

诗乐意境琐谈

竹亦青 著

重 庆 出 版 社

詩歌意境瑣談

竹亦青 著

重慶出版社

责任编辑：王致中

封面设计：朱 晔

诗歌意境琐谈

竹亦青 著

重 庆 出 版 社 出 版（重庆李子坝正街102号）
新 华 书 店 重 庆 发 行 所 发 行
重 庆 新 华 印 刷 厂 印 刷

*

开本787×960 1/32 印张3.375 插页2 字数53千
1985年5月第一版 1985年5月第一次印刷
印数1—6,300

书号：10114·173

定价0.48元

内 容 简 介

本书收入《诗歌意境创造的特征》等论文四篇,着重借鉴我国历代诗话、词话、画论和国外的有关论述,结合若干近体诗、宋词、元曲以及新诗的创作实践,对我国诗歌美学的基本范畴之一的“意境说”,做了深入浅出的阐发和探讨,提出了作者自己的见解。对诗歌创作实践也有参考价值。

目 录

诗歌意境创造的特征·····	1
一 意境说的形成·····	1
二 画面动态性·····	8
三 形象主观性·····	23
四 言意两层性·····	50
五 余论·····	68
诗歌中的蒙太奇·····	76
诗的可解与不可解·····	87
无句可摘与句中有眼·····	96

诗歌意境创造的特征

一 意境说的形成

当论及欧美美学思想的奠基人亚里斯多德的地位、影响时，车尔尼雪夫斯基说，他“是第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了二千余年。”（见其《美学论文选》）事实确实如此。比如在处理艺术与现实的关系上，亚里斯多德的摹仿写实说，就曾对以后的欧美文学产生了深远的影响。我国文学始终深深植根于自己民族生活的土壤，它不象欧美文学那样地偏重于摹仿写实，而是一直沿着传神写意的途径向前发展，明白地显示出独特的审美传统。平日我们讲，诗歌要有民族的风格，要有中国的气派，要为广大群众所喜闻乐见，其主要关键还不在于诗歌的外部形式是五言、七言或长短句，或是否服从于一定的格律，而是在于它是否按照我们民族的审美意识，真实动人地抒发了人们在一定的社会生活

和斗争中所表露出来的思想精神和道德情操。意境，是我国诗歌美学里的一个基本范畴，它在诗歌再现生活、抒情写意上具体反映了我们的民族审美意识，它是帮助我们认识和掌握创造诗美之网的网上纽结。

意境说是诗歌发展到一定阶段才开始出现的。从诗经、楚辞、汉魏乐府到建安体、田园诗，是为古体诗（亦即古诗自由体）的发展阶段。唐宋时的古风，不过是古体诗的余绪。律诗、排律、绝句在有唐一代形成并迅速走向成熟，在语言、音韵、句式、修辞各方面都明显地律化，诗歌进入了近体诗（亦即古诗格律体）的发展阶段。以后的宋元词曲，不过是近体诗的进一步流变。到了五四时期，随着彻底的不妥协的反帝反封建革命的兴起，新诗（亦即新诗自由体）在诗歌领域里以革命的姿态应运而生。总的看来，从古诗自由体到古诗格律体再到新诗自由体，是我国诗歌所走过的肯定、否定、否定之否定三大发展阶段。与诗歌的创作实践相呼应，比兴说和意境说也同样显示出诗歌理论发展的阶段性。比兴说，是对古诗自由体创作实践的理论总结；意境说，则主要是对古诗格律体创作实践的理论总结。理论总是跟随在实践后面，而且一种新的理论初露头角时，又总要与旧有的理论共存相当一段时间。所

以，只有到了唐代，意境说方有可能出现，而且是在经历初唐、盛唐的大量古诗格律体的创作实践之后，方有可能在中晚唐出现。即便是同属中唐时期的诗人白居易与刘禹锡，当前者在《与元九书》里还在运用比兴说纵横议论时，后者却已在试用新的眼光来解释诗歌现象了。“境生于象外”的命题，就是刘禹锡开始在《董氏武陵集记》里提出来的。

