

中国古代诗论中的美学思想

陈大正

中国古代的诗歌理论著作中,包含着十分丰富的美学思想。研究古代诗论中的美学思想,对于今天的诗歌理论研究和诗歌创作,都有一定的借鉴意义。本文拟就其中的几个主要问题作一些初步的探讨。

任情率真的审美理想

中国古代诗论很重视诗歌言情的特征,认为诗歌必须表现诗人的情感,达到以情动人的目的。在孔子那里,已经认识到诗歌具有一定的情感因素。《毛诗序》中就明确指出诗歌是情感的表现(“情动于中而形于言”)。以后的诗论,类似的论述更多。例如朱熹说:“诗者,人心之感物而形于言之余也。”^①严羽说:“诗者,吟咏情性也。”^②袁枚说:“诗者,性情也。”^③这些关于诗的定义,从本质上阐明了诗歌的审美特征。因为诗歌的美,从本质上来说,就是通过艺术形式所表现的人情美或人性美。别林斯基说:“如果说任何人性的(不是兽性的)感情,由于本身是人性的之故,已经是美的,那么,……任何感情,作为艺术的感情,是尤其美的。”^④中国古代诗论,正是强调这种艺术的情感美。

强调内在性情的表现,这在古代诗论中是一致的。但对于什么是人性美的问题,却存在着互相对立的观点,形成两种截然不同的审美观或审美理想。一种观点,认为诗歌所表现的情感,应当符合传统伦理道德的规范,对于统治阶级的政治利益有直接的作用,这才是美的。另一种观点,则认为诗歌应当表现不受传统伦理道德束缚的真实的人性和人情。这两种观点在古代诗论中源远流长,形成不同的审美理想,对诗歌创作发生了极大的影响。

以伦理道德规范情感的审美理想,其基本精神是孔子所说的“乐而不淫,哀而不伤”^⑤和“思无邪”^⑥。要求诗歌所表现的哀乐情感都不能过分,要有所节制。这节制情感的东西,就是作为道德规范的“礼义”。《毛诗序》所说的“发乎情,止乎礼义”和清人刘开所说的“诗者,先王诱天下之人,而归之于善也”,^⑦都是对孔子这一思想的阐释和发挥。通过诗歌达到伦理教育的目的,就是孔子所说的“温柔敦厚”的“诗教”。^⑧儒家最高审美理想就是这种温柔敦厚的境界。

温柔敦厚,在一定程度上允许哀乐情感的抒发,同时强调伦理美与诗美的统一,这些都有合理的一面。但是它的伦理观念,却纯粹是维护统治阶级利益的礼义。它的落脚点,是把诗歌作为儒教的附庸。这样,实际上是抹杀了诗歌表现人性美和人情美的本质特征和进步的思想内容,又具有很强的保守性。如宋代道学家,以“明义理,切世用”^⑨作为评诗的唯一标准,完全从封建统治阶级狭隘的功利主义出发,一概否定诗歌的审美教育作用。顾炎武批评这种理论“以理为宗,不得诗人之趣”。^⑩就恰如其分地指出了其中的荒谬之处。又如清人钱

咏说：“性情有中正和平、奸恶邪散之不同；诗亦有温柔敦厚、嗷杀浮僻之互异。……如全取性灵，则将以樵歌牧唱，尽为诗人乎？”^①从温柔敦厚的诗教出发，必然敌视和排斥劳动人民的创作，这正好说明了这种审美理想的阶级实质。

社会是前进的，人们的审美需要是不断发展，古代诗论必然要冲破温柔敦厚的樊笼，酝酿和产生与之对立的审美理想。“古人以诗观风化，后人以诗写性情”。^②这“观风化”和“写性情”的对立，就是人们的审美理想的对立。

