

DOI: 10.14137/j.cnki.issn1003-5281.2018.01.024

试论《文心雕龙》的物感符号过程

——以符号现象学观之

彭佳

(四川大学 文学与新闻学院符号学—传媒学研究所, 四川 成都 610064)

【摘要】“物感”说在中国古典文论中占据重要地位,而《文心雕龙》是其代表性著作。《文心雕龙》秉持心物二元模式,以物与人的“道”“气”之相应来解释“物色”如何“相召”,触动人心,从而呈现出能够激发情感的物象。在物象到心象的转换中,经验想象起到了至关重要的作用,而经验想象是文化规约的结果。在心象经由规约性的语言符号生成文学意象的过程中,规约性继续产生作用。随着一系列解释项相继生成,符号接收者对文学意象展开进一步的想象与解释,符号的无限衍义由是形成。

【关键词】“物感”;《文心雕龙》;想象;符号过程

【中图分类号】I206.2/4 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1003-5281(2018)01-0160-06

在中国古典文论的“物感说”体系中,《文心雕龙》有着重要地位。如果说《乐记》着重论述的是符号主体的感物起情过程,那么《文心雕龙》所论及的范围就要深广得多。它不仅讨论心物之间的互动关系,还论及想象的展开在物象到心象再到文学意象之转化过程中的作用,从而建构了完整的感物和符号再现的美学模式。本文从符号现象学出发,对《文心雕龙》的物感符号过程进行讨论,以揭示符号主体在“物以貌求,心以理应”的过程中,如何展开想象,从而完成心象与文学意象的建构以及这种建构如何引发进一步的想象,使得符号的意义生产源源不绝。

一、《文心雕龙》的心物二元范式

《文心雕龙》“物感”说所秉持的是一种心物二元范式,以及心物之间“以类相应”的互动。刘勰

将心物“以类相应”的表现进一步细化,向上推溯到人心与“原道”的同构,向下延伸至“文道”对“原道”的模仿,从而在物、心、文之间建立了更为细致的对应模式。

何为“原道”?提出“道”这一术语的《道德经》有云“人法地,地法天,天法道,道法自然。”不少学者指出,“道法自然”是将“道”本身作为宇宙至高无上的存在,它是终极性的、本源的,是形而上的最高实体。吴澄在《道德真经注》中写道“道之所以大,以其自然,故曰‘法自然’,非道之外别有自然也。”“道”是天地自然产生的本原,无论是自然、人心,还是世间的各种法则,都应当以此为效法的母体。王中江认为,天地万物与人间社会都是“道”所产生的世界,后两者才是前者的体现,而非相反。^[1]“道”作为“万物之所然,万理之所稽”,首先是天地万物形成的根源。《文心雕龙》开篇即写道“夫玄黄色杂,方圆体分;日月叠璧,以垂丽

【基金项目】国家社科基金重大项目“当今中国文化现状与发展的符号学研究”(编号:13&ZD123)。

【收稿日期】2017-11-19

【作者简介】彭佳,女,四川大学文学与新闻学院符号学—传媒学研究所特约研究员。

天之象;山川焕绮,以铺理地之形:此盖道之文也。”这和道家的另一部经典《周易》所描述的天地形成有异曲同工之妙。“在天成象,在地成形”;“夫玄黄者,天地之杂也。天玄而地黄”。而“象”与“形”的生成是由“道”而来的,“形而上者谓之道,形而下者谓之器”。“道”在宇宙和万物的形成中起到了根本作用。

人作为感悟自然的主体,也是“道”之所造。《文心雕龙·原道》有云“仰观吐曜,俯察含章,高卑定位,故两仪既生矣。惟人参之,性灵所锺,是谓三才。为五行之秀,实天地之心。”在天地万物中,唯有“人”才能以自己的身心感受参透天地之道所在。作为由“五行”构成的主体,人是“天地之心”,即天地本是无人格的所在,但有了人心的感受与观摩,就能够被映现和建构出来,而映现和建构世界的原则,或者说元语言,在于“道”本身。由于对世界的映现和构建必须依靠符号进行,尤其是语言符号,因此,“文道”与天地本身生成之“道”就有了对应性,所谓“心生而言立,言立而文明,自然之道也”是也。

