



试论彝族古代诗理论的立象取比特征

作者: 巴莫曲布嫫 发布时间: 2010-09-25 20:51 原出处: 贵州民族研究

彝族古代经籍诗学的思维方式,最为突出的就是其普遍的立象、取比特点。在彝族古代诗学的历史发展轨迹中,立象、取比作为一种形象思维长久地积淀于彝族古代诗学的理论思辩的型范之中,并孕育着类比推理与比喻论证的萌芽。在此,笔者将经籍诗学论著中典型而显明的立象、取比方法概括为“树化诗论”和“人化诗论”两种形式,从中可以发现,在彝族古代诗学学者传统的认知结构、致思趋向和思维模式中,立象与取比的一端连接着艺术思维(形象思维)的体系,加一端则连接着理论思维(逻辑思维)的脉络,从而形成了彝族古代经籍诗学理论形态的基本特色。

一、从树根到树果——树化诗论

如果从思维模式的角度来分析彝族古代诗学范畴的派生和发展,从中我们可以明显地看出彝族古代诗学是以“根”这一概念作为核心而建构自己的理论体系的。在古代彝族诗学的发展史上,历代诗论家都一脉相承地沿用“根”这一形象化的概念来表述自己的诗学见解,其取义的原型都没有脱离树的根柢的基本象征义。

(1)“民间诗根深”——创作源泉说

在彝族经籍诗学理论中,“诗根”即指诗歌的发生和发展的历史根脉,也指诗歌的主要构成要素,或诗歌创作的基本规律。“写诗要抓根, / 根要诗中有; / 有根诗有体, / 无根诗不生。”实作苦木也认为“有根才会深, / 深而后有骨, / 有骨才有肉。”布阿洪也说:“各种各样诗, / 都有它的根, / 有根才有主, / 有主才有体 / 有体才生动。 / 主和体之分, / 说来是这样。”因各家在考察诗歌规律时所选取的角度不同,“根”的具体内含也互异。但诗论家们所引出的“文根”、“诗根”“歌根”、“音根”、“书根”、“字根”、“韵根”、“主根”等以“根”为核心的概念,均取义于“树根”之根柢,从索本求源的角度阐述了诗歌的起源以及诗歌的基本问题和创作规律,从而引发出一系列诗学思考。从漏侯布哲的诗论中,我们则可以发现他的“诗根”观主要阐述的是民歌是诗的艺术源泉,主张诗人从民间中汲取艺术营养,在民歌的源头活水中洗濯自己的诗心。他明确指出“民间诗根深”,即民歌是一棵万古不枯的常青巨树,它扎根于人民的心田,展枝振叶于生活的原野,它是诗歌的源头,以其芬芳的甘露哺育了诗的成长。“诗歌属于民, / 凡诗要扎根, / 根在于民众,”所以诗人应向“慷慨吐清音,明转出天然”的民歌学习,以民间诗歌为自己的创作源泉,从中获取诗的灵感,才会使诗作更加丰美多姿。一方面,他对民歌艺术的极为推崇和热爱;在征引了一种对歌体(问答体)的诗例后指出:“这类诗歌呀, / 它扎根于民, / 它在民间传。…… / 它是民众作, / 它是民众创。”可见他并没有将属于“俗文学”的民歌排斥在艺术的殿堂之外。另一方面,他也强调了只有把诗根深深地扎于民间,创造出合乎民众完美要求和欣赏趣味的诗歌佳品,诗人的诗才有可能传世不朽,他进而指出“记叙体”的诗类也同样是因“根柢扎得深, / 民众极欢迎。 / 传根既结下, / 代代有传人。”“这一种诗体, / 民众记得牢, / 故事叙得清, / 状物鲜且明。”诗歌来源于民间,又回归于民间,即诗歌的创作起点和终极目的都应是民众,这正是漏侯布哲“诗根”观的核心所在。其实在彝族古代诗学论著中,我们不难发现诗家们所征引或创作的诗篇大多洋溢着刚健清新的民歌风韵,但漏侯布哲这种明确提倡民歌艺术,强调文人诗与民歌相结合的诗学思想最为明晰,自成一派。以此我们不禁联想到汉民族诗歌史上许多伟大的诗人如屈原、李白、杜甫、白居易、刘禹锡等,都是人民的歌手,他们的不朽之作都在不同程度上受到民歌艺术的滋润和熏陶。漏侯布哲的“诗根”论说,的确是在为彝文诗歌的创作源泉开辟路径,从中也显示了难能可贵的“艺术家的勇气”。

“主根”是指诗歌创作的基本规律和基本方法。佚名在《彝诗史话》中说：“无根不成材，/无主不成线。”“诗根就象那，/人世间事情。/一切事情呀，/都要从头起，/也要从根理。/所以写诗么，/必须抓主根。”布阿洪在《彝诗例话》中也说：“古时呀古时，/古时的呗耄，/所说都有根，/流传才到今。/他们传的道，/所传都有本，/源长根抵深。/众说各有理，/都教抓主根。”可见“主根”即诗歌创作的根本纲纪和出发点。“主干”则指诗歌创作的主要过程或作品的主体结构，布阿洪指出：“每个诗作者，/都要抓主干，/有了主干后，/再来写枝叶。”布麦阿钿论故事诗的写作时也谈及：“故事也有主，/主干各有别。/人有人的名，/物有物的类，/性有性的能，/性能皆可分。/诗体有轮廓，/故事有层次。”作为诗歌规律和写诗的创作法式，“主根”和“主干”往往相提并论。漏侯布哲在论及“诗之根本”时指出：“一要抓主干，/二要抓主根。/主根和主干，/两者不能分。/如你写的诗，/你只写出主，/没有写主根，/那么你所写，/你写的诗文，/无根光有干，/干从何处生？/因为主——/主就是主干，/根就是主根；”并指出：“精美的诗篇，/美就美在色，/美就美在彩。/纵然色彩鲜，/若是没有主，/主干和主根，/二者都没有，/那么这种诗，/就不叫诗了。”

