
January 2017

The Paradigm of "Ego Absent" in Classical Chinese Poem Writing: A Case Study of *Tang* Poems

Yuqin Jiang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Jiang, Yuqin. 2017. "The Paradigm of "Ego Absent" in Classical Chinese Poem Writing: A Case Study of *Tang* Poems." *Theoretical Studies in Literature and Art* 37, (1): pp.78-88.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol37/iss1/18>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

从唐诗看古代诗歌的“无我”创作范式

姜玉琴

摘要:人们一向认为古代诗歌除了在形式上有所讲究之外,是不甚讲究其内在创作审美规则的。或者更确切地说,这种规则似乎潜移默化地存在于历代的诗歌创作中,可一时又觉得很难从中总结、提炼出来。本文通过对唐诗文本的考察,加之参考历代诗学家对唐代诗歌的认识与总结,认为以唐诗为代表的古代诗歌中的确存在有一个创作范式。这个范式大致可以命名为以“景”喻“情”的“无我”范式。把“我”隐喻到“景”中的创作范式出现在古诗中绝非偶然,它与古人那博大而雄浑的宇宙意识紧密相关。

关键词: 古代诗歌; “无我”; “有我”; 创作范式

作者简介: 姜玉琴,博士,上海外国语大学文学研究院研究员。主要研究方向是古典诗学、中国现当代文学。电子邮箱:jiangyuqin600@163.com 本文是2015年国家社科基金重大项目“中国诗歌叙事传统研究”[项目编号:15ZDB067]阶段性成果。

Title: The Paradigm of “Ego Absent” in Classical Chinese Poem Writing: A Case Study of *Tang* Poems

Abstract: It is usually believed that in classical Chinese poem writing, except on the form, there is little emphasis on internal aesthetic rules. Or rather, such rules are invisibly there, but simply defy any expedient attempt at summarization or generalization. Based on a textual examination of Tang poems and on critics' diachronic observations about Tang poetry, the paper contends that in classical Chinese poem writing, there does exist an aesthetic rule which can be termed the paradigm of “ego absent” characterized by the representation of scenery as a metaphorical expression of feelings and emotions. The emergence of the scenery-as-feelings/emotions paradigm in classical Chinese poetry is closely associated with the profound Chinese cosmology of in ancient times.

Keywords: classical poetry; “ego absent”; “ego present”; creative paradigm

Author: **Jiang Yuqin**, Ph. D., is a professor at the Institute of Literary Studies, Shanghai International Studies University (Shanghai 200083, China). Her major academic interests are classical poetics and contemporary Chinese literature. Email: jiangyuqin600@163.com

从体式上说,诗歌是一种最为讲究主体性的文体,它应该是以“我”之个性见长的。然而,中国的古代诗歌则有些两样。明代的陆时雍曾这样说:“诗之佳,拂拂如风,洋洋如水,一往神韵,行乎其间”(陆时雍 773)。这番话显然针对的是诗歌的美学质地,认为一首好的诗歌须得像风、像水一样,任其神韵自由地飘落与流淌。

从陆时雍所规定的好诗标准中不难看出,

“人”,也就是个体者“我”在诗歌中是以含蓄的方式出现的——是匿藏于“风”“水”之后的“隐身人”。主体者“我”隐退到客体中,即通过客体物象的中间过渡,再发挥其作用,这说明了什么?说明古代诗歌并不是以直接抒发和张扬自我情感为美,而是注重对一首诗歌总体神韵和意境的捕捉与表达,推崇的是一种笼统的审美感受,至于诗歌个性上的逼真倒不怎么去追究。就像“大漠孤烟

直,长河落日圆”,谁读了都会觉得意境悲怆、豪壮,可到底是如何悲怆、豪壮的,诗人的自身个性和审美个性在诗句中是如何体现的,则甚少有人来探究。从忽略主体者的个性角度说,古代诗歌的审美建构是一种“无我”的建构。

从“无我”的角度切入到古代诗歌,田园山水诗无疑是最佳的样本。为了把“无我”的创作范式更好地阐释出来,本文有意识不采用田园山水诗,而用普通的古诗作为论述的范例。此外,由于古代诗歌历史悠久,诗人和作品数不胜数,为了使论证显得相对集中,本文特意选取最能体现古代诗歌艺术特色的唐代诗歌,尤其是盛唐诗歌为例。

一、“无我”的幽隐展现：彰显诗人审美共性的批评文本

众所周知,在儒、释、道思想共存而又相互交融的唐代,个体意义上的“人”的解放达到了历史的最高值。我们从杜甫《饮中八仙歌》里的诗句“长安市上酒家眠,天子呼来不上船”中,也能明显地感受到那个时代的开放性。总之,生活在这个时代中的诗人,尽管有着不同的性情和志向,相同的是他们都任性而张扬,对所谓的清规戒律都持不屑之态度。如果沿着这个线索推演,唐代的诗歌自然应该是以千姿百态的个性取胜的。

然而事实并非如此。今天回头看,不难发现生活在那个自由时代的诗人们,其创作非但不是以张扬而凌厉的个性取胜的,相反主要还是凭靠一种整体性的力量屹立于文学史。譬如现在一提到唐诗,首先映入脑海的是它那雄壮而宏大的气势。其次,才是具体诗人的创作。这就说明唐代诗歌是以一种板块性结构出现的,其创作共性要远远大于个性。正如林庚在相关领域的研究中用“盛唐气象”来概括盛唐诗歌的特征,所谓的“盛唐气象”,用林庚的话说,就是“一个时代的性格特征”(林庚 52)。

从诗歌的“共性”角度来研究盛唐诗歌,当然不是当代研究者的首创,古代批评家就是这样来规范盛唐诗歌的。《河岳英灵集》是唐人殷璠专门针对盛唐诗人的创作而精选出来的一部诗歌选集,可谓是同代人择取同代人的选本。毋庸置疑,与后来的其他选本相比,这个选本更能体现出那个时代的美学时尚和审美标准。那么,殷璠在当时是根据什么样的标准来编选这个诗歌选本

的?他重视的是诗人的独特创作个性,还是执著于一种潜在的共性标准?

