

古代文论研究的回顾与前瞻

——复旦大学 2000 年国际学术会议论文集

复旦大学中国语言文学研究所主编

復旦大學 出版社

目 录

- 新世纪 追求有用于世 复旦大学 黄霖(1)
- “文学理论的职责是指导未来文学”
——从罗根泽的文学批评史观谈起
..... 福建师范大学 陈良运(14)
- 应该让古代文论走出象牙塔..... 广东民族学院 阮国华(29)
- 拓宽理论视野 贯通古今中外..... 海南师范学院 黄保真(37)
- 我国古代文论在现代文艺理论中的融通与转换
..... 云南大学 张文勋(43)
- 再思“中国文论的话语重建”问题..... 南开大学 沈立岩(51)
- 浅谈古代文论研究向深细方向发展..... 武汉大学 罗立乾(64)
- 伫立边缘的仰望与期盼
——中国古代文论研究管见..... 澳门大学 邓国光(72)
- 由《文心》、《孙子》看中国古典文论的源流和发扬
..... [美]CML Research Inc. 林中明(77)
- 赏诗浅议..... 人民文学出版社 林东海(106)
- 20世纪《文选》学研究的回顾与展望
..... 福建师范大学 穆克宏(120)
- 清代诗话的整理与考述(提要)
..... 香港中文大学 吴宏一(132)
- 明清格调诗说的现代研究..... 香港科技大学 陈国球(139)
- 近代中国知识分子的红学观研究
..... [韩]高丽大学 崔溶澈(168)

- 关于 20 世纪前半期中国文学史编写体例的演变
——以考察雅俗兼容和古今结合问题为中心
……………〔韩〕全南大学 李腾渊(186)
- 20 世纪中国古代文论研究学术理念的进程
…………… 复旦大学 周兴陆(214)
- 近五十年香港古代文评研究出版资料考察
(1950—2000)…………… 香港浸会大学 吴淑钿(237)
- 当代学术视野中的中国古代文学理论体系
——评三卷本《中国古代文学理论体系》……………
…………… 中山大学 彭玉平(250)
- 20 世纪日本的词论研究
……………〔日〕小樽商科大学 萩原正树(260)
- 中国文学批评中感官用语的援用…………… 复旦大学 汪涌豪(267)
- 中国古典诗歌文艺批评中美的范畴层次的结构
……………〔韩〕Catholic 大学校 元钟礼(280)
- 辨体明性 :关于古代文论诗性特质的现代思考
…………… 华中师范大学 李建中(306)
- 中国文论的尚真观念(纲要)…………… 香港城市大学 陈志诚(320)
- 道与理 :中国诗学与叙事学本体比较
——《中国诗学与叙事学比较研究》之一章
…………… 复旦大学 罗书华(325)
- 论中国古典美学的心物关系理想
…………… 山东师范大学 杨存昌 复旦大学博士生 许海意(343)
- 庄子的审美观…………… 台湾师范大学 黄锦铨(352)
- 庄子文学理论举隅
…………… 台湾铭传大学 徐丽霞(362)

两汉时期文学作品的创作方法与欣赏方法

.....〔日〕神户大学 釜谷武志(382)

从魏代“文学自觉”到齐梁文论所能看到的

“文学正当性”理论——兼论研究中国古

代文论的一种视角.....〔日〕福冈大学 甲斐胜二(391)

《文心雕龙》的作品风格的审美理想

.....〔韩〕汉城女子大学 金民那(406)

中唐诗学造境说与诗之变..... 香港城市大学 刘卫林(424)

宋代文论漫谈..... 复旦大学 蒋 凡(438)

论元代戏剧学的产生与发展..... 复旦大学 刘明今(447)

钱谦益、钟惺的关系及文学批评..... 复旦大学 邬国平(460)

王船山“现量”说研究中的若干问题..... 复旦大学 羊列荣(475)

《南华经解》以文评《庄》探微..... 台湾空中大学 钱奕华(490)

关于《法言》的人物批评

.....〔日〕立命馆大学 嘉濑达男(504)

卢生领悟了什么?——试论《枕中记》的主题思想

.....〔日〕帝塚山学院大学 下定雅弘(519)

“汉皇重色”与中唐时期的崇尚“风流”

.....〔日〕爱媛大学 诸田龙美(535)

论《文赋》所受玄学影响(摘要)

..... 复旦大学博士研究生 李秀花(549)

《丹阳集》考辨(摘要)..... 复旦大学博士研究生 吕玉华(553)

许学夷诗歌辨体论的内涵及其研究价值(摘要)

..... 复旦大学博士研究生 汪 泓(557)

浅谈王夫之论“情”(摘要)

.....	复旦大学博士研究生	李钟武	(561)
论“乾隆三大家”诗论趋同的原因(摘要)			
.....	复旦大学博士研究生	高洪岩 徐可超	(567)
中国古典戏曲理论中的“当行本色”论(摘要)			
.....	复旦大学博士研究生	陈维昭	(571)
后记.....	复旦大学“中国古代文论研究的回顾 与前瞻”国际学术研讨会秘书组		(575)

新世纪：追求有用于世

复旦大学 黄霖

当现在回顾近百年来的中国古代文论的研究与面对现实的情况时，有这样两种背反的现象不能不引起我们的深思：

第一种是，文学研究时有超功利的主张与文论研究始终重功利的现象相背反。

人们在研究文学创作，研究文学史的时候，往往鼓吹一种“纯文学”、“纯学术”、超功利的观点。这种观点尽管始终在多灾多难的20世纪中国未能成为主流，但时起时伏，连绵不断，特别是近二十年来，人们在反思文革前过分地强调文学为政治、为现实服务的时候，轻易地从一种极端走向另一种极端，唯“美”求“纯”的论调一时间甚嚣尘上，似乎文学越远政治、远现实、远功利，则越好。在最近一期《复旦学报》上，还有人写出文章“概括出20世纪中国文学发展的两条整体线索：一是救世主题；二是文学独立”，似乎在呼唤着文学的“独立”。^①

对于古代文论的研究则与之相反，几乎从一开始起，就与功利性紧密相连。郭绍虞先生说他写《中国文学批评史》的目的是“想从文学批评史以印证文学史，以解决文学史上的许多问题”^②，杨鸿烈编《中国诗学大纲》的目的是想寻求古今中外文学的共通规律，以求最终“编一本《文学概论》”^③，乃至到罗根泽先生又将眼光从过去延伸到现在和将来，提出古文论的研究是为了“指导未来文

学”^④，如此等等，都不讳言他们的研究有一定的功利性，并不是为研究而研究。当然，这种功利性还在文学的大范围里，没有与社会、政治等其他问题更广泛地联系起来。到60年代初，周扬提出要建立民族特色的马克思主义的文艺学体系，在当时的高校文科教材建设中，他重视《中国文学批评史》、《中国历代文论选》及《文学基本原理》的编写工作，就与1957年有人提出“古典文艺理论遗产应当是建树我国马克思主义文艺理论的一个重要来源”^⑤并不完全相同，这已不是仅仅为了摆脱苏联文艺理论的束缚，是一个单纯的学科建设的问题，而是与当时整个山雨欲来风满楼的“反修”大背景密切相关的。一时间《文艺报》组织专家笔谈，人民文学出版社组织古代文论著作的整理出版，调动起全国许多学者研究古代文论的热情，形成了一个古文论研究的高潮。显然，这场文艺理论民族化的运动，对于一般的学者来说，其认识只是停留在表面，但其深层次的内涵恐怕不仅仅是一个纯学术的问题。到后来，人们又明确提出研究古代文论的另外一个目的：“提高民族自信心”^⑥。总之，一个世纪来，似乎没有一个人跳出来说文论的研究没有功利性，相反，古文论如何与现实相联系越来越受到人们的关注，中国古代文学理论学会召开的几次学术讨论会的中心议题如中国古代文论的民族化问题及现代转换等问题，就有明确导向，有的刊物的编辑部还发了有关的专栏文章与专门的座谈会纪要。到现在，古文论的研究者几乎都承认他们工作的最终目的有明确的功利性，这就是为建设具有民族特色或中国特色的马克思主义文艺学服务，而当事实上并没有理想地达到这一目的，传统的文论“话语”始终不为现实所用时，就越来越感到失落，显得焦躁。

第二种相反的情况是：在总结、评述、反思本学科的历史或现状时，在理论上、口头上越来越强调其研究的现实性、功利性，而在实际研究工作中，一百年的古文论研究，假如不能是说全部的话，至少也是绝大部分，在严格意义上说，只是把研究对象作为一种古

董,在面对着过去“以古释古”;即使是所谓“以今释古”,用现代的观点作所谓“创造性的阐释”而不是作“还原性的描述”,多数也是在古代的圈子里踟躅,最多只是涂上了一些“今”或“西”的色彩而已。请看那些资料的整理、史的编撰固不待说,即使是一些专题或范畴、方法的研究,究竟有多少与“建设中国特色的马克思主义的文艺体系”搭上界呢?究竟有多少研究真正是“古为今用”,与现实功利的目的有直接的、明确的关系呢?1989年,罗宗强、卢盛江两先生所撰的长文《四十年古代文学理论研究的反思》^⑦在谈到古代文论研究的目的时,也主张为建设具有民族特色的马克思列宁主义文艺理论服务,但同时提出,这不是研究目的的全部;“有时候,对于历史的真切描述本身就是研究的目的”。后来,有些先生发表文章,对于罗、卢两位强调还原性的研究表示了不同的看法,进一步重申联系实际、特别是联系当今实际的重要性。^⑧他们之间的这种不同意见,作为在理论上的探讨当然不无意义,但实际上,四十年中;“对于历史的真切描述”的努力本来就没有间断或削弱过,恰恰是大家呼声最高的所谓要为建设民族特色的马克思主义的文艺体系服务,倒并未真正认真而理想地实践过。所以,我总觉得,在强调文论研究古为今用的问题上,讲的是一套,做的始终是另外一套,两者之间即使还达不到背反的程度,那至少也是有相当的距离的。

以上两种现象,可以得出一个结论:追求文论研究的有益于世,是本世纪研究者的共识;但实际的情况是,我们目前的文论研究却还是很难为世所用。

20世纪之所以使我们的文论研究者孜孜以求有益于世,特别是能为建立当代科学的文论体系作出贡献,并不是无缘无故的,而是有着深刻的社会历史原因的。中国自甲午战争之后,包括政治、社会学说和文艺理论在内的西学陆续引进,白话文又逐渐取代了文言文,文学创作与文学批评所用的言语迅速得以转变。在“五

四”前后“文学批评”概念的提出“文学批评史”学科的建立,正是在这“西化”的背景下产生的。陈钟凡先生草创《中国文学批评史》,即以远西学说,持较诸夏”而成,在他开列的参考书目中就有温切斯特的《文学批评原理》(Winchester's: *Principles of Literary Criticism*)、摩尔顿的《文学的现代研究》(Maulton's: *The Modern Study of Literature*)、哈德逊的《文学研究导论》(Hudson's: *An Introduction to the Study of Literature*)等,郭绍虞早年对西方的文论作过较为系统的研读,有相当的西学基础^⑨,方孝岳撰《中国文学批评》也是欣赏“中西思想之互照”^⑩,罗根泽《中国文学批评史》的《绪言》十分明显地表露了他借鉴西方的一套理论与方法,朱东润撰《中国文学批评大纲》时从英国留学回来,本身就在武汉大学外文系任教,因而他们所作的《中国文学批评史》著作,都不难看出在观点与方法上受到西学的影响。而杨鸿烈的《中国诗学大纲》、朱光潜的《诗论》、傅庚生的《中国文学批评通论》,更是明显地用西方的一套框架来建构的。这个开始用所谓现代的观点与方法来整理与研究中国古代文论的过程,实际上也就是我们民族的文学理论被西化、被消解的过程。不过,在解放以前,还处在一个过渡的初级阶段。文学理论所用的话语,还可以说是中西参半,这从马宗霍的《文学概论》(1925年)、刘永济的《文学论》,乃至到老舍在1930年至1934年间编写的《文学概论》讲义来看,都可以清楚地看到有一种“参稽外籍,比附旧说”的特点^⑪。50年代以后,大陆的整个人文社会科学以马克思主义的辩证唯物主义与历史唯物主义为指导进行了一次比较彻底的改造。而我们的文学理论,则完全照搬苏联的一套,将反映论作为其哲学基础,强调文学的阶级性,注重文学的认识价值与教育作用,认为内容决定形式,形象的描写与典型的塑造是文学艺术最基本的特征,现实主义是最佳的创作方法,等等。这一套体系又以教科书的形式,强行向人们灌输。假如稍有一点点异议,则扣以修正主义的帽子予以无情

的打击。因此,经过了二三十年的大力推行,这套体系已一统天下,深入人心。“文革”以后,改革开放,形形色色的西方文论蜂拥而进,泥沙俱下。文学理论界的一批新进,都为之神魂颠倒,以致我们的文学理论在西化的道路上更从“专”走向了“博”。因此,从五四到解放,再到改革开放,表面上是一次又一次的对以前的否定,而实质上是一次又一次的西学的深化。到现在,我们的文艺理论与文艺批评在本质上、全局上、话语上,完全是西方化的了。我们高校的文艺理论教研组,现在都是放在中文系,实际上还不如放在外文系更为确当。当然,在这阶段中,我们的古代文论的研究也有不少成绩,在探求中国特色方面也作了不少努力。但遗憾的是,我们辛辛苦苦所探得的民族特点和精华之处,实际上未能有效地渗透、介入到主流形态的文论模式中去,更谈不上直接用传统文论的精神与话语去构建现代文论的体系和批评中外古今的文学现象。有的,只是用西方的文论来消解我国传统的文论。这就是我们古代文论研究者所面对的历史和现实。这种局面毫无疑问地严重地刺伤了古代文论研究者的民族自尊心与学术自尊心,同时也就激发起了一种强烈的用世之心;而且,越是逼向绝路,这种用世之心就越强烈。

另外,从文学与文论自身发展的特点来看,与传统毕竟还是剪不断,理还乱。20世纪以来,许多有成就的中国作家与传统文学的深切关系是大家有目共睹的,至于在文艺理论方面,尽管从本质上、全局上、话语上、方法上是西化的,但由于中西方所面对的文学现象和所依据的哲学基础毕竟有相通的地方,总有许多在理论、观点、概念在内在的精神上有一些相似、相近、甚至相同的地方。我们总结的中国古代文学的“原人论”,即文学以人为本原的核心精神,就与现代人们提倡的“人的文学”有相通的地方。再如,从古代的“载道”说到现在的“工具论”,从李贽的“童心说”到胡风的“主观战斗精神”,从“赋比兴”到毛泽东的“形象思维”等等,都不难找到

古今之间千丝万缕的关系,只不过是那些本来中国固有的文学思想和观点,如今被纳入西学的体系之中,用了现代的汉语,在西学的话语系统中加以表达罢了。反过来,中国的传统的文论概念,也可以用来阐释现代的、甚至是西方的创作。如“意象”之类的概念在东西方都得到普遍的使用就值得令人注意。我也注意到贾平凹在谈到他的小说创作经验时,曾多次使用了“意象”这一概念,只是没有进一步阐发罢了。总之,传统的文论与西方的文论和中国当代的文论之间并不存在着不可逾越的鸿沟,传统文论在构建现代文论和批评现代文学中应该是有它的立足之地的,我们应该在中国当代文艺理论民族化的道路上作出贡献。

既然传统的文论在当代中国文艺理论民族化的道路应该有所作为,但为什么叫嚷了几十年还是那么步履艰难,少有起色呢?这就有必要认真地思考一下文论研究的所谓“今与古”的认识问题。实际上,对于这个问题,时贤已多有论述。早在1979年在昆明召开第一次中国古代文学理论的学术讨论会时,就有专题讨论过古文论研究中的中外关系、古今关系等问题。1983年,王元化先生明确提出古文论研究要做到的“三个结合”,其中就有“古今结合”的问题^⑫。后张少康先生在1988年说古代文论研究要有所突破就必须做到三个结合时,也谈到了“古与今、中与西的科学结合”^⑬。显然,“古与今”结合的问题是大家所关心的一个问题,这个问题将直接关系到古文论研究在现实中所起的作用和当代文论民族化的问题。那么,怎么样才能是“古与今”结合呢?总结各家意见,其主要精神不出两端:

一、以今释古,即运用现代既成或流行的一套文学理论、观点与方法来研究和阐释古代的文论;

二、析古入今,即在前者的基础上,将古代的文论解构、扬弃后,析出部分所谓有用的内容融入现代的理论框架之中。

这两点意见看来尚属全面,但由于其基本立足点是以今化古,

而所谓“今”，实为“西”，所以归根到底是以西方的一套来消解和包容传统。因此，在这样的道路上越努力，中国传统文论的话语就越来越丧失。到90年代，人们不能不惊呼：我们的“文论失语症”已病入膏肓！曹顺庆在《文论失语症与文化病态》一文中说：“我们根本没有一套自己的文论话语，一套自己独特的表达、沟通、解读的学术规则。我们一旦离开了西方文论话语，就几乎没有办法说话。”^⑭这实在是一个世纪以来的古代文论研究者们所始料不及的。

下一个世纪怎么办？放在前面两条路：一条是仍然把古代的文论作为古董，涂抹上一些现代的色彩，作为西方一套文论体系的点缀；二是确认传统的文论还是一种有生命的东西，不仅仅在书斋中要研究它，承续它，而且更重要的是要在实践中复兴它，光大它。

在整个世界全球化的潮流中，我们不反对、不排斥走前一条路。这条路尽管我们已经整整走了一个世纪，看来还得走下去，因为世界毕竟不能单一化，它有它存在与发展的合理性，而且对走第二条路毕竟也有借鉴和促进的作用。但我们作为中国古代文论的研究者，就更有责任坚决地走第二条路，要义不容辞地在承续与运用中研究与发展中国古代的文论！

这里所说的要在承续与运用中研究与发展中国古代文论，与时贤所论“今与古的结合”以及“对接”、“现代转换”、“激活”等等有相同之处也有不同之点，其主要精神有以下四点：

一、前提是承认传统的文论是活的，是有生命力的。我们过去之所以在研究和实践中国古代文论的过程中裹足不前，就是在起步之前已把古代的文论视作是过去的了，特别是经过了激进的“五四”之后，引来了西方的文论而人为地把中国的文论断代化了。于是就有了“今”、“古”之分。实际上，中国传统的文论不应该也并没有成为化石。其精神实质、思维逻辑固且不论，就是其概念术语，同样可以用来评鹭中外古今的文学的作品，解释千变万化的文学现象。其意象说、意境论不就是为东西方的学者所普遍接受吗？

其他许多概念、观点与思想,实际上都是如此。对于构建现代的文论与批评文学,传统的文论实在是非不能用,而实在是没有人想用而已!

二、基点是立足在中国,以我化人。本世纪从草创中国文学批评史学科起,那种认为“中国向来只有诗话而无诗学”^⑮的说法就深入人心,想“以远西学说,持较诸夏”。解放以后所建立的马克思主义的文艺理论,实际上只是简单地将文艺理论苏联化而已。五六十年代起,提“民族化”,也没有将根本的立足点移过来。所以有人就说,后来“建立中国特色的马克思主义文艺理论体系”提法,就与“民族化”的提法不同,意味着以我为主。张海明在《回顾与反思》中说:“文艺理论的民族化这一提法……是一个本地化或中土化的过程。民族化的目的,在于所谓‘洋为中用’,化外为内。……‘中国特色’与此不同,其目的乃在立足本土,在‘古为今用’的同时,借鉴、吸取、消化外来理论,发展建设自己的文艺理论。其实质,则在突出理论建设中的自我意识。”^⑯这个分析是有道理的。可惜的是,几十年来,不论是西方理论的“民族化”,还是去努力建设“中国特色”的文艺理论,两方面都没有做好,特别是后者。今后,这两方面的工作当然都要继续,但都要加强和突出“自我意识”。从我们古文论的研究者来说,就是要立足传统精神的基础上,以辩证唯物主义与历史唯物主义为指导,去构建和发展现代的文艺理论。

三、态度是积极、主动地去复兴、光大中国传统的理论。一个世纪以来,由于人们在心理上越来越将我国传统的文论视作古董,在事实上是西方的理论一直处于一种主宰的地位,因此古代文论的研究者在考虑问题与对策时,往往采取一种消极与被动的态度,提出一些应付或补救性的措施,多考虑如何“保存”传统,在西方的文论体系中争一席之地,而少考虑如何“发展”自己,要在重振体系的基础上与西方争一日之长。因此,我们这个提法重在积极进取,

而不在被动地保存传统。

四、目标是要将中国传统的文艺理论完善化、现代化、实用化。这种完善化、现代化不仅仅是通过一般的研究,在理论上加以概括和构建,而更重要的是要通过实践,在对中外古今的文学作品与文学现象作出广泛而深入的批评的实践中,使世界不得不认同中国文论的体系与话语。我们不能自己就觉得自己的理论低人一等。我看现在引进的所谓理论与方法,相当多的是十分褊狭与机械,只能施之于一隅,不可能有很长的生命力的。有些年轻人之所以趋之若鹜,无非是一时的求新好奇、甚至是投机取巧而已。我国传统的文学批评,有深厚的哲学基础、丰富的理论积累和悠久的实践历史,完全可以构建起自己的体系,可以用以批评各种文学现象。当然,我们不否认传统的文论有它的局限和缺点,那就要我们去丰富它,完善它,而不是把它当作一种僵死的过去搁置起来,只是作为一种研究或借鉴的对象,而是重新把它作为新的理论的生长点去呵护它,发展它,使它能现代化,实用化,在现代的实际批评中可具操作性。只有这样,我们的传统的理论才能真正的活起来,重新焕发起理论的青春。

这四点的核心精神,就是追求有用,不尚空论,企求在我国传统文论实用化的进程中,走向现代化,走向科学化,走向完善化。

我们要向这个目标前进,还有许多工作要做。第一步,面对古代文论的史的研究不能放松。批评史的资料还要进一步的开掘和整理,还原性的史的研究不但不能削弱,而是要向更深更广的层面伸展。因为这是基础。第二步,加强横向的中国特色的体系的研究和构建。这种构建,当然不能排斥用现代的学术视野来加以观照,但必须立足在本国,用中国化的精神和语言来加以条理化、体系化。第三步,要立志于发展传统的文论。不仅仅满足于把以往的存在忠实地解释清楚,也不仅仅用现代的观点对以往的存在作创造性的阐释,而是要在以往的基础上,从整个体系到具体的范

畴、概念、观点等,都一个一个、一步一步地在现代的、科学的理论指导下论得更深、更广,更细致,更严密,使传统的文论重新立起来。这不是复古,而是传统文论在现代背景中的重建。第四步,再从经院的研究跨到实际的运用。传统文论要在当代真正能立起来、活起来,非要付诸实践不可。真正能“激活”传统的文论的催化剂唯有实践,真正能检验重建的传统文论是否有活力就在于是否实用。仅仅纯理论的研究将不能激活传统,而只能使研究的本身与研究的对象一起走向枯萎。因此,我们的最终目标就是希望传统的文论在 21 世纪重新能有益于世,而不是成为古董。

如此说来,假如说 20 世纪是中国传统文论被消解的一个过程,那么 21 世纪应该是一个重建、复兴的一个过程。我们的古代文论,经过了整整一个世纪的消解,现在要找回传统,重振传统,真是谈何容易。现在要起步,首先要解决的还是个认识问题:有没有必要?有没有可能?

首先,有没有必要?这个问题从古文论的研究者来看,一般都会认为有必要,其主要原由正如上文所说过的,我们当代的文论不应该与传统割断,我们中华民族应当有自立于世界之林的志气。我们不否定西方文论的价值,但同样也不可抛弃传统的文论。这不是狭隘的民族主义在作祟,而是世界在全球化的潮流中,也应该有不同的价值系统相互竞争和参照。但或许也会有人反对。他们的理由,我想大凡不出 60 年代反对“民族化”的那些观点:其一,古与今有别,不能否定古今的发展,古代的不能指导今天;其二,不能取代当今的马克思主义的文艺理论。^{①7}当然,古代不等于现代,但传统是可以继承和发展的。我们研究古文论,承传古文论,并不是简单的复古,而是为了发展,为了面对今天,为了文论传统的现代化和在现代化中见传统。因而,我们重建的传统文论理所当然地能指导今天。至于当今的所谓马克思主义的文艺理论,究竟是不是正宗的马克思主义的文艺理论本身就值得研究。马克思主义本

身就是吸取人类以往精神财富的产物。而它的精髓就是从实际出发。而中国传统的文论的理论基础、思维方式、范畴体系及方法论在许多方面本来就与马克思主义有相通或可以使之相通的地方。对于这个问题,许多学者在理论上已有所阐述,这里不想展开。总之,在中国,从严格意义上说,只有与中国传统相结合的文论才是真正的马克思主义的文论,以往与中国实际相脱离的一套,其实质就是假的马克思主义,或者是不全的马克思主义。因此,从建设当代有中国特色的马克思主义文艺理论来看,研究与发展中国传统的文论也非常有必要。

其次,有没有可能?当然有。第一,这是人心所向。一个世纪以来,中国传统的文论尽管有意无意地一直被处在消解之中,但同时,搞中国古代文学批评的人在主观上自始至终也是想承传和发扬传统的,且越是被压抑,越是想到民族化,越是想到文艺理论的中国特点。第二,事实上,中国传统的文论有系统,有生命力。方孝岳在《中国文学批评》的《导言》中早就说过:“我国的文学批评学,可以说向来已经成了一个系统。”到80年代,徐中玉、张文勋等先生甚至提出过用中国古代文论的体系来编写文学概论。^⑬后来,不少人在构建中国古代文论的体系与寻找古代文论与现代文论之间的联系方面作了不少努力。这充分说明了我国古代的文论是有体系与生命力的,只不过是过去不予足够的重视罢了。第三,我们在把握中国传统文论体系方面已积累了一定的经验。特别是从五六十年代起,如前所说,我们已作了不少努力,到现在,尽管没有突破性的进展,但毕竟还是取得了相当的成果。这里有经验,也有教训,足为下一世纪的工作提供借鉴。第四,我们现在有越来越好的学术环境,可以畅所欲言,积极探讨,不断进取,再也不用担忧“厚古薄今”、“反对马克思主义”等帽子飞来。在国际上,尽管“趋势附利”的潮流对学术、文化的冲击还是很大;“西方中心论”还有很大的势力,但同时也应该看到,随着我国国力的增强与国际地位

的提高,我国的特点与声音也越来越受到重视。因此,我们应该对前景充满信心。

在世纪之交,回顾与前瞻我们的中国古代文论的研究的命运时,谈了以上一些看法,只是书生空议论而已。重要的还是实践。让我们在扎扎实实的工作中,一步一个脚印地不断推进中国古代文论的研究,复兴传统的文论精神,让21世纪成为一个中国文论走向现代化、实用化,乃至全球化的一个世纪。

注释:

① 常立《百年来文学上的麦比乌斯圈现象》,《复旦学报》2000年第4期,第18页。

② 郭绍虞《中国文学批评史》(上海:商务印书馆,1934年),第2页。

③ 杨鸿烈《中国诗学大纲》(上海:商务印书馆,1928年),第3页。

④ 罗根泽《中国文学批评史》(上海:中华书局,1962年),第7页。

⑤ 应杰、安伦《整理和研究我国古典文艺理论遗产》,《新建设》1957年8月号第56页。

⑥ 参见郭绍虞《关于古代文学理论研究中的几个问题》、徐中玉《研究古代文论的作用》,两文均收入华东师大文学所编的《中国古代文论研究方法论集》(济南:齐鲁书社,1987年),第9页至49页。

⑦ 罗宗强、卢盛江《四十年古代文学理论研究的反思》,《文学遗产》1989年第4期,第11页。

⑧ 参见申建中《关于对古代文论研究的全面估价》,《文艺理论研究》1992年第2期;贾文昭《对改进古代文论研究的一点浅见》,《文艺理论研究》1994年第2期。

⑨ 参见郭绍虞《照隅室杂著》(上海:上海古籍出版社,1986年),第1页至183页。陆海明《古代文论的现代思考》(太原:北岳文艺出版社,1988年),第7页至9页。

⑩ 方孝岳《中国文学批评》(上海:三联书店,1986年)第227页。

⑪ 刘永济《文学论》(上海:商务印书馆,1926年),第1页。

⑫ 王元化《论古代文论研究的“三个结合”》,《中国古代文论研究方法论集》(济南:齐鲁书社,1987年),第31页。

⑬ 张少康《古代文论研究的现状与发展问题》《求索》1988年第2期,第85页。

⑭ 曹顺庆《文论失语症与文化病态》《文艺争鸣》,1996年第2期,第51页。

⑮ 朱光潜《诗论·抗战版序》《朱光潜美学文集》第二卷(上海:上海文艺出版社,1982年),第3页。

⑯ 张海明《回顾与反思》(北京:北京师范大学出版社,1997年),第101页。

⑰ 参见山东大学中文系文艺理论通讯组《山东大学中文系文艺理论教研室讨论文艺理论遗产的继承问题》,《文史哲》1963年第3期,第83页:“……古典文艺理论在今天只有参考价值,它决不能指导今天的文艺运动,也不可能发展马克思列宁主义文艺理论。”石书《谈古典文艺理论研究中的一种倾向》,《文史哲》1963年第4期,第11页:“……势必模糊了文艺理论批评本身的发展过程,乃至古与今的界限。现代文艺理论中的若干基本理论问题也就成为‘古已有之’了,这不能不认为是一种有害的倾向。”

⑱ 参见《文史哲》编辑部座谈纪要《中国古代文论研究和建立民族化的马克思主义文艺理论问题》,《文史哲》1983年第1期。

“文学理论的职责是指导未来文学”

——从罗根泽的文学批评史观谈起

福建师范大学 陈良运

任何一个时代的文学理论,都是由洞观古今、卓有见识的文学理论家,对当代以远的文论遗产和当代文学经验已有的积累,实行积极接受、加以融会重组并作创造性的发挥,用以指导本时代的文学创作与接受。刘勰的《文心雕龙》之作,就是将南朝齐以远历时千年的文章学理论实行全面的积极接受,以他的“当代”意识吸纳新的文学创作(如五言诗、骈文)鉴赏经验与之融合,成就了我国第一部文学理论巨著。他明确申言:“夫‘文心’者,言为文之用心也”。其最终目的就是“为文用”。以至自他而后 1500 余年来的“为文”者,其“文心”之搏动,还应和着遥远的心音。

由 20 世纪至 21 世纪的中国当代文学理论,如何承接 19 世纪以远古代、近代文学理论,逐步形成用以指导新时代文学的文学理论? 1957 年就有学者在《新建设》上提出了这一问题;1961 年《文艺报》第 5、6 期开展了专题讨论,宗白华、俞平伯、孟超、唐弢、王朝闻、王瑶等著名学者都就此发表意见;1982 年《文史哲》还召开了专门的座谈会;1983 年,徐中玉等先生又发表文章,提出建设性意见。就我自 1985 年开始所参加过的中国古代文学理论学会,几乎每届年会都提出了这一论题。近十年内再次郑重提出这一问题并热烈地讨论,并不是从所谓“失语症”和“话语转换”说起,笔者

文学理论,既是文学批评的基础,即运用传统的或新兴的文学观念、文学方法审视批评的对象,而在新的批评实践中又引申或发明新的文学理论,罗先生精辟地言之:

我们研究文学批评的目的,就批评而言,固在了解批评者的批评,而尤在获得批评原理;就文学而言,固在藉批评者的批评,以透视过去文学,而尤在获得批评原理与文学原理,以指导未来文学。所以我们不能只着眼于狭义的文学批评的文学裁判,而必须着眼于广义的文学批评的文学裁判及批评理论与文学理论。

罗先生实质上已道出文学批评与文学理论的一大区别,即狭义与广义之分,特定的“裁判”与具有普遍意义的“指导”之分,而研究的最终目的在于后者,“必须采取广义,否则不是真的‘中国文学批评’”。

承此,根据笔者多年研究中国古代文论诗学些许心得,对于文学理论的探索与文学批评史的“选叙”(用罗先生语),认为还有如下几点区别:

(一)文学批评史属于纵向的历时性操作,必须严格地按照朝代与批评家活动年月的顺序进行前承后续的叙论,即使是先进的批评出现之后还出现保守性批评,也必须兼顾评述(如南朝与隋初裴子野的《雕虫论》,李谔《上隋高祖革文华书》),如此才不失“史”的性质。文学理论则具有跨时代的特征,它从对具体作家作品的批评中提升出来,如孔子的“兴”、“观”、“群”、“怨”说,本是对《诗》的积极接受而言,但“兴”由始作为一个文学接受观念,到魏晋而后,转换成了文学创作观念,并发展成为中国文学情感论、文艺创作心理学的基础理论;再如中国诗学理论中枢“境界”说,自《淮南子》具有哲学、心理学意义的“无外之境”始,到唐代接受佛教理论精华发展为王昌龄的“诗有三境”说,刘禹锡的“境在象外”说,再至元代方回的“心境”说,清初金圣叹的“境在深人眼底”说,最后到王

国维接受西方叔本华、尼采等的哲学美学思想的“有我之境、无我之境”、“造境、写境”说而完善，不但充分体现纵向的大幅度跨时代的特征，还凸现旁接广纳横向或多向的态势。这样的实例还有很多，略举如“文”、“道”关系说；“言”、“意”关系说等等，皆是从先秦到近代文论家们反复论及的课题，并且各有发挥，不同时代的论述又增殖新的内涵与外延。罗根泽先生说：“西洋的文学批评偏于文学裁判及批评理论，中国的文学批评偏于文学理论。”诚然！如果我们一味仿照西洋文学批评史的写法，不将中国的古代文学理论的发展脉络特别提升出来，不作跨越时代的整体观，很多共时性价值的理论观念便有可能被肢解被淹没，经多代文论家前承后续逐步完善的某一理论建构，难以窥得全豹。

（二）文学批评以具体的作家作品为对象，批评家必须针对作品实际情况发言，即使有很高明的批评理论，也必须化入符合作品实际情况的或褒或贬之中，因此往往以“形而下”的话语形态出现，中国古代的诗话、词话、文话、曲话，便多此类之作。但当后人将其“形而下”话语中所蕴含的理论要义提升出来，加以抽象，于是，可以覆盖一切文学创作现象的“形而上”的理论话语便诞生了。钟嵘的《诗品》中说：“五言居文词之要，是众作之有滋味者也。”“味”说在春秋时代已经出现，见于晏子、老子等人论说之中，人们只当作政治调和论或哲学理论看待，钟嵘用来具体地评说五言诗，但到了晚唐司空图，他将“滋味”说覆盖了各体诗歌，作为诗的创作一项至高的审美追求，并且发挥出“味外之旨”说与“韵外之致”相辉映，于是再扩及其他样式的文学艺术创作，皆可以有“滋味”和“味外之旨”进行言说。更典型之例是“韵”之说，本来“同声相应谓之韵”，是一种形而下的语言现象，南朝兴起的“声律”说有其实际迹；可是由唐而宋，它的音韵学价值发生了重大的转化，人们超越它的初义作无形的把握，成了品人、品诗、品画乃至作为在一切文学艺术样式的审美创造中的审美追求，上升到艺术哲学的层次；“有余意谓之

韵(宋代范温语)。无形无迹之“韵”较之有形有迹之韵有更丰富的理论内涵,后者作为技巧性的用语反而不屑多谈了。^③罗根泽先生说,刘勰、钟嵘以至后来的诗、词、古文、戏曲批评的“划时代作家”,他们“不免批评旧的文学作品,但其目的在建设文学理论”,“建设文学理论不是用为批评的工具(自然有时也不免用以批评),而是用为创作的指南针”。这就是说,中国古代杰出的文学批评专家,都具有从“形而下”升华到“形而上”的自觉意识,当代文论家更应有这种转换和升华的自觉意识,转换的对象必须瞄准那些具有“形而上”意义的批评理论话语,升华出指导当代和未来文学的文学理论。

(三)一般的文学批评及其批评理论,只需阐明批评者的根本观念;对作家作品的批评,则取足证明根本观念而止”。而文学理论则是以根本观念为出发点,进行创造性的发挥,推出新的文学观念,建构新的理论范畴。罗根泽先生认为,前有深厚传统之学,要实行“纯粹的创造”不大可能,但他肯定“综合的创造”、“演绎的创造”与“因革的创造”的重要价值。所谓“综合的创造”是:“但或则诸人之言,零碎散乱,隐理不彰;汇而总述,形成学说;或则诸人之言,各照一隅,罕观通衢;左右采获,蔚为通议。或则诸人之言,互有短长;取长补短,别构体系。”无疑《文心雕龙》是最早一部“综合的创造”之作,刘勰批评曹丕的《典论》、陆机《文赋》等“各照隅隙,鲜观衢路”,而他“振叶以寻根,观澜而索源”,的确是创造了系统的文章学说;“文之枢纽”与创作论、作家论、鉴赏接受论等篇章,皆为各体文章之“通议”,历先秦而至南朝,上古、中古的文学理论,经他“精思”而得的体系建构成功了!所谓“演绎的创造”,是“古人创造了一种学说,但没有应用到某一方面,或虽已应用,还没有发挥尽致,后人则据以移用或据以发挥”。这类创造更多表现在某些专题和观念范畴方面。古代很多文学艺术方面的观念,多是由哲学、道德伦理观念经文学家移用、发挥而来,如“神”,由《周易》“阴阳之不

测谓之神”至《庄子》的“用志不分，乃疑于神”，再至《淮南子》的“神主形从”说，逐步向文学艺术领域转化，于是有顾恺之的“传神”说，南朝宗炳、刘勰、萧子显的“神思”说，由唐而宋以后，以“神”领衔或为核心的新观念与新理论便辉煌多彩了！前已提到“境界”说，更是“演绎的创造”的典范。所谓“因革的创造”，就是在前人种种理论观念的基础上变革创新，曹丕的“诗赋欲丽”因袭又变革了扬雄“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫”说，陆机的“诗缘情”说变革了“诗言志”说，罗根泽亦举例：袁枚的以“情”释“志”变革了荀子的以“道”释“志”；就虞书而言，释为‘道’或‘情’都是曲解；就荀子、袁枚而言，则曲解正是他们因革的创造。”就罗先生列述以上三端，结合古代文学理论发展实际考察，我们会发现，历代的文论家们都在不断地进行综合、演绎、因革创造之中，其中还有通过“曲解”的创造，以指导新的时代的文学，这足以启发我们，古代文论在当代还有实现新的创造之可能，加入到建设当代有中国特色的文学理论队列中来。

二、“古为今用”与古今学理沟通

提倡“古代文论的现代转换”，是不是重提五六十年代叫得很响的“古为今用”？在当代文论界与古代文论界都遇到质疑。两者是不是同一现象，需要从历史和学理角度予以辨析。

在笔者的记忆中，“古为今用”是一个政治性口号而非学术性主张，所谓“今用”是为当时的政治、阶级斗争所用。研究《红楼梦》是为了通过这部“封建社会的百科全书”认识“阶级斗争”；研究《水浒传》是为反对“投降主义”；研究杜甫诗是提倡走“现实主义”创作道路。毛泽东在他的著作中大量运用历史故事、掌故、诗词以增强论说的意蕴深度和生动性，更是“古为今用”的示范成果。伴随“古为今用”的还有“取其精华，弃其糟粕”，而所谓“精华”，标举的是

“民主性精华”，最终归结为表现、反映阶级斗争以及劳动人民愿望与理想；所谓“糟粕”，则是“唯心主义”的、或隶属于剥削阶级文人的思想精神产品。在这样的思想原则指导之下；“古为今用”根本不能深入到学理的层面，比如茅盾同志在《夜读偶记》中提出中国文学史贯穿着现实主义与反现实主义斗争的命题之后，《文心雕龙》便被当作这种斗争在理论领域反映的一个载体，使郭绍虞先生为此感到莫大的困惑^④。

哲学上唯物主义与唯心主义的斗争，反映在文学上则是现实主义与反现实主义的斗争；“古为今用”以此为指导思想与取舍原则，对于古代文学理论研究伤害最大。中国文学创作基点是“本于心”而非“本于物”，重主观性表现而非重客观性再现（诗歌创作尤其如此），因此，文学理论非常重视从心理层面进行探讨，刘勰将其巨著冠以“文心”为题，并且在下篇创作论以《神思》标其首，将《物色》置诸后，就是明显的迹象。道家、佛家与禅宗的美学思想注入文论诗学之后，更注重感受、感悟、体验的心理描述，在创作构思、鉴赏接受等方面产生了一系列的新观念、新理论，如“凝心击物”与“但见情性”说；“境生象外”与“象外之象、景外之景”说；“重神遗形”与“离形得似”说；“不着一字”与“无迹可求”说；“妙悟”与“透彻之悟”说；“化机”、“化境”与“神韵”说等等，这种种新说，无不“迷离恍惚”，甚至带有神秘色彩，历代诗论家反复地“坐而论道”但因缺乏精神分析心理学知识，因而很难发掘其学理之底蕴。笔者在《中国诗学体系论》最后一节《“诗而入神”的美学意义》中曾就这些“有几分神秘色彩”的诗美观念写道：“它们由一贯重‘表现’的文学家们倾注全部心血乃将生命整体投入滋育而成，较之古代西方重‘模仿’；‘再现’的文艺理论，具有更纯粹的精神活动的性质和功能。……关于‘神秘’，马克思说过：社会生活在本质上是实践的，凡是把理论导致神秘主义方面去的神秘东西，都能在人的实践中以及对这个实践的理解中得到合理的解决。”中国诗人、艺术家、理

论家关于‘无迹可求’、‘诗而入神’、‘神遇而迹化’、‘无我之境’的审美观念或命题,都是他们从自己精细入微的创作体验和鉴赏中体验中,将所获得的最精粹的经验熔炼而成,因此而不乏实践的意义。应该赞扬地说:这是他们在理论领域的‘妙悟’。”我还认为:“这种高层次的理论形态,更表现为审美理想的性质,它启迪后来的诗人、艺术家,在审美创造活动中,充分调动、自由发挥自己的主体意识和主观能动精神,将自己的生命整体地投入,付诸更高的审美追求,它激励‘豪杰志士能自树立耳’!”^⑤显然,这种“妙悟”式的高层次理论形态,不能简单地“形而下”地搬用,只能将其精髓融会到当代文学理论中来,而受文学理论指导的接受鉴赏者和作家,也只能心领神会地、可遇而不可强求地灵活运用。

“转换”与“用”,不在同一层面。前者致力于古今学理的贯通,“通则不乏”(刘勰语),主要在“形而上”的层面;后者则强调功利性的直接接受,形而下地“立竿见影”。学理的贯通,有一个消化与再创造的过程,对此,李泽厚先生提出了一个颇具启发性的意见,即“转换性的创造”,他认为所谓“转换”是“旧的东西不必经过彻底打碎,而可以通过各种形式逐渐转换变成新的东西,这个新东西不一定是西方世界已经有的或既定的模式,因此,这里的重点是在创造”^⑥。我想仅举一例来证明“转换性创造”的必要性。文学是语言的艺术,无论是中外古今,文学创作首先都面临一个如何用语言表达的问题,中国的文学语言理论非常丰富,笔者在《周易与中国文学·外篇》有《诗不患无言,而患言之尽》和《“语不惊人死不休”》两章,集中地作了提要式的展述,前章就“言不尽意”转换为“言已尽而意有余”再到“无言之类”,论证了古代文学语言理论的精华,已上升到语言美学、艺术哲学的层面;后章则就文学语言的发展转迹,历述从“文言”向文学语言“纯化”的“美文”,再到最高级的“百炼为字,千炼成句”的诗歌语言艺术。^⑦我想,中国人只要还用汉语

写作,三千年不断积累的文学语言理论,完全可以被当代文学语言理论吸收和转换。笔者稍读了一点海德格尔的著作,他关于“语言是存在的家”的某些论述,常有似曾相识之感,比如:“言说与心态及领会同源。”陆机《文赋》有“罄澄心以凝思,眇众虑而为言”、“其会意也尚巧,其遣言也贵妍”等类似之说;再如:“保持沉默是言说另一种本质的可能性……只有在本真的言说中,才有可能保持真正的沉默。要能保持沉默,此在必须有某事要说——即,它必须有它自己真正而丰富的展开状态,可以任意支配。”^⑧如果译文无误、笔者理解不错的话,这不等于是对中国的“含蓄”理论创造性的阐释吗?所谓“善言情者吐吞深浅,欲露还藏,便觉此衷无限”^⑨,正是“本真的言说”状态。从宋人的“用意十分,下语三分”到朱光潜先生阐明的“无言之美”,在海德格尔那里显示了更深的理论蕴含,中外语言学理在此有了沟通。我们文学语言的专家,如果掌握古代丰富的文学语言理论资源,立足现代文学语言的发展状况,参照外国语言专家论述,进行转换性的创造,应该可以建立起有中国特色当代文学语言理论,而不再老是在索绪尔的“所指”、“能指”概念中兜圈子。

“转换”,只有在古今学理沟通的基础上,才能进行真正的转换,而后是有根底的创造性发挥与运用。有研究古代小说的学者认为,古代小说理论不发达,评点式的小说批评不成系统,因此谈不上向现代小说理论转换。从表面现象看确实如此,但从深层看,小说家的点评与理论性表述,与传统的散文、诗歌理论有深广的渊源关系,其强调熏染人心的教化作用,与传统的“明道”、“载道”说一脉相承;因为它是纯文学样式,在艺术表现方面将诗歌创作艺术手法广泛加以转化和运用,比如人物形象的创造,人物活动环境的描写、心理描写,如果要作理论的阐释,便须深入诗学中的“形神”论、“境界”论才能说得比较明白。《红楼梦》是小说与诗结合的典型之作,其立意之源,似可追溯到诗境理论源头之一——佛教“唯

识宗”的“梦缘”说,全书交迭、融贯三种境界:以“太虚幻境”为标志的“虚境”,以“大观园”为标志的“实境”,虚、实两境融合又有诗词抒写而展开的人物与作者的心境。用西方小说理论的“典型环境”说很难对《红楼梦》所展现的艺术境界作透彻的观照,用中国诗学的“境界”论或能圆其说。将“境界”或“意境”引入小说理论展开论说的是梁启超《论小说与群治之关系》一文,他谈的小说境界,超出了诗家的心灵空间与精神世界的意义,扩展为现实社会环境与理想社会环境,他称前者为“现境界”,后者为“他境界”,小说的功能是能在“现境界”之外创造“他境界”,从而产生影响读者的“熏”、“浸”、“刺”、“提”四种“不可思议之力”……^⑩梁启超将诗学理论向小说理论转换进行初步的尝试,同样王国维的《宋元戏曲考》中将诗学批评向戏曲批评进行成功的转换,由于在学理上有内在的沟通,无生硬附会之感。

古代文论,实是以文学理论为中心的文学艺术理论,现在定名为“中国文艺学”是准确的,自先秦而后,诗、文、绘画、书法、音乐、舞蹈等固然有各自的范畴,但它们在理论表述方面有很多互通的东西,共同建构了中国的文艺美学,很多观念范畴(如“形神”、“意境”、“韵味”)是它们共享的,如果仅用某一文艺样式(如散文、小说)个别特征性话语实行对号入座的转换,便会显得局促,即使是内容十分丰富的诗歌理论,如果撇开音乐、绘画理论,也不能实现较为全面的学理转换。

三、当代文论话语与传统审美精神

“语境的丧失,使得古代文论无法评论今天之文学。”这是对“转换”持保留意见的一些学者提出的疑惑之一。同时也有论者以为,将古代文论中的一些话语,掺和到当代文论中来,取代西方文论话语,就有“中国特色”了。两者均牵涉到一个话语问题。

现在盛行的“话语”一词,季羨林先生按英文语义释为“主要是指术语一类的东西”^①。当然,即使是“术语”,还应包含言说内容与言说方式。古代文论中的很多术语,现在我们多以“观念”、“范畴”称之,因为这些“术语”随着时代的推移,内涵与外延都在不断地扩大,先秦时代的“言志”说与清代的“言志”说、王昌龄的“诗有三境”说与王国维的“境界”说,都是不抛弃其合理内核而不断地演绎、变化。其实,这就是随着一代代的语境变化而变化,荀子“以‘道’释‘志’”,是先秦语境之使然;魏晋而后以“意”(范晔:“情志所托,以意为主”)释“志”,是曹操“容纳异端”、“力倡通脱”之后,政治、文化乃至整个社会语境发生重大变化所致。我们发现,清代自诩“反经循本”的钱谦益等人,于“言志”之释更为宽泛,特别强调志“盈于情,奋于气”;“情萌而气动”;叶燮将“志”喻为“佛家之种子”,再以“才、识、胆、力四语充之”;沈德潜则将“诗道”演绎为他的“格调说”……不一而足,总之,尽管清代统治者尊儒崇理,毕竟整个时代已形成儒教晚期、封建社会末期的“语境”,儒家传统话语也不能不发生变化。

由此可见,自古以来,“语境”就是在不断的变化之中,产生于前代的话语在时过境迁之后,有的因与产生时的“语境”粘附较紧,当这一语境丧失之后,便不能存在于新语境之间,不适宜评论语境变化之后的新文学现象;但是也有这样的话语,因其本身的学理内涵丰富,或是在产生它的语境背景之下就具有某种超前性,当它经过漫长的时间隧道之后,原来的历史、政治背景及文化语境已经淡化,而它本身所具有的美学价值的光辉愈来愈豁目,也就是说在新语境中它增值了。梁简文帝萧纲说过一些“离经叛道”的话,其中有“文章且须放荡”一语,过去的文学史家都以此语为梁代政治腐败、享乐主义盛行语境中的产物,可是到了现代创作自由的语境中,用“放荡”来评价现代与后现代文学有何碍?“文以载道”产生于宋代理学语境之中,理学衰微之后本应逐出历史舞台,可是到了

“文艺为政治服务”的语境生成之后,它又以本来面目或变相出现在20世纪五六十年代的文学评论乃至作家创作谈之中。看来,语境的丧失(或重新获得),对古代文论话语本身的使用价值并没有绝对的影响。

李泽厚先生谈到“转换性创造”时又说:“假设你抓住了中国传统的基本精神,就不在乎外在形式的变化。”判断古代文论话语在语境改变了的今天还有无使用价值,必须审视这些话语中是否蕴含了传统的审美精神,虽然一代代人的审美情趣在不断发生变化,但是关于美的一些基本要素是恒定的,比如“自然”这一审美范畴,从老子的“道法自然”、“辅万物自然而不敢为”,到诗人陶渊明的“返自然”,再到《廿四诗品》的“俱道适往,着手成春”的“妙造自然”,在中国的文学艺术家那里,“自然”有着双重意义,第一重意义指自然景物,天然的乡野景色表现到诗画之中给人以赏心悦目的乐趣,南朝的山水画、山水诗的兴起,便是这种自然美的追求;第二重意义则属于形而上的、精神性质,实是从第一重意义中提升出来的,情意的自然表达,下笔的自然成文,乃至作为一种文体风格、一种语言形态,一种“无技巧”(即“无法”、“化工”等)的审美准则与追求,由此又生发一些相关范畴,如“真”、“拙(朴)”、“淡”、“本色”等等。^⑫试问,这样一套蕴含了丰富审美精义的话语,在当今的语境中也格格难入吗?打开《廿四诗品》,从“雄浑”到“流动”,说是二十四种“妙境”也好,二十四种诗美风格也好,我看当今的文学作品,大凡优秀者,其美学品格大多不出其右,至于当今的评论家用什么话语阐释“雄浑”、“清奇”、“超诣”、“飘逸”等等,那只是“外在形式的变化”了。我同意李泽厚先生所说的,现在说的话有现代视野;“现在不能还用那些概念,还是老讲‘气’呀‘理’呀,而不用现代概念、范畴”。如果仅在当代文论中点缀一些古文论话语而没有创造性阐释并在转换中创造融合于新语境的话语,实质是对其蕴含于内的审美精神存在隔膜。

正如当代中国人对于中华民族传统中优秀的基本精神还在不断地发扬光大,将包蕴其中的审美精神予以传承和发扬也是应有之义,这种精神几千年来一直活跃于文学艺术的本原论、语言论、创作论、鉴赏论之中,提出对古代文论进行现代转换,其大旨就在重建中国当代文论审美精神与审美理想,如果说先是移植苏联文论话语,后是滥用西方现代后现代文论话语而自己患了“失语症”的话,实质上是失落了民族传统的审美精神,以至使当代的艺术家不知或忘却了本民族的审美尺度,文论家有责任把它找回来。这项传承接替的工作,需要古代文论研究家与当代文学理论家相互协调进行。

历代文论家遗下的各种论著文本,在漫长的流传过程中会出现很多“异文”现象,有的一字一句之讹会影响正确的接受和理解,因此,古文论研究家运用科学的考证训诂等手段将比较准确的文本贡献给当代文学理论家,但要作到字字句句的绝对准确无误,往往是不太可能的,比如一部《文心雕龙》;“会校”、“正字”本可谓多矣,谁能断定已无异于刘勰的原稿本?一代代文论家对前代文本作积极接受而改字动句,这样出现的“异文”或许不是坏事,在诗词等文学作品中出现比原始文本的文辞更妙的“异文”(如王之涣的《凉州词》)而被后人认可,已有多少先例!虽有个别少量“异文”而未能改变全篇的基本意义,我们就应该从整体上把握而开掘其精神内涵,如《文心雕龙·夸饰》有句“风格训世”,一作“风俗训世”,此“格”与“俗”之异,并不影响历代读者对“夸饰”美学特征的认识,仅此,就不必过于夸大古代文论本身特点所造成的解读困难而成为“转换”的障碍,重要的是如李泽厚先生所说:抓住“基本精神”,“不在乎强调保存一些什么词汇,什么‘意境’啊,等等,不一定。关键在于你要作出新的解释,创造性的解释”。若是如此,我也敢说,当代文论话语无须斤斤于传统术语的引入,关键是让其基本精神活跃于新的语境之中,参照和移用西方文论话语共同阐释也无碍,

只要有助于中国古代文论中所蕴藏的审美精神、审美理想发扬光大。古代文论源远流长,从未断流或被封闭,如果把它当作一门封闭的学问,那就成了死学问,明代诗论家许学夷很有理论家的远大眼光,他专就从创作中升华出来的“识见议论”说:“研究日深,故代日益精,理势自然耳!”此话说过已四百年了,中国的时势已经大变,从20世纪走过来的与21世纪的中国文学理论家,应该树立坚定的信心:对古代文论的研究与现代转换,只要持之以恒,势必“代日益精”!

