

再论古代文学中的形象思维问题

——与章培恒同志商榷

王 文 生

《文汇报》在一九七八年七月二十一日以整版篇幅发表了章培恒的长文《从李贺诗歌看形象思维》。这篇文章论及我国形象思维理论的历史发展和形象思维与典型化的关系等问题。我们读了以后，感到有些不同的意见需要提出来与章培恒商榷，与大家一起讨论。

我国古代作家对形象思维的认识是从什么时候开始的？这种认识又是怎样发展的？对于这样的问题，章培恒没有提供任何有说服力的材料，就作出下列的结论：“先秦两汉的人们不可能提出关于这一艺术规律的理论”；“南朝刘勰的《文心雕龙》，虽然已在某些方面接触到了文学的艺术特征问题，却也还没有真正掌握这条规律”；至于李白和杜甫，“也不能说他们思想上已经非常明确意识到这是一条诗歌创作非遵循不可的艺术规律”；只有到了李贺，才出现“形象思维这一规律的进一步被掌握”。按照这种说法，我国古代作家对形象思维有比较清楚的认识应以李贺诗歌创作为标志，它出现在公元九世纪以后。

我们认为，这种看法并不符合文学史和批评史的实际。在谈论这个问题时，首先应该区别作家在创作中自觉或不自觉地运用形象思维，以及人们有意识地从理论上总结形象思维这两种不同的情况。这两种情况在历史上并不是同时发生的，总的

说来是前者早于后者。其次，对于“认识”“掌握”这种概念应该有正确的理解。作家、理论家对形象思维的认识都是由低级向高级，由知之不多到知之较多的过程发展的。所谓“真正掌握”、“非常明确地意识”，都只具有相对真理的性质，并没有谁一次完成了对形象思维的认识。按照这样的理解，则我国古代作家、理论家对形象思维的运用和对形象思维的总结，是远在李贺以前早就开始了的。

在文学创作中，形象思维的运用与文学的起源是同时并存的。古老的神话（包括口头和书面创作）就是运用形象思维认识自然和社会的结晶。马克思曾经说过：“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化。”在谈到希腊神话时，马克思十分深刻地指出，古代神话，是对自然力的形象化，是借助于想象用一种不自觉的艺术方式制造出来的。这些特点，虽然是对于希腊神话的概括，也符合我国古代神话的情况。神话，既然是以艺术形象来反映生活的，而艺术的反映生活的特殊方法来自艺术的认识生活的特殊规律。这说明当时的作者们在神话的创作过程中，虽不是自觉的，而在实际上却是遵循形象思维的规律的。

在最早的文学创作中运用形象思维，虽然不是自觉的，却是十分重要的，因为“在野蛮时期的低级阶段，人类的较高特性就开始发展起来。”“想象力，这个十分强烈

地促进人类发展的伟大天赋，这时候已经开始创造出了还不是用文字来记载的神话、传奇和传说的文学，并且给予了人类以强大的影响。”（《马克思、恩格斯论艺术》二，第5页）这种创造出文学的“想象力”，随着文学的发展而日益发展。我国古代最早的诗歌总集《诗经》，较之神话就更进一步丰富发展了形象思维的认识现实的方法。《诗经》大量运用比、兴的方法，加强了艺术的形象性，获得显著的艺术效果，也是进一步掌握形象思维的结果。毛主席说：“诗要用形象思维，不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的。”毛主席十分明确地把比、兴的艺术表现方法和形象思维直接联系起来。这说明了，《诗经》的作者们，既是尊重形象反映生活的艺术特征，也是遵循形象思维的认识规律的。

如果说，古老的神话，从西周时期陆续出现的诗都是用形象思维创作而成的，那么，千余年后出现的，代表我国古代诗歌艺术高峰的李白、杜甫的作品，更加丰富和发展了形象思维，更是无可置疑的了。杜甫曾经说过：“别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师。”他十分重视《诗经》的传统，当然也包括《诗经》以形象思维认识现实生活反映现实生活的传统。毛主席说：“赋也可以用，如杜甫之《北征》，可谓敷陈其事而直言之也，然其中亦有比、兴。”这就十分清楚地说明了，杜甫是用形象思维的方法来写诗的。可是，章培恒却拿出李白、杜甫的一些论诗诗来证明他们对形象思维认识不足。这是经不起推敲的。作为伟大的诗人，李白、杜甫创作了大量形象生动、深刻反映现实的诗篇，这是人所共知的。至于他们在从事诗歌创作之余，也曾用诗的形式来发表他们的诗论和其它议论，而这种议论又因为它们反映了一定的客观真理得以流传下来，这只能说明诗人的兴趣

