

王渔洋神韵说的三部曲

王小舒

(山东大学 文艺美学研究中心, 山东 济南 250100)

摘要: 清代王渔洋诗学理论的建立有一个发展、成熟的过程, 大致上可以分为三个时期。第一个时期以作者二十四岁时的《丙申诗序》为标志, 提出了以“远”字为中心的美学纲领, 可以称为萌芽阶段。第二个时期以作者三十岁时的《论诗绝句》组诗为标志, 突出强调了人与自然的审美关系, 可称之为发展阶段。第三个时期则以作者五十余岁家居时所撰《唐贤三昧集》、《池北偶谈》等一系列著作作为代表, 公开标举“神韵”二字, 观点由兼容并蓄走向单纯专一, 系统性增强, 理论上也更为成熟, 可以称作完成阶段。

关键词: 王渔洋; 诗论

文献标识码: A

神韵说是清初王士禛(号渔洋)诗学理论的核心, 这一理论的创建有一个发展、演变和成熟的过程, 贯穿了渔洋的一生。研究和观照这一过程, 对我们把握神韵说的丰富内蕴应是有帮助的。笔者认为, 渔洋神韵说的建立大致可以分为三个阶段, 下面分别予以论说。

1

第一阶段可以称之为萌发阶段。这个阶段以清顺治十四年《丙申诗序》的发表为标志, 那时渔洋二十四岁, 正值诗歌风格的确立时期。理论的创建与创作的发展显然是相关的。现引录该篇序文中有关诗论的一段于下:

六经廿一史, 其言有近于诗者, 有远于诗者, 然皆诗之渊岳也, 节而取之十之七; 稗官野乘, 择其尤雅者十之三, 糅结谩谐之习, 吾知免矣。一曰典。画潇湘洞庭, 不必蹙山结水, 善画竹者, 乃独在于荒寒风雪之中, 李龙眠作阳关图, 意不在渭城车马, 而设钓者于水滨, 忘形块坐, 哀乐嗒然, 此诗旨也。次曰远。三百五篇, 吾夫子皆尝弦而歌之, 故古无乐经。而《由庚》、《华黍》皆有声无词, 土鼓、鞀铎、非所以披管弦, 叶丝肉也。次曰谐音律。昔人云, 楚辞、《世说》, 诗中佳料, 为其风藻神韵, 去风雅未遥。学者由此意而通之, 摇荡性情, 晖丽万有, 皆是物也。次曰丽以则。

这段文字中渔洋提出了“典、远、谐、则”的四字原则, 这是作者踏上诗坛以后的第一个创作纲领。很显然, 它是一个古典主义的纲领。其中最突出的是强调诗歌的典雅性, 包括向经典著作吸取养料, 遵循既定的音律, 强调抒情而不离乎正统准则等, 此正是针对明末性灵派的浅率俚鄙去的, 所谓“糅结谩谐之习”。可谓旗帜鲜明, 自居正统。其实这些思想并不是

渔洋的首倡，而是继承了他的前辈如钱谦益、吴伟业、黄宗羲等人的观点。比如钱谦益就曾痛诋公安派：“狂瞽交扇，鄙俚公行，雅故灭裂，风华扫地”（《列朝诗集》袁宏道条），钱并主张以学问来充实创作：“夫诗之为道，性情参会者也。性情者，学问之精神也，学问者，性情之孚尹也。”（《尊拙斋诗集序》）黄宗羲也曾指出：“言之不文，不能行远。夫无言则已，既已有言，则未有不雅驯者。”（《山翁禅师文集序》）渔洋与上述诸人的观点可谓一脉相承（渔洋又曾拜钱、吴二人为师）。正因为此，他的四字纲领受到了钱谦益的大力称赏：“其谈艺四言，曰典、曰远、曰谐、曰则，沿波讨源，平原之遗则也；截断众流，杼山之微言也；别裁伪体，转益多师，草堂之金丹大药也；平心易气，耽思旁讯，深知古学之由来。……微斯人，其谁与归！”（《王贻上诗集序》）从此意义上说，四字纲领是一个以继承为主的诗学纲领。

