

· 广州市社会科学基金会出版资助项目 ·

中国意象诗

探索

吴晟 著

中山大学出版社

· 广州 ·

版权所有 翻印必究

图书在版编目(CIP)数据

中国意象诗探索/吴晟著. —广州:中山大学出版社, 2000. 4
ISBN 7-306-01656-3

I. 中… II. 吴… III. 诗歌-文学研究-中国 IV. I
207.22

中国版本图书馆(CIP)数据核字(2000)第 64251 号

中山大学出版社出版发行

(地址:广州市新港西路 135 号 邮编:510275)

电话:020-84111998、84037215)

广东新华发行集团股份有限公司经销

广东省番禺市市桥印刷厂印刷

(地址:广东番禺市市桥环城西路 201 号 邮编:511400 电话:020-84881937)

850 毫米×1168 毫米 32 开本 14.75 印张 360 千字

2000 年 4 月第 1 版 2000 年 4 月第 1 次印刷

印数:0001-3000 册 定价:25.00 元

如发现因印装质量问题影响阅读,请与承印厂联系调换

目 录

绪 论	(1)
一、学界“意象”研究述略	(1)
二、“中国意象诗”研究范围	(3)
三、几点说明	(6)
第一章 意象探源与审美意象界说	(9)
一、意象的历史生成和语义转换	(9)
二、审美意象及其相关概念	(12)
三、审美意象的类型	(19)
第二章 中国意象诗的历史发展	(23)
一、中国意象诗的产生	(23)
二、中国意象诗的发展	(24)
三、中国意象诗的成熟繁荣	(26)
四、中国意象诗的嬗变	(35)
五、中国意象诗的反动	(46)
第三章 中、西意象诗比照	(50)
一、英美意象派诗	(50)
二、中国意象诗	(56)
三、中、西意象诗异质的文化阐释	(65)
第四章 中国意象诗的哲学探究	(76)
一、中国意象诗的哲学基础	(76)
二、中国意象诗的哲学背景	(83)
第五章 中国意象诗的心理机制	(104)

一、不可挣脱的悲剧情结·····	(104)
二、日益深化的孤独意识·····	(116)
三、坚贞不阿的狷介节操·····	(129)
第六章 中国意象诗的内在构造·····	(142)
一、意象组合·····	(142)
二、心理时空·····	(155)
第七章 中国意象诗的禅宗悟性·····	(171)
一、以诗示禅·····	(174)
二、以禅喻诗·····	(183)
三、诗禅相融·····	(195)
第八章 中国意象诗的生命探索·····	(209)
一、对人类生存状态的呈示·····	(210)
二、对个体生存心理的体验·····	(221)
三、对人生命运价值的思考·····	(233)
第九章 中国意象诗的主要表现手法·····	(246)
一、寄托与象征·····	(246)
二、暗示·····	(259)
三、变形·····	(264)
四、戏剧化·····	(270)
第十章 中国意象诗的价值取向·····	(283)
一、古代意象诗的价值取向·····	(283)
二、象征派诗的价值取向·····	(298)
三、现代派诗的价值取向·····	(311)
四、九叶派诗的价值取向·····	(323)
五、台湾现代诗的价值取向·····	(335)
六、朦胧诗的价值取向·····	(347)
七、新生代诗的价值取向·····	(363)
八、学院诗的价值取向·····	(377)

第十一章 中国意象诗的审美接受	(396)
一、“诗无达诂”与接受美学	(396)
二、“本文”的潜能	(409)
三、作者的规定	(420)
第十二章 中国意象的美学意义	(435)
一、个体主体性：中国意象诗生命的内核	(435)
二、个性化意象：中国意象诗生命的细胞	(440)
三、陌生化：中国意象诗的审美效应	(446)
参考书目	(454)
后记	(465)

绪 论

一、学界“意象”研究述略

1986年8月，广西桂林漓江出版社出版了裘小龙翻译的英国学者彼德·琼斯所编《意象派诗选》。“意象派”是20世纪初兴起于西方诗坛的一个现代诗歌流派，主要成员是英美一批诗人。该派的奠基人艾兹拉·庞德说：“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。”^[1]另一位组织者、美国女诗人爱米·罗厄尔也说：“含蓄是我们从东方学来的东西之一。”^[2]据此，马库斯在其所撰《美国文学史》中郑重指出：“正当这诗人（指意象派）山穷水尽时，找到了中国古典诗歌。”我国学者赵毅衡在1979年第7期《外国文学》上撰文《意象派与中国古典诗歌》说：“庞德指出读中国诗歌即可明白什么是意象派，九月，蒙罗就把意象派定义为‘对中国魔术的追寻’；次年，艾肯评韦利译中国诗造成的轰动时，惊呼‘东方的精神入侵’。”1916年，庞德翻译了王维、王昌龄、李白等人的诗，结成《华夏集》出版。这些事实充分说明，英美意象派，原来是受到中国古典诗歌的启示而创立的。这一现象引起了国内学者的注意和兴趣，一批学者开始从“意象”角度切入，来探讨中国古典诗歌、中国现代派诗歌，乃至其他文学样式的审美特质与民族品格，并且溯流探源，考辨“意象”的历史生成与语义转换。经过在该领域几年的辛勤耕耘，近年来出版了一

