

中国文学理论 批评史资料选注

ZHONGGUO WENXUE LILUN PIPINGSHI ZILIAO XUANZHU

张少康 主编
卢永璘 张健 汪春泓 白岚玲 郭鹏 选注

本书选录了中国文学理论批评史上最有影响、最有代表性的文学理论批评家的著作，按朝代的先后顺序，以人为纲，清晰地反映了历代文学理论的演进和文学理论批评家的文学思想面貌。



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

中国文学理论 批评史资料选注

ZHONGGUO WENXUE LILUN PIPINGSHI ZILIAO XUANZHU



张少康
主编

卢永璘
张健

汪春泓
选注

白岚玲

郭鹏



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国文学理论批评史资料选注/张少康主编. —北京:北京大学出版社,
2013.1

(博雅大学堂·中国语言文学)

ISBN 978-7-301-21649-1

I. ①中… II. ①张… III. ①中国文学-文学批评史-高等学校-教学参
考资料 IV. ①I206.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 282167 号

书 名: 中国文学理论批评史资料选注

著作责任者: 张少康 主编

责任编辑: 徐丹丽

标准书号: ISBN 978-7-301-21649-1/I · 2546

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博:@北京大学出版社

电 子 信 箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 三河市北燕印装有限公司

经 销 者: 新华书店

965 毫米×1300 毫米 16 开本 25.5 印张 431 千字

2013 年 1 月第 1 版 2013 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 40.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子信箱:fd@pup.pku.edu.cn

编辑说明

本书由我提供初步选目,全书的具体选注工作由卢永璘、张健、汪春泓、白岚玲、郭鹏五位教授分别完成。

本书作为大学中文系中国文学批评史课的参考资料,选录的都是中国文学理论批评史上最有影响、最有代表性的文学理论批评家的著作,在编辑过程中考虑到中国古代文论的特点,采取了以人为主不以篇为主的体例,这样可以更清楚、更正确地反映这些文学理论批评家的文学思想面貌,但也尽量保持篇目的相对完整性。由于篇幅的限制,我们对有些选录的内容不得不作部分删节,敬请读者原谅。

本书选用我在原国家教委社科司主办的《中国文化概论》课进修班上的讲演稿作为“代导论”,此文曾收入我的学术论文集《夕秀集》。

张少康

2012.8

目 录

编辑说明/张少康 1

中国古代文艺美学的民族传统(代导论)/张少康 1

先 秦

《尚书》选录/13

※《论语》选录/14

※《孟子》选录/19

※《庄子》选录/22

两 汉

※司马迁文论选录/29

※《毛诗大序》/32

扬雄文论选录/36

班固文论选录/41

※王充《论衡》选录/44

王逸《楚辞章句》选录/57

魏晋南北朝

※曹丕《典论·论文》/65

※陆机《文赋》/68

沈约《宋书·谢灵运传论》/82

※刘勰《文心雕龙》选录/87

※钟嵘《诗品》选录/103

萧统《文选序》/115

萧绎《金楼子·立言》选录/119

颜之推《颜氏家训》选录/122

目

录

隋唐五代

- ※陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》/135
- 王昌龄诗论选录/136
- 李白诗论选录/139
- 殷璠诗论选录/142
- 杜甫诗论选录/145
- ※皎然诗论选录/148
- 刘禹锡《董氏武陵集纪》节录/154
- ※韩愈诗文论选录/157
- 柳宗元文论选录/163
- ※白居易诗论选录/168
- ※司空图诗论选录/176

宋金元

- ※欧阳修诗文论选录/191
- ※苏轼诗文论选录/195
- 黄庭坚诗文论选录/201
- ※李清照《论词》/204
- 吕本中诗论选录/207
- 张戒《岁寒堂诗话》节选/210
- 杨万里诗论选录/214
- 朱熹诗文论选录/216
- ※严羽诗论选录/220
- ※元好问《论诗三十首》/232
- ※张炎《词源》选录/244