早在魏晋时期，随着两汉经学的崩溃和儒家思想统治的削弱，思想上曾出现一次大的解放，诗歌创作中也出现了直抒胸臆、感叹人生的新的内容和新的风格。这些，都直接影响到后来的诗歌理论。萧统肯定陶渊明的“任真自得”，钟嵘提倡诗歌的“真美”，刘勰肯定诗经“为情”和“写真”的传统，以至唐代前期的李白提倡诗歌的“天真”和“天然”，都是反对矫饰和虚伪，主张任情率真。真，是本原、自身的意思，指人的本性。真美，就是人性美。这时期的任情率真的审美理想，虽然都是在反对形式主义的旗帜下提出来的，反对的是片面追求声律文采、忽视性情的创作倾向，但锋芒所向，也是对束缚人性表现的儒家传统观念的否定。感情的真率，胸臆的坦露，人性的真实，这都是封建礼教所绝不容许的，又恰恰都是任情率真的审美理想所大力提倡的。

中唐以后以迄于宋元，温柔敦厚的诗教说又占了上风，成为时代的共同倾向。即使在这种情况下，写真的审美理想仍然在发展着。司空图的《二十四诗品》，到处充满着对真美的追求，所谓“反真”、“乘真”、“饮真”等等，都是把回复到素洁的本性作为诗歌创作的理想境界。严羽用“诗者，吟咏性情也”这一定义揭示诗美的本质，并提出“诗有别趣，非关理也”^③这一著名论断。显然，这不仅仅是反对“以文字为诗，以议论为诗”^④的创作倾向，更重要的是否定道学家“以理为宗”的错误理论，坚持任情率真的审美理想。

明清时期，由于社会经济的资本主义萌芽和要求个性自由的民主思想的发展，诗歌理论中对人性美和人情美的追求又具有新的内容。李贽指出“失却童心便失却真心”，主张诗文要表现“心之初”的“童心”，^⑤袁宏道肯定当时的民歌创作“真人所作，故多真声……任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲，是可喜也。”^⑥冯梦龙更明确指出当时的民歌具有“借男女之真情，发名教之伪药”^⑦的反封建礼教的作用。这个时期对人性美和人情美的追求，已经鲜明地打上了反礼教的烙印，在市民阶层的精神和市民文学中找到了自己美学的现实依据，表明一种属于未来的新的审美理想的萌芽。而这种萌芽又是古代任情率真的审美理想的继续和发展。

任情率真的审美理想，强调人的主观精神的表现，但丝毫不排斥诗歌的客观性，而是认为主观的人性美或人情美总是受客观事物的影响和制约。如刘勰就注意到“物色”对“心灵”的感动作用，看到了“情以物迁”^⑧这样的事实，所以他的“写真”的要求是建立在唯物的基础上的。钟嵘不仅看到自然景物对诗人的触发，而且密切注意到“楚臣去境，汉妾离宫”“负戈外戍，杀气雄边”等社会事物“感荡心灵”的作用^⑨，认识到诗歌情感具有一定的社会内容，所以他说的“真美”是包含着客观性和社会性的人情美、人性美。司空图强调“思与境偕”，^⑩袁宏道强调“情与境会”，^⑪说明他们追求的人情美，是主客观融合的诗美，而不是毫无依托的空中楼阁。这比以抽象的礼义作为立足点的温柔敦厚的诗教说，具有更坚实的现实基础。同时，从主客观的融合中去探求诗美的秘密，也更深入地接触到诗美的本质。所以，在古代诗歌理论领域中，任情率真的审美理想，不但具有一定的进步性，而且具有一定的科学性，它是比

温柔敦厚的诗教说更合理的一种美学思想。

但任情率真的审美理想，对于情感的社会性的认识是有缺点的。它虽然注意到情感的社会内容，但不可能看到情感受阶级影响的一面。它指的还是一种抽象的人性。象司空图所追求的“脱然畦封”^②的人性的真实，李贽所谓“心之初”的“童心”、袁宏道所说未受社会影响的“稚子之韵”，^③这种完全摆脱当时的物质条件和思想条件影响的抽象的人情和人性，是根本不存在的。有的人，如司空图，他的返真的审美理想中，包含着消极避世的思想，可能把诗人引向逃避现实斗争的道路。这些消极的因素，也是应该注意到的。但综观古代诗歌理论，任情率真仍不失为一种较为进步的美学思想，在今天仍然有一定的借鉴作用。

