

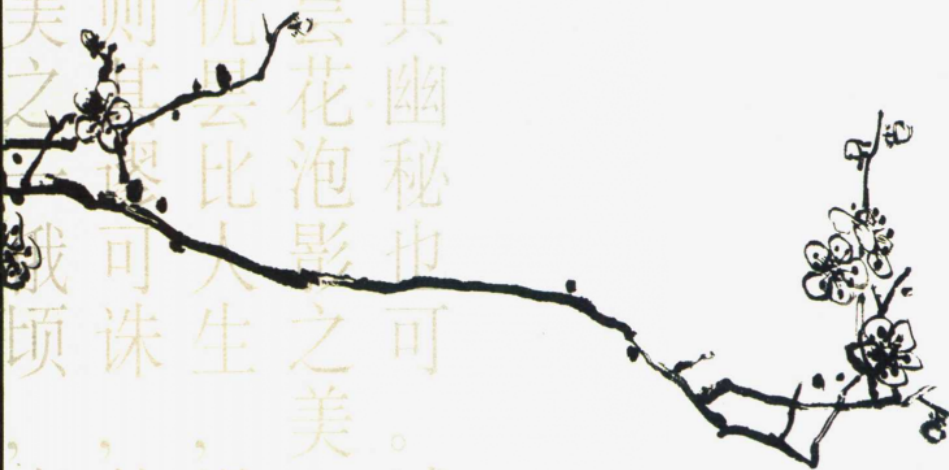
名课精讲

神韵 诗学

王小舒 著

山东人民出版社

故我爱月，即谓爱其幽秘也可。试看此林此谷，若
九秘意，便无神趣。昙花泡影之美，正在其来之神，
其潜之秘。世每以优昙比人生，设想甚美，然结论
暂忽，应避空虚，则其趣可诛，其愚可怜。人生本
非忧昙，独见真见美之。俄顷，真生命之消息，乃



装帧设计／张晓曦
责任编辑／袁丽娟

定价：32.00 元

ISBN 7-209-03951-1



9 787209 039512 >

神 韵 诗 学

王小舒 著

山东人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

神韵诗学/王小舒著. — 济南: 山东人民出版社,
2006. 2
(名课精讲)
ISBN 7-209-03951-1

I. 神... II. 王... III. 古典诗歌 - 诗歌史 - 研究
- 中国 IV. I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 008446 号

山东人民出版社出版发行

(社址: 济南经九路胜利大街 39 号 邮政编码: 250001)

<http://www.sd-book.com.cn>

新华书店经销 青岛星球印刷有限公司印刷

*

787 × 1092 毫米 16 开本 24.75 印张 1 插页 360 千字

2006 年 2 月第 1 版 2006 年 2 月第 1 次印刷

定价: 32.00 元

再版序言

本书是在 20 世纪 90 年代写就的,曾经先后于中国台湾地区和内地出版,目的在于对神韵诗学的体系建构进行一番探讨。目前,它已成为高校的教材。为了使其能更好地适应高等院校的教学,这次再版,我对全书的体例又做了一些调整,并且增入了一部分新的研究成果,题目亦稍有更动。

引 论

神韵诗学是中国古典诗学体系中一个重要的组成部分。

严格地说,至少在南朝时代,对神韵诗学的研究即已开始,钟嵘的《诗品》便是这一研究的发端。经过唐代殷璠、皎然、司空图 and 宋代严羽等人的开拓,到明、清时期,神韵诗学的研究和探讨已经具有了基本的规模和框架。明代的薛蕙、孔天胤和胡应麟是将神韵这一概念正式引入诗歌领域的批评家,而清代的王士禛则是这一领域的集大成者。

然而,正如其他的诗歌理论一样,古人的神韵诗研究尚缺乏整体和严密的体系,很多学术探讨还停留在研究者个人的经验和感悟层面。因此,神韵诗学体系的建构,还有待现代学人的努力。

