

余寶琳的中西詩學意象論

國立台東大學

王萬象

中文摘要

余寶琳 (Pauline Yu, 1949-) 是一位傑出的美籍華裔漢學家，現任美國學術團體聯合會 (The American Council of Learned Societies) 的主席，曾任加州大學洛杉磯分校東亞語言文化系教授，並兼任文理學院院長。余教授的學術專長是中國古典詩歌，特別是盛唐詩的研究，其學術論著亦頗為多見，主要集中於中國古典詩歌、文學理論和比較詩學方面。余氏早年著有《王維的詩：新譯及評論》(1980)，在美國漢學界評價甚高，甫一問世，便能凌駕當時英譯諸作，乃因她提供一種可讀性高的王維詩英譯及箋釋，而且是一部敘評相當準確的王維評傳。後來她又出版了《中國詩歌傳統中意象的讀法》(1987) 一書，論者以為此書能「擺脫筌蹄，直探驪珠」，從歷史的觀點來檢視詩歌意象的理論、構設和詮釋，有助於我們了解中國古典詩的意象組合及運用。此外，余寶琳關心中國古典詩歌如何定位，尤其是古代文士怎樣編選詩歌要籍，除了分析古典詩詞的品第和編集，她還研究某些詩歌典律化的問題。晚近余氏更獨力編輯成《中國(曲子)詞的聲音》(1994) 一書，除了卷首導論之外，並撰寫專文探討歷來詞集綜輯編選的諸多問題。邇來余教授或獨力完成，或與人合夥編輯成三本有關中國歷史、語言文學與文化的著作，在海外宣揚中華文明不餘遺力，並且參與《朗文世界文學選集》(2004) 的編輯工作，對於提高中國文學在世界文學中的地位，其成果貢獻可謂卓著至鉅，其影響力是相當深廣的。

本文以融合中西詩學為鵠的，將針對余寶琳相關的學術著作詳加探討，特別著重於詩歌意象理論概述、中國詩歌意象論、西方詩歌意象論、余寶琳的中國詩歌意象研究、漢學界的回應與挑戰。本文旨在探討余寶琳的中西意象詩學的理論與實踐，以中國古典詩詞為主要的探討對象，希望就中國傳統詩學的觀念，在異質文化的參照中加以比較闡發，坐收攻錯之效。而在論文最後我將指出，余寶琳的融合中西詩學意象研究，乃植基於她對中西詩學的深入理解，移植西論以為中用，並嘗試為中西詩學的對話求同存異，其對中國詩學與西方文論之移植研究，毫無疑問地，可令中西比較文學的視野開闊，更能提供一種跨語際跨文化的詩學研究典範。

關鍵詞：比較詩學、意象、隱喻、象徵、情景交融、虛實

Pauline Yu's Reading of Imagery in the Chinese and Western Poetic Tradition

Eric Wan-hsiang Wang
Department of Chinese Language and Literature
National Taitung University

Abstract

Pauline Yu (1949-) is an eminent Chinese-American Sinologist who has chaired The American Council of Learned Societies since 2003. Professor Yu's scholarly specialization is the study of classical Chinese poetry, especially that of the High-T'ang period. She is particularly well known for two volumes on classical Chinese poetry: *The Poetry of Wang Wei: New Translations and Commentary* (1980) and *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition* (1987). In recent years, She has edited or co-edited and contributed several essays to three books on Chinese literature, history and culture: *Voices of the Song Lyric in China* (1994), *Culture and State in Chinese History: Conventions, Accommodations, and Critiques* (1997) and *Ways with Words: Writing about Texts from Early China* (2000). Lately, she has also joined the editorship of *Longman Anthology of World Literature Volume I&II* (2004) and strived to promote a better understanding of Chinese literature in the world stage.

This paper aims to fuse the horizon of Chinese-Western poetics, paying attention to Pauline Yu's reading of imagery in the cross-cultural context, and the methodology of comparative literature. In the first part of this study, I will make a survey of the theory of poetic image. The discussion of poetic image in the Chinese and Western tradition is my concentration in the ensuing two parts of paper. Thereafter, I will continue to examine Pauline Yu's study on Chinese poetic imagery, and focus on the responses and challenges of the book in Western Sinological circle. Finally, I will demonstrate how Pauline Yu's interpretation of Chinese-Western poetics appropriate and successful is, when she adopts western theories to analyze classical Chinese poetry. Above all, Pauline Yu has attempted to seek common poetics and preserve the cultural differences, and I believe this is what she could ever have offered a heterogeneous dialogue and a broader view to the study of comparative literature.

Keywords: Comparative poetics, Imagery, Metaphor, Poetic image, Simile, Symbol

余寶琳的中西詩學意象論

國立台東大學

王萬象

壹、前言

余寶琳 (Pauline Yu, 1949-)，現任美國學術團體聯合會 (The American Council of Learned Societies) 的主席，曾任加州大學洛杉磯分校東亞語言文化系教授，並兼任文理學院院長。余教授早年畢業於哈佛大學，主修現代歐洲歷史與文學且取得學士文憑，後來從世界著名的史丹佛大學比較文學系完成碩士及博士學位。近二十年來余教授享譽美國漢學界，曾任教過多所知名學府，春風化雨作育英才無數，於北美漢學界舉足輕重。此外，余氏自 2003 年夏天榮膺美國學術團體聯合會主席，對美國學術團體之聯合審議操管理決策之職，致力於提昇人文社會學科的研究，並維繫和強化美國各學術團體之間的關係，因而近幾年來她在學術領導方面備受贊譽。¹

余教授的學術專長是中國古典詩歌的研究，特別是盛唐詩的研究，其學術論著亦頗為多見，主要集中於中國古典詩歌、文學理論和比較詩學方面。余氏早年著有《王維的詩：新譯及評論》(1980)，在美國漢學界有相當不錯的評價。她後來又出版了《中國詩歌傳統中意象的讀法》(1987)，論者以為此書能「擺脫筌蹄，直探驪珠」，從歷史的觀點來檢視詩歌意象的理論、構設和詮釋，有助於我們了解中國古典詩的意象組合及運用。²余氏自言構作此書迭經變化，本欲再對王維詩歌進一步探討，並將他置於中國山水詩的傳統之中，後來發展成對自然意象的檢視，最後則變成對中國詩歌意象的研究。此書探討了從《詩經》到唐代為止，許多有關意象理論、成規和詮釋的問題，仔細區分那些西方人士視為理所當然的詩歌意象。余氏指出，傳統中國詩觀相信詩歌可作為一種經驗的記錄，一種受到外在世界的刺激而產生的反應，可是，希臘人卻並不認為如此，他們堅稱詩歌是經由藝術虛構而來的；與之相反，中國人將詩歌當作是應物斯感後的呈現，是一種存在於自然與人文之間的客觀對應物。而在體例上，本書分成以下五部分：(1)中西詩學意象論溯源；(2)《詩經》中的意象；(3)《離騷》中的意象；(4)六朝詩與批評；(5)唐詩及其餘韻。³在此書的序言裏，作者坦承其關注所在乃為詩歌意象之理論、創作與詮釋，並將之置放於中國文學發展的歷史脈絡中加以探討，如此真可謂布局適得其宜，組織結構上謹嚴有序。而在中西詩學對話方面，作者也能描述

¹資料來源：<http://www.acls.org/staf-py.htm>。

²桑魯卿，〈擺脫筌蹄，直探驪珠的意象：評「中國詩的意象」〉，《聯合文學》三卷十期，(1990年)，頁 210-212。

³Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. ix-xi.

出兩大傳統的文化假定，條分縷析辨別異同並作雙向闡發，其精闢處自是引人深思。

除此之外，余寶琳關心中國古典詩歌如何定位，尤其是古代文士怎樣編選詩歌要籍，除了分析古典詩詞的品第和編集，她還曾經過研究詩歌如何典律化，例如早期中國文學的選集與經典、毛詩注的寓意探討以及司空圖《二十四詩品》的詩學理論等問題，常於故紙堆中每見新意之闡發，華夏詩學與西方文論對話匯通，論詩之精義自有其獨到處。另一方面，近二十幾年來北美詞學研究異軍突起，不少有心人積極推動研究發展，傳統詩文的研究者並不畫地自限，經常跨行到詞學領域，就詞之體裁特性、主題內容、形式技巧等問題相互切磋琢磨。余寶琳和宇文所安都是美國漢學界推動詞學研究的能手，他們曾籌辦過國際詞學研討會，會中嘗就「關詞之美學特性與形式問題，關於女性問題與社會背景，以及關於詞評、詞籍保存與詞的接受等問題」深入探討。⁴據此學術會議之成果，其後余氏更獨力編輯成《中國（曲子）詞的聲音》（1994）一書，除了卷首導論之外，並撰寫專文探討歷來詞集綜輯編選的諸多問題，特別強調在詞之典律化的過程中，我們應當注意詞人怎樣填詞，以及各式各樣的讀者如何讀解詞作。⁵

近年來余教授或獨力完成，或與人合夥編輯成三本有關中國歷史、語言文學與文化的著作，在海外宣揚中華文明不餘遺力，並且參與《朗文世界文學選集》（2004）的編輯工作，對於提高中國文學在世界文學中的地位，其成果貢獻可謂卓著至鉅，其影響力是相當深廣的。⁶余寶琳自2003年接任美國學術團體聯合會（ACLS）的主席以來，前後在此一機構專屬網站上發表十餘篇演講稿，論旨大都與美國學術團體聯合會的任務使命、全球化思維的亞洲研究、多元文化觀點的學術管理與自由，以及人文學與博雅教育有關，從二十一世紀人文學研究的轉化說起，到後網路時代綜合科技影響下的大學教育，掌握議題侃侃而談，針砭時弊發語中的，愈顯其學問識見之淵博精深，允為中西學界之表率。⁷本研究以融合中西詩學為鵠的，將針對余寶琳相關的學術著作詳加探討，特別著重於中西詩歌意象

⁴孫康宜著，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，李爽學譯，（台北：聯經出版公司，1994年），頁269-271。

⁵Pauline Yu, ed., *Voices of the Song Lyric in China*. (Berkeley: University of California press, 1994), p. ix-xxi & 70-103.

⁶資料來源：<http://www.acls.org/staf-py.htm>；這三本書是 Pauline Yu, co-ed., *Culture and State in Chinese History: Conventions, Accommodations, and Critiques*, (Stanford: Stanford University Press, 1997); Pauline Yu, co-ed., *Ways with Words: Writing about Reading Texts from Early China*. (Berkeley and LA: University of California Press, 2000); Pauline Yu, co-ed., *Longman Anthology of World Literature Volume I&II*, (New York: An Imprint of Addison Wesley Longman, Inc, 2004)。

⁷參見：<http://www.acls.org/president.htm> 的 “From the President” 部分。

理論概述、余寶琳的中國詩歌意象研究、漢學界的回應與挑戰。此文聚焦於余寶琳的中西意象詩學研究，並將以中國古典詩詞為主要的探討對象，希望能對中國古典詩在異質文化的參照中加以探索。論文最後也將指出，余寶琳的中西詩學意象論，乃植基於她對中西詩學的深入理解，並嘗試為中西意象詩學的闡發與對話求同存異，而其對中國詩學與西方文論之溝通融合，毫無疑問地，可提供一種跨語際的比較詩學研究。

貳、中西詩學意象論概述

“意象”此一概念用語，曾廣泛地使用於文藝美學、心理學和語言學等諸多領域，其所指涉的含義可能因人因事而有別，通常主要包括下列四種：「心理意象、內心意象、泛化意象與觀念意象及其高級型態。」⁸在這四種主要的含義中，尤其是最後一種值得我們注意，因為它其實就是所謂的“表意之象”與“審美意象”，而兩者可說是一切文學活動的焦點，不論在創作、鑑賞或研究過程中，都有極端重要的功能。簡單來說，“表意之象”關涉著「用來表達某種抽象觀念和哲理的形象」，也就是俗稱的“觀念意象”；而“審美意象”意謂著「達到了藝術至境的象徵意象」，是一種「暗示理性觀念的“示意圖”。」⁹然則，文學意象有別於其他的藝術形式，通常是以象徵和暗示為表現方法，來傳達抽象且真實的情感意念，其審美特徵乃具有荒誕性與多義性。儘管如此，時至今日，中西學者對於“意象”的界定和使用，往往言人人殊，莫衷一是，很難有共通一致的看法。現有的中西詩學意象研究，少見中西意象觀念模式之溯源分析，多的是意象類型之組合與運用，特重於辭章或篇章意象之結構，鮮及審美意象思維之推原探本，在中西意象學的研究上仍不無缺憾。¹⁰故此，吾人可比較中西意象觀之異同，援引中西傳統的相關論述以資相互闡釋，對意象再作更為全面而深入的探討，或許會有助於我們對文學本質的完整理解。

“意象”一詞常見於今人之文學評論中，它的含義大都如下：「作家頭腦中浮現的形象」、「作品中的形象」以及「融會著作者情意的形象」，且往往是指個別的形象，而非整幅的畫面。¹¹眾所周知，文學與其他藝術科目一樣，都使

⁸顧穎著，《文學概論書系—第三編：文學形象系統論》，（北京：北京師範大學，2006年），頁105-106。

⁹*Ibid.*，頁107-109。

¹⁰據我所知，台灣中文學界關於意象研究的專書，目前有：陳佳君著，《辭章意象形成論》，（臺北：萬卷樓，2005年）；仇小屏，〈篇章意象論——以古典詩詞為考察範圍〉，（台北：萬卷樓，2006年）。陳滿銘著，《意象學廣論》，（臺北：萬卷樓，2006年）。大陸學界與此相關的專著較多：陳植鏗著，《詩歌意象論》，（秦皇島：中國社會科學，1990年）、汪裕雄著，《意象探源》，（合肥：安徽教育出版社，1996年）、胡雪岡著，《意象範疇的流變》，（南昌：百花洲文藝出版社，2002年）、嚴雲受著，《詩詞意象的魅力》，（合肥：安徽教育，2003年）。

¹¹楊明，〈古籍中“意象”語例之觀察〉，《漢唐文學辨思錄》，（上海：上海古籍出版社，年），頁

用意象語言來表情達意，其首要的目標乃在形成具體可感觸的形象，讓讀者憑藉此一文字繪的圖畫而產生審美聯。可是，到底什麼是「意象」呢？亞伯拉姆斯(M.H. Abrams, 1912-)明白指出「意象」(imagery)一詞在文學批評中極為常見，而其意義卻是最不定的，從讀者所親身體驗一首詩的「心象」(mental picture)，到造就一首詩為整體的構成要素。¹²由此可知，意象其來有自，我們主觀的感覺竟然是對客觀物象的摹擬或重複，透過回憶和聯想的心理運作，我們可以讓具有美感經驗或印象深深刻的事物，在我們腦海中重新顯現它的影像光彩。因此，根據亞伯拉姆斯的說法，「意象」一詞具有以下三種用法：

(一)「意象」一詞用以指稱一首詩中各種感官意識(知覺)的性質，也指稱詩中所出現的事物。

(二)「意象」一詞，有時候僅用來指稱屬於視覺所及的事物與景象的描繪語詞，尤其是描繪一些鮮明生動而又特殊的事物、景象，這當然是意象一詞的狹義用法。

(三)至於比較近代的用法，「意象」一詞意指「修辭語句」，特別是指具有「明喻」「暗喻」等作用的「意符(vehicle)」。¹³

這個詞語有三個較為顯著的用法，也是特別常見的慣用語，但就整體的意義而言，意象應是能令一首詩達到具象的效果，剛好與抽象的思辯相反。我們雖然可以將意象簡化為心畫，但是意象的構設既然屬於個人內心的活動，那麼我們也應該把經驗過的印象內容加以剪裁、組合、融會，以便由意象羣(the image-clusters)、意象型(image patterns)以及主題意象(thematic imagery)共同完成這一幅人生的心畫。¹⁴有人認為意象就是文字繪的圖畫，它是浮現在我們心中的具體事物，而意象與意象之間的對比或組合，便能表達我們抽象的情思概念了。眾所周知，文學作品之成功與否，有賴於其描述記敘之具體生動，端在能形成鮮明的意象。是故，路易士(C. Day Lewis, 1904-1972)於《詩歌意象》(*The Poetic Image*)一書中宣稱說：一個意象「是一張由文字所組成的照片，」甚且「一首詩本身就是一個由多重的形象所構成的意象。」¹⁵。論及西方詩學的意象理論，且讓我們先看看《新普林斯頓詩歌與詩學百科全書》是怎麼說的：

402。

¹²Abrams, M. H., "Imagery," in *A Glossary of Literary Terms*, Seventh Edition, (Fort Worth, Philadelphia: Harcourt Brace College Publishers), 121-122.

¹³*Ibid.*, 121-122. ; 譯文引自蔡英俊譯述，〈意象〉，《國文天地》，(1980年)：頁50。

¹⁴C. Hugh Holman et. al., *A Handbook to Literature*, (New York: Macmillan Publishing Company, 1980), P. 249.

