第40卷 第3期 北京大学学报(哲学社会科学版) Vol.40, No.3
2003年5月 Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences) May, 2003

比兴思维与意境的创造

李 健

(阜阳师范学院 中文系 安徽 阜阳 236032)

摘 要：艺术意境是艺术思维的产物。作为中国古典文艺学美学的核心概念,它起源于道家,也受佛学的影响。意境是一种情景交融、虚实相生的境界,具有咀嚼不尽的美感特征。比兴思维作为一种艺术思维方式通过类比联想、形象拟比和情感整合促成了情与景的交融,通过化实为虚、虚实兼顾融合虚与实,从而创造了一个意兴和兴象兼具的、言有尽而意无穷的艺术境界。然而,比兴思维在意境创造中的表现是极为复杂的,很难在一个规则的、程式化的游戏中作准确的、毫无遗漏的界定。

关键词：意境;比兴思维;情景;虚实

中图分类号:I207.2 **文献标识码**:A **文章编号**:1000-5919(2003)03-0083-07

艺术意境是艺术思维的产物。在艺术意境的创造过程中,思维扮演着极其重要的角色,从选择物象、运用情感到艺术虚实手法的运用,无不凝聚着艺术思维的心血。比兴作为中国古代艺术思维的一种重要的方式,在中国古代文学艺术的意境创造中发挥了独特的作用,较为完美地显示了这一艺术思维方式存在的意义。

比兴思维是一种受某一(类)事物的启发或借助于某一(类)事物,综合运用联想、想象、象征、隐喻等方法,表现另一(类)事物的美的形象,展示其美的内涵的艺术思维方式,它的目的是创造美的形象。意境作为艺术形象之一种,是一种较为独特审美形象。它不是单指一种境,也不是单指一种人和物,而是指一部文学艺术作品所创造的总体的美的氛围,其中糅合了主客观的因素。探讨比兴思维与意境的创造,必须弄清意境是什么,这对解决问题非常关键。

意境是中国古典文艺学美学的又一核心概念,它的产生是很早的。从意和境作为两个单一的文艺学美学范畴来看,它们在先秦两汉时期就已经产生了,但是,作为一个完整的概念范畴提出则是在唐代。这是学术界通常的看法,也是意境理论历史发展过程中所存在的实际情况。最早使用"意境"这一范畴且赋予其较明确意义的是唐代的王昌龄,他在《诗格》中首先提出了三境:

> 诗有三境:一曰物境。欲为山水诗,则张泉石云峰之境,极丽绝秀者,神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。二曰情境。娱乐愁怨,皆张于意而处于身,然后驰思,深得其情。三曰意境,亦张之于意而思之于心,则得其真矣。

物境、情境和意境是意境创造的三个层次,这三个层次之间的关系陈良运将之视为"依次递进"的三种境界,认为物境是寄情于物,诗中有画;情境是取物象征,融物于情,直抒胸臆;意境是表达"内识",哲理,生命真谛。[1](P241 以下)

由于《诗格》是旧题王昌龄所作,王昌龄的著作权还不能肯定,加之意境理论在这里表现得如此完整、圆融,故而引起人们更大的怀疑:《诗格》非王昌龄所作。对此,罗根泽先生做了考证。他从诗格这种批评样式的兴盛着手,认为初唐和晚

收稿日期:2003-01-05

作者简介:李 健(1964—),男,安徽宿州人,阜阳师范学院中文系副教授,文学博士。

唐五代及至宋初是诗格兴盛的两个时代,王昌龄《诗格》在初唐产生是不可怀疑的。罗先生还从日僧遍照金刚《文镜秘府论》找出证据。《文镜秘府论》中许多地方直录原文,并注明作者。明确说明《诗格》为王昌龄所作。现存《诗格》与遍照金刚引文对照,许多条竟一字不差。这说明《诗格》确有其书,确为王昌龄所作。[2](P30)

王昌龄之后,意境理论得到了迅速发展。皎然倡导"取境",在《诗式》中,他说:"取境之时,须至难、至险,始见奇句。成篇之后,观其气貌,有似等闲,不思而得,此高手也。"苏轼强调"境与意会",《东坡题跋卷二·题渊明饮酒诗后》云:"采菊东离下,悠然见南山,因采菊而见山,境与意会,此句最妙处。"及至清代的金圣叹,将意境的创造分为圣境、神境、化境三类,以与王昌龄的物境、情境、意境相互呼应,意境理论进入了一个新的层次。其《水浒传序一》云:

