

王弼“得意忘象”说美学意义辨略

曾永成

“得意忘象”，本是三国魏的年轻哲学家、玄学创始人之一王弼提出的一个哲学认识论命题，后来被引申到审美领域，影响十分深远，余韵繁响，至今不辍。这个命题和与之相联系的“得象忘言”，被人们看作审美心态的至高境界。对于这种引申，从者虽众，然而揆其本义，实与普遍的审美规律终隔一层，不可不加以辨析。

辨一：是“得意而忘象”，还是“得意在忘象”？

在《周易略例》的《明象》章中，王弼阐述了自己对言、象、意三者关系的看法。他说：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言出于象，故可寻言以观象；象出于意，故可寻象以观意。”这里所指的是易卦中的卦辞、卦象和卦义。他认为，言、象、意三者，相递派生，意是最根本的。无论言、象，作为人为的表达工具，最终是为了把意表达出来。他指出了言、象、意之间相因相生的内在联系。正因为“言出于象”、“象生于意”，才可能“寻言以观象”、“寻象以观意”。

他接着说：“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。”在王弼看来，言和象都只是意的载体和工具，除了“明象”以“存意”的作用外，别无任何意义。既然言、象都无非是手段，其目的只在达意，因此，目的既至，手段可弃。正好比过河可以拆桥，得意以后，象与言皆可置于不顾。

他又说：“存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生于意，而存象焉，则所存乃非其象也。”就是说，认识的最后目的在于得意。如果认识止于存言，就不能得象；如果止于存象，就不能得意。为什么呢？因为象是意中生出来的，其用在于尽意，如果只是认识了象，那么所得到的就不是那生于意的象了；言是从象生出来的，如果只是认识了言，那么得到的就不是生于象的言了。显然，这是进一步申说言与象作为工具的中介性和过渡性。在王弼看来，在认识过程中，言与象的全部意义都只是使人明象尽意的工具，而决不能成为认识的终点和目的，否则，便失去其本身的意义了。

王弼还进一步说：“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。”前面把言和象纯然看作意的工具，这里干脆把言与象、象与意相互对立起来。“得意而忘象”变成了“得意在忘象”，“得象而忘言”变成了“得象在忘言”。忘言与忘象，分别成了得象与得意的条件。前面还予以肯定的言、象、意三者之间的内在联系，这里全然为三者的相互对立和排斥

所取代了。

这在玄学家王弼的哲学中，本不奇怪。王弼哲学，贵无贱有。他所追求的宇宙本体，乃是“超言绝象”的“道”。在他看来，这道是“寂然无体，不可为象”（《论语释疑》）的，是“无形，无系，常不可名”（《老子注》）“听之不得而闻，视之不得而彰，体之不可得而知，味之不可得而尝”，“其为物也混成，其为象也无形”（《老子例略》）。他说：“夫物之所以生，功之所以成，必生乎无形，由乎无名。无形无名者，万物之宗也。”（同上）既然作为世界本体的道本来就是“无形无名”、“超言绝象”的，当然只有忘却了一切有形之象和一切有名之言，即一切现象之“有”，才能达到对这“无”的神秘意识了。王弼所谓的“意”，归根到底就是这个作为万物本体的“无”。而且“圣人体无，无又不可训，故不说也。老子是有者也，故恒言其所不足。”（《魏志·钟会传》注引何劭《王弼传》）这样一来，可名之言和可形之象就自然成了无名无形也不可名不可形的“无”的桎梏。就这样，王弼把作为寄“意”的工具的言和象同“意”本身的区别夸大到相互对立的地步，抹煞了它们内在的统一性，从根本上否认了通过言与象去认识意的可能。在他的本意中，岂止过河可以拆桥，而是偏要拆桥才能过河，玄学之玄，真是神乎其说了。

