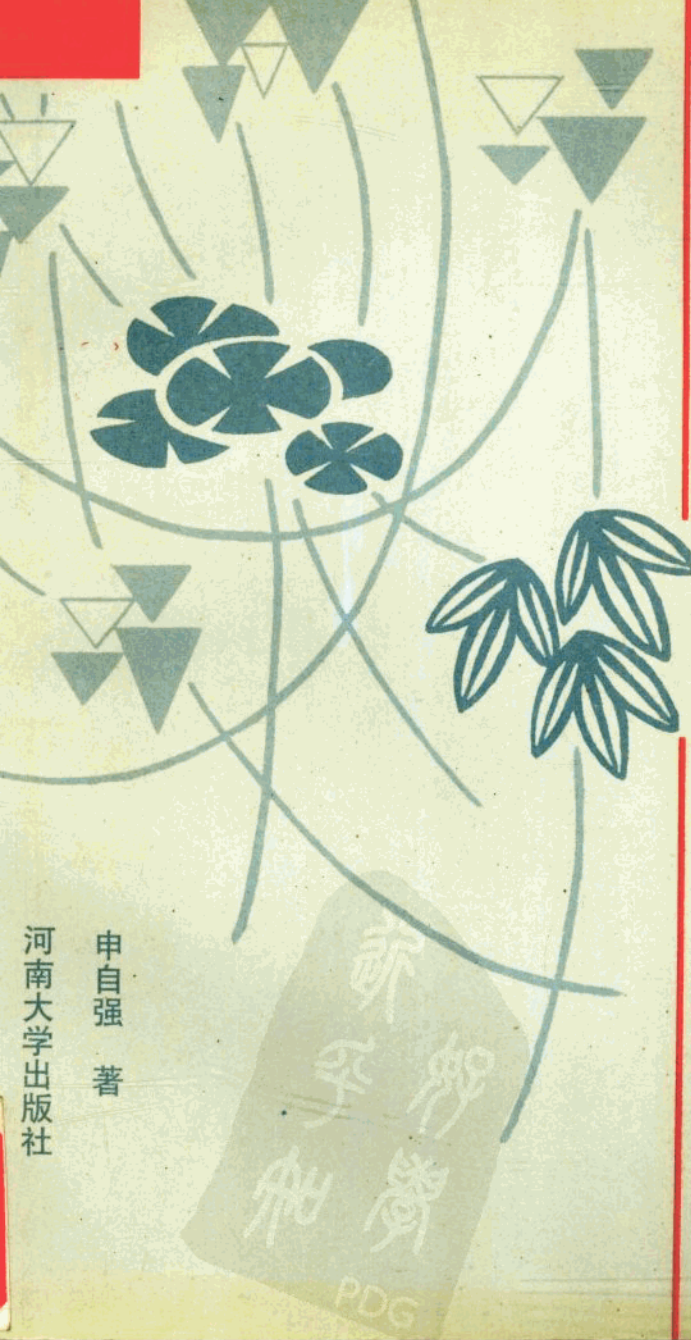


中国古代诗词鉴赏美学聚讼

申自强 著

河南大学出版社



中国古代诗词鉴赏美学聚讼

申自强 著

河南大学出版社

中国古代诗词鉴赏美学聚讼

申自强 著

责任编辑 侯惠娟

河南大学出版社出版

(开封市明伦街 85 号)

电话:[0378]5956649 邮编:475001

河南省新华书店发行

开封市包府印刷厂印刷

开本:850×1168 1/32 印张:7.75 字数:195千字

1997年9月第1版 1997年9月第1次印刷

印数:1—1000 定价:16.00元

ISBN7-81041-385-6/I·128

自序

当一个优秀的文学艺术家对现实生活作深刻而严肃的动情观照时，在揭示客观世界的本质和规律方面，他常常可以得出和政治家、哲学家同样卓越的结论，其认识的科学性和敏锐性，甚至可以远远超过某些平庸的理论家们。一个多世纪以前，马克思和恩格斯曾经以几乎同样的热情、同样的话语称赞过批判现实主义文学大师狄更斯、克特莱和巴尔扎克等人在这方面过人的睿智和灵性。然而，当艺术家以同样的观照方式去评判自己所赖以安身立命的文艺领域的某些现象，特别是评价他人的作品时，则可能表现出惊人的低能和幼稚。这种矛盾现象大概就是普希金之所以用调侃的语气提醒大家“要尊敬作家阶级，但千万不要相信他们”的原因所在。

