

意境产生之缘由考

——诗的跳跃性意识语言

张炳煊

(武汉大学 期刊社, 湖北 武汉 430072)

[作者简介] 张炳煊(1937-), 男, 广东中山人, 武汉大学期刊社编审, 主要从事文艺理论研究。

[摘要] 意境是我国古今作家、文论家研究了上千年的课题, 聚讼纷纭, 莫衷一是。其实, 应从文体语言角度切入, 阐释意境产生于诗体跳跃的有韵律的意识性语言的奥秘。意境是个完整的艺术品, 不是艺术半成品。散文中的意境是文体渗透作用的结果。

[关键词] 诗; 跳跃性; 意境; 艺术; 美学

[中图分类号] I01 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2007)01-0067-07

一、小 引

意境属美学范畴, 是我国文学界、艺术界早已瞩目并为之神往追求的一个艺术至极。仅以诗人、诗哲的孜孜以求, 就走了上千年艰苦而漫长的历程。

最早提出“意境”概念的是唐代王昌龄,《诗格》三境中的一境就是意境, 有学者认为此乃托名之作; 但说明代朱承爵已提出了“意境”, 则应是没有问题的,《存余堂诗话》的公之于世而没有异语便是有力的证据。然而, 在朱氏之前, 人们早就开始了意境的研究。梁朝刘勰所言的“独照之匠, 窥意象而运斤”的“意象”, 应视为意境初始的一种表述。嗣后, 钟嵘的《诗品序》、司空图的《二十四品诗》以及“六一”、“岁寒堂”、“沧浪”等数以十百计的诗话, 都作了许多有益的探索与攀登, 可惜大都是以片言只语侧重于经验式的描述, 缺少透彻的系统的理论阐释, 王国维所标举的“境界”说被称为“古典意境理论的终结”^[1] (第134页), 也未能超越这一局限性。

从20世纪30年代中期起, 意境研究的专论文章相继出现, 学者们都力图从理论上阐明意境是什么。特别是70年代末80年代初, 众多的文章争相从不同的角度给意境下定义, 大有争鸣求是之势。马正平先生《五十年来意境研究述评》将现代意境说归纳为四大家:“情景交融”说,“典型形象”说,“想象联想”说和“情怀气氛”说各家论说各自的观点, 谁也提不出一个众所公认的界定意境内涵的定义。古今学者耗费了如许精力和时光去研究意境, 还是众说纷纭, 足以说明意境的重要及探索其真谛难度之大。上世纪80年代末, 有学者将意境生动地比作一座诱人的“迷宫”,“一道罕为人熟知的方格”, 并这样概括意境研究状况:“似乎陷入了僵局: 该说的都说了, 却似乎又余意未尽; 对意境说的有关问题都涉及到了, 却又觉得它还是一个谜。”^[2] (第7, 38页) 时间又过去二十几年, 这个“谜”却依然未解开。但意境既然是艺术境界的一个客观存在, 其“庐山真面目”是一定能够被认识被揭示出来的。现在, 人们又正憧憬着美好的前景作艰苦跋涉, 去寻找缪斯之神珍藏着的那个秘密之宝。本人对意境亦颇感兴趣, 读前贤文章, 甚

