

中国文言小说诗化特征史叙论

侯桂运◎著



中国社会科学出版社

中国文言小说诗化特征史叙论

侯桂运◎著



中国社会科学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国文言小说诗化特征史叙论/侯桂运著. —北京: 中国社会科学出版社, 2015. 12

ISBN 978 - 7 - 5161 - 6898 - 1

I. ①中… II. ①侯… III. ①古典小说—文言小说—小说研究—中国 IV. ①I207.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 220525 号

---

出版人 赵剑英  
责任编辑 陈肖静  
责任校对 张依婧  
责任印制 戴 宽

---

出 版 中国社会科学出版社  
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号  
邮 编 100720  
网 址 <http://www.csspw.cn>  
发 行 部 010 - 84083685  
门 市 部 010 - 84029450  
经 销 新华书店及其他书店

---

印 刷 北京君升印刷有限公司  
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂  
版 次 2015 年 12 月第 1 版  
印 次 2015 年 12 月第 1 次印刷

---

开 本 710×1000 1/16  
印 张 20  
插 页 2  
字 数 309 千字  
定 价 78.00 元

---

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换

电话: 010 - 84083683

版权所有 侵权必究

# 引 子

闻一多在《文学的历史动向》中说：

诗似乎也没有在第二个国度里，像它在这里发挥过的那样大的社会功能。在我们这里，一出世，它就是宗教，是政治，是教育，是社交，它是全面的生活。维系封建精神的是礼乐，阐发礼乐意义的是诗，所以诗支持了那整个封建时代的文化。<sup>①</sup>

蔡镇楚在《唐诗文化学》中也说：

中国是诗的国度，中国文化就是诗文化。诗，就是一切，就是社会生活方式，就是文人生活，诗渗透到了中国人社会生活与家庭生活的每一个角落。<sup>②</sup>

确实，诗歌对中国文化有着巨大的影响——它的影响程度，深到烙在了中国古人的灵魂之中，广到体现在了中国文化的所有方面。小说作为中国文化的重要组成部分，也不可避免地受到了诗歌的影响。小说与诗歌同为语言艺术，在中国小说特别是文言小说中，我们常常看到诗歌的质素，感受到诗歌的魅力。这种文言小说的诗化特征，前人早已有所注意。例如，浦

---

① 王运熙：《中国文论选·现代卷》（下），江苏文艺出版社1996年版，第46页。

② 蔡镇楚：《唐诗文化学》，海南出版社2001年版，第10页。

江清就指出“唐人传奇是高度的诗的创造”<sup>①</sup>，李剑国认为沈亚之的小说是“情绪小说、诗化小说、抒情小说或曰意境小说”<sup>②</sup>，周先慎也说“中国古典小说，尤其是文言小说，有创造意境的传统”<sup>③</sup>，林辰则认为小说诗词是“中国古代小说独有的传统的民族形式”<sup>④</sup>。但我们对文言小说诗化特征的研究还是不够系统，不够深入。对文言小说诗化特征研究的不足，已经影响了现在的文学研究。例如，在现代小说研究中，诗化特征研究是热门，但很多研究者忽略了中国古代小说对现代小说诗化特征的影响，而把外国小说当作了现代小说诗化特征的渊源。因而系统地梳理出文言小说的历史流变，不仅能够更好地欣赏、理解、研究文言小说，能够深切地体现出诗歌对中国文化的深刻影响，而且有益于当前的其他学术研究。

