

文章编号: 1674-5566(2010)03-0427-06

论古典诗歌情景交融的阐释模式及其 诗学理论的发展轨迹

陆秀芬

(上海海洋大学人文学院, 上海 201306)

摘要: “情景交融”是中国古代重要的诗学理论, 中国诗歌的创作是和鉴赏理论达成统一认识的, 因此“情景交融”往往成为诗人创作的审美取向, 因而也成为了中国古代诗歌的基本表现样式。从人与自然息息相通, 情与景物互动互应的审美观出发, 中国诗歌形成了穷情写物、以秋为悲、乐景写哀、以情造景等相对固定的阐释模式。然而在探讨诗歌模式的同时, “情景交融”诗学理论的形成渊源和发展轨迹是值得关注的, 它在中国诗歌创作进程中总结和推进了“情景交融”审美特质的不断完善和发展。“情景交融”诗学理论主要经历了“物感”、“情、物感发”、“心、物交融”、“情景相兼”、“情景交融”等发展阶段, 这期间通过理论上的不断丰富和深化, 从而使“情景交融”成为中国诗学重要的美学命题, 也成为了诗歌创作中传统的审美标准。

关键词: 诗歌模式; 诗学理论; 发展轨迹

中图分类号: I207.22 文献标识码: A

On the demonstrative patterns of emotions and surroundings as well as the developmental traces of poetry theories

LU Xiufen

(College of Humanities, Shanghai Ocean University, Shanghai 201306, China)

Abstract: The integration of emotions and surroundings is crowned with the pivotal aesthetic theory in Chinese ancient poetry. Chinese poetry is on the same wavelength with the appreciation theories during its course of being created. Thus, the integration becomes the inevitable trend of aesthetic appreciation, serving as the basic format of revelation of Chinese ancient poetry. In the spirit of ideology denoting the compatibility between human and nature, and the echoing of emotions and surroundings, Chinese poetry has been evolved into such fixed patterns as object description driven by emotions, sentiments by the season such as autumn, and surroundings by mental fluctuations. Besides, it needs to be noted that the origin of this particular poetic theory as well as its evolving traces deserve our constant emphasis, for it promotes the creation of Chinese poetry to a more splendid height. This theory has chiefly undergone the successive stages from object initiated responses, surrounding initiated psychological ripples, heart plus object inosculation, object plus emotion overlapping and the integration of emotions and surroundings. With the increasing theoretical enrichment and furtherance of study, it is respectably labeled as a valuable aesthetic proposition in Chinese poetry appreciation.

收稿日期: 2009-12-08

基金项目: 上海海洋大学人文项目 (A-0211-07-0226)

作者简介: 陆秀芬 (1954-), 女, 教授, 主要从事语言文学方面的研究。E-mail: xfl@shou.edu.cn

Key words: poetry patterns; poetry theories; developmental traces

在中国古代传统的诗学理论中,意境是指作者的主观情意即“意”与客观物境即“境”互相交融而形成的艺术境界。就是说意境作为艺术美学,是由主观情感和客观物境交融而成的意蕴或形象,它的特点是情景交融,虚实结合,意蕴丰富。可见情与景是构成意境的两个最基本元素,有景无情,有情无景都不可能构成意境。所以中国诗歌创作的传统是“情”和“景”的相融、合一。

追述这一传统,早在先秦时就有了关于“情”和“景”的描述,孔子说:“仁者乐山,智者乐水”,指的就是人之“情”与山水之“景”相融而发生了乐山、乐水之感。刘勰《文心雕龙·物色》中“春秋代谢,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉”,“岁有其物,物有其容;情以物迁,辞以情发”^[1]是对“情”、“景”关系的理论表述。钟嵘在《诗品》中也曾说:“气之动物,物之感人,故动摇性情,形诸舞咏”^[2],意思是“景物”和人的感情结合才会产生文艺作品。王夫之在《姜斋诗话》中说:“情景名为二,而实不可离”,“故曰景者情之景,情者景之情,情景一合,自得妙语”^[3],就是说好的诗一定是情景交融的,写“景”而“情”在其中,写“情”则“景”在其中。可以说中国诗歌创作历来是推崇情和景的交融、合一,此中有彼,彼中有此。

