

# 叶燮论诗歌创作中的形象思维

江裕斌

叶燮是清初一位著名的文艺理论家和美学家。他的一些关于诗歌理论和美学的卓越见解，除了见于探讨诗歌发展本末源流的专著《原诗》外，更多地散见于他的诗文中。这些见解，具有朴素的唯物辩证思想。而在探讨诗歌的创作方法时，对于诗歌创作中的形象思维作了非常精辟的论述。

自宋明以来，不少诗人，文艺理论家已经深深地感到诗歌创作自有其不同于一般散文创作的规律和特点，对于由韩愈开创的“以文为诗”，苏(轼)、黄(庭坚)推波助澜而至于极的诗歌散文化倾向表示出不满和忧虑。诗歌创作是否有自身的规律和法则可寻，这是宋代以来长期争论的一

出，后世演唱不绝。这其间的原因，艺术上的奥妙，不能不使人思索。此外，《六十种曲》还保留了一些讽刺喜剧，如孙仁孺的《东郭记》、汪廷讷的《狮吼记》。这对研究中国喜剧的发展也提供了重要的材料。

《六十种曲》选编了如此众多各具艺术风格的作品，称得上是一代文学的画廊。它们所积累的艺术经验，是我们发展戏曲艺术的宝贵财富。

《六十种曲》的编刊印行距今已三百五十年。在这段历史过程中，传奇已由鼎盛变而为销声匿迹。但中国的戏曲并未因此终极，而是出现了众多的地方戏，戏曲的

个大问题。在江西派的黄庭坚、吕本中等人的诗论中，就开始了关于诗歌创作方法的讨论。在江西派以后的严羽和明代前后七子，针对宋诗中出现的“以文为诗，以才学为诗”的不良倾向，提出应把盛唐诗歌的“兴象、风神、格律、音调”作为诗歌创作纠偏而必须遵守的法则。李梦阳甚至提出：“夫文与字一也。今人模临古帖，即太似不嫌，反曰能书，何至独文章而欲自立一门户也。”<sup>①</sup>要求学习前人要如孩童学写字一样，旦夕临摹，这种抛开艺术反映现实的原则而错误地把“流”当“源”的办法，只能把诗歌创作引入邪路。叶燮针对复古主义的错误倾向，探索诗歌的自身特点时，极有创见地阐述了诗歌创

发展出现了更为壮观的场面。研究中国戏曲由杂剧而传奇，由传奇而地方戏的演变过程，是对发展今天的戏曲艺术很有启示的。我们探索明传奇的发展，自然也就成为必需。众多的明传奇，该从何下手研究呢？大概应该从《六十种曲》开始吧。因为它展现了一代传奇之风姿。我们是可以通过它，研究、探索明代戏曲发展规律的。

## 参考资料：

庄一拂《古典戏曲存月汇考》

张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》中册第三编《昆山腔与弋阳诸腔戏》。

《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》的《宋元南戏》条(第366页)、《明清传奇与杂剧》条(第255页)、《戏曲文学》条(第475页)。

作中的形象思维问题。

叶燮认为，诗歌创作中是不存在任何必须遵守的法则的。如果有，也只是“先揆乎其理，揆之于理而不谬，则理得；次徵诸事而不悖，则事得；终絜诸情，絜之于情而可通，则情得”的自然之法。<sup>②</sup>离开了艺术反映现实的这一法则，以主观固定的模式（即“死法”）去衡量一切，对诗歌创作是不可能起什么作用的。他以“法不能凭虚而立”的观点，指出诗歌创作中不存在离开具体诗歌而固定不变的“死法”。“若夫诗，古人作之，我亦作之。自我作诗而非述诗，故凡有诗，谓之新诗。若有法，若教条、政令而遵之，必如李攀龙之拟古乐府而后可。诗……必言前人所未言，发前人所未发，而后为我之诗。”<sup>③</sup>既然诗歌所反映的对象是客观事物，而客观事物却是“纷纷于形体之万殊”和“万有之变态”，这种特性，决定了它们不是任何主观设计的固定不变的模式所能包含限制得了的。另外，叶燮虽然认为诗歌要反映出客观事物的理、事、情，但更重要的是应该反映出统摄了三者的生气。“得是三者，而气鼓行其间，纲蕴磅礴，随其自然，所至即为法，此天地万象之至文也，岂先有法以驭是气哉！”<sup>④</sup>诗歌创作，并不在于描摹事物外形和表象，而在于捕捉到它的神态和生动的气韵。如果“舍其自然流行之气，一切以法绳之，夭矫飞走，纷纷于形体之万殊，不敢过于法，不敢及于法，将不胜其劳，乾坤亦几乎息矣。”<sup>⑤</sup>

