



内蒙古师范大学
八十四周年校庆
INNER MONGOLIA NORMAL UNIVERSITY
84TH ANNIVERSARY

中央民族大学出版社
China Minzu University Press

文心雕龍

WENXIN DIAOLONG
WENTILUN XINTAN

——万奇 李金秋 主编——

文体论新探

文心雕龍卷第一

梁 劉 勰 撰
北平黃叔琳 注
河間紀 昀 評

文之為德也大矣。與天地並生者何哉。夫玄黃色絳。方圓體分。日月疊璧。以垂麗天之象。山川煥綺。以鋪理地之形。此藝道之文也。仰觀俯察。幽微顯豁。命辭尚質。定份故兩儀既生。矣。惟人參之。性靈所鍾。是謂三才。五行之秀。實天地之心。心乎。言立。言立。而文。

文心雕龍

WENXIN DIAOLONG
WENTILUN XINTAN

文 體 論 新 探

——万奇 李金秋◎主編——

文心雕龍卷第一

梁 劉 勰撰
北平黃叔琳注
河間紀 時評

原道第一

文之為德也大矣。與天地並生者何哉。夫玄黃色絳方圓體分。日月疊壁。以垂麗天之象。山川嶺嶺。以鋪理地之形。此藝道之文也。仰觀俯察。含章毓象。定於位。兩儀既生矣。惟人參之。性靈所鍾。是謂三才。五行之秀。實天地之心。心者。人之心。言立。言立。而文

中央民族大学出版社
China Minzu University Press

图书在版编目 (CIP) 数据

文心雕龙文体论新探/万奇, 李金秋主编. —北京: 中央民族大学出版社, 2012. 6

ISBN 978 - 7 - 5660 - 0230 - 3

I. ①文… II. ①万…②李… III. ①文心雕龙—文学研究
IV. ①I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 132312 号

文心雕龙文体论新探

主 编 万 奇 李金秋

责任编辑 雨 山

封面设计 汤建军

出 版 者 中央民族大学出版社

北京市海淀区中关村南大街 27 号 邮编: 100081

电话: 68472815(发行部) 传真: 68932751(发行部)

68932218(总编室) 68932447(办公室)

发 行 者 全国各地新华书店

印 刷 厂 北京春飞无限彩色印刷技术有限公司

开 本 787 × 1092 (毫米) 1/16 印张: 12.25

字 数 192 千字

版 次 2012 年 6 月第 1 版 2012 年 6 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978 - 7 - 5660 - 0230 - 3

定 价 32.00 元

版权所有 翻印必究

策 划：林 杉 石 羽

主 编：万 奇 李金秋

副主编：石海光 兰 培

编 委（按姓氏笔画排序）：

万 奇	王凤英	王志彬
孔祥丽	石海光	白建忠
兰 培	朱吉勒	孙俊秀
运丽君	李金秋	岳筱宁
张丽华	钱淑芳	褚亚申

例 言

一、本书是吾师王志彬先生提出龙学研究的“系列选题”之一，自2006年起组织龙学爱好者对该选题着手研究，采取“居今探古，见树见林”的态度和方法，综合各家之说，对《文心雕龙》文体论的疑点部分进行集中研究。

二、书中所录《文心雕龙》文体论各篇章的原文，皆以杨明照《文心雕龙校注拾遗》、《增订文心雕龙校注》（中华书局）、《文心雕龙校注拾遗补正》（江苏古籍出版社）为据。

三、本书各篇中之[提示]，扼要指出各篇中需辨析的疑点，借鉴参考了杨明照《文心雕龙学综览》，林杉《文心雕龙创作论疏鉴》、《文心雕龙批评论新诠》、《文心雕龙文体论今疏》和张灯《文心雕龙辨疑》，虽不能说《今探》把《文心雕龙》文体论中的所有疑点都“探”到了，但可以说，二十篇的重要疑点均有论及。

四、本书各篇中之[辨疑]，主要是辨析了各篇的主要歧疑和内容的实践意义，注意疑点与其相关段落的联系，与每一篇主旨的关系，使“根柢无易其固”；同时也重视它与写作实践的关系，把疑点置于实践中来辨别、检验，做到“裁断必出于己”，力求得出客观、公允的结论。

五、本书各篇附有[原文]，以便于读者阅读、理解和鉴别。

六、本书尊重历史语境，即不“以今责古”，又不囿于陈说，在诸多方面提出新颖的观点，对全面、科学阐发《文心雕龙》文体论的理论价值，建构中国文体学理论体系，指导文学批评和文章写作实践，都具有重要的现实意义。

