

ZHONGGUO GUDAI WENLUN TANWEI

安徽教育出版社



中国古代文论探微

卢佑诚 著

ZHONGGUO GUDAI WENLUN TANWEI

中国古代文论探微

卢佑诚 著



图书在版编目 (C I P) 数据

中国古代文论探微 / 卢佑诚著. —合肥: 安徽教育出版社, 2008. 10

. ISBN 978 - 7 - 5336 - 5142 - 8

I. 中… II. 卢… III. 古典文学—文学理论—研究—中国 IV. I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 149796 号

责任编辑: 周大勤 姜 好

装帧设计: 心 妍

出版发行: 安徽教育出版社

地 址: 合肥市繁华大道西路 398 号

邮 编: 230601

网 址: <http://www.ahep.com.cn>

经 销: 新华书店

排 版: 安徽创艺彩色制版有限责任公司

印 刷: 安徽省天歌印刷厂

开 本: 650 mm×960 mm 1/16

印 张: 13

字 数: 230 000

版 次: 2008 年 10 月第 1 版 2008 年 10 月第 1 次印刷

印 数: 1 000

定 价: 24.50 元

发现印装质量问题, 影响阅读, 请与我社出版科联系调换

电 话: (0551)3683078

自序

我从事古代文论研究工作,主要有两个原因:一是对中国古代文学的爱好。上大学时,特别喜欢古代文学,觉得有无穷的魅力在吸引着我,但我又不知道它的魅力何在?于是就想从古代文论中去寻找答案。正如一位学者所说:“作为中文系出身的大学生,只是研读了历代文学作品和中国文学史,不学点古代的文学批评理论,古代文学这门主课,实际上只学了一半!”(陈良运先生为邹然主编的《中国文学批评史》所写的《序》中语)一开始也就仅仅寻找答案而已。但渐渐也就有了兴趣。二是教学的需要。我为学生开设两门课程:“古代文论”和“中国文学批评史”。学术界都知道中国的古代文论和西方文论有很大的区别,它具有感悟性、诗意性等特点,很不确定,要想准确把握比较困难。在教学中,首先教师自己必须搞清楚,然后才能深入浅出地传授给学生。前者是趣味使我热爱这项工作,后者是责任使我必须做这项工作。

在古代文论研究中,第一个原则是阐释的准确性,力求客观真实。这一原则首先是对基本概念力求作出较准确的阐释,如《由刘桢诗漫话文气》《论“势”——体势、气势、理势》等。其次是对文论家的思想力求作出较准确的阐释,如《“窥意象而运斤”——钟嵘“直寻”说新解》《试论孟子的文艺接受思想》等。再次是对某一历史时期的文论思想力求作出较准确的阐释,如《姗姗来迟的中国文学的“自觉时代”》《先秦两汉诗学概论》等。第二个原则是价值评价。即对古代的文论家的思想观念或某一历史时期的文学现象作出现代的价值判断。如《“持人情性”与“吟咏情性”——刘勰、钟嵘诗学观比较》认为刘勰侧重教化价值,钟嵘侧重审美价值;刘勰侧重对群体意识的认同,钟嵘侧重对个性情感的抒发;刘勰导向现实世界,钟嵘导向内心世界;刘勰多继承,钟嵘多趋新。《曹丕的文学价值观新论》认为曹丕在中国文学史上的地位,一如意大利诗人但丁,恩格斯把但丁称作“中世纪的最后一位诗人,同时又是新时代的最初一位诗人”。曹丕第一个冲破儒家传统价值观的束缚,勇敢地呼唤文学自身的价值。把文学由政治、伦理

的附庸地位解放出来,使其有了独立的品格,有了自身独特的价值。第三个原则是贯彻“百花齐放,百家争鸣”的方针。如《也谈“神思”与“沉思”兼及其他》是与日本著名《文心雕龙》专家户田浩晓先生商榷的文章。

这本论文集所收的论文,大多是近二十年来公开发表的论文,未作任何修改,保持原貌,有立此存照的意思。它们可能水平不齐,但却是历史的见证,每篇末注有曾发表的刊物名称及发表时间。古代文论实在是博大精深,我学也晚,后又大病一场,学业荒疏,虽心有余而力不足,这本小书不过管窥蠡测而已,故名之“探微”。

