研究诗歌的“艺术”

——读袁行霈教授新著《中国诗歌艺术研究》

伍晓明

何谓研究诗歌的“艺术”？是一门“艺术”，其内容是诗歌研究？还是一种“研究”，其对象是诗歌艺术？单看题目，意义是含混的。如果没有具体的“语境”，上述两种推测似乎可以并行不悖，因为汉语的语言规则允许这两种解释同时存在。也许副标题会透露一点信息，让读者猜想这是一篇评论诗歌艺术“研究”的文章，但这也仍然不能排除下述可能，即本文作者在这一“研究”中确实发现了一种出色的科学研究“艺术”。文章标题的有意含混是想使读者的注意力转向语言，转向语言——甚至理论和批评语言——也无法避免的丰富性、多义性、含混性和游移性。因为我们面对的是一本研究诗歌艺术的书，而诗歌艺术首先是有关语言组织、语言运用的艺术，研究诗歌的艺术则首先是破译和理解语言的艺术。

西方文化传统说，太初有言（In the Beginning It Was the Word）。东方传统说，言为心声。现代哲学家断言，人是使用〔语言〕符号的动物。对于语言的特殊重视在东西文化传统中都有悠久的历史，而我们却曾在对于“由语言构成的艺术”的研究中一度忽视了“语言”本身。现在是恢复语言在文学研究中应有地位的时候了，而袁行霈教授新著《中国诗歌艺术研究》就是在中国古典诗歌研究领域中向着这一维度迈出的重要一步。全书分上下两编：上编对中国古典诗歌艺术进行理论探讨，以言、意、象、境为核心，试图“构成一种系统的认识”（见《中国诗歌艺术研究》自序，第5页。以下引文如出自此书者仅于文后用括号标明页码）。下编则入于中国诗歌史领域，论述了屈原、陶渊明、谢灵运、王维、李白、杜甫、白居易、李贺、温庭筠、韦庄、苏轼、周邦彦、陆游等十三位诗人的“艺术特色、艺术风格、艺术成就”（5页）。

一、语言学角度

研究任何一种诗歌，都必须首先回答一个无法回避的问题：诗是什么？中国传统诗论认为，“诗者，志之所之也”。西方浪漫主义诗论则将诗定义为感情的自然流溢。二者有共同的特点，就是都把诗视为开向诗人心灵的一扇窗户，透过它可以直接窥视诗人的思想感情。现实主义者或摹仿论者把这扇窗户的方向扭向“现实”或“自然”，在这一转向中，被忽视的仍然是诗本身。那么诗到底是什么呢？

> 诗歌是语言的变形，它离开了口语和一般的书面语言，成为一种特异的语言形式。……诗歌另有一套属于诗歌王国的语言，那是对日常交际使用的语言加以改造使之变了形的。诗歌既遵循语言规范，又时时欲超出这规范，或者说自有其超常的规范。（2页）

这是本书作者从语言学角度为诗歌所下的定义，它构成了全书理论的出发点。作者认为，研究中国古典诗歌艺术必须首先从语言入手。其他文类如小说、戏剧等还有人物或故事可寻，而短短一首五言绝句呈现在读者面前的就是没有故事情节的四五二十个字，而这就是诗歌艺术分析的基本起点。

作者的诗歌定义使人耳目一新，但是如

果放在更大的背景中来看，从语言角度为诗下定义其实并非自作者始。俄国形式主义者——本世纪西方文学批评的源头——早在七十年前就已提出这一观点。用罗曼·雅克布逊（Roman Jakobson）的话来说，诗或文学就是“对于普通语言的系统歪曲”或“强施暴力”。“文学语言的特殊之处，即它有别于其他话语的东西是，它以各种方法使普通语言‘变形’。在文学手段的压力下，普通语言被强化、凝聚、扭曲、缩短、拉长、颠倒”①。而诗正是通过对于日常语言规范的这种超越或偏离而获得自己的“诗性”。因此，诗歌艺术分析的着眼点不是内容，而是“形式”，即加工语言、用以制造种种文学效果的文学技术手段（Literary Devices）。比较一下本书作者与俄国形式主义的诗歌（文学）定义，不难发现某些有趣的相似。这种并非偶然的“巧合”有力地说明，诗歌艺术研究的语言学角度本来就内含于文学研究之中，只不过需要特定的历史条件使之凸现。

