

“鉴赏力要靠观赏最好的作品培育”

——《歌德谈话录》阅读之二

□ 陈文忠

摘要:艺术鉴赏力就是“发现美的眼睛”,它要靠观赏最好的作品才能培育。所谓“最好的作品”,就是艺术家能把自己的灵魂渗透到对象的灵魂里,又能表现出对象的精神特征的作品。鉴赏力的培育是一个过程,它要求观赏者完整反复、丰富多样地观赏作品,还要求观赏者具有相应的人生经验、知识储备和探索精神,更要有自由大胆的精神去发挥想象力。

关键词:鉴赏力;特征论;想象力

歌德向“青年诗人”提出“不要写大部头作品”的“忠告”不久,1824年2月26日,又谈论了培育艺术鉴赏力的问题。

一、“在最好的作品中打下牢固的基础”

法国艺术大师罗丹有句名言:“美是到处都有的。对于我们的眼睛,不是缺少美,而是缺少发现。”^{[1]58}“发现美的眼睛”,就是发现美的艺术鉴赏力。罗丹感叹“美到处都有”,缺少的是“发现美的眼睛”。精湛的艺术鉴赏力不仅可贵,而且难得。

如何获得可贵而难得的艺术鉴赏力?那天饭后,歌德通过指导爱克曼欣赏铜板雕刻和素描,做了身体力行的示范。首先,他选出每一类画中最完美的代表作,讲解作者的意图和画作的优点。然后,歌德对爱克曼说了一段非常重要的话:“鉴赏力不是靠观赏中等作品而是要靠观赏最好作品才能培育成的。所以我只让你看最好的作品,等你在最好的作品中打下牢固的基础,你就有了用来衡量其它作品的标准,估价不至于过高,而是恰如其分。我指给你看的是某一类画中的最好的作品,使你认识到每一类画都不应轻视。”^{[2]31}

这是智者之言,也是经验之谈。早在1772年,歌德给赫尔德尔的信中就深有体会地说:“自从不见您的来信以后,古希腊名人便成了我唯一的研究对象。先是只读荷马史诗,随后又以苏格拉底为中心研究色诺芬和柏拉图。这时,我才醒悟过来,看到自己的浅薄。”^{[3]36}青年时代“最好的作品”的研读,为歌德深邃的思想力、丰富的想象力和精湛的鉴赏力打下了坚实基础。歌德对爱克曼说的话,集中表达了培育艺术鉴赏力的要义,

内容极为丰富。

首先,鉴赏力的培养要在最好的作品中打下牢固的基础。这是关键所在,是提高鉴赏力的基本途径。每一本文艺学理论教材都提出了一套“批评标准”,如真实性、形象性、典型性、独创性等等。然而,这是一套概念化的“抽象标准”,面对种类多样、风格多样的具体作品,不易把握,评价难免忽高忽低。别林斯基说:“批评是判断,是现象与其理想典范之间的比较。”^{[4]577}如果“在最好的作品中打下了牢固的基础”,把“理想典范”藏于心胸,就获得了一套判断作品的“具体标准”。具体的艺术典范,容易把握,作为审美参照,以货比货,不至忽高忽底,而能恰如其分。同时,这也意味着获得了艺术评价的内在准则,获得了艺术鉴赏力和“发现美的眼睛”。

英国诗人和批评家安诺德曾提出艺术批评的“试金石”理论,这与歌德以“最好的作品”为衡量标准的看法是一致的。安诺德说:“把大诗家的一些诗的字句,牢记在心,并用它们当作试金石应用到别人的诗上,是能帮助我们发现什么是属于真正优秀一级的,因而对我们是最有好处的诗。”^{[5]89}用“最好的作品”为“试金石”,也是中国传统诗评常用的方法。严羽《沧浪诗话》曰:“诗之是非不必争,试以己诗置之古人诗中,与识者观之而不能辨,则真古人矣。”所谓“置之古人诗中”,就是以“最好的作品”为师,以“最好的作品”为试金石。

其次,应把握“每一类画中的最好的作品”,扩大审美视野,丰富欣赏经验。歌德反对局限于单一的作品和狭隘的经验。他说:“我指给你看的是某一类画中的

最好的作品,使你认识到每一类画都不应轻视。”换言之,既要观赏“某一类画中的最好的作品”,又应认识到“每一类画都不应轻视”;既要有质的高度,又要有量的广度。《文心雕龙·知音》所谓“凡操千曲而后晓声,观千剑而后识器;故圆照之象,务先博观”,其理如一。

