**[中国古典诗歌的多义性](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4d41b789010107dy.html" \o "中国古典诗歌的多义性（袁行霈）" \t "_blank)**[（袁行霈）](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4d41b789010107dy.html" \o "中国古典诗歌的多义性（袁行霈）" \t "_blank)

袁行霈，北京大学中文系教授、人文学部主任、国学研究院院长。袁先生主编面向21世纪教材《中国文学史》。

关于文学作品的多义性，刘勰在《文心雕龙》里已经谈到了。《文心雕龙·隐秀篇》说：“隐以复意为工。”又说：“隐也者，文外之重旨者也。”《文心雕龙·隐秀》：“隐也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之独拔者也。隐以复意为工，秀以卓异为巧，斯乃旧章之懿绩，才情之嘉会也。”范文澜《文心雕龙注》卷八，人民文学出版社1958年第1版第632页。他所说的“复意”“重旨”，就是我在这里所说的多义性。然而，刘勰并没有专门论述诗歌的多义性问题，更没有把多义性作为诗歌艺术的一个独立范畴来看待。此后，在中国古代的诗歌批评著作中，也偶尔有涉及多义性的，如皎然《诗式》所谓“两重意”皎然《诗式》卷一《重意诗例》：“评曰：两重意已上，皆文外之旨。若遇高手如康乐公，览而察之，但见情性，不睹文字，盖诗（原作“诣”，据《诗学指南》本改）道之极也。”《十万卷楼丛书》本。，但都没有从理论上对多义性进行深入的探讨。

在西方，对诗的多义性也有人谈到过。亚里士多德在《诗学》里所讲的“双意复言名词”以及“三义”词、“四义”词见《诗学》第二十一章，人民文学出版社1962年版第72页。，就是一个与多义性有关的问题。但丁在《致斯加拉大亲王书》中曾谈到诗有字面的、寓言的、哲理的、秘奥的四种意义。其《神曲》也“具有多种意义”，“通过文字得到的是一种意义，而通过文字所表示的事物本身所得到的则是另一种意义。头一种意义可以叫做字面的意义，而第二种意义则可称为譬喻的、或者神秘的意义”引自伍蠡甫主编《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年第1版第159页。。这实际上也是一个多义性问题。不过，对多义性的深入研究，却是20世纪以后随着语义学的建立而开展起来的。语义学是符号学的三个分支之一，研究语言符号和它所指的对象之间的关系（其他两个分支是：句法学，研究符号与符号之间的关系；语用学，研究符号与其使用者之间的关系）。符号学认为，许多理论问题都可以通过分析、研究表达这些理论所使用的语言符号，而得到解决或说明 。有人用符号学的理论来研究诗歌，把诗歌也看做是一种符号，叫“复符号”。这种“复符号”所投射出来的语意，只是它所包含的意义的一部分。这就涉及诗歌多义性的问题了。英国著名文学批评家、语言学家理查兹（I.A.Richards）的学生恩普逊（William Empson），在1930年出版了一部书，书名叫《意义暧昧的七种类型》（Seven Types of Ambiguity）。它的主旨是说明，为什么对同一首诗的意义会有不同的理解。恩普逊从作者方面、读者方面以及作者和读者两方面，找出七条原因，归纳为七种类型，举了许多诗例加以具体分析。这部著作曾经产生了较大的影响。朱自清先生写过一篇题为《诗多义举例》的文章原载《中学生杂志》，收入《朱自清古典文学论文集》，上海古籍出版社1981年7月版。，就是用恩普逊的方法分析了四首中国旧诗。这四首诗是《古诗十九首》（行行重行行），陶渊明《饮酒》（结庐在人境），杜甫《秋兴》（昆明池水汉时功），黄庭坚《登快阁》。这是关于中国古典诗歌多义性的一篇专论。可惜朱先生自己对这个问题没有继续深入地研究，学术界对这个问题也没有重视，以致到今天我们在这方面仍无进展。

中国古典诗歌的多义性是值得认真研究的。这项研究是文学史、文艺理论、训诂学、语义学共同的课题。文学既然是语言的艺术，诗歌又是语言最精粹的一种文学体裁，那么，研究诗歌特别是研究诗歌艺术，自然离不开诗歌语言的研究，离不开语义的研究。从语义学的角度研究诗歌艺术，无疑是一条途径。但是，决不能用语义分析代替对于诗歌艺术规律的探讨。恩普逊从语义学的角度研究诗歌里的暧昧语、含糊语，固然有其价值，但这并不等于诗歌艺术的研究。所谓多义并不是暧昧和含糊，而是丰富和含蓄。这是必须加以说明的。研究中国古典诗歌的多义性，要从中国古典诗歌的实际出发，把基础建立在对大量作品的具体分析上；要科学地总结古代关于这个问题的论述，借鉴国外的语义学成果，以建立我们民族的诗歌美学语义学理论。

