

欢迎按以下格式引用:韩黛安.以象言说与律诗诗法之关系[J].长江大学学报(社会科学版),2024,47(3):114-119.

以象言说与律诗诗法之关系

韩黛安

(长江大学文理学院 人文与传媒学院,湖北 荆州 434020)

摘要:以象言说为律诗重要的言说方式。这一言说方式给律诗诗法带来了深远的影响。这一深远影响,体现在律诗诗法的各个层面。由于以象言说追求以象尽意,因而其句法不再追求表述的完整,而转向以言尽象,这使得律诗句法颠倒、以核心词连缀成句、语义跳跃成为律诗重要的句法特征。由于以言尽象、以象尽意成为律诗的追求,律诗的章法自然会以意为枢纽,而关涉起承转合,以言意为基础,以诗意为旨归。律诗的尚意追求,又使得诗歌整体上追求味外之味的意境混成,神完气足的境界的巧妙营构。正是以象言说方式对律诗诗法产生了广泛而深刻的影响,才造就了律诗尤其是唐人律诗兴寄高远、气象浑然、惟在妙悟的独特风神。

关键词:以象言说;以言明象;以象尽意;律诗;诗法

分类号:I206.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2024)03-0114-06

象是中国哲学中一个非常重要的概念,本出于《周易》。《周易·系辞》云:“在天成象,在地成形。”^{[1](P76)}《周易》的思维方式即由象而来的取象比类——“圣人以有见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象”^{[1](P79)},而其言说方式则是由取象比类而来的以象言说——“圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言”^{[1](P82)}。《周易》之所以能以六十四卦含盖万有、纲纪群伦,正在于其所采取的以象言说这一独特方式。《周易》既为大道之源、群经之首,其所奠定的思维方式、言说方式,自然为中国思想、中国文学所遵循。自《周易》而后,以象言说便成为中国思想、中国文学言说的重要依循。

虽则如此,但由于《周易》并未明确阐发言、象、意三者之间的关系,故以象言说在文学尤其是诗歌中并未成为最为重要的言说方式。直到王弼彻底厘清言、象、意三者之间的关系后,以象言说才开始逐渐成为诗歌最为重要的言说方式之一。《周易略例·明象》云:“夫象者,出意者也。言者,明象者也。

尽意莫若象,尽象莫若言。言生于象,故可寻言以观象;象生于意,故可寻象以观意。意以象尽,象以言著。故言者所以明象,得象而忘言;象者,所以存意,得意而忘象。犹蹄者所以在兔,得兔而忘蹄;筌者所以在鱼,得鱼而忘筌也。然则,言者,象之蹄也;象者,意之筌也。是故,存言者,非得象者也;存象者,非得意者也。象生于意而存象焉,则所存者乃非其象也;言生于象而存言焉,则所存者乃非其言也。然则,忘象者,乃得意者也;忘言者,乃得象者也。得意在忘象,得象在忘言。故立象以尽意,而象可忘也。”^{[2](P609)}自此,魏晋南北朝诗歌在文学自觉的引领下,致力于追求以象存意,至唐代格律诗成熟定型后,以象言说遂成为律诗最为重要的言说方式,这也是唐诗与唐以前诗歌言说方式的重要区别之所在。

言说方式的转变,必然带来诗法的转变,这不仅包括句法、结构的转变,也包括诗歌审美追求重心的转变。本文即拟在考察以象言说方式给律诗带来的句法、章法、审美追求改变的基础上,论述以象言说

