

Lingnan University

## Digital Commons @ Lingnan University

---

Staff Publications

Lingnan Staff Publication

---

2017

### 王昌龄以“意”为中心的创作论及其唯识学渊源

Zongqi CAI

伊利诺伊大学香槟校区东亚语言文学系; 香港岭南大学中文系

Follow this and additional works at: [https://commons.ln.edu.hk/sw\\_master](https://commons.ln.edu.hk/sw_master)



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

#### Recommended Citation

蔡宗齐(2017)。王昌龄以“意”为中心的创作论及其唯识学渊源。《复旦学报(社会科学版)》, 2017(4), 87-97。

This Journal article is brought to you for free and open access by the Lingnan Staff Publication at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Staff Publications by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

# 王昌龄以“意”为中心的创作论及其唯识学渊源

蔡宗齐

(伊利诺伊大学香槟校区 东亚语言文学系, 美国)

**【摘要】**本文集中讨论王昌龄诗学研究中两个紧密相关、尚待探索的重要课题:一是王氏《论文意》中多义的“意”所隐藏的系统文学创作理论,二是王氏“意”与唯识八识的“意”、“意识”的内在关联。为了破解“意”的多重意义,笔者首先从上下文来揣摩、判断“意”的不同指涉,然后在一个更广泛的哲学、美学背景下,分析王氏如何从佛、道两家“意”的角度来观察创作过程的不同阶段以及它们之间的关系,并作了充分阐述。本文还对王氏的“意”和唯识八识的“意”、“意识”进行了平行比较,发现后者很可能为王氏提供了观察文学创作过程的新视角,帮助他改造陆机和刘勰“意-象-言”说,在意和象之间加入“境”而建构起“意-境-象-言”的新框架,从而发展出自己独特的、带有明显佛教风格的文学创作论。

**【关键词】**王昌龄诗学 《论文意》 唯识宗与诗学 唐代诗学 意与书论 意与诗论

在唐代诗学研究中,王昌龄(698?~757)的“三境”(尤其是“意境”)和诗僧皎然(729?~796?)的“境象”诸说,一直是学者集中关注的课题,发表的相关论文、专著的数量甚多,然而对王、皎文学思想与唯识学渊源关系的研究却一直没有真正展开。虽然有不少学者指出唯识学对王、皎二人的影响,但大多点到为止。不过,这一薄弱环节恰恰是唐代诗学研究有可能取得突破之处。我们必须在诗学著作和唯识系统典籍中找到更多彼此相关的术语、概念、陈述,绝不能局限于已知的少量材料。同时,我们要认真考虑王、皎二人从唯识学引进“意”、“境”、“境思”、“三境”诸概念,为理解文学本质、文学创作、文学欣赏诸方面提供了什么中土原来没有的视野,而这些新视野又为唐代及以后文论的发展开拓了什么新方向。本文是运用上述研究方法的一种尝试。一方面系统地梳理和研究王昌龄诗学中“意”的涵义;另一方面将王

氏的“意”与唯识八识的“意”、“意识”作比较,考虑后者是否为王氏提供了观察和阐述文学创作过程的新视角,帮助他重构陆机和刘勰“意-象-言”框架,建立起自己独特的、带有明显佛教风格的文学创作论。

## 一、《论文意》:意的多义性

本文关于王昌龄创作论的材料主要来源于《文镜秘府论·论文意》和现存本《诗格》部分的选段。王昌龄著有《诗格》这一事实,应该是大家都能够承认的,因为日僧空海在《书刘希夷集献纳表》中提到“王昌龄《诗格》一卷,此是在唐之日,于作者边偶得此书”,<sup>①</sup>宋人编辑《吟窗杂录》中所收王昌龄《诗格》有一部分与《文镜秘府论》中《论文意》的内容是吻合的。鉴于此,学者普遍认为《论文意》这部分的内容是王昌龄本人所作,而非后人伪托。

空海《文镜秘府论·南卷·论文意》包括两部分,

[作者简介] 蔡宗齐,美国伊利诺伊大学香槟校区东亚语言文学系教授、香港岭南大学中文系讲座教授。

◎ 本文系香港研究资助局“社会科学和人文科学杰出学者”项目(项目批准号:LU330000215)的阶段性成果。本文先用英文写成,准备中文版时作了增补。刘青海教授协助将口译的录音整理成文,帮我节省了许多时间;岭南大学门下的曹舟同学帮助查核了文中的引文。特此致谢。

① 空海《性灵集》收入《弘法大师空海全集》,第六卷,东京:筑摩书房,1984年,第741页。

前面部分为王昌龄所作,后面部分出自皎然之手,见于《吟窗杂录》所收的皎然《诗议》。笔者接受日本小西甚一的观点,他认为《论文意》以“思之者,德之深也”为界限,此前都是王昌龄所作。<sup>①</sup>因此,本文论王昌龄的“意”,也以此为标准来划分和取材。

根据张伯伟《全唐五代诗格汇考》,宫内厅本《文镜秘府论》用《王氏论文》的标题,由此似乎可以推测《论文意》这个标题可能是空海或后来编者加上去的。<sup>②</sup>在《论文意》中,“意”出现60次且极为重要。历代批评家也注意到“意”的重要性,比如小西甚一就指出,《论文意》中的文学思想都是围绕着“意”来展开的。但是当他在讨论《论文意》四大理论贡献时却没有与“意”挂钩。王运熙则认为,王昌龄的诗格理论指出了“意”有两个用法,一为私人意愿与思想,一为创作过程。<sup>③</sup>

后人对王昌龄文学理论的研究,往往不着重于意,而是意境,因为后者被许多现代学者奉为中国古典美学的最高原则。<sup>④</sup>王昌龄被认为首先使用意境概念,但他的所谓三境,并不出于《论文意》,而是在宋代编撰的《诗格》中。尽管有关三境的论述比较可靠,与《论文意》中所阐述的理论思想基本吻合,但后人抛开了意的研究而集中讨论境、意境,似乎有点本末倒置。

