

# 王士禛审美理论琐议

皮朝纲

我国古代审美理论的发生、发展和形成，经历了一个漫长的历史过程，许多文学艺术家和文艺理论批评家，在不同的历史阶段，曾以自己创作经验和鉴赏经验的总结，充实和丰富了审美理论的内容。清代诗人和诗论家王士禛(1634—1711年)所倡导的神韵说及其创作实践，曾经影响了清代前期的诗坛，几乎达百年之久；他的诗论主张虽然有着历史的、阶级的局限和消极影响，但他对艺术的审美特征、艺术创作与艺术欣赏中的审美认识的基本特征所提出的某些见解，却是很有参考价值的。

王士禛诗论的核心是神韵说，同神韵说紧密相联的是兴会说。神韵说探讨的中心问题是艺术的审美特征(艺术作品的美感力量的基本特征)，而兴会说探讨的中心问题则是艺术创作和欣赏中的审美感受的基本特征。艺术作品所具有的美感力量，是艺术家的审美认识客观化、物态化的具体表现。因此，神韵说和兴会说不可分割地联系在一起，构成王士禛的审美理论的主要内容。

神韵说的基本涵义是什么呢？王士禛指出，神韵写情贵朦胧：“朦胧萌拆，情之来也；明隽清园，词之藻也”<sup>①</sup>。写景尚清远：“诗以达性，然须清远为尚。……‘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’，‘景晨鸣禽集，水木湛清华’，清远兼之也。总其妙在神韵矣。”<sup>②</sup>这就是说，写情

要融情入景，用景来透露情，但不径露明说，只露一点苗头，因而朦胧、萌拆。写景要选取清迥绝俗而富有诗意的景物来表达诗人的情性，使情意包孕在景物之中，景清而意远。总之，无论是写情还是写景，都要力求含蓄朦胧。我们可以从王士禛自己创作的并自认为有神韵的诗歌中窥见这个消息：“微雨过青山，漠漠寒烟织。不见秣陵城，坐爱秋江色。”(《青山》)“萧条秋雨夕，苍茫楚江晦。时见一舟行，濛濛水云外。”(《江上》)“雨后明月来，照见下山路。人语隔溪烟，借问停舟处。”(《惠山下邹流绮过访》)“山堂振法鼓，江月挂寒树。遥送江南人，鸡鸣峭帆去。”(《焦山晓起送昆仑还京口》)“凌晨出西郭，招提过微雨。日出不逢人，满院风铃语。”(《早至天宁寺》)这些诗，有的写景物，景清而意远，情趣包孕在景物之中；有的写情思，言外有余意，情思渗透在境界里(以上所引诗作见《带经堂诗话》卷三)。

在王士禛的诗论里，神韵实际上是指诗歌(和绘画等艺术品)所具有的美感力量。王氏曾引用司空图、严羽的说法，指出好诗的美感是“不著一字，尽得风流”<sup>③</sup>，“如镜中之花，水中之月，镜中之象，如羚羊挂角，无迹可求”<sup>④</sup>。他强调了这种美感常常是只可意会不可言传的，因为它深深地包孕在艺术形象和意境之中，乃是“如郭忠恕画天外数峰，略有笔墨，意在笔墨之外”的情趣<sup>⑤</sup>。用王氏自己的话来说，神韵这种“无声弦指”

之“妙”⑥，是“妙在象外”⑦，是一种“味外味”⑧。他进一步强调了艺术作品的美感力量，不只是艺术形象本身所呈现出来的作用，而且还包括艺术形象对欣赏者的启示、诱发所产生出来的作用。

