

中国“文意论”之多维观照与系统构建

李桂奎

摘要 作为中国文论的一大传统，文意论生发于“言不尽意”“辞不达意”“文不逮意”之困，生成于为破解这种困惑而展开的种种探讨和论说。主要包括，面向作者意匠经营层面的“明象尽意”，以及文意传达方面的“曲尽其意”“三致其意”“意随笔生”说；面对读者审美接受层面的“观象得意”，以及文意接受方面的“意味深长”“意在言外”“只可意会难以言传”说。另外，传统文意论还常从认知角度把文意的存在形态一分为三，即文前志、文中意、文后感；又试图通过建立三种文意的内外贯通，达成以“感”为核心的前后呼应。经过不断累积与沉淀，中国文意论已形成历史悠久的传统和深厚的蕴涵。与重符号、重形式的西方意义论相比，中国文意论有重意象、重文性等特点。我们可不断地基于“知人论世”“以意逆志”以及“言象意”等文论观念展开多维观照和系统构建。

关键词 文以意为主 明象尽意 观象得意 意象与意味 文意论传统

作者李桂奎，复旦大学国际文化交流学院教授（上海 200433）。

中图分类号 I0

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2026)02-0111-13

在中外文学理论史上，意义论与功能论通常相拥并行，不但经久不衰，而且还能与时俱化，保持着推陈出新的旺盛生命力。20世纪初以来，西方语言学、哲学、逻辑学等领域关于意义问题的愈演愈烈的探讨和争论，给中国学界以强力的冲击和多面的辐射。其中，在西方语言分析哲学的影响下，冯友兰即于二三十年代率先从人生层面研究意义，推出《新理学》《新原人》等著作，将“意义”划分为“思维意义”“经验意义”“价值意义”以及“寓于”它们之中的“源始意义”，并将敞开具体“意义”的“与物无对”之域理解为一种审美世界；并指出这种审美性的整体“意义”世界超越了西方“二元分立”思维框架，为重新反省与建构中国传统哲学与审美思想提供了新的思维领域和理解方式，形成初步的中国“意义论”之大体框架。^① 继而，受到美国新批评文论家瑞恰兹（原译为“吕嘉慈”）之影响，李安宅编译了一部旨在阐释语言与思想关系的文学批评著作，名为《意义学》。尽管该书通过大量拈用含有“意”或“义”的中国古典诗文句子作阐释，并一度得到冯友兰、朱自清等名家的推许和应用，但终因其基本限于译介，未能形成像王国维的“境界”说那般的中国式自主性文论的新建构，且“日渐被湮没和遗忘”。^② 除了限于刻板的译介等原因，还因为西方意义论在启发了我们思路的同时，难免会有些“水土不服”。近些年来，基于“中国有深厚的意义论传统”之认定，以及通过对中国传统自主性知识谱系的回溯，学界又不断有人旧话重提，并从学理高度上发出重构中

① 蒋永青：《“中国意义论”框架的探索与研究——冯友兰先生的“中国意义论”研究》，《山西大学学报（哲学社会科学版）》2008年第3期。

② 唐晓丹：《〈意义学〉的中国意义》，《中国图书评论》2008年第10期。

国意义论之呼吁。^①然而，一时间并没有得到有效的落实。而今，在文论建设的全球化时代，我们应沿着从作者“传象尽意”与读者“观象会意”兼通的中国式的思路，顺势而为，采取固有的入乎其内、出乎其外策略，通过推进中国传统文意论的新发现和新构建，为全球化文论建设贡献一份“中国经验”。

一、从“文不逮意”困惑论到“明象尽意”解惑论

众所周知，语言服务于意义营造与创造。此即中国人所讲的“言以传意”，西方人也曾说的“语言就是抚育一切意义的母亲”^②。与西方意义论强调意义传达依托颇有效力的语言（语词、语句以及语境）之认知不同的是，中国意义论生发于人们对语言难以淋漓尽致地传达意义的认识。由于这种意义论在传承演变中又伴随着“文以意为主”观念，始终保持着围绕“文”而展开的中国本色与特色，属于“文心”论；加之中国文论谈论文本意义时特别重“文”，因而我们特地择取传统文论固有的与“文气”“文情”等词并称的“文意”一词，将中国文学意义论称为“文意论”。在中国文论史上，这种看似颇具现代感的文意理论却由来已久。它最初大致生发于自先秦以来便令人颇感苦恼的“言不尽意”“辞不达意”“文不逮意”之困惑。

中国意义论得以展开的触媒是，即使采取某种可奏效的传达策略，语言传达意义的效能也是有限的。据《周易·系辞上》记载，孔子曾由衷发出过这样的感叹：“书不尽言，言不尽意。”此隐含着双重意思：“言”既肩负“尽意”使命，而其言说又难以达到尽善尽美的境地。言语发出者为更好地“尽意”，只好去用心用情地寻求某种“立象”策略作为辅助，故该书又曰：“圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神。”^③虽然此所谓的“象”指的还只是卦象，但却言简意赅地为后人指示了一条借物象传达意义的策略，并顺势提出了通过“设卦”“系辞”“变通”“鼓舞”来达到“尽情伪”“尽言”“尽利”以及“尽神”的目的。关于语意与言传的关系，《庄子·天道》的说法是：“世之所贵道者书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也，而世因贵言传书。”^④可见，语言贵在传意，语意随语言而生，但又常常遇到只可意会不可言传之困惑。在言说者立象以尽意、接受者据象而得意的过程中，言说者致力“传意”“尽意”，而传意未必能达到满意；接受者一旦“得意”，便会将作为媒介和工具的传意之言遗忘。对此，《庄子·外物》有过一番妙喻：“荃者所以在鱼，得鱼而忘荃；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。”^⑤接受者“得意忘言”，正如捕鱼捉兔，有人捕到了鱼却忘了捕鱼的竹笼，有人捉到兔子却忘了捉兔的兔网。这番“荃蹄鱼兔”妙喻蕴含着这样一种审美之道：一旦“得意”，便容易“忘象”，甚至不惜“忘言”，也就是因获取了意旨根体而忘记言说手段。在这段历史时期里，中国文意论交流系统中的言说者角色与接受者角色已经分别登场了。

曹魏时期，经学家王弼在借鉴《庄子》之论为《周易》作注过程中，将《周易》之所谓“立象尽意”与《庄子》之所谓“得意忘言”有效地结合在一起，写了一篇影响深远的《周易略例·明象》，其中有言：“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。”^⑥认为在言说与接受系统中，各要素之间互为功用。就言说过程而言，“尽意”依托于“明象”，“明象”靠的又是“立言”；就接受过程而言，“寻言”以“观象”，“寻象”而“观意”，“得象”而“忘言”，“得意”而“忘象”。这种系统化的“言象意”有机关联，是中国文意论建构的基石。

① 其中，吴兴明《视野分析：建立以文学为本位的意义论》（《文艺研究》2015年第1期）指出：且自先秦两汉开始，就生发出一套“谈论文学意义”的文论资源，但并未“作为文学意义论来解读”。其《重建意义论的文学理论》（《文艺研究》2016年第3期）进而指出：“意义论文论是中国当前文学理论回归性重建的一个重要选择。”并提出了如下理由：“第一，研究文学独特的意义机制是对文学事实最切近的探讨；第二，对文学意义值的探究包含了几乎所有文学理论的重要视角，具有广阔的开放性和视野纵深；第三，中国有极为深厚博大的意义论文论的传统。”

