



从情景关系看 唐宋词境的流变

魏学宏
著

CONG QINGJING GUANXI KAN
TANGSONG CIJING DE LIUBIAN

本书的研究以情与景的关系为出发点，通过分析情景关系的理论渊源和哲学基础，探讨情景说的历史演变过程及其与意境的关系，通过词的意境的嬗变过程和规律，进一步说明自然作为审美客体所经历的工具化、对象化、主体化过程和规律。



甘肃人民出版社



从情景关系看 唐宋词境的流变

魏学宏
著

CONG QINGJING GUANXI KAN
TANGSONG CIJING DE LIUBIAN



甘肃人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

从情景关系看唐宋词境的流变 / 魏学宏著. -- 兰州:
甘肃人民出版社, 2018. 10
ISBN 978-7-226-05353-9

I. ①从… II. ①魏… III. ①唐宋词—诗词研究
IV. ①I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第228846号

责任编辑:张 菁

封面设计:马吉庆

从情景关系看唐宋词境的流变

魏学宏 著

甘肃人民出版社出版发行

(730030 兰州市读者大道 568 号)

甘肃新新包装彩印有限公司印刷

开本 787 毫米×1092 毫米 1/16 印张 10.5 插页 1 字数 145 千

2018 年 10 月第 1 版 2018 年 10 月第 1 次印刷

印数:1~1 000

ISBN 978-7-226-05353-9 定价:45.00 元

目 录

绪论……001

第一章 情景关系的哲学基础……006

第一节 儒家思想中情景关系的哲学审视……007

第二节 道家学说中情景关系的哲学视野……011

第三节 禅宗情趣中情景关系的哲学源流……015

第四节 儒道释的“天人合一”为情景交融说奠定哲学基础……019

第二章 情景关系的理论渊源……022

第一节 从“物感说”谈情景关系……023

第二节 从“格式塔”理论分析情景关系……026

第三节 从“移情说”理论分析情景关系……033

第三章 情景关系在中国古典诗词中的流变路径……038

第一节 自然从生命背景到情景交融境界的描写流变……038

第二节 自然从媒介到物我交融局面的审美情趣流变……048

第三节 自然逐渐的情化与诗词意境品位的提高深化……055

第四节 传统诗体的另辟新境与情景关系的崭新时代……060

第四章 唐宋词中情景关系的表现模式·····	068
第一节 诗词中情景契合方式的发展变化·····	068
第二节 唐宋词情景交融艺术手法的组合方式·····	073
第五章 唐词景物描写的非自觉性与词体的定型·····	079
第一节 初唐至中唐词体的雏形与景物描写呈现非自觉性·····	079
第二节 晚唐词体的定型与景物地位的提高·····	084
第六章 五代词中景物地位的提升与词境的生成发展·····	089
第一节 五代西蜀:景物地位的提升与花间词境的生成·····	089
第二节 五代南唐:景物主体化描写的萌芽与词境的发展·····	094
第七章 北宋景物主体化趋向与词境的升华·····	100
第一节 北宋前期闺阁以外的别样景致与开阔拓展的词境·····	101
第二节 北宋中期景物描写的多元变迁与情景浑融的词境·····	108
第三节 北宋后期景物主体化的逐步形成与物我交融的词境·····	114
第八章 南渡时期:人与自然关系的转折对景物描写的影响·····	119
第一节 咏物词中情景关系的嬗变·····	120
第二节 隐逸词情景关系不同以往的风貌·····	124
第三节 易安词情景交融的深厚蕴意·····	128
第九章 南宋:景物主体性描写的篇章化与词境的另一洞天·····	134
第一节 南宋前期景物主体性描写的日益凸现·····	135
第二节 田园词中情景关系的新开拓·····	138
第三节 咏物词中景物主体性描写的篇章化·····	143
第四节 南宋后期情景关系的协调之美与词境的另一洞天·····	150
结语·····	155
附录:主体化词句·····	157
主要参考文献、著作·····	160
后记·····	164

