

中国文学理论

批评史(下)

ZHONGGUO WENXUE
LILUN PIPINGSHI



中国古代文学理论批评是中国古代人对文学创作的历史发展规律和艺术创作经验的总结，从中可以看到中国古代人的文学观念及其演变，各种不同的文学批评方法，审美标准和审美趣味。



张少康 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

中国文学理论

批评史(下)

ZHONGGUO WENXUE
LILUN PIPINGSHI



张少康 著



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. 下卷/张少康著. —北京: 北京大学出版社,
2005. 8

ISBN 7-301-09075-7

I. 中… II. 张… III. 文学批评史—中国 IV. I 206.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 044927 号

书 名: 中国文学理论批评史(下卷)

著作责任者: 张少康 著

责任编辑: 张晓蕾 张文定

标准书号: ISBN 7-301-09075-7/I·0734

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://cbs.pku.edu.cn>

电子邮箱: zpup@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62753154

排 版 者: 北京华伦图文制作中心

印 刷 者: 三河新世纪印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650 毫米×980 毫米 16 开本 29.25 印张 521 千字

2005 年 8 月第 2 版 2005 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 35.00 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,翻版必究

目 录

- 第十五章 苏轼和北宋前期的文学理论批评 / 1
 - 第一节 北宋初期的时文与古文之争 / 1
 - 第二节 欧阳修的“穷而后工”论和梅尧臣的“平澹”论 / 4
 - 第三节 苏轼的文学思想和创作理论 / 11
 - 第四节 道学家的主理抑情文学观及其影响 / 26
- 第十六章 黄庭坚和北宋后期的文学理论批评 / 31
 - 第一节 黄庭坚的文学思想和创作理论 / 31
 - 第二节 江西诗派的形成与北宋诗话的发展 / 40
 - 第三节 北宋的词论和李清照的《论词》 / 48
- 第十七章 南宋文学理论批评的新发展 / 52
 - 第一节 吕本中的“活法”论和朱熹的文道一贯论 / 52
 - 第二节 陆游论“功夫在诗外”和杨万里的“去词”、“去意”论 / 60
 - 第三节 南宋诗话的繁荣和张戒的《岁寒堂诗话》 / 68
 - 第四节 南宋的词论 / 77
- 第十八章 严羽《沧浪诗话》和诗禅说的发展 / 80
 - 第一节 严羽的生平和思想 / 80
 - 第二节 论“别材”、“别趣” / 85
 - 第三节 论“妙悟” / 92
 - 第四节 论“以盛唐为法” / 97
- 第十九章 金元的文学理论批评 / 103
 - 第一节 王若虚的“自得”论和“形神”论 / 103
 - 第二节 元好问的《论诗绝句》 / 107
 - 第三节 方回《瀛奎律髓》的“格高”论和“情景合一”论 / 112
 - 第四节 张炎论词的“清空”和“意趣” / 116
 - 第五节 小说、戏曲理论批评的萌芽 / 118

