文藝理論研究
Theoretical Studies in Literature and Art

Theoretical Studies in Literature and Art

Volume 42 | Number 3 Article 1

May 2022

An Interpretation of Shenyun(Spirit and Charm): Qian Zhongshu's Theory on "Clarity and Profundity" from the Perspective of Geographical Context of Modern Interpretation of Classics

Zhongyi Xia

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

Recommended Citation

Xia, Zhongyi. 2022. "An Interpretation of Shenyun(Spirit and Charm): Qian Zhongshu's Theory on "Clarity and Profundity" from the Perspective of Geographical Context of Modern Interpretation of Classics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 42, (3): pp.1-10. https://tsla.researchcommons.org/journal/vol42/iss3/1

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.

释“神韵”：钱锺书的诗贵清远说

——古典今释的地缘语境

夏中义

摘　要：王士禛(字渔洋)以标举“神韵”而名载批评史。然历代(含当代)批评史家对其“神韵”说实分“青年版”“晚年版”两种,对其晚年撰《池北偶谈》才将“神韵”定位于“诗贵清远”,堪称“破题”一案,则语焉未详。至于为何说钱锺书才是系统阐明“神韵”,以期奠定“诗贵清远”说的现代解人,则当代学贤几近无感。本文旨在“双肩挑”。一方面,针对渔洋“神韵”说,既澄清其“青年版”不如“晚年版”,是前者将“李杜”与“王孟”硬提成一个“神”字,系逻辑参照紊乱所致;又追认其“晚年版”优于“青年版”,是因为后者终将“神韵”落到“清远为尚”,郭绍虞在这方面比张少康更具识鉴。但另一方面,晚年渔洋虽将“神韵”定位于“清远为尚”,然又不说明何谓“清”,何谓“远”,何谓“清而不远”抑或“远而不清”,又何谓“清远兼圆”。自清代迄今,唯钱锺书对“神韵”给出了无愧为“现代解人”的诗学答卷。钱锺书以释“神韵”为平台重构“诗贵清远”之现代学说,是依次从“源头(谢赫《古画品录》)”“拐点(借南宗画理来‘以画论诗’)”“机制(范温‘余味即韵’)”三层次来纵深营造,所有的诗学建材皆取自千年国故,然其落成的诗学建筑(内涵)却极具现代理论之严整浑成。

关键词：古典今释；　神韵；　钱锺书；　诗贵清远说；　地缘语境

作者简介：夏中义,浙江越秀外国语学院、上海交通大学人文学院教授,主要从事中国现当代思想史案研究。通讯地址：浙江越秀外国语学院,312000。电子邮箱：xiazhongyi@ vip. 163. com。

Title: An Interpretation of *Shenyun* (Spirit and Charm): Qian Zhongshu's Theory on "Clarity and Profundity" from the Perspective of Geographical Context of Modern Interpretation of Classics

Abstract: Wang Shizhen was famous in the history of criticism for the term *shenyun*. Later, this term was interpreted in *Casual Remarks from North of the Pond* as "poetry is valued for its clarity and profundity", which was further clarified by Qian Zhongshu. Based on *shenyun*, Qian Zhongshu reconstructed the theory — "poetry is valued for its clarity and profundity" — on three levels: the source (Xie He's *Record of Appreciating Ancient Paintings*), the turning point (using the southern painting theory to "discuss poetry through painting"), and the mechanism (Fan Wen's "aftertaste is charm"). All of Qian's source materials are taken from cultural heritage across millennia, but his poetic framework and connotation is highly integrated as a modern theory.

Keywords: interpretation of classics; *shenyun* (spirit and charm); Qian Zhongshu; "poetry is valued for its clarity and profundity"; geographical context

Author: Xia Zhongyi is a professor at Zhejiang Yuexiu University and Shanghai Jiao Tong University. His research interest includes modern and contemporary intellectual history of China. Address: Zhejiang Yuexiu University, Shaoxing 312000, Zhejiang, China. Email: xiazhongyi@ vip. 163. com.

一、神韵说诱发间离性悬疑

“古典文论的现代转换”，实即“古典今释”。“古典”为何要“今释”？无非“古”“今”有隔，中间横着一堵墙。凿穿这堵因历史变迁而垒积的文化城墙，不仅意味着将生涩僻奥的古汉语转述为明朗通畅的现代汉语，更是期盼将幽闭在原典中、极可能激活现代创意的古老睿智，凭借“古典今释”而敞亮乃至弘扬光大。“古典文论的现代转换”本义即此。用钱锺书（1910—1998 年，下简称钱）的话，这叫“贯通”（钱锺书，《写在人生边上；人生边上的边上；石语》212）或“打通”，通过对不同语境所生成的艺文异构之纵横比对，来发掘暨确认人类审美共识。故也不妨称之为“不类为类”（钱锺书，《谈艺录》1）：“不类”是指不同语境所生成的艺文异构；“类”是指人类审美共识（通义）。所谓“纵横比对”，则又指“打通”拟分的“中西”“古今”二维：“中西”是横向，“古今”是纵向。本文“古典今释”属纵向。

“古典今释”能为现代创意提供珍贵的古稀资源，说到底，是因为人类作为价值族类对艺文审美怀有诸多共识，此即钱著《谈艺录》序所表白的“东海西海，心理攸同；南学北学，道术未裂”（521）。这又可谓“不约而同”，是因为“有约在先”，此“约”即文化共识（通义）或“通约”。然有意味的是，在大陆做“古典今释”的人士，未必皆像钱那般认同且珍视人类艺文共识；相反，他们面对古籍时，会或多或少地过敏于古籍的若干见解（或修辞）有否与当世“主流”相悖，生怕它像潜伏甚久的病毒一旦被“今释”而殃及现实，故不免诱发某种有嫌疑的“悬疑”，迷雾般地浮在他们与古籍之间，这将导致古籍中那些很值得后世识解且吸纳的精髓反倒被模糊。这落在王士禛（渔洋）的“神韵说”身上，至少生出这一“悬疑”：神韵说有否因沿袭沧浪“以禅喻诗”而导致理路“枯寂”？（郭绍虞 521）

