

以“意”解诗：中国诗话批评关键词“意”的阐释学路径考察

李有光

摘要：文论关键词“意”是诗话批评中创作论和接受论的最大公约数。具体而言，当批评共同体将“诗以意为主”作为一种共识性的诗学观念，逻辑上就意味着在诗话的文本批评活动中提倡“当观其意”，主动去“以意求之”并最终“以意解诗”，而这就显然进入了文学阐释学的论域。不仅如此，大量的“意贵含蓄隐僻”论也为诗话的阐释学批评解决了运用理解与阐释的方式对待诗歌文本的必要性问题，即“意之隐僻须发明”。从关键词和阐释学视域看，历代诗话作者对前人诗歌之意的阐释实践不仅表现出细化的全方位阐释标准，也展现出清晰的从语词、诗句到全篇的全过程理解路径。梳理和归结这些以“意”为核心的阐释学方法、准则和特征，可以丰富中国文学阐释的旨趣，提升诗话阐释学批评的实践品质。

关键词：意；中国诗话；关键词方法；文学阐释学；以意解诗

中图分类号：I052；I207.21 **文献标识码：**A **文章编号：**1003-0751(2025)07-0140-10

从关键词研究的视角看，无论是理论构建还是文学批评，中国历代诗话使用的核心概念在范围半径和话语内涵上都与中国文论几乎等同。但诗话的主体是对前人诗歌文本的一种批评活动，其阐释学实践的价值要高于其文论建构的意义。一部部诗话实际上就是历代诗话家运用“意、情、志、味、神、气、境、象”等批评关键词对前人诗歌作品进行理解与阐释的过程。由于阐释学本质上是关乎文本意义建构的方法论，而中国诗话对诗意本体论的追求可谓无以复加，因此，从关键词方法和阐释学视角对“以意解诗”和“以意求之”的诗话批评进行考察，不仅有利于彰显“意”的阐释标准和理解路径，更对我们构建具有民族特色的文学阐释学方法论大有裨益。

一、“以意为主”与“以意求之”： 诗意本体对“意解”的规定性

一般而言，一种文学文本如果从创作伊始就主

动追求“以意为主”，且文本的字里行间蕴蓄了无尽的意义内涵，那么，在“意”这一论域上，接受论与创作论就存在着最大的公约数。因为从逻辑上讲，接受阈限内的阐释学本质上是一个关于意义建构的批评过程，它的主要理解路径和阐释对象就是文本的意蕴。换言之，通过对文本意涵的理解和语言阐释，阐释学可以使文本的意义内蕴和艺术价值得以极大地彰显。在中国诗话史上，历代诗话家们在理论话语的表述上已经将诗意本体论强调到无以复加的程度，而与此同时，“以意解诗”，对诗歌文本须“以意求之”就自然而然地成为历代诗话阐释实践活动中的主体构成。

从“以资闲谈”的诗话诞生之初，其理论表述里就有很多关于诗歌创作须“以意为主”的论调。除了文论史上众所周知的张戒《岁寒堂诗话》“言志表意乃诗人之本旨”的立论之外，宋张表臣《珊瑚钩诗话》亦云：“诗以意为主，又须篇中炼句，句中炼字，乃得工耳。”^{[1]455}所谓以意为主，即“意”是内容的

收稿日期：2025-05-20

基金项目：国家社会科学基金重大项目“中国文学阐释学的中外话语资源、理论形态研究与文献整理”（19ZDA264）。

作者简介：李有光，男，文学博士，湖北师范大学文学院教授（湖北黄石 435002）。

本体,一切语言体裁等形式皆要适应并服务于这个内容。用清王夫之《姜斋诗话》的话语就是以意为帅,字词句犹如兵士,皆要听从将帅的统领和指挥:“无论诗歌与长行文字,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。”^{[2]8}同是宋诗话家的刘攽在其《中山诗话》里也有:“诗以意为主,文词次之,或意深义高,虽文词平易,自是奇作。”^{[1]285}似乎,立意成了诗歌价值评判的唯一指标,若能做到用意高远深厚,即使语言修辞上很一般,亦可视为奇作。到了诗话高度成熟的清季,张谦宜的《緹斋诗谈》干脆直接提出“意居第一”论:“造意是诗骨,故居第一。然意有雅俗、直婉、浅深、顺逆、续断之不同,何可不审?”^{[3]810}意犹诗之骨,骨立则身直,亦如纲举则目张,故而造意自然就是诗人创作的头等大事。若沿此逻辑推论,意也必然是诗之本、诗之根乃至诗之魂。清袁枚的“意如主人辞为奴婢”话语里就含有此论:“虞舜教夔,曰‘诗言志’。何今之人,多辞寡意?意似主人,辞如奴婢。主弱奴强,呼之不至。贯穿无绳,散钱委地。开千枝花,一本所系。”^{[2]1029}意就是能贯穿万钱的绳,是能开千枝花的根。由此可见,从宋诗话到清诗话,从理论上讲,诗之意在诗话家心里已经具有本体地位。

既然“意”乃诗之本,创作上就有一个炼意的重要问题,因为平庸之意、浅薄之意、浮华之意和恶俗之意等都是不耐解读甚至令人生厌的。清叶矫然《龙性堂诗话》云:“作诗高手在炼意,炼格、炼词次之。词、格之炼,人恒知之,至炼意则未必知也。故知炼意者,可与言诗。”^{[3]938}写诗首在炼意,格律、诗法和词句等形式问题要围绕立意展开。意若不新不深不奇,外在语言再美妙,也是没有神韵的。“学诗者每作一题,必先立意。不能命意者,沾沾于字句,方以避熟趋生为工。若知命意,迥不犹人,则神骨自超,风度自异。仅在字句求新者,犹村汉著新衣,徒增丑态而已。”^{[3]1583}

一般而言,命意新奇之作,其神骨风度必超然不群,乃至字句也往往不俗。那么,好的命意与好的语言形式是不是一种矛盾关系呢,或者说,二者只能求其一呢?按照现代美学的语言论转向来看,其实语言与思想是不可分的一枚硬币的两面,可以理解的思想就是语言本身,反之亦然。关于这一点,清周容的《春酒堂诗话》云:“有人问曰:‘绝句如何炼意?’予曰:‘意在句中。’友不悟。予笑曰:‘崔惠童诗‘今日残花昨日开’,若是‘昨日开花今日残’,便削然无

