

论作为意象符号系统的诗歌存在形态

吴晓¹, 曹苇舫²

(1. 浙江大学 中国语言文学系, 浙江 杭州 310028; 2. 浙江财经学院, 中国语言文学系, 浙江 杭州, 310012)

【摘要】从诗的存在形态看,诗是一个意象符号系统,具有符号与系统的基本特性。“语言艺术说”与“意象符号说”,不仅是对诗的切入角度的不同,而且是理论思维方法的不同,由此带来对诗本体认识的差异。意象的运动自表象始,其最终目标不是通常所说的指向意境,而是指向情境,情境才是诗的整体审美效应的表现形态。

【关键词】意象; 语言; 运动; 情境

【中图分类号】I207.22 **【文献标志码】**A **【文章编号】**1008-942X(2003)02-0088-08

一、诗本体:意象符号系统

这似乎是一个永恒的困惑:在诗人们创作着优美诗篇的同时,人们又常常苦于回答这样一个问题:诗是什么?这的确是一个难以回答又不得不作回答的艺术难题。当年黑格尔也曾说:“想确定诗的真正本质,那确是很困难的。”[1](p.18)数千年来,诗人与哲人们都试图以自己的语言加以解答,自亚里士多德“模仿”说以降,对诗的解释何止千万种。应该说,那种种精辟独到、异彩纷呈的对诗的阐述,都在丰富着诗歌艺术本身,引导着人们向着诗的本质逼近。但当我们对这些阐释作进一步考察的时候,却发现对于诗的这些解释总是与诗本身隔着一层。有人从诗与现实的关系出发,认为诗是“反映”与“再现”;有人从诗与人生出发,认为诗是生命的翻译,是生命存在的方式;有人从诗与理念、精神出发,认为诗是智慧的产物,是虚幻的世界,是重新创造的一种价值体系;有人从诗与感觉、情感出发,认为诗是感知,是情感的发泄……这种种阐释,都是那么新颖深刻,但不能不说只是站在诗的外部所进行的观照,虽是解释诗,其实只不过是研究“与诗有关的各类问题”而已。

可否摆脱上述关于诗的来源、内容、功能等外在因素的研究,作一番更切近诗本体的考察呢?这是必要的,也是可能的。我们不妨就从《古诗源》收录的两首上古诗歌开始,来看看诗的基本形态:其一是《弹歌》:“断竹/续竹/飞土/逐肉。”此诗由“断竹”、“续竹”、“飞土”、“逐肉”四个动态意象构成,此外别无他物,可以说是一首“纯意象”的诗。另一首是《击壤歌》:“日出而作/日入而息/凿井而饮/耕田而食/帝力于我何有哉。”此诗则有所不同,前面部分是四个复合动态意象,而后面部分“帝力于我何有哉”则是一个非意象的议论句。因此,这首诗是由两个部分构成的:一部分是意象成分,另一部分是非意象成分。纵观古今中外,诗的形态不外乎就是这两种,这两首诗的存在形态,代表了古今中外所有诗的基本形态。也就是说,诗歌大体可分为两类:一类诗是完全由意象构成的,而另一类诗则是由意象成分加上非意象成分构成的。这就是诗的基本存在状况。

我们无法回避这一事实:当诗人进入构思,首先把握的是意象;在创作进行过程中,要处理的也

【收稿日期】2002 05-27

【作者简介】1. 吴晓(1949-),男,浙江义乌人,浙江大学人文学院中国语言文学系教授,主要从事中国现当代文学研究;
2. 曹苇舫(1956-),女,浙江金华人,浙江财经学院中国语言文学系副教授,主要从事中国现当代文学与写作学研究。

是意象。意象活动构成诗歌创作的整个过程。同样无法回避的是:读者阅读诗作,也是先接触到意象,由意象的引领而进入诗的境界的。这样,我们发现:诗是由意象构成的,意象的创造、组接、发展、转换,构成了诗思维的全过程。当然,意象所占的比例在每首诗中并非等量。一首诗中,意象成分是不可或缺的,并且应当占主导地位。相对来说,意象成分越充分,诗的成分也就越完满;意象成分也就是诗的成分。上述两种情况可以说明:诗的基本构成成分是意象。意象是诗的基本要素,有没有意象,是诗与非诗的根本区别。没有意象,诗就成了直白与说明,换言之也就不能称之为诗。

