

从意象论到意象派：《锦瑟》诗阐释中的范式转换

◎ 崔立国

【摘要】 李商隐的《锦瑟》一诗素以艰深著称，历来解说纷纭。传统阐释多从诗人身世入手，力图坐实诗旨，由此形成的作者意图多达数十种，也将研究置于无法深入的境地。传统阐释方式的指导思想是中国古代意象论，重点在探寻诗歌深层的意，言和象为此目的服务。20世纪的《锦瑟》诗阐释呈现出从意象论到意象派的范式转换，不再深究作者意图，而将重心放在诗歌文本上，视角更加开放与多元，这与西方意象派的诗歌理念不谋而合。意象派诗歌源头之一正是中国古典诗歌，其内容呈现、创作手法、理论原则等都深受中国古典诗歌启发，又反过来影响到中国新诗的成长与发展。探究《锦瑟》一诗的阐释史，既可窥见中国古典文学的异域影响，也可看到西方文学理论对中国诗歌发展的促进作用。

【关键词】 李商隐；《锦瑟》；意象论；意象派；庞德

【中图分类号】 I222.7 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 1008-0139(2025)4-0152-12

李商隐（约813年—约858年）诗歌的特点是构思缜密，情感细微，手法含蓄，表达曲折，辞采富丽，音调婉转。他在七律上的造诣尤高，可谓直追老杜，独步晚唐^①。《锦瑟》是其七律代表作之一，顾随将此诗视为中国古典诗歌的代表^②，刘毅青亦称此诗是中国最令人难以理解也是最富有争议性的诗^③。一千多年来，人们仍为此诗独到的美学所吸引，对此诗的阐释层出不穷。这些阐释大致可分为古今两个阶段，20世纪下半叶之前的阐释主要偏重对作者意图及身世的考察，20世纪后半期以来的研究普遍放弃这一尝试，从以作者为中心转向以文本为中心，侧重揭示作品本身呈现出的文学特色。两阶段阐释存在明显的范式转换现象，背后的深层观念分别对应着中国古代的意象论和现

〔作者简介〕 崔立国，四川师范大学国际中文教育学院、四川省社会科学重点研究基地巴蜀文化与教育研究中心特聘副研究员，四川 成都 610066。

〔基金项目〕 中华诗歌研究院一般项目“李商隐《锦瑟》阐释范式转换研究”（项目编号：2024ZHSGYJY-YB01）的阶段性成果。

① “李商隐是仅次于杜甫的七律名家”，见徐朔方：《论李商隐的无题诗》，王蒙、刘学锴主编：《李商隐研究论集1949—1997》，广西师范大学出版社，1998年，第116页。

② 顾随：《顾随诗词讲记》，中国人民大学出版社，2006年，第195页。

③ 刘毅青：《读者理论的重建——以〈锦瑟〉的阐释为例》，《文学评论》2013年第3期。

代西方的意象派，本文试图对此变化脉络及其深层次原因予以分析，指出古今之变的原因虽在于接纳和吸收异域文论，但后者也深受中国古典诗学的影响，古典诗学观念与现代阐释学交织在一起，共同组成《锦瑟》诗阐释的独特景观。

一、作者意图：古代阐释学路径

古今论者无不感叹《锦瑟》诗意深难解，言其为李商隐诗歌也是中国古诗最复杂、最迷人的一首，元好问称“独恨无人作郑笺”（《论诗绝句》），王士禛说“一篇锦瑟解人难”（《戏仿元遗山论诗绝句》），叶嘉莹也说“未许人笺锦瑟诗”（《读义山诗》）。关于这首诗主题的说法，历来有几十种之多，意涵如此丰富的解读在中国文学史上并不多见。这首诗在古代社会的阐释主要分为两个阶段：自宋至明的550年间，笺释者约25人，大多谈的是诗的本事、作者立意以及具体诗句解释，只有个别论及诗的写作手法；清代为李商隐研究高峰，各种注解材料在250家以上，仅《锦瑟》笺释就有60多家^①。黄世中将两期各种说法予以归纳，认为总共有11种说法^②，其他学者也有不同归类，或为6种^③，或为5种^④。笔者分为6种：

（一）怀人说

宋人刘攽开《锦瑟》笺释之先河，其观点可称之为怀人说或爱情说，指的是《锦瑟》系李商隐写给妻子之外的某个女子，“或谓是令狐楚家青衣名也”^⑤。北宋李欣的《古今诗话》和南宋计有功的《唐诗纪事》皆采此说。这是将文学作品和作者本人直接划等号，忽略了文学创作可能是虚构和想象的产物。此说后世支持者不多，明胡应麟是其中之一，称“锦瑟是青衣名，见唐人小说，谓义山有感作者”^⑥。苏雪林《唐诗概论》言此诗悼念李商隐所爱的宫女飞鸾、轻凤^⑦，葛晓音说他追悼的是早年爱过、后来死于湘水的女冠^⑧，都是同样的解诗思路。无论是写给婚前还是婚后的其他女子，这些说法将李商隐视为多情奔放之人，但在叶嘉莹看来，这与李商隐对其本人情感的说法并不相符，她举柳仲郢赐李商隐乐伎但为其所拒为例。李氏此时已丧妻，客观上具备续弦条件，却说自己“至于南国妖姬，丛台妙妓，虽有涉于篇什，实不接于风流”^⑨。故叶嘉莹以诗评曰：“信有姮娥偏耐冷，休从宋玉觅微词。千年沧海遗珠泪，未许人笺锦瑟诗。”^⑩意谓自己宁可相信嫦娥在月宫中受寒，也不信这种说法。不过，刘学锴认为这种说法有其意义：一是有文本依据，将标题和内容结合了起