受启发。我认为没有抓住产生意境的文体至要之处,是人们对意境界定莫衷一是的桎梏所在。因此,本人不揣冒昧,涂撰此文,拟从诗的文体切入来阐释意境。

二、意境及意境的产生

研究意境,首先应辨析清楚意境的内涵,了解意境产生的缘由。但意境是什么,却是一个探讨了上千年未果的课题。然而,古代一些诗人、诗哲对意境精妙的描述性语言,往往具有启迪性,通过其语言,可揣摩探讨意境真谛。如“空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象”,如“蓝田玉暖,良玉生烟”,或如“羚羊挂角,无迹可求”等等,都可以说是给探究意境树立了标杆。现代学者力图界定意境的内涵,并有众家蜂起之势,有的提出,意境是“情与景(意象)底结晶品”^[3](第 10 页),有的认为,“所谓意境,也就是人们常说的艺术世界,是文艺家通过艺术作品展示给人们一个想象的世界”。有人则称,意境“是作者从客观现实取境摄神,熔裁于意,定型为诗,而提供的能引起读者想象,激发读者情思的一种艺术境界”。有人则说,意境“是文学艺术作品通过形象描绘表现出来的境界和情调”。有人则界定:意境是“文艺作品中所描绘的生活图像和表现的思想感情融合一致而形成的一种艺术境界”。有的学者还引用了一些外国的文艺理论概念作为补充来研究意境,如意境的移情作用,意境的通感作用,意境的灵感作用等等,甚至还引用了现代心理学上的“格式塔”来加以研究、解释。

意境定义层出不穷,莫衷一是,原因有二:

一是对意境范畴缺乏科学的明晰的鉴定。意境是属文学作品所共有的,还是属诗独有的?认识模糊不清。有相当多的学者都认为意境“是任何形式的优秀文学作品所共有的”^[4](第 56 页)。《辞海》对意境的界定就持这种观点。虽然有人提出“质疑”,提出意境不是所有文学作品所共有,而是“与诗俱生”,是“诗独有的艺术特性”,并引用《诗经》的《君子于役》《蒹葭》加以论证。但学者们对这种质疑很冷淡,几乎未见有文章作出反应^①。假如我们对诗与其它文学作品作深入一步的考察,就会发现这种“质疑”的价值。意境实属诗特有的艺术特色。对事物的本体问题尚不明确,自然严重地影响着对其内涵作出正确的界定。

其二,没有抓注意境的本质特性。虽然,几乎所有的定义都这样或那样地涵盖了意境属性的某些方面,但大都是意境一些显性的、一般性的外现东西,没有抓到意境根本的特性。科学研究首先应抓住研究对象“所具有的特殊的矛盾性”^[5](第 297 页)。所谓特殊矛盾性就是事物本质的特殊点。研究意境内涵,应该抓住产生其内涵的最根本的原因,将诗意境的艺术特点与其他文艺作品的艺术形象作差异比较,找出差异之点。上述定义的缺点正是忽视了这一关键问题。比如有人认为:情景交融,艺术构思进入物我同一的艺术境界,意境就产生。又如有人说,诗的语言是精炼的、含蓄的等等。这些都只是揭示了意境的某一层面,没有触及到它特有的深层的固有内质。情景交融,只是创造意境的前提条件。韩愈的《祭十二郎文》可谓情景交融达到至极了,但它是散文,不是诗,它的艺术境界与诗的意境不一样。说到语言的精炼,一般文学作品都能做到,主要通过炼词炼句就可以做到了,诗的语言不是以精炼或凝练概括得了的。说诗的语言含蓄是对的,但别的文学作品也可以含蓄,可用喻体等方法隐含其意。那么,诗语言的根本特色是什么?

下面,我们就以上两个问题生发开去,通过对诗的文体与其它文学作品文体的比较,从文体的角度研究意境的产生。清楚了其产生的原因与过程,内涵明确了,作出准确的定义也就不会太难了。首先看看《骆驼祥子》的一段文章:

太阳刚一出来,地上已象下了火。一些似云非云,似雾非雾的灰气低低的浮在空中,使人觉得憋气。一点风也没有。祥子在院中看了看那灰红的天,打算去拉晚儿——过下午四点再出去,假如挣不上钱的话,他可以一直拉到天亮,夜间无论怎样也比白天好受些。

文中表现祥子在极其炎热的环境中挣扎着过日子,刻画细致,形象如实地展现在读者面前,语言都按一

定的语序舒展叙述与进行描写。

再看一首诗:

赤日炎炎似火烧,野田禾稻半枯焦。
农夫心内如汤煮,楼上王孙把扇摇。

——《水浒传》第十六回)