至于诗中的非意象成分,乃是由意象成分派生出来的,是意象的附属成分,其作用是说明、阐释意象的内含,表述意象的意义取向,它服从于意象,是意象的延伸与扩张,本身无独立性。脱离了意象,非意象成分就失去存在的意义。因此,归根到底,即使是那些由意象与非意象成分构成的诗作,也仍然可以看作是一个由意象构成的整体系统。关于意象与诗的关系,诗人郑敏有过恰切的比喻。她说:“诗如果是用预制板建成的建筑物,意象就是一块块的预制板。”意象“像一个集成线路的元件……它对诗的作用好像一个集成线路的元件对电子仪器的作用”[2](p.52)。这话指出了意象即是诗的基本成分这一事实。胡经之也说:“在意象思维中,思维的基本材料是意象……意象思维不断运动的结果,是形成完整的艺术意境(艺术典型是其一种形态),或统一的意象体系。”[3](p.151)体系也就是系统。由此,我们可以说:诗就是意象符号的系列呈现。这是动态的表述;静态的表述即为:诗是一个独立自足的意象符号系统。所谓独立自足,是指这个系统自身完整,独具艺术生命。

诗作为一个系统,具有系统的基本特性。关于系统,钱学森的解释是:“由相互作用和相互依赖的若干组成部分结合成的具有特定功能的有机整体,而且这个系统本身又是他们从属的更大系统的组成部分。”[4](pp.1-2)系统具有整体性、协调性、有效性等特点。所谓整体性,是指系统的各组成部分服从于整体、共同指向整体,整体大于各部分的简单相加之和。所谓协调性,是指系统的各部分互相影响、互相依赖、互相作用,组合有序,配合协调。所谓有效性,是指系统的所有组成成分共同合作,有效地发挥作用,使系统的功能实现最大化。上述系统的特点,在诗的意象系统中也是完全具备的。首先,在诗歌意象系统中,意象的组合,总是为了指向整体、表现整体,而每个意象都应当适合于整体的需要,符合整体的目的,作为整体的必要部分而存在,单个意象只有在整体中才能确定其位,实现其意义。其次,每个意象都是诗人精心创造的产物,因为“一个部分越是自我完善,它的某些特征就越易于参与到整体之中”[5](p.96)。而意象与意象之间,作为系统的部分,其组合具有层次性和有序性,既互相交流、照耀,又互相制约、矫正,互为存在的条件,“彼此之间有一种恰到好处的协调和适中”[6](p.80),协调有序是意象得以存在并发挥功能的前提。此外,意象的组合形成一个有机的生气灌注的结构,使整体成为一个艺术生命。正如别林斯基所说:“在一定的形式内,在充满美和生命的形象中,滋生、发展,终至出现了一个完全特殊的、整个的、自成一体的世界。”[7](p.1302)这个“世界”乃是从意象本身发展起来的艺术有机体,具有自身的活力,通过完整而独特的结构,有效地产生诗的整体意义,并有可能产生出新的意义。

因此,从诗本体意义上说,诗的创作就是呈现意象,建立意象系统。这是诗人运用意象进行思维的过程,诗即是意象系统的一种运动形式与展开形式。

二、表述的差异:“语言艺术”说与“意象符号”说

一直以来,我们把诗看作“语言的艺术”、“语言中的语言”。其实,“语言艺术”说与“意象符号”说,不只是表述角度的不同,还在于对诗本体的认定上存在着重大差异。把诗看作语词的连接,与把诗看作意象的组合,是完全不同的。这是因为诗歌意象与普通语言有着完全不同的性质。

