

汉族古典诗学中的“味论”对蒙古族文论的影响

满全

(内蒙古师范大学 蒙古学学院, 内蒙古 呼和浩特 010022)

摘要: 本文从另一种文化立场和文化视角考察了汉族古典诗学中的“味论”的生成、发展、传播以及对蒙古族文论的影响。汉族古典诗学中的“味论”在生成、发展过程中始终与意境学说纠结在一起, 在传播、接受、误读、误解和阐发中影响了蒙古族文学创作和文学批评, 进而逐步形成了独特的本土化的“味论”。

关键词: 汉族古典诗学; 味论; 蒙古族文论; 本土化

中图分类号: I052 **文献标识码:** A

汉语的“味”与蒙古语的“amta”意义大致相同。《辞源》中把“味”解释为(1)滋味;(2)一种食物叫一味;(3)辨味;(4)意义、旨趣等^[1]。诗学中所说的“味”就是指意义、旨趣、情味。1717年首次出版的《二十一卷本辞典》中把“amta”(“味”)解释为“咸、苦、酸、辣、甜, 曰: 五味”, “食物之美味或顺心之欢乐, 曰: 有味”^[2]。《二十八卷本辞典》中把“amtatai”(“有味”)解释为“食物之美味, 曰: 有味。智者、贤士之教诲和学问, 曰: 趣闻”^[3]。因此, 把汉语的“味”可以译成蒙古语的“amta”。诗学中所说的“味”失去了生理学上的意义, 已变成了评价审美、情感的一种符号。以味论诗是汉族古典诗学中的千古妙语。陆机首开其端, 他批评当时的文学创作有五种弊病, 第五种即为清宫疏缓, 缺少真味。陆机之后, 后继者蜂起, 刘勰、钟嵘、司空图等大文论家提出“趣味说”、“滋味说”等理论, 从而丰富和发展了“味”论。自北宋欧阳修《六一诗话》问世之后, 诗话体逐渐成为诗歌批评的主要样式之一。其中, 以味论诗又各有千秋, 其巧妙比喻如珠如玑, 美不胜收。至元明清, 诗话著作数以百计, 论诗趋于理论化, 然以味喻诗仍闪烁着光彩。清代王士禛的“风韵说”, 就是受到了其直接影响。降至当代, 著名学者周振甫先生融汇古今, 对以味喻诗又有新的发展。钟嵘奉承五言诗的目的有二种, 一、为了反对当时诗坛流行的声病、用典的形式主义; 二、为了召唤“建安风骨”, 赞扬五言诗的艺术功德。这充分表明了钟嵘的艺术观和艺术追求。他认为“太康中, 三张、二陆、两潘、一左、勃尔复兴, 踵武前王, 风流未沫, 亦文章之中兴也。永嘉时, 贵黄、老, 稍尚虚谈, 于时篇什, 理过其辞, 淡乎寡味”^[4], 进而“风清骨峻、篇体光华”^[5]的建安诗风逐渐走向了没落。对此, 钟嵘批评当时诗坛推崇“理”而忽略“辞”, 崇尚韵律而忽视“滋味”的形式主义状况。他认为五言诗具有“滋味”, 其原因之一是五言诗描写物象, 表达情感方面细致深刻, 如“指事造形, 穷情写物, 最为详切者耶”^[6]。原因之二是五言诗重赋、比、兴, 能做到言近旨远, 形象鲜明, 有风力, 有丹彩, 如“故诗有三义焉: 一曰兴, 二曰比, 三曰赋。文已尽而意有余, 兴也; 因物喻志, 比也; 直书其事, 寓言写物, 赋也。宏斯三义, 酌而用之, 干之以风力, 润之以丹彩, 使味之者无极, 闻之者动心, 是诗之至也”^[7]。从上述论断可以看出, 钟嵘的“滋味观”涉及到了诗歌的形象性和“文已尽而意有余”的诗性境界。“文已尽而意有余”, 可以理解为超越语言的意蕴或语言背后的艺术境界。

钟嵘赞扬曹植、王粲、刘桢、阮籍、潘岳、张协、谢灵运、陆机、左思, 其原因是他们作诗时不引用典故, 勿追求韵律, 而崇尚心与物、情与景的完美结合, 以景象表现情感, 这

