

# 《诗筏》 《骚筏》 中美学思想初探

● 卢善庆 徐强 翁向红

**【摘要】** 贺贻孙在《诗筏》、《骚筏》中的美学思想,由本体创作论、文本鉴赏论和学诗价值三方面构成,揭示了诗歌创作、鉴赏的艺术规律和价值取向,具有一定的积极意义。由于受到中国古典传统诗话模式的限制,缺乏严密的逻辑构架和系统的论证,并在儒家的温柔敦厚诗教的旗帜下,推崇自然,尊重性灵,带有折衷主义痕迹。不过,他能汇同于当时反复古的潮流,代表了一种短暂沉暮的开新,在促进封建文化进一步烂熟中发挥了一定的作用。

**【关键词】** 厚味审美

**【作者简介】** 卢善庆,男,1940年生,厦门大学哲学系教授。361005 徐强,1974年生,翁向红,1975年生,厦门大学哲学系中国哲学硕士研究生。

—

贺贻孙认为诗歌创作要从主体情感出发,在诗中表现诗人的本色。诗歌一方面可以通过意识的形象化来再现世界,一方面又从外界事物的情感化中省视诗人的内心体验。这是诗歌中情感抒发的特殊性,即形象化、情感化,所以贺贻孙反对以理入诗。他评李长吉诗时说:

夫唐诗所以穷绝千古者,以其绝不言理耳。宋之程朱,及故明陈白沙诸公,惟其谈理,是以无诗。彼六经皆明理之书,独毛诗三百篇不言理;惟其不言理,所以无非理也。……楚骚虽忠爱惻怛,然其妙在荒唐无理,而长吉诗歌所以得为骚苗裔者,正当于无理中求之,奈何反欲加以理耶?理袭辞鄙,而理亦付之陈言矣。岂复有长吉诗歌,又岂复有骚哉!(《诗筏》第22

页。下引仅注页数)

贺贻孙不赞成在诗中直接阐发抽象的理,认为理应于诗外体会,而不必在言语中表达。所以他认为在诗歌欣赏中有时要“不求甚解”,若字字考察,落于学究气中,不能得到诗歌真味。这里强调的相当于西方的直觉体验。他在著作中对这个观点多有提及。“通篇总是一情字,认真不得。”(《诗筏》)“近日吴中山歌《桂枝儿》,语近风谣,无理有情,为近日真诗一线所存。”(《诗筏》)

在强调诗人主体情感的同时,贺贻孙又联系诗体现主体情感的思想,提出“作诗贵在本色”。何谓本色呢?从诗人主体情感看,即是人的天然、真率性情的流露;从诗的表现看,则是指诗歌所反映的要符合诗人的性情和技艺,不造作。他有一个很生动的例子说明了这一点:

若贲郎效士大夫举止,暴富儿效贵公子衣冠,纵气像有一二相

似,然村鄙本色自在。(P57)

他推重陶渊明的诗,有两处论述:

陶诗中雅懿朴茂,闲远澹宕,  
隽永种种妙境,皆从真率中流出。

(P29)

陶公不知有古今,自适己意而已。  
此所以不朽也。(P31)

贺贻孙肯定诗生于情的固有本质,继承公安派的文学主张,注重“性灵”的抒发:

凡感遇咏怀,须直率胸臆,巧  
思套语无所用之。(P28)

他强调诗歌创作是由“情”而发的,不论他说“诗人佳处,多是忠孝至性之语”,“忠孝之诗,不必问工拙也”(《诗筏》),还是主张“风雅诸什……若在作者之旨,其初皆不平也”(文集卷3《诗余自序》),或“以哭为歌”(卷2《自书近诗后》),或“感慨不极,则优柔不深也”(卷3《康上若诗序》),都是要“情动于中”方能发而为言的。

由于贺贻孙肯定主体情感的发挥,所以他承认审美主体的差异性。诗人主体的身份、地位的不同,性情、学养的高下,决定了各人心目中的审美世界是不同的。在《骚筏》中,他说同是描写秋天的诗,由于宋玉与李白主观情感的不同,便呈现不同的面貌。“宋子满腹是悲,故遇秋而悲。若太白满腹是乐,则云‘我觉秋兴逸,谁云秋兴悲’矣。”同样的场景与不同的主体情感结合,便创造出不同的意境,可谓“情随境生”,“境随情迁”。贺贻孙认为:

作诗有情有景,情与景会便是  
佳诗。若情景相睽,勿作可也。

(P24页)

因此,他主张诗人作诗要有自己独特的风格。作诗要从自己独特的观察、体验出发,要有独创性。诗“其必不朽者,神气生动,字字从肺肠中流出也”(《诗筏》)。真情至性的自然流露是“自写性灵”所要求的。贺贻孙以“自写性灵”的标准评论前人

诗歌,看重诗作的原创性、独创性,强调诗人自己的风格和时代的精神。他认为屈原的《天问》篇,堆砌典故,缺少主体个性的发挥,易为后人学仿,故成就不及《离骚》其余诸篇。既然作诗要反映诗人的真情实感,那么“作作者不必悲而悲,悲不必于秋而必曰悲秋”(《骚筏》),就显得造作乏味了。

贺贻孙认为诗的本质就是诗人的主观情感的体现。在诗歌创作中,“情”只有表现为蕴藉风流,才能达到“厚”的最高境界。

从情的表现手法入手,贺贻孙提出诗歌创作应讲究一个蕴藉,当然他对于直叙之诗也不反对,亦认为诗三百首等中有露直的好诗。他还指出:“其(阮嗣宗)《咏怀十七首》,神韵澹荡,笔墨之外,俱含不尽之思,正以蕴藉胜人耳。”“诗家最忌直叙,若竟将彦周所谓社稷存亡、生灵涂炭、孙氏霸业不成等意在诗中道破,抑何浅而无味也。惟借‘铜雀春深锁二乔’,说来便觉风华蕴藉,增人百感。此正是风人巧于立言处。”(《诗筏》)

何谓“蕴藉”?是于言外有意。这在诗中的表现,即是“意未竟而语忽收,悠然情深”。诗人虽然是以情入诗,但是不宜尽情,须“含情”,使人不于字面上一览无遗,而须反复咀嚼、切心体会,才能于情有所悟有所感。如贺贻孙在《骚筏》中所提到的那样:“忠爱深挚本是《骚》中正意,借以作喻,妙甚。”话虽不直说,但借以喻词,而使意思转折不尽。“读《骚》者,须尽弃旧注,止录白文一册,日携于高山流水之上,朗诵多遍,口颊流涎,则真味自出矣。”为什么“蕴藉之诗”有如此感人的力量?因为诗的语言是有限的,中国古典文学艺术一向有“以象传意”的传统,讲究于有限的意象内蕴含一种深远无限的意。悠然情深,一气浑融,才是诗歌高妙之境。言语的有限性与意味的无限性,为人欣赏诗歌留下了想象回旋的余地,读毕全诗,尚觉有数十行不尽之意,口齿留香,不由人不感动。

贺贻孙“蕴藉”的思想与他反对“以理入诗”的思想是一致的。因为诗中直接说理即消融了诗形象之外的情意，而诗少了形象与情感，岂能称为诗。诗家、解读者能于“蕴藉”中作转肠之思，用心良苦，体贴入微，方能得到诗歌神韵的真谛。

## 二

每一位中国古代的美学家几乎都是用自己特殊的理解和特有的思维，编织起属于他的范畴理论模式，来表达他对中国传统美学的深刻见解。范畴已然成为中国传统美学家表达他们美学思想的最佳途径。

贺贻孙虽然没有在他的诗歌美学理论中去自觉构建一个完满的美学范畴体系，却也在细细的叙述中不知不觉地提出了自己的文本鉴赏论范畴模式，发展了中国美学思想，丰富了中国美学的范畴体系。

贺贻孙的文本鉴赏论范畴模式是以“厚”为其发生点和创新处的。“厚”作为一个诗歌美学范畴并非为贺贻孙所首创，而是明末以钟惺、谭元春为首的竟陵派的文学主张之一。

竟陵派的诗学理论是秉承公安派论诗宗旨而来的。主张诗文创作应着眼于追求作者主观精神的创造性，反对摹拟复古。

竟陵派认为“厚”可以从“灵”中出，但“灵”与“厚”又有不同，在灵的基础上，还必须读书修养，才能达到“诗厚”的境界。竟陵派理论中“厚”的范畴不外乎二层内容：一是内容上的“厚”，即符合正统儒家温柔敦厚诗教的“厚”；一是艺术形式上的质朴厚重，自然天真。但是竟陵派对于“厚”的讨论相对而言，是比较零散而没有达到完满的境地。贺贻孙则沿着竟陵派的思路将“厚”范畴的意义内涵丰富完满，并在实际中形成以“厚”这一范畴为中心的诗歌美学思想系统。

