

氣之動物之之在人而後為
性情之此奔詠照燭之才
輝烈其有靈祇待之以致
靈而微藉之以昭告動之地
或鬼神若通于詩

中國詩歌藝術研究

袁行霈 著

詩

歌

中国诗歌艺术研究

(增订本)

袁行霈 著

北京大学出版社

书 名:中国诗歌艺术研究(增订本)

著作责任者:袁行霈著

标准书号:ISBN 7-301-00372-2/I·81

出 版 者:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

电 话:发行部 62559712 编辑部 62752032

排 印 者:北京大学印刷厂

发 行 者:北京大学出版社

经 销 者:新华书店

850×1168 32开本 12.375印张 320千字

1996年6月第一版 2002年8月第四次印刷

定 价:20.00元(平) 28.00元(精)

序

中国是诗的国度，诗的奥秘历来为人所乐道，而诗的艺术真谛又往往在可谈与不可谈之间，这正是诗评诗话、千言万语，而未足穷其情，诗学美学、层出不穷，终难尽其意。此古今作者所以各有一得也。

人之会心，或囊括宇宙，或隐入针锋，灵犀脉脉，若相问答。行霏为学多方，长于分析，每触类而旁通，遂游刃于群艺，尝倡边缘之学；举凡音乐、绘画、宗教、哲学，思维所至，莫不成其论诗之注脚。本书上编盖由浅入深，沿波以探源；下编则青山历历，峰峦自见。仿佛两条坐标轴构成一幅坐标图，交辉映照，互为表里。话固不可以若是其几也，譬喻又总是跛足的，不知其可耶非耶。

多年来行霏时叩我柴扉，每纵谈终日，乐而忘返；盖习以为常，亦性之所近也。今行霏有论集新成，行将问世，要领具见自序中，又更属我作数语，因欣然命笔，聊为开卷之补白。

林 庚

一九八六年十二月于燕南园

自序

中国古代对诗歌艺术的把握，不重细密的分析，而重总体的品鉴。把握的方式是直观的、印象的、顿悟的。“郊寒岛瘦”这四个字，不知被多少人引用过。若问：何谓“寒”？何谓“瘦”？说这话的苏东坡本人也未必能作出精确的回答。他只是把自己对孟郊、贾岛这两位诗人的总体感受说了出来，其中的意味要靠读者自己去体会。敖陶孙说：“魏武帝如幽燕老将，气韵沉雄；曹子建如三河少年，风流自赏。”什么叫“气韵”？怎样是“沉雄”？说曹植“风流”倒还好理解，为什么又是“自赏”？这些问题可以在比较中意会，而难以讲得清楚。中国传统的诗歌艺术研究大抵是这样，以三言两语说出自己的感受，如同朋友间的对床夜语，只求心灵的启迪，而无意于逻辑的实证；注重直观的感受，而不甚注意建立理论体系。

传统的方法自有其长处。艺术不等于数学，艺术分析不能达到也不必追求数学计算的精确性。审美判断以审美感受为基础，而审美感受的主体应当有较高的悟性。建立在感受的基础上、靠妙悟作出的审美判断，往往比套用某种理论模式演绎出来的结论更能引起别人的兴趣和共鸣。然而传统方法也有其不足之处。总体把握需要细密的分析作为补充，艺术品鉴应当示人以可供捉摸的关捩，不能总是给人一个浑沌。

那么诗歌的艺术分析依据什么呢？我想首先就是诗歌语言。当然，文学是语言的艺术，各种文学体裁都离不开语言。但小说、戏曲还有故事和人物，诗歌（抒情诗）连故事、人物也没有，它唯一给予