意矣。’”^{[3]112}通过摘句例举的方式,诗话作者周氏向友人说明了一个道理,即意不离词,句中有意,词意互见共存,不可分割。好的炼意与好的语言,就是盐溶入水的关系,视之无形,尝之有味,所以“作诗贵于用意,又必有味,斯佳”^{[3]229}。不仅如此,中国诗话还深刻地意识到,炼意需要很高的认知力,而认知力的提升不仅建基于阅读和思考,更与人的见识和胸怀直接相关。为此,清吴乔的名作《围炉诗话》还提出了“意由于识”论:“意由于识。马嵬事吟咏甚多,而子美云:‘不闻夏殷衰,中自诛褒姒。’曲折有含蓄,子瞻称之。郑畋云:‘肃宗回马杨妃死,云雨虽亡日月新。终是圣明天子事,景阳宫井又何人?’人知其有宰相器。刘梦得、白乐天直言六军逼杀天子之妃矣!”^{[3]495}诗歌史上吟咏李杨马嵬坡题材者多矣,但用意各不相同。杜诗和郑诗皆有婉讽和庆幸之意,不像刘、白二人那么浅露直接,究其原因可能与诗人对历史事件的认识有关,更是各自心胸、立场的直接体现。

关于立意与诗人内在功力的关系,清张谦宜的《緹斋诗谈》说得更加透彻全面:

诗,与其词胜于意,毋宁意胜于词。盖意尚可以生词,词必不能生意也。诗之工拙,有先判于字句之前者,只是争个意思好不好。所谓思路,亦即行于意中;所谓识见,亦即寓于意中;所谓胸襟,亦即见于意中。人生惟识见胸次不可勉强,当随其阅历学问以渐而高。至思路,则要当下便扩充,初借古人诗以引之,继用吾之心以通之,博考今人得失以验之,久久自有得力矣。近人思路肤浅者有二病:一是惮于用心,苟且自了;一是闻见不广,无所拣择。譬如庄家汉走到缙绅班中,所说不过是耕种话,缘他胸中止有一事,其识见亦拘于此耳。故读书明理,博物洽闻,皆所以养吾识而启吾思者也。^{[3]810}

诗话家张氏的类比论证非常恰当有力,所谓庄稼汉在朝堂之上也只能说有关稼穡耕种的话题,只是因为他没有其他的见识。好的命意源于诗人的思考力、识见和胸襟,并随着人的阅历不断丰富和学问不断积累而渐次提高。总之,“读书明理,博物洽闻”必有益于炼意,而深刻新颖的立意本身就包蕴了作者的思考、见识、阅历、知识和思想。转换到接受视角,则越是意中有思、意中有识的文本,其阐释学旨趣越充沛,可供理解和阐释的价值也越大。

从思想的内在逻辑看,当一种理论在创作和文本层面上将诗之意置于本体性的高度和无出其右的

地位,就必然在接受层面规定了其基本的理解路径和主要的阐释方式就是“以意解诗”。换言之,只有沿着“索意、观意、解意”的思路进入文本,并最终完成对作者意图和文本本义的理解、开掘和诠释,才算实现了诗人的创作初心和文本的核心价值。实际上,在历代诗话中,有诗话家就将创作上的“以意为主”和接受上的“以意解诗”建立了必然的联系:“凡看诗,须是一篇立意,乃有归宿处。”^{[4]329}解诗当始于一篇之立意,这种创作和接受的贯通在逻辑上可谓无懈可击。“作诗先须立意,意者,一身之主也。故诗如马,意如善驭者,折旋操纵,先后疾徐,随意所之,无所不可,此意之妙也……故意在于闲适,则全篇以雅淡之言发之;意在于哀伤,则全篇以凄婉之情发之;意在于怀古,则全篇以感慨之言发之。此诗之悟意也。”^{[3]1588-1589}这里的“意如驭马”论也非常新颖恰当,诗的语言组织、结构技法等皆受“意”的操纵与调遣,反过来看,从诗的最直观的语言编码去解析其中的内蕴之义,即悟出诗意就是符合推理的必然。当然,单纯从获得审美愉悦的角度看,诗歌的建筑美、音乐美和绘画美确实能够满足普通读者对形、声、色的感性审美需求,但是,如果要对诗歌进行深度理解并知其内在价值,恰恰需要绕开诗令人眩惑的外在感性美,深入发掘其内核之意。清李调元的《雨村诗话》有“诗不可以貌为”论:

诗不可以貌为,少陵《发同古》诸篇,昌黎、东野联句,皆偶立一体。至昌谷之奇诡,义山之獭祭,各有寓意,不可以貌为。乃今人袭取二李隐僻字句,以惊世眩目,叩其中绝无所谓,是皆无病呻吟,效颦而不自知其丑者。诗以道性情,自渊明而上溯《三百篇》,何尝有不可解字句,使人眩惑,而其意之所托,或兴或比,往往出人意表,千百载竟无能道破者。余尝谓古之诗文,句平而意奇,后人句奇而意平,可笑也。^{[3]1530}

解诗犹如学诗皆“不可以貌为”,都要避开那些内容上无病呻吟而形式上奇崛眩目的文本。千百年来,一部学诗、评诗、解诗史证明,优秀的诗歌“何尝有不可解字句”,只是“句奇而意平”的庸作导致人们将注意力放在了外在形式的绚烂上,论貌而不论意。清吴乔《围炉诗话》甚至认为,看诗而不知其意“同于不读”:“唐诗情深词婉,故有久久吟思莫知其意者。若如走马看花,同于不读。”^{[3]557}中国古代诗歌从始至终都将含而不露作为一项美学原则来坚守,这就要求读者不能浅尝辄止,钻之弥深则获“意”弥多,不然,等于不读。正是因为充分认识到

诗意的本体性价值,顺此逻辑推导,诗话家吴乔还旗帜鲜明地提出解诗“不以言求,当观其意”论:

诗不可以言求,当观其意。讥刺是人,不言其所为之恶,而言其爵位之尊,车服之美,而民疾之,以见其不堪,“君子偕老,副笄六珈”,“赫赫师尹,民具尔瞻”是也。颂美是人,不言其所为之善,而言其容貌之盛,冠服之华,而民安之,以见其无愧,“缙衣之宜兮”,“服其命服”是也。乔谓汉、唐为黄河,《三百篇》为星宿海。^{[3]504-505}

