

意象·意境·境界的不同指向

李晓峰

提 要 本文从意象的可见和想见层面入手,就意象的三种形成方式与意境的三种存在方式,结合王国维的“隔与不隔”、“工与不工”、“写境与造境”、“写实与理想”的关系,试图廓清作为艺术审美判断的意境和作为生存价值判断的境界的不同指向。本文认为,作为艺术审美符号的意象、作为艺术审美判断的意境与作为生存价值判断的境界,三者之间是各自独立而又交叉融通的关系。

关键词 意象 境生于象外 意境 境界

王国维《人间词话》“境界”说因意境、境界同时使用,造成了学术界理解上的不同认识。本文从意象的可见和想见层面入手,就意象的三种形成方式与意境的三种存在方式,结合王国维的“隔与不隔”、“工与不工”、“写境与造境”、“写实与理想”的关系,试图廓清作为艺术审美符号的意象、作为艺术审美判断的意境和作为生存价值判断的境界的不同指向。

一 意象:可见之象和想见之象

意象是中国古典诗歌的构成要素,而物象则是大千世界存在之物。物象进入诗歌,作为含情之象,就成为诗歌意象。叶嘉莹对“象”做了分类:“其一是取象于自然界的物象,其二是取象于人世之间之事象,其三则是取象于假想中之喻象。”^①蒋寅将“春风又绿江南岸”中的“绿”,“僧敲月下门”中的“敲”这一类无法用物象来指称的象,视为语象。^②木斋认为相对于王维“诗中有画”式的意象,苏轼诗歌多为比喻意象。^③笔者认为,无论是诗中名词性物象、事象,还是由词性转换而来的喻象,象的可见性和想见性,应是以上三类意象的主要区别。宗白华先生在《中国艺术意境之诞生》一文中认为意境创构有三种表现形态:“直观感相的模写,活跃生命的传达,到最高灵境的启示。”^④此说不仅揭示了意境的三种存在层面,而且暗示了意象的三种形成方式:专注视觉的直观性意象、专注

① 叶嘉莹:《中西文论视域中的赋比兴》,《河北学刊》,2004年第3期。

② 蒋寅:《语象·物象·意象·意境》,《古典诗学的现代阐释》,北京:中华书局2003年版,第22页。

③ 木斋:《论王维诗“有画意象”与苏轼“比喻意象”的嬗变》,《新疆大学学报》,2005年第1期。

④ 宗白华:《美学散步》,上海:上海人民出版社1981年版,第74页。

生命感觉的通感意象和灵境启示类意象。其中“直观感相的模写”侧重视觉可见性层面,如“一片冰心在玉壶”的“玉壶”是脱离特定时空,如画般鲜明的具体物象,可视为可见性意象。“春风又绿江南岸”,“僧敲月下门”,“红杏枝头春意闹”,“云破月来花弄影”,“池塘生春草”这类看似有句无篇,具有动态效果的诗句,应属“活跃生命的传达”这类意象,侧重想见性层面。可见性意象是脱离特定时空中的静态平面之象,这类词性活用(名词动用,拟人用法)以达传神之态的意象,成为只存在于特定时空的动态立体之象。刹那时空的介入成为这类意象的特点,其重心在于对特定时空物情物态的强调。相对于可见性意象的平面静态性,综合立体性和动态性成为这类意象的特点。对于诗歌中的比喻性意象,笔者认为属于“最高灵境的启示”类意象,也应为想见性意象。如苏轼《江上值雪》:“青山有似少年子,一夕变尽沧浪髭。”诗中虽有“青山”、“少年”,但诗既非说“青山”,亦非说“少年”,而是说夜雪青山一夕之隔,犹如少年入老换颜之速,比喻的本体和喻体二者的贴切生动构成诗歌意象。苏轼的诗歌意象也有很多不是具体可见物象,因此,从视觉层面讲,苏诗意象多半以想见为特征,因为重新组合诗歌中所言之物象的过程,即审美想象活动。诗歌意象的可见性与想见性,只是就诗歌意象构成的视觉层面来讲的,涉及到诗歌审美特征,因此“隔”与“不隔”,依然有可见和想见之别。《人间词话》从境界言至“隔”与“不隔”:

