

说意境

云南人民出版社

蓝华

..2

责任编辑：蔡育曙
封面设计：郑荣国

说 意 境

蓝华增著

云南人民出版社出版

(昆明市书林街100号)

楚雄州印刷厂印刷 云南省新华书店发行

开本：787×1092 1/32 印张：5.75 字数：122,000

1984年6月第一版 1984年6月第一次印刷

印数：1—4,000

统一书号：10116·986 定价：0.62元

序

大概是四年前吧，我有机会读到蓝华增同志写的《说意境》、《皎然〈诗式〉论取“境”》、《〈沧浪诗话〉与“意境”》等论文手稿。那时，我不认识作者本人，只知道他是毕业于大学历史系的，毕业后，长期在边疆一所中学教书，在繁忙的工作之余，不懈地从事我国古代文论的研究，写了不少论文。当我第一次读到上述文章之后，留下了深刻的印象。首先是作者在艰苦的条件下，坚持读书、做学问，用力之勤，意志之坚，使我感到钦佩。同时文章材料丰富，时出新见，也很引人注目。后来，蓝华增同志到云南省社会科学院工作，他的上述文章，陆续在省内外的一些刊物发表，并不断有新作问世。现在作者把有关意境问题的文章，汇集成册出版，这是值得高兴的。

意境问题，是我国古代文学理论中的一个十分重要的问题，也是我国古代美学中的审美基本范畴。千百年间，我国古代许多诗人作家和理论家，从各个方面论述到意境问题，不同程度地提出了一些值得借鉴的理论。虽然由于时代的不同，认识的差异，再加上艺术修养和艺术趣味的悬殊，对意境的理解也是仁者见仁，智者见智，但有一点是共同的，那

就是他们从不同的侧面接触到文学的审美特征和艺术规律)有的从心与物的关系,情与景的关系探讨了意境的形成;有的从意象的产生与神韵的表现去分析意境的审美特征;有的从兴味、兴趣的感受去领会意境的美感作用。所有这些,都不断丰富了我们自己的具有民族特色的美学理论。

关于意境,已有许多同志从各个方面作了研究:从意境本身的含意到它所具有的美学特征,从意境理论的产生到它在历代的源流演变,都有文章作了探讨。但由于历代文论诗论中,对意境这个概念还缺乏科学的分析,古人在使用这个术语时,对其内涵也还没有较严格的规定性,所以现代的研究者们对它的理解,也就产生分歧和争议,这自然是不足为怪的。随着研究的不断深入,人们对意境理论,总会找到一些最基本的共同的认识,这对于建立我国自己的具有民族特色的马克思主义文艺理论,将会起重要的作用。蓝华增同志的这本论文集,比较集中地对意境理论作了探讨,提出了不少新的见解,尽管有些看法还可进一步商榷,但总的说来对读者是会有启发、有帮助的。作者对意境的研究,涉及各方面的问题,其中有一些问题,特别引人注目。下面,我想随便列举几点谈谈。

关于意境的产生和构成,作者根据前人的种种论述,就情与景的关系,从主客观的结合,(阐述了意境来源于客观世界这一基本理论。)在主客观结合、情景交融的辩证关系中,又特别强调了“真挚而强烈的感情”在意境构成中的重要作用,最后把意境看作是真善美的统一。这里特别值得一提的是“情”在意境中的地位和作用问题。王国维在《人间词话》中,把“真景物”、“真感情”看作是意境的两大要

素，而“真感情”则是主导的因素。在我国古代文学理论中，虽有“言志”“缘情”之别，但是，“情”仍然被视作文学创作（特别是诗歌）的极其重要的因素，无论是“情志”、“情性”、“情理”、“情意”，都是和情字联系在一起。象宋代的道学家那样排斥“情”在文学中的作用，把诗歌变成押韵的道学教条，那是极其少见的。蓝华增同志在论意境的文章中，都联系我国古代诗歌的实际，突出了感情因素在意境构成中的重要作用，这是很有见地的。

