

朱光潜《诗论》与桐城派的学理关系

房凯歌 李世涛

摘要: 朱光潜的《诗论》与桐城派的诗学思想之间具有密切的学理关系。桐城派对理学家的文道关系进行革新,提倡“以文论诗”,并把审美标准体系化,提出“雅洁”“创造言”“去陈言”“阳刚阴柔相糅合”等具有独创性的诗学理论。朱光潜年少时学习桐城派多年,深受其诗学思想的影响,这种影响体现在他的学术论著中。作为中国第一部系统性的现代诗学理论著作,朱光潜的《诗论》借助西方理论来建构中国诗学,对诗的内容与形式、情趣与意象、情思与语言等重要概念之间的关系进行了辨析。《诗论》中的许多观念都是对桐城派诗学思想的批判性继承,主要体现在以“实质与形式”阐发“义法说”,以“诗的格律”继承“因声求气”,以“严肃和诙谐”转化“阳刚阴柔”,以“诗与非诗”补充“以文为诗”。

关键词: 朱光潜;《诗论》;桐城派

中图分类号: I206 **文献标识码:** A **文章编号:** 1003-0751(2025)05-0162-07

中国是一个诗歌的国度,在五千多年的历史长河中涌现出了大量精妙绝伦的诗作,形成了悠久灿烂的诗歌文明。1840年以来,西方的坚船利炮不仅攻破了我国封闭的城门,而且在一定程度上动摇了国人的文化根基。20世纪三四十年代,朱光潜的古典诗学著作《诗论》在中西文化激烈碰撞的背景下写就并出版^①。这部论著借鉴西方理论建构中国诗学,同时又蕴含着传统的诗学思想,对挽救处于衰落状态的中国诗学起到了引领性作用。可以说,《诗论》既是我国第一部体系化的诗学作品,又是中西比较诗学的奠基之作。

作为年少时饱受桐城文化滋养的中国文人,朱光潜的学术思想根植于桐城派的古文理论,并将之贯穿于一生的著作中,尤其是诞生于中国诗界革命愈演愈烈阶段的《诗论》。带着坚定的学术志趣和深刻的文化烙印,朱光潜把在西方所学的知识运用于中国诗歌的重释。正如他在《诗论》的开篇所述:“当前有两大问题须特别研究,一是固有的传统究

竟有几分可以沿袭,一是外来的影响究竟有几分可以接收。”^{[1]序言2}其实,《诗论》中有不少地方彰显了朱光潜与桐城派之间深厚的学理关系。当前,学界对朱光潜与桐城派之间联系的相关研究较少,已有成果包括朱光潜对桐城派理论的创造性转化、朱光潜对桐城派的批判性继承、朱光潜对桐城派文章现代意义的评价、桐城派对朱光潜的全面影响以及朱光潜早年学习桐城派的经历等方面。学者们大多把研究范围设定在朱光潜的文艺心理学、悲剧理论、翻译美学,对作为朱光潜重要学术贡献的《诗论》与桐城派之间学理关系的探讨不足。有鉴于此,笔者将着眼于朱光潜贯通古今中外的代表性作品《诗论》,尝试挖掘朱光潜《诗论》中的诗学思想与桐城派理论之间的内在关系。

一、桐城派的基本诗学思想

桐城派是自明末发端并以地域为纽带的古文学

收稿日期:2025-01-29

作者简介: 房凯歌,女,北京外国语大学中国语言文学学院博士生(北京 100089)。李世涛,男,文学博士,北京外国语大学中国语言文学学院教授、博士生导师(北京 100089)。

派,成员大多出生于安徽桐城,被誉为中国文学史上绵延时间最长久且影响深远的文学流派^[2]。“天下文章其在桐城乎”,这句话道出桐城派无可比拟的散文成就,并广为流传。于是,桐城派被许多人视为一个散文流派,而它的诗学思想相对受到遮蔽。中国文学界泰斗钱锺书先生在探究古典诗学理论时考释出“桐城亦有诗派”^[3]。实际上,桐城派包含经学、散文、诗歌三个层面的内涵^{[4]63}。从钱澄之^②的创始到姚鼐的奠基,再到方东树的集大成,桐城派形成了独特的诗歌理论,这些论著被收录在《宛雅三编》《桐旧集》《历阳诗圃》《庐州诗苑》《皖雅初集》等作品中。在代代相承的基础上,桐城派理论不断丰富和拓展,其基本诗学思想体现在以下三个方面。

