



◆ 意格与创作

周进芳◎著

湖北长江出版集团
湖北人民出版社

责任编辑 左泽荣
特约编辑 叶林
封面设计 张弦

意格

与

创作

选题策划：赵文刚 叶林

制 作：  沧浪文化工作室
Canglang Cultural Studio

由赵文刚、叶林策划，沧浪文化工作室制作，湖北人民出版社出版的有以下图书：

《南阳抚治两百年》（冷小平 冷遇春 编著）
《应用汉语》（程明安 郝文华 主编）
《普通话训练与测试》（谢忠凤 主编）
《意格与创作》（周进芳 著）
《中国画材料与技法》（祈丽 编著）

由赵文刚、叶林策划，沧浪文化工作室制作，将要出版的图书有

《大学语文》（罗颢松 主编）
《教育学》、《心理学》（郑传芹 主编）
《书法》（李尔 编著）
《人生成就·81课》（叶林 著）
《人生情感·81课》（叶林 著）
.....

ISBN 978-7-216-05300-6



9 787216 053006 >

策 划：赵文刚 叶 林



◆ 意格与创作

周进芳◎著

湖北长江出版集团
湖北人民出版社

鄂新登字 01 号

图书在版编目(CIP)数据

意格与创作/周进芳著.

武汉:湖北人民出版社,2007.11

ISBN 978 - 7 - 216 - 05300 - 6

I. 意…

II. 周…

III. 文学理论—中国—古代—文集

IV. I206.2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 139738 号

意格与创作

周进芳 著

出版发行: 湖北长江出版集团
湖北人民出版社

地址:武汉市雄楚大街 268 号
邮编:430070

印刷:武汉汉邦彩色包装印制有限公司

经销:湖北省新华书店

开本:787 毫米×1092 毫米 1/16

印张:10

字数:220 千字

插页:2

版次:2007 年 11 月第 1 版

印次:2007 年 11 月第 1 次印刷

书号:ISBN 978 - 7 - 216 - 05300 - 6

定价:26.80 元

本社网址:<http://www.hbpp.com.cn>

序

周进芳先生送来他的书稿《意格与创作》，都二十万言，我大致浏览，看到书中所论对象很是丰富多样，涵盖中国古代诗词和诗论、中国现代小说、新时期报告文学、后新潮小说，还涉及毛泽东文艺思想，而以“意格”范畴统领和贯穿，这使我读来颇有新鲜之感。

意格，不是我所熟悉的概念。周进芳认为它是中国古代诗学的范畴，他找出了一些文献依据，一是旧题白居易的《金针诗格》，其中一条“诗有三体”（又作“诗有三本”）：

一曰有窍，二曰有骨，三曰有髓。以声律为窍，以物象为骨，以意格为髓。凡为诗须具此三者。

二是姜夔的《白石道人诗说》，有“意与格”一条：

意出于格，先得格也；格出于意，先得意也。

还有“意格句法”一条：

意格欲高，句法欲响，只求工于句字，亦未矣！故始于意格，成于句字。

古人类似的论述也许我们还可以查到一些，譬如，《五代诗话》引《诗话总龟》，称某联诗句“意格消远”；同书引《庐山杂记》，说有两位文人争一联诗的著作权，讼于公堂，官府“各以全篇意格定之”。这虽然像是一则轶事，但却蕴含理论意味——诗句要放在全诗中去判断，而不应脱离整体孤立地探究。还有，《唐音癸签》引胡应麟比较李白与杜甫：

李变化在调与词，杜变化在意与格……调词超逸，骤如骇耳，索之易穷；意格精深，始若无奇，绎之难尽，此其稍不同者也。

这里所说，对李杜未必十分公允，但强调文学创作中调与词只有在意与格中才能先试其高妙，则是精到的见解。又，方东树《切问斋文钞》书后：

吾观集中诸贤之制，其意格、境象、字句、辞气，多与古人不同。

这许多的材料说明，把“意格”作为中国古代文学理论的一个概念看待，是有足够根据，是可以成立的。学界历来对“意格”注意甚少，周进芳作了开掘探索，显然是有益的。

“意格”和人们熟悉的“意境”有相近的一面，那就是看重文本的整体，反对执著于个别词句；“意格”和“意境”又有明显差别，前者更看重创作者主体性在文本里的体现，后者则强调主客体的融汇。

周进芳认为：在理想的创作过程中，“意”与“格”的相互摩荡，构成创作主体独特的精神世界，是创作主体熔铸诗的内容和形式的能力的综合体现。他的这个看法是颇有新意的。他不仅是沿传统路数，对“意格”一词的出处和涵义作了疏证和阐释，更以他的理解把这一概念用于观察古今文学现象，审视多种文学文本，力求体现意格理论的现代价值，这种努力值得赞许。

周进芳多年执教于郧阳，那里是鄂西北山区，学术研究条件不如中心城市，他还担负了行政职务，但他一直勤奋钻研，独立思考，这部书稿是他治学收获的一个小结。我对“意格”向无研究，读了周先生的书稿，受到启发，为之欣喜，谨缀短语，以表祝贺。

