

言意论在明代文论视野中的展开*

邱美琼,胡建次

(南昌大学 中文系,江西 南昌 330031)

[摘要]我国古代言意论在明代文论视野中的展开,主要体现在三个维面:一是意主辞宾论;二是意在言外论;三是言意相互依存、相互消长与相互生发论。明代文论在较深广的层面上承传、展开了古典言意构合之论,为言意论在清代文论中的进一步深化与完善奠定了坚实的基础。

[关键词]明代文论;言意论;维面

[中图分类号]I206.2 [文献标识码]A [文章编号]1672-0598(2007)06-0106-05

一、意主辞宾论的展开

我国古代文论对意主辞宾论维面的阐说发轫于南朝时期。最早,范晔提出“以意为主”的论题。他认为,诗文是用来传达人的内心情志的,因此,须以表意为本,即通过具体言辞的流动来表现人内心的所感所思。唐代,杜牧对言意相互间的关系展开了具体的论说,他以军队组织系统为喻,比譬意为主帅,言为兵卫,强调作诗为文要以凸显意致为先,然后在此基础上有序地支配语言的运用。范晔、杜牧对以意为主、以辞为辅的论说,开启了意主辞宾维面的论说取向。宋代,意主辞宾论较为繁盛。刘攽论断作诗如果能以意为主,那么即使用语平易,也不失为优秀之作。张耒以诗的形式论说为文作诗之道,他比譬言与意的关系就像马与车一样,两方面是互为条件、相互依存的;但意又具有主动性,言随意而动,有主次之分。吴可通过对晚唐诗和陶渊明诗的论评,表达出了他的言意构合论。他提出诗歌创作要以意为主,以言辞为辅,如此才能使诗作富有滋味。张表臣在肯定诗作“以意为主”的同时,也强调要“练句”、“练字”,认为只有对言与意同时进行提炼润色,诗作才能真正走向工致的境地。牟巘评断唐人作诗既能以意为上,同时在意蕴表现中又能给人以无尽的韵味,将人带进丰富的美感享受中。他批评宋人作诗大多一味以意为求,极

少有能做到意韵兼善的。朱熹强调以创作主体之意来驾驭文章艺术表现的各个方面,他以简洁的话语将杜牧等人之论予以了重申。其时,陈骙论说言辞的表现有“缓”、“急”、“轻”、“重”之分,他认为其运用都要视文章表意的需要具体而定,“辞以意为至”,即是说要以为文的旨意为其最终的选择。在与宋朝对峙的金源,周昂比譬为文之意如主人,其下字用语则如使唤仆人,他批评当世不少人在诗歌创作上本末倒置,一味张扬语言表现的一面,以至于进入到反客为主的境地。赵秉文倡导“辞以达意”为准绳,推崇“因事遣辞”的创作展开取向与路径,主张依据于所表现事物的不同来各异地驱遣言辞,其论从文学创作实践的角度将意主辞宾论内涵继续往前予以了推进。上述对意主辞宾论维面的阐说,为明代文论对意主辞宾论的进一步展开提供了平台。

明代,阐说到意主辞宾论的文论家主要有李东阳、陈洪谟、谢榛等,他们进一步从创作主体论的角度拓展了意主辞宾论的理论内涵。李东阳《麓堂诗话》云:“作诗不可以意徇辞,而须以辞达意。辞能达意,可歌可咏,则可以传。王摩诘‘阳关无故人’之句,盛唐以前所未道,此辞一出,一时传诵不足,至为三叠歌之。后之咏别者,千言万语,殆不能出其意之外,必如是方可谓之达耳。”^{[1](p263)}李东阳重

