王夫之的美学体系

叶　朗

中国古典美学发展到明末清初，进入了自己的总结时期。作为这一时期的标志，是王夫之的美学体系和叶燮的美学体系。

王夫之不仅是一位哲学大师，也是一位美学大师。他有很深的诗学修养。他自己说："十六而学韵语，阅古今人所作诗不下十万。"[1] 他建立了一个以诗歌审美意象为中心的美学体系。这是一个博大精深的唯物主义美学体系，是中国古典美学的一种总结的形态。

王夫之的美学和同时代叶燮的美学有很多相似的地方。这两位大思想家在理论上的成就，把中国古典美学的发展推上了一个灿烂的高峰。人们常说李白和杜甫是中国诗歌史上的双子星座，我们也可以说，王夫之和叶燮是中国美学史上的双子星座。

一、情景说

王夫之的美学体系是以诗歌审美意象为中心的。我们对王夫之美学体系的考察，也从他关于诗歌审美意象的论述开始。

我们在本书第十五章曾介绍了王廷相的美学思想。王廷相说："夫诗贵意象透莹，不贵事实黏著，古谓水中之月，镜中之影，难以实求是也。""言征实则寡余味也，情直致而难动物也，故示以意象，使人思而咀之，感而契之，邈哉深矣，此诗之大致也。"[2] 王廷相强调，诗不是实事的记录，也不是情意的直露，而是"示以意象"。"意象"乃是诗的本体。王夫之继承了王廷相的这一思想，并把它充分地展开了。

首先，王夫之明确地把"诗"和"志"、"意"加以区别。"诗言志"，但"志"不等于"诗"。因为诗的本体是审美意象，而"志"、"意"并不等于审美意象。"志"、"意"与审美意象是两个东西。一首诗好不好，不在于"意"如何，而在于审美意象如何。这在美学上是一个十分重要的区别。但是人们往往把这两个东西混为一谈，由此产生了种种弊病。王夫之把这种混乱彻底澄清了。他说：

> 诗之深远广大，与夫舍旧趋新也，俱不在意。唐人以意为古诗，宋人以意为律诗绝句，而诗遂亡。如以意，则直须赞《易》陈《书》，无待诗也。"关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。"岂有入微翻新、人所不到之意哉？（《明诗评选》卷八高启《凉州词》评语）

为什么诗之深远广大、舍旧趋新"俱不在意"？就因为诗的本体是审美意象，而不是"意"。如果诗的本体是"意"，那不如赞《易》陈《书》，根本用不着诗了。"关关雎鸠"之所以好，是因为这首诗的审美意象好，并不是这首诗有什么"入微翻新，人所不到之意"。王夫

之一再讲这个道理：

"诗言志，歌永言。"非志即为诗，言即为歌也。或可以兴，或不可以兴，其枢机在此。（《唐诗评选》卷一孟浩然《鹦鹉洲送王九之江左》评语）

但以声光动人魂魄，若论其命意亦何迥别，始知以意为佳诗者犹赵括之恃兵法，成擒必矣。（《古诗评选》卷四张协《杂诗》评语）

亦但此耳，乃生色动人，虽浅者不敢目之以浮华。故知以意为主之说，真腐儒也。诗言志，岂志即诗乎？（《古诗评选》卷四郭璞《游仙诗》评语）

在这里，王夫之否定了"以意为主"的说法。但是大家都知道，王夫之在《姜斋诗话》中说过："无论诗歌与长行文字，俱以意为主。"[3] 很多人还把这句话当作王夫之美学的主要命题。但是王夫之在这里却说"以意为主"是腐儒之说。这岂不自相矛盾？其实并不矛盾。《姜斋诗话》中说"以意为主"，是从审美意象的内在结构中情意和景物的关系而说的。这里否定"以意为主"，是为了强调"意"不等于诗，"意"佳不等于诗佳。

"意"不等于诗，因为诗的本体不是"意"，一首诗之所以给人美感，也不是依靠"意"。王夫之在《古诗评选》的一则评语中说：

风雅之道，言在而使人自动，则无不动者。恃我动人，亦孰令动之哉！（《古诗评选》卷四左思《咏史》评语）

所谓"言在而使人自动"，就是出之以意象，自然动人兴观群怨。所谓"恃我动人"，就是把自己有限的、确定的"意"强加于读者。王夫之认为那是不可能使人感动的。

王夫之的这些论述，把王廷相的"情直致而难动物"的命题充分地展开了。

这是一方面。

另方面，王夫之又明确地把"诗"和"史"加以区别。他在《古诗评选》中说：

诗有叙事叙语者，较史尤不易。史才固以檃括生色，而从实著笔自易，诗则即事生情，即语绘状，一用史法，则相感不在永言和声之中，诗道废矣。此"上山采蘼芜"一诗所以妙夺天工也。杜子美放之作《石壕吏》，亦将酷肖，而每于刻画处，犹以逼写见真，终觉于史有余，于诗不足。论者乃以"诗史"誉杜，见驼则恨马背之不肿，是则名为可怜悯者。（《古诗评选》卷四《古诗》评语）

这段话意思是说，"诗"虽然也可叙事叙语，但并不等于"史"。写诗要"即事生情，即语绘状"，也就是要创造"意象"，而写史则是"从实著笔"，所以二者有本质的不同。这种不同，就在于一个是审美的（意象），一个则不是审美的（实录）。在这里，王夫之和杨慎一样，也反对"诗史"之说[4]。他认为杜甫的一些诗，"于史有余，于诗不足"，并不值得赞美。

这个思想，王夫之在其他地方也曾反复加以论述。王夫之的这些论述，把王廷相的"言征实则寡余味"的命题充分地展开了。

王廷相提出"言征实则寡余味"和"情真致而难动物"的命题，最后归结到一点：诗的本体是"意象"。但是他对诗歌"意象"的基本结构并没有进行分析。王夫之则总结了宋、元、明美学家的成果，对诗歌"意象"的基本结构作了具体的分析。这就是他的有名的情景说。

"诗"不等于"志"（"意"），"诗"也不同于"史"。"诗"是审美意象。但是，"意象"又是什么？王夫之认为，诗歌意象就是"情"与"景"的内在统一。"情""景"的统

一乃是诗歌意象的基本结构。

王夫之反复指出，“情”和“景”是审美意象不可分离的因素。他称赞谢灵运的诗“言情则于往来缥渺有无之中，得灵蠁而执之有象，取景则于击目经心丝分缕合之际，貌固有而言之不欺。而且情不虚情，情皆可景，景非虚景，景总含情”[5]。在他看来，诗歌的审美意象不等于孤立的“景”。“景”不能脱离“情”。脱离了“情”，“景”就成了“虚景”，就不能构成审美意象。反过来，审美意象也不等于孤立的“情”。“情”不能脱离“景”。脱离了“景”，“情”就成了“虚情”，也不能构成审美意象。只有“情”“景”的统一，所谓“情不虚情，情皆可景，景非虚景，景总含情”，才能构成审美意象。