王先需

2007年10月8日于武昌桂子山

目 录

第一编:说“意”论“格”:内涵篇	1
第一节 意念·意旨·意味	1
第二节 体格·品格·风格	8
第三节 语意与格力	15
第四节 “意格”管窥	20
第二编:诗学中的“意格”:范畴篇	26
第一节 意格:中国古代一个重要的诗学范畴	26
第二节 意格·意象·意匠·意境	33
第三节 “意格”与“意境”考辨	40
第四节 刘熙载“意格说”浅论	47
第三编:“意格”范畴的现代解析:转换篇	52
第一节 “意格”说的文体学阐释	52
第二节 刘熙载“意格说”中的文体观	60
第三节 “意格说”的现代诠释	66
第四编:“意格”理论与创作:实践篇	73
第一节 意格·意图·意匠·意味	73
第二节 新时期报告文学的文体特征	82
第三节 毛泽东的文艺观的话语空间	87
第四节 毛泽东的文艺话语空间检视	93
第五节 鲁迅小说诗化的形式轨迹	99
第六节 反复:鲁迅小说叙事艺术的显著特色	105
第七节 别一个世界的书写	112
第八节 走向边缘的艺术	117
第九节 斯诺文体解读	128
附编:古代诗话中的“格”、“意”及“意格”	134
古人论“格”、论“意”和论“意格”	134
后记:关于意格研究的几个基本问题	150

第一编：说“意”论“格”：内涵篇

第一节 意念·意旨·意味

——中国古代诗学之“意”

“意”在古代诗文之论中是一个核心范畴。古人所谓“文以意为主”，“意”之所指包括诸多方面，它常常指一篇作品之主，包括作者构思设想和写作意图，全文的思想内容。如果细加分析，古人所谓“意”，可从三个层面理解：从创（写）作主体来看，“意”是指蕴藏于作者胸中的思想情感，以写作意图、意兴为指向，包括情感理趣和运思活动在内的“意想”或“意念”；从具体文本来看，“意”指文本所表现和暗示的思想意义，即人们常说的“文意”或“意旨”；而从阅读（接受）者来看，“意”又指通过阅读与领会，从作品的字里行间所捕获的一种既包括作者直接表述的、又包括作品隐藏的、还包括读者体验的“意义”或“意味”。无论是作者的“意念”，还是作品的“意旨”乃至读者品尝的“意味”，“意”范畴的这些意义指向无不清楚地告诉我们：“意”在“为文”、“成文”和“习文”中处于中枢与核心的地位。

一、“意”与“为文之患”

古人所谓“人文”之文，在最狭窄的意义上，指的是语言。而语言的基本功能在于表达意义。《易传·系辞上》说：“辞也者，各指其所指。”似乎语言与意义之间有一种直接的对应关系，适当的语言就一定表达出适当的意义。然而，“为文”的实践表明，情况并非如此简单。

作者为文的意旨是什么，它怎样产生和形成，如何根据确定的意旨选择和熔铸一篇文章的写作对象，又如何选择恰当的语言将构思好的内容表达出来，这是每个作者“为文”前都必须面对和回答的问题。较早从理论上概括这些基本问题的是陆机。他在《文赋》中说：“夫放言遣词，良多变矣。妍媸好恶，可得而言。每自属文，尤见其情。恒患意不称物，文不逮意。盖非知之难，能之难也。”^[1]“意”不称物，这是一重矛盾，而文不达“意”，又是一重矛盾。可见，所谓“为文之患”，其“患”就在难于解决和处理以“意”为核心的这双重矛盾。

何谓“意不称物”？何谓“文不逮意”？从不同的角度去理解，就会得出不同的结论。唐大圆《文赋注》云：“所构之意，不能与物相称，则患在心粗；或意虽善构，苦无词藻以达之，则又患在学俭。”^[2]“为文者”的粗心与学俭是“意不称物”和“文不逮意”的根源。他提出“欲救此二患，则一在养心，使由粗以细；一在勤学，使由俭而博。”^[3]

而当代学者从艺术构思的角度加以阐发,指出,“意不称物”是讲构思之意不能正确地反映事物,即苏轼所谓“观物之妙,不能了然于心”;而“文不逮意”,谓写出之文与构思之意尚有距离,即苏轼所谓“了然于心,不能了然于口与手”。^[4]也有的学者则认为,“意不称物”是指思想不足以正确表达客观事物,“文不逮意”则是说文辞不足以正确地表达思想。人们对“为文之患”尽管存有不同的理解,但从本质上讲,都没有离开“为文”中“文”——“意”——“物”三个基本对象,也没有回避其中最为关键的范畴——“意”及其与“物”“言”的关系问题。

千百年来,人们对“意”的理解也存在差异,但“意”毕竟是主体对客体的认识,是主体心理世界对客体的一种反映的“意识形态”,既不是头脑固有的,也不是没有客观来源的,而是以一定客体为对象的,即使是对自身机体的反映,也是以自身的机体为对象的。“意”与“物”能否做到相称,从理论上讲,既涉及写作主体“意”之生成,即作者的“为文”意向、意兴、意趣的萌生与发动,又涉及作者内心之“意”的传达与表现。因此,“意”、“物”要相称最起码有两个方面的要求:一方面,它要求作者心中之“意”的形成要与纷繁复杂的自然、社会现象相吻合,亦即主观之识与客观之物达到高度统一;另一方面它要求作者笔下之“意”要与文中之“物”,协调一致,融为一体,所谓“观点”与“材料”的统一。