歌德让爱克曼观赏法国画家创作的“艳情”类画中最优秀的作品,又观赏著名动物画家鲁斯创作的以“羊”为主题的各种版画。实际上,一部“歌德谈话录”就是一部各类艺术中“最好的作品”的“艺术鉴赏录”。除这里的“艳情”画和动物画,还有古今宝石雕刻的比较、鲁本斯的风景画、索福克勒斯的悲剧、莎士比亚的戏剧、莫里哀的喜剧、贝朗瑞的抒情诗、米尔顿的史诗以及司汤达的《红与黑》、雨果的《巴黎圣母院》等等;而且对这些作品或作要言不烦的评点,或作引人入胜的分析,对提高读者的鉴赏力有莫大助益。

在中国审美文化史上,我们推崇书法史上的王羲之、张旭、颜真卿、柳公权,绘画史上的顾恺之、吴道之、关仝、巨然,诗歌史上的屈、陶、李、杜,散文史上的唐宋八大家,戏曲史上的关、白、马、郑,小说史上的“四大名著”,等等。就其目的而言,同样是向大众推荐“最好的作品”,培养人们的鉴赏力,培养“发现美的眼睛”,提高民族的审美文化素养。

再次,老年歌德对青年爱克曼反复强调:“好朋友,要成就大事业,就要趁青年时代”(1828年3月11日)。同样,培养艺术鉴赏力,成为一个真正的艺术鉴赏家,也要趁年轻时代。青年时代感觉敏锐,精力旺盛,心灵纯净,神情专一,一切能力的培养,青年时代最为有效。从《诗与真》可以看到,老年歌德的深邃智慧和审美眼光,就是在青年时代打下基础的。“青春好读书”,这不仅是教育学的普遍规律,也是审美教育的普遍规律。

温克尔曼是歌德最推崇的德国艺术鉴赏家和艺术史家,他曾用“高贵的单纯和静穆的伟大”^{[6]41}概括希腊艺术风格而闻名于世。他把艺术鉴赏力称为“在艺术中感受优美的能力”,并同歌德一样,强调应当在青年时代发展和引导这种能力。温克尔曼在《论在艺术中感受优美的能力》一文中写道:“艺术中的优美比自然中的优美要求更强烈的感情,因为它象戏剧中的眼泪,不能引起苦痛,没有生活气氛;它应该用想象力来替代和激起。由于这种能力在青年时代比在成年时代更富有生气,那么,必须在进入老年之前发展和引导通向我们正在论述的那种感受优美的能力。”^{[6]111}换言之,一个

人要培养和发展感受美的能力,在富有生气的青年时代最为有效。

俄罗斯当代电影艺术家安德烈·塔可夫斯基(1932—1986)的审美经历,为温克尔曼和歌德的论断提供了有力证据。他在谈到艺术经典塑造审美品味时写道:“在我孩提的时代,母亲第一次建议我阅读《战争与和平》,而且于往后数年中,她经常援引书中章节片段,向我指出托尔斯泰文章的精巧和细致。《战争与和平》于是成为我的一种艺术学派、品味和艺术深度的标准。从此以后,我再也没办法阅读垃圾,它们给我以强烈的嫌恶感。”^{[7]55}在正道上行走,从未有人迷路过。一个人在青年时代获得“在艺术中感受优美的能力”,一生将成为具有崇高审美品味的人。

二、“精神性格透过外表逼真地显露出来”

什么是“最好的作品”,它有什么特点?艺术家是如何创造出“最好的作品”的?当天的谈话,由艺术鉴赏转入艺术创造,转入歌德的创作经验。

歌德从鲁斯的版画说起。动物画家鲁斯的版画,画的全是羊。胖乎乎、脏兮兮的绵羊,有老的,有小的,有静卧的,有喂奶的,在各种境况中,现出各种姿态;单调的面孔,丑陋蓬乱的毛,惟妙惟肖,和真的一样。面对鲁斯的“羊”,歌德深有体会地说:“我每逢看到这类动物,总感到有些害怕。看到它们那种局促、呆笨、张着口像在做梦的样子,我不免同情共鸣,害怕自己也变成一只羊,并且深信画家自己也变成过羊。鲁斯仿佛渗透到这些动物的灵魂里去,分享它们的思想和情感了,所以能使它们的精神性格透过外表皮毛而逼真地显露出来,这无论如何都会使人惊赞的。由此可以看出一个才能高的艺术家能创造出多么好的作品,如果他抓住和他本性相近的题材不放。”歌德通过鲁斯“羊”的观赏感受和艺术特征的分析,对上述问题做了精辟回答。

