

古典汉语审美发生学

作者 秦莉 · SDE 学员 · 约 1.6 万字 · 发表于 2026年7月17日

摘要

古典汉语诗歌的审美特质，长期被概括为含蓄、空灵、简约、意境深远和“言有尽而意无穷”。然而，既有研究往往分别从诗人情感、汉字构形、传统哲学精神或艺术风格出发解释这些现象，较少系统回答一个更为基础的问题：古典汉语诗歌中的审美经验究竟是如何发生的？本文提出“古典汉语审美发生学”这一分析框架，主张古典诗歌之美并非静态储存在汉字、诗人或自然景物之中，而是在作者、语言结构、审美对象、历史环境与读者之间的互动过程中生成。古典汉语并非“没有语法”，其诗性优势也不来自规则缺失，而来自部分语法关系的显性退隐：主语可以悬置，时态不必词形化，判断关系可以不依赖系词，词类功能可以随位置和语境转化，意象之间的逻辑关系也常由并置、节奏和语境承担。规则并未消失，而是由表层形式转入语序、韵律、文化记忆和阅读推断之中，由此形成一种“无法之法”：法存在，却不完全显露；意义形成，却不被一次性封闭。本文进一步提出，“点到为止”并非表达不充分，而是一种意义权力的重新分配。诗人有意识地停止于意义完成之前，使文本保留结构空位，由读者通过记忆、经验、情感与想象参与作品的继续生成。在这一结构中，主体并未真正消失，而是从固定的“我”转变为可以在景物、声音、时间与读者之间流动的位置。文章同时校正语言决定论、文字等级论和由诗歌形式直接推导民族性格与国家行为的历史决定论。古典汉语的独特性不在于垄断诗性自由，而在于能够以较少的显性关系标记，使多个意象、主体位置和时间层次在有限诗句中保持开放。古典汉语审美发生学因此不是语言决定论，而是一种互动生成论：它所研究的不是诗中已经存在什么，而是审美对象如何在阅读中诞生。

关键词：古典汉语；审美发生学；无法之法；点到为止；结构留白；主客互动；诗性自由；意境

ABSTRACT

The Genesis of Aesthetics in Classical Chinese — The Unwritten Law, Structural Blanks, and the Emergence of Poetic Freedom

The aesthetic qualities of Classical Chinese poetry have long been described in terms of suggestiveness, openness, concision, artistic conception, and meaning that continues beyond the written words. Yet existing studies often explain these qualities separately through authorial emotion, the graphic form of Chinese characters, traditional philosophy, or established artistic styles. They seldom address a more fundamental question: how does an aesthetic experience actually come into being in Classical Chinese poetry? This article proposes a framework of the genesis of aesthetics in Classical Chinese. It argues that poetic beauty is not a static property stored in characters, the poet, or natural objects, but an event generated through interaction among the author, linguistic structure, perceived objects, historical environments, and readers. Classical Chinese is not without grammar. Its poetic affordance arises from the partial withdrawal of explicit grammatical marking: subjects may be suspended, tense need not be inflectionally encoded, predication may occur without a copula, word-class functions may shift in context, and logical relations among images are often carried by juxtaposition, rhythm, and contextual inference. Rules therefore do not disappear; they move from surface marking into word order, prosody, cultural memory, and readerly completion. This produces an “unwritten law”: law remains operative without fully displaying itself, and meaning is formed without being conclusively closed. The article further interprets restraint as a redistribution of semantic authority. The poet stops before meaning is exhausted, leaving structured vacancies that readers complete through memory, sensation, emotion, and imagination. The subject is not eliminated but transformed from a fixed “I” into a mobile position distributed among objects, sounds, temporal layers, and readers. The article also rejects linguistic determinism, hierarchies of writing systems, and direct deductions from poetic

form to national character or state behavior. The distinctive value of Classical Chinese lies not in monopolizing poetic freedom, but in keeping multiple images, subject positions, and temporalities open within highly compressed forms. The proposed framework is thus an interactional theory of emergence rather than a theory of linguistic determination.

Keywords: Classical Chinese; aesthetic genesis; unwritten law; structural blanks; interaction; poetic freedom; artistic conception

一、问题的提出：古典汉语之美是如何发生的

中国古典诗学从来不缺少对“美”的描述。《文心雕龙》讨论神思、隐秀、物色与情采；司空图以“象外之象，景外之景”描述诗歌超越字面的余韵；严羽以“妙悟”论诗；王国维以“境界”作为词之高下的根本标准；宗白华则从空间意识、生命节奏和虚实关系解释中国艺术精神[4-8]。这些理论共同触及一个基本事实：优秀的中国古典诗歌从不把意义全部铺陈出来。诗句越短，空间反而可能越大；文字越少，进入其中的生命经验反而越丰富。

然而，“含蓄”“空灵”“意境”“神韵”等概念，主要描述的是已经形成的审美效果。它们告诉人们古诗之美呈现为什么样子，却未必充分解释这种美从何处发生、通过何种结构发生、由谁完成。当读者读到王维的“大漠孤烟直，长河落日圆”时，真正发生了什么？诗句没有详细叙述诗人的行程，没有说明观察发生的准确时刻，没有交代烟从何处升起，也没有描写河流如何延伸至落日之下。诗句甚至没有出现“看见”“位于”“映照”“缓缓升起”等现代说明性语言。可是，一个辽阔、静穆而又具有内在张力的塞外世界，却在十个字中迅速形成。

这个世界存在于哪里？它并不完整存在于“大漠”“孤烟”“长河”“落日”任何一个词中，也不能简单归属于王维的内心。诗人曾经面对的历史现场已经消失，真实的烟、河流和落日也早已改变。今天的读者没有亲历唐代边塞，却仍然可以进入这一审美空间。这说明，诗歌的审美对象并不是诗人预先制造、然后封存在文本中的成品。审美对象是在阅读活动中重新生成的。

