

诗学美论与诗词美境

韩 经 太 著

北京语言文化大学出版社

(京) 新登字 157 号

图书在版编目 (CIP) 数据

诗学美论与诗词美境/韩经太著.

—北京: 北京语言文化大学出版社, 1999

ISBN 7-5619-0770-2

I. 诗…

II. 韩…

III. 古体诗—文艺学: 美学—文学研究—中国—古代

IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 33562 号

责任印制: 乔学军

出版发行: 北京语言文化大学出版社

(北京海淀区学院路 15 号 邮政编码 100083)

印 刷: 北京北林印刷厂

经 销: 全国新华书店

版 次: 2000 年 1 月第 1 版 2000 年 1 月第 1 次印刷

开 本: 850 毫米×1168 毫米 1/32 印张: 11.5

字 数: 280 千字 印数: 0001-3000

书 号: ISBN 7-5619-0770-2/I·9974

定 价: 17.50 元

目 录

自序	III
一、导论篇	1
1. 中国诗学史的宏观透视	1
2. 诗歌史:关注方式的转换与审美心理的调整	18
3. 从抒情主体的心态模式看古典诗歌的美学特 质	33
二、美论篇	49
1. 论中国古典诗歌的悲剧性美	49
——对一种典型诗学现象的文化心理透视	
2. 中国诗学的平淡美理想	74
3. 韵味与诗美	101
4. 传统“诗史”说的阐释意向	117
5. 神思·神似·神韵	138
——对中国诗画美学的复合历史透视	
6. 透视空间的发现	163
——中古诗画美学的艺术探询	
7. 论宋人诗画参融的艺术观	174
8. 宋人美学观念的结构分析	188
三、美境篇	212
1. 论唐人山水诗美的演生嬗变	212

2. 善游皆圣仙	239
——李白山水仙游诗的兴象特征与文化底蕴	
3. 宋词:意境创造的两种范式	253
4. 宋词与宋世风流	278
5. 词体:两大声律系统的复合	297
6. “清空”词学观与宋人诗文化心理	313
7. 极顿挫之致,穷勾勒之妙	326
——论清真词的章法结构	
8. 笔染沧江虹月 思穿冷岫孤云	342
——白石词美学风貌初窥	

中国诗学史的宏观透视

为了真正能够摆脱那种历代诗论纪述式的诗学史结构框架,为了最终使中国诗学史成为对中华民族之诗意哲学和诗意人生的动态把握,我们有必要首先在宏观上确证一种新而有效的关注与透视方式。不言而喻,确证行为须完成于探询实践之中,从而,以下的探询努力也就是必要而值得的。

一、广诗学体系与诗文化意识

诗学史首先所要面对的就是一个文体自觉的问题。狭义的诗学史,可以连词体都排除在外,而广义的诗学史则可以连辞赋(当然是指诗化的辞赋)都包括在内。我们倾向于广义的诗学史体系,因为诗学史实告诉我们,对于我们民族来说,文体自觉往往呈现为临界性现象。

众所周知,楚辞与汉赋之亲缘很深,刘勰《文心雕龙·辨骚》尝道:“固已轩翥诗人之后,奋飞辞家之前。”如果说这意味着楚骚之体乃是“诗人”与“辞家”之间的历史桥梁,那么,骚人“好辞”而“从容辞令”的特性,由于正是春秋称《诗》之辞命的发展,而汉代《诗》学又恰恰以此为经验基础,因此,站在诗学史的高度上,我们便不能不视“诗人”与“辞家”为一系。这样一来,由《诗》而赋《诗》,继而又为赋,在诗、赋别