正是“文已尽而意有余”艺术追求的要求。钟嵘的“文已尽而意有余”观点与皎然的“但见情性，不睹文字，盖诗道之极也”、“文外之旨”^[8]、“诗情缘境发”^[9]主张一脉相承。皎然是汉族诗歌意境学说的奠基人，他曾经提出过“缘境不尽曰情”的命题。所谓“境”，指的是诗作中所描绘的能够表达作者的思想、情感的生活景象或生活画面，是主体与客体相互融合而成的一种艺术境界，即后人所说的“意境”。情感是艺术的本质，艺术是一种言说方式，是记载或表现情感、思想的方式，即情感的哲学，有艺术必有情感。苏珊·朗格有一句名言“艺术是情感的符号”^[10]。古希腊哲学家德谟克利特认为没有充满热情就不能够成为大诗人^[11]。《毛诗序》中的“情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之。永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”，“吟咏情性，以风其上”^[12]论述以及陆机的“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”^[13]论述都触及到了诗歌与情感的不割因缘关系。古印度戏剧学理论家婆罗多在《舞论》中给“味”（“rasa”）下的定义是：“味产生于情由、情态和不定情的结合”，“味产生于情”^[14]。这些论述都强调情感与艺术作品的密切关系。

司空图的味论是钟嵘以来诗味说之集成。他在《与李生论诗书》中以醋之酸味和搓之咸味来比喻诗味，认为食物之味在于食物之外，进而探索了诗歌的“味外之旨”和“韵外之致”。他认为内涵丰富、情感浓郁、思想深奥、意境幽美的诗具有“近而不浮，远而不尽”的艺术魅力。从此可以看出，司空图把韵味与意境、形象性连在一起，而且多次谈到了“象外之象”、“景外之景”、“味外之旨”、“韵外之致”等问题。司空图的这些主张是以诗中的有限景象来表现诗以外的无限情意，即诗人的情意寓于语言、景象之中，而又寄于语言、景象之外。这就是以小见大、以少见多、以象见情的艺术之道。

钟嵘、司空图等人的艺术主张直接或间接地影响了哈斯宝、尹湛纳希等19世纪蒙古族文论家。他们在误读、误解中接受，并阐发了汉族古典诗学的某些艺术之道。哈斯宝、尹湛纳希推崇的“臧否全在笔墨之外”^[15]、“写得过显处，便以假乱真；写得过隐处，则以近指远”^[16]、“言简意赅”^[17]、“意义重叠”^[18]等艺术追求都与钟嵘、司空图等人的艺术主张一脉相承。

司空图所倡导的“象外之象”、“景外之景”与“味外之旨”、“韵外之致”是相互关联的提法，“象外之象”、“景外之景”是指文艺作品形象的特色，“味外之旨”、“韵外之致”是指文艺作品可以意会而不可言传的弦外之音。他所探索的是从物象与情意、外部世界与内部世界的相互交融、相互烘托、相互延续之中创造诗性世界的奥秘。

由于艺术追求、生活经验、社会地位、个体嗜好等因素，司空图在诗歌创作上特别强调韵味和含蓄、冲淡风格，竭力赞扬王维、韦应物等山水诗人的作品，认为他们的作品是“澄澹精致”^[19]。司空图的代表作《二十四诗品》是一部讨论风格、意境问题的专著，其中贯穿了“味外之旨”、“韵外之致”的艺术思想。该著作把风格和意境分为二十四种，如雄浑、冲淡、细浓、沈著、高古、典雅、洗练、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动等。此分类涉及到风格、意境以及艺术技巧等问题。司空图用四言诗对二十四诗品进行了描述和阐释。这种以诗论诗的形式在蒙古族喇嘛僧侣的文论写作实践中曾经也风靡一时。

“大用外腴，真体内冲。返虚入浑，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。持之非强，来之无穷”^[20]。

这是司空图描述的“雄浑”风格。“超以象外，得其环中”，是作者所宣扬的“象外之象”、“景外之景”、“味外之旨”、“韵外之致”主张的具体描述。所谓“超以象外”，诗人通过联想、虚构、想象，对物象与意、场景与情的界线进行模糊，在景象的情意化和情意的景象化中塑造诗性世界。具有创造艺术境界的作品，才达到内涵丰富、情意无尽、思想深奥、

