

首都师范大学文学院 主编



听天学术

LITIAN XUESHU

9

天学

唳天学术

(第9辑)

首都师范大学文学院博士生、硕士生优秀论文集

首都师范大学文学院 主编

學苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

喉天学术·第9辑/首都师范大学文学院编. —北京:
学苑出版社, 2012. 10
ISBN 978-7-5077-4116-2

I. ①喉… II. ①首… III. ①文学研究-文集②语言
学-文集 IV. ①I0-53②H0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 234152 号

责任编辑: 洪文雄

封面设计: 石器时代

出版发行: 学苑出版社

社 址: 北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码: 100079

网 址: [www. book001. com](http://www.book001.com)

电子信箱: [xueyuan@ public. bta. net. cn](mailto:xueyuan@public.bta.net.cn)

销售电话: 010-67675512、67678944、67601101 (邮购)

经 销: 新华书店

印 刷 厂: 北京彩蝶印刷有限公司

开 本: 710 × 1000 1/16

印 张: 16

字 数: 360 千字

版 次: 2012 年 10 月北京第 1 版

印 次: 2012 年 10 月第 1 次印刷

定 价: 36.00 元

前 言

《喉天学术》是由首都师范大学文学院主编，以首师大文学院学科研究方向为主要内容，以在校博士和硕士研究生为基本作者队伍，面向青年读者的学术性辑刊。

作为主办单位的首都师范大学文学院，已有近 50 年的历史。现有中国语言文学系、高级涉外文秘系、比较文学系、戏剧影视文学系、文化产业管理系、对外汉语六个系，并有中国语言文学一级学科博士学位授予权，以及新闻传播学一级学科硕士学位授予权，一个国家级重点学科，两个北京市重点学科，一个北京市重点建设学科。还拥有中国语言文学博士后流站。此外，还设有教育部省属重点文科研究基地——中国诗歌研究中心。首都师范大学文学院目前已形成了比较完整的学科群体、开放性的学术氛围和良好的学术传统，涌现出一批在国内外学术界有较高声望的学者，以及在学术界有一定影响的中青年学术骨干，与此同时，研究生教育也有了长足的发展，研究生质量得到稳步的提高。

为检阅我院研究生的学术成果，为鼓励和引导同学们积极投身科学研究，为加强兄弟院校及学术界的交流，并希望通过我院同学们的一得之见，推进相关学科的发展与建设，我们特创办《喉天学术》辑刊，每年出版。作者队伍以首都师范大学文学院的博士研究生和硕士研究生为主，今后我们也将适当选发兄弟院校研究生的优秀论文。

本刊之所以命名为“喉天学术”，是因为首都师范大学文学院原有的学生社团多是以“喉天”为名，包括喉天剧社、喉天文学社、喉天诗社等。“喉天”二字本是指仙鹤、鸿雁等鸣禽在辽阔的天空中自由地鸣叫，我们用它来作为这本学术辑刊的名字，意在为同学们的科学研究的提供一个广阔的境域，同时也是为了强调一种学术自由的精神。

波兰天文学家哥白尼在公布他的日心说的时候，曾在扉页上引用了阿尔齐诺斯的一句名言：“一个人要做一个哲学家，必须有自由的精神。”其实不只是做一个哲学家，做一个语言文学研究者，也一样要有自由的精神。有了自由的精神，才可能有健全的、独立的人格，才敢于敞开自己的心扉，不怕世俗的嘲笑和冷眼，在任何情况下都敢于说真话，不去欺世盗名，不去迎合流俗，不去装神弄鬼。有了自由的精神，才能超越传统的认识，摆脱狭隘的思维方式的拘囿，让思维在广阔的时间和空间中流动，才能调动自己意识和潜意识中的积累，才能有卓尔不群地发现。

《喉天学术》强调自由的精神，同时强调严谨的学风和严格的学术规范。为使我们培养的研究生适应国家对高层次人才的需要，为强化他们独立的科研能力，我们注重加强学术环境的营造，聘请国内外著名学者多人来院讲学，让学生打开眼界。我们还制订了研究

生课程规划和有关毕业论文写作的措施，对开题报告、论文指导以及论文答辩等环节都提出了比较严格而又切实可行的要求，以不断提高我院研究生的培养质量，这将会从根本上保证《唳天学术》的学术水准。

“晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄。”科学研究是最富于独创性的精神劳动，愿年轻学子的心灵毫无拘束地在广阔的宇宙中自由遨游，《唳天学术》将成为你们腾飞的踏脚石。