目 录

自序	1
基本范畴研究	1
由刘桢诗漫话文气	1
“窥意象而运斤”——钟嵘“直寻”说新解	9
“欢愉之辞难工，穷苦之言易好”古代解说种种	15
论“势”——体势、气势、理势	25
“入乎其内，出乎其外”——一种审美规律的中国揭示	34
批评家研究	40
试论孟子的文艺接受思想	40
试论先秦道家学派的文艺价值观	47
曹丕的文学价值观新论	53
“持人情性”与“吟咏情性”——刘勰、钟嵘诗学观比较	60
钱钟书的陶渊明接受史研究	69
批评史研究	76
先秦两汉诗学概论	76
姗姗来迟的中国文学的“自觉时代”	88
“赋、比、兴”成因臆说	96
中国文学发生论	100
桐城派研究	107
戴名世死因新说	107
方苞与颜李学派	112
刘大槩的“息争”论	120
姚鼐与汉学	128
桐城“三祖”古文理论比较	140

梅曾亮“民庸”思想述论	152
试论梅曾亮的诗学思想——“八蔽”说	159
《汉学商兑》“集矢于戴震”说	169
学术争鸣及其他	175
也谈“神思”与“沉思”兼及其他	175
刘勰论文是否“真正受玄学本体论影响”——与张海明同志商榷	182
是“重组”还是无根游谈——与林继中先生商榷	187
文学阅读类型假说	192
关于古代文论研究的两点看法	199
后记	203

基本范畴研究

由刘桢诗漫话文气

魏晋南北朝文论、诗论多言“气”。曹丕首揭“文气”说，此后刘勰、钟嵘沿用之，并有所发明。唐代古文运动的主将韩愈强调“气盛言宜”，宋代苏辙主张为文养气，清代桐城派古文家刘大櫟提出“神气”说。这些只是择其要者而言，其实在浩繁的文论、诗话著作中用“气”来论文评诗的俯拾皆是。因此，“文气”说是我国古代文艺理论中一个重要的范畴。但由于“气”这个概念本身比较抽象，加上评论家们有时在不同的意义上使用它，甚至是同一个作家在不同的地方使用它，意义也会不同，因而使我们今天研究它，碰到不少困难，异议也比较多，笔者不揣浅陋，欲从具体的作家作品入手，企图来探索其中的一些奥秘，并把自己的心得体会写出来，以求得同志们的指教。

历代论诗，认为建安诗最有“气”。如刘勰说：“暨建安之初，五言腾踊。……慷慨以任气，磊落以使才。”（《文心雕龙·明诗篇》）严羽说：“建安之作，全在气象，不可寻枝摘叶。”（《沧浪诗话》）元好问说：“邺下曹刘气豪。”（《自题中州集后五百首》）方东树说：“五言诗以汉魏为宗，用意古厚，气体高浑。”（《昭昧詹言》）

而建安文人中，又以刘桢诗最为有气。钟嵘说：“魏文学刘桢，其源出于古诗。仗气爱奇，动多振绝，真骨凌霄，高风跨俗。但气过其文，雕润恨少。然自陈思已下，桢称独步。”（《诗品上》）谢灵运《拟魏太子邺中集诗八首》序中说：“刘桢卓犖偏人，而文最有气，所得颇经奇。”陈祚明说：“公干诗笔气隽逸，善于琢句，古而有韵。比汉多姿，多姿故近；比晋有气，有气故高。”（《采菽堂古诗选》卷七）刘熙载说：“公干气胜，仲宣情胜。”（《艺概·概论》）近人陈延杰也说：“公干诗气特苍郁”（《诗品注》）。

因此笔者打算由刘桢诗入手来谈文气。

一、情高、言壮、直寻

曹丕在《与吴质书》中说刘桢“其五言诗之善者，绝妙时人”。但遗憾的是

刘桢的诗留传下来的很少,目前能见到的只有十几首,不过从这十几首中也可窥一斑而见全豹。刘勰说:“刘桢情高以会采”(《文心雕龙·才略篇》),“公干气褊,故言壮而情骇”(《文心雕龙·体性篇》),这里的情高、情骇是近义词。

情高,是刘桢诗的第一个特点。以《赠从弟三首》为例:

第一首

泛泛东流水,磷磷水中石。萍藻生其涯,华叶纷扰弱。
采采荐宗庙,可以羞嘉客。岂无园中葵,懿此出深泽。

第二首

亭亭山上松,瑟瑟谷中风。风声一何盛,松枝一何劲。
冰霜正惨凄,终岁常端正。岂不罹凝寒,松柏有本性。

第三首

凤凰集南岳,徘徊孤竹根。于心有不厌,奋翅凌紫氛。
岂不常勤苦,羞与黄雀群。何时当来仪,将须圣明君。

(凡刘桢诗均引自丁福保编《全汉三国晋南北朝诗》)

这三首诗全用比兴。用萍藻、松、凤凰比从弟,亦是刘桢自况。第一首“泛泛东流水,磷磷水中石”,水中见石,可见水清;水中之石,可见其洁;处水清石洁之涯的萍藻之品格亦就显然。而况可享宗庙、可羞嘉客,以见其用,以见其才,又以“园中葵”作衬托。萍藻的高洁品格、济世才用实即是从弟和作者自己的品格和怀抱。第二首“亭亭山上松”耸立在山巅之松而非山下之松,下笔便勾出一个高大、傲然挺立的形象。这耸立在高山之颠的松树,尽管风盛,冰霜惨凄,却“终岁常端正”“松枝一何劲”,不畏严寒、不畏风霜的坚贞不屈,不向任何恶势力低头的品格多么形象生动,这种品格不正是作者的高尚情操在诗中的流露吗?第三首,凤凰本是高尚之鸟,百鸟之王。《诗经·大雅·卷阿》郑笺曰:“凤凰之性,非梧桐不栖,非竹实不食。”并况“奋翅凌紫氛”志向远大,“羞与黄雀群”。不苟流俗,这凤凰正象征着作者和从弟的远大志向和不苟流俗的高尚情趣。

再比较刘桢和王粲的《公宴诗》:

永日行游戏，欢乐犹未央。遗思在玄夜，相与复翱翔。
 辇车飞素盖，从者盈路旁。月出照园中，珍木郁苍苍。
 清川过石渠，流波为鱼防。芙蓉散其华，菡萏溢金圻。
 灵鸟宿水裔，仁兽游飞梁。华馆寄流波，溪达来风凉。
 生平未始闻，歌之安能详。投翰长叹息，绮丽不可忘。

(刘楨)

昊天降丰泽，百卉挺葳蕤。凉风撤蒸暑，清云却尖晖。
 高会君子堂，并坐荫华榱。嘉肴充园方，旨酒盈金罍。
 管弦发微音，曲度清且悲。合坐同所乐，但愬杯行迟。
 常闻诗人语，不醉且无归。今日不极欢，含情欲待谁。
 见眷良不翅，守分岂能违。古人看遗言，君子福所绥。
 愿我贤主人，与天享巍巍。克符周公业，奕世不可追。

(王粲)

清人吴淇《六朝选诗定论》认为曹子建和刘楨、王粲的《公宴诗》都是侍文帝宴时而作。而刘、王诗的情调却迥别。吴淇说刘楨诗“通章只言游从之盛、景物之美，曾无一颂德语，又贤于仲宣‘克配周公业’，远矣。此应付诗中之有品者。”王夫之也说：“《公宴》诸诗，如无公干，则当日群饮，酒肉气深，文章韵短矣。”(《船山古诗评选》卷四)

又如刘楨《杂诗》：

职事相慎委，文墨纷消散。驰翰未暇食，日昃不知晏。
 沈迷簿领书，回回自昏乱。释此出西城，登高且游观。
 方圻含白水，中有凫与雁。安得肃肃羽，从尔浮波澜。

全诗分为两个部分。前六句言不耐簿领之烦，后六句有超脱之愿。故何焯《义门读书记》评此诗曰：“人不当如晋人之虚薄，然羁鞅官人读此诗，如六月北窗下凉风至也。‘释此出西城’六句，所谓公干有逸气于此见之。”

