

从情兴到意境：古典诗学三论

叶冰仪

西藏大学文学院 西藏自治区 拉萨 850000

【摘要】：本文以《中国诗学六论》的生成论、作品论、欣赏论为框架，阐释中国古典诗歌的本体特质。诗歌本体不是静态文本，而是以“情兴”为内核，经历生成（感兴）、呈现（语言物化）与接受（以意逆志）的动态循环。生成论揭示本体的“无意”本源；作品论讨论诗人如何克服语言的“惰”，用“切、简”之法将情兴转为意象；欣赏论则强调读者凭“感应”与“以意逆志”跨越文字障碍，最终在心中抵达意境。三者构成“作者—作品—读者”的艺术三角，缺一不可。本文通过对杜甫、王维、苏轼等人诗作的分析，论证中国古典诗歌的生命力源于情兴之真、语言之厚与接受之契的统一，以此区别于西方单向度的创作论与移情论。

【关键词】：诗歌本体；诗歌生成论；诗歌作品论；诗歌欣赏论

DOI:10.12417/3041-0630.26.09.083

诗歌的本体是什么？是纸上的文字，作者心中的情感，还是读者读后的感受？艺术活动由作者、作品、读者构成一个三角。三者相互依存，不是孤立的存在。没有作者，作品没有来源；没有读者，作品只是符号；没有作品，作者与读者无法沟通。

因此，讨论诗歌本体，须将其放入这一动态关系之中。本文整合生成论、作品论、欣赏论的核心观点，提出：中国古典诗歌的本体是情兴从生成、物化到重构的完整过程。生成论回答诗从何处来，作品论回答诗如何成为诗，欣赏论回答诗如何完成其生命循环。

1 论视域下的诗本体：情兴的无意萌发

生成论有一个基本判断：中国古典诗歌不是西方哲学意义上的“创作”，而是“生成”。这两个词的区别很重要。西方的“创作”来自古希腊，意思是“从无到有的制造”，强调主体用自己的意志给材料赋形。中国诗学传统则认为，诗歌的本体——“情兴”——不是诗人主动创造的，而是在心物相遇中自然迸发出来的。简单说，诗不是“做”出来的，是“生”出来的。

这个看法有哲学根据。《礼记·乐记》说：“人心之动，物使之然也。”意思是人的情感波动不是自己凭空产生的，一定是有外物触动了他。“物”在这里不光指自然景物，也包括一切能引起心灵反应的外部存在。刘勰《文心雕龙·明诗》进一步说：“感物吟志，莫非自然。”他特意用了“自然”两个字，就是想说明情兴的发生不是人为设计出来的，而是顺着生命本身的节奏走的。

苏洵在《仲兄字文甫说》里打了一个比方，说得很清楚：“无意乎相求，不期而相遭，而文生焉。”风和水的运动本来互不相干，各走各的，但它们偶然碰到一起，自然就形成了波纹。这里的关键是：风和水的本意都不是要“做”文章，可真碰到的时候，波纹又“不得不”出现。这就是情兴发生的真实状态——不是诗人带着写诗的念头去找情感，而是情感在外物触动下自己找上了诗人。

基于“感于物而动”这个立场，生成论明确反对“为文而造情”。刘勰在《文心雕龙·情采》里做了一个很重要的区分：“昔诗人什篇，为情而造文；辞人赋颂，为文而造情。”前一种是情感自己涌出来之后再语言表达，后一种是为了写文章硬去编造情感。所以说为情之人“要约而写真”，为文之人“淫丽而烦滥。”这个判断成了后世评价诗歌的基本尺度：诗好不好，首先不是看技巧，是看情感真不真。

明代李贽在《童心说》里把这个想法推到极致，“童心”就是没有被污染的那颗心，是最初的真实念头。李贽认为，一个人如果丢了童心，他说的话就只是在重复听来的道理，失去了生命力。这个看法很有锋芒：技巧、学问、规范都不能替代情感的本真，后者是诗歌成为“诗”的唯一前提。

拿杜甫《春望》来看，可以具体说明情兴驱动的生成机制。这首诗写于至德二年（757年）春天，杜甫正困在安史之乱中的长安：“国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别鸟惊心。”