第四编 中国文学理论批评的繁荣和鼎盛

——明清时期

概说 / 129

第二十章 明代复古主义文学思潮的产生与发展 / 131

第一节 明初的文学思想和高棅的《唐诗品汇》 / 131

第二节 前后七子的文学思想和创作理论 / 136

第三节 复古高潮中的别派支流 / 148

第二十一章 阳明心学和明代中后期的文艺新思潮 / 153

第一节 王阳明心学和明代文艺新思潮的兴起 / 153

第二节 李贽的“童心说” / 157

第三节 焦竑和汤显祖的“情真”说 / 162

第四节 公安三袁的“性灵”说 / 165

第五节 明代中后期的“神韵”说 / 175

第二十二章 明代小说理论批评的发展 / 180

第一节 小说评点的盛行及其文学批评特征 / 180

第二节 李贽《忠义水浒传序》及其《水浒》评本的真伪问题 / 183

第三节 明代小说批评发展中的几个基本理论问题 / 193

第二十三章 明代的戏曲理论批评 / 206

第一节 明代戏曲理论批评的繁荣发展 / 206

第二节 重音律的吴江派和重意趣的临川派之争论 / 213

第三节 吕天成的《曲品》和王骥德的《曲律》 / 217

第二十四章 王夫之和叶燮的诗歌理论 / 223

第一节 明末清初诗歌理论批评发展的特点 / 223

第二节 王夫之的“兴观群怨”论和“情景融和”论 / 235

第三节 叶燮《原诗》的理、事、情论和才、胆、识、力论 / 250

第二十五章 金圣叹和清代的小说理论批评 / 265

第一节 金圣叹及其对《水浒传》的批评 / 265

第二节 金圣叹评点《水浒》在艺术上的贡献 / 269

第三节 毛宗岗、张道深和脂砚斋的

小说理论批评 / 280

第四节 清代对《聊斋志异》和《儒林外史》的批评 / 293

第二十六章 李渔和清代的戏曲理论批评 / 300

第一节 李渔《闲情偶寄》中的戏曲文学理论 / 300

第二节 清代的其他戏曲理论批评 / 313

第二十七章 清代前中期的诗词理论 / 319

第一节 康熙时期的文学批评和朱彝尊的自得说 / 319

第二节 王士禛的神韵说 / 324

第三节 乾隆时期的文学批评和沈德潜的格调说 / 335

第四节 袁枚的性灵说 / 344

第五节 纪昀的文学思想 / 354

第六节 乾嘉学派的兴起和翁方纲的肌理说 / 358

第七节 清代的词论 / 365

第二十八章 桐城派的文论和章学诚、阮元

的文学观 / 370

第一节 方苞“清正古雅”的“义法论” / 370

第二节 刘大櫟论古文的神气、音节、文字 / 373

第三节 姚鼐论义理、考据、词章的统一和阳刚之美与 阴柔之美 / 375

第四节 章学诚和阮元的文学观 / 381

第五编 中国文学理论批评和西方 文艺美学的交汇

——近代时期

概说 / 391

第二十九章 传统文学思想的总结和革新 / 393

第一节 近代文学思想发展的特点 / 393

第二节 龚自珍和魏源的文学思想 / 397

第三节 姚门弟子的文学批评和方东树的
《昭昧詹言》 / 403

第四节 刘熙载的《艺概》 / 406

第三十章 谭献、陈廷焯、况周颐 and 近代词论 / 413

第一节 常州词派的发展和谭献的《复堂词话》 / 413

第二节 陈廷焯的《白雨斋词话》 / 416

第三节 况周颐的《蕙风词话》 / 422

第三十一章 梁启超和新兴资产阶级的

文学理论批评 / 427

第一节 梁启超和维新派的文学思想 / 427

第二节 梁启超和近代小说理论批评的发展 / 432

第三节 黄遵宪的“我手写吾口”诗歌理论 / 436

第四节 近代的戏剧理论 / 438

第五节 资产阶级革命派的文学理论批评 / 440

第三十二章 王国维的文学思想和《人间词话》 / 444

第一节 王国维的生平和文学思想 / 444

第二节 《红楼梦评论》和《宋元戏曲史》 / 447

第三节 《人间词话》 / 452

后 记 / 464

第十五章 苏轼和北宋前期的文学理论批评

第一节 北宋初期的时文与古文之争

宋代文学思想和文学理论批评的发展,基本上是延续唐代特别是中唐以后的文学思想和文学理论批评而向前发展的。由于历史条件的新变化,文学思想和文学理论批评的状况,也有了许多新的特点,从而促使中唐以来以偏重文学的社会教育作用和偏重文学的艺术美的两大派,在理论上进一步深化了。

由于北宋初期政治局面的相对稳定,经济的恢复与发展,儒学复古主义思潮又有了新的发展,而且演变为持续数百年的宋明理学,成为封建社会后期的统治思想。但是,随着民族矛盾、社会矛盾的逐渐激化,人民苦难的加深,佛教,特别是禅宗之学,也有了大的发展,广泛地流行于社会各个阶层。理学和禅宗对文学思想的影响很大,前者把文学当作宣传礼教的工具,在文与道的关系上重道轻文,甚至只讲道而不讲文;后者则和庄学相结合,追求超脱现实、玲珑透彻的艺术境界,特别强调含蓄深远的艺术美的创造。这两种文学思想的矛盾、融合和交叉发展,遂成为宋元明清文学思想发展的一个基本特点。这也是儒家思想和佛老思想在新历史时期中相互影响、相互矛盾又相互吸收的一种表现。儒家文学思想在宋代集中表现,也是极端化的表现,就是宋代道学家的文学思想,这可以周敦颐、邵雍和程颢、程颐为代表,而宋代风靡一时的江西诗派,正是在道学家文学思想影响下,在文学创作和理论批评领域所派生出来的一个意欲改变道学家“重道轻文”倾向的诗歌流派。宋代受佛老思想影响的文学思想流派,就是承继晚唐司空图文学思想、以苏轼和严羽为代表的注重艺术审美特征一派。不过,这两派并不是绝对对立的,而是互相有所吸收的。当然还有许多人介乎这两大派之间的,有的基本站在道学家一边,但对艺术的审美特征又有比较清醒的认识,有的是偏重艺术美的,但在文学的社会功用方面又持道学家的观点。在大量宋代诗