---

① 浦江清：《无涯集》，百花文艺出版社 2005 年版，第 104 页。

② 李剑国：《唐五代志怪传奇序录》，南开大学出版社 1993 年版，第 92 页。

③ 周先慎：《论〈聊斋志异〉的意境创造》，《蒲松龄研究》1995 年第 21 期。

④ 林辰：《古代小说概论》，春风文艺出版社 2006 年版，第 290 页。

# 目 录

引子 .....	(1)
<b>第一章 文言小说诗化特征探源 .....</b>	<b>(1)</b>
第一节 《诗经》和《楚辞》:中国抒情传统的确立 .....	(1)
第二节 先秦诸子散文的小说特征和诗化特征 .....	(30)
第三节 早期史传文学:中国诗化叙事传统的确立 .....	(56)
<b>第二章 唐前文言小说的诗化特征 .....</b>	<b>(74)</b>
第一节 唐前历史小说的诗化特征 .....	(74)
第二节 唐前赋体小说和《琴操》的诗化特征 .....	(95)
第三节 唐前志怪小说的诗化特征 .....	(106)
第四节 唐前志人小说的诗化特征 .....	(118)
<b>第三章 唐代文言小说的诗化特征 .....</b>	<b>(141)</b>
第一节 《游仙窟》 .....	(141)
第二节 唐代爱情小说 .....	(160)
第三节 唐代志怪小说 .....	(176)
第四节 沈亚之小说 .....	(192)
第五节 裴铏《传奇》 .....	(200)
第六节 诗话小说 .....	(209)

<b>第四章 宋元文言小说的诗化特征</b> .....	(219)
第一节 文言小说作品对诗歌题材的偏重 .....	(220)
第二节 文言小说的七言标题 .....	(230)
第三节 文言小说中的诗性语言 .....	(237)
第四节 元人小说《春梦录》 .....	(247)
<b>第五章 明清文言小说的诗化特征</b> .....	(256)
第一节 《娇红记》《剪灯》二话及诗文小说 .....	(256)
第二节 志怪小说《聊斋志异》 .....	(274)
第三节 《浮生六记》等忆语体小说 .....	(286)
第四节 《燕山外史》《玉梨魂》等骈体小说 .....	(292)
<b>致谢(代后记)</b> .....	(310)

# 第一章 文言小说诗化特征探源

“牵一发而动全身”，这里的“发”如果是指中国的先秦典籍，这里的“身”如果是指中国文化，那么这论断是能够成立的。这些中国早期的典籍作为中国文化的元典和基石，它们奠定下了整个中国文化的基调。具体来说，它们不仅承载着中国小说诗化特征的涓涓源泉，而且决定了中国小说诗化特征的基本面貌。

## 第一节 《诗经》和《楚辞》：中国抒情传统的确立

《诗经》是中国最早的诗歌总集，是中国诗歌的源头，而《楚辞》中收录了伟大诗人屈原的作品，它们对中国文学的影响是十分巨大的，中国文言小说的诗化特征也受到了中国抒情诗的影响从而具有了诗歌的特点。那么中国诗歌的特点是怎样的呢？这种特点又是怎样形成的呢？追根溯源，中国诗歌的抒情方法、抒情精神基本上是由《诗经》《楚辞》确定下来的，而《诗经》《楚辞》的叙事性特征也为后世小说情节、人物、环境的诗化描写提供了一些成功的模板。

### 一 中国式的抒情方法：“赋、比、兴”和象征

文言小说的诗化特征之所以能够形成，要归因于那些独具中国特色的抒情方法。而最有中国特色的抒情方法，就是在《诗经》中被广泛运用的“赋、比、兴”以及在《楚辞》中被充分运用的象征。

“赋、比、兴”作为《诗经》的表现手法，挟《诗经》之威，对后世



文学产生了深远影响。早在《周礼》与《毛诗序》中，“赋、比、兴”和“风、雅、颂”就并列出现，统称为“六诗”或“六义”。唐代孔颖达说“赋、比、兴是《诗》之所用，风、雅、颂是《诗》之成形。用彼三事，成此三事”<sup>①</sup>，明确指出了“赋、比、兴”是《诗经》的表现手法。第一个给“赋、比、兴”下定义的是朱熹，他的定义是：

