

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2020.06.018

论王船山的诗教意象观

——以吟咏立象和身体审美为视域

于琮^{1,2}, 苏保华¹

(1.扬州大学 文学院,江苏 扬州 225009;2.济南幼儿师范高等专科学校 初等教育学院,山东 济南 250307)

摘要:王船山从建构吟咏诗学的角度提出了一种崭新的诗教意象观。一方面,修正了自齐梁以来以诗歌声律说对诗歌音乐性阐释的不足之处,强调了诗歌音乐性不仅表现在诗歌语言的声韵,更表现在吟咏过程中书象向言象、言象向乐象的转变;另一方面,凸显了审美主体在诗歌接受中身体介入的重要性,分析了其“即情体之”“心物交合”的身体审美特征。由此,王船山立足于吟咏立象与身体审美视域的意象观,聚焦于诗歌意象的近身性、丰富性和瞬间生成性,有效地摆脱了诗歌“言不尽意”和“言之不足”的困境。

关键词:诗教;意象;吟咏立象;身体审美

中图分类号:I207.2

文献标志码:A

文章编号:1672-7835(2020)06-0137-09

儒家美学的基本特质是强调美善合一和通过审美活动来实现其伦理教化宗旨。这种审美理想的实现过程,可细分为礼教、诗教和乐教等不同形式。儒家美学所讲的乐象不仅仅指具有特定伦理内涵和教化功能的音乐符号体系。实际上,在儒家所崇尚的礼、诗、乐三者之间,始终存在着相互渗透、相辅相成的关系:一方面,在人们的生活之中,乐的使用要符合礼制和贯彻礼的精神;另一方面,在乐与舞、乐与诗等诸种艺术门类之间,也具有共生互文的关系。狭义之乐象即《荀子·乐论》中提出的“声乐之象”,广义之乐象即《乐记》所主张的由心动而致的“声者之象”。与两者相比,王船山所提出的乐象观可谓别具一格。基于诗、乐、舞的共生互文关系,他对诗歌乐象之内涵进行了拓展和丰富;基于诗歌的实践存在方式,他对诗歌乐象之外延加以必要的收束和聚焦。因此,王船山所言说的诗歌乐象既不限于人们通常所讲的诗歌所内含的语言、文字的音乐性,也不同于诗歌与音乐、舞蹈等其它门类艺术相互协同而形成的审美镜像。概言之,王船山的诗教意象观是在吟咏诗学视域下对于诗歌乐象的重新审视、

阐释和建构,一方面通过诗歌接受者的吟咏,诗歌作品的内在韵律获得外在的音乐存在形态和音乐审美品格;另一方面通过身体的在场,诗歌接受者不仅得以理解具有历史传承性的诗作本身的意义,也获得了足具当下性的鲜活的审美体验和伦理感悟。在王船山看来,借助吟咏和诗歌审美主体身体的在场,有助于实现“大乐盈而诗教显”的儒家诗学审美理想。

一 王船山诗教意象观的内在机制

船山诗教意象观的内在机制表现为吟咏立象中的声象相谐、身体审美中的“体情”与“通感”。

(一) 吟咏立象中的声象相谐

诗自古可吟、咏、歌、诵,因此诗之乐亦可分为“内形式”和“外形式”,即诗的内在于音乐性(如韵脚、平仄、格律等)和外在于音乐性(如配乐、调式等)。随着诗作完成,诗的内在于音乐性就已随作者的遣词用韵而凝固在诗歌文本之中了,等待后世的读者去开启发掘。默读书象固然可以作用于鉴赏者的心灵,但因文字的表意和表情功能,其音乐性在很大程度上是被遮蔽的,只有在吟咏之中,

收稿日期:2020-05-23

基金项目:国家社科基金一般项目(18BZW021);山东省职业教育教学改革一般项目(2019293)

作者简介:于琮(1979—),女,山东青岛人,扬州大学博士生,济南幼儿师范高等专科学校讲师,主要从事中国古典美学和诗学研究。

诗作的内在音乐性才被激活,与外在音乐性最大限度地糅合为一体。内在音乐性主要体现在作诗时的原初状态和诗歌的声律音响特征,由此,船山所主张的吟咏立象表现在以下两个方面。

1.寓目吟成,入耳警心

船山认为,诗人即景而吟,乐象生成:“寓目吟成,不知悲凉之何以生。诗歌之妙,原在取景遣韵,不在刻意也。”^①兴会吟诗中,视觉带来的情感抒发,转化为听觉与文字。在心目口耳感通之中,“取景遣韵”“但即景关生语,情切而不下俗,乃得对此微吟”^②。在这种直觉状态中,瞬间乐象的创构连通心与物,实现了个人与自然之间的相生相化。船山有言:

只咏得现量分明,则以之怡神,以之寄怨,无所不可,方是摄兴观群怨于一炉锤,为风雅之合调。^③

“现量”是佛教语,是指感觉器官对于事物的反映,具有直接性、非思维性。主体之心与客体之物相触而显现于声、以音节之,方成乐象。心、时、事自在具足,声音顺势而来,律合于天,“如所存而显之”。“现量”而成的乐象或怡神,或寄怨,具有生气勃勃之象,追慕生命之风雅神韵。