20 世纪是中国学术由古代跨入现代的重要转型期,也是现代意义上的神韵诗学的诞生时期。前半个世纪,由于受到“五四”新文化运动和白话诗流行的影响,神韵诗学的研究进展不大,但是,也出现了一些新的气象。郭绍虞在古人的基础上再次提出了狭义的神韵观,并首次以“个性”诠释神韵(见《中国文学批评史》);钱钟书则主张广义的神韵观,并将此学说放到中西文化比较大背景下进行探讨,突显了中国诗学的民族特征(见《谈艺录》)。郭、钱两家的研究为后来的神韵诗学建构开启了方向。后半个世纪,内地方面受到“文化大革命”的影响,神韵诗学的研究一度出现了停止和倒退,台湾地区方面的研究则在 20 世纪 60 年代开始起步,并逐渐地扩大规模。直到 80 年代以后,两岸才掀起了真正的神韵诗学研究的高潮,涌现出不少重要的研究成果。本书就是在这一背景之下写就的,目的在于对本民族独有的神韵诗学作一番整体性的探讨,为建构中国自己的诗学体系进行初步的尝试。

神韵诗学主要由两个部分组成,即神韵诗史和神韵诗论。

神韵诗史,实际上就是神韵诗派发展和演变的历史。过去,神韵诗作为古

神韵诗学

2

典诗歌中重要的一支已多有人论及,但是,作为一个流派,却未见专门研究。

其实,在中国诗歌史上,神韵诗不仅作为一种风格存在,更重要的,它是作为一个流派存在的。也就是说,它有自己发生、发展、成熟和衰落的过程,并拥有一批前后相承的作家和代表作品。从这个意义上说,神韵诗的意义和价值尚未被人们完整地揭示过。众所周知,正式在诗界标举神韵、并且诉诸实践的是清代的诗人兼评论家王士禛,然而,王士禛在神韵派中已属殿军和尾声,远非首创者。他最重要的贡献就是对神韵派的创作和理论进行了总结,这给我们研究神韵诗派提供了重要依据。

迄今的研究事实表明,只有对神韵诗派作一番探本溯源的工作,才可能准确地把握神韵诗的艺术底蕴及其不朽的美学价值,以避免一鳞半爪和浅尝辄止的研究。本书的神韵诗史研究就是在这方面所作的一个尝试。

在进入诗史研究之前,有必要先澄清一下有关“神韵”的两种观念。前面已经提到,学界对“神韵”存在着广义和狭义两种理解,且由来已久。前一种观念认为,神韵是指诗歌中普遍具有的一种素质,如明代的胡应麟认为:

诗之筋骨,犹木之根干也;肌肉,犹枝叶也,色泽神韵,犹花蕊也。

筋骨立于中,肌肉荣于外,色泽神韵充溢其间,而后诗之美善备。

《诗薮》外编卷五

清代翁方纲与胡氏的看法十分接近:

神韵者,彻上彻下,无所不该。

《神韵论》载《复初斋文集》卷八

神韵乃诗中自具之本然,自古作家皆有之。

《坳堂诗集序》载《复初斋文集》卷三

当代钱钟书的论断更为明确:

神韵非诗品中之一品,而为各品之恰到好处,至善尽美。

《谈艺录》第八条

上述看法有一个共同点,即认为神韵不是某种风格的代表,更不是某一流派的特称,而是诗歌皆应具有的一种美感,这种看法把神韵的内涵宽泛化了。

还有一种理解是狭义的,以王士禛为代表:

汾阳孔文谷云:诗以达性,然须清远为尚。薛西原论诗,独取谢康乐、王摩诘、孟浩然、韦应物,言“白云抱幽石,绿篠媚清涟”,清也;“表灵物莫赏,蕴真谁为传”,远也;“何必丝与竹,山水有清音”,“景昃