即以一人一词论,如欧阳公《少年游·咏春草》上半阙云:“阑干十二独凭春,晴碧远连云,二月三月,千里万里,行色苦愁人。”语语都在目前,便是不隔。“生年不满百,常怀千岁忧。昼短苦夜长,何不秉烛游。”“服食求神仙,多为药所误。不如饮美酒,被服纨与素。”写情如此,方为不隔。“采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。”“天似穹庐,笼盖四野。天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。”写景如此,方为不隔。

朱光潜在《诗论》中认为:“‘隔’与‘不隔’的分别就从情趣和意象的关系上面见出。情趣与意象恰相熨帖,使人见到意象,便感到情趣,便是不隔。意象模糊凌乱或空洞,情趣浅薄或粗疏,不能在读者心中现出明了深刻的境界,便是隔。”^①叶朗认为:“‘隔’与‘不隔’的区别并不是从‘意象’与情趣的关系上见出,而是从语言与意象的关系上见出。作家所用的语言能把作家头脑中的意象充分、完美地传达出来,并能在读者头脑中直接引出鲜明生动的意象,如‘池塘生春草’,就是不隔。作家所用的语言不能充分、完美地传达作家头脑中的意象,也不能在读者头脑中直接引出鲜明生动的意象,如‘谢家池上,江淹浦畔’,便是隔。”^②依照王国维、朱光潜和叶朗的说法,鲜明生动的意象无疑是“不隔”的关键。从意象构成来讲,静态物象之所以如画之鲜明,就在于它无特定时空的自然可见性。但就想见之事象、景象、情象来说,特定时空情景遇合之象的动态性应是其特点。“一片冰心在玉壶”是共象;“池塘生春草”、“春风又绿江南岸”则是殊象,而“生”和“绿”那无法画出的动态性,正在于特定时空“此一刻”所呈之景象。虽还是象,但象的平片性已不在,它是远离诗歌具体意象却又鲜明如画的想见之象。因此,无论是意象与情趣的关系,还是意象与语言的关系,“语语都在目前,便是不隔”。这里“都在目前”,有读来都在目前和想来都在目前两个层次。前者单纯物象

① 朱光潜:《诗论》,桂林:广西师范大学出版社2004年版,第40页。

② 叶朗:《中国美学史大纲》,上海:上海人民出版社2005年版,第614—620页。

者居多,如“二月春风似剪刀。”“一片冰心在玉壶”,可感之物是“风”和“心”,以可见之物“剪刀”、“玉壶”写之,自然读来如在目前,且“剪刀”、“玉壶”并非特定时空的想见之物,均具穿越亘古时空的隽永之美。后者大致有两类,一类属于诗眼,意在“活跃生命的传达”,如“红杏枝头春意闹”;一类属于不同时空意象并置所形成的复合意象,意在“最高灵境的启示”,如“乾坤万里眼,时序百年心”。前一类单纯自然物象之不隔,看似平易,但妙在物理相通,如春风之速于柳恰如剪刀,心之高洁恰如玉壶。“红杏枝头春意闹”之“闹”字,生气全出,妙在特定时空——红杏枝头春来时,才会有此生气,特定时间才会出现特定景象是这类意象不隔的特点。

不同时空并置的复合意象,在苏轼诗中较为常见。如《饮湖上初晴后雨》:“若把西湖比西子,淡妆浓抹总相宜。”这里人和西湖不仅是两个不同的时空画面,而且有内在精神的一致,所有才可以重合;而两个画面的重合——“淡妆浓抹总相宜”,四时之美,即湖美和人美的共在,构成诗歌意象。诗中意象虽属不同时空,但理真,自然无隔。

二 意象与意境:“境生于象外”