诗中表现的也是劳苦人民在极其炎热的天气中挣扎着过日子。但与小说的表现手法不同,展现的艺术形象不同,这里除了比兴手法外,其艺术境界是用跳跃的语言浮托出来的。

诗的这种跳跃特性往往突破一般的语法和语序。比如杜甫的《绝句(其三)》:

两个黄鹂鸣翠柳,一行白鹭上青天。
窗含西岭千秋雪,门泊东吴万里船。

诗的前两句,“一行白鹭上青天”好理解,但开头“两个黄鹂鸣翠柳”一句,主语黄鹂的对应谓语是什么?就不明确,不好解释。将这句诗译成散文:两个黄鹂在翠柳中鸣唱。主谓结构就清晰了。诗与散文相比,“鸣”字跳到翠柳前面去了,方位副词“在”“中”省略了,“唱”字也隐去了,却出现了新的艺术境界。通过这例子可窥见诗体语言的特殊性。杜甫《秋兴八首》之八一诗更奇特:

昆吾御宿自逶迤,紫阁峯阴入渼陂。
香稻啄馀鸂鶒粒,碧梧栖老凤凰枝。
佳人拾翠春相问,仙侣同舟晚更移。
彩笔昔曾干气象,白头吟望苦低头。

谓此诗之所以奇特,是“香稻啄馀鸂鶒粒,碧梧栖老凤凰枝”两句诗耐人寻味。这首诗本是“秋兴”之作,无论抒情、写景,其他诗句都好“懂”,但这两句诗不仅不合符正常的语法规定,完全突破了通常的语序,“不可解”。似乎将其改为“鸂鶒啄馀香稻粒,凤凰栖老碧梧枝”好懂些,但这样便觉得平淡了。我们细品“香稻啄馀鸂鶒粒,碧梧栖老凤凰枝”,不知是高贵的“鸂鶒粒”映衬了“香稻”,还是美丽的“凤凰枝”反衬着“碧梧”,还是什么缘由?顿感呈现出超常的美的境界,始觉改诗不能与杜诗匹比。

杜甫敢于颠倒着句子为诗,令人叫绝,原因何在?事实上,在我们研究《诗经》意境时,《诗经》已将诗这奥秘向我们作了启示。《蒹葭》一诗的“蒹葭苍苍,白露为霜。所谓伊人,在水一方”,短短数行,“一派隔河相望的痴情随波荡漾”,给人以无限的爱恋与情思,这便是意境。这就告诉了我们意境是什么。而我们所作的文体特点探索,已清楚地揭示了诗是以跳跃的语言,运用示意手法获得意境效果的。杜甫如果不是对诗艺术特点的深切领悟,是绝不会如此大胆冲破常规,以最佳的感受、最佳的语言示意方式去创作诗,创作出如《秋兴》八首那样的特殊诗句。

其实,关于意境的这种特点,清人叶燮在《原诗》内篇中早有精彩的描述:

诗之至处,妙在含蓄无垠,思致微渺,其寄托在可言不可言之间,其指归在可解不可解之

会,言在此而意在彼,泯端倪而离形象,绝议论而穷思维,引入于冥漠恍惚之境。

“含蓄无垠”,“引入于冥漠恍惚之境”,这是对意境这个奇妙的艺术境界的深刻揭示。这种境界具有朦胧性,但它不是模糊不清,而是朦胧美,它具有“呈于象,感于目,会于心”^[6](第31页)的魅力与功能。这种艺术境界的产生寄托在“可言不可言之间”,达到“可解不可解之会”。这就是说,意境的生成,是艺术构思到了情景交融的境界,还必须以诗特有的语言方式加以表现才能产生。创造这种意境的语言不同于一般文学作品创作艺术形象的语言,否则不可能创造出如“蓝田玉暖,良玉生烟”且“不可凑泊”的艺术之境。也正是这种语言,将诗与其他文艺作品严格区分开来。

这里还须作点补充,诗语言的跳跃性是受韵律制约的,跳跃的语言必须是有韵律的跳跃性语言。意境正是靠这种语言以示意的方式创造,而所谓示意,是指不求形似,重在神韵,运意成象于笔端,以意成象,让读者会意为基准。