鸣禽集,水木湛清华”,清远兼之也。总其妙在神韵矣。神韵二字,予向论诗,首为学人拈出,不知先见于此。

《池北偶谈》卷十八

王氏这段话颇具典型意义,他用引述别人话语的形式给神韵诗下了定义,即以“清远”为尚,并且举出了神韵派的代表作家以及部分代表作品。由于这段话的概括力很强,所以一直被研究者反复地引用。现代郭绍虞的主张就建立在这种狭义的神韵说之上:

(严)沧浪只论一个神字,所以是空阔的境界,渔洋连带说个韵字,则超尘绝俗之韵致,虽犹是虚无缥缈的境界,而其中有个性寓焉。所谓神韵,又是所谓神韵天然不可凑泊之意。

《中国文学批评史》

本书对神韵诗以及神韵派的研究主要依据的就是这一概念,同时,又兼容了广义一派的意见。

一个诗学概念具有两种广狭不同的含义并不罕见。比如“风骨”,既被用来指诗歌中普遍具有的一种美学特征,同时也是指建安时期特有的一种艺术风貌。尤其应指出的是,神韵一词本从画界转来,南齐谢赫在《古画品录》中就提出了神韵二字,作为对绘画的一种审美标准。它的应用范围不止于诗学,也不止于画界,甚至还远远超出了艺术界,直到今天,它仍然在社会生活的各个领域被普遍地使用。因此,广、狭两种理解本身并没有什么对、错之分,恰恰相反,它们是互相补充的。只是为了研究的方便,我们需要对它们加以一定的区分而已。

神韵诗派研究还面临着一个难题,即它的历史跨度特别大,与迄今为止人们公认的其他诗派不同。历史上别的诗派都产生于某一特定的历史时期,如边塞派产生于盛唐,江西派盛行于宋代,性灵派崛起于明末,神韵派则似乎不受时代的限制。由此便产生了另一个问题,就是神韵派作家的范围较难确定,究竟哪些人应归在神韵的圈子里,向来无明确定论。台湾地区的易新宙在《神韵派诗论之研究》一作的绪论中说:“至于神韵派之范围如何确定?中国诗史若江西诗派,江湖诗派等为公认之诗派,又有其派之诗集可寻,故范围极易确定。若神韵派,虽为学者所常提及,然包括何人似尚未定论。”这是神韵诗派研究较为困难的一个原因。问题在于对神韵派的把握不能采用传统的划分方法。这个诗派与其他诗派不同的根源在于它不仅代表着某种风格的形成,实

际上它是与中国古代某种审美观念的演化相联系的。也就是说,神韵诗是古人对自然、对人生的一种深邃的审美态度的体现,这种态度在中国古代的哲学、宗教,乃至其他艺术种类,如音乐、绘画中都有表现。它的内蕴极为丰厚、深刻,且相当地确定,所以神韵诗的源远流长是必然的。当然,它也有自己的发展和变化,作为一种艺术,它有幼稚和成熟期,这种变化不仅显示了这一诗体的艺术行程,而且意味着它所代表的那种审美态度的深入、定型和异化。正因为这个原因,神韵诗不仅是超越时代的,而且,它作为一个流派,也超越于其他流派之上。它与其他诗派的关系,一是涵盖它们,二是部分地渗透,三则是完全没有联系。至于神韵派的作家范围,我觉得应采取代表作家和神韵诗作品相结合的归纳方法。每一个时代都有创作神韵诗的代表作家,他们的主导倾向是神韵风格的,并且代表了这个时代神韵诗的最高成就,这些人应归入神韵派是无疑的;此外,还有不少诗人,他们的主导风格不一定是神韵风格,但也创作了部分神韵诗,有的还具有相当的成就与影响,这些人我们称他们具有神韵倾向,把他们归在神韵派的外围。

总之,我们的神韵诗派概念是一个并不十分严格的、相对开放的概念,这是由神韵派本身的状况决定的。历史上并不存在一个自觉组成的、有严密组织形式的神韵派别,存在的只是由某种审美意识支配的代代相承的创作流脉。只是在这个意义上,我们称其为神韵派。

