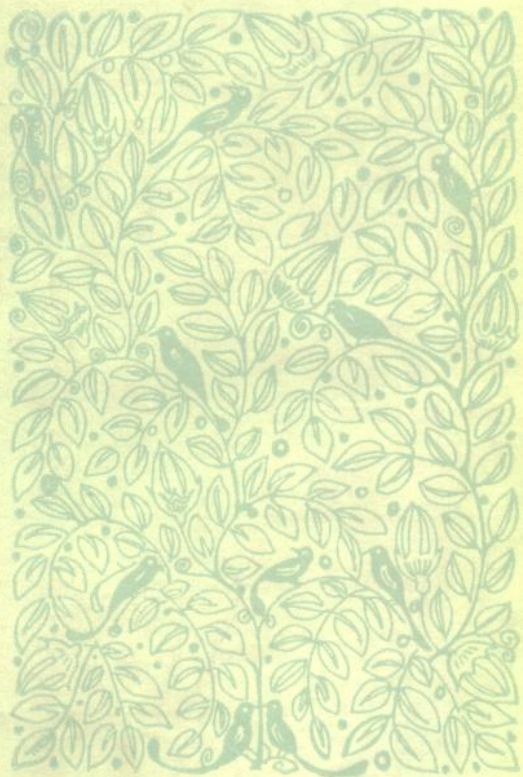


北京大学比较文学研究丛书



# 比较文学论文集

张隆溪 温儒敏 编选



北京大学出版社

## 比较文学论文集

---

北京大学出版社出版

(北京大学校内)

新华书店北京发行所发行

1202工厂印刷

850×1168毫米 32开本 10印张 246千字

1984年5月第一版 1984年5月第一次印刷

印数：1—11,000册

---

统一书号：10209·24 定价：1.30元

Peking University Studies  
in Comparative Literature

COMPARATIVE LITERATURE  
STUDIES: A COLLECTION

edited by  
Zhang Longxi Wen Rumin

Peking University Press

1984

## 编者序

为了推进我国的比较文学研究，检阅一下这方面已经取得的成果是必要的。出于这种考虑，我们编选了这本《比较文学论文集》。

这个集子共收十八篇论文，大都选自解放后特别是近年来各报刊上发表的有关文章或著作，也有几篇是未经发表的。我们想把用不同比较方法、涉及不同比较范围的各类文章都选一些。所选的这些文章都有一定的代表性，大致可以从中窥见我国比较文学研究的路径和实绩。

全书分三部分。第一部分有七篇文章，主要是平行研究的论文。

钱钟书的三篇具有典范的作用。在《读〈拉奥孔〉》中，他把注意力集中在文类研究上，考察了绘画或造型艺术和诗歌或文字艺术功能上的区别，发现中国古代文论画论中，有许多与西方美学家论说相同或相异的精湛见解。《通感》则运用美学、心理学和语言学的知识，说明了文学创作中“感觉挪移”的现象，并广泛介绍了中外古今的作家、批评家对这一现象多种不同角度的解释。《诗可以怨》列举了许多作家诗人的经验之谈，指出痛苦比欢愉更能促使成功的创作，从而提出诗学和文艺心理学中一个根本的问题。王元化的《刘勰的譬喻说与歌德的意蕴说》选自他的专著《文心雕龙创作论》，这本书的特色是力图将外国文学批评理论方法与我国古典文论作比较和考辨。杨绛的《李渔论戏剧结构》，比较分析了李渔和亚里士多德的戏剧理论，认为两者表面上有许多相似之处，但实质上不同，与其说我国传统戏剧结构符合亚里士多德所谓“戏剧”结构，不如说更接近亚氏的所谓“史诗”结构。这就