序：来自边缘的“龙吟”

《〈文心雕龙〉文体论新探》付梓在即，志彬师、石羽兄嘱我撰序，原《新探》之始，以表其末。我惴惴不安，本想推却，然又恐愧对师友之谊，只好遵命操觚，向看官献曝，于是便有这篇被称作“序”的文字。

《文心雕龙》研究有“显学”之美誉。研究者甚众，且名家辈出，成果丰硕。如今何以写出这样一本书，话还得从头说起。

志彬师是从二十世纪五十年代中期开始接触《文心雕龙》的。那时志彬师酷爱写作，视《文心》为写作指南，觉得它“道出了我习作中的甘苦”，自发地产生了对《文心》的偏爱。二十世纪六十年代初，出于自身提高和教学的需要，志彬师通读《文心》，一篇一篇地“啃”，做了二三百张卡片。在研读中，志彬师特别注重《文心》的“剖情析采”部分（今人称之为“创作论”或“文术论”），每每验之于写作实践，常有所悟、所得。现在看来，志彬师及其所属团队龙学研究的“写作学特色”，盖始于此。二十世纪七十年代末，志彬师赴南京大学从裴显生教授治古代写作理论。裴显生教授宽厚仁爱，并引领志彬师拜谒古代文论名家吴调公先生。在裴、吴二位先生的指导下，志彬师的《文心》研究有了新的进步。返校后，志彬师先后给本科班、作家班、助教班、研究生讲授《文心雕龙》创作论专题课。教学之余，志彬师撰写了《〈文心雕龙〉性质问题述评》、《〈文心雕龙〉文术论今说》、《刘勰“论文叙笔”今辨》、《〈文心雕龙〉批评论概说》、《〈文心雕龙·总术〉探疑》、《“志气统其关键”辨》、《刘勰“养气说”今探》和《〈文心雕龙·定势〉绎旨》等十余篇高质量的龙学研究论文，对龙学研究中疑点、难点进行实事求是的辨析，力求客观、公允。刊发后或为摘引，或为全文转载，有较好的学术反响。

正是有了四十多年的学术积累，从一九九七至二〇〇二年，志彬师连续推出了“文心三论”——《〈文心雕龙〉创作论疏鉴》、《〈文心雕龙〉文体

论今疏》和《〈文心雕龙〉批评论新诠》。

《〈文心雕龙〉创作论疏鉴》把“创作论”（“文术论”）分为“三块”：上编（作者的素质和学养）包括《神思》、《养气》、《体性》、《风骨》、《情采》，侧重谋篇的内在因素；中编（篇章构成）包括《通变》、《定势》、《铨裁》、《附会》、《章句》，侧重谋篇的原则、要领和方法；下编（技法运用）包括《事类》、《比兴》、《夸饰》、《隐秀》、《丽辞》、《练字》、《声律》、《指瑕》，侧重谋篇过程中的语言运用和修辞手段。“三编”之前，以《序志》、《总术》为“导论”。这种编排立足写作实践，突出文章写作的发展过程，“形成一种新的框架体系，这就开了这部名著按专题选编诠释的新路”（可永雪先生语，见该书《序一》）。

《〈文心雕龙〉文体论今疏》是《〈文心雕龙〉创作论疏鉴》的“姊妹篇”，主要研究长期不被学界重视的“论文叙笔”部分（今人谓之“文体论”）。受王运熙先生的启发，志彬师视“论文叙笔”为写作指导之旨归，而不把它当作一般意义上的文体论。故而从“各体文章写作指导角度出发”，将其分为三编：上编包括《辨骚》、《明诗》、《乐府》、《诠赋》、《谐隐》、《杂文》，以文学性文体为主；中编包括《颂赞》、《祝盟》、《铭箴》、《诔碑》、《哀吊》、《史传》、《论说》、《诸子》、《书记》，以一般实用文体为主；下编包括《诏策》、《檄移》、《封禅》、《章表》、《奏启》、《议对》，以宫廷专用文体为主。这种“居今探古”的编排，彰显了“论文叙笔”的“今用”价值。