**诗歌的多义性与词汇学上所谓词的多义性有相通的地方，诗歌可以借助词的多义性以取得多义的效果，然而它们并不是一回事。**

按照词汇学的解释，词义是客观事物或现象在人们意识中的概括的反映，是由使用这种语言的群体在使用过程中约定俗成的。由于语言中词的数量有限，不可能一对一地表示复杂的客观事物和现象，所以不可避免地会出现多义词。然而，不管一个词有多少种意义，这些意义都是确定的，可以在词典里一一注明。而且这些意义都是社会性的，为社会所公认的。诗的多义性与词汇学上所说的词的这种多义性不同。诗人不仅要运用词语本身的各种意义来抒情状物，还要艺术地驱使词语以构成意象和意境，在读者头脑中唤起种种想象和联想，激起种种感情的波澜。诗人写诗的时候往往运用艺术的手法，部分地强调着或改变着词语的意义，赋予它们以诗的情趣，使一个本来具有公认的、确定的意义的词语，带上复杂的意味和诗人主观的色彩。而读者在读诗的时候，他们的想象、联想和情感，以及呈现在他们脑海里的形象，虽然离不开词义所规定的范围，却又因人因时而有所差异。生活经验、思想境界、心理气质和文艺修养互不相同的读者，对同一句诗或一句诗中同一词语的意义 ，可以有不同的体会。同一个读者在不同的时候读同一首诗，体会也不完全一样。可见，诗歌的多义带有一定程度的主观性和不确定性。一首含义丰富的诗歌，好像一颗多面体的宝石，从不同的角度可以看到光的不同折射和色的不同组合。

另外，在词汇学里讲词的多义性，是把同一个词在不同语言环境中的不同意义加以总结，指出它的本义和引申义。如果孤立地看，一个多义词固然有多种意义，但在具体运用的时候，一般说来，一次却只用其一种意义，歧义是一般情况下使用语言时需要特别避忌的毛病。但是在**诗歌里，恰恰要避免词义的单一化，总是尽可能地使词语带上多种意义，以造成广泛的联想，取得多义的效果。中国古典诗歌的耐人寻味，就在于这种复合的作用。“诗无达诂”这句话，如果理解为诗是不能解释的，那么这句话当然是错误的。如果从诗的多义性上理解，这句话倒也不无道理。由于中国古典诗歌具有多义性，读诗的时候仁者见仁，智者见智 ，人们有不同的体会和理解，这是很自然的。**

为了进一步阐明中国古典诗歌的多义性，我在这里提出两个新的概念：**宣示义和启示义。宣示义是诗歌借助语言明确传达给读者的意义；启示义是诗歌以它的语言和意象启示给读者的意义。宣示义，一是一，二是二，没有半点含糊；启示义，诗人自己未必十分明确，读者的理解未必完全相同，允许有一定范围的差异。**宣示义，是一切日常的口语和书面语言共有的；启示义，在文学作品中特别是诗歌作品中更丰富。所谓诗的多义性，就是说诗歌除了宣示义之外，还具有种种启示义。一首诗艺术上的优劣，在一定程度上取决于启示义的有无。一个读者欣赏水平的高低，在一定程度上也取决于对启示义的体会能力。

关于中国古典诗歌的启示义，我大致分为以下五类：双关义、情韵义、象征义、深层义、言外义。这五类启示义，以它们依赖宣示义的程度，构成一个系列。双关义与宣示义关系最密切，双关义的两个意义之中的一个就属于宣示义。情韵义是附着在宣示义之上的各种诗的感情和韵味，它不能离开宣示义单独存在。象征义，有的附着在词语的宣示义上，有的在整句诗或整首诗之中。深层义可以含蓄在词语之中，但多半含蓄在全句或全篇之中。言外义既不在词语之中，也不在句子之中，而是在字句的空档里，即所谓字里行间的“行间”。它虽然并未诉诸语言，但读者可以运用自己的联想和想象去加以补充。

**双关义**

在一般场合下，使用语言的时候，一个词只传达一种意义，而排斥它的其他意义，以避免发生歧义。而双关却是让两个意义并存，读者无法排斥掉其中任何一个。

双关义可以借助多义词造成。例如，“远”有两种意义：远近的“远”，表示空间的距离长；久远的“远”，表示时间的距离长。《古诗十九首》中“相去日已远，衣带日已缓”的“远”字，就可以作这两种不同的解释，或者两方面的意思都有。关于这个“远”字的双关义，朱自清先生在《诗多义举例》里已经讲得很清楚了。又如贺知章的《咏柳》：“碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦。不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀。”前两句用碧玉形容柳树，一树绿柳高高地站在那儿，好像是用碧玉妆饰而成的。碧玉的比喻显出柳树的鲜嫩新翠，那一片片细叶仿佛带着玉石的光泽。这是碧玉的第一个意思。碧玉还有另一个意思，南朝宋代汝南王小妾名叫碧玉，乐府吴声歌曲有《碧玉歌》，歌中有“碧玉小家女”之句，后世遂以“小家碧玉”指小户人家出身的年轻美貌的女子。“碧玉妆成一树高”，可以想象那袅娜多姿的柳树，宛如凝妆而立的碧玉。这是碧玉的第二个意思。碧玉这个词本来就有这两种意思，而在这首诗里两方面的意思似乎都有，这就造成了多义的效果。又如，“**虚室”这个词，陶渊明在《归园田居》里两次用到它：“户庭无尘杂，虚室有余闲。”“白日掩荆扉，虚室绝尘想。”前一个“虚室”与“户庭”对举，后一个“虚室”与“荆扉”连用，可以理解为虚空闲静的居室。然而，“虚室”又见于《庄子·人间世》：“瞻彼阕者，虚室生白，吉祥止止。”陆德明《经典释文》引司马彪云：“室比喻心，心能空虚，则纯白独生也。”陶渊明所说的“虚室”又是用《庄子》的典故，指自己的内心而言。在陶诗里这两种意思都有，造成多义性。**

