

唐诗美学

李浩 著

陕西人民教育出版社



唐诗美学

李浩 著

江苏工业学院图书馆
藏书章

学

出版发行

(75号)

印刷厂

印张 161

18月第1次

陕西人民教育出版社 1-1,500

ISBN 7-5419-3267-8/G · 3774

定价: 2.90元

(陕)新登字004号

唐 诗 美 学

李 浩 著

陕西人民出版社出版发行

(西安长安路南段376号)

新华书店经销 陕西广播电视印刷分厂印刷

850×1168毫米 1/32开本 6印张 153千字

1992年10月第1版 1992年10月第1次印刷

印数: 1—1,500

ISBN 7-5419-3207-8/G·2774

定 价: 2.90元

(701)		巨辭里心前書一
(901)		宙宇內前書一
(111)		詩辭前書一
(131)		左史辭詩一

目 录

引 论 所谓伊人，在水一方

魏山客入我主一 章六第

(181)	——唐诗魅力的现代阐释.....	(1)
-------	------------------	-------

第一章 超以象外，得其环中

最之理路最

(781)	——唐诗的意境呈示.....	(11)
-------	----------------	--------

一、象外之象.....	(12)
-------------	--------

二、现量情景.....	(23)
-------------	--------

三、妙造自然.....	(27)
-------------	--------

第二章 乾坤万里眼，时序百年心

去前詩最

(381)	——唐诗的时空观念.....	(32)
-------	----------------	--------

一、逝者如斯夫.....	(33)
--------------	--------

二、拟太虚之体.....	(43)
--------------	--------

三、变形与转换.....	(53)
--------------	--------

第三章 花非花，雾非雾

(481)	——唐诗的模糊思维.....	(60)
-------	----------------	--------

一、诗无达诂.....	(61)
-------------	--------

二、揭开“黑箱子”.....	(64)
----------------	--------

三、模糊类型.....	(71)
-------------	--------

第四章 此时无声胜有声

——唐诗的空白艺术.....	(87)
----------------	--------

一、大音希声.....	(88)
-------------	--------

二、飞笔留白.....	(95)
-------------	--------

三、空故纳万境.....	(100)
--------------	---------

第五章 秋风吹不尽，总是玉关情

——唐诗的心理描写…………… (107)

一、神奇的内宇宙…………… (109)

二、永恒的情结…………… (115)

三、抒情方式…………… (122)

第六章 一生好入名山游

——唐诗的自然表现…………… (131)

一、极视听之娱…………… (132)

二、是中有深趣矣…………… (137)

三、取神于陶谢之间…………… (142)

第七章 笔落惊风雨，诗成泣鬼神

——唐诗的语言技巧…………… (152)

一、超越语法…………… (154)

二、词义张力场…………… (162)

三、远程交易…………… (165)

四、声律谐美…………… (172)

结 语 欲穷千里目，更上一层楼…………… (178)

后 记…………… (184)

(10) …………… “古之天哲”，一

(16) …………… “千辞黑”代辞，二

(17) …………… 逐类附辞，三

……… 章四第

(78) …………… 木芒白空韵皆直——

(88) …………… 声希音大，一

(80) …………… 白留净广，二

(001) …………… 兼式噪站空，三

人基登到望遠山耳（《山廳登千帝已》）“。謝登覽華苑，登樓立峯然謝，來今登古時，唐升事人，賦賦以何言，升文最難出，賦景文

（《望遠》）引论 所谓伊人，在水一方

——唐诗魅力的现代阐释

徜徉在古城阙上，倚栏杆处，任那杨花柳絮纷纷扬扬随意拂面，静听春的韵律萦绕故国女墙，袅袅余音，不绝如缕；漫步在灞桥两岸，俯仰之间，碧云天，黄花地，寒鸦数点绕渭水，西风落叶下长安，悠悠飘来的一片衰翠，预报着又将是一个摇落情思的悲凉季节。

许多年来，踏在半裸着秦砖汉瓦残砾的黄土地上，遥望着西风残照中的隐约城影映入水面，我一直在苦苦地思索：为什么脚下这片黄土能孕育出中国历史上最强悍雄盛的几个帝国——周秦汉唐？“回首可怜歌舞地，秦中自古帝王都”（杜甫《秋兴八首》其六），为什么雄才大略的政治家屡屡选中这一块风水宝地作为政治、文化和经济的中心？经过历史的风吹雨打，故国的流风余韵在何处还可以寻觅到？

