

“意高则格高”对中古诗歌 创作走向的引领

——王昌龄《论文意》篇解析

高晓成

【提要】近体诗格律在唐代武后时期基本形成。在此之后理论家们暂时失去了再对其作深入探究的兴趣，诗歌理论的发展面临着接下来应该往何处去的方向性问题。王昌龄的语类理论文献《论文意》篇创造性地提出“意高则格高”这个理论支点，使得唐代诗歌理论由关注外在形式开始转向关注内在审美，确立起通过构思高“诗意”实现诗歌高“品格”的基本创作思路，也引领了此后中国古代诗歌创作的根本走向，具有重要的诗学史意义。

【关键词】王昌龄 诗格 《论文意》

〔中图分类号〕I206.2〔文献标识码〕A〔文章编号〕1000-2952(2019)04-0125-11

自清末杨守敬从日本带回唐时日僧空海所编《文镜秘府论》，学者们开始重新审视被《四库全书总目提要》贬为“率出依托，鄙倍如出一手”^①的众多唐代诗格类著作的真伪、地位等问题。经过罗根泽、王利器、李珍华、傅璇琮、卢盛江等几代学者的辨析，虽然具体成书、流布等问题仍有待进一步研究，但总体来说，《文镜秘府论·天卷》中《调声》前半部、《地卷》中《十七势》与《六义》部分、《南卷》中《论文意》前半部真实反映了王昌龄诗歌理论的观点已被学界普遍接受，并且其中有近二十条直接或间接的证据和线索可与国内流传的《吟窗杂录》本王昌龄《诗格》《诗中密旨》互相印证或参照。^②与此同时，研究王昌龄诗论的文章、著作也越来越多，^③关注重点大致可以“意

① 永瑢：《四库全书总目提要》，中华书局1965年版，第1798页。

② 参见〔日〕弘法大师原撰，王利器校注：《文镜秘府论校注》，中国社会科学出版社1983年版；李珍华、傅璇琮：《谈王昌龄的〈诗格〉——一部有争议的书》，《文学遗产》1988年第6期，第85~97页。

③ 参见毕士奎：《近三十年（1978—2008）王昌龄诗论研究综述》，《苏州教育学院学报》2009年第3期，第30~35页。此后著作有陈必正：《王昌龄诗论研究》，（台）花木兰文化出版社2009年版。论文则有蔡瑜：《王昌龄的“身境”论——〈诗格〉析义》，《唐代文学研究》第13辑，广西师范大学出版社2010年版，第445~469页；卢盛江：《王昌龄诗学几个问题新析》，《徐州工程学院学报》2012年第2期，第68~74页；陈伯海：《唐人“诗境”说考释》，《文学遗产》2013年第6期，第4~16页；文爽：《凝心用意，精练意魄——王昌龄〈诗格〉“论文意”辨析》，《南华大学学报》2014年第1期，第112~116页。

境”、“三境”、“三思”、“十七势”、“论文意”为顺序。学界对王昌龄在诗学史上的位置也越来越给予肯定，如李珍华、傅璇琮认为他的《诗格》“是一部盛唐时代有独特见解的诗论，有许多真知灼见，它应该与殷璠的《河岳英灵集》同样成为盛唐诗论的代表，而在古代文学理论史上占一席之地”；^① 罗宗强认为王昌龄的“意境说，实为我国古代对诗歌意境进行探讨的最早的明确的理论表述……此后之意境理论，大抵在此基础上进一步发展”；^② 王德明认为“唐代是中国古代诗歌情景理论发展史上的一个转折点，而在这个转折点上具有开创意义的理论家是王昌龄，他在很大程度上影响了中国古代后期诗歌情景理论的走向”。^③ 实际上，“意境”理论（可包括“三境”、“三思”、“情景交融”等）是代表王昌龄诗歌理论最高成就的深层阐述。它对当时的学子和后世的研究者最具美学冲击，所以最受关注。但是我们知道，真正会对诗学史产生根本性引导作用的并不一定是某个“高精尖”的突出成果，而往往是一种基本思路的拓展或转变。盛唐之前诗歌理论的关注对象不出声律、对属、句法等诗歌的外在规范性内容。随着近体诗格律在武后时期基本确立，理论家们在暂时失去了再对其作深入探究的兴趣的同时，也面临着诗歌理论的发展下一步往何处去的问题。《尚书》“诗言志”与陆机“诗缘情”的功能论，实际上都不涉及诗歌品格的问题。“性情渐隐、声色大开”的晋宋时期才显露出摹物讲求逼真、崇尚神似的品质特征，但很快又被声病说和齐梁艳体夺走了风头，所以后来陈子昂才从建安诗歌中剥离出“风骨”一词以呼吁文学作品的精神品格。但这仍只是一个宏伟的理想，具体到操作层面如何去实现呢？本文认为，王昌龄的语录体著作《论文意》篇中“意高则格高”（旧题王昌龄所作《诗中密旨》也有“诗意高谓之格高”的表述）这一论断就是他对诗歌理论发展走向所提出的引领性观点。下面将围绕这一中心对《论文意》篇进行文本分析，试图证明王昌龄将唐代诗歌理论由关注外在形式转向关注内在审美，确立起通过构思高“诗意”实现诗歌高“品格”的基本创作思路。而这个思路最终成为之后历代诗歌创作的一般思维范式，是王昌龄对诗学史最重要的理论贡献。