① 黄世中：《〈锦瑟〉旧笺综述》，《武汉师范学院学报（哲学社会科学版）》1983年第3期。

② 宋明有5种：令狐青衣说、咏瑟曲说、调和青衣与咏瑟说、咏瑟与自伤过渡说、情诗说，清有6种：悼亡说、自伤说、诗序说、伤唐祚说、寄托令狐说、无解说。见黄世中：《〈锦瑟〉旧笺综述》，《武汉师范学院学报（哲学社会科学版）》1983年第3期。

③ 李希炎分为爱情诗、悼亡妻之诗、自伤自叹之诗、感时伤世之诗、创作总结、综合6种，见李希炎：《〈锦瑟〉·象征诗·朦胧诗》，《东北师大学报（哲学社会科学版）》1987年第4期。范晓燕分为6种：“咏瑟说、悼亡说、恋情说、自伤身世说、政治寄托说、纯美说”，见范晓燕：《李商隐〈锦瑟〉诗再解读》，《求索》2002年第4期。

④ 刘学锴分为5种：令狐青衣说、适怨清和说、自伤说、悼亡说、自伤说、自叙诗歌创作说，见刘学锴：《李商隐诗歌接受史》，安徽大学出版社，2004年，第270页。刘毅青也分为5类，但实际所列不止此数，“或认为意在悼念亡妻，或是客中思家，或实为咏瑟，或锦瑟是令狐楚家侍女的名字、思忆旧情，有慨叹怀才不遇自伤之说，有的人生如梦之说，又或忧国思家等等”，见刘毅青：《读者理论的重建——以〈锦瑟〉的阐释为例》，《文学评论》2013年第3期。

⑤ 刘攽：《中山诗话》，何文焕辑：《历代诗话》，中华书局，1981年，第287页。

⑥ 胡应麟：《诗薮》内编卷四，上海古籍出版社，1979年，第65页。

⑦ 苏雪林：《李义山恋爱事迹考》，北新书局，1927年，第115—117页。

⑧ 葛晓音：《唐诗宋词十五讲》，北京大学出版社，2003年，第196页。

⑨ 李商隐：《上河东公启》，刘学锴、余恕诚：《李商隐文编年校注》，中华书局，2002年，第1902页。

⑩ 叶嘉莹：《美玉生烟：叶嘉莹细讲李商隐》，北京大学出版社，2018年，第116页。

来：二是悼亡说的源头或在于此^①。

（二）音乐说

此说认为《锦瑟》就是用来描述锦瑟的，并无其他深意。宋代黄朝英《缃素杂记》说苏轼曾为黄庭坚解说此诗，言中间四句为状锦瑟声之“适、怨、清、和”^②。这种意见所以能够风行，或与传说为东坡所云有关，其合理处在可自洽解释中间两联。至于四字和两联是否契合则另当别论，但至少不妨碍它成为一家之言，故清人王清臣说：“‘适怨清和’之解，说诗家多奉为指南。”^③

这种说法存在几个问题。一是消解了《锦瑟》一诗的深意，如明代王世贞在《艺苑卮言》中所说：“不解则涉无谓，既解则意味都尽，以此知诗之难也。”^④言下之意是说如此解读使诗过于浅化，将诗的美感破坏殆尽。二是标题不一定代表内容，《诗经》《论语》《孟子》很多篇目就是取开头二字，这是中国古代典籍与篇章常见命名方式，未必有何深意可言。不少学者认为《锦瑟》命名跟无题诗无甚差别。明人胡震亨说：“以锦瑟为真瑟者痴。以为令狐楚青衣，以为商隐庄事楚、狎绹，必绹青衣亦痴。商隐情诗，借诗中两字为题者尽多，不独《锦瑟》。”^⑤徐朔方亦将其列为无题^⑥。三是无法贯通解释首联的“思华年”和尾联的“成追忆”，如胡应麟所说：“宋人认作咏物，以适、怨、清、和字面附会穿凿，遂令本意懵然。且至‘此情可待成追忆’处，更说不通。”^⑦此说要圆融，必要和演奏时的在场人物联系起来，这显然要突破音乐说才有可能。《许彦周诗话》就在此基础上提出“昔令狐楚侍人能弹此四曲”，做出融合歧说的努力。音乐说在现代仍有拥护者，如梁枢、骆冬青等^⑧。无论音乐说成不成立，一个无法否认的事实是，这首诗的内容的确跟音乐密不可分，合理的解说不应忽视此因素。

（三）自伤说

金代元好问可谓此说的首倡者，他的《论诗绝句》之一：“望帝春心托杜鹃，佳人锦瑟怨华年。诗家总爱西昆好，独恨无人作郑笺。”^⑨这种说法是将佳人当作李商隐，作者借诗寄托年华之思、身世之悲。钱谦益《唐诗鼓吹评注》：“此义山有托而咏也……顾其意言所指，或忆少年之艳冶，而伤美人之迟暮；或感身世之阅历，而悼壮夫之晚晚，则未可以一辞定也。”^⑩何焯明确指出此诗用的是传统比兴手法，遵循自屈原以来的香草美人传统，“此篇乃自伤之词，骚人所谓美人迟暮也……宋本相传旧次，始之以《锦瑟》，终之以《井泥》。合二诗观之，则吾谓自伤者更无可疑矣”^⑪。

此说至此颇有说服力，但张采田结合李商隐身世，将其与当时主要政治人物联系起来，遂使其变得尤为复杂，可谓过犹不及。“盖首句谓行年无端将近五十。‘庄生晓梦’，状时局之变迁。‘望帝春心’，叹文章之空托……‘沧海’、‘蓝田’二句，则谓卫公（李德裕）毅魄久已与珠海同枯，令狐相业方且如玉田不冷……结言此种遭际，思之真为可痛，而当日则为人颠倒，实惘然若堕五里雾中