唐代刘禹锡《董氏武陵集纪》曰:“诗者,其文章之蕴耶。义得而言丧,故微而难能;境生于象外,故精而寡和。”作为意象和意境关系的描述,“境生于象外”不仅说明象和境的同构衍生关系,而且说明二者的存在状态,从唐诗阅读经验来说大抵如此。司空图《与极浦书》说:“象外之象,景外之景,岂容易可谭(谈)哉!”从意象存在方式来说,是虚象对实象的超越;从意象和意境的关系来说,是对“境生于象外”的明确和补充。对于意象和意境的关系,袁行霈先生认为“境生于象外”,“首先应当承认境生于象,没有象就没有境”“境生于象而超乎象。意象是形成意境的材料,意境是意象组合之后的升华。”“意境的范围比较大,通常指整首诗。几句诗,或一句诗所造成的境界;而意象只不过是构成诗歌意境的一些具体的、细小的单位。意境好比一座完整的建筑,意象只是构成这建筑的一些砖石。”^①陶文鹏先生在早年发表的《意象与意境关系之我见》一文中认为:“确切地说,它们的关系,具有多重性、多变性和双向运动性。轻易地说它们一小一大、一实一虚,是个别和整体、材料和建筑的关系,既无法说明相当一部分诗歌作品的实际情况,也有悖于古代文论家早已发表的许多精辟见解,是不够全面、确切的。”陶先生分析张九龄《湖口望庐山瀑布水》一诗认为:“全诗不是意境超乎意象,倒是意象高于意境。”^②陈伯海先生则认为:“从整体性和局部性来区别意境和意象,大致可以成立。但两者之间更重要差异,或许还在于象内和象外的界分,这有‘境生象外’的论断做根据。当然,‘意境’一词的应用上可宽可窄,故不能排斥其中或包含有实象的成分,而虚实相摄、互涵互动乃精义所在,这跟以实象姿态呈现的意象终究有别。”^③

笔者以为,上述几种主要观点的分歧在于意象是否隶属于意境,象与境的衍生关系是否决定了诗歌中二者的具体存在状态。“境生于象外”作为唐人的诗歌审美经验,是否可以涵盖以后的中国古典诗歌?唐人诗歌意象多自然物象,自然“境生象外”者居多。但具体到中国古典诗歌的审美实践,由于诗歌意象存在方式的多样化,自然与意境的关

① 袁行霈:《中国诗歌艺术研究》,北京:北京大学出版社1996年版,第45、47、54页。

② 陶文鹏:《意象与意境关系之我见》,《文学评论》,1991年第5期。

③ 陈伯海:《释意境——中国诗学的生命境界论》,《社会科学战线》,2006年第3期。

系,就非“境生象外”可全部涵盖。而且从意境的存在形式来看,也呈不同层面。唐人王昌龄将“意境”与“物境”、“情境”并列,既是三种造境方式,又是三种意象方式。因此,笔者以为意象与意境的关系并不只限于“境生象外”,至少有以下三种情况:

(一)境生象外,境大于象。由于单纯空间物象的平面性,摆脱了具体时间的限制,故此类意象多属“直观感相模写”,意境自然大于意象,如同彩虹光谱效应,浑融于象外。比如“一片冰心在玉壶”,此处的“玉壶”不涉及特定时空,只是诗人饱含深情无以言表的一腔赤诚,它鲜明如画、澄澈翕透,不仅有美玉的质感,而且足以承载诗人的至淳之情,犹如陈年老酒,历经岁月依然不改芳醇。“玉壶”脱离特定时空,不仅具有视觉上的鲜明性,而且与冰心相对,暗合人品高洁。又“留取丹心照汗青”,无论何时何地,一颗红心烛照华夏史册之深情,全系“丹心”之意象。此类意象多为喻情之象,由象生发出无限深情,自然在象之符号所指之外。