人上述“主根”、“主干”概念的提出上，还深刻而生动地反映了彝族古代诗学的一个特点，这就是导源于“根”生型审美思维的树化诗论。从阿买妮起，彝族古代诗论各家，都一脉相承地以“树”为喻，运用树型结构的比拟来表述他们于诗歌创作的见解，来论述诗歌创作过程的始末。如阿买妮论诗：“你若写花卉，/写花抓住根：/有根就有干，/有干就有叶，/有叶才有花，/有花才结果，/有果才成材。”后世诗家无疑是在阿买妮论“写花”的方法上发展了她所提出的“根”与“干”的概念，如实乍苦木论诗：“说起诗歌呢，/有关人之本，/所以写诗歌，/必须抓主根。/有了根以后，/就要抓主干，/有干就有叶，/有叶就有花，/有花就有朵，/有朵就有果，/有果才有成。”漏侯布哲论诗也如此：“有了主根后，/主干便出现；/有了主干呢？/然后有枝叶；/枝叶既繁茂；/好花朵朵开，/花开花又落，/乃能结好果；/果实累累后，/才能叫丰收。”这种源根理干、因枝振叶的论述，其本身就是诗家们寓理于形、迁想妙得的产物，是诗论者对诗歌创作睿智地思索和深刻地体察的结果。所以从“主根”到“主干”是一个表征整体创作过程的命题。

(3) 凡诗象果树——品味说

将“味”作为一个审美范畴囊括在诗歌整体美的理想结构中，这体现出彝族古代诗歌美学的重要特征之一，就是讲内在的感受和体验，讲心理——生理的鉴赏和愉悦。佚名在《彝诗史话》中关于“音根”——雨斗树的由来，也说明彝民族原初审美意识的形态是偏于品味型的：

“……雨斗根很长，/在那时候呢，/树上有繁花，/花中有甜蜜，/花蕊是甜的。/其后花蕊中，/结出了硕果。/那些硕果呀，/美味又甜蜜。/在天上人间，/人们都爱它，/而且都爱吃。/……果树成了呀，/成了雨斗根，/雨斗树根源。/……找到果子呀，/才能品美味；找到树干呀，/才好理树根。/诗文叙雨斗，/要从音根起，/要从音调分。/……凡诗象果树，/各按品类分。”

“雨斗”是彝族古代诗歌体裁之一，而“雨斗”起源于美味的果树，即起源于彝族先民对美的滋味的感受。口之于味的美，是甘于口而爽于心的生命充实感和愉悦感，有感而发并形诸于歌、形诸于文，便产生了诗歌。“诗文象果树，/各按品类分”则道出了品诗如同品果的“同”在于“味”的美感。这与汉族古代文论中关于诗味的提倡有着相同之处。许慎《说文解字》中释“美”时说：“美，从羊从大，甘也”，即美感是甘味于羊的结果，与生理上的味沉感受也有相当的关系，早在先秦，中国美学就常常用“味”来形容审美活动，有所谓“声一无听，物一无文，味一无果，物一不讲”《国语·郑语》等说法；魏晋以降，哲学和美学思潮普遍以“平淡无味”为“至味”，人们以此来概括最高的人格境界和审美理想；而晋宋以后，“味”作为审美价值范围逐渐从人格美领域转移、引渡到艺术美领域中，成为鉴赏、判断、评价艺术之无限意蕴和宣判境界的重要概念。宗炳提出“澄怀味象”说，刘勰要求“诗典可味”、“余味曲包”等等，都是这一转化的表现。而钟嵘则将“滋味”明确提升到诗歌创作的一种审美标准、审美理想的高度，并以此来衡量诗歌的审美价值，认为诗歌应“有滋味”，“使味之者无极，闻之者动心”；而且独推五言诗有“滋味”。彝族古代诗学家所说的“味”、“风味”或“滋味”与钟嵘所提倡的“滋味”非常相似，即要求诗歌描写应具有深远含蓄的意蕴，“文已尽而意有余”，从诗歌内涵到形式的表现和再现达到最高的造诣和境界，体现最完善的均衡与和谐，使诗歌意旨更加趋于无限。

阿买妮最早是从诗歌的“风味”切入诗味问题的，“上面这首诗，/又是一种体，/自有其风味，/

自有其根源，/有骨可下传。”后世诗论各家在继续沿用“风味”这一概念的同时，又交相一致地直称之为“味”，或“诗味”；布麦阿钮则进一步明确地提出了有关“滋味”的论说：“若要专谈诗，/说来广又深，/滋味各异趣，/写法也不同。”“深有深的景，/景有景的界，/界有界的境，/境自有其美，/美自有所生。/生由字句起，/起有题可分。/分则分层次，/层次应分明。/明为诗的体，/体含血肉层。/层层偶偶紧，/紧紧又相连。/写诗这样写，/写来格调高，/读来有滋味”。可见他已将“有滋味”作为诗歌最高的审美价值标准，只有这样的作品才是“格调高”的“诗这至”。

那么，在彝族诗学家的眼里，“味”或“滋味”的内涵是什么，诗又怎样才能有“味”呢？首先，他们认为写作主体必须具备扎实的诗歌创作功底，诗味的深浅在于作者诗歌功底——“文根”的深浅，阿买妮就认为诗文“精妙在于笔，/文味笔上生。”布麦阿钮也指出：“写诗要有味，/味在文根深，/诗文深与浅，/深浅在文根。”其次，诗歌要真切地传达出主体丰富而强烈的情感思想，才能撼动人心，打动读者，诗味与诗情有着直接的关联。佚名在《论彝族诗歌》指出：“彝族三段诗，/题旨很分明。/诗中情很浓，/读来味很深。”布阿洪也认为，“写来有感情，/诗情就浓郁。/读来就有味，/传下就有根。”这与钟嵘所说的只有有感而发的“吟咏性情”之作，才会有“滋味”或有诗“味”有着共同的识见。第三，诗歌形式上的声韵对正等技巧，也是诗味得以充分洋溢并富于表现的活力所在，阿买妮认为“声韵扣分明：/开头押开头，/中间押中间；/句句紧相扣，/押来才有风，/写来此有格。……读起有风采，/看来有韵味”。布麦阿钮也认为声韵形式与诗味的相得益彰：“韵有韵的声，/声有声的味。”“声韵紧相连，/偶间紧相扣，/扣来既明确。/读来犹有味。”并强调诗歌对正之法可使诗味浓缩并凸现：“全诗句子中，/单和单对应，/对来才有神。/双和双对照，/对照紧相连。/这种诗体中，/一三五七紧，/二四六八连。/单和单对应，/双和双紧连，/对来才有风，/连来才有味。/风在偶中起，/味在偶里生……，/诗味各有风。”布阿洪也说：“诗形和诗味，/不能丙分开。”也就是说，彝诗在句式、音顿、节奏、对偶上的运用，能够丰富和扩展语言表现的睿，使诗歌达成完整和谐的诗境，才经得起品味。而在声韵开式上不过于考究的记事诗之风味则在于“叙事”。佚名在《彝诗史话》中也持同样看法：“诗歌没有韵，/就无诗味了。”布麦阿钮所说的“味在于字句”，与刘勰所要求的“滋味流于字句”如同出一辙。而钟嵘之所以认为“五言居文词之要，是从作之有滋味者也”，即是因为王言诗在语言和音韵方面“指事造形，穷情写物，最为详切”（《诗品序》），彝族诗学中的有关论说与此也有着相类之处。第四，诗味生成在各个诗歌美学要素的和谐统一之中，故要从诗歌各组合要素之间的综合关系上去搭配诗的整体结构，正如钟嵘所提出的诗歌要“干之以风力，润之以丹彩”，即强调内容具有感染力的重要及其与形式的统一。布阿洪指出：有了主骨后，/诗才有枝干，/有干才有主，/有主才有骨，/有骨才有肉，/有肉才有气，/有气才有神，/有神才有景，/有景才有味。”即诗味的生发是主、干、骨、肉、气、神等要素有机和谐为一体后形成的一种诗歌境界——景。布麦阿钮也认为这些要素，“各有主和力，/血肉紧相生。/景象一层层，/段段都鲜明，/读来韵味深。”所谓的“景象一层层”，就是指诗歌审美境界的深远之无限意蕴。以上论说与钟嵘的“滋味”说在精神实质上是相通的。