这本书所探讨的课题，大都是我国文学史上那些曾经在创作上表现出大智大慧，而在文学批评上却时发谬言陋语的文艺家、美学家们提出并经过激烈争论然而不曾、也不可能得出正确结论的问题。其中许多问题猛一看提得十分幼稚可笑，可是用现代文艺学、美学理论加以分析，就会发现它们往往涉及到文艺创作或文艺鉴赏中一些深层的理论问题。

这些聚讼材料散见于我国卷帙浩繁的古代诗话、词话、曲话、画论、书论等著作中，它们较翔实地记载着古代艺术家、美学家们围绕一些具体作品而展开的不同见解、不同审美评价之间的辩难与论争，因而它们是我国古典美学的重要组成部分。发掘、整理、研究这部分资料，是我国古文论和美学研究领域的一个极有价值的课题。

过去有些学者曾对其中某些争论所涉及到的个别字、词、句的不同训解进行考释、疏证，也曾有专著出版；然而对争论中所涉及的一系列理论问题作系统整理研究者，则还没有。这一课题之所以长期被人冷落，原因不外以下三个方面：一是这部分材料过于分散，星见于浩如烟海的古文论和美学论著之中，整理起来如沙里淘金，煞费翻检之苦。二是这些争论所提出或涉及到的理论问题呈辐射状，往往波及到许多理论范畴。这样一来，不但每则争论焦点各异，就是同一桩争论也常常辐射到各不相同的理论领域。如在对谢灵运《登池上楼》中“池塘生春草，园柳变鸣禽”两句诗的不同评价所引起的聚讼中，就涉及到诸如怎样看待文学转轨时期作品的审美特征、诗歌语言的雕饰之功与朴素之美的因果联系、艺术的整体美与部分美的辩证存在、艺术家的先天秉赋与后天修养的辅成关系等多方面的理论问题，不仅需要运用多方面的理论知识去思考和分析，而且也不易形成严谨统一的专论体系。三是时间跨度大。对有些作品的不同理解或评价，时断时续地争论了一千多年。这期间，随着文学实践的发展，人们的文学观念、审美价值取向以及对艺术规律的认知和把握等情况都在不断变化，于是不同时代、不同审美追求、不同艺术主张和美学修养的参讼者持论的角度、深度也往往存在着巨大的差异；尤费神思的是，由于时代和科学视野的局限，不少参讼者在批驳他人的作品或理论观点时，常常“言错错言”，道人之非而自非，这就又使论辩常常出现旁迁它涉、“横生枝节”的情况，因而研究起来难度就更大。

然而这又是一个颇为吸引人的课题。我在文艺理论的教学和研究中，经常接触到这类资料，并深深被它吸引着。最使我感兴趣的是，其中有些启讼者对别人作品的批评指责，看起来非常幼稚，可是他们往往提出一些很严肃、很重要、很具现代意义的文艺美学问题。如清代经学家毛奇龄对苏轼《惠崇春江晓景二首》（其一）的责难，就是典型的一例。“鹅也知，怎只说鸭？”对这一责难，乍一听