首先,所谓“最好的作品”,就鲁斯的“羊”而言,“它们的精神性格能透过外表皮毛而逼真地显露出来”,从而令歌德“不免同情共鸣,害怕自己也变成一只羊”。引伸之,凡是艺术对象的精神特征能透过外表而逼真地显露出来,同时又渗透了艺术家的灵魂和情感,这样的作品就是“最好的作品”,也是歌德艺术评判的基本标准。1827年4月11日,歌德赞赏鲁本斯的风景画《晚归》:“这种构图要归功于画家的诗的精神”;1827年7月5日,称赞《婴儿耶稣在庙里》:“每一笔都使我们看

到作者心情的晶莹透澈和镇静果断,而且在观赏中感染到这种愉悦的心情”;1829年2月4日,称赞根据奥斯塔特原画制作得很美的版画《农夫一家》:“这幅画充分表现出局促情况下的婚姻生活的幸福。从这对夫妻对面相觑的面容上,可以看出心满意足、安适和恩爱的意谓”。1827年5月6日,歌德谈《塔索》的创作,同样如此:“我有塔索的生平,有我自己的生平,我把这两个奇特人物和他们的特征融会在一起,我心中就浮现起塔索的形象。”这些“无价之宝”,无不是艺术对象的精神特征和艺术家的灵魂情感的完美统一。

王国维《人间词话》开宗明义:“词以境界为最上。有境界,则自成高格,自有名句。”在王国维看来,在中国的唐诗宋词中,“最好的作品”就是“有境界”“有意境”的作品。歌德论及的“最好的作品”,不是诗而是画,是动物画、风景画和人物画。不过,歌德认为动物画中应当渗透艺术家的灵魂,风景画中应当有诗的精神,人物画中可以感受到作者愉悦的心情。可见,歌德所谓“最好的作品”与中国强调情境交融的“意境”,二者在审美特征上是相通的。

其次,如何创造出“最好的作品”?根据鲁斯的经验,歌德指出:“一个才能高的艺术家能创造出最好的作品,就必须抓住和他本性相近的题材不放。”当爱克曼问歌德:鲁斯能否像画羊一样画猫、狗和虎狼,能否以同样的真实去处理人的性格?歌德予以否定:“不行,你说的那些题材都不属于鲁斯的领域,他只孜孜不倦地画山羊、绵羊、牛之类驯良的吃草动物。这些动物才属于他的才能所能驾驭的范围,他毕生都只在这方面下功夫。在这方面他画得好!他对这类动物情况的同情是生来就有的,他生来就对这类动物的心理有认识,所以他对它们的身体情况也别具慧眼。”只有紧紧抓住同作者本人性格相近的题材,才能创造出激动人心的最好的作品。

歌德的话揭示了艺术家的创作个性问题。每个杰出的艺术家都有自己的创作个性,表现为具有各自擅长的艺术题材、艺术主题和艺术方式,从而形成独具一格的艺术专长和艺术风格。就绘画而言,西方达芬奇和拉斐尔的人物画,鲁斯的动物画和鲁本斯的风景画,就是如此;中国齐白石画虾,徐悲鸿画马,黄胄画驴和丰子恺画天真的儿童,同样如此。张潮《幽梦影》有则妙语:“天下有一人知己,可以不恨。不独人也,物亦有之。如菊以渊明为知己,梅以和靖为知己,竹以子猷为知己,莲以濂溪为知己,桃以避秦人为知己,杏以董奉

