

## 意境实为无意识之白日梦

单国华

(韩山师范学院 中文系, 广东 潮州 521041)

**摘要:** 意境即是无意识主体用意象构建的虚拟时空, 主体陶醉其间, 从而获得美的享受, 可以说它是无意识中的白日梦。它有主体的参与性、对象的虚化性与建构的无意识性三个特征。意境不仅可以解释文学与艺术的审美现象, 而且在全部审美活动中都起着极其重要的承载作用, 缺了它, 审美活动就无法进行。

**关键词:** 意境 无意识 白日梦 虚拟时空 审美体验

**中图分类号:**

“意境”这个美学范畴, 是中国先人对世界美学作出的最伟大的贡献之一, 它基本上解决了审美是何以进行的这个操作性问题, 只是这一点尚未被人们, 特别是未被西方的学者充分意识到而已, 真可谓是“养在深闺人未识”。之所以会如此, 一个重要原因就是“意境”到目前为止还没有一个公认的定义。而定义对于一门学科的科学化来说是极其重要的, 尤其是对有逻辑传统的西方学者来说更是如此。这个缺陷不仅影响了意境理论自身研究的发展与传播, 也给全部美学研究带来了非常不利的影响(许多研究者尚未意识到这一点)。因此给意境下个清晰的定义, 是美学研究(首先是中国的美学研究)的当务之急。

—

关于意境的传统解释虽有多种, 但均可归结为“情景交融”这一点, 即使在王国维那里, 所强调的仍然是“意境两浑”。这样的解释显然只是笼统的意象性的, 是感悟式的, 不是清晰的定义, 它还没有摆脱具体, 没有揭示出普遍性, 因此很难上升为科学的结论。不过前人虽然没有给我们留下确切的答案, 但他们的探索与思考不仅开拓了不同于西方的美学研究领域, 而且在实际上比西方美学更接近于审美的真象, 给了我们极大的启发, 为最终解开美学之谜提供了一把极其重要的钥匙。

意境概念的形成与发展有着一个漫长的历程, 笔者以为大致上可以看成是两个阶段, 第一个阶段是寻找一个关于文艺审美(实质上是全部审美)的确切的表达阶段(这个阶段应该是无意识的)。最早出现的概念是先

秦时的意与象，“子曰：‘圣人立象以尽意’”，因为“书不尽言，言不尽意”（易经·系辞上）。这里的“意”当然是指思想，而“象”则是指卦象，我们可以将其理解为符号性的东西。这里主要不是美学意义上的“意”与“象”，而是从认识论的角度谈“象”对思想的传达作用。到了魏晋南北朝时期渐渐地用于文艺方面的评论，并在佛教的影响下，出现了“境界”之说，直到唐代王昌龄提出了“意境”这个概念，至此人们心中难以用言辞表达的朦胧的美感，基本上有了尽意之言，寻找确切表达的过程也暂告一段落（尽管后来仍出现其他的词汇，如“兴趣”“情景”等代替意境，但都应看作是对意境理解的深化）。不过此阶段虽然找到了一个好的词来表达心中的概念，但对词所代表的概念本身的认识却相当模糊，基本上停留在命名阶段。

第二个阶段则是对意境及其在文学等审美活动中的作用的深入认识阶段。从唐代中后期开始，释皎然、司空图、严羽等直至王国维，一直都致力于意境现象的分析，想弄清楚文学（主要是诗词）中到底是什么使我们获得美感的。此阶段的思索，虽然使概念明晰了不少，但由于缺乏较严密的逻辑分析，还是没能达到科学的层面。然而他们用体验的方式，已经“悟”到了一些非常有价值的认识。首先他们认识到意境是个非常复杂的组合，绝不是单一的观念，提出了“意与境会”（权德舆）、“思与境谐”（司空图）、“意中有景，景中有意”（姜夔）等看法。其次，意识到了意境的超越性，它不局限于某一具体的景物或物象，主体所获得的要远大于后者，它是“象外之象”“景外之景”，并且“言有尽而意无穷”。第三，还意识到了意境的虚幻性，严羽就将意境（兴趣）比作“空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象”等。第四，实际上已经注意到了主体的参与性，无论是“有我之境”、“无我之境”还是“隔”与“不隔”，实质上是在强调写作主体与阅读主体的参与性。虽然缺乏最后总的归纳，但这些见解还是从不同的角度总结出了意境的特点。