正因为“文道”与“天道”之间的对应性,故有“道沿圣以垂文,圣因文而明道”,自然万象之道由文本的创造者以“文”的方式被表达出来,传递给文本的接收者。“文”是由语言符号构成的,其编码规则就是与自然之道相对应的文道。李长庚在讨论《文心雕龙》与太极之关系时就指出,人文之道和自然之道,其来源都在于“气”,太极混沌之气是人文之道的逻辑起点,而其现实起点是《周易》的产生。^[2]这种看法是有道理的:按道家的思想观点,包含人文在内的世间万物都是“道”与“气”的衍生,因此,可以将文道的起源逆向推溯至宇宙的起源;但是在现实中,有了语言才有“文”的出现。也就是说,尽管“文”的编码规则早已暗含在天地之“道”中,但天地之“道”的体现却必须经过对语言符号的组织、对“文”的构建才能实现,所以刘勰才说,“言之文也,天地之心哉”!有了心灵媒介,人类才能对世界进行再现和重构,而语言符号之于天地的作用,就像是心灵媒介之于思想的作用一样,天地万物及其构成之道,都必须依靠语言符号和语言符号构成的“文”来再现和重构,否则,它就只能仅仅是一个逻辑上的起点,是一团混沌的太极之气,而不能建立像《周易》那样经纬鲜明的体系。王夫之云,“道之表见者尽于文”正是如此。

黄伟伦指出,《乐记》的“物感”论之“心感于

物”的起点,在于心与物之间能够“以类相应”,固能“感物起情”。^[3]在《文心雕龙》中,自然之道与文道的应和,表现之一就是“物感”说对于心物之间的“以类相应”论,这一看法与《乐记》的观点是一脉相承的。“五行”源于阴阳两气,是在两气的相摩相荡之下生发的宇宙基本元素,它构成了天地人,也因此让天、地、人之间有了应和,同类相应,互生感震。廖怡蘋就此评论说,“物色之动,心亦摇焉”的基础是人心与万物的交感,而交感的发生在于宇宙的元素、世间万物和人心都是由阴阳五行构成的。“正因为万物之间有这种同构的关系,于是,天有四时、地有五行、人有五性,‘三才’之间就形成了对应并且是互相影响的互感关系,因此人心会因为物的变化而产生感应。”^[4]同源相感相应的心物范式,在《文心雕龙》里得到了进一步的阐述。

《文心雕龙·物色》开篇有言“春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步,阴律凝而丹鸟羞,微虫犹或入感,四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心,英华秀其清气,物色相召,人谁获安?”正是因为阴阳二气在四时的变化激荡,生发出万物景象的变化;而作为由阴阳二气所构成、能够感知“气”之变化的主体,人在物色景象的变化面前,无法无动于衷,其情感必然被唤醒。这种情感反应是随着“气”的不同而对其作出的各种应和,所谓“是以献岁发春,悦豫之情畅;滔滔孟夏,郁陶之心凝。天高气清,阴沉之志远;霰雪无垠,矜肃之虑深”,即是如此。“岁有其物,物有其容”,是说“气”之不同,引起了万物的形式变化,“情以物迁,辞以情发”,而物的形式变化,触发了人的不同情感,并以文字形式表现出来。而文字如何表现情感,则与符号文本创作主体的“气”休戚相关。“气有刚柔”“意气骏爽,而文风清焉”,符号文本发送者的情感与体性必然会影响到文本的风格形式。

任何微小的外物都有可能引发人的审美感受,故有“一叶且或迎意,虫声有足引心。况清风与明月同夜,白日与春林共朝哉”之语,然而,作为创作主体的诗人,对物的体会、再现和情绪表达却不是无章可循的,必须具有综合的能力。首先,诗人要有综合的想象力,在体会到的物象之间游走,所谓“诗人感物,联类不穷”,诗人能够沿着感受到的物象展开带着情感的想象;其次,诗人还要有提炼想象的能力,将丰富的心灵想象转化为最具有代表性的意象,并用文字表达出来。这就意味着,《文心雕龙》所提出的创作过程,其实是一个从感受到想