首先,普通语言符号是人类集体的产物,语言一经产生,对每个社会成员就有一种约束力,每个

社会成员都得强制性地习得和接受这种语言,否则就无法进行思想的交流与沟通。而意象符号则是诗人直接感受的产物,具有个性创造物的特点。它是感性的、直觉的、个别的和不可重复的,是诗人在情感驱动下要求作艺术表现的产物。科林伍德曾指出普通语言描述与艺术表现的不同:“描述一事物,就等于把这事物归到某某类中……而表现却恰恰相反,表现是将这事物个性化。”[8](p.171)这就是说,普通语言的使用仅仅是一种现成的操作,而作为艺术表现的意象,却是诗人所独创的,具有诗人的情感生命。意象派诗人休姆曾把语言分为直接的与非直接的两种:“直接的言是诗:诗是直接的,因为它和意象打交道。不直接的语言是散文,因为它运用已经死了的、成为修辞用法的意象。”[9](p.28)意象是“直接”的,因为它是诗人有感而发创造出来的,它总是指向个性;日常语言(散文)则是已经褪色、陈旧、僵死的东西,总是指向同一的。总之,意象的个性化特征体现了艺术的创造性本质,迥异于普通语言的求同性质,意象思维是对普通语言思维的根本超越。

其次,在一般语言中,语词所指称的对象是客观存在的外物,因此,语词具有客观性;而意象是主客观结合的产物,它所指的是物的观念而非物本身,因此,带有较强的主观性。普通语言中词义的指称性明确而单一,非如此则不能起到交流思想的作用;而意象具有丰富性与多义性,极力避免单一与直接说出,它虽然以词的形式出现在诗中,却没有词的明晰性、确定性。因而,意象是超语义的,不可能解释穷尽。庞德说:“意象在任何情形下都不只是一个思想。它是一团,或一堆相交融的思想,具有活力。”[2](p.12)因此,意象比语言含量更大、层次更高,更具独立性。在审美经验中,总有许多难以用语言说出的东西,在那些无可名状的审美愉悦中,无论何种语言要描述它都是力不胜任的。正如康德所说:“审美意象是指想像力所形成的某种形象呈现,它能引人想到许多东西,却又不可能由任何明确的思想或概念把它充分表达出来,因此也没有语言能完全适合它,把它变成可以理解的。”[8](p.232)所以,意象的功能大大强于普通语词,其作用是一般语言所不可比拟的。

第三,艺术所建构的意象符号系统,既是传递情感的手段,又是目的;而在日常交际语言中,语言只是交际信号的工具,意义一经传达,信号系统就不起作用,因此它是一维性的。而在诗中,创造独特的意象符号本身就是目的,是一种美的形式,具有审美意义,而且这种意象关系是“同步”、“共时”的。所以,对于普通语言来说,仅仅告诉我们什么,其任务即告完成。而诗中的意象就不够了,它还要考虑怎样表现的问题,还要考虑意象的角度、意味、意象与意象之间的关系等问题。一般语言只需要呈现逻辑的有序性,而意象则需要打破语言逻辑及理性逻辑的规范,追踪“情感逻辑”与“想像力的逻辑”的发展并不断推进之。在一个意象向另一个意象跳跃的时候,也是常常由潜意识驱使着进行,内中的心理变化往往无法以语言言明。

总之,无论从意象的产生过程看,还是从其作用与功能看,都是大大超越于语言的,因此,庞德说:“意象本身就是语言,意象是超越公式化的语言的道。”[9](p.33)在诗歌中,诗的直接现实是意象,而不是语言。诗人在进入创作构思时,并非是用语言进行的,而是用意象进行的,正如一个画家总是用色彩、线条、形体去思考,一个音乐家总是用音乐去思考一样。而传统观点则认为诗是语言的艺术,不是意象的艺术,由此出现了“语言的色彩美”、“语言的绘画美”等说法,其实“语言”没有色彩可言,“意象”才有色彩。当我们说语言的流动美时,实际上也是在说意象的流动美,虽然语言会产生音响美,也会有一定的流动感。例如公刘的诗:“天安门前,焰火像一千只孔雀开屏,/空中是朵朵云烟,地上是人海灯山,/数不尽的衣衫发辫,/被歌声吹得团团旋转……”(《五月一日的夜晚》)全诗语言押韵,讲究对称,具有一定的流动感,但从本质意义上看,是诗中所表现的意象处于流动变幻中,是它的升腾感、飘动感、旋转感表现出了美。因此,把诗说成“语言的精华”也好,“最高语言艺术”也好,都无法说明诗的实际存在,也无法说明诗的本质,只能导致理论思维的失误。把诗看作“语言艺术”,意味着把诗放在语言所在的一般思维系统中去看待;“意象符号”说,即是把诗放在艺术思维系统中进行观照,而只有这样,才符合诗歌艺术的规定性。

