

中國古典詩歌藝術新探

ZHONG GUO
GU DIAN SHI GE
YI SHU XIN TAN



王英志 著
江蘇古籍出版社

1007.22
47

中國古典詩歌藝術新探

華人德



056055

王英志 著

zhong guo gu dian shi ge yi shu xin tan

江蘇古籍出版社



女子學院 0026298

中国古典诗歌艺术新探

王英志 著

江苏古籍出版社出版

江苏省新华书店发行 江苏新华印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 印张8.375 插页2 字数263,000

1990年11月第1版 1990年11月第1次印刷

印数1—2,000册

ISBN 7-80519-199-9/1·61

责任编辑：吴伟斌 定价：5.20元

序

王运熙

中国古代许多著名诗人，曾经发表过不少关于诗歌的见解；有的擅长诗论的作者，也留存若干诗作。一般说来，他们的创作和理论步调是一致的，创作体现着理论，理论指导着创作。王英志同志的新著，尝试结合论诗者的诗作来印证其诗说，这种方法是很好的，诚如作者自己在《后记》中所说，它“既可使抽象枯燥的古典诗论观点具体化、形象化，给人以感性认识；又可使人窥探到诗人创作的某种美学追求，对诗作有新一层次的把握”。这在古代文论的研究方面，在古诗赏析方面，都可以说是一条新的路子，值得重视和探索。

中国古代诗文理论，往往以很简括的一两句话提出一种看法，或者以一两个词语来指陈作家作品的风格特征。其意见往往颇为精警，耐人寻味，但因说得简括，往往带有一定的朦胧性，给读者（特别是接触古典文学不多的读者）带来困难，甚至产生误解。我过去研究中国古代文论，为了准确把握古文论的涵义，一直强调要把古文论者提出的理论原则与其对作家作品的批评结合起来考察，把中国文学批评史和中国文学史结合起来研究。理论原则较虚，作家作品批评较实；批评史较虚，文学史较实。把二者结合起来进行考察研究，以实证虚，因虚照实，可以相得益彰。在实践过程中，我深信这样做是行之有效的。英志同志的这本书，也是采取虚实结合的方法，或者也可以归纳在批评史、文学史结合起来研究的大范围内。在中国古文论这一研究领域里获得同路人，

心里是很高兴的。

英志同志研治中国古文论已有好几年，著述颇多，成绩斐然。本书虽是为初学者而撰写，力求明白晓畅，但不少地方熔铸着他的研究心得，具有一定的学术性，可供古文论研究者参考。又本书只是选择重要的三十家进行分析；批评史中类此之例尚多，今后不妨继续撰写。再则，把诗说与诗作结合起来分析，也可不限于本人的理论与作品，而可以扩大一些，把某人诗说与其所提到的他人诗例联系起来分析。作者已经走着一一条新的路子，希望今后更把路子拓宽一些。这或许是英志同志所乐闻的吧？

1986年4月

責任編輯 吳偉斌

封面設計

郭寶林

目 录

序.....王运熙

概说.....	(1)
屈原“发愤以抒情”说与《九章·抽思》.....	(14)
陆机“诗缘情而绮靡”说与《招隐诗》.....	(27)
陈子昂“汉魏风骨”说与《感遇》第三十四首.....	(36)
李白“清真”说与《长干行二首》其一.....	(44)
杜甫“沉郁顿挫”说与《春望》.....	(52)
韩愈“怪奇”说与《调张籍》.....	(60)
刘禹锡“境生于象外”说与《乌衣巷》.....	(70)
白居易“风雅比兴”说与《新乐府·红线毯》.....	(75)
元稹“思深语近”说与《行宫》.....	(82)
皎然“自然”说与《冬日送颜延之明府抚州刺史》.....	(88)
司空图“思与境偕”说与《诗品·高古》.....	(95)
梅尧臣“平淡”说与《鲁山山行》.....	(102)
苏轼“诗须要有为而作”说与《荔枝叹》.....	(10)
黄庭坚“自成一家”说与《子瞻诗句妙一世》.....	120)
李清照典雅说与《念奴娇(萧条庭院)》.....	(129)
陆游“文以气为主”说与《胡无人》.....	(138)
杨万里“无法”说与《重九后二日同徐克章登万花川谷 月下传觞》.....	(145)
严羽“兴趣”说与《临川逢郑遐之之云梦》.....	(153)