但是，“情”、“景”不可分离，并不是像宋元以来有的诗论家说的那样，写诗必须一联情，一联景。王夫之反复强调，“情”与“景”的统一是内在的统一，而不是外在的拼合，不是机械的相加。他说：

> 近体中二联，一情一景，一法也。“云霞出海曙，梅柳渡江春。淑气催黄鸟，晴光转绿苹”，“云飞北阙轻阴散，雨歇南山积翠来。御柳已争梅信发，林花不待晓风开”，皆景也，何者为情？若四句俱情，而无景语者，尤不可胜数，其得谓之非法乎？夫景以情合，情以景生，初不相离，唯意所适。截分两橛，则情不足兴，而景非其景。且如“九月寒砧催木叶”[6]，二句之中，情景作对；“片石孤云窥色相”四句[7]，情景双收：更从何处分析？陋人标陋格，乃谓“吴楚东南坼”四句[8]，上景下情，为律诗宪典，不顾杜陵九原大笑。愚不可瘳，亦孰与疗之？（《姜斋诗话》卷二）

> 景中生情，情中含景，故曰，景者情之景，情者景之情也。高达夫则不然，如山家村筵席，一荤一素。（《唐诗评选》卷四岑参《首春渭西郊行呈蓝田张二主簿》评语）

所谓“景生情，情生景”，所谓“景以情合，情以景生”，所谓“景中生情，情中含景”，意思都是说，“情”和“景”是内在的统一，而不是外在的拼合。

在这里，当然就会产生一个问题：“情”“景”的这种内在的统一，究竟怎样才能实现呢？王夫之认为是在直接审美感兴中实现的。在直接审美感兴中，“情”与“景”自然相契合而升华，从而构成审美意象。他有两段话把这个意思说得很清楚：

> 语有全不及情，而情自无限者，心目为政，不恃外物故也。“天际识归舟，云间辨江树”，隐然一含情凝眺之人呼之欲出，从此写景，乃为活景。故人胸中无丘壑，眼底无性情，虽读尽天下书，不能道一句。司马长卿谓读千首赋便能作赋，自是英雄欺人。（《古诗评选》卷五谢朓《之宣城郡出新林浦向板桥》评语）

> 游览诗固有适然未有情者，俗笔必强入以情，无病呻吟，徒令江山短气。写景至处，但令与心目不相睽离，则无穷之情，正从此而生。一虚一实、一景一情之说生，而诗遂为阱为梏为行尸。噫！可畏也哉！（《古诗评选》卷五孝武帝《济曲阿后湖》评语）

有的诗虽然一句情语也没有，但却能生出无限之情。什么缘故呢？就是因为它是从直接审美感兴中产生的。所谓“心目为政，不恃外物”，所谓“与心目不相睽离”，就是指直接审美感兴。“情”“景”的内在统一，依靠直接审美感兴，而不是依靠直接审美感兴之外的东西。如果没有直接审美感兴，就没有“情”“景”的契合，也就不能构成审美意象，尽管读尽天下书，仍然作不成诗。

这样，王夫之就从对于审美意象基本结构的分析，过渡到对于审美感兴的分析，也就是从他的情景说，过渡到他的现量说。

二、现 量 说

王夫之在《姜斋诗话》中说：

> 身之所历、目之所见，是铁门限。即极写大景，如"阴晴众壑殊"、"乾坤日夜浮"，亦必不逾此限。非按舆地图便可云"平野入青徐"也，抑登楼所得见者耳。隔垣听演杂剧，可闻其歌，不见其舞；更远则但闻鼓声，而可云所演何出乎？前有齐、梁，后有晚唐及宋人，皆欺心以炫巧。（《姜斋诗话》卷二）

这是一段有名的话。这段话的中心意思，就是强调诗的审美意象必须从直接审美观照中产生。王夫之认为这是诗歌创作的根本规律，谁也不能违背。他还有两段话，也是说的这个意思：

> 只于心目相取处得景得句，乃为朝气，乃为神笔。景尽意止，意尽言息，必不强括狂搜，舍有而寻无。在章成章，在句成句。文章之道，音乐之理，尽于斯矣。（《唐诗评选》卷三张子容《泛永嘉江日暮回舟》评语）

> "僧推月下门"，只是妄想揣摩，如说他人梦，纵令形容酷似，何尝毫发关心？知然者，以其沈吟"推""敲"二字，就他作想也。若即景会心，则或推或敲，必居其一，因景因情，自然灵妙，何劳拟议哉？"长河落日圆"，初无定景；"隔水问樵夫"，初非想得：则禅家所谓"现量"也。（《姜斋诗话》卷二）

所谓"只于心目相取处得景得句，乃为朝气，乃为神笔"，所谓"即景会心"、"因情因景，自然灵妙"，意思都是说，审美意象必须从直接审美观照中产生。王夫之认为这是审美意象的最基本的性质，他用"现量"这个概念来加以概括。

"现量"本来是古代印度因明学中的术语[9]，佛教法相宗用来说明"心"与"境"的关系。王夫之则把"现量"这个概念引进美学领域，用来说明审美意象的基本性质，即审美意象必须从直接审美观照中产生。"现量"就是"寓目吟成"[10]；"现量"就是"只于心目相取处得景得句"；"现量"就是"因情因景，自然灵妙"。而像"僧推月下门"、"蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽"一类诗句，则是强括狂搜，舍有寻无。这样的诗，就不是"现量"，而是属于"非"、"比"二量。

但是，王夫之在美学中引进"现量"这个概念，不仅为了说明审美意象的基本性质，即审美意象必须从直接审美观照中产生，更重要的是要说明审美观照的性质。也就是说，王夫之引进"现量"这个概念，是为了说明，诗人对客观景物的观照怎样才是审美的观照？王夫之美学的深刻性正是表现在这里。

我们先看王夫之对"现量"的解释：

> "现量"，"现"者有"现在"义，有"现成"义，有"显现真实"义。"现在"，不缘过去作影；"现成"，一触即觉，不假思量计较；"显现真实"，乃彼之体性本自如此，显现无疑，不参虚妄。"比量"，"比"者以种种事比度种种理：以相似比同，如以牛比兔，同是兽类；或以不相似比异，如以牛有角比兔无角，遂得确信。此量于理无谬，而本等实相原不待比，此纯以意计分别而生。"非量"，情有理无之妄想，执为我所，坚自印持，遂觉有此一量，若可凭可证。（《相宗络索·三量》）

按这个解释，"现量"有三层涵义。一是"现在"义。就是说，"现量"是当前的直接感知

而获得的知识，不是过去的印象。一是“现成”义，所谓“一触即觉，不假思量计较”，就是说，“现量”是瞬间的直觉而获得的知识，不需要比较、推理等抽象思维活动的参与。一是“显现眞实”义。就是说，“现量”是眞实的知识，是显现客观对象本来的“体性”、“实相”的知识，是把客观对象作为一个生动的、完整的存在来加以把握的知识，不是虚妄的知识，也不是仅仅显示对象某一特征的抽象的知识。“现量”的这三层涵义，不仅和“非量”相区别，而且和“比量”相区别。