程亚林曾指出,船山标举“兴会”“吟魂”“现量”为创作的第一层次,强调直觉的体悟与感受^④，“忽然得者正自入微,此所谓吟魂也”,体悟到事物微妙,“得”之后“入微”：“吟魂罩定一时风物,情理自为取舍,古今人所以有诗者,藉此而已。”^⑤可见,吟咏是构思创作过程中自在伴随的動作与状态。乐象生成中,选词用韵所呈现的声音是否动人,是乐象能否创构生成的关键。声音能够“喻其微而得之于心,非徒外修其文”^⑥,它比文字更感性直接,且具有象天法德的原发性特征。因此,在身体场域下的自在吟咏,引人进入“吟魂”状态,把握住精微细腻,辅之以相谐的声韵,诗乐之美叠生,耳目与心相通,以化君子之德,“入耳警心”。

船山从诗歌创作实践出发,肯定基于个体生命的吟咏是诗歌存在的基本方式,也是古乐风貌

留存的重要途径。书面文字记录的诗歌只是材料,经过人们的吟咏才成为活态诗歌,才具有功能性。文人吟咏创作的诗歌文本,若想代代相传,需要后世也同样吟咏体会,创构乐象涵泳,才能保持鲜活的生命力。从生命美学的角度看,诗歌生命力不仅仅是在文字中,更是在吟咏的声音及乐象中。人要以诗性的方式生存,诗要以人性的方式存在,吟咏沟通二者。没有吟咏,诗歌就不会成为现实的人性的存在方式,而只是一种书面的记录。乐象在没有吟咏之前都只是一种可能性存在,读者结合自身的审美经验,通过吟咏体悟,将可能性转化为鲜活灵动的有机符号系统,文本的意义才能逐层打开。诗与“乐”紧密相联,在吟咏乐象中传达心志情感,声情相谐,这就是传统诗学最简单的声歌之道。

2.沉响细韵,穆耳协心

乐象创构于诗乐合一之时,礼乐是其特殊的表现形式,诗乐分离之时,则主要落在文字音响之上。船山推崇自然声律,对于诗歌的音响要求尤高。情感“必永于言”,乐象的创构需要声韵的规整,才能实现审美的生成。

船山曾将诗歌与经史进行比较,并指出诗歌的声律音响特征:

文章之道,自各有宜,典册、檄命,固不得以爽厉动人于俄顷,若夫契音使圆,引声为永者,自藉和远幽微,动人欣戚之性。况在五言,尤以密节送数叠之思。^⑥

船山精辟地指出,“言”只有存于“咏”才具有与文章不同的艺术风貌,才能成其为诗,“契音使圆,引声为永者”,达至“和远幽微,动人欣戚之情”。圆润饱满的音节连贯成一个整体,如粒粒珍珠,又如汨汨流水,听觉视觉的互通互感中,“密节”不迫口耳,以成乐象。

立足乐象,船山进一步指出诗道与史法的区别:“史才固以櫟括生色,而从实著笔自易;诗则即事生情,即语绘状,一用史法,则相感不在永言

①王夫之:《船山全书(第14册)》,岳麓书社1996年版,第559页。

②王夫之:《船山全书(第14册)》,岳麓书社1996年版,第1403页。

③王夫之:《船山全书(第14册)》,岳麓书社1996年版,第1019页。

④程亚林:《寓体系于漫话——论王夫之诗歌理论体系》,《学术月刊》1983年第11期。

⑤王夫之:《船山全书(第4册)》,岳麓书社1996年版,第896页。

⑥王夫之:《船山全书(第14册)》,岳麓书社1996年版,第1008页。

和声之中,诗道废矣。”^①诗道存于“永言和声中”的“相感”,声韵节奏乃为诗的生命,包括节奏、韵脚、密字,“诗之不可以史为,若口与耳目之不相为代也”^②,一旦“咏”亡,萦绕于“口耳目”之声消失,诗道废也。“引声为永”,声而成象,象以显情,动入之心。

船山非常推崇诗中见出声象的风雅之作。王维有首《观猎》:“风劲角弓鸣,将军猎渭城。草枯鹰眼疾,雪尽马蹄轻。忽过新丰市,还归细柳营。回看射雕处,千里暮云平。”声音描写劈头而来,高绝突兀,风声疾呼,弓弦鸣响,苍鹰呼啸,马蹄哒哒,前面八句,打猎的声音回旋于耳。诗歌韵脚“鸣、城、轻、营、平”以饱满的后鼻音,传达出壮观的气象。首句除韵脚外的“风、弓”,也是后鼻音,凸显了震耳欲聋的嗡鸣声。“劲、角”是舌面音,“弓”是舌根音,带来咬牙厮杀的感觉。“角弓鸣”蕴含与声音相关的典故“鸣镝”,“鸣”是一种响箭发射的声音。《史记·匈奴列传》有载:“冒顿乃作为鸣镝,习勒约束其骑,射令曰:‘鸣镝射者而不悉射者,斩之。’”王维用此既赞叹将军善射,又创设了声响之境。随着将军猎归,后四句的雄壮似有所减弱,但实际并未如此,船山点评曰:

后四语奇笔写生,毫端有风雨声……右丞之妙,在广摄四旁,圆中自显……猎骑之轻速,则以“忽过、还归、回看、暮云”显之;皆所谓离钩三寸,皴皴金鳞,少陵未尝问津及此也。然五言之变,至此已极。右丞妙手能使在远者近,抟虚作实,则心自旁灵,形自当位。苟非其人,荒远幻诞,将有如“一一鹤声飞上天”,而自诩为灵通者,风雅扫地矣。是取径盛唐者,节宣之度,不可不知也。^③

