

## 論「圓」の形式意味：中國古代形式批評理論筭記

汪，涌豪

復旦大学中文系：教授 | 復旦大学中文系：教授

<https://doi.org/10.15017/9579>

---

出版情報：中国文学論集. 35, pp. 46-57, 2006-12-25. 九州大学中国文学会  
バージョン：  
権利関係：

## 論「圓」的形式意味

——中國古代形式批評理論劄記——

汪 涌 豪

因血緣崇拜和宗法制度的影響，養成了古代中國人慎終追遠的習慣和傳統。這種傳統既體現在求道重本原方面，也體現在為學講出處上。正是由於重本原，講出處，所以對先賢的成說和往古的慣例，通常不取全盤顛覆和徹底解構的態度，相反，推尚之，尊崇之，即使有所發明，也注意襲其大體，增損以存己意。及其末流，乃演為拘泥和復古。談藝論文，自然也是如此。以為文雖末技，卻有淵源，倘不遵古法，是謂杜撰；出意妄作，必落野體。所以品評討論之際，每每講析師匠，辯究來路，由此造成傳統文學一以貫之的程式化特徵的張大與凸現。這種程式化因專意在形式感的賦予，自然給文學創作中的情感表達造成了一定的障礙，但從另一方面來說，卻也使傳統文學的本土根性和審美意趣，得到了更充分的發揚和保持。

在眾多的形式講求中，「圓」是較早為古人認識，並進而成為貫穿歷代文學創作與批評的一個重要法則，所謂「圓法」<sup>①</sup>。在傳統書法、繪畫和音樂理論批評領域，因著各自所稟有的技藝依賴和高度程式化的體式特點，對它的過細討論更是屢見不鮮，且其意義與文學批評相鉤連與貫通，構成了對這一特殊的形式趣尚的呼應與回響。有鑒於「圓」這一文論範疇所表徵的形式意味，在很大程度上體現了古代中國人文學創造的深在趣味和持久追求，所以很有必要對之做出認真的梳理與檢討。

說「圖」的追求產生較早，並進而貫穿古代文學創作與理論批評的全過程，是因爲自六朝人用其進行文學批評起，從創作的準備階段一直到作品的完成，「圖」的講求始終爲歷代論者所重視。所不同的只在於，在不同時期不同的論者那裏，側重點各有不同而已。

首先來看創作的準備階段，也即構思階段。自魏晉文學自覺開啓人們對創作內在機理的探討風氣後，臨文構思時所具有的特殊突破異常思維方式的運思特徵，以及馭情攬物綴字屬文的幽眇要妙，就成爲論者窮極精思探究不休的問題。蓋「詩人構思之功，用心最苦」，或「遊於寥廓逍遙之區」，或「歸於虛明自在之域」，有時審題所宜，如亂絲抽緒；有時佈置求當，似死中覓生。如此沈思獨往，冥然終日，取去定奪之間，往往寢食俱廢。當此之際，如何做到統攝周備，萬全無闕，是他們十分關注的事情，由此非常注意突出一個「圖」字，藉以強調作者存思廣大不入偏詣的重要性，此所謂「思圖」。

在這方面劉勰的論說可謂精詳。在《文心雕龍》各處，劉勰多次談及此問題，結合起來，可以看出他的系統思考。在《比興》篇中他說：「詩人比興，觸物圖覽，物雖異越，合則肝膽。擬容取心，斷辭必敢。攢雜詠歌，如川之渙。」這段話爲人所熟知，但自來人們的關注重點，大多集中在他對思維特徵的揭示上，集中在比興與接物上，而將「圖覽」兩字輕輕放過了。其實，在劉勰看來，就創作構思的實際展開而言，「圖覽」是遠比「觸物」更重要得多的講求，因爲對它的把握，直接關係到此後「擬容取心」的成功。劉勰深體爲文之用心，更關注如何觸物這類實際的操作問題，他知道創作者的思維觸角一旦墮入偏歧，不能旁備，必將禍及創作過程的順利開展，所以要求作者在此準備階段，運思之初，就應意存圖全；攬接之際，不至拈輕忽重。至於這個「圖覽」的具體所指，《神思》與《物色》兩篇說得明白，就是「思接千載」，「視通萬里」，「流連萬象之際，沈吟視聽之區」。

