

韩烈文 著

刘熙载
《艺概》
研究

江苏古籍出版社

1206.2/410

韩烈文
著

刘熙载《艺概》研究

江苏古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

刘熙载《艺概》研究/韩烈文著. —南京:江苏古籍出版社, 2002. 12

ISBN 7-80643-774-6

I. 刘... II. 韩... III. ①文艺评论-中国-古代
②艺概-文学研究 IV. I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 090935 号

刘熙载《艺概》研究

著 作 者 韩烈文

责任编辑 周 骋

出版发行 江苏古籍出版社

发行部电话 025—3223462

社 址 南京市中央路 165 号 邮编 210009

经 销 江苏省新华书店

印 刷 者 泰州人人印务有限公司

开 本 大 32

印 张 7.625

字 数 185 千字

版 次 2002 年 12 月第 1 版第 1 次印刷

标准书号 ISBN 7-80643-774-6/1·192

定 价 13.50 元

(江苏古籍版图书凡印装错误可向承印厂调换)

导 言

一部中国文明史,璀璨而绵长。优秀的传统文化,熔铸了一代又一代的“中国魂”。如果一个民族没有自己的民族精神,那么这个民族也就不复存在了。屈原深情地歌吟:“魂兮归来!”可以理解为对民族精神的召唤。

中国古典文学是传统文化的重要内容之一,其中包括文艺创作和文艺批评两大部分,是本土艺术的实践和理论的有机统一,是中华民族的精神结晶。诚然,古典文学主要是封建社会的历史产物,不能不受儒、道、释思想的影响,但是,这些思想中也包含很多合理的成分,诸如天人合一、积极进取、和谐平稳、功成不居、洁身自好等即是,并在很大程度上展示了中华民族的文化特征。“穷则独善其身,达则兼济天下”,这是许多古代士人所走过的路,他们几乎都经过了“入世”与“出世”这种充满了矛盾而痛苦的心灵历程。时代风雨的洗礼,思想冲突的碰撞,各种政治势力的反复较量,尤其是异族入侵的抗击,化育出光彩照人的民族精神之花,迸发出振聋发聩的历史强音。歌德曾提出过什么是神圣的问题,他的回答是:“凡是把许多灵魂团结在一起的就是神圣的。”^①这种神圣的民族凝聚力在中国古典文学作品中,我们到处都可以找到。

随着加入世贸组织,我国在国际舞台上扮演着越来越重要的角色。弘扬中华民族精神,就成了十分重要的课题。正如古代希腊神话是希腊艺术的宝库而且是它的土壤,我国传统文化也是当代文学发展的土壤。先进文化是优秀传统文化的继承和发扬。“五四”新文化运动功不可没,但也曾出现过“月亮是外国的圆”的偏颇,这种遗风至今犹存。中国文学具有雍容大度的恢宏气概,完全能够“化”异族文化的精神为我所用,而不被别人“化”掉。中国文学以其独特的品格和姿态立于世界文化之林,显示了民族文化之伟力。盛唐时期开创了我国诗歌的黄金时代,体现出南北文化汇合、中外文化交流的汪洋浩瀚局面。尽管“自开元以来,歌者杂用胡夷里巷之曲”^②,但唐音还是唐音,丝毫没有异化为胡曲。柳亚子先生曾借振兴唐音以发扬民族精神,正是因为盛唐诗歌有着旺盛的民族生命力。中国文学只有植根于传统文化的土壤,才能枝干茁壮、花叶繁茂,闪现出民族精神的异彩。这种民族精神艺术地表现为对乡土的依恋、理想的追求、爱情的向往、离别的哀怨和生命的忧患等内容,基调是积极健康、乐观向上的。所以,长期以来,中国古典文学不仅为我国广大民众所厚爱,而且为很多外国朋友所激赏,已有很多国家相继出现过“汉学”热,而且还将继续热下去。今天,我们学习研究它,以增强民族自信心和自豪感。



