

中国 诗学体系论

陈良运 著

宏觀文學史叢書

宏觀文學史叢書



(京)新登字030号

责任编辑 李 昕 (特约)

责任校对 王桂琴

封面设计 罗 洪

版式设计 张汉林

中国诗学体系论

陈良运著

•
出版
中国社会科学出版社
发行

新华书店经销

太阳宫印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 14.375印张 340千字

1992年7月第1版 1992年7月第1次印刷

印数1—4 000册

ISBN 7-5004-0943-5/I·97 定价:2.40元

《宏观文学史丛书》编委会

主 编：陈伯海 董乃斌

编 委：（按姓氏笔划为序）

王智量	刘扬忠	齐森华	孙 逊
花 建	余顺尧	张少康	陈伯海
陈鸣树	季寿荣	夏咸淳	黄天骥
章培恒	董乃斌	樊 骏	

总 序

这套丛书的问世，是八十年代中叶有关中国文学史宏观探讨的一个结晶。回顾那场讨论，尽管存在着种种不足，毕竟将过去少为人注意的宏观意识引进了文学史领域，促使人们去努力打开研究的视野，自觉地寻求由微观向宏观升华的通道，从而在一定程度上推动了文学史研究工作的革新。讨论在当时引起热烈的反响，并不是偶然的。当然，任何表面的“热潮”都不免渐趋冷却，在各种见解发表出来之后，人们需要停顿下来进行反思，或者转而从事进一步的实践。有鉴于此，我们在研讨方兴未艾之际，便邀集一批志同道合的朋友，计划编撰这套丛书，藉以巩固和扩大前一时期的成果，使这项工作能持续、深入地发展下去。

考虑到文学史宏观研究目前尚处在起步阶段，不宜于匆忙进行体系性建构，这套丛书采取了专题立论的形式，一题一议，不相统属。这里可能有对民族文学传统和文学史观念的总体性思考，但更多的是就某一局部的文学现象作综合性论述，或者就文学与某一相关的学科领域展开交叉性研究。我们并不认为只要将课题放大，便成其为“宏观”，而更侧重于宏观研究所必备的整体思维条件，也就是不把研究对象孤立和割裂开来看待，却是视其为有机构成的整体，力求把握其内在的血肉相连的贯通脉络。我们也决不排除和轻视微观的、实证性的研究，毋宁说，宏观观照正要以后者为坚实的基础，但同时它又要求超越“见木不见林”的

局限，使自己上升到辩证综合的层面上来。所以，收入丛书的各本专著虽然论题各别，观点自异，却仍有共同的精神加以沟通、联系。我们正是希望通过一些不同专题的研究，来试验、探讨宏观文学史的基本思路，以便把它锤炼得更明晰，补充得更扎实。

毫无疑问，作为文学史工作中的一个新动向，宏观研讨之趋于成熟，还会有漫长的历程。我们也不敢指望这套丛书就能提供比较成功的经验，只能预期它在前进的道路上迈开新的一步而已。我们很高兴地看到，丛书以外的许多作者正在做着同样的或类似的努力。相信经过一段时期的实践、探索、总结、交流，这方面的工作将不断地迈上新的台阶。眼下的宏观探讨还只是一种研究视野和研究方法上的开拓，在经历众多人长时间的辛勤耕耘和理论概括之后，说不定会在文艺学中形成一门新型的分支学科——宏观文学史学，进而提炼出若干个成体系的“文学史哲学”，用以为整合文学理论与文学史之间的枢纽。这也是文学史研究工作所应追求的重要目标之一。

“任重而道远”，当与同志们共勉之！

陈伯海 董乃斌

一九九〇年十一月

内 容 提 要

本书立足于中国诗学理论发展的实际过程，抓取“志”、“情”、“象”、“意”、“神”五个根本性的范畴，追索它们的发展演变和相互联系，从而切实地建构起了传统诗歌美学的基本框架。作者无论是论证诗学本题还是旁及其它领域，都能做到探源溯流，阐精发微，故而言之凿凿，新见间出，使本书具有较高的学术价值。

本丛书为国家“七五”社科规划重点项目之一。

目 录

绪论.....	(1)
(一) 中国诗学的历史发展.....	(1)
(二) 中国诗学的哲学基础.....	(14)
(三) 中国诗学的体系结构.....	(25)

