

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2015.03.025

论船山诗学的时空蕴藉及其审美效应

刘新敖^{1,2}

(1. 湖南城市学院 文学院, 湖南 益阳 410003; 2. 湖南师范大学 文学院, 湖南 长沙 410008)

摘要: 船山诗学传承中国古代诗论的虚空精神, 打破“景”“情”关系的二元对立, 以“情”的时间蕴藉和“景”的空间想象, 转换实现了艺术境界的时空转换。并以“意”为方向, 统领了诗之时空之境: 它既是诗歌情景关系、时间蕴藉和空间形式的依据和方向, 也是诗歌审美空间所体现出来的艺术韵味, 既概括了诗之时空关系, 亦对形式空间和审美意蕴的域限作出了相应规定。

关键词: 船山诗学; 时空蕴藉; 审美; 景; 意

中图分类号: I22

文献标志码: A

文章编号: 1672-7835(2015)03-0150-06

On Time - space Implicitness and Aesthetic Effect Rooted in Chuan - shan's Poetics

LIU Xin-ao^{1,2}

(1. School of Liberal Arts, Hunan City University, Yiyang 410003, China;

2. School of Liberal Arts, Hunan Normal University, Changsha 410008, China)

Abstract: Chuan - shan's Poetics inherits the void of ancient China's poetics, and breaks the binary oppositions between scene and emotion. With the time implicitness of emotion as well as with the spatial visualization of scene, it realizes the time - space transformation of artistic realm. It takes the meaning as the direction, and guides the time - space realm of poem, which, on the one hand, shows not only the relation of poetry between scene and emotion, and the basis and the direction of time implicitness and spatial form, but also the artistic state embodied by aesthetic space of poetry. Meanwhile, it not only summarizes the relation between time and space of poetry, but also specifies the corresponding boundary of form and space, and aesthetic implications.

Key words: Chuan - shan's poetics; time - space implicitness; aesthetic; scene; meaning

船山(王夫之, 别号“船山”)诗学, 以其在数千年诗学精华基础上的创新, 影响了清代诗论, 在古代诗学体系中独树一帜。尽管“现量”说系王船山的独创, 但其用来阐述“现量”说的诸多范畴, 诸如“情”“景”“意”“势”“量”等, 无不来自于其对中国传统文化和艺术精神的传承和创造。船山在其诗学中对情景、心物、时间和空间感等的理论观照, 使其诗论自成一派, 现代意义凸现。

1 时空蕴藉的本源

从根本上理解王船山对中国传统诗学精神的传承, 有必要把握中国传统诗学的一个重要特征, 即艺

收稿日期: 2014-11-12

基金项目: 湖南省哲学社会科学基金项目(11YBB070)

作者简介: 刘新敖(1981-), 男, 湖南涟源人, 讲师, 博士生, 主要从事文艺美学研究。

术境界的虚空要素。宗白华曾经说过,中国古代的艺术论者都注意到了中国古代艺术境界当中的虚空要素。这种虚空要素,是唐代王维、孟浩然为代表的山水诗中的空话水月的禅境,是北宋词人笔下的飘渺无机和情感荡漾,是空虚与实景的相互映衬,也是一种四际无穷,墨气无限的艺术意境。从根本上来说,是中国人的一种体“道”方式,是体用不分的中国人的生命情趣和艺术意境的实相^[1]142-143。这种虚空要素,是通过古代艺术而表现出来的一种艺术意境,从根本上来说,它是中国人的一种宇宙意识,是中国人的思维方式和审美方式的体现。所以,艺术创作和艺术品评的最高境界,不是对于具象的复制和评价,而是通过具象而上升为艺术幻象的审美过程,其中蕴含的是一种光阴倏忽、或长或短、或静或动的时间感,是一种具象之外的空间想象感,亦是一种悠然自得的生活情趣及豁然而得的人生真味。

所以,中国古代主流的诗论,如范温之“有余意谓之韵”,钟嵘之“文已尽而意有余,兴也”,皎然“两重意以上,皆文外之旨”,司空图“韵外之致”“味外之旨”,严羽之“妙悟”及“言有尽而意无穷”,诸如此类,其对于空间形式感的营造和对于时间的延宕、调停及艺术处理,自无需赘言^[2]。中国古代的思维方式和思维模式中,隐含着关于方位的思维隐喻,以阴阳五行、四时四方的结构模式,以及象形文字的空间化想象,透露出了一种空间的思维方式,同时也包含着时间与空间的相互转换^[3]。因此,中国人的“道”的体验,不是在“体”的层面完成的,而是经历了“体”的艺术化过程,完成了“体”的超越之态,将情感体验、生命价值统统融入其中,在时间蕴藉和空间形式感中,实现了与“道”的融合。毫无疑问,这种诗论的内在思维方式,影响了一代又一代的诗人和诗论者,王船山自然亦深受其影响。

