

说“气韵”与“神韵”

罗宗强

内容提要 神韵从评人开始,就缘于感觉。属于何种神韵,藉人生经验认知。气韵、神韵进入书、画创作追求与鉴赏,亦凭经验双向认知,解各不同。以神韵论诗,亦缘于经验与理解力,边界模糊多义。诗的神韵,由没有明确意向的情景,引发联想,与读者凭经验(审美素养、审美能力)感知联想、情境再造共同完成。

“气韵”与“神韵”是我国古代文学艺术评论中两个非常重要的理论范畴。它被广泛地用于不同的文学艺术门类:诗、词、曲、书法、画、音乐、舞蹈,甚至武术。不同的门类使用此两个理论范畴时,所指并不全同。两个范畴之间,有重叠的部分,就是韵;但也有不同的部分,一重气,一重神。气实而神虚。神、气之间,相联也相异。又由于与之相似的范畴众多,彼此纠缠不清,在使用上也就时有混用重叠现象。至今解者纷纷而莫衷一是。本文试作一解,能否一窥究竟,殊无把握。

一

这是两个需要凭借经验双向解读的范畴。此两范畴之萌发,似与气和韵有关。气原于天地一气说;韵原于音乐。^①魏晋人极重视音乐,声韵节奏,不仅影响及于诗文,亦关乎个人之情性素养。晋人风流,多与音乐有关,如嵇、阮辈。音乐陶冶情性,因情见貌,遂逐渐注意到人的风姿神态。

两汉论人,重在德行。谢承《后汉书·儒林传张驯传》称驯“儒雅敏达,有智慧”。同书《杨秉传》称秉“雅素清俭,家至贫窶,并日而食”。《赵典传》称“典性明达,志节清亮”。司马彪《续汉书·袁安传》称安“质性清严,不交异类”,称东平王刘苍“少有孝友之质,弘雅恭敬”。以德行论人,解读较为明确,较少歧义,影响也较为深巨。谢承《后汉书·范滂传》称凡为滂所非议者,即为世所废绝:“范滂清议,犹利刃截腐肉。

愿为明府所笞杀,不为滂所废绝。今日之死,当受忠名,为滂所废,永成恶人。”^②

魏晋人看人,从看其德行慢慢转向看其情性。嵇康《释私论》、《养生论》、《难自然好学论》都注意到自然情性及其外在表现。刘劭《人物志》已反映出此一时期对人的情性的认知的深化。《九征》篇:“故其刚柔、明畅、贞固之征,着乎形容,见乎声色,发乎情味,各如其象。”“夫容之动作,发乎心气;心气之征,则声变是也。夫气合成声,声应律吕:有和平之声,有清扬之声,有回衍之声。夫声畅于气,则实存貌色。故诚仁必有温柔之色,诚勇必有矜奋之色,诚智必有明达之色。夫色见于貌,所谓征神。征神见貌,则情发于目。”他说人物之本,发乎情性,而情性质见之于貌,则在神态。德行有迹可寻,而神态则凭感觉。晋人以虚拟论人,言辞飘忽,可感不可深究。各人可凭经验联想而感知,人各不同。如“世目李元礼:‘谡谡如劲松下风。’”“南阳朱公叔,颀颀如行松柏之下”^③。“嵇康身長七尺八寸,风姿特秀。见者叹曰:‘萧萧肃肃,爽朗清举。’或云:‘肃肃如松下风,高而徐引。’山公曰:‘嵇叔夜之为人也,岩岩若孤松之独立,其醉也,傀俄若玉山之将崩’”^④。颀颀,高逸之风;谡谡,同萧萧肃肃,高而徐引,状松林之下的清爽飘逸之风。萧萧肃肃的松下风是什么样,你就只能凭生活经验去感知和联想了。玉山将倾是什么样,也只能凭生活经验去想象。评论者凭生活经验形容,解读者凭生活经验感知联想,双向解读都是经验联想。用来评论人的气韵、神韵的这类

状貌，一开始就不是纯理论可以解读的。虚拟、感知、联想，双向构成（论者与解者）一个人由气质、素养、个性诸因素外现之风姿情态。这样的风姿情态，有不同之类型。如松下风高而徐引的清爽飘逸的风姿情态，只是其中的一种类型。在以后的历代人物品评中，我们可以看到各种风姿情态类型，如：神韵峻举、神韵萧洒、神韵孤上、神韵甚俗、神韵静深、神韵超逸、神韵闲旷、神韵古淡、神韵孤高、神韵冲简、神韵孤杰、神韵遁上、神韵静穆、神韵婉约、神韵缥缈、神韵散朗等等。有论者用温柔之美来概括神韵，是不确的。^⑤