笔者认为,对《论文意》的研究应该集中于“意”这个术语的使用。《论文意》中“意”出现了60次之多,为了破解它的多重意义并加以梳理,笔者将采用两种细读方法:一是首先从上下文来揣摩、判断“意”在不同段落中的具体含义;另一种则是互文的比较,将王昌龄的“意”放在更广泛的哲学、美学背景下来斟酌其涵义,并借此来看王昌龄是如何巧妙地使用道家“意”的概念来阐述创作过程中的不同阶段的。另外,本文还会比较王昌龄之前的文论和书论著作中“意”的用法,由此凸显其“意”的独创性。同时,笔者还要通过发掘王昌龄研究中被忽视

的佛教思想的来源,即唯识类内典中“意”和“意识”概念的使用,揭示这两个概念如何引导王昌龄重新考虑文学创造过程,从而能发刘勰、陆机之所未发,提出很多新的真知灼见。

## 二、“意”的范式意义:对创作过程的重新思考

《论文意》在文论史上第一次展现出“意”作为一种范式的意义。虽然刘勰和陆机用“意-象-言”框架来考虑、研究创作过程,却很少将“意”作为一个核心理论概念来使用,用此字时往往仅指作者自己想表达的意思,而非创作过程中复杂的心理活动。陆机《文赋》:“每自属文,尤见其情。恒患意不称物,文不逮意。”即为著例。<sup>⑤</sup>但对王昌龄来说,“意”几乎是一个万能的术语,用于描述和阐述创作过程的不同阶段。王运熙认为王昌龄把“意”“放在首要地位来考虑,可说是继承了中国古代文论中以“意”为主的优良传统,<sup>⑥</sup>这个观点值得斟酌。在书论中,前人有将“意”放在重要位置来谈的,但在文论中以“意”为主,王昌龄才是首创。

这种范式意义,在《论文意》的第二段有清晰的阐述“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。”王昌龄首先把“意”定义为诗之格。“诗格”这个概念并非王昌龄独创,在唐代诗学著作中已被大量使用。如张伯伟《全唐五代诗格汇考》所录29种著作中,有11种冠以诗格之名。但是其他诗格著作多是讲诗歌创作中的修辞技术性的问题,深入作理论阐述的唯有王昌龄《诗格》。“意是格”一语中的“意”,是指创作思维,王昌龄将其树立为诗歌的最高原则,显然不能解为作者的意思,否则逻辑不通。下一句“用意于古人之上,则天地之境,洞焉可观”,正好印证了这一解释。他提出“意是格”对“意”的讨论已经超越了技术性的讨论,进入到高深的理论阐述。再看紧接的一句“用意于古人

① 遍照金刚撰,卢盛江校考《文镜秘府论汇校汇考》卷三,北京:中华书局,2006年,第1286页。本文中王昌龄《论文意》的引文均出自此书。以下引文不再标注页码。

② 张伯伟《全唐五代诗格汇考》,南京:江苏古籍出版社,2002年,第160页。

③ 王运熙《王昌龄的诗歌理论》,《复旦学报》(社会科学版)1989年第5期。

④ 宗白华《中国艺术意境之诞生》称意境是“中国文化史上最中心最有世界贡献的一方面”。见《美学散步》,上海:上海人民出版社,1981年,第58页。又参见叶朗《中国美学史大纲》,上海:上海人民出版社,1985年,第12~13、264~276页。

⑤ 陆机撰,张少康编著《文赋集释》,北京:人民文学出版社,2002年,第1页。

⑥ 王运熙、杨明著《隋唐五代文学批评史·唐代中期的文学批评》,上海:上海古籍出版社,1994年,第205页。

之上,则天地之境,洞焉可观。”(《论文意》)这里“用意于古人之上”,主要说的是在创作开始的阶段,要超越时空的限制,进入一种超经验的领域。下面还有很多段落对此有所证明。所谓“天地之境,洞焉可观”,是指“用意”的结果,即将外在现实转化为内在心象,也就是我们现在所说的那种揭示天地实相的意境。在下一句中,王昌龄跳过了之后的几个创作阶段,转而谈论怎样在一个已经完成的作品中重现和感受作者的创作思维:

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。(《论文意》)

这里的术语“见意”和前面讲的“用意”,二者的角度正好相反。“用意”是从诗人创作的角度来讲创作思维的运用;而“见意”则是从阅读活动来窥测诗人的创作。当然,“一句见意”也很容易理解为在一句中发现诗歌的意思或作者要表达的意思。但这个理解我认为至少是不全面的。更重要的是,根据上下文,王昌龄是在讲创作过程中怎样领会、感受诗人创作思维的过程。因此,“见意”可以解释为现意,即呈现出诗人用意的状况。这种解释,我们可以从王昌龄下文的论述中得到佐证:“凡作文,必须看古人及当时高手用意处,有新奇调学之。”(《论文意》)看古人用意和见意,意思是相同的。见意即看古人及高手用意处。这样解释,诸段落文意才通畅。《论文意》第二段提纲挈领,点明了“意”的范式意义。

### 三、作意和立意:在超验境界中启动创作过程

我们首先来看王昌龄是怎样使用作意和立意这组概念,来阐述创作的第一个阶段“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。”这里强调出色的诗歌创作在最开始的时候就要进入到超验的至高点。在这样的超验境界中,作者可以把人世、过去、现在、天、海都纳入心中,诗人用心的诀窍就在此。下面这段话直接用作意一词来说明:“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。”(《论文意》)

立意和作意意思相似,描述创作过程肇始于“凝心天海之外”,即进入超经验的境界。王昌龄特别强调这种超验境界是一种不自觉的忘我的境界,故云:“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。”(《论文意》)王氏还具体描述超验忘我之境的状态。在王昌龄看来,熟睡是达到作意之理想状态的最佳方式:“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。”(《论文意》)