然而，本书作者的语言学角度与形式主义者对于语言的专注并非完全一致，对于早期形式主义者来说，形式就是一切，而内容仅仅是供语言形式这件诗人精心编织的衣裳挂出来炫耀自己的衣架。他们这样做是故意走极端地与后期浪漫主义和象征主义的忽视语言的倾向唱反调。对于本书作者来说，语言虽被确定为诗歌分析的出发点，但却不是诗歌分析的唯一点。强调语言分析是因为中国古典诗论偏于总体品鉴而缺乏细密的分析。这种印象的、直观的、顿悟的把握方式自有其优点，但是难以言传的“意会”的确经常阻碍诗歌批评与研究的深入。因此，必须以细密的语言分析来补充传统的总体把握。补充，而不是放弃。诗歌艺术研究的语言学出发点正是基于这一认识而确定的。作者实际上是在为传统的、靠妙悟作出的审美判断注入一些分析的血液，使之不失其空灵妙悟之性而又不致无法言传。这无疑是一种有意义的综合工作。从某种意义上说，中国传统诗论失之空，西方现代诗论失之实。空则不易言传，实则容易陷于语言的圈套、语言的牢笼而不能自拔。解救之道也许就是使东方诗学走向西方，使西方诗学走向东方；以实补空，以空救实，从而形成一种综合的、完整的诗学，一种研究诗歌艺术的新“艺术”。本书作者以其研究中国古典诗歌艺术的深厚功力，从对中国传统诗论的挖掘出发，又注重吸收西方研究的有益成果，已经为此做出了重要的贡献。

二、音、言、意、象、境

从语言分析入手，我们在面对一首诗时首先碰到的是声音。音成言，言有意（义），意入象，象生境。因此分析的第一步应该是一首诗的声音层，或者用更术语化的词来说，音位层。在音位分析方面，借鉴语言学的西方现代结构主义诗学家已经做了不少工作。但是他们的分析大多建立在西方语言的各种特性之上，很难为汉语诗歌分析提供可行的模式。因为汉语的一些规定性特点在西方的表音语言中是无法找到的，而西方语言的某些性质又是汉语所不具备的。那么中国古典诗歌在声音层次上的特点是什么呢？作者总结了前人的研究成果，指出汉语古典诗在音位层次上的特点首先是依据汉语单音节特点所建立的节奏。这种节奏不同于西诗中的轻重格或长短格，其特点是两个两个地组合在一起形成顿。四言两顿，五言三顿。音节的组合不仅形成顿，而且还形成逗：一句之中最显著的顿。中国古、近体诗建立诗句的基本规则，就是一句诗必须有一个逗。这就是林庚先生提出的中国诗歌节奏形式的一条基本规律——半逗律。构成中国诗歌节奏的另一个要素是押韵。相比而言，中国古典诗歌中的押韵比西方诗歌中的押韵重要。因为汉语语音的长短、轻重的区别不象西方语

言那么明显，不能借它们来形成节奏。节奏以外有音调（中国古典诗歌的音调主要是借助平仄组织起来的），音调以外有声情。如果说，在中国古典诗歌中，节奏和音调还基本上可以从纯音乐的角度来考虑的话，那么，在诗歌的音位层分析中提出“声情”的概念，就把纯音乐因素与语义因素联系在一起了。“声情”要求诗人在考虑一首诗的音乐效果时，不仅要考虑声音与声音的配合，还要考虑声音与语义的配合。这也说明，在一首诗中，不同的层次之间是互相影响、互相作用的。

影响声音的语义层是诗歌艺术分析的第二个层次。在这里，吸收国外和前人已有的语义研究成果，“建立我们民族的诗歌美学语义学理论”（5页），是作者的愿望。分析的出发点从区别词语的“宣示义”和“启示义”开始。宣示义是诗歌借助语言明确传达给读者的意义，启示义则是诗歌以它的语言“启示”给读者的意义。作者的这种分法大致相当于语义学家对于denotation和connotation这两个概念所做的区别。denotation指一个词的本义，指该词的所指或外延。connotation则是一个词的暗涵意义，是该词潜在的联想范围。日常语言或科学语言一般都力求限制词语的暗涵义或“启示义”，从而使语言清晰明确。但是诗却往往力图创造一个使词语的本义与部分暗涵义都能够充分发挥出来的语境。按照苏联符号学家劳特曼(Y.Lotman)的看法，诗的特性就在于它激活了词语的全部潜能，迫使它携带远多于其在日常语言中所携带的丰富含义。启示义被大致分为五类：双关义、情韵义、象征义、深层义、言外义。双关是故意让两个意义同时并存。例如，“相去日已远”的“远”字，在这一语境中可以同时意味着时间的远和空间的远。情韵义则是文化和文学传统的长河在漫长的流程中积淀到一个词语上面的种种意义。“白日”、“绿窗”、“南浦”、“板桥”都是这种意义的好例。象征义是言在此而意在彼，言在具体事物而意在抽象观念，如李商隐的牡丹，陆游的梅花等。一个诗歌传统中的有些象征义是公认的，有些则属于特定的个人，但后者经常可以转化为前者。最后，隐藏在字句表面之下的为深层义，回旋在诗篇之外的则是言外义。