① 刘学锴：《李商隐诗歌接受史》，第251页。

② 黄朝英：《缃素杂记》，上海古籍出版社，1988年，第102页。

③ 刘学锴、余恕诚、黄世中编：《李商隐资料汇编》上册，中华书局，2001年，第325页。

④ 王世贞：《艺苑卮言》卷四，丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年，第1016页。

⑤ 刘学锴、余恕诚：《李商隐诗歌集解》，中华书局，1988年，第1423—1424页。

⑥ 徐朔方：《论李商隐的无题诗》，王蒙、刘学锴主编：《李商隐研究论集（1949~1997）》，第118页。

⑦ 刘学锴、余恕诚：《李商隐诗歌集解》，第1423页。

⑧ 梁枢：《〈锦瑟〉新论》，《西北师院学报》1984年第2期。骆冬青：《〈锦瑟〉：情成于乐》，《南京师范大学文学院学报》2003年第2期。

⑨ 狄实心：《元好问诗编年校注》，中华书局，2011年，第56页。

⑩⑪ 刘学锴、余恕诚：《李商隐诗歌集解》，第1426—1427页，第1426页。

耳”^①。今人刘若愚就指出诗句虽充满失望哀伤，但难以发现这种语气和诗人之间的隐含关系，而珠、玉分指李德裕和令狐绹也无法让人信服^②。

（四）悼亡说

明末清初的朱鹤龄认为是此诗悼亡妻之作^③。此说之优势在于有李商隐其他诗中几个有力内证，如冯煦所说：“义山《集》中言锦瑟者凡四，如《寓目》诗云‘新知他日好，锦瑟傍朱栊’，《房中曲》云‘归来已不见，锦瑟长于人’，皆足为悼亡之明证。又有‘锦瑟惊弦破梦频’之句，亦可与此章之意互相发明也。”^④至于朱彝尊所言“瑟本二十五弦，一断而为五十弦矣，故曰‘无端’也，取断弦之意也”^⑤，则未免附会。后人用五十弦的也不少，如辛弃疾“五十弦翻塞外声”，不过是指代乐器而已，未必有何深意。言李商隐妻子王氏二十五而歿，则王氏成婚时年仅十二岁，而李商隐则已二十七岁，二人差距不应如此悬殊。此外，还有其他一些问题：古诗文中的琴瑟多象征婚姻和谐，但诗中并无琴只有瑟；庄子鼓盆悼其妻，诗中却是梦蝶；末句“此情可待成追忆”也与悼念亡妻联系不够紧密。尽管有这些反对意见，此说影响尤大，拥护者甚众，主要在于方法上以诗笺诗，可更好自圆其说。

（五）诗法说

程湘衡首先提出，何焯《义门读书记》：“亡友程湘衡谓：‘此义山自题其诗以开集首者，次联言其作诗之旨趣，中联又自明其匠巧也。’余初亦颇喜其说之新，然义山诗三卷出于后人掇拾，非自定，则程说固无据也。”^⑥如其所指出的，称诗人将此诗放在诗集开篇并无实据。此说在理解上较为狭窄而迂曲，按理来说应该不会有少赞同者，但因钱锺书也支持，遂使此说不容忽视。钱氏用五千余言力证此说，认为三四句讲作诗之法，五六句将诗的风格或境界^⑦。刘学锴认为其中两点最有说服力，一是用锦瑟喻诗，且以杜甫和刘禹锡诗为证，将标题和诗意结合起来；二是结合司空图《与极浦书》所引戴叔伦语，且有不少唐诗以具体形象表现诗文风格可证^⑧。不过，也有学者指出此诗为卷首不可信，认为钱氏如此解诗的原因在于反对以诗证史，但这并不能否定史实索隐方法的实践价值^⑨。

（六）政治说

此说也较迂曲，杜庭珠最早指出：“‘梦蝶’，谓当时牛、李之纷纭；‘望帝’，谓宪、敬二宗被弑，五十年世事也。”^⑩清代屈复《玉溪生诗意》：“其意或在君臣朋友间，不可知也。”^⑪历史学家岑仲勉也说是“伤宗室之残破，与恋爱无关”^⑫。傅璇琮认为后期寄托深远的诗歌风格和李商隐的政治态度分不开，“政治的高压使得他只能用象征的手法来吐露他对美好事物的向往与追求，以及对理想破灭所表达的哀伤”^⑬，他的诗歌所以达到高超的境界，并不仅仅表达身世不遇之感伤，更