广泛，活动范围是多方面的。丝毫也无损于他们的诗人的形象。如果因为杜甫写了论诗诗就说明他对形象思维认识不足，那我们是否可以因为一个政治家写了诗就断定他的逻辑思维欠周详呢？至于章培恒把杜甫的论诗诗说成是逻辑思维，把李贺发表议论的诗说成是“形象的材料”，并以此证明李贺“在掌握形象思维这一艺术规律方面却又前进了一步”，那是没有说服力的。章培恒说，从李贺的《南园十三首》之五“男儿何不带吴钩？收取关山五十州。请君暂上凌烟阁，若个书生万户侯？”想象出了“他那鄙视章句的飒爽英姿”。那我们从杜甫的《戏为六绝句》之六“未及前贤更勿疑，递相祖述复先谁？别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师”，不是也可以想象出一个博采众长谦逊好学的诗人的形象吗？艺术欣赏需要想象的补充，但是不能离开艺术形象提供的线索。根据艺术形象而进行的想象，我们把它称之为“再创造”，而离开艺术形象的分析那只不过是主观臆断。我们之所以要把这一点指出来，是为了说明，杜甫和李贺都曾用诗的形式发表议论，其中并不存在谁比谁更形象的问题。杜甫和李贺在诗歌创作中都是遵循形象思维的规律的。尽管他们塑造的艺术形象各有特点，也并不存在李贺比杜甫掌握形象思维更“进一步”的问题。

我国古代作家运用形象思维的规律，有着悠久的传统；我国古代理论家总结形象思维的经验，也有着长远的历史。从我国现存的古籍来看，先秦有的古籍中“已包括了艺术概括的思想的雏形”^①。到两汉时期，《毛诗序》根据《诗经》的创作经验，已经总结出了赋、比、兴的方法：“故诗有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”这里的“六义”说，根据《周礼·大师》而来，对于其中的比兴

方法，汉儒郑众曾有过解释：“比者，比方于物也；兴者，托事于物。”（《周礼注疏》卷二十三）郑众对比、兴的解释，触及艺术思维的一个基本特点，那就是思维过程与具体物象的联系。毛主席在《给陈毅同志谈诗的一封信》里，则明确谈到比、兴与形象思维的联系。就我们所知，迄今没有人认为总结了赋、比、兴的《毛诗序》是两汉以后的作品。那么，章培恒又有什么根据认为“先秦两汉的人们不可能提出关于这一艺术规律的理论”呢？

先秦两汉时期对形象思维特点的总结还只是初步的，到魏晋南北朝时期，这种认识则有更大的发展。陆机的《文赋》是这一时期具体论述形象思维的重要文章。在这篇文章里，他论及了创作冲动来自对客观事物的感受；想象在艺术构思中的作用；以及艺术概括与具体物象的联系等等，这篇文章已提到“穷形尽相”的问题，虽然没有使用形象思维这个概念，却把形象思维的特点作了鲜明而细致的描写^②。继陆机之后，刘勰又在《文心雕龙》里从两个方面论及这个问题。在《神思》篇里，他直接论述到神思：“形在江海之上，心存魏阙之下，神思之谓也。”即认为它是一种可以突破时空界线和限制的艺术想象力。而这种艺术想象力的重要特点是“神与物游”^③，思维的过程是与具体物象相联系的。在《物色》篇里，他又具体地描绘了这个过程：“是以诗人感物，联类不穷；流连万象之际，沈吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转，属采附声，亦与心而徘徊。”在他看来，作者的创作冲动来自对“万象之际”“视听之区”的反复观察和体验。而描写事物的精神面貌，声音色彩也是“随物宛转”“与心徘徊”思维始终和具体的形象联系在一起。刘勰还认为，这种思维过程是充满感情活动的，“登山则情满于山，观海则意溢于

