

中国 诗歌美学 概论

● 章召文

中国诗歌美学概论

● 覃召文

花城出版社

中国诗歌美学概论

覃召文

*

花城出版社出版发行

(广州市大沙头四马路)

广东省新华书店经销

广东新华印刷厂印刷

787×1092毫米 32开本 9.75印张 1插页 200,000字

1990年2月第1版 1990年2月第1次印刷

印数1— 2,010册

ISBN 7-5360-0476-1/I·485

定价: 4.20元

目 录

第一章 中国诗歌美学的地位与性质	1
一、中国文化艺术的诗化	1
二、中国诗歌美学的科学性质	10
1. 思想的丰富性与潜在性	10
2. 体系的严整性与封闭性	15
第二章 诗歌审美对象论	24
一、主体对象论	24
1. “言志”说	25
2. “情性”说	28
3. “缘情”说	30
4. “性情”说	32
5. “性灵”说	35
二、客体对象论	39
1. “陈事”说	40
2. “体物”说	45
三、主、客体对象统一论	47
1. 刘勰的情物统一说	48
2. 叶燮的物我合一说	49
3. 王夫之等人的情景交融说	51
第三章 诗美创造论	53
一、诗歌构思中的美学原则	54

1. 妙悟——诗歌构思的美学特质	54
2. 感兴	59
3. 神思	62
4. 物化	68
二、诗歌传达中的美学原则	78
1. “持”——诗歌传达的美学总则	74
2. 曲达	77
3. 隐写	81
三、比、兴、赋	85
1. 比	86
2. 兴	91
3. 赋	95
第四章 诗美定性论	99
一、意象论	100
二、意境论	104
1. 佛教中的“境界”与诗论中的“意境”	104
2. 意境的含义、性质与结构	109
3. 意境的标准与要求	112
4. 意境的几组差异范畴	116
5. 意境的整体性与流动性——兼论王国维“意境” 说的美学局限	123
第五章 诗美的类型	130
一、声文、形文与情文	131
1. 声文与形文	132
2. 通感与视听通感	142
3. 情文	147
4. “同情”、“比德”与诗歌的比拟	158

二、充实之美与空灵之美	162
1. 充实之美	163
2. 空灵之美	168
3. 虚实相济	178
第六章 诗美的形态	181
一、整一之美与对待之美	181
1. 整一之美	182
2. 对待之美	184
3. 以单行之神运排偶之体	190
二、静穆之美与飞动之美	194
1. 静穆之美	194
2. 飞动之美	201
3. 以动写静与以静写动	210
三、悲慨之美与谐隐之美	212
1. 悲慨之美	212
2. 谐隐之美	220
3. 悲谐相济, 哀乐互生	226
四、阳刚之美与阴柔之美	229
1. 阳刚之美	231
2. 阴柔之美	236
3. 刚柔相济	239
第七章 诗歌审美意识余论	243
一、“即”、“离”与“不即不离”	243
1. “即”	244
2. “离”	248
3. “不即不离”	255
二、“养气”、“虚静”与“定慧”	261

三、“唱理”、“唱情”与“唱性”	271
------------------------	-----

1. “儒家唱理”	271
-----------------	-----

2. “道家唱情”	276
-----------------	-----

3. 禅宗“唱性”	282
-----------------	-----

四、古典主义、浪漫主义与感伤主义	286
------------------------	-----

1. 古典主义	287
---------------	-----

2. 浪漫主义	290
---------------	-----

3. 感伤主义	293
---------------	-----

五、儒、道、禅诗歌美学的动态平衡	296
------------------------	-----

结语	307
----------	-----

第一章 中国诗歌美学的地位与性质

一、中国文化艺术的诗化

中国诗歌美学是灿烂辉煌的华夏文化的结晶，要探讨它的性质、特点、内容、形态，当然离不开对其广阔、弘厚、深刻的文化背景的考察。

文化是一个整体性概念，指的是在一定民族、一定历史时期的物质文明基础上建立起来的社会精神文明的总和。它渗入到了社会心理之中，并通过各种社会意识形态表现出来。因此，社会文化作为社会的精神实体具有无比深广、丰富而生动的形态。