* [收稿日期]2007-07-23

[基金项目]2007年度国家社会科学基金项目“中国古代文论承传研究”阶段性成果(项目编号:07cwz001)。

[作者简介]邱美琼(1966-),女,广西荔浦人,副教授,博士,研究方向:中国古典诗学。

胡建次(1968-),男,江西丰城人,教授,博士,研究方向:中国古代文论。

申了以意为主,以辞为辅,以意贯辞,而不能以意就辞的创作表现论。他对“辞达”予以新的解说,认为“辞达”实际上并不仅指传统意义上的达意即可,它更指在適切、准确之意的基础上能够“前所未道”,即富有新意、出人意料。李东阳赋予了“辞达”以更深层的含义,深化了传统“以辞达意”之论。徐师曾《文体明辨序说》记:“大明陈洪谟曰:‘文莫先于辨体,体正而后意以经之,气以贯之,辞以饰之。体者,文之干也;意者,文之帅也;气者,文之翼也;辞者,文之华也。体弗慎则文庞,意弗立则文舛,气弗昌则文萎,辞弗修则文芜。四者,文之病也。是故四病去,而文斯工矣。’”^{[1](p261-262)}陈洪谟从诗文的体制、立意、行气、用语四个方面综合展开论说。他界定,在上述四个方面中,辨别体制是诗歌创作最基础的工作,但也是最为重要的工作,只有在辩明体制的基础上,才能考察以意经营、以气贯注、以言辞润饰等方面的问题。陈洪谟和杜牧一样,也比譬意为诗文之统帅,辞乃诗文之华表,认为如果意不立,诗文就会显得散乱不堪,而言辞不作修饰,则又会使诗文芜漫不精。陈洪谟在持论意主辞宾的基础上,对言辞同样给予了较好的重视,这承扬了前人张表臣、赵秉文等人的思想,对单向度的意主辞宾论内涵进一步予以了修正与充实。之后,谢榛《四溟诗话》云:“七言绝句,盛唐诸公用韵最严,大历以下,稍有旁出者。作者当以盛唐为法。盛唐人突然而起,以韵为主,意到辞工,不假雕饰;或命意得句,以韵发端,浑成无迹,此所以为盛唐也。宋人专重转合,刻意精炼,或难于起句,借用傍韵,牵强成章,此所以为宋也。”^{[2](p1143)}谢榛对盛唐诗作甚为推崇。他论断盛唐七言绝句的最大特点是以意致为上,辞随意遣,意到辞工,不追求雕饰之美,而往往以自然的音节为单位,起承转合,极尽自如舒展,浑成无迹。与其相对,宋人作诗则刻意追求起承转合之美,精于构思求意,诗作呈现出支离破碎、扭捏牵强的特征。谢榛通过对唐宋诗创作路径与审美特征的比较,明确表达出了其对言意构合的认识,即要以意为本,以辞为宾,意主辞次,辞随意遣,在意致的自由动态流动中充分呈现出诗作的艺术魅力。其又云:“措词短长,意足而止;随意命名,人莫能易。所谓信手拈来,头头是道也。”^{[2](p1167)}谢榛又提出了“意足而止”和“随意命名”的言意关系处理论。他认为,如果能遵循这两个原则,那么,作诗为文便能“信手拈来,头头是道”,进入到自由自在的创作情境中。谢榛对言意关系的论说,在《四溟诗

话》中有很多处体现,我们在下文还要论述到。他在主张作诗以意为本的同时,又不一味偏颇,而对言辞也给予了较为充分的重视,肯定言辞对诗意表现的能动作用,肯定语言在运用过程中所体现出的艺术表现的张力性;他同时主张言与意在创作的本质意义上应该是两相自由而又相需为用的。这体现出甚为通达的言意关系构合论,表现出超拔于时人的卓见。谢榛将传统意主辞宾论内涵从具体创作实践展开的角度进一步往前予以了推进。

二、意在言外论的展开

我国古代文论的意在言外论是在言不尽意论的基础上转替、延伸、发展而来的。最早,刘勰从文章艺术表现的角度提出存在两种截然相对的创作风格,这便是“隐”与“秀”。他概括作为文章风格范畴的“隐”,其审美本质特征便是在“文外”寓含“重旨”,“以复意为工”,亦即在文章语言表象的背后蕴含深层次的思想内涵,在简约的言辞表现中寓含更为丰富的意蕴。刘勰对“隐”审美范畴的阐说,开后世意在言外论之先声。唐代,意在言外论开始成型并得到凸显。刘知几、皎然、《文苑诗格》作者等人对此都有所论说。发展到晚唐,司空图力倡“韵味”说,强调要创造出有“韵外之致”的诗味,亦即具有多向、复义、涵咏特征的诗歌意味,他极力主张在浑融冲和的意境创造中蕴含深层次的艺术意味。司空图从艺术意境的立体性表现角度阐说出了“意在言外”、“味在诗外”的理论内涵。其时,僧景淳也提出了诗歌艺术表现的极致标准,这便是“但见其言,不见其意”,即让诗歌所要表现的意旨完全消隐在语言运用的表象背后。宋代,诗论家们对诗意表现的特征普遍强调要意在言外,这几乎成为唐宋一代诗学批评的定则。此期,梅尧臣提出了“状难写之景,如在目前,含不尽之意,见于言外”的思想主张,他在司空图等人所论的基础上,将对诗歌艺术表现的论说大踏步往前予以了推进。司马光最为推崇古诗和杜甫诗,他归结其中一个重要的原因便是意在言外,给接受者留有审美想象、思考与补充的空间。龚相以参禅为喻论说诗歌创作,认为诗意是在“语可安排”中所难以表现的。因此,诗歌创作的妙处便在于要尽力突破语言的界限,以极致地逼近“意”为其艺术表现的最终追求。杨万里提出了“诗有句中无其辞,而句外有其意者”之论,对意在言外思想也予以了明确张扬。姜夔论诗力主以含蓄蕴藉为美,他提出诗歌创作就是要“句中有余味,篇中