在《河岳英灵集》的序言中,殷璠涉及到了选诗的标准问题。首先,他认为一首好的诗歌必须得具备三个条件:“有神来、气来、情来”(殷璠 257)。这三个条件显然既是针对诗歌内容的,也是针对诗歌形式的,是内容与形式的综合体。其次,他认为决定着—首诗歌好坏的要素有两个,一个是“风骨”,另一个就是“兴象”。何谓“风骨”,何谓“兴象”?这两个概念历来夹缠,王运熙认为殷璠所说的“风骨”,就是指“作品思想感情表现得鲜明爽朗,语言质素而劲健有力,因而具有明朗遒劲的优良风格”(王运熙 152-57)。殷璠所提出的“兴象”,章培恒解释成是“指以诗人的情感、神思统摄物色万象,使之呈现为富有韵味的意境,和后世所说的‘境界’略为相似”(章培恒 骆玉明 13)。这两位学者的解释基本也是目前大家所公认的解释。无疑,与“神来”“气来”“情来”一样,“风骨”和“兴象”也是两个既关联于内容,又关联于形式的概念范畴。

由上述内容可以总结出两点:一、古代批评家对一首诗歌是不作内容与形式之划分的,而是将其视为一个不可分割的整体,即内容就是形式,形式也就是内容;二、殷璠所提及到的好诗的两大要素和三个条件,其实说的都是一回事——由“风骨”和“兴象”构筑而成的诗歌,必须得具备“神”“气”“情”之风采。即一首诗歌境界的高低,主要由这三大条件所决定。这就意味着在古人看来,一切的好诗,不管诗人的创作出发点是怎样的,最终都得汇聚到“神”“气”“情”上来,这是判断一首诗歌优劣的最终标准。

古人的这种条条大道通罗马,万变不离其宗的创作理念,就从根本上规定了诗人的创作共性,是要远远大于其个性的。诗人们的创作实践也展现出了这一特点。《河岳英灵集》共收录了24位诗人的诗,在每位诗人的诗歌前面,殷璠都做了一个扼要的点评。这些点评尽管精彩,但问题是几乎不能把各个诗人的创作风格区别开来。譬如《河岳英灵集》开篇的两位诗人是常建和李白,殷璠用“旨远”二字来形容常建诗歌的风格;用“纵逸”来概括李白诗歌的创作特色。“旨远”与“纵逸”虽然不能完全地等同起来,但二者的差别并不大,完全可以统一到同一范畴中去。况且,“旨远”和“纵逸”这两特点用到唐代任何一位大诗人

身上,都不会显得太过突兀。

也不能怪殷璠用词太过接近,在“神来”“气来”“情来”的制约下,这一种风格与那一种风格是不可能拉开太大距离的。这一现状说明诗人们的创作看上去是自由的,其实不然,有一个潜在的、不是标准的标准,在随时随地地控制、调节着诗人们的创作,使他们的作品逐渐地往一起靠拢,渐渐汇成一股河流。这也是把殷璠对甲诗人的点评,置换给乙诗人或丙诗人也没有什么不妥的原因。

值得注意的是,从诗人们的创作共性角度来论述唐诗,并非殷璠个人的审美偏好,后来的诗论家也依旧是如此。宋代的严羽在标举盛唐诗人时就说:“盛唐诸公之诗,如颜鲁公书,既笔力雄壮,又气象浑厚,其不同如此”(“答出继叔”522)。把“盛唐诸公之诗”比喻成“颜鲁公书”,说明严羽看重和捕捉到的还是盛唐诗人创作中所流露出的那种“笔力雄壮”“气象浑厚”的共性特征。严羽虽然像殷璠一样,在《沧浪诗话》中也对盛唐诗人,如李白、杜甫、高岑等的创作个性作了区分,认为李白的艺术风格是“飘逸”,杜甫的是“沉郁”,高岑的则是“悲壮”等。猛一看,这三种风格的差异似乎颇大,但对盛唐诗人的艺术风格有所了解的人都知道,这三种风格其实是有所交叉、重叠的,“飘逸”中会有“沉郁”,“悲壮”中也会有“飘逸”,最多只是哪种风格更占主导地位罢了。这还只是其一,更重要的一点是,这些看上去独立的创作个性和艺术风格,其实都是依附在同一个审美框架之下的。这个审美框架用严羽的话说是:“盛唐诸人,惟在兴趣;羚羊挂角,无迹可求。故其妙处,透彻玲珑,不可凑泊。如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷”(《沧浪诗话》688)。这就意味着“飘逸”也罢,“沉郁”和“悲壮”也罢,都必须首先得满足“羚羊挂角,无迹可求”的艺术规约。可以想象,经过这一“规约”过滤的诗歌,必定会有其共性的一面。

从殷璠到严羽,看上去他们并没有直接接触及盛唐诗歌的共性问题,但他们的论述视角,无一不都是共性的。清代的翁方纲和刘熙载也与二位的观点如出一辙:“盛唐诸公之妙,自在气体醇厚,兴象超远”。“唐诗妙境在虚处”,“境象超旨”(翁方纲1036-37)。“唐诗以情韵、气格盛”(刘熙载327)。无论是“气体醇厚”“兴象超远”,还是“情韵”“气格”,都是适合于每一首诗歌的,强调的显然也是唐代诗歌的共性之美。

通过上面的简单回顾,我们发现不同时代的批评家在面对唐代诗歌(盛唐诗歌)时,都会不约而同地把批评重点集中到其审美共性上,而对诗人们的创作个性则显得相对漠然。或者说,与对总体艺术风格的把握相比,批评家们对诗人创作个性的把握能力要逊色不少。如李白不但是盛唐,而且也是中国古代诗歌史上最为个性飞扬的人,明代的王世贞注意到了这点,并特意强调了李白诗歌的这种与众不同的特性:“以气为主,以自然为宗”(王世贞1005)。不能说王世贞的概括不准确,相反,很准确,李白的诗歌的确具有这样的一种特点。问题的麻烦在于,该特点绝非是李白个人的创作特点,把其置放到历代许多大诗人的身上也是适合的。这容易理解,因为王世贞在该处所使用的“气”和“自然”之术语,原本就是中国古代诗学中的关键词,如曹丕所说的“文以气为主”(94)、刘勰所说的“感物吟志,莫非自然”(59)的观念,早就成为一种创作常识深入到了诗人的创作观念中去,并成为了创作的一个构成部分。

总之,面对诗人的作品时,古代批评家总是将其创作共性置于首位的,而其个性则是第二位的,即不管是哪种风格的诗歌,最终都得回归到那个共性准则上才有意义。这样一来,我们禁不住会产生如下疑问:这个诗歌共性准则到底是一个什么样的准则?换句话说,批评家们反复暗示的那个“神来”“气来”“情来”的“言有尽而意无穷”“境象超旨”的精神空间是一个什么样的空间?此外,古代批评家们这种重共性、轻个性的批评准则,与诗人们的具体创作状况是否完全一致?如果一致的话,问题就又回到了前一个问题上,诗人们的创作为何都要往一个共性审美准则上靠拢?解答这些疑问,需要回到诗人们的具体创作中。

二、从“有我”到“无我”:诗人的隐喻性文本

与西方诗歌相比,中国古代诗歌无论是在语言、句式还是构思上,都有着强烈的性格特征。然而一旦具体到古代诗歌自身,又会即刻觉得它们间的个性差异不够鲜明:不同时代的诗歌差异不大,除了有四言、五言、七言等外在形式的变化外,审美内容上的变化并不明显。与此相一致,不同诗人的诗歌差异也不大,尽管有的诗人偏于飘逸,有的偏于险峻,有的偏于豪放,但相同的是其诗歌都晶莹剔透、流光溢彩,像是可以反复咀嚼、品味