愈品愈有味的美妙境界。

“素处以默，妙机其微。饮之太和，独鹤与飞。犹之惠风，荏苒在衣。阅音修篁，美曰载归。遇之匪深，即之愈稀。脱有形似，握手已远”^[21]。

这是司空图描述的“冲淡”风格。其中“遇之匪深，即之愈稀”，反映了作者的艺术主张。虽然“遇之匪深”，但能走进“匪深”，虽然有“形似”，但“握手已远”，这是一种飘逸境界。诗人在作品中塑造冲淡、飘逸、童话般的诗性境界，读者在有意或无意当中聆听弦外之音，领悟“味外之旨”、“韵外之致”的艺术魅力。“冲淡”是司空图推崇的风格，在“冲淡”风格的描述中不仅反映出作者的艺术追求和艺术主张，也表露出了隐士的出世心态、逃避红尘、悠闲自在的生活乐趣。

西方文论主张的是逻辑分析、抽象概括、理性雄辩，而汉族古典文论推崇的是朦胧表述、形象概括、感性认识。具有朦胧表述、形象概括的诗论著作内涵丰富，自身蕴藏了诸多思想的闪光点。曹丕在《典论·论文》中提出了“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致”^[22]的观点。这也许是风格研究的早期形象化论述。此后，陆机提出：“粲风飞而飙坚，郁云起乎翰林”^[23]观点，刘勰也提出：“气有刚柔，学有浅深，习有雅郑，并性情所铄，陶染所凝”^[24]观点，并风格分为八种，即典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡。而皎然把风格分为十九种，司空图分为二十四种。诗是诗人情性的表露或记载，以诗人的气度来描述诗的本质，这种风格研究策略深深地影响了蒙古族文论家们的作家风格描述。

檀丁在《诗镜论》中把南方派的诗歌风格概括为和谐、显豁、同一、典雅、柔和、易解、高尚、壮丽、美好、比拟等十种。檀丁认为，诗是词的连缀，词由音和意构成。因此，其风格论涉及到了语音修饰和意义修饰。如和谐，多用软音字，却不感到有松散；显豁，用通晓词义；同一，连缀无不同，它分刚、柔和中音，刚、柔、中音的诗句就由它们来组成；典雅，不仅在语言上，而且内容方面也有味；不粗硬的字句多，就把它称作柔和；易解，就不需要深思；句中说了若干话，高尚品德得领悟，这种诗风称作高尚；壮丽中多省略字，这是散文体的生命，这种诗风称作壮丽；美好，不超出世间的事物，美好让世人喜欢；把某事物的特征，按照世间的常理，正确加于他物上，这就称之为比拟^[25]。檀丁基于诗歌的特性——语音修饰和意义修饰，把当时诗风分为南方派和东方派。

在汉族的诗言志学说和古印度的诗为词的连缀思想的影响之下，在蒙古族文人和喇嘛当中逐步形成了诗歌风格学说的两种潮流，即作者气度为主的风格学说和作品修辞为主的风格学说。其烙印也残留于当代蒙古族诗歌风格研究的有关著作中。

钟嵘、司空图学说影响了后人，如宋代严羽、清代王士禛，甚至直接或间接地影响了诸多蒙古族作家和文论家。

严羽在其著名的论诗专著《沧浪诗话》中提出了“诗道亦在妙悟”^[26]观点。“悟”这一词来源于佛学术语，后来文学批评移用了该术语。严羽所推崇的“悟”有何内涵呢？其一、读者对诗歌作品进行品味时需要“悟”，即对前人作品深入体会、反复琢磨的过程；其二、诗人创作诗歌时需要“悟”，即诗歌创作要捕捉形象，处理好性情与形象的关系。严羽多次强调诗歌要有“别材”、“别趣”、“吟咏情性”等。诗歌要“吟咏情性”主张可以追溯到《毛诗序》、《文心雕龙》、《诗式》等著作。如“吟咏情性，以风其上”^[27]、“文采所以修言，而辩丽本于情性。故情者，文之经，辞者，理之纬”^[28]、“但见情性，不睹文字”^[29]等等。此后，蒙古族诗论家法式善也曾提出“诗者，情性也”的观点。在诗歌创作上严羽的“妙悟”指寓情于物，塑造内涵丰富的艺术境界。诗歌一旦具备深奥意义和无限意境，就达到诗歌的艺术至境——“入神”，“诗而入神，至矣，尽矣，蔑以加矣”^[30]。达到“入神”的诗犹如“空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象”^[31]，这种绝妙诗篇可以创造“言有尽而意无穷”