（关于意境的形象性这一重要的美学特征，是我们探讨意境理论的核心问题。）在我国古代美学理论中，无论是诗论、画论，还是散文理论，每当分析到意境问题时，都是或直接或间接、或隐或显地把它和形象性联系在一起。（从美学的观点看，意境之呈现于人心者，必具有鲜明形象的表现形式，而不是抽象的道理和逻辑的概念。）可以说，（没有形象性，也就不成其为作为审美基本范畴的意境）在我国古代意境理论中，关于形象性的问题，虽然尚未形成系统的理论，但已经广泛涉及，它直接接触到艺术的根本特征和内部规律，为我们显示了文学艺术的审美价值的奥秘。所以我们今天研究意境问题，就必须对意境的形象性作出科学的解释。但是也应该指出，有的同志在意境和形象之间划上一个等号，说意境（或境界）就是形象，这是不恰当的。意境具有形象性，但“意境”这个概念，还不能等同于“形象”的概念。在我国古代文学理论中，情与景、意与境、意与象、神与象都是作为对立统一的两个方面的概念使用的。蓝华增同志在研究中，充分强调并具体分析了形象性在意境中的不可缺少的地位，但并没有把意境和形象的概念等同，这样的研

究方法对我们进一步开掘我国古代美学宝藏是有帮助的。

关于意境理论的产生及其源流问题也是为大家所注意研究的问题。研究这个问题的目的，是要探究意境一词在不同时代的含义以及意境理论从简单到比较完整的发展过程，从而弄清意境理论的真正美学价值。（自有文艺作品出现，它就具有一定的意境）但是，人们对意境有了认识并形成一定的理论概念，那是要等到人们的文化知识和认识水平达到一定程度才有可能。在《易经》、《庄子》等古籍中，已出现“意”和“象”的概念，应该说这都是意境说的滥觞，但是把这些概念引进文艺理论中，提出意境的理论，恐怕还是魏晋以后的事。陆机、刘勰、钟嵘等对此作出了特殊的贡献。后经皎然、司空图、严羽、王士禛、王夫之、叶燮等历代理论家们的不断补充发展，到王国维提出境界说，把意境理论发展到比较完整的理论高度。蓝华增同志力图理出意境理论发展的脉络，并把它划分为五个发展阶段（见《古代诗论意境说源流刍议》），大体上是符合实际的。当然每一个阶段的意境理论究竟有什么新贡献？有何时代特色？与当时文学创作实践的关系如何？各个时代之间的继承关系如何？这些问题，都比较复杂，还有待我们进一步深入研究。例如说，在历代诗歌理论中，有兴象、意象、兴趣、神韵、格调、性灵等种种理论，这些理论和意境的关系又是如何？这些都应分别作深入的比较研究。

总之，《说意境》一书能从不同的角度，结合历史的发展，对意境问题作了多方面的探索，并力图把它提到美学理论的高度去加以分析和评价，这都是可喜的尝试。但是正由于涉及的问题比较多，比较复杂，在几篇有限的文章中，也

就不可能一一作详尽深入的论述，因此对某些问题也就难免语焉不详，尚有待于做进一步的研究。此外，古人所使用的术语，诸如意境、兴趣、神韵等等，不仅在甲与乙之间往往有区别，就是同一个人使用同一个术语，在不同的时间和情况下，也还会有不同的含义。因此，我们今天对这些术语的理解，既要明其同，又要知其异，哪怕是极微小的差别，也应加以辨析。

以上想法，质之华增和广大读者，不知以为然否？

张文勋

1983年2月28日于云南大学

目 录

序.....	张文勋
说意境.....	(1)
皎然《诗式》论取“境”.....	(27)
《沧浪诗话》与“意境”.....	(45)
“言志”派和“缘情”派的理论基础	
——《原诗》、《沧浪诗话》的比较研究.....	(61)
意境——诗的基本审美范畴	
——读王国维《人间词话》札记.....	(82)
√古代诗论意境说源流刍议.....	(106)
《锦瑟》的艺术秘密.....	(126)
时间和空间的意象桥梁	
——从李商隐的《夜雨寄北》谈起.....	(130)
古典抒情诗的美学	
——王夫之“情景”说述评.....	(137)
后 记.....	(173)