(二)境在象中,境满于象。这类意象的特点首先在于时空动态立体性,以用字奇妙造成通感,注重“活跃生命的传达”,多活用词性。如王安石的“绿”、张先的“弄”、宋祁的“闹”。若单纯从象的角度讲,“红杏枝头”是物象,但决不是诗人的意象,因为诗人意中之象应为春意竞萌之象,而这并非“红杏枝头”之单纯物象可承载,因此,“红杏枝头春意闹”应为诗歌意象。再如“云破月来花弄影”,诗中物象有“云”“月”“花”“影”,但单纯每个物象均非诗歌意象。因诗歌意象不在写云,写月,写花,写影,而重在写月光穿过云层,花儿摇曳细簌,如同美人盼顾之影,此刻风情既关乎云月,又不关乎云月。因为花影之妙,妙在天成,但月下之影,几人能见,几人能说的出!于是云月花影,均系一“弄”字,也全赖一“弄”字,特定时空,此情此景,想见之妙,也才见出。再如“推”、“敲”二字,“到”、“绿”二字,从句中之物象来说,虽有“春风”、“江南岸”“僧”“月下门”这些单纯物象,但这些物象绝不是诗歌意象,诗中写“春风”、“江南岸”,是为写春来江南之速;写“僧”、“月下门”,是为写月夜迟归之寂。这些物象虽是构成诗歌意象不可缺少的元素,但之所以使诗成为诗,全在于这类诗眼的跃出。它的妙处就在于,此类词的诗性使用统和了特定时空,从而诗中普遍情景因“此一时”的介入而产生了想见之人情物态。如“春风又绿江南岸”,诗的意象既非春风,又非江南岸,是想像中春来时百草丛生的江南两岸之景象。这一景象是由想而生的特殊景象,它与意境相辅相成,既不溢出也不缩减,景之象,就是意之境,象有多鲜明,意就有多浓烈,境就有多圆满,三者同一。再如陈子昂《登幽州台歌》:“前不见古人,后不见来者。念天地之悠悠,独怆然而涕下。”敏泽在《钱钟书先生谈“意象”》一文中引钱钟书先生批注:“‘前不见古人,后不见来者’等,都是好诗,但‘象’似乎没有。”笔者认为这首诗的象,在最后一句,因为“独怆然而涕下”本身就是一个鲜明的意象。若只有前三句,只是一段若有若无的感伤而已,但正是这最后一句,特定时空中诗人独自怆然涕下的落泪景象,使这首诗立体而鲜明。这既是诗歌的意象所在,也是诗歌的意境所系。因诗人独钓苍茫时空,追今抚昔竟无人可语的这一刻,本是情景遇合的产物,时空相接鲜明之象浑融于境,境象合一。被《唐宋诸贤绝妙词选》推为“百代词曲之祖”,传为李白所作的《菩萨蛮》:“平林漠漠烟如织,寒山一带伤心碧。暝色入高楼,有人楼上愁。”这首词的意象是“有人楼上愁”,这是意象也是意境,因为特定时空此刻的象,本身已摆脱了空间平面性,含时空遇合之情境在,所以境象同一,境满于象。

(三)境生象间,境藏于象。这类意象多是组合意象,是意象叠加类比的产物,属“灵境的启示”类意象。如“春蚕到死思方尽,蜡炬成灰泪始干”是两个意象,“鸡声茅店月,人迹板桥霜”是数个意象。因以事类比,既非说春蚕,亦非说蜡炬,而是说二者共有的内在生命特质,牺牲自己照亮他人的生命存在形式。这个生命存在形式既存在于春蚕,也存在于蜡炬,因此,二者可同为诗歌意象,意境也只能由这两个意象生发。它们的特点是来自不同时空,重合并产生新的精神时空,见之于人的精神境界。这类比喻事象叠加生发意境的诗歌结构关系,多为组合意象,苏轼诗歌中较常见。如“朱唇得酒晕生脸,翠袖卷纱红映肉”,^①看似写妇人,其实诚如杨万里《诚斋诗话》所说:“此以美妇人比花也。”诗中尽管有“朱唇”、“翠袖”之象,但均非诗歌意象,想象中有此容装的美妇人才是诗歌的意象。苏诗的意象大抵非具体可见物象,因为重新组合诗歌中所言之物象的过程,即诗歌立意之所在,苏诗的理趣诗也多用此法。梅尧臣《答韩三子赠述诗》云:“诗有内外意,内意欲尽其理,外意欲尽其象。”这里的内意,可谓意境,外意可为意象,内藏于外,自然境生象内。再如温庭筠《商山早行》,茅店、月、人迹、板桥、霜,可谓意象拼图,它们之间的关系不是叠加寻求重合部分,而是无限增大拼贴意象群之间的张力,带来空间承载力,以寄托诗人形之于作品的凄清孤苦的人生际遇。这类拼贴意象群与意境的关系虽然还是境生象间,但这个“间”,并非如前者的重合部分空间,而是链接增大的自然新空间。如屈原《九歌·湘夫人》:“帝子降兮北渚,目眇眇兮愁予。嫋嫋兮秋风,洞庭波兮木叶下。”也可视为此类意象拼贴,境生象间的例子。