象、到再现或表现的符号过程。在这样的符号过程中,诗人建构起了带着主体美感与情感感受的世界,即他们自己的周围世界(Umwelt)。

二、《文心雕龙》的物感符号过程

对于以《文心雕龙》为代表的“物感”说与符号世界建构之间的关系,中国学者很早就已经表现出高度的敏感。在《现代美学体系》一书中,叶朗将“人心感物而动”的“审美感”之“感”进行了双重解释,他认为,“感”可以是“‘格也,触也’,就是指人的第一信号系统对外物的感知”,也可以是“动人心也,感与‘撼’通,感就是心有所动”^{[5] (P.159)}。由此,“生理的感知觉信息能引起直接的心理反应,这种身一心之间的对应关系除了有某种自然基础以外,应该还有文化熏陶的因素在作用。这样的‘感动’是一种无需经过‘理解’的同情,就是不必以理解为中介,而直接与形、色、声、温、力发生‘同情’,或者说,直接由形、色、声、温、力摇曳心旌,产生情感反应”^{[5] (P.159)}。

叶朗将物对人心的触动,也就是符号主体对物之形式观相的感知,称作“第一信号系统对外物的感知”,这里所说的“第一信号系统”就是生命符号学所说的“首度模塑系统”(Primary Modeling System)。它不仅仅起到发生和传递生物信号的作用,还在很大程度上决定着符号主体如何用生命体固有的模式去映现外部世界。尽管叶朗不是符号学家,却已经非常敏锐地发现了生理感知和情感反应是人所具有的多重模塑系统共同作用的结果,从而指出心物之间的对应关系除了“自然基础”之外,也有文化因素。的确如此,经由语言与文化而再现的各种自然意象,在长期的文化发展过程中,已经成为可以驱动美感和情感发生的固有象征。洛特曼(Juri M. Lotman)在论及诗歌呈现给读者的印象时说,是藉由感官的感知(sense perception)而发展起来的认知(cognition)形成的^{[6] (P.43)},因此,诗歌的意象才能够唤起人的美感感受。推而广之,外物之于人心的呈现过程莫不如此。这种认知,由于长时间的美感熏陶和浸淫,已经成为了经验中无需经过理性解释和分析而自动引发的情感结果,因此,叶朗才说,人心可以“直接由形、色、声、温、力摇曳心旌,产生情感反应”。它不是解释性的、理性支配的,而是感性的、联想的、想象的,并且,不少学者认为,在这样的符号生产过程中,所产生的符号与

自然物象之间有着形式结构上的对应性。

吴功正的“中国文学美学组合结构说”,就是此种观点的代表。他认为,中国文学美学在结构现象体上,具有内外层交融呼应的特征,从而形成了独特的审美观照方式。“类型性情感形成情感结构后都大致有一个对应性的物象,遂出现稳态意象机制。例如念远之于雁,思乡之于月,送别之于柳,清高之于竹,等等。”^[7]各种作为自然外物的意象,本身并不具有情感维度上的主体性。在这里,吴功正所描述的是自然意象的符号生产中,如何在“前文本”的影响下,激起符号主体的情感与美感反应,从而进行相应的符号与文本表达;而在这个符号与文本生成的过程中,由于既有的文学意象之影响,所生成的符号与文本是基于原有文学语言的再创造,它的表达又进一步强化了符号的情感和美感激发作用。所谓符号形式与情感形式的对应性,看似浑然天成,实则是文化规约的结果。月光激发的,既可以是冷清寂寥的孤独感,也可以是满怀澄净明朗的舒爽情绪,文化与美学本身的偏向影响了外物对主体的情感激发作用。正如吴功正所说的,“这种共感共象结构,一经形成,便大致比较固定……具备了社会意义,是自然的人化和社会化。”^[7]由此可见,所谓中国文学中景象之符号与对象之间自然的结构对应性,并不“自然”,而是规约性的、具有文化的强制性。