使人对中国传统戏剧特征有更深的了解。佐临的《梅兰芳斯坦尼斯拉夫斯基布莱希特戏剧观比较》则论及了三位戏剧大师理论上的共同点和根本区别，进而考察了布莱希特之所以倾倒于梅兰芳艺术的原因。林林的《中日的自然诗观》从作品分析中发现中国和日本诗人对自然风物感受及表达方式有许多传统性的共同点，这与欧美的自然诗观是迥异其趣的。这部分平行比较的文章大都侧重于文学、美学理论问题，所进行比较的各方一般并没有渊源或影响等直接联系，但其可比性就在于从相同或相异之处能寻出中外相通、带有普遍意义的艺术规律或艺术方法。这些文章所论及的问题有大有小，但都是企图从世界文学的范围宏观地考察文学现象，这就超出于一般的作家作品类比，从更高更广的角度来作科学的探索。从这些文章不难看到，比较方法的运用，的确能开拓文学研究的视野和胸襟。

第二部分的八篇文章，主要是作影响研究的论文。

范存忠的《〈赵氏孤儿〉杂剧在启蒙时期的英国》，是人所熟悉的论题，但作者掌握了大量材料，重新考订了《赵》剧是怎样传入英国、在那里怎样上演、以及产生什么效果和影响的，这无疑是中国文学关系史上的一个重要章节。杨周翰的《弥尔顿〈失乐园〉中的加帆车》并非局限于评述一部作品中一个有趣的细节，而是引发开去，指出文艺复兴以来欧洲许多作家普遍追求古今西东知识这一现象，进而论及广博的学问知识在十七、十八世纪一批英国作家的创作中所起的机能作用。这篇文章既是比较文学中所谓本科范围研究（它论及了文学影响、文学时代与运动以及文学风格等问题），又涉及了非本科范围研究（它论及了文学外围如文学与社会学关系等）。中国现代文学是在广泛容纳外国文学影响的基础上发生和发展的，许多中国现代作家作品都与国外文学思潮直接有关。因此，中国现代文学与外国文学关系理所当然进入了比较学者的视野。乐黛云的《尼采与中国现代文学》、盛宁的《爱伦·波与中国现代文学》以及王富仁的《鲁迅前期小说与安特莱

夫》，分别就一些曾在现代中国文坛产生大的影响、但多年来人们不能正视的、复杂的西方作家作了论述，认真考察了他们在中国的影响如何受制于当时中国的时代和社会特点，以及这些影响的积极面和消极面。近年来，这类文章较多，值得重视。研究中外文学关系，不能只注目于中国和西方，对于东方各国间文学影响或渊源也要顾及。季羨林的《印度文学在中国》比较全面地考察了从汉代到近代印度文学如何传入中国并与中国文学互为影响的情况，所引资料极为丰富。王晓平的《〈万叶集〉对〈诗经〉的借鉴》和严绍缙的《日本古代小说的产生与中国文学的关联》，分别追溯了中日诗歌、小说的影响和交融的关系，并指出某些由地理、历史、民族等种种原因所导致的东亚文学的共同特征。比较文学研究的最终着眼点不在于国别文学，但比较的研究方法无疑可以加深对国别文学特色的认识。这一点，从本书的影响研究论文中也可以明显看到。

二十世纪以来，随着人类学、心理学、神话学、语言学等学科的发展，民间文学和神话传说的比较研究日益成为重要的研究领域。本书第三部分特别选了有关神话或民间文学比较研究的三篇文章。刘守华的《〈一千零一夜〉与中国民间故事》举出后者与前者情节结构上有惊人类似的作品十一例，然后从民俗学、渊源学等角度对导致类同的种种复杂原因作出解释，同时指出形态相似的故事同中有异，各有特色，这是由各自不同社会条件和文化背景所决定的。李源的《从印度〈罗摩衍那〉到泰国的〈拉玛坚〉和傣族的〈拉戛西贺〉》，则更多考察了三者之间的渊源关系以及由各自民族心理素质所决定的史诗特色。刘守华的另一篇《民间童话之谜》探讨了一组民间童话从中国流传到欧洲，演变成为具有不同民族色彩故事的有趣的过程。

比较文学所关心的范围很广，除了上述文章涉及的方面，还有翻译研究、比较理论研究等等，而本书未能广为搜求。另外，近年来国内陆续出版一些运用比较文学方法的专著，如钱钟书的