的艺术神气。

哈斯宝、尹湛纳希曾多次使用“味”（“amta”）词批评和鉴赏文学作品，给“味”（“amta”）词赋予了诸多文化信息。“品味”（“amtalahv”）是哈斯宝美学思想的基本内容。巴·格日勒图教授把哈斯宝文艺思想概括为“神气”、“赋本”、“曲通”、“品味”^[32]等四种。他们把“味”理解为文艺作品的审美效应、艺术境界，以“有味”和“乏味”来衡量文学作品的得失。

一、 文理真实：有味（正史）

“后日的读者诸君在读我本书的时候，一定要把前面的要目细读一遍，这样读下就会容易明白，就觉得有味。否则的话，不如不读，为此，写了这篇要目，放在本书前面。……就是那些不留心于文理而只顾看热闹的读者，也必须读一读这十二篇要目，否则那些热闹场面也很难看懂”^[33]。

在这里，尹湛纳希认为正史的“滋味”居于文理的真实，即历史资料的真实，人们仅仅留心于正史文理，才品尝出来正史之味。因此，他提醒读者“如果象阅读演义故事那样，只图消遣，那就毫无兴味”^[34]。尹湛纳希把《青史演义》看作正史，说：“这部书不能和那些加枝添叶的华丽故事相提并论，不许只求有趣”^[35]。蒙古语的“amtatai”可以译成为“有趣”或“有味”。从此可以看出，尹湛纳希所理解的正史之“滋味”在于“文理”的“真实”之中。

二、 奇妙：有味（诗文、演义、翻译之作）

（一）别具一格的传奇故事：有味

“别具一格的传奇故事一类的史书才能广泛传布，使人爱不释手，争抢诵读。这是因为它有引人入胜的滋味”^[36]。

在这里，尹湛纳希认为传奇故事的“滋味”居于它“别具一格”的故事之中。平庸、琐碎故事无滋味。“这样毫无意义的人情故事不足挂齿，根本不去读它。勤奋好学之徒也许偶尔过目。然而他看来，这类故事多如牛毛，不足为奇，匆匆一览了事”^[37]。哈斯宝在《新译〈红楼梦〉回批》中写到“读诸才子书，见其每回之末定要故作惊人之语，以图读者必欲续读下去。此法屡用，千篇一律，便朽俗无味了”^[38]。尹湛纳希、哈斯宝等人强调文学作品的“独特”、“别具一格”、“怪”，认为“平常无意义”、“多如牛毛”、“千篇一律”的故事就无“滋味”可言。要想文章“有味”，一定把文章写成“独特”、“别具一格”、“怪”。而要想文章写成为“独特”、“别具一格”、“怪”的关键在于“索摸”（尹湛纳希）或“奇妙”（哈斯宝）。哈斯宝认为“有形就有影，有影就有形。有形无影是为晦，有影无形是为怪。晦乃文章所忌，怪则是文章之奇”^[39]，进而探索了文章的无穷尽内涵。我们把哈斯宝文艺思想体系可以概括为“奇妙、道、无穷尽、有味”。艾拉姆斯在《镜与灯——浪漫主义文学及批评传统》中把文学现象分为世界、作家、作品、读者等四种^[40]。哈斯宝对文学本性的认识是比较准确的。他率先选用“文学”（“vran j0hiyal”）这一词概括了文学本性。从意义学讲，英文的 Literature 指手写的或印行的文献，德文的 Wortkunst 指词的艺术，俄语的