批可喜的研究成果。主要代表性专著有陈植锽的《诗歌意象论》(中国社会科学出版社 1990 年版)、汪裕雄的《审美意象学》(辽宁教育出版社 1993 年版)、夏之放的《文学意象论》(汕头大学出版社 1993 年版)、沈达人的《戏曲意象论》(文化艺术出版社 1995 年版)、王立的《中国文学主题学》(中州古籍出版社 1995 年版)、汪裕雄的《意象探源》(安徽教育出版社 1996 年版)等。发表的有关论文就更多了,主要代表性成果有:吴廷玉的《易象与意象》(《学术月刊》1992 年第 10 期),主要探讨了易象的特征及其如何转化为意象;朱丰顺的《也谈意象问题》(《文艺理论与批评》1995 年第 1 期),主要探讨了审美构思中的意象;黄霖的《审美意象系统》(《学术月刊》1995 年第 7 期),主要划分了创作过程中不同阶段的审美意象类型及其特点;周寅宾的《论唐诗意象的心理特征》(《中国韵文学刊》1995 年第 1 期),概括了唐诗意象的心理特征:知觉、想象和情感特征;殷宪的《唐别离诗主题赖以生发的意象》(《山西大学学报》1995 年第 4 期),借认为,柳、酒、月、水四种借以表现别离主题的最常见的意象,是离别诗创作的四大要素;涂昊的《〈花间集〉中的月亮意象》(《衡阳师专学报》1995 年第 5 期),通过对《花间集》月亮意象的归纳分析,揭示“月亮——女人”模式背后的心理基础——女人原则及其价值和意义;梁德林的《古代诗歌中的“风”意象》(《社会科学辑刊》1996 年第 2 期),论述了风与季节、景物、乡情、爱情、志向的表达关系。

《诗歌意象论》,从意象的溯源、界说,意象与符号,意象的组合、分类、艺术特征,意象统计,意象解诗,意象的美学意味和文化整合,意象的更新和诗歌的发展诸方面,对中国古典诗歌意象进行了比较全面和微观的探讨,是作者的一部力作,也是学界颇有分量的一项成果。《意象探源》上至远古,下到魏晋,主要从文献入手,从理论上比较深入地对“意象”的源头及其流

变，作了历史的考察，与其《审美意象学》构成姐妹篇，前者侧重“论”，后者侧重“史”。《中国文学主题学》中不少篇幅按题材，对意象进行归类，如“流水”意象、“柳”意象、“黄昏”意象等。

总的说来，这些研究成果，对我们认识中国诗歌的审美特征与民族品格，无疑具有启发和指导意义。但我认为它们对“意象”的界说还不无商讨之处，而最突出的问题，莫过于理论上的界说与评论上的具体操作，还存在某种脱节现象。这样对广大读者的阅读欣赏仍然帮助不大，甚至可能会造成某种误读。

二、“中国意象诗”研究范围

本书题名为《中国意象诗探索》，基于如下考虑：（一）“意象”是诗歌生命的细胞，是诗人情感的载体及其存在的生命符号，是中国诗歌最具民族特色的美学品格之一。它积淀了深厚、丰富的民族文化心理，因此要探讨中国诗歌的审美特征和文化品格，必须从“意象”切入。（二）与其他文学样式不同，中国诗歌，无论是传统的还是现代的诗歌，绝大多数作品，都是以“意象”的经营为主要物质手段，以“意象”的创造为最高的追求目标，因此，将中国诗歌称之为中国意象诗也未尝不可。

中国意象诗有广义、狭义之分。从广义而言，中国传统诗歌重抒情描写，轻叙事说理，所以，以具象作为抒情载体或描写对象是它的一个鲜明表征。据此，大凡以抒情性主观化之意象或描写性客观性物象为主要内构元素的诗歌，都可归于意象诗之列。从狭义而言，只有以个体主体性为内核，以抒情性、主观化之意象为表征，并造成主题多义或审美上的朦胧美感效应的诗歌，才能称得上真正意义上的意象诗。《诗经》中多数作品虽然取象于自然物象或物景，也赋予它们观念或思想，正如刘勰指出：“观

