

中国古典文学研究丛书

神韵论

吴调公 著
人民文学出版社

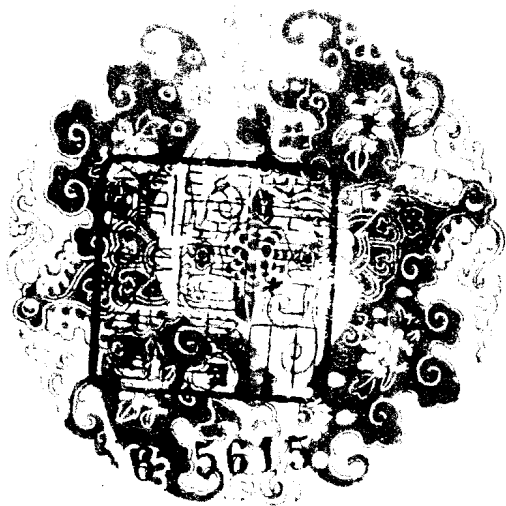
SHEN
YUN
LUN

22
6

中国古典文学研究丛书

神韵论

吴调公 著



人民文学出版社

一九九一年·北京

责任编辑：李 易

神 韵 论

Shen Yun Lun

人 民 文 学 出 版 社 出 版

(北京朝内大街166号)

新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行

文 字 六 〇 三 厂 印 刷

字数 180,000 开本 850×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $8 \frac{1}{8}$ 插页 2

1991 年 9 月北京第 1 版 1991 年 9 月湖北第 1 次印刷

印数 0,001—2,970

ISBN 7-02-001247-7/I·1152 定价 4.40 元

目次

上编 总 论

第一章 神韵论思潮的流程	2
一 三位心灵远游人——司空图、严羽、王渔洋	2
二 游于儒道佛互补之境	8
三 神韵论的审美特征之演变	13
第二章 神韵论与审美心态	24
一 神韵来自心灵观照	24
二 神韵论审美心态的民族特征	29
三 神韵论审美心态的三种类型	34
第三章 神韵论与构思心态	48
一 气质·神思·意象	48
二 神韵论构思的心态之一——自我观照的空灵意象	52
三 神韵论构思的心态之二——诗歌宇宙中主客体交流浑然 一体的意象	59
四 神韵论构思的心态之三——以高洁自许的自我净化意象	63
第四章 神韵论：民族文化土壤与诗人心理结构	68
一 植根沃土的“神韵”之论	68
二 从“社会小群”看神韵根须	74
三 神韵论者的心理结构	79
第五章 神韵论与意象主义	86
一 经验世界的两种超越：“神境”与“物境”	86

二 审美感发：“伫兴”与“情感对应”	91
三 审美情趣：弘扬“自然”风格的二水分流	100

下编 分 论

〔司 空 图〕

第六章 司空图的生平、思想与其文艺主张	107
一 司空图的生平	107
二 司空图的思想	112
三 司空图的文艺主张	116
第七章 司空图《诗品》的美学观	122
一 诗境与美	122
二 诗境之美学范畴的丰富性与中心内容	126
三 诗境之美学范畴的阐述对文艺鉴赏的启发作用	132
第八章 司空图《诗品》的风格论	137
一 诗评与诗品	137
二 从“思与境偕”的构思到“不取诸邻”的独创	141
三 风格的培养道路——从“内充”到“外腴”	143
第九章 司空图的诗歌理论与创作实践	148
一 诗论核心与艺术追求：味外之味	148
二 诗歌理论与创作实践的契合与差异	155
三 诗歌理论与创作实践的契合与差异之实践意义	162

〔严 羽〕

第十章 严羽与其《沧浪诗话》	166
一 严羽的生平与思想	166
二 突破宋代拟古规范与极力推崇汉、魏盛唐规范两种审美理	

想的交织	168
三 “意境”与“兴趣”的中介	171
四 “优游不迫”与“沉着痛快”两种审美趣味的并存	175
第十一章 《沧浪诗话》的创作论和鉴赏论	179
一 严羽——司空图的后劲	179
二 用以探求诗人心灵的“别才”说	181
三 用以探求诗境魅力的“别趣”说	185
四 “别才”与“别趣”之相关性	190
第十二章 读《沧浪诗话》诗札	194
一 宋诗的针砭	194
二 借禅悟诗	196
三 诗的议论化与散文化	200
四 “入神”与浑	203
五 风格与“家数”	205

