

中国古典诗论

探源

刘浏 著



知识产权出版社

全国百佳图书出版单位

# 中国古典诗论探源

刘 浏 著



知识产权出版社

全国百佳图书出版单位

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国古典诗论探源/刘浏著. —北京: 知识产权出版社, 2015. 9

ISBN 978 - 7 - 5130 - 3647 - 4

I. ①中… II. ①刘… III. 古典诗歌—诗歌研究—中国 IV. ①I207. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 155935 号

## 内容提要

从诗学的源头出发, 探寻关于诗的观念、诗歌体类的源流变迁, 似乎是建构中国古典诗学体系的一个切入点。什么是中国的诗, 中国人为什么这么写诗, 传统诗论中若干耳熟能详的术语究作何指, 等等, 不断启发着笔者的思考和探寻。本书就是这些思考和探寻的一个初步成果, 对古诗爱好者、研究者具有理论参考价值。

责任编辑: 国晓健

责任校对: 孙婷婷

封面设计: 周云飞

责任出版: 刘译文

## 中国古典诗论探源

刘 浏 著

出版发行: 知识产权出版社有限责任公司

网 址: <http://www.ipph.cn>

社 址: 北京市海淀区马甸南村1号(邮编: 100088) 天猫旗舰店: <http://zscqcb.tmall.com>

责编电话: 010-82000860 转 8385

责编邮箱: [guoxiaojian@cnipr.com](mailto:guoxiaojian@cnipr.com)

发行电话: 010-82000860 转 8101/8102

发行传真: 010-82000893/82005070/82000270

印 刷: 北京中献拓方科技发展有限公司

经 销: 各大网上书店、新华书店及相关专业书店

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 14

版 次: 2015年9月第1版

印 次: 2015年9月第1次印刷

字 数: 229千字

定 价: 42.00元

ISBN 978-7-5130-3647-4

出版权专有 侵权必究

如有印装质量问题, 本社负责调换。

## 自序

中国古典诗学对诗歌艺术的把握，不重细密的分析，而重总体的品鉴。其理解的方式是直觉的、印象的、感悟的。这或许是由于中国传统的美感境界一开始就超脱了分析性、演绎性的缘故，又或许是源于中国诗生长于一个抒情诗传统而非史诗或叙事诗传统的文化生态。从先秦诸子开始，就将“知者不言，言者不知”（老子《道德经》第五十六章）和“道未始有封（分辨），言未始有常（恒定）”（庄子《南华经·齐物论》）奉为美学之圭臬。至唐以后，司空图提出“不着一字，尽得风流”，严羽主张“不涉理路，不落言筌”，等等。这样一脉相承下来，就形成了中国古典诗学特有的一种只求心灵的启迪而无意于逻辑的实证，只重直观的感受而不注重建构严密的理论体系的特色。

如果将西方以“陈述——例证——结论”为主干的批评方式作为准则来对照中国古典诗学，那么我们的传统批评泰半未成规格。但反过来看，传统的批评方法自有其成因和长处于斯。艺术不同于逻辑，艺术分析不能达到也不必追求逻辑分析的缜密和精确。审美价值应建立在审美感受的基础上，审美感受则取决于审美主体对美的悟性和感悟的过程。因此，中国古典诗学的创建者首先是作为诗歌的审美者（不设标准）而非审判者（设定标准），这样方可完整地把握诗带给人的美感经验，从而真正了解诗的“机心”所在。所以，我们看到中国古典诗学中几乎没有关于诗学的实用或应用式批评，而多为一些美学上的观点和态度；而在文学鉴赏时，则往往是寥寥数语，点到即止。

例如，唐人司空图《二十四诗品》论诗的艺术，说“雄浑”是“荒荒油云，寥寥长风”，说“纤秣”是“采采流水，蓬蓬远春”，说“典雅”是“落花无言，人淡如菊”，说“自然”是“幽人空山，过雨采苹”；如此等等，以自然之境喻诗之境，没有演绎或归纳的阐述，只提供由多种意