让你喷饭。然而你如果忍俊思之，扪心作想，就会品味出问题的分量来：是呀，那春江的“暖”意，诗人为什么专教“鸭先知”？能不能说“鹅先知”呢？这里当事人无意中提出了文艺创作中的意象选择、意象组合及其心理情感机制等一系列现代审美心理学中的重要问题。又如梅圣俞、欧阳修等人对唐代诗僧贯休“尽日觅不得，有时还自来”^①两句诗的嘲笑：“此是人家失却猫儿诗。”看了这一批评，你也决不会仅仅对梅、欧二人回敬一句“尖刻和浅薄”就棺定此案；因为要澄清这桩公案的理论是非，就需要运用现代灵感学中有关灵感现象的作用、特点、发生的机理和条件等复杂的理论去加以评说。凡此等等，可以说，当初参讼者诸家的一些观点、言论，今天看来大多难登大雅之堂，有些近乎吹毛求疵，但它恰恰反映了我们的美学和艺术先驱们在艺术实践中的多种困惑与不懈的探索精神。清代学者章学诚在讲到诗话的缘起时指出：“古人评诗不外两个目标，一是论辞，一是论事。”^②其实章论并不确切。就古诗话、词话中的一些聚讼资料看，古人更多的是在论“理”，是在自觉不自觉地探讨审美创造和艺术鉴赏中的客观规律，因而就使这一课题具有了独特的理论品位。

著名学者钱钟书先生在《读〈拉奥孔〉》一文中曾指出：“在考究中国古代美学的过程中，我们的注意力常常给名牌的理论著作垄断了去。当然，《乐记》、《诗品》、文话、画说、曲论及无数挂出幌子来讨论文艺的书信、序跋等是研究的中心；同时我们得承认，大量这类文献的研究并无相应的大量收获。好多是陈言加空话，只能算作者表了个态，对理论没有实质性贡献。倒是诗、词、笔记里，小说戏曲里，乃至谣谚训诂里，往往无意中三言两语，说出了益人神智

① 句出贯休《诗》。见《全唐诗》卷八三三第23册第9397页，中华书局1979年8月版。《唐诗纪事》作《言诗》。

② 见郭绍虞《宋诗话辑佚》上册第2页，中华书局1987年5月版。

的精湛见解,含蕴着很新鲜的艺术理论,值得我们重视和表彰。……正因为零星琐碎的东西易被忽视和遗忘,就愈需要收拾和爱惜;自发的简单见解正是自觉的周密理论的根本。”^①钱先生之论同样适用于我国古代的一系列美学聚讼,它们中间虽有幼稚可笑甚至凡俗浅薄的批评和反批评,但也饶有那类“益人神智的精湛见解”和“很新鲜的艺术理论”。因而,无论就其学术价值或方法论意义来说,都是值得重视的。这些也正是我关注这一课题的心旨所在。

理论观念的超前性,这是我国古代美学聚讼中所展示出来的一个重要的理论个性。如前所述,这些争论中往往涉及到现代文艺学、美学乃至心理学领域的一些重要的而且是深层的学术理论问题;尽管古人是以今天看来不免有些幼稚、简陋的话语方式提出来的,然而其理论的光芒,犹如夜空之流星,耀人眼目。仅就本书所评析的十七则聚讼而言,就涉及到诸如艺术想象的审美特征,艺术真实与生活真实的美学差异,艺术夸张的作用及其心理机制,“美的规律”与艺术风格多样性的关系,艺术通感的审美效能及其发生原理,以及前边已经说及的意象选择、意象组合、灵感现象等重要而又复杂的理论问题。只要我们细加审视还会发现,近现代西方文艺学、美学或心理学中的一些重要的理论原则,几乎都可以从我国古典美学、古代文艺学中听到它们的理论先声;而这些超越时代的理论观念和卓越见解,有些正是古代艺术家、美学家们在彼此的辩难、论争中激发出来的。

譬如创作过程中“语言与思维的对立性”这一现代创作心理学和语言发生学尚在讨论的问题,虽然陆机早在《文赋》中就已经明确提出来,并以此作为他那篇赋体文论的逻辑起点,开宗明义地指