〔王 渔 洋〕

第十三章 王渔洋的神韵说与创作个性	207
一 王渔洋的生平与思想	207
二 神韵·冲淡·魏晋风度	212
三 王渔洋的艺术构思为神韵说理论所提供的	217
四 从诗画合流看神韵说	222
五 王渔洋的创作个性是怎样为神韵说提供审美经验的	229
第十四章 王渔洋的自然美艺术观	234
一 风狂雨暴后的静穆	234
二 有客事裴挽逝波	241
三 江山之助 江山之情	246
后记	252

上编 总 论

神韵之于诗,是不可缺少的内涵.诗之于神韵,是不可缺少的载体。

“神韵”之成为理论,首先是在六朝画论中出现,而胚胎于中晚唐。由唐司空图,经南宋严羽,而到清初王渔洋,则更形成流派。它的主要内涵,是指诗味的清逸淡远。

尽管诗人的审美追求表现为如何的多样性,但“神韵”论 对诗人的启发,却有其特殊的深刻意义。它可以引导诗人以有形寓无形,以有限表无限,以刹那示永恒;而其聚焦点则为心理时空的扩充与审美自觉。

为了深切认识“神韵”在诗歌艺术中的自律性,首先要把握具有民族特色的诗歌神韵论总体:在纵向上,探求其思潮流程;在横向上,剖析诗人审美感受和艺术构思中主体性思维的心理状态;探求诗人心理结构所植根的民族文化的土壤,还可以用强调意象之和諧性的西方意象主义作为参照系,对二者进行比较研究。

第一章 神韵论思潮的流程

一 三位心灵远游人——司空图、严羽、王渔洋

我今年有一次机会，得以游览王渔洋家乡山东桓台的锦秋湖。扁舟一叶，容与在那一个港汊纵横、芦丛掩映、别具一格的萦回如带的湖中，我不由被湖身的蜿蜒、平林的蓊郁和湖水的宁静无声而引起沉思。当年王渔洋耳畔的“笛声”，可以和眼中的“雁影”“迷离”^①一片，而今，我也不禁随着诗人的通感片刻间做了一次心灵远游：我从当前富有江南韵味的桓台锦秋湖，想到严羽故乡，天台一带缥缈灵秀的丘壑，再想到作为严羽诗论渊源的晚唐司空图心灵寄托的幽栖——“中条最上层”……

我所喜爱的这三位诗人，他们家乡的山山水水，不但引起了我的缅怀或遐想，而更别饶情趣的，则是作为诗论家的这三位诗人，他们用那种倾心于诗歌的入神和韵味的境界，以同而不同的方式做了心灵的远游，探索了诗境的奥秘。尽管神和韵的提倡由来已久^②，但真正对神思和韵味做出系统性阐述的，应该说

① 王氏《江上望青山》二首之一有句云：“笛声雁影共迷离”。

② 作为作者的精神和作品的韵味而言，魏晋间早已有人强调了。萧子显认为文章是“情性之风标，神明之律吕”，实际就是指“神”，而当他谈到创作成功的标志时，说应该是“气韵天成”（《南齐书·文学传论》），又是艺术美的完整感和自然风格。合用“神韵”而成为一个审美范畴概念的，较早有明人胡应麟

是以晚唐的司空图为始，宋末严羽做出了大力开辟和过渡，而清初王渔洋则是在艺术实践上做了总结，使之发展得更成熟。当然，与此同时，也不免因为求之过深而落入空虚枯寂，既缺少人间烟火气，也缺少现实的光和热了。这样一来，原来应该是充溢着作者性情的“神”和作品风致的“韵”，在某些方面流于肤廓和做作，而失却性情之真，终于就引起了性灵派袁枚等人的反驳了。平心而论，持神韵论诸公不是不要性情之真。他们所神往的“味外之味”分明是主张让诗人在无声中唱出性情，作品在无形中显示性情，然而他们毕竟不可能重新承传那销沉已久的晚明的真性情传统，因而不可能象袁枚那样大腕雄谈地说出“诗写性情，唯吾所适”^③，也不可能象张问陶那样痛快淋漓地吟出“写出此身真阅历，好诗不过写人情”^④。为力追言外之情而落得“敷衍之病”^⑤的讥评，不能说不是神韵派在理论和创作上发展到烂熟、但同时却有时又不免因琢磨过甚，而走向窒塞了蓬勃生机和自然气势的式微时代了。当晚明文艺启蒙思想经过长期沉寂，转而为回升阶段，也就是康、乾以来个性解放要求逐步抬头之际。“一代正宗”的王渔洋被称为“一代才豪”^⑥的袁枚所取代，这正是时代的必然。