意象大于语言,高于语言,意象有语言无可比拟的功能。然而,意象的传达还是必须借助于语言。不过,诗中的语言却有其特殊性。我们知道,一般的语言是作为意义的媒介物而存在的,其媒介性表现为说“竹”就是竹——园中的、植物的竹。阅读诗歌时,如果按照“竹——园中竹”的指称性去理解,就会误入歧途。在一般文体中,语言的媒介性就是指称性,而诗中的语言并没有这种意义上的指称性。这就是说,诗歌语言的媒介性质不是我们通常所理解的媒介,它只充当意象的物质外壳而已。意象与语言物质外壳之间的这层关系,笔者认为可以使用“标示”这一概念,也即语言在诗中只是“标示”意象,而不是直现自身。特伦斯·霍克斯曾指出,诗歌中的语言“在方式上不是指称性的,它的功能不是作为透明的‘窗户’,读者借此而遇见诗歌或小说的‘主题’。它的方式是自我指称的”[10](p.86)。在一般文体中,语言作为一种媒介物出现,它与所表达的意义是两回事,可以分割,语言一旦将意义传达给受话者,语言的作用即告终结。在一般文体中,相同的内容可以用不同的语言媒介来表达而不失其原意;诗则不然,诗中的语言实际上已经转换为内容——意象。在诗中,意象位居第一位,语言退居第二位,媒介功能降至最低限度。语言学告诉我们,越是指称性的语言,媒介功能越强,越是指称性的语言,媒介功能就越弱。所以特伦斯·霍克斯认为:“如果交流倾向于语境,那么指称的功能就占支配地位。”“如果交流倾向于信息本身,那么可以说诗歌的或美学的功能就占据支配地位。”[10](p.86)诗歌中语言的美学功能占支配地位,意味着媒介功能的消退。

诗歌语言的媒介功能消退,是以诗歌意象地位的凸现作为替换条件的。语言是意象的物质外壳,在一般文体中,语言纯粹是载体,一旦完成意义的输送,就可以被弃置不顾。所谓“得鱼而忘筌”、“得意而忘言”即为此意。而在诗歌中,意象占据首要位置,诗的意味就是意象的意味。意象在诗歌中第一性的位置被凸现出来,因此,诗的美本质上是意象的呈现、运动、组合过程中所显示出的美,离开意象美就无法谈诗美。语言媒介功能的消退,是指性质意义上的,而非物质意义上的。既然诗中的语言只是“标示”意象,那又是哪一部分在标示意象呢?宗白华说:“艺术的境界是感官的……艺术是感官对象。”[11](p.202)艺术是直接诉之于人的感官的,由于艺术的这一特性,从语言的角度看,标示诗歌意象的那些语词大都是可感的。也即可感性语词充当了意象的语言外壳。

所谓可感性语词,是指表述人的感官经验、感官感受的那一类语词。人类通过五官获得关于周围环境的信息,在此基础上进行情感活动与判断活动,使人类的经验与认识水平不断向更高层次发展。与此同时,人类自身的感知能力也在得到不断的发展与完善,变得更为敏锐,更富于洞察力与创造性。五官感受的内容是人类理性地认识世界的基础,又是美感活动的基础。五官所感觉的范围颇为广阔,所感知的对象也丰富多彩。可感性语词即是对人类五种感官所领受到的内容的描述,包含事物的形状、色彩、声响、气味、硬度、重量、温度等内容。然而,并非一切可感性语词都可以进入诗成为意象,诗人对这些可感性语词的使用并不是被动、现成和随意的。对于诗人来说,意象是第一位的,只有心灵和外部物象契合才能采撷与捕捉到,而语词只是意象存在的物质外壳。伊奥乃斯柯曾说过:“诗人当然不能发明新字眼……但他们可以在对语言的使用中获得新生。对于读者来说……也必须能够接受这种新的‘童贞’。”[8](p.180)语言的“新生”是伴随意象的创造而产生的。可感性是意象本身固有的特性,而表达这种可感性的语词则承担了独创性意象的语言外壳。