¹⁵Lewis, C. Day, *The Poetic Image: The Creative Power of the Visual Word*, (Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, Inc., 1984), 18. 這本《詩歌意象》主要討論詩歌的本質及其塑造原則，自從1947年問世以來，它一直是詩歌班學生和意象派寫作愛好者的聖經。在本書中，Lewis, C. Day喚起諸多我們意想不到的象徵和類型，而這些詩歌意象又常為古典和當代詩人所用，作者希望幫

意象 (image) 和意象群 (imagery) 是詩學理論中最廣受使用而少為人理解的術語，在許多不同的情形下浮現出來，我們不太可能對它的用法提供任何理性的、系統的解釋。一個詩歌的意象，各式各樣地，是一個隱喻、明喻，或是比喻、借喻；一個具象的言語關涉；一個經常出現的母題；一個在讀者心中的心理事件；一個隱喻的媒介或喻依；一個象徵或象徵的類型；或是作為一個統一的結構，一首詩的總括印象。¹⁶

西方文論家認為，意象是指由我們的視覺、聽覺、觸覺、心理感覺所產生的印象，憑藉語言文字的表達媒介，透過比喻和象徵的技巧，將抽象不可見的概念，轉化為具體可感的意象。然而，當一首詩的意象無法完全為人瞭解時，它的意義和作用就會有某種程度的神秘感，因此讀者若欲探究意象箇中之奧妙，就得進入了詩意所寓的想像世界，把各種意象串連起來，再加以綜合判斷，最後找到對詩作的整體認識。我們要探討詩歌意象的意義與作用，最好可以兼顧到意象本身所欲傳達之意旨為何，以及詩人運用意象的想像能力和鍛字煉句的基本技巧。一首好詩必然具備真切可感的意象，讓讀者於吟詠詩句時也能比物比情，保有生動深刻的印象。詩若非意象而為何？許久以前 C.Day 路易士就曾經說過：「在所有的詩歌當中，意象是不變的事物，而且每一首詩自身就是一個意象。」¹⁷一般而言，意象有固定的和自由的兩種，前者由於經常套用之故，對所有的讀者來說，其意義和聯想價值也就大同小異；而後者並不受制於上下文，其意義或價值乃因人而異。另一方面，意象又可分為字面的和比喻的，字面的意象是用字喚起某字面物件或感情在感官上存留的記憶；而比喻意象則包含有字面意義的「轉換」，詩中意象是代表一字面景象。準此而言，意象通常具各別相、具體性，並能引發超感覺經驗的反映或回憶。¹⁸

「意象」乃為詩歌創作與批評的焦點，不明其理便無法一窺堂奧。意象、意象語 (Image、Imagery) 到底是什麼呢？歷來對此意見不一，眾說紛紜。張錯認為「凡是文字在閱讀中引起圖畫般的形象思維，都叫意象。一首詩的構成，可能藉文字組成不同的意象單元。在閱讀中，意象經常互補、重疊、牽引、暗示作者要表達的主題。」¹⁹眾所周知，英美新批評家極為看重詩歌中的意象呈現，因

助所有的作家瞭解和運用視覺文字的力量。

¹⁶參閱 W. J. T. Mitchell, "Image" & Norman Friedman, "Imagery" in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, eds., Alex Preminger and T. V. F. Brogan, (New York: MJF Books, 1993), 556-566 .

¹⁷Lewis, C. Day, *The Poetic Image: The Creative Power of the Visual Word*, (Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, Inc., 1984), 17.

¹⁸C. Hugh Holman & William Harmon, *A Handbook to Literature*, (New York: Macmillan Publishing Company, 1986), p. 248.

¹⁹張錯著，《西洋文學術語手冊》，(臺北：書林，2005年)，頁134。

為意象是詩的字質密度、肌理張力之所繫，捨此便無由了解其幽深入微的境界。作家使用意象修辭來描繪事理景物情，藉由隱喻和象徵的意義關涉，便是希望創造具體生動的文字圖畫效果。職是之故，新批評家倡導“細讀”（close reading）法，對詩歌的賞評乃以意象為主要剖析對象，其焦點便落在細微且又整全的肌理結構上，並強調比喻不只是修辭手法，而是一種理解世界的方式。意象在宗教文學作品中也有相當大的作用，往往能使抽象觀念化成具體的情境。另一方面，李瑞騰也指出：「『意』和『象』組合，內容上已經包含了由『意』生『象』的過程和結果，在詩中是用文字呈現出來，也就是所謂意象語。所以『意象』可說是由文字構成的圖畫，其中有可以感知的情意。」²⁰大致說來，意象是心物交融、主客合一的結果，詩人之“心”與“意”居關鍵作用，在語象中所呈現的物象和景象，皆或隱或顯地著我之色彩。因此，詩人必定會在創作過程中，搜索枯腸絞盡腦汁，尋求具體的或是能營造審美意象效果的語詞，而設法避免抽象模糊的字彙。但是，我們也未可僅憑詩中意象運用之多寡或其意象之性質，就遽然定其高下，而是要對一首詩有了通盤的理解之後，才來判斷其意象經營是否得當，審美表現是否成功。

張漢良論及詩的意象時，曾經點明此一術語最為籠統曖昧，因其指涉不一意義隱晦。張氏認為「意象」本為心理學名詞，他引用心理學家布雷的定義，並試為其舉例說明：「意象是吾人意識上的回憶。原物不存在時，它能在吾人的知覺上，重新完整的或部份的產生原始印象。」²¹上述的定義說明一項事實，我們的主觀感覺終究受制於客觀物象，官能知覺不斷地摹擬或重複外界事物的影像，由此觀之，意象便是「心理上的圖畫」。然而，論者亦曾自覺到，我們腦海中的影像並非全是源於心物交感，有些影像也可能來自我們的記憶或想像力，甚且可能從我們的夢境和幻象中產生。張氏以花為例，他說畫家畫一朵菊花，詩人寫一朵菊花，儘管兩者的藝術媒介不同，都能讓他們的觀眾和讀者在腦海中浮現菊花的形象。有鑑於此，張氏乃歸納出意象的三個範疇，且指出這三個意象範疇並不互斥，它們之間的關係反倒相當密切：「心理上的意象；（2）喻詞的意象；（3）作為象徵意義或非哲學性真理的意象型式，可稱為象徵的意象。」²²此外，張氏相信「除了純粹唯美自足的意象之外，任何意象，祇要納入恢宏的意象結構，便會逐漸呈現象徵意義。．．．詩人往往由心理和喻詞意象出發，進入象徵意義；透過象徵體系，而呈現出他的靈視。」²³他的意見也很能說明意象與象徵的基本關係。

另一方面，王夢鷗論及「文學語言的傳達力」，曾經指出在字句音聲之外，作家無不孜孜於表現「文學作品上每一字句裡面的『意義』」，而韋禮克將「文

²⁰ 李瑞騰著，〈意象論〉，《新詩學》，（臺北：駱駝出版社，1997年），頁45。

²¹ 張漢良，〈論詩的意象〉，《現代詩論衡》，（臺北：幼獅文化，1977年），頁1。

²² *Ibid.*，頁5。

²³ *Ibid.*，頁25。

學語言構造的中樞」分析成四種：意象、隱喻、象徵、神話，王氏卻覺得這樣的方式似乎太多，但僅以「隱喻」一詞統稱又嫌過少。²⁴王氏歸結說「文學語言表達那想像品的方法，」古今中外的意見殊無二致，因此後來他在談文學語言上的意象構造時，便將內在想像品與字句上的意義的外射和表現方法分為三種，而他又認為其所傳達的層次與中國古代詩法賦、比、興頗為相似：「（一）意象之直譯；（二）用譬喻來表述意象；（三）進入譬喻的世界只表述那譬喻性的意象。」²⁵所謂的意象是指我們意識中的記憶，我們常常會將記憶與印象揉合在一起，並對世界的物象有所反應，而詩人憑藉著心靈的活動，召喚自己往日的回憶經驗，此時內心的意念適與外在的景象結合，運用具象的詩歌語言來傳達抽象的情思，便能造就暗示或象徵的聯想效果。論及詩歌中意象羣的戲劇性結合時，趙之蕃曾經指出：「所謂意象，即運用心能，組織成的心靈圖畫，簡名之曰心象。雖然它不一定只是屬於視覺的。凡過去的感覺或已被知解的經驗，在心靈上的重現，或詩人的自我表露，我們都謂之意象。由各別意象組構成的一整幅人生的圖畫，或燦現的一個封閉的世界，我們就叫它們為意象。」²⁶

與此相似，姚一葦也認為「意象可以說來自個人過去經驗的累積。但是此間所謂的經驗並不限於個人親身的經歷，亦包含得自傳聞或圖畫的記載。」²⁷姚氏相信只要活人在此世，自然會心與物接主客交感，從而產生複雜而豐富的意象，有時這意象的繁複也非語言文字所能傳達。於是，姚氏乃援引葆爾丁對意象的十種分類，並且指出意象會隨著我們的知識和經驗而有所改變：空間的意象、時間的意象、關係的意象、人事的意象、價值的意象、感情的意象、確定的或不確定的意象、真實或不真實的意象、意象劃分為意識潛意識與下意識三種不同領域、公眾的意象與個人的意象。²⁸另外，台灣學者黃永武認為：

「意象」是作者的意識與外界的物象相交會，經過觀察、審思與美的釀造成為有意境的景象。然後透過文字，利用視覺意象或其他感官意象的傳達，將完美的意境與物象清晰地重現出來，讓讀者如同親見親受一般，這種寫作的技巧，稱之為意象的浮現。²⁹

黃氏對意象的看法相當中肯，值得我們注意，至於怎樣才能使文字的描寫具體又生動，召喚讀者的審美聯想，進而讓讀者走入情景交融的詩歌境界之中，這是古往今來詩人們最大的挑戰。因此，他就古典詩歌中意象如何浮現的問題，討論了下列八種方法可供我們參考：

²⁴王夢鷗，《中國文學理論與實踐》，（臺北：時報文化，1995年），頁161-162。

²⁵*Ibid.*，頁170-171。

²⁶趙滋蕃著，《文學原理》，（台北：東大），頁363。

²⁷姚一葦著，〈談意象〉，《欣賞與批評》，（台北：遠景出版公司，1979年），頁56。

²⁸*Ibid.*，頁57-61。

²⁹黃永武，《中國詩學：設計篇》，台北：巨流，1976年，頁3。

(1)將抽象的理論觀念，改作具體的圖畫的視覺意象；(2)將靜態敘述的形象，改作動態演示的動作意象；(3)加強各種感官意象的輔助，使意象鮮明逼真；(4)故意將接納感官交綜運用，造成印象與感官間的錯綜移屬，使意象更活潑生新；(5)將兩個以上時空不同的獨立意象，用縮合疊映、轉位等手法，連鎖起來，誕生新的風韻；(6)集中心力去凝視細小的景物，予以極大的特寫，使景物因純淨孤立而變成突出的意象；(7)把握物象的特徵，窮形盡相地誇大其特徵，可以使意象躍現出來；(8)用各種陪襯的手法，烘托出懸殊的比例，使意象交相映發，倍加明顯。³⁰

如能善用這八種意象呈示的方法，便可使意象在詩中清晰地浮現出來，描繪出鮮明動人、栩栩如生的畫面，從而引起讀者的共鳴。此外，清朝的方東樹（1772-1851）論詩之具體呈現，強調「意象大小遠近，皆令逼真」，其後王國維亦有寫真景物真感情，讓詩「境界全出」的說法。³¹此外，吳戰壘認為意象是寄意於象、以象盡意，讓客觀物象與主觀情志相互交流，在審美過程中觀照玩味，目擊道存以求精神與物態之契合。就我們的感官反應而言，詩歌中意象的表現有以下幾種：視覺意象、圖畫意象、聽覺意象、其他綜合的意象，而詩人如何運用這些感官意象來抒情達志，無疑地也成為古典詩詞中比興物色關涉所在。大陸學者周振甫也認為：「意象是情意和形象的結合，用意象來表達情意」³²，這種結合在中國古已有之，可從作者、讀者與作品等不同的角度加以解釋其間過程，並且自情意、物象和文辭的關係來看它如何生發延展。為什麼詩人要通過形象來表達情意呢？意象的作用乃在於以象達意，詩人往往用曲折含蓄的文辭來描寫形象，憑藉物象以傳達幽深隱晦的情感思想，而曲隱的含意便包含在作品的形象之中。周振甫進而言之：「作者先看到景物，引起感情，把感情色彩著在景物上，再寫帶著感情色彩的景物。」³³這種情意與景物的結合便能構成意象，因為詩人「窺情風景之上，鑽貌草木之中，」在「寫氣圖貌」、「屬采附聲」時，皆能「隨物婉轉」、「與心徘徊」，其文辭呈現出寓情於景情交融的藝術效果，如此一來自是旨遠辭文、情貌無遺了。詩人必須憑著個人的直觀去抒寫真情實感，在吟詠情性之餘，要能描繪真景物，且將自然藝術化，使之沾染審美的趣味，如此方能達致情景交融的境界。

美國意象派詩人龐德（Ezra Pound, 1885-1972）最具意象的詩作〈在地鐵車站〉

³⁰ *Ibid.*，頁 3-42。

³¹ 參閱方東樹《昭味詹言》，（北京：人民文學出版社，1960年）；王國維著、徐調孚、周振甫校訂，《人間詞話》，（北京：人民文學出版社，1960年），頁 193。

³² 周振甫著，《周振甫講古代文論》，（南京：江蘇教育出版社，2005年），頁 232。

³³ *Ibid.*，頁 233。

(In a Station of the Metro):「人羣中這些臉的幢影/濕黑的枝上的花瓣。」³⁴ (The apparition of these faces in the crowd:/Petals on a wet, black bough.) 據說龐德初作此詩時，有感於每次往來巴黎地鐵間，在黯黑幽密的隧道之中，看見人潮移動飄浮而過的臉孔衣服，而這些景象已成幻影深植於記憶之內。一開始龐德花了整天去思索，如何透過文字把意象表現出來，結果沒能寫出，但是後來他仍將這感觸寫成一首三十行的詩。然而，這首詩龐德還是不太滿意，未幾又將它修改為十五行，一年之後，終於濃縮成上引的兩行詩句。臉的幢影和花瓣是詩中的兩個基本意象，龐德於此試圖描繪瞬間的浮光印象，他在地鐵車站所體會到的美感經驗，撇棄抽象的理性思維陳述，以蒙太奇剪輯的方式來具現眼前的人事物，不加任何邏輯因果的說明，讓詩人恂恂疏漠之情，悄然隱入幢幢濕黑的花瓣人影之中。詩人運用這種高度濃縮的詩歌意象，意象並置所產生的疊象之美，頗能夠掌握具體的細節，有效地提高意象的視覺性。

然則語言、經驗與詩之表現的關係為何？修辭語言在詩歌中該如何運用意象語，以求創造出瑩透或瑰奇的詩境，詩人又怎樣在虛實間游移掌握住那自然靈動的物象和意念？就詩景中的物象、經驗與記憶而言，論者以為：「詩人重構現實，在詩中表現的空間以『地方』為中介。詩人對地方的感知與時間連在一起。在特定的時間與地方，詩人記憶的是有序的經驗。詩人對過去的感知即對地方的感知，亦即是記憶，特別是關於私有的記憶。因此，關於一個地方，即同時是關於記憶的而且是能夠敘述的。」³⁵ 詩人憑藉自己的記憶與經驗來再現藝術化的自然，此一人心營構之象呈示於詩境時，已經融匯詩人了在時空之流中的感興，儘管原始物象會有所改變，但是記憶裏的風景則能呈現出詩人的夢想，也是詩人情感的自我投射。對此問題，清代詞學名家況周頤（1859-1926）認為，平日之閱歷與目前之境界皆可相滋養相觸發，而成就麗詞華章：

人靜簾垂。鐙昏香直。窗外芙蓉殘葉颯颯作秋聲，與砌蟲相和答。據梧冥坐，湛懷息機。每一念起，輒設理想排遣之。乃至萬緣俱寂，吾心忽瑩然開朗如滿月，肌骨清涼，不知斯世何世也。斯時若有無端哀怨振觸於萬不得已；即而察之，一切境象全失，唯有小窗虛幌，筆床硯匣，一一在吾目前。此詞境也。三十年前，或月一至焉，今不可復得矣。

吾蒼茫獨立於寂寞無人之區，忽有匪夷所思之一念，自沈冥杳靄中來。吾於是乎有詞。洎吾詞成，則於頃者之一念若相屬若不相屬也。而此一念，方繇邈引演於吾詞之外，而吾詞不能殫陳，斯為不盡之妙。非有意為是不盡，如書家所云無垂不縮，無往不復也。