穿过语义层，我们就进入诗歌的意象层。意象，按阿伯拉姆斯（M.H.Abrams）的说法，是西方“现代文学批评中最常见、也最含糊的术语”②。按照刘易斯(C.Lewis)的定义，意象“就是一幅以词语表现的画；一首诗可能本身就是由多种意象组成的意象”③。这个定义主要着眼于“象”，这是image一词的基本含义。在西方文论中，意象一词主要有三种用法。广义地说，它指诗或其他文学作品中一切感觉物体和性质；狭义地说，它指视觉景物的描写。而其当今最常见的用法是指比喻语言，尤其是指明喻或暗喻的媒体。鉴于意象这一术语的含混，以及下述错误看法——意象是image的意译——的流行，澄清这一概念是一项极其重要的基础工作。根据作者的追溯，早在西方现代批评家大谈意象之前，中国古代文论和诗论中就已使用了意象一词。它有时指“意中之象”（刘勰、司空图），有时是“意”与“象”的合称，有时则接近今天所说的艺术形象。作者根据意象这个词在中国古代文论和诗论中的各种用法，将意象定义为诗歌中的“融入了主观情意的客观物象，或者是借助客观物象表现出来的主观情意”（63页）。这个定义强调意对象的渗透，或者象对意的包蕴。按照这一看法，意象以物象为基础，但不纯是物象。意象为意境之基础，但又比意境具体。意象可以来自自然界，也可以来自超自然界。有传统的、公认的意象，也有当代的、个人的意象。研究中国古典诗歌，最值得注意的现象之一就是意象之间的组合方式。“一首诗从字面看是词语的联缀；从艺

术构思的角度看则是意象的组合”（67页）。而中国古典诗歌意象组合的最大特点之一就是不同意象的直接拼合。这使意象之间的逻辑关系变得不确定，有类似电影蒙太奇手法的艺术效果。例如，“一骑红尘妃子笑”；“鸡声茅店月，人迹板桥霜”；“大漠孤烟直，长河落日圆”；“落花人独立，微雨燕双飞”。从意象组合的角度，作者进而对中国古典诗歌的一些传统技巧作出了新的解释：比兴手法可以说是“运用艺术联想把两个或两个以上的意象连接在一起的一种诗歌技巧”（72页）；对偶则是属于不同时空的意象的对称搭配或对比并列。