既然如此，后来引进美学的“得意忘象”之说，究竟是“得意而忘象”，还是“得意在忘象”呢？显然，我们从审美对象的言和象所要体味的意，绝不是王弼所说的“无”。如果“得意忘象”之“意”仍是王弼所说的“无”，那么，这个命题就只是表达了玄学家以“无”为美的特殊审美观念，而不具备普遍的理论意义。这样看来，“得意忘象”说自然该是“得意而忘象”的意思了。

辨二：言象之于意，犹筌蹄之于鱼兔吗？

王弼所谓“得意而忘象”，作为他的认识论命题，是把言、象仅仅当作意的工具。论者都认为王弼此说是庄子的“得意忘象”说的进一步发挥。庄子认为：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄。言者所以在意，得意而忘言。”（《庄子·外物》）显然，王弼也把言、象和意的关系，看作筌蹄之于鱼兔的关系一般。既然得筌可以忘鱼，得兔可以忘蹄，目的达到了就可以忘掉工具，当然也可以得象而忘言，得意而忘象了。

但是，正是在这里，王弼这一命题的内涵同审美的规律发生了牴牾，而明白揭示了这个牴牾的是钱钟书。在谈到说理的比喻同诗的比喻的不同时，钱钟书指出：“《易》之有象，取譬明理也，‘所以喻道，而非道也’（语本《淮南子·说山训》）。求道之喻而理之能明，初不拘泥于某象，变其象也可；及道之既喻而理之既明，亦不恋着于象，舍象也可。到岸舍筏，见月忽指，获鱼兔而弃筌蹄，胥得意而忘言之谓也。”（《管锥编》第一册第12页）这也正是王弼所论《易传》中的言、象、意三者的关系。显然，钱钟书对“得意忘言”、“得意忘象”之说是肯定的。他认为，王弼是“恐读《易》者之拘象而死在言下”，才主张“得象而忘言”，“得意而忘象”。用王弼自己的话说：“义苟在健，何必马乎？类苟在顺，何必牛乎？爻苟合顺，何必坤乃为牛？义苟应健，何必乾乃为马？”（《易略例·明象》）之所以如此，是因为在这种论理的比喻中，“象既不即，意无固必，以羊易牛，以鳧当鸞，无不可耳。”（《管锥编》第一册第12页）接下去钱钟书又说：“词章之拟象，比喻则异乎是，诗也者，有象之言，依象以成言；舍象忘言，是无诗矣，变象易言，是别为一诗甚且非诗矣。故《易》

之拟象不即，指示意义之符（sign）也；《诗》之比喻不离，体示意义之迹（icon）也。不即者可以取代，不离者勿容更张。”（同上）这段话包含着深刻明彻而丰富的内容，不仅指出了言和象在文学作品中的重要地位，而且强调了文学作品中的言和象的不可变易性，倘若“变象易言”，则“是别一诗甚且非诗矣。”钱钟书还就王弼所论《易经》举例说：“如《说卦》谓乾为马，亦为木果，坤为牛，亦为布釜；言乾道者取象于木果，与取象于马，意莫二也，言坤道者取象于布釜，与取象于牛，旨无殊也。若移而施之于诗：取《车攻》之‘马鸣萧萧’，《无羊》之‘牛耳湿湿’，易之曰‘鸡鸣喔喔’，‘象耳扇扇’，则牵一发而动全身，着一指而改全局，通篇情景必随以变换，将别开面目，另成章什。毫厘之差，乖以千里，所谓不离者是矣。”（《管锥编》第一册第12页）显然，钱钟书不赞成把王弼的观点向文学领域中引伸。

进一步，钱书钟还指出了文学作品中象和言之所以不可变易的原因。他认为，这是因为论理的比喻是“指示意义之符”，而文学的比喻乃是“体示意义之迹”，前者不即，而后者不离。这一层，正是我们应当特别重视的。