由此，本文提出“古典汉语审美发生学”的基本问题：古典汉语的语言材料、句法组织、汉字形态、节奏形式、文化环境与读者活动，如何共同生成一种此前并不存在的审美复合体？这一问题包含三个层次：第一是语言条件，即古典汉语有哪些结构特征，使其能够进行高度压缩、成分省略和意象并置；第二是互动机制，即诗人没有说出的内容如何由文本与读者共同补充，而这种补充为何不是任意幻想；第三是审美结果，即诗歌经过阅读之后，生成的究竟是一个对象、一种感情、一幅图像，还是一种主体与世界重新建立关系的生命状态。

传统诗学经常把诗歌理解为“诗人表达情感”，形式主义则可能把诗歌理解为“语言结构自我组织”。前者容易把文本降为作者内心的传声筒，后者又容易把作者、历史与读者排除在外。审美发生学不在二者之间作简单折中，而是改变问题的本体前提：诗歌审美不是主体单方面表达，也不是客体独立显现，而是主体、语言、对象和读者通过互动形成的复合存在。本文所说的“发生”，不是年代意义上的起源，而是指在一次具体阅读中，原本分离的文字、图像、声音、情感、记忆和主体位置，如何进入同一结构，并生成一个新的审美存在。古典诗歌并非过去完成的遗迹，每一次真正的阅读，都是它的一次重新发生。

二、“无法之法”：古典汉语不是无语法，而是规则部分退隐

（一）从“没有语法”转向“语法不完全显露”

讨论古典汉语的审美自由，首先必须避免一个常见误区，即把古典汉语描述成“没有语法”的语言。任何可以被共同理解、传播并长期使用的语言，都不可能完全没有规则。古典汉语同样具有相对稳定的语序、虚词系统、句法关系、语义角色和语用规范。假如古典汉语真的毫无规则，《论语》《左传》《史记》和唐宋诗歌就不可能被不同时代的读者反复解释，也无法形成注疏、训诂与教育传统[1-3]。

古典汉语的特殊性，不在于规则不存在，而在于许多关系不必通过词形变化或连接成分充分显露。汉语缺少印欧语言中较为丰富的性、数、格和人称屈折，动词通常不依靠词尾变化标示主语人称，主语与宾语也可以在语境允许时省略。古典汉语在长期书面压缩与韵文实践中，更进一步强化了这种关系隐含能力。

因此，古典汉语中的“无法”，不是没有规则，而是规则没有全部站到句子表面。“法”可能进入词语的先后次序、上下文的承接、对偶和平仄结构、共享的历史知识、典故与语义联想、读者对场景的常识性补全，以及文体传统所形成的阅读期待。表层形式越简约，隐性规则承担的功能越大。所谓“无法之法”，可以被严格定义为：形式规则不以完全显性的方式支配意义，而是在语序、节奏、语境和互动推断中发挥约束作用。它不是混乱，而是一种从显性控制转向隐性组织的秩序。

（二）词类活用与关系开放

古典汉语中，名词、动词、形容词之间并非完全没有差别，但词语的句法功能具有较高流动性。同一个词可以因结构位置和语义关系发生功能转换。“春风又绿江南岸”中的“绿”，不只是静态颜色，而被激活为使江南岸变绿的变化过程；“项伯杀人，臣活之”中的“活”，由状态转为使动；“范增数目项王”中的“目”，由身体器官转为以目示意的行为。

这种现象的审美意义，不只是增加修辞变化，更重要的是打破对象与过程之间的固定边界。“绿”不再只是一个已经完成的颜色属性，而是江南岸在春风中逐渐成为绿色的发生。词语的功能改变，使静态存在转化为动态生成。诗歌中的世界不是由一组已经形成的物体组成，而是在词语关系中不断改变自身的状态。

“云破月来花弄影”中的“弄”，也并非对花影动作的客观记录。花、月、云、风和观察者进入同一动态关系，影子仿佛获得主体性，主体的情绪又迁移到花影的摇动之中。词类和语义角色的流动，使自然对象不再只是被观看的客体，而成为审美行动的参与者。

（三）形容词谓语与存在的直接显露

“大漠孤烟直，长河落日圆”之所以可以成立，是因为“直”和“圆”能够直接承担谓语功能。诗句不必写成“大漠中的一缕孤烟是直的，长河上方的落日是圆的”。现代说明句增加了介词、数量词、方位成分和判断词，逻辑关系更加明确，却也改变了审美发生方式。

“是直的”把“直”规定为孤烟的一个静态属性；“孤烟直”则更接近一次直接显露：孤烟以“直”的方式在大漠中出现。“直”不是附加在对象之后的标签，而是孤烟存在方式本身。同样，“落日圆”不是说落日拥有一个称为“圆”的性质，而是落日在长河空间中以圆满、沉静、巨大而可视的方式显现。

古典诗句经常绕开判断系词，并不是逻辑不足，而是减少对象与性质之间的语言隔层。对象和性质在句中直接接触，于是“物是什么”与“物如何显现”暂时合一。这一结构产生的审美效应，可以称为“存在的低中介显露”。语言没有站在景物与读者之间不断说明，而是将必要条件置于同一结构中，使景物似乎自行出现。

三、结构留白：诗歌为何在没有写满时更加完整

（一）留白不是空无，而是尚未完成的结构

传统艺术中的“留白”经常被理解为画面中没有着墨的部分，或诗句没有明说的内容。然而，从发生学角度看，留白并不等于缺失。真正的缺失是结构断裂，读者无法继续完成意义；审美留白则是一种有方向的未完成。它虽然没有给出确定答案，却已经通过周围的词语、节奏和情绪建立了可能范围。

留白必须同时满足两个条件：第一，它没有被作者完全规定；第二，它并非允许任何解释任意进入。例如“空山不见人，但闻人语响”中的“空”，不能被任意理解为沙漠、海洋或城市广场。山林、声音和视觉缺席已经限定了审美环境，但“人语”来自何处、说话者是谁、距离多远、为何只闻其声而不见其人，诗句没有说明。

