

中国古代文论名篇讲读

主编 朱志荣



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

中国古代文论名篇讲读 轅志荣主编 援-北京 北京大学出版社, 圆园园苑
(博雅导读丛书)
陈星东 著 中国书店

I 圆中… II 圆珠… III 圆古典文学数学理论中国高等学校教材
IV 圆圆珠圆

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (95) 第 00100 号

书 名：中国古代文论名篇讲读
著作责任者：朱志荣 主编
责任编辑：张雅秋
标准书号：陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑
出版发行：北京大学出版社
地 址：北京市海淀区成府路 陈星苑 陈星苑
网 址：陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑 电子邮箱：陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑
电 话：邮购部 陈星苑 陈星苑 发行部 陈星苑 陈星苑 编辑部 陈星苑 陈星苑
排 版 者：北京军峰公司
印 刷 者：
经 销 者 新华书店
陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑
陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑 陈星苑
定 价：陈星苑 陈星苑

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

编撰者 (按姓氏笔划为序)

王安庭	王洪所	田启昌	刘洪生	朱志荣
吴加财	吴家荣	李 军	李泽淳	杨柏岭
邵君秋	周晓燕	欧阳华	武克勤	夏建军
徐弋辉	曹小云	曹庆鸿	黄志浩	雷恩海
鲍俊晓	滕福海			

目 录

前言 轶

- 〔汉〕毛萼《毛诗序》 轶
〔西汉〕司马迁《史记·太史公自序》（节选） 轶
〔东汉〕王逸《楚辞章句序》 轶
〔魏〕曹丕《典论·论文》 轶
〔晋〕陆机《文赋》 轶
〔南朝〕沈约《宋书·谢灵运传论》 轶
〔梁〕刘勰《文心雕龙·神思》 轶
〔梁〕刘勰《文心雕龙·风骨》 轶
〔梁〕刘勰《文心雕龙·物色》 轶
〔梁〕钟嵘《诗品序》 轶
〔梁〕萧统《文选序》 轶
〔唐〕陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》 轶
〔唐〕杜甫《戏为六绝句》 轶
〔唐〕韩愈《送孟东野序》 轶
〔唐〕韩愈《答李翊书》 轶
〔唐〕白居易《与元九书》 轶
〔唐〕司空图《诗品》 轶
〔宋〕欧阳修《梅圣俞诗集序》 轶
〔宋〕李清照《词论》 轶
〔宋〕严羽《沧浪诗话·诗辨》 轶
〔明〕何景明《与李空同论诗书》 轶
〔明〕李贽《童心说》 轶
〔明〕袁宏道《叙陈正甫会心集》 轶
〔明〕钟惺《诗归序》 轶
〔清〕李渔《闲情偶寄》（选录） 轶

〔清〕叶燮《原诗》(节选) 辑录

〔清〕姚鼐《复鲁絜非书》 辑录

〔清〕周济《词论》 辑录

〔近代〕刘毓崧《古谣谚序》 辑录

〔近代〕梁启超《论小说与群治之关系》 辑录

后 记 辑录

前言

朱志荣

中国古代文论留下了丰富而宝贵的遗产,正像优秀的中国古代文学作品一样,它们并没有被历史所淘汰。尽管由于人们曾经因高度重视西方文论而冷落了它,但随着人们在全球视野下文论中国化意识的觉醒,对中国古代文论当代价值的日益重视,以及对中国文学、中国文论传承关系认识的不断深化,学术界对中国古代文论已经越来越重视了。在此背景下,强化中国古代文论的教学就显得非常必要。

几千年来,中国古代的文论思想一直以中国独特的文学现象与文学活动为基础,同时又指导着文学活动,推动着文学的发展,这就决定了中国古代文论在全球视野下有它的独特之处。它在产生与发展的脉络、思维特征与范畴特征、文体特征与表述方式等方面,均有自己的特点。因此,在进入《中国古代文论名篇讲读》正文之前,我在这里有必要先简述一下中国古代文论的主要特点。

一 中国古代文论的产生与发展

中国文论早在有文献的上古时代就开始萌芽了。徐英在《诗话学发凡》中把诗话的源头追溯到远古的虞夏:“诗话之学,厥源远矣。披叶寻根,则肇始虞夏,沿澜观海,亦极乎明清”,“《虞书》所陈,九序为歌;其诗话之首基哉!”“今言诗话,析派有三:述学最先,评体为次,铨列本事,又其末焉”,^①并强调了论先评后的原则。

