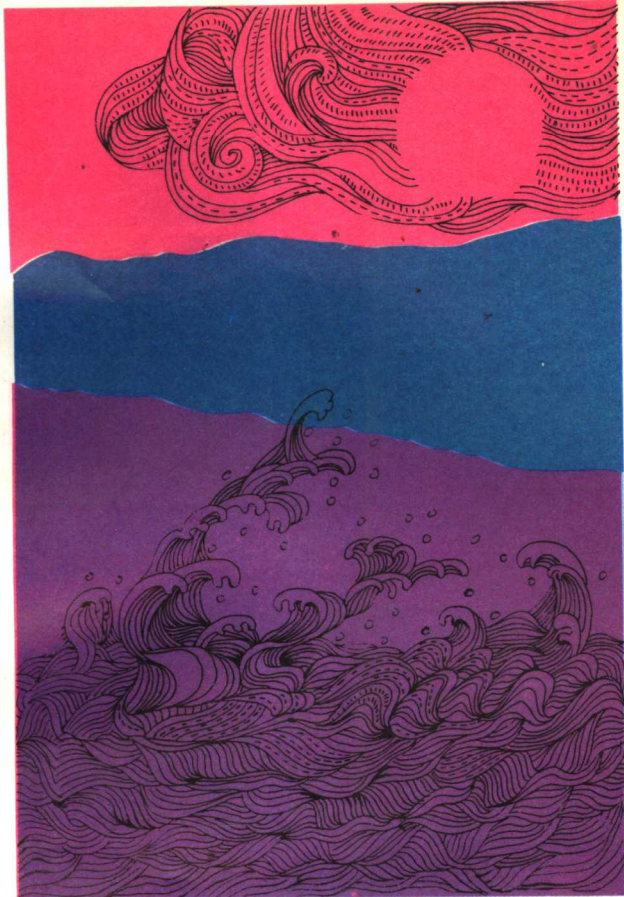


中国诗歌的审美境界

禹克坤 著

中国广播电视出版社



中国诗歌的审美境界

禹克坤 著

中国广播电视出版社

(京)新登字097号

中国诗歌的审美境界

禹克坤 著

*

中国广播电视出版社出版发行

(北京复外广播电影电视部灰楼 邮政编码100866)

北京大兴包头营印刷厂印刷

各地新华书店经销

*

787×1092毫米 32开 12.125印张 264(千)字

1992年8月第1版 1992年8月第1次印刷

印数: 1—2000册 定价: 7.10元

ISBN 7-5043-2031-5/I·210

目 录

(上)

1. 中国诗歌的意象..... (1)
 - 1.1 意象释名 (1)
 - 1.2 意象创造过程 (5)
 - 1.3 意象的要素 (8)
 - 1.4 意象的类型..... (19)
2. 中国诗歌的比兴原则 (40)
 - 2.1 什么是比兴..... (40)
 - 2.2 比兴原则的形成及发展..... (49)
 - 2.3 比兴原则的范式..... (57)
3. 中国诗歌的审美境界 (76)
 - 3.1 意境与境界..... (76)
 - 3.2 王国维的意境理论..... (82)
 - 3.3 审美境界四维..... (92)
4. 中国诗体与诗词格律..... (106)
 - 4.1 诗体的发展及类别 (106)
 - 4.2 诗词格律原理 (112)
5. 中国诗学的法式与性情..... (129)

5.1	法式与性情	(129)
5.2	法式论批判	(133)
5.3	性情论批判	(137)
5.4	审美决策	(142)
6.	诗的语言美	(146)
6.1	诗语与常语	(16)
6.2	诗语的节奏美	(152)
6.3	诗语的形容美	(158)
6.4	诗语的比况美	(165)
6.5	诗语的典故美	(170)
6.6	诗语的对称美	(179)
7.	中国古代文学批评鸟瞰	(187)
7.1	先秦两汉文学批评	(187)
7.2	魏晋隋唐文学批评	(190)
7.3	宋辽金元文学批评	(194)
7.4	明代文学批评	(196)
7.5	清代及近代文学批评	(199)

(下)