一、何为“意高”？

王昌龄认为“意”和“声”是一首诗最主要的两个构成要素。《论文意》第2则曰：“凡作诗之体，意是格，声是律，意高则格高，声辨则律清，格律全，然后始有调。”^④ “声”较易理解，主要是指齐梁以来以“四声八病”为代表的音调、音种多样化与如何配置的问题，“沈宋”以后逐渐简化为对“平仄”二音调的搭配要求。“意”在诗歌理论中则属新生概念。它与“象”同受魏晋以来玄学中“言意之辨”与“象意关系”理论的启发，引入诗歌理论后开始衍生出更丰富的内涵。王运熙认为“王昌龄的所谓意，有两层意思。一层是指诗人在创作过程中头脑中涌现并逐步形成的思想感情、主旨和意象，表现出来，便成为作品的思想内容。另一层是指诗人的创作构思活动。这两层意思紧密相关，但又有区别。他说‘意是格’、‘意好言真’时的意，都指第一层意思；说‘攒天海于方寸’等语时，便着重指构思活动了。”^⑤ 而另外一个同时出现的诗学概念“境”则是从佛教理论中引入的。对这几个概念含义的深入拓展与阐释，正是王昌龄开创我国古代诗歌全新美学视域、奠定其理论地位的主要标志。

① 李珍华、傅璇琮：《谈王昌龄的〈诗格〉——一部有争议的书》，《文学遗产》1988年第6期，第97页。

② 罗宗强：《隋唐五代文学思想史》，上海古籍出版社1986年版，第181页。

③ 王德明：《王昌龄与中国古代后期诗歌情景理论的走向》，《河北师范大学学报》2004年第4期，第103页。

④ 张伯伟：《全唐五代诗格汇考》，凤凰出版社2002年版，第160页。以下所引《论文意》及《二南密旨》内容皆出自此版本，为避免重复，不另注。引文标号是按各段顺序排列的编号，只作提示原文位置用途。

⑤ 王运熙：《王昌龄的诗歌理论》，《复旦学报》1989年第5期，第24页。

王昌龄的诗“意”理论到底如何？我们先以他的几条价值判断标准为切入点展开分析。因为“意是格……意高则格高”，所以“高”成为诗“意”的终极价值目标。那又何为“高”呢？王昌龄紧接着作了说明：“用意于古人之上，则天地之境，洞焉可观。”只有用意超越前人的高度，才能洞彻天地间深广之境。同样的意思在第7则更有纲领性的论断：“意须出万人之境，望古人于格下，揽天海于方寸。诗人用心，当于此也。”作诗用心之关节只在于此，那就是为了诗意出乎古今之表！可以说，这个论断是王昌龄诗学中最为重要和根本的观点。第13则据此对创作实践提出指导：“凡属文之人，常须作意。凝心天海之外，用思元气之前，巧运言词，精练意魄，所作词句，莫用古语及今烂字旧意。改他旧语，移头换尾，如此之人，终不长进。为无自性，不能专心苦思，致见不成。”所以“作意”之时首先必须立足于自己的独立创作，这个过程可以概括为“巧运言词，精练意魄”，而不能“用古语及今烂字旧意”。“古语”即古人已用之语，今之“烂字旧意”即当下人们的常用语和常用意。综合而言，“意高则格高”使诗歌的中心价值集中到“意”上，而“意”又须具备“出万人之境，望古人于格下”、“莫用古语及今烂字旧意”的独特性。这样的诗歌创作意识我们在盛唐的诗歌作品中已经可以体会到，但在理论总结上，王昌龄无疑是一个成功的先行者。

这样解释仍显抽象，具体到创作实际，王昌龄主张的诗“意”审美标准又是什么呢？第5则曰：“夫作文章，但多立意。令左穿右穴，苦心竭智，必须忘身，不可拘束”。第25则曰：“诗有杰起险作，左穿右穴”。第43则曰：“凡诗立意，皆杰起险作，傍若无人，不须怖惧”。类似的言论在《论文意》篇中如此多次出现，可以看出“左穿右穴，杰起险作”正是王昌龄对诗“意”创作的理想诉求。“左穿右穴”是要多途径、全方位、贯通无碍地开拓立“意”思路，但仅是如此不免落入头绪纷杂而难以选择的误区。所以“杰起险作”就为如何在多角度的活跃思维中作出选择提供了美学原则，即要摒除常用的、平淡的、人人都能想到的那些“意”，大胆突破旁人的惯常思维，选取角度独特、异于传统、能极大刺激到读者早已在千篇一律中审美疲劳的神经的“新意”。这就要求诗人能保持“必须忘身，不可拘束”或是“傍若无人，不须怖惧”的状态。那么到底什么样的诗句在王昌龄的眼中称得上是“左穿右穴，杰起险作”？从第25则、第43则和第26则中，我们可以发现并肯定有以下几例诗句是他十分推崇的。一句是《古诗十九首》之“古墓犁为田，松柏摧为薪”。坟墓在传统观念中本应受到庄重谨慎的对待，松柏也是象征坚贞高洁之物。作者却偏偏利用人们的这种固有意识，通过古墓已被犁为田，松柏早为伐作薪这样的视角展示沧海桑田巨变的力量，成功刺激读者神经的同时又巧妙而合乎情理地表达了诗意。另一句是王昌龄自作的“去时三十万，独自还长安。不信沙场苦，君看刀箭瘢。”不选取触目惊心的词语直接刻画生死血泪的战争场面，而选择特殊的角度用似乎平淡的口吻描述了一个三十万征人只生还一位满身刀箭瘢痕老兵的事实，却更能激发读者对战争抵近如切肤的认知。这类例句还有鲍照的“马毛缩如蝟，角弓不可张”和“凿井北陵隈，百丈不及泉”，均是无所顾忌地选取特异视角的诗句，都是可称作“左穿右穴，杰起险作”式的“高”意。此外第26则是王昌龄青睐的另一种诗意风格：“诗有意阔心远，以小纳大之体。如‘振衣千仞岗，濯足万里流。’”一个简单的登高振衣、临河濯足的画面，由于“千仞”、“万里”两词的运用，将本应是主体的诗人微缩化，从小动作中连带出大景象，因此更能与这种放旷心灵、纵意遨游的诗意融为一体。这其实就是唐人长期钟情的“远”意。所以文中虽只列举了这几个例句，却都极具代表性，正好可以说明王昌龄心目中的诗意典范——“立意高远”。

