

王文生著

中国美学史



情味论的历史发展

(下卷)

上海文艺出版社



1994年10月

中國現代史

中國社會科學院近代史研究所編

中國社會科學出版社

王文生著

中国美学史

情味论的历史发展



(下卷)

上海文艺出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

中国美学史:情味论的历史发展/王文生著.-上海:

上海文艺出版社.2008.10

ISBN 978-7-5321-3345-1

I. 中… II. 王… III. 美学史-中国

IV. B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 158006 号

封面题字: 罗 岭

责任编辑: 邢庆祥

装帧设计: 王志伟

中国美学史

——情味论的历史发展

王文生 著

上海文艺出版社出版、发行

地址: 上海绍兴路 74 号

电子信箱: csicm@public1.sta.net.cn

网址: www.slcm.com

新华书店经销 上海华成印刷装帧有限公司印刷

开本 890×1240 1/32 印张 22 插页 4 字数 581,000

2008 年 10 月第 1 版 2008 年 10 月第 1 次印刷

印数: 1-3,000 册

ISBN 978-7-5321-3345-1/I·2538 定价: 47.00 元(上、下二卷)

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T: 021-62662100

目 录

| | |
|---|-----|
| 第十章 明代诗词的情味····· | 337 |
| 第一节 情味论在明代的发展····· | 337 |
| 一、味与情相连而与理相格····· | 337 |
| 二、情味与情境····· | 343 |
| 三、情味妙在含糊····· | 348 |
| 第二节 明代诗词缺乏情味的原因····· | 366 |
| 第十一章 明代散文的情味····· | 385 |
| 第一节 明代论说文的情味····· | 386 |
| 第二节 明代记叙文的情味····· | 389 |
| 第三节 明代山水游记的情味····· | 392 |
| 第四节 明代小品文的情味····· | 394 |
| 第十二章 明代传奇《牡丹亭》的情味····· | 400 |
| 第一节 “为情作使”的剧作纲领····· | 400 |
| 第二节 “以情写情”的情节····· | 407 |
| 第三节 以情格理的主题思想····· | 412 |
| 第四节 以情感人的情味····· | 416 |
| 第十三章 清代诗词的情味····· | 422 |
| 第一节 对文学传统的深入总结和认真吸取造成清代文学的 全面繁荣····· | 422 |
| 第二节 情味论在清代的发展····· | 425 |
| 一、叶燮的《原诗》····· | 426 |
| 二、王士禛的“神韵”说····· | 436 |
| (一)“神韵”说的内涵····· | 437 |
| (二)“神韵”与抒情诗的创作····· | 444 |

| | |
|---|------------|
| (1) “兴会神到” | 445 |
| (2) 神龙无全体 | 452 |
| 三、袁枚的“性灵”说 | 460 |
| (一) 袁枚提倡诗主性灵而八面受敌 | 460 |
| (二) 袁枚“性灵”说的内涵 | 463 |
| (三) “性灵”说的历史传承 | 474 |
| 四、翁方纲的“肌理”说 | 483 |
| (一) “肌理”说的内涵 | 483 |
| (二) “肌理”与“神韵”, 以及所谓“格调”说的关系 | 488 |
| 五、周济的“寄托”说 | 496 |
| (一) “寄托”的内涵 | 496 |
| (二) “寄托”与作者的创作 | 502 |
| (三) “寄托”与读者的欣赏 | 509 |
| 第十四章 《红楼梦》的情味 | 515 |
| 第一节 红楼梦研究的历史发展和问题 | 515 |
| 第二节 外在现实生活和内在精神世界的全面反映 | 519 |
| 第三节 叙事与抒情方法的交相为用 | 524 |
| 第四节 有机统一和多样统一相结合的小说结构 | 536 |
| 第五节 《红楼梦》的情味 | 543 |
| 第十五章 二十世纪中国文学情味的消减 | 550 |
| 第一节 盲目西化是造成中国文学情味消减的主因 | 550 |
| 第二节 导致中国文学情味消减的“无我之境”和“无个性文学” | 566 |
| (一) 王国维的“无我之境”文学 | 566 |
| (二) 艾略特的“无个性文学” | 583 |
| (三) “无我之境”、“无个性文学”导致对文学个性化原则的否定和情味的消减 | 590 |
| 第三节 叶维廉的“纯山水诗”论与“以物观物”的创作方法 | 593 |

| | |
|---|-----|
| (一)“以物观物”是反对以情味为核心的抒情文学的哲学思维 | 593 |
| (二)“纯山水诗论”的实质 | 608 |
| (三)“纯山水诗论”与海德格尔现代存在主义以及它对 中国文学研究、文学实践的负面影响 | 620 |
| 第四节 用反映生活的标准来规范抒情文学之凿枘不合 | 632 |
| (一)对“文学是社会生活的反映”理论的历史探索 | 632 |
| (二)中国文学的历史是以抒情文学为主流的历史 | 638 |
| (三)“生活源流论”与钱钟书的《宋诗选注》 | 656 |
| (四)“经济决定论”与李泽厚的《美的历程》 | 667 |
| 后 记 | 676 |