用一“意”字来描述超验的冥思过程,是文学批评和艺术批评中的重大发展。在王弼所倡导的玄学中,意当然也有一种超经验的意思:“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。”<sup>①</sup>在这样的宇宙观、认识论框架中,意当然是指超经验的。虽然陆机和刘勰也认为文学创作始于超验的冥思过程,他们却没有用王弼玄学中的意来描述这一过程。刘勰《文心雕龙·神思》云:“然后使玄解之宰,寻声律而定墨;独照之匠,窥意象而运斤。……方其搦翰,气倍辞前;暨乎篇成,半折心始。何则?意翻空而易奇,言征实而难巧也。是以意授于思,言授于意;密则无际,疏则千里。或理在方寸,而求之域表;或义在咫尺,而思隔山河。”这段话中的“思”是指篇首所描述的超经验的“神思”,而“意”则是神思的结果,没有玄而又玄的意思,是比较实在的。它只是用来描述作者神游和意象的结合,而不是超经验的冥思的心理活动。陆机《文赋》序言中“恒患意不称物,文不逮意”一语,与超验的创作活动就更加无关了。一直到唐代张怀瓘的书论,才看到“意”被用来描述超经验的创作活动:

及乎意与灵通,笔与冥运,神将化合,变出无方,虽龙伯挈鳌之勇,不能量其力;雄图应策之帝,不能抑其高。幽思入于毫间,逸气弥于宇内,鬼出神入,追虚捕微,则非言象

<sup>①</sup> 王弼撰 楼宇烈集校《王弼集校释》,北京:中华书局,1980年,第609页。

筌蹄,所能存亡也。<sup>①</sup>

王昌龄和张怀瓘两人所处同一时期,很难断定谁影响了谁,而更大的可能是他们各自独立地发展出“意”的这种超验的内涵。值得注意的是,张怀瓘用了很多道家典故,如龙伯挈鳌、雄图应策、言象筌蹄,这些都来自《庄子》等道家典籍。与此相对,王昌龄有关“意”的论述却罕见这类道家术语,而“意”的佛教含义在《论文意》中则表现得很清楚,如作意、置意、起意,带有很明显的佛教的意味。尤其是“动词+意”这种构词方式,在佛典中是大量使用的。笔者认为,就王昌龄的文学创作论而言,对意和意的复合词之佛教渊源的研究,比其他任何术语的研究意义都大。佛典中关于意及意识如何变现出种种外相的描述,很可能引导了王昌龄采用相似的方式,来观察和阐述从内心超验状态到意象生成的创作过程。

在王昌龄的时代,“意”已经在内典中大量使用,用来描述有关意识/心(mind)。如在《杂阿含经》中,求那跋陀罗(394~468)把意与心、识放在一起,来讲明思维活动的一种不真实的虚幻本质“彼心、意、识日夜时刻,须臾转变,异生、异灭。犹如猕猴游林树间,须臾处处,攀捉枝条,放一取一。”(T2n99\_12\_81c05)<sup>②</sup>心、意、识这三个术语,对应早期佛教中的术语 *citta*, *manas* 和 *vijñāna*。心(mind)是广义的心思,很难找到一个完全对应的中文词。后来《楞伽经》把心识分为八识,并用意和意识命名其中两识:

复次,大慧!言善不善法者,所谓八识。

何等为八?一者,阿梨耶识;二者,意;三者,意识;四者,眼识;五者,耳识;六者,鼻识;七者,舌识;八者,身识。(T16n671\_16\_559b22-559b25)

八识在唯识宗也同样重要,但次序与此不同。阿梨耶识是第八识,意是第七识,第六识是意识。第七识往往翻译成“末那”。要判断佛教意和意识的观点与王昌龄对意的认识和使用有无关系,我们还要对意和意识的本质和功用有一个准确的了解。这里,让我们先

来看马鸣《大乘起信论》<sup>③</sup>里对意的解释“生灭因缘故,所谓众生依心、意、意识转故。此义云何?以依阿梨耶识说有无明不觉而起,能见,能现,能取境界,起念相续,故说为意。”(T32n1666\_1\_577b03-577b06)阿梨耶识从无明中突然升起而产生第七识意。意是可以变现境界,且这个过程是不断的。意和阿梨耶识互为因缘,有赖于阿梨耶识。意以阿梨耶识为自我,是从后者产生的。

比较马鸣释意与王昌龄作意凝思的论述,我们发现两者有重要的相似之处,即都强调意是不自觉的超验状态。马鸣把意的产生看作阿梨耶识在无明的刺激下突然产生;而王昌龄则强调,意这一超经验的冥想产生于一种自然的、不自觉的心理状态,譬如强调要睡大觉等等。另外,两人也都认为意的产生同时也意味着变现出境界,即“能取境界”之所谓。

#### 四、从意到境:对外界的观照

与刘勰、陆机一样,王昌龄也认为,开头的超经验的创作会迎来第二个阶段,即外界物象世界在脑海中呈现。对于陆机、刘勰来讲,第二阶段和第一阶段都是动态的,第一阶段是神游的动态,第二阶段则往往是外界意象的纷呈,是对“情-象-辞”三者动态结合的描述,陆机《文赋》所谓“沈辞佛悦,若游鱼衔钩而出重渊之深;浮藻联翩,若翰鸟缨缴而坠曾云之峻”。<sup>④</sup>

对于王昌龄来讲,第一、第二阶段的本质都是一种寂静。他没有将第一阶段描述为动态的神游,并且将第二阶段视为对外界的镜照“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。”(《论文意》)用意或作意之后即境生。这里境的概念对于理解这段话极为重要,它的用法无疑来自于佛教。在佛教之前的典籍里,境是一个客观描述的术语,它既可以是客观外界

① 张彦远《法书要录》,上海:上海书画出版社,1986年,第184页。

② 本文用的佛典原文及卷数、页码、行数的标示,均据中华电子佛典协会(CBETA)所编的大正新修大藏经电子版和《卍新纂续藏经》。T2n99\_12\_81c05指大正新修大藏经第二册第十二卷第81c05行。