> 心之所至手亦至焉者,文章之圣境也;心之所不至手亦至焉者,文章之神境也;心之所不至手亦不至焉者,文章之化境也。夫文章至于心手皆不至,则是其纸上无字无句无局无思者也,而独能令千万世下人之读吾文者,其心头眼底,乃盲盲有思,乃摇摇有局,乃铿铿有句,而烨烨有字,则是其提笔临纸之时,才以绕其前,才亦绕其后,而非徒然卒然之事也。

王国维是意境理论的集大成者。他对意境作了全面深入的论述,并将这一概念转换成"境界"。其实"意境"和"境界"虽然是两个概念,在王国维的思想意识里却是一个概念,没有本质的区别。在《人间词乙稿序》中,托名樊志厚的王国维有一段关于意境的论述,从中可以看出他的观点:

> 文学之事,其内足以揆己,而外足以感人者,意与境二者而已。上焉者意与境浑,其次或以境胜,或以意胜。苟缺其一,不足以言文学。原夫文学之所以有意境者,以其能观也。出于观我者,意余于境。而出于观物者,境多于意。然非物无以见我,而观我之时,又自有我在。故二者常互相错综,能有所偏重,而不能有所偏废也。文学之工与不工,亦视其意境之有无,与其深浅而已。

在《人间词话》中,王国维论述了意境的美学内涵:

> 境非独谓景物也。喜怒哀乐,亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者,谓之有境界,否则谓之无境界。
>
> 有有我之境,有无我之境。"泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去。""可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮。"有我之境也。"采菊东篱下,悠然见南山。""寒波淡淡起,白鸟悠悠下。"无我之境也。有我之境,以我观物,故物皆著我之色彩。无我之境,以物观物,故不知何者为我,何者为物。

两相比较,可见王国维"意境"与"境界"的概念并没有差别。现代学者王文生说:"实质上,则是因为王国维并不认为这两个流行甚广、影响至深的传统概念在内含上有什么根本的歧异,以致在采用时反反复复信手拈来。否则的话,他不可能在《人间词话》里同时并用'意境'、'境界'作为评词标准;又交相使用'意境'于'境界'之前和'境界'之后来概括词曲的基本素质却全然不加以任何说明和比较。所以我认为,王国维的'意境'说和'境界'说是互为补充的,并无质的不同。"[3](P15)

关于意境的来源,学术界几乎是众口一词,认为出自佛教。美籍华裔学者刘若愚认为,王国维所使用的境界这个词,本身是梵文的一个译语,在佛教中意指天宇(sphere)或精神界(spiritual domain)。[4](P131)徐复观认为:"若以境界为诗词的'本源',则应回到传统的解释上去。一般人所说的'人生境界','道德境界','艺术境界'等等,应顺着《无量寿经》上'比丘白佛,斯义宏深,非我境界'的意义来了解。"[5](P137)叶嘉莹认为,境界本为佛家语原本是不错的。"这在佛家经典中乃是一个较特殊的术语,而一般所谓'境界'之梵语则原为 Visaya,意为'自家势力所及之境土'。不过此处所谓之'势力'并不指世俗上用以取得权柄或攻土掠地的势力,而乃是指吾人各种感受的'势力'。"[6](P192)陈良运从唯识论的"外境"与"内识","共相"和"不共相"的观念出发,讨论了境界的内涵,认为境界从文学方法尤其是诗歌艺术来看,有很多默契之处。"诗人主体情志欲求对象化实现,终于发现了一个最佳的'所托'。"[1](P236)