收稿日期:2024-01-10

作者简介:韩黛安(1995—),女,湖北荆州人,助教,主要从事中国古代文学研究。

与律诗诗法之间的内在关系，由此见出以象言说给律诗带来的重要影响。

一、以象言说对律诗句法的影响

魏晋及以前，诗法以赋比兴为主，以象言说并未成为诗歌最重要的言说方式。赋比兴的言说方式，使得诗歌的句法带有两个明显的特点：其一，直接叙述；其二，句法简单。从《诗经》至于东晋，诗歌句法概莫能外。试举数例以见之。《周南·关雎》：“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。”^{[3](P8~9)}诗以比兴起，继以直接叙述，句式完整，主谓关系清晰，层次单纯，句法简单。其中“雎鸠”虽为兴象，但由于诗的目的本不在言情，而在于政教，即“言太上者民之父母，后夫人之行不侔乎天地，则无以奉神灵之统而理万物之宜，故《诗》曰：‘窈窕淑女，君子好仇。’言能致其贞淑，不贰其操，情欲之感无介乎容仪，宴私之意不形乎动静，夫然后可以配至尊而为宗庙主。此纲纪之首、王教之端也”^{[3](P4)}，因此以象言说并未成为诗歌最重要的言说方式。由于诗以教化为主这一目的，至两汉而不变，因此，两汉诗歌赋比兴的言说方式以及由此而来的诗歌句法，也大体沿袭了《诗经》风貌，其间虽有《离骚》以及由此而来的楚歌力主言情，但其言情仍然是政教的附庸，故其除了带来诗歌节奏的改变，即将《诗经》的二二节奏一变而为三三节奏而外，并未导致诗歌句法的改变，如“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸”^{[4](P7)}，其节奏虽一变为三三，而其句法则仍然是直接叙述，主谓关系清晰，层次单纯，句法简单。到魏晋时，随着文学自觉的到来，诗歌的抒情审美特性得到了充分的认识，所谓“盖文章，经国之大业，不朽之盛事”^{[5](P178)}“诗缘情而绮靡”^{[6](P71)}是也。由此，诗歌开始走上“任自然以适情”^{[7](P183)}的道路。此际诗歌，从“建安之初”的“慷慨以任气，磊落以使才”，到正始时期的“嵇志清俊，阮旨遥深”，再到晋世的“或析文以为妙，或流靡以自研”，^{[8](P82)}开始渐渐走上以象言说之路，虽然此际诗歌主要的言说方式还是赋比兴，句法还是直接叙述、句法简单，如“长驱蹈匈奴，左顾凌鲜卑”^{[5](P349)}，仍然是“直接叙述，句法很简单。……虽然意思上比较夸张，但动词与受事的名词之间的关系是很直接很通顺的”^{[9](P551)}。

这一情形，到了“情必极貌以写物，辞必穷力而追新”^{[8](P82)}的宋初，才得以真正改观，而谢灵运的诗

则标志着这一转变的到来。谢灵运《登池上楼》有云：“潜虬媚幽姿，飞鸿响远音。薄霄愧云浮，栖川怍渊沉。”^{[10](P63)}这里的句法早已不是前此诗歌简单的句法了，而是变得错综复杂。正如叶嘉莹先生所指出的：“他说潜龙以幽姿为美，飞鸿以远音为响，在句法上是颠倒的。这种颠倒的句法后来形成了近体诗语言中的一个特色。我们可以接着看下边的‘薄霄愧云浮，栖川怍渊沉’，这两句在句法变化上的自由更为明显。……诗人只须把握住几个重点词语，就能够表现出这么复杂的意思。这是诗歌语言的一种进步。……也就是说，没有魏晋南北朝这一阶段在诗歌形式上的演进，就不会有盛唐诗歌的高度繁荣，而谢灵运，则正是这一转折过程之中的一个很重要的诗人。”^{[9](P551~552)}“诗人只须把握住几个重点词语，就能够表现出这么复杂的意思”，这实际上指的就是以象言说的方式；而“这种颠倒的句法后来形成了近体诗语言中的一个特色”，以及“没有魏晋南北朝这一阶段在诗歌形式上的演进，就不会有盛唐诗歌的高度繁荣”，这正指出了以象言说与律诗诗法以及唐诗繁荣之间的紧密关系。