体的现象背后,分明有一条彼此交合的历史线索。这种交合,并没有中止在汉赋大兴之际。魏晋以降,一方面是“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮”(陆机《文赋》)的别体之论,而另一方面则是肯綮于“巧构形似之言”而以“指事造形,穷情写物,最为详切”(钟嵘《诗品》)为宗旨的诗学自觉。体物之旨,乃成诗学要义,南朝小赋,亦多取诗赋交合之体。有鉴于此,我们又怎能不合“诗人”与“辞家”之旨而言之呢?历史演进,交合之势依然。随着声韵学之自觉而日渐成熟的艺术语言之声律美自觉,既导致了五七言之格律诗的发达,也导致了四六言之格律文的发达,而这奇数字句律与偶数字句律的两大系统,分明又在两宋词体新兴的背景下实现了历史的整合^①。前期词多是小令,其句律多主五七言,显然与唐人声诗之以律绝入歌者有渊源关系,随着长调慢词的繁盛,四六言句律却又后来居上,以有目共睹的势头挟骈偶之律以助自身艺术之优长,最终造就了词体兼奇偶句律之美的特殊体势。诚然,我们完全可以而且应该本着“词别是一家”的原则去独构诗学之外的词学体系,不过,我们不也完全可以而且应该基于词史之事实而来建造诗词合体的诗学体系吗?岂止如此,恐怕只有在对五七言律和骈俪辞赋之历史交合的宏观把握中,才可能真正合理地去解释词体的声律意象之美,就如同不参诗赋之两端则无从理清前期诗学之轨迹一样。于是,结论一目了然:诗学史の透视圈理当具备一定的广容性,也就是要以广诗学的描述与论述体系来建筑诗学史。

广诗学的体系,若要更进一层来展开,则必然意味着跨学科的关注方式与透视方法。在这里,最关紧要者,便是对画学的含纳。无论在形象解析的层面上,还是在观念论析的层面上,中国诗歌美学与绘画造型艺术的联系,是历来受人青睐的课题。且不说宋人论诗每及于画,且不说文学史上固有着咏画、题画乃至诗境如画的创作传

统,即便就艺术哲学层面上的诗学本体自觉而言,也分明具有“眼睛的艺术”的基因。出自上古原始综合艺术之理性的乐论中的感物心动说,在中古注重具象之美学思潮的引动下,使诗学中也出现了“即目”“直录”与“窥情风景”这样的理论意识(见《诗品·总序》及《文心雕龙·物色》),然后经过唐诗多就景兴情乃至于诗中有画的实践,即使在论诗而主“韵外之致”“味外之旨”的司空图那里,依然在说:“目击可图,体势自别,不可废也”(《与极浦论诗书》)。不仅如此,那最终成为道艺不二之思维模式的所谓“目击道存”,也显然已经包含着绘画造型艺术对视觉直觉形象的执著了。在这种情况下,中国诗学史又岂能不去关注绘画透视学等课题呢?而问题的关键又在于,通过绘画透视美学,我们又完全可以把握住我们民族的整体性艺术性格。具体言之,以往在这个问题上的断语,无不出于中西艺术天然有别的意识,从而便先天地忽略了各民族必然共同遵循普遍艺术原理这一点。其实,就像主张“以大观小”之法的沈括,同时又告诫世人必须明晓“折高折远”之“妙理”而其妙处又“岂在掀屋角”(《梦溪笔谈》)一样,中国绘画乃至如画之诗境的取象造型之透视法,只能是不违定点透视之基本原理的散点散视。从这一悟解出发,将可有关于中国诗学乃至一切艺术之思维智慧解析上的连锁突破。惟其如此,引画学之理入乎诗学,不仅能够更透彻地理解诗学原理,而且能在视野的开放中实现思辨中枢的健全化——最终在感物与神思并重而复合的意义上把握我们民族的艺术哲学精神。

不难理解,广诗学的透视方法和论述体系,由于不是人为地去追求涵盖面的广延,而是基于诗学史实本身的广容性和多维性,所以,当我们相应地提出“诗文化”这一概念时,也就不必担心会引起追逐时髦而以“文化”包装一切的误解。应该看到,从典籍载述中的采诗观风之古礼,到先秦之士的称《诗》专对,从唐代科举中的以诗取士,

