

文学

研究

5

ス

リ

文学研究

丛刊

5

上海社会科学界文学研究所编

文学研究丛刊(第五辑)

上海社会科学院文学研究所编

上海社会科学院出版社出版

(上海淮海中路622弄7号)

新华书店上海发行所发行 抚州地区印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张 12.75 字数 32万

1988年12月第1版 1988年12月第1次印刷

印数 2,000

书号: ISBN 7—80515—20 | —2 / I·20 定价: 3.00元

目 录

- 1 陈良运 中西意象流变探
- 15 裘小龙 象征主义·后期象征主义与现代主义
- 44 嵇 山 论想象同一律
- 67 刘景清 论情节的艺术——中篇小说艺术摭谈
- 82 陈 融 文化与文学三题
- 95 傅修廷 文学批评中的直觉思维
- 110 王 岗 戏曲美本体论
-
- 127 王尔龄 《上海的早晨》创作艺术论
- 142 段 炼 动物的悲鸣 人性的呼唤
——中苏当代小说中的狗形象比较谈
- 155 董德兴 《西线轶事》、《这里的黎明静悄悄……》
异同论
- 169 林碧珍 荒诞：童话拥有的一面哈哈镜
-
- 183 陈梦熊 鲁迅《吊卢骚》诗的作意和辨正
- 190 陈青生 转换时期的思索与贡献
——论中期创造社的文艺思想
- 210 潘颂德 阿垅的诗论

- 222 袁绍发 早陨的星辰 闪光的一生
——左翼作家胡洛述评
-
- 231 王星亮 “诗兴不无神”
——杜甫《三更三别》、《秋兴八首》之比较
- 243 钱鸿瑛 一代词宗周邦彦
- 254 王琦珍 论宋代江西作家群的崛起
- 268 胡守仁 试论曾巩的散文
- 280 曾子贵 简论欧阳修的文道观
——纪念欧阳修诞生980周年
- 291 夏咸淳 论公安派重要成员江盈科
- 311 刘世南 顾炎武诗三题
- 324 朱安群 不讲唯物辩证法 谈不上观念更新
——白居易被过份贬抑后的思考
- 339 傅玉珠 “枢机”新解
-
- 344 许国良 一个现代求学者与历史的对话
——二十世纪初叶我国文学变革一点思考
- 381 袁 进 跟上时代潮流的努力
——试论张恨水三十年代言情小说的转变
-
- 372 张谨之 “生活在恶之中，爱的却是善”
——波德莱尔《恶之花》研究
- 394 姚 基 诺曼·霍兰的文学反应模式

中西意象流变探

· 陈良运 ·

我国文艺理论界，自八十年代以来对于意象问题的研究出现了不少文章，这些文章大致表现为两种现象：一是因八十年代初出现了“朦胧诗”，这些诗的作者声称他们向外国现代派诗歌学习了艺术方面的表现手法和技巧，他们特别提到本世纪初欧美流行过的意象派（imagism），于是，一些当代诗评家便以为“意象”说是意象派主将庞德（Ezra Pound, 1885—1972）等人的发明创造，对“朦胧诗”持反对态度者，以“意象”为舶来品而有所非议。后来，有些研究中国古代文论的学者出示大量材料证明，“意象”一说中国古已有之，庞德等人完全是学习中国的东西。这两种看法均有所偏颇，西方现代派的“意象”说与中国古典的“意象”说有着一定的联系，但它们各有自己的渊源关系和发展形态，而在东、西方文学作品特别是诗歌作品中运用与呈现，也是有异有同，应该视为两种不同的文学现象。

我在《意象、形象比较说》（载《文学遗产》1986年第4

期)与《意境、意象异同论》(载《学术月刊》1987年第8期)两文中,已对中国古典意象说的渊源及其发展形态作了一些探讨与研究,也稍稍涉及到与西方现代意象说的比较。但是,因为资料缺乏,对于后者未能深入。近来因接触到一些新译介过来的比较系统的资料,^①便试图完成原计划中一组三篇的最后一篇。本文想侧重探讨西方意象说的起源以及它与中国古典意象说发生横向联系后的流变。盼能以砖引玉,聆教于对中、西意象说有更深刻了解和研究的学者。