和陆时雍。胡应麟《诗薮》曾以“神韵轩举”说明“盛唐气象”的“混沌”。陆时雍的《诗境总论》则说：“诗之佳拂拂如风，洋洋如水，一往神韵，行乎其間。”其后有清初王夫之。他主张“虚实有神韵，不以兴比有无为别。”（《唐诗评选》卷四，杨巨源诗评）画论中之提到“神韵”，远比诗歌为早，南齐谢赫的名著《古画品录》早有“神韵气力，不逮前贤”的话。

③ 袁枚：《随园诗话》卷一。

④ 张问陶：《论诗十二绝句》。

⑤ 袁枚对王渔洋的评语，参看《随园诗话》卷四。

⑥ 乾隆四十年，黄景仁写了《呈袁简斋太史》四首之一，有“一代才豪仰大贤”语。

但作为流派而言,神韵派的销歇,并不能说明诗歌神韵论的多种内涵和深层意蕴没有借鉴价值;同样,在诗歌批评史上只占了有限年光的以王渔洋为代表的神韵派,也不可能代表渊源有自的神韵诗论的全部菁英。我们决不能把王渔洋一人的某些缺失,归结到神韵论和神韵风格的审美经验的整体之中。为了体验诗境的深层结构,为了端正审美的主客观关系,为了扩大艺术的时空领域,我们都需要再次探索诗歌神韵论的历程,加以借鉴。

对诗歌神韵论做出第一次系统论析的司空图,出于朴素意识,他把神韵的极致凝聚在“意境”范畴中,从而使人们认识到审美主客体关系从不和谐归于和谐的演变,特别是使人们认识到作为中国民族性格的历代高蹈文人的自我外化和人格化的精神构制的形成和实质。

发展了司空图神韵理论的严羽,他不像司空图的倾心于审美主客体的和谐、统一,而是突出了作为创作主体的诗人的“兴趣”。他把善于妙悟的诗人,归结为最懂得“吟咏情性”的“别材”,这不能不说和他的主观感情之强烈有关,和他的跃马横戈、“重气轻生”的豪迈之气洋溢有关,也不能不说和他生活着的那一个特定时代中大城市发达和市民阶层扩大、市民意识初步萌芽有关。一般说来人性滋生了逐步自觉,时代需要让文艺主体从长期封闭的理性世界和传统禁锢中游离出来。为此,从严羽的“入神”中,人们不但可以呼吸到标志着当时的市民意识和时代精神的空气,而且还可以看到严羽已经把司空图的审美意象同自己提出来的作为审美的、激发意象的“感兴”之“兴”(或“妙悟”)融合起来,这样汲古而能化地发展神韵观,就不仅有助于领会作者之神和读者之神二者所集中的焦点,而且还更有可能把司空图曾

经发挥过的诗歌气韵的“流动”内涵推进一层，指出诗歌中“气象”的重要性。这样，诗歌宇宙就不但具有其整体感，而且更由于富于生意的“气象”所体现的作家精神与读者精神的互为贯通而显示其超越时空的局限了。

诗歌神韵论因为有了严羽作为承先启后的得力过渡。由于他不仅通过审美主客体关系解决了“入神”问题，也更因为他通过赋予“气象”的超时空性而进一步解决了作品的韵味无穷问题，所以其结果就为后来的王渔洋用“三昧”解决“神韵”的内涵开辟道路。“三昧”原为梵语，是正定、专一的意思。对此，王渔洋弟子王立极曾作如下解释：