双关义还可以借助同音词造成，南朝民歌里有大量这类例子，如以莲花的“莲”双关爱怜的“怜”，以丝绸的“丝”双关思念的“思”。刘禹锡的《竹枝词》：“杨柳青青江水平，闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨，道是无晴却有晴。”以阴晴的“晴”双关爱情的“情”，也属于这一类。

双关义在诗的多义性里是最简单的一种，无须赘述了。

**情韵义**

中国古典诗歌的语言，经过无数诗人的提炼、加工和创造，拥有众多的诗意盎然的词语。这些词语除了本身原来的意义之外，还**带着使之诗化的各种感情和韵味。这种种感情和韵味，我称之为情韵义。**情韵义是对宣示义的修饰。

词语的情韵是由于这些词语在诗中多次运用而附着上去的。凡是熟悉古典诗歌的读者，一见到这类词语，就会联想起一连串有关的诗句。这些诗句连同它们各自的感情和韵味一起浮现出来，使词语的意义变得丰富起来。而这种种丰富的情韵义，往往难以用训诂的方法予以解释，也是一般词典中难以包括的。

例如**“白日”，除了指太阳以外还带着一种特殊的情韵**。曹植说“惊风飘白日”（《箜篌引》）；左思说“皓天舒白日”（《咏史》其五）；鲍照说“白日正中时，天下共明光”（《学刘公幹体》其五）；李商隐说“白日当天三月半”（《无题》）。“白日”这个词有一种光芒万丈的气象，用白形容太阳的光亮，给人以灿烂辉煌的联想。盛唐诗人王之涣《登鹳雀楼》：“白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼。”一开头的“白日”二字和诗里那种**乐观向上的精神**正相吻合。这首诗所写的景色是日落黄昏时的景色，但丝毫也没有黄昏时分的萧瑟、暗淡和朦胧，而是给人以辉煌灿烂的感觉。诗里激荡着对于光明的留恋和追求，是那一轮当空四照无比辉煌的“白日”，渐渐地隐没于山后了，所以要“更上一层楼”，追上那将要隐去的白日，追回那光辉壮丽的时光。此中的意味是何等深长！

**“绿窗”，意思是绿色的纱窗。但是它在诗词中另有一种温暖的家庭气氛，闺阁气氛。**如刘方平的《夜月》：“今夜偏知春气暖，虫声新透绿窗纱。”李绅的《莺莺歌》：“绿窗娇女字莺莺，金雀娅鬟年十七。”温庭筠的《菩萨蛮》：“花落子规啼，绿窗残梦迷。”韦庄的《菩萨蛮》：“劝我早归家，绿窗人似花。”苏轼的《昭君怨》：“谁作桓伊三弄，惊破绿窗幽梦。”

“拾翠”，意思是拾取翡翠鸟的羽毛，古时以为饰物。如果只从字面上理解，意思很简单。可是在诗词里，“拾翠”却是一个饱含着感情和韵味的词语。这个词最早可能见于曹植的《洛神赋》：“尔迺众灵杂遝，命俦啸侣，或戏清流，或翔神渚，或采明珠，或拾翠羽。”写的是一群女神在水边的活动。她们的美丽，她们的风采，她们那种飘飘然的仪态，通过采珠和拾翠等活动很生动地表现了出来。此后诗词中出现“**拾翠”这个词，便常常和年轻美貌的女子联系在一起，和水边绮丽的风景联系在一起，和美好的回忆联系在一起，令人产生怀念和向往之情。**如杜甫《秋兴》其八：“佳人拾翠春相问，仙侣同舟晚更移。”是对安史之乱以前长安的和平安定生活的美好回忆。孙光宪《八拍蛮》：“越女沙头争拾翠，相呼归去背斜阳。”宛如一幅美丽的图画。张先《木兰花》：“芳洲拾翠暮忘归，秀野踏青来不定。”李甲《帝台春》：“忆得盈盈拾翠侣，共携赏、凤城寒食。”写妇女春日在水边的嬉游，也很有气氛。