阴阳协调的美学原则

古代诗论认为，诗美，在本质上是人的内在性情美的表现。那么，性情的表现应当遵循一些什么样的原则呢？

古代诗论中最根本的美学原则是完整与和谐，它要求诗歌各种对立因素融会贯通、形成完整统一的整体美。在内容与形式的关系上，主张“意与言会，言随意遣”^④；在思想感情与形象的关系上，强调“意与象应”、^⑤“思与境偕”。^⑥在句与篇的关系上，强调“气象浑沦，难以句摘”；^⑦关于色彩美与音乐美，强调“五色相宣，八音协畅”，^⑧如此等等，都是强调对立因素的和谐一致，而不是互相排斥，此长彼消。清人贺贻孙在《诗筏》中说：“清空一气，搅之不碎，挥之不开，此化境也。”就是说的这种完整、和谐的境界。

关于这种完整、和谐的审美要求，古代诗论根据古代哲学阴阳相生的理论，归纳为阴阳协和的美学原则。姚鼐《海愚诗钞序》说：“吾尝以谓文章之原，本乎天地。天地之道，阴阳刚柔而已。苟有得乎阴阳刚柔之精，皆可以为文章之美。”他认为“天地之道，协合以为体”，只有得到阴阳协合的精髓，才可能创造诗文的美。但姚鼐谈阴阳调和，还偏重于风格方面。后来，张裕钊又把它扩大为诗文中一切对立因素的调和。他说：“神、气、势、骨、机、理、意、识、脉、声，阳也；味、韵、格、态、情、法、词、度、界、色，阴也。”^⑨很明确地把诗文中各种要素分为对立的阴阳两极。所谓“阴阳协合”，正是这些对立因素的互相渗透和融合，而“文章之美”也就是这种渗透和融合所产生的合谐的美。

古代诗论阴阳调和的美学原则，集中体现在“神韵”、“气势”、“风骨”、“理趣”这几个基本美学范畴中。

神韵。诗歌的情与景、意与象这两种对立因素的融合渗透产生神韵美。好的诗歌总是情景交融、意象浑然的。情是形象化的情，景是情感化的景，即王夫之所说的“景中情”或“情中景”。谢榛说：“景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗。”^⑩在诗歌中，情与景不是简单的混合，而是象化合物中的各种元素一样融汇于一体，形成诗歌的艺术形象。

神韵，就是这种情景交融的艺术形象所具有的一种审美情趣。况周颐说：“所谓神韵，即事外远致也。”^⑪神韵不是指诗歌形象的形似的特征，而是指由这形象所表现的深远的审美情趣。没有情景交融的艺术形象，只有单纯的事物形象的描画，即使描画得再逼真，诗歌也没有神韵美。施补华批评有的诗歌“景尽句中，句外并无神韵”^⑫，就是因为这些诗歌只有单纯的景物描写，没有塑造情景交融的艺术形象，所以就没有神韵。苏东坡在《书鄢陵王主簿所画竹枝》一诗中写道：“论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人。”明人杨慎引用这首诗以后说：“此言画贵神，诗贵韵也。”^⑬说明神韵的创造在于塑造情景交融、形神兼备的

艺术形象。

古代诗论在评论好的诗歌时，常常运用“但见性情，不睹文字”，④“羚羊挂角，无迹可求”⑤和“色相俱空”⑥等等评语。这些似乎扑朔迷离的评语，其实都是说的神韵美的特征。既然原来的情与景等因素都融汇到神韵美之中，自然就不留什么痕迹了，自然就是色相俱空，无迹可求了。相反，如果情景不是自然的融合、而留有勉强凑合的痕迹，这样的诗歌还有什么韵味呢？

气势。诗歌的意境和它的结构形式相互协调，和谐一致，就产生诗歌的气势美。古代诗论很重视诗歌内容与形式的统一，认为诗歌的结构对于性情的表现具有重要的意义，“诗贵性情，亦须论法。乱杂而无章，非诗也。”⑦但诗歌的结构，不能是游离于内容之外的某种固定的模式，必须是与意境紧密结合的自然形式，“行所不得不行，止所不得不止，而起伏照应，承接转换，自神明变化于其中。”⑧内容与形式融会成完整统一的整体。