在对“味”这一范畴进行深入阐说的同时，诗学家们还明确提出了诗歌的“品味”问题和具体的品味标准，完成了彝族诗学中的“诗味”说。

举奢哲虽然没有直接论及“味”的范畴，但也涉掠过品诗问题：“这些诗歌呀，/怎样来达意，/怎样来表情，/才算是精品？”阿买妮论及品诗时说：“格式是这样，/作者须辨清，/作者自品味，”“诗有诗的品，/文有文的味，/品味有区分”。布麦阿钮也提出了品味的“深”在于诗力：“骨在明处有，/力与风并存。/……上和下之间，/都富于诗力，/品来味便深。”实乍苦木在论述情歌的风味时指出各类诗体有着不同的“味”，关键在于诗歌的骨力和体例：“特别是情歌，/自有其风味，/自有其色彩，/自有其所长。/各种各类诗，/各有各的味，/各有各的主，/主骨要分清，/体例要分明。”漏侯布哲则阐述了诗歌“口评”的审美标准：“一要诗出彩，/二要诗力强，/三要诗有劲，/四要声连押，/五要声韵对，/六要诗材妙，/七要诗彩显，/八要骨肉连，/九要叙事清，/十要三段紧。/写诗高手们，/我说的这些，/是不是这样？/诸位细品评。”其品评原则与袁枚在《随园诗话》中所说的“其言动心，其色夺目，其味适口，其音悦耳，便是佳诗。”也有许多相似之处。

而根源于“品味”的彝族诗学，还有一个鲜明的品诗主张，即“品诗如同品果”——实乍苦木在其诗论中告诫作者：“所以写诗时，/必须抓主根。/有了根以后，/就要抓主干。/对于诗歌呢，/有根就有干，/有干就有叶，/有叶就有花，/有花就有朵，/有朵就有果，/有果才有成。”这与佚名在《彝诗史话》中所说的“凡诗象果树，/各按品类分”相扣合。如果说，诗人在诗的原野上培植诗的参天大树，其根必深深地扎在现实生活的沃土中，其干才能不断地向上发展，其枝才能不断地延伸——审美经

验的飞跃，生活感受的升华——其创作之树才会叶绿常青，其艺术想象才会开花结果。“果成”即诗成，品其诗即品其诗作之“果”的“甘味”。

所以说，彝族诗学中的“树化诗论”不仅表现在诗歌发生、诗歌创作过程之中，而且体现在诗歌鉴赏这一环节，而得以贯穿于整个诗歌美学的始终。

二、从诗骨说到诗魂说——人化诗论

彝族古化诗学中，常以人体的骨骼、血肉和人的灵魂作比拟，借指构成诗歌结构的主要因素和诗歌整体的美学风格。其中阿买妮的“诗歌如人体”和布阿洪的诗如“人样”说反映出彝族诗学中“人化诗论”的典型特征，而“诗骨说”和“诗魂说”则是彝族诗学中的人化诗论的极致表现。

(1) 诗骨说

“骨”是彝族诗学中最为古老又最有活力的范畴之一，早在举奢哲的《彝族诗文论》中就已出现：“诗的作用大，/诗的骨力劲。”后世诗论各家相沿袭用，不胜枚举。他们不仅广泛沿用了“骨力劲”这一诗歌美学命题，而且对“骨”这一范畴的探索和论述均表现出相当的理论力度和深度，从而反映出古代彝族诗学最基本的诗歌美学理想：“诗文要出众，/必须有诗骨，/骨硬诗便好，/题妙出佳作。”“文章讲音美，/诗贵有硬骨；/无骨不成诗，/无音不成文。”（阿买妮语）

彝族诗学中的“骨”范畴，虽然各家所论含义不完全相同，但是又有着基本一致的美学内容，通观各家论著，我们可以梳理出以下几个方面的意义指归：

首先，“骨”是指诗歌作品的整体框架和内在结构，概称为“诗骨”。彝族诗学中，“骨”的原始含义指形成诗文整体或结构的主要部分，故主与骨两个术语有时可以互相通用或连用。布麦阿钮：“各种体例中，/都有它的主，/都有它的骨，/体制各异趣，/议论都分明。”“关键在于头，/丰赡在于体。”布阿洪指出：“诗歌要能立，/立有许多种；/有的讲骨力，/有的重结体。/谈到骨和体，/结体要紧凑，/诗骨要有连”在彝族诗论中，“立”有时也说“骨立”，实指诗歌的结构而言，若骨立不起来，必结构松散，正如布阿洪所说：“体内也有骨，/体内也有主，/主骨紧相连……/主骨在于体。/诗中的体骨，/体骨各不一。”“每一类诗歌，/都有它的主，/都在它的骨。/主骨不能离，/形体不能分。”“各种诗当中，/体形靠主骨，/主骨写得壮，/体形才显大。/主骨不饱满，/写下的诗歌，/任你体形大，/也是空虚的。”所以“诗体和诗骨，/必须要一致，/必须要相依。”其中的“体骨”、“体形”正体现了诗学论者崇尚的“骨”即是作品框架之外在感性的壮美和作品结构之内在的丰筋。