人物品评中使用神韵、风神、风情、情韵、风姿、风韵、韵度等等形象性术语，本来没有明确的义界，给它强行下一个义界，并不可取。神韵从论人开始，就是借助于生活经验对人的风神韵度的一种感觉。这样一种感觉，是模糊的，带着感性联想的性质，借助于感性联想呈现。感性联想有巨大的空间，人物形象风神韵度的呈现，是萧洒静穆还是孤高峻举等等，既有人物自身的条件，也有赖于评论者与接受者的人生经验与理解能力，是二者的合成。神韵这些范畴，后来被用到文学艺术的品评中，同样带着它的模糊性、不确定性，同样留有联想空间，同样是自我与他人的感知、理解力、想象再造力的合成。

二

“气韵”、“神韵”被引入文学艺术品评，同样借助于经验双向解读。最有名的当然是南齐谢赫《古画品录》。他论六法，第一是“气韵生动是也”。只此“气韵生动是也”六字，就解者纷纷。方薰《山静居画论》称“气韵生动，须将生动二字省悟。能会生动，则气韵自在”^⑥。他的意思是说，生动就有气韵。钱钟书先生或据此读谢赫“气韵生动是也”为“气韵，生动是也”。把气韵解释成生动，似不全面。传神可以生动，但并非全是气韵；笔墨可以生动，也并非全是气韵；造形可以生动，也并非全是气韵。钱先生的这个解读，似非谢赫原意。谢赫所言，气韵生动为一完整之要求。

在绘画中，气韵指什么，画家与鉴赏家创作

经验与鉴赏经验人各不同，因之有不同之解读，人言言殊。宋人韩拙《山水纯全集》称气韵在于用笔。“其笔太粗，则寡其理趣；其笔太细，则绝乎气韵。”^⑦他是说，有无气韵，只是笔划粗细的问题。也有人认为，气韵的有无，不仅关乎用笔用墨，关键在笔墨中有没有“气”。明人唐志契在《绘事微言》中说：“气韵生动与烟润不同。世人妄指烟润为生动，殊为可笑。盖气者有笔气，有墨气，有色气；而又有气势，有气度，有气机。此间即谓之韵，而生动处，则又非韵之可代矣。生者生生不穷，深远难尽；动者动而不板，活泼迎人。要皆可默会，而不可名言。……至如烟润，不过点墨无痕迹，皴法不生涩而已，岂可混而一之哉？”^⑧他的这些论述，包含三个层次，一是气韵侧重在气，而不仅仅是用墨的问题。湮润是用墨之一法，指墨之浓淡层次湮开，因无痕迹而引人联想而已，而气韵则还包含各种之气：墨气、色气、气势等等，有了这些“气”，才有韵。二是有了这些气，才生动，而此种之生动，又非韵所能代替。生动在他这里，似指画面所呈现之活泼泼生命力，笔墨气势之外，当然还包括形象、构图、用意等等因素。三是气韵不等于生动。

方薰《山静居画论》论气韵生动，则称“气韵有笔墨间两种。墨中气韵，人多会得；笔端气韵，世每眇知”^⑨。至于什么是笔的气韵和墨的气韵呢？亦说各不同。早于方薰的张庚在《浦山论画》中对于笔的气韵与墨的气韵已有所解释，他说：“气韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者。发于无意者为上，发于意者次之，发于笔者又次之，发于墨者下矣。何谓发于墨者？既就轮廓，以墨点染渲晕而成者是也；何谓发于笔者？乾笔皴擦，力透而光自浮者是也”^⑩。他这里说的发于墨之气韵，似可有两种之解读，一种或指墨含水气，落笔时湮开，层次丰富而界线模糊，显现墨色的多层次。另一种或指拨以淡墨，再加墨点，湮开成一朦胧境界，以气行墨而于层次朦胧中展现韵致。发于笔者，他说的是以干笔皴擦，似是指于力感中见其光彩韵致。他接着还对发于意和发于无意者作了解释。强调无意为之而天机勃发，气韵自生。

与张庚差不多同时的唐岱，在《绘事发微》中虽也说气韵由笔墨而来，但对于什么样的笔墨

才算有气韵,则是指笔墨都恰到好处,如自然之和谐,他说:“气韵由笔墨而生,或取圆润而雄壮者,或取顺快而流畅者。用笔不痴不弱,是得笔之气也;用墨要浓淡相宜,干湿得当,不滞不枯,使石上苍润之气欲吐,是得墨之气也。不知此法,淡雅则枯涩,老健则重浊,细巧则怯弱矣。此皆不得气韵之病也。”^⑩他并没有强调多层次和边界的模糊,而张庚所说气韵发于墨者的特点,正在“点染渲染”上。唐岱是从山水画说的,强调本于自然,自然自有其气韵。所以他说:“画山水贵乎气韵。气韵者,非云烟雾霭也,是天地间之真气。凡物无气不生,山气从石内发出,以清明时望山,其苍茫润泽之气,腾腾欲动。故画山水以气韵为先也。”大自然本身自有其气韵,此一点古人多有言说。不仅说山水有气韵,树木有气韵,连风雨声也有气韵。宋人李纲有诗《秋雨》:“飒然风雨作新凉,卧听簷声气韵长。”^⑪