元好问“慷慨”说与《壬辰十二月车驾东狩后即事五首》	
其二	(160)
袁宏道“独抒性灵，不拘格套”说与《戏题斋壁》	(167)
钱谦益“诗有本”说与《后秋兴之十三》其二	(177)
陈子龙“婉约”说与《念奴娇·春雪咏兰》	(187)
屈大均咏物诗“善于比兴”说与《白菊》	(193)
王士禛“神韵”说与《寄陈伯玘金陵》	(201)
郑燮“直摅血性为文章”说与《沁园春·恨》	(207)
袁枚“性灵”说与《陇上作》	(216)
姚鼐“阳与刚之美”说与《金陵晓发》	(224)
龚自珍“诗与人为一”说与《秋心三首》其一	(234)
黄遵宪“别创诗界”说与《今别离》其二	(243)
王国维“有我之境”说与《蝶恋花(百尺朱楼临大道)》	(253)
后记	(263)

概 说

中国是一个诗的国度。诗歌创作源远流长：《吴越春秋》中所载《弹歌》与《易经》保存的古代歌谣等二言诗，被学者认为是原始时代的作品；后来逐渐发展为收在春秋时期成书的《诗经》中之四言诗；再变则为战国时屈原的楚辞体，汉魏的乐府诗、古诗，以及唐代成熟的近体诗；在诗的母体中，唐、五代又萌生出词，而于宋代大倡；金代则萌生出曲，而于元代繁盛；中国古典诗歌创作一直延续至清代，又呈中兴之局。同时还应该看到：中国又是一个诗论的大国。诗歌理论与批评是对诗歌创作实践的研究，其产生自然要迟于后者。但在《尚书·尧典》等先秦古籍中已有“诗言志”一类的命题。《诗经》中亦有十余处论及诗歌。屈原在《九章·惜诵》中则明确提出诗“发愤以抒情”的深刻见解。汉代的《毛诗序》又比较全面地论及到诗的本质、内容、表现手段及社会作用等多方面问题，对先秦儒家诗论作了总结。至汉、魏、南北朝文学进入了自觉的时代，古代文论著作层出迭现，其中曹丕的《典论·论文》，以及陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》等名著都论述了诗歌体裁的艺术特征、诗歌创作的艺术规律、诗的社会功能等重大问题。不过他们尚属于“兼职论诗者”，我国第一个专门从事诗歌批评的则是梁代诗论家钟嵘，其《诗品序》对诗歌创作的源泉、诗的本质特征等都有出色的阐述，《诗品》又品评历代诗人得失，开了后代诗话、词话之先河。自钟嵘以来，专门诗论家（包括词论家）代不乏人，论诗词的专著、论文乃至诗歌更不胜数，尤其是唐、宋、清成绩最为卓著。诗歌理论批评与诗歌创作携手前进，不

断开拓着中国诗歌发展的道路。

考察一下中国诗歌史与诗歌理论批评史，我们就会承认这样一个事实，或者说一条规律：除了个别论诗者（如刘勰、钟嵘）是纯粹的理论家而没有诗歌创作实践（或者有创作而失传）外，绝大多数论诗者同时又是诗人；他们的诗论观点大多掺有个人创作的体验，他们的诗作则往往是其诗论的具体实践。因此论诗者的理论与创作具有一致性，即使不尽相符，但在某一方面相契的。论诗者的创作与其诗论观点全然相悖者颇罕见。这大概可算是中国古代诗论与诗歌创作的一个民族特点，值得我们注意。当然，这些一身而二任焉者成就不一，各有所长。其诗歌理论与创作实践的一致性大致可分三种类型。

