

文艺美学丛书



中国诗歌美学

肖驰 著

北京大学出版社



文艺美学丛书



中国诗歌美学

本丛书由
文艺美学丛书
编辑委员会编辑

肖 驰 著

北京大学出版社

中国诗歌美学

肖 驰 著

责任编辑：江溶

*

北京大学出版社出版

（北京大学校内）

河北省衡水地区印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店 经售

*

850×1168毫米 32开本 8.75 印张 200千字

1986年11月第一版 1986年11月第一次印刷

印数：00001—32,000册

统一书号：10209·126 定价：（平）1.85元

序

探讨中国诗歌的美学传统，是多年的愿望了。六、七年前，我曾对一位诗人说过：我们应当是富于创造精神的一代人，却背着古老的文化传统；我们必须耕耘，却不在一片处女地上。我们无法回避对传统的理解和取舍。也许我讲这些话时态度是过于认真了，这以后我就把目光转移到这个问题上来。又过了一年，我在致一位治比较诗学的著名学者的信中写道：我的工作将从以往研究工作的弱点着眼，立足于三个方面：一，我将把主要注意力集中于中国诗歌美学价值的探讨；二，这种探讨将不局限于具体作家作品，而力图描绘出中国诗歌的美学传统；三，这种探讨最终不是面向古典时代，而是使我们能够认识传统，从而突破它，面向未来，面向世界，创造出新的民族诗歌文化。

这样，不管是对于新诗的创造来讲，抑或对于传统诗歌文化的研究来讲，所谓传统都不是凝固的死水，而是一条涌动的长河。对于源远流长的中国文化来说，尤其应当强调它不仅是地理的、空间的范畴，而且是历史的、时间的范畴。越具有深远的历史性，才越具有鲜明的民族性。从这里我们想到倡导中的中西文学的平行比较，显然，比较不是目的，比较是为了把一种文化放进一个更为广阔的视野中去认识。那么，孤立地把中国文学史上的某一位作家或某一部作品，与西方文学史上的某一位作家或某一部作品进行比较，究竟能在多大程度上有助于我们理解各自的传统？譬如王维和渥兹华斯的自然诗的比较，我认为二者均不可能

涵盖各自自然诗的传统。也许能够这样说：二者都代表了各自时代这一题材的最高成就。但是，王维的山水诗不仅与“上游”谢灵运的山水诗，也与“下游”杨万里的山水诗在美学风貌上迥然有别，正象汉魏叙事诗与中晚唐叙事诗迥然有别一样。除非我们能断定这一河流的横截面与另一河流的横截面有相应的对称意义，否则，比较就还是应当着眼于发展着的传统的比较。因此，力图从历史发展中把握传统，是我一直努力追求的方向。

六年的时间过去了，面对辉煌传统中的古老心灵之谜，我怎敢在此刻就拿出一部系统的《中国诗歌美学》来？理论应当象艺术一样严肃，否则就经不起时间的考验。但是，这些年的研究既然始终围绕一个中心主题，不妨把已写就的论文挑选一下，修正其错误，补偿其不足，整理出版，借以听取更广泛的批评。于是，在北京大学叶朗先生的支持和鼓励之下，就有了今天这本书。

它在一定程度上是王夫之诗歌美学研究的辐射性拓展。不重新研究中国古代诗歌作品，我就无法真正理解王夫之的许多理论命题。比如“善用其情者，不敛天物之荣凋，以益己之悲愉”这个命题，就是我在探讨了古代山水抒情诗的美学性格之后才得以理解的。同时，王夫之的许多发人深思的艺术见解，又促使我重新看待中国传统艺术，《中国诗画创作比较观》就是这样完成的。渐渐地，我有了这样的信念：我首先应当从古典诗学和诗歌作品两条线索的发展中去理解我们的传统。正象程千帆先生所说：“从理论角度去研究古代文学，应当用两条腿走路。一是研究‘古代的文学理论’，二是研究‘古代文学的理论’。前者是今人所着重从事的，其研究对象主要是古代理论家的研究成果；后者则是古人所着重从事的，主要是研究作品，从作品中抽象出文学规律