辨三：“指示意义之符”与“体示意义之迹”的区别何在？

同为形象，功能各别，或为“指示意义之符”，或为“体示意义之迹”，这个区别，正体现了文学形象的特殊性。

谈到符号，势必涉及到符号学的问题。用甲物的信息去指称或代表乙物的信息，比如用汽笛声代表火车即将起动车，用红绿灯表示交通关闭等，通常称为信号。符号也是用此物的信息去指代彼物的信息，但它并不意味着所指之物的实存以引起人们的相应反应，而是只代表关于彼物的观念。在《易传》里，一和一一分别是阳和阴的符号，由于一和一一的不同组合，总共构成了六十四卦，各是一种符号。这里，符号只是由主体假定的一个图式，犹如文字符号的情况一样。这种符号，只是指示一定意义的工具。人们可以约定俗成，用不同的符号表示同一个意义，而符号的更换并不影响意义的表达。钱钟书甚至说，《庄子》常常一意数喻，就是为了“防读者之囿于一喻而生执着也”，而“柏格森自言，喻影象殊，则妙悟胜义不至为一喻一象之所专擅而僭夺”（同上，第13—14页）。他于是又说：“是故《易》之象，义理寄宿之蘧庐也，乐饵以止过客之旅亭也；《诗》之喻，文情归宿之菟裘也，哭斯歌斯，聚骨肉之家室也。”（同上，第14页）仍然是运用比喻说明《易》之象与其意不即，《诗》之象与其意不离的道理。联系上文所举筮、蹄、筏、指，都说一理。可见，这些形象自身的具体特点，同所指之理并不都有必然的、不可分割的联系。其所取者，只是某一方面的抽象的意思，即它们作为工具一当实现目的即不再有意义。

文学作品中的形象则大为不同。当然，文学的形象，也要概括某种生活意义，表达一定的义理。但是，同王弼的“象生于意”的唯心主义观点相反，文学形象恰是“意生于象”。而且，它的功能决不只是指出某种意义的符号。钱钟书说，文学的形象是“体示意义之迹”，这就是说，形象的意义就在自身的感性特征之中显示，离开这形象，就没有其特殊的意义了。论理的形象作为符号，只是指示着意义的结果，文学的形象作为“形迹”，则是具体显示意义的过程。在这里，形象的感性特征，直接传达着审美信息。我们常说，美的显示总离不开形象，根本的原因就在于，形象才感性地呈现出一定的节律形式，正是这种节律形式概

括地表现了世界的运动和生命，体现了自然、人生特别是人的心灵的运动气韵，它才能引起审美主体生命节律系统的感应，从而激起美感。形象特征不同，其节律形式也就会有区别，审美信息当然也就不会一样。简而言之，直线与曲线，方形与圆形，大理石与青铜，就各具有不同的节律形式，其所表征的自然和社会人生的运动特征也大不一样，因而各有不同的审美信息和表现功能，是不能随意互换的。亦如钱钟书所举，“马鸣萧萧”比之“鸡鸣喔喔”，“牛耳湿湿”比之“象耳扇扇”，形态动作和声韵情致迥然相异，若相互更易，则“通篇情景必随以变换”。由此可见，文学的形象是以其整体同所体现的意义浑然相融的，它不象论理的形象只取其一面，并不涉于形象的感性节律形式。而这也正是审美的形象与非审美形象的主要区别之处。

在审美地和非审美地对待同一形象时，也会看出同样的区别。比如，同是“刻舟求剑”的故事，如果以非审美的态度看待它，只把它作为说理的譬喻，我们就会只注意这个形象所蕴含的义理，只要懂得了其中的义理，便达到了目的。但是，倘若用审美的态度看待它，情况就会大不相同。这时，我们就会特别注意故事中展开的形象所具有的种种生动的特征，包括人的表情、情节发展、心理运动等各方面的节律形式。故事中的那位楚人开始时自以为得计，终于又茫然无措的神情，会活灵活现地呈现于我们眼前。情节发展中由期待而至突转，彻底地反驳了主人公的自作聪明，这一切都被我们一一追逐和体验。在这个过程中，我们所领悟和感受的首先是令人捧腹的滑稽之美，具有比其中义理更生动更丰富的意蕴。这也告诉我们，论理形象的“意”与文学形象的“意”是有区别的，前者只是具有普遍性的事理、义理，后者则是寓普遍性于个别性中的情理交融的意蕴。