словесность 意为用文字表现的创作，日语的ぶんがく意为学问、文章，汉语的文学指用文字写出来的作品。与上述比较而言，哈斯宝的“vran j0hiyal”（“文学”）这一词比较准确地概括了文学的本性。该词的涵义是虚构之作。哈斯宝、尹湛纳希认为，文学是虚构的文章、想象的意义，“那些逸史小书，本来都是无稽之谈，然而文人学士却给它加枝添叶，百般藻饰，给它添上数不尽的华丽词藻，任意卖弄风骚，加进笔者的意图，留给后世之人”^[41]的作品。“逸史小书”指具有真实性与虚构性的故事，即小说。蒙古语的“juj”可以译成“道”或“理”。“道”指的是社会生活之道、世间万物之和諧。文学作品可以虚构，但不能随意抛弃生活、世间之道，这是生活真实性与艺术真实性的结合。“无穷尽”（“m0hvdal ugei”）指的是虚构作品的内涵，文学是用语言符号记载人类情感的精神劳动，符号是简练、有限、抽象的，而情感是复杂、无限、具体，因此就产生了言简意赅的文艺作品。“奇妙、道、无穷尽”的最终目标是使文艺作品更加“有味”。

（二）通顺、易解：有味

“我自幼读先师们译为蒙古文的读书，汉字象形会意，全都译音加释，不必说不通汉文的一读而过，不明其奥妙，即使通汉文的读了，也索然乏味。这一回中，我将需拆解的汉文全都改用蒙古文，并非欲眩耀于贤哲之士，唯求读之有味而已”^[42]。

“把这部书译成汉文时要把那些比喻、对仗等语言沿用汉文的韵律，将对章句译成诗、词、歌、赋、四书论语那样简明扼要；又根据词意用汉文把人名、地名、国名和部落名加以缩写，那么这部史书必定成为非常有风味的史书”^[43]。

在这里，哈斯宝和尹湛纳希都强调了翻译史书、文学作品时必须按照语言的惯性来和谐、通顺、易解地翻译，这样翻译之作才有滋味。“和谐观”是蒙古人的最原始的世界观或人生态度，对宇宙、自然、社会、生命、艺术，蒙古人都持有和谐态度，认为和谐才是最根本的宇宙之道、自然之道、人生之道、艺术之道。所以，蒙古人通常从和谐的视角出发对问题、现象做出判断。尹湛纳希认为，“十种文理中最重要的是完美和谐”^[44]，而且和谐观在尹湛纳希的文学创作实践中，逐步形成圆满的艺术哲学。如文艺作品具备四强（南方之强与北方之强、坚固之强与掠夺之强）；酸、甜、苦、辣聚在一章之中；文章中齐备四季气势；文章中自然形成十双（天地、日月、星辰、阴阳、云雨、虹光、真假、有无、仁义、礼智）。在《一层楼》之后续写《泣红亭》，也是由其和谐论的圆满艺术思维所决定的。哈斯宝在《新译〈红楼梦〉回批》中特别强调了“合乎事理”。如“文章之妙不在于事先可料变化反复，而是在于事出突然且又合乎事理”^[45]、“此种妙理，若问我是如何悟出的，是读此书才悟得的”^[46]、“副册诸人则只是据理捕影猜写的，原书哪肯轻易点明”^[47]、“乐极生悲，否极泰来，是定理”^[48]等等。额尔敦哈达博士把哈斯宝、尹湛纳希的小说理念概括为“和谐匀称的小说理论”^[49]。

（三）华丽词藻：有味

“那些逸史小书，本来都是无稽之谈，然而文人学士却给它加枝添叶，百般藻饰，给它添上数不尽的华丽词藻，任意卖弄风骚，加进笔者的意图，留给后世之人，只求有趣，如此而已”^[50]。

“不能象《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》等这些浮藻文学那样单纯追求热闹的局面”^[51]。

在这里，尹湛纳希不仅认同了小说艺术的虚构性和想象性，而加枝添叶的华丽词藻故事有其滋味或有趣、热闹。尹湛纳希分辨了“正史”与“演义”的审美区别，认为“正史”，文理真实才有味；“演义”，加枝添叶、百般藻饰、华丽词藻才有味。

（四）神灵微妙：有味

“读此书，若探求文章的神灵微妙，便愈读愈得味，愈是入神；若追求热闹骚噪，便愈读愈乏味，愈是生厌”^[52]。

“读这样奇妙文章，兴味浓郁处，几乎忘其虚构，当作真事，忽见贾雨村出场，才悟这是提醒读者，此乃‘村假语’——也是避免将贾雨村其人抛在一边，断了他的故事，让他穿插进来。这又是穿针引线之法”^[53]。