盖一即有二，因至于三；言三即昧在其间。大要得其神而遗其形，留其韵而忘其迹，非声色臭味之可寻，语言文字之可求也。^①

过去有人认为“言三即昧在其间”的诠释，不甚妥贴。但我却认为它恰恰说明王渔洋神韵说在极大程度上受了老、庄思想的孕育，因而它意味着运用艺术直觉进行审美观照。事实很清楚，王渔洋既然有感于老子的“道生一，一生二，二生三，三生万物”^②的至理，所以他也就进而把自然之道滋生万物的道理运用到审美现象之中，从而认识到诗歌境界的奥秘和灵动性，这显然是把司空图审美意象的“流动”品格和严羽审美对象的直接触发二者之间的相关性，深化了一步。如果说严羽还只是强调“顿悟”，即突破一处而打通全面^③，那么，王渔洋却是在“突破一处”

① 王立极：《唐贤三昧·后序》。

② 《老子》第四章，下同。

③ 范温《诗眼》云：“识文章者，当如禅家有悟门。……如古人文章。直须先悟得一处，乃可通其他妙处。”（转引自《苕溪渔隐丛话》前集卷十九）

上提出了一种来自创作实践的、更为亲切的宝贵体验了。由此可见,发展到王渔洋手中的神韵论,既不全同于司空图突出诗人心襟的超脱,也不全同于严羽把审美情趣看成诗歌神韵的主要渊源,他的特点是在审美探求中有所发现,惯于强调诗歌创作要“伫兴而就”,用佛家的“寂照”^①去观察和体验一刹那间的深微现象,因而他有可能写下“衣香人影太匆匆”,写下他“偶然欲书”,而实际却是在不知不觉中早已酝酿得很长久的东西。这样,王渔洋的神韵说就不只是像他前辈的司空图仅仅从审美主客体的和谐着眼,也不像严羽热衷于审美主体游离于客体之外。王渔洋的成就是使艺术美的视野更为辽阔。他能把审美主客体的关系放到“抚古今于一瞬”^②的神思中去领会。用今天的话说,把艺术观察作为多维结构体的复杂精神活动中去领会。原来创作心理有两种基本状态:一是持续的,如渔洋《秋柳》的写作,很可能包含着为他长期所积蓄的、纵使不十分强烈的故国之思;二是即兴的,如《再过露筋祠》一绝结句,有所谓“门外野风开白莲”,这就是来自偶然的意象。诗人乍出庙门,面对着一片河湖纵横的田野,残月欲堕,野风吹拂。猛然一瞥中是洁白荷花的即景,也更是美丽传说中一位贞女的高洁象征。从构思而言,这恰如西方理论家莱辛所说的“选择最富于生发性的顷刻”^③。从富于民族性格的艺术表现和写意传统而言,这种绝妙的对“顷刻”的捕捉,实在就是发展到王渔洋手中的富有神韵的艺术创造。它是诗人心灵中长期积累的、急待喷薄而出的“顷刻”。它是诗人以最“有限”而又是最有利于生发出“无限”宝藏的顷刻。它的出发点是

① 见《大乘五方便》。

② 陆机:《文赋》。

③ 莱辛:《拉奥孔》第十六章。

心灵世界和“我”的自觉，一般说来，以神韵见长的风格，总是空灵，总是虚运，总是浑茫，总是悠远，纵使某个地方荒诞一些，但如果细心观察，你会发现那样形象画面的根根抵抵，都是来自客观的外在实体，而又经过诗人的别具匠心的重新组合。它和客观现实的深层本质又何尝相背？