从以上分析可见,境生象外,因象形成的方式不同,产生“外”的方式也不同。“境生于象外”作为意象与意境的一种存在方式,具体到中国古典诗歌的审美实践,虽有一定的局限性,但作为唐人诗歌审美经验的敞开,是中国诗学史上不可多得的审美判断。而从诗歌意象的不同形成方式来看,意象与意境,已不再是单纯的整体大小内外之别,反而呈包孕互生之趋势。

三 意境、境界的层次关系

意象的不同视觉层次与意境形成的不同时空特质,关系到艺术作品的传神写照工巧程度,也即王国维所说的写的能力。王国维说:“有造境,有写境,此‘理想’与‘写实’二派之所由分。然二者颇难分别,因大诗人所造之境必合乎自然,所写之境亦必邻于理想故也。”笔者以为这里难以区分的是所造之艺术意境和现实之人生境界。如“大江流日夜,客心悲未央”,^②沈德潜在《说诗粹语》卷上评曰:“后谢玄晖‘大江流日夜,客心悲未央’,极苍苍莽莽之致。”这里的“苍苍莽莽”既可以是诗歌之“生气”,又可以是诗歌之“高致”。“生气”是诗歌的艺术工巧程度和写的能力,“高致”是诗歌关照人生的胸襟态度和烛照能力。但能写之后还要能观,“诗人对宇宙人生,须入乎其内,又须出乎其外。入乎其内,故能写之;出乎其外,故能观之。入乎其内,故有生气;出乎其外,故有高致。美成能入而不能出,白石以降,于此二事皆未梦见。”“观”是以关照人生为目的,以人类生存的现实本然为对象,是对生之价值意义的关注。因此,当意境成为艺术作品的审美判断,境界就成为作品关照人生的价值判断。再如“大漠孤烟直,黄河落日圆。”

① 苏轼:《寓居定惠院之东,杂花满山,有海棠一株,土人不知贵也》。

② 谢朓:《暂使下都夜发新林至京邑赠西府同僚》。

“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺。”这类传诵古今的名句都是意境圆妙、境界高远之句，这里的理想与写实、意境与境界实为一体，因为它们同时兼具艺术传神妙写的能力(肖)，又具有人生之敞开的烛照能力(真)。但不是所有的作品都能兼具意境之工和境界之大。如王国维《人间词话》所言：

境界有大小，不以是而分优劣。“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，何遽不若“落日照大旗，马鸣风萧萧”？“宝帘闲挂小银钩”，何遽不若“雾失楼台，月迷津渡”也？

这里“不以是而分优劣”之“是”，笔者认为在意境，而非境界。因为以上所举，若从诗歌意境工巧言，的确难分优劣，但就诗歌表现的人生境界言，确有轩轻。前者“细雨鱼儿出，微风燕子斜”仅是意境神妙；后者“落日照大旗，马鸣风萧萧”已关乎人生士气。王国维紧接其后的“幼安之佳处，在有性情，有境界。即以气象论，亦有‘倏素波干青云’之概。宁后世龌龊小生所可拟耶？‘明月照积雪’，‘大江流日夜’，‘中天悬明月’，‘黄河落日圆’，此种境界，可谓千古壮观。”都已不仅是就诗言诗，而是就诗人性情见境界，就气势磅礴见境界。拿王国维偏爱的文天祥来说，“文文山词，风骨甚高，亦有境界，远在圣与、叔夏、公谨诸公之上。亦如明初诚意伯词，非季迪、孟载诸人所敢望也。”其“风骨甚高，亦有境界”，笔者以为风骨是就诗人艺术工巧而言，在这里偏重意境；“亦有境界”，当指文天祥词作所流露的诗人气概和胸襟，非南宋词人王沂孙、张炎、周密可比，就如同明初刘基词非高启、杨基可比。对于南宋词人的评价，王国维发出过这样的疑问：“北宋风流，渡江遂绝。抑真有运会存乎其间耶？”因此对南宋文天祥的推崇，除了时代“运会”的首肯之外，更多的应出自对文天祥敢于担当的生命价值观的激赏。文天祥词作的价值也正在于对人生意义的关照，他敢于面对人生的气度和胸襟也许就是王国维所说远在王沂孙、张炎、周密之上的原因。因此，王国维虽言“穷极工巧”、“意境上用力”可成为第一流作者，“美成深远之致不及欧秦。唯言情体物，穷极工巧，故不失为第一流之作者。但恨创调之才多，创意之才少耳。”“古今词人格调之高，无如白石。惜不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外之响。终不能与于第一流之作者也。”^①但《人间词话》开篇明言“词以境界为最上”，明显是把境界悬为最高标准。既然只有一个最高，那么究竟是“境界”偏废“意境”呢，还是统合“意境”呢？笔者以为是统合，因为紧接着虽有“造境”、“写境”之分，但在大诗人作品中却兼而有之，这就又一次把营造作品艺术工巧的意境和关照人类生存的境界合二为一了。王国维的“境界说”，是在意境说基础上的推进，虽然同时使用，但就阐述的逻辑中心来看，关照人生意义的境界应高于偏重作品审美意蕴的意境。当然，二者又是不可分离的，因为大诗人之作必起于意境而完成于境界，二者情理上可融通，但概念上绝不同一，这也是王国维之所以独标境界的原因。况周颐《蕙风词话》言：“一切境界，无不诗人设。世无诗人，即无此种境界。”境界向诗人生成，有赖于诗人的发见，但诗人欲传达的人生境界必须借助于诗人作品中意境的营造，因此，虽然境界指向人生，但有赖于意境的完成，在艺术完成这个层面上，二者缺一不可。即如此处“境界”换成“意境”，虽无大碍，然就二者的层次来说，境界高于意境并有赖于意境。