在这里，哈斯宝认为神灵微妙或奇妙的文章是有味的。哈斯宝在多处论述了文章之奇妙。文章有奇妙才能达到无穷尽，有无穷尽才能造成神气，有神气才能有滋味。因此，哈斯宝的“滋味观”牵涉到文章之奇妙、文章之神气和文章之无穷尽。“文章必有余味未尽才可谓妙”^[54]，“文章中，有笔至意尽的，这不足为奇。笔不至而意已尽，这才是奇妙”^[55]，“作者凡写事都不止于一，定要再而三，三而四，实有无穷尽的文章”^[56]。因文章无穷尽才能品尝，愈品尝愈有味，这才真正的文艺作品。

三、 激情：有味（诗歌）

“诗歌的品味、气味、气魄在于燃烧的激情和洋溢的抒情之中”^[57]。

“诗歌的情感抒情对抒情诗、叙事诗乃至散文体作品都赋予诗性味”^[58]。

在这里，巴·布林贝赫认为诗歌的“诗性味”在于其燃烧的激情、洋溢的抒情之中，有激情就有诗性味。然而强调了叙事作品的滋味也与情感表述有关联。

哈斯宝、尹湛纳希称赞“有味”文章的同时贬低了“乏味”作品。如：“若追求热闹骚噪，便愈读愈乏味，愈是生厌”^[59]，“后人以为这样的故事历代都有，这样毫无意义的人情故事不足挂齿，根本不去读它”^[60]，“此法屡用，千篇一律，便朽俗无味了，怎及本书务求事实事理，生奇处果有奇，惊人处确属可惊”^[61]等等。他们认为，“热闹骚噪”、“毫无意义”、“千篇一律”之作“乏味”或“不足挂齿”。

优秀作品都包含着无穷尽的滋味、丰富而深刻的意蕴和不可抗拒的艺术魅力，代代的理论家们对这种艺术魅力的解释而努力苦作。这种魅力就是审美的感染力——“味”。钟嵘把这种审美感染力从“文已尽而意有余”的诗性世界中进行探索，而司空图把这种审美感染力从“味外之旨”、“韵外之致”的艺术至境中寻找。皎然从“但见情性，不睹文字”的神秘境界中探询，而严羽从“妙悟”中寻觅。虽然哈斯宝的“无穷尽”论断和尹湛纳希的“言简意赅”追求起源于上述艺术精神，但是他们对“味”的阐释迥然不同，包含了浓郁的现实主义气息。他们从“文理真实”、“别具一格”、“通顺、易解”、“华丽词藻”、“神灵微妙”中探索

了“滋味”或“风味”。文艺作品是人类的情感符号。用有限、简练、抽象符号或形式来表现无限、丰富、具体情感——这是汉族诗歌、书画意境的追求，也是艺术的永恒精神。有的学者认为，这种艺术追求渊源于老庄哲学^[62]。庄子在《天道》中说到：“世之所贵道者，书也。书不过语，语有贵也；语之所贵者，意也。意有所随；意之所随者，不可以言传也”。由于意不可言传，那么只能用心灵去感悟，用心灵去品味。现代语言学已经证明了语言不可能准确无误地传达审美感受和审美经验。上世纪四十年代蒙古族小说家仁沁好日老曾经感叹曰：“日常的大众语言……听起来虽然简单粗糙，但蕴涵了不可言传的滋味。对其威力和意义只能用心去领会，不能言传也”^[63]。所谓“不可言传的滋味”、“用心领会”就说明了符号或形式不能准确地表达人类的情感，而只能在模糊中暗示或象征情感。诗歌不能解释，只能领悟。

