

“论诗诗”:中国古代一种独特的诗性批评文体

邓新华

(三峡大学 艺术学院, 湖北 宜昌 443002)

[作者简介] 邓新华(1953-),男,湖北宜昌人,三峡大学艺术学院教授,博士,主要从事中国古代文论与美学研究。

[摘要] “论诗诗”是中国古代一种重要而独特的诗性批评文体,这种批评文体由于借用诗的文体形式和比兴象征等艺术表现方法来品评诗人诗作,因而在点破诗学要妙、总结诗学规律的同时,具有浓郁的诗性意味。但是,从根本上决定“论诗诗”之诗性特质的则是诗论家有意择取的与逻辑推论、抽象言说相悖的直觉象征型思维方式。“论诗诗”的形成,从客观上看,是中国古代批评文体之“文学”化的历史进程和发展趋势使然;从主观上看,则是中国古代诗评家一身二任的特殊身分所致。在理论界普遍不满中国文论“失语”的今天,“论诗诗”这种富有民族特色的诗性批评文体理应经过更新和重铸而整合到我们当今的文学批评体系中来。

[关键词] 论诗诗;诗性批评文体;直觉象征型思维

[中图分类号] I206.2 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2007)01-0074-05

一、“论诗诗”的形成及发展

如果把“论诗诗”理解为是用诗的形式来传达文学阐释或文学批评的内容的话,那我们完全有理由把“论诗诗”的起源追溯到西周至春秋时期。例如,全面反映这一时段社会生活的我国第一部诗歌总集《诗经》里就已经出现“吉甫作诵,其诗孔硕,其风肆好”和“吉甫作诵,穆如清风”(《大雅·烝民》)的诗句,这些诗句对周王朝卿士尹吉甫的诗作之悦耳的声调、宏大的诗意与和谐的美感等方面所作的赞美性的评价^[1](第11页),完全是用诗的语言传达出来的,而这种“诗”与“论”的结合正是“论诗诗”作为一种特有的批评方式或阐释方式的根本特点之所在。

尽管“论诗诗”的雏形可以上溯到《诗经》产生的时代,但作为一种独立的批评文体,则是以唐代大诗人杜甫的《戏为六绝句》的出现为标志的^[2](第388页)。杜甫的《戏为六绝句》看起来规模不大,所评论的诗人及关涉的诗学理论问题似乎也并不很多,但从中国诗学解释学发展史的角度来看,杜甫的这一组绝句却有着极为重要的意义:它打破了以往“以文论诗”的批评传统,开创了“以诗论诗”的诗学解释学新体制。我们只要稍稍翻检一下魏晋以来诗歌批评发展的历史,就不难发现:几乎所有的诗论家批评家都是采用“以文论诗”的方式来品评诗人及其诗作。如曹丕所撰中国文学批评史上第一篇文学专论《典论·论文》虽然不是专论诗歌,但其中论及的一些有关文学批评的基本问题如文学的价值问题、作家个性与作品的风格问题、文体问题和文学批评的态度问题等,无一不和当时的诗歌创作有关;文中对孔融、陈琳、王粲、徐干、阮瑀、应玚、刘桢等“建安七子”的品评,虽然主要的着眼点在各人所擅长的辞、赋、章、表、书、记等文体方面,但无疑也包含了他们的诗歌创作,然而这一切曹丕又的确都是以“文”的方式而不是以“诗”的方式传达出来的。再如沈约的《宋书·谢灵运传论》,则完全是一篇诗歌专论,文中赞美曹氏二祖(曹操、曹丕)、陈王(曹植)的“以情纬文,以文被质”、“咸蓄盛藻”,潘岳、陆机的“编缉星网,繁文缜合”、颜延之“体裁明密”,鄙夷抽象说理的东晋玄言诗“寄言上德,托意玄珠”、“道丽之词,无闻焉尔”,这一扬一抑,则意在阐明“情文互用”这一有关诗歌创作根本特性的理论主张;沈约在传论里还提出著名的“声律论”,把诗歌的韵律美提到重要的高度,更是奠定了他在诗歌发展史上的特殊地位。而所有这一切沈约也同样