言 志 篇

一、“诗言志”正源.....	(33)
(一) 舜曰“诗言志”应予否定	(33)
(二) 从接受角度提出的“《诗》以言志”	(37)
(三) 荀况、屈原率先“作诗言志”	(41)
(四) “诗言志”观念形成于秦汉之际.....	(48)
二、“志”义辨析.....	(50)
(一) “志”的心理发生过程	(50)
(二) “志”的字源考察.....	(52)
(三) “志”义之一：由认识活动而“停止在心上”... ..	(55)
(四) “志”义之二：由意向活动而“心之所 之”	(53)
三、“诗言志”的规范.....	(64)
(一) 对“诗言志”的规范始于荀子.....	(64)

- (二) 汉儒对文献《诗》的重新阐释..... (66)
- (三) 汉儒强化“志”的理性内涵..... (70)
- (四) 《诗大序》的两面性..... (73)
- 四、“言志”说诗学意义的拓展..... (81)
 - (一) 重“再现”的西方叙事文学与重“表现”
的东方抒情文学..... (81)
 - (二) “露才扬己”的肯定与“志”的内涵的突破... (85)
 - (三) 主体整合:“志”与“气”、“才”、“情”、“性”
的贯通..... (89)
 - (四) 主体“情志”在作品中的凝聚:“意”..... (94)

缘 情 篇

- 一、《诗》之“心”与《骚》之“情”.....(101)
 - (一) “我心蕴结”——自然而发.....(101)
 - (二) “发愤抒情”——有为而作.....(108)
- 二、情感观念的发生形态.....(114)
 - (一) “物感”说原始.....(114)
 - (二) “兴”之演变.....(118)
 - (三) “情”之初义.....(123)
- 三、曲折发展的情感理论.....(129)
 - (一) “道是无情却有情”的庄子.....(129)
 - (二) 荀子的“性”、“情”、“欲”之辨.....(135)
 - (三) 《乐记》的审美情感说.....(141)
 - (四) 儒家诗教的情感规范.....(146)
- 四、“诗缘情而绮靡”.....(149)
 - (一) 文体自觉:由“欲丽”而“缘情”.....(149)
 - (二) 对“情”的审美:刘勰标举“情文”.....(155)

- (三) “缘情”说在诗歌发展中的美学意义……(161)

立 象 篇

- 一、“言不尽意”——“立象尽意”……(171)
- (一) 《老子》与《易传》中的意象说……(171)
- (二) 造型艺术中的形象创造……(178)
- (三) 王充的“形象”、“意象”之辨……(182)
- (四) 中国古代第一篇关于“立象”的专论……(184)
- 二、诗学领域姗姗来迟的“形似”说……(190)
- (一) 形象的艺术在赋体文学中发育成熟……(190)
- (二) 诗歌创作中由简而繁的人物、景物描写
艺术……(195)
- (三) 《诗品》总结五言诗“指事造形，穷情写物”
的创作经验……(203)
- 三、“意象”说的嬗变与发展……(209)
- (一) 象征性意象向情感性意象的转换……(209)
- (二) “意象”说在绘画与诗歌理论中的发展……(217)
- (三) 在创作与批评实践中“意象”与“形象”
的进一步区别……(224)

创 境 篇

- 一、融会贯通的诗境论……(235)
- (一) 诗、文理论分途发展与诗歌理论的多元化…(235)
- (二) 源自佛家哲学的“境界”说……(242)
- (三) 佛家“境界”向诗家“境界”的转化……(249)

二、诗之“三境”辨析·····	(254)
(一) 寄情于物、诗中有画——“物境”·····	(254)
(二) 取物象征、融物于情、直抒胸臆——“情境”·····	(259)
(三) 表达“内识”、哲理、生命真谛——“意境”·····	(267)
三、诗境的创造与鉴赏·····	(278)
(一) “三境”归一——“境者，意中之境”·····	(278)
(二) 由“意象”而“意境”的审美创造·····	(287)
(三) 时代特征与诗人个性特征在“意境”中的 体现·····	(291)
(四) “意境”向读者的转移与最后完成·····	(296)
四、审美境界理论的丰富与发展·····	(303)
(一) 与诗境相辉映的绘画境界·····	(303)
(二) 向外拓展的戏剧、小说境界·····	(308)
(三) 向内深化的词、曲境界·····	(316)
五、王国维最后完善之“境界”说·····	(325)
(一) 王国维对“境界”的体悟与把握·····	(325)
(二) “有我之境”与“无我之境”之辨析·····	(332)
(三) “写境”与“造境”之区别·····	(340)