③ 《大乘起信论》认为是传统上马鸣的作品,但它没有梵文版本,只有中文版本,近代不少学者认为是伪托,对此本文不作讨论。

④ 《文赋集释》,第36页。

的边界,也可以用来描述精神活动的领域。<sup>①</sup>佛教中使用境这个概念来表达一种不同于儒家和道家的世界观。因为对佛教徒而言,一切所谓客观现象都是与心相缘而生的存在,所以佛教的境包括主客观两方面,既非纯粹的外界,也非纯粹的内心,而是两者互为因缘的一种事相。佛教把六境(色、声、香、味、触、法)作为六根的相对面,与其互为因缘的即眼、耳、鼻、舌、身、意六根。由于境不能离开根而存在,所以它不是一种纯粹的客观,而是与主观互为因缘的一种存在。所以王昌龄所说的境,可以说是一种“内境”,反映出佛教的宇宙观。

王昌龄描述了怎样从超经验的状态中令境生:“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。”(《论文意》)他认为,在凝思之后,出现的不是像刘勰、陆机所认为的那种多样纷呈的意象,而是对整个客观事相如明镜般的观照。这里说的“置意”和作意一样,观看具体事物只是一个途径,更重要的是诱发出对客观事相的整体观照,“如登高山绝顶,下临万象,如在掌中”,实际上是说心境,而非一个具体的对象,即整个宇宙和世界在脑海中的呈现。这就是创作的第二阶段。

有些批评家直觉地感觉到,在王昌龄创作论中意与境两者不同,但又有密切的内在关系,而且还把王氏的境、象观点追溯到唯识宗的影响。可惜的是,他们只是十分笼统地点出王氏理论与唯识宗的关系,没有作细致的文本分析与比较。例如陈良运指出“王昌龄首先吸取了佛家的内识说,强调作诗之先的‘立意’‘凝心’,然后达到‘内识转似外境现’而有诗之境……突破了‘唯识宗’的‘唯识无境界’说,将‘心似种种外境相现’能动地改造为诗家的审美境界。”<sup>②</sup>陈氏这段话前部分是正确的,与王氏描述“立意”至“境生”的过程是完全吻合的,但后部分以“唯识无境界”一语以偏概全,没有看到唯识学的境界说对王昌龄的正面影响。这里让我们比较马鸣和王昌龄是如何理解意与境的关系。《大乘起信论》云:

此意复有五种名:云何为五?一者,名为业识,谓无明力不觉心动故。二者,名为转识,依于动心能见相故。三者,名为现识,所谓能现一切境界,犹如明镜现于色像;现识亦尔,随其五尘对至,即现无有前后,以一切时任运而起常在前故。四者,名为智识,谓分别染净法故。五者,名为相续识,以念相应不断故,住持过去无量世等善恶之业令不失故,能令现在已经之事忽然而念,未来之事不觉妄虑。(T32n1666\_1\_577b6-16)

这里,马鸣对意作了更具体的描述,分为五种,并一一加以冠名。“业识”和“转识”二名旨在说明意(末那识)来源于阿梨耶识。“现识”一名是说意“能现一切境界”,把现象世界的总相如镜像般地呈现出来。所谓“智识”一名是说明意有分别的能力,主要是净法(事物的实相)和染法的区别。最后,“相续识”一名是讲意的善恶之业的问题。

值得注意的是,马鸣讲意“能现一切境界”,强调意所变现的不是具体的心象,而是整个世界的境界。王昌龄也同样强调,意并不唤起具体的物象,而是呈现“天地之境”。王昌龄用“境”一字时,和他谈具体的物、景不一样,通常是指一切境界。另外,他们两人都用佛教“镜”的比喻来描述,比如马鸣说“明镜现于色像”,王昌龄讲“以境照之”、“心偶照境”。照境和照镜,这里应该是同音同义的关系。

发现总相之境与个相之象的区别,无疑是唐代诗学最为重要的突破之一。如果说王昌龄受到唯识思想的启发,把“境照”视为先于作品意象营造之前的创作活动,稍后的论诗家则从相反的审美过程来探究境与象的不同,认为审美是由象到境的反向过程。例如皎然《诗议》云:“夫境象不一,虚实难明。有可睹而不可取,景也;可闻而不可见,风也。虽系乎我形,而妙用无体,心也;义贯众像,而无定质,色也。凡此等,可以对虚,亦可以对实。”<sup>③</sup>皎然还在自己的诗作中对可以容纳万象的“心境”作了生动的描写,如《妙喜寺达公禅斋寄李司直公孙房都曹德裕从事方舟颜

① 有关中土典籍中境的用法,可以参看黄景进《意境论的形成:唐代意境论研究》,台北:学生出版社,2004年,第1~24页。

② 陈良运《中国诗学批评史》,南昌:江西人民出版社,1995年,第216~217页。

③ 遍照金刚撰,卢盛江校考《文镜秘府论汇校汇考》卷三,北京:中华书局,2006年,第1414页。

武康士骑四十二韵》：“静对春谷泉，晴披阳林雪。境清觉神王，道胜知机灭。”<sup>①</sup>《答郑方回》：“琴语掩为闻，山心声宜听。是时寒光澈，万境澄以净。”<sup>②</sup>《闻钟》：“古寺寒山上，远钟扬好风。声余月树动，响尽霜天空。永夜一禅子，冷然心境中。”<sup>③</sup>稍后，刘禹锡又对境和象作了更为明确的区分，其《董氏武陵集纪》云“诗者其文章之蕴耶！义得而言丧，故微而难能。境生于象外，故精而寡和。”<sup>④</sup>