现存上古时期的批评保留在先秦的子书和史书中。先秦儒家重视文学,儒家思想中除了政治教化观以外,也不乏中和、文质关系等审美角度的探索;尽管道家声称反对文学乃至整个文明,但是道家对文学观的影响还是很明显的。所不同的是,他们更侧重于审美的视角,强调文学的审美怡情功能。在文学观上,儒家和道家的态度并不是对立的,只是采取的方式或者立

场不同而已。先秦之后,儒道互补在整个中国文化中也渐渐得到了体现。

佛教思想在经历了与正统儒家思想的相互摩擦与同化,与道家思想的相互引证与补充后,而逐渐争得一席之地。佛教被同化后,对中国文学产生了重要的影响。禅宗的“熟参”和“顿悟”借助唐宋学者特别是严羽的“以禅喻诗”进入古代文论,使得古代文论的直觉思维在理论形态上更加精致,在诗学批评中更具操作性和方法论价值。以禅喻诗的要旨在于“妙悟”二字。在佛学的认识论中,妙悟是认识的最高阶段。悟者,觉也,有了解、领会的含义。就认识论来说,对事物由现象到本质,由感性认识到理性认识,才能称得上是了解和领会。但佛家用这一“悟”字,并不强调逻辑推理所获得的理性知识,不是借助于逻辑推理去认识事物的本质,而是一种不言而喻,无言之辩,往往通过一种事物和比喻,一句微言妙语来获得启示,心领神会,了然于心,如“世尊拈花,迦叶微笑”(宋僧悟明《联灯会要》)。即所谓的言外之意,教外别传,它们实质上是一种独特的传道领悟方式,被古代文论家们运用到对文学的体悟与文论的建构中,自有其特别的价值,对后世的文学欣赏与文论建构产生了巨大的影响作用。

在中国古代文论的发展进程中,文论和批评也是随着文学的发展演化而发展演化的。文论的产生是文学发展的必然结果,文学在不自觉状态的时候,会有不自觉的批评,文学进入自觉状态,便有了自觉的批评。与创作一样,文论中同样体现了文论家人品与文品的统一,除了时代、环境的影响外,文论中也体现了文论家独立的人格。中国古代文论深受中国传统的哲学体系的影响,在某种程度上,我们甚至可以说,中国古代文论是中国古代哲学体系的有机组成部分。纵观整个文论史,很多文论家的文论思想也受到中国儒道禅思想的影响。

文论的发展与文学的发展常常是不同步的,古今中外莫不如此。古希腊文论在柏拉图和亚里士多德时代发展鼎盛的时候,恰恰是文学开始衰弱的时候。这是因为文学的发展主要受时代风气的影响,而文论的发展则主要在于研究者们见识的积累,是奠定在前代文论的基础之上的,有着自身的发展源头和发展历程。中国古代文论也同样如此。明代许学夷《诗源辩体》卷三十五云:“古今诗赋文章,代日益降,而识见议论,则代日益精。……盖风气日衰,故代日益降,研究日深,故代日益精,亦理势自然耳。”正因为文学与文论在各自发展同时,还有着自身的特点,决定了两者发展的不平衡性。文学的繁荣时期,并不代表文论发展的高峰,反之亦然。

二 基本特征

中国古代文论强调主体性,强调抒情言志,通过直觉的方式对文学进行反思。与西方传统的分析方法相比,中国传统的思维方式更趋于综合,更具有人文情调。除少数如《文心雕龙》等著作外,中国古代文论总体上体系性不强,文论家们往往依靠敏锐的直觉体验,重领悟、重描述、重整体感受和印象,带有较多的直观性和经验性,多给人以启示,让人了然于心,在体验中获得共鸣,但遗憾的是它们缺少缜密的分析。中国古代文论重视个人对作品的直觉感悟,重主观印象,主要是经验性、感受性的,对读者进行感性引导,富于启发性,从中反映了中国古代文论追求“无法为法”的艺术精神和诗性内涵。其特征主要表现在以下几个方面:

首先,中国古代文论的思维是一种诗性思维,它始终不脱离感性形态,具有不即不离、若即若离的特征。如钟嵘品诗,反对用典而推崇直寻,《诗品》上评谢灵运“兴多才高,寓目辄书,内无乏思,外无遗物”。“兴”多指不离形象的“寓目辄书”,指思维的直接迅速;“内”、“外”则指思维过程中的主客契合。从中可以看出钟嵘的诗歌评论,其思维方式也是直觉性的。而对批评对象,钟嵘也是“寓目辄书”,或比较,或比喻,或知人论世,或形象喻示,均为诗性话语而无理性分析。这一思维方式在宋代严羽的诗论中表现得也非常突出,如讲求“旁悟”。

