顾恺之“悟对通神”论的美学意义

王 新 民

顾恺之对传神提出“以形写神”的具体方法，学术界对此已有很多论述，但关于他的“悟对通神”的美学意义则一直未受到重视。“悟对通神”就是在有背景的人物画中，通过人物与视觉对象的交感而畅通人物的神情，在人的形体之外又发现了人的观照对象的传神作用，并且认为人的观照对象有时比人自身的形体更能充分表达人的内在精神。因此，我们认为“以形写神”之“形”也可以广义地理解为含有人的观照对象（“对”）的“形”，“悟对通神”是“以形写神”很重要的一个方面，是对“以形写神”论的补充与发展。以“悟对通神”为美学原则的有背景的人物画，对于从人物画到山水画、从“传神”到“畅神”的过渡，起了重要的促进作用，同时，它对六朝的文学理论也发生了深刻的影响。

1

要探讨“悟对通神”在顾恺之画论中的意义，必须首先考察他对人物画传神论的论述，因为这是他提出有背景的人物画创作中“悟对通神”论的逻辑基础。在顾恺之以前，西汉初期以道家思想为主的《淮南子》就提出过人物画的传神问题，其《说山训》说：“画西施之面，美而不可悦，规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉”，所谓“君形者”即是神，强调神为形之君。但是随着汉武帝的“独尊儒术”，儒家文艺思想占据了统治地位，建立在道家美学原则之上的传神论在两汉并未得到重视，一般文人学士对画的理解停留在形的层次上。东汉王充从否定绘画的立场认为“画者，古之死人也”（《论衡·别通》），甚至西晋文论家陆机也说“存形莫善于画”（《演连珠五十首》），都没有接触到传神的问题。

魏晋以后，儒家衰落，玄学兴起，东晋顾恺之才旗帜鲜明地提出画人物要传神的主张，将形似在画中的地位置于传神之下。《世说新语·巧艺》记载：

> 顾长康画人，或数年不点目睛。人问其故，顾曰：“四体妍媸，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中。”

他明确地宣称虽然人的形体已经完全画好，但是，还没有达到绘画的目的，只有在点睛时画出形外之神，才能达到“妙”的境地。“四体妍媸”之形固然是画人的第一步，但是形只是象征心灵的工具。同书又说：

> 顾长康好写起人形，欲图殷荆州。殷曰：“我形恶，不烦耳。”顾曰：“明府正为眼尔（仲堪眇目故也——原注），但明点童子，飞白拂其上，使如轻云之蔽日。”

“明府”指神明，“童子”即瞳仁，“飞白”是一种用笔虚实相间的书体。殷仲堪自以为形体丑陋，不宜入画，而顾恺之则认为精神的显露只在于眼睛，只要画出殷氏很有特色的眇目，就可以达到传神的目的。“明府正为眼尔”，言下之意，形体的其它部位与神明的关系不是非常密切。他还在《魏晋胜流画赞》中说：“皆令新迹弥旧本……点睛之节，上下、大小、酝藉，有一毫小失，则神气与之俱变矣。”所谓“新迹”、“旧本”是指临摹而言，因为原画的传神之处正在眼睛，所以移画时对于睛目就必须格外注意，不可有毫厘之差。

顾恺之在具体的绘画评论及构图设计中贯穿着形外传神，正在睛目的观念。他在《论

画》中评“小列女”画时说：“刻削为容仪，不尽生气”，又说它“尊卑贵贱之形，觉然易了”，可见尽管形的描绘达到极高的水平，也并没有因此就表现出“生气”。所以，在顾恺之看来，形与神并没有必然的因果关系，形具而未必能传神。他在《画云台山记》中设计的张天师是“瘦形而神气远”，充分体现了重神轻形的观念，可是他对张天师及其弟子们的眼睛却都有精心的安排（详后），又说明传神在于眼睛是顾氏画论的一贯主张。

顾恺之这种重神轻形、独取睛目的人物画理论与魏晋玄学对人的形神关系的看法有密切的联系。东晋慧远在《形尽神不灭论》中说：“神也者，图应无生，妙尽无名，感物而动，假数而行。感物非物，故物化而不灭。”（《见全晋文》）他认为神是灵妙莫测的，它无形无象，所以卦象、图形、语言都无法完美地将它体现出来。神只是寄寓于形体之中，形体消灭了神也存在。顾恺之的《嵇康赞序》正好说明他相信形神分殊说。其曰：“南海太守鲍靓，通灵士也，东海徐甯师之。甯夜闻室有琴声，怪其妙而问焉。靓曰：嵇叔夜。甯曰：嵇临命东市，何得在此？靓曰：叔夜迹尸终，而实尸解。”（《见全晋文》）嵇康之死是精神脱离肉体的超升，化灭的是可见之形，而不可见之神则永存不灭。在这种哲学思想的指导下，他强调神而轻视形就是完全自然的了。