① 张采田：《玉溪生年谱会笺》，上海古籍出版社，1983年，第199页。

② 周建国译述：《刘若愚〈李商隐之死〉之〈锦瑟〉篇译述》，《古籍研究》1999年第2期。

③ 刘学锴、余恕诚、黄世中编：《李商隐资料汇编》上册，第247页。

④ 转引自黄世中：《〈锦瑟〉旧笺综述》，第114页。

⑤⑩⑪ 刘学锴、余恕诚：《李商隐诗歌集解》，第1424页，第1427页，第1428页。

⑥ 何焯：《义门读书记》下册，崔高维点校，中华书局，1987年，第1243页。

⑦ 钱锺书：《谈艺录》（补订重排本）上，生活·读书·新知三联书店，2001年，第342—344页。

⑧ 刘学锴：《李商隐诗歌接受史》，第267—268页。

⑨ 孙桂平：《钱锺书〈谈艺录·〈锦瑟〉诗解〉申说》，《海南师范大学学报（社会科学版）》2014年第8期。

⑫ 岑仲勉此论是对元好问《论诗》而发，故此句后还有一句“好问金之遗民，宜其特取此诗以立说也”，见岑仲勉：《隋唐史》，河北教育出版社，2000年，第239页注②。

⑬ 傅璇琮：《李商隐研究中的一些问题》，《文学评论》1982年第3期。

跟他进步的政治信念有关。傅璇琮虽未专言《锦瑟》，而是整体谈李商隐后期的风格，但已指明对李诗之解读当从更大的社会层面入手这一方向。

以上几种说法涵盖到此诗的诸多方面，从诗内的乐器到其他诗的旁证，从爱慕过的女子到李商隐的亡妻，从李商隐的抱负到写诗的技巧，从个人的遭际到宏大的社会，可谓钜细靡遗，大旨虽皆可通，但难以落实在各处细节上，故仍未能最终确定这首诗的本事。这些解说都属于对作者意图的蠡测，代表了传统解释学力图将本事坐实的愿望，如张隆溪所说：“中国的注释者对《锦瑟》的解释，大都从猜测作者的意图及整首诗的意思开始，同时也一开始就对此诗的类型或种类予以定位，因为这就能指引他们把所有的句子、意象和由此而产生的联想联结成一个整体。”^①由此带来的问题是陷入解释的循环，且每种解释都无法排斥其他解释的真确性，也就只能在旧说上不断踵事增华，“证明一种解释的正确，要比证明它的不正确更难。批评家在《锦瑟》问题上的争论表明：所有的解释都不能摆脱整体与部分之间、种类假定与细节说明之间的阐释循环，正是这种循环使人对任何所谓绝对正确的解释均持怀疑的态度。诉诸作者的意图几乎不能解决任何问题，因为所谓作者意图，其实往往不过是解释者的解释，因而同样跳不出论证上的循环”^②。上述六种说法中有些实际上是将文学作品和现实事件对应起来，认为文学就是现实的反映，在彻底混淆现实和虚构之间的界限的同时，还将传统解释学置于死胡同。遵循此路径的论者很难再另辟蹊径，提出新的可能，只能将这些观点不断融通^③，思路更加迂回，解释更加繁琐，证明这种路径已走入研究困境，新境地的开辟必待新思路的引入。

二、意在象外：意象论的文学转向

古人对《锦瑟》的阐释几乎无一例外地选择追索作者意图的方式，即使是无端说，其实也是在追索作者意图失败后，不得不采取的无奈之举。各家观点尽管有所不同，解诗路径却如此一致，这不能不让人费解，并追问其原因究竟何在。

从李商隐死后到刘攽《中山诗话》的220年间，并无诗家论及此诗，《中山诗话》是第一部评笺《锦瑟》的书。此书之性质类似于《六一诗话》之记事，并非专门论诗评诗，而是以事论诗，追溯触发诗人写诗缘由的本事。《锦瑟》传统笺释之法由此开启，路径或许亦由此奠定。本事的解释方式兴盛于宋代，其原理在于通过确定引发诗人情感的本事，进而得知诗人的本意，再由诗人的本意最终明白作品的本义。有学者将这一路径概括为“本事→本意→本义”公式，认为本事正是用来“以意逆志”的背景，并指出这种阐释学思路成为宋代学者的共识^④。本义如果由本事来确定的话，当同一个文本拥有多个可能的无法最终确定的本事的时候，诗歌解读的多元化现象就不可避免。《锦瑟》出现如此多的本事，归根结底正是这种阐释思路所决定的，而再往上溯源，会发现这正是中国古代意象论的基本理路，无论经学还是文学都遵从这一传统思想和言说方式。换言之，《锦瑟》的传统解释学体现的正是中国古人最为普遍的思维模式。

（一）意象论的经学阐释

“本事→本意→本义”公式跟古代意象论在思维方式和心理结构上有相似之处，即都在文字

①② 张隆溪：《道与逻各斯》，冯川译，四川人民出版社，1998年，第244页，第250页。

③ 刘学锴：《李商隐诗歌接受史》，第271页。

④ 周裕锴：《中国古代文学阐释学十讲》，复旦大学出版社，2020年，第255—256页。

和最终的意图之间置入一个中介物，重要的不是中介本身，而是中介所指向的诗人没有明言的事物。用“言→象→意”来看这首诗，公式变为“诗之言→诗之象→诗之意”。“诗之言”指的是诗歌的文字，“诗之象”指的是诗歌中的具体意象，“诗之意”指的是作者的真正意图。言—象—意的三级递进方式正是中国古人对世界特殊的认知方式，它肇始于先秦，《周易》和《庄子》是其两大源头^①，最初探讨的是语言如何认识世界本质的问题，在南北朝时期实现从哲学到文学的转向。

《周易》是中国最早言及“意”和“象”的典籍。《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：圣人立象以尽言，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言。”^②此语前半句说的是言语无法充分表达思想，后半句说的是圣人用卦象来表达心意，卦爻来表达真伪，文辞来表达言语。所谓的“象”是“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜”。古人用卦来表示自然变化和人事休咎，卦象是能指，预示着将要出现的变化，“象”的最终指向是作为所指的“意”，“象”本身就是为“意”而设，为“意”服务。“象”不是“意”，只是用来表达“意”的中介而已。“意”是有关天下万事万物最细微变化的源头，也是万事万物最根本的本质，难以用言语直接表达出来。《周易》这段话将“意”设定为事物的终极原则，认为它无法向人直接传达，需要经过“象”这样一个中转，“象”是“意”或者“道”的显微，如章学诚所说：“万事万物，当其自静而动，形迹未彰而象见矣。故道不可见，人求道而恍若有见者，皆其象也。”^③

