

象征：符号与隐喻

——汉语象征诗学的基本型构

贺昌盛

南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

象征：符号与隐喻：汉语象征诗学的基本型构 / 贺昌盛著. —南京：南京大学出版社，2007. 4

(文本与文化：跨语际研究 / 周宁主编)

ISBN 978 - 7 - 305 - 05052 - 7

I. 象... II. 贺... III. 象征主义—诗歌—文学研究—中国 IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 059352 号

出版者 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
网 址 <http://press.nju.edu.cn>
出版人 左 健

丛 书 名 文本与文化：跨语际研究
书 名 象征：符号与隐喻——汉语象征诗学的基本型构
著 者 贺昌盛
责任编辑 姚 徽 金鑫荣 编辑热线 025 - 83593947
照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 通州市印刷总厂有限公司
开 本 787×960 1/16 印张 16.5 字数 242 千
版 次 2007 年 4 月第 1 版 2007 年 4 月第 1 次印刷
印 数 1—3000
ISBN 978 - 7 - 305 - 05052 - 7
定 价 35.00 元

发行热线 025 - 83594756
电子邮箱 sales@press.nju.edu.cn(销售部)
nupress1@public1.ptt.js.cn

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购图书销售部门联系调换

目 录

导论 / 001	
一 关于“象征” / 001	
二 作为特定范畴的“汉语象征诗学” / 011	

第一章 汉语象征诗学的萌芽 / 016	
第一节 “五四”时期对于“象征”思潮的引进 / 016	
第二节 汉语象征诗学的初步实践：早期创作中的象征因素 / 024	
第三节 《野草》的象征艺术 / 028	

第二章 汉语象征诗学的初步实践——“象征诗” / 036	
第一节 象征主义诗歌运动的基本渊源 / 036	
第二节 李金发的异域写作与象征诗的本土批评 / 042	
第三节 汉语象征诗的开拓 / 051	
第四节 戴望舒及汉语“象征诗”范式的初步确立 / 055	

第三章 汉语象征诗学的理论探索(一) / 060	
第一节 基本的理论来源：欧洲与俄国 / 060	
第二节 外来理论在汉语语境中的变形及其形成的不同 向路 / 068	
第三节 穆木天及王独清的“纯诗”理论 / 074	
第四节 周作人的象征即“兴” / 081	
第五节 鲁迅的“文艺是人间苦的象征” / 086	
第六节 “象征”与“象征主义”最初的界定 / 094	

第四章 汉语象征诗学的深化与拓展——从象征到意象 / 103	
第一节 意象派及后期象征主义的引进 / 103	

- 第二节 意象的生成：废名 / 112
 - 第三节 象征在时间与空间维度上的拓展：卞之琳及何其芳等 / 117
 - 第四节 从“土地”到“太阳”：艾青 / 124
-

第五章 汉语象征诗学的理论探索(二) / 129

- 第一节 寻求象征诗学的心理学依据：朱光潜 / 129
 - 第二节 从诗学传统中寻求汉语象征诗学的生长点：梁宗岱 / 136
 - 第三节 象征诗学批评的具体应用：刘西渭 / 142
-

第六章 初步成熟的汉语象征诗学的基本形态 / 149

- 第一节 象征诗学的一般哲学基础 / 149
 - 第二节 “本体论”诗学形态：冯至 / 155
 - 第三节 “现实-象征-玄学”形态：“新生代”诗人的创作 / 160
 - 第四节 生命与存在的本真体验：穆旦的诗歌实践 / 168
-

第七章 汉语象征诗学的理论探索(三) / 180

- 第一节 “意象”生成的心理过程与象征诗学境界：唐湜的诗论 / 180
- 第二节 汉语象征诗学的整体理论构架：袁可嘉与“新诗现代化”问题 / 186

结语 / 199

附录一：现代性视阈中的汉语“纯诗”理论 / 203

附录二：汉语象征诗学流变年表(1918—1949) / 216

参考文献 / 236

一 关于“象征”