船山评价为“风雨声”,正是因为诗中的声音呈现极为出彩,乐象淋漓尽致。“风雨声”体现在:“忽过”“还归”四字,构成意脉相承的流水对,带出了将军猎归瞬息千里之势,“忽”是个人声字,“过”是仄声字,两个仄声的顿挫也比拟了迅雷不及掩耳之势,“还归”两字是平声,看似转疾为缓,但“还”古音读“xuán”,意为敏捷,字义里依然饱含着迅捷之势,平声声调则传递出猎归凯

旋的轻快喜悦之情,与前之“忽过”既呼应又互补。

尾联已是风定云平,一片平和,但这其中的典故却又将人拉回到了逐鹿鸣镝的战场,“射雕处”用北齐斛律光射雕之典写将军之雄杰,《北史·斛律光传》有载:“斛律光出猎时,见一大雕,射中其颈,形如车轮,旋转而下。人叹曰,此射雕手也。”拉弓开弦之声、大雕坠落之声、众人赞叹之声,都蕴含在这个典故中,随着诗歌的吟咏层层荡开,“回看”“暮云”的平声韵又使这种余韵蜿蜒绵长,呼应了开篇的声音描写,豪兴不已,令人留连!

历代评论此诗,大多关注诗歌前四句的声势,船山独辟蹊径,认为王维的精妙在于“广摄四旁,圆中自显”,这就是“心物交融”的体现,“抟虚作实,则心自旁灵,形自当位”。王维既注重词语声韵的选择,也注重典故意象所创设的声音之境,写足了将军的英武之气。船山所言之“风雨声”当有多重意蕴:一是指自然界的风之声;二是打猎或战时的角弓之声、马蹄之声、马鸣之声;三是作战时将军雄壮威武的精神气象。此处未必坐实,但王维作此诗时,雄心抱负、盛唐气象洋溢其间,与其“纵死犹闻侠骨香”的气节一脉相承。也正因此,才有如是诗歌。船山关注于此,与他身处明清之际的痛苦相关,他以“六经责我开生面”的骨气,“留千古半分忠义”的期冀,坚守着中国文化的精神传承。

王维的《观猎》在选词造境上极为用心,关注乐象的生成,这样的诗歌如果只是默读,难以见意尽情,唯有吟咏,才能于乐象中会情。作者创作时从声音角度考虑,鉴赏者亦需回到创作之始,才能体会到声音的力量。正如朱自清先生所言:“文言文和旧诗词等,一部分的生命便在声调里;不吟诵不能完全领略它们的味儿。”^④

乐象的实现伴随着声音流转和意识流动的不断调整。物象本身的意蕴、时代背景下的历史经验、当下场域中的个人体验,叠加在一起的意识影响着声音的呈现,经由身体场域、人心触动变成活生生的可与之共鸣共情的审美对象,实现乐象的创构。正如朱光潜所指出的:“作者(音乐家或诗人)的情绪直接地流露于声音节奏,听者依适应

①王夫之:《船山全书(第14册)》,岳麓书社1996年版,第651页。

②王夫之:《船山全书(第15册)》,岳麓书社1996年版,第812页。

③王夫之:《船山全书(第14册)》,岳麓书社1996年版,第1001—1002页。

④朱自清,叶绍钧:《国文教学》,开明书店1948年版,第138页。

与模仿的原则接受这声音节奏,任其浸润蔓延于身心全部,于是依部分联想整体的原则,唤起那种节奏所常伴的情绪。”^①

归根结底,船山认为,“意、语、气,相得而成声音者也”^②,声音是有含义的,选词用韵决定了诗歌的意、语、气的变化,“其声其情,自然人人者甚。”^③“穆耳协心”关注乐象的审美,“入耳警心”侧重乐象的德化,咏诗作诗、咏诗赏诗,这是重倡“诗道”的必经之路。乐可以“广其节奏,省其文采,以绳德厚,律小大之称,比终始之序,以象事行”^④,实现主体与乐声互为主体性的“映照”,“‘理想人格’的建构,即是‘兴象’的规模”^⑤。乐象创构对主体人格的塑造是有影响的。

从吟咏角度看,乐象生成伴随着诗歌创作和鉴赏的整个过程。乐象的创构由主体与客体共同完成,先由主体以能够表达声情的语言文字记录下来,再由客体在长言吟咏中体悟声情并激发个人的情感体验。从“寓目吟成”的直觉映象到“沉响细韵”的审度定象,以“入耳警心”“穆耳协心”为原则,最终情之哀乐必现。乐象依托身体场域,在吟咏诗歌的过程中感发而成,是基于情绪波动的听觉反应,是兼具教化和审美的感性象征符号。“契音使圆”,是回归身体在场的审美体验,形而下的感知推进了形而上的建构。

(二) 身体审美中的“体情”与“通感”

乐象的生成离不开感性的吟咏,身体是吟咏行为的发出者,是“诗性的发源地”。“身体”概念不单指肉身,而应包括认知、情感等,是行为与情思的结合。在多数文论研究者看来,诗歌只是语言艺术中的一个特殊门类,认为研究诗歌的艺术性几可等同于探究书象的内在机理和外在审美功能^⑥。实际上,这种观点恰恰忽视了主体以身体“在场”而对于诗歌审美意象的建构作用,自然也就导致对古人吟咏诗歌带来的独特感受秉持了一种漠然态度。书象是以文字符号作用于主体的感知,必须通过概念转换,借助审美主体的认知、想象、情感等因素,才能形成审美意象并产生审美