中国古典文学的整理和研究虽成绩斐然,但还不够,尤其是对古典文学理论的探讨,无论是从广度上还是从深度上都还有很多工作要做。古代文论是我国历代文艺创作的经验总结和理

论概括,充分表现了先辈们的思想深度以及杰出艺术结晶的魅力。恩格斯曾指出:“一个民族想要站在科学的最高峰,就一刻也不能没有理论思维。”^③中华民族是世界上最伟大的民族之一,其理论思维比起其他民族来也毫不逊色,而且有自己的思维方式和思想体系。中国古代文论正是植根于中华民族的审美思维中,具有浓郁的东方神韵。具体来说,它有以下一些特点:

一、政教和审美的结合

由于古代文论是建立在儒、道、释三家的哲学、社会学基础上的,所以儒家的修身、齐家、治国、平天下的思想以及道、释二家的素朴辩证法、禅宗哲学,无不对中国古代文论的形成与发展演变产生巨大影响。孔子的“兴观群怨”说、“发乎情,止乎礼义”说,强调文艺自觉地为政治、教化服务,这种以政教为中心的文艺理论为历代封建统治者奉为正宗。魏文帝曹丕在《典论·论文》里明确提出:“盖文章,经国之大业,不朽之盛事。”并在《与王朗书》里说:“惟立德扬名,可以不朽。”他认为,只有达到了立功、立德的高度,文章才能传世不朽;清代乾隆皇帝更明确地要求诗应该宣扬“忠孝”,他说:“且诗者何?忠孝而已耳!离忠孝而言诗,吾不知其为诗也。”^④所以,沈德潜的诗论,提倡儒家“温柔敦厚”的诗教,就是适应了这一政治要求的。还有,在刘勰、白居易、韩愈、柳宗元、欧阳修等大家的文论中,都有儒家道统的思想影响。但是,文艺理论毕竟是文艺理论,不是空洞枯燥的政治说教。佛老思想强调对现实政治的超越,主张回归自然,尤其是禅宗美学,对诗歌理论以直接的影响。唐代的皎然,本人就是一个佛教徒,他的《诗式》,是研究诗歌风格的,几乎看不到什么政治教化的功利目的。司空图《二十四诗品》提出“不著一字,尽得风流”的著名观点,就是由佛家的“言语道断”和庄子的“得鱼忘筌”

推衍而来,南宋严羽《沧浪诗话》更是以禅喻诗,提出“大抵禅道唯在妙悟,诗道亦在妙悟”。这些受佛老思想影响的文学理论,侧重艺术的审美,它与政教化的文艺理论相辅相成,美善合一。南朝刘勰的《文心雕龙》,以儒家思想为主,又浸染着深厚的佛老思想,虽强调“征圣”、“宗经”,但在具体评析作家作品时,又多从艺术规律出发,表现了一种文学的自觉精神,使之成为我国文学理论批评史上最有代表性的杰作。

二、注重写意,追求人格精神

与西方文论注重写实、重于细部观察的认知价值观念不同,我国古代文论很早就认识到诗歌的本质特征是抒发人的思想感情,提出了“诗言志”、“诗缘情”的主张;在绘画理论中,把“以形写神”、“气韵生动”作为最高的审美标准。尤其是“意境”,作为中国古典美学范畴,更能体现出意中之境的特色。王国维在《人间词话》中明确提出:“文学之事,其内足以抒己,而外足以感人者,意与境二者而已。”他又把“境”分为“有我之境”与“无我之境”。“有我之境”指诗人把强烈的主观感情注入物境,而“无我之境”则是指诗人的感情含蓄隐蔽,完全融化于景物之中,而不直接外露。他举例说:“‘采菊东篱下,悠然见南山’、‘寒波澹澹起,白鸟悠悠下’,无我之境也。”但此中的“我”已完全沉浸于“物”中,物我交融,已经忘却了自己的存在,也就是他所说的“以物观物,不知何者为我,何者为物”。所以,这里的“境”也不是纯客观的外在之物了。从这种意义上说,文学是一种心灵的艺术,是人的精神美的表现。正因如此,古代文论十分重视作家的人格修养,钟嵘在《诗品》中评价刘琨:“既体良才,又罹厄运,故善叙丧乱,多感恨之词。”叶燮在《原诗·内篇》中说:“诗之基,其人之胸襟是也。”薛雪在《一瓢诗话》中说:“诗文与书法一理,具得