这些未说明之处不是作品尚未完成的证据，恰恰构成作品得以持续发生的空间。每个读者都可能在“人语响”中生成不同的距离感：有人感到幽静被轻轻打破，有人感到山林因声音而更空，有人感到主体在自然中变得微小，也有人在不可见的声音中感到某种神秘存在。这些解释彼此不同，却都受到诗句结构约束。审美自由不是任意自由，而是被结构引导的生成自由。

（二）“鸡声茅店月”：关系省略与瞬时世界

温庭筠《商山早行》中的“鸡声茅店月，人迹板桥霜”，是古典汉语结构留白的典型。表面上看，这两句几乎完全由名词构成：鸡声、茅店、月；人迹、板桥、霜。诗中没有明确说明鸡在何处鸣叫、月光如何照在茅店、人迹属于谁、霜覆盖在哪里，也没有交代诗人是在行走、回望，还是刚刚醒来。

如果把关系全部补足，可能得到：“旅店附近传来鸡叫，残月仍悬在茅屋上方；结霜的木桥上，已经出现早行人的足迹。”这个句子更加完整，却没有原诗的突然性。原诗六个名词并不是平面罗列，而是借助感官次序和空间关系发生互动。“鸡声”首先打开听觉；“茅店月”使听觉被安放到仍然昏暗的视觉空间；“人迹”将匿名人的行动痕迹带入画面；“板桥霜”则以寒冷、坚硬、微白的触觉和视觉收束全景。

诗人没有直接写“早”，但鸡声、残月、人迹和霜共同生成了“早”。“早”不是词语预先给出的概念，而是多个对象互动之后出现的新意义。诗句的整体意义，不等于各词意义的相加，而是各词进入结构后生成的关系性新存在。“早行”作为审美经验，不属于任何一个单词，它发生在鸡声与月色、足迹与霜桥之间。

（三）时间标记的退隐与多层时间的共在

古典诗歌通常不依靠动词词尾明确标示过去、现在和将来。时间更多由副词、体貌词、场景知识和上下文决定。这种结构有时会使诗歌摆脱单一时间坐标。

“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡”当然存在动作次序，但故乡并不在当前房间之内。月光把眼前时间与记忆时间连接起来。举头与低头之间，不只是两个动作的先后，也是空间、情绪和存在状态的转换。

“庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃”则将典故时间、梦境时间、自然季节和当前抒情时间同时压入一句。李商隐没有解释这些时间如何依次过渡，也没有把典故翻译为明确观点。多个时间系统以并置方式共存，使读者无法把诗意还原为一条单向叙事线。古典诗歌中的时间因此常常不是单一的钟表时间，而是审美共时时间：不同历史、记忆、梦境和当下可以在一个文本空间中同时显现。

四、主体悬置：无主语不是无主体

（一）主体没有消失，只是不再固定

古典汉语诗歌中经常省略显性的第一人称主语。这一现象容易被解释为“无我”或“主体解体”。这样的说法具有诗意，却仍需进一步校正。诗歌不写“我”，不等于诗中不存在观察位置。

“大漠孤烟直”仍然隐含某个观看条件：只有在特定距离、光线和地形中，孤烟才会以“直”的方式显现。“长河落日圆”也不是无视角的宇宙真理，而是某个身体面对长河与落日时形成的空间关系。主体并未消失，而是从名词化、中心化的“我”转变为隐含在构图、节奏和感知中的位置。

可以把这种现象称为“主体悬置”。悬置不同于取消。取消意味着没有主体；悬置则意味着主体暂时不被命名，不被固定在唯一坐标中。正因为“我”没有显性占据句子中心，读者才可能进入这一位置。当读者读“大漠孤烟直”时，读者不只是接收王维看见了什么，而是在语言引导下重新获得一个观看位置。诗人的观看不再属于诗人个人，而成为可被后来者重复进入的感知结构。主语省略所产生的重要审美价值，不是作者自我的绝对消失，而是观察位置由私人占有转变为公共开放。

（二）《天净沙·秋思》中的主体扩散

“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马”，常被称为意象并置的典型。这些景物似乎客观存在，但它们已经被“枯”“老”“昏”“瘦”等状态词重新组织。藤不是普通的藤，而是枯藤；树不是普通的树，而是老树；鸦被黄昏包围；马也不是交通工具，而在风、古道和旅途中显出疲惫。情感没有以“我很悲伤”的形式出现，却渗入景物的状态。

这里发生了一个重要转换：主体面对外部景物，却不直接陈述自身情绪；情绪进入藤、树、鸦、风、马等对象；景物不再只是外部对象，而成为主体生命状态的分布式显露；读者再通过这些被情绪化的对象，反向生成“断肠人”的存在。“断肠人在天涯”并不是前三句之外额外增加的结论，而是前三句互动结构的聚合点。“断肠人”早已分散在枯藤、老树、昏鸦和瘦马之中，最后才以人的形式出现。古典诗歌中的主体因而可以经历显性主体、隐性主体和分布主体三种状态。分布主体尤其重要：主体不再被限制在一个身体内部，而以结构方式分布于环境；景物也不再是等待认识的客体，而是主体性发生的一部分。

（三）物我两忘不是主体死亡，而是边界重组

庄子梦蝶常被解释为人与物的界限消失。实际上，“不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与”并非简单宣布庄周就是蝴蝶，而是悬置了主体身份的单向确定。在通常认识结构中，庄周是主体，蝴蝶是梦中对象；庄子的叙述却加入反向可能：也许蝴蝶是主体，庄周才是梦中对象。

主体与客体由此不再由身份预先决定，而由互动关系决定。谁在梦、谁被梦，成为无法从关系之外回答的问题。古典诗歌中的物我交融也应作如是理解。它不是主体彻底溶解于自然，更不是人失去自我，而是主体—客体边界在特定审美活动中被重新组织。

