

# 跨世纪中国诗歌描述



姜耕玉

百花文艺出版社

• 姜耕玉

# 跨世纪中国诗歌描述

---

百花文艺出版社



〔津〕新登字(90)002 号

跨世纪中国诗歌描述

姜 耕 玉 著

---

百花文艺出版社出版发行(天津市张自忠路 189 号)

天津市印刷晒图厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 8 7/8 插页 2 字数 230.000

1995 年 8 月第 1 版 1995 年 8 月第 1 次印刷

印数:1—1300

---

ISBN 7-5306-2073-8/1·1842 定价:12.00 元

## 代 序

我坐在黄昏的宁静里  
听任一种声音穿越心空  
宛如一颗颗流星滑过  
拖曳着一尾尾神秘的问号  
和清晰真实的韵痕  
我的灵和肉都睁开了眼睛  
注视和探索这一颗颗而逝  
一颗颗而生的星星

——拙诗《潮声和星光》(片断)

# 目 录

|         |     |
|---------|-----|
| 代序..... | (1) |
|---------|-----|

## 现代意识与东方意味

|                          |      |
|--------------------------|------|
| ——世纪之交诗歌走向：寻找母语 .....    | (3)  |
| 中国新诗在现代与传统的交构中发展 .....   | (18) |
| 抒情诗的自我表现 .....           | (37) |
| 诗的生命意识 .....             | (47) |
| 缘情言志与多元并存的诗歌流派           |      |
| ——关于中国诗歌传统与李元洛先生商榷 ..... | (61) |

## 诗的意味：艺术抽象的强度

|                          |       |
|--------------------------|-------|
| ——兼论当代诗歌形式的嬗变的总体特征 ..... | (69)  |
| 当代诗歌的隐喻结构及其诗美时空 .....    | (85)  |
| 奇妙的联觉意象.....             | (106) |
| 抽象的美丽幻象.....             | (126) |
| 模糊体验：诗的意象性语言             |       |
| ——兼论诗与散文的界限 .....        | (136) |

## 沉寂中的诗神

|                      |       |
|----------------------|-------|
| ——序《'92 华文诗精选》.....  | (149) |
| 中国新诗传统的现代化的艺术道路..... | (162) |

|                       |       |
|-----------------------|-------|
| 民间诗群与走向 21 世纪的诗 ..... | (185) |
| 平民意识 .....            | (187) |
| 黄土情 .....             | (194) |
| “三点平面” .....          | (201) |
| “热潮诗”论及兼容百家的气度 .....  | (208) |

## 诗,为自己吟唱 又为人们吟唱

|                      |       |
|----------------------|-------|
| ——谈当代诗与读者的疏离倾向 ..... | (211) |
|----------------------|-------|

## 诗体蜕变:俗而非俗的美学原则

|                       |       |
|-----------------------|-------|
| ——再谈当代诗与读者的疏离倾向 ..... | (217) |
|-----------------------|-------|

|                        |       |
|------------------------|-------|
| “阳春白雪”与“下里巴人”的统一 ..... | (228) |
|------------------------|-------|

|                               |       |
|-------------------------------|-------|
| 诗人:从“感受者的人”到“创造者的心灵”的实现 ..... | (235) |
|-------------------------------|-------|

|                           |       |
|---------------------------|-------|
| 诗人灵感来临的孤寂:“忘我”的创作境界 ..... | (243) |
|---------------------------|-------|

|                    |       |
|--------------------|-------|
| 诗的心灵:融有理智的直觉 ..... | (251) |
|--------------------|-------|

## 附录

|                |       |
|----------------|-------|
| 庸才·焚诗及其它 ..... | (271) |
|----------------|-------|

|               |       |
|---------------|-------|
| “人化的自然” ..... | (274) |
|---------------|-------|

|           |       |
|-----------|-------|
| 后 记 ..... | (281) |
|-----------|-------|

# 现代意识与东方意味

## ——世纪之交诗歌走向：寻找母语

历史上向前一步的进展，往往是伴着向后一步的探本求源。

——引自宗白华《中国艺术意境之诞生》

### 一

如果说自七十年代末以来，中国新诗在开放中常常像游子似的迷恋外面的世界和异国风光，那末时间长了，看多了，就会产生回归本土之情。九十年代诗坛日渐滋生着母语情结，返归母语，寻找母语，将成为世纪之交诗歌发展的趋势。这也是旧的话语方式的终结、新的话语方式的开始的时代。

