

理在意境内部结构中的地位和作用

周德思

意境，作为最具有中国民族特色的美学范畴，历来深受文艺理论家和批评家们的重视。但由于古人对意境内涵的表述比较模糊，使得我们至今还很难把握它。近年来，一些研究者深入到意境的内部结构进行探讨，这对于弄清意境的内涵是很有意义的。但就笔者所见，一般都比较注重对形与神、情与景这两个层次的研究，很少涉及情和景以外的东西，也没有提出比情景交融更高的层次。有些人把虚与实的矛盾统一作为意境的第三个层次，把读者参与创造意境也作为一个层次。其实，虚与实是意境内部各构成因素的存在形式，读者参与创造意境则属于意境的转换生成问题，它们都不是意境内部结构的层次。

李泽厚曾经谈到意境的境是形和神的矛盾统一，意是情和理的矛盾统一。这就是说，意境的构成因素起码有形、神、情、理这四种。由形和神构成的形神兼备的景，是意境的第一个层次，由情和景构成的情景交融的境界是意境的第二个层次，由理和情景交融的境界构成的理趣则是意境内部结构的第三个层次。我们这里所说的理趣不是“理中之趣”而是“理在趣中”，是理溶入情景后的产物。研究理如何形成理趣以及它在意境内部结构中的地位和作用，对于弄清意境的内涵和艺术魅力是很有意义的。

一 情 理 趣

意境重意，也就是说在意与境的关系上，意居于主导地位。意分情理，在情和理的关系上，又是谁占主导地位呢？这就是要看具体情况了。

情和理的关系在中国文论史上可以称得上是最重要、最热门的话题。言志与缘情的论争贯穿着整个中国文论史与美学史。或以理节情，或主情而抑理，在二者兼容的理论中，又因对情和理的地位和作用的不同评价而分成不同的派别。

意境说的形成与发展同缘情派的理论有密切关系。可以说，没有缘情派的理论，也就没有意境说。情在意境中的地位和作用应该是充分肯定的。但是，理也不应该被忽视。虽然历史上直接强调理对意境形成的作用的理论比较少见，但意境不能无理。近代文学家林纾（琴南）说过：“凡无意之文，即是无理，无意与理，文中安得有境界？”

一谈到理，人们就会想到理学家讲的“理”，“存天理，灭人欲”的“理”，与情感完全对立的理，因而反对以诗言理，反对理进入意境。当然不管什么样的理，它本身的确是抽象的，不能直接成为审美对象。只有使它同具体的艺术形象结合起来，产生“趣”，才能成为审美对象。

唐人以境论诗，宋明以还，诗论家多以趣论诗。什么是趣？黄星周《制曲枝语》说：“今人遇情境之可喜者，辄曰：有趣有趣，则一切语言文字，未有无趣而可以感人者”。可见，对于审美主体来说，趣就是审美体验。根据主体的审美经验认为“可喜”，才会产生“有

趣”的审美体验。对于客体来说，趣是一种艺术魅力，美感力量，要有情境，要能感人才会“有趣”。趣也是一种只可意会不可言传的境界。袁宏道说：“世人所难得者唯趣，趣如山上之色，水中之味，花中之光，女中之态，虽善说者不能下一语，唯会心者知之。”（《叙陈正甫会心集》）这段话显然是来自严羽《沧浪诗话》对“兴趣”的解释：“如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”但是，严羽的“兴趣”是重在“兴”而不在“趣”，所以他又叫做“意兴”。所谓“兴趣”就是意兴之趣。明清诗论家单独言趣，使它成为一个独立的审美范畴。他们特别重视诗的趣的特点：“诗之要有曰格，曰意，曰趣而已”（高启《独庵集序》）。“诗文之可传者有五：一曰性，二曰情，三曰气，四曰趣，五曰格”（洪亮吉《北江诗话》）。“诗无趣，如木马泥龙，徒增人厌”（袁枚《随园诗话补遗》卷三引何献葵语）。他们提倡趣，主要是强调主观，重视审美经验对创作的作用。唐人的“境”却是强调客观的，皎然称“诗情缘境发”，主观要依赖于客观。“趣”的提出，并与“境”结合，使意境理论得到很大发展。