夫兴之托喻，婉而成章，称名也小，取类也大。关雎有别，故后妃方德，尸鸠贞一，故夫人象义。”^[3]即是说，《诗经》中多数作品，其自然物象或物景只是作为喻象出现，它所承载的情感本体并未出现，于是具有“称名也小，取类也大”的象征性功能和见仁见智的审美效应。比如对《关雎》一诗，经学家们就附会为颂“后妃之德”之作，这是取其鸠鸟成双成对、相守贞一之义来解读。但是，《诗经》在西周初至春秋中期主要是作为“言志”的载体和交际工具，《诗大序》说：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。”^[4]这里的“志”多数是某种抽象的政治、伦理道德观念，只体现诗的功利性、实用性价值和社会价值，诗本体的审美价值尚未引起重视。另一方面，《诗经》所言之“志”即使有“情”的成分，也只是主要表现人类主体性（“大我”）、抒发群体共同情感，所以它只能视为广义的意象诗。至于两汉、魏晋南北朝时期那些只停留在“体物而浏亮”层面并无寄托的咏物诗、写景诗，以客观物象（无论是自然物象，还是社会物象）描写为主要对象的都市诗，“平典似《道德论》”的玄言诗，^[5]以及禅家的偈诗、理学家的理语诗，其物象虽然是作者情感、思想或观念的载体，但是该物象就是它本身的直接意义，或者是老庄思想的演绎；或者是禅宗要义的阐释，或者是理学观点的宣传，因此都只能归于广义上的意象诗之列。

本书所研究的中国意象诗，主要指狭义的意象诗。屈原是我国第一个在作品中表现自我形象——个体主体性（“小我”）的诗人，他的代表作《离骚》就是一首杰出的带有自传性的政治抒情诗。它开创了由《诗经》的集体歌唱到个人独立创作的新时代，实现了表现人类主体性（大我）到张扬个体主体性（小我）的本质转换。王逸说：“《离骚》之文，依诗取兴，引类譬喻。故善鸟香草，以配忠贞；恶禽臭物，以比谗佞；灵修美人，以媲于君；宓妃佚女，以譬贤臣；虬龙鸾凤，以托君子；飘风云霓，以为小

人。”^[6]意象化趋向比较明显。虽然诗中意象寄托的含义指向比较确定，分别象征忠贞与谗佞形象，所幻想的天廷、神仙境界的遇与不遇也与现实政治斗争中的得志与失意对应；虽然诗中的意象仍然带有承载政治、伦理和道德观念的功利性成分，但它毕竟创造了“香草美人”的象征手法，为后世诗歌意象的经营、创造提供了有益的借鉴，特别是屈原执著张扬个体主体性的精神，开拓丰富的内心世界、创造“心理时空”，为后世诗人树立了范式。因此，我把屈原视为中国意象诗的开山祖。这里需要强调的是，表现个体主体性并非逃避现实、一味地“表现自我”。关心时局、正视现实，是中国多数诗人特别是古代多数诗人的优良传统，“不在其位也要谋其政”，是中国古代多数诗人高度自觉的责任心和使命感，所以中国古代意象诗中，多数“小我”里有“大我”。即使是在西文现代主义文学影响下，我国 40 年代出现的“新现代派诗”（80 年代以后称“九叶派诗”），80 年代初出现的朦胧诗，其共同的价值取向之一，都是寓“大我”于“小我”之中，具体详见后面有关章节。另一点需要说明的是，本书所探讨的中国意象诗，现当代部分只选取了象征派诗、现代派诗、九叶派诗、台湾现代诗、朦胧诗、新生代诗、学院诗作为讨论对象，主要出于三方面的考虑：第一，限于篇幅，要全面整体地探讨中国意象诗，不是本书稿能够胜任的；将上述诗歌纳入探索范围，也是相当艰巨的工程。坦率地说，即使试图对其中某个诗派进行研究，穷尽毕生精力，倾注毕生心血，恐怕也不一定能全面、准确和深入，何况我这样一部跨越古今、涉及好几个流派的书稿。因此，它只能一鳞半爪、管窥蠡测式的浮光掠影，主要目的是为广大读者提供古今意象诗对照阅读以及分析古今意象诗的多种角度。这种探索不一定成功，但本人力图想做得好一些，为学界今后的研究提供一些经验教训。第二，列入本书探索范围的意象诗，主要是从主题多义或审美上产生朦胧美感效应的角度考虑，