和艺术方法来。这两种方法都是需要的。”^①就本书应有的内容而言，就是鲍桑葵所说的美学理论史和美的艺术史这两条线索。^②这正是本书的经纬：古代诗论研究是经线，对古代三位大诗论家钟嵘、司空图、王夫之的研究根据其理论成就各有所侧重，就构成了经线中的纬线；对古代四大类题材诗歌^③的研究是纬线，但又竭力从纵的方面展示艺术的发展（综合黑格尔《美学》二、三卷的写法），所以又是纬线中有经线。正如一位朋友当初所预言的那样：在对作品分类型研究的过程中，你的方法会逐渐变化。果然如此。我的探讨从偏重形式到偏重精神内容。因此，也就不得不接受他当初的建议，把文章按照写作时间排列了，以使读者能从中看到作者思想的变化。我感到：古代诗歌理论的研究和古代诗歌的理论研究，其结论基本上是平行的，这本身就说明了古代理论家理论感觉的精微。李笠翁尝云：“天地之间有一种文字，即有一种文字之法脉准绳载之于书。”对于古代优秀文论遗产，这句话不妨反过来说：有一种文字之法脉准绳，天地之间即有一种文字。我们应当把古代优秀诗学遗产当作中国诗歌艺术传统的美学标本来解剖。掌握一个时代的理论批评的趣尚，当使我们更易于从纷繁的艺术现象中把握住规律性的东西。这样，文论研究就不会忽略了许多能体现民族艺术学特征的宝贵资料，而只去凑合现代文艺学中某些一般化的结论，使读者得不到比今人《文学概论》更多的东西了。实践使我获知：任何艺术理论都是从一定的艺术背景出发的，所以我应尽可能去发现中国诗学和诗歌作品的内在联系。当然，这应当是互为发明，彼此证实，只有这样，体系才

① 《古代文学理论研究》，第六辑，第19页，上海古籍出版社。

② 《美学史》，中译本第6页，商务印书馆1985年版。

③ 也许这四种类型既涉及题材，也涉及体裁。因此中国古代诗歌的分类本身就饶有兴趣。现暂根据人间——历史——自然——超自然进行划分。

能够客观地形成。

然而，在辉煌的传统面前，笔者也时常感到腿有些发软。也许可以有更多几篇文字放进这本书中，但思忖再三，还是被我抽掉了。因为我感到：它们太唐突，太对不住这传统了。这样，就使这本书有了局限性：它没有能包括词曲，对《诗经》、《楚辞》略有涉及，而主要集中于五七言诗的研究。我的主要想法是：应当停下来学习理论，使余下的篇幅尽可能更具有理论深度。所以，本书对于作者来说也仅仅是一个开端。而最终的鹄的，也许是不可即的；然而，唯其如此，才永远那么富于召唤力：通过中国诗歌美学的研究，我们不是可以追寻出古老诗国的心灵之谜么？而且，最终不是应当用诗的意境来传达这一切么？（读者据此可以了解我对于科学主义思潮的态度）也许，中国文化正处于人类古代文化两极中的一极，而诗，不正是这个文化炫目的标志么？

近三年来，从个人方面来说，我是在相对封闭的环境中工作的，我几乎没有任何机会去参加学术会议，各篇在写作过程中也很少能征求到内行同志的意见，这不禁使我对此书的种种论断感到担心。可以欣慰的也许是：创造新的民族文化精神的时代终于到来了。而且，在传统文化的研究中，也出现了值得注意的倾向：人们开始从各个领域探询中国文化的独特规律了。这使我想到了：艺术和学术也许会汇成一个潮流，一个创造中华民族新文化精神的潮流，学术也就因此获得了当代性。是的，这是历史的呼唤。我们的劳作如果不是无益的，也仅仅是因为响应了这个呼唤。