值得注意的不是杜甫直接说“我很悲痛”，而是他把情感放在具体物象里呈现出来。山河还在但国家破了，春天来了但城池荒了，“深”字里已经带出荒凉的意思。更关键的是后两

作者简介：叶冰仪（2005年2月28日），性别：女，民族：汉，籍贯：广东省中山市，学历：大学本科，单位：西藏大学文学院，研究方向：古代文学。

句：花本来跟自己没关系，春天开了就开了，但在杜甫眼里花在“溅泪”、鸟在“惊心”。这不是客观写实，是情感投了过去。但这种投射不是刻意的技巧，而是情兴驱动的自然结果——因为诗人心里实在压着太重的悲愤，所以花和鸟也“染”上了这种情绪。王国维《人间词话》讲“有我之境”与“无我之境”，《春望》就是“有我之境”的典型。它之所以能成立，根本原因是情感真实：不是杜甫为了写诗去找了悲愤，是悲愤本身已经压得他非写不可。

生成论还区分了“原生灵感”与“表现冲动”。原生灵感是情兴生成的时刻，是心物相遇时那种不自觉的精神涌动，特点是无意的自然性。表现冲动是情兴积到一定程度后产生的“不得不发”的外化欲望，特点是“不能不为”的必然性。

两者的区别在于：原生灵感谁都有过——一个人看夕阳时心里动了一下，这就是感兴，但他不一定写诗。只有这个感兴越积越厚，形成一种必须往外说的冲动时，他才真正进入创作。

《世说新语·任诞》里王子猷雪夜访戴的故事，被后人当作创作的原则：“乘兴而行，兴尽而返。”核心意思就一个：创作要跟着情兴的节奏走，兴来了就写，兴没了就停。反过来，表现冲动已经没了还硬写，出来的东西一定是“错彩镂金”式的雕琢，丢了“芙蓉出水”的那种自然生命力。

2 视域下的诗本体：语言的征服与意象的凝结

生成论回答的是诗歌“从哪来”，作品论要回答的是：那种混沌的、流动的、多维的生命体验——也就是情兴——怎么变成线性的、固化的、符号化的语言文本？这里有个绕不开的矛盾。

所以诗人要面对双重任务：他必须用语言这个有缺陷的工具，但又不能让语言的缺陷伤到情兴的鲜活。作品论的答案是：征服语言，而不是顺着它走。所谓“征服”，不是要把语言的特性消灭掉——那不可能——而是在承认语言有限的前提下，用精熟的技艺让语言尽可能贴近情兴，甚至让读者在读的时候“忘了”语言的存在。

征服语言的第一条原则是“切”，就是精准。它要求语言贴合描写对象的本性，做到“随物赋形”。“切”有两层：一是义理之切，用词符合情理、贴合事物本质；二是形象之切，描写逼真、准确抓住对象的神态和动态。

苏轼论画与诗，强调“常形”与“常理”，落实到语言上，就是用最准确的词捕捉动态。杜甫“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，“出”字写出了鱼在细雨中浮上来游的样子——雨大了鱼会沉底，只有细雨鱼才浮出来。“斜”字准确画出了燕子在微风里借力滑翔的轨迹——不是直飞，也不是被风刮乱，是顺着风势斜着飞。这两个动词看起来平常，却恰恰是“唯一准确”的词。

杜甫被叫“诗圣”，一个重要原因就是炼字的精准到了“无一字无来处”而又“浑然天成”的程度。王国维说的“其写景也，必豁人耳目”，所见真切，所知深入，就是这个意思。

征服语言的第二条原则是“简”，就是精炼含蓄。需要说明的是，“简”不是简陋也不是单薄，是在有限的字里装下无限的意蕴，达到“言有尽而意无穷”的效果。

刘禹锡“片言可以明百意，坐驰可以役万景”，这话揭示了“简”的机制：“片言”是文字上的收缩，“明百意”是意蕴上的扩张。两者之间的张力越大，诗的审美空间就越开阔。王维《鹿柴》：“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。”二十个字，没有一句直接抒情，只用“空山”、“人语响”、“返景”、“青苔”几个简练的意象，构建出幽深静谧、又充满细微生机的禅意空间。文字向内收紧，意蕴却向外扩展。读者从中得到的，远不止字面的景物描写。这就是“秘响旁通，伏采潜发”的“厚”。

作品论指出：诗作品只是传达本体的桥梁，不等于本体自身。就像佛家的点烛之喻，作品是蜡烛，诗人的情兴是火光。读者需要的是火光的温度，而不是占有蜡烛。

这引出庄子“得意忘言”的命题：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌……言者所以在意，得意而忘言。”好的诗歌作品，其最高的作用就是引导读者越过语言，抵达语言背后的意。陶渊明《饮酒·其五》中的“忘言”不是无话可说，而是语言已完成使命，将读者带到了“真意”面前，此时语言本身反而退场了。作品的价值，恰在于它能让人忘记它的物质存在，直接与诗人的精神本体相遇。