对于外物如何在激发人的情感之后以符号的形式来表达意义,借用皮尔斯的解释项三分法,可以一窥究竟。皮尔斯认为,符号的解释项可以分为三种,即情绪解释项(emotional interpretant)、能量解释项(energetic interpretant)和逻辑解释项(logical interpretant),这三者之间的关系是递进的。所谓“情绪解释项”,是“符号的第一种恰当的表意效果”,它是“符号产生的一种感觉。几乎总是有一种感觉存在的,我们将其视为一种理解符号之表意效果的证据”(CP 5.475,即哈佛八卷本《皮尔斯文献》第5卷,第475段,下同)。它是即刻的、直接的情绪反应,是我们“悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春”的感动,它驱动着“献岁发春,悦豫之情畅;滔滔孟夏,郁陶之心凝;天高气清,阴沉之志远;霰雪无垠,矜肃之虑深”的情感生发。就如音乐的高低、疾缓、清重、扬抑能够触动人心那样,不同的自然景物也能够触发符号主体的各种情感,使他们性情摇荡、心神激动。

符号活动是连续的进程,它不会仅仅停留在情

绪或感觉反应的第一步。正如皮尔斯所说,情绪解释项是下一步的解释项,也就是能量解释项的中介(mediation)——符号的进一步表意效果必须经由情绪解释项而产生。皮尔斯认为,能量解释项可以与肌肉(muscular)的运动反应相关,比如,在对“放下武器”这样的命令的反应;但更多时候,它是心灵上的效应(CP 5.475)。他举例说,在一个人对地图进行区域的彩色填涂时,他会不断地反思自己之前进行的填涂是否和后面的规则相符,这种思考就是“能量解释项”(CP 5.490)。照这两个例子看来,主体在感觉之后的行为和分类就是“能量解释项”,它与指示性的产生是相对应的——而指示性意味着身心被驱动而产生的行为——并且,如生命符号学家所指出的,它是记忆的、比较的、联想的^[8],它与想象紧密相关。外物产生的心象在情感的激动之下引发了经验想象,就有了“文之思也,其神远矣”,才能够“万涂竞萌,规矩虚位,刻镂无形”。

在此基础之上,符号主体对物所形成的符号作出了进一步的解释,这就产生了“逻辑解释项”。按照皮尔斯的说法,逻辑解释项“不可能是一个概念的终极的逻辑解释”,而是一种“普遍的应用”(CP 5.476)。在《文心雕龙》所描述的“感物起情而成文”的过程中,从情感解释项到能量解释项,再到逻辑解释项的形成过程,就是从物象到心象(物在心灵中的呈象和起情)、从心象到想象(神思形成)、再从想象到文学意象(成文)的过程。逻辑解释项是应用文字符号对情感与想象的表达,所谓“能量解释项是情绪解释项的效力,就这个意义而言,逻辑解释项是能量解释性的效力”(CP 5.486),正是此理。“比则蓄愤以斥言,兴则环譬以托讽”,“比”“兴”的文学手法就是它们作为逻辑解释项对文字符号形式的普遍应用。

以“比”这一手法为例,它“取类不常”“或喻于声,或方于貌,或拟于心,或譬于事”。物体在心灵中呈现出来的声音形貌,以及它所引发的情感,是心象所在;它所引发的联想、比较、比拟,是想象的作用;而将以“比”的文学手法其形诸文字,则是文学意象的最终形成。这三者在逻辑过程上是渐进的,但由于文学活动、审美活动都是文化累积形成的,因此,在实际过程中,它们是交织并行的。如“声比心”这一点,刘勰以“优柔温润,如慈父之畜子也”为例。洞箫发出的声音温润包容,引发了诗人的温柔情感,使其想象驰骋,在心灵上产生了慈