公元八世纪到十世纪的中晚唐及五代时期，刘禹锡、皎然、司空图等一批诗人，掀起了研究意境的高潮。他们提出的“境”的概念，对诗歌的语言(言)、形象(象)、意蕴(意)三个层次的联接和飞跃的阐述，用诗味来控制 and 检验境的创造，是他们主要的研究成果。由于意境说确实紧扣住了诗歌艺术创造的命脉，所以在以后的年月里，尽管各派诗论纷繁多出，但无论是宋代严羽等人 与江西诗派之争，明代前后七子 与公安派之辩，以及清代标举格调、神韵、性灵、肌理诸家互相争雄竞长，如果就其探讨诗歌艺术美方面来说，他们或则强调意境创造应着重于诗人主观感受的真实性，或则强调应着重于读者欣赏品鉴的丰富性，或则强调意境创造的继承性，或则强调它的独创性，总之，无不是自觉地或半自觉地围绕住意境这根轴心旋转，从各个侧面对意境说不断进

行补充和发明。

到了清末，近代学者王国维以宋词为主要研究对象，在他的《人间词话》里，就意境的内涵、意境的创造、意境的批评等作了广泛而深刻的探究。“能写真景物、真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。”“不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外之响。”诗人主观感受是否真实，作品是否具体表现出了这种真实的感受，读者是否于此捕捉到弦外之响，王国维从这三方面对意境的内涵作了说明。他还分析了因为诗人们对情与景、写实与虚构、我与物等关系处理各异，才导致其作品出现情语或景语、写境或造境、有我之境或无我之境、宏壮或优美等种种区别。与此同时，他又把意境作为批评的尺度，对李白、温庭筠、冯延巳、南唐二主等人的词作，一一进行品衡，指陈得失，深化了人们对意境的理解。意境说到了王国维那里，得到了总结性的发挥，具备了较完整的理论形态。

王国维毕竟是位资产阶级学者，他仍然把意境说建立在唯心主义基础之上，只讲求诗人主观感受的真实，却根本不顾诗歌是否反映出了社会生活的真实，这样就势必会割断诗歌与社会生活的联系。他的论述也仍然未脱传统诗论的模式，仅仅依靠印象式的批评，若干论断显得飘忽不定，

玄秘莫测。我国的传统诗论，一般都采用随感、断想的方式，以诗论诗，或联缀几则笔记、几段语录论诗，大多只保留下一些箴言式的提示性的意见，失落了甚至有意舍弃了一系列需要具体论证的中间环节。只有结论而少有阐发，能敏锐地直中诗歌艺术美的本质，却少有能缜密地加以理性的分析，这是传统诗论的特点。到处是熠熠发光的明珠，到处又是断线失绪的珠串。这，给我们今天把握意境说的本质带来了不少困难。

建国以来，人们对意境的定义、内涵，对意境说的历史发展及其作用和影响，作了多方面的深入探讨，取得了很大成绩。不少人都主张从主客观的统一，情与景的统一，意与境的统一，来定义意境，力图把意境说建立在唯物主义基础之上。由于意境说的涉及面广，情况复杂，因此在很多问题上，目前尚众说纷纭。我们觉得，意境诚然是诗歌理论里的问题，但更应是诗歌创作实践里的问题。我们试想把历代各派诗论家关于意境的见解，按照一定顺序集合起来，先了解一下他们对诗歌意境创造的总体要求，然后联系他们当初据以得出种种论断的诗歌创作实际，联系古诗和新诗的一些具体作品，进而从中寻究意境创造的基本特征。也许，这会有助于我们对意境说的认识和掌握。

意境说首先要求，诗人在创作构思时，就须“思与境偕”（司空图《与王驾评诗书》），“搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得”（《唐音癸签》引王昌龄语）；诗人在写诗时，“不可凿空而作，待境而生，便自工耳”（《诗人玉屑》引黄庭坚语）；诗篇是“作者得于心，览者会以意，殆难指陈以言也”（《六一诗话》引梅尧臣语）。这就是说，诗人必须在作品里创造出意境，而读者也只有循此意境方产生感情的共鸣。意境，既应是诗人彼时彼地思想感情的结晶体，又应是读者此时此地获得审美感受的媒介物。它通贯于诗歌的创作和欣赏全过程，既是诗人创作的终点，又是读者欣赏的起点。意境是诗歌艺术表现力和感染力的基础。