当代我国有一些美学家借鉴西方理论，开始从新的角度对意境进行探讨。叶朗先生主编的《现代美学体系》一书对它做了这样的解释：“所谓‘意境’，实际上就是超越具体的、有限的物象、事件、场景，进入无限的时间和

空间”。<sup>[1]</sup>朱立元先生也在他主编的《美学》一书中指出：“意境这一审美形态，是在人的具体的审美活动中形成的”，<sup>[2]</sup>同时对意境作了如下的理解：“精神依据自身的特性，为自己创造了一个超越于一切物质世界之上的家园（它只存在于人的思想意识领域），让自己在那里得以自由自在的活动和休憩”。<sup>[3]</sup>

这些解释不仅包含了前人总结出来的特点，同时对于传统的意境理论来说无疑是个发展。首先它们初步摆脱重意会而不重言传的传统言说模式，力图用确切的语言将其解释清楚；其次是拓展了意境的解释空间，不再让它局限于文艺领域，而是放在了对全部审美活动的解释上，这不仅对意境本身的研究，同时对整个美学的研究都带来了全新的气息。然而它们还是有些不足之处，这些解释仍然是一种比喻的说法，一种形象的描述，而非科学定义，它没有揭示出属概念，因而在意义上无法准确定位。同时用于解释的概念自身也缺乏严格的规定性，例如怎样做才是“超越”呢，主体又如何从有限进入到无限中去呢，“家园”是如何创造出来的呢，“家园”在我们的意识中具体是什么，我们又如何在那里面“活动和休憩”呢？倘若这些操作性的问题不解决，就不可能真正解释意境，也就不能真正理解意境在全部审美活动中的极其重要的作用。

笔者在《美源于主体的需求》<sup>1</sup>一文中对意境的形成与主体获得美感过程提出了一个解释：“人们以这个感性形象（意象）为基础，或者说作为框架，再以联想得来的意象作为主体（应为主干——笔者后注），在无意识中构筑意境（用现代术语说就是进行虚拟），然后再让无意识主体徜徉其间，从中获得美感”。下面我进一步循着传统理论及我国当代意境研究的思路，结合西方相关的理论对意境作如下定义：意境即是无意识主体用意象构建的符合自己期望的虚拟时空（虚拟情境）。

本定义的属概念是“虚拟时空”。“虚拟时空”的外延有许多种概念，主要有两大类：一是人的意识方面的，如白日梦、意境及各种想象活动，我国戏剧中的虚拟动作可以归于这一类，因为是借助于观众的想象进行的，动作本身只能是模拟；一是电子技术方面的，如某些电游等。本定义的种差

<sup>1</sup> 见《社会科学》2007.1

强调无意识主体，不仅能将电子技术方面的虚拟区分开来，而且能将人的显意识中的各种想象活动区分开来，同时又反映了意境的特点，即构建过程是不为显意识所知觉。

本定义认为意境并不是“意”与“境”二者的组合，而是生成关系，即由“意”形成为“境”，“意境是意象所构成”，<sup>[4]</sup>这一点与前人的看法——“境与意会”“思与境谐”等是不同的。“意”指的是“意象”，它包括意象化了的审美对象的知觉形象，相关事物（由联想得来）的意象化记忆表象和许多作为意象贮存在意识深层的经验、观念等；无意识便将这些意象构建成“境”，即“虚拟时空”。朱光潜先生在分析李白的《玉阶怨》时说：“这里的许多意象都朝着一个总效果生发，它们融成一体，形成一个完整的境界，可以看成一幅画或一幕戏”。<sup>[5]</sup>这句话我们可以看着是对意境生成过程的很好地解读。