其次，是指诗歌从整体上所体现出来的一种精炼劲弩的风格特点，一般称之为“骨力”或“诗力”。佚名在《论彝族诗歌》中向诗歌作者提出：“你从哪落笔，/诗才精和绝？”既而指出落笔之处应着眼于主、体、韵、骨等方面，并强调“诗精在主骨，/诗妙在脑灵，/诗好在笔下”。实乍苦木也认为，“诗中的精品，/精品笔上出。/论诗的精处，/精在于骨肉。/骨肉血相连，/处处都有扣，/处处都有押。/段中有声韵，/偶中有韵出。/主骨体肉多，/达意如飞鹰，/下笔如星斗——/那么写下的，/写下的诗篇，/就可算精品。”布阿洪也指出：“每段诗句中，/都有它的主，/都有它的骨，/主骨各分明，/骨肉连得紧。”“对于声韵呢，/三行出两声，/两声有两韵。/两韵往下连，/连来诗骨精，/骨力就强劲。”诗学各家反复强调“骨力劲”、“骨力精”，认为有“骨力”的作品，总是苍劲凝炼、紧连分明的，能够显示出诗的内在力量及其结构势态，而内容冗繁、芜杂拖沓必然要损害“骨力”。而且阿买妮还提出写诗以“骨力”强劲生动为主，而不追求辞藻华丽和行文繁富：“骨弱美也差，/美差欠风采，/纵丽质不佳。”反对片面讲求辞采而丧失“骨力”的倾向。佚名在《论彝族诗歌》中论及“主骨诗”的写作时也指出，作者必须把握诗歌的“框架”、“范围”、“主干”等属于“骨力”范畴中的基本要素，否则“辞藻再华丽，/行文再花哨，/也是无用的。”这些看法与刘勰在《文心雕龙·风骨》中所说的“若瘠义肥辞，繁杂失统，则无骨之征也。”以及钟嵘在《诗品》中批评诗歌创作中义辞过于堆砌有着同样的识见和准的。但相较之下，与举奢哲和阿买妮同时期的汉族诗文论者对“风骨”与“辞采”的辨证关系阐述得更全面，刘勰在《文心雕龙·风骨》中就倡导的文学作品应当在“风清骨峻”的前提下，做到“辞采华茂”；钟嵘在《诗品》中也提出诗歌创作要“干之以风力，润之以丹采”，“使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。”从中我们也可以看到不同民族的诗文论者的诗歌审美理想的差异，彝族诗学各家所强调的要把“骨力”之美放到首要地位来加以充分的重视，与彝族传统诗歌去雕润而求劲骨

的美学原则是一致的。

第三，是指由“主”所派生而出的，作为诗歌篇章中段落、偶句的骨架之要素，往往与“主”并举。在主与骨的主从关系上，主作为诗的主干、主体；骨则是主所派生、发展而来的作为诗歌篇章结构中的骨架和骨节。由此，对“骨”的阐述从宏观走向了微观。

实乍苦木“每行字当中，/每段扣当中，/都有它的主，/都有它的体，/体内要有骨，/骨内要有肉，/肉内要有血。/血肉骨之间，/一旦相结合，/便构成主骨。”“偶中也有骨，/句中又有主，/主里也有骨，/骨中也有血，/血骨紧相扣。”随着对“主骨”、“骨力”认识的不断深化，诗论各家进一步从诗歌的细部构造上来探讨“骨”的内在张力，布麦阿钮就把“骨”的触角伸及到了“字句”：“体骨各有力，/上下连为主，/主骨要分明，/这样的句子，/对应又生动，/字句都有力。”他在总结自己的诗歌创作经验时说：“我所写的诗，/每句每行中，/都有它的骨，/也有它的肉。”布阿洪也认为：“谈到诗骨力，/句有句的骨，/行有行的力。”漏侯布哲则把“骨”在诗中的单位存在分割得更小，“每一句只内，/哪一字是主，/哪一句是骨，/字字要分清。”这些论述表明，不仅要从小诗全局谋篇、整体结构上究“骨”，而且还要从组段、构句、字眼等细节上炼“骨”，反映出诗学先贤们严肃而精治的诗学态度。

第四，是指诗歌本文所生发出来的艺术感染力。凡是有“骨力”的诗作，都有思想深刻而鲜明、感情强烈而浓郁的特点。诗学家们在提倡“骨力”的同时，都重视“情”和“意”，而“情”和“意”的强烈与深刻具体地反映在诗歌作品的“骨”上。

阿买妮在《彝语诗律论》中说：“大师举奢哲，/这样讲过的：/诗要有主旨，/无旨不成诗。/诗骨从旨来，/有旨才有风，/有风才有题，/有题才有肉，/有肉才有血。”即诗歌有无主旨——鲜明而深刻的思想内容，是诗歌有无“骨”或“骨力”的关键；并指出：“叙事要真实，/它才有骨力。”只有在真实的基础上去“达意”、“表情”，诗歌才会有强劲的艺术感染力。布麦阿钮在评述一首诗例时说：“语气多伤神，/题中骨力劲，/血泪斑斑在，/读来真伤心。”佚名在《论彝族诗歌》中论及“诗意深沉”秘“骨力”有着密切的联系：“骨与肉相连，/连接成一体。/这样体也美，/这样句也顺。/上下也相扣，/段中也有连，/也有人的情。/句句紧相连，/事事都分明。/段中的意蕴，/既远又很深。”如果不抓主根，不抓主骨，“诗歌怎会好？/诗意怎感人？”布阿洪也说：“要谈诗的美，/要论诗的精，/美在景物美，/精在诗骨精。/诗体和诗骨，/都是诗的主。/诗的主体内，/体内情充盈。”诗学家们均认为，诗歌要获得“骨力”，必须真实地反映社会现实生活，表现各个社会分层人们的真情实感，上至君长的德治和暴政，下至普通民众的喜怒和哀乐，都要作客观的实录真写，作品才能以真切的思想感情和强劲的“骨力”去打动接受者，也才能传世长久。所以“骨”既指思想内容的遒劲，也指感情色彩的触力。彝族诗学先贤对“骨力”的这一探解，与汉族文论家对建安文学的评价，在艺术精神上是相吻合的。钟嵘在《诗品序》中所说的“真骨凌霜，高风跨俗”，正是指建安文学之所以风骨凛然，即是因为它表现了鲜明而强烈慷慨激昂之情。他提出的“建安风力”是针对当时缺乏感染力、有似“道德论”的玄言诗而发的，强调的是诗歌的思想感染力，他在序言中所提出的作者在生活中有所感即“摇荡性情”，而“吟咏性情”，有真情实感，因而可以写出感动人的作品，“建安风力”正是指诗歌在思想和感情方面的感化力。