最后，值此书行将付梓之际，作者向为促成它问世而付出宝贵时间和辛勤劳动的北京大学叶朗、江溶诸同志表示深切的感谢。

一九八五年七月

目 录

序.....	1
第一章 中国古典诗学之鉴赏论:	
钟嵘的滋味说和诗歌趣尚的历史沿革.....	1
——中国诗境层深的拓展	
一 滋味:中国古典诗歌的愉意.....	1
二 韵味:中国古典诗歌的乐意.....	6
三 神韵:中国古典诗歌画意和乐意的统一.....	13
第二章 中国古典诗学之艺术史哲学:	
司空图的诗歌宇宙.....	21
——中国诗境嬗变与天人和谐	
一 目击道存:《二十四诗品》的思维方式.....	22
二 天人合一:《二十四诗品》的美学观.....	25
三 诗道沿时:《二十四诗品》的历史哲学.....	31
第三章 中国古典诗学之逻辑发展:	
从前后七子到王夫之.....	48
——中国古代两大诗学潮流之汇合	
一 从“诗教”到“乐教”.....	48
二 从音乐美到意境美.....	52
三 王夫之的诗学——一个深刻的合题.....	54

第四章 中国古典诗学之创作论:

王夫之的诗学体系..... 63

——中国诗歌艺术传统的美学标本

一 情和景——王夫之诗学的一对基本范畴.....64

二 意境论.....79

三 王夫之诗学的历史地位.....95

第五章 中国古典诗歌艺术史论之一:

人间哀乐的宣叙.....104

——叙事诗艺术的发展

一 《诗经》中的两种类型..... 105

二 戏剧化的两汉叙事诗..... 107

三 抒情诗化的中晚唐叙事诗..... 112

四 古典叙事诗潮流的分化..... 119

第六章 中国古典诗歌艺术史论之二:

历史兴亡的咏叹.....124

——咏史诗艺术的发展

一 “以史为咏，正当于唱叹写神理”..... 125

二 “揽碎古今巨细，入其兴会”..... 128

三 “在作史者不到处，别生耳目”..... 139

第七章 中国古典诗歌艺术史论之三:

自然境界中自我的泛化与发现.....145

——山水诗艺术的发展

一 悦耳娱目的物质自然..... 146

二 “思与境偕”的诗画..... 151

三 真率性灵的“代面”..... 159

第八章 中国古典诗歌艺术史论之四：

超自然世界的诗化.....168

——游仙诗艺术的发展

- 一 游仙精神溯源：屈子、庄子、抱朴子精神之比较..... 168
- 二 五岳寻仙：对现实自由的追求..... 176
- 三 梦天：幻灭和感伤..... 183

第九章 中国古典诗歌问题研究之一：

中国诗画创作比较观.....193

- 一 背拟作画与即目吟诗..... 194
- 二 水墨为上与摘表五色..... 201
- 三 以大观小与小中见大..... 207

第十章 中国古典诗歌问题研究之二：

中国诗歌中的自然.....215

- 一 按照一定角度来观察和评价自然..... 216
- 二 自然作为一种语言..... 222
- 三 在比较中确认中国诗人的自然观..... 229

第十一章 中国古典诗歌问题研究之三：

中国诗人的时间意识及其它.....235

- 一 时间：中国诗歌的永恒主题..... 235
- 二 过去和现在：历史主义和自然主义..... 241
- 三 时间忧患的解脱与中国诗歌艺术..... 250

〔附录〕《太阳和他的反光》的反光

——传统与新诗创造..... 258

第一章

中国古典诗学之鉴赏论：

钟嵘的滋味说和诗歌趣尚的历史沿革

中国诗境层深的拓展

一 滋味：中国古典诗歌的愉意

在中国文学批评史上，对诗歌所作的专门性的艺术批评始于钟嵘，而且，比起长于分析的《文心雕龙》来，钟嵘的《诗品》又是一部点悟性的批评著作。这两点，使得他的“滋味说”显得特别重要。但人们往往据此就把它和唐代以后的诗味说混为一谈，而忽视了决定理论范畴内容的历史。