对此,宗白华说:“王船山所论王维的诗法,更可证明中国诗与画中空间意识的一致。王船山《诗绎》里说:‘右丞妙手能使在远者近,转虚成实,则心自旁灵,形自当位。’使在远者近,就是象我们前面所引各诗中移远就近的写景特色……空间在这里不是一个透视法的三进向的空间,以作为布置景物的虚空间架,而是它自己也参加进全幅节奏,受全幅音乐支配着的波动。这正是转虚成实,使虚的空间化为实的生命。于是我们欣赏的心灵,光被四表,格于上下。‘神理流于两间,天地供其一目。’(王船山论谢灵运诗语)而万物之形在这新观点内遂各有其新的适当的位置与关系……我们从既高且远的心灵的眼睛‘以大观小’,俯仰宇宙。”^[1]186

显然,船山诗论对诗歌审美境界的论述,并没有离开这一条思路。景物的虚空间架,正是要转虚成实,将空间转化为对生命的感受,体味时间的蕴藉,所以,时空蕴藉是船山诗学的内在逻辑理路,也是其理论创新的源泉。王船山诗学的时空蕴藉,从本体来说,意指其诗学形成过程的时间和空间思维逻辑;从诗学的表现形式来说,则是其以时间和空间为表现方式的一种诗学形态。前者,与中国古代固有的哲学思维方式密切相关,是这一思维形态在诗学领域的影响、渗透;后者,与传统诗歌的审美表现方式相关。正如黑格尔所说,任何感性的东西都要经过一个心灵化的过程,而心灵的东西,也正是借助了感性形式,才能彰显其意义^[4]49。王船山认为,主体的审美感应,本体之“气”通过“势”的形式感得到表现,“势”则是以“景”为基本载体,并最终在“情”“景”的交融中,表现诗歌之“意”。因为船山诗学最为精粹的地方就在于,他从来不是让景物从未一种附着的手段,景物的形式、空间感的创造,并不来源于情感的生硬占有;从景的角度来说,它也不是一种毫无声色的再现,景的表现也不是势单力薄的,不是没有生命的,是“以写景之心理言情,则身心中独喻之微,轻安拈出”^[5]。所以,探究船山这种如宗白华所说的虚空的审美境界,落脚点无非在于其对于时间和空间的处理。因此,他突破从“情”“景”和“势”“意”这种二元结构的研究局限,来建构其诗学,从其虚实和时空转换的角度来探究诗歌审美境界,这也正是船山诗学的突破之所在。

2 时空蕴藉的生成

王船山认为,“景”“情”是诗歌创作中不可分割的两个要素,正是他从来不从主观和客观、情和景对分的立场上来分别看景与情^[6],所以突破了传统诗论中关于“情”“景”的二元结构,以时空关系来统领二者,并以其相互转换,实现了对诗之时空蕴藉的探究。

2.1 景生情:空间到时间蕴藉

诗歌之“景”是诗歌空间结构形成的主要载体。通过诗歌语言的形式感,在“情”的作用下,形成了诗歌的空间形式感,以及由此,在主体的想象作用下,完成了诗歌空间蕴藉的建构。

船山在《夕堂永日绪论内编》二十四条中说:

不能作景语,又何能作情语耶?古人绝唱句多景语,如“高台多悲风”“蝴蝶飞南国”“池塘生春草”“亭皋木叶下”“芙蓉露下落”,皆是也,而情寓其中矣。以写景之心理言情,则身心中独喻之微,轻安拈出。谢太传于《毛诗》取“訏谟定命,远猷辰告”,以此八句如一串珠,将大臣经营国事之心曲,写出次第,故与“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏”同一达情之妙。^{[7]91-92}

诗之所以有“情”,大概不外乎是寄之于“景”的。王船山谓之“以写景之心理言情”,也就是说,要将景物的形式感、空间感,在诗歌的审美过程中,转化为一种关于人生存在与停留,价值升华与体验的时间意识。绝妙的诗歌,对于这个由空间到时间及其与“景”、“情”的过程,是天然妙合的。

船山在评价陶渊明《癸卯岁始春怀古田舍二首》时如此说:

通首好诗,气和理匀,亦靖节之仅逮也。“鸟弄欢新节,冷风送余善”,自然佳句,不因排撰矣。陶此题凡二作,其一有云“平畴交远风,良苗亦怀新”乃生入语。杜陵得此,遂以无私之德,横被花鸟;不竞之心,武断流水。不知两间景物关至极者,如其涯量亦何限!而以己所偏得,非分相推^{[8]719}。

陶渊明诗中“鸟弄欢新节,冷风送余善”,写景自然,形式和空间想象油然而生,而船山以为,“平畴交远风,良苗亦怀新”则是生硬之景,故很难激发人的空间想象,情感的融合,自然也就有了人工斧凿的痕迹,其审美和价值蕴藉自然大打折扣。所以,在船山看来,杜诗中“江山如有待,花鸟更无私”和“水流心不竞,云在意俱迟”这样诗句,尽管充满了主体之意,但是这种主体情感的表现,并不是基于“景”之空间想象而形成的,而是主体对于诗歌接受者一种先入为主的介入、推进,所以,未免主体色彩过于浓厚,挤压了空可供想象的形式和情感空间,对于时间的涵咏,也因此大打折扣。所以,船山在评说孝武帝《济曲阿后湖》时说道:

游览诗固有适然未有情者,俗笔必强入以情,无病呻吟,徒令江山气短。写景至处,但令与心目不相睽离,则无穷之情正从此而生。一虚一实、一景一情之说生,而诗遂为阱为梏为行尸。噫,可畏也哉!^{[8]749}

“强入情”的结果,必然是“俗笔”,因为这种诗歌不是由景入情的,没有虚实、情景的结合,没有空间的想象和时间蕴藉的充盈。在诗歌中,将空间感转化为时间蕴藉,便必不可少。“景”生“情”的过程,是一个由实而虚的过程,是外在的“景”以艺术方式进入主体心里的过程^[9]。因而是诗歌的空间形式化过程,亦是心灵的时间历史化过程。

2.2 情生景:时间到空间想象

诗歌艺术意境,来源于“情”之灌注和“景”之形象化过程,诗人借助某种事物来表现情感,如果缺乏“景”之形式空间化过程,以此来突出“情”之时间化蕴藉,诗歌的含蓄、整体之美,便无从谈起。所以,“近体中二联,一情一景,一法也。……截分两概,则情不足与,而景非其景。”(《姜斋诗话·夕堂永日绪论内编》)“情”以“景”之空间形式为载体,“景”以“情”之时间蕴藉为途径,方能“情景双收”,以造妙境。

船山认为,由情感的时间蕴藉,到空间的形式感的生成过程,其实是一个“即景会心”的过程,也就是说,时间维度上的情感价值体验通过“景”的表现,其实是一个瞬时性的、生成性的,且充满了艺术的新鲜感和审美快感的创造过程。“情者,不纯在外,不纯在内,或往或来,一来一往,吾之动几与天地之动几相合而成者也。”^{[10]1067}船山这种概括非常到位,“吾之动几”与“天地之动几”相合而成,就是主体与对象,情感与形式,时间与空间的契合。这一过程的实现,依靠的就是一种顿悟式的创造,以及阐释者顿悟式的接受和体验。

所以,相合而成本身就是一个时间的概念,指向当下,却通过“景”的彰显,而使其富于涵蕴,在“情”由当下时间概念转化到“景”的空间意义过程中,连接了过去、现在和未来,也使诗歌语义的空间想象张

力得到完全彰显。自然,诗歌意义的真实性也在这个过程中得到体现。

唯此窅窅摇摇之中,有一切真情在内,可兴可观,可群可怨,是以有取于诗。然因此而诗,则又往往缘景缘事,缘已往缘未来,终年苦吟而不能自道,以追光摄影之笔,写通天尽人之怀,是诗家正法眼藏^{[8]681}。

所谓“窅窅摇摇”,意指太虚混沌未开的朦胧状态,在船山看来,宇宙的这种空间之状,是用来表现诗的兴观群怨最好的手段,是有真情的。因为这其中,蕴藉着时间意义上的过去、当下和未来,可以写“通天尽人之怀”。在这个角度来说,“情生景”是时间意义在空间形象中的弥散、结合,充满着想象的张力。但是,由情及景,毕竟还有有赖于性情之所至,语言之所及,两者妙合,方是途径,方能成诗之佳境。在这种境界中,对“景”之要求,就会自然生成,而无需苛求。船山在评说谢朓《之宣城郡出新林浦向板桥》时说:

语有全不及情而情自无限者,心目为之,政不恃外物故也。‘天际识归舟,云间辨江树’,隐然一含情凝眺之人,呼之欲出,从此写景,乃为活景。故人胸中无丘壑,眼底无性情,虽读尽天下书,不能道一句。司马长卿谓:读千首赋便能作赋。自是英雄欺人。从‘识’‘辨’二字引入,当人去止处即行,遂参天巧。虽然,作者初不役意为此也。”^{[8]769}

由情及景,自不必昭然若知,恰到好处,点到为止,是为妙境。因为只有如此,才能更激发诗歌接受者对于空间想象的苛求,使追寻诗之“情语”充满了渴求。所以,这种“胸中丘壑”和“眼底性情”,“非关书”亦“非关理”,而是由时间到空间的自由转换。

2.3 情景合一:诗歌时空整体结构的生成

情景合一是诗歌时空整体结构之本。船山在《夕堂永日绪论内编》一十四条说:

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。景中情者,如“长安一片月”,自然是孤栖忆远之情;“影静千官里”,自然是喜达行在之情。情中景尤难曲写,如“诗成珠玉在挥毫”,写出才人翰墨淋漓、自心欣赏之景。凡此类,知者遇之;非然,亦鹤突看过,作等闲语耳^{[7]72}。

情景不可分离,在营造“妙合无垠”的过程中,情景的空间形式构造自然不能分割二者,戴鸿森指出:“船山于法则曰活法,于景则曰活景,何以‘活’?即一自己之真情实感出发,不强就外在之形式,而遗落、损害己之情也。然‘情’非可悬空抽象而道,必须‘情中含景’,则情乃可喻可会之具体之情;以此可知写景端为‘生情’,写情必寓于景,故云‘情、景名为二,而实不可离’。”^{[7]73}所谓“活法”,就是对诗歌空间形式感的营造,不能“强就外在之形式”,为形式而求形式,生搬硬造,必然损害诗之情感,而情感是诗歌时间表现的一种重要方式,当充满时间蕴藉的情感难以得到表现之时候,诗歌也就仅仅局限在语言形式的空间感之中,而难以激发想象,突破眼前之“景”,也就会造成诗歌想象空间的匮乏。

所以,如何“景”,使其既成为“情”的有效载体,又能充分在想象空间中体现时间蕴藉,便非常重要。船山在《夕堂永日绪论内编》二十五条中说:

有大景,有小景,有大景中小景。“柳叶开时任好风”“花覆千官淑景移”及“风正一帆悬”“青霭入看无”,皆以小景传大景之神。若“江流天地外,山色有无中”“江山如有待,花柳更无私”,张皇使大,反令落拓不亲。宋人所喜,偏在此而不在彼。近唯文征仲《斋宿》等诗,能解此妙^{[7]92-93}。

船山于此分景之大小,所谓大景,是指恢弘阔大的空间景象;小景,则是指细腻微小的景象。当然,这大小空间两者之间是可以相互转换的^[11]。船山并不盲目追求空间形式感的宏大,如上所述,船山明确了空间的形式限制,所以,船山所推崇的诗歌,是“以小景传大景之神”,也就是说,诗歌本身所营造的形式空间和艺术空间,应不盲目求空、大,如“张皇使大”,则可能“落拓不亲”,超越人们理解的范畴。相反,如妙笔生花,在主客交汇碰撞之中能多维度地激发人们的想象空间,在理解和阐释之中创设新的想象空间,则是船山所力荐的。所以,这种艺术境界的形成,以“景”为载体,得以“情”为依托,方能被欣赏者所接受。显然,船山对此,非常重视,所以《姜斋诗话》及相关诗歌评论,船山都并不是单论“景”,而是与“情”紧密结合,因为情景本是诗歌时空结构的二元质,也是诗歌审美境界生成不可分割的组成部分。

3 时空蕴藉的审美效应

“情”“景”依托时间和空间的相互转化、整合,使诗之整体审美效果凸显。这一过程,船山以“意”囊括。王船山以“意”为方向,统领了诗之时空之境。他高度重视“意”在诗歌中的作用:

无论诗歌与长行文字,俱以意为主。意犹帅也。无帅之兵,谓之乌合。李杜所以称大家者,无意之诗,十不得一二也。烟云泉石,花鸟苔林,金铺锦帐,寓意则灵。若齐梁绮语,宋人拈合成句之出处(宋人论诗,字字求出处),役心向彼掇索,而不恤己情之所自发,此之谓小家数,总在圈缊中求活计也^{[7]44}。