人 神 篇

一、客体之神与主体之神·····	(351)
(一) 释“神”·····	(351)
(二) 哲学领域内“神”之两种存在·····	(354)
(三) 主体之神的蕴含及其作用·····	(359)
二、“神”向艺术、文学领域的进入·····	(364)
(一) 从《庄子》到《淮南子》到佛学的“形神”说·····	(364)

(二)	造型艺术率先提出“传神”之术·····	(373)
(三)	“神思”——文学家对主体之神的自我意识与 把握·····	(377)
三、	中国诗歌之神·····	(383)
(一)	古希腊之诗神缪斯与中国诗歌之神·····	(383)
(二)	“下笔如有神”与“苍茫兴有神”·····	(386)
(三)	“体物得神”与“无迹而神”·····	(392)
(四)	“神”对“境”的提高：“境生象外”·····	(402)
四、	中国诗歌美学本质的最高实现·····	(410)
(一)	宋诗之变与严羽“诗而入神”的提出·····	(410)
(二)	“诗而入神”的审美态势·····	(417)
(三)	“诗而入神”的实现途径·····	(423)
(四)	“诗而入神”的美学意义·····	(431)
跋	·····	(442)

065341

绪 论

(一) 中国诗学的历史发展

公元前四世纪，希腊学者亚里斯多德(公元前384—322年)就向人类贡献了他的《诗学》，这是一本关于史诗和悲剧、喜剧的美学著作，是欧洲美学史和文学艺术理论史上第一部重要文献，它讨论了“关于诗的艺术本身，它的种类，各种类的特殊功能，各种类有多少成分，这些成分是什么性质，诗要写得好，情节应如何安排，以及这个研究所有的其他问题”^①等等。这就是说，相当于我国的战国时代中期，孟子、庄子生活的那个世纪里(孟子约公元前390—305、庄子约公元前369—286)，西方就有了对诗的本体进行研究的诗学。由于古希腊史诗的叙事性质(悲剧和喜剧则是把史诗从吟唱推向舞台表演)，亚里斯多德的《诗学》便以“摹仿”说为其理论基点，强调人类的艺术创造就是对现实世界的“摹仿”和“再现”。这一理论体系的确立，为后来西方世界各种文学文体和艺术样式共同遵守，直到现代主义的文学艺术崛起才开始动摇。

在古代中国，何时才有真正的“诗学”呢？这个诗学的发展

^① 罗念生译本《诗学·诗艺》，人民文学出版社1982年新版第3页。

脉络又是怎样呈现呢？如果我们确认：从有文字记载可考的远古歌谣出现之时到最后一个封建王朝结束之日，就是中国古代诗学“历时性”全过程，那么，这个“历时性”全过程是否可以划分为如下四个时期：一、诗歌观念发生与诗学建设初创期；二、诗歌观念转型与诗学体系形成期；三、诗学观念体系建构完成与诗歌美学成熟期；四、诗歌文体理论与流派理论发展、繁盛期。

第一期“历时”先秦至两汉。中国最早产生的一批文学作品，只有神话与诗。而神话与传说，因其荒诞，为当时学者所轻视，孔子“不语怪、力、乱、神”，就是对神话沉默式的批评。于是，为朝野所感兴趣的，便非诗莫属了。当时的诗，应包括民间诗歌与统治者祭祀、典礼仪式中乐官们所唱的歌词。关于诗的批评，便是在这些民间诗与唱赞词经周代乐官们汇编成《诗》之后出现的，首先是从接受角度、从《诗》的功用价值方面提出的“《诗》以言志”。春秋时代的称《诗》之风及孔子所创立的《诗》教，都是围绕《诗》的实际应用而不是就诗这一文体的创作而展开的。孔子把《诗》看作一种历史文献，对它的思想意义的评价是：“《诗》三百，一言以蔽之曰：思无邪”；对它的情感审美体验是：“温柔敦厚”、“乐而不淫，哀而不伤”；对它社会的、认识的、审美的功用判断是：“可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识草木鸟兽之名”等等。这些批评，浸染着浓重的哲学色彩和贯穿着政教功利的追求，但是，总算推出了若干为诗这一独特文学样式所专有的观念，为中国诗歌理论建设投下了几块基石。

