

评王士禛的诗歌创作论

乔 惟 德

“神韵说”是王士禛诗论的核心,也是他用以指导创作实践的准绳。本文对王士禛诗歌创作论进行了探讨,指出“神韵说”的几个特点。文章认为,王士禛对艺术表现手法总的要求是能于诗中得神韵,为此他提出了一些创作准则:一、意象浑涵,不着议论;二、笔墨精炼,意在言外;三、浑然无迹,色相俱空。通过对王士禛诗歌创作论的阐述,文章提出“神韵说”的特点是:神韵须出之于自然;极其重视想象的作用;要求内容与形式的一致,以“全美为工”。

艺术表现是艺术创作的重要阶段,经过艺术表现,艺术构思得到实现。清初诗人王士禛(渔洋山人)对艺术表现非常重视,作了大量论述。除了对具体的艺术表现手法如炼字、炼句、音律、结构等进行了细致的分析和阐发外,他还对艺术表现的一些原则问题提出了自己的看法,这主要是艺术表现的地位、内容与形式的关系、意与法的关系及对艺术表现手法提出的原则要求。

王渔洋对艺术表现的论述,在他的诗论中,占了很大的部分,这证明他对艺术表现是很重视的。但有的研究者却认为渔洋主直觉而不重视艺术表现。这是因为《渔洋诗话》中记载了这么一段话:“洪昉思问诗法于施愚山,先述余夙昔言诗大指。愚山曰:‘子师言诗,如华严楼阁,弹指即现;又如仙人五城十二楼,缥缈俱在天际。’”(卷中)所以认为渔洋是在提倡“诗即直觉,直觉即诗”。这种指责是无根据的,就拿“华严楼阁,弹指即现”来讲,也不是主张“艺术即直觉”。这一点,我们可以用渔洋的另一段话来说明:“虞山钱先生云:‘吾读子瞻司马温公行状、富郑公神道碑,如万斛水银,随地涌出,茫然莫得其涯涘也。晚读华严经,称性而谈,浩如烟海,无所不有,无所不尽,乃喟然而叹曰:子瞻之文,其有得于此乎!文而有得于华严法界,事理开遮涌现,无门庭,无墙壁,无差择,无疑似,世谛文字固已荡无纤尘,何自而窥其浅深,议其工拙乎?……’此跋论东坡,语语破的……余昔有题坡集后绝句云:‘庆历文章宰相才,晚为孟博亦堪哀;淋漓大笔千秋在,字字华严法界来。’”①《渔洋诗话》录施愚山语中之“华严楼阁”,正取此意。所谓“华严楼阁,弹指即现”,不过是说,诗文要如万斛水银,随地涌出,包罗万有而浑然无迹,并非主张诗即直觉,直觉即诗,取消艺术表现。

又有人从相反方面指责渔洋过于重视表现手法,是形式主义者。确实,渔洋重视表现手法,讲究形式,但却不是主张形式主义。

形式主义只重视形式,忽视内容,单在技法上下功夫,而渔洋则不然,他是重视诗歌内容的。他曾阐述志、言、诗三者的关系说:“《尚书》云:‘诗言志,歌永言,声依永,律和声。’此千古言诗之妙谛真詮也。故知志非言不形,言非诗不彰,祖诸此矣。何谓志?‘石韞玉而山以辉,水怀珠而川以媚’是也。何谓言?‘其为物也多姿,其为体也屡迁,其会意也尚巧,其遣词也贵妍’是也。何谓诗?‘既缘情而绮靡,亦体物而浏亮’,‘播芳蕤之馥馥,发青条之森森’是也。”②诗言志,诗歌要以情志为内容,诗歌有内容,言之有物,才能像韞玉之山,怀珠之水,熠熠生辉,才有价值。而形式也须讲究,情志(内容)还要用完美的形式表现出来。重视内容而又讲究形式,这就是渔洋的观点。

如果内容与形式发生矛盾,怎么处理呢?渔洋认为,如果二者之间有了矛盾,形式应该服从内容。有人曾问他:“萧亭先生论诗,修辞为要,辞佳而意自在其中,未达其旨。”萧亭颠倒了内容与形式的关系,把修辞放在首要地位,甚至认为形式决定内容——“辞佳而意自在其中”。渔洋则回答:“以意为主,以辞辅之,不可先辞后意。”^⑩这就正确地解释了内容和形式的关系:内容为主,形式为辅。