由于内容与形式的一致，就使得诗歌意境的展开自然流畅，贯通无阻，形成某种运动和力量，这就是气势。“势者，意中之神理也。……宛转屈伸，以求尽其意，意已尽则止，殆无剩语”⑨。“势者，乘利而为制也。如机发矢直，涧曲湍回，自然之趣也。”⑩诗歌的意境和它的形式自然地展开，具有宛转屈伸的变化和波澜，就象出弦的箭和奔腾的溪流一样，在运动中显示出一定的力量和气势，给人以运动的美和力量的美的美感享受。皎然称赞优秀诗人的作品“如登衡，巫，觐三湘、鄢、郢山川之盛，萦回盘礴，千变万态”，具有“文体开阖作用之势”，⑪司空图说韩愈的诗“驱驾气势，若掀雷揭电”，⑫就是从欣赏者角度谈到诗歌气势给人的审美感受。

风骨。诗歌的情感因素与思想认识因素的融合与协调，产生诗歌的风骨美。诗人对生活的反映，既不是纯客观的描摹，也不是纯粹的感情评价，总是要包含一定的思想评价或思想认识。古代诗论认为，诗歌只有具备一定的进步的思想认识因素，才有风骨，才有刚健清新的美。唐代吴融之所以称赞李白诗歌有“气骨”，就是因为它们“不失颂美风刺之道”，⑬对生活现象、社会现实具有明确的褒贬态度。王士禛称杜甫诗“纯以忠君爱国为气骨”，⑭指出了杜甫诗歌的主要思想倾向是忠君爱国。吴雷发认为如果“诗稿中无非祝颂之词，谄谀之态”，就是没有“气骨”，⑮强调诗歌中应有正直的思想，应体现正直的人格。所以，风骨这个范畴，强调的是诗歌的思想性、倾向性和时代精神，只有具有思想倾向性和时代精神的作品，才具有刚健清新的风骨美。钟嵘肯定“建安风力”，⑯就是建安文学反映了那个时代的思想倾向，体现了一定的时代精神。宋濂批评王维诗比不上陶潜诗，说他的诗“萎弱少风骨”，⑰也是说陶诗虽也放情山水，但并未忘怀社会生活和政治，仍然具有较强的思想性，所以较有风骨。

但是诗歌中的思想倾向并不是用抽象议论的形式表现出来，而是融合在情感因素之中，所以风骨又不单纯指思想性，它是思想与情感的交融或协调。李重华说：“风含于神，骨备于气，知神气即风骨在其中。”⑱他强调的是在神气方面，即诗歌的情感因素方面，但注意到了风骨与神气的融合，情感与思想的包融与被包融的关系。元代杨维禛说：“骨骼未得，而谓得其情性，妄矣。”⑲强调的是在风骨方面，但立足点是性情与风骨的统一和不可分。刘勰说诗文应当“以情志为神明，事义为骨髓”，⑳把情感因素与思想因素的关系，比喻作人的精神与形体的关系，说明它们是融为一体，紧密不可分的。情感与思想的统一，就能使诗歌“风清骨峻，篇体光华”，㉑产生强烈的感染力量。

理趣。如果说风骨是强调情感与思想的一致，那么，理趣的范畴则是探讨情与理，即情

感与规律的统一。本来，诗歌的情与理是两个矛盾的因素。诗歌重在情感的表现，而不重在规律和道理的表达。“诗主言情，文主言道；诗一言道，则落腐烂。”^②言情是诗的特征，说理是文的特征，诗歌用来说理，就失去了它特有的作用。