象构成的超乎名义的境界。读者所接受的并非“聆听雅教”，而是在其启发下的“重新创造”。再比如宋诗僧惠洪《冷斋夜话》评郑谷诗：“郑谷咏落叶，未尝及雕零飘堕之意，人一见之，自然知为落叶。诗曰：返蚁难寻穴，归禽易见窠。满廊僧不厌，一个俗嫌多。”对作品特色之批评“点到即止”，至于作者通过何种技巧营造了这一特色，文字如何、对比如何等一概不论，引领读者瞥见其门，但进门后的路径还需读者自己去慢慢求索。

这种言简而意繁的文学批评方法，与西方文学批评相较，似乎更加近于诗的表达形态，因为其评论语言本身就是诗化的，它在读者意识中能激起诗意的想象和诗境的再造。但是，必须承认这种批评有其严重的缺陷。第一，不是每一个读者都有与诗学家一般的审美能力，不可能都像佛家当头棒喝、醍醐灌顶那样达到顿悟、妙悟，豁然开朗。第二，诗学家自身如果不具有诗人的创造力，那么其鉴赏力也就大打折扣，其文学批评也就容易流于随意甚至肆意的印象式批评，动辄“气韵高妙”、“气韵沉雄”、“气韵生动”，究竟何谓气韵、如何高妙、何为沉雄、为何生动，既不必解释，也不会解释甚至无法解释。这就使诗学本身陷入以意释意的无休止循环，这也是中国古典诗学无法建构体系的根源所在。

因此，从诗学的源头出发，探寻关于诗的观念、诗歌体类的源流变迁，似乎是建构中国古典诗学体系的一个切入点。什么是中国的诗，中国人为什么这么写诗，传统诗论中若干耳熟能详的术语究作何指等问题不断启发着笔者的思考和探寻。本书就是这些思考和探寻的一个初步成果。全书略分四个主题，即诗论篇、文体篇、考据篇和鉴赏篇，各题既有相对的独立性，又有内在的联系，大都作为单篇论文在专业期刊上发表过。此次汇集成书又做了一些文字上的增删修订，观点则一仍其旧。诗论篇的内容属于中国古典诗歌艺术论的范畴，以讨论古典诗学术语之“意”、“象”、“气”、“韵”为核心，试图构成一种系统化的理解和把握。文体篇则重在考证诗体的源流，核心是诗与赋。诗、赋同源而异流，各有其轨迹可寻。尤其是赋，往往与诗并称，却又在两汉以后别立一家，其原初核心功能似乎为后人所淡忘，书中三篇文章皆论赋体，可为之正本清源。至于考据篇和鉴赏篇，如果说前者为朴学的话，那么后者可称为虚学（与朴实相对）；虚实结合，既可互相印证，又可寻出古典诗学更多的治学门径。

因为本书涉及领域较广，涉及诗学家、诗论著作、诗人诗作较多，笔者常有捉襟见肘之感。但既然是探源，就不可能只从一条河流开始追溯，这本就是一个难题，千百年来无数诗家和批评家耗费心力于此，今人有志于此者也应不避艰险、不辞劳烦地去接续这项工作。此书只是笔者近年来工作的一个阶段性总结，既无自炫学术之想，亦无标新立异之说，谨将它奉献给志同道合的读者，期待批评和指教。

是为序。

刘 浏

二〇一四年十月二十日于大运河畔

# 目 录

## 诗 论 篇

- 论“意象”即“意中之象”  
——中国古典诗论之“意象论”探源 ..... 3
- 变而不失其正  
——叶燮《原诗》论纲 ..... 11
- 中国古典文学批评用语辨义例说  
——以谢榛《四溟诗话》之“气”为例 ..... 32
- 诗之美·诗之境·诗之作  
——王士禛“神韵说”要略 ..... 42
- 王士禛与文学新典范 ..... 51
- 论王士禛“神韵”诗学与姜夔诗学之间的血缘关系 ..... 63

## 文 体 篇

- 六诗之“赋”疏证  
——兼论“赋”之原初核心功能 ..... 97
- 荀子《赋篇·侏诗》辨体  
——兼论“赋”之文体学意涵在先秦的萌芽 ..... 108
- 扬雄“诗人之赋”辨义 ..... 120
- 尊体·分体·辨体  
——胡震亨《唐音癸签》之诗体观述论 ..... 127