第五，是指声韵扣连等形式方面的和谐紧凑所形成的锤炼之力。在彝族诗学中，“骨力”的构成不仅仅只依赖于诗歌的体裁、结构、段落等“骨”要素的“立”和“结体”，还有赖于声、韵、扣、连等“血肉”要素的成功连接。阿买妮指出：“写诗韵要准，/韵要连得紧，/韵韵不能离，/句句不能分，/事情确如此，/诗骨于此生。”“写时要弄清：/骨肉紧相连，/整体不能分，/相扣相紧连，/字句扣分明。/音韵各有肉，/肉体不能分。”布麦阿钮也认为，诗句之间“如若连得好，/连可生主骨”；“三句两句连，/五句三句扣，/扣来有分寸，/主骨各分明。布阿洪也有同样的看法：“两韵往下连，/连来诗骨精，/骨力就强劲。”“有骨又有肉，/读来金玉声。”漏侯布哲也认为，“声韵紧相连”必“骨肉紧相依”，要使“诗句强而劲，/对偶必工稳”，“力和强之间，/二者常相生。”同时，他们也强调了结构之“骨”与声韵之“骨”的主从关系，阿买妮说：“写诗抓主干，/主干就是骨，/主骨抓准了，/体和韵相称”诗律中的各个要素作为艺术表现手段是为诗歌形象的整体风格服务的，或连或扣对诗歌尤其是长诗的整体结构的连贯和紧凑有着相当重要的作用，这同样取决于突出“骨力”的艺术目的。

综上所述，彝族诗学论者对“骨”这一范畴的认识和阐说是多方面的，诗歌之所以具备强劲的“骨

力”，往往并不是由某一方面的因素单独使然，而是各种要素的有机结合所产生出来的一种整合力量。布麦阿钮在《论彝诗体例》中以具体诗例论述了突出主骨的方法，既要从诗歌的“主根”、“主干”、“意蕴”等“主”的方面立“骨”；也要从诗歌分段、字句等的连、扣、押等相当于“血肉”的内涵含量及外在语言形式上来铸“骨”。进而强化了“主干显”、“骨肉丰”、“骨相连”的诗歌美学意念。布阿洪对这些要素之间的有机联系阐述得更为深刻：“诗的体制中，/定要抓主骨。/有骨才有采，/有色才有景，/有景才成体，/有体才成诗。”“有主才有骨，/有骨才有肉，/有肉才有气，/有气才有神。”他不仅揭示了“主”与“骨”的派生关系，而且指出了由“主”到“神”的层递和深化。

此外，布麦阿钮和实乍苦木还试图将“骨”的本体进行更具体的分解，他们二人都先后以“五行”学说来讲“主骨”：“主骨有五行，/五行要相通，……场景分五方，/方中有五境，/境中有五彩，/彩中有五色，/色中有五字，/字中有五扣，/扣中有五连，/连中有五紧，/紧中有五声，/声中有一主……”；“主骨象五行，/五种不能分，/处处紧相连。/且看诗骨中，/五行全不全。”“五行”即“金木水火土”，但“骨”是怎样由“五行”构成的却点到为止、语焉不详；而且布麦阿钮在论三段诗时又提出：“三段分三题，/题中有三主，/主中分三骨，/骨中分三色，/色中分三境，/境中分三界，/三界出三彩，/三彩出三风……。”这些论说似乎比较玄妙，很难准确地辨析出其中的全部含义，有待进一步的研究。但反映出他们对“骨”这一范畴的各构成要素的探讨愈加精细，就愈企望从概念的内涵和外延上加以深入和全面的界说，这与他们试图解决历代诗学中“骨”的多义或复义问题有关。

从“骨”的范畴探讨中形成的彝族诗学命题——“诗歌骨力劲”，可谓是彝族独具特色的“诗力”论说。关于“骨力劲”这一命题的基本内含，即指诗歌既具有强烈的思想感染力，艺术方面又具有刚健、遒劲的力的表现。“骨力劲”既存在于诗歌作品本文的审美价值属性之中，又存在于诗歌欣赏中接受者的审美体验的过程之中。

举奢哲首次提出“骨力劲”时的论说，主要强调的是后者，即诗歌在接受过程中所具有的审美张力和艺术感染力。“诗歌呀诗歌，/诗的作用大，/诗的骨力劲。/它能使人们，/人人都欢畅，/人人都高兴。/有时它又能，/使人心悲伤，/使人心惆怅……”。其语浅义深，与清·姚鼐在《复鲁非书》所说颇为相似：“其于人也，乎其如叹，邈乎其如有思，乎其如喜，愀乎其如悲。”

后世诗学论者则多从诗歌本文的审美价值方面来探讨“骨力劲”这一美学命题，佚名在《论彝族诗歌》中将之上升到了“诗魂”的高度：“若要诗绝妙，/定要骨力劲。/骨劲出诗魂，/有魂诗绚丽。”他的观点表现出对诗歌“骨力劲”的普遍重视。布阿洪也指出：“对于诗歌呀，/诗的骨力强，/诗的骨力劲。/诗若没有骨，/那你写的诗，/写来就不精。/谈到诗骨力，/句有句的骨，/行有行的力。/经文也一样，/骨力就是主，/骨力就是干。/每个诗作者，/写诗要抓骨。”漏侯布哲一再强调，诗人在写作时必须“注意诗的骨，/搭好诗的架，/框好诗的界。/凡诗都要有，/结构与框架。/有了结构了，/有了骨肉了，/有了诗影了，/魂和影相生，/诗乃有骨劲。/有劲即力强，/力强骨愈硬。”“力和强之间，/二者常相生。/要骨便有骨，/要力也有力，/有强也颇强。”而且写诗“必须讲声韵，/声起韵相随。/下韵接上韵，/韵转则声连。/押扣连分清，/骨力劲相生，/根主干突出，/框架宽窄适，/色彩层次明，/主骨声韵协。/这样来写诗。/体备而力强，/根深乃可传。”他在这里对“骨力劲”作了具体分析。大体来说，“诗歌骨力劲”这一美学命题，是以浑厚的思想感情和雄健有力的形象在诗人的艺术构思中达成的一种遒劲峭拔、奇崛庄严的艺术风格，相当于汉族文论中的阳刚之气。