他又举例说明形式必须服从内容、与内容相适应的道理:“祖咏《试终南山望余雪》诗云:……四句即纳卷,或诘之,咏曰:‘意尽’。阎济美《试天津桥望洛中残雪诗》只作廿字云:……主司览之,称赏再三,遂唱过。”又重申其意云:“祖咏试终南山雪诗云云,主者少之。咏对曰:‘意尽’……山谷亦云:‘吟诗不须务多,但意尽可也。’古人或四句或两句便成一首,正此意。”^⑪试帖诗一般是六韵或八韵的五言排律,而祖咏只写了四句。因只四句已足达意,如要硬凑成六韵或八韵,形式上固然符合了规范,内容却空洞了。渔洋以祖咏和阎济美的雪诗为例,提出“意尽即可”,不必拘于格式,作为诗歌创作的一个原则;这就要求,在内容与形式发生矛盾的时候,形式应该适应内容,服从内容,甚至可以打破某些形式规范,而求得形式与内容新的统一。

关于艺术表现手法的地位和作用,渔洋也作了深刻的阐述。他认为,对于艺术创作来说,认识和掌握艺术表现手法是十分重要的。他在论词时曾说:“宋诸名家要皆妙解丝肉,精于抑扬抗坠之间,故能意在笔先,声协字表。今人不解音律,勿论不能创调,即按谱征词,亦格格有心手不相赴之病,欲与古人较工拙于毫厘,难矣。”^⑫在掌握艺术表现手法并运用自如之前,心与手、意与法是有矛盾的,心手不相赴,手不应心,法不称意,艺术构思就不能得到完满的表达,以至“文不逮意”。渔洋所企望的最高境界,是法与意、心与手的高度和谐一致,艺术表现手法能自由地表现诗人的创作意图。渔洋说:“僧宝传:石门聪禅师谓达观昙颖禅师曰:此事如人学书,点画可效者工,否者拙。何以故?未忘法耳。如有法执,故自为断续。当笔忘手,手忘心乃可。此道人语,亦吾辈作诗文真诀。”^⑬这段话曾被斥为唯心主义,但它的意义只是说明诗人要熟练掌握表现手法,达到随心所欲、出神入化的高度自由境界。达到这种境界,任何创作构思都可以很容易地找到最适合于它的表现手法。这时,诗人就不会感到法的束缚。笔忘手,手忘心,并非说笔不是由手支配,手不是服从心的指挥,是指心与手、意与法的高度和谐一致,是指通过对于艺术规律的深刻认识和艺术手法的熟练掌握而取得的高度自由。

如何达到这种境界?渔洋认为,忘法必先学法,自由境界须由锻炼而取得。所以,当有人问渔洋:“昔人论七言长古作法,曰分段,曰过段,曰突兀,曰用字,曰赞叹,曰再起,曰归题,曰送尾,此不易之式否?”他回答说:“此等语皆教初学之法,要令知章法耳。神龙行空,云雾灭没,鳞鬣隐现,岂令人测其首尾哉?”^⑭初学要知章法,通晓创作手法,经过积久锻炼,就能运用入化,如神龙行空,不能测其首尾了。这就是所谓“舍筏登岸”^⑮。这就是由学成法到不泥于法,由心中有法到忘法,从心手不相赴到心手高度和谐一致的过程,到此时此境,就能神明变化,运乎一心了。

渔洋还对诗歌的艺术表现手法提出了一些原则要求。他对艺术表现手法总的要求是能于诗中得神韵。明了这一点,我们才能够理解渔洋为什么特别强调某些艺术表现原则。他主要提出了下列几点:

1. 意象浑涵,不着议论

作为一个具有丰富创作经验的诗人和标举神韵的诗论家,渔洋既重视诗歌艺术表现情感的要求,又强调诗必须具有鲜明生动的形象。他常以有无形象性去论诗,或褒或贬。“景文云:‘萧萧马鸣,悠悠旆旌。’颜之推爱之。‘昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏。’谢玄爱之。‘汧谟定命,远犹辰告。’安石以为有雅人深致。愚案:玄与之推所云是矣。太傅所谓雅人深致,终不能喻其指。”^⑯渔洋同意颜之推和谢玄对前二例的赞赏,而不同意谢安对《大雅·抑》中这两句诗的评价。很显然,前二例形象鲜明,景中寓情,确属佳句。“汧谟定命”二句缺少形象性,完全是抽象的议论,全无诗味。谢安论毛诗佳句,不推许谢玄所举的“昔我往矣”四句为佳,而以“汧谟定命”为“有雅人深致”^⑰,怪不得渔洋说“不能喻其指”,责其扬许失实了。