意境说又要求“诗中有画”（见《东坡志林》），要象樊志厚在为王国维《人间词乙稿》所作的序言中所说的那样：“原夫文学之所以有意境者，以其能观也。”诗人所要抒发的思想感情，不应直接由语言公布出来。按照意境说对大量古诗格律体诗歌创作实践的总结，认为诗人首先应在客观景物里为诗情寻找对应的形象，语言（言）的目的是实现对这样的形象画面（象）的组合，组合的目的是实现对感情意蕴（意）的暗示。这就是传统诗论里常常提及的“得意忘言”和“得意忘象”。在言、象、意三者之间，象是唯一可以“观”的，是由言飞

跃到意的唯一通道。这种认识，与当代老诗人艾青在《和诗歌爱好者谈诗》中所说的，“把生活的感受能以具象化的形式介绍给你的读者”，正相呼应。意境说要求诗人把他的主观感受具象化，呈现出诗的画面，让人透过画面去“观”见诗人内心的起伏波澜。

意境说还要求，“炼句不如炼意”（见旧题白居易《金针格》），诗歌须“以意为主。意犹帅也。无帅之兵，谓之乌合”（王夫之《姜斋诗话》）。这不是否定炼字、炼句的重要，而是说炼字、炼句不是目的。炼字、炼句需要一整套熟练运用诸种技巧的功夫，但技巧的运用绝非止于此，它应服务于全诗整体情绪的传达和意境的开拓。片面追求技巧，单纯在炼字、炼句上翻弄花样，炫耀本领，终会堕入魔道。意境，是调度技巧手段的中心。一切技巧手段的施展，都必须从这里出发，最后也都必须归宿到这里。

正是这些要求，给诗歌的意境创造带来了这样一些基本特征：画面的动态性，形象的主观性，言意的两层性。具备了这些特征的诗作，我们称它是有意境的诗作。当然，意境还有深浅高低之分。这些特征只能用来说明意境的有无，尚不能据此判定意境的深浅高低。意境的深浅高低主要是由诗作中所抒发的感情的社会内容来决定的。

二 画面动态性

剑外忽传收蓟北——初闻涕泪满衣裳，
却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂——
白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡——

从巴峡——下襄阳
即穿巫峡——便向洛阳

——杜甫《闻官军收河南河北》

{ 风急天高猿啸哀
{ 渚清沙白鸟飞回
{ 无边落木萧萧下
{ 不尽长江滚滚来
{ 万里悲秋常作客
{ 百年多病独登台
{ 艰难苦恨繁霜鬓
{ 潦倒新亭浊酒杯

——杜甫《登高》

古代诗歌的节奏、句式，都是让人千吟哦中

自行体会的，一般在外形上不作特殊的排列，全诗一路到底，连断句的标点都没有。现见一些古诗词选本的排列方式，是参照某些西洋诗格式予以标点、分行、空格。此已约定俗成，不必非议。然而如果按照诗篇的内在情绪节奏予以分行，或者再结合词性用脱节、断腰、错位等方法加以处理，也可能会排列出各种各样的方式。这里，我们试以诗的画面联接、承递关系进行排列，是为了说明诗的画面动态性而采取的权宜之计，虽不足为法，或许也不失为一格。

这两首诗，《闻官军收河南河北》曾被称为是杜甫“生平第一首快诗”（浦起龙《读杜心解》），《登高》曾被誉之为“古今七言律第一”（胡应麟《诗薮》），都是杜诗中的名篇。两者都为我们呈现出一幅幅清晰可辨的画面，各个局部画面又组成全诗完整的形象。比如前一首，当我们读了“剑外忽传收蓟北”这一叙述句之后，紧接而来的是，看到诗人在痛哭流涕；然后，痛哭的画面迅速滑过，迎面又是诗人狂喜的强烈动作姿态；然后，渴望还乡的想象画面又立刻叠印在狂喜的现实画面之上，诗人在想象中与春花、春鸟、春风、春雨结伴，飞向故乡洛阳。后一首，前四句是诗人眼睛中的环境风物，后四句是诗人在这样特定环境风物中的心情，物与人两组画面互相呼应、交织。