一种是以诗歌创作成就为主，他们基本上是诗人而不是诗论家。他们没有专门的诗歌论著，未提出一套完整系统的诗歌理论；但却有意无意地提出了关于诗歌创作的零星观点或一得之见，并付诸创作实践。这里首先应该提及屈原。他是我国第一个伟大的爱国诗人，开创了诗歌由集体创作转向个人吟唱的新时代。他是第一个以诗人身分提出了诗“发愤以抒情”这一具有切身体验、内涵深刻的诗歌美学命题者。它比“诗言志”说更切合诗的本质特征，并触及到诗歌创作心理学。此说又直接启发了司马迁的“发愤著书”说，从而形成了中国古代文学创作中一个传统。“发愤以抒情”说的实质是指诗人通过诗赋创作发泄内心之忧怨，正如司马迁所说：“屈平之作《离骚》，盖自怨生也。”^①有不少人把“发愤以抒情”或“发愤著书”与恩格斯所言“愤怒出诗人”^②视为同义，这是不妥当的。屈原与司马迁之“愤”均为“怨”而非“怒”，鲁迅先生说过：屈

① 《史记·屈原贾生列传》。

② 《马克思恩格斯选集》第三卷第189页，人民出版社1972年版。

赋“抽写哀怨，郁为奇文，……然中亦多芳菲凄惻之音，而反抗挑战，则终其篇未能见”^①，此真乃入木三分之论。事实亦证明：无论是《离骚》还是《九章》，屈原所抒发的都是忠贞与忧怨相交织的感情，而绝无“愤怒”之言。“发愤以抒情”说是屈原根据本人创作实践而概括出来的，并象一条红线贯穿于其辞赋之中。屈原的诗作与其美学观是相辅相成、极为吻合的。如果脱离了屈原创作实践，对“发愤以抒情”望文生义（按：论诗“愤”含“怒”义要待宋代以后，详参拙作《“发愤著书”说述评》，刊《古代文学理论研究》第11辑），则难免产生误解。

唐代陈子昂、李白、杜甫的基本成就亦在于诗歌创作，但都与其诗学观具有密切联系。陈子昂在《与东方左史虬修竹篇序》中倡导恢复“汉魏风骨”，即以思想内容深刻、风格明朗刚健之什来扫除六朝“采丽竞繁，兴寄都绝”的形式主义余风，以臻“风雅”之道。他的《感遇》三十八首等吟唱即为“汉魏风骨”说的实践。李白继陈子昂之后，对“绮丽”诗风再“摧陷廓清”^②之。他在《古风》第一首中即批评道：“自从六朝来，绮丽不足珍。”又进而倡导“清真”说，偏重于追求诗语言风格的清新朴素，诗的表现真实自然，如同“清水出芙蓉，天然去雕饰”^③。创作上他的五古、七绝、歌行体之语言都具有清新自然的特色，浅而能深，近而能远，有些作品则有古乐府之致。故王荆公尝评曰：“诗人各有所得，‘清水出芙蓉，天然去雕饰’，此李白所得也。”^④杜甫诗公认的特色是“沉郁顿

① 《摩罗诗力说》，郭绍虞主编《中国历代文论选》第四册，上海古籍出版社1980年版。

② 李调元《重刻李太白全集序》。

③ 《经乱离后天恩流夜郎忆旧书怀赠江夏韦太守良宰》，瞿蜕园、朱金城《李白集校注》卷十一，上海古籍出版社1980年版。

④ 《苕溪渔隐丛话前集》卷五，人民文学出版社1962年版。

挫”。“沉郁”偏于指诗情的忧愤、深厚，“顿挫”偏于指诗内容结构与语言声律的跌宕、铿锵，是为表现“沉郁”之情思服务的，二者构成了杜诗独特的风格。而“沉郁顿挫”这个风格美学的概念实际是杜甫本人根据创作体验而于《进雕赋表》中首先标举的，亦是自觉地追求而达到的艺术境界。此外，如韩愈的“怪奇”说①、刘禹锡的“境生于象外”说②等，亦皆以其大量诗歌作品为立论之基础，象《调张籍》《乌衣巷》一类名篇则可视为其诗说的形象注脚。