彝族诗学家布麦阿钮就从“气”的角度，对诗力的具体势态进行了进一步的阐释，他指出“力在于骨气，/美在于精神”，把诗力之美升华到了抽象的“骨气”和“精神”的理念状态，从而使诗之“骨力”更接近于人的生命元气和精神活力。

此外，彝族诗论者还多从“精”的美学意念上来阐述诗歌“骨力劲”与诗力的关系，漏侯布哲进一步提出了“诗歌骨劲而精”诗学理想，并对此进行了较为深入的论述：“写诗重骨力，/写诗语要精，/语精诗更美。/主语中骨强，/根语中骨硬，/骨语中精盛，/根主要扎深，/语言要畅顺，/事象要显豁，/骨强赖根深。”布麦阿钮指出：“诗精诗有力，/诗力在于精！”“文深出精品，/文重笔上起”。而“精品”的构成要素有“骨力”、“主干”、“血肉”、“影形”、“体裁”等等，其中“骨力”是第一位的。“头尾连得紧，/主骨显得明，/色彩分得清，/骨肉连得紧，/句句都紧连，/看来诗就精。”最后提出“诗歌的质量，/质量在于精。”总之，彝族诗学家们对“骨”及“诗力”说的探

讨，旨在概括那种“骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声”（唐·陈子昂语）的诗美理想。

阿买妮在其《彝语诗集论》中明确提出“诗歌如人体”的论说：“诗文写作用，/当你写诗时，/就象写人体，/头面要分明，/手脚要分清，/血肉寓风采，/身体扎诗根。”如果骨肉“剔开”，“有肉没骨配，/说诗不象诗，/根就扎不起。”并举例说明：“诗歌是整体，/体内层次明。/比如写天空，/你光写日月，/天体不描画，/云星也不要，/日月就当诗，/那么这种诗，/只有骨头在，/没有血肉身，/写出的诗文，/骨力就差了。”

阿买妮的“人化诗论”对后世诗学各家的影响是十分深远的。如布麦阿钮论及举奢哲的诗歌创作时说：“他的这体诗，/写来各有骨，/主骨和血肉，/写来紧相连，/相连又相生。”“当你写诗时，/骨肉要抓主，/血肉要分清；/主骨紧相连，/连而有区分。”“主次应分清，/骨肉要连接，/连续成体后，/主骨才分明。”他一方面指出了“骨”、“肉”、“血”之间的区别和连系，同时强调了“骨”在其中的核心和主导地位。“当你写诗时，/必须要抓主，/抓事物主体，/抓主血肉根，/根本抓好了，/写出好诗歌，/诗段就有主，/诗体就有骨。”而论及三段诗时说：“彝诗分三段，/头段谈物体，/二段指物身，/三段是主骨。”佚名在《论彝族诗歌》“诗骨与诗肉，/二者不可分，/骨不能离肉，/肉不能离骨。”“有骨定有肉，/若不是这样，/有骨难成框，/那也不叫诗，/诗中骨要劲……”这些论述显然把诗歌当做一个骨肉血气俱全的活生生的人来看待，以主、骨、肉、血之间不可剥离的关系来强调诗歌作品各基本要素的有机联系与和谐整合，这样诗歌作品才会有生气和神韵。布阿洪在《彝诗例话》中的论述更为形象，他指出诗歌“如象一个人”，倘若“一他没有骨，/二他没有肉，/三他没有血，/四他没有衣，/五他不食宿，/只有样子象”，就必定只具“形态”、只有“人样”。如此作诗，“诗中就无主，/诗内就无彩，/诗情就不露，/诗味就不浓，/诗就不美了！”所以说，“骨”这一范畴的取象思维主要来自于对人自身“形”的直觉观照，通过对人自身本体去完整地驾驭审美对象，这种观照方式与汉·王弼在《老子注》中所说的“察己以知之”、“反诸其身”以“得物之情”，才能“尽理之极”的推己及物的认识方式是相同的，与其说“人化诗论”是一种比拟方法，倒毋宁说一种审美直观论。

(2) 诗魂说

“诗魂说”则取义于彝族传统的灵魂学说，与“人”也有直接关联。彝族诗学家们将灵魂观念中的“人影魂”用以比附诗歌，其“形影魂”的取义思维与人的存在本体和精神本体有关，实则也属于“人化诗论”的一种表现。

“魂”这一范畴最早见于布麦阿钮的诗论中，它虽属后起，但在彝族诗学体系中有着十分重要的位置。翻译整理者在《论彝族诗歌》的译注中对此作过释义：“诗影、诗魂近似于意象、灵感或诗意、诗味一类东西，尤为抽象空灵，属于诗之更高、更深的层次。”此解似太模糊，有必要予以进一步的斟酌。笔者认为，这一范畴直接导源于作为吟毫的诗家们之神灵观念，故对此范畴的准确释义，还得从彝民族传统的灵魂观来进行考察。

在彝民族传统哲学及原生宗教的观念体系中，“影形”结合而产生了人，而人的灵魂之“魂”与“影”本出一，“魂”与“影”在彝文中也以同一个字来表示。有所谓“世间有影子，/灵魂也出现”；“你影跟着走，/灵魂附在身”；“无影不会生，/无魂不会活”（彝经祭祖诗《裴妥梅妮》的影魂俱一说。所以在彝族诗学中，往往“影形”与“魂”并举连出，可以说彝族诗学概念中的“影”，“形”“魂”即彝族传统灵魂学说中的“人影魂”观念的直接变体，并在诗学中得以具体化表征的结果。在此我们似乎可以发现其中的所说的“形”即人体之形，“影”即人的形体的光的作用下所映射的影子，“魂”则是人绝对的精神本体。有形才有影，有影则有魂，无影则无魂，无魂则形灭；影形变化出有魂的人、魂依附影子而存在，并通过影子来反映。三者之间的关系是密不可分的一个整体，其中“魂”居主导地位。

灵魂观的滥觞和蔓延，成为古代彝族社会思想的主导形态。在万物有灵观念的影响和渗透下，泛灵论的表述方式进入了诗歌理论的领地。古代诗歌审美意识继魏晋之际以后又进入一个新的历史层次。彝族灵魂学说中的“影魂”观念，起初是依附于原生宗教的，通过与诗学理念的接触、碰撞、融合、日益融进了彝族的诗歌理论。上文所述的“神韵说”和现在论及的“诗魂说”都是在灵魂观的制导下所产生的美学命