功能。乐象则不然,一方面是“即情以体之”,另一方面是“心物交合”。前者指向对于特殊情境的独特体验,后者既强调了个体与世界的圆融无碍,也包含了乐象之所以能够融合心物的内在机理。吟咏有助于“体情”,进而形成审美“通感”。

1. 手口心耳,即情体之

乐象的实现离不開口耳身心的相摩相荡,即身性审美的展开尤为重要。对于由声到音再到乐的变化,船山解释道:“音由人心之喜怒哀乐而生,则即情以体之而贞淫见矣。”^⑦“喜怒哀乐”激发了“音”即乐象的产生,所谓“即情”;“体之”则“贞淫见”,在吟咏中生成“喜怒哀乐”之声象。经由主客体双方的身体知觉,在“感同身受”的状态中实现了诗歌意象的再创造。

所谓“即情”,即人心“感于物而动,故形于声”,这是乐象创构的起点。船山解释为:“心有合离攻取,因事物之同异从违而喜怒哀乐征见于声响,凡口之所言,气之所吹,手之所考擎之节,皆其自然之发也。”^⑧回到诗歌创作之初,所有的喜怒哀乐之声响,口中的言语,气蕴的贯通,手足的击节,都是身体感于外物的自然生发。从心理感受到外在声音呈现,嗟叹、歌咏,再到与之相应的手舞足蹈等动作,一线贯穿,连环而生。

所谓“体之”,即以声感人所带来的审美主体的体验、感受和悟解,这是乐象创构的终点。从自然感应到艺术形式的形成,乐象的创构是一种非理性的无意识行为,但又与主体能力紧密相关:“唯手口心耳无固然之则,故虽圣人,必倚律以为程,则管不待吹,弦不待弹,鼓不待伐,钟不待考,而五音十二律已有画一之章。”^⑨乐象之所以能“即情以体之”,是因为乐象的生成如钟嵘所言,是吟咏直寻、直觉顿悟的瞬间感觉。

总之,从身体美学角度看,“即情以体之”的诗歌吟咏是对整个身体的调动,通过声音载体,将手、口、心、耳、目联系在一起,统合身体与心灵的韵律,实现对生命整体性的回归。荀子《正名》里曾明确指出耳目是身体感知的重要通道:“形体、

①朱光潜:《诗论》,北京出版社2005年版,第157页。

②王夫之:《船山全书(第3册)》,岳麓书社1996年版,第502页。

③王夫之:《船山全书(第14册)》,岳麓书社1996年版,第518页。

④王文锦译解:《礼记译解》,中华书局2016年版,第485页。

⑤蒋年丰:《文本与实践——儒家思想的当代诠释》,台北桂冠图书股份有限公司2000年版,第149页。

⑥向阿红:《通俗与哲理的辩证:试论陶行知诗歌的美学表达》,《河南师范大学学报(哲学社会科学版)》2019年第4期。

⑦王夫之:《船山全书(第4册)》,岳麓书社1996年版,第894页。

⑧王夫之:《船山全书(第4册)》,岳麓书社1996年版,第461页。

色、理以目异,声音清浊、调竽奇声以耳异……微知则缘耳而知声可也,缘目而知形可也,然而微知必将待天官之当簿其类然后可也。”^①船山在诗歌吟咏实践中体会到,诗歌音乐美的最高境界是对“穆耳协心”的追求,避免“惶耳烦心,口促气忿”^②,既需口耳心目的合力协成,亦需“思想”“情感”“语言”“声音”的综合调动。不谋而合的是,朱光潜先生也曾对身体“在场”的重要性加以分析:“‘动’蔓延于脑及神经系统而产生意识,意识流动便是通常所谓‘思想’。‘动’蔓延于全体筋肉和内脏,引起呼吸、循环、分泌运动各器官的生理变化,于是有‘情感’。‘动’蔓延于喉、舌、齿诸发音器官,于是有‘语言’……这三种活动是互相连贯的,不能彼此独立的。”声音感人,引人向善,需要全身通力合作:“在运用思想时,我们不仅用脑,全部神经系统和全体器官都在活动……目光、颜面筋肉以及全体姿态都现出一种特殊的样子。”行走也是不可缺少的身体动作,“亚里士多德运用思想时要徘徊行走,所以他的哲学派别有‘行思派’的称呼”^③。于是才有屈原“行吟泽畔”,刘琨“负杖行吟”。

吟诗中的肢体动作是身体实践中的自然呈现。“从前私塾学童背书,常左右摇摆走动,如果猛然叫他站住,他就背诵不出来。如果咬住舌头,阻止发音器官活动,而同时去背诵一段诗文,也觉得很难,摇头摆脑抖腿,是从前中国文人作文运思时所常有的习惯,这些实例都可以证明,思想不仅用脑,全体各器官都在动作……思想是无声的语言,语言也就是有声的思想,思想和语言原来是平行一致的。”^④肢体动作的本能反应,调动全身各个器官同时进展,合力完成读书思考这件事,并无先后关系,“思想情感与语言是一个完整联贯的心理反应中的三个方面”^⑤。古人作诗常一边想一边吟,“寻思必同时是寻言,寻言亦必同时是寻思”^⑥。根据作诗实践,咏诗、咏思、咏言三者之间

