

---

November 2018

## "Establishing *Xiang* to Fully Express Idea" and Chinese Aesthetic Culture

Dakang Ma

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Ma, Dakang. 2018. "'Establishing *Xiang* to Fully Express Idea" and Chinese Aesthetic Culture." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (6): pp.14-24. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss6/1>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# “立象尽意”与中华审美文化

马大康

---

**摘要:**“大象”“象罔”并无神秘,实即“非对象性”之状态。人与自然之间从“物我分裂”的对象性关系,经由模仿、想象而建构“物我合一”的非对象性关系,也就进入“大象”之境,由此而体道得意。“立象尽意”就是指由对象性之“象”转换为非对象性之“大象”而体道得意的过程。对“象”与“道”之关系的理解深刻影响着中华民族的文化实践。在文学艺术活动中则体现为“象”与“大象”互换互动互生互释,无论“意象”“意境”“境界”都同时包含着“象”与“大象”,是双方共同构成的张力场,或曰“象—大象”。“象—大象”是中华审美文化的细胞,它生成了中华审美文化的独特品格,也决定着中国古典美学和古代文论独特的思维方式和表述方式。

**关键词:** 言; 象; 道; 意象; 意境; 审美文化

**作者简介:** 马大康,文学博士,温州大学人文学院教授,主要研究领域为美学和文艺学。通讯地址:温州市车站大道777号东游大厦11-2,邮政编码:325000。电子邮箱:mdk@wzu.edu.cn

---

**Title:** “Establishing *Xiang* to Fully Express Idea” and Chinese Aesthetic Culture

**Abstract:** “Daxiang (great image)” and “Xiangwang (beings without trace)” area state of “Non-Objectivity”. Through imitation and imagination, the relationship between human and nature is transformed from object relationship to non-object relationship, which ultimately leads to human understanding of “Tao”. This is the meaning of “establishing *Xiang* to fully express idea”. “Yixiang (image)”, “Yijing (ideo-mood-imagery)” and “Jingjie (state or realm)” are the fields composed of “*Xiang*” and “Daxiang”, which can be called “*Xiang-Daxiang*”. “*Xiang-Daxiang*” is the cell of the Chinese aesthetic culture and it produces the unique character of Chinese aesthetic culture, and also determines the unique way of thinking and expression of Chinese classical aesthetics and ancient Chinese literary theory.

**Key words:** Language; *Xiang*; Tao; Yixiang; Yijing; aesthetic culture

**Author:** Ma Dakang, Ph. D., is a professor in the College of Humanities, Wenzhou University, with research interests focus on aesthetics and literary theory. Address: 777 Station Road, Wenzhou, Zhejiang Province 325000 China. Email: mdk@wzu.edu.cn

---

大凡谈到言、象、意的关系,人们往往会列举《周易·系辞》中的一段话:“子曰:‘书不尽言,言不尽意。’然则圣人之意,其不可见乎?子曰:‘圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言。变而通之以尽利,鼓之舞之以尽神。’”(周振甫264)。《系辞》是对《易》所作的阐释,要真正理解其中的意思,就必须结合原初语境。

## 一、言不尽意

“意”,《说文解字》解释为“志也。从心音。察言而知意也。”段玉裁则说:“志即识,心所识也。意之训为测度,为记。训测者,如论语毋意毋必,不逆诈,不亿不信,亿则屡中。其字俗作億。”

训记者,如今人云记忆是也。其字俗作憶”(段玉裁 506—507)。在《说文》中,“意”与“志”互训,也就是“识”,可解释为“测度”和“记忆”。无论作为哪种意义,都是可以“察言而知意”,并非“言不尽意”。显然,“意”在《系辞》中不是指普通之意,而是特指“圣人之意”,并且只有当圣人之意来自对天意的悟解,那么,这种意才是言不可尽的,因为天意体现着自然之道,而道恰恰是语言无法言说和阐释的。所以,庞朴说:“道无疑是一种意,一种非常大的意。有些意是可以语言表达出来的,而意之所随的道是不能用语言说明的。因此,言不尽意指的是,言语可以充分地表达一些普通简单的意[……]但是,道是无法用语言来说明的[……]所谓言不尽意,是说不能把所有的意都表达出来”(69)。这就是说,“言不尽意”中的言、意之关系,实质上就是言、道关系。

关于言与道之关系,中国古代圣哲有着极为深刻的思考。他们觉悟到语言并非万能,特别是关于唯恍唯忽之道,语言常常显得无能为力。老子、庄子反复强调语言的局限性。孔子虽然很重视语言,也仍然对言与道的关系有所保留,很少直接谈论道。《论语·公冶长》就记载了子贡的看法:“夫子之文章,可得而闻也;夫子之言性与天道,不可得而闻也。”郑玄注曰:“章,明也,文彩形质著见,可以耳目循。性者,人之所受以生也,天道者,元亨日新之道,深微,故不可得而闻也”(《论语正义》98)。《论语·阳货》也记录了孔子与子贡的一段对话:“子曰:‘予欲无言。’子贡曰:‘子如不言,则小子何述焉?’子曰:‘天何言哉?四时行焉,百物生焉,天何言哉?’”(379)。在子贡看来,语言是传述思想和经验的唯一途径;而孔子则不然,他强调举本以统末,认为立言垂教、寄旨传辞都有可能障碍道,他更看重事件过程本身,认为正是在四季运行、百物盛衰,人与自然的直接关联中,天之道得以体现,因此主张修本废言。

在《老子指略》中,王弼对老子的言道观做了深入阐释,他说:“名必有所分,称必有所由。有分则有不兼,有由则有不尽,不兼则大殊其真,不尽则不可以名,此可演而明也。夫‘道’也者,取乎万物之所由也;‘玄’也者,取乎幽冥之所出也;‘深’也者,取乎探赜而不可究也;‘大’也者,取乎弥纶而不可极也;‘远’也者,取乎绵邈而不可及

也;‘微’也者,取乎幽微而不可睹也。然则,‘道’、‘玄’、‘深’、‘大’、‘微’、‘远’之言,各有其义,未尽其极也。然弥纶无极,不可名细。微妙无形,不可名大。是以篇云:‘字之曰道’,‘谓之曰玄’,而不名也”(《王弼集校释》196)。王弼深得《老子》微旨,他认为,语言总是人为地设定概念来分割自然,并主观地说明各种关系,因此,无论运用什么方式来言说“道”,都不能无所遗漏地予以确切表达,甚至连“道”字本身也一样。作为概念化的语言是无力把握混沌不分、周行不殆之道的。所以,老子不得不勉强用“字之”“谓之”的方式旁敲侧击地暗示它,形容它,试图接近它,而不做确定的概念命名和言语阐释。语言分裂了万物间的融洽关系,简化或误释了相生相克的复杂因缘,歪曲了自然的原生状态,阻隔了人与自然的天然交通,也因此遮蔽了道。只要予以言说,道就不再是“常道”;一旦使用语言概念,就会远离真实。既然语言不能言说道,也就无法用语言以尽天意,无法用语言充分表达圣人对天意的领悟。