1. 文道关系的革新

桐城派的诗歌理论以文道关系为中心,也就是文辞与义理。从文学史的视角来看,批评家对诗歌文道关系的争论由来已久。春秋时期,古人提出了“诗言志”的观念,注重诗歌对思想、志向、抱负的传达。儒学自汉代被确立为正统思想,强调诗歌展现政治关怀或道德情操的功用。魏晋南北朝时期,浮靡之风盛行,出现诗歌的声律学说,诗歌的审美价值一度超越理性内涵。唐宋之际,以闺情艳词、华彩流章、儿女私情为特色的词曲兴起,文学家越来越重视诗歌的外在形式,提出“别材”“别趣”“妙悟”等审美理想。宋代儒学家朱熹、二程把儒学发展为理学,要求人们摒弃不合理的欲求,恪守纲常伦理,使理学成为维护封建等级制度的工具。在这样的历史文化背景下,诗歌带有强烈的“文以载道”的目的。由此,文道关系演变为诗论的重要内容。

对于诗歌的文道之争,桐城派从文与道的含义和关系这两方面不断探索并提出创见。方苞针对思想内涵与章法结构之间关系提出“义法说”,这一文学理论与维护封建纲常的程朱理学相适应^{[4]65}。不过,方苞把理学家所提倡的“道”从道德说教转变为思想精神,同时强调创作规律和写作技巧,使以往纯粹的说理文带有审美意味。他的“义法说”既包含理学家的道德观念,又具有唐宋古文家的诗歌风格,是义与法、物与序的有机统一。在“义法说”的基础上,方苞的弟子刘大櫟对文道关系进行重新阐释,用“材料”和“能事”代替“有物”和“有序”,将思想精神限定为文本的意蕴,更加重视形式对内容的加工改造作用,提出“神气音节字句”的审美维度。之后,师从刘大櫟的姚鼐综合了前人的说法,提出“义理、考据、文章”三者相济的观点,把“义法”“材

料”和“能事”糅合为有关思想内涵、出土材料、写作技巧的法则。

基于已有的文学思想,桐城派对传统的文道关系进行变革,形成既一脉相承又各具特点的诗歌理论。相对而言,方苞看重思想性,刘大櫟强调文学性,而姚鼐具有全局观。在发展的过程中,他们革新了宋代理学家的教化观,进一步挖掘出诗歌的审美意趣。

2. 以文为诗的倡导

诗歌与散文看似两种不同的文学体裁,实则在创作理念上相互贯通。晚唐诗论家司空图指出:“思观文人之为诗,诗人之为文,始皆系其所尚,既专则搜研愈至,故能炫其功于不朽。”^[5]他将诗歌看作文人采用不同技艺而生成的体裁,这一观点得到后世不少学者的响应。一些学者以杜甫、韩愈的诗歌为典范,认为诗歌应含有文章的义理,主张诗歌在表现内容、创作方法以及审美标准上的散文化。这种以文为诗的文学思想在宋诗中盛行,涌现出“问渠那得清如许,为有源头活水来”“不畏浮云遮望眼,自缘身在最高层”等佳句,反映了诗人对人生哲理的思考。

桐城派把作文之道转化为诗歌理论,将宋诗的理趣与唐诗的绮丽相融合,发展了以文为诗的思想。桐城派大力倡导以古文的写法作诗,强调诗歌的思想内涵。比如,姚鼐提出“儒者之诗”的观点,并把“艺与道合,天与人一故也”作为诗歌创作的最高要求^[6],为桐城派诗学的形成奠定了基础。方东树十分赞赏杜甫、韩愈的诗文,批判宋诗带有流意、率滑的缺陷。他进一步指出:“杜、韩尽读万卷书,其志气以稷、契、周、孔为心,又于古人诗文变态万方,无不融会于胸中,而以其不世出之笔力,变化出之,此岂寻常齷齪之士所能辨哉!”^{[7]236}这里极言诗人不仅要有忠君报国之志,而且要在外在形式上出奇。为避免理性内涵对审美意蕴的破坏,方东树提出用暗示、隐喻等方式加强作品的意象性和想象性,又把诗歌的道德内涵解释为审美表现的内在需要^{[7]202}。此外,姚鼐和方东树还把散文的结构章法、叙事脉络、语言风格运用于诗歌创作,赋予诗歌起承转合的结构,特别推崇“三吏”“三别”、《山石》《石鼓歌》等格律严谨的长篇诗作。以文为诗可以看作桐城派诗歌理论的一个重要特征,正如中国当代古籍学家吴孟复所说:“‘桐城诗派’之特点之一是以古文之法为诗。”^[8]