又如“南浦”，大水有小水别通叫浦，也就是水流分支的地方，“南浦”无非是南边的一个浦口，它本来的意义很简单。屈原在《九歌·河伯》里说：“子交手兮东行，送美人兮南浦。”经他用后，**“南浦”便染上了离愁别绪，有了更丰富的情韵**。后代诗人再写送别的时候便常常用这个词。而一写到浦口，便总是用“南浦”，似乎东浦、西浦、北浦都不够味了。如江淹《别赋》：“春草碧色，春水绿波。送君南浦，伤如之何！”白居易《南浦别》：“南浦凄凄别，西风袅袅秋。一看肠一断，好去莫回头。”范成大《横塘》：“南浦春来绿一川，石桥朱塔两依然。年年送客横塘路，细雨垂杨系画船。”辛弃疾《祝英台近》：“宝钗分，桃叶渡，烟柳暗南浦。”

**“凭栏”“倚栏”**，意思是依靠着栏杆，但是诗词中用“凭栏”“倚栏”，却有多种意味，**或表示怀远，或表示吊古，或抑郁愁苦，或悲愤慷慨**。杜牧《初春有感寄歙州邢员外》：“闻君亦多感，何处倚栏杆？”正说明倚栏或凭栏是一种寄寓感情的方式，而这两个词也随之染上了浓郁的感情和韵味。如李璟《摊破浣溪沙》：“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠无限恨，倚栏杆。”李煜《浪淘沙》：“独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难。”冯延巳《鹊踏枝》：“一晌凭栏人不见，鲛绡掩泪思量遍。”姜夔《点绛唇》：“今何许，凭栏怀古，残柳参差舞。”岳飞《满江红》：“怒发冲冠，凭栏处、潇潇雨歇。”这些诗句中的“凭栏”都是和某种激动的感情联系在一起的。

又如，“板桥”就是木板桥，却比“木桥”更有诗味儿。刘禹锡《杨柳枝》：“春江一曲柳千条，二十年前旧板桥。曾与美人桥上别，恨无消息到今朝。”温庭筠《商山早行》：“鸡声茅店月，人迹板桥霜。”“板桥”这个词也有一种特殊的情韵，换成“木桥”就索然无味了。

由以上的例子可以看出，**诗歌语言的情韵义是由于诗人反复使用而逐渐涂上去的。这种情韵在诗里所起的作用，有时甚至比词语原有的意义更重要，它可以给人以多方面的启示和联想，使诗的含义更加丰富饱满。**

但是在使用这类富有情韵义的词语时，也需要加以创新，使它们不至于成为陈词滥调；要以充沛的思想感情来驾驭它们。正如章学诚所说：“譬彼禽鸟，志识其身，文辞其羽翼也。有大鹏千里之身，而后可以运垂天之翼；安鸟雀假雕鹗之翼，势未举而先踬也，况鹏翼乎！故修辞不忌夫暂假，而贵有载辞之志识，与己力之能胜而已矣。”《文史通义》内篇四《说林》，嘉业堂本《章氏遗书》卷四。例如，“丁香结”喻指心中郁结的忧愁，李商隐《代赠》：“芭蕉不展丁香结，同向春风各自愁。”李珣《河传》：“愁肠岂异丁香结？因离别，故国音书绝。”牛峤《感恩多》：“自从南浦别，愁见丁香结。”李璟《摊破浣溪沙》：“青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁。”都是在这个意义上使用“丁香结”的。但也有从另外的角度下笔的，陆龟蒙《丁香》：“江上悠悠人不问，十年云外醉中身。殷勤解却丁香结，纵放繁枝散诞春。”“解却丁香结”就是使丁香的花苞开放，丁香花一开，春意才更热闹而浓郁。这首诗运用富有情韵的词语，而用法有所创新，使人觉得十分新鲜。

**象征义**

象征义专指那些用象征的手法派生出来的意义，有的附着在词语的宣示义上，有的并不在词语上，而在整个句子之中或整篇诗歌之中。**象征义和宣示义之间的关系是指代与被指代的关系，宣示义在这时往往只起指代作用，象征义才是主旨之所在。**

在中国古典诗歌里，象征义是很常见的。在那些题为《咏怀》《感遇》的作品里，尤其是如此。阮籍的《咏怀》八十二首，庾信的《拟咏怀》二十七首，陈子昂的《感遇》三十八首，张九龄的《感遇》十二首，便是这类作品中的名篇。在这些诗里，取作象征的事物相当广泛，而表现的内容多半是政治的感慨，或伤时，或忧生，或言志，或讥刺。如阮籍《咏怀》中“西方有佳人”一首，以不能与佳人交接象征理想不能实现。陈子昂《感遇》中“兰若生春夏”一首，**以兰若的摇落象征盛年易逝，壮志难酬**。张九龄《感遇》中“江南有丹橘”一首，以丹橘经冬不凋象征自己的坚贞的品格。这些诗都是**含蓄深沉、意义丰富**的佳作。李白、杜甫的一些诗，虽然不以《感遇》《咏怀》为题，但是也以象征的手法抒写政治的感慨，实际上也属于这一类。如李白《古风》中的“桃李开东园”，“美人出南国”，杜甫的《客从》　　《病橘》等。这类作品构成中国古典诗歌优良传统的一个组成部分。