参考文献

- [1] 辞源[M]. 商务印书馆, 1986. 497-498.
- [2] 二十一卷本辞典[M]. (蒙文), 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1977. 21.
- [3] 二十八卷本辞典[M]. (蒙文), 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1984. 69.
- [4] [6] [7] 钟嵘. 诗品序[A]. 郭绍虞主编. 中国历代文论选[C], 上海: 上海古籍出版社, 1996 年. 308, 309, 319.
- [5] [24] [28] 刘勰. 文心雕龙·风骨[A]. 郭绍虞主编. 中国历代文论选[C]. 第一册, 上海: 上海古籍出版社, 1996. 253, 243, 273.
- [8] [29] 皎然. 诗式[A]. 郭绍虞主编. 中国历代文论选[C]. 第二册, 上海: 上海古籍出版社, 1996. 77.
- [9] 皎然. 秋日遥和卢使君游何山寺宿扬上人房论涅槃经义[A]. 霍松林主编. 古代文论名篇详注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1991. 222.
- [10] 苏珊·郎格. 艺术问题[M]. 中国社会科学出版社, 1983. 43.
- [11] 伍蠡甫主编. 西方文论[M]. 上卷, 上海: 上海译文出版社, 1982. 6.
- [12] [27] 毛诗序[A]. 郭绍虞主编. 中国历代文论选[C]. 第一册, 上海: 上海古籍出版社, 1996. 63.
- [13] [23] 陆机. 文赋[A]. 郭绍虞主编. 中国历代文论选. [C] 第一册, 上海: 上海古籍出版社, 1996. 171.
- [14] 金克木编《古代印度文艺理论选》, 人民出版社, 1980. 6.
- [15] [16] [17] [18] [38] [39] [42] [45] [46] [47] [48] [52] [53] [54] [55] [56] [59] [61] 哈斯宝. 新译《红楼梦》回批[A]. 亦邻真蒙古学文集[C]. 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 2001. 869, 830, 505, 342, 830, 808, 848, 804, 828, 867, 871, 782, 810, 826, 843, 843, 782, 841.
- [19] 司空图. 与李生论诗书[A]. 郭绍虞主编. 中国历代文论选[C]. 第二册, 上海: 上海古籍出版社, 1996. 196.
- [20] [21] 司空图. 诗品[A]. 郭绍虞主编. 中国历代文论选[C]. 第二册, 上海: 上海古籍出版社, 1996. 203.
- [22] 曹丕. 典论·论文[A]. 郭绍虞主编. 中国历代文论选[C]. 第一册, 上海: 上海古籍出版社, 1996. 158.
- [25] 王·满特嘎编注. 蒙汉两文合璧檀丁《诗镜论》[M]. 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 2000. 62-89.
- [26] [30] [31] 严羽. 沧浪诗话[A]. 郭绍虞主编. 中国历代文论选[C]. 第二册, 上海: 上海古籍出版社, 1996. 424, 423, 424.

- [32]巴·格日勒图.蒙古族文论史研究[M].蒙文,呼和浩特:内蒙古大学出版社,1998年,558-561.
- [33][34][35][36][37][41]尹湛纳希著,黑勒、丁师浩译.青史演义[M].上册,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1985.8,18,8,28,28,15,26,,15,8,28,357.
- [40][43][50][51][60][63]艾拉姆斯.镜与灯——浪漫主义文化及批评传统[M].北京:北京大学出版社,1993.5.
- [44]巴·格日勒图编.蒙古族作家文论选[C].蒙文,呼和浩特:内蒙古教育出版社,1986.231.
- [49]额尔敦哈达.和谐匀称的创作论[M].呼和浩特:内蒙古教育出版社,2002.1.
- [57][58]巴·布林贝赫.心声寻觅者的札记[M].蒙文,呼和浩特:内蒙古人民出版社,1984.30,31.
- [62]陶东风.中国古代心理美学六论[M].百花文艺出版社,1999.60.

The influence of “the theory of relish” in the ancient Chinese poetry study to Mongolian articles

Man Quan

(Academy of Mongol Studies, Inner Mongolia Normal University, Hohhot, Inner Mongolia, 010022 China)

abstract : This essay observed the growing, developing and propagation of “the theory relish” in the classical Chinese poetry study. As well as its influence of Mongolian article from another cultural position and cultural visual angle. “the theory relish” in the ancient Chinese poetry study developed with mood doctrine, during its propagation, acceptance mispronunciation ,misunderstanding and expounding . that it influenced Mongolian literary works and literary criticism . and gradually evolved unique “the theory relish” indigenization.

key words: Ancient Chinese poetry study; the theory of relish; Mongolian article; indigenization

收稿日期: 2003-11-25;

基金项目: 国家社科基金资助项目 (01BZW046);

作者简介: 满全, 笔名道日那腾格里 (1967-), 男, 蒙古族, 内蒙古通辽市人, 内蒙古师范大学蒙古学学院博士、教授、诗人。主要从事蒙古族文论研究。