## 五、思与意象：对特定作品的构思

创作的第三个阶段，就是进入具体创作构思的有意识的阶段。王昌龄认为，构思一个具体作品的意象，就是创作活动的第三阶段。如果说第一、第二阶段在很大程度上是一种不自觉的、无意识的心理活动，那么第三个阶段则进入一种有意识的创作活动。这种创作活动，王昌龄用所谓三思来描述。在《论文意》中，思出现了14次，几乎每一次都是描述有意识的艺术创作活动。在《诗格》里，他提出了三思，即三种用思的方式。

王昌龄将第一种思称为“生思”，解释道“生思一。久用精思，未契意象。力疲智竭，放安神思。心偶照境，率然而生。”（《诗格》）<sup>⑤</sup>在这段话中，他对第三阶段的创作作了两种重要论断：一是思往往是自觉的心理活动，对内境的反思。例如，久用精思，仍不奏效，怎么办？“心偶照境，率然而生”。所以说，境由观内境而起，则生思。这也印证了前文所引“然后以境照之，思则便来”。二是这种静思即指由内境引发的自觉的创作思维，其目的是要构成一个意象。这里就提出一个问题，什么是意象？意象这个词本身的构成给予我们很好的提示。第二个字“象”意思很明白，即形象，它是指一种虚拟的形象，不是客观外界物象的一个直接临摹，而是基于艺术创造。这是意象之象与一般物象、实象不同，意象之“意”则更难破解。为了掌握意象之“意”的含义，我们要回到首先创造意象这个术语的刘勰那里。刘勰把象与意的两个不同意思

发生关联，一是视觉的想象，再是经过凝练的情感。

刘勰将内视的意（臆）想和象关联，可能受到韩非子解老子时将二者关联起来的影响。“人希见生象也，而得死象之骨，案其图以想其生也，故诸人之所以意想者皆谓之象。今道虽不可得闻见，圣人执其见功以处见其形，故曰‘无状之状，无物之象。’”<sup>⑥</sup>在解释老子“大象无形”时，韩非子强调意或意想，即把一种没有见过的东西在脑海中通过想象揣摩而出。同样，刘勰在描述神思之后才讲“窥意象而运斤”，就是说艺术创作中神思之后才能启动这个意或说意想。

另一方面，刘勰所说的意象又涉及了在脑海中的情感结合关系。在刘勰的时代，意已经被视为情感经过凝练的升华状态。范晔《狱中与诸甥侄书》云“常谓情志所托，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。”<sup>⑦</sup>范晔所谓“情志所托，故当以意为主，以文传意”这个意就是经过提炼的艺术的情感。而且刘勰在《神思》又写道，“登山则情满于山，观海则意溢于海”，这是骈体文中的两句，互文见意，所以情、意二字可以互为解释。所以在意象中，刘勰已经注意到一个是视觉想象，另一个是经过凝练的情感，《文心雕龙·神思》赞语“神用象通，情变所孕。物以貌求，心以理应。”讲心物互动，与此也是很契合的。

王昌龄有关意象中的情感的重要表述，见于他所列的第二种“思”：“感思二：寻味前言，吟讽古制，感而生思。”（《诗格》）<sup>⑧</sup>感思和境思似乎是十分匹配的一对。用这一对概念，王昌龄似乎想要说明，有两种办法来引起诗人自觉创造意象：一种是刚才讲到的观外物而进入外物的境界，由境而生象；另外一种则是“吟讽古制”，也能够诱发一种自觉的创造活动。下面这段，可以说是对感思的一种具体描述：

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。是故诗者，书身心之行李，序当时之愤气。气来不适，心

①②③ 释皎然《杼山集》，《四库唐人文集丛刊》，上海：上海古籍出版社，第6~7、6、53页。

④ 刘禹锡《刘禹锡全集》，上海：上海古籍出版社，1999年，第135页。

⑤ 王昌龄《诗格》张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第173页。

⑥ 《韩非子集解》卷20，北京：中华书局，1988年，第148页。

⑦ 范晔《狱中与诸甥侄书》，《宋书·范晔传》，北京：中华书局，1974年，第1830页。

⑧ 王昌龄《诗格》张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第173页。

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。由是言之,方识古人之本也。(《论文意》)

我觉得“身在意中”的意,可以解释为意象的意,包括视觉想象之意和经过凝练的情感之意。为了说明怎样把自我投射到意象里面,王昌龄很巧妙地对儒家诗歌创作观作了一个大的改变,加上个人自我作为诗言志的基础。与王昌龄所讲的不同,在《诗大序》等儒家经典中,诗言志的核心意涵是“不书身心”的,而“或以刺上,或以化下”则来自儒家。将个人自我作为言志的基础,这完全是王昌龄自己的阐发。

“取思”是王昌龄列举的第三种“思”,指从自然中选择、与自然物色互动来进行意象的创造。王昌龄指出,对意象的寻找一定要通过物我之间的精神交往“取思三。搜求于象,心入于境,神会于物,因心而得。”<sup>①</sup>同时,他又引入一个新的和意有关的双音词:生意。如果说作意、置意之意指一种超经验的心理活动,生意则是用来指要与意象结合的一种情感“春夏秋冬气色,随时生意。取用之意,用之时,必须安神净虑。目覩其物,即入于心。心通其物,物通即言。”(《论文意》)生意是景物与情感结合为意象,或者用王昌龄的话来讲,就是“取用之意”。对王昌龄来说,“心通其物”就是要实现情感和物象的理想结合,“物通即言”就是要把情物结合而成的意象付诸语言。

王昌龄对用思搜求意象的心理活动的描述,与马鸣对第六识意识的论述,也有着重要的相似之处。《大乘起信论》云“复次,言意识者,即此相续识,依诸凡夫取著转深,计我我所,种种妄执,随事攀缘,分别六尘名为意识,亦名分离识。又复说名分别事识。”(T32n1666\_1\_577b24-27)这里,《大乘起信论》的译者在意后面加一个“识”成为意识,用于将第六识“意识”和第七识“意”区分开来。识在中文中表达一种认知、知识,将“识”字加在意后,甚为恰当。马鸣认为,第七识并没有涉及真正的理性思维,因为它仅仅把染和净加以区别,其他并没有具体区别事物的作用。但意识则是一种真正的知识理性的过程,在佛教中,这种思维过程既可以和前五识同时出现,称之为“五俱意识”;也可以某一识相缘陆续现行。意识让我们形成一种

