

探寻唐诗境界美的奥秘

□主讲人：李浩



▲李浩

主讲人简介：

李浩，西北大学文学院教授，兼任中国文化研究中心主任。学术兼职有国务院学位委员会学科评议组成员、教育部中文教学指导委员会副主任委员、中国唐代文学学会会长等。曾被遴选为教育部“长江学者”特聘教授，获中组部“万人计划”教学名师称号。著有《唐诗的文本阐释》《唐代关中士族与文学》《唐代三大地域文学士族研究》《摩石录》等学术著作。教学科研成果曾获国家优秀教学成果奖二等奖、全国高等学校科学研究(人文社科)优秀成果奖二等奖等。

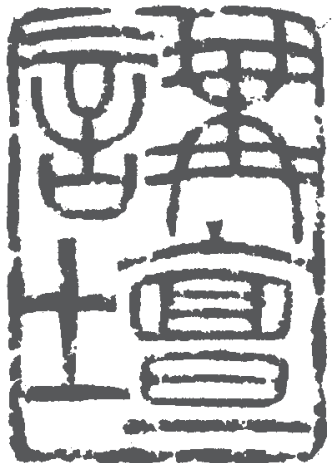


扫码听讲

编者的话：

唐诗，是中华优秀传统文化中的一颗璀璨明珠。其语言凝练、文字优美、含义隽永、意境悠远等特点，深受世人喜爱。境界，在唐诗学中是一个重要学术范畴，是历代学人关注的对象。本期讲坛由李浩教授讲述唐诗境界美的奥秘，通过对“境界”一词的梳理，指出唐人不仅提出了中国艺术史上的核心命题“境生于象外”，而且创作出一大批富有境界的作品，为后代诗歌创作提供了范本。同时，他还对构成唐诗境界美的五个途径进行具体讲述，以期对人们阅读经典有所启发。

这是李浩教授近期在全国政协“委员约书群”中“诗词艺术古今谈”专题群的导读交流内容。“委员约书群”是进一步深化对问题的探究探讨、为有共同研究兴趣的委员提供的个性化读书交流平台，也是响应全国政协领导同志关于深化委员读书活动的有力举措。全国政协委员，中国人民政协理论研究会副会长，全国政协文化文史和学习委员会原驻会副主任刘晓波担任总群主。“诗词艺术古今谈”是“委员约书群”开设的第三个交流群，群主为全国政协委员，中国社会科学院文学研究所古典文献研究室主任刘宁。本期讲坛将此次交流内容编辑发表，以飨读者。



关于“境界”范畴的语词梳理

境界，是中国古典艺术的一个重要的审美规定，也是理解中国艺术奥秘的“网上纽带”。我国古代文学作品都非常讲究境界，特别是诗词曲赋，而唐诗尤甚。

境界一词，由来已久，在唐代或六朝时期也称为境。先秦两汉的典籍中就已出现。如《诗·周颂·思文》：“无此疆尔界；陈常于时夏。”《诗·大雅·江汉》：“于疆于理，至于南海。”郑笺：“正其境界，修其分理。”《周礼·春官·掌固》：“凡国都之竟。”句下注曰：“竟，界也。”《战国策·秦策》：“楚使者景鲤在秦，从秦王与魏王遇于境。”《说文解字·田部》：“界，竟也。”而《说文解字·音部》释“竟”是“乐曲尽为竟”。可见疆、界、境三字可互训，皆指地面空间的边缘线。但“境”的本字为“竟”，据许慎解释为乐曲终结，则其原指时间过程的存在，后来在词义演变过程中指义逐渐宽泛，扩展为可指时空中的所有终结之物。境界在唐宋艺术中虽指虚空，但仍为时空合一的无限，似乎可以从语源上找到其美学根据。汉代以来，此词使用更多，如《新序·杂事》：“守封疆，谨境界。”班昭《东征赋》：“到长垣之境界，察农野之居民。”仍指疆土界线，属具体的存在，为实体概念。

孔孟及儒家虽没有对境界做直接的语词解释，但他们谈到人生的“三不朽”，便是指精神追求的境界。“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”“夫子喟然叹曰：‘吾与点也。’”《论语·先进》曾皙所谈的是一次春日游览活动，而孔子引出的则是对一种人生境界的向往。