—

西方意象派在形成的过程中,有不少诗人的确得到过中国古典诗歌意象艺术的启示。意象派诗歌团体的组织者、美国女诗人爱米·罗厄尔(1874—1925),很早就与别人合作翻译中国诗,并在自己的诗歌创作中摹仿和引进中国与日本诗歌的技巧。她曾说:“含蓄是我们从东方学来的东西之一”。意象派的主将庞德更是对中国诗入迷,甚至在每一个汉字中(如“春”字)捕捉中国意象的奥秘,他改写中国诗(如汉诗《落叶哀蝉曲》、《怨歌行》等),模仿中国诗人的审美方式进行创作,他说:“正是因为有些中国诗人,满足于把事物表现出来而不加说教和评论,所以人们不辞繁难地加以译。”^②中国古典诗歌丰富的想象,使他们感到“心有灵犀一点通”,为他们的“意象主义”找到了异国知音。于是他们便自觉或不自觉地“按照中国风格写诗”,沿着“美的直觉”所引导的方向探索。后来,美国学者马斯库在《美国文学史》中说:“正当这些诗人(意象派)山穷水尽时,找到了中国古典诗歌。”

但是,我们不能就此断定,西说的意象理论与意象派诗歌完全发源于中国。其实,他们也有自己的源头。

我在《意象、形象比较说》中已提到，德国古典哲学家康德与黑格尔的著作中，已出现与一般的“形象”概念有别的“意象”概念，黑格尔所说的造型艺术“按照事物的实在外表形状，把事物本身展现在我们面前”，而“诗却只是使人体会到事物的内心观照和观感”，便是将形象再现与意象表现作了明确的区分。康德在《判断力批判》第二卷第四十九节更明白指出：“由想象力所形成的形象显现，就叫意象”，“意象”之所以不同于一般的“形象显现”，是因为它“至少在力求超出经验范围，以企求达到理性概念（即理智性的观念）的形象显现，从而赋予这些概念以一种客观现实的外貌”，可是，又没有任何一种概念“能够与作为内心直观的这些形象显现完全符合。”康德认为，诗人的工作，就在于“把看不见的一些理性观念的东西，如象天堂、地狱、永恒、创世等，翻译成可以感觉到的东西。再或者把经验中所发生的事情，如象死亡、忌妒、恶德以及诸如爱情、荣誉之类的东西，借助想象力的帮助，不仅使它们具象化，而且在具象化当中使它们达到理性的最高度，显示得那么完满，以致使得自然本身相形见绌。事实上，正是在诗的艺术中，审美意象的能力才能得到充分的展示。”应该指出：康德与黑格尔所说的意象，都可看作是“美是理念的感性显现”那一著名命题的具体表述，还不能作为诗人心目中生机葱茏意象的创作原则，但是他们分别用了“内心观照”或“内心直观”来表达意象产生的心理机制，却是与后来的意象理论可以沟通的。

意象诗歌产生最初的动因以及理论根源，据当代英国诗人与学者彼特·琼斯（Peter Jones）为《意象派诗歌》一书（1972年初版）写的《导论》中介绍，“首先是本世纪初，以修姆为首的一伙年青诗人，对于当时泛滥于英美诗坛的后期浪漫主义诗歌感到了厌恶”，那些诗作大多是“矫揉造作，堆砌