这种以文为诗的诗学思想体现了桐城派兼采众

长的文学思想。桐城派诗文一体的理念与魏晋以来诗歌过分矫饰缺乏内蕴的表现形成鲜明对比,对于重塑人们的审美观念具有重要作用。事实上,桐城派提出以文为诗的理念并非意在消解诗歌与散文之间的界限,而是为了纠正宋诗的轻浮并充实汉魏诗歌,进而深化诗歌的现实意义。

3. 审美标准的体系化

中国古代诗论经历了漫长的发展演变,体现在从先秦诸子到明清批评家的各类文艺著作、杂文、语录中,如南北朝时期刘勰的《文心雕龙》、唐代司空图的《二十四诗品》、宋代严羽的《沧浪诗话》、清代叶燮的《原诗》。这些作品从语言、风格、意境、音韵、节奏、结构、情感等多个方面探讨了诗歌的美学价值,提出了“自然”“情思”“神韵”“声律”等异彩纷呈的诗学理念,呈现出繁杂且零散的特征。这些理念体现了不同时期人们的审美追求,随着历史的变迁也在不断扩充。

桐城派汲取不同时期的诗歌理念,在前人诗学论著的基础上形成了更加体系化的审美标准。在诗歌语言上,方苞和方东树认为,诗歌的语言要“雅洁”“创意造言”“去陈言”,这一方面发扬了“微言大义”的文学传统,另一方面创造出陌生化的审美体验。在诗歌风格上,姚鼐提出阳刚和阴柔两种类型,以汉魏盛唐的雄浑为阳刚之美,以晋宋时期的飘逸为阴柔之美,并将这两种风格相互融合。此外,方东树从诗歌的审美系统出发,指出杜甫、韩愈与汉魏晋时期的阮籍、陶渊明、谢灵运、鲍照是一脉相承的关系,把汉魏盛唐彰显主体精神的阳刚之美与杜韩受外界压抑而生成的阳刚之美混为一谈,从而抹去杜、韩诗歌后天雕琢的弊病,赋予其前代诗歌自然天成、神气灵韵的艺术魅力。由此可见,桐城派的诗学思想具有鲜明的融通性,实现了对传统诗歌理论的整合。

桐城派的诗学思想表现出审美标准体系化的特征,这实质上是桐城派对前人文学思想的批判性继承。姚鼐认为只有李白奇丽纵恣、变化万千的诗歌可以与杜甫的诗歌相媲美^[9]。在此基础上,方东树对杜甫、韩愈的诗风极为推崇,而贬抑陆游开句的平庸冗长以及苏轼某些诗作的流易轻巧。由此可见,桐城派在整合前人理论体系的同时,形成了独特的诗学思想。

综上所述,桐城派在中国传统诗论的基础上进行创新,提出了不少独特的文学创见,如“义理、考据、辞章”“以文为诗”“雅洁”“创意造言”“去陈言”

“阳刚阴柔相糅合”等诗学思想,从文道关系、诗文理念、审美体系等方面推动了中国诗歌理论的发展。这对当时和后世的诗论产生了广泛而深刻的影响。

二、《诗论》中重要概念的关系研究

在《诗论》中,朱光潜对诗歌的起源、用语、境界、表现、节奏、音韵、声律、风格以及诗歌与散文、诗歌与书画的关系做出了旁征博引的论述和辨析,并对内容与形式、情感与意象、情思与语言等重要概念的关系进行分析。从这些辩证概念出发,我们能够更切实地把握《诗论》中有关诗歌特征和本质的基本观点和思想。

1. 内容与形式的统一

在《诗论》中,朱光潜对诗歌内容与形式之间的关系进行了详细的阐释。他汲取柏拉图、柯勒律治、克罗齐、伯格森等西方文艺批评家的诗学理论,分析了《诗经》《礼记·乐记》《冷翡翠的一夜》《神曲》《失乐园》《草叶集》等古今中外的诗歌,揭示出这些诗歌在音韵、节奏、句式等方面的规律。朱光潜强调诗歌形式与内容具有不可分割的关系,正如他在书信中所写:“诗的内容与形式的关系并不是酒与瓶的关系。酒与瓶可分立;而诗的内容与形式并不能分立。酒与瓶的关系是机械的,是瓶都可以装酒;诗的内容与形式的关系是化学的,非此形式不能表现此内容。”^{[1]264}