② 杜威：《经验与自然》，傅统先译，南京：江苏教育出版社，2005年，第121页。

③ 黄寿祺、张善文：《周易译注》，北京：中华书局，2016年，第503、504页。

④⑤ 郭庆藩撰，王孝鱼点校：《庄子集释》，北京：中华书局，1961年，第488、944页。

⑥ 王弼著，楼宇烈校释：《王弼集校释》，北京：中华书局，1980年，第609页。

随后，“言不尽意”之困进一步转义为“文不逮意”之感。正是面对这种“意不称物，文不逮意”的困惑，西晋著名文学家兼文论家陆机才写出了其《文赋》。这篇赋强调为文立意要崇尚巧妙，遣词造句要注重优美，并提出了“其会意也尚巧，其遣言也贵妍”等创作观念。^①与此同时，“意”观念越来越深入人心，乃至有个叫庾子嵩的名士，竟然兴冲冲地写了一篇《意赋》，并揭示了“意”之“在有意无意之间”的真义。^②随之，南朝宋代史学家、文学家范晔（即《后汉书》的作者）在《狱中与诸甥侄书》中，明确提出了“（文）以意为主”“以文传意”两大命题。^③

至梁代，刘勰在其《文心雕龙》中以“文心”为整体架构，推演并阐发了“文德”“文情”“文意”等一系列观念。其中，“文意”这一概念，先是见于《宗经》：“通乎《尔雅》，则文意晓然。”意思是说，只要通晓《尔雅》这部书，就能通晓《尚书》之“训诂茫昧”的文意。随后伴随“文心”论述多次出现。^④刘勰既把文情当作文意的核心看待，又把文辞视为文意传达的手段。该书《知音》篇提出：“夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情，沿波讨源，虽幽必显。”^⑤认为缀文的作者与观文的读者常常会围绕“情”字进行对话交流，交流的媒介就是那些饱含情理的文辞；通过“沿波讨源”，文辞可以彰显幽隐的文意。文意缘于“情”，落实为“文情”，又不离“文心”，因而该书《序志》将“文心”解释为“为文之用心”。^⑥文辞既是作者文意传达的方式，又是读者“解意”以及“以意逆志”的依据。

综上，自先秦以来，随着由“言”“意”关系到“文”“意”关系探讨的展开，中国文意论几乎覆盖了作者经营层面的“尽意”与读者接受层面的“得意”以及文本层面的“存意”三大论域。特别是，在魏晋王弼等解经学基础上，历经陆机对“文不逮意”问题的破解，六朝范晔之“以文传意”“文以意为主”说与刘勰之“为文之用心”说应运而生，初步形成以“象”为媒介的传统文意论之雏形，并踏上“明象尽意”与“观象得意”两大命题交互探索的征程。

二、从“明象尽意”经营论到“观象得意”接受论

如何应对与破解“文不逮意”难题？如何有效地实现“以文传意”？经过丰富的实践与广泛的探讨，人们找到了一个应对良策，即“明象尽意”，也就是借助于象的彰显传达意韵。文学传象所要彰显的“象”主要包括“物象”“事象”“境象”以及“心象”等。后人所谓“意匠经营”，大抵如此。^⑦相应地，人们在文意探讨中也开辟了一条“观象得意”通道。

1. 诗文理论中的“心物交感”明象传意功能论。

深受《周易》尤其是魏晋时期“言意之辨”的影响，西晋陆机自叙作《文赋》的目的是提出并解答如何在“为文”中“逮意”，以及如何通过“称物”而“逮意”等问题。此所谓“物”，就是指架构“文”与“意”关系的“物象”。的确，在用以传意的诸种意象中，“物感之象”是最先被认知的。狭义的“文”指的

① 陆机著，金涛声点校：《陆机集》，北京：中华书局，1982年，第1、3页。

② 据《世说新语·文学》说：“庾子嵩作《意赋》成，从子文康见，问曰：‘若有意邪，非赋之所尽；若无意邪，复何所赋？’答曰：‘正在有意无意之间。’”刘义庆撰，徐震堃校注：《世说新语校笺》，北京：中华书局，1984年，第140页。

③ 《宋书·范晔传》，北京：中华书局，1974年，第1830页。

④ 《书记》篇有“或事本相通，而文意各异”，《才略》有“虽滔滔风流，而大澆文意”，《序志》有“又君山、公干之徒，吉甫、士龙之辈，泛讲义意，往往间出，并未能振叶以寻根，观澜而索源”，等等。至于《铨裁》篇讲义意如何锻炼、文辞如何裁剪，《附会》篇讲义意如何会合成整体等等，虽没有直言“文意”，而实关乎“文意”。刘勰著，詹鍈义证：《文心雕龙义证》，上海：上海古籍出版社，1989年，第65、969、1828、1922—1923页。

⑤⑥ 刘勰著，詹鍈义证：《文心雕龙义证》，第1855、1898页。

⑦ 据前人考察，“意匠”一词来源于晋陆机的《文赋》：“辞程才以效伎，意司契而为匠。”强调作者如同工匠，其文意创造也如同契约制定，可借文辞传达以奏效。后来，所谓“意匠经营”，指画家凭着妙手偶得、匠心独运来营造画意，这一词语首见于唐代杜甫《丹青引赠曹将军霸》诗：“诏谓将军拂绢素，意匠惨淡经营中。”说的是像曹霸将军这样的画家，善画马，接到皇帝诏书便开始酝酿才情，一旦胸有成竹，便挥笔而就。后扩大之地用以指高明作家的文意营造。其间，唐王士源《孟浩然集序》有言：“文不按古，匠心独妙。”据此，人们又常以“匠心独运”称赞工匠或艺术家别出心裁的构思巧妙。后来，南宋楼钥曾在其《催老融墨戏》中用“濡毫洗尽始轻拂，意匠经营极深复”这样的诗句来赞美书画家老融的墨宝。至清代，赵翼《游网师园赠主人瞿远村》诗中写道：“想当意匠经营时，多少黄金付一掷。”强调艺术水平高下是不以金钱为衡量标准的。

是用以“明象”的言辞。广义之“文”至少包括“为物”“为体”“会意”“遣言”与造“音声”、制“五色”等要素，以“多姿”“屡迁”“尚巧”“贵妍”为审美追求，由此营造出诗情画意。

“境”作为“象”之一种，在“明象尽意”中尤为重要。在文论家们看来，景象以及境象的基本功能及其审美效果与物象大致相似，均可纳入物象系统审视。历代诗论者们常以“意”统摄“物象”以及“景象”“境象”。唐代诗人兼诗论家王昌龄已经看到了境象之于“立意”“作意”的助力作用，其《诗格》曰：“凡作诗之体，意是格，声是律，意高则格高”；“凡属文之人，常须作意”；“诗有三宗旨：一曰立意，二曰有以，三曰兴寄”。^① 不仅反复强调高的诗意成就高的诗格，而且还把“作意”“立意”视为诗歌文意创构的“三宗旨”之首。如何更好地“立意”“作意”？王昌龄讲：“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。思若不来，即须放情却宽之，令境生。然后以境昭之，思则便来，来即作文。如其境思不来，不可作也。”这段话被当年来华的日本僧人遍照金刚转录于其《文镜秘府论》中。^② 大意是，为更好地进行“文意”创造，作者应适当放宽性情，以便“境象”生成，从而建立起“立意”“境生”“作文”三者之间的关联。随之，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；义贯众象，而无定质，色也。”^③ 此将虚实难明的“境象”分解为可观看的“景象”、可听到的“风象”、无体貌的“心象”、无定形的“色象”。“心象”既属于“境象”，又具相对独立性，可与“意象”“境象”等用以创造诗情画意的诸概念互参通释。