所以,在诗歌中,意象是第一实在,不过它是以语言为外壳的第一实在。这个实在,可以自我伸展、自我调节、自我观照,并呈现出种种可以被不断感知的美。

三、意象运动:由表象到情境

意象来自于表象,意象的产生与组合形成意象的运动,意象运动的最后结果与目标是创造诗的情境。所谓表象,是人的记忆中所保留的感性映象,它的本源是客观外物。人的五官将客观外物的

形状、色彩、体块、线条、音响、气味等内容反映于大脑,留存于记忆,即成为表象。按照格式塔心理学的看法,任何“形”(表象)都是知觉进行了积极组织或建构的结果,所以,“表象”也可以当作“事物的观念”理解。又因为它是从客观事物得来的,因而也可以当作“事物的外相”理解。总之,感觉、知觉、观念都对事物本相起着反映与摹写的作用,故以上内容都可以称为表象。表象的获得,有直接与间接两种途径。直接的表象感知,是面对外在物象时直接在心中所生之象,是具体、生动、直观的。这类表象,一部分可以由于情感的作用直接上升为意象,一部分也可作为知觉内容留存在大脑之中,作为表象信息储存,一旦有机会被情感催动或被灵感唤出,也可成为诗的意象。间接的表象,是通过图片、影视、文字资料、传闻等方式习得或通过想像而推知的,它同样可以作为表象内容留存于记忆之中,作为意象的材料。表象是人们对客观外物最基本的初步的感知,随着人的认识活动的深化而深化。这种深化分两条路发展:由于理性的作用,表象上升为概念;也可由情感的作用,表象上升为意象。因此,大量的、丰富的表象储存与积累是意象活动的重要前提,诗人要使自己的意象创造充满活力,就需要积极拥抱世界以积累表象。

意象是表象之上的一个概念。美学家鲍姆加滕说:“意象是感情表象。”[12](p.133)表象上升为意象的过程,洪毅然是这样描述的:诗人在表象的基础上,“唤起种种相关的生活经验之联想(这种联想,科学认识虽然也有,多被有意排除),包括以往接触过的类似事物,乃至相反事物,以及直接与间接与之相涉之事物,及其曾对生活所起之作用,与其所曾有的种种愉快或不愉快的回忆等,由此及彼地不断泛化、深化、丰富化,遂给‘表象’染上情绪色彩,注入主观内容,而与一定情意相结合起来,于是乃在脑中、心目中逐渐形成饱含思想、感情、审美意趣而表现精神意境之‘意象’(艺术审美意象)。”[13](p.27)表象一旦进入诗人的情感范围,原来的表象就不是原先的纯自然的物,而被赋予了意义,成为融聚着诗人感情的意象,具有审美价值。正因为如此,同一表象,由于诗人不同情感的作用,也就产生了不同的意象。表象与意象相比,前者虽是记忆之中的,但仍属外在的成分多,而意象是经过诗人更大的心灵作用的产物,已转化为诗人内在生命的一部分,成为情感表现的一种形式,具有个别性与独创性。

诗既是意象符号的系列呈现,那么,由表象的情感化而形成的这一系列意象,在诗中运动组合,其最终目的又是什么呢?也即诗人创作一个作品的最终效果是什么呢?对此,普遍的看法都认为诗的目的在于塑造形象。如有的论者就提出,抒情诗就是“通过感情信息直接呈现诗人的自我形象”,读者“可将心屏上接收的诗人情感信息,迅速还原或幻化出一个‘象’,这‘象’便是诗人‘我’的形象,抒情诗的主人公往往是诗人自己”[14](p.45)。也有论者认为,“就艺术创作的全过程来看,其起点,不能不是作者对于生活的感受,亦即人对客观事物以其本身固有之‘形象’(自然形象)呈现于人,引起人的一定的审美兴趣,由感而知逐渐孕育酝酿,形成审美‘意象’——即‘艺术意象’。然后又将主观‘意象’外化为新的物化形态之‘艺术形象’。”因此,艺术创作的过程就是:“自然形象——艺术意象——艺术形象”[13](p.28)。根据以上两种说法,“形象”就包括了两种内涵:一为抒情诗人的主体形象;另为所描写的自然客体的形象。两种说法均难使人赞同。