这是一个比较陈旧的话题,但是,如同其他诸如“文本”、“本体”、“现象”、“批评”等外来观念一样,在现代中国文学批评史上,“象征”范畴也始终未能获得一个明确的定位。批评家们依据各自的理解在不断生产着各种意见,而随着各种意见的进一步繁衍,“象征”本来的面目却变得愈加模糊了,以至于我们虽然熟知许多有关“象征”的表达式,譬如“什么象征着什么”或者“什么是什么的象征”等,却始终无法弄清楚“象征”本身到底是怎么一回事,它和比喻之类的修辞术又有什么区别,它在现代中国文学的创作与批评实践中曾经有过怎样的意义,甚而至于它在未来汉语文学的发展中还将占有多大的分量,或者说,是否会因为这一话题的时效性而取消它在汉语文学中的地位,如此等等。这就意味着,在当下多元文化因素共存共融的语境之中来重新讨论这一话题也许是很有必要的。

在现代中国文学史上,“象征诗”一直是被视为一个独立的派别而存在的。除了这种为方便起见而人为设定的派别类型分析以外,在多数情况下,批评家们更愿意从单纯的修辞学意义上来理解“象征”,譬如至多认为某首(句)诗运用了“象征”的表现方式(手法)。甚至有时候,人们常常越出现代主义的范畴,而从某种具有相对普遍性的理论依据(如现实主义理论体系)出发来讨论“象征”问题,使得对“象征诗”及“汉语象征诗学”理论的理解出现了种种误读。“象征”不只是涉及到一个批评范畴的变化问题,更重要的,它事实上牵连到一种观念在现代文学

史上演进的谱系。“象征”可以说既开启了中国新诗现代主义潮流的序幕,又几乎一直与现代主义文学思潮休戚与共。通过对“象征”诗学谱系的考察,可以从一个重要的侧面把握中国文学中的现代主义在其发展过程中所达到的诗学深度。甚至从更宽泛的意义上讲,把握了“象征”的基本内质,可以说也就基本把握了中国现代主义文学的某根主脉。

通常情况下,人们提及“象征”首先想到的,是19世纪中后期起源于法国,以后又几乎波及整个世界的象征主义诗歌运动。这其实只是狭义范围内的象征。从广义的角度来讲,实际上,象征现象在文学中是广泛存在着的,它甚至在一定程度上规定着文学本质的某些极为重要的方面,并由此形成了独具特色的“象征诗学”体系。从广义的角度来理解象征也许能打开一个更为广阔的解释视野,因为它突破了那种将象征仅仅限定在修辞学范围内的简单化的批评模式,不再只是强调所谓的“象征手法”。从本质上来说,象征并不单纯是一个手法上的问题,否则它和比喻基本上没有什么区别,因为如果将“以松树来象征人的坚强品质”置换成“以松树来比喻人的坚强品质”,在表达和理解上,其效果可以说是完全一致的,至少,它们在以此物显现彼物的功能上有着基本一致的结构。但我们也知道,在象征和比喻之间又确实存在着明显的差别,这就是问题的所在。加达默尔曾对这两个范畴作出过这样的区分,他认为:“譬喻本来属于述说,即 Logos(讲话)领域,因此譬喻起一种修饰性的或诠释性的作用。它以某个其他的东西替代原来所意味的东西,或更确切地说,这个其他的东西使原来那个所意味的东西得到理解。象征则与此相反,它并不被限制于 Logos(讲话)领域。因为象征并不是通过与某个其他意义的关联而有其意义,而是它自身的显而易见的存在具有‘意义’。象征作为展示的东西,就是人们于其中认识了某个他物的东西。所以它是古代使者的证据和其他类似东西。显然‘象征’并不是单单通过其内容,而是通过其可展示性(Vorzeigbarkeit)起作用……在任何情况下,象征的意义都依据于它自身的在场,而且是