**象征义有两个特点：一、用具体的、可感知的事物象征抽象的意义；二、用客观的事物象征主观心理和情绪。**例如：以松菊象征高洁，以美人香草象征理想，等等。有些词语由于反复使用，已经有了固定的公认的象征义，如：

“东篱”，陶渊明《饮酒》：“采菊东篱下，悠然见南山。”这本是写实，陶家庭院东边有一道篱笆，篱下种着菊花。因为陶渊明是一位著名的隐士，他又特别喜欢菊花，在诗里屡次咏菊，菊花几乎成了陶渊明的化身，所以连带着“东篱”这个词便有了一种象征的意义。一提**“东篱”，就让人想起那种远离尘俗的、洁身自好的品格**。因为“东篱”有了这种象征意义，后人写诗的时候写到篱笆，便常常说“东篱”，似乎“西篱”“南篱”“北篱”，都缺乏诗意了。如刘眘虚的《九日送人》：“从来菊花节，早已醉东篱。”苏轼的《戏章质夫寄酒不至》：“漫绕东篱嗅落英。”李清照的《醉花阴·九日》：“东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖。”

**“新亭”**，由于《世说新语·言语篇》里记载过一个“新亭对泣”的故事，所以“新亭”这个普通的地名也就有了一种象征义，**象征忧国伤时的悲愤之情**。辛弃疾的《水龙吟》：“长安父老，新亭风景，可怜依旧。”刘克庄的《贺新郎》：“多少新亭挥泪客，谁梦中原块土？”

除了公认的象征义，还有属于**个人的象征义**，这是诗人临时创造出来的，带有强烈个性色彩的。如**陶渊明诗中屡次出现的“归鸟”象征着他自己的归隐**。王士禛的名作《秋柳》组诗，其一以**南京白下门的秋柳寄托故国之思**，“他日差池春燕影，祗今憔悴晚烟痕”的秋柳，遂亦具有象征的意义。这类象征义都是诗人自己的创造，因为个性色彩很浓，所以比较难懂。李商隐的诗因为较多地用了这种个人的象征，所以显得朦胧。例如《初食笋呈座中》：

嫩箨香苞初出林，于陵论价重如金。皇都陆海应无数，忍剪凌云一寸心！

这首诗是李商隐22岁时所写的，当时他在兗州观察使崔戎幕中掌书记。据《竹谱》注，兗州附近出产一种竹笋，味最美，是难得的佳肴。这首诗就**以初生的嫩笋为象征，表现了一个壮志凌云的青年对不公正的社会的愤慨，以及对自己前途的忧虑**。那初出林的鲜嫩芬芳的竹笋本来有希望成为一棵凌云的大竹，可惜在它还幼小的时候就被采来吃掉了。皇都应有无数水陆的美味，怎么还忍心剪伐这幼小的竹笋呢！冯浩注曰：“《竹谱》云：‘般肠实中，为笋殊味。’注曰：‘般肠竹生东郡缘海诸山中，有笋最美。’正兗海地也。”冯注“陆海”，引《汉书·地理志》：“（秦地）有鄠、杜竹林、南山檀柘，号称陆海。”据冯注，此二句意谓：皇都陆海亦有无数竹林，何须剪伐此兗海之竹？然兗海之竹既不应剪，陆海之竹岂应剪乎？细绎义山诗意，凡竹之笋皆不忍剪。何焯批曰：“陆海，言陆地海中所产之物也”，近是。白居易《轻肥》：“樽罍溢九酝，水陆罗八珍。”“陆海”犹“水陆”。义山意谓：皇都多有水陆所产各种珍肴，岂忍剪此幼笋食之耶？般肠笋既然味最美，必进贡皇都，故有此感慨。

李商隐笔下的牡丹也有象征意义，《回中牡丹为雨所败》其二：

浪笑榴花不及春，先期零落更愁人。玉盘迸泪伤心数，锦瑟惊弦破梦频。万里重阴非旧圃，一年生意属流尘。前溪舞罢君回顾，并觉今朝粉态新。

这首诗是李商隐在泾州时写的，用被雨所败的牡丹象征自己。石榴初夏才开花，错过了春天的大好时光，牡丹似乎有资格讥笑她。但是遭受风雨的摧残提前零落的牡丹，她的命运恐怕还不如石榴呢！诗的最后两句又递进一层，牡丹为雨所败而夭折固然可怜，但毕竟还有几分粉态，如果等她自己凋谢了，那时再回想今天的情形，反而会觉得今天的粉态新鲜了。在这首诗里，牡丹的形象和诗人自己的形象融合在一起，意味很丰富。

个人的象征义如果得到普遍的理解和运用，可以转化为公认的象征义。**汉班婕妤《怨歌行》，以被弃的秋扇为象征，抒写了遭人玩弄而终被遗弃的妇女的悲愁。**本是班婕妤个人创造的象征，后来已成为公认的了。