以上说刘楨诗的情高特点，是就其作品的思想内容来谈的。钟嵘说“高风跨俗”，也是说他的诗“情高”。

其次，谈刘楨诗的第二个特点：言壮。刘勰说：“公干气褊，故言壮而情骇”(见上引)，钟嵘说刘诗“真骨凝霜”，也是指言壮。刘熙载说：“刘公干、左太冲

诗壮而不悲。”(《艺概·诗概》)刘熙载说“壮而不悲”,是就情和言。总而言之,因为情高和言壮本是密切联系着的,为了便于说明,我们把情高和言壮分开来说。

言壮,是指语言壮厉,遣词造句挺拔切峻,刚劲有力。

言壮,首先表现在语言风格上比较朴质,绝少华美词藻。钟嵘说刘桢诗源于古诗,古诗比较朴质,刘诗正继承了这种语言风格。在建安诗中,这种古朴的语言风格是很有代表性的。范温《潜溪诗眼》说:“建安诗,辨而不华,质而不俚,风调高雅,格力遒壮。其言直致而少对偶,指事情而绮丽,得《风》《雅》《骚》人之气骨,最为近古者也。”钟嵘说刘桢诗“雕润恨少”也是说语言比较朴质。如上引《公宴》诗中“月出照园中,珍木郁苍苍”,《杂诗》中的“方圻含白水,中有凫与雁”等写景句,朴实无华。又如《赠徐干》诗中写对徐干的思念之情:“思子沈心曲,长叹不能言,起坐失次第,一日三四迁”等也是直抒胸臆,不加着色渲染,而却情真意挚。语句虽朴质,但却生动形象,刚劲有力。如《赠徐干》中“细柳夹道生,方圻含清源”,一个“夹”,一个“含”,都是经过锤炼后的朴质之词。故谢灵运疑此二十字乃神授者。(见《船山古诗评选》所引)这样的句子还很多。如“芙蓉散其华,菡萏溢金圻”等。

其次,表现在声韵上。许学夷《诗源辨体》中说,“公干诗声韵常劲,仲宣诗声韵常缓,子建正得其中”,“公干如‘灵鸟宿水裔,仁兽游飞梁;华馆寄流波,溪达来风凉’。(《公宴》——括弧内系笔者所加,下同)‘步出北寺门,遥望西苑园。细柳夹道生,方圻含清源,’(《赠徐干》)‘凉风吹沙砾,霜气何皑皑。明月照缇幕,华灯散炎辉’(《赠五官中郎将》四首之四)等句,声韵为劲。仲宣如‘常闻诗人语,不醉且无归。今日不极欢,含情欲待谁,’(《公宴》)‘军中多饯饩,人马皆溢肥。徒行兼乘还,空出有余资’(《从军诗》五首之一),‘征夫怀亲戚,谁能无恋情。抚衿倚舟檣,眷眷思邺城’(《从军诗》五首之二)等句,声韵为缓。然要是气质不同,非有意创别也”。许学夷在这里举了刘桢和王粲的两组诗进行对比,说明在声韵上刘桢诗为劲,王粲诗为缓。这是什么原因呢?我想原因之一是刘桢诗多仄声字的连用。如“灵鸟宿水裔”“步出北寺门”“细柳夹道生”“明月照缇幕”均四仄声连用,而王粲诗却没有。王粲诗用仄声者又多律句。仄声短促有力,平声舒缓飞扬。原因之二是刘桢诗在节奏上有变化。如“步出北寺门,遥望西苑园。细柳夹道生,方圻含清源”这四句诗前两句的节奏是二、三,后两句诗的节奏是二、一、二。同时在节奏的停顿处四声有变化。如“出”是入声字,“望”是去声字,“夹”是入声字,“含”是平声字。刘勰说“捶字坚而难移,结响凝而不滞”(《文心雕龙·风骨篇》)。正是从炼字和炼声的意义上说的。