《庄子·逍遥游》展示的是超越限制、绝对自由的哲理境界。“举世誉之而不加劝，举世非之而不加沮，定乎

内外之分，辩乎荣辱之境，斯已矣。”描述自由精神扩张的空间，虽非专说境界范畴，但对境界理论的形成影响很大，是将境界视为精神远游的滥觞。

东汉以后，佛学东渐，释典大量传入中华，译经的僧人遇到梵文中的“Visaya”一词，便借“境”或“境界”来翻译。“境界”从此便由一个实体性的物质名词，转化为一个非实体性的精神概念。这是对先秦两汉境界观念的极大发展和革命性扬弃。

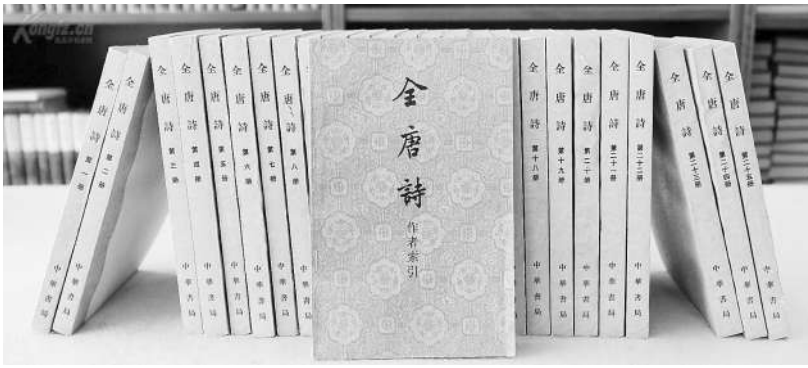
作为一个诗学范畴，诗境一词在唐初唯识宗开山祖玄奘的作品中已有使用，他的《题半偈舍身山》：“忽闻八字超诗境，不借丹躯舍此山。偈句篇留方石上，乐音时奏半空间。”（《全唐诗续拾》卷三）虽然侧重点是佛教的快乐，但明确提出作为审美艺术的诗境，与佛境进行比较，这是很值得重视的现象。意境一语则出现在王昌龄的《诗格》中。《诗格》将意境与物境、情境并举，称为三境：

诗有三境：一曰物境。欲为山水诗，则张泉石云峰之境极而极秀者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用意，了然境象，故得形似。二

曰情境。娱乐怨愁，皆张于意而处于身，然后思，深得其情。三曰意境。亦张之于意而思之于心，则得其真矣。

其中，“物境”是指自然山水的境界，“情境”是指人生的境界。王昌龄所说的“意境”“情境”“物境”，仍都属审美客体，与我们现在讲的意境还有差别。但王昌龄还说：“圆通无有象，圣境不能侵。”（《同王维集青龙寺五韵》）则可知他已发现“境”与“象”并非一物。皎然在《诗式》中也反复谈到“境”或“境象”。《诗议》中曾论及：“夫境象非一，虚实难明。”谓“境”与“象”并非同一概念，所指各别，其中“境”“虚”而“象”“实”，但难以进一步说明。这两句话实际采用了互文句法，表达了这样几层理论含义：一是境与象，即境界与意象是有区别的；二是境虚而象实，即意象为有限，而境界则指向无限；三是意象与境界的奥妙都神秘难明。

皎然谈诗情缘起时说：“诗情缘境发，法性寄空玄。”（《秋日遥和卢侍御游河东寺宿僧上人房论涅槃经义》）还讲道：“或曰：诗不要苦思，苦思则丧于天真。此甚不然。固当绎虑于险中，采奇于象外，状飞动之趣，写真奥之思。”（《诗



▲《全唐诗》（共25册）中华书局1960年版

唐诗境界追求的途径

唐人通过以下途径来构建诗境的境界：

一、在空白中超越

境界既然是实象与虚空的统一体，那么，诗人为了实现从实到虚、从有到无的过渡，故意在作品中设置或留下一些空白，以便实现这种超越。从接受的角度来看，“文学的本文也是这样，我们只能看见本文中没有的东西；本文写出的部分给我们知识，但只有没有写出的部分才给我们想见事物的机会；的确，没有未定成分，没有本文的空白，我们就不能发挥想象”。

