

古诗文审美想象与联想

彭玉光 编著

武汉工业大学出版社



古诗文审美想象与联想

彭玉光 著

武汉工业大学出版社

· 武汉 ·

图书在版编目(CIP)数据

古诗文审美想象与联想/彭玉光著. —武汉:武汉工业大学出版社,1998.6

ISBN 7-5629-1371-4

I. 古… II. 彭… III. 诗-古典文学-文学研究-中国 IV. I206.2

武汉工业大学出版社出版

(武汉市洪山区珞狮路122号 邮政编码 430070)

武汉工业大学出版社印刷厂印刷

* * *

开本:850×1168 1/32 印张:9 字数:235千字

1998年6月第1版 1998年6月第1次印刷

印数:0001—5000册

定价:11.80元

目 录

第一章	古诗文审美想象概述·····	(1)
第二章	古诗文审美想象与生活现实·····	(13)
第三章	古诗文审美想象与时间、空间·····	(26)
第四章	古诗文审美想象与思想情感·····	(40)
第五章	古诗文审美想象与文学语言(上)·····	(79)
第六章	古诗文审美想象与文学语言(下)·····	(118)
第七章	古诗文审美想象的类型·····	(158)
第一节	比法审美想象·····	(158)
第二节	兴法审美想象·····	(176)
第三节	夸张审美想象·····	(191)
第四节	对比审美想象·····	(205)
第五节	虚幻审美想象·····	(225)
第六节	推测审美想象·····	(234)
第八章	审美联想的类型·····	(242)
第一节	时空审美联想·····	(242)
第二节	色彩审美联想·····	(252)
第三节	声音审美联想·····	(261)
第四节	因果审美联想·····	(271)

古诗文审美想象概述

“想象是在头脑中改造记忆中的表象而创造新形象的过程，也是过去经验中已经形成的那些暂时联系进行新的结合的过程。这个改造和新联系的产生是由于大脑皮层内部机能之间的相互作用。”^①所谓表象，就是在记忆中所保持的客观事物的形象。表象作为人的大脑反映客观事物的一种形态，它的最大特点就在于直接反映客观事物的形貌，具有形象性；而且它还可以保留在人的记忆之中。正因如此，这就决定了它在想象活动中必然要起到的巨大作用。由于想象是对表象的加工和改造，所以人们借助于想象，既可以创造出并未直接感知过的已经消失了的事物的形象，又可以创造出现实生活中不存在的和尚未存在的事物的形象。想象在人类的创造活动中起到了巨大的积极推动作用。列宁对想象作过高度的评价：“幻想是极其可贵的品质。”“有人认为，只有诗人才需要幻想，这是没有理由的，这是愚蠢的偏见。甚至在数学上也是需要幻想的，甚至没有它就不可能发明微积分。”^②大科学家爱因斯坦也强调说：“想象力比知识更重要，因为知识是有限的，而想象力概括世界上的一切，推动着进步，并且是知识进化的源泉，严格地说，想象力是科学研究中的实在因素。”^③不过，上面所说的想象是指科学想象，而不是艺术想象。