有余意”,认为这才是诗歌创作的极致境界,也才是从言意关系角度延伸、拓展诗歌艺术表现力的有效途径。严羽则阐说出了盛唐诗歌的最大审美特征便在于兴象玲珑、情韵浓厚、意趣丰盈、韵味深远,是诗歌创作“言有尽而意无穷”的经典模式。上述阐说历程,为意在言外论在明代文论中的进一步展开打下了基础。

明代,对意在言外的论说主要体现在李东阳、胡应麟、袁中道、谢肇淛等人的言论中,他们从创作艺术表现的角度进一步将意在言外之论拓展了开来。李东阳《麓堂诗话》云:“诗有三义,赋止居一,而比兴居其二。所谓比与兴者,皆托物寓情而为之者也。盖正言直述,则易于穷尽,而难于感发。惟有所寓托,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,手舞足蹈而不自觉,此诗之所以贵情思而轻事实也。”^{[2](p1374-1375)}李东阳详细地对诗歌创作中比、兴“二义”的理论内涵和审美机巧予以了阐说。他认为,比与兴的共同点都表现为要依托于外在事物而寓含主体情性与思致,正因此,比、兴与“正言直述”的赋是远为隔离的。欣赏比与兴,贵在“自得”,所以,比、兴的运用应以“言有尽而意无穷”为其最高的准则,从而感发人心。李东阳在钟嵘所论“兴”为“文已尽而意有余”之义的基础上,将“比”也纳入到了“意在言外”的表现范围与生成路径之中,这从具体艺术表现手法的角度拓展了意在言外之论。胡应麟《诗薮》云:“乐天诗世谓浅近,以意与语合也。若语浅意深,语近意远,则最上一乘,何得以此为嫌!《明妃曲》云:‘汉使却回频寄语,黄金何日赎蛾眉?君王若问妾颜色,莫道不如宫里时。’《三百篇》、《十九首》不远过也。”^{[1](p262)}胡应麟分析白居易诗作“浅近”之因,认为其关键便在于意与语合、语尽意尽。他明确归结诗歌创作的“最上一乘”功夫是“语浅意深,语近意远”。正由此出发,胡应麟对白居易的《王昭君》(按:胡应麟错为《明妃曲》,乃误),肯定其远绍了《诗经》和《古诗十九首》的创作取向,是值得大力肯定的富于审美意味之作,其与白氏的其他“浅近”之作是截然有异的。袁中道《淡成集叙》云:“天下之文莫妙于言有尽而意无穷,……诗亦然。”其《宋元诗序》又云:“然执此遂谓宋元无诗焉,则过矣。古人论诗之妙,如水中盐味,色里胶青,言有尽而意无穷者,即唐已代不数人,人不数首。”^{[3](p716)}袁中道大力张扬“言有尽而意无穷”为诗歌创作的极致,强调诗歌意境表现就是要言尽旨远、意在言外。但作