杜威则对语言与存在之关系提出了类似看法,他说:“存在的直接性是不可言传的。但是这种不可言传的情况丝毫没有任何神秘的地方,它只是表达这样一个事实,即关于直接的存在我们毋庸对自己说什么,也无法对别人说什么[……]直接的事物可以用字句指点出来,但不能被描述或被界说出来[……]自然具有最后性,正如它具有关系性一样”(56—57)。杜威认为,人的经验是在生存活动中、在自然内部并与自然的亲密关系中形成的,经验活动与经验对象是统一的、未被分裂的,这种具有连续性的、不可言传的原初经验,其实就是我们对道的领悟。言辞的作用仅仅是将这种领悟指点出来,暗示人去亲身体会,而不能将其直接言说出来。

道只能是在人与自然相接相融的过程中,在天人合一的境界中,在一种非对象性的亲密关系中加以体验和领悟的。可是,语言却不仅区分万物,还以概念将原本密切关联、浑整一体的自然强行拆分开来,扭曲了自然及万物的本相,更为严重的是把自然转变为人的对象,在人与自然之间制造了裂罅,因此,语言不仅不能言说道,甚至可以说,正是语言堵塞了体道悟道的路径。

## 二、立象尽意

言固然不能尽意,那么“象”究竟能否尽意?其实,只要我们把“象”视作“感性对象”“形象”,也就在人与象之间制造了分裂和隔阂,我们同样无法循此去体道尽意。道本无形,我们是不能通过观察有形之象而把握无形之道的。道是不能借助于感知、观察、分析、认识等对象性活动来把握的,任何对象性活动都只会将人隔绝于道之外。老子说:“道之为物,唯恍唯忽。忽恍中有象,恍忽中有物。窈冥中有精,其精甚真,其中有信”(朱谦之 88—89)。那么,“忽恍中有象”之“象”又是什么样的象?老子也有解说:“是谓无状之状,无物之象,是谓忽恍”(54)。这就是说,虽然道与象相关,但是,这个能够体道之象却是“无物之象”,它唯恍唯忽、无形无状、混沌不分,却又无处不在、周流不息。这不是感官可以感知的感性对象,而是“大象无形”中的“大象”,只能是“非对象性”之象。当人与自然相谐相融,并臻于物我合一、无物无我之境,此际,自然也就不再是人的感官对象、意识对象,而成为无物无形无像之大象,成为非对象、非客体。这种非对象性的大象与人相混成,相互间消除了所有距离和隔阂,人无法依仗感知、观察、分析、认识的方式去把握,也不必依仗感知、观察、分析和认识,而是涵泳其间,沉浸其中,通过体验、直觉来直接悟解道。道融贯于自然之中,唯有人与自然相同一,顺应自然之道,才能悟解自然之道。因此,所谓“大象(象罔)”并非什么神秘的东西,而是指非对象性之状态。在这种物我合一、无物无我之状态中,不仅物与我之边界消融了,任何边界亦不复存在,“象”也就转化为渺无边际之“大象(象罔)”。所谓道即“无”,也并非指一无所有,而是说,道不是作为人的感官对象、意识对象而存在,道是非对象性存在,只能借助于非对象性关系,也即大象来把握。对于人之感官对象、意识对象来说,道即无,也即混沌。一旦人以语言来言说道,它就只能蜕变为被言说的对象,或者以人之感官来感知,它也成为感知对象,势必与道相隔膜。被言说和被感知的只能是对象,只能是“有(包括实有和虚构)”,而不是“无”,已经不再是那个无形无状无限的非对象性之道了。

问题在于:《系辞》中所说的象是指有形有状

之象。“见乃谓之象”(周振甫 261)。“天垂象,见吉凶,圣人象之”(263)。“是故夫象,圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象”(265)。上述种种,或指感官可以感知的感性对象,或指对感性对象的模拟,或指模拟而成的形象,但是,无论哪一种都属于对象性之象或与对象性之象相关联。那么,这样一种象又如何能够体道尽意?

象,《说文解字》解释为:“南越大兽,长鼻牙,三年一乳。象耳牙四足尾之形”(段玉裁 464)。古代乐舞有《三象》或称《象》。《吕氏春秋·古乐》载:“成王立,殷民反,王命周公践伐之。商人服象,为虐于东夷。周公遂以师逐之,至于江南。乃为《三象》,以嘉其德。故乐之所由来者尚矣,非独为一世之所造也”(高诱 毕沅 107—108)。《三象》是周公征战于江南获胜后制作的乐舞,以此来彰扬自己的功绩;并且这种乐舞不可能一无所本,而应该是在原先流行于江南的乐舞的基础上改造的,具有巫术仪式的性质,只不过此后演变为周王朝的礼乐得以传承。《礼记》中对《象》多有记载,如《礼记·内则》:“十有三年,学乐诵《诗》,舞《勺》。成童,舞《象》,学射御”(陈戌国 209)。《礼记·祭统》:“夫大尝、禘,升歌《清庙》,下而管《象》,朱干玉戚以舞《大武》,八佾以舞《大夏》,此天子之乐也”(384)。

郭令原认为:“《三象》舞可能是南人自己使用的舞蹈,并非周公所自作。只是周公征服商人以后引进过来的[……]古代征服者在征服了敌人之后,往往不仅将对方的财产掠夺过来,同时也附着掠夺对方的文化精神财富”(73)。象作为一种大兽,因其巨大的形体和力量而令南人崇拜,并成为原始仪式的模仿对象。就在《象》舞仪式中,模拟者不仅装扮、模拟、效法和想象大兽象,而且在载歌载舞进入高潮时,模拟者在想象中似乎直接就成为象,与象融合一体,因此获得神奇的力量。在《象》舞中,象同时被赋予三层意义:一是指大兽象或象之形象,也可泛指其他具体可感的形象;二是装扮、模拟、效法、想象大兽象的外形和动作;三是在模仿和想象过程中模拟者仿佛直接成为象。这最后一层意义是指进入沉醉的高峰体验,这种体验令模拟者与想象之象俱化,融合一体,也就是迷狂和直觉状态,以及列维-布留尔所说原始思维中的“互渗”现象。当人与象融合一体之际,象也就不再是人的观看对象或模仿对象,