如崔颢的《长干曲》其一：君家何处住，妾住在横塘。停船暂借问，或恐是乡音。全诗写一水乡女子在江上同过住行人攀谈的细节，寥寥四句，急口逼问，状出女子天真无邪而又情韵无限的心理，恍如画景。但仔细咀嚼，又觉得蕴涵无穷。妙处就在设一小女子急口追问，而全无答语。适当的剪辑省略形成的空白，反而产生了比充实拥挤的画面更神妙的表现效果。王夫之评此诗说：“论画者曰‘咫尺有万里之势’，一‘势’字宜着眼。若不论势，则缩万里于咫尺，直是《广舆记》前一天下图耳。五言绝句以此为落想时第一义，唯盛唐人能得其妙，如‘君家何处住’云云，墨气四射，四表无穷，无字处皆其意也。”（《姜斋诗话》卷二）所谓的“势”，就是作品有限的形象向外辐射出的审美光束，亦即作品意境产生的张力。诗就是靠这一“势”字，从无字的空白中荡漾出无限生机。

此外，王维的《终南山》、贾岛的《寻隐者不遇》也都是通过空白创造一种幽深遥远的境界。王维诗中说：“徒然万象多，澹尔太虚缅。”（《戏赠张五弟三首》其一）韦应物诗中曾写道：“万物自生听，太空恒寂寥。”（《咏声》）物之自生听，表现万象的活泼无碍，自由映出，空间被节奏化了，趋向于音乐的境界；时间被永恒化了，此在被放大了无限，仿佛太虚片云，雪山鸿爪，启示着生命的秘密。宋人苏东坡《送参寥子》中说：“静故了群动，空故纳万境。”他的《涵虚亭》诗也说：“惟有此亭无一物，坐观万景得天全。”同样表现出以近似虚无的空白涵括万有，吞吐宇宙。

二、在简化中超越

诗的最大特点是以有限的、简洁而凝练的语言，表现无穷的蕴涵。以少总多，由小见大，如管窥锥指。用唐人司空图的话说，就是“浅深聚散，万取一收”（《二十四诗品·含蓄》）。而古汉语的语言特点，又为语言的简洁从语法、词汇方面提供了方便法门。语法的消融和淡化，使语言关系变得简单原始，但却使蕴涵变得复杂深奥；词汇的弹性与张力，使一些极平易烂熟的字眼，在特定的聚合结构中放射出强烈的诗意光辉。如李白的《静夜思》：

床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。语极简易，平直如白话。游子见到床前盈盈月光，产生了一种审美错觉，仿佛那欲流似泻的空明月光，是银霜白露。望明月在此异乡，思故乡在彼天涯。俯仰之间，由景到情，由实到虚，由现实到想象，忽离忽合，忽远忽近。另如白居易《问刘十九》：“绿蚁新醅酒，红泥小火炉。晚来天欲雪，能饮一杯无？”两首诗均能把把人心头的一种情绪用简短的20字表现出来，刹那传神，妙绝古今。

三、在模糊中超越

诗人在创作时往往采用模糊思维的方式，以便对所表现事物类属边界和性态的不确定性做深层次的把握，于是客体在人类意识的映照下，投射出粼粼波光，呈现出朦胧混沌的境界，实现了从有限到无限的超越。

李白《长相思》一诗通过“微霜凄凄”“孤灯不明”“花隔云端”“卷帷望月”“梦魂”等缥缈模糊的意象，在“青冥之高天”与“绿水之波澜”的广阔时空维度中，展开相思追求，作者所苦恋与企慕的究竟是生活中的真实女性，还是理想中的君王，抑或是一种更高的精神境界——对人的心灵归属的一种渴求？诗的意境与诗人的企恋一样的悠远朦胧，可望而不可即，欲求而难遂。王夫之评道：“题中偏不欲显，象外偏令有余，一以为风度，一以为淋漓，呜呼，观止矣！”（《唐诗评选》卷一）“不显”便是隐约模糊，主要是指“象外”——意境而言。白居易的《花非花》：“花非花，雾非雾，夜半来，天明去。来如春梦几多时，去似朝云无觅处。”亦于朦胧隐约中释放出无穷的审美能量，形成一个若有若无、似虚似实的张力场，使人们欣赏时自由入，并带上个人的每一次体验感受来对意境进行再度创造。

四、在“现量情景”中呈示

唐诗追求的境界是“象外之象”“景外之景”，也就是说在实景之上还有一个虚空，但并非说不要情景，堕入顽空寂死寂。恰恰相反，在构成境界的“象”与“景”上，唐诗又追求情景俱足，恍如幻境，状难写之物如在目前，追求直觉和瞬间感悟，跳过语言与逻辑的栅栏，直摄物之本真状态。