宋代女词人李清照被公认为婉约派之宗，为词史之一大家。她的一篇《词论》提出的词“别是一家”说亦颇有影响。此说大致包括重典雅、“主情致”、“协音律”、“尚故实”、善“铺叙”、重浑成等诸因素。我以为其中以重典雅为其要旨，它强调思想内容的雅正与语言风格的清新奇俊，以针砭柳永“浅近卑俗”③、“词语尘下”④之风。重典雅的思想与其他因素又是相互联系的。但有一种流行的观点认为“李清照的词论与她的创作不相应”⑤，我以为此论失之于片面，与事实并不相符。当然，如果以词“别是一家”说中的诸要求去与李氏词作一一来对号入座，自然不可能丝丝入扣。但词“别是一家”说的要旨即重典雅的词学观是明显地体现于其创作实践中的。故杨慎评李词曰：“皆以寻常言语，度入音律。炼句精巧则易，平淡入妙者难。山谷所谓‘以故为新，以俗为雅’者，易安先得之矣。”⑥清人刘体仁亦评李词“深妙稳雅”⑦。当然最雄

① 见《送穷文》《送无本师归范阳》《荐士》《醉赠张秘书》等。

② 见《董氏武陵集纪》，《刘梦得文集》卷二十三。

③ 王灼《碧鸡漫志》卷二，古典文学出版社1957年版。

④ 《词论》，《苕溪渔隐丛话后集》卷三十三。

⑤ 《中国历代文论选》第二册第354页，上海古籍出版社1979年版。

⑥ 《词品》卷二，《词话丛编》。

⑦ 《七颂堂词绎》，《词话丛编》。

辩的还是李词本身。她的词大多“用浅俗之语，发清新之思，词意并工，闺情绝调”^①，极尽典雅之致，亦“主情致”，“协音律”，有的还善“铺叙”。如其名篇《念奴娇（萧条庭院）》，抒写其春思怨别之“情致”，真挚醇雅而无柳词“绮香罗泽之态”^②，语言清新奇俊，词中又采用《世说新语·赏赞》中“清露晨流，新桐初引”之成语入词，“浑成脱化，如出诸己”^③，为全词平添了典雅之美，亦体现了《词论》中“尚故实”的要求。象这一类词，说它全面地体现了作者词“别是一家”说亦不为过，因此李清照词论和创作基本上还是“相应”的。至于宋代论诗者的理论与创作更是明显地具有一致性。如苏轼有“诗须要有为而作”说^④，则有《荔支叹》一类“言必中当世之过”^⑤的抨击黑暗现实之什；梅尧臣倡导“平淡”说^⑥，则有《鲁山山行》一类以古朴平淡的语言抒写冲澹情怀之作；杨万里揭橥“无法”说^⑦，则有《重九后二日同徐克章登万花川谷月下传觞》一类不拘格套，“风趣以写性灵”^⑧的佳作；陆游主张“文以气为主”^⑨说，则有《胡无人》一类“兴会飙举，词气隼厉，使人读之，发扬矜奋，起痿兴痹”^⑩的壮气如山的阳刚之什。宋代类似的论诗者甚多，难以尽举。