8.	老子与中国文学之魂	(204)
8.1	散韵意象与朦胧诗风	(205)
8.2	道法自然与桃源幻梦	(209)
8.3	大音希声与现代主义	(217)
9.	十六国时期民族文学与《木兰辞》	(226)
9.1	匈奴族	(227)
9.2	羯族	(228)
9.3	鲜卑慕容部	(229)

9.4	鲜卑族	(230)
9.5	氐族	(231)
9.6	梁鼓角横吹曲	(234)
9.7	《木兰辞》	(236)
10.	唐代三大诗人	(240)
10.1	李白:举杯消愁愁更愁	(240)
10.2	杜甫:艰难苦恨繁霜鬓	(253)
10.3	白居易:欲开壅蔽达人情	(271)
11.	唐代边塞诗与民族问题	(286)
11.1	问题的提出	(286)
11.2	战争性质不是评价的唯一标准	(288)
11.3	边塞诗中的爱国问题	(291)
11.4	和平往来的踪迹	(296)
12.	《蜀道难》广论	(301)
12.1	《蜀道难》作于开元十八年	(301)
12.2	李白乐府的意象方式	(305)
12.3	《蜀道难》别无寓意	(312)
13.	论叶燮的《原诗》	(317)
13.1	诗贵独创	(318)
13.2	既要陈熟又要生新	(323)
13.3	虚名与定位	(328)
14.	评叶燮关于诗法的论述	(334)
14.1	诗法问题的由来	(334)
14.2	虚名之法	(337)
14.3	活法	(339)
14.4	诗法理论的局限	(342)

15.	纳兰性德的文艺思想	(346)
15.1	两部《原诗》的比较	(347)
15.2	诗乃心声	(351)
15.3	文艺发展观	(354)
15.4	在文艺发展史上的地位	(357)
16.	论《成吉思汗的两匹骏马》	(360)
16.1	成吉思汗	(361)
16.2	大骏马	(363)
16.3	小骏马	(366)
16.4	爱国主义	(368)

后 记

1. 中国诗歌的意象

1.1 意象释名

意象是诗的本体,没有意象也就没有诗。当然,有了意象未必是一首好诗。

简单地说,意象是诗中有意味的具体形象,或者说是显现在具象中的意味,是“意”与“象”的融合。

例如,王维的《送元二使安西》:

渭城朝雨浥轻尘,客舍青青柳色新。
劝君更尽一杯酒,西出阳关无故人。

诗人对于远征友人的惜别之情,融入到渭城朝雨的迷蒙景象中,那客舍垂柳的新绿,那高高举起的酒杯,那荒凉的阳关地域,由远及近,又由近至远迤迤展开,使得惜别情怀鲜明而浓郁。这就是这首诗的意象。没有这样的意象,诗人的情怀就不能成为诗的意味。这首小诗就不会那样强烈地感人,以至

谱成《阳关三叠》到处传唱。

在中国古代诗论中早已有了“意象”这个词。从渊源上说，“意”与“象”的观念出自《易经》。^①《易·系辞上》在解释卦象与卦意的关系时说：“圣人有以见天下之迹，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”又托为孔子言曰：“圣人立象以尽意。”开始把“意”与“象”联系起来，虽然说的不是诗，但是与诗学相通。钱钟书说：

是“象”也者，大似维果所谓以想象体示概念。盖与诗歌之托物寓旨，理有相通。故陈骥《文则》卷上丙：“《易》之有象，以尽其意；《诗》之有比，以达其情。文之作也，可无喻乎？”章学诚《文史通义》内篇一《易教》下：“象之所包广矣，非徒《易》而已。……《易》象虽包《六艺》，与《诗》之比兴，尤其为表里。”^①

“意象”作为完整的词第一次是出现在刘勰的《文心雕龙》^②里。《神思》篇云：“然后使玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤。”大意是，作家在构思中，使深通妙道的心灵，按照和谐的音节来安排文辞，正象有独特见解的工匠，凭着想象中的形象进行创作。此处“意象”是指意中之象。到唐代王昌龄^③则将“意象”明确用于诗人构思中，说：“久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率然而生，曰生思。”（《诗格》）说明诗的创作就是将诗人之意与某种物象契合在一起。