诗歌所反映的客观事物纷繁复杂，这是问题的一方面，另一方面，从创作主体的人来说，人的主观思想感情变化万端，更非固定的死法可以限定的。“夫法者，所以法情，情非法也。法既无定，由情不一，不一之情，所向殊途。”<sup>⑥</sup>对此，叶燮以朴素的唯物观点，论述了人的感情的

变化和差异。“夫境会何常，就其地而言之，逸者以为可挂瓢植杖，骚人以为可登高望远，豪者以为是秋冬射猎之场，农人以为是祭韭献羔之处……境一而触境之人之心不一。”<sup>①</sup>对同一自然景物，由于人的生活经历、性格、气质的差异，就会有不同的情感体验，写出的诗文就会呈现出不同的内容和风格。因而，任何文学创作，都要求诗人主观心灵的自由驰骋，摆脱任何法则的约束。文艺创作真正的法则却“在神明之中，巧力之外，是谓变化生心”。<sup>④</sup>优秀的文学作品，无一不是心灵的自由活动的结晶。“故文章家止有以才御法而驱使之，决无就法而为法之所役……无才则心思不出，亦可曰，无心思则才不出。”<sup>⑤</sup>而人们的心思“本无涯涘可穷尽，可方体，每患于局而不能虑，扁而不能发，乃故固之而不使之攄，键之而不使之发，则萎然疲茶，安能见其长乎？”<sup>⑥</sup>值得注意的，这里提出了一个重要的创作问题：即诗歌创作应该从作者对客观生活的认识、感受去自由地进行创造呢？还是相反，即从先验的，一成不变的模式出发，削脚适履地让丰富的生活实际和多变的作家感情去服从这个所谓法式，这个问题上的分歧，实际上是一个形式主义的艺术观和写真实的艺术观的分歧。既然诗歌创作中的主客观因素都不是任何死法所能限制的，那么，象明代七子所说的法，只能把诗歌创作引入邪路。“……然以此有数之则而欲限天地景物无尽之藏，并限人耳目心思无穷之取，即优于篇章，使之连咏三日，其言未有无穷而不至于重见迭出者寡矣。”<sup>①</sup>根据诗歌创作的这一特点——既要遵循诗歌反映现实这个基本原则或称为“定位”，又要抛弃任何人为的“死法”。因而叶燮指出诗歌在反映客观事物的前提下，另有一种“作者之匠心变化”，不可言的“活法”（即“虚名”），

这种“活法”与“虚名”，其实就是指诗歌创作中的形象思维。

叶燮在肯定诗歌创作必须以客观事物的理、事、情为反映对象的同时，又指出它和一般的认识的区别。诗歌创作决不能如钉钉木，如印刷泥那样机械地照抄现实。他认为那种“实写理、事、情，可以言言，可以解解，即为俗儒之作。”<sup>⑩</sup>因为“可言之理，人人能言之，又安在诗人之言之，可徵之事，人人能述之，又安在诗人之述之。”<sup>⑪</sup>“诗歌创作不拘泥于写实的特点，在叶燮之前的一些文艺理论家，如皎然、司空图、严羽等就认识到了。谢榛曾说：“写景述事，宜实而不泥于实，有实用而害于诗者，有虚用而无害于诗者。”<sup>⑫</sup>吴乔则说：“实做则有尽，虚做则无穷。”<sup>⑬</sup>但在具体的创作中，怎样实和怎样虚，则未作进一步解释。叶燮根据诗歌创作的特点，在前人的基础上，提出诗歌反映客观事物的理、事、情时应该“想象以为事，幽渺以为理，惆怅以为情。”<sup>⑭</sup>

诗歌创作中“想象”的提出，无疑是一种真知灼见。诗歌创作既要遵循源于现实、反映现实这一“定位”和“死法”，又要避免成为实写理事情的俗儒之作，“想象”正能圆满地解决这一矛盾问题。因此，在诗歌反映现实的大前提下，可以说诗歌创作的根本特点就是想象活动的飞跃。因而，叶燮认为缺乏想象力的诗歌，决不是真正的诗歌艺术。“《宿左省作》‘月傍九霄多’句，从来言月者，只言圆缺，言明暗，言升沉，言高下，未有言多少者。若俗儒，不曰‘月傍九霄明’，则曰‘月傍九霄高’，以为景象真而使字切矣。”<sup>⑮</sup>