^① 钱钟书:《读〈拉奥孔〉》,《比较文学论文集》第1页,北京大学出版社1984年5月版。

出“每自属文，尤见其情，恒患意不称物，文不逮意，盖非知之难，能之难也”^①，把文辞能否“逮意”即能不能准确而充分地传达出内心的艺术情思，作为创作的两个关口之一；但是对这一问题作进一步的深入探讨，却是在后来围绕着一些作品的争论中，特别是作为讨论灵感问题的延伸，得到了一步深一步的揭示。刘勰在《文心雕龙·神思》中希图从物、情、辞三者的辅成关系中揭开语辞和意象之间对立统一的奥秘，然而由于当时科学水平的限制，他的思想认识也只能达到“意授于思，言授于意”，作家在操作过程中需要“窥意象而运斤”^②这类经验体悟式的理论深度。至于物、情、辞三者是如何互相感发的，需要经过怎样的心理程序才能把“内心营构之象”在瞬即之间转换为“有意味”的语码符号，其间的运作过程如何，他并没有也不可能在那个时代就做出令人满意的回答。刘勰能够总结出“情以物迁，辞以情发”，“情往似赠，兴来如答”^③这些较深层的心理体验，就已经是难能可贵的了。后来还是随着对“兴”即灵感问题的探讨，特别是在对贯休“尽日觅不得，有时还自来”两句诗的激烈争论中，人们对语言与思维二者由对立到统一的客观规律的认识，才逐步向更深层逼进了。

宋人叶梦得结合王安石的诗歌特征指出，诗人之所以能达到“造语用字，间不容发”，抒情状景，能使意象形神兼具而又蕴藉，原因就在于在创作中他能够做到“意与言会，言随意遣”，力求使语言机制和主体的情思意念高度和谐。在语言技巧上，叶梦得特别强调语辞与情致的契合统一，要求对语辞的运用要以“缘情体物”为原

① 陆机：《文赋》。见张怀瑾译注本第18页，北京出版社1984年1月版。

② 刘勰：《文心雕龙·神思》。见周振甫注译本第295页，人民文学出版社1983年7月版。

③ 刘勰：《文心雕龙·物色》。见周振甫《文心雕龙今译》第413页，中华书局1968年12月版。

则,做到“意与境会,言中其节”^①。明代著名诗评家谢榛也强调,在诗歌创作中要使“辞意相属而不离”,即二者要交融协调,反对“专乎意”或一味地“工乎辞”,以至于“辞不能达,意不能悉”。他主张在创作中要使物与情互相感发,辞与意相辅相成;在遇到语言窘滞写不下去时,要“阅书醒心”,以使用外在的机缘激活内在的语言潜能。他说:“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。”^②清人叶燮在其《原诗》中也提出了语言与“心志”相统一的要求,不赞成“斤斤争工拙于一字一句之间”。在长期的争论中,不少艺术家、美学家们还发现,“感兴”(或曰“兴会”、“神会”、“应会”、“天机”、“应感”等等)即灵感现象,正是语言与思维由对立到统一的心理契机。他们从艺术实践中不约而同地认识到,只有“兴之所至”的时候,“意与言会,言随意遣”的境界才能出现。宋人郑樵认为“夫诗之本在声,声之本在兴,鸟兽草木乃发声之本”^③;因为声总是和语辞联系在一起的,所以一旦外界事物触发主体的情思,产生“兴感”,语辞和声音也就随之涌出。包恢在《答曾子华论诗》中也说,古人作诗,“盖天机自动,天籁自鸣,鼓以雷霆,豫顺以动,发自中节,声自成文,此诗之至也”。这和陆机在《文赋》中描绘的“思风发于胸臆,言泉流于唇齿”的情况是一理相通的;都在于说明,只有在爆发灵感,心与物化为意境即意象时,言与意方能融会贯通:或者言随意遣,或者意随笔生。这种机遇“先一刻迎之不来,后一刻追之已逝”^④,惟当其时,艺术家才能够随心所欲而又得心应手地把自己构思的成果自然而又