意境是否本于佛经？仅仅从概念的相似性上辨析并不够。顾祖钊认为:“意境论的渊源,应当起自《庄子》。”[7](P163)他从思想渊源和语言学方法论渊源着手作了较为深入的论证。他认为,道家哲学的核心是“和”。庄子的“天地与我并生,万物与我为一”的思想给意境论的“物我与共”、“主客为一”、“情景交融”的美学理论提供哲学前提。同时,“境”的概念出自《庄子》,在《庄子》中作“竟”。在古代,“境”与“竟”相同。庄子的“竟”与“无极之境”、“自由之境”有极为密切的关系,因为庄子说过“忘年、忘义,振于无竟故寓诸无竟”。(《庄子·齐物论》)我们认为,意境起源于道家是可信的。但是,意境论的提出在唐代佛禅大兴的时代,也受到佛学的启发。表面上看,意境论借助了佛学“境”的概念,但是,这个“境”也不是典型的佛学概念了,它已经过了中国本土哲学的改造,特别是道家哲学的改造。中国佛学经过儒道的改造并流传是哲学史上不争的事实。

意境的美学内涵是什么？这在中国学术界也有不同的认识,归纳起来,无外乎以下认识。这也是意境美学的最基本的结构。

其一,意境是一种情景交融的境界。从王昌龄的物境、情境、意境三境开始就奠定这么一个基调。物境即是景,所谓“张泉石云峰之境,极丽绝秀者,神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似”,即是说追求景的形似,亦即景真。情境要求从景中“深得其情”。意境即实现情真景真,所谓“张之于意而思之于心”,达到情景交融。白居易在《文苑类格》中也说:“又诗:‘残月生秋水,悲风惨古台’。月、台是境,生,惨是意。”[8](卷三)刘禹锡《董事武陵集纪》说得较为明白:“片言可以明百意,坐驰可以役万景,工于诗者能之……诗者文章之蕴邪？义得而言丧,故微而难能,境生于象外,故精而寡和。”“意”包括情感在内,且主要是指以情感为主的意义结构,而境则是指景物,它是表现情感的物质形式。意境即是情景交融。对于此,清代画家布颜图讲得最为明晰:

> 曰:山水不出笔墨情景,情景者,境界也。古云“境能夺人”,又云“笔能夺境”,终不如笔境兼夺为上。盖笔既精土,墨既焕彩,而境界无情,仍以畅观者之怀。境界入情而笔墨庸弱,何以供高雅之赏鉴？吾故谓笔墨情景,缺一不可,何分先后？[9](P206)

就是说,笔墨情景是艺术中美的结构,人们对美的认知是从情景交融的境界开始的,但仅仅情景交融还不够,还要笔墨焕彩,表现出艺术家主体创造的气力。这又为情景交融的意境理论补充了一个新的因素。

其二,意境是一种虚实相生的艺术境界。有学者认为,中国传统文艺论著对意境的研究存在两类不同的看法,一类是对意境偏于虚化的理解;一类是把意境分为两部分,认为意境中包着可以捉摸的较实的因素与难以捉摸的较虚的因素,意境是这两部分的统一。[10](P25以下)实际上,中国古代文艺学美学历来是注重虚实统一的,多数意境论者都是从虚实统一的角度来认识问题、解决问题的。王昌龄的三境理论就是虚与实的统一。物境是实,情境和意境属虚。刘禹锡所说的“境生于象外”虽侧重于象外之境,但是是建立在“役万景”之上的。至于李涂说:“作世外文字,须换过境界。庄子寓言之类,是空境界文字。”[11](P66)明显地表现出对虚的境界的追求。虚境有更为诱人的美的魅力。实境是文学艺术作品中所描写的生动可感的人、事、物,是人们通过直观可以真切感受的;虚境则是通过这些生动可感的人、事、物所表现出来的情感、哲理和意趣,是人们通过想象、联想及合理比附所得来的象外情趣。古人在创造意境的过程中又注重体格声调和兴象风神的结合,追求“兴与境谐,神和气完”[12](P21)。这实是虚与实的结合,涉及比兴思维与意境创造的关系,容我们在下文展开。

其三,意境具有咀嚼不尽的美感特征。“含不尽之意,见于言外。”[13](《六一诗话》)由于意境的虚实相生,赋予作品中的人、事、物以无比广阔的想象空间,这便形成了其咀嚼不尽的美学特点。古代论意境者,不少人看到了这一点。叶梦得说:“诗人以一字为工,世固知之,惟老杜变化开阖,出奇无穷,殆不可以形迹捕。如‘江山有巴蜀,栋宇