然而,情与景是性质不同,属性相异的两种形态,为何情能够融景,景能够表情?我们发现古人“天人合一”的哲学思想同样适用于艺术观,“心物同构,情景互通”是他们直观朴素的审美感受和审美经验。《周易·序卦》:“有天地,然后万物生焉。盈天地之间者,唯万物”^[4]。说的是“物”既是诗人表达感情的媒介,又是诗歌抒发感情的载体。唐代著名诗人王昌龄认为作诗要“处心于境,视境于心”^[5],要求心与物相“感应”,景与意“相兼”,王昌龄强调的也是主客观的互动。因为“心物同构,情景互通”,诗人的主观情绪才会伴随着景物的变换而消涨沉浮,伴随着季节的更替而生悲生喜,所以诗人绘景写物也就成了心绪情感的抒发。王国维所说的:“一切景语皆情语”^[6]便是对此的高度概括。

1 古代诗歌情景交融的基本阐释模式

中国的古典诗歌绝大部分是抒情诗,因此

“情”和“景”就成为其主要表现对象。我们可以在中国历朝历代的诗歌中发现,古代诗人往往在“天人合一”、“心、物相通”观念的影响下,从情与景互动互应的审美观照出发,在诗歌中形成了相对固定的阐释模式和创作规律。

1.1 穷情写物,情景交融

钟嵘所谓的“穷情写物”,是指作诗必须穷尽其感情来描写景物。“穷情写物”的美学特征是以自身之“情”去感物并去写物,因而原本是客观的景物经过诗人的主观“感发”,也就显露出诗人自身的情感和个性。所以不论是绘景还是写物,都是不同程度地表达诗人“动心、触景”的结果。李商隐的《无题》,通篇以“别”字为情感基调,因此,诗人笔下的景物必然是黯然的“残败百花”、“吐尽蚕丝的春蚕”、“成灰的蜡炬”、“寒冷的月光”,伤感成为诗人心境的反映,此时此刻物我交融,心灵与物境达到了神妙的契合。

由此不难看出,诗人要抒写和创造情景相融的审美诗境,最基本的方式就是发现能够触动自身性情的自然景物,因此,许多自然界的景象与诗人的情感形成了相对稳定的对应关系,有了固定的象征意义,产生了穷情写物、情景交融的表现范式。

比如,诗人常常将蓬草、古道、浮云与漂泊、行旅、送别相联系。李白《送友人》:“浮云游子意,落日故人情”。用“浮云”、“落日”作比,来表明心意,隐喻诗人对朋友依依惜别的心情。再比如,常常将空山、白云、明月、与闲适、隐居、思念相联系,甚至动物界蝉、雁、蟋蟀的鸣叫声也形成了固定的象征意义。王维《山居秋暝》:“空山新雨后,天气晚来秋”。诗以“空山”领起,渲染出天高云淡,万物空灵之美,诗人隐居于此是何等的闲适。刘长卿《寻南溪常道士》:“白云依静渚,芳草闭闲门”。隐者不遇,却见白云悠悠,芳草青青,领悟到“禅意”之妙,因悟得“禅意”又生出向往清静生活的心境。张九龄《望月怀远》:“海上生明月,天涯共此时”。面对一轮明月从海上升起,不由的两地相思,共望明月,以寄情愫。