“现量”的这三种涵义，显然是对于审美观照的一种分析。在王夫之看来，审美观照必须具有“现在”、“现成”、“显现眞实”这三种性质：审美观照是感觉器官接触客观景物时的直接感兴，排除过去的印象；审美观照是瞬间的直觉，排除抽象概念的比较、推理；审美观照中所显现的是事物的完整的“实相”（“自相”），不是脱离事物“实相”的虚妄的东西，也不是事物的“共相”（事物的某一特征、某一规定性）。王夫之的这种分析，包含了十分深刻的思想，为后人进一步研究审美观照留下了宝贵的思想资料。

王夫之的现量说并不否认客观景物本身具有美。正相反，现量说是以承认自然美的存在作为自己的理论前提的。客观景物存在着固有的美，然后才有可能实现审美观照，并在审美观照中产生审美意象。他在《诗广传》中有一段话：

> 天不靳以其风日而为人和，物不靳以其情态而为人赏，无能取者不知有尔。“王在灵囿，麀鹿攸伏；王在灵沼，于牣鱼跃。”王适然而游，鹿适然而伏，鱼适然而跃，相取相得，未有违也。是以乐者，两间之固有也，然后人可取而得也。（《诗广传》卷四《大雅》一七）

“靳”是吝惜的意思。天地间的景物并不吝惜以自己的美的情态供人欣赏。这种美的情态是天地间的景物所固有的。有了这种自然的美，然后才能有审美的观照。《诗广传》另一段话也是说的这个意思：

> 天地之际，新故之迹，荣落之观，流止之几，欣厌之色，形于吾身以外者化也，生于吾身以内者心也；相值而相取，一俯一仰之际，几与为通，而涔然兴矣。（《诗广传》卷二《豳风》三）

“人心”与“天化”相值而相取，这才产生审美感兴。有了审美观照、审美感兴，才能产生审美意象。他在《古诗评选》中说：

> 两间之固有者，自然之华，因流动生变而成其绮丽。心目之所及，文情赴之，貌其本荣，如所存而显之，即以华奕照耀，动人无际矣。古人以此被之吟咏，而神采即绝。（《古诗评选》卷五谢庄《北宅秘园》评语）

这是一段很精彩的话。它包含了两层意思：第一、美是自然界本身固有的，它的本质就是气的流动变化；第二、诗人对自然美进行直接的审美观照（“心目之所及”），通过“情”“景”契合而产生的审美意象，把自然美作为一个完整的存在而眞实地表现出来（“貌其本荣，如所存而显之”），就是艺术的美，就能“华奕照耀，动人无际”。审美意象决不是先验的，决不是纯粹主观的产物。审美意象在本质上乃是对于自然美的眞实的反映。而这种眞实的反映，是通过审美感兴即瞬间直觉实现的。

王夫之明确指出审美观照的直觉性，同时又强调审美观照是对于客观存在的自然美的眞实反映，这样，他就把审美感兴、审美直觉和唯物主义反映论统一了起来。这是王夫之美学思想中最深刻的内容，也是王夫之在美学史上的重大贡献。王夫之的现量说并不脱离唯物主

义反映论，而是以唯物主义反映论为基础的。王夫之的全部美学始终没有离开他的唯物主义的哲学基础。所以我们说，王夫之的美学体系乃是一个唯物主义的美学体系。

审美观照的实现，一方面以自然美的存在为根据，另方面也要求审美主体具备一定的条件。这个条件，就是审美的心胸。这是中国古典美学的一个传统思想。我们讲宋代郭熙的美学时曾着重讲到这一思想。王夫之也继承了这一传统的思想，强调主体的审美心胸是实现审美观照的必要条件。他在《古诗评选》中有一则评语：

> “日落云傍开，风来望叶回”，亦固然之景，道出得未曾有，所谓眼前光景者此耳。所云“眼”者，亦问其何如眼。若俗子肉眼大不出寻丈，粗俗如牛，目所取之景亦何堪向人道出。（《古诗评选》陈后主《临高台》评语）

所谓“俗子肉眼大不出寻丈，粗俗如牛”，就是郭熙说的骄侈俗鄙、意烦体悖、志意抑郁沉滞。这不是审美的心胸。审美的心胸，不仅不是利欲的心胸，也不是偏狭、死寂的心胸，而是纯洁、宽快、悦适的心胸（郭熙所谓“胸中宽快，意思悦适”），是充满勃勃生机的心胸。没有这种审美的心胸，就不能发现审美的自然，也就不能实现审美的观照。王夫之在《姜斋诗话》中又有一段话：

> “池塘生春草”，“蝴蝶飞南园”，“明月照积雪”，皆心中目中与相融浃，一出语时，即得珠圆玉润，要亦各视其所怀来而与景相迎者也。“日暮天无云，春风散（应作“扇”）微和”，想见陶令当时胸次，岂夹铅汞人能作此语？（《姜斋诗话》卷二）

这段话的意思也是说，只有审美的心胸，才能发现审美的自然，并与审美的自然互相融浃，产生珠圆玉润的审美意象。审美的心胸乃是实现审美观照所不可缺少的主观条件。

三、论诗歌意象的特点

王夫之在现量说和情景说的基础上，对诗歌审美意象的特点作了多方面的深入的分析。

（一）关于诗歌意象的整体性

一首诗的审美意象是一个血脉流通的活生生的整体。朱熹已经看到了这一点。但是，把审美意象贯通成为一个整体的“血脉”是什么？朱熹并没有说明。王夫之比朱熹进了一步。他依据他的现量说，对贯通审美意象的“血脉”作了说明。他说：

> 景语之合，以词相合者下，以意相次者较胜，即目即事，本自为类，正不必蝉连，而吟咏之下，自知一时一事有于此者，斯天然之妙也。“风急（当作暖）鸟声碎，日高花影重”，词相比而事不相属，斯以为恶诗矣。“花迎剑佩星初落，柳拂旌旗露未干”，词为合符，而犹以有意连合，见针线迹。如此云：“明镫曜闺中，清风凄已寒”，上下两景，几于不续，而自然一时之中寓目同感，在天合气，在地合理，在人合情，不用意而物无不亲。呜呼，至矣！（《古诗评选》卷四刘桢《赠王官中郎将》评语）

贯通审美意象的“血脉”，不是“词”的连接，也不是“意”的连接。这两种都属于逻辑的连接。贯通审美意象的“血脉”，是“即目即事，本自为类”，是“自然一时之中寓目同感”，也就是在直接审美感兴中的自然的连接。王夫之称之为“神理凑合”或“以神理相取”，又称之为“取势”。“势”，就是审美感兴的“逻辑”，也就是审美意象的内在的血脉。王夫之认为，“风暖鸟声碎，日高花影重”，这是词的连接；“花迎剑佩星初落，柳拂旌旗露未干”，这是意的连接；而“明镫曜闺中，清风凄已寒”，则词、意俱不相蝉连，但在