神韵诗是中国古代一种相当发达的诗体,其涵盖面也特别广,要想展示它的全貌远非我的能力所及,在这本书里,我仅仅是想勾勒出它发展的大体轨迹,并且尽可能地揭示它内在的美学底蕴。这样,在论述中我就采取了分析代表作家和作品的方法,尽可能地画出主要线条;另一方面,在一定程度上,我也将神韵理论的探讨融入流变之中,这样做也是为了使史的研究更具一些理论性,并为后面的理论部分做一些准备。

最早开始对神韵派进行研究的是王士禛,他既是一个神韵诗人,也是一个神韵诗派的总结者和理论家。然而,王士禛的诗歌评论涉面很广,并不限于神韵一体,如《古诗选》就“义不主于一格”(姜宸英《古诗选序》),不能看做是神韵诗选。这样,就需要在今天的理论水准上对上述现象作出分辨和解释。我在论述过程中对王士禛作了一些纠正,使他的论断更加符合逻辑性。

对神韵诗论的研究实际上更具挑战性。古人已经为我们提供了丰富的思想材料,其内涵又是极为深厚的;然而,却并没有形成一个完整的系统。正如

郭绍虞所说：“并没有写成一篇系统的论文，然而随处触发，都见妙义。”（《中国文学批评史》）前人所有的思想材料都需要经由现代学术的梳理，找出它们的内在脉络，理清其中的内在线索，并且把它们连贯起来，提升为现代学术意义上完整的理论系统。

众所周知，在相当长的历史时期内，诗学界并没有使用“神韵”这一概念，然而，这并不意味着神韵理论不存在。事实上，神韵论的基本概念一直在随着理论本身的发展而不断变化着，某一个时期使用这个概念，另一个时期又换成那个概念。这些概念的名称虽然不同，但所拥有的内在含义却是相通的，且彼此还具有前后相承的关系。只有把握了神韵诗学的内核，才能够对此做出正确的判断，并从复杂的头绪中将其与另外的诗歌理论区分开来。

在不同的时期，神韵诗学的研究热点和探索视角会有所不同，这与同时代的创作状况有关；另一方面，也与整体的学术环境和文化氛围有关。如果将某一个时期占主流地位的神韵论视做神韵诗学的全部，哪怕是权威的理论家所为，也是以偏概全的做法，过去古人就出现过这种情况。进入20世纪以后，仍然有这种情况发生。实际上，神韵论的批评家们在不同的历史时期分别探讨了诗歌艺术的各个层面，涉及了几乎所有的诗学理论类别，它们包括创作论、风格论、鉴赏论、批评论以及诗歌美学等诸多方面。这些观点和论述表面上看可能彼此并不发生联系，但从诗学总体的角度说，它们都是相关的，不可分割的。我们必须找到它们的连接点，将它们整合起来。只有这样，神韵诗学才是完整的，全面的。

神韵说作为一种艺术理论，它不仅在诗歌领域获得了长足的发展，同时也在绘画领域占有极其重要的地位。最早运用神韵理念的并不是诗学，而是绘画学。这两种艺术之间，本来就存在着密切的关系，它们在历史上也是互相借鉴，彼此影响的。诗学界引入神韵显然是受到了绘画界的启发，而诗界自身在引入神韵概念之前，就已对有关的创作现象和理论课题进行了相当深入的探讨，所以对它的引入具有某种必然性。搞清楚两种艺术彼此间的关系，并在历史的进程中动态地考察这种关系，对于把握神韵诗论的丰富内涵、对于认识本民族艺术的独特个性都有着重要的意义。

在中国古代诗歌理论当中，神韵论是历史最悠久、影响最深远的诗学理论之一，因为它与中国深厚的文化传统具有着某种分割不开的关系。具体地说，神韵诗学受道家思想的影响极深，同时，又受到了佛教思想的影响。这些影响