通过其所展示或表述的东西的立场才获得其再现性功能的。”^①其他容易与象征相混用的范畴(如“兴”等)往往也是如此。索绪尔认为:“象征的特点是:它永远不是完全任意的;它不是空洞的;它在能指和所指之间有一点自然联系的根基。”^②象征的表面特征显示为它只是一种“符号”(sign),但却是一种极为特殊的符号,因为它的背后有其特定的“所指”(signifié),即“隐喻”(metaphor);而这种“隐喻”又并非通常意义上的一般比喻式的修辞法(这也正是很容易将象征和比喻混为一谈的关键之点),出于象征自身的某种规定性,这种“隐喻”往往是用“两个世界”的关联方式直接指涉着人或世界的具体存在境况,它不是此一实存世界在彼一世界的投射或倒影,而是将此在世界提炼和升华为彼在世界,并藉此使此在世界得以提升(所以常常显示为由具象到抽象的表现形态)。如维姆萨特所说:“在理解想象的隐喻的时候,常要求我们考虑的不是B(喻体,vehicle)如何说明A(喻旨,Tenor),而是当两者被放在一起并相互对照、相互说明时能产生什么意义。强调之点,可能在相似之处,也可能在相反之处,在于某种对比或矛盾。”^③因此,象征所蕴涵的“隐喻”已经扬弃了一般比喻的明晰性和语意关联上的对应性,而带有了抽象的甚至含混的特征。也正是因为它有着这种抽象与含混的特征,它又往往将诸如生命、死亡、爱、意志、欲望甚至存在本身等等这类原本属于形而上范畴的东西接纳了进来,使之具有了非常浓厚的“思”的色彩乃至某种神秘的意味。

到目前为止,围绕“象征”现象而展开的论述,其范围是相当广泛的:艺术的、哲学的、社会学的、历史学的甚至心理学的和人类学的等等,它几乎广布于整个人文学科的各个方面。当然,如果撇开具体的学科界限不管,我们其实可以发现一个很简单的事实,那就是:“象征”在这里已经成为了几乎全部人文学科所共有的一个重要的交接点——这种现象与“文学”本身总是涵盖并辐射着人类生存的全部内容的情形极

① (德)加达默尔《真理与方法》(上卷),洪汉鼎译,上海译文出版社1999年版,第93页。

② (瑞士)索绪尔《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆1980年版,第103页。

③ (美)维姆萨特《象征与隐喻》,赵毅衡选编《“新批评”文集》,中国社会科学出版社1988年版,第357页。

其相似，文学不正是因为广泛地包容着其他学科的内容而显示出了其自身独有的特征吗？！所以，有理由认为，象征从一开始就显示着文学乃至艺术在本质上的某些极为深刻的方面，并且随着文学历史的演进已逐步扩张甚至占据了推动和引导文学艺术发展的“向导”的地位。承认文学离不开象征，意味着承认文学所开拓的正是一个与现实的实存世界相区别的另一个生存的空间，一个超越了实存世界的“美”的世界，这是文学不能等同于现实的关键所在，也正是文学本质的真正所在，更是象征完全不同于比喻修辞的根本之处。如加达默尔所说：“在象征概念里却显示了一种譬喻的修辞学运用完全不具有的形而上学背景。从感性事物出发导向神性的东西，这是可能的，因为感性事物并不是单纯的虚无和幽暗之物，而是真实事物的流溢和反映。现代的象征概念如果没有它的这种灵知性的功能和形而上学背景，就根本不可能理解。‘象征’这一词之所以能够由它原来的作为文献资料、认识符号、证书用途而被提升为某种神秘符号的哲学概念，并因此而能进入只有行家才能识其谜的象形文字之列，就是因为象征决不是一种任意地选取或构造的符号，而是以可见事物和不可见事物之间的某种形而上学关系为前提。宗教膜拜的一切形式都是以可见的外观和不可见的意义之间的不可分离性，即这两个领域的‘吻合’为其基础的。这样，它转向审美领域就可理解了。按照索尔格的看法，象征性的东西标志一种‘其中理念可以以任何一种方式被认识的存在’，因而也就是艺术作品所特有的理想和外在显现的内在统一。反之，譬喻性的东西则只是通过指出某个他物而使这种富有意义的统一得以实现。”^①象征所扮演的就是由此在的现实世界向彼在的美的世界过渡的“中介”的角色。

作为“中介”的“象征”，这是本书的论证得以展开的基本出发点和立足点。汉语象征诗学理论从观念的引入到具体的创作实践、再到逐步的深化，其间已形成了一个相当复杂的范畴谱系链，这一谱系链的形成过程是本书考察的核心内容和主要的材料来源。这里的论

^①（德）加达默尔《真理与方法》（上卷），洪汉鼎译，第94—95页。



证,目的主要就在于通过对这一谱系形成过程的清理和分析来显示汉语象征诗学体系的基本框架,并希望以此建立起象征论批评的一般形态与尺度。诚如朱光潜所说,“诗学的任务就在替关于诗的事实寻出理由。”^①