为知己,石以米颠为知己,荔枝以太真为知己”云云。大自然的每一个景物都有一个“知己”的艺术家,每一个艺术家都有一个“知己”的艺术对象。

再次,要创造出“最好的作品”,离不开艺术家生来就有的“预感”能力;而艺术家独特的“预感”,也是以相似的性格为基础的。歌德从鲁斯“生来就对这类动物的心理有认识”,联系自己《葛兹·封·伯利欣根》的创作经验,提出“诗人生来就对世界有认识”的“预感”问题。他说:“我写《葛兹·封·伯利欣根》时才是个二十二岁的青年,十年之后,我对我的描绘真实还感到惊讶。我显然没有见过或经历过这部剧本的人物情节,所以我是通过一种预感(Antizipation)才认识到剧中丰富多彩的人物情境的。”这种“预感”能力,使歌德具有这样的本领:“如果我和一个人谈过一刻钟的话,我[在作品中]就能让他说上两个钟头。”

诗人生来就有的“预感”能力,并不神秘。一方面,“预感”仅限于“内心世界”,而不是经验的“现象世界”。爱克曼问歌德:“如果诗人也要成功地描绘出现象世界,他就必须深入研究实际生活吧?”歌德做了肯定回答。对于爱与恨、希望与绝望等心灵领域的情绪,诗人是天生的,他可以成功地把它描绘出来。但是诗人不是生下来就知道法庭怎样判案,议会怎样工作,国王怎样加冕。如果要写这类题材,诗人就必须向经验或文化遗产请教。歌德以《浮士德》为例,做进一步说明:“例如在写《浮士德》时,我可以凭预感知道怎样去描绘主角的悲观厌世的阴暗心情和甘泪卿的恋爱情绪,但是例如下面两行诗:‘缺月姗姗来,凄然凝泪光。’就需要对自然界的观察了。”当然,对自然美的发现,离不开诗人发现美的眼光。歌德说得好:“我们周围有光也有颜色,但是我们自己的眼里如果没有光和颜色,也就看不到外面的光和色彩了。”

另一方面,诗人的“预感”又是以相似的性格为基础的。歌德肯定爱克曼的说法:“只有所写对象和作者本人的性格有某些类似,预感才可以起作用”;而“预感的窄狭或宽广是与描绘者的才能范围大小成正比的”。由此可见,所谓“预感”能力,就是以性格逻辑和情感逻辑为基础,以想象力为心理机制,对与自己本性相近的动物或人物的心理世界进行推论和描述的能力。作家和艺术家对人物的心理描写,无不基于这种心理“预感”能力。歌德称赞司汤达的《红与黑》,认为“她们显示出作者的周密观察和对心理方面的深刻见解”,这就体现了司汤达的“预感”能力;车尔尼雪夫斯基赞美托

尔斯泰杰出的心理分析能力,认为托尔斯泰“最感到兴味的却是心理过程本身,心理过程的形式,心理过程的规律,用明确的术语来表达,这就是心灵的辩证法”^{[8]261},同样揭示了托尔斯泰心理预感的特征。缺乏敏锐而宽广的“预感”能力,要创造出“最好的作品”是不可想象的。

三、“用自由大胆的精神去观照和欣赏”

19世纪英国学者约瑟·雷诺德说:“在评价诗和其他一切艺术方面,准确的鉴别力是一种后天学来的才能,它只有通过思想以及长期与典范作品接触才可以养成。”^{[9]26}雷诺德和歌德一致认为,鉴赏力的培育要靠长期与典范作品接触,要在最好的作品中打下牢固的基础。千里之行,始于跬步,“牢固的基础”,从读懂和读透第一部“最好的作品”开始。

综观谈话录,歌德认为,要真正做到“读懂读透”,除应深入“最好的作品”之中,完整细致地品味作品外,观赏者还须具有相应的人生经验,具有知识储备和探索精神,更要有自由大胆的精神去发挥想象力。

首先,鉴赏力的培养必须直面经典,细读原著。这是歌德对爱克曼提出的第一要求。莫里哀是歌德最推崇的法国作家。1827年3月28日,谈到戏剧如何适应舞台表演,歌德主张向莫里哀请教,并以《幻想病》中“幻想病患者探问他的小女儿是否有一个年轻人到她姐姐房子里”一景为例,称赞莫里哀善用“延宕花招”制造喜剧效果。接着,歌德对爱克曼说:“我这番解释只能使你对原剧的生动活泼有个粗浅的印象。你最好亲自去细读这一景,去深刻体会它的戏剧价值。你会承认,从这一景里所获得的实际教益比一切理论所能给你的都要多。”详尽的实例是最好的定义,经典的玩味胜过一切理论。观赏“最好的作品”,不能满足于“粗浅的印象”,必须对整本书玩味细读,这是培养鉴赏力的第一步。