《庄子》多次提到“言”和“意”的关系，总体上对“言”完全表达“意”持怀疑态度。《庄子·杂篇·外物》：“荃者所以在鱼，得鱼而忘荃；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。”“言”的目的在于得到最终的“意”，“言”只是传达“意”的工具和手段，在得到最终的目的后，作为桥梁的“言”可以被舍弃。《庄子·外篇·天道》：“语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也。”“意”比“言”有着更为优先的地位，它难以用“言”来传达。《庄子·外篇·知北游》“道不可闻，闻而非也；道不可见，见而非也；道不可言，言而非也”，因“意”就是最终的“道”，而“道”是难以直接认识的，“可闻”“可言”的“道”已不是真正的“道”。《庄子·外篇·秋水》：“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之所不能论，意之所不能致者，不期精粗焉。”^④言语只能触及事物的表面，作为事物本质和核心的“意”则需要精神与之冥会。

王弼《周易略例·明象篇》在庄子得意忘言说的基础上，进一步阐明言、象、意三者之间的关系：

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；荃者所以在鱼，得鱼而忘荃也。然则，言者，象之蹄也；象者，意之荃也。是故存言者，非得象者也；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；重画以尽情，而画可忘也。^⑤

① 敏泽：《中国古典意象论》，《文艺研究》1983年第4期。

② 周振甫：《周易译注》，中华书局，1991年，第250页。

③ 章学诚撰，叶瑛校注：《文史通义校注》上，中华书局，1985年，第18页。

④ 陈鼓应注译：《庄子今注今译》，商务印书馆，2007年，第832—833、413、485页。

⑤ 楼宇烈：《王弼集校释》，中华书局，1980年，第609页。

其所言有三层含义：一是言、象、意彼此独立，言非象，象非意；二是三者彼此关联，意生象，象生言，反之，言明象，象存意；三是三者都参与认识的动态过程中，观言寻象，观象寻意，层层递进、步步深入之后，得象忘言，得意忘象。言是通往象的阶梯，象又是通往意的阶梯，得意是最终的目的，言和象是得意的必经之路，因此，在抵达后一阶段后需要摆脱对前一阶段的依赖，否则会干扰下一层级的认识，言和象逐次被抛却后，方可认识终极的意。

（二）意象论的文学阐释

上述讨论主要集中在哲学范畴，但自西晋陆机起，言意之辨运用到文学上，开始重视语言传达问题，将重心从外在的道转化到创作主体的内在活动上。陆机的《文赋》从创作论角度探讨语言能否充分表达作者本义的问题，以“恒患意不称物，文不逮意”作为出发点，关注“物一意一文”三者关系。“物”是外在事物和事件，举凡山川河流、四季变化、朝代兴衰、人物行迹等能兴发人感受者均为这一层面内容；“意”是外界对创作主体触动和感发之后，主体对具体意象的捕捉、构思、布局、选辞、组织、取舍等一系列内在思维运行过程；“文”是最终完成的文学作品。

“物一意一文”和“意一象一言”有着较为类似的思维转化过程，都是三个阶段，最终也都落实为具体的语言。但真正将它们纳入文学理论，将“意一象一言”和“物一意一文”结合起来的是刘勰。《文心雕龙·原道》：“道沿圣以垂文，圣因文而明道。”^①“道一圣一文”结构指出文源于道的关键在于圣人的阐发，具体阐发过程通过“思一意一言”模式来实现，《文心雕龙·深思》：“意翻空而易奇，言征实而难巧也。是以意授于思，言授于意，密则无际，疏则千里。”^②在刘勰看来，从思到意到言是逐级控制的关系，“意授于思”，思是形成“意”的关键，思具有想象和联想的功能。“言授于意”，言受制于意，依赖于意，但言本身的重要性并未丧失，运用得当可以产生“密则无际”的效果，彼此天衣无缝，否则“疏则千里”，二者相差甚远。所以如此，在于言、意本质不同，“意翻空而易奇，言征实而难巧”，意的形态是流动的、不稳定的，而言则是实在的、稳定的，“寻思与文不能相傅，由于思多变状，文有定形；加以研文常迟，驰思常速，以迟追速，则文歉于意，以常驭变，则思溢于文”^③。正是在这一创作论意义上，刘勰提到意象，“独照之匠，窥意象而运斤。此盖驭文之首术，谋篇之大端。”^④对读者来说，则是“披文以入情，沿波讨源，虽幽必显。”^⑤无论是作者构思还是读者阅读，重心都在飘忽不定、难以捉摸的“意”上。

在中国古代意象论发展史上，刘勰是个关键的转折，此后意象论从经学转入文学，意象常出现在文论和其他艺术理论中，如唐王昌龄、司空图，宋唐庚、郭若虚，明何景明、王世贞、王廷相、胡应麟、陆时雍，清刘熙载、王夫之、叶燮、郑燮等人，皆对此各抒己见。但无论如何言说，背后的宗旨未曾改变，如学者指出的：“意象一词作为中国传统文化之术语，在进入审美领域和文艺理论后，它的指称与内涵有所变化，但仍保持着沟通形上（‘道’）形下（物象）、沟通天人的功能。”^⑥追求“言外之意”“味外之旨”“韵外之致”“象外之象”“景外之景”成为中国古代艺术的最高美学境界。“意象论强调的是‘神余象外’，‘言外之意’，在表现方式上多用诗的隐喻。隐喻的本质是联想式的，以‘远取譬’来激发读者的想象和体验。它探寻的是语言的垂直关系，重视象外意蕴的