诗有正说有反说,有直写有侧写,有正话反说、反话正说,有以虚写实、以实写虚,有似怨实喜,似褒实贬,不一而足,故而特别需要读者“不以言求”,拨开语言和修辞的迷障,深观其真实用意,方为正途。甚至,在谈到如何看待诗话这种文论体裁时,有人干脆认为诗话就是用来解读诗之意的:“后世诗话,原本品诗之意而为之者。”^{[3]1736}将诗话写作的根本目的定位为品鉴诗意,由此可见揭示诗之意在海量的诗话阐释实践中所占的分量。其实早在宋代,在上述张戒、张表臣和刘攽等人的诗话不断强调“诗以意为主”的同时,宋诗话家已经明确地提出“读者当以意求之”这样具有显赫阐释学旨趣的话语,非常自然地在逻辑上将“以意为主”和“以意求之”进行了创作论和接受论的合缝对接:“梅圣俞诗,句句精炼,如‘焚香露莲泣,闻磬清鸥迈’之类,宜乎为欧阳文忠公所称。其他古体,若朱弦疏越,一倡三叹,读者当以意求之。”^{[1]384}而在诗话具体的阐释活动中,宋人也是按照“以意求之”的路径和方式去操作的,譬如葛立方《韵语阳秋》云:“李白《赠王历阳诗》云:‘有身莫犯飞龙鳞,有手莫辨猛虎须。君看昔日汝南市,白头仙人隐玉壶。’则意在隐遁也。又《行路难》云:‘有耳莫洗颖川水,有口莫食首阳蕨。含光混世贵无名,何用孤高比云月。’则意在进为也。达人大观,流行坎止,何常之有哉?”^{[1]572-573}诗人的境遇和想法所谓此一时也、彼一时也,因此,必须将知人论世和以意逆志这两种阐释方法相结合,针对具体的诗句去考察作者是想表达独善其身的归隐之意还是积极有为的济世之志。即使是同一诗人,写作时的境况不同,表意亦无恒定,当“因诗制宜”,以意求之即可。

二、“意之含蓄隐僻须发明”: “意解”阐释的必要性

如果说创作论域的“诗以意为主”为阐释学批

评的运用解决了可能性问题,即解决了理解的基本路径和阐释的主要对象问题,那么,文本论域的诗“意贵含蓄隐僻”又为阐释学批评解决了必要性问题,即解决了为何要运用理解与阐释的方式进入诗歌文本的问题。保罗·利科尔认为:“解释是思想的工作,它在于明显的意义里解读隐蔽的意义,在于展开暗含在文字意义中的意义层次……凡有多种意义的地方,就存在有理解与解释,正是在解释里,意义的多样性才明显地表现出来。”^[5]诗之意属于思想层面的东西,是诗人理性思考的产物,是读者进入文本的主要路径依赖。倘若它在文本里呈现出来的不是俯拾皆是的开放状态,而是经过意象的编码被精心隐含起来,使得诗歌多曲笔少直抒,从逻辑上讲,则批评者的阐释就不是可有可无的事,而是揭示隐蔽的意义,展开多种意义层次进而实现文本价值的不可或缺的必要手段。

“含蓄二字,诗文第一妙处。”^{[3]795}在中国诗话史上,诗话家们普遍地将表意的含而不露、隐而不尽作为诗歌美学的首要原则、主要目标、重要风格和常用诗法。从宋代诗话诞生开始,含蓄就被诗话写作者在理论上给予不断地重视与强调,同时在文本阐释实践中作为一种批评标准被经常性地用来评判诗歌的优劣。宋姜夔《白石道人诗说》云:“语贵含蓄。东坡云:‘言有尽而意无穷者,天下之至言也。’山谷尤谨于此。清庙之瑟,一唱三叹,远矣哉!后之学诗者,可不务乎?若句中无余字,篇中无长语,非善之善者也;句中有余味,篇中有余意,善之善者也。”^{[1]681}表意的含蓄,直接表征为诗语的含蓄,其审美反应就是倒逼读者产生言有尽而意无穷的二度创作和丰富的联想与想象。某种程度上,只要文本的语言具备含而不露的特征,加上诗歌本身体制的短小,就必然造成“意在言外”的接受效果,所以司马光的诗话一语到位,“古人为诗,贵于意在言外,使人思而得之”^{[1]277}。所谓“思而得之”,已经预设了读者介入的必要性,换言之,含蓄不尽的文本其意多在言外,必须依赖读者的深入理解和精心阐释。明李东阳在其《麓堂诗话》里还论述了含蓄文本的阐释学价值:“盖正言直述,则易于穷尽,而难于感发。惟有所寄托,形容摹写,反复讽咏,以俟人之自得,言有尽而意无穷,则神爽飞动,手舞足蹈而不觉。”^{[4]1374-1375}“有所寄托”的文本就是不“正言直述”的含蓄之作,其意义的开掘与建构从创作伊始,就“以俟人之自得”,这既是读者实现自我阐释权利的大好机会,也是诗人对读者的充分信任,更是诗人

与读者凭借含蓄文本为纽带创建的一场跨越时空距离的精神对话。

元代杨载在其诗话里提出了“内外意含蓄”论:“诗有内外意,内意欲尽其理,外意欲尽其象,内外意含蓄,方妙。”^{[1]736}何谓内意与外意,这是一个见仁见智的学术问题。但是,从接受的视角看,由语言和意象呈现的外意及其内蕴之理,如果都极尽含蓄之能事,则文本的阐释学旨趣和阐释学价值就越高,读者从短小的诗歌体制里“化少为多”的张力空间也越大。到了清代,有诗话开始将意露与否作为一条重要的诗歌批评标准:“高手下语,唯恐意露;卑手下语,唯恐意不露。高手遣调,唯恐过于甘口,卑手反之。此古近高下之由判也。”^{[3]12}高手与低手,在意露与不露这一点上判若分明。实际上这种评判准则是贯穿整个中国诗学批评史的,无须多言。而且,在清季这个诗话发展的黄金时代,诗话这种文论体裁所展现出的理论深刻性、论述系统性和议题的专门性仅在“含蓄”这一话题上就有充分的表征,清代诗话名作《围炉诗话》中的相关论述即可证明。特别令人深思的是,吴乔诗话关于含蓄的议论又颇具阐释学价值。

除上述第一部分谈到吴乔的“看诗不知其意同于不读”论、解诗“不以言求,当观其意”论等具备阐释学旨趣的话语外,吴乔诗话还直接将阐释与诗意建立了对应的因果关系:“锻者有冷锤,于成刀后细密加锤也。精铁得此愈见坚利,毛铁则破碎矣。注释,诗文之冷锤也。有意则精彩倍加,无意则破碎不堪矣。”^{[3]669}冷锤与锻刀、注释与诗文之意这组比喻非常贴切到位,有意之诗如精铁,经过阐释之锤的锻打,其精彩程度和艺术价值都会倍增;反之,无意之诗是不耐阐释的,越阐释可能越见其浅陋。甚至,必须经由阐释,诗意方能得以显现和建构,特别是对那些蕴藉含蓄之义,阐释尤为必要。关于含蓄,吴乔认为:“诗贵有含蓄不尽之意,尤以不着意见、声色、故事、议论者为最上。”^{[3]476}而“诗贵有含蓄不尽之意”的典范文本当数唐诗,好议论的宋诗可能反之。所以他又说:“无好句不动人,而好句实非至极处。唐人至极处,乃在不著议论声色,含蓄深远耳。”^{[3]679}好句是诗人追求含蓄之义、深远之境的水到渠成的结果,若为求好句而写作,恰是本末倒置。