话中,从文学思想的角度来看,基本情况也是如此。

北宋初期的时文与古文之争,从根本上说,也是重政教还是重艺术的不同主张的分歧。宋初盛行的“时文”,是指模仿五代的“今体”。五代文体是学习晚唐李商隐的,但侧重于讲究声律对偶。“今体”之名源于李商隐的《樊南甲集序》,它是与“古文”相对而说的,“往往啁噍于任、范、徐、庾之间”,其特点是“好对切事,声势物景,哀上浮壮,能感动人”。这是指以四六骈偶为基础的一种偏重艺术形式美文体。范仲淹《唐异诗序》中说:“五代以还,斯文大剥,悲哀为主,风流不归。”而北宋初年则继五代之余绪,“学步不至,效颦则多。以至靡靡增华,悖悖相滥。仰不主乎规谏,俯不主乎劝诫。”北宋统一全国后,随着儒家思想的复兴,自然会要求建立一种经世致用的文风。首先起来对“时文”进行激烈批评的是柳开和王禹偁。柳开(947—1000),字仲涂,大名(今河北大名县)人。他原名肩愈,字绍元,表示要继承和发扬韩愈、柳宗元的事业。他指责当时文章“华而不实”,唯以“刻削为工,声律为能”(《上王学士第三书》)。“轻淫侈靡,张皇虚诈,苟从时欲,求顺利己。”(《答臧丙第三书》)柳开提倡古文,也是为了恢复古道。他在《应责》一文中说:“不以古道观吾心,不以古道观吾志,吾文无过矣。”“吾之道,孔子、孟轲、扬雄、韩愈之道;吾之文,孔子、孟轲、扬雄、韩愈之文也。”因此他所说的古文,“非在辞涩言苦,使人难读诵之,在于古其理,高其意,随言短长,应变作制,同古人之行事,是谓古文也。”柳开的古文理论在强调恢复古道的同时,比较注重要对当时现实有积极作用。其《上王学士第四书》中说:“文籍之生于今久也矣。天下有道则用而为常法,无道则存而为具物,与时偕者也。夫所以观其德也,亦所以观其政也,随其代而有焉,非止于古而绝于今矣。”然而在文的创作上,柳开并没有什么新见解,而且有重道轻文的倾向。与柳开同时的王禹偁(954—1001)也说:“咸通以来,斯文不竞,革弊复古,宜其有闻。”(《送孙何序》)他认为:“夫文,传道而明心也。古人不得已而为之也。”(《答张扶书》)他在文的写作上,特别推崇韩愈的理论与实践,他说:“吾观吏部之文,未始句之难道也,未始义之难晓也。”因此他以韩愈的“不师今,不师古,不师难,不师易,不师多,不师少,惟师是”为宗旨,提倡平易流畅的文风。他和柳开不同的是,对文和道两方面都很重视。对诗的要求也和文一样,以风骚为准则,以杜甫白居易为楷模,他在《前赋〈春居杂兴〉诗二首,间半岁不复省亲,因长男嘉佑读〈杜工部集〉,见语意颇有相类者,咨于予,且意予窃之也。予喜而作诗,聊以自贺》中说:“本与

乐天为后进，敢期子美是前身。从今莫厌闲官职，主管风骚胜要津。”北宋的古文提倡者大体都是诗文并论的，这和唐代古文家稍有不同。不过柳、王等人虽然提出了以“古文”反对“时文”的鲜明主张，但由于他在古文理论和实践上并没有什么新的创造，所以影响并不大，也没有能改变当时的华艳文风。而以杨亿（974—1020）、刘筠、钱惟演为代表的崇尚晚唐李商隐的西昆体诗文，却因适应北宋建国初期的升平气象，而有了大的发展。杨亿在《西昆酬唱集序》中说他们“历览遗编，研味前作，挹其芳润，发于希慕”，故其作品，“雕章丽句，脍炙人口”。西昆体实际上是对“时文”的继承和发展，《神宗旧史》云：“国朝接唐五代末流，文章专以声病对偶为工，剽剥故事，雕刻破碎，甚者若俳优之辞。杨亿、刘筠辈，其学博矣，然其文亦不能自拔于流俗，反吹波扬澜，助其气势，一时慕效，谓其文为西昆。”不过，西昆派以模仿李商隐为目标，与“时文”之侧重声病也有些不同，然其以富艳华丽为尚，则是一致的。但是随着儒学复古主义思潮的深化，提倡古文的理论与实践也有了很大的发展，从而开展了对西昆派诗文的激烈批评。