① 曹日昌主编《普通心理学》，人民教育出版社，1987年版，第282页。

② 《列宁全集》33卷，第282页。

③ 《爱因斯坦文集》第1卷第284页，商务印书馆，1976年版。

在文学艺术领域里,其创作活动最显著的思维特点是形象思维。而艺术想象的直接结果是创造新的形象,所以艺术想象所起的作用尤为重大。中外文艺家、美学家对此都作过论述。古希腊美学家亚里斯多德就具体地论述了想象与一般的思维判断的不同特点。他说:“想象不同于感觉和判断。想象里蕴蓄着感觉,而判断里又蕴蓄着想象。显然,想象和判断是不同的思维方式。想象是可以随心所欲的……想象不是感觉。有现实的感觉,有可能的感觉,例如有正见到的和能见到的事物;但是,即使没有现实的和可能的感觉,想象依然可以发生,例如梦中见物。……一切感觉都是真实的,而许多想象是虚假的。”^① 希腊美学家阿波罗尼阿斯说:“是想象,它创造了那些艺术品,它的巧妙和智慧远远超过摹拟。摹仿只会仿制它所见到的事物,而想象连它所没有见过的事物也能创造,因为它能从现实里推演出理想。”^② 高尔基说:“想象在其本质上也是对于世界的思维,但它主要是用形象来思维,是‘艺术的’思维。”^③ 艺术思维,艺术想象之所以不同于一般的思维判断,是因为作者对头脑中原有的记忆表象进行了加工和改造。所谓加工改造,具体地说就是对原有的表象进行分解和综合。是在感觉经验、记忆表象基础上进行的意识活动。正如捷普洛夫所说:“一切想象的表象,都是由过去知觉中所得到的和在记忆中所保持的材料组成的。想象的活动始终是感觉与知觉所给予的那些材料的改造。”^④ 因此艺术想象创造出来的新形象,不管怎样新,实际上都是用“那些材料”改装而成的。这种所谓对原有的表象加工、改造、分解、综合,实际上就是把原有的表象拆散或者碾碎,再重新结合成一个新形象。只不过因为作者分解的精细,组合的巧妙,虽然利用了“那些材料”创造出了

① 《心灵论》第三卷第三章,引自《外国理论家、作家论形象思维》第8页。

② 斐罗斯屈拉德斯《阿波罗尼阿斯传》第六卷第十九章,引自《外国理论家、作家论形象思维》。

③ 《谈谈我怎样学习写作》,见《古典文艺理论译丛》第11辑。

④ 捷普洛夫《心理学》,人民教育出版社,1957年版,第102页。

新的形象,读者却认不出这材料是从哪个表象上分解出来的。

艺术想象在文学艺术创作活动中所起的作用是相当巨大的。

黑格尔说:“真正的创造就是艺术想象的活动。”^①

别林斯基说:“在诗中,想象是主要的活动力量,创作过程只有通过想象才能够得到完成。”^②

巴尔扎克说得更为形象和风趣:“他的心灵始终飞翔在高空,他的双脚在大地上行进,他的脑袋却在腾云驾雾。”^③

诗人艾青论述得更为详尽:“没有想象就没有诗。诗人的最重要的才能就是运用想象。诗人把互不相关的事物,通过想象,像一条线串连起来,形成一个统一体。……所有意象、意境、象征,都是通过联想、想象而产生的。艺术的魅力来源于以丰富的生活为基础的丰富的想象。”^④

二

想象是与人类俱生的。自从人类发展到有了思维,也就有了想象。马克思在《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》中指出:早在人类野蛮时期的低级阶段,“想象,这一作用于人类发展如此之大的功能,开始于此时产生神话、传奇和传说等未记载的文学,而业已给予人类以强有力的影响。”^⑤他在《〈政治经济学批判〉导言》中又说:“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;因而,随着这些自然力之实际上被支配,神话也就消失了。”^⑥在上古时期,先民们运用想象创造了许多优美的神话、传奇和传说等未记载的文学,想象对促进人类的发展起到了巨大的