那么，诗歌创作中的想象有什么特征和规律呢？叶燮在对杜诗的分析中阐明，诗歌的想象，首先应建立在客观事物的基

础上。

叶燮所说的想象，顾名思义，想而成象也。它必然是由诗人主观心灵的铸造而重新构成的艺术形象。但是，这种由心灵孕育而成的艺术形象，必须建筑在客观事物的基础上，是以客观事物的具体表象为基础的想象。“天地万物无不可供其陶铸，极其念虑之所之。”<sup>⑯</sup>因而，这种基于现实的想象，决不同于脱离现实生活的幻想。“诗是把现实作为可能性，加以创造性的再现。因此，凡是在现实生活中不能有的，那也就不能成其为诗的。”<sup>⑰</sup>叶燮在论及杜甫诗时，明确地指出想象的这一原则：“《夔州雨湿不得上岸作》‘晨钟云外湿’句……俗儒于此，必曰：‘晨钟云外度’，又必曰‘晨钟云外发’。决无下‘湿’字者。不知其隔云见钟，声中闻湿，妙悟天开，从至理实事中领悟，得此境界也。”<sup>⑱</sup>这种从“至理实事”中的妙悟，正是指明想象必须植根于现实的土壤中。由于想象这种特点，诗人的生活阅历愈广泛，他的想象力也就愈丰富。因而叶燮强调诗歌创作“非能明天下之理，达古今之事，穷万物之情者，未易语此。”<sup>⑲</sup>

另外，叶燮认为心灵孕育而成的艺术形象，它不是客观事物的复制品，与客观事物“离形”，它又必须体现出特定的自然事物的风貌特征，与现实事物“得似”。“盖天地有自然之文章，随我所触而发宣之，必有克肖其自然者，为至文以立极。”<sup>⑳</sup>这种克肖自然，具有高度美学效果的“至文”，正是要求凭想象所构成的艺术形象，必须不违背生活真实，不违反具体事物和它的特征。艺术形象如果不现实中的客观事物“离形得似”，就不能为人们所理解，这样的想象就会成为醉汉或疯子的呓语，也就失去任何存在的价值了。想象的这一特征，叶燮作了非常精

如《玄元皇帝庙作》“碧瓦初寒外”句，逐字论之，言乎“外”，与内为界也。“初寒”何物，可以内外界乎？……“寒者”，天地之气也。是气也，尽宇宙之内，无处不充塞；而“碧瓦”独居其“外”，“寒”气独盘踞于“碧瓦”之内乎？……“初寒”无形无象，“碧瓦”有物有质；合虚实而分内外，吾不知其写“碧瓦”乎？写“初寒”乎？使必以理而实诸事以解之，虽稷下谈天之辩，恐至此亦穷矣！然设身而处当时之境会，觉此五字之情景，恍如天造地设，呈于象，感于目，会于心，意中之言，而口不能言；口能言之，而意又不可解。划然示我以默会想象之表，竟若有内有外，有寒，有初寒，特借“碧瓦”一实相发之……虚实相成，有无互立，取之当前而自得，其理昭然，其事的然也。②

这段议论表明，诗歌在反映现实的过程中，由于诗人想象的作用，使得诗中所描绘的客观事物的理、事、情和现实生活的理、事、情发生了很大的差异。经过诗人想象后，诗中的客观事物（即想象以为事）是现实生活中并不存在的，它是“凡是之所出的无是事”。其中所含之理，必然是“名言所绝之理”，是“无理之理”；也即是叶燮所说的“幽渺以为理。”诗中这种特殊的“理、事”，是不能以抽象的概念的语言来解释的。正如叶燮所指出的，“若以俗儒之眼观之，以言乎理，理于何通？以言乎事，事于何有？所谓言语道断，思维路绝。”③然而，这种特殊

的理、事、并非真不可解，只是不能“实诸事以解之”。只要读者顺着诗中形象的指引和暗示，体验到诗人当时的思想感情，诗中所描绘的“至虚、至渺”的情景和包孕的理、事，就会变得“至实、至近的……灼然于心目之间，殆如鸢飞鱼跃之昭著也。”④因而，凭借想象力所创造的诗歌，是不能以逻辑和理智去理解的。“诗歌不能凭仗哲学和智力来认识，所以感情已经冰结的思想家，即对于诗人往往有谬误的判断和隔膜的揶揄。”⑤