基于“物我合一”“心物交感”等观念，唐代画家张璪在谈到画意创造时，触及了“物象”“心象”及其由来问题，并提出了影响深远的“外师造化，中得心源”说。^④ 所谓“师造化”，即以自然为师，采取“比象”手法立象，此“象”主要是自然界的“物象”“景象”；而“得心源”，讲的是如何传达人物的内心世界。这样，作者所传之“象”便可视为“心象”。后来，朱熹更是指出：“意者，心之所发。”^⑤ 认为“意”乃“心”之所发，以示“心象”传达服务于文意创造。近代林纾《春觉斋论文》曾指出：“文章唯能立意，方能造境。境者，意中之境也。”又曰：“意者，心之所造；境者，又意之所造也。”^⑥ 讲的是，“意”由“心”创造而出，“境”又由“意”创造而来。

在“循物求意”上，宋代邵雍《观物内篇》曾给后人提供了这样一条思路：“夫意也者尽物之性也，言也者尽物之情也，象也者尽物之形也，数也者尽物之体也。……尽物之性者谓之道，尽物之情者谓之德，尽物之形者谓之功，尽物之体者谓之力。”^⑦ 此通过连环诠释，给出了某种指向性的回答：以“物”为参体、“人”为本体作分属，“意”分属尽物之性，与分属尽物之情的“言”、分属尽物之形的“象”以及分属尽物之体的“数”形成关联。四者又分别被称为“道”“德”“功”“力”。从广义的文意论看，皆可纳入“物我合一”“心物交感”对待。

在“明象尽意”上，尽管不同文体所采取的方式有所不同，但其借物象、境象传达的策略却基本一致。关于其大概，清代刘大櫟《论文偶记》有这样一段论述：“理不可以直指也，故即物以明理，情不可以显出也，故即事以寓情。即物以明理，《庄子》之文也；即事以寓情，《史记》之文也。”^⑧ 古人为文，常效法借助物象以“明理”的《庄子》智慧，惯于追摹借助事象以“传情”的《史记》策略。

在传统诗文理论中，以“诗情画意”“人情物理”“心物交感”为内核的文意论往往强调“文意”的“明象”委婉传达，所选取和彰显的“象”常常既基于“物”，又缘于“事”。

2. 小说戏曲理论中的“文事交互”明象传意功能论。

梳理“明象尽意”文论系统，除了上述诗文论中的借“物象”传情尽意，值得总结的还有小说戏曲批评

① 张伯伟：《全唐五代诗格汇考》，南京：江苏古籍出版社，2002年，第160、163、182页。

②③ 遍照金刚撰，卢盛江校考：《文镜秘府论汇校汇考》，北京：中华书局，2006年，第1309—1310、1414页。

④ 张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海：上海人民美术出版社，1964年，第201页。

⑤ 黎靖德编纂，王星贤点校：《朱子语类》卷5，北京：中华书局，1986年，第96页。

⑥ 王水照主编：《历代文话》第7册，上海：复旦大学出版社，2007年，第6365页。

⑦ 邵雍著，郭彧整理：《邵雍集》，北京：中华书局，2010年，第16页。

⑧ 刘大櫟：《论文偶记》，北京：人民文学出版社，1998年，第12页。

中借“事象”叙述寓理的明象尽意智慧。金圣叹认为,《水浒传》的事象传达既有对史家“以文运事”叙事传统的延续,又更多基于文家“因文生事”之笔的创生,颇能凭着“削高补低都由我”的灵活性,尽情创造其意。他不时地指出“遂与史迁无二也”“真与史公并驱矣”^①;又不断强调小说家不同于史家,另有事象传达之道。如,针对《水浒传》第二十八回所写武松为施恩醉打蒋门神路上不断喝酒一节,金圣叹评曰:“凡若此者,是皆此篇之文也,并非此篇之事也。如似事而已矣,则施恩领却武松去打蒋门神,一路吃了三十五六碗酒,只依宋子京例,大书一行足矣,何为乎又烦施耐庵撰此一篇也哉!”^②他的意思是,对宋祁这样的史家可用一行字完成的事象,施耐庵却洋洋洒洒写来,通过自成别致的事象,有效地渲染了人物的文情胆气和文意趣味。又如,其第六十七回又有总评曰:“我前书宋江实弑晁盖,人或犹有疑之。今读此回,观彼作者之意,何其反覆曲折,以著宋江不为晁盖报仇之罪,如是其深且明也。”^③在金圣叹看来,晁盖之死,宋江是脱不了干系,施耐庵故意采取史家“春秋笔法”,以含而不露的事象,隐含了这场夺权阴谋;而后文又反复写宋江不为晁盖复仇,此事象又进一步印证了宋江蓄意谋害之阴险。另外,金圣叹评《水浒传》还揭示了诸多事象所蕴含的微言大义。如,他在第十八回的回前作总评曰:“此回前半幅借阮氏口痛骂官吏,后半幅借林冲口痛骂秀才。”^④指出作者写人之“声口”的意图是在“痛骂”官吏、秀才两种人,寓含骂世之旨、褒贬之意。

金圣叹还在稍后的顺治十三年(1656),通过其所评《西厢记》延续了“事为文料”命题,认为作者意在借男女相思“事象”,寄寓意在言外的“千种相思”滋味,从而传达某种“风教”意蕴,对戏曲小说所写男女之事进行经验总结,既为《西厢记》中男女之事辩白,又提出了“意在于文”“意不在事”说^⑤,对“文意”与“事象”之体用关系作了较为精辟的概括。

在明清小说评改中,除了原作者不厌千回改的加工与提炼,评改者思想观念的输入也常常能带来文意的精致与深厚。如,清代张竹坡曾声称,他之所以要评改《金瓶梅》,是因为“悯作者之苦心,新同志之耳目”,旨在“将其一部奸夫淫妇,悉批作草木幻影;一部淫词艳语,悉批作起伏奇文。至于以‘悌’字起,‘孝’字结,一片天命民彝,殷然慨恻,又以玉楼、杏庵照出作者学问经纶,使人一览无复有前此之《金瓶》矣”。^⑥这是在强调自己意在通过强化作者应然的学问经纶,将“奸夫淫妇”“淫词艳语”等事象传达解作“草木幻影”“起伏奇文”,使得文意上超越此前版本。

如果说,诗文作者长于借“物象”“景象”描摹以尽意,重在诗情画意的营造,那么可以说,小说戏曲作者借“事象”叙述以尽意,则是重在对事态或事理进行传奇化艺术处理,如此便超越了史家那般实实在在的事实记录。在作者心中、评者眼里,小说戏曲作者总是为了服务于“取悦”人的意趣创造而使“事象”得以彰显的。

根据中国传统文论所示,文意触发于作者的“观物取象”,形成于其“明象尽意”,最终完成于读者的“观象得意”。其间,无论是重意轻言,还是重言轻意,“意象”永远是“言象意”系统里的最基本的支点。传统“文意论”总是会强调作者通过“意象”“境象”“事象”以及“心象”等审美创造,并进而探讨如何实现“以文传意”。

3. 以上所述主要是作者意匠经营问题,相应地,中国文意论所及还有以读者审美接受为核心的“观象得意”问题。

在文意探讨中,面向文本世界里蓄积的世态人情以及人类精神之高意深趣,读者常心怀“探赜索隐,钩深致远”兴趣。^⑦由于作者“明象尽意”常遵循“文奇义正”“文妙意深”艺术规则,注重传奇叙事背后的