南朝梁代的刘勰从宏观上提出了解决“意”、“物”相称的办法和途径。他在《文心雕龙总术》中说:“文场笔苑,有术有门。先务大体,鉴必穷源。乘一总万,举要治繁。思无定契,理有恒存。”^[5]意思是说,文坛艺苑都有写作的门道,既要注意根本大体,又要探究事物根源,既要掌握规律总揽万端变化,又要抓住要点以简驭繁。文思虽不能一概而论,但基本原理却是永存的。这里的文思既包括作者对事物本质的认识,也包括作者对事物渊源的了解;既包括对事物规律的把握,也包括对材料恰当的处理。刘勰把“为文者”的认识视野、思维方法、为文技巧看作解决“意”“物”相称问题的关键。这些见解虽然很原则,但毕竟抓住了“意”“物”相称所必需的条件:巧思、勤思、精思、深思。正所谓“思深意远”,思虑精深,则意旨深远。

从实践上讲,对“意”与“物”之间关系的把握也是十分复杂的。或谓“意在笔先”。如刘熙载在《艺概·文概》中指出:“古人意在笔先,故得举止闲暇。后人意在笔后,故至于手脚忙乱。”^[6]或谓“意随笔生”。如谢榛《四溟诗话》:“宋人谓作诗贵先立意。李白斗酒诗百篇,岂先立许多意思而措词乎?盖意随笔生,不假布置。”^[7]是“意在笔先”有利于“意物相称”,还是“意随笔生”更有利于“意物相称”,这两种不同的观点均为后世所接收,它不仅说明了“意”、“物”关系的复杂性,也说明了“为文者”本身的差异性。

除“意物相称”之外,“文不逮意”也是“为文”之大患。也就是说,即便是在作者心中解决了“意”、“物”相称问题,也还没有完全解决“为文之患”。“常恨言语浅,不如人意深。”(刘禹锡语)“文(言)”与“意”之间也有一个相契、相符的问题。

历代不少文论、诗论家对“言”、“意”之患进行探讨。或以为“意翻空而易奇,言澹实而难巧也”。^[8]意思是说,文意可以随情奔放,因此“易奇”;而文辞缀辑不易,所以“难巧”。文意之表达,须乞灵于文字,而文字之缀辑,又往往不能尽如理想。故思想发为言语,已有一层障碍;言语逐译而为文字,又是一层障碍。于是“暨乎篇成,半折心始”^[9],也就在情理之

中了。或以为“辞之患不外过与不及。”^[10]即言辞在达意时有两种情况不能令人满意：其一，言辞超越了作者意欲表达之“意”的范围和限度等；其二是言词没能足够地、充分地表达作者的思想情感。这些识见都是把“言”、“意”建立在具有对应关系的基础之上的。

其实，早在陆机写《文赋》之前，中国古代哲学早有“言”、“意”之辨，尽管“文”不能等同于“言”，但“文”毕竟是“言”所组成的。

庄子在《天道》篇中说：“语之所贵者，意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也。”在《秋水》篇中说：“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之所不能论，意之所不能察致者，不期精粗者。”庄子在这里已经觉察到语言的局限性，即言不能都尽意。

但是，人类总是在进行不懈的努力，不断地探索解决这一矛盾的途径，也不断地创造出新的语言，尽可能表达自己的“意”，了解人生活在其中的世界。

《周易·系辞》就受了庄子的启发，在“言”和“意”之间，加入了一个中介“象”。充分发挥“象”的作用，使“象”能尽“意”。“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。”

在古人看来，“象”是解决“言”“意”矛盾的一条重要途径。魏晋时代的王弼的《周易略例》中的《明象》特别阐明了“象”的独特贡献：立“象”以尽“意”。“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，犹蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在鱼，得鱼而忘筌也……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。”

“言”用于明“象”，“象”用于明“意”，“言”、“意”之间的矛盾通过中介“象”就这样解决了。这种以“象”为解决“言”、“意”矛盾的哲思见解构成了中国古代文学创作根本理念。

文章千古事，得失寸心知。古人不仅看到了“为文之患”，而且还提出了解决这些问题的方法和途径。至于这些见解是否都符合为文的规律，只能是“仁者见仁，智者见智”了。

二、“意”与“成文之要”

从写作角度讲，“意”乃“为文之患”，因为一切写作活动都要面临由它派生的两个基本矛盾。而从文章构成因素来讲，“意”又是“成文之要”，无论是文学作品，还是实用文章都要“以意为主”。“有意则精彩倍加，无意则破碎不堪。”^[11]从这个意义上讲，“意”是成文的依据。

明确提出“文以意为主”的口号，大概以南朝时代的范曄为最早。他是《后汉书》的作者。范曄在《狱中与诸甥侄书以自序》中谆谆告诫甥侄辈写文章要重视内容，不要仅仅在辞藻上下功夫。他说：“常谓情志所言毛，故当以意为主，以文传意。以意为主，则其旨必见；以文传意，则其词不流；然后抽其芬芳，振其金石耳。”^[12]陆机在《文赋》中将“辞”与“意”对举，指出：“辞程才以效伎，意司契而为匠。”^[13]清人刘熙载的《艺概》在引述中概括出“尚