读者的就是语言。一首五绝给了读者什么？不就是四五二十个字所组成的几句话吗？不管怎样分析，都必须从这二十个字入手。所以诗歌的艺术分析第一步就是语言分析。如果从语言学的角度给诗歌下一个定义，不妨说诗歌是语言的变形，它离开了口语和一般的书面语言，成为一种特异的语言形式。如果一个人平时总是用诗的语言来讲话，别人一定会感到奇怪或可笑，因为不合乎日常交际使用语言的习惯。诗歌另有一套属于诗歌王国的语言，那是对日常交际使用的语言加以改造使之变了形的。诗歌既遵循语言规范，又时时欲超出这规范，或者说自有其超常的规范。读者也已习惯用超常的眼光去读诗，心理上有了相应的准备。所以在其他文体里不允许出现的句子，却可以成为诗中之佳句。

中国诗歌对语言的变形，在语音方面是建立格律以造成音乐美；在用词、造句方面表现为：改变词性、颠倒词序、省略句子成分等等。各种变形都打破了人们所习惯的语言常规，取得新、巧、奇、警的效果；增加了语言的容量和弹性，取得多义的效果；强化了语言的启示性，取得写意传神的效果。语言形式的变幻服从于所追求的艺术目标，而不是文字的游戏；文字游戏与诗是毫无关系的。

词语是构建诗句的材料，也是诗歌意象的物质外壳，由语言分析深入一步就是意象分析。诗歌的艺术分析不能停留在语言的表层上，得意忘言是诗歌鉴赏的法门。中国诗歌艺术的奥妙，从意象上可以寻到不少。其一是词语的提炼与意象的密集。中国诗歌多半是短小的抒情诗，一首诗里词语的数量并不多，蕴涵的意象却相当丰富，因而诗的感情容量大，启示性强。统观中国诗歌，自然界的意象占据显著的地位，而且其意蕴不断丰富，这是中国诗歌艺术的又一奥妙。大自然是一个取之不尽用之不竭的诗歌意象的源泉，历代的诗人们总是努力从中寻觅属于自己的新鲜活泼的意象，来编织他们的诗句。中国诗歌艺术的发展，从一个侧面看来就是自然景

物不断意象化的过程。有唐三百年，自然景物意象化的过程十分迅速，同时诗歌创作也达到了高峰。意象还有一个比喻化、象征化的过程。比喻化和象征化使意象的蕴涵丰富，是意象成熟的标志；但也会使意象凝固，而成为意象衰老的标志。唐诗之富于艺术魅力，原因之一就是多姿多彩的意象层出不穷，这些意象既已成熟尚未老若，正处在最富有生命力的时候。中国诗歌艺术的另一个奥妙在于意象组合的灵活性。在这方面，汉语语法的特点给诗人以极大的方便。汉语句子的组织常常靠意合而不靠形合，中国诗歌充分利用了这个特点，连词、介词往往省略。词和词，句和句，几乎不需要任何中介而直接组合在一起。这不仅增加了意象的密度，而且增强了多义的效果，使诗更含蓄，更有跳跃性，从而给读者留下更多想象补充进行再创造的余地。没有严格意义的形态变化，不受时、数、性、格的限制，也是汉语的一个特点。诗人可以灵活地处理和表现意象的时空关系、主宾关系，不粘不滞，自由地挥洒笔墨，使诗歌的含义带有更大的弹性。

由语言和意象的研究再进一步就是意境和风格的研究。词语的组合构成诗篇，意象的组合构成意境，境生于象而超乎象。意境研究是中国诗歌艺术研究的一个重要环节。揭示意境的形成，既可看到诗人的构思过程，又可窥察读者的鉴赏心理。诗歌的意境和诗人的风格也有密切的关系，诗中经常出现某一种意境，就会形成与之相应的某一种风格。诗歌艺术研究的最高层次就是风格研究。对诗人风格的描述，只能是一种近似值，仁者见仁智者见智，存在一定的差异是很自然的。风格即是人。风格研究已经脱离单纯的艺术分析，而深入到人格的领域，是对诗人所作的总体把握。这又回到了本文开头所说的中国人把握诗歌艺术的传统习惯上去了，不过这是经过分析之后所得到的总体认识。