赋者，敷也，敷陈其事而直言之者也。<sup>②</sup>

比者，以彼物比此物也。<sup>③</sup>

兴者，先言他物以引起所咏之词也。<sup>④</sup>

朱熹的定义虽然被后世广泛认可，但是在具体解释上仍然存在争议。例如，对于“赋、比、兴”中最常见的“比”，朱熹说“比者以彼物比此物也”，于是很多学者认为“比”就是比喻、比拟，可是对于《卫风·硕人》中的“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴”这一在今人看来最为典型的比喻，朱熹却注曰“赋也”，也就是在朱熹看来它不是“比”。可见我们对“赋、比、兴”的理解与朱熹已有差异。而朱熹的“赋、比、兴”定义是否符合《毛诗》《周礼》的原意就更不得而知了。现在的学者们对于“赋、比、兴”是否都是抒情手法也存在争议，例如有人就把“比”和“兴”作为抒情的手法，把“赋”作为叙事的手法，然后以朱熹所界定的“比”“兴”和“赋”的比例的不同，来论证其中抒情成分和叙事成分的不同。<sup>⑤</sup>

叶嘉莹先生参照东西方的文学理论，对“赋、比、兴”进行了深入研究，认为三者都是抒情方法。她在《中国古典诗歌中形象与情意之关系例说——从形象与情意之关系看“赋、比、兴”说》一文中，对“赋”“比”

①（清）阮元校刻：《十三经注疏》（上），中华书局1980年版，第271页。

②（宋）朱熹：《诗集传》，中华书局1958年版，第3页。

③ 同上书，第4页。

④ 同上书，第1页。

⑤ 徐定懿：《荷马史诗与〈诗经〉叙事诗之比较》，重庆师范大学硕士论文，2008年，第6页。

“兴”进行了明确限定：

“六经”或“六义”中之所谓“赋”“比”“兴”，其所代表的是诗歌创作时感发作用之由来与性质的基本区分，这种区分本来至为原始，至为简单，要而言之，则中国诗歌原是以抒写情志为主的，情志之感动，由来有二，一者由于自然界之感发，一者由于人事界之感发。至于表现此种感发之方式则有三，一为直接抒写（即物在心），二为借物为喻（心在物先），三为因物起兴（物在心先），三者皆重形象之表达，皆以形象触引读者之感发，惟第一种多用人事界之事象，第三种多用自然界之物象，第二种则既可为人事界之事象，亦可为自然界之物象，更可能为假想之喻象。我想这很可能是中国古代对诗歌中感发作用及性质的一种最早的认识。<sup>①</sup>

叶嘉莹认为“直接抒写（即物在心）”即“赋”，“借物为喻（心在物先）”即比，“因物起兴（物在心先）”即“兴”，而且这里的“物”不仅包括一般学者所谓的自然界之物象，还包括人事界之事象以及假想之喻象。叶嘉莹这一论点的得出参照了东西方各种文学理论，也充分考虑到了文学的客观情况，确实是“表明了诗歌中情意与形象之间互相引发、互相结合的几种最基本的关系和作用”<sup>②</sup>。这一论述不仅使得“赋、比、兴”三者概念上的地位相当，而且使得三者分开来看区别明显，合起来看又能够圆融一体；相比来说，其他学说就未免有厚此薄彼或者割裂了三者之间的关系之弊。因而叶朗在《中国美学史大纲》中对叶嘉莹的学说颇为赞赏。<sup>③</sup>本书也认同叶嘉莹的学说，把“赋、比、兴”作为三种抒情手法来展开下文的论述。