绪 论

就中国古代诗歌而言,始终存在两个层面。一个层面是表现人与社会的关系,另一个层面是反映人与自然的关系。两者之间相互包容、同步进行,常常是文学社会性传达借助于自然,自然的万千变化又映照人的社会属性。就人与自然的关系对于诗歌发展的影响来说,其典型形态莫过于诗歌意境的生成和流变。意境是我国古典美学和艺术理论的核心范畴。从古至今人们对意境进行了多方面的研究并取得了多方面的成就。人们对意境的研究虽然已取得不少成果,“但在对意境的思想渊源的研究上,往往重视纵向的线性影响研究,而忽略了对人与自然互动关系的探讨,从而影响到了对意境生成机制的揭示。中国的意境诗歌是以人与自然的关系‘道枢’的,人与自然的关系的变化将直接影响到意境诗歌的生成和流变。”^①因此,只有把意境放在人与自然关系的基础上,才能更好地揭示意图生成的机制和规律。

在诗词中,人与自然的关系具体化为情与景的关系,诗歌的意境就来自于诗歌的情景交融、虚实相生的表现形式以及由此而来的韵味无穷的接受效果。而情景交融又是中国古代诗歌突出的艺术特色,这个观念萌芽于先秦,六

^①王建疆:《自然的玄化、情化、空灵化与中国诗歌意境的生成》,《学术月刊》2005年5期。

朝时获得进一步发展,在唐代达到辉煌的顶峰,并且在以后的宋、元、明、清一直得到了自觉的继承和延续,可以说贯穿于中国古代诗歌发展的整个历史进程。中国古代诗人对情与景关系的处理经历了一个从非自觉到自觉的过程。对作品内情与景融合的认识经过了一个景物的工具化、对象化、主体化三个阶段^①以及三者与其他各种手法兼容并包的深化发展、逐步完善、最终走向成熟的过程。情与景的交融实质就在于主客间的有机融合。景物的主体化不仅使诗词意境中的情景交融成为可能,而且还使得诗词的意境能够达到空灵蕴藉的高度。因此,中国古典诗词的伟大成就正是一种人与自然亲密无间的体现。

中国的传统文化是人与自然和谐统一的“诗意”的文化。在执中守正、天道和人道相合的民族审美心理的影响下,人们追求人与环境、人与人审美的、诗意的、合生态的存在。而唐宋词之所以韵调优美,瑰丽无比,就在于诗人们以人与自然之间的审美感兴为心理基础,出于对人与自然的同体与共、亲合互融关系的深切体会,将自然情化并看作家园纳入胸中,使自然成为人们审美视野的一种精神体现。情与景的不断融合,一方面表现了人与自然的不断融合,另一方面,在诗歌的创作中,则影响着诗词意境的流变。因此,情景交融在整个中国文学史,尤其是诗歌史中有着特殊的审美价值。

中国古代诗歌以抒情为主,所以情与景的关系问题便成为中国古代美学的中心问题之一。李渔说:“作词之料,不过情景二字,非对眼前写景,即据心上说情,说得情出,与得景明,即是好词。”(《闲情偶寄》)李渔的看法,已经涉及到诗词艺术生成的两大要素,即主观的情和客观的景的关系。而“情”与“景”作为一对相应的审美范畴,经历了一个逐步生成、演变并走向成熟的发展过程。其中包含着诗人对它们的把握从非自觉到自觉的过程。中国古代“物感说”,就是“情景交融”的理论基础。情景交融所反映的是东方艺术精神——