歌德说过，一个人如果不懂外语就不可能真正理解自己的母语。因为如果自我封闭地固守一种语言，只会导致夜郎自大、僵化盲目。只有在不同民族和国家的语言文化之间创造对话和交流的可能性，才能够在与其他语言文化的沟通中，并在以其他语言文化为参照系统进行反观自身中，达到对自身的洞见和自我理解，从而达到语言的激活。根据巴赫金的理论，不同语言或文化的接触所导致的新异感，将破除那种假定某一语言或文化是唯一的语言（文化）是统一的语言（文化）的神话。任何一个民族和国家的语言文化，应该是一个开放性体系，在对外交流和沟通中发展。诗，是一个历史的民族的源始的语言文化，更是如此。从这一角度瞻

顾八十年代诗坛，中国对外经济文化的开放，西方现代派诗歌艺术的涌入，中国现代主义诗潮（包括“后现代”）的兴起和跌宕，直至九十年代出现的“海德格尔热”，对于现代汉语诗歌的振兴和发展，都是起了作用的：或者向汉语诗歌吹进一股股新鲜空气，或者因“新异感”而使诗歌传统发生裂变，或者是对思维定势和传统惰性的摇撼和冲击。中国新诗在改革开放的风浪中获得了活力，引起自身的艺术蜕变。

但也不能不看到，由于我们长期处于封闭状态，在对外开放中一时难以承受那么多形形色色的东西。因而难免留下“消化不良”的后遗症，有些诗中还留有西方诗的影子，乃至在传统诗风的变化中，诗的汉语言艺术也出现削弱的趋势。当代诗歌如何沿着本民族的语言艺术的轨道发展和提高，乃是值得重视和探索的问题。

东西方之间的语言文化的差异很大。尤其是汉语方块字有着自身独有的组织结构和美学特征。汉字的象形、形声、会意、指事的形体结构本身就带有诗意。它表现了与字母文字不同的语意方式和操作程序。诗意的方式，显示了汉字组合工程包括语字、语象、语韵、语感、语境的神秘的魅力。事实上，外文单词的组合也有自身的规律和诗意的方式，具有弹跳力、音乐旋律优美、节奏感强等语言（语音）的特长。而其内在微妙的东西，也只有通过读原文去感觉、领会，很难用汉语全部翻译出来。因此说，在中西诗歌相互交流的过程中，各自都有自己的光色投射向对方，这就需要自身拥有光源，而光源在何处呢？在母语和文化传统之中，在诗人的本土情感和传统艺术修养之中。中国是古老的诗的国度。从《诗经》到楚辞，到唐诗宋词元曲，中国诗以东方智慧、东方美学的意蕴和神韵，彪炳于世界诗歌宝库。作为一个中国诗人，如果对中国



诗歌的传统艺术不甚了了，甚至背离而去，这样势必因失去了根基而像水面飘忽的浮萍，生命孱弱。这里自然关涉到评判诗的标准，是坚持诗的人类性与民族性的统一，还是用人类性或者西方诗学标准代替民族的审美标准？那种非母语式的评判方式，难免会导致诗歌疏离母体的悲哀。一首以非母语方式写成的诗，显示不出民族语言之光，再好还属舶来品。而不少远离大陆或侨居异国的中国诗人，却执著地以钟情于母语的方式，显示了炎黄文化的血色和气韵。这堪称游子诗人的母语情结，岂不值得本土诗人深思？应当结束那种用非母语的方式关注母体的诗和文化，而代之以自己的话语方式——汉语方式。当然，返归母语，绝非再让母语束缚我们，而是要在不断地对外开放和交流中保持母语的活力。关键是增强消化能力，将外来的东西消化为自己的东西，将古代的东西转化为现代的东西。也就是借现代意识和人类精神之火，点燃本民族的诗和文化的光源，从而带着自己的光色辉耀于世界。