³⁶

舉凡詞人所經歷人生之路、滄桑世事，與夫浮沉際遇，詞人於某時某刻身臨

³⁴ 葉維廉著，《比較詩學》，（臺北：東大圖書公司，1983年），頁65-66。

³⁵ 陳惠英，〈現代詩「景」的符號—經驗、記憶、時間、空間〉，《師大學報：人文與社會類》47.2（2002年），頁113。

³⁶ 況周頤著、王幼安校訂，《蕙風詞話》，（北京：人民文學出版社，1960年），頁9-10。

其境，正如人靜簾垂、燈昏香直、殘荷砌蟲、蒼茫杳靄，一片清寂之中，靈台澄明虛靜無礙，絕心機止紛爭，凝神待物以要天鈞。懷抱著這樣的深靜情懷，創作者才能神與物游，在已然靜穆的詞境中，蓄積已久的真情，也會噴薄而出的，靈感自然無端而來，援筆便可立就。因為正「境象非一，虛實難明，」所以詞人在「聽風雨、覽江山」的時候，心中早已形成無限情思，一旦托之於詞，則託喻之意「若相屬若不相屬」，意內言外，有「萬不得已者」，盡在有無之間。³⁷

法國著名的想像現象學家加斯東·巴舍拉的《空間詩學》是一種空間原型的閱讀現象學，就中探討了詩意空間與深廣意識的密切關係，作者論述從家屋、地窖到閣樓、茅屋，從窩巢、介殼到角落、微型等種種空間的面貌和意義，也著重於詩意思象的現象學之分析，在「文字家屋」裏建構自己的詩意哲學。³⁸在這本書中，巴舍拉特別強調清新的詩歌意象，對讀者有其直接的藝術感發力，他說：「如果有所謂詩意哲學，這哲學家的誕生與再生，必然得透過一寓意勝出的詩句，並緊緊依附在一個戛然獨造的意象，說得更確切些，即心醉神馳於此意象的清新感之中。詩的意象，即心理上驀然浮現的立體感。」³⁹除此之外，巴舍拉也告誡我們：「若要構作一首完整而結構良好的詩歌，精神就必須有所籌謀，預想清楚，但是對一個單純的意象來說，根本是無所預謀的，只消靈魂顫動一下，即見分曉，靈魂透過詩的意象，說出自己在場。」⁴⁰對巴舍拉而言，詩意象有其脈絡可尋，對創作者固然如此，對讀者也毫不例外，詩意思象的空間應該是與生俱來的，當我們可以感受到一個清新的意象時，我們便能親自經驗到意象所引發的互為主體性感受，它會喚起我們沉睡已久的心靈，再置身於會說話的存有者所創造的純粹昇華。可是，這種藉由意象而得到的詩歌昇華，正好可以突顯世俗不幸靈魂的心理，雖然意象是最不可捉摸的心靈事件，其言說主體本身是無法預測的，但是當它流入詩句行間，我們就可以在文字的長廊之中，去探勘最最單純的人類語言經驗。職是之故，他認為：

意象在激起表面的多方共鳴前，先有深切的感動。對於讀者的純粹經驗而言，此言亦真。我們透過讀詩所得到的意象，現在真的化入我們自身，在我們內部生根發芽。我們由別人那兒接收到它，可是現在，我們開始產生一種印象，我們可能創造過它，我們應該創造過它。⁴¹

³⁷陳良運主編，《中國歷代詞學論著選》，（南昌：百花洲文藝，1998年），頁698-705。

³⁸巴舍拉（Gaston Bachelard）著、龔卓軍&王靜慧譯，《空間詩學 LA POETIQUE DE L' ESPACE》，（臺北：張老師文化，2003年）。

³⁹*Ibid.*, p. 35.

⁴⁰*Ibid.*, p. 41.

⁴¹*Ibid.*, p. 42

由於意象與象徵對詩歌語言和境界的分析極為重要，因此劉若愚在《中國詩學》乃闢專章對意象與象徵詳詮解說，但是有關意象的定義、性質和功能之解說並無達詁，往往言人人殊各執一端，如欲面面俱到包羅眾說，至為棘手亦無此可能。緣此，劉氏乃倡議以意象的種類分別來界定問題，首先，劉氏明白指出「意象」有肖像和隱喻的意義，用以指喚起心象或者感官知覺的語言表現，也用以指隱喻和明喻兩種表現方式。他在〈意象與象徵〉一章裏探討了意象、隱喻與象徵的區別，並且將中國古典詩歌的意象劃分成兩大類：單純意象（simple imagery）和複合意象（compound imagery），後者還包含並置、比較、替代以及轉借四種意象。⁴²劉若愚先為這兩大類意象下定義：「單純意象是喚起感官知覺或者引起心象而不牽涉另一事物的語言表現；複合意象是牽涉兩種事物的並列或比較，或者一種事物與另一事物的替換，或者一種經驗轉移為另一種經驗的語言表現。」⁴³劉氏繼而又指出象徵與複合意象的不同點：

（1）複合意象只有局限的意義，而象徵是意圖具有普遍的意義的；（2）象徵是被選來表現某種抽象意念的一個具體的事物；複合意象的情形並不經常都是這樣，雖然有些批評家似乎認為如此；（3）複合意象不必含有感官經驗以外的東西，而象徵是表現精神經驗或抽象觀念的具體事物；（4）關於複合意象我們通常能夠說出有關的兩個元素是什麼，雖然可能很難指出哪個是主旨哪個是媒介，或者確認主旨雖然不難，指明媒介確不容易；可是關於象徵，尤其是個人的象徵，通常很難確認主旨（所表現的東西），雖然媒介（被選來表現某種其他事物的東西）經常是被指明的。⁴⁴

劉氏的意象分類體系既不完全等同於西方的意象類型，也和中國傳統詩學中的辭格類型與賦比興詩法互異其趣，因此在早期中西比較詩學的領域中，便有開徑自行啓發後人的意義，同時也為欣賞和研究中國古典詩留下評賞的典範。⁴⁵劉

⁴²劉若愚原著、杜國清譯，《中國詩學》，（臺北：幼獅，1977年），頁151-213。

⁴³*Ibid.*，頁152。

⁴⁴*Ibid.*，頁153-156。

⁴⁵劉氏於此列舉不少意象與象徵（Imagery and symbolism）的中英詩句：「妳比夜晚的太空更美，穿著千星閃耀的豔服。」（Thou art fairer than the evening's air/clad in the beauty of a thousand stars）；「生命之酒已經吸盡，而窖裏/只剩下殘渣可以自豪。」（The wine of life is drawn, and the mere lees/Is left this vault to brag of）；「以默想或愛的思念一般飛快的翅膀」（With wings as swift as meditation or the thought of love）；「山谷更是幽暗了，越來越遺忘。」（Darker grows the valley, more and more forgetting）。除了意象與象徵之外，典故、引用、脫胎、對偶（allusions, quotations, and derivations, antithesis）等詩歌技巧對意象之塑造亦有莫大助益：「庾信生平最蕭瑟，暮年詩賦動江關」、「牛女漫愁思，秋期猶渡河」、「玉盤迸淚傷心數」、「滄海月明珠有淚，藍田玉暖日生煙」、「嫦娥應悔偷靈藥，碧海青天夜夜心」、「朝飲木蘭之墜露兮，夕餐秋菊之落英」、「黃河走東溟，白日落西海」、「與君離

氏指出單純意象、複合意象和象徵三者之差異，首先，單純意象是不牽涉到兩種事物，而僅只於表現感官經驗的文辭，不靠「語不驚人死不休」的創新，端賴審美聯想的效果。其次，複合意象則可再細分為並列的、比喻的、替換的和轉移式四種，在中國傳統文學批評當中，所有各種替換式的意象都被稱作「替代字」(代詞)，而西方古典的修辭學卻將以此一替換式意象為「隱喻」。再次，象徵的主要特點就在於「以一種看得見的符號來表現看不見的事物」，有些意象不只描寫一個特別的對象，而能表現出人人都有的經驗和想法，深具普遍意義。然則，我們又該如何來判斷在某一首詩中意象的好壞？劉氏提出下面的建議，供我們參考：

第一、我們不要忘記陳腐的意象本來一定都是獨創，而在指責一首詩充滿陳舊的意象，我們應該先問它是什麼時候寫成的，換句話說，是否這些意象在詩人使用時已經是陳腐的。其次我們應該問意象的用法怎樣：它達到什麼詩的目的，不論它是否獨創。意象的效果並不完全依賴它的獨創性；因為雖然一個獨創的意象可能以其新奇刺激讀者的想像力，可是一個因襲的意象正以其非常熟習，更能隨時喚起所希望的反應和有關的聯想。關於意象還有一點應該考慮：顯示詩人之個性的意象。因為「文如其人」(Style is the man himself)，在一個人文體的形成中起重要作用的意象，時常提供了解這個人的線索。⁴⁶

在這裡劉氏關心的問題是：意象何時為人所創、意象的用法與目的、意象的修辭效果以及有個人特色的意象。隨後劉氏又舉了不少中英詩例詳加說明，詩家到底如何驅遣前人用過的意象，而又能避免陳腔濫調之譏，例如：

(1) 詩人可以使用因襲的複合意象但是將比擬進一步發展，或者在中心的類推上附加微妙的變化；(2) 借用的意象在新的上下文可以給與扭轉。(3) 有時候，借用的意象可以加以改變而引出稍微不同的意象來；(4) 在中國的劇詩中，最常見的

別意，同是宦游人」、「流水如有意，暮禽相與還」、「星垂平野闊，月湧大江流」、「感時花濺淚，恨別鳥驚心」除此之外，劉若愚也談到中國詩歌所使用的一些特殊的聽覺上的技巧：雙聲(Alliteration)和疊韻(Riming Compounds)，而這些修辭技巧對意象之形成頗有效用：「漂泊猶盃酒，踟躕此驛亭」、「荏苒星霜換，迴環節候催」；「霧樹行相引、連山望忽開」、「江山城宛轉，棟宇客徘徊」、「翡翠鳴衣桁，蜻蜓立釣絲」、「殿瓦鴛鴦坼，宮簾翡翠虛」；疊字(Reduplication)：「青青河畔草，鬱鬱園中柳」、「夜夜夜半啼」、「庭院深深深幾許」；擬聲詞(Onomatopoeia)：「關關雉鳴」、「啾啾草蟲」。⁴⁹劉若愚論及中國詩歌語言在文法上的一些特性：「月出驚山鳥、時鳴春澗中」、「空山不見人，但聞人語響。反景入深林，復照青苔上」、「枯藤老樹昏鴉。小橋流水人家。古道西風瘦馬。斷腸人在天涯。」、「竹喧歸浣女，蓮動下漁舟」(竹喧而浣女歸，蓮動而漁舟下)、「明月松間照，清泉石上流」、「蟬聲集古寺，鳥影度寒塘」、「國破山河在，城春草木深」；「柳絲長，春雨細，花外漏聲迢遞。驚塞雁，起城烏，畫屏金鷓鴣。香霧薄，透簾幙，惆悵謝家池閣。紅燭背，繡簾垂，夢長君不知。」凡此種種，皆可為中西詩歌的意象研究奠定基礎。

⁴⁶劉若愚原著、杜國清譯，《中國詩學》，(臺北：幼獅，1977年)，頁178-199。

意象的用法是寫景，藉以幫助觀眾想像出情節的具體背景和創造出一種適當的氣氛；（5）除開描寫舞台背景，意象可以用來表現劇中人物的感情。事實上，意象在各種詩中都作為表現感情的一種手段；只是在詩劇中，意象所表現的是劇中人物的感情而不是作者本身的感情；（6）有時候上述劇詩中的兩個目的——寫景與表現劇中人物的感情——是結合在一起的；（7）意象所能達到的另一個戲劇的目的是描寫一個劇中人物而影響我們對他或她的態度；（8）意象的戲劇效果可以因反覆出現而增強。雖然構成隱藏的圖案而貫穿整個戲曲的莎士比亞那種反覆出現的意象，在中國的劇詩中找不到，可是我們偶爾碰到在一個戲曲中重現幾次的意象。⁴⁷

最後劉若愚歸納說中國詩人往往從前輩那裡借用意象，寫景言情敘事摹人時，極力避免落入陳腔濫調，重新賦意象予新義。然而，這些死的或僵化了的陳腐意象究竟如何為詩人使用轉化呢？劉氏於李商隱詩英譯及評論的專書中提到詩歌意象的評價問題，他的看法是：「原創性並非評斷詩中意象的唯一標準，我們還必須考慮意象使用的方法，以及它在詩句脈絡中所產生的效果。」⁴⁸除此之外，劉氏亦論及象徵表現與意象之間的差異，他說：

首先，一個意象只能包含兩種實際的或特抒的對象，但一個象徵卻能以實體代表抽象，以特殊代表普遍。．．．象徵具有（至少應該具）普遍性的意義，但意象只有局部性的意義。其次，在象徵表現中，尤其是屬於秘密的象徵，用以所為表現的事物常被清楚提出，但所象徵的對象究竟為何卻不容易明白指認。．．．最後一點，意象通常在感覺和情緒層面發生作用，而象徵主要卻在知性層面發揮功能，我們感覺到語辭的感覺效果同時產生情緒反應，那麼我們是把這些語辭當作意象來看，但是如果我們能夠瞭解其中更深的含義，那麼，我們就是把這些語辭視為象徵了。⁴⁹

其實意象一語並非是舶來品，它本是中國古代文藝理論固有的概念，也不只是英文 image 的翻譯詞語而已，更不是英美意象詩派的產物，它散見於古代文論、詩話、詞話、書畫美學的篇章之中，但從來卻無確定的涵義和一致的用。中國古人所使用的意象這個詞語，其含義究竟和我們今天的是否相同呢？這是一個值得我們思考的問題。根據楊明先生的研究，大多數的學者都認為「古人所用意象一語，都包含今日所謂形象之義」，他並且從古人使用意象的語例中，就稱說人物、稱說山水風景或環境、論畫、論書法以及論詩文等五個方面來作分析和歸納，值得我們參考。⁵⁰在不同的典籍當中，意象一詞便有不一樣的含義，例如稱說人物

⁴⁷ *Ibid.*，頁 179-195。

⁴⁸ 劉若愚著、方瑜譯，〈李商隱詩的用語〉，《中國古典詩歌論集》，（台北：幼獅文化，1978年），頁 339。

⁴⁹ *Ibid.*，頁 340-341。

⁵⁰ 楊明，〈古籍中“意象”語例之觀察〉，《漢唐文學辨思錄》，（上海：上海古籍出版社，年），頁 402-403。

時可指某種具體情景中人的意態神色，意謂一群人的群體意態和精神面貌，或關涉到人的意緒及心理等等。其次，當古人用意象來指稱山川風景，其實是說自然環境也有著人的神情意態，歸根究底，那是人的主觀情意投射於客觀的物象之上。再次，用於繪畫方面的意象一詞，是指所繪事物蘊含的神韻情致，說穿了就是「“意”呈現於外的一種虛活靈動之“象”」。⁵¹接著，意象用於論書法時，簡直就是文字的借代語，例如評語“意象蕭散，”是指瀟灑的意趣。最後，詩文評論中的意象有諸多含義，其本義乃指說作品中意和象之統一體。⁵²

「意象」此一術語在古典文藝美學上，可指意中之象、意和象、藝術形象。中國詩學意象論可溯源至《周易》的〈繫辭〉：「子曰：書不盡言，言不盡意。然則聖人之義，其不可見乎？子曰：聖人立象以盡意。」⁵³此處所言之象乃為“表意之象”，指的是用來表達某種抽象觀念的象徵形象，與後來的經過藝術情感浸染的“審美意象”不一樣。先秦時代的寓言將形象與觀念義理相匹配，其形象也還是屬於觀念意象，直至屈原《楚辭》的某些篇章便具體呈現出觀念意象的理想。這種觀念意象的目的是「示義取名」，可使名實俱備，漢代王充的《論衡》深諳象徵原理，認為立意於象可顯玄奧之理，而屈原的〈橘頌〉更是描繪出幽深難見的精神品質：「后皇嘉樹，桔徠服兮。受命不遷，生南國兮。深固難徙，更壹志兮。綠葉素榮，紛其可喜兮。曾枝剌棘，圓果搏兮。青黃雜揉，文章爛兮。精色內白，類可任兮。紛緼宜脩，媠而不醜兮。」⁵⁴總而言之，從周易到詩騷中意象構設，從漢儒到六朝文士的言、意、象之辨，最後再到唐人的意境論說，凡此種種，都為我們留下豐富的意象研究資料。

意象是中國審美理論的核心範疇，後世發展出來重要的詩學觀念，例如「比興」、「興象」、「形神」、「氣韻」、「神韻」以及「意境」等都是植基於此。而構成意象的基本要素則是「意」與「象」，這兩者可說是表現事物現象和思想情感的媒介，須得主客交融心物合一，才能呈現完美的詩歌意境。在意象理論的發展上，《周易》是最早提出「意」與「象」的概念，並且構築了意象理論的雛形，就中尤以「觀物取象」，和「立象以盡意」兩個命題最為重要。「觀物取象」出自《易繫辭》中的兩段話：「古者包犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地。觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦。．．．．聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜，是故謂之象。」⁵⁵從上所述我們得知，《周易》裏觀察事物的方式是上「仰」下「俯」，「近取」、「遠取」，將空間取象轉變成時間流程，頗具立體交流之感。而「象其物宜」是指易象的象