诗人看山时，山改变诗人的情绪；诗人的情绪又改变山的显现方式；读者进入诗句后，再以自身经验重新生成这座山。最终的审美对象已经不是自然山体，也不是诗人的心理表象，而是多次互动叠加形成的复合存在。

五、意象并置：从逻辑连接到关系发生

（一）并置并不等于没有逻辑

古典汉语经常被概括为重“意合”而轻“形合”。这一说法具有一定解释力，但若把意合理解为“没有逻辑”，便会产生误解。“沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟”并非毫无关联的图像拼贴。

两句内部存在多重对应：沧海与蓝田构成空间对应，月明与日暖构成光线与温度对应，珠与玉构成物质对应，泪与烟构成由实体向流动状态的转化，冷月与暖日形成感知差异，海中与山中形成上下、远近与虚实差异。诗句没有使用“因此”“仿佛”“正如”“象征着”等连接词，却通过平行结构、物象选择和感官对比建立关系。

这是一种不同于说明文逻辑的审美逻辑。说明文要求关系明确，以减少解释分歧；诗歌则可能保留多种关系同时成立。珠泪可以是传说、情感、光泽与生命创伤；玉烟可以是自然景象、理想幻灭、温暖中的不可把握。任何单一解释都不能完全封闭诗句。古典诗歌的句法不确定性和多价意义并不是语言缺陷，而是一种审美资源，它使同一组词语能够同时进入多个意义结构[9,16-18]。

（二）从“关系已经存在”到“关系在阅读中发生”

通常的逻辑表达先确定关系，再选择词语表达关系。例如，“因为夕阳将落，所以旅人感到悲伤”，因果关系已经明确，语言负责将其传达出来。古典诗歌则可能只写：“夕阳西下，断肠人在天涯。”

夕阳与断肠之间究竟是什么关系？夕阳导致悲伤吗？悲伤使夕阳呈现为衰落吗？夕阳只是时间背景吗？天涯感是否早已存在，只在夕阳中被唤醒？诗句没有给出唯一答案。这意味着关系并非在写作前已经完全确定，

而是在阅读过程中发生。夕阳和断肠人被放入同一结构，读者必须在二者之间建立连接。不同连接生成不同的审美经验。

因此，意象并置的本质不是删除逻辑，而是把“关系建构”从作者的单方面决定，转化为作者与读者共同承担的活动。

（三）诗歌中的“最小规定原则”

古典诗歌经常遵循一种可以称为“最小规定原则”的写作倾向：只规定足以引发审美发生的条件，而不规定审美发生的全部结果。

“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠”规定了月落、乌啼、霜天、江枫、渔火和失眠，却没有明确规定愁的具体原因。科举失意、羁旅行役、夜晚孤独、人生无常，都可能进入解释，却没有任何一个解释能够完全占有诗句。诗歌不是信息不充分，而是有意把“为什么愁”从事实问题转化为生命经验问题。

若作者交代全部背景，诗句可能变成张继个人经历的记录；正因为原因没有被写满，“愁眠”才能脱离单个历史人物，成为后来无数读者可以进入的存在状态。最小规定不是简单少写，而是准确判断哪些部分必须出现，哪些部分一旦出现反而会封闭作品。这就是“点到为止”的技术基础。

六、“点到为止”：意义权力的分享机制

（一）从修辞节制到意义分权

“点到为止”通常被理解为含蓄、克制、不过度表达。从审美发生学看，这一概念还包含更深的结构意义。任何完整表达都包含一种意义权力：谁有权决定一句话是什么意思？

说明文、法律文本和技术规范倾向于把意义决定权集中于作者或制度。它们需要尽可能减少歧义，使读者按照预定方向理解。诗歌则可能主动放弃部分决定权。诗人写“行到水穷处，坐看云起时”，没有解释“水穷”象征什么，也没有说明“云起”是否代表希望、转机、自然循环或无目的观看。作者只是设置了行、穷、坐、看、云起等结构节点。意义没有结束，读者必须继续。

所以，“点到为止”的本质并不是作者知道全部答案却故意少说，而是作者承认：真正的诗意不能由作者单方面完成。作者在适当位置停止，读者才有进入的可能。

（二）作者停止处，正是作品开始处

普通表达的完成意味着内容已经传达；诗歌表达的完成，却可能意味着文本为第二次发生准备完毕。诗人完成的是文字结构，读者完成的是审美事件。这两种完成不能混为一谈。

如果文字结构没有完成，作品会混乱；如果审美意义已经被文字完全完成，读者只能被动接受，作品又会失去生成空间。高水平古典诗歌往往达到一种精确平衡：形式已经完成，意义尚未终结；情感已经出现，情感对象尚未完全确定；画面已经建立，画面边界仍然开放；主体已经在场，主体位置没有被固定。

这可以称为“完成中的未完成”。“言有尽而意无穷”并不是字面意义无限扩散，而是文本形式完成之后，意义仍能在不同读者、时代和情境中继续发生。

（三）读者不是消费者，而是共同创作者

在审美发生学中，读者不是从诗句中提取信息的终端。读者至少完成四种活动：补全省略的语法关系，调动感官经验生成画面，以个人记忆激活情感，并在多种可能关系之间形成暂时解释[13-15]。

例如读“春眠不觉晓，处处闻啼鸟”时，读者必须补全睡醒、清晨、空间和声音来源。诗句没有描写鸟的颜色、距离和数量，“处处”却使整个空间被声音打开。视觉尚未充分苏醒，听觉先行进入世界。读者并不是观看一幅已经绘制好的春景图，而是在“闻啼鸟”的过程中与诗中主体一起醒来。

诗的审美对象不是“春天”这一概念，而是“世界由声音重新出现”的发生过程。没有读者的感官记忆，这一过程无法完成。经典之所以能够跨越历史，不只是因为文本保存完好，也因为文本保留了可被后来主体重新参与的结构。