声称渔洋因沿袭沧浪“以禅喻诗”而令神韵说理路“空寂”“愈讲愈糊涂”（郭绍虞 538）乃至让后世费解者，其代表拟数郭绍虞（1893—1984 年，下简称郭）。郭作为中国文学批评史学科的首席奠基人资深可敬，然当他浸润于权威路径而让神韵说扯上“唯心论”时，反倒模糊了其民国版史著的明晰史述，此亦事实。这不是说郭自鼎革后对渔洋本人兀生偏见，而不认“渔洋独以大雅之才标举神韵，扬扢风雅，而声望又足以奔走天下，文坛主盟”（522）；也不是说郭后来不再体恤渔洋之讲神韵，因“没有写成一篇系统的论文，然而随处能发，都见妙义”，然也因“零星散见”（535）而未免衍生歧义。要害是在郭作为与时俱进的复旦名宿（民国时期执教燕京），其大脑已植入一种思辨定势，只要目击古籍中有“心性”“妙悟”诸字样，他即会警觉地将此与“唯心论”株连而作学术排异。比如当郭读到《渔洋诗话》曾述某家语，形容渔洋神韵说“如华严楼阁弹指即现，又如仙人五城十二楼缥缈俱在天际”，而要能深谙此诗论“三昧”，“尤赖”“妙悟”，即“赋家之心得之于内，不可得而传”时（迹近“以禅喻诗”），郭就质疑这一诱人“迷离恍惚”的“作诗方法”暨“读诗方法”，因“都重在语中无语，重在偶然欲书，重在须其自来，重在笔墨之外，重在不着一字，重在得意忘言，重在不可凑泊，重在兴会风神［……］这简直是指出一种标准而不是说明一种方法，无从捉摸，亦无从修养，论诗到此，又如何不堕入空寂”（535—536）！郭就此定论，这全系“以前唯心论者玩弄名词的手法”（535），或谓“唯心论者神经质地疑神疑鬼”（537）。这诚然是那年代“古典今释的地缘语境”所致，当期待后学作“同情之理解”。但渔洋神韵说遭此曲解，当离学术性“古典今释”颇远，此亦事实。

二、神韵说分“青年版”“晚年版”

欲论证钱锺书才是神韵说的“现代解人”，亟待澄清两个疑点。其一，为何讲渔洋神韵说的真正内核，并不在他从沧浪那儿拿来的“神韵”一词，而拟在其独拈的“诗贵清远”？其二，着眼于批评史学，则为何讲渔洋只是康熙年间主倡神韵说的“破题”者，尚不能像钱在诗学上无愧为神韵说的“解题”者？这就需从文献上认定渔洋围绕神韵说（从青年到晚年）究竟讲了什么。

据学界共识（含郭绍虞），将渔洋一生与“神韵”牢牢相系的时间节点及相应典籍至少有两：一是渔洋 28 岁（顺治十八年）选辑《神韵集》（已佚）；二是渔洋 55 岁（康熙廿八年）编选《唐贤三昧集》、翌年 56 岁撰《池北偶谈》，此书引某名家言称“论诗以清远为尚，而其妙则在神韵”（郭绍

虞 524）。针对渔洋青年晚年皆标举神韵并宗唐音之史迹，当世学贤又生两种基本观点：一曰“渔洋创作虽一生三变，但其神韵主张则是始终如一的”（张少康 325）；二曰渔洋早年弘扬神韵并未强调诗贵清远，神韵终于落到“清远为尚”，这“实可视为晚年定论”（郭绍虞 524）。即称神韵说在渔洋那儿并非“始终如一”，分明朝暮有别。孰是孰非，最靠谱的路子是细读渔洋《带经堂诗话》（下简称《带经堂》），再下判断。

《带经堂》作为渔洋的传世性诗论，系其弟子张宗柟搜集渔洋生前杂著如《渔洋诗论》《池北偶谈》《香祖笔记》《古夫于亭杂录》《居易录》《分甘余话》《花草拾》《唐贤三昧集》等，再分门别类，编纂为《带经堂》三十卷。20 世纪 60 年代初，人民文学出版社分两册推出。概括地讲，其神韵说大体分“青年版”“晚年版”两块，冠名归一，却并非指称同一对象。亦即“青年版”神韵并不严格等同“晚年版”神韵。

用“神逸二元”来概述“青年版”神韵，并没有曲解渔洋本意。须交代的是，这“神逸二元”四字系笔者读郭绍虞的心得所致。郭绍虞之批评史，若不纠缠“唯心论”之类，其史笔反倒昭晰，屡见过人之处。比如郭一眼识破“青年版”神韵有别于“晚年版”神韵之微妙处是在“渔洋早年之为唐，原不十分偏向淡泊之音，虽则性分所近，原与王（维）孟（浩然）为合，但至少可看出与晚年所主有所不同”（郭绍虞 530），此即明鉴。这无非表明，李（白）杜（甫）王（维）孟（浩然）虽自南宋至清初同被冠以“唐音”之神韵，然一俟入郭之法眼，郭是不让蒙混过关而不验查正身逐一甄别的。也因此，郭更愿将渔洋说从沧浪处习得的“神韵”一词析成“神”“韵”二字，分别用“神”来标识“论诗以李杜为宗”，用“韵”来标识“论诗落王孟家数”（527），前者“沉着痛快”，后者“优游不迫”。这诚然是南宋沧浪暨清初渔洋所不曾清晰识别的。故鉴于此，郭有资格、更有理由质疑古贤：“沧浪只论一个神字，所以是空廓的境界，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。”（527）所谓“空廓”也罢，“虚无缥缈”也罢，皆是郭在针砭渔洋神韵说之述学有失“空寂”，其结局，不免愈说愈玄乎。后来，郭又把“李杜为宗”之“沉着痛快”称作“神品”，把“王孟家数”之“优游不迫”称作“逸品”，且比较道：“神品还可于绳墨中求之，只须能化，便是入神。逸品则只能求之于蹊径之外，稗贩旧语，根本不成。这也是渔洋诗论所以觉得空寂的原因。”（537）此即笔者说“青年版”神韵之底蕴在“神逸二元”的原始出处。

行文至此，已见“用王渔洋的话语来说明”神韵说何以“比较困难”（郭绍虞 539），原因与其说是“青年版”神韵藏着“唯心论”幽灵，毋宁说是渔洋思维功底稍逊，几乎不知其接过的沧浪“入神”二字，究其质只是一个形容词，还远不是一个内涵确凿、外延确定的诗学概念。但这无碍渔洋误打误撞地将“入神”尊为其神韵说的诗论前身。故“青年版”神韵拟属“言论”，不算“理论”。然渔洋错就错在，他虽无现代功力将神韵从“言论”提炼为“理论”，却又自恃胆大，将神韵从“言论”提拔为“理论”。由此也可说渔洋之错，不仅错在硬做他做不成的事，更错在他不知自己无力做，若用钱锺书语式，是“硬做蛮来”（《谈艺录》520）。