中国文化自有其独特的系统，它的核心就是人们所说的“人本位”，即以“人”为认识、实践的出发点、中心内容和最终归宿的那种原始素朴的人文主义思想。儒家的“仁学”支配了中国两千多年历史，而“仁学”从实质上说也就是“人学”。钱泳《履园丛话》考证说：“案篆文‘人’作‘𠤎’，或变作‘𠤎’，隶书亦作‘𠤎’，汉《礼器碑》‘士人’作‘士仁’，则‘人’、‘仁’二字，古盖通用，犹之‘井有人焉’作‘仁’也。”由此可见，从先秦到汉代，“人”与“仁”在一定程度上通用。《礼记》说“仁者，人也”，用“人”来作“仁”的注脚是不无根据的。当然，同是强调“人本位”在古代思想家那里仍有很大区别。儒家讲

的“人”是知礼明义之人，它凝聚着儒家的伦理精神与政治原则；道家讲的“人”则更注重人的生命属性与自然本性；禅宗讲的“人”则更偏重人的心灵——人格本体。尽管这三派差异很大，但他们的不同看法恰恰互为补充地完善了“人本位”的整体意义。只有具有这种综合质的人，才全面深刻地体现了那个时代的人的本质力量，才是艺术的、也是美的本体。

在古代中国，整个文化系统的核心异常明确，而它的各种具体形态的界限却比较模糊。各种社会意识形态的划分只是到了近代、尤其是现代之后才逐渐明朗起来。在相当长的一个历史时期内，人们主要是从社会文献学的角度上对整个文化进行耙梳整理。先秦两汉的“文学”一词指的是“文献”、

“文章”，魏晋南北朝虽有文、儒、玄、史之分，明清虽有经、史、子、集之别，但这种分别都主要是从文献学上去考虑问题，并非是对文化作科学的、系统的审视。所以在古代中国，文、史、哲并无很严格的界限，各种社会意识也往往糅为一体。

中国文化核心明确，整体模糊的特点，就为文化趋于艺术化，即文化外化为艺术提供了有利的条件。在人类文化中，艺术是把握人类生活、把握人自身的一种最完善、最健全的一种形式。它既具有反映本质的一般性，又具有表现形象的个别性；既具有精神概括的完整性，又具有情状表现的丰富性、生动性。比起任何意识形态来说，艺术显然要更富于“人学”的意味。因此，“人本位”这一核心的确立，就十分有利于艺术的滋生与繁衍。此外，中国文化整体模糊的特点对各种专门的社会科学的发展尽管有较大妨害，但它恰恰对艺术的繁盛十分有利。因为艺术重在把握人的生活的整体，

而并不需要对其作科学的精细的分析。因此，从古典艺术的观点去要求文化，文化本来就应该处于完朴未凿的混沌状态，只有这种状态才是素朴真纯，合乎那个时代的艺术理想的。于是，由中国文化的基本特点所决定，就使得它不像西方文化（尤其是西方中世纪文化）那样外化为宗教，而是投向此岸世界的理想国，走上了艺术化的道路。

中国文化的艺术化突出地表现在那些意境化的文化观念中。无论是儒、是道、还是禅，他们的治世理想或基本观念都往往通过美好而神妙的艺术境界表现出来。“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴于沂，风乎舞雩，咏而归。”孔子赞许的曾点之志，竟化为如此飘逸自由的游春之图，竟奏出了如此清和流畅的春之旋律！再看看庄子吧，“藐姑射之山，有神人居焉。肌肤若冰雪，淖约若处子，不食五谷，吸风饮露，乘云气，驾飞龙，而游乎四海之外……”这冰清玉洁，逍遥超妙的境界不正是庄子所神往的“真”的、理想化的世界么？应该说，庄子的这种境界与孔子的那种境界是有同有异的。相同的是，他们都借美的艺术的意境寄托了天人以和的人生理想。不同的是，孔子的境界重在以人和天，因而富于现实性，焕发着实践理性精神。而庄子的境界重在以天和人，因而更具有想象性，罩上了一圈幻想的七彩光环。