在《體性》篇中，他又說：「故童子雕琢，必先雅制。沿根討葉，思轉自圖。八體雖殊，會通合數」，指出在覽物這個直接經驗之外，學習經典這樣的間接經驗，也同樣應該注意體「圖」和用「圖」。總之，如《總術》篇所指出的

那樣：「才之能通，必資曉術。自非圓鑿區域，大判條例，豈能控引情源，制勝文苑哉」。作者臨文之際，只有從整體上萬全考慮，所謂「圓鑿」，才能完滿地浚發情感，並順利地完成創作。至若《風骨》篇指出，如一味任才，易「思不環周」，《指瑕》篇指出，或僅仗思密，必「慮動難圓」，是從反面進一步對如何做到「思圓」作了限定。這種要求切中肯綮，顯然是周知創作甘苦的深造有得之言。

以後明人茅坤評點文章，有「文凡四轉而結思，圓轉如遊龍，如轆轤，愈變化而愈勁厲，此奇兵也」<sup>3</sup>，正是體會到了思之「圓」之與創作成功的顯著作用。當然，由於構思是一個貫穿整個創作過程的持續活動，它不斷改變，總在摸索，且這種活動在作品完成前一刻都不會停止，故又可以說，在創作展開的每個階段，如何保持「思圓」，都是作者需要注意和考慮的問題。

思之「圓」要在作品中體現出來，就必須落實到具體的音聲字句，是為「聲圓」、「字圓」、「辭圓」和「句圓」等說的由來。由於文學創作極端依賴語言的運用，並首先表現為對熨帖恰好的精言妙語的運用，故歷代論者在這方面的強調也相對集中。特別是隨著詩體的成熟和詩法的成型，在文體學興起後的宋元以降，這種強調更是蔚成風氣，形成傳統文學批評史上的洋洋大觀。

劉勰由重構思運思之「圓」，自然強調音聲字句之「圓」。故不但《聲律》篇專論「玲玲如振玉」，「累累如貫珠」，「凡切音之動，勢若轉圓」，《風骨》篇也言及「骨采未圓」，《封禪》篇又提出「骨掣靡密，辭貫圓通」。謝朓的「好詩圓美流轉如彈丸」之喻，在很大程度上也就是就音聲字句而言的。以後，唐元稹《善歌如貫珠賦》有「引妙轉而一一皆圓」之說，白居易《江樓夜吟元九律詩成三十韻》有「冰扣聲聲冷，珠排字字圓」之句，《題周家歌者》又贊人以「清緊如敲玉，深圓似轉簧」，也都如此。所謂「深圓」，大抵是就「圓」所達致的程度而說的。

到了宋元，這樣的論說就非常普遍了。如王邁《讀林去華居厚主簿省題》詩有「音韻最清圓」，方嶽《次韻劉簿禱雨西峰》詩有「句律清圓蚌剖胎」。朱弁在《風月堂詩話》中也稱蘇軾「和人詩用韻圓成，無一字不平穩」。而鑒於字句之「圓」與音聲之「圓」密不可分，如梅聖俞《依韻和晏相公》之「苦詞未圓熟，刺口劇菱茨」，蘇軾《送歐陽弼》之「中有清圓句，銅丸飛柘彈」，楊萬里《和張功父梅花》之「約齋句子已清圓，更賦梅花分外妍」等，實際上都是兼該聲字兩方面而言的。其間「圓熟」是狀「圓」聲，「圓」字之滅盡人工巧奪天然，「清圓」是喻「圓」聲，「圓」