词藻，无病呻吟”，修姆说：“我对这种诗歌的邈邈感伤主义十分反感。好象一首诗要是不呻吟、不哭泣，就不算诗似的。”作为对颓废、感伤的浪漫主义的反拨，修姆转向古典主义，他率先提出诗“要绝对精确的呈现，不要冗词赘语”的原则，认为这是一种“新的技巧，新的信念”，并预言“一个不事修饰、硬朗、实在、古典主义诗的时代正在来临。”这就是说，意象派诗人不是反传统的，修姆的好友F·S·弗林特在一篇宣言式的文章《意象主义》中更明白地宣称，“他们不是一个革新的流派，他们唯一的努力方向是要遵循最优秀的传统写法。……对于优秀传统文化的无知是无论如何都原谅不了的”。他们将古希腊抒情女诗人萨福、古罗马诗人卡特勒斯、古代法国诗人维龙，视为所有时代中最优秀的作家的代表。该派正式形成之后，被庞德确认是“用意象派的简洁语言写成的”，“和希腊人一般直率”的，从而在美国出版的《诗刊》上首次推出的作品，就是英国青年诗人理查德·阿尔丁顿和美国青年女诗人H·D（希尔特·杜利脱尔）以希腊神话、艺术为题材或干脆标上“模仿希腊人”的六首诗。在理论思想方面，最早的意象派诗人则是直接受到哲学家叔本华与柏格森的影响，叔本华关于“人生充满了挣扎和痛苦，而美的观照则可以消除物我之间的差别，达到物我合一以至忘我的境界，暂时得以解脱”的美学观，直接影响了柏格森的“直觉主义”的形成。所谓“直觉”，就是指“那种理智的体验，它使我们置身于对象的内部，以便与对象中那个独一无二，不可言传的东西相契合。”^①柏格森认为：整个世界就是意象的总和，当一个诗人凭他本能的直觉进入了对象世界，那么“许多不同的意象，借自迥然不同事物的秩序，凭着它们行为的聚集性，可以给某种本能要被捕捉住的一点引来意识。”而艺术家的直觉本能，是把自己放回“一种物体中，运用一种同一感，还拆除空间置于他和他的

模特儿之间的障碍”。（《形而上学引论》）很显然，西方人终于发现了一个对于他们还很陌生的“物我交融”的境界。这一发现很快就被意象诗人接受。《导论》作者说，修姆在意大利北部的波隆那参加了一个哲学讨论会，在这个会上，亨利·柏格森探讨了“意象”问题。“几乎可以肯定，庞德接着又聆听修姆随后关于柏格森的讲演”。庞德关于“意象是在一刹那间表现出来的理智与情感的复合物”的定义，大概也是受了柏格森的启示而作出来的。

东方、西方的民族，由于生存环境不同，在物质生产活动中所形成的观念意识不同，乃至有民族性格与审美情趣不同，文学艺术的发生发展也就不可能是完全同步的。但是，因为文学艺术的创造活动，必须经由人的心灵与情感，所以，一个民族已体悟到的东西，另一个民族迟早也要体悟到。中国人远在中古时代就体悟到了的艺术创造中“物我交融”的境界，西方近代的叔本华与柏格森也体悟到了，意象派诗人则感到“心有灵犀一点通”。而叔本华的美学思想为中国近代的王国维所接受，又使中国古典境界说更趋完善，由意象派影响而发展起来的西方现代派的一系列艺术表现手法与技巧，也成了中国现、当代诗人引进的对象。从全局看来，人类的发明创造，都有一种互为流变的关系，或是异源而同流，或是同流而异变。

二

中、西意象理论与表现，有它们相似的美学品质，这大致可归纳为如下三个方面：

（一）意象的美学结构。

庞德给意象下的定义是：“一刹那间所表现出来的理智与情感的复合物”（“复合物”一词中文译文中，有的译为“情

结”）。这一定义中明确规定了“情”、“意”（理）“象”三者的构成关系。后来他在《关于意象主义》一文中，扩展了“复合物”这一概念，指出意象可以有两种：“外界的因素影响大脑；如果如此，它们被吸收进大脑熔化了，转化了，又以与它们不同的意象出现”，这是主观的意象。“攫住某些外部场景或行为的情感，事实上把意象带进了头脑，而那旋涡（中心）又去掉枝叶，只剩那些本质的、或主要的、或戏剧性的特点，于是意象仿佛象那外部的原物似的出现了”，这是客观的意象。他还强调指出，不管是主观的还是客观的意象，“都不仅仅是思想，它是旋涡一般的或集结一起的熔化了的思想，而且充满了能量。”这就是说，意象是诗人内在的思想与外在物象相互融化与融合的产物。