吴思敬

目 录

· 文艺学 ·

方东树诗歌体性论	郭青林 (3)
文学创作主体要素的才、学、胆、识浅论	张文秀 (9)
论美国汉学界中国文学批评中的现代性维度 ——以李欧梵、王德威、张英进为例	吴 琼 (15)

· 古代文学 ·

《汉书·艺文志》中“诗赋别立”及“先赋后诗”探因	邵 杰 (25)
《诗经·卫风》木瓜、木桃、木李名物考	谷红丽 (31)
论《诗品》中晋黄门郎张协诗何以列为上品	刘 玲 (35)
《诗经·曹风·下泉》诗旨考辨	刘 洋 (43)
“山庄戏剧”的概念界定	李超华 (51)
“春恨秋悲皆自惹”? ——浅析《红楼梦》自杀事件的社会文化因素	王子溪 (59)

· 语言学 ·

典宾类龟腹甲新五缀组	何 会 (71)
卜旬夕辞新缀四则	李爱辉 (77)
再谈《汉书》颜注音切帮非系声类	刘 芹 (81)
《集韵》引《说文》释义考	张 凡 (88)
楚州方言的音变调查与研究	郭 静 (94)

· 现当代文学 ·

历史·想象·时间 ——论韩少功创作中的记忆	陈 鹭 (111)
论“国剧运动”发起者的“国剧”观	王继刚 (121)
文本外的编选“意味” ——以 50 年代出版的四册《诗选》为考察对象	徐 玥 (127)
论西西的小说世界	祖雅兰 (135)

从波涛汹涌到波澜不惊的心灵史诗

——齐邦媛与《巨流河》 毛彬彬 (143)

张贤亮《男人的一半是女人》新解

——张贤亮《男人的一半是女人》新解 赵 辰 (151)

“厚土”之上，命运之中

——由《厚土》中的光棍群体探讨命运问题 任路强 (164)

从安妮宝贝叙述特色的三个侧面谈开去 彭慧芝 (170)

· 比较文学与世界文学 ·

钟摆上的舞蹈

——论狄金森诗歌中的悖论 张细珍 (181)

试论麦克尤恩《蝴蝶》中的不可靠叙述 丁燕妮 (189)

以林语堂《京华烟云》为例探讨翻译变体 王 媛 (194)

迪斯尼喜剧传统对中国民间故事《木兰》的改写 杨晓琦 (202)

· 语文教育 ·

《国文百八课》的文话系统对生、本对话的引导经验 苑聪雯 (209)

附 录 (220)

· 文艺学 ·

方东树诗歌体性论

郭青林

摘要：方东树把“德”作为诗的本质，把主体的人格修养视为诗的灵魂，突出诗歌的道德内涵和教化作用，弘扬了诗歌的主体精神及社会责任。与此相应，他认为诗文书画一理，把“生气”视为诗的生命，重视诗歌的艺术性及审美特征。贯穿这两者的是对诗歌真实性的强调，并以此来建构自己的诗学理论。方氏对诗歌体性的认识实质是儒学之道与诗学之艺的统一，但在具体的诗学批评实践中，却存在着道德观念与艺术理念之间的冲突，体现了桐城派力图“熔铸唐宋”的诗学取向和以“义理”为本位的诗学旨趣。

关键词：桐城派 方东树 诗歌 体性

诗歌“体性”主要指诗歌这种文体的表现对象和审美精神^①，对诗歌体性的认识，能够反映出不同诗歌流派所持有的基本诗学观念。桐城派“以古文文法通于诗”，“以文论诗”是其诗学思想的重要特点^②。这种思想虽然注意到了诗文这两种文体的相通之处，但对诗歌的独特性却缺乏清晰的认识。作为桐城派诗学思想的传播者、实践者，方东树对诗歌体性认识，是桐城派诗学观念的重要体现，以此作为研究对象，对于厘清处于古文视野下诗文体性模糊的桐城派诗学思想，有着重要意义。

对诗歌表现对象和功能的认识，是方东树诗学思想的基础。在《徐荔庵诗集序》中，方氏曾指出：“吾尝论古今学问之途至于文辞末矣。于文辞之中而独称为诗人又其末之中一端而已。然而诗以言志，古之立言以靳不朽者必以德为之本。故曰有德者必有言。自汉魏以来至于今，其间贤人君子高才硕士英敏异量之徒，或以悯时病俗，或以抒情见素，百世而下使人读之，得以考其身世，睹其性情，如接其衣冠笑语声音面目。其高者至并其时之风俗、治理、贞淫、盛衰罔不载之以见。如孔文举、曹子建、王仲宣、刘越石、陶渊明、杜子美、韩退之诸贤犹可因以想见。诗之本用如此，故古今重之。”^{〔1〕}诗歌有两个基本属性，即诗以德为本，以悯时病俗、抒情见素为用。诗作为“立言”手段之一，只有有德者为之，才能流传不朽。因此“以德为本”是对诗歌本质的一种规定，也是诗歌能历经百世而愈发生动之关键。诗以言“志”，诗人的“志”不能不体现其“德”，即诗歌通过表