根据以上分析,我们将意境作如下界定:

意境是作者情景交融时,以跳跃性的有韵律的语言,运用意示手法构成的意会艺术境界。

诗的分行排列,在诗体形式上就表现出诗的跳跃性。这种跳跃性,有时是语词的跳跃,有时是句子的跳跃,有时是段落的跳跃。但是,并不是分行排列的都是诗。假如将一篇散文分行排列成诗式,那也不会变成诗,不会出现意境。因为散文创造的艺术形象是实象,散文的艺术美,不同于意境中的“镜中之象”之美。我们常读到一些诗感到平淡无味,谓之没有诗意,原因就在于这些诗不是真正的诗,不是用诗的跳跃语言写出来的,而是以散文手法来写,写不出意境。王国维说过,有境界(意境),诗的“神韵”“兴趣”等等便“随之”。也就是说有意境才有诗味,诗意。无意境当然是无诗意了。这就是问题的根本所在。

三、“共同创造”论不符意境实际

意境与诗俱生。但有的学者认为,意境是加进了读者的“想象”“创造”而成的。这种看法带有一定的代表性,比如有部意境研究专著在一章中提出:“意境的最后完成既包括艺术家的努力,也包括欣赏者的创造,只有把欣赏之境也包括进去,意境才得以最后完成”^[3](第 32 页)。而在另一章中又作了如下阐释:“艺术意境的完成是离不开欣赏活动的,它的存在是以充分调动欣赏者的想象,补足实际画面(实)所暗示出的内容(虚)为基础的”^[3](第 125 页)。一言以蔽之,意境是作者与读者“共同创造”出来的。

意境由作者与读者共同创造的观点值得商榷。

将艺术意境归纳为“欣赏者的想象”“补足实际画面(实)所暗示出的内容(虚)为基础的”共同“创造”的说法,岂不本身就存在着矛盾吗?作者的“实际画面(实)”既然已暗示“内容(虚)”,欣赏者(读者)的这种“想象”就只能是一种对作品艺术的“领悟”,无所谓“补足”;“领悟”是读者对客体作品的理解领会,属于收获,而“创造”却是主体对客体的生产、建构,属于支出。显然,这种“领悟”不能称作“创造”。其实,艺术作品的“实”与“虚”,纯属作者的表现手法,读者是不能也无法参与的。

按“共同创造”的说法,诗便不是完整的艺术品,只是一个艺术半成品。这样,诗人的概念就变得模糊与不确切性。社会准则一般认为,诗人是指写诗的作家或专门创作诗的人,意境乃属诗的核心,诗的灵魂。如果说,诗人创作诗的意境须由读者最后来完成,从诗的内涵上观察分析,诗人的定义岂不就难以成立?从创作论的角度审视,最后完成意境的欣赏者是否也属于诗人或半个诗人?所有这些,岂不是问题!

“共同创造”论的错误在于提出的观点与意境的实际情况不相符。意境是与诗俱生的,前面我们作了引证。意境就藏在诗里头,只要读者抖动一下诗句,意境就自然出来了。如果还不清楚,请读元稹的一首诗:

寥落古行宫,宫花寂寞红。

白头宫女在,闲坐说玄宗。

——行宫

读完诗后,一幅荒寂败落的行宫与白头宫女被幽禁深宫的难以言传的苦楚自然呈现于人们的脑际,无须读者去“创造”。

缘何出现意境“共同创造”的观点?主要根由在于意境对读者引起的共鸣、联想与意境本身的艺术魅力相混淆。有的论著将《红楼梦》第 23 回林黛玉听戏文的一段描写来作论证就属一例。为了便于辨析,现将这段文章摘引如下:“偶然两句吹到耳朵内,明明白白,一字不落道:‘原来姹紫嫣红开遍,似这般,都付与断井颓垣……’黛玉听了,倒也十分感慨缠绵,便止步侧耳细听,又唱道是:‘良辰美景奈何天,赏心乐事谁家院……’听了这两句,不觉点头自叹,心下自思:‘原来戏上也有好文章,可惜世人只知看戏,未必能领略其中的趣味。’想毕,又后悔不该胡想,耽误了听曲子。再听时恰唱道:‘只为你如花美眷,似水流年……’黛玉听了这两句,不觉心动神摇。又听到:‘你在幽闺自怜……’等句,越发如醉如痴,站立不住,便一翻身坐在一块山子石上,细嚼‘如花美眷,似水流年’八个字的滋味。忽又想起前日旧古人