2000年9月29日写于福建师大
花香园新居

注释:

① 钱中文《回顾与展望》(开封:河南大学出版社,1993年)第8页。

② 罗根泽《中国文学批评史·一》(上海古籍出版社,1984年)第3—34页。以下引罗先生语,均出《绪言》,不再注。

③ 拙文《论“韵”的美学内涵》(《人文杂志》1976年第3期)已有详论,此不赘述。

④ 郭绍虞《照隅室古典文学论集·下》(上海古籍出版社,1983年)。郭先生在收入《关于“文心雕龙”评价问题及其他》与《从“文”和“文学”的含义说明现实主义和反现实主义的斗争》两文写的附记有此表示。

⑤ 陈良运《中国诗学体系论》(中国社会科学出版社《社科学术文库》版,1998年),第418页。

⑥ 李泽厚《谈世纪之交的中西文化和艺术》(《文艺研究》2000年第2期)。以下引李先生语,均出此文,不再注。

⑦ 陈良运《周易与中国文学》(百花洲文艺出版社,1999年)第289—311,363—391页。

⑧ 《人,诗意地安居—海德格尔语要》,郅元宝译(上海远东出版社,1995年),第59、60页。

⑨ 陆时雍《诗镜总论》(中华书局《历代诗话续编》下,1983年),第1416页。

⑩ 梁启超《饮冰室合集》(中华书局影印本,1983年)卷十。

⑪ 季羨林《门外中外文论絮语》《中国古代文论的现代转换》(西安:陕西师大出版社,1997年)第6页。

⑫ 蔡钟翔《中国古典美学范畴丛书·自然》(中国人民大学出版社,1996年)对“自然”论之甚透,可参阅。

应该让古代文论走出象牙塔

广东民族学院 阮国华

半个多世纪以前,经陈钟凡先生草创,经郭绍虞先生筚路蓝缕以十多年的努力正式开山,中国古代文论作为一个正式学科迄今已走过了半个多世纪的历程,逐渐成为我国社科领域中的一棵撼天大树,余荫所及,泽被文学园囿众多领域。“文革”以后,古代文论研究领域更是蔚为壮观,中国古代文论学会已成为国家一级社会科学会中的佼佼者,仅规模盛大具有国际性的学术会议即召开了十余次。有关著作数以百计,专家逶迤,博士联翩。从原著的勾沉剔抉和诠释到理论批评史和文学思想史的梳理,从宏观文学批评史的勾勒到以体裁区分的各类批评史的探究,从古代文论范畴的科学剖析到民族审美传统的文化审视,从中国古代文论内部发展规律“条而贯之,总而持之”的把握,到中西比较,精心地寻求“对话”……古代文论的研究者孜孜矻矻地付出了艰辛的劳动,成果如山,渐入精微,面对行将过去的20世纪应无愧色。

然而,站在新世纪的门槛前蓦然回首,不知怎么总感到有些寂寞之感:尽管古代文论整理研究成果已可称“连篇累牍”;“卷帙浩繁”,但泱泱大国十亿炎黄子孙中阅读这些成果的却甚寥寥,甚至对于一些极有分量的著述,阅读者也往往只是圈中的几百人甚至是几十人。辛劳的学者积毕生之苦功宣付翰墨,而知音无几。的确,在当今世界上,某些学科的某些领域全球只有几十人甚至只

有十数个人在从事研究,他们的研究成果一般人读不懂甚至也无须阅读。但中国古代文论不应属于这类学科。因为中国古代文论遗产归根结底是古代中华民族审美意识、文艺观念的理论概括,它源自审美实践而又指导着、影响着审美实践。古代文论中的精华作为一种积极的经验和传统,“润物细无声”地浸润着当代人们审美实践的方方面面,渗透于人们的精神生活和物质生活,在文化的广阔空间中发挥着作用。然而,我们古代文论研究者们却较少考虑古代文论精华的普及和运用,较少考虑如何将古代文论之精华与现实生活中人们多方面的审美实践接轨,融入其文化素质和审美意识之中,从而在新的时代焕发出新的生命力。从这种考虑出发,在新的世纪,我们似乎有一些新的工作要做。

我们应该向中学生和不同专业的大学生推介古代文论的精品,纳入其基础教育和素质教育的内容之中。应该在中学生课本中选入古代文论中最经典、最具有直接借鉴意义的语录或篇章;至于大学生,不仅中文专业必须学习古代文论,而且还应该将古代文论的代表性篇章编入《大学语文》教材之中,并在有关诠释和背景材料介绍中让大学生了解古代文论中最有价值的范畴和命题,帮助大学生把握中华民族传统审美观念的主要民族特色。实际上,对青少年进行审美观念的教育在我国早已形成了一种传统。著名的文献《今文尚书·尧典》对此作了最早的记载。陈梦家《尚书通论》、蒋善国《尚书综述》均将这一文献推断为战国时代出现,比较可信。但这一文献所概括的却应该是包括战国时期而又早于战国时期的中华传统审美观念。其中被朱自清先生称作中国诗论“开山的纲领”(见朱自清《“诗言志”辨》)的“诗言志”这一命题,至少应该是西周以来中华民族的审美实践和审美意识的浓缩的概括:“维是偏心,是以为刺”(《魏风·葛履》);“夫也不良,歌以讯之”(《陈风·墓门》);“家父作诵,以究王言凶”(《小雅·节南山》);“君子作歌,维以告哀”(《小雅·四月》)……周代诗歌中所分明地体现的这

些创作观正是“诗言志”这一纲领赖以形成的基础。然而正是这种从审美实践和审美意识中抽象出来的初具理论形态的成果,早已我们的祖先郑重地引为对青少年进行素质教育的重要内容,从而对我国成为一个诗的国度,对中华民族成为一个诗化的民族起了积极的作用。这难道不应该令我们深思并认真借鉴的吗?也许有的人会觉得,为中学语文和《大学语文》选注课文算不了什么学问,无助于升职称,无助于获得学术声名。其实,在课文的编选、注释的准确、透彻中既显示了学术的厚重和精微,也显示了古代文论学者以继承和宏扬民族审美观念之精华,推动民族审美实践,提高民族文化素质为己任的人格力量。我以为,让古代文论进入中学语文和《大学语文》教材,进入这最广泛的普及传承轨道,这是我们的工作走出象牙塔的第一步,也是十分重要的一步。能不能实现这一步当然还需要得到有关教育领导部门、教材编辑部门的认可和支持。而那是可以争取的事。

我们还应该为一般读者撰写一些带有普及性的古代文论读物。在既往几十年中,我们的古代文论研究者的著述主要是针对同行而发,针对圈内人士而发,其读者群也就只能是以百十计了。这当然是必要的。因为古代文论毕竟属于中华民族文化中那种最渊深、最精致的内容之一,需要在连绵的文化山峦中从事高技术、高水准的劈峰凿隧、披沙拣金、冶炼鼓铸的工作,需要继续有精诚志士毕生与黄卷青灯为伴,在古代文论的浩繁卷帙中作面壁式的参悟,一字一句地探精发微。但这只是工作的一部分。面对新的世纪还应努力将我们积数十年之功择取、提炼的古代文论之精华作为精神营养、作为素质成分传播给广大人民群众,特别是青少年,从而帮助他们增强民族自信,并借鉴本民族的审美方式和经验开拓创造力。记得周勋初的《中国文学批评小史》1981年出版、陆侃如、牟世金的《文心雕龙译注》上下册1981、1982年前后出版时均曾获得比较强烈的反响。其原因之一,就是两书的作者都有一

个将艰深的古代文论典籍和曲折复杂的古代文论发展史以较简明、通俗的形式推介给普通读者的善良意愿。面对古代文论文字往往需要读者“自行参悟”的特色，周勋初先生考虑到“初学者缺乏这方面的修养，则常是难以领会”（周勋初《中国文学批评小史 题记》长江文艺出版社 1981 年版），于是便采用了简明、通俗的“小史”形式；而牟世金先生之所以对《文心雕龙》逐篇译注，是他认识到“《文心雕龙》在今天，已不再是少数专家研究的对象，而成了为数众多的读者所需要的读物”，因此作者出版这本译注本“是企图为扫除文字上的障碍而略尽微力”（陆侃如、牟世金《文心雕龙译注 引论》齐鲁出版社 1981 年版）。正如 80 年代中牟世金先生与笔者一起在黄山脚下散步时所说的“让更多的人读懂《文心雕龙》是我一大心愿”。虽然两书作者在进行写作时考虑到了广大普通读者，但并没有因此而降低两书的学术价值。“小史”不小，它对浩茫几千年的古代文论遗产精心作史的梳理，化繁为简，化艰深为明快，这一提炼和表达过程凝聚了作者多年艰苦研究的成果，正在简约、明快中体现出作者积累的丰厚、理论的透彻、识见的精到。所以“小史”既是普及的，又是提高的，或者可以说是积之以提高，出之以普及。我相信，大方之家是会透过其“小”而洞晓其学术价值的。至于“译注”更是作者将近二十年钻研《文心雕龙》的成果。1962 年，牟世金先生即与陆侃如先生一起共同译注《文心雕龙》25 篇，是为《文心雕龙选译》（山东人民出版社出版）。陆侃如先生去世后，牟世金先生考虑到广大读者阅读《文心雕龙》原著的需要，于是又独力将其余 25 篇的译注补全，统一润色后于 1981 年到 1982 年奉献于世人。对于《文心雕龙》校注，黄侃、范文澜、刘永济、杨明照等老一辈学者都做了极艰苦、细致的工作。“但由于《文心雕龙》涉及的问题相当繁富，用典较多，更以骈文说理论”（陆侃如、牟世金《文心雕龙译注 引论》），为了方便普通读者阅读，必须把它逐篇逐句翻译出来，郭晋稀先生肇其端选择了 19 篇，牟世金先生踵

其后，终于完成了全璧。周振甫先生也在这方面作了贡献，于1980年出版了《文心雕龙选译》，共译了35篇。如果说注释工作实际上是一项艰难的研究工作，它包括校勘、训诂、理论阐释等多方面的内容，既是为一般读者而作，同时也是为研究者而作，即为进一步的理论阐释铺平道路，那么，翻译则主要是为一般读者而作，看似平常却艰辛，因为每一句译文必须严格忠于原著，而要忠于原著则必须立足于最严格的注释，最透彻的理解，并以最恰切的语言形式表达出来。所以应该说，古代文论的每一句今译实际上都是严肃艰苦的研究工作，旨归虽是普及，而功力实是提高，而且是一件难藏难躲的提高工作。可见走出象牙塔，并非轻而易举，而是件亦荣亦苦的事。应该看到的是，“小史”也好，“译注”也好，严格说来还是为文学专业的大学生和文学爱好者考虑得多一些，应该看作高层次的普及工作。古代文论的更广泛意义上的普及工作实在还太多太多，内容可以有种种不同的选取，形式可以有种种不同的创造。总之，如何让古代文论与新世纪广大人民群众相贴近，并使其精华透入人民群众特别是青年一代的精神世界，这是需要我们广大古代文论工作者在新世纪之初认真考虑的事。

新的世纪将是一个突飞猛进的世纪，是一个世界历史大调整的世纪。世界的经济、文化、政治，人类的精神世界都将发生巨大的变化。可以断言，人们除了更多地通过计算机、网络来工作、生活和思考以外，将会更多地自觉地按照审美的要求进行工作、生活和思考，即自觉地按照美的要求来发展自我、改造世界。各个民族除了探求共同的美的规律并加以运用外，也必然要努力承继本民族传统审美观念之精华，并在实践中加以运用和发展。因此，面对新的世纪，我们除了应该让古代文论与文学创作、鉴赏密切联系外，还应该让它与人们不同类型、不同侧面的审美实践联系起来。比如说与音乐、舞蹈、书画、摄影、雕塑、影视、广告、装潢工艺、建筑、园林、城市规划以至化妆、服饰等众多方面联系起来。我国古

代的审美门类虽不如现代这么多种多样,但由于审美把握上的连通性,古代诗画一体、书画一体、诗曲一体以及它们所共有的重写意、重传神、重意境、重虚实等特色,因而在审美观点上便相关相融,将其引入现代审美实践,便将赋予现代美的创造以鲜明的民族特色。比如《老子》十一章曰:

三十辐共一毂,当其无,有车之用;埴埴以为器,当其无,有器之用;凿户牖以为室,当其无,有室之用。故有之以为利,无之以为用。

这一段话通过三种具体事例谈的是有与无相辅相成关系的辩证法,但它同时也成为了我国古典美学中关于有与无这个范畴的最早理论概括,其深刻的美学思想滋润着、指导着富于民族特色的审美实践,并一直延伸到现当代。比如笔者亲见以建筑专业著称的天津大学建筑专业大楼便以最显要的地位镌刻着这段文字,奉为建筑美学的经典(别的名牌大学可能也还有类似的情况)。可惜的是,神州之内从事建筑的浩浩大军知道并能领会这段文字的人却太少太少了!而我们的古代文论工作者对这类极具普泛意义的经典性文字也极少作实践性的阐释和推广,未能让它们在新的历史年代显示新的辉煌,发挥新的物质力量。再比如,当我们评介清代李渔审美小百科式的著作《闲情偶记》的时候,我们往往着重于词曲部的评介,而对于其中涉及室内装潢、陈设、室周园亭花石布置等具有明显实际意义的《居室部》却甚少评介。总之,过去我们对古代文论遗产进行评介时往往偏重于与文学有关的理论阐述,而较少涉及其中具有实践意义甚至具有现实经济意义的部分。古代文论遗产往往被以高妙之娇姿恭陈于玲珑塔内,自然就远离于现实世界的人间烟火,就难以为广大人民群众所接受和运用了。

在古代文论教学中,专家学者们热衷于带博士生、硕士生,至少是本科生,除专业基础课愈来愈规范外,专业选修课也日趋精深,这自然是古代文论学科繁荣昌盛的好现象。但是应该看到,在

这多种多样的课目中,却甚少涉及将古代文论与现实审美实际联系起来的内容,阳春白雪,主要飘渺于历史的烟云之中,不能说不是—种遗憾!笔者从事古代文论教学数十年了,给研究生、本科生正规授课的场景在记忆中渐成“平常事”,令我印象颇深、久久难忘的倒是两次似乎“不正规”的教学活动:一次是在南开大学任教时,我应邀给该校举办的一个青年摄影家培训班讲了一门题为《意境理论与摄影实践》的课程。我匆匆上阵,努力运用中国的诗画意境理论来评析学员们的摄影作品,让学员们通过理论联系实际从古代意境理论中吸取美学营养。没想到这门课竟被学员们评为“最受欢迎”、“收获最大”的课程,认为这比单纯讲授摄影技巧更重要,它帮助学员从民族化的审美意识和经验中找到了更高的审美追求。另一次是在南方某大城市参加一个关于城市建筑和城市规划的研讨会,大会发言后,我应与会者之邀介绍了明末计成关于园林建筑的专著《园冶》,并大致介绍了一下我国古代有关建筑艺术的一些审美观念。我信口讲来,事先未作充分准备,没想到甚受与会者欢迎,认为对今日的城市建筑和规划很有借鉴意义。由于种种原因,我未能在这两次教学活动之后沿着这一门径继续开拓,但它们却给了我深刻的启示:古代文论之研究和教学如果与现实审美实践紧密结合起来将会焕发出巨大的生命力,将会引伸出多方面的积极的精神成果和物质成果。

面向实践决不是一件轻而易举的事,它对于我们古代文论研究和教学来说实际上是一种拓展和革命。它不仅要求我们重新从实践角度去观照和消化原来比较熟悉的东西,要求我们了解、钻研我们原来较少涉猎、不太熟悉而又与实践联系紧密的东西,还要求我们走出书斋,满怀热情地步入现实生活,去关心当代人们多方面的审美实践,从而寻求自己新的学术切入点。这种努力既是艰苦的,但同时肯定也是一种快乐的、充满朝气的创造性劳动,值得尝试!

总之,新世纪的古代文论研究和教学工作应该是多彩多姿的:愿象牙塔内的精雕细刻更多些国宝级的精致产品,在中华民族精神殿堂内熠熠辉煌。同时也希望通过我们的努力,让几千年来古代文论之精华变成广大人民群众的家珍,在不同类型的审美实践中开花结果。“旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家”——我们期待着这种景况的到来。

2000年10月3日于广州

拓宽理论视野 贯通古今中外

海南师范学院 黄保真

中国古代文学理论研究取得了丰硕成果,也存在着突出的问题。特别是关于本学科的现实定位以及与之相关的如何处理同西方文学理论和中国当代文学创作实践、文艺科学建设的不关系问题,学者们的看法很不一致。这个问题关乎本学科的发展方向,有必要开展讨论,求得共识。下面我想谈三点意见:

一、中国古代文论、西方文论、中国当代文艺学的文化历史属性以及三者的现实关系。准确认定中国古代文论、西方文论、中国当代文艺学的文化历史属性是正确处理三者关系的理论前提。而要认定三者的文化历史属性,则必须把三者放在人类文化发展的全部历史行程中进行考察,以确认其属于人类文化发展历史上的哪个阶段的文化现象。从文化哲学的高度纵观人类文化发展的历史,可以大体分为四个阶段:原始文化、农业文明、工业文明和刚刚出现的信息文明。对于这四个阶段可以相应地简称为上古、古代、近代和现代。迄今为止,中国学术界在讨论某些理论问题时,习惯于沿用以阶级斗争为中心的政治历史的分期概念,将一切文化现象从属于政治,于是平添了许多混乱。而实际上决定一切文化现象的历史属性的不仅仅是政治,而主要是人类以生产力发展为主导的综合性社会实践的发展程度及其阶段性特征,或者说是人类自身历史地向着人的生成过程的阶段性特点。我们以此为准则来考

察中国古代文论的历史属性,就可以明确地断定它是中国农业文明时代发生、发展的文化现象。它是农业文明时代的中国人对其自身及其文艺创作进行理性把握的产物。我们所讲的西方文论,主要是指西方文艺复兴以来的形形色色的理论流派,它们在近百年来现实地对中国人的主体意识、文学观念、审美取向、文艺创作及其理论思维产生了并将继续产生重大影响。它们随着西方近代性变革的萌动而发生,随着西方近代性变革的展开,特别是工业化的推进而发展,又随着信息文明的出现而转变。但就其基本的历史属性而言,主要是西方工业文明时代的产物。中国当代的文艺学则是中国近代性变革的历史结晶,确切地说,它是中国近代性变革、工业化进程中产生的诸多文艺理论形态的当代形态。因而它在本质上是当代中国人对自身及其文艺创作进行理性把握的产物,近代性(工业文明)是其根本的文化历史属性。三者的文化历史属性既已认定,三者的关系自然也就清楚了。中国古代文论同西方文论是人类文化发展的不同历史阶段的产物,两者既具有不同的文化历史属性,又分属于两种不同的异质文化。中国古代文论同中国当代文艺学则是同一文化系统中不同历史阶段上的两种文艺理论,后者是前者历史地、逻辑的发展、展开。而中国当代文艺学同西方文论,则既具有共同的文化历史属性(工业文明),又分属于两种异质文化。至于三者如何在当代的文艺实践、理论建设中交叉推移、发挥作用,则又同当代中国社会文化的历史属性密切相关,也必须予以确认。当代中国社会文化的历史属性,可以用三句话来概括:农业文明在现实中仍普遍存在。工业文明正在成为社会文化的主流、主体。信息文明的个别因素在先进地区正在萌芽。21世纪中叶,中国将主要以信息文明的技术手段最后完成工业文明建设的历史任务。这一切就是我们为中国古代文论研究作现实定位的历史依据和理论依据。

二、中国古代文学理论研究、中国文学理论史学,作为独立学

科的文化历史属性及其发展的历史和现状。中国古代文学理论是中国农业文明时代的产物,中国古代文学理论研究却是在中国近代性变革历程中产生、发展的近代性学科,属于近代工业文明的范畴。确切地说,它是以中国古代文学理论为研究对象,运用近代的哲学观念、理论、方法建构而成的近代性史学系统中的一个分支学科。中国近代性社会文化变革的历史行程,可以概括为两个时期,三次浪潮,四个阶段。两个时期是准备时期(16世纪至19世纪60年代)和展开时期(19世纪60年代至20世纪末,确切地说应该是到21世纪中叶)。三次浪潮发生在准备时期,具体指明代晚期、明清之际、鸦片战争前后。在这三次浪潮的推激下,中国社会文化系统中新生的近代性因素(就文学理论而言,至少可以包括哲学基础、创作主体、主体意识、文学观念、文体系统、题材对象、语言符号系统、思维方式、审美取向、创作方法、艺术技巧、理论概念、批评方法等方面)对中国古代正统的文学理论进行了解构与重构。但在这个时期尚未形成一门成熟的近代性学科。到了中国近代变革的展开时期,中国社会文化母体中自生的近代性因素同大量引进的西方成熟形态的近代文化和文学理论相结合,为中国古代文论研究这一新学科的建构提供了哲学基础和理论、方法。从此,随着中国近代性变革的历史展开,分四阶段逐步推移,中国古代文学理论研究、中国文学理论史学或中国文学批评史学,才建立和发展起来。(1)从19世纪60年代到20世纪20年代中期,是以取外来之观念,整理中国文学、文论固有之材料为特点的中国文学批评史学的初建阶段。(2)从20世纪20年代后期到40年代末,以陈钟凡、郭绍虞、罗根泽、朱东润、方孝岳为代表的老一辈文学批评史家,以其深厚的国学功底和相应的治学方法与西方近代的哲学观念、理论、方法相结合,建构成系统的中国文学批评史学,正式宣告这一近代性学科诞生。(3)从20世纪50年代到70年代末,则是以马克思主义哲学观点和理论、方法为指导,培养队伍、建设学科的新

阶段。在这一阶段中,理论建树和资料整理又达到了新的高度和广度。(4)从20世纪80年代至20世纪末,在改革开放和新一轮西学翻译大浪潮的推动下,中国古代文论研究和中国文学批评、文学理论史学建设,跃上了一个新台阶。学者们既坚持以马克思主义的观点、方法为主导,又能广泛吸纳现代西方诸多理论流派的新理论、新方法,对中国古代文论的固有材料进行多视角、全方位的研究、评析,成功地开创出多元发展、全面推进的新局面。值得特别提出的是,在这一历史阶段中,形成了一支以中、青年为主体的规模空前的学术队伍,涌现出一批学贯中西、充满活力和创造激情的年轻学者,为本学科带来了勃勃生机。这20年的学术成就也是多方面的。一是把中国文学批评史学或中国文学理论史学扩展到空前的规模、提升到新的高度、开掘到新的深度。二是运用多种理论、方法,对中国古代文论的重要概念、范畴的历史内涵、理论精义,作了深入的、多视角的阐释和推演;可以说基本成功地进行了古与今、中与外,理论语言、符号系统转换的尝试。三是对中国古代文论的概念范畴、逻辑结构的潜体系,初步进行了还原性显化和重构。四是对中国古代文论的原始资料以空前的规模与深度、广度,作了挖掘和整理。但是,人们并不满足于把中国古代文学批评史学仅仅建成脱离群众的专门之学、专家之学、书斋之学;并不满足于使用中国当代文艺学,特别是大量使用现代西方的理论语言、观点方法,对中国文论的理论内涵进行阐释,更希望对当代文艺学的理论建设和当代文艺创作和文艺批评的具体实践,发挥重要的甚至是指导性的历史作用。的确,随着中国工业文明建设的全面推进和在新的高度、深度、广度上建设工业文明时代的中国民族文化新体系的客观需要,中国古代文论研究面临着新的发展机遇,也必需进一步开拓、提升。

三、今后中国古代文论研究、中国古代文学批评史学的致思方向和研究模式。在我们古代文论研究界,普遍存在着一种急于

介入现实,一试牛刀的致思倾向。学以致用,当然无可厚非。但是,必须承认,中国古代文论研究、中国文学批评史学的致思方向是受中国古代文论的文化历史属性和中国古代文学批评史学的学科属性,规定、制约的。也就是说,本学科只能承担它应该承担并能够完成的社会文化使命。因为,产生于农业文明时代的中国古代文学理论只是文化历史遗产,以它为研究对象的学科只是近代史学的一个分支,它不应该、也不能够取代当代文艺学而承担它不应该、也不能够完成的社会文化职能。因此,我认为,今后的中国古代文论研究应该致思于三个层面,或者说主要发展三种研究模式。首先是基础研究。任务是继续提高、完善、深化、拓展中国文学批评史学,既要从整体着眼把范畴、体系研究深化、系统化,也要分门别类地把赋、诗、文、词、散曲、小说、戏曲等主要文学样式的理论史学完善、深化、系统化。这是纯粹的学术研究,不必追求现实的、具体的使用效果。研究者既可以带有以史鉴今的自觉意识,也可以为学术而学术。无论如何,都是中华民族文化积累所必须的。其二应用研究。其主要任务是积极参与当代文艺学的学科建设。由于当代文艺学同古代文论,既具有不同的文化历史属性,又共处同一文化系统中,彼此有着历史的、逻辑的、不可分割的血脉联系。这就带来了问题的复杂性。因为,在中国进行近代性社会文化变革的前期,当代文艺学是以古代文论的否定形态出现的。古代文论曾被当作革命的对象加以批判。而现代西方的文艺理论,在当时则是代表人类工业文明时代的唯一成熟的文艺理论形态。而中国近代性社会文化变革的展开时期与欧洲相比,具有迟发性、后发性,遂使中国文艺理论的近代变革从一开始就走上了大量引进西方文论并以西方文论为范式的发展道路。致使中国近代性的文艺学建构基本上是中国近代文艺变革的历史经验与西方文论的概念体系、逻辑结构相结合。于是,它便使用了一套几乎完全不同于中国古代文论的理论语言、符号系统。但是,基本西化的建构形式割

不断中国文化的历史血脉,随着中国近代性变革的深化、推进,重铸中华民族自己的工业文明时代的文艺理论体系,作为社会主义文化建设的一项任务,便历史地落在了当代人的肩头。当然,建设具有民族特色的新的文艺理论体系,首先是对中国近代性文艺变革的历史经验进行理性思考、系统总结,但同时也包括对西方文艺理论、中国古代文论的精义、要论进行整合。整合不是简单搬运,不是硬性捏合,而是消化和吸收。由于前文所述的历史原因,对中国古代文论的消化、吸收,必须经过理论语言、符号系统的全面转换。这就是我们古代文论研究者所面临的无可回避的课题和难题。我们都不满意已经尝试过的较为简单、直白的以今释古、以西释中的转换方式;于是圆满地解决这一难题,就成了今后古代文论研究积极参与新的文艺学体系建设的重要课题。不能圆满解决这一难题,欲求古代文论研究为时所用便大半成了空谈。其三则是普及性研究。具体地说,就是把古代文论的研究成果用中国民众所能理解、所能接受的语言,生动、准确地表述出来,传播开去。从而把中国古代文论的文化精义逐步化为亿万民众的基本文化素质。相比而言,这是中国古代文论研究者面临的更加困难的课题。不圆满完成这一课题,中国古代文论研究就只能是脱离民众的专门之学、专家之学、书斋之学。因此,我们也就不能说无愧于时代了。

我国古代文论在现代文艺理论中的融通与转换

云南大学 张文勋

如何继承民族传统文化？如何改革发展创新？如何实现传统文化的转型？在现代性的文化发展中，传统文化的地位和作用为基础和转换，还是彻底否定、消亡？这些问题是文化的问题，当然也包括文学艺术及其理论问题。我国古代文艺理论（简称文论）异常丰富，而且具有鲜明的民族特色和很高的理论水平，这是大家公认的历史事实。但是，古代文论在现代文艺理论建构中，究竟还有没有用？如何用？这在我们的认识上，特别是在文艺实践中，还存在许多问题有待讨论和研究。当前“现代性与文艺理论”的研讨，又再次把问题提到一个新的时代高度而引起人们的普遍注意，这也涉及古代文论在“现代性”中的地位和作用，我想就这个问题谈几点看法。

一个国家、一个民族在漫长的岁月中形成的文化，各具有其不同的文化土壤和基因，它们的产生各自有其深厚的社会基础和民族意识、民族心理等等多种因素。虽然，在不同的历史时期，不同国家民族的文化在不断变化（从量变到质变），但是，民族传统文化在发展过程中的定势、定向（指保留民族特色的趋势、方向）的作用是不可替代的。具有“现代性”的文化，除了受到外来现代文化的影响之外，本土传统文化与现代文化的融通并实现自身的转换，仍

然是我们建构现代文化的基础。中国的现代文化的现代性,不是以既定的某种西方文化模式为我们的目标,使我国的传统文化向西方的文化模式转换,更不能对中国古代文化传统作“整体否定”,而对西方文化则“整体肯定”,把中国古代文化传统看作是我们“主动否定的对象”。^①中国古代文学理论,是在具有几千年历史的中国文学园地中土生土长的产物,她以其独特的理论模式和表述方式,传递出具有鲜明民族特色的文学观念和审美意识。她有自己特有的审美范畴和话语系统。这一切从最早的“诗言志”的简明观念开始到近代王国维的境界理论,数千年间不断传承、扬弃、吸收和创新,形成中国固有的审美价值观念和审美心态、审美趣味。这不是简单的理论词汇(话语)的使用问题,而是在历史发展过程中,理论自身不断传承、扬弃、吸收和创新的过程。在这过程中,或快或慢地实现传统与现代(不同历史阶段)的融通和转换,从而获得新的发展。如果说,我们不把“现代性”概念弄得太复杂而玄虚的话,那么,现代性也就是时代性。中国现代文学理论的现代性,就应该是现时代中国的社会、文化、时代风貌以及人们的生活、心理、性格、价值观念种种在审美意识中的反映,在文艺美学中的理论表述。无疑,这种理论不是凭空产生的,首先,它是从中国传统文学理论为基础而又与一切新的文学思想观念和外来文学理论,在互相碰撞和对应选择中实现融通,在这过程中,传统理论实现自身的转换而获得新的生命。融通并不是像有人说的对西方文化的“整体肯定”去消融中国传统文化以达到“整体否定”的目的,融通必然是以中国传统文论的整体和一切外来优秀的理论,实现对接交融,当然,最终形成的是中国自己的具有“现代性”的文艺理论,而不是任何一种外来的理论的翻版。在这个问题上,我倒是很同意李泽厚的一些观点,有人主张中国文化的改造,应进行“创造性的转换”,他则主张应该是“转换性的创造”。他说:

我们不能以一个既定的模式作为前进的目标,而要创造

新的东西出来。这种创造不是革命性的。以前一讲创造就是革命的创造,认为只有打碎旧的才能创造新的……我以为旧的东西不必经过彻底打碎,而可以通过各种形式逐渐转换变成新的东西,这个新的东西不一定是西方世界已经有的或既成的模式。^②

我以为这些看法是比较通达而且是实事求是的,我们这里说的是有数千年历史的博大精深的中国传统文化,因此,我们建设具有现代性的中国文化,虽然要吸收外国文化中的优秀东西为我所用,但继承和发展本国的优秀文化传统,发展、转换而与一切人类优秀文化融通,创造出具有现代性的新文化,这才是中华民族文化发展变迁的根本。这个道理也适用于中国古代文论。我们常说的文论,就是文学理论,其实它还包括诗论、画论、乐论在内,这些理论乍看起来好像是分散的、零碎的,事实上,它在漫长的历史时期内,已形成庞大的理论系统,影响着我国古代文学艺术的发展。其中的一些理论随着时移世改而自然消亡了,但有一些带有普遍意义的理论观点,则为各个时代的人们所接受,成为人们的共识。在长期的历史发展过程中,这些理论也不断获得发展和充实,也不断实现自身的转换而产生新的理论。我以为传统文论的不断继承和发展创新的关系,正如刘勰在《文心雕龙·通变》中说的:“文律运周,日新其业;变则其久,通则不乏。趋时必果,乘机无怯;望今制奇,参古定法。”这些对通和变、古和今、继承与创新的辩证关系的表述是明白无误的,基本观点也是对的,其着眼点是在“日新其业”,在“趋时”、在“乘机”、在新变,但不排斥“参古”,只有在继承(通)的基础上革新(变),才能“日新其业”,这也就是他主张的“参伍因革”的观点。我想,我们今天说的古今融通与转换,不是也可以参照刘勰的上述理论吗?我国现代文艺理论不可能是凭空掉下的怪物,而是植根于中国的现实社会土壤之中,这是中国的水土、中国的文化土壤,因此,在文艺价值观、审美观以及审美趣味、创作

方法各方面,都是具有中国特色的,具有现代性和时代精神,应该说这是无可怀疑的。下面我想举几个例子以作例证。

其一,言志抒情理论的延伸与转换。言志抒情,是我国古老的一个诗歌理论观点。我们今天对诗歌的要求,笼统地说是要为社会主义服务,为人民服务;具体而言之,则是要抒发思想感情,表现作为文学创作主体的诗人的理想志向和道德情操。尽管有些人说文学作品不表现什么思想,排斥一切理性,而只是一种感性、非理性、本能的表现,或者还有其他什么种种说法。但是对于绝大多数中国人来说,诗歌(广而言之是文学)要言志抒情是古今不易之理,应该说这也是中国文学理论中的“文律”吧?但是,就“志”和“情”的内容和如何表现的问题而言,则在不同时代、不同的人那里,则不断地变化,有不同的内涵。先秦时期的“诗言志”和《诗大序》中说的“志之所之”与“情动于中”,有其特定的时代内涵,这和六朝时期的“缘情绮靡”和“持人情性”的要求大不相同;宋代道学家视诗为“玩物丧志”并把“道”和“情”对立起来,和后来李卓吾强调“童心”,公安派人物强调“性灵”也大相径庭。虽然,情有各种各样的情,志也有各种各样的志,所谓人心不同,人各有志,这就是我们应该提倡什么,反对什么的原因。但抒情言志的理论,在今天的文学领域中,尤其是在诗歌中,不是在自身内容的转换和发展中早已与现代文艺理论融通了吗?难道今天以至后世的诗歌就不要言志抒情了吗?难道我们还不懂得应言什么样的志、抒什么样的情吗?

其二,意境理论的发展与运用。意境是我国古代美学的基本范畴,这个观点,几乎是大家所公认的,这也是中国古代文论中最富有民族特色的理论概念,无论是诗歌、散文、书画、音乐,无一不追求意境之美。直至今日,在中国文坛上,无论是作者、批评家、鉴赏者,也都习惯用意境这一美学概念去衡量作品艺术品位的优劣高下。当然,对那些大谈无思想、非理性的人而言,意境之为何物,他们也不懂,因而也一律排斥。但是,这并不影响文艺界的绝大多

数人在今天也仍对意境津津乐道,并以此作为评价、欣赏艺术作品的重要标准。意境这一古今通用的“话语”,说明我国文艺理论界、美学界在这点上并未“失语”。我国古代从最早的意和象的概念,发展成为文论中的意象、意境,一直到王国维提出的境界,这漫长的发展过程,可以说就是意境理论在不同的历史时期,不断变化、发展、充实的过程,也可以说是在不同时期内不断继承、转换、融通而又创新的过程。如果说,立象以尽意,只不过是我国早期语言符号表达的一个特殊概念,那么,刘勰说的“窥意象而运斤”,则是文学写作中自觉追求的艺术“意象”了。尔后,意象概念进入文艺美学就成为意境,在历代文论中,意境理论内涵不断充实,成为我国文艺美学中为大家所理解、所接受、所使用的概念。在现代文艺理论中,意境不也是大家所熟悉和使用的美学术语么?而我们今天用意境一词,不也是在不同语境中含有多层次美学的内涵么?其内容的随时代而转换以及古今的融通,不正是古代文论传统的生命之所在么?

其三,文艺社会功能的拓展及其特殊性。文艺作品的社会功能是什么?文艺的审美价值仅仅是一种与社会无关的形象的直觉吗?这是古今中外都有争议的问题。现在不是也有人说文艺创作是一种自我观照、自我表现,与社会现实无关吗?然而,古今中外的文学艺术发展史以无可争议的事实证明,任何时代的文艺作品都是社会时代的产物,对社会总是起直接或间接、积极或消极的影响。无论你承认或不承认,这种影响总是存在,所以文艺具有一定的社会功能,这是无可置疑的。当然,文艺的社会功能,有别于哲学、历史、政治等社会科学,其社会功能必须通过审美功能产生,也就是说要通过审美的特殊功能,对人产生潜移默化而反作用于社会实践。因此,我国古代文论中居于主流地位的观念,就是强调文学艺术的社会功能。儒家的事父事君、经夫妇、成孝敬、正人伦的诗教,无疑是把诗的社会功能夸大了,而文章乃经国之大业、不朽

之盛事的说法,也未免把文学的功能政治化,强调得过分。但孔子的兴、观、群、怨之说,如果我们抽掉其封建内容不谈,那么对文学社会功能的表述,直到今天不也具有其合理性么?诗歌总是要抒情言志,总是要反映现实,写作和发表本身,就是一种社会实践。尽管有人说,他写诗是写给自己看,没有什么社会目的性,但是他又要在刊物上发表,或者要出书,这是社会实践行为,说穿了还是要写给人看,要发挥其社会功能。所以,通过诗歌,可以激发感情,可以认识社会现实,可以宣传鼓动,可以抒发内心的忧愤和欢欣,这就是它的社会功能,不管你承认也好,不承认也好。我国古代文学理论中,虽然也有像老庄学说,否定诗书礼乐的功能作用,但事实上他们也追求一种比有形的诗书礼乐更高一层的大道、大美的境界,而占有主导地位的儒家文艺思想,则一贯强调文学的社会功能,强调其社会教化作用。当然,对于这种功能的理解,也不断发展变化,诗以言志、明志、见志是一种功能,讽谕兴寄又是一种功能,而文以明道、载道、贯道,则已近乎伦理、教化、政治的功能,走向极端,则把文学变为政治的附庸,违反文学的艺术规律,这类功能论是一种极端,但是这不等于说,文学艺术就可以不讲其社会功能而变成一种无思想性,完全脱离现实生活的神秘的直觉活动,或是一种纯粹的结构形式。文学艺术的认识功能、思想教育功能、美感功能,任何时候都是缺一不可的。

其四,神思、妙悟与艺术思维的特征。我国现当代文学理论中,引进许多西方的理论,诸如结构主义、解构主义、存在主义、接受美学、符号学等等,可谓是异彩纷呈,但结果是莫衷一是,因为这些理论毕竟是外来的,哪种理论都不能成为我国文学理论的主流,但是每种理论都有我们可以吸收之处。吸取的东西也必然要经过消化、转换,最终融入中国自己的理论中,形成具有中国特色的理论。就文学艺术的审美活动及其艺术思维特征而言,我国古代文论中,有我们自己的理解和描述,这些理论富有民族特色。神思一

词,在我国古代哲学中多被使用,虽然语境不同,含义也不一样,但有一点是共同的,那就是强调人的认识过程中的主体性和主观能动作用。刘勰第一次把它引进文论中,并作了具体生动的描述,说明我国古代文论中对艺术思维活动的认识,已涉及其超越时空、具体形象、神与物游、联想和想象等等创造意象的诸多特征。兼以比、兴理论的影响和心物感应哲学思想的启迪,我国古代无论是文论、诗论、画论和乐论,都总结了许多符合艺术思维规律的理论。而严沧浪以禅喻诗,提出妙悟之说,艺术审美不以议论为诗、文字为诗,而讲别材别趣,讲妙悟,尤其是他提出诗歌审美要“不落言筌”、“不涉理路”之说,多引起误解和非议。其实,从符号学的角度看,艺术语言的所指与能指,以及艺术语境的联想与暗示,使艺术思维获得超越文字概念和理论逻辑的无限的空间。其理论实质,不也可以和我们现代文艺理论融通么?神思与妙悟一类话语,为什么现在就非消亡不可呢?我们如果把这些传统理论给以正确的阐释,和西方的一些文艺理论找到对话接轨的线路,实现对接融通和转换,不是也可以成为具有中国特色的现代性文艺理论么?

以上我只是举几个例子,目的在于说明:中国现当代文艺理论的发展变化,就理论观点而言,呈现出多元化、多极化的格局,今后也不会再出“只此一家,别无分店”的局面。但是多元化、多极化,绝不能否认“中国特色”、“民族特色”这个根本。我们这里讨论的是中国现代文艺理论,我们的立足点是中国的社会现实,中国文学必然是用中国的语言文字反映中国的社会现实,当然也可以写全世界,但也必然用中国人的视点去看世界。在高度发达的信息化的今天,世界文化之间的传播、融通是大趋势,但这种融通并不意味着国家民族文化的消亡,反之,却是给各国文化的民族化和本土化,注入新的血液,使之具有勃勃生机。因此,传统文化的转换与古今中外的融通,自然都应以本国传统文化为根基,以我国社会现实为土壤,任何嫁接和变异而产生的新文化,都不会改变其中国的

民族特色。我想,我国丰富的古代文论和美学,在现代文艺理论和美学中的地位 and 作用,也应该如此。

最后,我还想再说一点,我说的转换与融通,并不是简单地引用一些专门术语概念,主要是就古代文论的理论内容和精神实质而言,理论内容代有损益,这是显而易见的,但其精神实质如诗歌要抒情言志、文学创作要为时为事而作、文学艺术作品要有优美的意境、文艺创作有其独特的思维方式、文学语言有其特殊功能等等,在现代文艺理论中,不也是一些不可否定的具有意义的原理么!

注释:

① 王富仁《以西方文化为重建中国文化的重要参照系统——鲁迅与中国文化论纲之二》《中国》1986年第12期终刊号。

② 李泽厚《论世纪之交的中西文化和艺术》《文艺研究》2000年第2期。

再思“ 中国文论的话语重建 ”问题

南开大学 沈立岩

关于中国文论的“失语”和“重建”的讨论，主要是围绕两个话题展开的，一个是“中国文论的话语重建”，一个是“中国古代文论的现代转化”。严格来说，两者的范围和侧重点原本不尽相同，但在当下的语境中，却产生了密不可分的联系。这种情况，折射出我国90年代以来文化思潮与学术思想的变迁之迹，从更大的范围来说，也可视为对迅速变化的国际政治、经济、文化格局的复杂刺激的一种特定的反应。意识到这一点，使我们多少有些觉得，这个问题除了学术因素之外，还在一定程度上与应对性的策略选择错综纠葛，因而显得更为复杂。至于讨论中出现了一些不同的看法，却并不是一件坏事。古人云：“和实生物，同则不继”，又以“和而不同”为君子所尚，以历史的经验观之，确有极为精深而不可移易之道理在焉。我们相信，不同意见的争鸣辩难，于知识求真，于文化创新，乃至传统之活力激发而生生不竭，均为有益无害之事。明乎此，我们才有可能在一个共同的前提之下来探讨中国当代文论的建设问题，既不至于“各得一察以自好”，也不会强求一统而攻乎异端。

毫无疑问，这些话题的意义非同寻常，它所反映出来的问题意识和历史责任感殊可宝贵；它对文论现况的批评也确有一定的合理因素；它所提出的种种方法上的设想，如果能够避免极端化的倾

向,大体来说也有程度不同的可行性。不过我们觉得,在已经发表的意见之中,也还存在着一些明显的分歧,虽反复辩说,而尚未达成共识,这多少说明,我们在实施“重建”之前所必须解决的一些“前问题”上,还没有取得令人信服的结论。它们是:一,当代文论的确存在问题,但主要的问题究竟出在哪里?是它完全被西方话语所同化而丧失了民族的本色与个性,从而失去了国际对话的平等地位呢,还是它日渐远离当代中国现实的生存实践和文学活动,对文学现象的阐释和批判的能力有所下降,从而无法承担起应负的文化使命呢?二;“重建”究竟应达到怎样的目的?是仅仅为了自成面目以别于人?还是为了建设一种更具科学品格和解释效能的理论体系?三,如何解决“话语重建”中的民族性与世界性、传统性与现代性的两难问题,并超越非此即彼的二元模式?本文意在在这几个问题略陈管见,当否则有待大家的评断。

—

当代中国文论的主要问题究竟是什么?能不能确定为“失语”或“完全西化”?从事实的吻合和逻辑的周延来看,这种说法能否成立?我们认为,这需要慎重的考虑和深入的分析。

毋庸置疑,中国现代文论在其曲折的形成和发展过程中受到了西方思想的很大影响,无论是它的问题视域,还是它的研究方法以及它的概念和范畴,莫不如此。但这是否就等于“失语”或“完全西化”呢?似乎还不能。这是因为:

一、客观地来看,传统文论的某些概念、命题和思想——如言志、载道、缘情、意象、意境、比兴、虚实、文质、形神、言意、通变、势、气、神韵、格调乃至艺术风格学和艺术辩证法的许多东西——至今仍然为文学批评和理论所习用,其现代转化在不同的历史时期虽有程度的不同,但始终没有真正地停止,它们或是在适用的文体范

围中仍然具有有效的阐释工具的地位,或是同外来的某些相通和类似(当然不是相同)的概念、命题和思想交叉融合而增益了新的内容,如缘情说(在一定意义上也包括言志说)之于表现论,载道说之于社会道德批评,意象论之于形象理论,比兴说之于象征隐喻,美善相乐之于寓教于乐,文如其人之与风格即人,发愤而作、不平则鸣之于痛苦出诗人,兴、观、群、怨之于启迪、认识、组织、宣泄的文学功能观,心物交感说之于象征主义的感应论,等等^①;这方面的例子如果想找的话应该不在少数。如果不是这样的话,钱钟书先生何以会有“东海西海,心理攸同;南学北学,道术未裂”的看法?因此单从名词术语的形式特征出发,尚不足以支持“失语”和“完全西化”的结论,还应深入考察隐含在这些术语背后的精神内涵才能确定。

二、两者既能同化,无论孰体孰用,总是意味着双方有对应的理路和融合的潜能,否则只会出现强烈的排异反应,结果或是风马牛而不相及,或是强合而两伤。这是文化交流中的常理,也为历史的事实所证明。因此中西文论的交叉融合不能不说是有某种历史的必然性的。当我们面临的生存境况发生了巨大的变化,而作为这种生存境况之反映的文学也随之发生变化时,我们如何能够要求文学理论独以不变而应之?既然要变,就必然要有新的因素被吸纳进来,因此一切新而可用的东西都在择取之列,以复古为通变,自然是一条可行之路,而别求新声于异邦,也是一个合情合理的途径。这不过是穷变通久之理的又一实例而已,原本无足为怪。当然,不同文化和文论的差异无疑是存在的,有些还很大,但也不能因此而将其绝对化,否则就会走向荒谬的境地^②。在文化方面,极端的相对主义和独断的普遍主义一样,都是立不住脚的,文论自然也不例外。

三、从效果来看,这种交叉融合使中国文论对文学现象的阐释范围得以拓广,阐释的层次得以加深,阐释的科学性和逻辑性得

以增强,如果我们从客观的事实而不是朴素的民族意识出发,就应当坦率地承认,西方文论的输入对中国文论的现代性重塑和学术品格的提升确有不可抹杀的功绩。对此视而不见或矢口否认恐怕不能算是实事求是的态度。至于这些理论自身的优劣短长,以及在具体的运用中所产生的种种利弊,我们通过实践的操作和检验已经有了一定的认识,而且还在不断地深化这种认识。这些利害得失的经验,对我们建设一个更为成熟和完善的中国文论话语来说,无疑会深有助益。因噎废食总不是明智之举,为了发扬民族文论的传统而拒绝和排斥对外来经验的吸收借鉴,易生偏枯之弊,而鲜有博采众长之功。

四、对于近二十年来西方理论的大量输入,究竟应该怎样评价?恐怕还需假以时日,不宜仓促论定,但可以肯定的是,这些理论已经在相当程度上影响了我们文学研究的视野、观念和方法,对我们的观念和思路启迪良多。这应该是平心之论,并无虚美过实之处。试想,如果没有俄国形式主义、英美新批评、结构主义和符号学、精神分析、西方马克思主义、解释学与接受美学、存在主义、叙事学等一系列文学、美学和哲学理论的大量译介和启发,而完全凭借我们自己过去所拥有的理论储备的话,当代的文学研究在眼界的广度上,在角度的丰富多样上,在分析的深度上能有多大创获,能说一点疑问也没有吗?以我们在短短的十几年中就把西方一百来年的文论搬演一遍为由,对其中的浮躁和浅薄冷嘲热讽,这种态度的合理性恐怕相当有限,因为追赶者只有比被追者速度更快,才能尽快摆脱步人后尘的窘境,这是显而易见的道理。焦虑和急躁固非所宜,但也是情非得已,不能尽免者。况且“旧学商量加邃密,新知培养转深沉”,浮躁和浅薄也不是什么不可克服的毛病。因此,不断的提醒和告诫胜于简单的抨击和否定(其实,这样做也不能算是沉稳和深刻的表现),以平静的心情和慎重的态度等待时光的淘洗、沉淀,总比仓促的责难要好。而且,将一时的局部现象

泛化为长时段和全局性的概括,也不无夸张片面之嫌。事实上我们看到,越来越多的学者,包括许多年轻学者,已经开始更加自觉而努力地投入传统文化与文论的学习和研究,希望从中找到建设当代文论的丰富资源,若能积以年月,反本开新的希望应该说是有增无减的。

基于上述认识,我们认为,中国古代文论始终是我们建设当代中国文论的一个取之不尽的宝贵资源,我们对它的开掘和利用还远远没有达到可以满意的程度,但这并不意味着它早已完全被人遗忘和弃绝,因为如果真是那样的话,就不仅大大低估了古代文论的价值和活力,也无法科学地解释近代以来中国文论发展的独特的历史道路,以及它那特有的面目。

二

中国当代文论的主要问题究竟是什么?“重建”的目标应该如何确定?“民族个性”或“中国特色”的内涵究竟应该怎样理解?它与建设一种更具科学品格和解释效能的理论体系又是什么关系?