诗歌的艺术理论、艺术分析、艺术鉴赏，单从诗歌本身入手，就

诗论诗，难以得其三昧。诗歌艺术和哲学、宗教、绘画、音乐有密切关系。诗的思维离哲学思维是很远的，但又是很近的。中国的玄学和禅学感知世界与人生的那种特殊方式，同诗人们感知世界与人生的方式有一些相通之处。从玄学和禅学的角度去揭示诗歌艺术的规律，是一条可行之路。诗是有声画，画是无声诗。中国古代的绘画理论和绘画实践是研究诗歌艺术极好的参考。诗歌和音乐像一对孪生的姊妹，是从同一个母体中分离出来的。诗乐的分家固然是必然趋势，但诗的音乐美始终是它区别于其他文学体裁的一个重要标志。中国诗歌艺术研究，既深入到言、意、象、境和风格的范畴，又旁涉哲学、宗教、绘画、音乐等领域，在广阔的文化背景上遂能充分展示中国诗歌艺术的完美与晶莹。

本书所论各题既有相对的独立性，又有内在的联系，大都作为单篇论文在报刊上发表过。这次汇集成书又作了一些文字上的增删、修改，也有两篇合并为一篇的。至于观点一仍其旧。上编的内容属于中国诗歌艺术理论的范围，以言、意、象、境为核心。在总结中国诗歌艺术经验的基础上，广泛采撷前人的研究成果，试着构成一种系统的认识。下编的内容属于中国诗歌艺术史的范围，论述了屈原、陶渊明、谢灵运、王维、李白、杜甫、白居易、李贺、温庭筠、韦庄、苏轼、周邦彦、陆游等十三位诗人的艺术特色、艺术风格、艺术成就。力求将诗人的人格与风格，诗歌主张与诗歌成就，艺术渊源与艺术创新，互相沟通起来论述。把他们放到当时的文化背景上去观察，着眼于他们的艺术个性，以及他们在诗歌史上的地位。诗歌理论的探索与诗人之艺术的具体研究互相印证，更便于说明我的想法。

因为本书涉及的领域比较广，评论的诗人也比较多，所以常有力不从心之感。谈论诗歌艺术，不落言筌无以与人交流，一落言筌则又难免失去一些什么。在言与不言之间、畅言与寡言之间，欲寻

一条出路而保持洒脱的气度,真是一个难题。既已选了这个难题只好坚持做下去,终于撰成此书。谨将它奉献给读者,并期待着批评和指教。

一九八六年十二月二日于畅春园

目 录

序.....	林 庚(1)
自序.....	(1)

上 编

中国古典诗歌的多义性.....	(3)
中国古典诗歌的意境	(23)
中国古典诗歌的意象	(49)
言意与形神	
——魏晋玄学中的言意之辨与中国古代文艺理论	(63)
诗与禅	(87)
中国古典诗歌语言的音乐美	(95)
中国古典诗歌的艺术鉴赏.....	(105)

下 编

屈原的人格美及其诗歌的艺术美.....	(121)
陶渊明崇尚自然的思想与陶诗的自然美.....	(143)
陶谢诗歌艺术的比较.....	(161)
王维诗歌的禅意与画意.....	(168)
李白诗歌与盛唐文化.....	(184)
李白的宇宙境界.....	(199)

李杜诗歌的风格与意象·····	(213)
杜甫的人格与风格·····	(229)
白居易的诗歌主张与诗歌艺术·····	(246)
苦闷的诗歌与诗歌的苦闷	
——论李贺的创作·····	(266)
长吉歌诗与词的内在特质·····	(277)
温词艺术研究	
——兼论温韦词风之差异·····	(296)
试论柳词的俚俗·····	(310)
词风的转变与苏词的风格·····	(322)
以赋为词	
——清真词的艺术特色·····	(337)
陆游诗歌艺术探源·····	(349)
中国山水诗的艺术脉络·····	(361)
跋·····	(376)
增订本后记·····	(380)