王士禛特别推崇谢康乐、王维、孟浩然、韦应物的诗，从他对这些诗人及其作品的分析评价中，可以看出他的美学思想是以“中和谈远为主”⑨，以神韵说作为审美标准的。他说：“风怀澄澹推韦柳，佳处多从五字求。解识无声弦指妙，柳州那得并苏州”⑩。韦、柳都是唐代著名的山水田园诗人。他们都能以含蓄的语言包蕴丰富的内容，以谈远的意境表现浓烈的情感，在艺术上能“发纤秣于简古，寄至味于淡泊”⑪，达到非常纯熟老练的境地。王氏在这首绝句诗里，首先肯定韦、柳的诗歌都有“风怀澄澹”的艺术特点和审美价值，然后以“无声弦指妙”认定柳不如韦；所谓“无声弦指”之“妙”，就是“无迹可求”之妙。他又说：“挂席名山都未逢，浔阳喜见香炉峰。高情合受维摩诘，浣笔为图写孟公。”⑫孟浩然是唐代第一个以写山水诗著称的诗人。王士禛这首论诗绝句，前两句是压缩孟浩然《晚泊浔阳望庐山》诗而成，用以赞美它所塑造的意境；后两句是借王维的“襄阳吟诗图”进一步肯定孟浩然在诗歌艺术上的成就。他在《分甘余话》中，以孟浩然《晚泊浔阳望庐山》来诠释“不著一字，尽得风流”之说，认为“诗至此，色相俱空，正如羚羊挂角，无迹可求，画家所谓逸品是也”⑬。他还说嵇康的“手挥五弦，目送归鸿”⑭是“妙在象外”⑮。“手挥五弦”，表现志在高山，志在流水，喻情志之洁净；“目送归鸿”，游心于道，体现老庄怡然自得之乐，喻情志之高远，确实是得象外之“妙”。王士禛在评价柳宗元的《渔翁》诗时指出：“柳子厚‘渔翁夜傍西岩宿’一首，如作绝句，以‘欸乃一声山水绿’结之，便成高作，下二句真蛇足耳”⑯。王氏之所以主

张改《渔翁》诗为绝句，“以为有不尽之意”⑰。从上所述，可以看出王士禛不仅重视艺术形象所包含的情趣韵味，而且特别重视艺术形象作用于欣赏者的感知、想象、情感、理智等心理功能而诱发出来的味外之情趣韵味。

似乎可以说，王士禛的神韵说是对审美心理特殊规律的探索。他充分重视欣赏者的想象力、理解力的能动性，重视用情趣含蓄蕴藉的艺术形象和意境去充分调动欣赏者的各种心理功能，使欣赏者在审美活动中用自己的生活经历、文化修养、思想情感、审美理想去补充、丰富和再造艺术家所塑造的形象和意境，从而获得一种审美享受。他一再重复司空图的“味在酸咸之外”[和严羽的“言有尽而意无穷”等等，都是极力主张艺术作品的含蓄蕴藉之美，强调审美心理的特殊规律。

王氏的神韵说涉及到审美理论中的一个重要问题：艺术作品的美感力量的产生，乃是艺术形象的“虚”与“实”两方面的一种特殊的和谐统一的结果。艺术形象的“实”总是要超出自己活动的范围，引导和指向一定的“虚”；而艺术形象的“虚”又总是要限制自己活动的范围，依附和从属于一定的“实”。它们之间相互依存，相互制约，使欣赏者的充满情感的想象趋向于一定的理解，从而获得一种美感认识（诚然不是某种确定的概念认识），引起审美愉快⑱。王士禛的神韵说所强调的“无声弦指妙”，“妙在象外”，“味外味”等等，就是强调艺术形象那种只可意会不可言传的“虚”的方面。他曾指出李白的“玉阶生白露，夜久侵罗袜，却下水晶帘，玲珑望秋月”⑲是入禅之作，“妙谛微言，与世尊拈花，迦叶微笑，等无差别。通其解者，可语上乘”⑳。李白这首诗是反映封建社会禁闭在宫中的女子的怨情的。诗人并没有明白直率地把自己的思想倾向讲出来，而是用十分含蓄的笔法，通过一系列富有感染力的形象、动作的描绘（二十字

写宫女初则停立玉阶，立久罗袜皆湿，乃退入帘内，下帘望月），以唤起欣赏者的想象，玩味，全诗虽无一字言及怨情，而宫女通宵无眠之状，凄冷逼人，隐然幽怨之意，见于言外。这种从艺术形象所获得的“虚”的领会，是从艺术形象的“实”所引申出来的。欣赏者从艺术形象的“虚”的方面所获得的认识是一种审美认识，这种审美认识的意蕴是“不许一语道破”<sup>⑲</sup>的，要让欣赏者自己去玩味，去揣摩。这种审美认识的意蕴虽然是丰富的、多义的，然而由于它不脱离艺术形象的“实”的引导和制约，因而它的基本含义又是大体上可以把握和领悟的。还需要指出的是，由于王士禛强调艺术形象的“虚”的方面，强调“蕴藉含蓄，意在言外”<sup>⑳</sup>之美，因而他对作品的审美趣味，则更偏重于一种品味的类型，他要使欣赏者的想象在趋向于某种理解的自由的运动中，缓慢渐进，从而令人老是在艺术形象中去“细细熟玩”<sup>㉑</sup>某种道理，从而获得美感。王士禛竭力主张“含蓄吞吐”<sup>㉒</sup>的神韵说，就是要让人在玩味之时，感到余味不尽，产生审美愉快。