父教导孩子的感觉,并形成了比喻。而《洞箫赋》的原句则是“故听其巨音,则周流沍滥,并包吐含,若慈父之畜子也。其妙声,则清静厌瘳,顺叙卑达,若孝子之事父也。”诗人之所以作出这样的比喻,盖“科条譬类,诚应义理,澎湃慷慨,一何壮士,优柔温润,又似君子”,是长期的文化规约和美感浸淫使音乐具有了义理,才能激发听者的相应情感和想象,使得比喻形成。而且,洞箫如慈父畜子之声这一文学意象的产生,其基础不仅在于音乐本身的义理性,还在于它与已有文学意象的关系——“澎湃慷慨,一何壮士,优柔温润,又似君子。”自《乐记》始,音乐创作与君子之礼仪就建立了密不可分的关系。因此,在实际的情感与想象生产中,由于前文本影响而产生的种种心灵符号,并不一定严格按照从情感到想象的先后顺序而发生,本文所作的区分只能是从逻辑上而言的。

然而,对于这样的符号过程,有学者也提出了疑问。张淑香就认为,《文心雕龙》中所说的“神思”并非想象,原因有三。其一,“神思”强调思维与生理感觉之间的关系,而想象则大多数时候与潜意识相关;其二,“神思”源于“感物吟志”,而想象不是;其三,“神思”只从“心灵”到“物象”的单向轨道讨论思维的发散,而想象却是多维的,广泛的。^[9]“神思”的确不能够与“想象”完全等同,赵毅衡就认为,想象可以是先验的,亦可以是经验的;可以是日常的,也可以是创造的,甚至是幻想和梦境。^[10]只要满足如下定义,即“想象是人的心灵,在头脑中已在场的经验基础上,把不在场的意义在场化的能力”^[10],就可以视为这一范畴所在。的确如此,以符号想象学而言,先验与经验的想象,包括更倾向于幻想的phantasia,都属于这一范畴。^[11]“神思”固然是“随物婉转”“神与物游”,有着物的在场;但其引发的思绪踟蹰,却是“思接千载,视通万里”,其在经验上构建出来的意义原本是不在场的。因此,“神思”是在想象范畴之内的,童庆炳对此早有专论。^[12]在此基础之上,本文试图进入关于《文心雕龙》“物感”说的重要议题——心物关系与对物的想象。

三、语言符号对意象的拟象： 想象的建构作用

现象学将想象分为先验和经验两大类,物象的呈现与对人心的触动是两种想象共同作用的结果。

在《文心雕龙》中,这两种想象在符号主体的“观物取象”中,起到了重要作用;不管是“情以物兴”还是“物以情观”,先验和经验的想象都是必不可少的,尤其是在将物象转化为意象,再转化为语言符号再现的连续过程中,想象的建构作用都是必不可少的。

前文已经提到,中国道家思想认为“道”与“气”是天地万物的构成要素,人心和万物之间的共构是先验性的。在这个感应的过程中,符号主体必须对物进行取象,所谓“物以貌求”,即符号主体必须将感知到的对象的性质,整合为完整的意象片段,其间,先验想象起到的作用是不可或缺的。而“神用象通”,一方面是说,经验想象的贯通和完成必须依靠大量丰富的意象来实现;另一方面,也意味着基本的先验想象是随着完整物象的呈现而产生的。两种想象力共同发生作用,使得主体能够完整地认知物的自然形象,并且凝练地从“联类不穷”之想象中抽取出外物最具有代表性的鲜明特质来进行描摹和再现。

在这里必须指出的一点是,《文学雕龙》中所说的“联类不穷”之意象,并不是由文字构成的文学意象,而是一种心象(mental picture)。正如胡雪冈所说“刘勰所说的‘意象’,即作者在构思中通过种种感受在内心所形成的形象。在这个意义上,‘意象’即‘意之象’或‘意中之象’,是经过感情所染化了的‘象’,是一种呼之欲出即将物化的内视形象。”^{[13] P.66}此种“内视形象”还处于流动状态,并不完全清晰,是有待于文字符号确立的心理形象。“当文学意象尚处于意识状态的时候,尽管作家能够内视它、观照它……但是,它仍然始终带有某种程度的不确定性,有时甚至还处于某种若明若暗、流动变幻的状态。只有用语言文字将它固定下来,使之成为文学物象,相对说来它才获得了一定的确定性与明晰性。”^[14]