《〈文心雕龙〉批评论新诠》是志彬师继《〈文心雕龙〉创作论疏鉴》和《〈文心雕龙〉文体论今疏》之后推出的第三部龙学专著。志彬师视野开阔，注重从整体上把握《文心雕龙》批评论。《新诠》的体例编排表明了这一点：上编包括《原道》、《征圣》、《宗经》、《正纬》、《辨骚》，以“文之枢纽”作为批评论的理论基础，统领全书；中编包括《时序》、《物色》、《才略》、《知音》、《程器》，以“杂论”（余论）作为批评论的主体；下编包括《明诗》、《乐府》、《诠赋》、《体性》、《通变》、《情采》、《指瑕》，以文体论和创作论的有关篇章作为批评论的范例和参证。志彬师对批评论范围的界定，会通“道”、“评”、“体”、“术”，更切近《文心雕龙》的实际。

“三论”均立足写作实践，集词语注释、古文今译、内容提要 and 疑点辨

析于一体，体例完备，特色鲜明。《疏鉴》重“辨”，即辨正创作论的诸多疑点；《今疏》重“今”，即阐述文体论的现代意义；《新诠》重“新”，即重新界定批评的范围。今人治龙学，各有所重：或在创作论，或在文体论，或在批评论，鲜有“三论”皆治者。志彬师在“文化边缘”地区，能贯通“三论”，卓然成家，尤为可贵。

学术研究不是一朝一夕的事，也不是一个人的事，只有组建学术团队，才能使研究走上持续发展的道路。基于这样的认识，志彬师提出龙学研究的“系列选题”，围绕选题分别组织了研究队伍，其中有：志彬师和志民师的“《文心雕龙》例文研究”梯队，李金秋的“《文心雕龙》评点研究”梯队，白建忠的“《文心雕龙》序跋研究”梯队，高林广的“《文心雕龙》典故研究”梯队，以及我和李金秋的“《文心雕龙》悬疑研究”梯队。

自二十世纪初以来，由黄侃先生奠基的现代龙学有了长足的发展，但仍有诸多疑点悬而未决，甚至分歧较大。志彬师敏锐地意识到这一点，嘱我和金秋把此项目抓起来，试图在前贤时达的研究基础上能有所推进。为了保证研究质量，志彬师与校学术期刊社合作，在《语文学刊》首次开辟“龙学研究”专栏，刊发“悬疑研究”梯队的论文。志彬师、本人和金秋除分别撰稿外，主要承担审稿的工作。为此，我们成立专门的编委会，对已刊发的论文，从问题的梳理、材料的组织、观点的论证、文字的表达一直到引文、注释和参考文献进行全面的审核，最后由我和金秋统稿、定稿。在此过程中，志彬师“全程监控”，詹福瑞先生、石羽兄、邱瑞中教授给予了热情的鼓励和具体指导，令人感佩。

《新探》是“悬疑研究”之《文心雕龙》文体论疑点研究的成果。如果说《新探》与其他龙学论著有所不同，在我看来，主要有三点：

一是从写作本体角度研究《文心雕龙》文体论，有别于文学理论批评视角。从刘勰的立意和《文心》的内容、框架看，这本书探讨的核心问题是“如何用心写文章”，其中自然也涉及文学理论与文学批评。换句话说，研究“写文章”是“主”，探讨“文学理论与文学批评”是“宾”，《新探》从写作本体角度切入，是要明确“宾主之位”，避免“喧宾夺主”。

二是辨析《文心雕龙》文体论研究中的重要疑点，不是一般地介绍与之有关的理论观点。《新探》探幽索隐，结合《文心雕龙》文体论的原文和

古今写作实践，进行审慎的辨析，力求得出符合实际的结论。

三是注重“弥纶群言”、“辨正然否”、“钩深取极”和“惟务折衷”。对于任何一个疑点，《新探》尽可能找到与之相关的各种看法，辨析是非，把问题说深讲透，力求公允、客观。

《新探》的诞生，是志彬师及其所属团队长期学术积累的结果，不是心血来潮的偶成之作。我想，塞外胡笳虽不及中原长笛悠扬，可未尝不是一种“龙吟”。

万 奇

二〇一二年三月十二日

目 录

例言	(1)
序:来自边缘的“龙吟”	(1)

有韵之文

《明诗》篇 辨疑	(1)
《乐府》篇 辨疑	(9)
《诠赋》篇 辨疑	(15)
《颂赞》篇 辨疑	(23)
《祝盟》篇 辨疑	(31)
《铭箴》篇 辨疑	(38)
《诔碑》篇 辨疑	(46)
《哀吊》篇 辨疑	(52)
《杂文》篇 辨疑	(57)
《谐谑》篇 辨疑	(64)

无韵之笔

《史传》篇 辨疑	(69)
《诸子》篇 辨疑	(77)
《论说》篇 辨疑	(85)
《诏策》篇 辨疑	(90)
《檄移》篇 辨疑	(95)