而成为人本身。从意向性关系角度来说,这个与人相混成的象已经不再是感官和意识的对象,而蜕变为与人一体的非对象性之象,成为“大象无形”之大象,成为无形无状无像之“无”,也因此蕴含着自然之“道”。在这个过程中,模拟者想象自己成为象是个极其重要的关键。正是在仪式这一独特空间和独特氛围中,人的无意识经验得到激发和释放,由此生成想象,模拟者终于在想象中与模拟对象相合一,实现了意向性关系的转换,象也就不再是外在于人的对象,象成为人自身,人因此获得了象的力量。

古人用卦爻来卜测天意,原本就属于巫术仪式,离不开原始思维,一种物我“互渗”的非对象性“思维”。无论占卜与同属于原始仪式的《象》舞是否曾经互相依附,由于心理过程的相似性,象的这三重意义就很自然地被比附于占卜活动:用卦爻模拟天象和自然物象,就如同模拟象舞,可以引导模拟者与自然融合为一体,而一旦与自然相融合,人也就领悟了天意,领悟了道。这就是古代圣哲体道悟道的必由之路。因此,爻、卦之所以又称为爻象、卦象,就因为它是天象和自然物象的模拟,并且通过模拟和想象,达到与自然相契合,浑然一体,由此悟解天意,把握自然之道。在《周易·系辞》的具体语境中,“立象以尽意”之“象”就只能是指同时包含上述多重意义的爻象、卦象,当然,它也衍生为其他能够引起非对象性活动的象。

庞朴说:“从认识论的角度简单地说,象就是没有形状的形象。有形状的是形;没有形状的形而上的东西是道;在形和道之间,我们可以设定有象”(73)。庞朴极其敏锐地指出想象之象处在形与道的中介位置,以及它的关键作用。但是,仅仅“从认识论角度”是无法对“象”做出正确阐释的:人通过想象而进入无物无我状态,由此而直觉地把握道,这恰恰超出了认识论的藩篱;并且也不能简单地把“象”等同于“没有形状的形象”,象具有多重涵义,它有一个从对象之象、有形之象,经过模拟和想象而转变为非对象之大象、无形之大象的过程。正是以想象为中介,人与对象相融合,并导致对象之象转换为非对象之大象。其间,存在着对象性关系(物我分立)转向非对象性关系(物我合一)的意向转换,而想象则起着不可或缺的桥梁作用,并且这种转换就是随着想象展开和深化的过程发生的。王弼对此有精辟阐释,他说:

“形必有所分,声必有所属。故象而形者,非大象也;音而声者,非大音也。然者,四象不形,则大象无以畅;五音不声,则大音无以至。四象形而物无所主焉,则大象畅矣;五音声而心无所适焉,则大音至矣”(《王弼集校释》195)。人无法凭空地悟解道,恰恰是借助于有分有属有限的象(形、声)的逗引、启发和诱导,激发人的无意识经验,展开人的想象,消歇蛮横的主体性,进而融入无分无属无限之大象、大音境界,置身于非对象性关系,直接存在于道之中去领悟道。

海德格尔深受中国古代老庄思想的影响,他痛感到自从人类的“主体性”生成之后,人与自然的关系就被疏离了,自此,自然成为人的“对象”,不再与人亲密无间了。正因如此,世界被遮蔽,人与真理失之交臂。针对这种状况,海德格尔把本体论的核心问题“存在者”更替为“存在”,并意图借助于“此在在世”的整体关系来改变人与世界的疏离状态,通过人“亲在”于世界而体验世界,让大地敞开,让真理显现,让人直接领悟世界。<sup>①</sup>其实,“此在在世”之所以能够领悟真理(道),就因为在此过程发生了意向性关系之转换,人与世界之间由对象性关系重新复归为非对象性关系,世界由对象之象转而变为非对象之大象,从而为人提供了体道悟道的契机。

### 三、得意忘象

王弼《周易·明象》说:“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”(《周易注校释》284—85)。爻象、卦象虽然是对天象、自然物象的模拟,却是高度抽象化的象,它变化多端、模糊不定的意涵,需要言辞加以阐释和充实。言以其相对明确的意义阐明和丰富了象,而象却是以其动态的方式接纳这众多错综意涵,同时在仪式氛围中激发起无尽的想象,并进入大象之境体道得意。所谓“忘象”即由象而跃入大象,从有而跃入无,从物我分裂的对象性关系转而进入物我合一的非对象性关系。在王弼看来,象是具体的、有限的,而言则更受到概念的樊笼,它们虽然为进入大象之境提供了契机,却会限制人,拘囿人,因

此必须超越概念化的言和具体的、有限的象,由“忘言”而潜入具体生动之象,由“忘象”而潜入大象之境,唯此,才能够体道得意,所以他与庄子一样,强调“得意在忘象,得象在忘言”(285)。

对于以“得道”为指归、意在把握“道”的哲学思考来说,作为对象之象总是对道的一重阻隔,是一道必须逾越的壁障。专注或留驻于有形有状有限的对象之象,势必与道相背离,就不可能真正悟道、得道。为此,庄子提倡一种与仪式情境相适宜的“心斋”和“坐忘”状态。《庄子·大宗师》有一则女偶向南伯子葵谈论如何“闻道”的故事。女偶曰:“恶!恶可!子非其人也。夫卜梁倚有圣人之才,而无圣人之道,我有圣人之道,而无圣人之才,吾欲以教之,庶几其果为圣人乎!不然,以圣人之道告圣人之才,亦易矣。吾犹守而告之,叁日而后能外天下;已外天下矣,吾又守之,七日而后能外物;已外物矣,吾又守之,九日而后能外生;已外生矣,而后能朝彻;朝彻,而后能见独;见独,而后能无古今;无古今,而后能入于不死不生。杀生者不死,生生者不生。其为物,无不将也,无不迎也;无不毁也,无不成也。其名为撝宁。撝宁也者,撝而后成也”(王先谦 刘武 61—62)。所谓“外天下”“外物”“外生”即中止自己的感官和心智活动,把社会和自然万物,乃至个体自身的生命存在都排除于意识之外。实质上,这就是悬置了所有对象性活动,因为不仅对外物的感知属于对象性活动,就连对自我生命的意识,也仍然是把自我生命作为对象来看待,都必须加以悬搁。唯有排除所有对象性关系,才能开启物我合一的非对象性关系,由忘我而进抵与物俱化、浑融一体的澄明之境,洞幽见独,无古无今,不死不生,随任自然,在纷纭变幻之中执持心灵的宁静,这才是体道悟道的不二法门。一旦建立无物无我的非对象性关系,作为对象之象也就不再显现了,它没入了无形无限的混沌(无)之中而转化为“大象”或曰“象罔”,道则在非对象性关系中自然降临了;与此相反,凡是拘执于种种对象之象,人势必与道相分离、相隔绝、相睽违。象以自身的寂灭完成了体道悟道的使命。