^①王建疆:《人与自然关系中的诗歌景物流变》,《光明日报》2006年7月8日。王建疆:《中国诗歌史:自然维度的失落与重建》,《文学评论》2007年2期。

中和,即情理、情景的交融、和谐、平衡和互补。

中国古典美学关于情景关系的认识,有一个发展过程。“情”与“景”作为两个审美范畴原本是各自独立的,而且其内涵也是历史地发展着的。中国古典美学关于“情”的认识经历了三个阶段,即生理情感、伦理情感和审美情感。魏晋之前的美学思想家关于情感问题的认识仅止于生理情感和伦理情感,还没有进入审美情感阶段。直到魏晋时期,随着文艺领域“缘情”论的确立,文艺中的“情”,其含义才由伦理情感上升为审美情感。“景”的内涵也有一个历史的发展过程。景,一般指外界客观存在的自然景物,或文学作品中所描绘的景象、图景。汉代以前,“景”指太阳的光亮;至六朝晋宋,转为自然风景之义;到唐代,其含义扩大为文学作品中的山水景物描写,称之为“景语”。如云:“景语苦多,与意相兼不紧,虽理道亦无味。”(《文镜秘府论·论文意》)“情”与“景”作为一对审美范畴互相结合在一起源远流长,正如童庆炳所说:“‘情景交融’说是中国诗学中具有鲜明民族传统的一种理论。如果从美学意义上溯源,可以追寻到《诗经》的创作实践中,以及随后的‘感物’‘言志’的创作观念的提出。”^①但情景交融作为明确的美学主张,则始于宋代。范晞文《对床夜语》云:“景无情不发,情无景不生”,“情景相融而莫分也”。张炎《词源》提出了“情景交炼”的说法。元代的方回曾论到“景在情中,情在景中”“以情穿景”“景中寓情”(《瀛奎律髓》)等等。明代的王夫之认为,诗的艺术境界是由情与景的互相渗透合一所构成的,所以在诗歌作品中,情与景的关系是同一而不可分的。他多次强调“情景合一”“情景相入”(《古诗评选》卷五)等等。在王夫之那里,没有孤立的、绝对的景语与情语,它们都是情景交融之语。王夫之“情景合一”的思想,在清代诗论家那里被明确概括为“情景交炼”或“情景交融”,“词之诀,曰情景交炼。”(张德瀛《词征》卷一)“情景交融,如在目前,使人津咏不置,乃妙。”(方东树《昭昧詹言》卷十四)近代王国维在《文学小言》中把“情”与“景”

^①童庆炳著:《中国古代心里诗学与美学》,北京:中华书局,1992年,第53页。

称为文学的两种“原质”，认为“景”是对于自然界及人生的各种事实的描绘，“情”是人们对于此种事实的精神和态度，所以“景”是客观的，“情”是主观的，情景交融实际上就是主客观之间的互相渗透，“景”因为有“情”的渗透而心灵化了，“情”因为有“景”的渗透而感性化、具象化了。所以，情景交融的结果，便是艺术美的产生。

王建疆先生指出，先秦时期老庄对自然的玄化、六朝时期玄学对自然的情化、唐宋时期佛禅对自然的空灵化直接影响了诗歌意境的生成和流变。^①也就是说，人与自然的关系影响着诗歌意境的形成发展和优劣高低。中国的古典诗词，如就唐诗而言，一般以意境的高低来衡量其优劣。那么如何理解词呢？我想也应该从词境，即词的意境来把握，因为“唐宋词的‘词境’，堪称是中国韵文里头最为优美的一种意境。”^②而作为中国古典诗歌发展到一定阶段出现的“唐宋词在抒写主观情感方面的细腻深曲，在描写自然景物方面的精妙妥帖，以及两者组成意境方面的成功圆美，这些，就无不显示了自己‘青出于蓝（指诗境）而胜于蓝’的特性”^③。词与诗相比较，在抒情、描写自然景物以及情与景的结合方面已经有了某种微妙的变化，这种变化影响了词境的发展，因此，揭示这种变化和发展就不仅有利于从人与自然关系的高度把握中国古代诗歌意境的生成和流变规律，而且也可以用它来反观当代诗歌发展中遇到的问题，从而为当代诗歌美学的发展提供必要的参照。

本书的研究以情与景的关系为出发点，通过分析情景关系的理论渊源和哲学基础，探讨情景说的历史演变过程及其与意境的关系，通过阐述词的意境的嬗变过程和规律，进一步说明自然作为审美客体所经历的工具化、对象化、主体化的过程和规律。词中所描写的景物经历了一个由狭小的城市人造