以象言说给律诗句法带来的变化集中体现在如下三个层面：其一，句法的颠倒；其二，以核心词连缀成句；其三，语义的跳跃。

句法的颠倒既见之于一句之中，比如杜甫《秋兴八首》其八：“香稻啄残鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝。”^{[11](P1497)}这是一句之中的颠倒。其正常的语序应该是“鹦鹉啄残香稻粒，凤凰栖老碧梧枝”。以象言说既然已成为律诗最主要的言说方式，则律诗的目的全在于以象尽意，“香稻”“碧梧”是诗人所要表达的主要之意所在，所以理当前置，而不用考虑句法是否顺遂。因此，以意为重而不以句为重，自然会使得律诗在一句之中句法颠倒之外，也会理所当然地追求数句语序的颠倒，以更好地达意。比如王维《山居秋暝》：“空山新雨后，天气晚来秋。”^{[12](P451)}按照正常的语序，这两句应该是“天气晚来秋，空山新雨后”，但由于诗人着力强调的是由“空山”而来的境空与心空，所以诗人将“空山”句前置；此外，为使首联与颔联承转无痕，诗歌也有必要将“天气”句后置，以便与颔联的出句“明月松间照”无痕衔接。因此，无论从句意还是篇意来看，首联的语序都必须颠倒。这既从正面证明了以象言说方式所必然导致的句法的颠倒，也从侧面证明了以象言说将必然导向以象尽意。

以核心词连缀成句是以象言说的必然结果。以象言说追求的是以象尽意,而“得意在忘象,得象在忘言”,言象既然可忘,则自然不必考虑言语之间的组合与关联,只需考虑言语如何尽象,象如何尽意即可。这样的思维理路,必当带来特殊的句法组合,即以核心词连缀成句。如王昌龄《出塞二首其一》:“秦时明月汉时关,万里长征人未还。”两句便是由核心词连缀而成:秦时明月、汉时关、万里长征、人未还。每一个核心词所传达的都是一个象,再由象组合以尽意,并不考虑核心词之间的语法关系。再如杜甫《天池》:

天池马不到,岚壁鸟才通。
百顷青云杪,曾波白石中。
郁纡腾秀气,萧瑟浸寒空。
直对巫山出,兼疑夏禹功。
鱼龙开辟有,菱芡古今同。
闻道奔雷黑,初看浴日红。
飘零神女雨,断续楚王风。
欲问支机石,如临献宝宫。
九秋惊雁序,万里狎渔翁。
更是无人处,诛茅任薄躬。^{[11](P1740~1741)}

诗中每句都是由核心词连缀而成,如“百顷青云杪,曾波白石中。郁纡腾秀气,萧瑟浸寒空”之类,其中,“天池马不到,岚壁鸟才通”不仅是由核心词连缀而成,而且句法也是颠倒的,其正常语序应该是“马不到天池,鸟才通岚壁”,但如果按正常语序来构句的话,不仅无法凸显诗意的核心意象“天池”,也会因为句式的过于完整而妨碍诗意的充分表达。以核心词连缀成句与以象言说之间的深层关系,也可以由此看出。

以核心词连缀成句,是指诗句不用考虑句式的完整与语法的完备,这自然会带来一句之中词语的跳跃,如“百顷青云杪,曾波白石中”,“白顷”与“青云”之间,因舍弃了正常句法所必须的辅助成分,而使语词衔接出现了空缺。空缺的存在,使得前后语词在语义上无法衔接,由此形成语义的跳跃。一句之中语义的跳跃,必然又会形成出句与对句之间,乃至一篇之中语义的连续跳跃。如杜甫《天池》首句描写天池,次句则跳到描写峭壁,这是出句与对句之间语义的跳跃;第三句再由峭壁跳到青云,第四句又由青云跳到波涛,第五句则由波涛跳到山气,第六句再由山气跳到天空,第七句由天空跳到巫山,第八句由巫山跳到大禹治水……一篇之中,语义翻转跳跃,愈跳愈远,愈跳愈深,穷尽句法之变、章法之变,而其所

欲达之意,也就在语义的不断跳跃中,层层转折,层层深入,由此形成杜诗沉郁顿挫之风。可以这样说,杜诗主体风格的形成,在某一层面上,正得益于由以象言说而来的诗歌的语义跳跃。

以象言说方式在律诗中的突出运用,使得律诗形成了独特的句法,这包括句法的颠倒、以核心词连缀成句,以及由此而来的语义的跳跃。正是借助于这些独特的句法,律诗才能在以象言说中,做到以象存意,进而以象尽意的。