《管锥篇》，限于篇幅，本书也未能选用。但要全面了解比较文学研究的成果和动向，这些作品是不能忽视的。

虽然早在三十年代就有人译介国外比较文学理论，并陆续出现一些尝试比较中西文学的著述，但真正潜心于此并卓有建树的学者毕竟很少。后来，这一学科在较长时间内更未能深入发展。只是到了近几年，随着整个文化事业的发展，这门学科才又重新在文学研究领域占一席之地，并日益引起重视。尽管我们已经有一些研究成果，但总的来说，还处在尝试阶段。要发展比较文学研究，最重要的不是把大量精力投放于空洞的号召或有关名词定义的界定论争，而是要埋头苦干，拿出实际成果来。只有实际的研究成果，才足以证明比较文学在我国发展的可能性和必要性，也才能吸引更多同好诸君一起来努力，建立真正具有中国特点的比较文学学科。我们现在把已经取得的一些成果汇集于此，奉献给读者，相信大家读到这些文章会感到十分欣喜。这对于我国比较文学的发展，也许能起推动的作用。

# 目 录

## 编者序

- 读《拉奥孔》 ..... 钱钟书 ( 1 )
- 通感 ..... 钱钟书 ( 21 )
- 诗可以怨 ..... 钱钟书 ( 31 )
- 刘勰的譬喻说与歌德的意蕴说 ..... 王元化 ( 46 )
- 李渔论戏剧结构 ..... 杨 绛 ( 53 )
- 梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特  
    戏剧观比较 ..... 佐 临 ( 68 )
- 中日的自然诗观 ..... 林 林 ( 77 )
- 《赵氏孤儿》杂剧在启蒙时期的英国 ..... 范存忠 ( 83 )
- 弥尔顿《失乐园》中的加帆车  
    ——十七世纪英国作家与知识的涉猎 ..... 杨周翰 ( 121 )
- 尼采与中国现代文学 ..... 乐黛云 ( 140 )
- 爱伦·坡与中国现代文学 ..... 盛 宁 ( 167 )
- 鲁迅前期小说与安特莱夫 ..... 王富仁 ( 186 )
- 印度文学在中国 ..... 季羨林 ( 219 )
- 《万叶集》对《诗经》的借鉴 ..... 王晓平 ( 235 )
- 日本古代小说的产生与中国文学的关联 ..... 严绍璁 ( 246 )
- 《一千零一夜》与中国民间故事 ..... 刘守华 ( 261 )
- 从印度的《罗摩衍那》到泰国的《拉玛坚》  
    和傣族的《拉戛西贺》 ..... 李 沅 ( 273 )
- 民间童话之谜——一组民间童话的比较研究  
    ..... 刘守华 ( 289 )



# COMPARATIVE LITERATURE STUDIES: A COLLECTION

## Contents

### The Editors' Preface

- Reflections on Lessing's *Laokoön*  
.....Qian Zhongshu ( 1 )
- Synaesthesia.....Qian Zhongshu ( 21 )
- Our Sweetest Songs .....Qian Zhongshu ( 31 )
- Liu Xie's Theory of Metaphor and  
Goethe's *Gehalt*.....Wang Yuanhua ( 46 )
- Li Yu on the Structure of Drama.....Yang Jiang ( 53 )
- Mei Lanfang, Stanislavsky and Brecht, A  
Comparison of Dramatic Perspectives  
.....Zuo Lin ( 68 )
- Nature in Chinese and Japanese Poetry  
.....Lin Lin ( 77 )
- The Orphan of the Zhao Family* in  
England of the Enlightenment ...Fan Cunzhong ( 83 )
- The Sailing Carriage in Milton's  
*Paradise Lost*.....Yang Zhouhan ( 121 )
- Nietzsche and Modern Chinese  
Literature .....Yue Daiyun ( 140 )

|   |                     |
|---|---------------------|
| Edgar Allen Poe and Modern Chinese<br>Literature .....  | Sheng Ning (167)    |
| Lu Xun's Earlier Works and<br>Andreyev' .....   | Wang Furen (186)    |
| Indian Literature in China .....  | Ji Xianlin (219)    |
| Borrowings from <i>The Book of Poetry</i><br>in the <i>Manyoshu</i> .....   | Wang Xiaoping (235) |
| The Genesis of Japanese Fiction and<br>Chinese Literature.....  | Yan Shaotang (246)  |
| <i>The Arabian Nights</i> and Chinese Folk<br>Tales .....   | Liu Shouhua (261)   |
| From <i>Ramayana</i> in India to <i>Ramakian</i><br>in Thailand and <i>Lagaxihe</i> of the Tai<br>People in South China ..... | Li Yuan (273)       |
| The Mystery of Popular Fairy Tales<br>.....   | Liu Shou hua (289)  |