诗中,有“水流花谢两无情”之句;再词中又有“流水落花春去也,天上人间”之句,又兼方才所见《西厢记》中“花落水流红,闲愁万种”之句;都一时想起来,凑聚在一起。仔细忖度,不觉心疼神驰,眼中落泪。”这部论著认为“她(林黛玉)听到的戏文和想到的诗句,词句,大都写到了落花流水。这种景物描写形象地表达了‘好景不常,青春易老’的愁思,从而情景交融地展现了一幅‘幽闺自怜’的艺术画面,这就是意境。”^[2](第147页)很清楚,这里说的意境是指林黛玉听到戏文联想到诗句、词句引起愁思而产生的。换言之,意境是读者读了作者的诗文后经联想的想象再创造而完成的。

这种看法就颠倒了意境、联想、共鸣等的关系,误将意境产生的联想等作为意境的组成部分。《红楼梦》这段描写,有意境,有共鸣,也有联想。但是,意境并不是通过林黛玉(欣赏者)的想象来完成的,而是意境引起林黛玉的共鸣与联想。这里展现的一幅渴望婚姻自由却受闺禁束缚而惆怅无奈之意境,是《牡丹亭》“姹紫嫣红开遍”都“付与断井颓垣”,“良辰美景奈何天”等唱词产生构成的,林黛玉“点头自叹”、“心动神摇”是因为与之共鸣的结果,其一切联想均由于唱词之意境所引起。我们必须清楚,读者的共鸣与想象均属诗的意境之产物,不是意境的组成品。这一问题很容易造成错觉。所谓意境必须通过欣赏者想象再创造来完成的看法,正是这种错觉混淆引出的错误观点,这种错觉将一些学者导进了一个似是而非的不真实胡同。“再创造”观点也必然会引出一诗多个意境论。这不符合意境的创作实际。每首诗创造出来的意境都是诗人以特定的意、特定的境以诗的生成方式创造出来的。意境属于诗本身的,与读者的欣赏想象无关,读者的联想、想象是另一码事,并不会因读者领略的深度、差异或不同的联想而改变诗原有的意境。明确这一点很重要,这也是我们不同意意境“移情作用”“通感作用”等说的原因。

四、文体渗透与散文意境

意境是诗特有的艺术特色。但论及散文时,人们也常常谈到散文的意境。这一看法似乎与我们的观点相矛盾。我们说散文的指归是记叙、明理、状物,其任务是将所言之理、所叙之事、所状之物展现在读者面前,散文文体本身不会创造出意境的奇特艺术。散文何以出现意境?这是文体渗透的结果,是诗体渗透到散文中去了。

文各有体,各种文体都有自己的特点和长处,也有各自的局限性。这又为文体的相互渗透提供了可能性。因此,诗的文体有可能渗透到散文或其他文体中去,其他的文体也可能渗透到诗体中来。实际上,文体渗透就是一种文体对他种文体于自己有用的长处优点吸收过来,丰富和发展自己。这种渗透,古已有之。叶君远先生指出楚辞就受到诸子散文的深刻影响:“战国以后,散文的句法进入新的发展阶段,渐渐变得复杂而严密,句子的平均字数增多……并且运用了大量的语气词,语言趋于口语化。屈原等楚辞作家大胆的吸取了诸子散文这种新的语言特点,创造了与新兴的散文接近的诗歌语言。”^[7](第43页)而诗文体的特点渗透到他种文体的情况尤为显著,熊礼汇先生作过考查:“韩柳创作古文,不但汲取先秦诗文之美而用之,还有意借鉴唐诗的艺术手法。”^[8](第86页)因此,散文出现意境美并不与我们的观点相抵牾,文体渗透造就了散文这种艺术美。近现代散文与诗相互渗透的现象就更加突出,自由诗的出现就是这种文体渗透的典型,并出现了散文诗这种新体裁。