“象征(symbol)”一词源于希腊文 *συμβολου* (symballein),意思指“拼拢”,而在许多场合又可解释为“凑成”(Symbolon)。本指一枚代币或一个筹码,可以掰成两半,并根据断处的裂痕再加以识别^②。“象征”,西文词根为“Symbol”,通常情况下,用于逻辑、语言及符号学、心理学范畴时,多译作“符号”;而用于艺术、宗教等范畴时,则译为“象征”。广义的“Symbol”几乎涉及到人类生活的各个领域,属于文化人类学的范畴。《韦伯斯特英语大字典》对“象征”的阐释为:“系用以代表或暗示某种事物,出之于理性的关系、联想、约定俗成或偶然而非故意的相似;特别是以一种看得见的符号来表现看不见的事物,有如一种意志、一种品质,或如一个国家或一个教会之整体,一种表征;例如,狮子是勇敢的象征,十字架是基督教的象征。”^③其所特别强调的是符号与它的指称物的意义之间的某种关系。这里的符号指的应当是“具象化的物象(形象)”,而它的所指往往具有抽象性的特征。西语语境中的“象征”偏重于以形象指涉理性思辨的对象,但当这一“形象”日渐脱离其具体的形态状貌而被单一的“语言符号”所替代时,“象征”就成了一种纯粹的语言现象。西语文字为发音字母,所以只能以“语音”形式作为“能指”来将其“所指”固定下来;它不像汉语文字的“象形”那样,可以在一定程度上以“直感”方式保存其物象的原貌。以语言指涉(实际是以语音指涉)来完成“传达”的过程,就产生了语言与感性体验之间的对立。语言的单维认知性与感性体验的多维度之间形成了巨大的鸿沟——语言无以准确传达体验的丰富形态,这样,出于对语言限制的突破,隐喻、暗示、联想、比较、铺排等等传达方式就切入到了人类生活之中,

① 朱光潜《诗论·序》,《朱光潜全集》(第三卷),安徽教育出版社1987年版,第3页。

② (加)诺思洛普·弗莱《象征是交流的媒介》,吴持哲编《诺思洛普·弗莱文论选集》,中国社会科学出版社1997年版,第208页。

③ 转引自林兴宅《象征论文艺学导论》,人民文学出版社1993年版,第3页。

“象征”在此就发挥着“超越语言局限性”的功能。吉尔伯特和库恩在《美学史》中指出：“在一九二五年左右，象征这个概念开始成为人们注意的中心。艺术是直觉表现或艺术是想象这种定义，或美是客观化快感这种定义，让位于讨论艺术这样一种意义，即它体现了人们创造象征和符号的独特而神奇的力量。”^①

看来，“象征”问题恐怕不只是个以甲事物象征乙事物的关系问题了。总体概括起来，“象征”问题至少涉及到这样三个层面：即认识论层面、本体论层面和修辞论层面。

从认识论层面研究“象征”的主要派别有：以黑格尔、克罗齐为代表的象征-表现论；以普列汉诺夫、卢卡契和高尔基为代表的颓废-象征论（属于社会学意义上的批判）；以及以弗洛伊德、荣格及厨川白村为代表的象征-心理机制论。

西语语境中较早系统论述“象征”问题的是黑格尔。黑格尔从哲学与艺术史的角度把人类既有艺术分为象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术三种类型；并认为象征型艺术是人类艺术最初的类型，“象征首先是一种符号……象征所要使人意识到却不应是它本身那样一个具体的个别事物，而是它所暗示的普遍性的意义。”“‘象征’无论就它的概念来说，还是就它在历史上出现的次第来说，都是艺术的开始，因此，它只应看作艺术前的艺术（Verkunst，或称为‘艺术的准备阶段’）。”^②在这个阶段，人类心灵力求把它所朦胧认识到的理念表现出来，但是还不能找到适合的感性形象，于是就采用符号来象征。“符号和它所象征的概念之间有些相同，否则就不能起象征作用；也有些不同，否则内容与形式恰相吻合，就失其象征。由于有些不相同，从形式就不能明确地见出内容，所以象征艺术都有些暧昧，有些神秘的性质。”^③黑格尔从历时性方向上考察象征艺术，认为象征型艺术在其原初之时，其意义与形象的