自齐梁'。远近数千里,上下数百年,只在'有'与'自'两字间,而吞纳山川之气,俯仰古今之怀,皆见于言外。"[13](《历代诗话·石林诗话》)明朱承爵说:"作诗之妙,全在意境融彻,出音声之外,乃得真味。"[13](《存余堂诗话》)所谓"不可以形迹捕",所谓"意境融彻",都说的是意境的言有尽而意无穷的美学特点。意境在本质上是空灵的,具有巨大的美感包容量。

意境的这三个美学内涵,可视为意境最基本的美学结构。这一结构呈动态发展的趋势,在不同的时代还会补充新的内涵。如今人研究意境者,将意境视为典型形象,这是一个现代性的话语,是西方叙事语境下的概念范畴。它的产生也具有合理性。但是,新的内涵的植入与充实必须适应上述意境的最基本的结构。如果完全脱离中国古典文艺学美学的语境,势必造成意境理论的消亡,给中国古典文艺学和美学乃至世界的文艺学、美学带来损失。

比兴思维作为一种创造性的艺术思维方式是创造意境的重要手段,在情景交融、虚实相生、咀嚼不尽的境界创设中都扮演着极其重要的角色。比兴思维能够完美地弥缝情与景、虚和实之间的关系,最大限度地展示其固有的诗性品格。

比兴思维促成了情与景的交融。无论是"感物兴情"还是"托物寓情",情与景之间的关系都是浑融的。情与景之所以能达到这种浑融的境界,主要是比兴思维的作用,是这种艺术思维促成了它们之间的交融,使之成为文学艺术的审美对象。

情与景要达到浑融的境界,必须经历以下几个心理的环节:

第一,类比联想。作为自然的景与生于人心的情原本没有直接的关系,是人的类比联想使它们发生了关系。所谓类比联想是指由物或情的触发所引起的对情或物的一系列的相似性的联想。倘若联想的诱因是情,整个过程是由情及物(景);倘若联想的诱因是物(景),整个过程则由物(景)及情。无论是由情及物(景)还是由物(景)及情,其中都经过类比的筛选和调和,以使得情景相和相应。这就是古人所说的"含情而能达,会景而生心"[14](《清诗话·姜斋诗话》)。我们可以具体的作品分析之:

> 青青河畔草,郁郁园中柳。盈盈楼上女,皎皎当窗牖。娥娥红粉妆,纤纤出素手。昔为倡家女,今为荡子妇。荡子行不归,空房难独守。(《古诗十九首》)
>
> 永夜恹恹欢意少。空梦长安,认取长安道。为报今年春色好,花光月影宜相照。随意杯盘虽草草,酒美梅酸,恰称人怀抱。醉莫插花花莫笑,可怜春似人将老。(李清照:《蝶恋花·上巳召集族》)

第一首诗是感物兴情,其联想的诱因是河畔草和园中柳。由草之"青青"和柳之"郁郁"引发情思,情感所指为妙龄女子的孤独与柔情。"青青"是青春美妙的象征,"郁郁"是女子柔情的象征。诗中以"盈盈"、"皎皎"、"娥娥"、"纤纤"铺写女子的美丽,都是受青青的草和郁郁的柳的启发。全诗暗含着类比的联想,将草、柳与女子相类比,隐喻女子身份与地位的低贱,不被重视。这也是整个诗的情感基调。诗的前两句是起兴。这首诗运用的是比兴思维,比兴思维创造了这首诗的意境。第二首词是托物寓情,其联想的诱因是恹恹少欢的情感。由这种情感联想到春天的景致。描写春天是怎样的美好,花光月影,酒美梅酸,称人怀抱。这似乎与恹恹少欢的情感相矛盾,其实,对春天美好景致的描写仅是铺垫,春天的好景致只是短短的一瞬。词的最后一句揭示了春景与恹恹情感的关系:"可怜春似人将老。"此类联想是典型的类比联想,我们可将这种联想称之为逆向的类比联想,即物情或情物反衬,知觉表象所表现的景物特征与情感基调相矛盾。这是一种矛盾的统一,其情感表现的力度更强烈,意境更为独特。