说 意 境*

一切文学艺术都要用形象思维。在诗歌创作中，由于形象思维的作用，情与景统一，意与象统一，形成意境，盛唐王昌龄在《诗格》中、中唐皎然在《诗式》中叫“境”，晚唐司空图在《诗品》中叫“意象”，南宋严羽在《沧浪诗话》中叫“兴趣”，明胡应麟在《诗薮》中叫“兴象”，明末清初王夫之在《薑斋诗话》中叫“情景”，清末民初王国维在《人间词话》中除叫“境界”外，又叫“意境”……。意境是诗歌领域形象思维的具体形式和结果，如同人物形象是小说创作形象思维的具体形式和结果一样。

在诗歌创作和欣赏中，诗人的创造和读者的再创造既然都是形象思维活动，那么，（意境就不仅是诗人的理想和感情同客观的景象事物相统一而产生的境界，而且也是读者借以感到言外意、弦外音、境外味，受到感染和陶冶，从而提高思想情操的诱导物。）它是诗人的终点，读者的起点，是诗人与读者之间的中介，是诗人把读者引向理想彼岸的桥梁。因

* 本文主要论说抒情诗的意境。叙事诗一方面要遵从叙事作品创作的规律，塑造人物形象，另一方面也要遵从抒情诗创造意境的规律，并把二者结合起来。因此，本文的基本论点，也适合于叙事诗的创作。

此，意境是诗歌的基本审美范畴。真诗同假诗，就看它有无意境，诗的文野之分，粗细之分，高低之分，就看它意境的深浅厚薄。

意境象一根红线，贯穿在古代诗歌理论的发展中。从中唐诗僧皎然的《诗式》关于“取境”的创见肇端，到南宋严羽的《沧浪诗话》以禅喻诗关于“兴趣”的论旨奠基，再到近代学者王国维的《人间词话》关于“境界”的理论作结，中间还包括唐末司空图的《诗品》关于诗境二十四种风格神形毕肖的描述，清代王士禛的《带经堂诗话》关于“神韵”风靡一时的倡导……都是古代诗论家攀登意境高峰在不同时代的成就。王国维说：“文学之工不工，亦视其意境之有无，与其深浅而已。”⁽¹⁾创造民族化的新诗，不能离开这个规律。

意境来源于客观外界，是客观外界在诗人头脑中的反映。“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。”⁽²⁾其实，何止是四时景物的变迁，政治的变化，人生的遭际，生活的顺逆……无不触动诗人的心灵；而景物，则常常是激起感情波澜的触发剂，有些隐蔽的感情也常常披上景物的外衣。在真挚而强烈的感情的刺激下，诗人的主观与外在的客观猝然结合在一起，“情与景会，意与象通”——这就是意境。

真挚而强烈的感情虽然是创造意境的必要条件，但它如果不是崇高理想的外现，那么，它无论多么真挚强烈也不一

定使人产生共鸣，受到感染。泼妇骂街，恶人告状，即使声泪俱下，也只能使人产生反感和厌恶。黑格尔说：“艺术里真正是诗的东西就是我们所说的理想。”⁽³⁾我国古代有“诗言志”、“诗缘情”两个表面上显得对立的说法，实际上，“情”是“志”的外现，它们是统一的，如同别林斯基所说，“思想消融在情感里，而情感也消融在思想里”⁽⁴⁾。