到宋代理学家的吟咏义理,广诗学之历史真实的内在对应物无疑恰是这里所谓诗文化意识。中国之诗艺诗道的发生与发展,走的是一条在秘响旁通中实现自我完善的道路,诗,始终处于传统艺术的中心,作为主流,它既起着带动其他艺术流变的作用,又具有多方受力而不断自我调整以适应整体流势的特性。这一切,都伴有自觉的意识行为,从而,我们便不仅要看到诗文化现象之确实存在,尤其要看到诗文化意识之积极作为。当然,具体分析起来,诗文化意识的组构层面将非常丰富,诸如诗酒人生之意志、吟咏养生之智慧、以诗会友之风习、以诗游戏之情趣,等等,都有生动的材料和深刻的意义等待我们去发掘。不过,从宏观透视的角度出发,以下三项,当更值得重视:其一,诗之哲学理念与思维方式。它体现出东方诗国在终极关怀层面上的特殊风格,在天人合一、心物合一、形神合一的终极命题下面,蕴藏着小宇宙与大宇宙之间如何沟通、如何调谐的丰富智慧,它是中国传统哲学的诗意呈现,尤其是老庄哲学,本身就是一种诗意哲学,究竟是从哲学角度出发去关照老庄好呢,还是从诗文化学角度出发去关照好呢,这本身就是一个很诱人的话题。其二,诗文化心理的历史建构。它既体现着诗人的文化角色自觉,又反映着诗人的人生体验和历史思考,诗人作为社会角色的角色自觉乃以其作为文化主体的意志负荷为支撑,而这是深刻影响到主题范式与人格典型之确认的,一部诗学史,倘若不能成为诗意化之心理史的抽象,那将是难免于内疾而残缺之讥的。其三,诗的文化解读技巧。无论是孔子与子夏言《诗》的“绘事后素”(《论语·八佾》),还是禅宗公案中的诗句机锋,也无论是魏晋人物品鉴中的诗意赞语,还是宋人对诗句的谐谑发挥,除了诗歌美学式的解读艺术外,中国文士更有着丰富的文化解读技巧,正是这种技巧,使诗艺与艺术化的生活相交通了,而审美解读与文化解读的彼此影响,尤其展现了我们民族独有的艺术化生活智

慧。上述三项内容,当然是相互制约的,其中,诗文化心理处于中介性的重要地位,从历史的宏观角度看,它是每一次新变运动的精神土壤。正是诗文化心理的历史变迁,决定了一定历史阶段上文化主体对诗的关注方式。总之,作为广诗学体系的内在对应体,诗文化意识以其含纳之丰富而体现着中国诗学传统的生命活力。如果说我们应该以对象固有之存在方式去把握对象,那么,作为诗学史的研究主体,自然也当有一种诗文化意识。

任何类型的历史,都不只是为了描述。可被描述的历史过程,如果已等同于既定事实,便失去了作为史学研究之对象的价值。历史,总要有种解密的性质。诗学史亦然。解密,包括探询既定现象之所以然,也包括揭示未知现象以及其何以成为未知者。而要做到这一点,对于诗学而言,便不能不从把握诗的内在与外在之生态环境入手,以是,很有必要确认广诗学的诗学史体系和诗文化意识之透视的广容角度。

二、诗学基本课题的历史嬗变

我们认为,出于把诗学史看作研究主体积极参与的思辨史的基本认识,并本着最终能够揭示诗学自身之思维历程的目的,诗学史研究理应以基本的诗学思维课题的历史嬗变为探询之思路,诗学史之历史分期,正可以此基本课题之转换为标准。

人类文明之发生发展,一般说来,是先有经验而后有观念的。具体到诗学史,按理,也是先有实用课题而后才有超实用的美学课题。简明而言,中国诗学史的开山纲领,恐怕不是“诗言志”,而是采诗观风(这至少说明,中国诗学不是起于表现说,而是起于反映论)。很多学者业已指出,以“诗言志”为帝舜之训的看法,是很值得怀疑的^②。

实际上,细心体味就能发现,载于《尚书·尧典》中的“诗言志”一语,有两个特点:第一,“诗言志,歌永言,声依永,律和声”乃环环相扣之四事,不宜割裂;第二,此连环推演中的关键词,正是“言”。这样,必然之推论便是,最初的诗学自觉,乃是将不歌而诵之“诗”与“永言”之“歌”区分开来的“言”之自觉。众所周知,独立的“诗”之“言”其脱胎而出的文化母体,乃是“百兽率舞”“神人以和”的祭祀礼乐中带原始宗教之神秘符咒色彩的“诵”,也就是巫祝之官以悦通神灵的“口助称祐”(《周易·大有》)之话语方式。随着巫官文化之演进为史官文化,巫祝之官遂转型为春秋辞令之士,而这样一来,与原始之礼乐歌舞混沌一气的“诗言志”之“言”,便相应转化为“不学《诗》,无以言”(《论语·季氏》)之“言”。与这一转化相关,起先无文本定指性的“诗”亦转化为专指三百篇的《诗》,而这又意味着当我们以走出混沌的诗学课题为历史考察之起点时,所当关注的对象,不能不是以春秋《诗》用学为历史现实背景的“称《诗》以谕其志”(《汉书·艺文志》)之“言”。