## 考据篇

《才调集》编选者韦毅考 .....	141
《才调集》无名氏诗考辨 .....	149
《才调集》版本源流考 .....	158
欧阳修《归田录》成书若干问题考论 .....	167
贺贻孙生卒年小考 .....	176
魏庆之及《诗人玉屑》丛考 .....	179

## 鉴赏篇

论晚唐咏史诗的“炼事”与“炼意” .....	191
唐末五代温李诗风的唯美内涵 ——以五代后蜀韦毅《才调集》选诗为例 .....	201
兴会神到，天人圆融 ——以王士禛“神韵说”品读王维《竹里馆》 .....	209
后 记 .....	213





诗 论 篇



# 论“意象”即“意中之象”

## ——中国古典诗论之“意象论”探源

**摘要：**中国古典诗学研究者对“意象”这一审美范畴的研究，往往将“意”与“象”分离开来，而“意象”本身是一个浑融完整的审美范畴，“意”与“象”不容分割。从“意象”一词的训诂、特征、本质三个层面上看，“意象”即“意中之象”。

**关键词：**意象；形象；象外之象；意中之象

很多中国古典诗论研究者对“意象”这一审美范畴的研究往往将“意”与“象”分离开来，将“意”对应于神或情，将“象”对应于形或景，神形兼备，情景融合谓之“意象”。而“意象”本身是一个浑融完整的审美范畴，一旦将之分割为主体、客体时，已然破坏了它的完整性。“意象”就是“意中之象”，是相对形象而存在的更高层次上的审美范畴和审美理想。本文拟就这一观点展开论述。

### 一、从训诂学角度讨论“意象”即“意中之象”

在训诂学层面上研究“意象”的材料已是卷帙浩繁，但这里仍应不厌其烦地从这一角度探讨一下“意象”同其他与之相关的概念——“形象”、“想象”等之间的联系与区别。

先看“象”与“形象”的联系与区别。许慎《说文解字》云：“象，长鼻牙，南越大兽。”<sup>①</sup>象，初为动物之名，现仍保留此义。段玉裁《说文解字注》认为：后人假“象”为“像”，表达“相似”义，所谓“像者，

<sup>①</sup>（汉）许慎《说文解字》，中华书局，1963年版，第198页。

似也；似者，像也”。<sup>①</sup>“形”与“象”是同源字，兼指物体的外在表现，但二者含义并不相同。《易传》云：“见乃谓之象，形乃谓之器。”即古之所谓“形”，是指客观事物实在的形体，是事物作为客体占有特定空间的、具有广延性的存在；而“象”是指这个客体呈现于人的主观意识之中从而带给人的对事物的意念感受。

如果从现象学角度看，“象”也就是用自己头脑或称心灵所读解的，并呈现于自己头脑或称心灵的思维活动之产物。因此，“象”带有强烈的主观性或随机性，即海德格尔所谓“事物被作为主体的人之感觉所揭示照亮”。是故，我们可以说，“形”是固定的、自在的，不以人的主观意志为转移的，而“象”则是动荡的、变化的，能以人的主观意见为变幻的。若无观物之人，则物就无所谓“象”（而其“形”依然存在于主观意识之外）。而且，“象”会随着人的观物角度的变化而变化，不同的角度产生不同的“象”。宋代苏轼诗中名句“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”（《题西林壁》），说的就是这种“有形的原存在”与“人观物象的现存在”之不同，所阐发的也就是人们赏物观“象”之理。简言之，“象”相对于“形”来说，是一种相似，而且是动态的相似，是一种观物过程的显现。

再看“象”与“想象”的联系与区别。《韩非子·解老篇》谈及“象”由本义到引申义的过程时说：“人希见生象也，而得死象之骨，按其图而想其生也，故诸人之所以意想者皆谓之象也。”据此，“象”就是“想”的结果，是与“想”密不可分的。“想象”一词，不是至今仍然活跃在现代汉语之中吗？古人“想象”连用者也不乏其例，其意义与今天庶几相同。如曹植《洛神赋》“遗情想象，顾望怀愁”；谢灵运《登江中孤屿》“想象昆山姿，缅邈区中缘”；柳宗元《界围山水帘》“丹霞冠其巔，想象凌虚游”；张元干《游东山》“澄潭想像云头涌，悬瀑依稀雨脚垂”，等等，不一而足。“象”与“想”的联系，与前述“象”是一种动态的相似，无疑是契合的。如果把黑格尔之“美就是理念的感性显现”理论拿来套用的话，“形”（一种先验的自在的存在）就不妨说成是“理念”，而