是以“文”的方式而不是以“诗”的方式来言说的。至于钟嵘的《诗品》,更是我国诗歌理论方面一部最早的评论著作,该书以五言诗为评论对象,分上、中、下三品共品评了从汉魏到齐梁间的122位诗人,每品之中又依时代先后逐次论述诗人的创作特色和渊源所自,并且还在序中阐发了有关创作本原的“感物”说、诗歌审美特性的“滋味”说、纠正当时诗坛过分讲究用事、用典和声律的“自然英旨”说等重要的诗歌理论主张。然而这一切同样也是以“文”的形式而不是以“诗”的形式来加以表现的。只是到了杜甫《戏为六绝句》的出现,以往那种“以文论诗”的批评传统才被彻底打破,这不能不说是杜甫对于批评文体的独特创造。

受杜甫的影响,中唐的韩愈、白居易等人也尝试运用论诗诗的形式来表达他们的文学见解和对具体作家作品的批评意见。如韩愈的《调张籍》、《醉赠张秘书》、《孟生诗》、《送无本师归范阳》等篇都属于论诗诗的范畴。其《调张籍》一开篇就说:“李杜文章在,光焰万丈长。不知群儿愚,那用故谤伤?蚍蜉撼大树,可笑不自量。”^[3](第131页)这是韩愈针对当时诗坛流行的扬杜抑李论所作出的理论反拨,意在全面公正地评价李白和杜甫。白居易也给我们留下不少脍炙人口的论诗诗,如《读张籍古乐府》云:“为诗意若何?六义互铺陈,风雅比兴外,未尝著空文”^[3](第237页),在高度称赞张籍诗作发扬文学反映生活干预现实政治的优良传统的同时也表达了自己相同的艺术理想;《杨柳枝词》云:“《六么》《水调》家家唱,《白雪》《梅花》处处吹,古歌旧曲君休听,听取新翻《杨柳枝》”^[4](第18页),则对民间新兴的流行歌曲显示出一种极为赞赏的态度。由于韩愈、白居易在当时诗坛的重要地位和影响,所以他们的“用诗来说诗”无疑就为论诗诗的兴盛起了一种推波助澜的作用^[2](第132页)。而晚唐司空图的《二十四诗品》,则用体兼铭赞的24首四言诗来解说24种诗歌风格和意境类型,这就突破了以往的论诗诗一般性地品评诗人诗作、泛论诗艺的藩篱,从而为论诗诗这种诗性批评文体开辟出一种全新的境界。

论诗诗在两宋继续盛行,其间最有代表性的作品当数欧阳修、梅尧臣、苏轼和陆游这样一些在创作上取得很高成就的诗人所为。如梅尧臣《答韩三子华韩五持国韩六玉汝见赠述诗》里说:“因事有所激,因物兴以通。自下而磨上,是之为国风;雅章及颂篇,刺美亦道同”^[3](第237页),明显是对《诗三百篇》以来的现实主义创作精神的张扬;而《读邵不疑学士诗卷》里所说的“作诗无古今,惟造平淡难”^[3](第242页),则透露出诗人对于平淡艺术境界的特殊喜好。而苏轼在《送参寥师》里说:“退之论草书,万事未尝屏,忧愁不平气,一寓笔所骋,颇怪浮屠人,视身如丘井,颓然寄淡泊,谁与发豪猛?细思乃不然,真巧非幻影,欲令诗且妙,无厌空切静,静故了群动,空故纳万境。阅世走人间,观身卧云岭,酸咸杂众好,中有至味永。诗法不相妨,此语更当请。”^[3](第303-304页)这里表达的则是苏轼对于超迈豪横与淡雅高远相融合的诗歌风格的追求与崇尚,与梅尧臣的艺术趣味显然有着细微的差别。再如陆游《题庐陵萧彦毓秀才诗卷后》云:“法不孤生自古同,痴人乃欲镂虚空。君诗妙处吾能识,尽在山程水驿中。”^[4](第91页)诗中借佛家语来阐述文学创作与现实生活的紧密联系,明确反对脱离现实生活的“刻镂虚空”,极力主张诗人到“山程水驿”中去获得诗歌创作的源泉,这正是对他自己一生创作经历的极好概括。