历史，正是钟嵘进行理论批评的主要依据。他的《诗品》并不是对于文学现象形而上的思辨，而是对于文学史经验性的总结。他指出五言诗有两个艺术渊源：风雅和楚辞。其中，《诗经》经汉儒的解说，常常作为儒家文艺学的标本。相反，屈原楚辞的怨诽狂狷却为汉儒班固所不容。此外，比之质朴无华的《诗经》来，楚辞自有其“惊采绝艳”、“弘博丽雅”的特点。《诗品》的品第中虽然包含着儒家宗经思想的偏见，然而，从整个批

评看，在他标榜“体被文质”、“情兼雅怨”之余，我们却时时感到那个“盖自怨生也”和“金相玉质”的屈原楚辞艺术精神的影响。他的“滋味说”正与此相关。

传统儒家诗论关注的是作品的合乎正统的思想内容和社会伦理效果，它所忽视的却是诗歌的立美过程和审美特质。钟嵘的“滋味说”恰恰以粗朴的形式对此作了补充，他指出：正因为诗人经过对兴、比、赋三义的“酌而用之”，“干之以风力，润之以丹采”的立美过程，诗才得以使“味之者无极”。味不同于饱，过程不同于目的，审美不同于功利。“味”是对于诗歌审美特征的表述，这种特征是难以明言的，《世说新语·文学》写到阮孚论郭景纯诗“林无静树，川无停流”曰：“泓净萧瑟，实不可言。每读此文，辄觉形神超越”。而我国古代烹饪大师伊尹论烹饪亦曰：“鼎中之变，精妙之微纤，口弗能言，志弗能喻。”^①饮食中的味就作为通感而用于描述审美过程中这种“实不可言”的微妙快感。

这种微妙快感并不仅仅来自作品的形式。因为在钟嵘看来，五言之“有滋味”，正因为这种体裁“指事造形，穷情写物，最为详切”。他的“滋味说”包含着诗歌的内容，但已不是儒家文艺学所理解的“事父事君”的伦理内容，而是被春风秋月、暑雨祈寒和“楚臣去境”、“汉妾辞宫”那样的情景所感荡，或充满凄怨的丰富感情生活的内容，这就是我们上文所说的楚辞精神的回响。但诗之“滋味”又不仅是作品的内容，他之推崇五言为“众作之有滋味者也”，正是苦于四言的“文约意广”，而诗人又往往“文繁而意少”，可见“滋味”也是重文的。这里，我们可与印度古代文艺理论中的“味”说作一比较。在古印度最早的

^① 《吕氏春秋·本味》，《吕氏春秋校释》，第740页，学林出版社1984年版。

文论著作《舞论》中就出现过以烹调中的“味”来批评艺术的理论现象。以后在《诗光》中又出现了“诗味”的提法。但印度文论中的“味”一般是专指内容而言。如《舞论》就认为戏剧中的八种味是艳情、滑稽、悲悯、暴戾、英勇、恐怖、厌恶和奇异。《诗光》以为“德”是诗味的性质。《文镜》的作者则认为诗德是品质，还须臂钏耳环那样的修饰。在这里我们发现：印度文论建立在客观观察和逻辑分析的基础之上，不同于作为中国古代文论主流的点悟、体味的方式。印度文论中的“味”或指内容而言，或在内容和形式的分析中产生。而钟嵘的“滋味说”则从内容和形式的综合中进行体味，这正是后来中国审美诗评的主要倾向。

所以，我们仅仅看到中国古代文学批评中政教论和艺术论两大潮流仍过于笼统。前者尚有陈子昂、白居易和邵雍、二程、宋濂的区别；后者尚有钟嵘、司空图、严羽和沈约、江西诗派的区别。钟嵘《诗品》和他的“滋味说”的意义正在于：它是从内容和形式的统一中建立诗歌审美理论的奠基之作。他不仅认为“理过其辞”、“平典似道德论”的玄言诗“淡乎寡味”；“句无虚语，语无虚字，拘挛补纳，殆同书钞”的事类体缺乏“自然英旨”，而且认为巧辨宫商，使文多拘忌的永明体也有仿诗之“真美”。应当说，在对上述诗风的批判中，钟嵘所确立的“味”、“真美”、“自然英旨”是统一的艺术追求，即内容和形式统一的诗歌审美境界，它是诗人在生活感受中通过直觉形态的灵感“直寻”获致的，它饱含着诗人的感情（“干之以风力”），凝结为词采华茂的文字（“润之以丹采”）才成为使人味之亹亹不倦的诗歌。