## 二

意象是西方学者常用来解释审美现象的概念，但笔者以为它不如意境（或者说境界）。意象仍然是对象性的，尽管它也在意识之中，但它是与当下主体意识相对立的（例如我心中想着一幅画，画虽然也在意识之中，却是与“我”相对立的，是“我”所想的），虽说它融合了主体的理解甚至情感，但仍然是当下主体的认识对象，是“想象性表象”，<sup>[6]</sup>因此仅有它是不能产生美感的。意境则强调“境”，如同人的生活生存环境一样，是有主体在其中的。

意境就其实质而言，就是另一种“白日梦”，就是一种虚拟体验或者说内心的体验，只不过通常所说的白日梦是发生在显意识之中，而意境则是发生在无意识之中，并且是压缩文件，内容比“白日梦”更加丰富。意境是需要大量的意象来组合的，而最基本的意象，或者说起结构作用、框架作用的意象就是意象化了的审美对象的表象（或者说知觉形象），它规定所构建的意境的基本类型，例如朝阳构建热烈的朝气蓬勃的意境，月亮则构建了静穆清凉的意境，二者不可互相替代。我之所以在表象前还加上“意象化”这一限定，是因为我们在感知事物时，并不是镜子式的反映，而是有选择的并且还要加上自己的主观理解、观念及愿望在其中，正所谓：“人们

看到的東西，總是他們希望看到的東西，總是他們的潛意識在頑強地尋找着的東西”<sup>[7]</sup>，作為審美對象的表象尤其如此。古人正是由於科學所限，沒有認識到這一點，才將“情”與“景”看成是對立的兩個東西，儘管他們意識到了二者是可以結合在一起的。而我們所說的意象，則是外物、外景從映入人的頭腦的一剎那起，就已有“意”在其中了，再也不是純客觀的了，所有的知覺都應如此（這方面完形心理學已經為我們做了大量的工作，儘管它的“完形”多少有些先天性的神秘的色彩）。作為意境的“虛擬時空”，主體意識在構建時一定是將自身置於其間了的。這個“境”是已經預設了主體的，倘若無主體，那就不成其為“境”。因此意境都是有“我”的。王國維主張有“無我之境”，此不能理解為無主體之境，而是物與“我”融為一體後，“不知何者為我，何者為物”<sup>[8]</sup>的忘我之境，誠如季羨林先生所說：“在這裡不是‘無我’，而是‘忘我’”<sup>[9]</sup>。

所以此“境”並非現實之境，不是清晰的環境，像顯意識所知覺的那樣，而是模糊的、複雜的，是多種意象的雜合體，是如同夢幻般的，是在頭腦中虛擬之境、想象之境。劉禹錫說：“境生于象外”（《董氏武陵集紀》），“象”指的是主體眼前所見，是表象，而作者或讀者所要得到的“境”是在“象”的基礎上形成的，因而是超出于“象”的，不受“象”的束縛。司空圖說：“象外之象，景外之景”（《與極浦書》），這裡同樣也是強調了所得之“象”與“景”，是不能等同於眼前之“象”與“景”的。但超越如何可能呢？所得之“象”與“景”如何又在所看之“象”與“景”之外呢？我們除了將前者理解為想象，即前者是在後者的基礎上結合自己的經驗、觀念等新造之“境”、“象”、“景”之外，不可能作其他的解釋。但這裡的想象，是不能等同於一般意義的顯意識想象，而主要表現為無意識的想象。因為如果是前者的話，我們就應該能清楚地將其表述出來，而不至於用“景外之景”之類不可捉摸的語言來表達。我們看見一景物，無意識就會把它的意象（無意識主體所理解的、希望看到之物）與主體意識、被喚醒的沉澱在意識深層的經驗組合起來，形成一片新的天地，就像做夢時將許多不同時期的記憶碎片雜合在一起一樣，讓主體在其中感受、體驗，“神與物游”（劉勰語），我們的心灵（想象中的“我”）倘伴其間，陶醉其間，從而