首先,我们应当知道,“个性”严格说来只是一个中性的词语,本身并不意味着什么了不得的价值,因为一种“个性”中往往包含了多种特质,如何估价它们还需要放在具体的情境中去分析。对于一种理论体系的“个性”来说,问题或许稍为复杂,但性质并无根本的不同。我们判断一种理论是否有效,是否有价值或价值有多大,最主要的,恐怕还是要看它能不能发现并解决实际的问题,而不在于它有什么与众不同的个性,或者也可以这样说,只有当一种理论的个性表现为能够独有所见地发现问题,并且能够以独到的方法更好地解决问题的时候,它的个性才具有了正面的意义和值得肯定的价值。

从这个意义上说,中国古代文论的现代转化,即使能够实现,

也还面临着如何有效地介入当下的文学实践的问题,它必须在那些意义重大的现实问题上,找到自己的契合点和切入点,并运用自己独特的思路开辟一条解释之途,进而赢得自己的话语空间。就此而言,它与那些来自西方的文学理论所面临的问题并无二致。西方理论的移植必须面对中西之间的文化差异问题,而古代文论的现代转化则必须面对古今之间的文化变迁问题,而这两个问题又互有交错,即中西之间同样存在着历史发展的阶段性的差异,古今之间则同样存在着文化性质上的差异——“断裂”之说正是为此而发。因此客观地说,古代文论和西方文论一样,都面临着机遇和挑战,都有不少需要解决的问题。在这里,最重要的首先是要弄清楚,同古代相比,我们今天的文化环境究竟发生了怎样的变化,在哪些方面、哪些层次以及何种程度上发生了变化。假如就像人们所说的那样,文化指的是某个人类群体的生存样式和观念体系的话,那么我们完全可以仔细地分析一下,我们今天的生活方式、思维方式、价值观念,我们的世界观、方法论、本体论、认识论的哲学背景,我们思考和解释自然与社会事物的认知框架和意义系统,我们的日常生活、社会生活、艺术生活、理论生活,总之,我们的所知、所信、所思、所好、所为都发生了哪些变化,看看这种分析究竟能带给我们什么样的结论。我们想,无论这个结论是否让人喜欢,我们都不能不承认,变化是巨大而又深刻的。而文学思想和文学理论,作为文化的一个有机组成部分,作为文学实践的同根共生之物,在它的整个环境和基础发生了如此巨大的变化之时,在文学的现实也已物换星移之后,又如何能够原地静止,超越于文化流行之外呢?正所谓“皮之不存,毛将焉附”。用古代文论的概念、范畴和命题来解释当代的文学现象,如何能够避免名实两乖的窘境,而不有刻舟求剑之讥,是一个难度不小的问题。

其实,不少人已越来越深切地感到,一段时间以来,我们的文学研究,对于中国日益复杂的文学现象——诸如审美趣味和美学

理想日趋多元的趋势、文学创作中智性因素和哲理意味的增强、文学生产和消费的大众化趋势、与社会分层相关联的写作和阅读群体的分化、文学创作中的边缘化和私人化现象、作家角色意识的变化、文学语言的语体和风格的日渐繁复、文体格局的变动和手法技巧的高度复杂化等等——缺乏必要的关注、深刻的分析和富有高度的理论总结。我们似乎过分地注重了文论话语自身的表述性因素，在术语、概念和措辞的移植和更新方面倾注了过多的热情，而对这些概念术语由以产生的现实的根源性因素，对它们指称外在于理论话语的文学实在的确当性问题，常常缺乏严谨的考校和细心的鉴别，因此往往给人以名实错位、似是而非、言不及义、隔靴搔痒的感觉。创作的急剧变化和理论的滞后无力（其表面的现象是超前和繁荣）成为一个突出的现象，这也是“失语”一说出现的原因之一。由对这一现状的不满，连及对古代文论传统久衰不振的感慨，进而提出“古代文论现代转化”的倡议，也就是顺理成章的事了。但是，靠西方理论的简单套用所不能解决的问题，用古代文论的话语是否就能胜任愉快呢？或者说，古代文论是否应该而且能够承担这个任务呢？

一个显而易见的事实是，古代文论有它自己特定的社会历史环境，有它特定的文化背景和哲学基础，有它特定的对象、特殊的方法和独特的旨趣；而古代文论的研究，也有它特定的对象、相应的方法、特殊的任务和必须遵守的学科规范，我们不能要求它为了介入现实而损害其探求真相、还原本义的宗旨。就历史认识的完善和理论资源的挖掘、整理、储备而言，古代文论研究的重要性无论怎样强调都不过分。但是，如果是要建设一个具有当代意义和未来指向的文论体系，问题就有所不同了，因为说到底，理论的生命力，只能来自它与具体实践的木本水源不可分割的关系，它的问题意识和解释向度都应当从实践当中自然而然地生发出来，它的有效性也必须投入实践之中予以检验。古代文论如何跨过历史巨

变所形成的文化与文学的实践基础的鸿沟,成为建设当代文论的主体,绝不是一个三言两语就能解决的问题。

因此我们认为,理论之“源”不是一个而是两个,既在理论之中,又在理论之外,既在古今中外的文论成果之中,又在当代中国的文学实践之内。忽视后者而单重前者,又在前者中人为地加上一些禁忌和限制,对于建设中国文论话语来说利弊孰多,实在也是一个值得三思的问题。马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中所说过的一段话,至今仍具有通塞解蔽的作用,他说:“人的思维是否具有客观的真理性,这并不是一个理论的问题,而是一个实践的问题。人应该在实践中证明自己思维的真理性,即自己思维的现实性和力量,亦即自己思维的此岸性。”^③当代中国文论的建设,绝不仅仅是个话语——在术语、概念的意义——的重建问题,而是从根本和整体上——从它的文化根基、哲学基础、价值观念、思维方法、问题意识、研究手段到话语系统——进行更为深入扎实的探索和创造的问题;它也不是一个单纯追求特色和个性的问题,而是如何建设一个更加有效、更具实践品格和历史意识的理论系统的问题。甚至可以说,它也不是形成一个完全统一的理论体系的问题,而是一个充分发挥个人的创造性,让各有所长的理论学说多音齐鸣、多元互补,使它们的真理性得以充分地发扬,谬误性不断地减少的辩证过程。

三

如何解决“话语重建”中的民族性与世界性、传统性与现代性的两难问题,并超越非此即彼的二元模式?

继歌德于1827年提出“世界文学”概念之后,马克思和恩格斯又在《共产党宣言》中指出:“资产阶级,由于开拓了世界市场,使一切国家的生产和消费都成为世界性的了。……过去那种地方的和

民族的自给自足和闭关自守状态,被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此,精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能,于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。”^④今天,全球化的趋势有增无已,马恩所描述的上述景象正越来越明朗地展现在我们面前。只是在全球化咄咄威势之下民族意识的强烈反弹,或为马恩所始料未及。一场新的更加复杂的斗争正在经济、政治、文化各领域全面展开。控制与反控制、一极与多极、同化与反同化的较量正未有穷期。在此形势之下,那些自感处于弱势地位的文化,很难泰然相对而无进退失据之感。在科技和经济领域,他们要竭尽全力地赶超,非如此则不足以在实力的对话中与列强分庭抗礼;在文化领域,他们又要不遗余力地维护自己的民族身份,不然就会沦为别人的文化附庸。但这两种任务又并非完全并行不悖,而是彼此牵连甚至相互冲突的。其原因在于,现代西方的生活方式和某些价值观念——如个人主义、自由主义、商业主义、普遍主义等等——借助其科技和经济的优势向弱势者渗透,这种生活方式和价值观念又是同其科技、经济的性质和规范相联系的,你很难把它们清楚地剥离开来,自由地加以取舍。因此,科技和经济上的趋同对弱势文化的价值理念和规范具有潜在的诱变、瓦解作用,从而造成了一个无法回避而又难以两全其美的矛盾。羡慕与反感、自卑与自尊、趋就与摆脱、认同与求异的心理交织错杂;“怎么办”的问题从未像今天这样令人困扰,毫不夸张地讲,它对我们民族的智慧和胆略来说是一个很大的考验。

这样一个庞大而复杂的问题,不是个别人在短时间内即能回答的。就文论的问题来说,其复杂性也未有稍微的减低。这是因为,作为人文科学的分支之一,文学研究一方面具有科学的属性,但同时又是文化价值观念的负载者和传播者;它一方面有客观化和普遍化的倾向,同时又有对对象作道德的、美学的价值判断的任

务,并因此而具有明显的相对性。这两者既不无矛盾,而在更深层次上则又是不可分离的。当我们为了追求文学研究的科学性、逻辑性和系统性而向西方文论学习的时候,我们实际上已经在不知不觉地调整着自己的价值立场;而当我们推崇中国传统文论的思维和言说方式(如体悟、直觉、神会、意余言外)时,我们实际上又在消解着前边的立场。至于审美趣味、审美理想的差异,又必然地制约着对理论形态的偏好和选择。应该看到,近代以来中国文论的一个主要的变化趋向,就是追求知识的确定性和明晰性,即以近年来用范畴和概念体系的方法梳理古代文论术语的活动而论,其实也仍然是这一追求的体现。如果我们把这些追求一概视为“西化”和“失语”并予以抛弃的话,我们的文论又会是一个怎样的情况呢?如果说这些追求是合理的,那岂不是意味着承认了同化或融合的可能与必要吗?至于我们的思想和价值观念——从美学的到道德的,从人生哲学的到社会理想的——的变化,也是很难否认的,这种变化不是发生在某个人或某些人的身上,而是我们每一个人都有,但又有谁能够或者愿意彻底否定它的合理性呢?我们这样讲的意思,无非是想说明,在“重建中国文论话语”和“古代文论的现代转化”问题上,不能陷入非此即彼的二元论的窠臼,不能走极端化的路子,而应实事求是,至少不能把学理探讨和对策研究混为一谈。

有趣的是,在当今西方思想界,对传统的反思和批判正日趋深入,对科学主义、普遍主义、逻各斯中心主义、西方中心论等流弊的认识已经达到了一个相当深刻的层次。我们回归传统的热潮的部分起因可能正是来自这里。但遗憾的是新的洞见又导致了新的盲视,对传统的敬意在有些人那里几乎变成了无保留的赞美。其实我们应该意识到,西方人的自我反思和批判正是其尚真重理、穷根究底的一贯作风的体现,其兼收博采的胸襟和气魄,也是其民族自信与文化自信的体现。而这一自信,正是我们曾经拥有过,而今缺

失并亟待重新树立的。其实,对于自身文化的大规模的反思批判,我们比西方还早,还要激烈和彻底,只是不免有偏激和过当之处,所以今日他们的自我反思正为我们矫正以往的偏失提供了宝贵的经验,但绝不是我们彻底否定既有反思的充足理由。一种文化要想生机不灭,必须不断吸收异质文化的有益因素来补缺救弊,这几乎是我们的口头禅了,前引古人“和实生物,同则不继”的说法,也早已蕴涵了这一真理。如果我们定力不够,老是重蹈忽左忽右的旧辙而不能从容中道的话,那将不仅使我们既有的反思成果付诸东流,也必将使反本开新的希望化为幻影。

回到文论重建的话题上来,我们应该具有一种虚怀若谷、兼收并蓄的气度,一种万物皆备于我的充分的自信。在对待古代文论和西方文论的态度上,我们应该立足当代中国的文化与文学的实践,敏锐地发现其中的问题,创造性地运用古今中外的一切理论资源中的可用因素,尝试着予以分析和解决,通过实践的反复检验、印证和筛汰,最终形成一种具有独特的视界和解释效能的理论体系。当然,这还只是一个长期的、理想的目标,不可能一蹴而就。就目前可操作的工作而言,应着重在以下几个方面。

首先,不同学科应着力完善自己的学科规范,根据研究对象的特点确定研究的手段和方法。古代文论的研究,应以还原本相为目的,在资料的挖掘、整理、考辨、训读、注释以及思想的阐释方面竭尽所能,以求更加全面、准确地把握传统的实相和精髓。西方文论的研究,则应在更为系统和全面的移译的基础上,深入到它的传统中去,从内部而非旁观的角度对其问题视域、运思方式、价值观念、历史演变和得失优劣进行深入的研究。这是两个基础性的工作,以扎实沉稳、积年深功为宜,至于转化则为长计而非急务。当代文学理论的研究,则应保持对当代文学实践和理论探索的敏感性,从中发现当代社会和文学实践所特有的问题——它们是由种种复杂的历史潮流并行、交替、错杂、融汇而形成的,在对这些问题

进行分析时,它的理论资源、研究方法、评价依据都应根据对象的时代特征和实际性质而决定,不能出于理论的偏好对其任意剪裁、断鹤继凫使就理论之范。在这里,古代文论也好,西方文论也罢,都是有待择取的解析工具,谁能解决问题或解决得更好就选择谁。当然,这对当代文学理论研究者提出了一个很高的要求,即他们必须有良好的古代文论和西方文论的修养,即使不能成为这些领域的专家,至少也应对其研究成果有相当的了解,而不至于一知半解、两相隔膜,逞一己之妄断,发无根之游谈。

其次,在完善学科规范的基础上,打破学科间的壁垒,加强彼此间的沟通和了解,使各自研究的问题、思路、方法和成果能够声息互通,优势互补,资源共享,以取得开拓眼界、减少盲区、丰富思路、启发灵感的效果。知也无涯,术有专攻,一跨出专业的门限便如聋似瞽,对于现代学科体制的利弊我们已经有了比较深切的体会。对于我们正在讨论的中国文论话语重建这样一个艰巨任务来说,一曲之士、专家之学是绝难胜任的,必须依靠不同学科和专业之间的交流、协作。而我们期待已久的不同学科间的交流会通却仍然未见浮现的迹象。不同学科专业之间不仅相互隔膜,彼此相轻和排斥的倾向也是所在多有。如果以追求真理自命的为学者心胸如此褊狭的话,其学术成就之境界如何也就可想而知了。仅就此一弊端而言,西方人所提倡的现代科学的道德规范——普遍性(即民主性)、共同性(即共有性)、公正性(即向一切批评和检验开放)和有组织的怀疑主义(其实质是对事实和逻辑的尊重)——就值得我们好好地学习和借鉴。

总而言之,重建中国文论话语是一个长期而艰巨的任务,需要所有相关学科和专业的学者携手共赴,需要通过扎扎实实的具体劳作来实现,正所谓“托之空言,不若见诸行事之深切著明”。而在此一过程之中,我们既要坚定民族和文化的自信,又要坚持求真务实的科学精神,在具体的实施中,应时刻保持清明的理性,尊重学

术规范和事实的逻辑,惟有如此,我们所建成的一套话语才能够根深柢固,枝繁叶茂,生机盎然。

2000年10月15日

注释:

① 这些术语、概念和命题当然只是相似而非同一关系,但正因为如此才有同化的可能。

② 这是当今文化人类学、语言学和语义学等多方面研究所形成的一种认识。

③ 马克思《关于费尔巴哈的提纲》,见《马克思恩格斯选集》第一卷(北京:人民文学出版社,1972年),第16页。

④ 马克思和恩格斯《共产党宣言》,见《马克思恩格斯选集》第一卷(北京:人民文学出版社,1972年),第255页。

浅谈古代文论研究向深细方向发展

武汉大学 罗立乾

改革开放也促进了精神生产力的解放,新时期以来的古代文论研究,获得了飞跃的发展。其研究范围之扩大、探索问题之广泛、研究方法之多样、发掘资料之丰富、研究成果之丰硕,都是前所未有的。尤其王运熙、顾易生两先生主编的7卷本《中国文学批评通史》,以及王运熙、黄霖两先生主编的古代文论体系丛书《原人论》、《范畴论》、《方法论》,更把古代文论研究推向了新的高度。现在20世纪已在悄然逝去,当我们翻开新世纪历史篇章之时,今后的古代文论研究该如何拓展呢?王运熙先生在古代文论第十届年会上曾主张:“要向深细方向发展”^①。受王先生此一倡导启发,我也谈三点向深细方向发展的浅见。

第一点,要深入研究古代文论家的思维方式。文化传统悠久的中华民族,远在先秦时代,就早已由《易》文化奠定了以辩证法为主体的经验型的非形式逻辑的民族传统思维方式。它由“天人合一”的整体思维、“奉常处变”的循环思维、“取象寓理”的形象思维、“得意忘象”的直觉思维相组合,是这四种具体思维方式既互补又关联的复合体。儒、道、释都从各自特定的立场,不断地发展了这一思维方式的原型的不同方面。这种思维方式重视整体会通,讲求直观领悟,注重心理体验,本身就具有审美积淀的特征,很适宜于把握文学艺术审美创造与审美鉴赏的特殊规律,也很适宜于表

述所把握到的特殊规律。这使得古代文论家们所铸就的文学理论体系,以及一整套理论概念、名词术语、美学范畴,的确对文艺的特殊规律把握得较准确,而且具有非常突出的民族特色。如以“应感”、“感兴”、“兴会”、“直寻”、“神思”、“妙悟”、“兴象”、“意象”、“理趣”九个范畴来看,就序列性地包含着对文艺创作审美心理过程中交织着的诸多因素及其相互作用之规律,有较准确把握的理论意蕴。这交织着的诸多因素就是:外物与内心、直觉与思考、情感与想象、天才与学力、灵感与修养、哲理与情趣,等等。它所包含的这些理论意蕴,至今仍有生命力。现在不是有炒得火爆的所谓“失语症”的问题吗?在我看来,当代文论并非只是借用西方文论的一套话语,得了没有中国古代文论概念、范畴之话语的“失语症”的问题,更深层次的问题乃是完全割断了中国古代文论的民族传统思维方式的历史连续性,而专用简单移植过来的西方文论思维方式,去认识和思考文艺问题和构建文论体系,故而也就只能用西方的一套话语了。只举一例来看,中国的民族传统思维方式非常注重心理体验,所谓“体验”乃是活生生的有血有肉之人所感受的具体经验,而不同于一般的认识与考察。而唐宋元明清的一些诗论家,各以这重视心理体验的民族传统思维方式,去认识和总结他们所处时代的诗歌审美创造与审美鉴赏的经验,不断完善地创建了重视体味的“诗味”说和重视体悟的“意境”说,即以重视诗歌意境及其美感的审美心理体验为基础的诗歌理论。他们对这经验的认识与总结的过程,同时也是一种审美体验的过程。但西方以认识论的思维方式观照一切,划分一切,于是就例如有结构主义理论批评等流派的产生。以这种流派的思维方式去认识文学有一个有迹可循的逻辑结构的过程,是与古代诗歌文论中强调体会和体味作品美感的过程大相径庭,当然会割断上述历史的连续性。所以,我主张应深入研究中国古代文论的民族传统思维方式,继承和发展其中的优良传统,同时又吸收西方文论的思维方式中的科学因素,实

现对古代文论的传统思维方式的创造性转换。这也许能为实现古代文论的现代转换,带来广阔的前景。

第二点,要进一步深入细致地作好古代文论著名篇的集释与校、注、译工作。这工作乃是理论研究的基础工程。古代文论界的学术宗师和当代确有造诣的学者,无不重视此项基础工程的建设。尤其,郭绍虞先生以其深厚的国学功底、治学之严谨态度,对此项基础工程作出了许多成就卓著的贡献,诚如蒋凡先生所说:“其中,尤以《沧浪诗话校释》及《宋诗话考》更为突出,具有学术示范作用。”^②可以说,1984年至1995年,先后问世的张少康之《文赋集释》、李壮鹰之《诗式校注》、曹旭之《诗品集注》、林其燮伉俪之《敦煌遗书文心雕龙残卷集校》,就是这学术示范作用下的精品。但近几年来,却出现了轻视做此项基础工作的倾向,或不屑于做校、注、译的微观研究,而热衷于整体宏观审视;或认为不必再深入研究,如有人在谈到《文心雕龙》研究的未来时,就觉得已出版了多种《文心》的校、注、译的著作,不必再在这方面下功夫了。在我看来,虽然《文心》已有多种注解、今译读本,但其中仍存在不少未能做到“信”、“达”、“雅”的问题。这表明给古书作注解、作今译,并非轻而易举,而是要下功夫去做的科研工作。因此,下面分别从注解与今译、校勘、集释三个方面,略举例子,来谈谈《文心》与钟嵘《诗品》多种注解、今译读本及其他今译读物中存在的问题:一是不明古义而望文生义,如《文心》中《宗经》(以下只列篇名)中云:“‘经’也者,恒久之至道,不刊之鸿教也。故象天地,效鬼神,参物序,制人纪,洞性灵之奥区,极文章之骨髓者也。”其中“鬼神”的词义应指“先祖”,语本《礼记·礼运》及郑玄注:“是故夫礼必本于天,殽于地,列于鬼神。”郑玄注云:“圣人则天之明,因地之利,取法度于鬼神,以制礼乐教令也。鬼者精魄所归,神者引物而出,谓祖庙、山川、五祀之属也。”有的读本却望文生义地释为迷信说法的鬼神,有的读本甚至把“效鬼神”一句今译为“检验鬼神”。强调尊祖敬宗孝

亲,使中国古代形成了传统的礼仪文化。现在“龙学”界不正是要开拓《文心》与传统文化的研究吗?这样不准确的注译,岂不会误导这种研究!二是不知一词多义而望文生义,如《明诗》中所说的“故铺观列代,而情变之数可鉴,撮举同异,而纲领之要可明矣”四句话,可以说是对其“论文叙笔”的“原始以表末、释文以彰义、选文以定篇、敷理以举统”之宗旨的概括。其中“情变之数”的短语,其原意乃是指“诗歌创作情况发生变化的规律”,但有人却把里面的“情变”,释为“感情的变化”,以致使一本专著中论及《文心》的文体论时,说这“情变之数”的短语,是“将诗歌文体之变,主要归结于历代诗人的情变”,且说是将沈约在《谢灵运传论》中所提“文以情变”的观点,去论历代诗歌文体的变化之因。这岂不是误人千里?三是不懂语法又不顾上下文意而主观误解,如《神思》中的“规矩虚位,刻镂无形”两句话,其“规矩”一词,原为名词,指画圆形和方形的器具,但这里作使动词用,指使“虚位”有具体的形状,而“虚位”一词,联系上下文来看,乃是指竞相涌现心头的抽象思绪;其“刻镂”一词,原为一般的动词,指雕刻,但这里活用为使动词,指把“无形”雕刻成“有形”,而“无形”一词,与上句“虚位”互文见义,亦指竞相涌现心头的抽象思绪,所以,按“信”、“达”、“雅”的要求,应将这两句今译为:“作家要对这些抽象的思绪给以具体的形状,要把没有定型的心情意绪雕刻成形象”,方符合上下文的文意。但有人因不通语法,不懂词性变化,而不知原为名词的“规矩”一词,在这里作使动词用,以致将前一句今译为“要在没有形成的文思中孕育合乎规矩的内容”,将后一句今译为“要在没有定型的文思中开始刻镂形象”。前者完全歪曲了原意,后者也不够准确,这岂能使人准确理解《神思》的理论内容?四是拆双为单而误解,如《诗品》陆机条评语中所说“有伤直致之奇”的“直致”,乃是双音词,为魏晋以来常语,有本来如此、自然而然之意,用在此句则指直接表达。但是,有的《诗品》今译读本,却把这双音词拆开而误解其义,以致将此句

译为“有妨于直率表达情致之妙”。这“情致”的意思完全是无中生有。以上是首先所要谈的注解与今译中的问题。其次,校勘中的问题,亦复不少。仅举二例,可以一斑窥豹。如《史记·乐书》全取《乐记》云:“诗,言其志也;歌,咏其声也;舞,动其容也;三者本乎心,然后乐气从之。”但《十三经·礼记·乐记》却云:“三者本于心,然后乐器从之。”“气”、“器”一字之差,一指气质,一指器具,于理论内容则大有差别。而孔颖达所作《礼记·乐记》的《疏》也是按“三者本于心,然后乐器从之”来注释此段话的原意的。所以,以从《史记·乐书》作“气”字为佳,并出校记说明《礼记·乐记》作“器”字,可能是音近而讹。但有的《乐记》注释读本未作此校勘。又如《诗品》陆机条的评语中所说“有伤直致之奇”一语的前面两句:“尚规矩,不贵绮错”。诸本原皆作“不贵绮错”,惟车柱环《钟嵘诗品校证》认为“‘不’字,盖浅人妄加”。其理由甚多,一是“考今所传陆机诗,皆‘尚规矩,贵绮错’之作”;二是“前贤评其诗”;咸与‘尚规矩,贵绮错’之说相符”;三是《诗品》谓颜延之诗出于陆机及对颜诗的评语,也与‘尚规矩,贵绮错’相应;等等,故得出结论云:“‘尚规矩,贵绮错’乃‘有伤直致之奇’;‘不贵绮错’则无伤于直致之奇矣。”但杨祖聿《诗品校注》则认为车柱环“误‘绮错’乃华丽绮密之意”,而不知“‘绮错’,交错也”,并引古籍中作交错解的一些实证,也得出结论云:“今传各本但作‘不贵绮错’。车氏无可靠之版本而遽言‘浅人妄加’,非所敢轻许也。”曹旭先生以治学的严谨态度,在其所著《诗品集注》陆机条的“校异”中,用一面之多的篇幅,详细地分别引录了上述两家对“不贵绮错”的校注见解,又在“集注”中将“绮错”注为“错综变化”,且引有不同于杨祖聿先生所引古籍的材料作证明。而依此注,则为“崇尚规矩,不贵错综变化”,乃“有伤直致之奇”,岂不文从字顺而又与陆机着意讲求辞句整对的诗风相应吗?可见,底本的校勘,才是作好校勘工作的基本方法;推理的校勘,只是前者的补充方法,且须慎重使用。凡此种种问题,都充分说明应

进一步深入细致地作好注、译工作的重要性,更何况还有许多尚未做校注而又颇著名的诗话、文论有待于去开垦呢?至于集释方面的工作《文心雕龙》研究作为显学,而号称“龙学”,虽有詹英先生带“集注”性质的《文心雕龙义证》,但如青年学者李平所说:“还没有一部包括汇校、汇注、汇评的真正‘集注’本”^③,不也有待于深入细致地去做吗?

第三点,要研究如何深入浅出地使古代文论走向当代大众文化。陈伯海先生在今年三月发表的一篇文章中说:“古代文论研究‘日渐沦为古文论学者专业圈子里的‘行话’,尽管可以在同行中间炒得火爆,而圈子以外的反响始终是淡漠的”。^④我们应该接受这语重心长之言,并应清醒地看到:古代文论研究虽有飞跃发展,但其研究确乎只是局限于此专业研究者的圈子中,研究专著和论文,主要也是写给这小圈子中的人看,别说是搞大众文化的工作者,就是在现当代文学界,也很少有人看。但是,丰富多彩的中国古代文论,概括了中华民族在长达五千年的历史中所积累的文学创作与鉴赏的经验和认识成果,显示出了中华民族高度的审美教养和审美创造力,如能使之成为当今市场经济条件下的大众文化建设中,具有直接或间接影响的审美意识,是会使得古代文论研究成为大众文化工作者所关心的学问的。因此我们既要对古代文论研究之所以日渐沦为上述“行话”,作认真的反思,又要研究如何使古代文论走向当代大众文化。这与古代文论的现代转换,以参与当代文论建设不一样,而是强调古代文论研究要贴近当代大众生活。其实,在50年代末至60年代初,古代文论研究是比较重视提高与普及相结合,而较贴近当代大众生活的。那时的报纸副刊和文艺刊物,曾辟有“批判继承中国古典文艺理论遗产”的专栏,常发表名家写的介绍古文论名著内容的短论;有以古文论术语概念作命题而联系当代文艺创作的文艺随笔;还常刊有名家对《文心雕龙》所撰的选译,而且一些文化艺术和新闻机构也常举办普及古代文论的专

题讲座。那么,何以在80年代以来的古代文论研究获得飞跃发展之时,却会割断了这种贴近现实的联系,而日渐沦为上述“行话”呢?在我看来,其主要原因之一,乃是某些评价学术水平之高低的权威意见,误导研究者只重提高而轻普及;只重长篇大论而不重写深入浅出的短论和文艺随笔。因为在权威看来,短论与文艺随笔没有学术水平,写它何益?但是,真要写好有关古代文论的短论和文艺随笔,做到深入浅出,却是很难且具有颇高学术水平的。因为只有深入才能浅出,惟有厚积方能薄发。没有对古文论某个概念的深入研究,确乎把握了它的内涵,是写不出以此概念作命题而联系当代大众文化建设问题的短论或随笔的。蒋凡先生在为《郭绍虞先生说文论》一书所写的“导言”中说:“郭先生在撰述鸿文巨著的同时,也常化整为零,发表了许多精光闪烁的简说短论”;“在别人眼中的艰深理论问题,一到郭先生的笔下,立即化为深入浅出、娓娓动听的优美文笔,读来不仅不枯燥,而且似有一种特殊的审美享受,同时又很容易消化吸收。这就是学术大家的创造与风范”。^⑤我们理应继承与发扬这种学术大家的创造与风范,转变因上述误导而形成的轻视普及工作的观念,将撰写古代文论研究的鸿文巨著与撰写深入浅出的短论随笔相结合,使古代文论走向当代,以发挥它在建设大众文化中的作用。依我之见,古代文论研究的鸿文巨著,一般可以分为四种类型:原著校、注、译型;研究资料汇编型;高深的学术型;深入浅出的知识型。而注译型和知识型的著作,则是古代文论研究向社会大众显示其研究成果和研究价值的窗口;是使古代文论中所包含着有长远理论价值的美学内容,为当代大众文化工作者所知晓而接受的渠道。如果不深入细致地研究从高深的学术型向深入浅出的知识型之再创造,那么,高深的学术型的论著就只能“在同行中间炒得火爆”,而不能实现其促进或影响大众文化建设的价值。因此窃以为,当务之急是要编出一套去深入浅出地普及古代文论的小丛书。这套小丛书的内容,可主

要是通俗地阐明古文论中所显示出的中华民族高度审美教养和审美创造力的理论见解,使之能投入诸如流行歌曲的创作、现代舞蹈的创作、服装的设计、广告的设计等等大众文化建设之中。古人云:殊途同归,百虑一致。只要我们的研究工作能自觉地想到要深入浅出地使古代文论走向当代大众文化,必定会开创出许多更行之有效的途径。我这设想只是抛砖引玉而已。

注释:

①《中国古代文学理论国际学术研讨会暨第10届年会综述》,《中外文化与文论》第5辑,第267页。

②⑤《郭绍虞说文论·导言》(上海:上海古籍出版社,2000年),第6、7、9页。

③李平《文心雕龙综论》(北京:中国文联出版社,1999年),第172页。

④陈伯海《变则通,通则久——论中国古代文论的现代转换》,《文化中国》2000年3月号,第33—34页。

伫立边缘的仰望与期盼

——中国古代文论研究管见

澳门大学 邓国光

20世纪中国古代文论的研究,硕果累累,人才辈出,具学科总结性质的集体或个人论著涌现,成绩斐然。处于中国边陲的港澳地区,面对国内如斯辉煌的成就,实在没有条件说三道四;本文实本着对国内学界的由衷敬重,就管见所及,略陈井蛙仰盼的谬论而已。

本世纪中国古代文论在世局艰困的大环境下起步,凭着少数学者的学术自觉与抱负,从传统诗文评的基础上,建立了学科的规模格局,而为数不多的大学,相继设立文论史以至文论专书的课程。透过建制,树立学科地位,更有效培养研治古文论的专门人才,普及有关的学科知识。当今中国古代文论在中文系知识结构中比重日益增强,是抗战前的草莱状态所始料不及的。由于古代文论是中文专业的重头戏,近年来“教程”或“选读”这类讲义式读物和补充教材如雨后春笋,反映社会对有关知识的入门指导需求甚殷,显示古文论已经是中文系课程结构中理所当然的部分。港澳地区专业院校中文专业无不开设文论史或文论专书如《文心雕龙》等必修或选修课,一直维持1949年前国内大学的课程架构,未受国内和台湾这样那样的外来干扰,学术问题有较强的独立性和自主性,讲者尽情发挥,悉性解读,没有官家意识形态的框架,亦当

然不存在外来的扶持,所以一切精彩皆尽在课堂的教学,如徐复观之在新亚研究所,苏文擢之在中文大学,陈湛诠之在岭南学院,他们的讲论,各自展示精彩的生命演绎,文字撰作反而不显真面目。所以,若计较学科文字成果,港澳地区实无足观,根本不可和大陆及台湾相提并论,但薪火相传,于言传身教的过程中,令学科宗绪不坠,有赖于是。因此,于总结大中华古代文论研究,不能一概以文字成果来衡量。

学科的格局规模已根本确立,当下只有补充与修正,但不表示修补的功夫次要,其实同样耗费学者精力,前修未密,后出转精,经过代代努力,方能令学科达至比较成熟的状态。学科的发展犹如生命体,新陈代谢,势所必然,而遗传基因,亦令生命体代代保存其独特面目。尽管学科内容有更新补充,亦不会令古文论的学科格局面目全非。因此,学科前辈不必因后起之秀的冲击而耿耿于怀,而秀出学者亦不必以一时创发而盛气凌人,甚至党同伐异。近数年司空图和《诗品》的论争是一例。无论怎样说司空图和《诗品》,都不足以影响一门学科的格局,若学界目光紧盯着此,反酿成不必要的意气之争,由此而导致的偏颇,加深了中国学术界的门户之见,这实非文论研究之福。因此,学术胸襟在未来古文论学科发展至为重要,古文论的学术生命,兴旺与否,实有赖坦诚的治学态度,以宽容互赏相激励;宽容是对不同见解的肯定,互赏不掩善;不因人废言,亦不以一管掩大德。方今很多研究重复“劳动”,原因实不全在学术消息的不灵通,更多的是有意抹杀。这只会导致学术研究在原地踏步,甚至萎靡不振,对学术的新陈代谢极为不利。因此,既需尊重权威,也要重视无名后进,同时更需要独立思考判断。文学研究含强烈的个性特点,能独立思考,不囿成说,是显露研究个性的起步,学术生命始见苗头。至于视学术为公器,研究者以公心对待学问,则尊重个性特点的同时,可免于固步自封,自以为是的走火入魔的地步。因此,新世纪的古文论研究,应该驰骋广漠,

学术格局恢宏,而造境精微,各尽其才,各展所能,带领整个中国文学研究的步伐,尽现轩昂的生命活力。

古文论的研究带有综合的性质,既主导文学才情的舒展,也包容哲学浩博精微的造境,亦蕴含史学通鉴全局的识见,至于文献考索等求实的朴学功夫,自不可免。现今藏上海博物馆的先秦楚简,知情人士相传有先秦儒家诗学文辞,若传言属实,则大可补充先秦至汉一段时期的文论内涵,而更重要的是令学术界正视儒家在文论构建上所起的积极作用,从学术思想深处慢慢矫正百年来文学研究界简慢儒学的积弊。不过这批竹简文字久不刊布,未知是否独占材料的私心作祟。材料固然重要,但对古文论这门学科而言,其大体规模已定,即使材料完全公布,亦属补充性质,不可能改变学科的外延和内涵,因此,对这些出土新材料亦不必寄予厚望。反之,在传世文献中,还存在多不胜数的材料留待发掘整理,就以明代文论及古代文体论来说,黄佐的《六艺流别》便久遭忽略;至于唐宋儒家著述中的文论材料,亦多不受重视。若不先存简慢之心,以求真备全的态度治学,则传世文献中文论材料的整理,犹如对新世纪学科的“基础建设”。整理材料,解释材料,若先入为主,适足以入主出奴;因此,通鉴全局的史识至为重要,以识力驾驭材料,真伪自可鉴别,轻重自有鉴裁。若死守当今学科的分类领域,便不可能开出恢宏的学术生命。

畛域分明,是当今学院派学术的特点,但对古文论研究来说,无疑筑墙自困。古文论研究和学术思想及哲学的关系至大,古文论在很大程度上对文学的哲理性省察,像孔子以《大雅》中“思无邪”一语概括《诗三百》,引诗以说诗,背后便有非常深刻的哲学意义,若草率地以泛道德论来解说,再任意引申为儒家重道轻文,则与原意相违不啻千里。若把“思无邪”放在向重“中庸”的儒家义理来理解,结合《关雎》“乐而不淫,哀而不伤”的批评,便不可能率意妄断。因此,罗宗强教授力主文学思想的研究,实深得学科三昧!

复旦大学中文系主持的《中国文学批评通史》已完全刊布，在世纪结束前为学科的总结奉上珍贵的献礼；至于《原人论》等三部专著，从三个方面树立古文论的大旗，学术之功甚伟。新世纪初期，文学思想的研究和整理应提上日程，透过文学思想打通艺与道的畛域，重新接上艺道并存的文学传统。

艺道缝接，是以生命分内对待文学，文学和生命并存互融。屈原的人格尽见于《离骚》，司马迁的禀性流露于《史记》，陶渊明的逸志豁露于诗赋，一部《文心雕龙》，寄托了刘勰以文用世的心事。生命天予，生命的内容有意义，这才合乎道，文学体现生命的意义，在生命的深层与道相融无间。研治古代文论，若仅依循“模仿论”的思维模式，固然可达到条分缕析，肌理分明的“方以知”效果，甚至“术语”亦得到规范，但于“入道见志”，则相距十分遥远。在自觉沟通不同学科如史学、哲学、考古、文献、目录等外，还须了悟文学思想背后的民族思维特点，寻求文论思维的原点，否则米盐博辩，始终户外徘徊，而登堂入室，于愿有违。孔门开出的思维，自内心灵明一点处外推，“万物皆备于我矣”，一切心内具足，无须外求，“诗言志”乃从心志上谈诗，不是从外在环境说诗，谈赋物、取象、立意、造境，以至兴会、神思、风力，全都由此心出发，用《易传》的说法，是“圆而神”的生命体悟。从生命体悟开出的文论，解释性质的内容相对薄弱，由此惹来差近一世纪学术界的非议：诟病文论缺乏系统性与文字“术语”的严谨性。这样皮相肤泛的意见，当今浸如“事实”，即使港澳十余岁罕及中国文学的少年后生亦侃侃而谈，大发“高论”。这种对自家宝藏的无知，于新世纪中华传统学术的再进一步开展，不但有害无益，而且是深层的破坏。因此，要明白文论中主体心知体悟的特点，于古文论研究领域逐步提升，一方面求真，另一方面亦可免后学者菲薄自家的文化智慧。

以上所谈，只属偏思管见，野人献曝而已。事实上，方今国内外致力于古文论研究的学人为数不少，除学理分析之外，对相关的

文献整理亦全力以赴,为今后学界提供完备的研究资料,像卢盛江教授的整理《文镜秘府论》,备尝艰苦,闻者动容。本人深信,中国学者凭着这股不计名利的奉献精神,古代文论的研究,在新世纪的学术环境中,必能再造辉煌。

2000年10月11日

由《文心》、《孙子》看中国 古典文论的源流和发扬

〔美〕CML Research Inc. 林中明

前 言

在世纪转换之交,作者编选近年来对中国广义古典文艺智术理论所提出的报告,试图对中国古典文论的源流和发扬,再比较有系统地提出个人的一些看法。在这篇报告中,特别要对中国文化中极其重要而根本的、与“西方”文化大不相同的、自古有之的“文武合一”的思维特征,^①和《文心雕龙》中刘勰对《孙武兵经》的引用和发扬^②,以及对民俗、心理学、幽默^③与作者人格的重视等题目,再加以简明的阐述。同时也对近代科技发展对文艺思想的影响加以例证,对21世纪“中国古典文论研究和应用”的现代化^④、国际化和电脑化,提出几个值得探讨的重点,并尝试将中国古典文论和其他文艺理论互相连通^⑤。

希望这些新的看法和做法,有助于中国文化中一些优良而具有超越时空特性的广义古典文论在新领域的发扬和与世界的交流^⑥,有助于在21世纪里中国人对传统文化中优良部分的重新体认和信心的恢复,从而在中西优秀文化的互补和碰撞中促进中华“文艺复兴”的早日到来。

中国古典文论集大成的代表作：《文心雕龙》

《文心雕龙》虽然是中国古典文论集大成的经典之作^⑦，但在过去的1400多年，它虽然对中国文论的发展有一定的影响^⑧，但在中国文学史上并没有受到应有的重视。在今天，由于多位学者志士的深入研究和努力提倡，《文心雕龙》的研究很幸运地成长为质量俱重的一门学问——“龙学”。但在国际上，由于缺乏一流外文译本和重量级西方学者的知晓，《文心雕龙》至今并没有得到东北亚中国文化圈以外的敬重和激赏。相形之下，集中国古典兵略之大成，被刘勰称为“言如珠玉”的《孙武兵经》，不仅成为国际显学，而且应用广泛，正在日益发扬光大。

刘勰的《文心雕龙》既深且广，又有不同流俗和异于传统文论的创新。但是也许由于文字的典雅艰深和文体形式的拘束做作，使得它最精要的思想和创意，不容易被没有受过古文训练的大众所了解，和不容易为过分受到传统资料缠绑的文人所激赏。就拿本世纪最博学的钱钟书先生而言，他就曾在《管锥编·列子张湛注·评刘勰》一文中认为刘勰的《文心雕龙》是“综核群伦，则优为之，破格殊论，识犹未逮”。所以我曾惋惜地说：“按：钱氏未识刘勰以兵略经营《文心》，可谓‘识犹未逮’，而《管锥编》大多亦不出‘综核群伦’也。”^⑨

由此可见，即使以才高学富的钱钟书先生，也未能超出学业的局限。自古以来，创意和高见本来就是阳春白雪，孤芳自赏。所以刘勰早有“知音其难，千载其一乎”的慨叹。

《文心雕龙》和西方古典文论的比较

作为一位集大成的文艺批评家，刘勰的《文心》在宏观思维系

统条理上于东方堪称空前。比之于西方亚里士多德的《诗论》笔记残卷,以文雅字练,识通奇变居先。罗马诗人贺拉斯的《诗艺谈》被目为续《诗论》之后巨著。然细察其文,实乃诗人随笔短笺,较之《文心》义圆事密,广征博引,瞠不可及。比之于陆云《与兄平原书》家书闲话,亦有未逮。

西方近代文艺理论的蓬勃 发展和科技的交互影响

与西方中古时期的文论相比《文心雕龙》确实是格局宏大,思虑精深。这个形势一直到了西方“文艺复兴”之后,也还保持绝对领先的优势。但是在“文艺复兴”所导致欧洲的思想解放之后,促进了科学的自由发展,从而导致改变全球人类生活的“产业革命”和西方人文艺术的相应变化及快速进展。

近代西方文艺思想不仅源流学派异彩纷呈,而且显示出随着社会和科技的深层转变,日益走向综合发展,微观与宏观并重的趋势。这一趋势,更显出历史渊源、文化背景以及工程科学的快速发展,对文艺思想学派所带来的相互影响和发扬。

如果扩大视野,把文艺和科技比较,我们也会看到类似的对立和期待。如科学出身、转行写作的 C. P. Snow 1956 年在剑桥演讲的“*The Two Cultures*”,就是探讨人文工作者和科学家难以沟通,各以所是,非人所非,以至于演成国际间贫富群体的对立和不安。而天文学家、诺贝尔奖得主 S. Chandrasekhar 晚年还去探解科学和文艺终极成就的同异。他写的小册子“*Truth and Beauty: Aesthetics and Motivations in Science*”(1987),文浅境深,阐明顶尖科学理论常具数学和谐之美。这种美,和莎士比亚的文学美,或是贝多芬的音乐美是同样的震人心弦。他这本小册子,对人类思想的沟通和影响,也许比他对“白矮星”和“黑洞”的

研究还要深远。

科学家进军人文艺术,华裔的两位诺贝尔物理奖得主杨振宁和李政道也不落后。杨振宁于1997年在香港中文大学曾就“美与物理学”发表演讲。李政道也于今年出版《艺术与科学》诗画集。就此观之,如果说20世纪是原子、交通、电脑和西方人的世纪,那么21世纪很可能就是生物、信息、文艺和东方人的世纪。

回顾从18世纪以来文艺种类和创作理论的蓬勃发展,和它们与科技发展的交互影响,我们不禁要想起刘勰在《文心雕龙》时序篇里的一句警句名言:“文变染乎世情,兴废系乎时序”,讲得是多么宏伟精辟,用字又是那么典雅精练。刘勰用两句话,十个字,就道尽了文艺变化的理论。这样的眼光和手笔,现代的中西学者和文艺大家都做不到。也许世人所说“经典之作”的定义还要增加“用字精炼典雅”一项,才能尽兴!

中国古典文论的守旧和僵化

1. 对中国古代逻辑辩证和组织系统等基本能力的怀疑

面对西方强劲的科技发展和与之俱兴的蓬勃文艺,失去对中华文化信心的一些“龙学”学者竟然认为《文心雕龙》的森严系统和逻辑辩证都是从印度佛学那儿借鉴得来的。一些企图“以佛盖儒”的释士文人,似乎把佛教对刘勰的影响估计过高。他们以为刘勰在《文心》里所用的“圆”字乃是汉译佛典里的“圆”,却忘了中国在汉译佛典之前早已用圆来代表圆满完美^⑩。譬如孙武在《势篇》里早就把“形圆而不可败”当作布置守势的最高指导。况且举头见日,不见身毒,仰首望天,即见天圆日圆,不见因明、正理。《老子》说“道法自然”,圆字之源,何假外求?

然而心仪西风压倒东风的人,却又忘了中国自诸子以来就有

的朴素逻辑论式^⑪，而怀疑中国学者逻辑组织的基本能力，臆测《文心》的组织、论理出于公元二世纪以后佛典里才见著的因明学^⑫。其实《孙子兵法》首篇就说“道、天、地、将、法”，重视军法森严，讲求组织、号令严明。《孙子兵法》一书也有不少逻辑辩证。^⑬受到《孙子兵法》极大影响的刘勰，以他本人思路的倾向和他在定林寺“区别经论部类，录而序之”的图书管理学的多年训练，当然在组织辞令、文成规矩及首尾圆合上超越晋代文论前贤。但比诸《史记》、《汉书》、《论衡》，刘勰的逻辑组织能力只能说在伯仲之间。但就文字典雅，章句精炼而言，似乎犹在具有“正理”、“因明”学背景的许多佛教经论之上。另外就逻辑学（Logica 一语为当时所无，当时学者称为工具，即 Organon^⑭）而论，采用片段局部的观察，运用三段论法逻辑不一定能保证结论的正确。亚里士多德虽然发展出三段论法，但是一旦假设错误，结论常常相当幼稚可笑。西方生物学鼻祖亚里士多德由解剖人体，观察血液循环，就断定心是人的思想感觉中枢。这和没有三段论法，而皆以心为智慧主宰的佛、道、儒三家也相去有限。刘勰虽然没有受过希腊三段论法的熏陶和生物学的训练，但他把“为文之用心”的“文心”当做书题，千载之下，仍然超越西方机械科学和物理文明的范畴^⑮，耐人寻味咀嚼。

2. 《文心雕龙》里《原道》、《征圣》、《宗经》三篇的广义和窄义

今人看 1500 年以前的文论，难免觉得文、意俱古，很容易把古人的“旧”东西，都直觉地当做是过时和落伍的“烂”货。政治人物如此说，我们可以嘲笑他是“泛政治”的动物。但是新一代的学者这么说，我们就要学禅宗六祖惠能在广州法性寺，为“风动还是幡动之争”所说的有名机锋问话：“不是风动，不是幡动，仁者心动”。那就是：是刘勰的观念保守？还是学者的观念保守，不能会通？

新一代学者最爱批评的就是《文心雕龙》里开头的《原道》、《征圣》、《宗经》三篇。多半认为刘勰的思想保守,抱“经”迷“圣”泥古不化。这类话说久了,似乎就成为定论。其实细看《文心雕龙》开头的三篇,我们就会发现刘勰在每篇的发端,都必先从基本的角度,来看广义的道理和情况。然后才举出他所认为是最适当的范例,或是窄义的解释。所以我们认为,断言刘勰思想保守,多半是不了解他的写法,而陷入了先入为主的“保守观念”。

3. 刘勰文论思想:容异、创新、辩证会通

——渊源全面:儒、道、释并用。

——文武合一:“文武之术,左右惟宜……岂以好文而不练武哉?孙武兵经,言如珠玉,岂以习武而不晓文也!”刘勰把《孙子兵法》提升到“经”的高度,这是极其大胆的突破和创新!

——兼容并蓄:《正纬》篇强调容异,这也不是一般传统保守的儒生敢提倡的开明观念。

——《辨骚》篇总结全书最重要的枢纽五篇。在这篇里,刘勰贵人格、重创新!孰谓刘勰保守?

由上列几项例论,可知刘勰思想相当独立,立言做官都不是意识形态的附庸。刘勰曾在《知音》篇里说“见异,惟知音耳”。刘勰是《孙子》的知音,我们呢?