1.2 以秋为悲,悲愁寂寥

在古代中国,“天人合一”不仅表现在心与物、人与自然的相互感应,而且还表现在人与自

自然界万千气象之间的互通互应。秋风肃起,万木凋零,萧瑟的自然环境和阴霾寒冷的天气给人们带来的是凄凉和迟暮的感触,不禁使人产生悲哀、忧虑和伤感。而且秋天是一年中即将完结的季节,由于这特殊的节气对于人们情绪的影响,诗人常常将秋景做陪衬来阐发惜别、思乡、孤寂等人生的悲愁情怀。陆机“悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春;心懔懔以怀霜,志眇眇而临云”^[7]是一个典型的例子:肃杀的秋天产生悲凉之感,明媚的春光产生欣喜之情,都是相应相和,由此物生此情,由此情咏此物。宋玉的“悲哉秋之为气也!萧瑟兮,草木摇落而变衰”、“自古逢秋悲寂寥”^[8]是中国最早的在诗歌中以秋景作陪衬来抒写远行送归、羁旅孤独的悲愁情怀,从此“悲秋”成为中国诗人吟咏不衰的主题。秋天是一个萧瑟的季节,而傍晚更是一日之中的迟暮之时,为了增加抒情的程度,诗人往往将秋天和黄昏结合起来,形成愁中之愁,寂中之寂,从而使秋夜在中国诗歌中有了典范性象征意义。

张继“月落乌啼霜满天,江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺,夜半钟声到客船。”明月已经落下,几声乌鸦的啼叫,满天的寒霜,江边的枫树,点点的渔火,绘出了一幅凄清的秋夜羁旅图。但此诗更具神韵的却是后两句,那寒山寺的夜半钟声,不但衬托出夜的宁静,更是重重地撞击着诗人那颗孤寂的心灵,生发出无限惆怅。孟浩然的“移舟泊烟渚,日暮客愁新”两句诉说了日暮带给诗人的无限愁绪,身处迷茫中行进的小船,作者联想到身世的飘忽不定,此景此情,更增加了无限的新愁。

当然,悲秋不仅只是诗人对自然气象的感应,还与中国文人各自不同的身世、心态、情怀密切相关,因此常常借“悲秋”为题来抒发对韶华易逝、青春不在的感慨,来感发遭受挫折、功名不就的喟叹。李清照:“帘卷西风,人比黄花瘦”,表达了生命流逝,时光不再的无奈之哀。辛弃疾的“了却君王天下事,赢得生前身后名,可怜白发生”,是其壮志未酬之叹。曹操“对酒当歌,人生几何,譬如朝露,去日苦多”,是为国为民之愁,体现了一种高尚的文人情怀。

自然界草木凋零、万物萧瑟的秋景与诗人悲凉感伤的心绪是息息相通的,因而审美中的自然景物就不是一种客观的物理现象,而成为感性化

的心情,景物作为一种心灵化形式也具有了表情达意的功能,诗人描绘某种景物也就是某种情绪的传达和表现。

1.3 乐景写哀,哀景生乐

情哀则景哀,情乐则景乐,是同项相加的思维定势。用让人心情愉悦的景物描写来反衬人物的悲伤,或用让人心情悲伤的景物描写来反衬人物的欢乐,这是一种反向相背的思维定式,这样产生出的艺术效果往往比正衬更为强烈。

“昔我往矣,杨柳依依。今我来思,雨雪霏霏”是最早最典型的乐景写哀、哀景生乐的反衬式抒情。依依杨柳,美好春色让人沉醉,却是黯然离别之际;霏霏雨雪,冰天雪地的寒冷,竟是征夫回乡之时!前者是乐景写哀,后者是哀景写乐,诗中因为情与景反差巨大,产生了强烈的艺术效果。杜甫《春望》中有“感时花溅泪,恨别鸟惊心”句,花鸟美景却更让诗人伤心,这里用的也是以“乐景写哀情”的手法。高适“黄鸟翩翩杨柳垂,春风送客使人悲”,友人离别,凄楚可知,诗人却选取“翩翩黄鸟”、“低垂的杨柳”、“和煦的春风”等明媚春景来衬托这种内心的“悲愁”,更反衬出“愁怨”之深。