甚至在禅宗那里，其基本思想也常常借画韵诗意传达出来。释迦拈花，伽叶微笑，在这个美丽的传说中，不正揭橥了禅宗不立文字，直见心性，主张禅悟，讲求心印的宗旨么？还有：

问曰：“如何是天柱家风？”师曰：“时有白云来闭户，更无风月四山流。”

问曰：“如何是（夹山）道？”师曰：“太阳溢目，万里不挂片云。”

问曰：“如何是韶山境？”师曰：“古今猿鸟叫，翠色薄烟笼。”

问曰：“如何是佛法大意？”师曰：“春来草自青。”

总之，“青青翠竹，总是法身。郁郁黄花，无非般若。”
《五灯会元》中所揭示的这些妙谛微言恰似镜花水月那样明净昭晰，韵味盎然。宗教哲学的奥旨就这样地化作了艺术的魅力！

中国文化的艺术化不仅表现在那些意境化的观念上，而且更深刻地融浸在人们的文化心理中。长期以来，人们习惯于把政治观点、伦理观点、哲学观点等等寄托于自然物，借此显现自己的心灵，表征自己的人格。这种方式本身就是艺术的。黑格尔认为东方人最注重象征，这话一点也不假，就古代中国来看，从先秦的“仁者乐山，智者乐水”，“君子以玉比德”，到汉代的“同类相动”、“天人感应”，从魏晋南北朝的寄玄理世情于山林鱼鸟之中，到唐宋的兴寄风骨，托物言志……人们都热衷于在自然物与文化共同心理的同构关系中寻求自我的位置。“居不可无竹，无竹令人俗”，一支翠竹，可以作为儒家雅致的体现，可以作为道家隐情的表征，还可以作为禅宗意趣的寄托。同样，一朵出淤泥而不染的莲花，一块磊落而不群的顽石，一只翩然飞翔的白鹤，一株虬枝盘结的古松……都可以成为一个小小的“人化的自

然”，沉积着特定的文化心理，包孕着特定的思想观念。甚至像饮酒、弹琴这类雅事，都可以作为某种精神的寄托。陶渊明嗜好饮酒，他的作品“篇篇有酒”并非虚言；苏东坡“饮酒至少”，却也有《和饮酒二十首》；袁子才“性不好酒”，依然写了和诗《不饮酒二十首》。显然，这其中之意已不在酒本身，而在于觅得醉中“真如”，以求达到李白所谓“三杯通大道，一斗合自然”的胜境。弹琴亦然，像嵇康那样熟谙音律的人，固然可以“目送归鸿，手挥五弦，俯仰自得，游心太玄。”而陶渊明虽“不解音律”，却也可以“蓄无弦琴一张，每酒适辄弄以寄其意。”在这里，弹琴不过是游心寄意，表现自我玄学精神的一种象征方式罢了。可见，在古代人们的文化心理中尽管包含了政治心理、道德心理、宗教心理、哲学心理等多重要素，但这些心理因素往往以综合的方式统存，并借助于艺术的表征体现出来，这，也正体现了文化外化为艺术的基本趋势。

艺术是人们对现实世界的审美把握的最高形式。中国文化既然有着艺术化的趋势，也就必然具有美学化的倾向。对此，李泽厚、刘纲纪在《中国美学史》中业已阐明。不过，由于古代中国并没有严格意义上的高度自觉的那种“美学”，所以“美学化”的提法只具有一般的、相对的意义，而“艺术化”的提法也许更接近中国文化的本来面目，且和西方文化的“宗教化”更具有可比性。

文化外化为艺术从逻辑上说可以有两个很不同的趋势：一是再现艺术的倾向，二是表现艺术的倾向。很明显，中国文化的艺术化是趋向于后者，尤其趋向于诗歌艺术的。白居易在《与元九书》中说：“人之文，六经首之。就六经言，《诗》

又首之。”几千年来，人们正是站在诗的制高点上来俯瞰整个文化，来审视整个艺术的。这就使中国文化乃至中国艺术都具有了诗化的趋势。对这一点，闻一多凭着那诗人的感悟力与美学家的判断力意识到了，他的《文学的历史动向》一文正是对此动向的一个天才的把握：