① 《古典文艺理论译丛》第11辑,第42页。

② 《古典文艺理论译丛》第11辑,第66页。

③ 《古典文艺理论译丛》第10辑,第100页。

④ 《艾青谈诗》,花城出版社,1982年版,第51页。

⑤ 马克思《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》,人民出版社,1965年版,第55页。

⑥ 《马克思主义文艺论著选讲》,中国人民大学出版社,1982年版,第182页。

推动作用。不过，从理论上认识想象活动的特征比想象力的发展要晚得多。

我国古代对想象活动认识的记载，最早见于《周易·系辞》。《系辞》中对想象的特征作了多处的具体描绘。如上传第一章中的“在天成象，在地成形，变化见矣。”意即在天成就日月星辰昼夜晦冥的现象，在地成就山川河岳动植高下诸般的形态，而人世间万事万物错综复杂的变化由此可以明显地看到了。又如第八章中的“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”也就是说圣人看见天下万事万物的繁杂，因而拟测万事万物的形态，而归纳为八个基本卦，以象征万事万物所适宜的物象，所以叫做“象”。这些都涉及到与想象有关的问题。下传第三章明确地解释了“易象”：“象也者，像也。”即《易经》的卦象，就是用以拟效宇宙间万事万物的形象的。说明“易象”是人想象客观事物的形态，加以摹仿象征的产物。庄子在《天道》中指出了“神”（想象）具有任意驰骋的特点：“外天地，遗万物，而神未尝有所困也。”韩非在《韩非子·解老》篇中，解释老子的“无状之状，无象之象”时，比较明确地指出了想象是人的一种“意想”活动。他说：

人希见生象也，而得死象之骨，案其图以想其生也。

故诸人之所以意想者皆谓之象也。今道虽不可得闻见，圣人执其功以处见其形，故曰：“无状之状，无象之象”。

意思是，一个人想要亲眼看见一头活着的象，那很难。不过，他若得到一具死象的骨骼，拿去对照一幅象图看，便能臆想出活象的模样来。所以，凡是臆想出来的模样，虽然不是象的模样，也被大家叫做象了。“想象”一词就是这样来的。当然韩非所说的“想象”并不是艺术上的想象，但是他认为“象”乃是“意想”的产物。“道”虽然“无状”、“无象”，但人们可以根据它的作用，可以想象其“状”其“象”来。这说明他已经认识到了想象可以创造人“所没有见过的事

物”，甚至创造现实中所根本没有的事物。

屈原在《楚辞·远游》中，也许是第一个不自觉地使用了艺术想象这个词：“涉青云以泛滥游兮，忽临睨夫旧乡。仆夫怀余马悲兮，边马顾而不行。思旧故以想象兮，长太息而掩涕。”屈原修身念道，得遇仙人，与之俱游，周历万方，升天乘云，役使百神，百非所乐，犹思楚国，念故旧，禁不住喟然增叹，涕泣沾衣。这里不是讲述创作理论上的想象，而是用“想象”来说明诗人思维活动的状况，说明屈原在“临睨旧乡”时把自己曾经经历过的一切和想象中的状况，生动地再现出来。

东汉王充《论衡》中提出“三增”：即《艺增》、《儒增》和《语增》三个专篇。王充的所谓“增”，是指夸张，但同时也包括想象。不过王充把人们在现实生活中的想象不称“想象”，而称“准况”或者“推类”。如《论衡·实知篇》说：

凡圣人见祸福也，亦揆端推类，原始见终……妇人知之，尚能推类以见方来，况圣人君子才高智明者乎？

在《自然篇》中说：

夫今之天，古之天也；非古之天厚而今之天薄也。谴告之言，生于今者，人以心准况之也。

这里的“推类”和“准况”，均含有“想象”之意。王充认为人的耳目所接，是“准况”的根源。《艺增篇》中举《诗经·小雅·鹤鸣》的“鹤鸣九皋，声闻于天”为例，说“人无在天上者，何以知其闻于天上也？无以知，意从准况之也。”意思是鹤的“声闻于天”，并非真实，而是出于对现实生活的想象作用。

魏代曹植在《洛神赋》的末段也沿用想象一词：

于是背下陵高，足往神留，遗情想象，顾望怀愁。冀灵
体之复形，御轻舟而上溯。浮长川而忘反，思绵绵而增慕。
夜耿耿而不寐，露繁霜而至曙。命仆夫而就驾，吾将归乎
东路。揽騑辔以抗策，怅盘桓而不能去。