诗的特性不仅表现在形式,而且体现在诗歌所传达的情思,但诗歌形式是诗的重要标志。朱光潜以“人之初,性本善,性相近,习相远”之类句式整齐的古文为例,解释其虽然具有诗歌形式却不能称之为诗的理由,又通过柏拉图的对话和普鲁塔克的《名人传记》《新旧约》诸书提醒读者不具有诗歌形式的作品也可以称为诗。因此,诗之所以为诗,一在形式,二在内容,二者缺一不可,都是诗歌的重要组成部分。

诗的形式与诗本身没有产生时间上的先后,就像色彩之于画作、音符之于乐谱,诗的形式与诗属于一种更为紧密的包含关系。朱光潜列举了《伊利亚特》《奥德赛》的中文译本,指出形式的变化会导致原作神骨的丧失。他还对《世说新语》《枯树赋》《长亭怨慢》中的同一内容进行比较,指出“以树喻人”的情节用散文表达显得简朴隽永,用韵言或诗歌表达则明显缺少韵味,进而得出诗、词、散文、无韵五音节、民歌等不同文体各有自己适宜表达的内容的结

论。可见,诗的形式与诗不能分离,一种情思只能用一种适合的形式来表现,换用其他形式则会产生隔膜之感。

诗的形式千变万化,没有一种固定或统一的模式,中文的韵在西方诗歌中就非必要。朱光潜提出诗的形式不单便于人们记忆或模仿,还具有传达诗人情思的作用。对此,他引用章学诚在《文史通义·诗教》中的论述,即“演畴皇极,训诰之韵者也,所以便讽诵,志不忘也”^{[1]170},认为诗的音韵有助于人们记忆。他还引用《礼记·乐记》所云“说之故言之,言之不足故长言之,长言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故不知手之舞之足之蹈之也”^{[1]330},揭示了外在声音是表达内在情思的重要手段。由此可知,诗的形式多样,作用良多,便于人们因袭。

总而言之,《诗论》把诗的形式与内容视为一体,二者共同构成诗歌,有些诗歌的内容只能选用特定的形式来表达。此外,诗的形式具有便于记忆、传达情思等诸多作用。

2. 情趣与意象的契合

诗歌是情与物的结合。朱光潜在《诗论》中写道:“诗是心感于物的结果。有见于物为意象,有感于心为情趣。”^{[1]377}可见,意象是诗歌情趣的外化。

诗歌的理想境界是意象与情趣的契合无间。诗歌如果只有情感而缺少意象,便会流于啼笑嗟叹;如果只有意象而没有情感,就会沦为零乱空洞的幻想。这两种情况都不是完美的状态。在朱光潜看来,意象与情趣的关系有三个发展阶段。大体来看,汉魏以前的诗歌是因情生景或因情生文,如“公无渡河,公竟渡河。渡河而死,将奈公何”之句使诗人的丧父之痛溢于言表,而河流只起到陪衬的作用。汉魏时期的诗歌多为情景吻合或情文并茂,如“采菊东篱下,悠然见南山”之句把作者悠然自得、寄情山水的情趣完全融入自然美景之中。六朝时期的诗歌演变为即景生情或因文生情,如“余霞散成绮,澄江静如练”之句因清新自然的笔触而为人称道。在这三个阶段中,情趣与意象在诗歌中的分量明显不同。朱光潜认为,景恰足以传情是最妙的。

然而,中国诗歌往往情趣大于意象。有些中国诗歌虽贵在神韵微妙、格调高雅,但不够深广伟大。这一方面是由于诗人缺少对客观景象的观察和思考,另一方面是由于中国未形成哲学或宗教的文化根基。虽然至宋代涌现出哲理诗,但这些诗歌多是不成体系的生活杂感。实际上,诗歌是情趣与意象的交融。朱光潜提出:“艺术把一种情趣寄托在一

个意象里,情趣离意象,或是意象离情趣,都不能独立。”^{[1]46}朱光潜又援引尼采有关希腊悲剧的理论来阐释情趣与意象的关系:“情绪是动的,主观的,感受的,狄俄倪索斯的;意象是静的,客观的,回味的,阿波罗的。这两种相反精神同一,于是才有诗。”^{[1]382}在朱光潜看来,诗歌的情趣和意象紧密结合,二者同等重要。