是的，历史确实发生了翻天覆地的变化，“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”（刘禹锡《乌衣巷》），“伤心秦汉经行处，宫阙万间都做了土”（张养浩《山坡羊·潼关怀古》），但作为人类所创造的符号系统的总和——文化，却可以跨越具体时空潜存下来，“文化是一个连续统一体，是一系列事件的流程，它穿越历史，从一个时代纵向地传递到另一个时代，并且横向地从一个种族或地域播化到另一个种族或地域。最后，人们终于理解到，决定文化的因素就存在于文化流程自身之中：语言、习俗、信仰、工具和礼仪，都是前导或伴生的文化要素和文化进程的产物”①。正如唐人孟浩然所感慨的：“人事有代谢，往来成古今。江山留

胜迹，我辈复登临。”（《与诸子登岷山》）江山所留胜迹是人文景观，也就是文化，它可以超越人事代谢和古往今来，傲然耸立于天地之间，所以我辈可登临观赏。

“折戟沉沙铁未销，自将磨洗认前朝”（杜牧《赤壁》），透过唐人留下的诗歌、音乐、舞蹈、绘画、书法、建筑等文化遗产，我们或许也可以拼凑出那些最有光彩的片段，一定程度上复原出当年的社会风貌，倾听熙攘嘈杂的车马声，捕捉时代心灵的跳动。当然，这就需要我们首先破译解读这些负载内容极为神秘复杂的密码系统——语言符号。

一

中西文化的差异比比皆是，以下这个对照就颇有意思。在西方文化中，掌管艺术与科学的是女神缪斯，他们是由主神宙斯和记忆女神倩情时所生的九个女儿，各自的分工分别是欧忒耳珀掌管音乐与诗歌，塔利亚掌管喜剧，墨尔波墨涅掌管悲剧，忒尔西科瑞掌管舞蹈，卡利俄珀掌管史诗，克利俄掌管历史，乌拉尼亚掌管天文，埃拉托掌管抒情诗，波吕许尼亚掌管颂歌。西方艺术中多表现感情的颠狂放纵，不羁的追求与索取，当与此集体无意识有关。

在中国文化中，司文艺的究竟是哪一位神祇，似乎历来分工不明确，归属混乱。但看《尚书·尧典》中所说的“夔典乐”，《淮南子·本经训》中初创书契的苍颉，以及《周礼·春官》中教六诗的太师，可以推测，掌管这一工作的断非一个女流。所以中国艺术中绝少对感情的极端渲泄，大多是文质彬彬，情理中和，所谓“思无邪”，所谓“乐而不淫，哀而不伤”都是缘此产生的。除去明代的《金瓶梅》、《肉蒲团》之类，一部中国古典文学史，可以说还是非常卫生干净的，且富有实践理性精神，这恐怕也与司其职者为男性这一原型有关。

但当我们透过历史的尘垢，把视线投向唐代，所看到的却不仅仅是纠纠有力的关西大汉，倒还隐然有一含情凝眺的女儿破壁欲出。她不是楚腰纤细和三寸金莲的那类病态女子，她也不是执红牙板、唱“杨柳岸，晓风残月”（柳永《雨霖铃》）的侍婢歌女。她风姿绰约，如“梨花一枝春带雨”（白居易《长恨歌》）；她仪态万方，“回头一笑百媚生”（白居易《长恨歌》）；她坚贞不移，“得成比目何辞死，愿作鸳鸯不羡仙”（卢照邻《长安古意》）。她究竟是谁呢？

她就是卢舍那。在洛阳龙门石刻群中有一座宏大的摩崖雕像，据载建于唐高宗时，始于咸亨三年（672）四月，毕于上元二年（675）十二月，耗时近四年。像高17.14米，头高4米，耳长1.9米，那丰腴秀美的脸庞，那雍容大度的气派，那薄纱贴肤的衣饰，尤其是那永恒宁静而又欲语还休的微笑，震撼着每个朝圣的香客和观光的游人，被人喻为是“东方的维纳斯”，而其博大崇高又是那纤秀的希腊女儿所不可比拟的。据唐玄宗开元十年所立的《大卢舍那像龕记》记载：