对道的强调和体认不仅是中华民族哲学思想的特征,它几乎渗透于整个古代文化传统,特别是审美文化之中。但是,与上述“忘象”的得意体道状态不同,审美活动则始终处于象与大象互换互

动互生互释之中,处于双方往复运动、交相建构的阶段:象给予人以起兴,以激发,鼓动人经由想象而进抵大象之境,而大象却又反身赋予象以无限意蕴和无穷意味。审美活动是无法舍弃感性形象的。那种以放弃象为代价的体道,只能趋向于“艺术的终结”。因此,审美活动必须往返于象与大象之间,只能是一个边缘性空间和过渡性过程,它处在象与大象共同构成的张力关系中,处在象与大象不断转化的阈限状态中,相互生成,既授予人以生机盎然、昭晰互进的生动形象,又不止于直观形象,而是同时去领受心灵启示,品味形象背后的无穷韵味,悟解形象蕴含的生生不息之道。

在象与大象的密切关系中,中华审美文化又秉有自身的独特性:它不放弃有形之象,却更注重和强调无形之大象。在《论画六法》中,张彦远说:“以气韵求其画,则形似在其间矣[……]若气韵不周,空陈形似;笔力未遒,空善赋彩;谓非妙也。”甚至把“传模移写”视为“画家末事”(俞剑华 32—33)。“气”虽训作“云气”,却与“道”相通,譬如“道分阴阳”,“一阴一阳谓之气”,或者说,气就是道的直接显现,相对于道,气固然具有形而下之性质,却与形而上之道相类似且密切相关,同样是千变万化、捉摸不定、若无形若有形的。从这个角度看,气就是象与大象相互生成的中介状态,既是趋向于道的象,又是蕴含着道的大象。画作之所以能够做到气韵生动,就因为扎根于周流不殆之道,扎根于象与大象相互生成。画论把气韵置于首位,而把形似当作“末事”,也因为以体道为画事之根本。所以,张彦远认为:“意存笔先,画尽意在,所以全神气也”,并进而指出:“守其神,专其一,是真画也。死画满壁,曷如污墁?真画一划,见其生气。夫运思挥毫,自以为画,则愈失于画矣;运思挥毫,意不在于画,故得于画矣。不滞于手,不凝于心,不知然而然”(35—36)。作画恰如女偶“闻道”,必须“守其神,专其一”,不拘执于对象的外在形貌,而重在内在气韵,重在体道悟道,做到“意存笔先”,然后运思挥毫,这才能画出气韵灌注、画尽意在的“真画”。对道的体悟并非某种认知活动,它是在与自然相混成的境况中体验于心灵、铭刻于身体的状态,这种状态无法言说,不知然而然。或者如郭若虚所说:“默契神会”,“得自天机,出于灵府也”(59)。而“真画一划”,又恰如鸿蒙初辟、“象”之始创,正

处在世界从混沌转向澄明的过渡性阶段,勃发创造的冲动,充溢着生气和灵性。

对于中国绘画来说,虽然感性形象必不可少,但它只是潜入大象,进而体道的一个契机、一种暗示,决不能因象而窒碍进抵大象和体道的途径,所以应该尽量简省,能够做到笔简意足,才是上品。甚至可以离形得似、画意不画形,乃至于计白当黑。同时,这也是中国绘画重视“神会”“冥搜”,而不突出“观察”的缘故,因为观察总是一种对象性活动,而神会、冥搜则是人与自然间的沟通和默契。

在《大象无形》中,朱利安深入阐释了中国绘画的“非客体”特征。他极其敏锐地指出,中国画的独特性正在于不突出确定性,也不让欣赏者深入其在场,相反地倾向于让欣赏者脱离“有”而进入“无”,为的是把欣赏者带回到其现实化的上游去体道悟道。因为一切现实化、具体化的同时,也就是个别化,从而剥夺了其他形式,贫乏地作茧自缚,闭塞了其他视角、其他可能。中国绘画之象,往往规定最少,限制最少,窒碍最少,它是通向广漠、通向无限、通向本源的渠道,因此,在中国绘画中,岚气氤氲、雾露浑濛、烟云缭绕往往就成为化解确定性的手法,是虚实交替的过渡性空间,是从有形之象潜入无形之大象的中介。“它们并不提供一种再现目标,而是推动构型上的——能量式——灵性上的(énergético-spirituel)——部署。在我看来,中国文人风景便包括这一点。中国文人并不描画具体物(自然-质料[naturel-matériel]中的)种种具体化过程;他所描绘的是生机载体,而非视觉客体”(368—69)。中国绘画具有“非客体”特征。朱利安敏锐地抓住了中国绘画的独特性,但其论述过程难免存在片面性。中国绘画固然看重非客体性、非对象性,却仍然必须立足于客体性、对象性之象,无法越过象径直去把握大象,因此它仍然是一个从象而导向大象的过渡性空间,是由绘画之客体而衍生非客体的过程,是象与大象双方相互生成,只不过更重视对道的体悟。

不仅绘画,诗歌也一样。《尚书·虞书·舜典》说:“诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和”(陈经 31)。诗歌的最高境界就是要以感性形象来实现“神人以和”,实现人与自然相通相谐,融合为一,由此进抵体道得意之境。苏轼就把诗与画做了比较:“论画以形似,见与儿童邻;作诗必此诗,定知非诗人”(俞

剑华 51)。在《唐诗别裁》中,沈德潜提出读诗解诗之法门:“读诗者心平气和,涵泳浸渍,则意味自出;不宜自立意见,勉强求合也。”在评论陶渊明时则说:“渊明诗胸次浩然,天真绝俗,当于语言意象外求之”(1—2)。中国古代诗歌不仅要创造情景相融、生动感人的形象,而且要追求言外之意、象外之象、景外之景、韵外之致、味外之旨,要引领欣赏者舍弃主体性,转换对象性关系,进入可涵泳、可浸渍、可体验、渺无际涯的大象之境。