在阅读诗歌时,每个人的感受会因为性格、情趣、经验的不同而有一定的差异。此外,对一首诗的理解和感受还会随着场景的变化而发生意境的变化,同一个人在不同时期对同一首诗歌也会有不同的体会。于是,读者需要移情,以一种共情式的理解探寻诗人的语境。朱光潜以李白的《玉阶怨》为例^{[1]382},阐明读者不仅要看到女主人公在深夜的玉阶下独自徘徊,白露沾湿罗袜,放下水晶帘后望着秋月的画面,还应体会出女子此刻思念着远方的爱人,内心忧虑焦急,难以成眠,借月光诉说思念的心情。读诗如此,作诗更需要深入细致地品味,唯有如此才能写出情景交融的佳作。

综上所述,在《诗论》中,朱光潜数次提到情趣和意象的关系。他强调,诗歌的情趣和意象就像血肉与灵魂一样,二者彼此交融,从而生成诗歌的完美境界。

3. 情思与语言的平行

诗歌讲求句式、声调、平仄,由此形成几种固定的模式。诗人的情思被嵌入这些模式中,以有限的格律表达多样的情思,这似乎又限制了诗歌的发展。然而,正是这种声律传统形成了诗歌鲜明的艺术特色,并与情思一同展现出诗歌的文学价值。朱光潜在《诗论》中表达出对诗歌语言格律特性的高度重视:“诗的起源如此,它与格律问题有密切关系。所谓格律就是章句长短和声调平仄开合的定型。”^{[1]384}

在《诗论》中,朱光潜着重探讨了诗歌语言的四个方面,包括平仄四声、韵、章句的长短以及句中的顿。四声是诗句中每个字的音调,即平上去入。律诗往往讲求平仄相间,颇似英文诗中的音节。每个音还有长短、高低、轻重的区别。这些音调往往具有象征性,如白居易在《琵琶行》中以“嘈嘈切切”形容琴声,给人身临其境之感。此外,音调的重叠形成双声叠韵,如“昵昵儿女语”中的“昵昵”,读来和谐生动。除了四声,中国诗歌还注重韵,也就是诗句首尾或一句诗内相同的音节,包括连句韵、间句韵、一章一韵等数十种^{[1]176}。与西方诗歌不同,中国诗歌一

般采用尾字押韵的形式。如今,中国诗歌仍保留着韵的形式,诗人即便无意于四声,也讲究押韵。中国诗歌还注重句式的长短一致,绝句和律诗均按照每句五言或七言的格式,富有视觉上的美感。在诗歌的句间停顿上,中国古诗多二三字顿,新诗增加了每顿的字数,通常为四字顿。顿生成诗歌的节奏,能够加强诗歌的表达效果。

诗歌的格律形式并非一成不变或呆板一律的,而是随时而变。中国诗歌从五言到七言,从律诗到词曲,在沿袭传统的同时不断打破旧习。无独有偶,西方诗歌从中世纪格律严谨的十四行诗到文艺复兴以后摒弃旧制的自由诗,也逐渐脱离陈规。因此,诗歌的格律不会阻碍诗歌的发展,应将其看作诗歌发展的重要特点。

对于诗歌语言与情思的关系,朱光潜认为四声、韵、章句的长短和顿不仅是人民大众喜闻乐见的形式,而且在运用得当的情况下能够更加巧妙地传达诗人的情思,从而实现情思与语言的平行^{[1]108}。通过语言的变化或创新,诗歌往往可以把诗人的情思表现得浑然天成。

三、《诗论》与桐城派文学思想的内在关联

作为中国诗学的奠基性著作,朱光潜的《诗论》在研究内容、治学思想、审美趣味上蕴含中国传统文化的精髓,特别是作者少时便耳濡目染地受到桐城派诗学思想的影响。即便在西方求学多年,朱光潜在骨子里仍是一个中国文人。正如他自己所说:“我是安徽人,是在安徽文化传统和师友提携之下哺育起来的。”^[10]事实上,朱光潜时刻关注着祖国的文化发展状况,并以毕生之所学致力于中国文论建构。《诗论》中有不少地方或直言或隐藏着桐城派理论,其中体现了朱光潜借西方文艺理论对中国传统诗学的诠释。朱光潜的《诗论》与桐城派诗学思想之间的内在关联体现在以下四个方面。

1. 以“实质与形式”阐发“义法说”