清代叶燮在《原诗》中说：“我谓作诗者亦必先有诗之基焉。诗之基，其人之胸襟是也。有胸襟然后能载其性情、智慧、聪明、才辩以出，随遇发生，随生即盛”。这里所说的胸襟和性情等等，同我们所说的理想和感情是一回事。他举了两个诗人的两篇诗文。一篇是杜甫的《乐游园歌》，是他在正月节日同诸友游长安郊外乐游园所作。当时杜甫三十多岁，正值开元、天宝盛世，功名事业来日方长。如果让平庸的作者来写，必然铺陈华丽的语言，颂扬朝廷的盛德。但杜甫正因献《三大礼赋》被召而遭到奸相李林甫抑制，未能施展抱负，所以他的诗中充满了愤恨不平和身世之感，悲白发数茎，感皇天厚恩，更以“独立苍茫自咏诗”作结，苍凉孤愤，感人至深。这是封建社会中一个怀着“致君尧舜上，再使风俗淳”的政治理想的士大夫遭到压抑的悲哀。另一篇是王羲之在名流集会兰亭时作的《兰亭集序》，虽然不是诗，却具有诗的韵味。如果普通文人，可能长篇谀词，写得热闹非凡。但这位诗人却只写了一篇三百字短文，对当时士大夫崇尚清淡、放荡形骸的风气痛加针砭，仰观宇宙，俯察万物，触景兴怀，感慨人生之短而无意义，极死生之痛。这又是一个处于封建衰世的出类拔萃的艺术家对人世的悲叹。有杜甫、王羲之这样的胸襟抱负，才会有这样感叹苍凉的诗

文。就是政治倾向不那么明显的诗，例如被钟嵘称为“古今隐逸诗人之宗”的陶渊明的诗，早在梁代就被萧统看出真相，到了宋代，朱熹更一语中的：“隐者多是带气负性之人，为之，陶欲有所为而又不能者也，又好名”，“其露出本相者，是《咏荆轲》一篇，平淡底人，如何说得这样言语来。”⁽⁵⁾又即使是景物诗，那情趣中又何尝没有渗透诗人的理想呢！柳宗元的《江雪》：“千山鸟飞绝，万径人踪灭，孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”不是隐约可见一个因参加王叔文进步政治集团，在政治上遭到打击而遗世独立的诗人形象吗？说这首诗里一片孤寂，也是皮相之见，明代胡应麟在《诗薮》里就指出作者的心境“太闹”。是的，他在孤寂中内心一片骚动不宁。

在漫长的封建社会里，无数优秀的诗人常常理想破灭，因此“诗穷而后工”（欧阳修）、“和平之音淡薄，而愁思之心要妙。欢愉之词难工，而穷苦之言易好”、“不平则鸣”（韩愈）之类说法十分流行。南宋严羽在《沧浪诗话》中指出，“唐代好诗多是征戍、迁谪、行旅、离别之作”。推而广之，甚至有人说：“作凉冷诗易，作炎热诗难；作阴晦诗易，作晴霁诗难；作闲静诗易，作繁扰诗难；贫诗易，富诗难；贱诗易，贵诗难。”⁽⁶⁾这同西欧关于文学写“未曾实现于行动的想望或痛苦的理想的内心生活为最多”⁽⁷⁾一类文艺思想多么相似！陈毅同志说：“文学趣味以悲剧为最上乘，平生观戏，读小说、诗歌，均喜观悲剧的，最恨为封建统治者歌功颂德，以及酬对标榜之作，此或人之恒情，不独一人以为然。”⁽⁸⁾可见古今中外公论所归。这些道理，对于我们阅读和理解古典诗词乃至其它古代文学作品，是有帮助的。

古代人们对诗人思想情操的要求是很高的，要求诗人有“童心”、“赤子之心”，“有心胸、有性情”，认为“阴险狠贼、妨民病国”的人，“吝啬人、刻薄人、狭隘人、粘滞人”……写不出真诗。(9)连那些做和尚无“蔬笋气”而向往富贵的“酸馅气”，对待妇女如玩物的“脂粉气”，读书人没有抱负而酸秀才味十足的“头巾气”……一从诗中流露，就一律给以嘲笑和鄙视。这是值得我们发扬光大的一个优良传统。别林斯基把“情致”（饱和着思想的感情）看成诗人“全部丰满而完整的道德存在”(10)，这也是对诗人人格的要求。