① 陈曦钟、侯忠义、鲁玉川辑校:《水浒传会评本》,北京:北京大学出版社,1981年,第187、87页。

②③④ 陈曦钟、侯忠义、鲁玉川辑校:《水浒传会评本》,第540、1223、342页。

⑤ 原文是:“盖事则家家中之事也,文乃一人手下之文也。借家家中之事,写吾一人手下之文者,意在于文,意不在于事也。意不在事,故不避鄙秽;意在于文,故吾真曾不见其鄙秽。而彼三家村中冬烘先生犹啾啾不休,骂之曰鄙秽,此岂非先生不惟不解其文,又独甚解其事故耶!”王实甫著,金圣叹评点:《金圣叹评点西厢记》,上海:上海古籍出版社,2008年,第108页。

⑥ 秦修容整理:《会评本校本金瓶梅》,北京:中华书局,1998年,第1489页。

⑦ “探赜索隐,钩深致远”语出《易经·系辞》,本指以“蓍草”和“龟甲”卜筮,探求繁杂的物象,索求幽隐的事理,钩求深远的道术,使人预知远大的前途,成就辉煌的事业。后泛指探究深奥的道理,搜索隐秘、深远的问题。

情理寄寓，因而相应地，读者及评者的文意探索常热衷于以“情理”为核心的文本“深意”探索，并由此生发出关于文本“深意”的诸多说法。从读者审美视角看，“观象得意”的程序主要包括两个方面：一是着眼于作者“明象”之道的观艺；二是基于观艺并进而深入到洞察文本所蕴涵的“情理”境界的观意。

古人对事物的认知以及理解与把握有深浅，常存层次差异。用《论语·子张》所记载的孔子弟子子贡的话来说，就是“浅者见浅，深者见深”。特别是，从读者“观象得意”的认知层次看，其浅深之辨值得特别重视。在中国文意论系统中，苏轼曾将“观象得意”推演为“深观其意”^①，后人也将其表述为“因象而求意”。^②

且不论诗文之诗情画意的接受，就拿小说阅读而言，冯镇峦《读聊斋杂说》就曾指出：“是书遍天下无人不爱好之，然领会各有深浅。”^③即便是同一部小说，也往往会因阅读者领会的深浅而形成深浅不同的意义。现代美学家朱光潜在进行美感经验分析时，曾借以言说审美之道：“在物我同一中物我交感，物的意蕴深浅常和人的性分深浅成正比例。深人所见于物者深，浅人所见于物者亦浅。”^④物我同一、物之美感意蕴的深浅与观物之人的性分的深浅大致相应。观物之意蕴与观人之意蕴皆有深浅之分，观文之意蕴同样如此。“意在文内外”的认知观念有利于阐释视界融合下的文意流动与穿越问题。

如果说，“境显意深”是作者“明象尽意”的最高追求^⑤，那么可以说，读者“观象得意”自然也以“深观其意”为最高追求。苏轼所谓“深观其意”，特别注重以“观画”审美的眼光，通过观赏其如画之“意象”“境象”，以深入到关于文学文本之诗情画意的审美境界之中，并进而将文意美感传达出来。

文学家和文论家们纷纷将“意趣”“神色”“意新”视为展现中国传统文学叙事功能和写人本色的关键指标。此属于中国传统诗学的“意味”观，或者说是对传统诗学“新意”与“深意”观念的丰富与发展。清代李渔在其《窥词管见》中指出：“文字莫不贵新，而词为尤甚。不新可以不作，意新为上，语新次之，字句之新又次之。所谓意新者，非于寻常闻见之外，别有所闻所见而后谓之新也。”^⑥可见，“意新”之关键在于取意于“寻常闻见”，合乎情理。另外，李渔在其话本小说集《十二楼》中的《鹤归楼》中，通过写悲欢离合的婚恋故事这一“事象”来寄寓自己对世情人性的独到见解。对此，评点者杜叡指出：“此一楼也，用意最深，取径最曲，是千古钟情之变体。惜玉怜香者虽不必有其事，亦不可不有其心。”^⑦这篇小说到底有何“深意”待解？孙楷第曾给出过这样的答案：“郁大概就是‘欲’字，郁自昌就是‘欲自昌’。段玉初乃‘断欲于初’耳。”^⑧作者意在借如此事象警醒世间痴情男女不应一味溺于情沼，而应注意“审时度势”，有时“假做无情”反倒能赢得圆满。其更深层次的寓意是，作者借正反两面镜子“劝世”，启悟世人面对逆境时，贵在有所权变，是作者运用新奇文笔传达新意的体现。

在“观象得意”方法的指引下，人们除了常常提倡放眼先后，兼顾内外，还从深浅以及奇正、新旧等维度展开探讨。于是，关于文意，古人不仅注重作者创意、读者解意，而且还常从文意本身的内外、隐显、曲直等维度获取意义。

三、关乎文势与文气的“曲尽其意”论与“三致其意”论

在传统文意论中，我们发现不少关于通过文气与文势营造助力文意传达问题的论述。其中，“曲尽其意”

① 苏轼《既醉备五福论》曰：“夫诗者，不可以言语求而得，必将深观其意焉。”明确提出了“深观其意”的诗歌鉴赏方法。苏轼著，孔凡礼点校：《苏轼文集》，北京：中华书局，1986年，第51页。

② 项穆著，李永忠编著：《书法雅言》，北京：中华书局，2010年，第187页。

③ 蒲松龄著，张友鹤辑校：《聊斋志异：会校会注会评本》，上海：上海古籍出版社，2019年，第9页。

④ 《朱光潜全集》（新编增订本）第3卷，北京：中华书局，2012年，第147页。

⑤ 清代盛大士《溪山卧游录》指出：“画有四难：笔少画多，一难也；境显意深，二难也；险不入怪，平不类弱，三难也；经营惨淡，结构自然，四难也。”俞剑华编著：《中国古代画论类编》（修订本），北京：人民美术出版社，2004年，第258页。

⑥ 李渔：《笠翁一家言诗词集》，《李渔全集》第2卷，杭州：浙江古籍出版社，1991年，第509页。

⑦ 李渔：《十二楼》，《李渔全集》第9卷，第233页。

⑧ 孙楷第：《李笠翁与十二楼——亚东图书馆重印十二楼序》，《沧州后集》，北京：中华书局，2009年，第133页。

“三致其意”等文意传达之道值得特别重视。

1. 传统文论关于作者“曲尽其意”的论述。

相对于史家重视秉笔直书，是是非非、褒褒贬贬，常追求直言实录而言，文家善于明象以尽意，为文常讲究一个“曲”字：传情要“曲尽人情”，写人状物要“曲尽其态”，文意创造要“曲尽其意”。追根溯源，这种行文之道大致由《易·系辞》所谓的“其旨远，其辞文，其言曲而中，其事肆而隐”言说之道演化而来。