因此,渔洋要求诗的语言,必须具有形象性。要选用那些能唤起诗的表象和联想的词语,反对用那些抽象的概念化的词语入诗。所以,他嘲笑诗中“虚字成句”:“放翁笔记言王中父、韩持国作诗喜用语助,如‘用舍时焉耳,穷通命也欤’,‘居仁由义吾之素,处顺安时理则然’,殆可发笑。天启后竟陵派盛行,后生效之,多用焉、哉、乎、也等虚字成句,往往令人喷饭。”^⑱这里提出的,实际就是要反对诗歌概念化,坚持诗歌形象性特点。

基于这种认识,渔洋不主张在诗里大发议论,抽象说理。他说:“(诗中)若说理,何不竟作语录,而必强之为五言七言,且牵缀之以声韵,非蛇足乎?荆川之徒撰白沙、定山及荆川诗为《二妙集》,继《击壤集》后,以为诗家

正脉,艺林传为笑柄,诃可踵其陋哉!”^⑩诗中大段说理,就会损害诗歌的形象性,使诗丧失艺术特点。所以,他认为说理不是诗的“正脉”,而是“旁门”。“昔人论诗曰:‘不涉理路,不落言诠。’宋人惟程、邵、朱诸子为诗好说理,在诗家谓之旁门。”^⑪

但是,渔洋反对的只是在诗中赤裸裸地说理、议论,不是反对诗歌要有思想内容,只是要求“不道破”,把作者思想和倾向融入形象之中。他曾评论咏息夫人的几首诗:“益都孙文定公(庭谿)咏息夫人云:‘无言空有恨,儿女粲成行。’谐语令人颐解。杜牧之‘至竟息亡缘底事?可怜金谷坠楼人’,则正言以大义资之。王摩诘‘看花满眼泪,不共楚王言’,更不著判断一语,此盛唐所以为高。”^⑫孙、杜二诗,渔洋也有所肯定,但认为不如王诗,原因就在于这两首诗发议论,下判断,比较直露。而王诗当然也有思想主旨,但是不著判断,不直接说出来,而是蕴含在形象之中。渔洋主张诗中“不著判断”,就是要使意与境浑,向读者展示的只是意象,而不是抽象的思想,这样就可以引起读者丰富的想象,产生隽永的情趣和美感。

渔洋坚持诗歌应具有形象性,尤为推重诗的“兴象超诣之妙”。他说:“乐天作《刘白倡和集解》,独举梦得‘雪里高山头白早,海中仙果子生迟’,‘沉舟侧畔千帆过,病树前头万木春’,以为神妙。且云此等语,在在处处应有灵物护之,殊不可晓。宜元白于盛唐诸家兴象超诣之妙,全未梦见。”^⑬所举刘禹锡的诗中,非无形象,如“雪里高山”、“海中仙果”、“病树”、“万木”、“沉舟”、“千帆”等等,但这些都只是一种比喻,诗句也是概念的“翻译”。而渔洋所主张的不单是诗中要有形象,而且要求“兴象超诣”,在诗中看不到“理路”,即看不到逻辑思维的痕迹,诗中的意象就可以给人一种完整感,创造出一种诗的意境,使人从中领悟到“神韵”。因此,渔洋每以“神韵兴象”连文,这样的用语表现了神韵和兴象的密切关系。

2. 笔墨精炼,意在言外

要创造出意境浑成、兴象超诣、寓有神韵的诗歌,渔洋认为必须笔墨精炼,并以此作为诗歌创作的“三昧”。他说:“予尝闻荆浩论山水而悟诗家三昧矣。其言曰:‘远人无目,远水无波,远山无皴。’又王祜《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。”^⑭又说:“《新唐书》如近日许道宁辈画山水,是真画也。《史记》如郭忠恕画,天外数峰,略有笔墨,然而使人见而心服者,在笔墨之外也。有王祜《野客丛书》中语,得诗文三昧,司空表圣所谓‘不著一字,尽得风流’者也。”^⑮