海，我才之多少，将与风云而并驱矣”。刘勰通过对“神思”的论述，已触及形象思维的几个主要方面，达到一个重要的结论：“想象在其本质上也是对于世界的思维，是‘艺术思维’”。（高尔基：《谈谈我怎样学习写作》）

除《神思》而外，刘勰还通过对比、兴的阐发，论及艺术表现方法与艺术思维特殊规律的相互关系。《比兴》的结语说道：“诗人比兴，触物园览；物虽胡越，合则肝胆。拟容取心，断辞必敢；攒杂咏歌，如川之涣。”这段话认为，比兴的方法应建立在对事物周密观察深刻体验的基础上。它们虽有不同的特点，却应结合起来使用。它们的作用是把不同的事物集中概括起来，通过描写事物的形象来表现事物的本质。这里不仅论述了艺术表现方法与客观现实的关系，而且论及艺术思维不是抽象思维，而是形象化和概括化的统一。与《神思》篇是互为补充的。刘勰这两篇文章已接触到形象思维的实质问题，而且接近于对形象思维的科学解释。章培恒认为刘勰“虽然已在某些方面接触到了文学的艺术特征问题，却也还没有真正掌握这条规律。”我们不知道章培恒所谓“真正掌握”的涵义是什么，如果指的是“彻底认识”，这无论对古人或今人都是不切实际的要求。如果指的是“确实有所认识”，那我们则可以毫不含糊地说，刘勰对形象思维的认识提供了前人所没有提供的东西，在理论批评史上具有重要意义。他的贡献是不容抹煞的。

除了刘勰的《文心雕龙》外，钟嵘的《诗品》对此也有所论述。就是在唐代，也有不少阐述形象思维的精辟意见。如托名王昌会的《诗格》谈到“取思”的特点是“搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得。”皎然《诗式》里说“取象曰比，取义曰兴，义即象下之意。”他们都用概括的语言说明了艺术思维的某些特点。上述一切表明，在

李贺以前或他的同时代，我国文学史、批评史上，有着成功地运用形象思维的创作，有着深刻总结形象思维的理论。正是这种优秀的文学传统哺育着“文质相炳焕，众星罗秋旻”的盛唐诗人，产生出李白、杜甫那样的诗坛巨匠。也正是这种具有民族形式的理论丰富了世界文艺理论的宝库，成为中华民族的骄傲。如果把李贺以前千余年的历史说成是对形象思维认识的“空白”，那不仅违背历史的真实，而且也不能正确解释文学史、批评史上的许多现象。

二

什么是文学的典型化过程？典型化与形象思维的关系如何？这不只是一个具有普遍意义的理论性问题，而且直接关系到文学创作实践。对于这个问题，章培恒仅通过对李贺几首诗和一些材料的曲解作出结论说：“李贺从生活中取得形象直至诗篇写成的整个过程，就是形象在他的脑子中不断地丰富、发展和最终完成的过程，也即典型化的过程”。章培恒把典型化过程，说成是形象的丰富、发展和完成的过程。在谈到形象如何丰富、发展和完成时，又散布了许多难于令人同意的论点。

首先，典型化是怎样开始的呢？我们认为，它必须建立在对客观世界深刻观察和认识的基础上。毛主席说：“观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”毛主席这段话虽然是对革命文艺工作者说的，但也符合一般作家的创作实际。我国古代的伟大作家，如李白、杜甫等人，大都经历了激烈的斗争生活，对生活有深切的感受，才能创造出碧海掣鲸式的宏文巨篇。诗人李贺也是因为他的穷愁潦倒的际遇，对当时混乱的政治形势