上 编



中国古典诗歌的多义性

关于文学作品的多义性，刘勰在《文心雕龙》里已经谈到了。《文心雕龙·隐秀篇》说：“隐以复意为工。”又说：“隐也者，文外之重旨者也。”^①他所说的“复意”、“重旨”，就是我在这里所说的多义性。然而，刘勰并没有专门论述诗歌的多义性问题，更没有把多义性作为诗歌艺术的一个独立范畴来看待。此后，在中国古代的诗歌批评著作中，也偶尔有涉及多义性的，如皎然《诗式》所谓“两重意”^②，但都没有从理论上对多义性进行深入的探讨。

在西方，对诗的多义性也有人谈到过。亚里士多德在《诗学》里所讲的“双意复言名词”以及“三义”词、“四义”词^③，就是一个与多义性有关的问题。但丁在《致斯加拉大亲王书》中曾谈到诗有字面的、寓言的、哲理的、秘奥的四种意义。其《神曲》也“具有多种意义”，“通过文字得到的是一种意义，而通过文字所表示的事物本身所得到的则是另一种意义。头一种意义可以叫做字面的意义，而第二种意义则可称为譬喻的、或者神秘的意义”^④。这实际上也是一个多义性问题。不过，对多义性的深入研究，却是二十世纪以后随着语义学的建立而开展起来的。据美国哲学家查尔斯·莫里斯(Charles Morris)在一九三八年出版的《符号理论基础》一书，语义学是符号学的三个分支之一，研究语言符号和它所指的对象之间的关系(其他两个分支是：句法学，研究符号与符号之间的关系；语用学，研究符号与其使用者之间的关系)。符号学认为，许多理论问题都可以通过分析、研究表达这些理论所使用的语言符号，而得到

解决或说明。有人用符号学的理论来研究诗歌，把诗歌也看作是一种符号，叫“复符号”。这种“复符号”所投射出来的语意，只是它所包含的意义的一部分。这就涉及诗歌多义性的问题了。英国著名文学批评家、语言学家理查兹(I. A. Richards)的学生恩普逊(William Empson)，在一九三〇年出版了一部书，书名叫《意义暧昧的七种类型》(*Seven Types of Ambiguity*)。它的主旨是说明，为什么对同一首诗的意义会有不同的理解。恩普逊从作者方面、读者方面以及作者和读者两方面，找出七条原因，归纳为七种类型，举了许多诗例加以具体分析。这部著作曾经产生了较大的影响。朱自清先生写过一篇题为《诗多义举例》的文章^⑤，就是用恩普逊的方法分析了四首中国旧诗。这四首诗是《古诗十九首》(行行重行行)，陶渊明《饮酒》(结庐在人境)，杜甫《秋兴》(昆明池水汉时功)，黄庭坚《登快阁》。这是关于中国古典诗歌多义性的一篇专论。可惜朱先生自己对这个问题没有继续深入地研究，学术界对这个问题也没有重视，以致到今天我们在这方面仍无进展。

中国古典诗歌的多义性是值得认真研究的。这项研究是文学史、文艺理论、训诂学、语义学共同的课题。文学既然是语言的艺术，诗歌又是语言最精粹的一种文学体裁，那么，研究诗歌特别是研究诗歌艺术，自然离不开诗歌语言的研究，离不开语义的研究。从语义学的角度研究诗歌艺术，无疑是一条途径。但是，决不能用语义分析代替对于诗歌艺术规律的探讨。恩普逊从语义学的角度研究诗歌里的暧昧语、含糊语，固然有其价值，但这并不等于诗歌艺术的研究。所谓多义并不是暧昧和含糊，而是丰富和含蓄。这是必须加以说明的。研究中国古典诗歌的多义性，要从中国古典诗歌的实际出发，把基础建立在对大量作品的具体分析上；要科学地总结古代关于这个问题的论述，借鉴国外的语义学成果，以建立我们民族的诗歌美学语义学理论。