《封禅》篇 辨疑	(101)
《章表》篇 辨疑	(105)
《奏启》篇 辨疑	(112)
《议对》篇 辨疑	(120)
《书记》篇 辨疑	(126)

附:

《文心雕龙》之书名、框架和性质辨析	万奇 (132)
元明清三代之《文心雕龙》序跋文论略	石海光 (145)
明清两代《文心雕龙》评点综述	孔祥丽 李金秋 (157)
“五色圈点”考论 ——以杨慎批点《文心雕龙》 中的“五色圈点”为例	白建忠 (168)
参考文献	(181)

有韵之文

《明诗》篇辨疑

[提示] 本篇疑点主要有二：一是如何评价刘勰对诗歌的性质及其功能的认识；二是怎样理解“感物吟志”的理论内涵及其意义。

[辨疑]

一、刘勰对诗歌的性质及其功能的认识

有的学者认为，刘勰对诗歌的性质及其功能的认识是《明诗》“最有价值的部分”之一，这种观点值得商榷。考察一个文论家理论贡献的大小，关键是看他是否在其前人的基础上有所发明——“阐前人所已发”或“扩前人所未发”。和前人相比，刘勰对诗歌的特质及其功能的认识是否有进步呢？先看他对诗歌特质的认识：

大舜云：诗言志，歌永言。圣谟所析，义已明矣。是以在心为志，发言为诗，舒文载实，其在兹乎？故诗者，持也，持人情性；三百之蔽，义归无邪，持之为训，有符焉尔。

刘勰“释名以章义”，指出诗歌的性质是“舒文载实”，“持人情性”。“舒文载实”即“发布文辞，用以表达情志”，这是由《尚书·尧典》和

《诗大序》引发而来的。《尚书·尧典》有云：“帝曰：‘……诗言志，歌永言，声依永，律和声。’”《诗大序》亦云：“诗者，志之所在，在心为志，发言为诗。”显然，“舒文载实”和“诗言志”、“在心为志，发言为诗”的内涵是一致的，都是强调“言志”，刘勰并没有发表什么特出的见解，只是重申了两部经典对诗的主张而已。“持人情性”即持守或把握人的性情，是对《诗纬·含神雾》的“诗者，持也”的“注解”，也不是他的新见。刘勰又说：“三百之蔽，义归无邪”，是转述孔子对《诗经》的看法。此语出自《论语·为政》：“子曰：‘《诗》三百，一言以蔽之，曰‘思无邪’。”不难看出，刘勰在诗歌性质的问题上，因袭了先秦两汉以来正统的诗论观，恪守“诗言志”的范式，没有发表独到的新观点。

次看他对诗歌功能的认识。刘勰认为，诗歌具有三个功能：一是“神理共契”的契合功能。这里的“神理”与《原道》中的“自然之道”、“神理”、“道心”、“天地之心”、“神明”的含义是相通的，是指宇宙和“文”的本原。“神理共契”，是说诗歌要与神明之理相契合，着眼于诗与天地之道。二是“顺美匡恶”的讽喻功能。“顺美匡恶”，是指用诗歌颂扬美德，纠正恶行。“大禹成功，九序惟歌”是“顺美”，“太康败德，五子咸歌”是“匡恶”。“顺美匡恶”着眼于诗与君王。三是“风流二南”的教化功能。“风流二南”，是讲风教通过《诗经》的传播，以感化人心，着眼于诗歌与民众。上述看法，也并非刘勰的发明，本于《诗大序》：

风，风也，教也，风以动之，教以化之……

……故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。

……吟咏性情，以风其上……

“动天地，感鬼神”，是指诗歌对天地、鬼神的感动作用；“正得失”、“吟咏性情，以风其上”，是指诗歌对君王的讽喻作用；“风，风也，教也，风以动之，教以化之”、“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”，是指诗歌对民众的教化作用。两相比较可以看出，刘勰的着眼点、内容与《诗大序》是一脉相承的：“神理共契”与“动天地，感鬼神”相通；“顺

美匡恶”是“正得失”、“吟咏性情，以风其上”的约言；“风流二南”是“风，风也，教也，风以动之，教以化之”、“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”的概述。可谓“本同而未异”。

可见，刘勰对诗歌的性质及其功能的认识，没有突破先秦两汉“言志—政教”的诗论范式，只是“照着说”，没有“接着说”，看不出他有什么新的理论贡献。有些龙学家指出，在这一点上，刘勰“表现出较浓厚的儒家正统观点”，^①恪守“诗言志”的“风范”，^②是很有见地的。那种“最有价值”的说法似乎难以成立。