^① 以上均见王国维《人间词话》。

从表现内容上来说,意境与境界也有所不同。因为并不是所有的诗歌都融情入景,触景生情,作者凝情成象,读者释象成境,经由意象——意境——境界,形成意象层、意味层、意义层的模式。大凡直抒胸臆之作,往往没有具体情景,没有意象,但却展示了人生境界,如李清照的《读史》:“生当作人杰,死亦为鬼雄。至今思项羽,不肯过江东。”文天祥的“人生自古谁无死,留取丹心照汗青。”虽然只有披肝沥胆之情,但岂非人间好诗!这类名句之所以震撼人心,不在意象真切、意境神妙,而在于诗人关照人生态度和价值的态度。它直面生死选择,表明心之所志,不仅继承了“诗言志”的传统,而且高标人生的价值所在,故能流传千古。王国维《人间词话》中虽“意境”、“境界”同时使用,但据郁沅在《境界与意境之辨义》一文的统计,境界出现49次,而意境仅一见。在1907年王国维托名樊志厚发表的《人间词乙稿序》中,通篇多用意境,但一年后,《人间词话》完成了由意境到境界的转向,开卷即标明境界的核心地位。笔者以为,境界之高格就在于艺术对人生的关注程度:“词必以境界为最上。有境界者自成高格,自有名句。五代、北宋之词所以独绝者在此。”又云:“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。”相对于前人不过道其面目的诗歌理论,王国维自认为境界乃是探其本者:

严沧浪《诗话》谓:“盛唐诸人,唯在兴趣。羚羊挂角,无迹可求。故其妙处,透彻玲珑,不可凑泊。如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象,言有尽而意无穷。”余谓:北宋以前之词,亦复如是。然沧浪所谓兴趣,阮亭所谓神韵,犹不过道其面目,不若鄙人拈出“境界”二字,为探其本也。

本在何处?艺术关照人生的程度,艺术作品的价值判断是也。所谓兴趣之妙,神韵之味,都只关乎艺术写的能力,而艺术观的能力,艺术由逼真之工巧,到艺术由真实而敞开,境界就成为真正区别于前人的概念。形象逼真为艺术突破材料的限制,试图再现特定情景的产物,但真实地展现人生态度、性情,是重回人的生命价值主体的意义之所在,二者指向不同,前者解决的只是似与不似的问题,后者面对的却是人生值不值得活的问题。艺术一定是面向人生,是生存论的一部分。就此来说,在中国文学理论史上,王国维的境界说是无论怎样估价都不为过的。

(作者通讯地址:李晓峰 新疆大学文学院 830046)

(责任编辑 晓文)