因为朱熹《诗集传》中认为“赋者，敷也，敷陈其事而直言之者也”，有人就认为“赋”是指直接的叙事，是不借助形象的。叶先生对这种观点

① 叶嘉莹：《迦陵论诗丛稿》，中华书局2007年版，第341—342页。

② 同上书，第324—325页。

③ 叶朗：《中国小说美学》，北京大学出版社1982年版，第85—90页。

进行了批评，她认为“一般人之所以认为只有‘比’和‘兴’才是形象的表达，主要是因为在一般人的观念中，常误以为只有目所能见的具体的外物，才是所谓‘形象’，这种看法其实是非常狭隘的”，“事实上所谓‘形象’之含义，则是相当广泛的，无论其为真、为幻，无论其为古、为今，也无论其为视觉、为听觉、或为任何感官之所能感受者，总之，凡是可以使人在感觉中产生一种真切鲜明之感受者，便都可视之为一种‘形象’之表达”，<sup>①</sup>因而“赋”也是借助形象以直接抒情的方法。例如《郑风·将仲子》，开篇写道，“将仲子兮，无逾我里，无折我树杞”，完全是直呼其名，直接告诫；接着是“岂敢爱之，畏我父母”，是对前面告诫的解释；然后以“仲可怀也”表达了自己的爱意，可是马上就是“父母之言，亦可畏也”的退缩。这一章就事写事，不假外物，纯然“赋”法，但男子的热情急切，女子虽然爱恋却有所顾虑的情态都跃然纸上。再如著名的抒情诗《王风·黍离》，开篇就写故都苍凉之景——“彼黍离离，彼稷之苗”，然后直接表达自己的悲伤——“行迈靡靡，中心摇摇。知我者谓我心忧，不知我者谓我何求”，直抒胸臆，感人至深，“黍离”也成为后世亡国之痛的代名词。由此可见，“赋”法不仅是抒情方法，而且是一种基本的常用的抒情方法。

对于“比”，朱熹认为“以彼物比此物也”，叶嘉莹认为“比”为借物为喻，其特征为“心在物先”。她认为西方文论中所谓的“明喻”“隐喻”“转喻”“象征”“拟人”“举隅”“寄托”“外应物象”等，“就感发之性质而言，它们却实在都是属于先有了情意，然后才选用其中的一些技巧或模式来完成形象之表达的”，它们都“仅是属于‘比’的范畴，而未曾及于‘赋’和‘兴’的范畴”。<sup>②</sup>可见“比”这一手法是东西方在进行形象表达时最普遍使用的手法，而它在《诗经》中也应用广泛。例如，《硕鼠》以“硕鼠硕鼠，无食我黍”开篇，但从下文的“三岁贯女，莫我肯顾。逝将去女，适彼乐土”来看，这里的“硕鼠”显然不是一只真的大老鼠，它只是用来比喻贪得无厌的剥削者；《豳风·鸛鸣》以“鸛鸣鸛鸣”开头，但

① 叶嘉莹：《迦陵论诗丛稿》，中华书局2007年版，第335—336页。

② 同上书，第348—349页。

从后面的“既取我子，无毁我室”中可见，这是一首动物寓言诗，这里夺走“我子”的“鸱鸒”，是恶势力的象征，它是作者先在心中预设好的比喻对象，然后发而为文，因而这里的形象与情意的关系是“由心及物”，是“比”。

关于“兴”，朱熹认为“先言他物以引起所咏之词也”，叶嘉莹认为其实《诗经》中有不少“先言他物以引起所咏之词”的诗是“比”而非“兴”（如《硕鼠》），因为“兴”的主要特征是“因物起兴”，必须是“物在心先”，也就是要“‘物’的触引在先，而‘心’的情意之感发在后”，<sup>①</sup>这恰与“比”的“心在物先”相反。例如《诗经》第一篇《关雎》就是“兴”的例子：诗歌开篇就是“关关雎鸠，在河之洲”，作者是先看到了河边的鸟，然后引发了他对淑女的思念——“窈窕淑女，君子好逑”，这是“由物及心”，是“兴”；再如《周南·桃夭》，开篇是“桃之夭夭，灼灼其华”，这是物，后面马上转到了对刚出嫁的女孩子的赞美——“之子于归，宜其室家”，这也是“兴”。

叶嘉莹也指出“六诗”中的“赋、比、兴”并非泛指一篇作品之中任何一句或任何一部分的表达方法，而是特别重在一首诗歌开端之处的表达方法<sup>②</sup>，但在后世诗论中，往往把赋、比、兴当作一篇作品中任何一句或任何一部分的表达方法，如认为赋是一种直接铺写方法，比则是比喻、隐喻、拟人等方法，兴则成为感兴、寄托，经常把“比兴”并用，如刘勰在《文心雕龙》中就专设“比兴”篇，指出比、兴虽然有异，其关系则是“比显而兴隐”，本质上是相同的。钟嵘在《诗品序》中也比兴并用：“若专用比兴，患在意深。”到了唐代，陈子昂说“齐梁间诗，彩丽竞繁，而兴寄都绝”，这里的“兴”成了“兴寄”，也就是要寄托政治思想。而寄托又往往通过比喻来实现，所以往往“比兴”连用，而且经常和“风雅”联系在一起，如白居易就说“风雅比兴外，未尝著空文”。“赋、比、兴”在后世的含义虽然有所变化，但跟“比兴”的本义还是有密切联系的。