石介（1005—1045），字守道，兖州奉符（今山东泰安）人，世称徂徕先生。他是最早起来反对西昆体的重要人物，他在《怪说》中篇对杨亿指名道姓地进行了猛烈的攻击：“今杨亿穷妍极态，缀风月，弄花草，淫巧侈丽，浮华纂组；剗镞圣人之经，破碎圣人之言，离析圣人之意，蠹伤圣入之道。”遂使天下为文不宗六经，而以杨亿之文章为宗；不崇文武周孔之道，而尽信杨亿之道；是之谓“怪”。石介所提倡的文是儒家伦理道德之文、三纲五常之文、经世致用之文，它与愉悦情性的审美之文，自然是大异其趣的。他在《上蔡副枢书》一文中说：“今夫文者，以风云为之体，花木为之象，辞华为之质，韵句为之数，声律为之本，雕镂为之饰，组绣为之美，浮浅为之容，华丹为之明，对偶为之网，郑卫为之声。浮薄相扇，风流忘返；遗两仪、三纲、五常、九畴而为之文也，弃礼乐、孝弟、功业、教化、刑政、号令而为之文也。”虽然他也指出了西昆体诗文内容贫乏、片面追求形式美的创作倾向，但是他所理解的文的含义是十分宽泛的，大体上相当于文化之“文”，“故两仪，文之体也；三纲，文之象也；五常，文之质也；九畴，文之数也；道德，文之本也；礼乐，文之饰也；孝悌，文之美也；功业，文之容也；教化，文之明也；刑政，文之纲也；号令，文之声也。”这个“文”的含义实际上并不包括艺术文学在内，石介对艺术文学实际上是采取了一种否定的态度，而把儒家礼教和文学等同为一，抹杀了文学的审美特

征,具有比柳开更加偏激的重道轻文倾向,成为理学家文论的先声。他对西昆体的批评显然具有很大的片面性。西昆体虽然有内容空泛、文风颓靡的缺点,但对艺术美的追求也不应全部否定。而注重声律对偶的骈文,虽然遭到唐代古文家的批评和反对,但是经过李商隐的提倡和写作在晚唐复兴,也充分说明了它是不应该全盘否定的。然而,宋代的古文提倡者、尤其是理学家,却采取了比唐代古文家更为激烈的态度,石介正是一个最早的代表。

第二节 欧阳修的“穷而后工”论和 梅尧臣的“平澹”论

欧阳修(1007—1072),字永叔,庐陵(今江西吉安县)人,号醉翁,又号六一居士。欧阳修为天圣八年(1030)进士,曾官至枢密副使、参知政事,参加过范仲淹的政治改革,是北宋前期的文坛领袖,在诗词文的创作上都有很高的成就,是宋代文学和文学思想发展的奠基者,影响十分深远。欧阳修和梅尧臣是好朋友,他们经常在一起研讨诗文创作问题,文学观点比较接近,有许多共同的见解,但又各有所长。欧阳修的文学思想是比较全面的,他对唐代白居易、韩愈注重文学社会功用一派和皎然、司空图注重文学审美特征一派的文学思想都有所吸收,既要求文学创作有充实的思想内容,积极干预社会现实,又十分了解文学创作的特点,深入地探讨了文学的艺术美创造问题。

欧阳修在文学思想上最有价值的是他发展了韩愈“不平则鸣”的思想,提出了“穷而后工”的重要见解。他在《梅圣俞诗集序》中说:

予闻世谓诗人少达而多穷。夫岂然哉?盖世所传诗者,多出于古穷人之辞也。凡士之蕴其所有,而不得施于世者,多喜自放于山巅水涯。外见虫鱼草木风云鸟兽之状类,往往探其奇怪,内有忧思感情之郁积,其兴于怨刺,以道羁臣寡妇之所叹,而写人情之难言,盖愈穷则愈工。然则非诗之能穷人,殆穷者而后工也。

欧阳修这里所说的‘穷’,主要是指政治上的穷达之‘穷’,而不是指生活上的穷困,有理想、有抱负的文人,也就是“士之蕴其所有,而不得施于世者”,政治上不得志,受排挤、遭迫害,只能隐身江湖草野山林田园,借诗