诗歌的多义性与词汇学上所谓词的多义性有相通的地方，诗歌可以借助词的多义性以取得多义的效果，然而它们并不是一回事。

按照词汇学的解释，词义是客观事物或现象在人们意识中的概括的反映，是由使用这种语言的群体在使用过程中约定俗成的。由于语言中词的数量有限，不可能一对一地表示复杂的客观事物和现象，所以不可避免地会出现多义词。然而，不管一个词有多少种意义，这些意义都是确定的，可以在词典里一一注明。而且这些意义都是社会性的，为社会所公认的。诗的多义性与词汇学上所说的词的这种多义性不同。诗人不仅要运用词语本身的各种意义来抒情状物，还要艺术地驱使词语以构成意象和意境，在读者头脑中唤起种种想象和联想，激起种种感情的波澜。诗人写诗的时候往往运用艺术的手法，部分地强调着或改变着词语的意义，赋予它们以诗的情趣，使一个本来具有公认的、确定的意义的词语，带上复杂的意味和诗人主观的色彩。而读者在读诗的时候，他们的想象、联想和情感，以及呈现在他们脑海里的形象，虽然离不开词义所规定的范围，却又因人因时而有所差异。生活经验、思想境界、心理气质和文艺修养互不相同的读者，对同一句诗或一句诗中同一词语的意义，可以有不同的体会。同一个读者在不同的时候读同一首诗，体会也不完全一样。可见，诗歌的多义带有一定程度的主观性和不确定性。一首含义丰富的诗歌，好像一颗多面体的宝石，从不同的角度可以看到光的不同折射和色的不同组合。

另外，在词汇学里讲词的多义性，是把同一个词在不同语言环境中的不同意义加以总结，指出它的本义和引申义。如果孤立地看，一个多义词固然有多种意义，但在具体运用的时候，一般说来，一次却只用其一种意义，歧义是一般情况下使用语言时需要特别避免的毛病。但是在诗歌里，恰恰要避免词义的单一化，总是尽可

能地使词语带上多种意义,以造成广泛的联想,取得多义的效果。中国古典诗歌的耐人寻味,就在于这种复合的作用。“诗无达诂”这句话,如果理解为诗是不能解释的,那么这句话当然是错误的。如果从诗的多义性上理解,这句话倒也不无道理。由于中国古典诗歌具有多义性,读诗的时候仁者见仁,智者见智,人们有不同的体会和理解,这是很自然的。

为了进一步阐明中国古典诗歌的多义性,我在这里提出两个新的概念:宣示义和启示义。宣示义是诗歌借助语言明确传达给读者的意义;启示义是诗歌以它的语言和意象启示给读者的意义。宣示义,一是一,二是二,没有半点含糊;启示义,诗人自己未必十分明确,读者的理解未必完全相同,允许有一定范围的差异。宣示义,是一切日常的口语和书面语言共有的;启示义,在文学作品中特别是诗歌作品中更丰富。所谓诗的多义性,就是说诗歌除了宣示义之外,还具有种种启示义。一首诗艺术上的优劣,在一定程度上取决于启示义的有无。一个读者欣赏水平的高低,在一定程度上也取决于对启示义的体会能力。

关于中国古典诗歌的启示义,我大致分为以下五类:双关义、情韵义、象征义、深层义、言外义。这五类启示义,以它们依赖宣示义的程度,构成一个系列。双关义与宣示义关系最密切,双关义的两个意义之中的一个就属于宣示义。情韵义是附着在宣示义之上的各种诗的感情和韵味,它不能离开宣示义单独存在。象征义,有的附着在词语的宣示义上,有的在整句诗或整首诗之中。深层义可以含蓄在词语之中,但多半含蓄在全句或全篇之中。言外义既不在词语之中,也不在句子之中,而是在字句的空档里,即所谓字里行间的“行间”。它虽然并未诉诸语言,但读者可以运用自己的联想和想象去加以补充。