明 代

- 李梦阳诗论选录/251

目 录

- ※谢榛诗论选录/255
 - 王世贞诗文论选录/258
- ※李贽文学论著选录/262
- ※袁宏道诗文论选/266
 - 钟惺诗论选录/269
 - 明代戏曲论著选录/271
 - 明代小说论著选录/279

清 代

- ※金圣叹小说论著选录/291
- ※李渔《闲情偶寄》选录/293
- ※王夫之诗论选录/297
- ※叶燮诗文论选录/304
- ※王士禛诗论选录/313
- ※沈德潜诗论选录/319
- ※袁枚诗论选录/325
 - 姚鼐诗文论选录/331
 - 翁方纲诗论选录/335
 - 周济词论选录/341
 - 清代小说论著选录/344

近 代

- 龚自珍《书汤海秋诗集后》/355
- 魏源《诗比兴笺序》/358
- ※刘熙载《艺概》选录/365
 - 陈廷焯词论选录/370
 - 况周颐《蕙风词话》选录/377
- ※梁启超《论小说与群治之关系》/383
- ※王国维《人间词话》选录/393

中国古代文艺美学的民族传统(代导论)

张少康

中国古代文论非常集中地体现了中国古代文艺美学的民族传统。什么是文艺美学?简单地说,就是文学和艺术的美学特征,或者说就是文学艺术在创造和鉴赏过程中的美学规律。什么样的文艺作品才是最美的?这对不同时代、不同地区、不同民族的人来说,有不同的认识和要求。中国古代有极其丰富的文学和艺术遗产,具有自己独特的文艺美学的民族传统,这是和中国古代的文化发展有着不可分割的密切联系的。中国古代的文学艺术之所以具有不朽的魅力,成为世界艺术殿堂的珍品,是因为它在儒、道、佛三家思想的影响下,有着与西方不同的东方艺术特色,有自己特殊的创作方法、表现技巧和审美传统。中国古代文艺美学的民族传统内容十分丰富,我们这里只能介绍几个主要的方面:

一、羊大为美

——文艺和实用、功利的结合

中国古代文艺的发展,从原始时代文艺的起源开始,就把文艺和实用、功利紧密地结合在一起,一直持续了几千年。早在六七千年以前,属于新石器时代的半坡人在彩陶器皿上的绘画中,就有口里含着两条鱼的人面像。山东大汶口文化也是新石器时代文化,那里出土的一个红陶兽形壶,就是一只非常生动可爱的肥猪形象。所以,从我国文字的起源来说,美字就是羊和大的结合,羊是当时的高级食品,《说文》中解释道:“羊者,给厨膳之大甘也。”大字本是人的形状,“大像人形”,“大,人也”。美字也就是人获得肥羊的意思。由此,中国古代文学艺术的创造总是和功利的目的不可分割的。儒家强调文艺和政教的合一,把诗和乐都作为实现政治理想、达到政治目的的一种手段。孔子教他的儿子说:“不学诗,无以言。”又说:“诵诗三百,授之以政,不达;虽多,亦奚以为?”儒家思想由孔子发展到孟子、荀子,把对文艺和政治关系的论述发展到了极点,《礼记·乐记》是儒家文艺美学思想的总结,它所提出的“治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡

国之音哀以思,其民困”,从文艺反映现实的角度,对文艺的社会作用强调得特别突出。中国古代历来就要求文艺要起到“劝善惩恶”的作用,讲究美刺讽谏,歌颂光明正义,批评黑暗腐朽,要求文艺有鲜明的思想倾向性,反对内容空洞、只讲究形式美的文艺作品。不仅儒家思想是如此,其他的一些思想学派如墨家、法家也是如此。墨子曾对他的学生禽滑厘说:在灾荒之年,有人给你一颗名贵的珍珠,又有人给你一罐小米,两者不能兼得,你要那一样?禽滑厘说,他情愿要一罐小米,而不要珍珠,因为它可以救饥饿之急。韩非则认为区别文艺作品的好坏应以是否有用作为唯一的标准。无论对文学、音乐、绘画,还是别的艺术,都有这样的要求。并且从这样一个美学原则出发,在对待文学艺术的内容和形式关系上,总是强调内容的主导作用,主张形式要为内容服务,认为文艺创作应该“为情造文”,而不是“为文造情”,并在这个前提下做到文质并重,情文俱茂。许多重要的文艺思想家,例如司马迁、王充、刘勰、白居易、王安石、苏轼、李贽、王夫之、叶燮、郑板桥等都有过不少精彩的论述。所以,中国古代文艺美学的发展形成了一个鲜明地主张“有为而作”、“有补世用”的优良传统,王充就说过:“为世用者,百篇无害;不为世用者,一章无补。”白居易说:“文章合为时而著,诗歌合为事而作”,要“为君、为臣、为民、为物、为事而作,不为文而作”。苏轼提出文学创作要“有为而作”,“言必中当世之过”。更为可贵的是,中国古代特别强调文学创作要表现进步的思想、正义的事业、崇高的理想,对现实的黑暗、政治的腐朽、道德的堕落、不良的风尚,要进行尖锐的揭露和批评,早在先秦时代的孔子就说过:“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。”汉代的司马迁则在此基础上提出了“发愤著书”的思想,后来唐代的韩愈则进一步提出了著名的“不平则鸣”主张,要求文学为受封建专制主义迫害的人鸣不平。不仅是文学,其他的艺术领域也是如此,著名画家郑板桥说过:“凡吾画兰画竹画石,用以慰天下之劳人,非以供天下之安享人也。”

二、无声之乐

——文艺美学理想的最高境界

中国古代文艺美学的最高理想,是追求一种“无声之乐”的境界。“无声之乐”是指一种音乐美学境界,但也可以代表整个文学艺术的审美理想。音乐是一种声音的艺术,没有声音的音乐似乎是不可想象的。中国古代以老子、庄子为代表的道家则认为最高、最美的音乐是“无声之乐”,也就是存

在于想象之中的、只能通过象征的方法去体会的、具有最完整、最全面、最充分的美。他们认为有声之美总是偏而不全、有局限性的,不能把所有的声音之美都表达出来,“有声则有分,有分则不宫而商矣。分则不能统众,故有声者非大音也”,所以主张“大音希声”。这种道理体现在造型艺术上,就是“大象无形”,而在以语言为工具的文学上,就是追求“言意之表”的“妙理”。这种无声之妙如白居易《琵琶行》中所说,“此时无声胜有声”,故陶渊明也常常抚弄无弦琴,“以寄其意”。为此,中国古代的文学艺术强调“以全美为工”(司空图语),认为“不全不粹之不足以为美”(荀子),而这种“全美”,则是天工自然的产物,而不是人工造作所能达到的,它要依靠读者的想象来补充,是作者和读者共同创造的。受这种“无声之乐”思想的影响,中国古代文学创作讲究要创造象外有象,景外有景,具有“文生文外”的特点,做到“言有尽而意无穷”,使作品富有含蓄的韵味,这也就是艺术意境的美学特征之所在。我们可以举几个具体例子来加以说明。比如东晋诗人陶渊明《饮酒》诗:“结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔?心远地自偏。采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辩已忘言。”什么是他的“真意”?就是他在《桃花源记》中所理想的“世外桃源”的境界,和《桃花源记》中人的悠闲自在的精神情趣。又如唐代诗人王维的《渭城曲》(《送元二使安西》):“渭城朝雨浥轻尘,客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒,西出阳关无故人。”这里在一杯酒的背后又隐含着多少不尽的深意啊!文学作品要能做到其美在“言意之表”,是中国古代文学创作和西方很不同的民族传统特点。重在言外之意,即要求有“文外之重旨”(刘勰《文心雕龙·隐秀》篇),使文学作品能让人体会到“味在咸酸之外”(司空图《与李生论诗书》),既能“状难写之景如在目前”,更要“含不尽之意,见于言外”(欧阳修《六一诗话》引梅尧臣之语),这也是中国古代文学创作意境论的核心内容。刘禹锡提出创造意境的关键是要做到“境生于象外”(《董氏武陵集纪》),司空图要求诗歌有“象外之象,景外之景”(《与极浦书》),都是就其意在言外的特色而说的。这正是受道家 and 佛家对言意关系认识影响之结果。言意关系的提出,本来并不是文学创作理论问题,而是哲学上的一种认识论。人的思维内容能否用语言来作最充分最完全的表述,这是和人能否正确地认识客观世界相关连的。先秦时代在言意关系上儒道两家是对立的。儒家主张言能尽意,道家则认为言不能尽意。《周易·系辞》中说:“子曰:‘书不尽言,言不尽意。’然则圣人之意其不可见乎?子曰:‘圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其意。’”《系辞》所引是否确为孔