同时,经典的细读,形象的感受,要沉浸到作品之中,信任自己的审美直觉,享受作品给你带来的快乐。1827年5月6日,歌德对爱克曼说:“你且拿出勇气来完全信任你的印象,让自己欣赏,让自己受感动,让自己振奋昂扬,受教益,让自己为某种伟大的事业所鼓舞。不要老是认为只要不涉及某种抽象思想或观念,一切都是空的。”艺术不是哲学,审美不是思辨,发现美的眼睛,对美的感受能力就是在美的形象的享受感动中逐渐形成的。

其次,鉴赏力的培养离不开相应的人生经验。

1825年1月10日,歌德接待了年轻的英国工程官H先生,问他读过哪些德国作品,H先生说已经读了歌德的《哀格蒙特》《浮士德》和《塔索》等等。歌德对H先生说:与《浮士德》相比,“《塔索》远为接近一般人情,它在形式上很鲜明,也较易于了解”。H先生却说:“可是在德国,人们认为《塔索》很难,我告诉人家我在读《塔索》,他们总表示惊讶。”歌德对H先生说:“要读《塔索》,主要的一条就是读者已不是一个孩子,而是和上等社会有过交往的。一个青年,如果家庭出身好,常和上层社会中有教养的人来往,养成了一种才智和良好的风度仪表,他就不会感到《塔索》难。”

为什么?《塔索》以16世纪意大利著名宫廷诗人塔索为原型。塔索作为诗人,不善交际,在宫廷得罪了不少人,自己也十分痛苦,以致抑郁多疑,精神失常,被关进疯人院达七年之久。1594年塔索来到罗马,教皇封他为桂冠诗人,在准备加冕时,他结束了自己的生命。《塔索》剧情围绕塔索戴上桂冠展开,着重写塔索这个人物的内心活动。歌德在魏玛宫廷的经历,使他对塔索的命运有深刻的认识,剧中融入了自己的人生体验。所以歌德曾说:“这部剧本是我的骨头中的一根骨头,我的肉中的一块肉。”由于《塔索》写的是宫廷诗人,以上层的宫廷生活为背景;所以歌德说,如果读者“常和上层社会中有教养的人来往,养成了一种才智和良好的风度仪表,他就不会感到《塔索》难”。在这里,歌德道出了鉴赏力培养的普遍规律:要进入作品,读懂作品,必须以相应的生活经验和生活体验为基础。

再次,鉴赏力培养要求读者具备一定的学问知识。1831年2月17日,歌德与爱克曼关于《浮士德》下卷的对话,生动地回答了这一问题。当时《浮士德》下卷即将完成,爱克曼看到手稿后说:“《浮士德》下卷所展现的世界远比上卷丰富多彩。”歌德赞同爱克曼的看法,并对上下卷的风格做了比较:“上卷几乎完全是主观的,全从一个焦躁的热情人生发出来的……至于下卷,却几乎完全没有主观的东西,所显现出的是一种较高、较广阔、较明朗肃穆的世界”。接着,歌德对“读懂”下卷提出了要求:“谁要是没有四面探索过,没有一些人生经验,他对下卷就无法理解。”爱克曼说:“读下卷须用一些思考,有时也需要一些学问。我很高兴,我读过谢林关于卡比里的小册子,才懂得您为什么在《古典的巫婆集会之夜》那一景中的有名段落里援用它。”歌德笑着说:“我经常发现,有点知识还是有用的。”

这是一段轻松的对话,一段亲切的对话,是一段富

于哲理的对话,道出了鉴赏力培养的又一普遍规律:鉴赏力的培养需要具备一定的学问和知识。审美不是思辨,但不同的艺术有不同的审美特点。文学是最富于思理性的艺术,文学欣赏离不开思维能力。正如别林斯基所说:“在美文学方面,只有当理智和感情完全融洽一致的时候,判断才可能是正确的。”像《浮士德》这样“深奥”的作品,更需要读者具备一定的学问、知识和思维能力。

最后,鉴赏力培养更要有自由大胆的精神去发挥想象力。1827年4月18日,歌德与爱克曼围绕鲁本斯风景画《晚归》的对话,可以说是歌德给爱克曼上的一堂艺术鉴赏课,一堂循循善诱、步步深入的艺术鉴赏“示范课”。歌德五问,爱克曼五答,最后引出一条鉴赏规律。