有所认识，对下层劳动人民有所同情，才写出具有思想意义和艺术价值的作品。然而，由于他缺乏丰富的社会实践，又不幸短命早死，诗中反映的生活面毕竟大大受到了限制。这种历史经验告诉我们，作者对生活认识的深度和广度直接影响到作者的创作。正因为如此，革命的文学艺术家，有出息的文学家，“必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去”。可是，章培恒从李贺诗歌创作中却总结出另一种经验，说什么“在写诗时的‘独骑往还京，雒’，和天天骑驴外出，则显然是在研究、分析、体验生活；他的这些诗句，正是从现实生活中得来的感受。”请问，章培恒有什么根据证明，骑驴外出，就是体验生活？驴背上写的诗，就一定是生活的感受？如果这种论点能够成立，那岂不成了“到处有生活，到处都有诗”？！为了堵堵这种错误理论的漏洞，他在后面作了一点小小的补充：“骑着驴子在外面跑这样体验生活的方式，对今天的作家是远远不够的。”我们则认为，古代作家包括李贺也不曾把“骑着驴子在外面跑”算作“体验生活的方式”。这种方式对今天的作家，不只是“不够”！而是应该坚决反对的。

其次，什么是“形象不断地丰富、发展和完成的过程”呢？这种含糊的说法本身是十分费解的。幸而他的分析《伤心行》时给我们作了示范。他说《伤心行》的八句诗，“每一句都提供了一个栩栩如生的形象”，整首诗则是“一系列形象的组合”。这说明章培恒所谓形象丰富、发展、完成的典型化过程实际上是“一系列形象的组合”过程，首先应该指出，他所谓“形象”的概念是混乱不清的。我们通常说的“艺术形象”是指整个作品的形象，而不是某一具体细节、情景的形象。在一首诗里，形象是一

个整体，而不是某一个形象化的诗句和语言。更其重要的是，作者在典型化过程中，并不是简单地“把这些形象和那些形象联系起来”，实行“形象的组合”，而是按照主题思想的要求，遵循形象思维的规律，对生活素材进行“由表及里，由此及彼”的改造工作，使之概括集中成为艺术的形象的。以《伤心行》为例：“咽咽学楚吟，病骨伤幽素。秋姿白发生，木叶啼风雨。灯青兰膏歇，落照飞蛾舞。古壁生凝尘，羁魂梦中语。”这里无论是对诗人的直接描写（诗人体弱多病而又充满幽怨；象屈原那样呜咽地吟哦；未老先衰白发早生；羁留他乡而不安地说着梦话），还是对环境的描写（室外风雨敲打着树叶；室内因灯油将尽而灯焰发出低暗的青光；飞蛾扑向暗淡的灯花；陈旧的墙壁布满灰尘），都是用来塑造一个寄寓他乡穷病潦倒的诗人的形象的。这里的许多生活现象本来不是集中而是分散着的，孤立地看来并不具有思想意义。只有当诗人按照主题思想的要求，发现这些富有特征的生活细节，对它们进行艺术的改造，然后才能概括成完整的艺术形象。在典型化过程中，主题思想是十分重要的。可是，章培恒却鼓吹一种不要主题思想的艺术创造，说什么李贺“并不是先有了主题思想，再按照它去写诗和塑造形象，而是先有了若干诗句，然后把它们加以组织、补充，成为一首完整的诗。”从这些话里不难看出，他所说的典型化，实际上是不要主题思想的形象塑造，无需艺术概括的形象组合。章培恒特别强调作者“不是先有了主题思想”，可能是为了反对“主题先行”论。但是，他没有认识到，所谓“主题先行”，指的是“四人帮”鼓吹的“不要生活”专凭概念进行任意“设计”（“设计”人物、“设计”情节等等）的主观主义创作方法。这种“主题先行”论是制造阴谋文艺的理论

基础，必须坚决反对。但它与作家在观察生活中获得主题思想然后按照它去进行艺术创造是有着本质不同的。章培恒大约感到这种创作不要主题思想的说法太绝对化了，在后面又改成“并不意味着他始终没有主题思想”。其实，这样补苴罅漏也是不够的。因为主题思想指导着整个创作过程，渗透在整个艺术形象之中。始终没有它，固然不行，某一阶段没有它，也必然形成混乱。他又退一步说，今天的作家在创作中确定主题思想，“无可非议”，我们则认为这无论对今天或古代的作者不只是“无可非议”而且是“事在必行”。而他所谓那种最能体现形象思维特点的没有主题思想的形象组合倒是违反创作规律的。如果按照他的这种原则去进行典型化，不过是把一堆混乱的生活印象杂凑在一起，决不可能塑造出思想和艺术相统一，共性和个性相统一的艺术典型来。