文来寄托其济世安民的壮志,抒发其对现实黑暗的怨愤不满,以及种种忧思、苦闷、压抑、感慨之情。诗人写自然之奇妙,寄人情之难言,往往都是有所寓意,怨刺兴讽有所为而发。并非诗能穷人,实是穷者而后工,愈穷而愈工。这说明文学虽是作家心灵的流露,但都有其深刻的现实根源。在政治上处于逆境的文人往往更能使他对现实有清醒的认识,从而创作出有充实内容、有深刻思想的优秀文学作品。同时,也使他有充裕的时间去潜心于艺术,能更深入地去钻研艺术的表现方法,创造独特的艺术风格和形式。故他在《薛简肃公文集序》一文中说:“君子之学,或施之事业,或见于文章,而常患于难兼也。盖遭时之士,功烈显于朝廷,名誉光于竹帛,故其常视文章为末事,而又有不暇与不能者焉。至于失志之人,穷居隐约,苦心危虑,而极于精思,与其有感激发愤,惟无所施于世者,皆一寓于文辞。故曰穷者之言易工也。如唐之刘柳,无称于事业;而姚宋不见于文章。”

作为这种“穷而后工”文学主张的思想基础是欧阳修对文与道关系的看法。欧阳修对文和道两方面都是很重视的。他一方面接受了韩愈文以载道的思想,反对当时受西昆体影响的不良文风。他说:“文章丽矣,言语工矣,无异草木荣华之飘风,鸟兽好音之过耳也。”(《送徐无党南归序》)对当时“学者务以言语声偶撚裂,号为时文以相夸尚”(《苏士文集序》)的情况,他是很不满意的。所以特别赞扬苏舜钦独挺流俗之中,“为古歌诗杂文”“于举世不为之时”。另一方面他又更多地吸收了柳宗元重视道的现实性的思想。在《与张秀才第二书》中明确指出:“然而述三皇太古之道,舍近取远,务高言而鲜事实,此少过也。君子之于学也,务为道;为道必求之古;知古明道,而后履之以身,施之于事,而又见于文章而发之,以信后世。”他认为古代圣贤之所以能不朽,是因为他们学道而能“修之于身,施之于事,见之于言”,即或不能施之于事和见之于言,但道的内容应该是合乎现实需要的,而并不是玄虚的空论。论道也不必“务高远之为胜”,而应该使之“切于事实”,为人们所易知。他说孔子之后,惟孟子最知道,“然其言,不过于教人树桑麻、畜鸡豚;以谓养生送死,为王道之本。”所以,在欧阳修看来,文以载道应当落实到解救时弊上。其《与黄校书论文章书》说文章不仅要“见其弊”,而且要“识其所以革之者”,做到“其文博辩而深切,中于时病而不为空言”,这才算是“知其本”,才真正是“文章系乎治乱之说”的意义所在。只有对欧阳修论道的内容有正确的认识,我们才能真正理解他在《答吴充秀才书》中提出“大抵道胜者则文

不难而自至”所含的深意。他所谓“道胜”，并不只是指对儒家古道的学习和研究，而更重要的是在如何运用它去解决现实问题。所以他说：“先辈学精文雄，其施于时，又非待修誉而为重，力而后进者也。”如果只注意文字之工，而“弃百事不关于心”，认为“吾文士也，职于文而已”，这就是许多学者“未始不为道，而至者鲜焉”的原由所在。他在《答祖择之书》又说：“学不师，则守不一；议论不博，则无所发明而究其深。”他批评祖择之的文章“言高趣远，甚善；然所守未一，而议论未精，此其病也。”实际就是指他学道而不去关心现实问题、解决现实问题，亦即不能“施之于事”。因此，“学经必先求其意。意得则心定，心定则道纯，道纯则充于中者实，中充实则发为文者辉光，施于事者果毅。”他强调文学创作必须从狭隘的个人圈子中走出来，而与整个社会的荣衰、国家的兴亡联系起来，所以他在《读李翱文》中批评韩愈的《感二鸟赋》，而赞扬李翱《幽怀赋》的“忧世之言”了。如果道之不行，不能“施之于世”，那么就只好“为穷者之诗”，发“羁愁感叹之言”了。可见欧阳修对文学创作是非常重视其内容的充实和有补于世的，进一步发展了韩愈、柳宗元这方面的思想。