可见,诗歌之中,“意”是根本,统领了诗歌的形式、内容和情感,“烟云泉石”“花鸟苔林”“金铺锦帐”的形象化布局,就需要以“意”为方向作引导。王船山认为,在诗歌中,“意”是统一“情”与“理”的根本,它不需要逻辑论证,只需要符合情感体验的逻辑,便能结合情感和认识,使之成为一种认识化的情感,同时,也达成了一种情感化的认识,这样,“情”“理”“志”便都得到统一,“意”的作用也得到彰显^[12]。

据此,王船山概括审美效应之“意”,用意无外乎以下两个方面。

其一是诗“情”“景”统一、即其时间和空间形式统一的依据和方向。

船山在《姜斋诗话·诗译》第三条就说:

“采采芣苢”,意在言先,亦在言后,从容涵泳,自然生其气象。即五言中十九首,犹有得此意者。陶令差能仿佛,下此绝矣。“采菊东篱下,悠然见南山”“众鸟欣有托,吾亦爱吾庐”,非韦应物“兵卫森画戟,燕寝凝清香”,所得而问津也^[6]。

戴鸿森对此条的解释为:“此则论诗推重不惜刻画描绘,和缓不迫,意在言外,所谓‘自然生其气象’”。言乃为成象,象则为表意,诗歌正是要在语言构建的形象空间中表现审美境界。“意在言先”,此处之“意”,便是诗人的主观意图,由诗人的价值观念、审美理念和艺术创造力组合而成,成为诗歌形象化创造的方向。“‘子之不淑,云如之何’‘胡然我念之,亦可怀也’,皆意藏篇中。”(《姜斋诗话·诗译》)可见,“意”不仅是方向,它还始终伴随在整个创作过程之中。对此,船山多有论说:

古诗及歌行换韵者,必须韵意不变转。自《三百篇》以至庾、鲍七言,皆不待钩锁,自然蝉连不绝。此法可通于时文,使股法相承,股中换气。近有顾梦麟者,作《诗经塾讲》,以转韵立界限,划断意旨。劣经生桎梏古人,可恶孰甚焉!晋《清商》《三洲》曲及唐人所作,有长篇拆开可作数绝句者,皆蠹虫相续成一青蛇之陋习也^{[7]61-62}。

这还是讲“意”作为时间空间形式的方向和根本,不可偏废。所以王船山强调“必须韵意不变转”,如“划断意旨”,则诗之支离破碎可见一斑,诗歌整体、流动的印象空间自然也就无从谈起,此乃诗家大忌。所以船山一再强调,“近体中二联,一情一景,一法也。……夫景以情合,情以景生,初不相离,唯意所适。截分两概,则情不足与,而景非其景。”(《姜斋诗话·夕堂永日绪论内编》)情景两不相离,根本原因在于“唯意所适”,如果“景”的描写缺乏情感支撑,眼前之景也就是眼前之景的客观摹写而已,无法为诗歌欣赏者提供想象空间,客观之景与诗歌审美艺术所需的时空形式感也就会相去甚远。所以,“意”是根本,是方向,是时空形式感和审美蕴藉形成的逻辑线索。

其二是诗歌审美时空所体现出来的艺术韵味。

船山在论说作诗之“法”时说:

起承转收,一法也。试取初盛唐律验之,谁必株守此法者?法莫要于成章;立此四法,则不成章矣。且道“卢家少妇”一诗作何解?是何章法?又如“火树银花合”,浑然一气;“亦知戍不返”,曲折无端。其他或平铺六句,以二语括之;或六七句意已无余^{[7]78}。

作诗之“法”,不能拘泥,符合于情事,突出表现“意”,则“法”是可以灵活的。削足适履,则有可能使诗歌鄙陋不堪。所以,“意”是流畅的情感表达,船山还说:

字各有形埒,不相因仍,尚以一笔为妙境,何况诗文本相承递耶?一时、一事、一意,约之止一两句;长言永叹,以写缠绵悱恻之情,诗本教也。《十九首》及“上山采蘼芜”等篇,止以一笔