## 读《拉奥孔》

钱 钟 书

—

在考究中国古代美学的过程里，我们的注意力常给名牌的理论著作垄断去了。当然，《乐记》、《诗品》、文话、画说、曲论以及无数挂出幌子来讨论文艺的书信、序跋等等是研究的中心；同时，我们得坦白承认，大量这类文献的研究并无相应的大量收获。好多是陈言加空话，只能算作者表了个态，对理论没有什么实质性贡献。倒是诗、词、笔记里，小说、戏曲里，乃至诸谚和训诂里，往往无意中三言两语，说出了益人神智的精湛见解，蕴含着很新鲜的艺术理论，值得我们重视和表彰。也许有人说，这些鸡零狗碎的小东西不成气候，而且只是孤立的、自发的见解，够不上系统的、自觉的理论。不过，正因为零星琐碎的东西易被忽视和遗忘，就愈需要收拾和爱惜；自发的简单见解正是自觉的周密理论的根本。再说，我们孜孜阅读的诗话、文论之类，一般也谈不上有什么理论系统。不妨回顾一下思想史罢。许多严密周全的哲学系统经不起历史的推排消蚀，在整体上都已垮塌了，但是它们的一些个别见解还为后世所采取而流传。好比庞大的建筑物已遭破坏，住不得人也唬不得人了，而构成它的一些木石砖瓦仍然不失为可利用的材料。往往整个理论系统剩下来的有价值的东西只是一些片段思想。脱离了系统的片段思想和未及构成系统

的片段思想，彼此同样是零碎的。所以，眼里只有长篇大论，瞧不起片言只语，那是一种粗浅甚至庸俗的看法——假使不是懶惰疏忽的借口。

试举一例。前些时<sup>①</sup>，我们的文艺理论家对狄德罗的《关于戏剧演员的诡论》发生兴趣，写文章讨论。这个“诡论”的要旨是：演员必须自己内心冷静，才能维妙维肖地体现所扮角色的热烈情感，他先得学会不“动于中”，才能把角色的喜怒哀乐生动地“形于外”（c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes）；譬如逼真表演剧中人的狂怒时（jouer bien la fureur），演员自己绝不认真冒火发疯（être furieux）<sup>②</sup>。这在十八世纪欧洲，并非狄德罗一家之言，且撇开不谈。在古代中国，民间的大众智慧也早觉察那个道理，简括为七字谚语：“先学无情后学戏”<sup>③</sup>。狄德罗的理论使我们回过头来，对这句中国老话刮目相看，认识到它的深厚的义蕴；同时，这句中国老话也仿佛在十万八千里外给狄德罗以声援，我们因而认识到他那理论不是一个洋人的偏见和诡辩。这种回过头来另眼相看，正是黑格尔一再讲的认识过程的重要转折点：对习惯事物增进了理解，由“识”（bekannt）转而为“知”（erkannt），从老相识进而为新或真相知<sup>④</sup>。我们敢说，作为理论上的发现，那句俗语并不下于

---

① 这篇文章是1962年写的。

② 狄德罗(Diderot)《关于戏剧演员的诡论》(Paradoxe sur le Comédien)阿赛扎(J. Assézat)编《全集》第8册370又423页。

③ 我所见到这句话的最早书面记载，是嘉庆21年(1816)刻本缪良辑《文章游戏》2编卷1汤春生《集杭州俗语诗》，又卷8汤诰《杭州俗语集对》。这句“俗语”决不限于杭州，我小时候在无锡、苏州也曾听到。