欧阳修虽然讲“道胜者文不难而自至”，但并不轻视文，而是十分重视对文的修饰的。这“穷而后工”的“工”，就包含着他对艺术上精益求精的深深赞赏。他对文学作品的内容和形式关系的看法是比较全面的。他既首先肯定内容的主导作用，同时又充分注意到了形式的重要性及其相对的独立性。在《代人上枢密求先集序书》一文中，他引用《左传》中所记孔子的话，“言之无文，行而不远”，作了进一步发挥，他说：“言以载事，而文以饰言。事信言文，乃能表见于后世。《诗》、《书》、《易》、《春秋》，皆善载事而尤文者，故其传尤远。”文章之传与不传，传得远与不远，不仅和所载之事信不信有关，而且和言之文不文有关。故云：“夫文之行，虽系其所载，犹有待焉！”六经之需待孔子“删正”，即是明证。

然而，欧阳修对文学创作的艺术形式之重视，并未停留在一般儒家对内容和形式关系的看法上，他对文学的审美特征有相当深刻的认识，而且明显地受到唐代司空图一派的影响。他对诗与一般非艺术文章的区别也有较清醒的认识，明确提出“诗出于民之情性”（《诗本义·定风雅颂解》），六经之中，《诗》与其他五经不同，“《易》、《书》、《礼》、《乐》、《春秋》，道所存也。《诗》关此五者，而明圣人之用焉。”（《诗本义·诗解统序》）因此他认识到文学有它特殊的形式，十分重视意境的创造。他著有《六一诗话》，是以诗话为名的最早一部诗话著作，对后来诗话的发展有很大的影

响。在《六一诗话》中，他曾引用了梅尧臣论诗歌创作的一段名言，其实这也是他自己的见解。他说：

圣俞尝语余曰：“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。贾岛云‘竹笼拾山果，瓦瓶担石泉’；姚合云‘马随山鹿放，鸡逐野禽栖’等，是山邑荒僻，官况萧条；不如‘县古槐根出，官清马骨高’为工也。”余曰：“语之工者固若是。壮难写之景，含不尽之意，何诗为然？”圣俞曰：“作者得于心，览者会以意，殆难指陈以言也。虽然亦可略道其仿佛。若严维‘柳塘春水漫，花坞夕阳迟’，则天容时态，融和骀荡，岂不如在目前乎？又若温庭筠‘鸡声茅店月，人迹板桥霜’，贾岛‘怪禽啼旷野，落日恐行人’，则道路辛苦，羁愁旅思，岂不见于言外乎？”

欧阳修在他自己的诗论中也有许多类似的看法，例如他在《试笔》“郊岛诗穷”条中说：“然二子名称高于当世，其余林翁处士用意精到者，往往有之。若‘鸡声茅店月，人迹板桥霜’，则羁孤行旅流离辛苦之态，见于数字之中；至于‘野塘春水漫，花坞夕阳迟’，则春物融怡，人情和畅，又有言不能尽之意。兹亦精意刻琢之所得者耶？”又“谢希深论诗”条中说：“往在洛时，尝见谢希深诵‘县古槐根出，官清马骨高’；又见晏丞相常爱‘笙歌归院落，灯火下楼台’。希深曰：‘清苦之意在言外，而见于言中。’晏公曰：‘世传寇莱公诗云：老觉腰金重，慵便枕玉凉，以为富贵。此特穷相者尔。能道富贵之盛，则莫如前言。’亦与希深所评者类尔。二公皆有情味，而善为篇咏者，其论如此。”又其“温庭筠严维诗”条云：“余尝爱唐人诗云：‘鸡声茅店月，人迹板桥霜。’则天寒岁暮风凄木落羁旅之愁，如身履之。至其曰：‘野塘春水漫，花坞夕阳迟。’则风酣日照，万物骀荡，天人之意，相与融怡。读之便觉欣然感发，谓此四句，可以坐受寒暑。诗之为巧，犹画工小笔尔。以此知文章与造化争巧，可也。”由此可见，要求诗歌创作能“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外。”实是欧阳修与梅尧臣的共同主张。所谓“状难写之景，如在目前”者，即是刘勰《文心雕龙·隐秀》篇所说的“秀”；而“含不尽之意，见于言外”者，即是刘勰所说的“隐”。南宋张戒《岁寒堂诗话》曾引《隐秀》篇佚文云：“刘勰云：‘情在词外曰隐，状溢目前曰秀。’”欧梅之说正是对刘勰“隐秀”说和刘禹锡“境

生于象外”说的发挥,也是从情景交融角度对诗歌意境美学特征的阐述,并且对诗歌审美意象和艺术境界分别从物境和心境两方面提出了具体的创作要求。其实,司空图所说“直致所得,以格自奇”,“近而不浮,远而不尽”,即有“状难写之景,如在目前”之意;而所谓“韵外之致”、“味外之旨”,也正是从“含不尽之意,见于言外”而来。因此,欧梅之论,也是对司空图诗歌意境论的进一步发展。他们的这种诗论主张对宋代诗话曾产生了相当深远的影响。