为“性灵”诗学论者的他,持论又比一般人要通脱得多。他肯定宋元诗歌,认为能够极致地表现出“意在言外”之境的诗作毕竟只在少数,寓意着凡能抒发“性灵”之诗都是应该值得肯定的。袁中道对意在言外的推扬,体现出甚为通变和透脱的文学批评取向,是迥拔于他人的。谢肇淛《小草斋诗话》则云:“五言古须有淡然之色,苍然之音,象外之意,言外之旨。虽不尽袭汉魏语法,亦不当作齐梁以后色相。”^{[3](p776)}谢肇淛具体针对五言古诗的创作予以论析。他提出,五言古诗在“色”、“音”、“意”、“旨”等方面都有其独特的要求,它大致上应在继承汉魏乐府诗的体制、创作取向与审美意味的基础上进行创造;而不可流于齐梁诗作的面貌特征,色相尽露,片面追求声律之美。谢肇淛从诗歌历史发展上将汉魏诗与齐梁诗明确断分了开来,其论寓含这两个时期的诗作具有不同的诗歌范型的意味。

三、言意相互依存、相互消长与相互生发论的展开

我国古代文论对言意相互依存、相互消长与相互生发的论说也最早出现于南朝时期。钟嵘在《诗品》中论断赋、比、兴作为三种独特的艺术表现之法,在诗歌创作中应该“酌而用之”,同时也应“相需为用”,相互间予以有机地构合,在相互影响、彼此映衬中更好地为整体艺术表现服务,从而生发诗歌的意味。钟嵘之论已触及诗歌创作中言与意的内在相互影响、相互生发的论题。唐代,白居易对诗歌创作的内在因素及其相互间的关系予以了细致地论说,他拈出“情”、“言”、“声”、“义”作为诗歌创作的四种最核心的因素。白居易探讨到“言”与“义”(“意”)的内在联系,他将“言”与“义”(“意”)都视为了由“情”而生发的东西;同时,又比譬两者相互间如枝叶与果实的关系,虽有主次之分,但彼此影响、互为依存、不可或缺。白居易首次明确论说到了言意相互依存和相互生发的话题。宋代,陈亮进一步对文学创作中言与意的内在相互影响、相互消长的关系展开了阐说。他提出,“言”与“意”、“理”相互间是此消彼长的。“大手之文”不追求体制的奇特,不追求言辞的险怪之美,他们往往能拙中寓巧,平中寓奇;相反,不善为文者则在辞句文彩中一味着力,而忽却“意”与“理”的高妙超拔,反堕于创作之偏途。姜夔从对诗歌创作结句艺术表现效果的分析入手,详细地论说诗作结尾艺术所呈现出的四种审美情态。他认为:“词意俱尽”,如临水

送别,人不见而意亦在,亲朋之谊就体现在那流水之象中;“意尽词不尽”,如鹏鸟扶摇而上,突破有限言词的束缚,极意驰骋审美想象的空间,极致地获得诗美的体验;“词尽意不尽”,如王子猷雪夜剡溪访戴逵,乘兴而行,兴尽而返,具体形式如何在访者内心早就不是回事,所关注的完全在于兴会之意的有效导引与发抒;“词意俱不尽”,如孔子久欲见温伯雪子,然见之却不言语,“目击而道存”,无限的意致就体现在对所观照对象的静观默会之中。姜夔从理论阐说的角度将言意相互依存、相互消长与相互生发的论题有力地向前予以了推进。上述阐说线索,为明代文论对言意相互依存、相互消长与相互生发论维面的探讨作出了导引。

明代,对言意相互依存、相互消长与相互生发的论说主要体现在谢榛、顾宪成和陈子龙的言论中,尤以谢榛的论说集中而细致。谢榛在《四溟诗话》中反复阐说到言意的内在构合论题,他将诗歌创作中言意关系的探讨作为了其创作论的一个重要切入点。其《四溟诗话》云:“诗有辞前意、辞后意,唐人兼之,婉而有味,浑而无迹。宋人必先命意,涉于理路,殊无思致。及读《世说》‘文生于情,情生于文’,王武子先得之矣。”^{[2](p1149)}谢榛阐说到言辞与诗意的构合论题。他极为推崇唐人作诗浑而无迹,而不管意与辞到底何者在前、何者在后;甚为低视宋人作诗局于命意,拘限才思,对预设理念的诗歌创作模式予以了有力的批评。其又云:“诗以一句为主,落于某韵,意随字生,岂必先立意哉?杨仲弘所谓‘得句意在其中’是也。”^{[2](p1158)}谢榛对意主辞宾理论内涵的理解与一般人体现出不同。谢榛在将“意”界定为诗歌创作主导因素的同时,并不一味地执著以意为本、惟意是尚,以某种固定的意念来左右诗歌创作的展开,而是反对先在地将“意”视为作诗为文的根本。谢榛将“言”与“意”都视为了诗歌创作中两个具有本体性的质性范畴,认为言辞不仅可为表现意旨服务,有时它亦可“因字生意”,在言语的自由动态流程中催生出诗意。谢榛承扬前人杨载之论,提出了“意随字生,岂必先立意哉”的论断,这对传统意主辞宾、言随意遣之论实际上予以了破解。其又云:“作诗不必执于一个意思,或此或彼,无适不可,待语意两工乃定。《文心雕龙》曰:‘诗有恒裁,思无定位。’此可见作诗不专于一意也。”^{[2](p1179)}谢榛深谙诗歌创作之理,他对由言向意生成的多种构合的可能性作出了阐说。他明确提出了诗作意旨表现的灵活性、张力性论题,