二、创“意”的过程

前引《论文意》篇第7则曰：“意须出万人之境，望古人于格下，揽天海于方寸。诗人用心，当

于此也。”这几句话可以说是王昌龄诗“意”论的总纲。“出万人之境，望古人于格下”是作者造意求“新”的目标。“攒天海于方寸”是将自然万物置于心中磨练诗意的过程。“诗人用心，当于此也”，指明作诗最费心思的核心步骤就在于这个过程。而这个过程的第一步是树立独立创作的意识，“莫用古语及今烂字旧意”，既不抄袭古人已用的陈词旧意，也不借取今人常用或人人所知的俗词烂意。“改他旧语，移头换尾，如此之人，终不长进”，就连通过改换前人诗中的字句为我所用也被王昌龄批评为终究不会长进。“为无自性，不能专心苦思，致见不成”中，“自性”一词源于佛教，指事物各自具有的不变不灭之性质。此处引申之义是指诗人个体独有之精神特质。如果没有独特于他人的内在，作诗时必然不能专心苦思属于自己的诗意，这样的人不会有什么成就。但话说回来，作诗肯定不可能做到完全独立。对古人的作品和当下诗坛的理论水平、风格特征全不理睬，这是不可想象的。王昌龄当然不会如此狭隘和偏激，他在第40则说：“凡作文，必须看古人及当时高手用意处，有新奇调学之。”可以说，他甚至是非常重视对古人和他人长处的学习的。第15则还记载了这样一种风气：“凡作诗之人，皆自抄古今诗语精妙之处，名为随身卷子，以防苦思。作文兴若不来，即须看随身卷子，以发兴也。”这既是对当时诗坛风气的描述，又何尝不是在教诲弟子辈要善于汲取他人长处为我所用。鼓励独立创作与学习他人的言论并存，那么王昌龄究竟在这个问题上持什么立场呢？其实这两种看似对立的态度蕴含着不同层面的本质。换句话说，这二者根本形不成对立关系。“莫用古语及今烂字旧意”是作诗时追求高出古人与他人的创“意”，而不是一味抄袭或模仿他人，这样作出的诗才能称作“格高”。在王昌龄看来，这种要求并不只是一种理想的状态，而是任何一个“有自性”的诗人必须具备的前提品格。然而即使再“有自性”、有天赋，他的个人经验和体悟毕竟有限。寻求超越他人的突破，更需要建立在对前人所达到高度的准确把握和借他人阅历开拓自我视野并激发灵感之上。王昌龄主张学习“古人及当时高手用意处有新奇调”者和随时“看随身卷子以发兴”正是这个意思。

立足于“自性”这个前提品格，便是在大方向上步入了诗道之正途，接下来才可以讨论最重要的诗“意”创作环节。第5则之“夫作文章，但多立意”，^①第6则之“夫置意作诗”，第12则之“诗头皆须造意”，第13则之“凡属文之人，常须作意”，这里的“立意”、“置意”、“造意”、“作意”，虽略有区别，但都可归纳为一个中心意思，即指诗人在创作之初试图构思“出万人之境，望古人于格下”的新“意”的过程。这个过程其实借用一个现代词语来代表倒是很合适，即不妨称其为“创意”。因为究其根本，就是一个诗人创造诗“意”的过程。《论文意》篇中首先具体讨论创“意”的是第5则，“令左穿右穴，苦心竭智，必须忘身，不可拘束……”。关于“穿穴”之意，古人多指贯通无碍的状态，就是说诗人在创“意”时要使心智热络和兴奋起来，可以畅通无碍地任意搜索立意高远、迥然不群的诗“意”。而达到这种状态，又要首先做到“忘身”，只将自己视作置身于诗境中的客体角色，创意作语之时不应该受世俗中真实自我的琐事、身份、声誉甚至是思想的束缚。第13则亦言：“凡属文之人，常须作意。凝心天海之外，用思元气之前，巧运言词，精炼意魄。”这同样是形容诗人创意时的状态，“凝心天海之外，用思元气之前”，是指思绪能不受束缚地任意驰骋于天地四方、古往今来；“巧运言词，精炼意魄”，则是这个过程的两个主要任务，通过“苦心竭智”的“用心”，既要构思出超越前人的诗意，也要创造借以表达高超诗意的完美形式。所以这个过程其实考察的是诗人的才识和文字两方面能力的储备，而这两方面的能力在诗歌创作中又是互相作用的关系。新奇的诗意要借用警策的诗句表达，而脱俗的文字又必然能为诗意锦上添花。在这些一般意

^① 唐代有“文章即诗歌”的文学观念。参见吴光兴：《论唐人“文章即诗歌”的文学观念》，《文学评论》2014年第6期，第69～76页。

义上的表述之后，以下这段经常被人引用和解读的文字才是王昌龄“创意”理论的核心内容。第6则曰：“夫置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心击之，深穿其境。如登高山绝顶，下临万象，如在掌中。以此见象，心中了见，当此即用。如无有不似，仍以律调之定，然后书之于纸，会其题目。山林、日月、风景为真，以歌咏之。犹如水中见日月，文章是景，物色是本，照之须了见其象也。”这段文字之所以复杂，主要就是它创造性地运用了“境”、“象”、“照”等新的诗学概念，却没有对这些概念的涵义加以界定。这就必然导致不易理解、歧义众多的可能，所以对这些概念内涵的清晰化把握就成了准确理解王昌龄“创意”理论的关捩。事实上，历来的诗学研究者也是这样做的。在这段话中，王昌龄使用了他的诗学体系中一个非常重要的概念——“境”。这个概念在后世成为影响深远的重要诗歌理论范畴。在笔者理解的王昌龄之“境”是诗人在作品中通过精心选取各种象（包括有特定含意的意象和一般物象），再根据想表达的诗意而独特构思，最后运用恰当的语言技巧营造的，可呈现于作家和读者脑海中的有特定意义指向的情景集合。所谓的“特定意义指向”其实也可作为其分类依据，即王昌龄“三境”说的内容——物境、情境、意境。笼统来说，其中“情境”是沿袭自古已有的“诗言志”传统在诗中造“境”以“抒情”的一类；“物境”是南朝以来诗歌“声色大开”之后的衍生物，属于在诗中造“境”以“摹物”的一类；“意境”说则由王昌龄首创，从此在诗中造“境”以“写意”逐渐成为文人诗的主要书写方式。“意境论”也被后世标举为中国古代诗歌至高的美学理论，因为它的产生确实对诗歌功能、创作思维、审美标准等的拓展奠定了坚实的理论基础。后人将“意境论”产生之后的中唐阶段称作整个中国古代诗歌史上的“百代之中”（叶燮《百家唐诗序》），相信其中一定有它发挥作用的影子。