然而我们应该特别注意第二字“远”，它有别于其他三字原则，传达了新的理论信息。实际上，“远”字就是神韵说最初的雏型。作为一个类似于基因的美学原则，“远”包含了两个层面的意思。第一，关于作品的意旨。这个字下作者一共列举了三个例子，都是绘画方面的。从表层意思看去，渔洋推崇的是一种意在言外的艺术手法，即不直接表达作品的主题，通过间接和暗示的方式烘托要说的意思，此无疑属于神韵说一个十分重要的方面。然而作者要表达的显然不止这些，他更深一层的意思在于：跟要表现的生活保持一定距离。遗民作家冒襄在《阮亭诗选序》中评价渔洋诗作时说：“其标旨也，微而远，其托物也，思而多风。”可谓抓住了“远”字的核心意旨。远不仅是一个艺术手法问题，它是一种审美态度，要求既对生活保持新鲜的感受，又对其实现一定程度的超越。这里所谓与生活保持距离，并非意味着脱离生活，没有生活的存在，也就无所谓距离。审美距离保持到什么程度，要看作者能在多大范围内通过生活感受来酿造一种更加高远的诗情。作者作于顺治十四年的《秋柳四章》就抒发了一种意旨微远的悼伤之情，其后在扬州期间所作的怀古诗也是托旨遥深的抒情诗，它们拉开了时间的距离，通过观照历史来体验现实，这也是一种远的表现。一旦失去了生活感受，以上一切也就失去意义了。总之，远的意旨有别于清初的一批遗民作家，也有别于他的老师钱谦益和吴伟业。

其次，“远”字也是一种具体的艺术原则，它要求对被描写的景物作远距离的观照，作全境式的把握，而不是作细致入微的局部观察。在渔洋自己创作的神韵诗中，作者的目光往往投向了视觉的极限，放到天地之外，正是这种极限的观察造成了陌生化的效果，造成了那种似真似幻，既亲切又神秘的美感体验。渔洋诗的神韵魅力也就在这些因素当中。与此相联系，另一个意思是在描写山水时不要作精雕细刻，或者施用浓笔重彩，要用尽可能少的笔墨来创造那种朦胧不清、远而不尽的艺术境界。关于这一点，渔洋倒是明显地受到过绘画艺术的启发，他曾说：“余尝闻荆浩论山水，而悟诗家三昧矣，曰远人无目，远水无波，远山无皴。又王恽《野客丛书》有云，太史公如郭忠恕画，天外数峰，略有笔墨，意在笔墨之外，诗文之道，大抵皆然。”（《跋门人程友声近诗卷后》）中国山水画与神韵诗有一个共同的美学特点，那就是用极简练的笔墨创造一种无限开阔的艺术境界。在山水画中空白是一种极高艺术手法，它能够表现能见度之外的富有想象的世界；同样地疏淡也是一种很高的手法，它能绘出那若有若无、连绵不尽的山水群象。精笔刻画的山水不过是客观的景物而已，其所具有的只是形似，那种“略有笔墨”、施用空白的艺术手法，绘出的都是山水之神，是一种人格化的艺术境界。神韵诗也是如此，它的目标不在再现景物，而在表现山水的神韵，包括作者本人的神韵，所谓“意在笔墨之外”。写实了，写满了，就把高远的情怀挤跑了，作品自然索然无味，所以“远”也是一种艺术描写的原则。毫无疑问，作者的“远”字纲领很大程度上已经包含了神韵说理论基本的内核，它为今后该理论的进一步展开奠定了基础。

2

康熙二年，作者三十岁的时候，著名的《论诗绝句》组诗问世，这标志着神韵论进入了第二阶段。翁方纲曾经指出：“此三十首，已开阮亭‘神韵’二字之端矣。但未说出耳。”