论诗诗由南宋向金、元发展的过程中,出现了两个对论诗诗有突破性贡献的人物,这就是戴复古和元好问。戴复古有《论诗十绝》,其中一些诗章表达了很好见解,如“文章随世作低昂,变尽风骚到晚唐。举世吟哦推李杜,时人不知有陈黄”;“飘零忧国杜陵老,感寓伤时陈子昂。近日不闻秋鹤唳,乱蝉无数噪斜阳”,隐含着作者对风骚以来的现实主义创作精神的褒扬和对当时诗坛拟古风气与形式主义倾向的批判。但戴复古的贡献主要还不是体现在内容方面,而是体现在形式上——其《论诗十绝》“在论诗诗的历史发展中,首次在题目上出现‘论诗’”^[2](第413页),并且进一步发扬光大了杜甫所创造的论诗诗的文体形式,以更具规模的绝句体组诗来阐述他的诗学主张。不过,戴复古的《论诗十绝》仍然有其不足之处,这就是以记录创作中的一得之见为要,而“没有一个诗学宗旨贯穿其间”^[2](第418页)。而最终克服戴复古略嫌散漫之弊端,以明确的目的、严肃的态度和辩证的眼光来以诗论诗,从而将绝句体论诗组诗发展到更加完美境界的则是金代的元好问。他的《论诗三十首》有着一以贯之的诗学宗旨,这就是对真情实感的反复崇尚和强调,如他赞扬陶渊明“一语天然万古新,豪华落尽见真淳”(其四),称许《敕勒歌》“穹庐一曲本天然”(其七),批评潘岳“心画心声总失真”(其六),讥讽黄庭坚“精纯全失义山真”(其二十八),认定“暗中摸索总非真”(其十一),主张“心声只要传心了”(其九),正是由于有着这样明确的论诗宗旨,所以元好问的《论诗三十首》无论是在形式规模上还是在内容表达上都将“论诗诗”这种诗性批评文体提升到相当完美的境地,也由于此他对后世的影响才远远超过戴复古。

明清两代的论诗诗当然也有发展,但更多的体现在外在的规模形式的扩大上,这两点证据:一是据有的学者统计,郭绍虞、钱钟联、王遽常《万首论诗绝句》全书四册共1830页,清代(含近代)的篇幅竟达1636页,占89.4%,将近9000首,清代论诗诗的总体规模由此可见一斑^[9](第557页)。二是元好问《论诗三十首》的仿效之作在组诗的数量上大有后来居上之势,如王士祯《戏仿元遗山论诗绝句》40首,马长海《效元遗山论诗绝句》47首,袁枚《仿元遗山论诗》38首,谢启昆《诗全唐诗仿元遗山论诗绝句》100首,《诗全宋诗仿元遗山论诗绝句》200首等,都是这一类的仿效之作。而作为

一种特有的批评文体,论诗诗经过明清两代诗论家的踵事增华则已经完全确定下来。

二、“论诗诗”的诗性特征

片语精微、言约意丰,把丰富的含义浓缩在极小的篇幅之中,是论诗诗之诗性特征在文体形式上的一个显著标志。这一点在论诗诗的主要样式——论诗绝句中体现得尤为充分。我们不妨以杜甫的《戏为六绝句》为例来说明这一点。我们知道,杜甫《戏为六绝句》的中心任务是通过正确理解、评价庾信和初唐“四杰”来表达一种健全的文学发展观念。而在如何理解和评价庾信及初唐“四杰”这个问题上当时的文坛是颇有分歧的,因为作为代表六朝文学作风的晚近名家,庾信及初唐“四杰”在很长一段时间里一直成为一些人批评的对象。如对庾信,有人贬之为“辞赋之罪人”,有人斥之为“古之夸人,其文诞”,有人甚至说他的诗赋“意浅而繁,文匿而采”,是一种“亡国之音”。对“四杰”,贬低的人也说“虽有文才,而浮藻浅露”。而杜甫的《戏为六绝句》则不同意当时某些人对庾信和四杰的作品不作具体分析一概排斥的做法,他明显要为庾信和四杰翻案:“庾信文章老更成,凌云健笔意纵横。今人嗤点流传赋,不觉前贤畏后生”(其一);“王杨卢骆当时体,轻薄为文晒未休。尔曹身与名俱灭,不废江河万古流”(其二)^[3](第 60 页)。在杜甫看来,以陈子昂和李白为代表的诗歌革新运动的倡导者为了反对六朝绮靡浮艳的诗风,提出“复古”即恢复“诗三百篇”和“汉魏风骨”的诗歌传统,这无疑是正确的。但是杜甫与陈子昂、李白包括后来的白居易为了补救时弊而突出地强调某一个方面而忽视另一个方面不同,他坚持的是一种博通求变的文学发展观念,因此他认为对六朝以来的作家特别是深受六朝诗风影响的庾信、四杰不应该轻率地加以否定,而应该承认他们在诗歌发展史上所起的承先启后的历史作用。钟元凯先生指出:杜甫的《戏为六绝句》是“通过为庾信、四杰翻案,实现对六朝文学的‘正名’,从而宣告了自隋及初唐以来,诗坛上以扫荡齐梁余风为目的的反形式主义斗争的结束,预告了一个在文学上博通求变的全新时期的到来”,这无疑是对杜甫《戏为六绝句》理论思想意蕴的极为精当的概括。而如此重要、健全、深刻的文学观念和诗学思想却浓缩在 100 多字的篇幅之中,给后人留下回味无穷的想象空间和阐释空间,除了杜甫作为伟大诗人的深刻的洞察力之外,论诗诗文体形式本身的高度凝练集中不能不是其中的一个重要原因。