胸襟,人品必高。”刘熙载在前人理论上进一步发挥,在《艺概·诗概》中提出:“诗品出于人品。”也就是说诗品是人品的反映,有什么样的人品就会有什么样的诗品。他从重视人品的批评原则出发,大力推崇屈原、司马迁、陶渊明、李白、杜甫、辛弃疾等人及作品,而对温庭筠、韦庄等人及作品,则表示不满,批评其为“类不出乎绮怨”、“只是当不得个‘贞’字”。

三、强调生命的体验和感悟,不重视形而上的纯思辨

中国文化的显著特征是“天人合一”,努力实现天道与人道的融合,以达到人生的终极境界。在此基础上,形成了返观内心的思维方式。如果说希腊人是向外观察物质世界的构成,印度人是向上寻求神灵的佑助,那么中国人则是向内返照自心,于沉思之中体察真谛,于静默之中了悟人生,以体验内心世界的精微与广大,来感知外在世界的本质。中国古代文论正秉承了这一特性,往往通过内心体味与感悟,去领略艺术的三昧。孟子较早地提出诗歌批评方法:“故说诗者,不以文害辞,不以辞害志;以意逆志,是为得之。”^⑤朱自清在《诗言志辨》中解释说:“‘以意逆志’是以己意己志推作者之志。”孟子还提出了如何进行自身修养的问题,他说:“我知言,我善养吾浩然之气。”^⑥孟子的这种内省式的文艺理论对后世影响极大。刘勰在《文心雕龙·序志》中就说:“文果载心,余心有寄。”认为文艺作品是作家心寄寓于物象的表现,并强调作家内心世界的修炼,所以在《文心雕龙·神思》中又说:“是以陶钧文思,贵在虚静。疏淪五藏,澡雪精神。”也就是作家在创作构思时要保持十分清醒的精神状态,排除外界事物和内心杂念的干扰,集中精力对物象静观默察,孕育出充满生命活力的审美意象来。

这种审美意象又有对世界的整体把握、有只可意会不可言

传的特点,西方人那种长于抽象、精于分析的思维方式在这里显得无能为力。中国古代文论追求的“韵外之致”与“味外之旨”,正是这种审美意象要达到的最高境界。司空图认为,论诗是比论文更难的事,怎样解决这个问题呢?他提出:“辨于味,而后可以言诗也。”^⑦就是说只有领会诗的韵味,然后才可以谈诗。因为真正的好诗必须有更深远的意境,令人玩味不尽。这也说明了中国古代文论的体悟性特点。

四、具象性、言简意丰的表达方式

中国古代文论往往采用“品评”的审美评价方式,不像西方文论那样运用抽象的理论概念进行逻辑推理来表达审美判断。这种“品评”是具象与抽象的结合,通过比喻、象征等手段,形象地揭示艺术作品的审美奥秘。比如司马迁评论屈原及其作品:“其文约,其辞微,其志洁,其行廉,其称文小而其指极大,举类迥而见义远。其志洁,故其称物芳。其行廉,故死而不容自疏。濯淖污泥之中,蝉蜕于浊秽,以浮游尘埃之外,不获世之滋垢,皜然泥而不滓者也。推此志也,虽与日月争光可也。”^⑧先从文品与人品两个方面给屈原以很高的评价;又说他处在污泥之中,像蝉脱皮于污浊中一样而浮游于尘埃之外,不沾染世俗的污垢,清清白白而一尘不染;最后说推广这样的志向,可以与日月争晖。这样的评价有感而发,不仅中肯,而且形象鲜明饱满,十分感人。具象的表达方式,既体现抽象的宇宙之理,又通向人的心灵世界。陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》等古代文论著作都有这一特点,读这些作品,不仅有艺术的感受,而且有美学的沉思。尤其是司空图更把这一特点发挥到极致。他以诗论诗,以物取象的方法把主观上体味到的不同风格、意境描绘出来,使人在感性形态去玩味领悟。他在《二十四诗品》中对唐诗