以乐景写哀情,作为一种表现模式最早出现于《诗经》,清代的大学者王夫之对此有过极为精妙的评说:“以乐景写哀,以哀景写乐,一倍增其哀乐”^[3]。他的点评,道出了这一特殊的审美感受。人们用特定的“哀景”来寄托自己的悲哀情感,用特定的“乐景”来寄托自己的欢愉心情,使诗意更加浓郁,创造了许多动人的意境。

1.4 以情造景,景随情变

在情与景的关系中既可以触景生情,也可以因情生景,同样的景物,既可以是欢乐的媒介,也可以是悲伤的载体,显然起主导作用的是情而不是景。所以古代诗人并非完全被动地受制于景物,而是能动地以情造景,从而达到景随情变。

“良苗亦怀新”,“众鸟欣有托”是陶渊明在心情愉悦时的“造景”,此处不仅赋予“良苗”以人的感情,同时也把洋溢于诗人心头的喜悦表达出来了。李白登上岳阳楼,看到眼前开阔的景象,心情因之爽朗,愁绪顿消:“楼观岳阳尽,川迥洞庭开。雁到愁心去,山衔好月来”。但是当想到当年与谢朓离别之时,自己的愁绪也禁不住涌上心头,眼前的景色也成了:“谢公离别处,风景每生

愁”。

在这些诗歌中是用了“以我观物，故物皆着我之色彩”的拟人化抒情方式，将人融入自然，与景物同呼吸共欢愉。在此方式中，诗人将自身的情性和心境融入自然万象，化为自然界的一草、一木，人欢即景欢，人愁即景愁。对此陶渊明的诗境颇具代表性。苏轼的“竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知”两句也不是直接表达对春的喜悦，而把诗人的感觉转换成自然生灵的律动来显现。钱锺书先生称：“东坡该诗意已接近南朝人王筠的《雪里梅花》‘水泉犹未动，庭树已先知’”^[9]。

由上观之，“情景交融”的美学内涵在于情与景是诗歌产生也是诗歌意境构成的基本要素，而且诗歌的美感来自于情与景神奇微妙的结合，是在“情”与“景”互动融合中产生了优美诗境。因此，“情景交融”成为了古代诗歌创作的基本规律和美学原则，由此也行成了以上颇为固定的阐释模式。

2 “情景交融”诗学理论形成的渊源和发展轨迹

“情景交融”历来是中国诗学界十分关注的话题，与此相关的理论探讨成果也十分丰富。蒋寅先生曾撰文系统地讨论了中国古典诗歌在创作上走向情景交融的过程，对古典诗歌情景交融的状况作了一次认真的梳理。王明德先生也曾撰文从理论上考察了中国古代诗歌对情景交融的认识，提出这种认识具有明显的阶段性特征，唐前以“物感”说为核心，唐后以“情景交融”说为代表。笔者认为他们的探讨是有益的，只是视角各有不同。然而“情景交融”诗学理论的形成渊源和发展轨迹是值得关注的，它在中国诗歌创作进程中总结和推进了“情景交融”审美特质的不断完善和发展。下面就此进行探讨和阐述。

2.1 萌生于汉代——“物感”说的起源和产生

“情景交融”这一艺术创作原则和创作特点并不是一开始就被人认识的，也不是一开始就有完整表述的，这一古代诗学理论，可上溯到成书于汉代的《礼记》，《礼记·乐记》开篇中有这样的论述：“凡音之起，人心生也。人心之动，物使之然也。”“乐者，音之所由生也；其本在人心之感于