诗歌反映现实，除了想象这一特征外，另一个特征是诗歌创作自始至终都必须以具体事物的情状（即事物的特征）为反映对象。叶燮指出：“文章者，所以表天地万物之情状也。”⑥“而语于诗，情之一言，义固不易。”⑦这就是说，诗歌作为艺术反映客观事物的特殊之处，正是在于诗歌必须捕捉、发掘和反映事物的主要情状，并且在提炼、概括和想象中始终不离开事物特征，这一特点正是诗歌不同于其它非艺术性的对事物一般的认识和反映，也正是形象思维的一个最根本的特点。他说：“六经者，理事情之权舆也。合而言之，则凡经之一句一义皆各备此三者而互相发明，分而言之，则《易》似专言乎理，《书》《春秋》《礼》似专言乎事；《诗》似专言乎情。”⑧但是，充满生机的客观事物是“情状万千”，即使了无生气的枯木，也有着“向背、高低、上下”等多方面情状。事物情状的多样性，导致了不同诗人在选择同一事物情状特征时，可能选取不同的情状：“盖事物一而已，然非止一性一能，遂不限于一功一效，取譬者用心或别，着眼因殊，指同而旨则异，故一事物之想，可以孑立应多，守常处变。”⑨但是，诗人在选择事物的情状时，必须基于对事物的本质——“理”的认识。所选择事物的情状总是和

事物的理是相联系的。“情必依乎理，情真然后理得”，<sup>③</sup>“事与物之情状不能外乎理也”，<sup>②</sup>“理者与道为体，事与情总贯乎其中，惟明其理乃能出之而成文。”<sup>③</sup>叶燮更以绘画艺术为例，证明艺术创作在选择事物情状时，必然体现着对于理的认识：“天地无心而赋万事万物之形，朱君以有心赴之而天地万事万物之情状皆随其手腕以出，无有不得者……知其于事物之理洞照于中而运以己之神明。”<sup>④</sup>诗中的艺术形象，正是事物情状在诗中的反映，它既体现出事物本身的情状，又包含着事物的本质。诗歌以事物情状为反映对象的特性，并不是诗歌在反映客观事物时可以抛开事物的“理”和“事”，因为客观事物所含的“理、事、情”，“三者缺一，则不成物”，只不过诗歌在反映客观事物的理、事、情时，是“因物赋意，因情传事”，<sup>⑤</sup>事物的表象（即“事”），和诗人对客观事物的理的认识（即“意”），都通过这一独特的艺术形象（即诗中所反映的情状）充分地表现出来了。因而，诗中的艺术形象乃是客观事物和诗人思想的高度融和。当然，摄入诗中的客观事物情状，由于想象的作用，它已不同于现实生活中客观事物的情状，这种变化的结果，使得诗中所描绘的情状，是“恂恍以为情”。诗歌反映现实这一特征，使得诗中的艺术形象，既具有鲜明的个性（情状），但在这种个性中又包含着普遍性（理），这样的艺术形象，正是本质与个性的统一，是本质的个性化。这正是艺术认识、反映现实与哲学认识反映现实的最大区别之一。

在阐述诗歌反映客观事物的特殊性时，叶燮指出了感情在形象思维中的重要作用。

叶燮和许多文艺理论家一样，认为“诗者，情也”，诗歌是长于抒发和表达

诗人被外物所动的感情的。不能遏止的感情，乃是诗歌创作的起因和动力。“原夫创始作者之人，其兴会所至，每无意而出之，即为可法可则。如三百篇中，里巷歌谣、思妇劳人之吟咏居其半。彼其人非素所诵读讲肆推求而为此也，又非有所研精极思、腐毫辍翰而始得也；情偶至而感，有所感而鸣，斯为风人之旨……。”<sup>④</sup>同时，如前所述，叶燮又指出诗歌乃是反映客观事物情状的。初看起来，这同一“情”字所代表两种不同的概念，是歧义和矛盾的。但其中正是包含了作者对艺术反映现实的特点的深刻认识和见解。诗中的艺术形象，正是客观事物的情状在诗中的反映，而这一艺术形象的创造，总是伴随着诗人的感情因素，并由诗人的感情孕育而成的。“最强烈地影响形象形成的是感情。”<sup>⑤</sup>叶燮说：“原夫作诗者之肇端而有事乎此也，必先有所触以兴起其意……当其有所触而兴起也，其意、其辞、其句劈空而起，皆自无而有，随在取之于心，出而为情、为景、为事……”<sup>⑥</sup>从诗歌创作的“有所触”开始，到诗歌创作的完成——即艺术形象的构成（“出而为情、为景、为事”）这个过程始终都“取之于心”，都渗透着诗人内心的感情，而艺术形象的铸造，也必然受到诗人感情的支配和驾驭。“信手诗文一道，根乎性而发为言，本诸内而表诸外。”<sup>⑦</sup>正是指明了诗歌创作过程，就是把诗人内在的感情，艺术地外显的过程。诗人的感情，只有通过艺术形象（即摄入诗中的事物之情状）而显现。艺术形象既是感情孕育的结果，又是感情的凝聚和体现，因而诗歌创作中形象和感情必须成为一个有机的结合体。“画者，形也，形依情则深；诗者，情也，情附形则显。是理也，宁独画与诗哉，推而极之，天地间无一物一事之不然者也。”<sup>⑧</sup>诗歌创作的这一特性，使得抒情的诗歌，必须