神韵诗学

6

并不是一次定型的,也不是静止不变的,而是随着历史进程的演化、随着诗歌创作的发展在不断地调整 and 变化着。要想真正理解神韵,进入其理论核心,就必须研究神韵诗学与哲学、宗教间的种种复杂关系,进而探寻神韵诗学深刻的文化内核。只有这样,我们才可能把握神韵诗学所具有的丰厚意义,并为开发这份厚重的艺术财富,弘扬神韵诗学的当代价值找到适当的途径。

当我们将神韵诗学放到中国历史的广大背景之中时,就会发现,它像一座高出于海面之上的璀璨的冰山,在它下面的是无比深厚的中国文化的底座。揭开这座冰峰的奥秘,要和透视海面之下的底座联系在一起,而我们的工作,就是从时代与诗歌的关系开始的。

目 录

再版序言	(1)
引论	(1)

上编:神韵诗史

第一章 清远派的诞生	(3)
第一节 嵇康与阮籍	(3)
第二节 左思、郭璞与兰亭集团	(20)
第三节 陶渊明	(41)
第二章 山水诗的成熟与第一次危机	(54)
第一节 谢灵运与山水诗	(54)
第二节 谢朓与永明体	(69)
第三章 清澹派与神韵诗的高峰期	(88)
第一节 盛唐气象——风骨、声律、神韵三结合	(88)
第二节 张九龄 祖咏 储光羲 常建 刘慎虚	(103)
第三节 孟浩然与王维	(121)
第四节 李颀 王昌龄 岑参 李白	(138)
第四章 清澹派的衰变	(156)
第一节 大历诗风	(156)
第二节 韦应物与柳宗元	(170)
第三节 晚唐的清澹派	(185)
第五章 神韵诗的余脉	(191)
第一节 宋代的晚唐派	(191)

神韵诗学

2	第二节 无声诗与有声画	(204)
	第三节 明代的古澹派	(219)
	第六章 神韵派的复兴	(232)
	第一节 钱王代兴	(232)
	第二节 《秋柳四章》	(239)
	第三节 绝代销魂王阮亭	(247)
	第四节 太音希声	(254)

下编:神韵诗论

	第七章 神韵论的历史流程	(261)
	第一节 从钟嵘到皎然	(261)
	第二节 司空图与韵味说	(266)
	第三节 严羽与妙悟说	(277)
	第四节 神韵说的提出	(287)
	第八章 王士禛对神韵说的集大成	(296)
	第一节 神韵说的三部曲	(296)
	第二节 王渔洋的魏晋情怀	(311)
	第三节 神韵与庄学及禅学	(323)
	第九章 神韵诗学的现代观	(334)
	第一节 中国民族诗学的二元化体系	(334)
	第二节 神韵论与西方美学理论之比较	(343)
	第三节 神韵诗学的当代意义	(351)
	附录:	
	神韵诗学研究综录	(359)