原本就是密不可分的关系。

2. 心物交合,感而遂通

船山认为乐象之生成来源于心物交合之感。他曾记听其兄吟咏诗歌一事,可窥一斑:

尝记庚午除夜,(兄,王介之)侍先妣拜影堂后,独行步廊下,悲吟“长安一片月”之诗,婉转唏嘘,流涕被面。夫之幼而愚,不知所谓,及后思之,孺慕之情同于思妇,当起必发,有不自知者存也。^⑦

船山说自己当时幼小愚钝,不解其兄悲咏此诗的孺慕之情。夜深人静,其兄“独行”徘徊于廊下,见月生情,念及父母,婉转歔虚之音应时而生,泪流满面。此诗原写怨妇思夫之情,其兄在吟咏中借他人之酒杯浇胸中之块垒,这就明显属于身体在场的情之流露,乐之心和乐之物的融合,此情此境,乐象创构自然生成。“元韵之机,兆在人心,流连跌宕,一出一入,均此情之哀乐,必永于言者也。”^⑧人心是乐象创构的动力源和触发点,主体种种细致入微、难以言传的心理变化和情感波动,都融汇于长言咏叹之中,进而凝聚生成灵动的诗歌乐象。吟诵涵泳的过程本身不仅是观物取象,也是凝神“味象”,“于唱叹写神理,听闻者之生其哀乐”^⑨,乐象作为一种特殊存在的有机符号形式,具有感人至深的审美效果。

正是这种“当起必发”的乐象开启了由“知”到“觉”的转化,这种“觉”并不限于审美主体听觉感受,而是近乎《周易》中所讲的“统觉”或“通感”,因为“《易》,无思也,无为也,寂然不动,感而遂通天下之故。非天下之至神,其孰能与于此。”船山以筮者通神为例阐释了其内在机制,并说明了卜筮与“味象”的相似之处:“学《易》者以心遇之,筮者以谋求通焉。”^⑩学易者用心叩问卦爻,以内心的积淀与卦象通和,这种状态与吟咏诗歌的神韵自得颇为类似。用心发现事物之幽微之机,

①王先谦:《荀子集解》,中华书局1988年版,第416页。

②王夫之:《船山全书(第3册)》,岳麓书社1996年版,第389页。

③朱光潜:《诗论》,北京出版社2005年版,第106页。

④朱光潜:《诗论》,北京出版社2005年版,第106—107页。

⑤朱光潜:《诗论》,北京出版社2005年版,第110页。

⑥朱光潜:《诗论》,北京出版社2005年版,第121页。

⑦王夫之:《船山全书(第15册)》,岳麓书社1996年版,第100页。

⑧王夫之:《船山全书(第15册)》,岳麓书社1996年版,第807页。

⑨王夫之:《船山全书(第14册)》,岳麓书社1996年版,第953页。

⑩王夫之:《船山全书(第1册)》,岳麓书社1996年版,第555页。

敏锐捕捉,自然呈现其伦理与通变:“静含动理,情含性绪,喜怒哀乐之正者,皆因天机之固有而时出以与物相应。”^①由此可知,作者如是创构乐象,读者亦需沿波溯源以求,内审外观致力。

进而言之,乐象之所以能够融合心物,其内在机理与身体审美紧密相关。吟咏可通过运气、发声、度情,感知声音在身体把控下呈现出来的每个细节。董仲舒对此有细致的阐发:“声发于和而本于情,接于肌肤,臧于骨髓。故王道虽微缺,而箠弦之声未衰也。”^②这种主体参与的生命体验极具冲击力,它真实质朴、富于个性且流态不居,即船山所言“时出”和“静含动理”。对于声之长短高低的掌控,就是对自己与世界的感知与协调。乐由耳目进入,经身体感知场域的整合,与本身的生理机能共生共变。诚如吕叔湘先生所说:“那念的人一面念的时候,一面他的思想感情就在活动了,他就把作品里的妙处一面哼出来,一面哼进去。”^③经由吟咏揣摩,主客体二者配合适当,进入无我自如的境界,平和安详地实现礼乐文化的达成。伴有表情动作、吐气发声的吟咏训练成为写诗读诗的自然方式,成为生命的习惯,就会带来更加圆融的精神升华。这种通过身体训练感知提升生命整体的方式,是实践身体美学的优势所在。这与鲍姆加登所言美学是立足感觉接受力的观点也颇为吻合。

以听觉为出发点的乐象创构,综合了理解力、想象力、洞察力与表达力,以个体的真实体验为生成场域,臻至自在自为的审美情景之中。在声音的呈现与感知上,身体和思维凝成了紧密联系的和谐整体。正如王晓华所言:“没有身体,就没有属人的世界,就没有诗。离开了身体的行动、感知、思考,世界就无法获得理解,诗学就不会获得诞生的机缘。只有进入身体学的层面,诗学的视野才会豁然开朗”^④“诗者,象其心也”,由音声起又落实到内心的乐象创构过程:一是延续周公治礼作乐,以中正平和的祭祀乐为主,追求典雅纯正,承载精神教化,如牛龙菲所言,“乐”之为“象”,乃“无像之象”,其所征示,乃形而上之

“道”,非形而下之“器”^⑤;二是作为读书方法延续的吟咏,在行为与实践一体中,基于听觉的音声节律有助于理性秩序的建构,也就是柏拉图所讲的“可以帮助无序无理的人类灵魂回归秩序”^⑥。船山主张通过一系列动态变化的声音(声律)创构乐象,借助身体场域,“即情体之”“心物交合”,实现“象外之象”的审美生成,正是要追慕前者而发扬后者,延续乐教传统中的乐语教育。