贺贻孙“厚”的范畴源出于他对“蕴藉”的理解和重视。贺贻孙的“蕴藉”含义

深远，广阔，包括多方意义。他在《诗筏》中说：

诗以蕴藉为主，不得已溢为光怪尔。(P1)

所谓蕴藉风流者，惟风流乃见蕴藉耳。诗文不能风流，毕竟蕴藉不深。(P12)

应该说，贺贻孙从“蕴藉”中得到的启发，发展了竟陵派的“厚”范畴，来评论诗歌，是一种思维的飞跃和进步。当然“厚”范畴的出发点是评论诗歌。这一点贺贻孙在《诗筏》开首不久，便在评述李杜诗、韩苏文时提出：

李杜诗、韩苏文，但诵一二首，似可学而至焉。试更诵数十首，方觉其妙。诵及全集，愈多愈妙，反复朗诵至数十百过，口颌涎流，滋味无穷，咀嚼不尽。乃至自少至老，诵之不辍，其境愈熟，其味愈长。后代名家诗文，偶取数首诵之，非不赏心惬意，及诵全集，则渐令人厌，又使人不欲再诵，此则古今人厚薄之别也。(P1)

贺贻孙对“蕴藉”的理解，主要是从诗歌创作论来说，贺贻孙在《诗筏》中所谓的“蕴藉”指表达方式上的“含蓄宛转”。不过，他对“蕴藉”的理解，是在“光怪”和“直”、“露”等概念相对立的基础上完成的。这一点在他评说古诗十九首时，表现得很充分：

十九首之妙，多是宛转含蓄，然亦有直而妙、露而妙者。“昔为娼家女，今为荡子妇。荡子行不归，空床难独守。”是也。(P15)

可见，他认为诗歌在表达方式上不外乎两种形式：一种是含蓄宛转的“蕴藉”；另一种是直、露。贺贻孙将诗歌的表达方式分成截然不同的两种类型，但是并未武断地评判哪种比较可贵。而是对“蕴藉”与“直”、“露”之间的关系作了一个叙述，然后再评

述他的看法,并进一步提出“光怪”来说明“蕴藉”。贺贻孙认为诗歌的表达方式“蕴藉”与“光怪”之间存在着一种转化关系。

诗以蕴藉为主,不得已溢为光怪尔,蕴藉极而光生,光极而怪生焉。(P1)

如果再深究一步,贺贻孙十分明确提出的“光”“怪”从某种角度讲都可以说只是“蕴藉”的一种表现手法而已。他说:

李杜王孟,及唐诸大家,各有一种光怪。不独长吉称怪也。怪至长吉极矣,然何尝不从蕴藉中来。(P1)

贺贻孙的“蕴藉”观虽然意义深远,内涵丰富,却因为语言意义的限制,没有发展成为贺贻孙诗歌理论的中心。贺贻孙在“蕴藉”的基础上,全面推出了他的“厚”范畴理论的框架。他的“厚”是与“薄”一块提出来的。他在评李杜诗、韩苏文时,把厚与薄作为评判诗歌的标准来看待。他指出“诗文之厚得之内养,非可袭而取也。博综者,谓之富,不谓之厚。秣缦者,谓之肥,不谓之厚。粗僂者,谓之蛮,不谓之厚。”(《诗筏》)一方面,“厚”不是指诗歌的某一方面来讲的,而是一个整体性、全局性的概念。贺贻孙运用排除法,首先对“博综”“秣缦”“粗僂”这三种风格加以界定,然后分清与“厚”彼此的不同,从而确定“厚”范畴的内涵和外延。另一方面,“厚”的形成是主要通过长期的修炼而成的。只有通过训练和修悟,领会古往今来诗人的质地,才能达到“厚”的境界。贺贻孙的“厚”落到实处,主要有两层含义。第一,讲究“工夫在诗外”。诗歌的“厚”的样式美,首先决定于作者诗文功底的深厚与否;第二,诗歌的内容和形式讲究一个浑然一体,质朴厚重,自然天真。不仅在意上要“一意到底”,而且在形式上也要“一气呵成”。只有这样的内容和这样的形式相结合才合乎“厚”的理解。所以贺贻孙说:

清空一气,搅之不碎,挥之不开,此化境也。然须厚养气始得,非浅薄者所能侥幸。(P3)

据此,贺贻孙将“厚”分成三个部分,即神厚、气厚和味厚。指出:

厚之一言,可蔽风雅。古十九首,人知其澹,不知其厚。所谓厚者,以其神厚也,气厚也,味厚也。即如李太白诗歌,其神气与味皆厚,不独少陵也。他人学少陵者,形状庞然,自谓厚矣。及细测之,其神浮,其气嚣,其味短。画孟贲之目,大而无威;塑项籍之貌,猛而无气,安在其能厚哉。(P2)

“神厚”这个范畴在整个“厚”范畴体系中最为基础,极为重要,它显示了贺贻孙诗学理论的渊源所在。他认为:“诗文有神,方可行远。神者,吾身之生气也。老杜云:‘读书破万卷,下笔如有神。’吾身之神,与神相通。吾神既来,如有神助。岂必湘灵鼓瑟乃为神助乎。老杜之诗所以传者,其神伟也。田横谓汉使者云,斩吾头,驰四十里,吾神尚未变也。后人摹杜,如印板水纸,全无生气,老杜之神已变,安能久存。”“神者,灵变恻怛,妙万物而为言。读破万卷而胸无一字,则神来矣。一落滓秽,神已索然。”“段落无迹,离合无端,单复无缝,此屈宋之神也。惟古诗十九首仿佛有之。”(《诗筏》)

由此可见,在贺贻孙的“厚”范畴体系内,“神”主要涵盖以下两方面的意思。一方面,“神厚”指的是作品内容的神美,只有内容上的精彩动人,才能让诗歌感动读者而流传万代。这种思想是儒家的一贯精神,讲究“言之有物”,不作无病呻吟,从情处入手,在深处感人。只有这样的文学作品,才会引起读者的共鸣,从而达到真正意义上儒家“兴、观、群、怨”的标准和寓教于乐的目的,切合《诗经》的精神。另一方

面“神厚”在《诗骚二筏》中不仅仅是强调内容上遵循儒家的温柔敦厚，更重要的是表明了“性灵”的观点。用现代观点看，在这个角度上，“神”可以等同于灵感，灵感并非无来处。贺贻孙的“灵感”虽带有“神助”的神秘之处，但主要是依靠像杜甫所言“读书破万卷，下笔如有神”那样获得的。这也就是通过大量的学习积累即“厚养气”的过程，才能由渐修到达顿悟，而“妙万物而为言”。

贺贻孙“厚”范畴体系中的第二个部分——“气厚”。在中国古典美学中“气”范畴，自曹丕在《典论·论文》中提出“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致”以后，便被广泛地使用且贯穿于中国古典美学的发展历程。“气”范畴在一般情况下是指作者创作的精神活力或动力，以及与其相关的情趣、习染、特性等等。主要是体现作者的主体创作方面的因素。用《四溟诗话》的话讲是“蕴乎内，著乎外”的。“蕴乎内”是指主体创作精神，向着自己的个性特色流动式发展，充盈式积蓄。“著乎外”是指主体的精神以一种流转的形式在作品中表现，使作品富有鲜明的个性特征。“气”范畴与诗歌的风格产生了不可割舍的关系。事实上在中国古典美学中重“气”的理论家，一般分为二类。一类以作家论为中心，“气”泛指作家的主观创作及气势等；另一类则以“气”在作品的表达为主，主要倾向于风格的讨论。虽然或多或少都与作家的主观创作有联系，但讨论的重点显然已落实到了作品的艺术风格之上了。贺贻孙关于“气”范畴的思想应该是属于后者的范围。他通过三个方面来阐述了他的“气”范畴的意蕴：首先他表达了一个类似于李德裕的“以气贯文”的意思。他认为诗歌中做到所谓“气”的贯注能使自身的个性特色以一种艺术手段来取得艺术效果的理想。