说“青年版”神韵迹近“硬做蛮来”，其典型莫过于让沧浪“入神”一词去穿凿蕴义，力图将风格路数不一的“沉着痛快”与“优游不迫”硬捏到一块，反倒绽露其学力不逮。

《沧浪诗话·诗辨》言及“入神”，称之为“诗之极致”：“诗而入神，至矣，尽矣，蔑以加矣！惟李杜得之。他人得之盖寡也。”（严羽 8）寥寥 24 字，读者怎么使劲，怕也读不出渔洋“晚年版”神韵所蕴含的那个“诗贵清远”来。这就是说，沧浪“入神”原非渔洋“神韵”，其本义不指向任何鉴赏学层面的风格类型，而只在动情地赞叹（形容）李、杜（也含王、孟）在创作学层面所抵达的灵感郁勃之境。也正是在此案，郭绍虞或许是比时贤（比如青年钱锺书）看得更准确，故其校释沧浪“入神”时也就更能烛照古贤本义。郭两次摘录陶明濬《诗说杂记》来申述“入神”内蕴便甚专业。其一，陶谓“万事皆以入神为极致”；“一技之妙皆可入神”；“魁群冠伦，出类拔萃，皆所谓入神者也”（郭绍虞 9）。其二，陶谓“入神二字之义，心通其道，口不能言。己所专有，他人不得袭取。所谓能与人规矩，不能使人巧。巧者其极为入神。今在诗言诗：诗之妙处，人各不同[……]古人有古人之妙处，我亦有我之妙处，同工异曲，异地皆然，如风行水上，自成其文。真能诗者，不假雕琢，俯拾即是，取之于心，注之于手，滔滔汩汩，落笔纵横，从此

导达性灵，歌咏情志，涵畅乎理致，斧藻于群言，又何滞碍之有乎？此之谓入神。”（郭绍虞 10）

明乎此，可确证两要点。第一，创作论层面的“入神”，作为诗人的生命高峰体验，它在逻辑上是超越鉴赏论层面的风格类型之边界的，此即陶明濬所谓“同工异曲”或各显神通：李杜“沉着痛快”诚属“入神”；王孟“优游不迫”亦当“入神”——但这并非说，那道甄别李杜所以为李杜、王孟所以为王孟的、与“晚年版”神韵相系（意指“诗贵清远”）的风格学界限也就被湮然泯灭。于是，第二，当渔洋煞费苦心地想用沧浪“入神”的创造心理之超越性来模糊（抹杀）“沉着痛快”与“优游不迫”之间的风格学界限，以期支撑其“神韵”本是师承沧浪“入神”所致时，只能说渔洋在此犯了“参照系紊乱”之逻辑学大忌（若不同时追究他误读沧浪的话）。

渔洋那段意在涂抹“沉着痛快”与“优游不迫”（“神逸二元”）的风格学边界的著名语录，出自其《芝廛集序》。芝廛（给事）是渔洋的朋友，擅画。此序追叙了他与芝廛的一次画论切磋，起初，彼此认可董源、巨然为宋以降的画坛南宗，元代得其传者，有倪瓒（云林）、黄公望为之冠，续之明代二百七十年，则由董其昌领风骚矣。会晤至此，芝廛舌锋一转曰：“凡为画者，始贵能入，继贵能出，要以沉着痛快为极致。”渔洋不由错愕，诘之曰：“吾子于元推云林，于明推文敏，彼二家者，画家所谓逸品也，所云沉着痛快安在？”芝廛笑曰：“否，否，见以为古澹闲远，而中实沉着痛快者，此非流俗所能知也。”（郭绍虞 533）渔洋由此感喟：

> 予闻给事之论，嗒然而思，涣然而兴，谓之曰：子之论画也至矣。虽然，非独画也，古今风骚流别之道，固不越此。请因子言而引伸之可乎？唐宋以还，自右丞以逮华原、菅邱、洪谷、河阳之流，其诗之陶、谢、沈、宋、射洪、李、杜乎？董、巨，其开元之王、孟、高、岑乎？降而倪、黄四家，[……]之有嫡子正宗乎？入之出之，其诗家之舍筏登岸乎？沉着痛快，非惟李、杜、昌黎有之，乃陶、谢、王、孟而下莫不有之。子之论，论画也，而通于诗，诗也而几于道矣。子之家先生，方属予论次其诗，请即以此言为之序，不亦可乎？（转引自郭绍虞 533—534）

请注意：当芝廛将本属李杜“神品”标识的“沉着痛快”，转义为诗人体认灵感时的酣畅淋漓，由此让讲“优游不迫”（“古澹闲远”）的王孟“逸品”也亲证其内心实亦“沉着痛快”。其实，渔洋也常有意无意地将“青年版”神韵，与诗人灵感中的“有来斯应，每不能已；须其自来，不以力构”即“每有制作，伫兴而就”（王士禛 67）式的“天然”（71）神契，彼此等同；甚至干脆把苏轼描绘其文思“如万斛泉源，不择地而出，行乎其所不得不行，止乎其所不得不止”（75），也视作神韵。这在逻辑上说轻了，叫“参照系偏移”；说重了，叫“参照系紊乱”。又恰巧撞上渔洋逻辑思维这根软肋，于是也就撞得他“嗒然而思，涣然而兴”，竟真以为（而非误会）原属李、杜、昌黎之“神品”标识的“沉着痛快”，居然也可让陶（潜）、王、孟诸“逸品”诗人莫不分享。这在实质上，是硬把“神逸二元”的风格学边界给抹掉了。