从原始巫祝之“言”到战国纵横之“言”,学《诗》之士的称《诗》之“言”,乃是一种历史的中介。这一中介,一方面呈示为散见于诸子典籍及先秦文献中的称《诗》之例,一方面则呈示为体兼巫祝与纵横两体的屈骚之作。典型个例与普遍泛例共构成一种文化模式,最终决定了汉人以《诗》学经典化为行为方式的诗学观念之建构。汉人说《诗》,“一律用赋《诗》引《诗》的方法去解说”(朱自清《诗言志辨》),并将前此称《诗》谕志之“言”辞方式的特性概括为“微言相感”。先前孔子论《诗》之用而提出的“兴”“观”“群”“怨”和“多识于鸟兽草木之名”,与汉代人论楚骚而总结出的美人香草之旨,都可纳入此一有关“言”的诗学思维课题之中,而在这一课题之思维中所形成的观念性原则原理,则正是“微言相感”。这里的“微言”,显然与国人说《春秋》而谓其有“微言大义”之“微言”密切相关,恰是在这里,源远流长的

“六经皆史”观已初步形成。由此可知,中国诗学史之发生期的形态,乃以“微言”之“言”的实践课题为关注重心,并以此而奠定了其“诗史”传统。

由上古而中古,值得关注的课题转化,无疑应是由“微言”到“清言”的转化。“不学《诗》,无以言”的《诗》用学自觉,被不解老庄则无以言的玄学自觉所替代。老庄之学,至少也含有诗意哲学的因素。老庄所特有的言语智慧,以其哲学的高深势必导引诗学课题跃迁到语言艺术哲学的层次。与此同时,东汉以来由于党锢的打击,又恰使“清议”式的政治话语方式遭到现实的否定。于是,在超越政治实用而切入哲学本体的意义上来探询“言”之课题,遂成诗学史演变中的新气象。在这一历史变迁中,文化主体之心理由切于人事转而趋于玄远的变化,显然起着重要的作用。这就证明,诗学思维课题的历史嬗变,是与诗文化心理的自我调整密不可分的。

中古时代的诗学思维课题,宏观地看,乃以“言意之辨”为导引而可以具体分解为两大层面:一是“恒患意不称物,文不逮意”(《文赋·序》),二是“意翻空而易奇,语征实而难巧”(《文心雕龙·神思》),两者分别关系到如何再现自然真实和如何表现想像真实,它们共同体现出对诗歌语言之艺术表现力问题的深入思考。这一诗学思考延续了很长时间,大体说来,魏晋南朝而至于唐宋两代,都属于我们所谓诗学史上的中古时代。这,显然与传统的历史—文学史分期有所不同。之所以这样分期,正是出于对诗学思维课题之相对连续性的照顾。从陆机的“恒患意不称物,文不逮意”,到苏轼的“求物之妙,如系风捕影”(《答谢民师书》),从刘勰的“意翻空而易奇,语征实而难巧”,到黄庭坚的“诗人之意无穷,而人才有限”(见惠洪《冷斋夜话》),其思维所系者,分明相同且前后贯通。这里,既有困扰,又有解悟。六朝诗学对“巧构形似之言”的肯定,宋人诗学对“随物赋形”的强调,共同体现