中国古典文论的源流

钱钟书在《管锥编》里谈兵,就引《吕氏春秋》里的“古人”老话“说今世之以偃兵疾说者,终身用兵而不自知悖。”其实,钱钟书也没有看出刘勰在《文心雕龙》里用了大量的篇幅发挥《孙武兵经》的兵略思想用于文论(《刘勰和文心里的兵略思想》,1996年)。

中国传统文化的特色：文武合一

——《文心雕龙：从〈孙武兵经〉探
解文艺创作》(1998年10月)

兵法文用

“文”、“武”两字，自古以来，不论中西，都是相对之义，势同冰炭，水火不容。“文艺”和“兵法”这两组强烈对立的观念，可以相通相融，甚至于相辅相成吗？这个命题的答案，在西方的文论史上，从希腊亚里士多德以来，找不到明显的记录。但在中国的文化、文论史上，却是思想的主流。从正统的经、史、子、集到民间的小说笔记里，都可以看到这一思路传统。这些例证，缤纷灿烂，举不胜举。把它目之为“春城何处不飞花”，也不为过。

中国传统文化的特色

天地之道，一阴一阳(《易经·系辞上传》)。文武之道，一弛一张(《礼记·杂记下》)。一文一武之为道，这可以说是中国三千年来，传统文化的特色。说明这一传统的最好实例就是中国的文圣孔子任鲁国首相与强邻齐国会于夹谷时，就果决提出“文事必有武备”的策略。更在盟会之时，严肃地引用共尊的周朝礼法(而非鲁国的单行法，或“人权法”)，当场“合法”地斩杀了受命羞辱鲁君的齐国优伶。结果他不仅在外交上成功，而且“不战而屈人(齐国)之兵”，不用“新兵器”的“威慑”，就收回大片失土。精通六艺、编辑《诗经》的文圣孔子，早于西方兵圣——克劳塞维茨，在2400年以前，就提出而且成功地实施了“军事是政治和外交的延伸”的战略，这不仅在军事历史上是值得大书特书，而且也是让近代的政军谋士相比之下，不免惭愧的。

文艺源于游戏,游戏起于竞生

西方文艺批评的始祖亚里士多德,以为文艺出于游戏。《物种起源》的作者达尔文,从鸟兽草木的层次去观察,发现诗人骚客笔下看似无邪的丽羽花香,竟然不出生存竞争、自然淘汰这个天演法则。但游戏是动物竞生的准备活动,距离“文以载道”或“为文艺而文艺”,都还有一大段路程。东方的教育思想家孔子,提出更进一步的目标,鼓励人们应当“行有余力,则以学文”。由此而观,文艺智术的衍生,实出自竞生战斗之余的游戏活动。所以文学创作中有兵略思想,乃是理所当然的事。只是后来文化进步,去源久远,分工愈细,文艺智术中兵略的运用,或韬或隐,后人乃多以文武截然为二,而忘了它们两兄弟其实是“其具两端,其功一体”。

宏观同异

这类情形在人类思想发展史上,也有不少相似的实例。譬如科技史上天文起自哲学,物理又渊出天文,蔚成独立大系。直到近年研究宇宙起源,物理自微粒来推求宇宙本体,天文由远渺去研究物粒始源,二者分而复合。又如佛教有大、小乘之别,空、有宗之争和顿、渐悟之辩,而众想本源自一祖。文武智术之间的正反分合亦复如是。

清朝的魏源在他的《孙子集注序》里豪迈地说:“天地间无往而非兵也,无兵而非道也,无道而非情也。……羿得之以射名,秋以弈,越女以剑。”从宏观的角度来说,“文学”和“艺术”创作既然是和兵略、智术一般,都是人类逻辑理智和形象情感的活动,那么说“文艺创作”、智术思维和兵略的逻辑运筹及彼己心理控制有关,就当然不是穿凿附会、故弄玄虚之言。以己所是,非人所非,这是“人”受到本身立场的限制,所不易避免的结果。所以《淮南子》就有“东面而望不见西墙,南面而视不睹北方”的比喻,感叹古今文人武士,“不见一世之间而文武代为雌雄”以至于“文武更相非而不知时世

之用”。其实从人类的智术思维来看，“文”、“武”不必相非，而实相成。中国古代兵法大家，也都认同这个看法。譬如《孙子》之前的《司马法》就说“礼与法表里也，文与武左右也”。孙子文武全才，当然知道领军得众，致胜之要在于“告之以文，齐之以武，是谓必取”。而稍后的《尉缭子》也说“兵者，凶器也。战者，逆德也。争者，事之末也。故王者伐暴乱，本仁义焉。兵者，以武为植，以文为种。武为表，文为里”。和西方的兵学家相比，攻防“战术”上的实战考虑，彼此相近。但在文武平衡和社会和平的视野上，近代的兵学家就常因为过于专业化，而自设局限。《尉缭子》说“文所以视利害，辨安危，武所以犯强敌，力攻守”，也可以说是从分工的效率来讲合作的效果。

反过来从艺术的角度来看兵略的影响，我们可以看到，文艺创作在神思情采之外，谋篇布局，通变任势，导意动情，也多不能脱离升华抽象后的兵略艺术。1500年前刘勰在他的文学理论巨作《文心雕龙》的《程器篇》里盛赞“《孙武兵经》辞如珠玉^⑬，岂以习武而不晓文也？”从逆向证明“文武之术，左右惟宜”的道理。这和人类“逻辑运作”与“形象思维”这两种思考方式的同异也有相近之处。“文艺”和“兵法”看似相反，但在人类思维的过程中，它们却常是互相联结和互相渗透的。

微观探解

《老子》说“道”，论“为”；孔子说“仁”，讲“学”；《孙子》说“兵”，教“战”。他们三人都说到“道”，但是《孙子》所讲的“道”跟《老子》、孔子所讲的“道”在方向上很不一样。《老子》的道，意在天地人“三才”中的“天”；孔子的道，意在“地”上的政府社稷；《孙子》的道，专注于人。《孙子》说“道者，令民与上同意也”，固然是说政府对人民可以“导之以政”共度艰难，或将军可以领导士兵出生入死。但就文学艺术而言，《孙子》讲的不也就是导演、作者与观众、读者之间

的导引关键和如何引起读者的兴趣及共鸣？好的作者和导演能掌握读者和观众的心理，让人跟着文章、电影的发展，为英雄的冤死而哭，为美妙的生趣而笑。这不是“令民与上同意”的下一句“故可与之死，可与之生而不谗也”吗？

《司马法》说的“凡战之道，既作其气（文气），因发其政（方向），假之以色（表情），道之以辞（言辞）。因惧（死、亡）而戒，因欲（生、存）而事……是谓战法”，讲得更细，但也说的是同一个“道”。至于《孙子》的其他的四校：“天、地、将、法”，不也就是任何文艺创作里所必须讲求的天时四季，山水风景，作者导演和文艺格式吗？

《文心·知音篇》对文情的审阅，也提出和“五校”相呼应的“六观”，要以“位体（情位文体）、置辞（修辞）、通变、奇正、事义（论证）、宫商（音律）”来见优劣。其中“通变、奇正”，更是直接借用《孙子》兵法的观念了。

至于《孙子》提出来的五项“将道”：“智、信、仁、勇、严”，也可以直接应用到作者的“文材”上。“智”就是创作的智慧；“信”就是材料的可信度和争取读者的信任；“仁”是要培养和具备对人类的关怀，或是“笔端常带感情”；“勇”和武士的勇更为类似，从勇于创新突破传统，勇于负起文责，到勇于“以今日之我与昨日之我战”！“严”是自律，写作有系统、有组织。“文法”、“文材”和“兵法”、“将道”真是太相似了！

如果说兵法的目的是胜敌“立功”，而修身胜己是“立德”，那么赢取读者就是“立言”了。中国传统“三达德”的奋斗，竟然也离不开兵法原则的应用！

《文心雕龙》里的兵略思想^①

自《孙子兵法》竹简传世以来，最有系统“引兵入文”的就是1500年以前，南北朝时期的刘勰。刘勰祖籍东莞莒地，略属于现

在的山东日照。战国时代齐国的田单以莒与即墨为齐国的最后据点来抗拒燕国覆灭齐国。燕国的名将乐毅留巡齐城五年,竟不能下。后来田单运用兵略智术,弄鬼神,用五间,以火牛阵大破骑劫,一月之内复齐七十余城,遂使莒地一举而成历史上战事名城。七百年来乡里父老想必津津传乐道,相信对幼年的刘勰,必曾激起战斗幻想的火花和对军事兵略的憧憬。

更有甚者,《孙子兵法》作者——孙武的父亲田书,于公元前523年因伐莒有功,齐景公赐姓孙氏,封邑乐安。后来孙武因司马穰苴之死从齐南奔吴国,和刘勰祖先也是自山东投奔南朝相似。这段历史渊源,对祖籍莒地的刘勰,肯定也产生了相当的影响。

刘勰娴熟兵法,他在一生事业三大关头,都以过人的机智和勇气,果决过关。其中乔装改扮卖货的小贩,鬻货进书一事,诡譎绝伦,完全是兵法运用的上乘智术,千载之下,犹令人拍案称绝。《孙子兵法》里最核心而关键的“诡”字在《文心》中,也与“譎”字共有二十余次高频的使用率。刘勰在《文心》中使用了大量的军事术语来表述他的文艺理论,诸如:奇正、通变、谋、势、诡譎、首尾、要害等等,几乎到了“春城无处不飞花”的地步。兹略举简例如下。

道和“兵形象水”

《孙子·虚实篇》里踵《老子》之道,亦曰“兵形象水”,在《行军篇》里又说“令素行以教其民”,在《九变篇》里也讲“告之以文,齐之以武”。应用《孙子兵法》,把读者导引到作者所安排的情境,这是武道文用。刘勰在《书记篇》里说“管仲下令如流水,使民从也”,则是政道、武道、文道,三道源于一道了。成功的作者可以用同样的兵略“垂帷制胜”(《神思篇》)和“制胜文苑”(《总术篇》)。写文章“出奇制胜”也本源出兵法。了解这个源流,就知道诗圣杜甫“语不惊人死不休”的文略源出兵略,就兵家而言,实无足大惊小怪。这只是再次证明“天下之道莫非兵也”。

攻守

懂得教民以战(孔子),用兵携手若使一人(孙子),其后才能讲攻守。《文心·论说篇》里讲“迹坚求通,钩深取极”,是说攻,是讲“破敌”之论和打攻坚战(詹瑛注解)。吴兴弼评苏洵《明论》,说“虽未免挟数用术之说,然理亦如此。兵法攻坚瑕亦然”。“义贵圆通,辞共心密,敌人不知所乘”是说守,是讲如何“立己”之说。刘勰在此篇极明显地引用《孙子兵法·虚实篇》“善攻者,敌不知其所守;善守者,敌不知其所攻”;“故我欲战,敌虽高垒深沟不得不与我战”。这种基本的攻守原则,就连讲《逍遥游》的庄子,也曾把它用在《齐物论》里讲解言辩攻守之道:“与接为构,日以心斗……其发若机括,其司是非之谓也;其留如诅盟,其守胜之谓也”。此外《文心·铭箴》解“箴”,也用攻防军事术语:“箴者,针也,所以攻疾防患,喻针石也”。《文心·论说篇》里又说:“烦情入机,动言中物,虽批逆鳞而功成计合。”这是《易经·师卦》里说兵师的运用要能“行险而顺”。刘勰在“神灭论”大论战中没有积极参战去勉强立论,而在梁武帝以菜蔬代替牺牲祭祀七庙的次年,紧接奏请二郊当与七庙同用蔬果。他真的是懂得用兵攻守之道,达到他自己在《论说篇》中标赞的“功成计合,此上书之善说也”。这是人如其文,文如其人,而复能知行合一的明例。

布阵,治众

能破能立,有攻有守,这是用兵略以行文的动势。在此动势之外,用兵讲布阵,行文讲谋篇。《孙子兵法·九地》论用兵布阵,要求首尾呼应,如常山之蛇^⑧。《文心雕龙·附会篇》论行文谋篇则谓“首尾相援”并讲“定与夺”。曾随十字军东征,有战事经验的西班牙文豪塞万提斯(Cervantes)在《谈堂·吉诃德的创作》中评说:“我从来没有看到过一本骑士小说,它全部情节被写成一个四肢齐全的整体,能够中间和开头呼应,结尾又和开头与中间呼

应……”，讲的也是同一个道理。^①《文心雕龙·总数篇》说“执术驭篇”要避免“后援难继”，也只是上述《孙子·九地篇》的引申。《文心·附会篇》里说“群言虽多，而无棼丝之乱”，这是《孙子·势篇》“纷纷纭纭，斗乱而不可乱，治众如治寡，纷数是也”的改装句。只是刘勰善于“用旧合机，不啻自其口出”，他虽然大量引用《孙子兵法》的名言警句，却能“（文）更其旌旗（字句）车杂而乘之（文意）卒善而养之”，千年以来不知逃过多少人的法眼！

奇正

刘勰在《征圣》之后，续以《宗经》和《正纬》。从兵法的角度来看这是讲文学资源的奇正。《孙子·势篇》说：“凡战者，以正合，以奇胜”。刘勰先讲《六经》，这是“以正合”，然后“采摭（图讖）英华”，“以其有助文章”，是开明的“以奇胜”，而不是固执的以异弃。刘勰开放的胸怀，胜于禁止诗人入城的柏拉图多矣。《孙子·火攻篇》说“战胜攻取……非利不动，非得不用”。所以阴阳讖纬，只要是“事丰奇伟，辞富膏腴”，虽无助于经典，只要是有助于文章，就加以采用，不限于文以载道而已。刘勰在《正纬篇》说“经正纬奇”，在《定势篇》说“执正以驭奇”，正代表了他以兵法阐说《文心》的实用精神。紧接着《正纬》，刘勰在《辨骚》里指出“奇文郁起，其《离骚》哉”。更进一步阐明《孙子·势篇》所说“奇正之变不可胜穷也”，所以《离骚》“酌奇而不失其真”，以致其文“气往铄古，惊采绝艳”，难怪正规之文，“难与并能”。

通变

《文心》第六篇是《明诗》。从字面上看，也和前面几篇一样，没有刀光剑影和兵略的痕迹。虽望文而不能附义。但上乘兵法讲万人敌，而不是讲一人敌的刀法剑术。历代学者都没有看到《明诗篇》里隐藏着兵法。直到民国初年朱自清在《诗言志辨》里大处着

墨,小处着手,这才看出刘勰可能使用《孙子兵法》里“奇正之变”的消息。其实从兵略运用的角度去看《文心》,奇正与通变犹如左右手,其用殊不可分。刘勰早于《征圣》里就已说“抑引随时,变通适会”。《明诗》里说“铺观列代,而情变之数可监”。后面的《神思》就演其余“至变而后通其数”,又再“赞曰:情变所孕……垂帷制胜”,回到军事作战的兵家语。其间《乐府》说“气变金石”,《颂赞》说“事兼正变……与情而变”。《吊哀》说“辞变”,《诸子》说“远近之渐变”,《书记》说“变虽不常”。《通变》之前的《风骨》就先讲“洞晓通变”。刘勰在《文心》里用“变”字之多,远超过作《九变篇》的孙子,几乎可以跟佛典里讲的各种“心”一样繁盛,可说是全书的关键语。《知音篇》里的“六观”就是“三观通变,四观奇正”,很像《孙子·计篇》里的“五校”。《时序篇》指出“文变染乎世情”,这一观点比马克思和近世苏联文论诸家所提出“艺术是反映现实的一种形式”的理论,要早一千四百年。难怪刘勰曾自信的说:“源始以要终,虽百世可知也”。

势

《定势篇》是《文心》五十篇之中,最富创意的一篇文章。可惜从来研究文论的文士,罕通兵法,以致猜测纷纭,都搔不到痒处,越解释就越糊涂。难怪刘勰在《知音篇》一开头就大叹“知音其难哉!……逢其知音,千载其一乎!”他在《定势篇》里说:“情致(敌情指向)异区,文(兵)变殊术,莫不因情(敌情)立体(布阵),即体成势(局势)也。势者,乘利而为制(‘致人而不致于人’之法)也。”这完全是“兵法文用”。他又说“文之任势,势有刚柔,不必壮言慷慨,乃称势也。”刘勰这一观点,早于桐城派姚鼐,分文章为阳刚、阴柔二派,一千多年。比起罗马朗吉努斯的只知《论崇高》,也更全面。但文艺的阴阳、刚柔之说,也不出《吴子》所云:“夫总文武者,军之将也。兼刚柔者,兵之事也。”刘勰也批评“新学之锐,则逐奇而失

正”不如“旧练之才，则执正以驭奇”。这也是兵法里“兵以正合，以奇胜”的道理。刘勰把《孙子》奇正、通变这两大兵略要素融会贯通之后，发展出文学上的“势论”，在复杂度上和《孙子》的辩证论点相抗颉，很值得我们再作进一步的探讨。

集中、精简

孙子演兵法，在《虚实篇》里说“我专为一，敌分为十，是以十攻其一也”。他在《行军篇》里又说“兵非贵益多，唯无武进，足以并力、料敌、取人而已”。刘勰写文论，把专一、并力的道理化入《神思篇》，乃曰：“贯一为拯乱之药”；用于《书记》则说：“随事立体，贵乎精要”。刘勰又在《熔裁篇》里说“善删者，字去而意留”。匆忙的现代读者和作家所爱好的“短篇小说”、“极短篇”、“掌上小说”也不外乎“一以当十”、“一针见血”的兵法运用。可见精要集中之理，文道和武道相通。虽然孔子说“行有余力，则以学文”，但兵略的要素不一定永远成于文艺之先。如果刘勰生在孙武之前，受到《文心雕龙》启发的孙武又不知会把《孙子兵法》写成何等模样？东洋兵法名家宫本武藏，在刀艺进境上受阻之后，曾弃刀浸淫雕刻绘画，以文艺扩展兵法技艺，而达到更上一层的境界。^{②0}在最上层的艺境，文武之道，运用之妙，应当都是存乎一心，无有差别。^{②1}

果决

《神思篇》赞扬“骏发之士，心总要术，敏在虑前，应机立断”。《通变篇》赞曰：“趋时必果，乘机无怯”。《隐秀篇》说“万虑一交，动心惊耳”。刘勰在这几篇所赞扬的趋时必果、应机立断，都是兵略的要领。吴起在《吴子·治兵篇》里也说“用兵之害，犹豫最大。三军之灾，生于狐疑”。相传是姜太公传下来的《六韬》，也和所有的兵书一样重视果决。《六韬·军势篇》里说“巧者豫，是以迅雷不及掩耳”。这一说法和《孙子·军争》的“难知如阴，动如雷霆”，意义

相同。西方的朗吉努斯(Longinus)也把雷霆电闪用于《论崇高》中节如发机、动心惊耳的演讲术。他说“A well-timed stroke of sublimity scatters everything before it like a thunderbolt, and in a flash reveal the full power of the speaker”。朗氏所用的“a well-timed stroke”和刘勰在《定势论》里引用《孙子·势篇》而说的以“机发矢直”；“矢激如绳”而“因利骋节”之意相呼应。庄子在《齐物论》里也用“其发若机括，其司是非之谓也”来解释“与接为构，日以心斗”的言辩斗争。《孙子·势篇》所说的“节”的另一义，注重物理上“时节”的功能。任势使人，如转木石；木石之性，安则静，危则动，方则止，圆则行”，这个“势”，属于牛顿力学第一定律，又称惯性定律。“转圆石于千仞之山”的“势”，是运用位能。“激水之疾，至于漂石”的“势”，是运用动能。时节越短；“节如发机”，则加速度越大，力量越强。这其实同于牛顿力学第二定律，也可以说是宇宙的通理，可用于武，也可以用于文。时下正流行的RISC(Reduced Instruction Set Computer)电脑设计，就是使用短节以增加总运算次数。虽然应用不完全相同，但用意则亦相类似。可见古今中外智术的运用，都不能脱离“人法天，道法自然”。

刘勰的《文心雕龙》文字精炼，懂得节约兵力。《文心》组织严密，篇章规范有如《孙子》所讲的“法者，曲制、官道、主用”，而不像是借用印度的“因明逻辑学”。刘勰的《文心》不仅哲思、文论、逻辑、智术集前人之大成，更以兵略健硕势理，开辟文论的新方向，真是“兵法文用”的典范。

文、艺创作里的兵略运用的实例：

《刘勰、〈文心〉与兵略、智术》(1996年1月)

中国书法的突破：东晋·卫夫人《七条笔阵出入斩斫图》

在东西文论史上，刘勰很可能是第一位把兵略战术融会变通，

执术驭篇，有系统地运用到文艺创作理论分析上，并幸有文集传世的文人。但是把兵战刃弩的动势引申到艺术创作上，也许东汉的书法家蔡邕是东西艺术史上第一人。王羲之的“老师”卫夫人，更以妇流之身，允文允武，破天荒地把兵阵战势径写入《七条笔阵出入斩斫图》。其中“高峰坠石”和“劲弩筋节”则极明显出自《孙子·兵势篇》。卫夫人的《笔阵图》启发了她的“弟子”王羲之，写成《题卫夫人笔阵图后》和《又笔阵图》。其中把“纸笔墨砚”当作“阵刀甲城”；“心意、本领、结构、颀笔、出入、屈折”看成“将军、副将、谋略、吉凶、号令、杀戮”。简直就是旗帜鲜明地在讲兵法和作战。王羲之以兵法入书道，引以为秘，遗教子孙，千金勿传。羲之引融兵法以表述其笔势，难怪秀逸之中复有刚劲之气，为后人所不能及。元初杰出的文人书法家赵子昂在《兰亭跋》中称赞他“雄秀之气，出于天然，故古今以为师法”。其实也只看到纸上的气势，和古往今来绝大部分的文人一般；“去圣久远……未能振叶以寻根，观澜而索源”，不知书圣笔法骨力的部分来源竟出自兵法和妇人！

唐太宗李世民自幼出入兵阵，论书法以兵法为骨干；“临古人之书，殊不学其形势，惟在求其骨力，而形势自生”。论“磔”，则云“战”笔发外，说“点”，则云忌圆平，贵“通变”。清朝的曾国藩，文人领军，出生入死，曾说“作字之道，全以笔阵为主”。可见也是用兵法以解书法，因卫、王《笔阵图》而悟作字之道。又说：“读《孙子》‘鸷鸟之疾，至于毁折者，节也’句，悟作字之法，亦有所谓节者；无势则节不紧，无节则势不长。”刘熙载在《艺概·书概·体势》中说：“孙子曰‘胜兵先胜而后求战，败兵先战而后求胜’，此意通之于结字，必先隐为部署，使立于不败而后下笔也。”

曾、刘二氏用兵法论书法，可能都受到《文心雕龙》的启发，而未明言。更可能是“天地间无往而非兵，羿得之以射名，秋以弈，越女以剑”，文武相通之处，英雄所见略同。古今豪杰泰能自兴，不以男女、词章、射弈、佛儒、文武智术而隔。

作诗如用兵

唐朝从日本来中国留学的遍照金刚在《文镜秘府论·论文意》里就说“夫置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心击之，深穿其境”；“凡诗者，虽以敌古为上，不以写古为能”；“夫诗，有生杀回薄，以象四时”，遍照金刚身在佛门，用字遣词曰“击”，曰“敌”，用“生杀”，那都是兵家术语。这是无心(?)之一例。

唐朝的杜牧精诗善文，曾注《孙子》，时有卓见。论行文则说“凡为文以意为主，以气为辅，以词采章句为之兵卫”，不负他兵法和文学上的胸襟造诣。

宋朝的词人姜白石论诗也用兵法，他说“一波未平，一波已作。如兵家之阵，方以为正，又复是奇，方以为奇，忽复是正；出入变化，不可纪极，而法度不可乱”，把《孙子》奇正通变化入文论，显出兵法和文学的关系似乎已普及到了“纯文人”都能接受的地步。

明朝的徐渭(文长)，富兵略，曾参与抗倭战争及多种军事活动。他写的四出传奇杂剧《四声猿》，其中两首：一文《女状元辞凰得凤》；一武《雌木兰》，以阐扬女子才能和讽刺当朝文武男不如女。他的剧作奇变脱俗，出类拔萃，让后之剧坛盟主汤显祖，佩服到词为之穷，恨不得“自拔其舌”，而不得不用军事术语说：“《四声猿》乃词坛飞将”。

清朝的叶燮论诗也以兵法为用，他说“诗而曰作……如用兵然”。刘熙载在《艺概》里论文章之法式里也说“兵形象水，惟文亦然”，直承《孙子》而与《文心·书记》里的“管仲下令如流水，使民从也”相呼应。李渔在他的《闲情偶寄》里，就拈出“密针线……照应埋伏”和“审虚实”，以为作文要诀。就连写狐仙怪异的蒲松龄，也懂得把兵法应用到写作选材，像刘勰一样讲避实击虚之法^②，终以不同流俗，别变一格的《聊斋》传世。可见兵法已几乎普遍到了可被上层民俗文艺创作者接纳应用的程度。

至于蒲松龄的《大鼠》、《螳螂与蛇》，管同《记鸪》，薛福成写《蚰

蛛与蛇》,更是以兵法记述动物间的“物性相制”。它们虽然是“短篇小说”,但趣味盎然,胜读达尔文朴素纪实的《物种起源》。

短篇小说的要诀:集中攻击、节约兵力

现代人公私事繁忙胜于古人。长篇小说如托尔斯泰的《战争与和平》固然已没人能写,写了也没人有时间看。曾任北大校长的胡适,在八十年前用了约六千字,写了一篇《论短篇小说》,解释一个观点:“短篇小说是用最经济的文学手段,描写事实中最精彩的一段,而能使人充分满意的文章。”北大在蔡元培做校长时,也曾教授军训课。可惜文胜于武,没人注意《孙子兵法》里的微言精义。如果我们用《孙子》的角度来诠释“短篇小说”,其实最多只要用 11 个字“集中攻击、节约兵力以致胜”,就可以把整个观念讲清楚。

兵家高下

孙武子写兵法,只用了 5913 字(宋本曹注)。约米尼写《战争艺术》和克劳塞维茨写《战争论》都要用上几十万字。古人批评文人领军,最忌“纸上谈兵”。其实写文章也是一种兵法智术,只是把白纸或电脑屏幕当战场,毛笔、原子笔或打字键盘作刀枪。虽说约米尼、克劳塞维茨和孙子都被称为“兵圣”,但若论兵法实用于文章时,我们还是能以“集中攻击、节约兵力以致胜”与否,判定他们“文略”和“文术”的高下。

古罗马的凯撒不仅是大政治家,而且是成功的军事家。但是他能诗能文又复能写悲剧,恐怕大家都不清悉。如果知道他有文有笔,大约是他的一句名言:“Veni, vidi, vici.”翻成中文就是“我来,我见,我征服”七个字。由此也可见凯撒领军时,一定是最懂得“道者,令民与上同意也”的精髓和“告之以文,齐之以武,是谓必取”的道理,难怪他的罗马兵,横扫欧陆,跨海征英,无往不利,成赫赫之功。

二战时领导大英国协对德作战的丘吉尔也是深通导民之术。他在敦刻尔克大撤退之后,在英国下议院的演讲“ We shall fight on the beaches, we shall fight on the landing grounds, we shall fight in the fields and in the streets, we shall fight in the hills; we shall never surrender!.. ”音义铿锵,激奋人心,重振士气,终于挫败了德国渡海侵英的计划。丘翁后来荣获诺贝尔文学奖,恐怕和他的二战功业和“告之以文”的训练有关。这是另一个文武相济而救几倾之国的名例。

画家高下

“集中攻击、节约兵力”的道理也可以用在绘画上。尤其是中国的水墨画,不仅颜色简到黑白,连用笔都如用兵,避免废笔。清初大画家石涛曾说:“与其多用笔,不如少用笔。……能于最少之笔写出最多之态,写出最多之势,则画石之能事尽矣。我深得此法故。”而郑板桥还觉得他不及八大山人笔简意雄,他说:“八大名满天下,石涛名不出吾扬州何哉?八大用减笔,而石涛微茸耳。”看来画道也和兵法相通,或者我们可以把魏源的话再加一句:“天地间无往而非兵也,无兵而非道也,无道而非情也。……羿得之以射名,秋以弈,越女以剑,八大以笔!”

上乘散文——“善战者无赫赫之功”,如水之就下,胜于无形

但是轰轰烈烈的战斗,对《孙子》而言,却不是最高明的作战方式,而赫赫显盛的战功,也不表示将领能力的优越。《孙子·军形篇》提出了更高的兵略指标:“故善战者之胜也,无奇胜,无智名,无勇功。”这也就是像曹操等所说的“善战者无赫赫之功”。能够用最少的兵力能源和流血战斗,以取得最大的战果,这才是“善战者”。从“热力学第二定律”的角度来衡量,以最小的熵(entropy),生产最大的功,这才算是有效率。上乘的散文,也可以用这个方法检

验作家的高下。

就这一标准而言,西方散文名家,行文用语都有像在火炉边,娓娓而谈的功夫。中国古代东晋的陶渊明,更是这方面的妙手。他的诗文,表面上看起来平易近人,好像从胸中自然流出,没有一点斧凿的痕迹,使人读来毫不抗拒。宋代的文学大豪,天才智士苏东坡对他推崇极致,认为陶诗连曹谢李杜都“莫能及也”。其实陶公不仅才高,而且诗文锤炼极细,才能大匠举重若轻。苏东坡聪明才华更是空前绝后,大家都以为他的诗词文章是随意挥洒而成,朱子甚至说他的文章“无布置”。不过另一位天才智士,明代的徐文长,却深知文艺和锤炼的因果。他反驳朱子的看法,说“极有布置而了无布置痕迹者,东坡千古一人而已”。

近人周作人的散文也是这方面的大家。张中行在《负暄续话·再谈苦雨斋并序》里说他的散文“布局行云流水,起,中间的转移,止,都没有规程,好像只是兴之所至……处处显示了自己的所思和所信,却又像是出乎无意,所以没有费力”。这也是“善战者无赫赫之功”,如水之就下,胜于无形的另一个范例。

《文心》对心理学和民俗文学的重视:

《谈〈谐谑〉——兼说戏剧、传奇里的谐趣》(1998年8月)

论谐讽的笑理学

能笑,是“生理学”和“神经学”。为什么会笑?那就是“心理学”。什么事在什么情况下会让什么人笑?这需要研究“社会历史学”。京剧大师齐如山分析戏剧里的笑,列出130项之多。可见“笑道”的学问不小。刘勰开篇明义就引用周厉王时代芮良夫的诗句:人以“自有肺肠”,有情有智,所以“心险如山,口壅若川”,如果疏导不良,就会发狂。《诗经》上记载的这个原始“心理学”的观点,可比西方弗洛伊德的心理分析早了两千七百年。

生命之道，一弛一张；圣人之道，一龙一蛇

天地之道，一阴一阳。生命之道，一弛一张。圣人之道，一龙一蛇（李邕《东方朔一首》）。《论语》里记载孔子到武城，闻弦歌之声，很满意子游的礼乐治教，莞尔而笑，却和他开玩笑，说“杀鸡焉用牛刀”。子游以为老师真的认为他做的过分，急忙搬出孔子的教条来解释，结果孔子说了一句非常有人性的话：“前言戏之耳！”另一回，他听说公叔文子“不言不笑不取”，以为矫情，对公明贾的解释也认为不合人情，含蓄地批评说：“其然！岂其然乎？”不过幽默滑稽也有它的代价，年近四十的孔子在齐国时，政经见解受到景公的重视，将受爵封田。齐国名臣晏婴却以“儒者滑稽而不可轨法，倨傲自顺，不可以为下”等词谤毁孔子（《史记·孔子世家》），把潜在的政敌拉下马来，赶回鲁国去。也许经此“儒法之争”的教训之后，孔子才达到“四十而不惑”的境界。塞翁失马，焉知非福？

谐道

中国《元曲选》里才出现了“丑角”这一脚色，姑不论它是从何类文字，是何种称谓演变而来，它的“实相”来源恐怕不能脱离亚里士多德的理论。明朝以后，中国的戏剧里也称“丑角”为“醜角”，那可以说真是名至而实归了。不过美丑优劣也没一定的标准，所以《老子》有言：“下士闻道，大笑之”，这是说下也可以笑上，愚竟也可以笑智，五十步当然可以笑百步，笑的权利真是最平等了。世上固常有“零丁洋里叹零丁”之叹，但更多的时候是“愚人船上笑余（愚）人”。若自其可笑处而观之，人人皆为可笑。今人方笑前人，后人又笑今人。所以冯梦龙说“天下一大笑事也”。1908年，弗洛伊德首选五本他的代表作，请比瑞尔翻译成英文，其中之一就是《诙谐与无意识的关系》（“WIT and its Relation to the Unconscious”，translated by A. A. Brill, 1916），亦可见“谐”之道大矣！

谑和禅宗机锋

禅宗的六祖惠能,因为不识字,反而脱离了文字相,把赋景、比物、兴志的传统启蒙方式变成了“由渐而顿”、“直指人心”的机锋。功行深的禅师,多能因材施教,中空实有,不滞两边。慧根浅的禅师,买“空”卖“空”,无道可传,无惑能解。《老子》论道曰“恍兮惚兮,其中有象;恍兮惚兮,其中有物”,这是智者的实话。到了禅师们厚了脸皮说“青州袈裟重七斤”之类“禅话”的时候,“机锋”已然僵化和空化,变成粗诞而没有答案的“伪谜语”。这就和刘勰所描述的魏晋以来“纤巧以弄思,浅察以炫辞,义欲婉而正,辞欲隐而显”的谜语,差了不知多少级。“谑语”转成“谜语”是一种言辞上的“纤化、浅化”。纤巧而浅俗化的“谑语”,不仅两见于《红楼梦》回目,以灯谜暗示各人命运之谜;它更在群众里得到扎实的活力,演化出一年一度的元宵灯谜盛会,至今不衰。

人生如谜,方解方生。有如功过,虽至盖棺,不能论定。如果说科学家的挑战是解大自然的“谜”,那么文论家的意趣就是解文学的“谜”,研究文化的学者就是在“破文化之谜”^②。谑谜之道,深度远在“谐道”之上。

杜甫和谐戏诗体

杜诗的注释号称“千家注”,可惜传统文人对杜诗的了解,大多偏于他沉郁的忠君爱民诗或诗律渐细的技巧。很少有人注意到他轻松诙谐的一面,和在“游戏诗”及“俳谐体”上的成就。其实各门各派的“圣人”大都身兼数家之长。譬如文圣孔子,讲文事,也讲武备;武圣孙子,则“辞如珠玉”;太史公记载历史名人大事之余,也不忘给“谈言微中”的优伶立传。那么“无诗不杜”的杜诗,岂能只有严肃正经,以“诗言志”的一面而已?根据钱谦益的《草堂诗笺》所列杜诗,我们可以看到,其中以“戏”为题的诗组,就有二十一组之多。若加上《登楼》、《社日》诸篇,“谐”、“戏”诗的数量还要多些。

金圣叹在他的《杜诗解》里说：“先生凡题中有戏字者，悉复用滑稽语。”杜甫在《遣闷戏呈路十九曹长》一诗中，把自己最得意的“晚岁渐于诗律细”和“谁家数去酒杯宽”相对，自己能开自己的大玩笑，诗固已至化境，心胸也不止于雅士。杜甫的“戏”诗，从《社日》的“尚想东方朔，诙谐割肉归”到《戏题画山水歌》的“焉得并州快剪刀，剪取吴松半江水”，纵横人天，上追庄生《齐物》、《逍遥》，或是相当于莎士比亚化身到《暴风雨》里的魔法师(Prospero)，呼风唤雨，驭使精灵。他的《戏为六绝句》，更开创了一种文论的新形式。钱谦益说他“以诗论文，题之曰戏，亦见其通怀商榷，不欲自以为是”。后人学作“论诗绝句”者虽众，但因鲜知此意，少有曰“戏为”的“问津”者。杜甫的《戏作俳谐体遣闷二首》，其中“家家养乌鬼，顿顿食黄鱼”固然戏语惊人，但“是非何处定，高枕笑浮生”才是真得俳谐诗戏之妙。

李白、杜甫诗篇泛浩相敌，唯于谐戏文章，无论质量，杜胜于李。韩愈推崇李杜备至，但“以文为戏”的榜样，想系出于杜甫，而非李白。

韩愈：文以载“道”？

原始的“诙谐”也随时间而演变出新的文学如宋杂剧和元传奇。诙谐文字虽然在南朝就有俳谐文如《驴九锡》、《鸡九锡》等，但真正的小说雏形应当是起于宣扬复古、“文起八代之衰”的韩愈，他的《毛颖传》的重要性可以说是“文起八代之衰”，而他的《送穷文》鬼话连篇，启发蒲松龄创造《聊斋》里的鬼狐故事。作为一个全面的文学创新大师，韩愈当然不限于“文以载道”而已。他在《荆潭唱和诗序》里指出“愁思之声要妙，欢愉之辞难工”，所以把诙谐文章当成一种挑战和解放。因此裴度在《寄李翱书》中说“昌黎韩愈，恃其绝足，往往奔放，不以文立制，而以文为戏”。张籍也为亦师亦友的韩愈担心，严肃地批评他说：“使人陈之于前以为欢，此有以累于

令德……拊扑呼笑，是挠气害性，不得其正矣。”

韩愈在《答张籍书》中，为自己写《毛颖传》之类的诙谐文章辩护说：“昔者夫子犹有所戏。《诗》不云乎：‘善戏谑兮，不为虐兮’。《记》曰：‘张而不弛，文武不能也。’恶害乎道哉？”柳宗元也为他辩护，在《读韩愈所著毛颖传后题》中说：“圣人不以戏谑为非……（其文）若捕龙蛇，搏虎豹，急与之角而力不敢暇，信韩子之怪于文也”。生性诙谐豁达的苏轼当然是韩愈的知音，他有诗赞曰：“退之仙人也，游戏于斯文，谈笑出传奇，鼓舞南海神。”《朱子考异》更注意到韩愈的创造性，看出他施用“故为幻语以资笑谑，又以乱其事实，使读者不觉耳”的写小说技巧。

陈寅恪在《元白诗笺证稿》里截断众流地给予韩愈应享而未享的地位，说：“今日所谓唐代小说者，亦起于贞元元和之世，与古文运动实同一时，而其时最佳小说之作者实亦即古文运动之中坚人物是也……而古文乃最宜于作小说者也。……小说既能以俳谐出之，又可资雅俗共赏，实深合尝试且兼备宣传之条件”，所以“韩退之作《毛颖传》，为以古文作小说之尝试，乃古文运动中之一重要节目”。可见韩愈的“文以载道”不止于正经严肃的“大道”，也包括轻松活泼的“小道”。而诙谐文学对中国九流之外，新一类小说的推动，是有相当大的贡献。

谐谑、戏剧：莫非兵也

“谐”、“谑”二语，一攻一守，一进一退，一发一藏。善谑者，谋定而后动，能攻人所不能守，而且攻其无备。好的“俏皮话”和智慧型的“机锋”一样，其势险，其节短。讽刺、棒喝之时，其势如张弩，节如发机。攻之前，静若处子，敌无戒备，动之时，捷如脱兔，敌不及拒。如果一击不中，则收兵翩然远走。巧的谑谜，或以正合，而形圆不可破；或以奇胜，藏于九地之下。“谐谑”的变化虽多，但自其智术而观之，则莫非兵法之用。以此观之，可以说“谐谑”是兵略

之文戏,而文艺之富藏。

元明清传奇杂剧里的谐趣,后现代主义的黑色幽默

唐宋以来,“辞浅会俗”的滑稽戏,在武胜于文则“野”的蒙古统治下,反而投合所好,一扫中原精致文学的江山。失去了科举晋升的文人学士,把他们被压抑的创造力转投到民俗文艺。元末高明的《琵琶记》里,就有以作曲猜谜为科举考题,自己吞着眼泪,为百姓在戏园里逗笑。插科打诨的白话歌舞杂剧,同时受到统治阶级和广大民众的爱好。这是研究社会文艺学的一个少有机会,让我们能用类比的方式重验上古文化发展的源流。探讨俗文化里的丑角谐趣,能够让我们更能了解雅致艺术的基源,人类的本性。所以最适于研究丑角谐趣的人,反而是要像王国维一类的国学方家,才能见出五百年来人之所未见,说“世之为此学者自余始”。当然,王国维所搜集的材料,也是由焦循《剧说》等处得来。王国维的《宋元戏曲考》就书目而言,可以说是“顿”至,但也是站在前修的肩膀上,“渐”而成之。

中国古典文论的发扬

- 应用文体之一:宣战书与“雄辩术”(《檄移的渊源与变迁》,1999年5月。

- 文论与艺理相通:八大山人的“六艺”。

- 《文心》对写意画的诠释(王元化2000年4月提出):《从刘勰文心看八大山人的艺术、人格》,2000年4月。

- 《文心》对文德和人格的重视《从刘勰文心看八大山人的艺术、人格》,2000年4月。

- 文论、字说、兵法、人格和书法的关系《字外有字》,2000年8月。

- 《文心》与《文选》研究的结合《广文选源变举略——自昭明至桐城》,2000年8月。
- 《从文心文论看中西园林和建筑艺术》

中国古典文论“新方向”的展望与局限

1. 局限

难找“但开风气不为师”如韩愈、胡适者；
通外语者日益增多，但精于古文者日益减少；
精通外语者多不精通古文，精通古文者多不精通外语；
精通外语而又精通古文者更少，精通外语和古文，而犹有创意者更少。

2. 现代化

现代汉语的文论；
现代思想的广文论。

3. 国际化

论文发表撰写英语化；
口语化，通俗化，另类好处《Character Beyond Character》；
研究范围和思路全球观。

4. 电脑化

计量分析；
逻辑语意句型分析：中国朴素逻辑、印度因明学到罗素的原子说和维特根斯坦的语意学；
网络联系：活的研究，广的文选。

注释：

① 林中明《文心雕龙：从孙武兵经探解文艺创作》，1998年第四届国际孙子兵法研讨会论文集。

② 林中明《刘勰和 文心 里的兵略思想》,《文心雕龙研究第二辑》,北京大学出版社,1996年9月,第311—325页。

③ 林中明《谈 谐谑 ——兼说戏剧、传奇里的谐趣》,1998年文心雕龙学会论文集。

④ 林中明《 檄移 的渊源与变迁》,1999年文心雕龙学会论文集。

⑤ 林中明《从刘勰 文心 看八大山人的艺术、人格》,2000年文心雕龙学会论文集。

⑥ 林中明《Character Beyond Character(字外有字)》,The 2nd International Conference on East Asian Calligraphy Education ,August 11—13 ,2000 , California State University at Long Beach.

⑦ 所谓“经典之作”,必须要符合下列两个充分和必要条件:1. 有石破天惊、原创性的贡献 2. 有持久深远、超越时空的影响。

⑧ 汪春泓《论刘勰 文心雕龙 在唐初之北南文风融和中所发挥的理论主导作用》,2000年文心雕龙学术研讨会论文集,第421—438页。

⑨ 林中明《刘勰、文心 与兵略、智术》,中国社会科学院《史学理论研究》季刊,世界历史杂志社,1996年1月,第38—56页。

⑩ 《庄子·齐物论》:“五者圆而几向方矣。”

⑪ 汪奠基《中国逻辑思想史》,上海人民出版社,1979年。

⑫ 1. 吕澂《印度佛学源流略讲佛家逻辑》:“正理”学说的形成很晚,佛家之有“因明”并加以重视,为时更迟。2. 玄奘西元647年才译出商羯罗主的《因明入正理论》。648年窥基从玄奘学,其后乃有《因明入正理论大疏》。3. 梁启超盛赞窥基此书说“中国知用逻辑以治学,实自兹始”。

⑬ 吴如嵩《孙子兵法浅说》层递、顶针。

⑭ 姚一苇《诗学笺注》,台湾中华书局1978年。

⑮ 钱学敏《钱学森的艺术情趣》,1995年11月28日《人民日报》海外版副刊:正因为我受到这些艺术方面的熏陶,所以才能避免死心眼避免机械唯物论,想问题能够更宽一点、活一点。

⑯ 1. 参看杨少俊主编、王立国等合编《孙子兵法的电脑研究》一书第四部分《孙子兵法语言文字》篇中的《孙子兵法的文学与美学价值》、《孙子兵法语言文字的定量分析看作者风格》等四节(1992)。2. 吴如嵩《孙子兵法新论·孙子兵法的修辞艺术》,1989年6月,解放军出版社。

⑰ 1. 林中明《刘勰和 文心 里的兵略思想》,《文心雕龙研究第二辑》,第

311—325页,北京大学出版社,1996年9月。2. 林大明《刘勰 文心 与兵略、智术》《史学理论研究》第38—56页,中国社会科学院,1996年。

⑮ 宋陈善《扞虱新话·作文贵首尾相应》:东晋桓温见八阵图曰:“此常山蛇势也,系其首则尾应,系其尾则首应,系其中则首尾俱应。予谓此非特兵法,亦文章法也。”

⑯ 张爱玲《论写作》:“在中学读书的时候,先生向我们说:‘做文章,开头一定要好……结尾也一定要好……中间一定也要好——’还未说出所以然来,我们早已哄堂大笑。然而今天,当我将一篇小说写完了,抄完了,看了又看,终于摇摇头撕毁了的时候,我想到那位教师的话,不由得悲从中来。”林按:“如果知道向《孙子》‘借兵’,教书先生只要引‘常山之蛇’一句话就把课讲完了。”

⑰ 小山胜清《严流岛后的宫本武藏·惺惺相惜 72》(向矢野三郎兵卫学画花)。

⑱ 宫本武藏《五轮书·序》:“若善将兵法之利推及于诸艺能之道,则万事皆可成。”

⑳ 蒲松龄字留仙,又字剑臣,好兵任侠之心于此可见。蒲松龄为了激励自己发奋写作,曾在铜镇尺上刻了一副对联形式的座右铭:“有志者,事竟成,破釜沉舟,百二秦关终属楚;苦心人,天不负,卧薪尝胆,三千越甲可吞吴。”蒲松龄《与诸弟侄书》:“虽古今名作如林,亦断无攻坚摭实、硬铺直写,而得佳文者。”

㉑ 黄宝生《金克木先生的梵学成就》,外国文学评论,2000年第3期,第146—149页。“他认真一想,觉得自己一生读书做学问,其实是试图‘破文化之谜’。”

赏诗浅议

人民文学出版社 林东海

侬家自有麒麟阁，
第一功名只赏诗。

这是唐司空图《力疾山下吴村看杏花》组诗中的句子，谓其避黄巢之事隐居中条山王官谷，但以赏诗为功，乃至可与汉武帝麒麟阁所图诸功臣相媲美。诗之本意自是弃绝仕途利禄浮世荣枯，而以吟赏自娱，但却也端的以赏诗家自许，甚至自夸。且不说《二十四诗品》著作权之归属，只就他的《与李生论诗书》、《与王驾评诗书》、《与极浦书》、《诗赋》等诗评文章，也可以看出他于赏诗确有独到之处，故知“第一功名”云云，信非狂言也。

我国素有诗国之称，赏诗活动是国民文化生活的重要内容，赏诗功力也是国民文化素质的重要标志。《吕氏春秋》云：“有夏歌辞，实启风骚。”我国诗歌滥觞于上古歌谣，至《诗》、《骚》而成江河，潏然流溢于历代社会生活。诗歌不仅是文化生活中的主要食粮，而且是政治活动中的必要工具。在长期的诗歌创作、批评、欣赏的实践中，产生了一整套的诗歌理论。诗作论、诗评论、诗赏论，成了诗论的三维，构成整座诗学大厦。中国诗学三维中，诗赏论实是大厦之基础。而在现当代的诗论研究中，却成了最薄弱的一环，故最应引起学人的重视与探索。

早在 30 年代初，就有人指出：“现在文坛上所谓文学创作之讨

论,文学批评之研究,早已引动了一般的视听。而文学欣赏的问题,竟是寂寂无闻!(胡云翼《文学欣赏引论》,见上海亚细亚书局1930年版《文学论集》)七十年过去了,如今文学欣赏的问题,不能说“寂寂无闻”,但可以说进步不快,步履蹒跚。80年代初,社会上刮起了“鉴赏”的热风,出版的鉴赏集、鉴赏辞典充斥市场。所谓“鉴赏”,仍多停留在对古代作品的疏解,真正从理论上加以升华,总结出一些鉴赏规律,可以说创获无多,依然未能理出民族化的鉴赏理论体系。不过,一阵热风,还是吹醒了理论界。此前的文艺理论著作,大都未曾涉及鉴赏问题,自80年代以后,理论著作中出现了论述鉴赏的专章,这说明情况有所改观。鉴赏论不再为创作论、批评论所取代或掩盖了。

诗论三维——诗作论、诗评论、诗赏论,在古代诗论家的阐述中,往往混为一谈,或谈到一块,未曾加以厘定,故统名之曰“诗话”。随着文学观念的变革,文学理论的发展,我们已可以将诗论三维,从理论上加以区分,使之成为相对独立的学科。黑格尔说:“真正的创造就是艺术想象的活动。”(《美学》第一卷第47页)也可以说一切艺术活动都离不开想象,诗歌也莫能例外。如果说诗论三维有其统一性,那就是都离不开艺术想象。然而,诗作、诗评、诗赏三维之艺术想象又各有特色,诗作通过浮想创造出诗的意境,诗评通过推想判断出诗的意旨,诗赏通过联想引发出诗的意味。三维之间虽有主观与客观、情感与理智、综合与分析等条件与方法的差别,但其中任何一维,在进行艺术想象的过程中,往往要借助其他二维,或以其他二维作为参照数。也正因为如此,所以古代诗论多作综合评述,而未曾条分缕析,犹如综观鼎鼐,而未独视三分之鼎足也。随着文艺科学的发展,将诗论三维分而治之,已显得十分必要,学科之分,始能使之臻于邃密,从而促进其发展。

在以今之文学观念重新审视我国古代赏诗理论时,本文只着

重探讨赏诗理论之尚用特性,及其对创作之指导,对批评之影响,意在唤起对赏诗理论研究的重视。

一、赏诗论之尚用特性—— 改造诗境使之为我所用

诗歌意境,“思与境偕”(司空图语);“物我两忘”(王国维语),其思想与艺术两个对立统一的方面,可以分开说,却不可割裂开。然而一首诗到了读者手里,在鉴赏活动的过程中,情况却十分复杂,作品主客观的统一,通过一系列的联想活动,重新统一于读者的主客观之中,自然会发生偏差和失衡。作品的意境对读者的联想,固然有启发的作用,但由于读者与作者主客观因素的差异,往往会导致有时启而未发,有时约而失制,出现双重主观与双重客观不能完全叠合的情况,从而产生出不尽同于原作的新意境,这就是诗歌鉴赏的再创造。谭献之所谓“作者之用心未必然,而读者之用心何必不然”(《复堂词话》),正指出读者在鉴赏过程中的这种再创造,这也可以说是一种古今皆然的普遍规律。

作品与鉴赏之双重主观与双重客观,在同一时代尚且无法叠合,在不同时代则更易于发生错位。不同时代的不同的思想观念与社会情况,在鉴赏再创造中必然有所反映,也就是说,必然打下鉴赏者的时代烙印,所以一部《诗经》,在不同的时代,各有不同的鉴赏与诠释。不同时代有不同的文学观念,这不同的观念,也必然要反映到鉴赏再创造中来。先秦理性精神时代之重实用,两汉儒术独尊时代之重教化,魏晋六朝文学自觉时代之重审美,唐宋以来文学繁荣时代之尚用与审美并重,这是历代诗歌鉴赏理论的演进过程,也是具有我国民族特色鉴赏理论的内涵。这其中尚用精神,似乎与所谓纯文学观念有点扞格,然而这种精神却自始至终贯注

于我国历来诗歌鉴赏理论与实践之中。

“诗三百”一般认为创作于西周初期。《孟子·离娄》云：“王者之迹熄而诗亡，诗亡然后《春秋》作。”或据此以推断“诗三百”皆春秋以前作品（见李维《诗史》）。从上古歌谣，如《卿云歌》、《南风歌》等，至“诗三百篇”，以今之文学观视之，绝大多数是地地道道的文学作品。而“诗三百篇”在先秦两汉时代，却成了政治和经学的附属品，被施用于交际与教化。

所谓先秦，一般指春秋战国时期。春秋之“赋诗言志”，通常指诵他人之诗，言自己之志；尚在外交礼聘的场合赋诗，则是言一国之志。这种“赋诗言志”，是借前人之诗，断章取义，以切合己志，称颂或晓谕交际的对方。《左传》中记载了不少这类事例。如《左传·襄公二十七年》就记载了郑伯享赵孟于垂陇，子展、伯有、子西、子产、子大叔、二子石随从并赋诗的情况，子展赋《草虫》，伯有赋《鶉之贄贄》，子西赋《黍苗》，子产赋《隰桑》，子大叔赋《野有蔓草》，子石印段赋《蟋蟀》，子石公孙段赋《桑扈》，诸臣赋诗，意在促进郑晋两国的友谊。其所赋之诗，今仍流传于“三百篇”之中，倘细按之，其牵强附会之处，直欲令人发噱。然在当时，如此读诗、用诗，不仅十分正常，而且十分必要。所谓“赋诗断章，余取所求焉”（《左传·襄公二十八年》），断章取义成了春秋赋诗言志的规律。所谓“言志”不同于“作诗言志”，实际是喻志。正如班固《汉书·艺文志》所说的：“古者诸侯卿大夫交接邻国，以微言相感，当揖让之时，必称诗以谕其志。”虽然赋的是他人之诗，可在其赋诵之时，诗意已被改造过，犹如冬虫夏草之发生蜕变，也就成了赋者再造之诗了。正如劳孝舆《春秋诗话》所云：“古人所作，今人可援为己诗；彼人之诗，此人可赓为自作，期于言志而止。人无定诗，诗无定指，以故可名不名，不作而作也。”在断章取义赋诗言志的时代风尚之中，学诗诵诗，便成了交际的重要手段，所以孔老夫子提醒他儿子孔鲤：“不学诗，无以言。”（《论语·季氏》）由此可见，先秦之赏诗，类皆注重其

实际功用。这种赏诗法,经历两千多年,至今犹存回澜,今人之以古诗阐述哲理的所谓哲理诗的再创造,便是属于断章取义不作而作的鉴赏。

两汉时期由百家争鸣转向独尊儒术,“诗三百”也成了儒家经典,后人称为《诗经》,与《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》合称为“六经”。“六经”是宣传礼治教化的教科书。《荀子·儒效》云:“圣人也者,道之管也,天下之道管是矣,百王之道一是矣。故《诗》、《书》、《礼》、《乐》之〔道〕归是矣。《诗》言是,其志也。《书》言是,其事也。《礼》言是,其行也。《乐》言是,其和也。《春秋》言是,其微也。《孟子·万章》云:“故说诗者不以文害辞,不以辞害志。以意逆志,是为得之。《论语·阳货》云:“小子何莫学夫诗!诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君。”儒家祖师的这些教条,都成了汉人说诗的金科玉律。《诗经》也就成了儒家教化的工具,名之曰“诗教”。儒家温柔敦厚的“诗教”,其对于“诗三百”作品的鉴赏,多从政教伦理方面去联想和比附,如《诗经》第一篇《关雎》,便被附会为所谓“后妃之德”(《诗》毛序)。为了达到教化的目的,其于诗作的鉴赏与解读,颇多穿凿附会,其鉴赏联想有时竟不受诗之意境的制约。这种穿凿附会的“诗教”,也是一种尚用的鉴赏,虽然有背于艺术规律,但在我国的诗歌鉴赏史上却未曾绝迹。现当代过分强调文艺的宣传教育作用时,也常有不受意境制约的比附,因而出现教条化的倾向。

东汉后期,随着儒家思想统治地位的动摇,道家思想开始流行,个体性从社会性当中取得相对独立的地位,富于创作个性的文学,也就从经学中游离出来,取得独立的地位,并受到普遍的重视。曹丕《典论·论文》云:“盖文章经国之大业,不朽之盛事。年寿有时而尽,荣乐止乎其身,二者必至之常期,未若文章之无穷。是以古之作者,寄身于翰墨,见意于篇籍,不假良史之辞,不托飞驰之势,而声名自传于后。”其所谓“文章”,主要指文学,当然包括诗歌。