题，体现出彝族诗学中原生宗教哲学的美学掘进。在诗学先贤(他们又是宗教祭司呗毫)这里，“人影魂”终于变成了彝族诗学的一种新的理论结构形式。所以它以探讨形与影、形与神、影与魂的关系为主，其思辨形式与宗教灵魂论的思辨有相似、相通、相合之处。但它同时也改造了原来的灵魂学说，“人影魂”说中以魂——精神本体为主，以魂为本，将魂统一到形影之上。而诗学却否定了三者之间的差别，从而将形→影→魂在一个新的基础上——诗魂——更和谐、更完美地统一起来，物象→意象→意境成为灌注着诗人之灵性的统一性存在，使诗歌以追求一种寂寥畅远、神韵无限的艺术境界为极致。唯其如此，灵魂哲学才成为彝族古代审美意识和审美理想深化发展的新参照和新契机。兹将彝族诗学中的形、影、魂概念择要分析如下：

彝族诗学论者将传统哲学中的形、影、魂观念引入诗歌理论的阐发，集中体现在唐宋以后的诗学论著中。布麦阿钮在《论彝诗体例》中率先使用了“影形”和“诗魂”的概念；而对形、影、魂之间的关系以及诗魂命题阐述得最为全面的则是漏侯布哲。

先看“形”与“影”的关系。

“形”是客观的，万物皆具其“形”，其“色”、其“彩”，具备某种“象”；当“形”进入诗人的构思，经过诗人的审美经验的淘洗和滤选，渗入诗人思想感情的化合与点染，并融进诗人的美学理想，它就成为诗歌中的“影”即意象；漏侯布哲指出：“每一种诗式，/它都能表达，/能表万物影，/能表万物形。”万物都有其形状和色彩，都呈现为物之“象”，“见色就有物”，“有象就有色，”“即有色和彩，/它便都有影，/它便都有魂。”若把握不当，诗中的色彩就会“有影没有形，/如想象中色，/如夜梦中彩。”“形”与“影”互相交融即诗人的主观情意和客观物象的高度统一，便可形成诗歌的“魂”——意境。布麦阿钮明确指出：“主干具影形，/影形成意境”；“主骨诗之体，/冷峭是诗魂，/诗冷诗有色。”虽然他没有将“影形”与“魂”直接联系起来，也没有论及影魂之间的关系，但其“影形成意境”一说，确实切中了诗歌构思过程中从意象到意境的艺术真谛；“冷峭是诗魂”则表明了他所追求的诗歌意境所具备的深沉、清澹、峭拔、悲凉的艺术余蕴。

再看“影”与“魂”的关系。

一方面“影”与“魂”是互相关联却又不尽相同的两个概念，“影”是诗人构思过程中所捕捉到的具体意象，“魂”则是诗人通过“影”的综合效应所显现出来的深邃致远的诗歌意境。“影”比较实，而“魂”比较虚，二者之间的虚实关系可以互为转化。佚名在《诗音与诗魂》中从“诗根”来论述影魂关系：“先从诗根讲，/说到诗的根，/我讲是这样：/凡诗都有根，/是诗都有主。/根就是诗根，/也就是诗影；/主就是诗魂。/诗中的影魂，/魂影成一体，/此体即诗根。/诗主这样出，/诗魂这样生，/万物从根起，/根就是诗魂。/魂可变诗主，/根可变诗主，/主么也同样，/同样变诗根。/有根又有主，/诗体从此生。”另一方面，“影是构成诗歌“魂”的基石，有“影”才有“魂”，“魂”寓于“影”中，“影”“魂”俱一，“诗魂”方生。漏侯布哲认为，“景有景的影，/灵有灵的魂，/影魂寓诗思，/影魂可化景。”客观存在的“景”，经过诗人艺术匠心的“诗思”孕化，便可构成另一种奇妙的境界，此处的“化景”讲的就是通过意象和意境的转接，将生活景象化为诗人的艺术情思，或使之成为诗人情思的一种象征时，才能构成生动的艺术意境。

如若将形、影、魂这三个概念联系起来进行考察，我们不难发现其中的艺术思考正是来自于彝族传统哲学中的灵魂学说。其表述方式也基本上是泛灵主义的表现方式，正所谓人与万物皆有灵魂，诗歌亦不例外。但在艺术思想上却是对宗教关于人影魂关系的深化和发展，从总体上来看，“形”、“影”、“魂”在某种意义上，已扬弃了灵魂学说中“形”与“影魂”的某种外在性、互异性——“魂”可以脱离人的形体而独自存在，“形”不再是“魂”所寄身的僵硬的物质外壳，而汲取了灵魂观中的“影魂”俱一性、同一性，“魂”的自身感应形式——影，成了“魂”的本身，魂即影，影即魂，影魂融为一体了。与我们今天所说的“物象”、“意象”和“意境”十分接近。所以说“魂”这一范畴显然已接近汉族文论中的“意境”，“诗魂”是指诗歌的艺术境界、意境即诗境。

关于彝族诗学中的“魂”或“诗魂”，国内学者多有研究，或认为“诗魂是诗的意象中潜藏的人生感受，是诗的根本。”（见李锐《论彝族诗文论中的美意识》，载于《彝族古代文论研究》第130页）有的认为“它不是指诗歌韵味，而是指诗歌中体现出来的一种内在精神，”“诗魂这一范畴是指偏重于诗的内在