道光间的松年,在《颐园论画》中,说与张庚近,不过强调了用水。他说:用笔在“皴擦钩斫丝点”,用墨在“渲染烘托”。他说:“皴擦钩斫丝点六字,笔之能事也;藉色墨以助其气势精神。渲染烘托四字,墨色之能事也。藉笔力以助其色泽丰韵。万语千言,不外乎用笔用墨用水六字尽之矣。……作画先从水墨起手,如能墨分五色,赋色之作,更觉容易。”^⑫笔墨之外,他注意到用水,加重了对于用墨浓淡浅深层次感上的理解,“墨分五色”(有的说墨分六色、墨分七色),指的是落墨显现浓淡的多层次。

同是道光间的范玠,在《过云庐画论》中则认为用笔得当,即能解决用墨的问题。他说:“用墨之法,即在用笔。笔无凝滞,墨彩自生,气韵亦随之矣。离笔法而别求气韵,则重在于墨,藉墨而发者,舍本求末也。常见世之称赏气韵,而莫辨从笔发墨发。”^⑬他从用笔说,其实也是要求发墨彩。有墨彩则有气韵,不过此一种之墨彩,由用笔而生,非专在用墨上下功夫所能达到。由用笔而生墨彩,可有两种理解。一是含水之笔蘸墨,如水量墨量得当,则下笔也能产生丰富的层次感。二是“笔无凝滞”,似指用笔顺快流畅,不结不板,气行其中,即所谓“力透而光自浮”者也。清末汤贻汾《画筌析览》称:“墨以破用而生韵。”^⑭说的也是墨之浓淡渲染。

近代金绍城对于古人之气韵论,颇不以为然,他认为说得太虚玄。他曾留学英伦,于西方之绘画有所了解,故论画偏于求实。他在《画学讲义》中说:“余年来教授学生画法,立论不取高深。盖高深之谈,易涉虚渺。即以气韵言,前人所论,往往谓得于笔情墨趣之外。夫画,笔墨而已。而谓在笔墨之外,无怪解人之难索也。余之教人,独取浅显。……然则气韵云者,当作如何讲?曰:易耳。凡画山水,不外钩皴染擦点诸法。钩皴点,能画者皆知之。惟染擦得法,气韵出焉。轮廓既定,以墨渲染,是气韵发于墨;渲染未足,再以笔擦,是气韵之发于笔者。故气韵全在笔墨之浓淡干湿间,何必他求哉?”^⑮在用笔用墨的方法上,他所说渲染笔擦,与古人的有关论述并无不同,而他去掉笔墨之外,也去掉虚灵之特点。

同是清末的董棨,在《养素居画学钩深》中则还是强调虚灵。他说:“画贵有神韵,有气魄,然皆从虚灵中得来,若专于实处求力,虽不失规矩,而未知入化之妙。”^⑯他不说气韵,而说神韵。他不论气韵在笔墨间的表现,而讲神韵出自性灵,他讲的是神韵在绘画中表现的整体性,更为虚灵些。

绘画中气韵是什么,是实是虚?笔生墨生?是笔墨之何种表现?是性灵是功力?画家们和绘画鉴赏家们的理解并不一致。之所以如此,盖此一范畴之产生,缘于感觉,非由理性之抽象推演;缘于经验,而非出于辨析。既缘于经验,则无论画家或鉴赏家,必据其自身之经验解读之。各人之经验不同,解读自亦不同。笔墨之外(笔情墨趣)何种情况谓之有气韵,构成气韵之因素与方法,画家以画家之经验附会之,鉴赏家以鉴赏家之经验附会之,难以定其一是。有人说气韵是鉴赏家言,非画家言。这也不对,是画家与鉴赏家共言,是二者的合成。画作提供条件而鉴赏家提供理解力(审美素养、审美能力)。

气韵从何而来,画家与鉴赏家各人之看法有一点却是相近的,那就是气韵来自生知。董其昌《画禅室随笔·书诀》:“气韵不可学,此生而知之,自有天授。然亦有学得处,读万卷书,行万里路,胸中脱去尘浊,自然丘壑内营,立成鄞鄂,随手写出,皆为山水传神矣。”^⑰气韵出自生知,金绍城《画学讲义》亦有类似言说:“丰神格调气