如何实现为文的“曲尽其意”“曲尽人情”？如何做到行文的“笔力曲折”？这些问题，宋人多有论及。《春渚纪闻》卷六记苏轼言：“某平生无快意事，惟作文章，意之所到，则笔力曲折，无不尽意。”作者亦附和：“自谓世间乐事无逾此者。”^①认为世间乐事，无过于写诗做文章，而写诗做文章重视的是“尽意”，“尽意”又要讲究“笔力曲折”。以“曲折”评文，且看《朱子语类·论文》评价欧阳修之文，便指出其看似“有断续不接处，如少了字模样”，“然有纤余曲折，辞少意多，玩味不得已者，又非辞意一直者比”^②，如此评语强调的是，欧文的过人处在表达上讲究曲折反复，使文意深婉，值得玩味，是那些辞意传达直来直去的文章所不能企及的。小说戏曲叙事，也讲究曲径通幽。对此，金圣叹评《西厢记》讲过：“文章最妙是目注彼处，手写此处。若有时必欲目注此处，则必手写彼处。一部《左传》，都用此法。若不解其意，而目亦注此处，手亦写此处，便一览已尽。《西厢记》最是解此意。”^③如此真是别具慧眼，竟然能跨时空、跨文类地窥见《西厢记》与《左传》之间的关联，总结出“目见”与“手注”之以彼写此“曲笔”秘密。晋代杜预《春秋左传序》指出《左传》“文见于此，而起义在彼”^④。金圣叹所言正与其相呼应。“夫所谓‘妙处不传’云者，正是独传妙处之言也。停目良久睇之，睇此妙处；振笔迅疾取之，取此妙处；累百千万言曲曲写之，曲曲写而至于妙处；只用一二言斗然直逼之，便逼此妙处。然则又必云不传者，盖言费却无数笔墨，止为妙处。乃既至妙处，即笔墨都停。夫笔墨都停处，此正是我得意处。然而后人欲寻我得意处，则必须于我笔墨都停处也。”^⑤在金圣叹心目中，《西厢记》的作者常常通过曲曲折折之笔，使读者“得意”。金圣叹在《水浒传》评点中，特别以“深文曲笔”概括小说的为文之妙，所谓“草蛇灰线”“背面铺粉”“欲合故纵”“横云断山”“鸾胶续弦”“弄引”“獭尾”“正犯”“略犯”等都是这种性质的行文运笔之道。总之是为突破“妙处不传”之困，而借助事象叙事，收获含而不露、含蓄蕴藉的效果。

文意多靠委婉而“传”，而“传”又可与“转”互训相通。《释名》曰：“传，转也，转移所在，执以为信也。”又曰：“传，传也，人所止息而去后人复来，转相传，无常主也。”^⑥古人重视转中取意，宋代吕祖谦《丽泽文说》引吕本中之言曰：“凡作简短文字，必要转处多，凡一转，必有意思则可。”“杂文须多看他节奏紧处，若意思新，转处多，则自然不缓。善转者如短兵相接，盖谓不两行又转也。讲题若转多，恐碎了文字。须转虽多，只是一意方可。”^⑦为文若求新意，需“善转”，又要注意围绕“一意”，做到一气贯通。明袁黄在《游艺塾续文规》卷六记《思白董先生论文》：“文章之妙，全在转处，转则不穷，转则不板，如游名山，至山穷水尽处，以为观止矣，俄而悬崖穿径，忽又别出境界，则应接不暇。”^⑧文意之深，时常靠“转”实现，且愈转愈深。文如此，诗亦然。清代贺贻孙《诗筏》特别强调说：“古诗之妙，在首尾一意而转折处多，前后一气而变换处多。或意转而句不转，或句转而意不转；或气换而句不换，或句换而气不换。不转而转，故愈转而意愈不穷；不换而换，故愈换而气愈不竭。善作诗者，能留不穷之意，蓄不竭之气，则几于化。”^⑨所

① 何遵著，张明华点校：《春渚纪闻》，北京：中华书局，1983年，第84页。

②⑦ 王水照主编：《历代文话》第1册，第213、329页。

③⑤ 王实甫著，金圣叹评点：《金圣叹评点西厢记》，第8、143页。

④ 阮元编刊：《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第1706页。

⑥ 刘熙撰，愚若点校：《释名》，北京：中华书局，2020年，第88、78页。

⑧ 袁黄著，黄强、徐姗姗校订：《游艺塾文规正续编》，武汉：武汉大学出版社，2009年，第239页。

⑨ 郭绍虞：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第138页。

谓“愈转而意愈不穷”“愈换而气愈不竭”云云，意思是灵活运用“转”“换”笔法明象尽意是千秋不易之道。

为文之道与传意之妙，常追求文尽而意不尽，追求让读者读罢“执卷留连”“掩卷合目想其神理”等效果。小说戏曲要实现叙事的传奇化，“转”或者“脱卸”颇能奏效。后人论小说戏曲的为文之道，也总结出“蓄”字诀、“转”字诀等关乎曲尽其意的评语。

总起来说，“文意”传达至少关系到文之内以及隐显、曲直等一系列问题。或像皎然所谓的“假象见义”，或像程颐所谓的“理无形也，故假象以显义”，借助明象以尽意；或像金圣叹所说的“目注彼处，手写此处”……而这种种“曲折”自然常被认为是“意匠经营”的结果。这种意匠经营的“曲尽其意”审美效果是荡气回肠，一波三折。

2. “三致其意”：传统文意论所及文意深化与强化策略。

兵学讲究“一鼓作气”，而文家、史家看重“三致意”。在文家、史家的“明象尽意”实践中，“三致其意”是一种强化与深化的艺术。这意味着，作者“尽意”往往难以一蹴而就，而要经过一而再、再而三的反复，要经过历时的、动态的累加和展开。这就是传统文意论不断提到“三致其意”或“三致其志”说的依据。此“三”自然未必是确指。

在史传、诗文等文类创作中，“三致意”早已成为一种文意创造的自觉。西汉司马迁在《史记·屈原贾生列传》中说：“其存君兴国而欲反复之，一篇之中，三致志焉。”^①说屈原为劝告君王振兴国家，为把楚国从衰弱的颓势中挽救过来，不惜在《离骚》一篇作品里进行苦口婆心的再三陈情。宋代胡仔在其《苕溪渔隐丛话》前集卷四十七中引录黄庭坚的话说：“诗文不可凿空强作，待境而生，便自工耳。每作一篇，先立大意；长篇须曲折三致意，乃可成章。”^②诗文常通过创造意境而求工，尤其是那些长篇之作，需在确定大意之后，再三委婉曲折表达其意，方能成文。同时代的陈善，在其《扞虱新话》卷五“作文贵首尾相应”中，也征引了黄庭坚所谓的“曲折三致意”之见。^③讲的是，东晋大将军桓温看到《八阵图》，由“击其首则尾应，击其尾则首应，击其中则首尾俱应”，产生了“常山蛇”阵势联想，并由此兵法悟出“宛转回复，首尾相应”的文章法；进而联想到黄庭坚所谓的“曲折三致意”为文之道。

关于小说创作及其文意传达，各路作者也总是不惜一而再、再而三，苦口婆心。对这种为文之道，作者或评者常用“三致其意”进行交代。如，明代凌濛初在《二刻拍案惊奇小引》与《凡例》中称《二刻拍案惊奇》这部小说“其间说鬼说梦，亦真亦诞，然意存劝戒，不为风雅罪人”，并进而强调这是靠着“每回之中，三致意焉”而实现的。^④为了表达某种“劝戒”之旨，作者在创作中不惜反反复复予以强化，不厌其烦，不计代价。《水浒传》第八回写林冲发配沧州路上，遭遇了一生低谷中的世态炎凉，以及乾坤颠倒的世情，而这些皆由银子引出。故小说作者为寄寓劝戒意旨，不惜花费大量笔墨，反复写银子的力量。金圣叹读后，慨然生出“十三叹”，并在回评中指出：“此一回中又于正文之外，旁作余文，则于银子三致意焉。”^⑤通过“三致意”银子及其作用，充分展现了林冲步步陷入绝境的命运，是因为要突出林冲的“恩义”之名是由“银子”成就的。