①王建疆：《自然的玄化、情化、空灵化与中国诗歌意境的生成》，《学术月刊》2004年5期。

②杨海明著：《唐宋词史》，天津：天津古籍出版社，1998年，第640页。

③同上，第636页

建筑空间延伸到广漠的大自然的拓进过程,所描写的情感经历了一个从表现人们对爱欲恋情的追求到个体自我的身世之感、生存忧患,再到社会、民族的忧患意识与宇宙人生哲思的双重并置的转变过程。而在这个过程中,不论其抒情主人公是否直接出现,“情”和“自然”都能和谐地融合在一起并在我们面前呈现出一幅优美的画面。我们不难看出,这个过程恰好是人不断与自然亲近、融合到合而为一的过程。而人与自然的这种不断融合的过程,也恰好是意境不断地被营造和变化的过程。但词的意境在生成过程中又不是一个简单的逻辑演绎或断然截取一端就可以概括净尽的。从意境的具体特征来说,词在意境的营造上有着情景交融的表现形态,有着虚实相生的想象空间,有着言有尽而意无穷的接受效果。但在词境的流变过程中,这三个方面并不是同步调进行的,它们在词境的生成过程中,是一个彼此融合、相互依赖、相互作用、相互促进的有机系统化过程,这个过程就是天人合一境界的展开过程,也是“自然的人化”在不同阶段的具体表现。因此我们可以说唐宋词独特的抒情魅力不是偶然产生的,它是多种历史契机的产物。但只有从人与自然的层面上去认识,从词的意境上去品味才能深刻理解它的真谛和价值。

第一章 情景关系的哲学基础

意境是中国诗学的核心范畴之一。意境首先是由情与景的组接、融汇而建构起来的。而古典诗词“情景交融”的产生不但有它的理论基础,也有它的哲学思想基础。宗白华曾说:“中国人由农业进于文化,对于大自然是‘不隔’的,是父子亲和的关系,没有奴役自然的态度。中国人对他的用具(石器铜器),不只是用来控制自然,以图生存,他更希望能在每件用品里面,表现出对自然的敬爱,把大自然里启示着的和谐、秩序,它内部的音乐、诗,表现在具体而微的器皿中。一个鼎要能表象天地人。”^①章学诚曾用一段话阐明了情景交融说的哲学内蕴,“然而心虚用灵,人累于天地之间,不能不受阴阳之消息,……是则人心营构之象,亦出天地自然之象也。”(《文史通义》内篇一)^②概而言之,中国传统文化强调的是一种天人合一的融合精神,因此,诗词中所体现的情与景的关系实际是人与自然关系的一种升华。诗歌中的情景交融实际上也是一种天人合一思想的表现。可以说,情景交融的哲学基础在于天人一体、天人合一的哲学思想,情景交融是天人合一思想的展开。

①宗白华著:《艺术与中国社会》,《宗白华全集》第2卷,合肥:安徽教育出版社,1995年。

②戴武军:《诗歌情景交融说的哲学内涵》,《山东师范大学报》1993年5期。

第一节 儒家思想中情景关系的哲学审视

儒家文化创始人孔子的自然观是与其道德理想联系在一起的。他在《论语·雍也》中说：“知者乐水，仁者乐山。知者动，仁者静。知者乐，仁者寿。”儒家乐山乐水之意，有一半在山水，有一半在人生，即从山水的性状里感受到人类的主体精神。所以，在儒家看来，山水既是山水，又是某种人文思想和精神道德的象征和比附。这样，山水内化而成文化人格，人格外化亦可为山水，山水与仁知之人在精神上是融为一体的。此外，孔子还说过：“为政以德，譬如北辰，居其所，而众星共之。”（《论语·为政》）子在川上曰：“逝者如斯夫，不舍昼夜。”“岁寒，然后知松柏之后凋也。”（《论语·子罕》）在这里，孔子所欣赏的并不是自然山水本身，而是自然山水所暗示的人之品德。山水星辰松柏等自然意象，与孔子的观照之意融为一体，构成了一幅人生意境图画。后来，孟子、荀子、董仲舒、刘向等儒家大师，都相继阐发了孔子的山水比德思想，影响极为深远。它为儒家文人学者提供了一种观照自然山水的方法，也同时为儒家文艺的取象造境提供了一种方法论导向，从而奠定了儒家比德的审美意境和风格范型。可以说，先秦儒家以山水比德的自然美学思想，在一种简单朴素的形式下向我们揭示了有关自然美的一个极其重要的事实，那就是人所欣赏的自然，并不是同人无关的自然，而是同人的精神生活、人的内在情感要求密切联系在一起的自然。于是，在儒家思想和文化视野里，便纷纷出现了诸如松竹梅“岁寒三友”，梅兰竹菊“四君子”等人格化了的自然意象。在许多情况下，这种比德的确是一种直接的比附，亦即根据自然对象与人的德行在某些方面的相似性而强调两者间的类比，乃至把外在的事物视为道德的象征。这种类比往往又被注入了感性情意的内涵，从而以一种独特的方式拉近了人与自然的距离，为两者的互动亲和增添了丰富意趣。所以，在另一些情况下，这种比德则