的艺术珍品。

古代诗歌所呈现出来的这种时代和时代、诗人和诗人间没有明显断裂感,相反彼此间的创作似乎完全可以融汇到一起,形成一个相得益彰的整体的现象,就表明这些以抒情为主的古代诗歌,所抒之情不可能是以自我的个性化情感为主,至少不会是那种具体的、单纬度的个人悲欢离合,而应是一种以高于“个人”情感的“共性”情感。换句话说,为了让自己的创作融入到那个大的审美集合中去,历代的诗人们都自觉不自觉地摒弃自我情感,而往那个审美共性的创作轴线上靠拢。唯有这样一个创作前提的存在,不同时代的诗歌、不同诗人之间的诗歌,才能形成这样一个相互补充、相互辉映的书写局面。

至此可能还算是理论上的推测,古代诗歌是不是果真如此,还需要结合着具体的文本来分析。先看一下李白那首著名诗歌《黄鹤楼送孟浩然之广陵》:

故人西辞黄鹤楼,烟花三月下扬州。
孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流。

毫无疑问,从题目看,这就是一首送别诗。孟浩然要去扬州,好朋友李白前来为其送行。用今天的话说,可谓是典型的私人话语。既然是私人间的话语,那么要着重表达的也就是你与我的离别之情,即抒情线路大致也就被规定了:紧紧围绕着自我内心情感的冲突来抒写离别的悲伤。毕竟世事难料,这次江边一别是否还能再次相见还是个未知数。即便能有幸再次相见,那也是容颜已改,早就不是原来那个“你”和“我”了。诗人沿着这样一个抒情线索来写,才能更好地突出送别诗中的“别”字。同时,也更能突出“你”和“我”之间的深厚友情。

然而,综观全诗,发现这首诗根本就不是这样平铺直叙地写下来的,而是另外一种写作套路。全诗共有四句,前两句交待了孟浩然在三月份“西辞黄鹤楼”这件事。从语句上看,这两句主要是属于客观叙述,并无特意抒情之成分。但紧接下来的两句诗则就完全是抒情的了。这就给我们的直觉带来一种冲突,这首诗的叙事和抒情是分开来写的,即作者先交待清楚了“事”,然后再围绕着“这件事”来抒情——前面的交待是为接下来的抒情服务的。但细看又会觉得事情并非这么

简单,后两句诗的确是抒情的,可是从字面上看,这两句的抒情完全针对的是自然景物——帆船、碧空和长江的,与前两句“西辞黄鹤楼”并无直接的关联,即这首诗好像有些游离于“送别”之外,因为诗人自始至终不围绕着“离别”这件事本身来抒情。奇怪的是,任何一位懂得欣赏中国古诗的人,从这首在词语和句式上都找不到离别之痛的诗中,都能感受到那股浓得化不开的离别之痛。

这种不说而说的效果,就说明了这首诗歌有着自己的内在创作逻辑。这种逻辑借用司空图的话,就是“不著一字,尽得风流”(40)。值得追问的是,一首小小的送别诗,为何要煞费苦心地转弯抹角?李白的性格从来都是直接、豪迈的,为何在写这首诗时要如此这般地小心翼翼?

李白这样做,当然主要是出于艺术效果的考虑。假如李白在诗歌中直接抒发了离别的哀伤,那种哀伤无论怎么哀伤,也都是一种囿于自我或两人间的哀伤,并不能很好地引起他人的情感共鸣,更别说什么千古绝唱了。如果让这首诗歌超越自我局限,而具有更为深远的意义,唯一的办法就是需要把一己的哀伤,演变成整个人类的哀伤。这是没有办法的,除了极个别的诗歌之外,几乎任何一首可以流传下来的诗歌,都是拥有着大的悲悯的。李白显然深谙诗中“有我”,或者说“我”如在诗歌中陷得太深的话,会妨碍了诗歌的普遍性道理。所以他才会在《黄鹤楼送孟浩然之广陵》一诗中尽可能地淡化“我”之痕迹,而让那个更具有共性的“大我”凸显出来。

李白在具体的诗歌创作中是如何完成从“有我”到“无我”,抑或说是“大我”的转换的?这就牵涉到了“景”。以往我们都知道“景”在古代诗歌中是非常重要的,它是用来帮助抒情的,借景抒情说的就是这个道理。至于古人为何要这样绕着弯子来抒情,其目的到底是什么,则甚少有人展开讨论。本文认为,古诗抒情离不开景,是有着特殊的考虑的,即有意识借“景”来突破自我情感的局限性:从情感写情感,无论写得如何真挚感人,都是难以突破这种情感自身的纠葛的。但是把情感与自然景物联系到一起时,就能演绎、化生出更大的精神空间。从这个意义上说,正是“景”为诗歌情感的复杂性和多样化提供了有效的保证。为了更好地说明这个问题,还是回到李白的《黄鹤楼送孟浩然之广陵》上。

正如前面所说,当李白写下了“故人西辞黄

鹤楼,烟花三月下扬州”时,按照正常逻辑,他就应该围绕“下扬州”这件事来抒情了,可是李白笔锋一转,把诗歌由“事”切换到了“孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流”的“景”上。很显然,这里写“景”是为了更好地彰显“人”:一叶小舟载着好友往天边走去,在滚滚而来的长江之水的映衬下,孟浩然的身影越来越渺小。这种“景”之大,“人”之小,或者说用浩渺、雄伟的“景”来写渺小的“人”,能把人之哀伤更好地衬托出来:相对于气势磅礴而又亘古不变的蓝天碧水,个体的人是那么地无助与短暂,不过是天地间的一个不能把握自己命运的小小“过客”而已。与整个自然界相比,“人”永远都是驾驭不了自己命运和生死的弱者。与这份与生俱来的悲伤相比,分别的那点悲伤又算得上什么?显然,正是由于“景”加入到“情”中,才使得这份“情”显得更为缠绵与悲壮。尤为重要的是,由于“景”的出场,使原本不过是两个人的“痛”,一下子升华到了整个人类的哀伤,这在无形之中扩大了诗歌的表现空间。

这个表现空间,从某种程度上说,就是古代诗歌的表现空间:古代诗歌看上去千差万别,殊不知其内在的精神指向,都是朝着这一“空间”,即人类面对大自然而禁不住产生的那种悲怆之情上凝聚。正如刘熙载评价李白诗歌时所说:“太白诗虽若升天乘云,无所不之,然自不离本位。故放言实是法言,非李赤之徒所能托也”(刘熙载 285)。无论怎么上天入地,其“本位”是不可离的。其实这是古诗历代的一个创作法则,早在南朝的沈约就说:“高言妙句,音韵天成,皆暗与理合”(沈约 130)。该处的“理”就是指大家所公认的那个精神准则。明白了这一点,也就明白了古代诗歌为何拉不开距离的原因——它原本就是一种“类”情感的集合。