理和趣的关系是古代诗论中一个争论激烈的问题。自严羽后，一部分诗论家把二者完全对立起来。如袁宏道就说：“夫趣，得之自然者深，得之学问者浅。”他认为儿童赤子最可得真趣，山林之人，愚不肖者近趣；而年长官高之人因为见识多，“入理愈深，然其去趣愈远矣”（《叙陈正甫会心集》）。持这种理论的人反对以理入诗，指斥宋代言理之诗为诗学之旁门。近年来形象思维论兴起，更有人认为宋人不懂形象思维，把好端端的诗搞得索然无味，这未免失之偏颇。事实上，有宋一代，素有哲人多思的风气，言理之诗多，其中确有一些空洞说教的作品。但也有不少言理之诗因为富于理趣而并不枯燥乏味，有的还特别富于意境而成为古今传诵的佳作。所以，又有许多诗论家主张理和趣的统一。如清代的沈德潜就驳斥了那种把理和趣完全对立起来的观点。他说：“人谓诗主性情不立议论，似也，而亦不尽然……但议论须带情韵以行。”（《说诗粹语》下）这就是说带不带情韵是理趣和理的根本区别。理必须带情韵，才能成为理趣，才有可能构成诗的意境。沈德潜就曾举杜甫和王维的一些诗句来说明什么是理趣。如“水深鱼极乐，林茂鸟知归”，“水流心不竞，云在意俱迟”，“行到水穷处，坐看云起时”等等。这些诗句不仅在感官上给人以美的享受，更主要的是在理智上给人以深思彻悟的乐趣，被称为富有理趣（或禅趣）的诗。

二 形神兼备 情景交融 理在趣中

王国维《人间词话》以“红杏枝头春意闹”的“闹”字和“云破月来花弄影”的“弄”字来标举境界（意境）。人们也往往爱援引这两个例子来说明意境的涵义。其实，这两个例子只能说明意境的一般性特征，不能用来解释什么是意境。分析意境要看诗的整体形象，而这种赞叹佳句式的批评方法不能对诗的整体形象作出全面的分析，很难说明诗的意境。我们且不说宋祁和张先的原词整体艺术形象及其所构成的意境如何，单就这两个广为人所传诵的佳句来看，它的妙处也不在于意蕴的丰厚，而在于描绘的生动与传神。“闹”字和“弄”字，用拟人化的方法使花活起来了，洋溢着生命的活力，表现出一种精神 and 情绪，以及由这种精神和情绪形成的氛围。有了这两个字，花就显得有“神”，就不单是一种有颜色和香味的形态逼真的花，还是一种能唤起你的想象和情感的神奇的花。这就是“形似”与“神似”的统一，是形神兼备的艺术形象。由它本身的形象和它所唤起的想象合起来构成一幅生动的图

景，所以说“境界全出矣”。但是，这种境界并不高，它所能给予读者的，不过是一种由过去的审美经验唤起的如身临其境的熟稔感。这种审美感受只能算艺术欣赏的初级层次。因此，形神兼备只不过是意境创造的起码要求，在意境的内部结构中处于第一个层次，也是较底的层次，不能以它为标准来解释意境。

在形神兼备所形成的景的基础上，再注入情感，使之达到情景交融，意境就更深了。如王国维举出的另外两句：“菡萏香消翠叶残，西风愁起绿波间”这两句诗不仅使人产生如身临其境的感觉，具有形神兼备的特点，更重要的是在这一片衰败景象的描绘中，唤起人们对寂寞、凄凉的情感共鸣，使读者由客观景物联想到主观身世，产生“众芳芜秽，美人迟暮”的失落感。当然，“红杏枝头春意闹”里也有感情，但主要不是对客观景物的描绘。从欣赏的角度看，读这类诗句，感官的愉悦是主要的，内心的激动不是很大。而后面这两句尽管仍然描写了客观景物，但在欣赏者的心中，客观景物已退到次要地位，主观感情上升到主要地位来了，其意蕴、情韵显得更丰富，这就是“化景物为情思”。