“义法说”是桐城派的核心思想之一,把理学家的道德思想与古文家的写作技巧相结合,强调作诗需“言之有序”且“言之有物”。后来,刘大櫟和方苞在“义法说”的基础上,分别提出“神气、音节、字句”和“义理、考据、文章”的观念,进一步确立了诗歌内容与形式的关系。姚鼐、方东树等桐城后学深受这一诗学理论的影响,努力实现诗歌理性内涵与艺术

形式的融合。在《诗论》中,朱光潜指出诗的实质与形式就是情思与声调格律^{[1]320}。他通过《诗经》《草叶集》等古今中外的诗歌作品,对诗的实质与形式的关系做出详细的阐释。在朱光潜看来,各国文学中的某种格调对应某种情思,而某种体裁能产生某种效果,这具有特定的原则。例如,“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏”在情思和声律上都是诗的形式,如果将其转变为散文,即“从前我离开时,杨柳正在春风中摇曳;现在我回来时,漫天雨雪纷纷落下”,就缺失了原文的意蕴。同样,以中国词的形式作诗往往没有气骨,以诗的体例作词则显得过于生硬。这表明诗歌的实质和形式是相对应的,作诗既要讲求诗歌的意蕴,又要找到与之匹配的形态。借助西方文艺思想,朱光潜以三个实证阐明了诗的实质与形式的联系。朱光潜对诗的实质与形式关系的看法与桐城派的“义法说”基本相符,二者都强调诗歌内在思想和外在形式的融合。与桐城派的“义法说”相比,朱光潜更加注重诗歌对个人情思的表达,并将诗歌的形式限定为声调格律,体现了新的审美意识。朱光潜对于诗歌实质与形式之间关系的阐释在一定程度上实现了对桐城派“义法说”的创新性发展。

2. 以“诗的格律”继承“因声求气”

“因声求气”是刘大櫟提出的一个重要文学思想。这里的“气”指的是达到美学境界的主体精神,而“声”指的是声音、节奏、韵律以及字句长短。刘大櫟进一步指出音节字句对神气的决定作用:“音节高则神气必高,音节下则神气必下,故音节为神气之迹。”^[11]这里充分表明了音节在诗歌中的重要地位,并对明代唐宋派以神论文的观念予以反驳。可见,刘大櫟把诗歌的音节作为审美要素。姚鼐、方东树、梅曾亮、曾国藩、张裕钊等桐城后学进一步深化了这一理论,逐渐认识到格律声色而不是理性内涵对传达诗歌审美意蕴的重要作用。在《诗论》中,朱光潜用了近一半的篇幅来论述中国诗歌的格律,包括四声、押韵、句长、停顿、对仗。他考证了诗歌与音乐、舞蹈的同源性,明确提出:“诗的理想当然是意义与声音的调和一致,互相烘托。”^{[1]361}通过对比中国诗歌与欧洲诗歌的音律,朱光潜指出中国诗歌的音律与节奏之间的联系及其复杂性,还发现中国诗中的律诗是外国诗体中没有的样式。针对中国新诗对古诗格律的偏废,朱光潜主张保留中国诗歌的格律传统,呼吁人们注重新诗的吟诵^{[1]123}。朱光潜对诗歌格律的强调与桐城派“因声求气”的理论相

呼应,进而在中西诗歌的比较中分析了中国诗歌的独特之处。

3. 以“严肃和诙谐”转化“阳刚阴柔”

姚鼐在诗学上折中唐宋传统,糅合阴阳刚柔,奠定了桐城派诗学思想的基础。之后,方东树提出以杜甫、韩愈雄浑顿挫之诗风为宗的审美理想,同时指出宋诗具有流易轻浮的弱点,批判苏东坡“横截古今”的“滑俗诗”^{[7]243}。作为桐城派后期的重要作家,方宗诚把陶渊明视为古今诗人第一,欣赏陶诗所带有的自然之趣、乐天安命之思以及接续圣道的志向^[12]。综合前人的思想,桐城派将冲波逆折的阳刚之美与巧夺天工的阴柔之美并重。朱光潜也以杜甫和陶渊明的诗歌为典范。他在《诗论》中指出:“过于诙谐的人不能作诗,过于严肃的人也不能作诗,陶潜、杜甫都是把这两种成分配合得很适宜的。陶潜的《挽歌》和《责子》在集中不能算是代表作品,尤其不能完全以‘打油诗’看待,虽然陶诗常常有谐趣。”^{[1]222}朱光潜指出陶渊明和杜甫的诗歌蕴藏着忠君爱国、孝老爱亲的至性深情,这是中国诗歌大半情趣之所在。朱光潜特别把陶渊明置于崇高的地位,认为:“可以和他比拟的,前只有屈原,后只有杜甫。屈原比他更沉郁,杜甫比他更阔大多变化,但是都没有他那么醇,那么炼。”^{[1]255}他强调陶渊明的诗歌贵在醇和炼,又批判苏轼“爱逞巧智,缺乏洗练,在陶公面前终是小巫见大巫”^{[1]256}。朱光潜把桐城派“阳刚阴柔”的文学思想发展为“严肃和诙谐的配合”,以西方悲喜剧的类别提出诗歌带给人们深沉又柔和的感受。不过,他在《诗论》中更加全面地解读了陶渊明的生平和作品,对其重视程度超越了桐城派。