公认的象征义的建立依赖于民族的历史、文化传统，不同的民族有不同的象征习惯。例如，以鹏鸟象征不祥，以杜鹃象征悲哀，就具有中国的特色。前者源自汉贾谊《鹏鸟赋》，其序曰：“谊为长沙王傅三年，有鹏鸟飞入谊舍，止于坐隅。鹏似鸮，不祥鸟也。”《西京杂记》也说：“贾谊在长沙，鹏鸟集其承尘而鸣，长沙俗以为鹏至人家，主人当死。”后者源自古蜀帝杜宇化为杜鹃的故事，见汉扬雄《蜀王本纪》、晋左思《蜀都赋》、晋常璩《华阳国志·蜀志》等书。**可见鹏鸟、杜鹃的象征意义由来已久**，深深地植根于民族的传统文化之中。闻一多先生有《说鱼》一文，指出“鱼”在古代是一种隐语，有象征“匹偶”或“情侣”的意义。以此解释《诗经·周南·汝坟》，遂得出不同于前人的胜解。

**深层义**

**深层义隐藏在字句的表面意义之下，有时可以一层一层地剖析出来。**如欧阳修《蝶恋花》的最后两句：“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。”《古今词论》引毛先舒云：“词家意欲层深，语欲浑成。……‘泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。’此可谓层深而浑成。何也？因花而有泪，此一层意也；因泪而问花，此一层意也；花竟不语，此一层意也；不但不语，且又乱落，飞过秋千，此一层意也。人愈伤心，花愈恼人，语愈浅而意愈入，又绝无刻画费力之迹。谓非层深而浑成耶？”

又如李白的《早发白帝城》：

朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。

从字面上看，这首诗无非是写三峡水流之急，船行之快，是一首咏山水、纪行旅的诗。我们还可以引《水经注》写三峡的那一段文字来印证。但是诗的意思如果仅仅是这些，那不过是把《水经注》改写成为一首诗而已，就不会成为千古绝唱了。这首诗还有更丰富的意思，那就是表现了诗人自己心情的轻松和喜悦。这首诗是李白在流放途中走到三峡，遇赦返回的时候写的。正因为不久之前有逆水而上的艰辛，所以遇赦归来顺流而下才格外感到轻松和喜悦。这种感情，诗里没有直说，而是以轻快的节奏流露出来的。除此之外，我感到诗里还有一种惋惜与遗憾的感情。上三峡的时候，李白大概没有心情欣赏周围的景色。当时他写过一首《上三峡》，诗里说：“巫山夹青天，巴水流若兹。巴水忽可尽，青天无到时。三朝上黄牛，三暮行太迟。三朝又三暮，不觉鬓成丝。”可见他当时的心情是多么沉重。如今他遇赦返归，顺着刚刚走过的那条流放路，重又泛舟于三峡之间，他一定想趁这个机会饱览三峡的壮丽风光。可惜他还没有看够，没有听够，没有来得及细细领略三峡的美，船已飞驶而过：“两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。”在喜悦之中又带有几分惋惜和遗憾，似乎嫌船走得太快了。

深层义在以下几类诗里比较丰富：

**第一类是感情深沉迂回、含蓄不露的。如杜甫的《江南逢李龟年》：**

岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正是江南好风景，落花时节又逢君。

从字面上看，“落花时节”是点明与李龟年相逢的时令，但它还有更深的意思。李龟年当初是红极一时的音乐家，经常出入于王公贵戚之门。如今他流落江南，也许已成为一个流浪街头的艺人，这对于李龟年来说是他的“落花时节”。“落花时节”暗指李龟年不幸的身世，这是第二层意思。杜甫当年在长安虽然不得志，但也曾出入于岐王、崔九之门，在那盛世里无论如何也比他后来四处飘泊的生活要好些。何况那时他才三十几岁，而写这首诗的时候已经是“老病有孤舟”，他自己的境况也大不如前了。所以“落花时节”又暗指自己不幸的身世。这是第三层意思。此外还有更深的意义，对于唐王朝来说，经过一场“安史之乱”，**盛世的繁荣已经破坏殆尽，也好像是“落花时节”**。我们必须透过字面的表层义，体会出这几层意义才算真正懂得了这句诗。