多样化风格加以总结,分别进行品评和研究,《四库总目提要》说它“各以韵语十二句体貌之。所列诸体皆备,不主一格”。如“典雅”一格,他这样写道:“玉壶买春,赏雨茅屋。坐中佳士,左右修竹。白云初晴,幽鸟相逐。眠琴绿荫,上有飞瀑。落花无言,人淡如菊。书之岁华,其曰可读。”这是一首意境典雅的诗作,正是雅人佳士追求的质朴无华、高雅不俗的艺术境界。可以说,《二十四诗品》是诗的理论,又是理论的诗。

由于汉字是属于表意体系的文字,“六书”中象形是汉字构造基本的原则。这种构造方式使汉字本身逐渐有了本义、引伸义的区别,存在着一字多义的现象。作为汉语言文学的艺术,也就有了言简意丰的特点。《周易·系辞》云:“书不尽言,言不尽意。”说明了语言文字的表达是有限的,世间上许多东西是说不清楚的,而“象”的表意功能则可以超越“言”,因为它有更多的内涵和指向。同时,受我国经学解经传统的影响,强调“微言大义”、“诗无达诂”,所以,中国古代文论在具象的表达中,多尚简要,寥寥数语,意蕴隽永,使人自悟,思而得之。如王夫之在《姜斋诗话·诗绎》中说:“‘昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏’,以乐景写哀,以哀景写乐,倍增其哀乐。”王国维在《人间词话》中说:“‘红杏枝头春意闹’,着一‘闹’字而境界全出。‘云破月来花弄影’,着一‘弄’字而境界全出矣。”这类例子不胜枚举,这也是中国古代文论重视隐秀、含蓄的重要原因。

此外,中国古代文论的表达方式还体现在灵活多样上。除了专书的文论、诗话以外,还有相当部分散见于各种书、信、序跋、文集、笔记以及诗、词、小说、戏曲中;还要注意的,寓文学主张于选本之中,如南朝梁昭明太子萧统编选的《昭明文选》,是我国现存最早的一部诗文总集,书前有萧统撰写的序文,阐述作

者的文学观点和选录标准。他强调,入选作品都是以“能文为本”,皆须“事出于沉思,义归于翰藻”,区分出了文学与非文学的界限,在文学史上产生了广泛的影响。选本的出现,也反映了文学理论的多元化,以及表达方式的独特性。

由于中国古代文论有包容性、人格性、感悟性、具象性等特点,在理论体系的建构上很少西方文论那样,以一定哲学思想为基点,作纯逻辑性的概念、判断和推理,具有严密的系统,但也有自己的范畴体系。且不说像刘勰《文心雕龙》这类“体大而虑周”的专著,就是三言两语式的零星的文学见解,也无不在一定的范畴体系中。从横的方面来看,似乎欠明晰,从纵的方面加以考察,就可以看出其体系的清楚脉络,它更多地反映在历史的过程中。

二

中国古代文论历史悠远而又丰富灿烂,早在周秦时期,文艺理论中的“神”、“气”、“意”、“象”、“味”等审美范畴,就已涉及,虽然它们是从当时的中国哲学派生而来,但对文艺观念的形成有深刻的影响。《易·系辞传》中就曾提到“神”字,《庄子·养生主》的“庖丁解牛”的故事,暗示了艺术创作要达到神化的地步;老子最先将气规定为万物本源,他认为“万物负阴而抱阳,冲气以为和”^⑨,象征了艺术生命流动不息与和谐统一;孟子提出的“知言养气”说,提到了文艺批评的修养问题;《易传》中论及的意、象、言三者的特点联系,强调立象以尽意,得意以忘象,“情见乎辞”以及孟子的“以意逆志”,都与文艺批评有关。老子还提出“味无味”^⑩的主张,认为“恬淡为上”^⑪,把“无味”作为一个审美标准。