文体渗透既是艺术本身发展的产物,也是社会不断发展的结果。社会的发展促进了艺术的繁荣,促进了新的文体不断产生,艺术的繁荣也必然促进艺术间的借鉴与渗透。然而,文体渗透是有条件的,受到条件严格的限制与约束。正像诗的跳跃性语言渗到散文中去,散文出现意境美,给文章增色。但是效果如果不理想就不要勉强行事,有些诗体语言是不宜渗入散文中去的,如“香稻啄馀鹦鹉粒,碧梧栖老凤凰枝”之类的诗句,就不能渗入散文中去,因为这种诗体语言与散文无缘,在散文中没有它存在与生辉的土壤,它只能是破坏散文的和谐美。

而散文向诗体渗透也必须遵循它的基本原则,即既要有助于冲破诗体束缚,也要有利于更好地表达诗意,绝不能无视或破坏诗独有的艺术特点。比如新诗是散文渗透的诗体,关于新诗的长处与缺点,闻

一多先生有过肯綮的分析,指出“新诗的格式是根据内容的精神制造的”^[9](第85页),它打破律诗框框,是一大进步,但自由诗又有“抛去节奏方面的失败”的教训^[9](第22页)。而从整体上看,意境是诗的核心所在,新诗的写作不能违背意境的创造规律。诗离开了意境就无所谓诗。有人认为:“新诗很大一部分是讲究激情抒发的,早已冲破了意境的美学原则。”这似乎是舍弃了诗的根本而谈诗,是欠妥的。关于诗的意境,王国维有过极其精辟的分析:“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。”只要诗人真的讲究激情的抒发,新诗就不可能离开意境,如果新诗真的已冲破了意境的美学原则,这种新诗就不成其为诗,而变成别的什么文体了。诗是讲究意境的,意境是诗的独特艺术。上述情况表明,文体在某种条件下是有渗透可能的。散文之所以产生意境,正是诗的语言渗透到散文中去,散文作家借用了诗人的表现手法,得到了诗底因子而使散文长出新奇葩。

五、余 论

诗讲意境,绘画讲意境,雕塑艺术也讲究意境。本文讲的是诗的意境。诗是语言艺术,绘画与其他造型艺术却以笔画、线条或色彩来表现。笔者因对绘画与其他造型艺术缺乏研究,不敢妄论。但从直感分析,意境都有一个共同点,即意示性。诗的意示性以跳跃性语言创造,造型艺术的意示性也应是以跳跃性笔画或线条来创造的。说到底,意境可谓意中之境,也可叫作意示之境,即以意示来展现其艺术境界。诗的意境之所以不以一般语法、语序写作方法来完成,因为诗“只可意会,不可言传”;造型艺术之意境不以细描细绘之手法来创造,因为细描细绘可以创造眉须毕肖的艺术,但这种艺术手法只能创造形象,创造生动的形象,却不能创造意境。因此,从广义来论意境,意境就是以跳跃的语言、笔画或线条,用意示结构创造的艺术境界,即诗人、艺术家以意示手法成象所创造的艺术境界。

我们给诗的意境下定义时,在跳跃的语言中加了“韵律”的限制之词。这里要说明一下,本文所说的“韵律”,不是专指诗中的平仄格式和押韵规则,而且也指诗的节奏与韵味。诗的意与味、味与韵,诗的意境与韵律之间,都有相互影响的作用。旧诗体如律诗有严格的平仄与对仗要求,对诗语言的创造既起过积极的作用也产生过负面影响,新诗根据时代与语言的发展,凡有节奏有韵味的语言都可入诗,不囿于旧诗体的束缚,创造新诗的意境。闻一多的《死水》,郭沫若的《天上的街市》等,其意境皆令人叹为观止。我们认为,诗的节奏与韵味就是诗的一种韵律。