为什么阐释对于诗之意的析出具有不可或缺性,吴乔的一段颇具理论价值的“诗文之界”论从语言婉曲的角度回答了这个问题:

问曰：“诗文之界如何？”答曰：“意岂有二？意同而所以用之者不同，是以诗文体制有异耳。文之词达，诗之词婉。书以道政事，故宜词达；诗以道性情，故宜词婉。意喻之米，饭与酒所同出。文喻之炊而为饭，诗喻之酿而为酒。文之措词必副乎意，犹饭之不变米形，啖之则饱也。诗之措词不必副乎意，犹酒之变尽米形，饮之则醉也……赋为直陈，犹不与文同，况比兴乎？诗若直陈，《凯风》、《小弁》大诘父母矣。”^{[3]479}

吴乔说理善用譬，诗文之意犹米变而为饭与酒，此譬同样言简意赅，耐人寻味。对于短小的诗歌体制而言，如何在创作上写出“以少总多”的文本进而实现接受上“化少为多”的解读效果，是诗歌艺术首要解决的难题。表面上看，不受字数制约的“文”可以洋洋洒洒地直抒胸臆，但是再多的表意都是有限度的。倒是诗人清醒地认识到既然不能多写，他反而刻意地尽量少写，以至于含蓄到“不著一字，尽得风流”，将所有情志意都寄托于意象之中，化为无形的酒，结果读者却能够有言外之旨、象外之象、味外之味、韵外之致的无限收获。也许正是意识到这一点，吴乔诗话提出了极富诗学阐释学内涵的理论话语“意之隐僻须发明”论：“诗意之明显者，无可著论，惟意之隐僻者，词必迂回婉曲，必须发明。”^{[3]500}不过，诗意显明无须阐发者确实不多。以“温柔敦厚”为诗教原则，追求“不失情性之正”的整体诗风必然导致“意之隐僻、词之婉曲”者比比皆是，因而对诗意发掘之、阐明之就成为历代诗话写作者进行诗歌批评的常规活动。

此外，吴乔还提出了颇为新颖的“诗意出侧面”论：“诗意大抵出侧面。郑仲贤《送别》云：‘亭亭画舸系春潭，只待行人酒半酣。不管烟波与风雨，载将离恨过江南。’人自别离，却怨画舸。义山忆往事而怨锦瑟亦然。文出正面，诗出侧面，其道果然。”^{[3]557}所谓侧面，显然是说诗意往往不从正面直接和盘托出，而是间接性侧指。有些诗的用意甚至与字面义完全相反或者无关。吴乔自己在解诗的过程中，就情不自禁地对诸多侧面抒写作者本意的诗作发出“意不易见”的感叹：

唐人诗意不必在题中。如右丞《息夫人怨》云：“莫以今时宠，能忘旧日恩！看花满眼泪，不共楚王言。”使无稗说载其为宁王夺饼师妻作，后人何从知之。可见《西施篇》之“贱日岂殊众，贵来方悟稀。邀人傅香粉，不自著罗衣。君宠益娇态，君怜无是非”，当是为李林

甫、杨国忠、韦坚、王鉷辈而作。元微之“未必诸郎知曲误，一时偷眼为回腰”，亦是胸有所不快，适于舞者发之也。崔国辅云：“悔不盛年时，嫁与青楼家。”亦必有故，意不易见也。^{[3]495-496}

一般而言人们可以从诗题中看出诗意，但也有诗题与诗之本意八竿子打不着的，以王维的《息夫人》为例。据唐孟棻的《本事诗》载：“宁王宪（原文为“曼”）贵盛，宠妓数十人，皆绝艺上色。宅左有卖饼者妻，纤白明媚。王一见注目，厚遗其夫取之，宠惜逾等。环岁，因问之：‘汝复忆饼师否？’默然不对。王召饼师，使见之，其妻注视，双泪垂颊，若不胜情。时王座客十余人，皆当时文士，无不悽异。王命赋诗，王右丞维诗先成：‘莫以今时宠，宁忘昔日恩。看花满眼泪，不共楚王言。’”^{[4]5}原来王维的《息夫人》真意在此，却是与唐玄宗长兄宁王李宪夺人之妻有关。而按照王诗的字面意思，讲的却是春秋时期楚王灭息国并把其君主之妻据为己有的故事，倘若不是“稗说载其为宁王夺饼师妻作，后人何从知之”。同样的道理，王维的《西施咏》也是用历史人物西施“朝贱夕贵”之事来借古讽今，“当是为李林甫、杨国忠、韦坚、王鉷辈而作”。像这样诗题和诗语与诗人创作本旨相去甚远的现象在诗歌史上非常普遍，所以吴乔在其诗话里一面发出“意不易见”的提醒，一面又为读者正确理解诗意提供了方法与途径：“问曰：‘唐人命意如何？’答曰：‘心不孤起，仗境方生。熟读《新旧唐书》、《通鉴》、稗史、杂记，乃能于作者知其时事，知其境遇，而后知其诗命意之所在。如子美《丽人行》，岂可不知五杨事乎？试看《本事诗》，则知篇篇有意，非漫然为之者也。’”^{[3]495}任何立意都是有动机有目的有指向的，“非漫然为之”，常常是“仗境方生”。因此，接近和还原诗人意图和诗歌本旨的前提就是要博览群书，并在此基础上对作者“知其时事，知其境遇”，即所谓知其人、论其世，“而后知其诗命意之所在”。

三、余意、深意、新意、真意： 对诗之意的全方位阐释标准

在历代诗话作者对前人诗歌之意的阐释实践中，我们注意到，就像他们对语言形式、技法层面的整体要求常常使用一个模糊的话语——“语工”一样，他们对诗意的总体阐释标准也是“意工”。北宋陈师道《后山诗话》的一段解诗活动很有代表性：

“望夫石在处有之。古今诗人，共用一律，惟刘梦得云：‘望来已是几千岁，只似当年初望时。’语虽拙而意工。黄叔达，鲁直之弟也，以顾况为第一云：‘山头日日风和雨，行人归来石应语。’语意皆工。江南有望夫石，每过其下，不风即雨，疑况得句处也。”^{[1]302}陈氏认为刘诗“语虽拙而意工”，顾诗“语意皆工”，这种评诗用词尽管含混无确指，但也给读者留下很大的自我填充的张力空间。明王世贞的诗话亦云：“‘可怜无定河边骨，犹是深闺梦里人。’用意工妙至此，可谓绝唱矣。惜为前二句所累，筋骨毕露，令人厌憎。‘葡萄美酒’一绝，便是无瑕之璧。盛唐地位不凡乃尔。”^{[4]1013}“用意工妙”之作方为绝唱。那么，在浩如烟海的历代诗话阐释实践中，诗话家们是否只用“意工”这个总体性标准进行“以意解诗”呢？答案显然是不可能的。事实上，他们经常是将“意工”化为具体的阐释标准来衡量“以意求之”和“当观其意”，而且这种细化的阐释准则还呈现出余意、不尽之意、深意、厚意、新意和真意等全方位的特征，换言之，他们已经将“意工”所应有的好的立意、用意和表意标准几乎都考虑到了。