明季陈子龙颇值得一提。其诗风慷慨淋漓，沉雄豪迈，“苍劲

① 《金粟词话》，《词话丛编》。

② 刘熙载《艺概·词曲概》，上海古籍出版社1978年版。

③ 沈祥龙《论词随笔》，《词话丛编》。

④ 见《题柳子厚诗》《晁绎先生诗集叙》，《苏文忠公全集》。

⑤ 《晁绎先生诗集叙》。

⑥ 见《读邵不疑学士诗卷》《依韵和晏相公》《林和靖先生诗序》，《宛陵先生集》。

⑦ 《醉阁皂山碧崖道士甘叔怀赠十古风》《和李天麟二首》，《诚斋集》。

⑧ 袁枚《随园诗话》卷一引杨万里语，人民文学出版社1982年版。

⑨ 《傅给事外制集序》，《渭南文集》卷十五。

⑩ 姚范《援鹑堂笔记》。

之色与节义相符”^①。但其词风却“风流婉丽”^②、“绵邈凄惻”^③，与其诗迥异其趣。关键即在于他“以为诗贵沉壮”^④，而词贵婉约，直接承继了李清照词论之余脉。他认为词的内容应合“风骚之旨”^⑤，有“深刻之思”^⑥，但艺术表现“贵含蓄不尽”^⑦，“幽以婉”^⑧，“文词婉丽”^⑨。因此，其一些抒写故国之思、复国之志的词就不象辛弃疾那样大声镗鞳、慷慨激昂、豪放有力，而是极尽其所谓“缠绵猗娜”^⑩之致。如其名篇《念奴娇·春雪咏兰》表现爱国忠贞之情，却采用美人香草的象征手法，写得委婉曲折，含蓄蕴藉，是一首与其论词主张完全吻合的婉约之作。其余词作亦都是此类词风。清代龚自珍诗“三百年来第一流”^⑪，是近代诗歌的开山鼻祖。他尝自称“口绝论文，暗于苦甘”^⑫，没有系统的诗论著作。但他在《书汤秋海诗集后》一文中曾提出“诗与人为一”的论诗准则，赞赏“人外无诗，诗外无人，其面目也完”之作。这是要求诗人在诗中真实无饰地表现自己全部的心灵与个性。而他的《己亥杂诗》以及《秋心三首》等大量作品都是“诗与人为一”说的生动体现，从中可清楚看到作者立志改革而壮志难酬、悲愤填膺的自我形象。

第二种类型与上述相反，他们以诗歌理论建树著称，基本上属于诗论家，有诗论专著或系统的论诗观点，在中国文学批评史

①② 沈雄《古今词话》，《词话丛编》。

③ 《明词综》引王士禛语。

④ 李雯《属玉堂集序》引。

⑤⑩ 《三子诗余序》，《陈卧子安雅堂稿》卷二。

⑥⑦ 《王介人诗余序》，《陈卧子安雅堂稿》卷二。

⑧ 《幽兰草词序》，《陈卧子安雅堂稿》卷三。

⑨ 《宋子秋词稿序》，《陈忠裕全集》卷二十六。

⑪ 《绩溪胡户部文集序》，《龚自珍全集》第三辑，中华书局1959年版。

⑫ 柳亚子《定庵有三别好诗，余仿其意作论诗三截》其三。

上居于重要地位，相比之下诗歌创作成就较为逊色。但其创作亦与其理论仍有一致性。

唐代的诗论家皎然、司空图都是突出的例子。皎然有《诗式》《诗议》等诗论专著，深入细致地探讨了诗歌艺术特征与艺术创作规律，具有较高的美学价值。他对意境创造的见解以及关于重“自然”的阐发都十分可取。如其“自然”说主张创作应有感而发，吟咏真性情而无须冥思苦想，即“天子真性，发言自高，未有作用”^①；同时注重语言的自然朴素，所谓“不顾词采，而风流自然”^②；再次，崇尚风格的自然冲澹，故标举诗之“高”、“逸”体貌。皎然的创作中不乏与其“自然”说相通之什。如《冬日送颜延之明府抚州觐叔父》这样的送别诗，就写得感情真挚，语言朴素，格调高逸，以空山冷寂的环境衬托内心孤寂的情境，构成一个完整的意境。司空图的不朽名著《诗品》二十四首生动形象地描摹了二十余种诗的风格意境，而其诗论的要旨是标举诗有“韵外之致”、“味外之旨”^③，这主要是从读者审美体验的角度而论，而与此相关的“思与境偕”^④说，则是对诗歌作品的意境而言，要求诗人的主观情思与诗中所描绘的人物、景物等艺术形象妙合无垠，构成深远的意境。这是使诗产生“韵外之致”、“味外之旨”的基础。同时，司空图于意境追求王、孟诗派的“澄澹精致”^⑤的阴柔之美，而不满足于元、白的“力勍而气孱”^⑥。清人翁方纲曾评曰：“司空表圣在晚