在此以前和以后，人们在诗歌创作实践中，也已经有了一些阐述诗的本体意义的诗歌观念。在“《诗》三百”，抒情的观念已隐约出现了：“心之忧矣，我歌且谣”（《园有桃》）；“君子作歌，维以告哀”（《四月》）；“作此好歌，以极反侧”（《何人斯》）等诗句，就是

诗人自述作诗以表现忧伤、哀痛、怀念、愤激之情。“《诗》三百”被孔子论定二百余年之后，在儒家思想影响比较薄弱的南方，出现了文人创作的诗歌，这就是屈原的《离骚》和《九章》等作品。南方诗人对儒家“温柔敦厚”的诗教没有趋奉，对于诗的抒情作用有了自觉的认识，并且敢于抒发心灵深处“劳苦倦极”、“疾通惨怛”之情，“惜诵以致愍兮，发愤以抒情”（《九章·惜诵》），“抒情”的观念正式出现了！与屈原同时代的一位儒学思想家荀况，他则从文献《诗》的接受转向文体诗创作，提出了“诗以道志”。他以有别于议论文章形式和语言的几种新文体来表现自己奉行“圣人之道”的志向。这样，他把对文献《诗》功用价值表述的“《诗》以言志”，转向文体诗创作的功利追求上来。屈原所发挥的“抒情”观念与荀子所强化的“言志”观念，从此后就成为中国诗学体系建构中两个最基本的观念。汉朝的经学家们和那些传《诗》解《诗》的“博士”们，竭力巩固和发展“言志”的观念，但他们也根据中国第一部音乐理论著作，反映儒家音乐审美观点的《乐记》，有限度地肯定了“抒情”的观念。于是，以“言志”为核心、以“发乎情”为依附的“诗之为学”（《汉书·翼奉传》）进入了初创期。东汉出现了中国最早几篇关于诗的专论：相传为卫宏所作的《诗大序》、郑玄所作的《诗谱序》、班固的《离骚序》（他的《汉书·艺文志》中还有“诗赋略论”一节、泛论诗、骚、歌谣与赋四种文体）、王逸的《楚辞章句序》和《离骚经序》等。这些诗论都以评论《诗》、《骚》为主题而展开论述，《诗大序》可算是总结先秦以来诗歌接受和创作经验的一篇通论，主要阐述“作诗言志”，比较全面地阐述了诗的性质和特征，将儒家种种诗歌观念进行了第一次组合，儒家诗教在批评领域完整地、正式地确定下来了。班固和王逸之论，表现了他们对屈原作品“抒情”特质——“露才扬己”——两种不同的态度，班固反

对、贬低之，王逸辩护、褒扬之，为中国诗论史上“言志”派与“缘情”派论争之先声。

第二期“历时”魏、晋、南北朝。魏、晋没有专门的诗论，著名的《典论·论文》、《文赋》都是合论诗文并且以论文章为主。这一时期开始的诗歌观念的转型具有重大的意义。所谓“转型”，一是诗歌创作思维方式的转型，即从“有指向思维”转向“我向思维”；二是从功利的追求转向审美的追求。

曹丕《典论·论文》中首次提出“文以气为主”，陆机《文赋》首标“诗缘情而绮靡”，此后的诗人文学家便不再突出传统的“言志”说，即使提到“言志”，如西晋潘岳所云：“赋诗欲言志，此志难具纪”（《悼亡》），表明不再是“言”圣人之“志”或合于先王之道之“志”。此时的诗歌创作，实际上已转向“缘情而发”。按西方现代心理学家和精神分析学家的观点，人类有两种不同的思维方式：即“智力”的或称“有指向思维”，和“无指向”的或称“我向思维”。前者是自觉的、理智的、有明确目标的追求，适应现实并试图影响现实。后者是潜意识的、非自觉的，它所追求的和急于表白的，往往在理智范围之外，不适应于现实而欲创造一个想象中的美的世界，因此它更具有个人、个性的特征，并主要借形象、意象呈现的方式来表现自己。奥地利分析心理学家荣格，称“有指向思维”为“直接思维”，称“我向思维”为“幻想思维”：“第一种思维与现实密切联系并依靠现实而活动，后者却从现实转开追求主观自由”，它“不约束我们，它很快引导我们离开现实而进入过去和未来。这时，表现在语言中的思维停止活动，而想象纷纷聚集，感情生发感情。”这时感情是“依照它们自己的引力自由浮动、升沉。”^①用这一现代心理学观点评量，“言志”说向“缘情”说的演进，正是“自从建安来”，诗歌创作