韵，乃天资赋与，非学力所能致也。……盖气韵生动一语，包括画之全体，譬如一画张之壁间，觉其美妙者，气韵之生动也。气韵生动，本乎生知，发乎天稟，流露于笔墨之间。”^⑨气韵本于生知，故画品与人品相关。

三

在书画理论中，气韵与神韵的同异有时在使用中边界并不清楚。《历代名画记》卷一引唐张彦远“论画六法”条云：“鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全；若气韵不周，空陈形似，笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也。”^⑩互文见义，这里的气韵与神韵同义。五代荆浩，则把气与韵分开来说。他在《笔法记》中说：“夫画有六要，一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。……气者，心随笔运，取象不忒；韵者，隐迹立形，备仪不俗；思者，删拨大要，凝想形物；景者，制度时因，搜妙创真；笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动；墨者，高低晕淡，品物浅深，文彩自然，似非因笔。”^⑪对于气的解释强调心的作用，一般认为以心行气，心随笔运，也就是笔随气运，重在气。不忒，不会错，谓运笔象形能肖形，而不知其之所以肖。强调的是隐约。此后，论书画，亦有气韵、神韵混用者，如金绍城《画学讲义》称：“画之可传，全在气韵，无气韵之画，工匠而已。……作画以得神韵为佳，不必刻划之工也”^⑫。他这里也是在相同的意义上使用气韵、神韵二词。又如近人林纾《春觉斋论画》同样气韵、神韵混用：“古人论六法，以气韵生动为第一。明谢在杭则曰：‘以六法言，当以经营为第一；用笔次之；传采又次之；传模应不在画内，而气韵则画成之后得之。一举笔即谋气韵，从何着手？以气韵为第一者，是鉴赏家言，非作家言也。’余读之击节者再，犹之作文不讲意境义法，而先标神韵，亦正是选家语，非作家语也。”^⑬但在一些评论家中，气韵与神韵，则分别使用。从使用的次数看，在画论中多用气韵，而在书法理论与诗论中，则多用神韵。

论画用气韵，既重其气，又重其韵。而用神韵，则似偏于韵。重其气时，与力有关；重其韵时，则重其象外之趣、味、致。谢赫评戴逵之人

物画，称：“情韵连绵，风趣巧拔”。情韵之“韵”，强调因情引发而生“韵”，神韵既传神，亦传情，言“连绵”，亦无尽之意。

四库馆臣在疑为嘉靖间丰坊作的《书诀》提要中，引詹景凤《詹氏小言》对丰坊书法的评价称：“坊为人逸出法纪外，而书学极博。……以故其书大有腕力，特神韵稍不足”^⑭。似是肯定其书之笔力，肯定其气而嫌其韵之不足。

神韵，也有称“精神韵度”者。万历间赵琦美的《赵氏铁网珊瑚》卷一引舒淑献论晋人二王书法，备极赞誉，称：“由籀而篆，篆而隶，隶而楷，楷至二王，蔑以加矣。……近攻隶书者自负轶出江左，追踪汉氏，凡稍涉永和法者，则訾之曰：‘此晋字也。’使诚知晋字为六朝唐宋之冠，则无是语。惟其未见二王妙处，辄于似晋者而轻肆雌黄之口，而于二王其何伤于日月乎！王起善家藏二帖，虽是碑刻，精神韵度，自是绝尘。他日有訾晋字，或一见之，岂不愧汗浹背乎！”^⑮他把神韵理解为精神与韵度。张丑论祝允明晚年书法，称：“此卷为祝京兆晚年所书，不必点画惟肖，而结构疏密，转运遒逸，神韵具足，要非得书家三昧者不能。”^⑯意谓祝晚年之书法神与韵兼备。

韵度是什么，很难用含义确切的言语表达，是一种可感而不可即的气质。康熙年间的王毓贤在《绘事备考》中说：“看画如看美人，其丰神韵致，有在肌体之外者。”^⑰韵致，亦韵度之意。

论书画，对于神韵与气韵之相同与差别，各人理解并不相同。这两个范畴，在发展过程中一直似合似分，并无明确之边界。究其原因，在于作者与鉴赏者在使用此两个范畴时，有其经验在起作用。各人经验不同，理解亦异。

四

神韵从气韵、神韵似分似合中独立出来使用，是在诗论中。诗论中的神韵，继承了书画论中气韵、神韵论的象外绵绵无尽、作家与鉴赏家经验合成之特点，由笔墨而言词，由可见之笔墨形态生出之想象空间，进入由言词生发之虚拟空间，灰色地带更为开阔，也更为空灵。