二、以象言说对律诗章法的影响

语义的跳跃实际上就是句法结构的跳跃,这已然导向了结构之法,而章法就是篇章结构之法,因此,由语义跳跃而来的自然就是特定的律诗的章法。

律诗的章法,旧题杨载《诗法家数》将其概括为起承转合。其《诗法家数·律诗要法》有云:“律诗要法,起承转合。破题或对景兴起,或比起,或引事起,或就题起。要突兀高远,如狂风卷浪,势欲滔天。颌联或写意,或写景,或书事,用事引证。此联要接破题,要如骊龙之珠,抱而不脱。颈联或写意,写景,书事,用事引证。与前联之意相应相避,要变化,如疾雷破山,观者惊愕。结句或就题结,或开一步,或缴前联之意,或用事。必放一句作散场,如剡溪之棹,自去自回,言有尽而意无穷。”^{[13](P17~18)}在这一段表述中,起承转合也就是破题、颌联、颈联、结句的依凭全在于意。这也就是说,律诗的章法结构是由以象尽意决定的。类似说法在相关诗论中屡见不鲜,如黄清老《诗法》云:“大凡作诗,须先立意。意者,一篇之主也。……意既得,必须得句句有法,当以妙悟为上。……句既得矣,于句中之字,浑然天成者为佳。”^{[13](P336~337)}这是以意为主宰,依次而论字法与句法,也就是说无论篇章结构还是字法句法,都是由意所决定的。曾李《诗则》亦云:“作诗以命意为主。古人云:操词易,命意难。信不污矣。……古人造语每意精语洁,字愈多,意愈多,意在言外,悠然而长,黯然而光,此非后人所能及。……造语妥帖,琢对称停,不患无音节矣。”^{[13](P369)}这说的同样也是意与篇章结构以及字法、句法之间的密切关系。由此而论,由以象言说带来的以象尽意也就是尚意追求,必然决定了律诗的章法。

以象言说建立在言的基础上,其所导向的是意,因此,其所传达的意自然就是由言之意生发而来的诗之意。这就是说,律诗是以言意为基础,以诗意为旨归的。既然律诗的章法以意为关捩,则其必然以

诗意、言意为关捩。落实到律诗的起承转合中，其则具体体现为以言意、诗意推动起承转合。比如王维的《山居秋暝》：

空山新雨后，天气晚来秋。
明月松间照，清泉石上流。
竹喧归浣女，莲动下渔舟。
随意春芳歇，王孙自可留。^{[12](P451)}

诗以“空山”起，这是以诗意破题，因为诗所要传达之意，是由山居而来的天然禅趣。诗以“明月松间照，清泉石上流”分承起句，其中，“明月”直承上句的“秋”而来，“清泉”承首句的“新雨”而来，这是以秋来月明、雨后清泉也就是以言之意为关捩；而明月照于松间的自然无心，清泉流于石上的随意无心，则正是体认自性与道冥合之后的禅境，也就是境空心空之后的“空山”，这是以诗意为关捩遥承“空山”。“竹喧归浣女，莲动下渔舟”为转。转兼有二义，一为顺承上文，一为别出新意。其顺承上文，可以从这些层面见出：“竹”承“松间”言意而来，山中有林，则林中有竹，“浣女”承“清泉石上流”言意而来，林中有溪，则溪尽处当可浣纱，而浣纱则必当有“浣女”；“莲动”顺承“浣女”言意，溪水尽头可浣纱，则水必当转聚成潭，既转聚成潭，则自可莲生其中，浣女浣纱，引动潭水，招摇不已，莲则必为其动，“渔舟”顺承“莲动”言意，溪水摇曳，莲实为之点头，起伏之间，隐隐露出从莲叶深处呀呀而来的渔舟。这是以言意而顺承。其别出新意则可从这些层面见出：松有高洁之表，竹有出尘之姿，皆为君子之象，这正是诗中体认境空心空的王维本人的形象写照，所以这是由诗意转出新意，“浣女”“渔舟”由西施浣纱，以及《楚辞·渔父》而来，西施与范蠡泛舟五湖，渔父“举世皆浊我独清，众人皆醉我独醒”，其导向的都是超然尘世的高人形象，这正是松、竹之象潜在之意的具体写照，也就是由“竹”顺承“松”而转出的新意。这是以诗意而转出新意。“随意春芳歇，王孙自可留”为合。结句同样有二义：一为挽结上文收结全诗，一为荡开诗意留有余味。其中，“随意春芳歇”为挽结上文收结全诗，“随意”是以诗之意挽结上文，空山之空不在人空景空，而在心空境空，要想心空境空，必须心不住于物不系于境，要想心不住于物不系于境，端在返照本性自然，这正是“随意”二字的精髓所在；“春芳”则是以言意收结全诗，空山、新雨、明月、松、清泉、石、竹、浣女、莲、渔舟，都是美好的物事，这正是“春芳”的本来之意。“王孙自可留”则是荡开诗意留有余味，“王孙”本于淮南小山《招隐士》：“王孙游兮不归，春草生