就是在心灵远游的道路上，这三个人都曾用不同的方式，分别把倾心神韵的审美理想，寄托在他们的人生逆旅中：司空图毕生是亦仕亦隐，往来于长安、灵武和中条山之间；严羽是浪迹天涯，但有时也在故乡栖退；王渔洋虽然谈不上什么隐居，但他却几乎把一生沉浸在大自然丘壑中，特别是游览江苏一带的秀丽山水中，写下了许多脍炙人口、淡宕苍凉的秀句。在这三位诗人笔下，现实和幻想的综合都是一种巧妙的心灵旅行。为此，今天他们得到了西方现代派的激赏。如美国现代派理论界权威斯宾加恩高度赞扬严羽的《沧浪诗话》，认为“中国把艺术独立于哲学、伦理、宗教的思想比西方早得多”^①。如果我们对这类赞赏进行分析，就完全可以看出七十年代以来在美国之所以流行禅宗哲学和道家哲学决非偶然。也许我们可以这样说，他们从《沧浪诗话》的神韵观中不但发现禅宗，也发现了道家。因此，就严羽神韵观的哲学基础说来，一言以蔽之，他是要诗美的纯粹，而不容有任何非诗的杂质混迹其中。思维要悟入，诗法要出神入化，风格要得天然之趣等等，都属于“神韵”的机制，如果我们把这些主张稍微揣摩一下，就完全可以看出它们都和佛、道特别是和庄子有着千丝万缕的联系。比如说，“悟入”确乎是参禅成果，但也未尝不是解牛庖丁的“官知止而神欲行”，是一种巧妙的

① 转引自赵毅衡：《远游的诗神》第123页。

“神遇”^①。眼中已经无所谓“全牛”了，这也就是“悟入”了。出神入化是庄子的技近于道，是他不止一次通过许多有趣寓言津津乐道地宣传过的。事实是这样雄辩地摆在我们面前。可惜的是过去一直没有人注意这一个问题。大家只知道沧浪以禅喻诗，而忽略了他的以老、庄喻诗，忽略了他以至司空图和王渔洋的儒道佛互补。

二 游于儒道佛互补之境

对神韵的醉心和提倡，离不开中国民族特定的思想体系，儒道佛的互为渗透和互为汇合的这一基因。

这三种思想最早得以交融的是六朝时期的玄学，也就是通常说的魏晋风度；而司空图、严羽、王渔洋，这三位心灵远游者，他们在不同程度和不同形式上，恰恰是具有魏晋风度。因此，他们有现成的思想武器去承传或纠正他们所崇尚或不满的东西。比如司空图所醉心的浑沦、自然虽说表现为道家的轻柔，但也决不能说他不要壮美。“天风浪浪，海山苍苍”^②，难道还不尽雄伟之观么？问题只是要“返虚”才能“入浑”，而雄浑和“真体内充”又是不可分的。可见司空图的雄浑的本体论混和着孟子的养气。他要用“养气”纠正他所认为“都市豪估”之类的元稹、白居易笔力不够遒劲的弱点^③。这是偏于儒家的“内充”。但当他赞美王维、孟浩然的“澄澹精致”而“岂妨于道学”^④时，显然他

① 《庄子·养生主》。

② 司空图：《诗品·豪放》。

③ 司空图《与王驾评诗书》：“元，白力劲而气孱，乃都市豪估耳。”

④ 司空图：《与李生论诗书》。

又认为这两位诗人之融佛理于诗，不但没有妨碍创作，相反地还有助于他们的风格的空灵澄澈。显然这儒家的“养气”又和禅宗的要“心悟”而不要“外求”相结合。

严羽的神韵观侧重“顿悟”，有点近于今天现代派说的“意象直觉感”和“用心灵照亮世界”。

至于说到王渔洋在“神韵”国度中的远游，首先会使我们想起魏晋玄学是他所向往的风标。只要我们细细玩味一下他的那些风景流连的诗作，就可以看出他确是从名士气方面承传了魏晋风度。其山水徜徉表现为通脱，对人事的代谢则又经常引起伤感和沉思。在诗歌风格中有时为了避免寒瘦枯槁和倾心于风华俊拔，的确也有几分象赵执信挖苦他的所谓如“三河少年，风流自赏”^①；而这种“风流自赏”，也正是随着魏晋中人讲究丰神高致带来的糟粕。王渔洋有《论诗绝句》三十二首，第一首就激赏曹丕。他的激赏究竟是侧重哪一方面呢？原来就因为曹丕有这样的丰姿之美——

巾角弹棋妙五官，搔头傅粉对邯郸。风流浊世佳公子，更有才名压建安。

推崇曹丕为建安诗坛领袖自然是对的，然而为王渔洋所着重刻划的曹丕却偏于“佳公子”一面，是对他风流浊世的夸耀，是用魏晋中人的顾影自怜去烘托。王渔洋只记得曹丕自称的“弹棋闲设”、“哀筝顺耳”^②、宴饮游乐，而忽略了他更善于描写军旅艰难、夫妇远别的征人之苦；而这些，才是最足以说明曹丕的“才名”之