七、汉字的二维性：从“图画文字”到形、音、义纠缠体

（一）汉字不是纯粹图画

把汉字称为“二维空间晶体”，具有重要美学启发，但必须避免将汉字简单理解为图画。现代汉字并不是每个字都直接描摹对象。象形和会意只是汉字构形的一部分，大量汉字属于形声结构，由承担语义类别提示的部件与承担读音提示的部件共同组成[10-12]。

因此，汉字不能被描述为脱离声音、直接把自然图像传入大脑的透明媒介。“江”并不等于一幅江水图，“树”也不是一幅树木素描。识字者之所以能由字形进入意义，是长期学习、文化使用和阅读经验共同形成的结果。

然而，这一校正并不取消汉字的审美特性。与字母沿线性序列展开不同，汉字通常把多个部件压缩在一个相对稳定的方形单位中。左右、上下、包围、穿插等结构，使形体关系能够在一次视觉凝视中被把握。一个字同时纠缠着语素意义、语音线索、部件类别、历史字形、书写动作、空间构成和文化联想。所谓“二维晶体”，应被重新定义为：汉字是在有限平面内将形、音、义、部件和书写运动压缩为一个视觉—语言复合单位。它不是静态图画，而是经过历史凝结的关系体。

（二）偏旁部件与语义环境的提前建立

“江河湖海”“松柏林森”“芳草芙蓉”等词群中，相近部件会形成视觉上的重复。这种重复不能直接等同于自然图景，但会建立语义类别和节奏环境。

当“氵”连续出现时，熟练读者对水体、流动、湿润和空间延展的联想可能被提前激活；当“木”部密集出现时，植物、枝干、材料和生长经验会形成视觉共振。部件在这里不是独立意义，而是一种环境性提示。它不告诉读者某条具体河流如何流动，却使多个词在进入句子之前，已经带有可相互呼应的视觉和语义条件。

这说明，汉字诗歌的审美材料不仅包括词义，还包括字形之间的相互作用。

（三）书写运动与意义运动

汉字还是动作留下的痕迹。点、横、竖、撇、捺并不只是视觉线条，也是身体运动的凝结。书法将这一特性放大，使同一个字可以因速度、压力、转折和墨色呈现不同生命状态。诗歌写在纸上时，文字既是语言，又可能成为视觉动作。

“飞流直下三千尺”中的“飞”“流”“直”“下”在语义上构成快速向下的运动；若通过书法书写，笔势也可能进一步加强坠落、延伸与冲击。此时，语义运动与身体书写运动发生叠加。

中国传统中诗、书、画长期共享毛笔、墨和题跋空间，三者确实形成紧密的媒介联系。但这种关系不是“汉字决定了中国画”，而是同一书写工具、文人教育、作品形制和审美制度长期互动的结果[20-22]。

八、诗歌审美发生的三层结构

（一）材料层：可供发生的语言条件

材料层包括单音节与节奏单位、韵律和平仄、省略与零形式、词类功能转换、形容词直接作谓语、意象并置、汉字空间结构、典故和文化语义。这些条件本身还不是审美。

省略也可能造成表达不清，词类活用也可能只是普通语法现象，汉字字形更不会自动产生诗意。材料只是提供可能性。

（二）互动层：诗意真正发生的位置

互动层至少包含创作主体、语言结构、被感知或被想象的对象、阅读主体和发生于其间的解释活动。创作主体选择对象并组织文字，但对象也会反过来改变诗人的情感和表达方式；文字一旦形成，又会限制读者的解释；读者以自身经验补全空位，却不能完全脱离文本；历史对象虽已消失，却通过文字在新的主体中再次显现。

这一互动不是线性的“作者—文本—读者”传递，而是循环生成。作者不只是意义源头，读者也不只是意义终点。文本在二者之间不断改变自身的显现。

（三）环境层：经典得以持续发生的条件

任何审美事件都发生在环境中。古典汉语诗歌的环境包括历代教育制度、诗歌选本、注疏与评论、书写和印刷媒介、山水观念、儒释道思想、文人交往方式、科举与政治经验，以及后代读者的语言能力。

一首诗之所以成为经典，并不只是因为它在创作时完美，也因为后来的文化环境不断为其提供新的解释条件。“采菊东篱下，悠然见南山”在陶渊明时代是一种具体生活经验；在后代文人那里，它又成为退隐、自然、人格独立和精神自由的象征；在现代都市社会，它还可能被重新理解为对效率体制和过度竞争的反思。文本没有改变，互动环境却改变了。新的环境使旧诗发生新的意义。

九、古典汉语审美发生的基本方程

为了进一步明确理论结构，可以把古典汉语审美发生抽象为三个相互制约的关系。设 S_a 表示最终显露的审美结构， D_l 表示语言、感知和意义之间的差异转换过程， E_c 表示历史、文化、媒介和阅读经验构成的环境。

$$S_a = F(D_l, E_c)$$

第一式表明，审美结构不是孤立生成的，它由语言转换过程和文化环境共同决定。同一首诗在不同环境中可能生成不同审美结构。少年读“夕阳西下，断肠人在天涯”，可能首先感受画面；远行者读之，可能感受乡愁；晚年读者则可能从“天涯”中感到生命有限。

$$D_l = H(S_a, E_c)$$

第二式表明，语言转换过程也会受到已经形成的审美结构和文化环境反向影响。当“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”被长期理解为孤高人格的象征后，后来的读者会按照这一审美传统重新组织“孤”“独”“寒”“雪”的关系。既有审美结构反过来规定新的阅读路径。

$$E_c = G(S_a, D_l)$$

第三式表明，文化环境并非固定背景。经典诗歌生成的审美结构和语言方式，也会反过来改变后代文化。“大漠孤烟直”改变了后来者观看边塞和落日的方式；“小桥流水人家”改变了人们对江南居住空间的审美期待；“行到水穷处，坐看云起时”甚至进入日常语言，成为面对困境的一种意义资源。