心灵中流动的、尚未完全确立的“内视形象”,就是当前对象不在场,而被思维所建构出来的形象,也就是经验想象的产物。“物沿耳目”,在先验想象统摄下的感观形成了物象;而在此基础上的经验想象使得符号主体能够“切类以指事”“依微而拟议”,翱翔于丰富的物象之间,并予以“取类”,“规矩虚位,刻镂无形”,从而孕造出充满情感、美感和伦理意义的心象。想象看似天马行空,但最终要形成以符号再现的心象,仍要依照一定的准则:首要的准则是“物以貌求,心以理应”,既能在对物

色的沉潜把玩中,穷尽其形貌,而展开对其形态上的想象;亦能以气应物,以情观物,生发联想,“登山则情满于山,观海则意溢于海,我才之多少,将与风云而并驱矣”;还能以理度物,“义取其贞”“德贵其别”,以文化与美学经验的积淀为基础,完成对心象的凝结和构造。胡雪冈认为,“人心营构之象”源于“情之变易”,而“情之变易”是“感于人世之结构”的结果^[15],说的就是这样一个以情感和体验想象缔造心象的过程。在这个基础上,再以符号为载体,对心象进行浸润了情感、美感和伦理色彩的再现。这种再现常常是以象征的方式完成的,它反过来又激发符号接收者的想象,从而使符号之意义在传递中连绵不绝,源源无尽。

刘勰指出,在从心象到文学符号的过程中,对于自然万物的形貌,语言要加以模拟,以求能够最大程度地表达外物引发的情感,所谓“灼灼状桃花之鲜,依依尽杨柳之貌,杲杲为出日之容,漉漉拟雨雪之状,啾啾逐黄鸟之声,嘒嘒学草虫之韵”。这种语言与再现对象的像似性,从渠道而言,是视觉、听觉的。正如徐小霞所指出的“东方认知传统大多属于建基于类比性的动机符号,即再现系统和指涉对象系统在结构上处于对应关系。”^[16]但是,从更深的层次而言,它并非只是生理认知性的,而是规约性(conventional)的,是基于经验想象而非先验想象的。尽管这种语言符号和对象之间的“像似性”在语言的使用者看来非常自然,但这种“自然性”如何生成,却是值得讨论的问题。

卡罗拉(Noel Carroll)在《艺术哲学》(*Philosophy of Art*)一书中提出过一个有趣的问题:古埃及人在画人像时统一遵循正面律,即在侧面的画像上画上人的双眼,这种表现手法和西方油画相比,哪一个与它的表现对象更相似?毫无疑问,现今的观众都认为西方油画的逼真度更高,但卡罗拉却认为,这是因为他们都接受了油画表现手法之规约性的缘故,如果让当时的埃及观众进行选择,他们更可能认为古埃及画像的像似程度更高。因此,他总结道“再现是由规约系统建立了其指涉物的符号……一旦我们习惯了再现的某种既定形式,它就对我们显得很自然。”照卡罗拉的说法,对于哪一种艺术表现更能逼真地再现对象,这取决于观众对这种手法的熟悉和接受程度,归根结底是规约性的问题。语言符号对自然对象的“模仿”也是如此。赵毅衡指出,各种语言的使用者都认为自己所用的拟声词非常逼真,但事实上它们的发音却大相径

庭 盖其原因,是文化的规约性在起作用。^{[17] (P. 86)}由文化的规约性引发了符号与其对象之“像似性”的想象,文化社群中的人由是观之,就会认为符号是高度像似于它的对象的。