① （美）吉尔伯特、（联邦德国）库恩《美学史》（下卷），夏乾丰译，上海译文出版社1989年版，第735页。

② （德）黑格尔《美学》（第二卷），朱光潜译，商务印书馆1981年版，第9—11页。

③ 朱光潜《西方美学史》（下卷），《朱光潜全集》（第七卷），安徽教育出版社1991年版，第150页。



结合与割裂都还是“自在”的，未经意识所察觉，而在其终结（并渐次向古典型艺术过渡）时，意义与形象的结合是自觉的，是一种有意识的比拟（起点与终点之间的就是“崇高的艺术”）。象征艺术尚未达到绝对精神既是认识主体又是认识的客体对象的那种高度自觉阶段，因此，真正理想的艺术尚未实现。象征型艺术到了一定阶段，发生解体，并让位于较高类型的艺术——即黑格尔所认为的最完美的“古典型艺术”。黑格尔肯定了象征行为是人类精神自我运动（理念的发展）的阶段，在这里，他是把象征当作人类的思维方式或称特定认知方式来看待的，“象征”无疑显示了“理念的感性显现”之最初阶段的思维特征。尽管黑格尔将“象征型艺术”归为了“不成熟”，但是他所揭示的象征思维的精神特征却是极其深刻的。象征所作出的对真实界最初的认识是“处在完全沉浸在自然中的无心灵性（不自觉性）和完全从自然中解放出来的心灵性二者之间”的，换言之，主体处于沉醉与超越之间的那种精神状态即为“象征”。主体沉浸于对象之中，并在对对象的自由体验中超越现实真实的束缚，以获取自我的解放。象征所要解决的就是精神怎样自译精神密码这样一个精神的课题^①。克罗齐则基于其“直觉表现”的立场，对象征作了广义的解释，认为如果让象征成为独立的认识与表现形式，那将会滑向理性主义（这与直觉表现是不能相容的），所以不如将象征与表现视为同义，“如果认为象征与艺术的表现不可分离，象征就与表现本身同义，表现总离不了形象性。艺术并没有两重基础，只有一个基础，在艺术中一切都是象征的，因为一切都是形象的。”^②黑格尔与克罗齐是较早从艺术哲学的角度来论述象征问题的。虽然基于他们自己的精神立场而得出了各自不同的结论，但承认象征是人类认识与表现世界的方式之一，这一点是共同的，它至少表明象征方式的认识与表现对于人类的具体生存来说，应当是一种普遍存在的现象。象征-表现论基本上是把象征的重点放在与人自身的存在密切相关的问题视阈内来构建的。就人类的具体生存方式而言，象

^① （德）黑格尔《美学》（第二卷），朱光潜译，第24—27页。

^② （意）克罗齐《美学原理美学纲要》，朱光潜、韩邦凯等译，外国文学出版社1983年版，第42页。

征乃是一种普遍的文化现象，甚至可称为一种象征性的生存境界。而艺术的创造实际正在于把现实行动中难以解决的，给予其象征性的表现。

以普列汉诺夫、卢卡契和高尔基等为代表的社会学批评，主要偏重于从艺术的阶级倾向性角度来看待象征问题，其意识形态意味是较为明显的，譬如普列汉诺夫认为：“当在一定社会的艺术中出现象征主义倾向的时候，这是一种可靠的标志，表明这一社会思想（或是在艺术上打下印记的这一社会阶级的思想）不能深刻理解它所面临的社会发展的意义。象征主义是贫乏的一种证明。当思想能够理解现实时，它就不必走进象征主义的荒漠。”^①卢卡契也认为，“象征主义是那种使一致的东西至少在外表上一致起来，把生活中不能解决的、不可理解的、歪曲地观察到的以及更歪曲地反映了的矛盾人为地掩盖起来的艺术创作方法。”^②这一派的论述比较过于极端和武断，但正是这一派的看法曾对现代中国文学产生过非常深远的影响。

弗洛伊德与荣格是在对人的心理生成机制的探讨过程中涉及到“象征”问题的。在《精神分析引论》一书中，弗氏谈到了“梦的解释”问题，并引入了“象征”概念，试图揭示梦的象征之谜。他认为象征作用是梦的理论中最引人注目的部分，“把梦的元素与对梦的解释的固定关系，称之为一种象征的关系，而梦的元素本身就是梦的隐意的象征”。象征作为一种心理现象，是人类实践生活的某种积淀的产物。弗氏的分析是紧密联系着人类整个文化史而展开的，“这些象征的关系并不是梦所特有的，因为我们已经知道同样的象征也见于神话和神仙故事，也见于俗语、民歌、散文和诗歌之中。象征的范围非常广泛，梦的象征只占一小部分，所以我们未便由梦入手研究整个的象征问题。”^③弗氏对于象征的研究，虽然是以梦为对象，为探讨个体心理和建构他的精神分