因此，语言、审美和环境不是单向因果，而是彼此生成。三个关系共同说明：古典汉语之美不是由汉语单独制造，也不是由读者任意赋予，而是在语言差异、审美结构与文化环境的循环互动中发生。

十、跨文化比较：不同语言具有不同的诗性自由机制

（一）不能把屈折语言等同于逻辑牢笼

过去一些中西比较把印欧语言描述为严密的逻辑铁轨，把汉语描述为自由的意象空间。这种二分过于简单。拉丁语和古希腊语虽然具有丰富的性、数、格、时态和语态变化，但形态标记也赋予词序较大自由。词语的句法身份可以由词尾承担，因此诗人能够重新排列语序，制造悬念、重音和节奏。

这说明，语言中的自由可以由不同机制产生：古典汉语可通过省略、并置和语境补全形成开放；屈折语言可通过形态标记支持语序移动和长距离呼应；现代自由诗则可以通过分行、标点和语义跳跃制造不确定性。古典汉语的独特性不是“有自由而其他语言没有”，而是它将较多关系交给语境和互动完成。

（二）汉诗与俳句：并置和切断的两种留白

日语同样允许主语和其他成分省略，不能把日语简单描述为必须把所有关系交代清楚的语言。俳句“古池や／蛙飛び込む／水の音”中，“や”作为切字，使古池场景与蛙入水之声既分离又相连。切字制造停顿，将两个相对独立的图像置于同一瞬间，给读者留下进入诗句的空间[19]。

因此，汉诗和俳句都能形成留白，但发生机制不同。汉诗往往借助单音节词、对偶、词类流动和关系省略，使多个意象同时悬浮；俳句则常通过切字、季语、音拍限制和瞬间截取，使两个图像在断裂处产生回响。可以把二者概括为：汉诗的留白偏向“关系不尽说”，俳句的留白偏向“图像被切开”。前者通过压缩形成空间，后者通过断裂形成空间。这不是优劣之分，而是两种不同的审美发生机制。

（三）韩文不是“一维退化”，而是另一种空间组织

韩文属于以语音分析为基础的字母系统，但其字母并非始终作线性排列，而是按照规则组合为音节方块。因此，把韩文称为从汉字二维结构“退化”为一维声音线，既不准确，也预设了文字等级。

汉字与韩文的差别在于其空间结构承载的信息不同：汉字方块主要组织语素、部件、读音提示和历史意义；韩文音节块主要组织音位与音节结构。韩文同样可以产生高度含蓄、象征和多义的诗歌。文字系统会影响诗性资源的配置，但不会决定一个民族是否具有想象力。

合理的跨文化比较，不是排列文明高低，而是追问：不同文字和语言通过什么形式，把多少意义留给语境、声音、图像和读者？

十一、从诗歌到绘画：媒介共振，而非文字决定

古典汉语中的省略、诗歌中的留白和中国画中的虚空之间，确实存在深刻呼应。但“文字决定绘画”仍然过于简单。中国水墨画的留白并非单纯来自汉语无主语，也与水墨材料的浓淡变化、纸绢对墨色的吸收、山水画的空间观念、道家与禅宗思想、文人画家的身份结构、诗书画共享毛笔的媒介条件，以及观看卷轴时逐段展开的身体经验有关。

手卷不是一眼看完的固定画面。观看者逐段展开卷轴，观看行为本身参与空间的形成。这一点与古典诗歌阅读极其相似：诗句依次出现，前一意象尚未消失，后一意象进入并改变前者；读者在时间中组织整体，最终意境不属于任何单句，而在阅读完成后出现。

诗歌和绘画之间的相似，不是因为文字单向塑造绘画，而是因为二者共享一种“观看者参与完成”的艺术结构。“计白当黑”也不能理解为空白本身天然具有意义。白纸之所以成为水、雾、天空或距离，是因为已着墨部分对它进行了结构限定。没有周围笔墨的关系，空白只是物理空白；进入构图后，空白才成为审美空间。这与诗歌省略完全同构：省略本身没有意义，受到周围语言结构约束的省略，才成为留白。

十二、从审美形式到文化性格：必须建立因果边界

古典诗歌中的留白与克制，是否会影响人的处世方式？答案可以是肯定的，但这种影响必须被谨慎表述。长期阅读某类诗歌，可能塑造人的感知习惯、情感语言和价值想象。一个熟悉“行到水穷处，坐看云起时”的文化共同体，可能更容易用转化、等待和观看来解释困境；一个不断诵读“海内存知己，天涯若比邻”的共同体，也可能获得超越地理距离理解友情的文化资源。

但这不等于诗歌语法直接决定国家战略、战争选择或科技制度。语言形式与历史行为之间，至少隔着政治制度、权力结构、资源条件、军事技术、地理环境、宗教组织、经济利益、国际关系和具体决策者。诗歌中的“克制”是一种审美组织方式，军事战略中的“克制”则可能来自成本计算、威慑平衡和制度约束。二者可以在文化叙事上相互呼应，却不能被视为同一个原因。

因此，“中国人的文字里有留白，所以中国人的欲望里也有留白”可以作为诗性判断，却不能直接作为历史规律。更严谨的表述应当是：古典汉语诗歌为节制、含蓄、守中、物我交融等价值提供了持续可用的象征形式；这些形式可能参与塑造文化自我理解，却始终与制度、利益和历史处境共同作用。

文化不是写在民族血液中的固定本质，而是被反复讲述、实践、修正和重新选择的意义环境。古典汉语不会自动生产自由人格。它既可以被自由诗人使用，也可以被权力文书使用；既能写《庄子》的逍遥，也能写严密的律令；既能生成陶渊明的自然，也能生成宫廷颂赋。语言提供可能性，却不保证结果。真正的自由仍然需要主体在具体互动中选择、承担并实现。