获得美的享受（美感应该是“沉醉感而不是快感”<sup>[10]</sup>）。例如我们面对一座雄伟挺拔的高山，便可能在无意识中将主体自身与山组合在一起，形成一个新的伟大的“我”（因为山的高大），一个新的性格刚毅坚强的“我”（因为岩石的刚硬），再设想这样的“我”在想象的现实中可能出现的情况（当然这里的设想也是在无意识中进行的，在显意识中只是一种朦胧的感觉），于是观者豪情顿生，即所谓“登山则情满于山，观海则意溢于海”（刘勰语），否则就不可理解豪情之所由来。其实“雄伟挺拔”这四个字表明我们早已将山人格化了，如果用科学的术语表达则应该是山的体积大，或者相对高度高等等。

我们回过头来，在这样的基础之上看叶先生的“超越”与朱先生的“家园”，就很好理解了。“超越”的方式就是虚拟，“无限的时间和空间”就只能是“虚拟时空”，因为只有它才是没有限制的；能“自由自在的活动和休憩”的“家园”也只能是“虚拟时空”，所以朱立元先生也强调“它只存在于人的思想意识领域”。

### 三

以上论述我们可以看出，意境最基本的特征就是主体的参与性，其参与方式就是体验，是主体在无意识领域里的虚拟的体验。体验一般的意思可以有两层，一是亲身经历，即人们参加具体的实践活动以获取经验，二是人们在意识中对某种实践活动的虚拟，即在想象中模拟亲身经历，我们说的心理体验便是指的这种。相比较而言，后者对美学而言尤为重要。倘若我们对后者作进一步分析的话，我们还可以将其分为显意识体验与无意识体验。白日梦属于显意识体验，主体在想象中，虚拟自己所希望获得的经验，从而满足自己的某种意愿。弗洛伊德认为作家的创作与白日梦的关系非常密切，这是非常有道理的，可以说没有白日梦就没有成功的作品。这里我们应注意区分一般想象与白日梦，前者可能无“我”，而白日梦则一定有“我”。从这个意义上讲，成功的作品中一定有作者的影子。作者的意识主体在作品中化身为某个人物的全部或部分，这样他就能把自己的喜怒哀乐全部倾注在作品中，倘若作品中所描写的都与他无关，他也就不可能调动自己的全部感情。评论界热衷于寻找成功作品中人物的原型，并且认为这些

原型即使不是作者本人，也是与作者密切相关的，便能很好地说明这一点。

作品中更有读者的影子。根据接受美学的观点，作品的最终完成是在读者的头脑中，也就是说读者阅读作品的过程即是再创造的过程，读者在阅读时不由自主地会把自己设想为作品中的一个人物，以作品的述说为平台，把自己的经验融进对作品的理解中，从而为自己生成了一个白日梦（更多是无意识的），让自己陶醉其间。这也说明了读者为什么常常是带着强烈的感情来看作品的。例如读杜牧的《江南春绝句》时，读者如果陶醉于诗意的话，那一定是将自己置身于由诗句所唤起的种种经验所构建的意境之中。当然也许读者会说并没有把自己当成那个行人，只是一种同情，但同情是什么呢？与某人同情，不就是置身于他的位置，在虚拟中设身处地地体验吗？人们在阅读或观看时为什么笑，为什么哭，为什么会那么焦虑？假如一切与自己没有丝毫的关系，为什么会如此呢？看戏流泪，替古人担忧，原因就在于此，只是自己不知道而已。王国维强调“不隔”，就是要直接进入身临其境的状态，全身心地体验，获得美的享受，而不是要经过反复琢磨理解后才能进入，使美感大打折扣。所以叶朗先生也说“审美就是自由的体验”。

[11]