⁵¹楊明，〈古籍中“意象”語例之觀察〉，《漢唐文學辨思錄》，（上海：上海古籍出版社，年），頁411。

⁵²*Ibid.*，頁403-439。

⁵³《周易·繫辭上》，「文淵閣四庫全書電子版」，（上海：上海人民出版社）。

⁵⁴宋·洪興祖著，《楚辭補注》，（臺北：大安，1995年），頁230。

⁵⁵《周易·繫辭下》，「文淵閣四庫全書電子版」，（上海：上海人民出版社）。

徵性，透過象徵的方式來表現事物的實質。另一方面，《周易》的另一種理論「立象以盡意」，便認為「象」的功能是「盡意」，「象」只是依憑假借，而「意」才是目的所在。《繫辭上傳》云：「子曰：『書不盡言，言不盡意』然則聖人之意，其不可見乎？子曰：『聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞之以盡神。』」⁵⁶正因為文字無法說盡一切，而語言不能完全表達出思想，倒是形象可以如實反映世界，職是之故，對事物的形象具體描繪將優於語言文字所表現的抽象概念。王弼在《周易略例》的〈明象〉篇說：「夫象者，出意者也；言者，明象者也。立象所以表出其意。盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可尋言以觀象。象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，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。」⁵⁷由上可知，王弼釐清了「言」、「意」、「象」三者的關係，他認為「言」生於「象」，「象」生於「意」，因此，尋言是爲了觀象，觀象是爲得意。

象者，所以存意，得意而忘象。猶蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在魚，得魚而忘筌也。然則，言者，象之蹄也；象者，意之筌也。是故，存言者，非得象者也。存象者，非得意者也。象生於意而存象焉，則所存者乃非其象也；言生於象而存言焉，則所存者乃非其言也。然則，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，故立象以盡意，而象可忘也。重畫以盡情，而畫可忘也。⁵⁸

雖然劉勰（465-520）在《文心雕龍》的〈神思〉篇裏曾經提到「意象」，但也只是輕輕帶過，根本不談「意象」的來龍去脈，而他所重視的應該是一個融意於象中的「意象」。下面這一段話總論神思在創作中的重要性，想像可以穿越時空，不受任何限制，但求虛靜專注，讓自己的想像「擬容取心」，由想像形塑意象，再由意象構成語言文字：

古人云：「形在江海之上，心存魏闕之下。」神思之謂也。文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里；吟詠之間，吐納珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色；其思理之致乎！故思理為妙，神與物游。神居胷臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機。樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遯心。是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神。積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹辭。然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，闢意象而運斤。此蓋馭文之首術，謀篇之大端。⁵⁹

⁵⁶《周易·繫辭上》，「文淵閣四庫全書電子版」，（上海：上海人民出版社）。

⁵⁷王弼著，〈明象〉，《周易略例》，「文淵閣四庫全書電子版」，（上海：上海人民出版社）。

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹劉勰著，周振甫譯注，《文心雕龍譯注》，（台北：五南出版公司，1993年），頁338-340。

此外，《文心雕龍》的〈物色〉篇也提到意象之創設，須仰賴於空間形式和感覺質料，詩人於書寫萬象物色之際，將自身安置在感官知覺的時空場域裏，並且讓內在的心靈經驗與外在自然環境交流溝通。他說：

是以詩人感物，聯類不窮，流連萬象之際，沈吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。故灼灼狀桃花之鮮，依依盡楊柳之貌，杲杲為出日之容，瀟瀟擬雨雪之狀，啾啾逐黃鳥之聲，嚶嚶學草蟲之韻。皎日曄星，一言窮理；參差沃若，兩字窮形。並以少總多，情貌無遺矣。⁶⁰

究其實，唐人所言意象，與劉勰之語並無不同，至少在含義上是極為接近的，都意謂滲透著主觀情思的象，也就是說意與象結合後的藝術形象。相傳為王昌齡所撰的〈詩格〉，亦曾觸及此一議題，他說：

為詩在神之於心，處心於境，視境於心，瑩然掌上，然後用思，了然境象，故得形似。又云：詩思有三，搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得，曰取思。久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率然而生，曰生思。尋味前言，吟諷古制，感而生思，曰感思。⁶¹

此處王昌齡的「久用精思，未契意象」，與司空圖（837-908）所說：「是有真迹，如不可知。意象欲出，造化已奇」⁶²，兩者的意思是完全一致的，是詩人在構思過程中浮現在腦海中的意象，也是吾人心靈感官所能及之境界。在這裡，王昌齡說明獲得詩境的由來，從艱苦的構思到靈感的突發，其間過程浸染著詩人的情意和想象。而感思與取思則道出如何借鑑前人作品，並於紛呈的物象中取捨剪裁，從而創造出情景交融的詩境來。及至宋代，始有純粹的詩歌意象概念出現。強幼安《唐子西語錄》云：「謝玄暉詩：『寒城一以望，平楚正蒼然。』平楚猶平也。呂延濟乃用翹翹錯薪，言刈其楚，謂楚為木叢，便意象殊窘，凡五臣之陋類若此。」⁶³此處平楚就是平野的意象使人覺得蒼茫遼闊，和登高遠望者的心情是一樣的。這裡的「意象」一詞，就是指那種已用文字描述出來的詩歌藝術形象，其實它與劉勰所言之意象也是相同的。

明清時期的意象論述較前客觀成熟且有系統，「意象」一語漸漸普遍為人所用，常見於詩歌理論與批評的論述中，不少詩人或批評家在選評詩作時，已開始運用意象的概念，來表達自己對詩歌的審美要求。阮葵生在《茶餘客話》（卷十一）裏曾說：「作者當時之意象，與千古讀者之精神，交相融洽」，就是強調欣賞詩歌時讀者與文本的交流，達至主客體互動知感合一的審美效果，頗具現代

⁶⁰ 劉勰著，周振甫譯注，《文心雕龍譯注》，（台北：五南出版公司，1993年），頁557-558。

⁶¹ 郭紹虞主編，《中國歷代文論選》，（上海：上海古籍出版社，2001年），頁89。

⁶² *Ibid.*，頁203。

⁶³ 《歷代詩話》，卷二十三，「文淵閣四庫全書電子版」，（上海：上海人民出版社）。

「讀者反應理論與接受美學」的思維色彩。明人王廷相（1474-1544）在〈與郭价夫學士論詩書〉一文裏，對象外之象（虛象）的各種特徵，及其與實象的觀係，有了更為深入的探討，他說：

夫詩貴意象透瑩，不喜事實黏滯，古謂水中之月，鏡中之影，可以目觀，難以實求是也。三百篇比興雜出，意在辭表，離騷引喻借論，不露本情。……斯皆色韞本根，標選色相，鴻材之妙擬，哲運之冥造也。嗟乎！言微實則寡餘味也，情直致而難動物也。故示以意象，使人思而咀之，感而契之，邈哉深矣，此詩之大致也。

64

王廷相認為詩的意象不能過於實直，應該講究情思韻致，如此方能含蓄蘊藉，旨趣悠遠寄託遙深，予人豐富的審美聯想，這樣才會耐人尋味。詩的意象是具有暗示性和象徵性的，因此王氏乃強調意象經營得「擺脫形模，凌虛結構」。王氏的意象說，是古典詩學理論中較為完整的意象論之一，其根本原則為「不喜事實黏滯」，萬不可實是求是，而要講究「意在辭表」、「不露本情」。王氏勸戒詩人切勿直接道出意旨，應示人以意象，讓讀者在感知意象的過程中，去體會和領悟詩旨。像這種透瑩空靈的意象，色韞本根且深邈有餘味，才能使人「思而咀之，感而契之。」因此對王氏而言，客觀物象乃為主體情意之本，兩相交涉成趣，舉凡形象之屬，皆可化作審美意象。此外，明人以意象論詩，也常常用來表示具體詩句的運用，或是具體的形象描繪，但所言還是以虛活靈動的詩意情趣為主，如李東陽（1447-1516）在《懷麓堂詩話》論及溫庭筠的詩歌意象：「“雞聲茅店月，人跡板橋霜”，人但知其能道羈愁野況於言意之表，不知二句中不用一二閒字，止提掇出緊關物色字樣，而音韻鏗鏘，意象具足，始為難得。若強排硬疊，不論其字面之清濁，音韻之諧舛，而云我能寫景用事，豈可哉？」⁶⁵又云：「“樂意相關禽對語，生香不斷樹交花”論者以為至妙。予不能辯，但恨其意象太著耳。」⁶⁶以上這兩段話中的意象皆指虛活的意趣，而非具體的詩歌形象，而意趣、意味又需要通過形象或語詞來表達。

清人葉燮（1627-1703）的《原詩》一書裏，有兩段話論及“觀念意象”的重要性，但此意象須得通過生動的形象描述，才能傳達出深邈幽微的情感：「可言之理，人人能言之，又安詩人之言之？可徵之事，人人能述之，又安詩人之述之？必有不可言之理，不可述之事，遇之於默會意象之表，而理與事無不燦然於前者也。」又云：「詩之至處，妙在含蓄無垠，思緻微渺，其寄託在可言不可言之間，其旨歸在可解不可解之會，言在此而意在彼，泯端倪而離形象，絕議論而窮思維，引人入漠漠恍惚之境，所以為至也。」⁶⁷從上面這兩段話來看，葉燮認

⁶⁴陳良運主編，《中國歷代詩學論著選》，（南昌：百花洲文藝出版社，1998年），頁652-653。

⁶⁵李東陽《懷麓堂詩話》，「文淵閣四庫全書電子版」，（上海：上海人民出版社）。

⁶⁶李東陽《懷麓堂詩話》，「文淵閣四庫全書電子版」，（上海：上海人民出版社）。

⁶⁷葉燮著，霍松林校注《原詩》，（北京：人民文學出版社，2005年版），頁30。

爲“理”並不是詩的死對頭，也絕非完全「不涉理路」的，宇宙世界中的觀念、哲學和義理，都可以成爲詩歌的內容，問題是詩人想要表現這種幽微要渺之情，就得尋找那種「言在此而意在彼」的具體意象，來傳達「思緻微渺」的「不可言之理」。在葉燮看來，詩人透過意象的具體呈現，就可以把讀者引入“溟漠恍惚”的世界，藉由意象的興發聯想，讀者便可離形去知與超越端倪，臻至思與境偕的勝境。葉燮強調形象思維的作用，並取杜甫集中的一二名句：「碧瓦初寒外」、「月傍九霄多」、「晨鐘雲外濕」，來說明詩人際此境遇，主客間又是如何「呈於象、感於目、會於心」，亟欲摹擬“默會想象之表”，則須做到「虛實相成，有無互立，取之當前而自得，其理昭然，其事的然。」⁶⁸此外，胡應麟（1551-1602）在《詩藪》中對古詩美學之特徵亦斷言：「古詩之妙，專求意象。」⁶⁹他明白表示中國詩美學重具象化，講求“意在象外”的詩歌審美觀。與此相似，何景明（1483-1521）〈與李空同論詩書〉云：「夫意象應曰合，意象乖曰離。是故乾坤之卦，體天地之撰，意象盡矣。」⁷⁰有“象”而無“意”，“象”就會失去靈魂，沒有生命的深度，有“意”而無“象”，只能成爲直接的言詮，完全喪失藝術的形象。意象相互應合，永不乖離，抽象與具體共存，人情與物態並呈，展現審美主體的高度整合。凡此皆以意象爲憑藉，強調情與景會，意象融適爲詩歌之極至表現。

綜論至此，我們可以採用以下的說法來爲「意象」(imagery)下定義：「由高度畫感的詞語所激發的意象或心象，」(mental pictures or images created by visually descriptive words)⁷¹，而它可以說是抒情文學的第一構成要素，捨棄了它，一切的情感便無予以法客觀化、具象化，故文學作品表情達意之所以成功，端賴鮮明的意象語言，刻劃出栩栩如生的情境，引發讀者無盡的審美聯想。文學語言異於認知語言，在人類傳遞情意思想的過程中，自有其不同的功能和效果，詩歌意象常是一具體而特殊的詞語描繪，知識理念卻往往經由普遍且抽象的文字表達，雖然這兩者各有其獨到之處，但是也都各不免於自身之限制。誠如著名的英國漢學家亞瑟·韋理（Arthur Waley）所言，意象乃爲詩歌之靈魂，在西方它是詩歌和詩劇研究的重要門徑，而這種意象研究的方法在中國也是由來已久，與之有關的論說評述多如絲繭，研究者須費相當心力，始能抽撥箇中緣由理路，以窮其究竟。然則，詩歌意象研究又何功用呢？論者曾經指出研究文學作品中的意象：

研究一文學作品的意象語，可以集中於作品語言所呈現的物質世界；或集中於能造成作品中義喻的手法或修辭格；或是產生作品而賦予作品特定的暗中含義的心理狀態；也可以集中於意象格式能夠加強（偶或反駁）作品中陳述、情節、動作等之表面意義的

⁶⁸ *Ibid.*，頁 31。

⁶⁹ 胡應麟著，《詩藪》，「文淵閣四庫全書電子版」，（上海：上海人民出版社）。

⁷⁰ 何景明〈與李空同論詩書〉，《何大復先生全集》，卷三十二。

⁷¹ 黃仲珊·張陵馨編著，《書林簡明語言與修辭學詞典》(*Bookman's Concise Handbook of Rhetoric and Language*)，（台北：書林，1998年），頁 129。

方法；抑或是集中於能夠激起造成原始類型與神話感情力量的民族性潛意識發出共鳴的意象。⁷²

上述論點不無參考價值，特別是對詩歌研究有極大的啟發作用，在這走向全球化的時代裏，我們對於文學的闡釋發明，如能移西就中，抑或中西參照，必可為詩詞意象的研究增添豐富的內容。就意象研究的範疇而言，論者以為西方漢學家關涉到意象的定義、類型、性質、功用以及文化根柢，實在是相當廣泛且又深入，也提出不少值得我們深思細究的問題。在詩中意象如何呈現情景交融的境界，其藝術手法又是如何繁複巧妙，兩者都是漢學家要探討的中心議題，有些人甚至想穿透字面的意義或文化根柢，直尋意象藝術的奧秘所在。⁷³另外，蕭麗華在〈唐詩意象研究〉一文中也指出，就中國古典詩的創作、流變、傳釋與接受而言，意象研究有其重要的多元意義：「1. 意象研究揭示出詩歌創作理路；2. 意象研究具考察詩歌歷史源脈之功能；3. 意象研究傳釋出詩人個人的才性；4. 意象研究幫助解析時代社會集體意識的風貌。」⁷⁴

參、余寶琳的中國詩歌意象研究

早在一九七〇年代初期，就有梅祖麟、高友工的〈唐詩中的語法、用字與意象〉和〈唐詩中的隱喻與典故〉兩篇研究，不論是英文原著或中文翻譯，早已成為海內外漢學界的經典之作，在唐詩研究的理論和方法上，自有其示範作用和啟發意義，同時也為意象研究開疆闢土。⁷⁵就唐詩的名詞與意象而言，梅、高二氏主要探討了以下的問題：孤立語法種種、詩中的具體性、簡單意象的物性傾向、詩中物性的表現、再論具體性、英詩的堆砌手法以及理論結語。而這兩論文所提及的詩學理論與詩作分析模式，也成為日後北美漢學界研究中國古典詩的典範之一。吾人於今細讀唐詩佳作，仍為其鮮明深刻之意象所觸動，激發我們跨時空的情思感受，藉由其意象語言我們得以進入圓融自足的詩境。論者嘗就唐詩的隱喻性意象、借字與代字、以及典故運用詳加探討，特別著重在詩人寫景抒情時，如

⁷² 顏元叔主編，《西洋文學辭典》，（台北：正中書局，1991年），頁387。

⁷³ 周發祥著，《西方文論與中國文學》，（南京：江蘇教育出版社，1997年），頁120-152。

⁷⁴ 蕭麗華著，〈唐詩意象研究（I）A Study on the Image of Poetry of the Tang Dynasty〉，國科會專題研究計畫成果報告，計畫編號 NSC87-2411-H-002-005，87年12月31日，頁5-7。

⁷⁵ 英文原著：Kao Yu-kung & Mei Tsu-lin, "Syntax, Diction, and Imagery in Tang Poetry," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 31.2 (September 1971): 49-136; Kao Yu-kung & Mei Tsu-lin, "Meaning, Metaphor, and Allusion in Tang Poetry," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 38.2 (December 1978): 281-355。中文翻譯請參閱梅祖麟、高友工原著、黃宣範譯，〈論唐詩的語法、用字與意象〉，《中外文學》，第一卷第10&11&12期（1973年），頁30-63&100-114&152-169；梅祖麟、高友工原著、黃宣範譯，〈唐詩的語意研究〉，《翻譯與語意之間》，（台北：聯經出版公司，1976年），頁133-215。

何攝取畫面來組合意象，臻於思與境偕，妙造自然的化境。唐詩的構成藝術就是運用意象並置的技巧，以最凝煉直觀的方式，巧妙地將畫面場景組合起來，達到詩歌的最佳表現效果。⁷⁶另外，高友工論及「美感經驗的美的境界」，也可以拿來說明詩歌意象如何作用，在意內言外的狀態中，詩人怎樣由內層層向外衝決羅網，藉由心靈的內境視野，表現個人深層的徹悟意義，達到情景交融的境界：

客觀現象最後可能完全與自我價值融為一體。我們可以視之為外物『人化』(personification)，或『主觀化』以與自我人格交流，表現深入的情感。也可以視之為自我人格體現於外在現象中，這則是一種『物化』(objectivazation)，或『客觀化』。但二者都作到一種『價值』與『現象』合一的中文中所謂『境界』。人往往喜以『世界』(“world”)一詞譯『境界』二字，但我卻愛取柯勒(Jonathan Culler)所用的『內境』(“inscape”)一詞。因為此時的『境界』並不是泛泛之『境』，而是『情景交融』的階段，而且可以進一步反映一種價值。用柯勒的話來說是：『在意義徹悟的目瞬間，形容呈現為整體，表層表現了深層。』⁷⁷

以上所述可以和劉勰的比興說參照，特別是他的「擬容取心」觀，強調藝術形象所能提供的現實意義：「塑造藝術形象不僅要摹擬現實的表象，而且還要攝取現實的意蘊，通過現實表象的描繪，以達到現實意蘊的揭示。」⁷⁸準此而言，藝術形象的塑造乃是個別與普遍之綜合，講求現實表象和抽象概念的統一，這種綜合或統一的結果便是「個別蘊含了普遍或具體顯示了概念」⁷⁹，也就是高友工所說的：「形容呈現為整體，表層表現了深層」，惟其如是，始能「情在詞外，狀溢目前」，創造出完整的藝術形象。

美國學者華茲生(Burton Watson)論及唐詩中的自然意象語(nature imagery in T'ang poetry)曾經表示：「從《詩經》的時代開始，自然意象語在中國詩歌中扮演相當重要的角色。」⁸⁰華茲生說從《詩經》、《楚辭》到唐詩，中國詩歌意象逐漸增多，且其概括力加強。他以家喻戶曉的《唐詩三百首》為例，抽樣統計分析其中自然意象重複出現的次數，歸納出八種主要的意象，例如天氣、山、水、天體、樹木、花卉、草以及鳥獸。另外，他也將這些詩歌意象區分成兩種大的類型，一為有生命的，一為無生命的，前者有625個，後者有1201個。華氏認為無生命的意象，像是天、山和水，皆為自然界的耐久事物，而非草木花卉及鳥

⁷⁶譚德晶著，《唐詩宋詞的藝術》，(上海：學林出版社，2001年)，73-156頁。

⁷⁷高友工著，《中國美典與文學研究論集》，(臺北：臺大出版中心，2004年)頁41。

⁷⁸王元化，《文心雕龍講疏》，(台北：書林，1993年)，頁145-146。

⁷⁹*Ibid.*, 146.