#### 四、重释“意象”

在分析了言、象、意之关系后,我们有必要重新阐释诸如“意象”“意境”“境界”等范畴。

人们通常把“意象”解释为主观情志与客观物象相融合的“感性形象”,从表面上看,这种解释并没有错,但是实质上,这个主客观融合的意象却仍然是被作为欣赏和分析的“对象”来看待,仍然是基于一种主客观二元观念的影响,这就势必走向谬误。同样,也不能把意象看作头脑中产生的观念形态的形象,既非表象、心象,也非语象,因为这些含义的所谓意象,实质上仍然是对象性之象,只不过是存在于头脑中的意识之对象。

从根本上来说,意象之所谓意象,就在于它同时兼具有形之象与能够尽意体道的无形之大象,也即兼具对象性之象与非对象性之大象。正是在想象展开的过程,象与大象相互转换、交相生发、交相生成,因此,我们可以将这种边缘性和过渡性状态称为“象—大象”。就在这个边缘性、过渡性空间,人与象相融合,主观情志与客观物象相融合,象与大象相互转换、协同作用,由此生成既蕴含着不尽之意和形而上之道,又玲珑剔透、生机葱茏、余味曲包的“象—大象”,也即意象。意象实质上就是“象—大象”,它同时包孕着多重意义,并因此成为一个处于不断生成中的具有“生产性”的象。在象与大象相互生成的过程,作品也就孳乳出无穷之意和不尽之韵,道因而自行置入作品,孕育于作品。这正是中国传统审美文化,以及古典美学、古代文论的根基之所在、精华之所在。而当我们把意象仅仅视作可欣赏、可分析的感性对象,哪怕是主客观融合的感性形象,或视为头脑中观念形态的形象,实质上就已经蜕变为对象之象,也就偏离了意象的本义,丧失了尽意体道

的可能,遮蔽了意象范畴所蕴含的最具特色的民族文化特征。

在《意象范畴的流变》中,胡雪冈详细梳理了意象范畴孕育、形成、发展和成熟的历史。他认为,王充是第一个提出“意象”概念的人,同时也赋予“意象”以新涵义,使这个概念具有主观的“意”与客观的“象”交相互作用而合二为一的意义(54)。陈良运则在更早时就指出了一个颇为有趣的现象。他是在“意象”与“形象”的对比中来说明“意象”概念的形成及涵义的,并认为,造型艺术所谈的“形象”,是准确意义的形似之象,而“意象”则常常是一个符号,有“象”无“形”。因此,“形象”一词反而比“意象”一词先出现,直至东汉王充《论衡·乱龙》中,“意象”与“形象”在相互有所比较的情况下出现。王充《乱龙》篇说:“天子射熊,诸侯射麋,卿大夫射虎豹,士射鹿豕,示服猛也。名布为侯,示射无道诸侯也。夫画布为熊麋之象,名布为侯,礼贵意象,示义取名也”。对此,陈良运做了解释。他认为,把不同凶猛程度的野兽画在箭靶上,由不同地位的人分别练习射箭,地位愈高,所射之兽愈猛,以权位“示服猛”;反过来说,用不同的兽类来显示权位享有者不同程度的威猛,以此显示权力、权位的大小、高低。“很明显,熊麋之象既非权位者的形象,作为图志,它们又超越了本身的意义,于是成了具有象征意义的‘象’。君臣上下的礼仪寓于兽象之中,因而‘象’以‘意’贵——象征权位和礼仪而贵。‘示义取名’,换言之即‘称名也小,取类也大’,作者立象尽意,观者辨象会意”(175)。其实,王充说的话还包含着更丰富的意涵,这段话构成了多重语义映射。除了陈良运所阐释的意义,熊、麋、虎豹、鹿豕既是画在布上的鹄的,又意味着真实的野兽;而“名布为侯”则将画有兽像的鹄的视为“无道诸侯”,射鹄的就是射无道诸侯,降服无道诸侯。因此,君王在习箭时,不仅具有多重象征性意味,而且实际上就体验着降服猛兽、降服无道诸侯的过程,体验到自己的权威和力量。这是真实行为与象征、想象过程相合一,习箭者全身心融入了既真实又虚幻的境界,造就在场之象与不在场之大象翕合无间,由此获得胜利者、权威者的真切的体验。意象既承接象原有的多重意涵,又更加突出了象与大象相融洽的意味。王充所说的意象,为后来审美及文学艺术活动中的意象范畴提供了

重要基础。

把“意象”直接运用于文学活动的是刘勰。在《文心雕龙·神思》中,刘勰说:“文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色:其思理之致乎!故思理为妙,神与物游。神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机。枢机方通,则物无隐貌;关键将塞,则神有遁心。是以陶钧文思,贵在虚静。疏瀹五脏,澡雪精神。积学以储宝,酌理以富才,研阅以穷照,驯致以绎辞。然后使玄解之宰,寻声律而定墨;独照之匠,窥意象而运斤。此盖驭文之首术,谋篇之大端”(刘勰 245)。刘勰极其生动地描述了文学活动中想象展开的过程,并进而主张,写作必须疏瀹其五脏,澡雪其精神,虚静其心胸,进入一种“玄解”的自然、纯粹之状态。这就恰恰为直觉和灵感创造了条件,实现了“神与物游”之境界。当此之际,意象(象—大象)就呼之欲出了。在谈到“神思”时,张晶说:“‘虚静’乃是一种审美的心胸,对于艺术创作的‘神思’来说,是一个必要的前提。正是因为创作主体通过虚静的工夫,忘却现实的烦恼与利害,达到没有任何遮蔽的‘玄鉴’、‘心斋’,空明沉静,除欲去智,才能与自然对话,与大道玄同。而艺术创作中那种恍惚而来、不思而至,又异常灵妙的思致,却由此而生”(229)。刘勰把意象与庄子笔下的典故“运斤成风”相比拟,正在于强调意象与虚静、与直觉的相关性:意象是蕴涵着幽深玄远之意的象,它不仅是可感之象,而且是直觉中可体道之大象,是对象性之象与非对象性之大象双方相生相成,同样要以体道悟道的“虚静”心胸为前提。

随着仪式活动在日常生活中渐渐褪去原有的神圣色彩,原始仪式也就式微了,取而代之的是文学艺术的审美空间,“象”在仪式空间所形成的多重意义也逐渐流失了。因此,“意象”取代“象”而成为美学、诗学范畴,就重新凸显出想象之形象和尽意含道之大象的多重意义,以此强调它与“象”之间的区别,强化后两层涵义的共存共生。甚至在漫长的历史流传过程,意象所包含的非对象性的体道之大象这层意义也日渐淡薄,以致又常常被今人误释为主观情志与客观物象相融合的感性形象。