诗论中的神韵论始于何时，钱钟书先生说：“吾国首拈‘韵’以通论书画诗文者，北宋范温其

人也。温著《潜溪诗眼》，今已久佚。……惟《永乐大典》卷八〇七《诗》字下所引一则，因书画之‘韵’推及诗文之‘韵’，洋洋千数百言，匪特为‘神韵说’之弘纲要领，抑且为由画‘韵’而及诗‘韵’之转捩进阶。”^②

如果从创作实际说，则诗而言韵者似更早。自此说之基础言，含无尽之意见于言外之思想早有。最为精彩的当然是唐人司空图。早于范温的苏轼《书黄子思诗集后》也以书拟诗，称：“予尝论书，以谓钟、王之迹萧散简远，妙在笔画之外，至唐颜、柳，始集古今笔法而尽发之，尽书之变。天下翕然以为宗师，而钟、王之法益微。至于诗亦然。……李、杜之后，诗人继作，虽间有远韵，而才不逮意。独韦应物、柳宗元发纤秣于简古，寄至味于淡泊，非余子所及也。唐末司空图，崎岖兵乱之间，而诗文高雅，犹有承平之遗风，其论诗曰：‘梅止于酸，盐止于咸，饮食不可无盐梅，而其美常在盐酸之外。’”^③苏轼所说的“远韵”，就是味外味，简古之中有纤秣，淡泊之间有至味。神韵之韵，亦有余意有余味之谓。苏轼由书韵而及诗韵，或为其时文界之一共识，故范温称：“三代秦、汉，非声不言韵。舍声言韵，自晋人始。唐人言韵者，亦不多见，惟论书画者颇及之。至近代先达，始推尊之以为极致；凡事既尽其美，必有其韵，韵苟不胜，亦亡其美。”^④他所说的“先达”，当不止一人。论诗文由韵而言神韵，则元人倪瓒。他在《跋赵松雪诗稿》中说：“今人工诗文字画，非不能粉泽妍媚。山鸡野鹜，文彩亦尔斓斑，若其神韵，则与孔翠殊致。此无他，固在人品何如耳。”^⑤此“神韵”兼论诗文字画，谓作品有无神韵，在作者人品如何。大量以神韵论诗，则自明人始。胡直《刻王太史诗序》：“予昔与友人论诗，独珍神韵。友人唯唯否否，至或为论说相抵。……然神韵亦难言，其上必有道君子之撰，褐外而玉内；又如稻麦食人，无修醲溢味而非此弗生。此岂可与妍色象矜名称者论哉？其次则如陶、谢、王、储、崔、孟、李太白诸作，咸飘飘有象外奇骤，不躡尘阕之气。”胡直是心学学者，他所理解的诗的神韵，偏指象外意，与人品有关。^⑥言神韵而偏指象外意，胡直很有代表性。他没有对“神韵”作出解释，但从他的有关论述中可推知此一点。在《答谢高泉书》中，他说：

“方诸君子柄盟斯文，雅尚气骨。某独以为气骨尚矣，而神韵先之。故宿昔所作未尝出以相示。……庚申之冬归检旧箧，时取读之，似亦有所寓寄。”^⑦是有所寓寄。寓寄是指思想而言的。在《西曹集序》中也有类似说法。他说他与李伯承论文，两人意见不合：“伯承重气骨，喜瑰壮语；予以气骨尚矣，而神韵先之。……是故人不专顾硕，贵在神智；诗不专瑰壮，贵在神韵。”^⑧他说他检旧稿“读之如隔世语，追忆夙抱，似亦有所寓寄。”^⑨他说：“文者，圣人之所有事也。……子不见自汉司马相如工富丽，中人心髓；延及魏晋六朝，凡数百年劫夺不可已，甚矣哉，其祸天下万世之蛊毒也。”^⑩他对陶渊明的评价也从道出发，他说读陶诗《神释》一篇“反覆其意，然后知彭泽之达道，而子美未悉也”^⑪。他所理解的神韵，偏于寓意。万历间的车大任，也从道德的层面谈及神韵。他在《卢子明诗序》中说：“予是以信志士立言，良不易云。假令子明无潜修远览之助，则神韵不生，神韵不生，则雅道不昌。诗固不易言也。”^⑫从道德层面言神韵，似亦重意之寓寄。