（《复初斋精华录评》）的确，这组仿元好问式的绝句诗当中并没有出现“神韵”两个字，说明作者还没有想到用神韵来概括自己的诗学思想，而且他的组诗内容也并不单一，还带有“博综赅洽”的倾向，尚未达到全面成熟的程度。但是两年前，作者还曾经选编过一个唐人五七言律绝句诗集，命名为《神韵集》，此举证明渔洋当时对这个词还是给予了相当的注意的。这组论诗诗最重要的价值在于，把神韵理论具体化为某种创作范畴，从而突出了神韵的本质内涵——人与自然的审美关系。

诚然，“远”字纲领中已经体现出对自然景物的注重，但是作者总的意思还是宽泛的，此次通过评论历代作家作品的方式，他首次突出了诗歌创作中的山水田园一支，从而使山水自然题材与神韵说的关系变得特别密切起来。现举其中有代表性的数篇为例：

五字清晨登陇首，羌无故实使人思。
定知妙不关文字，已是千秋幼妇词。

青莲才笔九州横，六代淫哇总废声。
白纛青山魂魄在，一生低首谢宣城。

挂席名山都未逢，浔阳始见香炉峰。
高情合受维摩诘，浣笔为图写孟公。

风怀澄澹推韦柳，佳处多从五字求，
解识无声弦指妙，柳州哪得并苏州。

中兴高步属钱郎，拈得摩诘一瓣香。
不解雌黄高仲武，长城何意贬文房？

诗人一字苦冥搜，论古应从象罔求。
不是临川王介甫，谁知暝色赴春愁。

济南文献百年稀，白雪楼空宿草菲。
未及尚书有边习，犹传林雨忽沾衣。

枫落吴江妙入神，思君流水是天真。
何因点窜澄江练，笑杀谈诗谢茂秦。

曾听巴渝里社词，三闾哀怨此中遗。
诗情合在空舸峡，冷雁哀猿和竹枝。

所引第一首借用了钟嵘《诗品序》中的语句，钟文原话为：“至乎吟咏情性，亦何贵于用事？‘思君如流水’，即是即目，‘高台多悲风’，亦惟所见；‘清晨登陇首’，羌无故实，‘明月照积雪’，讵出经史，观古今胜语，多非补假，皆由直寻。”钟嵘所举魏晋作家的作品都是即景会心，自然成句的例子，原意是反对用典，反对人为修饰。作者在这里重申了钟氏的意见，同时将自然景物的描写着重予以突出，造成文字、故实相对立的态势。反对用典在钟嵘是厌恶以学问为诗，对渔洋来说，除了这一点之外，还有一个突破古典主义格调框架的含义。层层相因，模拟重复，很大程度上就是从学问、故实来的，作家的真实感受、创造才能都被这些典故学问埋没了。而当诗人面对自然景物时，他们的体会又是因人而异、千古常新的，所以作者强调面对自然景物时的直接感受。他还在《渔洋诗话》中说过：“萧子显云，登高极

目，临水送归，早雁初莺，花开花落。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，伫兴而就。余生平服膺此言。”一切诗意都是在人与自然间发生了一种审美关系时才产生出来的，这才是诗的真正源泉。我们看组诗中所引的其他一些作家作品的评论，无论是皇甫冉的“暝色赴春愁”，常建的“禅房花木深”，还是林逋的“雪后园林才半树”，边习的“林雨忽沾衣”，以及崔信明的“枫落吴江冷”，崔华的“溪水”、“桃花”，朝鲜使臣的“澹云微雨”，都贯穿了这样一个思想：诗不是靠学问堆积出来的，不是从文字上推敲出来的，诗是人与大自然亲切对话、互相交流时不知不觉萌发出来的。所谓“绝妙好辞”，正在于此。我们说渔洋前期的创作就实践了自己的这一观点，所以被誉为神韵独绝。其实这一思想，王夫之也表达过：“禅家有三量，惟现量发光为依佛性。‘长河落日圆’，初无定景，‘隔水问樵夫’，初非想得。则禅家所谓现量也。‘僧敲月下门’，只是妄想揣摩，若即景会心，则或推或敲，必居其一，何劳拟议哉（《姜斋诗话》卷下）。”王夫之所言佛家“现量”也就是即景会心，在这方面他们二人有共同之处。