## 五、“意境”新解

“意境”“境界”<sup>②</sup>作为诗学范畴的流行跟佛教思想在中国传播分不开。佛教经典在被翻译的过程中,不可避免地融入中华民族自身的理解,这就使得佛教经典更容易为中华文化所接纳。特别是《华严经》的翻译和传播对中华民族审美意识的影响更大,“境”“境界”也因此得以流行。钱志熙指出:“使得境从一个实指的地理性的空间名词转化为抽象性虚拟空间,尤其指称心灵、意识、精神事物性质对象的最重要的词源演变条件,还是缘由佛学的境况、境界说的流行。境、境界是佛学中的一个重要范畴[……]其基本的内涵有二:一是指由心识所产生的一种对象[……]二是指修法、悟道的种种境地”(19)。陈望衡则直接阐述了《华严经》的影响,他认为:“境界,不仅是虚与实的统一,既实又虚,而且这其中极为丰富的一切,也是有序的[……]自在与秩序、自由与必然的冲突在境界中消失了,自在即秩序,自由即必然。《华严经》讲的这一切,当然是属于佛教的,却也是通向审美的。正因为如此,佛教的境界观成为中国美学境界观的重要来源”(38)。境、境界这种既是心识所生之对象,又作为修法悟道之境地,以及虚与实、自在与秩序、自由与必然相统一的特点,使得它与中国古代审美观相互契合。比较而言,意象之“象”固然可以指称“景象”“境象”,却常常拘限于单一的感性形象,并难免为物象所牵绊;而“境”则指相对阔大幽远、可居可游的生存空间,在佛教思想的影响下,更凸显其心灵性,乃至于虚幻空间,并因其巨大魅力而吸引人投身其间,陶醉其中。甚至可以说,境是在人与象、象与象交互作用中不断衍生的无限世界,“境生象外”,也就是由实而入虚,虚实结合,情与境谐,意与境谐,从有限的象而生成了没有边界、意义丰盈弥漫的境,由此就进入大象之境,进入体道悟道之境。从这个角度看,较之于“意象”这一范畴,“意境”“境界”似乎更能赅括审美活动,特别是诗词的本根。所以,王国维说:“词以境界为最上。有境界则自成高格,自有名句”(王国维 191)。又说:“沧浪所谓兴趣,阮亭所谓神韵,犹不过道其面目;不若鄙人拈出‘境界’两字,为探其本也”(194)。

无论意境或境界,在中国美学和诗学中都不

仅仅是指主观情感与客观境象相结合的“审美对象”,而且是指身心得以安顿的境地。它召唤人深入其内,逍遥其间,实现人与境相拥相融,境由此转而成为生存活动和心灵活动本身,成为“非对象”之境。因此,意境、境界本身即虚实相生、有无相生,对象性关系与非对象性关系之间交互转换的一个过渡性的动态空间。王昌龄有“物境”“情境”“意境”之说:物境指处身于境,视境于心,了然境象,得其形似;情境指张于意而取于身,然后驰思,深得其情;而意境指张之于意而思之于心,则得其真(王昌龄 316—17)。“三境说”分别说明了三种不同层次的诗学境界:形似、情深和真。真即最为玄妙的得道境界,这是一个心与物游,由物境而进入情境,再进入意境的不断衍生和深化的过程,并在物我相融的状态中得道悟道。在这个过程中,境从外在的物境,转化为内在的心境、情境,最终物我相融而成为非对象、非客体的悟道之境。因此,意境就是对象性之境与非对象性之境共同生成且充满着张力关系的场域。

严羽对盛唐诗人有很高的评价,他说:“盛唐诗人惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处莹澈玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷”(郭绍虞 170)。这种宛若空中音、相中色、水中月的境界并非只是物境、心境、情境或虚境,它同样包含着非对象性之境,我们只可以通过直觉和悟解的方式去把握它,而不可能把它置于眉睫之前。凡是可置于眉睫之前的都是对象性之境,即便是心境、情境、虚境也都仍然是意识之对象,而诗歌的非对象性之境则需要我们沉浸其中,咀嚼品味,亲身体验,追寻直截了当的直觉和悟解,所以严羽说:“唯悟乃为当行,乃为本色”(170)。对于绘画来说,宗炳所说“圣人含道映物,贤者澄怀味像”(俞剑华 583),恰恰也揭示了道与象之间的复杂关联。

在《中国美学史大纲》中,叶朗指出,先秦出现了“象”这个范畴,到了唐代,“意象”作为标示艺术本体的范畴,已经被文人比较普遍地使用了。唐代诗歌高度的艺术成就和丰富的艺术经验,推动唐代文人从理论上对诗歌的审美现象作进一步思考,提出了“境”这个新的美学范畴,并最早出现于王昌龄的《诗格》。“‘境’作为美学范畴的提出,标志着意境说的诞生”(265)。叶朗还针对司空图《二十四诗品》,精辟阐述了“意境”的核心意

涵：诗的意境必须体现宇宙的本体和生命。“‘境’就是‘象罔’，也就是司空图说的‘象外之象’、‘景外之景’。所以诗的意境不能局限于孤立的、有限的‘象’，而必须超出‘象’”(274)。“‘意境’不是表现孤立的物象，而是表现虚实结合的‘境’，也就是表现造化自然的气韵生动的图景，表现作为宇宙的本体和生命的道(气)。这就是‘意境’的美学本质”(276)。“境”是体现宇宙本体和生命、体现道的“象罔”，也就是老子所说的“大象”，它从有形有限的对象性之象，转换为无形无限的非对象性之象罔或大象，包孕着自然之道，具有形而上的性质，但是，同时又不离弃具体生动、生生不息之象。在“象—大象(象罔)”构成的张力关系中，它不断地生产着，孕育出象外之象、意外之韵、韵外之致、味外之旨……以至于无穷。

朱光潜对意境也有极好的阐释，他认为：诗的“见”必为“直觉”，即直接对形象的感性认识，并且诗的境界在刹那中见终古，在微尘中显大千，在有限中寓无限。“每一首诗都自成一种境界。无论是作者或读者：在心领神会一首好诗时，都必有一幅画境或一幕戏境，很新鲜生动地突现于眼前，使他神魂为之勾摄，若惊若喜，霎时无暇旁顾，仿佛这小天地中有独立自足之乐，此外偌大乾坤宇宙，及个人生活中一切憎爱悲喜，都象在霎时间烟消云散去了。纯粹的诗的心境是凝神注视，纯粹的诗的心所观境是孤立绝缘，心与所其观境如鱼戏水，忻合无间”(185—86)。诗是具体可感、鲜明生动的画境、戏境，它摄人魂魄，令人忘乎所以，刹那间从直面画境戏境的状态，转而投身境内，如鱼在水，涵泳其间，体验永恒。这就是说，唯有当心与境“忻合无间”，唯有建立物我合一的非对象性关系，我们的直觉就把握了道，于是，在刹那中见终古，在微尘中显大千，在有限中寓无限。其实，无论直觉或悟解都被视为一种非理性的心灵活动，它们犹如大象、象罔，是因人与象、境相互融合，构建非对象性关系之状态。正是在这种非对象性的物我相融关系中，人体验着自然之境，直觉和顿悟了道。