很多时候，当我们打开一本诗集，与其说是在读诗，不如说是在看画，看那些一系列鱼贯地掠过的动态画面。一个人善于或不善于读诗，重要的一个区别即在于他能否将凝固不动的文字，迅速转换成活跃飞动的图象。这样说一点也不玄虚。正如马克思所说：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众。”（《〈政治经济学批判〉导言》）我们的诗歌一向擅长于化诗情为画面，因而才培育出了人们这种善于品味诗中画境的欣赏习惯。

闻一多一九二六年在《诗的格律》里，曾指出我国古代诗歌所具有的绘画美。唐弢前些时候在《论“诗美”》里，也同样把图画美作为构成诗的形象的主要部分。他们的这一看法，是符合诗歌创作的实际情况的。诗中的确有画在。需要给予补充和说明的是，我国的诗歌发展到古诗格律体阶段以后，诗人们已是更自觉地致力于诗歌画面的创造，从盛唐、中唐到晚唐五代，诗的画面组合方式也日趋系统化、复杂化，因而反映在传统诗论里，不但明确揭示出了诗中有画面的事实，并且还从情与景的对立统一关系中，探讨了画面的性质和作用。

大约在晚唐五代，托名王昌龄的《诗格》就已经把诗的画面归纳为三：景物的画面（物境），感情的画面（情境），思想意蕴的画面（意境）。宋代

有个和尚叫普闻的，可能觉得“情境”与“意境”事实上很难离析，所以他在其《诗论》（见《重校说郛》）里，又作了这样的宏观性的概括：“天下之诗，莫出乎二句：一曰意句，二曰境句。”他接着说：“境句人皆得之，独意句不得其妙者，盖不知其旨也。”于是，他又援举黄庭坚《寄黄从善》诗来加以说明。他分析道，该诗“桃李春风一杯酒，江湖夜雨十年灯”一联，是由阔大的桃李春风、江湖夜雨与微细的酒杯、灯盏相组合而成，当是境句无疑。再细加品味，却又不然：“春风桃李但一杯而已，想象无聊，寥空为甚；飘篷寒雨十年灯之下，未见青云得路之便，其羁旅未遇之叹具见矣。”因此，它又是意句。如此说来，普闻和尚的意思应当是：境句是意句的外射，意句是境句的深发。顺便交代一下，这里说的“物境”、“情境”、“意境”以及“意句”、“境句”中的“境”，都不是今日意义上的诗歌意境，而是说的景，是说的画面。后来胡应麟说“作诗不过情景二端”（《诗薮》），就干脆用情、景来代替意、境了。

“作诗不过情景二端”，此语不可小看，它明确无误地指明了诗歌作品的两大要素：感情与画面。“景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗”（谢榛《四溟诗话》），则更说明了情与景、感情与画面的关系。当然，情与景的关系在封建时代的最

终解决，是由明清之际的王夫之完成的。王夫之的《姜斋诗话》写道：

关情者景，自与情相为珀芥也。情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。

情景名为二，而实不可离。神于诗者妙合无垠，巧者则有情中景，景中情。

不能作景语，又何能作情语邪？古人绝唱句多景语，如“高台多悲风”、“胡蝶飞南园”、“池塘生春草”、“亭皋木叶下”、“芙蓉露下落”，皆是也，而情寓其中矣。以写景之心理言情，则身心中独喻之微，轻安拈出。

王夫之首先说明了虽然情、景有在心在物之分，但景一旦进入诗里，它就必须与情取得密切联系，就好象琥珀吸引芥子一样，互相吸引，互为其用，从而改变了客观景物的中性性质，明显地浸染上主观感情色彩。其次说明了诗中的感情不便于直接裸露，应是触景生情，使景中有情，或化情思为景物，使情中有景。再次，还说明了从