字之完滿爽利自然出彩。

由於自江西派盛行以後，句法之說大興，詩之句法能否克服粘滯難轉的弊端，做到「圓活」或「圓熟」，一時成了許多人的口實，如王十朋《鄭遜志胡叔成謝鵬劉敦信萬廓鄒一唯和詩》中就有「句法天然自圓熟」之句。字法、句法都當活，是為「活法」，這是江西詩人尤其強調的，呂本中《范均父集序》對此有具體的說明：「所謂活法者，規矩備具，而能出於規矩之外，變化不測，而亦不背於規矩也。……謝元暉有言：『好詩流轉圓美如彈丸』，此真活法矣。他視自然生動為「活法」的要旨，實際上同時也揭出了所謂「圓活」的要旨。雖然，江西詩人在這方面做得並不理想，但留為後人的照鑒，其理論上的合理性是無庸置疑的。至嚴羽《滄浪詩話》論「活法」，要求除去「體」、「意」、「句」、「字」和「韻」之俗，做到「下字貴響，造語貴圓」，則是結合著具體創作，度人金針，將此意說得更著實和明確了。其實，古人下字求「響」，許多時候都與追求「聲圓」有關。當日呂本中就说：「予竊以為字字當活，活字字則響」，由其好講「圓活」，可知這裏的「響」與「聲圓」是一而二而一的東西。以後，清人冒春榮稱「下字須清、活、響」，也當作如是觀。而那種聲有餘而意不逮，或意雖足而氣不沈光太露者，古人稱之為「虛響」<sup>6</sup>，其之不能入人法眼，很重要的原因正在於它不能體「圓」。

元代以降，鑒於唐人詩歌的巨大成就和經典示範，復古成爲一時之趣尚，於聲律對偶方面字模句擬亦步亦趨的人越來越多，詩風日下，以至招來有識者的反對。如李東陽就明言唐人不言詩法，詩法多出於宋。他特別不滿人死搬成法，很重要的原因，就是因爲這種做法在音聲字句方面違反了文當求「圓」的原則。《懷麓堂詩話》說：「律詩起承轉合不爲無法，但不可泥。泥於法而爲之，則撐柱對待，四方八角，無圓活生動之意。然必待法度既定，從容閑習之餘，或溢而爲波，或變而爲奇，乃有自然之妙。」揣摩其意，不僅音聲字句，即章法似亦當求「圓活」。這個意思在以後清人那裏得到了回響，方世舉《蘭叢詩話》說：「七律八句，要轉結完固，宛轉玲瓏，句中寓有層疊乃妙。若只是四層，未見圓活，俗語所謂『死板貨』」，從反面對此意做了強調。至若清人賀貽孫《詩筏》論及今體詩創作，稱「律詩對偶，圓如連珠，渾如合璧。連珠互映，自然走盤。合璧雙關，一色無痕。八句一氣而氣逾老，一句三折而句逾道。愈老愈沈，愈道愈宕」，與上述二人同意，但同時更突出了這種自然生動之「圓」並無害或應無害詩歌蒼道格調，甚至它就能造成詩歌蒼道格調的意思。當然，句圓而老是基於字圓而老，其意無須辯明，引元人費經虞「雅倫」

「下字」所謂「下字實則格老，知實而不知圓活則板」即可證之。而如張謙宜《觀齋詩談》卷二稱：「格乃屋之間架，欲其高竦端正；調如樂之有曲，欲其圓亮精粹」，其以「亮」與「圓」綴合成詞，以「圓亮精粹」與「高竦端正」並置，也含示了聲字之「圓」無害詩歌格調的意思。

二

構思之「圓」與聲字之「圓」的目的，自然是要突出作者的意旨和作品的主旨。在這方面，古人認為同樣應該求「圓」，這種意旨或主旨的周恰完足，密合無間，就是「意圓」。對此，他們有時也用「義圓」或「旨圓」稱之，而諸如「事圓」、「理圓」等名目，大體都可歸屬其下。