其三,表现在造句上少对偶,不事雕琢。现查刘桢的诗的确很少对偶句。故殷璠《河岳英灵集序》说:“至如曹、刘,诗多直语,少切对。”同时,语句结构上跳跃性比较大。曹丕说刘桢“壮而不密”,不密就是粗疏,在这点上和王粲诗结构绵密、感情细腻形成鲜明的对照。如前所引两个人的《公宴》诗。刘诗大开大合。前六句叙述从白日到玄夜的结伴戏游,接下来用“月出照园中”一转,描写夜景,后四句叹息长夜宴游之绮丽作结。而王粲诗就比较靡密。前四句记时;接下来八句入事,记宴会地点、佳肴美酒、管弦曲度、欢乐言语;再接下来抒写自己的欢情和感激之情;最后对主人的感恩颂德。又如刘桢的《杂诗》(见前引)也是大开大合,壮而不密。全诗分两大部分,前六句写不耐文书之烦,后六句抒写自己的超脱之愿。又如《赠五官中郎将》四首之三中“照灯曜闺中,清风凄已寒”两句在场面转换上,感情色彩上都是完全不同的,但却自然。王夫之《船山古诗评选》说此两句“上下两景几乎不续,而自然。一时之中,寓日月感,在天合气,在地合理,在人合情,不用意而物不亲,呜呼至矣”。

最后谈刘桢诗的第三个特点:直寻。这是借用钟嵘的“直寻”说。所谓“直寻”就是直抒胸臆,绝少用典。即使用典,也不使人觉得,如从胸臆中出。过多地用典或用一些冷典,就会使文意难晓或文气不畅达。细查刘桢现存的十几首诗,几乎很少用典,即使用典也为别人所熟知,如“过彼丰沛都”。或不使人觉得,如“思子沈心曲,长叹不能言”源于《楚辞》“思公子兮不敢言”。师其意而不袭其言,可谓融而能化,不使人觉得。所谓直寻,直抒胸臆并不排斥比兴手法的运用。如刘桢的《赠从弟》三首就全用比兴手法。因为就其本身所咏的事物来看仍是“直寻”,而且通俗易懂,形象鲜明。不但不影响其思想感情的表达,而且表达得更加淋漓尽致。故方东树说公干诗“直抒胸臆,一往清警,缠绵悱恻自是一体。……大约此体但用叙事,差无故实,而所下字句必朴质沈顿,感慨深至,不雕琢字法”(《昭昧詹言》);陈延杰《诗品注》中也说“公干诗气特苍郁,直抒怀抱”。钟嵘反对用典,主张直寻。刘桢诗正是如此,这恐怕也是钟氏把他擢在上品并仅次于曹植的原因之一。

以上我们从分析刘桢诗的思想内容、语言特点和表现手法三个方面说明刘桢诗情高、言壮、直寻的特点。我想所谓刘桢诗最有气的内涵也正在于此。下面我想谈谈影响文气的有关因素。

二、个性、风骨、气势

有人说,文气是作家的才气在作品中的表现,我以为这种说法虽有不全面之处,但的确说出了文气与作家的个性有关。刘勰在《文心雕龙·体性篇》中论述很详细。在谈到刘桢时说“刘桢气褊,故言壮而情骇”。有人把“气褊”解释为“气度窄”,也有人解释为“狭隘急躁”。我以为也是不够确切的。我对“气

偏”的理解是：刚正不阿。有史料作证：

“文帝尝赐桢廓落带，其后师死，欲借取以为像，因书嘲桢曰：‘夫物因人为贵。故在贱者之手，不御至尊之侧。今虽取之，勿嫌其不反也。’桢答曰：‘桢闻荆山之璞，曜元后之宝；随侯之珠，烛众士之好；南垠之金，登窈窕之首；鼯貂之尾，缀侍臣之帻；此四宝者，伏朽石之下，潜污泥之中，而扬光千载之上，发彩畴昔之外，亦皆未能初自接于至尊也。夫尊者所服，卑者所修也；贵者所御，贱者所先也。故爱屋初成，而大臣先立其下；嘉禾始熟，而农夫先尝其粒。恨桢所带，无他妙饰，若实殊异，尚可纳也。’桢辞旨巧妙皆如是，由是特为诸公子所亲爱。其后，太子尝请诸文学，酒酣坐欢，命夫人甄氏出拜。坐中众人咸伏，而桢独平视。太祖闻之，乃收桢，减死输作。”（《三国志》卷二十一《王卫二刘传》）裴松之注引《典略》》这则史料记叙了刘桢两件事：一是曹丕曾赐刘桢带，后又索带并嘲桢，而桢的答辞真可谓“慷慨以任气，磊落以使才”。二是平视甄夫人，“众人咸伏，而桢独平视”，其卓然众人，不畏权贵，无视礼法的刚正品格不是宛然在目吗？不愿委曲求全、低下三下四就是气度窄、狭隘急遽吗？正因为刘桢有这种刚正不阿的品格，所以在他的诗中才能表现为情高言壮的特点。清人吴淇说：“公干诗，质直如其人，譬之乔松，挺然独立。”（《六朝选诗定论》）正因为文气与作家的个性有关，历代文论、诗论家主张“养气”。“养气”说最早是孟子提出的。孟子说“我知言，我善养吾浩然之气”。曹丕《典论·论文》中说：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。”刘勰有《养气》专篇。苏辙也有为文养气之说。所不同的是，有人强调先天的才气，有人主张后天的学习。