对“境”的含义有了了解，再回到描述诗人“创意”过程的那段话，“夫置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心击之，深穿其境”。“凝心”就是先集中精神，“目击其物”是着眼于欲写之物。这里的欲写之物当然并非只限于咏物诗的所咏之物，而是可以引申至借以“写意”的“境”中所有的人、物、事、情等等。“以心击之，深穿其境”，便是创意阶段的核心步骤，从什么角度去“击”？能在多大程度上“深穿”？这些直接决定了所创诗意的“高”或“卑”，从而决定了整首诗格调的“高”或“卑”。那么这里的“深穿其境”有没有一个程度上的合格标准呢？王昌龄接下来描述了一种理想的状态：“如登高山绝顶，下临万象，如在掌中。以此见象，心中了见，当此即用。如无有不似”。就是说诗中之“境”需要高度凝练并具有深度的代表意义，这样以“境”观“象”才会使人有虽似信手拈来却能洞悉万象的感觉，做到如此，便可用于诗中矣。之后要做的就是“仍以律调之定，然后书之于纸，会其题目”，按声律的要求作成诗句，以合主旨。“山林、日月、风景为真，以歌咏之。犹如水中见日月，文章是景，物色是本，照之须了见其象也”，“物象”从盛唐开始逐渐成为诗中最关键的要素，真实物色是“本”，作于文章中即似“影”。观文章中之物色好似看水中物色之倒影，虽非真实之体，却仍可使人联想到有关它的一切性状及含义。人们常用这段话来代表王昌龄的“造境”理论。实际上第41则在阐明作诗应“意语”与“景语”兼而有之的道理之余，有一段与上述观点颇为相似的言论，可以作为补充加深理解：“春夏秋冬气色，随时生意。取用之意，用之时，必须安神净虑。目睹其物，即入于心。心通其物，物通即言。言其状，须似其景。语须天海之内，皆纳于方寸。至清晓，所览远近景物及幽所奇胜，概皆须任意自起。”“春夏秋冬气色，随时生意”这句话其实很重要，因为它明确了一个前文未曾提及的信息，即“造境”的一种起因是首先有感于四时气色所生之“意”，而非“以心击物”后强作之“意”。“安神净虑”即“凝心”；“目睹其物，即入于心”即“目击其物，便以心击之”，这当是化用《庄子》中“目击道存”、“官知止而神欲行”之说；“心通其物”即“深穿其境”，可看出王昌龄所谓“深穿其境”实际就是要求以心体物直至通透了彻，到了身处绝顶、万象了然于胸的地步便是“物通即言”之时。“言其状，须似其景。语须天海之内，

皆纳于方寸”又是一段重要的补充，是对具体下笔时提出的要求。用入诗中的四时物色要像依凭于实物的影子一样真实准确，所以诗之用语也要求能从纷繁的选项中挑出最精准之词成就于方寸之地。

三、构思与灵感

以上是王昌龄对诗“意”创作视角与审美需求的观点，那么他对诗意的内容持什么态度呢？用一句话概括，那就是“书身心”。第14则曰：“凡诗人，夜间床头，明置一盏灯。若睡来任睡，睡觉即起，兴发意生，精神清爽，了了明白。皆须身在意中。若诗中无身，即诗从何有？若不书身心，何以为诗”。“身在意中”论是王昌龄关于诗意内容的重要主张，所谓“若诗中无身，即诗从何有？若不书身心，何以为诗”，就是说如果诗中没有诗人自己的影子，那么诗从何而来？如果诗不书写作者自己的亲身体验，诗人又拿什么入诗？这样的观点在本质上固然与“诗言志”的传统一脉相承，但并非全依旧说或仅是换个表述。从“诗言志”到“书身心”的变化，实际上蕴含着对传统“言志”范围的巨大突破与拓展。我们看接下来的详解：“是故诗者，书身心之行李，序当时之愤气。气来不适，心事不达，或以刺上，或以化下，或以申心，或以序事，皆为中心不决，众不我知。”“序当时之愤气”常被用来与司马迁“发愤著书说”相联系，而“行李”不妨理解为“牵绊”或“负赘”。但“身心”中的“身”却无论如何不能真的与“心”对应并狭隘地理解为作者之“身体”，而应泛指所有涉己之事，及自己所见所闻之物事，甚至包括外界事物对诗人各种感官激发的微妙反应等等。在拓宽了诗歌内容，丰富了诗歌题材的同时，更为重要的是，这个表述否定了那些不见诗人“身心”，纯粹是为文而作的作品。关于“气来不适，心事不达，或以刺上，或以化下，或以申心，或以序事，皆为中心不决，众不我知”，前文提到，王昌龄认为的诗兴发起的过程是“先动气，气生乎心，心发乎言”。此处即对此作了注解，将“气”释为仅次于“起于无作，兴于自然”之后与诗人最早发生实质关系的概念。气之不适导致心有所感，继而发乎为言，推动这个过程完成的是“中心不决，众不我知”之故。这个诗歌“发生论”既决定了王昌龄主张的诗歌内容，同时也成为他的诗歌评价体系中的重要指标之一，所谓“方识古人之本也”。