但诗歌中的情与理又是可以统一的，这就是情理交融。严羽虽然强调诗不能议论，但主张“尚意兴而理在其中”，主张“词理意兴，无迹可求”。^③诗歌在抒情时，总要包含着对客观事物的规律的认识，这就是“抒情以入理”，^④“情愫则理在其中”。^⑤诗理是情感中所包含的，内在的逻辑和规律。情理的交融就形成理趣，给人以一种富于哲理的美感享受。如沈德潜说杜甫诗句“江山如有待，花柳自无私”有“理趣”，^⑥就是因为它在表现诗人对客观景物的审美感受时，又反映了自然景物无私地供人鉴赏这样一个客观自然美的属性。情中有理，理在情中，理趣就是情理的融合协调所形成的美感。体现在其中的美学原则，不是对立面的互相排斥，而是互相渗透和融合，是阴阳协调。

仅举以上四例，就可以看出古代阴阳协调的美学原则的一个大概了。

西方美学史也有人讲和谐的美。如古希腊的赫拉克利特说：“互相排斥的东西结合在一起，不同的音调造成最美的和谐”。^⑦中国古代阴阳协调的美学原则，则具有自己的特点。它着重不是外在形式的和谐，而是内在精神美的和谐。正如我们上面举例所说的，神韵是内在情感与感性形象的和谐，气势是内在情感与动态结构的和谐，风骨是内在情感与思想倾向的和谐，理趣是情感与规律的和谐。古代诗论也讲语言形式如音律的和谐，但相对来说，更重视情感的表现的和谐。强调和追求内在的性情美，这一特征在阴阳调和的美学原则中也得到了体现。

自然平淡的审美趣味

任情率真的审美理想和阴阳调和的美学原则，反映到诗歌批评和诗歌欣赏中，就是自然平淡的审美标准或审美趣味。徐增说：“诗贵自然。”^⑧梅尧臣说：“作诗无古今，唯造平淡难。”^⑨古人把自然平淡看作是诗歌创作的很高的境界，以此作为评论诗歌和欣赏诗歌的重要标准。

自然平淡是对诗歌内容和形式总的审美要求。自然讲的是意境，要求意境的创造必须质朴自然，不露人工雕琢的痕迹。平淡讲的是修辞。诗歌是语言的艺术，诗歌语言必须是最富于艺术色彩的，特别要富于形象的色彩和感情色彩，这就需要恰当地运用修辞。古人认为色彩要浓淡适宜，这就是平淡的要求。

“缘情体物，自有天然”。^⑩诗歌意境的创造不同于物质产品的生产，不能预先设一模式，然后按照这个模式进行加工。意境是在诗人心中自然形成的。黄庭坚说杜甫诗好就好在“无意而意已至”^⑪，指的就是意境构思的自然。司空图论“自然”的特征是：“俯拾即是，不取诸邻”“真与不夺，强得易贫。”^⑫说明自然的构思是随手拈来，毫不费力，如果强加雕琢，就使意境丧失自然朴实的本色。

意境的自然表现为形象的逼真和情感的真挚。诗歌不能不加选择地自然主义地描摹客观事物形象，而是要经过形象思维，把客观物象加工成艺术形象。所谓自然，就是虽经加工而不见加工的痕迹，仍然保持了形象的自然形态的美的本色。梅圣俞所说的“状难写之景如在目前”^⑬，正体现了自然与精工的统一。所谓“难写之景”，指的艺术形象不同于自然形象，它经过选择加工；所谓“如在目前”，就是说虽是艺术形象却仍有自然的本色，似乎仍然象人们通常所见到的那样。早于梅圣俞的唐代的皎然，也曾表达过同样的意思。他说：“取境之时，

须至难至险，始见奇句。成篇之后，观其气貌，有似等闲，不思而得”，只有这样的构思，才能使诗歌保持“自然之质”。④经过至难至险的构思而创造的艺术形象，却是“有似等闲”，不见至难至险的痕迹。这样的艺术形象，既是自然美的反映，却又高于自然美，这正是诗美的特征。