抽象的概念和思维,也就是主观的一种思维,可以形成概念;而视觉、听觉等前五识自身是不能形成知识的。

第六识“意识”与第七识“意”的主要区别在于,意是无意识地将世界像明镜一样呈现出来,而意识是一种主观努力以区别各种主观的感受和心理的活动,同时其中也涉及一种情感活动,其本质是对虚幻的一种执着。

在王昌龄《论文意》中,我们也可以发现对于思的相似论述。唯识的意识和王昌龄的思有很多相似的地方。两者的感知和再现,不是整体,而是具体的分别。比如讲“思”,则言“搜象”、“取思”、“感思”,都是选择具体的意象来表达。王昌龄一共讲了14次思,几乎都是主观的、有意识的选择,与意识的功用是很相似的。意识与感官相缘而产生的思维活动,通常与情感的执著是不可分的。同样,王氏所描述的思之过程也是自觉寻找意象的过程,而这也是情和物在作品的不同层次上结合的过程。王昌龄对感思所作的详细描写正好印证这一点。

我们谈到此,可能会自然而然地提出这样一个问题:佛教往往将整体现象的呈现和具体现象的区别都视为一种虚幻,构成一种批评的陈述,而王昌龄却把意和思作为一种积极的心理活动和创造,二者是否矛盾?其实,这并不构成矛盾。因为在佛教中也把意用于铸造“发意”等积极肯定的概念。例如,《大乘起信论》云“初发意菩萨等所见者,以深信真如法故,少分而见,知彼色相庄严等事,无来无去、离于分齐,唯依心现,不离真如。”(T32n1666\_1\_579c4-6)菩萨和信众要深信真如法,也要通过主观努力。要超越对世界的执著,从污染的幻觉中回归真如,仍要通过主观思维,这就是所谓发意。由此可见,“意”一字在佛教中也不全都是消极的。毫无疑问,王昌龄从积极肯定的角度看待佛教“意”、“意识”的概念,含蓄巧妙地借用来描述创作过程中的开头两个阶段,用来强调静观对诗歌创作的重要性(而陆机、刘勰强调动态),由此能更好地描述诗人是如何静观外界,让客观外界进入诗人的脑海中,变化成心象这个过程。对这种过程的掌握,又给他一个新的基础,来更深入地考虑情和物结合的命运

① 王昌龄《诗格》,张伯伟《全唐五代诗格汇考》,第173页。



题。就是说,为了让诗人将情感融入客观外界,他一定要对客观外界有更深邃的感悟。正因为有这种心和物象的融合,才能让“天地之境”在作品中出现,如王维入禅的山水诗。通过引入佛教的静观(对世界的整体性的观照),王昌龄另辟蹊径,建立起一种崭新的文学创作论。

## 六、意与言:作品构思与成文过程

把心中的意象或艺术构思变成一个文本,构成文学创作的最后一个阶段。对此陆机、刘勰和王昌龄持有共识,不过王昌龄将此阶段视为第四阶段,而非陆、刘的第三阶段。

由于在脑海中虚拟的意象和真实的语言之间有巨大的鸿沟,刘勰和陆机都认为这对作者是极大的挑战。刘勰在《文心雕龙·神思》中这样论述“其搦翰,气倍辞前;暨乎篇成,半折心始。何则?意翻空而易奇,言征实而难巧也。是以意授于思,言授于意;密则无际,疏则千里;或理在方寸而求之域表,或义在咫尺而思隔山河。”<sup>①</sup>虽然刘勰肯定了意和言的关系可以达到“意授于言”的理想状态,但主要强调的是“言征实而难巧”,即用语言捕捉和表达心中的意象之难。很显然,不仅对作者如此,对批评家来说,描述艺术想象转化为语言的过程也是最困难的。比如说,陆机《文赋》有大部分,一部分是描述艺术想象的过程,另一部分是讲作文时修辞的各种规则和文病。讲完之后,陆机感叹“是盖轮扁所不得言,故亦非华说之所能精”,<sup>②</sup>又说“若夫随手之变,良难以辞逮”,<sup>③</sup>是说难以用言语表达内心的艺术想象。《文赋》用了很多篇幅谈作文的技术上的问题,如结构、遣词用句、各种语病,与上文中对艺术想象的理论讨论是分开的,二者没有关联。所以,陆机感叹的不仅是由从虚拟的艺术形象转化为真实的语言作品之难,也是批评家来阐述这个过程之难。刘勰在《文心雕龙·神思》主要是集中讲神思和创作过程,对语言使用的过程只是比较笼统地谈,也没有把语言使用的过程跟艺术想象过程联系起来。他只是讲了一句“窥意匠而运斤”,从上下文来看,这句话的意思是:作者脑海中已经形成了完整

的作品心象,然后窥探内境,之后才付诸于语言。同样,刘勰《文心雕龙》在有关具体创作的《丽辞》《章句》《物色》《情采》等,基本上都没有与《神思》篇所论述的艺术创作过程联系起来谈。

解决艺术想象与成文过程断裂这个问题,关键在于不能认为意象的营造于成文过程之前就已完成,而是要将它视为延伸贯穿于成文的所有步骤的创作活动。对此,王昌龄有极为重要的论述:

诗本志也,在心为志,发言为诗,情动于中,而形于言,然后书之于纸也。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。下手下句弱于句,不看向背,不立意宗,皆不堪也。(《论文意》)