这种诗性的思维方式是由中国传统文化的特征决定的。中国文化是具有诗意的文化,中国哲学的“说”常常也是诗意地“说”,中国文论同样也是诗意的。中国古代文论是在中国传统文化背景下发展起来的,中国上古时代的农耕文化造就了中国传统的诗性文明。农耕的生产方式,决定了中华民族特定的心理特质和思维方式。中国古代文论之所以会走向与西方不同的诗性道路,就在于中国古代早期文化中所孕育出来的诗性智慧,同时也是儒、道、释共同作用的结果。中国文学重赏会与妙悟,中国文论也重赏会与妙悟,这种妙悟的方式本身也是诗意的方式。他们从创作和欣赏活动的切实体验出发,引发读者通过体验而共鸣。中国古代文论重视感悟和连类无穷的诗性表达,文论自身就是诗意的、审美的。

唐人以“诗”说诗论诗,正是诗性思维的典型体现。以诗论诗始于杜甫,后继者有白居易、韩愈等人。杜甫的《戏为六绝句》和《解闷五首》,白居易的《与元九书》等都是批评文体中的名作。韩愈的论诗诗,数量多,诗语奇,如

《调张籍》用了一系列奇崛的比喻来状写李杜诗风的宏阔与雄怪,读来令人惊心动魄。司空图的《二十四诗品》更是运用优美的语言来评说诗人诗作和诗意诗境。其他如陆机的《文赋》、曹丕的《典论·论文》、欧阳修的《六一诗话》等本身就是文学作品。

其次是具象性特征。中国古代文论常常以象喻义,具有暗示性和启发性。中国文字以象见义,象形会意的文字不但给中国文学带来了特点,也给中国文论带来了特点。中国文字具有单体独文和表意性特征,在文法上没有主动被动、单数复数以及人称和时间的严格限制。涵喻的字词是流动的,随时相配而构成新的单元,不拘于宾主、人称等种种关系和要求,所以它多变、简洁、富有弹性。用它构成文学作品也富于暗示、朦胧的特性,同时,适于对情调、气氛的描写。这些特点造成了古代文论中文学修辞的发达、诗文评论讲究炼字和炼句、散文评论讲求整齐和谐的俚偶和短长高下的气势等特点。因此中国古代文论比较重视感性,又超越于感性;基于具象,又超越具象;重体验,直诉直观体验;重视心印,以感性形象喻诗;通过生动的形象对对象加以表述;想象奇特、引譬联类,形象地表达了抽象的内容,如《二十四诗品》中常用“如”、“若”、“犹”、“似”来形容,其他文论表述也然。

第三是人本思想。中国古代文论从文学和人生的关系立论,体现现实与理想的统一,强调人与诗文的关系。孟子从社会文化背景出发,要求“知人论世”,“颂其诗,读其书,不知其人,可乎?是以论其事也,是尚友也”,还要求以意逆志,“说诗者不以文害辞,不以辞害意,以意逆志,是为得之”(《孟子》)。叶燮《原诗·内篇》:“诗之基,其人之胸襟是也。”薛雪《一瓢诗话》:“诗文与书法一理,具得胸襟,人品必高。”刘熙载《艺概·诗概》:“诗品出于人品。”所有这些,都形象地说明了古代文论所蕴涵的极其强烈的人格精神,强调诗品与人品的统一。其所关注的主要问题及其表述方式,反映了审美的思维方式。中国古代的文学既体现了以人为中心的人本思想,重视比兴的研究,主张以形传神,又讲究含蓄,称道意境,这都与文论中侧重表现密不可分,并由此形成了以作家论为主的特色。它注意的中心是人,是人这个具有主观能动性的认识和实践的主体。它强调的是个人的独创,而不是对现实的摹仿。“各师成心,其异如面”(《文心雕龙·体性》),作家各自表现自己对生活的独特感受,作品才能独具风采,才能具有感染力。但是另一方面我国古代文论又反映出对自然的亲和、亲切的态度,是一种“民胞物与”的精神,而文论正是有意识地倡导了这种思想。其他如通感的艺术表现,也是文论中常用的,如钟嵘的“滋味说”,早期的重点悟,讲究诗在可解与不可解之

间。明中叶以后,分解批评开始兴起。这些都体现了中国古代文论所贯注的人的生命意识。文论强调文学要会心,以心相会,而文论本身也重在会心,以求得共鸣。重视意会,重内心领悟、重内省体悟,让读者能以意相会,通过直观去体会、领悟。比如杨万里论诗歌就强调要重视意,可以意解,不可以辞解。