子所说,已经不可考。然而《系辞》作者讲得很清楚,孔子认为要做到言尽意虽然很困难,但圣人还是可以实现的。后来扬雄曾发挥了这种思想,他在《法言·问神》篇中说:“言不能达其心,书不能达其言;难矣哉!惟圣人得言之解,得书之体。”道家则主张要行“不言之教”,《老子》中说:“知者不言,言者不知。”庄子发展了这种观点,他在《齐物论》中指出:“道隐于小成,言隐于荣华。”“道”是不能用语言文字来说明的。《天道》篇说,圣人之意也无法以言传,用语言文字所写的圣人之书不过是一堆糟粕而已,故轮扁的神奇斫轮技巧,不但“不能以喻其子”,其子“亦不能受之于”轮扁,“是以行年七十而老斫轮”。因此,他认为言本身并不等于就是意,而只是达意的一种象征性工具。《外物》篇说:“筌者所以在鱼,得鱼而忘筌。蹄者所以在兔,得兔而忘蹄。言者所以在意,得意而忘言。吾安得忘言之人而与之言哉!”魏晋玄学中的言意之辩是这种争论的继续,王弼在《周易略例·明象》篇中用《庄子·外物》篇的观点来解释言、象、意三者之间关系。他说:“故言者,所以明象,得象而忘言;象者,所以存意,得意而忘象。犹蹄者,所以在兔,得兔而忘蹄;筌者,所以在鱼,得鱼而忘筌也。”佛教特别是禅宗也和庄学玄学一样,注重言不尽意,对文学的影响就更大了。但是,文学是一种语言的艺术,言能不能尽意,直接涉及文学创作是否有价值、有意义的问题。中国古代文学创作主要受“言不尽意”论的影响,但又并不因此而否定语言的作用,更不否定文学创作,而是要求在运用语言文字表达构思内容的时候,既要充分发挥语言文字的作用,又要不受语言文字表达思维内容时局限性的束缚,而借助于语言文字的暗示、象征等特点,以言为意之筌蹄,寻求在言外含有不尽之深意。特别是从盛唐诗人王维开始,以禅境表现诗境,把禅家不立文字、教外别传的思想融入文学艺术创作之中;南宋严羽在《沧浪诗话》中以“妙悟”论诗,提出“禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟”,认为“以禅喻诗,莫此亲切”,这就更进一步促使追求言外之意的创作方法得以繁荣发展,从而构成了中国古代文学传统中的重要审美特征——讲究创造含蓄深远的艺术意境。

“无声之乐”的理想境界不仅表现在音乐、诗歌上,在绘画、书法、戏剧、小说等领域里也都有很突出的体现。绘画创作要求“画在有笔墨处,画之妙在无笔墨处”(戴熙《习苦斋画絮》),做到“虚实相生,无画处皆成妙境”(笪重光《画筌》),使其“画中之白即画中之画,亦即画外之画”(华琳《南宗抉秘》)。宋代画家郭忠恕画山水画只在画的一角画几个山峰,画面上大部分是空白,可是能使你感到山峦起伏、绵延不绝之势,恰如王士禛所说,“略