劉勰《文心雕龍》《論說》篇明言：「故義貴圓通，辭忌枝碎」，並指出後者是要求「辭共心密」，前者則要求「心與理合」，這是「意圓」一說的首倡。他還在《雜文》篇中指出：「夫文小易周，思閑可瞻，足使義明而詞淨，事圓而音澤，磊磊自轉，可稱珠矣」，《麗辭》篇又說：「必使理圓事密，聯璧其章，叠用奇偶，節以雜佩，乃其實耳」，都是在申說這個意思。

後隋人劉善經在《定位》中提出「言資於順序」、「理貴於圓備」的觀點，前者是要求文理能先後彌縫，不見其孤；後者是強調文旨須上下符契，不見其隙。在劉善經看來，「若事不圓周，功必疏闕。與其終將致患，不若易之于初」。究其本意，是在強調「事圓」須在創作的開初階段，即構思階段就應得到妥善的解決。其實，如前已指出，就創作的實際展開而言，「思圓」是貫穿在創作的整個過程中的，「事圓」自然也是如此，且與其說兩者可分列先後，不如說是一體交互，相始相終的。特別是文章主旨的表達如何做到圓合，是直到創作最終完成之前都讓人大費躊躇的問題。有鑒於此，似不宜強分其次第之先後。本文分而論之，不過是格於說理，不得不依次列說而已。

與好講字句音聲之「圓」一樣，宋人於「意圓」一意也多有論說。如魏慶之《詩人玉屑》卷四論「詩有四煉」——煉字、煉句、煉格與煉意，除要求字欲得其「清」，句欲得其「健」，格欲得其「高」外，就是意欲得其「圓」，並認為「要在意圓格高，纖穠俱備，……如此之作，方入風騷」。羅大經《鶴林玉露》卷五評楊慈湖詩，也說「句意清圓，

足規其所養」。王廷相《與郭價夫學士論詩書》明言：「意者詩之神氣也，貴圓融而忌暗滯」。姜夔《白石道人詩說》則說：「說理要簡切，說事要圓活」。後明人李日華稱其師馮具區爲文「裁簡而趣博，貌古而色夷，神酣而氣守，語典而旨圓」，用意與宋人相同<sup>7</sup>。

處在總結期的清人何紹基進而對「理圓」的作了更深切著明的論述。他在提出「落筆要面面圓字字圓」的要求後，特別強調：「所謂圓者，非專講格調也，一在理，一在氣。理何以圓？文以載道，或大悖於理，或微礙於理，便於理不圓。讀書人落筆，謂其悖理礙理，似未必有其事，豈知動筆用心，稍偏即理不圓，稍隔即理不圓，此病作家中尚時有之，況初學者乎？……以此類推，要理圓是極難了。非平日平心積理，凡事到前銖兩斟酌，下筆時又銖兩斟酌，安得理無滯礙乎？」這裏的「理」固然與傳統道德倫理有關，並顯然可見儒家詩教的影響，但其意也包括一般的人情事態物理，應該是可以感覺得出的。所謂不「偏」不「隔」，更似就此一般人情、事態和物理而言。至於落筆要圓，但更重要的是要做到「理圓」，這樣的遞進式論述，是很容易讓人自然地得出「字圓」須根據於「理圓」的結論的。

圓密的思致只有通過圓活的聲音，方能傳達圓合的主旨，這一點殆無疑問。但實際操作起來，光有作爲獨立意義單位的音聲字句的圓活，並不能保證作品在整體上就一定合乎「圓法」，這其間，還有一個如何調遣單個的音聲字句，使其互相配合，以攝形成象並假像出勢的問題。對這個問題的討論，成爲「形圓」、「勢圓」和「象圓」之說的由來。顯然，形、勢與象之「圓」是較聲音之「圓」更能體現「思圓」與「意圓」，進而體現作品審美屬性和整體效應的高一級講求。惟其如此，它們也更潛隱一些，更難把握一些。