第十章 明代诗词的情味

第一节 情味论在明代的发展

一、味与情相连而与理相格

有明一代 277 年间,涌现了不少诗人、词人。从数量说,明诗多于唐诗、宋诗;词的创作,亦“非不斐然”。然而从质量来看,无论是明诗或是明词,传世之作甚少。“诗坏于明”、“明人之诗不工”^①、“词亡于明”^②、“有明无词人”^③等等负面评价,在诗话、词话里俯拾皆是。

对于明代诗词的总体评价,容或有讨论的空间。但明代诗词理论与实践之间,有一个巨大的落差,却是公认的事实。这种落差既表现为真诗论的理论贡献与诗词创作业绩极不相称,它表现为情味论在明代取得长足发展而明代诗词情味却相对贫乏。

自从司空图提出辨味论诗和严羽作出“盛唐诗人惟在兴趣”的判断之后,抒情文学的美学价值系乎情味的思想越来越获得读者和作者的认同。明初著名诗人高启说:

诗之要,有曰格、曰意、曰趣而已。格以辨其体,意以达其

① 吴乔:《围炉诗话》卷六,《清诗话续编》673页。

② 陈廷焯:《白雨斋词话》卷一,《词话丛编》3775页。

③ 陆莹:《问花楼词话·唐宋元明》,《词话丛编》2545页。

情,趣以臻其妙也。体不辨则入于邪陋,而师古之义乖;情不达则堕于浮虚,而感人之实浅;妙不臻则流于凡近,而超俗之风微。三者既得而典雅、冲淡、豪俊、秣孺、幽婉、奇险之辞,变化不一,随所宜而赋焉。^①

高启提到诗的三要素,它们是否可以概括诗的特点,是否具有同样的价值,姑且不论。仅就他对三要素的阐述而言,即有含混不清,辨析不周之处。如把属于理性范畴的“意”与属于感性范畴的“情”混为一谈,即是含混不清。把“趣”列为三要素之一,认为它关系到诗之妙,已隐含趣为诗美之意,但没有直接阐明“趣”的内含,以及它与“情”和“体”的关系,即是辨析不周。然而不管怎样,他这样重视诗“趣”,显然是继司空图、严羽之后高度重视诗的美感特征的表现。后来的吴讷则对这个问题作了进一步深入的探讨。吴讷将先秦至明初的诗文分体编录为《文章辨体》五十卷,《外集》五卷,并在凡例中说:“文章以体制为先。”他和高启一样是重视诗文体制的。但是,他在论辞赋中引元人祝尧《古赋辨体》的话说:“辞愈工则情愈短而味愈浅,味愈浅则体愈下。”吴讷采用这段短文申述他反对诗文徒事华辞声律而忽视情味的意思,并以“体”、“情”、“味”来代替高启的“格”、“意”、“趣”。他明确地言“情”而不言“意”,以“味”来代替“趣”,认为“情”与“味”有直接的、不可分割的联系,并以情味作为决定诗文体制高下的因素。这就克服了高启诗论概念含混、辨析不周的弊病,对抒情文学的情味论作了重大的发展。

吴讷对于“情味”的界说是准确的。但不是每个明代作家都有这样的认识。由于古代学者对“情”与“意”、“趣”与“味”之间的细微区别缺乏明确的划分,明代许多作家仍然以“趣”论诗而且各言其“趣”。如杰出的戏曲作家汤显祖提倡“凡文以意、趣、神、色为主”^②

① 高启:《独庵集序》,《高太史凫藻集》卷二。

② 汤显祖:《答吕姜山》,《汤显祖集·诗文集》卷四十七。

而又高悬“情生诗歌”的旗帜。他没有明言情味,实际上则是把“意”“趣”建立在“情”的基础上。赵南星论诗重趣。他给“趣”下了一个定义云:

夫趣者,人之所得于天,不可强为。故博学可能也,而意难;意可能也,而言难;言可能也,而味难;味可能也;而音难;音可能也,而态难;五者兼美而名之为趣,即作者莫知其所以然也。^①

赵南星以“趣”为意、言、味、音、态五者兼美的产物,把它作为诗文创作的最高标准。既表现出他对趣的重视,也表现出他对趣的内含的认识看似全面,实则空泛。至于他认为趣得之于天,不以人为,则是对趣的形成透露出神秘而可知的迷惘。这倒不如他在同一篇文章里另一段对“趣”的解释来得合理:“诗非徒才也,必与情兼妙而后能之。才与情合而成趣。”情为诗质,才是抒情的本领,即严羽所说“诗有别才”之“才”。“才与情合而成趣”,说明趣的形成与情的本质紧密相连。赵南星所说的“趣”实质上就是“情味”,已经是呼之欲出了。袁宏道论诗,也强调一个“趣”字。他在《西京稿序》中阐述诗文创作的宗旨,甚至说出了“夫诗以趣为主”的话。但他所强调的“趣”与一般作者所说的诗的情趣不同。这表现在下面一段话里:

世人所难得者唯趣。趣如山上之色,水中之味,花中之光,女中之态,虽善说者不能下一语,唯会心者知之。……夫趣得之自然者深,得之学问者浅,当其为童子也,不知有趣,然无往而非趣也。面无端容,目无定睛,口喃喃而欲语,足跳跃而不定,人生之至乐,真无逾于此时者。孟子所谓不失赤子,老子所谓能婴儿,盖指此也。趣之正等正觉,最上乘也。山林之人,无拘无缚,得自在度日,故虽不求趣,而趣近之。愚不肖之近趣也,以无品也,品愈卑故所求愈下,或为酒肉,或为声伎,率心而行,无所忌憚,自以为绝望于世,故举世非笑之,不顾也,此又一趣也。迨夫年渐长,官渐高,品渐大,有身如桔,有肉如棘,毛孔骨节,俱为闻

^① 赵南星:《苏杏石先生诗集序》。

见如识所缚，入理愈深，然其去趣愈远矣。^①

这一段关于“趣”的议论，含有趣“如山上之色，水中之味……”这些类似《沧浪诗话》中“兴趣”“如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象”等的文字；它的“夫趣得之自然者深，得之学问者浅”、“入理愈深……去趣愈远”等论述，也很容易使人想起严羽的“诗有别才，非关书也；诗有别趣，非关理也”的名言。这使得许多论者都以为袁宏道的这番议论是阐明诗的“兴趣”或者说诗的“情味”的。其实不然。袁宏道这段话的精神并非来自严羽的诗论而是出自李贽的童心说。其主要目的在于提倡没有知识、不染世情的童心或摆脱拘束、无所忌惮的“愚不肖”者的自然风韵。他不是论述诗的情趣，而是借论诗来反对儒家礼教、闻见道理而追求自由自然的人性大解脱。其正面作用是表达了对儒家礼教的抗议和冲击，其负面影响则是走向了反对一切知识和经验的极端。他的这种思想曲折地反映到文学创作上，则是形成了一种浅、露、俚、易的新格套，不仅无益而且有损于诗言情味的提升。与袁宏道论“趣”不同，王思任论诗专重一个“趣”字，却赋予“趣”以不同的内含。他说：

弇州论诗曰才曰格曰法曰品，而吾独曰一趣可以尽诗。近日为诗者，强则峭峻谲刻，弱者浅托谈玄，诊之不灵也；嚼之无味也；按之非显也。而临侯遇境摅心，感怀发语，往往以激吐真至之情，归于雅舍和厚之旨，不斧凿而工，不囊龠而化，动以天机，鸣以天籁，此以趣胜也。^②

王思任强调“一趣可以尽诗”，不只是强调了“趣”为“才”、“格”、“法”、“品”的综合，表明了对“趣”的重视。更重要的是，他的“趣”的内含不同于袁宏道的自然人性，而着重于“趣”与“真至之情”的联系。在这一点上，他与许多明代作者是一致的。至于他“独曰一趣可以尽诗”，也还存在一个漏洞。因为“趣”可以与情相联而为“情