九十年代诗坛开始呈现为相对的平静，这诚然与商品经济的大潮对诗和文学的威胁有关，大家共同面临一种危机感和失落感，消解了昔日论争的激情。但从另一方面看，也使诗回到自然存在的位置和艺术生态环境，消除了为政治而发生争端的现象。在当前诗歌的沉寂中，有着执著追求的诗人、诗论家们，自觉调整自己，更好地适应新诗艺术发展的规律。他们并不满足于当今诗坛的现状，将眼光更多地投向新诗的完善和新诗学的建构。从目前诗坛的沉寂中，却也传出一种求实的默默建设的气氛。这正为本文命题提供了默契的理论背景。

新诗建设，归根到底就是对母语的探寻。母语孕育了诗歌，赋予诗歌以艺术力量和魅力，但也束缚了诗歌。从这一角度看，当代

诗学吸取海德格尔的“语言本体论”的合理成分,是有益的。长期以来,诗歌语言仅仅是作为一种工具形式而存在,甚至沦为政治的奴婢。而海德格尔认为:“语言不是人所控制的一种工具,而是语言把握着人生存在的最高可能性。”“语言是我们生存的世界。”“语言是‘在’的房屋”。(《存在与时间》)在他看来,语言存在的本身是一种生命的存在。正是诗第一次使语言成为可能。语言的本质在于诗,诗是真理的发生。诗人把“存在”带入语言,为“存在”第一次命名。真正的语言就是这种“诗意语言”。在这种“诗意语言”中,真正的存在获得呈现。这就把人与语言(诗)之间的关系倒了过来,语言(诗)由被人支配的表述意义的工具,变成了把握人的主体(本体)。海德格尔的“语言本体论”,对于现代汉语诗歌至少有三点可取之处或启示:①保持汉字的纯洁性和汉诗的圣洁性。人们对每一个汉字都虔诚起来,面对语言就是面对寄托和光明,不敢稍加褻渎和沾污。确立了语言主体的权威,就可以使诗歌走出因被动的工具而经受困扰的境地。②保持诗性言说的本真性。人们对汉语也有了一种亲近感,把诗歌语言看成是自己的“家”,裸露自己的心灵和灵魂,这就消除或摒弃了言说过程中因掩饰而出现的虚假的词汇。诗性言说是最接近于本真的语言言说。③保持诗的生命本质。诗,唤醒了生命,呈现梦境的世界。诗意语言,直接显示人的生存境况和生命体验,是人类生命的归宿。因而也更切入诗的本质。由于语言也有着历史的民族的渊源,任何时代的诗和语言,都离不开本民族的文化语境。海德格尔提出的“无遮蔽状态”,对于冲破和摆脱传统语言文化的重负,无疑是有一定意义的。诗人找到一块“林中空地”显现被遮蔽或失落在文化识阈里的“存在”,并揭示这种“存在”自身的价值和光芒。然而,如果也否定生命与文化的同一的方面,抛离优秀的民族文化和精神情感,制

造荒芜的文化心灵，追求真正“无遮蔽状态”的原始性或源始语言，我们就不敢苟同了。

中国几千年的诗和文化库藏，虽然随着时间流逝而变得陈旧斑驳，但仍有许多“古玩”、瑰宝闪耀着不灭的光芒。中国新诗照理可以在高起点上振翅飞翔，但历史常常嘲弄我们从零开始。世纪初新诗在与传统抗争和决裂的一张白纸上诞生，来自西方的自由体，由于与古典诗歌艺术的脱节，致使开始的白话诗语言苍白。二、三十年代诗人们又重建与古典诗歌艺术的联系，增强了新诗语言的艺术素质，出现中国成熟的“自由体”和新格律体。八十年代现代主义诗潮对传统的叛逆，最终背离传统（指“后现代”）而走向极端主义。九十年代“母语情结”，正又是对诗和文化传统的重新审视，对中国诗歌语境的探寻和重建。这诚然与中国特殊的国情有关——传统负面的深重，“左”的精神枷锁，乃至二者联姻为“顽固不化”。然而，如果因之就否定一切，一直抱着“从零出发”，大概也谈不上前进或进步。何况，诗歌作为一种艺术，有着不容抹煞的承传性。在熟地上与在荒地上长出的庄稼，是大不一样的。还有一种流行的说法：“传统在我血液里”。这话固然有一定道理，但朴素的感情代替不了语言的自觉。对诗歌和文化传统的甄别、取舍和融化，是一个复杂细致的过程，任何轻率浮躁的态度，都不可能深入这一过程而取得成效。在这方面，台湾诗潮史上提供了可以借鉴的经验。即使洛夫这样的现代派诗人，在几十年的现代艺术探索中，注重并善于汲取古典诗词的艺术特长，保持诗的艺术内涵和审美形式的民族特色。而历久不衰的“乡愁诗”，更是母语和本土文化的情结的直接体现。只要我们立足于本土文化，去发掘去作现代的体验，从中汲取光源和智慧，就可能从中国诗歌的制高点上，展开现代诗情的翅膀，鲜艳地铺展东方诗歌的亮色。