顺便一提的是,当下人们都在讨论诗歌的发展问题,有的学者将现在诗的“窘境”归咎于“人格与诗品的背离”、“堕落自恋”、语言“晦涩难懂”“语言堆积”等等,言之有理。这些问题的出现,都与对诗的本质、意境的认识有关。诗是抒发情感、理想的。所谓“诗言志”就明确地揭示了这个道理。“人格与诗品背离”当然写不出好诗,“堕落自恋”更不能出现佳作,语言“晦涩难懂”与“语言堆积”,都与诗味的语言相悖。诗是一种艺术创造,它要以跳跃性有韵律的语言跳出诗意的新亮点才告完成,这是一种艰苦的特殊的劳动。苏轼说:“作诗火急迫亡通,清(情)景一失永难摹。”这是对写诗生动的绝妙的写照。诗的“稍纵即逝”的写作,实际上就是创造意境的一种奇特现象,这种写作就像音乐家以音符去调写乐章一样精彩与艰苦。有人为了这“精彩”,发出了“二句三年得,一吟双泪流”的慨叹。但是,一旦洞彻了这个“稍纵即逝”的奥秘,诗篇的信手而成也往往会给人以惊奇的喜悦,这是诗史及现实创作证明了或正在证明着的事实。

注 释:

① 陈庆辉《中国诗学》也提出“意境与诗俱生”的观点,未知是否与《意境问题质疑》一文有关。

[参 考 文 献]

[1] 陈庆辉. 中国诗学[M]. 台北: 文星哲出版社, 1994.

[2] 刘九洲. 艺术意境概论[M] . 武汉: 华中师范大学出版社, 1987.

[3] 宗白华. 中国艺术意境之诞生[C] . 中国古代美学艺术论文集. 上海: 上海古籍出版社, 1981.

[4] 李元洛. 诗歌漫论[M] . 武汉: 长江文艺出版社, 1979.

[5] 毛泽东. 毛泽东选集: 第 1 卷[M] . 北京: 人民出版社, 1952.

[6] 叶 燮. 原诗[M] . 北京: 人民文学出版社, 1979.

[7] 叶君远. 诗[C] . 中国古代文体丛书. 北京: 人民文学出版社, 1994.

[8] 熊礼汇. 先唐散文艺术论[M] . 北京: 学苑出版社, 1999.

[9] 闻一多. 闻一多论新诗[M] . 武汉: 武汉大学出版社, 1985.

[10] 马正平. 五十年来意境研究述评[J] . 云南教育学院学报, 1986 (2).

[11] 朱德真. 从意境谈起[J] . 艺术论坛, 1983 (3).

[12] 袁中岳. 意境问题质疑[J] . 诗刊, 1980, (11).

[13] 现代汉语词典[G] . 北京: 商务印书馆, 1981.

[14] 辞海[G] . 上海: 上海辞书出版社, 1980.

[15] 孙绍振. 给艺术革新者以更自由的空气[J] . 诗刊, 1980 (9).

[16] 潘晓彦. 从中国诗歌发展规律观照当下诗歌的“窘境”与“生机”[J] . 文艺理论与批评, 2005 (3).

(责任编辑 何坤翁)

Textual Research on Birth of Poetic Imagery

ZHANG Bingxuan

(Wuhan University Journal, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biography: ZHANG Bingxuan(1937-), male, Senior editor, Wuhan University Journal, majoring in theoretical studies in literature & art.

Abstract: Poetic imagery is what writers and literary critics of China, either of modern times or in early days, have been focusing on for thousands of years, but till now still under heated debating. This paper tries to probe linguistically into the causes of the birth of poetic imagery to reveal that it derives from the jumpy and rhythmic language of verse. The writer has enough reason to take that poetic imagery is an integrated artwork, not a semi-finished product, but an interaction of various prose-styles.

Key words: verse; jumpy; poetic imagery; aesthetics