在现代西方艺术中，艺术也每被当作符号看待。人们把常见的与艺术有密切关系的符号意象，归纳了十种之多（参见滕守尧《审美心理描述》第219—223页）。但是，这并不是说，具有符号意义的艺术形象，同论理的符号就完全一样。即使在这里，作为符号的艺术形象本身的节律形式仍然起着不可忽视和抹煞的特殊表现作用。毕加索的名画《格尼尔卡》就是主要运用符号作为表现手段的。画面上没有如实地再现西班牙小镇格尼尔卡被德国法西斯空军轰炸的惨景，而是由一系列作为符号的奇特变形的形象组合而成。但是，这些符号已不仅仅是指示某个事理，而是代表着具有某种特殊意义的生活意象，因而可以引发欣赏者丰富而深沉的联想，而不至于只是得到某个概念。同时，还因为画家“大大加强了符号本身之造型和线条的内在表现力。例如，运用大幅度的扭曲变形，运用解剖上的错位、断裂以及形变，从而表现出暴力、牺牲、恐怖、死亡和复活等含义。”（同上，第231页）荣格在谈到艺术中符号的魔力时，既指出这些符号要具有“不可解释性”，就是说它们并不是概念的简单图解，同时也指出，应当使这些符号的“审美样相具有强大的感染力。”《格尼尔卡》的强烈的震撼人心的力量，同其艺术形象本身的节律特性密切联系，它是从作为符号的艺术形象的象征内涵与节律形式特性中共同生发出来的。倘若换了另外的形象造型，用另外的色彩和线条，其艺术效果就会迥然不同了。

造型艺术如此，文学的形象也不例外。文学艺术的形象既然是“体示意义之迹”，形象所具有的节律形式是传达审美信息，使形象审美化的必不可少的条件。因此，对于审美，忘象决不可能得意，欲得意就不能忘象。美在象中，忘象即无美可得。这里理应把审美之“意”与论理之“意”相区别。

辨四：达理之言与表美之言的区别为何不可忽视？

前面说过了象不可忘，忘象即不能得意，对于文学作品来说，还有“言”的问题。王弼讲“得象而忘言”，是就论理说的，而且表达的是玄学的特殊哲学涵义，而对于文学作品，正如钱钟书所说，诗歌的语言就不可任意更易，“变象易言，是别为一诗甚且非诗矣”。在诗歌和其他文学作品中，“言”的节律形式成了形象的有机组成部分，是形象的直接表现。

这个重要的道理并不难于理解。论理的语言，只着眼于语义的表达，文学的语言则要注重审美信息的表现。要说明同一事理或描述同一形象，可以用不同的语言。但是，这不同的语言的句式、音韵、语调变化中所传达的韵致和情感色彩却大不一样。归根到底，这也是语言的各种因素构成的节律形式造成的整体效果。鲁迅《秋夜》的开头一句是人们熟知的。他写道：“在我的后园，可以看到墙外有两株树，一株是枣树，还有一株也是枣树。”如果只从说明事例和描述景物的角度看，这句话显然不如“在我的后园可以看见墙外有两株枣树”来得简洁。但是，鲁迅的写法中那重复的句式，不是传达出强烈的单调之感和寂寞之情吗？这样的例子不胜枚举。

不仅如此，同是一首诗、一首词，由于语言排列的格式不同，影响到欣赏者对其语言节律的审美注意，其所感受到的情致韵味也会发生微妙的变化。有人把周邦彦的《伤情怨》一词作了如下的排列：

枝头，	江南人去，
风信渐小；	路杳；
看，	信未通，愁……
暮鸦，飞了。	已先到，
——又是黄昏，	——怕见孤灯，
闭门，收返照；	霜寒，催 睡早

这样一来，一首近千年前古典情调的怨词，不是颇有几分现代风韵了吗？又请看下面一段文字：“纵然，我知道，由它所带给我的，并不是节日的狂欢和什么杂耍场上的哄笑，却是比一千个屠场更残酷的景象。”这显然是一段散文。但是，如果把排列方式改动一下：