要回答这个问题,笔者认为,应当从抒情诗的性质与功能上来认识。抒情文学与叙事文学的性质与功能是不同的。对于叙事文学,它以情节的发展变化为主要手段,所描述的对象是作品中的人物,作品通过对人物行为与心理等的描述,来刻画人物的性格,因此,在叙事文学中,“塑造形象”或“刻画典型”的说法是可以成立的。但“形象”两字用到抒情作品中来,那就不恰当了。别林斯基曾经对抒情文学与叙事文学中的主体与对象的关系做过区别,他说:“在叙事诗中,主体被对象所淹没;在抒情诗中,主体不但把对象包含在自身之中,溶解它,渗透它,并且还从自己的内心深处吐露出那些和对象发生冲突时所激起的感受。”[15](p.59)这就是说,在叙事文学中,“对象”占主导地位,因而我们可以说它是“塑造形象”的;而在抒情文学中,“对象”的地位下降,主体的地位上升,主体情

感涵盖了对象,诗所表现的是主体的“和对对象发生冲突时所激起的感受”,起主导作用的,不是抒情对象,而是诗人的审美情感,因此,再说“塑造形象”就不能成立了。

抒情诗传达的既是诗人的情感,是否就意味着塑造的是抒情主体——诗人的自我形象呢?回答也是否定的。按塑造艺术形象的要求,一个艺术形象总是需要通过多侧面、多层次的刻画完成的,而抒情诗呈现的大都只是一两个画面和场景,其目的根本不在于展现诗人自我性格的形成、发展、变化的全程,换言之,在几十行的诗篇中根本无法容纳一个艺术形象塑造的整个过程。如果认为一首抒情诗就塑造了抒情主体的自我形象,那无疑就是说,写了几百首、几千首诗歌的某一位诗人就塑造了几百、几千个诗人的自我形象了,这显然不符合诗人的创作实际。这种理论的出发点,即是苏珊·朗格所批驳过的艺术是“自我表现”的理论。“自我表现”论宣称艺术家所努力追求的最大目标就是“表现自己”,对此,苏珊·朗格指出:“纯粹的自我表现不需要艺术形式。”[16](p.9)她认为,艺术表现的是人类社会中存在着的普遍情感,是经过改造、整理、组织、升华过的人类情感的本质。而这种表现又是通过诗人独特的创造、与特定的外物相遇合后被激活而得以表现的。因此,我们可以说,郭沫若在戏剧《屈原》中塑造了屈原形象,却不能说郭沫若在其诗歌《女神》中塑造了郭沫若的形象。这就是抒情文学与叙事文学的区别。可见,“形象”二字只能用于叙事文学,它完全可以而且应该从抒情诗的理论范畴中分离出去。

那么,抒情诗是否塑造自然界存在的客观物的形象呢?回答同样是否定的。按照符号学理论,艺术即是人类情感符号的创造,而符号的基本含义即是以某一事物来代替另一事物或意义。因此,诗人描写自然物,其目的不在于再现、塑造自然物形象,而在于表达诗人对此物的情感。有人认为,古今一切艺术作品所描绘的都不是对象,而是创作者本人对对象的概念——印象或经验。这一说法不无道理,对抒情诗来说也完全恰当。19世纪社会哲学家约翰·斯图亚特·米尔(Stuart. Mill)曾说过:“一个艺术家声称要画一只狮子时,他实际做的却是描绘自己的感情[8](p.175)。的确如此,在诗中,诗人所关注的与其说是自然物本身,不如说是诗人自己。艾青写《礁石》、写《鱼化石》,并不是为了塑造“礁石”与“鱼化石”的形象,而是为了表达自己的特定情感;郑敏写《金黄的稻束》、《珍珠》,同样也是如此。严格地说,对于这些客体形象的认知,不是艺术的任务,而是科学的内容,也即是说,若要真正把握“礁石”这一客体,需要的是地质学、海洋学的知识,要把握“鱼化石”这一客体,需要的是海洋学、考古学的知识。就“丁香空结雨中愁”这句词,徐书城分析道:“这种抒情诗歌的形式中虽然也模拟了某些外界物象,但所要表现的真正艺术内容,却决非这些自然物本身——‘雨丝’也好,‘丁香’也罢,都与气象学和植物学知识无关。诗人在这个艺术形象(形式)中倾注人的内涵,和他所要表述的东西,都不是对这些人物的‘本质’的什么‘认识’,而只不过是间借了这些本来同人世间的‘愁’情风马牛不相及的自然物象来表征它罢了。”[17](p.14)在诗中,无法避免对自然物象的描绘,自然物象是作为诗人情感的形式或异质对应体而进入诗的,它已经转化为意象而存在,它只是诗人表现情感的手段,而非目的。因此,抒情诗塑造自然物的形象的说法也不能成立。