《说文解字》云,“依,倚也”,其义本为“倚傍”;《文心雕龙》谓“依依尽杨柳之貌”,用“依依”二字形容杨柳倚风摇摆、柔软美好之姿,是在“依”字的规约意义上建立的形象想象,通过叠字的音韵与意义累加达到形成鲜明意象的效果,其间,想象发挥的作用不可忽视。在“灼灼”“杲杲”“漉漉”“啾啾”“嘤嘤”等叠字意象的形成过程中,这种由基于文化规约性而发生的经验想象,都起到了不可或缺的作用。“皎月彗星,一言穷理,参差沃若,两字穷形,并以少胜多,情貌无遗矣。”叠字所能产生的艺术韵味,是感官渠道的,也是语言的“音乐性”选择,但更大程度上,它所引发的美感想象是文化经验所“规定”的,是语言“普遍理据性”的结果。语言能够激起想象,是因为它的使用者之心象能够对语象进行回应。赵毅衡曾举“无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来”之例来讨论语言何以形成如同山水画卷般的心象,这是语言的符用理据对于符号接收者产生的效果,在对语言的重复使用中,它的象征性已然形成,能够引发人们的无穷想象。语言作为典型的规约符号,它所能引起的想象也必然在很大程度上是规约性的。

童庆炳将“神与物游”视为艺术想象,认为它是从哲学思维到艺术思维的转化,而这种艺术想象的发生,是以知识和经验的积累为前提的。童庆炳指出“艺术想象不是空想,所以要有学识修养、要有理性的准备,要有阅历,要有情致和语言上训练。知识、理论和词语慢慢积淀为‘神与物游’的活跃。用西方的现代心理学看,这是关系到主体的审美‘心理图式’的问题,要求主体的‘神’要有丰富的积累,‘所见出于所知’,‘所想也出于所知’,没有预成的心理图式,‘神与物游’也‘游’不出新的东西。”^[12]由此可见,要以美学的图示为基础对对象进行审美想象,并将这种想象生成的意象用图示中的语言再进行表达;而美学图示是文化经验和规约的重要产物。在文学和艺术创作中,从物象到心象再到文学艺术意象,这样的符号过程是

渐进的,也是循环累积的,而符号的意义与形式如何形成,想象何以展开,尤其在关键的自然文学艺术意象之形成中,它们是怎样被生成出来的,这是值得符号学进一步探询的问题。

[参考文献]

- [1]王中江.老子“道法自然”实义考论[J].哲学研究,2010(8).
- [2]李长庚.太极:人文发展的逻辑起点——《文心雕龙》“人文之元肇自太极”新解[J].天津社会科学,2014,(1).
- [3]黄伟伦.《乐记》“物感”美学的理论建构及其价值意义[J].清华中文学报,2012(7).
- [4]廖怡蘋.《文心雕龙·物色》中的创作历程论[J].辅大中研所学刊,2000(10).
- [5]叶朗.现代美学体系[M].北京:北京大学出版社,1999.
- [6]Juri M. Lotman. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture[M]. London: IB Taurus, 1990.
- [7]吴功正.中国文学美学之精神结构[J].社会科学辑刊,1992(5).
- [8]Kalevi Kull. Vegetative, Animal, and Cultural Semiosis[J]. Cognitive Semiotics, 2009(4).
- [9]张淑香.抒情传统的省思与探索[M].台北:大安出版社,1992.
- [10]赵毅衡.先验与经验的想象日常与创造的想象[J].福建论坛,2015(10).
- [11]彭佳.从符号现象学出发论想象[J].符号与传媒,2017(2).
- [12]童庆炳.《文心雕龙》“神与物游”说[J].龙岩师专学报,1999(1).
- [13]胡雪冈.意象范畴的流变[M].南昌:百花文艺出版社,2002.
- [14]杜书瀛.文学作品的生成——《文学创作美学纲要》片段[J].海南大学学报(社会科学版),1986(4).
- [15]胡雪冈.试论“象”与“形象”[J].古代文学理论研究,1992(16).
- [16]徐小霞.佛教像似符号探究:以大日如来的再现为例[J].符号与传媒,2017(2).
- [17]赵毅衡.符号学原理与推演[M].南京:南京大学出版社,2011.

(责任编辑 李静丽)