现“志”来体现“德”。“诗虽吟咏短章，足当着书，可以规其人之德性、学识、操持之本末”^{[2]97}，因此从根本上来说，诗歌是表现“德”的。这样，属于创作主体的“德”便转化为诗歌的内在品质，从而成为考量诗歌艺术水平的一条重要尺度。他指出吴隆骢虽场屋连蹇，又初无子嗣，人生极为不得志，但“诵其诗，浩浩乎、飒飒乎，吟咏情性，摅述游历，其胸中绝无忿忿愁苦之气，哀怨侘傺之词，则可谓之德音者。”（《芸晖馆四世诗钞序》）^[3]吴诗是“德音”，因为其诗有着“怨而不怒”的精神，符合三百篇无邪之旨。方氏显然继承了《礼记·乐记》“德音之为乐”的乐教观念，极为重视诗歌的道德内涵。又如“阮公、陶公，曷尝有意于为诗；内性既充，率其胸臆而发为德音耳。”^{[2]98}阮诗、陶诗所以能不朽，是因为阮公、陶公有着崇高的德行操守，其诗义理词旨与六经、孔孟皆无违背，故为“德音”。

诗以悯时病俗、抒情见素为用，是方氏对诗歌功能的认识。“悯时病俗”是说诗歌要关注时世，指陈时病。诗可以写时代的风俗、治理、贞淫、盛衰，以考见得失；也可以感物兴情，自抒怀抱，因而诗可以“观”，也可以“怨”。“见素”出自老子第十二章，原文是“见素抱朴”意即保持质朴，“抒情见素”就是说诗歌通过抒发情感，保持内心的质朴。这里把“抒情”和“见素”联用，说明方氏注意到了诗歌具有净化情感的作用。诗歌通过“吟咏情性”泄导人情，使人的性情归于质朴纯正，推而广之，可以起到善民心正风俗的作用。因此，“立言必关世教，或自写其襟怀，或酬答往来，或感物往来，或感物而赋，皆不诡乎正道，方不悖乎兴观群怨、事父事君之教。故小物亦可寄情，游戏亦可遣兴，但其归宿必有劝戒之意，言方有得”^{[2]502}寄情也好，遣兴也罢，诗歌最终要有益于教化。

方氏肯定“诗以言志”，又说诗“以德为本”，这二者是一致的。因为“志”是对诗歌主旨的规定，而“德”是诗歌的本质要求。“志”方氏有时用“性情”代之，“诗之为学，性情而已。”^{[2]1}“志”与“性情”相同，“诗以言志”就是“诗道性情”。“性情”就是“臣子之于君父、夫妇、兄弟、朋友、天时、物理、人事之感。”^{[2]1}能够反映着人的德性、学识、操持之本末。显然，相对于“志”来说，诗歌的“德”更为根本。诗歌的无论写什么，都要“不诡乎正道”，就是说诗歌所体现的“德”，要合乎儒家的伦理之道。方氏把“德”视为诗歌品质的核心要素，突出主体的人格修养对诗歌价值、生命力具有决定性作用，弘扬了诗歌的主体精神及社会责任，体现了“文以载道”文体观念。但以此作为诗歌的批评准则，则容易导致对诗歌艺术性的忽视。“若王阮亭论诗，止于掇章称咏而已，徒赏其一二佳篇佳句，不论其人为何如，又安问其志为何如也？此何与于诗教也？”王士禛本司空图、严羽论诗之精神，标举“神韵”，讲究清远冲淡，自然入妙，重视诗歌的艺术性，但在内容上却多模山范水，吟风弄月之作，流于空疏。他对王士禛的批评，确实抓住了其对现实关注无多之弊端，但对其在艺术性上贡献却视而不见。方氏对诗歌本用的理解自始至终没有离开儒学诗教传统，这使得他在批评某些艺术成就较高的诗人诗作时，常常陷于矛盾的境地。