還是劉勰，在《文心雕龍》（鎔裁）篇中提出：「凡思緒初發，辭采苦雜，心非權衡，勢必輕重。是以草創鴻筆，先標三准。所謂「三准」即「設情以位體」、「酌事以取類」和「撮辭以舉要」，他認爲在謀布全局時，只有以此提領始終，才能「舒華布實，獻替節文」，最後使「首尾圓合，條貫統序」。這裏「首尾圓合」，狀說的就是作品的「形圓」。後宋人謝枋得《文章軌範》主張「凡學文初要膽大，終要細心，由粗入細，由俗入雅，由簡入繁，由豪蕩入純粹」，又說：「以議論精明而斷制，文勢圓活而宛曲，有抑揚，有頓挫，有擒縱」，是爲作品之「勢圓」。宋代選評之風盛行，時人於古文綱目關鍵，警示句法，乃至起承轉合、波瀾關鎖等均細加圈抹和標評。如果說文章的脈絡貫穿構成了作品的「形圓」，那麼文章躍如的動態動能就構成了作品的「勢圓」。以後唐順之指「東坡作史評必有一段萬世不可磨滅之

理，使吾身生其人之時，居其人之位，遇其人之事當如何處置。妙法從老泉傳來……文勢亦圓活，義理亦精微，意味亦悠長」也是如此。<sup>⑨</sup>至若茅坤評蘇軾《子思論》一文，「雖非知思孟之學者，而其文自圓」，中引唐荊川對該文「借客形主，轉丸於千仞之上」的評語，這裏的「轉丸千仞」，也就是他對文之「勢圓」的形象化說明。

明陸時雍在《詩鏡總論》說：「三百篇賦物陳情，皆其然而不必然之詞，所以意廣象圓，機靈而感捷也」，又說：「古人善於言情，轉意象於虛圓之中，故覺其味之長而言之美也」。清人張謙宜《觀齋詩談》說：「詩家有象外圓機，而談理有一定繩尺，發揮既少蘊藉，佈置自露蹊徑。初意怕人不曉，又不欲使人見其針線，三回五次修飾，已落後天」，討論的是作品的「象圓」。依古人的認知，象雖較之肉眼可實際觸及的形爲虛，但在人的感覺世界中，仍可以清晰完整地複現，是謂心象。引其入詩，倘太過著實，不免呆滯，不能給人咀嚼回味之樂趣，故需要作者化實爲虛，化景物爲情思，使滿目意象，皆含不盡之情思，縹緲於言語筆墨之外。這就是他們追求「象圓」的原因。

三

最後就是作品整體之「圓」了，是謂「氣圓」、「體圓」與「境圓」。依傳統的審美趣味與理想，古人大體將「平易」與「自然」視爲作品整體之「圓」的目標，努力追求形真而圓神和而全境界的實現。故除要求聲字「圓活」、「圓熟」、「清圓」和「圓妥」外，要求作品整體的氣、體與境也能如此。如羅大經稱歐陽脩四六文「一洗昆體，圓活有理致」<sup>⑩</sup>，舒嶽祥有「早從唐體入圓妥」之詩句。<sup>⑪</sup>其他相類似的言論不一而足，都是就作品整體下的判斷，是爲「體圓」。但他們又特別擔心人們誤會自己的趣味僅偏在圓成一路，甚至進而將之易爲平妥和便利，特意指出「圓熟多失之平易，老硬多失之乾枯，能不失於二者之間，則可與古之作者並驅耳」<sup>⑫</sup>。劉克莊就是如此，他認識到謝朓彈丸之喻，本從精美不失自然的角度置論，要做到這一點大非易事，故說「以六朝詩考之，如錦工機錦，玉人琢玉，窮巧極妙，然後能流轉圓美。近時學者誤認彈丸之喻而趨於易，故放翁詩云：『彈丸之論方誤人』」。陸游性喜古樸壯大如梅堯臣的詩風，嘗說「歌詩復古，梅堯臣獨擅美」<sup>⑬</sup>，又私淑呂本中，從曾幾學詩，深知活法之真意並非要人滑利圓妥，故《答鄭虞任檢法見贈詩》有「文章要須到屈宋，萬仞青霄下鸞鳳。區區圓美非絕倫，彈丸之評方誤人」云云。究其本意，