① 叶嘉莹：《迦陵论诗丛稿》，中华书局2007年版，第325页。

② 同上书，第339页。

李健在《比兴思维研究：对中国古代一种艺术思维方式的美学考察》中考察了比兴研究的历史后，不仅得出了“在两千多年的发展中，比兴已经成为内涵极其丰富的艺术思维方式，在中国古典文学的创作中起着巨大的、不可替代的作用”，而且提出了“比兴思维”的概念：

比兴作为一种艺术思维方式，我们可以称之为比兴思维。它是一种受某一（类）事物的启发或借助于某一（类）事物，综合运用联想、想像、象征、隐喻等手法，表现另一（类）事物的美的形象、展示其美的内涵的艺术思维方式。<sup>①</sup>

李健提出“比兴思维”这一概念很有见地。实际上，“比兴”在中国文化中的大量运用，深刻影响了中国人的思维模式，使得中国人思维方式与西方有了很大的不同。从上面“比兴思维”的定义可以看出，“比兴思维”实际上就是一种诗性思维：这里所用的“联想、想像、象征、隐喻”等手法就是诗歌中最常用的手法，用一事物来表现另一事物，也就是借用其他形象来表现作者的真实情意，这也就是叶嘉莹所说的“比兴”的共同点。

而比兴思维既然成为一种民族的思维模式，它就在中国人的各种生活中普遍存在着，使得哲学上的禅宗在中国大行其道，中国的诗论、文论中所用的方法多是比喻、象征等诗性手法。中国美学史上独有的意象、意境这两个概念的提出，也与比兴思维大有关系。

“意象”是“意”和“象”的结合，是带有“意”的“象”，也就是王弼所说的“立象以尽意”中那个用来“尽意”而“立”的“象”。选择合适的“象”来表达“意”，也就是选择合适的形象来表达情意的过程，是一个“窥意象而运斤”<sup>②</sup>的过程，是一个“联想、想像、象征、隐喻的过程，也就是比兴思维艺术加工的过程”。<sup>③</sup>

① 李健：《比兴思维研究：对中国古代一种艺术思维方式的美学考察》，安徽教育出版社2003年版，第37页。着重号为原文所有。

② 见《文心雕龙·神思》。

③ 李健：《比兴思维研究：对中国古代一种艺术思维方式的美学考察》，安徽教育出版社2003年版，第244页。

意境也是中国美学体系中一个重要范畴，而“比兴思维作为一种创造性的艺术思维方式是创造意境的重要手段，在情景交融、虚实相生、咀嚼不尽的境界创设中都扮演着极其重要的角色。比兴思维能够完美地弥缝情与景、虚与实之间的关系，最大限度地展示其固有的诗性品格”<sup>①</sup>。

“赋、比、兴”是“诗学之正源，法度之准则”，<sup>②</sup>“赋、比、兴”相结合的抒情手法是我国诗歌独有的民族文化传统。比兴的运用，意象、意境的创造，形成了我国古代诗歌含蓄、蕴藉、韵味无穷的特点。