对这种诗歌意境的创造,欧阳修特别强调要自然传神,使之能“与造化争巧”。他在《集古录跋尾·唐元结阳华岩铭》中说:“君子之欲著于不朽者,有诸其内而见于外者,必得于自然。”在《答苏子美离京见寄》中他说苏舜钦“少虽尝力学,老乃若天成”。其《试笔》中“李白杜甫诗优劣说”条十分推崇李白自然天成的艺术特色,他说:“杜甫于白,得其一节,而精强过之。至于天才自放,非甫可到也。”欧阳修并不否定艺术上的精雕细刻,也并不否定韩愈孟郊的怪奇诗风,但是他认为最终还是要合乎自然。传神是与要求自然分不开的,是与造化争巧的基本方法。其《题薛公期画》中说:“善言画者,多云鬼神易为工。以为画以形似为难,鬼神,人不见也。然至其阴威惨淡,变化超腾,而穷奇极怪,使人见辄惊绝;及徐而定视,则千状万态,笔简而意足,是不亦为难哉!”欧阳修从神似和形似关系的角度,对“画犬马难、画鬼神易”的传统说法提出了不同意见。他认为如果注重传神的话,则要把鬼神画得栩栩如生、神态毕露,也同样是很困难的。这里虽然是论画,但其原理则通于诗。故他在《盘车图》诗中说:“古画画意不画形,梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡,不若见诗如见画。”所谓“画意不画形”、“笔简而意足”,使之“忘形得意”,都是强调传神而不以形似为主的意思。在自然、传神的前提下,欧阳修对艺术的风格美不主一格,而提倡多样化。他的两位好朋友、当时的著名诗人梅尧臣与苏舜钦在诗歌艺术风貌上是很不同的,苏诗豪气纵横、雄壮奔放,梅诗古健奇秀、平淡清新,欧阳修对他们都很赞赏,《六一诗话》论二家诗体云:“子美笔力豪隽,以超迈横绝为奇;圣俞覃思精微,以深远闲淡为意,各极其长,虽善论者不能优劣也。”《水谷夜行寄子美、圣俞》中说:“二子双凤凰,百鸟之嘉瑞”。“子美气尤雄,万窍号一噫。”“梅翁事清切,石齿漱寒濑。”其《答苏子美离京见寄》说苏舜钦“其于诗最豪,奔放何纵横!”其《忆山示圣俞》说梅尧臣“惟思得君诗,古健写奇秀。”对于韩愈、孟郊那种穷奇险怪的诗风,他也给予了很高的评价。在《读圣俞蟠桃诗寄子美》

中说：“韩孟于文词，两雄力相当。篇章缀谈笑，雷电击幽荒。众鸟谁敢和，鸣凤呼其凰。”

梅尧臣(1002—1060)，字圣俞，宣州宣城(今安徽宣城)人。梅尧臣曾官为尚书都官员外郎，但仕途坎坷，穷困潦倒，很不得志。故他曾以欧阳修比韩愈，而自比孟郊。然而他的诗却写得很好，所以欧阳修说他是“穷而后工”。梅尧臣的文学思想和欧阳修是比较一致的，他也特别强调文学作品要有充实的内容，有深刻的社会现实意义，而反对片面追求语言文字之工。他说：“圣人于诗言，曾不专其中，因事有所激，应物兴以通。自下而磨上，是之谓国风；雅章及颂篇，刺美亦道同。不独识鸟兽，而为文字工。屈原作《离骚》，自哀其志穷，愤世嫉邪意，寄在草木虫。迩来道颇丧，有作皆言空：烟云写形象，葩卉咏青红；人事极谀谄，引古称辨雄；经营唯切偶，荣利因被蒙。遂使世上人，只曰一艺充，以巧比戏弈，以声喻鸣桐。嗟嗟一何陋，甘用无言终！”(《答韩三子华韩五持国韩六玉汝见赠述诗》)他指出诗歌是诗人有感于现实事物，心情受到激发，兴会标举，与外界物境相融合而产生的。可见他对诗歌艺术的审美特点是认识得很清楚的。他对屈原的评价是很深刻、很正确的，同时也以生动典型的例子证实了欧阳修的“穷而后工”论。梅尧臣和欧阳修一样，反对无病呻吟、阿谀奉承的华艳之作，痛恨那些只写烟云葩卉、人事谀谄，追求烦琐声律对偶的空洞之作。他在《答裴送序意》中也说：“我于诗言岂徒尔，因事激风成小篇。辞虽浅陋颇克苦，未到二雅未忍捐。安取唐季二三子，区区物象磨穷年。”为此，他十分赞赏欧阳修的创作，说他：“直辞鬼胆惧，微文奸魄悲。不书儿女书，不作风月诗。唯存先王法，好丑无使疑。安求一时誉，当期千载知。”(《寄滁州欧阳永叔》)