其次，说文气与风骨的关系。我认为刘勰提出的“风骨”论是对“文气”说的重大发展。“风骨”论在刘勰的整个创作论中占有重要的地位。“文气”说比较抽象，“风骨”论比较具体。我们先看看刘勰的“风骨”的含义。刘勰说：“辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气。”可见风与情有关，骨与辞有关。那么，什么样的情和辞才叫有“风骨”呢？刘勰说：“结言端直，则文骨成焉；意气骏爽，则文风清焉。”刘勰对风骨的美学理想是：“风清骨峻。”他所要求的情是意气骏爽，是清，赞美司马相如《大人赋》“气号凌云”之情，这种情与我们所谈刘桢诗的“情高”有近似之处。刘勰所要求的辞是结言端直，是峻，是“捶字坚而难移，结构凝而不滞”，和我们所分析的刘桢诗的“言壮”有共用之处。清黄叔琳评《风骨篇》说：“气是风骨之本。”纪昀又评黄说：“气即风骨，更无本来，此评未是。”笔者却说，风骨是文气的发展。

正因为文气与风骨的这种关系，也就是说文气与情意有关，与言辞有关，

所以后世论文、论诗往往各执一端。如清章学诚说：“凡文不足以动人，所以动人者气也；凡文不足以入人，所以入人者情也。”（《文史通义》内篇五《史法》）此执情意说。又如桐城派古文家刘大櫆从音节求神气。说“神气不可见，于音节见之；音节无可准，以字句准之”，“音节高则神气必高，音节下则神气必下，故音节为神气之迹”。（《论文偶记》）甚至连近人罗根泽先生也说“文气是最自然的音律，音律是最具体的文气”。（《中国文学批评史》卷一）此皆执言辞说。

最后，我们再谈谈文气与气势的关系。刘勰的《定势篇》说：“刘桢云：‘文之体指，实有强弱，使其辞已尽而势有余，天下一人耳，不可得也。’公干所谈，颇亦兼气。”这里刘勰引刘桢的一段话正说明文气与气势有关，虽外在的文辞已尽，但其内在的气势未尽。常说“余音缭绕”“余味无穷”是之谓也。刘桢认为这是作文的极致，恐怕连刘桢自己也未必能做到。韩愈说：“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。”（《答李翱书》）这都是说行文要有气势。行文有气势除与思想内容有关，常说“理直气壮”就是如此，还与表现手法有关。上面我们谈到刘桢诗直抒胸臆，绝少用典，这种表现手法正是使行文有气势的原因之一。另外，结构上的大起大落、大开大合也是使行文有气势的因素，见前面所谈，不再赘述。其外一气贯注，直泻而下，多采用排比的手法使行文气势磅礴。如刘桢《公宴》诗“月出照园中”以下十句，用排比的手法，节奏相同，一气呵成，贯注而下，欢快之激情表达得直而不露，泽而不枯。

三、文风与文气

上面我们已经谈到文气与风骨的关系。所谓“建安之作全在气象胜”“邳下曹刘气尽豪”等等，后代诗论、文论常概括为“建安风骨”或“建安风力”。这一代文风的形成是有其历史的原因的。刘勰在《时序篇》中说：“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。”建安文人大多经历了汉末的社会大动乱，颠沛流离，目睹了残酷的社会现实，自身的遭遇和客观的现实使他们痛恨战乱，希望统一，加上他们所受的教养，大多有施展怀抱建功立业的思想，这些在他们的作品中都有所反映，而且表现得慷慨悲壮，梗概多气。这实在是时代使然。