是基于人与自然之间更深邃、更富于哲理性的相通互融,浸润着更普泛、更具有体验性的情感意绪。也就是说儒家具有自然性的感性人生之“意”,与艺术王国有着一种更天然更密切的内在联系,能很好的与大自然之“境”实现水乳交融的浑然一体。而这个基础便是“天人合一”的哲学思想。它既是一种古老智慧的体现,同时也是农耕经济对于中国思想文化影响的产物。在古代刀耕火种的年代,对于农业自然条件“天”具有重大的意义,自然和人的生存是统一的。这种看法后来上升到理论认识上,变成了人与自然、人与社会的和谐发展的思想。自然现象被拟人化,从而把万事万物看作是“天”的安排。昼夜交替、草木枯荣都是天随心所欲的安排。汉代的董仲舒对孔孟的“天人合一”思想作了改造,提出“天人感应”说。他说:“天亦有喜怒之气,哀乐之心,与人相副,以类合一,天人一也。”(《春秋繁露·阴阳义》)认为人的情感变化与自然现象的变化之间有一种“同类相动”的对应关系,这样,人的精神便在身边的事物上显现出来,在天地自然的变化中显现出来。这种以己度物,将自然人格化和情趣化的思想直接影响了中国艺术。这一思想的直接体现便是文学中的情景交融,将具体可感的客观的艺术形象转化为情感化、人化了的艺术形象,也即是“景物”化为“情思”,主体的情感特征移入客观对象。由于情感与景物的融合,中国文学由此普遍具有了“味外之境,韵外之致,象外之象”的艺术特色,宋词也如此,婉约词继承了“意在言外”的艺术手法,把读者带进或幽雅或悲凉或空灵的艺术境界中。可以说,精神世界的本真和含蓄的艺术手段结合在一起,就使得含蓄魅力串联于真实情感之中,具有很强的艺术感染力和美感。这种审美特色一经形成,便带上了极强的渗透力和普遍性,艺术的境界便得到了巨大的提升。

儒家哲学厉行中庸,“过犹不及”“不偏之谓中”。“大乐与天地同和,大礼与天地同节”(《礼记·乐记》),认为仁是道德,乐是艺术,仁与乐有自然相通之处,强调各种异质东西的和谐统一。所以,在儒家思想文化中,中和与和谐是万物的源本,是德性之和,是修身养性之方。儒家美学的和谐是以人的心灵和