情景交融必须在形神兼备的基础上才能产生。有时，作者并不着意刻划形神，但情感的注入自然而然地收到了“神似”的效果。如“枯藤老树昏鸦，……”虽然只有景物的组合，没有“闹”字那种形神毕肖的描绘，但是情感的注入仍然使人产生如身临其境的感觉，形神兼备不是从字面上看得出来的而是由情感唤起的想象产生出来的。这里就不再有形神兼备与情景交融之分了。二者融合无间，情景交融里面就包含了形神兼备。这类诗，我们无法挑出那个字用得更好，没有一个特别突出的佳句，单看某一句很难见出高明之处，但全诗的意境却非常好。可见，情景交融可以兼包形神兼备，因为它能化景物为情思，所以在意境的内部结构中处于比形神兼备更高的层次。这个层次的蕴含量之大足以使世世代代的批评家们永远有说不完的话。

一般讲意境的构成层次就到此为止了。至多再把虚与实的矛盾统一作为第三个层次，但这是从另一角度划分的层次，不是内部结构的层次。有人把读者参与创造意境作为另一个层次，这更是不合逻辑的，理由如前所述。

意境的第三个层次应当是理和趣的矛盾统一。在形神兼备或情景交融的基础上再溶入理，让读者在感受和体验的基础上，进一步超越客观景物，让主观情感在理的作用下升华，进入一个更高的大彻大悟的境界，这就是理趣的境界。下面以晏殊《浣溪沙》为例，说明理与一定的情景融合后产生的艺术效果：

一曲新词酒一杯，去年天气旧亭台，夕阳西下几时回？ 无可奈何花落去，似曾相识燕归来，小园香径独徘徊。

这首词显然不是言理而是抒情，是情景交融的作品。但情景之中又蕴含着深刻的哲理。一样的天气，一样的亭台，一样是饮酒听歌。但歌词翻新了，时间已过去一年了。随着时光的流逝，人的心境也就不同了。夕阳使人想到暮年光景。夕阳下山，明天还会升起；人如果一死就永远不能复生，岂不令人悲伤？但是，宇宙循环，物质不灭。太阳还会升起，人化为泥土，滋润万物，生命还可以用其它的形式延续下去。为什么要悲伤呢？再一转念，明天升起的太阳还是不是今天落下去的那个太阳，今天的太阳真的会回来吗？人死了当然也可以看作用其它形式延续生命，但那样延续下来的生命还属于自己吗？又焉能不悲伤呢？感伤与达观的矛盾，感情与理智的冲突反复交错。这个哲学问题简直够你想一辈子。哲理与情景的融

合给读者拓展了一个无限广阔的想象的天地，不再停留在景物描绘上，不再停留在情感的抒发上。超越景物，使世俗的喜怒哀乐之情得到升华。再往下看：花是必然要落去的，象夕阳一样，令人留恋又无可奈何。花虽落去，却有燕归来，使无可奈何的怅惘之情又得到一点慰藉。但你注意到没有？归来之燕是否是去年离去的旧相识？可能是，也可能不是。年年有落花，年年有归燕，这是不变的。太阳不变，甚至天气、亭台、酒都没变。永恒的存在给人以希望和慰藉，如果用达观的态度来看待这一切，就不值得悲伤。但天地万物又同时处在不断变化之中，人总是要死的，是该庆幸还是该悲哀？是达观还是伤感？一切依稀仿佛，一切不可捉摸，但对一切又不甘心，希望着，等待着。经过一番思索比较，仍然感到渺茫。去的毕竟去了，来的不一定是旧时相识。表现出一种微茫的宇宙意识和人生意识，当然也表现了淡淡的哀愁。而这种哀愁是什么也说不清，所以只得在小园香径上去独自徘徊思索了。

这首词，在情景交触的描绘中渗透着哲理的思考，在浓厚的抒情气氛中闪烁着智慧的光芒。达观的思想使哀伤的情调有所冲淡，但并不削弱抒情的效果。相反，因为溶入了哲理而使情感凝聚得更深沉。同苏轼的“盖将自其变者而观之，天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则与物我皆无尽也”（《前赤壁赋》）的议论相比，这首词就没有使用“变”与“不变”等理性化的语言，但确实使人通过情景交融的描绘，悟出了这样一个道理。这真是化景物和情思而为理趣，“不言理而理自至”了。