物也。……六者非性也，感于物而后动”^[10]。这段论述对中国美学中“物感”说的产生有着重要的影响。《礼记·乐记》中所说的“乐”，不是单纯的指音乐，而是指诗、乐、舞三位一体的综合性艺术，乐论部分，不仅涉及音乐，而且涉及到一般的文艺原理。《乐记》指出，“乐”是“人心之动”的产物，而“物”是使之产生心动变化的原因，“乐”的产生源于创作主体的心灵波动，而心灵的波动则是由于受到了外物的感应而形成的，“乐”之所以产生的根本，就在于创作主体的心灵对于外物的波动。音乐虽然是“由人心生也”，但毕竟还是“物使之然也”，也就是说客观外物对人心的影响起着决定作用。后人从文艺创作论出发将其定义为“物感”说。“物感”说是一种自然审美理论，解释人在自然审美中发生心理反应的原因，天人合一的客观唯物主义是它的哲学基础。“物感”说是中国古代诗学领域的一个非常重要的观念，可以说是“情景交融”诗学理论的发端，几乎总揽中国古代各种诗学观。《乐记》中“物之使然”“人之心动”等关于“物感”的论述对中国诗学理论的发展有着重要的影响。

2.2 发展于魏晋——从“物感”说到“情、物感发”、“心、物交融”

“物感”说被视为创作理论始于《乐记》，发展却在魏晋南北朝时期。有关“物感”说的论述，对后世特别是魏晋时期的诗学理论影响很大，其中最受其直接影响的要数魏晋时期的刘勰和锺嵘。

《物色》是刘勰《文心雕龙》中专门论述物、情、辞三者关系的一篇，“物”就是自然景物，而“色”则借用了佛学中的概念，特指物质现象。《物色》开篇即说：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。物色相召，人谁获安？……岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发”^[11]。在这段文字里，它讲述了自然环境、气候物象如何影响诗人情思的过程，论述了物对心的感发作用。刘勰提出的这一观点，显然受到《乐记》的一定影响，但有所发展，特别是“物色之动，心亦摇焉”与《乐记》中的“人心之动，物使之然也”相比，初看似似乎相同，其实《乐记》中关于“物感”说的出发点是朴素唯物主义的“物”对“人”的单向作用，刘勰不仅将“物”的内涵扩展为一切客观外物，而且强调了“物”与“情”的互动关系，“物色相召，人谁获安”，是指诗人在自然物象的感召之下，人心会

涌动不安,反受其影响。刘勰把诗与人的情感以及情感对物的感应相联系,提出了“感物吟志”的观点。

锺嵘的《诗品》是我国最早的一部诗论专著,其中《诗品序》对诗歌创作与人的感情的关系有独到并深刻的认识,提出:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。照烛三才,晖丽万有,灵祇待之以致飨,幽微藉之以昭告。动天地,感鬼神,莫近于诗”^[2]。这是说明诗的产生源于“气”,这里的“气”首先是指自然界物理性质的气,它作用于人,使人形成神气,作用于文,则形成文气、体气和骨气。诗人由于感发于外界的物景,内心生发出情感的动荡,于是才产生了诗歌作品。所以,这可以看出锺嵘的诗歌本质观是:诗歌能够表达人的感情,它是人们情感的产物。“动天地,感鬼神,莫近于诗”,则说明诗是可以反作用于人们的性灵,从而使人们受到陶冶。锺嵘所提出的“物之感人”说,分析了诗歌产生的过程在于“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏”,这是强调物我统一,主客观结合,是对传统的“物感”说的继承。

在“天人合一”“天人感应”观念的影响下,我国古代的诗歌美学,历来强调的是心和物之间的兴发、感应,“物感”说由此应运而生。但是“物感”说阶段,只是重在人对物的“感发”,还没有真正进入到诗歌创作中的情景关系的研究上,诗歌创作如何实现情景交融并没有引起人们的关注。刘勰的“感物吟志”,和锺嵘的“物之感人”是在“感物”说的基础上使之得到了完善和发展。在继承“物感”说方面,刘勰的贡献是:提出了诗歌创作是源于诗人的情感与物的感发,没有情感就没有诗,没有物也不能产生诗,没有这情和物的关系也就没有诗,强调了“物”与“情”的互动关系。这实际上已经是接触到情与景融合的问题。锺嵘的贡献在于对“物”的内涵作了进一步的挖掘和拓展。首先,把“气”引进诗歌创作理论,认为“气”是核心,“心”感“物”是由于“气”的作用,先有“气”动“物”,然后才是“物”感“人”。其二,在锺嵘的“物之感人”说中包括了现实生活这一层意义,不仅强调物我统一,主客观结合,同时还认为诗又可以反作用于人的感情。