——纵然我知道由它所带给我的
并不是节日的狂欢
和什么杂耍场上的哄笑
却是比一千个屠场更残酷的景象

这乃是艾青《时代》一诗中的一节。

这种情形，即使在那些情绪色彩较强的论说文中也会看到。王蒙在谈到近年来的文学思潮时写道：“我们有各种拟古的、拟民间的、拟苏的、和现代派的文学潮流文学波流。我们有各种或正常或狂妄的要寻根要斩根要民族化要走向世界的文学宣言。”按常规，“文学潮流”与“文学波流”之间，以及后一句的各个定语之间，都应当有顿号。现在取消了顿号，一气贯注，不是正好在不动声色之间，把各种文学思潮争相涌现、浪浪相推、气势滔滔的味道表现得很鲜明吗？表现事物运动和情感活动的特殊节律，正是文学作品语言的不可忽视的

重要功能所在。从这个意义上说，意识流小说中描写潜意识心理流的独特语言形式，也就可以理解了。

既然文学作品语言不仅以其语义而成为语义符号，还以其自身的语言节律直接体示着审美信息，那么，不仅忘言不可能得象，忘言甚至也不可能得意了。

不仅文学有言与象的关系问题，绘画也有言象关系的问题。绘画的“言”，指的是绘画语言，即用以描绘形象的特殊物质材料和笔墨技巧。我国传统水墨画中的墨法、笔法、章法，无不有其特殊绘画语言。宋元以后，许多文人以水墨画竹、画荷、画梅。欣赏这些画，当然不需要“还原法”，即把画中之物通过想象还原成生活中真实的竹、荷、梅，否则就真的成了“得象忘言”了。这些画家之所以用水墨来画这些常以颜色诱人的景物，本来寄有深慨。王冕画墨梅，就在题画诗中明白写道：“不要人夸好颜色，只留清气满乾坤”，“千年万年老梅树，三花五花无限春，不比平常野桃李，只将颜色媚时人。”倘若欣赏者真的“得象忘言”，根本不理睬画家用墨弃彩的深意，其所得之象岂非大谬不然！由此可见，象在言中，言为象之迹，忘言即不可得其真象。王弼之论对于审美来说，实在是大异其趣。

辨五：后人所谓“得意忘象”是什么意思？

然而，后人毕竟对王弼的“得意忘象”之论表现了超乎寻常的热情。究其寄意，大体有三：

一是继承玄学余绪，追迹寻踪，基本上保持了王弼之论的原意，并把老庄哲学同佛教思想融合起来，表达了一种特定的美学思想。这种观点，追求超然物外，绝于言象，游心自然，终归于寂灭虚无。这既有哲学思想上的原因，也有美学上的原因。对于美和美感，自来被看成无迹可循，不可言传，因而也是一种“无”。陶渊明于山野夕照中见万物怡然，自叹“此中有真意，欲辨已忘言”，就是哲理领悟与美感体验相交融的自白。既然这世界本体、人生处境和美感体验都是超言绝象、不可言说的，“得意”当然需得“忘象”“忘言”了。后来为文人所推崇的所谓“逸品”，大多以此为标准来衡量。在这个意义上，“得意忘象”所具有的美学意义不仅是偏执一隅，表达玄禅内容的，而且就其对美感的态度也仅仅属于古典的倾向。