境生于象。从意象层上升，我们就可能进入被王国维视为诗歌生命之本质的意境层次。在这里，中西文论似乎开始分道扬镳了。因为意境这一重要概念“在西方文论里恐怕还难以找到一个与它相当的概念和术语”（26页）。因此，认真探讨意境概念不仅对于中国文论的总结和继承，而且也对西方文论的发展，具有重要的意义。作者在清理了意境概念的流变，并且做了令人信服的分析之后，提出了一个明确的定义：“意境是指诗人的主观情意与客观物象互相交融而形成的、足以使读者沉浸其中的想象世界。”（54页。文中着重号为引者所加）这个定义不仅比下述表述——“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”（26页。文中着重号亦为引者所加）——全面、准确、没有同义反复之嫌，而且也更容易与西方现代文论进行对比。波兰现象学批评家茵加登(Roman Ingarden)曾将文学作品这个系统区分为五个层次。在声音与意义层次之上就是“世界”。这是一个从一定的主观角度观察的、渗透了作者的主观意向的世界，一个无论如何写实而本质上仍然是由想象力创造出来的、融进了作者的思想和情感的世界①。就此而论，它与我们的“意境”概念十分相似。在中国古典诗歌中，创造意境有三种方式：一曰情随境生，二曰移情入境，三曰体贴物情，物我情融。第一种方式是由物及心，第二种是由心及物，第三种是心物相交。作者进而指出，意境是个性化的：“诗人独特的观察事物的角度，独特的情趣和性格，构成意境的个性”（40页）——构成一个打上创造者个性标记的“想象世界”。再进一步，作者又提出了诗人之意境、诗歌之意境与读者之意境的区别。关于意境，最后而且最重要的命题是，“境生于象而超于象”（54页）。没有不著一象的境，但境也“不是一个个象的和，而是一种新的质”（55页）。不过作者没有用明确的语言说明这种新质是什么：“由象到境，犹如从地面飞升到天空，……看到超越于具体物象的一片气象。”（55页）实际上，在我看来，这种新质，这种气象就是诸象之间的总体性“关系”。系统论说“总体大于部分之和”，这个“大”出来的东西就是“关系”。诗人或读者一旦在诸象之间揭示或创造出这种总体性的关系，作品就由不相联属的诸意象转化为一个有机的整体，人于是就置身于一个被艺术地把握了的世界总体之中，从而获得一种超越感：一种脱离个别事物的束缚而洞彻整体时所产生的自由感。只有具备揭示功能和创造功能的主体意识才能超越诸象而“示”境、“创”境（诗人）或“入境”（读者）。

三、“风格即是人”

“诗歌艺术研究的最高层次就是风格研究”（4页）。因此，超越音、言、意、象、境之后，我们就应该进入风格层次。但是，作者没有在本书专谈艺术理论的上篇为风格研究留一席之地。也许因为“风格”毕竟是一种难以言传的、见仁见智的直觉？然而，尽管没有从理论上论述风格问题，作者却在其书的下编对中国古典诗人的风格作了出色的描述：屈原的诗有瑰奇雄伟、绚丽璀璨、流动回旋之美；陶诗有自然、朴素、纯真之

美；渗透画意与禅意是王维诗歌的风格特征；李白的独特风格被概括为“其气奇、其气逸、其气壮”，“有气骨、有气象、有气势”（231—232页），李贺风格的突出特点是“虚荒幻诞”；温庭筠的词“富有装饰的效果，以秾艳见长”；韦庄的词则“重在写意，以疏淡为美”（329页）。苏东坡的词风则被人认为有“诗的沉郁、诗的豪放与诗的淳朴”（338页）。

读罢作者的风格分析，突出的感觉是，作者一直在力践其开宗明义的原则，将风格研究置于细密的语言和意象分析的基础之上。作者尤其注意那些象音乐作品中的“主导动机”（Leitmotif）一样反复出现的、贯穿于某一诗人全部作品的词语和意象。李白诗中反复出现的色彩词“白”构成李白诗歌的一个风格标志：“白玉”、“白石”、“白云”、“白雪”、“白霜”、“白浪”、“白日”、“白鸥”，甚至“白雨”。相反，温庭筠词中大量的“红”色也成为其风格的醒目特征：“艳红”、“香红”、“愁红”、“红烛”、“红袖”、“红粉”。论到周邦彦，作者着力分析其词中反复出现的“黏”字，认为此字足以定其风格。由于有具体的语言分析作基础，这样的论断就不是“郊寒岛瘦”式的风格描述，而是注意了“黏”字在特定的语言结构（即诗词本文）中的风格功能。

意象分析用之于风格研究也大有收获。《李杜诗歌的风格与意象》就发人所未发，从意象角度论述了李杜风格的差异。前人论李杜风格，以“飘逸”与“沉郁”对举。两词所传达的都是直觉性的、整体性的审美感受，意象分析则可为这种审美判断提供一个结实的基础。因为意象“带有强烈的个性特点”（242页），而诗人的风格则在很大的程度上取决于诗人特有的意象和意象群。不同的诗人在不同的物象中发现自己的思想感情的最佳寄托之所。可以说，诗人的主观倾向制约着物象的选择和意象的形成；物象本身的某些自然的和文化的特征又反过来为读者理解诗人的“意”提供限制范围。李白最富于个性特点的诗歌意象是扶摇直上的大鹏，是槛中虎、辕上鹰，是渴望飞腾的天马。他的自然景物意象群包括水来天际的黄河，白波九道的大江，飞流三千尺的瀑布。仙与酒，剑与侠是李白喜爱的生活意象。而明月这一在李白诗中反复出现的意象则象征着李白全部的理想和追求：高远、纯净、光洁。杜甫另有他独特的诗歌意象：仁爱善良、代众生受苦受难的凤凰、病柏、病桔、桔槔、瘦马、病马等等。杜甫也写高江急峡，但他的江水似乎是挟裹着浓稠如油的悲怆之情在江峡中翻滚激荡，与李白笔下的一泻千里的江流给人的感受迥然不同。作者进而又从意象的虚实与组合方式入手，分析了李杜风格的差异：在意象的性质上，李虚杜实；在意象的组合上，李疏杜密。通过一系列具体的意象分析，“沉郁”与“飘逸”不再是难以言传的意念，而是成为可以具体把握的分析性结果。