有笔墨,而其妙在笔墨之外”。书法创作也非常讲究空间布白之美,如梁武帝所说要具有“字外之奇”,或如王羲之所说能在“点画之间皆有意”,把有笔墨处和无笔墨处紧密地结合起来构成含蓄不尽的强烈美感。“无声之乐”是建立在“有无相生,以无为本”的哲学思想基础上的,在艺术表现手法上就是虚实结合,重视发挥“虚”的方面的作用,以补充“实”的不足。在戏剧、小说上此点尤为突出。中国古代的戏剧基本上是没有布景的,大都采用虚拟的方法,但能收到比实的布景更为使人感到真实的效果。小说创作的人物描写中则往往用侧面虚写的方法,而不用正面直写的方法。像《三国演义》中的温酒斩华雄,刘备三顾茅庐访诸葛,都是如此。要通过实写的部分来领会虚的想象中的部分,就可以不受实写部分的限制,使艺术美得到最完美最充分的体现,这就是中国古代文艺美学的理想境界。

三、形神兼备

——创造艺术形象的基本美学原则

中国古代对艺术形象的创造有自己独特的美学原则,这就是要求形神兼备,精确描写艺术形象外在的形貌和充分展示艺术形象内在的神质。用唐代张九龄的话说,就是:“意得神传,笔精形似。”这种对形神兼备的论述具有极为深刻的哲学思想基础。任何事物都有现象和本质两个方面,艺术形象的形神问题即是艺术形象的现象和本质问题,不过它不是一般的现象和本质问题,而是艺术形象特殊的现象和本质问题。在形之美和神之美的关系上,中国古代更重视和强调神之美,认为刻画形之美的目的乃是为了传达神之美。“传神写照”是要通过“以形写神”的方法来实现的。这种从形神关系出发而提出的审美原则,也是接受中国古代哲学思想的影响而来的。庄子的形神论即是重神而不重形的,他所说的形和神是指事物的内在精神实质和外在物质表现形式的关系。庄子认为对一个人来说,其形体是存是灭、是生是死、是美是丑,都是无所谓的,而最重要的是他的精神能否与道合一,达到完完全全的自然无为,所以他“以生为附赘悬疣,以死为决痼溃痈”,认为人应当做到“外其形骸”,而不拘泥于物。《大宗师》因此,他在《养生主》、《德充符》等篇中,以公文轩见右师、卫人哀骀它、闾跂支离无脤等故事,来说明虽形残而神全,并不影响其真美,真正的美在神不在形。不过,庄子的形神观又有片面强调神的重要,而否定形的意义与作用的倾向。到汉代《淮南子》中有关形神关系的论述,又对庄子的观点有所修正,以神

为形之君,以传神为主而不否定形的作用,并且把这种思想运用到了艺术创作中。例如《说山训》中说:“画西施之面,美而不可说;规孟贲之目,大而不可畏;君形者亡焉。”《说林训》中提出“画者谨毛而失貌”的问题,也是这个意思。高诱注道:“谨悉微毛而留意于小,则失其大貌。”“微毛”说的是形的问题,而所谓的“大貌”则是指神的问题。这种新的发展,对中国古代文艺思想的影响是非常深远的。东晋著名的画家顾恺之正是在此基础上提出了绘画理论上的“传神写照”和“以形写神”说,他非常重视人物画中的“点睛”问题,认为“传神写照正在阿堵中”,“点睛”虽是一个形的描写问题,但更重要的是借此以传人物之神,因为在人的肖像上,眼神最能体现人物的心灵世界。传说中国古代的画家张僧繇在梁武帝的金陵安乐寺画四白龙,一直不点眼睛,常对人说点了眼睛龙就会飞走,别人不信一定要他点睛,结果他刚点了两条龙的眼睛,就雷电交加,两龙破壁飞走,而剩下两条没有点睛的龙则仍在壁上(事见张彦远《历代名画记》卷七)。后来这种绘画理论又被运用到了文学创作之中,盛唐诗人的创作都非常重视传神的艺术美,杜甫就曾多次以神论诗,晚唐的张彦远和司空图则分别从绘画和诗歌创作的不同角度,明确地强调了重神似不重形似的美学原则。北宋的苏轼不仅在《传神记》中发挥了顾恺之的“以形写神”论,指出必须描写好“得其意思之所在”的形方能传神,也就是说,只有抓住了最能体现对象神态的、具有典型意义的、不同一般的特殊的“形”,并把它真实、生动地描绘出来了,才能够达到“传神写照”的效果。苏轼还在《书鄢陵王主簿所画折枝》诗中指出重在传神这一点上,诗和画是一致的。他在诗中提出的:“论画以形似,见与儿童邻。作诗必此诗,定非知诗人。”曾在宋元明清的诗话中,就如何理解神似和形似关系的问题,引起了一场争论。形神关系从另一个角度讲,就是形象刻画中的“物理”和“物态”的关系,也就是苏轼讲的“常形”和“常理”的问题,艺术描写不仅要表现对象的外在形态,而且要体现出对象生成之内在的原理,只有既“曲尽其态”,又“深入其理”,才能使形象具有生命的活力,是“真龙”而非“画龙”,使表现对象具有“气韵生动”的特点,有“飞动之势”,“生气远出,不着死灰”。神似比形似要高一层次,但没有形似也不可能达到神似。中国古代认为要达到神似必须把握对象的主要特点,只有找到对象最能体现其精神特质的形态特点,也就是懂得什么是“得其意思之所在”之处,并且把它描写得很充分,才能真正传对象之神。因为神是虚的,没有一定的形是无法传达出来的,故东晋画家顾恺之画裴楷的画像,在颊上加“三毛”遂神态逼真。这种原理后来不仅表现在诗歌创作上,而且也