但是，顾恺之并没有完全废弃形的传神作用，他认为形虽然不是传神的充分条件，但也是必要条件。《世说新语·巧艺》记载：

> 顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故，顾曰：“裴楷俊朗有识具，此正是其识具。看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。”

“俊朗”是裴楷的神气，这种抽象的精神必须通过“三毛”这种富于特色的形貌才能表现出来，因此，“三毛”之形就是“俊朗”之神的“识具”。“俊朗”不等于“三毛”，但是没有“三毛”，它本身也无法被别人发现，更加无法在画像中显示出来。顾恺之这种观点与玄学大师王弼在《周易略例·明象》中所论述的言、象、意之间的关系是一致的。王弼突破了汉儒象数之学对《周易》的烦琐解释，认为言、象只是意的表现工具，必须通过卦象、爻辞把握里面的圣人之道。他说：“忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也”，如果执著于象、言的层次，就无法深入到意的内部。可是，王弼同时又认为言、象是认识意不可缺少的工具：“尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意”（《王弼集校释》）。要想透彻地表现或认识意，必须充分发挥言、象的作用，离开了言、象，意也就无所附丽。王弼所谓言、象是指《周易》的卦象、爻辞而言，可是他的这些论述与绘画艺术的形神关系又有着密切的联系。顾恺之在形体之外重视神的传达，同时又不废弃形的作用，这与王弼的哲学理论有一定的关系，他们都认为可见的形、象是象征不可见的神、意的工具，同时是不可缺少的工具。

顾恺之虽然没有完全废弃人的形体对于传神的作用，但是他认为仅仅通过形的描绘是无法使人的画像具有神气的。可是，在上面的引文中可以看出，顾恺之对人的眼睛传神作用却非常重视。按一般的人体观念来说，眼睛作为五官之一也是形体的一部分，但是在玄学影响下的魏晋人物品评，却认为眼睛是不同于六骸而直接与神明相关的特殊器官。魏代的刘劭就曾说过“征神见貌，则情发于目”（《人物志》），《世说新语》的几则材料更能说明这种观念当时已深入人心：

> 王尚书惠看王右军夫人，问：“眼耳未觉恶不？”答曰：“发白齿落，属乎形骸；至于眼耳，关于神明，那可便与人隔？”（《贤媛》）

王子猷指谢万，林公先在坐，瞻瞩甚高。王曰："若林公须发并全，神情当复胜此不？"谢曰："唇齿相须，不可偏亡，须发何关于神明！"（《排调》）

双眸闪闪若岩下电，精神挺动。（《容止》）

眼耳与神明的关系是"唇齿相须，不可以偏亡"，而其它形骸则与神明没有必然的联系，这对于造形艺术来说，就要特别重视眼睛的描绘，所谓"传神写照，正在阿堵之中"。

2 如上所述，顾恺之将表现人的精神的关键放在眼睛之上。德国美学家黑格尔也认为人的眼睛与灵魂有着直接的关系，眼睛是心灵的窗户。黑格尔并且认为眼睛有两种作用："（灵魂）通过眼睛才被人看见"与"灵魂通过眼睛去看事物"[1]。顾恺之重视人的眼睛传神的作用，也包含着这样两个方面。对于人物肖像画来说，只要画出眼睛本身的特色，就可以进而窥见人物的心灵世界，而对于有背景有环境的人物画来说，还必须画出眼睛与对象的交感对应关系，也就是说必须显示出"灵魂通过眼睛去看事物"的状态，才能充分表现人的精神。前一个方面，则被学术界忽视了，而这正是我们所要强调的。顾恺之在《魏晋胜流画赞》中说：

人有长短，今既定远近，以瞩其对，则不可改易阔促，错置高下也。凡生人，亡有手揖眼视而前亡所对者，以形写神而空其实对，则荃生之用乖、传神之趣失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟对之通神也。