二、“感物吟志”的理论内涵及其意义

必须指出的是，刘勰毕竟是“妙识文理”的文论大家。当他把目光转向诗歌创作领域，探求诗歌创作奥秘时，在一定程度上摆脱了儒家正统观念的束缚，有了自己独特的发明——提出了以“感物吟志”为核心的诗歌创作理论：

人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。

这十六个字描述诗歌“‘禀情’→‘感物’→‘吟志’”^③的“发生—转化”过程，最值得珍视和玩味。尤其是“感物吟志”四个字，是中国文论家第一次对诗歌创作进行比较完整的理论概括。

感，即诗人受到外物刺激而产生的感应（感发）。“感物”之说最早见于《礼记·乐记》：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。”陆机《文赋》对“感于物”又作了进一步描述：“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。”刘勰在此基础上又作了新的拓展。首先，他阐明“应物斯感”的原因是“人具有喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲七种情感”，“禀情”是人能够对外物的刺激作出回应的前提和条件，这就从根本上说明了“感”是“内情”被“物”“激活”

① 王运熙、周锋译注：《文心雕龙译注》，上海古籍出版社，1998年，第40页。

② 冯春田：《文心雕龙释义》，山东教育出版社，1986年，第82页。

③ 同上，第85页。

后的外部呈现。其次,《礼记·乐记》和《文赋》都没有说明为什么要“感物”,而刘勰则明确指出“感物”的目的是为了“吟志”(下文详细论说,此处从略)。再次,他表明诗歌创作活动的起点不是客观外物,也不是主观内情,而是“物”作用于“情”后而产生的“感”(其实不仅仅是诗歌创作,大凡文学创作活动皆如此)。有了这种“感”,才标志诗人真正进入诗歌创作过程。

物,大多数龙学家都把“物”解释为“外物”或“外界事物”。不过,有的学者则认为:“刘勰所说的‘物’是诗人的对象物,当然它最初的瞬间是‘外物’,旋即转为诗人眼中心中之物……是外物与人主观条件结合的成果。刘勰在《诠赋》篇说‘物以情睹’,十分清楚地说明了刘勰所讲的‘物’,是经过情感观照过的‘物’,是‘物乙’。”^①后一种说法令人难以苟同。“应物斯感”,是说这七种感情受到外物刺激而感发;“感物吟志”,是指为外物所感而吟唱情志(此处“感物”是“感于物”的意思,亦即“应物斯感”)。“应物”之“物”和“感物”之“物”,明显是指刺激“情”而产生“感”的“外物”,怎么会是“经过情感观照过的‘物’”?持后一种观点的学者,恰恰忽视了刘勰在这里是把“物”作为触发情感的诱因来看的,即在那个“最初的瞬间”,而不是“感”之后。这个“物”是《诠赋》中的“睹物兴情”之“物”,不是构思过程中“物以情睹”之“物”,用郑板桥的话说,是“眼中之竹”,不是“胸中之竹”。后一种观点混淆了“眼中之物”和“胸中之物”的界限,笼统称之为“诗人眼中心中之物”,是不妥当的。当然,这里的“物”也不是泛指存在的一切事物,而是特指能触动诗人情感的“外物”。故此,刘勰在《物色》中指出:“物色之动,心亦摇焉……是以献岁发春,悦豫之情畅;滔滔孟夏,郁陶之心凝;天高气清,阴沈之志远;霰雪无垠,矜肃之虑深。岁有其物,物有其容;情以物迁,辞以情发。”

吟,即声调抑扬地念诵吟咏。《神思》中的“寻声律而定墨”、“刻镂声律”可视为“吟”的注解。具体地说,就是诗人把受到外物(物)刺激而引发的内心的“感触”(感),借助一定的表现形式(吟),转化为可感的