①②④⑤ 吴林伯：《〈文心雕龙〉义疏》，武汉大学出版社，2013年，第33页，第476—477页，第474页，第990页。

③ 黄侃撰，周助初导读：《文心雕龙札记》，上海古籍出版社，2000年，第94页。

⑥ 何清：《庞德的意象论与中国传统美学的意象说》，《四川师范大学学报（社会科学版）》2002年第4期。

引申发挥。从隐喻结构中生成‘象外之象’，产生‘言有尽而意无穷’的审美效应”^①。学界对此言之甚详，不再赘述。

若将“言一意一象”结构予以泛化，可发现这其实正是中国古人普遍采用的思维方式，无论是经学、文学还是神学，莫不如此。经学如孟子主张对《诗经》“以意逆志”，他所谓的“意”，在李春青看来，主要是儒家的政治伦理观念^②，孟子引用《豳风·七月》中的“昼尔于茅，宵尔索綯；亟其乘屋，其始播百谷”，为其“民事不可缓”来佐证，这显然不是诗句的原意，但符合儒家道德伦理，孟子在诗人之志、说诗者用意和儒家价值三者间实现了意义的转化和连接。汉代经学将这种三级结构发挥到极致，《诗经》被其附加美刺讽谏的功能，字面上本为男女爱情和日常生活的诗作，也在比兴寄托策略下成为政治讽喻诗。文学如《离骚》开启的“香草美人”传统，也是这种三级结构的体现，且重心都在字面意思之外。神学如汉代兴盛的谶纬也是这种三级结构的体现，上天的意旨通过童谣、灾异、祥瑞等种种方式体现出来，本质上和先前的筮占没有太大分别。佛教传入中国后，禅宗思维方式亦是这种三级结构的典型表现形式，参禅和顿悟的方式五花八门，但最终的所指都是相同的，显然也是这种思维方式的展现。这种三级思维结构，即使到了宋代，也未曾遭遇根本性的动摇。朱熹尽管主张反复涵泳经典，使文本隐含的意义得以自然显豁，但在具体应用时，仍将儒家价值观融入其中，如其解读《邶风·谷风》，先言“妇人为夫所弃，故作此诗，以叙其悲怨之情”，这些都符合诗的字面之意，但接着说的“言阴阳和而后雨泽降，如夫妇和而后家道成。故为夫妇者，当龟勉以同心，而不宜至于有怒”^③，就又回到儒家伦理观念当中，也回到了孟子和汉代经学家的老路上。

由以上讨论可知，古人的阐释学路径，无论在经学、文学还是哲学、神学，大都呈现出文字书写、字面含义、终极意义这样三级结构，且都重视难以言明的终极含义，用言一象一意术语来说，意在象外。追求象外之意也就成为作诗者和说诗者一直努力的目标，现代和后现代文学阐释学所强调的文本中心或读者中心在中国古代并非没有，但并非主流。以《锦瑟》诠释集中出现的宋、清两代来说，都重视“知人论世”和“诗史”传统。宋人倾向于将诗歌当作记事性文本，致力于通过本事来了解作者本意，进而领会诗歌本义。清人在高压政治环境下，尤为重视诗歌的比兴寄托功能，冀图通过还原作者的政治环境，来揭示诗人难言的隐秘指涉^④。如朱鹤龄所言：“唐至太和以后，阉人暴横，党祸蔓延，义山阨塞当涂，沉沦记室，其身危，则显言不可而曲言之；其思苦，则庄语不可而谩语之。莫若瑶台瑤宇、歌筵舞榭之间，言之可无罪，而闻之足以动。”^⑤《锦瑟》自不可能脱离这样的解释链条，论者即使不是追问作者原意，也会从作者身世等方面着手，而不会单单集中在诗歌文本的分析上，因这本就不是中国古代阐释学的重心。但自上世纪80年代以来，《锦瑟》兴起新的阐释方式，并逐渐取得主流地位，最终实现了阐释范式转换。

三、意在象中：《锦瑟》的意象派解读

上世纪八九十年代起，随着诗歌译介活动开展和西方文学理论涌入，《锦瑟》一诗的解读开始

① 孙耀煜：《中国古代文学原理》，江苏教育出版社，1996年，第206页。

② 李春青：《论“意”之义：中国古代两种文学阐释模式的生成》，《江西社会科学》2023年第9期。

③ 朱熹：《诗集传》，中华书局，2011年，第28页。

④ 周裕锴：《中国古代阐释学研究》，复旦大学出版社，2019年，第382页。

⑤ 朱鹤龄：《愚庵小集》，上海古籍出版社，1979年，第306—307页。

出现前所未有的新局面,即普遍以西方文学理论来阐释,这其中最重要的一种当数意象派。运用意象派理论来阐释《锦瑟》所带来的最大变化,在于以往认为此诗晦涩难解的阐释困境被明白好懂的新解读所取代,解释者不再关心诗的本事和作者意图,仅将解读的焦点聚集在诗歌内容上,集中开掘诗歌意象所呈现出来的具体含义,从而出现了从作者中心论到文本中心论的转变。

(一) 意象派受到中国古诗影响

意象派是20世纪20年代崛起的欧美诗歌流派,普遍认为是现代英语诗歌的开端,就渊源来说,它的形成深受中国古典诗歌意象手法的影响。弗莱契(John Gould Fletcher)说:“如果法国象征主义被当作意象主义生父的话,中国诗歌就是它的养父。”^① 敏泽也指出:“西方从本世纪初兴起的意象主义运动,也曾从传统的中国文学,主要是古典诗歌中吸取过丰富的营养。”^② 尽管受到中国古典诗歌的影响,但意象派的主张和中国传统意象论有所不同,简单来说,意象论侧重“象”外之“意”,意象派更看重诗本身呈现出来的“象”,如刘岩所说:“我国古典意象论强调的是‘意’,即通过手段达到的某种目的,亦即作者所要表达的思想。而西方意象论和我国现当代意象论则偏重于‘象’,即达到目的所采取的手段,亦即作者表意的方式。它们的侧重点是不同的。”^③