第二,形象的拟比。情与景之所以发生关系还得益于形象的拟比。所谓形象的拟比就是将景物拟人化以与情感相比附,从中寻求异质同构的素质,以达到表情的目的。景物的拟人化不单是语言的问题,而是一个思维的问题,外在景物由知觉、表象到艺术形象乃至艺术意境,都存在着一个拟比的思维过程,在这种过程中,客观之景和主观之情发生了联系。我们还是以具体作品为例来加以说明。

雨急云飞,惊散暮鸦,微弄凉月。谁家疏柳低迷,几点流萤明灭。夜帆风驶,满湖烟水苍茫,蒹蒲零乱秋声咽。梦断酒醒时,倚危樯清绝。心折,长庚光怒,群盗纵横,逆胡猖獗。欲挽天河,一洗中原膏血,两宫何处?塞垣只隔长江,唾壶空击悲歌缺,万里想龙沙,泣孤臣吴越。(张元幹:《石州慢·己酉秋吴兴舟中作》)

这首词上片写景,情景交融,下片写情言志。其形象的拟比主要表现在上片,"雨急云飞","疏柳低迷",秋声呜咽,这是景物的拟人化。云、雨、柳、秋声是比附人心的,以急、飞、低迷、咽等动词表现人情的急躁、无奈、彷徨和悲泣,景物与情感发生了异质同构。在这众多景物的衬托下,一个抒情主人公悲伤痛苦的形象跃然纸上,展现了整首词的意境。形象的拟比在这里起着关键作用,它贯穿在整首词的构思过程中,强化了情感的表现力量,充满迷人的诗性。

第三,情感整合。无论是感物兴情还是托物寓情,无论是情感在先还是景物在先,情作为主体的素质都起着支配的作用和整合的作用。它整合物与情之间的极其微妙的关系,使得景物在情的支配下趋于与情的一体化,情景合二为一,使文学艺术作品诗性浓郁,感人至深。这就是王夫之所说的"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"[14](《姜斋诗话》)。也就是王国维在《人间词话》中所说的"昔人论诗词,有景语、情语之别。不知一切景语,皆情语也"。写景是为了兴发或寄托感情。然而,在具体的创作过程中,景中之物并非单一一种,而是几种或多种。这几种或多种景物是群形意象,共同表达基质相同的情感。如上文列举的张元幹词,雨、云、暮鸦、凉月、疏柳、流萤、夜帆、湖、烟、蒹蒲等就是一个群形意象,其中所表现的急躁、无奈、凄冷、悲哀等情感具有相同的基质,都是由家国将亡所致。这群形意象在情感的整合下才能排列在一起,相互组成一个严密而复杂的结构体系,从而更好地表达情感。可见,情感整合在创造情景交融意境中的作用,它也属于比兴思维的一个重要内容。

比兴思维创造了虚实相生的境界,文学艺术的意境是虚与实的统一,古人在讨论这一问题时往往将之落实到景上。如皎然《诗议》云:"夫境象非一,虚实难明。有可睹而不可取,景也;可闻而不可见,风也。虽系乎我形,而妙用无体,心也;义贯众象,而无定质,色也。凡此等,可以偶虚,亦可以偶实。"[15](P88)谢榛云:"贯休曰:'庭花濛濛水泠泠,小儿啼索树上莺。'景实而无趣。太白曰:'燕山雪花大如席,片片吹落轩辕台。'景虚而有味。"[16](《四溟诗话》)杨际昌云:"诗景有虚有实。"[17](《国朝诗话》)乔亿云:"景有神遇,有目接。"[17](《剑谿说诗》)眼界未免狭窄。好像虚实相生只是针对景的,其实不然。宋范晞文说:"'四虚'序云:不以虚为虚,而以实为虚,化景物为情思,从首至尾,自然如行云流水,此其难也。"[16](《对床夜话》)王国维《人间词话》也说:"自然中之物,互相关系,互相限制。然其写之于文学及美术中也,心遗其关系,限制之处。故虽写实家,亦理想家也。又虽如何虚构之境,其材料必求之于自然,而其构造,亦必从自然之法则。故虽理想家,亦写实家也。"这种视界就宽广一些。"化景物为情思",写实家与理想家相互兼融,是虚实相生境界生成的重要途径,它涉及更为广泛的艺术创作问题,与比兴思维有着极为密切的关系。