形神兼备能激发想象，令人把玩回味，因而有意境，但意境不深；情景交融能化景物为情思，使人获得情感体验，激起更为丰富的想象，因而意境要深一些；理在趣中能达到对实景物的超越和使世俗情感得到升华，化情思而为理趣，造成更加富有趣味的境界，所以是意境中更高的层次。

三 妙悟 升华 超越

意境的最基本的特征是含蓄与朦胧。所谓“言外之意”，“象外之境”，“韵外之致”等等，说到底，主要就是讲的含蓄美与朦胧美。叶燮《原诗》内篇下说：“诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微妙，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，引人于冥漠恍惚之境，所以为至也”。有“寄托”，有“指归”是含蓄；“可言不可言”，“可解不可解”是朦胧。意境要朦胧，理却要明白晓畅，二者大相径庭，所以人们反对以诗言理，否认理在意境中的地位和作用。既然如此，为什么我们还要强调它呢？理是怎样在意境的构成中起作用的呢？

（一）理溶入情景，与情景相掩映，不但使自身带上了情韵，变得生动有趣，而且还显得更加精微奥妙，掩映在情景中的理，比直接讲出来的理显得更加高深莫测，产生“可解不可解”的朦胧美。精奥则富于启发性、引人深思；朦胧则富于诱惑力、增强艺术魅力。读者通过反复玩味，体会出其中之理，就会获得“妙悟”的乐趣。

宋代画家郭熙说：“山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰则高矣。水欲远，尽出之则不远，掩映断其脉则远矣。”这是一条很重要的艺术规律。所谓象外之境，就是这样一条规律。理在趣中，与情景相掩映，使双方都得到升华。一篇道理，直说出来，不仅乏味，也使人觉得浅显，一般化，不能留下深刻印象。用比喻加以说明，不仅会使人觉得生动，而且更“深刻”。如果再用诗的意境来表现，那就简直精奥无比了。苏轼《题西林壁》所讲的道

理，如果直说出来，人人都知道，并不深奥。但他把这个道理隐藏在对庐山的描绘之中，就显得精微深奥、人人叹服了。好象这个道理别人都不懂，是他发现的一样。同样，读者也会觉得自己在诗中发现了真理而不是听别人说教得来的，因而会感到欣喜无比。这就是朦胧的妙处。

人是一种好奇的动物，大凡越是隐蔽起来的東西，人就越是想要去揭开它的秘密。艺术效果就是人的这种心理的反映。意境中的理，是隐蔽起来的。揭开艺术的秘密，是一种审美活动。中国古代美学上借用佛教所讲的“妙悟”来说明这种审美效果。严羽说：“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟”（《沧浪诗话》）。“妙悟”本指参禅悟道的一种心理活动过程或修养方法，这种宗教修养方法主张佛在心内，不在心外，因而得道的功夫不在外求而全靠心领神解。对于创作来说，妙悟类似于灵感、直觉。对于欣赏来说它又是在领会和玩味中的审美发现。艺术作品本身的含蓄与朦胧是产生妙悟的先决条件。理在意境中被隐蔽起来了，处于“可解不可解之会”。怎样解，全凭欣赏者自己去“默会想象”，一旦领悟，则欣喜无比，趣味无穷，进入审美的最高境界。

（二）理对情感的凝聚力强，情与理的融合，既能“冲淡”情感，又能深化情感，超越情感，使情感得到升华，达到更高的境界。

情感之于诗的重要性自不待言。但许多伟大诗人都说过，感情太烈时不宜写诗，否则能将诗美杀掉。这一方面是说情也要经过典型化。情有深浅高下雅俗之分，不典型化，让原始的感情直接表现出来，诗就会粗俗不堪。另一方面是说情要有所节制，不能完全让它任意宣泄。节制感情最好的手段就是理，所以主张以理节情。意境特别讲究韵味，委婉致意，一唱三叹，留有余味。如果让感情任意宣泄，就缺乏韵味，破坏了意境。大叫大喊的诗绝不会有境界。

理对于过份浓烈的感情就能起到节制和冲淡的作用。如前所举《浣溪沙》词，理智上达观的思想使得哀伤之情得到冲淡，有所节制，同时又使感情凝聚得更加深沉挚着，不仅有淡淡的哀愁，还有一种彻悟和追求。这样意味更深长，引起共鸣的面更广。再举辛弃疾的《丑奴儿》为例：