说古代诗歌重视对“类”情感的表达,不是说他们不重视自我的生命体验,相反他们写诗也都是从真实的自我体验出发的,假如生活中没有孟浩然下扬州这回事,也就不可能有李白的这首诗。问题在于古人的审美宗旨深远而博大,不愿止步于“小我”,或者说“有我”的一己之情感。所以,他们就利用无处不在的“景”来实现情感上的超越。李白是这样的,杜甫的创作也呈现出相同的轨迹。可以看一下他的那首《望岳》之诗:

岱宗夫如何?齐鲁青未了。造化钟

神秀,阴阳割昏晓。

荡胸生层云,决眦入归鸟。会当凌绝顶,一览众山小。

这首诗歌的主题并不复杂,无非是借助这座具有帝王之气的灵山(泰山)来抒发自己的远大抱负和雄心壮志而已。毫无疑问,这首诗的出发点依旧是“我”内心激荡的情感,可同样全诗没有一个字、一句话是与“我”相关的,整篇都是对泰山神奇美妙景色的描写和雄伟磅礴气势的讴歌。

在这样一首讴歌“我”的情感,而通篇又不显露“我”的情感的诗中,诗人是如何用不出场来完成出场的任务的?依旧采用的是以“无我”来写“我”的方法:诗人把“我”个人的情感完全转移、熔铸到了“岱宗”这座山上,即让“岱宗”这个景,代替“我”这个人出场——“人”藏在了“景”里。对一个诗人的创作而言,使用什么样的艺术手法并不是最重要的,重要的是,他通过这个手法想达到一个什么样的目的?就这首诗歌而言,诗人通过从“人”到“景”,也就是从“有我”到“无我”的诗境移交,完成了对世俗生活情感——建功立业愿望之改造,从而使原本世俗化的欲求,上升到“会当凌绝顶,一览众山小”的哲学层面上来。

至此可说,古诗中尽可能地回避“我”之主观情感,即“无我”,并不是说诗人在写诗时不投入情感,而是说诗人们为了使诗歌具有某种永恒的特质,而有意识地把个体者“我”隐喻到浩渺无穷的自然景物中,以此来达到以木见林的效果。这种用“无我”来写“我”的手法,绝非李白和杜甫的创作专利,相反,整个唐代诗人的创作状况大致都是如此的。晚唐最著名的诗人是李商隐,我们以他的《锦瑟》为例,看一下这种创作手法的广泛流行:

锦瑟无端五十弦,一弦一柱思华年。

庄生晓梦迷蝴蝶,望帝春心托杜鹃。

沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟。

此情可待成追忆?只是当时已惘然。

李商隐的诗歌向来都是以缠绵悱恻、晦涩难解而著称的。这首诗自然也不例外,宋元以来人们对其就有多种揣测。其实,今天看来这首诗并无想象中那般复杂,不过是一首爱情诗而已。诗人在创作这首诗时已年届五旬了,面对不再那么年轻的自己,禁不住发出了流失掉的“情”再也追

寻不来的感慨。

历代的人们之所以觉得这首诗不可解,就是因为李商隐在写作时有意识地匿藏了自己的情感,即调用了种种客观物象来遮蔽自己的真实情感,从而使这首诗歌的意蕴显得多义而模糊,特别是“沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟”的美轮美奂的景物描写,更是增加了这首诗歌的审美张力——使一首原本不过是感伤爱情流逝的诗歌,具有了多种可阐释的空间。从这个意义上说,唐代诗歌那雄厚而广阔的艺术风格的获得,凭靠的就是从“有我”到“无我”境界的转换和飞跃。

总之,古诗更为注重的是表达一种高于“个人”的“类”情感,这就决定了古诗的情感体验,永远是高于现实和世俗琐事的,而最终会在一个与人类共性情感紧密相连的哲学层面上找到归宿。这样一来,新的问题又来了,古诗中的这个充满着“共性”原则的审美空间为何会与哲学联系在一起?这又需要回到古诗所产生的土壤中去。

三、“无我”理论的哲学根基： 天地人文互为一体

在古代诗歌,特别是唐诗中所呈现出来的这种用自然景物来冲淡个体者“我”的存在,而使诗境里尽可能地“无我”踪迹的原因是什么?任何一种创作准则的形成都不是偶然的,何况面对的是有着悠久历史的古诗。要解决好这一理论范式形成的原因,无疑要涉及到古人对“人”和世界万物的认识。

在中国古人的认识框架中,个体的人从来都不是一种独立的存在,它的存在是与天、与地联系在一起的。那么,在天——地——人这一关系框架中,“人”充当了什么角色?这需要追踪到《易·系辞》中去:“是故《易》有太极,是生两仪”(郭彧 374)。该处的“两仪”就是指“天”和“地”。“天”指什么?“地”又指什么?老子和庄子对此进行了阐释和补充。老子说:“道为天下母”(钟雷 29)。显然,老子把“道”引入到了“太极”的概念中来。庄子在《大宗师》中又接着老子的话说,道“生天生地”。把老子和庄子的话综合起来就是,“道”就是“母”,“母”生下来了“天”和“地”。至于“人”,自然就是“天”和“地”的繁衍物了。至于它们之间的隶属关系,老子在《道德经》中也讲到了:“人法地,地法天,天法道,道法

自然”(15)。在“地”“天”“道”“自然”这一框架中,“人”处于最后一个链条上。也就是说,人尽管是万物之灵,但它终归是属于“天地”这一母体的,是受制于“天地”的。

《易》、老子、庄子和《礼记》中的这一思想,给古代诗学家的理论思维带来了巨大而深刻的影响。被誉为中国第一部具有严密体系的文学理论专著《文心雕龙》,一开篇就写了如下文字:“惟人参之,性灵所钟,是谓三才,为五行之秀,实天地之心”(周振甫 1)。刘勰所说的“三才”就是指“天”“地”“人”。无疑,刘勰也认为“人”就是“天地”之“心”,即“天地”的魂魄。尽管此后的理论家并不是个个都像刘勰这样,在正式谈论自己的理论观点之前,先把其所遵循的哲学思想亮出来,但就实际的批评文本来看,这一观点,即“人”从属于“天地”的观点,贯穿了此后整个诗学理论的发展过程。这从中国古代最后一部具有总结意味的古典美学著作《艺概》中,也能明显地感受出来:“诗者,天地之心[……]诗者,民之性情也。此可见诗为天人之合”(刘熙载 215)。如果说刘勰在《文心雕龙》中还只是把“天地”与“人”联系到一起,并没有把“诗”与“天地”直接联系到一起,而只是笼统说“文之为德也大矣,与天地并生者何哉?”(周振甫 1)。那么等到刘熙载时,他就把“诗”“人”和“天”(天地)统一到同一个框架里来了:既然“诗”是“天人之合”,那就意味着“人”单凭靠自己的力量是完成不了诗歌创作的,必须得和“天”来共同完成。从这个角度说,古代诗歌就是一种有关“天地”的诗歌。