比兴思维融合虚与实,主要是化实为虚,虚实兼顾。景有虚实,以生动直观的形象出现者为实。实虽是目的之一,但并非主要目的,主要目的是表现虚,即隐藏在实景背后的情感和意图。文学艺术的意境的实是指文学艺术作品中所描写的人、事、物,以及由人、事、物组成的群体意象,它的虚则是这些人、事、物共同作用所表现出来的深层的情感、意趣,也就是人们通常所说的言外之意。由实到虚,其中经过思维的转换,通过人与物、人与事、人与人等关系的比附,运用联想、想象、象征、隐喻等手段,创造出具有丰富美感的艺术意境。如曹植《七哀》诗:

明月照高楼,流光正徘徊。上有愁思妇,悲叹有余哀。借问叹者谁?言是宕子妻。君行踰十年,孤

妾常独栖。君若清路尘,妾若浊水泥;浮尘各异势,会合何时谐?愿为西南风,长逝入君怀。君怀良不开,贱妾当何依!

这首诗整体表现的意境是思妇的情感失意,全诗以"明月照高楼,流光正徘徊"起兴,奠定了诗的情感基调。接着以第一人称的视角确定思妇的身份,她是一宦子的妻子。然后,诗的描写视角转换为思妇的倾诉,十年分离,十年独栖,天各一方,何时相会。最后以独特的西南风之喻,表达思念之切。"愿为西南风,长逝入君怀。君怀良不开,贱妾当何依!"妇女悲残的命运,担心遭弃的心理特征刻画得非常传神。然而,思妇在这里仅仅是一个象征,一个隐喻。诗的真正意图不在于展示思妇悲惨的命运和多疑的心理,而在于表现曹植与文帝曹丕之间的关系。丁晏《曹集铨评》评此诗曰:"此其望文帝悔悟乎?结尤悽惋。"今人赵幼文评曰:"案尘、泥本一物,因处境不同,遂出差异。丕与植俱同生,一显荣,一屈辱,故以此比况。其意若欲曹丕追念骨肉之谊,少予宽待,乃藉思妇之语,用申己意。情辞委婉恳挚,缠绵悱恻,尤饶深致。"[18](P314)这首诗的实境是思妇的思念心理的描写,虚境则是追念骨肉之谊,恳乞宽待,比兴思维的运用极为明显。这是对《诗经》、《楚辞》艺术思维的忠实继承。然而,这首诗的实境和虚境是一体化的。化实为虚,虚实兼顾。只有比兴思维才能弥合这实境和虚境,创造出这一生动感人的艺术意境。

比兴思维对意境的创造是咀嚼不尽的,这是以情景交融、虚实相生为基本素质的。优秀的文学艺术作品,其意境的创造并非浅尝辄止,而有深厚的意蕴。艺术形象不仅是形与神、动与静、情与景的统一,而且还是浅与深、趣与意、直觉和理性的统一。中国古典文艺学美学对艺术形象创造的要求追求象外之象、景外之景、文外之意以及情兴、意兴和兴象等,都是为了创造作品的完美的意境。在这种意境的创造过程中,比兴思维实起关键作用。萧统《文选序》评述前代的文学创作说:"若其纪一事,咏一物,风云草木之兴,鱼虫禽兽之流,推而广之,不可胜载矣。"严羽《沧浪诗话·诗评》云:"诗有词理意兴。南朝人尚词而病于理;本朝人尚理而病于意兴;唐人尚意兴而理在其中,汉魏之诗,词理意兴,无迹可求。"殷璠《河岳英灵集》评陶翰:"历代词人,诗笔双美者鲜矣,今陶生实谓兼之。既多兴象,复备风骨,三百年以前,方可论其体裁也。""意兴"即兴趣,也就是诗文咀嚼不尽的言外之意。"兴象"是指情景交融、虚实互生的艺术形象。这些意兴、情兴、兴象等都有一个"兴"字,实表明它们是比兴思维运用联想、想象、象征、隐喻等所创造的"含不尽之意在于言外"的艺术形象和艺术意境。这是艺术创造的一种极高境界,非平常素养与气力所能为。我们上文所列举的曹植《七哀》可谓有"意兴"之诗,诗的情感意向在于言外和象外,亦即诗中极力表现和塑造的思妇形象之外。在中国古典诗词中,还有大量的"兴象"之诗。如果说,意兴之诗所表现的艺术形象和境界与情意有隔膜的话(形象、境界与情意的联系是远距离、松散的,需经过艰难的理性的比附与想象,如屈原《楚辞》、曹植《七哀》等),那么,"兴象"之诗则透彻玲珑,不可凑泊,形象、境界与情意紧密结合,不需要太多的转弯抹角,仅凭直觉就可以意会诗的意境。如李白的《早发白帝城》:

朝辞白帝彩云间,千里江陵一日还。两岸猿声啼不住,轻舟已过万重山。

白帝彩云,千里江陵,两岸猿声,万重青山构成了这首诗的基本意象。彩云的美妙是人生的象征,千里江陵的自然风光引发了愉悦的心情,归心似箭的情思是通过舟行速度之快的描写传达的。"两岸猿声啼声不住,轻舟已过万重山",这是写舟,写人,更是写人的情感。长江两岸美妙的风光与人的欢快的心情完美融合,这种"兴象"就截然不同于通过理性的比附和想象才能意会的"意兴",但同样具有咀嚼不尽的美感特征。这就是比兴思维所起的作用。

比兴思维是意境创造过程中必不可少的艺术思维方式。它在艺术意境形成过程中所担当的角色通过对情景交融、虚实相生及咀嚼不尽的意境特征中可以看出,然而,具体的表现又是十分复杂

的,很难在一个规则的、程式化的游戏中对之作准确的、毫无遗漏的界定。比兴思维的创造力是巨大的,它的包容性极强。艺术意境正是在它的创造和包容之中显示自身的美的魅力,在当今仍然放射出耀眼的光彩。

参考文献:

[1] 陈良运.中国诗学体系论[M].北京:中国社会科学出版社,1998.

[2] 罗根泽.中国文学批评史:第二册[M].上海:上海古籍出版社,1984.

[3] 王文生.论情境[M].上海:上海文艺出版社,2001.

[4] 刘若愚.中国诗学[M].杜国清译.台北:台湾幼狮文学公司,1977.

[5] 徐复观.中国文学论集[M].台北:台湾学生书局,1974.

[6] 叶嘉莹.王国维及其文学批评[M].石家庄:河北教育出版社,1997.

[7] 顾祖钊.艺术至境论[M].天津:百花文艺出版社,1993.

[8] 诗学指南[M].乾隆敦本堂刊本.

[9] 俞剑华.中国古代画论类编[Z].北京:人民美术出版社,2000.

[10] 蒲振元.中国艺术意境论[M].北京:北京大学出版社,1999.

[11] 陈骙,李涂.文则·文章精义[M].北京:人民文学出版社,1998.

[12] 胡震亨.唐音癸签[M].上海:上海古籍出版社,1981.

[13] 何文焕.历代诗话[M].北京:中华书局,1997.

[14] 丁福宝.清诗话[M].上海:上海古籍出版社,1982.

[15] 郭绍虞.中国历代文论选:第2册[C].上海:上海古籍出版社,1984.

[16] 丁福宝.历代诗话续编[M].北京:中华书局,1983.

[17] 郭绍虞.清诗话续编[M].上海:上海古籍出版社,1999.

[18] 赵幼文.曹植集校注[M].北京:人民文学出版社,1998.

Bixing Thinking Creates Artistic Worlds

LI Jian

(*Department of Chinese, fuyang teachers college, fuyang, anhui 236032, China*)

Abstract: Artistic world is an important concept in Chinese classical literature theory and aesthetics. It originates from Dao, and is influenced by Buddha. Bixing thinking finishes to mix up feeling and sight that depend on analogy, association, image proportion and feeling integration, and creates an artistic world that full of Yixing and Xingxiang. The language is over, and the idea is infinity. However, Bixing thinking is very complex in creating artistic worlds. It is very hard to define accurately in a regular and fixative playing.

Key words: artistic worlds; Bixing thinking; feeling and sight; virtual and real

(责任编辑　何　方)