至清代，小说批评仍常以“三致意”等评语来评说某些小说的整体酝酿构思。如，马从善在分析文康《儿女英雄传》的写作情景时说：“且先生一身亲历乎盛衰升降之际，故于世运之变迁，人情之反复，三致意焉。先生殆悔其已往之过而抒其未遂之志欤？”^⑥由这番解说可见，文康本系名门之后，却因诸子不肖而骤落

① 《史记》，北京：中华书局，1982年，第2485页。

② 胡仔纂集，廖德明校点：《苕溪渔隐丛话》前集卷四十七，北京：人民文学出版社，1962年，第320页。

③ 原文是：“桓温见《八阵图》曰：‘此常山蛇势也。击其首则尾应，击其尾则首应，击其中则首尾俱应。’予谓此非特兵法，亦文章法也。文章亦要宛转回复，首尾相应，乃为尽善。山谷论诗亦云：‘每作一篇，先立大意。长篇须曲折三致意，乃成章耳。’此亦常山蛇势也。”陈善撰，查清华整理：《扞虱新话》，《全宋笔记》第47册，郑州：大象出版社，2019年，第274页。

④ 朱一玄编，朱天吉校：《明清小说资料选编》，天津：南开大学出版社，2012年，第908、907页。

⑤ 陈曦钟、侯忠义、鲁玉川辑校：《水浒传会评本》，第187页。

⑥ 文康：《儿女英雄传》，长沙：岳麓书社，2016年，第655页。

下层，于是感慨系之、一唱三叹地写出这部《儿女英雄传》，以“抒其未遂之志”。正是凭着“于世运之变迁，人情之反复，三致意焉”，增强了这部小说的意蕴和厚重感。

在文意论者们心目中，那些“明象尽意”的意匠经营，往往要从“以言立象”到“明象尽意”，通过“曲尽其意”“三致其意”，反反复复，而更好地奏其“文以传意”之效。

四、“文意”内外分解论与“出入”观意通贯论

“出入”说，也称“出入”说，本是古人总结的一种出入文之内外的读书之道。徐中玉曾撰有《古代文论中的“出入”说》一文，将其推延到关于文学创作的探讨。^①事实上，这种关于意在文内文外的观念，也早已成为中国文意论建构的重要视角与思路。

首先，传统文意论认为，文意通常由作者生发于文先，再蓄积储存于文内，然后还可随读者漾出文外，故有“内外意”之说。这显然是以“文”或而今所谓的“文本”为参照而言的。由此可见，兼融文势与文气的文意不仅仅是文学文本内部字里行间的一种静态沉积，而且还是一种穿行于文本内外的动态存在，或“在笔先”，或“随笔生”，或“在文外”，无处不在。

文意有文表意与文中意之别，有文内意与文外意之分，因而人们常从多义性上来理解文意。据考察，唐人即开始了关于“意”的内外分辨，“内”固然以隐为主，“外”也往往追求不露痕迹。旧题唐白居易《金针诗格·诗有内外意》指出：“一曰内意，欲尽其理。理，谓义理之理，美、刺、箴、诲之类是也。二曰外意，欲尽其象。象，谓物象之象，日月、山河、虫鱼、草木之类是也。内外含蓄，方入诗格。”^②后来，元代杨载的《诗法家数》所谓“内外意”与之大同小异，无非是说，外意以表象形式显现，内意隐含于文本之中：“诗有内外意，内意欲尽其理，外意欲尽其象，内外意含蓄、方妙。”^③“内意”贵在尽理，属于“体”，带有目的性；而“外意”则主要是意象，多为“用”，相当于服务于内意传达的手段。内外意皆重含蓄，是诗之成为诗的依据，符合“诗格”。

关于文论的“立意在先”，书法论有所谓的“意在笔先”，绘画论也有所谓的“胸有成竹”或“胸中有大丘壑”。晚唐张彦远在《历代名画记》中讲到的“本于立意而归乎用笔”“意存笔先，画尽意在”“意不在于画，故得于画”等观念，影响深远。^④所谓“意在笔先”，强调的是“立意”优先原则，这个“意”主要指“意图”，是文学艺术文本外部的作者之意。既可见于作者明示的创作初衷，又可见于读者借助“以意逆志”推求的作者所寄志意。

值得注意的是，由古人所谓“内外意”以及“文内意”与“文外意”观念，后人又推演出“辞前意”与“辞后意”之说。明代谢榛《四溟诗话》根据“意”的存在方式提出“辞前意”（先命意或立意）、“辞后意”（意随笔生、文中意）之说，并分别用以评说盛唐诗与宋诗之特点与得失。他所谓的“先立意”大意是打腹稿，而不是“主题先行”。此外，谢榛通过拟出的客人关于“意”“辞”之关系及“立意易，措辞难”之问，回答道：作为“辞前意”，其“内出者有限”；只有“意随笔生，而兴不可遏，入乎神化”“或因字得句，句由韵成，出乎天然，句意双美”，才能使“辞后意”那“外来者无穷”。^⑤谢榛所谓“辞前意”“辞后意”指的是辞前“先立意”而后再用“辞”来“运意”，进而通过“意随笔生”来完成“意”的传达。在他看来，“先立意”是有限度的，“意随笔生”是根本。无论是强调“意在笔先”“胸有成竹”，还是强调“意随笔生”，乃至强调辞后“余韵荡漾”，文论家们都在强调“意”是文的生命，因而“文以意为主”。

① 徐中玉：《古代文论中的“出入说”》，初发表于《古代文学理论研究》第1辑，上海：上海古籍出版社，1979年，第19—37页；后收入徐中玉：《古代文艺创作论集》，北京：中国社会科学出版社，1985年，第205—225页。

② 张伯伟：《全唐五代诗格汇考》，第351—352页。

③ 杨载：《诗法家数》，何文焕辑：《历代诗话》（上），北京：中华书局，1981年，第736页。

④ 张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，第23、34、36页。

⑤ 周维德集校：《全明诗话》，济南：齐鲁书社，2005年，第1315、1369页。

其次，从“入出”方法和思路看，“得意”之道也追踪或兼通文本内外。南宋陈善《扞虱新话》卷四曾提出：“读书须知出入法。始当求所以入，终当求所以出。见得亲切，此是入书法；用得透脱，此是出书法。盖不能入得书，则不知古人用心处，不能出得书，则又死在言下，惟知出知入，乃尽读书之法也。”^①这是从读者角度提出的立足书内、放眼书外、内外兼顾的读书方法，隐含着文内意、文外意观念。近代王国维《人间词话》曾将陈善这种“读书须知出入法”的读者阅读经验翻转为作者创意观念，指出：“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气。出乎其外，故有高致。”^②这是针对作者创意视界而言的，对读者解意同样具有方法论意义。

作者通过“入乎其内”为文章注入生气，读者通过“入乎其内”从文章中获取生气；作者通过“出乎其外”为文章带来高致，读者通过“出乎其外”理解文章的高度。无论是作者“出外入内”的“明象尽意”，还是读者“出外入内”的“观象得意”，都注重求深、求新，以深意累现、新意迭出为艺术经营和审美目标。