从这两段话可以看出,渔洋是把笔墨的精炼简约,作为诗歌创作的一条基本原则,而不是仅把它作为一种具体手法。为什么呢?这是因为渔洋深刻认识到诗歌的特性。诗歌是语言艺术,它与其他艺术形式如绘画、雕塑、音乐不同,不是直接作用于人的感官的,而是诉诸读者的想象,使读者在头脑中引起表象。无论诗人在诗中描绘得如何准确、具体、细致、详尽,还是只能先后相继地给读者提供所描绘事物的一些“点”,一些个别细节,都不能让读者直接看到一个各部分并列的、生动鲜明的整体。要使这些“点”形成整体的形象,只有靠想象来“合成”。我们之所以感到某些诗描绘逼真,形象鲜明,就是因为想象的作用。“语言在唤起一种具体图景时,并非用感官去感知一种眼前外在事物,而永远是在心领神会,所以个别细节尽管是先后承续的,却因转化为原来就是统一的精神中的因素,而消除了先后承续的关系,把一系列形形色色的事物统摄于一个单整的形象里,而且在想象中牢固地把握住这个形象而对它进行欣赏。”^⑯因此,要求诗极力描写以酷肖自然,一是不能,无论怎样描写刻画,诗永远不能像绘画那样给我们展示生动、直观、具体可感的形象;二是不必,诗自有本身特殊艺术手段。“如果诗也要凭艺术的体现去产生强烈的感性印象,它就只有两条路可走,一条是借助于音乐和绘画,运用不属于它本行的手段,另一条是坚守真正的诗的地位,只用音乐和绘画这两门姊妹艺术作为助手,把精神的观念,即向内心的想象说话的那种诗的形象,作为诗应当特别关心的主要任务,提到突出的地位。”^⑰坚守真正的诗的地位,就要最大限度地发挥诗歌艺术本身的特点,让想象充分地发挥作用。

正是基于对诗歌这一艺术特性的认识,渔洋的诗论非常重视想象的作用,构思重兴会神到,表现重笔墨的精炼简约。“略得笔墨”,就是给读者提供一些想象的出发点;“远人无目,远水无波,远山无皴”,就是不作繁琐的枝枝节节之刻画;“在笔墨之外”,就是从诗提供的形象出发,通过想象,领悟到“象外之象”,即诗本身并没有直接提供的形象,从而体会到弦外之音,味外之味。

这种方法就是重暗示,而不重直说。渔洋曾以禅为喻说明这种方法:“严沧浪以禅喻诗,余深契其说,而五言尤为近之。如王裴辋川绝句,字字入禅。他如‘雨中山果落,灯下草虫鸣’,‘明月松间照,清泉石上流’,以及太白‘却下水精帘,玲珑望秋月’,常建‘松际露微月,清光犹为君’,浩然‘樵子暗相失,草虫寒不闻’,刘春虚‘时有

落花至,远随流水香',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。"^②以禅喻诗,就是认为禅理与诗理有相通之处,故可以禅理来说明诗理。梁启超曾指出:"佛说本有宗教与哲学两方面……中国人惟不蔽于迷信也,故所受者多在其哲学之方面,而不在其宗教之方面。"^③渔洋赞同沧浪以禅喻诗,说辋川绝句字字入禅,当然也认为诗里有禅意,但他更着重在禅学方法与诗歌创作原理有类似的地方。他虽然也曾说过"老耽禅寂"^④,"惟西方之书稍觉有味"^⑤,并经常与禅师如拙庵、楚云等交往,但他并不信佛,不真的皈依禅宗。他曾一再说,"释氏以至圣先师为儒童菩萨之类,尤可恨也"^⑥,"佛经幻妄"^⑦,"释氏书最不可信"^⑧,可见他不过是把谈禅作为怡情遣兴的清玩。之所以要以禅喻诗,是因为沧浪、渔洋领悟到诗歌创作的一些规律,而又不善思辨性的解说,只好"借禅喻诗"^⑨,把自己领悟到的艺术规律表达出来。禅理不过是借以明诗理的,所以说是"借禅",而喻诗才是目的,并不是宣传禅宗的教义,也不是如某些人认为的他要求在诗中表现禅理。在上面所引的那段话中,他所取的与诗理相通的禅理,就是暗示的方法。禅宗的方法重在使人自得,师弟相授,并不道破,不把自己的意思直说出来。说法者心中有一境界,但只示人一点禅机,把这个境界的几个关节点表示出来,让学法者自己追索,自己领悟那种境界。所谓"世尊拈花,迦叶微笑",就是这种暗示的方法。渔洋认为诗歌创作也应该采取这种暗示而不详说、不道破的方法,诗人只选择一些富有特徵的细节加以表现,读者以这些细节为出发点,通过想象,由实到虚,从言内到言外,在头脑里再创造出作者所要传达的境界。这种方法可以更充分地发挥诗歌的特点,更适宜调动读者的想象力。所以,渔洋反对死板而琐细的刻画,因极力刻画,不但不能给读者展现生动完整的形象;而且由于刻画琐细,掩盖了富于个性特徵的细节,就会造成"纤细过度,翻更失真"(谢赫《古画品录》)。所以陆时雍云:"诗不患无言,而患言之尽;诗不患无景,而患景之烦。"^⑩渔洋说"通其解者,可语上乘",就是说明白了这个道理,才算掌握了诗歌创作的"三昧"。