二 王船山诗教意象观的历史价值及其局限

王船山诗教意象观的提出隐含着—个基本主旨,就是以诗歌审美为中介,力求摆脱诗歌文本“言之不足”和“言不尽意”的窘境,努力打破诗教、礼教、乐教三者之间久已存在的人为壁垒。如果我们简略回顾一下明代的诗学史,这种诗歌理论主张的独特价值就更加明显。在明代诗坛,诗学理论大体可以分为两派,一派是强调继承风雅传统的“格调说”,另一派是力斥“格调说”的“性灵说”,两派诗学观虽在理论立场上截然不同,但却都没有充分关注诗歌的音乐美。船山主张乐体诗用,既从诗学理论上凸显和强调了“诗乐一体”的审美机制,也在审美实践层面角度凸显和强化诗歌的音乐之美,立足于吟咏立象与身体审美视域,丰富了诗歌的表达和呈现方式,可以说是既保持了传统儒家的诗教立场,也促进了诗歌审美实践的个体性建构。

在中国传统诗学中,诗言志、诗缘情和诗载道是最具代表性的诗歌理论主张,尽管三者皆因时世、语境及诗歌创作实践状况的不同而具有各自不同的理论聚焦点,但在这三种诗学理论的背后,都包含了对于诗歌意象的构成及功能的反思。早在《周易·系辞》中就有记载:“子曰:书不尽言,言不尽意。然则圣人之意,其不可见乎?子曰:圣人立象以尽意。设卦以尽情伪。”孔子认为,圣人之所以建构《周易》卦象这样一个符号系统,就是为了规避文字和语言本身的局限性,以求完整地表达其思想情感。孔子此处所讲的“立象

①王夫之:《船山全书(第4册)》,岳麓书社1996年版,第889页。

②冉昭德,陈直主编:《汉书选》,中华书局1962年版,第175页。

③吕叔湘:《中小学语文教学问题》,《苏州大学学报(哲学社会科学版)》1978年第2期。

④王晓华:《身体诗学》,人民出版社2018年版,第44页。

⑤牛龙菲:《乐象之象与乐象之易》,《音乐探索·四川音乐学院学报》1994年第3期。

⑥柏拉图著:《蒂迈欧篇》,谢文郁译,上海译文出版社2005年版,第87页。

以尽意”与在文学作品中通过塑造形象或建构意象来表达作者的思想情意不尽相同。一方面,从生成论层面看,易象固然具有诉诸感官的知觉表象,但这种知觉表象既包含了阴阳五行之理,也蕴涵了数的变化原则,相对于自然造化中万事万物及人类日常生活的种种境况在表象层面所具有的具体丰富性而言,易象实则经过了化繁为简和化具象为抽象的思辨改造过程。另一方面,从功能层面来看,易象符号系统的性质包含了两个维度,即“尽意”和“尽情伪”,既可以完整准确地表达圣人之意,也可以深刻揭示外部世界的人情物理,因此,人们把握和领悟象数之理,在历时性上可以接续民族文化精神,在共时性上可以考察特定时代在政事、风俗上的得失。简而言之,易象符号系统既是一种对于自然和人类社会的形而上的概括,也为民族共同体成员的文化认同确立了行之有效的标杆,进而为实现化育万民之根本目标提供了有力的帮助。

化育万民不仅是易象符号系统的价值取向,也是诗、乐、舞所共同追求的目标。我们不应忽视的是,不同的符号系统在性质和功能机制上往往存在极其重要的区别,这种区别既表现在诗、乐、舞与易象符号系统的差异上,也表现在诗、乐、舞三者之间所保持的相对独立性上。

先谈第一种区别。由于年代久远,对于《周易》的具体含义及功用可谓众说纷纭。一般而言,《周易》建构了一种兼具表意功能和形象表征的特殊的符号系统。易象符号系统固然可以对人们的情感产生潜在的影响,但更主要的是作为认识工具来帮助人们概括、把握自然、社会和人生的规律。只不过,其概括和把握的方式有些类似现象学中所讲的“本质直观”,即审视卦象的变化,打通思辨和想象之间的壁垒,直接形成对于事物的浑整性认识。与之相比,诗、乐、舞固然也要表意,但它们所要表达的并非是一种先在凝定的意义,只有在主体在场的情况下,主体与对象之间形成一种特定的融通关系,其意义才真正得以生成和呈现。换言之,卦象所谓沟通天人中的“人”,是与世界原本处于对峙状态的集体性的“人”,而诗、乐、舞所融通的主客关系中的主体,在很大程度上要落实到个体的人,它们不仅是作为认识对象而存在,还是作为审美对象而存在,更是作为个体的一种审美实践方式而存在。由此可见,虽然在卦象符号体系和艺术符号体系中都需要“立象

尽意”,但其能指和所指皆存在着质的差异,同时也各自发挥着截然不同的社会功能。

再来说第二种区别。诗、乐、舞三者之间原本有着天然的联系,上古所谓葛天氏之乐,实则是诗、乐、舞三位一体旨在沟通天人的综合艺术,也是周代礼乐文化最具典型性的呈现形式。到了春秋时期,诸侯纷争,礼崩乐坏,这种综合艺术也顺理成章地分离,形成了蕴含着新的形式意味的歌诗和乐舞。其中诸侯赋诗和八佾舞于庭是极具代表性的现象,两者共同之处在于挑衅周天子的权威,蔑视世代承袭的区分贵贱尊卑的礼制,淡化艺术的伦理教化功能。两者又有细微之别:前者通过对《诗经》中的篇什加以功利主义的随意引用和发挥,解构了原本附加于诗作之上的神圣意味;后者则直接割裂了乐舞与国家伦理秩序之间的紧密联系。