然而，一定历史时代在艺术趣尚和审美心理上有一定的趋向，钟嵘的“滋味说”是否也反映了他的文学时代的趋向了呢？

诗至晋宋而声色大开。“弃淳白之用，而竞丹艧之奇；弃质木之音，而任宫商之巧。”^①这是一个如刘勰所说“偏采百字之偶，争价一字之奇，情必极貌以写物，辞必穷力而追新”^②的时代。宋人张戒有云：“建安、陶、阮以前，诗专以言志；潘、陆以后，诗专以咏物。”^③这是一个注重愉意的文学时代。钟嵘的批评亦代表了一代风气。

他首先肯定了诗人耳目感官的快适：张协是“巧构形似之言”；谢灵运是“杂有景阳之体，故尚巧似，而逸荡过之”；鲍照是“贵尚巧似”；颜延之是“尚巧似”；谢瞻等人是“殊得风流媚趣”。其次肯定要给读者言语感官以快适：班婕妤是“词旨清捷，怨深文绮”；陆机是“才高词赡，举体华美……咀嚼英华，厌饫膏泽”；潘岳是“翩翩然如翔禽之有羽毛，衣服之有绀縠”；张协是“词采葱茜，音韵铿锵，使人味之亹亹不倦”；谢灵运是“名章迥句，处处间起，丽典新声，络绎奔会，犹青松之拔灌木，白玉之映尘沙”……以上两种快适构成钟嵘批评注重感性的特征，而它不正是楚辞（影响及汉赋）既重“内美”又重“昭质”的美文学传统的体现么？

而这，也是他的“滋味说”所包含的历史内容。

意大利文艺复兴时期的理论家费奇诺（Marsilio Ficino）以为：心灵、视觉、听觉，能把握遥远的事物，所以属于天空和精神；而嗅觉、味觉、触觉则只能感受非常接近它们的事物，所以属于大地和身体。费奇诺的话中有一点是对的：味觉的快适比之听觉和视觉的快适更属于感官的快适。它使我们想到，钟嵘的“滋味说”正是从这个意义上概括了南朝诗坛的艺术趣尚。象有

① 焦贛：《谢康乐集题辞》。

② 《文心雕龙·明诗》。

③ 《岁寒堂诗话》卷上，《历代诗话续编》，第450页，中华书局1983年版。

些研究者所指出的：“味”在先秦古籍《左传》《荀子》中出现时，是与声、色并列，且置于声、色之前的。从《说文解字》训“美”为“甘也，从羊从大，羊在六畜中主膳也”亦可知，“味”是最早用来说明与实用功利和道德上的善不同的审美感受，而这种感受最初是与感官的快适分不开的。^①尽管我以为这种说法对于唐代以后的情况并不恰当，对钟嵘的时代却是适用的。仔细考察就会发现：我国古代关于“味”与艺术的论述，起初几乎都集中于味与音乐的比较，下文将说明，这点非常耐人寻味。在这种论述中，大致有两种不同的结论。第一种是认为美味不如音乐，如孔子“在齐闻韶，三月不知肉味，曰：‘不图为乐之至于斯也’”^②。又如嵇康听琴，以为“滋味有馔，而此不勑”。

“王豹辍讴，狄牙丧味”^③。第二种是将味与音乐相提并论，如《左传·昭公元年》：“天有六气，降生五味，发为五色，徵为五声”。《庄子·盗跖》：“今富人，耳营钟鼓箴箫之声，口噍于芻豢醪醴之味，以感其意，遗忘其业，可谓乱矣。”王褒《洞箫赋》谓箫声使人“哀愔愔之可怀矣，良醪醴而有味”。这两种说法尽管不同，却都是将味作为感性快适来对待的。所不同的是：前者注意的是音乐的精神感受，后者则注意音乐的感性特征。而钟嵘的“滋味说”，则注重诗的感性特征。滋味者，美味也。^④而且，不管是许慎的“美，甘也”，还是王褒的“良醪醴而有味”都还连系着两汉“味有五变，甘其主也”^⑤，“甘酒