在典型化的过程中，形象思维是贯彻始终的。这主要是因为作家不仅通过形象思维来观察生活，也是通过形象思维来反映生活的。这种思维的特点表现为在认识生活的过程中，它十分注意具体的生活现象。而反映生活的过程中，也不是象抽象思维那样，舍弃生活现象的具体个别的东西形成抽象的概念，而是选取富有表征的生活现象，集中概括成艺术的典型以反映生活的本质。艺术思维总是与具体个别的物象联系在一起的。但是，现实的生活现象和作家创造的艺术形象虽然都有具体感性的特点，二者却不是一样的。因为前者只是客观的存在，后者则是理性认识的产物。章培恒在文章提要里虽然也说到形象思维“必须经过从感性认识到理性认识的飞跃”，但在具体分析中却把典型化归结为无须主题思想的形象组合，其结果必然是把艺术形象看成感性形象的复合，成为非

理性的东西。这种思想在另一段话里表现得十分明显。他说：“‘夜雨冈头食蓁子’等情景，都是人们凭借感觉、在认识的感性阶段就可以得到深刻印象的，因而使它们成为具体、生动的艺术形象也就比较容易”。这段话承认在认识的感性阶段可以获得深刻的印象，这是不符合认识的客观规律的。毛主席说，感觉材料“仅仅是片面的表面的东西”，又说“感性的认识是属于事物之片面的、现象的、外部联系的东西”（《实践论》）。这说明凭借感觉、在认识的感性阶段要获得深刻印象是不可能的。至于章培恒要把这种感性的东西变成生动的艺术形象，那只不过是重复艺术是感性的直觉的错误观点。

通过简略的剖析，不难看到，章培恒对形象思维的理解包含着十分错误的内容。他在文章提要中说：“直接从生活中吸取形象，并通典型化的过程使之充实、提高，从中渗透着诗人自己的强烈情感，这就是形象思维的共同特点。”现在我们透过字面来看这段话的实质，他所谓直接从生活中吸取形象的方式就是骑驴外出，他所谓典型化就是不要主题思想，无需艺术概括的形象组合；他所谓艺术形象的特点就是感性的直觉。他所谓形象思维也贯穿着认识生活，表现生活的艺术创作全过程，但有一个“共同特点”，就是强调感性、感性的复合而反对理性认识。这种关于形象思维的理解不过是许多唯心主义者一再宣扬过的东西。它与“表象——概念——表

象”论一样，是违反艺术创作的客观规律，违反马克思主义的认识论的。

注：

- ① 我们在《我国古代文艺理论中的形象思维问题》（见《上海文艺》1978年第2期）一文中说过：“在我国《易经》这部较早的著作中，就已包含了区分‘有形之象’、‘无形之象’、‘忘己之象’等不同的‘象’的思想。……其中包括了艺术概括的思想的雏形。”这里之所以用了“包含”、“包括”等词，是因为一、《易经》本文并未直接提及“有形之象”等等。二、艺术概括的思想包含在哲学思想里，需发注而后见。我们的理解是否正确，欢迎同志们讨论。但是章培恒同志故意把我们文章中的“包含”“包括”改为“提及”，然后说我们把注解错当了正文。这种作法，不符合实事求是的原则。是不值得提倡的。
- ② 关于《文赋》对形象思维的阐述，请参上述《我国古代文艺理论中的形象思维》一文。
- ③ “神与物游”的“物”，我们认为即指“事物的具体形象”。《神思》的结语“物以貌求，心以理应”可以印证这种说法。《物色》的“物色”二字联用（按：佛家把属于物质领域的称为“色”，此处“物色”即指事物的具体性的东西）也可以补充这种看法。章培恒同志说：“神与物游”的“物”，即“物沿耳目”的“物”，接着引别人的注解：“物，谓事也，理也。”我们认为“物沿耳目”，指外物接触人的耳目。这种“物”是可以藉助人的视觉、听觉而感觉的，当然指的是物的具体形象。“理”是需要通过理性认识得到才能把握的，又怎么可以“沿耳目”。由此看来，在这里把“物”释为“理”是说不通的。