曹丕之《论文》,标志着文学观念已发生重大变革。从此文学便进入自觉的时代,产生了以诗文为主体的杂文学观念。在这种观念的影响下,诗歌鉴赏由诗外的尚用转向诗内的审美。陆机《文赋》之叙创作与鉴赏,正是这种新文学观念的具体表现。其写创作浮想是:“收视反听,耽思旁讯,精鹜八极,心游万仞”;其写鉴赏联想是:“伊兹文之为用,固众理之所因。恢万里而无阂,通亿载而为津。”创作之浮想联翩,是不受时空限制的,而鉴赏之触类联想,正是创作的逆转,同样是不受时空限制的。陆机已经注意到艺术想象活动的自身规律,刘勰《文心雕龙·知音》说得更为清楚:“缀文者情动而辞发,观文者披文以入情。沿波讨源,虽幽必显。”这已经抓住鉴赏联想的特性,同时还注意到鉴赏与创作的差异,即所谓“篇章杂沓,质文交加,知多偏好,人莫圆该。……各执一隅之解,欲拟万端之变。所谓东向而望,不见西墙也”。这就是因为个性差异而引起的偏执,因而创造与再创造的双重主观与双重客观无法叠合。钟嵘《诗品·总论》提出诗歌鉴赏中的“滋味”说:“五言居文词之要,是众作之有滋味者也,故云会于流俗”;“使味之者无极,闻之者动心,是诗之至也”。魏晋六朝这种诗赏论,可称之为审美鉴赏,更注重诗歌意境的艺术美感。这是对于尚用鉴赏观的逆转,但转向过了头,便会只注重于艺术美而忽略思想性,从而造成形式主义的流弊,这也是“东向而望,不见西墙”的偏执。现当代唯美主义的文艺鉴赏观,倘追逆其源,可直指六朝的审美鉴赏。

唐宋以后的鉴赏论,往往游移于尚用与审美之间,或重尚用,或重审美,或两者并重,各因时而异,也因人而异。但从整个诗歌鉴赏史观之,尚用之鉴赏观实居于主导地位。这或者是因为我们中华民族过于看重功利所致,却正构成我国诗赏论之尚用特性。

二、诗赏论之辅助创作—— 赏诗经验成了作诗秘诀

熟读唐诗三百首，
不会吟诗也会吟。

——衢塘退士《唐诗三百首》序

这两句话颇能说明鉴赏与创作的关系，即赏诗有助于作诗。从思维的导向说，鉴赏是创作的逆转，由作品引发出联想，构成双重主观与双重客观交叉的艺术境界；而创作则往往包含着鉴赏的回转，由对作品的联想经验，启发创作的构思，从而创作出更为丰满的艺术形象。可见，鉴赏与创作二者在形象思维方面是相辅相成互为促进的。唯其如此，所以说“鉴赏是创作的逆行。故最完全的鉴赏，与创作有同等的意义（丰子恺《艺术的鉴赏》），说“文学鉴赏是创作与批评的基础。而创作者，创作前应该欣赏其他作家的作品，翻过来又是欣赏自己的创作，欣赏与创作是互为因果了（胡云翼《文学欣赏引论》），都有一定的道理。当然，诗歌创作是一个十分复杂的过程，其灵感主要源于生活，鉴赏经验只是有助于创作的构思与表达。不过这里所要说明的也只限于鉴赏对创作的辅助作用。

在我国，诗歌鉴赏经验更有直接作用于赋诗者，或借用诗句，或化用语词，或移用意象，无不得益于赏诗经验，而成为作诗的常用手法。

诗句的借用。古代赏诗之再创造，最简单的莫过于借他人之诗言自己之志，恰如借他人之酒杯浇自己胸中之块垒。先秦之赋诗言志断章取义就属于这种情况。鉴赏中的断章取义，不仅为诗评家所引据，也为诗作家所袭用。即便如李太白这样的大诗人，有时也会将前人的诗句完整地搬到自己的诗中，如谢朓的“澄江静如

练（《晚登三山还望京邑》），李白便借作“解道澄江静如练，令人长忆谢玄晖”（《金陵城西楼月下吟》）；谢朓的“朔风吹飞雨，萧条江上来”（《观朝雨》），李白又移作“我吟谢朓诗上语，朔风飒飒吹飞雨”（《酬殷明佐见赠五云裘歌》）。这种移花接木的情况，在诗歌创作中是屡见不鲜的。采摘他人诗句插入自己的诗作，这不是抄袭，而是经过鉴赏再创造，注入己意，化为新作。更有全诗皆借用他人诗句者，号称“集句”。自宋以来，“集句”渐成诗歌创作中的一种手段和方式，或集一家之诗，或集诸家之句，融而化之，缀为自家诗作。北宋王安石可称得上是集句的能手，集成不少诗作，在《王临川集》中，其“集句”诗单独列为一类。今特举二首，以见一斑：

舍南舍北皆春水，恰似葡萄初发醅。

不见秘书心若失，百年多病独登台。

——《怀元度四首》其二

三山半落青天外，势比凌歊宋武台。

尘世难逢开口笑，生前相遇且衔杯。

——《示黄吉甫》

前首集杜甫、李白等人之句，后首集李白、杜牧等人之句，二首平仄谐协，又皆押韵，是很工整的近体绝句；前者写家居病中怀元度，后者写于某处遇黄吉甫，相与衔杯言笑。这些诗句被联缀在一起构成绝句，已经不再是李杜等人之诗了，而成为王安石的新作。摘句、集句之创作，探其源头，乃是从先秦断章取义赋诗言志的鉴赏再创造发展而来的。

语词的化用。诗是语言的艺术。在我国长河似的诗史上，诗人锻造出许多精美的语言。在鉴赏过程中，有些精警的诗歌语词给人留下十分深刻的印象。诗人在创作过程中，如果适当化用前人的警策之语，必能触发读者更多的联想。宋人论诗之讲究“句句有来历”并非纯属陈腐之见，其中确有其合理的成分。化用前人诗

作的语词,也是鉴赏对于创作的影响。这里举苏轼和萨都刺的诗作略加说明:

海山兜率两茫然,古寺无人竹满轩。
白鹤不留归后语,苍龙犹是种时孙。
两丛恰似萧郎笔,十亩空怀渭上村。
欲把新诗问遗像,病维摩诘更无言。

——《孤山二咏·竹阁》

其所咏竹阁,在杭州广化寺柏堂之后,系白居易守杭时为鸟窠禅院所建,诗借竹阁以怀白居易。于是,诗中多化用白居易诗语:“海山兜率”是仙道释空之语,而此处径由白居易《答李浙东》诗“海山不是吾归处,归即应归兜率天”化出;“白鹤”由白居易《池上篇》“灵鹤怪石”化出,盖白之诗序谓“罢杭州刺史时得天竺石一、华亭鹤二以归”;“萧郎笔”由白居易《萧悦画竹歌》“萧郎下笔独逼真,森森两丛十五茎”化出,谓两丛竹似萧悦所画;“十亩”由白居易《池上篇》“十亩之宅,五亩之园,有水一池,有竹千竿”化出,白诗原写履道里之居,此则联想其渭上之居,其渭村只种黍即有三十亩(见白居易《村居卧病二首》其二),何止“十亩”!然诗人触类联想,无碍也。全诗由竹阁引发对白居易的怀念,故多化用白诗,且处处不离竹,处处不离白居易,贴切自然,恰到好处。化用白居易之诗以写白居易,这便是由白诗鉴赏引发的灵感。再如,萨都刺《鹤骨笛》律诗前半云:“九皋声断楚天秋,玉顶丹砂一夕休。杨柳肯忘枯朽恨,梅花吹尽古今愁。”首联写鹤,化用《诗经·小雅·鹤鸣》:“鹤鸣于九皋,声闻于天。”颔联写笛曲,化用李白《与史郎中钦听黄鹤楼上吹笛》“黄鹤楼中吹玉笛,江城五月落梅花”。因为所咏为鹤骨笛,故化用与鹤、笛有关之前人诗语,以增添诗境的信息量,使之易于引起对鹤与笛的联想。化用前人诗歌语词,正是鉴赏经验对于诗歌创作的辅助作用。

意象的移用。诗的意境是由意象组合而成的,长期的诗歌创

作,创造出众多的意象,有些意象犹如概念,形成一种定势,有较为固定的内涵。这种意象在鉴赏活动中,其启发联想与制约联想,有相对的稳定性,所以常为诗作者所移用。诗歌中之使事用典,实际上就是意象的移用。譬如“请缨”这一意象,事出汉终军。《汉书·终军传》载,终军使南越,欲说其王,令入朝,终军自请:“愿受长缨,必羁南越王而致之阙下。”后遂以终军之请缨,喻从军杀敌之决心与勇气,而被普遍地移用于诗中。唐诗人祖咏《望蓟门》结句曰:“少小虽非投笔吏,论功还欲请长缨。”投笔吏,事出班超,也是意象的移用,请长缨,即用终军请缨意象。杜甫《岁暮》诗:“天地日流血,朝廷谁请缨。”也是移用“请缨”这一意象,从反面说明朝廷缺乏如终军之勇将敢于为国杀敌。“请缨”意象之为诗人所移用,已是习以为常,然而却如日月之行,光景常新,直至当今仍未尝废弃。毛泽东《清平调·六盘山》云:“今日长缨在手,何时缚住苍龙!”同样移用这一意象,以表现革命者的英雄气概。鉴赏前人之诗,可以由事典引发对历史人物事件的联想,而事典形成定势后,便是一种意象,而为诗人创作所移用。杜甫《望岳》诗云:“会当凌绝顶,一览众山小。”这是家喻户晓的警句,其实这并非杜甫所首创,同样是意象的移用,就诗的意象说,可追溯到曹植的《鰕鳢篇》:“驾言登五岳,然后凌小丘。”倘从登高俯视的经验说,则曹植之意象又出于《孟子·尽心上》:“孔子登东山而小鲁,登太山而小天下。”诗文中,事典被用于诗中,往往形成一种意象,这种富于启发性的意象,又往往在鉴赏中使之丰满,而在创作中被加以移用。这同样可以看出鉴赏对于创作的影响。

三、诗赏论之影响批评—— 形象领悟作为批评方式

鉴赏和批评,严格说来应是分属于两个不同的范畴,就其思维

模式,本来是有较大差别的。郑振铎在《鉴赏与研究》一文中指出:“原来鉴赏与研究之间,有一个绝深绝崭的鸿沟隔着。鉴赏是随意的评论与谈话,心底的赞叹与直觉的评论,研究却非有一种原原本本的仔仔细细的考察与观照不可。鉴赏者是一个游园的游人,他随意的逛过,称心称意的在赏花评草,研究者却是一个植物学家,他不是为自己的娱乐而去游逛名园,观赏名花的,他的要务乃在考察这花的科属、性质,与开花结果的时期与形态。(《研究中国文学的新途径》,见郑振铎著《中国文学论集》,开明书店1934年版)这话自有其一定道理,鉴赏偏重于主观的,综合的,情感的,艺术的;批评则偏重于客观的,分析的,理智的,科学的。但是这种区别是相对的,并非绝对的。离开了鉴赏,便不能批评;同样,批评也常寓于鉴赏之中。犹植物学家入花园也可以赏花,游园人赏花也必有一定的科属知识。何况,中国的诗评家,往往就是出色的诗赏家。司空图是著名的评诗家,不是自称“第一功名只赏诗”吗?应特别指出的是,我国常以赏诗形式评诗。

由于中国语言文字是形音义相结合,“形”的因素占居主要地位,故多有形象化的概念,也就是说抽象思维所借以表达的形象语言。以至有人,特别是西方人,误以为中国人没有逻辑思维。这是天大的误会。倘若中国人不会科学思维,四大发明从何而来,火箭卫星何以上天!问题就在我们的思维工具——语言,是形象化的。当我们说“爪牙”的时候,那是多么形象的词汇,然而这却是个抽象的概念。我们的诗歌批评,用的大多是这类语词,而且多近取诸身,如风骨、神韵、骨力、气韵、肌理等等概念。这些概念大都以人体为喻,颇带形象性,也很富于欣赏性。由此可见,用以批评的概念,就与鉴赏分不开。至于批评之前先得读懂诗,还得学会欣赏诗,否则其所批评便会导致无的放矢,或隔山开炮,不得要领,评无定准。这是不言而喻的道理。

中国式的特殊诗评方式,是感悟式的批评,也可以说是鉴赏式

的批评。西方文艺批评,有所谓“鉴赏批评”(Appreciative criticism)和“裁判批评”(Judicial criticism),我国的诗评可以说是寓裁判于鉴赏之中。所谓鉴赏式的批评,也是一种会心的评议,也是“作者得于心,览者会以意”(欧阳修《六一诗话》),也是“事难显陈,理难言罄,每托物连类以形之”(沈德潜《说诗碎语》)。这一类诗评,在历代的诗话著作中,比比皆是。其对诗家的评说是这样的:

魏武帝如幽燕老将,气韵沉雄。曹子建如三河少年,风流自赏。鲍明远如饥鹰独出,奇矫无前。谢康乐如东海扬帆,风日流丽。陶彭泽如绛云在霄,舒卷自如。王右丞如秋水芙蓉,倚风自笑。韦苏州如园客独茧,暗含音徽。孟浩然如洞庭始波,木叶微脱。杜牧之如铜丸走坂,骏马注坡。白乐天如山东父老课农桑,言言皆实。元微之如李龟年说天宝遗事,貌悴而神不伤。刘梦得如镂冰雕琼,流光自照。李太白如刘安鸡犬,遗响白云,核其归存,恍无定处。……

——宋敖陶孙《臞翁诗评》

诗者,吟咏情性也。盛唐诸人,惟在兴趣;羚羊挂角,无迹可求。故其妙处,透彻玲珑,不可凑泊。如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。

——宋严羽《沧浪诗话》

这样的诗评,如果不先鉴赏出其所评的意味,便对所评对象之诗如何一无所知,这就是领悟式的批评。严沧浪说:“大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟。”(《沧浪诗话》)以妙悟解诗,以妙悟评诗,可以说是我国鉴赏式诗评的独特方式。

基于妙悟评诗,乃有以诗评诗的方式。鉴赏批评者,在其领悟的基础上,以其评语联缀成诗,因而出现论诗诗。以诗论诗,始作俑者当是杜甫。杜甫《戏为六绝句》本是有感于诗坛之风气而作,竟成了论诗诗的始祖,这恐怕是少陵野老始料之所未及者。六绝句其四云:

才力应难跨数公，凡今谁是出群雄？
或看翡翠兰苕上，未掣鲸鱼碧海中。

这种以诗的语言、诗的形式来评议诗人和诗作，因适应于我国的赏评特点，所以继作者甚多。其影响最大的是金元时代的元好问，元好问作《论诗三十首》，有云：

切切秋虫万古情，灯前山鬼泪纵横。
鉴湖春好无人赋，岸夹桃花锦浪生。

此诗当是评李长吉的诗境。必先鉴赏此诗，始能领会长吉之诗。这是一种以诗喻诗的方式。清田雯《古欢堂杂著》云：“古来论诗者，子美《戏为六绝句》，义山《漫成五章》，东坡《次韵孔毅父五首》，又《读孟郊诗二首》，遗山‘汉谣魏什’云云三十首，又《济南杂诗十首》，议论阐发，皆有妙理。”论诗诗多以议论为诗，所议多为诗家之总论，至于论诗艺则别有题为司空图所作的《二十四诗品》，同样是以诗论诗，以诗悟诗。其《纤秣》云：

采采流水，蓬蓬远春。窈窕幽谷，时见美人。碧桃满树，
风日水滨。柳阴路曲，流莺比邻。乘之愈往，识之愈真。如将
不尽，与古为新。

写出种种景象，以喻纤秣之境，真可谓一味妙悟。其后袁枚续作三十二品，称《续诗品》，又有魏谦升《二十四赋品》、郭麐《词品》、杨夔生《续词品》，皆仿《诗品》之作，这也说明这种妙悟式的以诗品诗为古来诗评家所认同和采用。

我曾说过，文学观念在魏晋六朝发生第一次变革，使文学从经学分离出来，居于独立地位；近代新文学观念的引进，又发生了第二次变革，由杂文学观念变为纯文学观念（见刘大杰先生《魏晋思想论》“导读”）。经过两次变革，诗论三维已可分科独立，按新的文学观念分别进行了研究了。现当代，创作论和批评论研究得比较充分，成果也较为丰硕，出现了不少专著。虽然在新的形势下，仍有待探讨和开拓，以求建立起具有民族特色的新的理论体系，但相比

之下,中国的鉴赏论更值得重视,一是因为这个领域的研究是比较薄弱的。三四十年代,虽有人撰文呼吁重视鉴赏论的研究,但自50年代至70年代几乎无人专攻这块领地;80年代以后,随着鉴赏诗词风气之兴,始有人稍涉鉴赏理论的研究,但尚未深入,仍有待于开拓。二是因为鉴赏论最可体现中国文艺批评的构成方式和把握作品的思维特色。在此领域深入挖掘,当有助于我们本民族文艺理论体系的建立。本文浅议我国鉴赏论之尚用特性,及其对创作与批评的影响,意在唤起学界对于鉴赏领域理论的重视,并加以研究。为了引玉,故先抛砖,无妨见笑于大方之家。

2000年10月于京华清风馆

20 世纪《文选》学研究的回顾与展望

福建师范大学 穆克宏

萧统《文选》是我国现存最早的一部诗文总集。对《文选》的研究,在《文选》编选完成后不久就开始了。最早是萧统的叔父萧恢之孙,即萧统的侄儿萧该对《文选》进行研究,著有《文选音义》,可惜早已散失了。其后是隋唐之际的曹宪。唐刘肃《大唐新语》(卷九)云:“江淮间为《文选》学者,起自江都曹宪。贞观初,扬州长史李袭誉荐之,征为弘文馆学士。宪以年老不起,遣使就拜朝散大夫,赐帛三百匹。宪以仕隋为秘书,学徒数百人,公卿亦多从之学,撰《文选音义》十卷,年百余岁乃卒。其后句容许淹、江夏李善、公孙罗相继以《文选》教授。”至曹宪始有《文选》学。曹宪著有《文选音义》十卷,已佚。其后研究《文选》的学者有许淹、李善、公孙罗等人。许淹著有《文选音》十卷,已佚。李善著有《文选注》六十卷,今存。又有《文选辨惑》十卷,已佚。公孙罗著有《文选注》六十卷,《文选音》十卷,皆佚。李善《文选注》为集大成之作,成就最高,对后世影响深远。唐玄宗开元年间,工部尚书吕延祚集吕延济、刘良、张铣、吕向、李周翰五人注《文选》,名曰《五臣集注文选》。此书还不如李善《文选注》,但是,解释词义,有可取之处。作为唐代文献,亦颇有参考价值。唐代为《文选》研究之盛世。《文选》李善注和五臣注在北宋末合为《六臣注文选》,以后,此书比较流行。宋、元、明三代《文选》之学衰落。当时虽然学习《文选》的士子很多,但

传世著作很少。清代《文选》学复兴。张之洞《书目答问》附录《国朝著述诸家姓名略》列有《文选》学家钱陆灿、潘耒、何焯、陈景云、余萧客、汪师韩、严长明、孙志祖、叶树藩、彭兆荪、张云璈、张惠言、陈寿祺、朱珔、薛传均十五人，云：“国朝汉学、小学、骈文家皆深选学，此举其有论著校勘者。”于此可见清代“选学”之盛。

以上简略地回顾一下隋代以后至“五四”以前的《文选》学之概况。回顾过去，有助于我们了解现、当代《文选》学的发展。

“五四”以后“选学”再次衰落。“五四”新文化运动反对旧文学，提倡新文学。钱玄同称文言文为“桐城谬种”、“选学妖孽”。《文选》研究受到一定的影响。但是，《文选》的传授和研究仍在断断续续地进行。著名《文选》学家李详（1859—1931）1923年于东南大学讲授《文选》^①，有《文选萃精》之作，惜未成书。李详早年著有《文选拾沈》一卷，王先谦对此书的评价是：“所撰各条，并皆佳妙，无可訾议，只恨少耳。”^②李详为近代“选学”大师，李稚甫说：“嘉兴沈子培丈，每介先君谓座客曰：‘此选学大师李先生也。’又曰：‘此我行秘书，大叩大鸣，小叩小鸣。’为时推重如此。”^③沈子培，即沈曾植，近代著名学者。他对李详的评价是很高的。李详有关《文选》的著作尚有《韩诗证选》、《杜诗证选》、《李善文选注例》等。著名学者高步瀛（1873—1940）1928年于北平大学师范学院讲授《文选》，有讲义之作，即《文选李注义疏》^④。著名学者刘文典（1889—1958）曾在北京大学、安徽大学、清华大学、西南联大、云南大学等校任教。1915年以后，他在大学里讲授《文选》，著有《读文选杂记》^⑤。骆鸿凯（1892—1955），曾在暨南大学、武汉大学、河北大学、湖南大学、中山大学任教。在各大学讲授《文选》多年，著有《文选学》^⑥。此外，著名学者刘师培（1884—1920）虽未在大学专门讲授《文选》，但是，他在北京大学讲授《文心雕龙》时，即与《文选》结合讲授。根据罗常培的听课笔记^⑦，刘氏在讲《文心雕龙·诂碑》篇时，即结合《文选》诂类、碑类作品讲授。刘师培是近

代著名学者,他对六朝文学有极深的研究。又著名学者黄侃(1886—1935)曾任北京大学、武昌高等师范学校等校教授,在北京大学讲授《文心雕龙》课程,注意到与《文选》结合起来研究,所以他在《文选平点》一书中开宗明义就提出:“读《文选》者,必须于《文心雕龙》所说能信受奉行,持观此书,乃有真解。”这是说,研究《文选》必须与《文心雕龙》相结合,才能真正的理解。这是研究《文选》的重要方法。以后在大学里讲授《文选》的学者不乏其人,这里就不一一提及了。

从1919年到1949年的三十年中,《文选》研究著作主要有黄侃的《文选平点》、骆鸿凯的《文选学》、高步瀛的《文选李注义疏》。黄侃是著名的音韵、训诂学家,对经学、文学有极高的造诣,对《文选》有十分精湛的研究。他在日记中说:“平生手加点识书,如《文选》盖已十过,《汉书》亦三过,《注疏》圈识,丹黄烂然。《新唐书》先读,后以朱点,复以墨点,亦是三过,《说文》、《尔雅》、《广韵》三书,殆不能计遍数。”^⑧他阅读《文选》竟超过十遍,下了苦功夫,所以章太炎称许他为“知选学者”,所著《文选平点》,原系黄氏在胡刻本《文选》上的手批和圈点,后经其侄黄焯编辑整理成书,1985年7月,由上海古籍出版社出版发行。黄焯在《文选平点后记》中说:“壬戌之夏,先从父寓居武昌,闲取《文选》平点一过,每卷后皆记温寻时日,以六月廿四日启卷,至七月六日阅毕。方盛夏苦热,乃于是书全文及注遍施丹黄,且复籀其条例,而为时则未及半月,盖其精勤寔疾也如此。近世治选学者,余杭章君于先从父特加推重。顾其著纸墨者,仅存此区区之评语,是乌可不急为写定耶!”这是说《文选平点》的写作情况。《文选平点》所用的本子湖北崇文书局翻刻鄱阳胡氏刻本,与汪师韩、余萧客、孙志祖、胡克家、朱珔、梁章钜、张云璈、薛传均、胡绍英诸家选学著作参校。黄侃氏说:“建安以前文皆经再校,杨守敬抄日本卷子,罗振玉影印日本残卷子本已与此本校。”可以看出,黄氏在校勘上是下了很深的功夫的。在《文

选平点》中,黄侃的许多评论都是很深刻的。例如,在卷一“赋甲·京都上”后云:“《文心雕龙》云:夫京殿苑猎,述行叙志,并体国经野,义尚光大。至于草区禽族,庶品杂类,则触兴致情,因变取会。”据此,是赋之分类,昭明亦沿前贯耳。“说明《文选》‘赋’的分类受《文心雕龙》的影响。又在卷十六《长门赋》题后云:“此文假托,非长卿也。《南齐书·陆厥传》:《长门》、《上林》,殆非一家之赋。”盖自来疑之。”指出《长门赋》非司马相如所作,是后人伪托。在卷十九宋玉《高唐赋》题后云:“《高唐》、《神女》实为一篇,犹《子虚》、《上林》也。”指出宋玉的《高唐赋》、《神女赋》本是一篇。在曹植《洛神赋》题后云:“洛神乃子建自比也。何焯解此文独得之。”指出《洛神赋》中的洛神乃曹植自比。在卷二十一郭璞《游仙诗》题后云:“……《诗品》讥其无列仙之趣。据此,是前识有非议是诗者,然景纯斯篇本类咏怀之作,聊以摅其忧生愤世之情,其于仙道,特奇言耳。”指出郭璞《游仙诗》实即咏怀诗,托以抒怀。卷三十三《骚下》屈原《渔父》题下云:“此设论之初祖,非果有此渔父也。”指出《渔父》一篇乃设论一体之始。在宋玉《九辩》题后云:“赋句至宋玉而极其变,后之贾生枚马皆由此而得度尔。”指出宋玉《九辩》对后世辞赋之影响。如此等等,皆能给读者以启发。黄侃在评论《文选序》时说:“若夫姬公之籍一段,此序选文宗旨、选文条例皆具,宜细审绎,毋轻发难端。《金楼子》论文之语,刘彦和《文心》一书,皆其翼卫也。”指出《文选序》“若夫姬公之籍”一段十分重要。萧绎《金楼子》论文之语,刘勰《文心雕龙》一书皆其“翼卫”。黄侃不是孤立地看《文选》,而是把《文选》和《金楼子》、《文心雕龙》结合起来看。这一观点,使我们对《文选》的理解更为深刻。总而言之,《文选平点》是一部颇有学术价值的著作,值得我们重视。

《文选学》,骆鸿凯著。骆氏为黄侃的弟子。他治学之门径是“潜研经、子,博涉文、史,尤精于古文字、声韵、训诂及《楚辞》、《文选》之学”^⑨,显然受了黄侃的影响。《文选学》一书写成于1928

年,中华书局于1937年6月出版。骆鸿凯说:“今之所述,首叙《文选》之义例,以及往昔治斯学者之途辙,明《选》学之源流也。末篇所述,则以文史、文体、文术诸方,析观斯集,为研习《文选》者导之津梁也。”^⑩这是简要地介绍《文选学》的内容,而作者写作此书之目的则是为研习《选》学者指示门径。1989年11月,《文选学》增订出版。新版增加《文选分体研究举例》(书笺、史论、对向、设论)、《文选专家研究举例》(颜延年、任彦昇、贾谊),为骆氏的女婿马积高根据骆氏在湖南大学任教时的讲义增补的。马积高在《文选学·后记》中说:“倘能哀集前人的论述,发明萧统的意旨、体例,疏通、解释书中的一些疑义,并对一些作家和作品加以评议,那对我们研治古典文学,特别是汉魏六朝文学,自属裨益非浅。先生这部《文选学》,我觉得就在这些方面作出了重要的贡献。”这里对《文选学》在《选》学研究中的贡献概括得颇为中肯。我曾撰写过一篇《研习选学之津梁——骆鸿凯《文选学》评介》的文章^⑪,我认为“骆氏《文选学》旁征博引,立论矜慎,可谓《文选》研究总结性的著作。”此书在今天看来,仍有不少优点。这些优点,概括起来有:一、论述全面,二、纠正谬误,三、汇辑体例,四、追溯源流,五、诠释文体,六、考证切实,七、资料丰富,八、指导阅读,九、指导研究,十、提供书目。因此,直到今天,此书仍可供《文选》和六朝文学研究之参考。

《文选李注义疏》八卷,高步瀛等。有1929年北平文化学社版,1935年北平和平印书局版,1985年中华书局出版的曹道衡、沈玉成的点校本。以中华书局本最便使用。《文选》注本以李善最佳。高氏对《文选》李善注加以义疏。高氏义疏,注释详赡,校勘细致,考证精确,内容十分丰富。高氏校勘,不仅校以李善注的各种版本和六臣注,而且还利用了故宫博物院藏的古抄本《文选》和敦煌唐写本残卷《文选》,其校勘的成果是超过清人的。高氏的注释吸收了清人汪师韩、孙志祖、余萧客、胡克家、梁章钜、胡绍煊、朱

琬、张云璈等人的成果，并提出自己的见解，见解往往精湛可信。高氏的学问渊博，他在考证方面的功力很深。如在《文选序》的注释中就纠正了明人杨慎《升庵外集》中的错误。杨氏认为高斋学士集《文选》。高氏指出杨氏误信了《襄沔记》、《雍州记》《太平御览·居处部》十三引)和王象之《舆地纪胜》的记载。其实“高斋学士乃简文遗迹，而无关昭明选文也”。又如司马相如《子虚赋》的开头，列举了《西京杂记》卷上、王观国《学林》卷七、王若虚《滹南集》卷三十四、焦竑《笔乘》卷三、顾炎武《日知录》卷二十七、阎若璩《潜邱札记》卷五、何焯《义门读书记·文选》一、孙志祖《读书胜录》卷七以及张云璈、吴汝纶诸说，详细地论证了司马相如的《子虚赋》和《上林赋》原为一篇，很有说服力。凡此等等，举不胜举。我们完全可以肯定，这是一部集大成之作。令人遗憾的是，此书仅完成了八卷。可是，此书虽只有八卷，对于“选学”研究者来说，仍是十分珍贵的，足供参考。

这一段时间的《文选》研究论文，据《中外学者文选学论著索引》(以下简称《索引》)^⑫收录为74篇。其中比较重要的有朱自清的《文选序“事出于沉思，义归乎翰藻”说》^⑬，何融的《文选编撰时期及编者考略》^⑭等。朱氏论文提出“事出于沉思，义归乎翰藻”是《文选》的选录标准，并作了诠释。他认为：“‘事出于沉思’的事，实当解作‘事义’、‘事类’的事，专指引事引言，并非泛说。‘沉思’就是深思。”“‘翰藻’昭明借为‘辞采’、‘辞藻’之意。‘翰藻’当以比类为主。”而合上下两句浑言之，不外“善于用事，善于用比”之意。“可备一说。何氏论文考出《文选》的编选年代。宋晁公武《郡斋读书志》(衢本)卷二十《李善注文选》条云：“窦常谓统著《文选》，以何逊在世不录其文。盖其人既往，而后其文克定，然则所录皆前人作也。”按，何逊卒于天监十七年(518)年。说何逊在世，不确。至于说，其人在世，不录其文，其人既往，其文克定，故所录皆前人之文，是可信的。钟嶸也说：“其人既往，其文克定，今所寓言，

不录存者。”^⑮钟嵘与萧统先后同时,其说可信。何氏根据窦常说,根据《梁书》、《南史》、《文选李善注》所提供的资料,作了详细的论证,认为“《文选》之编成,应不早于普通七年。……颇疑其在普通七年以前,即普通三年至六年东宫学士最称繁盛时期,业已着手编撰矣”。何氏推测《文选》的编选年代“不早于普通七年”是有道理的。应该说,在考证《文选》编选年代方面何氏是有贡献的。

建国以后,1976年以前《文选》研究论文很少。从1949年至1965年《索引》无论文收录。1966年至1976年《索引》收录论文6篇。其中值得我注意的有祝廉先的《文选六臣注订讹》,程毅中、白化文的《略谈李善注文选的尤刻本》^⑯。祝文不是论文,而是训诂学著作。它对《文选》李善注和五臣注的错误加以订正。如(第十九卷宋玉《高唐赋》)高丘之岨。李善注:“土高曰丘。”非。按《离骚》“哀高丘之无女”,王逸注:“楚有高丘之山”。又东方朔《七谏·哀命篇》,刘向《九叹·逢纷篇》,均谓高丘为楚山名。这是纠正李善注的错误。又如(第十四卷沈休文《奏弹王源》)泾渭无舛。五臣注:“泾水清,渭水浊。”非是。按《诗·邶风》“泾以渭浊”,《毛传》“泾渭相入而清浊”。《郑笺》“泾,浊水;渭,清水”。故潘岳《西征赋》云:“北有清渭浊泾。”这是纠正五臣注的错误。全文346条,每条皆有所得。此文草于抗日战争时期,曾发表于《浙江大学文学院集刊》第4集(1944年8月)。建国后,又加以补充,发表于中华书局出版社的《文史》第一辑(1962年10月)。据作者在文后的《跋语》中说“先后费时十年”,下了很深的功夫,成绩亦颇为可观。程、白二氏的论文主要论证《文选》李善注,自北宋以后,仍有单行本流传,尤刻本《文选》就是单行本。不是如清人所说的,南宋以来的《文选》李善注都是从《六臣注文选》中摘出来的。清人见到的《文选》版少,故判断失误。此说渐为今人所接受。

1977年以后《文选》的研究论文多起来了。截止到1993年,仅《索引》收录的论文就有154篇(包括港、台24篇),可能还有失

收的。1977 年以后的二十年间,我认为值得我们注意的是三次《昭明文选》国际学术研讨会。第一次《昭明文选》国际学术研讨会是 1988 年 8 月在长春举行。此次研讨会收到论文 32 篇,汇集出版《昭明文选研究论文集》(吉林文史出版社 1988 年 6 月出版)。第二次《文选》学国际学术研讨会是 1992 年 8 月在长春举行。此次研讨会收到论文 29 篇,结集出版《文选学论集》(时代文艺出版社 1992 年 6 月出版)。第三次《文选》学国际学术研讨会是 1995 年 8 月在郑州举行。此次研讨会收到论文 50 余篇,由会议选取论文 37 篇,汇编为论文集,名曰《文选学新论》(中州古籍出版社 1997 年 10 月出版)。先后举行的三次《文选》学国际研讨会讨论的问题十分广泛,有新《文选》学问题,《文选》的李善注和五臣注问题,《文选》的评价问题,《文选》的编选年代问题,《文选》的文体分类问题,《文选》的选录标准问题,《文选》的编者问题等。三部论文集显示了建国以后《文选》学研究的实绩,也推动了《文选》学的发展,在《文选》学史上具有重要的意义。

建国以后,《文选》学研究著作不多,并且都产生于 80 年代以后。我见到的有屈守元的《昭明文选杂述及选讲》(天津古籍出版社 1988 年 6 月出版)、《文选导读》(巴蜀书社 1993 年 9 月出版)。前者为研究生学位课程《文选》之讲义,分上、下编。上编杂述《文选》,分萧统传略,《文选》编辑缀闻,《文选》学概略,《文选》传本举要四章。下编的《文选》李善注选讲,选《文选》诗文十四篇。此书是《文选》学的启蒙读物,大都介绍一些有关《文选》的知识,“作为启发学者治《选》途径的教材”。^{①7} 后者是巴蜀书出版社的《中华文化要籍导读丛书》的一种,内容亦可分两部分。上半部是导言,分关于《文选》产生时代的文化氛围,《文选》的编辑,《文选》学史略述,清儒《文选》学著述举要,《文选》流传诸本述略,怎样阅读《文选》六章。比《昭明文选杂述及选讲》上编的内容更为详细。下半部是《选读》,选《文选》诗文 34 篇,注释以李善注为主,并加以补

充。这是一部研习《文选》的入门书。屈氏对《文选》学深有研究，其论述颇值得我们重视。此外，还有穆克宏的《昭明文选研究》、《昭明文选》和《文选旁证》点校本。《昭明文选研究》原是给研究生讲授《文选》课程的讲义，1985年至1995年期间陆续写成，人民文学出版社于1998年12月出版，内容有萧统的生平及著作，萧统的文学思想，《文选》产生的时代，《文选》的内容，《文选》研究述略，《文选》研究的几个问题，《文选》的文学价值，《文选》与文学理论批评，《文选》对后世的影响等。作者对《文选》研究中的问题，提出了自己的一些看法。例如《文选》的编选年代，研究者有不同见解。何融认为《文选》之编撰始于普通中（520—527），完成于普通末（七年）以后。^⑮ 缪钺认为《文选》编定在萧统26岁以后，即普通六年（525）至中大通三年（531）之间。^⑯ 曹道衡、沈玉成认为《文选》编成于中大通元年（529）前。^⑰ 日本学者清水凯夫认为《文选》编定时间在大通元年（527）至大通二年（528）之间。^⑱ 作者认为《文选》编成于普通七年（527）十一月之前。主要理由有三条：一、萧统母丁贵嫔于普通七年十一月病逝。其母死后，萧统要守孝一年，心丧至三年。萧统心丧毕，其主要助手刘孝绰丁母忧，守孝三年。待刘孝绰守孝毕，萧统已经去世。萧统在其母病逝以后无暇从事《文选》的编选工作。二、“蜡鹅”事件发生，使萧统失宠，其嗣不立。他已不可能有心情去编选《文选》。三、普通七年以后，东宫文士或死、或贬、或调离，编选《文选》的条件已不具备。因此作者认为《文选》当编成于普通七年十一月之前。还有《文选》的文体分类，众说纷纭，作者始终坚持37体说。如此等等，或可供参考。《昭明文选》是《昭明文选研究》的简本，作为普及读物，供初学者阅读。此书春风文艺出版社于1999年1月出版。《文选旁证》，清人梁章钜著。此书是清代《文选》学名著。阮元谓此书“沉博美富，可为《选》学之渊海”。^⑳ 朱珔称此书“体制最善”，“斯真于是书能集大成者矣”。^㉑ 此书由穆克宏点校，福建人民出版社作为《八闽文献丛刊》

之一于 2000 年 1 月出版。

值得一提的是本世纪《文选》的出版情况。“五四”以后,虽然《文选》学衰落。但是《文选》和《文选》一类的书仍在不断出版发行。如商务印书馆出版的《六臣注文选》(《四部丛刊》本,1919)、《文选》(李善注,《国学基本丛书》本,1937)还有清赵晋撰《文选叩音》、清汪师韩撰《文选理学区舆》、清孙志祖辑《文选理学区舆补》、《文选李注补正》、《文选考异》、清徐攀凤纂《选注规李》、《选学纠何》(《丛书集成初编》本,1935)、中华书局出版的《文选》(李善注,附《文选考异》十卷,《四部备要》本,1936)、世界书局出版的胡刻本《文选》的影印本(1935)等。建国以后,中华书局出版的《文选》(李善注,尤刻本的影印本,1974)、《文选》(李善注,胡刻本的影印本,1977)、《六臣注文选》(《四部丛刊》本的影印本,1987),还有《文选类诂》(丁福保编,1991)、商务印书馆出版的《文选》(李善注,1959),还有重印的《丛本集成初编》所收《文选理学区舆》等八种《文选》一类的著作。上海古籍出版社出版的《文选》排印标点本(李善注,附胡克家《文选考异》,1986年)、《六臣注文选》(《四库全书》本,《四库文学总集选刊》,1993年)、白文简体字标点本《文选》(1998)。江苏广陵古籍刻印社出版的清胡绍煊《昭明文选笺证》影印本(1990)以及中州古籍出版社影印的胡刻本《文选》(1990)、浙江古籍出版社影印的《六臣注文选》(影印《四部丛刊》本,1999)等。这些版本的《文选》和《文选》一类著作,对《文选》的流传,对《文选》学的学习和研究都起了积极的作用。

最后,我们要特别提到郑州大学古籍研究所编、中华书局出版的《中外学者文选学论集》(1998)和《中外文选学论著索引》(1998)。可以说,这两部书为 20 世纪的《文选》学研究作了一个总结。《论集》选录 1911 年至 1993 年期间,海内外公开发表的《文选》研究论文 57 篇,其中中国大陆 36 篇,中国港台地区 10 篇,日本 8 篇,韩国 1 篇,欧美 2 篇。所选论文皆各具学术价值,可供研

究者参考。书后附录中国大陆、中国港台地区、日本、韩国和欧美《文选》学的研究概述。虽不全面,却也提供了许多《文选》研究的信息,对《文选》学之研究颇有帮助。

《索引》所收录之论著,始于1911年1月,迄于1993年6月。分为四个部分,即中国(包括港台地区)、日本、韩国和欧美《文选》学论著索引。每部分都包括《概述》、《论文索引》、《专著索引》三项内容。《概述》自然是比较概括的介绍,而《日本文选学研究概述》后附录日本学者佐竹保子的《日本研究文选的历史和现状》一文,介绍日本《文选》学研究的历史和现状颇详,可供研究者参考。这是一部比较完备的《文选》学研究论著索引,按图索骥,为《文选》研究者提供了很大的方便。

20世纪的《文选》学研究,从长时期的低潮逐步走向高潮。在漫长的岁月里,先辈们为建造《文选》学研究大厦辛勤劳动,立下了不朽的功勋。黄侃的《文选平点》、高步瀛的《文选李注义疏》和骆鸿凯的《文选学》是我们建造大厦的三块柱石,二百多篇研究论文给大厦添砖加瓦,先后举行的三次《文选》国际学术研讨会既检阅了《文选》学研究者的队伍,展示了《文选》学研究的实绩,同时也动员了广大的《文选》学研究者,积极行动起来,投入《文选》学的研究工作,不断创造新的研究成果,将我国《文选》学研究提高到一个新的水平。应该说,三次《文选》国际学术研讨会推动了《文选》研究的发展,加速了建成大厦的速度。回顾百年来的《文选》学研究,我们一面感到欣慰,一面感到不足。我们感到欣慰的是,我国《文选》学研究已取得可观的成就。我们感到不足的是我国《文选》学研究的深度和广度不够,有待进一步的开拓和发展。展望未来,我们充满了信心和希望。我相信,只要我们《文选》学研究者孜孜以求,锲而不舍,《文选》研究的新成果一定会不断涌现,具有高度学术价值的论著一定会诞生,《文选》学的前途充满了光明。让我们共同努力,创造《文选》学

研究的美好的未来。

2000 年 8 月 8 日完稿

注释：

- ① 《李详传略》《李审言文集》附录四，江苏古籍出版社 1989 年。
- ② 《文选拾沈》卷首《王先谦先生批语》《李审言文集》上册第 3 页。
- ③ 《二研堂全集叙录·选学拾沈》《李审言文集》附录三。
- ④ 《文选李注义疏序》《文选李注义疏》，中华书局 1985 年。
- ⑤ 见《三余札记》，黄山书社 1990 年。
- ⑥⑨ 《文选学·后记》（马积高）《文选学》，中华书局 1989 年。
- ⑦ 《文心雕龙讲录二种》其二《文心雕龙·诤碑篇》口义，《刘师培中古文学论集》，中国社会科学出版社 1997 年。
- ⑧ 黄焯《季刚先生平及其著述》引黄侃之戊辰（1928 年）五月三日日记，《量守庐学记》，生活、读书、新知三联书店 1985 年。
- ⑩ 《文选学·叙》。
- ⑪ 《文学遗产》1991 年第 1 期。又见拙著《昭明文选研究》附录二。
- ⑫ 郑州大学古籍所编，中华书局 1998 年。
- ⑬ 北京大学《国学季刊》第六卷第四期。
- ⑭ 《国文月刊》第七十六期（1949 年）。
- ⑮ 《诗品序》。
- ⑯ 《文物》1976 年第十一期。
- ⑰ 《昭明文选杂述及选讲·自序》。
- ⑱ 《文选编撰时期及编者考略》。
- ⑲ 《文选和玉台新咏》《诗词散论》，上海古籍出版社 1982 年。
- ⑳ 《有关文选编纂中几个问题的拟测》《昭明文选研究论文集》，吉林文史出版社 1988 年。
- ㉑ 《文选编辑的周围》《六朝文学论集》，重庆出版社 1989 年。
- ㉒ 《文选旁证序》。
- ㉓ 《文选旁证序》。

清代诗话的整理与考述(提要)

香港中文大学 吴宏一

一

研究中国文学批评的学者,都知道诗话的重要性。尤其是清代诗话,不但名家辈出,著述宏富,而且流传甚广,当时即流传日本、韩国等地,足见其影响之大。

因为时代接近,诗风昌盛,清代诗话目前可以稽考的,约有七八百种。这些诗话,虽然有一些是“资闲谈”之作,内容旁采故实,形式又漫无系统,体例繁夥不一,但大体而言,仍有不少名家佳著的诗学主张,至今犹是中国文学批评中重要的研究课题。像神韵、格调、性灵、肌理等说,只是比较为人熟知的例子而已。其他如林昌彝《射鹰楼诗话》(以“射鹰”谐音“射英”),反对鸦片战争时英军之入侵;或如日本津阪孝绰《夜航诗话》、田能村竹田《今才调集》,对同时清诗话多所辑录仿效,则一般人或许不曾留意。因此,现存的清代诗话,需有人加以汇集整理。

不过,这为数不少的诗话,有的版本卷数不同(如《随园诗话》),有的文字或有歧异(如《谈龙录》),有的作者不详(如《绿天香雪簃诗话》),有的有其特殊的写作动机(如上述《射鹰楼诗话》),如果不明白,那么在引用讨论时,稍不小心,即有误引误用资料的可

能。而且,如果不明白这些诗话的先后次序,就无法界定哪些说法是谁创始的,哪些见解是谁影响了谁。凡此种种,也就不能不注意到著成年代的问题。可惜的是,以上所说的种种问题,还有很多地方尚待学者作进一步的考索与探究。

二

如上所述,这些清代诗话因为有些是“资闲谈”之作,难免内容旁采故实,形式上又漫无系统,所以历来从事文学批评者,往往就性之所近,或翻检之便,撮引撷取其中若干条以为引证之用,很少作全面性深入的研究。最先整理刊行《清诗话》的是丁福保,最早从事比较全面性研究的是郭绍虞。郭绍虞继丁氏之后,辑录了《清诗话续编》,对若干清代诗学大家名著也作了一些专题的评述工作,甚至在弥留时,还写《浅谈清代诗话的学术性》(见《文艺理论研究》创刊号),对清代诗话给予高度的评价。可惜一人之力毕竟有限,所以他所能搜集的资料和所探究的问题,就今日看来,固有开创之功,却难免疏失。其他晚近以来的中外学者,如钱钟书《谈艺录》、顾远芑《随园诗说的研究》、日本青木正儿《清代文学评论史》等等前辈时贤的研究论著,虽然所论涉及清代诗话者,各有其成就,但可惜多止于论一家一派或若干名家而已,皆非全面性的研究。

继郭绍虞之后,较为全面整理清代诗话文献的,是郑静若的《清代诗话叙录》,可惜所收者仅为常见的五十七种,用力不多,参考价值不大。其次则为笔者的《清代诗学研究》(1973年台大博士论文,后来1977年交牧童出版社出版时,易名为《清代诗学初探》,1986年学生书局再版时亦然)。书中讨论的重心有二:一是归纳出清代诗学各流派的理论系统及评论原理,一是说明其论诗主张的影响及其得失。所据资料有“诗话”、“笔记”、“诗选”、“批注”及

诗文别集中有关诗学的“序跋题记论辨书翰”等五大类,而以“诗话”类为主。并将当时所能搜集到的资料,编成《清代诗话知见录》,做为书后附录。所收清代诗话共三百四十六种。其中诗话的排列顺序,大致依照作者生卒年代的先后,同时也考辨了各种诗话的著成年代和版本流传的情况。此事看似简单,其实极为不易。特别是当时台湾图书资讯还不发达,与大陆关系陷于对立,学术研究还不能互相交流。

二十年来,从事清代诗学研究者,不乏其人,从事某一清代诗话专题研究者,亦不胜枚举。不过,他们所探讨的对象,仍然多止于一人一书一派一体而已,并非全面性的检讨。深入、专门或许有余,涵盖层面则明显不足。其中像杜松柏《清诗话访佚初编》之继续辑辑相关文献,像王英志《清人诗论研究》之分论诸名家诗话,都可以看出他们的努力与用心。但不必讳言,其成就仍极有限。因为清代诗话新资料不断的出现,而一般人所注意的,却仍然是众所周知的那些大家名著而已。

奇怪的是,同样在1995年,三种迄为止比较齐全的清代诗话目录出现了。一种是蔡镇楚《石竹山房诗话论稿》卷四的《清代诗话考略》,收录清代诗话凡七百八十七种;一种是蒋寅发表在《中国诗学》第四辑的《清代诗学著作简目(附民国)》,收录者共七百七十多种;另外一种是在张寅彭发表在《上海教育学院学报》1995年第3期的《清代诗学书目辑考》,所收清代诗话亦在七百之数。

这三种清代诗话目录,比起以前的学者所搜集的都要齐全,以前(包括笔者)以为已经亡佚的清代诗话,竟然可以在他们的目录中找到,而且有些书还注明版本馆藏地点,可谓颇便读者寻检。固然这是由于时代环境的改变,两岸关系已趋于和缓,学术资料已经可以互通有无,同时他们生在大陆,可以得就地之便,但他们的努力,无论如何,是不容抹杀的。

但同样令人感到奇怪的是:蒋寅和张寅彭二人所收书目较为

相近,而他们和蔡镇楚之间则似乎不相通讯,也互不称引对方,同时也都各自存在一些缺点。例如蔡镇楚所收录的清代诗话,信手编次,漫无系统,予人杂乱之感,甚至疏于考辨,误将一书分为两种(像徐增的《而庵诗话》与《而庵说唐诗》的论诗之语)。蒋寅所编简目,虽将所有书目依照首字笔画顺序排列,较便检索,但诗话及其作者孰先孰后,谁的论诗主张可能影响了谁,则全无线索,读者无从据以论断,对研究者而言,其参考价值大为降低。张寅彭的书目辑考“略按作者生卒年或成书前后排列”,在汇编方面,比较具有参考价值,但其考订则令人担心。举例来说,张寅彭和蒋寅一样,都曾参考过笔者的《清代诗话知见录》,如上文所述,这是笔者1973年博士论文的附录,1977年正式出版后,广为学者所引用。台大中文系有一位毕业生宋隆发,1982年12月为台湾学生书局《书目季刊》辑录《中国历代诗话总目汇编》时,清代诗话部分几乎悉依笔者的辑录,连笔者的按语考证都一字不漏全部照抄。不过,宋隆发在“编辑说明”中是有交代的,他参考的是1977年台北牧童出版社笔者的《清代诗学初探》一书。这份“编辑说明”见于《书目季刊》第十六卷第三期,因为该文颇长,分为两期刊载,关于清代诗话的部分,另刊于第十六卷第四期。不知道是否此一原因,张寅彭才会在他的《清代诗学书目辑考》前言中说,他的辑考“承教于师友辈之处亦复不少”,如郭绍虞先生《清诗话前言》之版本考索,和宋隆发的《中国历代诗话总目汇编·清朝》,还特别加一注明,说笔者的“知见录”,与宋隆发所编辑者“同,似出一手”。宋隆发明明说他只是“汇编”,还交代了参考了我的著作,不知道张寅彭为什么有这样令人啼笑皆非的结论。因此,他们的目录是比以前齐全了,但在资料的考索上,仍然有待作进一步的整理。也因此今日研究清代诗学,必须先重新整理清代诗话资料,考其版本,辨其同异,知其作者略历,明其写作动机,定其著成年代,述其内容大要。有了这些基础,研究相关课题才能够本末条贯,源委分明。对将来研究清代

诗学乃至中国文学批评者,也才能够提供坚实可靠的依据。

三

基于以上的认识,笔者在香港中文大学中文系成立了一个“清代诗话考述”的研究小组,获得了香港教资局的两年研究计划补助,目前正在执行中。

在我们的构想里,每一种清代诗话的考述,都应该包括四项内容:一、版本馆藏;二、作者小传;三、成书年代及写作动机;四、诗话内容提要。目前已经完成清代诗话近千种版本馆藏的调查工作,接着要进行的是每一种诗话的实际考述撰写,兹将笔者所撰写的《谈龙录考述》一稿,附录于下,敬请指教,并欢迎海内外各位志同道合的朋友加入我们的行列。

附 谈龙录考述(“清代诗话考述”撰稿一例)

版本馆藏

详见附录一《清代诗话一览表》。

按《谈龙录》传世版本,据郭绍虞《清诗话·前言》所列,已有十余种之多,足见传布之广。其中以《适园丛书》本、《花薰阁诗述》本两种,与其他各本出入较大。如以《清诗话》(据因园本)为底本,则全文可分三十七则;《花薰阁诗述》本,分第十六则“阮翁酷不喜少陵”以下另为一则,又合第二十五、二十六两则为一则,故仍为三十七则。《适园丛书》本则讹字颇多,甚至窜改原文(如第三十一则),最宜读者注意。

作者小传

赵执信(1662—1744),字伸符,号秋谷,晚号饴山老人。山东益都人。康熙十七年(1678),娶同里孙宝仍次女为妻,岳母即王士

祜从妹。次年,入京师,中进士,不数年,官至右春坊左赞善,兼翰林院检讨。虽得见妻舅王士祜,而不肯执弟子之礼。盖王士祜论诗,标举神韵,系以严羽《沧浪诗话》为宗,而赵执信心仪冯班,力陈严羽之非,加以曾往请问古诗别有律调之说,而王士祜靳不肯授,因此论诗宗尚遂有异同。康熙廿八年(1689),因佟皇后去世,国丧期间观演《长生殿》而遭罢官革职。退居因园以后,与王士祜日见疏远。康熙三十五年(1696)起,屡客吴门,与吴乔、阎若璩、顾以安等人交往,于王士祜诗偶有讥评。或构诸王氏,遂生嫌隙。其后诟厉益甚,互攻其短,寢至仇隙终身,而后学者力作左右袒,争论遂亦无已时。《谈龙录》即其康熙四十八年(1709)时攻击王士祜之作。另著有《声调谱》、《怡山堂文集》、《因园诗集》等书。