① 李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第一卷，第79—81页。

② 《论语·述而》。

③ 《琴赋》。

④ 《礼记·月令》仲夏之月：“薄滋味，毋致和，节嗜欲，定心气”，“滋味”与“嗜欲”对应。

⑤ 《淮南子·坠形训》。

醴不酤饴蜜，未为能知味也”^①的烹调趣尚。而魏晋南北朝正是我们这个烹调大国的飞跃发展时期，烹饪由“术”而为“学”，出现了《食疏》、《食珍录》、《食经》等烹饪专著，还活跃着一些如皇甫士安、刘子扬这样的识味名士。正是在这个背景下，“味”大量在文论中出现了。但从钟嵘重词采、巧似的批评来看，他的“滋味”并不等于刘勰《文心雕龙·隐秀》所说的“余味”，也与陆机《文赋》所说的“遗味”不尽相同，它倒是比较接近刘勰《文心雕龙·总术》所说的“视之则锦绘，听之则丝簧，味之则甘腴”的“味”，以及江淹《杂体诗三十首·序》所说的或“甘”或“辛”的滋味，即注重言语感官、耳目感官愉悦的美感。如果与晚于钟嵘六、七个世纪的宋代严羽的“妙悟说”进行一次比较的话，不是恰好说明：“滋味说”是从鉴赏的角度概括了封建社会前期我国诗歌注重感性的艺术特征，而“妙悟说”则从创作的角度概括了我国封建社会后期诗歌趋向心灵的艺术特征么？这样说来，钟嵘的“滋味说”不恰恰是古典诗歌一定发展阶段的艺术标志么？

二 韵味：中国古典诗歌的乐意

晚唐以后，“味”继续作为一个重要的理论范畴在诗论中出现，但已经被历史赋予了新的内涵。

这种新的诗味说的首倡者是司空图。他也主张“辨于味而后

^① 《论衡》卷十三《别通》。

可以言诗也”，但却是“咸酸之外”的“味外之旨”。^①因此，与钟嵘所追求的耳目感官的快适不同，司空图以为最高的审美境界是在“目击可图”之境以外：“戴容州云：‘诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也’，象外之象，景外之景，岂容易可谭哉？”^②司空图并没有否定“俯拾即是”的“目击可图”之景，但他认为，这只是为了创造“景外之景”。所以，比之钟嵘激赏的“巧构形似”，他更追求“遇之匪深，即之愈稀。脱有形似，握手已违”^③。元人揭傒硕因此而写道：“司空图教人学诗须识味外味……要见语少意多，句穷篇尽，目中恍然别有一境界意思。而其妙者，意外生意，境外生境，风味之美，悠然甘辛酸咸之表，使人千载隳永，常在颊舌。”^④

其次，与钟嵘所称道的“词采葱茜”的言语感官的快适不同，晚唐以后诗味说的首倡者强调“不著一字，尽得风流”。宋以后的诗味说更不再追求“咀嚼英华，厌饫膏泽”的文词绮美，而是力主言外之美。宋人包恢论诗曰：“凡其华彩光焰，漏泄呈露，烨然尽发于表而其里索然绝余韵者，浅也；若其意味风韵，含蓄蕴藉，隐然潜寓于里而其表淡然若无外饰者，深也。”^⑤杨万里以为好诗“去词去意而有诗在”：“尝食夫饴与荼乎？人莫不饴之嗜也，初而甘，卒而酸。至于荼也，人病其苦也，然苦未已而不胜其甘。诗亦如是而已矣。”^⑥这种外于词采装点的诗味有两个特征，其一是平淡。宋以后，平淡自然成了至高的趣尚，平淡

① 《与李生论诗书》。

② 《与极浦书》。

③ 《二十四诗品·冲淡》。

④ 《诗法正宗》。

⑤ 《敝帚稿略》，《书徐致远无弦稿后》。

⑥ 《颐斋诗稿序》。