“赋、比、兴”是《诗经》的主要创作手法，象征则是《离骚》的主要创作手法。

象征手法古已有之，但象征手法大量、自觉、系统地应用于文学创作中，是从《离骚》开始的。《离骚》虽然综合运用了多种艺术手法，但以象征手法最为重要。早在汉代，王逸就在《楚辞章句·离骚序》中指出了《离骚》的象征手法：“《离骚》之文，依《诗》取兴，引类譬喻，故善鸟香草，以配忠贞；恶禽臭物，以比谗佞；灵修美人，以媲于君；宓妃佚女，以譬贤臣；虬龙鸾凤，以托君子；飘风云霓，以为小人。”章培恒、骆玉明《中国文学史新著》中指出《离骚》“主要采用象征手法。……只有采用象征的手法，才能把实际生活中的相当复杂的过程寓多于一地加以表现，从而把感情突出与强化；也才能创造出种种在实际生活中根本难以存在的过程，用以寄托其感情并使之深刻而鲜明”<sup>③</sup>。殷光熹在《〈离骚〉中的象征手法和象征系统》中把《离骚》的象征归纳为三大系统——自然类（植物、动物）象征系统、人物类象征系统、器物符号类象征系统，而这三大系统组成了一个完整的象征体系。<sup>④</sup>

《诗经》所确定的“赋、比、兴”抒情传统和《楚辞》所确定的象征抒情传统被后世的诗歌所继承，也是文言小说中用来抒情的重要手法。可

① 李健：《比兴思维研究：对中国古代一种艺术思维方式的美学考察》，安徽教育出版社2003年版，第232页。

② 同上书，第727页。

③ 章培恒、骆玉明：《中国文学史新著》，复旦大学出版社2007年版，第117页。

④ 殷光熹：《〈离骚〉中的象征手法和象征系统》，《云南大学学报》（社会科学版）2005年第5期。

以说，没有《诗经》的“赋、比、兴”和《离骚》的象征，就没有中国特色的抒情化的特征。

## 二 中国式的抒情精神：“诗言志”与“发愤以抒情”

小说是用以客观叙事的文学形式，与它相对的是诗歌，诗歌是用来主观抒情言志的。但中国古代的小说作者们很少仅仅把小说当作一种客观叙事的工具，他们的主观意志、情感经常在小说的开头、结尾、中间明目张胆地不断涌现出来，从而把叙事的小说当作了发表议论、抒发感情甚至进行教化的载体。这样一种特点，是由“诗言志”和“诗缘情”的文学传统所决定的。

“诗言志”的观点在《尚书·尧典》中就已提出，但它能够对后世文学评论和文学创作产生巨大影响，主要还是因为《诗经》的存在：《诗经》的具体诗篇中已有表达“诗言志”的诗句，而《诗大序》对“诗言志”的强调以及小序中对这一原则的贯彻，使得“诗言志”随着《诗三百》的经化而对中国文学、中国文化产生了深远影响，于是“诗言志”就“不仅是中国传统诗学之渊薮，也是中国传统之主潮”<sup>①</sup>了。

“诗言志”中的“志”是指人们的思想感情，应是意和情的结合。《诗大序》中的具体论述如下：

诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。

单纯从这段引文来看，这里的“在心为志，发言为诗”与“情动于中，而形于言”同时出现，可见这里的“志”至少是包含着“情”的，而且“嗟叹”“永歌”“手之舞之”“足之蹈之”也都是在抒发感情，而不是在讲道理。

<sup>①</sup> 洪树华：《近百年来“诗言志”阐释的回顾与展望》，《社会科学辑刊》2002年第5期。

《诗大序》还用了更多的文字来论述诗的社会作用。诗的作用是“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”，而《诗经》的风、雅、颂也都是用来进行社会教化的：“上以风化下，下以风刺上”，这是风；而雅是用来“言王政之所由废兴也”，颂是“美盛德之形容，以其成功告于神明者也”。虽然诗的社会作用与诗歌要表现的性情并不矛盾，不过情要有所节制，也就是要做到“发乎情，止乎礼义”。这种思想与《礼记·经解》中的“温柔敦厚，诗教也”是一致的。

毛亨在具体解诗时，也努力阐述诗歌“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”的社会功用。例如《关雎》在今天被认为是爱情诗，诗中的“窈窕淑女，君子好逑”就是明证，但毛氏却说：“《关雎》，后妃之德也。风之始也。所以风天下而正夫妇也。”其他如“《葛覃》，后妃之本也”“《卷耳》，后妃之志也”“《樛木》，后妃逮下也”等，都是把具体的诗歌内容跟“后妃”联系起来，使得诗歌具有了教化功能。

