

中国古代文论中意象批评法形成的思维路径

杨 雨, 白 寅

(中南大学文学院, 湖南 长沙 410083)

[摘 要] 意象批评的一个重要特征就是在语用环境中, 批评话语所传达的意义不是话语中使用的词汇本身的意义, 而是这些词语组成的“意象”所蕴涵的内在意蕴。意象批评法按照如下思维路径逐步得到确立: 首先是由玄言思辨所促动的“言意之辨”与“象”的提出, 然后是由于佛学浸淫而在文学思维中形成的“物—心志—物象”主体融入模式, 最后是“取境”思维导致的语用学意义上的“意象”运用。

[关键词] 意象批评; 象; 取境

[中图分类号] I206.2 [文献标识码] A [文章编号] 1000-5072(2005)06-0082-07

张伯伟先生在其《中国古代文学批评方法研究》一书中, 首次正式提出将“意象批评”的概念, 作为中国古代文学批评的重要方法之一。^[1] (P194) 笔者十分赞成这一提法, 因为它的确反映了中国古代文学批评中擅长以形象性话语传达作品阅读体验的总体特征。张伯伟先生还具体对这些特征进行总结, 分析它的缘由和批评功用, 唯一可惜的是对意象批评法形成的思维机制语焉不详。为此, 笔者特意从考察中国传统思维方式入手, 具体分析中国古代文学创作和批评话语的演变, 从而指明意象批评法形成的思维路径。

意象批评的一个重要特征就是在语用环境中, 批评话语所传达的意义不是话语中使用的词汇本身的意义, 而是这些词语组成的“意象”(或曰形象)所蕴涵的内在意蕴, 也即苏珊·朗格所谓的“connotation”。按照符号论的观点, 这正意味着人们寻求语义学、句法学之外的符号象征能力。在中国, 这种寻求的努力早在魏晋玄言时代就已经自觉了。其标志, 就是人们企图在语义范畴的“言”之外, 建立更具语用意义的象征符号——“象”。我们首先从考察这个时代

人们思维方式的转变开始。

一、“言意之辨”与“象”的提出

玄学思辨是围绕着“有无本末之辩”的相关命题展开的。正始年间, 何晏、王弼等人发挥先秦道家的“贵无”思想, 开始了中国传统哲学史上大规模的本体论研讨:

魏正始中, 何晏、王弼等祖述《老》《庄》, 立论以为: “天地万物皆以‘无’为本。‘无’也者, 开物成务, 无往而不存者也。阴阳恃以化生, 万物恃以成形, 贤者恃以成德, 不肖者恃以免身, 故‘无’之为用, 无爵而贵矣。”^[2] (P322)

对本体论的思辨必然会导致对认识主体独立性的发现, 形成主—客二分的认识论思维模式。这样, 主体与客体的关系, 玄学家称为心物关系的问题也成为讨论的重点。在玄学家看来, 心物关系实际上包含两个方面, 一是心能否“称物”, 即主体能否正确认识和反映客体的问题; 二是词能否“逮意”, 即主体认识能否正确地表达为一定的物质符号。陆机所谓“恒患意不

[收稿日期] 2005-05-27

[作者简介] 杨雨(1974—), 女, 湖南长沙人, 中南大学文学院副教授, 博士, 研究方向为中国古代文学。

白寅(1962—), 男, 上海人, 中南大学文学院副教授, 硕士, 研究方向为中国古代文论。

©1994-2015 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. <http://www.cnki.net>

称物,词不逮意”,^{[3] (P762)}讲的就是这种困惑。

对于以无为为本体的玄学论者而言,上述两个方面都是不可能解决的问题。因为无为本体,无色无味无性状,对它的体认也只能是“无为”,这自然在认识论上要走向不可知论:

无形无名者,万物之宗也。不温不凉,不宫不商。听之不可得而闻,视之不可得而彰,体之不可得而知,味之不可得而尝。^{[4] (P195)}

既然事物的本质不可体知、不能感觉,那么我们对事物的认识也就只能是神秘主义的“意致”,这种“意致”同样也不可能是思维的对象,因此就没有言说意义,所以王弼说:“圣人体无,无又不可以训,故不说也。”^{[5] (P210)}不说,不是不想说,而是说不出,即我们不能用思维的工具——语言来把握非思维的对象——“意致”。这个论调于是引发了中国哲学史上和文学史上著名的“言意之辩”的争论。

最早感到言意之间矛盾的是庄子,其《秋水》篇云:“可以言论者,物之粗也;可以意致者,物之精也。言之所不能论,意之所不能察致者,不期精粗焉。”^{[6] (P125)}物之精的东西可以意致而不能言传,而“不期精粗”的东西连意致都困难,言语就更无能为力了。因此《庄子》对语言文字是很看不起的:

世之所贵道者,书也,书不过语,语有贵也。语之所贵者意也,意有所随。意之所随者,不可言传也,而世因贵言传书。世虽贵之,我犹不足贵也,为其贵非其贵也。故视而可见者,形与色也;听而可闻者,名与声也。悲夫,世人以形色名声为足以得彼之情!夫形色名声果不足以得彼之情,则知者不言,言者不知,而世岂识之哉!^{[6] (P109)}

因此,在庄子看来,“言”与“意”完全是两个不同的系统,人们要把握“意”,就必须消解作为其符号的“言”。怎么消解呢?庄子的方案是“得意忘言”,即通过“寓言”之象,使人们得故事之意,而忘却具体的言语。

本着这个方案,《易传》也提出了近似的方案:

圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言。变而通之以尽利,鼓之舞之以尽神。^{[7] (P291)}

这里,《易传》和《庄子》一样,都提出用“言”来构筑一个“象”,使“象”再具有一层象征的意义。这直接启示了后世文论中的“意境”说和“内外意”说。

至魏晋时期,人们继续着这个话题。争论中分成两派,一是“言不尽意”派,一个是“言尽意”派。“言不尽意”派的代表是荀粲和王弼。荀粲云:

盖理之微者,非物象之所举也。今称立象以尽意,此非通于意外者也;系辞焉以尽意,此非言乎系表者也。斯则象外之意,系表之言,固蕴而不出矣。^{[5] (P90)}

这是说言与象的功用都是有限的,是无法通于“意外”的。王弼也说:

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,得象而忘言。象者所以存意,得意而忘象。犹蹄者所以在兔,得兔而忘蹄;筌者所以在鱼,得鱼而忘筌也。然则言者象之蹄也,象者意之筌也。是故存言者,非得象也。存象者,非得意者也。象生于意而存象焉,则所存者乃非其象也。言生于象而存言焉,则所存者乃非其言也。然则忘象者乃得意者也,忘言者乃得象者也。得意在忘象,得象在忘言。故立象以尽意,而象可忘也。^{[8] (P9)}

这是在继续发挥庄子的命题,而且不仅是“忘言”“得意”,还需要“忘象”得意。但是,“忘”能不能解决问题呢?王弼这里没有回答,但我们知道他曾写有《言不尽意论》,看标题大概是不能解决,不过现在看不到这本书了。

与王弼相反,欧阳建著有《言尽意论》,但流传下来的只有268个字,现据《艺文类聚》引如下:

有雷同君子问于违众先生曰:世之论者,以为言不尽意,由来尚矣,至乎通才达识,咸以为然。若夫蒋公(蒋济,魏人,著有《万机论》,其论眸子之著作已佚)之论眸子,鍾傅(鍾会、傅嘏,《三国志·魏书》“傅嘏传”载:“嘏常论才性同异,鍾会集而论之”。《世说新语》“文学第四”言:“鍾会撰《四本论》”)之言才性,莫不引此为谈证。而先生以为不然,何哉?先生曰:夫天不言,而四时行焉;