读者“观象得意”，需按照传统“知人论世”思路，根据作者的原意，对文学所叙“本事”以及所写人物“原型”进行索隐，进而论说缘起于世态人情的文意。读者“观象得意”也常常既入乎其内，又出乎其外，这种审美路数仿佛《聊斋志异·画壁》中的那位朱孝廉，因痴迷壁画中的散花天女而进入壁画世界，经历过一场奇幻而又惊心动魄的爱情体验后，又回到现实，既得文意生气，又获文韵高致。当然，还可借助“以意逆志”，实现“通作者之意”。如此回环往复，对经典文本展开不断回味的阅读。

在中国文意论系统中，“意在文内外”说为文意的分解阐释与融合建构提供了方法，也为全方位审视文意的流动与穿越提供了思路。

五、中国文意论传统的会通建构

中国文论在生发过程中显示出较强的会通性，传统文意论尤其如此。所谓“会通”，源自《易·系辞上》：“圣人以有见天下之动，而观其会通。”最初指事物运行中的交会与变通，后也被视为一种融会贯通的认知方式。这种始于哲学领域的统合理念，被刘勰运用到文学批评中，成为《文心雕龙》通揽阐释情与景深层交融等文学创作现象的特效理念，即所谓的“物色尽而情有余者，晓会通也”。中国传统文意论涉及面广，具有多重层次性。虽然看似博杂烦乱，但因其所围绕的中心是“文以意为主”的“文”，所论及的文学现象又总体上属于“文心”，兼顾了“为文之用心”与“观文之会心”等文理，故细辨之，亦可见其以“文”为中心的“内外意”之贯通，以及以“感”为核心的前呼后应。

1. 以“象”为媒介，实现作者“明象尽意”与读者“观象得意”之联通。

按说，文意的第一解释权应该属于作者，但在观文解意过程中，由于“诗无达诂”现象的存在，读者之意与作者之意也常存在龃龉，甚至错位。“明象尽意”与“观象得意”之间所形成的文意传达与文意接受的呼应，并非完全是默契性的。清代贺贻孙《诗筏》曰：“诗以偶然语写偶然景为得意，凡他人所谓得意者，非作者所谓得意也。”^③即使知音读者，其所得之意也往往并非就是作者原初意图。这也正如谭献《复堂词录序》所说的“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”。^④读者用心体会而获得的文意，未必是当初作者用心传达的意思。文意到底是确定性的，还是变动不定的？中国传统意义论触及作者寄意与读者解意非确切对应的困惑。无论如何，尽管作者呼唤知音，但作者“明象尽意”之“意”与读者“观象得意”之“意”只可能取得某种“公约数”，不可能完全一致。正是这种求同存异，使得二者之间的贯通富有张力。这意味着，作者意图的权威性受到挑战，其寄意的先决性常常遭到抵触。可以说，相对于作者在文气论上更具权威性而言，读者在文意论上拥有更大的解释权。

① 陈善：《扞虱新话》，《全宋笔记》第47册，第270页。

② 王国维：《人间词话》，北京：人民文学出版社，2018年，第40页。

③ 郭绍虞：《清诗话续编》，第178页。

④ 谭献：《复堂词录序》，郭绍虞：《中国历代文论选》第4册，上海：上海古籍出版社，2001年，第77页。

再说，自范晔提出“文以意为主”一千六百多年来，尽管这一命题得到唐代杜牧、清代王夫之等名家重申，但也不断遭到质疑。就连得力支持者王夫之也持论不一，他曾在《明诗评选》卷八有所谓的“俱不在意”之说^①，甚至还在《古诗评选》卷四说：“故知‘以意为主’之说真腐儒也！‘诗言志’，岂志即诗乎？”^②强调作者志意并不简单等同于诗意。这种看似矛盾的说法所显示出的既是重意还是重艺的问题，也是作者“尽意”与读者“得意”如何贯通的问题。

还有一个道理，文意解读总是会出现“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”现象。经典文本凭着厚积和深储，拥有取之不尽用之不竭的文意。诗词意义探寻如此，小说戏曲意义发现更是这样。传统小说作者的“文意”创造常常注重从人性到人生的升华，通过叙事游戏寄寓人生哲理；而小说读者又惯于从“解味”“解悟”高度去对小说文本“解意”。《红楼梦》第一回有言：“都云作者痴，谁解其中味？”作者如痴如醉的苦心经营及其留下的相应的文意创造，谁能感同身受？谁能情趣相投？谁掌握最终的解释权？谁能做到“了解之同情”？只能是知音的读者。此外，对一部经典之作而言，文意阐释的空间是富有弹性和张力的。如，关于《红楼梦》创作的意图，鲁迅《〈绛洞花主〉小引》有几句颇有影响的评判：“单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事。”^③这几句话常为人征引的话，也在告诉人们：关于经典小说的文意常是因人而异、取之不尽的。

总之，作者“明象尽意”与读者“观象得意”均以物象或事象等“象”为对话交流的媒介，而“象”本身也常凭其“有意味的形式”为文意贯通服务。

2. 以“内外意”观念为基础，建构中国文意论之“志一意一感”系统。

从存在状态看，“意”可分为三态：文前意、文中意、文后意。文前意，即进入文前的作者意图，可用“志”概括；文中意，即被注入文内的意旨和意味，至少包括文中的“情”“美”“德”“理”等；文后意，即读者读出来的心得、感想、意想等，可用“感”概括。此三者形成文本之“内外意”的贯通和“志一意一感”有机系统。

谈“文意”必然关联“文气”，谈“文气”必然标举“气韵生动”。曲尽其意、三致其意等行文策略不仅有助于“文意”蓄积，而且有利于其“气韵生动”营造。尽管“气韵生动”最早由南朝齐代画家谢赫作为六法之一^④，但它不仅是绘画最重要的一法，而且多被用以指文意创造生态与文意接受效果。在中国文论中，文气多以跌宕有致的节奏与气势为美，常给人以可听可感的音乐美；文意多沉积为深厚的韵致，多给人以可观可味的画意美，二者又多处于并存状态，共同达成视听觉审美会通。况且，通过读者“观象得意”，文意常被播散到文本之外。面对余韵缭绕的文学文本，读者获得的是耐人寻味的审美享受。

中国文意论所涉及的文意探求策略多为内外兼求，既出乎其外以“知人”，又入乎其内以“论世”；还要依据文意，推测作者志意，即“以意逆志”。通盘而观，读者要准确把握文中意，首先应注意“知人论世”；要落实好“以意逆志”，就要从体会文中意切入。这就意味着，把握文意的最好方式是“瞻前顾后”“通盘考虑”。金圣叹在评《西厢记》时，把古今作家运笔传意之道分为三种：“吾尝遍观古今人之文矣，有用笔而其笔不到者，有用笔而其笔到者，有用笔而其笔之前、笔之后、不用笔处，无不到者。”并进而指出：“不会用笔者，一笔只作一笔用。会用笔者，一笔作百十来笔用。”《西厢记》作者之高明在于“笔之前、笔之后、不用笔处，无处不到”。再如，文龙在批《金瓶梅》时，便提出如下读法：“又须于未看之前，先将作者之意，体贴一番；更须于看书之际，总将作者之语，思索几遍。看第一回，眼光已射到百回上；看到百回，心思复忆到第一回先。”^⑤如此说来，借助“知人论世”与“以意逆志”两大传统方法论，我们可以实现中国文意论