厘清了王昌龄的诗意观后，我们有必要重新审视一下这个构思过程中的两个细节。

第一，此段开头的“凡诗人，夜间床头，明置一盏灯。若睡来任睡，睡觉即起，兴发意生，精神清爽，了了明白”是在说什么？为何“睡觉即起”便会“兴发意生，精神清爽”？通读《论文意》全篇，会发现类似的话其实多次出现。第42则云：“凡神不安，令人不畅无兴。无兴即任睡，睡大养神。常须夜停灯任自觉，不须强起，强起即昏迷，所览无益。纸笔墨常须随身，兴来即录。若无纸笔，羁旅之间，意多草草。舟行之后，即须安眠。眠足之后，固多清景，江山满怀，合而生兴。须屏绝事务，专任情兴。因此，若有制作，皆奇逸。看兴稍歇，且如诗未成，待后有兴成，却必不得强伤神……”。第41则亦云：“意欲作文，乘兴便作。若似烦即止，无令心倦。常如此运之，即兴无休歇，神终不疲。”将几段表述结合起来看会使所述内容逐渐清晰起来。“凡神不安，令人不畅无兴，无兴即任睡，睡大养神”，这实际上是第14则没有出现的“前因”，即作诗之际如遇到心神不安的情况，就无法起兴成意，这时便不要勉强，不妨睡去养神。睡时却可留灯一盏，待睡醒后心安神定，重整思绪便可能会“兴发意生，精神清爽，了了明白”。而“常如此运之，即兴无休歇，神终不疲”，这是王昌龄主张的一种有益身心的“创意”常态。《吟窗杂录》本王昌龄《诗格》中“诗有三思”一目则首先将其命名曰“生思”：“久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照镜，率然而生”，强调的正是苦思未果，不得已松弛心神后反而意外获得灵光一现般的顿悟。其次，获得诗“意”的方法是“感思”：“寻味前言，吟讽古制，感而生思”。即在前人作品中获得感激和启发。这

些借以发兴生意的感激和启发在内容上也是多方面的。《论文意》篇中所罗列的诗有“览古者”、“咏史者”、“杂诗者”、“乐府者”、“古意者”大抵皆可划入此类，都是因为览古而产生诗意，有所依傍却为自然流出。再次是“取思”：“搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得”。这种全靠苦心搜求而得，有意求之的做派才是后来贾岛一流走向“苦吟”极端的渊源。

第二，在《论文意》篇中王昌龄几次提到“必须忘身，不可拘束”之类的话，这个过程到底如何？为何必须“忘身”？第5则有详细描写：“思若不来，即须放情却宽之，令境生。然后以境照之，思则便来，来即作文。如其境思不来，不可作也。”这里的“思”即“诗有三思”之“思”，应是指诗人在头脑中构思作品各组成部分的灵感。这些部分实际上囊括了“境”、“意”、“文”等各阶段的构成要素，但造“境”是为了创“意”，“意”生则“文”自然成（暂不包含炼字炼句的过程）。构“思”过程最重要的目的仍是立诗“意”，所以王昌龄自己在运用“思”和“意”这两个概念的时候也经常不予细究，有时可以通用。如此段文字之初是“夫作文章，但多立意”，说的是“意”，后文中“思若不来……以境照之，思则便来”的“思”就应是指创作灵感。这几个概念清晰后，再梳理这个构思过程便会容易些。“忘身”之后便可使思维不受拘束，在灵感不来的时候，通过“忘身”实现“放情却宽之”，思绪便可以天马行空地任意遨游。这样做的好处是直接导致了作诗过程中一个重要步骤的完成——“境生”，与诗人所咏之物、事、情相关的合适诗“境”，便会出现在脑海中。“然后以境照之，思则便来”，“照”也是王昌龄所用诗学术语之一，先举一例借以说明其含义。第6则有：“山林、日月、风景为真，以歌咏之。犹如水中见日月，文章是景，物色是本，照之须了见其象也。”真实物色是“本”，文章中描摹的“境”是真实物色的“影”，所以拿“影”来与“本”相对“照”，要能从“影”中看到真实物色（即“本”）之“象”。其实这段话正可以为“以境照之，思则便来”作出注解，拿心中出现的“境”与所咏物色对照。“境”中如果能准确地反映出所咏物色之真实本质，就可以表达出准确的诗“意”。再用语言或文字将“境”形容出来，就是诗“文”的完成。

四、意景交融

在“意象”一词的含义还并不十分清晰的年代，王昌龄的提法是诗句以“物色兼意”为好。第21则云：“凡诗，物色兼意下为好。若有物色，无意兴，虽巧亦无处用之。如‘竹声先知秋’，此名兼也。”“意下”或为“意兴”之讹。“有物色，无意兴，虽巧亦无处用之”，这与前文第11则的“若空言物色，则虽好而无味，必须安立其身”基本同意。如何“安立其身”？就是通过言“意兴”，使“物色”有着落处可寻。如“竹声先知秋”一句，“竹声”为物色，是一幅风过竹林的景象。单从这幅景象读者尽可以展开丰富联想，却很难坐实诗篇为何而作。而与“先知秋”三字一结合，作者在某年初秋时节从吹过竹林之凉风中，蓦然惊觉秋意来临并感兴作诗的背景就和盘托出，立刻引起读者自身情感体验的共鸣，仅此一句便成功将读者带入诗境。同样的意思，王昌龄在第41则亦有说明：“诗贵销题目中意尽。然看所见景物与意惬者当相兼道，若一向言意，诗中不妙及无味；景语若多，与意相兼不紧，虽理通亦无味。昏旦景色，四时气象，皆以意排之，令有次序，令兼意说之为妙。”这段话较上段更为深入，不仅说明作诗为何“物色兼意”为好，而且详细讲解了二者应如何“相兼”的方法。“诗贵销题目中意尽”其实是一个很基本的诗歌创作理论。一首好诗要将本题材中（如送别、悲秋）包含的应有之意都在诗中有相呼应地交代，不能仅涉及其中某些内容，而使另一些内容无处着落。这正是教人如何作诗的一个基本的方法论问题，对命题诗而言即是为题目作“注解”的过程。诗中所选用的素材都是与说明题中之意相关的，这就是从取材范围对诗歌内容作了界定。“然看所见景物与意惬者当相兼道”，选用风景物色又不能任取所见，而必须选用那些与欲写之诗