但不等于说其他未列入本书讨论范围的诗歌就不是意象诗。所谓主题多义、朦胧美感效应，只是相对程度大小而言。个人认为，列入本书讨论范围的意象诗，在主题多义或朦胧美感效应方面，相对来说，程度要高一些。第三，易象的表达形式既不呈具体形象，又不借助于抽象概念，而是创造一种超越实象、众象之“象”、一种没有具体物象的“象”。这种表达形式叫“超象表达形式”。^[7]基于这个意义上的认识，我把新生代（或称第三代、后朦胧等）和部分反意象的学院诗也纳入本书探索范围。这些现代诗以话语取代意象。话语作为新生代诗和部分学院诗（主要是后期）的精神价值之载体，其性质、功能有点类似易象的“超象表达形式”，因此在审美接受上产生见仁见智的美感效应，是故取焉。

请读者注意：中国意象诗，在古代与山水田园诗、边塞诗、咏史诗、宫体诗等不是同一逻辑起点的概念，它并不意味题材类别，也不是一个诗歌流派概念。因此我们不能说某某诗人是意象诗人而某某诗人非意象诗人，如李白的某些诗属于意象诗，某些诗可能就不是意象诗；同样，南朝宫体诗多数无个体主体性内核，它基本上不属于意象诗，但不能绝对认为其中无一首意象诗可言。

三、几点说明

全书十二章，其中第一、三、四章，主要从理论上探讨了“意象”的历史生成及其语义转换——如何从卜筮、礼法、哲学等范畴转化为文学领域中诗歌的审美意象；中、西意象诗的差异及其文化阐释；中国意象诗主题多义或朦胧美感效应的哲学基础与背景。第二章，主要从历史发展角度，梳理了中国意象诗的审美流变。其中，古代意象诗的历史发展，主要参照游国恩等主编

的《中国文学史》来撰写，无甚建树。只是突出意象化程度比较高的作品之地位，并以之为主线贯穿传统诗歌的历史发展，又以之为经纬来编织古代意象诗审美流变的网络结构。第五至十一章，分别从心理机制、内在构造、禅宗悟性、生命探索、主要表现手法、价值取向、审美接受诸方面，对中国意象诗的美学特征和民族风格，进行多角度透视。第十二章，对中国意象诗的美学意义，作出几点评价。这里需要说明几点：第一，本书涉及传统和现、当代意象诗，它只是为读者提供一个纵向参照，从而把握其发展、嬗变的基本脉络，不作古今比较，因为传统与现代意象诗在审美意识上有本质的不同，但在“意象”的创造、表现手法的操作等方面，又有着难以割裂的承传关系。这些都留给读者去思考。第二，第五章所示几种悲剧情结、孤独意识、狷介节操，只是中国意象诗人心理机制的几种主要模式，读者千万不要把它视为一个绝对概念，不妨根据这一思路，举一反三，总结出更多的心理机制模式；另外，孤独的消解方式也是多种多样的，有相同或相近的消解孤独的方式，也有因人而异的消解孤独的方式，读者可以作出进一步的归纳与深化。第八、九章同样如此。中国意象诗的主要表现手法，本书所示只是其中几种，并不排除其他表现手法的运用，书中所示几种表现手法，笔者只是从造成主题多义或朦胧美感程度性较高、可能性较大上考虑。第十二章所示几个典型意象——“蝉”意象、“黄昏”意象、“雨”意象、“春风”意象，只作简单的示范，读者可以触类旁通，并作进一步深化。第三，在作品读解上，古代意象诗侧重唐宋部分，是因为本人较为驾轻就熟，现代意象诗中台湾现代诗占较大比重，那是个人的偏爱。第四，本书无论对传统还是现代意象诗的读解，只是个人的看法，读者完全可以根据自己的理解，得出自己的结论，因为我国早有的“诗无达诂”古训，何况是主题多义或美感朦胧的意象诗！

注：

- [1] 引自彼德·琼斯编：《意象派诗选序》，裘小龙译，漓江出版社 1986 年版。
- [2] 引自赵毅衡：《意象派与中国古典诗歌》，《外国文学》1979 年第 4 期。
- [3] 刘勰：《文心雕龙·比兴》，见郭绍虞主编：《中国历代文论选》第 1 册，上海古籍出版社 1979 年版，第 71 页。
- [4] 《毛诗序》，见《中国历代文论选》第 1 册，第 63 页。
- [5] 钟嵘：《诗品》，见何文焕：《历代诗话》上册，中华书局 1981 年版，第 2 页。
- [6] 王逸：《离骚经序》，见《中国历代文论选》第 1 册，第 155 页。
- [7] 参见吴廷玉：《易象与意象》，《学术月刊》1992 年第 10 期。