如此种种,这些文学理论的思想萌芽,正是中国古代文论范畴的滥觞。

汉魏六朝时期,文学的自觉精神显著提高,加上汉末品评人物清议之风的影响,文艺批评也蔚然成风,相继产生了曹丕《典论·论文》、陆机《文赋》、刘勰《文心雕龙》、钟嵘《诗品》等杰作,于是,中国古代文论范畴有了属于自己的话语系统。《西京杂记》有一节说:“扬子云曰:‘长卿赋不似从人间来,其神化所至邪!’子云学相如为赋而不逮,故雅服焉。”扬雄(字子云)把庄子的“神化”说直接引入文艺批评,他认为艺术除了学习外,还要有天分,他之所以学相如而不逮,是因为相如天分之高,神化所至。在绘画方面,东晋顾恺之提出了“以形写神”的理论,以后南齐谢赫又提出了以“气韵生动”为中心的“六法”,注重艺术表现人物的精神气质。曹丕在《典论·论文》中提出“文以气为主”的主张,开后世论文言“气”之先河,并最先涉及到作家的风格问题。陆机在《文赋》中论及创作的甘苦时说:“恒患意不称物,文不逮意,盖非知之难,能之难也。”他认为“意”(主观情意)与“物”(客观物象)的结合,懂得这个创作道理并不难,但实践起来却不容易。艺术形象不同于物象,如何构造艺术形象呢?他又进一步在《文赋》中提出“凭虚构象”,涉及到运用想象进行艺术创造的形象思维问题。此外,他还主张艺术创作应当有“遗味”的美感魅力,在老子“味无味”的基础上有了新的发展。尤其值得注意的是刘勰在《文心雕龙》里有《神思篇》专论神,在陆机《文赋》的基础上进一步发挥,他说:“神用象通,情变所孕。物以貌求,心以理应。”即作家的精神同物象感通,孕育出情思的变化,反映外物的形貌,引起内心思想的反应,也就是形象思维中物我交融的境界。而且,他还在《神思篇》提出了艺术中的“意象”概念,显然,这与《易

经》中的“象”与“意”有所不同,赋予了新的内涵,是作家艺术想象中的形象。此外,还有《养气篇》专论气,其他如《风骨》、《体性》等篇也多论气之语,从保养体气、保养精神来说明酝酿文思的道理。在《隐秀篇》里,他提出了“馀味曲包”的含蓄蕴藉之美,在《情采篇》里,他还提出了“繁乎寡情,味之必厌”的审美体验问题。与刘勰同时的钟嵘提出了关于诗歌批评的主张“滋味说”,他的《诗品序》云:“五言居文词之要,是众作之有滋味者也。”认为好诗应有耐人寻味的艺术感染力,这是评诗的审美标准。从以上情况来看,这一时期的文艺理论批评,已经涉及到中国古代文论的一些基本范畴。

唐宋金元时期,中国古代文论深入发展,逐渐走向成熟。彪炳千古的唐诗、宋词、话本、元曲成为时代的标志,文艺创作的繁荣促进了文艺批评的兴盛。陈子昂的诗歌革新、白居易的新乐府运动以及韩愈、柳宗元的古文运动,他们继承和发展了前贤文艺理论,自觉地提出了一系列的文艺主张,并用大量的创作实践,以显示这些文艺主张的实绩。他们的文艺理论著作层出不穷,除了书札、序跋、专论、笔记等外,诗话和论诗绝句也大量涌现。这些文论家及其文艺主张,都对中国古代文论的范畴体系作出了各自的贡献。陈子昂提出诗歌的批评标准:“兴寄”与“风骨”,也就是要求诗歌要有比兴的意味,要做到“骨气端翔,音情顿挫,光英朗练,有金石声”^⑫。这也是与“味”、“气”的范畴一脉相承。杜甫在《戏为六绝句》、《偶题》等论诗之作里,除了“亲风雅”、“近风骚”、“别裁伪体”、“转益多师”、“语不惊人死不休”等主张外,还常以“神”论诗,如“韩干画马盖有神”、“书贵瘦硬方通神”、“诗成觉有神”、“下笔如有神”等,使“神”的审美范畴从传神到诗兴发展。王昌龄在《诗格》里提出“诗有三境”说,即诗有