再说“晚年版”神韵。“晚年版”神韵倒真系渔洋晚境所赐，且开始呈示神韵赖以传世的真实内核是“诗贵清远”，即对“青年版”神韵欲将“神逸二元”揉为一体之模棱两可有了修正。这在客观上，是为后世对渔洋研究的“去神存逸”提供了批评史证据。晚近七十余年以来，能对此洞若观火者有两人。一是钱锺书 1948 年所撰《中国诗与中国画》，发现渔洋晚境明确其服膺的唐贤“‘诗家三昧’是‘略具笔墨’、‘不着一字’，那末，写景工密的诗、叙事流畅的诗、说理痛快的诗都算不得‘风骚流别’里的上乘了”（钱锺书，《七缀集》21），即亦认可将“沉着痛快”之神品剔出神韵，而只让“优游不迫”之逸品与神韵百年和合。二是人民文学版《带经堂诗话》校点者戴鸿森（夏闳）在 1962 年也指出，当渔洋“晚年版”神韵“要求做诗要做得朦胧含蓄，吞吐不尽，好像有深意寄托，却又无法指实；似乎有言外余情，却又难以捉摸。这才算是诗的最高境界”，这就表明“他所追求的是清澹平远、不直接反映现实的诗，而排斥雄壮激切，对现实表示鲜明态度的诗，于是唐诗人王维、孟浩然的以山水田园、隐逸闲适为内容的诗，就被推崇为具体的楷模”（王士禛 865—866）。

笔者则用“清远待融”四字来昭示“晚年版”神韵之底蕴。这诚然是以渔洋晚境所撰《池北偶

谈》为本：

> 汾阳孔文谷（天允）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，绿筱媚清涟”，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。（王士禛 71）

细嚼引文，足资表征渔洋确是批评史里将神韵落在“诗贵清远”上的“破题”者，然未能像钱锺书真能从学理上说透“诗贵清远”究竟何谓，此亦史实。请阅如下三点。

第一，“诗须清远为尚”，渔洋虽非说此话的始作俑者，然自觉地将此当作诗论旗帜来崇尚。其云“不知先见于此”，系确实不知还有哪位先贤有此觉知（明代胡应麟《诗薮》是将神韵扎根于“意象”）（张少康，下卷 175—178）。也因此，称渔洋是“诗贵清远”说的“破题”者，已含“史无前例”之荣光。

第二，引文所示谢、王、孟、韦诸诗例，委实已像贴标签般将“白云抱幽石”标识为“清”，将“表灵物莫赏”标识为“远”，将“何必丝与竹，山水有清音”“景昃鸣禽集，水木湛清华”标识为“清远”兼备，确实已明白无误；然症结在于，若理路刚起步就止于此，这又不能不说是知及之而学不逮，即“知其然，不知其所以然”。经验与学术的边界正在于此：经验有权在事说事，说明“这是什么”即可，它不追问“这是为什么”；然学术须不惮证伪地追问且坐实“此”经验为何以“此”性状而存在于“此”。以此尺度去测量渔洋所示诗例，那么其“诗贵清远”说尚滞留在经验性“言论”层，还达不到学术性“理论”层；或曰这是古典“诗话”水平，并非现代“诗学”水平。这就是说，当渔洋还无力回应“白云抱幽石”为何“清而不远”，“表灵物莫赏”为何“远而不清”，“何必丝与竹，山水有清音”“景昃鸣禽集，水木湛清华”为何才无愧为“既清又远”时，他姑且以“诗贵清远”的“破题”者自居，也就不无明智。

无须质疑渔洋作为一个诗坛领袖的专业直觉，他颇能精确识别诸诗家虽“多佳句，而无远神”（王士禛 228）。比如他点赞“元人诗：‘布谷叫残雨，杏花开半邨’，皆佳句也。然总不如右丞‘兴阑啼鸟换，坐久落花多’，自然入妙。盛唐高不可及如此”（52）。然右丞诗为何“入妙”？如何方能“入妙”？或其诗为何“高”？如何能及此“高不可及”？再如历代皆传林逋“疏影横斜水清浅，暗音浮动月黄昏”为无争议的咏梅名句，渔洋偏指它未必如其“雪后园林才半树，水边篱落忽横枝”（52）更见兴到神会。似暗示前者清而未远，后者既清亦远。然是否即此？渔洋未置可否。简言之，只要渔洋作为诗论家无计从学理上说透“晚年版”神韵赖以生成的“清”“远”关系如何圆融，那么，用“清远待融”来定格其神韵说的未完成，也就正当。

第三，“清远待融”四字，让人联想钱锺书曾用“回家”来隐喻“思辨得到结论，心灵的追求达到目的”，且引申出：“回是历程，家是对象。历程是回复以求安息；对象是在一个不陌生的、识旧的、原有的地方从容安息。”（《写在人生边上；人生边上的边上；石语》 82—83）依此视角来看神韵说从“青年版”到“晚年版”的变迁，也可谓渔洋这条诗论小舟，从 28 岁《神韵集》码头出发，历经几多迷途或曲折，才在 56 岁《池北偶谈》时，望见了其想抵达的“清远”港湾。还差最后一段航程，才能抛锚上岸。这也就意味着，渔洋神韵说就其学理成熟而言，最后境况仍“在路上”，尽管他已认准了“回家”的方向。

渔洋不是不知构建诗论宜“譬作室者，瓴甓木石，一一须就平地筑起”（王士禛 79）。然一俟诉诸案头，其思辨功夫及所具备的涵养与其担当的重任相比，未必对称，否则，“青年版”神韵怎么会将不该兼并的“神逸二元”硬拗成一块？“晚年版”神韵又怎会无力将“清远待融”的两极融为一体？凡此种种，不禁令后学顿悟两点。其一，神韵说在郭绍虞眼中所以愈看愈含混，这与其说是因为渔洋开宗建派“最易引起误会”（郭绍虞 525），毋宁说渔洋作为教主，最初对其举起的旗帜究竟该写什么本就不清晰。其二，“严沧浪以禅喻诗，余深契其说”（王士禛 83），渔洋为何这般？无非“以禅喻诗”讲究“妙悟”，只讲“妙悟”也就可让自己免开尊口，不讲自己内心并未想透的诗论，然又能美其名曰“妙不可言”，且自欺欺人地推诿：“披沙拣金，在慧眼自能辨之，未可为群瞽语白黑也。”（54）这恐怕有“文过饰非”之嫌。

三、“诗贵清远”的现代解人

神韵说从“青年版”到“晚年版”，渔洋做了三十年。当世学界研究渔洋，也不乏跨度达三十年者。择其要，郭绍虞民国版《中国文学批评史》上卷初版于 1934 年，下卷问世于 1947 年，该卷设章节论述王士禛，同名史著在郭生前的最后一版是 1979 年，此书第 68 章标题《从王夫之到王士禛》，已逾三十二年。钱锺书探究神韵说则先后绵延三十七年。钱最早关注渔洋师承沧浪是在《谈艺录》（1942 年脱稿），钱开始高质量地从“诗贵清远”角度楔入神韵是 1948 年撰写的《中国诗与中国画》，而真正从学理上成为“诗贵清远”的现代解人，则是在《管锥编》（1975 年脱稿，1979 年初版）。不吝为神韵说不时竭虑近四十年。