综观“情景交融”诗学理论的起源、发展过程,我们不难发现,魏晋是一个非常重要的时期,

刘、锺等人的论述丰富发展了“物感”说理论,强调“心”在感“物”中的主导和互动作用,从而形成了“情、物互动感发”“心、物交融”的观点,这对“情景交融”理论的提出和产生有着直接的影响。

2.3 确立于唐代——“情景相兼”诗学理论的提出

一般认为唐代的元兢是最早提出诗歌创作情景交融的理论家,但是元兢只提出了创作中要借景抒情的观点,并没有明确提出情景交融的说法。虽然南宋的范晞文在《对床夜语》中有“情景相融而莫分也”^[11]之说,首先提出了“情景相融”这个概念,但是第一次明确地提出情景相兼命题的是王昌龄,王昌龄在承前人“情以物迁”之论的基础上,在著名诗学著作《诗格》中对情景关系作了深刻的论述:“诗贵销题目中意尽。然看当所见景物与意惬者相兼道。若一向言意,诗中不妙及无味。景语若多,与意相兼不紧,虽理通,亦无味。……景入理势者,诗一向言意,则不清及无味;一向言景,亦无味。事须景与意相兼始好。凡景语入理语,皆须相惬,当收意紧,不可正言”^[5]。这是非常明确地提出了诗歌创作要情景相惬、情景相兼的观点。王昌龄所说的情景相惬、情景相兼指的是什么呢?很明显就是指情与景的相合、交融。王昌龄十分欣赏“景”与“意”相兼的诗歌创作模式, (“意”即情)将此视为最具艺术美感的诗歌形式,否则就可能“不妙及无味”。王昌龄还提出诗有三境:“一曰物境”,“二曰情境”,“三曰意境”,即一是写景,二是抒情,三是通过情景交融表达诗歌意蕴,从而达到诗歌创作的最高境界。王昌龄不仅认为情景交融是优秀诗歌的基本要求,更是从诗歌创作的普遍性问题上比较全面地论述了如何实现情景交融的方式或方法。所以“王昌龄是在中国古代诗歌情景理论发展史的转折点上具有开创意义的理论家”^[12]。

2.4 总结于明清——“情景交融”诗学理论趋于成熟

晚唐时期的司空图等人提出过“思与境偕”的主张,宋代叶梦得、姜夔、周弼等人对诗歌创作中的情景交融现象进行归类总结,这些都充实并提升了情景理论。但是明清时期才是中国古代诗歌情景理论的总结时期。这时期谢榛提出的“景乃诗之媒,情乃诗之胚”^[13],已经开始注重研究情与景之间的关系。王夫之在前人情景理论

的基础上,又将情景交融关系的论说往前推进了一步。《姜斋诗话》云:“兴在有意无意之间,比亦不容雕刻;关情者景,自与情相为珀芥也。情景虽有在心在物之分,而景生情,情生景,哀乐之触”^[3]。在此王夫之提出了情景相互生发,相互交融的论断,认为“情、景”虽然有在心(主观)与在物(客观)之分,但是两者是互为因承的,客观景物可以催发出情感,而情感也可以催化外在的景物。王夫之还明确指出:“情景名为二,而实不可离。神于诗者,妙合无垠。巧者则有情中景,景中情”^[3]。这就既强调了情景是不可分离的,又具体提出了情景结合的三种境界,即“妙合无垠”、“情中景”与“景中情”,当然最佳境界则是情与景达到“妙合无垠”。这是对传统情景交融诗学理论的进一步深化。