十三、古典汉语中的自由：不是摆脱一切规则，而是改变规则的位置

“自由”如果被理解为没有任何限制，那么诗歌不可能存在。格律诗具有字数、平仄、对仗和押韵限制，却恰恰产生了大量自由而丰富的作品。这说明审美自由并不与规则简单对立。

（一）外在规则转化为生成条件

五言、七言、平仄和对偶对诗人构成约束，但约束也迫使语言高度压缩，使词语之间产生更强张力。“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”若没有七言对偶结构，“无边”与“不尽”、“落木”与“长江”、“萧萧”与“滚滚”、“下”与“来”之间的巨大时空对比，未必能以如此紧凑方式形成。规则不是诗意的敌人，而是迫使诗意改变路径的环境。

（二）显性规定转化为隐性关系

古典汉语减少部分语法标记，却增加了对读者语境能力的要求。关系没有被取消，而从连接词转入位置、节奏、对偶和语义呼应。这是一种规则位置的转移。

（三）作者控制转化为共同生成

诗人不把意义写尽，并不是放弃结构，而是以更精确的结构引导读者。自由由作者独占转化为作者、文本和读者共享。所以，古典汉语诗歌中的自由不是无法无天，而是规则足以维持结构，却不过度占有意义。这才是“无法之法”的真正内涵。

十四、审美发生中的三种空间

（一）现实空间

现实空间由山、水、城、月、舟、道路、楼台等对象构成。“大漠”“长河”“落日”首先提供可感知的自然世界。若完全没有现实对象，诗歌会失去承载意义的物质基础。

（二）理念空间

对象进入诗歌后，会生成超越具体事物的意义关系。“孤舟”可以成为孤独和独立的形式，“明月”可以成为团圆、时间与远方的共同象征，“流水”可以成为逝去、变化和不可挽回的形式。理念不是预先附着在对象上的固定标签，而在诗歌传统和具体语境中发生。

（三）自我空间

读者将自身记忆、欲望和生命处境带入诗句。同一轮明月，对离乡者、恋人、士兵、老人和儿童具有不同意义。诗句提供共同对象，自我经验则使对象获得个体生命温度。

优秀古典诗歌的力量，正在于它能使现实空间、理念空间和自我空间同时开放。“大漠孤烟直”既是边塞现实，也是秩序、孤独与辽阔的理念形式，同时还是读者自身面对巨大世界时的自我经验。当三种空间在阅读中纠缠，审美对象才真正发生。

十五、审美发生的三种动力：创造、自由与幸福

（一）创造：使原本不存在的关系出现

诗人并不是简单复制世界。现实中本来就有月亮、江水、孤舟和钟声，但“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠”这一关系结构在诗句形成前并不存在。创造不是制造对象，而是建立新的对象关系。

（二）自由：使既有关系可以被重新组织

日常语言可能把月亮理解为天体，把江枫理解为植物，把钟声理解为声音。诗歌却允许它们脱离普通功能，进入新的感知和意义结构。自由不是离开现实，而是现实元素不再只能维持原有关系。

（三）幸福：使主体在新的关系中得到张力释放

诗歌中的幸福不等于快乐情绪。悲诗、悼亡诗和忧国诗同样可能产生深刻审美满足。因为主体原本无法表达、无法承受或无法组织的经验，在诗歌结构中获得了形式。痛苦被看见，混乱获得节奏，孤独获得共同语言。审美幸福发生于经验由封闭转向可交流、由无形转向有形、由个人负担转向共同存在的时刻。

十六、古典汉语审美发生学对翻译的启示

古典诗歌翻译最困难的部分，往往不是词义，而是结构开放度。译者若把省略关系全部补足，译文可能语法清楚，却关闭原诗的多义空间。

例如“大漠孤烟直”若被译为“在广阔沙漠中，一缕孤烟笔直升起”，增加了地点关系、数量关系和动作方向。译文帮助目标语言读者理解场景，却也把原诗中“孤烟直”的直接显露转化为说明性叙述。

翻译因此面临三重选择：保留信息，保留结构，保留发生方式。三者不一定能够同时实现。真正高水平的翻译，不只是问“原句是什么意思”，还要问：原句通过何种未完成结构，使意义发生？

如果原诗依靠主语悬置生成公共观看位置，译文就应尽量避免强行加入第一人称；如果原诗依靠图像并置生成关系，译文也不宜轻易增加“因为”“如同”“所以”等解释性连接。翻译不可能复制全部汉字视觉结构，却可以在目标语言中寻找功能相近的空位、停顿、分行和节奏。翻译的目标不应是复制表面形式，而是重建审美发生条件。

十七、古典诗歌教育：从解释答案转向组织发生

传统古诗教育经常要求学生记忆作者、背景、中心思想和修辞手法。这些知识具有价值，但若教学最终只留下标准答案，诗歌的发生空间就会被关闭。例如讲授“枯藤老树昏鸦”时，若教师直接宣布“表现游子思乡的悲凉感情”，学生只需复述结论，不必进入诗句。

审美发生式教学应当先组织学生经历以下过程：分别感受“枯”“老”“昏”“瘦”的状态差异；观察诗中哪些关系没有写出；思考观察者站在哪里；讨论为什么直到最后才出现“断肠人”；比较加入“我看见”之后诗意发生什么变化；让学生用不同方式补全省略关系，再比较哪一种补全最破坏原诗。

教学的目的，不只是告诉学生诗歌已经有什么意义，而是让学生亲自经历意义如何生成。真正理解一首诗，不是能够复述解释，而是能够进入它的互动结构。

十八、人工智能时代的古典汉语审美问题

大语言模型能够迅速生成形式整齐、意象丰富的古典诗句，但生成“像诗的文字”不等于生成真正发生的诗意。模型容易通过统计相关性组合高频意象，如明月、孤舟、寒江、落花、旧梦、天涯。这些词彼此具有传统诗意关联，却未必形成新的审美结构。若每个词都只是调用已有文化标签，诗句看似空灵，实际只是典型意象的概率重组。