突出人与自然的审美关系，并不意味着再现自然。我们从渔洋推崇的诗句来看，确乎全是描写山水自然的作品，但是作者真正强调的不是景物本身，而是人与景物相遇时发生的一种审美感受，这种感受无法直接表述出来，需要通过描写自然景物来体现，所以才会“意在笔墨之外”。那在笔墨之外的东西就是神韵。所以山水田园为题材并不意味着是神韵诗，那种侧重在描写自然美本身，或者假山水为喻表达某种意念的作品当然不属于神韵之列，只有通过山水自然来表达其审美感受的作品，才具有神韵，在这个意义上它是一种地道的抒情诗。正因为神韵诗以表达感受为主，它的侧重点不在再现景物，这类作品中的景物往往处在一种似真似幻，似实又似虚的状态，作者称之为“神到不可凑泊”（《香祖笔记》卷二）。比如韦应物、柳宗元诗中的“无声弦指妙”，皇甫冉的“枫落吴江冷”，边习的“林雨忽沾衣”等等，渔洋本人的山水诗也突出地表现了这一特点，被施闰章称为“如华严楼阁，弹指即现，又如仙人五城十二楼，缥缈俱在天际”（见《渔洋诗话》）。固然这种效果也是由“远”的艺术手法造成，然而本质上说，应根源于人与自然之间的审美关系，它是人的个性、人的整体情绪状态在景物上的投射，在人与自然二者之间，人是主导的因素，决定性的因素。这样看起来，神韵诗又是一种以表现为主的诗体了。

在众多的诗歌流派当中，作者推崇的还是以孟浩然、王维为代表的山水田园派，这一派比较集中地体现了渔洋的神韵理想，或者说神韵论很大程度上是这一派经验的理论总结。很显然，他们的艺术倾向跟儒家诗学讲求教化的社会功利观是不同的，他们更多关心的是个体的价值，是超功利的审美感受，作者誉之为“高情”。其实在古典诗歌当中，山水自然的描写是大量的，从诗经、楚辞开始，这方面的内容可以说贯穿了整个中国诗歌史，孟浩然、王维的山水田园诗派是否有某种特殊内质区别于其他各家各派呢？所谓山水田园诗派是否可以说就是神韵诗派呢？这些问题作者当时还不能给予回答。他在感性上领悟到的东西还不能从理论上加以说明。所以说，总的看起来，论诗绝句是对神韵诗论的一种感性表达，它只是为这种理论确立了方向，圈定了范围而已。

3

康熙二十四年至二十八年，作者五十余岁家居守丧的时候正值诗风再次转变之际，也是神韵说全面成熟并进入第三阶段的契机。这段时间，作者编辑了《唐诗十选》，自选了《唐贤三昧集》、《古诗选》，撰写了《池北偶谈》杂著，这些著作从不同角度对神韵说作了理论上的阐述，体现了作者对古典诗学的反思，标志着神韵说在理论上的成熟。此后，作者又在《居易录》、《分甘余话》、《香祖笔记》、《古夫于亭杂录》等著作中继续对其学说进行补充，晚年还编撰有《渔洋诗话》，重申了许多观点。作者的诗学观在第三阶段由兼容并蓄越来越走向单纯专一，倾向性越来越鲜明，神韵理论于是趋向于完善。