对诗品与人品、真人与真情的看重,也成为我国古代文论在体现人格精神方面的一个重要特点,正所谓“文如其人”,有真性情,才能有真文学。强调对真情实感的表达,形式和作品的整体风貌都要服从于真情实感,这在几千年的文学传统中是一以贯之的。清代尤侗《吴虔升诗序》云:“诗无古今,惟其真尔。有真性情,然后有真格律,有真格律,然后有真风调”,强调情真意切。对真情实感的强调,是中国文论的一个重要特点,六朝文论就是以情为主的。张维屏《国朝诗人征略》云:“诗安有定格哉?但有真才真学真性情,其诗自有佳处”,强调真情实感及其意蕴和传达的技巧。张维屏的另一本著作《松心诗集序》说:“人有性情,诗于是作。”《梁萝孝廉桐花馆诗集序》也说:“诗之根本,莫要于性情。”《国朝诗人征略》评郑板桥画、诗、书三绝中有三真:“曰真气,曰真意,曰真趣。”所以只有亲历古人的生活之地,体味其创作的过程与语境,才能真正感受作品的内涵和创作者的心境,洪亮吉《北江诗话》写道:“大抵读古人之诗,又必身亲其地,身历其险,而后知心惊魄动者,实由于耳闻目见得之,非妄语也。”

第四是抒情本位。中国古代文论是一种以抒情文学为本位的文论观。中国古代的诗都表现了跌宕起伏的情感与诗歌形式韵律的合一的特点。即使是一些叙事诗,也带有明显的情感色彩,在叙述中包含着主体的情感评价。《孔雀东南飞》的抒情性很浓,白居易的《长恨歌》、《琵琶行》融抒情与叙事于一体,作者以情叙事,读者披事入情,受到感动。戏曲也具有抒情性。在中国古文论家的视野中主情说的观念影响非常久远。从《礼记·乐记》开始,“情”就走进了文论家的视野:“凡音者,生人心者也。情动于中,故形于声,声成文,谓之音”,把“情”看成音乐产生的动力,然后才会有“文”,有“音”。《吕氏春秋·大乐》也说:“乐之有情,譬之若肌肤形体之有情性也。”这里就把“情”与“乐”的关系进一步加以强调。而从陆机的《文赋》开始,“情”更是成为诗文的发酵剂了,奠定了诗文审美品质的基础,“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷,悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春”中的“叹”、“思”、“悲”、“喜”更是把这些情感性的词语与季节的变换、岁月的流转联系在一起,体现了“情”的丰富多彩与可亲可感。白居易在《与元九书》中的“感人心者,莫先乎情”

点出了创作主体和欣赏者如何在文艺评品中找到他们的共同之处,那就是“情”,它为二者搭建了沟通的桥梁。而到明清之际,文论家们为了反其道学的虚伪,更是举起了“真情”的大旗,为文艺开道,主张“童心”说的李贽就写道:“不愤而作,譬如不寒而颤,不病而呻吟也,虽作何观乎?”(《焚书》卷三《忠义水浒传序》)点出了“情”在一个不同的时代应该发挥的作用。从中可以看出,主“情”在中国古代文论中成为一道亮丽的风景,是影响中国古代文学和文论的重要一环。

第五是重视声律。中国文论重视对偶和声律,是由汉字及汉语自身的特征决定的。在六朝以前的诗赋、乐府中,自发地体现着声韵规律,而六朝以后,特别是齐永明年间,人们受佛教传入时的梵音影响,将声律问题上升到自觉意识,如沈约的“四声八病”,刘勰《文心雕龙·声律》等,提出“标情务远,比声则近”,“声得盐梅,响滑榆槿”的主张。《梁书·庾肩吾传》说:“齐永明中,文士王融、谢朓、沈约文章始用四声,以为新变。”永明“声律论”三人中,以沈约的成就最为卓著,沈约声律论的主要内容是“四声八病”说。在沈约的《四声谱》(今已亡佚)之前,周顒已写成《四声切韵》之作,但其影响甚微,后陆机《文赋》中有“音声迭代”,指出了音声韵律对文学创作的重要性,这是沈约所倡导的声律说的滥觞。沈约诸君以四声定韵,在诗句中平仄间隔使用,从而使语言在不断的变化之中呈现出协调和谐的音乐之美,更易表达丰富充沛的感情。“夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。欲使宫羽相变,低昂互节;若前有浮声,则后须切响。一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉异,妙达此旨,始可言文。”(沈约《宋书·谢灵运传论》)沈约要求诗句中声韵要有变化,一个诗句不能老用一个声韵,应该浮声和切响交互运用,同时还要求诗歌声韵必须和谐,表现了他追求诗歌声律的流动变化的美,追求声韵多样统一的和谐,力求平仄交替,避免单调。沈约的声律说为古代诗歌由古诗向律诗的发展提供了条件,也使后代许多诗人在表情达意上更加注重语言节奏韵律的美感。沈约之后作诗讲求韵律,关心节奏成为许多诗人追求的目标。南宋张炎就谈到:“词以协音为先。音者何?谱是也。古人按律制谱,以词定声。此正‘声依永,律和声’之遗意”,“词之作必须合律,然律非易学”,“雅词协音,虽一字也不放过,信平协音之不易也”。对语言声律的推崇,不仅止于上述论断,在我国古代关于诗韵、词韵、曲韵的研究中,也可看到此种现象。根据历史记载,在我国历史上,第一部韵书是魏时李登的《声类》,六朝时编成的韵书多达 100 多种之多,北宋的《广韵》和《集韵》、南宋周德清的《中原音韵》、明代王骥德的《曲律》等都非常系统地论述