还需要指出，王士禛在谈论艺术美感的时候，注意了艺术形象的具体生动性同艺术美感之间的必然联系。他曾把《诗经》中的《采薇》、《车攻》、《无羊》、《燕燕》、《蒹葭》、《东山》、《七月》等诗篇作为最古的具有神韵的例子<sup>㉓</sup>。他说《燕燕》等篇具有使人诵读“便觉怅触欲涕，亦不自知其所以然”<sup>㉔</sup>的美感力量，其原因是这些作品具有动人的情感：“合本事观之，家国兴亡之感，伤逝怀旧之情，尽在阿堵中。”<sup>㉕</sup>而且这些作品“述情赋景，如化工之肖物”<sup>㉖</sup>，“字字写生，恐史道硕、戴嵩画手，未能如此极妍尽态”<sup>㉗</sup>。这说明王氏是主张艺术形象要具体、鲜明、生动的，而且在反映生活时，要“如化工之肖物”，“字字写生”，“极妍尽态”。只不过王氏主张在“述情赋景”时要“词简味长，不可明白说尽”<sup>㉘</sup>，要

让人在有限的艺术形象中去领会无限的“文外独绝”<sup>㉙</sup>处，亦即“味外味”。

王氏是推崇锺嵘《诗品》的：“锺嵘《诗品》，余少时深喜之”<sup>㉚</sup>。还说：“仲伟所举古诗如‘高台多悲风’，‘明月照积雪’，‘清晨登陇首’皆书即目，羌无故实，而妙绝千古”<sup>㉛</sup>。又说：“五字清晨登陇首，羌无故实使人思。定知妙不关文字，已是千秋幼妇辞”<sup>㉜</sup>。锺嵘提倡“滋味”说，强调诗歌的美感力量来自即景会心，直抒胸臆，不必凭借前人的语句或典故。王士禛推行锺嵘的观点，认为“清晨登陇首”等诗，写的是眼前景，抒的是真实情，没有雕琢和“补假”，因而具有美感力量。王氏还说，白居易“绝句作眼前景语，却往往入妙”，不少诗句“似出率易，而风趣复非雕琢可及”<sup>㉝</sup>，因而能动人心弦。

王士禛在创作上提倡神韵说的同时，还倡导兴会说。他说：

“萧子显云：‘登高极目，临水送归；蛩雁初莺，花开叶落。有来斯应，每不能已；须其自来，不以力构。’王士源序孟浩然诗云：‘每有制作，停兴而就。’余生平服膺此言，故未尝为人强作，亦不耐为和韵诗也。”<sup>㉞</sup>

“世谓王右丞画雪中芭蕉，其诗亦然。如‘九江枫树几回青，一片扬州五湖白’，下连用兰陵镇、富春郭、石头城诸地名，皆寥远不相属。大抵古人诗画，只取兴会神到，若刻舟缘木求之，失其指矣。”<sup>㉟</sup>

“香炉峰在东林寺东南，下即白乐天草堂故址；峰不甚高，而江文通《从冠军建平王登香炉峰》诗云：‘日落长沙渚，层阴万里生。’长沙去庐山二千余里，香炉何缘见之？孟浩然《下赣石》诗：‘暝帆何处泊？遥指落星湾。’落星在南康府，去赣千余里，顺流乘风，即非一日可达。古人诗只取兴会超妙，不似后人章句，但作记里鼓也。”<sup>㊱</sup>

从上面所引材料，说明王士禛是很重视艺术创作中的灵感的萌发的，“有来斯应，每不能已；须其自来，不以力构”，正是对灵感（兴会）萌发状态的形象性的描绘。他强调艺术创作要注意撷取刹那间所获得的印象和感受，抒发艺术家的逸兴。所谓“每有制

作，停兴而就”，“一时停兴之言”《香祖笔记》讲他少时在扬州所写的《青山》等诗，“皆一时停兴之言”<sup>③</sup>），“偶然欲书”（《香祖笔记》引陈伯玘对他的诗歌的评价<sup>④</sup>），都是强调艺术家要捕捉灵感，抒发逸兴。