⁸⁰Burton Watson, *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century, with Translations*, (New York: Columbia University Press), p.122.

獸蟲魚，在唐詩中較為常見。⁸¹ 詩歌意象有其象徵的或隱喻的涵義（symbolic or metaphorical connotations）在內，可以引發審美想像，例如松樹令人聯想到山中隱士的閑靜少言玉潔冰清，以及鶴髮紅顏共天光雲影怡悅自得的形象，而柳枝則常與離情別思相繫，灞水橋邊垂條千尺，飄絮吹綿又惹恨牽愁，孤寒之青袍相送富貴之玉珂，沉淪鬱抑淒然銷魂，莫此為甚。這些詩的意象語早已成文學成規，自有其字義背後隱含的意義，讓人有無窮無盡的想像空間。

余寶琳往往能從特定的角度切入中西詩學議題，慣於採取比較文學的研究方法，對東西不同文化語境脈絡裏的意象論詳加闡發，雖然所論仍不無爭議，但是她對中西比較詩學的貢獻實在不小。余氏的《中國詩歌傳統中意象的讀法》於1987年出版，論者以為此書能「擺脫筌蹄，直探驪珠」，從歷史的觀點來檢視詩歌意象的理論、構設和詮釋，有助於我們了解中國古典詩的意象組合及運用。著名的中西比較文學專家余國藩教授曾言及此著，他說：「這是一本最重要的和起刺激作用的書，是一項詳實精審的研究，涉及中國批評傳統的主要環節部分，吾人對意象的本質與功能之所能言。至今尚無人以如此之權威和說服力，來討論中西方對意象和意象群理解之差異。」⁸² 綜觀此書，余寶琳從中國古典詩學的意象研究開始，對中國傳統詩學中的象喻式批評特徵詳加描述評論，儘管中國詩歌意象與西方的隱喻和寓言實在是大異其趣，她還是可以從中看見這兩者的融通之處，於此她特別指出：

顯然在傳統的批評家看來，意象對於直接表現的東西並非是最重要的，而對其在讀者中隱藏及喚起的東西才是最重要的。這種未述說的情感或心智含義理想地體現在意象，及其相互的關聯之中，因而詩人往往更加依據這些意象，而非依賴抽象的命題論述。這種方法逐步被界定為實質上的“比興”手法，且成為最重要的詩學手法，一種與西方關於隱喻觀念相類似的主張。⁸³

由上述引言我們知道，中國傳統詩歌意象與西方文學中的隱喻和寓言迥然不同，因為這兩者的前題是不一樣的。余氏自言構作此書迭經變化，本欲再對王維詩歌進一步探討，並將他置於中國山水詩的傳統之中，後來發展成對自然意象的檢視，最後則變成對中國詩歌意象的研究。此書探討了從《詩經》到唐代為止，許多有關意象理論、成規和詮釋的問題，仔細區分那些西方人士視為理所當然的詩歌意象。余氏指出，傳統中國詩觀相信詩歌可作為一種經驗的記錄，一種受到外在世界的刺激而產生的反應，可是，希臘人卻並不認為如此，他們堅稱詩歌是經由藝術虛構而來的；與之相反，中國人將詩歌當作是應物斯感後的呈現，是一

⁸¹ *Ibid.*, p. 133-134.

⁸² 參見 Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. (Princeton: Princeton University Press, 1987), 書衣背後之介紹。

⁸³ *Ibid.*, p. 218. ; 譯文轉引自王曉路著,《中西詩學對話》,(成都:巴蜀書社,2000年),頁157。

種存在於自然與人文之間的客觀對應物。在體例上，本書分成以下五部分：(1)中西詩學意象論溯源；(2)《詩經》中的意象；(3)《離騷》中的意象；(4)六朝詩與批評；(5)唐詩及其餘韻。⁸⁴而在此書的序言裏，作者坦承其關注所在乃為詩歌意象之理論、創作與詮釋，並將之置放於中國文學發展的歷史脈絡中加以探討，如此真可謂布局適得其宜，組織結構上謹嚴有序。而在中西詩學對話方面，作者也能描述出兩大傳統的文化假定，條分縷析辨別異同並作雙向闡發，其精闢處自是引人深思。

本書的第一章〈中西詩學意象論溯源〉篇幅頗長，余寶琳首先就中西詩學傳統的基本差異，指出意象或意象語一詞之用法，與此一術語歷經不同時空而有所變遷的意義，余氏因而用四十幾頁的篇幅去解釋 imagery 的中文同義詞是「意象」，作者引述了自亞理士多德以降的西方詩學理論，以及中國歷代經典的箋、釋、通、疏、詩話。余氏在此設立本書的關鍵前提之一，中國詩學意象假定“類”(categorical correspondences)的存在，而西方文學卻認為意象有其摹仿性與虛構性。摹擬在西方傳統中是核心概念，由是產生了詩人身為創造者的想法，在這樣的思維定勢之下，詩人「作為一個嚮壁虛構的製造者，此一虛構的事物呈現出具體的現象，卻也迥異於可感覺的世界。」⁸⁵另一方面，傳統中國詩人接受主體與客體的連結，或者在諸多對象之中某種已經預設的關係。不像在西方那樣，他們常有賴於詩人的創造的才能，中國詩人不需要去為物象/意象確認意義，因為對大部份的物象/意象而言，這些意義已經存在了，而且只待一感受力強的心靈去賦予它藝術的表現。就意象的功能而言，中西詩人在取譬設喻方面，因其傳統文化觀念的不同，自然是有所差異的，關於這一點，余寶琳說：「中國的詩歌意象有別於西方的隱喻，並非關涉與具體世界根本不同的另一世界，或者在可感之物與超驗之物中間重新建立對應關係。這些關聯已經存在，它們被人所發現，而非創造。」⁸⁶儒家政教詩學主張詩歌應為「傳達而非創造」存在，就此而言，余氏所言與宇文所安(Stephen Owen)的看法頗為近似，她是這麼說的：

固有的中國本土哲學傳統贊同一種基本上是一元論的宇宙觀：宇宙之原理或道也許能超越任何個體現象，但是道完全存在於這一世界萬物之中，並沒有超感覺的世界存在，在自然存在這一層面上，也不存在高於或與其不同的超感覺世界。真正的現實不是超凡的，而是此時此地，這就是世界，而且，在這一世界中，宇宙模式(文)與運作以及人類文化之間，存在著根本的一致性。⁸⁷

⁸⁴ *Ibid.*, p. ix-xi. 參見桑魯卿，〈擺脫筌蹄，直探驪珠的意象：評「中國詩的意象」〉，《聯合文學》，第三卷第十期(1988年10月)：頁210-212。

⁸⁵ Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. 36-42.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 11-19.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 32；譯文轉引自王曉路著，《中西詩學對話》，(成都：巴蜀書社，2000年)，頁82。

宇文所安對文學與現實世界的關係，也是持相同的看法，即自然萬物皆由“文”或“審美圖形”來彰顯其義，而在其顯現的過程中，一切才變得具體可感可知。對宇文氏而言，「文學是一個普遍顯現過程中的最終體現，是其充分實現了的形式。……文學並不真是模仿，而是一種顯現過程的最後階段：作者也不是在“再現”外部世界，而不過是世界自我實現過程最後階段的中介而已。」⁸⁸如此一來，宇文氏當然不會認為中國文學是人類模仿自然的一種發明，文學作品本身其實就是自然或宇宙的一部分，也因此與模擬的和再現的西方文學觀迥不相侔。宇文氏又說：「中國文學傳統往往不把一首詩看成是虛構的，它的陳述也被認為是完全真實的。詩的意義不通過比喻表達，即文本語言不指向超越字面的其他東西。相反，展現在詩人面前的是一個經驗的世界，而他所作的就是把它顯現出來。」⁸⁹

余寶琳認為，正因為中國詩隱喻缺少西方那種一實一虛的對應類型，使得一些學者相信中國詩歌基本上是非隱喻性的。而中國詩裏所描寫的事物無不自指，並非是他指的，因為詩人從來不會把自我觀點強加於現象和事物之上。因此，當余氏論及中國詩歌的意象，她便認為西方文學是行動的模仿，而中國文學則是「詩人對世界的直接反應的記錄，且詩人自己就是那個世界不可分離的一部分。」⁹⁰大部分中國古代的文學理論家，對於詩的表現功能與感情反應，是迥異於西方批評家的觀點，因為這兩者之間的文化傳統判若雲泥，中國的一元宇宙論思維常與西方的心物二元觀相互牴觸。關於這個問題，余寶琳接者又說：

因而〈詩大序〉在此得以斷言，內在的東西（情）可以自然地發現某些外在相應的形式或行為，詩可以反映、影響並達到政治和宇宙秩序。換言之，個人與世界之間天衣無縫的聯繫使詩歌得以同時揭示感情，提供政權穩定的標準並成為說教的工具。而且，主客體之間或客體之間的聯繫，這些西方大體歸於詩人創作獨創性的東西，在中國則被視為是先前業已建立的東西；詩人最基本的成就往往在於超越他自己的個性以及與其世界各種因素的不同之處，而非是對這種個性和差異加以斷言。⁹¹

⁸⁸Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*, (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), p. 20; 譯文轉引自王曉路著，《西方漢學界的中國文論研究》，（成都：巴蜀書社，2003年），頁5-6。

⁸⁹*Ibid.*, p. 34; 譯文轉引自王曉路著，《西方漢學界的中國文論研究》，（成都：巴蜀書社，2003年），頁27。

⁹⁰Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. 35;

⁹¹*Ibid.*, p. 32-33; 譯文轉引自王曉路著，《西方漢學界的中國文論研究》，（成都：巴蜀書社，2003年），頁217。

除此之外，對中西詩學傳統中的實用性批評理論，余寶琳也詳加區別：

儒家對於《詩經》的評注是使這一選集合法化，這一由非二元宇宙觀決定的唯一方式是證實其歷史的源頭。而西方寓言學者則試圖證實希臘神話擁有某種更深的哲學及宗教意義——某種抽象、形而上的尺度，因此中國的注釋家不得不展開這些詩歌的文字真實價值：並非是一種形而上的真理，而是這一世界，某種歷史語境的真理。……西方的說教文學（didactic literature）通常在於表現這一世界所應有的幻象，而中國的說教批評（didactic criticism）則將文學視為從這個世界實際所呈現的推論式教訓。……傳統的中國詩學和文學批評持續在這些臆斷下運作，對任何詩人的作品都堅持將具體的歷史材料的參照予以體現。⁹²

長久以來，隱喻僅被視為一種修辭技巧，然而究其實，隱喻不只是為潤飾而存在，它亦多見於日常的語言和經驗之中，泰半皆能反映出我們的心智和思維。論者亦嘗指出，在東西兩大詩學傳統中，隱喻自有其不同的文化根柢，取譬設喻之行為可凝聚成象徵的力量，其所賴以孳生的語言學現象和認知方式，也會與特定的文化息息相關。余寶琳對此有如下的看法，她先引述亞里斯多德的《修辭學》，並且認為隱喻：「是通過給無名之物以名稱，而傳達新鮮知識，而使我們得以認知。」⁹³這種隱喻的能力只有天才才有，在意義與真實的關係脈絡中，我們的思維活動依存隱喻，認知「一個隱喻佳構暗含著從不似之物發現相似之處的直覺理解。」⁹⁴中國詩學傳統中的意象有別於西方的隱喻系統，它並非關涉與具體世界不同的虛構世界，或者在可感之物和超驗之物中間重新建立對應關係。這些關聯已經存在，它們為詩人所發現，而非創造出來。

在第二章〈《詩經》中的意象〉，余寶琳首先指出，我們應該區別中西詩歌意象的不同點，對西方人士而言，意象就是一種模仿之物、一種描述或是一種裝飾，但是在古代中國，意象則是詩歌自身所特有的記號，讀者可以從中引申出比喻、道德或歷史等三種不同的意義。⁹⁵此章的中心議題乃是對詩三百的託喻式之詮釋，早從毛詩開始，傳統的說詩者試圖將這些詩詮釋成皆有言外之意，道德的內容和政治批評，以合乎儒家政教詩學的要求。余氏對西方學者把三百篇全讀成託喻（allegory）之作，她相當不以為然，她認為除了《國風》極少數一兩篇是這樣的作品，其他絕大部分詩篇的意象，仍然是具有象徵的意義。其實，《詩經》中的許多意象、隱喻和明喻，大部分從自然界取材，詩人常常以描寫自然景物開始，而他們對自然景物的介紹也僅止於召喚讀者的想像力，這種表現的手法在西方也不難找到類似的詩篇。其實，意象在這 305 首的詩選集中是相當重要的，憑

⁹² *Ibid.*, p. 80-81; 譯文轉引自 *Ibid.*, 頁 255。

⁹³ 周發祥著，《西方文論與中國文學》，（南京：江蘇教育出版社，1997年），頁 141。

⁹⁴ 周發祥著，《西方文論與中國文學》，（南京：江蘇教育出版社，1997年），頁 141。

⁹⁵ Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. 44-83.