值得注意的是，诗歌表达感情的功能和美刺功能并不仅仅体现在毛氏对《诗经》的解释之中，在《诗经》中，也有一些具体的诗句在表明这样的观点。例如“君子作歌，维以告哀”（《小雅·四月》）、“心之忧矣，我歌且谣”（《魏风·园有桃》），都是诗人说他们在用诗歌来表达自己的哀伤；“夫也不良，歌以讯之”（《陈风·墓门》）、“王欲玉女，是以大谏”（《大雅·民劳》），是诗人有意用诗歌来进行讽谏；“吉甫作诵，穆如清风。仲山甫永怀，以慰其心”（《大雅·烝民》），这里是用诗来进行颂美。

诗歌的抒情性虽然在《诗大序》中有明确论述，但由于《诗大序》对诗歌的政治、社会功用的过分强调，以及诗小序解诗时着力挖掘诗歌的美刺功能，使得后世的“诗言志”说也偏向了诗歌的社会功用，而弱化了它的抒情特征。但诗歌作为一种抒情性文体，它的抒情性特征是不可能被弱化和忽略的，于是“诗缘情”就应运而生了。

尽管陆机早在《文赋》中就提出“诗缘情而绮靡”这一命题，但开辟了“由‘情’的激化而导致逐渐偏离‘言志’传统的道路”的是楚骚。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 陈伯海：《中国诗学之现代观》，上海古籍出版社2006年版，第51页。



屈原在《惜诵》中明确说“发愤以抒情”，而他实际上也是这样做的，与《诗经》相比，屈原作品的抒情性也确实更强烈。《诗经》的抒情特点，基本上就像孔子评价《关雎》所言，是“乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》）的，也就是有所节制的；但屈原则不然，他的感情炽烈，一泄无余：“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔”，他执着于自己的追求，死而不悔；“宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也”，他宁肯流亡，也不愿同流合污；“虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩”，即使被肢解而死，他也不改变自己清白正直的操守。屈原这种“发愤以抒情”的精神显然不同于“温柔敦厚”的诗教精神，而这一精神在个性觉醒的魏晋时期，就被陆机概括成“诗缘情而绮靡”了。

“缘情说”注重情感的表达，这一学说能够抓住诗歌这一文体的抒情特点，也能够体现文学的主体性，因而颇受当代学者的偏爱；但抒发感情的诗人个体毕竟生活于社会之中，个人情感的体验和抒发不能不受到社会的影响。“缘情说”抒发个人感情，偏重于感性；“言志说”注重社会功用，偏重于理性；但每个人都是感性与理性的结合体，所以诗歌还是应该以“抒情言志”作为基本功能。但由于中国传统文化的特色是重视群体轻视个体，重视理性而轻视感情，这就导致了“言志说”的过度泛滥，有时使得诗歌失去了文学性，而成为教化的工具。

诗歌如此，其他的文学体裁也是如此。《金瓶梅》是古代有名的淫秽小说，但作者在第一回中竟然先论述了一番“财色”皆空的道理，而欣欣子在《金瓶梅》的序中，则直接说《金瓶梅》是“明人伦，戒淫奔，分淑慝，化善恶”之作；《红楼梦》第一回中，空空道人批评书中没有“大贤大忠理朝廷治风俗的善政”，但后来觉得书中“及至君仁臣良父慈子孝，凡伦常所关之处，皆是称功颂德”，才把这书从头至尾抄录回来。白话小说如此，文言小说也不例外。高珩为《聊斋志异》作序，辩解说“《诺皋》《夷坚》，亦可与六经同功”，唐梦赉的序中直接说《聊斋志异》“书中论断大义，皆本于赏善罚淫与安义命之旨”，而蒲松龄也确实不负二公所言，不仅在小说行文中颇多说教之语，而且在小说结束后常来个“异史氏曰”，自己直接跳出来发表见解，可见“诗言志”观念对他的巨大影响。郑开禧