审美中的所有体验都是发生在蕴含极其丰富的无意识领域里，因此就体验的内容来说，它要比显意识的白日梦丰富得多，所以体验者即使有所觉察，也难以说清楚，同时它又可以在极短的时间内完成，所以笔者将其比喻为“压缩文件”，不过是不需解压就能运行的“压缩文件”。体验过程不为我们清晰的知道，我们知道的只是这种体验带来的愉悦或者伤感的心情，或者是伴随体验而产生的陶醉状态（西方传统美学所说的“静观”、“观照”实质上就是这种状态，如朱光潜先生所说，观照“这其实就是想象，也就是直观”<sup>[12]</sup>）。

意境的第二个基本特征是虚化，化实为虚，用哲学的语言说就是由个别上升到一般，使个别的事物（景物等）带上普遍性的色彩，让主体（包括创作的主体与欣赏的主体）获得更多的体验，这便是古人所说的“象外之象，景外之景”，也就是我们今天所说的“超越”。王国维说“‘红杏枝头春意闹’，著一‘闹’字而境界全出”，<sup>[13]</sup>其实仅一个“闹”字，并不

能很好地产生意境，离开了“春意”二字，效果就会大不一样，试想想“红杏枝头闹”还有意境吗？“春意”二字在这里起到了如下的作用：一是虚化，将实实在在的视觉所见的“红杏”虚化为不可捉摸的春天里万物的盎然生机，二是虚化的同时又在扩充，将更多的社会内容包含其间，从而使得“红杏”的形象更加丰满（即不限于花），这样才能便于读者体验。再看“只在此山中，云深不知处”这一句，试想将“云”换成“树”或别的词，还有如此诗意吗？尽管植被的茂密同样可以遮蔽人的行踪。显然“云”比“树”的虚化效果要好得多，它不仅遮蔽了人，连山都若隐若现，同时文化积淀中的云还颇有“仙”味，这就将人们的思绪扩展到辽阔的宇宙。苏珊·朗格说的好，审美对象只存在于“虚幻的时间和空间”之中，它以“幻象”的方式唤起主体的审美感兴。<sup>[14]</sup>

意境的第三个基本特征就是无意识。无意识是意境活动的主要平台，这就是造成我们对它只能感悟而不能言说的主要原因。现代心理学一大成就是初步揭示了无意识思维现象，“思维可同时进行两种（或更多）思索，一种是有意识的，另一种是无意识的。”<sup>[15]</sup> 有意识部分（即显意识，它的活动是我们所能意识到的）反映了当前脑处理的最重要的事件，它是变动不居的，也能为意志所左右，这与我们观察到的审美现象是不一致的，我们关于主观意识的随意性的结论显然是来自这部分意识。这里说的是“同时”即我们在用脑部的某一区域有意识地思考时，大脑的其他区域并没有停止活动，甚至可能是在积极地活动，只是它们不在兴奋点上，所以不为我们所知，故将其称为无意识（或潜意识）。我们的大脑在处理当下重要的事情时，突然冒出与此事无关的别的想法（譬如灵感），这便是无意识在“同时”活动的有力证据。无意识在全部意识中所占的比例还特别大，用弗洛伊德的比喻就是没在水面以下的冰山的山体。同时它能与显意识互相转换，尽管这种转换并不是自由进行的，是受神经门控机制所制约的。“脑内信息的有意识加工、无意识和潜意识之间可以互相转变。在外加刺激的作用下，脑区的输入信号使原来相当于潜意识的脑区基态转变为激发态。”<sup>[16]</sup>

据此我们有充分理由推断，在意境形成乃至全部审美的过程中，实质上一直是无意识在起着主体的作用，这很可能是一个被普遍忽视了的事实。我们不是

强调直觉在审美中的作用吗？直觉是有意识活动还是无意识活动呢？如果意境的形成是在显意识中进行的话，那么它的全过程，至少大部分过程我们是清楚的，因为显意识的每一次活动，我们都能通过反思，将它的过程弄清楚，而意境却是我们根本不清楚的。王国维对词的评价，也只是判定它有无境界，却不能说出为什么。“用不着心理学方面的特殊洞察力就能发觉，艺术效果的最直接的原因隐藏在无意识之中，只有深入到这一领域中去，我们才能弄清艺术问题。”