审美感兴之中，自然地互相连接，合情合理合气，这样的审美意象，才真正得到天然之妙。王夫之称之为“全匹成熟锦”，或“一片白地光明锦”。对于这样的诗，从词、意的逻辑联系是不能把握它的整体意象的，只有反复涵咏，才能把握它的内在血脉（即审美感兴的“逻辑”）。王夫之在《唐诗评选》中有两段评语就是说这个道理：

> 看明远乐府，别是一味。急切觅佳处，早已失之。吟咏往来，觉蓬勃如春烟弥漫，如秋水溢目盈心，斯得之矣。（《古诗评选》卷一鲍照《拟行路难》评语）

> 此种诗直不可以思路求佳。二十字如一片云，因日成影，光不在内，亦不在外，既无轮廓，亦无丝理，可以生无穷之情，而情了无寄。（《古诗评选》卷三王俭《春诗》[11]评语）

《姜斋诗话》中也有一段话：

> “采采芣苢”[12]，意在言先，亦在言后，从容涵咏，自然生其气象。（《姜斋诗话》卷一）

这些话都是说，读诗者要把握诗的整体意象，不应通过逻辑分析，而应通过从容的、反复的涵咏。王夫之曾经肯定程颢说诗的方法：“程子与学者说《诗经》，止添数字，就本文吟咏再三，而精义自见。”[13]也是这个意思。王夫之的这种见解与朱熹是一致的。我们在第十四章说过，朱熹认为欣赏诗歌应该长时间地涵咏，而“不必多引外来道理言语”。因为诗歌意象内部有血脉流通，必须长时间地涵咏才能把握。如果多引外来道理言语，就会卡断诗歌的血脉，“壅滞却诗人活底意思”。王夫之对朱熹所说的“血脉流通”作了说明，从而把朱熹的思想从理论上推进了一步。王夫之指出，一首诗的意象，不是依靠词的连接而成为整体，也不是依靠意的连接而成为整体，而是在直接审美感兴中自然连接成为整体。这种直接审美感兴中的连接，就是诗歌意象的内在血脉。因此，读诗者为了把握诗歌意象的整体性，就不能依靠引用外来道理言语，不能依靠逻辑的分析，也不能依靠词句的分析，而必须通过反复涵咏，设身处地，把自己置于诗人当时的境会，使自己充分体验诗人审美感兴的“逻辑”（诗歌意象的血脉）。王夫之认为这才是“以诗解诗”，而不是“以学究之陋解诗”[14]。他在评袁彖《游仙》诗时把这个道理说得很清楚：

> 无端无委，如全匹成熟锦，首末一色，唯此故令读者可以其所感之端委为端委，而兴观群怨生焉。（《古诗评选》卷五袁彖《游仙》评语）

“全匹成熟锦，首末一色”，是说诗歌意象的整体性。“无端无委”，是说诗歌意象的整体性不是依靠“词”和“意”的连接，而是在直接审美感兴中的自然的连接。在诗人的审美感兴中，诗歌意象是有端有委的。读诗者之所以要反复涵咏，正是为了以诗人审美感受中的端委为端委，从而把握贯通诗歌意象的内在的血脉。这是产生兴观群怨的前提。《姜斋诗话》中有一段话也是说的这个道理：

> “欲投人处宿，隔水问樵夫。”则山之辽廓荒远可知，与上六句初无异致，且得宾主分明，非独头意识悬相描摹也。“亲朋无一字，老病有孤舟。”自然是登岳阳楼诗。尝设身作杜陵凭轩远望观，则心目中二语居然出现，此亦情中景也。（《姜斋诗话》卷二）

“独头意识悬相描摹”，就是非、比二量而不是现量，不是直接的真实的感受。王夫之认为，像“欲投人处宿，隔水问樵夫”（王维）、“亲朋无一家，老病有孤舟”（杜甫）这样的诗，就不是“独头意识悬相描摹”，而是从直接审美感兴中产生的。对于这样的诗，必须反复涵咏，设身处地作审美体验，诗的意象就会活泼泼地涌现出来。

（二）关于诗歌意象的眞实性

王夫之强调审美意象必须在直接审美感兴中产生，强调审美意象的基本性质是“现量”，因此他十分重视审美意象的眞实性。他说的“心目之所及，文情赴之，貌其本荣，如所存而显之”，以及“取景则于击目经心丝分缕合之际，貌固有而言之不欺”等等，都是说的审美意象的眞实性。这种眞实性，是由“现量”所决定的。“现量”的一层涵义就是“显现眞实”。

从王夫之的论述来看，“现量”的“显现眞实”，又有两层涵义。这两层涵义，也就是审美意象眞实性的两层涵义。

“显现眞实”的一层涵义，是说直接审美感兴中所产生的审美意象，不仅限于显示客观事物的外表情状（“物态”），而且要显示事物的内在规律（“物理”）。《姜斋诗话》中有一段话，把这个意思说得最清楚：

> 苏子瞻谓“桑之未落，其叶沃若”，体物之工，非“沃若”不足以言桑，非桑不足以当“沃若”，固也。然得物态，未得物理。“桃之夭夭，其叶蓁蓁”，“灼灼其华”，“有蕡其实”，乃穷物理。夭夭者，桃之稚者也。桃至拱把以上，则液流盛结，花不荣，叶不盛，实不蕃。小树弱枝，婀娜妍茂，为有加耳。（《姜斋诗话》卷一）

但是，诗歌审美意象所显示的“理”，并不是儒家经典上的教条（“经生之理”），也不是逻辑概念的理（“名言之理”），而是在直接审美感兴中把握的理。“桃之夭夭，其叶蓁蓁”，“灼灼其华”，“有蕡其实”，就是在直接审美感兴中把握的物理。鲍照有《登黄鹤矶》一诗：“木落江渡寒，雁还风送秋。临江断商弦，瞰川悲棹讴。适郢无东辕，还夏有西浮。三崖隐丹磴，九派引沧流。泪竹感湘别，弄珠怀汉游。岂伊药饵泰，得夺旅人忧。”王夫之评道：

> 木落固江渡夙寒，江渡之寒乃若不因木叶。试当寒月临江渡，则诚然乃尔！故经生之理不关诗理，犹浪子之情无当诗情。（《古诗评选》卷五鲍照《登黄鹤矶》评语）

这就是说，鲍照这首诗的审美意象，是不能用逻辑概念来分析的，但是它仍然是合“理”的。这种“理”不是逻辑思维的“理”，而是处在当时境会中通过直接审美感兴所把握的“理”。王夫之评杜甫《祠南夕望》一诗说：