郭、钱在神韵论域的相映成趣，还体现在彼此对渔洋的选择性投注恰成互补：郭对“青年版”神韵有太多话要说，对“晚年版”神韵反倒隔膜；钱正相反，他最初言及“青年版”时有失粗疏（《谈艺录》98—102），然涉足“晚年版”的“诗贵清远”后却尤显英锐、精准且渊源遥深。钱自 1948 年走了两步大棋：一、针对渔洋“青年版”之“神逸二元”，钱极干练地“去神存逸”；二、针对渔洋“晚年版”之“清远待融”，钱又为此养精蓄锐三十年，一举解答了渔洋生前百思未得其解的“清远圆融”之谜。

遴选谁才是神韵说的真正解人，最靠谱的办法，当是把渔洋当年无计胜解的那些疑惑串成一份诗学清单，谁有能耐为渔洋解惑且经得住证伪，谁就是当之无愧的解人。此清单所列疑题，拟围绕“诗贵清远”呈示如下三部曲：

1. 何谓“清”？为何说“白云抱幽石，绿筱媚清涟”是“清而不远”？2. 何谓“远”？为何说“表灵物莫赏，蕴真谁为传”是“远而不清”？3. 何谓“既清亦远”“清远圆融”？为何“兴阑啼鸟换，坐久落花多”要比“布谷叫残雨，杏花开半邨”较“自然入妙”？又为何“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，尚不如“雪后园林才半树，水边篱落忽横枝”可鉴“妙在象外”（《谈艺录》69）？

关于 1，显然，渔洋“诗贵清远”的那个“清”，当指诗歌意象（实谓“语象造型”）经阅读而呈现的、诉诸官能的审美效应，它具情调性，能激活且升华读者的情态想象及心性雅趣，故曰“清”而非“浊”，从骨子里排异矮化人性的“鄙恶俚俗”（《谈艺录》51）或“悖谬”（55）［沧浪斥之为“下劣诗魔”（严羽 1）］。然渔洋诗论所蕴含的道德诉求并未偏至得像卫道士，故粗看其“诗贵清远”之“清”，也就与刘勰“隐秀”之“秀”（“状溢目前”）（刘勰 436）、钟嵘“直寻”（钟嵘 174）以及钱锺书所欣赏的王国维“不隔”（《写在人生边上；人生边上的边上；石语》114），别无异质。

也因此，若用钱锺书从陆机《文赋》所提纯的“意、象、言”模式来诠释“诗贵清远”中的“清”与“远”，或许甚契。《文赋》是陆机为批评史所贡献的第一篇最具文艺心理学质感的专论。全篇用隐喻式骈文写成。浸透创作甘苦的艺文心理本是主体用其心眼（内视觉）方可觉知、他者无可代庖的隐秘经验，陆机偏要从中提炼出文坛为何“恒患意不称物，文不逮意”（瞿蜕园选注 119）之症候以期针砭。这在距今一千八百年的古代有多艰难，可想而知。无怪，钱感慨陆机这无异于“抽思呕心，琢词断髭”，因此，这是在国史上破天荒地用诗语去“状难见之情，写无人之态”（《管锥编》1176）。也因此，这将驱动钱对艺文创作中的“意、象、言”（1177）这三角关系，有极细深之领悟。

诗文写作为何“恒患意不称物，文不逮意”？要害全在此“物”实谓表现性或创意性“语象造型”，又叫“意象”，主体的创作旨“意”全赖此“象”来表达或呈现，这个靠“象”表达出来的作品，古人称作“文”或“言”。这表明，当此“象”艺术地传达了作者的给定“意”图，所谓“文不逮意”也就被规避。由此可见“文能否逮意”之症结，主要取决于“意-象”关系处理得怎样。将此定律落到“诗贵清远”框架，“意-象”关系也就可生三种境况：一曰“意寄于象”，清而不远；二曰“意未附象”，远而不清；三曰“意溢象外”，清远圆融。

当渔洋给谢灵运《过始宁墅》的那对诗联“白云抱幽石，绿筱媚清涟”的评价仅一“清”字，这暗示渔洋晚年“诗贵清远”的神韵标尺确比钟嵘“直寻”规格高多了。严格地说，钟嵘《诗品》首先是一部那年头的“当代诗评汇编”，评者的眼界是被时潮裹挟的。故目睹在玄言诗式微之际有谢灵运山水诗之清新萌动［刘勰所谓“庄老告退，而山水方滋”（刘勰 49）］，钟嵘那颗因趋时而雀跃之心也就兴奋不已，忍不住将“名章迥句，处处间起；丽曲新声，络绎奔发”（钟嵘 160）之礼赞送给谢

笔下的模山范水，甚至不无偏仄地将谢的诗史地位置于上品，反倒将人格诗品近乎不朽、真正堪称“清远圆融”的陶潜降格处置。这诚然不属陶诗之辱，而是钟嵘之羞。相比之下，渔洋评点谢诗属含蓄、审慎乃至吝啬，仅一“清”字，仅表示谢诗中写得最醒目、颇让历代传诵的名句，也不过是寄托了这位有才气、性奢豪，未能居京执国器重柄，便索性在外省渎职撒野、寄身山水之人的纵娱心境。若非就诗谈诗“意寄于象”，而去洞幽谢诗赖以生成的人格存根，则恐怕那个“清”字也未必站立得住了。

用“意寄于象”清而不远来概述谢诗，应说未离渔洋本意。当渔洋称“昔人评谢康乐诗如初日芙蓉”（王士禛 37），言下之意，也近乎说谢诗属“小清新”，它所能给读者的官能性赏心悦目，大体全写在画面感很强的意象上了；至于渔洋激赏的、李白说的“兴寄深微”（18），那是没有的。除此之外，不说为宜，给这位诗史名家留点面子。渔洋本人生性温良，凡人凡事能不说破的，那就兜着不说破。然这并非说渔洋就不察谢灵运为人处世颇多破事，与陶潜不啻霄壤，否则，他在论及“诗以言志”时就不会对陶、谢作比较，说他们“其诗具在、尝试以平生出处考之，莫不各肖其为人。尚友千载者自能辨之”（74）。