少年不识愁滋味，爱上层楼。爱上层楼，为赋新词强说愁。而今识尽愁滋味，欲说还休。欲说还休，却道天凉好个秋！

这首词本身就具有思辨色彩。说愁的其实不是真愁；不说愁却表现了说不尽的愁。愁太多了，说不完，说出来更受不了，需要冲淡一下，所以顾左右而言他，去说天气。这一冲淡恰恰使人感到更为深沉的愁。所以冲淡和凝聚是相辅相成的。理对意境中的情感，就是表面上冲淡而实际上是凝聚。这种例证是不胜枚举的，限于篇幅，我们就不再举了。

中国古代美学崇尚“中和之美”，“乐而不淫，哀而不伤”，所以十分强调整节情。“发乎情，止乎礼义”。节情的手段就是用理。简单的节情，会使得诗流于说教，同样会破坏意境。所以，无论让感情任意宣泄还是简单的以理节情都不好。只有让理溶入情，产生趣，阻碍感情的宣泄，把它凝聚起来，在理的导向下得到升华，这样才有韵味。“但愿人长久，千里共婵娟”这样的感情，就是经过理性的凝聚而升华出来的，就比单纯地抒发离愁别恨引起的共鸣更广泛。

（三）由于理的抽象性、普遍性和深刻性，它溶入艺术形象后，使形象具有多义性与多层次性，能由多角度与多方面诱发想象。这样就更能产生“象外之境”，因而意境更丰

富。所以，理趣是对现实景物的超越。

意境中的理是隐藏在情景之中的，具有不确定性，可因读者主观体会的不同而产生多种意义。这样的艺术形象具有刘勰所说的“义生文外，秘响旁通”的特点^①。比如读朱熹的《观书有感》：“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。问渠哪得清如许，为有源头活水来。”前两句勾画了一幅美丽图景，清澈的湖水与天光云影相辉映，令人留连忘返。接下来一问一答，问得有趣，答得有理。这理不是空谈，而是紧扣着湖水的可感形象来的。但这清亮的源头活水所含的意义就多了。它可以是书本，也可以是实践，可以是先贤的教诲，也可以说是已认知和未认知的真理等。这些言外之意或象外之意大大超越了形象本身的涵义，也大大超越了作者自己的本意。

理趣对现实景物的超越，使诗中描绘的景物退到了次要地位，它不再是欣赏的主要对象，而成了表现的手段和欣赏的媒介。苏轼《题西林壁》与李白的《望庐山瀑布》相比，前者描绘的庐山是理趣的载体。我们不是欣赏庐山而是超越庐山去欣赏隐藏在庐山中的理趣。后者的庐山才是我们直接欣赏的对象。当然，我们不是说前者富于意境或意境的层次高就比后者好，因为意境不是评价诗歌的唯一标准。

我们强调理在意境中的地位和作用只是针对意境研究中忽视理的倾向而言的。不是提倡抽象化和理性化，不是有理便有趣。有人把苏轼的《琴诗》作为理趣的例子，我认为欠妥。

“若言弦上有琴声，放在匣中何不鸣？若言声在指头上，何不于君指上听？”道理讲得深刻，确能发人深思。但没有情韵，理没有与情景相融合，完全从理论上来发问，不管它如何富于启发性，仍然不能说有理趣，更谈不上意境。

理趣对于作者和读者都有更高的要求，没有丰富的阅历，没有相当的艺术修养，无论是创作还是欣赏富于理趣的作品都是很难的。这一点也说明理趣在意境中处于较高的层次。

（上接第40页）

停留于可悲的“自我欺骗”。必须时时清醒地意识到，作家通过自我重建创造的理想人格只是我们生活的向导，是树在我们生活彼岸的路标，一切最终还得取决于我们的行动！

[注释]

①《马克思恩格斯全集》第3卷，第541页。

②庞杰语。转引自萨特《存在主义是一种人道主义》第13页。

③《清诗话·汉诗总说》。

④《文艺谭》第67页，北新书局1931年版。

⑤《丰子恺散文选》第192页。

⑥《为诗辨保》。

⑦《别林斯基选集》第2卷，第114页。

⑧萨特《存在主义是一种人道主义》第9页。