首先是“余意”。实际上，余意是由上述讨论的“含蓄不尽”的诗歌美学原则带来的，也就是说，当历代诗话普遍将含而不露、隐而不尽作为一种重要的诗歌美学目标来追求时，就意味着它们在“以意解诗”时必然会高度重视诗歌表意的无穷性和含不尽之意见于言外的接受效果。清吴雷发《说诗管蒯》云：“诗须得言外意，其中含蕴无穷，乃合风人之旨。故意余于词，虽浅而深；辞余于意，虽工亦拙；词尽而意亦尽，皆无当于风人者也。”^{[2]898}符合风人本旨的含蕴无穷、意余于词，就是诗歌文本必须给人余味不尽之意。贺贻孙的名作《诗筏》也认为：“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。”^{[3]138}

客观而言，“愈转而意愈不穷”“能留不穷之意”之所以成为批评家对诗歌用意的首要标准，本质上还是由于诗人必须要克服诗歌体制所带来的表意有限性问题。也就是说，诗歌要在立意上化有限为无限，就不能像其他文体那样凭借淋漓尽致的描述，而是要反其道行之，尽可能地使用各种含蓄之法去少写，从而迫使读者发挥二度创作的主观能动性，通过反复涵泳和沉潜体味，去获取那愈读愈新、常读常新

的言外之意和味外之旨。正是基于这样坚定不移的诗学理念，历代诗话作者在具体的以意解诗过程中，始终将“余意”作为主要标准来衡量诗歌文本的工拙。宋吕本中《紫微诗话》云：“东莱公深爱义山‘一春梦雨常飘瓦，尽日灵风不满旗’之句，以为有不尽之意。”^{[1]367}以悠长的余意评诗，自然是允许见仁见智的，因此就不需要论诗者指出文本的余意究竟有多少，逻辑上讲也正是因为不可能言尽其中之意才有“不尽之意”一说。

其次是“深意”。在阐释学看来，蕴意深刻的文本，其意义需要开掘和建构的迫切性越大，其具备的阐释学旨趣自然也越高。一般而言，具有取之不尽的深刻意涵，所谓“说不尽的莎士比亚”，是人类艺术史上一切伟大作品的必备条件，因为这样的文本才有不为一代人所作，而是为所有时代所有人所作的用之不竭的接受价值。中国诗话在“以意解诗”中关于“深意”同样有很多清晰的论述，《沧浪诗话》即有“六忌”说：“语忌直，意忌浅，脉忌露，味忌短，音韵忌散缓，亦忌迫促。”^{[1]694}其实就是从反面提出了六条诗歌文本的判断标准，其中深之反动为浅，故意之大忌为浅。“意贵深，语贵浅。意不深则薄，语不浅则晦。宁失之薄，不失之晦。今人之所谓深者，非深也，晦也。此不知匠意之过也。”^{[3]1607}意深而语浅，所谓深入而浅出，实乃优秀诗歌文本的首要表征。不仅如此，有诗话家在“意深”的基础上进一步提出更高的标准——“意厚”：“诗以深为难，而厚更难于深。子美《秋兴》，每篇一意，故厚。曹唐《病马》只一意，而得好句六联，成诗三首，乌得不薄？”^{[3]477}厚之反动为薄，愈深已不易，而厚比深更难。一意赋得一篇其实已经是基本要求，倘若只有一意，而诗成多首，无疑是酒里兑水，只求量大而已。吴乔《围炉诗话》还提出一言多义的要求：“‘侧身天地更怀古，回首风尘甘息机’，十四字中有六层意。‘万里悲秋常作客，百年多病独登台’，有八层意。诗之难处在深厚，厚更难于深。子建诗高处亦在厚。”^{[3]584-585}一联中即有六至八层之多的涵义，宛如一栋大楼，层层皆有不同蕴意，共同构成一个浑然的意义整体，加入到整首诗的意境和场域中，这样的诗作可谓深矣厚矣。

有意思的是，中国诗话在提倡意深而厚之余，也担忧意义的堆砌繁重导致诗歌缺少余韵，因此又进而强调“意微”，即表意隐微，方能余韵悠长：“《国风》云：‘爱而不见，搔首踟蹰。’‘瞻望弗及，伫立以泣。’其词婉，其意微，不迫不露，此其所以可贵也

……杜牧之云：‘多情却是总无情，惟觉尊前笑不成。’意非不佳，然而词意浅露，略无余蕴。元白张籍，其病正在此，只知道得人心事，而不知道尽则又浅露也。”^{[4]454}再深再厚的用意，也要婉约蕴藉，点到即止，不可和盘托出，道尽无余。清沈德潜在其诗话里也用“意微”来评点“七绝圣手”王昌龄的名作《春宫曲》：“王龙标绝句，深情幽怨，意旨微茫。‘昨夜风开露井桃’一章，只说他人之承宠，而已之失宠，悠然可思，此求响于弦指外也。‘玉颜不及寒鸦色’两言，亦复优柔婉约。”^{[2]542}王诗全篇以失宠者追述的视角，通过“赐锦袍”的细节，表达了对承宠者的怨恨之情。诗歌的深意却是以汉喻唐，讽刺玄宗宠纳玉环，淫佚无度。正如沈氏所评，此诗言近旨远，表意隐微，令人玩之不尽，可谓意深、意厚和意微三者皆备的典范之作。

接着是“新意”。理解与阐释具有与生俱来的创新性，这是因为阐释者在面对文本进行意义建构的过程中，他总是试图从文本中开掘出前人没有发现或发明的意蕴，以此为文本的意义库存和意义链条增添属于自己的贡献。倘若文本本身就内蓄着不同凡响的新意，当然更有利于阐释者的创新理解，满足他的创新冲动。因此，具备新意就成为“以意解诗”路径中又一个常见的文本阐释标准。但是，意新是一项难度系数很高的准则，这是因为中国古典诗歌创作源远流长，绝大多数常用题材都被历代诗人吟咏殆尽，其中应该有和可能有的用意几乎都被写尽了，留给后代诗人在同一题材上立出新意的机会非常少，这就导致在“影响的焦虑”下很多诗歌文本存在较大的互文性关系。清薛雪名作《一瓢诗话》对此认为：“用前人字句，不可并意用之。语陈而意新，语同而意异，则前人之字句，即吾之字句也。若蹈前人之意，虽字句稍异，仍是前人之作，嚼饭喂人，有何趣味？”^{[2]686-687}用黄庭坚的话语表述就是，既然“自作语最难，老杜作诗，退之作文，无一字无来处”^[6]，那么，在“取古人之陈言入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金”的过程中，就应该积极主动地追求语同而意新，换言之，惟有做到立意新奇，才是真正的点铁成金，甚至可以视“前人之字句，即吾之字句”。正是基于这些认识，历代诗话经常以“意新”为标准来评点诗歌：“解元唐子畏，晚年作诗，专用俚语，而意愈新。尝有诗云：‘不炼金丹不坐禅，不为商贾不耕田。起来就写青山卖，不使人间造孽钱。’君子可以知其养矣。”^{[1]801-802}看来，用白话俚语就能写出“不使人间造孽钱”这样清新的句子，是