物境、情境、意境,他首创“意境”这一名称,解释为“张之于意而思之于心,则得其真矣”。接着,皎然提出“取境”问题;司空图主张“思与境谐”,他所论述的二十四种诗歌风格,实际上就是二十四种诗歌意境。可以说,这一时期,中国古代文论的意境理论已初步形成。白居易是新乐府运动的领袖,他的诗论现实性很强,认为:“凡人之感于事,则必动于情,然后兴于嗟叹,发为吟咏而形于诗歌。”^⑬重视诗歌的比兴作用,对此,朱自清先生曾说:“从唐以来,比兴一直是重要的观念之一……白居易是这种诗论最重要的代表”^⑭。比兴,原是诗歌的表现手法,以后逐渐演变成一种文学观念和审美范畴,反映了对艺术创作内涵和“韵味”的重视。韩愈在《答李翊书》提出“气盛言宜”说,他认为“气,水也;言,浮物也;水大而物之浮者大小毕浮。气之与言犹是也,气盛则言之短长与声之高下者皆宜。”这里的“气”,主要指文章的气势,但又与曹丕、刘勰等人所说作家个性修养的“气”有联系,因为文章的气势取决于作家的道德修养和学养功夫,所以韩愈又强调说:“不可以不养也。”他把孟子的“养气”思想直接引入艺术创作中,重视文艺与修养的结合,进一步扩大了“文气”的范畴。欧阳修的《六一诗话》,开创了“诗话”的体裁,对诗歌理论批评的发展影响很大。其中,他引梅尧臣语云:“诗家虽率意,而造语亦难。若意新语工,得前人所未道者,斯为善也。必能状难写之景,如在目前,含不尽之意,见于言外,然后为至矣。”这里提到的“意新语工”,强调立意新颖,用语精工,令人读之“又如食橄榄,其味久愈在”,实际上涉及到艺术创作的独创性问题。苏轼推崇司空图“味在咸酸之外”的主张,强调“神似”,反对“形似”,《书鄢陵王主簿所画折枝》诗中说:“论画以形似,见与儿童邻。赋诗即此诗,定非知诗人。诗画本一律,天工与清新。”他认为清新自

然、意境深远的艺术作品,才能达到传神的效果。苏轼是宋代艺术成就最突出的人,在中国古代文论范畴体系的理论建树和艺术实践上都作出了卓越的贡献。诗话是中国古代文论的重要形式,简便灵活,笔调轻捷,往往寥寥数语而切中肯綮。在宋代,就有百馀家诗话相继问世。其中,最成功者为严羽的《沧浪诗话》,系统完整,纲领鲜明,标志着诗歌理论发展的一个新阶段。他认为,诗的最高境界是人神:“诗而入神,至矣,尽矣,蔑以加矣!惟李杜得之。他人得之盖寡也。”如何达到最高境界呢?他标举盛唐诗歌“兴趣”说,也就是要求做到“言有尽而意无穷”。他还以禅喻诗,提出“妙悟”说,也就是要掌握诗歌艺术的特殊规律,反复精研(熟参)。禅道与诗道多有相通之处,他引入的“妙悟”说,对艺术创作和鉴赏有启发性,对开拓和深化意境理论有重要作用。由于严羽深谙艺术三昧,论诗多有精微独到之见,直接影响到明清诗歌理论的发展。

明清时期,商品经济的萌芽,市民阶层的崛起,启蒙思潮的浸染,中国古代文论除了诗话等继续繁荣外,随之而来的还有词话、曲话、小说理论的兴起。各种文艺流派及其理论风起云涌,推波助澜,集前贤文论之大成,明显地有学术总结的性质。这一时期,中国古代文论的范畴体系已趋成熟。明代前、后七子在诗文创作上以复古为中心,违反了艺术创作的规律,当时产生了较大的消极影响。但其中的一些艺术见解也有可取之处,如后七子的谢榛在《四溟诗话》中重视诗的感兴:“诗有不立意造句,以兴为主,漫然成篇,此诗之入化也。”但要达到诗歌创作的“化境”,就要:“体贵正大,志贵高远,气贵雄浑,韵贵隽永。四者之本,非养无以发其真,非悟无以入其妙。”强调养气与妙悟的重要,尤其他提出的“景乃诗之媒,情乃诗之胚,合而为诗”的著名