到了明清时，“意象”已被用来作为说明诗的审美特征。如王廷相说：“言征实则寡余味，情直致而难动物也。故示以意

① 钱钟书：《管锥篇》，第一册，第11页，中华书局。

象，使人思而咀之，感而契之，邈哉深矣，此诗之大致也。”（《与郭价夫学士论诗书》）并且作为诗学术语用于评诗，如：“古诗之妙，专求意象”；“子建杂诗，全法‘十九首’意象”（胡应麟《诗薮》）；陶渊明“天真绝俗，当于语言意象外求之”（沈德潜《唐诗别裁》）；“词家意象或与诗略有不同”（朱存爵《存余堂诗话》）；“说诗当去三弊：曰泥，曰凿，曰碎。执典实训诂而失意象，拘格式比兴而遗性情，谓之泥。”（陈仅《竹林答问》）不过，当时“意象”一词用得不普遍，常用的是“比兴”、“兴象”、“风神”、“神韵”、“境界”、“意境”等，其内含接近或包容“意象”。

现代诗学中流行的“意象”主要源于英语 image 的汉译。“image”在心理学上指记忆中复现的知觉印象，也有中译为“表象”的。在西方文学批评中，意象主要是指明喻与隐喻，以至包括象征。

诗人总是通过新奇的比喻来扩展和强化他的思想和描述：用明喻——一种明显的比喻，或隐喻——一种隐含的比喻。诗人的头脑中储藏着各种记忆、各种联系以及各种最本质的关系。柯勒律治所谓的“联想的流动特性”即指在无穷无尽的变化中把这一切混合在一起。这种创造意象的能力永远是诗人的标志。^①

有时，意象又指描述的情景，如莎士比亚悲剧《麦克白斯》中麦克白斯夫妇杀人的情景，也指麦克白斯这一人物的形象，也指动态性谈话，如麦克白斯夫人说：“我给孩子哺乳”等。所以西方有的学者俏皮地说：image 这一术语对于懒惰批评

① 伊丽沙白·朱：《当代英美诗歌鉴赏指南》，第56页，四川人民出版社。

(lazy criticism)的好处以及对于严肃批评的危险性,在于它应用时的变化不定。但是作为语词 image 的基本含义是心中的影象,这一点则是不变的。

本世纪初,美国诗人艾兹拉·庞德在英国创立意象派(imagism),他认为“意象”不是一种图象式的重现,而是“一种在瞬间呈现的理智与感情的复杂经验”,是一种“各种根本不同的观念的联合”。意象主义者申明,“我们相信诗歌应该准确地再现个别的事物,而不是表现模糊的一般,不论它是多么……具有吸引力”。^①从庞德等人的创作实践来看,这种意象就是在诗人直觉顿悟中表现既有理性又非理性全能解说的形象组合,成为某种情绪的对应物。如人们经常提到的《伦敦地铁车站》:

人群里这些脸忽然闪现,
花丛在一条湿黑的树枝。

从人脸想到花丛,既不是相似联想,又不全是接近联想,而是诗人在地铁车站从拥挤的人群里见到闪现的人脸而生发顿悟式联想,又潮又暗的地铁车站好象是一条树枝,当人群在灯光下突然闪现出面孔时,似乎带来了希望、欢悦,而湿黑的树枝又似乎蕴含着对于现代工业文明的烦躁情绪……还有什么理性的含义呢?似乎还有似乎又没有了,有的是新颖的比喻,新鲜的刺激,既表现出诗人此时此地莫名其妙的情感,又引发读者彼时彼地朦胧恍惚的遐想。不过,意象派的意象,只是直觉中情绪的形象体现,是一种顿悟式体验。这种意象理