① （俄）普列汉诺夫《论象征主义》，郭值京译，《世界艺术与美学》（第1辑），文化艺术出版社1983年版，第14页。

② （匈）卢卡契《马克思和意识形态的衰落问题》，《卢卡契文学论文集》（一），中国社会科学出版社1980年版，第243页。

③ （奥）弗洛伊德《精神分析引论》，高觉敷译，商务印书馆1986年版，第153页。



析学说服务的,他的象征观却是建立在整个文化传统基础上的象征观,是从象征的心理角度,对于象征的整体文化特征的透视。如果说,弗洛伊德开创了心理学的象征研究,那么,荣格则是将心理学的象征研究具体化、深入化的关键人物。荣格的“原型”(集体无意识)理论大大丰富了弗氏的有关象征心理的诸多观点,并形成了一个完整的象征文化理论体系。“原型产生神话、宗教和哲学,影响并赋予全民族和历史时代以特性。”“人类与象征共存,尽管人类没有意识到,但象征的意义却使人类生活生机盎然。”^①在荣格这里,心理象征研究走向了成熟。不过,至厨川白村,心理象征的研究才完全转化成了文学象征的研究,这就是《苦闷的象征》的出现。厨川白村对象征的理解,与弗洛伊德对于梦的理解,有着内在的一致性,“或一抽象的思想和观念,决不成为艺术。艺术的最大要件,是在具象性。即或一思想内容,经了具象底的人物、事件、风景之类的活的东西而被表现的时候;换了话说,就是和梦的潜在内容改装打扮了而出现时,走着同一的径路的东西,才是艺术。而赋与这具象性者,就称为象征。”^②厨川白村有所改进的是:艺术与梦又有区别。文艺创作比梦更多现实性和合理性,而梦是支离破碎和散漫芜杂的,文艺作品本于作家生活中潜存的人间苦闷,而梦是本于潜伏在无意识之中的精神创伤。厨川白村在吸收弗洛伊德一派的心理学思想时,实际上糅合进了相当的社会现实内容,从而形成了他的象征观:人类充满着生命的力量,但受到外在生存境遇的压抑,于是形成内心的苦闷,这内心苦闷渴求以某种形式显现出来,也就产生了象征。

就本体论层面而言^③,“象征”的外延似乎就更大一些了。这里概述三种情况以作参照。第一种是中国古代的“形象征验”论,这是汉语中“象征”一词的原初之义,起源于古代的占卜巫术,即《易》之所谓“征百事之象,候善恶之征”,占卜所得的观念性内容决定着人的存在及其