圣人不言,而鉴识存焉。形不待名,而方圆已著;色不俟称,而黑白以彰。然则,名之于物,无施者也;言之于理,无为者也。而古今务于正名,圣贤不能去言,其故何也?诚以理得于心,非言不畅;物定于彼,非言不辩。言不畅志,则无以相接;名不辩物,则鉴识不显。鉴识显而名品殊,言称接而情志畅。原其所以,本其所由,非物有自然之名,理有必定之称也。欲辩其实,则殊其名;欲宣其志,则立其称。名逐物而迁,言因理而变,此犹声发响应,形存影附,不得相与为二,苟其不二,则无不尽,吾故以为尽矣。^{[9] (P348)}

但是,欧阳建说“言”能尽“意”,“是因为他的理论有个前提:‘名逐物而迁,言因理而变’”。“他只看到了名、言与事物间一致的一面,未看到或未明确论述名、言与事物间不一致的一面,从而使理论片面化了。”“一个存在物可以约定俗成地被命名,而人的思想、人的意境就不能用这种方式来约定之……。”^{[10] (P392)}于是,“言”“意”的矛盾依然没有解决,成为中国文学批评史上一个永恒的话题。直到唐代,人们还提出“内外意”来试图解决这个问题。按唐人所论,“外意”是与象对应的,是相对稳定的;而所谓内意,则是与“不期精粗”的“意”对应的,是不稳定的。不同的外意可以有相同的内意,相同的外意可以有不同的内意。全部的诗歌只有有限的几种内意,即有限的几种政治抱负。要判断内意的蕴涵,必须在文本的意象关系中去体味。其创作机理应当是下列的逻辑:首先是士大夫传统精神——政治抱负在个人意义中的积淀,然后是受到偶然的外界物象的触动,由此将这种抱负附着在偶然形成的意象之中,于是抱负—内意与物象—外意之间就建立了联系,这多少有些像荣格的“抽象与移情”。

当然,“言”“意”之间永远存在着矛盾,但人类只能用“言”来达意,于是人们就从两个方面继续努力,来弥缝这个矛盾:一个是从作者方面而言,充分发挥“言”的功能,用“言”来生成更深刻的符号系统(象、意境等),来更多地接近“意”;另一个是从接受者方面而言,充分发挥读者之“意”的能力,力图品味出作者之“言”的“言外之意”、“象外之意”。

二、“物一心志一物象”主体融入模式

玄学兴盛之际,亦是佛学开始浸淫中国之时。佛家本讲因果,与玄学的本体思辨相通,但佛家讲“般若之智”,以“独觉冥冥”寻求人生真谛,而般若为何?僧肇曰:

般若即能知也。五阴即所知也,所知即缘也。夫知与所知,相与而有,相与而无。相与而无,故物莫之有;相与而有,故物莫之无。物莫之无,故为缘之所起;物莫之有,故则缘所不能生。缘所不能生,故照缘而非知。为缘之所起,故知缘相因而生。是以知与无知生于所知矣。^{[10] (P446)}

所谓“知”,实际上是认识主体,“所知”是认识的客体。二者“相与而有,相与而无”,是不能判然两分的。主体与客体互为观照的对象,故“知缘相因而生”,因而佛家在作本体思考的同时,消解了主体与客体的界限。于是,认识主体不需要独立于客体之外,透过现象分析去把握对象,而只需直接进入客体本身进行体验,所谓“知与无知生于所知”,就是说主体经验感受实际上就是客体本身。后世禅宗的顿悟说,即来自这种主客消融的直观性思维。于是,佛家把玄学对宇宙本体的探讨转变为对主体经验本身的探讨,理论的侧重点也从自然之论转向心灵之思,主客二分的玄学裂隙被佛家思潮悄悄地弥补了。

如果说,玄学从理性主义方面,试图矫正中国传统思维中过于看重直觉的思维路径;那么,佛学则从非理性主义的方面,与传统思维的直观观相互发明,再糅合玄学的体无之论,形成了以“顿悟”说为核心的禅宗思维。这样,以直观体物为认识发端,以辨析体例源流为立论依据,以“立象尽意”为言说方法,中国人找到了更为成熟的天人合一思维方法,其运用于中国文学批评方面的最大成就,莫过于《文心雕龙》的诞生了。