^① 转引自韦勒克·沃伦:《文学理论》,中文版,第202页,三联书店。参见《现代西方文论选》第251页,上海译文出版社。

论,并不能概括人类诗歌特别是中国古代诗歌中意象创作的全部情况。

1.2 意象创造过程

诗歌创作包括从作者到作品又到读者即从构思到写作又到鉴赏的全过程。对应于这个过程,意象创造也经历了三个阶段,分别成为构思意象、作品意象、鉴赏意象。

构思意象。这是在构思阶段诗人头脑中的意象。从发生原理上看,同于一般人在认知中的知觉印象的再现与组合。但是认知印象是因为实用需要而形成的,而且要进一步抽象为概念,用以解决实际问题。无论是印象的再现与组合,都要力求遵循或反映事物的客观规律。诗人意象则是主观性的,诗人按照审美目的、审美规律对于知觉印象进行改造,充满了主体的情感态度,其具体表现正如刘勰描述的:“夫神思方运,万涂竞萌;规矩虚位,刻镂无形。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。”(《文心雕龙·神思》)意思是:在作家开始构思时,各种印象纷至沓来。要使虚空的物象整合成体,使无形的物体雕刻成形。构思中联想到登山则山光充满情怀;联想到观海,则海色流溢情意。作家那焕发的才华,将与风云奔驰而难以数计。诗人的意象也是现实生活的反映,但是在情感支配下,为着审美而不是为着实用,这些意象可以不与现实生活直接对应,允许更大程度的选取、联接、组合、变形,达到最大的审美目的。存在头脑中的诗人意象毕竟是主体感受的,只有自己知道,要想成为别人可以感动的作品,必须经过语言文字制作,成为作品意象。

作品意象。这是构思意象体现为语言、文字的形式,由主体的内省经验成为客体的审美作品。作品意象已失却构思意象的直观形状而转变为抽象的语言符号,但是这种符号经过读者阅读却能转换为生动的形象,所以作品意象既是抽象的又是具象的,是抽象中的具象。因为有明确的表现目的(写诗),所以构思意象也多多少少地语言化了,不全是无形的印象,正如陆机在《文赋》中描述的,诗人构思时,“情瞳眈而弥鲜,物昭晰而互进”,同时也进行着语言表现:“倾群言之沥液,漱六艺之芳润”,或“沈辞怫悦”或“浮藻连翩”。有一些诗人,特别是在短小篇什制作中,构思意象与作品意象几乎是同时进行的。如七步为诗,出口成章等。但是多数诗人特别是在较长篇什中,仍可以分出构思意象与写成后的作品意象。作品意象虽然是构思意象的符号表现,但是两者并不完全对应。作品意象有可能强于或者弱于构思意象。正如刘勰所说的:“方其搦翰,气倍辞前;暨乎篇成,半折心始。”为什么会这样,刘勰解释说,这是因为“意翻空而易奇,言征实而难巧也。”(《文心雕龙·神思》)从“意翻空而易奇”来说,诗人构思时,“浮想连翩”,其意象包含有多种成分,既有一般心理上的认知意象,又有笼统的审美意象,只有一部分是适合于诗歌表现的意象。成熟的诗人在构思中可以使诗歌特有的意象成分更多些,但也不能全是。因而要将构思意象转化为作品意象必然要有所删削、整合。从“言征实而难巧”来说,构思意象转化为作品意象还取决于诗人运用语言的能力与经验,能力高超与经验丰富使得构思意象能完整地转化为作品意象。因为诗歌语言并非只是表现的工具,其本身包容了一个民族的审美经验,具有独立的审美效应。在表现构思意象的过程中,也具有一定的能动力,会

不同程度地改变构思意象,有时固然是“半折心始”,有时也会如“神来之笔”,创造更为完美的作品意象。况且,构思意象原本也有粗糙的成分,因而作品意象与构思意象是否一致,并非是一种审美标准,作品意象的完美主要取决于其本身的圆满。

鉴赏意象。作品意象毕竟是语符化的意象,只有在读者阅读过程中才能转化为生动、鲜明的形象,这就是鉴赏意象,至此诗人的构思意象才得到最后的表现。没有诗人,固然没有诗;没有读者,同样也没有诗。从总体上说,鉴赏意象是作品意象的具体呈现,作品意象通过语符确定若干个关键点,以此控制鉴赏意象的形成,使得鉴赏意象逼近作品意象,但是对于这些确定的关键点的体验取决于读者的鉴赏能力,而且在作品意象的点与点之间留下许多空白又刺激读者根据自身的经验对于作品意象进行发挥、改造。读者有时代、民族、阶层、文化教养等个性差别,因而体现在鉴赏心理中的作品意象即有千汇万状的区别,但是在对于关键点确认的共同模式中,在千汇万状中又有一致的确定性。这尤其体现在一个时代、一个民族的文艺评论家的鉴赏意象中。