成书年代及写作动机

康熙四十八年(1709)时赵执信四十八岁。请参阅《谈龙录·自序》及《谈龙录》第一则(附影本)。

内容提要

一卷,三十七则。内容重点约有二端:一则抨击王士祜,一则提出论诗主张。

就前者言,攻击王氏之诗作、诗论,并及其为人,语气往往过于讥诮,如第二则云:“阮翁律调,盖有所爱之,而终身不言所自;其以授人,不肯尽也”,第十三则云:“阮翁素狭”。此皆言其为人,颇有可议。如第九则论王氏《南海集》中诗篇,多言过其实之作,因为王氏当时乃祭告南海之钦差大臣,而诗中所写,竟似谪臣逐客,所谓“诗中无人者”。此言其诗作,虽“言语妙天下”,却无真情。如第十九则云:“观其(司空图)所著二十四品,设格甚宽。后人得以各从其所近,非第以‘不著一字,尽得风流’为极则也。严氏之言,宁堪并举!”此系对王士祜最喜严羽借禅喻诗之说,加以针砭。

就后者言,赵执信之论诗观点,盖深受冯班、吴乔等人影响。第五则称冯班论诗,推尊诗教,务裨风化,此亦即赵氏立论之依据。第七则称引吴乔“诗中须有人在”、第十六则称引“东坡论少陵诗外尚有事在”、第二十一则称引周昂“文以意为主,以言语为役”等等,皆可看出其宗尚所在。而每一观点,又无不与抨击王士禛有关。

附参考资料:

卢见曾《雅雨堂文集》卷一《重刻赵秋谷先生谈龙录并声调谱序》。

赵蔚芝、刘聿鑫《谈龙录注释》,济南:齐鲁书社,1987年。

李森文《赵执信年谱》,济南:齐鲁书社,1988年。

吴宏一《赵执信谈龙录研究》,1991年3月。后收入《清代文学批评论集》一书。

明清格调诗说的现代研究

香港科技大学 陈国球

—

(1917—1949)

有关明清的诗学主张，一般研究论述都会举列“神韵”、“格调”、“性灵”之说。“神韵说”概指清代王渔洋的诗论主张；“性灵说”则以袁枚为代表，也有上及明代的公安三袁；至于“格调说”的范围则较宽，大概包括明代前后七子等人的主张，以及清代沈德潜的诗学理论。这些讲法几已成现今文学批评研究的共识，在描叙时视为理所当然，不再加以论证。本文试图以“格调诗说”为对象，回溯这一学说如何在现代文学批评研究中被定义，以至有关研究的重点所在。

现代中国文学批评研究的开展，与新文学运动关系相当密切。^①早期的文学批评家如朱自清、郭绍虞等都是“五四”时期的新文学运动中人。故此我们可以参考新文学运动家对相关问题的一些看法。属于“格调派”中人的明代前后七子，从开始就是新文学运动论述的批评目标之一。胡适《改良文学刍议》（1917）就说元代开始了白话文学的趋势；“不意此趋势骤为明代所阻，政府既以八股取士，而当时文人如何、李七子之徒，又争以复古为高，于是此千

年难遇言文合一之机会，遂中道夭折矣。”^②陈独秀《文学革命论》（1917）则认为有妖魔阻厄；以至今日中国之文学，委琐陈腐，远不能与欧、美比肩。此妖魔为何？即明之前后七子及八家文派之归、方、刘、姚是也”，又说：“若夫七子之诗，刻意模古，直谓之抄袭可也。”^③七子的复古运动被视为文学发展的反动，在这个运动以外的人物，就赢得新文学运动中人的正面评价。例如胡适早在1916年的留学日记就在作这种搜寻工夫，说：“明诗正传，不在七子，亦不在复社诸人，乃在唐伯虎、王阳明一派。……‘公安派’袁宏道之流亦承此绪。”^④到后来周作人更大力推许公安三袁，认为袁中郎所讲的“独抒性灵，不拘格套”、“信腕信口，皆成律度”，与胡适的主张一样，公安反七子好比新文学运动推倒旧文化，二者的精神同源^⑤，于是在正反相衬之下，贬七子的文学史评断更为明确。事实上，新文学运动这个论述方向，可说支配了以后有关前后七子的研究。即使是与新文学运动相抗衡的《学衡》杂志，也有夏崇璞的《明代复古派与唐宋文派之潮流》（1922），认为七子尊尚秦汉之文；“但知摹仿，不知创造”；“真可谓文章一厄”，与其对立的“唐宋派”则“挽狂澜于既倒”，至于袁宏道兄弟则“创公安体，以宗眉山，唐宋派势力益巩固”。^⑥后来吴重翰《明代文学复古之论战》（1949）一文，也沿此思路而来，立论明显偏向唐宋古文的传统；例如说：“前七子之复古，其势甚锐，如火如荼，不可一世。然而反对之者亦乘机而起，其中坚人物，则王慎中，唐顺之也。然在王唐之外，又有独立派，若王守仁，若杨慎者，亦为复古之梗”；“复古派之再次反响者，其主要人物，厥为归有光，次则茅坤也”；但经过30年代公安小品大盛的风潮，这些传统论者对公安派和竟陵派的评价也较高，所以文中又会说：“古文家之排诋复古，仍有待诸公安竟陵，为之羽翼，然后其说得以成功，公安竟陵，绝不依附古人，而另辟蹊径，对复古之论，作根本之推翻，此又古文家所豫想不到者也。”^⑦

然而，我们可以注意，以上征引的论述，都只集矢于“复古”的

概念,并未提到“格调”一词。在现代研究中,以“格调”一语概括明代前后七子学说而又造成大影响的,应是日本人铃木虎雄。铃木于1911年至1912年在日本《艺文》杂志上发表了《论格调神韵性灵三诗说》一文,另加上《周汉诸家对于诗的思想》、《魏晋南北朝时代的文学论》两篇,合成《支那诗论史》一书,在1925年出版。这本书很快传到中国,孙俚工的上下两册译本,题为《中国古代文艺论史》,分别在1928年至1929年出版。在此以前,陈钟凡于1927年所撰的中国第一部文学批评史,其参考书目已列有铃木之作。朱维之在1939年为《中国文艺思潮史略》写的自序说自己在九年前(1930)已立意用“用新观点来整理中国文艺的著作”,当时给他影响的著作又包括铃木虎雄的《支那诗论史》。^⑧朱荣泉在1936年为顾远芑《随园诗说的研究》写序,文中也提到铃木的《中国古代文艺论史》。当然最重要、最直接的影响是郭绍虞在1937年发表的《神韵与格调》和1938年的《性灵说》两篇论文^⑨,从选题的格局,就可以见到其中的承传之迹,前者的《绪言》部分,也特别标出铃木的论述。同期游淑有又有题为《清诗神韵、格调、性灵的检讨》(1938)一文^⑩,明显也是沿袭铃木的思路。另外汪馥泉在1936年又把铃木虎雄弟子青木正儿为岩波书店丛刊《东洋思潮》讲录撰写的《支那文学思想》(1935)译成中文,题为《中国文学思想史纲》,当中论明清诗说又是“格调”、“神韵”、“性灵”并举。^⑪由这些略举的文献资料,可知铃木虎雄的论点在中国的流布情况。

铃木《论格调神韵性灵三诗说》一文最值得注意的,是作者的目的不仅限于历史叙述,他更有意于普遍性的诗学理论的定位。这可以从篇中第一章《用语的意义及三说关系之大要》以及第六章《结论》中的阐释可以见到。依铃木的理解:

要言之,格调说是意志力的,热情的,以不失诚实为主。神韵说是情的,而以平静淡泊为主。性灵说是智的,而以清新机巧为主。一主体格,一主兴趣,一主意匠。一是实

字的，一是叠字的，一是虚字的。雄浑，高华，悲壮，浏亮等形容词冠于格调派之诗。冲澹，清远，超诣，隽永等应冠于神韵派之诗。轻妙，机活等应附与性灵派之诗。易陷于形式，易流于靡弱，易倾于浮薄，乃三者各各的弊端。^⑫

“格调”、“神韵”、“性灵”三说本来各有其历时的位置，但铃木这些界划，却让三说以并时的形式呈现，经过这样的絀绎平列，就可以作出一种超越具体历史的评价。这当然与日本汉学家本身的论说位置有关，汉学研究一方面是对中国文化的认真探索，另一方面也会着意于这种对外方文化的探索可以为本位文化生命带来什么意义，于是，理论意义甚或会比历史意义来得有价值^⑬，所以铃木会直率的表示他的取舍：

就诗来说，概括地，我最信任格调说。神韵、性灵不过可取其某一部特异之点加以标出罢了。至于其诗趣到达的高低程度，就现在来看，依然要延格调神韵二派人入上座，我想不得不如此。^⑭

铃木的意思是，在三说中他最能接受“格调说”，最不欣赏“性灵说”。^⑮这个判断却与大部分曾受铃木影响的中国学者不同。中国的学者对铃木的理论絀绎部分似乎兴趣不大，例如最早参阅《支那诗论史》而作撰述的陈钟凡，只酌取铃木的历史描述层面。《中国文学批评史》讨论明代，只说：

有明一代诗人，前有李、何，后有王、李，并主复古；而李东阳为之前驱。此一派也。反对之者则有公安、竟陵诸家之说，而力不能胜焉。^⑯

其讲论采用了传统的说法，以“复古”与“反复古”的论战模式立论，没有借用铃木的“格调”概念。铃木篇中将清代的沈德潜列为“温和的格调派”^⑰，在陈钟凡的书中却径以沈为格调派的代表，再以袁枚的反对“貌古人而袭之”的立场，批评沈德潜：

夫格调诚学古者所宜重，然拘守迹象而不知变通，则依傍

门户,皮传自矜,亦何足与之言诗哉。

但书中却颇同情沈氏的“温柔敦厚”主张^⑮。陈钟凡的论述,可说是保守的中庸之论,一方面追随反复古的言说,但另一方面又没有紧跟五四以来的浪漫风尚。“格调”一词的引用,并未经过深思细辩,看来是随时可以与“复古”一语互换,成为固定模式的历史叙述套语。中国文学批评研究这个平庸的开端,却是很有预示的况味,因为类似的陈述方式不断在重现。^⑯

稍后的研究例子,可以举出朱东润的一篇坚实论文《何景明批评论述评》(1930)。这篇论文值得注意的是其切入的角度。明代前七子中,李梦阳与何景明的诗论最为重要;二人既有相同的复古志向,往后却又在诗学的重要论题激烈争辩。朱东润就选定一个可以“占地步”的位置,由何景明之说入手,以揭示李、何的同与不同。他的论断如“何、李二人同以趋古得名,何则进而求能变古,李则退而但知摹古,中道歧途,区以别矣”,成为后来文学批评史研究者的讨论前提。^⑰除了这些具体的论点之外,朱东润更重要的创获是,把文学现象与文学论述的意义作出界划的意识:

大胆的批评精神,直至明代始见卓越,在号称复古之四子中为尤甚。常人持论,对于明代每加菲薄,倘就文学批评之观点论之,不能不为之惊异也。^⑱

文学批评主要是一项思辨的活动;所论虽然源于文学的创作活动,但本身的言说活动又自成一个场域,充斥着各种互动的力量。有了这个认识,文学批评的研究就可以超越一种反映论——力求以文学批评的论说去印证文学现象的评断——而可以在知识论的层面作多向的拓展。下文讨论的郭绍虞论文,就是一个很好的例证。

朱东润文章另一个值得注意的地方是他没有在篇中提到“格调”一词,他亦仅以“复古”为讨论的焦点:

总之无论毁誉何若,景明以及同时诸人之为复古,已成定讫,似更无待复论。

这不表示他自外于铃木的影响。他在同期的另一篇文章《袁枚文学批评论述评》(1931)中才借袁枚的批评带出七子与格调的关系：“七子诗酷摹三唐，格调二字，其义至隘，故随园以此语破之。”再参看朱东润在1944年出版的《中国文学批评史大纲》，同样的论述方式又再出现：其中第四十三节《李梦阳何景明徐祜卿附李东阳》^②，也不提“格调”，待第六十九节《袁枚》才讲到“性情”如何与“格调”交锋。这种论述时机的选择，与陈钟凡，或者不少其他研究七子的论说都一样，其实都很值得我们深思。

在作进一步的剖析之前，我们只想简略的提出一些观察：前后七子固然有谈论格调的话语，但从未以“格调”一辞总结自己的论诗主张。“复古”与“格调”的思辨范围实有相差极远的宽狭之别。以“格调”概括明代的复古运动，只是清人的言论需要。

但现今不少研究著述又安然的以“格调说”总称明代前后七子与清代沈德潜的主张，甚至不敢回避此说，努力给予尽其周全的解说。^③到底其根据又何在呢？这就有必要归功/归咎郭绍虞的重要研究论文《神韵与格调》了。

郭绍虞在这篇长文的《绪言》中交代了他的研究目标和基础：

神韵与格调，是中国文学批评史上的重要问题。翁方纲知道它的重要，于是有好几篇《神韵论》与《格调论》以阐说其义；日本人铃木虎雄也知道它的重要，于是于《支那诗论史》之第三编即专论格调、神韵、性灵之三诗说，于阐说其义以外，兼述其历史的关系。二家所言相当详尽，也相当有精义，不过刘彦和说：“有同乎旧谈者非雷同也，势自不可异也；有异乎前论者非苟异也，理自不可同也。”擘肌分理的结果，自不免互有出入的地方，爰先就历史上之所谓神韵说与格调说分别言之。^④

由这段自白我们可以知道，郭绍虞文的现代依据是铃木虎雄之说，传统的基础则是清代翁方纲的《神韵论》和《格调论》。他又引翁方纲的论说为据，说明诗的“格调”和“神韵”都有“普遍”和“特殊”的

意义,其实这个分野也是铃木虎雄的说法。郭绍虞的研究就在于对这个“特殊意义”作出诗论史的穷源溯流。^{②5}这一个上下求索的历程可说是文学批评史研究一次空前精彩的巧思示范。郭绍虞抓着《沧浪诗话》作为论说的枢纽,对七子的“格调说”的诠释就系乎他对严羽“诗禅说”和“悟”的厘析。^{②6}他判定“格调说”本于《沧浪诗话》的“学者须从最上乘,具正法眼,悟第一义”,与“入门须正,立志须高”之说;而“第一义之悟”又是七子所常言;又以《沧浪》因“第一义之悟”而宗李杜盛唐,解释七子的尊主盛唐。^{②7}“格调”一词经过这番诠释,就从一个由形式、技法出发而以审美效应为诉求目标的概念,上升为统合并时和历时层面的理论范畴:“第一义”本指向理想的构造,但在诗歌史上寻对应则转成具体的指涉了。底下郭绍虞对七子派的重要代表逐一按其设定的架构制作论述,其整体的表现有如这段文字的总括:

由格调说言,李东阳可说是格调说的先声,李梦阳可说是格调说的中心,何景明则可以说是格调说的转变。所以后来王世贞便很有一些近于性灵神韵的见解。^{②8}

事实上,如果我们把他的框架放下,只参详他所征引的这些明代诗论,我们只能说唯有李东阳之说最多“格调”之论,但当中却不一定有“第一义”的意味;他确有推尊唐诗,却又不见得以“格调”为论。^{②9}但在郭绍虞的笔端这些言论都归并为一:“格调”就是主“第一义”,也是尊主盛唐李、杜。好比他谈到李梦阳之论“法式古人”“实物之自则”时说:

论到此,他的复古论,可谓系统分明,建设完成了。^{③0}

其实所建设的是郭绍虞的“格调说”系统。依着这个系统的解释,“格调”的意义既放大了,又缩小了。放大是指原来“格调”的技法意味被扩大成全面的理想和历史追寻;缩小是指在历史和理想的对应要求下,“格调”变成某种诗风——雄浑高华——的讲求。这其实是对明代复古派的庞杂思想“历史化”的一项重要工作。经过

这样的模塑行动,明代前后七子以至其羽翼后劲,都可以统合为同一个序列,有其历史定位。

郭绍虞的思辨工作,正如前说,在前代有翁方纲为其前驱;又如前说,明代七子中人绝无为自己定位为“格调派”,即使沈德潜也从未说过自己主“格调说”。值得注意的是,郭绍虞在《神韵与格调》中并没有论及清代的沈德潜,但在《性灵说》一文中论及袁枚的论敌时,就征用并修正了顾远芴《随园诗说的研究》的意见,有“沈归愚所创导的格调派”、“格调派很有些像明代的前后七子”等说法^③。再到他在1947年完成的《中国文学批评史》下卷^④,清代部分明确列有“格调派”,可是论述范围就比较宽泛,沈德潜的老师叶燮也包含其中,沈德潜只占一小节。依此看,则清代“格调说”的解读亦有一定程度的松动。

由郭绍虞的建构过程,我们可以约略窥知,为何“格调”的帽子总是他人所加上;因为这个历史定位的过程暗含简单化、平面化的作用,于论敌而言,是有利攻击;于史家而言,是措置方便。郭绍虞的论文,对后来的研究起了重要的规范作用。至于往后论述的增益调整,将在以下两节讨论。

二

(1950—1979)

从50年代到70年代,“格调说”的研究在大陆与台港有着不同的发展。

在大陆的文学研究体系,主要朝着“集体化”和“信仰化”的方向前行。所谓“集体化”不专指五六十年代以后文学史著的集体编写热潮,其深刻的表现更在于重要议题的界定和力求论定的过程,这种集体意识(collective consciousness)的形式规划,直接导向政治道德的严格标准化。所谓“信仰化”指的是议题讨论往往被导引

至更宏深的叙述架构,而由此到彼的过程中间的许多空隙,往往由信念(faith)而不是具体论证填补。由是学术言说很容易就转成了一种修辞的操演。在一个“集体规范”底下,论述的活力只限于相同的架构之内。以下我们尝试从学术角度检视“格调诗说”研究在这个架构之内如何发展,以至其间回旋周转的意义。

以我们现在研究的课题而言,茅盾在1958年发表的《夜读偶记》中就前后七子的历史描画,应该是当时最有影响力的论述之一。^③茅盾的论点包括:一、李梦阳、何景明等反对“平正典雅,不痛不痒,逃避现实”的“台阁体”文风,所以“在反对形式主义、反对反现实主义这点上”,他们的运动是“有进步意义的”;二、我们不能把“前后七子”的复古运动,看成仅仅是“文体”改革运动,而“必须充分估计它的政治改革和思想解放的意义”。相对于那些只会剪贴《列朝诗集小传》、《明史·文苑传》、《四库提要》等熟见的历史叙述的文章,茅盾的论述确是比较有特色;^④尤其他能够穿越文学形式去挖掘政治意义,更见用心,例如说:

他们所提倡的“复古”,就是要反掉这个明朝的正统“儒”道,而恢复到宋以前的“儒”道。

他们的文学主张是说实话、记实事、抒真情,这是符合于当时对政治不满的人民大众的要求的。^⑤

可是这个由“文学形式”(或者“文体”)的层面到“政治”、“思想”的层面的穿梭,却来得太轻松;比方说:“复古道”、“抒情纪实”为什么不是文化的诉求而是反明朝正统的现实政治;两者或者是相关联的,但中间各种互动牵连的因素,似乎有需要作更细密的论析。然而,茅盾的文章主要目的就是要进行“泛政治”阅读^⑥,所以他根本没有时间去思考“格调”的具体意义,只能简约地批评:

为了反对形式主义而揭起的改革运动,自己却又终于不免成为另一种形式主义。

在“前后七子”的诗文中,找不出反映当时严重的农民问

题的东西,这又是他们的主张和实践的不一致。^{③⑦}

所以归结到最后,茅盾还是在阐释“现实主义与反现实主义斗争”的纲领,明七子的文学论述只能是供他架设理论之用。这套“大理论”的建构,在当时有实际的政治效能,在往后也是重要的方向指标,^{③⑧}因此,在一段长时间之内,茅盾的论见仍是研究有关课题的大陆学者所不敢轻慢的。

从新文学运动以来的相关研究之中,除了郭绍虞的意念史探索,为“格调”作历时性的定位,可谓别具心眼之外,一般的看法都是把“复古”和“格调”简单等同,意味语言的模拟甚至剽窃。尽管大家都会挑出李何论争和李梦阳(或者王世贞)“晚年自悔”的故事^{③⑨},作为批评论说的一些波澜,但整体的见解还是离不开由钱谦益到《四库提要》的架局。茅盾的研究在一方面增添了政治思考的层面,另一方面又加深了对“形式”的蔑视。他提出的“形式主义”的贬义标签,从此盛行不衰。

我们可以六七十年代先后出现的三种论述阐明这种“形式主义”的因循和局限。黄海章《中国文学批评简史》和马茂元两篇相连的文章《略谈明七子的文学思想与李何的论争》以及《王世贞的艺苑卮言》,同于1962年发表;^{④⑩}另外敏泽在60年代已写完《中国文学理论批评史》的初稿,但迟至1979年他才发表其中的《明代前后七子的诗文理论》部分,全书则在1981年正式刊行。^{④⑪}三者的性质不完全一样,黄著是十余万字的批评“简史”,讨论明清的部分所占篇幅自然不能太多;马茂元的文章是相对独立的论文,议论比较集中;敏泽之作则是一千多页的批评“通史”,有前后的照应,论述比较容易开展。三者的异同,也可以说明在一个局限的框架之内,所能发展的空间。

我们先从“格调”一词的应用说起。黄海章在《中国文学批评简史》讨论明代前后七子时,还未有标明这个术语,只是在批评何景明时,特别指出他的《明月篇序》偏重初唐四子的“音节”往往可

歌”、杜甫“辞固沉着，而调失流转”，批评他“论诗不着重它的内容，而只注意到音节方面，这完全是形式主义者的看法”。^{④2}到了讨论清代沈德潜的诗论时，才正式点明沈氏“着重格调”，再而追究“格调派的前驱”李梦阳和何景明的议论，举出李梦阳标榜“格古、调逸……”等诗之“七难”、“高古者格，宛亮者调”的主张，以及何景明的“杜甫调失流转”之说为证。黄海章又说沈德潜在所著诗话《说诗碎语》中，对“格调也反复论及”，然后说：

惟其讲究格式音调，所以评论诗歌，多从此着眼，遂走到形式主义一条路上去。和沈同时的袁枚，对格调派大加抨击，见解是比较进步的。^{④3}

在黄海章的理念之中，“格调派”的特点是讲究“格式音调”，这就是不重内容的“形式主义”。至于李梦阳、何景明另有“形式主义”以外的“合理”言论，如李氏“晚年重视民间文学”、何氏主张“拟议以成其变化”等，黄海章却没有试图将这些论见与“复古”、“格调”之说作出整合，他只归结为李、何“思想上的矛盾”。^{④4}

马茂元《略谈明七子的文学思想与李、何的论争》一文，开篇先表明同意矛盾的《夜读偶记》的论点。至于“格调”，则似乎只拨归李梦阳，而与何景明无涉：

〔李梦阳〕有北方刚健的气质；其论文，主功力，重在气象和格调；气象和格调是不可捉摸的东西，所能看到的只是具体的语言文字，于是他就认为古人诗文中，“翕辟顿挫，尺尺寸寸”，都有法度可寻。……至于何景明则偏重于才情的一面，因而他所看到的法，主要是……指诗文的体势而言的。^{④5}

马茂元的见解是：何景明在“理论”上超越了“拟古主义”，他与李梦阳的争辩，是“偏重才情”的表现，可说是“迷途知返”；但他于诗文创作的“实践”，还未曾“解放出来”。^{④6}在马茂元的论述中，值得注意的是：“格调”与李梦阳的“模拟”主张只是互相关联，而不是可以互相取代的等同概念。

黄海章的《中国文学批评简史》以为王世贞、李攀龙等后七子“还是一派复古派的论调”，所以不再费时“重述”，^{④7}这固然是由于篇幅之限，但对复古派的轻视更是其减省的原因。马茂元另辟专文讨论王世贞的《艺苑卮言》，对后七子的中心人物可以作细致的探讨。他认为“王世贞之论诗歌艺术，仍然以格调说为中心，但是，对于格调，他却有自己的理解”。他又引述王世贞所讲的“才生思，思生调，调生格；思即才之用，调即思之境，格即调之界”，评说：

他把人的才思和表现在作品里的格调联系起来，从理论上语破的。^{④8}

这个讲法可说发展自郭绍虞在《中国文学批评史》下卷（1947）对王世贞的论说，而又有所变化，郭绍虞说：

〔王世贞〕说明格调之别，原由于才思之关系，此便是献吉于鳞之所未发。有此探源穷本之论，那么拘泥于形貌求之，当然虽合而实离了。^{④9}

郭绍虞和马茂元两人都认为结合“才思”和“格调”为论，是王世贞的独到之处，^{⑤0}按郭绍虞之意，“才思”是理解“格调”变化的基础之一。在他的体系之中“格调”是一个涵盖面相当广阔的概念：“复古”、“学古”、“拟古”、“第一义之悟”、“气象”等都在其中，^{⑤1}李梦阳和李攀龙仅从作品的语文形象（“拘泥于形貌”）中求“格调”是注定失败的。马茂元则将“格调”限定于存在于作品中的（“表现在作品里的”）不可捉摸的一种性质，^{⑤2}这是他异于郭绍虞的地方。由这个论点出发，可以进一步的推衍：这些性质既依存于作品，则当然与作品的构件“语言文字”有关；本来这是解剖复古派“格调”论的一个关键，但大概是基于对“形式主义”的恐惧，马茂元不愿意朝这个方向作理论的探析。不过，他能够从王世贞的“思即才之用，调即思之境，格即调之界”的论点，顺流而下，指出从“才思”论“格调”，就会进入“艺术境界的探讨”。^{⑤3}由是又提醒我们注意“格调”说与“诗境”说的理论关联。

敏泽的《明代前后七子的诗文理论》一文也有分析王世贞这段论说：

但他在谈到才能和思想及作品的格调的关系时，却表现了一种唯心主义的观点。……把格调和才、思联系起来考察，不只是仅仅停留在字句、格律本身的讲求上，无疑是较为合理的。但是，他不仅没有接触到才、思、格调形成的客观阅历方面的基础，而且，把先验的才能提到第一位，连思想也从属于才能，而不是才能从属于在客观阅历中形成的思想，这不能不是荒谬的。^{⑤4}

敏泽之论也是建立在“格调”与“作品”的关系之上的，这与马茂元的见解的基础没有分别。不过，他将王世贞所讲的“思”（诗思、文思，有点像西方创作理论所讲的“imagination”），错误转换为现代意义的“思想”，然后批评他没有讨论“思想”是由“客观阅历”所形成，是一种“唯心主义”，这根本是脱离了王世贞论说语境的无理要求，好比茅盾等指摘前后七子的诗文没有符合先设的批评理念——“反映当时严重的农民问题”——一样不合理。事实上，敏泽的主要阅读方式并没有背离茅盾所导引的方向，他亦提供了不少有关前后七子研究的重要观察。例如以政治的触觉去推敲李梦阳对曹植的评论：

在对曹植诗、文的推重中，无疑寄托着李梦阳自己对现实黑暗的强烈的不满。……〔李梦阳倡导的“复古”〕在一定程度上也是曲折地指向当时黑暗腐败的政治的。^{⑤5}

又注意到李梦阳说的“忧乐潜之中而后感触应之外，故遇者因乎情，诗者形于遇”、“诗者非徒言者也”，没有忽视诗的讽谕、抒情、比兴、不平之气等；^{⑤6}可是回到“格调”的分析时，敏泽就批评说：

李梦阳在强调形式主义的开阖照应的同时，还大力强调格调的重要……把纯粹形式方面的因素强调得这样重要，这不能不是有害的，并且给了后来清人沈德潜的“格调说”以直

接的影响。^{⑤7}

这里的语气已经表明了敏泽对“格调说”的贬抑态度。他的“格调”批评,在《中国文学理论批评史》下册论沈德潜时最清楚。他不止一次地批评沈德潜的“形式主义的‘格调论’”,指出这是沈氏诗论的“根本倾向”。敏泽立论的根据是:

诗歌的形式、音律,是诗歌艺术美的重要因素之一,但是,它并不是第一义的。第一义的,首要的是诗歌的内容。而后来的格调论者,实际上把形式方面的因素强调到了不适当的程度,这正是一切形式主义艺术理论的最基本的共同特点。^{⑤8}可是敏泽没有办法解决的问题是:应该轻视内容的形式主义者沈德潜为何又会不遗余力的提倡极度重视内容的“温柔敦厚诗教”——用敏泽的话是“封建主义功利主义的观点”^{⑤9}?这些论断逻辑的漏洞可能被政治主导的论述架构覆盖淹没,但敏泽也没企图去否定沈德潜是“一个很懂诗的人”,所编的诗歌选本“不乏可取的见解”。^{⑥0}在敏泽的论述中,有关格调诗论家各种“正面”、“反面”的意见错置并陈,正好留给我们一个思考的空间。

有关“格调”概念的理解,敏泽也提供了一条“原始以表末”的线索。郭绍虞在《神韵与格调》中将“格调”的起源追溯到《沧浪诗话》,敏泽则更进一步,征引《文镜秘府论》南卷《论文意》的话:“意是格,声是律,意高则格高,声辨则律清”,作为“格调”的原本含义,并解释说:

最早关于格调的含义,不但是要求正声律;而且,同时也要求正内容的。^{⑥1}

敏泽认为,只因李梦阳和王世贞“专言格调”,才把“格调”变成了“纯形式的东西”。^{⑥2}我们可以暂且放下李、王之论是否“纯形式”的问题,但敏泽点出“格调”与“形式”及“内容”的复杂关系,正是他的贡献之一。

台港地区在这三十年的文学批评研究与大陆地区情况颇不相

同,50年代留下来的学术成果比较寥落,但从60年代到70年代,台湾地区开始积极培养硕士、博士,研究风渐渐开展。此外,由于主讲于上庠的学人学有本源,加上郭绍虞、朱东润、罗根泽等的文学批评史纷纷重印,对早期中国文学批评研究有深远影响的日本学者著作如铃木虎雄《中国诗论史》、青木正儿《中国文学思想史》与《清代文学评论史》等又有新译本出现,^{⑤3}所以这时期的台港学术风尚与1949年前的大体方向有不绝如缕的继承。我们只要细阅各种学术专论,或由学位论文发展出来的文章,不难发现这种传承的痕迹。以下我们就摘要讨论与“格调”诗说研究相关涉的篇章。

1958年台湾一本重要的刊物《文学杂志》发表了王贵苓的《明代前后七子的复古》上、下两篇,这是当时比较少见的明代复古派研究文章。^{⑤4}这篇文章的特点是,作者没有尝试推翻传统贬抑前后七子的论断,但他尝试以同情的态度,去理解七子的文学活动。例如在文章开始部分指出前后七子“正逢宦官与奸臣弄权的时代”,这可说是曹聚仁《明代前后七子的复古运动有着怎样的社会背景》一文的继承,^{⑤5}但王贵苓没有沿着曹聚仁的社会政治批评方向发展论述,而改从心理解剖的角度切入:

在当时,似乎只有在古往的诗文里才能找出些活跃光亮的生气,坚卓俊伟的情操,也就是那些充满生气活力的诗文鼓励他们拒恶求善不畏强御的心。这是明末清初攻击七子的人所不能了解到的。^{⑤6}

本文的另一个特点是“七子复古的文学理论和他们作品的印证”,其他论著大部分会像钱谦益所作,选一两篇七子的句模字拟作品以证明他们的理论的恶劣^{⑤7}。王贵苓则比较全面的检讨前后七子诗作,指出个别成员的不同风格,还作了一个较易取信的判断:

他们执著而狭窄的复古理论,只适于汉魏以上,因为那时所存留于后代的作品有限……一进入五七言律诗绝句的领

域,因时代近,作家多,就不容易尺尺寸寸的把握了。正因这样,前后七子的五七言近体诗,都各有他们自己的韵味。……如想认识七子复古的全貌,尚需要平心静气的看他们在这方面的表现,欣赏他们比较有情味的作品。^⑥

虽然这篇文章没有正面讨论“格调”诗说,但因为它是以后台港文章论“格调”的主要参考之一,其论点很值得我们注意。

在80年代以前的复古派研究当中,王世贞似乎是比较受台港学界注意的人物。从1974年到1976年间,起码有四篇博、硕论文以王世贞为研究对象。^⑨我们发现,大部分从文学角度讨论王世贞的著述都会涉及“格调”的概念,而其中的研究格局,几乎都离不开郭绍虞的影响。

郭绍虞对王世贞诗论的一个主要判断是所谓“格调派之转变”:

他是以格调说为中心,而朦胧地逗出一些类似性灵说与神韵说的见解。^⑦

对照施隆民《王世贞的文学评论》(1975),我们看到题作《王世贞诗论》的第三章,其中一节讨论“格调说”而另一节论“性灵与神韵”;黄志民《王世贞研究》(1976)中又有一节讨论“格调与性灵神韵”;许建昆《王世贞评传》(1976)中第五章《世贞文学理论的建立与转变》的头三节是“论才思”、“论格调”、“论格调之变”。很明显,这套“格调、性灵、神韵”的坐标,都是从郭绍虞而来,再加以深化。^⑧特别是有关“格”和“调”与创作活动的关联,施隆民等能够在“才生思,思生调,调生格”的说法之外,还举出王世贞《沈嘉则诗选序》所说的“夫格者,才之御也,调者,气之规也”、“能抑才以就格,完气以成调,几于纯矣”,《邹彦吉麝提斋稿序》说的“夫定格而俟息以御卑”,《答胡元瑞》所说的“才聘则御之以格,格定则通之以变”等作补充,^⑩揭示出“格调”概念在理论层面的派生能力。

在王世贞以外,这个时段中的沈德潜研究也值得留意。刘若愚于1964年在香港大学出版的论文集发表《清代诗说论要》,其中

约四分之一的篇幅讨论沈德潜的诗论。刘若愚这篇文章是他后来的力作 *Chinese Theories of Literature* (《中国文学理论》1975) 的基础^⑦, 其论述框架与郭绍虞大不相同。基本上, 刘若愚的学术目标是根据他对“普遍诗学”的理解^⑧, 去审视中国的文学批评材料, 加以评比选汰, 以期构设一套综合中西的文学理论。^⑨ 这篇文章就如《中国文学理论》一样, 架构的搭建先于各种诗说的历史定位。他把诗论分为“道学主义”、“个人主义”(又称为“抒情主义”)、“技巧主义”(又称为“形式主义”)、“妙悟主义”四种。按他的标准, 沈德潜被视为“道学主义之论诗者”, 因为他认为沈氏主张“诗乃宣传道德、批评政治的工具”, 他又引述《重订唐诗别裁序》“先审宗旨, 继论体裁, 继论音节、继论神韵, 而一归于中正和平”之说, 并作解释:

易言之, 首重思想内容, 次重形式格律, 而以风神韵味为末事。既重思想, 不得不重作者之人格; 既重形式, 不得不重学问与摹仿。^⑩

刘若愚这个理解其实并不准确, 也错失了焦点。沈德潜的意思就是就诗的写作或者阅读而言, 必须注意“宗旨”、“体裁”、“音节”、“神韵”几个重要的关节, 所列各项的排列伦次只是顺着诗歌活动的自然程序, 并未显示其间的重要程度。当然“一归于中正和平”是“审宗旨”的呼应, 其重要性有所加强, 但这里绝对没有视“神韵”为末事的意味。再者刘若愚有“既重思想”和“既重形式”的观察, 本不为错, 但问题的焦点就应落在: 为何既重思想, 又重形式? 两者有没有秘响旁通之处? 大概刘若愚先存的区隔意识 (compartmentization) 限囿了他的汇通思考。他按照“道学主义”的角度去采选沈德潜的诗论, 自然会得到“归愚之论诗, 语多老生常谈, 鲜有创见”的结论。^⑪ 又如与沈德潜诗论关系密切的前后七子, 就因为被编入“技巧主义”部分, 而没有办法分析二者的承传和变异的意義,^⑫ 而且他说“技巧主义者”论诗“既不重思想, 亦不重性情, 而徒于文字技巧中求其真谛”^⑬, 也不是对七子的恰当评论。

虽然,刘若愚对七子和沈德潜的评断不够全面,但他的研究方法和评价取向确令人耳目一新。他不断提出以叩问各种诗说的问题:“诗为何物”、“如何作诗”,有助我们观察不同论说实际在文学理论的主轴上哪一个位置说话。^⑧他借自西方现代主义诗论的评价标准也冲击了以道德、政治或历史意义为论的思考方式。^⑨尤其是在他的英文著述中,由于翻译所需,他常常以语意学的角度去考察各种术语和概念;例如在《中国文学理论》中对“格”和“格调”在不同语境的内涵和外延意义都有作出诠释,其中概论一段说:

在此译为“formal style”的“格”这个字,或单独使用,或用于双音节复合词,以表示各种不同的概念;单独使用,或用于“风格”和“气格”这种复合词中,通常意指“风格”(style),尤其是当用以指形式的风格,可是在其他复合词像“格律”和“格调”中,它意指“形式”(form)或“韵律规则”(prosodic rules)。同时,这个字也含有“标准”(standard)的意思。^⑩

虽然他的解释不一定都能得中肯綮,但这种语意学的意识是研究中国诗学的一个有效方法,值得后来者继续这方面的探索。此外,他在《中国文学理论》论李梦阳时,试图解释“文学的技巧概念如何导致李梦阳相信拟古主义,以及遵循规则和方法”^⑪,也揭示了“格调”研究需要进一步挖掘的方向。

吴宏一的《沈德潜的格调说》(1976)一文很清楚的表示:沈德潜的论诗主张就是格调说。^⑫这篇文章有几个重要的观察:

一、“主张格调的人,多少都有载道的观念。”

二、“格调者,本来就是以高古宛亮相尚的。”

三、“沈德潜所标举的格调说,和明七子的格调之说,并不尽同,它实际上已掺杂了神韵说的看法。”^⑬

就第一点而言,不少学者认为沈德潜与前后七子相异的地方是:七子重技巧形式,沈德潜则兼主“温柔敦厚诗教也”;但吴宏一认为主格调者本就有载道观念,这个判断当然值得留意。第二和

第三点大概有得于铃木虎雄和青木正儿,而再加以发挥补订。铃木虎雄说:“格调派诗的长处在于雄浑、悲壮、高华、浏亮。”⁸⁶青木正儿则引用沈德潜在《唐诗别裁集》自序所讲,以杜甫“鲸鱼碧海”和韩愈“巨刃摩天”补足王渔洋源自司空图的“不着一字,尽得风流”和严羽的“羚羊挂角,无迹可求”之意,来阐明沈德潜所主的“雄浑”、“劲健”,比较接近“格调派人人喜好的趣致”,而异乎“渔洋喜好的古澹禅味”,沈氏“企图顺格调派长流,以会合神韵派”。⁸⁷吴宏一发展这些论说,一方面将“格调派”的风格追求加以界画,另一方面为沈德潜的糅合“格调”与“神韵”作出与青木不同方向的疏释。他指出沈氏主张“有法如无法”;“大概是鉴于七子句比字拟之非,而提出来的一种改良的主张”⁸⁸。事实上,在沈德潜的诗说中,“神韵”一词出现的次数不可谓少,但此前的学者罕见以此角度申论。吴宏一可说把这个问题从背景移到台前。

吴宏一的另一个重要特点是他就格调论的不同指向作出串连的尝试:

因为主张温柔敦厚的诗教,所以论诗时,自然会像汉儒解经一样,重比兴而主寄托……因为主比兴,所以沈德潜也就鬯言诗法。⁸⁹

在吴宏一以前的论说,大都回避“主格调”与“主温柔敦厚”两者不易融通的问题,他则意图以“比兴”为中介,将“温柔敦厚”与“诗法”联系起来,而“诗法”在他的论述中与“格调”是可以重叠的概念。⁹⁰吴宏一这个尝试揭出一个值得深入探索的研究方向。⁹¹可惜的是,大概是体例所限,他在此只作提纲挈领,并没有进一步阐发其中的意蕴,⁹²然而就论题的揭示这一点而言,已具备相当的历史意义。

吴宏一除了自己对“格调”诗说作出个案研究之外,还指导了一篇题为《明清格调诗说研究》的硕士论文,作者是留学台湾的韩国学生元钟礼。

元钟礼的论文是自铃木虎雄、郭绍虞以来,对“格调说”所作的

最集中的研究。其中第二、三章是整份论文的重心。第二章《各论》分从“原理论”、“创作论”、“鉴赏论”三个讨论基点分析李东阳、李梦阳、何景明、王世贞和沈德潜的诗说。元钟礼这部分的重点还不算明晰，对各人的“格调”概念，虽有详略不一的介绍，但未有作出互相照应的讨论。第三章《综论》却能综合总览，并提出几点不容忽视的观点。首先是：

格调说的“格调”之义，即由反宋诗辩论中逐渐弄得清楚似的。……总而言之，明清格调诗论者，因反宋诗而导出格调论。^{④③}

这个说法提醒我们注意“格调说”是一个动态的概念，必须从其发展过程去把握。另一点是元钟礼对吴宏一论说的引申，他也主张：“格调说诸家之讨论，皆以诗教为主。”并进一步提出两种方向的诗教论：

李东阳与李梦阳两人的诗教观似乎根据“兴观群怨”，王世贞与沈德潜则取“温柔敦厚”之说。^{④④}

将格调派的“诗教论”分划为“兴观群怨”和“温柔敦厚”两种，很有启发意义，可是未见得就是定论，因为一者所举列的两个范畴相关联之处太多，再者，只有沈德潜在这个问题上有特别明确的主张，其他格调论者则比较难作相应的规范。他的又一个观察是：

明清格调论家，以最理想的格调主导创作，也面临了理想格调与个性表现之间的冲突所引起的问题。^{④⑤}

这一点指出格调论者在思考文学创作过程时所可能面对的问题。因此我们应该特别留心格调诗论中“自我”和“情志”的位置，如何与“体格声调”等格调说的核心问题配合。元钟礼在他的论文里并没有为我们解决很多问题，但开发出的问题意识已经很值得我们以后继续探索了。

从50年代到70年代，有关“格调诗说”的论述可说是早期研究的进一步发展。在大陆的研究看来与前时相异较大，但偏重政治意向的论述亦不是凿空而来，曹聚仁在30年代的论述已肇其

端。这个论述方向固然有其局限,但其中仍然留给我们不少可以参详的学术议题,例如“格调”的思考与诗论家所处社会现实还有没有交汇的地方,明清的思想文化是否与“格调”诗论的构成相关等都是。至于台港的研究,与早期研究的关涉较多,沿着已成传统的“格调—神韵—性灵”论述架构,再加深化,但新的论述角度也有所开发:例如“格调”如何与诗歌的“技巧”、所要表现的“道学”观念依存共生;“才思”、“格调”与“境界”是否可以联合思考等等;相关的论题,都成了下一个阶段各种研究论述的基础。

注释:

① 朱自清《诗文评的发展》说:“中国文学批评史的出现,却得等到‘五四’运动以后,人们确求种种新意念新评价的时候。这时候人们对文学取了严肃的态度,因而对文学批评也取了郑重的态度,这就提高了在中国的文学批评——诗文评——的地位。”《朱自清古典文学论文集》(上海:上海古籍出版社,1981年),第544页。

② 胡适《胡适古典文学研究论集》(上海:上海古籍出版社,1988年),第30页。

③ 同上书,第34页。

④ 同上书,第434页。

⑤ 见《中国新文学的源流》(上海:华东师范大学出版社,1995年),第22—28,58—63页。这原是周作人在1932年应北平辅仁大学之邀作演讲的文稿,后来在1934年由北平的人文书店出版。然而周作人这方面的言论在更早的时期已发生影响,任访秋在1931年开始撰写《中郎师友考》、《袁中郎评传》等七篇文章,据任访秋自己的讲法,他正是“受周作人散文中一些论公安派文学的文章的影响”。见任访秋《中国新文学渊源·自序》(开封:河南人民出版社,1986年)。

⑥ 有趣的是,夏崇璞称新文学运动为“复古派运动”,以为“复古”的七子派“犹读三代秦汉之书,窥国粹于十一”,而“今复古派之所为,是不待他人之绝灭吾华国粹,而先自摧残之,其智又出七子下万万矣。”见夏崇璞《明代复古派与唐宋文派之潮流》《学衡》第9期(1922年),第1—10页。

⑦ 吴重翰文最有意思的论点是:“明代因有复古,然后有复古之论战,有

复古之论战,然后明代文学得以自由发展,增长其文学之色彩,为前代所未有之盛况,此非复古之所赐乎?……嗟乎,文学不可无论战也!论战论战,亦伟矣哉!亦盛矣哉!”这大概是传统文人面对当时文坛上炽热的文化政治论争,不能释然,只有在文学史上寻求寄托解慰的尝试。见吴重翰《明代文学复古之论战》《广大学报》,复刊第1卷,第1期,第53—64页;又载张健主编《中国古典文学论文精选丛刊·文学批评·散文与赋类》(台北:幼狮文化公司,1979年),第213—234页。

⑧ 朱维之《中国文艺思潮史略》(上海:开明书店,1949),1939年6月12日《自序》。又罗根泽在1943年记述他之撰写《中国文学批评史》曾参阅的材料亦包括铃木虎雄《中国古代文艺论史》,见罗根泽《周秦两汉文学批评史·自序》(上海:商务印书馆,1946年),第3页。

⑨ 郭绍虞《神韵与格调》《燕京学报》第22期(1937年);《性灵说》《燕京学报》第23期(1938年);香港崇文书店于1971年合编二文为一书单行,题《中国诗的神韵、格调及性灵说》。

⑩ 游淑有《清诗神韵、格调、性灵之总检讨》《协大艺文》第9期(1938年12月)。

⑪ 青木正儿著、汪馥泉译《中国文学思想史纲》(上海:商务印书馆,1936年;书前有青木为中译本写的序),第107—145页。青木正儿后来再汇合若干篇章,编为《支那文学思想史》(东京:岩波书店,1943年),有郑梁生、张仁青译本,题《中国文学思想史》(台北:开明书店,1977年),这个译本只包括内篇七章;全译本见孟庆文译《中国文学思想史》(沈阳:春风文艺出版社,1988年)。青木后再撰成《清代文学评论史》(东京:岩波书店,1950年),也以“格调”、“神韵”、“性灵”三说为叙述的主要纲领;此书有陈淑女译本(台北:开明书店,1969年);杨铁婴译本(北京:中国社会科学出版社,1988年)。

⑫ 铃木虎雄著、洪顺隆译《中国诗论史》(台北:商务印书馆,1972年),第213页。

⑬ 这里所谓历史意义是指中国的历史具体情况所产生的意义。我们知道明代的诗说东传到日本后,另有衍生的历史意义,铃木在篇中也有简单提及:“日本的徂徕及其门下崇奉李王。崇奉袁宏道的则有山本及其门下。”《中国诗论史》,第174页。又可参看王晓平《萱园拟古诗风与前后七子》,王晓平《近代中日文学交流史稿》(长沙:湖南文艺出版社,1987年),第5—10页;叶渭渠《日本文学思潮史》(北京:经济日报出版社,1997年)第12章《古典主义

文学思潮》,第 233—250 页。

⑭《中国诗论史》,第 213 页。

⑮ 这个取舍在铃木的历史叙述部分已有透露,他说:“大体有学识的人多左袒李何之说而避其流弊。无学识而爱新奇的人多赴袁钟。”《中国诗论史》,第 142 页。

⑯ 陈钟凡《中国文学批评史》(上海:中华书局,1927年),第 131 页。

⑰《中国诗论史》,第 181 页。

⑱《中国文学批评史》,第 154 页。

⑲ 陈钟凡的撰写态度算不上严谨,其开卷时虽然布置了当时矜尚的“定义学科”的新学架式,但内文却多依仗一些通行习见的历史叙述,而鲜有个人洞见,因此本书的历史意义在于显露一个传统学人如何在左支右绌的情况下,力求适应新的学术局面。篇中论沈德潜时说他选有“唐、宋、元、明诗别裁”,是一个重要的错误,因为沈德潜沿袭了明代李攀龙的诗选模式:不选宋、元,所以他只选有《唐诗别裁》、《明诗别裁》和《国朝诗别裁》;见《中国文学批评史》,第 121 页。

⑳ 朱东润《何景明批评论述评》《中国文学论集》(北京:中华书局,1983年),第 68 页。朱东润之说本来也是本于《明史》《何景明传》所谓:“梦阳主摹仿,景明主创造”,但他对相关论题作出系统的铺演,故相当有说服力。

㉑ 朱东润《中国文学论集》,中华书局,1983年,第 61 页。

㉒ 据朱东润在 1943 年 2 月写的《自序》《中国文学批评史大纲》是他在 1936 年完成的第三稿(上半部)和 1932 年完成的第二稿(下半部)拼合而成;初稿则成于 1931 年。

㉓ 最为明显易见的例子是王运熙、顾易生主编的七卷本文学批评史的明代卷和清代卷,两大名著都极其费力地去解释“格调”这个概念;分见袁震宇、刘明今《明代文学批评史》(上海:上海古籍出版社,1991年),第 18—24 页;鄢国平、王镇远《清代文学批评史》(上海:上海古籍出版社,1995年),第 447—451 页。

㉔ 郭绍虞《神韵与格调》《照隅室古典文学论集》(上集)(上海:上海古籍出版社,1983年),第 344 页。

㉕ 《照隅室古典文学论集》,第 344 页;铃木虎雄《中国诗论史》,第 99—102 页。

㉖ 铃木虎雄《中国诗论史》亦有指出严羽的诗论启迪了“格调”和“神韵”

二派,第113—114页。

⑳ 《照隅室古典文学论集》,第353、356、358页。

㉑ 同上书,第367页。

㉒ 试比对这些言论:“试取所未见诗,即能识其时代格调,十不失一,乃为有得。”六朝、宋、元诗,就其佳者,亦各有兴致,但非本色。”宋诗深却去唐远,元诗浅去唐却近。”论“格调”与尊唐,是各属不同范畴的思考。分见《神韵与格调》,第370、373页。

㉓ 《照隅室古典文学论集》,第382页。

㉔ 见郭绍虞《性灵说》《照隅室古典文学论集》,第470页;又参见顾远芄《随园诗说的研究》,第70页。

㉕ 郭绍虞的《中国文学批评史》上卷于1934年5月出版,下卷于1947年2月出版。

㉖ 《夜读偶记》原载《文艺报》,1958年,第1、2期,及第8—10期;1959年曾单行出版;本文所引根据《茅盾古典文学论文集》(上海:上海古籍出版社,1986年),第14—123页。

㉗ 必须指出的是茅盾的文章其实吸收了曹聚仁早期一篇短文《明代前后七子的复古运动有着怎样的社会背景?》的不少论见,例如下文所引述谓七子主张“说实话”、“记实事”、“抒真情”,七子诗文没有反映农民骚乱等,都先见于曹文,当然茅盾的政治论述姿态更高。曹聚仁的文章是为上海生活书店的《文学》杂志二周年(1935年)纪念特辑所写的,茅盾也为这个特辑撰稿,分见郑振铎、傅东华编《文学百题》(上海:生活书店,1935年)第381—385;23—27页。

㉘ 见《茅盾古典文学论文集》,第36、37页。

㉙ 茅盾在《夜读偶记》开宗明义指出他撰文是为了讨论中国文学史上的“现实主义与反现实主义的斗争”,见《茅盾古典文学论文集》,第14页。

㉚ 见《茅盾古典文学论文集》,第36、38—39页。

㉛ 茅盾在另一篇文章《夜读偶记的后记》中指出,在《夜读偶记》刊出后的两年内(1958—1959),出现了北京大学中文系、复旦大学中文系、北京师范大学中文系分别编写的几种《中国文学史》、北师大中文系另编的《中国民间文学史》等等,这些文学史都是沿用茅盾所提出的斗争纲领而集体撰成;见《茅盾古典文学论文集》,第124页。

㉜ 见下文第三节的讨论。

④① 马茂元《略谈明七子的文学思想与李、何的论争》,《江海学报》,1962年,第1期;《王世贞的艺苑卮言》,《学术月刊》,1962年,第3期。马茂元还有《从严羽的沧浪诗话到高木秉的唐诗品汇》一文,三篇合观,可以自成系列,是当时明代复古批评研究的重要成果;分见马茂元《晚照楼论文集》(上海:上海古籍出版社,1981年),第183—189,190—199,200—205页。