如果说片语精微、言约意丰是论诗诗之诗性特征在文体形式上的标志的话,那么比兴、意象、象征、暗示等方法的运用则是论诗诗之诗性特征在语言文辞及表现方法上的体现。杜甫的《戏为六绝句》就十分擅长将比兴与意象结合起来评说诗人诗作,如“龙文虎脊皆君驭,历快过都见尔曹”用一连串的动感意象来比喻四杰诗作辞采的藻丽瑰玮和艺术生命力的久远;“或看翡翠兰苕上,未掣鲸鱼碧海中”则以两组对比鲜明反差极大的意象来喻示时人之诗作才力纤弱景致狭小而难臻雄健壮美的艺术境界。韩愈的论诗诗更是喜用惊人的比喻和奇崛的语言来喻示沉雄光怪的诗境,如《调张籍》以“垠崖划崩豁,乾坤摆雷硠”喻李、杜诗风的宏阔神怪,用“刺手拔鲸牙、举瓢酌天浆”喻诗语之雄怪和笔力之高洁;《醉赠张秘书》以“险语破鬼胆,高词媲皇坟”喻己作的惊世骇俗;《送无本师归范阳》则用“鲸鹏相摩宰,两举快一啖”状诗境的雄浑光怪。像这样用具体的形象来喻示作家作品风格,阐释诗歌创作的规律,与西方解释学的抽象说理条分缕析迥异其趣,充分体现了“论诗诗”这种诗性批评文体的民族风格和民族特色。

但是,从根本上决定“论诗诗”的诗性特质的,还是它的诗性思维方式,即直觉象征型思维方式,这是远较论诗诗特有的文体形式和比兴、意象、象征、暗示等具体的表现方法更能决定论诗诗的诗性本质的东西,也是论诗诗这种中国古代特有的诗性批评文体与西方分析思辨型批评文体大异其趣的关键所在。对于这种直觉象征型思维方式,邱紫华先生分析道:“这是一种以具象为主的思维形式,这种思维采取‘以己度物’的方式去感知外物,以类比的方式去区别和把握外物,以象征、比喻、意会的方式去表现自己的情感或思想。这种思维形式被十八世纪意大利思想家维科称之为‘诗性的智慧’。‘诗性的思维’是远古的原始思维的自然延伸和发展。它的有象性(形象性)、以己度物的主观性和类比认知性,以及它的象征性与意会性等特征,决定了在言说方式上表现为诗意性和审美性,也就是说,诗性的思维必然使所表现的语言具有高度的形象性和浓缩性,具有主观性和抒情性,具有生动性和含蓄性,即像诗歌语言一样,具有模糊性、朦胧性和多义性。”^[4](第 9 页)邱紫华先生的上述分析涉及诗性思维的来源、本质、特征等诸多方面,既全面又深刻,虽然是就整个东方美学来讲的,但也完全适用于“论诗诗”这种中国古代特有的诗性批评文体。因为在论诗诗特有的文体形式和普遍采用的比兴、意象、象征和暗示等表现方法的背后起着决定性作用的正是这种直觉象征型的诗性思维方式,是后者奠定了前者的思维基础。我们不妨以司空图的《二十四诗品》为例来说明这一点。从文体的外观形式上看,司空图的《二十四诗品》无疑也属于论诗诗,并且是用 24 首四言诗来阐释 24 种诗歌风格和意境。但司空图对于 24 种诗歌风格意境的阐释并不是建立在抽象思维的基础之上,而是以直觉象征思维的方式来展开的。《四库全书总目提要》称“是书深解诗理,凡分二十品……各以韵语十二句体貌之。”这用的“体貌”一词正是对《二十四诗品》论诗不取抽象论说,专用直觉象