这段话先论述临摹过程中要注意人与对象的视线对应，不能高低错置。然后引出一般有背景的人物画中人与对象的交感关系对于传神的作用，"凡生人"以下就是普遍性的结论。关于这段文章中数次出现的"对"字的理解，学术界颇有分歧，或认为指临摹过程中原画与新画的对应[2]，或认为指现实对象即画之模特[3]，或认为指画面中人物与对象的视线对应[4]，我们认为最后一种解释符合顾恺之的原意，不仅符合本文的语境，而且符合他一贯的画论主张。"对"作为名词指人的观照对象，如"瞩其对"、"悟对"等，作为动词时指人与对象的对应，如"对而不正"，其意义是相通的。他认为凡是活着的人睁眼而视时，必有所视的具体对象，而人物特殊的神情正是体现在人与对象的交流之中，因此，画有背景的人物画时，就必须画出人物与对象的对应关系。绘画的总原则是"以形写神"，对于有背景的人物画来说，"对"也是"形"不可忽视的重要方面，所以他说"以形写神而空其实对则……传神之趣失矣"，此处的"形"不能狭义地理解为人体之形，而应该包含观照对象在内，指广义的绘画之形。这样以来，一些学者仅以"以形写神"四字来判断顾恺之认为人物形神之间处于何种关系的作法，也是值得商榷的。"以形写神"不仅论述了人物的形体与神明之间的关系，而且阐明了人的视觉对象与人的神明之间的密切关系，这后一方面，正是下文所谓"悟对通神"。"悟"是当时玄学的概念，是在感性现象中直接体验道的感悟能力，顾恺之这里指人对对象的观照活动。"悟对通神"就是说人能够通过观照视觉对象而通畅地表现自己的神情。人将自己的心灵投入到对象之中，因此，对象就成了心灵活动的象征，在绘画中画出人的眼睛与对象的交流关系，就可以充分表现人物的内心世界。所以他说："空其实对则大失，对而不正则小失"，"一像之明昧，不若悟对之通神也"。将观照对象的表现功能在绘画中强调得如此重要是前无古人的。

顾恺之流传至今的画论资料基本上贯穿着这一观念。《画云台山记》是顾恺之的一篇绘画设计方案，这幅画有人物，有背景，充分体现了"悟对通神"的美学原则。画中表现了道教首领张天师与其弟子在山中说法的故事，其中的山水、树石、动物等背景都是画中人物内

心世界的外化，具有浓厚的象征色彩。画山峰则强调其“直顿而上”、“蓬蓬然凝而上”之势，以此象征道教徒超尘绝俗、白日飞升的思想，又设计“婆娑体仪”之风、“匍石饮水”之虎，用来表现道家与鸟兽同居而不挠的归真返朴的情趣，这都是广义的“悟对通神”的运用。对于与人物视线直接相对的部分，则要格外注意“瞩其对”，避免“空其实对”或“对而不正”之病。张天师是“据碉指桃，迴面谓弟子”，二弟子“临下”视桃树，王良“穆然坐，答问（指面对天师）”，赵升“俯眄桃树”。在一个瞬间的场面中，人物通过其视线所瞩，体现了各自的特殊神态。更为重要的是，顾恺之在主要人物张天师的前方专设一“对”以通其“神”：“中段，东西丹砂绝蓼及荫，当使嵯峨高骊，孤松植其上，对天师所，壁以成碉，碉可甚相近，相近者，欲令双壁之内，悽怆澄清。神明之居，必有与立焉。”画面上的天师正在回头与弟子对话，但读者可以想象，当他正面而坐时，眼睛恰好对着一棵孤松。松树具有高洁、长寿的品格，它正可以作为道家远离尘世、长生不老观念的象征。张天师的“澄清”之神直接通过他的形体及其活动还无法完全表现出来，只有通过他与“孤松”的交感才能充分体现，“孤松”成了张天师之神明的象征。“神明之居，必有与立”，就是要避免“空其实对”之病，强调观照对象对于表达人物精神的重要意义。他甚至在构思象征道教精神的凤时，也专门提到了“轩尾翼以眺绝碉”，充分证明了他十分重视“悟对”的作用。

《世说新语·巧艺》记载的两则故事，则更能说明“悟对通神”的意义：

> 顾长康道：“画手挥五弦易，目送归鸿难。”
>
> 顾长康图谢幼舆在岩石里，人问其所以。顾曰：“谢云，‘一丘一壑，自谓过之。’此子宜置丘壑中。”