中国古典的意象说，我在《意境、意象异同论》一文中说过，魏晋以前，意象只强调一种象征作用，“称名也小，取类也大”。直到《文心雕龙》出现，才以“神用象通，情变所孕”揭示了意象创造的真谛。诗人在创造活动中“心物交融”，“情景交融”，达到内意与外象契合交融的境界。相传为唐代著名诗人王昌龄所作的《诗格》中，其中有两格——“生思”与“取思”——表述了意与象契合的感受：“久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率然而生”，这是讲一种构思的突破，当意与象久久未能契合，不要穷搜苦思，必须放松精神，才可能意外地获得“刹那间呈现”的效果；“搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得”，则表述了理智、情感与对象的“复合”过程，这是一个“融化”、“转化”，重新“集结”的过程。对于这种“复合物”的结构，中国诗人还有更细致的分析，即将意象之“意”区别为“内意”与“外意”。“内意”指所谓“义理”，相当于庞德所说的“理智”，“外意”则相当于“情感”。晚唐诗人徐

寅说：“内外之意，诗之最密也。苟失其辙，则如人之去足，车之去轮，其何以行之哉！”（《雅道机要》）同时强调了理智与情感的作用，若失理智，情感流于浮滑；若寡情失感，理智则多生议论，皆非诗之“辙”。北宋著名诗人将理、情、象三者关系讲得更为透彻：“诗有内外意，内意欲尽其理，外意欲尽其象，内外意含蓄，方入诗格”。（《答韩三子赠述诗》）中国诗人在唐宋时代就将审美意象的结构定型化了。

（二）意象的美感效应。

庞德又说：“正是这样一个‘复合物’的呈现，同时给予人一种突然解放的感觉：那种从时间局限与空间局限中摆脱出来的自由感觉，那种当我们在阅读伟大的艺术作品时经历到的突然成长壮大的感觉。”诗人创造出一个好的意象，那往往是“心偶照境”，灵感思维活跃时而绽开的奇葩。庞德特别强调诗要“表现”，反对“叙述”和“描绘”。表现，能“呈现画家无法呈现的东西”；描绘，往往只是形象的再现。他甚至说：“唤起形象和描绘事物之间的区别……是天才和才能之间不可逾越的鸿沟。”

妙不可言的意象使读者获得一种心灵自由感，即美感。我国清代诗论家叶燮在《原诗》中已表述得相当精辟，他说：可言之理，可述之事，不必由诗人言之述之，唯有那些不可言之理，不可述之事，诗人“遇之默会意象之表”，以至使“理与事无不灿然于前者”，方是“诗之至处”，方是诗歌美学价值的最高实现。他也不主张诗以描绘、叙述取胜，说“天下惟理、事之入神境者，固非凡人可摹拟而得也”，唯有“言语道断，思维路绝”之时有意中之象突然呈现，而这种意象又是“至虚而实，至渺而近”，摆脱了具象的实境，突破了常规的空间与时间的局限，把人引入“冥冥恍惚”的虚境，想象可以自由飞翔，诗里所呈现之象，与象中所蕴含之意，便会觉得

“灿然如前”：“灼然心目之间，殆如鸢飞鱼跃之昭著”。叶燮所云，不正是“突然成长壮大”的美感效应更为形象的表述吗？不也是一种“突然解放”的感觉吗！

（三）意象的呈现技巧。

由意象派早期成员之一F·S·弗林特执笔写成的、发表于1913年的《意象主义》，公布了意象派三项创作规则：“一、直接处理‘描述对象’，无论是主观处理还是客观处理；二、绝对不用无助于表现的词语；三、关于韵律，依据乐句旋律而不是依据节拍的机械重复进行创作。”这三项中，最严格的是第二项，后来庞德也说：“考验是在第一个宣言中三条的第二条。”他解释此项时说：“不用多余的词，不用不揭示内容的形容词。不用类似‘朦胧的宁静之乡’这样的词语。它钝化意象。它将抽象与具体混在一起了。”意象派诗人都反对诗中的“冗词赘语”（这是对后期浪漫主义一个有力的反拨），自觉地认识到“凝炼是诗歌的灵魂”。他们之间流传着很多惜墨如金的佳话，庞德的《地铁车站》便是从两百多行的长诗删削到三十多行，最后定稿只有两行了。他编诗选时，将弗林特六十九行的《天鹅》压缩成十二行。他们曾宣称可以十个词来取代别的诗人五十个词。他们如此“绝对”，就是为了“写出硬朗、清晰的诗”，“决不要模糊的或无边无际的诗”，准确体现“意象主义的要点，就是不把意象用于装饰”，诗的本体就是意象的呈现。