这个结论看似有些绝对,殊不知这恰恰是中国古代诗歌理论构建的一个最常见的线路。换句话说,古代那些具有一定代表性的诗歌理论,几乎都是或隐或显地沿着“天地”之纬度构筑起来的。我们把唐代司空图的《二十四诗品》作为分析的范本,看其是如何把哲学中的“天地”之理念,引申到诗论中去的。

顾名思义,《二十四诗品》就是论述了二十四种诗歌的艺术境界,抑或说风格也可。换句话说,司空图意在向人们揭示出二十四种奇思妙想的艺术境界。按道理,司空图应该把每一种艺术风格的特点、构成以及作用都交代清楚。但他没有这样做,只是借用大量的“采采流水”“独鹤与飞”“眠琴绿阴”“杨柳楼台”“大风卷水”等自然景物,为我们渲染出了二十四种意境。至于其他根

本就不置一词,仿佛不值得一说。

以往我们对古人采用的这种点到为止的批评方式颇为诟病,将其视为不成理论体系的标志之一。如何来理解这种现象呢?如果我们不是以西方的诗歌理论为参照,而是切实地回到本民族的理论生成语境中来的话,其实不难明白古人的这种诠释诗歌理论的方式是必然而合理的:世界万物的本体——“天”与“地”到底是怎么生成的,还都处于只能意会不可言说的境地,那么由“天”“地”生成的“人”和“诗”又如何能说得清?如果勉强说的话,只能说出一些假道理和伪概念来。因此说,古人的这种“不说”并不是故作神秘,更不是忽略,而是与对世界、事物的认识方式联系在一起。有关这一点,即道家哲学对诗歌理论构建的影响,在《二十四诗品》中表现得异常鲜明。

在读《二十四诗品》时,或许会有人觉得不解:司空图明明对那些冲和淡远的审美意境更有感觉,即他更欣赏那些淡雅、飘逸之美,为何却偏偏用不那么对口味的“雄浑”来开章,而把“冲淡”之境置于其后?他这样安排的依据是什么?要解决这一疑惑,需要看一下“雄浑”之境的内容:“大用外腴,真体内充。反虚入浑,积健为雄。具备万物,横绝太空。荒荒油云,寥寥长风。超以象外,得其环中”(司空图 38)。如果对唐代诗歌和古代哲学了然于心的话,会明白司空图以“雄浑”之境为本书的开端是必然的。这样说的主要理由之一是,这一境界所传达出来的雄壮风格,与在前文中所探讨的盛唐诗人的艺术风格是完全一致的。作为一部出现在晚唐的诗歌理论专著,理应把最能代表唐代诗歌的这一境奉为上宾。除了这一原因外,还有个更为重要的原因,那就是“雄浑”所描绘出来的“横绝太空”之意境,恰好重合了古代哲学中那个由阴阳两气构成的“道”。从这个角度说,司空图把“雄浑”这一境置于首位是符合逻辑的,因为它就是对应于“道”的“母境”,或者说是“本境”,其他的二十三境都是由其生发和演绎出来的。

这一结论并非主观拟断出来的。分析其他的二十三境,会发现各境的审美风格虽然有所不同,可总体上都没有离开“雄浑”之境所圈定的大方向,正如叶朗在概括《二十四诗品》时说,司空图的二十四种意境有一个“中心思想,就是诗的意境必须体现宇宙的本体和生命”(叶朗 274)。二十四种意境中的“宇宙的本体和生命”的源头

就在“雄浑”这一境中。这样说的另一理论支撑是,该书中的最后一境被命名为“流动”,而且其内容“荒荒坤轴,悠悠天枢[……]超超神明,返返冥无。来往千载,是之谓乎”(司空图 44),又是对“雄浑”之境的回应。这种不是结尾的结尾,意味着司空图借鉴了《易经》中“未济卦”的循环论思想。总之,《二十四诗品》虽说有二十四种境界,其实从大处着眼,它只有一境,那就是“雄浑”而“流动”之境;往小处说,它有着数不清的“小境”,因为彼此之间可以随意地循环往复地组合与化生。

在文史哲没有完全分开来的古代,诗论家们遵循着天地宇宙的运行规则来构建自己的理论,这也是必然的。事实上,古代诗人的创作也没有离开这一潜在的线索。从陶渊明的“俯仰终宇宙,不乐复何如!”(《读山海经》),到杜甫的“大载乾坤内,吾道长悠悠”(《发秦州》)等诗句中,也会发现诗人们总愿意在“宇宙”和“乾坤”内遨游。诗人们这种动辄“乾坤”与“宇宙”的思想,与古人对诗歌的独特理解有关。沈德潜曾说:“诗贵浑浑灏灏,元气结成。乍读之不见其佳,久而味之,骨干开张,意趣洋溢,斯为上乘”(沈德潜 965)。他的意思是说,真正的好诗并非是一眼看上去就好,而是要慢慢地体味。

读一首诗为何还需要一个理解的过程?这就牵涉到了背景知识问题。要理解何谓“浑浑灏灏,元气结成”,就必须得首先理解古代的哲学思想。否则的话,对诗中的“好”是体会不出来的。这说明古代诗歌的创作是不能离开天地宇宙的运行法则的。明白了古典诗学中潜存着一个诗歌的“道”,要与哲学上“道”相一致的原则,就会明白陈子昂虽然在唐代诗人中并不拔尖,可他的那首《登幽州台歌》那么受人推崇的原因了。

前不见古人,后不见来者

念天地之悠悠,独怆然而涕下

人们对这首诗歌历来都是赞不绝口的,那么这首诗歌到底好在何处?说它深刻地反映出了人生的苦闷与悲怆——这是古诗的一种最基本的审美特质,还不足以完全道出这首诗歌的内涵。其后的不少诗人都对这首诗作出了释说,清代诗人黄周星在唐诗选本《唐诗快》卷二中甚至说,这首诗有泣鬼神的功能。