历来为人们所重视的作者对神韵说正面阐述的一段话载之于《池北偶谈》，现引之于下：

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。（《池北偶谈》卷十八）

这段话中作者正式提出了“神韵”二字，而且对之做出了解释。渔洋借用了明代孔天允、薛蕙的话语，但可以说基本上代表了他本人的思想。此段语言之所以重要，不仅在于作者以神韵二字涵盖自己的全部诗学观点，还在于用“清远”来诠释神韵。“清远”二字的叠加和统一从某种意义上说恰好将渔洋第一阶段和第二阶段的观点结合起来，所以这是一个必然的、水到渠成的结论。我们知道，作者在早期就提出了“远”字纲领，主张与要表现的生活保持一定距离，里面也包含了崇尚高远情怀的意思，他提到李龙眠作阳关图，其意不在渭城车马，而设一钓者于水滨，忘形块坐，就含有此层意思。现在作者再借薛蕙之口引谢灵运的《登江中孤屿》诗，言“表灵物莫赏，蕴真谁为传”，意谓江景有灵而无人堪赏，自然含道却谁人传之，将假山水而悟玄远情怀的意思特别予以突出，强调了超然的审美情趣。至于说到“清”字，那是一个有关自然山水的范畴。薛蕙语中所引的也是谢灵运写景的名句，它要求作者用简淡的笔调表现清新淡雅的景致，不要浓墨重彩，也不主张雄奇壮丽，此基本上属于人与自然审美关系的范围。最后作者将清远合一，要求用清淡的自然景物来展露诗人高超的情怀，如此，则神韵出矣。

与前两个阶段相比，渔洋对自己的理论作了更进一步的规定，从审美对象来说，前期的诗论虽然强调了人与自然的审美关系，然而相当程度上还带有“江山之助”的意思；从审美态度来说，前期强调的主要是保持距离，包括生活与艺术审美的距离。这两条都是比较宽泛的。然而到了此时，作者又明确的提出了新的限定，人与自然，强调一个“清”字，排斥雄奇壮丽；审美态度，强调超悟情怀，把三闾大夫“冷雁哀猿”式的感伤给排除在外了。实际上超悟是在“远”字基础上进一步的发展。联系渔洋本人的作品来看，作者早期在创作中遵循的正是保持距离的原则，他所崇拜的阮籍的诗作，“寄愁天上，埋忧地下”（《诗友诗传录》），并非超然之作。而到了后期，作者逐渐突出了超然玄悟的倾向，把魏晋精神当中玄对山水的方面吸收进来，并用其来诠释山水田园诗派，这样就给神韵说的内涵下了更为严格的规定。我们前面说过，“远”字是一种来自于具体生活、又向着超越生活方面努力的美学倾向。生活感受，特别是给人以冲击、甚至于打击的生活经验，与追求超越、追求本性化的倾向形成两种反向的张力，这样就造成了距离的效果。而作者后期提出清远合一的神韵说，单向地强调了超悟，是不是就舍弃了来自于生活本身的种种情感经验呢？从这段话来看，的确是这样。作者标举的神韵就是平和、淡远、超然自得的审美情趣，就是反对忧患悲伤，反对长歌当哭，反对抒发现实生活中带来的种种强烈的情感经验。这里已经把作者的某种审美倾向推到了极端了。

根据渔洋后期对神韵说的多方阐释来看，事情还存在着更深刻的方面。作者确是崇尚超然的感受，反对表现强烈的现实经验，但是，这种超然是作为一种心理过程的结果呈现出来的，也就是说，在这个结果的前面还有一个没有表达的心理演化过程。“远”字强调的是由一种心理状态向另一种心理状态过渡的努力。努力，就是过程，而现在作者强调结果，结果乃过程之完成。如果我们仅仅根据呈现出来的结果判定神韵的超现实性与超对立性，仅仅根据作者的这一段话来给神韵下断语，就可能误解神韵，误解渔洋。这里我们举作者晚年与画家王原祁的一段对话来为此论说作一佐证：