源于诗人内在的情怀和道德涵养。也就是说，一般人们觉得有新意的诗句主要是基于知识储备和思维水平，其实也关联到作者的德性和人格境界。元韦居安的《梅磴诗话》也有相似的诗评：“陈起宗之，杭州人。鬻书以自给，刊唐宋以来诸家诗，颇详备。亦有《芸居吟稿》板行，芸居其自号也。集中有《夜过西湖》诗一绝云：‘鹊巢犹挂三更月，渔板惊回一片鸥。吟得诗成无笔写，蘸他春水画船头。’语意殊不尘腐。”^{[4]556}以春水为墨，写诗于船头，无疑是古代文人雅致生活情趣和诗性化生存追求的真实写照，难怪被评为语意新而不腐。韦氏诗话还云：“萧冰崖立之《咏秦》诗云：‘燔经初意欲民愚，民果俱愚国未墟。无奈有人愚不得，夜思黄石读兵书。’《咏疑冢》诗曰：‘安排死去千年恨，刻画生前一寸心。安得此心如此冢，不教人识至如今。’两诗俱有新意。”^{[4]557}二诗中前者敢于批判秦始皇的愚民之策“焚书”，后者指出曹操墓葬谜团恰如其为人之奸诈一样互为证明。显然这样新颖的立意不仅需要很高的历史认知力，更需要一定的胆识、眼界与高度。关于新意形成的诸多原因，是一个复杂的论题，此处无须展开分析。

最后是“真意”。在客观主义阐释学看来，文本的“真意”就是所谓的“原意”，即作者的写作意图，它既是读者理解的固定路径依赖和阐释的终极目标，更是验证理解与阐释是否有效和合理的唯一标准。实际上，在中国诗话大量的阐释实践中，历代诗话家也是不断通过知人论世、以意逆志、字词考据和文本细绎等方法试图接近和还原诗人的创作本意，并以此作为“真意”来构建诗歌第一层乃至唯一的意义底蕴。清吴乔《围炉诗话》云：“读诗与作诗，用心各别。读诗心须细，密察作者用意如何，布局如何，措词如何，如织者机梭，一丝不紊，而后有得。于古人只取好句，无益也。作诗须将古今人诗，一帚扫却，空旷其心，于茫然中忽得一意，而后成篇，定有可观。若读时心不能细入，作时随手即成，必为宋、明人所困。”^{[3]591}在尽力摆脱前人影响的前提下作诗，诗人于灵感乍现中“忽得一意”其实就已经为读者预设了理解的途径和阐释的意义准绳，因此，读诗者的任务就是“密察作者用意如何”，唯如此方有所得。综观历代诗话的诗学理论和解诗实践，文本的“真意”即作者的原意之所以重要并难以析出，主要是基于以下三点。

第一，中国诗话将隐而不尽、含而不露作为一种美学原则和贯穿始终的创作技法进行极致地追求，

这必然导致原意被深文周纳,真意难觅踪迹。第二,历代诗人普遍自觉地将“思无邪”作为儒家政治正确的紧箍咒戴在头顶,在“温柔敦厚”的诗风熏染中,好用曲笔,言此而意彼,既表达了“刺”的真意,又不失性情之正。清沈德潜诗话云:“诗贵寄意,有言在此而意在彼者。李太白《子夜吴歌》,本闺情语,而忽冀罢征。《经下邳圯桥》,本怀子房,而意实自寓。《远别离》,本咏英、皇,而借以咎肃宗之不振,李辅国之擅权。杜少陵《玉华宫》云:‘不知何王殿,遗构绝壁下?’伤唐乱也。《九成宫》云:‘巡非瑶水远,迹是雕墙后。’垂夏、殷鉴也。他若讽贵妃之酿乱,则忆王母于宫中。刺花敬定之僭窃,则想新曲于天上。凡斯托旨,往往有之,但不如《三百篇》有小序可稽,在读者以意逆之耳。”^{[2]554}从太白到少陵以及几乎所有诗人,其实都是寄意托旨、言在此而意在彼的高手,而解诗者欲寻觅其真意,又不像毛诗每篇皆有“小序”可循可稽,只能“在读者以意逆之”。第三,就是秦以后儒表法里的大一统体制带来的酷寒的言论环境,使得历代诗文作者创作时都要在文字狱的背景下考虑避祸的需要。据宋叶梦得的《石林诗话》载:“晋人多言饮酒有至于沈醉者,此未必意真在于酒。盖时方艰难,人各惧祸,惟托于醉,可以粗述世故……流传至嵇、阮、刘伶之徒,遂全欲用此为保身之计。此意惟颜延年知之,故《五君咏》云:‘刘伶善闭关,怀情灭闻见。韬精日沈饮,谁知非荒宴。’如是,饮者未必剧饮,醉者未必真醉也。后世不知此,凡溺于酒者,往往以嵇、阮为例,濡首腐胁,亦何恨于死邪!”^{[1]434-435}在叶氏诗话里,还记载了宋元丰年间,苏轼因其《王复秀才所居双桧二首》中有“根到九泉无曲处,世间惟有蛰龙知”句而差点被宋神宗治罪的事。举报者言:“陛下飞龙在天,轼以为不知己,而求之地下之蛰龙,非不臣而何?”^{[1]410}由此可见,诗中饮者之意不在酒、钓者之意不在鱼,诸如此类的真意被隐匿者可谓比比皆是,甚至本无他意而被构陷者亦不在少数。故而在文学批评时,真意既是“以意解诗”过程中的主要阐释标准之一,也是文本意义建构必须完成的重要目标和任务。

四、从语词、诗句到全篇： 对诗之意的全过程理解路径

在上述厘清中国诗话“以意解诗”的可能性、必要性和阐释标准后,我们还需要仔细看看在对诗歌

具体的阐释实践和理解行为中,诗话作者究竟是以何种路径进入诗歌文本展开“索意、观意和释义”的。概言之,或注释某个语词,或论解某些诗句,或论析全篇之意,或从字词到诗句,或从诗句到全篇,中国诗话“以意求之”的理解路径和阐释方式表征为全过程性。在对诗歌文本的“意解”活动中,诗话家们沿着字词句篇渐次开掘的路径之清晰、释义之深入、解读之细致,都令后人不得不将一部诗话史视作一部对历代诗歌展开的大规模、全方位和全过程的理解与阐释史。