④ 《精神现象学》(Phänomenologie des Geistes)，霍夫迈斯德(J. Hoffmeister)校订本28页；《逻辑学》(Wissenschaft der Logik)，雷克拉姆(Reclam)《万有丛书》版第1册21页。参看纽曼(J. H. Newman)《赞同的规律》(The Grammar of Assent)，彭士·沃茨(Burns, Oates and Co.)版74-5页论“出于一般概念的赞同”(notional assent)和“出于真切认识的赞同”(real assent)。

狄德罗的文章。

我读莱辛《拉奥孔》的时候，也起了一些类似上面所讲的感觉。

## 二

《拉奥孔》里所讲绘画或造型艺术和诗歌或文字艺术在功能上的区别，已成套语常谈了。它的主要论点——绘画宜于表现“物体”（Körper）或形态而诗歌宜于表现“动作”（Handlungen）或情事<sup>①</sup>——中国古人也浮泛地讲到。唐代张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》就引陆机有关“丹青”和“雅颂”分界的话：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”<sup>②</sup>邵雍《伊川击壤集》卷一八里两首诗说得详细些：“史笔善记事，画笔善状物，状物与记事，二者各得一”（《史画吟》）；“画笔善状物，长于运丹青，丹青入巧思，万物无遁形，诗笔善状物，长于运丹诚，丹诚入秀句，万物无遁情”（《诗画吟》）。但是，莱辛不仅把“事”、“情”和“物”、“形”分别开来，他还进一步把两者和时间与空间各自结合；作为空间艺术的绘画、雕塑只能表现最小限度的时间，所画出、塑出的不可能超过一刹那内的物态和景象（nie mehr als einen einzigen Augenblick），绘画更是这一刹那内景物的一面观（nur aus einem einzigen Gesichtspunkte）<sup>③</sup>。我们因此联想起唐代的传说。《太平广记》卷二一三引《国史补》：“客有以按乐图示王维，维曰：‘此《霓裳》第三叠第一拍也。’客未然，引工按曲，乃信”（卷二一四引《卢氏杂说》记“别画者”看“壁画音声”一则大同小异）。宋代沈

① 《拉奥孔》第16章，李拉编《全集》第5册115页；参看第15章，114页。

② 马国翰辑《陆氏要览》、严可均辑《全晋文》里都没有张书所引“丹青之兴”这一书。

③ 《拉奥孔》第3章，28页。

括《梦溪笔谈》卷一七批驳了这个无稽之谈：“此好奇者为之，凡画奏乐，止能画一声”；从那简单一句话里，可见他对一刹那景象的一面观的道理已稍微觉察。“止能画一声”五个字也帮助我们了解一首唐诗。徐凝《观钓台画图》：“一水寂寥青霭合，两崖崔崒白云残；画人心到啼猿破，欲作三声出树难”；“三声”当然出于《宜都山水记》：“行者歌之曰：‘巴东三峡猿鸣悲，猿鸣三声泪沾衣’”（《艺文类聚》卷九五引）。诗意是：画家挖空心思，终画不出“三声”连续的猿啼，因为他“止能画一声”。徐凝很可以写：“欲作悲鸣出树难”，那只等于说图画仅能绘形而不能“绘声”。他写“三声”，此中颇有文章；就是莱辛所谓绘画只表达空间里的平列（*nebeneinander*），不表达时间上的后继（*nacheinander*）<sup>①</sup>，所以画“一水”加“两崖”易，画“一”加“两”为“三”的连续“三声”难。《拉奥孔》里的分析使我们回过头来，对徐凝那首绝句、沈括那条笔记刮目相看。一向徐凝只以《庐山瀑布》诗两句传名，也许将来中国美学史会带上他的姓名的。