方氏论文，必关世教，“盖昔人论文章，不关世教，虽工无益。故吾为文，务尽其事之理，而足乎人之心。”（《仪卫轩文集自序》）^[1]又说：“是故吾修之于身而为人所取法，莫如德；吾饬之于官而为民所安赖者，莫如功。若夫兴起人之善气，遏抑人之淫心，陶缙绅，藻天地，载德与功以风动天下，传之无穷，则莫如文。故古之立言者与功德并传不朽。”（《复姚君书》）^[1]文通过“载德与功”以“风动天下”，具有经世之作用，而“诗赋

乃文之有韵者耳，亦文也。”^{[2]502}诗作为文也应关乎世教以“风动天下”，可见，方氏把“德”作为诗之本，以教化作为诗之用，不只是因为其恪守宋儒之义理，也是其经世思想自觉之使然。可以看出，方氏虽然注意到诗歌有感物兴情、自抒怀抱之功能，但对诗之本用的理解，还是倾向于用功利的眼光来看待，这与方氏对汉学末流脱离社会现实的治学风气的反思不关无系。“立言”者的身份定位与“文士”的担当意识，是方氏对理解诗歌本用的基石。但即便如此，对诗歌本用的看法方氏实际上并没有坚持到底。如他在肯定诗道性情，只贵说本分语时，特意强调“何必深于义理，动关忠孝”^{[2]330}这显然是与其所坚持的相违背。这种道德观念和艺术理念之间的冲突，在方氏的诗歌批评实践中时有呈现，如其肯定诗与人的统一，又认为文士，“但取其一能，乃亦流传不朽。文士不足较人品也，久矣。”^{[2]79}对那些道德品质不高，但诗艺成就较高的诗人，又多有肯定。这种矛盾是方氏所恪守的“义理”之学向其诗学思想移植的结果，体现了其诗学思想中的“义理”本位意识。

二

诗既然以德为本，其用在于教化。但要真正发挥教化作用，没有真实性、生动性就不会有感染力，就不能持人情性达到兴人之善气，抑人之淫心的目的。因此，诗歌的真实性是方氏对诗歌体性的又一重要认识。诗歌的真实，首先是语言的真实。方氏指出，“诗道性情，只贵说本分语。如右丞、东川、嘉州、常侍，何必深于义理，动关忠孝，然其言自足自有味，说自己话也；不似放翁、山谷矜持虚懦也，四大家绝无此病。”^{[2]330}所谓“本分语”就是用自己的话把自己真实性情表达出来。诗歌不说“本分语”就要犯“矜持虚懦”之病。“本分语”有两层含义，一是指要“说自己话”，诗歌语言要体现自己的“本色”。二是指说“自己想说的”，也就是诗歌要表现诗人内心真实的感受。惟如此，才有可能做到“自足自有味”。这是对诗歌真实性、生动性的要求。诗歌既然是从自己的胸臆流出，道的是自己的性情，使诗歌具有符合自己性情的“趣味”，即个性特征，应是“本分语”的题中之义。

“说自己话”就是要做到“词必己出，不随人作计”。^{[2]17}韩愈在《南阳樊绍述墓志铭》云：“惟古于词必己出。降而不能乃剽贼。”^{[4]542}旨在强调作文须去陈言，反对模拟剽窃。黄庭坚亦云：“随人作计终后人”、（《以右军书数种赠丘十四》）^{[5]1604}“文章最忌随人后”，（《赠谢敞王博喻》）^{[5]1720}也是强调作文不应该追随别人，要有自己的创新。方氏熔铸二者之意，强调以“新意清词易陈言熟意”，^{[2]17}也是为了突出诗歌语言乃至内容都要有自己的新东西。他指出，“无知学究，盗袭全集，自以为古意，令人憎厌。故贵必有以易之，令见自家面目。否则人人可用，处处可移。此杜、韩、苏、黄所以不肯随人作计，必自成一家人，诚百世师也。大约古人读书深，胸襟高，皆各有自家英旨，而非徒取诸人。夫屈子几于经，浅者昧其道而袭其辞，安得不取憎于人。”^{[2]12}所谓“自家面目”是说诗歌要有自己的个性，“自家英旨”是说诗歌有自己的精美思想，合而言之，就是强调诗歌是写自己的东西，也就是“本分语”。方氏把传统诗学中的“本色语”换为“本分语”，在语言的质朴、自然的基础上强调诗歌的个性特色，丰富了中国古代诗学思想中的本色论。