了戏曲的语言艺术。他们非常注重文学艺术语言的音乐美,使文学艺术更加富于艺术美,为我国古代文学的发展起到了积极的推动作用。

声律对诗歌尤其重要。受汉语骈俪特点和梵文反切的影响,六朝以后的诗歌都会有意识地追求声律之美。如陆机《文赋》提出“暨音声之迭代,若五色之相宣”,谢榛的“诗必言律”(《四溟诗话》),作品因而产生声韵和谐的美妙效果。清代表枚《随园诗话》补遗:“同一著述,文曰作,诗曰吟,可知音节不可不讲。”袁枚主张在学古中求变,在继承传统中求创新。艺术表现方式的变化必然导致诗歌艺术风格的多样化,所以袁枚反对推尊某一种格调。刘熙载也说:“意境与声律相称,乃为当行”(《艺概》),强调词采、声律与艺术境界的高度统一。中国古代文论中的这种声韵音律对于表情达意有独特的作用,并产生了独有的审美效果。

第六是托古创新。中国古代文论,每当寻求改变现状或纠正不正的风气的时候,总是要托古创新。强调先贤的成就,以便实现自己的改革主张。如唐代,陈子昂、李白在创作中实践创新的同时,理论上也标榜复“古道”,即学习“建安风骨”或“汉魏风骨”。元稹《唐故工部员外郎杜君墓系铭并序》称杜甫:“上薄风骚,下该沈宋,古傍苏、李,气夺曹、刘,掩颜、谢之孤高,杂徐、庾之流丽,尽得古今之体势,而兼人人之独专矣。”唐宋古文运动一个重要的理论主张,是“文以明道”。韩柳都曾倡导这一主张,韩愈的门生李汉在《昌黎先生集序》中提出了“文者,贯道之器也”的主张,宋代的周敦颐也提出了“文,所以载道也”(《通书·文辞》),提倡“文以载道”、强调文学的社会教化功能。这种教化观以温柔敦厚为体,以兴观群怨为用。唐宋古文家虽然都强调“道”,但具体内涵并不尽相同,有的偏重儒家的古道,有的则偏重给“道”以现实的“辅时及物”的解释。唐代的复古运动,是复先秦两汉之古,宋代的复古运动是恢复包括唐代文学发展的优良传统在内的古。

当然,诗文的复古也并非一味地复古,而是要有所变通。有的复古就是形在托古,但意却全新。如唐朝在六朝诗歌的基础上创造了格律诗,把古典诗歌推向了高峰。当然,崇古的心态也是多样的,如王通以儒家为正统思想,“古之文也约以达,今之文也繁以塞”(《中说·事君篇》)。复古思想与中国传统学术推源溯流是相联系的,师承前人、以古为法,但并不墨守成规。后来唐宋八大家领导的诗文革新运动,在作品创新上取得重大成就,但是在理论上也行“复古”之风,所以对文学的运动发展,没有留下鲜明的理论。此风一直影响到元明两代。

三 范畴特点

中国古代文论范畴与西方的诗学话语有着不同的阐释功能和文化体系。它既受到传统的哲学等范畴的影响,也取自于现实的人生,以抽象的概念记录自己的直接印象。单体范畴相互结合或主从修饰,或并列融合,构成了新的复合范畴。同时,中国古代文论还在借鉴外来范畴的基础上衍生了新的范畴。具体说来,这些范畴主要有以下的特点:

首先,中国古代的文论范畴与哲学范畴是相贯通的。中国古代文论深受中国传统的哲学体系的影响,在某种程度上,我们甚至可以说,中国古代文论是中国古代哲学体系的有机组成部分。从有机整体观出发,中国古代文论将文学放在与宇宙自然、社会历史和人类的整个精神世界的广泛联系中进行考察,把文艺看做一个由各种不同因素多层次结合在一起的有机体,把文学看做一个生气贯注、血脉相通的生命整体。纵观整个文论史,很多文论家的文论思想也受到中国儒道禅思想的影响。中国古代文论中的神、气、意、象、味等思想都是受中国传统哲学影响的结果。受哲学思想的影响,中国古代文论还重视辩证方法,以形神、动静、虚实等范畴进行分析。在古代文论范畴中,有着非常自觉的对立统一意识,如文与道、古与今、源与流、体与性、情与采、形与神、理与辞、意与象、情与景等文论概念都体现这样一个浑然统一的观念,二者缺一不可。

其次,中国古代文论范畴还体现了生命意识。中国人认识到文学作品不仅是人生命的体现和结晶,而且它本身的结构形式也具有人的生命特征,作品亦如人,有肌肤、骨骼、血脉、精神,是个生机盎然,有血有肉的生命体,是一种生气贯注的有机形式。它源于生命,在表现生命的同时,自身又获得了生命形式的特点,并且以此而给人以无穷的美感。如“气”,既是作品作为有机生命整体的气、作品的内在生意等,又是作为作品源头的作家内在气质、个性的气,从中反映了中国古代文论对作品的独特领悟和灵性。又如作为文学风格的“风骨”范畴,其内涵也体现了中国文论的生命意识,描述作品由言辞表达出来的强健有力的感人风采。再如“神韵”一语,最早见于南朝,本是人物评品用语,意为人物的神采气度,如“神韵冲简,识宇标峻”(《宋书》卷六十六《王敬弘传》)、“神韵峻举”(梁武帝《赠萧子显诏》,《全梁文》卷四)等,后来这些评品人物的话语被转向评画,南齐谢赫也以“神韵”论画,其意与“气韵”相近,诗论中的“神韵”是受画论影响的结果,如明代陆时雍《诗

镜总论》、王渔洋《带经堂诗话》等均以神韵论诗。

中国文论往往以生命喻诗文,或以植物喻诗,如“根情、苗言、华声、实义”(白居易《与元九书》),或以人与动物喻诗,如神明、骨鯁、肌肤、声气,都是生命意识的体现。他们特别近取诸身,以人喻文,以气、以性论人。如气、才、性、情、志、骨神、脉、文心、句眼、肌理、神韵等。归庄《玉山诗集序》:“气犹人之气,人所赖以生者也,一肢不贯,则成死肌,全体不贯,形神离矣。”以人的生命作喻,如《文心雕龙·附会》:“情志为神明,事义为骨髓,辞采为肌肤,宫商为声气”,把作品比做人体的生命、风骨。胡应麟《诗薮》云:“诗之筋骨,犹木之根干也。肌肉,犹木之枝叶也,色泽神润,犹花蕊也。”吴沆《环溪诗话》也说:“诗有肌肤,有血脉,有骨髓,有精神。”王铎《文凡》云:“文有神,有魂,有魄,有窍,有脉,有筋,有奏理,有骨,有髓。”这些以人喻诗、喻文,将文学生命化的观点,反映了中国古代人对文学本质特征的深刻认识。

第三,与生命意识相关,中国古代文论还将自然感悟与社会特征贯通起来。如“味”本来是生理感官的快感,陆机则以“味”来比喻作品的艺术感染力。这是基于生理基础上的心理体验。他在《文赋》中说:“或清虚以婉约,每除烦而去滥,阙大羹之遗味,同朱弦之清汜,虽一唱而三叹,固既雅而不艳”,即好的作品留给人的长久回味。刘勰在《文心雕龙》中也多次提到了“味”或“滋味”。钟嵘《诗品序》也在刘勰之后提出了五言诗的创作要有“滋味”。宋代的张戒、杨万里、严羽、朱熹等人,大都在继承陆机、刘勰、钟嵘的基础上既有继承,又有创新。