现代母语情结,是现代语言之子眷恋和追认母语。他站在现代与传统的交叉点上:一方面珍惜母体的诗和文化的历史,另一方面又站在现代的高度重新审视作出新的估价;一方面面向世界,接受人类现代意识和现代科学艺术的信息,另一方面又立足本土,不断激活母语和文化语境;一方面以宽弘的眼光,接纳和吸取西方现代派诗歌艺术,另一方面又与中国诗歌传统艺术相融汇,创造出新的既现代又有民族审美特征的汉语诗歌;一方面顺应世界进步诗学和文化潮流,另一方面又将中国传统艺术引向新生和发展。一句话,现代汉语诗歌中既流动着母体的血液,又感应着世界潮流的律动。可见,他像一个伟大的纤夫,背负着母语走在时代的前列,而母语也不断赋予他以智慧和力量。

二十世纪末,中国诗和文学走出了狭隘的圈子,进入了世界文化市场。世纪之交汉语言诗歌面临各国文学艺术相互渗透、相互补充的共时性文化语境,将在世界性的交流和竞争中得以生存和发展。中西诗歌,既有各自的民族特点,又有共同的艺术规律,有很多暗合汇通之处。正如钱钟书先生引用《系辞》中语所云:“天下同归而殊途,一致而百虑”。(《管锥篇》)第一册第49页)“西来意”可为“东土法”,“东去意”亦可为“西洋法”。例如,意象和隐喻是中西诗歌中普遍运用的,但只要比较一下英美意象派与中国意象派的诗,仍表现了思维方式、艺术传统和民族审美心理诸方面的差异。中国意象派深湛于汉字表意技巧和古典主义意象艺术,并熟悉泰戈尔和日本俳句等东方诗歌形式。当然也受到了西方意象派、象征派的影响。而西方意象主义理论也受到中国古典诗词表意简洁传神等艺术特点的启示。因此,我们特别要善于在中西诗学交会的契合点中,注视和寻找异同点,吸取其长处,融化到本民族的艺术之中。其目的,是优化汉语诗歌的结构和诗性基质,更

好地发挥汉语诗歌的特长和优势，给外国诗人更多的“新异感”，并证明现代汉语诗歌是其他任何民族的诗歌代替不了的，占居着世界诗歌的重要位置。

## 二

中国诗，是一门玩味的意会艺术。如是说，方能显示汉语语言皇冠的特质。历代诗论家提出的“滋味说”（钟嵘《诗品》），“韵味说”（司空图《二十四诗品》），“趣味说”（严羽《沧浪诗话》）等，都是从愉悦感、音乐感、色相感等不同角度，对于中国诗的审美特征的形象表述。这与中国闻名于世界的美食的“风味”，正结为精神与物质的双璧。

如何进一步疏通当代新诗与古典诗歌艺术的血脉联系，从寻根探源中增强现代汉语诗歌自身的特色和意味，即“中国味”，确是母语情结的集中指向所在。因为自“五四”诗体革命以来，古诗体的格律形式的樊篱，似乎就隔开了新诗与旧诗之间的关联。戴望舒、徐志摩、闻一多等前驱者为将古典诗词艺术引入新诗，作出了积极而有成效的努力，但尚未成为后来诗人深入实验的自觉。五十年代毛泽东同志倡导“在民歌和古典诗歌基础上发展新诗”，虽也出现了《桂林山水歌》等一批实验作品，但单从语言形式的外在摹似或取舍上着眼讨论问题，恰恰束缚了这场讨论的思路未能广泛充分地展开。如何从艺术内涵的融会贯通上着眼，找出使古典诗词艺术转化为现代新诗艺术的内在逻辑，还有待于当代诗人作出新的探索。本文就从汉字的形、音、义一体的美学特征出发，围绕构成诗歌的“中国味”的主要因素——汉语诗歌的“象”、“韵”、“境”三个基本方面问题，略作探讨，作抛砖引玉。