《三百篇》的时代，确乎是一个伟大的时代，我们的文化大体上是从这刚开端的时期就定型了。文化定型了，文学也定型了，从此以后二千年，诗——抒情诗，始终是我国文学的正统类型，甚至除散文外，它是惟一的类型。赋、词、曲，是诗的支流，一部分散文，如赠序、碑志等，是诗的副产品，而小说和戏剧又往往以各自不同的方式夹杂些诗。诗，不但支配了整个文化领域，还影响了造型艺术，它同化了绘画，又装饰了建筑（如楹联、春帖等）和许多工艺品。

诗似乎也没有在第二个国度里，像它在这里发挥过那样大的社会功能，在我们这里，它就是宗教、是政治、是教育、是社交，它是全面的生活。维护封建精神的是礼乐，阐发礼乐意义的是诗。所以诗支配了整个封建时代的文化。

闻一多这一见解可谓慧眼独具，它深刻说明了诗歌在中国历史上的特殊地位与巨大作用，揭明了诗歌与中国文化艺术的基本关系。可以说，中国文化的特质就在于它是一种诗歌文化，中国艺术的特质就在于它是一种诗化艺术。知此我们就不难明白，孔子所说的“兴于诗，立于礼，成于乐”，“不学

诗，无以言”的意义是多么深远。诗歌，它不仅支配着《三百篇》的那个时代，就是在整个历史长河中，它不也是天之骄子、一代风流么？

文化的诗化毋庸赘述了，当文化观念借助于意境表现出来，当文化心理借助于自然表征出来——当那充满画韵和乐意的自然境界向更高的层次升华时，它也就融入到诗的理想氛围之中。

需要进一步探讨的是艺术的诗化，即在艺术这个大家庭中，诗歌作为艺术的长子的独特地位和首要作用的问题。

诗的特征在于情思的律动，由此便决定了中国艺术的诗化主要表现在心灵化与韵律化两个方面。中国的表情艺术本来是诗歌的近亲密邻，它重在心灵的适度表现是十分自然的。“情动于中而形于言”，这是诗歌；“情动于中，故形于声，声成文，谓之音”，这是音乐。其末虽各相异，但穷其本原，它们不都是“情动于中”的产物么？诗与乐之于中国，也许就像佛教传说中的同命鸟那样，连体共命，难舍难分啊！于是，中国的音乐往往以诗为“心”，以诗作为歌唱表演的中心内容。而且，就现存近古乐曲来说，有不少是根据诗歌的情调或意境衍变而成，如《阳关曲》、《渔歌》、《浔阳夜月》（又名《春江花月夜》）不都是如此么？音乐如此，舞蹈亦然。舞蹈本来就是诗乐的延续和补充，“永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之。”所以，深妙的舞蹈往往像傅毅《舞赋》形容的那样，有着“修仪操以显志兮，独驰思乎杳冥”，“与志迁化，容不虛生。明诗表指，喷意激昂”的特点，这样，舞蹈也就同样以诗为心！再看看造型艺术吧，它与诗歌差距甚大。但在诗歌的同化作用之下，它也仍然向诗靠拢。就书

法而言，“书者，心画也”，既然如此，它具有“含情万里，标拔志气，黼藻精灵”的作用便不足为怪。这一理解和诗的观点是多么相似啊。就绘画而言，“画是有形诗”，所以高明的画作不仅具有画意，而且还有诗情。像王维的袁安卧雪、雪里芭蕉之类的作品用一般绘画的观点很难解释清楚，但用诗的心灵化的意旨去领悟它，我们就不难把握其中的玄意和禅机：它是于“卧雪”之中显示心性之金刚不坏，于“芭蕉”之中透现出禅机的圆活不死。

中国的诸多文学形式也有着诗化的趋势。刘熙载于《游艺约言》中说：“文，心学也”，这并非是一句虚言。在中国文学中，散文和诗一直并驾齐驱。但如果说西方的诗是趋于散文化，中国的散文则是趋于诗化的。散文和诗在我国本来就没有很严格的界限。赋更偏重于诗不成问题，其它文学性强的散文文体如哀诔、颂赞、铭箴、连珠等也都具有诗的基本特征。散文的诗化如果结合散文史的考察也许看得更清楚。如果说春秋散文总的说来以理见长，战国散文则糅进了更多的情感与想象，而后，经由汉魏六朝，迨及唐宋，其主情倾向就越来越明显。这种趋势在明清虽有反复，却没有锐减。所以，散文发展从总的来看是由“理”趋向“情”。这是散文诗化的一个显著标志。散文的诗化还有一个重要标志，那就是语言形式的骈俪化。骈俪化在骈体文中表现最为突出，但骈俪的基本原则——“物一无文”的原则已经深入到所有散文中去了。这就使散文不仅有诗的情致，而且往往有诗的韵味。