诗人除了是理想家之外，他还必须善于形象思维，具有锐敏的感受力和丰富的想象力、联想力，并把理想与形象思维统一起来。“诗者，源于德性，发于才情”(11)，德性与才情是统一的。诗人凭借锐敏的感受力，在理想的指引和制约下，长于对景象事物作生动的直观。对象的特征尤其是主要特征（其它特征都是从属于它的）给他一个强烈的印象，触发他强烈的感情。主要特征既明，纲举目张，使他对对象的种种复杂层次关系一目了然。凭借丰富的想象力和联想力，他又把对象的层次关系重新思索过和组织过，分别加以扩大、缩小、芟除和补充，使对象的主要特征突现出来，形成鲜明的主题。王国维把对客观的境加工较不显著的叫作“写境”，把加工显著、重新组织和创造过的叫作“造境”，认为两者都是诗人“理想”的表现。其实，这两者都是“造境”，只不过“造”的程度不同。这个过程，就是诗人对客观外界进行“去粗取精，去伪存真，由此及彼，由表及里的改造制作”的思维过程，就是使对象典型化的过程。

诗人与“写诗的人”的分水岭，就在于前一种人能造境，后一种人不能造境。大家与名家的区别，就在于前一种人造的境深，典型化程度高，后一种人造的境浅，典型化程度低。当然，大家不妨有境浅之作，名家甚至普通人不妨有境深之作。由于诗人对对象的感受方式、造境方式与表现方式具有同一性，他掌握语言和技巧就比普通人容易得多。别林斯基在谈到普希金的时候，说“他的每个感觉，每种情绪，每个思想，每种情景都充满着诗。他从一个特别的角度来审视自然和现实，而这个角度是为诗所独有的”。还称赞他的《十月十九日》“每一个思想都充满着不依赖于形式的诗”。(12)这种诗的气质，诗的才能，每一个真正的诗人都是具备的。他们正直而天真地审视世界，把他们的理想和感情熔铸在诗里，比生活更高地反映世界。在他们创造的意境里，真、善、美水乳交融地结合在一起。

当景象事物同诗人隐藏在内心的感情偶然碰合的一刹那，就产生了“灵感”，诗人造境就从这里开始。没有灵感就没有诗的受孕。我国古代卷帙浩繁的诗话里虽然找不到灵感这个外来术语，却有许多关于灵感的提法，例如王昌龄的“心偶照境，率然而生”(13)，葛立方的“诗之有思，卒然遇之而莫遏”(14)，叶燮的“触而兴起”(15)等等。何其芳同志说：“其实所谓灵感，就是诗人在想象中捕捉住了不落常套的构思。”(16)这是从构思的角度立论的，倘若从意境的角度立论，那么，我以为，灵感就是诗人的感情同景象事物偶然碰合而产生的意境雏形，和追求最后完成意境的积极的精神状态，简单地说，就是意境的萌发和对完成意境的追求。情与景碰合的一刹那，就象阴极阳极碰合发生火花一样，激起了

诗人内心强烈的感情。在强烈感情的火花照耀下，一个模糊的意境出现了；诗人的感情和追求精神是如此强烈而执着，以致使他“处身于境，视境于心”，(17)“神动天随，寝食都废，精凝思极，耳目都融，奇言玄语，恍惚呈露”(18)，欲罢不能！这种追求是艰苦的，同时又是愉快的，正象我们去完成一件喜爱的创造性的工作一样。因此，灵感既构成诗的内容，又是完成诗的动力。由于灵感阶段意境的不稳定性，只要遇上一点干扰，很容易消逝。宋代潘大临写诗，刚写了一句“满城风雨近重阳”，忽然催租人到，诗境遭到破坏，全首永远未能完成。这一个诗句，如花木葱茏、美不胜收的公园大门开启，是整个意境的前导，所以虽未成篇，仍然名满天下，被后人追念不已，好些人竟以这个诗句开头拟成全篇，“满城风雨”竟成了成语，至今具有生命力。葛立方紧接着“诗之有思，卒然遇之而莫遏”之后感叹道：“有物败之则失之矣。”叶燮也在前面引述的关于灵感的那段话之后慨叹它“如游龙惊电，掎角稍迟，便欲飞去，须身诣其境知之”。王国维也说：“夫境界之呈于吾心而见于外物者，皆须臾之物。”(19)至于象“忽有好诗生眼底，安排句法已难寻”(20)、“佳句忽堕前，追摹已难真”(21)一类对灵感交臂失之的惋惜，就更多了。可见灵感是多么脆弱，完成意境需要付出多么艰辛的劳动啊！