“意”相“惬”者。“惬”就是要能发生关系并有助于表达诗“意”者，而二者的结合方式则是“相兼道”，即在诗句中要相互融合。“竹声先知秋”正是这样的例子。我们常说王维诗是实现“情景交融”的早期代表，“情”实际可划入“意”之一种，所以王昌龄的这个理论不妨称作“意景交融”。“若一向言意，诗中不妙及无味；景语若多，与意相兼不紧，虽理通亦无味”，如果不能达到此二者的交融，一味言意，就像通篇讲大道理一样，毫无诗趣可言，令人昏昏欲睡；都是写景，全无意指，同样为败笔。对于第二种情形，王昌龄在《论文意》中举有一例，即第37则之“诗有‘明月下山头，天河横戍楼。白云千万里，沧江朝夕流。浦沙望如雪，松风听似秋。不觉烟霞曙，花鸟乱芳洲’。并是物色，无安身处，不知何事如此也”。整首诗读完只觉物色纷飞，令人眼花缭乱，唯独不知情由所述、缘何而作，此即“无安身处”。

在“景”与“意”的构成关系上，王昌龄针对前人的一种创作习惯专门进行了拨正，树立起一种“意景交融”的新准则，即“言物及意，皆不相倚傍”。《论文意》篇第22则云：“凡高手，言物及意，皆不相倚傍。如‘细柳夹道生，方塘涵清源’，又‘方塘涵白水，中有凫与雁’，又‘绿水溢全塘’，‘马毛缩如蝟’，又‘池塘生春草，园柳变鸣禽’，又‘青青河畔草’，‘郁郁涧底松’，是其例也。”只看这一条，不容易理解“不相倚傍”是什么意思。前文刚说要“意景交融”，如何又说“言物及意，皆不相倚傍”？所举诗例虽多，细读均觉正是“意景交融”的佳句，似乎也看不出“不相倚傍”究竟体现在何处，但当我们再读下一条时便会豁然开朗。第23则云：“诗有天然物色，以五彩比之而不及。由是言之，假物不如真象，假色不如天然。如此之例，皆为高手。如‘池塘生春草，园柳变鸣禽’，如此之例，即是也。中手倚傍者，如‘余霞散成绮，澄江静如练’，此皆假物色比象，力弱不堪也。”原来所谓“不相倚傍”并非指“意”与“景”之间的关系，而是指用来入诗之“象”不再如六朝以来的“山水田园诗”那样经常借用相似之物加以修辞，如小谢“余霞散成绮，澄江静如练”中将红“霞”比成“绮”，“澄江”喻作“练”。这样的名句在王昌龄看来因为“假物色比象”，所以“力弱不堪”，属“中手”所为。大谢的“池塘生春草，园柳变鸣禽”则因为直至实景，不倚傍他物而受到王昌龄推崇，列为“高手”之作。事实上，这个观点也成为盛唐之后诗人写景之一重大变化，即多是直言其物，不假修辞。试为推测，大约六朝前后写景的目的即是描摹物色本身，故须借物以作形容；盛唐之后诗中之“景”多为达“意”而用，而将各种比喻高度凝练后，最能代表物色精髓的又最终回归物色本身。正所谓王昌龄此处所言：“天然物色，以五彩比之而不及……假物不如真象，假色不如天然。”倚傍他物反而无助于表达诗“意”，但此处的“真象”已是经过精心选取而饱含诗意之“象”。这段话实在是“意象”一词最好的注解。不仅物色之象如此，入诗之事亦同。第26则云：“古诗直言其事，不相映带，此实高也。相映带诗云：‘响如鬼必附物而来’，‘天籁万物性，地籁万物声。’”此处的“映带”与上文所言物色之“倚傍”同意，都是指比附、借喻之类。例诗中“响”声喻作“鬼”，将“天籁”、“地籁”分别喻为万物之“性”与“声”，即是此意。

五、诗意表达与结构

具体写作环节与诗意表达的关系，主要体现在诗意的结构安排上，先从辨正“南北宗”这个老生常谈的问题引出。第1则曰：“自古文章，起于无作，兴于自然，感激而成，都无饰练，发言以当，应物便是。古诗云：‘日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食。’当句皆了也。其次《尚书》歌曰：‘元首明哉，股肱良哉，庶事康哉。’亦句句便了。自此之后，则有《毛诗》，假物成焉。夫子演《易》，极思于《系辞》，言句简易，体是诗骨。夫子传于游、夏，游、夏传于荀卿、孟轲，方有四言、五言，效古而作。荀、孟传于司马迁，迁传于贾谊。谊谪居长沙，遂不得志，风土既殊，迁