《文心雕龙》全书体系严密,逻辑严谨,并且运用了概念定义的方法,是中国传统文学批评在理论思维上的一次飞跃。鲁迅先生竟将其同亚里士多德的诗学相提并论,正是从其完备的理性分析特点立论的。但是,《文心雕龙》并没

有抛弃传统的泛联系思维模式,而是将其进一步精致化、理性化。《文心雕龙》一开始,就把文学批评理论的基本逻辑建立在万物同构的基础之上,并将这种同构的形式具体化为“文”:

文之为德也大矣,与天地并生者何哉?夫玄黄色杂,方圆体分,日月叠璧,以垂丽天之象;山川焕绮,以铺理地之形:此盖道之文也。仰观吐曜,俯察含章,高卑定位,故两仪既生矣。惟人参之,性灵所钟,是谓三才。为五行之秀,实天地之心,心生而言立,言立而文明,自然之道也。^{[11] (P16)}

因着这种同构关系,心就能够透过万物变化的“文”,与外在物象形成“情往似赠”移情感应:

春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步,阴律凝而丹鸟羞,微虫犹或入感,四时之动物深矣。若夫珥璋挺其惠心,英华秀其清气,物色相召,人谁获安?是以献岁发春,悦豫之情畅;滔滔孟夏,郁陶之心凝。天高气清,阴沉之志远;霏雪无垠,矜肃之虑深。岁有其物,物有其容;情以物迁,辞以情发。一叶且或迎意,虫声有足引心。况清风与明月同夜,白日与春林共朝哉!^{[11] (P693)}

注意刘勰所说的这种心物感应是建立在心物交流的双向吐纳上的,即所谓“目既往还,心亦吐纳”,作者的创作灵感也因之而起,所谓“情往似赠,兴来如答”。这很近似现代的移情说。物不但感动了心,而且心也把这份感动又加载给了物,使眼前的物象又读入心志的内容。由此诗人可以随物宛转,将被移情的物象作为自己心志内容的象征:

是以诗人感物,联类不穷。流连万象之际,沉吟视听之区。写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊。故“灼灼”状桃花之鲜,“依依”尽杨柳之貌,“杲杲”为出日之容,“漉漉”拟雨雪之状,“喈喈”逐黄鸟之声,“漉漉”学草虫之韵。“皎日”“漉星”,一言穷理;“参差”沃若”,两字连形;并以少总多,情貌无遗矣。^{[11] (P693)}

在物一心志一物象的循环中,后一个环节的物象就是被读入了心志内容的第一个环节的物,实际上成为了有象征意义的形象符号。刘

勰的这个分析给予后世的意境说(或曰意象说)以重大启发。

其实,《文心雕龙》本身就是运用意象思维的典范。如其论神思,“形在江海之上,心存魏阙之下”;^{[11] (P493)}论风骨,“漉翟备色,而翰翮百步,肌丰而力沓也;鹰隼乏采,而翰飞戾天,骨劲而气猛也”,^{[11] (P514)}等等。

钟嵘的《诗品序》不过千余字,竟有六次提到心物相感的问题。其一开篇便云:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,行诸舞咏。照烛三才,晖丽万有,灵漉待之以致飧,幽微藉之以昭告,动天地,感鬼神,莫近于诗。”在这样一种发生论的基础上,钟嵘对中国传统诗学中核心的赋比兴范畴进行了富有其特色的界说:

故诗有三义焉:一曰兴,二曰比,三曰赋。文已尽而意有馀,兴也;因物喻志,比也;直书其事,寓言写物,赋也。宏斯三义,酌而用之,漉之以风力,润之以丹彩,使味之者无极,闻之者动心,是诗之至也。

注意这里的赋比兴三义都被规定在心物的感应关系上面,就连“赋”也不再是体物,而是“寓言”了。同时,这里的“物”也不单纯是客观事物的实体,而且包含了能影响心志的社会生活各个方面。基于这样的观念,钟嵘才用优美的文笔提出了如下一段千古著名的论说:

若乃春风春鸟,秋月秋蝉,夏云暑雨,冬月祁寒,斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲,离群托诗以怨。至于楚臣去境,汉妾辞宫;或骨横朔野,或魂逐飞蓬;或负戈外戍,杀气雄边;塞客衣单,嫠妇泪尽;或士有解佩出朝,一去忘返;女有扬蛾入宠,再盼倾国。凡斯种种,感荡心灵,非陈诗何以展其义;非长歌何以骋其情?^{[12] (P2)}

在这里,钟嵘实际上和刘勰一样,把文学形象的形成描述为物一心志一物象的循环。他们共同启发了后人,将已读入了心志内容的物象界说为融有“情意”之“静”(或“象”),奠定了后世意境说的基础。

三、“取境”思维与意象批评的成熟

佛学融入中国后,其“境”的概念很快被运用于中国的传统文论之中。孔颖达在解释我们本章第一节中讲到的《乐记》中的“感物”时

说:“物外境也。言乐初所起,在于人心之感外境也。”^{[13] (P1076)}按照偶对思维逻辑,有“外境”必有“内意”,对二者“执两用中”,必取其会合之用。果然,孔颖达在后文解释“心感”时就说:“若外境会合其心,心必喜悦……”^{[13] (P1076)}“心感”是外物升华为艺术形象的中间环节,这个环节的关键是要将感物后的心志再次读入外物,孔颖达把这个叫做“外境会合其心”,而《文镜秘府论·地卷·十七式》则采用了与我们的用语更加近似的说法,叫做“语入理语”:

诗一向言意,则不清及无味;一向言景,亦无味。事须景与意相兼始好。凡景语入理语,皆须相惬……^{[14] (P132)}

语入理语以后的“景”,就成为艺术形象。中国古代文学创作有一个突出的特点,就是不主张纯粹客观的外景描写,写出的只是作者对外景的主观体验,关于这一点,托名王昌龄《诗格》说得很明白:

诗有三境:一曰物境,欲为山水诗,则张泉石云峰之境,极丽绝秀者,神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。二曰情境,娱乐愁怨,皆张于意而处于身,然后驰思,深得其情。三曰意境,已张于意,而思之于心,则得其真矣。^{[15] (P346)}

“物境”是就文字层面而言,是作品中构筑的物象;“情境”是就物象的象征意义而言,是作者的主观情志;而“意境”则是“思之于心”的结果,这已经超越了作者一作品的层面,而是就读者层面而言,是读者对作者之意主观联想的结果,包含着更深的意蕴。王昌龄的“得其真”,其实就是批评者主观意志的读入,是与作者的心灵契合。如果说,前面的“二境”是文学创作活动的追求,那么,“意境”无疑属于文学批评活动的追求了。

意境是作者性灵与客观景象融合的产物,也是读者情感读入作品物象的产物。宗白华先生在《中国艺术意境之诞生(增订稿)》中,特别讨论了意境对读者心灵的陶冶功能,并指出:在一个艺术表现里情和景交融互渗,因而发掘出最深的情,一层比一层更深的情,同时也透入了最深的景,一层比一层更晶莹的景;景中全是情,情具象而为景,因而涌现了一个独特的宇

宙,崭新的意象,为人类增加了丰富的想象,替世界开辟了新境,正如恽南田所说“皆灵想之所独辟,总非人间所有!”这是我的所谓“意境”。^{[16] (P360)}

在这里,宗白华提出了一个融作者与读者于一体的“意境”说。固然,意境是作者的创造,但意境的魅力就在于被读者“发掘出最深的情”,否则,已经就仅仅是物象,其独特的美学意义就不能体现。所以,意境一方面是作者创造的“独特的宇宙”,同时也是读者“丰富想象”的结果。我们由此可以理解,为什么现代人对“意境”的定义,总离不开关于读者想象和感受的义界——

如童庆炳《文学理论教程》的界说:

意境是指抒情性作品中呈现繁荣那种情景交融、虚实相生的形象系统及所诱发和开拓的审美想象空间。^{[17] (P224)}

再如《文学大词典》的意境定义:

指抒情性作品中和谐广阔的自然和生活图景,渗透着作家含蓄丰富的情思而形成的能诱发读者想象和思索的艺术境界。^{[18] (P1897)}

由此,我们可以看到“意境”概念在中国文学史上的意义,它深刻地反映了中国古代文学创作和文学批评思维的一致性:即都强调主体的“心灵映射”,^{[19] (P358)}就作者而言,是客观物象心灵化的产物,对批评家而言,是作品艺术形象心灵化的产物。中国传统文论家之所以重视意境的品味,是因为他们要追求个人心灵体验的读入。如严羽说:“高岑之诗悲壮,读之使人感慨。孟郊之诗刻苦,读之使人不欢。”^{[19] (P698)}再如《升庵诗话》云:“‘傲吏身闲笑五侯,西江取竹起高楼。南风不用蒲葵扇,纱帽闲眠对水鸥。’长夏之景,清丽潇洒,读之使人神爽。”^{[20] (P729)}这些论述,将批评家阅读作品时的音容笑貌,跃然于纸上。就思维路径而论,王昌龄的“意境”明显地体现出体悟思维的特征:“夫置意作诗,即需凝心,目击其物,便以心击之,深穿其境。”

有时候,王昌龄又用“象”来指称艺术形象:“搜求于象,心入于境,神会于物,因心而得。”^{[15] (P346)}这里的“象”,是心入于“境”后“神会于物”的结果。显然,这里的“象”和“境”是有微妙差别的。这里的“境”与“物”互文,其实是指

客观景物,而象则成了心与客观景物相合的产物了。为什么王昌龄有时候用“象”,有时候又用“境”来指称艺术形象呢?结合上文观之,我们发现,王昌龄用“境”时,更偏重于上文的第一层面的含义,即所谓艺术形象的可感性;在用“象”时,更多的是囊括上文三个层面的境,即所谓艺术形象对作者意志的象征性。所以,我们后人或用“意境”,或用“意象”,泛言之则同,细辨之却有差异。意境偏重读者对艺术形象的可感,而意象则偏重作者感物而生之意。而后人就文论而言,多称意象批评而不称意境批评者,乃是因为批评者运用意象进行论说时主要不是塑造生动可感的艺术形象,而是要表达形象比类下的批评意旨。

与王昌龄“意境”说相呼应的,是皎然的“取境说”。如果说,“意境”的概念,还偏重于心物交会后自发生成的意蕴;那么,“取境”则更偏重于主观情意对相关物象的有意识寻求和选择了。皎然说:“取象曰比,取义曰兴,义即象下之意。凡禽鱼草木人物名数万象之中义类同者,尽入比兴。”^[2](P481)这段话包含了如下几层意思:

首先,比兴是合一的。兴是有感而发,比是发而借物;二者通过主体有意识所“取”之象而融合。

其次,兴的表达手法就是“比”。心有感而取万物之中义类同者,作为其象征比类的符号。因此,兴并没有单独的所谓“表现手法”,而必然是运用比类型思维借助一定的物象进行比拟或象征。

最后,由于“象”是有意识选取的,它必然在整体上包含了取象者本人的审美意识和人格品质,从而也决定了整个“象下之意”与取象者主观意图的对应关系,形成比较明确的“所指”,确定了“象”在符号学意义上的象征品格。皎然为此拿诗歌创作作例子说:

诗人之思初发,取境偏高,则一首举体便高;取境偏低,则一首举体便逸。^[2](P484)

这里我们至少可以看出皎然的两个重要观点:一是“思发”之后再“取境”,而不是原初的比兴思维的那种因境生情,情境自发合一;二是所取之境其实就是文本的符号体系,它决定着整个文本的风格面貌。这样,“取境”就成为了一