①（清）段玉裁《说文解字注》，成都古籍书店影印本，1981年版，第486页。

“象”则可以说成是“理念的感性显现”<sup>①</sup>。

最早探讨意与象的关系的是《周易》，而《周易》所言之象是卦象。因此，这里可以再谈谈象与卦象，即象与《周易》美学的联系。《易传》有“观物取象”之说，又《周易·系辞上》云：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”后又云：“子曰：‘书不尽言，言不尽意。’然则圣人之意，其不可见乎？子曰：‘圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神’。”《周易·系辞下》云：“易者，象也；象者，像也。”这里虽然说的都是所谓“卦象”，但也可以同后世文学中的“形象”之“象”联系起来。而且，《周易》中关于“意”与“象”之理论概括，对后世中国古典文学、艺术创作有很大的启发：首先，卦象是感性具体的、可见的；其次，它是对现实存在物的一种模拟或反映；再次，它具有美的意义。这里“象”所要尽的“意”是圣人之意，不是某些具体的、实在的、规律性的东西，而是与建功立业的志气、人格道德的完善、社会国家的治理、天下安宁的实现等密切相关的东西。这岂不是正与审美意象的创造规律耦合吗？中国古典艺术向来不以再现逼真为能事，而重于内在情感的表现。后世文论家在论及这一特征时往往引用《周易》的话语，原因正在于此。

老子云“大象无形”，“大象”是相对于“象”而言的。所谓“大象无形”，潜台词即“象”有形，有形即可见，即“象”之存在的客观限定性。<sup>②</sup>而正是通过这种客观的限定性，才得以使物从其浑融一体的本然世界中被凸显出来，为人们所认识和把握。然而，就在此时，此物就被“象”所个别化、孤立化，成了典型的“这一个”（this one）<sup>③</sup>，而非其他的。因此，通过“象”这一中介物，使物显现（个体），同时又使物消失（本体）。而所谓“大象”，即对物的本然存在的把握，亦即司空图所谓

① 黑格尔在其经典著作《美学》中如是说：“真，就它是真来说，也存在着。当真在它的这种外在存在中是直接呈现于意识，而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：美就是理念的感性显现。”（朱光潜译《美学》第一卷，商务印书馆，1996年版，第142页）

② 这与前文所述之“象”具有主观性、随机性是不矛盾的，因为无论观物角度如何变化，也不可能把一张桌子看成是一只兔子，亦即物之本质属性不会发生变化。

③ “这一个”，即指人物内在性格中冲突的元素，出自于黑格尔《美学》中现实主义典型人物说，好的人物形象必须具有普遍意义又有复杂的个性特征。此处借用该理论。

“超以象外，得其环中”的结果。可见，“大象”是与“意象”这一审美范畴相通的。所谓“意象”，也就是“形而上”的“大象”，反过来，哲学上“形而上”的所谓“大象”，在文学艺术表现上则是所谓的“意象”。

## 二、从“意象”的特征讨论“意象”即“意中之象”

“意象”最突出的特征就是不确定性，或者称作“多义性”。这是站在文艺作品欣赏者的角度来说的，因为作者在进行创作时，对“意象”的构思、选择和表现是有着一定的考虑的。而对于读者来说，是要通过自己所领悟到的“意”中之“象”去追寻作者的“象”中之“意”，于是就具有了一种间接理解的不确定性，如果按照西方解释学（或称作“诠释学”）的最基本说法来看，那就是“理解总是不同的理解”<sup>①</sup>。