叶嘉莹曾从现象学、阐释学角度解释中国词学，并对“境界”做出现象学的解说。她认为：“所谓‘境界’，实在乃是专以意识活动中之感受经验为主的。所以当一切现象中之客体未经过吾人之感受经验而予以再现时，都并不得称之为‘境界’”(60—61)。西方现象学虽然主张消除主客

体的分裂状态，着眼于主体与客体间的意向性关系，但是，它仍然瞩目于人的意识活动。正是受到现象学的影响，叶嘉莹也把“境界”纳入“意识活动”中的某种感受经验。但是，作为一位擅长于传统文学欣赏实践的学者，她又觉悟到这种解释所存在的问题，并指出“‘境界’一辞虽也含有泛指诗歌中兴发感动之作用的普遍的含义，然而却并不能便径直的指认为作者显意识中的自我心志之情意，而乃是作品本身所呈现的一种富于兴发感动之作用的作品中之世界”(64—65)。作者“于不自觉中流露了潜意识中的一种心灵之本质”(64)。按照现象学的观念，人的意识总是关于对象意识，一旦从现象学角度把感受经验视作意识活动，就无可避免地堕入对象性关系之中，尽管现象学反对主客观相互对立和分裂的观点，却始终无法抹去其间的裂隙；而事实上，在诗词欣赏活动中，那种最撼动心灵的状态却是那些将我们深深融入其内，触动心灵深处又无法言说的状态，这是一种与物俱化、无物无我的非对象性关系，在这种关系中，我们所获得的感受经验恰恰是“潜意识的一种心灵之本质”，是对道(无)的解悟。这种潜意识的心灵之本质是在物我两忘的非对象性关系中生成的，是经由大象、象罔而获得的，它就是生命之本质和自然之本相。人对自然的无意识状态，也就是无物无我的相融状态，是人与自然充分和谐的状态，人自由地逍遥于自然之中，而道就已经了然于胸了。从中，叶嘉莹觉悟到王国维何以提出“词以境界为最上”并以此作为评词之标准的主旨所在。

很显然，叶嘉莹是极其敏锐的。尽管在理论上她没有跳出西方现象学的樊笼，而在欣赏实践中却准确把握到诗词活动最内在，也最富于民族特征的状况：由物我分裂的对象性之象进抵物我合一的非对象性之大象而体道悟道的境界。王国维的“境界说”之所以高出于其他论词评词者，之所以是对中华传统文化的创造性发明，就在于他抓住了这个根本。在《人间词话》中，王国维提出了两种境界：“有我之境”和“无我之境”。他说：“有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物”(王国维 191)。假如换一种术语来表述，有我之境似接近于西方现象学中的“主体间性”，而无我之境则等同于中国传统诗学所说的“无物无我”的

境界。尽管这两种境界都是从对象性关系向非对象性关系之转换,但是现象学,以及叔本华等其他西方学者仍然拘泥于主体和意识这个角度来思考问题,并没有彻底弥合主客体之间的裂隙。只要目光聚焦于主体和意识,即便把客体或意识对象视作交互共存的平等主体,那也仍然无法消除其间的裂隙。唯有在无物无我的境况下,物我之间的所有隔阂才被完全拆除。王国维确实从叔本华等西方思想中汲取营养,扩大了自己的理论视野,他对两种境界所做的区分,就得益于西方理论的启示,然而,却是以中华民族的智慧 and 思维方式紧紧抓住传统文学的关键问题和根本特征,其理论仍然隐含着对“象”“大象”“道”之关系的深刻理解,特别是他的三种境界说,其间流溢着中华审美文化的血脉。王国维所说文学活动既“出乎其外”又“入乎其内”,则正是我们所指出的对象性关系与非对象性关系间的交互转换,取决于“象—大象”所构成的张力场。无论王国维从西方获得多少思想启示,只要他抓住中华审美文化的关键问题和根本特征,其理论就已经汇入了中华文化传统。

可以说,“象—大象”就是中国传统审美文化最核心的“细胞”,是尽意体道的必然途径,无论意象、意境或境界都同时涵容着这两个方面。它不仅生成中华审美文化的民族品格,生成艺术和文学的独特性,同时也深刻揭示了美学、文学最核心的问题,规定着中国古典美学和古代文论的独特形态。正是“象—大象”这个文化细胞决定了中国古代美学和文论的思维方式和表述方式,决定了美学和文论范畴必须具有包容性和弹性,并注定它必然放弃理性分析和逻辑体系而瞩目于体验、品味、悟解和诗性言说。

需要说明的是,本文所说“道”是针对道的本义而言,也即老庄之所谓道。当道变身为“圣人之意”,就已经潜伏着被僵化的危机。尽管圣人有可能体道悟道,但是,一旦将圣人之意等同于道(真意),也就势必放弃对道本身的不懈求索,转而不断地去揣摩和阐释圣人之意,述而不作,把无限的生生不息之道改造为有限的固化之意,由此窒息思想创造,铸就民族心理惰性。应该说,文以载道(真意)本身并无不可,而且可以说,它体现了中华传统文化所追求的最高境界,其病只在于把道曲解为圣人之道理。

#### 注释[Notes]

- ① 出于西方语言中心主义的思维惯性,海德格尔把人与自然的分裂状态归罪于“技术”,并寄希望于诗性语言。其实,语言才是造成人与自然分裂的根本原因,技术是在世界对象化之后,人类为重新弥合这种分裂状态才设立的,尽管事实上它反而加剧了人与自然的分裂。至于诗性语言何以可以显现真理,请参阅马大康《文学行为论》(北京:中国社会科学出版社,2017年)。
- ② 意境、境界是两个意义有所差别的诗学范畴,张郁乎对其做出这样的辨析:“‘意境’略同于虚存义上的‘境界’,而并不具有‘境界’的比喻义。”见张郁乎:“‘境界’概念的历史与纷争”(《哲学动态》12[2016]:92),并且两者形成的时间也不同。但是,这并不妨碍本文将它们放在一起讨论。