藉重覆（語句）實行關鍵的、正式的功能，經常以些微的變化，一面扮演著建立押韻體系的角色，一面提供大部分的詩觀念結構。這些詩作只有極少部分是敘事的，仰賴讀者的能力從元素的並置中得出結論。從一開始，意象和意義的關聯就被視為理所當然的，不似在西方的情況一樣。⁹⁶

第三章〈〈離騷〉中的意象〉，余寶琳以《楚辭》的長詩〈離騷〉為討論對象，她從此詩的意象結構來說明中心旨意，並用大量的章句釋文佐證其說。眾所周知，〈離騷〉在藝術的表現技巧方面，大抵遵循《詩經》的「比興」傳統，「依詩取義，引類譬論」，處處運用象徵手法，以善鳥香草配忠貞，以惡禽臭物比讒佞。對於〈離騷〉中的諸多詩歌意象，大部分的《楚辭》箋注者仍然著眼於詩中德性與邪惡的相互作用，很少有人注意到更大而普遍的主題，屈原個人受挫的雄心壯志，那種想要實現人類潛能的渴望。⁹⁷屈原的〈離騷〉也為後世的宮怨詩樹立典型，在這一類型的作品中，詩人的政治挫折常與掩飾的忠告相結合，當男性詩人悲憫異性的處境，描繪那些命同秋扇見捐的可憐女子，聯想及自身之懷才不遇與仕途偃蹇，並藉此以擲發其政治挫折感，和朝思暮想的功名利祿，企盼渴慕尋著一位知己愛才的明主權貴。因此，自西元前四世紀的男性詩人屈原開始，中國抒情詩便多運用連類取譬的手法，大量鋪陳「美人香草」的意象，像是「扈江離辟芷兮，紉秋蘭以為佩」，託物寫志，思欲比德，無非是希望讀者在「客觀對應物」的基礎之上，較能體現這樣一個好修飾、愛清潔，且又幽香自持的人物形象。⁹⁸屈原在騷賦裡擅用女性人物為自己發言，「惟草木之零落兮，恐美人之遲暮」，由草木衰殘聯想到紅顏已老，懷著失時不遇的焦慮感，枉自蹉跎了歲月虛度了青春。另外，屈原亦嘗用巫歌中神遊的母題，「求宓妃之所在」，三次求女的行動來未果，藉以訴說自己的「政治失戀」。不管屈原利用什麼素材來做政治陳情或大發政治牢騷，我們對詩中「美人香草」意象的解讀，都必須將之放置在特定的歷史文化情境之中，也就是從男女君臣的關係上來理解才行，因為這是一種極其複雜而深具文化色彩的現象。像這樣一種個人情志與政治比附的抒發方式，卻已經成為後代詩人在詩歌創作與閱讀時的一種心理定勢，而這種「以性別之間的互指、混淆、重疊而抒發一己之慨的藝術設計，成為文人們廣泛使用的一種修辭慣例和創作構思」⁹⁹。

〈離騷〉的另一特色就是詩人使用大量的動植物意象來表示德性和惡行，可是這些自然意象並不遵從西方的託喻觀念，即講求虛構性和持續的隱喻，例如：「朝搴阰之木蘭兮，夕攬洲之宿莽」、「朝飲木蘭之墜露兮，夕餐秋菊之落英」、「製芰荷以為衣兮，纈芙蓉以為裳」、「何昔日之芳草兮，今直為此蕭艾也」、「鷺鳥之不羣兮，自前世而固然」、「為余駕飛龍兮，雜瑤象以為車」等等都能說明意象和

⁹⁶Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. (Princeton: Princeton University Press, 1987), p.84-117.

⁹⁷*Ibid*, p.84-117.

⁹⁸康正果，《風騷與豔情》，（台北，里仁書局，1997年），頁77-86。

⁹⁹孟悅、戴錦華合著，《浮出歷史地表》，（台北，時報文化公司，1993年），頁19。

客觀對應物之間的微妙關係。¹⁰⁰然而，正如《詩經》的比興物色一樣無法確切指陳，〈離騷〉中的香草美人意象亦歸趣難求，就連王逸的章句和洪興祖的補注，於意象的對應關係也會有不同的解釋。關於「扈江離辟芷兮，紉秋蘭以為佩」的讀解，研究《楚辭》的學者便有異議，王逸認為：「紉，索也。蘭，香草也。秋蘭芳，佩，飾也，所以象德。故行清潔者，佩芳。．．．．。言己修身清潔，乃取江離辟芷以為衣被，紉索秋蘭以為佩飾，博采衆善，以自約束也。」¹⁰¹而汪瑗卻說：「婦或賜之蘭，則受而獻諸舅姑，是蘭芷之類，古人皆實嘗以為佩也，不獨比喻而已。此又學者所當知也。」¹⁰²從以上這兩個對香草意象的讀解個例來看，詩歌意象的字面意義到底該如何詮釋，以及該到什麼程度，恐怕也是許多詩文評家的爭議所在。

第四章〈六朝詩與批評〉則追本溯源意象，探究此一時期意象練習和批評論述的演變。在這一章裏，余寶琳徵引了不少作家的詩篇來闡釋相關問題，她以〈古詩十九首〉為例說明自然意象，絕非僅止於對客觀物象的單純摹擬再現，而是有其象徵性的功能，亦即特殊的意象能夠與特殊的聯想連繫起來。但是，像這種詩歌意象的慣例成規，比興物色與情景交融的審美聯想，非惟關乎詩歌的創作技巧，亦是說詩者詮解之所依憑。余氏以為詩歌意象的意義端賴於上下文的脈絡，只有在詩歌套語或意象中，我們才能說它是有預設的意義。經驗論者表示，意象是一個被具體觀察到的一個場景要素，象徵論者卻說意象是一個隱含意義的載體，通常是具有道德或政治的性質。不管是將詩歌視為經驗的記錄或是場景，這些意見都影響到後代的詩觀，憑心而論，這兩者的看法都能言之成理，但是話又說回來，其實不用互相排斥對方的說法。¹⁰³

此外，這一章的其他部分則討論了阮籍（210-263）、陶潛（365-427）和謝靈運（385-433）詩歌中的意象，但未見潘岳（247-300）、陸機（261-303）與顏延之（384-456）的作品，這或許是余寶琳個人對六朝詩的品味，不足深怪。余氏對阮籍八十二首〈詠懷詩〉的討論，主要是依照傳統與現代箋注者的意見，她認為這八十二首詩一般是將其詮釋成詩人對當時政局的深憂大患，特別是在西元三世紀曹魏與西晉司馬氏的政權轉移。因此，阮籍這些詠懷詩作乃託物言情、寓情於景，表現出文士懷憂憚讒的心態，而詩中的意象頗能引發文化上的聯想，也符合了《詩經》比興的原則。另一方面，當余氏論及陶潛和謝靈運的詩，她似乎一如往常，仍以比興原則為主要考量，但意象的象徵性用法才是最大的關懷重點所在。余氏認為陶潛詩中的意象頗能引發讀者的聯想，例如青松古柏之於堅毅的品格，但另一方面，陶詩中的某些意象因再三的使用，則已經變成詩歌的慣例套語了，例如

¹⁰⁰ 參閱宋·洪興祖著，《楚辭補注》，（台北：大安出版社，1995年），頁1-68。

¹⁰¹ 王逸著，《楚辭章句》，卷一，「文淵閣四庫全書電子版」，（上海：上海人民出版社）。

¹⁰² 參閱游國恩編，《離騷纂義》，（北京：中華書局，1980年），33頁。

¹⁰³ Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. (Princeton: Princeton University Press, 1987), p.118-167.

白雲之於遺世潔淨，羈鳥飛返故林，以及菊花象徵長壽。她對謝靈運的自然詩評價值得我們注意，康樂以創新的描寫模式，能「窺情風景之上」，復又「鑽貌草木之中」，體物緣情巧構形似，為後世文學史家所稱道。¹⁰⁴

第五章〈唐詩及其餘韻〉是本書意象理論在唐詩中的具體實踐，它關注《詩經》的比興傳統及其箋注文獻，而對意象的起源也有兩個基本假設。第一個假設再強調如下的觀念：「藉由其宇宙間類的存在，有形的現象能夠使事物具體化，且引發讀者聯想更大的箇中旨趣。」¹⁰⁵第二個有關意象來源的假設是「集中於這樣的信念，即詩作為一個歷史或自傳的記錄的整體構築。」¹⁰⁶就此而言，余氏認為西方的託喻假定虛構性，而中國的託喻卻要求個人經驗須符合真實，她觀察到唐人詩歌的主要成就即在此一歷史或自傳的形式，一首詩可以反映個人具體經驗的詩，其實也可以使意象具體化，同時也讓詩本身充滿象徵性的意義。我們都知道詩歌有很多種不同的隱喻，但是不管怎樣，它們皆能達成認識論的目的，幫助我們批露或連繫個別現象背後的義涵。然而，如果因此遽下斷言說所有的意象皆引發預定的聯想，那就有些言過其實了，因為我們也需要考慮到意象的創新用法，鮮明生動的詩歌意象才能召喚讀者的審美聯想，那些詩歌套語或陳腐的意象則無法引起共鳴，這也就說詩人有時得心裁別出，中求心源外師造化，不能仰賴現成的、既有的詩歌意象。雖然毫無疑問地，在比較過中國詩學的脈絡之後，會得到一種經常一致的整體觀，但是我們也不要忘記直到浪漫主義時期，在英詩中亦能不少反映形上學思想的作品。我們實在很難確定在異質的文化傳統中，隱喻最終是否為一個不同的意義關涉過程，正如我們無法建構一個具體的宇宙，來描述完全比喻的關係。¹⁰⁷

總而言之，意象可以說是心物交融的產物，詩人對具體情境和生活細節的描繪，總是時空交錯並置，且雜揉著主觀的心理印象，從《詩經》、《楚辭》以降，直至漢魏六朝，迨及隋唐的詩歌，意象的作用莫不如此。舉例來說，杜甫的〈秋興〉八首為其近體詩登峰造極之作，最能具體呈現詩人憶舊懷古、思緒飛動之狀，詞藻韻律精雕細琢，藝術風格沉實高華，千載以下多少讀者為之動容。簡而言之，全詩在技巧上循環往復，結構安排則十分縝密，首首相連卻又可以各自獨立。就風格而論，這一七律組詩極為悲壯蒼涼，整體意境呈示出深閎恢峨的氣象，充分體現出作者歷經王朝盛衰後的憂念傷生之情。而這一組詩之所以引發讀者的審美聯想，有賴於意象的鋪陳構設，將詩人對京華故國憶往眷戀之情，全融入於夔州秋日蕭瑟的景色中，達到了比興物色情景交融，雄渾悲壯的境界。再者，溫庭筠的〈商山早行〉的意象經營也是非常成功：「晨起動征鐸，客行悲故鄉。雞聲茅

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.118-167.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.168.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 168.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 168-218

店月，人跡板橋霜。榭葉落山路，枳花明驛牆。因思杜陵夢，鳧雁滿回塘。」¹⁰⁸詩人匠心獨運，以客行旅店外代表十種景物的十個名詞：雞、聲、茅、店、月，人、跡、板、橋、霜，巧妙安排名詞意象的並置，作為召喚情思的內在聯繫，宛如兩節活動的電影短片，呈現出唐人晨起動身趕路的辛苦畫面，亦使得故鄉春景和旅次苦況形成強烈的對比。第三、四句詩充分利用漢語語法的靈活特點，以最富特徵性的景物名詞來塑造意象，達到「狀難寫之景如在目前，含不盡之意見於言外」的藝術效果。就詩歌意象的構設而言，溫庭筠這首〈商山早行〉也有它的獨到之處，那便是將種種印象加以並置調和，藉由幾個物象與景象畫面的具體呈現，諸如晨起車鈴、茅店雞聲、板橋人迹、山路榭葉、驛牆枳花、殘月秋霜、回塘鳧雁等意象，使我們隱約能夠感受到作者的羈旅客愁。此外，溫庭筠的〈菩薩蠻〉（水精簾裡頗黎枕）寫婦人閨空寂寞之情，全詞的內容係由許多獨立的意象組合而成：「水精簾裡頗黎枕，暖香惹夢鴛鴦錦。江上柳如煙，雁飛殘月天。藕絲秋色淺，人勝參差剪。雙鬢隔香紅，玉釵頭上風。」¹⁰⁹此詞上片敘寫某一女子閨閣中所見之印象，那晶瑩剔透的床幔之間的玻璃枕上，那繡有鴛鴦紋彩的錦被中，女子春睡正酣呢，而那薰燃著的香料，牽引她進入似遠又近的夢境。春意已濃，夜色將闌，當此際黯黯夢魂驚斷，臥聽歸雁聲聲，不免離愁別恨縈懷。那精美又鮮妍的滿頭飾物，她的鬢影晃動在飄香的花叢中，而風正吹拂過她頭上的玉釵呢。如此淡淡著筆，卻能給讀者留下想像和尋繹的空間，這些雜置一處的印象，在我們的心中融合起來，構合成一幅人、景、物相融相生的詩意畫面。

大致說來，西方詩人眼中的詩歌意象須得創新獨立，有時後甚至是要虛構託喻的，而中國的詩歌意象卻與傳統的歷史文化息息相關，儘管詩人如何別出心裁，總難突破「引譬連類」的形式規範，於比興物色寫情圖貌時，除了講究巧構形似的藝術摹擬，仍以情景交融的美學效果為大端。藝術家以「籠天地於形內，挫萬物於筆端」為標的，詩人亦能「引譬連類」，但言有盡而意無窮，詩人只好借喻狀景述情，婉轉附物與心徘徊。余寶琳以李賀的〈蘇小小墓〉為例，說明有些感情和現象是無法描摹言傳的，恐怕只能呈現藝術化的自然樣態，尤其是起首的「幽蘭露，如啼眼」，就是單純清新又孤絕的意象語，置於詩篇的開端處，頗有戛戛獨造的意味，而蘇小小的靈魂便透過這個意象「說出自己在場」（巴舍拉語）：「幽蘭露/如啼眼/無物結同心/煙花不堪剪/草如茵/松如蓋/風為裳/水為珮/油壁車/夕相待/冷翠燭/勞光彩/西陵下/風吹雨」¹¹⁰

此詩亦收錄於郭茂倩編撰的《樂府詩集》，古辭有〈蘇小小歌〉，郭氏引《樂府廣題》曰：「蘇小小，錢塘名倡也，蓋南齊時人。西陵在錢塘江之西，歌云：『西陵松柏下』是也。」其歌辭只得五言四句：「我乘油壁車，郎乘青驄馬。何處結同心，西陵松柏下。」簡單幾筆敘寫詩中的抒情我（lyrical I）對愛情之執

¹⁰⁸歐麗娟，《唐詩選注》，（台北：里仁書局，年），頁 609-610。

¹⁰⁹朱桓夫注譯，《新譯花間集》，（台北：三民書局，1998 年），頁 3。

¹¹⁰唐·李賀著、清·王琦等評注，《三家評注李長吉歌詩》，（上海：上海古籍出版社，1998 年），頁 46。

著專一，即便是身死魂喪，也要與所愛綰結同心。《樂府詩集》中同題詩作，除無名氏及李賀的兩首之外，尚有溫庭筠和張祜的四首，頗能反映此詩在意象構設上的變化。¹¹¹墓地蘭花上墜著露珠，就像她含淚的眼；沒有愛的信物可以永結同心，眼前是一片煙霧迷離，令人不忍剪取逼視；細密鮮嫩的綠草當成墊褥，亭亭青松像是她的傘蓋，她以風為衣裳，以水為環珮。天色已晚了，她的油壁車還在等待著，而那冷森森的翡翠似的燭火，在黑暗中猶自泛著微弱無力的光彩，像是殷勤為她照著迢迢歸路。現在她已經走了，西陵之下淒風苦雨吹著飄著。

李賀此詩以景擬人，通過景物幻化出人物形像，其筆下之蘇小小，比山鬼更具空靈縹緲的特質，她是那麼一往情深至死無悔，也是那麼牢落不偶，幽冥路隔卻未能遂願，她懷抱著纏綿不盡的哀怨，在煙花迷離處游蕩著，終竟無有已時。清姚文燮《昌谷集註》謂此詩：「蘭露啼痕，心傷不偶。風塵牢落，堪此折磨。迄今芳草青松，春風錦水，不足仿佛嫵妍。若當日空懸寶車，燒殘翠燭，而良會維艱，則西陵之冷雨淒風，不猶是灑遲暮之淚耶？賀蓋慷慨系之矣。」¹¹²今人歐麗娟以為：「全詩純就其死後飄盪之幽魂與其所在之世界發展靈動的幻想，即景即人，情景一體；以形寓神，意在象中，使蘇小小更顯得婉媚多姿，而又纏綿幽怨，最後歸結於『風吹雨』之實景，彷彿淒風苦雨皆為佳人之悲劇而綿綿化生，更添其悲劇氣氛。」¹¹³洵為知者之言。除此之外，李商隱的〈燕臺〉四首亦充滿了鮮明生動的詩歌意象，新穎細緻，寓情於景，情景交融，營造出幽微內心與外在景象交織重疊在一起的，幽微晦暗的鬼魅境界，深得後世詩家詞客的喜愛。

肆、漢學界的回應與挑戰

近來中西詩學意象論已經成為比較文學的焦點之一，但台灣學界對此議題尚無全面且深入的探討，目前僅有個別而零星的研究篇章，更遑論在理論層次上的對話與溝通。¹¹⁴西方漢學家的意象研究，也涉及到意象和意象組合的定義、類型、性質、功用以及文化意涵，其範圍是相當廣泛的，值得我們更進一步去探究。在余寶琳的《中國詩歌傳統中意象的讀法》出版後的五、六年間，至少就有七位歐美漢學界的頂尖學者撰文評論，雖則對此書讚譽有加，其中對余氏之論點亦不無質疑。¹¹⁵ 麥克羅 (David McCraw)、侯思孟 (Donald Holzman)、蔡涵墨 (Charles

¹¹¹ 宋·郭茂倩編撰，《樂府詩集》（下冊），（台北：里仁書局，1999年版），頁1203-1204。

¹¹² 唐·李賀著、清·王琦等評注，《三家評注李長吉歌詩》，（上海：上海古籍出版社，1998年），頁213。

¹¹³ 歐麗娟選注，《唐詩選注》，（台北：里仁書局，1999年版），頁540。

¹¹⁴ 趙新林，《IMAGE與“象”：中西詩學象論溯源》，（北京：中國社會科學出版社，2005年）。此書針對海外漢學的中國傳統詩學研究，以及漢學家在中西詩學意象論方面的研究成果來討論，並著重從其中選取若干基本概念檢視，試圖了解中國傳統詩學在西方語境中的差異，並探求其根本原因所在，同時也希望在中西詩學的傳統差異中對話溝通，以期在這一領域能有新的發現或突破，促進中西比較詩學研究的進一步發展。