中国古代的文论家对“意象”的不确定性，有过十分深刻的论述。钟嵘在《诗品序》中说：“故诗有三义，一曰兴，二曰比，三曰赋。文已尽而意有余，兴也；因物喻志，比也；直书其事，寓言写物，赋也。宏斯三义，酌而用之，干之以风力，润之以丹青，使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。”指出诗之至境在于给读者以无极之味。刘勰《文心雕龙·隐秀》云：“隐也者，文外之重旨也”，“夫隐之为体，义主文外，秘响旁通，伏采潜发，譬爻象之变互体，川渚之韞珠玉也”。所强调的也是委曲深隐、余味悠然的含蓄之美。司空图《与极浦书》引戴叔伦语：“诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。”又称：“近而不俗，远而不尽，然后可以言韵外之致耳。”司空图上承庄子，又提出“超以象外，得其环中”，“不着一字，尽得风流”的理论，其《与李生论诗书》云：“古今之喻多矣，而愚以为辨于味而后可以言诗也。江岭之南凡足资以适口者，若醯，非不酸也，止于酸而已；若醢，非不咸也，止于咸而已。华之人以充饥而遽辍者，知其咸酸之外，醇美者有所乏耳。……近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致耳。”苏轼论诗诗《送参寥师》云：“欲令诗语妙，无厌空且静；静故了群动，空故纳万境。”强调诗语应

<sup>①</sup> 伽达默尔《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》下卷，载洪汉鼎译《二十世纪西方哲学译丛》，上海译文出版社，1999年版，第635页。

以“静”写“动”，以“空”纳“万”，这与刘勰之“万取一收”理论一脉相承。严羽《沧浪诗话》云：“盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求，故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”明人王骥德《曲律》云：“不贵说体，只贵说用。佛家所谓不即不离，是相非相，只于牝牡骊黄之外，约略写其风韵，令人仿佛如灯镜传影，了然目中，却摸捉不得，方是妙手。”从以上引述的各家论说中，我们可以看出，中国古代文论、诗论家们已经看到了文学中“意象”这一审美范畴的不确定性特征，并对其做了十分深刻的研究。

当代著名美学家朱光潜曾对文学中“意象”这一审美范畴做过如下概括：“无穷之意达之以有尽之言，所以有许多意尽在不言中。文学之所以美不仅在有尽之言，而尤在无穷之意。推广地说，美术作品之所以美，不是只美在已表现的一小部分，尤其是美在未表现而含蓄无穷的一大部分，这就是本文所谓无言之美。”<sup>①</sup>所谓“无言之美”，也就是文学艺术作品中的“意象”引导欣赏者进入审美想象，参与审美创造，最终领悟艺术意境的巨大的愉悦感。

“意象”的这一审美特征，首先表现为文本层次上的言与意、虚与实、显与隐、形与神的矛盾运动，所谓“象外之象”，前一“象”对应于“言”、“实”、“显”、“形”，后一“象”对应于“意”、“虚”、“隐”、“神”。因此，说到“意象”，实可以“虚象”、“隐象”、“神象”来置换。其次，相对于接受者而言，审美的想象运动是要通过“意象”的引导去完成对意境的领悟和创造的，在这一想象运动的过程中，“意象”的不确定性在不同程度的读者那里得到不同程度的确定，即创造者留下的“空白”得到一定的填补，但这一过程始终不会终结，一首好诗，千载之下读之仍不免与之产生共鸣，这正是诗的精蕴所在，也即诗魂之所在。

有的研究者把“意象”分成复现性意象和创造性意象两种：“复现性意象”即读者对文本信息的接纳、转换与复现，是基于作者在语言层面上所提供的信息而形成的，因此，它具有受动性、指向性和确定性，而“创造性意象”则是在“复现性意象”生成的基础上，充分挖掘接受者审美感

① 《朱光潜选集》，天津文艺出版社，1993年版，第354页。

受中的直觉和潜意识，并结合接受者所处时代、环境及其特定感受而形成的，没有一定的标准可衡量，也没有一定的模式可遵循，因而具有更大程度上的任意性、不确定性和可生产性的特征。<sup>①</sup>而这一根本不可能被“确定”的特征，也正是前述“意象”最突出的特征。因此，我以为只有这种“创造性意象”才可称作“意象”，“复现性意象”只是语言形式在接受者头脑中从代码向信息的一次直接过渡或转换而已。简言之，“复现性意象”只是直观物象，“创造性意象”方为审美意象。从这一角度看，“意象”就是“意中之象”，且不仅是作者意中之象，更是读者意中之象。而且从接受美学的角度上说，“意象”甚至仅指读者的“意中之象”，因为作者的“意中之象”，对于那些不是作品的读者之作者（以自己的文学艺术作品服务于读者的作者）本身是无意义的。可作如是观，作者所有对“意象”的构思活动和传达活动都是为着一个目的，那就是设计某种不确定的、富于创造性的“意象”去诱使读者体验之、品味之并共同创造之，使这一“意象”的内涵越来越大，越来越吻合不同时代、不同地域的读者之审美感情，从而获得更大的审美愉悦，也从而获得审美精神的绝对超越。