入圣证。自潘岳以凌杂之心,作芜乱之调,而后元声几熄。唐以后间有能此者,多得之绝句耳。

一意中但取一句,“松下问童子”是已。……至若晚唐短奏,宋人支离,俱令生气顿绝^{[7]87-88}。

船山以书法之“意”,来论说诗歌之“意”必须一以贯之,审美空间的营造,如前所论,除了在形式上的域限之外,在情感和价值上,同样需要一定的域限,以使诗歌之境不脱离能被理解的范畴。“船山论是艺”,重在一意,比之于书艺,则犹草书之‘一笔而成’。此意船山反复强调。可取之处在要求主题的高度凝集,表现的高度精炼,语势的贯穿与诗人的内在情绪合一,而不借助于词语藻饰等外在形式的规划,作为弥缝粘合之资。”^{[7]91}显然,诗歌的审美空间,从其创作开始,便是情感价值的承续。所以,船山认为:

五言绝句自五言古诗来,七言绝句自歌行来,此二体本在律诗之前;律诗从此出,演令充早日畅耳。有云:绝句者,截取律诗一半,或绝前四句,或绝后四句,或绝首尾各二句,或绝中两联。审尔,断头刖足,为刑人而已。不知谁作此说,戕人生理?自五言古诗来者,就一意中圆净成章,字外含远神,以使人思;自歌行来者,就一气中骀宕灵通,句中有馀韵,以感人情^{[6]139}。

一以贯之是诗人创作的前提,也是欣赏者接受的基础^[13]。在主观之“意”的引导下,通过以形象、情感为基础的艺术创作活动,构建审美空间,便有了“意在言先,亦在言后”的审美效果。前一“意”,如上所述,是诗人的主观意图,意亦在言后,则是指由诗歌表现出来的艺术韵味和境界、在创作者和欣赏者参与下而形成的审美空间,既需要诗人的价值理念和艺术技巧参与,也需要欣赏者的参与,方能构建。如果说创作者之“意”主要是抒情主体的价值、情感,它指引着形式媒体的创造和构建,并透过物象和空间形式呈现的话,那么,言后之意则是对诗歌物象及其空间组合形式的二度创造,在这个过程中,诗歌超越语言、物象等基础层面的形式因素的局限而形成一种具有超越性的审美空间,意味深长,韵味无穷^[14]。遗憾的是,船山并未详细展开讨论一以贯之意,诗歌完成以后“意在言后”的意义。所以,有学者就指出,船山诗学体系中,“意”的含义可以分为两种,一是形象化的本质因素即主体之“意”,一是作品审美空间所体现出来的抽象之“意”^{[15]284}。

概而言之,船山深受中国传统诗论时空意识的影响,在其诗学体系中,他既概括了时空与诗之关系,亦阐述了诗歌艺术境界之中,空间形式的营造、发生以及时间蕴藉的生成,更为重要的是,对形式空间和审美空间的域限作出了相应的规定,其贡献自不言而喻。

参考文献:

- [1] 宗白华. 美学散步[M]. 上海:上海人民出版社,2005.
- [2] 丁佐湘,陈君. 中国古代诗学对诗歌本质的探讨[J]. 江西社会科学,2014(11):153-156.
- [3] 赵奎英. 中国古代时间意识的空间化及其对艺术的影响[J]. 文史哲,2000(4):42-48.
- [4] 黑格尔. 美学(第1卷)[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆,1979.
- [5] 石朝晖. 王船山诗学中的情和理[J]. 中国文学研究,2013(3):81-84.
- [6] 刘泽民. 夫之情景说阐释[J]. 湖南大学学报(社会科学版),2000(3):9-13.
- [7] 戴鸿森. 姜斋诗话笺注[M]. 北京:人民出版社,1981.
- [8] 王夫之. 船山全书(第十四册)[M]. 长沙:岳麓书社,1996.
- [9] 何国平. 王夫之情景诗学的生成理论探析[J]. 江南大学学报(人文社会科学版),2004(5):77-80.
- [10] 王夫之. 读四书大全说[C]//船山全书(第六册)[M]. 长沙:岳麓书社,1996.
- [11] 刘文英. 中国古代的时空观念[J]. 兰州大学学报(哲学社会科学),1980(1):10-25.
- [12] 曹毓生. 略论王夫之诗论中的“意”“势”及其他[J]. 湖北师范学院学报(哲学社会科学版),1987(4):46-52.
- [13] 李薇. 对话美学困境的启示[J]. 中国文学研究,2013(2):17-20.
- [14] 李天道. 中国古代美学之自然审美意识[J]. 天府新论,2014(5):148-153.
- [15] 张少康. 中国古代文学创作论[M]. 北京:北京大学出版社,1983.

(责任校对 晏小敏)