又如杜牧的《秋夕》：

银烛秋光冷画屏，轻罗小扇扑流萤。天阶夜色凉如水，坐看牵牛织女星。

这首诗写一个失意宫女的孤独生活和凄凉心情。在一个秋天的晚上，微弱的烛光给屏风上的图画添了几分暗淡而幽冷的色调。这时，一个孤单的宫女正用小扇扑打着飞来飞去的萤火虫。“轻罗小扇扑流萤”这一句有多重的含意：第一，古人说腐草化萤，虽然是不科学的，但萤总是生在草丛冢间那些荒凉的地方。如今，在宫女居住的庭院里竟然有流萤飞动，宫女生活的凄凉也就可想而知了。第二，从宫女扑萤可以想见她的寂寞与无聊。她无事可做，只好以扑萤来消遣她那孤独的岁月。她用小扇扑打着流萤，一下一下地，似乎想驱赶包围着她的阴冷与索寞，但这又有什么用呢？第三，扇子本是夏天用来挥风取凉的，秋天就没有用了，所以诗词里常以秋扇比喻弃妇。从诗题可以看出这是一个秋天的晚上，这宫女手中的小扇便是一把秋扇，从这把秋扇可以联想到持扇宫女被遗弃的命运。三四句“天阶夜色凉如水，坐看牵牛织女星”也很耐人寻味。“夜色凉如水”暗示夜已深沉，寒意袭人，该进屋去睡了。可是宫女依旧坐在石阶上，仰视着天河两旁的牵牛星和织女星。牵牛织女的故事触动她的心，使她想起自己不幸的身世，也使她向往那种真挚的爱情。满怀心事都在这举首仰望之中了。这首诗没有一句抒情的话，但宫女那种哀怨与期望交织的复杂感情蕴含在深层，很耐人寻味。

第二类是在自然景物的描写中寄寓了深意的。如柳宗元《江雪》：

千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

表面看来这不过是一首富有画意的写景诗，在大雪迷漫之中，鸟飞绝，人踪灭，只有一个身披蓑衣、头戴斗笠的渔翁在孤舟上，一竿在手，独钓于江雪之中。但细细想来却不只是写景，而另有深意。在这渔翁身上，诗人寄托了他理想的人格。这渔翁对周围的变化毫不在意，鸟飞绝，人踪灭，大雪铺天盖地，**这一切对他没有丝毫的影响，依然钓他的鱼。他那种悠然安然的态度，遗世独立的精神，正是谪居在外的柳宗元所向往的。**我们可以用张志和的《渔父歌》作比较：“西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。”这首诗写的是春天的斜风细雨，再加上白鹭飞、鳜鱼肥，***闲适中带着潇洒***，是一幅渔家乐的图画。**柳宗元诗中的那个渔翁，更多的是孤寂与清高，他仿佛是被社会所遗弃的，又是遗弃了社会的，**他不像张志和诗中的那个渔父，心目中有肥肥的鳜鱼。他的垂钓并不在得鱼，而只是想找一个安静的去处，让他忘掉世上的庸俗和纷扰，暂时得到一点休息。所以这首诗与其说是一幅真实景物的素描，不如说是表现了诗人自己对于人生的态度，而后者就是它的深层义。

**第三类是富有哲理意味的诗歌。如杜甫的《江亭》：**

坦腹江亭暖，长吟野望时。水流心不竞，云在意俱迟。寂寂春将晚，欣欣物自私。故林归未得，排闷强裁诗。

“水流”二句，王嗣奭[shì]《杜臆》说：“景与心融，神与景会，居然有道之言。盖当闲适时道机自露，非公说不得如此通透。”仇兆鳌说：“水流不滞，心亦从此无竞。闲云自在，意亦与之俱迟。二句有**淡然物外、优游观化**意。”他们都指出了这两句诗的哲理意味。这两句诗不止是一般的情景交融，还包含着深刻的哲理。江水的流动是它自然的本性，并不是要和谁竞争，自己的心也像水流那样不争不竞；闲云悠然地停在那儿，得其自在，自己飞驰的意念也和闲云一样地迟滞了。**在杜甫看来，水也好，云也好，都是自在之物，它们的动，它们的静，都是出自本性，并不是有意要怎样，也没有什么功利的目的与追求，只是各行其素而已。杜甫感受到云水的这种性格，并从中悟出了人生的道理，便觉得自己也化作了云水，和它们一样地达到自如自在的境地。**

**言外义**

上**述四种意义，或是诗歌语言所负荷的，或是诗歌语言所蕴含的，或是诗歌语言所指代的，可以总称之为言内义。然而古典诗歌的多重意义不仅表现在言内，还可以寄托在言外。言外之义是诗人未尝言传，而读者可以意会的。**言内义在字里，言外义在行间，诗人虽然没有诉诸言辞，但在行间有一种暗示，引导读者往某一个方向去想，以达到诗人意向的所在。**富有言外义的诗歌，状物而不滞于物，引导读者由此及彼地展开联想和想象。它总是让人读后还要思索一下，寻一寻余味。在寻思中有所领悟，有所发现，遂得到艺术欣赏的满足。**

大凡事物的发展总有其前因后果，感情的发展也有它的脉络。然而中国古典诗歌通常不是把感情脉络的连续性呈现给读者，而是从感情的发展脉络中截取最有启示性的一段，把其他的略去，留给读者自己去联想补充。同时句子之间有较大的跳跃性，句子之间留下了较大的空白。从感情脉络中略去的部分就隐约地浮现在这无言的行间，并以它们的多姿与多彩丰富着言内之物，构成诗歌的多义效果。