征的诗性思维方式的精当概括。试看司空图对“冲淡”一品的解说，本来“冲淡”作为中国古典诗歌的一种特定的诗歌风格类型或意境类型是极难用逻辑的推论和精确的语言加以界说的，因为中国诗歌本身就具有含蓄朦胧、言在此而意在彼的特点。作为对中国诗歌艺术的这一特点有着深切了解的诗论家，司空图极富智慧地选择了直觉象征的思维方式，即用两幅具体感性的形象画面来“体貌”冲淡的韵味：“素处以默，妙机其微。饮之太和，独鹤与飞。犹自惠风，荏苒在衣。阅音修篴，美曰载归。遇之匪深，即之愈希。脱有形似，握手已违。”前一幅画面表达的是：清虚淡泊而沉默自处，心意幽隐而妙合天机。如饮生生万物的太和之气，与孤鹤齐飞在天外遨游。后一幅画面表达的是：如和暖春风，柔和地吹拂着衣襟；听门前风吹竹林的声韵，让人载美而归。司空图正是借助这两幅形象画面的叠加描绘，把本来只可意会难以言传的有关诗歌风格和韵味的“冲淡”概念具象化、形象化了，从而帮助人们去真切地体味和领会“冲淡”一品自然、淡泊、空灵的审美特质。这种化抽象为具象、以形象为思维的中介、借此而言彼的思维方式正是包括论诗诗在内的整个中国文论所独具的。

三、“论诗诗”的文化成因

为什么中国古代的诗论家要用“诗”的方式而不是用“论”的方式来品诗说艺？为什么“论诗诗”在唐代以后会如此盛行，会有那么多的理论家乐此不疲？个中的原因无疑是复杂的，但我以为最根本、最直接的是以下两点：

首先，是中国古代批评文体之“文学”化的历史进程和发展趋势决定了“论诗诗”这种诗性批评文体的产生^①。中国古代批评文体的“文学化”进程可以追溯到先秦时期，虽然此期的《论语》、《孟子》、《庄子》都还不是纯粹意义上的批评文体，但其中所包含的大量的隽言妙语和生动形象的寓言故事由于具有相当的文学色彩，这就为后来的批评文体的文学化奠定了坚实的基础。中国古代批评文体文学化的正式出场则是在两汉魏晋南北朝时期，例如“赋”在当时是最受文人雅士青睐也最流行的文体，赋的写作和欣赏自然成为文士们生活中的一件极为重要也极为严肃的事情。刘勰《文心雕龙·神思》篇有云：“相如含笔而腐毫，扬雄辍翰而惊梦，桓谭疾感于苦思，王充气竭于思虑，张衡研《京》以十年，左思练《都》于一纪，虽有巨文，亦思之缓也”，正是这种生活的真实写照。在这样一种背景之下，古代的文人雅士们将他们的艺术才华释放到本该以论说见长的批评文体之中就是十分自然的事情了。例如后汉的崔瑗、蔡邕在其书法批评著作《草书势》、《篆势》和《隶势》中，就把“炫辞作玩”的赋法引进本来“不入华侈之区”的颂赞之中，多方的铺陈与层出不穷的比喻终于使颂赞之体具有了文学之性。更典型的是晋代的陆机，其《文赋》作为中国文学批评史上的第一篇完整而系统的理论性作品，本来是要探讨文学创作过程中何以会出现“意不称物、文不逮意”的问题，但却完全用赋体来表达，内在的艺术构思之理的辨析和外在的赋之诗性言说这两者的奇妙结合，终于使他的《文赋》成为批评文体文学化的一个标本。再如“骈文”是六朝流行的最具文学意味的文体，而刘勰的《文心雕龙》正是用骈文写就，我们看他论“神思”即云“登山则情满于山，观海则意溢于海”，谈“风骨”则说“若风骨乏采，则鸷集翰林；采乏风骨，则雉窜文囿”，解“物色”亦曰“一叶且或迎意，虫声有足引心；况清风与明月同夜，白日与春林共朝哉！”在这里，刘勰正是由于充分运用骈文“高下相须，自然成对”的特点，才将一部体大思精的《文心雕龙》写得美轮美奂，成为中国古代文学化批评的一个难以企及的典范。而中国古代批评文体的文学化的高峰当在唐代，这是公认的，中国古代诗歌发展的黄金时期，诗歌创作之繁荣、创作风格流派之多样、各种诗体发展之成熟、独具风格的诗人之众多，都是前所未有的。在这样一种背景下，一些文士特别是一些在诗歌创作上有着精深造诣的诗人如李白、杜甫、韩愈、白居易、李商隐等有意识地采用诗的文体形式来品诗说艺，从而最终创造出“论诗诗”这种文学化批评文体或诗批评文体就是历史的必然了。