> “率江色”，一“色”字幻妙。然于理则幻，寓目则诚。苟无其诚，然幻不足立也。（《唐诗评选》卷三杜甫《祠南夕望》评语）

“于理则幻，寓目则诚”，就是说，这首诗的意象显示一种幻妙的“理”，这种“理”，是以眞实的直接的感受为基础的。也就是说，这是一种直接审美感兴所把握的“理”。

严羽说过：“诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书，多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路、不落言筌者，上也。”[15] 严羽竭力要把形象思维和逻辑思维区分开来。他强调“兴趣”（审美意象所包含的审美情趣），强调“妙悟”（审美感兴），强调“不涉理路”。但同时他又说“唐人尚意兴而理在其中”。他似乎朦胧地意识到审美意象、审美感兴与“理”是可以统一的。究竟如何统一，他并没有作出论述。所以“兴趣”、“妙悟”与“理”在他那里并没有眞正得到统一。王夫之解决了严羽所没有解决的问题。他在《姜斋诗话》中说：

> 谢灵运一意回旋往复，以尽思理，吟之使人卞躁之意消。《小宛》抑不仅此，情相若，理尤居胜也。王敬美[16]谓“诗有妙悟，非关理也”，非理抑将何悟？（《姜斋诗话》卷一）

这段话就是强调诗不能脱离“理”，“妙悟”不能脱离“理”。那么“妙悟”与“理”怎么统一？要解决这个严羽所未能解决的问题，关键就在于要认识到，诗歌审美意象所显示的“理”，并非逻辑思维的“理”，而是在直接审美感兴中所把握的“理”。王夫之在评论司马彪《杂诗》时把这一点说得最清楚。司马彪《杂诗》是这样的：“百草应节生，含气有深浅。秋蓬独何辜，飘飘随风转。长飚一飞薄，吹我之四远。搔首望故株，邈然无由返。”王夫之分析道：

> 王敬美谓“诗有妙悟，非关理也”，非谓无理有诗，正不得以名言之理相求耳。且如飞蓬何首可搔，而不妨云“搔首”，以理求之，讵不蹭蹬？（《古诗评选》卷四司马彪《杂诗》评语）

诗歌审美意象是要显示“理”的，但不是逻辑思维的“理”，而是在直接审美感兴中所把握的“理”。这样就把“兴趣”、“妙悟”和“理”统一起来了。这在美学史上是一个飞跃。同时代的叶燮，在这个问题上达到了和王夫之同样的认识水平。所以王夫之的这个思想，带有时代的特点。

“显现眞实”的另一层涵义，是说直接审美感兴所产生的审美意象，应该显示客观事物作为一个完整存在的本来面目，而不应该用主体的思想、情感、语言的框框去破坏客观事物的完整性。王夫之所谓“貌其本荣，如所存而显之”，所谓“貌固有而言之不欺”，主要就是强调这层涵义。

任何客观事物，作为一个完整的存在，本身都具有多方面的规定性，它和人的生活也有着多种联系。“现量”的一个特点就是能够保持客观事物的这种完整性。“比量”则不然。例如拿牛和兎相比，发现它们同是兽类，或者发现它们一个有角一个无角，这样一来，牛和兎就只剩下兽类这一种规定性，或有角、无角这一种规定性，其他规定性就被抽掉了。这是用人的概念、语言把一个完整的存在加以分割（所谓“纯以意计分别而生”），从而破坏了事物本来的“体性”、“实相”，也就谈不上“如所存而显之”了。

审美意象是“情”与“景”在直接审美感兴中相契合而升华的产物。王夫之说过：“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。”[17] “情”必然通过“景”来表现，所谓“悲喜亦于物显，始贵乎诗”[18]。这是一方面。另方面，王夫之又特别强调，“天情物理，可哀而可乐”[19]，客观景物具有多方面的规定性。当你悲伤的时候，迎接你的客观景物有可悲伤的，也有可愉悦的；当你愉悦的时候，迎接你的客观景物有可愉悦的，也有可悲伤的。你不能用自己特定的情意去局限、分割、破坏客观景物作为多方面规定性的统一的完整存在，用王夫之的话来说，就是所谓“不敛天物之荣凋以益己之悲愉”[20]，也就是要保持客观景物的完整性。以《诗·小雅·采薇》中“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”这几句诗为例。往戍时悲哀的情意，通过“杨柳依依”（乐景）来表现，更增强了悲哀的情意。诗人并没有因为自己的情意是悲哀的，就改乐景为哀景。同样，归来时愉悦的情意，通过“雨雪霏霏”（哀景）来表现，更增强了愉悦的情意。诗人也并没有因为自己的情意是愉悦的，就改哀景为乐景。再以《诗·大雅》中“倬彼云汉”（天上的银河）这句诗为例。在称颂周文王功德的《棫朴》第四章中，这句诗增添了周文王的光辉，而在忧念旱灾的《云汉》首章中，这句诗则说明了旱情的严重。“倬彼云汉”这一景象和这两首诗的情意都很融洽，诗人并没有用自己特定的情意去分割、破坏这一客观景物的完整性。这就叫“不敛天物之荣凋，以益己之悲愉”。这也就是“现量”的“显现眞实”的涵

义。

根据这个观点，王夫之对陶诗中“良苗亦怀新”一语提出批评：

> 陶此题凡二作，其一有云：“平畴交远风，良苗亦怀新”，为古今所共欣赏。“平畴交远风”，信佳句矣，“良苗亦怀新”，乃生入语。杜陵得此，遂以无私之德，横被花鸟，不竞之心，武断流水。不知两间景物关至极者如其涯量亦何限，而以己所偏得，非分相推，良苗有知，宁不笑人之曲谀哉！通人于诗，不言理而理自至，无所杜而已矣。（《古诗评选》卷四陶潜《癸卯岁始春怀古田舍》评语）

王夫之的这个批评，乍看起来很奇怪。陶诗中的“良苗亦怀新”，杜诗中的“花柳更无私”、“水流心不竞”，不是古今所共欣赏的名句吗？但是王夫之认为，在这些诗句中，诗人用一己“偏得”之意，去缩减、分割、破坏了客观景物的完整的存在。这样的诗，不是从直接审美感兴中产生的，不符合“如所存而显之”的要求，因此不具有真实性。

王夫之关于审美意象的真实性的这一思想，同他的现量说紧密相连，很值得我们研究。

（三）关于诗歌意象的多义性

和上述关于诗歌审美意象的真实性的思想相联系，王夫之提出了关于诗歌审美意象的多义性的思想。这一思想，集中表现于他的“诗无达志”的命题。他在《唐诗评选》中有一段话：

> 只平叙去，可以广通诸情。故曰：诗无达志。（《唐诗评选》卷四杨巨源《长安春游》评语）

“诗无达志”，就是说，诗的涵意具有宽泛性和某种不确定性，或者说，诗歌的审美意象具有多义性。这是一个极为重要的命题。

由于“诗无达志”，由于诗歌的审美意象具有多义性，因此，对于欣赏者来说，诗歌的审美意象就具有美感的丰富性。王夫之在《姜斋诗话》中说：

> “诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。”尽矣。辨汉、魏、唐、宋之雅俗得失以此，读《三百篇》者必此也。“可以”云者，随所以而皆可也。……作者用一致之思，读者各以其情而自得。故《关雎》，兴也；康王晏朝，而即为冰鉴。“讦谟定命，远猷辰告”，观也；谢安欣赏，而增其遐心。人情之游也无涯，而各以其情遇，斯所贵于有诗。（《姜斋诗话》卷一）