那么,意象运动的目的是什么呢?笔者的看法是,意象系列运动的最终目的,应该是创造诗的“情境”。何谓“情境”?“情境”二字,与“意境”并列,最早出现在相传唐代王昌龄所作的《诗格》中:“诗有三境:一曰物境,欲为山水诗,则张泉石云峰之境极丽艳秀者,神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然而用思,了然境象,故得形似。二曰情境,娱乐愁怨皆张于意而处之于身,然后驰思,深得其情。三曰意境,亦张之于意而思之于心,则得其真矣。”这里,王昌龄将物境、情境、意境三者并列,乃是为了使三者有所区别:物境,乃感觉之境,表现的是感觉;情境,乃情感之境,表现的是情感;意境,乃意念之境,表现的是意念。感觉、情感、意念,乃是人与周围世界关系中的三个阶段、三个层次。先有感知,再有情感,后有意念。此后的文论,前面二境渐渐不提,而由意境一词取代了前面二境的内涵与功能,故意境包容了物境与情境,意境也即物境与情境。如清代诗人潘德舆的

《养一斋诗话》中,对意境的解释大体包含了物境、情境的内容:“神理意境者何?有关寄托,一也;直抒己见,二也;纯任天机,三也;言有尽而意无穷,四也。”今人也这样说:“意境是指作者的主观情意与客观物境互相交融而形成的艺术境界。”[18](p.23)本来是三者并列的情形,变成了后者涵盖前两者的关系。对“意境”的强调与突出,意味着对“情境”与“物境”的冷落与遗忘,由此带来理论思维的不合理性:这三“境”中,何者最能表达诗中最终形成的审美形式呢?笔者认为,最恰当的提法不应是“意境”,而应是“情境”,因为艺术的本质特征是表达情感,虽然不排除理念的渗透与融入;而传统理论对诗的解释,一直以来又都是从“情”与“景”的关系出发的,如谢榛云:“夫情景交融而成诗。”胡应麟云:“作诗之料不过情景二端。”这些说法都指出了“情”是诗歌的根本特征这一事实。笔者认为,“情境”概念应比“意境”这一概念更切近诗、更能表达诗的本质。

由此,我们也就可以说,诗歌意象运动的最终目的,即是创造诗的情境。这里的境,是指物象、物境、氛围,也即情感所寄寓、所构成、所创造之可感画面、立体空间。而情境,概而言之,即是诗人的情感、意念与客观物象相交融互织而成的诗的整体审美形态。

[参 考 文 献]