^① 童庆炳:《中国古代文论的现代意义》,北京师范大学出版社,2001年,第168—169页。

情志（志）。“吟”是汉语诗歌创作的一大关键。刘勰的独特理论贡献主要体现于此。虽然《礼记·乐记》已经涉及这个问题——“感于物而动，故形于声”。可怎样“发声”，却语焉不详。而刘勰以“吟”字概括，较之笼统的“形于声”说法更深一层。在《明诗》的最后一段，他还结合对历代诗作的鉴评，提出了“吟”的两个要点：一是确定“诗体”。这里的“诗体”，首先是指诗歌的体裁（genre），即要看所“吟”的诗是四言诗、五言诗，还是三言诗、六言诗、杂言诗。这是“诗体”的表层含义。其次是指诗歌的体貌（style），即“四言正体，则雅润为本；五言流调，则清丽居宗”。也就是说，正规四言诗的体貌是典雅润泽，流行五言诗的体貌是清新华丽。这是“诗体”的深层含义。诗人“吟”诗，只有确定“诗体”——尤其是诗歌体貌，才不会“走样”、“变形”。二是以“才性”为主。诗人选择哪种“诗体”，要根据自己的才情来决定。“平子得其雅，叔夜含其润”，“兼善则子建、仲宣，偏美则太冲、公干”。不仅选择“诗体”时要“惟才所安”，构思时也要“随性适分”。这种重视“才性”的“吟”诗观，符合诗歌创作实际，有助于诗人个性和才华的张扬。

志，从字面上看，“吟志”的“志”和“言志”的“志”意思相同，都是“情志”的意思，其实是有差异的。“言志”属于诗歌本体论范畴，“吟志”属于诗歌创作论范畴。当“志”作为本体论范畴时，刘勰是用先秦两汉正统诗论的范式来“解读”的。他肯定《尚书·尧典》的“诗言志”，谓之“圣谟所析，义已明矣”；引用《诗大序》的“在心为志，发言为诗”，认为“舒文载实，其在兹乎”；主张“持人情性”，“义归‘无邪’”。这些说法更多强调“言志”要以圣人的训诫（圣谟）为准，要以理（礼）节情（持），符合儒家的伦理规范（无邪）。如前所述，缺少新的理论贡献。当“志”作为创作论范畴时，刘勰则从诗歌的历史演变和诗人的创作实践出发，做出了新的解释：“人禀其情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”可见，“吟志说”与“言志说”不同，重视诗人的“情”、“感”，主张“感物吟志”是诗人性情的自然而然流露，倡导的是一种以情为本的“志”，在某种意义上突破了先秦两汉的正统诗论范式，可谓是一个新的理论贡献。

需要说明的是，刘勰的“吟志说”不能完全与西方的“表现说”画等号。在西方语境中，“表现”一词有两种含义：“一种类似人们以‘哎哟’

的喊声来‘表现’自己痛苦的情感；另一种则指用一个句子来‘表达’作者想要传达的某种意义。由于前一种涉及着情感的表现，所以一直主宰着艺术表现理论……”，“艺术表现”是指：“一个艺术家内心有某种感情或情绪，于是通过画布、色彩、书面文字、砖块和灰泥等创造一件艺术品，以便把它们释放或宣泄出来。这件艺术品又能在观看和倾听它的人心中诱导或唤起同样的感情或情绪。”^①也就是说，在西方文艺理论中，“表现”是艺术家内心“某种感情或情绪”“释放或宣泄”，它能“诱导或唤起”读者和观（听）众“同样的感情或情绪”。因此，就“吟志”和“表现”的内容看，“吟志”是以情为主，情志合一，有“志”这个理性因素的渗透；“表现”则只是纯粹的情感或情绪，不包含理性在内。从“吟志”和“表现”的方式看，“吟志”讲究声律的运用（这与汉语的音乐性特点有关）；“表现”则是直接的“释放或宣泄”。此外，“表现”比较重视读者的“共鸣”反应，“吟志”则没有予以特别的说明。

刘勰以“感物吟志”为核心的诗歌创作理论具有重要的意义。一是它超越了“诗言志”的诗歌本体论范式，进入“感—吟”的诗歌创作论范式，揭示诗歌“发生—转化”的过程。二是针对“争一价句之奇”、“辞必穷力而追新”的“近世之所竞”，提倡有“感”而发。这一点更值得今天的诗歌创作者注意。如今诗坛，有真情实感、耐人咀嚼的佳作少，竞新逐奇、哗众取宠的多，与刘勰所说的“近世”惊人的相似。因而，有“感”而发的现实意义是不言自明的。三是“诗体”与“才性”并重。只讲“才性”，不讲“诗体”，诗歌则“无形”；只讲“诗体”，不讲“才性”，诗歌则板滞。只有二者并举，才有可能创作出上乘诗作。

（万奇 执笔）

〔原文〕

大舜云：诗言志，歌永言。圣谟所析，义已明矣。是以在心为志，发言

^① [美] H. G. 布洛克著，滕守尧译：《现代艺术哲学》，四川人民出版社，1998年，第167页。