① 赵执信：《谈龙录》。

② 曹丕：《与朝歌令吴质书》。

所以“压建安”的主要方面；可是他对这一方面倒不感兴趣了。由此可见，王渔洋所瞩目的“魏晋风骨”，在这里已一变而为六朝名士的流连光景和藻丽风华。推本穷源，这也就是包含着魏晋风度杂质的王渔洋的“兴会”。曾经是王渔洋的生平自述、别人转记的一篇文章中，有所谓：“文章江左，烟月扬州，人海花场，比肩连接”^①之语。极其画龙点睛地描绘出一位谈玄者的放浪形骸，向往老庄的逍遥自得和挥洒自如。

当然，片面强调玄学也不符合事实。我们可别忘记，王渔洋的“兴会”还有所谓“伫兴而就”，这是出于严羽的“顿悟”而又有所变化的产物。他一方面突出司空图的“冲淡”，一方面却又把严羽“兴趣”的审美感受和近于“灵感”的艺术直觉两者联系起来，这便是施闰章评渔洋诗所谓的“弹指即现”的“华严楼阁”^②了。其实王渔洋和严羽都受到禅宗的影响，都强调“顿悟”，但也都并不忽略渐悟和学力。问题只是，王渔洋的顿悟比严羽走得更远。他把从顿悟境界得来的审美情趣看成物我两忘的“禅悦”，看成对时、空和物、我的超脱，终于构成为他极度醉心的“唐贤三昧”的境界。严、王之所以形成这样的差别，主要是二人所处的时代和环境不同：严羽处于南宋的危亡之顷，而王渔洋遭逢的是清初的升平之世；严羽深感回转天地的志愿未酬，而王渔洋则虽说也有世事兴亡和岁月不居的哀怨，但因为他一生的官运亨通，所谓哀怨，也只是近于闲愁，他的追求、欣赏和藉以安身托

① 俞兆晟：《渔洋诗话序》。

② 《渔洋诗话》（卷上）：洪昇昉思问诗法于施愚山，先述余夙者言诗大指。愚山曰：“子师言诗，如华严楼阁，弹指即现，又如仙人五城十二楼，缥缈俱在天际。余即不然。譬作室者，须斲木石，一一须就平地筑起。”洪曰：“此禅宗顿、渐二义也。”

命的理想就是精心创作，就是那倾注了自己无限心血的、缥缈华丽的“仙人五城十二楼”；因此，他在艺术上的顿悟之“顿”，其“不可湊泊”性也就远非严羽可比。严羽的“透彻之悟”除了由于现实严峻而不容达到以外，也更因为他原就是以禅喻诗；而王渔洋则不然，不仅以禅论诗，有时甚至是诗取禅境了。他对诗佛王维的诗画极情赞赏。称其“句句入禅”^①。着眼于其思想上的“顿悟”，也着眼于其艺术上的空灵，二者原是一致的。

司空图、严羽、王渔洋。这三位倾心神韵的审美者，尽管他们的时代、社会、生平思想各不相同，但他们的超功利的审美艺术观是基本相同的。他们都曾在神韵国度中做过心灵远游，并从理论上总结了心灵的体验。

司空图的神韵观，是以儒为体、以道为用。如前文所说，雄而浑的“真体”是他审美理想的本体，但因为“返虚”才可以“入浑”，所以他需要以道家的变动不居的品质来赋予那个本体。为了“入”，所以要动，要高度和远度，要海市蜃楼的外化。名之为“荒荒坤轴”，也名之为“悠悠天枢”。这就不仅是“变化莫测，周流无滞”^②，而且更是超越时、空了。于“神”则灵气盎然，于“韵”则有馀不尽。

严羽的神韵观，是以道为体、以禅为用。他要悟，他要思维。然而他要的是他所谓“不可湊泊”的思维，实际也就是近于康子的不经过思维而物我合一的直觉的精神活动。他不像禅宗连文字也不要。他要写诗谈诗，然而他要的是豁然贯通的诗境；而

① 参看王渔洋《香祖笔记》（《带经堂诗话》卷二）。

② 杨廷芝：《诗品浅释·流动》。