王夫之评论唐诗艺术境界时，曾讲过这样一段耐人寻味的话：“僧推月下门”，只是妄想揣摩，如说他入梦，纵令形容酷似，何尝毫发关心？知然者，以其沉吟“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）

意思即是说，唐诗境界虽属“象外之象”“景外之景”，是一种虚象，但作者创作时，却要尽量具体真切，无论是写景状物，还是抒情写心，都必须从直接审美观照出发，语语如在目前，不隔不黏，绝去思维，让景物在感兴中自相映发，活泼无碍。这是创作的铁律，是禅宗的“现量”。

那么，什么是“现量”呢？“现量”本是古代印度因明学中的概念，佛教用以说明“心”与“境”的关系。量指知识，也指形成知识的过程。获得知识的认识活动形式。印度的量论主要讨论四量，分别是现量、比量、譬喻量、圣言量。谈得最多的是“现量”“比量”。

比量是以事物的共相为对象，必须由记忆、联想、比较、推度等思维活动参加，由已知经验推到未知的事物所获得的间接知识。它是一种名理的并伴随着概念活动的逻辑思维形式。而现量则“指的是纯感觉知识。确切地说，现量是人的智力离开纷杂，并且不错乱，循着事物自相所得的知识”（石村《因明述要》）。严格地讲，现量所指并非一般性的感觉认识，其在范围上更小，性质上更纯粹。

如果说，“超以象外”的规定说明唐诗境界是侧重从空间上超越具体语言，那么，“现量情景”的规定则又说明唐诗境界还从时间上穿透语言的外壳，直插底层，取出语言指义前那些新鲜、活泼、原始的岩层。如王维的《辛夷坞》：

木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。

展现在幽寂无人时，山中景物的本等实相自由映发，天机毕露，花开花落，

不受人事和人的心智活动的干扰，自然灵妙，被诗人瞬间直觉捕捉住，摄取下来。王鏊《震泽长语》评道：“摩诘以淳古淡泊之音，写山林闲适之趣，如辋川诸诗，真一片水墨不着色画。”《皇甫岳云溪杂题五首》其二《鸟鸣涧》：“人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。”与前篇同一机杼，亦写山中活泼无碍的纷纷相，超越思维，名言两忘，直摄语言指义前的多层空间关系并反映出状态，与掌想推断的独头意识不同。

要造成诗歌的特写印象，养成现量思维的方式，就必须多观察生活，在现实与自然之中培养诗思、诱发诗兴。古人说“诗思在灞桥风雪驴背上”，也就是这个意思。唐人注重漫游天下，李白的“仗剑去国，辞亲远游”，杜甫的“放荡齐赵间，裘马颇清狂”，孟浩然的“山水寻吴越，扁舟泛湖海”，都是明证。高适、岑参、王昌龄以亲身所历把诗歌引向遥远的边塞绝漠，金戈铁马、胡语驼铃，全是一派异域风光；王维、孟浩然，借光羲、韦应物、柳宗元则在山林江海上感兴而发，行吟歌唱，把诗引向山水田园；杜甫、元结、白居易则把诗引向广阔社会……刘勰曾指出：“若乃山林皋壤，实文思之奥府。”并认为屈原“所以能洞鉴风骚之情者，抑亦江山之助乎！”（《文心雕龙·物色》）白居易总结孟浩然诗风形成的原因时说：“楚山碧岩秀，汉水碧汤汤。秀气结成象，孟氏之文章。”（《游襄阳怀孟浩然》）都说明自然山水的毓秀灵气、社会环境的风云变幻是形成真景实情的一个重要前提。与自然的神秘互相接触映照，才能造成诗人的直觉灵感，将这些敏锐活潑、不可遏止的、躁动着创作欲望倾诉出来，就是一些具有特写和瞬间印象的现量情景。