意象派的这条“戒律”，在中国诗中是根本不成问题的，中国诗人讲凝炼，讲“删繁就简”，几乎是“祖传秘方”。中国文字中具有独立意义的单音词、双音词极多，一字便可表现一种物象，字的组合也是词的组合、“象”的组合，都可以作直接的表现，唐朝诗人温庭筠的名句“鸡声茅店月，人迹板桥霜”便是这样的组合，明朝诗人李东阳对此分析后指出：十个

字写出早行景色与早行人的心情，“不但知其能道出羁愁野况于言意之表，不知二句中不用一、二闲字，止提掇出紧关物色字样，而音韵铿锵，意象具足，始为难得。”（《怀麓堂诗话》）清朝诗人李西涯在理论认识上早于庞德等人：“作诗不用闲言助字，自然意象具足。”（转引自薛雪《一瓢诗话》）在这方面，可供意象派学习的东西，真可谓无穷无尽！

三

中、西意象理论，源头远近不同，流程长短不同，如果说，意象派诗人确实向中国古典诗歌学了一些东西的话，他们在实践中也因审美习性与倾向的不同，很快就产生了变异，并且变异的幅度越来越大。

（一）意象作用之变。

中国意象理论与实践都始于《周易》，六十四种卦象都是“圣人立象以尽意”的意象，这些卦象如王弼在《周易略例·明象章》所说：“触类可为其象，合义可为其徵”，完全是起着种种象征作用，后来因刘勰提出“窥意象而运斤”，开始强调“意”与“象”的交融契合，把“意象”并列于“形似”之象，以便好表现夸张、变形、想象、联想之象，更好地体现对描述对象“求神似”的审美要求，但并不排斥意象还可以继续发挥象征作用，在很多诗篇中（如我举过的例子：杜甫《古柏行》），往往“求神似”与象征并举。中国诗中意象的作用不那么单一。

意象派诗人尤其是庞德，只强调“意象”单一的“呈现”作用，至少是在理论上完全排除它的象征作用。他曾在一篇评论中说：“象征主义者的象征有固定的价值，象算术中的数目，象1，2和7。意象主义者的意象有着可变的意义，象代数中

的符号a, b, x……诗人必须用他的意象，因为他看到或感到它，而不是因为他认为他能用意象来支撑某种信条或伦理体系或经济。”这段话对于“意象”即诗人意识、情感中的“象”予以强化是完全对的，但是他对“象征”的作用却是无知地贬低了。真正的象征型艺术，具有象征意义的优秀作品，它的象征性意蕴决不是简单的算术级，黑格尔早就指出过：“象征一般是直接呈现于感性观照的一种现成的外在事物，对这种外在事物并不直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种较广泛的普遍意义来看。”（《美学》第二卷）庞德喜爱中国诗，在他翻译改写的诗中，如《题扇诗，给她的帝王》^①，原诗为班婕妤的《怨歌行》，便是一首以一柄纨扇夏秋不同的命运为象征物的典型象征诗，庞德的改写去掉了象征手法，变成了一个比喻性意象，比较之下，熟悉原作的读者便感到不满足了。这种有意识地排除意象的象征作用，是意象派的局限性之一，所以后来的现代派诗人又重新突破这一局限，获得过诺贝尔文学奖的艾略特说过：“艺术形式里表达情感的唯一方法是找到一种‘客观对应物’；……这样，当那必然要在感觉体验中告终的外部事实给予了人们，情感立刻被唤起了。”彼得·琼斯因此指出：

“艾略特的意象更多是运用的，而不是呈现的，也许这正是他和意象派分道扬镳之姓，是他内心深处始终更多象征派的本色。”^②（重点号为引者所加）

（二）意象态势之导。

在中国古代诗文理论中，“意象”与“形象”并不是具有同一内涵的两个概念，它们之间的区别我在《意象、形象比较说》中较详细地论述过了，现简言之：真正的“意象”是“略形貌而取神骨”，诗人运用变形、夸张、通感等手法，都是为摄取审美对象之神，因此，它往往不追求“精确”的表现，反是“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘”，追求的是“莫可拟摸