行文至此，我不禁想为作者谈论的风格从语言的角度下个定义。从这一角度说，风格就是特定的语言运用、语言组合所造成的总体性语言效果。不同诗人运用语言、组合语言的方式不同，产生的总体性语言效果就不同。而由于不同读者的“期待视野”的差异，同一语言总体在不同读者那里造成的效果也必然不尽相同，这就是在对诗人风格的把握和描述上只能“仁者见仁，智者见智”的原因。

对于作者来说，风格研究超越“单纯的艺术分析，而深入到人格的领域”（4页）。循着这一认识，作者以诗为依据，分析了屈原的人格与杜甫的人格。谈屈原，作者赞其“独立不迁”、“上下求索”、“好修为常”的人格，认为屈原诗作的“骚型美”是“屈原美好的人格在艺术上的体现”（172

页）。论杜甫，作者将其人格归纳为面对现实、坚强乐观、热爱生活。作者的希望是将这些伟大诗人的“人格美忠实地描绘出来，象介绍自己的朋友一样把他介绍给读者”（148页）。透过作者优美的文笔，我们的确窥见这些伟大的身影。然而，我们实际看到的不是屈原、李白、杜甫在历史上的“真实”形象，而是那些始终隐约闪烁在诗歌语言帘幕之后的身影。批评家总是试图揭开这层帘幕，把诗人的完整人格形象展示给读者，但帘幕之后其实空无一人。如果诗人的风格确是他所创作的作品的语言产生的总体效果，那么诗人的人格就是我们根据这种总体效果所拟想的诗人的精神风貌。它同样是作品语言整体的“副产品”，与历史上实在的那位诗人并不一致。我们称后者为实际作者，前者为“隐含作者”（The ImpliedAuthor），即隐身于、内含于作品语言组织之间的作者。区分这两者是很重要的。以其“人格”感染我们的是这样一位“隐含作者”，本书作者所描绘的实际上也是这样的作者的人格。对于我们来说，最重要的是诗人以其全部作品为自己所塑造的“自我形象”，这座文字纪念碑比任何传记材料都更加雄辩。实际上，当作者指出“诗歌之意境与诗人之意境”“不一定完全相同”（49页）时，这一论断中已经包含了区分实际人格与艺术人格的萌芽。作者只是没有论述而已。

四、“本文”与“上下文”

从音、言、意、象、境直到风格，作者所关注的一直是一种特殊的、变形的、特异的、超常的语言本身。但是，对语言的任何理解最终都无法脱离具体的上下文。如果说，特定的语言组合形成“本文”（Text），那么这一本文所在的语言环境就是其“上下文”（Context），或者，用更术语化的词来说，“语境”。对于特定的词语来说，例如李白诗中的“白”，温庭筠词中的“红”，它们所在的某一首诗就是理解它们的“启示义”的上下文。对于一位诗人的个别诗篇（本文）来说，他的全部作品构成其上下文。而如果想解释一位诗人的全部作品（可将其视为一大“本文”），我们就必须将其置入更大的上下文之中，那就是社会文化背景和诗歌传统。它们一横一纵，形成理解作品本文的经纬。根据汉语的联想定势，不妨称横轴（文化背景）为“语境”，纵轴（诗歌传统）为“上下文”。综观全书的下编，我们发现，作者是极其自觉地把他的对象置于这一语境和上下文之中来研究的。其中部分篇章属于横向探索，如李白诗歌与盛唐文化之关系的研究，王维诗歌与禅宗和绘画艺术的关系之探讨，等等。另一些篇章则属于纵向追寻，如苏轼的风格与词风的转变，陆游诗歌艺术渊源研究，以及中国山水诗的艺术脉络等等。作者“纵”“横”交错的有力笔触为读者勾勒出来的是中国古典诗歌这个动态系统在一段时间内的演变轨迹，以及这一系统与其他思想与艺术系统（哲学、宗教、绘画、音乐）的相互关系。“青山历历，峰峦自见”（林序），犹如一幅以少胜多的大写意画卷。