西方学者和理论家对《拉奥孔》的考订和辩难，此地无须涉及。这本书论诗着眼在写景状物，论画着眼在描绘故事，我也把自己读它时的随感，分为两个部分。

### 三

诗中有画而又非画所能表达，中国古人常讲。举几个有意思的例。苏轼《东坡题跋》卷三《书参寥论杜诗》记参寥说：“‘楚江巫峡半云雨，清簟疏帘看弈棋。’此句可画，但恐画不就尔！”陈著《本堂集》卷四四《代跋汪文卿梅画词》：“梅之至难状者，莫如‘疏影’，而于‘暗香’来往尤难也。岂直难而已？竟不可！逋仙得于心，手不能状，乃形之言。”张岱《琅嬛文集》卷三《与包严介》：

<sup>①</sup> 《拉奥孔》第15又16章，114-5页。

“如李青莲《静夜思》诗：‘举头望明月，低头思故乡’，‘思故乡’有何可画？王摩诘《山路》诗：‘蓝田白石出，玉川红叶稀’，尚可入画；‘山路原无雨，空翠湿人衣’，则如何入画？又《香积寺》诗：‘泉声咽危石，日色冷青松’，‘泉声’、‘危石’、‘日色’、‘青松’皆可描摹，而‘咽’字、‘冷’字决难画出。故诗以空灵，才为妙诗；可以入画之诗尚是眼中金屑也。”值得注意的是，画家自己也感到这个困难。嵇康《兄秀才公穆入军赠诗》之一五：“目送归鸿，手挥五弦”；《世说新语·巧艺》第二一：“顾长康道：‘画手挥五弦易，目送归鸿难。’”董其昌《容台集·别集》卷四：“‘水作罗浮磬，山鸣于鬲钟’，此太白诗，何必右丞诗中画也？画中欲收钟磬不可得！”（按非李白句，乃僧灵一《静林精舍》诗）。程正揆《青溪遗稿》卷二四《题画》记载和董的谈话：“‘洞庭湖西秋月辉，潇湘江北早鸿飞，’华亭爱诵此语，曰：‘说得出，画不就。’予曰：‘画也画得就，只不象诗。’华亭大笑。然耶否耶？”

莱辛认为一篇“诗歌的画”（ein poetisches Gemälde），不能转化为一幅“物质的画”（ein materielles Gemälde），因为语言文字能描叙出一串活动在时间里的发展，而颜色线条只能描绘出一片景象在空间里的铺展<sup>①</sup>。这句话没有错，但是，对比着上面所引中国古人的话，就见得不够周密了。不写演变活动而写静止景象的“诗歌的画”也未必就能转化为“物质的画”。只有顾恺之承认的困难可以用莱辛的理论去解释。“目送归鸿”不比“目睹飞鸿”，不是一瞥即逝（instantaneous）的情景，而是持续进行（progressive continuing）的活动；“送”和“归”包含鸟向它的目的地飞着、飞着，逐渐愈逼愈近，人追踪它的行程望着、望着，逐渐愈眺愈远。这里确有莱辛所说时间上的承先启后问题。其他象嗅觉（“香”）、触觉（“湿”、“冷”）、听觉（“声咽”、“鸣钟作磬”）里的事物，以及不同于悲、喜、怒、愁等有显明表情的内心状态

<sup>①</sup> 《拉奥孔》第14章，112页；参看第13章，108页。

（“思乡”），也都是“难画”、“画不出”的，却不仅是时间和空间问题了。即就空间而论，绘画里有结构或布局的问题。程正揆引的一联诗把空间里辽远不沾边的景物连系起来，彼此对照；即使画面具有尺幅千里之势，使“湖西月”和“江北鸿”一时呈现，也只会两者平铺陈列，而“画不象”诗里那样上句和下句的清楚呼应。在参寥引的两句诗里，大自然的动荡景象为宾，小屋子里的幽闲人事为主，不是“对弈棋”而是“看弈棋”，“看”字是句中之眼，那个旁观的第三者更是主中之主<sup>①</sup>；写入画里，很容易使动荡的大自然盖过了幽闲的小屋子，或使幽闲的小屋子超脱了动荡的大自然，即使二者配比适当，那个“看棋”人的特出地位也是“画不就”的。再说，写景诗里不但有各个分立的、可捉摸的物体，还有笼罩的、气氛性的景色，例如“湿”却“人衣”的“空翠”、“冷”在“青松”上的“日色”，这又是“决难画出”的。这些是物色的气氛，更要加上情调的气氛。比莱辛先走一步的柏克（E. Burke）就说：描写具体事物时，插入一些抽象或概括的字眼，产生包罗一切的雄浑气象，例如弥尔顿写地狱里阴沉惨淡的山、谷、湖、沼等等，而总结为“一个死亡的宇宙”（a universe of death），那是文字艺术独具的本领<sup>②</sup>，断非造型艺术所能仿效的。