古诗之妙，在首尾一意，而转折处多前后一气，而变换处，多或

意转而句不转，或句转而意不转，或气换而句不换，或句换而气不换。不转而转，故愈转而意愈不穷。不换而换，故愈换而气愈不竭。善作诗者，能留不穷之意，蓄不竭之气，则几于化。(P5)

无论诗歌形式上如何的变化，字句上如何调迁，气意一致是达到诗歌理想的“化”境的唯一保证。且只有善作诗者方能做到。这里，贺贻孙所谓的“一气呵成”不仅仅只指古代诗歌艺术形式的一致，而且将诗歌意蕴上前后一致作为一种艺术“形式”来加以确定。在这样一种艺术品味的指导下，他评述了乐府的佳处所由：

乐府古诗佳境，每在转接无端，闪烁光怪，忽断忽续，不伦不次。如群峰相连，烟云断之；水势相属，飘渺间之。然使无烟云飘渺，则亦不见山连水属之妙矣。

《孤儿行》从“不如”，下从“地下黄泉”，后忽接“春气动，草萌芽”。《饮马长城窟》篇从“展转不可见”，忽接“枯桑知天风，海水知天寒”，语意原不相承，然通篇精神脉络不接而接，全在此处。而《饮马长城窟》篇，末段“客从远方来”至“下有长相忆”突然而止。又似以他人起手作结语。通篇零零碎碎，无首无尾，断为数层，连如一绪，变化浑沦，无迹可寻；其神化所至耶。若陆士衡拟此题，则一味板调，读之徒令人厌。《昭明》以二诗并列，谬矣。(P20)

贺贻孙在这里表达的氤氲的境界，与他用“气”来描绘的“厚”的最高境界是一致的。所以他借评少陵太白，提出了他心目中的最高风格，认为：

少陵太白诗云“飞扬跋扈”，老泉称退之文云“猖狂恣睢”。若以此八字评今人诗文，必怫然而

怒。不知此八字乃诗文神化处。惟太白退之乃有此境。王孟之诗洁矣，然飞扬跋扈，不如太白；子厚之文奇矣，然猖狂恣睢不如退之。有志诗文者，亦宜参透此八字。

(P8)

这里所谓“飞扬跋扈”、“猖狂恣睢”，就是贺贻孙认为的最高风格。贺贻孙以“气厚”为标准将历代诗文名家分类确定。他借用魏文帝的说法“体气高妙”来作“气厚”与否的前提标准。其实，贺贻孙“气”范畴的思想主要可以归纳为两点：第一，贺贻孙从创作论的角度出发，提出创作主体的“气”的形成，不是一个一蹴而就的过程，而需要长期陶冶而成，所谓“然须厚养气始得，非浅薄者所能侥幸”。在“养气”的过程中，主观的创作风格往往会因为主观和客观两方面的因素的变化而受到影响。特定的“气”的形成需要讲究过程。但是创作主体的风格一旦形成之后，却有一定的稳定性，不会贸然转化为性质相异的另一种风格。这是因为诗人形成一种创作风格，不是因为父传师授的缘故，而是自身心理、生理特质形成的过程，从某种角度说，与作家自己的性格特色都有密不可分的关系。所以，诗歌史、文学史上存在着许多子不如父、弟不如兄、臣不如君的现象。用贺贻孙的话说就是：

邨中诸诗，子不如父，弟不如兄，臣不如君，宾客不如主人。然千古以来，独陈思与徐、王、应、刘、陈、阮得称才子者，瞞丕之才为功名所掩。而陈思所遭不幸，故特以诗文著耳。然陈思诗文，丰骨气概，皆逊父兄一筹，使当时贾翊无属思之对，杨修成羽翼之谋，又安知绣虎之誉，不在五官中郎将哉。(P27)

第二，贺贻孙认为“气厚”，如果要能达到“厚”的境地，势必是一种运动流转的

“气”。要通过气的贯注来达到意蕴、音律、字句上的气韵一致，要气动成势，浑然一体，才算得上是上乘之作。诗歌的“气”要通过自身源源不断的生机与活动，将整首诗歌所包含的艺术形象有机的组合在一起，且通过优美的语言合盘托出。真正做到“诗之近自然者，人想必须痛切，近深沉着，出手又似自然”（《诗筏》）的浑成状况，才达到“气厚”之境。