那天晚饭后,歌德对爱克曼说:“作为饭后的小吃,我还想请你吃点好东西。”然后把鲁本斯的风景画《晚归》摆在爱克曼面前,开始了对话。

歌德说:“这幅画你在这里已经看过,但是杰作看了多次都还不够,而且这次要注意的是一种奇特现象。请你告诉我,你看到了什么?”爱克曼对《晚归》的画面由外而内、由近及远、由前而后做了描述。

歌德说:“对,这就是全部内容。但是要点还不在此。我们看到画出的羊群、干草车、马和回家的农夫这一切对象,是从哪个方向受到光照的呢?”爱克曼说:“光是从我们对面的方向照射来的,照到对象的阴影都投到画中来。在前景中那些回家的农夫特别受到很明亮的光照,这产生了很好的效果。”

歌德再问:“但是鲁本斯用什么办法来产生这样美的效果呢?”爱克曼再答:“他让这些明亮的人物显现一种昏暗的地面上。”

歌德又问:“这种昏暗的地面是怎样画出来的呢?”爱克曼惊讶地发现:“人物把阴影投到画这边来,而那一丛树又把阴影投到看画者对立的那边去!这样,我们就从两个相反的方向受到光照,但这是违反自然的!”

针对“光从相反的两个方向射来”这种“违反自然”的现象,歌德笑着阐述了艺术高于自然的审美特质:“关键正在这里啊!鲁本斯正是用这个办法来证明他伟大,显示出他本着自由精神站得比自然要高一层,按照他的更高的目的来处理自然……他用这种天才的方式向世人显示:艺术并不完全服从自然界的必然之理,而是有它自己的规律。”

歌德又以莎士比亚悲剧《麦克白》中麦克白夫人一句矛盾的台词为例,阐述了文学中类似的艺术虚构的大胆手笔。最后,歌德引出了艺术鉴赏的又一条普遍规律:“一件艺术作品是由自由大胆的精神创造出来的,我们也就应尽可能地用自由大胆的精神去观照和欣赏。”

其实,观照和欣赏西方的绘画和戏剧是如此,观照和欣赏中国的诗文书画同样如此。在绘画中,王维的“雪中芭蕉”,苏轼的“朱竹”而非“绿竹”等等,无不是由自由大胆的精神创造出来的。对于用自由大胆的精神创造出来的作品,必须用自由大胆的精神去观照和欣赏。否则,“吟风弄月之语,尽供捕风捞月之用”^{[10]95-96},不可能读懂作品,更不可能读透作品。

一部《歌德谈话录》,推荐了大量最好的作品,又提供了最精辟的分析。因此,培养美文学的感受力,培养在艺术中感受美的能力,培养在自然和艺术中发现美的眼睛,不妨从阅读《歌德谈话录》开始。

参考文献:

- [1] 罗丹口述、葛赛尔记. 罗丹艺术论[M]. 沈琪,译. 北京:人民美术出版社,1978.
- [2] 爱克曼辑录. 歌德谈话录[M]. 朱光潜,译. 北京:人民文学出版社,2019. 下文引自本书凡标明日期的不再作注.
- [3] 彼得·伯尔纳. 歌德[M]. 关惠文,等译. 北京:人民文学出版社,1986.
- [4] 别林斯基. 别林斯基选集(第三卷)[M]. 满涛,译. 上海:上海译文出版社,1981.
- [5] 安诺德. 安诺德文学评论选集[M]. 殷葆琛,译. 北京:人民文学出版社,1958.
- [6] 温克尔曼. 论古代艺术[M]. 邵大箴,译. 北京:中国人民大学出版社,1989.
- [7] 安德烈·塔可夫斯基. 雕刻时光[M]. 陈丽贵,李泳泉,译. 北京:人民文学出版社,2003.
- [8] 车尔尼雪夫斯基. 车尔尼雪夫斯基论文学·下(卷一)[M]. 辛未艾,译. 上海:上海译文出版社,1982.
- [9] 刘若端. 十九世纪英国诗人论诗[M]. 北京:人民文学出版社,1984.
- [10] 钱锺书. 管锥编(第一册)[M]. 北京:中华书局,1979.

(作者:陈文忠,安徽师范大学文学院教授、博士生导师)

[责编 张勇]