广泛地运用在小说、戏剧创作上,像《水浒传》、《三国演义》、《红楼梦》、《儒林外史》、《西厢记》、《牡丹亭》等作品中有极为生动的表现,成为中国古代艺术形象创造的基本美学原则。

四、无法之法

——艺术表现方法上的美学特征

文艺创作都有一定的表现方法,中国古代几千年的文艺发展过程中曾经积累了极为丰富的艺术经验。任何时代的文艺创作在表现方法上总是要吸取前代的艺术经验的,但是又必须按照现实的艺术表现需要有所创造、有所发挥。如何对待前代已有的艺术表现方法,一直是一个有争议的问题。这也是和中国古代以儒、道、佛为代表的传统文化思想有密切的关系。儒家重法度,道家重自然,但是他们又都有一些片面性。儒家之所以重法度有两方面的原因:一是儒家重视人为的力量,注意研究人工创造的具体方法;二是儒家强调复古,恪守先王的成规,主张“述而不作”。道家之所以重自然,是因为看到了人为力量的局限性,希望要突破这种局限性,但是他们又否定了人为力量的作用和它的必要性,因此,正确的途径应该是不否定人为的力量,而又不受它的局限,而以自然为最高的美学原则。在中国古代文艺发展史上,某些被复古主义笼罩的时代,例如明代前期之强调“文必秦汉,诗必盛唐”,往往注重于恪守已有的法度,对古人亦步亦趋,不敢越雷池一步。但大多数时代的进步文艺家是反对复古模拟而要求有独创性的,因此不赞成机械地套用前人成法,而主张以自然为目的而有所创造、有所前进。所以反对“死法”而提倡“活法”,提倡“以自然为法”或者说是“无法之法”。宋代诗人苏轼在《诗颂》中说:“冲口出常言,法度去前规。人言非妙处,妙处在于是。”但这并不是说文艺创作不要学习前人的表现方法,而是说创作不应该因袭前人的格套,而要有合乎自己表达情意要求的方法,他强调不管是诗文还是书画都要“随物赋形”,符合于事物的本身特点。他说:“吾文如万斛泉源,不择地皆可出。在平地滔滔汨汨,虽一日千里无难。及其与山石曲折,随物赋形,而不可知也。所可知者,常行于所当行,常止于不可不止,如是而已矣。其他虽吾亦不能知也。”(《自评文》)他赞扬唐代孙位的画说:“画奔湍巨浪,与山石曲折,随物赋形,尽水之变,号称神逸。”(《书蒲永升画后》)总而言之,是要使文艺创作做到“尽万物之态”,“文理自然,姿态横生”。正如明代公安派袁中道所说的要“以意役法,不以法役意”(《中郎先