在以民族共同体意识形态为内核的礼乐文化体系中,人们更重视诗歌、音乐和舞蹈之间在表意功能所存在的整体性和互文性。随着春秋末期的礼崩乐坏,诗、乐、舞等艺术形式再一次向民间下移,进而导致审美活动呈现个体化趋势。尽管其中依然存在着官方艺术观念与民间艺术观念、群体审美意识与个体神秘意识之间的种种差异和对峙,但一个不争的事实是,诗歌、音乐、舞蹈作为不同门类的艺术类型,其各自不同的立象方式和审美功能渐趋受到人们的重视。因此,《毛诗序》中就讲:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”这段话不仅提出了“诗言志”说,更重要的在于,强调了从表情功能上考察,乐和舞可以在一定程度上弥补诗歌抒情可能出现的“言之不足”的弊端。也就是说,音乐之象和舞蹈之象对于构成诗歌的书象来说具有一种辅助功能,可以使之更充分或准确地表现主体的情感。

当然,《毛诗序》所讨论的对象是《诗经》,而不是文学自觉以后所出现的广义诗歌,此处所讲的“情动于中而形于言”也不能完全视同于后世个体的诗人抒发一己之情。按照逻辑推断,当诗、乐、舞独立之后,失去了音乐和舞蹈的辅助,诗歌“言之不足”的本体性缺陷会更加凸显出来,不仅诗歌创作可能趋于凋零,即便对于《诗经》中的诗作而言,其审美和教化功能也理应大受影响。很显然,这个推论与后世诗歌的创作、接受以及《诗

经》传播的实际情况不相吻合。个中原因何在?最为常见的解释是,诗歌是一种长于抒情的文体,它能够“状难写之景如在目前,含不尽之意见于言外”(欧阳修《六一诗话》所引梅尧臣语),也就是强调诗歌具有立象尽意和意在言外的双重性质。在我看来,这种看法仅仅是着眼于诗性本身而提出的见解,还不足以完美阐释诗意建构和诗意接受的内在机理。因为,从立象尽意的角度看,诗歌不及舞蹈;从意在言外的角度看,诗歌不及音乐。概言之,诗歌之所以具有其独特魅力,关键在于在诗歌接受过程中,审美主体可以唤醒诗歌所蕴含的内在的音乐性和舞蹈性。通过吟咏,诗言转化为更为隽永空灵的乐性之诗;通过审美主体身体介入,歌诗可以呈现为更为形象具体的舞性之诗。

以书立象以尽意和以言立象以尽意共同为诗歌立象服务。二者既有区别又相互补充,王船山释“书不尽言,言不尽意”时曾就此阐释:

“书”谓文字,“言”,口所言。言有抑扬轻重之节,在声与气之间,而文字不能别之。言可以著其当然,而不能曲尽其所以然。能传其所知,而不能传其所觉。^①

船山根据吟诗体验,从乐象创构的角度辨析了书、言“不尽意”的程度之别:言有声与气的流动变化,其间包含着抑扬轻重的不同节奏。这种口吻声情所包蕴的独特与幽微为文字所难以准确传达,活灵活现的声腔语调,具有强烈的“在场感”,更能引人入胜。“言”是个指事字,是在舌之上部加了一个指示符号,强调由口腔发出,生动活泼。《说文》释曰:“直言曰言”,“直”则强调毫无遮蔽的自然流露,诗本就是触物所感,如钟嵘所言“古今胜语,皆由直寻”^②。口头语言比书面语言多了一种声音存在形式,即乐象,由此多了更细腻的感性呈现,在表情达意的功能上具有先天优势。

船山认为,“意”分可言和不可言,可言可传的是“知”,是事物存在现状之“当然”;然而,言不能传的是“觉”,是事物生成原因之“所以然”。尽管“言”优于“书”,但仍有局限,能传“当然”和“所知”,不能尽“所以然”和“所觉”。从“知”到“觉”的实现需要极为敏锐的捕捉力、细腻的感知

力和丰富的表现力。如何实现“觉”的表达呢?古人尊崇歌咏言,船山也提倡吟咏,认为“言以奠声,声以出意”^③,欲尽意,则需畅声即创构乐象;欲畅声,则需长言吟咏以畅言。在由“言”到“永”再到“意”的达意链条中,乐象以声音路径弥补文字路径的不足,最终实现“觉”的表达。基于此,船山提出“以永畅言”^④的吟咏诗学主张,主张以长言立象以尽意。相比于书象、言象,长言吟咏伴随着深层的思考、幽微的心理变化以及丰富的有旋律的声音表达,生成的乐象有别于前二者。