並非是要否定「圓」，而是想在其中充填進一些古樸雅健的內質。沈作哲說：「爲文當存氣質，氣質渾圓，意到辭答，便是天下之至文」<sup>16</sup>，是爲對「氣圓」直接的強調。

當然，這種「氣圓」不是一味外示作者志氣的粗莽，或故意疏忽技法的精整，對此他們也是反對的。如趙蕃（次韻呈審知）稱「舊來詩已有老氣，近日更覺加圓熟」，趙師秀（寄薛景石）稱「家務貧多闕，詩篇老漸圓」，明確分「老氣」與「圓熟」爲兩境，就是因爲在他們看來，大凡能尊體並得體之全，顯得文法森嚴體格高上的就能稱「老」。然體格一老也易頹唐，故如何善加收斂，尤須講究。也所以，以後清人才提倡「法老而氣靜」，賀貽孫《詩筏》才會在「律詩對偶，圓如連珠」後，很自然地說到「八句一氣而氣逾老」、「逾老逾沈」。總之，是「清老」與「清圓」兼顧，「老成」與「圓成」並重。前及何紹基論「氣圓」，指出「用筆如鑄元精」，「氣貫其中則圓，如寫字用中鋒然，一筆到底，四面都有，安得不厚，安得不韻，安得不雄渾，安得不淡遠」，也可見「氣圓」並非僅體現爲老拙，更非粗莽。

宋以後，人們漸厭宋詩的枯澀，改宗唐人，尤其是晚唐。對「清圓」一路的詩有更好的評價。當日，戴表元《洪潛甫詩序》對永嘉四靈矯梅聖俞之「沖淡」和黃庭堅之「雄厚」，「一變而爲清圓」已有肯定，一般金元詩人更以唐詩妙處多半在此。故元好問稱友人詩「清而圓，有晚唐以來風調」，戴良論時人詩「幽雅而圓潔」，並將之與「宏麗而典則」相對，以爲是取法盛唐而成一家之言，吳寬稱「近時學詩者以唐人格卑氣弱，不屑模仿，輒以蘇黃自負者比比，卒之不能成，徒爲陽秋家一笑之資而已。吾友陳起東，少喜吟詠，專以唐人爲法，故其出語清圓和暢，有王、岑、高、劉之風。……自是而柳而韋而謝而陶，若升階耳」<sup>20</sup>，對此風會轉變有確鑿的評說。

由此明清以降，論者對「清圓」一路的體調風格有更多的推崇，相應地，類似「圓潔」、「圓妥」、「圓麗」、「圓暢」、「圓穩」、「圓秀」、「圓潤」、「圓適」、「圓朗」、「圓滿」、「圓密」、「精圓」等名言，更多地爲論者所提及。如李東陽《馬石田文集序》稱人詩「圓密清麗，無不可傳者，信一代之傑作也」。茅坤《唐宋八大家詩鈔》評歐陽脩《論修河第一狀》「文字最圓暢，西漢而不多見者」。鍾惺《鍾伯敬先生朱評詞府靈蛇二集》《精集》稱「杜審言華藻整栗，小讓沈宋，而氣度高逸，神情圓暢，自是中興之祖」。王士禎《四溟詩話序》稱謝榛詩「聲律圓穩，持擇矜慎者，弘正之遺響也」。延君壽《老生常談》稱李白《夢遊天姥吟留別》奇離恍惚，滅盡門徑，結尾尤勝，「試想若不足『世間行樂』