兮萋萋。”一方面，王孙形象与归隐息息相关，这是王维晚年半官半隐生活与心态的真实写照与流露；一方面，王孙形象高洁，不染尘世，这又与前面君子的形象暗合，这是以诗之意来挽合全诗，“自可留”本于淮南小山《招隐士》之“王孙兮归来，山中兮不可久留”，一方面，这是王维欲官欲隐矛盾心理的呈现，另一方面，诗歌前面极力描写的是山中之美好，并未直接导向山中不可久留，那么，王孙究竟是可留还是不可留？这就等于在全诗前面所达之意之外，又别开一层新意，而王孙究竟是留还是不留，想弄明白这一点，就必须回头再仔细品味体悟诗意，这就又使得诗意由此循环往复，给人余音绕梁，三日不绝的无穷回味。

从上面的具体分析中我们可以明显见出，王维《山居秋暝》的章法全由以象言说的言之意，以及以象尽意的诗之意驱动而来，诗歌的起承转合无不以意为关捩，这就充分证明了，以象言说对律诗的章法，有着十分重要的影响。限于篇幅，我们在这里只具体讨论了一首五言律诗章法与以象言说之间的密切关联，但这绝非仅限于王维的《山居秋暝》，可以说，以意为枢纽而架构律诗，是所有律诗章法的共同依循。如《杜陵诗律五十一格》云杜诗章法：“交股格，第一、第三、第六句，第二、第四、第五句，各相起应，词意通贯，交错如股。……续腰格，起联言天子、神仙事，次联言神仙事，三联为腰，言天子事以续之，而后起结联惊秋自叹、心存魏阙之情。”^{[13](P118~119)}其所言杜诗之交股格，即以诗之意为章法枢纽；而其所言续腰格，即以言之意、诗之意为章法枢纽。这一点，也可以从上引杨载《诗法家数》、黄清老《诗法》、曾李《诗则》中一再得到佐证，此不赘述。

三、以象言说对律诗审美追求的影响

律诗既以象尽意，则必以尚意为主，故袁枚《续诗品注·崇意》有云：“虞舜教夔，曰‘诗言志’。何今之人，多辞寡意！意似主人，辞如奴婢。主弱奴强，呼之不至。贯穿无绳，散钱委地。开千枝花，一本所系。”^{[14](P145)}诗既以尚意为本，则必致力于意境之生成；而意境是由言之意寻绎而出，以导向诗之意，此即司空图《诗品》所谓“超以象外，得其环中”^{[14](P3)}；因此，律诗必以意境混成，神完气足为最高的审美追求，此即司空图《诗品》所谓“不著一字，尽得风流”^{[14](P21)}。意境混成，神完气足，是尚意的必然结果，也是律诗的审美追求。

意境混成就是味外之味。《诗法正宗》云：“唐司

空图教人学诗,须识味外味,坡公尝举以为名言。如所举‘绿树连村暗’、‘棋生花院闭’、‘花影午时天’等句是也。人之饮食,为有滋味,若无滋味之物,谁复饮食之为。古人尽精力于此,要见语少意多,句穷篇尽,目中恍然别有一境界意思,而其妙者,意外生意,境外见境,风味之美,悠然辛甘酸咸之表,使千载雋永,常在颊舌。”^{[13](P321)}这一诗味具体体现在律诗的两个层面,其一是句中有味,其二是篇中有味。