① 叶梦得:《石林诗话》卷上。见丁福保辑《历代诗话续编》上册第406页,中华书局1982年8月版。

② 谢榛:《四溟诗话》卷四。见丁福保辑《历代诗话续编》下册第1219页,中华书局1982年8月版。

③ 《通志》卷七五。见胡经之主编《中国古典美学丛编》上册第285页,中华书局1988年1月版。

④ 许学夷:《诗源辨体》卷三四。据1922年上海聚庐重印本。

恰如其分地用语言传达出来。所以谢榛体味至深地说：“诗有天机，待时而发，触物而成。虽幽寻苦索，不易得也。”^①他还举过瞿佑《归田诗话》中的一个例子，说明“兴”是语言与思维得以统一的机缘。南宋诗人戴复古一日看到“夕阳映山，峰峦重叠”的美景，引发了诗思，得句云：“夕阳山外山。”本拟以“尘世梦中梦”对之，但又觉不称意。后来经过一个村庄时，正值春雨方霁，但见“行潦纵横”，于是兴会神到，遂得“春水渡傍渡”之句，成为得意之作。叶燮也有过类似的实践体验，故而他总结说，作诗时“仰观俯察，遇物触景之会，勃然而兴，旁见侧出，才气心思，溢于笔墨之外”^②。总之，艺术家们的创作实践反复证明，一旦灵感燃烧起来，不但心与物高度契合，瞬际化为灵境妙象，而且同时也触发语言机制，使玉润珠圆之语脱口而出，随之吟成绝唱，从而使语言与思维由对立转化为统一。以上这些个人体悟式的理论认识，虽然有待于近代科学实证方法的检测验证，但从它们已经和正在对艺术实践所起的指导作用，以及同现代心理科学的意外接轨来看，总体上还是贴近“美的规律”的。

探讨语言与思维二者对立统一的客观规律，也是现代心理学所关注的一个焦点。格式塔心理学派就十分重视“语言概念和意象概念的对立”问题。鲁道夫·阿安海姆在《视觉思维》一书中曾设专章讨论语言在人的思维活动中的地位、作用及其同心理意象的关系。阿安海姆指出：“我认为，语言只有和一种知觉媒介即作为思维之主要工具的意象相互作用时，才不至于沦为思想形成之后为

① 谢榛：《四溟诗话》卷二。见丁福保辑《历代诗话续编》下册第1161页，中华书局1986年5月版。

② 叶燮：《原诗·外篇》。见胡经之主编《中国古典美学丛编》中册第313页，中华书局1988年1月版。

它追加的标签或标记。”^① 未来的科学必将证明，彻底揭开语言与心理意象“相互作用”的奥秘之日，才是完全消除艺术传达过程中语言和思维的对立之时。现代言语心理学、现代语言发生学等学科领域，也在潜心探求语言在表达主体的动机与意向过程中同思维的和谐统一问题。可惜的是，究竟怎样实现这一愿望，这些学派用现代研究手段所得出的一些结论，也并不比我们的祖先从实践中摸索出来的点滴体会更令人信服。这一点更雄辩地说明了我国古典美学理论意识的超前性。

除此之外，我国古代艺术家、美学家们对诸如审美观照中的移情现象、艺术语言的审美分寸以及前述有关意象的选择与组合、艺术通感的作用和心理机制等等这些现代美学、文艺学、心理学所关注的问题，都结合着具体实践进行了深入讨论。至于在创作实践中过早表现出来的现代派艺术所具有的抽象意识、变形原则、荒诞手法等等，就更充分地显示了我国古典美学的超前意识。我总认为，如果当初康、梁诸君子的戊戌变法不是淹没在血泊里，而能够得到像日本明治维新那样的历史归宿，那么中国将会早于西方涌现出自己的毕加索、马蒂斯、卡夫卡等现代艺术大师来。这决不是无端空想，西方美学家早已断言：“中国绘画的终点，正是西方绘画的起点。”^② 如果不把问题仅仅局限在绘画艺术，那么这一论断是相当精辟的。

执著于“美的规律”的追寻，是我国古代美学聚讼的又一理论特色。古代艺术家、美学家们在围绕一些具体的作品或命题展开争论时，常常是歧见对峙，各标帜旌，针锋相对地辩难，有时甚至达到相当激烈的程度。但是只要对各家所持观点加以深入分析就会发

① [美]鲁道夫·阿安海姆：《视觉思维》第355页，光明日报出版社1987年7月版。

② 滕守尧：《艺术社会学描述》第261页，上海人民出版社1987年11月版。

现,参讼各方总是抱有共同的心愿,即寻求审美创造或艺术鉴赏的客观法则。由于美总是附丽于具体的感性形象并通过形象表现出来,正如黑格尔所说“美是感性显现”,“美只能从形象见出”^①,因而争论各方的理论出发点和最后归宿,都不约而同地皈依于意境和意境美的创造。这一特色在关于“形似”与“神似”两论之争中表现得尤为明显。