先来看对字词的意解,我们仅以历代诗话作者对前人诗歌从“表意”的角度进行“疑误”“勘误”为例。宋周紫芝《竹坡诗话》云:“有作陶渊明诗跋尾者,言渊明《读山海经》诗有‘形夭无千岁,猛志固常在’之句,竟莫晓其意。后读《山海经》云:‘刑天,兽名也,好衔干戚而舞。’乃知五字皆错。‘形夭’乃是‘刑天’,‘无千岁’乃是‘舞干戚’耳。如此乃与下句相协。传书误缪如此,不可不察也。”^{[1]342}正是从立意和表意的连贯上看,“形夭无千岁”不仅“莫晓其意”,且上下句意思不能衔接,结合渊明的诗题,从《山海经》里“乃知五字皆错”。这既是纠正“传书误缪”的一种有效途径,也是基于“意解”的一种意义阐释方式。明杨慎的《升庵诗话》亦云:“郎士元《留卢秦卿》诗云:‘知有前期在,难分此夜中。无将故人酒,不及石尤风。’石尤风,打头逆风也。行舟遇之,则不行。此诗意谓行舟遇逆风则住,故人置酒而以前期为辞,是故人酒不及石尤风矣,语意甚工。近人吴中刻唐诗,不解石尤风为何语,遂改作古淳风,可笑又可恨也。”^{[4]681}从表达难分难舍的离别之意角度看,《留卢秦卿》一诗“语意甚工”正是因“不及石尤风”一语。相传石氏女嫁为尤郎妇,丈夫经商远行不归,妻思之病亡,临终叹曰,恨不能化作大风以阻挡商旅远行船只。此后远行商船遇打头逆风,遂名为石尤风。倘若按照吴氏所刻版本为“古淳风”,不仅留客之意大为减弱,且表意的新巧性也大不如前。据清周容的《春酒堂诗话》载:

少陵云:“风吹苍江树,雨洒石壁来。”晦庵曰:“杜诗多误字,如‘风吹苍江树’,‘树’字无意思,当作‘去’字无疑。”故至今刻本皆作“去”字,不知“去”字正无意思也。“树”字始令人想入图画,所谓“山雨欲来风满楼”也。后阅申凫盟《说杜》,亦以为“树”字,然曰“‘风’字如何吹得‘江’去”,则非也。“来”字亦不黏“石壁”,若云“江”不能“去”,则“壁”亦不能“来”,

不反受晦翁大笑哉?^{[3]102}

针对杜甫《雨》诗第二联究竟是“树”还是“去”字,诗话作者周氏认为用“去”比用“树”字更无意思,且用“树”字更有意境和画面感,至于申涵光所说的“江不能去”这种主谓搭配不当的问题并不是判断依据,因为倘如此则“壁亦不能来”。如此看来,诗话作者对诗歌所用语词的勘误主要是从字词的意义恰当性和语言的精妙性两个维度着眼。这种勘误和判断的过程其实就是一种特殊方式的理解路径和意义阐释。

再来看对诗句的意解。诗话作者也有通过整句诗的用意来对刻本字词进行辨误的。清贺裳《载酒园诗话》的“疑误”篇云:“李郢《春日题山家》,极多警句,中云‘燕静衔泥处,蜂喧抱蕊回’,思路曲折,造语亦工。余尝嫌其‘处’字不惟不及‘回’字之响,且下一句中含三意,上止两意。后偶得元板书观之,乃‘燕静衔泥起’,殊为快然。因叹古人受诬如斯者,殆不可胜数。”^{[3]244}之所以让诗话家贺氏生疑“处”字不当,不仅是从音韵的角度看它“不及‘回’字之响”,更主要的是从全句着眼,下一句有三意而上句只有两意,意义不对等。而“燕静衔泥起”则音韵和立意皆适当。像这样注意到一句诗的用意数量的细致理解,清吴乔《围炉诗话》里也有:“杨诚斋谓杜诗‘对食暂餐还不能’,七字有三意。余谓义山之‘日兼春有暮,愁与醉无醒’,五字中有三意。”^{[3]562}实际上,从字词之意看全句之意,反过来再从全句之意看语词用意,二者是相辅相成,难以分开的,这就是所谓意义的阐释循环。

《载酒园诗话》的“疑误”篇里还有这样从字词意和全句意相结合来进行理解和判断的:“王湾《北固山下》曰:‘潮平两岸阔,风正一帆悬’,或作‘两岸失’,非是。凡波浪汹涌,则隔岸不见,波平岸始出耳。‘阔’字正与‘平’字相应,犹‘悬’字与‘正’字相应。若使斜风,则帆欹侧不似悬矣。”^{[3]245}潮平即潮满,水涨致两岸之地被淹没,故而觉岸阔,正如风顺且和,方能使帆呈现垂立高悬之状。下句的小景与上句的大景相得益彰,互为传神,这就不是“两岸失”所能达到的表意效果和能传递出的艺术魅力。清叶矫然的《龙性堂诗话》有一则对王维诗句的深度理解和细致阐释颇值得玩味:“摩诘《山居秋暝》诗:‘空山新雨后,天气晚来秋。明月松间照,清泉石上流。竹喧归浣女,莲动下渔舟。随意春芳歇,王孙自可留。’第七句颇费解。予揣诗意,以众芳摇落之辰,悲感易生,自达人观之,春荣秋歇,乃天之

道,随意处之,则王孙无芳草之怨,而自可留,亦招隐之意也。盖此诗前六句信口不加思索,到结故作蕴藉语,俾轻浅人不得效颦,此诗人身分处也。”^{[3]982}要明白全诗的主旨“招隐之意”,最后一句对刘安《楚辞·招隐士》“王孙兮归来,山中兮不可以久留”反用其意并不难理解,倒是“第七句颇费解”。经过诗话家叶氏对关键的第七句进行“揣诗意”的详细诠释,全诗从清新自然地写景上升到结语的决意归隐之意就水到渠成了。这显然是从诗句意到全诗意相互循环阐释、往返路径理解且互为印证的典型代表,正如叶氏所言,从“前六句信口不加思索,到结故作蕴藉语”是不能割裂,分而析之的。