（王原祁）又曰：“凡为画者，始贵能入，继贵能出，要以沈著痛快为极致。”予

难之曰：吾子于元推云林，于明推文敏，彼二家者，画家所谓逸品也。所云沈著痛快者安在？”给事（王原祁）笑曰：“否、否。见以为古澹闲远，而中实沈著痛快，此非流俗所能知也。”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，自右丞逮华原、营丘、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，以逮近世董尚书，其大历、元和乎？非是则旁出，其诗家之有嫡子正宗乎？入之，出之，其诗家之舍筏登岸乎？沈著痛快，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。”（《芝廬集序》）

所谓“能入”“能出”，指神美对象而言，扩而言之，也指生活现实。所谓沈著痛快，实指对生活、对人生的透彻领悟。神韵诗人必要经过一个能入、能出的过程，才可以达到舍筏登岸的境界。这个境界就是刚才提到的冲和、淡远，超然自得的境界。没有丰富的生活经验，没有一番情感上的冲撞和净化，哪里来大彻大悟的境界？看似古澹闲远，实质上沈著痛快，这才是神韵诗学的真谛。

渔洋在创作题材上提倡山水自然，在艺术风格上又偏向于清简淡雅，使得他推崇的诗歌具有了比较明显的外部特征。钱仲联先生认为，渔洋所主张的神韵诗说代表了中国古典歌当中的一大支：“古代的山水诗的艺术风格，总的可以划分为雄奇和清远两大派。语言艺术则有设色妍丽和白描淡素之分，刻意雕琢和自然天成之分。清远风格的山水诗，语言往往以白描自然的为多，雄奇风格的山水诗，语言往往以藻丽雕刻的为多。”（《古代山水诗和它的艺术论》）这种把握应该说基本上是正确的。钱先生看到渔洋的神韵说标举人与自然的审美关系，实际上却又无法涵盖所有的古典山水创作，于是将全部山水诗一分为二，一半判给神韵。其实这还只是从外部特征判定神韵，根据作者本人的界定，仅有白描淡素是不够的，诗人必须经历某种审美经验之后，再将其表达出来，那时才算得上真正意义上的神韵诗，如果说白描淡素为外部特征的话，那么审美经验才是神韵诗的内部特征。

刚才所举作者有关神韵的一段话中没有提到审美经验，然而当时以及以后，作者在其他地方多处论述到这一问题，他称这种经验为“兴会神到”，或者“伫兴”，现引述其有代表性的语句为证：

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。（《池北偶谈》卷十八）

古人诗只取兴会超妙，不似后人章句，但作记里鼓也。（《渔洋诗话》卷上）

王士源序孟浩然诗云：“每有制作，伫兴而就。”余生平服膺此言。（《渔洋诗话》卷上）

……余少时在扬州，亦有数作，如“微雨过青山，漠漠寒烟织。不见秣陵城，坐爱秋江色。”“萧条秋雨夕，苍茫楚江晦。时见一舟行，蒙蒙水云外。”“雨后明月来，照见下山路。人语隔溪烟，借问停车处。”“山堂振法鼓，江月挂寒树。遥送江南人，鸡鸣峭帆去。”又在京师有诗云：“凌晨出西郭，招提过微雨。日出不逢人，满院风铃语。”皆一时伫兴之言，知味外味者，当自得之。（《香祖笔记》卷二）

“兴会神到”或者“伫兴”都是古人曾经使用过的词语，一般指艺术创作的心理状态，并非渔洋所首创。但是，渔洋将其放在人与自然之间发生一定审美关系的背景之下，这使得二者均具有了特别的内涵。渔洋指的是诗人与景物相遇的一刹那，作者心理上涌起的一种强烈的