能够认识到画人物的动态（手挥五弦），已经比画其静态高明了一步，但是顾恺之认为更高明的在于画出嵇康与归鸿的目送关系，因为嵇康玄远超迈的精神正是表现于他与归鸿的观照活动之中。画嵇康而不画“归鸿”，就是“空其实对”，画“归鸿”而不画“目送”，就是“对而不正”。谢幼舆即谢鲲，他一生爱好山水，寄情其间，高举远慕，还曾经写过山水诗。谢鲲自称处理政事赶不上别人，但游山玩水“自谓过之”。因此，顾恺之认为要画出谢鲲之神，最好就是画出他的观照对象“丘壑”，让他在观照丘壑的过程中畅神达意。“目送归鸿”与“置丘壑中”都是“悟对通神”观念的具体运用。更可贵的是，它不同于《画云台山记》中的那种一般观照活动，而是审美的观照活动。他们的对象是美的事物，因此对象本身也具备了审美价值，而不仅是某一故事中的一般物象。这对于绘画从宗教、礼教中解放出来，进入纯粹的审美活动，起到了促进作用。

顾恺之的传世名作《洛神赋图》，完全体现了“悟对通神”的美学原则。这幅画是根据曹植《洛神赋》而作的，描绘了曹植与洛神恋爱的故事。此画为横卷，人物在同一背景上重复出现，犹如连环画，似乎有零乱之感。但是顾恺之巧妙地利用人物之间的视线交流，使每一组场面都显得浑然一体，不可分割，因此，各组之间自然成段。画中曹植与洛神基本上是同时出现，而且总是注目对方，互为对象，各通其神。神女总是回目转波，身欲往而神欲留，充分表现了他对曹植的留念；曹植或佇立岸上，或飞于水上，双目总是凝视着洛神，其爱慕之深，于此毕显。

顾恺之认为在有背景的人物画中，不仅要画出人与对象各自的形象特征，而且要充分注意人与对象的交感关系，而且他已经触及了人对审美对象的观照活动。从魏晋以来，名士们常常放浪形骸之外，注重在观照山水风景等自然外物的过程中悟道畅神，到了顾恺之所处的东晋时代，这种风气发展到了高峰。王玄之《兰亭诗》：“松竹挺岩崖，幽涧激清流。消散肆

情志，酣畅豁滞忧”；谢安《与王胡之》：“朝乐朗日，啸歌丘林”；王羲之《兰亭诗》：“仰望碧天际，俯瞰绿水滨。寥朗无厓观，寓目理自陈。”（均见《全晋文》）他们认为要得道，必须走向大自然，在即物的观照之中达到物我同化的境界，这其实已将沉思默想的玄学“析理”引向审美观照，所谓“寓目理自陈”。《世说新语·赏誉》记载：“孙兴谓卫君长，此子神情都不关山水，而能作文？”认为文学家的心灵必须与山水相接，人的主体精神与自然景物合而为一，才能创作出优秀的作品。同书《容止》又说：“孙绰《太尉庾亮碑》：‘公雅好所托，常在尘垢之外。虽柔心应世，蠖屈其迹，而方寸湛然，固以玄对山水。’”“所托”是山水的别名，即道之寄托。庾亮之所以能保持超然的精神境界，仅靠内在修养是不够的，还必须依赖对外在山水的观照，以玄妙之心去感悟山水，就可以得道，山水就成了人的心灵的对象化，成了人畅神的工具。当时的玄学兼佛学大师僧肇从哲学的高度论述道：“玄道在于妙悟，妙悟在于即真。即真则有无齐观，齐观则彼己莫二。所以天地与我同根，万物与我一体”（《涅槃无名论》）。他认为天地万物与人都来源于道，物是道的外化并且是道的表现，人只要以玄妙之心观照外物，与外物同化为一，消融了主客体之间的对立，就能进入道的境界。这种观念来源于庄子的“物化”，庄子认为人与外物应该合而为一，就象庄周梦为蝴蝶，不知庄周与蝴蝶的区分，称这种人生境界为“物化”（《庄子·齐物论》）。顾恺之的“悟对通神”正是强调主体与客体、人与自然之间的互相默契并且融合一致，它与庄子的“物化”、僧肇的“妙悟”都有内在的联系，深刻地揭示了人的审美观照活动的奥妙。顾恺之有一篇《雷电颂》，其中说：“尔乃清风前飒，荡浊流尘，丰隐破响，列缺开云。当时倦容，廓焉精新，岂直警安疎寐，乃以畅精悟神”；又在《水赞》中说：“湛湛若凝，开神以质”。在他看来，对自然之物感性形态的审美观照，能使人“畅精悟神”，因此，人的观照对象与人的精神也就具有不可分割的密切联系，“开（畅）神以质（形）”简直是“以形写神”、“悟对通神”的同义词。