出中国诗学在写真传神之路上的不懈努力。与此同时,自刘勰所谓“用人若己,古来无惜”(《文心雕龙·事类》),到黄庭坚的“点铁成金”(《答洪驹父书》),又共同体现出人们对语言功能之增殖的有效方法的不断探索。而至为关键的是,言尽意与言不尽意的哲学论争,固然确认了“得意忘言”的接受原理,但在创作一方,由于其须恪守“尽意莫如言”的前提信条,所以,在创作主体与接受主体之间,恰有一个必须执著于“言”“意”两端而又使“意”大于“言”的难题。为了解决这一难题,诗学思维便自然而然地继承并发扬“微言相感”那种小言大义式的“微言”传统。然而,“微言相感”者本取法于“歌《诗》必类”的类比联想经验,在思维风格上,它显然与言尽意而意称物的传真精神不相符合,惟其如此,才在对“巧构形似之言”与“言有尽而意无穷”的同等执著中,最终酝酿出了“窥情风景”而旨在“隐秀”的诗“言”规范。应该看到,宋人张戒,正是用再阐刘勰“隐秀”之论的理论话语实现了“形似之言”与“情理之语”的合一(见《岁寒堂诗话》)。还应该看到,由于“窥情风景”而令“情理之语”化入“形似之言”者正与诗境如画的实践指向相一致,因此,“隐秀”之旨的再阐所导致的对就景兴情之创作、接受方式的欣赏,恰与诗画互补的观念相表里。当然,也应该看到,由于“微言”比兴之方法亦不能不受“窥情风景”之义的摄动,从而才有了宋人“句中池有草,字外目俱蒿”(杨万里《和李天麟二首》)的观念。而与此相应的是,同样是在这种化无形之思(情思与理趣)于有形之象之思维模式的制约下,言意之辨最终表现于实践原则者,正是“目击道存”。

如果说上述中古时期的诗学思维分明呈现出某种整合性的话,那么,它同时又伴随着分解。唐人便有诗分三境之论(参见王昌龄《诗格》)。言意之辨,一方面具体展开为以“窥情风景”为契机而实现情景二元之整合,一方面则具体展开为以景语写称物之意,以情语表

缘情之意,以理语传明理之意的分解。分解与整合的矛盾运动,使中古诗学思维课题充满活力,其多维展开者几乎遍涉所有艺术课题,而其多维合一者则又体现出思辨之中的导向性选择。在经历了这样一番从诗作为语言艺术的前提出发而切入本体性思维运动的探询之后,中国诗学史的演化历程便自然面临着再次转换课题的需要,而唐诗的登峰造极和宋诗的生新变创,也确乎提供了确立诗学新课题的实践基础,于是,以唐宋诗之争为表征的诗学新时期——以确认诗美风范为思维课题的诗学时代——便继起而另展风采了。在这里,有必要强调指出,作为承先启后的关键,宋代诗学具有整合传统而开拓新域的特殊意义。有道是“华夏民族之文化,历数千载之演进,而造极于赵宋之世”(陈寅恪《金明馆丛稿二编》,上海古籍出版社1980年版),在某种意义上,中国诗学的基本课题,至宋代已告解决,无论是整体的观念建构,还是具细的问题探讨,至此已臻成熟。惟其如此,宋以后的诗学,或者可视为对相关课题的历史再思考,或者便是以宋诗之实践风貌为审视对象而以唐宋诗比较为思维方式的新课题的讨论。

唐宋诗之争绵延数代之久。就像自中唐而有李、杜优劣论一样,唐宋诗优劣论实际上是一场不可能有统一结论的历史论争。说到底,这是一个和词学中的正变说与两宋异体说一样的问题,它最终涉及到物极必变这样一种规律。从南宋严羽的“截然谓当以盛唐为法”到明七子的“诗必盛唐”,其目的无不在为时人树立理想风范。亦惟其如此,明清两代的宋诗派,亦无不以一代有一代之诗的理论来对抗与之对峙的以唐诗为不二法式的唐诗派。站在诗学史的宏观的高度来看,持代各有诗论者难免招致这样的诘难:新生的就一定是好的吗?而诗法唐人论者又会招致另一种诘难:好诗难道能一成不变吗?这就构成了两难。唐宋诗之争最终所具有的价值,固然有比较之下

使唐宋诗之特征日益鲜明有别的方面,但更重要的是,经过这场旷日持久的论争,中国诗学丰富了自己的辩证思维艺术,诗美的理想性与理想的可变性所构成的基本矛盾运动,导致了对诗美理想本身的矛盾确认:或者是诗中之极品的惟一一品,或者是诸品俱佳的共同特征。就这样,看似毫不相关的唐宋诗之争与神韵美之争,实则是同一诗学思维课题的两种表现。