表面上看,强调“形似”与主张“神似”两种观点大有参商之异。苏轼等人把“形似”论者讥贬为“定非知诗人”,因为他们在诗道上“见与儿童邻”;而赵翼等人则把“神似”论者的主张指斥为艺术创作上的“反道驾马”,南辕北辙。两种观点,势同水火。可是争来辩去,大家都摆脱不了一个“似”字。“形似”也好,“神似”也罢,它们的最终参照物仍旧是“意象”或“意境”所蕴含的人、景、物、事的“质相”。所以,如果片面追求“形似”,而忽视了主体的情、思、意、念同对象的融汇交合,违背了“生气灌注”、“以神君形”的美学原则,导致“君形者失矣”^②,使形象刻画和意境的创造成了干巴巴的模事范物,那样创造出来的形象即使“似”到同客观事相毫厘不爽,也终归是“繁彩寡情”,使读者“味之必厌”,是谈不上美感的。反之亦然,倘若过分地强调“神似”,不遵循“美从形象见出”的法度,创作中随心所欲,以至于画虎类犬或朦胧、抽象到让读者面对作品瞠目结舌,就像金代诗人王若虚曾批评的那首《墨梅诗》那样:“高髻长眉满汉宫,君王图上按春风。龙沙万里王家女,不著黄金买画工。”本来是一幅《墨梅图》上的题诗,然而读者从诗中既看不出是一首题画之作,更看不出原作画的是梅花,那么还有什么美感可言?美学家刘永济曾经指出:“纯境固不足以谓文,纯情也不足以称美,善为

① [德]黑格尔:《美学》第1卷第161页,商务印书馆1982年9月版。

② 《淮南子·说山训》。见北京大学哲学系美学教研室编《中国美学史资料选编》上册第101页,中华书局1980年9月版。

文者，必在情景交融，物我双会之际矣。”^①正是基于这一法则的规范和制约，争论者各方都把理论思考的最后归宿，落脚到“以形传神，形神兼具”的美学要求上，除了少数“误识而过求”即偏执者外，在创作实践上大都自觉不自觉地恪守着形神统一的美学原则。这种倾向，在其他问题的争论中，也有鲜明的体现。

由于争论各方都倾心于“美的规律”的探求，于是就使我国美学聚讼中呈现出一种外部截然对立而内部却自觉不自觉地趋向统一的势态。在关于“形似”与“神似”之争中，已经明显地表现出了这一倾向；在围绕诗的语言美、意境与意境创造等问题的争论中也同样显示着这一特征。

要求语言朴素自然，珠圆玉润，不露斧斤之迹，读来如金声玉振，琅琅上口，这是我国古典美学对诗歌语言的一个基本要求。但是怎样才能达此境界，古代艺术家也存在着不同看法。有人把它看作是诗人与生俱来的天赋，因而否定语言修养及锤炼语句的必要性，甚至把诗歌语言的自然美同诗人在语言上的修炼之功对立起来。宋诗评家胡仔就不赞成作诗“日锻月炼”地去苦苦“用功”，认为这样成不了名家。叶梦得也说：“古今论诗者多矣，吾独爱汤惠休谓谢灵运诗如‘初日芙渠’，沈约称王筠诗如‘弹丸脱手’语，最当人意。‘初日芙渠’，非人力所能为，而精彩华妙之意，自然见于造化之妙……”^②明人杨升庵等人则把讲究语言修炼的诗人叫作“江湖诗人”，极力反对诗人在诗歌语言上“曲心苦思”，并对卢延让《苦吟》中的“吟安一个字，捻断数茎须”两句诗极尽挖苦之能事^③。清人纪昀认为：“凡流传佳句，都是有意无意之中偶得其一二语，都无累牍