胡应麟论神韵，则重韵而非重意。他把意与韵区别开来。他论杜甫《登梓州城楼》诸作，称：“雄峭沉着，句律天然。……第肉少骨多，意深韵浅”^⑬。胡直“有所寓寄”的“神韵”，当然是意，而应麟则把“意深”与“韵浅”分开，意深未必有远韵。他是主张“韵远思深”的。他论诗主格调声律、兴象风神。格指诗之体貌，调指声律音调。格调声律，是诗诉之于眼与耳之体貌，兼具形声。兴象，兴发感动之后构拟之形象，此种之形象应具风神。风神指形象之上的风姿神态。与风神相近的还有风韵、风味、风趣、韵趣、气韵、远韵等等。这些是他对诗的要求。他说：“作诗大要不过二端，体格声调、兴象风神而已。体格声调有则可循，兴象风神无方可执。……譬则镜花水月，体格声调，水与镜也；兴象风神，月与花也。必水澄镜明，然后花月宛然。”^⑭与兴象风神相近的一个词，是神韵。胡应麟所理解的神韵，偏重于韵，韵是言外之情、言外之象、言外之境，似迹非迹、似有而不可执的虚无飘渺有赖于读者重建的东西。韵而加神，谓有神采逸出韵味之上，故他提到“神韵轩举”，如“盛唐气象，神韵轩举”。^⑮提到“神韵干云”，如“杜陵、太白七言律

绝，独步词场。……若神韵干云，绝无烟火，深衷隐厚，妙协箫韶，李颀、王昌龄，故是千秋绝唱”^⑧。神而逸出，含有气韵之气的少许意味。不过，在胡应麟那里，他是把神韵与气韵分开使用的。他言神韵，重言外之象、言外之境、言外之情的流动、绵远，而非意之寓寄。

五

以神韵论诗，到王士禛才造成巨大影响。对于神韵，王士禛并无系统之言说。片言只语，如汾阳孔文谷（天胤）云：“诗以达性，然须清远为尚。……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。^⑨律句有神韵天然，不可凑泊者。^⑩天然，是兴之不知所从来而来，来而成章；不可凑泊，是镜花水月，无迹可求。他引姜夔的话“句中无余字，篇中无长语，非善之善者也；句中有余味，篇终有余意，善之善者也。……诗有四种高妙，一曰理高妙，二曰意高妙，三曰想高妙，四曰自然高妙。”他评论说“右论诗未到严沧浪，颇亦足参微言”^⑪。他还有一处引姜夔的话“言尽意不尽”。可见，他的神韵说含有言尽意不尽之意。但他认为这不够，应该是兴会神到，不着一字，尽得风流，是言外之象、言外之境、言外之情，当然也含言外之意：

夫诗之道，有根柢焉，有兴会焉，二者率不可得兼。镜中之象，水中之月，相中之色，羚羊挂角，无迹可求，此兴会也。本之《风》、《雅》以导其言，泝之楚《骚》、汉魏乐府诗以达其流，博之九经、三史、诸子以穷其变，此根柢也。根柢原于学问，兴会发于性情。^⑫

司空表圣云：“不着一字，尽得风流”，此性情之说也；扬子云云：“读千赋则能赋”，此学问之说也。二者相辅而行，不可偏废。^⑬兴会发于情，根柢关乎意。士禛的神韵论，谓诗有余味、有余意还不够，此种之余味、余意，应该是兴象玲珑、无迹可求的。他编《唐贤三昧集》，体现的就是他的神韵论的精髓。在《序》中说：

严沧浪论诗云：“盛唐诸人，惟在兴会，羚羊挂角，无迹可求，透彻玲珑，不可凑泊。如空中之音，相中之色，镜中之象，言有尽

而意无穷。”司空表圣论诗亦云：“味在酸咸之外。康熙戊辰春杪……日取开元、天宝诸公篇什读之，于二家之言，别有会心，录其尤雋永超诣者，自王右丞而下四十二人，为《唐贤三昧集》，釐为三卷。”^⑭

《唐贤三昧集》收王维诗 119 首，孟浩然诗 48 首，储光羲诗 14 首，常建诗 14 首，裴迪诗 13 首。这是一群追求静逸明秀、清新淡远的诗人，是士禛神韵论所指向的类型。静逸明秀、清新淡远，是一种趣味，落脚在淡。淡是本色。在《赵怡斋诗序》中，他说：“论诗当先观本色。《硕人》之诗曰：‘巧笑倩兮，美目盼兮。’而尼父有‘绘事后素’之说。此即可悟本色之旨”^⑮。淡远是一种情趣；但是，在情趣上他其实并非只选淡远。他也选王昌龄诗 33 首（如《出塞》、《从军行》）、李颀诗 36 首（如《从军行》）、岑参诗 37 首（如《白雪歌送武判官归京》）、高适诗 18 首（如《燕歌行》）、祖咏《望蓟门》、王之涣《凉州词》（黄河远上）等。可见，他的神韵论所推崇的又有豪壮与清刚一路。豪壮清刚，也是一种趣味。此一种之趣味，落脚在阳刚上。可见，士禛的神韵论，也有气韵之气在内。他在使用神韵此一范畴于选诗时，内涵是多样的。此种情趣的多样在一点上包容起来，就是味外味，玲珑凑泊、无迹可求。有人问他什么是“羚羊挂角”无迹可求，他说：