#### 引用作品[Works Cited]

- 陈良运:《中国诗学体系论》。北京:中国社会科学出版社,1992年。
- [Chen, Liangyun. *Chinese Poetics System Theory*. Beijing: China Social Sciences Press, 1992.]
- 陈望衡:“《华严经》对中华意识建构的意义”,《西北师范大学学报(社会科学版)》3(2016):36—42。
- [Chen, Wangheng. “The Significance of Huayan Sutra for the Formation of Chinese Aesthetic Consciousness.” *Journal of Northwest Normal University (Social Sciences)* 3 (2016): 36—42.]
- 陈经:《尚书详解》第一册。北京:中华书局,1985年。
- [Chen, Jing. *Annotations to The Book of Documents*. Vol. 1. Beijing: Zhonghua Book Company, 1985.]
- 陈戍国:《礼记校注》。长沙:岳麓书社,2004年。
- [Chen, Shuguo. *Critical Annotations to Rituals*. Changsha: Yuelu Press, 2004.]
- 段玉裁:《说文解字注》。北京:中华书局,2013年。
- [Duan, Yucai. *Explaining and Analyzing Characters*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2013.]
- 杜威:《经验与自然》,傅统先译。南京:江苏教育出版社,2005年。
- [Dewey, John. *Experience and Nature*. Trans. Fu Tongxian. Nanjing: Jiangsu Education Publishing House, 2005.]
- 高诱 毕沅:《吕氏春秋》。上海:上海古籍出版社,2014年。
- [Gao, You, and Bi Yuan, eds. *Lü's Spring and Autumn Chronicles*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2014.]
- 郭令原:《先秦时代几个主要文论范畴的研究》,博士论文。西北师范大学,2003年。

- [ Guo, Lingyuan. *Research of Several Import and Literary Theory Category before the Qin Dynasty*. Ph. D. Diss. Northwest Normal University, 2003. ]
- 郭绍虞主编:《中国历代文论选》中。北京:中华书局,1962年。
- [ Guo, Shaoyu, ed. *The Anthology of Chinese Literary Criticism*. Vol. 2. Beijing: Zhonghua Book Company, 1962. ]
- 胡雪冈:《意象范畴的流变》。南昌:百花洲文艺出版社,2002年。
- [ Hu, Xuegang. *The Evolvement of Category on Yixiang*. Nanchang: Baihuazhou Literature and Art Publishing House, 2002. ]
- 朱利安:《大象无形:或论绘画之非客体》,张颖译。开封:河南大学出版社,2017年。
- [ Jullien, Francois. *A Grand Image is no Form; or non-Object in Painting*. Trans. Zhang Ying. Kaifeng: Henan University Press, 2017. ]
- 刘勰:《文心雕龙》,《文心雕龙译注》,王运熙、周锋译注。上海:上海古籍出版社,1998年。
- [ Liu, Xie. *Dragon-Carving and the Literary Mind. Annotated Dragon-Carving and the Literary Mind*. Eds. Wang, Yunxi and Zhou Feng. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1998. ]
- 庞朴:《中国文化十一讲》。北京:中华书局,2008年。
- [ Pang, Pu. *Eleven Lectures on Chinese Culture*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2008. ]
- 钱志熙:《唐诗境说的形成及其文化与诗学上的渊源》,《文学遗产》6(2013):17—30。
- [ Qian, Zhixi. "The Formation and Origin of Culture and Poetics of Yi Jing on the Tang Dynasty Poetry." *Literary Heritage* 6(2013): 17 - 30. ]
- 沈德潜:《唐诗别裁集》。北京:中华书局,1964年。
- [ Shen, Deqian. *A Special Selection of Poems in the Tang Dynasty*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1964. ]
- 王国维:《人间词话》,《蕙风词话人间词话》,王幼安校订。北京:人民文学出版,1960年。
- [ Wang, Guowei. *Poetic Remarks of Human World. Hui Feng Poetic Remarks and Poetic Remarks of Human World*. Annotated by Wang You'an. Beijing: People's Literature Publishing House, 1960. ]
- 王昌龄:《诗格》,《王昌龄集编年校注》,胡问涛、罗琴校注。成都:巴蜀书社,2000年。
- [ Wang, Changling. *On Poetic Composite Structure. A Critical Interpretive Chronology of Wang Changling's Works*. Eds. Hu Wentao and Luo Qin. Chengdu: Bashu Publishing House, 2000. ]
- 王先谦 刘武:《庄子集解庄子集解补正》。北京:中华书局,1987年。
- [ Wang, Xianqian and Liu Wu. *Collected Annotations to Zhuangzi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1987. ]
- 王弼:《王弼集校释》,楼宇烈校释。北京:中华书局,1980年。
- [ Wang, Bi. *Annotation of Wang Bi's Works*. Ed. Lou Yulie. Beijing: Zhonghua Book Company, 1980. ]
- 。《周易注校释》,楼宇烈校释。北京:中华书局,2012年。
- [ ---. *Annotation of The Book of Changes*. Ed. Lou Lieyu. Beijing: Zhonghua Book Company, 2012. ]
- 叶嘉莹:《中国词学的现代观》。长沙:岳麓书社,1990年。
- [ Ye, Jiaying. *The Modern Ideas of Poetry in China*. Changsha: Yuelu press, 1990. ]
- 叶朗:《中国美学史大纲》。上海:上海人民出版社,1985年。
- [ Ye, Lang. *An Outline of the History of Chinese Aesthetics*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1985. ]
- 俞剑华:《中国画论类编》上卷。北京:人民美术出版社,2016年。
- [ Yu, Jianhua, ed. *The Collected Critical Essays of Chinese Ancient Paintings*. Vol. 1. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 2016. ]
- 朱光潜:《朱光潜美学文学论文集》。长沙:湖南人民出版社,1980年。
- [ Zhu, Guangqian. *A Collection of Zhu Guangqian's Aesthetic and Literature*. Changsha: Hunan People's Publishing House, 1980. ]
- 张晶:《美学与诗学——张晶学术文选》。北京:中国社会科学出版社,2017年。
- [ Zhang, Jing. *Aesthetics and Poetics: Selected Works of Zhang Jing*. Beijing: China Social Sciences Press, 2017. ]
- 朱谦之:《老子校释》。北京:中华书局,1984年。
- [ Zhu, Qianzhi. *Annotation of Laozi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1984. ]
- 郑玄 刘宝楠:《论语正义》。上海:上海书店,1986年。
- [ Zheng, Xuan and Liu Baonan. *A Critical Interpretation of The Analects*. Shanghai: Shanghai Bookstore, 1986. ]
- 周振甫:《周易译注》。北京:中华书局,2013年。
- [ Zhou, Zhenfu. *Translation of The Book of Changes*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2013. ]

(责任编辑:王峰)