其次是性情的真实。方氏认为，“诗以言志。如无志可言，强学他人说话，开口即脱节。此谓言之无物，不立诚。若又不解文法变化之精神措注之妙，非不达意，即成语录腐

谈。是谓言之无文无序。^{[2]2}“强学他人说话”即不说“本分语”，也就是指诗歌说的不是自己话，表达的不是自己的真性情，方氏称之为“言之无物”。他对那种不说自家话，不写自己真实的感受，刻意模仿他人的诗作特别反感。他批评陆机拟古诗为不知何为之作，认为明以来诗家，皆是为了求得与古人相似，所以多成剽袭滑熟之作。这些批评虽不无过激之处，但确实能体现方氏对诗歌“情真意挚”是多么重视。“古人所以必言之有物，自己有真怀抱。”^{[2]13}诗之“物”源自诗人的“真怀抱”，只有当诗歌写的是诗人自己的真性情，才能是“言中有物”，“言中有物，故闻之足感，味之弥旨，传之愈久而常新。”^{[2]1}诗歌“性情”的真实，是诗歌的艺术魅力、生命力的根源所在。

所谓“文法变化之精神措注”指的是诗法。“诗贵性情，亦须论法。乱杂而无章者，非诗也。然所谓法者，起伏照应，承接转换，自神明变化于其中。若泥法不以意运之，则死法矣。”^{[2]506}“性情”真实固然重要，但无“法”亦不成诗。诗歌是“性情”和“法”的统一，都是诗歌的核心要素，缺一不可。诗歌在表达上要富于变化之妙，这不仅是要准确地“达意”之需，也是诗歌富于生命力，避免成为僵硬的“语录腐谈”根本要求。方氏对诗“法”的要求有二，一是富于“变化”，其标准是“妙”，诗歌表达上的“妙”也是诗歌艺术魅力重要组成部分。“古人文法之妙，一言以蔽之曰：语不接而意接”^{[2]28}诗歌语言表达富于变化，能给人带来形式上的新奇美，但再怎么变化，表达的情意是连贯的，即寓整齐于变化之中。方氏用“语不接意接”来概括诗歌语言使用的规律，内蕴了意内言外美学精神，是对中国古代诗论的重要发展。二是“以意运法”，即按照诗歌情意的特点来运用文法。诗道性情，以表达情意为主，诗法作为形式上的使用技巧，应该服从情意表现的需要。如果拘泥于法而不能灵活运用，势必会影响情意的表达。这里对诗法的论述，大体上来自沈德潜的“意法论”，不同的是，方氏是从古文理论的角度来谈诗法并作了新的发挥，在他看来，诗法的作用主要在于使诗歌避免“无文无序”。

“有物”“有序”使诗歌拥有具体的内容和形式，固然重要，但还不是最根本的东西。“若夫有物有序矣，而德非其人，又不免鹦鹉、猩猩之诮。……可见最要是一诚，不诚无物。诚身修辞，非有二道。试观杜公，凡赠寄之作，无不情真意挚，至今读之，犹为感动。无他，诚焉耳。彼以料语妆点敷衍门面，何曾动题秋毫之末。”^{[2]2}“诚身”和“修辞”是一致的，诗歌表达不只是“性情”的真实，也是主体人格修养的真实。如果“德非其人”，诗品和人品不符，这样的诗就像鹦鹉、猩猩模仿人的动作，是虚伪的。方氏认为这取决于作者能否“立诚”。“诚”就是“真”，诗人一要有诚心，即真诚的写作态度，要说自己的“本分语”，不能用“料语妆点敷衍门面”。二要有诚身，即德行操守之修养，只有以此为基础，才做到诗与人的统一。方氏把诗歌的真实性、生动性归结于“言之有物”、“言之有序”和“立诚”，从诗歌内容到形式再到创作主体的修养，都有深刻的论述，其核心就是要“立诚”。不“诚”就不会有真性情，诗歌就会“言之无物”，也不能“以意运法”使诗歌“言之有序”，当然更不能说“本分语”。

三

姚鼐在《与王铁夫书》中云：“诗之与文，固是一理，而取径不同”，^{[5]290}这一思想是桐城派“以文论诗”的理论基础。从刘大櫟、姚鼐至方东树都有力图把诗歌纳入古文范围的思想倾向。刘大櫟在《论文偶记》提出的神、气、音节，姚鼐在《古文辞类纂序》提

到神、理、气、味、格、律、声、色等文体特征论，也是他们对诗体认识的重要理论。由于强调诗文一理，以文的视角来论诗，刘、姚对诗体的独特性，尤其是对诗歌的审美性质的认识较为模糊。在方氏这里，不仅认为诗文一理，而且还认为，诗与画、诗与书都是一理。因此，对诗体的认识就突破了“以文论诗”这个范围，有了更广阔的视野。“大约古文及书、画、诗四者之理一也，其用法取境亦一。气骨间架体势之外，别有不可思议之妙。凡古人所为品藻此四者之语，可聚而通证之也。”^{[2]30}诗、文、书、画有相同之理，为方氏理解诗歌艺术性提供了理论基础。既然可以“以文论诗”，也就可以“以画论诗”“以书论诗”了。方氏把诗与画、诗与书联系起来，表明他对诗歌艺术性的理解有着明显的自觉意识。