佛非有上法界为身，垂形化物，俯迹同仁。有感即现，无罪乃亲。愚迷永隔，难凭信因。实赖我皇图兹丽质，相好希有，鸿颜无匹。大慈大悲，如月如日。瞻容垢净，祈诚愿毕。正教东流，七百余载，□龕功德，唯此为最。

这段文字虽简略，甚至有人谓其“鄙拙”，但我们还是可以从窥出一些信息，除了表现出对皇权的崇拜，难道不也流露出对“丽质”“相好”的女性美的赞颂吗？据说武则天天生得美丽妩媚，而佛教塑造人物也大都“面如净满月，眼若青莲华……能令人心服，见者大欢喜”（《大智度论》）。所以就会以当朝女皇为模特，塑造佛祖的化身。佛陀世容的神秘内涵早已被历史的风雨风化剥蚀，愈来愈模糊了。而那圆顺利流的线条，丰满柔和的

构图，贴身露体的衣裙，随意飘洒的纓络以及丰腴婀娜的丽质，却积淀为一个有意味的形式，一种时代精神的象征。

正如学者们所论，在卢舍那雕像中体现了本土文化与印度文化、希腊文化的交融结合一样。唐诗从孕育到出现再到成熟也是多种文化因子交融互渗的作用，南方文化的清通简要、灵秀飘逸与北方文化的厚重质实、苍劲悲凉都流淌在唐诗的血管中。

李唐王朝的统治者本是由北方游牧部落中的关陇军事集团起家的。《朱子语类》中说“唐源流于夷狄”，固然是中原本位和夷夏之别的陈旧观念，但其祖先出自鲜卑民族却是无法掩盖的事实。入主中原之后，他们仍很大程度上保留着西北的“胡风”，他们的酷爱和醉心于南方艺术，也是沿袭北朝以来北人学南的遗风，是一种心理的补偿，犹如民谚形容丈夫好窥他人室家之美，谓女人总是人家的好，孩子是自家的亲。但是这种仰慕和摹仿客观上促进了南北文化的大交流、大融合。魏征在《隋书·文学传序》中曾指出南北文风的不同，他说：

江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质，气质则理胜其词，清绮则文过其意；理深者便于时用，文华者宜于咏歌，此其南北词人得失之大较也。

南北文学各有所长，又各有所短，单一的清绮秀美或贞刚壮烈都失之过偏，不能蔚为大观。“若能掇彼清音，简兹累句，各去所短，合其两长，则文质彬彬，尽善尽美矣”（同上书）。魏征以儒家中庸政治模式所描绘的这幅文学理想主义图景，竟然真的在唐诗的形成与发展过程中实现了。果然，盛唐诗人“既闲新声，复晓古体，文质半取，风骚两挟。言气骨则建安为传，论宫商则太康不逮”（殷璠《河岳英灵集》），将诗推向了历史的顶峰。

除了南北文化的交融之外，还有一个更大的文化交流圈存在，

这就是东西文化的交流活动。唐帝国政治稳定，经济繁荣，文教昌盛，吸引着周边少数民族政权的朝贡和欧亚各国的来访，王维《和贾舍人早朝》诗给我们俯拍了这样一个宏大的场面：

九天阊阖开宫殿，万国衣冠拜冕旒。

诗写皇帝早朝场面的盛大宏伟。在一片鼓乐声中，宫门大开，各国的朝贡使臣和本朝的文武官员依次列队，鱼贯而入，参见圣明天子，叩谢隆恩，山呼万岁。“衣冠”前饰以“万国”，极言国别人数之众多，在“万国衣冠”后再用一个“拜”字，形成了国别上的一多、人数上的众寡和位置上的尊卑这样多层对比，烘托出唐代天子统一宇内、君临天下的威严至尊。由于这两句诗气势宏大，句调整饬，所以每每被治唐史者所称引，用以证明盛唐气象的强大和中西交流的频繁。诗的极度夸张写意，反而紧紧地把握住了历史心灵的脉搏跳动，这是很值得深思的。

当然，交流并不是单向的输出，丝绸之路不仅把经史典籍、丝绸瓷器与火药纸张辗转运到西域、扶桑（指日本）、地中海甚至黑非洲，同时也由戈壁中的骆驼拖运来了一个新奇的世界，极大地拓展了中原和南方读书人原有的世界地理概念。龟兹乐、胡旋舞、凹凸画法、琉璃瓦、夜光杯、胡饼、胡药以及袒胸露臂甚至半裸的乐伎，在质朴的本土文化面前展现出一个五光十色的旋转世界，带着感性的刺激、诱惑和挑逗……