然而，惟其“写意”，令人意有未足。我之所以用“本文”与“语境”这样的颇有语言学色彩的术语，并非故做艰深之状，而是循本文之初衷，一以贯之地强调语言角度在诗歌和其他一切文学分析中的重要性。不仅对于诗歌的“内在的”艺术分析需要从语言出发，对于诗歌的“外在的”社会分析也需要从语言出发。在文化语境或传统上下文中分析诗歌作品，其最终目标就是揭示作品与文化和传统的复杂的“语言”联系。传统的“社会学、历史学、政治学的角度”（399页）不错在应用这一角度，而错在把艺术语言简单地视为社会、历史、政治信息的透明载体，或纯洁无瑕的镜式反映，以为透过这一透明物就可以看到原样的现实。而这其实

是不可能的。诗歌或其他文学作品本身就形成一个独立的“世界”，不过这是处于现实世界之内的“世界”，它与我们这个现实世界有种种复杂的关系。这些关系并非总是“反映”：它有时是否定，有时是超越。但无论如何复杂，这些关系都首先是语言关系，是诗歌本文与其他本文的关系。而诗歌（文学）的社会历史分析就是揭示诗歌（文学）本文与其他本文——政治的、哲学的、宗教的、其他艺术门类的——的这种语言关系的复杂内涵。其困难之处在于寻找由此及彼的适当中介。如果说本书作者在风格研究——诗歌艺术的“内在”分析——方面已经找到了由具体到抽象的过渡中介，那么我们下一步的努力方向就该是，在诗歌艺术史及一切文学史的研究中，寻找从作品本文通向历史这个无所不包的总体“语境”的中介。

五、余论

《中国诗歌艺术研究》无疑是中国古典诗歌研究领域中一个重要的新收获。我的无法免于“角度”的阅读和有限的文章篇幅必然会使很多值得充分注意的东西退入背景。作者对于“言意与形神”的辨析，对于具体诗人的出色分析，都只好忍痛割爱。幸好有书在，而且是一本从装帧到文笔都能给读者以享受的书，读者对其内容自可去细加品味。

谈论诗歌艺术，已经难在“言与不言之间、畅言与寡言之间，……寻一条出路而保持洒脱的气度”（5页）了；评论研究诗歌艺术的艺术，似乎就更难完全不落言筌，不涉理路。本文却试图将作者也许不欲畅言者都一一凿实，造成的失落也许是加倍的。好在本书作者已经讲过，诗歌就是对于日常语言的变形，或“强施暴力”——用形式主义者的话说。依此类推，诗歌批评是对诗歌语言“强施暴力”，而评论诗歌批评则是第三重语言暴力了。既然有案可依，我这里所犯的语言愆尤也许多少还是可以容忍的。

最后提几点无关宏旨的意见，与作者商榷。一是，作者区分的五种启示义之间互有重合，而且这些意义有的属于词语，有的则属于诗篇本身，二者似应加以区别。双关义、情韵义是诗歌词语本身的含义，深层义与言外义则是从诗篇整体中得出的，它们不属于词语义。象征义则介乎二者之间。我们分析一首诗，一般是从字义过渡到诗义，又从诗义回到字义，这是一种“阐释的循环”，一种从部分推及整体，又依整体确定部分的阐释活动。因此，有必要区别这二者。二是，准确地说，语义学应该是语言学的分支（见第4页），而非符号学的分支。而语言学一般才被认为是现代符号学的一个分支。三是，谈到中国古典诗歌的意象组合的灵活性时，我们似乎应该注意，熟悉现代影视手法的读者可能比传统读者（批评家）更容易强调这一灵活性。因为我们“看”的角度已经与传统读者不同。他们在按照传统的阅读惯例读诗时，也许并不认为这些意象象我们所设想的那么灵活。

注：①参见特雷·伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》（陕西师范大学出版社，1986），第3—5页。

②③阿伯拉姆斯：《简明外国文学词典》（湖南人民出版社，1987），第150页。

④参见韦勒克、沃伦：《文学理论》（三联书店，1984），第158—165页。

（1987年10月13日于北京大学）