明清两代,诗学流派迭起纷争而又间往循环。以逸品格调规范神韵诗美的王士禛,是在经历早岁宗唐中年宗宋而晚造平淡的诗学思维历程之后才自我定位于清远闲逸式的唐贤三昧的。人们不难发现,这种深入禅机的神韵诗美,乃是对宋人所谓萧散简远之趣的复兴。惟其如此,王士禛之视逸品诗画为神韵之所归,便有遥承宋人“唯造平淡”之旨的诗学史意味。而我们又知道,宋人欲造之平淡,是“平淡而山高水深”式的平淡,它既意味着王、孟、韦、柳的清雅澄淡,又意味着李、杜、韩的深造老到,也就是说,它既是一种格调范式,又是一种造诣功夫^③。亦惟其如此,清代翁方纲的神韵论虽与王士禛针锋相对,实则都是对宋人诗学思考的一种再思考。借用今人钱鍾书的话来说,神韵之争的关键,在于究竟视其为诗品中之一品还是视其为各品之至善尽美^④。翁方纲主于后者。但是,从导其先路的胡应麟到扬弃其说的袁枚,其实都注意到了格调规范与性灵自立的有机统一问题,换言之,也就是诗法定则与活法自悟的统一问题。袁枚性灵说之立论,便援宋人杨万里之风趣说以明志,而杨万里正是一位能将江西诗法解弄得活泼泼的人物。其历史的区别只在于,宋人之诗法活法,乃由江西格调悟入悟出,而明清以降,则是出入于唐格宋调而言之。于是,问题清楚了,就像唐宋诗之争最终是在两可之余企希于彼此交合之佳境一样,围绕着神韵之争而展开的格调性灵之论,最终也相应地表现为两可之际的分别推求:一者企希于逸品造极而

欲以老境含纳诸般诗相，一者求索于诗法要妙而终欲以活法借古开今。

综上所述，诗学史的基本课题之嬗变，可简明描述如下：首先，有《诗》用学经验基础上的诗用学之“微言”原理的确认，继而有超越实用之诗艺学意义上的言意之辨，然后有诗美学意义上的逸品独善与诸品入神之争。中国诗学史虽道路漫长而领域宽广，但其思维课题之嬗变却具有清晰的序律。在整个诗学史发展过程中，魏晋南朝与两宋时代，以其特有的尚理之风而起着关键作用，尤其是宋代诗学，其在诗学史上的地位是应给予充分估价的。

三、诗学核心范畴的阐释逻辑

整体性的中国诗学的观念体系，其历史地展开的自我依据，应该说，正是诗学核心范畴的阐释逻辑。从诗文化意识支撑下的广诗学体系，经由有序演进的诗学思维课题，然后进入到核心范畴，我们对诗学史的宏观透视，也是层层深入的。而从宏观上看，中国诗学的核心范畴，其实只有一对：风骨与韵味。由这核心出发，可各自辐射出“风力”“气骨”以及“气韵”“滋味”等具体范畴。而尤其需要指出的是，第一，在与古典诗学的文化阐释相交融的意义上，“风骨”“韵味”这一对核心范畴又分别与悲剧性美和平淡美相对应；第二，此两对范畴的诗学阐释，分别受动于儒、道文化精神，并在文化史的历史变迁中各以其自身的逻辑阐发着西来佛学中的相应智慧；第三，这种核心范畴所赖以逻辑展开的经验性前提，则是汉魏晋宋之际的两种诗坛风范。