这个评价不可谓不高,可他始终没有说出这首诗歌,到底道出了古今诗人从未道出的什么东西?陈子昂的这首诗歌到底道出了什么秘密?曾有学者指出:“陈子昂嗜老庄、《周易》,其诗中颇多玄学意味”(章培恒 骆玉明 37)。这就是解读这首诗歌的钥匙。当然,古代诗人的诗作多半都受到老庄和《周易》的影响,陈子昂这首诗歌的独特之处是,他用短短的四句诗把中国的宇宙观念给完整地演绎了一遍:首先,诗歌中有天、有地、有人,正好与哲学中的天——地——人之三才对应了起来;其次,在这首诗歌中,“人”是从属于天地的。因为面对悠悠之天地,个体者“我”所能做的,只能是“怆然而涕下”;最后,这首诗歌所凝造的意境,会令人联想起司空图笔下的那个“横绝太空。荒荒油云,寥寥长风”宇宙洪荒的景象。基于以上三点,本文认为,《登幽州台歌》不是一首简单的诗歌,而具有古代诗歌的摹本意义。换句话说,该诗之所以能成为古代诗歌史上的千古绝唱,就是因为这首诗既写出了古代诗歌的魂魄,又揭示出了古代诗歌的创作奥秘。如果说司空图是用理论还原出了“道”的原理,比司空图更早的陈子昂则是用诗歌文本诠释了何谓“道”。

总之,古代的诗歌理论就是一种天地人文为一体的复合性文本,也就是说中国诗歌中的“人”和“文”(诗)是不可能脱离开“天”“地”而独立存在的,这就注定了古代诗歌创作只能在“无我”的路径上寻找出路。

四、潜在的批评标准： “无我”之境高于“有我”之境

文章至此,或许有人觉得有不能自圆其说的地方:古代诗歌既然主要是用来揭示天地宇宙之真理的,即便是揭示世俗人间之情感,也必须得与天地宇宙所运行的原理相一致。既然诗歌是围绕着“理”旋转的,为何古代诗论中又有“诗缘情”之说?

确实,在我们的固有理解中,诗歌就是用来表达情感的,如果离开了这一价值轴线,其意义都会受到质疑。而且,从古代诗论的发展现状来看,自魏晋文论家陆机在《文赋》中提出了“诗缘情”的观念后,其后的绝大多数文论家似乎都是以“情”为上的,如“诗者,人之性情也”(黄庭坚 374),“若夫诗者,心之声也,性情所流露者也”(袁枚

993)。无疑,都是把诗歌定位在“性情”之范畴中。沿着这一逻辑,古代诗歌自然就是一种纯粹抒发性情,也就是情感的一种文本了。这样一来,岂不与前面所论述的内容相矛盾了?

应该说并非矛盾。首先,本文说古代诗歌是一种“无我”的诗歌,并非是说诗歌里真的就“无我”。事实情况是,任何一首诗歌中都不可能完全没有“我”的影子——诗歌原本就是“我”写的。“无我”的意思只是,与诗歌中那些被推置到前台的“景”相比,“我”是以“随风潜入夜,润物细无声”的方式出现的。其次,古诗中也有有着较为强烈的“我”之痕迹的诗。比较典型的如李白的某些诗:“花间一壶酒,独酌无相亲。举杯邀明月,对影成三人。月既不解饮,影徒随我身。”(《月下独饮》)“安能摧眉折腰事权贵,使我不得开心颜。”(《梦游天姥吟留别》)“弃我去者,昨日之日不可留;乱我心者,今日之日多烦扰。”(《宣州谢朓楼饯别校书叔云》)等,显然都有着强烈的个性化色彩,甚至还用了古诗中甚少出现的“我”字。但总体说来,这类个性化色彩浓烈的诗和诗句,在李白诗歌的总量中所占比例相对还是少的,其更多诗还是符合“无我”之规范的。此外,在李白“有我”和“无我”的两类艺术风格中,古代的批评者还是更为欣赏后者的。如赵翼把李白诗歌的总体艺术风格,总结成“如高云之游空”(赵翼 1023)。刘熙载最为欣赏的诗句是:“有时白云起,天际自舒卷”“却顾所来径,苍苍横翠微”。而且,他还认为这些诗句最能体现出李白诗歌的风格,所以他说:“即此四语,想见太白诗境”(刘熙载 238)。无疑,他们两人推崇的都是李白诗歌中“无我”的那份洒脱与逍遥,至于“有我”的那部分诗,则似乎被他们给“忽略”了。

赵翼和刘熙载都不约而同地把审美天平偏移到李白的那些天高云淡的诗上,不是偶然的,恰恰从一个侧面反映出了古代诗歌的评判标准——好诗,都得是没有太强烈的“我”活动于其间的。当然了,古代没有一个理论家直接说过“无我”的诗歌才是高质量的诗歌,他们一直更习惯用“含蓄”,即“诗文要含蓄不露,便是好处”这类话来婉转地表达出这层意思(魏庆之 289)。一直到了近代的王国维,他才在《人间词话》中揭开了这一“盖头”。不知是出于何种考虑,王国维“揭”的并不是更具有代表性的诗,而是在这方面显得相对弱勢的词。^①好在中国的诗与词虽有所不同,可总

体说来是大致可放入到同一个框架内考虑的。

王国维是如何把“含蓄不露”是好诗的观点引入到词中,并使之成为衡量词的一个标准的?置身于近、现代之交的王国维,无疑从西学的一些研究方法中受到了启发。其标志是,他一改中国传统学术话语的不明晰性,而是一上来就把笔触深入到古典诗歌学中最为重要的概念“境界”(意境)中,并开宗明义地把其从理论上分成两大类——“有我之境”和“无我之境”。他说:“有我之境,以我观物,故物皆著我之色彩。无我之境,以物观物,故不知何者为我,何者为物”(姚金铭76)。分析其对“有我之境”和“无我之境”的界定,发现王国维也是依据“我”与“物”(景)的关系来区分两境的:当主体者“我”的情感压过了“物”(景),即“我”是主导,“物”处于被主导,用其话说“以我观物”时,诗歌显现的便是“有我之境”。为了增加人们的感性认识,他还举了欧阳修和秦观的词——“泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去”“可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮”,来说明“有我之境”就是一种情感大于景物的诗。反之,呈现出来的便是“无我之境”(王国维191)。

王国维的这种有关“我”与“物”在词中呈现何种关系的视角,与前文中所分析的古诗的创作视角,显然是完全可以重合起来的。这也是本文把王国维论词的“无我之境”引申到古诗“无我”创作范式中来的原因之一。此外,更重要的是,王国维在《人间词话》中也认为,“无我之境”在艺术中要高于“有我之境”:“古人为词,写有我之境者为多,然未始不能写无我之境,此在豪杰之士能自树立耳”(姚金铭76)。“有我之境”是一般的写词人都可胜任的;“无我之境”则只有少数的“豪杰之士”方能抵达。毫无疑问,令王国维觉得技高一筹的还是那些远离主观情感喧嚣的空灵之境。这一点从其在书中所推崇的“采菊东篱下,悠然见南山”“寒波澹澹起,白鸟悠悠下”的词句中,也能明显地感受出来——这是把其“无我之境”引申到古诗“无我”创作范式中来的第二个原因。