① 王夫之评选：《明诗评选》，保定：河北大学出版社，2008年，第448页。

② 王夫之评选：《古诗评选》，保定：河北大学出版社，2008年，第217页。

③ 《鲁迅全集》第8卷，北京：人民文学出版社，1981年，第145页。

④ 王实甫著，金圣叹评点：《金圣叹评点西厢记》，第11、13页。

⑤ 黄霖编：《金瓶梅资料汇编》，北京：中华书局，1987年，第511页。

“志一意一感”贯通。

3. 围绕作者与读者之“感”，建立文前文后意义论的呼应与贯通。

天与人互相感应，人与人互相感动。中国文化带有很强的情感性，天地万物，宇宙人生皆含情脉脉，这在美学上被称作“宇宙的人情化”。《周易·咸·彖》释“感”：“咸，感也。柔上而刚下，二气感应以相与……天地感而万物化生，圣人感人心而天下和平：观其所感，而天地万物之情可见矣！”《周易·乾·文言》以“同声相应，同气相求”解释“感”^①，《说文解字》则说：“感，动人心也。”^②在文学创作与审美活动中，各种情感、妙感都给人以精神冲击，由文辞传达的文情与文意便散发生机和活力。所谓“动情”也就是“动心”，包括了“感应”“感发”“感动”“感兴”“感悟”，感而成文，文成而又给人以情感和美感。

身具七情六欲的人在外物的刺激下，容易产生各种各样的感应，情有所感而发为吟咏，此乃再自然不过的事。因此，刘勰《文心雕龙·明诗》说：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”^③文学创作触物兴感，感物动情，“情动而辞发”，其由“感物”到“吟志”，文意便应运而生。唐代人更是特别重视文气以及感应在意文创造中的作用。《文镜秘府论》记载，王昌龄在《诗格》中谈到“起首入兴体”时就有“感时入兴”之说：“夫文章兴作，先动气，气生乎心，心发乎言，闻于耳，见于目，录于纸。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。”^④感物而气动，气动而意生，意生成言论，经耳闻目见，而被记录。经诗人用心所成之文，意境开阔，大气磅礴。谈到“十七势”时，其中第九即为“感兴势”，指出：“感兴势者，人心至感，必有应说，物色万象，爽然有如感会。”^⑤感兴缘于外在物色万象的触动，感兴而有回应，形成会心共情。宋人葛立方讲：“自古工诗者，未尝无兴也。观物有感焉，则有兴。”^⑥作者感兴动情，成就动之以情、晓之以理之文；对读者而言，文中“情理”，常常令人易入易感。

关于“感”的会通性及其力度，唐君毅在《生命存在与心灵境界》中说：“实则感觉即感通，通即合内外，而兼知内外。”^⑦此尽管是就哲学意义上的心与境之感通以及心灵之感通、感官活动之感通而言的，但却启发我们联想到“感”所固有的“通”的优势。文论家们所论作者为文前的“感兴”与读者观文后的“兴感”之贯通，是前后呼应的。因此，从作者感物而兴、感事而发的文意创造，到文本天地的“传神写照”“气韵生动”，再到读者循着“感同身受”，通过体验与体认获取意义，中国文意论让我们看到了文情文意的另一重会通。

因为植根于传统文化，所以文意论富有生机和活力。与西方生发于“语”而以“符码”为要领的意义论相比，中国文意论根植于“文”而以“象”为基石。传统“文”之“意”观念具有丰富而多层的内涵。对此，曹顺庆、吴兴明曾经有过这样的概括：“‘意’是相对于形、象、体、貌、言、语、笔、墨、色、景、声、音等，——一句话，相对于五官直感的那个作为对象灵魂的、更为幽深的东西。‘意’不仅有言语之意，形象之言，笔墨之意（书画），声音之意（音乐），还有形貌之意（身体）、山水之意（自然）、天地之意（玄意）。‘意’相对于表达来说是‘旨’，相对于品鉴来说是‘味’，相对于形体来说是‘神’，相对于声音来说是‘韵’，相对于色貌来说是‘心’，相对于结构来说是‘气’，等等等等。‘意’是物的生命，因此，它是活的、流动的，生气灌注的。对中国古人来说，人不只生活在一个有形的身体的世界，尤其生活在一个‘意义’充沛的世界。因此，人生在世不仅要辩识这个世界的‘形’，而且要由形而进入意义之境。意义论由此转入中国独特的生存价值论。”^⑧根据中国传统文意论，我们可以得出这样的结论：“文”既是文意得以传达

① 黄寿祺、张善文：《周易译注》，第 230、13 页。

② 许慎撰，陶生魁点校：《说文解字》，北京：中华书局，2020 年，第 346 页。

③ 刘勰著，詹锳义证：《文心雕龙义证》，第 173 页。

④⑤ 遍照金刚撰，卢盛江校考：《文镜秘府论汇校汇考》，第 1315、393 页。

⑥ 葛立方撰：《韵语阳秋》，上海：上海古籍出版社，1984 年，第 26 页。

⑦ 唐君毅：《生命存在与心灵境界》，北京：中国社会科学出版社，2006 年，第 57 页。

⑧ 曹顺庆、吴兴明：《论中国诗学的知识背景——关于传统知识谱系的研究报告（提要）》，《文学前沿》第 1 辑，北京：首都师范大学出版社，1999 年，第 110 页。

的载体和表象，又是文意赖以潜藏寄居之内里。

中国文意论初生于“文不逮意”传达之困，围绕“明象尽意”“以文传意”等文意营造经验与“观象得意”等文意解读体验展开，并形成“曲尽其意”“三致其意”“意随笔生”“意在言外”“意味深长”等系列审美观念。金圣叹评《水浒传》有言：“文文相生。”一个个相对独立的叙述单元并置连接，便可形成有机的叙事。我们可以说：“意意相接。”不仅文本每个创意单元可以相接而形成意义共同体，而且不同维度的文意也可互相连缀，为珠联璧合的传统文意论建构增砖添瓦，以增其“美美与共”的系统化厚度与高度。

[本文系国家自然科学基金重大项目“中国古代小说理论术语考释与谱系建构”(19ZDA247)的阶段性成果]

(责任编辑：张曦)

Multidimensional Perspective and Systematic Construction of Chinese “Theory of Literary Significance”

LI Guikui

Abstract: In the era of globalization of literary theory construction, we should continue to contribute to the “Chinese experience” through the continuous discovery and new construction of China’s indigenous literary theory tradition. As a major tradition in Chinese literary theory, the theory of literary significance originated from the predicament of “words cannot fully express literary significance” “words fail to convey significance” and “literature cannot fully convey significance”, and emerged through various discussions and arguments aimed at resolving this confusion. It mainly includes the theory of “clarifying images to fully convey significance” at the level of author’s artistic conception, as well as the theories of “fully conveying significance through various means” “conveying significance through three ways” and “meaning emerges naturally with the pen” in terms of conveying significance; the theory of “observing images to comprehend significance” at the level of readers’ aesthetic reception, as well as the theories of “having profound significance”, “significance beyond words”, and “only comprehensible through intuition, not words” in terms of accepting literary significance. In addition, traditional literary significance theory often divides the existence form of literary significance into three parts from a cognitive perspective, namely, pre-literary intention, literary significance, and post-literary sentiment; and attempts to achieve a coherent connection between the three through establishing internal and external coherence of the three literary significance, with “sentiment” as the core. Through continuous accumulation and precipitation, Chinese literary significance theory has formed a long-standing tradition and profound implications. Compared with Western significance theory, which emphasizes symbols and forms, Chinese literary significance theory features a focus on imagery and literary nature. We can continuously conduct multidimensional observation and systematic construction based on literary theory concepts such as “understanding people and commenting on the world” “interpreting the author’s intention through one’s own” and “language, image and significance”.

Key words: significance-centered writing, clarifying images to fully convey significance, observing images to gain significance, image and implication, tradition of literary significance theory