前引郭庆藩解释“象外”为“即形求之不得，去形求之亦不得”，与戴叔伦解释诗家之景为“可望而不可置于眉睫之前”何其相似！

诗歌史上一个重要的现象应引起充分关注：几乎在中唐同一时代，皎然（720—约803年）、戴叔伦（732—约789年）、刘禹锡（772—842年）先后从不同角度触及境界的特征和美学本质，这不能不令人深思。艺术境界实质上就是源于形象而又超于形象的这样一种恍兮惚兮的象外之象、景外之景。它们似乎又都毫不例外地具有一个共同的特点，即从具体步入抽象，从有限趋向无限，从人生跃入宇宙，从现实返回历史，从实有遥接虚空。杜甫所说“意惬关飞动，篇终接混茫”（《寄彭州高三十五使君适州岑二十七长史参三十韵》）、“精微穿溟滓，飞动摧霹雳”（《夜听许十一诵诗爱而有作》），都是以诗的语言来形容诗境的。其中的“混茫”“溟滓”都是指艺术虚空，“接”与“穿”则是指从具体中升华而出，在元气自然中盘旋飞跃，行神如空，行气如虹。也就是司空图所说的“返虚入浑”，使作品能从实景中辐射出各种波线，形成一个空灵自如的创构。

清代思想家王夫之说：“视而不可见之色，听而不可闻之声，转而不可得之命也，人之神之也。命以心通，神以心栖，故《诗》者象其心而已矣。”（《张子正蒙注》卷一）将虚灵的空灵直溯到经典诗歌的源头。朱承爵《存余堂诗话》中说：“作诗之妙，全在意境融彻，出音声之外，乃得真味。”也是这个意思。方士庶《天慵庵随笔》中说：“山川草木，造化自然，此实境也。因心造境，以手运心，此虚境也。虚而为实，是在笔墨有无间——故古人笔墨具此山苍树秀，水活石润，于天地之外别构一种灵奇。”虽是谈画，亦妙合诗心诗境。

统括以上可见，唐诗境界的实质就是源于形象而又超于形象的这样一种恍兮惚兮的象外之象、景外之景。

五、在欣赏中超越

对诗的欣赏，因审美趣味的不同而差异极大，“慷慨者逆声而击节，蕴藉者见密而高蹈，浮慧者观绮而跃心，爱奇者闻诡而惊听”（《文心雕龙·知音》），所谓“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”（谭献《复堂词话》序），正道出了创作与欣赏的差异性。欣赏者在阅读活动中，会别构出一块天地，这境界既受原文本境界的启发，但又不同于原作，染上了欣赏者自己的主观色彩。有一千个欣赏者，就会有一千种境界。正如亚里山大·蒲伯《论批评》中所说：“见解因人而异，恰如钟表，各人都相信自己的不差分毫。”况周颐曾提出了读词之法：“取前人名句意蕴绝佳者，将此意境缔构于吾想望中，然后澄思渺虑，以吾身入乎其内而涵咏索之。吾性灵与之相映而俱化，乃真实为吾有而外物不能夺。”（《蕙风词话》卷一）读词如此，读诗又何尝不然。原作为欣赏者的涵濡把玩中被打上了自己的烙印，原作的境界被欣赏者在假想中开拓占领，结庐境中，栽花艺竹，由短暂的逗留变成乐而忘返，迁徙移居，终老于斯。这在艺术欣赏中属常见现象，是艺术规律所默许的。如孟浩然的《宿建德江》：

移舟泊烟渚，日暮客愁新。野旷天低树，江清月近人。这首绝句纯是一幅画。“移舟”两句，随着缓缓变动的桨声，我们仿佛佛插入一个微茫惨淡、凉气氤氲的渚头，小舟系缆泊定，结束了一整天的漂流，然而诗人的一颗愁心却似乎要化入那一片空明寂寥的暮色中，飘渺不定，无处着落。三四两句写视觉错觉：说野“阔”则极目远天，似低于树；说江清则月影映江，仿佛佛船近人。月影与游人互相映照，彼此交流。简短的四句，一方面塑造了一个立体形象，凝固为一个空间景观，自成天地；另一方面却又涵濡着心灵，吞吐着宇宙，与天地精神相往来。叶维廉评析此诗说：

孟诗和大部分唐诗的意象，在一种互文并存的空间关系之下，形成一种气氛，一种环境，一种只唤起某种感受但并不加以说明的境界，任读者移入、进入，作一瞬的停驻，然后溶入其中，并参与完成这强烈感受的一瞬之美感经验。

一首简单的小诗，被读者分别做了许多开拓，挖掘出丰富复杂的意蕴，说明作品真正意义的产生、艺术境界的最后完成，都要在读者的参与欣赏中才能实现。

（进一步阅读链接：李浩著《唐诗的文本阐释》第一章，陕西人民出版社2022年出版）

▲李浩著作《唐诗的文本阐释》