¹¹⁵ David McCraw, "Review of Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*,"

Hartman)、伊維德(W.L.Idema)、奚密(Michelle Yeh)、繆文傑(Ronald C. Miao)和蘇源熙(Haun Saussy)等人對此書褒貶不一,細究這些書評的箇中差異,必有助於我們更加理解中西詩學的意象概念,因此值得我們在此詳加討論一番。單就這一漢學界的不同反應來看,余寶琳的中國意象分析對我們不無啓發,其實研究意象理論可藉由比較之途徑,從中西傳統中不同的詩學觀念互為參照闡發,以為異質文化對話之依據,甚至可融匯中西意象論之共同美學觀念,俾使中西詩學之雙向溝通有利於移植研究。

麥克羅首先發難對余氏此書提出強烈的質疑和批評,他認為余氏本可傳葵暉之芬芳於域外,填補其業師劉若愚在中國詩學研究方面所留下的空缺,雖則她也寫過不少與此相關的篇章,尤其是《中國詩歌傳統中意象的讀法》一書理想高遠,但仍無法達成預設的目標。根據麥克羅的說法,余氏此書就其題目而言,顯然作者有意對中國古典詩學大聲詰問,並彌綸群言綜合諸說,甚且提出一己之見。麥氏進而言之,余寶琳此書的論旨如下:中國文士將詩歌理解成非虛構的,具有特定的歷史指涉對象。最主要的中國修辭法是「興」,此一術語通常被解釋為一種媒介與題旨,由意義的接近性與載道的意圖或情感的聯想,將這兩者連繫起來。正如余氏所言,關於載道和情感要素的相對重要性,以及在一「興」中迂迴的程度究竟如何,論者的意見有些出入。於此,余氏辯稱道中國詩學中的詩興論,基本上迥異於西方的隱喻和寓言,其觀念乃奠基於虛構性的概念。西方詩學家堅信詩是異質宇宙的呈現,和介於本體學上二分世界的一種比較。針對以上所言,麥克羅在這篇書評中提出了以下幾個問題:余氏對中西詩歌與詩學之主要差異,所論正確與否?余氏的研究取向是否增加了我們對此議題的知識?採用余氏之論旨是否可資助我們中國詩學批評的實際應用?凡此犖犖大端,皆為吾人所欲深究之癥結,而麥氏認為余氏此著尚不足以言創新無誤,更遑論於立說之功竟稱其志。¹¹⁶

侯思孟認為余寶琳此書的標題「意象的閱讀」應取其字面涵義,也就是說余氏探究中國詩歌的意象,幾乎全部依循評注者和批評家的意見,因此,這本書可以算是一種後設批評,並且是高度複雜和結構嚴謹的比較詩學論著。本書第一

Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews 9 (1987): 129-139; Donald Holzman, "Review of Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*," *The Journal of Asian Studies* 47.2 (1988): 365-367; Charles Hartman, "Images of Allegory: A Review Article," *Early China* 14 (1989): 183-200; W. L. Idema, "Review of Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*," *Toung Pao* LXXV (1989): 289-293; Michelle Yeh, "Review of Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*," *Comparative Literature* 42.3 (1990): 285-287; Ronald C. Miao, "Review of Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 51.2 (1991): 726-756; Haun Saussy, *The Problem of A Chinese Aesthetic*. (Stanford: Stanford University Press, 1993), p.13, 16, 24-35, 45, 50, 60, 193, 195.

¹¹⁶David McCraw, "Review of Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*," *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 9 (1987): 129.

章花了許多篇幅介紹西方二十五個世紀的文學思潮史，並從當今時髦的文學批評理論家引述不少話語，以為詮解之用，例如保羅德曼、德希達、保羅里科、迦德馬、以及多音合奏齊唱。中間兩章主要是關於《詩經》暨評論以及《離騷》，甚且明白顯示給我們，所有的評注者都將這些詩作視為歷史現實的描寫，而不是一種抽象或虛構的呈現。最後兩章討論了《古詩十九首》、阮籍、陶潛、謝靈運、陸機、沈約、鍾嶸、劉勰等人，唐代早期的詩歌理論家諸如：陳子昂、王維、李白、白居易、柳宗元，以及一些從十二到十七世紀的理論家。本書的中詩英譯除少數外，皆由作者親自翻譯，而且對這些詩作的詮釋也有一己之見，如此一來，使得書中所論不致流於空泛，其意見更為令人信服。侯思孟說余寶琳寫作此書的方法，就是關於詩歌寫作批評的批評，她徵引歷代詩話文論欲使批評家們自相齟齬，而不去探討詩作本身的問題，像這樣的議論方式只會讓情況更為複雜晦暗，同時也會模糊議論的焦點。即便是這些詩文評家可以幫助我們認清不少基本差異，他們也只是展現一些個人的傾向而已。實際的詩是更為複雜的，而這兩大詩學傳統間的對照情形，遠不如那些評注者的閱讀要我們相信的來得重要。然而，差異就在那裡，問題是我們如何去彌綸群言調合眾說，以為中西詩學意象論之匯通，余寶琳與此議題相關的論著頗有“開徑自行”的意味，值得國際漢學界繼續“緝幽抉潛”。¹¹⁷

在〈託喻的形象〉一文中蔡涵墨指出，余氏此書允為美國一九八〇年代研究中國詩意象的登峰造極之作，且余氏稍早有關隱喻與託喻的篇章也都剪裁融入這本書了。蔡涵墨認為余氏想擺脫以西方的修辭術語來評論中國詩歌，而她也真的做到了，呈現在我們眼前的是一現代研究成果，那是關於古代中國的文士生活，其中所推演的假設、異議和結論，皆可為我們探討中西詩學意象奠定基礎。蔡涵墨引用余氏的話：「特別是，我曾經試圖描述文化的先決條件，而我相信這種對中國古代詩歌意象的態度，乃迥異於習以為常的西方詩歌。這些差異性也可以成為西方修辭術語以資中用的反證，尤其是針對那種頻頻出現且無修正的採用，無視於一套相當不同的文化假設。」¹¹⁸雖然在余氏早期的著作中她一再宣稱說，西方的術語如隱喻與託喻並不適用於描述中國詩學的情況，但是此書她仍以意象之探源首開其端，讓人不禁質疑此一文學術語較之隱喻與託喻，更加適用於中國古典詩歌的研究。¹¹⁹對余氏而言，隱喻與託喻只是一種「在西方哲學中心的二元論」(dualism at the heart of Western philosophy)的反映，而中國的宇宙論則是一元論的，因此在中國的脈絡中是不可能論及隱喻與託喻的。職是之故，余氏認為中國詩人習於「有相互關係的思考」(correlative thinking)，於是兩個實體之間的連繫，包括詩人自己的情感和身外的自然事物，也就被看作是「預先設立的」

¹¹⁷Donald Holzman, Review of Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, "The Journal of Asian Studies" 47.2 (1988): 365-367.

¹¹⁸Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, (Princeton: Princeton University Press, 1987), p.ix.

¹¹⁹Charles Hartman, "Images of Allegory: A Review Article." *Early China* 14 (1989): 183-200.

(pre-established) 關係了。

伊維德於此篇書評的開端引言，首先表明研讀中國傳統詩歌的西方學生，不能初始就受制於西方詩學傳統及其所由生之世界觀，雖然有些人終其一生未嘗摘掉其有色眼鏡，而其他人則了解到事實，像這樣一種閱讀方式無法發現中國傳統詩的偉大之處，僅僅只能從翻譯或文摘中淬取詩歌的意義，萬萬不能理解或感悟詩的精髓所在，更遑論進入詩之境界了。然則，像這樣解讀中國詩歌的批評家不在少數，尋繹語言以明詩中深意，前有宇文所安的《傳統中國詩》，後有余寶琳的《中國詩歌傳統中的意象》。伊維德說宇文氏和余氏描述了中西詩歌的差異點，他們兩位對傳統的中國世界觀也都毫無異議，與西方的世界觀相反的是，中國人相信宇宙並非由造物主所創，也不是一元論的說法能支配的。傳統中國詩人從不懷有自己就是造物者的想法，詩作也不是他的發明，而僅是他對一種具體的刺激的一種反應，這一切全因物質與歷史情況而起。¹²⁰

奚密認為此書是關於中國古典詩意象如何演變的考察，它在此一研究領域中可謂是先鋒之作，余寶琳使我們注意到在不同的文學形式中意象是怎樣運用的，以及在中國詩學傳統中意象如何為人解讀。余氏的主要論點是這樣的：中西文學傳統自有其基本差異，由於在認識論上的不同觀點，便造成不少議論紛爭，尤其是西方的文學術語諸如意象、隱喻和寓託，皆帶有虛構性的涵義，而虛構性的概念本身在中國批評傳統中甚至是不重要或未知的，有的甚至強調詩是一種對於真實經驗的非虛構的刺激反應。這種有機的、非二元主義的宇宙論在《易經》中表露無遺，它假定天地萬物生生不息，且周流相應交感自成化育，緣此詩之意象乃從中形成。賦比興之義實屬引譬連類，感物無窮有以致之。依照這樣的前提，透過《詩經》和《楚辭》的解經傳統，余氏證明批評家傾向於在一特定的歷史脈絡中，去閱讀這些作品的字面意思，而此一字面意義則取材自現實世界。中國人並非作詩去關涉超自然的存在，他們往往比興物色情景交融，欲藉此呈顯宇宙物的真實義蘊，此一過程乃為脈絡化，而非情境之寓託。另一方面，就中國的詩歌意象而言，奚密指出我們應該使用比或比興一詞以代替西方的隱喻，因為這兩個術語是來自不同的哲學假設。除此之外，奚密亦稱許余氏此書對中國美學與詮釋學深具洞見，特別令人矚目的是，中國詩學的批評取向亦從載道功能轉為抒情言志，從詩之比方於物轉成因物起興以引起所詠之辭。然而，由於在儒家政教詩學的影響之下，向來對詩之詮說多以政治道德訓義，漢儒以經解詩自然有失偏頗，降及六朝崇尚巧構形似，詩歌則以描寫和表現審美經驗為主，道德教化之說於焉銷聲匿跡矣，僅有唐一代稍起載道言志之迴響，然終唐之世詩歌意象已成美學旨趣所在。¹²¹

¹²⁰W. L. Idema, "Review of Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*," *Toung Pao* LXXV (1989): 289-293.

¹²¹Michelle Yeh, "Review of Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*," *Comparative Literature* 42.3 (1990): 285-287.

繆文傑撰一長篇書評詳細討論余著之得失，值得我們注意。首先，繆氏指出余著與中國詩學意象的理論、構設和詮釋有關，作者將其議論焦點置於歷史的脈絡中。余寶琳原本想繼續寫王維的深入研究，並且將他放在中國自然詩的前後關係之內，但是再三考慮之後，余氏決定專注於自然意象，而最終則集中在陳述中國詩學意象的廣泛議題。就意象此一複雜且具挑戰性的主題而言，余著允為箇中最初的淵博研究，緣此，吾人應將之視為一種開拓性的成就。余氏對中國古典詩學與西方批評傳統瞭如指掌，實在令人印象深刻，她在書中也展現出深厚的比較文學專業素養。¹²²然而，本書在理論方面是相當複雜的，其論點亦頗具爭議性，加之其所引證的資料非常豐富，自出版以來雖則廣受學界好評，但是也很難免於異議者之大力撻伐。繆文傑的書評分析余著之精髓及其爭議所在，筆者認為在眾論之中是最為詳盡持平，可以提供我們反思中西詩學傳統中的意象問題，因此值得我們仔細探討一番。繆教授說中國詩歌意象充滿預先設定的聯想，這也是為什麼當「隱喻」一詞套用在中國韻文上，是多麼地不恰當了；在西方「隱喻」一詞的用法，假定其中有巧妙處與虛構性，而中國詩人於感知領悟自然物象時，卻能在意象和意義之間建立關連。余寶琳的論點假設中國人有一種宇宙的整體觀，根據這種想法，所有的現象是與聯想不可分離地連接在一起。實際上，在余氏所徵引的中國早期文獻中，就有《易經》及其繫辭可全部支撐其論點。另外，在討論中西對形上詩觀的類似性時，劉若愚引述法國詩人馬拉美的話：「詩是透過被帶回它本來之節奏的人類的語言，對存在之各方面的神秘意義的表現；如此，它賦予我們〔在世上〕的寄留予真實，而構成了唯一的精神使命。」¹²³與中國形上批評家一樣，馬拉美關注的問題是詩人和宇宙的關係，但是兩者之持論仍有些許差異，對後者而言，美就是一切，詩人至高的使命就是讚揚它，他甚至認為我們可以用詩來取代宗教。

124

此外，Frank W. Stevenson 在“無跡可求的羚羊角：中國模式的詩歌意義”(The Antelope that Leaves no Trace: Chinese Models of (Poetic) Meaning) 一文裏，也質疑「中國抒情詩是一種獨特的（非西方的）表現形式」這樣的看法，藉由解構葉維廉、余寶琳和王建元對詩歌意義模式的理論，提出他個人的一種詩學論辯觀點，那就是語言作為開放無盡的、總括的卻未定的，一種以其自我差異為基礎的示意義網路。葉維廉相信一種超越語言純粹自然的詩歌意義，Stevenson 認為這是一種不可能實現的主張；而余寶琳視中國抒情詩為一種對目前的環境“由文字內容而生的反應”(“contextual response”)，Stevenson 證明余氏所假定的單一的、內在的世界觀，經更進一步仔細地檢驗之後，其實也是一種二元論的看法。

¹²²Ronald C. Miao, “Review of Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*”, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 51.2 (1991): 726.

¹²³劉若愚原著、杜國清譯，《中國文學理論》，（臺北：聯經，1981年），頁101。

¹²⁴Ronald C. Miao, “Review of Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*”, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 51.2 (1991): 726-756.

Stevenson 同時也指出余氏的“新歷史主義”（new historicism）觀點，視抒情詩為一種對自然環境的情感反應，但是這種內情外景的表達模式，如何構造出一幅無所不在的中國浮世繪，而又能觸及宇宙最真實的景象？如果語言和論述最終皆是無限開放且永遠未定的，那麼中西抒情詩其實並無先天上的差異，因為它們都訴諸修辭的比喻和隱喻性，虛構的詩歌言說，以及形而上的思索對宇宙人世之真相描述，雖然所由途徑不一，但其觀照後的關涉意義也是不言自明的。故此，作者乃得出結論道：「所有的詩歌模式最終是同義的，因為它們無可避免地囿於一種自身並無知識基礎的語言。」（all poetic models are finally equivalent because inevitably grounded in a language itself “un-grounded.”）¹²⁵

正因為在中國傳統的宇宙一元論觀點中，語言與語言所表現的世界之間根本是一致的，所以西方文論中的隱喻及虛構性等相關問題，在自然屬性方面就不可能有同樣的關涉與意涵。Stevenson 批評這種迷惑人的“非二元性的天地之道”（the non-duality of the Tao of Heaven-Earth），正以一種深不可測的方式形塑這個世界，而此時此地是唯一的宇宙遍在之現實，余寶琳認可“道即世界”這種古代中國的世界觀，因此她相信詩歌意義之生成應取決於文本脈絡的。余氏主張西方的詩與詩學本質上是模擬的，是基於一種二元論的世界原型，據此隔離了內在的與超驗的現實。另外，西方詩學亦視文學作品之作者為一種先驗的主體，在此文本之中，任由創造者戲劇化地模擬自然，究其實，這是一個由虛構的（詩的）論述所創造的世界，也是一個透過使用象徵與隱喻，以超越內在本質的想像世界。¹²⁶對此問題，余寶琳曾說：

真實現實與具體現實之間，具體現實與文學作品之間並沒有分離開來，在西方某些領域，間隔或許會招致非難，但間隔也確立了生成的可能性、虛構性以及詩人對“上帝”創造行為的複製。而對於中國詩歌的讀者來說，不僅不存在上帝——儘管極少有第一人稱出現這一事實，而且抒情和經驗的自我也完全是一回事。¹²⁷

接著，余寶琳又說：

“現世的”詩學傳統，這一傳統持續將詩歌視為史密斯（Barbara Smith）所稱的“自然表達”（natural utterance），而不是虛構的作品。這種表達“不僅發生於某一特別的環境中——即常指涉為語境——而且也被理解為是對環境的某種反映。換言之，一種表達的歷史“語境”，並不是僅僅圍繞它，而是引發它，使之得以存在。”這種誘因就是詩歌的意義，它是由這一問題而得到證實的，“它為何發生：產生它的環境、動

¹²⁵Stevenson, Frank W. “The Antelope that Leaves no Trace: Chinese Models of (Poetic)Meaning.” *Tamkang Review* Vol.XXII No.1-4 (Autumn 1991-Summer 1992): 227.

¹²⁶*Ibid.*, 237-238.