3 论视域下的诗本体：以意逆志与意境重构

读者是艺术三角的最后一环。没有读者，作品只是无生命的符号。中国古代诗学将欣赏的本质概括为“感应”，强调读者与作者之间的心灵相通。

实现这种感应的核心方法，是孟子提出的“以意逆志”：“故说诗者，不以文害辞，不以辞害志。以意逆志，是为得之。”“逆”是追溯，“志”是诗人的本意，“意”是读者自身的体验。读者不能死抠字句，而要用自己的生命体验去设身处地地揣摩诗人的心境。

朱熹强调“涵濡以体之”，要求读者沉浸到作品意境中，仿佛自己就是诗人。清代黄子云说得更具体：“当于吟咏时，先揣知作者当日所处境遇，然后以我之心，求无象于宵冥恍惚之间。”读杜甫《茅屋为秋风所破歌》，读者不能只看到茅屋的表面狼狈，更要揣知杜甫身处乱世、贫病交加却仍心系天下寒士的胸怀。当读者以自身的生命经验去逆杜甫之志时，读者与诗人的心灵便跨越时间完成了契合。

欣赏是一个层层递进的过程。

感官接受，即耳目接触文字，诵读声韵。这是起点，但不能停留于此。心灵体悟，即庄子所说的“无听之以耳而听之以心”。读者须越过文字外壳，用心去体会作品中的情志。刘勰分“目取”与“神遇”，强调后者才是欣赏的关键。感兴共鸣，即读者与诗人的情感发生共振。白居易说“感人心者，莫先乎情”。读者读到陈子昂《登幽州台歌》“念天地之悠悠，独怆然而涕下”，那种个体渺小、怀才不遇的悲凉会直接击中内心，这就是“情相类”的共鸣。境界生成是最高阶段。读者彻底忘记文字的存在，完全浸入诗歌的审美境界中。此时，读李商隐之《锦瑟》，诗句的具体含义可能已变得模糊，但那种迷惘、怅惘、凄美的整体意境却笼罩了读者的全部精神。读者“得鱼忘筌”，获得了审美的自由。

通过对比可以更清楚地看到中国诗学的特点。西方移情说（如立普斯）强调读者将情感投射到对象上，或如托尔斯泰强调艺术家将情感传递给读者，总体上偏向单向的情感流动。

而中国的感应论是双向的。读者不是被动接受情感的容

器，而是主动的参与者。他用自己的意（生命体验）去逆（追溯、重构）作者的志。在这个过程中，作者原初的情兴与读者的当下体验相互激荡，作品的意义在每一次具体阅读中被重新生成。一部作品之所以不朽，正因为它能容纳无数代读者的以意逆志，每一次阅读都是一次新的生成。

综合以上各章，通过整合生成论、作品论与欣赏论，对诗歌本体可以形成一个更完整的认识。诗歌不是静止的文本，而是一个从情兴发端，经语言物化，最终在读者心中复活的动态循环过程。生成论确立了情兴的本源地位，它是诗歌的种子；作品论展示了诗人如何以切、简之法征服语言，将种子培育成文本之树；欣赏论则揭示了读者如何通过以意逆志，越过文字的枝干，品尝意境的果实，并与千年前的诗人完成心灵的感应。在这个艺术三角中，作者不是专制者，作品不是终点，读者不是旁观者。三者共同构成诗歌的生命运动。中国古典诗歌能够穿越时间而不失效，正是因其本体论的深层逻辑早已为每一次鲜活的审美相遇留下了空间。情兴不枯竭，感应不停息，这是中国诗学最深层的智慧。

参考文献：

- [1] 中国诗学六论.李壮鹰[M].齐鲁书社,2021.7.
- [2] 张德厚.在历史转换中生成着的“诗本体”理论话语——80年代诗学理论研究[J].文学评论,1994,(1):81-89+80.
- [3] 张少扬.“诗意”之“静”与“美感”之“动”的辩证体现——《形上本体诗学》之“客观诗本体”诗学原理浅析[J].河南师范大学学报(哲学社会科学版),2016,43(4):175-183.
- [4] 刘佳宁.《诗》以情兴:先秦儒家道德情感的致思路径探析[J].泰山学院学报,2025,47(5):95-100.
- [5] 王明辉.兴象在中国诗学中的发展流变[J].学术研究,2018,(12):151-158.
- [6] 唐婷.古典诗学“兴象”概念的生成及其内涵[J].中外文化与文论,2022,(3):115-124.
- [7] 陈伯海.释“意象”(下)——中国诗学的生命形态论[J].社会科学,2005,(10):111-116.