这段话讲了诗歌欣赏中美感的差异性。这种差异的发生，固然是由于欣赏者的具体条件所造成的，但其根据则在于诗歌审美意象具有多义性的特点。由于诗歌审美意象具有这种特点，所以可以兴、可以观、可以群、可以怨。“作者用一致之思，读者各以其情而自得。”就是说，不同的欣赏者，由于性格不同，生活经验和思想情趣不同，因此对于同一首诗，欣赏的侧重点可以不同，引起的想象、联想和共鸣可以不同，在思想上获得的感受和启示也可以不同。这与其说是艺术欣赏中美感的差异性，更不如说是艺术欣赏中美感的丰富性。王夫之认为诗歌在人类社会生活中之所以有特殊的价值，就是在于诗歌审美意象具有这种多义性的特点，亦即在于诗歌欣赏中的这种美感的丰富性。诗歌诉诸人的并不是单一的确定的逻辑认识。要用概念（即朱熹所谓“外来道理语言”）来把握和穷尽诗的意象是很困难的。所以他反对艺术欣赏或艺术批评中的简单化和庸俗化的做法。他说：“陶冶性情，别有风旨，不可以典册、简牍、训诂之学与焉。”[21] 又说：“经生家析《鹿鸣》、《嘉鱼》为群，《柏舟》、《小弁》为怨，小人一往之喜怒耳，何足以言诗？”[22] 因为这些作法把审美意象的活生生

的整体肢解了，破坏了审美意象的多义性，艺术也就失其所以为艺术的根据了。

王夫之认为，诗歌审美意象所以具有多义性，就因为诗歌的审美意象是从直接审美感兴中产生的。他在评论杜甫《野望》[23]一诗时说：

> 如此作自是野望绝佳写景诗。只咏得现量分明，则以之怡神，以之寄怨，无所不可，方是摄兴观群怨于一炉，锤为风雅之合调。（《唐诗评选》卷三杜甫《野望》评语）

“只咏得现量分明”，这样产生的审美意象，就具有多义性，既可以怡神，也可以寄怨，无所不可。晋简文帝司马昱有首《春江曲》：“客行只念路，相爭渡京口，谁知堤上人，拭泪空摇手。”王夫之评道：

> 偶尔得此，亏他好手写出。情真事真，斯可博譬广引。古今名利场中一往迷情，俱以此当清夜钟声也。（《古诗评选》卷三简文帝《春江曲》评语）

这段评语的意思也是说，从直接审美感兴中产生的审美意象，才可以博譬广引，给予人们丰富的美感和启发。如简文帝这首小诗，写的本是渡口的眞实感受，但是却可以作为名利场中迷恋忘返的人们的清夜钟声。

为什么“现量”就具有多义性？这是由“现量”的性质决定的。前面说过，“现量”的一个特点是能够保持客观景物的完整性，“如所存而显之”。在“现量”中，诗人并不用自己特定的情意去分割、缩减、破坏客观景物的完整的存在，这是一方面；另一方面，“现量”是“一触即觉，不假思量计较”，也就是说，审美意象是诗人直接接触客观景物的瞬间的感兴的产物，不需要有抽象概念的比较、推理。因此，审美意象蕴涵的情意就不是有限的、确定的，而是宽泛的，带有某种不确定性。王夫之在评论一些诗歌的时候常常赞扬这些诗“不作意”[24]，“宽于用意”[25]、“寄意在有无之间”[26]，就是强调诗歌涵意的这种宽泛性、不确定性。他认为，正因为诗歌涵意具有这种宽泛性、不确定性，所以才“可以广通诸情”，动人兴观群怨。他在一篇文章中曾记了自己的一段经历：

> 尝记庚午除夜，兄（王介之）侍先妣拜影堂后，独行步廊下，悲吟“长安一片月”之诗，宛转欷歔，流涕被面。夫之幼而愚，不知所谓。及后思之，孺慕之情，同于思妇，当其必发，有不自知者存也。（《姜斋文集》卷二《石崖先生传略》）

李白《子夜吳歌》本来是写妇女对于征戍的丈夫的怀念，王夫之的哥哥却借这首诗来抒发自己对先辈的哀思。为什么能够这样？王夫之开始不理解，后来懂得了。“孺慕之情，同于思妇，当其必发，有不自知者存也。”李白诗写的是思妇之情，但是审美意象蕴涵的这种情意带有宽泛性，所以可以通于孺慕之情。王夫之在《明诗评选》中有两则评语也是说的这个道理：

> 谓之有托佳，谓之无托尤佳。无托者，正可令人有托也。（《明诗评选》卷八袁宏道《柳枝》评语）

> 绝不欲关人意，而千古有心人意自不容不动。所以贵有诗者此而已矣。（《明诗评选》卷四石宝《秋夜》评语）

所谓“无托”，所谓“绝不欲关人意”，不应理解为诗的意象根本不蕴涵情意，而应理解为诗的涵意的宽泛性、不确定性。这种涵意的宽泛性、不确定性，是为“现量”的性质决定的。

王夫之强调审美意象的多义性，强调诗歌涵意的宽泛性、不确定性，所以他主张把诗与

议论严格区分开来，反对以议论入诗。他说：

> 议论入诗，自成背戾。盖诗立风旨以生议论，故说诗者于兴观群怨而皆可。若先为之论，则言未穷而意已先竭。在我已竭，而欲以生人之心，必不任矣。（《古诗评选》卷四张载《招隐》评语）

> 唐宋人于理求奇，有议论而无歌咏，则胡不废诗而著论辩也。（《古诗评选》卷五江淹《清思诗》评语）

从这两段话看，王夫之反对议论入诗，就因为诗歌蕴涵的情意具有宽泛性、不确定性，欣赏者“于兴群怨而皆可”，而议论所包含的思想则是确定的、有限的，“言未穷而意已先竭”，很难引发读者无限的情思。所以，他认为，如果要发议论，那就与诗的特性相违背，不如“废诗而著论辩”了。

王夫之强调审美意象的多义性，强调诗歌涵意的宽泛性、不确定性，所以他又强调“诗”与“乐”的联系，强调乐府诗应以“声情”取胜，强调咏史诗应“于唱叹写神理”[27]。王夫之强调这些，主要不在于强调诗歌应具有音韵美，而在于强调诗歌涵意应具有宽泛性。

（四）关于诗歌意象的独创性

前面说过，王夫之强调诗歌审美意象的基本性质是“现量”，它必须从直接审美感兴中产生。由于诗人每一次审美感兴都是具体的、独特的、不可重复的，因此由审美感兴产生的审美意象就必然是新鲜的、独创的，是不能用固定的、僵死的“法”和“格”来限制的，也是不可摹仿的。王夫之说：