① 袁宏道：《叙陈正甫会心集》，《袁中郎全集》卷一。

② 王思任：《袁临侯先生诗序》，《王季重十种》。

趣”，也可以与理相属而为“理趣”。王思任既然把趣与“激吐真至之情”联系在一起，还不如直截了当地像吴讷那样独标“情味”作为抒情文学的美感更为准确。

明代理论家对情味论的重要贡献之一，是一方面主张味与情相联；另一方强调味与理相格。关于前者，徐渭的一段话是说得十分深刻的：

人生堕地，便为情使。聚沙作戏，拈叶止啼，情防此也。迨终身涉境触事，夷拂悲愉，发为诗文骚赋，璀璨伟丽。令人读之喜而颐解，愤而毗裂，哀而鼻酸，恍若与其人即席挥麈，嬉笑悼言于数千载之上者，无他，摹情弥真则动人弥易，传世亦弥远。^①

徐渭的话，清楚地说明了情味源出于抒情文学的抒情本质。情的真、假、深、浅直接影响到味的浓、淡、长、短。它是不同的文学作品的感染力和生命力一线所系。

徐渭作出味与情合的论述，汤显祖这位中国文学史上伟大的戏剧家之一则表达了味与理格的思想。汤显祖乘着文学以言情为主的原则对抒情文学最早纲领“诗言志”作出解释说：

书曰：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”志也者，情也。^②

像孔颖达把“诗言志”的“志”释为“情志一也”^③那样，汤显祖用“志也者，情也”的诠释清楚地揭示了抒情文学最早纲领的本质，也为他的“世总为情，情生诗歌”^④的名言找到了最权威的理论根据。在程、朱理学、阳明心学盛行的明代，汤显祖高擎“情生诗歌”的大旗与提倡“真情为诗”的真诗论桴鼓相应。他根据历史经验深刻地指出了情与理的对立和斗争。《牡丹亭记题词》云：

嗟夫！人世之事，非人世所可尽。自非通人，恒以理相格耳。第云理之所必无，安知情之所必有耶。

① 徐渭：《选古今南北剧序》，《徐渭集·补篇》。

② 汤显祖：《董解元西厢题词》，《汤显祖集·诗文集》卷五十。

③④ 汤显祖：《耳伯麻姑游诗序》，《玉茗堂文》之四。

他又说：

情有者，理必无；理有者，情必无，真是一刀两断语。使我奉教以来，神气顿王。谛视久之，并理亦无，世界身器，且奈之何。^①

什么是“理”？汤显祖明确地回答道：“是非者理也。”什么是“情”？他又说：“爱恶者情也。”他用“情”“并理亦无”，说明“情”与“理”的斗争是绝对的。又用“以理格情”来说明，历史上的道学家、理学家、统治者、卫道士总是要用“克己复礼”^②、“灭人欲，存天理”之“理”来规范、限制、格除人的情感。为了贯彻“情生诗歌”的原则，必须在创作中抒发狂浪纵恣、摆去拘束的感情，塑造为情而生，为情而死，破除理障的形象。汤显祖把他的文学纲领实践于文学创作中，写出了传颂千古的传奇戏曲《牡丹亭》，塑造了杜丽娘这个“至情”的形象。他自己在《牡丹亭题词》中写道：

天下女子有情宁有如杜丽娘者乎。梦其人即病，病即弥连，至乎画形容传于世而后死。死三年矣，复能溟莫中求得其所梦者而生。如丽娘者，乃可谓云有情人耳。情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。^③

王思任《玉茗堂还魂记序》云：

《牡丹亭》，情也。若士以为情不可以论理，死不足以尽情，百千情事，一死而止，则情莫有深于阿丽者矣。^④

① 汤显祖：《寄达观》，《玉茗堂尺牋》之二。

② 据《玉篇·示部》：“礼，理也”，《礼记》孔颖达疏《孔子家语·论礼》：“礼者·理也”，《礼记·乐记》：“礼也者，理之不可易者也”。又朱熹《论语·颜渊》“克己复礼”注云：“克，胜也·己，谓身之私欲也。复，反也。礼者，天理之节文也。为仁者，所以全其心之德也。盖心之全德，莫非天理，而亦不能不坏于人欲。故为仁者，必有以胜私欲而复于礼。则事皆天理，而本心之德，复全于我矣。”按：据朱熹的注释，“克己复礼”与“以理格情”的实质内容是一致的。

③ 汤显祖：《牡丹亭题词》，《汤显祖·诗文集》卷三十三。

④ 王思任：《玉茗堂还魂记序》，暖红室刊王思任评校本《玉茗堂还魂记》。

汤显祖笔下的杜丽娘惊梦寻梦、入死出生,无视封建礼法,摆脱理性束缚,追求个性自由和坚不可摧的爱情,乃是在情与理的斗争中,一个“以情格理”的典型。《牡丹亭》千回百转,写出杜、柳深情。“笑者真笑,笑即有声;啼者真啼,啼即有泪;叹者真叹,叹即有气。”情真、情长、情深的描写和抒发,产生了歔歔欲绝、惊心动魄的情味,在理论上则证实了味与情相连而与理相格。