第一章 意象探源与审美意象界说

一、意象的历史生成和语义转换

“意”和“象”，最早见于《周易·系辞上》：

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，系辞焉以尽其言……”^[1]

这里的“立象”指设立八种卦象：乾（☰）、坤（☷）、震（☳）、巽（☴）、坎（☵）、离（☲）、艮（☶）、兑（☱）。它的基本构成符号是--（阴）和一（阳）。这两个基本符号是怎样抽象出来的呢？《系辞下》说：

古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜。近取诸身，远取诸物，于是始作八卦。^[2]

所谓“近取诸身”，郭沫若等人根据《系辞》：“乾道生男，坤道生女”、“男女构精，万物化生”，解释说：一和--是分别是从男女性生殖器抽象出来的符号形式。它是我国先民原始生殖崇拜文化的证示。所谓“远取诸物”，即根据宇宙本质构成元素——

“阴”、“阳”二气，创制了--、一两个基本符号。综合考察，“近取诸身”（人体）、“远取诸物”（宇宙）即“天人合一”的宇宙观。八卦正是我国先民在这一宇宙观指导下，经过长期观察人体和自然现象创造出来的符号形式。--、一的不同组合，分别可以指代宇宙中六十四种现象。由于“天人合一”，六十四种卦象又与社会生活相通，如上述八种卦象分别代表父、母、长男、长女、中男、中女、少男、少女以及相似相关的人生事象，于是获得了“以通神明之德，以类万物之情”的超象表达意义。^[3]正如《系辞下》所释：“易者，象也，象也者，像也”。^[4]具体说，即“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象”。^[5]这种“拟诸其形容，象其物宜”正是卦象较之“言”更能“尽意”的超象表达功能。

孔子上述那段话，提及“象”、“意”、“辞”三个基本概念，“辞”即卦辞、爻辞，它是系在易象下面的筮辞，也即“言”。如《屯》“上六”：“乘马班如，泣血涟如。”《贲》“六四”：“贲如皤如，白马翰如，匪寇婚媾。”《大壮》“上六”：“羝羊触藩，不能退，不能遂，无攸利，艰则吉。”这些爻辞已初步具备了后来诗歌审美意象的基本特征，具有“其称名也小，其取类也大，其旨远”的象征功能。^[6]

第一次将“意”与“象”合成一个完整概念者是东汉的王充，他在《论衡·乱龙篇》中先引《周易》乾卦“九五”系辞“云从龙，风从虎”，接着列举古代宗教祭祀及朝廷礼仪中的土龙、木主和熊、麋、虎豹等“画布”图像，继而指出：“夫画布为熊、麋之象，名布为侯，礼贵意象，示义取名也。”^[7]在此，“象”的涵义已由超象的易象之象，转换为一种具象之象了，“意象”指表意的物质象征。

曹魏时代的王弼在《周易略例·明象》中，从哲学上进一步阐明了意、象、言三者的关系：

夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得意而忘言；象者所以存意，得意而忘象。

这里的意、象、言已由卜筮领域转换到哲学范畴，并与文艺创作中的艺术构思、审美接受流程暗合。从创作流程看，即意→象→言；从接受流程看，即言→象→意。至此可以说，卜筮、礼法、哲学中的“意”、“象”、“意象”概念，正是后来文艺创作中“意象”的胚胎。

首次将卜筮、礼法、哲学中的“易象”、“意象”引进文学领域并实现其根本性语义转换者是晋代的挚虞，他在《文章流别论》中说：

文章者，所以宣上下之象，明人伦之叙，穷理尽性，以究万物之宜者也。……情之发，因辞以形之；礼义之旨，须事以明之。故有赋焉，所以假象尽辞，敷陈其志。^[8]

在这里，《周易》中的“圣人之意”已转换为创作主体之“情”、“志”；超象之易象、礼法中的图像已转换为文学中的形象；^[9]用来解释卦象的筮辞已转换成创作主体表达“情”、“志”的物态化符号——文学语言。在此基础上，南朝梁代的刘勰在《文心雕龙·神思》中，又从创作构思角度提出了“意象”这一美学概念，他说：

是以陶钧文思，贵在虚静，疏淪五藏，澡雪精神，积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以恻辞，然后使玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤：此盖取