中国古典诗学理论的集大成者是清代的大学者王国维,他的最大贡献在于提出了“境界说”。王国维所指的“境界”有三层意思:第一,所谓“境界”是情与景的统一。文学“二原质”中景是客观的表现,情是主观的抒发,且要做到“意与境浑”。第二,所描写的情景须真。“感自己之感,言自己之言”,就是说文学的“二原质”不仅是指“情”与“景”,而且还是指“真情”与“真景”。第三,作者观物写景时的感情须真挚。“能写真景物、真感情者,谓之有境界,否则谓之无境界”^[14]。如果“文不逮意,则亦不能有境界”。所以说王国维所标举的“意境”之本是情与景的精妙结合。由此可见,诗歌中情景交融的最高境界,是“二王”所说的情与景的相融相兼、浑然一体。至此,情景交融诗学理论经过明清时期的总结趋于成熟。

中国情景交融诗学理论经历了从《礼记·乐记》的“物感”说到《文心雕龙》、《诗品》的“感物吟志”、“物之感人”说,从王夫之的“情景相兼”说到王国维提出的“二原质”说等各个不同的发展阶段,是在不断丰富和深化中,最终走向成熟。

“中国古典诗歌的鉴赏理论是丰盈的,而且诗歌创作与鉴赏之间是协调的”^[15],因此中国诗歌在创作中往往和诗学理论达成了统一的认识。“情景交融”这一诗学观不但影响着诗人的审美取向,而且推动了诗歌创作的审美实践。从我国

诗歌创作的传统来看,一方面汲取了普遍的文艺创作观,认为客观外物能够触发人的情感,由此产生创作灵感,即所谓“心物同构,情景互通”,这是一种朴素直观的审美思想。另一方面我们的基本审美趣味在于含蓄浓郁和诗情画意的高度融合,所以从一开始古典诗歌的创作就侧重于借景言情、寓情于景。这一类诗歌的繁荣创作作为又魏晋时期的品诗、论诗提供了客观条件。到了唐代,诗学中情景理论的丰富和完善,又进一步推进了诗歌创作中情景交融表现的多样化模式。明清时期在总结情景交融诗学理论的过程中,强调了“意境”和“境界”的重要性,而“意境”“境界”的根本之处是在于情与景的“妙合无垠”“浑然一体”,所以情景交融成了诗歌创作的最高境界,从而也成为中国诗学重要的美学命题,延伸至今仍是诗歌创作和诗歌鉴赏中传统的审美标准。

参考文献:

- [1] 周振甫. 文心雕龙注释[M]. 北京: 人民文学出版社, 1983: 133-231.
- [2] 周振甫. 诗品注译[M]. 江苏: 江苏教育出版社, 1984: 241, 321.
- [3] 王夫之. 姜斋诗话[M]. 北京: 人民文学出版社, 1961: 265.
- [4] 郭璞. 周易译注[M]. 北京: 中华书局, 2006: 71.
- [5] 王昌龄. 诗格[M]. 西安: 陕西人民教育出版社, 1996: 121, 167.
- [6] 陈鸿祥. 人间词话人间词注评[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 2002: 223.
- [7] 张少康. 文赋集释[M]. 北京: 人民文学出版社, 2002: 216.
- [8] 袁梅. 屈原宋玉辞赋译注[M]. 山东: 齐鲁书社, 2006: 129.
- [9] 钱锺书. 谈艺录[M]. 北京: 中华书局, 1984: 32.
- [10] 杨天宇. 十三经译注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2000: 192.
- [11] 范晔. 对床夜语[M]. 北京: 中华书局, 1983: 117.
- [12] 王德明. 王昌龄与中国古代后期诗歌情景理论的走向[J]. 河北师范大学学报, 2004, (4): 189.
- [13] 谢榛. 四溟诗话[M]. 北京: 人民文学出版社, 1961: 22.
- [14] 刘寅生, 刘英光. 王国维全集[M]. 北京: 中华书局, 1984: 122-324.
- [15] 孙晓娅. 中汉诗艺研究[J]. 中国诗歌研究, 2004, (1): 12.