① 刘永济：《文心雕龙校释》第191页，中华书局1962年10月版。

② 叶梦得：《石林诗话》。见何文焕辑《历代诗话》上册第435页，中华书局1982年8月版。

③ 杨慎：《升庵诗话》卷九。见丁福保辑《历代诗话续编》中册第812页，中华书局1986年5月版。

连篇苦心力构之事。”章实斋说得更干脆：“无心偶会，则收点金之功；有意更张，必多画墁之诮。”^① 可是创作实践向人们证明，写诗过程中的遣词造句毕竟不仅仅是个语言问题，语言是思维的直接现实。正如美国文论家韦勒克、沃伦在《文学理论》一书中指出的：“诗歌不是一个以单一的符号系统表述的抽象体系，它的每个词既是一个符号，又表示一事物，这些词的使用方式在除诗之外的其他体系中是没有过的。”^② 诗歌中的语辞作为审美系统特殊的传媒，它所负载和传达的是美的意象，也就是中国传统美学所特别钟情的意境或境界；而意境或境界的构成，是诗人的艺术心灵与客观外界的人、景、物、事融合、交汇而生发的，不是用语言的外壳机械拼接起来的。这样一来，就使古代艺术家、美学家们逐步认识到，语词的工拙是同意境的创造蒂连在一起的，都需要经过艰苦的艺术构思。于是争论的结果，大家仍是不由自主地把思考的焦点集中到艺术构思的功夫上来。欧阳修在其《六一诗话》中举出例子说明语言与构思的密切联系。在谈到梅圣俞诗歌的艺术特色时他说：“圣俞平时苦于吟咏，以闲远古淡为意，故其构思极艰。”他还以晚唐诗人周朴的创作为例，强调加强语言修炼的必要性，指出：“唐之晚年，诗人无复李杜豪放之格，然亦务以精意相高。如周朴者，构思尤艰，每有所得，必极其雕琢。故时人称朴诗‘月锻季炼，未及成篇，已播人口’。”^③ 清代诗人赵翼在《瓯北诗话》中用比较研究的方法把道理讲得更雄辩：“坡诗放笔快意，一泻千里，不甚锻炼。如少陵《登慈恩寺塔》云：‘俯视但一气，焉能辨皇州？’以十字写塔之高，而气象万千。东坡《真兴寺阁》云：‘山川与城郭，漠漠同一形；市人与鸦鹊，浩浩同一声。’以二十字写阁之高，尚不如少陵之包举。此炼与

① 见邵伯华、朱亚燕《灵感学引论》第199页，辽宁人民出版社1987年3月版。

② 〔美〕韦勒克、沃伦：《文学理论》第201页，生活·读书·新知三联书店1984年11月版。

③ 何文焕辑：《历代诗话》上册第267页，中华书局1982年8月版。

不炼之异也。”^① 苏东坡一生确实给后人留下不少名章佳制，我们什么时候读起他的《念奴娇·赤壁怀古》、《江城子·密州出猎》等这些脍炙人口的词章，都不能不感佩他的雄才远思及高超的艺术技巧；但他也的确给我们留下一些“以文为诗”、景象苍白的下乘之作，不似杜甫的体物赋情，遂机而妙。像赵翼指出的这则例子就很典型：同是歌咏古代建筑的雄拔峻伟，杜甫用十个字把慈恩寺塔之高峻及登高临远的万千气象写得蕴藉而雄放，而苏轼的《真兴寺阁》虽用二十个字也未能描绘出对象清晰的意象及深隽的境界来。赵翼认为二人的差异就在于语言修炼上的功夫不等，这样归因虽不免有些简单化，但也并非完全没有根据。杜甫创作常常是“新诗改罢自长吟”，“语不惊人死不休”，这同苏东坡那种完全仰仗于“吾文如万斛泉涌，不择地而出，在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难。及其与山石曲折，随物赋形而不可知”的创作心态，显然不同。