④② 参见敏泽《中国文学理论批评史》(北京:人民文学出版社,1981年),《后记》,第1187—1188页。

④③ 黄海章《中国文学批评简史》(广州:广东人民出版社,1962年),第160—161页。

④④ 同上书,第189—190页。

④⑤ 同上书,第161—163页。

④⑥ 马茂元《晚照楼论文集》,第192页。

④⑦ 同上书,第196—197页。

④⑧ 黄海章《中国文学批评简史》,第163页。

④⑨ 马茂元《晚照楼论文集》,第201—202页。

④⑩ 郭绍虞《中国文学批评史》(上海:商务印书馆,1934—1947年),下卷,第196页。

④⑪ 郭绍虞说王世贞的诗论是“格调派之转变者”;马茂元则把调子转轻,说王世贞对于“格调”有“自己的理解”。

④⑫ 郭绍虞《神韵与格调》说:“盖明人所谓格调是合沧浪所谓第一义之悟与气象之说体会得来。”见《照隅室古典文学论集》,第410页。

④⑬ 马茂元认为“气象和格调是不可捉摸的东西”,大概源自郭绍虞在《神韵与格调》说严羽“所得到的,是一个朦胧的印象。这即是他所谓‘气象’,而现在所谓‘风格’,以及‘格调’之说,何自起乎?起于《沧浪诗话》之所谓气象”等讲法;见《照隅室古典文学论集》,第365—366页、第410页。

④⑭ 马茂元《晚照楼论文集》,第202页。

④⑮ 敏泽《明代前后七子的诗文理论》,《文学评论丛刊》(北京),第3辑(1979年),第89页。

④⑯ 同上书,第70页。

④⑰ 同上书,第69—71页。

④⑱ 同上书,第77页。

④⑲ 敏泽《中国文学理论批评史》(北京:人民文学出版社,1981年),下册,

第 908—911 页。

⑤⑨ 敏泽《中国文学理论批评史》,第 905—906 页。这个论述逻辑的矛盾早见于黄海章的《中国文学批评简史》之中。黄海章既批评沈德潜“着重格调”是形式主义,但又指摘他“站在统治阶级的立场为封建主子服务”的“温柔敦厚”的主张;见《中国文学批评简史》,第 186—190 页。

⑥⑩ 敏泽《中国文学理论批评史》,第 912 页。

⑥⑪ 同上书,第 909 页。

⑥⑫ 同上书,第 910 页。

⑥⑬ 在六七十年代,郭绍虞的《中国文学批评史》被重印最多:有明伦出版社 1969 年版,文汇堂 1970 年版(作者题郭源新),商务印书馆 1970 年版,文光出版社 1973 年版,乡粹出版社 1977 年版,盘庚出版社 1978 年版;朱东润《中国文学批评史大纲》则有开明书店 1960 年版(改题台湾开明书店编);罗根泽的批评史著作先有台湾商务印书馆在 1966—1969 年重印 40 年代上海商务版的《周秦两汉批评史》、《魏晋六朝文学批评史》、《隋唐文学史》和《晚唐五代文学批评史》,题《中国文学批评史》的重印本则有学海出版社 1978 年版,龙泉书屋 1978 年版;方孝岳《中国文学评批》有清流出版社 1971 年版,泰顺出版社 1971 年版,文馨出版社 1975 年版;陈钟凡《中国文学批评史》也有鸣宇出版社 1979 年版。至于日本学者著作新译有 1969 年陈淑女译的青木正儿《清代文学史》,1972 年洪顺隆译的铃木虎雄《中国诗论史》,1977 年有郑梁生、张仁青译的青木正儿《中国文学思想史》,请参阅注⑪及注⑫。

⑥⑭ 正如文章开首所说:“在近人所编著的文学史中,关于明代文学,均着重于戏剧小说的叙述”,可见自新文学运动以来重视明清小说戏曲的研究方向仍在台湾延续;见《文学杂志》,第 3 卷,第 5 期(1958 年 1 月),第 24 页。

⑥⑮ 参注⑭。

⑥⑯ 《明代前后七子的复古(上)》,第 25 页。

⑥⑰ 参阅钱谦益《列朝诗集小传·李按察攀龙》(台北:世界书局,1965 年),第 428—429 页。

⑥⑱ 《明代前后七子的复古(下)》《文学杂志》,第 3 卷,第 6 期(1958 年 2 月),第 20 页。

⑥⑲ 博士论文有黄志民的《王世贞研究》(台北:政治大学中国文学研究所博士论文,1976 年);硕士论文有姜公韬《王弇州的生平与著述》(台北:台湾大学文史丛刊,1974 年)、颜婉云《王世贞 艺苑卮言 诗论析论》(香港:香港

大学中文系硕士论文,1975年)、许建昆《王世贞评传》(台中:东海大学中文研究所硕士论文,1976年)等。

⑦ 郭绍虞《中国文学批评史》,下卷,第196页。

⑧ 值得注意的是,郭绍虞的架构曾遭受王贵苓挑战:“若取片言断语看王世贞的创作论,将找不出他和后代诗的神韵、性灵派的显著差异,然而以他的作品和他的理论相对照,就可知他实在只是演发二李偏激的复古主张。”见《明代前后七子的复古(上)》,第30页。可惜学界没有跟进王贵苓之说,作出阐发或者驳辩。

⑨ 施隆民《王世贞的文学评论》《女师专学报》第7期(1975年5月),第165页;黄志民《王世贞研究》,第271页;许建昆《王世贞评传》,第106页。

⑩ James J. Y. Liu, *Chinese Theories of Literature* (Chicago: U of Chicago P, 1975)。本书在台湾很快就有成文出版社的原文印本和赖春燕的中译,题《中国人的文学观念》(台北:成文出版社,1977年),后来刘若愚的学生杜国清重新翻译,题《中国文学理论》(台北:联经出版公司,1981年);刘若愚在他另一本有影响力的汉学著作: *The Art of Chinese Poetry* (Chicago: U of Chicago P, 1962), 已经开展架设理论的工作;本书亦有杜国清的中译,题《中国诗学》(台北:幼狮文化事业公司,1977年)。以下有关二书讨论的引文,主要根据杜国清中译本。

⑪ 他对诗的定义是:“诗为双重之探索”,即“对人生各种境界之探索,对语言文字的探索”;见《清代诗说论要》,第340页。其实他的理论深受20世纪上半叶的现代主义诗学影响,尤其艾略特(T. S. Eliot)、马拉美(Stéphane Mallarmé)与燕普孙(William Empson)等的痕迹显然;探讨诗论的操作方法则受韦力克(René Wellek)、亚伯拉伯姆期(M. H. Abrams)等的分类格式影响。

⑫ 他后来撰有“Toward a Synthesis of Chinese and Western Literary Theories,” *Journal of Chinese Philosophy*, 4, 1(1977), 1—24;中译题《中西文学理论综合初探》,见杜国清译《中国文学理论》,附录,第299—330页。

⑬ 刘若愚《清代诗说论要》,香港大学中文系编《香港大学五十周年纪念论文集》(香港:香港大学中文系,1964年),第322页。

⑭ 同上书,第323页。

⑮ 刘若愚在《中国诗学》中曾正面比较“道学主义”和“技巧主义”的相异之处:“道学主义者推举具有朴拙语言的很古(汉代及其以前的作品)的诗为

模范,而技巧主义者通常模仿较后的诗人,尤其是唐代的诗人。……结果,道学派理论的信奉者以质朴为目标,而技巧派的追随者却时常欣赏高度复杂和晦涩的风格。(第122页)如果我们依照他所作把沈德潜和李梦阳的诗论分派入“道学”和“技巧”两个不同的框格,就会立刻发现刘若愚这种高度简约的方法多么的不可靠。

⑦⑨ 刘若愚《清代诗说论要》,第332页。

⑧⑩ 这种叩问的方法先见于《中国诗学》(第105—106页),再倡于《清代诗说论要》(第321页)《中国文学理论》的“宇宙—作家—作品—读者”架构其是这个操作方式的更精微的发展(第12—17页)。

⑧① 参注⑦④。

⑧② 《中国文学理论》,第188页。

⑧③ 同上书,第194页。

⑧④ 吴宏一文中就有这个短语:“沈德潜的论诗主张——格调说”,可见他把两者视作可以等同的概念;见《沈德潜的格调说》《幼狮月刊》,第44卷,第3期(1976年),第88页。

⑧⑤ 《沈德潜的格调说》,第88页。

⑧⑥ 铃木虎雄说:“格调派诗的长处在于雄浑、悲壮、高华、浏亮。”《中国诗论史》,第137页。

⑧⑦ 参青木正儿著、陈淑女译《清代文学评论史》(台北:开明书店,1969年),第102页。值得注意的是:无论陈钟凡、郭绍虞、朱东润等早期批评史家,都没有讨论过《唐诗别裁集》这个论点,因此青木之论是很有开创意义的。

⑧⑧ 《沈德潜的格调说》,第88页。

⑧⑨ 同上书,第88—89页。

⑧⑩ 吴宏一在讲沈德潜所主为“活法”之后,就举列《说诗晬语》中论“格调”之语;见《沈德潜的格调说》,第89页。

⑧⑪ 我们可以对照比较郭绍虞的相关说法。郭绍虞指出:“归愚诗论,本是兼此二义(格调、温柔敦厚)的”,但并没有说两者为何可以共存。郭绍虞又说:“由温柔敦厚言,所以重在比兴,重在蕴蓄……。”这可能是吴宏一所本,但郭绍虞没有借“比兴”来联系“格调”。参《中国文学批评史》,下卷,第586—587页。

⑧⑫ 吴宏一本文其实是博士论文《清代诗学研究》(台北:台湾大学中文研究所博士论文,1973年)的一章。他自己曾经表示:“因为论文的题目大,牵涉

的范围广,因此讨论的重心偏重在两方面:一是归纳出各流派的理论系统,一是说明其论诗主张的得失和影响;对于各大家的著作,未能作较深入的讨论。”见《清代文学批评论集》(台北:联经出版公司,1998年),第18—19页。《清代诗学研究》后来刊行,改题为《清代诗学初探》(台北:牧童出版社,1977年)。

⑬ 元钟礼《明清格调诗说研究》(台北:台湾大学史文研究所硕士论文,1979年),第203—205页。

⑭ 《明清格调诗说研究》,第209页。

⑮ 同上书,第218页。

近代中国知识分子的红学观研究

〔韩〕高丽大学 崔溶澈

一、近代时期《红楼梦》在文坛上的地位

清代后期文人称《红楼梦》研究为“红学”，具有戏谑的意味，当时将它视为一门真正学问的人很少，这是不可否认的事实。“红学”一词的出现虽然比较晚，而《红楼梦》研究与《红楼梦》的本身出现几乎是同时的。最早对本书进行研究的是脂砚斋等。脂砚斋的评语是《红楼梦》研究的最早成果。这是清代红学的第一时期。到了乾隆五十六年（1791）程伟元和高鹗刊行一部一百二十回的《红楼梦》以后，此书的影响即扩展到全国各地。从此便出现各种各样的红学论著，如书上加的评点、序跋、专题评论、题红诗词、戏曲、笔记小说等等，丰富了红学的内容。这些是清代红学第二时期的主要内容。

中国的近代时期，按照比较普遍的说法，包括从鸦片战争到“五四”运动近八十年时间。中国近代小说的理论批评，大致上以“戊戌变法”为界，可以分成前后两期。前期总体上不出于传统的范畴，到了后期，随着梁启超等人所主张的“小说界革命”的强烈影响，出现新的概念，新的探索。^①

近代知识分子对《红楼梦》的看法，虽然具体上来讲，每一个红

学家都有自己独特的批评方式和内容,但按照他们观点的新旧问题来分,也可分成两种不同的方式。一个是明末清初以来小说批评界一时盛行并保存下来的传统批评方式,如评点批评,一个是由西方小说的冲击而引起的在小说界革命的影响之下所产生的新的评论方式。

在近代红学史上,属于前者的红学家,为数不少,他们的红学成就可说的东西很多,对当时社会的影响也比较广泛。譬如王希廉、张新之、姚燮、陈其泰等都是评点派的主要人物。这些人虽然在当时文坛上没有很高的地位,本身并不是高级知识分子,但在红学史上都可以称得上红学家,因为他们每一个人在他们的生平中相当多的时间投入在《红楼梦》的评点工作里,最起码花了几十年,甚至也有一辈子都从事评点《红楼梦》的。他们是清代后期大量涌现出的“红迷”当中脱颖而出的人物。他们所作的评点工作,在当时或稍后的清代末年引起相当广泛的影响,曾出版过很多次的评点版本,但是,他们的观点、他们的批评方式已经不是新时代所要求的。因此在新的时代,到了20世纪以后这些评点批评逐渐衰落,再无人问津。

就在这个时候,出现了代替他们的新的知识分子。他们的政治地位比较高,在文坛上属于高级知识分子,他们的小说观点对社会的影响力非常大。但他们对《红楼梦》的研究,还不如前一个时期的红学家那么迷恋深入,对《红楼梦》文本未曾评点过,没有更详细地统计书中人物和事件的年月。不过他们把《红楼梦》摆在世界文学的队伍上加以评价,和西方国家的名作小说加以比较,认为这部中国小说的代表作可以与西方的第一流小说比肩,从西方文艺理论的方法与角度衡量,《红楼梦》不失于一部第一流小说。因此他们都骄傲地宣布《红楼梦》是一部“当与日月争光,万古不磨”的作品,是一部“绝大著作”,一部“宇宙的大著述”。前一个时期的红学家也有不少给予《红楼梦》极高评价,如王希廉所说的“神圣同

功”，姚燮所说的“空前绝后之书”，但这些评价的影响还不如后来新进知识分子的一句话。因为这是他们站在世界文学的广度上加以评价，在古今中外文学史上加以比较之后得出的结论。这些近代知识分子分别是黄遵宪、梁启超、侠人、王国维等著名的文学大家。

民国十年（1921）胡适发表《红楼梦考证》，在文坛引起了强烈反响，当时顾颉刚就说此后的红学为“新红学”，那以前的红学叫做“旧红学”。因此学术上习惯称清代红学到民国初年的红学为旧红学。但我们要搞清楚的是，所谓新红学的来源还是在近代红学基础上。近代后期，尤其在“戊戌变法”以后的红学所呼吁的，直到新红学时期仍有非常广泛的影响。“五四”以后，和其他的学术方面一样，为了提高自身的学术地位，为了新的学术体系的确立，表面上一概否定“五四”以前的学术成果，一概否定旧的文学成果。但现在看来，文学是不断发展的，学术研究也没有当时一些人所说的那样中断了很长时间后又重新发展起来的。我认为19世纪末年开始逐渐发展的近代文学和近代学术，一直延续到现代。近代红学的发展道路也是一样的。

二、清代后期传统方式的《红楼梦》评点

鸦片战争以后的近代中国社会逐渐开始有些变化，社会各分野慢慢形成了对中国传统文化的反省以及对西方先进文化的关注。当时已经有人，如龚自珍，洞悉巨变将临，国亡无日，因此高呼求新求变，希望唤醒世人。求新求变是近代文学最大的口号，近代就这样开始。但在文学领域里，变化仍然很慢，很少。到这个时候，传统方式的评点批评虽然已开始走向衰落，没有产生过文学史上难得的名著。但它仍然不失为一种一般读者非常喜欢看的读物，当时还有很大的市场，还有很厚的读者层。因此这些评点批

评,仍然在红学史上出现得不少。

(一)王希廉

在近代初期,红学史上最著名的著作应该是王希廉(生平未详,号护花主人)的评点本。他的评论收录于道光十二年(1832)所刊行的《新评绣像红楼梦全传》中。书名上题“新评”,可能对《三让堂本》等的“批点”而言,意味着全面地重新加以评点。此书中的《红楼梦批序》、《总评》、《分评》等都由王希廉写的,但此书也收录当时其他红学家的评论文章,如涂瀛(读花人)的《人物赞》与《红楼梦问答》^②,梅阁的评语,黄琮的《大观园图说》等,可以说此评点本是当时一些文人的红学结晶。

王希廉的红学观基本上坚持传统和保守的立场。他认为《红楼梦》虽然属于“小说”一类,但在劝善惩恶,宣扬仁义道德上,并不逊色于“大言炎炎”的经史诸子书。他的这一种态度,在小说正文的评点中也有透露,如第二十三回说:“宝玉一见小说传奇,便视同珍宝,黛玉一见《西厢》,便情意缠绵,淫词艳曲,移人如此,可畏,可畏!”他的保守性也可以从当时的钗黛之争中他为薛宝钗辩护的态度上可以看出。吴克岐的《忏玉楼丛书提要》中虽说他“大致持论和平,于林薛之间,力事调停,遂使尊林者流群起诟之”,但由此反而可以看出他主张偏向于薛宝钗。他曾指责黛玉“一味痴情,心地褊窄,德固不美,只有文墨之才”,而认为宝钗却是贾母与元春之外,唯一的“有德有才”之人。

在某些基本态度上,他的确是从教化观点出发把这本小说看成劝善惩恶的作品的,但从全书的分量上考虑,大部分的评语还是针对故事情节和写作技巧而发的。因此在没有全面地整体地分析和探讨王希廉评语之前,一概抹杀它的价值,似乎有点不合理。^③在王希廉的《护花主人批序》中可以看出他的小说观的一面。小说是描写生活的一部分或一方面,所以说“小”,但是从这一个小部分也足以反映全体的道理来说,它又并不“小”,正如“以管窥天,管内

之天,即管外之天”一样。这实际上已经接触到文艺创作以个别来概括一般以典型来反映生活的基本特征。他又从解释“葫芦”一词的含意探讨全书的主题思想,说这部小说是事实上隐去真事和真姓名以假托小说人物,表现出“人生如梦,幻境皆空”的作品。这也可以说王希廉评《红楼梦》时坚持的基本思想。

(二)张新之

张新之(生平未详,号太平闲人)的评点本《妙复轩评石头记》,完成于道光三十年(1850),但一直以抄本的形式流传,到了光绪七年(1881)才由孙桐生加以整理在湖南刊行,题曰《绣像石头记红楼梦》。他的红学观散见于《红楼梦读法》和回末总评以及行间夹批中。他认为《红楼梦》是一部以小说的形式来敷衍性理的作品,也是一部宣扬《周易》的道理和儒家教义的书。张新之在他的《读法》中说:

《石头记》乃演性理之书,祖《大学》而宗《中庸》,故借宝玉说:“明明德之外无书”,又曰:“不过《大学》,《中庸》”。是书大意阐发《学》,《庸》,以《周易》演消长,以《国风》正贞淫,以《春秋》示予夺,《礼经》,《乐记》融会其中。《周易》,《学》,《庸》是正传,《红楼》窃众书而敷衍之是奇传,故云“倩谁记去作奇传”。(《红楼梦卷》第153—154页)

他的观点非常明显,他把这一部《红楼梦》和儒家经典相比拟,认为此书的主要思想根据是盛行一时的王阳明的儒学思想。《大学》里的“明明德”的观念,除了这个《读法》之外,在本文评点中也屡次提到。由于把重点放在修心上,心可以理解为个人意识,在某些评论中,张新之把小说里一些有中心意义的图像,例如宝玉神秘的石头以及其他玉器,看做“心”的象征。他说“明明指出‘性’字,隐然演出‘心’字”;“石头是人,是心,是性,是天,是明德”。另外张新之还认为通部《红楼梦》,无非是《周易》的道理,他又运用阴阳五行说来分析《红楼梦》中主要人物之间的关系。张新之的红学观,

现在看来,当然有些勉强,缺乏说服力,但在当时这也是一种批评方式,在一定范围之内有一定的影响。大部分学者对张新之评点的评价是否定的,认为他的评点是“牵强附会,令人啼笑皆非的评论”(郭豫适),或是对作者本意的“一种极大的歪曲”(韩进廉)。但美国汉学家浦安迪却说应该认真对待张新之评点,要了解当时这类以儒学为基础的解释小说的方法,虽说不合于作者的原意,但对后来的读者有相当的影响,这一点我们不应忽略。

张新之评本是光绪七年(1881)由孙桐生出版的,此后不过三年的光绪十年(1884)上海同文书局石印本《增评补像全图金玉缘》出现了,据考察此本以《张新之评本》为主,把王希廉和姚燮的评点及评论文章重新加以安排整理的。这本三家评本在当时非常流行,清末民初不断地出版流传。

(三)姚燮

在《红楼梦》三家评本里收录的评点作家当中,最后一位是姚燮(1805—1864,号大某山民)。他是一位学问渊博、才华横溢、著述丰富的文人。在六十年的生涯中,他留下来各种著述八百余卷(评点除外)。姚燮的文学研究的成就,主要在戏曲研究和《红楼梦》的评点上。他的《红楼梦》评点,可能成于咸丰年间,有《蛟川大某山民加评红楼梦》一百二十回,后与王希廉评本合编,从《增评补像全图石头记》看出,后与王希廉、张新之三人合评的《增评补像全图金玉缘》,在光绪年间一再翻印,十分流行。他的评点中对小说的人物描写、结构艺术、语言特色等加以评论,而大部分比较简单,但他特别重视每个故事的发生时间,比较详细的考证整理出来。因此后人评价说:“山民殆谱录家也”。^④

他另外撰写《读红楼梦纲领》(民国以后铅印本改题为《红楼梦类索》),书中内容包括《人索》、《事索》、《余索》三种。这是对小说作品中的人物、器物、艺文以及人物的生日、府中人物的月费、财数等等各方面的统计文章,是在其他红学文章中比较少见的一种资

料性的成就。他的评点本中收录的总评八十条,其中四条是姚燮所写,而其他七十六条实际上是姜祺的文章。这个评论来自姜祺的《红楼梦诗》一百四十四首的附批,都是咏书中人物的。姚燮对《红楼梦》是极为推崇的,以至称它为“空前绝后之书”,他不像护花主人王希廉那样平允,也不像太平闲人张新之那样归之于玄理,而是略带着一种偏激之情。

(四) 陈其泰

除以上三家评本的作者之外,再值得提的是陈其泰的评点批评。陈其泰(1800—1864,号桐花凤阁主人)的评点本《桐花凤阁评红楼梦》在长期仅抄本流传,直到20世纪80年代公开出版。^⑤陈其泰评点《红楼梦》时,最有影响的是涂瀛的《红楼梦论赞》,因此他的红学观,也基本上与涂瀛相同。他继承涂瀛所主张的《红楼梦》为宝玉自况的观点和写情说的看法,作了进一步的分析。他认为一部《红楼梦》“尽此一情字”,再对宝玉的情的本质细心考察,他的结论大致有二,其一“情”的本质是重在知心,不在淫欲,其二,情的表现形式是“爱博”与“情专”相统一。陈其泰的身世与曹雪芹略有相似之处,因此他的评点内容,也是作为一个失意文人,带着满腔的怨愤来体味这部小说,因此颇能窥见原著的真精神真价值所在,他与前面的三位评点家有所不同,能摆脱封建卫道者的正统立场,这是陈其泰评点的一大特色。^⑥

三、近代知识分子的《红楼梦》读法

近代知识分子对《红楼梦》的看法是各色各样的,但基本上还是站在肯定的立场。极少数的文人中也有人认为中国小说还不如西方的第一流小说。绝大多数的知识分子,不管是否将中西小说加以比较,都极赞《红楼梦》的伟大,认为《红楼梦》为中国文学的极上品,保持着非常骄傲的态度。在此我仅以近代较著名的几位知

识分子为例,探索近代中国文人的红学观。

(一) 黄遵宪

黄遵宪(1848—1905)是近代的一位高级知识分子,他摆脱了传统的小说观念,提出新的小说观,引起后来学界的注目。他在驻日本大使馆当参赞的时候,已经注意到日本在明治维新以后的社会变化,主张中国也要通过维新进行社会改良,同时强调文学也需要改良变革。他在日本经常和日本文人交流,讨论许多问题。他在1887年完成的《日本国志》中,总结日本的维新经验,以之作为中国改革的蓝图。

他在中国驻日本大使馆当参赞职位的1878年9月6日和一些日本文人进行笔谈记录见于他的《戊寅笔话》中。他们谈的是中日两国小说代表作。两位日本文人和两位中国知识分子包括黄遵宪进行的笔谈内容如下(文中的鸿斋是石川英,桂阁是源辉声,均为日本人,黍园是王黍园,公度则黄遵宪)。

鸿斋:民间小说传敝邦者甚少,《水浒传》、《三国志》、《金瓶梅》、《西游记》、《肉蒲团》数种而已。

公度:《红楼梦》乃开天辟地,从古到今第一部好小说,当与日月争光,万古不磨者。恨贵邦人不通中语,不能尽得其妙也。(这时候,黍园来了)

黍园:《红楼梦》写尽闺阁儿女性情,而才人之能事尽矣。读之可以悟道,可以参禅;至世情之变幻,人事之盛衰,皆形容至于其极。欲谈经济者,于此可领略于其中。

公度:论其文章,直与《左传》、《国语》、《史记》、《汉书》并妙。

桂阁:敝邦呼《源氏物语》者,其作意能相似。他说荣国府,宁国府闺阁,我写九重禁庭之情,其作者亦系才女子紫式部者,于此一事而使曹氏惊悸。

鸿斋:此文古语,虽国人解之者亦少。

公度:《源氏物语》,亦恨不通日本语,未能读之。今坊间流行小说,女儿手执一本者,仆谓亦必有妙处。^⑦

他在日本文人面前特别提到《红楼梦》的优秀性,把它与《左传》、《国语》、《史记》以及《汉书》等经典与史书相提并论。在笔谈中日本文人比较客观地介绍当时在日本流传的中国小说,如明代四大奇书和《肉蒲团》。当时日本确实盛行《金瓶梅》、《肉蒲团》等所谓淫词小说,这与当时的中国及韩国的情形不同,但现在根据日本学者的研究,《红楼梦》也在当时的日本流传了,但相对来说还不是那么普遍。这个情形和当时的朝鲜也很相似。《红楼梦》的传播还不如明代四大奇书,尤其《三国志》(《三国演义》)等作品。但黄遵宪对这些作品却没有提到,突然提出《红楼梦》,而且介绍的态度似乎有些不太冷静,他非常兴奋地说,此书“乃开天辟地,从古到今第一部好小说,当与日月争光,万古不磨者”。好像他为了给外国文人介绍中国的代表作品,失去了一点客观的立场。所谓“开天辟地”、“当与日月争光”一类词汇,用于介绍一部文学作品,实在是有些夸张。这样的说法,早在清代,推崇《红楼梦》的一些红学家经常使用。还有把此书比肩于《左传》或《史记》的想法,在小说批评史上我们从李卓吾和金圣叹的言论中已经看过并不新鲜。但黄遵宪在文坛上的地位毕竟是高级的,尤其在近代“小说界革命”的旗帜之下,他的影响力可以说是很大,很广泛。

在黄遵宪刚说完的时候,合席的王黍园进一步强调说:《红楼梦》是“可以悟道,可以参禅”的作品。这是传统红学家经常提出的比较模糊的玄妙说法,也在外国文人眼前,表露了有点夸张的味道。我们更侧重于对此回答的日本文人桂阁的见解。他先提出在日本文学作品中之能够比得上《红楼梦》的作品是《源氏物语》,并进而说明《红楼梦》与《源氏物语》的相似处和不同处。看来他已经相当程度上把握住这两部中日文学代表作品的核心内容。他虽然听到黄遵宪所说的什么“开天辟地”,什么“当与日月争光,万古不磨

者”等语而一点也不慌张,反而以实事求是的方法,强调如果曹雪芹也听到这一部《源氏物语》的作者竟然是一位女性作家,他可能觉得很惊讶。在旁的另一位日本文人鸿斋已经感觉到,这两个人的对话有一点不大对劲儿,因此立刻插话说:“其实这一部作品是古文写的,日本人也不大会看得懂,有意要解开紧张的气氛。最后黄遵宪也把高高翘起的口气稍微降落下来,干脆承认自己不懂日文,可惜不能了解《源氏物语》。”

尽管如此,黄遵宪对《红楼梦》的评价如此高毕竟对当时中国高级知识分子有一定的影响。他的那些夸张的评价方法,可能对后来的学者如王国维等也有一些影响,说出一句“宇宙之大著述”等奇语。

(二) 梁启超

梁启超(1873—1927)为近代中国“文学界革命”的主倡者,除了诗文方面之外,还主张“小说界革命”,对后来小说与戏曲的变革运动起了很大的作用。他自己为了实践这个主张,亲自写了政治小说《新中国未来记》,更在日本横滨创刊了小说专门刊物《新小说》,在此书的创刊号上发表一篇纲领式的论文《论小说与群治之关系》,提示新小说创作的发展方向。但他的小说观主要基础于政治上的维新变法,追求的是社会的改良,因此和后来王国维等人所主张的纯粹文学观截然不同。

可能因为他所主张的中心范围在于新小说方面,对古典小说方面大致上坚持否定的态度,因此他特地谈到《红楼梦》的地方并不多。他在《变法通议》中特别安排说部书,意思是在学校教育的七个课程中需要教育小说一门:

五曰说部书。古人文字与语言合,今人文字与语言离。其利病既屡言之矣。今人出话,皆用今语,而下笔必效古言,故妇孺农氓,靡不以读书为难事,而《水浒》、《三国》、《红楼》之类,读者反多于六经。(寓华西人亦读《三国演义》最多,以其

易解也)⑧

梁启超虽然承认小说拥有许多读者,影响力也非常大,但仍然批判地说,后来的小说作者失去实事求是的精神,只管戏弄笔墨,终于写出海盗,海淫的作品。他大致上对古典小说的思想与内容方面保持一些否定的态度。⑨

不过梁启超强调对《水浒传》与《红楼梦》等通俗语言应该学习。他说:“文学之进化有一大关键,即由古语之文学变为俗语之文学是也。”⑩他认为宋代以后的文学非常发达,其原因可能在于俗语文学的发达。

梁启超虽然提出如此强烈的主张,但在初期他自己也用文言文写小说。由此可见,当时以白话文写文章是多么不容易的。梁启超在他所翻译的《十五小豪杰》第四回回末的译者按语中就坦白地承认这一点:

本书原拟依《水浒》、《红楼》等书体裁,纯用俗语。但翻译之时,甚为困难。参用文言,劳半功倍。计前数回文体,每点钟仅能译千字,此次则译二千五百字。译者贪省时日,只得文俗并用,明知体例不符,俟全体杀青时,再改定耳。但因此亦可见语言文字分离,为中国文学最不便之一端,而文界革命非易言也。⑪

后来他在写政治小说《新中国未来记》之时全用白话,终于实现了自己的主张。白话小说的出现在宋代,但自己以当代高级知识分子的政治领导身份,居然为了改良社会,亲自从事写白话小说,在近代文学史上具有代表性和象征意义。

梁启超在中国小说中,以《水浒传》与《红楼梦》为最可读的作品。他在《论小说与群治之关系》中说明小说的四种力量,其中第二种谈到“浸”的效果,就以《红楼梦》与《水浒传》为例子:

读《红楼》竟者必有余恋有余悲,读《水浒》竟者必有余快有余怒。何也?浸之力使然也。⑫

到了第四种“提”的说明上,他又加上《野叟曝言》如《花月痕》两部作品,但仍然拿《红楼梦》与《水浒传》来举例子,只是避免重复,改称为《石头记》与《梁山泊》而已。

凡读小说者,必常若自化其身焉,入于书中,而为其书之主人翁。读《野叟曝言》者必自拟文素臣,读《石头记》者必自拟贾宝玉,读《花月痕》者必自拟韩荷生若韦痴珠,读《梁山泊》者,必自拟黑旋风若花和尚。^⑬

总之,梁启超虽然承认古典白话小说的语言方面的成就可以学习,但他对一般的古典小说,持某种否定态度。不过在他所创刊的《新小说》杂志中,许多新的知识分子自由奔放地讨论古今中外的种种小说,后来在文坛上形成一股非常强大的研究小说的风气。这可以说是他对研究古典小说的一点功劳。

(三) 璿斋、曼殊、侠人

《新小说》杂志上连载的《小说丛话》中,我们可以发现不少古典小说的评论,也可以找到比较认真的红学评论。这个《小说丛话》专栏是从《新小说》第七期(1903)开始发表,发表文章的人包括梁启超(饮冰)、蛻庵(麦孟华)、璿斋(麦仲华)、平子(狄葆贤)、跂人(吴跂人)、曼殊(梁启勋)、侠人(姓名未详)等人。他们不受一切限制的思想倾向和讨论方式,非常自由地表露自己对古今中外的小说的种种观点。当然其中大部分的见解是赞同梁启超的“小说界革命”精神的,但提出一些异议。从这些文章中可以窥见当时知识分子对古典小说包括《红楼梦》拥有何等的观点。

《小说丛话》的作家之一,璿斋(麦仲华)谈及西方小说的评价基准时,引用了英国大文豪佐治宾哈威的一段话:“小说之程度愈高,则写内面之事情愈多,写外面之生活愈少,故观其书中两者分量之比例,而书之价值,可得而定矣。”然后他按照这样的标准,在中国小说中去找,认为“则惟《红楼梦》得其一二耳,余皆不足语于是也”(《新小说》第七号,1903年)。当时在新进的知识分子共同

讨论西方的优秀小说之时,有些人认为中国小说远不如西方的第一流小说,但璉斋却认为按照西方小说理论的标准来衡量中国小说,只有《红楼梦》可以称得上。这意味着《红楼梦》的确是中国小说的极上品,也不愧是世界文学阵营中的一部名作。

《小说丛话》中的另一个作者,署名曼殊,是梁启超的弟弟梁启勋。^⑭他也认为《水浒传》与《红楼梦》是中国小说中的第一流作品,但若要将两部作品评价先后,他却认为《红楼梦》还不如《水浒传》,他的理由是:

吾固甲《水浒》而乙《红楼》也。凡小说之最忌者曰重复,而最难者曰不重复,两书皆无此病矣。唯《红楼》所叙之人物甚复杂,有男女老少贵贱媿妍之别,流品既异,则其言语,举动,事业,自有不同,故不重复也尚易。若《水浒》,则一百零八条好汉,有一百零五条乃男子也,其身份同是莽男儿,等也;其事业同是强盗,等也;其年纪同是壮年,等也,故不重复也最难。(《新小说》第八号,1903年)^⑮

梁启勋之所以把《红楼梦》摆在《水浒传》的后面位置,是由于它所写的人物有些重复。这是他与众不同的独特的一种观点。

当时《小说丛话》中谈及《红楼梦》的人虽不少,但其中讲得最深刻,最多的是侠人(真姓名不详)。他的八则谈论中四则是专讲《红楼梦》的,而且分量相当大,可以说是一篇红学专论。

侠人也认为《红楼梦》是中国小说的最上品,但在分析《红楼梦》的时候,他用近代小说的眼光来分析,利用近代小说中出现的许多新的小说分类名称,和《红楼梦》拉一点关系,认为此书能够包罗万象,的确是中国小说的一部奇书。他说:

吾国之小说,莫奇于《红楼梦》,可谓之政治小说,可谓之伦理小说,可谓之社会小说,可谓之哲学小说,道德小说。

(《新小说》第十二号,1904年)

他说《红楼梦》政治上使人感到“隐然有一专制君主之威,在其言

外”，伦理上反对“为鬼为蜮于青天白日之间”的“一种不完全之伦理”；反对所谓“圣贤教训”和“纲常大义”；在日常社会的描写上反对“天理亡而人欲肆”，反对“末世之不仁”。总而言之，他认为《红楼梦》的基本精神是反对君主专制，反对封建伦理，反对社会的污浊。最后他的结论是《红楼梦》可以说是一部哲学小说，一部道德小说。他还对于有些人视《红楼梦》为淫书的谬论加以强烈地反击，他说：

而世之人，顾群然曰“淫书，淫书”。呜呼！戴绿眼镜者，所见物一切皆绿；戴黄眼镜者，所见物一切皆黄；一切物果绿乎哉？果黄乎哉？《红楼梦》非淫书，读者适自成其为淫人而已。（《新小说》第十二号，1904年）

他批驳把《红楼梦》当作淫书的观点，实际上也可以说是对梁启超所持全盘否定古代小说的偏颇见解的一种纠正。

侠人的这篇文章发表于1940年《新小说》第十二号上。这年在红学史上备受重视的王国维的《红楼梦评论》也被公开发表。现在把这两人的红学观加以比较，可以发现两位红学家的观点截然不同。

王国维也从哲学和伦理学的高度上评论《红楼梦》，但他是用西方厌世主义哲学家叔本华的思想基础作指导的，他得出的结论是《红楼梦》系“示人生之真相，又示解脱之不可以”。侠人也对此书做出了高度评价，但他从《红楼梦》与社会生活的背景的联系中揭示出这部作品所体现的反封建的民主精神，他推崇《红楼梦》说：“举道德学最后之奥援，最坚之壁垒，一拳捶碎之，一脚踢翻之。”又推崇曹雪芹说：“以大哲学家之眼识，催陷廓清旧道德之功。”同样从哲学家的角度来评价曹雪芹的思想，侠人与王国维的思路是完全不同的。因此颜廷亮教授认为“无论从政治高度或思想深度来说（侠人的评论）都是远胜王国维一筹而体现了资产阶级改良派的政治利益和思想水平的”^{①6}。

(四) 王国维

王国维(1877—1927)是一代经学大师,但他在中国文学研究方面还有卓越的成就,在词文学方面著有《人间词话》,在戏曲方面著有《宋元戏曲考》,在小说方面有唯一的一篇评论文章,就是《红楼梦评论》,这些成果都在中国文学批评史上备受重视。他的《红楼梦评论》初连载于1904年的《教育世界》,第二年就收录于他的《静庵文集》。他在这篇比较系统的专论中,运用西方哲学思想,联系作品实际,经过深思熟虑,论证系统细密,认真地研究了《红楼梦》的价值与艺术特征。他的理论基础是叔本华的唯一意志论,他评论《红楼梦》的根本目的也在于阐发这种西方唯心厌世的哲学。

王国维在此之前,接触过日本哲学研究者的思想与著作,受到西洋哲学家康德与叔本华思想的影响。他接触西方哲学,始于1899年。他说:

时社中教师为日本文学士藤田丰八及田冈佐代治二君。二君故治哲学,余一日见田冈君之文集中有引汗德(康德)、叔本华之哲学者,心甚喜之,顾文字睽隔,以为终身无读二氏之书之机会矣。^{①7}

他到了1902年通过英文文献研读西方哲学,这几年之内一再读康德的《纯理批判》、叔本华的《意志及表象之世界》等哲学文章。就在这个时候,他在《教育世界》杂志上介绍了许多西方思想家与学术家。王国维对当时学术界弥漫重视政治的功利主义倾向表示强烈的不满,^{①8}尤其对梁启超等人的功利主义文学观,提出了异议。王国维受到叔本华思想的影响,在学术和文学上都反对功利主义,主张摆脱现实政治和个人利害的纯学术研究、纯文学创作。他的《红楼梦评论》也是在这样的背景之下产生出来的文章。

王国维把《红楼梦》看成世界人类共同的文化遗产,在这部“宇宙的大著述”中所谈的问题,不仅仅是古代中国人的人生问题,而是全体人类所共同面临的人生与欲望的问题。

王国维以壮美的标准分析中国小说,指出《红楼梦》才是中国文学史上的一部“绝大著作”。至于此书能够成为绝大著作的理由,他认为《红楼梦》的根本精神就在于“以生活为炉,苦痛为炭,以铸其解脱之鼎”。

看来此文之写作,并不是始于为了评论《红楼梦》而发,而是一种“借题发挥”之作,王国维为了抒发自己处在苦恼中的人生的欲望,借《红楼梦》而表现出来。这是我们从他的学术思想的形成过程中可以证实的。王国维深深地沉沦在西方哲学的思想大海中,好像为了更加巩固自己的文学思想而选择《红楼梦》的。在他看来,能够配合他的哲学信念的,在中国文学作品中,只有《红楼梦》。因此黄霖教授也指出“(王国维)批评的方式又主要不是从作品实际出发去找出其真正的哲学含意和美学价值,而是反过来用一套现成的哲学、美学观点来硬套到一部作品上去,这就是《红楼梦评论》虽然在个别论点上仍有闪光之处,但不可避免地产生不少牵强附会之论,且根本上歪曲了《红楼梦》之精神”。^①他写《红楼梦评论》的时候,才是二十九岁的青壮年,正是大有气派的时候,也许有些地方仍然不太成熟。^②到了后来,他写《人间词话》之时,已改变了这种的批评方法,以中国传统文化观念为基础,借用西方观点使之融会贯通了。尽管如此,王国维的《红楼梦评论》在近代红学史上,仍然是不可忽视的一座里程碑,虽然在当时没有很多人跟着他的路线从事研究,而过了近一百年,到20世纪末叶已经有不少随从者聚合在他的旗帜之下。可见他的眼光还是比较远大的。

四、近代红学对新红学及当代红学的影响

近代红学的内容非常丰富,几乎所有的批评方式,批评内容都出现过。早期红学家的索隐派主张,到了民国以后仍然继续下去,如王梦阮、沈瓶庵的《红楼梦索隐》,再如蔡元培的《石头记索引》

等。王国维在《红楼梦评论》的余论中提出《红楼梦》的作者之姓名与著书之年月是唯一应该考证的题目,后来胡适等就按照这个方向从事《红楼梦》研究,称为新红学。王国维所呼吁的一句话,成了20世纪《红楼梦》研究的方向。侠人所创的对《红楼梦》的各种称号,后来在当代红学史中仍然可以找到其相似的影子,如政治历史小说、反封建小说、社会小说等等。

在红学史上,普遍的看法,有旧红学与新红学之分。但这样的分类方法是不合实际的。我们应该重新对近代红学的具体内容,具体的红学主张,加以爬梳整理,再加研究分析。如今红学研究要跨越新的阶段,在新世纪到来之际,希望能用比较客观的、科学的方法来研究清代乾隆年间以来不断地演变下来的红学的成果。

2000. 11. 11. 初稿写于上海

注释:

① 黄霖著《近代文学批评史》第498页,上海古籍出版社,1993年。

② 事实上涂瀛的《红楼梦论赞》中包括的是《红楼梦论》,《红楼梦赞》,《人物赞》,《红楼梦论后》,附录《红楼梦问答》等,而王希廉只收录其中的一部分而已。

③ 王靖宇在他的《简论王希廉的红楼梦评》一文中,特别提到第一百二十回贾政在回家的船上和宝玉最后一次见面的场合,强调王希廉在此却没有发挥教化观点的道学立场,而完全从写文章的角度来加以评论。参看《红楼梦学刊》1982年第3辑。

④ 见于吴克岐《忤玉楼丛书提要》。今收录于《红楼梦书录》第57页。

⑤ 原稿现藏于杭州市图书馆,1981年由天津人民出版社刊行《桐花凤阁评红楼梦辑录》,卷首有刘操南的《清代陈其泰桐花凤阁评红楼梦初探(代序)》一文,详细介绍此书的评者,版本与评点内容等。

⑥ 参看黄霖《近代文学批评史》第505—510页。

⑦ 《戊寅笔话》,《黄遵宪与日本友人笔谈遗稿》,日本早稻田大学文学研究所1968年铅印出版。1981年安徽人民出版社出版的《艺文轶话》里有吴泰昌《黄遵宪与红楼梦》,其中介绍此文。

⑧ 《时务报》第 16—19 册(1897)，《二十世纪中国小说理论资料》第一卷，第 12 页。

⑨ 《变法通议》：“但使专用今之俗语，有音有字者以著一书，则解者必多，而读者当亦愈夥。自后世学子，务文采而弃实学，莫肯辱身降志，弄此楮墨。而小有才之人，因而游戏恣肆以出之，海盗诲淫，不出二者，故天下之风气，鱼烂此间而莫或知，非细故也。”引自蒋英豪《近代文学的世界化——从龚自珍到王国维》，第 152 页。

⑩ 梁启超 1903 年在《小说丛话》中语，引自《二十世纪中国小说理论资料》第一卷，第 65 页。

⑪ 引自蒋英豪《近代文学的世界化》，第 160—161 页。

⑫ 陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》，第 34 页。

⑬ 同上书，第 35 页。

⑭ 曼殊(《小说丛话》)(原名梁启勋，梁启超弟弟)，这里的笔名“曼殊”有人认为是苏曼殊，或以为是麦仲华，均误。马以君《新小说上的曼殊考》(《华南师大学报》1983 年 4 期)，颜廷亮《这曼殊并非苏曼殊》(《光明日报》1983 年 11 月 29 日)。

⑮ 收录于《二十世纪中国小说理论资料》第 69 页。

⑯ 颜廷亮《晚清小说理论》第 87 页，中华书局，1996 年。

⑰ 《王观堂先生全集》第 5 册，第 1824 页，台北文华出版公司，1968 年。

⑱ 参见王国维《论近年之学术界》，1905 年，收录于《王观堂先生全集》第五册。

⑲ 黄霖著《近代文学批评史》第 834 页。

⑳ 这一点早由蒋英豪也感觉到。他在《王国维——西学义谛与文无中外》一文中就说《红楼梦评论》在不满王氏赤裸裸西化的人看来，难免觉得它好像个刚开了洋荤的小子，穿着洋服，舞着“土的”，叔本华前叔本华后叽里咕噜尽说洋话，那张开的血盆大口还闪着两颗镶金的牙——那两段引自格德(歌德，Goethe)和哀伽尔(比格尔，August Bugur，1724—1794)的洋文。《近代文学的世界化——从龚自珍到王国维》第 259 页，台湾书店，1998 年。

关于 20 世纪前半期中国 文学史编写体例的演变

——以考察雅俗兼容和古今结合问题为中心

〔韩〕全南大学 李腾渊

一、引 言

19 世纪末 ,在西欧、日本出现具备近代体制的中国文学史之后 ,黄人、林传甲等中国学者自撰的中国文学史接着就问世了。① 自辛亥革命前后到“五四”运动前夕的十年间出现了十几种通史体文学史 ;“五四”运动后十年间各类通史、断代史、文体史已达到数十种 ,可见在新文学运动的影响之下撰写文学史已成为越来越被重视的热门工作。30 年代 ,文学史的撰写不仅在数量上而且在质量方面也都远远超过前二十年间的成果 ,如雨后春笋般地扩展起来 ,这可说是中国文学史撰写史上的第一次高潮。② 40 年代 ,因抗日战争等时代因素 ,文学史编写基本处于停顿状态 ,数量明显减少了。出版的文学通史只有几种 ,但对后人影响甚深的刘大杰先生的《中国文学发展史》上、下卷分别在此时期初及此时期末问世。1949 年中华人民共和国成立以后 ,多数学者依据唯物历史观和马克思主义文艺史观来进行工作 ,古典文学史编写方面也出现了新局面 ,即开始积极地运用马克思主义、毛泽东思想来重编文

学史。正因为如此,以新中国建设为基准,根据其前后的明显不同的特征,可将 20 世纪中国文学史编纂过程分成前、后两期来讨论。^③

本稿的基本研究目的和方向是以在 20 世纪前半期出版的主要文学史为讨论对象,来具体分析其编写体例与论述观点之演变。论证这些问题,涉及到文学史的一些基本特征,例如是否考虑个别作家、作品和理论的相互关联,分期的方式,以此构成的具体体制等种种问题,这些都属于不容易处理的难题。有鉴于此,本稿论述的具体过程就是先比较在 20 世纪前半期出版的数十种“通史体”文学史的体例上之异同,然后选定已公认为最有各个时代代表性的谢无量(10 年代)、郑振铎(30 年代)、刘大杰(40 年代)所著三种文学史,具体分析这三种文学史的个别特征,比较讨论其间的异同。通过查证基础资料,笔者认为:在 20 世纪进行的中国文学史编写工作,姑且不论对个别作家、作品、流派和理论之评价问题,仅从整体角度看,最重要的讨论焦点就是雅俗兼容和古今结合方式的问题。

先谈雅俗兼容问题。由于传统文学观完全以诗、文为主,排斥小说、戏曲等通俗文学,到 20 世纪初林传甲编纂中国文学史时仍然固守这种传统文学观,除了诗、文以外,不谈小说、戏曲。同时期黄人的文学史则与此不同,他不排斥通俗文学,可见当时已有了超越传统文学观的新变化。“五四”前后的“文学革命”运动以后,文学观又有新的变化了。在此之后的新文学运动,尤其是在白话文运动的影响之下,大部分文学史已无一不涉及通俗文学,但其中通俗文学的地位和篇幅等有所不同,从这些“安排”情况,可从中把握编纂者的视角。所以,雅俗兼容问题,事实上是一种属于文学史编纂者的“文学观”问题。^④

如果说,雅俗兼容问题是属于文学史编纂者的“文学观”问题,那么,古今结合问题则可以说是属于编纂者的“文学史观”问题。

也许受古代史官文化之影响,从林传甲、黄人以来有一些撰写文学史的学者只谈古代,不谈现代,古代和现代就形成分门别户、分庭抗礼的局面了。所谓“一些”的撰写者,意思还是有讲到“五四”运动前后及当代文学的。写文学史论不论今,是当时文学史显然不同于今天的特点。无论如何,这是一个需要具体讨论的论题。

本稿讨论 20 世纪前半期文学史著作时,依据讨论目的,划定其对象范畴如下:第一,在 20 世纪前半期(1900—1949)出版的几十种中国文学史中,仅以通史体且能把握其具体目录及内容者为主。有关这些文学史的基本书志,因笔者目前不在中国,不得不以陈玉堂所编《中国文学史书目提要》的内容为基础^⑤。但以下所列的内容一概不包括在内:陈先生说“待访”、“待查”的文学史;虽属于通史体但其体例不够完全的一些文学史;标题虽是《中国文学史》但其实际内容属于白话、诗词等文体史的;由于种种原因到六朝、唐朝就结束的文学史。

二、20 世纪前半期(1900—1949) 中国文学史体例之特征

依据上述撰述目的,先将所定范围之内 20 世纪前半期文学史,以编纂目的(教材用、普及读物用、专门用等)、有无专论文学(史)概念或分期方式、通俗文学(小说、戏曲)包含与否、新文学(当时)包含与否等标准,作了具体比较并加以归类,其结果如下表 1-1—1-4:

表 1-1(以下凡例:○“是”或“有”,×“否”或“无”,△不明显,一目前未明确)

书名 著者:出版年	陈氏明 示为教 材用	有无专论 文学(史)、 分期等	分期或 分章节 方式	通俗文学 (小说、戏曲) 包含与否	新文学 (当时)包 含与否	其他
《中国文学史》 林传甲(讲义 1904)1910	○	×	朝 代/文 体	×	×	

(续表)

书名 著者·出版年	陈氏明 示为教 材用	有无专论 文学(史)、 分期等	分期或 分章节 方式	通俗文学 (小说、戏曲) 包含与否	新文学 (当时)包 含与否	其他
《中国文学史》 黄人 :1905 ?	○	○	上、中、近 世/朝代	○	×	
《历朝文学史》 窦警凡 :(脱稿 1897)1906	○	×	经、史、 子、集	×	×	据别人 言及
《中国文学史》 王梦曾 出版 1910	○	×	文体	△	×	3 版
《中国文学史》 曾毅 :1929(上), 1930(下)	○	○	上、中、近 古/朝代	○	×	抄录颇 多 3 版
《中国文学史》 张之纯 :1915	○	×	朝代	×	×	
《中国大文学史》 谢无量 :1918	—	○	上、中、近 古、近世/ 朝代	○	×	17 版 (1932)
《中国文学史》 葛遵礼 :1920,增 辑 1939	○	×	朝代	—	○(增辑)	12 版 (1928)
《中国文学变迁史》 刘贞晦·沈雁 冰 :1921	—	×	朝代	○	○	11 版 (1931)
《新著国语文学史》 凌独见 :1923	—	○	朝代	—	○	
《中国文学沿革 概论》 李振镛 :1924	—	×	朝代	—	○	
《中国文学史略》 胡怀琛 :1924	○	○	朝代	○	×	
《中国文学源流》 胡毓寰 :1924	○(读本)	×	文体	○	○	6 版 (1935)
《本国文学史》 汪剑余 :1925	—	△	文体	—	×	抄录为 主

(续表)

书名 著者:出版年	陈氏明 示为教 材用	有无专论 文学(史)、 分期等	分期或 分章节 方式	通俗文学 (小说、戏曲) (包含与否)	新文学 (当时)包 含与否	其他
《中国文学史 大纲》 谭正璧:1925	○	○	朝代	—	○	
《中国文学史 大纲》 顾实:1926	○	×	朝代	○	×	
《中国文学沿 革一瞥》 赵祖抃:1928	—	△	朝代	△(以曲 为主)	○	3版
《中国文学小 史》 赵景深:1928	○	×	作家	○	○	20版 (1937)
《中国文学 ABC》 刘麟生:1929	—	○	文体	○	×	4版 (1932)
《中国文学进 化史》 谭正璧:1929	○	○	朝 代/文 体	○	○	4版 (1932)