认为诗歌创作其旨趣不是固定不变的,意义的生成是一个相对动态而又极为复杂的过程。言与意之间,在具体创作的动态流程中,很难拘执于表现某一个意旨而不变,事实情况往往不是如此,由言向意的生成,往往是依据具体的创作情境,在“语意两工”之中予以艺术化张显的。其又云:“凡立意措辞,欲其两工,殊不易得。辞有短长,意有小大,须构而坚,束而劲,勿令辞拙意妨。意来如山,巍然置之河上,则断其源流而不能就辞;辞来如松,挺然植之盘中,窘其造物而不能发意。夫辞短意多,或失之深晦;意少辞长,或失之敷演。名家无此二病。”^{[2](p1180-1181)}谢榛进一步论说到诗歌创作中“立意”与“措辞”的关系。他提出,两者往往是难以同时兼善的,这对诗歌创作而言并不打紧。关键是当“意”来时,我们应当“顺”其意而不能“断其源流”,以令其“就辞”;而当“辞”来时,我们也应当“顺”其辞而不能“窘其造物”以“发意”。这即是说,不管“意”来还是“辞”来,作为创作者,我们都要让“意”或“辞”顺畅地得到“流通”,这才不至于出现或“深晦”、或“敷演”之病。谢榛此论是紧承其“语意两工”之论而加以阐说的,它将对言意自由构合、自由创造的论说推向了一个新的标度。其又云:“有客问曰:‘夫作诗者,立意易,措辞难,然辞意相属而不离。若专乎意,或涉议论而失于宋体;工乎辞,或伤气格而流于晚唐。窃尝病之,盍以教我?’四溟子曰:‘今人作诗,忽立许大意思,束之以句则窘,辞不能达,意不能愁。譬如凿池贮青天,则所得不多;举杯收甘露,则被泽不广。此乃内出者有限,所谓‘辞前意’也。或造句弗就,勿令疲其神思,且阅书醒心,忽然有得,意随笔生,而兴不可遏,入乎神化,殊非思虑所及。或因字得句,句由韵成,出乎天然,句意双美。若接竹引泉而潺浮动之声在耳,登城望海而浩荡之色盈目。此乃外来者无穷,所谓‘辞后意’也。’”^{[2](p1219)}谢榛对“立意”与“措辞”的关系又详细的展开论说。他针对“客人”所论“立意易,措辞难”,既要避免“失于宋体”,又要避免“流于晚唐”之论,明确概括正确的做法应该是以“兴”为诗歌创作的真正生发源和创作的依据,强调意和辞都要随“兴”而生,这样才能入乎创作的“神化”之境,而切勿为辞前有意的创作理念所拘束,在意兴盎然、“意随笔生”中,诗歌创作必然进入到“句意双美”的创作境界。谢榛以形象的比喻概括“辞前意”的创作路径如“凿池贮青天”、“举杯收甘露”,令人甚觉可笑,极不自然便辟,亦见拘谨无当,其理念化的创作