二、情味与情境

明代作家从本质上认识到“味与情相连而与理相格”,对抒情文学的内容作出了合理的解释。他们又同时提出了另一方面的问题,情感必须借情境来表出,只有二者的结合才能产生情味。当明代作家还没有对概念进行细致地辨析,找到科学的表述时,他们往往以“意象”来代替“情境”。如何景明说:“夫意象应曰合,意象乖曰离。”^①他的本意就是说的情感应该找到它的相对应的物境来表现。远不如用“情境”代替“意象”更为贴切。但是,许多作家仍习惯于用“意象”作为表现情感、兴发情味的关键而探讨其内含和作用。在这方面,王廷相的一段话是最为精彩的:

夫诗贵意象透莹,不喜事实黏着,古谓水中之月,镜中之影,难以实求也。《三百篇》比兴杂出,意在辞表;《离骚》引喻借论,不露本情。东国困于赋役,不曰天之不恤也,曰“维南有箕,不可以簸扬,维北有斗,不可以挹酒浆”,则天之不恤自见。齐俗婚废礼坏,不曰婿不亲迎也,曰“俟我于著乎而,充耳以素乎而,尚之以琼华乎而”,则婿不亲迎可测。不曰己德之修也,曰“余既滋兰之九畹兮,又树蕙之百亩,畦留夷与揭车兮,杂杜蘅与芳芷”,则己德之美不言而章。不曰己之守道也,曰“固时俗之工巧兮,偃规矩以改措,背绳墨以追曲兮,竞周容以为度”,则己之

^① 何景明:《与李空同论诗书》,《何大复先生全集》卷三十二。

守道缘情以灼。斯皆包韞本根，标显色相，鸿才之妙拟，哲匠之冥造也。若夫子美《北征》之篇，昌黎《南山》之作，玉川《月蚀》之词，微之《阳城》之什，漫敷繁叙，填事委实，言多趁贴，情出附赘，此特诗人之变体，骚坛之旁轨也。浅学曲士，志乏尚友，性寡神识，心惊目骇，遂区畛不能辨矣。嗟夫！言征实则寡余味也，情直致而难动物也，故示人以意象，使人思而咀之，感而契之，邈哉深矣，此诗之大致也。^①

王廷相引用《诗经》、《楚辞》中他认为是抒情的篇章和杜甫、韩愈、卢仝、元稹等偏重叙事的作品作比较，从而划出抒情与叙事文学的畛域：前者示人以“意象”，后者偏重事物的铺叙；前者引发情味，后者征实寡味；按照古人以抒情文学为正统的观点，王廷相认为，前者为“鸿才之妙拟”，后者乃“诗人之变体，骚坛之旁轨”。通过这番比较，王廷相作出结论说：“故示人以意象，使人思而咀之，感而契之，邈哉深矣，此诗之大致也。”换言之，他认为“意象”是抒情文学的特点。只有通过“意象”，情感才能表出，情味才能产生。“意象”是情感与情味、作者与读者联系起来的中心环节。

王廷相这段话重要的话，有引喻失义的弊病。如《诗经》中的媾不亲迎，主要是铺叙迎亲之状；《楚辞》中“因时俗之工巧矣”，也不过是对时俗工巧的情况的描述；把它们作为抒情的例子并不贴切。他的这段议论，也表现出内容与概念的相互矛盾。整段文字，大旨言情，如“《离骚》引喻借论，不露本情”、“己之守道缘情以灼”、“情出附赘，此特诗人之变体”、“情直致而难动物也”，在关键而重要的地方，都用的是一个“情”字。可是在铸成概念时，却偏偏用“意”代替“情”来概括其内容，这岂不是自相矛盾么！王廷相诗论之所以产生上述矛盾，其原因还在于诗人兼思想家的他不能严分“情”、“理”之区畛。如他谈“意”象的特点时说：“斯皆包韞本根，标显色相，鸿才之妙拟，哲匠之冥造也。”这番话就是情、理混淆的产物。所谓“包韞