这种方法,重在自得,重在想象,可以给读者提供更为广阔的想象余地。渔洋所谓"词简味长,不可明白说尽"^⑪,就是这个意思。词简才能味长,明白说尽了,则想象无由以生,只有笔墨精炼的诗歌,才能够得神韵。

3. 浑然无迹,色相俱空

渔洋论诗推重自然,他对诗歌艺术表现也要求自然天成。不雕琢,不着力,一切仿佛是这样容易,信手拈来,毫不费力,而又自然完整,不落痕迹——这就是渔洋理想的艺术表现方式。他多次标举的"镜中之象,水中之月,羚羊挂角,无迹可求",就是指的这种理想境界。

要达到这种境界,渔洋要求艺术表现要做到无迹;无迹,才能完整自然。首先,他要求在诗中看不到构思的痕迹。他的门人曹禾曾恭维他说:"杜李韩苏四家歌行,千古绝调,然语句时有利钝。先生长句乃句句用意,无瑕可攻,拟之前人,殆无不及。"渔洋回答说:"惟句句作意,此其所以不及前人也。四公之诗,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。余诗如鉴湖一曲,若放翁、遗山已下,或庶几耳。"^⑫句句作意,构思痕迹容易显露;万斛泉源不择地而出,则不见斧凿痕,看不到艺术构思的痕迹。他同意张嶠对黄庭坚诗"其病在太著意"^⑬的看法,也是因为太著意则痕迹显露。他又说:"陈后山云:'韩文黄诗有意故有工,若左杜则无工矣,然学左杜先由韩黄。'此语可为解人道。"^⑭无意,不是说不要艺术构思,而是不要于作品中见人工雕琢痕迹,即"无工"。渔洋尤其强调的是诗中不要有逻辑思维的痕迹,他一再说诗须"不涉理路,不落言诠",就是因为着理路言诠,诗则有迹。

渔洋不但要求通过艺术表现,在诗中看不到构思的痕迹,还要求在诗中看不到雕琢语言的痕迹。《居易录》卷三:《林间录》载洞山语云:'语中有语,名为死句;语中无语,名为活句。'余尝举似学诗者。"又说:"夹山曰:'坐却舌头,别生见解,参他活意,不参死意。'达观曰:'才涉唇吻,便落意思,并是死门,故非活路。'"^⑮这与"不落言诠"一样,是渔洋最易遭人诋诃的一段话,有人甚至认为渔洋是在"索性主张诗中不得有话"。其实,这段话并非主张诗不要语言文字,按渔洋自己的解释,"语中无语"就是"参活句",也就是"如镜中花,如水中月,如水中盐味,如羚羊挂角,无迹可求"^⑯的意思,是指在诗中看不到语言雕琢痕迹。渔洋认为,语言只是手段,诗人通过语言,把诗的境界传达给读者,读者因言得象,才是目的。所以,最好的诗的语言,应该能激起读者的想象,使读者脑中再创造出审美意象,而不感到语言的累赘。渔洋常常称道"色相俱空",也不是说诗歌可以不要色彩和形象,而是要求诗歌语言要"无迹可求"^⑰。