出于意表”，因此，中国式的意象大多数并不是“清晰、硬朗”的（象征性意象例外），而是具有“恍兮惚兮，其中有象；惚兮恍兮，其中有物；窈兮冥兮，其中有精”的朦胧之美。

英美的文字语言中，“意象”与“形象”实际上是一个单词（image），庞德等人心目中的image，不过是主观情感更为强烈的形象，他们之所以特别予以强调，那是因为要将诗从当时日益抽象化的倾向中拯救出来，突破那种“重理性、重分析”的逻辑思维模式，重建直觉领悟式的艺术思维，于是而独标“意象”的硬朗与清晰。他们强调对“事物”的直接处理，就是排除对形象的描绘程序而杜绝抽象概念的侵入：“诗歌应该精确地处理个别，而不是含糊地处理一般，不管后者是多么辉煌和响亮。”他们等于重建image在诗歌中的权威。如何实现“绝对精确的呈现”？对诗人本身来说，“精确，这是对所写的东西高度精神专注的产物”在创作过程中要自始至终的精神专注，“无论这首诗是两行还是两百行”，庞德创造《地铁车站》便是“精神专注”的典型之例，意象派诗人在艺术上的磨炼精神，颇有点象中国古代诗人“吟安一个字，拚断数根须”。对意象呈现的硬朗与清晰来说，“‘精确’给读者带来的物体感受，恰象诗人写这首诗时，物体在诗人头脑中呈现的那个样子。”意象派诗歌，虽然大多数也都呈现出一种不确定的朦胧美，但不是诗人有意识追求“略形貌而取神骨”造成的，而是由于意象与意象之间略去了“链条中的连节”、略去了解释性与联络性的词语，于是一首诗中留下的都是“一掠而过的精确的意象”，读者读时，只得凭自己的感觉与想象去重新组接，因此而往往产生朦胧乃至晦涩之感。

（三）“境”与“象”表现力度之差。

意象派的于将们对中国古典诗歌“不用闲言助字”佩服得五体投地，但他忽视了或根本没有理解中国诗主要是讲究意境

之美的，意象只是作为构成意境的元件而产生，而呈现，此意象与彼意象之间，以一意而贯之，从而组合出诗的完整的意境，因此有言：“作诗之妙，全在意境融彻”（《存余堂诗话》）。马致远的《天净沙·秋思》，一连排列了十种物象（也算“精确”）：“枯藤、老树、昏鸦，小桥、流水、人家，古道，西风、瘦马，夕阳西下”，从每种物象前面的一个修饰词，固然可以看出诗人的感情色彩，但还只是有“象”无“境”；或境未融彻，当诗人道出一句“断肠人在天涯”时，十种物象便奇妙地组合出了悠远的时间与旷远的空间，透射出诗人胸中绝域怀乡，悲苦徬徨之情思，《秋思》的意境便释放出了撼动读者心灵的巨大能量。中国诗人不以意象精确地“呈现”为目的，而是运用意象创造诗的意境；中国诗中以孤象呈现而成境的极少，而是运用多种意象的组合、凝聚、交融之后，呈现了一个深远的境界，境界越是深远，其感染力也就越强烈。

意象派诗人也在追求意象表现的力度，庞德在《严肃的艺术家》一文就谈到：“在艺术中，主要的是一股力量，一股有点象电流或放射作用的力量，一股融汇贯通的力量。它象一股喷泉，当它从极明亮的沙砾中喷出时，能将沙粒迅速冲走。”^⑥但是在诗歌创作实践中，他只是觉察到清晰、硬朗的意象蕴含着一股力量，没有深一步体悟到意象组合出来的诗的意境蕴含着一股更大的力量。他那首名诗《地铁车站》：

人群中 潮湿的 那些脸庞
潮湿黝黑 树枝上的 花瓣

两个基本意象（脸庞、花瓣），虽然显示了一种潜意识跃动，“一刹那间一件外向的和客体的事物使自己改观了，突变入一件内向和主观的事物”，但是，读者也经过这“一刹那”之后，再