观点,对意境理论的情景关系论述得十分透辟。为了反对封建理学和拟古文风,李贽提出了“童心说”,公安派提出了“性灵”说,大力张扬人的个性,强调诗文写作要有真情实意,“独抒性灵,不拘格套”^⑤,这种以人为中心的文论与过去以道统为中心的文论根本不同,体现了一定的民主性的封建叛逆思想,具有划时代的意义。清初王夫之的《姜斋诗话》是清代诗话中一部较重要的著作,他继承了过去文论中“以意为主”的理论,而且有新的发挥,强调“意”、“势”的结合:“势者,意中之神理也。”关于“势”他作了生动论述:“论画者曰:‘咫尺有万里之势。’一‘势’字宜着眼,若不论势,则缩万里于咫尺,直是《广舆记》前一天下图耳。五言绝句,以此为落想时第一义,唯盛唐能得其妙。如‘君家在何处?妾住在横塘。停船暂借问,或恐是同乡’。墨气所射,四表无穷,无字处皆其意也。”显然,这里的“势”就是要在有限中展示无限,所以他所言的“意”就不是政治哲学文章的中心思想,而是形象思维中的意象了。他还以神论诗,在情、景关系上作了深刻的阐释:“情景名为二,而实不可分离,神于诗者,妙合无垠。巧者则有情中景,景中情。”“含情而能达,会景而生心,体物而得神,则自有灵通之句。”“不能作景语,又何能作情语耶?”后来王国维《人间词话》的“一切景语皆情语”,显然受此影响。值得注意的是,王夫之谈到的“神”、“神理”、“神会”,涉及到艺术创作的灵感问题。对此,王士禛在《带经堂诗话》中主张“兴会神到”,提出“神韵说”,把它们作为诗歌创作和理论的重要问题,并赋予自己的见解,进一步发展了严羽、司空图超逸的美学观,影响清代前期诗坛达百年之久。此外,除了以上文论家及其作品外,还有叶燮《原诗》、周济《介存斋论词杂著》、李渔《闲情偶记》、金人瑞的《水浒传》评点、刘熙载《艺概》、陈廷焯《白雨斋词话》、王国维

《人间词话》等等,无不为中国古代文论范畴体系的创建立下了不朽的功劳。

三

中国古典文学的研究,包括创作的研究和文论的研究,比较而言,后者还存在着明显的不足。一是研究观念的陈旧,主要反映在古代文论的价值观上。“古为今用”作为一种对待文化遗产的原则,完全正确,但在过去相当长的时间里,过分强调古代文论的实用价值而轻视其精神价值,使古代文论的研究日渐冷落。现在是重构古代文论价值观念的时候了。只有建构一个既符合现实状况又能顺应社会发展的价值体系,才为我们的研究工作提供一个理想的发展平台。古代文论是中华民族理论思维的智慧结晶,丰富人们的精神生活,提升人们的精神境界,培育人们的创新思维,这就成了古代文论研究的基本价值观。二是研究的范围狭窄,对一些重点文论家和专著不惜浓墨重彩,而对一般的文论家及其论著则轻描淡写,有的甚至无人问津。有一种见木不见林的感觉,缺乏整体系统的把握,这种情况使人误认为中国古代文论缺少自己的理论体系。广阔的文学天空,不是只靠几株大树就能支撑起来的。南朝刘勰的《文心雕龙》,是我国第一部系统的通论各种文体的文艺理论批评杰作,其学术地位和价值为世人所公认,所以研究者之多、成果之丰,足可以形成一门新的学问:“龙学”,这是无可厚非的。但应该看到它产生于文学的自觉时期而不是文学的成熟时期,难免于时代的局限。虽然它的一些至理名言迄今也未过时,但文学理论随着创作实践的发展而发展。所以,我们的目光不应该仅此为止,要放眼远