苏珊·朗格在谈到艺术的“生命形式”时说：“这就是它的能动性、节奏性和不断成长性。这些特征也就是一种生命形式所应具有的基本特征。”^{[6]30}作为一种生命形式，“能动性、不可侵犯性、统一性、有机性、节奏性、不断成长性”也是诗歌的本质特征。对此，方氏有着清醒认识，“诗文者，生气也。若满纸如剪彩雕刻无生气，乃应试馆阁体耳，于作家无分”^{[2]25}“生气”就是指诗歌所具有“能动性、节奏性、不断成长性”所表现出来的生气勃勃的状态。诗歌如果失去生气，就是剪彩雕刻，而不能成为诗，因为诗是活的生命有机体。“观于人身及万物动植，皆全是气所鼓荡。气才绝，即腐败臭恶不可近。诗文亦然”^{[2]25}诗歌之所以有生气，是因为有“气”鼓荡其中，没有气，诗歌就如同腐败的尸体，臭不可近。这里的“气”是指流自诗人胸臆饱含个性的情思，情思涌动时诗歌所显现生命活力即“生气”。中国古人出于对生命的崇拜，认为整个天地之间都是一气运转，大化流行，充满生机活力。诗歌作为人的生命形式，自然亦是如此。方氏继承中国哲学的唯生思想，突出了诗歌所具有的生命精神。

据此，方氏认为，“凡诗、文、书、画，以精神为主。精神者，气之华也。”^{[2]30}司空图《二十四诗品》论诗之“精神”云：“生气远出，不著死灰，妙造自然，伊谁与裁。”^{[7]110}“精神”一词，清人杨廷芝《诗品浅解》注云：“精含于内，神见于外。”“精神”就是主体内在的性情、气质、个性等向外显现的状态。人的心灵世界是鲜活的，其外在的表现当然是生机勃勃的。因此所谓“精神”实是“生气”之意，诗之“精神”就是指要求诗歌表现出的生命活力，即表现对象的生生不息、日新月异之变化。^{[7]110}故方氏又云：“诗发乎性情，则精神自畅”^{[2]302}只要诗歌所表现的是来自自己的真性情，自然就有生气流动，有“生气”便可“妙造自然”。

谢榛在《四溟诗话》中指出“诗有三法：事、情、景”。^{[2]474}其中又以“情”、“景”为要，认为“情融乎内深且长，景耀乎外而真且实。”^{[2]475}方氏以此为基础，提出自己的观点：“叙述情景，须得画意，为最上乘。”^{[2]21}“画意”即画面所呈现出的“生意”，是指情景相生而呈现的生命意趣。深与长，真与实，是对诗歌情与景的基本要求，“画意”则要求“情”是动的，“景”是活的，即写出情景之中活的精神。这是从整体的角度对“情景”设定的目标，旨在突出诗歌生机流荡的意境美。对于意境，方氏体会颇深，“凡诗写事境宜近，写意境宜远。近则亲切不泛，远则想味不尽。作文作画亦然。”^{[2]504}“事境”传达的是一种真实的客观之境，故而要“近”，而“意境”传达是一种空灵的艺术境界，因此要“远”。“亲切不泛”、“想味不尽”则是诗歌带给人们两种不同的审美感受。

由“事境”的质实到“意境”的空灵，体现了中国诗学在美学上由实到虚的转变特点，即由重视物理的真实转而追求想象的真实以及言象之外的审美意蕴。其一重要表现，

就是对诗歌气韵的重视。方氏也是,“读古人诗,须观其气韵。气者,气味也;韵者,态度风致也。如对名花,其可爱处,必在形色之外。”^{[2]29}所谓“气味”就是钟嵘的“滋味”,指诗歌情景交融给人带来含咏不尽的美感。“韵”即司空图所说的“韵外之致”的“韵”,是指“用语言、韵律表现出来的诗歌整体的境界品格所显现出来的风姿、风致美。”^{[8]187}可见,方氏对诗歌“气韵”的理解与其对意境的看法相同,旨在体认诗歌独特的审美品质即形色之外的审美趣味。