意象派主将庞德虽不通汉语,但通过汉学家费诺罗萨(Ernest Francisco Fenollosa)的手稿,准确把握到中国古典诗歌的特色,将其手稿中李白在内的19首古诗翻译为英文,深受英美诗坛好评。庞德也在此过程中汲取中国古诗手法与技巧,提出自己的诗歌主张,意象正是其中之一。庞德认为意象是“在瞬息间呈现出的一个理性和感情的复合体”^④,它重视瞬间体验,这种体验是理性和感情交融在一起无法分开的,如其所言:“情感力量产生意象。我这样说并不意味着它产生一种‘说明性的隐喻’;但是在这两者之间划出一条精确的界线也会是很困难的。”^⑤ 庞德非常推崇准确而新奇的意象,赋予其一种让人顿悟的感觉,“正是这种‘复合体’的突然呈现给人以突然解放的感觉,不受时空限制的自由感觉,一种我们在面对最伟大的艺术品时经受到的突然长大了的感觉。一生中描述一个意象,要比写出成篇累牍的作品好。”^⑥ 在他看来,意象不需要过于复杂,“它可以是一种速写,一种花饰,一种批评,一个警句,或随你说什么东西都行”^⑦。也就决定意象派诗歌普遍比较短小精悍,点到为止。这并不意味着意象得来毫不费功夫,他的名作《地铁站台》前后经历一年多时间,其间三易其稿,初稿30行,最终定稿只有两行:“人群中出现的那些脸庞/潮湿黝黑树枝上的花瓣。”(赵毅衡译)这两行将他所看到的人群攒动和树枝上的花瓣叠合在一起,产生一种蒙太奇效果。两句诗各有一个意象,分别是人群中的各色“脸庞”和黑枝干上的湿漉的“花瓣”。分开来看,各自描述的是不同场景;放在一起后,两种场景之间自动有了联系。这联系并非通过句法完成——它完全不符合英语表达的句式,而是读者将两种完全平等的主体自行关联起来,两种意象重合在一起,彼此交相辉映,由此产生的诗学上的意义,带给读者智力上的满足和愉悦,作者和读者共同完成这首诗的审美。

① John Gould Fletcher, *The Orient and Contemporary Poetry*, Ed. Arthur E. Christy, *The Asian Legacy and America Life*, New York: The John Day Company, 1945, pp. 155-156.

② 敏泽:《中国古典意象论》,《文艺研究》1983年第4期。

③ 刘岩:《中西诗歌意象比较研究》,《东方丛刊》2004年第4期。

④⑥ [美]庞德:《回顾》,鹭璐主编:《准则与尺度——外国著名诗人文论》,北京出版社,2003年,第198页,第198页。

⑤⑦ [美]庞德:《关于意象主义》,鹭璐主编:《准则与尺度——外国著名诗人文论》,第211页,第212页。

“面孔”和“花瓣”的叠合，令人容易想到唐诗中的“人面桃花相映红”，但后者还只是两物相映，不是叠加，人面与桃花中间还有距离。流沙河认为“玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨”与庞德这首诗更相似^①，诗中的确存在着意象的叠加。意象并置和叠加在中国古典诗词曲中很常见，如“雨中黄叶树，灯下白头人”“鸡声茅店月，人迹板桥霜”“楼船夜雪瓜洲渡，铁马秋风大散关”“谁见幽人独往来，缥缈孤鸿影”“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马”等，是中国古典文学最为常见的一种创作手法。意象派是这种手法域外旅行后的产物。

（二）意象派视阈下的《锦瑟》

意象派深受中国古典诗歌影响，其理论与创作发过来助推早期中国新诗的形成和发展，这从意象派对中国现代诗歌不同阶段的影响中即可看出。意象派和中国新诗基本出现在同一时段，前者迅即被中国留学生注意并译介到中国，对中国新诗理论和写作产生深远影响。胡适在20世纪20年代曾称意象派的三个原则和自己的主张非常接近，此后30年代和80年代又有两次译介活动，其中80年代最为详尽^②，彼时的朦胧诗多为意象派，舒婷、杨炼、顾城等诗人在创作手法上对意象派借鉴颇多^③。这也为中国学界熟悉意象派观念及运用它来解读《锦瑟》奠定了基础，尽管有些具体实践的解读者并未将其归于意象派^④，但这恰表明意象派在现代中国有着深远影响。

用意象叠加的方式来看《锦瑟》，不难发现，中间四联其实就是一种意象并置和叠加。两联都有实写和虚写，也有神话和历史的区别，彼此之间还有一种交错和呼应、转化和对比。如珠有泪是实物，玉生烟则又有虚化；人幻化为物，物与物也有转化；生和死有对比，日与夜有对比，大与小也有对比。总之，中间这四联人与物在虚幻世界中神交，一时间令人虚实难辨。环环相扣，藕断丝连，交映生辉，互为因果。为将这种充满矛盾、无法言状的迷惘表达出来，作者极尽变化之能事，也给后人的解读带来了说不清道不明的魅力。锦瑟是实的，而感情是虚的，虚虚实实，似真似幻，这种虚实交叉的手法穿插在整首诗中。作者用这四种意象的凄迷恍惚来说明自己的往日之情和今昔之叹，读者面对这种意象解读时的不确定和无奈感，也是李商隐在回忆时的不确定和无奈感。至于这情是对自己还是对他人，抑或只是一种朦胧、模糊的场景，则他人难以知晓。