在感情逻辑的支配下，在客观事物的基础上，孕育形象，最后以形象表现出来。这样，作为长于言情的诗歌，必须赋予感情以可见的形象，才能把抽象的感情显现出来。这种“形”虽然取材于现实，但却是感情孕育而成的，也是为了表现感情而创造的。因而，想象的过程，就是以带有特征的客观事物为蓝本，通过作者思想感情的铸造而构成形象，以形象表达作者思想感情的过程。“想象力的形象并非感觉的印象的简单仿造，而是记忆的片段的重拟、解释和象征，他们取代客体、感情和思想。”<sup>⑭</sup>叶燮所说的诗主乎言情和诗歌反映事物的情状，其实是一个二而一的东西。这正是一般理论家所说的“情、景名为二，而实不可离。”因而，缺乏丰富的生活经历和缺乏深厚的感情，想象就无法起飞，艺术形象就难于创造出来。诗歌反映现实时，也只能创造出一些平庸的“可以言之、解之”的俗儒之作。

叶燮在论述形象思维时，把诗歌反映现实的特点和方法概括为三句话：他讲的“言在此而意在彼”，就是诗歌的表现手法，“不质言之，而比兴言之”，“混端倪而离形象”，就是不要执着拘泥于客观事物的表象，而要充分发挥诗人想象力，孕育出新的艺术形象。“绝议论而穷思维”，就是诗言情而不言理，但其中又包含着深刻的思想。

从以上可以看出，叶燮在论述诗歌创作中形象思维的特征时，首先肯定了诗歌必须以客观事物的理、事、情为反映对象，纠正了严羽离开艺术反映现实而谈“妙悟”的缺陷，这样就把形象思维牢固地建立在唯物主义认识论的基础上了。但同时又指出诗歌反映现实是“想象以为事”，这样就正确地解决了艺术和现实之间的辩证关系。

另外，叶燮阐明了形象思维不同于抽

象思维而又富于理性认识的特点，纠正了从严羽到明代七子和清初王士禛等强调诗歌美学效果的同时轻视诗歌的思想内容的错误倾向。这一精到的见解，不但和俄国的伟大文艺理论家别林斯基提出形象思维有异曲同工之妙，而且这一观点的提出比别林斯基(1811—1848年)早一个世纪。

最后，叶燮在论述形象思维时，指出诗歌创作从对事物的认识开始，到艺术形象的完成，诗人主观心灵始终都不脱离具体的客观事物。诗歌中的艺术形象和思想感情，乃是一个有机的整体。这对于艺术创作中那种否定形象思维，把艺术创作过程归结为“表象——思想——表象”公式的错误，也是一个有力的批判。叶燮对形象思维的认识，虽然不可避免地有着时代的局限性，如当时未明确提出形象思维的问题，对这一个问题的论述也缺乏鲜明的系统性，但是他在这一问题上的许多论述及其中一些精辟见解，在今天仍具有借鉴价值的。

#### 注：

- ①《再答何氏书》
- ②宋·朱广之《谿颿道士夷夏论》见《弘明集》卷七
- ③《黄叶村庄诗序》
- ④《四溟诗话》
- ⑤《围炉诗话》
- ⑥《巢松乐府序》
- ⑦《别林斯基全集》第七卷94页
- ⑧⑨⑩《与友人论文书》
- ⑪鲁迅《诗歌之敌》
- ⑫钱锺书《管锥编》
- ⑬⑭⑮《赤霞楼诗集序》
- ⑯⑰美·纽曼《建立想象力的完整理论》载1980年4期《科学与哲学》
- ⑱《南游集序》
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲ 均见《原诗》