严仪卿所谓“如镜中花，如水中月，如水中盐味，如羚羊挂角，无迹可求”，皆以禅喻诗，内典所云“不即不离，不粘不脱”，曹洞宗所云“参活句”是也。熟看拙选《唐贤三昧集》自知之矣。^⑯

他是说，他的神韵论，要在悟入。他说：

唐人五言绝句往往入禅，有得意忘言之妙，与净名默然、达磨得髓同一关捩，观王、裴《辋川集》及祖咏《终南残雪》诗，虽钝根初机，亦能顿悟。程石臞有绝句云：“朝过青山头，暮歇青山曲。青山不见人，猿声听相续。”予每叹绝，以为天然不可凑泊。予少时在扬州亦有数作……皆一时伫兴之言，知味外味者当自得之。^⑰

《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。^②

不即不离，不粘不脱。也就是说，诗的神韵，需要“悟”。作者要悟，一时伫兴，忘手忘心，天然不可凑泊；读者要悟，“不粘不脱，不即不离”，不粘着于原义，又不离原义。原义之外还存在一个再造义，似有非有，非有似有。“它在文学作品中，是读者从那些语言所代表的意象引致的感情与知觉的混合物。”^③是作者与读者共同构拟的情、境、神、意。既是共同构拟，就确定了它的多重性。我们可以用士禎很有代表性的神韵诗来说明这一点。他的《秋柳》四章，就解者纷纷。当时众多唱和者应和《秋柳》的情思触发点，已各各不同。诗之本身，亦有种种之解读。苏仲翔先生曾归纳出历来两说：一为吊亡明，一为福王故歌妓郑妥娘而作。^④此两种之解读，都是坐实其用事，谓其借香草美人以托讽。但是，不坐实其用事，也还有多种之解读。只“残照西风白下门”一句，就可以联想到无数与白下门有关的人和事，无数的图景，昔日繁华，而今不再；而不一定与下联的乌夜村的实事相联。身在历下而遥想白下之今昔，想象的联系点只是明湖亭下之柳与白下门之柳（王安石：“杨柳萧萧白下门”）而已。下首的板渚隋堤、古渡岸柳也一样，可以联想实事，也可泛指。永丰坊的垂柳、灵和殿的蜀柳，或曾有过多少缠绵往事，如今都已付之暮霭残照。可解为兴亡盛衰之叹息，也可解为生命短促之感慨。他说《秋柳》四章之写作起因：“诸名士云集明湖。一日会饮水面亭，亭下杨柳十余株，披拂水际，绰约近人，叶始微黄，乍染秋色，若有摇落之态。予怅然有感，赋诗四章。”^⑤注意此一“态”字，此处的态，是柳叶微黄引起的生命行将衰落的一种感觉。在《秋柳诗》的序中他说：“仆本恨人，性多感慨，寄情杨柳，同《小雅》之仆夫；致托悲秋，望湘皋之远者。偶成四什，以示同人，为我和之。”^⑥正处于灵心尚感之青少年时期，见柳叶之微黄，而生盛衰之感，销魂者以此。而此种之销魂，乃人生之共感，故有众多之共鸣者唱而和之。作者、读者、和者，由《秋柳》神韵所引发之种种情境，于是共同完成。《露筋祠》也同样有多种之解读。此诗之神韵所在，在“行人系缆月初上，门外野风开白莲”一联。可解为其时之