国力的强盛与疆域的扩张，使文人学士不仅能漫游江南山水和中原大地，而且能奔驰到东北边塞和西域地区，北风卷地，金戈铁马，胡语驼铃，全是一派异域风光，他们歌颂原始蛮荒的自然力，表现出人对自然的开发，充满进取者的豪情，同时也表现了唐帝国对匹夷的征服，流露出一股血腥与狰狞。边塞之于唐代人，不再是南朝贵胄为添补精神与想象空虚而模拟出的乐府旧题旧调，也不再是波斯商队驼来的一个西洋镜，更不是酒家胡讲述的一个天方夜谭故事，而是他们目击身经的一个新大陆。

随着文化交流促成的思想并存，不仅造就了一个自由宽松的

舆论环境，而且形成价值观念的多元取向、兼容兼蓄。李唐统治者以儒学为依归，唐太宗曾多次表示：“朕今所好者，唯在尧舜之道、周孔之教，以为如鸟有翼，如鱼依水，失之必死，不可暂无耳！”（《贞观政要》卷六）他命颜师古考订《五经》，颁行天下，以为定本；又责成孔颖达等人修撰《五经正义》，统一南北各家经学，作为钦定的教科书。政府还规定科举试经义，并在各地创设学校，讲解儒经。但统治者并不禁止佛道两教的传播发展，而是三教兼崇，听任其交流互渗。这种“兼崇”与汉代的“罢黜百家，独尊儒术”刚好相反，造成了诗人思想的自由解放，性格的开朗外向，艺术的百花齐放。中唐诗人刘叉谓其“诗胆大如天”，一方面是因其旷荡放浪的性格所致，另一方面也因时代给他提供了一个比较宽松的思想氛围，使他能张扬个性，发抒忧愤。难怪李白这样一位傲岸不屈的诗人竟也深情地歌颂道：

东风动万物，草木尽欲言，

（《长歌行》）

这不是奉和应制，也不是阿谀粉饰，而是一种挚情的流露。梁启超先生称杜甫是“情圣”，其实又何止杜甫，唐代诗人多是时代与社会的热恋者，虽然这种爱实际上是一厢情愿，是一种“辗转反侧、寤寐思服”的单相思，时代给了他们粉红色的梦想，却又把他们推到仕途的悬崖下面，但这却更深化了他们的苦情。明代戏曲家汤显祖曾说：“世有有情之天下，有有法之天下。”他认为李白所生活的唐代是“有情之天下”，而他自己所处的时代则“灭才情而尊吏法”，是“有法之天下”②，钱钟书先生说：“唐诗多以丰神情韵擅长，宋诗多以筋骨思理见胜。”③就时代精神与美学特征的总体把握，这些论述无疑都是非常深刻的。

三

艺术欣赏与研究无非就是对美的捕捉、体验与玩索。中国古代诗话及选本中的点评，实即批评者对诗境的会心领悟，对诗美

的直观把握，对诗艺的夫子自道。批评者悠然地漫步于奇葩异木丛中，不时驻足观赏，往往流连忘返，“此中有真意，欲辩已忘言”（陶渊明《饮酒》其五），所以摒弃了高头讲章与名理分析，甚至于干脆无言，不立文字仅用圈点来表达他丰富复杂的感受。

概念、范畴和逻辑推理是通向事物本质的不可缺少的路径与桥梁，但事物的生动特写、叠象映出与复义共生，心灵的莫名其妙的涟漪，情感的汹涌澎湃的潜流，就会在抽象化的过程中被蒸发干，脱掉了水分，挥发了芬芳，成了一具诗的木乃伊，徒有其形，而无生命力，更谈不到悠然的神韵意境，只配作生命解剖课上的诗歌标本。所以西方的一些学者已开始对传统的科学思维进行反省和质疑，早在1844年，克依克果便说：

每一个存在的个人所面临的“存在”所包孕的困难，是一项无法以抽象思维来表达的东西，更不用说明了。因为抽象思维压根儿无视存在中的具体性、时间性和存在的过程……抽象思维面对一个难题时，用的是“把它省略”的方法，然后大言不惭地说一切已获适当的解释④。