逐怨上，属物比兴，少于《风》《雅》，复有骚人之作，皆有怨刺，失于本宗。乃知司马迁为北宗，贾生为南宗，从此分焉。”以上内容清楚表明，古诗—《尚书》—古歌—《毛诗》—夫子《系辞》—游夏—荀孟—司马迁，是王昌龄认为的诗歌北宗（本宗）传统。“迁传于贾谊”的说法有误，因为从时间来说贾在前迁在后。南宗由贾谊谪居开始，以“风土既殊，迁逐怨上”为根本原因。区别于北宗处乃在于“属物比兴，少于《风》《雅》”，“皆有怨刺，失于本宗”，即于六义中多用比兴手法寄托怨刺之意，而少用风雅正调。这个观点与《诗经》“正变说”的精神高度相通，所以本文较倾向用“正变说”解释王昌龄之“诗分南北宗”的问题。问题出在紧接着的第2则的另一段言论：“古文格高，一句见意，则‘股肱良哉’是也；其次两句见意，则‘关关雎鸠，在河之洲’是也；其次古诗，四句见意，则‘青青陵上柏，磊磊涧中石。人生天地间，忽如远行客’是也。”此处“一句见意”、“两句见意”、“四句见意”主要是主张尽早显露诗意，根据见意之迟速讨论与“格高”的关系，作为语录体记载，与上段“诗分南北宗”本无关系。然而旧题贾岛作《二南密旨·论南北二宗例古今正体》之：“宗者，总也。言宗则始南北二宗也。南宗一句合理，北宗二句显意。南宗例，如《毛诗》云：‘林有朴楸，野有死鹿。’即今人为对，字字的确，上下各司其意。如鲍照《白头吟》：‘申黜褒女进，班去赵姬昇。’如钱起诗：‘竹怜新雨后，山爱夕阳时。’此皆宗南宗之体也。北宗例，如《毛诗》云：‘我心匪石，不可转也。’此体今人宗为十字句，对或不对。如左太冲诗：‘吾希段干木，偃息藩魏君。’如卢纶诗：‘谁知樵子径，得到葛洪家。’此皆宗北宗之体也。诗人须宗于宗，或一联合于宗，即终篇之意皆然”，即将这两段话混为一谈。可惜很明显这里“南宗一句合理，北宗两句显意”，与王昌龄的南北宗所指正好相反。因为王昌龄是以“当句皆了”的古诗“日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食”和《尚书》中“元首明哉，股肱良哉，庶事康哉”为北宗。但这种说法竟然流行开来，其后僧虚中《流类手鉴》有“第四句见题是南宗，第八句见题是北宗”之语，以新体诗而言，竟是迟至诗尾始见题意，这与王昌龄的初衷亦相违。桂林僧景淳《诗评》则有“诗有第一句见题、第二句见题、第三句见题、第四句见题，除此四句之外，不见题者大谬也”。即以为四句内必见题，无八句见题之说。唯独徐夔将大雅体、变雅体、正风体、变风体、南宗体、北宗体并列，联系王昌龄的“属物比兴，少于《风》《雅》”和“属文于花草，失其古为”为南宗，这种分类倒是较符合王昌龄之本意。出现这种曲解的原因，很有可能是《二南密旨》的作者将王昌龄讨论“一句见意”、“两句见意”的论述误与前文“诗分南北宗”的内容作了关联，并与当时盛行的佛教南北禅宗之“顿悟”、“渐悟”擅自结合而产生，并经过他的清晰表述改变了后人的理解。

此外从第2则我们还可以得出两个结论：第一，越是能用简短诗句表明诗“意”越好；第二，一首诗中能囊括更多诗“意”为佳。不难看出，这二者其实是互为条件的关系，越能用精炼的诗句表达清楚一个诗“意”，一首诗中所能容纳的诗“意”就越多；一首诗涵盖了较多的诗“意”，必然要求使用简短凝练的诗句。类似的观点我们在第3则也可看到：“高手作势，一句更别起意，其次两句起意。意如涌烟，从地升天，向后渐高渐高，不可阶上也。下手下句弱于上句，不看向背，不立意宗，皆不堪也。”“一句更别起意”是要求每句都包含新的诗“意”，与前文所引“夫作文章，但多立意”同意。这个观点是从初唐提出的避免“反复重论，文繁意叠”的“相滥病”演化而来的。^①而“向后渐高渐高，不可阶上”则提出了新的诗意表达诉求，即诗意的表达在层次上要随着诗句的逐层递进愈来愈浓郁炽热为“高”。如果后句之意较前句更贫弱无力，甚至“不看向背”，与前句之意发生抵牾，或者竟至无意可立，那么这样的诗都是下手的“不堪”之作。

所以王昌龄言古诗“一句见意”、“两句见意”的真正意图只是为了引出自己的诗意结构观，以

^① 佚名：《诗式》，《全唐五代诗格汇考》，第125页。

第8则的概括最为全面：“夫诗，入头即论其意。意尽则肚宽，肚宽则诗得容预，物色乱下。至尾则却收前意。节节仍须有分付。”作诗开始即须点明诗意，“意尽”指交代清楚则“肚宽”，即中间之联好作。“得容预”即早点题，中间才能从容暇豫尽力铺张物色。“物色乱下”，已开诗腹二联取景之例。“至尾则却收前意”即诗的头尾要形成呼应。“有分付”即有交代，有着落之处。强调开篇见意的还有第12则：“诗头皆须造意，意须紧，然后纵横变转。如‘相逢楚水寒’，送人必言其所矣。”开头即须交代清晰，“意须紧”即是要紧凑才能多显题意。诗句“相逢楚水寒”，开篇五字已经将作诗之时间（秋冬）、地点（楚水边）、事由（偶遇）交代清楚，此所谓紧（紧凑）、尽（全面）也。“然后纵横变转”即“肚宽则诗得容预”，背景先行交代清楚，腹中二联或写景或用事则有着落处，读者才不会产生通篇不知所由之感。还有第11则云：“夫诗，一句即须见其地居处。如‘孟春草木长，绕屋树扶疏。众鸟欣有托，吾亦爱吾庐’。若空言物色，则虽好而无味，必须安立其身。”这较上文更加清晰直白。若空言物色，即便觅得好景佳句，亦“虽好而无味”。读诗之人不知情由，不知为何作此语，与诗文有何关系，此即无处“安立其身”也。陶渊明诗通过交代时节、地点，便勾画出一幅恬淡和谐的田园景象，诗意清晰而情景皆有依托。第16则评谢康乐诗“饱肚意多，皆得停泊，任意纵横”，鲍照则“言语逼迫，无有纵逸”，所以鲍不如谢。这表面上说的是诗之肚腹之事，其实关乎开头造意之高下。