中国古代艺术，尤其是中国古典诗歌艺术，在自身形式的长期发展中形成了以含蓄幽深、婉转曲喻为特征的“意象”生成方式，而与这一特征相应的艺术表现手法有双关、比兴、暗示、象征等，与之相应又形成了知音、体味、顿悟、兴会、兴象等一整套艺术感知方式。这种独特的艺术感知方式偏重于发掘读者的主动性、创造性和自主确定性，用最简单的一句话来概括就是“不是缺少美，而是缺少发现”。雅音为知者赏，俞伯牙与钟子期的故事不正说明了文学艺术中的“意象”是由作者和读者所共同创造的吗？

### 三、从“意象”的本质讨论“意象”即“意中之象”

若从“意象”的本质方面加以探讨，则可简要地探求关乎“意象”本质的两个问题：其一，对“意象”的要求是什么；其二，创造“意象”所

---

<sup>①</sup> 金元浦《论中国古代文学意境空白》，载韩国中国语文学会2000年度秋季联合学术发表大会论文集，2000年第4期。



要达到的目的是什么。

中国古代文论家对“意象”的总体要求，用老子的话说就是“大象无形”，用刘勰的话说就是“隐之为体，义主文外”，而以严羽之说最为精粹，即“不着一字，尽得风流”。总而言之，就是那种隐而愈显、空而愈实的模糊性和可塑性，这便是“意象”最本质的特征。研究者中有人认为“意象”是局部的，亦有人认为“意象”是整体的。局部整体，孰是孰非暂且不论。首先，研究者把“意象”具象化、准确化就是未认识到“意象”创造的不确定性。因此，在诗文中存在的使读者如探囊取物般获取其所承载的象不能称之为“意象”，无论它是局部的还是整体的。如杜甫的《三吏》、《三别》等，白居易的某些新乐府诗等现实主义诗篇，我们只能说“形象”，而不能说“意象”。

创造“意象”要达到的目的，前文亦有涉及，只是未明确指出，这里还须强调。创造“意象”所要达到的目的，用钟嵘的话说就是“使味之者无极，闻之者动心”，用司空图的话说就是“超以象外，得其环中”，用严羽的话说就是“言有尽而意无穷”。简言之，其目的就是使读者以能动的、主动的、体悟式的审美活动去感受、理解、创造与作者“意象”既有联系又很可能大相径庭的自身的“意象”。这里要详加讨论的是，读者生产自身“意中之象”的方式——体悟。王夫之《姜斋诗话》云：“作者用一致之思，读者各以其情自得。故《关雎》，兴也；康王晏朝，而即为冰鉴。訏谟定命，远猷辰告，观也；谢安欣赏，而增其遐心。人情之游也无涯，而各以其情遇，斯所贵于有诗。”<sup>①</sup>侧重于表现“意”的文本层次上的“象”，在不同的接受者那里，其“意”的具现出现了极大的差异。这也正体现了对“意象”的要求，即意义的丰富性、随机性。接受者所处时代不同、地域不同，各自的气质有别、情感各异，其审美能力和心理功能也不同，要他们在读同一篇作品时产生完全相同的感受是不可能的。接受者“各以其情”与作品相“遇”，契合点定然不尽相同，产生共鸣的点和面也必然各有差异。因此，读者的接受是主观的、能动的审美活动，是以自己心灵的频率到作品中寻求共振。补充一点，不仅不同的读者会产生不同的审美感受，同一读者在不同时段、不同境遇、不同地点读同一作品，也会产生不

①（清）王夫之《姜斋诗话》，人民文学出版社，1981年版，第4-5页。