① 王廷相：《与郭价夫学士论诗书》，《王廷相集》。

本根,标显色相”,乃是采用色相兼备的情境来包蕴本情的“鸿才之妙拟”,而不是舍弃色相标显本质的“哲匠之冥造。情理混淆乃是他用意象来代替情境的根本原因。

王廷相这段议论有情理混淆、概念不清、引喻失义的缺点,然而他的“诗贵意象透莹”、诗的特点在于“示人以意象”等说法,在实际上把情境构造提到诗歌创作的重要位置上来,则是十分重要的。至于情感为什么要通过情境而显现,情味为什么只能通过情境而兴发,王廷相对此着墨不多。这需要我们从抒情文学作品中总结经验来阐明。下面即以王廷相的五言绝句《芳树》为例:

芳树不自惜,与藤相萦系。

岁久藤枝蔓,见藤不见树。

《芳树》并不是一首名诗。王廷相在诗中表达的是一种对养痍遗患的“世情”的痛惜。诗中的“芳树”比藤位高而质芳,但它却与藤萦系在一起。藤借树的扶植使自己繁衍滋漫,最后凌驾于“芳树”之上,使“芳树”失其身也失其芳。作者在诗中不是谴责攀附的“藤”的无耻而是惋惜“芳树”的“不自惜”,不失为别出心裁较有创意的情境构想。清代诗人朱彝尊称此诗颇有王维风致,则是肯定它的薄薄的情味。作者在诗中透露的对攀附者的痛恨和对扶持者的惋惜之情,不是通过直接的斥责、揭露和叹息来表达,而是通过藤与树的纠缠消长来表现。读者通过诗的情境对作者的感情感到更具体而强烈,也引发共鸣而联想到许多类似的事使作者的感情发挥得更普遍更广泛。关于抒情,意大利美学家克罗奇(Benedetto Croce 1866—1952)曾说过一段重要的话:

抒情,不是情感自动倾泻,不是呼号和哀泣,而是情感的客观化。通过客观化,让情感自我现身于舞台,述说着自己,把自己戏剧化。这种抒情精神,也体现在史诗和戏剧里,它们与抒情诗的差别,仅仅是外在形式的不同罢了。^①

克罗齐在这里下了一个定义:抒情“是情感的客观化”。所谓“客观

^① Encyclopaedia Britannica, 14th Edition, “Aesthetic,” vol. I (1937) P. 268.

化”(objectification)的内容是什么呢?一般地说,它指的是把感情、抽象的观念、意思表现于别人也能感受到的人境、事境、物境里。这里显然指的是感情的客观化。无论是在以叙事为主或是抒情为主的文学里,都含有抒情的成份,都共同遵守这个“情感客观化”的原则,所不同的,按克罗齐的理解,只是史诗、戏剧较多地通过人的行为和情节,而抒情诗较多地通过景物来表现罢了。为什么抒情要通过“情感的客观化”来表现?我以为它有助于使读者通过共同经历过的人境、事境、物境对作者所要表达的感情产生有如亲历其境而感同身受的效果,也容易激发读者与作者的共鸣。王廷相把自己对养痍遗患的“世情”的痛惜通过藤与树的纠缠消长来表现,体现了“情感客观化”的抒情方法正是情感必须通过情境来表现的原则的具体化。《芳树》的读者很少有像王廷相那样当过御史因得罪贪官被诬下狱而产生对贪官的痛恨和对扶植贪官的人的痛惜之情,但大都见过或听说过藤树纠缠的现象,在读了这首诗后,将会因为诗中的情境而引发对各种各样搬起石头砸了自己的脚的人或事的联想,与作者的感情产生呼应和共鸣,这就是诗的情味。

情借境而显,味缘境而发,这是所有诗人在创作中自觉不自觉地共同遵守的原则。然而同是创造了情境的诗词却会产生高下长短不同的情味,这又是为什么呢?屠隆提出“适者美也”的判断是深中肯綮的。什么是“适”?有人认为:“自然为适”;“吟写性情为适”;“悦耳快心为适”;“本于兴趣为适”^①。种种说法,都似乎触及问题的某一个层面,而没有对问题作实质性的回答。还是来看看屠隆是从什么角度提出这个问题的:

客语屠子曰:“往子与客论诗文于京师,则古证今,甲是乙不,此瑕彼瑜,多所弹射,而持论杂无定,子知诗美与恶与?何说而定?”屠子曰:“余恶知诗,又恶知美,其适者美邪?夫物有万品,要之乎适矣,诗有万品,要之乎适矣。……余读古人之诗则

^① 王运熙、顾易生主编:《中国文学批评通史》第五卷,306—310页。