意”的精神,还有袁枚《续诗品》中提出的“崇意”一品,都道出了以意为主的传统文论的核心内容。

的确,古人关于“以意摄事”、“以意役法”、“以意遣词”、“以韵承意”的见解都体现了“意”在文章的特殊作用和显著地位。

如《荀子·劝学》里讲了几个故事:“南方有鸟焉,名曰蒙鸠,以羽为巢而编之以发,系之苇苕(高出的芦苇)。风至苕折,卵破子死。巢非不完也,所系者然也。”用羽毛和头发编织的鸟巢是牢固的,可是系在芦苇上就不牢固了。接着作者又讲:“西方有木(当作草)焉,名曰射干,茎长四寸,生于高山之上,而临百仞之渊。木茎非能长也,所立者然也。”由于生在高山上,靠在深潭边,四寸高的草显得特别高。随后,作者又说:“蓬生麻中,不扶自直。兰槐(香草)之根是为芷,其渐之滌(小便),君子不近,庶人不服(用)。其质非不美,所渐者然也。”这里讲了蒙鸠做巢、射干草、蓬和芷四样东西,上下文之间显然没有语辞相连。但文末作者写道:“故君子居必择乡,游必就士,所以防邪僻而近中正也。”这样,士子要选择住处、接近正人,防止受到不良影响的见解起到了“意贯全文”的作用,也就是从立意与用事的关系上像古人所强调的“以意摄事”。

古代诗文之论也十分重视为文之法。如元人倪士毅就在《作文要诀》中说:“法度者何?有开必有合,有唤必有应。首尾当照应,抑扬当相发,血脉宜串,精神宜壮,如一身自首至足缺一不可。”^[14]这的确是行文的法度。从“意”与“法”的关系上,古人认为“意”能役“法”。他们认识到,一切写作、创作的技巧和技法都随“意”而定。也就是说“意能役法”。唐代韩愈古文写得好,重要原因之一,就是在行文过程中“因意定法”,清人陈鸿墀所辑《全唐文纪事》曾论及韩愈写文章的特点。书中说,韩愈写文章就像盖房子,他是“惟意所指,横斜曲直”,只要自家屋子饱满就行。他写《柳子厚墓志铭》就一改传统的先“志”后“铭”的叠屋架床的行文法式,开创了“墓志铭”写作新风。

而从“意”与“辞”的关系上强调意之重要性的论述就更多。如宋人陈骙《文则》:“辞以意为文,故辞有缓有急,有轻有重,皆生乎意也。”^[15]白居易在《新乐府序》论及两者关系时说:“篇无定句,句无定字”“系于意,不系于文。”^[16]杜牧在《答庄充书》说:“凡文以意为主,气为辅,以辞彩章句为之兵卫,未有主强盛而辅不飘逸者,兵卫不华赫而庄整者。……苟意不先立,止以文采辞句绕前捧后,是言愈多而理愈乱,如入闾阖,纷纷然莫知其谁,暮散而已。是以意全胜者,辞愈朴而文愈高;意不胜者,辞愈华而文愈鄙。是意遣辞,辞不能成意,大抵为文之旨如此。”^[17]在诗文作品中,意是内容要素,辞是形式要素。意占据着绝对优势地位,辞不可取意而代之。即所谓“意能遣辞”也。还有不少诗文论者以恰切的比喻来给言意关系定位。如清人袁枚《续诗品·崇意》篇中说:“意似主人,辞如奴婢。主弱奴强,呼之不至。穿贯无绳,散钱委地。开千支花,一本所系。”^[18]

王夫之论“意”:“无论诗歌及长行文字,俱以意为主。意犹帅也。无帅之兵,谓之乌合。李、杜所以称大家者,无意之诗,十不得一二也。烟云泉石,花鸟苔林,金铺锦帐,寓意则灵。”^[19]

正因为“意摄全文”“意能役法”“意可使辞”,古人对文章的“立意”,也就特别关注。提

出了除一系列诸如“工于炼意”、“巧于立意”和“善于达意”的原则要求外，还提出了具体的操作技法：

一是“立意要纯，一以贯之”，用古人的话讲就是“贵约”。“贵约”者，就是文章的立意要简明集中。即文意要单一，一文一意，防止“二意两出”和“意多乱文”。具体方法是“立片言以居要，乃一篇之警策。”清人方东树在《昭昧詹言》中说：“古人诗文无不通篇一意到底者。此是微言，须深思玄悟。毋忽！”^[20]魏际瑞说：“文主于意，意多乱文。”刘熙载《经义概》所说：“凡作一篇文，其用意俱要可以一言蔽之。扩之则为千万言，约之则为一言，所谓主脑者是也。……主脑既得，则制动以静，治烦以简，一线到底，百变而不离其宗，如兵非将不御，射非鹄不志也。”^[21]

二是要“贵新”。贵新创意者，首先是必“言前人所未言，发前人所未发”，也就是说于世人意外别出眼目，这成为古代文章家所追求的目标。其次，正如刘熙载所言“阐前人所已发，扩前人所未发”，针对现实问题，进一步阐述或扩展前人之见，也是意新的体现。

三是要“贵深”。“贵深”者就是要见识精卓。用明末清初的黄宗羲的话来说，即透璞见玉。他在《论文管见》中说：“每一题，必有庸人思路共集之处缠绕笔端，剥去一层，方有至理可言。犹如玉在璞中，凿开顽璞，方始见玉，不可以璞为玉也。”^[22]这方面论述极多，在此不必赘述。