形象的逼真与情感的真切具体是联系在一起的。诗歌不仅要塑造逼真的形象，还要在形象中寄托自己的审美感受。自然的审美趣味，要求诗人的感受必须是真切的，同时又是具体的。不是抽象的情感，而是在具体环境中对具体事物的深切体会。张耒在《东山词序》中说：“文章之于人，有满心而发，肆口而成，不待思虑而工，不待雕琢而丽者，皆天理之自然，而性情之至道也。”他肯定刘邦、项羽二人的诗歌“含思凄惋，闻者动心”，就因为它们是“费心而得”，而是“直寄其意”。只有描写了自己的真实具体的感受，诗歌才可以感人至深，发挥它的美感作用。王灼称赞《敕勒歌》“能发挥自然之妙”。⑤因为这首诗不仅逼真地描绘了北方草原苍茫广阔的形象，而且形象中包含着诗人豪迈的情怀，体现了诗人对自然美的真切感受。诗人对具体景物的感受，连同这被感受的对象一起表现于诗中，自然融合，不见痕迹，这就是“自然之妙”。

与自然的意境相联系的，是平淡的表现形式。平淡，并不是完全否定诗歌语言的色彩感。诗歌语言如果没有形象色彩和感情色彩，又怎么能塑造形象和表达情感呢？怎么能创造诗歌的意境呢？但是，诗歌语言的色彩感又必须服从意境创造的需要，离开了意境的创造，单纯追求语言的色彩感，必然走上形式主义的道路。所以平淡的审美要求，是语言色彩的浓淡适中，使意境得到最好的表现。

首先是情感的表现的平淡。诗人本来包含有很深的喜怒哀乐之情，但不用感情色彩很强烈的语言将这种感情坦露出来，而是把这种情感深藏在平淡的语言中。黄子云《野鸿诗的》说：“理明句顺，气敛神藏，是谓平淡。”语言只求其明白晓畅，情感却是深藏不露，这就是平淡的境界。施补华《岷傭说诗》说：“悼亡诗必极写悲痛，韦公‘幼女复何知，时来庭下戏’，亦以澹笔写之，而悲痛更甚。”所谓澹笔，就是指运用感情色彩不是那么强烈的语言。所引的这两句诗，不见“愁”字“悲”字，相反却用了一个不悲不愁的“戏”字，可谓平淡至极了。这样写却增强了诗歌的效果，更好地表达了诗人悲痛之情。徐增说：“作诗如抚琴，必须心和气平，指柔音澹，有雅人深致为上乘。若纯尚气魄，金戈铁马，乘斯下矣。”（《而菴诗话》）反对“纯尚气魄”，并不是不要气魄，而是要用平淡的语言来表现金戈铁马的气魄。这就是皎然所说的“气高而不怒”、“力劲而不露”⑥的意思。

一般来说，诗歌的情感并不等于诗人自然形态的情感，它是艺术的情感。艺术情感的特征之一，就是表现的含蓄，而不象人们平常狂喜或盛怒时的那种激烈的情绪。鲁迅先生说：“我以为感情正烈的时候，不宜做诗，否则锋芒太露，能将‘诗美’杀掉”。⑦鲁迅这一审美主张，是深合我们民族传统审美趣味的。西方有的美学家也注意到诗美这一特征，有类似于中国古典诗歌美学的见解。如谢林说：“艺术作品的外在表现就是恬静、肃穆和宏伟的表现，甚至在应该表现出极度痛苦或欢乐心情时，也是如此。”⑧所谓恬静、肃穆和宏伟，就是“气敛神藏”，是情感性的优美和壮美。

平淡的审美要求，除了情感的收敛和深藏之外，还指形象的色彩感的平淡。形象总是有一定的色彩感的，这也是诗歌美感的一个因素。叶燮《原诗》说：“夫诗纯淡则无味，纯朴则近俚，势不能如画家之不设色。”认为诗歌形象跟画面一样，应具有一定的色彩。李重华认为诗

歌要“微色于象”^⑩，也是要在形象的描绘中求得色彩的美。但古人认为，形象的色彩感要调和适中，于平淡中见颜色。沈德潜认为好的诗应当是“朴字见色”，^⑪语言的色彩要平淡，但又要把形象的本色刻画出来。宋濂所说的“奇秣鲜于简淡之中”，^⑫也是说语言的简淡，形象的鲜明，两者的统一，就达到平淡的境界。