诗人写洛神去后，自己虽然已经脚步前行走下了高山，然而心
情却仍然留在那儿，怅然若失地想象着洛神的容貌神态和与之水
边相遇的依恋情景，回头看相遇之地引起了满怀愁绪。此时此刻，
多么希望洛神的形影能够重新出现，惆怅之中又驾起小船去逆水
寻求。小船飘浮在长河中忘记了归返，思绪悠悠徒增爱慕之情。长
夜漫漫，心神不安难以入睡，身上沾满了浓霜直到破晓。命令仆夫
整顿车驾离开这里，将要回到自己的封地东藩。当抓起马缰绳而举
起马鞭时，内心又惆怅起来，是这么徘徊而舍不得离开。曹植在这
里抒写洛神离去后，自己怅然若失地想象洛神的音容笑貌以及与
之相遇时的一切难忘情景。可见，曹植当时所体会到的“想象”内
容，是具体的、形象的，伴随着强烈感情激动的一种“意想”活动。曹
植比起前人，不但已经注意到“遗情想象”，而且把想象同强烈的感
情激动紧密地联系起来。不过西晋以前的诗歌理论虽然已经接触
到了艺术想象的问题，但都未作深入的理论上的论述和概括，只是
对艺术想象活动的种种情景作具体的描绘。

到了西晋，陆机在《文赋》中，以诗的语言对艺术想象在创作构
思过程中不同阶段的运行情况和作用，作了生动而具体的描绘。他
说：“其始也，皆收视反听，耽思傍讯。精骛八极，心游万仞。”即作家
进入了创作过程，开始的时候，静心凝想，不看不听，深思熟虑，多
方探讯；心奔向那八方极远的天涯，想象在万仞高空飞腾。“其致
也，情曛眊而弥鲜，物昭晰而互进；倾群言之沥液，漱六艺之芳润；
浮天渊以安流，濯下泉而潜浸。”待到构思成熟的时候，作家又是一
种精神情状。所要抒发的内在思想感情像初生的朝阳愈来愈鲜明，

外在的物态形象也清楚顺适地不断涌现。群书中的精华像醇厚甜美的酒滴信笔倾诉,《诗》《书》《礼》《乐》等六艺之精髓像滋润的雨露任凭吮漱。艺术想象,一会儿像浮上天池平静地漂流,一会儿又像在地泉中暗暗地浸入,无微不至。当艺术想象有时出现辞旨艰涩或畅通的情状,则描绘得更为生动、形象:“于是沉辞怫悦,若游鱼衔钩而出重渊之深;浮藻联翩,若翰鸟缨缴而坠曾云之峻。”有时会感到辞旨深沉,艰涩难出,像在极深的水里,游鱼虽已衔了钩,却必须缓缓地把它扯出水面;有时又会觉得辞意风发云涌,联翩而至,犹如飞鸟忽然中箭,从层云之间迅速地坠落下来。想象具有无穷的创造性:“收百世之阙文,采千载之遗韵,谢朝华于已披,启夕秀于未振。”收集百世以来困惑难解而空缺的文字,采用千载以来被遗忘的音韵。抛弃前人用过的陈旧辞意就像抛弃已经开谢的早花,启用前人还没用过的清新辞意犹如振发未开放的晚蕾。并指出艺术想象是不受时间和空间的限制:“观古今于须臾,抚四海于一瞬。”既可以把古往今来视同片刻,也可以用一眨眼工夫把四海八方一览无余。陆机认为,只要作家的思维纵情驰骋,想象自由飞翔,最终能够达到“笼天地于形内,挫万物于笔端”的境地。即把宇宙间的一切都囊括在作者的胸中,把众多的万事万物都熔铸在作者的笔端。

陆机对于文艺创作构思中的艺术想象问题作了深入地探讨和精辟地论述,尤其是对它在创作构思不同阶段中的运行情况和作用,描绘得极为具体、生动、形象,它标志着艺术想象的理论已进入初步形成的阶段。

到了六朝,梁代的刘勰,继承前人,特别是陆机的观点,并大大加以丰富和发展,写了著名的《神思》篇。“神思”,一般地说是指作家创作构思中的想象、思维、感情等的复杂活动,但艺术想象是“神思”中论述的一个中心问题。刘勰对艺术想象的特点、作用、培养方法和必备条件,都作了深刻而精辟的论述,给后世文学理论和美学以深远的影响。