贺贻孙在“厚”范畴体系的前两个部分，主要从诗歌创作、作品的思想内涵等方面对“厚”作了界定。在第三部分，贺贻孙从欣赏的角度出发提出诗歌除了要达到“神厚”、“气厚”外，还要让读者品出“味厚”的滋润。

用“味”来论诗是中国古典诗歌美学的一大特色。贺贻孙用中国传统美学范畴“味”来汇入他的“厚”范畴体系，是为说明“厚”在文艺欣赏方面的功用。他所谓的“味厚”其实是“厚”“味”。即什么样的诗歌之味才是“厚”？贺贻孙在《诗筏》中的“味厚”表达了这样一个意义，从审美对象出发来考察审美对象的审美属性，才能让审美主体体会到隽永精美的审美愉悦。他说：

诗有极寻常语，以作发句无味，倒用作结方妙者。如郑谷《淮上别故人》诗云：“扬子江头杨柳春，杨花愁煞渡江人。数声羌笛离亭晚，君向潇湘我向秦。”盖题中正意，只“君向潇湘我向秦”七字而已。若开头便说则浅直无味。此却倒用作结，悠然情深，令读者低徊流连，觉尚有数十句在后未竟者。唐人倒句之妙往往如此。

(P62)

贺贻孙的“有味”、“无味”是指读者能够从诗歌中所体会到的那“悠然情深”、“低徊流连”的无穷意韵。只有这样的诗歌方能为读者铭记于心。这才是“味厚”。

在这个基础上，贺贻孙又将“味厚”的概念进一步发挥，明确说明了什么样的诗歌才是“味厚”。

唐律多近古，然唐古风亦往往可截作律者。夫古诗可截作律诗，非古诗之至者也。如王少伯昌龄《别刘谿》云：“天地寒更雨，苍茫楚城阴。一樽广陵酒，十载衡阳心。倚伏不堪料，悲欢岂易寻，相逢成远别，后会何如今。”只此四十字，格高而味厚，是一首绝好五言律。以多却“身在江海上，云连帝京深。行当务功业，策马何骀駼。”二十字，遂成古诗，便减价数倍。即此可悟律诗之妙在言止而意犹未尽；古诗之妙在止乎其所不得止也。(P63)

如其所说，诗歌的“味厚”不在别处，而正在“言止而意犹未尽”、“在止乎其所不得止也”。这样一来，贺贻孙就将诗歌的“味厚”与否，定格在是否能够让读者体会到绵绵不绝的审美情感体验上，从而为“厚”范畴的体系化的完成，画下了成功的句号。

在“厚”范畴体系的基础上，贺贻孙提出了诗歌所能“厚”到的最高境界“化境”。他对“化境”的描述实际上是借“厚”的最高层次“无厚之厚”来展开的。所谓“无厚”的概念来自庄子。正如贺贻孙所说的那样：

庄子云：“彼节者有间，而刀刃者无厚。”所谓无厚者，金之至精，炼之至熟。刃之至神，而厚之至变、至化者也。夫惟能厚，斯能无厚。古今诗文，能厚者有之。能无厚者，未易观也。无厚之厚，文惟孟庄，诗惟苏李、十九首与渊明。后来太白之诗、子瞻之文，庶几近之。虽无厚与薄，毫厘千里，不可不辨。

这段话包含了两层含义。一来“厚”的最高

层次是“无厚”；二来“无厚之厚”其实与“化境”在贺贻孙的理论体系中是地位相当的，是诗歌的最高境界。

综上所述，贺贻孙在他的《诗骚二筏》中形成一个以“厚”为中心的诗学理论体系，给以非逻辑思维著称的中国古典美学，注入了几许逻辑成分。

神厚

蕴藉→厚→气厚→无厚之厚→化境

味厚

三

如果说前两个部分是贺贻孙总结前人的诗歌理论，并结合自己的创作体验所建立的关于诗歌艺术的理论创见的話，那么学诗价值的思想便是贺贻孙根据自己的诗歌理论对当时复古主义倾向严重的文坛所进行的批评。