谐为起点,以宇宙和谐为终点,而贯通宇宙和谐、个体和谐、群体和谐的不是形式而是生命,是一种人格生命的和谐。和谐的生命理念形成了诗词敦和平远的审美意境与平和淡雅的艺术风格。这些诗词里,诗句没有冲突、火爆和对立之气,诗人与对象之间高度和谐,形成了一种无冲突、无利害的物我高度交融的审美意境,是被王国维称之为“无我之境”的“寒波澹澹起,白鸟悠悠下”(元好问《颖亭留别》)和“采菊东篱下,悠然见南山”(陶渊明《饮酒》)的优美和谐之境的代表,是一种无冲突的和谐审美意境。陶渊明的《归田园居》是敦和平远和恬淡意境的典范:诗人在诗中描绘了一幅清心温暖的村居图,展现了一种人与自然、人与人和人的内心高度和谐的静穆诗境。就好像八大山人的画一样充满着和谐天心,充满着生趣,达到了天心自张的境界。陶渊明不为仕途所羁绊,不愿成为政治附庸,表现出一种淡泊名利的文化人格,他用安闲自适的心境,与自然和谐相处,创造出物我不分、敦和平远的诗歌意境范型。其他山水田园诗人如谢灵运、谢朓、孟浩然、韦应物、范成大等人以及以姜夔为开山的清雅派词人都展现出这种和谐静穆和自然淡雅的景观,均具有清新雅丽、温润精致的意境与风格。司空图在《二十四诗品·典雅》中的:“玉壶买春,赏雨茅屋。坐中佳士,左右修竹。白云出晴,幽鸟相逐。眠琴绿荫,上有飞瀑。落花无言,人淡如菊。书之岁华,其曰可读。”^①就是对这种平和淡远审美意境与风格范型的一种诗意描述。而诗歌意境的生成情与景是不可或缺的两个基本元素。一首诗如果单纯言情而不借助景物来抒发,便易流于直白浅露;若专注于描摹景物而缺乏真情实感,则会出现盲目堆砌的现象。因此,有情无景,或有景无情,都会破坏诗的表现力,危及诗的艺术生命。然而,情与景作为孤立的个别要素,它们各自的蕴含与表现毕竟是有限的。一首诗写了情、写了景,未必就能生成意境。意境的表现特征是心与物、情与景两者交合融汇、和

①司空图:《二十四诗品》,见郭绍虞著:《诗品集解》,北京:人民文学出版社,1998年,第12页。

谐统一。唐人王昌龄《诗格》云：“诗一向言意，则不清及无味；一向言景，亦无味。事须景与意相兼始好。”南宋范晞文说“景无情不发，情无景不生”，诗应“情景相融而莫分”（《对床夜话》）。都是强调诗歌创作仅有情、景是不够的，还必须是心与物、情与景达到相互应和，相兼相惬，方能产生耐人寻绎的意境，意境的核心就是“中和”之“和”的实现。《礼记·中庸》中云：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。中也者，天下之大本也。和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育也。”意思是说，喜怒哀乐之情尚未表现出来时，无所谓太过与不及，叫做“中”，表现出来后符合节度，叫做“和”。“中”是天下的根本状态，“和”是天下的最终归宿，达到“中和”境界，是一切运动变化的根本目的，这样天地各得其所，万物欣欣向荣。这种“守中致和”的思想，随着儒家教化，逐步融化在民族性中，成为华夏民族所奉行的一种极为广泛而稳固的生命哲学与艺术审美观。《荀子·乐论》说：“乐者天下之大齐。”大齐，即是完全统一，人与自然的统一，主与客的统一。郭熙《林泉高致·山水训》说：“春山烟云连绵，人欣欣；夏山嘉木繁阴，人坦坦；秋山明净摇落，人萧萧；冬山昏霾翳塞，人寂寂。”沈灏《画尘》说：“山于春如庆，于夏如竞，于秋如病，于冬如定。”恽格《瓯香馆画跋》说：“春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。”都在说四时之景，与人的身心相互对应，并且情景交相融汇，难以分割。都是强调人与自然在审美上的和合化一，这种和合化一的境界是审美的至高境界，也正是意境的主要特点之一。

在心物关系上，儒家强调的是人心感物，即物对心情的感触作用。就此而言，中华民族在对自然美的欣赏上，几千年来经常把自然的美和人的精神道德情操相联系，着重于把握自然美所具有的人的精神的意义，从而充满着社会色彩，极富于人情味，具有实践理性精神，既很少有自然崇拜的神秘色彩，也很少把自然贬低到仅供感官享乐的地步。《中庸》在强调和谐作用和意义时说：“致中和，天地位焉，万物育焉。”由此我们可以看到，人的精神在身边的事物上显现出来，在天地自然的变化中显现出来。人在雨雪风霜、江河湖海、山

水草木、鸟兽鱼虫等上面看到自己的生活,感受精神,也就是感受美,体会意境。从儒家思想的中和之美,中庸之学可以看出现实的“鸟兽草木”和人们的生活相容,人格化了的自然意象表现出自然中蕴涵着与伦理道德相合的美学特征,当表现在儒家文以载道的文学观时,那就是儒家德化自然观实际也是一种情景交融,并通过情景交融的形式对中国古典诗歌的意境生成产生了一定的影响。