生全集序》),所以我国的传统是强调法度和自然并重,法度要合乎自然。明代王世贞说过“法极无迹”,清初王夫之说文艺创作没有“定法”,应当遵循“不法之法”或“非法之法”,使创作“自然即乎人心”。不仅文学创作是如此,艺术创作也是如此,著名的清初画家石涛就一再强调“无法之法,乃为至法”,这就为文艺创作的独创性开辟了广阔的前景。我们可以看到,中国古代不管是文学还是艺术,都随着不同的时代、不同的作家而有各种不同的风貌特色,千姿百态,日新月异。

五、味外之味

——艺术鉴赏的审美标准

在文艺作品艺术鉴赏的审美标准方面,中国古代讲究要有“味”,而且不是一般的“味”,而是“味外之味”,这是和文艺美学理想的最高境界分不开的,也是中国古代文艺美学的重要传统之一。只有达到了“无声之乐”的境界,创造出了具有“象外之象,景外之景”的艺术形象,才会有“味外之味”的特色。“象外之象,景外之景”的第一个“象”和“景”是诗歌中具体描写的实境,而第二个“象”和“景”则是存在于作者想象中、要由第一个实的“象”和“景”的暗示、象征才能体会道的虚的“象”和“景”。“味外之味”中的前一个“味”和后一个“味”是和这两个“象”和“景”相对应的。“味”,是从文艺创作的形象思维特征而来的,它是由文艺创作的艺术美而产生的,是作者从艺术作品中感受到的美的享受。刘勰在《文心雕龙》中所说的“味”是从作品的“隐秀”特征而来的,什么是“隐秀”呢?按刘勰的解释是:“隐也者,文外之重旨也;秀也者,篇中之独拔者也。隐以复义为工,秀以卓绝为巧。”宋人张戒引《文心雕龙》佚文说:“情在词外曰隐,状溢目前曰秀。”按宋代诗人梅尧臣的话说,就是:“含不尽之意见于言外,状难写之景如在目前。”由此,我们可以知道,“秀”是指文学作品中生动的形象描写,“隐”则是指作品中隐藏在形象内部的深远含义。这是文学形象的美学特征之所在。由外露的“秀”而领会到内在的“隐”,是文学艺术之所以有“味”的原因所在。故而钟嵘说诗歌的“滋味”,是从其“指事造形,穷情写物”的特征而来的。但是,“味外之味”则比一般所说的“滋味”要更进一层,它指的是由艺术形象本身所暗示、象征而并没有直接描写出来的,要由读者去领悟、体会并用自己的想象去补充的内容,所以它具有既近又远(司空图说要“近而不浮,远而不尽”)、“言有尽而意无穷”的特色。这种“味外之味”是作者和读

者共同创造的。“味外之味”首先唐末司空图提出的,它在《与李生论诗书》中说“醇美”的诗歌应该使读者感到“味在咸酸之外”,而不只是在咸酸本身,只有善于体会“味外之旨”方能懂得什么是诗歌“醇美”之所在。如嵇康的“目送归鸿,手挥五弦”(《赠秀才入军》),谢灵运的“池塘生春草,园柳变鸣禽”(《登池上楼》),陶渊明的“采菊东篱下,悠然见南山”(《饮酒》),王维的“行到水穷处,坐看云起时”(《终南别业》),就都是这种具有“象外之象,景外之景”,并能使人体体会到“味外之味”的“醇美”佳作。这种诗歌鉴赏的审美标准后来受到苏轼、严羽、王士禛等许多文艺家的推崇,并且扩大到了其他的艺术领域,成为中国古代艺术鉴赏的基本美学原则。

以上是关于中国古代文艺美学民族传统的几个重要问题,这些都需要联系中国古代的思想文化背景和实际的文艺创作才能领会得更具体、更深刻,也才能使它们在今天的文艺创作中得到发扬光大。

(本文是在国家教委社科司主办的
《中国文化概论》课进修班上的讲演稿)