3 中国古代绘画中占主导地位的是以自然对象为题材的山水花鸟画，而不是以人物为题材的肖像画。这种民族特色的形成，是基于道家人与自然合一的哲学、美学思想，这种思想渗透于绘画领域是从魏晋开始的，顾恺之的“悟对通神”论是这个渗透过程的开端。魏晋六朝是中国历史上最为动荡的一个时期，当时的人们痛感人生无常，企图超越有限的、暂时的肉体，而在无限的、永恒的大自然中确证自己的生命价值。他们认为人的形体即使延至百年也终将化灭，不能永远体现人的精神，而自然山水则相对稳固，可以作为人的精神的寄托（当时人们把山水称作“所托”）。对于绘画来说，人体之形与自然对象之形都是传神的工具，而将对象之形与人的精神联系起来尤其具有重大的意义。关于前一点，汤用彤先生早就指出过：“顾氏之画理，盖亦得意忘形学说之表现也”[5]，而后一点，似乎未引起人们的重视。“悟对通神”的原理要求画出人物的观照对象，如嵇康所对之“归鸿”，谢鲲所对之“丘壑”，张天师所对之“孤松”等，认为这才是畅人之神、达人之意的最好工具。徐复观先生曾指出：“由魏晋时代开始的人物画的传神——亦即气韵生动——的自觉，虽然是受了庄学的影响；但庄学的艺术精神，决不能以人物作对象的绘画为满足；自然，尤其是自然的山水，才是庄学精神所不期然而然地归结之地”[6]。顾恺之的“悟对通神”论正是这个“不期然而然”的过程的关键。

宗炳（与顾恺之同时而稍晚）是中国山水画的祖先，而且是最早的山水画论的创立者。他认为山水的感性之形是道的外化，“山水以形媚道”，所以，感悟山水就能得道：“应会

感神，神超理得”。观照山水是为了畅通自己的神情，山水是表现自己心灵的工具：“余复何为哉，畅神而已。”（均见《画山水序》）。宗炳认为画山水同时就是画人之神，因为人与山水在观照过程中已经融合无间，毫无分别。宗炳的“山水畅神”论是顾恺之“悟对通神”论的进一步发展，他将“悟对”的主体从画中人物变为画家自己，将对象从广义的观照对象净化为自然山水，从而成立了纯粹的山水画。我们将汉代到晋宋之交的绘画美学观念的演进轨迹列表如下：

代表人物	画 科	美学观念
王充	人物画	画人之形
顾恺之	人物画	以形写神
顾恺之	人物画	睛目传神
顾恺之	有背景的人物画	悟对通神
宗炳	山水画	畅神

由此表可以清晰地看到，顾恺之的“悟对通神”论，对于绘画题材从人物到自然、美学观念从形似到畅神的发展变化产生了直接的促进作用。因此，顾恺之不仅是人物画传神论之祖，而且是山水畅神（以后发展到写意）论之远祖。众所周知，西方造型艺术从古希腊到文艺复兴，都以人体美作为美的理想，直到十七、十八世纪才开始出现独立的风景画科，但是从来没有成为绘画的主流。美学家康德说：“只有‘人’才能具有美的理想，像人类尽在他的人格里面那样；他作为睿智，能在世界一切事物中独具完满性的理想”，“美的理想，由于上述的理由，我们只能期待于人的形体”（重点原文有）。他的观点代表了西方大多数人的审美理想。相比之下，中国艺术则表现出相反的情趣，自从魏晋绘画觉醒以后，马上就出现了宗炳、王微等山水画家，并且终于发展为画坛主流。中国绘画追求一种物我合一、人与自然合一的境界，认为人的审美对象就是人的精神的客观化、有形化，而“悟对通神”正是这种审美理想的最早的表现，所以，顾恺之的“悟对通神”论与中国绘画的民族特色有着内在的联系。