刘勰首先指出艺术想象的无限性,它是一种突破直接经验的、“思接千载”、“视通万里”的不受时空限制的心理活动,并充分肯定它在文艺创作中的重要地位:“驭文之首术,谋篇之大端。”其次,他揭示了文艺创作活动中一条最重要的艺术规律:“思理为妙,神与物游。”“神”,即想象。“物”,指客观外部事物。艺术构思的奥妙,就在于作家主观精神上的想象要与客观物象紧密结合在一起而进行活动,也就是中国古代文论中所谓的“心物相接”、“情景交融”。它强调作家主观上的艺术想象活动不能脱离客观的具体物象,任何艺术创作,都应该是作家的主观精神与客观的社会生活相融合,通过作家的主观反映社会的客观。再次,他明确指出了情感和言辞在艺术想象活动中的作用。刘勰说:“神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机。枢机方通,则物无隐貌;关键将塞,则神有遁心。”用“关键”和“枢机”两个形象性的比喻来说明情感和言辞在艺术想象活动中所占的核心地位和所发挥的重大作用;并反复强调如果缺乏情感或者离开了恰当的语言形式,艺术想象活动根本无法进行。第四,刘勰还指出了在艺术构思时要保持“虚静”的心境,即排除干扰的重要性。一方面要求作家思想高度集中,清除头脑中的私心杂念,做到沉寂宁静,思考专一,使内心畅通;另一方面,又反对作家冥思苦想,劳累精神。应保持一种从容不迫的、最佳的精神状态,培养自己的艺术想象力。

此外,《神思》还论及了开展想象活动必备的几个条件:

1. “积学以储宝”。强调作家通过学习来积累广博的学识。艺术想象是以丰富的生活为其基础。只有知识广博,想象才可能丰富。一个人不可能事事都有直接经验,而绝大部分都是从他人的间接经验中得来的。因此,要使自己获得广博的学识,必须以读书作为增长知识的一种重要手段。

2. “酌理以富才”。即要求作家辨明事理来丰富自己的才华,培养自己的分析批判能力。一个人生活经验再丰富,书读得再多,如

果缺乏分析批判能力,也难于对丰富的素材进行提炼和概括。

3.“研阅以穷照”。强调作家观察生活、体验生活和扩大眼界的重要性。生活是文学艺术创作取之不尽、用之不竭的源泉,有了丰富的生活知识和实际体验,才有丰富的文学素材。

4.“驯致以怛辞”。强调作家训练自己的情致,掌握和提高艺术表现能力。文学创作,主要是运用语言艺术的能力。作家如果缺乏艺术修养,不能很好地运用艺术语言,就不能创造生动感人的艺术形象。

刘勰认为一个作家如果充分具备了上述几个条件,就有能力顺利地展开艺术想象的翅膀而任意翱翔。

刘勰在继承前人特别是陆机论述的理论基础上,加以丰富和创造性的发展,终于建立起较为完美的、系统的艺术想象理论。至此,可以说我国的艺术想象理论已经进入了一个较为成熟的阶段。

唐代,虽然没有出现像刘勰的《神思》那样全面系统论述艺术想象理论的专门论文,但涉及想象部分特征的论述却为数不少。如文论家皮日休在《刘枣强碑》中说:“言出天地外,思出鬼神表,读之则神驰八极,测之则心怀四溟。”指的是艺术想象可以突破空间的限制,无高不至,无远不到,其想象活动的范围和幅度,具有无限的广阔性和丰富性。书法家孙过庭在《书谱》中说:王羲之在进行书法创作时能按不同的书法内容,驰骋不同的想象,贯注不同的情感,形成各自不同的艺术风貌。他说:

写乐毅则情多怫郁;书画赞则意涉瑰奇;黄庭经则怡
恻虚无;太师箴则纵横争折;暨乎兰亭兴集,思逸神超;私
门诫誓,情拘志惨。所谓涉乐必笑,言哀已叹。

乐毅本是燕国功臣,但燕惠王却听信谗言,中齐国反间计,乐毅被迫出奔赵国。乐毅的遭遇很不幸,故书写出的《乐毅论》,呈现“情多

佛郁”的艺术风貌。东方朔是以诙谐滑稽出名的，故书写出来的《东方朔画赞》，具有“意涉瑰奇”的艺术特征。《黄庭经》是道家经典，故书写它时，体现出“怡怵虚无”的艺术意境。《兰亭集序》是记叙兰亭集会的盛况，故书写时又充分流露出作者“游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也”的“思逸神超”的艺术情怀。至于书写其他各篇，均能按其思想内容所决定的感情色彩来展开自己“涉乐必笑，言哀已叹”的艺术想象。书法家张怀瓘在《文学论》中说：“探文墨之妙有，索万物之元精……虽迹在尘壤，而志出云霄。”阐明艺术想象虽具有“志出云霄”的空间无限性，但却离不开“迹在尘壤”的现实生活基础的辩证关系。

两宋时期，由于受到程朱理学的影响，艺术想象虽然没有多大发展，但仍受到很多人的注意。如邵雍在《伊川击壤集》卷十八《史画吟》中，就主张画家作画时应“形容出造化，想象成天地。”惠洪在《冷斋夜话》中曾引用苏轼“诗以奇趣为宗，反常合道为趣”的名言，来尖锐批评给艺术创作设种种“禁忌”的不良倾向。他强调艺术创作是一种想象活动，表面看来，虽违反“常理”、“常情”，内中却“合道”，具有“奇趣”。并举王维所画的“雪中芭蕉”、王安石拜相时的题诗“霜筠雪竹钟山寺，投老归欤寄此生”和苏轼被贬到海南岛儋耳的题诗“平生万事足，所欠唯一死”等为例，强调说明艺术想象有它自己特殊的规律性，不是“常情”、“常理”所囊括得了的。

艺术想象经历了元代的沉睡，到了明代，又恢复了生机，获得了新的发展。李贽倡导以“童心”著文，力主开放人性，伸张自由想象。徐渭极力主张在艺术想象活动中要以情为本，反对违背自己的情感而去复古和模拟他人。戏剧家汤显祖在徐渭、李贽思想的影响下，以自己的艺术创作实践，来体现艺术想象活动中的“精骛八极，心游万仞”。如他在著名的戏剧《牡丹亭》中，以“梦”作为剧情发展

的线索,构思荒诞奇幻,想象出人意表。写一对陌生的男女青年柳梦梅和杜丽娘在梦中相会,由梦生情,由情生病,由病而死,死而复生。在剧中,死亡不是生命的结束,而是主人公摆脱现实束缚,实现自己理想的起点,死亡成为通往胜利的桥梁。这种离奇的艺术想象,在中国文学史上是别开生面的。此外,胡应麟在《诗薮》中也着重指出艺术想象是一种“荡思八荒,游神万古”的不受时空限制的意想活动。

有清一代,探讨艺术想象理论的学者极多,由于篇幅关系,不能一一提及。这里只着重谈谈李渔和叶燮。李渔在《李笠翁曲话·审虚实》中,专门论述传奇的“虚实”问题。他说:

传奇所用之事,或古或今,有虚有实,随人拈取。古者,书籍所载,古人现成之事也;今者,耳目传闻,当时仅见之事也。实者,就事敷陈,不假造作,有根有据之谓也;虚者,空中楼阁,随意构成,无影无形之谓也。人谓古事多实,近事多虚。予曰:不然。传奇无实,大半皆寓言耳。

李渔所谓的“空中楼阁,随意构成”和“传奇无实,大半皆寓言耳。”就是指的在戏剧创作中,如何充分发挥戏剧家的艺术想象,去虚构故事情节,塑造人物典型。他又在《词曲部·宾白·语求肖似》中说:

言者,心之声也。欲代此一人立言,先宜代此一人立心。若非梦往神游,何谓设身处地?无论立心端正者,我当设身处地,代生端正之想;即遇立心邪僻者,我亦当舍径从权,暂为邪僻之思;务使心曲隐微,随口唾出,说一人,肖一人,勿使雷同,勿使浮泛。

这里对戏剧家描写人物语言时,对艺术想象提出的要求更高、更具体。不仅要求设身处地的想象,而且要“务使心曲隐微,随口唾出”。

即戏剧语言既要切合人物身份,符合人物个性,使之性格化;还要因为人物的一言一语都是心曲的流露,要设身处地地、细致入微地去想象、去探索、去把握人物的内心世界。叶燮在《原诗·内篇》中说:

夫于人之所不能知,而惟我有才能知之,于人之所不能言,而惟我有才能言之。纵其心思之氤氲磅礴,上下纵横,凡六合以内外,皆不得而囿之;以是措而为言辞,而至理存焉,万事准焉,深情托焉,是之谓有才。

也就是说,评判一个诗人“才”力的大小高下,就要看他在诗歌创作中驰骋艺术想象的范围和幅度的大小,是否充分发挥了艺术想象在诗歌创作中的积极推动作用。又说:

惟不可名言之理,不可施见之事,不可径达之情,则幽渺以为理,想象以为事,倘恍以为情,方为理至、事至、情至之语。此岂俗儒耳目心思界分中所有哉。

这里的所谓“不可名言之理”,就是指的非概念化的语言所表达的理;“不可施见之事”,就是生活中并非实有其事的事;“不可径达之情”,就是曲折隐微的不可以径直了当的方式所能表达出来的情思。这里所提到的“理”、“事”、“情”,就是诗中的夸张、想象、意象、境界,就是诗的审美内涵,或叫诗的艺术特质。而艺术想象又是诗的审美内涵中起决定作用的重要因素之一。

总之,我国艺术想象的发展脉络大致是这样的:由《周易》发端;屈原、王充和曹植等人,分别直接或间接地、自觉或不自觉地提及或运用过;西晋的陆机对它作了较为系统的论述;梁代的刘勰将它推入成熟阶段;唐宋时期略有发展;后经元代的沉睡;到了明代又恢复了生机,清代获得了进一步的发展。

古诗文审美想象与生活现实

一

想象是不能凭空虚构的，必须以丰富复杂的现实生活作为坚实的基础。对此，我国古人早有较为深刻的认识。早在先秦时期，《周易·系辞下传》就这样记载：“古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”这就是说，远古庖牺氏治理天下时所创作出来的八卦，也不是凭空虚构的，而是通过上则观察天上日月星辰的现象，下则观察大地高下卑显种种的法则，又观察鸟兽羽毛的文采和山川水土的地利，近的就取象于人的一身，远的取象于宇宙万物。以大自然的万千物象为其基础，才创作出八卦，以融会贯通神明的德，参赞天地的化育，以比类万物的情状。简括地说，“八卦”就是将自然宇宙的普遍秩序与人类社会的规律进行类比。这就有力地阐明了庖牺氏如果离开了自然万象的物质基础，也就决不可能想象、创作出“以通神明之德，以类万物之情”的八卦来。

西汉的董仲舒，在“以类万物之情”的基础上，发展成为“天人合一”、“心物对应”的思想。他在《春秋繁露·阴阳义》中说：“天亦有喜怒之气，哀乐之心，与人相副，以类合之，天人一也。春，喜气也，故生；秋，怒气也，故杀；夏，乐气也，故养；冬，哀气也，故藏。”他以宇宙万物于一年四季的变化之中所表现出来的不同形貌为根据，再赋予以人的喜、怒、哀、乐的不同情感，这当然是唯心的。但有两点值得注意：第一，他所赋予的人的不同情感，不是任意的，随心