上编

神韵诗史

第一章 清远派的诞生

清远派是神韵诗派的初期形态。

曹魏正始时代为清远诗派的发源期,这个时期诗人们提出了超越现实和归向自然的理想,并在诗歌创作中努力建构这种理想。超越现实和归向自然正是清远派最本质的特征。

两晋诗人经过不断探索,从游仙诗、玄言诗的创作中逐渐摆脱出来,回向身边的自然,从而发现了身外的山水和田园。田园和山水两种诗体先后走向成熟,标志着神韵诗的诞生。

第一节 嵇康与阮籍

汉末建安时期是中国诗歌史上一个极为重要的阶段。以曹操、曹丕、曹植父子及王粲、刘桢、陈琳、阮瑀、徐干、应玚、孔融等七子为代表的建安诗人,继承了汉乐府民歌和古诗十九首的优良传统,怀着崭新的时代精神,在汉末正统儒学崩溃之后,直面军阀混战,“白骨蔽平原”的社会大动乱,唱出了慷慨悲凉的人生之歌。这个时期的诗歌领域出现了一种从前未有过的大活跃、大发展的局面,所谓“五言腾踊”(刘勰《文心雕龙·明诗》)。五言诗的创作发生了质的飞跃,由叙事而转为抒情,由口语化而走向整饬、华美,完全取代了四言诗的传统地位,奠定了五言为主体的古代诗歌格局。以个人为审美主体,将个体遭遇与社会遭遇以及历史责任感相结合的抒情格局,成为中国古代诗歌一个恒久不动的主体传统。这个传统的影响和意义是难以估量的。

对于建安诗歌的特质,前人一般归之为“建安风骨”,刘勰在《文心雕龙》中对建安诗歌作了精到的评价,可以看做对“建安风骨”最好的阐释:“观其时文,

雅好慷慨，良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气也。”（《时序》）“慷慨以任气，磊落以使才；造怀指事，不求纤密之巧，驱辞逐貌，惟取昭晰之能，此其所同也。”（《明诗》）简单地讲，建安风骨就是慷慨多气、刚健有力的这么一种特有的艺术风貌。前一个时期，人们对建安诗歌的评价往往侧重于它反映社会现实、表现建功立业的理想这类比较传统然而却属积极的思想内涵，忽视了建安诗歌中的另一面：对个人生存境遇的观照和人生坎坷的感叹。比如曹操的“对酒当歌，人生几何？譬如朝露，去日苦多。”（《短歌行》）曹丕的“漫漫秋夜长，烈烈北风凉，辗转不能寐，披衣起彷徨，彷徨忽已久，白露沾我裳。”（《杂诗》之一）曹植的“惊风飘白日，光景驰西流，盛时不可再，百年忽我遒。生存华屋处，零落归山丘。”（《野田黄雀行》）徐干的“峨峨高山首，悠悠万里道，君去日已远，郁结令人老。人生一世间，忽若暮春草，时不可再得，何为自愁恼。”（《室思》之二）应场的“朝云浮四海，日暮归故山。行役怀旧土，悲思不能言。悠悠涉千里，未知何时旋。”（《别诗》之一）等等。建安诗歌显然具有双重的慷慨，一重是个人的慷慨，另一重则是国家、民众的慷慨，二者的结合加上昂扬的建功意识，才构成建安风骨的内在特质，这也是它具有旺盛的生命力、形成诗歌新局面的根本原因。后代的诗人们呼唤“汉魏风骨”，崇尚建安精神，吸取的也正是这种东西。然而，这里必须指出，建安诗歌的主流，毕竟是入世的、进取的，悲凉并未导向消极，相反，它更加激发了诗人们立功建业、改变现状的豪情壮志。曹操和曹植这两位建安诗坛上的巨擘，最能代表当时的主旋律，他们一个以周公自居，高唱“老骥伏枥，志在千里，烈士暮年，壮心不已。”（《步出夏门行》）另一个则在受到长期政治迫害的情况下仍然心怀壮志：“国仇亮不塞，甘心思丧元，拊剑西南望，思欲赴太山。”（《杂诗》之六）这种强烈的历史使命感，应该说和传统的儒家思想是有一定联系的。曹丕在《典论·论文》中就说过：“文章者经国之大业，不朽之盛事”，可见他们与传统思想并未完全割断关系，这些在诗歌创作中的确有所表现。总之，称建安诗歌是一种英雄主义文学是有充分理由的。

然而，到了曹魏正始时期，情况就发生了重大的变化。

魏政权经过曹氏父子三代的经营，到魏明帝时，已经相当强大和稳固，在与吴、蜀的鼎立局面中明显地占据了优势地位。但是，内部的权力斗争也随之激化起来。这主要是发生在曹氏集团和司马氏集团这两大阵营之间。在这场斗争的后面，是建立一个什么样的政治体制和实行什么样的统治方式。曹