取向与追求自由的创作要求、导引兴会的创作精神是背道而驰的。谢榛的这段论说,表面上看是在阐述诗歌创作到底应该是“辞在前”还是“辞在后”的问题,但实际上他提出了一个至为重要的创作原则,即强调必须据依于“兴”而自由地驱遣意与辞。他把“立意”与“措辞”两相自如、两相融合的观点又切实予以了发挥。谢榛对言意构合两相自如、两相融合的论说,吻合文学创作的实际,极显灵活与通脱,其认识深度是前超古人的。他将我国古代文论对言意自由驱遣与相互生发的论说推到了一个前所未有的高度。明代末年,顾宪成论说到言意相互协调的论题。其云:“意与词相为联属者也。意铸矣,而词之琢,将并其意而失之。如奇古之意,而发为腐烂冗杂之词,则观者但觉其腐烂冗杂,而不觉其为奇古矣。况意不甚出人,而又无佳句以达之,其为俚鄙可胜言乎?是作文不可有意无词也。然琢词不可无法。短则欲该,如欧阳公‘环滁皆山也’一句,省却许多字面,而意未尝不尽也。长则欲逸,如昌黎公‘若驷马驾轻车就熟路,而王良造父为之先后也’,字虽多而逸致动人。余推此类可见。”(唐彪《读书作文谱》记)^{[1](p270)} 顾宪成论说到文学创作言意关系的两个方面:一是强调意与词在艺术表现中要相互协调;二是倡导把握好言词运用与意致表现相互生发的关系。他明确界定意与词为“相为联属者”,“意铸”则词立,“词琢”则意生,两者是如影随形的关系。强调作文不可有意无词,反对以“腐烂冗杂之词”而表“奇古之意”,认为这确会使诗意堕于“俚鄙”之中。在对言词运用与意致表现相互生发关系的论说层面,顾宪成又道出了文学创作言词运用的具体法则,他概括为“短则欲该”,亦即在短句中大致要用字皆实,富于含括性,使整个句意

劲健饱满;“长则欲逸”,亦即在使用长句时,大致要以灵动活脱为其运字用语的指导原则,从而使整个文句形成流转之势。顾宪成从理论阐述与事例论证并融的层次进一步将言意相互协调与相互生发的论题阐说了开来。陈子龙《佩月堂诗稿序》又云:“若夫后世之诗,大都出于学士家,宜其易于兼长而不逮古者何也?贵意者率直而抒写则近于鄙朴;工词者龟勉而雕绘则苦于繁褥。盖词非意则无所动荡而盼倩不生;意非词则无所附丽而姿制不立。此如形神既离,则一为游气,一为腐材,均不可用。……故二者不可偏至也。”^{[1](p262)} 陈子龙论断明代不少诗人在出身上大多为学者,故作诗虽然容易转益多师,但其诗作仍然难以追步古人的原因是:以意为贵者,在语言运用上表现为朴陋;而工于辞饰者又流于雕饰过度。他认为,词与意作为诗作艺术表现的两端,它们之间是相辅相成的关系。如果言辞表现不能意蕴丰沛,那么,诗作就难以给人以摇曳动态之美;相反,如果意蕴显现不依凭于丰富的言辞,那么,其意致也就无所依凭,诗歌的整体姿态也难以构建出来。陈子龙把“言”与“意”的关系类比为“形”与“神”,认为诗歌创作既应避免虚空无凭,又应避免毫无灵性与神采。陈子龙之论,进一步道出了言与意相互依存、相互消长、不可偏至的关系。

[参考文献]

- [1]胡经之. 中国古典文艺学丛编(三)[C]. 北京:北京大学出版社,2001.
[2]丁福保辑. 历代诗话续编[M]. 北京:中华书局,1983.
[3]陈伯海. 历代唐诗论评选[M]. 保定:河北大学出版社,2002.

(责任编辑:杨 睿)

On the expansion of criticism on relationship between words and meanings in literatures of Ming Dynasty

QIU mei—qiong, HU Jian—ci

(Department of Chinese Language and Literature, Nanchang University, Jiangxi Nanchang 330031, China)

Abstract: The expansion of the criticism on relationship between words and meanings in literature of Ming Dynasty is mainly embodied in three aspects such as that the meaning is the master and the word is the guest when talking about an idea, that an idea of real meaning is implied and that the words and the meanings are dependent on each other and have effect on growth and decline. The literary criticism in the Ming Dynasty has been carried on deeply and expanded classical-criticism of the relationship between words and meanings to lay the foundation for further deepening and perfecting the criticism on the relationship between words and meanings in Qing Dynasty.

Keywords: criticism on literature in Ming Dynasty; criticism on relationship between words and meanings; aspect