实景，也可解为此白莲之实景象喻露筋女之贞洁，亦可想象实景原无白莲，白莲为露筋女之贞洁在作者心中幻化之形象。我读此诗时忽然想起杜牧《沈下贤》中“一夕小敷山下梦，水如缬珮月如衿”意象来。拟人之高洁以水之明净与月光之皎洁，犹如以白莲拟人之贞洁。吴调公先生解《重过露筋祠》诗，称：“以有形表无形，以有限表无限”^⑦。季羨林先生论神韵，认为中国的神韵论就等于印度的韵论，同样具有表示义和暗示义。他说：“我现在再进一步比较具体地分析一下中国那些用来说明神韵的词句。‘不着一字，尽得风流。’字是说出来的东西，不着一字，就是没有说出来，因此才尽得风流。‘羚羊挂角，无迹可求。’羚羊挂角，地上没有痕迹，意味着什么也没有说出。‘空中之音，相中之色，水中之月，镜中之像。’每一句包含着两种东西，前者是具体的，说出来的，后者是抽象的，没有说出来的，捉摸不定的。后者美于前者，后者是神韵之所在。……神韵不在言而在意。”^⑧什么是诗的神韵，是个很难说清的问题，因为此一范畴的产生，原本就缘于经验，缘于感觉，缘于理解力，缘于想象的再造，边界模糊而存在巨大的拓展空间，可描述而无法论证。诗的神韵，是没有明确意向的情景，触发联想，由读者的理解力（审美素养、审美能力）、情境再造力共同合成。是言外之情、言外之象、言外之境、言外之味，当然也引出言外之意，但不仅仅是意，可感而非抽象。

①古无韵字，以七声为均，均即韵，读为韵。

②所引诸传文字见周天游《八家后汉书辑注》第163页、第91页、第23页、第414页、第407页、第130页，上海古籍出版社1986年版。

③④余嘉锡：《世说新语笺疏》，第415页，第609页，中华书局1983年版。

⑤神韵有多种类型，以后论书画诗文，神韵亦非柔美一种。

⑥⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑于安澜：《画论丛刊》下卷，第433页，第603页，第483页，第522页，第725页，第470页，第726页，第726页，第651页，人民美术出版社1989年版。

⑧⑨⑩⑪于安澜：《画论丛刊》上卷，第44页，第114页，第434页，第271页，第254页。

⑫李纲《梁溪集》卷十一，影印文渊阁四库全书本（集部别集类元人别集）。

- ⑮董其昌：《画禅室随笔》，第35页，山东画报出版社2007年版。
- ⑯《历代名画记》，第812册，第290页，影印文渊阁四库全书。
- ⑰《画山水赋·笔法记》，第812册，第424页，影印文渊阁四库全书本。
- ⑱《书诀》，四库全书总目，第964页，中华书局1965年版。
- ⑲《赵氏铁网珊瑚》卷一，第817册，第275—276页，影印文渊阁四库全书本。
- ⑳张丑：《清河书画舫》卷十二上，第818册，第483页，影印文渊阁四库全书本。
- ㉑王毓贤：《绘事备考》卷一，第826册，第107页，影印文渊阁四库全书本。
- ㉒钱钟书：《管锥编》，第四册，第1361页，中华书局1979年版。
- ㉓苏轼：《经进东坡文集事略》卷六十，四部丛刊本。
- ㉔《永乐大典》：卷八〇七，第232页，中华书局1986年版。
- ㉕《清秘阁全集》卷九，第1220册，第300页，影印文渊阁四库全书本。
- ㉖胡直：《刻王太史诗序》，《衡庐精舍藏稿》卷九，第1287册，第333页，影印文渊阁四库全书本。蒋寅在《王渔洋“神韵”概念溯源》（《北京大学学报》2009年第2期）已指出此处之“神韵”，是比“气骨”更内在的品质。
- ㉗《衡庐精舍藏稿》卷二十，第1287册，第475页，影印

文渊阁四库全书本。

- ㉘㉙《衡庐精舍藏稿》卷八，第313页，第308页。
- ㉚《瑞泉南先生文集序》，同上书同上卷，第320页。
- ㉛《莺谷山房藏稿序》同上书卷九，第340页。
- ㉜《明文海》卷二百六十八，第1456册，第117页，影印文渊阁四库全书本。
- ㉝㉞㉟胡应麟：《诗薮》，第73页，第100页，第92页，第110页，上海古籍出版社1958年版。
- ㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺袁世硕主编：《王士禛全集》，第3275页、第3276页，第4778页，第4769页，第1560页，第1534页，第2011页，第4485页、第4486页，第2005页，第188页，齐鲁书社2007年版。
- ㊻郎廷槐编：《师友诗传录》，第1483册，第881页，影印文渊阁四库全书本。
- ㊼刘大勤编：《师友诗传续录》，第1483册，第894页，影印文渊阁四库全书本。
- ㊽王梦鸥：《文学概论》，转引自黄景进《王渔阳神韵诗论之研究》，第89页，台湾文史哲出版社1980年版。
- ㊾苏仲翔：《王渔阳〈秋柳〉四章会释》，《丽水师专学报》1984年第3期。
- ㊿吴调公：《灵感跃动中的神韵——读王士禛〈重过露筋祠〉》，《名作欣赏》1988年第6期。
- ①季羨林：《关于神韵》，《文艺研究》1989年第1期。

[作者单位：南开大学文学院]

责任编辑：王秀臣