象/意象。

汉字是形书方块，立象表意。如“日”（日），直接摹仿太阳轮廓的象形字。“𡗗”（春），象形兼会意，万物出也。日𡗗屯组成一幅艳阳初照，电子草木初生的方块形象画面。后来的汉字行书艺术，就变得抽象也更意态化了。“一点一画，意态纵横，偃亚中间，绰有余裕。然字峻秀，类于生动，幽若深远，焕若神明，以不测为量者，书之妙也。”（张怀瓘《书议》）《周易》中的阴阳八卦是源始的汉字，也是通过“象”进行象征寓义。这种颇带有诗意的方式，有的论者把它视为中国文学的象意的源始。中国诗的意象，可以说与汉字立象表意的审美特性一脉相承，或者说是汉字本体特性的艺术发挥。不同的是，诗歌是以词字组合立象（物象），是通过诗人主体生命情感对客观自然物象的投射而生意（意蕴）。诗歌意象的创造，属于精神创造的复杂微妙的高级艺术审美形态。只是立象表意是相通的，属于汉语言本体的审美范畴。最古老，也最正宗。

意象，是中国诗学的特长，具有与西方意象不同的内涵和审美表征。这突出表现在言意、象意的关系上：其一，独钟于意，偏重于意。“夫象者，出意者也；言者，明象也。”“尽意莫若象”，“立象以尽意”。“寻象以观意”。（王弼《周易略例·明集》）这里包含两层意思：中国诗以立象为本，得象忘言，突出了汉语诗歌的形象图画的形式特征。如果说这是西方诗歌也强调的，那末旨在表意，得意忘象，（司空图认为“取象”，“如觅水影，如写阳春”，强调“离形得似”，即不求外在的形似，而求内在的神似。）大概是中国诗独有的美学追求。西方诗歌注重意象的感觉性，在运用象征手法中追求诗的效果。其二，最大限度地实现意与象之间的包容和渗透。诗人们常常有“言不尽意”、“言不称物”的困惑。而庄子却强调“大音希声，大象无形”。刘勰提出“文外之重旨”，追求“象外之象，景外之景”，（司空图）即老子说的“无象之象”，“无状之状”。这方能达到像

叶燮说的：“必有不可言之理，不可述之事，遇之于默然意象之表，而事与理无不灿然于前者也。”（《原诗》）诗人在实现创造的主体向艺术客体的转化过程中，显然突破了言与象的外在形式的局限，增大了象（言）的表意的力度。于有形之中包蕴无形，有限之中表达无限。

魏晋时代玄学家王弼提出的“得象而忘言”，“得意而忘象”，是对庄子的“得鱼而忘筌”、“得意而忘言”的思想的阐释。这一学说，具有很高的艺术价值和美学价值，与海德格尔的“语言本体论”相契合互补。公元前三世纪，东方庄子就把“言”完全看成是“象之蹄”、“意之筌”，认为“言”是根本不能“尽意”的，只能起一种“蹄”和“筌”式的指示符号（或工具符号）的作用，从形式上把诗意语言引向极致。这对海德格尔的“语言寓所”（“房屋”），又何尝不是补充？殊不知，人是复杂的社会存在，寻找和建构自己的生命寓所，是更为内在隐秘的灵魂的展示，语言能尽生命存在之意么？当海德格尔与庄子遥相握手之际，就从本质和形式的契合上构成真正的“诗意的语言”，人类生命存在的现代语言寓所（房屋）便隐约可见。

### 韵/意韵。

不同语言的诗歌，都是讲究韵的。外文字母先读音后释义；汉字先释义，次释形，再释音。西方诗歌首先是一个声音的系统，因而表现了较强的音韵节奏。中国诗的韵，本义也指谐音乐意，后来却渐渐向“义”引伸，表现了音、形、义一体的更宽泛的内涵。宋人范温论韵说：“有余意之谓韵。”乃至韵、味并置，从联觉通感上扩展了韵义。所谓“余音绕梁三日不绝”，简称“绕梁之韵”，已非单指音乐而是指引起人们五官感觉的全面反响，是一种余意不尽的诗性美感。因而为历代文人所津津乐道，崇尚不已，几乎成了他们