二

前面说意境的发生，后面分析意境的构成。

在意境这个诗歌创作和欣赏的基本审美范畴中，占主

导地位的是情，“情为主，景为宾”（22）。一个意念，一个哲理，也必须“带情韵以行”（23）。就是说，这个意念或哲理是诗人在长期的生活中，观察、体验、研究、分析，伴随着感情而发生，渗透着感情而结晶的，不是抽象的意念，不是冷冰冰的哲学道理，意是情意，理有理趣。

强烈的感情是诗人鼓起想象羽翼，创造意境的动力。感情愈强烈，形象就愈明晰而富于诗的气息。强烈的感情渗透到意境全体，并灌注生气于各个部分。大诗人的表现才能就是灌注生气于各个部分的才能。所谓“字字珠玉”、“天衣无缝”的“精品”，指的就是通体生气勃勃的诗作；所谓游词、累句、死句、巧句等等，指的就是诗中的“血脉不周”或“局部充血”现象。情景交融的诗，意境就是诗的内容的全部，一点不多，一点不少，“增之一分则太长，减之一分则太短，着粉则太白，施朱则太赤”，自然天成，恰到好处。

这种感情是真挚的。“万古常青，只有一真耳。”（24）陈毅同志诗云：“此中真歌哭，情文两具备。”要使人哭，自己就要先哭；要使人笑，自己就要先笑。“潮打空城寂寞回”（25），不言兴亡，而兴亡之感溢于言外，是因为感情真挚。“远客坐长夜，雨声孤寺秋。请量东海水，看取浅深愁”（26），之所以令人“无发不皓”（27），是因为乡愁和穷愁郁结。“登山则情满于山，观海则意溢于海（28）”的移情作用之所以发生，是因为情真意实。“情哀则景哀，情乐则景乐”（29），景物之所以蒙上感情色彩，是因为感情没有掺假。因此，“有必不可解之情，而后有必不可朽之诗。”（30）真情才能铸真境。

这种感情是深刻的。“情贵隐”（31），隐得深才感人深。
“诗人感而思，思而积，积而满，满而作”（32），与列夫·托尔斯泰的“真正的艺术产生的原因是那想表达日积月累的感情的心里要求”（33）的说法多么相似，都是要求感情的深度。
“性情有厚薄，诗境有浅深”（34），深厚的感情才能铸成深沉的意境。

这种感情是独特的。列夫·托尔斯泰说：“只有传达出人们没有体验过的新的感情的艺术作品才是真正的艺术作品。”（35）这同“观则同于外，感则异于内”（36）的说法也很相似。这是因为：诗人都是按照他的个性要求，用他独特的方式体验某种感情的。引起独特感情的经常是新鲜事物和新鲜景象，对过去的回忆和对未来的想望也能激起新鲜而独特的感情，对于司空见惯而习以为常的景象事物则必须发现它新的意义，否则就不能产生新鲜的感情。诗人对于诗歌艺术的贡献就在他用独特的感情创造了新鲜的意境，达到了“抒写胸襟，发挥景物，境皆独得，意自天成”（37）的艺术造诣。老生常谈，意境陈旧，是诗的大忌。不过，这种感情的独特性是指它具有特殊的个性形式，不是说它是怪僻而为人们所无法理解的。诗人应该是群众的代言人。他不能离群和孤僻，否则他的感情就无法同人们交流。皎然要求诗人“虽有道情，而离深僻”（38）。

真挚的、深刻的、独特的感情才能是持久而强烈的感情，念兹在兹，日积月累，即使处于表面平静状态也是饱和的，而且如酒，愈陈愈醇。“精诚所至，金石为开”，这样的感情，才具有磁石一般的吸引力，新生氧一般的化合力，摄取和熔铸景象事物而铸造意境。而情与景、意与象一旦结