“诗言志”数句是《毛诗序》以来的传统说法,“形于言”以下则是王昌龄自己的阐发。所谓“起意”,就是在第一句刚开始时,作品的想象就要充分发挥。他把意比喻为动态的浮烟,直到作品的最后完成。为什么说意的发展贯穿于语言成文过程呢?这是因为如果没有作品想象作推动力,则一句比一句弱,后句与前句缺少统一和贯穿。所以不遵守立意原则的作品是不堪读的。这是文论发展的很重要的观点,即把作品想象和语言过程结合在一起讨论。与前人不同的是,王昌龄把意作为推动文章的最后书写过程的一种势,所谓一句起意、两句起意就是讲这种个势的重要作用。

在讨论把作品想象统一到作品的书写过程方面,王昌龄无疑超越了陆机和刘勰。但将作品想象和成文过程的贯穿相结合,他并非首创。这种观点可以追溯到王羲之的书论“凡书贵乎沉静,令意在笔前,字居心后,未作之始,结思成矣。”<sup>④</sup>与刘勰的创作论不同,王羲之将意和最后的书写紧密联系在一起,认为意贯穿从超经验想象直到最后的整个过程。在书法理论中,意和最后的用笔是紧密结合的。

王羲之对意和最后用笔这两者的紧密关系作了明确的阐述“夫欲书者,先干研墨,凝神静思,预想字

① 刘勰著,范文澜注《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社,1958年,第494页。

②③ 《文赋集释》,第212、1页。

④ 张超《书论辑要》,北京:教育出版社,1988年,第15~16页。

形大小、偃仰、平直、振动,令筋脉相连,意在笔前,然后作字。若平直相似,状如算子,上下方整,前后齐平,便不是书,但得其点画耳。”<sup>①</sup>正是因为这种意,可以将简单的几何图形变成一个富有生命的艺术作品。

如果不是有意,则“上下方整,前后齐平”,不过是点画而已。从点画到艺术的书法的转变过程,关键是要有艺术想象推动最后的行文。但王羲之并没有把意作为动态来描述。生卒年比王昌龄早大约半个世纪的书法家孙过庭(646~691),也讨论到意和笔“意先笔后,潇洒流落,翰逸神飞。亦犹弘羊之心,豫乎无际;庖丁之目,不见全牛。尝有好事,就吾求习,吾乃粗举纲要,随而授之,无不心悟手从,言忘意得;纵未窥于众术,断可极于所诣矣。”<sup>②</sup>在孙过庭看来,在想象中,心和手基本上是同时的过程。这种心和手的同步运动,实际上是书法上最大成就的一个表现。将其与前引王昌龄的话作比较,似乎是王昌龄将孙过庭书法批评的观点(动态的意和书写同步的过程)运用于描述心中意象转化为文学作品的过程。的确,就连他们两人所用的比喻(王为“意如涌烟,从地升天,向后渐高渐高”,孙为“潇洒流落,翰逸神飞”),也有异曲同工之妙。

## 七、意和物色的结合:诗歌文本的诞生

将意定义为成文的驱动力之后,王昌龄需要接着说明,这种如涌烟一样的动态的艺术想象,也就是意是怎样影响作品的方方面面的。这一点他很可能又受到王羲之的影响。王羲之认为意是一种动态力量,能够把没有生命力的字变成一种充满活动和动态的象征,并把它们组织成有机的整体。正因为如此,王昌龄认为,这种意的动态的想象能够激活或者加强作品中各个层次上主观和客观的互动,也就是情和物的互动。因此,王昌龄认为构思作品,每一层次上都要强调意和景物的平衡:

然看当所见景物与意惬者相兼道。若一向言意,诗中不妙及无味。景语若多,与意相兼不紧,虽理道亦无味。昏旦景色,四时气象,皆以意排之,令有次序,令兼意说之

为妙。(《论文意》)

这里的意是以情感为主的表达内容。以情感为主的表达内容和景物的结合,在王昌龄来看,贯穿了成文的不同阶段,其中首先是诗篇结构“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。”(《论文意》)王昌龄的这一论点,可以说为艾略特(T. S. Eliot, 1888~1965)“在艺术形式中表现情感的唯一方式就是找到客观关联物”<sup>③</sup>的说法开了先河。这里王昌龄很巧妙地没有说情,而是说意,但取的是情的意思。换用“意”字,正好与贯穿《论文意》全文的意形成一种照应。这种照应也说明他文章内容“征实”之意和艺术想象“翻空”之意紧密关联,从他具体地讨论文章之“头”、“肚”、“尾”、“节节”之意可以看出,意是关乎文章结构的原则。

在王昌龄看来,诗篇开头的成功与否也取决于意与物两者的选择和组合“凡诗头,或以物色为头,或以身为头,或以身意为头,百般无定,任意以兴来安稳,即任为诗头也。”(《论文意》)所谓的“身意”就是诗人内心的真情实意,而不是空泛的情感,在《文镜秘府论·地卷·论体势》(也是王昌龄所作),列出十七势中有六势所引的例句是开篇的诗句,可见他对诗篇开头重视的程度。

接着往下谈到对句,如何安排物和意的先后,仍是紧扣主客观互动的原则“诗有上句言意,下句言状;上句言状,下句言意。”(《论文意》)再进一步讲,即使是在一行里,也要兼顾意和物的互动“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。”(《论文意》)王氏特别推崇意、物一体,认为能实现这一点的乃为文章高手,并列举了很多例子,如“池塘生春草,园柳变鸣禽”就是著名的例子“凡高手,言物及意皆不相倚傍,如(中略)‘池塘生春草,园柳变鸣禽’,又‘青河畔草’‘郁郁涧底松。’”(《论文意》)

王昌龄将文章的结构视为主客观互动的一种塔式,从整体结构到对句,最后到单行。正因为如此,写

① 王羲之《题卫夫人笔阵图后》,收入北京大学哲学系编《中国美术史资料选编》卷一,北京:中华书局,1980年,第173页。

② 孙过庭《书谱笺证》,上海:上海古籍出版社,1982年,第91页。

③ 艾略特(T. S. Eliot):《哈姆莱特和他的问题》(Hamlet and His Problem),《圣林集》(The Sacred Wood),伦敦,1932年第3版,第100页。