海德格尔更进一步表述这种思想：

实际经验里所见的不整齐和不协调的个性，经过了语言的影响和科学的塑模，完全被隐藏起来。这个齐一调整以后的经验便被生硬地插入我们的思想里，作为准确无误的概念，仿佛这些概念真正代表了经验最直接的传达。结果是，我们以为已经拥有了直接经验的世界，而这个世界的物象意义是完全明确地界定的，而这些物象又是包含在完全明确地界定的事件里……我的意见是……这样一个（干净利落确切无误的）世界只是“观念”世界，而其内在的串连关系只是“抽象概念”的串连关系⑤。

而注重直观、直觉和顿悟特征的中国文化却没有必要视语言和逻辑为牢房，早在庄子时代就对此困惑提出了解脱之路：

筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而

忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。

（《庄子·外物》）

筌、蹄与言既然都不过是一种工具，那么就不必耿耿于怀，拘限于此，一旦进入意义澄明空澈的境界中，就可以将这些工具全部丢弃。到了佛教传入中国后，与老庄易相结合，便产生了适合中国国情、体现中国智慧的禅宗，将顿悟、直觉、直观理论更进一步系统化：

世尊在灵山会上，拈花示众。是时众皆默然，唯迦叶尊者破颜微笑。世尊曰：“吾有正法眼藏，涅槃妙心，实相无相，微妙法门，不立文字，教外别传，付嘱摩诃伽叶。”⑥

不立文字，便超越了名理思维，拈花微笑，通过体态动作等副语言表达比语言更丰富的蕴含。“僧问：如何是佛法大意？师曰：春来草自青。”⑦则又开启了以自然和诗境来说禅，通过诗的审美情味来启迪禅学的领悟，干脆撇开思维道路，明性见底，即物即真。

逻辑思辨本是人类脱离混沌蒙昧后，心智成果的历史积淀，现在却要推倒这些路碑，返回到与物浑成的境界；理论本是对具体感性和诗意光辉的一种抽象，现在却要重回到感性和诗境中，仿佛让成年人玩捉迷藏和摆家家的游戏，我们只能观看评说，但不可能再情不自禁地进入第一次的角色。不过，当中国文化感到心智成熟了，开始系统地学习西方的科学理论与方法时，胡塞尔、庞德、艾米莉等西方智者和诗人，却生吞活剥地模仿东方，严肃认真地玩我们祖先幼小时玩过的游戏，这个黑色幽默或许能使我们悟出点什么吧。

四

李白初入长安时，曾借用乐府旧题写了一篇《长相思》，诗中哀婉地唱道：

长相思，在长安。络纬秋啼金井阑，微霜凄凄草色

寒。孤灯不明思欲绝，卷帷望月空长叹。美人如花隔云端，上有青冥之高天，下有渌水之波澜，天长路远魂飞苦，梦魂不到关山难。长相思，摧心肝。

此篇多谓借男女相思之情，抒君门九重之感，缠绵悱恻，凄楚动人。但如果我们抛开具体托兴比拟对象不管，难道这不正是一切美好的理想的苦恋和精神企慕吗，不亦是对某种人生境界的渴望与追求吗？当然，这种追求永远只能是一种可望难即，欲求不遂的命运悲剧。再向上追溯，早在春秋时代，秦地百姓就在水泽迷蒙之中咏叹道：

蒹葭苍苍，白露为霜。

所谓伊人，在水一方。

溯洄从之，道阻且长，

溯游从之，宛在水中央。

（《诗经·秦风·蒹葭》）

这首诗所表达的也是一种纯情，是一种不确定的、无具体对象的高级情感。而追求的方式则是一种悲剧式的企恋。这种心理模式是人类改造环境、支配自然的心理动力，是一种积极主动的进取，而不是消极被动的顺应。追求的目标则是不可及的社会终极彼岸，追求的基调正是人生悲剧的诗化复现。

唐诗，在现代人心目中难道不正像“在水一方”的“所谓伊人”吗？由于时代、社会以及语言符号所积淀的文化——心理内涵发生了极大的变异，我们主观上想直截了当地步入诗境，领略她的风采，占有她的感情，但实际上是很艰难的。所以，我们只能“溯游从之”，移形换步，上下求索，从不同的方位和视角，来想象她的冰清玉骨，花容月貌，捕捉她骚动的灵魂。