他还强调在抒发逸兴时“只取兴会神到”，“只取兴会超妙”，不要拘泥和执着于具体景物的描写，不要“刻舟缘木求之”，不要“作记里鼓”，要追求“得意忘言之妙”<sup>⑤</sup>。这些论述涉及了审美认识的基本特征。审美认识（兴会）是一种似乎未经过理智活动或逻辑思考的刹那间所获得的直觉感受，它与概念认识是有区别的。审美认识中的“事”，是“不可施见之事”<sup>⑥</sup>，即是说不是象历史事实想象那样的生活事实，而是经过艺术家创造性所提炼过的艺术的真实，因此，“九江枫树几回青，一片扬州五湖白”，“日落长沙渚，层阴万里生”，“暝帆何处泊？遥指落星湾”才具有艺术的真实性和真实性，若用“记里鼓”的标准来衡量，“刻舟缘木求之”，则诗中的“诸地名，皆寥远不相属”，乃是不合事理的（不符合逻辑判断的概念认识），但是审美认识不是逻辑判断，它是“想象以为事”<sup>⑦</sup>，在想象力与理解力的自由而谐和的运动中，使想象趋向于某种非确定概念的认识，把这种非确定概念的认识溶解在想象里，从而获得一种不脱离具体形象的真实感受。正象张宗楠所指出的：“诗家唯论兴会，道里远近不必尽合，此神到之作，古人有之，后人正籍口不得。”<sup>⑧</sup>

王士禛还探讨了兴会与学识、兴会与生活经历的关系。他说：

“夫诗之道，有根柢焉，有兴会焉，二者率不可得兼。镜中之象，水中之月，相中之色，羚羊挂角，无迹可求，此兴会也。本之《风雅》以导其源，溯之楚《骚》、汉魏乐府诗以达其流，博之《九经》、《三史》、诸子以穷其变，此根柢也。根柢源于学问，兴会发于性情，于斯二者兼之，又干以风骨，润以丹青，谐以金石，故能衍华佩实，大放厥词，自名一家。”<sup>⑨</sup>

“司空表圣云‘不著一字，尽得风流’，此性情之说也；扬子云云‘读千赋则能赋’，此学问之说也。二者相辅而行，不可偏废。若无性情而侈言学问，则昔人有讥点鬼簿、獭祭鱼者矣。学力深始能见性情，此一语是造微破之论。”<sup>⑩</sup>

“为诗要多读书，以养其气；多历名山大川，以扩其眼界；……。”（47）

他明确地指出了兴会与学识“二者相辅而行，不可偏废”，而且“为诗要多读书，以养其气”，“学力深始能见性情”，始能触发某种兴会（“兴会发于性情”）。也就是说，学识是为诗的根柢，学识丰富就会对事物有深刻的认识能力，而认识乃是产生情感的基础（情感不是理智，然而在理智的基础上才能产生，并且包含了理智的因素）。只有以丰富的学识、深刻的认识作基础，才有可能在某种契机的触发之下产生兴会（灵感，审美直觉）。

王士禛在强调“为诗须博极群书”（48）的同时，还强调为诗要“多历名山大川，以扩其眼界”。他明确指出“诗思”、“诗情”来源于现实生活：“唐郑綮云：诗思在灞桥驴子背上。胡擢云：吾诗思若在三峡闻猿声时也。余少作《论诗绝句》，其一云：‘诗情合在空舸峡，冷雁哀猿和《竹枝》’。用擢语也。后王子秋典蜀试，归舟下三峡，夜泊空舸，月下闻猿声，忽悟前诗，乃知事皆前定。”（49）而且他指出，古代优秀诗作之能传于后世者，是由于反映了真实生活，抒发了真实感情：“古诗之传于后世者，大约有二：登临之作，易为幽奇；怀古之作，易为悲壮，故高人达士往往于此抒其怀抱，而寄其无聊不平之思，此其所以工而传也。”（50）“从来旷达之士，寄托山水以抒写其志意，或一丘一壑，工于刻画形似”（51）。他们经历了许多名山大川，“得江山之助”（52），写出了优秀诗篇。可见，王士禛也指出了“诗情”来源于对现实生活的感受，而兴会则发于对现实生活的体验所产生的感情。