三、“意”与“习文之道”

“习文”与“为文”是相辅相成的。学习和借鉴他人的文章是习文的主要内涵。在习文过程中，“意”同样是核心和关键。

古人讲，晓得文意是一重，识得文意之优劣又是一重。在论及文意时，还将“会”与“意”并举，用以表达习文过程中的两种不同境况。一是阅读时要“意会”，即用心领会。梁代萧统在《昭明太子集·答湘东王求文集及诗苑英华书》云：“观汝诸文，殊与意会，至于此书，弥见其美。”二是“会意”，往往指读者的思想情感与作者产生共鸣的现象。如陶渊明在《五柳先生传》中曾这样表述：“每有会意，便欣然忘食。”

古人的这些见解，符合现代阐释理论所揭示的阅读规律。创造性的阅读要求按照一定的程序和步骤去把握文本的内容：一是原作者或原思想家实际上说了什么？这要通过一定的考证、训诂、版本等方面知识进行历史还原；二是原作者真正意谓什么？这需要通过传记研究、语言解析、论理贯穿等工作彰显原有文句所可能含藏的丰富意涵，尽量发现原有思想在语言表现上可以具有的多层语义；三是原作者可能说什么？这需要用自己的智慧去体会原作者可能表达的思想；四是原作者本来应该说什么？亦即假定原思想家还活着，他会如何看待自己面临的问题并如何回答它；五是作为读者问自己：我应该说什么？从以上程序和步骤来看，“意”是接受主体理解和创新的要点，不能做到“意会”或“会意”，就没有抓住“习文”的关键。

作者之“意”藏于文章之中，或在开篇，即所谓“开宗明义”；或在篇尾，即所谓“卒章显

志”；或在篇中，即所谓“篇中点眼”。读者怎样捕获作者之用“意”呢？对此，古人提出“以意逆志”的见解：根据读者的理解、体会去揣摩作者的创作意图。

《孟子·万章上》云：“故说诗者，不以文害辞，不以辞害志，以意逆志，是为得之。”清人吴淇《六朝选诗定论缘起》：“诗有内有外。显于外者曰文、曰辞，蕴于内者曰志、曰意。此意字与‘思无邪’思字皆出于志，然有辨。思就其惨淡经营言之，意就其淋漓尽致兴言之，则志古人之志而意古人之意，故选诗中每每以古意命题是也。汉、宋诸儒以一志字属古人，而意为自己之意。夫我非古人，而以己意说之，其贤于蒙之见也几何矣。不知志者古人之心事，以意为舆，载志而游，或有方，或无方，意之所到，即志之所在，故以古人之意求古人之志，乃就诗论诗，犹以人治人也。”^[23]

“意”的重要性使读者没法绕过它，“意”的复杂性又使得阅读和品尝带来了相当的难度。读者不仅要能了解其用意，而且还要了解其达意的方式。不仅要明白也文章的表层意义，还要能体悟其深层意义；不仅要弄清文内之意，还要能拓展其文外之意。这方面，古人论述最多的是诗作。如：诗有一句七言而三意者。杜云：“对食暂餐还不能。”退之云：“欲去未到先思回。”有一句五言而两意者。陈后山云：“更病可无醉”诗有句中无其辞，而句外有其意者……杜云：“遣人向市赊香粳，唤妇出房亲自饌。”^[24]

又如：东坡《煎茶》诗云：“活水还将活火烹，自临钓石汲深清。”第二句七字而具五意：水清，一也；深处清，二也；石下之水，非有泥土，三也；石乃钓石，非寻常之石，四也；东坡自汲，非遣卒奴，五也。^[25]

现代读者也承继前人的这种精读方式，对经典作品进行了逐字逐句的解读。如对杜甫《登高》中的“万里悲秋常作客，百年多病独登台”这两句诗，就体悟出九重悲“意”来：他乡做客一可悲、经常做客二可悲、万里做客三可悲、适逢万物萧瑟四可悲、重阳节无酒五可悲、无亲朋伴孤零六可悲、扶病去登台七可悲、经常多病八可悲、年过半百老来孤零九可悲。

怎样才能体悟文章之意呢？古人还提出一系列办法来。如“找渊源”“分因革”“辨流别”，又如“设身处地”“因声求气”等等，都是为了探求作者之用“意”。可见，只有求得作者之“意”才能进一步创造性地提出超出前人的“意”来。

总之，“意”是中国古代文论中的核心范畴，继承古代文论成果。实现中国古代文论的现代转换，就不能忽视“意”这个范畴的特殊功能和作用。

[参考文献]

[1][13]张少康：《文赋集释》第1、71页，上海古籍出版社1984年1月。

[2][3]转引自程相占：《文心三角文艺美学》第190、190页，山东大学出版社2002年10月版。

[4]郭绍虞主编：《中国历代文论选》第一册，第175页，上海古籍出版社1979年版。

[5][8][9]龙必锡译注：《文心雕龙全译》第526、330、330页，贵州人民出版社1992年8月。

[6][10]刘熙载:《艺概·文概》第7、39页,上海古籍出版社1978年12月版。

[7][24][25]见申骏编著:《中国历代诗话词话选粹》(上)第221、62、64页,光明日报出版社1999年4月版。

[11][23]转引自赖力行:《中国古代文学批评学》第101、111页,华中师范大学出版社1998年版。

[12][14][16][18][20][21][22]见《古代文章学概论》第52、55、56、56、58、59、62页,武汉大学出版社1983版。据魏庆之《诗人玉屑》讲:“魏文帝曰:‘文以意为主,以气为辅,以词为卫。’”如是,则首提“以意为主”的观点的应是曹丕。