事实上，“画不就”的景物无须那样寥阔、流动、复杂或者伴着香味、声音。就是对一个静止的简单物体的描写，诗歌也常能具有绘画无法比拟的效果。诗歌里渲染的颜色、烘托的光暗可能使画家感到自己的彩色碟破产，诗歌里勾勒的轮廓、刻划的形状可能使造型艺术家感到自己的凿刀和画笔技穷。当然不是否认绘画、雕塑别有文字艺术所无法复制的独特效果。

汪中《述学》内篇一《释三九》上说诗文里数目字有“实数”和

① 参看阎若璩《潜丘札记》卷2说“文章”有“四宾主”：主中主、主中宾、宾中主、宾中宾。

② 柏克《论崇高与美丽》（A Philosophical Inquiry into the Sublime and Beautiful）第4部分第7节，波尔顿（J.T. Boulton）编校本174-5页。



“虚数”之分。这个重要的修辞方法可以推广到数目以外去，譬如颜色字。诗人描叙事物，往往写得仿佛有两三种颜色在配合或打架，刺激读者的心眼；我们仔细推究，才知实际上并无那么多的颜色，有些颜色是假的。诗文里的颜色字也有“虚”、“实”之分，用字就象用兵那样，“虚虚实实”。苏轼咏牡丹名句：“一朵妖红翠欲流”；明说是“红”，那能又说“翠”呢？不就象笑话诗所谓“一树黄梅个个青”（咄咄夫《增补一夕话》卷六）么？原来“翠”不是真指绿颜色而言，“乃鲜明貌，非色也”（冯应榴《苏诗合注》卷一一《和述古冬日牡丹》第一首引《纬略》、《老学庵笔记》，参看王应麟《困学纪闻》卷一八、杨慎《升庵全集》卷六三）。诗里只有一个真实颜色，就是“红”；“翠”作为颜色来说，在此地是虚有其表的。杜甫《暮归》：“霜黄碧梧白鹤栖”，“碧梧”叶已给严霜打“黄”了（参看《寄韩谏议注》：“青枫叶赤天雨霜”），所以即目当景，“碧”没有“黄”和“白”那样实在。李商隐《石榴》：“碧桃红颊一千年”，是“碧”又是“红”构成文字里自相抵牾的假象。“碧桃”是个落套名词，等于说仙桃、仙果，所以“碧”是虚色，不但不跟实色“红”抵牾，反而把它衬托，使它愈射眼；并且不是拉外物来对照，而仿佛物体由它本身的影子来陪衬，原是一件东西的虚实两面。畅当《题沈八斋》：“绿绮琴弹《白雪》引，乌丝绢勒《黄庭经》”；“绿”、“乌”实色，“白”、“黄”虚色。韦庄《边上逢薛秀才话旧》：“也有绛唇歌《白雪》，更怜红袖夺金觥”；“白”虚色，“绛”、“红”、“金”实色。再举白居易诗里几个例。《新乐府·红线毯》：“拣丝练线红蓝染，染为红线红于蓝”，“红蓝花”就是“红花”，所以只有“红”色，“蓝”是拉来装场面的。《九江北岸遇风雨》：“黄梅县边黄梅雨，白头浪里白头翁”；上句虚色，下句实色。《紫薇花》：“独立黄昏谁是伴，紫薇花对紫薇郎”；花是真“紫”，人是假“紫”。写一个颜色而虚实交映，制造两个颜色错综的幻象，这似乎是文字艺术的独家本领，造形艺术办不到。设想有位画家把苏轼那句诗作为题材罢。他只画得出一朵红牡丹花或鲜红欲滴的牡丹花，他