4. 以“诗与非诗”补充“以文为诗”

方东树在重道德、义理、学问的桐城派诗论的基础上确立了“以文为诗”的学派理论,使其成为桐城派诗学思想的重要特征。以文为诗指的是在注重诗歌审美趣味的同时为其注入文章的义理,使诗歌带有散文的特征和功用。桐城派在提倡诗歌散文化时,并没有对诗歌和散文的差异予以辨析;朱光潜则在《诗论》中专门探讨了诗与散文的关系。他引用《世说新语》《庄子》《诗经》《神曲》《浮士德》以及莎士比亚悲剧等中外众多作品,从音律、风格、题材这三个方面论证了诗与散文之间并无明确的界限,认为带有音律的不一定都是诗歌,叙事说理的也不全是散文。朱光潜借助克罗齐“诗与非诗”的理论^③,提出诗为“有音律的纯文学”^{[1]102}的观点。在朱光

潜看来,诗歌有散文化的趋势,但在形式上比散文繁复。朱光潜从西方理论的视角对桐城派“以文为诗”的诗学思想进行补充,看到诗歌格律的价值,明确了诗歌不同于散文的特征。

总之,朱光潜的《诗论》在诗歌的实质与形式、格律、审美感受、诗文界限这四个方面与桐城派的诗学思想具有密切的联系。在此基础上,朱光潜进一步指出,没有六朝的绮靡就不会有唐初的文学复古运动,并以杜甫对阴铿、庾信的推尊为例,点明“诗的历史的连续性”^{[1]373},这与方东树从诗歌审美系统出发提出汉魏诗歌与阮、陶、谢、鲍、杜、韩一脉相承的诗学思想具有内在一致性。朱光潜借助西方文论来阐释中国诗歌,进一步明确了中国诗歌的特质,发展了桐城派的诗学思想,对中国现代诗学理论的建构起到了奠基性作用。在进行中西诗学比较时,朱光潜站在客观理性的立场上分析中国诗歌的特点,以便继承并发扬中国诗歌传统。

结 语

朱光潜自幼受到桐城派的古文教化,对桐城派的诗学思想予以继承和发展。在新文化运动的冲击和西方文艺理论的影响下,朱光潜没有随波逐流地摒弃桐城派的古文观,而是积极为所谓的“桐城谬种”辩护。他继承了桐城派有关理趣、音律、风格等方面的诗学思想,并在与西方文论的比较中揭示出中国诗歌的特征和规律。在民族危难之际,朱光潜完成了中国现代第一部系统性诗学理论著作《诗论》,建构了中国诗歌的理论体系雏形并指出了中国诗歌的发展路径,对中国诗学研究具有开创性意义。《诗论》中的不少观点都体现了桐城派诗学思想的影响。整体来看,《诗论》在内容与形式、诗歌格律、审美趣味、诗文界限四个方面对桐城派的诗学思想进行了创造性发展,其中提出的观点有助于以下问题的解决。

首先,现代诗容易流于粗浅,难以准确地表达诗人的内心情感,人们误以为是语言束缚了思想。针对这一误解,朱光潜借助克罗齐的“直觉表现说”和莱辛的“诗画异质说”提出诗歌的“表现说”,认为诗歌的情思和语言是同时孕育出来的,语言的实质就是思想的实质,二者不可分割。同时,他强调文字对情感思想的记载作用。在朱光潜看来,现代诗的问题根源于思想的混乱,而不是受到语言的限制。由此,朱光潜提倡语言的创新。这是对桐城派“义法