从符号学角度看,乐象比书面语言具有更大的想象性、灵活性与包容性。船山认为,乐象丰富生动,不需要任何中介,即可直接唤醒人身体沉睡隐匿的情感:“物之相感也莫如声,声入心通,不待形见而早有以应之。”一方面,乐象应心而不待“形见”。“形见”中所讲的“形”既可以是借助“书象”(文字符号)来表现和传达的间接形象,也可以是借助“物象”(舞者)所表演和塑造的直接形象。“声入心通”凸显了乐象所具有的独特性:“乐象”作为一种直接感性形式,与审美主体的情感之间存在着一种异质同构关系或同频共振功能。另一方面,虽然所有的符号形式都具有表情达意功能,但就符号功能的实现而言,在表情和达意之间依旧有着先后顺序之别,究竟是先表情然后达意,还是先达意而后表情,不仅由其内在机理所制约,在符号功能实现的客观效果上也截然不同。

毋庸讳言,作为一个坚定的儒学大师,王船山沿袭了儒家乐象德、乐象成、声为乐象的传统观点,这使得他的诗教意象观具有了一定的时代局限性。他认为对乐的领悟决定道德境界,虽然“诗赋者,无所利用于天下者也”,但“人之乐于为善而足以长人者,唯其清和之志气而已矣”。这里王船山所讲的依靠诗歌兴发来陶冶的“清和之志气”,不完全等同于儒家的“修治齐平”之志向抱负,而是更接近于一种过犹不及的理想人格。不过,其中多少还是夹杂着以乐歌意象为器用的功利主义诗学观念。若参以康德之后流行起来的“无目的的合目的性”的艺术自律论,重新审视船山的意象诗教观,其诗学理论对乐歌伦理价值的

①王夫之:《船山全书(第1册)》,岳麓书社1996年版,第566页。

②曹旭:《诗品集注》,上海古籍出版社2011年版,第220页。

③王夫之:《船山全书(第15册)》,岳麓书社1996年版,第147页。

④王夫之:《船山全书(第2册)》,岳麓书社1996年版,第251页。

过分偏重也是不言而喻的。正因如此,他主张在儒家道术研究之路上要“明于乐者,可以论诗,论经义”^①,这种局限性既属于时代的必然,也与王船山自身对儒家道术的坚守有着密切关系。瑕不掩瑜,王船山并未完全受限于儒者的身份,同时他也具有丰富审美经验且深谙诗艺,故而他极为敏锐地认识到,发生在身体场域中的吟咏所带来的声音之象实现了审美主体心理由“知”到“觉”的细微转化,不仅有效地解决了诗歌创作实践中存在着的“言不尽意”的窘境,并且巧妙地把诗乐一体和身体在场揉入对于诗歌审美实践的全过程,进而拓展和完善了中国古典美学视域中的诗歌意象观。王船山从建构吟咏诗学的角度提出的诗歌意象观,一方面,修正了自齐梁以来以诗歌声律对诗歌音乐性加以阐释的不足之处,强调指出诗歌音乐性不仅表现在诗歌语言的声韵,更表现在吟咏过程中书象向言象、言象向乐象的转变上;另一方面,凸显了审美主体在诗歌接受中身体介入的重要性。当审美主体身体进入诗歌接受的场域,他就不再只是用眼睛去阅读构成诗歌文本的文字,而是使自己的手、口、心、耳等其他官能全部处

于敞开状态,全部融入诗歌的情境之中,进而形成一种极其特殊的诗性通感^②。

结语

钱志熙曾指出:“诗学是一门传统的学问。这门传统学问只有在掌握中国古代文人在诗歌创作实践与理论批评同条共生这个整体的基础上才能得到现代的发展。”^③我们今天亦应把握这一点去审视诗学。船山一生笔耕不辍,作诗上千首,理论著作百万字,他结合二者,诗书歌之咏之,提出了具有儒家实践品格的意象观。他甄别了乐象与书象的不同,确定了乐象兆于心、感于物、发于声、成于象的过程,分析了其“即情体之”“心物交合”的身体审美特征,由此解决了“言不尽意”的困境。他坚守乐之优位,从诗歌的内在音乐性特征阐明了“吟咏乐象”比之“默读书象”的必要性。从身体审美和吟咏乐象角度看,船山百年前的思考极具前瞻性和实践性,既具有哲学反思,又关注感性审美,为当下诗学美学研究提供了反思研究的借鉴。

On Wang Chuanshan's Image Outlook of Poetry Education: From the Perspective of Image-chanting and Physical Aesthetic

YU Cong^{1,2} & SU Bao-hua¹

(1. School of Liberal Arts, Yangzhou University, Yangzhou 225009, China;

2. School of Primary Education, Jinan Preschool Education College, Jinan 250307, China)

Abstract: Wang Chunshan proposed the image outlook of poetry education from the perspective of constructing poetry-chanting. On the one hand, it revised the deficiencies that poetry rhythm interpreted poetic musicality since the Qi and the Liang Dynasties and emphasized that poetic musicality was shown not only in the sound of the poetic language, but also in the transformation from book image to word image, and from word image to music image in the course of chanting. On the other hand, it highlighted the importance of the aesthetic subject's physical intervention in poetry acceptance, and analyzed its physical aesthetic characteristics of “emotion and body” and “mind-matter interaction”. Thus, based on the image outlook of image-chanting and physical aesthetics, its proximity, richness and instant generation has solved the poetic dilemma that “words cannot fully express thought” and “speech is deficient”.

Key words: poetry education; image; image chanting; physical aesthetic

(责任校对 游星雅)

①王夫之:《船山全书(第15册)》,岳麓书社1996年版,第817页。

②张红:《林鹤峰的诗学思想》,《中国文学研究》2019年第4期。

③钱志熙:《关于诗学研究的对象与方法》,《复旦学报(社会科学版)》2020年第1期。