[15]《樊川文集》第76页,上海古典文学出版社1978年版。

[17]郑颐寿:《辞章学辞典》第194、195页,三秦出版社2000年7月。

[19]王夫之:《姜斋诗话·夕堂永日绪内编》,《四溟诗话》《姜斋诗话》第146页,人民文学出版社1961年版。

第二节 体格·品格·风格

——中国古代诗学之“格”

以“格”论诗是中国古代诗论的一大特色。在古代诗论中，“格”成为复现频率很高的理论与批评术语之一，特别是唐朝，论诗格之著大量涌现，据相关文献记载，仅在书名中涉及“格”者，就有王玄《诗中旨格》、王壑《诗格》、王昌龄《诗格》、李洪宣《缘情手鉴诗格》、白居易《金针诗格》、《文苑诗格》、齐己《风骚旨格》等等；至于书中论及“格”者更是多得无法统计。“格”在唐朝就已是一个极具包容性的诗学概念。再经过宋、元、明、清，诗论者对“格”进行不断开掘和建构，诗之“格”成了一个更具丰富美学内涵的诗学范畴。

一、“格”即为诗之方法与体式

“诗格”一词，《颜氏家训·文章篇》中已出现：“挽歌辞者，或云古者《虞殡》之歌，或云自出田横之客，皆为生者悼往告哀之意。陆平原多为死人自叹之言，诗格既无此例，又乖制作本意。”^[1]这很可能是“诗格”一词的最早使用。

“格”本具有法、标准的意义。初、盛唐论诗之格主要涉及诗的声韵、病犯、对偶等规范和方法。以日僧空海所编的《文镜秘府论》为例，这部集初、盛唐诗格之大成的著作，共分天、地、东、南、西、北六卷。其天卷引沈约的《四声谱》、崔融的《唐朝新定诗格》、王昌龄《诗格》等书内容，讨论的是“声韵”；其地卷述体例；东卷及北卷的一部分“论对”，讨论的就是对偶问题；西卷论“声病”，讨论的是声律的“病犯”问题。

对声律、病犯、对偶问题不仅在诗论中规定具体，而且在科举考试中也执行严格。据《册府元龟》卷六四一记载，后唐明宗长兴元年（930），有关主考部门根据圣旨复查考卷，然后向皇上呈递了复查报告，指出某考生所作诗赋曾有几处“犯格”——用错了声调。时任主考官的张文宝则以失职之罪被建议罚扣三个月薪俸；又据卷六四二记载：唐明文规定凡“有犯韵及诸杂违格式，不得放第”。足见作为体式、标准和方法的诗之“格”在唐代社会的影响。

唐人尚法。唐人论诗之“格”除谈声律、病犯外，还谈用事、比兴、体时、状物之法。王昌龄《诗中密旨》中所言“诗有九格”：“一曰重叠用事格。二曰上句立兴，下句是意格。三曰上句立兴，下句是比格。四曰上句体物，下句状成格。五曰上句体时，下句状成格。六曰上句体事，下句意成格。七曰句中比物成意格。八曰句中叠语格。九曰句中轻重错缪格。”^[2]又如《王少伯诗格》涉及诗作的起句、落句、一联两句的相互关联，诗意前后的关照以及写景与说理的关系诸多方面。认为诗有“三境”，即物境、情境、意境；有“三格”，即生思、感思、取思；有“三不”，即不深则不精，不奇则不新、不正则不雅等等。

在尚法的时代主流中，唐人对“物象”的重视在诗格话语中具有理论意义。旧题贾岛

《二南密旨》中云“论物象是诗家之作用”；徐衍《风骚要式》“物象门”引虚中云：“物象者，诗之至要。苟不体而用之，何异登山命舟，行川索马。虽及其时，岂及其用。”^[1]“物象”是诗的形象元素，是融合了主客体，包括了“意”与“象”两面的诗学范畴。是学诗、论诗、评诗不可或缺的话题，当然也就成为诗格中的一项重要内容。

宋人尚理。诗格与诗意的传达方式常常联系在一起。梅尧臣（1002-1060）根据唐人对“意”与“象”的研究，认为“诗有内外意。”“内意欲尽其理，外意欲尽其象，内外意含蓄，方入诗格。”（《续金针诗格》）从“内意尽其理”、“外意尽其象”这两种各不相同的要求和功能看，梅氏所说的“内意”，即是诗人要传达的诗情、诗意、诗理；梅氏所说的“外意”，即为外象，即景象、物象、事象。从“内外意含蓄，方入诗格”的要求上，不难看出：真正的入格之诗，必须是“内意”与“外象”的契合，通过“外象”的暗示寄托诗人的“内意”。这里的诗之“格”已涉及诗情诗意的传达方式与物象的组合方式问题。而陈善认为“立意”是“文章关纽”。他在《扈虱新话》中提出：“文章要须于题外立意，不可以寻常格律而自窘束。东坡尝有诗曰：‘论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定非知诗人。’”^[2]这里引苏轼论画之诗，以得神略貌作比，提出作诗应从题外立意，切不可拘限诗歌的体制、法式，应在诗法的灵活自如中使诗意更见深远。此论将能否跳脱法式视为作诗的关键，富于理论穿透力。而王杼木论诗意的传达，囿于考据之余，认为在诗作表意中常通过引入他人之意来充实，丰富己意，这可使诗作意蕴更为警人。据《野客丛书》记载：《步里客谈》云：“古人作诗，断句辄旁入他意，最为警策。”……仆谓鲁直此体甚多，不但《水仙》诗也。……唐人多有此格。”^[3]