实事求是地说,本文对古诗创作经验的总结,最初并不是来自于王国维的“无我之境”的启发,而是在完成结论之后才突然意识到“无我之境”的重要意义:王国维通过对历代词的阅读和揣摩,率先提出了一个一直都暗含在词中,其实也更

暗含在诗中,却又始终无人明确提出来的艺术准则。虽然他是以词为载体予以突破的,可其开拓之功是不可忽视的。出于批评传统体系化的考虑,本文尝试把诗的“无我”创作范式和词的“无我之境”批评标准衔接到一起,形成一个一脉相承的诗词理论批评链条,这或许能在一定程度上揭示出古代诗词的一些创作规律。

也许有人对此依旧会提出质疑:把“无我”创作范式、“无我之境”中的“无我”,理解成主体者“我”,还原成古代诗学中的惯用术语就是“情”,匿藏、消隐到“景”中,即“景”是第一位的,“人”是第二位的——这种划分本身就违背了古代诗歌的理论精神。因为古代的诗歌理论一直都是景情并举的,王夫之就曾说:“景以情合,情易景生,初不相离,唯意所适。截分两概,则情不足兴,而景非其景”(王夫之880),强调的就是景与情不可截然地分开,这才又有了下面的话:“情景一合,自得妙语,撑开说景者,必无景也”(王夫之892)。

这种质疑有道理,古诗中从来就没有离开“景”的“情”,也没有离开“情”的“景”,惯常所说的“情景交融”“妙合无垠”说的就是二者间的密切配合性。问题在于,古代的诗论家都只是强调了“景”与“情”是一首诗歌中必不可少的两大要素,即只有二者相互配合,才能构成诗,正如谢榛说:“夫情景相触而成诗,此作家之长也”(谢榛1224)。但他们都没有说“情”与“景”到底该如何“相触”才能成为诗,特别是好诗?这显然是个技术活,连谢榛都承认:“凡作诗要情景俱工,虽名家亦不易得。联必相配,健弱不单力,燥润无两色”(谢榛1205)。“景”和“情”如何“相配”才算二者“交融”?具体说,对一首诗歌而言,到底应该有多少的“景”,多少的“情”,才算是比例适当?难道50%的“景”加50%的“情”就等同于“妙合无垠”了?遗憾的是,古代批评家从未把此当成问题来探讨。

也不能怪古代批评家含糊其辞,这原本就是一个不可说的问题,就像中药的配伍一样,不同的病、不同的医师有不同的配法——只要能把病治好,怎么配都行。能把病治好,就是它的标准。诗歌中的“情”“景”相配的原理与此相同。这就意味着诗歌中的“情”与“景”看上去是自由相配的,其实也不尽然,它也有一个看不见的标准在悄悄地调节着它。这个标准就是,必须得保证这首诗

是大家所公认的好诗。这样一来,就又回到了前文中所说的那个潜在的“共性”标准上了——“情”要融于“景”中。

古诗对“景”的重视超过了“情”,更确切的说法是,好诗在形态上看必须是以“景”统“情”的,它是中国文化的一种必然逻辑。首先,诗歌中的“景”既是普通意义上的“风景”的代称,又有超出这层含义的另外意蕴,正如戴容州说:“‘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,岂容易可谈哉!”(司空图 316)。显然,诗人笔下的“景”又不完全是自然风景,而是与“象外之象”“景外之景”联系在一起的,即具有深刻的哲学意蕴。其次,古代文化传统就是一种尚“空”贵“无”的传统。而所谓的“空”与“无”主要就是要“无念”,即一个人在面对世事时,要有一种忘我的超然态度。在这样的一种文化背景下,代表着“欲念”的“情”自然得让位给“无念”的“景”了。

当然,诗歌中的“情”与“景”,也就是“欲念”与“无念”是复杂矛盾的,没有“欲念”也就无从去捕捉“无念”,所以诗歌中也会出现一些自我“欲念”强烈的诗歌。但不管怎么样,与“有”的境界相比,“空”和“无”则是更高的境界,正如徐复观指出:“历史中的大画家、大画论家,他们所达到、所把握到的精神境界,常不期然而然的都是庄学、玄学的境界”(徐复观 3)。他说得是画,可古代的诗书画向来是不分家的,因此也适用于诗。

总之,在古代的诗歌创作中,诗人既可以以“情”带“景”,又可以以“景”带“情”,这是古代诗歌两种并驾齐驱的创作模式。不过比较而言,人们还是更推崇后一类的创作,认为该类诗的艺术境界更胜一筹。这样说当然不意味着古人不重视诗人的性情,否则“诗缘情”之说也不会贯穿于历代诗学,只是说古人对“性情”的理解与今人两样,即他们从天地人文互为一体的世界观出发,认为人的性情唯有与宇宙的性情相一致时,才合乎于“道”的理念。从这个意义上说,用“景”来限制“我”的张扬,弘扬一种“无我”的境界,就是为了更好地凸现出宇宙的精神。而突出了宇宙的精神,也就张扬出了“我”的精神,因为“我”本身就是宇宙的一个构成部分。

注释[Notes]

① 相对于“诗”而言,人们一直都认为“词”更是言“情”

的。诗言志,词言情,说的就是它们的分工。这就意味着诗人在创作词时,所投入的个人情感是要远远大于词的。因此说,探讨“无我”的问题,词不是最佳的文本。

引用作品[Works Cited]

- 曹丕:“典论·论文”,《中国历代诗学论著选》,陈良运主编。南昌:百花洲文艺出版社,1995年。
- [Cao, Pi. “Classical Thesis · Essays.” *An Anthology of Poetic Works in Past Dynasties*. Ed. Chen Liangyun. Nan Chang: Baihua Literary Publishing House, 1995.]
- 黄庭坚:“书王知载胸山杂咏后”,《中国历代诗学论著选》,陈良运主编。南昌:百花洲文艺出版社,1995年。
- [Huang, Tingjian. “A Reading of Wang Zhizai’s Jushan Poem.” *An Anthology of Poetic Works in Past Dynasties*. Ed. Chen Liangyun. Nan Chang: Baihua Literary Publishing House, 1995.]
- 林庚:《唐诗综论》。北京:商务印书馆2011年版。
- [Lin, Geng. *A General Study of Tang Poetry*. Beijing: The Commercial Press, 2011.]
- 刘熙载:《诗概》,《艺概注稿》上册,袁津琥校注。北京:中华书局,2009年。
- [Liu, Xizai. *A Comprehensive Study of Poetry. Annotated Comprehensive Studies of Art and Literature*, Vol. 1. Ed. Yuan Jinhua. Beijing: Zhonghua Book Company, 2009.]
- 刘勰:《文心雕龙》,《文心雕龙译注》,陆侃如、牟世金译注。济南:齐鲁书社,1981年。
- [Liu, Xie. *Dragon-Carving and the Literary Mind. Annotated Dragon-Carving and the Literary Mind*. Eds. Lu Kanru and Mou Shijin. Jinan: Qilu Book Press, 1981.]
- 陆时雍:“诗境总论”,《中国历代诗学论著选》,陈良运主编。南昌:百花洲文艺出版社,1995年。
- [Lu, Shiyong. “A Comprehensive Study of Poetic Realm.” *An Anthology of Poetic Works in Past Dynasties*. Ed. Chen Liangyun. Nan Chang: Baihua Literary Publishing House, 1995.]
- 沈约:“谢灵运传论”,《中国历代诗学论著选》,陈良运主编。南昌:百花洲文艺出版社,1995年。
- [Shen, Yue. “An Autobiographical Study of Xie Lingyun,” *An Anthology of Poetic Works in Past Dynasties*. Ed. Chen Liangyun. Nan Chang: Baihua Literary Publishing House, 1995.]
- 沈德潜:“唐诗别裁集”,《中国历代诗学论著选》,陈良运主编。南昌:百花洲文艺出版社,1995年。
- [Shen, Deqian. “A Special Selection of Poems in Tang Dynasty,” *An Anthology of Poetic Works in Past Dynasties*. Ed. Chen Liangyun. Nan Chang: Baihua