最后再来看对全诗的意解。历代诗话对诗歌全篇的“以意求之”主要表征为两种阐释形态,一种是提纲挈领、言简意赅、点到为止式的阐释,一种是逐句理解直至合成对全诗的意义阐释。特别是后一种与西方“阐释学循环”方法论极为近似,正如伽达默尔所言:“从根本上说,理解总是一种处于这样一种循环中的自我运动,这就是为什么从整体到部分和从部分到整体的不断循环往返是本质性的道理。而且这种循环经常不断地在扩大,因为整体的概念是相对的,对个别东西的理解常常需要把它安置在愈来愈大的关系之中。”^[7]阐释总是紧跟着理解的路径,从局部到整体,再从整体到局部这样的循环过程展开。以清贺贻孙的名作《诗筏》为例,可以管中窥豹,大致了解诗话作者“以意解诗”的往返理解路径和循环阐释过程:

“上山采蘼芜,下山逢故夫。长跪问故夫,新人复何如?新人虽言好,未若故人姝。颜色虽相似,手爪不相如。新人从门来,故人从阁去。新人工织缣,故人工织素。织缣日一匹,织素五丈余。将缣来比素,新人不如故。”此诗将“手爪不相如”截住,分为两段咏之,见古人章法之奇。后段即前段语意,复说一遍,更觉浓至。此等手法,在文字中惟《南华》能之,他人止作一股,便觉意竭,倘效为之,则重复可厌矣。“新人复何如”一问,最婉。“从阁”一去,更冷而媚,虽有妒意,然妒而不悍,妒而有情,妒又安可少哉!妇人处新故之间,惟有温柔一道,能令男子回心。彼以悍怒开衅,令薄情人心去不复留者,皆不善于妒者也。“颜色虽相似,手爪不相如”,谑语也,岂有手爪可辨妍媸乎?聊以慰其问耳。“将缣来比素,新人不如故”,亦谑语也,岂有缣素可别优劣乎?聊以慰其去耳。一

种缱绻亲昵之意,在此二谗,不独委屈周旋,慰故人以安新人也。通篇总是一“情”字,认真不得。^[3]¹⁴⁵

汉乐府诗《上山采蘼芜》通过描写一次巧遇的场景,以对话叙事的方式塑造了旧妇、故夫和新人三个人物形象。诗话家贺氏从语意的角度认为全诗以“手爪不相如”为界分前后两部分,“后段即前段语意,复说一遍,更觉浓至”。语意重复而不令人生厌,就在于全诗的重心都是在凸显旧妇的贤淑能干,以反衬故夫的喜新厌旧。阐释者抓住“妒意”展开分析,揭示了全诗妒而不悍、妒而有情的主旨。像这样从反复表意的视角逐句解读,直至全篇主题得以集中显现的阐释实践,贺氏诗话里还有:“‘明月皎夜光,促织鸣东壁。玉衡指孟冬,众星何历历。白露沾野草,时节忽复易。秋蝉鸣树间,玄鸟逝安适?’写景未毕,忽插‘昔我同门友,高举振六翮。不念携手好,弃我如遗迹’,无端感慨,妙甚。‘南箕北有斗,牵牛不负轭’,不接之接,飘忽空幻,妙不可言。然总是一意到底。前八句,兴也;‘昔我同门友’四句,赋也;‘南箕’二句,比也;末云:‘良无盘石固,虚名复何益!’又赋,以足‘昔我同门友’四句之意也。前后反覆,总以形容交道之薄。”^[3]¹⁴⁸《明月皎夜光》虽然用了八句来描写秋夜凄清之景,以表达诗人的哀伤之情,但这些铺垫并没有跑题,而“总是一意到底”的。为了发掘全诗世态炎凉、友情虚空、失意落魄的主旨,贺氏的阐释细致到何句为赋、何句为比、何句为兴,而所有的比兴都是为烘托“昔我同门友”的赋之意,虽然前后语意反复,但写景和叙事皆

为了“形容交道之薄”的全篇主题。

综上所述,中国诗话在创作论上确立的“诗以意为主”的理论话语为阐释学方法论的运用解决了可能性问题,即理解的基本路径和阐释的主要对象应该是诗之意,并同时规定了接受论上的“以意解诗”和“以意求之”,甚至,诗话这种文论体裁就被定义为一种“原本品诗之意而为之”的阐释行为。在文本论上,历代诗话所强调的“意贵含蓄”和意在言外,既为读者实现自我阐释的权利提供了机会,也同样预设了读者介入的必要性,即解决了为何要运用理解与阐释的方式进入诗歌文本的问题。在诗话大量的阐释实践中,以“意工”所涵盖的余意、不尽之意、深意、厚意、新意和真意等阐释标准呈现出全方位的特征,以阐释循环所指向的由词到句、由句到篇的理解路径表征为全过程性。总之,历代诗话在理论建构和批评实践中以诗之意为基本理解路径和主要阐释目标,既丰富了中国诗话的阐释学旨趣,也提升了中国诗话阐释学的实践品质。

参考文献

- [1]何文焕.历代诗话[M].北京:中华书局,1981.
- [2]王夫之,等.清诗话[M].上海:上海古籍出版社,1978.
- [3]郭绍虞.清诗话续编[M].上海:上海古籍出版社,1983.
- [4]丁福保.历代诗话续编[M].北京:中华书局,1983.
- [5]保罗·利科尔.存在与诠释学[M]//洪汉鼎.理解与解释:诠释学经典文选.北京:东方出版社,2006:256.
- [6]黄庭坚.答洪驹父书[M]//郭绍虞.中国历代文论选:第2册.上海:上海古籍出版社,1979:316.
- [7]伽达默尔.真理与方法[M].洪汉鼎,译.上海:上海译文出版社,2004:247.

Interpreting Poetry through “Yi”: A Hermeneutic Investigation of “Yi” as a Key Term in Chinese Poetry Talks Criticism

Li Youguang

Abstract: The keyword “Yi” serves as the greatest common denominator between the theory of creation and reception in traditional Chinese Shihua criticism. Specifically, when the critical community embraces the poetic principle that “poetry takes ‘Yi’ as its core” as a shared aesthetic consensus, it logically entails an interpretive practice in Shihua textual criticism that advocates “examining its ‘Yi’”, actively “seeking through ‘Yi’”, and ultimately “interpreting poetry through ‘Yi’”, thereby entering the domain of literary hermeneutics. Moreover, the prevalent discourse on “‘Yi’ valuing subtlety and obscurity” justifies the necessity of applying hermeneutic understanding and interpretation to poetic texts—that is, “the obscurity of ‘Yi’ must be illuminated”. From the perspectives of keywords and hermeneutics, the interpretative practices of ancient poetry critics on the meanings of previous poets’ works not only demonstrate detailed and all-round interpretative standards, but also reveal a clear process of understanding from words and lines to the entire poem. By systematically analyzing these “Yi” centered hermeneutic methods, principles and characteristics, which enriches the theoretical discourse of Chinese literary hermeneutics and enhances the practical quality of the Shihua interpretive criticism.

Key words: Yi; Chinese poetry talks; key term method; literary hermeneutics; interpreting poetry through Yi

责任编辑:知 然