在理论上,作品意象是构思意象的再现,鉴赏意象是作品意象的再现,我们可以由后者推导到前者,正如刘勰所说:“夫缀文者情动而辞发,观文者披文以入情;沿波讨源,虽幽必显”。但是实际上,这三种意象并非是完全对应的,已如前述。而且这三种意象中,构思、鉴赏是主体内省的,唯有作品意象是客体语符化的。所以在研究中,我们只能以作品为对象,假定研究者的鉴赏意象最能逼近作品意象,从构思、表现、鉴赏三者之间的交错关系中,分析与评价诗歌意象。

1.3 意象的要素

意象的基本要素是“意”与“象”，即在具体形象中表现诗人的情意。

中国古典抒情诗多以自然景物为象，所以“意”与“象”通称为“情”与“景”。如：

诗一向言意，则不清乃无味；一向言景亦无味。事须景与意相兼始好。（《文镜秘府论·地卷·十七势》）

景无情不发，情无景不生。（范晞文《对床夜语》）

景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗。（谢榛《四溟诗话》）

情景名为二，而实不可离。神于诗者，妙合无垠。（王夫之《姜斋诗话》）

古人好以“比兴”论诗，“比兴”含义历代解释不一，但是其中一个要义，也是情与景的结合。如：

取象曰比，取义曰兴，义即象下之意。（皎然《诗式·用事》）

在皎然看来，比是取兴，兴是取象下之意，比兴也即意象。

索物以托情，谓之比，情附物者也；触物以起情，谓之兴，物动情者也。（胡寅《斐然集·致李叔易》引李仲蒙语）

包括李仲蒙说：“叙物以言情，谓之赋，情物尽也”，都是从情与物的结合中论述比兴也即意象的特征。

历代特别是近代诗论家们又好以“意境”论诗，包括词、曲。意境观念的发展有个过程，其含义也不一，但其主要内容是指意与境（象）的融合。

盖写景与言情，非二事也。善言情者，但写景而情在其中。此等境界，唯北宋人词往往有之。（况周颐《蕙风词话》）

境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之境界。故能写真景物真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。（王国维《人间词话》）

这些都说明中国古人早已认识到诗的核心是意象，而且意象的基本要素是情与景或意与境。这种诗美观念也推动了中国诗歌意象不断发展、完善，创造出难以数计的诗歌明珠。

意象的意，也即诗人的情意。按照心理学理论，感情可细分为情绪与情感。情绪是人对事物的主观态度以及体验到这种态度在生理上的反应，如心跳的迟速、血压的升降、肌肉的张弛等。情绪作为主观态度，总是在人的世界观的指导下，根据人与外界的利害关系发生的。世界上没有无缘无故的爱，也

没有无缘无故的恨。因而人的情绪总有认知性的内容，反过来说，人的认知也伴随着程度不等的情绪体验。有明确的认知性内容的情绪就是人的情感。诗歌一般是表现诗人情感的，即情景中的“情”，意象中的“意”。

无论是人的情感还是人的情绪，都是人的内省式体验，它们主要通过面部表情，音调变化，四肢动作表现出来，却不能表现得充分、细致。感情的表达还可以通过言语，但是逻辑化的言语内容也不能充分有力地表达内省式的感情。这就需要艺术包括诗歌。艺术是人类审美活动的集中形态。在艺术中，人的感情既是个性的，又有社会普遍性，并且纳入了谐调的形式规范——这种规范是在长期社会实践与审美实践中形成的。因而艺术中的感情，已经是审美感情。人人都有感情，甚至婴儿啼哭都是一种感情，但不是任何感情都是审美感情。所谓诗人，就是审美感情特别丰富的人。同时审美感情既然已经纳入形式规范，因而它既从事物的具体形象中触发兴起，也必须在具体事物亦即形象中才能呈现出来。正如黑格尔反复强调的：“美就是理念的感性显理。”“美只能在形象中见出，因为只有形象才是外在的显现，使生命的客观唯心主义对于我们变成可观照，可用感官接受的东西。”^① 这个奥秘中国古代诗论家也发现到了，如沈德潜说：

事难显陈，理难言罄。每托物连类以形之；郁情欲抒，天机随触，每借物引怀以抒之；比兴互陈，反复唱叹，而中藏之欢愉惨戚，隐跃欲传。其言浅，其情深也。倘质直敷

① 黑格尔：《美学》，第一卷，第142页，第161页，商务印书馆。