种思维路径:主体为了表达某种思想情感而对客体物象进行有意识地选择,而选择的依据就是是否具有“义类同”的同构关系。一旦这种关系得以建立,那么,象征符号之间的“能指”和“所指”的关系也就凝定了。既然符号与其所指称的意义之间有凝定的关系,形成了所谓“思与境偕”,^[2](P1205)使这个符号具有了约定俗成的社会意义,也就进入了话语系统。我们可以将被用来作为象征的“物象”处理成语言符号,并且执行语言的功能。于是,“物象”不再是一定语境中自我指涉的艺术形象,而成为超出其形成语境的具有“他指”功能的语辞。因此,许多本来表达物象的语辞直接转换成表达物象所指的意义的概念,比如“风”、“气”等表达自然物象的语辞,由于其所表达的物象常常用来比类文学作品中的风格和面貌,最后就直接成为指涉这些风格和面貌的文论范畴了。这就是“取境思维”导致的结果。

一定的文学创作论思维必然深刻地影响着整个文学批评思维方式。意境说的诞生,其实提示了一种新的思维模型的成熟:将某种可感的有边界的具体物象作为不可感的无边界的抽象意义的象征。这种思维的雏形可以追溯到先秦的“立象以尽意”那里去。“言意之辨”的长期论证,使人们在哲学层面论证了采用象征符号表达抽象哲理的必要性和可行性,禅宗思维的建立,又给文论家以新的启示,形成一种“取境”的思维模式。“取境”之于“感物”,最重要的变化就在于把无意联想提升为有意联想,把无意象征变成有意象征,从而把象征符号的能指与所指之间建立线性的联系,形成了成熟的意象批评。意象批评注重作品中的意境解析,也注重批评话语的意境营构,形成了以“意境”对“意境”的观照模式,而批评家个人的情感、联想、喟叹和感悟,也都通过意境的主客融合,深植于批评语境之中。

[参考文献]

- [1] 张伯伟. 中国古代文学批评方法论[M]. 北京: 中华书局, 2002.
- [2] 房玄龄. 晋书[M]. 北京: 中华书局, 1997.
- [3] 陆机. 文赋[A]. 萧统. 文选[C]. 上海: 上海古籍出版社, 1986.

- [4] 王弼. 老子指略[A]. 楼宇烈、王弼集校注[C] (上册). 北京: 中华书局, 1980.
- [5] 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1997.
- [6] 王先谦. 庄子集解[A]. 诸子集成(第4卷)[C]. 长沙: 岳麓书社, 1996.
- [7] 李学勤. 周易正义[A]. 北京: 北京大学出版社, 1999.
- [8] 王弼. 周易略例·明象[A]. 汉魏丛书(卷一)[C].
- [9] 欧阳询. 艺文类聚[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1999.
- [10] 康中乾. 有无之辨——魏晋玄学本体思想再解读[M]. 北京: 人民出版社, 2003.
- [11] 范文澜. 文心雕龙注[M]. 北京: 人民文学出版社, 1958.
- [12] 钟嵘. 诗品序[A]. 何文焕. 历代诗话[C]. 北京: 中华书局, 1981.
- [13] 李学勤. 礼记正义[M]. 北京: 北京大学出版社, 1999.
- [14] 王利器. 文镜秘府论校注[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1983.
- [15] 王昌龄. 诗格[A]. 肖占鹏. 隋唐五代文艺理论汇编评注[C]. 天津: 南开大学出版社, 2002.
- [16] 宗白华. 宗白华全集(第2卷)[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1994.
- [17] 童庆炳. 文学理论教程[M]. 北京: 高等教育出版社, 2004.
- [18] 钱仲联. 中国文学大辞典[M]. 上海: 上海辞书出版社, 2000.
- [19] 严羽. 沧浪诗话[A]. 何文焕. 历代诗话[C]. 北京: 中华书局, 1981.
- [20] 杨慎. 升庵诗话[A]. 丁福保. 历代诗话续编(中)[C]. 北京: 中华书局, 1983.
- [21] 皎然. 诗式[A]. 肖占鹏. 隋唐五代文艺理论汇编评注[C]. 天津: 南开大学出版社, 2002.
- [22] 司空图. 与王驾评诗书[A]. 肖占鹏. 隋唐五代文艺理论汇编评注[C]. 天津: 南开大学出版社, 2002.