我们从王士禛对兴会与学识、兴会与生

活经历的关系的论述,可以看到,他的兴会说并非完全是脱离生活,不可捉摸的神秘主义的。他在一定程度上指出了那种似乎没有经过理智活动的刹那间获得的兴会(灵感,美感直觉),乃是以大量的理性认识、生活经历及其体验作为基础的,由于这种理性认识和生活体验已渗透在艺术家的血肉里,化为了他的灵魂,因而在暗暗地支配着艺术家的审美活动,以致艺术家往往没有自觉意识到罢了。

王士禛的神韵说和兴会说,是锤嵘滋味说、司空图韵味说和严羽兴趣说的继承和发展。他说:“余于古人论诗,最喜锤嵘《诗品》、严羽《诗话》、徐祜卿《谈艺录》”(53)“表圣论诗,有二十四品,予最喜‘不著一字,尽得风流’八字”(54)。“严沧浪论诗,特括‘妙悟’二字,及所云‘不涉理路,不落言诠’,又‘镜中之象,水中之月,羚羊挂角,无迹可求’云云,皆发前人未发之秘”(55),“乃不易之论”(56),“余深契其说”(57)。他在推崇锤嵘等人的学说时,又加进了自己的见解,把神韵说作为诗歌创作和理论的首要问题,形成了较为系统的文学理论和审美理论,对我国古代审美理论补充了某些内容。

神韵说的产生,是由于清初诗人有鉴于明代诗人学唐诗只是拟古模仿,只学它的某些腔调形式,没有真情实感,王士禛乃提出神韵说,意在排除以时代和家派论诗的陈腐风气,力图写出自己对景物的真实感受,写作清新可咏的诗歌作品,对当时的诗坛和文学理论逐渐摆脱明代余风,曾产生过很大影响。他也曾高度赞扬和评价过杜甫的“即事名篇”(58)的新体乐府和元稹、白居易、张籍、王建的乐府诗以及元结(漫郎)、杜本的诗。他说:“草堂乐府擅惊奇,杜老哀时托兴微。元白张王皆古意,不曾辛苦学妃豨”(59)。杜甫的新体乐府,广泛而深刻地反映了当时的社会现实,寄托了忧国忧民的深厚感情,他以雄辞直写时事,以创格而纾鸿文,而新体立焉”。(60)元白张王的乐府诗,也从多方面反

映了当时的社会生活。他们的乐府不模拟,不因袭,有寄托,有创造。王士禛能够洞察并指出这一点,是很有见地的。他又说:“漫郎生及开元日,与世聱牙古性情。谁嗣篋中冰雪句,谷音一卷独铮铮。”(61)王氏赞扬元结“与世聱牙”的性情及其所编的《篋中集》,而把杜本所编的《谷音集》看作《篋中集》的嗣响。这两本集子所收的作品,虽然一个是幽人隐士的不平之鸣,一个是宋末遗民的亡国之痛,然而都深刻地反映了现实生活、真实地表达了思想感情。王氏以“冰雪句”和“独铮铮”高度评价它们,也是别具眼力的。但是,这些见解却跟他提倡神韵说的审美趣味有着很大的距离。

作为封建官僚诗人代表的王士禛,对明代脱离现实的七子诗风的纠正,只是着眼于艺术形式方面。《四库全书总目提要》说他“论诗主于神韵,故所标举,多流连山水,点染风景之词”。他的神韵说的偏宕之蔽,正如翁方纲所指出的:“盖专以冲和谈远为主,不欲以雄贔博奥为宗。……其沉思独往者,则独在冲和谈远一派,此固右丞之支裔,而非李、杜之嗣音矣”(62)。因此,最终不可避免地陷入于模糊影响。在清初民族斗争十分尖锐的时代,提倡脱离现实斗争的神韵说(他在《香祖笔记》中,提出“羚羊挂角,无迹可求”之说“不独喻诗,亦可为士君子居身涉世之法”),就从根本上取消了诗歌的现实性与战斗性。这是我们在探讨他的审美理论时必须加以分析批判的。

#### 注释:

- ① 《香祖笔记》引王弼州语。见《带经堂诗话》卷三,人民文学出版社1963年版,下同。
- ② 《池北偶谈》引孔文谷语。引文出处同上。
- ③④ 《分甘余语》。引文出处同上。
- ④(56) 《池北偶谈》。见《带经堂诗话》卷二。
- ⑤ 《香祖笔记》引王楙《野客丛书语》。见《带经堂诗话》卷三。
- ⑥⑦ 《古夫于亭杂录》。见《带经堂诗话》卷一。

(下转第110页)