"无迹可求"能不能做到?是不是渔洋故弄玄虚?优秀的诗人是可以做到这一点的。莱辛对这一问题曾作过精辟的论述,他说:"诗人不愿仅能为人所理解,他所描绘应该不只是清清楚楚的。散文家如果做到这一点,

就可以心满意足了,诗人还要把他想在我们心中唤起的意象写得就象活的一样,使得我们在这些意象迅速涌现之中,相信自己仿佛亲眼看见这些意象所代表的事物。而在产生这种逼真幻觉的一瞬间,我们就不再意识到产生这种效果的符号或文字了。”^⑥诗的语言要给读者的主要不是概念,而是在读者头脑中激起意象。诗歌在读者头脑中激起的意象,应该是完整统一的,若诗中有雕琢语言痕迹,意象的完整性就会受到破坏。同时,语言痕迹太重,反而会影响想象的自由驰骋,意象就不容易涌现。

通过渔洋对诗歌创作的论述,我们可以看到,他的诗歌创作论不仅指出了在诗中得神韵的门径,同时也进一步阐明了神韵说的实质和特点。

神韵说的一个特点是神韵与自然有着密切的关系。渔洋说:“晚唐人诗:‘风暖鸟声碎,日高花影重’,‘晓来山鸟闹,雨过杏花稀’;元人诗:‘布谷叫残雨,杏花开半村’,皆佳句也。然总不如右丞‘兴阑啼鸟缓,坐久落花多’自然入妙。盛唐高不可及如此。”^⑦神韵必须出之于自然,诗要自然才能入妙,才能得神韵。因神韵之作,写景要得客观事物的“生香真色”,言情则须“沛然如肺肝流出”^⑧,不能有丝毫的矫揉做作,着不得一点勉强。所以,渔洋论诗每以“神韵天然”连文,如“律句有神韵天然,不可凑拍者”^⑨。论词亦云:“梅溪、白石、竹屋、梦窗诸子极妍尽态,反有秦李未到者,虽神韵天然处或减,要自令人有观止之叹。”^⑩正因为神韵要出之自然,所以渔洋要求诗歌创作的各个方面都要以自然为准则。宋荦曾用“以神韵为标准,以自然为极则”^⑪来概括渔洋诗歌创作的特点,同时,这也可见做对渔洋诗论基本原则的说明。构思重兴会,伫兴而作,兴来神来,天然入妙;运用艺术手法要“不努力勉强”,达到意与法、心与手高度和谐一致的自由境界;表现要意象浑涵,“色相俱空”,不落痕迹,自然天成。在渔洋对诗歌创作论各方面的论述中,都贯穿着重自然的要求,认为只有达到这一要求,才能创造出寓有神韵的作品。

神韵说的又一个特点是极其重视想象的作用。艺术活动包括艺术创造和艺术欣赏两个方面,文学作品的作用只有通过读者的鉴赏才能得以发挥。“诗所特有的材料就是想象本身”^⑫。读者通过想象,才能在头脑中进行艺术形象的再创造,领会诗的意境,神韵也因想象而生。因此,渔洋的诗歌创作论总是要求诗人在创作时把读者的艺术欣赏活动考虑在内,处处给读者留下广阔的想象余地,如强调“兴象超诣”、不落理路言诠、不道破,笔墨精炼、重暗示而不直说等等,这些艺术创作原则既体现了神韵的特点,又是诗得神韵的必要手法。

神韵说又要求内容与形式的一致,真挚的思想感情用完美的艺术形式表现出来,神韵才能产生。司空图在《与李生论诗书》中写道:“倘复以全美为工,即知味外之旨矣。”诗有神韵,才算全美;而只有诗歌艺术的诸因素:语言、音律、结构、意境等等,都是完美的,诗才能出神韵。渔洋不仅对诗歌创作的重大原则问题进行了深刻的阐述,而且也对具体的技法,如字法、句法、篇法、音律等等,作了大量的论述,神韵就在诗的内容与形式的高度一致中得到体现。

据上述可见,渔洋要求神韵体现在创作过程的各个环节之中,神韵说揭示了诗歌艺术创作的客观规律,符合审美的需要,是一种自成体系的诗歌理论。

注 释:

① 王士禛:《古夫于亭杂录》卷三,《啸园丛书》本。

②②⑨ 王士禛:《师友诗传录》,《清诗话》上册。

③⑦⑬③④ 王士禛:《师友诗传续录》,《清诗话》上册。

④ 王士禛《池北偶谈》卷十三,清初刻本《王渔洋全集》。下文引用王士禛语,凡未注明者,均出自《王渔洋全集》。

⑤⑩ 王士禛:《花草蒙拾》,《词话丛编》本。

⑥ 王士禛:《居易录》卷二十一

⑧ 王士禛:《香祖笔记》卷八,清刻本。

⑨⑪ 王士禛《古夫于亭杂录》卷二,《啸园丛书》本。

⑫ 见《世说新语·文学》,《诸子集成》本。

⑬ 王士禛:《居易录》卷十

⑭ 王士禛:《渔洋诗话》卷下,《清诗话》上册。

- ⑮ 王士禛:《池北偶谈》卷十四
- ⑯ 王士禛:《蚕尾续文》卷二十,《带经堂集》,七略书堂校刊本。
- ⑰ 王士禛:《香祖笔记》卷十,清刻本。
- ⑱⑲ 黑格尔:《美学》第三卷下册,第6、16页。
- ⑳ 王士禛:《蚕尾续文·画溪西堂诗序》
- ㉑ 梁启超:《论中国学术思想变迁之大势》,《饮冰室合集》,中华书局版,第三册。
- ㉒ 蒋仁锡:《雍益集书后》,载《王渔洋全集》
- ㉓ 王士禛:《蚕尾集卷八·答唐济武检讨》
- ㉔ 王士禛:《蚕尾集卷九·跋真灵位业图》
- ㉕ 王士:《香祖笔记》卷七,清刻本。
- ㉖ 王士禛:《古夫于亭杂录》卷五,《啸园丛书》本。
- ㉗ 王士禛:《池北偶谈》卷十七
- ㉘ 陆时雍:《诗镜总论》,《历代诗话续编》本。
- ㉙ 王士禛:《分甘馀话》卷三
- ㉚⑳㉛ 王士禛:《居易录》卷十六、卷十二、卷三。
- ㉜ 王士禛:《分甘馀话》卷四
- ㉝ 莱辛:《拉奥孔》,第91页。
- ㉞ 王士禛:《池北偶谈》卷十六
- ㉟ 王士:《香祖笔记》卷十二,清刻本。
- ㊱ 王士禛:《渔洋诗话》卷中,《清诗话》上册。
- ㊲ 宋萃:《阮亭王公暨元配张夫人合葬墓志铭》,《渔洋山人精华录笺注》卷首。
- ㊳ 黑格尔:《美学》第3卷下册,第13页。

(本文责任编辑 张炳烺)

(接第48页)

注 释:

- ①③⑲⑳ 《马克思恩格斯选集》,第1卷第51、25、63页,第2卷第75页。
- ②⑨⑪ 吴于廑:《世界历史》,载《中国大百科全书·外国历史卷》,第5、10、11页。
- ①⑤⑧⑩⑫⑳ 《世界史便览》,三联书店1983年版,第154、199、284、298、299、294页。
- ⑥⑦ 斯塔夫里阿诺斯:《全球通史——1500年以前的世界》,上海社会科学院出版社1988年中译本,第345、175页。
- ⑬⑱⑲ 斯塔夫里阿诺斯:《全球通史——1500年以来的世界》,新泽西1971年版,第3、169页。
- ⑪ 韦克:《欧洲胡椒与香料进口方式的变化》,《欧洲经济史杂志》第8卷(1979年)。
- ⑮ 格拉曼:《荷亚贸易(1620—1740)》,哥本哈根1958年版,第126—127页。
- ⑯⑳ 威尔逊:《英国的学徒期,1603—1763年》,伦敦1976年版,第170、171页。
- ⑰ 豪斯赫尔:《近代经济史》,商务印书馆1987年中译本,第85页。
- ㉓⑳㉔ 陈 勇:《商品经济与荷兰近代化》,武汉大学出版社1990年版,第156、157、137页。
- ㉔㉕ 齐波拉主编:《欧洲经济史》第2卷,商务印书馆1988年中译本,第388、437页。
- ㉖ 克里德特:《农民、地主和商人资本家:1500—1800年的欧洲与世界经济》,剑桥1983年版,第122页。
- ㉗ 马克思:《东印度公司——它的历史与结局》,译文见1953年第3期《新建设》。

(本文责任编辑 吴友法)