正因为如此，所以到头来就连极力否定作诗要“思苦言艰”的叶梦得也不得不修正自己的看法，认为“诗语固忌用巧太过，然缘情体物，自有天然工妙，虽巧而不见刻削之痕”^② 才是最好的作品。同叶梦得一样曾极力反对诗人中“怵心剜目雕琢者”的葛立方，最终悟到了问题的真谛：作诗“大抵欲造平淡，当自组丽中来，落其华芬，然后可造平淡之境”，^③ 意谓使诗语达到平淡比写得华丽更难，而要达于平淡自然，则必须先求其华丽，然后去其华丽而返朴归真。很显然，这个由华丽到平淡自然的过程，也正是伴随着艺术构思的艰苦的语言锤炼过程。这样一来，在诗语美的追求上初始截然相反的两种倾向，最终还是在美的规律规范之下，“殊途而同归”了。我们在研读古代诗话、词话、曲话、画论等著作，特别是其中的

① 赵翼：《瓯北诗话》第62页，人民文学出版社1981年9月版。

② 何文焕辑：《历代诗话》上册第431页，中华书局1982年8月版。

③ 何文焕辑：《历代诗话》下册第483页，中华书局1982年8月版。

聚讼材料时，常常发现一些参讼者观点上前后矛盾，其根源就在于“美的规律”对他们起着显在或潜在的制约作用。这也从另一方面表现了我国古代艺术家、美学家们在理论上的睿智与自觉。

把理论探讨与文学实践辩证统一于一个完整的过程，这是我国古代美学聚讼的又一特色，也是我国古典美学最具方法论意义的一个方面。笔者在对中西方移情研究的比较分析（见拙著《艺术观照的审美性》第十章）中就已经指出，我国古典美学虽然和同时代西方美学那些皇皇巨著比较起来，的确显得有些零碎，但若把它们作为一个完整的体系来看待，就很容易发现我国古代艺术家、美学家遵从实践规范的自觉性。他们总是把在实践中得出的体悟、经验或遇到的困惑以这样那样的方式——其中也包括以彼此论争的方式提出来，进行辩难、商榷；然后再用讨论中得出的共识即带规律性的理论原则去指导文学实践。因此，他们围绕着某些作品或问题的争论过程，往往也就是一个自觉不自觉地由感性到理性再到感性，即由实践到认识、再由理性认识到实践这样一个辩证认识过程。这样一来，就使我国古代艺术家、美学家不同程度地避免了脱离实践的规范作用而单纯从理论到理论地去探讨美的规律的偏颇。我国古典美学之所以在许多问题上，特别是在关于意境创造、移情现象、意象的组合与艺术变形等一系列近代美学所关注的深层理论问题上，超前地认知到它们的某些内在规律，而且在认识上少走许多弯路，其原因也主要在于他们是从理论与实践的结合中去探求美的规律的。这个问题我将在《“形似”与“神似”两说之争》那则聚讼的评述中谈到，这里就无需赘叙了。

总之，我国古代的美学聚讼，在理论内涵和方法论上给了我多方面的启迪，吸引着我把它作为一个独立的课题加以探讨。我原拟把每桩聚讼都单独成篇，加以评析、研究；后来发现，有些不同作品引起的聚讼是植根于参讼者对同一个理论问题的不同理解的。例如关于张继《枫桥夜泊》的争论和关于梅圣俞《范饶州坐中客语食

河豚》的争论,分歧的焦点都基因于对艺术真实与生活真实的美学质别认识上的不同;围绕着杜牧《江南春》绝句的辩难和王之涣《凉州词》的论争,都涉及到对形象思维特点的不同理解。对诸如此类的问题,为了避免重复,我在写作过程中,或者从新的角度去研究,或者干脆把它们放在一起评析。于是这本书原来所讨论的二十多则聚讼,最后合并为十七则了。由于我力求达到史料性、学术性、理论性和趣味性的统一,以便把它献给更大范围的读者,因此,在写作中我一方面尽量使语言具有可读性,另一方面也力所能及地照顾到资料的完备和评析中观点的准确性。然而由于笔者学识水平有限,能否实现初衷,实不敢自信。此外,考虑到出版的难易,我决意把这一课题的研究成果分集出版,在当前书价昂贵的情势下,对多数读者来说,这样也许更容易接受些。