从诗的创制上分析诗体的流变是宋人论诗格的又一个视角。如沈括从辞与乐的各种不同结合方式上来考察历史时期诗体的差异，他认为：“古诗皆咏之，然后以声依咏以成曲，谓之协律。其志安和，则以安和之声咏之；其志怨思，则以怨思之声咏之。……唐人乃以词填入曲中，不复用和声。此格虽云自王涯始，然贞元、元和之间，为之者已多，亦有在涯之前者。”^[4]古诗诗依吟诗而制曲，近体诗则依曲而填词，他认为，它们在创作方法、艺术表现上是有所不同的。提出以王涯的创作为分界线，分因革、辨流别，区分古近体诗。

在体式与诗法关系上，宋人诗格之论的基本观点是体式重于诗法。黄庭坚对杜诗善于变化、体大律严也极为推崇。他界定杜诗不因具体句式、韵律的变化而使结构凌乱不堪；相反，其体式却显得更为严整，他认为这是极值得后人学习的。蔡启《蔡宽夫诗话》言：“天下事有意为之，辄不能尽妙，而文章尤然。文章之间，诗尤然。”^[5]他在秦观等人推尚诗之体式变化的基础上，对唐以来“妄立格法”、执著于诗法之论极为讥刺，认为这一作法粘皮滞骨，毫无活气，是有害于诗歌创作的。

客观地讲，诗之方法、诗之体式是不可能截然分开的。作诗之法、体式应随时代的发展而变化的。因此，刘克庄明确对宋初不少诗人规摹晚唐诗歌体式提出尖锐批评，认为其创作如优孟衣冠，毫无生气。他在评黄庭坚诗时，又言其：“会萃百家句律之长，穷极历代体制之变，搜猎奇书，穿穴异闻，作为古律，自成一家，虽只字半句不轻出，遂为本朝诗家宗祖。”^[6]对黄庭坚作诗能从诗法体制入手，但又能做到有法而无法，不断加以创造生新，极力地予以高扬。

南宋末年,俞文豹《吹剑录》总结道:“诗不可无体,亦不可拘于体。盖诗非一家,其体各异,随时遣兴,即事写情,意到语工则为之,岂能一切拘于体格哉?”^[9]俞氏针对少数人对诗法、体式的拘限之论,提出体式确是诗歌创作中的重要构成因素,但尽管如此,我们还是应该因人因事因情而变,切不可因独标某种体式而形成拘限。他提出作诗本质上应以遣兴为宗旨,以辞达意致为现量。俞氏之论在对体式的探讨中极显通脱性。《吹剑录》又言:“盖自叶水心喜晚唐体,世遂靡然从之,凡典雅之诗,皆不合时听。刘后村云:‘始余厌之,欲息唐律,专造古体。’赵南塘谓言意深浅,存人胸襟,不系体格。若气象广大,虽唐律不害为黄钟大吕。否则手操云和,而惊飙骇电,犹隐隐弦拨间。”^[10]俞氏进一步结合南宋末年诗坛创作和论评的实践展开分析。他认为,自从叶适欣赏晚唐诗,为四灵派诗歌创作从理论上标榜提倡后,其诗学趣味影响到一大批人,以至于以追求典则雅致为宗旨的古体诗受到低视。这其中,刘克庄从其自身审美趣味出发,试图与叶适一派所倡相抗,但实际上其持论也流于对古体诗体式的一偏之赏。俞氏认为赵南塘之言才是深切骨髓之论。赵南塘界定诗作表意的深浅根基于创作主体的襟怀情性,而不单纯体现在诗的体制、格律之上,认为诗作如果意象丰满,境界充实,即使用晚唐诗之体式,也仍然不失为大气充蕴之作;反之,即使声势宏大,其诗也难以在人心产生巨大的审美冲击力。上述之论,极大地深化了宋代诗话家们对诗歌体式、诗法与诗作表意关系的认识,他们由对诗法寓含变化的称赏入手,最终走向以意为本、以格为末、无法而法的认识境地。

而宋之后,诗格与诗“法”联系更紧密。金元时期依然强调学诗重“法”。不少诗话,均有诗格之实而无诗格之名,如杨载的《诗法家数》,《诗法源流》,范木亨《诗家一指》,付若金的《诗法正论》,揭傒斯《诗法正宗》黄子肃的《诗法》等。究其原因,一则唐诗创作中的丰富遗产为后人提供了理论概括与总结的原料;二则将前人的创作格式、方法加以归纳总结,也便于后人学诗。但“格”与“法”名目繁多,如所谓“正格”“偏格”等,琐屑之至。以至于诗论者大声疾呼:“作者泥此,何以成一代诗豪邪?”^[11]