[责任编辑 吴奕琦]

(上接第 81 页)

幽远的境界。”^{[3] (P456)}“实化成虚, 虚实结合, 情感和景物结合, 就提高了艺术的境界。”^{[3] (P457)}等等。

要之, 通过上面的论述我们发现, 在现代诗学史上, 宗白华对意境理论的研究是深入独到的, 虽然他的研究对象并不是专门针对文学, 而是遍及到绘画、音乐、建筑、雕刻等各类艺术领域, 但他在很多论述中能够有效地兼及文学, 注重对文学艺术共同规律的探索, 这一点, 可以说是对中国古代诗学精神的很好继承。宗白华像王国维一样, 能有意识地把意境当作艺术探讨的一个核心范畴, 他论艺术, 都是以意境的创构为指归, 而且能上升到哲学的高度, 寻求艺术意境生成的哲学根源。虽然, 因内在的气质和治学的风格所使然, 宗白华并没有建构一个明晰的意境理论的体系, 但他对意境内涵、特点及其

创构的研究、他的意境研究的方法以及他对意境研究的这种执着深情, 都极大地影响和推动了中国现代诗学的发展, 尤其是对当代诗学, 更是堪为楷模, 具有典范作用。

[参考文献]

- [1] 宗白华. 宗白华全集·第2卷[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1994.
- [2] 老子第42章[M].
- [3] 宗白华. 宗白华全集·第3卷[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1994.
- [4] 刘熙载. 艺概·文概[M].
- [5] 老子第21章[M].
- [6] 宗白华. 宗白华全集·第1卷[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1994.

[责任编辑 吴奕琦]

Thought Approach Formed by Imago Critique in Chinese Ancient Literature Review

YANG Yu, BAI Yin

*College of literature, Central South University
Changsha 410083, China*

Abstract: A main feature of imago critique is that the true meaning is not the meaning of the words, but the implication of the “imago” formed by the words. The critique is established in terms of the thought approach as follows: first of all, the “imago” was be put forward because of the motivation of metaphysics language, then formed the main model of “matter—feeling—imago” because of the influence of Buddhism, at last, the application of “imago” was formed by the “scene choice”.

Key words: imago critique; imago; scene choice

Present Tasks about Grammar of Yue Dialect Studies

ZHAN Bo-hui

*College of Liberal Arts, Jinan University
Guangzhou 510632, China*

Abstract: This paper presents five problems as follows: firstly we should pay attention to aspects of morphology; secondly, the characteristics of word-building in Yue dialect are very important to study; thirdly, we must make progress in the usage of particles, especially modals; fourthly, the distinguishing Syntax in Yue dialect should be tidied up; fifthly, we must make clear the forms and characteristics of Yue dialect.

Key words: Yue dialect; grammar

On the Mutual Explanation of “Subtle Enlightenment” and “Intuition”

—And a Discussion on the Comparability
between Yan Yu and Western Poetics

LIU Shao-jin, DENG Li

*College of Liberal Arts, Jinan University
Guangzhou 510632, China*

Abstract: As Chinese phraseologies, “subtle enlightenment” and “intuition” are similar to each other both on the aspect of meaning and construction. Chinese translates the western word “intuition” as “Zhijue”, which implies that there exists a large possibility of communion and interpretation between this two phraseologies, and modern scholars display such a process during their interpretation of “subtle enlightenment” and translation of “intuition”. Based on this two concepts respectively, there exists a great degree of comparability between Yan Yu and Croce’s poetics.

Key words: subtle enlightenment; intuition; mutual explanation; comparability

Methods of Seeking the Meanings of a Word in Ancient Books

WANG Yan-kun

*College of Liberal Arts, Jinan University
Guangzhou 510632, China*

Abstract: Generally, we can induce nine methods of seeking the meanings of a word in ancient books in past dynasties: obtaining the acceptations according to the explanations of words in ancient books, hinting shapes, ancient pronunciations, a pair of antithetical phrases, different editions of texts, repeating meanings in adjacent words, dialects, contexts and congeneric examples. Most of these methods can be traced to the Han Dynasty or even earlier, and they became mature in the Qing Dynasty. This thesis looks back at the application of the methods mentioned above, and also interprets the basis of the application.

Key words: gloss; methods; explaining words