其次，中国古代说诗者与批评家一身二任的独特身分，也是“论诗诗”产生的一个不容忽视的因素。著名的批评史家罗根泽先生曾经指出：“中国的批评，大都是作家的反串，并没有多少批评专家。”^[7]（第14页）事实的确如此，长期以来，中国古代的诗论家批评家都是以诗人作家的身分来从事文学批评的，他们往往集创作与评论于一身。比如从《典论·论文》的作者曹丕、《文赋》的作者陆机，到《二十四诗品》的作者司空图、《沧浪诗话》的作者严羽，再到《人间词话》的作者王国维，他们无一不是诗人型或作家型的批评家。中国文学批评主体的这种特定身分决定了诗论家批评家们普遍具有一种诗性的气质——他们具有比一般人更为敏锐、细腻的艺术感悟能力和体味能力，他们的情绪和情感也更多地带有个性化、人格化、诗意化和审美化的特征。中国文学批评主体所具有的诗性气质给批评家们带来了双重的好处：从创作方面来看，批评家们所具有的诗性气质使他们当中的一些人如曹丕、陆机、杜甫、白居易等自然成为在文学史上有相当影响甚至是著名的诗人；从文学批评方面来看，批评家们所具有的诗性气质则内在决定了他们必然要侧重于对作品醇厚的情愫和那情愫中所蕴涵的情趣、韵味的玩赏和体悟，他们对艺术的敏锐而细腻的感受能力和情感体验能力也必然要充分的表现出来，而所有这一切又必然外化为中国传统文学批评中的“文学化”追求，从而使中国传统文学批评带有浓重的诗化

倾向和诗性特征,而这种诗化倾向和诗性特征发展到极致就是“论诗诗”这种诗性批评文体的产生。

注 释:

- ① “中国古代批评文体的文学化”乃借用李建中先生的观点。李氏提出“古代文论以论说之体而具诗赋之性,其批评文体的文学化、语言风格的美文化和理论形态的艺术化,共同铸成文论之‘体’的诗性特质。”此说极有见地。见《古代文论的诗性空间》第 93 页,李建中撰,武汉:湖北人民出版社 2005 年版。

[参 考 文 献]

- [1] 郭绍虞,王文生.中国历代文论选:第 1 册[M].上海:上海古籍出版社,1979.
[2] 张伯伟.中国古代文学批评方法研究[M].北京:中华书局,2002.
[3] 郭绍虞,王文生.中国历代文论选:第 2 册[M].上海:上海古籍出版社,1979.
[4] 郭绍虞,钱钟联,王遽常.万首论诗绝句[M].北京:人民文学出版社,1991.
[5] 陈运良.中国诗学批评史[M].南昌:江西人民出版社,1995.
[6] 邱紫华.东方美学史[M].北京:商务印书馆,2003.
[7] 罗根泽.中国文学批评史[M].上海:上海古籍出版社,1984.
[8] 钟元凯.要言妙道的论诗[J].读书,1986(3).

(责任编辑 何坤翁)

“Poems on Poetry”: A Special Critical Style in Ancient China

DENG Xinhua

(College of Humanities, Three Gorges University, Yichang 443002, Hubei, China)

Biography: DENG Xinhua(1953-), male, Professor, College of Arts, Three Gorges University, majoring in literary theory of ancient China and aesthetics.

Abstract: “Poems on Poetry” is a special critic style in ancient China. This kind of style with a strong sense poeticness plays an important role in revealing the essence of poem and concluding the poetic laws, for it both combines the poetic style and different artistic devices to criticize poems. But the fundamental reason to decide the poeticness is the symbolic way of thinking pattern, which goes against ordinary reasoning and abstract comments. The reasons for the formation of Poems on Poetry are two folded. Objectively, it is in accordance with the literarization process of critic style in ancient China. Subjectively, it is due to the two functions of the critic style in ancient China. Nowadays given the aphasia of Chinese literary theories, something new should be fused into Poems on Poetry that will play an integral role in today’s literary critic system.

Key words: poems on poetry; poetic critic style; symbolic way of thinking