第二节 道家学说中情景关系的哲学视野

老子认为万物的本体和生命本源是“道”。道产生混沌的“气”,“气”分化为“阴”“阳”二气,万物从二气的和合中产生。《老子》第五章说:“天地之间,其犹橐籥乎?虚而不屈,动而愈出。”他认为天地就像风箱一样,中间充满了虚空,虚空中充满了“气”,作为孕育自然万物的生命本体的“道”为先天地而生的混沌一团的气体,使万物流动、运化,生生不息。“道”因自身的圆满丰盛而创生天地万物,天地万物则因自身的贫乏有限而要求回归于作为生命本原的“道”体之中,这就是“归朴返真”“复归其根”的过程。而这种循环往复、无有止息的复归又是自在自为、自然而然的。春秋代序、日出日落、花草树木、鸟兽虫鱼、江河湖泊、白云舒卷、春风轻拂等等,都不需要人为的因素而自由在地运动变化、生生不息。人与自然都为“道”所生化,天地人皆出于“道”,那么,天人之间也就自然是息息相通的。故而,老子强调“人法地,地法天,天法道,道法自然。”(《老子》二十五章)受此取法自然、自然无为、顺应物性、“无为而无不为”思想的影响,诗人拥抱自然,有时竟达到“我见青山多妩媚,料青山见我应如是”“相看两不厌,只有敬亭山”的物我同一、物我两忘的地步。中国古代诗人、词人乃至艺术家在把握和体验自然万物时,总是采取老子“道法自然”、无为而为、淡泊恬静的审美态势,往往以自然山水为艺术灵感的渊藪,从

而形成一种人对宇宙时空的依赖与人对自然万物的和谐氛围,走进山林,在山泉林野、荒木乱石中寻找自己的生活乐趣和寄寓自己的情怀;在齐物顺性、物我同一中泯灭彼此的对峙,主客体之间显现出相亲相和、休戚与共的关系,主体摄物归心,客体会移己就人,在主客运动中,自然无为,使自己与自然浑然一体,达到与万物同致的境界。这种“天人合一”、“我”与“非我”的一体化,表现在审美创作活动中,则形成了审美意境的情景交融。

老子开创了道家的宇宙观,认为世界是有无相生、虚实统一的。《老子》第十一章中说:“三十辐共一毂,当其无,有车之用。埴埴以为器,当其无,有器之用。凿户牖以为室,当其无,有室之用。故有之以为利,无之以为用。”老子在这里解释了“有”和“无”之间的辩证关系,指出“有”之所以能给人便利,全靠“无”的作用。车轮中心的圆孔、盆子的中间、房子中间和门窗分别是空的,所以它们依次能转动,能盛东西,能住人。在老子看来,“有”与“无”是相互关联的,“无”甚至是“有”的必要前提。“有”即有形的、实在的天地万物,“无”即虚无的“道”。老子认为“有生于无”,任何事物都不能只有“有”而没有“无”。“有”与“无”就是“实”与“虚”,“有”和“无”之间的关系也就是“实”和“虚”的关系。也就是说,一个事物不能只有“实”或只有“虚”,而应是二者的结合,否则此事物就失去它的作用和它的本质。而“虚”和“无”的思想进入文学艺术领域,便是要求文学艺术也要虚实结合,这就形成了含蓄、虚构的原则。只有虚实结合,才能在作品中创造出合乎自然之道的最高妙的艺术境界。正是在这种思想的影响下,魏晋时代有不少文人在创作实践中致力于文学意境的创造。如陶渊明的许多诗歌创造出了物我情融的艺术境界。“虚以实而得形,实以虚而生味。”^①这在后来的文学意境理论中,形成了有无相生、虚实相成的特点,直接生发了中国文学艺术所特有的含蓄美、空灵美。叶朗先生说:“‘虚实

^①南开大学中文系古典文学教研室:《意境纵横探》,天津:南开大学出版社,1986年,第201页。