品格的体现”。(见陈长义《彝族诗学部分范畴举隅》，同上第156页)笔者认为以上两种说法都切中了“魂”在诗歌之“意境”方面所体现出来的“意”之要义。但是作为一个完整的诗学范畴和诗学命题来考察，我们不应割裂形影魂三者的有机联系，尤其应重视“诗影寓诗魂这一命题所饱含的“诗魂说”之深层理念。如果我们应充分注意的是，之所以在“影”与“魂”的辩证关系中，诗学论者都始终贯穿以主体的艺术构思活动，诸如“立主脑”、“想象出”、“构思新”等等，如《论彝族诗歌》的作者就指出：“对于诗歌呀，/美在诗有魂，/妙在诗骨劲，/绝在诗体精。”“骨劲诗中出，/诗美笔下生。/好诗靠脑转，/精妙靠构思。/构思要新颖，/色彩要缤纷，/叙述要通畅，/骨力要强盛。”“诗魂想象出，/诗色景物生，/诗情思念来。/写人要生动，/写物要鲜明。”均是因为他们从人体之形、影、魂那既实又虚、虚实共生的存在上发现了诗歌观物取象，立象取义的运思特点，所以诗人通过运思活动——构思、想象去臻达的情景交融、虚实相生的艺术境地是诗魂说所表述的主要环节，而不是诗歌的主题或思想，也不是“人生感受”和“内在精神”的直接体现，更不是诗歌的声韵形式。漏侯布哲指出：“最要抓主根；/主根抓得准，/写来易生辉；/生辉便有影，/诗影寓诗魂。/可是诗魂呀，/魂也有主脑，/魂也有主影，/魂也有主旨；/主旨并主脑，/有主斯有魂，/诗思诗影存。”对于三段诗来说，“三段各有主，/各主各有体，/体类旨趣分。/分则要有魂，/魂出须有脑，/脑出须有彩。/有彩则有景，/有景便有界，/有界便有色，/诗文才精妙。”这些论述很显然是论诗歌意境的写造过程。所以他明确提出，“诗要立主脑，/诗要写诗魂。/诗思并诗影，/影魂旨相连，/思旨魂相生。”在诗歌立意构思中把影、魂与思、旨直接统一起来了。进而提出“写诗魂”的“十要”是：“一要分主骨，/二要分主根，/三要立主脑，/四要诗思灵，/五要分诗影，/六要审诗音，/七要讲声连，/八要宽窄分，/九要立诗架，/十要辨诗色。”所以说，雏形于布麦阿钮、完形于漏侯布哲的“诗魂”论说是针对诗歌构思而言的，阐述的是诗歌意境的创造过程。

正因为意境的重要特征之一，就是可以把那种无法用具体的语言、色彩、音声等来表达的境界，生动地展示出来，使人们在诗人所营造的艺术意境中去“神会”“象外之象”——影和“境外之境”——魂，彝族诗学家们才用了一个玄秘的“魂”来表述这其间的不可言性和微妙性：对于“诗魂”，“凡此须意会，/微妙难具言。/诗篇能如此，/堪称力作传。”(漏侯布哲语)“说到诗影么，/要用心去想，/要靠想去寻。/有影根易生，/思永诗易成。/诗根便如此……。”(《诗音与诗魂》)通过意境来表现诗人那种难以言传、只能意会的复杂心灵境界，成为彝族诗学中“诗魂说”的一个重要特征。

对于“诗魂”问题，彝族诗学各家的认识也不尽相同，大体上反映出重“言”与重“意”这两种不同的诗学主张。重“声韵”论者以“音根”为“诗根”，以声韵为诗魂，强调的是诗歌音律上的美学原则，主此论者当属《彝诗史话》的佚名作者：“诗有诗的主，/韵有韵的根。/写诗不讲韵，/诗歌无灵魂；”“诗要讲声韵，/诗中才有魂，/诗中魂为主，/万事万物生。/阿买妮写诗，/句句有灵魂。/若不是不押韵，/又是魂不生，/那么你写诗，/写诗诗不像，/谈文文不深。/凡诗的写作，/须讲韵与魂，/写来诗才好，/传下文才深。”布阿洪也认为：“诗韵和主骨，/才是诗的魂。/有了声和韵，/有了主和骨，/又有扣和连/……骨力必定硬，/诗可出佳品。”有的学者据此认为彝诗“均基于‘音’的偶、押、连、扣，故将‘诗音’称为‘诗影’与‘诗魂’”。(曾祥麟《“言·意·象”——说彝族诗论的“诗音”与“诗魂”》载《彝族古代文论研究》，贵州民族出版社)在彝族诗论中，将“诗音”举上“诗魂”之地位者，只有以上三处，但笔者经过仔细缕梳，未见有将“诗音”与“诗影”直接等同的说法或出处。(此见不知从何而出，似有必要斟酌，否则将以误讹误。)而《论彝族诗歌》的佚名作者重视的则是诗歌的思想内涵：“善恶要能辨，/美丑要能分。/这样写的诗，/诗才有灵魂，/诗才有意蕴。”但须注意的是，此四处所论的“魂”并未与“影形”联系，从上下文来看，“魂”即“灵魂”，在行文中多有以人之“灵魂”比拟诗之重要因素的意味，为的是强调其观点，与严格意义上的诗学范畴“影魂”之“魂”还是有所不同的。

总之，这种视诗歌艺术品为具有生气之人的观念，在彝族诗学史上一脉相承，颇具特色。在汉民族的古代文学理论批评中，“人化文评”的特色也为中外研究者所公认。六朝时期所出现的“风韵”、“神韵”、“风骨”、“形神”等等概念，本来都是用以评价人物的，后来在当时的社会风尚的浸染下，被广泛用于评品绘画和诗文。钱钟书先生在《管锥编》中对此所作的专论也许有助于我们来理解彝族诗学中的“人化诗论”：

诗文评所谓“神韵说”匪仅依傍绘画之品目而立文章之品目，实亦轻视诗文若活泼刺之人。盖吾人观物，有二结习：一、以无生者作有生看，二、以非人作人看。鉴画衡文，道一以贯。图画得具筋骨气韵，诗文何独不可。《抱朴子》外篇《辞义》已云：“妍而无据，证援不给，皮肤鲜泽而骨鲠回弱”；《颜氏

家训·文章》亦云：“文章当以理政为心肾，气调为筋骨，事义为皮肤，华丽为冠冕。”……李廌《济南集》卷八《答赵士舞德茂宣义论弘词书》“凡文之不可无者有四：一曰体，二曰志，三曰气，四曰韵。……文章之无体，譬之无耳目口鼻，不能成人。文章之无志，譬之虽有耳目口鼻，而不知视听臭味之所能，若土木偶人，形质皆具而无所用之。文章之无气，虽知视听臭味，而血气不充于内，手足不卫于外，若奄奄病人，支离憔悴，生意消削。文章之无韵，譬之壮夫，其躯干槁然，骨强气盛，而声色昏瞶，言动凡浊，则庸俗鄙人而已”（参见王铎《拟山园初集》第二十四册《文丹》“文有神、有魂、有魄、有窍、有脉、有筋、有腠理、有骨、有髓”；又徐枋《居易堂集》卷一《与杨明远书》斋藤谦《拙堂文话》