第四,中国文论还借鉴了外来文化中的范畴,特别是佛教理论的范畴。如盛行于东晋南朝时期的佛教境界理论在借鉴玄学理论内核的基础上,对“境”和“境界”做了较为系统和深入的阐述,为意境说的产生提供了思想基础和思维方法。尤其佛教理论家们对“心”与“境”关系的论述与文学艺术意境理论的基本特征相契合,影响更为广泛。在唐代佛教各教宗派中,对“境界”理论做系统阐述并对意境说形成具有影响的首推禅宗。禅宗吸取了唯识宗对“识”与“境”关系的论述,提出了他的“境界”观。自盛唐以后的诗论多有以“境”论诗的,很多受到了禅宗思想的影响,如殷璠《河岳英灵集》中评王维的诗“一字一句,皆出常境”,王昌龄在《诗格》中对“物境”、“情境”和“意境”的内涵给予了界定,他把唐代山水田园诗人的诗趣与佛家的“境界”相融合,加强了“意境”概念的内涵和风韵。正是佛教思想和禅宗的影响,才使“意境”的内涵得到了延伸与拓展。

四 文论家

中国古代文论在两三千年的历史发展过程中,出现了许多具有远见卓识的文论家。他们或著述专论,或以自序、序跋、书信、随笔、选本、评点等形式,阐发自己对文学创作和鉴赏的主张、见解与心得。这些珍贵的文论遗产构成了中国古代文论的独特内涵,并为当代进行古代文论的研究奠定了基础。作为读者和作家交流的桥梁和中介,文论家们“通作者之意,开览者之心”(袁无涯《忠义水浒全书·发凡》),在沟通作者与读者的感受方面具有着重要的作用。

文论家未必是作家,但文论家必定要懂得鉴赏,所以古文论家很多既是作家,又是理论家,就不足为怪了。文论家在研究作品时,往往与作家心有灵犀一点通,故其思想也往往能使作家心领而神会。会鉴赏的人未必会创作,但会创作的人一定懂鉴赏,只有懂鉴赏的人才可能会创作。吴乔《围炉诗话》卷四:“作诗需将古今人诗,一帚扫却,空旷其心,于茫然中忽得一意,而后成篇,定有可观。”古代的文论家们虽然创作才华未必高,却常常从事创作实践。清代张晋本《达观堂诗话》卷四:“昔人谓诗文一道,作者难,识者尤难。余谓农夫识谷,织女识布,作与识原是一家眷属,盖失则两失,得则两得也。”

文论思想来自文论家的创作和实践经验,文论本身是在发现和总结规律,而不可能发明规律。中国古代的批评家自己往往就是作家,兼具品味和批评的自觉意识。作、赏、评、史、论五者,在古代文论那里集于一身。同时,文学家的作、赏、评、史、论的关系是相互依赖和辩证统一的。其中作品是鉴赏的基础,而作品和鉴赏又是批评的基础,作品、鉴赏、批评又是理论的基础。文学的感染力来自它的审美价值,让读者从中获得审美享受。文学是创作的成果,也是批评的成果。对于文学来说,创作、欣赏与批评是同样重要的,它们共同构成了文学活动的整体。相比之下,文论家是立法者,而批评家则是执法者。

古人强调鉴赏家和批评家要有切身的创作和实践体验。《文心雕龙·知音》有所谓“操千曲而后晓声”。刘克庄《跋刘澜诗集》云:“诗必与诗人评之……不习为诗,于诗家高下浅深,未尝涉其藩墙津涯,虽强评要,未抓着痒处。”当然创作与鉴赏用心是不一样的,吴乔《围炉诗话》卷四:“读诗与作诗,用心各别。”“读诗心须细,密察作者之用意如何,布局如何,措词如何,如织

者机梭,一丝不紊,而后有得。于古人只取好句,无益也”。除了强调亲历亲为,还注重博观宋代吕东莱《诗说拾遗》:“诗者,人之性情而已。必先得诗人之心,然后玩之易入。”另外,批评家应有识见,才能辨别,也是文论家必须具有的素质。

中国文学的欣赏强调“沉潜往复,从容含玩”,调动人生的体验与亲证。说诗、读诗者参与作品意义的构成,强调鉴赏者的主观感悟的能动性。袁枚《程绵庄诗说序》:“作诗者以诗传,说诗者以说传,传者传其说之是,而不必尽合于作者也。”读者、评论者与作者不尽合,也不必尽合,要与作者心心相印。浦起龙《读杜心解序》也说:“吾读杜十年,索杜于杜,弗得;索杜于百氏诠释之杜,愈益弗得。既乃摄吾之心印杜之心,吾之心闷闷然而往,杜之心活活然而来,邂逅于无何有之乡,而吾之解出焉”,“吾还杜以诗,还杜之诗以心”。不能以杜解杜,也不能从诠释中领悟。这种以心会心、以心印心,都是说读者通过共鸣,成了作者的知音。读诗当然要求其意,但是这种求得不是通过读诗得来,而是靠领悟,深观其意。正如苏轼所说:“夫诗者,不可以语言求而得,必须深观其意焉。”与宋代相比,唐代诗人较少涉足学问,因唐代重诗,诗人以诗即可立身,而宋代,欧阳修、司马光、范成大、王安石、苏轼、黄庭坚、陈师道、陆游、杨万里、范成大等,既是诗人,又是学者,分别在哲、史、金石考古、语言文字等领域卓有建树,有著作传世。