品鉴好诗的主要标准。故本文统称中国诗韵为意韵或韵味。若分而言之，较多。这里列出最能凸现中国诗歌的诗性气质的三种：

### 气韵。

主气，是东方传统。诗之“象”，首先要是“气象”；诗之“味”，要有“气味”。中国诗“以气韵为主，气韵不足，虽有辞藻，而非传作也。”（南宋陈善《扞虱新话》）今日诗坛虽仍奉大气之作为上乘，但“气韵不足”，又是导致诗的中国味不够的重要原因之一。甚至因少气而滋长了一种形式主义的纤靡之风。气韵，是东方诗人特有的内在气质的表现，而不同于诗学上共性的精神涵义。有人在比较清代诗人张问陶与黄景仁的作品时，说：“张诗有七分剑气，三分珠光”，“黄诗则是七分珠光，三分剑气”。且不管评价恰当与否，就说这个比喻作为诗的气韵特点与辞藻工夫来理解，还是生动形象的。一首诗中“剑气”与“珠光”俱在，“剑气”是里，“珠光”是表，二者贯通，默契无间，相映生辉，方是成功之作。如果“剑气”黯淡，再有“珠光”，也由于缺乏内涵和力度致使艺术贬值。刘勰称辞藻之于风骨，如“体之树骸”，“形之包气”，体得骸才能树立，形包气才有生命。“若丰藻古赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力”。（《文心雕龙·风骨》）他将“风骨”看成是诗的精神支柱和生命基因，主张诗人“养气”，培养“文骨”、“风力”，为文做诗犹如出征之鸟振翅高翔。古代诗论中提到的“风骨”、“骨力”、“骨气”、“文骨”、“风力”、“气势”、“气格”等，都是主气学说。汉末建安时期“三曹”、“七子”的“梗概而多气”的苍凉的诗风，形成著名的“建安风骨”，即是“气”的有力佐证。气韵，作为诗学上具有特定美学内涵的完整概念，气与韵是不可分的。所谓“大气之作”，只是习惯语，实指气韵之作。屈原、李白、杜甫、苏轼等古典诗人的优秀诗作，既有沉雄磅礴之气，又有绕梁之韵，才成为惊世骇俗的大气之作，留传千古。



若有气无韵或气重韵少，未免落于粗俗直露。就气而言，有阳刚之气，有阴柔之气。诗人可以偏执一端，但不可偏废一端，最好是刚柔相济，气韵天成。像苏词的“大江东去”中亦有低沉的叹息，李易安的闺愁低惋中亦有健举之气。这是诗人完整的情感世界的反映，可以统称为生命之气。当然，因“阴盛阳衰”导致缺少大气之作，也是常有的现象。从这一点上，诗坛呼唤阳刚之气，呼唤大气之作。

### 神韵。

中国画以形传神，是对中国诗的提示。中国诗的神韵，则把汉语表意功能发挥到了极致。只有神似，才有韵味。“诗以神韵为心得之秘”，（翁方纲）这几乎成了诗的“秘诀”，为历代诗人所意会和崇奉。清代神韵派诗人王士禛曾打过一个比喻：诗如神龙，见其首不见其尾，或云中露一爪一鳞而已，安得全体？”（见赵执信《谈龙录》）这是对“神韵说”的形象阐释。这是合乎格式塔心理学的，与西方形式符号的学说也相通。然而，又不同于西方诗注重实的呈现式描述。语言意象仅仅取其神理相似，实属“不完全的形”的符号，是包孕更多的心灵幻象的形而上的信息符号。所谓“象外之象，景外之景”、“韵外之致”、“味外之旨”之类，都是指言外的东西，是能够通过人们联想和想象得以艺术繁衍的形象。中国神韵又表现了诗意流动的巨大的虚空性，即艺术生命对时空的超越性。这是对“意在言外”，“不着一字，尽得风流”的东方诗的含蓄美的艺术探求。王夫之说：“虚实在神韵，不以兴比有无为别。如此空中构景，佳句独得。”（《唐诗评选》卷四，杨巨源《和大夫边春呈长安亲故》评）这种“空中构景”，体现了实中生虚、无中生有的东方艺术哲学，是一种超时空的诗美建构。于文字有无之间，意象在生成；于形神不即不离之间，诗美在升腾；于天地之外，另构一种灵