这一次心路历程的旅行将是冒险性的远征。

注

②转引自叶朗《中国美学史大纲》，上海人民出版社1985年出版，第341页。

④克依克果《不科学的后记结语》，转引自《寻求跨中西文化的共同文学规律——叶维廉比较文学论文选》，北京大学出版社1987年出版，第

⑥《五灯会元》卷一，中华书局（排印本）1984年出版，第10页。

。夾中木毒發，之从報勝

樂欣於具天，隨武節不憚一晷。靜於時一晷，出於志素調養首玄。
 舞熙心時茲。恣全隨先臨悲時一晷，隨先式隨來晷而。忽覺幾高由
 世隨依主時時一晷，代依聖心隨然自彌支。靈不盡為天人晷友
 終會并隨又金可，不晷懷科目隨來晷。通隨由隨變時節晷不而，環
 。既夏升晷隨臨悲出人晷五闕基隨來晷，卑宛時

-10-

第一章 超以象外，得其环中

—— 唐诗的意境呈现

意境是中国古代诗论的一个重要范畴，也是对诗歌作品的一个重要的审美规定，离开意境就无法对诗歌美学发展史上许多概念的产生、发展、深化、定型做出历史与逻辑的阐释，更无法捕捉住那“遇之匪深，即之愈希，脱有形似，握手已违”（司空图《二十四诗品》）的诗魂。可以这样说，意境是理解古典诗歌甚至整个中国艺术美学的网上纽带，对此问题的深入探讨，必将会促成我们对唐代诗歌艺术丰富内涵的进一步体会，同时也能使我们纲举目张，直探底蕴，领悟作者微妙深奥的诗心。

意境理论是由先秦《易经》与老庄哲学中对“象”的阐发而产生。魏晋南北朝时期，佛教盛行，给中国文化艺术注入了新的血液，翻译家与寺僧采用旧瓶装新酒的方式，给“境界”这一固有的语词充入新的内涵，使其由实体概念转化为非实体范畴，由具体变为抽象，由世俗名词变为宗教神学的术语。另一方面，齐梁时的刘勰遥承先秦，在《文心雕龙·神思》中提出了“窥意象而运斤”，使“象”转化为“意象”，并取得了意与象、隐与秀、风与骨的多种规定性。到了唐代，意象作为标示艺术本体的范畴，已经被广泛地运用了，殷璠等人还进一步提出“兴象”作为意象组合中的重要方式来加以强调。于是，兴象玲珑、兴象深微、兴象天然等词语便成了人们对唐诗进行艺术评价的一个话头。

但实际上，唐代诗论家与诗人并没有停留在“意象”、“兴象”的认识阶段上，而是用经南北朝以来被佛教徒反复使用的、散发着浓厚的宗教气息的“境界”或“境”这一概念来揭示诗歌

的美学本质。在王昌龄的《诗格》、皎然的《诗式》、司空图的《二十四诗品》、甚至戴叔伦、刘禹锡等人的诗文中，都有对意境的探讨，虽不过片言只语，但却能启人心智。对唐诗意境的分析，应该注重这些见解，因为这是当时的原始评论，是第一手材料，有些本身就是诗人的现身说法，夫子自道。

意境的基本美学规定是“境生于象外”。换言之，它是由具体实象辐射出的虚象，是由实景跃入的艺术虚空，是从有限超越到了无限，从对具体形象的观赏把玩领悟到了宇宙本体和自然元气。“悠悠乎与颢气俱，而莫得其涯；洋洋乎与造物者游，而不知其所穷……心凝形释，与万化冥合”（柳宗元《始得西山宴游记》）。柳宗元对西山之“特立”的体认，正好借来说明唐诗意境的高妙。

唐人不仅在理论上对意境的构成、特点、类型作了大量开创性的研究，奠定了关于意境学说的基本原理。更重要的是他们还创作出许多意境浑融、气象高妙、神韵悠然的杰作，成为后世作家不可企及的范本。

从这一点上看，唐代诗论似乎已开始有意识地对创作进行理论概括和说明。虽然这仅仅是一个起点，系统化的、全方位的深入研究还有待来日，但后代对唐诗的各种登高临远式或体贴入微式的研究，都要以此为出发点。于是，本书对唐诗艺术的现代阐释也以此为开篇，切入正题。

一、象外之象

在对唐诗呈示意境的方式进行描述之前，首先，会遇到这样几个不可回避的问题：

什么是意境？什么又是意象？

意境与意象有何联系，又有何区别？

这是一个黑洞，是一连串的陷阱，治古代文学、古代文论和