刘勰、钟嵘在我国古代文论、诗论上都是卓然大家，又同是齐梁时人，他们都十分推重建安文学，这不是偶然的。刘氏、钟氏推重建安文学是针对齐梁的浮靡文风，有纠偏作用。刘勰说：“晋世群才，稍入轻绮，张潘左陆，比肩诗衢，采缛于正始，力柔于建安；或析文以为妙，或流靡以自妍，此其大略也。江左篇制，溺乎玄风，嗤笑绚务之志，崇盛忘机之谈……”（《文心雕龙·明诗篇》）刘勰对“晋世群才”的“力柔于建安”，“江左篇制，溺乎玄风”，“宋初文咏”“俚采百字

之偶,争价一句之奇”都是不满的。刘勰主张宗经、征圣,企图从根本上来救当时的文弊,而提倡“风骨”等是从创作论上来救弊。钟嵘推重建安风力和刘勰同意。两人均就诗而言。

再看唐代前期一些作家对建安风骨的推重。原因何在呢?初唐四杰之一杨炯说:“尝以龙朔初载,文体屡变,争构纤微,竞为雕刻。糅之金玉龙凤,乱之朱紫青黄,影带以徇其功,假对以称其美,骨气都尽,刚健不闻。”(《王勃集序》)唐代古文运动的先驱陈子昂说:“文章道弊五百年矣。汉魏风骨,晋宋莫传,然而文献有可征者。仆尝暇时观齐、梁间诗,彩丽竞繁,而兴寄都绝,每以咏叹。思古人常恐逶迤颓靡,风雅不作,以耿耿也。”(《与东方左史虬修竹篇序》)由此可见,初唐文坛受齐梁文风影响甚烈,于是一二有识之士,奋起抵制。齐梁的宫体诗和骈文在初唐占绝对优势。内容上无病呻吟,空虚无聊,形式上讲究对偶、华丽、铺排、用典、声律,片面追求形式美,因此杨炯、陈子昂等人又提出建安风骨来和当时的文风对抗。但毕竟人数太少,功力不敌,未成气候。直到白居易、元稹领袖诗坛,后来的韩愈、柳宗元崛起文坛,并树起了古文运动的大旗,组织了一支浩浩荡荡的大军,才彻底廓清齐梁淫靡的余风。

从以上的分析来看,刘氏、钟氏,以及唐代初期的一些作家推重建安风骨都是为了纠正不良文风而发。要用建安诗文的内容充实、情意高远、形式质朴、言词壮厉来纠正齐梁的内容空虚、形式华美柔弱的文风。由此可见:“文气”说,或“风骨”论都是特定历史条件下的产物。

(《许昌师专学报》1986年第1期)

“窥意象而运斤” ——钟嵘“直寻”说新解

钟嵘在《诗品序》中说：“若乃经国文符，应资博古，撰德驳奏，宜穷往烈。至乎吟咏情性，亦何贵于用事？‘思君如流水’既是即目，‘高台多悲风’亦惟所见；‘清晨登陇首’羌无故实，‘明月照积雪’讵出经、史。观古今胜语，多非补假，皆由直寻。”^[1]在这里钟嵘提出了诗歌创作的原则，也是他诗歌创作的理论核心——“直寻”。但何谓“直寻”？或“直寻”什么？研究者的回答是不同的。有人说“直寻”是“强调诗歌必须反映社会生活”，并认为陈子昂的《感遇诗》三十八首，李白的《古风》五十九首，杜甫的《三吏》《三别》，白居易的《秦中吟》十首，都是“直寻”说影响下的产物，甚至说具有“干预现实的精神”^[2]。有人说“直寻”“即直致，直书即目所见”^[3]。有人说“直寻”就是“直接写纵目所见之外物”^[4]。这些见解相近，都认为“直寻”就是直接反映现实。另一种观点则认为“直寻”就是“直抒胸臆”^[5]。第一种见解，似是而非，诚然，钟嵘所说的“直寻”与客观现实生活有密切的联系，但反映也好，再现也好，都绝非简单的反映，机械的再现，这已是常识。直接反映论者忽略了作家的主观能动作用，把作品中的艺术形象和“目前所见”客观物象等同起来，忽视了作家头脑中的审美意象这一中间环节。因此这种见解终有隔靴搔痒之嫌，不着痒处。第二种见解只注意到钟嵘的“吟咏情性”与“直寻”关系的思想，但吟咏情性并非不假形象，而且“直寻”与“即目所见”之外物的确不可分离，因此“直抒胸臆”论者似乎比第一种见解离钟嵘“直寻”本义更远。