至此,方氏以中国传统哲学的唯生思想为基础,继承了中国古代画论中“传神写照”、“气韵生动”之艺术理念,并吸收历代诗歌美学思想的一些精髓,由此形成自己对诗歌艺术性的理解。由于以诗文书画共同性这个视角来观照,这使得其对诗歌审美特征的把握,比刘大櫟、姚鼐远为清晰,是对二者诗学思想的继承、发展。

综而论之,方东树一方面从儒学诗教观念出发,把“德”作为诗歌的本质,把主体的人格修养视为诗歌的灵魂,突出了诗歌的道德内涵,体现为道德观念之自觉。一方面从诗文书画一理这个角度立论,把“生气”视为诗歌的生命,对诗歌的艺术性及审美特征有着深切的体认,表现为艺术观念之自觉。贯穿这两方面的是对诗歌真实性的强调,方氏是以此为核心建构自己诗学理论的。方氏认为立言必关世教,诗歌作为立言方式之一,要想发挥教化社会的作用,有赖于诗歌的艺术性和审美功能,因此,方氏对诗歌体性的认识实质是儒学之道与诗学之艺的统一,其目的在于追求诗歌的普世价值。正如其师所云:“夫诗至善者,文与质备,道与艺合,心手之运,贯彻万物,而尽得乎人心之所出。”^{[5]51}方氏对陶潜、杜甫、韩愈等诗歌的推崇,是因这些人的诗歌不仅“文与质备”,而且“道与艺合”,即做到了思想性与艺术性的浑然契合。方氏这一诗学观念体现了桐城派力图“熔铸唐宋”的诗学取向和以“义理”为本位的诗学旨趣。

注释

①在中国古代文论中,“体性”通常指作家的个性和作品风格,如《文心雕龙》的“体性”篇即作此解。本文所言“体性”,据郭英德之说,以为文体的基本结构应由体制、语体、体式、体性四个层次构成,而“体性”是指文体的表现对象和审美精神。见《中国古代文体学论稿》,北京大学出版社,2005年,第2页。

②在桐城派内部,“古文与诗相通”是主流的意见,但也有不同的声音,如方苞就有“古文之传,与诗赋异道”之说,见《答申谦居书》,《方苞集》,刘季高校点,上海古籍出版社,2008年版,第164页。

参考文献

- [1] (清)方东树. 仪卫轩文集 [M]. 刻本. 清同治七年.
- [2] (清)方东树. 昭昧詹言 [M]. 北京:人民文学出版社,2006.
- [3] (清)方东树. 考盘集文录 [M]. 刻本. 清光绪二十年.
- [4] 马其昶. 韩昌黎文集校注 [M]. 上海:上海古籍出版社,1986.
- [5] 刘尚荣. 黄庭坚诗集注 [M]. 北京:中华书局,2003.
- [5] (清)姚鼐. 惜抱轩诗文集 [M]. 上海:上海古籍出版社,1992.
- [6] (美)苏珊·朗格. 艺术问题 [M]. 北京:中国社会科学出版社,1983.
- [7] 张少康. 司空图及其诗论研究 [M]. 北京:学苑出版社,2005.
- [8] 陶礼天. 艺味说 [M]. 南昌:百花洲文艺出版社,2005.

(郭青林 2010级博士生 指导教师:陶礼天)

文学创作主体要素的才、学、胆、识浅论

张文秀

摘 要：中国古代文论十分重视文学创作主体的修养与锻炼，尤其是作者的才学和识见的积累。从刘勰的才、气、学、习说，唐代刘知几论才、学、识，明代李贽论才、胆、识，到清代叶燮的《原诗》总结融汇，说明了才、学、胆、识对于文学创作主体的重要性。本文梳理这几家学说的内涵和其中的因袭发展，总结说明才、学、胆、识四者的内涵及其对于文学创作主体的作用和意义。

关键字：创作主体要素 才 学 胆 识

文学创作主体要有好的文学创作，就需要具备一定的基本素质，两汉魏晋时期十分重视德行，同时也注重才学的积累，到了唐宋以后则更加强调在创作中要具有识见和胆量。从刘勰的《文心雕龙》到叶燮的《原诗》，我们可以看到各个时代对于文学创作主体的要求是有一定的共通性的，并且随着时代潮流的发展而有所侧重。

一、刘勰的才、气、学、习说

汉代通过“察举”、“荐举”等制度来推荐人才，较为注重个人道德的考量，如孝廉、贤良方正。而到了魏晋时期，曹操用人推行“唯才是举”，更加注重个人的才性气质，任人唯能。曹丕的《典论·论文》中就提出了气有清浊和才有偏兼，也就是作者有自己独特的先天禀赋和所擅长的文学体裁。