诗的具体过程,也是用意一直贯穿到最后作品形成的过程。通过描述这种情意和物色互相融合的全过程,王昌龄完成了此前批评家没有做到的重要突破,很缜密地描述出虚拟的心中想象变成文本的过程,从结构到对句、单独一句,无不把情意和诗篇成文的全过程紧密地联系起来。

在中国文论中,王昌龄这种对情和物互动的描述,对于以后像谢榛等明清评论家讲近体诗中情感的互动结合的讨论,可以说是一个承前启后的转折。《文心雕龙》中讲“物以貌求,心以理应”(《神思》),“萌芽比兴”(《比兴》),又有专门的《物色》。但陆机和刘勰都只讲抽象的情物互动,没有联系到具体创作的语言使用。从王昌龄开始,不光从创作原则的理论层次,而且在具体作品写作的层面,谈情和物的相互关系。这方面以后的诗论家谈得很多,王昌龄这里实开先河,是以后诗学中情感论发展的一个重要转折。

## 八、结论:以意为中心的文学创作论的诞生

在中国文论史研究中,王昌龄《论文意》对意及其意的复合词跳跃性的使用,一直到今天仍让学者感到困惑。经过上述的梳理,我们可以看到,王昌龄明显是遵循为我所用的原则,博采来自不同源头的意的观念,以更加全面地描述创作过程的不同阶段。由此带来的重大突破在于,他将文学创作看作具有四个明显不同阶段的复杂过程,并对每一阶段的创作活动以及各阶段之间的关系,作出了独创而精湛的阐述。

虽然刘勰和陆机都是在“意-象-言”框架中探索文学创作,但他们都没有在创作中的任何阶段真正强调意的作用。与此相对照,王昌龄强调意在创作的每一个阶段中的关键作用,并且引入了一组和意相关的复合词,比如“作意”(创作刚开始的超经验过程)、“意象”(艺术想象的理想结果)、“起意”(最后成文阶段的心理活动)等等。所有这些意都反映了王昌龄诗学中对直观和视觉感知的重视,让我们能够更敏锐地感知客观世界的丰富多样的呈现。

但是王昌龄最重要的突破,是其把佛教视角引入

了“意-象-言”的框架。他追随陆机和刘勰,描述从意(超经验的冥想)到象(作品的想象)到最后的言(成文),但在“意-象”之间加入境,从而勾勒出“意-境-象-言”四个相连的阶段。他有关第一、第二阶段的观点与刘勰、陆机截然不同。王昌龄在描述创作的第一阶段时,完全摒弃了刘勰、陆机有关道家神游的描述,而推崇绝对宁静的没有自我意识的境界,在此境界中整个世界得以呈现。对创作的第二阶段,王昌龄也用完全不同的方法来描述。陆机和刘勰认为艺术的想象和意象的形成是具体的意象、情感、片段和语词在脑海中的激烈互动;而王昌龄则认为第二阶段是不自觉地对整个世界的一种境的呈现。王昌龄认为,第三阶段是自觉地寻找最能呈现心境的具体意象以及与该意象的心灵交流。王昌龄这些不同的陈述,都很明显地带有如来藏和唯识宗关于意和意识的分析的痕迹。基于以上对《论文意》和佛教典籍的文本细读,以及两者中核心概念之间许多相似之处的分析,我们似乎可以认为,王氏借鉴佛教意和意识的观念,将陆机和刘勰“意-象-言”理论框架中“意-象”部分改造为“意-境-象”。

但是王昌龄并没有停留于沿用佛教的观点,而在描述第四阶段,即从“象”到“言”的阶段时他又回到道家的传统。因为唯识宗对八识的讨论并没有怎么包含对语言的讨论,他很自然地回到道家的传统(由象到言的转变)。他从传统书论中汲取营养,完成了刘勰、陆机没有完成的事情,即艺术想象怎样来统摄最后的成文阶段,写出情物融合的最佳作品。当然,最后成文阶段中的情感融合仍有待于开头的几个艺术阶段。只是把整个世界融入自我,跟具体的物象融为一体,这样才能创造出新的、展现诗人主观世界的诗歌境界。

我们可以看到,随着王昌龄对意的多义性很有创意地加以利用,一个以意为中心的、相当有系统的文学创作论就自然产生了。虽然这个创作论并不是王昌龄有意建立的,但它足以与刘勰、陆机的创作论相媲美。《论文意》中所呈现的“意-境-象-言”理论框架,为后世明清批评家进一步发展文学创作论开辟了一个新的路径。

## Wang Changling's Yi-centered Theory of Literary Creation and the Consciousness-only Buddhism

CAI Zong-qi

(*Department of East Asian Languages and Cultures, University of Illinois at Urbana-Champaign, USA*)

**Abstract:** This paper explores the polysemy of the term *yi* (意) in Wang Changling's (ca. 698 – ca. 756) writings on poetry and reconstructs his comprehensive theory of literary creation. It demonstrates how Wang deftly appropriates *yi* from diverse philosophical sources to illuminate different phases of literary creation. Looking into a hitherto neglected Buddhist source, it uncovers a Buddhicized “*yi-jing-xiang-yan*” (意 – 境 – 象 – 言) paradigm, one that allows Wang to move beyond the theories of Lu Ji (261 – 303) and Liu Xie (ca. 465 – ca. 522). Borrowing the Buddhist terms of *yi* and *yishi* (意识), Wang examines the creative mind's receptivity to the richness and nuances of the world, followed by its dynamic transformation of what it has absorbed in quietude. The result is a much more detailed view of the different phases of the creative process—one that leads to a new appreciation of its poetic results.

**Key words:** Wang Changling's poetic theory; Consciousness-only Buddhism and Chinese poetics; Tang poetics; *yi* in calligraphy theory; *yi* in poetic theory

[责任编辑 罗剑波]