二、“格”即诗之格调与品格

清代的薛雪和刘熙载都认为,诗格有“体格之格”(亦即其实“格式之格”),也有“品格之格”。品格犹如人之“智愚贤不肖”、人的性情“自然之高迈”。品高者,“虽被绿蓑青笠,如立万仞之峰,俯视一切;品低即拖绅晋笏,趋走红尘,适足以夸耀乡闾而已。”

其实,从纯理论角度讲,“格”与“品”在唐朝可以互换。早在中唐,王昌龄、皎然等人就赋予了“格”以格调、品格之义。王昌龄《诗格》言:“诗有五趣向”,“一曰高格,二曰古雅,三曰闲逸,四曰幽深,五曰神仙。”他对诗歌创作提出了“格高”的要求,并最早将格调视为诗作的首要审美特征,的确很有见地。他还说:“诗意高谓之格高,意下谓之格下”。皎然《中序》也认为:“评曰:‘情格并高,可称上上品。’”这些论述,开启了中国古代诗论中关于诗格的格调、品格之论。

用“格”来类分诗的等次、品第的做法影响较大。唐人齐己在《风骚旨格》中认为“诗有

三格”,即“一曰上格用意,二曰中格用气,三曰下格用事。”宋人梅尧臣在《续金针诗格》中也将分为三格,提出:“纯而归正,上格。……淡而有味,中格。……华而不浮,下格。”他从自身诗学趣尚出发,推崇平淡而久有吟味之作。

衡量诗之格调、品格的标准,宋代以前多从“高”上说,明代以后多从“高古”上讲。“高”主要从品质优劣上衡量,“高古”主要是从时代特征上评判。其具体的内涵往往因诗论者立足点的不一样而意义不同。在表述中往往联系着其他范畴。

或将“格”“韵”并举,将诗的品格与诗的韵味作为统一的审美标准来分析。高格与余味是联系的,这是古代很多诗论者一致的观点,“格”指格致、品格;“韵”指韵味、余味,亦与“意”相关。因此,论诗主张含蓄有“余味”。格不高则韵不足,反之亦然。魏泰《临汉隐居诗话》认为:“白居易亦善作长韵叙事,但格制不高,局于浅切,又不能更风操,虽百篇之意,只如一篇,故使人读而易厌也。”他之所以对白诗极为贬抑,认为其突出的缺欠表现为格调不高,流于浅俗且诗旨呈雷同之迹。张戒在《岁寒堂诗话》中还对白诗格调不高的观点进行了具体分析。指出:“世言白少傅诗格卑,虽诚有之,然亦不可不察也。元、白、张籍诗,皆自陶、阮中出,专以道得人心事为工,本不应格卑。但其词伤于太烦,其意伤于太尽,遂成冗长卑陋尔。比之吴融、韩偓俳优之词,号为格卑,则有间矣。若收敛其词,而少加含蓄,其意味岂复可及也。”他认为,白居易以模写物事情意为宗旨,具有现实意义;但在审美表现上出现了偏差,即片面追求铺叙敷陈,使其诗意缺乏了必要的含蓄和凝练。张戒之论把对诗之格调的探讨落足到了诗意审美表现的视点上,这在诗格之源的探讨中见出了新意。他还说:“《江头五咏》,物类虽同,格韵不等。同是花也,而梅花与桃李异观;同是鸟也,而鹰隼与燕雀殊科。咏物者要当得其格致韵味,下得其形似,各相称耳。”张氏在苏轼将“格韵”并举的基础上,明确对两者涵义进行了比照。把格致和韵味作为存在于诗中的内在骨髓神味,是与形式相对相生的。此论见出了“格”和“韵”作为诗作不同审美范畴所具有的内在相对性特征。

或将“格”、“体”对比,即将诗的体式与诗的品格进行对比研究。所谓“一体自有一格”“古诗与律不同体,必各用其体乃为合格。然律犹可间出古意,古不可涉律”讲的就是这个问题。陈师道《后山诗话》记:“鲁直谓荆公之诗,暮年方妙,然格高而体下。”黄庭坚又通过论评王安石晚年诗在格调上取势过高,迥拔前人,以至于与采用的诗歌体式不合,提出了诗格与诗体应相适合的见解。

或将“格”、“才”并论,即将诗之品格、品级同作者的才情、才气联系起来思考,也是一独特的视角。蔡约之《西清诗话》认为:诗歌创作无论是陶冶物情,还是体会光景,都涉及才情才性,且贵乎自得。“盖格有高下,才有分限,不可强力至也。”接着,他进一步分析说:“余以谓少陵、太白当险阻艰难,流离困蹙,意欲卑而语未尝不高;至于罗隐、贯休得意于偏霸,夸雄逞奇,语欲高而意未尝不卑。乃知天禀自然,有不能易者。”蔡氏与苏轼一样,强调诗之品格得因于人的禀性,因而,不可一概以高格来拘限人的创作。他提出,诗作抒情寓物,还是应落足在自由自在的视点之上,此论开启了金元时期王若虚等人的“自得”之论。清人徐增《而庵诗话》对此有一论述:“诗本乎才,而尤贵乎全才。才全者能总一切法,能运