① (瑞士)荣格《人及其象征》,史济才等译,河北人民出版社1989年版,第59页。

② (日)厨川白村《苦闷的象征》,鲁迅译,百花文艺出版社2000年版,第25页。

③ 关于“本体论”概念的具体解释,可参考邓晓芒《西方传统本体论的提问方式和形态演变》,《人文论丛》,武汉大学出版社1998年版。

行为方式,带有浓厚的准本体论色彩。第二种是卡西尔的“象征-符号”存在论,卡西尔的代表性观点是“Animal-Symbolicum”理论。关于这个概念,一种意见主张译为“人是符号的动物”,一种主张译为“人是象征的动物”。事实上,这仅只是在汉语语境中出现的分歧,在卡西尔那里,“符号”与“象征”是同一的。卡西尔认为,人的“Symbol”活动能力是人类生存的最富于代表性的特征,人生存于一个符号化的世界之中,即只能是象征的存在。他认为,所有人类的文化形式都是“Symbol”形式,因为对于人来说,“除了在一切实物种属中都可看到的感受系统和效应系统以外,在人那里还可以发现可称之为 Symbol 系统的第三环节,它存在于这两系统之间,这个新的获得物改变了整个人类生活。”至此,“人不再生活在一个单纯的物理宇宙之中,而是生活在一个 Symbol 宇宙之中,语言、神话、艺术和宗教则是这个 Symbol 宇宙的各个部分,它们是织成 Symbol 之网的不同丝线,是人类经验的交织之网,人类在思想和经验中取得的一切进步都使 Symbol 之网更为精巧和牢固”,“人的 Symbol 活动能力(Symbol activity)进展多少,物理实在似乎也就相应地退却多少。”卡西尔尖锐地指出了人类面临的困境——陷于 Symbol 之网中,人已不能再直接地面对实在,他不可能仿佛是面对面地直观存在了。人只是在不断地与自身打交道而不是在应付事物本身,“他是如此使自己被包围在语言的形式、艺术的想象、神话的符号及宗教的仪式之中,以至于除非凭借这些人为媒介物的中介,他就不可能看见或认识任何东西。”^①卡西尔在更为广阔的视野里考察“象征”,他使我们看清了我们的当下处境:人的精神被人的精神产品包围着,人已经成了其文化衍生物的“异化对象”。人只有归于其作为象征(符号)意义的原初,才可能重新赢得其直观地面对实在的权力。卡西尔的“Symbol”并不存在“符号”与“象征”的分歧。相反,他用“Symbol”作出的对“人”的界定,正包含了主客体共融的一面。有人活动着的客体世界对于人来说,只能是一个符号化的世界,即象征的存在。人以符号作出对世界的认识,(象征)符号化的思维和(象征)符号化的行为是人类

^① (德)卡西尔《人论》,甘阳译,上海译文出版社 1985 年版,第 33 页。



生活中最富于代表性的特征。人的符号化认知过程也正是使主体思维符号与客体的符号显现相“契合”的过程。第三种是以其学生苏珊·朗格为代表的文化符号(象征)论。苏珊·朗格认为:“艺术,是人类情感的符号形式的创造。”“在艺术中,形式之被抽象仅仅是为了显而易见,形式之摆脱其通常的功用也仅仅是为获致新的功用——充当符号,以表达人类的情感。”^①所以,艺术不是生活的实写(反映)而是幻象,这幻象就是表现,就是符号,也即象征。

最后是修辞论层面的象征问题,也即我们最为熟知的所谓“象征手法”的问题。笔者以为,之所以产生了对于“象征”问题的诸多误解与偏颇,在很大程度上,其根源就在于论者只单纯地考虑了象征在修辞论层面上的具体功能,而忽视了其他两个层面的更为深入的理解。修辞论意义上的象征手法,主要指的是隐喻、暗示、借代等修辞策略,在这一点上,它很容易与中国古代文论中的“兴”相混同。“兴”对于创作主体来说,是作为一种客观的艺术手段来使用的,而“象征”除了其手段方面的功能性特征以外,更重要的是,它是对于世界本体的一种认识,是人与世界共在的一种方式,这一点比其作为单纯的艺术手段更为重要。甚至可以说,不从这一点出发,而仅凭象征的表现方式的一面去理解象征艺术,是必然会出现偏差与误见的。笼统地把象征性艺术归结为用“象征”来暗示事物或主题,借以表现作家或诗人的思想感情或某种哲理——这一点用“比喻”也是可以达到的——无疑离象征艺术本身对人的关注、对世界本源的追问及对人与世界的共在关系的考察等等问题愈来愈远了。

二 作为特定范畴的“汉语象征诗学”

在现代中国文学批评史上,象征(Symbol)问题一直是一个有争议的、十分含混的话题。自20世纪20年代中期,以李金发为首的象征诗

^① (美)苏珊·朗格《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社1986年版,第51、62页。