一个时代独特的文论往往与一个时代的文学家和文论家们的个人气质和内在修养有着很大的关系。与创作一样,文论中同样体现了文论家人品与文品的统一,除了时代、环境的影响外,文论也体现了文论家独立的人格。

五 文体形式

在中国古代文论中,无论是专书,还是许多感性经验的零散篇章,都具有极高的学术价值。它们或专书、或选本、或书简、或诗赋、或序跋、或评点。专书如刘勰的《文心雕龙》、严羽的《沧浪诗话》等;选本如萧统的《昭明文选》、殷璠的《河岳英灵集》等;书简如司空图的《与李生论诗书》、苏轼的《答谢民师书》和《与鲁直书》等,后者的书简成为整个苏文“真、精、妙、达”艺术风范的缩影;序跋如金圣叹为《水浒传》所作的序等。《文赋》以赋论文,以文学作品的形式去表达自己的主张。其他如论诗诗、评注、随笔等,均内容丰富,各有自己的特色。

在中国古代文论史上,由于文论家的兴趣和研究理路的不同,文论也各

有不同的侧重。如《典论·论文》主要是作家论,《文赋》主要是创作论,《文章流别论》主要是文体论,《诗品》主要是风格论。有些文论是总论,另有一些则是发展论,如《乐记》乃是诗、乐、舞一体的通论,《诗大序》、《典论·论文》、《诗品》着重品味风格的源流。一些学者还在删诗选诗中体现出自己对作品的评价尺度。像《文心雕龙》这样体大思精、全面系统、类乎哲学专著的文论著作,在中国文论史上倒是例外。

中国古代的文论家,不长于概念间的推导和纯思辨的析理,而是喜欢以简驭多、以一统众,把丰富而深刻的思想熔铸成一个精练的判断,并浓缩成富有灵性的形象化语言,其形式也多样而富于变化。如专门的文论著作《文心雕龙》、《沧浪诗话》、《原诗》、《艺概》等,其表述形式各有不同。至于大量的体兼说部的诗话、词话,采摘片言只语,往往精义宏深。还有一些著述专门以序跋阐述理论,凭评选表举宗旨。至于书信往还,反复辩难,更是常见的论、评方式。那些以诗论诗的作品,不仅数量多,而且成就高。如司空图的《诗品》,以四言韵语二十四则,写出了一部精深的诗歌哲学。

每个时代文论的文体形式,常常有着那个时代的特征。先秦时代的诸子文论,便多为语录体和对话体,如《论语》、《孟子》、《庄子》等。两汉时则多为序跋体和书信体。汉代的序多置于全书之后,如《毛诗序》、《太史公自序》、《两都赋序》、《楚辞章句序》等,其位置大体与后来的跋相同。两汉的序也不是铁板一块,可以分为两种,一种是诗文评点,如《诗》之大小序,又如王逸《楚辞章句》的总序和分序。这种方式在评诗论赋、知人论世方面,既承接了先秦语录体的简洁明快,又为后来的诗话和小说评点的表述方式和文本样式提供了借鉴;另一种是自序,大多数是作者在作品完成之后追述写作动机、回望人生历程的评论方式。司马迁的《太史公自序》就抒写了他世代为史官的家事和自己的坎坷人生,既是一篇难得的抒情散文,又是一篇典型的文论作品。汉代以后,文论家多用书信体来发表自己的文论主张,其中堪称佳作的有曹丕的《与吴质书》、白居易《与元九书》等,都尊崇太史公情真意悲的体貌。独立的跋则到北宋才开始出现。

中国古代文论最常见的批评文体是诗话,虽然诗话之名始见于北宋,但是诗话的源头却是在六朝,一是钟嵘的《诗品》,二是《世说新语》。《诗品》之品评对象与品评方法,均开后世诗话之先河,而《世说新语》中随处可见的诗人轶事、诗坛掌故、诗文赏析之类,若将其另辑成集,就将是典型的“诗话”作品了。历代诗话的文体源头是六朝笔记小说,所以说诗话作为批评问题是文学的,而非理论的。诗话从钟嵘《诗品》开始就已经有潜在的体系,历代诗