①《诗式·李少卿并古诗十九首》，郭绍虞主编《中国历代文论选》第二册，上海古籍出版社1979年版。

②《诗式·文章宗旨》，郭绍虞主编《中国历代文论选》第二册，上海古籍出版社1979年版。

③⑤《与李生论诗书》，《司空表圣文集》卷二。

④⑥《与王驾评诗书》，郭绍虞《诗品集解》附录《表圣杂文》，人民文学出版社1963年版。

唐中卓然自命。且论诗亦入超诣，而其所作，全无高韵，与其评诗之语，竟不相似，此诚不可解。”^①虽然，我们承认司空图诗作不及其诗论影响大，艺术造诣不是很高，但一律斥之为“全无高韵，与其评诗之语，竟不相似”则是片面的而令人“不可解”。我认为，《诗品》二十四首即不仅是一组论诗诗，亦是一组写景抒情的佳作。不仅有“高韵”，而且与其“评诗之语”如“思与境偕”说、“韵外之致”、“味外之旨”说是十分“相似”的。这里难以详论，仅举其《高古》一诗即可尝鼎一脔。此诗中作者玄远超然的道家思想与幽静古雅的外境极为和谐一致，具“澄澹精致”之美；同时此意境又象征诗人所倡导的与低卑、庸俗相对的高洁古雅的艺术风格，这正是“味外之旨”。对司空图诗论与创作的一致性特点，我们不能否认。

宋代严羽以其名著《沧浪诗话》奠定了他在中国文学理论批评史上的大家地位。其论诗重“妙悟”、主“兴趣”。“兴趣”说美学价值尤高，即“诗者，吟咏情性也。盛唐诗人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处莹彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”^②此乃针对江西诗派“以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗”^③而发的。“兴趣”说旨在强调诗歌创作首先是诗人内心受到感发而产生一种情趣，然后借助于形象思维而形象含蓄地表现之，要寓情于景，蕴意于象，藏神于形，而有浑然天成之妙，这样才具“言有尽而意无穷”的美感效果。显然，严羽之论与司空图是相通的。严羽诗名不著是事实，但贬之为“徒具声响，全乏才情”（王世贞语）亦未免太苛。毛晋曾评严羽诗不无“如镜中花影，林外莺声，言有尽而意无穷”^④

① 《石洲诗话》卷二，人民文学出版社1981年版。

②③ 《沧浪诗话·诗辨》，人民文学出版社1961年版。

④ 《沧浪诗话跋》。

之作,这是客观的。如其《临川逢郑遐之之云梦》一诗,通过生动地描绘自己与友人意外邂逅,而短暂夜话又“老泪灯前语罢垂”的情景,以及设想“洞庭波浪帆开晚,云梦蒹葭鸟去迟”的意境,吟咏出伤离忧乱之“性情”,情景交融,兴趣浓郁,确有“镜花水月”之致,收一唱三叹之功。

王国维是近代著名美学家、词论家,其在《人间词话》中标举的“境界”说颇受人称道。他对“境界”说从不同角度作了阐发。如从创作方法角度论词“有造境,有写境”;从境界鲜明性角度论“‘隔’与‘不隔’之别”;从题材角度论“境界有大小”;从诗人认识与反映生活角度论“须入乎其内,又须出乎其外”等。但影响最大的还是从“我”与“物”的主客观关系角度论词的“有我之境”与“无我之境”,而把二者分别与“壮美”与“优美”相联系,则吸取了叔本华的唯意志论观点。例如他论“有我之境”,乃与“物大不利于吾人,而吾人生活之意志为之破裂,因之意志遁去,而知力得独立之作用,以深观其物,吾人谓此物曰壮美,而谓其感情曰壮美之情”^①密切相连。要之,“有我之境”是特指“我”即主观与客观外物具有某种利害关系的一种意境;物不利于“吾人生活之意志”即欲望,故“我”具有强烈的感情冲动,而这种感情多为人之欲永不能满足的愁苦之情,最后导致人灭除生活之欲以解脱。这种“有我之境”显然具有消极颓丧的色彩。王国维《静安文集·自序》自称“体素羸弱,性复忧郁,人生之问题,日往复于吾前”,这种忧苦悲慨之情反映于其《人间词》中,自然构成其所谓的“有我之境”。其名篇《蝶恋花(百尺朱楼临大道)》即是其中一例。词中借构思一“窈窕”女子对情人相盼、相会而终于相离的境界,写出作者关于

^①《红楼梦评论》,《静安文集》,《王国维遗书》第五册,商务印书馆1940年版,上海古籍书店影印本。