兩句，非但喝題不醒，抑亦尚欠圓滿”。朱庭珍《筱園詩話》評浙派詩「其清俊生新，圓潤秀媚之篇，佳處自不可沒，然病亦坐此」，其中有的「圓秀冷峭，門徑彌小」。

鑒於過求體氣之「圓」會失去勁力，又有識者提出「圓渾」、「圓緊」、「圓勁」、「圓健」，突出作品渾全遒勁的整體風貌以為補救。前此唐裴延翰《樊川文集序》已有「高騁腹厲，旁紹曲撫，潔簡渾圓，勁出橫貫」之說。蓋「渾」者，整一不散之謂也，是精神完聚縮結的徵象，又稱「渾全」、「渾成」。此意與「圓」相通，因「圓」本就有圓成、圓全之意，故「渾圓」這一名言經常為他們言及。包恢《書撫州呂通判開詩稿略》論近體詩創作，於「語意圓活悠長」、「有蘊藉」、「氣脈貫通而無破碎斷續之病」外，復要求「有警策」，方回《瀛奎律髓》評老杜說病詩「尤見圓活而峭拔」，將「圓活」與「峭拔」相聯言，也有此用心。以後王世貞《藝苑卮言》論唐人「打起黃鸝兒」詩不惟語意之高妙而已，「其篇法圓緊，中間增一字不得，著一意不得」，朱庭珍《筱園詩話》稱「有明前七子中，以何信陽為最。以信陽秀骨天成，筆意俊爽，其雅潔圓健處，非李空同所及，故信陽可謂一代清才，空同則粗才也」，龐壇《詩義固說》稱做詩「若一字不圓，便鬆散無力」，都著意突出了「圓」所含帶的力的內涵。

可能有作者因一味追求整一勁緊，使作品沾上了火暴氣，落了實相，故又有論者提出「空圓」一說，意在盡顯圓相的超逸安雅之妙。如劉瓛就說：「唐詩之清麗空圓者，以比興為之也」<sup>(2)</sup>，並認為只有調動比興手法而非直陳敷衍，才能實現這種神妙。基於這種理想，他們重新界定了唐詩的典範性，認為它意不求暴露而味厚，思不尚刻削而氣渾，字句不求奇譎而品高，藻采不求用繁瑣而色雅，「格正調和，泰然自得，雖平不避，雖樸不雕，從容耐適，而中通外潤」，由此「通體勻圓」，纔「成一代之冠冕」<sup>(3)</sup>。

更有甚者，進而將「圓」視為從創作發動到作品成形都必須遵循的至高法式，形式追求的一種終極境界。認為為文太奇則凡，太巧則纖，太刻則拙，太新則庸，太濃則俗，太切則卑，太清則薄，太深則晦，太高則枯，太厚則滯，太雄則粗，太快則剽，太駁則冗，太收則蹙。凡此種種，皆屬不「圓」之相。語直、意淺、脈露和味短，一切文病，都與不能體「圓」有關。曾國藩《喻季澤》稱「無論古今何等文人，其下筆造句，總以『珠圓玉潤』四字為主」。又說：「爾于古人之文，若能從江、鮑、徐、庾四人之圓步步上溯，直窺卿、雲、馬、韓四人之圓，則無不可讀之古文矣」。曾氏以司馬遷、司馬相如、揚雄三人「可謂力趨險奧，不求圓適矣，亦未始不圓」，至於韓愈，其志意欲凌駕三

人之上而戛戛獨造，「力避圓熟矣，而久讀之，實無一字不圓，無一句不圓」，實際上就是將「圓」視作可以包容一切成熟的藝術風格的至高境界。這就是「圓境」，古人以為有此「真圓，大難大難！」<sup>(23)</sup>