派在汉语诗坛崛起后，“象征”便正式进入了现代中国文学批评的视阈，并成为了诗人、作家及批评家们普遍关注的焦点问题之一。几乎所有重要的文学社团流派及作家、批评家都不同程度地涉及过有关象征问题的讨论。胡适、鲁迅、周作人、茅盾、朱自清、朱光潜、梁宗岱、艾青、胡风、周扬等等，都曾就文学中的象征问题发表过看法；30年代中期，批评界甚至围绕象征派诗歌展开过重要的专题论争，这种关注一直持续到40年代末。从总体上说，1949年以前的研究主要集中在对于国外象征思潮的译介、引进及初步的辨析上，而且重点放在象征主义诗歌方面，但对于象征问题做出独立的专门研究的尚只有茅盾、鲁迅、朱光潜和梁宗岱等不多的几个人。这一时期的研究特点是：开放的文化心境与自由平等的对话态度。基于文学进化论的影响，象征主义（“symbolism”最早被称为“表象主义”）在此一阶段是被当作一个重要的文学流派来加以引进和考察的，即所谓（欧洲）文学的发展在历经了古典主义、浪漫主义、自然主义和现实主义之后，已进入了象征主义的阶段。自李金发之后，由于大批留洋学者与作家的归来，学界对于象征的理解也逐步走向深入，并且与汉民族自身的诗学传统日渐趋于融合，呈现出某种以象征艺术为切入点、试图实现中国传统诗学的现代转型的特征（如梁宗岱等），这一趋向的影响是极其深远的。当然，另一方面，左翼文坛对于象征主义也不乏微词，诸如瞿秋白、周扬、胡风等人对于象征主义的贬抑——象征主义在此已成为了没落阶级之意识形态的表征符号——它不是一种艺术，而只是与无产阶级的艺术立场相对立的某种阶级意识。由此而导致的对于象征艺术的彻底否定，使得几乎所有的现代主义文本曾一度被打入冷宫。

文学艺术在本质上就是为了满足“人”的超越性追求而产生的。作为迥然区别于传统汉语诗学形态的象征诗学，毫无疑问应当归属于“现代性”问题序列之中。象征诗学在“现代性”视阈中担任的是审美地描述人的现代感受的变迁——无论是肯定还是否定——的重要任务，其所采用的手段就是“借助符号来隐喻”人的现世生存境况。象征诗学批评的主旨，就在于能够使这一隐喻的过程清晰地被呈现出来（而不是“被遮蔽着”）。象征性艺术借助其符号间的相似性，以力图阐明和揭示



某种属于未知领域的东西，或者某种尚在形成过程中的东西。象征所暗示的是一种不同于日常经验世界的另一个“他在”的世界，它标示出的是人的精神层面的一个重要的维度，而作为象征符号之特定存在形式的“意象”也由此成为了无意识和意识在瞬间情境中的结晶。象征所构筑的世界只能使人感觉到它的存在和它的无穷与无边，却始终无法如科学一般被准确地把握住，也因此，象征的世界才深邃得令人无限神往。一种瞬间的沟通只能在刹那的感觉中完成，有时甚至只能借助于幻觉、直觉乃至梦境来实现。艺术家也由此才能超越他的个人精神的局限而深深地潜入更为广大的时空领域，去发掘生命、世界和宇宙的深层意蕴，并使得“个我”的一切得以超越、升华和提高。在此，象征艺术本身可以被确立为人的精神的集中体现和人性的各个不同层面的投影，它所打开的是一个指向未来的超越性品格这一终极目标的全新的境界。

“象征”诗学有其固有的自足性，而象征艺术本身的审美穿透力及审美经验的普泛性又使得“象征”诗学具有了某种普适性和开放特征，所以，它常常能成为其他艺术样式走向衰落时的新起点。同时，不只是在诗歌领域，在小说或戏剧等领域，“象征”现象一样是广泛存在着的。仅就现代中国文学而言，从鲁迅的《狂人日记》中对于“吃人”内涵的发掘，到《药》、《长明灯》等的“隐喻”；从郭沫若的早期历史剧《屈原》中以《橘颂》贯穿全剧所具有的暗示力量，到曹禺的《雷雨》、《原野》和《日出》等的整体象征氛围；从凌叔华的《绣枕》对于象征手法的初步借用，到钱钟书的《围城》及张爱玲的《金锁记》等以象征来昭示人生困境，以隐喻来展示人性本相的成功范例。这一切无不说明，“象征”诗学具有着强大的渗透力和启发功能。

汉语象征诗学的萌芽缘于“五四”时期对于“象征主义”思潮的引进。随着早期诗歌、小说及戏剧创作中象征因素的加强，象征文学现象逐渐引起了作家与批评家们的广泛重视。《野草》及鲁迅小说对于象征艺术的成功运用为新文学打开了全新的视野。李金发的“象征诗”出现以后，文坛围绕早期汉语象征诗的创作与批评展开了论争。经过穆木天、王独清对于“纯诗”理论的探讨，及王独清、冯乃超和姚蓬子在创作