① 转引自吕俊华著《艺术创作与变态心理》第117第118页，三联书店1987年版。

思想从“有指向思维”朝“我向思维”的转换，从理智的、功利的转向抒情的、审美的。陆机等人在理论上的认识当然还不可能及此，由于传统的影响太深，在很多作家、理论家那里还表现出一种折衷的倾向，先是“情”、“志”并提，后来又发展为“情志”合一而称“意”：“常谓情志所托，以意为主”（范曄《狱中与诸甥姪书》）。但是此“意”为一己之意，并具有强烈的感情色彩，于是“意”成为一个内涵更丰富、适应面更广、并可表现一定审美兴趣的诗学新观念。“我向思维”的确定，使魏、晋、南北朝文学家的主体意识猛然觉醒并不断被强化，刘勰将作家创作中的主观因素全部集中起来作了系统的表述：“才力居中，肇自血气；气以实志、志以定言，吐纳英华，莫非情性。”（《文心雕龙·体性》）这是文学自觉的胜利。由于“我向思维”的确定，诗人的审美意识随之增强，不同程度地淹没乃至否定了作诗的功利目标。曹丕以“丽”（“诗赋欲丽”）、陆机以“绮靡”、沈约以“繁文绮合”、肖子显以“气韵天成”、肖绎以“绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻道会，情灵摇荡”^①来突出诗的审美特征。六朝以后的作家、评论家以“绮丽”来概括“自从建安来”诗与文学散文的总体风姿，虽然多有贬意，也正好表明了六朝的美感文学，尤其是诗，进入了美学王国的疆域。鲁迅在《魏晋风度及文章及药与酒的关系》一文中，是以肯定的语气，评价自曹丕开始的一个时代“为艺术而艺术”的倾向。“为艺术而艺术”，或说“唯美主义”，在当时历史环境中，可说是审美的“缘情”说对功利的“言志”说（经汉儒强化了“言志”）一个有力的反拨，虽然可能矫枉过正，却是文学自觉的又一胜利。

诗人主体意识的觉醒与审美意识的强化，带来一系列诗歌观

① 分别见《典论·论文》、《文赋》、《宋书·谢灵运传论》、《南齐书·文学传论》、《金楼子·立言篇》。

念的新生和变化，在此以前，只存在和应用于哲学等非文学领域的一些观念，如“形象”、“意象”、“气”、“神”、“刚柔”等相继进入了文学艺术领域，又被画家与诗人在审美创造中率先实践。《文心雕龙·物色》篇说“自近代以来，文贵形似”，反映了这一时期文学创作特别是诗、赋一个重大的变化，虽然这变化始于汉赋，但直到陆机、沈约、刘勰才从理论上给予高度重视。以形象或意象呈现的方式来表现诗人的主体情思，是诗人思维方式转型的必然结果，钟嵘的《诗品》中，将历来“赋”、“比”、“兴”的排列改为置“兴”为首，强调“文已尽而意有余”，又以“巧构形似之言”而称之“有滋味”，说明他已经相当准确地把握了诗的审美本质及其美感特征。对于诗的审美处理，还更突出地表现在诗人对于诗歌语言本身的特别关注。诗的音乐美虽然自先秦至两汉就有了“嗟叹之不足故永歌之”及“声成文，谓之音”之说，但对音乐美实无任何具体可循的审美范式，这个范式的发明权被南朝的沈约等诗人获得了。沈约的《谢灵运传论》为中国诗歌音乐美的实现树立了一块丰碑：“夫五色相宣，八音协调，由乎玄黄律吕，各适物宜，欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。”他创“四声八病”说，制定了创造诗歌语言音乐美的法则，使诗歌文体自此之后有“古体”、“近体”之分，“近体”诗成为唐代诗歌艺术高峰崛起的主要标志。“自灵均以来，多历年代，虽文体稍精，而此秘未睹”，“声文”之“秘”的突破，对于诗的文体自觉，诗艺精进，无疑是“更上一层楼”。

上述诗歌观念的转型，刘勰在《文心雕龙·情采》篇作了一个综合性的概括：“立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰声文，五音是也；三曰情文，五性是也。五色杂而成黼黻，五音比而成韶夏，五情发而成辞章，神理之数也。”这三“文”对