以渔洋为参照，钱锺书对谢诗怕就不会这般宽厚，相反，其眼光将带刺，其词锋也犀利。钱评判谢诗已不屑婉转于“清而不远”之“意-象”关系，他是更想将谢诗从陶（潜）、王（维）、孟（浩然）、韦（苏州）这“逸品”阵容除名，认为谢诗根本不配“逸品”。钱的路径很别致，他不是常规化的“以诗论诗”，他是独辟蹊径，“以画论诗”。其灵感源自画史上“南宗”“北宗”之流派分野。要言之，李思训父子统帅“北宗”重钩斫技法，讲形似绘金碧山水；王维领衔“南宗”始用淡墨渲染，讲神似，所谓“雪峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化”也。故就笔触而言，“北宗”工笔博繁，为“密体画”；“南宗”逸笔草草意到笔不到，为“疏体画”。恰巧渔洋《蚕尾集》也大讲“南宗”画理，且说“非独画也，古今风骚流别之道，固不外此”；钱认为渔洋在此实是视“南宗画和神韵诗就是同一艺术原理在两门不同艺术里的体现了”：

> 例如谢灵运和柳宗元的风景诗都是刻划细致的，所以元好问《论诗绝句》说：“谢客风容映古今，发源谁似柳州深！”自注：“柳子厚，宋之谢灵运。”宋长白恰好把谢灵运的诗比于北宗画：“纪行诗前有康乐，后有宣城。譬之于画，康乐则堆金积粉，北宗一派也；宣城则平远闲旷，南宗之流也。”（《柳亭诗话》卷二八）若把元好问的话引申，柳宗元也就是“北宗一派”。无怪王士祯《戏仿元遗山论诗绝句》对柳宗元有贬词：“风怀澄淡推韦、柳，佳处多从五字求。解识无声弦指妙，柳州那得并苏州！”“无声弦指妙”就是“不着一字，尽得风流”的另一说法。韦应物正是神韵派的远祖司空图推尊和王维并列的：“王右丞、韦苏州澄淡精致，格在其中，岂妨于遒举哉？”（《与李生论诗书》）“右丞、苏州，趣味澄敻”。（《与王驾评诗书》）（钱锺书，《七缀集》21）

这般看来，渔洋愈臻晚境，实际上愈不视谢灵运为神韵派人物了。

钱锺书看低谢诗比渔洋更甚。这又可分两点讲：一有涉谢诗之“清”；二有涉谢诗之“不远”。

首先，批评史上较早点赞谢诗的简文帝，称“谢客吐言天拔，出于自然”，这纯然甚“清”；然钱按此评语却云“似是当时公论，却未成后世定论”，因为“余观谢诗取材于风物天然，而不风格自然；字句矫揉，多见斧凿痕，未灭针线迹，非至巧若不雕琢、能工若不用功（interior polish）者”（《管锥编》1393）。可见谢诗纵然示人以“清”，也未必“清”到哪里去。

其次，钱认准谢诗“清而不远”，是因为谢本人绝对“远”不了。何谓“远”？

“远”受制于人有否脱俗之“逸气”。钱从谢身上几乎嗅不到正经读书人应有的典雅“逸气”。相反，谢从其骨髓散发的、被权欲的傲慢所放大的、无法无天的贵胄气、纨绔气与痞子气，“终不免于非命强死”（《管锥编》1288）。钱曾引两段古文来代言他对谢的“盖棺论定”：一是孔稚珪《北山移文》，“虽假容于江皋，乃婴情于好爵”；二是刘勰《文心雕龙·情采》，“故有志深轩冕，而泛咏皋壤，心缠几务，而虚述人外”——钱曰“颇可移评灵运之高言‘嘉遁’”（《管锥编》1288—1289）。

关于 2，当笔者用“意未附象”来概述“表灵物莫赏，蕴真谁为传”的“远而不清”时，曾暗忖谢诗委实不甚入渔洋法眼，否则，谢诗中的“意-象”关系为何不是“清而不远”，就是“远而不清”呢？而且，渔洋所摘句的那首《登江中孤屿》，并非没有清词丽句，比如“乱流趋正绝，孤屿媚中川。云日相辉映，空水共澄鲜”，然渔洋偏挑此篇中味同嚼蜡的玄言对子来当反面教材，证明其中之意纵然高远玄妙，若不附丽于诗性造型，即便谢那样的名流也不免沦为古典版概念化或公式化。此即“远而不清”。这当然不是佐证“形象思维”多了不起（拟另文探讨），而仅仅想说明任何一种教义或道理，若不是被作者的情志所消融而转化为怦然心动且诉诸诗性表达，它皆无力拨响读者的心弦。

因“意未附象”所滋生的概念化或公式化又分两种：一是不懂艺文真谛终究是靠诗性想象造型来感染受众，这就须让创“意”像盐溶于水一般化为形“象”，而千万不能让“意”如标签粘在“象”上；二是诗人想传达的意念还远未被自己体认为深挚的心跳，却自以为已被体认，于是就匆匆将它像饰品来点缀诗篇，这就显得生搬硬套，有作伪之嫌。读懂了这一点，也就不难明白：当钱锺书看透谢诗之纵娱山川之实质，从来不具陶潜归园田居或王维隐居辋川那样清洁的内心真诚，谢不过是借山水诗“托玄理以为饰词”（《管锥编》1296），权当“名节”来与朝廷讨价还价或折腾而已。这就酷似谢惠连《雪赋》所称：“节岂我名，洁岂我贞。凭云升降，从风飘零。值物赋象，任地班形。素因遇立，污随染成。纵心皓然，何虑何营？”这也就是说，当钱识破谢诗之“心、迹为二，迹之污洁，于心无着”，那么，其所谓“雪之‘节’最易失，雪之‘洁’最易污，雪之‘贞’若‘素’最不足恃”，这借元稹《古决绝句》：“我自顾悠悠而若云，又安能保君皓皓之如雪？”钱锺书说，歌德也尝斥雪之“伪洁”（Der Schnee ist eine erlogene Reinlichkeit）（《管锥编》1296）。