¹²⁷ “Alienation Effects: Comparative Literature and the Chinese Poetic Tradition,”

The Comparative Perspective on Literature, ed. C. Koelb and S. Noakes (Cornell, 1988), p.170; 譯文參見王曉路著，《中西詩學對話》，（成都：巴蜀書社，2000年），頁265-266。

機、條件、‘外部’和‘內部’的、物質和心理的這些因素，引發表達者以適時適當的形式表達，換言之，即我們在此稱之為的語境。¹²⁸

蘇源熙對余氏此書的批評，可見於他的學術專著《一個中國美學的問題》，其中有一章是關於近年來漢學界對中國“託喻”（allegory）的論爭。蘇氏以為，甚至是那些願意給予託喻在中國文學一席之地的人，也會對託喻此一術語略帶保留，雖然有時他們說的似乎在理路上有所不同，但仍是指稱一樣的中國文學之宇宙結構，例如宇文所安、浦安迪和余寶琳三位對託喻的解釋。讓歐洲託喻有別於中國此一相同文類的特色為何？論者曾經指出，託喻“本身就是一種隱喻的延伸，”“能以豐富的象徵引申出深遠的思想內涵，”也能“抽象變成具象，虛實並用，現實世界與想像世界重疊。”¹²⁹對此問題，蘇源熙說：「託喻在字面上稱說一事，而在意義上卻另有所指，它其實就是一種持續不斷的隱喻。」¹³⁰蘇氏以為余寶琳特別認同上述的看法，對她而言，託喻中所強調的一切，在隱喻中也是一樣的。那些中國詩人所表現的託喻、隱喻和比喻對中國宇宙的特徵之描述，也僅止於報導事物而已，無法提供更進一步的想像空間，因為它是實指的、不是虛構的場景。蘇源熙認為，假如中國文學的想像空間只能求之於文字面上，而西方文學的想像則是比喻的延展，那麼它們之間的關係就不是對稱的了，若將兩者硬作比較，不免予人引喻失義之譏。在跨文化的文學研究領域中，對某一相似的概念作直接論證和前置推定，並不見得就會減少紛爭，以余寶琳的意象研究為例，她曾說過：「中國本土哲學傳統的真正實際存在不是神的，而是在此時此地。」然而，這又是指何時何地呢？中國詩歌道出「這個世界的真實」，而與此有別的是，西方的詩歌尋求表現「一種形上的真實」。蘇源熙批評余氏的看法，乃是以西方的世界觀來衡量中國詩歌的特性，恐怕與中國詩學傳統未必若合符節。¹³¹

伍、結論

意識形態的基礎已然決定了理解的型式，對中國讀者而言，“場景就是一首詩的意義，”而且“一個意象總是有一個具體的根基。”正如清人惲南田所說的：「諦視斯境，一草、一樹、一丘、一壑，皆靈想所獨關，總非人間所有。其意象在六合之表，榮落在四時之外。」¹³²這種虛靈綿邈的境界，可以令人心往不

¹²⁸ *Ibid.*, p.173; 譯文參見王曉路著，《中西詩學對話》，（成都：巴蜀書社，2000年），頁268。

¹²⁹ 張錯著，《西洋文學術語手冊》，（臺北：書林，2005年），頁3；Abrams, M.H., “Allegory,” in *A Glossary of Literary Terms*, Seventh Edition, (Fort Worth, Philadelphia: Harcourt Brace College Publishers), 5-8.

¹³⁰ Haun Saussy, *The Problem of A Chinese Aesthetic*. (Stanford: Stanford University Press, 1993), p.13, 16, 24.

¹³¹ *Ibid.*, p. 32-35.

¹³² 轉引自宗白華，〈中西畫法所表現的空間意識〉，《宗白華全集2》，（合肥：安徽教育出版社，1996年），頁145。

返，於重重景象中馳情入幻。詩歌意象的特質也是如此，在那虛擬的藝術實境裏，我們憑藉著思維之意向性活動，透過文字之造景，重返事物現象和宇宙人生的本真。余寶琳在《中國詩歌傳統中意象的讀法》一書中，較少關注於詩歌意象本身，其實她著重的是隱喻和寓言。余氏也和大部分的當代批評家一樣，她所念茲在茲的並非文學的審美效果，而是一種形上學的哲學思考，那就在中國思想中缺乏抽象的觀念，此係漢語特性有以致之。西方的“此岸”與“彼岸”的觀念，柏拉圖的“現象”和“理念”世界，亞里士多德的“形式因”及“質料因”等思維，都強調人對客體世界的絕對把握。然而，中國人向來注重人與自然萬物的相互依存，講究的是不離不棄的“天人合一”關係。關於中國文化意象，大陸學者吳功正曾說：「意象的審美組合從根本上說建構了中國文學美學的藝術思維模型——意象型——借助具象化對象表徵某種意念和情緒。中國文學美學的意象模型重在通過符號象徵喚起人們的情緒反應。“借物抒情”、“借景抒懷”諸多提法，都離不開這個模型。」¹³³

然而，誠如林理彰（Richard John Lynn）所言，中西文學作品或詩論的根本差異之一，就是對模擬與虛構的不同認知所造成的，在中國詩文評家的眼中，文學創作或文論思想往往是宇宙之道的顯現。林理彰說：

中國通常將現實以一元論以及內在的術語加以理解……“模仿”在中國詩歌理論中指涉作品與宇宙的關係時，並不是一個恰當的術語，因為模仿的意義在於柏拉圖和亞里士多德的思想中，以及新柏拉圖和新亞里士多德的批評體系之中，在中國卻並沒有發展出與之相應的諸如柏拉圖的“超驗”理型或亞里士多德的“宇宙”觀。……“客觀性”術語似乎並不適合對中國理論加以描述，因為這一理論從未走到發展這種概念的地步，即一首詩就是“一個其它的宇宙，一個自我的世界，與我們所降臨的世界無關的世界，其目的並非是教育或愉悅，而只是存在”（艾布拉姆斯）。……中國傳統最終似乎將神聖的、精神的或本體的視為自然界所固有的，而非超越自然的東西，因而詩人“神聖”的力量並不會被認為將導致其它宇宙或“客體”……然而會導致完美的“自然”詩性創造——與自然完美地交流。¹³⁴

不同的文化是相互獨立的主體，而一系統的標準也不應以另一系統的標準來作衡量。中國詩歌對此世之真實和盤托出，與西方的韻文迥然不同，歐美詩歌則是尋求表現一個形而上的真實。可是，如果中國的想像是字面的，而西方的想像是隱喻的，那麼這兩者的關係絕非對稱的，因為隱喻的形式可以包含字面的意

¹³³ 吳功正著，《中國文學美學》（上卷），（南京：江蘇教育出版社，2001年，頁241）。

¹³⁴ Richard John Lynn, "Chinese Poetics" in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, eds., Alex Preminger and T.V.F. Brogan, (New York: MJF Books, 1993), p. 188-190; 譯文參見王曉路著，《中西詩學對話》，（成都：巴蜀書社，2000年），頁83-84。

思，而字面的意思卻無法解隱喻的深層義涵。就像其他任何的文學概念一樣，隱喻也是根植於某一特殊的文化傳統之中，並不能從異質文化的隙縫裏去尋求謀合之處。另一位批評家費維廉（Craig Fisk）也持相同的意見，但是他對這種中西文論差異的區分更加仔細：

從總體上看，中國文學批評與西方文論的一般性差異在於三類主要的關注點上：模仿（imitation）、虛構性（fictionality）與文類（genres）。在中國並沒有與亞里士多德模仿論（Aristotelian *mimesis*）或基督圖形（Christian *figura*）相類似的概念，這兩個概念均與時間中的行動再現密切相關。甚且，再現的客體是時間中的一瞬心情，是心靈與周圍世界的狀態相一致。虛構性並非關注完全相類似的理性。儘管在中國文學中，幻想、不真實的和模仿均有其地位，但文學作品通常被批評家理解為似乎是個人的歷史。¹³⁵

儘管中西文學觀有這麼多的差異，但是中國傳統詩論對「象外之旨」的本體探求，處處強調直覺感悟的審美聯想，講究物我合一的神秘經驗，仍與西方象徵主義的論點不謀而合。余寶琳早年以英文譯注品評王維的詩，對中西的象徵主義詩學也有極深入的探討，過了幾年就出版這本中西意象詩學的專著，她對中西文化傳統的理解，才能對此議題作雙向的闡發，有助於兩大詩學傳統的溝通融合。總的來說，余寶琳的中西詩學比較研究，乃奠基於她對中西文學意象論的深入理解，並嘗試為中西詩學對話求同存異，對中國詩學與西方文論的闡釋互鑑，她持著相當樂觀的態度：

中西詩論的相似性超過了它們的差異，只要想一想這兩種傳統中很強的神秘主義傾向，我們就不會對這個事實感到奇怪了。……把它們加以比較，無論對研究中國古典詩學還是對研究現代西方詩學都會有所裨益。首先，它要求我們把兩種理論中突出的可比較的特徵分離出來。而就中國玄學批評和象徵主義來說，這樣做是特別困難的。因為它們的觀念都融合和體現在高度詩化的語言、常見的隱喻之隱喻、矛盾語或直率的牴牾之中。可是如果把這些論題抽取出來加以探討，我們就會不斷指出許多超越歷史和文化界限的觀念——所以它們不是一個時代或地域所獨具的。認識這種相似性，不僅是為了闡明這兩種批評傳統，而更重要的是，為建立關於抒情短詩的跨文化詩學奠定基礎。

準此而言，我以為中西詩學意象論的研究，似可提供一種互看的靈思，而在彼此的眼中求同也要存異。與余寶琳相似，在論及當下漢學研究的問題時，孫康宜堅信異質文化間的相互對話和交流，尤其是在移植西方文論研究中國文學的時候，如能針對本體作適度的修正與調整，則可借鑒他山之石攻錯，進而融會貫通

¹³⁵Nienhauser, Jr., William H. *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. (Taipei:

SMC Publishing Inc., 1986), p.49; 譯文參見王曉路著，《中西詩學對話》，（成都：巴蜀書社，2000年），頁84。

中西文學觀念，定然有助於世界性的文化交流與理解：

今日研究漢學的學者們，在展現中國傳統文化的「不同」特色之同時，他們更應當努力顯示中國研究到底能給西方甚至全球文化帶來什麼樣的廣闊視野？如何才能促進東西文化的真正對話？怎樣才能把文化中的「不同」(differences)化為「互補」(complementarities)的關係？……反而是西方的漢學家們更能站在傳統中國文化的立場，用客觀的眼光來對現代西方文化理論進行有效的批評與修正。我認為有深度的「批評與修正」將是我們今日走向二十一世紀全球化的有力挑戰。¹³⁶

綜上所述，美國的中國古典詩研究深具比較詩學色彩，著名的學者像劉若愚、葉嘉瑩、葉維廉、孫康宜、宇文所安和余寶琳等等，皆能嫻熟地運用各種西方文學理論，來從事中西比較詩學的工作，他們大都精通一種或多種文評方法，並援引為實際批評的參照系統，以為中西詩學對話的基礎。正如錢鍾書所言「鄰壁之光，堪借照焉」¹³⁷，別求新聲於異邦，透過他山之石，確能攻己之錯，從中西文論的相互闡發之中，更能了解本國的文學現象、思想、技巧和理論，並藉此來參與世界比較文學的平行對話。總而言之，余寶琳的中西比較詩學具體陳現於王維詩歌英譯及析評，它是以西方象徵主義詩學和現象學文評為基本架構，再加上她對中西詩學傳統中意象論的深刻理解，並參酌中西文論不同的思想，特別是儒釋道的文學觀念，並將兩大詩學體系中的意象相互闡發比較異同。雖然本文旨在探討余寶琳的中西詩學意象論，以中國古典詩詞學為主要的探討對象，希望能從異質文化的參照中探索中西詩學，文中也談到不少前賢時俊在這方面的貢獻，無非是想提供學界相互觀照的範例，以為相互調整借鑒之用。行文至此，筆者深信余寶琳對中西比較詩學的貢獻，乃是因為她對中西詩學意象論的深刻分析，並嘗試為中西詩學意象論作雙向的闡發和溝通，努力在中西詩學對話中求同存異，她對中國詩學與西方文論之相互借鏡與類比，毫無疑問地，可提供一種跨語際比較詩學研究的典範。

¹³⁶ 孫康宜，《文學的聲音》，(台北：三民書局，2001年)，頁101-102。

¹³⁷ 錢鍾書，《管錐篇，第一卷》，(北京：三聯書店，2001年)，頁166。

參考文獻

余寶琳著作目錄

(一) 英文著作：

Books:

Yu, Pauline. *The Poetry of Wang Wei: New Translations and Commentary*.
Bloomington: Indiana University Press, 1980.

-----, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. Princeton:
Princeton University Press, 1987.

-----, ed. *Voices of the Song Lyric in China*. Berkeley: University of
California press, 1994.

-----, co-ed. *Culture and State in Chinese History: Conventions,
Accommodations, and Critiques*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

-----, co-ed. *Ways with Words: Writing about Reading Texts from Early China*.
Berkeley and LA: University of California Press, 2000.

-----, co-ed. *Longman Anthology of World Literature Volume I&II*. New York:
Longman Inc., 2004

Articles:

-----, “Charting the Landscape of Chinese Poetry,” *Chinese Literature: Essays,
Articles, Reviews*, 20 (Dec. 1998), pp. 71-97.

-----, “Disorientations: Asian Literatures in the University,” *Stanford Humanities
Review*, 6.1 (1998), pp. 44-55.

-----, “Disorientations: Chinese Literature in the American University,” *Surfaces,
No. 5* (Univ. of Montreal, electronic journal), slightly revised version of
preceding item).

-----, “Critical Theory and the Rethinking of Chinese Literary Studies,” *Chinese/
International Comparative Literature Bulletin*, 6-7 (March 1994), pp. 1-11

-----, “The Imaginative Universe of Chinese Literature” (co-authored with T. Hutters),
Masterworks of Asian Literature in Comparative Perspective, ed. Barbara
Stoler Miller (NY: M.E. Sharpe, 1994), pp. 21-36.

-----, “The Book of Songs” and “The Poetry of Retreat,” *Masterworks of Asian
Literature in Comparative Perspective*, pp. 211-221, 222-231.

-----, “Alienation Effects: Comparative Literature and the Chinese Poetic Tradition,”
The Comparative Perspective on Literature, ed. C. Koelb and S. Noakes
(Cornell, 1988), pp. 162-175; trans. by Wang Xiaolu in *Zhongwai wenhua yu
wenlun [Chinese-Foreign Cultures and Literary Theories]*, No. 3 (May 1997).

-----, “Allegory, Allegoresis, and the *Classic of Poetry*,” *HJAS*, 43.2 (Dec.1983): 377-
412; also digested in *Proceedings of the Tenth Congress of the International*

- Comparative Literature Association, II* (New York, 1985), pp. 687-93;
trans. by Cao Hong in *Shennue zhi tanxun: Ying Mei xuezhe lun Zhongguo gudian shige [The Quest for the Goddess: English and American Scholars on Classical Chinese Poetry]*, ed. Mo Lifeng (Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1994), pp. 1-27.
- . "Formal Distinctions in Chinese Literary Theory," *Theories of the Arts in China*, ed. S. Bush and C. Murck (Princeton, 1983), pp. 27-53.
- . "Li Ch' ing-chao and Else Lasker-Schuler: Two Shattered Worlds," *Comparative Literature Studies* (March 1983): 102-14.
- . "Metaphor and Chinese Poetry," *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, III.2 (July 1981): 205-224.
- . "Wang Wei: Recent Studies and Translations," *CLEAR*, III.2 (July 1981): 219-240.
- . "The Poetics of Discontinuity: East-West Correspondences in Lyric Poetry," *PMLA* (March 1979): 261-274.
- . "Ssu-k' ung T' u' s *Shih p' in*: Poetic Theory in Poetic Form," *Studies in Chinese Poetry and Poetics*, ed. R. Miao (San Francisco, 1978), pp. 81-103.
- . "Chinese and Symbolist Poetic Theories." *Comparative Literature*, XXX. 4 (Fall 1978): 291-312; trans. by Chen Yange in *Zhongwai bijiao wenxue yiwenzhi [A Collection of Articles in Translation on Chinese Comparative Literature]*, ed. Zhou Faxiang (Beijing: Zhongguo wenlin chuban gongsi, 1988), pp. 275-300.
- . "Wang Wei' s Journeys in Ignorance," *Tamkang Review*, VIII.1 (April 1977): 73-87.
- . "The World of Wang Wei' s Poetry: An Illumination of Symbolist Poetics," Unpublished PhD. Dissertation, Stanford University, 1976.
- . "Georges Poulet and the Symbolist Tradition," *Criticism*, XVI. I (Winter 1974): 39-57.

(二) 中文翻譯：

- 余寶琳著，〈中國詩論與象徵主義詩論〉，《比較文學》，第30卷第4期，1987年。
- 余寶琳著、曹虹譯，〈諷諭與詩經〉，《神女之探尋》，莫礪鋒編，上海：上海古籍出版社，1994年，頁1-27。
- 余寶琳著、王曉路譯，〈間離效果：比較文學與中國傳統〉，《中西詩學對話》，王曉路著，成都：巴蜀書社，2000年，頁255-271。