中国古代戏剧基本属于歌剧，它的诗化趋势更为明显。且不说它的曲词是地地道道的诗，它的韵白是诗的变体，即

使就它的表演、造型因素来看，也无不具有诗的某些精神特征。我国戏剧的表演、造型较少采用纯客观的摹仿方式。“优孟衣冠”式的摹仿尽管在戏剧发展的初期被人们看重，但就像这个成语变为贬义一样，这种方式最后也被人们加以了否定。就拿小丑的形象塑造来说，那佝偻畸形的体态、蹒行矮步的动作、油滑俚俗的语言、白鼻子的脸谱等，就分明体现着剧作家和导演对人物的贬斥、嘲讽态度。这种强烈的主观性质与浪漫色调，显然像诗那样经过了心灵的筛选。

比较而言，中国小说的诗化趋势要薄弱得多，但也并非没有。在中国小说中往往夹杂了大量诗词、韵语，借此对作品中人物、主题给予揭示与评判，其主观色彩非常明显。此外，我国小说还十分重视小说意境的创造，这在明清小说（如《红楼梦》）中表现得非常突出。再次，小说发展到明清具有很明显的主情倾向，这与“缘情”之诗当然有很大差别，但这种迹向是否起码表明，小说也有着诗化的趋势呢？

中国文化艺术之所以出现诗化的趋势，从根本上说是中国的社会历史条件所造成的。建立在血缘氏族关系上的中国文化艺术就其主干来说是一种充分发展的封建型的文化艺术。由于封建小农经济需要温煦的田园牧歌式的意识氛围，血缘氏族关系需要脉脉温情来调整，这样，诗——尤其是那些短笛式的抒情诗无疑是最恰当的。另一方面，要加强中央集权就必须德刑并用，在杀戮征伐的同时又施行礼义教化。而在礼义教化中，诗教无疑是最重要的。人们历来把诗教称为“风教”，当“风以动之，教以化之”之时，也就自然使得中国文化和艺术成为了诗化文化和诗化艺术。

中国的社会历史条件不仅直接决定了这一趋势的形成，

由于它对人们的思维定式有重大的影响，也就间接地促使了这一趋势的加强。正如黑格尔《美学》所指出的那样，“东方的意识比起西方的（希腊的是例外）就比较适宜于诗。在东方，未经分裂的、固定的、统一的、有实体性的东西总是起主导作用，这样一种观照方式本来就是最真纯的，尽管它还不具有理想的自由。”显然，黑格尔的论述是符合中国的历史实际的。长期以来，中国人在思维方式上有两个突出的特点：**A**一是侧重于整体性、综合性思维，注重于用感悟体认的方式去把握世界。二是热衷于情感的逻辑，习惯于以一种经伦理净化过了的温情主义态度去审度万物。这样，就和西方基督教式的中古文化，尤其和西方近代文化注重知性分析，或以虚伪的禁欲主义，或以冷酷的利己主义处世的态度形成了鲜明的对比。较之西方，中国这种思维方式不是更适合于诗歌么？于是，中国的文化艺术趋于诗化也就势在必然了。

中国文化艺术的诗化导致了一个必然的后果，它使得中国诗学与诗歌美学尤为繁盛。一部中国文艺批评史，它的核心是诗歌批评史；一部中国美学史，它的主干仍然是诗歌美学史。中国诗歌美学的重要地位，于此也就可见一斑了。

二、中国诗歌美学的科学性质

1. 思想的丰富性与潜在性

当我们步入中国诗歌美学这个雄伟绚丽的殿堂时，首先吸引我们的是那些琳琅满目、多姿多彩的思想。应该承