- [1] 黑格尔. 美学:第3卷下[M]. 北京:商务印书馆,1981.
- [2] 郑敏. 英美诗歌戏剧研究[M]. 北京:北京师范大学出版社,1982.
- [3] 胡经之. 文艺美学[M]. 北京:北京大学出版社,1989.
- [4] 转引自肖君和. 现代人的艺术系统[M]. 济南:山东文艺出版社,1987.
- [5] 阿恩海姆. 艺术与视知觉[M]. 北京:中国社会科学出版社,1984.
- [6] 北京大学哲学系美学教研室. 西方美学家论美和美感[M]. 北京:商务印书馆,1980.
- [7] 北京师范大学中文系文艺理论教研室. 文学理论学习参考资料:上[M]. 沈阳:春风文艺出版社,1981.
- [8] 转引自布洛克. 美学新解[M]. 沈阳:辽宁人民出版社,1987.
- [9] 彼得·琼斯(编). 意象派诗选·导论[M]. 桂林:漓江出版社,1986.
- [10] 特伦斯·霍克斯. 结构主义与符号学[M]. 上海:上海译文出版社,1987.
- [11] 宗白华. 美学散步[M]. 上海:上海人民出版社,1987.
- [12] 鲍姆加滕. 美学[M]. 北京:文化艺术出版社,1987.
- [13] 洪毅然. 形象与意象[J]. 文艺研究,1987,(4):26-30.
- [14] 陈良运. 关于新诗的感情世界[J]. 诗刊,1985,(2):45-49.
- [15] 别林斯基. 诗歌的分类和分科[A]. 别林斯基. 别林斯基选集:第3卷[C]. 上海:上海译文出版社,1990,1-92.
- [16] 苏珊·朗格. 情感与形式[M]. 北京:中国社会科学出版社,1986.
- [17] 徐书城. 走向现代艺术的四步[M]. 北京:中国文联出版公司,1987.
- [18] 袁行沛. 中国古典诗歌的意境[A]. 袁行沛. 中国诗歌艺术研究[C]. 北京:北京大学出版社,1996,23-48.

[责任编辑 徐 枫]

The Existing Forms of Poems as a System of Image Signs

WU Xiao¹, CAO Wei-fang²

(1. Department of Chinese Language and Literature, Zhejiang University,
Hangzhou, 310028, China;

2. Zhejiang Institute of Finance and Economics, Zhejiang, Hangzhou, 310012, China)

Abstract: On the basis of the investigation of the forms of poetry, a conclusion has been reached that

poetry is a system of image signs. The basic ingredient of a poem is image, and the difference between poem and non-poem is whether it has images. The creating, assembling, developing and transforming of images consist of the exact process of poetic thinking. Non-poetic ingredients in a poem derive from the poetic ones and are adjunctive parts of images. The non-poetic ingredients serve the purpose of illustrating the significance of images and indicate where the images lead. They are the extension of images and are not independent by themselves. Without images, the non-image ingredients have no reason to exist.

Poem as a system of image signs has all the essential characters of a system. In such a system, the weaving of images aims at directing and presenting the whole, and each image should be adapted to meet the needs of the whole. As a result, the images can only exist as a necessary part of the whole poem and the meaning and status can only be established in the context of the whole. By fitting images together the whole becomes a living art as a vigorous structure. The difference between "language art theory" and "image sign theory" is not only a difference between the angles from which poems are approached, but also between the ways of looking at the poems themselves. Taking poetry as a language art means to put poetry in the common thinking system in which the language lies, while "image sign theory" puts the poetry in an art thinking system. Only in this way can the essences of poetic art can be reached. The function of the language used in poems decays in exchange for the highlight of images. Language is the material shell of the image. In ordinary forms of writing, language serves as a pure carrier of meaning and it can be abandoned as soon as it finishes performing the task. But in poems images come first and the significance of the poem is the significance of its images. When the importance of images is highlighted, we may say that the beauty of poems is essentially the beauty that appears in the process of the presentation, movement and assembly of images. There is no way to discuss the beauty of poems without the beauty of images. In terms of language, sensual words serve as the shell of images. Images come from ideas. An idea is a sensual appearance we keep in our memory and it originates from the external object. Idea is the preliminary and essential perception of the objective external world which deepens as we know more about the world. Storage of large quantities of different images is the important precondition for image creation. Image is a concept above the concept of idea. Compared with the idea in the memory, which mainly consists of external objects, image is the product as a result of the process of a greater mind and it has become part of the inner life of the poet and a particular and creative way of expressing feelings. The final purpose of the movement of poetic images does not lead to "image" or "context", but to significant situation. The context here refers to the object, the surroundings, and the atmosphere, i. e., the sensual images and the space where feelings lie, form and create. However, the significant situation is, in general, the form of appreciating poems formed by the interweaving of the poet's emotion and ideas and external objects.

Key words: image; language; movement; context