司马光《续诗话》：“古人为诗贵于意在言外，使人思而得之，故言之者无罪，闻之者足以戒也。近世诗人唯杜子美最得诗人之体，**如‘国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别鸟惊心。’‘山河在’，明无余物矣；‘草木深’，明无人矣。花鸟，平时可娱之物，见之而泣，闻之而悲，则时可知矣。他皆类此，不可遍举。”**何文焕辑《历代诗话》本。中华书局1981年4月第1版第277页。王夫之《夕堂永日绪论·内篇》举崔颢的《长干行》说：“墨气所射，四表无穷，无字处皆其意也。”《姜斋诗话》卷二。人民文学出版社1961年6月第1版第162页。类似的富有言外义的诗例还可以举出许多，如卢纶的《塞下曲》：

月黑雁飞高，单于夜遁逃。欲将轻骑逐，大雪满弓刀。

诗写一个大雪之夜，准备集合轻骑兵，去追击溃退的敌人。诗人只写了准备出击的场景，究竟出击没有，追上敌人没有，统统略去了。“欲将轻骑逐，大雪满弓刀”，并不是战斗的结束。**可是那种艰苦的自然环境、肃穆的战斗气氛和将士们的英雄气概，都被烘托出来了**。神龙见首不见尾，并不是没有尾，尾在云中，若隐若现，更有不尽的意味和无穷的魅力。又如元稹的《行宫》：

寥落古行宫，宫花寂寞红。白头宫女在，闲坐说玄宗。

红色的宫花和白头的宫女，色调形成鲜明的对比。红的宫花让人联想到宫女们已经逝去的青春，而宫花的寂寞又象征着宫女们当前的境遇。在这样一座古行宫里，几个白头宫女闲坐在一起，谈论着玄宗的往事。诗里用了一个“在”字，说“白头宫女在”，言外昔日行宫的繁华已不复存在，如今只有“白头宫女”还在这里，好像是那段繁华历史的见证人。诗只写到宫女说玄宗就结束了。至于她们的身世如何，诗里没有交代。反正已经把**那种凄凉寂寞的气氛和抚今追昔的情调表现出来了，其他也就不言而喻。**前人说这首诗**“语少意足，有无穷之味”**《诗人玉屑》卷十引《随笔》。上海古籍出版社1978年3月新1版第211页。，是不错的。又如蒋捷的《虞美人》：

少年听雨歌楼上，红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中，江阔云低，断雁叫西风。而今听雨僧庐下，鬓已星星也。悲欢离合总无情，一任阶前点滴到天明。

这首诗以听雨为线索，选取少年、中年、暮年三个不同的时期，歌楼、客舟、僧庐三个不同的地点，串起了作者自己一生的经历。这三个时期作者的生活发生了急剧的变化，然而作者把变化的过程统统略去了，只是跳跃地选了三个点来写，让读者自己在对比中体会其他的一切。**作者少年时代的浪漫，中年时代的飘泊，暮年时代的凄苦与灰心，曲折地反映了南宋亡国前后的时代气息，是十分耐人寻味的**。

写诗的困难往往不在于取而在于舍。诗中那无言之处也需要认真经营。剪裁得体，才能收到言有尽而意无穷的效果。《竹庄诗话》引《漫斋语录》说：“用意十分，下语三分，可几风雅；下语六分，可追李杜。”见《竹庄诗话》卷一“讲论”。可见前人对这一点的重视。然而大诗人也难免赘疣，柳宗元《渔翁》：

渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。烟销日出不见人，欸乃一声山水绿。回看天际下中流，岩上无心云相逐。

《冷斋夜话》引苏轼曰：“诗以奇趣为宗，反常合道为趣。熟味此诗有奇趣，然其尾两句，虽不必亦可。”见毛氏汲古阁刊《冷斋夜话》十卷本，卷五。苏轼的批评是有道理的。诗的前四句，**渔翁由显而隐，山水由隐而显，渔翁与大自然和谐地融为一体。渔翁那种悠然自得的生活情趣已经恰到好处地表现了出来。诗写到这里实在是应该结束了**。可是柳宗元犹嫌不足，又用两句诗交代渔翁的去向，描写他的那种悠悠然的神情。这两句孤立地看，的确是佳句，但是在这首诗里未免多余。正如傅庚生先生所指出的：“柳河东《渔翁》诗至‘欸乃一声山水绿’收束，颇有含蓄之致，实于不足之中见足。乃必藉云之相逐，点出‘无心’二字，政见其有心于‘无心’，了无余蕴，是求其足乃转不足也。”《中国文学欣赏举隅》二○《剪裁与含蓄》。陕西人民出版社1983年12月第1版，第150页。

以上所讲的双关义、情韵义、象征义、深层义和言外义，构成中国古典诗歌含蓄蕴藉的艺术特色。但这五种意义的区别，只能说是大致的、相对的。在有的诗里，各种意义可能并存着，很难十分严格地划分开来，不必过于拘泥。

（选自《中国诗歌艺术研究》，北京大学出版社1987年版）