《锦瑟》首尾两联交代了至少两个时间点，一是当时经历的时间，其中当有抚琴的活动；二是此时回忆以及接着创作的时间。在场景最初发生的时候，作者就已经有“惘然”之情，后来这种情绪不断沉淀、累积，形成中间两联的心理感受，其中显现的人生况味，足以让后人之为之痴迷。一种“宛在水中央”的低徊缠绵之情荡漾开来。如果说其中有什么“意”的话，尽管我们仍不能确切地知道某件事情、某个人，但至少知道它一定和这几个词有关：锦瑟、华年、此情、追忆、惘然，而这几个词都指向一个：情。

在古人看来晦涩难解的《锦瑟》诗，在现代人看来诗句虽然充满模糊性和多义性，但大多数学者认为这首诗可以为人理解，并将解读更多放置和停留在诗句本身，不再追问作者的意图。这种解

① 流沙河：《十二象》，生活·读书·新知三联书店，1987年，第207页。

② 流沙河：《十二象》，第199—200页。刘岩：《英美意象派诗歌与中国当代朦胧诗》，袁树仁、赵培森主编：《外国语言文学论丛》（1），新世界出版社，1999年，第311页。

③ 刘岩：《中西诗歌意象比较研究》，第221—224页。

④ 有些学者认为《锦瑟》是象征主义诗歌，如李希炎：《〈锦瑟〉·象征诗·朦胧诗》，《东北师大学报（哲学社会科学版）》1987年第4期，从其具体分析可知作者所言实乃意象主义。象征主义和意象主义区别可参见付孝先：《西洋文学散论》，中国友谊出版公司，1986年，第213—214页；唐君国：《浪漫主义、象征主义和意象派诗歌之比较欣赏》，《重庆教育学院学报》1997年第4期；夏腊初：《象征主义与意象派诗论辨析》，《江汉论坛》2004年第8期。

读方式和古人有着较为明显的区别,却符合意象派的感受和创作方式,意象派强调诗人面对场景时心里瞬间形成的感受和印象,将情感的表达隐藏在意象的背后,其理论化、系统化的创作手法和原则,加深与拓宽了中国传统诗歌意象论的内涵与边界,这可通过对《锦瑟》诗的解读体现出来。在传统阐释学追寻作者意图之外,用意象派方式解释《锦瑟》,既聚焦文本本身,又不摒弃作者意图,为理解《锦瑟》提供一种可行的方式。《锦瑟》阐释史历经从意象论到意象派的范式转换,从中既可窥见中国古典文学的异域影响,也可看到西方文学理论在中国旅行的带来的观念转变以及二者之间的双向互动。

意象派的解读并非《锦瑟》唯一的理解方式,只是在传统的作者意图解读陷入困境时的一种突破和尝试。意象派将解读重心放在文本上,使文本居于作者和读者之间,可为二者搭建沟通之桥梁,同时也为双方敞开,保留一定的开放性和修正度。它的价值也在于为《锦瑟》这首诗提供又一个理解的角度,它并非一锤定音式的最终解释,只是多元解释中的一个。意象派解读带来的是视野上的丰富和拓宽,但并不构成对前人解释的否定。《锦瑟》一诗也因各种理论和视角的介入显得更加立体和丰厚。

结 语

《锦瑟》之所以被视为中国古诗最难解释的一首,正在于它的意旨众说纷纭、莫衷一是。开放性的阐释空间吸引着人们千余年来对其进行猜测、琢磨、想象,各种解读彼此间充满张力。这些努力并未白费,它在吸引人们想要无限接近诗旨真相的同时,也为诗歌本身赢得经久不变的独特魅力,其魅力正在可解与不可解之间。没有这些众说纷纭的解释,这首诗就仅仅剩下创作手法和艺术效果的探讨,在意义明晰、解读唯一的同时,也压缩和减弱了它的吸引力。如王世贞所说:“不解则涉无味,既解则意味都尽。”施蛰存称其评语说穿了李商隐诗的特征。

《锦瑟》阐释经历了从意象论到意象派的范式转换,现代解读挑战但并未对古人解读构成否定关系,两者结合在一起才能看到这首诗的整全含义。古人的解读尽管迂回曲折,最终也难以定于一尊,但显然并非没有道理,更不可能被全部取代或抛弃,事实上,托物言志的隐微写作方式在中国古代诗文中屡见不鲜。现代阐释只是诗歌研究的一个方面,二者大可不必非此即彼,而应相辅相成,共同构建起这首诗的完整景观。《锦瑟》阐释范式从“意在象外”到“意在象中”的转变,不仅是诗歌阐释学的转变,更是中国文论和中国诗学的转变,对此探究有助于看清传统诗歌解读的古今嬗变,也为研究中西文学的高度嵌合和中西文化的交互影响提供一个新角度。

From the Theory of Imagery to Imageism: The Paradigm Shift in the Interpretation of “Jin Se”

Cui Liguo

Abstract: The poem “Jin Se (锦瑟)” has always been subject to diverse interpretations. Traditional explanations often started from the poet’s life experiences, striving to clarify its meaning, resulting in dozens of proposed intentions of the poet. The guiding ideology behind this is the ancient Chinese theory of imagery, with the focus on exploring the deep meaning of the poem. In the 20th century, the interpretation of “Jin Se”

underwent a paradigm shift from the theory of imagery to the Imagist school, which no longer delved into the poet's intentions but placed the emphasis on the text of the poem itself. This trend coincided with the poetic philosophy of the Western Imagist school. One of the sources of the Imagist school is precisely Chinese classical poetry, which has influenced the growth and revival of Chinese new poetry, and greatly inspired the content presentation, creative techniques and theoretical principles of the Imagist school. Exploring the interpretative history of "*Jin Se*" could help us to understand the mutual influence between Western literary theory and Chinese classical literature.

Keywords: Li Shangyin; *Jin Se*; theory of imagery; Imageism; Ezra Pound

(责任编辑 彭东焕)