南朝刘勰在《文心雕龙·体性》篇中重点谈到了文学创作主体的才、气、学、习的不同对于文学作品风格的影响：

夫情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者也。然才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑，并情性所烁，陶染所凝，是以笔区云譟，文苑波诡者矣。^①

文学作品是作家思想感情的外在表现，作者的个性气质、才学素养的不同就决定了在文学创作中对于题材的选择、内容的取舍、语言的使用和主题的安排差异，从而造成了风格的不同和作品的优劣。其中“才”是指文学创作主体的创作才能，这主要表现在对于事物的观察能力和表达能力上，“辞理庸俊，莫能翻其才”，才力高低决定着文学作品的文辞和义理的平庸与杰出，以及在创作构思中的机敏与迟缓。虽然“才自内发”，是文学创

作主体的先天禀赋，但是刘勰认为后天还是可以加以培养补足的，《神思》篇中说：“酌理以富才”，《事类》篇“将赡才力，务在博见”，通过对于事理的辨析和广闻博见来加强自己对于事物的认识和文辞驾驭的能力。“气”主要指血气，作者的个性气质影响到文学作品风趣的刚与柔，对形成作品的风格有着直接的作用，刘勰十分注重作者个性气质的培养。“学”与“习”都是后天的因素，“学”主要是指学识，表现在书本知识的学习。在《论语·季氏》中就有：

尝独立，鲤趋而过庭。曰：‘学诗乎？’对曰：‘未也。’‘不学诗，无以言。’鲤退而学诗。^②

如果不学习经典，那么文学创作也没有了基础。汉代相继出现了《尔雅》、《方言》、《说文》、《释名》等训诂类著作，这也是重视学问的诗学倾向的重要表现，影响到后世文学作品中的文辞使用。刘勰提倡“宗经”，文学创作之道是在学习古人经典作品的基础上来指导自己的文学创作，同时他也讲求“通变”，在熔铸古今的基础上有作者自己的创新，萌发出作品的新意，发他人之所未语。对于才与学之间的相互关系，刘勰指出：“才为盟主，学为辅佐”^③，只有作者的才力与学识二者兼备，才能创作出优秀的文学作品，光有才力而学贫者则对于事物的义理认识不够；而学问深厚却缺乏才力者就会陷入文辞使用的反复推敲之中。“习”主要指的是后天生活环境的习染，《体性》篇中：“才由天资，学慎始习，斫梓染丝，功在初化”，强调一开始就要慎重对待外界潜移默化的影响。总之，才、气、学、习这四个因素不仅对于作品的风格产生了影响，而且对于作品的格调意义都具有重大的影响和作用。所以刘勰要求作者养气积学，以补充自己天资的不足，不断丰富见识和学养。

二、唐代刘知几的才、学、识说

发展到唐宋时期，所谓“学而优则仕”，科举制度的发展使得文人们的创作功利性加强，也更加注重学识的积累。科举考试的内容涉及经、史、子、集，要求应试者能够广泛涉猎并且熟练运用。而且为了超越前人，文人们就需要有丰富的学识基础和较高的文字驾驭能力和创新能力。杜甫提出了“读书破万卷，下笔如有神”，明确指出了才学与文学创作之间的密切关系。晚唐诗人李商隐用事用典成癖，无一句无来处。《新唐书》中唐代刘知几对答礼部尚书郑维忠说史学人才需要的素养：

史有三长：才、学、识，世罕兼之，故史者少。夫有学无才，犹愚贾操金，不能殖货，有才无学，犹巧匠无掖楠斧斤，弗能成室。善恶必书，使骄君贼臣知惧，此为无可。^④

文士多而史才少固然是写史对于作者的素养要求比较高，而实际上优秀的文士也必须有才、学、识这三长。其中“才”指的就是文辞的使用和驾驭能力，他在《史通》中强调“言之不文，行之不远”，文辞不够贴切生动那么文学作品也无法流传于世。他主张创作者要“博闻旧事，多识其物”^⑤，要有广博的知识和见闻，才有文学创作的基础。不然空有才华却没有创作的材料而无法成篇，就如“巧匠无掖楠斧斤，弗能成室。”所谓“识”在这里指的是对于事物的鉴别、判定的能力，他说史学家在写文章时应当“辨其利害，明其善恶”^⑥，这对于史家来说十分重要，对于历史事物要忠实于历史，要秉笔直书。文学创作主体在进行创作时也要有是非观念和对于事物较高的鉴别能力，才能创作出格调意义较高的作品。相比较刘勰对于文学创作主体的要求，他不仅要求作者在才学上具备一