正因为“平淡”是要求用平淡的语言形式刻画鲜明的形象和表现浓烈的感情，所以平淡境界的特征是外在表现的平淡，内含的丰富。这就是司空图所说的“淡者屡深”；^⑬黄庭坚所说的“平淡而山高水深”；^⑭朱熹所说的“枯淡中有意思”。^⑮平淡，不是诗歌的滋味淡，恰恰是“似淡而实美”，^⑯在平淡的境界中能产生强烈的美感作用。

中国古代文学史上，两汉辞赋的“采滥忽真”，^⑰六朝诗歌的“采丽竞繁”，^⑱重视的是文采美，这是一种重形式而轻内容的倾向。从“采丽竞繁”到唐宋以后的提倡自然平淡，既反映了人们的审美趣味的转变，也反映了人们对诗歌审美规律认识的深入，已经从单纯追求形式美转而追求内在的精神美，追求内容与形式的统一。自然平淡的趣味的提倡，是中国古代诗歌美学深入发展的一个重要标志，所以值得我们重视。

注释：

- | | |
|------------------|--------------------|
| ① 朱熹《诗序》。 | ⑳①②③④ 皎然《诗式》卷一。 |
| ②③④⑤⑥ 严羽《沧浪诗话》。 | ⑳ 沈祥龙《论词随笔》。 |
| ③ 袁枚《童二树诗序》。 | ㉑②③④⑤ 沈德潜《说诗啐语》。 |
| ④ 见《别林斯基论文学》。 | ⑲ 王夫之《姜斋诗话》下。 |
| ⑤⑥ 《论语》。 | ㉒ 司空图《题柳州集后集》。 |
| ⑦ 刘开《读诗说》。 | ㉓ 吴融《禅月集序》。 |
| ⑧ 《礼记·经解》。 | ㉔ 王士禛《诗友诗传录》。 |
| ⑨ 真德秀《文章正宗纲目》。 | ㉕ 吴雷发《说诗管副》。 |
| ⑩ 顾炎武《日知录》。 | ㉖①② 宋濂《答章秀才论诗书》。 |
| ⑪⑫ 钱咏《履园谭诗》。 | ㉗③④ 李重华《贞一斋诗说》。 |
| ⑬ 李贽《童心说》。 | ㉘ 杨维桢《赵氏诗录序》。 |
| ⑭⑮ 袁宏道《序小修诗》。 | ㉙ 费锡璜《汉诗总说》。 |
| ⑯ 冯梦龙《山歌序》。 | ㉚ 《文镜秘府论》。 |
| ⑰⑱⑲⑳㉑ 刘勰《文心雕龙》。 | ㉛ 《古希腊罗马哲学》引。 |
| ㉒⑳ 钟嵘《诗品序》。 | ㉜ 徐增《而菴诗话》。 |
| ㉓⑳ 司空图《与王驾评诗书》。 | ㉝ 梅尧臣《读邵不疑诗卷》。 |
| ㉔⑳⑲ 司空图《诗品》。 | ㉞ 黄庭坚《大雅堂记》。 |
| ㉕ 袁宏道《寿存斋张公七十序》。 | ㉟ 欧阳修《六一诗话》引。 |
| ㉖⑳ 叶梦得《石林诗话》。 | ㊱ 王灼《碧鸡漫志》。 |
| ㉗ 何景明《与李空同论诗书》。 | ㊲ 鲁迅《两地书·三二》。 |
| ㉘ 胡应麟《诗薮·内编》。 | ㊳ 《先验唯心论体系》。 |
| ㉙ 沈约《宋书·谢灵运传论》。 | ㊴ 李重华《贞一斋诗说》。 |
| ㉚ 姚永朴《文学研究法》转述。 | ㊵ 黄庭坚《与王观复书·三首之二》。 |
| ㉛ 谢榛《四溟诗话》卷三。 | ㊶ 朱熹《清邃阁论诗》。 |
| ㉜ 况周颐《蕙风词话》卷一。 | ㊷ 苏轼《评韩柳诗》。 |
| ㉝ 施补华《岷傭说诗》。 | ㊸ 陈子昂《修竹篇序》。 |
| ㉞ 李贽《焚书·诗画》引。 | |