梅尧臣对诗歌艺术的意境创造是相当重视的，他的主要论述已见上引欧阳修《六一诗话》。特别值得注意的是，他认为“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外”的诗歌意境，乃是作者和读者共同创造的，即所谓“作者得于心，览者会以意，殆难指陈以言也”。这是对意境审美特征的极为深刻的阐述。因为唐代对意境美学特征的研究，是侧重在作者的创造方面，而梅尧臣则突出了读者再创造的意义。在意境塑造的方法上，梅尧臣强调以生动传神为主，同时要做到形神并重，使之真实自然，而夺造化之巧。其《观居宁画草虫》云：“今看画羽虫，形意两俱足：行者势若去，飞者翻若逐，拒者如举臂，鸣者如动腹，跃者翘其股，顾者注其目。乃知造物灵，未抵毫端速。毗陵多画工，图写空盈幅。宁公实神授，

坐使群辈伏。”此所谓“形意两相足”，实是唐代张九龄“意得神传，笔精形似”（《宋使君写真图赞序》）之意，虽系论画，实亦论诗。故其《毛君宝秘校将出京示予诗因以答之》中说：“观君百篇诗，善画人形容。毫发无不似，落笔任纵横。”无论是诗是画，他都要求形神并茂而达到“巧夺造化深”（《传神悦躬上人》）的高超水平。

梅尧臣诗论中最值得我们重视的是对诗歌“平澹”的美学风貌之推崇。他有关“平澹”的论述非常多，在《林和靖先生诗集序》一文中说：“其顺物玩情为之诗，则平澹遒美，读之令人忘百事也。”其《读邵不疑学士诗卷杜挺之忽来因出示之且伏高致辄书一时之语以奉呈》一诗中说：“作诗无古今，唯造平澹难。”《依韵和晏相公》说：“因吟适情性，稍欲到平澹。”《和绮翁游齐山寺次其韵》说：“重以平澹若古乐，听之疏越如朱弦。”欧阳修在《六一诗话》中也说他“以闲远古澹为意”。诗歌艺术上的“平澹”，是一种很高的美学境界。它不是浅显、近俗的艺术描写所能达到的，是以精心锤炼而无人有痕迹、由极工极巧而臻天生化成的理想境界。欧阳修在《鉴画》一文中说：“萧条澹泊，此难画之意；画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背远近重复，此画工之艺尔，非精鉴者之事也。”诗画的道理是一样的，诗歌创作能进入平淡的境界，正是艺术上炉火纯青的表现。

诗歌艺术上的平淡论在唐代皎然的诗论中已有体现，其“诗有六迷”中有“以缓慢而为澹泞”之说，澹泞，即澹泊也。其“诗有六至”中说：“至丽而自然，至苦而无迹，至近而意远。”又“取境”条说：“取境之时，须至难至险，始见奇句。成篇之后，观其气貌，有似等闲，不思而得，此高手也。”都是讲最终要达到平淡境界之意。梅尧臣对皎然也是很心折的，他在《依韵和长吉上人淮甸相遇》一诗中曾说：“前辈尝有言，清气散人脾，语妙见情性，说之聊解颐。始推杼山学，得非素所师。此固有深趣，吾心久已知。”所谓“杼山学”，即指皎然诗学也。陶渊明诗在艺术上之所以难以企及就在于这种平淡。梅尧臣提倡“平澹”，自然也以陶诗为典范。故其《答中道小疾见寄》云：“诗本道情性，不须大厥声。方闻理平淡，昏晓在渊明。”唐人诗中尤以王维、韦应物最具平淡的特色，故司空图说：“右丞苏州趣味澄复，若清沆之贯达。”（《与王驾评诗书》）又说：“王右丞韦苏州，澄淡精致，格在其中，岂妨于道举哉？”（《与李生论诗书》）梅尧臣的“平澹”论是对司空图思想的进一步发挥。从平淡论的历史发展中，可以看出它与释老思想有密切的关系，它是和诗人超脱现实的空静心境联系在一起