一、“直寻”即“窥意象而运斤”

“直寻”的本义，笔者认为可用刘勰的一句话来解释：“窥意象而运斤”（《文心雕龙·神思》）。客观现实生活中的的人和事，客观自然界的景和物，感发作家的心灵，在作家头脑中产生一种审美意象，这种审美意象的产生是作家的主观因素和现实生活的客观因素交互作用下的产物。创作的过程就是直寻作家头脑中的这种审美意象的过程，或者说就是将这种审美意象“迹化”（石涛语）或对象化的过程。

钟嵘提出的“直寻”创作原则，是基于他对诗歌本质的认识。他认为诗歌的本质是“吟咏情性”的，因而有别于“经国文符”，有别于“撰德驳奏”。“情性”是如何产生的？诗歌又是如何产生的呢？他说：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”，认为由于“物”的原因而产生“情”，又由于“情”的原因而产生

了诗。诗的本质正在于表情。他所说的“物之感人”的“物”，既包括四时景物，又包括社会生活中的各种事物，各种生活现象。所以他说：“若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞宫，或骨横朔野，魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边；塞客衣单，嫖闺泪尽；或士有解佩出朝，一去忘返，女有扬蛾入宠，再盼倾国；凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其情？”那么这种由各种景物和各种社会生活所感荡而产生的“情”又是怎样通过诗传达出来的呢？钟嵘说“岂不以指事造形，穷情写物，最为详切者耶”。这里的“指事造形”和“穷情写物”互文见义，意即通过“造形”“写物”来“指事”“穷情”。至此，钟嵘将诗歌创作的全过程基本表述清楚了。这个全过程即：“物”——“情”——“物”。前面的“物”和后面的“物”是本质不同的，前面的“物”是指客观自然景物，客观的现实生活的各种事物，即一切客观存在。后面的“物”则是观念形态的“物”，是前面的“物”在诗人头脑“摇荡”“感荡”的产物，是体现诗人“情性”的“物”，也就是说经过“情”这个中间环节作用后的“物”。钟嵘这一诗歌创作思想，我们可以用郑板桥的一段话来给它作注脚：“江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。”^[6]郑板桥虽然谈的是绘画创作过程，但艺术创作过程都有一个共同的规律，故郑说：“独画云乎哉。”郑板桥所说的绘画创作的三个阶段：“眼中之竹”——“胸中之竹”——“手中之竹”，和钟嵘所认识到的诗歌创作的三个阶段：“物”——“情”——“物”是完全一致的，两者殊途同归，共同揭示了艺术创作的普遍规律。钟嵘所说的前一“物”字和郑板桥所说的“眼中之竹”，都是指审美对象，是一种客观存在；钟嵘所说的后一“物”字和郑板桥所说的“手中之竹”，都是指艺术形象。中间环节，钟嵘虽然没有郑板桥说得那样清楚、形象，但还是可以认识得到的。郑板桥所说的“胸中之竹”即审美意象，而钟嵘认为后面的“物”是前面的“物”在作家头脑中“感荡”“摇荡”后的产物，实际上后面的“物”在没有变成艺术形象之前，是存在于诗人头脑中的“物”，这时的“物”是渗透着诗人情性的“物”，是“情”与“物”的统一，即意象。亦即郑板桥的“胸中之竹”。西方近代美学家克罗齐在《美学原理》中也谈到审美意象问题，朱光潜对克罗齐的审美意象解释说：“在特定的情况下，某些直觉到的意象可以表现情感，这就是一般所说的‘情景交融’。”^[7]钟嵘认识到的意象与郑板桥、克罗齐所说的审美意象在本质上是一致的（尽管没有直接使用这个概念），然而钟嵘却比郑板桥、克罗齐早一千多年，因此，从史的角度来看，钟嵘的理论更为珍贵，更值得注意和研究。所谓“直寻”，正是要求直寻这种审美意象。