贺贻孙的诗歌理论是对竟陵派的发展，所以在复古的问题上，他也高举反对的大旗。他认为作诗的确应该从学习古人入手，但是存在着一个怎样学的问题。当时文坛上那些庸俗的复古主义者，并未站在正确的学习角度来对待流传下来的丰富的诗歌佳作。他们简单地、不加分析地采取了“蹈袭”的手法，误导了文学发展的方向。

对这种复古庸俗化的作法，贺贻孙义正词严地提出批评：

拟古诗须仿佛古人神思所在，庶几近之。陆士衡拟古，将古人机轴语意，自起至讫，句句蹈袭，然去古人神思远矣。(P22)

仅仅将古人诗词中的语言蹈袭过来是不行的，因为古诗之所以佳美，不仅仅是因为诗文自身所拥有的语言美，更重要的是语言和意蕴结合后的“神思”。故此，学习古人写诗，首先要去领悟“神思”的底蕴，不能只落实到形声之上，而要从“气味”上去整体把握。

乃知古人师资，不在形声相

似,但以气味相取。(P24)

在此基础上,贺贻孙通过对“气象”和“本色”的比较提出了学习古诗的真谛。

严沧浪云:“唐人与宋人诗,未论工拙,直是气象不同。”此语切中窳要。但余谓作诗未论气象,先看本色。……宋人虽无唐人气象,犹不失宋人本色。若近时人,气象非不甚似唐人,而本色相去远矣。(P57)

学习古人写诗,应从本色入手,领悟古人诗歌之精髓,然后再结合自身文学修养的特点来选择自己文学创作的风格,创出佳作,留自己的影响于文坛。贺贻孙的这段论述非常精辟,明确指出了诗歌的价值在于本色而非表面气象。气象固然重要,本色却是真正的关键所在。

关于本色的定义,我们在第一部分中已有详尽的论述,主要指诗人主体情性的流露,或是诗歌所反映的符合诗人的性情和技艺,不造作。

即此可见,作诗当自写性灵,摹仿剽窃非徒无益而又害之。(P42)

贺贻孙从创作论出发,指出剽窃前人的字词是“徒无益而又害之”的蠢事。诗歌创作的关键在于“自写性灵”,去表现诗人自身特有情性。他以此论“文有升降”。他并不是“文必秦汉,诗必盛唐”的复古主义者,只是认为后代人极力摹仿前人诗歌的形式,而体味不到古诗中的神韵,乃是诗人失去了性情天然,没有独特的个性风格。于是他说:“盛唐人诗,有血痕无墨痕。今之学盛唐者,有墨痕无血痕。”《诗筏》中散落着许多这样的议论。所以“今日学诗者,亦须抛向水中洗濯,露出天然本色,方可言诗

人”。但贺贻孙并非简单地作一种古今对比,而认为盛唐虽然极佳,但宋诗亦有慷慨悲壮之好诗,岂能单凭时代前后来下定论。同样,他还认为:

晚唐人落想之妙,亦有初盛人所不能道者。(P11)

应该承认,在学古的问题上,贺贻孙的态度十分公允。他不但要求诗人自写性灵,还要求诗人善于向古人学习,学习其神韵,而不是单单蹈袭形式。所以他在具体操作上提出了:

诗家固不能废炼,但以炼骨炼气为上,炼句次之,炼字斯下矣。(P36)

贺贻孙这位清初的颇有影响的文学家、诗歌评论家、美学家,虽然在学诗价值论这部分论述不多。但是他承续竟陵派的文学主张,把能独抒性灵与学习古人结合起来,不偏不激,颇为正确地阐述了从今与学古的关系,有值得借鉴之处。

#### 主要参考文献:

- 1、成复旺主编《中国古典美学范畴辞典》,中国人民大学出版社。
- 2、张涵主编《美学大观》,河南出版社1986年出版。
- 3、刘纲纪、李泽厚《中国美学史》第2卷,中国社会科学出版社1987年出版。
- 4、北京大学编《中国美学史资料选编》,中华书局1981年出版。
- 5、姜书阁《诗学广论》,中国社会科学出版社1982年出版。
- 6、吴战垒《中国诗学》,人民出版社1991年9月出版。
- 7、蔡镇楚《中国诗话史》,湖南文艺出版社1988年5月出版。