诗学“风骨”之论，义涵多项。要而言之，有上古君子德风之训，有中古诗作风力之品，泛言之有风俗风习，专言之有风人风化，而作

为观念形态的存在,则显然只能是以刘勰《文心雕龙·风骨》为原型。刘勰之论“风骨”,是从“风”之文化阐释入手的,所谓“化感之本源,志气之符契”者,分明已将感动人之善心的儒家文化精神视为本源。儒家向善之义,又本于“恻隐之心,仁之端也”(《孟子·公孙丑上》)的恻隐自律,而这样一来,在“风骨”乃以“风”为本而“风”者又起于“恻隐”之端的阐释逻辑中,中国诗学中有关悲剧性美的思想观念,便自然形成了。惟其如此,刘勰才有“怛怅述情,必始乎风”的断语。众所周知,唐代韩愈尝有“和平之音淡薄,而愁思之言要妙;欢愉之辞难工,而穷苦之言易好”(《荆潭唱和诗序》)的论说,明人王世贞亦有“贫老愁病,流窜滞留,人所不谓佳者也,然而入诗则佳;富贵荣显,人所谓佳者也,然而入诗则不佳”(《艺苑卮言》)的见解。不仅如此,嵇康《琴赋》更道:“称其材干则以危苦为上,赋其声音则以悲哀为主,美其感化则以垂涕为贵”,凡此,无不说明中国文艺之创作与接受是受到一种可称为悲愁感动的审美心理之制约的。那么,这一审美心理的文化底蕴又何在呢?“风骨”诗论中的“风”义阐释为我们作了揭示。如果说“怛怅述情”之义乃本于恻隐化感之道,那么,进一步追询,这儒家恻隐之心又是从上古唯重祭礼而其礼乐情调又偏主于“哀而敬”的传统中生发出来的。原始的宗教情绪被提升为文明阶段的伦理精神,而此伦理精神又在文化变迁中生成新的宗教情绪,当宋学整合儒、佛之学以阐发心性义理之际,遂有“释氏之为道也,……以悲智为修者也。悲之为言,仁之端也”(宋·余靖《韶州开元寺新建浴室记》)的论说。显然,这种以“悲智”为契合点而融儒、佛为一体的文化建构势态,在刘勰那里已见端倪了。亦惟其如此,“风骨”之阐释,是必有“以悲智为修”的逻辑理性在其中的。

“风骨”之价值建构,乃以“风”为体而以“骨”为用,体用不二,则“风清骨峻”。“沉吟铺辞,莫先于骨”,辞气清峻有力才能骨气劲健,

而辞气问题,绝不只是个语言风格问题。要明晓这层意蕴,便须关注于“风骨”阐释中的原型经验——汉魏风骨。汉魏风骨,是建安慷慨与正始郁愤的复合体。陈子昂“不图正始之音,复睹于兹,可使建安作者相视而笑”(《与东方左史虬修竹篇序》)的领会,确实切中肯綮。如果说“世积乱离”的现实和“慷慨靖乱”的意志是构成建安之风的两大要素,那么,“嵇志清峻,阮旨遥深”(《文心雕龙·明诗》)则是构成正始之音的两大要素。从而,对汉魏风骨的阐扬,既是在提倡感时忧患的主体精神并肯定哀情动人的心理现实,又是在称美嵇康式的奇崛人格和阮籍式的寄托艺术。不难发现,所谓“风骨”者,因此也就成为一种矛盾组合体——忧世而愤时的先觉式的独立人格和韬晦而寄意的隐讳式的表现方式,使人格的奇崛变得含忍曲折了,换言之,“士不可以不弘毅”(《论语·泰伯》)的浩然气概在“君子道穷,命矣”(班固《离骚序》)之自省的作用下盘郁而内凝,忧世之患的襟怀被化入自怜幽独的情思之中了。于是,可以说在理想与现实、社会与个性的冲突下,“风骨”的价值确认并非沿着直线推理去进行,而是在孤傲人格每受抑制的主客观合力结构中进行,从而,其所具有的悲剧性美学力量,便每每藉“同是天涯沦落人”或“萧条异代不同时”的感吟形式表现出来,最终体现出东方诗国不同于西方古典悲剧的特殊的悲凉美感之“风骨”。

和“风骨”之阐释的人生社会指向有别,“韵味”这一核心范畴的阐释具有某种唯美主义——人格之唯美,艺术之唯美——的倾向。从早期的和羹之论到后来的和韵之说,“味”与“韵”都含有恰到好处之义。不仅如此,和风力骨气相比较,滋味声韵乃在口舌唇吻之间,从而更带美的直觉特性。不过,当其作为诗学核心范畴而被阐释光大时,这种美的直觉特性便首先被生命真实的自觉意识所支配,于是,具体地在画学“气韵”与诗学“滋味”之说的互补互动中,“韵味”美