句中有味,指的是律诗的每一句都构成一种或多种意境。其意境的构成,由言之意而生发,经由适当的联想组合,再生发出新的象之意。比如杜甫《登高》:

风急天高猿啸哀,渚清沙白鸟飞回。

无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来。

万里悲秋常作客,百年多病独登台。

艰难苦恨繁霜鬓,潦倒新停浊酒杯。^{[11](P1766)}

且看其首联中的出句。风是秋风,急是迅急。秋有凋残之意,此杜诗所谓“玉露凋伤枫树林”之意,故其有伤感之味,此一伤感,一为自己老迈,一为国事不可为。迅急则其从秋风中体味到的是一种伟力,虽然迅急但极其雄浑,故其有雄强之味,此一雄强,一为老骥伏枥志之心,一为家国中兴之念。这是其言之意。将风、急二字合而观之,并由此生发联想,则可得出诗人虽老迈伤秋,但其伤秋之心不单在于自己的时日无多,而在于因时日无多而引发的理想无成的慷慨,在于因家国多事之秋而引发的悲悯,在于希冀扭转乾坤的忠贞与豪迈,于是感伤之情一变而为雄浑悲壮,一己之念一变而为家国天下,立意高远,格调雄强。这是由言之意经由适当的联想与组合后生发出的新的象之意。天,本义为有形之天,喻义为人格之天,转喻为天子。天高即天高皇帝远,天高皇帝远则已与朝廷悬隔,天高皇帝远则国事不可为,既有遭际不偶的怨怅,也有为民请命的微讽。猿啸哀,一为拟声,哀转九绝,一为象征,民不聊生,这是言之意。将其与风急、天高组合而生发联想,这一句显然就是在伤己、忧国、念民中生发出的悲壮、雄浑、悲悯之意,这就是由象之意而来的新的句之意。这一新的句意虽然由不同的言之意组合生发,却都统一在悲的总体情怀之下,因而浑然一体。这一首诗的其他七句无不如此,限于篇幅,在此不再一一具体分析。

篇中有味,指的是在句中有味的基础上,通过每句不同之意的组合,由此生成出新的篇意。以杜甫《登高》为例,首联出句之意是忠贞之志可对日月,为

君为国为民之心历经挫折而不改;颌联之意是己虽日趋老迈,国事虽江河日下,但只要国在君在己在民在,忠诚不竭,万事皆当可为。颈联句意为己身为国事所牵,万里辗转,一生无有歇时,况多病之躯,独登高台,此心此情谁人知之,惟有独自承受。尾联句意为国事日艰、家事日窘、己身日老,虽有匡扶之志,却无施展之机,惟有于窘迫之中借酒一浇心中块垒。再将八句之意组合,由此生发出全篇之意:人生之秋、家国之秋、民生之秋,诚可哀叹,但忠贞之志不为此稍减,反而愈加强盛,百衰一体,则哀兵必胜,一切尚可有为;只要国事可为,即便己身衰惫残朽,又有何妨!这一篇意,虽由不同的句意组合生发而出,但贯穿其中的是一种主体情怀——悲,因而能浑然一体,无有间隔。正是在这一层面上,我们说诗味是以浑然一体的意境呈现出来的。

神完气足是意境混成的自然结果,也就是意境的巧妙组合,可以将其称之为诗之妙。《诗法正宗》云:“诗妙为变化神奇,游戏三昧。任渊谓:‘看后山诗,如参曹洞禅,不犯正位,切忌死语。’又诗之文,识者譬之散圣安禅,凡正言若反,寓言十九,言景见情,词近旨远,不迫切而意独至者皆是也。庄语不可用,谓之不韵;经书语不可用,谓之抄书。至于说道理,字字著相,句句要好,谓之‘作诗必此诗’,皆病也。刘宾客谓:‘诗者人之神明。’谓当神而明之,大而化之。”^{[13](P322)}由此可见,所谓诗妙,就是以尽意为主宰,不为规则所约束,本于规则又能超越规则,以化为手段,而达至的一种超凡境界。这一超凡境界,绝无挂碍,叙事而不泥于事,写景而不拘于景,言情而不住于情,说理而不牵于理。这一超凡境界,了无渣滓,叙述、写景、言情、说理水乳相融,婉转自如,通体明澈。如王之涣《登鹳雀楼》:“白日依山尽,黄河入海流。欲穷千里目,更上一层楼。”或景中情,或情中景,或叙事中见景,或叙事中生情,或情景中议论,或议论中复归情景。景与情会,景与理通。景而不见景,理又不见理。何等自如,何等洒脱,何等飘逸。这就是风神宛如,这就是气象宛如,这就是神完气足。其他律诗,如上引杜甫《登高》、王维《山居秋暝》,无不如此,此不一一分割。