关于句式结构与诗“意”之关系，王昌龄在第18则云：“凡诗，两句即须团却意，句句必须有底盖相承，翻覆而用。四句之中，皆须团意上道，必须断其小大，使人事不错。”这段话在整个《论文意》篇中是较为晦涩的。例如“团却”、“上道”等语，古意众多而现在已不用，很难确知当时所指，只能据前后文关系进行大致推断。^① 笔者理解，这段话总体想说的是诗中各句各联想表达的诗意之间要互相支撑、互相关联，即上句意能引出下句意，下句意既能从上句意找到呼应之处，又能补充说明上句意，总之不能使某句或某联与其他句、联毫无关系，显得孤立突兀，游离于整首诗意之外；另外各“意”之间又能区分主次、轻重，而且这种关系不违常规事理。这种关联上下文的句式在王昌龄《论文意》篇中举有二例。第一例为第19则：“诗有上句言物色，下句更重拂之体。如‘夜闻木叶落，疑是洞庭秋’，‘旷野饶悲风，颼颼黄蒿草’，是其例也。”这是指一联之中上下句互为补充的并列关系。上句“夜闻木叶落”虽已勾勒出一幅生动的画面，但作者认为仍不足以说明诗中想凸显的羁旅悲秋的主题，所以补充一句“疑是洞庭秋”。同样，“旷野饶悲风”也只是交代了凄苦环境的客体部分，必须再补一句“颼颼黄蒿草”，才能将诗中本体——孤老无依的作者引入，从而使诗意中两方面的元素齐备。第二例中的上下句则是主从关系，第20则云：“诗有上句言意，下句言状；上句言状，下句言意。如‘昏旦变气候，山水含清晖’，‘蝉鸣空桑林，八月萧关道’是也。”“状”在王昌龄诗歌理论中仅此一见，是作为从属部分为诗意作出说明而出现的。这部分可以在前，亦可在后。“昏旦变气候”是本联表“意”之部分，“山水含清晖”则是据“意”发挥之情状。虽然这句首联第一句便是写“意”，但这句“意”属一联中的小“意”，并不是前文所说的“一句见意”之例。因为谢灵运的这首《石壁精舍还湖中作》属四句见题之作，第二联下句的“游子憺忘归”才是统摄全诗之主“意”。区分贾岛之后所谓的南北宗或许需要注意这些细微处。而“蝉鸣空桑林，八月萧关道”则可称作“两句见意”，先由“蝉鸣空桑林”这样的“状”语作铺陈，再交代仲秋时节来往于关塞途中的诗“意”。

^① 如卢盛江认为：“此处当引申为汇总、归纳之意，即两句须意有归纳。诗篇须前后意脉相承，小大相因，须妥帖而易施，不可鉅籍而不安。”参见[日]遍照金刚撰，卢盛江校考：《文镜秘府论汇校汇考》，中华书局2006年版，第1337页。

六、结 语

王昌龄的《论文意》通篇围绕“意高则格高”展开论述。这个观点从理论上将诗歌内容变得更有意义。“意多则质”、“意是干”等论述都能证明“意”才是诗中最能吸引读者注意的元素。南朝大量创作的宫体诗，能给人们留下深刻印象的却少之又少。一方面是由于其在特定社会环境中沦为文字游戏，偏离了这种文体的本质；另一方面在于诗意创作的出发点泛众而低俗。反之，大量的盛唐诗能在千百年来一直遍播人口，并非只是因为它优美的文词，更重要的是诗中展现了诗人在某一时刻真实、深刻、独特的情感体验。任何时候读到它们，都仿佛能感觉到个性丰满的诗人活生生的处境与心理，正是因为“诗意”才是赋予诗歌生命的灵魂所在。王昌龄“诗以意为主”的观点在诗歌理论史上的意义则在于，在“格律”理论基本定型之后，为近体诗下一步的发展方向提供了很好的指引。“意高则格高”这个理论支点则促使“格高”成为中唐以后诗歌创作的终极审美理想，后世多见的影带、用事、意境、风雅、磨炼、搜觅、作用、裨益、分割、物象、内外意等诗学名目无不是为创造“高诗意”而服务的。诗人们牢牢树立起“意”与“格”的意识，从不同角度开始对诗歌的内在审美方式进行探索，实际上也成为此后我国古代诗歌的总体基调。王昌龄弟子众多，时人称其为“诗夫子”。空海在其《性灵集·书刘希夷集献纳表》中更明确指出“古《诗格》等虽有数家，近代才子切爱此格”。^① 由此可知王昌龄对当时的诗歌创作曾起过实质的引领作用。

本文作者：中国社会科学院文学研究所副研究员

责任编辑：左杨

“Advanced Meaning Represents Noble Character” and Its Leading Role in the Trend of Chinese Medieval Poetry Creation: an Analysis of Wang Changling’s *The Meaning of Articles* Gao Xiaocheng

Abstract: Since the formation of the rhythm of “modern poetry” in the early Tang Dynasty, the theorists temporarily lost the interest of further exploring and studying it, and the development of poetry theory faces the dilemma of where to head to. Wang Changling creatively proposed a theoretical fulcrum, which claimed that “the character of a poem is advanced if its meaning is advanced” in *The Meaning of Articles*, a theoretical literature of his quotations. This proposal made the theoretical focus of poetry in the Tang Dynasty switch from external forms to inner aesthetics, thus establishing a basic creation method of realizing the noble character of a poetry by conceiving its advanced meaning, and leading the fundamental trend of Chinese ancient poetry creation. Therefore, this proposal has important significance in the history of poetics.

Keywords: Wang Changling; poetry format and style; *The Meaning of Articles*

^① [日] 空海：《性灵集》，《弘法大师空海全集》卷6，日本筑摩书房1984年版，第741页。