> 当其天籁之发，因于俄顷，则攀援之径绝而独至之用弘矣。若复参伍他端，则当事必怠，分疆情景，则真感无存，情懈感亡，无言诗矣。（《古诗评选》卷四潘岳《哀诗》评语）

诗人由直接的审美感受而引发瞬间的灵感（“天籁之发，因于俄顷”），从而产生审美意象。这样的意象必然是新鲜的、独创的，所谓“攀援之径绝而独至之用弘矣”。如果攀援他人，死守成法，则当事必怠，真感无存，不可能有真正的审美感兴，也就不可能产生审美意象，“情懈感亡，无言诗矣”。

就这样，王夫之依据他的现量说，对于艺术的独创性进行了论证。应该说，这个论证是相当深刻的。

正是根据对于诗歌审美意象的独创性的这种认识，王夫之尖锐地批评了在诗歌创作中立门庭、讲死法的风气。他说：“才立一门庭，则但有其局格，更无性情，更无兴会，更无思致；自缚缚人，谁为之解者？”[28]他说：“凡言法者，皆非法也。”[29]他又说：“死法之立，总缘识量狭小。如演杂剧，在方丈台上，故有花样步位，稍移一步则错乱。若驰骋康庄，取涂千里，而用此步法，虽至愚者不为也。”[30]

也正是根据对于诗歌审美意象的独创性的这种认识，王夫之又尖锐地批评了诗歌创作中公式化的倾向。他在《唐诗评选》中曾对杜牧《闻庆州赵纵使君与党项战中箭身死》一诗作了评论。他说，一般人写这种题目，总是搬用“丹心碧血”、“日月山河”、“衰草夕阳”等老一套的词句。离了这些老套，他们就感到没有地方下笔。就像“优人作老态，但赖白髯”，搞得千篇一律，毫无生气。实际上，“此等题于‘丹心碧血’、‘日月山河’、‘衰草夕阳’外，自有无限”[31]。审美意象的这种无限多样性，这种超出陈旧公式的独创性，就是由“现量”的性质所决定的，也就是由审美感兴的独特性和不可重复性所决定的。

以上就是王夫之对于诗歌审美意象的特点的分析。我们可以看到，王夫之对于诗歌审美意象特点的这些分析，都是从他对审美观照（审美感兴）的分析直接引出来的，也就是从他的现量说直接引出来的。正是现量说，使得他对于诗歌意象特点的分析，达到了前人所不曾达到的深度。

四、论诗的意境

王夫之不仅讨论了一般审美意象的特点，而且也讨论了诗的意境的特点。虽然他没有直接用“意境”这个词，但实际上他在很多地方都谈到了意境。如：

> 知“池塘生春草”、“蝴蝶飞南园”之妙，则知“杨柳依依”、“零雨其濛”之圣于诗；司空表圣所谓“规以象外，得之圜中”者也。（《姜斋诗话》卷一）

“规以象外，得之圜中”（按司空图原话是“超以象外，得其环中”），就是虚实结合的意境。他在《古诗评选》中对谢灵运《登池上楼》的评论可以看作是这段话的意思的进一步展开：

> “池塘生春草”，且从上下前后左右看取，风日云物，气序怀抱，无不显著。较“蝴蝶飞南园”之仅为透脱语，尤广远而微至。（《古诗评选》卷五谢灵运《登池上楼》评语）

“从上下左右看取”，这就是“超以象外”。“风日云物，气序怀抱，无不显著”，这就是“得其环中”。而整首诗也就呈现出一种“广远而微至”的意境。

他在《古诗评选》中对谢灵运《田南树园激流植援》一诗的评语，在《明诗评选》中对胡翰《拟古》一诗的评语，也是推崇这种虚实结合的意境：

> 亦理亦情亦趣，逶迤而下，多取象外，不失圜中。（《古诗评选》卷五谢灵运《田南树园激流植援》评语）
>
> 空中结构。言有象外，有圜中。当其赋“惊风动万里”四句时，何象外之非圜中，何圜中之非象外也。（《明诗评选》卷四胡翰《拟古》评语）

王夫之推崇意境，还表现于他对于“影”、“声”的强调。他赞扬刘庭芝《公子行》一诗“脉行肉里，神寄影中，巧参化工，非复有笔墨之气”[32]。他赞扬赵南星《独漉篇》一诗“脱形写影”[33]。他还赞扬阮籍《詠怀》一诗“字后言前，眉端吻外，有无尽藏之怀，令人循声测影而得之”[34]。写形是“取象”，“脱形写影”，就是取之象外，也就是“取境”。“脱形写影”，“神寄影中”，“令人循声测影而得之”，这样的审美意象就是“意境”。何逊《苑中见美人》：“罗袖风中卷，玉钗林下耀，团扇承落花，复持掩余笑。”王夫之对这首诗评了八个字：“借影脱胎，借写活色。”[35] 这首诗没有直接写美人，没有写她的形，而是脱形写影（或如徐渭所说“舍形而悦影”），借影脱胎，写出了美人的活色。王夫之常常从这个角度谈意境的创造。他指出，有一种“善于取影”的构思：

> 唐人《少年行》云：“白马金鞍从武皇，旌旗十万猎长杨。楼头少妇鸣箏坐，遥见飞尘入建章。”想知少妇遥望之情，以自矜得意，此善于取影者也。“春日迟迟，卉木萋萋；仓庚喈喈，采蘩祁祁。执讯获丑，薄言还归。赫赫南仲，狝狁于夷。”其妙正在此。训诂家不能领悟，谓妇方采蘩而见归师，旨趣索然矣。建旌旗，举矛戟，车马喧阗，凯乐竞奏之下，仓庚何能不惊飞，而尚闻其喈喈？六师在道，虽曰勿扰，采蘩之妇

亦何事暴面于三军之侧邪？征人归矣，度其妇方采蘩，而闻归师之凯旋。故迟迟之日，萋萋之草，鸟鸣之和，皆为助喜。而南仲之功，震于闺阁，室家之欣幸，遥想其然，而征人之意得可知矣。乃以此而称南仲，又影中取影，曲尽人情之极至者也。（《姜斋诗话》卷一）

王夫之举出的这两首诗的构思很相仿佛。第一首，“楼头少妇鸣筝坐，遥见飞尘入建章”，这是少年战士想象中的情景。第二首，“春日迟迟”时采蘩妇女听到凯旋消息，为征人的赫赫战功而欢欣鼓舞，是征人想象中的情景。想象是“虚”，而在这两首诗中化“虚”为“实”，这就叫“取影”。尤其是第二首，不仅想象出采蘩妇女听到凯旋消息的欢快图景，而且想象出采蘩妇女为自己的战功感到骄傲的心情。这就叫“影中取影”。训诂家把这首诗解释为实写采蘩妇女遇见归师的情景，就索然无味了，而且也不合情理（“仓庚何能不惊飞？”“采蘩之妇亦何事暴面于三军之侧邪？”）。善于“取影”，创造出虚实结合的审美意象，就能“曲尽人情之极至”。而这就是“意境”。“取影”的构思，就是意境的构思。