古典汉语审美发生学可以为判断人工智能诗歌提供三个标准：第一，意象之间是否生成了新的必要关系，而不是简单共现；第二，结构空位是否具有方向性，还是因为语言不完整而任意模糊；第三，读者进入文本后，是否能够生成一种新的观看位置、时间经验或主体状态。

真正的诗性创造，不在于堆积古典词汇，而在于使原本彼此分离的对象进入新的发生结构。人工智能若要提高古典诗歌生成质量，也不能只学习格律和词频，还需要学习何处应当显露、何处应当退隐，何种省略能够生成、何种省略只是信息缺失，何时应当停止解释，以及如何给读者留下受约束的自由。古典汉语的最高智慧，并不是少说，而是知道语言应该停在哪里。

十九、结论：美发生在尚未说尽之处

古典汉语审美发生学试图改变一个长期存在的研究方向。过去的研究常常追问汉语具有什么特点、中国诗歌表现什么精神、中国人形成了什么审美性格；本文则追问：当一个主体通过古典汉语面对世界，另一个主体又通过诗句重新进入这一世界时，审美对象如何发生？

由此可以得到六个基本结论。第一，古典汉语不是无语法，而是部分规则由显性形态退入语序、语境、节奏和文化记忆。所谓“无法之法”，是法的退隐，而不是规则的消失。第二，省略不是天然的美。只有受到结构约束、能够引导读者补全的省略，才会成为审美留白。第三，无主语不等于无主体。主体从显性中心退隐之后，可能转化为开放的观看位置，也可能分布到景物、声音和环境之中。

第四，意象并置不是放弃逻辑，而是把关系建构从作者单方决定转化为作者、文本和读者共同完成。第五，“点到为止”不是表达能力不足，而是意义权力的分享。作者停止于意义封闭之前，使读者成为作品的共同生成者。第六，语言形式不能直接决定民族性格、绘画风格或国家行为。古典汉语只能提供某些审美经验发生的条件，其实际结果始终取决于主体选择、艺术传统、媒介制度和历史环境。

因此，古典汉语最深刻的自由，不是摆脱一切规则，而是使规则不再垄断意义；不是让作者任意表达，而是让作者、对象和读者共同进入生成；不是取消主体，而是允许主体暂时离开固定位置，在山水、声音、月色、历史和他者之间重新认识自己。

“大漠孤烟直，长河落日圆”之所以千年不衰，不只是因为它准确描写了塞外风景，也不只是因为十个汉字具有视觉美感。更重要的是，诗句没有把观看完成。大漠仍在展开，孤烟仍在上升，长河仍在延伸，落日仍在每一个读者的视野中重新变圆。诗人早已离开，历史现场早已消失，然而诗歌留下了一个可以再次进入的位

置。每一次阅读，主体重新面对大漠；每一次阅读，文字、景物和生命重新形成关系；每一次阅读，那幅从未被彻底画完的世界再次诞生。

古典汉语之美，最终不在已经写出的字中，也不在完全没有写出的空白里。它发生在字与空白之间，在规则显露与退隐之间，在诗人停止与读者开始之间。所谓“无法之法”，是语言抵达自身边界之后，懂得退让；所谓“点到为止”，是作者不把世界封死；所谓诗性自由，是意义尚未结束，而新的主体已经进入。

这正是古典汉语留给人类文明的一种特殊智慧：最深的表达，并不占尽意义；最完整的作品，仍为他者保留位置；最自由的语言，不是没有法，而是使法成为发生的条件，而非意义的牢笼。

参考文献

- [1] 王力. 汉语史稿[M]. 北京: 中华书局, 2015.
- [2] 吕叔湘. 中国文法要略[M]. 北京: 商务印书馆, 2014.
- [3] 朱德熙. 语法讲义[M]. 北京: 商务印书馆, 2018.
- [4] 刘勰. 文心雕龙[M]. 周振甫注. 北京: 中华书局, 2012.
- [5] 司空图. 二十四诗品[M]. 北京: 中华书局, 2010.
- [6] 严羽. 沧浪诗话校释[M]. 郭绍虞校释. 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [7] 王国维. 人间词话[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2014.
- [8] 宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海人民出版社, 2015.
- [9] 叶维廉. 中国诗学[M]. 北京: 人民文学出版社, 2006.
- [10] 裘锡圭. 文字学概要[M]. 北京: 商务印书馆, 2013.
- [11] 唐兰. 中国文字学[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2005.
- [12] 许慎. 说文解字[M]. 段玉裁注. 上海: 上海古籍出版社, 1981.
- [13] 姚斯. 审美经验与文学解释学[M]. 顾建光等译. 上海: 上海译文出版社, 1997.
- [14] 伊瑟尔. 阅读活动: 审美反应理论[M]. 金元浦, 周宁译. 北京: 中国社会科学出版社, 1991.
- [15] 英伽登. 对文学的艺术作品的认识[M]. 陈燕谷, 晓未译. 北京: 中国文联出版公司, 1988.
- [16] LIU J J Y. The Art of Chinese Poetry[M]. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- [17] YU P. The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition[M]. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- [18] OWEN S. Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World[M]. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- [19] SHIRANE H. Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Basho[M]. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- [20] 李泽厚. 美的历程[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2009.
- [21] 朱光潜. 诗论[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2012.
- [22] 钱钟书. 谈艺录[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2007.
- [23] CHENG F. Chinese Poetic Writing[M]. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- [24] DEFRANCIS J. The Chinese Language: Fact and Fantasy[M]. Honolulu: University of Hawai 'i Press, 1984.

- [25] COULMAS F. Writing Systems: An Introduction to Their Linguistic Analysis[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- [26] WOLFF P, HOLMES K J. Linguistic relativity[J]. Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science, 2011, 2(3): 253-265.
- [27] LUCY J A. Language Diversity and Thought: A Reformulation of the Linguistic Relativity Hypothesis[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- [28] FONG W. Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting[M]. Princeton: Princeton University Art Museum, 1984.
-