在中国文学理论发展史上，六朝文论的显著贡献之一就是充分论述了创作过程中主体与客体的辩证统一关系，而以刘勰的《文心雕龙》最为突出。刘勰认为文学创作包含着“物以貌求”与“心以理应”（《神思》）这样不可分割的两个方面。“物以貌求”是说客观对象以其生动鲜明的感性样态呈现在作家面前，请求作家再现它们，与它们相默契；“心以理应”是说作家以自己主观内在的心灵为标准，对外物加以取舍、熔铸，使它变为自己的表现方式。这两句诗一般的句子，形象地说明了文学创作过程中心与物之间互相呼应的亲密关系。《物色》又说：“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”，文学创作一方面必须依赖客观对象的真实形态，另一方面又要充分体现作者的心灵，最好的状况是将这两方面巧妙地、有机地结合起来，达到“神与物游”的物化境界。心与物完全合而为一，物的合规律性与心的合目的性之间再也没有矛盾了。以《乐记》为代表的汉代儒家文艺理论的“物感”说只强调了“物”对于“心”的感发作用，而忽视了“心”对于“物”的主宰作用。刘勰则更为全面地论述了心与物之间的统一关系，这显然是受了魏晋画论中“畅神”论的影响，而其中顾恺之的“悟对通神”就是他很重要的思想渊源之一。刘勰在《神思》中说：“神用象通，情变所孕”，就是说主体之神必须通过客体之象才能畅通并表现出来，而客体之物象也只有作为神的感性的表现形态才具有意义，这与“悟对通神”是多么相似！由此可

（下转第124页）

忽视的，他们把现实主义仅仅看作一种理论形态，仅仅从宣言的张扬、理论和阐发中认识它的历史作用。其实，这种创作方法和思潮，只有靠作品的影响力所体现的创作意识和批评意识才把它凝固起来的。温儒敏善于通过大量的形形色色的作品的分析，看到制约它们的具有时代代表性的创作意识和批评意识，及其渊源流向，从而厘定出现实主义流变的得失，较之只看历史上的宣言、论争、理论就更可靠，更符合探讨文学思潮的规律。另一个特点是熟练地使用比较文学中“影响研究”的方法进行历史梳理和宏观考察。“比较文学就是意识到一切文学创作与经验的统一性，以世界的眼光去研究一切文学。”（魏斯克《比较文学的名称与性质》）中国现实主义思潮的考察正需要这种“世界的眼光”。温儒敏把中国的现实主义文学思潮作为“五四”以后现代文化意识的一部分，认真考察了它对外国文学的横向吸收和改造。二十年代，新文学现实主义主要接受了十九世纪欧洲现实主义包括俄国现实主义的影响，三、四十年代，又逐渐汇融了苏联社会主义现实主义的成分。这些都极大地影响了中国现实主义文学的运思程序，规定着它的特殊品格。这种以世界文学发展史为背景的开阔的视野，加强了这项“史述”研究的深度和广度。总之，象他的选题一样，“史述”这种古老的方法在温儒敏的作品中，却蕴涵了现代的意识和新颖的方法。

选择现实主义这个题目，采用“史述”的方法，在这“新潮”汹涌的时代，是要一定的人格力量才能做到的。文学研究一如文学创作，是作者人格的体现。人格力量，是作者主体意识的一个有机部分，意味着作者的一种充分自觉状态，是燃烧的热情和冰晶的冷静相结合的产儿，而不止于单纯的激烈亢奋，更与趋时附俗、急功近利完全对立。从中国现代文学思潮发展的曲折道路和中国知识分子的固有弱点考虑，强调这一点似乎特别重要。现实主义文学就与作家、理论家的人格力量关系甚大。不是吗？在以前的文坛上，曾有那么多人竟为“假、大、空”的伪革命现实主义助威，曾有那么多人竟睁着眼睛让“政治标准第一”的漏勺把群众的实际生活从文学中“筛”掉，而保持自己的人格力量，不为这股“风”、那股“风”所动摇，始终坚持真诚的现实主义的人则不多。近几年，文学研究界走马灯式地变换“热点”，一些人盲目求新求异以追求“轰动效应”，一些人还以“玩”文学大出其名；当不无畸形的商品经济冲击文坛，一些人又倏然倦怠，视严肃文学为弊屣。在这种气氛下，保持学术研究的沉静心态，坚持有价值的选题和扎实的方法，对一个严肃的学者也是一个考验。我敬佩温儒敏在现实主义研究又需要以人格力量来保证的时候，从容地默默地啃了这块硬骨头，并且取得了很有价值的研究成果。这不是很可喜的事情吗？

（上接38页）

见，刘勰文论与顾恺之画论之间有着一脉相承的关系。

注：①黑格尔：《美学》第一卷。

②陈传席：《六朝画论研究》。

③温肇桐：《顾恺之评论》。

④俞剑华：《顾恺之研究资料》。

⑤汤用彤：《魏晋玄学论稿》，见《汤用彤学术论文集》。

⑥涂复观：《中国艺术精神》。

⑦康德：《判断力批判》上册。

⑧参阅张少康：《文心雕龙新探·物色论》。