“意境”和“意象”并不是同一的概念。“意境”的内涵比“意象”丰富，“意象”的外延大于“意境”。因此，并不是一切审美意象都是意境，只有取之象外，才能创造意境。王夫之《唐诗评选》有一段话说明了这个区别：

工部之工，在即物深致，无细不章。右丞之妙，在广摄四旁，圜中自显。如终南之阔大，则以“欲投人处宿，隔水问樵夫”显之；猎骑之轻速，则以“忽过”、“还归”、“回看”、“暮云”显之。皆所谓离钩三寸，鲅鲅金鳞，少陵未尝问津及此也。然五言之变，至此已极。右丞妙手，能使在远者近，持虚作实，则心自旁灵，形自当位。苟非其人，荒远幻诞，将有如一一鹤声飞上天，而自诧为灵通者，风雅扫地矣。是取径盛唐者节宣之度，不可不知也。（《唐诗评选》卷三王维《观猎》评语）

王夫之在这里把杜甫和王维作了对比。他认为，杜甫诗的特点是“即物深致，无细不章”，这是“工”；而王维诗的特点是“广摄四旁，圜中自显”，这是“妙”。“即物深致，无细不章”，这是“取象”，创造的是一般的审美意象；“广摄四旁，圜中自显”，这是“取境”，也就是取之象外，创造的就是意境。王维的诗不局限于具体的物象，而是“广摄四旁”，伸向无尽的空间，又能“使在远者近，持虚作实”（如终南之阔大，则以“欲投人处宿，隔水问樵夫”显之）。这样的审美意象，就不是某一具体物象的刻画，而能显示整个宇宙的生气，所谓“离钩三寸，鲅鲅金鳞”。这样的审美意象，就从有限而趋向无限，所谓“长可千年，大可万里，一如明月之在天而不可改”[36]！王夫之认为，杜甫往往“只用一钝斧子死斫见血”[37]，“世之为写情事语者苦于不肖，唯杜苦于逼肖”[38]，所以杜诗有意象，却很少有意境，所谓“少陵未尝问津及此也”。当然，王夫之也指出，如果脱离实际的审美感兴而追求这样的意境，只有虚而没有实，就有可能走到“荒远幻诞”、空有虚声的歧途上去。

王夫之一再强调，这种“离钩三寸，鲅鲅金鳞”、虚实结合、不即不离的意境，必须在直接审美感兴中得到。他说，

以神理相取，在远近之间，才着手便煞，一放手又飘忽去。如“物在人亡无见期”[39]，捉煞了也。如宋人咏河鲀云：“春洲生荻牙，春岸飞杨花。”[40]饶他有理，终是于河鲀没交涉。“青青河畔草”与“绵绵思远道”，何以相因依，相含吐？神理凑合时，自然恰得。（《姜斋诗话》卷二）

“以神理相取，在远近之间”，这是对意境的很好的描绘。意境不能捉煞，也不能飘忽上天。“物在人亡无见期”一诗，有近无远，有实无虚，是捉煞了。“春洲生荻牙，春岸飞杨花”一诗，有远无近，有虚无实，是飘忽走了。这样的诗都没有意境。“青青河畔草，绵绵思远道”则是“超以象外，得其环中”，有虚有实，不即不离，这才是诗的意境。王夫之认为，这种意境是在直接审美感兴中自然得到的。

注：

[1] 《姜斋诗话》卷二《夕堂永日绪论序》。

[2] 王廷相：《与郭价夫学士论诗书》。

[3][13][22][28][29][30] 《姜斋诗话》卷二。

[4] 杨慎认为“六经各有体”，所以“诗”不可以兼“史”。王夫之也有类似的议论。参看《姜斋诗话》卷一、《明诗评选》卷五徐渭《严先生祠》评语、《古诗评选》卷五庾信《咏怀》评语。

[5] 《古诗评选》卷五谢灵运《登上戍鼓山诗》评语。

[6] “九月寒砧催木叶，十年征戍忆辽阳。”（沈佺期：《独不见》）

[7] “片石孤云窥色相，清池皓月照禅心。指挥如意天花落，坐卧闲房春意深。”（李颀：《题璇公山池》）

[8] “吴楚东南坼，乾坤日夜浮。亲朋无一字，老病有孤舟。”（杜甫：《登岳阳楼》）

[9] 古印度的因明学是关于推理、论证的学说。在因明学中，“量”指知识。“量”分“现量”和“比量”。人们通过感觉器官直接接触客观事物，把握事物的“自相”（个别），这就是“现量”。“现量”是纯感性知识。“比量”则以事物的“共相”为对象，由记忆、联想、比较、推度等思维活动所获得的知识。

[10] 《古诗评选》卷一斛律金《敕勒歌》评语。

[11] 王俭《春诗》：“兰生已匝苑，萍开欲半池。轻风摇杂花，细雨乱丛枝。”

[12] 《诗·周南·芣苢》：“采采芣苢，薄言采之。采采芣苢，薄言有之。采采芣苢，薄言掇之。采采芣苢，薄言捋之。采采芣苢，薄言袺之。采采芣苢，薄言襭之。”

[14][17][19][21] 《姜斋诗话》卷一。

[15] 《沧浪诗话·诗辨》。

[16] 王世贞（元美）在《艺苑卮言》卷一曾引录严羽关于“妙悟”的言论，王夫之此处误记为王世懋（敬美）语。

[18] 《唐诗评选》卷三杜甫《喜达行在所》评语。

[20] 《诗广传》卷三《小雅》八。

[23] 杜甫《野望》：“清秋望不极，迢递起层阴。远水兼天净，孤城隐雾深。叶稀风更落，山回日初沉。独鹤归何晚，昏鸦已满林。”

[24] 《古诗评选》卷五萧琛《别诗》评语。

[25] 《唐诗评选》卷四杜甫《九日蓝田宴崔氏庄》评语。

[26] 《古诗评选》卷五江淹《效阮公诗》评语。

[27] 《唐诗评选》卷二李白《苏武》评语。

[31] 《唐诗评选》卷二杜牧《闻庆州赵纵使君与党项战中箭身死》评语。

[32] 《唐诗评选》卷一。

[33] 《明诗评选》卷一。

[34] 《古诗评选》卷四。

[35] 《古诗评选》卷三。

[36] 《古诗评选》卷四陆机《赠弟士龙》评语。

[37] 《明诗评选》卷四《饯孔周席上话文衡山王履吉金元宾》评语。

[38] 《唐诗评选》卷一杜甫《哀王孙》评语。

[39] 李颀《题卢五旧居》：“物在人亡无见期，闲庭系马不胜悲。窗前绿竹生空地，门外青山如旧时。怅望秋天鸣坠叶，嶙峋枯柳宿寒鸱。忆君泪落东流水，岁岁花开知为谁。”

[40] 梅尧臣：《范饶州坐中客语食河豚鱼》。

（本文系作者所著《中国美学史大纲》之一章。原有六节，这里选刊其中四节，文字略有压缩。《中国美学史大纲》全书共二十五章，将由上海人民出版社在年内出版）