关于 3，欲证明钱才是批评史上唯一胜解神韵说的精髓在“诗贵清远”、“诗贵清远”的机制在“意溢象外”的现代解人，最雄辩的路子莫过于这两条：其一，从知识学角度确认，追昔抚今，没有谁能比钱更周览通晓神韵学的前世今生或谱系演化；其二，用钱“打通”古今中外所融贯的神韵诗学，只须略拨一二，便能圆说渔洋憋红了脸也说不出的，为何王维诗、韦苏州诗就是比元人诗、林逋诗更“自然入妙”，妙在“清远圆融”。然没料到钱自述涉此案时的积学之厚、睿思之深，竟也当仁不让。这是钱在著述时难得流露的可爱，也是钱无愧于学术史的坦白。钱清楚《管锥编》对中华学思来说将意味着什么，他不相信即使在他百年后，有人愿老老实实地从其原著读出他对神韵说的历史功绩。既然“末契应难托后生”（钱锺书，《槐聚诗存》121），人家未必能说准其真切建树，那还不如夫子自道。在他看来，明确地将神韵说的源头追溯到谢赫《古画品录》，他是第一人，“谈艺之拈‘神韵’，实自赫始；品画言‘神韵’，盖远在说诗之先”；即使渔洋《蚕尾集》言及“南宗画”理，翁方纲《神韵论》“如缺齿咬虫、钝锥钻木，且渠侬自命学人而精鉴书画，亦竟不能会通以溯源于谢赫”，至于“近贤著述，倘有表微补缺者欤？余寡陋未之睹也”（《管锥编》1353—1354）。据说谢赫约生于 5 世纪中叶（潘天寿 43—44），《管锥编》简述其神韵学史是在 20 世纪 70 年代，一头一尾遥隔 1 500 年，堪称“独步千古”了。神韵说从谢赫《古画品录》出发，到钱著《管锥编》终于“归居本宅”［令“我们追思而有结果，解疑而生信仰”（《写在人生边上；人生边上的边上；石语》83）］，这一穿越千年的诗学历程就其涵义来说，也委实壮观得如山脉般层嶂叠翠，江河般九曲不竭。

下文拟择神韵演化之“源头”“拐点”“机制”三题简述之，以期奠立“诗贵清远”说之沉凝基石。

神韵说“源头”——钱将谢《古画品录》尊为历代神韵说之“源头”，不仅因为谢将“气韵，生动是也”置于“画有六法”之冠，并反复言“气韵”“气”“韵”，例如“《第一品》评张墨、荀勖曰：‘风范气候，极妙参神，但取精灵，遗其骨法’，《第二品》评顾骏之曰：‘神韵气力，不逮前贤’，《第五品》评晋明帝曰‘虽略于形色，颇得神气’，是‘神韵’与‘气韵’同指”（《管锥编》1353）。这便让钱甚慰，不禁言谢赫“以‘生动’与‘气韵’对称互文，‘神韵’与‘气韵’通为一谈，亦堪佐证吾说”（1356）。因为钱始终主张“诗品与画品归于一律，然二者顾名按迹，若先后影响，而析理探本，正复同出心源。诗文评所谓‘神韵说’匪仅依傍绘画之品目而立文章之品目，实亦迳视诗文若活泼刺之人”；故“鉴画衡文，道一以贯。图画得具筋骨气韵，诗文何独不可”（1356—1357）。

神韵说“拐点”——钱有底气“打通”诗画，在1948年便借“南宗”画理来“以画论诗”，这类独解蹊径在批评史上不无先例，钱发现北宋范温“因书画之‘韵’推及诗文之‘韵’，洋洋千数百言”，这“匪特为‘神韵说’之弘纲要领，抑且为由画‘韵’而及诗‘韵’之转捩进阶”，感动得钱责无旁贷地在《管锥编》“摘录较详，稍广其传尔”（1361—1362）。凝结范温神韵说，可得“余味”二字。这就是说，在范眼中，书画文章尽美之境虽可独独归结为“韵”字，然“韵”高妙古澹之“形貌”该如何描述才妥当？范认同将“余味即韵”来类比“撞钟效应”，“大声已去，余音复来，悠扬宛转，声外之音，其是之谓矣”；且将此诉诸批评史：

> 自三代秦汉，非声不言韵；舍声言韵，自晋人始；唐人言韵者，亦不多见，惟论书画者颇及之。至近代先达，始推尊之以为极致；凡事既尽其美，必有其韵，韵苟不胜，亦亡其美。[……]且以文章言之，有巧丽，有雄伟，有奇，有巧，有典，有富，有深，有稳，有清，有古。有此一者，则可以立于世而成名矣；然而一不备焉，不足以为韵，众善皆备而露才用长，亦不足以为韵。必也备众善而自韬晦，行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味，……测之而益深，究之而益来，其是之谓矣。其次一长有余，亦足以为韵：故巧丽者发之于平澹，奇伟有余者行之于简易，如此之类是也。自《论语》、《六经》，可以晓其辞，不可以名其美，皆自然有韵。左丘明、司马迁、班固之书，意多而言简，行于平夷，不自矜炫，故韵自胜。自曹、刘、沈、谢、徐、庾诸人，割据一奇，臻于极致，尽发其美，无复余蕴，皆难以韵与之。唯陶彭泽体兼众妙，不露锋芒，故曰：质而实绮，癯而实腴，初若散缓不收，反覆观之，乃得其奇处；夫绮而腴、与其奇处，韵之所从生，行乎质与癯而又若散缓不收者，韵于是乎成。……是以古今诗人，唯渊明最高，所谓出于有余者如此。至于书之韵，二王独尊。……夫惟曲尽法度，而妙在法度之外，其韵自远。[……]融贯综赅，不特严羽所不逮，即陆时雍、王士祯辈似难继美也。（《管锥编》1362—1363）