#### 四

結言之，「圓」是魏晉以來，中國古代文學批評史上一個規範力和衍生力都非常強的重要範疇。究其大意，指向文學創作的全過程，屬形式論範疇無疑。就其字面意義而言，按之歷代解釋，指周、全或備，運用於文學批評，指作品體制的圓周、圓全和圓備。但須特別指出的是，此圓周、圓全或圓備並非僅限於平面意義上的首尾環合，更在於立體空間的飽滿和充實，呈一自我圓足的團狀結構。這一點，從「呂氏春秋」《審時》的「粟圓而薄糠」之喻，到段注《說文》「平圓」與「渾圓」的分疏中都可以見出。對謝朓彈丸之喻也當做如斯理解，而不能僅重其前半句之喻旨，而忽視「彈丸」這個喻依。後周密引張建語，稱「做詩不論長篇短篇，須要詞理具足，不欠不餘，如荷上灑水，散為露珠，大者如豆，小者如粟，細者如塵，一一看之，無不圓成」，將此意說得很清楚。也所以，它固然有環周的本義，並因此在一些時候與「方」相對待（在書畫批評中尤其如此），但更本質的意義指向卻是渾圓一意，由此衍伸出飽滿完滿之意，讓人用以作為對一種有著內在張力的渾整，自足與彌滿的指稱。古人引以為文學創作之極詣的，更多的就是這種渾圓。

而究原古人重視這種渾整與彌滿的根底，可知是得到天的昭示，大氣運轉的啓迪。古人以為天圓地方，不僅如此，「天機儘是圓活」<sup>(24)</sup>。故他們好稱天為「圓象」、「圓精」、「圓倉」和「圓靈」。人之法天，其超詣變化與造化同工，既順適著天人合一的根本哲學觀，更直接取源于《易經》《繫辭上》之「蓍之德圓而神」的傳統，王弼注曰：「圓者，運而不窮，故所謂「圓而神」，就是通過運而不窮，達到近乎神乃至神化的境地。當然，這其間還可以見到莊子圓通機變以應無窮以得環中的影子，「莊子」《盜跖》篇就有「若是若非，執而圓機，獨成而意，與道徘徊」之說。此外，還有佛教「性體周遍曰圓」<sup>(25)</sup>，特別是禪宗「圓妙明心」<sup>(26)</sup>的影響，包括以後理學家「圓象太極說」的影響。

如果說，「神」是古人視為臻于天工近乎化境的一種至高境界，那麼這個「圓」從很大程度上，就是達致這個境

界的途徑。此所謂圖者氣裕，渾者神全。從這個意義上，可以說從一開始，「圖」範疇的形式指向就十分分明。本文只就其形式意蘊的構成與發展做一初步的論列，有鑒於此範疇的文化淵源極為深廣，俟另文專門發揚。

注

- (1) 姜夔『白石道人詩說』。
- (2) 朱庭珍『筱園詩話』卷一。
- (3) 『唐宋八大家文鈔』卷十。
- (4) 魏慶之『詩人玉屑』卷三引『童蒙詩訓』。
- (5) 『甚原詩說』卷二。
- (6) 施補華『峴傭說詩』。
- (7) 『戚不磷募捐刻竹簡編序』，『恬致堂集』卷一六。
- (8) 『與汪菊士論詩』，『東洲草堂文鈔』卷五。
- (9) 『唐宋八大家文鈔』卷一三一。
- (10) 『稗編』卷七七。
- (11) 『鶴林玉露』丙編卷二。
- (12) 『題潘少白詩』，『閩風集』卷一。
- (13) 胡仔『茗溪漁隱叢話』前集卷三八引『王直方詩話』。
- (14) 『江西詩派序』，『後村先生大全集』卷九五。
- (15) 『宣城李虞部詩序』，『渭南文集』卷一五。
- (16) 『寓簡』卷八。
- (17) 毛先舒『詩辯坻』卷二。

- (18) 《清涼相禪師墓銘》，『遺山集』卷三一。
- (19) 『九靈山房集』卷首。
- (20) 《題陳起東詩稿後》，『家藏集』卷五十。
- (21) 『隱居通義』卷七。
- (22) 張謙宜『親齋詩談』卷一。
- (23) 《與汪菊士論詩》，『東洲草堂文鈔』卷五。
- (24) 『浩然齋雅談』卷上。
- (25) 唐順之《與二兩湖書》，『荊川集』卷四。
- (26) 『三藏法數』卷四六。
- (27) 『楞嚴經』卷一。