- Literary Publishing House, 1995.]
- 司空图：“与极浦谈诗书”，《中国历代诗学论著选》，陈良运主编。南昌：百花洲文艺出版社，1995年。
- [Sikong, Tu. “A Talk of Poems and Prose with Ji Pu,” *An Anthology of Poetic Works in Past Dynasties*. Ed. Chen Liangyun. Nan Chang: Baihua Literary Publishing House, 1995.]
- ：《二十四诗品》，《历代诗话》上，何文焕辑。北京：中华书局，2004年。
- [---. *Twenty-Four Grades of Poetry. Poetic Remarks in Past Dynasties*, Vol. 1. Ed. He Huanwen. Beijing: Zhonghua Book Company, 2004.]
- 王夫之：“明诗评选”，《中国历代诗学论著选》，陈良运主编。南昌：百花洲文艺出版社，1995年。
- [Wang, Fuzhi. “A Commentary on Selected Poems in Ming Dynasty,” *An Anthology of Poetic Works in Past Dynasties*. Ed. Chen Liangyun. Nan Chang: Baihua Literary Publishing House, 1995.]
- ：“姜斋诗话”，《中国历代诗学论著选》，陈良运主编。南昌：百花洲文艺出版社，1995年。
- [---. “Poetic Remarks at Jiang’s House,” *An Anthology of Poetic Works in Past Dynasties*. Ed. Chen Liangyun. Nan Chang: Baihua Literary Publishing House, 1995.]
- 王国维：《人间词话》，《惠风诗话·人间词话》，王幼安校订。北京：人民文学出版社，1982年。
- [Wang, Guowei. *Ren Jian Poetic Remarks. Annotated Hui Feng Poetic Remarks and Poetic Remarks of Human World*. Ed. Wang You’an. Beijing: People’s Literature Press, 1982.]
- 王世贞：“艺苑卮言”卷四，《历代诗话续编》中，丁福保辑。北京：中华书局，2006年。
- [Wang, Shizhen. “Remarks on the Realm of Art and Literature,” *A Sequel of Poetic Remarks in Past Dynasties*, Vol. 2. Ed. Ding Fubao. Beijing: China Book Press, 2006.]
- 王运熙：《中国古代文论管窥》。上海：上海古籍出版社，2014年。
- [Wang, Yunxi. *A Survey of Ancient Chinese Poetic Essays*. Shanghai: Shanghai Classical Works Publishing House, 2014.]
- 魏庆之：《诗人玉屑》（上）。北京：中华书局，2007年。
- [Wei, Qingzhi. *Poets’ Jade Bits*, Vol. 1. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.]
- 翁方纲：《石州诗话·卷一、卷四》，《中国历代诗学论著选》，陈良运主编。南昌：百花洲文艺出版社，1995年。
- [Weng, Fanggang. *Shizhou Poetic Remarks*, Vol. 1, Vol. 4. *An Anthology of Poetic Works in Past Dynasties*. Ed. Chen Liangyun. Nan Chang: Baihua Literary Publishing House, 1995.]
- 谢榛：“四溟诗话”，《历代诗话续编》上、下，丁福保辑。北京：中华书局，2006年。
- [Xie, Zhen. “Siming Poetic Remarks,” *A Sequel of Poetic Remarks in Past Dynasties*, Vol. 1, Vol. 2. Ed. Ding Fubao. Beijing: China Book Press, 2006.]
- 徐复观：《中国艺术精神》。北京：商务印书馆，2012年。
- [Xu, Fuguan. *China’s Artistic Spirit*. Beijing: Commercial Press, 2012.]
- 严羽：“答出继叔临安吴景仙书”，《中国历代诗学论著选》，陈良运主编。南昌：百花洲文艺出版社，1995年。
- [Yan, Yu. “A Reply to Uncle Wu Jingxian’s Letter from Linan,” *An Anthology of Poetic Works in Past Dynasties*. Ed. Chen Liangyun. Nan Chang: Baihua Literary Publishing House, 1995.]
- ：《沧浪诗话》，《历代诗话》下，何文焕辑。北京：中华书局，2004年。
- [---. *CangLang Poetic Remarks. Poetic Remarks in Past Dynasties*, Vol. 2. Ed. He Huanwen. Beijing: China Book Press, 2004.]
- 叶朗：《中国美学史大纲》。上海：上海人民出版社，1985年。
- [Ye, Lang. *An Outline of History of Chinese Aesthetics*. Shanghai: Shanghai People’s Publishing House, 1985.]
- 袁枚：《答何水部》，《中国历代诗学论著选》，陈良运主编。南昌：百花洲文艺出版社，1995年。
- [Yuan, Mei. “A Reply to He Xun,” *An Anthology of Poetic Works in Past Dynasties*. Ed. Chen Liangyun. Nan Chang: Baihua Literary Publishing House, 1995.]
- 章培恒 骆玉明主编：《中国文学史》。上海：复旦大学出版社，1996年。
- [Zhang, Peiheng, and Luo Yuming, Eds. *A History of Chinese Literature*. Shanghai: Fudan University Press, 1996.]
- 赵翼：《瓯北诗话·卷五》，《中国历代诗学论著选》，陈良运主编。南昌：百花洲文艺出版社，1995年。
- [Zhao, Yi. *Oubei Poetic Remarks*, Vol. 5. *An Anthology of Poetic Works in Past Dynasties*. Ed. Chen Liangyun. Nan Chang: Baihua Literary Publishing House, 1995.]
- 周振甫：《文心雕龙注释》。北京：人民文学出版社，1981年。
- [Zhou, Zhenfu. *An Annotated Version of Dragon-Carving and the Literary Mind*. Beijing: People’s Literary Publishing House, 1981.]

(责任编辑：程华平)