二是借以强调言外之象，象外之意。在这个意义上，人们吸取了王弼之论中把言、象、意相区别的合理之处。在文学欣赏中，不能胶着和拘囿于作品言、象的本身，而应从虚实、有无、一多的辩证关系出发，留意于其所涵蕴、象征和联系的更加丰富而深厚的内容。但是，这里所谓的虚、无和多中之“一”，已经不是王弼所说的作为世界本体的“无”。清人范玠曾借司空图“超然象外，得其环中”之语论画，说：“故凡论画，以法为律筏，犹非究竟之见，超乎象外，得其环中，始究竟矣。”（《过云庐画论》）按孙联奎《诗品臆说》的解释是：“人画山水亭屋，未画山水主人，然知亭屋中必有主人也。是谓超以象外，得其环中。”这种解释恐怕也显得过于拘泥和狭隘，但毕竟浅易地说明了无中见有、虚实相生的含义。

更多的是第三种倾向，即把王弼所说的意与象、象与意的关系，转换到属于另一个层次的形与神的关系。所谓形，一般指描绘对象原型的外在特征。人们不满足于形似而要求神似，也就要求不要斤斤于事象本身的准确。作这种理解的很多。如谢赫论陆探微的画“穷理

尽性，事绝言象”，他所说的“言象”，就是指被描绘对象平来的外部特征而言的。他说：“若拘以物体，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴，可谓微妙也。”（《古画品录》）这里所谓“物体”，所谓“象外”的“象”，显然指的是原型物象。苏轼认为“论画以形似，见与儿童邻”，在《王维吴道子画》一诗中说：“摩诘得之于象外，有如仙翻笼樊。”而欧阳修又不满意于“古画画意不画形”，认为“忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”他们都从形神关系看象意关系，而欧阳修的话恰是对“得意忘象”说的极端倾向的合理针砭。宋人黄伯思论画，认为“昔人深于画者，得意忘象”，他的解释也是“其形模位置，有不可以常法规者”，“如雪与蒸同景，桃李与芙蓉并秀，并手大于面，或车阔于门。”（《东观余录》）都是说的画面上对生活原型的变形或改造，实际上谈的是艺术真实与生活真实的关系。明人岳正所谓“在意不在象，在韵不在巧”（《画葡萄说》），仍是重神似而轻形似的意思。

后两种意思，都把“得意忘形”这个命题当作一种“片面的真理”接受下来，在其合理因素的启发下，注入了新的哲学和美学内容。王弼的哲学认识论命题的原有涵义，基本上都被扬弃，甚至只剩下一个语言的外壳，表达着后人的特定的美学思想。同时，我们也看到，无论用“得意忘象”来表达文艺欣赏的审美规律，还是以之概括形神关系，都是片面的。对于形神关系，后来的艺术家全面总结前人的经验和见解，主张以形写神，形神兼具，石涛尊崇“不似之似”，齐白石强调“妙在似与不似之间”，这才较好地概括了艺术和审美的辩证法。有鉴于此，对于审美中的言与象、象与言的关系，也当以“不忘之忘”为佳，而“妙在忘与不忘之间”。有所忘，方能不粘滞于言象，以便激活想象，生发言象之外的意蕴，从有限达于对无限的感悟，领略无极之味；有所不忘，又才能循言象的感性特征，具体而微妙地感知对象的审美意味，从而在内容与形式的多层次统一中真切地把握对象的美。忘与不忘相统一，其妙处正在于把古典式的感悟与现代型的循迹结合起来，使缥缈玄秘的审美感受降落到可以体察分析的实地上来。片面地强调忘于言象，即使不是意在于“无”，也只是认识，而不忘之忘，才是真正的审美。既然如此，当然不能把审美等同于认识。王弼的“得意忘象”说的审美意义也就因此值得斟酌了。

本刊重要启事

本刊收到专职、兼职的社会科学工作者及广大中学教师的来稿甚多，这是社会各方面对本刊给予的支持，编辑部谨向广大作者衷心的感谢。但是，由于邮局规定稿件按信件支付邮资，而本刊经费有限，因而今后来稿一律不退，如需退稿请注明，并请附足回邮邮票（请勿附现金），请作者鉴谅。

本刊仍热诚欢迎广大作者撰稿，但请自留底稿。在三个月内未收到编辑部采用通知的，请作者自行处理稿件。