创作冲动，这种冲动作者单方面不可能发生，必定要在诗人与景物相对的情况下才能发生，而且时间很短暂，一旦流逝，便无处追踪。捕捉和表现这种感受乃是神韵创作的关键。有人认为作者本人在这一过程中只能处在完全被动的状态下，不能有所作为。实际上短暂的相遇和碰撞之前，作者是一直处在潜在的情绪积聚过程中的，相遇并非完全偶然。渔洋强调“伫兴”，即指长期积聚和一时兴发之间的关系。没有潜在的情感积聚过程，就没有辉煌的碰撞。我们前面所讲的能入、能出、心理演化等等都是在这一整个过程当中发生的。过程的尽头，就是那种相遇。相遇把人的精神境界提到一个新的高度。所谓舍筏登岸，所谓能入能出，都说明相遇最后把作者又带回到诗人自身。

作为以特殊的审美经验为核心的神韵诗论，不光在创作领域有自己的特色，同样地在鉴赏领域也有自己的特点。在审美心态方面，读者与作者其实是相通的。后期渔洋也曾专门论述到这方面的问题，他称神韵阅读法为“悟”或者“神会”：

观王、裴《辋川集》及祖咏《终南残雪》诗，虽钝根初机亦能顿悟。（《香祖笔记》卷二）

宋景文云：左太冲“振衣千仞岗，濯足万里流”，不减嵇叔夜“手挥五弦，目送飞鸿”。愚案：左语豪矣，然他人可到，嵇语妙在象外。六朝人诗，如“池塘生春草”，“清晖能娱人”，及谢朓、何逊佳句多此类，读者当以神会，庶几遇之。（《带经堂诗话》卷三）

以悟言诗，本承自严羽的妙悟说，专门针对作家的创作心态，渔洋则似乎将之移归于读者的欣赏，而用兴会神到代替了严羽原先的妙悟说，显然作者较严羽更为关心读者的接受问题。审美经验在作者那里的只是一刹那间发生的事情，而诗人一旦将之写成诗歌，它就成为凝固静止的了。神韵诗的存在并不是为了告诉后人，作者身上曾经发生过什么，这其实已经不重要了，重要的是每一个读者在阅读之后自己将会发生什么。这种发生将无数的读者带入那流星碰撞的美妙世界中去。难道那不是更为重要的事情吗？为了让更多的人体味到这种审美乐趣，作者倡导读者运用神会的阅读法。笔者体会，神会在某种程度上也就是伫兴，读者应该学会培养某种心态，积聚一定的情感，这样，以情会情，以神遇神，就可能更好地进入诗的境界。根据以上引文，可以推测，渔洋并没有将神韵看作少数诗人的精神专利，而是当作广泛的可以供多数人享受的艺术品，这类审美经验一旦为人们所接受，就能够帮助和引导更多的人超越身边因功利追求带来的种种烦恼，进入高远、淡泊、并且更加本性的世界。

神韵诗学在渔洋的晚期已经呈现出全面展开的势态，远远超出了前两个阶段，它包含了作者自己一生创作经验的总结，但是更多的还是对整个古典诗歌创作及其理论的综合和提炼。毫无疑问，作为一个典型的古典主义诗论体系，神韵说是中国古代诗学的集大成。渔洋本人不过是一个总结者而已，他自己并没有提供更多新的东西。但对于渔洋来说，这已足以使其不朽了。

Three stages of Wang Yuyang's Poetics

WANG Xiao-shu

(The Center for Literary Theory and Aesthetics, Shandong University, Jinan 250100, China)

Abstract: The establishment of the poetics by Wang Yu-yang in Qing Dynasty experiences three stages.

Bingshen Shi Xu, a book written by him when he was twenty-four, marks the first stage, a budding stage, putting forward the aesthetic creed around the concept of *Yuan* or farness. The mark of the second stage, a development stage, stressing the aesthetic relationship between humans and nature, is *Lun Shi Jueju*, a work in his thirties. The third stage, a complement stage, more personally originative and systematic and mature, openly holds the idea of *Shenyun* or verve in his works, such as *Tang Xian Sanmei Ji*, *Chibei Outan* among others written in his fifties.

Key words: Wang Yu-yang; poetics

收稿日期: 2003-11-23;

作者简介: 王小舒(1953-),男,上海人,山东大学文艺美学研究中心副教授.