说”的学理性阐发。

其次,中国新诗朝着散文化方向演变,在句式上长短不一,在音律上自由多变,失去了诗歌的本质特征。朱光潜在《诗论》中从多个角度对诗歌与散文进行了区分,强调诗歌格律的重要性,主张以几个固定的模式容纳复杂的情思,同时指出形式不是僵化不变的,而是随时变迁,明确了节奏、声韵、音律等诗歌的基本要素。对于新诗在节奏音律上的问题,朱光潜还考证了诗歌、音乐、舞蹈的同源性,提出“中国人对于诵诗似不很讲究”的质疑,呼吁新诗人重视诗歌的吟诵。这是对桐城派“因声求气”理论的批判性继承。此外,面对多元文化的碰撞,学者们纷纷探寻适应新的时代发展要求的审美标准。朱光潜在《诗论》中推崇杜甫和陶渊明的诗风,大力标举陶渊明诗歌具有的醇厚洗练的审美趣味,提出严肃与诙谐的结合。这是对桐城派“阳刚阴柔”诗学思想的超越性发展。

最后,针对诗歌与散文之间的分界,朱光潜在肯定桐城派诗歌散文化的同时,明确了诗歌的特征,这是对桐城派“以文为诗”的科学性阐释。朱光潜在美学代表作《诗论》中借助西方文艺理论对中国古典诗歌加以阐释,初步建构了中国现代诗学体系。时至今日,《诗论》对推动诗歌的发展仍然具有较大

的启示意义。

注释

- ①朱光潜的《诗论》是作者在 20 世纪 30 年代欧洲求学时草成纲要,回国后于 1943 年首次出版。②钱澄之是明末清初的著名诗人,中国历史文献学者张舜徽先生曾说:“桐城经学文章之绪,开自钱澄之。”③参见 Giovanni Gullace. *Benedetto Croce's Poetry and Literature, An Introduction to Its Criticism and History*. Southern Illinois University Press, 1981: 77-83.

参考文献

- [1] 朱光潜. 诗论[M]. 北京: 作家出版社, 2018.
[2] 桐城派研究论文集[M]. 合肥: 安徽人民出版社, 1963: 1.
[3] 钱锺书. 谈艺录[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2007: 370.
[4] 周明秀. 论桐城派诗论的主要内容及其形成过程[J]. 文艺理论研究, 2002(4): 63-70.
[5] 司空图. 司空表圣文集[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2013: 27.
[6] 姚鼐. 惜抱轩诗集训纂[M]. 姚永朴, 训纂. 宋效永, 校点. 合肥: 黄山书社, 2001: 前言 3.
[7] 赵建章. 桐城派文学思想研究[M]. 北京: 国家图书馆出版社, 2003.
[8] 吴孟复. 桐城文派述论[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2001: 39.
[9] 姚鼐. 惜抱轩全集[M]. 北京: 中国书店, 1991: 510.
[10] 朱光潜. 艺文杂谈[M]. 合肥: 安徽人民出版社, 1981: 序言 1.
[11] 曹文昭. 桐城派文论选[M]. 北京: 中华书局, 2008: 67.
[12] 蒋明恩. 文章与性道一: 方宗诚对桐城派文道观念的反思与重构[J]. 华中学术, 2022(4): 96-106.

The Theoretical Connections between Zhu Guangqian's Poetics and the Tongcheng School

Fang Kaige Li Shitao

Abstract: There is a close theoretical relationship between Zhu Guangqian's *Poetics* and the poetic ideas of the Tongcheng School. The Tongcheng School reformed the relationship between literature and Taoism among Neo Confucian scholars, advocating for the use of literature to discuss poetry, and systematizing aesthetic standards. They proposed original poetic theories such as “elegance and purity” “creating innovative expressions” “getting rid of clichés” and “combining masculinity and femininity”. Zhu Guangqian studied the Tongcheng School for many years when he was young, and was deeply influenced by its poetic thoughts, which are reflected in his academic works. As the first systematic modern poetics theory work in China, Zhu Guangqian's *Poetics* uses Western theories to construct Chinese poetics, and analyzes the relationships between important concepts such as content and form, taste and imagery, emotion and language in poetry. In fact, many of the concepts in *Poetics* are critical inheritances of the poetic thought of the Tongcheng School, mainly reflected in the exposition of the “the view of Yi-Fa” through “substance and form”, the inheritance of “the spirit based on sound” through “poetic rhythm”, the transformation of “masculine and feminine” through “seriousness and humor”, and the supplement of “using literature as poetry” through “poetry and non poetry”.

Key words: Zhu Guangqian; *Poetics*; Tongcheng School

责任编辑: 采薇