[17] 严羽在《沧浪诗话》中用一个非常好的比喻“羚羊挂角，无迹可求”来要求语言表达清新自然，形成意境不露痕迹。我们则可以将其借来说明意境的无意识性就像羚羊把自己挂了树丫上，使凶猛的野兽找不到自己一样，意境以及人们从中获得的美，也是把自己深深地隐藏在无意识之中，观赏者明明感觉到有个东西在那里，可就是不见踪迹。

当然我们并不否认显意识在意境及审美中的重要作用，但这种作用肯定不是直接的，而是间接的。如对文学作品的审美，首先就必须经过认知活动，才能进行审美，但我们决不能因此而将这两种活动混淆起来。认知活动实质上是审美的前期准备，即为审美提供刺激，提供足够的意象，而不是审美本身。并且认知活动越少，形成意境的效果就越好，这也正是大家们往往反对诗词语言的艰深而强调自然平淡的缘故。如严羽所说“诗有别才，非关书也；诗有别趣，非关理也。” [18]

从以上分析中我们还可以看出，意境形成的过程实质上还有很多的游戏因素，这也就不难理解，无论持何种观点的美学家，都不能否定游戏在审美中的作用。在意境中人们就象游戏一样，变成自己想要成为的模样，虚拟地过着自己希望过的生活，过着“应当如此的生活”（车尔尼雪夫斯基语），从而获得心灵上的极大的满足。也正因为如此，人们才陶醉在意境之中久久不愿离去，而这也正是那些美的“事物”之所以迷人之处。

## 参考文献

- [1] [11] [14] 叶朗 现代美学体系 [M] 北京：北京大学出版社 1999. 132, 444, 190-191
- [2] [3] 朱立元 美学 [M] 北京：高等教育出版社 2001. 219, 220

- [4] 邬锡鑫 从“意象”到“意境” [J] 北京: 中国文化研究 1995 年冬之卷 (总第 10 期)
- [5] [12] 朱光潜 无言之美 [M] 北京: 北京大学出版社 2005. 155, 249
- [6] 蓝华增 意境论 [M] 昆明: 云南人民出版社 1996. 224
- [7] 潘知常 反美学 [M] 上海: 学林出版社 1995. 242—243
- [8] [13] 王国维 人间词话 [J] 蕙风词话·人间词话 [M] 北京: 人民文学出版社 1982. 191, 193
- [9] 季羨林 门外中外文论絮语 [J] 北京: 文学评论 1996 (6)
- [10] 吴炫 论审美体验 [J] 南京: 学海 2000, 6
- [15] (美) 墨顿·亨特 心理学家的故事 [M] 李斯 王月瑞译 海口: 海南出版社 1999. 549
- [16] 唐孝威 意识和无意识活动的脑区能态理论 [J] 杭州: 应用心理学 2004 年 01 期
- [17] (苏) 列·谢·维戈茨基 艺术心理学 [M] 周新译 上海: 上海文艺出版社 1985. 87—88
- [18] 王振复 中国美学重要文本提要 [M] 成都: 四川人民出版社 2003. 523

## **The Artistic Conception Is The Unconscious of Daydreaming**

Shan guohua

(Chinese dept, Hanshan Teacher's College, Chaozhou China 521041)

Abstract: Artistic conception is the virtual space-time constructed the from images by subconscious subject; the subject gets intoxicated and appreciates the beauty, can say it is daydreaming in unconscious. It is the subject of participation, targeting virtual resistance and unconscious of the three characteristics. Artistic conception not only is employed in the explanation of literary and artistic aesthetic phenomena, it also is a vital carrier of all aesthetic activities; without it, no aesthetic activities can be conducted.

**Keywords: Artistic Conception Subconsciousness Daydreaming  
Virtual Space-Time Beauty Appreciation Experiences**

作者简介（可选）

**logo)**

**注：请按本格式添加页眉（网站**