要之,以象言说为律诗重要的言说方式。这一言说方式给律诗诗法带来了深远的影响。这一深远影响,体现在律诗诗法的各个层面。由于以象言说追求以象尽意,因而其句法不再追求表述的完整,而转向以言尽象,这使得句法颠倒、以核心词连缀成句、语义跳跃成为律诗重要的句法特征。由于以言

尽象、以象尽意成为律诗的追求，律诗的章法自然会以意为枢纽，而关涉起承转合，以言意为基础，以诗意为旨归。律诗的尚意追求，又使得诗歌整体上追求味外之味的意境混成，神完气足境界的巧妙营构。正是以象言说方式对律诗诗法产生了广泛而深刻的影响，才造就了律诗尤其是唐人律诗兴寄高远、气象浑然、惟在妙悟的独特风神。以象言说方式对律诗的成就之功，不可谓不大。

参考文献：

[1]阮元.十三经注疏[M].北京：中华书局，1980.
[2]楼宇烈.王弼集校释[M].北京：中华书局，1980.

[3]王先谦.诗三家义集疏[M].北京：中华书局，1987.
[4]朱熹.楚辞集注[M].上海：上海古籍出版社，2001.
[5]曹操，曹丕，曹植.三曹集[M].长沙：岳麓书社，1992.
[6]张少康.文赋集释[M].上海：上海古籍出版社，1984.
[7]罗宗强.魏晋南北朝文学思想史[M].北京：中华书局，2019.
[8]吴林伯.《文心雕龙》义疏[M].武汉：武汉大学出版社，2002.
[9]叶嘉莹.汉魏六朝诗讲录[M].石家庄：河北教育出版社，1997.
[10]顾绍柏.谢灵运集校注[M].郑州：中州古籍出版社，1987.
[11]仇兆鳌.杜诗详注[M].北京：中华书局，1979.
[12]陈铁民.王维集校注[M].北京：中华书局，1997.
[13]张健.元代诗法校考[M].北京：北京大学出版社，2001.
[14]郭绍虞，主编.诗品集解·续诗品注[M].北京：人民文学出版社，1963.

责任编辑 韩玺吾 E-mail:shekeban@163.com

The Relationship between Expressing Poetic Meaning through Imagery
and the Creative Method of Regulated Verse

Han Daian

(Department of Humanities and Communication, Yangtze University College of arts and
Sciences, Jingzhou Hubei 434020)

Abstract : Expressing poetic meaning through imagery is a significant mode of expression in regulated verse, exerting profound influence on its creative method. This influence permeates various aspects of the creative method of regulated verse. As this mode of expression seeks to convey poetic meaning through imagery, its syntax no longer pursues completeness of expression but turns towards describing imagery with language. This shift results in inverted syntax in regulated verse, with core words linked together, and semantic leaps becoming prominent features of its syntax. With the pursuit of conveying poetic meaning through describing imagery as the goal of regulated verse, the structural arrangement of regulated verse naturally revolves around poetic meaning, involving exposition, development, turn, and conclusion, grounded in the relationship between language and meaning and aiming at expressing poetic meaning as the ultimate goal. The pursuit of poetic meaning in regulated verse creation also leads to a blending of infinite poetic connotations, achieving a subtle balance of profound sentiments and vivid imagery. It is the profound impact of expressing poetic meaning through imagery on the creative method of regulated verse that creates its unique aura of lofty inspiration, holistic imagery, and exquisite insights, especially evident in Tang Dynasty regulated verse.

Keywords : expressing poetic meaning through imagery; describing imagery with language; interpreting poetic ambiance through imagery; regulated verse; poetry creation method