神韵说“机制”——范温以神韵来“通论书画诗文”之重要，大约可用“方法论”的胜利来称赞。当后学借范温这一视角来重温唐、宋、明诸贤之“画品文评先后目标‘神韵’”，“虽艺别专门，见有深浅，粗言细语，盍不相同”，然最后奇迹般的结论却是：诸贤谈神韵不仅“名既相如而复实颇相如者”（《管锥编》1358），几无例外地趋同于范温的“余味即韵”。这使得钱有多兴奋就甭提了，他有机会将所累积的相关史料兜底晒了，且每条史料皆有力地证明钱对范温“余味即韵”的诗学发掘之英锐。比如司空图《与李生论诗书》“近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致”；及其《诗品·雄浑》“超以象外，得其环中”；又如李鹰云“如登培塿之丘，以观崇山峻岭之秀色；涉潢汙之泽，以观寒溪澄浑之清流；如朱弦之有余音，太羹之有遗味者，韵也”（钱按“登培塿”“涉潢汙”两喻，可参司空图《与极浦书》：“可望而不可置于眉睫之间也”，又《诗品·超诣》：“远引若至，临之已非”）；再如姜白石《诗说》“语贵含蓄，句中有余味，篇中有余意，善之善也。东坡云：‘言有尽而意无穷，天下之至言也’”等等——钱至此“综合诸说，刊华落实，则是：画之写景物，不尚工细，诗之道情事，不贵详尽，皆须留有余地，耐人寻味，俾由其所写之景物而冥观未写之景物，据其所道之情事而默识未道之情事”；换言之，“以不画出、不说出示画不出、说不出（to evoke the inexpressible by the unexpressed），犹‘禅’之有‘机’而待‘参’然”（《管锥编》1358—1359）。

引文至此，不得不感念钱的厚积薄发已足以让神韵所以为神韵的那个“机制”（涵义构成）呼之欲出，此即“意溢象外”四字。“意溢象外”之前提是“意寄于象”，这可确保神韵者示人以“清”（在受众心中唤起合乎诗语所表现的图景）；然已臻神韵的这份诗“意”所弥散的“余味”“余响”又并非“象”所能局限，这又叫“意溢象外”，亦即“远”了。这也就是渔洋所憧憬的“诗贵清远”所能被操作的“清远圆融”机制。这若用司空图的语式，即神韵者所以能“超以象外”是“言有尽”，“意溢象外”是“意无穷”，即神韵之“意”绝非“言”所呈示的“象”所能囿限。这用钱的理论来

说,其秘诀是取决于高手能“俾由其所写之景物而冥观未写之景物,据其所道之情事而默识未道之情事”。钱又将此归结为“取之象外,得于言表(to overhear the understood),‘韵’之谓也”(《管锥编》1359)。这与笔者所谓从“意寄于象”到“意溢象外”的神韵化机制是一回事,故又谓“说竖说横,百虑一致”(《管锥编》1359)。

兀地遐想:若起渔洋于九原,诚邀先贤一阅《管锥编》对神韵说“源头”“拐点”“机制”之现代诠释,他将作何感?恐会脸红心跳,因为他将敏感于当年他(作为神韵说首席导师)有责任说清,却终究没说清的,诸诗家为何“多佳句,而无远神”这片批评史盲区,若用钱的诗学,也就不难解惑了。比如宋人梁相“布谷叫残雨,杏花开半邨”,为何就不如王维“兴阑啼鸟换,坐久落花多”天籁入妙,“既清亦远”呢?无非前者仅像一幅声色怡人、水彩清新的田园写生,后者却写出了王维既然愿当“诗佛”,故在奉职陪同时也就心不在焉,否则,他不会这般无趣地分辨啼鸟的更换,以及呆坐甚久,熬得花儿也凋谢落地甚多了。梁相是微醺于眼下岁月静好,王维内心却活出另一番厌倦朝政、欲拒朝政于千里之外的宇宙人生。孰远孰近,不言而喻。同理,林逋之“疏影横斜”“暗香浮动”公认为咏梅绝唱,为何在渔洋看来,就偏不及“雪后园林才半树,水边篱落忽横枝”呢?症结仍在前者之隐士情愫被梅妻鹤子的孤山轶闻所固化,受众很难从中品出比“曲雅”闲适更多的“余味”。相反,后者能令人另开洞天:诗人初衷是不忍心辜负梅花绽放的清馨,然在雪后园林几番探寻竟觅不着满树盛开的,却未料到在人迹罕至、地处偏远的水边篱落撞见醉人的繁茂花枝,这味儿就不同于日常咸酸。何谓“余味即韵”?这就是。

庚子五月于沪上学僧西渡轩

引用作品[Works Cited]

郭绍虞:《中国文学批评史》。上海:上海古籍出版社,1979 年。

[Guo, Shaoyu. *A History of Chinese Literary Criticism*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1979.]

刘勰:《文心雕龙注释》,周振甫注。北京:人民文学出版社,1981 年。

[Liu, Xie. *Annotations to* Literary Mind and the Carving of Dragons. Ed. Zhou Zhenfu. Beijing: People's Literature Publishing House, 1981.]

潘天寿:《中国绘画史》。北京:团结出版社,2011 年。

[Pan, Tianshou. *A History of Chinese Painting*. Beijing: United Press, 2011.]

钱锺书:《七缀集》。北京:生活·读书·新知三联书店,2002 年。

[Qian, Zhongshu. *Collection of Seven Critical Essays*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2002.]

——:《槐聚诗存》。北京:生活·读书·新知三联书店,2002 年。

[---. *Self-Selected Poems of Qian Zhongshu*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2002.]

——:《管锥编》。北京:中华书局,1994 年。

[---. *Limited Views: Essays on Ideas and Letters*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1994.]

——:《谈艺录》。北京:中华书局,1984 年。

[---. *Notes on Literature and Art*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1984.]

——:《写在人生边上;人生边上的边上;石语》。北京:生活·读书·新知三联书店,2002 年。

[---. *Writing on the Side of Life; A Sequel to* Writing on the Side of Life; *Analects of Chen Yan*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2002.]

瞿蜕园选注:《汉魏六朝赋选》。北京:中华书局,1964 年。

[Qu, Tuiyuan, ed. *Selected Odes in the Han, Wei and Six Dynasties*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1964.]

王士禛:《带经堂诗话》。北京:人民文学出版社,1982 年。

[Wang, Shizhen. *Poetry Remarks from the Daijing Hall*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1982.]

严羽:《沧浪诗话校释》,郭绍虞校释。北京:人民文学出版社,1983 年。

[Yan, Yu. Canglang's Remarks on Poetry *with Annotations*. Ed. Guo Shaoyu. Beijing: People's Literature Publishing House, 1983.]

张少康:《中国文学理论批评史》。北京:北京大学出版社,2005 年。

[Zhang, Shaokang. *A History of Chinese Literary Theory and Criticism*. Beijing: Peking University Press, 2005.]

钟嵘:《诗品集注》,曹旭集注。上海:上海古籍出版社,1994 年。

[Zhong, Rong. *Annotated* Critiques of Poetry. Ed. Cao Xu. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1994.]

(责任编辑:查正贤)