表 1-2

书名 著者:出版年	陈氏明 示为教 材用	有无专论 文学(史)、 分期等	分期或 分章节 方式	通俗文学 (小说、戏曲) (包含与否)	新文学 (当时)包 含与否	其他
《中国文学史 纲》 蒋鉴璋:1930	○	○	朝代	—	×	
《中国文学史纲》 欧阳溥存: 1930	○	○	上、中、近 古、近世/ 朝代	○	×	5版 (1938)
《中国文学论 略》 陈彬和:1931	—	×	文体	○	×	
《中国文学史 概要》 胡怀琛:1931	○(读本)	○	朝代	○	×	

(续表)

书名 著者·出版年	陈氏明 示为教 材用	有无专论 文学(史) 分期等	分期或 分章节 方式	通俗文学 (小说、戏曲) 包含与否	新文学 (当时)包 含与否	其他
《中国文学史大 纲》 陈冠同 :1931	○	×	文体	○	○(北伐 为止)	
《中国文学史纲 要》 贺凯 :1931	—	×	封建、帝国 主义侵入 后/文体	○	○	
《新著中国文学 史》 胡云翼 :1932	—	×	朝代	○	○	台北版 (1956) 删去当 代部分
《中国文学史讲 话》 胡行之 :1932	○	○	传统、民 众/朝代	○	○(最近 革命文 学为止)	
《中国文学史》 刘麟生 :1932	—	○	朝 代/文 体	○	×	
《中国文学史解 题》 许啸天 :1932	○	○	文 体/朝 代	○	○	
《中国文学史简 编》 陆侃如·冯沅 君 :1932	○	○	文 体/朝 代	○	○	(依1957 年修订 本)
《插图本中国文 学史》 郑振铎 :1932	○	○	古 代、中 世、近代/ 文学运 动、文体	○	△	原版未 附新文 坛鸟瞰, 修 订 本 (1957) 删之
《中国文学史讲 话》 陈子展 :1933— 1937	○	×	文体	○	○	
《中国文艺变迁 论》 张世禄 :1933	—	○	文体	○	×	

(续表)

书名 著者:出版年	陈氏明示为教材用	有无专论文学(史)、分期等	分期或分章节方式	通俗文学(小说、戏曲)包含与否	新文学(当时)包含与否	其他
《中国文学史纲》 童行白:1933	○	—	朝代	○	×	以日人所著为蓝本
《中国文学史大纲》 康璧城:1933	○	—	朝代	○	×	与童氏相仿,以日人所著为蓝本
《中国文学史表解》 刘宇光:1933	—	△	上、中、近古、近世、现代/朝代	○	○	
《中国文学史纲》 谭丕模:1933	○	○	时代	○	○	

表 1-3

书名 著者:出版年	陈氏明示为教材用	有无专论文学(史)、分期等	分期或分章节方式	通俗文学(小说、戏曲)包含与否	新文学(当时)包含与否	其他
《中国文学史纲要》 郑作民:1934	○	○	作家	○	○	
《中国文学史话》 梁乙真:1934	○(读本)	—	朝代/文体	○	×	
《新著中国文学史》 林之棠:1934	—	○	朝代	○	×	
《中国文学史分论》 张振镛:1934	—	○	文体	○	×	
《中国文学讲座(中国文学泛论)》 刘麟生:1934	—	×	文体/作家	○	×	

(续表)

书名 著者:出版年	陈氏明 示为教 材用	有无专论 文学(史)、 分期等	分期或 分章节 方式	通俗文学 (小说、戏曲) (包含与否)	新文学 (当时)包 含与否	其他
《中国纯文学 史纲》 刘经庵:1935	—	○	文体	○	×	
《中国历朝文 学史纲要》 朱子陵:1935	○	○	朝代	○	×	
《中国文学史 发凡》 柳村任:1935	—	×	朝代	○	×	
《(新编)中国 文学史》 谭正璧:1935	○(卷 头语)	×	朝代	○	△	原版有 现代文 学一编, 新版 (1948) 删之
《中国文学史 大纲》 容肇祖:1935	○	—	朝代/文 体	○	○	
《中国文学史 新编》 张长弓:1935	○	○	朝代/文 体	○	△(文学 革命前 夜为止)	
《中国文学史 新编》 赵景深:1936	—	×	古代、宋 元、明清/ 文体	○	○	
《中国文学史读 本》 龚启昌:1936	○(读本)	—	朝代	○	△(文学革 命为止)	
《中国文学史 提要》 羊达之:1937	—	—	朝代	○	○	
《中国文学史 大纲》 杨荫深:1938	○(读本)	×	文体	○	○	
《中国文学史 表解》 张雪蕾:1938	—	○	文体	○	×	

(续表)

书名 著者:出版年	陈氏明 示为教 材用	有无专论 文学(史)、 分期等	分期或 分章节 方式	通俗文学 (小说、戏曲) (包含与否)	新文学 (当时)包 含与否	其他
《中国文学概要》 袁厚之:1938	—	—	国学	○	×	
《中国文艺思潮史略》 朱维之:1939	○	○	思潮	○	○	
《中国文学史通论》 朱星元:1939	○	○	论题	○	—	

表 1-4

书名 著者:出版年	陈氏明 示为教 材用	有无专论 文学(史)、 分期等	分期或 分章节 方式	通俗文学 (小说、戏曲) (包含与否)	新文学 (当时)包 含与否	其他
《中国文学发展史》 刘大杰:1939/ 1941—1943/1949	—	×	文体、作 家/时代	○	×	
《中国文学史讲话》 施慎之 约 1941	—	—	朝代/文 体	○	×	
《历朝文学小史》 田鸣歧:1943	○(读本)	—	作 家/文 体	○	○	
《中国文学史略论》 龚道耕:1945 (1912)	○	—	朝代/经、 史、子、集 为主	—	×	
《中国文学史简编》 宋云彬:1947	—	—	文体	○	○	
《中国文学史》 林庚:1947	—	×	启 蒙、黄 金、白银、 黑暗/文体	○	△(白话运 动为止)	

(续表)

书名 著者:出版年	陈氏明 示为教 材用	有无专论 文学(史) 分期等	分期或 分章节 方式	通俗文学 (小说、戏曲) 包含与否	新文学 (当时)包 含与否	其他
《中国文学史 略》 鲍文杰:约 1948	○	×	朝代	○	×	参考他 人之书 为主
《中国文学史 略》 葛存念:1948	○	○	朝代	—	×	

以上的比较内容,依据本稿的议论焦点再整理,如下表-2:

表-2

出刊 年代 (对象 总数)	陈氏 明示 为教 材用/ 普及 用者	有专 论文 学 (史) 分 期 等 者	分期或分章节方式						包含通 俗文学 (小说、 戏曲) 者	包含新 文学 (当时) 者
			广义上朝代		广义上文体		两者并 用(朝 代和 文体 并用)	其他		
			先大 分后 按朝 代	朝 代	先大 分后 按文 体	文 体				
1910 年代 (7)	6	3	3	1		1	1	1 (国学)	有:3(无:3 不明显:1)	全无
1920 年代 (13)	7	5 (2)		8		3	1	1 (作家)	有:7(不明 显:1未明 确:5)	有:3(无:4)
1930 年代 (37)	22	19 (1)	3	12	3	9	6	4 (作家 等)	有:36(未明 确:1)	有:15(无: 17不明显: 4未明确:1)
1940 年代 (8)	4	1		3		2	1	1 (作家 和文体)	有:6(未明 确:2)	有:2(无:5 不明显:1)
总计 (65)	39 /65	28 (3) /65	6	24	4	15	9	7	52/65	26/65

依据以上比较的结果,加以分析,可看出 20 世纪前半期中国文学史编纂体例的主要特征,有如下几点:

第一,从表-1的数目看,在文学史中明示作教材用或者作为初级普及阅读用者在全部的60余种中有将近40种,已超过一半。但有些文学史虽不明示教材用,而从客观情况来判断不难看出是教材用的亦不在少数,如问世后不到5年或10年的短暂时间内印出几版或十几版的有谢无量(十余年间印17版)、刘麟生(三年间印4版)等文学史;还有,从当时引起较大的反响来看,无疑是用作教材用的有谢无量、汪剑余、胡云翼、刘大杰、林庚诸家的文学史。这些文学史在表1-1里还是归纳在“未明确”类,如果考虑到这些情况,就可以说这时期文学史大部分都是作为教材用。

第二,专论文学(史)概念和分期方面,“有”和“无”各占一半,可见这个问题并不是被所有文学史家认定为必需的,或者先要处理的重要事项。

第三,具体的分期、分章节方式,依朝代分者占优势,但仍有不少按文体等别的基准来进行叙述的。而新中国成立后出现的众多文学通史,绝大多数是依朝代分期^⑥,如果考虑到这种现象,这一点很值得注意。

第四,所谓“雅俗兼容”问题,10年代“兼容”和“不兼容”各占一半,在20、30年代则大都是走到“兼容”,由此可看出在新文学迅猛发展的当时这个问题几乎已没有争议。

第五,包含新文学与否问题,10年代全无,20、30年代则“包含者”和“不包含者”各有一半,40年代又回到“不包含”趋势。推其原因,10年代,新文学运动虽然有些初步的尝试,但还没全面开始,传统文学观念磁场仍然占优势;但到20、30年代,新文学运动已广泛扩展,重视当代文学,自然考虑“现今文学”和“以前文学”的关系;“古今结合”者占优势;到40年代,社会混乱,推动新文学的热气也相对缩减,于是又回到“古是古,今是今”的“分离”观点。

三、谢无量、郑振铎、刘大杰所著 中国文学史观点之比较

从以上所列举的六十余种文学史中,一般认为影响较大的是谢无量、郑振铎、刘大杰三人的中国文学史,可代表各时期的特征。例如《中国大百科全书·中国文学(Ⅱ)》在“文学史”条说明中国文学史时,先言及黄人、林传甲的初期文学史,说“其后至中华人民共和国成立之前,影响较大的”有王国维的《宋元戏曲史》,谢无量的《中国大文学史》,刘师培的《中古文学史》,鲁迅的《中国小说史略》,胡适的《白话文学史》,郑振铎的《插图本中国文学史》,刘大杰的《中国文学发展史》等。^⑦《中国文学大辞典》所举新中国以前文学通史有黄人的《中国文学史》,胡适的《白话文学史》,郑振铎的《插图本中国文学史》,刘大杰的《中国文学发展史》等。^⑧乔默主编《中国二十世纪文学研究论著提要》在“文学史研究”中列举新中国以前文学通史,其中有林传甲的《中国文学史》,谢无量的《中国大文学史》,胡适的《白话文学史(上卷)》,胡小石的《中国文学史讲稿(上编)》,胡云翼的《新著中国文学史》,郑振铎的《插图本中国文学史》,刘大杰的《中国文学发展史》等。^⑨赵敏利、杨树增《20世纪中国古典文学研究史》谈草创期文学史时评述了林传甲、黄人、曾毅、谢无量等人的著作,论及三四十年代的代表著作时,又分别举郑振铎的《插图本中国文学史》和刘大杰的《中国文学发展史》为例。^⑩

本稿亦依据这样的认定,在此要具体讨论、论证谢无量、郑振铎、刘大杰三人文学史的个别特征和共同点。

谢无量《中国大文学史》的基本结构是:第一编“绪论”,第二编“上古文学史”(从邃古文学到秦),第三编“中古文学史”(从汉到隋),第四编“近古文学史”(从唐初到明),第五编“近世文学史”(从

清初到道咸以后)等总五编,各编又细分为一些章节。^①在这些章节中,与本稿直接有关联的绪论,内容又分为第一章文学之定义(第一节中国古来文学之定义,第二节外国学者论文学之定义,第三节文学研究法,第四节文学之分类);第二章文字之起源及变迁(第一节总论,第二节子音之变迁,第三节字形之变迁,第四节字意之变迁,第五节字类分析与文章法);第三章古今文学之大势(第一节总论,第二节时势与作者,第三节精神上之观察);第四章中国文学之特质(第一节文字最高之特质,第二节美之特质);第五章古来关于文学史之著述及本编之区分等。编者在第一节略述《论语》以来有关“文学”概念的历史变迁后,自己下定义为“虽然文学之所以重者,在于善道人之志,通人之情,加以观,加以兴,加以群,加以怨,言天下之至赜而不可乱也。虽天地万物礼乐刑政,无不寓于其中,而终以属辞比事为体,声律美之在外者也,道德美之在内者也。含内外之美,斯其至乎!”在第二节,专谈欧美的文学概念之变迁,在介绍柏拉图以来诸家的说法后,评 Pancoast 在《英国文学史》的定义为“最详审”。在第四节,言及晋宋“文、笔之别”以来的传统的分类后,说“自欧学东来,言文学者或分知之文,情之文二种,或用创作文学与评论文学对立,或以实用文学与美文文学并举。顾文学之工,亦有主知而情深,利用而致美者,其区别至微,难以强定。”然后他还是采取“有句读文、无句读文”分类来归结各文类了。综观这些定义和归类,他虽然考虑从欧美来的新观念,但从“终以属辞比事为体,声律美之在外者也,道德美之在内者也”;“有韵文(赋颂、哀诔、箴铭、古辞、古今体诗、词曲)和无韵文(学说、历史、公牍、典章、杂文、小说)”的归类来看,他的文学范畴仍属于传统的体系。

在第三章“古今文学之大势”,说“文学之兴,先有歌曲”;“至于散文……五经实为众制之源”,然后具体例示有关文学变迁之大势和行文之气格的历代诸家之见解。值得注意的部分是第三

节“精神上之观察”，说古今文学之大势，就精神上之观察可分四期：第一，“前无所因，体必已出”的“创造文学”（周秦以前）；第二，“周秦以后”的“上者模拟其精神，次乃模拟其形貌”的“模拟文学”；第三，“国家以文章取士之后”的国家文学；第四，以“陈诗采诗”和宋元之间的词曲小说代表的平民文学。此四种文学，“综而言之，国家文学，近于模拟；平民文学，近于创造，创造与模拟合，广臻文学之极轨矣”，可见其比较重视有创造性的平民文学。

其第五章将既存文学史类论著分成流别、宗派、法律、纪事、杂评、叙传、总集等后，以为文学史也属于历史的一种，其分期分为上古（由五帝至秦）、中古（由汉至隋）、近古（由唐至明）、近世（清一代）等四期。其论小说、词曲等通俗文学的部分在全书中的分量以及地位，如下表-3：

表-3

区 分	第 2 编 上古	第 3 编 中古	第 4 编 近古	第 5 编 近世
总章节 (总页数)	总 8 章 27 节 (83)	总 22 章 53 节 (61)	总 23 章 57 节 (70)	总 5 章 9 节 (42)
小 说	—	第 4 章 第 6 节 滑稽派及小说 (4)；第 14 章 晋之历史家与小 说家(1.5)	第 16 章 第 2 节 平 话及戏曲之渊源(0.5)； 第 18 章 第 2 节 元 之小说(3.5)；第 23 章 明之戏曲小说(0.5)	第 4 章 清代之 戏曲小说(2)
词曲	词	—	第 9 章 五代词曲之盛 (6)；第 16 章 第 1 节 词体之变迁(7)	第 3 章 第 4 节 变文及词 体(2)
	曲	—	第 16 章 第 2 节 平 话及戏曲之渊源(6)；第 18 章 第 2 节 元之 词曲杂剧(8)；第 23 章 明之戏曲小说(6)	第 4 章 清代 之戏曲小说 (3.5)

(续表)

区 分		第 2 编 上古	第 3 编 中古	第 4 编 近古	第 5 编 近世
总章节 (总页数)		总 8 章 27 节 (83)	总 22 章 53 节 (61)	总 23 章 57 节 (70)	总 5 章 9 节 (42)
合 计 (256)	小说 (12)	—	5.5	4.5	2
	词 (15)	—	—	13	2
	曲 (23.5)	—	—	20	3.5
	小计 (50.5)	—	5.5	37.5	7.5

谢无量的《中国大文学史》并论中国古来的文学观和西欧的主要观点,并以此来把握文学、文学史概念,而且不单纯以王朝分期,而用上古(由五帝至秦)、中古(由汉至隋)、近古(由唐至明)、近世(清一代)等四分期,这些都具有独到的眼光;但是,他虽然在绪论中强调“有创造性的”通俗文学,可从表-3 分析结果来看,有关通俗文学的叙述在全书中仅有百分之二十左右。^⑫如果不把词包括在内,小说、戏曲部分(35.5 页)只是百分之十四左右而已。而且,综观全书之时代安排,上古分量最多(83 页),中古、近古比较接近,近世最少。按常理推想,由唐至明的近古时期时间长,作家、作品极多,叙述内容也应最多,然而他还是对于上古文学谈得最多了,明显表现出“重古轻今”的倾向。他在总论中提出种种定义、概念时,仍重视经学、文字学、史学等方面对通俗文学的这种安排与此观点相通,证明他的文学观基本上没能摆脱诗文为传统的传统文学观念体系。

郑振铎所著《插图本中国文学史》的基本结构是:第一编“绪论”,上卷“古代文学”(由第一章古代文学鸟瞰至第十二章玄谈与

其反响),中卷“中世文学”(由第十三章中世文学鸟瞰至第五十五章拟古运动的发生),下卷“近代文学”(由第五十六章近代文学鸟瞰至第六十四章阮大铖与李玉)。^⑬所谓“上古文学”是西晋以前的古代文学;“中世文学”是西晋以后到明代前期的文学;“近代文学”是明代后期到清代后期。这样的分期,与分成上古(由五帝至秦)、中古(由汉至隋)、近古(由唐至明)、近世(清一代)等四期的谢无量比较,相当不同。尤其是,明代前、后期各归属于中世和近代的观点,比王朝交替更重视文学的变迁,甚有特色。这一观点,也体现在全书的分章标题上。作者虽考虑朝代交替,但还是从作品(例如《诗经》和《楚辞》)、时期(例如:秦与汉初文学)、特定时期的文体(例如:先秦的散文)、文体(例如:五言诗的产生、辞赋时代)、作家群(例如:魏与西晋的诗人)或者作家(例如:杜甫)等多层角度设定。

郑振铎的文学史观点,能集中体现在该书的绪论中:绪论有五个小项目,第一项是说明撰写文学史的目的。他指摘此前的中国“文学史”往往被网罗在“时代的百科全书”的“史书”里;“文学史之成为历史的一个专支,究竟还是近代的事。”在略述中国人的和外国人的文学史编纂过程后,他从文学史观的变迁角度,强调文学史和作家的生活及时代、民族的互相关联。文学史的目的是“便在于将这个人类最崇高的创造物文学在某一个环境、时代、人种之下的一切变异与进展表示出来;并表示出:人类的最崇高的精神与情绪的表现,原是无古今中外的隔膜的。其外形虽时时不同,其内在的情思却是永久不朽的在感动着一切时代与一切地域与一切民族的人类的。”第二项谈文学史叙述范围时,说除了“每一部最崇高的不朽的名著”以外,还对以后产生过重大影响的作品和被当成一些文风的源流作品,不关其质量水平,都不能不讲述。文学史的范围,对于究竟是否是“文学”的观念,历来混淆不清,依他看,文学和非文学的区别“疆界的土质是情绪”;“土色是美”,因此批判有些如“经史子集的概论”一样的早期文学史。他特别强调应重视在

传统文坛“久不为人所重视,甚至为人所忘记、所蔑视”的戏剧、小说、变文等俗文学。第三项谈史料的辨伪问题,第四项谈个人编写文学史和众力合作式的比较,来强调个人著作的重要性。第五项谈中国文学发展的原动力就在民间文学的发展和外来文学的影响两方面。

在以上的前提之下,整理郑振铎《插图本中国文学史》中言及小说、词曲等通俗文学的部分在全书中的分量以及地位,如下表-4:

表-4

区 分		上卷 古代	中卷 中世	下卷 近代
总章节 (总页数)		总 12 章 (165)	总 43 章 (662)	总 9 章 (197)
小说	小 说	—	第 19 章 故事集与笑谈集(4);第 29 章 传奇文的兴起(14.5);第 39 章 话本的产生(16.5);第 48 章 讲史与英雄传奇(28)	第 60 章 长篇小说的进展(18);
	变文等		第 33 章 变文的出现(13.5);第 38 章 鼓子词与诸宫调(18);	
词曲	词	—	第 31 章 词的起来(8);第 32 章 五代文学(17);第 35 章 北宋词人(35);第 41 章 南宋词人(24.5);第 50 章 元及明初诗词(0.5)	
	曲	—	第 40 章 戏文的起来(13);第 46 章 杂剧的鼎盛(53);第 47 章 戏文的进展(16);第 49 章 散曲作家们(22);第 52 章 明初的戏曲作家们(23);第 53 章 散曲的进展(19)	第 57 章 昆腔的起来(18);第 58 章 沈璟与汤显祖(33);第 59 章 南杂剧的出现(20.5);第 63 章 嘉隆后的散曲作家们(36);第 64 章 阮大铖与李玉(30)

(续表)

区 分		上卷 古代	中卷 中世	下卷 近代
总章节 (总页数)		总 12 章 (165)	总 43 章 (662)	总 9 章 (197)
合计 (1024) 47%	小说 (112.5)	—	63	18
	小说 (81)	—	63	18
	变文等 (31.5)	—	31.5	—
	词 (85)	—	85	—
	曲 (283.5)	—	146	137.5
小计 (481)		—	325.5	155.5

从表-4 分析结果来看,有关通俗文学的叙述在全书中占百分之四十七左右,如果不把词包括在内,小说、戏曲部分(396页)还是有百分之三十八左右。这点充分证明该书特别重视通俗文学。因此,再次考察各通俗文学文类的安排比率,不难发现有关曲的分量最多(283.5页),有关词的内容是这分量的三分之一,将变文包括在小说里以后,分量是它的二分之一。小说不包括变文时,只是它的三分之一而已。这未免过于重视戏曲,给人以流于偏向、主观之感。

刘大杰所著《中国文学发展史》的基本结构是:上卷由第一章殷商社会与巫术文学至第十五章社会诗的兴衰与唯美诗的复活总十五章,下卷由第十六章晚唐五代的词至第三十章清代的小说总十五章。^⑭《中国文学发展史》没有“绪论”或者“总论”性的章节,可从自序能窥见他的文学观。他在自序里先引用法国朗宋的话,然后说“文学便是人类的灵魂,文学发展史便是人类情感与思想发展的历史”。如此,他基本上是站在“进化论”的观点,故强调“人类心

灵的活动,虽近于神秘,然总脱不了外物的反映,在社会物质生活日益进化的途中,精神文化自然也是取着同一的步调……文学的发展,必然也是进化的,而不是退化的了”。

关于文学史研究的任务,刘书说首先“就在叙述他这种进化的过程与状态,在形式上,技巧上,以及那作品中所表现的思想与情感”;并且特别要注意到每一个时代文学思潮的特色和造成这种思潮的政治状态、社会生活、学术思想以及其他种种环境与当代文学所发生的联系和影响”。第二是“要集中力量于代表作家代表作品的介绍”。对于这种工作,他也承认是有艰难而又危险的要素:“艰难在于年代过于久远,材料过于繁杂”,不容易适当地处理;所谓危险“便是文学史者最容易流于武断的印象的主观态度”;“写出来的不是文学发展的历史,而成为文学的评论了”。

在该书第一章里,作者说“文学的创始,无论谁都知道是歌谣”(页6);艺术的起源,前人多主张起于游戏,近来许多新兴学者的研究,则主张起于劳动”;“我们知道艺术在最初期,便带着实用的功能,后来社会渐渐进化,于是艺术进而为神鬼服务,变成了佛理采在《艺术社会学》中所说的巫术的艺术了”(页7);“文学正如其他的艺术一样,是社会生活的反映。决不能离开当日的物质生产状况与社会意识而独立发展”(页11)。从以上种种说法来看刘大杰《中国文学发展史》的文学史观,其主要特征是“进化论”、“艺术社会学”和初步的“唯物论”结合在一起的。

在这前提之下,笔者也整理刘大杰《中国文学发展史》处理小说、词曲等通俗文学的部分在全书中的分量及其地位,如下表-5:

表-5 分析结果证明:有关通俗文学的叙述在全书占百分之四十五左右,如果不把词包括在内,小说、戏曲部分(289.5页)还是占百分之三十一左右,还是相当重视通俗文学的。然又和郑振铎《插图本中国文学史》未免过于重视戏曲而流于偏向不同,各通俗文类的安排比较均衡。

表-5

区 分		上卷(至晚唐前)	下卷(至清末)	
总章节 (总页数)		总 15 章 65 节 (408)	总 15 章 75 节 (504)	
小说	小 说	第 8 章 4 节 魏晋的神怪小说(3.5);第 10 章 5 节 小说(4);第 12 章 4 节 短篇小说的进展(10.5);	第 21 章 上篇 1 节—4 节(15.5);第 26 章 1 节—7 节(38);第 30 章 1 节—6 节(34.5)	
	变文等	第 12 章 5 节 唐代的变文(12)		
词曲	词		第 16 章 晚唐五代的词(35);第 18 章 北宋的词(41.5);第 19 章 南宋的词(32);第 29 章 2 节(10)	
	曲		第 21 章 下篇 1 节—2 节(22.5);第 22 章 1 节—5 节(32);第 23 章 1 节—6 节(46.5);第 25 章 1 节—5 节(47);第 27 章 1 节—4 节(包含民歌,20.5);第 29 章 3 节(8.5)	
合计 (912) 45%	小说 (112.5)	小说 (106)	18	88
		变文等 (12)	12	
	词 (118.5)			118.5
	曲 (177)			177
	小计 (413.5)		30	383.5

四、小 结

以上笔者首先考察了 20 世纪前半期中国文学通史的一般体

例特征,再具体分析其中有代表性的谢无量、郑振铎、刘大杰三人的文学史,接下来再综合比较三人文学史的基本特征,来阐明此时期文学史的历史意义,并提示一些可讨论的问题。

第一,20世纪前半期文学史,不论编纂者自己明示与否,绝大多数都是教材型的。陈平原在《小说史:理论与实践》中通过考虑撰写文学史之态度和拟想主要读者来区分研究型、教科书型、普及型三种不同类型。三者当然并非“绝对对立”,其基本特征是:研究型文学史“以本专业的专家学者为拟想读者,要求思路新颖且论证严密,富有独创性,起码能自圆其说,成一家之言”;教科书文学史“以本专业的大学生、研究生为拟想读者,要求全面系统地介绍本专业的基本知识和学界大体认可的价值判断,立论平正通达”;普及型文学史“以社会上(或非本专业)的文学爱好者为拟想读者,要求准确无误且通俗易懂,不求深入但望浅出”。^⑮在他看来,“目前中国学界最需要的,是研究型文学史,而不是另外两类”。因为从20世纪初中国文学史问世以来,绝大多数文学史是作为大学和中学教科书,这些教科书型文学史“首先考虑的是课堂讲授,而不是学术探讨”。研究型 and 教科书型有如下的不同差异:第一,研究者的叙述策略,前者取“对话”,后者取“演讲”;第二,在立论方面,前者主独断,后者主平稳;第三,前者重分析,后者重叙述;第四,在著述形式上,前者重小题大做,后者大题小做。他的这些指摘可能就是针对由草创期至今的文学史体制、视觉、内容和议论的大同小异,并提出如何超越以往的千篇一律性的问题。如上述,三种代表性的文学史,各有特色,但总体来说,仍未超越这些既存“教科书型”的框架。

第二,在叙述时期与范围方面,三种文学史都是由原始文学至清末,不包含当代新文学。所谓“中国文学史”,顾名思义,叙述从古至今的文学演变之史,不论任何形式应“古今结合”才算名实相符。自从草创期黄人和林传甲只写“以前的文学”而仍然取《中国

文学史》之名之后,虽然在 20、30 年代不少文学史试图运用“古今结合”的观点,但是经过 40 年代以及新中国建立后,几乎再没有同样的努力,结果“古”和“今”完全分家了。目前有关中国文学的史,一般以《中国文学史》、《中国现代文学史》或者《中国当代文学史》来命名,似不尽合乎情。如果不得不分古、今来撰写文学史,那么将《中国文学史》分成《中国古代(古典)文学史》、《中国现代文学史》或者《中国当代文学史》,似乎更合理。^{①6}这种矛盾的取名习惯在 20 世纪前半期就一直累积,值得反思。

在具体的分期方面,谢无量、郑振铎、刘大杰三人的文学史基本上都不取单纯的王朝分期方法,这是三人共通的地方。但具体叙述方式又有不同:谢无量、郑振铎先用大分期法来分期,再依朝代叙述作家或文体;刘大杰不先分朝代,而以类别、作家、作品分块,再按代顺序叙述。谢无量、郑振铎两人的大分期法标准又不同,尤其郑振铎将明一代分成前、后期,甚有独创性。对于这种新编法,到 50 年代就出现过一次讨论^{①7},但以后的文学史都仍然遵循按代叙述,没有进一步深层讨论,这也是值得反思的问题。

第三,“雅俗兼容”问题,随着进代变迁,这逐渐不成问题,但在这一过程中又会随着各编纂者的视角不同,所安排的篇幅也有所不同,主观性色彩较明显,正如以上三本文学史的差异。还必须要指出的是内容与体例的兼容并不等于思想观念上的兼容。雅与俗应是各个时期文学的两个不同的层面,因此对这一问题的认识必须贯穿到文学史的各个时期,而不应只是上半部讲诗、文,下半期讲戏剧、小说。另外,作为一个完整的文学史还应全面地展示各个时期的文学精神,而这一精神是雅俗两方面共同体现出来的,编纂者还应去把握这两方面内在的相通的精神,而不应各取一端、割裂对待。又如:在英语里,traditional(传统的)和 classical(经典的)是全然不同的概念。西人论中国文学,一般只讲诗、文时,多取后者,如果兼及戏剧、小说则用前者。这些概念上的差别,当时人可

能也未意识到。

在 20 年代,郑宾于在其所著《中国文学流变史》的题语和前言中谈论“文学的定义(界说)及文学史的范围”,曾批判当时流传的许多文学史“都是包罗万象,无奇不有”;若称之为《国学史》或《国故史》,恐怕较还要恰当些”,他将自己的文学史与这类比较,说:“象谢无量、曾毅……等辈所著一类的《文学史》,有许多人都笑其名曰‘广义的’;反之,则如我的《文学流变史》便是狭义的了。然而我终于认定:惟有这‘狭义的文学史’才是真正的文学史;所以,便毅然决然地照此做去。至于那广义的,我只好称之为‘杂董’。”^⑩

在 30 年代,胡云翼在其所著《新著中国文学史》的自序中也谈“文学的定义及文学史的范围”问题,先列举由谢无量至胡小石的二十种文学史,说“实有多数不能会令我们充分的满意”。其原因是:如谢无量、顾实、葛遵礼、王梦曾、张之纯、汪剑如、蒋鉴璋、欧阳溥存诸人所编的初期的几个文学史则“都缺乏明确的文学概念,都误认文学的范畴加以概括一切学术”;至于最近几年的文学史著作,其对于文学观念之明了,自较前大有进步”;“只可惜这些著作对于中国文学多未深刻研究,编著时又多以草率成之,卒至谬误百出,如凌独见、周群玉之小著”,其中较可取者,有赵景深、谭正璧的;“满意较多的实只有”胡小石、胡适的。接着,他提出自己编写文学史的方法、取材和见解:第一,文学向有广狭二义,狭义的文学“才是现代的进化的正确的文学观念”,本此观念为准则,认定“诗歌、辞赋、词曲、小说、及一部美的散文和游记等,才是纯粹的文学”;第二,关于文学史分期,也有许多人反对用政治上的分期来讲文学,其理由是“文学的变迁往往不依政治的变迁而变迁”,其说法虽然“未尝全无理由”,但作者觉得“中国文学与政治实有至密切而不可分离的关系”;“最好还是以依据政治时代的分期较为妥当。此外,实更无较完善的分期法”;第三,“过去的文学史多偏重于死板板的静物的叙述,只知记述作家的身世,批评其作品”,作者则要

“把各时代散漫的材料说法统帅起来”。^{①9}

同时期,郑振铎在批评英国人嘉尔斯(Giles)写的《中国文学史》时,也希望在这篇外国人写的文学史出第二版以前中国人能做出本英文的《中国文学史》,来矫正该书的极多极多的种种错失。但他在这篇文章的末尾说:“但恐怕是一种空幻而不易实现的希望,因为中文的《中国文学史》到现在也还没有一部完备的呢。”他在另一篇文章中检讨当时通行的谢无量、曾毅、朱希祖、日本古城贞吉(王灿译)、林传甲、王梦曾、张之纯、葛祖兰、刘申叔诸人所编文学史时,指出了各自的不足,他认为:王梦曾、张之纯、葛祖兰三人的是“中学师范的用书,浅陋得很”;林传甲的是“名目虽是《中国文学史》,内容却不知道是些什么东西!……连文学史是什么体裁,他也不曾懂得呢!”王灿的是译本;朱希祖的是“太简略”;谢无量、曾毅的两本“略为可观,曾毅的较谢无量的还好些。然二书俱不完备,也没什么自己的主张与发见”;刘申叔的是“一个朝代的,且也没有新的见解”。因此,最后还是以叹气的语调说了:“《中国文学史》唉!哪里有一本完备的呢?”^{②0}他又在《插图本中国文学史》的自序中言及最近二三十年间所刊的数十部中国文学史:“几乎没有几部不是肢体残废,或患贫血症的”;“如今还不曾有过一部比较完备的中国文学史”。^{②1}

从三人对既存文学史的批评趣旨看,主要议论焦点可归纳为“文学概念之广狭”问题和“编述者之客观的或独创的观点”问题。他们就是因认识到既存文学史对这些种种“起码的”问题处理不妥而产生“问题意识”,并自愿参与这项艰难的工作。可以说,他们在这一方面取得了一定的成果。但总体来说,文学史编述上的种种问题的“根子”就在此期种下了,^{②2}如上述几部书,当时虽然也已有过一些“克服试图”,然他们究竟处理得“不够完备”。笔者特别注意自刘大杰先生文学史之后,很难见到“古今结合”式的文学史,似乎中国文学史观念至此就锁定在“清末”了。^{②3}这一观念不仅影响

了 20 世纪后半期文学史的撰写,而且至今还是一个没有解决的问题。经过“政治标准”压倒“文学标准”的 50—70 年代后,直至 80 年代,又兴起了“重写文学史”讨论热,回想其议论内容,不免有 20 世纪前半期文学史家已提出的论题还在继续之感。笔者认为在这些方面近来章培恒先生编写中国文学史时作了一些有益的探索,已被许多专家学者认定,并获得了“开创了文学史研究的新境界”的高度评价。我们尽管不否认且不忽视 20 世纪前半期文学史家在每个过程、阶段上所达到的一定成果,但其中的学术背景还是需要今人认识清楚的。自 90 年代以来,中国的很多学者都在追思二三十年代的学人与学术。笔者以为那一时期学术的发展实由传统的中国学术观念与西方现代的学术观念相结合所致。中国文学史编纂热之产生也是缘于此。三部著作在体例、方法、观念上之演进,正体现出那一时的学人在沟通、融合中西文学观念上的用心和其界限。

2000 年 11 月,光州草稿

注释:

① 由 19 世纪末至 20 世纪初外国人写的文学史,一般认为日本有古城贞吉的《支那文学史》(1897 年)和笹川种郎的《支那文学史》(1898 年)等十来种,西方有英国嘉尔斯(Giles)的《A History of Chinese Literature》(1901 年),德国葛鲁贝(Grube)的《Geschichte der Chinesischen Literatur》(1902 年)等,可见日本人编写时间比较早,数量上也最多。具体情况,可参考黄霖《日本最早的中国文学史著作》,《文汇读书周报》1999 年 3 月 27 日。但从目前有关叙述看,最早的中国文学史著作还是俄国人瓦西里耶夫(1818 年—1900 年)的《中国文学纲要》(1880 年)。李福清《中国古典文学研究在苏联》(台北:学生书局,1991 年)第 3—4 页。钟优民《文学史方法论》(长春:时代文艺出版社,1996 年)第 19 页。

② 邓敏文在《中国多民族文学史论》,将 20 世纪中国文学史建设过程分成五个阶段后,就对中国文学史著作数量分析及总体评价了。据他分析的“统计表”、“轨迹图”和“兴衰图”可看出,20 世纪中国文学史建设有两次高

潮：一次是 30 年代；一次是 80—90 年代。邓敏文：《中国多民族文学史论》（北京：社会科学文献出版社，1995 年），第 26—29 页。

③ 赵敏俐、杨树增则在所著《20 世纪中国古典文学研究史》第 11 章“文学史编写领域的拓荒与创业”中，说 20 世纪中国古典文学史编写上有三次思想的重大突破：第一，“五四”运动和以后的 20 年代；第二，新中国建设后的五六十年代；第三，70 年代末以后的新时期。而且依此区分中国文学史编写过程为 20 世纪初年至“五四”运动前夕的初创时期；“五四”运动至共和国建立前夕的探索时期；建国初至“文化大革命”前的新变时期；改革开放以来的繁荣时期。赵敏俐、杨树增：《20 世纪中国古典文学研究史》（西安：陕西人民教育出版社，1997 年），第 399—401 页。

④ 笔者已从“雅俗兼容”的角度分析过有关文学通史和文学批评史《关于（韩国）国内中国文学史类论著对“小说”文类叙述内容和观点》《中国人文科学》第 12 辑（韩国光州：中国人文科学研究会编，1993 年），第 461—492 页《分析主要中国文学史对“小说”文类的叙述观点：以初创期中国文学史二种为主》《中国语文论丛》第 15 辑（韩国汉城：中国语文研究会编，1998 年），第 207—228 页《分析主要中国文学批评史对“小说批评论”的叙述观点》，《中语中文学》第 26 辑（韩国汉城：韩国中语中文学会编，2000 年），第 253—274 页。

⑤ 陈玉堂《中国文学史书目提要》（安徽：黄山书社，1986 年），第 1—125 页。

⑥ 有关 20 世纪后半期文学通史的体例特征和具体情况，笔者要另撰一篇论文专谈，在此姑不详论。

⑦ 《中国大百科全书·中国文学（Ⅱ）》（北京、上海：中国大百科全书出版社，1986 年），第 955 页。

⑧ 钱仲联等主编《中国文学大辞典》（上海：上海辞书出版社，1997 年），第 1891 页。

⑨ 乔默主编《中国二十世纪文学研究论著提要》（北京大学出版社：北京，1994 年）第 3—10 页。

⑩ 赵敏俐、杨树增《20 世纪中国古典文学研究史》，第 399—449 页。

⑪ 谢无量《中国大文学史》（北京：中华书局，1918 年/北京：中州古籍出版社影印本，1992 年），以下引用该书时一概不标页数。

⑫ 事实上词和散曲本来起源于民间文学，但盛行之后，其主要作者多是

文人阶层,所以也许不能看做严格意义上的“通俗文学”。虽然如此,本稿姑把这两类归纳为通俗文学,必要时再分开比较。

⑬ 郑振铎《插图本中国文学史》(北京:北平朴社,1932年/北京:作家出版社,1957年,修订本)。该书1932年北平朴社出版初版时,全书分为上、中、下三卷,自古代文学鸟瞰起,至近代长篇小说的进展止,共六十章,末附新文坛的鸟瞰。1957年,作者修改个别字句,续撰第16章至第64章,删去附录“新文坛的鸟瞰”,由作家出版社重印出版。本稿综观全书体例特征时,姑依据修订重印本来进行。以下引用该书时亦一概不标页数。

⑭ 刘大杰《中国文学发展史》(北京:中华书局,上卷1941年;下卷1949年),以下引用该书时亦一概不标页数。

⑮ 陈平原《小说史:理论与实践》《陈平原小说史论集·下》(河北人民出版社:石家庄,1997),第1201—1208页。

⑯ 有关这个问题,目前有必要注意两种中国文学史,这就是中国大百科全书出版社编《中国文学史通览》(上海:中国大百科全书出版社上海分社,1994年)和张炯、邓绍基、樊骏主编:《中华文学通史》(北京:华艺出版社,1997年)。前者虽以同社出刊的《中国大百科全书·中国文学》中的主干条目为基础编辑而成的一部中国文学史,但体例方面打破既存惯行;在时间上,上起先秦,下迄社会主义新时期;在编排上,打破篇、章、节结构,以前后相继的各朝代文学发展史为主脉,辅以各朝代各种文学样式、风格、流派的发展演变。”后者,在时间方面,完全古今结合;民族方面,并论汉族和少数民族,姑不论具体内容方面,其体例可说首创文学史著作的新编法。

⑰ 主要文章有陆侃如、冯沅君《关于中国文学史分期问题的商榷》《文学评论》(1957年第一期,人民文学出版社),第21—29页;叶玉华《试论中国文学史分期问题:兼与陆侃如、冯沅君二先生商榷》《文学评论》(1957年第三期,人民文学出版社),第152—160页;郑振铎《中国文学史的分期问题》《文学评论》(1958年第一期,人民文学出版社),第1—3页;林庚《关于中国文学史的分期问题》《文学评论》(1958年第二期,人民文学出版社),第127—129页;曹道衡《试论中国文学史的分期问题》《文学评论》(1960年第一期,人民文学出版社),第67—76页等。

⑱ 郑宾于《中国文学流变史》(北京:北新书局,1930年—1933年/中州古籍出版社,1991年影印本),第1—20页。此原收于上卷的“前言”,1933年出版下卷时,经过作者“十年来思索之所得”,改正一些有关文学定义(界说)

的文字,但其基本观点是无甚大变动的。

⑲ 胡云翼《新著中国文学史》(北京:北新书局,1932年),第1—3页。

⑳ 郑振铎《评 Giles 的〈中国文学史〉》,《中国文学论集》(香港:港青出版社,1979年复印本)第395页。《我的一个要求》,同书第398页。

㉑ 郑振铎《插图本中国文学史·自序》,第1页。

㉒ 葛兆光在《陈列与叙述:读谢无量〈中国大文学史〉》一文,说“时隔74年重读谢无量氏《中国大文学史》,却让人窥见现代中国文学史撰述体例的根子原来大半仍在此间,它基本上是中国传统的‘目录学’与‘史传体’的自然延伸,早期文学史的‘陈列’方式与西洋文学史著作的‘叙述’方式至少在功能上并不一致”。葛兆光《陈列与叙述:读谢无量〈中国大文学史〉》,陈平原、陈国球主编《文学史》第一辑(北京:北京大学出版社,1993年),第351页。

㉓ 刘大杰在1957年出版的《中国文学发展史》修订本“新序”中说:“我早就计划,想把这部书重写一遍,增加内容,分为四卷,起于上古,止于一九四九年。”但其后只作了一些修订和小的(1962年—1963年)或大的改动(1973年—1976年),没完成此计划了。

20 世纪中国古代文论研究 学术理念的进程

复旦大学 周兴陆

在中国古代,文学批评有着悠久的历史,中国文学批评史的源头可以追溯到先秦《诗》、《书》时代。文学批评一旦产生后,便为后代留下了需要解读的文本和需要重新思考的问题。因此历代文学理论中都有相当一部分是对前代文论的笺注、阐释、引申和批评,这可以看作是我们现在所说的“古代文论”或者“中国文学批评史”的滥觞。特别是到了明清时期,文学批评非常发达,对前代批评理论的研究也开始兴盛起来。如刘勰的《文心雕龙》,明代杨慎、曹学铨、清代纪昀、卢文弨等曾作过批点,明代梅庆生和清人黄叔林都作过注;宋曾季愷的《艇斋诗话》、胡仔的《渔隐丛话》、魏庆之的《诗人玉屑》、韦居安的《梅磻诗话》、周密的《浩然斋雅谈》等诗话在明清时都有过批校本;钟嵘的《诗品》、司空图的《诗品》和严羽的《沧浪诗话》在清代曾出现数种不同的注本。像陆机提出的“诗缘情而绮靡”,钟嵘列陶渊明入中品,严羽以禅喻诗等等,更是后人反复申辩的问题。明代许学夷的《诗源辩体》以一卷的篇幅专门论列历代各种诗话的是非得失,清修《四库全书》还在集部之末特设“诗文评”类,并在《总目提要》中将诗文评分为“究文体之源流而评其工拙者”、“第作者之甲乙而溯厥师承者”、“备承法律者”、“旁求故事者”、“体兼说部者”五类。这几乎就可以说是中国文学批评史的雏

形了。从这里我们可以看出,文学批评本身越来越成为研究的对象,对文学批评的研究越来越自觉。当然,20 世纪以前的这种研究,基本上还是停留于传统的笺注、校勘、评点和随笔杂谈的形式,而且往往受研究者的理论倾向甚至门户之见的限制,难有高屋建瓴的中正之论,更谈不上对古代文论的宏观综合研究。

古代文论是 20 世纪文学学科中的一门显学。在近百年中,古代文论开拓了自己的学科领域,确立了自己的学科地位,而且,还得到较快的发展。就《中国文学批评史》的编写来说,通史性的著作已不下 20 种。1927 年陈中凡的《中国文学批评史》不足 8 万字,到了 90 年代,王运熙、顾易生二先生主编的《中国文学批评通史》,七卷八本,达 400 万字。其他关于古文论研究的专著更是难以胥举。经过诸多学者的努力,已经整理出了中国古代文论的基本文献,较为清晰地梳理出了中国古代文学理论发展的脉络,较为深入的探讨了中国古代文论的民族特征,而且,开始有成效地建构中国古代文学理论的体系。

中国古代文学理论研究,是 20 世纪中国社会思想文化的一部分,它随着社会思潮的演变而变化;20 世纪的中国古代文论研究,也经历着自身学科的诞生、成长、发展、壮大的过程。回顾 20 世纪中国古代文论研究的历程,我们可以比较明晰地把握贯穿其中的学术理念的演变进程,正是这种内在学术理念的演变,牵引着古文论研究不断地前进。本文分四点来论述 20 世纪中国古代文论研究的学术理念的进程。

一、借助于他山之石,确立 古文论研究的学科地位

20 世纪上半叶古文论研究的主要学术理念是,追求科学性目标,借鉴西方近现代文学理论来对本国传统文论进行现代阐述,确

立了中国古代文论作为一门独立学科的地位。

在 20 世纪初期,古代文论的研究曾出现几部在当时影响较大而多为今人忽略的著作。姚永朴的《文学研究法》(1914 年)是对桐城派理论的综合阐述,他的《国文学》(1910 年)和唐文治的《古人论文大义》(1909 年)则是一部标举桐城派散文理论的古代文论选。刘师培的《文说》、《论文杂记》等文章和黄侃的《文心雕龙札记》,都是通过对前人文论的研究,来申述自己推崇骈文的文学观。这些著述尽管在形式上已非传统文论所能限,但是在理论观点上依然是沿承着过去畸骈畸散的理论偏向,与我们现在所说的作为一门学科的古文论还有一些距离。

用近现代的文学理论观念对传统文论进行新的研究,应该说是从“五四”新文化运动开始的。“五四”时期,在民主思潮影响下,一些学者如胡适、朱希祖等对传统文论以“载道”为中心的儒家诗论,曾进行激烈的批判;又由于当时科学主义思潮对学术科学性的过分强调,一些学者曾否认传统文学批评的价值,如茅盾在《“文学批评”管见》里曾说过:

中国一向没有正式的什么文学批评论。有的几部大书如《诗品》、《文心雕龙》之类,其实不是文学批评论,只是诗赋词赞等等文体的主观定义罢了。所以我们现在讲文学批评,无非是把西洋人的学说搬过来,向民众宣传。

这可以说是在“五四”时期及以后一段时间里带有一定普遍性的看法。郑振铎的《研究中国文学的新途径》也认为中国古代的诗话、文话;“大都不过是随笔漫谈的鉴赏话而已,说不上是研究,更不必说是有一篇二篇坚实的大著作。……总而言之,自《文赋》起,到了最近止,中国文学的研究,简直没有上过研究的正轨过”;所以,郑振铎在文章最后提出“中国文学整理”的八个方面,其中就包括“批评文学”一类,主张用现代文学观念和科学方法整理“一般批评”、“诗话”、“词话”、“曲话”、“文话”等文学材料,建设中国的文学批评

史。早在 20 年代初,朱光潜就提出建设中国文学批评史的课题。他在《中国文学上未开辟的领土》中说:

总之,我们把研究西方文学所得的教训,用来在中国文学上开辟新境,终久总会使中国文学起一大变化的。……受西方文学洗礼以后,我国文学变化之最重要的方向当为批评研究(Literary criticism),在这个方向,借助于他山之石的更要具体些,更可捉摸些。尤其重要的是把批评看作一种专门学问,中国学者本亦甚重批评。我们第一步工作应该是把诸家批评学说从书牍剖记、诗话及其他著作中摘出。如《论语》中孔子论诗、《荀子·赋篇》、《礼记·乐记》、子夏《诗序》之类,搜集起来成一种批评论文丛书,于是再研究各时代各作者对于文学见解之重要倾向如何,其影响创作如何,成一种中国文学批评史。^①

朱光潜的这段话是颇具理论卓识的。他指出中国文学批评史的建设一方面在文学观念上应借鉴于西方“借助于他山之石”;另一方面要努力搜集中国古代自身的文学批评材料“研究各时代各作者的文学见解”。郑振铎和朱光潜提出的借鉴国外文学理论观念和运用科学方法来研究中国古代文论,适应了 20 世纪上半叶国内的学术思潮,成为古文论研究的基本理念,指明了此时期古文论研究所应遵循的道路。

借鉴国外文学理论观念和运用科学方法来研究中国古代文论的学术理念,鲜明地体现在 20 世纪上半叶的几部中国文学批评史和其他古文论研究之中。陈中凡的《中国文学批评史》是国人自著的第一部中国文学批评史。早在 1923 年,陈中凡就发表论文《中国文学演进之趋势》,依据莫尔顿《文学之近代的研究表》对中国古代文学文体进行宏观比较梳理。陈中凡的《中国文学批评史》首先兼采中西关于文学的义界,为文学下一定义:“文学者,抒写人类之想象、感情、思想,整之以辞藻、声律,使读者感其兴趣洋溢之作品

也。”然后根据英人森次巴力(Saintsbury)的《文学批评史》把批评的派别分为归纳的、推理的、判断的、考订的、历史的、比较的、解释的、道德的、审美的、印象的、欣赏的、科学的十二类。在此种文学理论的基础上,采取纵贯方式,依时代的先后顺次将各个时代的重要文学批评家作扼要的叙述,中国文学批评史构架,已初具梗概。据著者自述,该书是运用归纳、推理、判断、历史四种批评方式而成的。所涉及的批评家已达90余人,简约平正。作为草创者陈著还有材料贫乏、选择不当等缺点,但是它采用近代西方的文学理论来分析解释传统文论,力求传统文论的条理化明晰化,已经为后来的《中国文学批评史》著作奠定了基本格局。

郭绍虞是20世纪的中国文学批评史学科的奠基者。1934年他出版了《中国文学批评史》上卷,1947年又出版了下卷。凡70余万言,规模宏大,组织周密,取材谨严,大大拓展了由陈中凡建立起来的中国文学批评史的最初框架,详细描画出中国文学批评发展的历史脉络,介绍重要批评家的理论观念和文学主张,建立了系统完整的中国文学批评通史的构架。郭著在借鉴国外近现代的美学、文学理论和大规模地搜集本国古代文学批评材料两方面都具有自己的特点。朱自清在《诗文评的发展》里说:“第一个大规模搜集材料来写中国文学批评史的,得推郭绍虞先生。”郭著搜集古文论材料是空前宏富的,同时,他也运用近现代的文学美学理论来处理材料,他对中国文学史和文学批评史的独特见解,灌注于著作之中,如纯文学与杂文学观念的交替、古文家与道学家论文与道的关系等等。郭绍虞概括自己的治学特点是“愿意详细地照隅隙,而不愿粗鲁的观衢路”。然而通观郭著,他总是在宏观的基础上作微观的研究;是以自己一元的史观,来解释中国文学批评演变的形势”。他总结中国文学批评史流变的过程,认为自古代以至北宋,是文学批评的“分途发展期”,其中南北朝以前是文学观念由混而析的时期,自隋唐至北宋又成为文学观念由析而混的时期。南宋

以后则是文学批评的完成期。批评史的发展是“正—反—合”的波浪式的进化,从文学观念演进期到文学观念复古期,再到文学批评完成期。这是郭绍虞在近现代理论视野中对于中国文学批评史发展脉络的总体认识。

1934 年是中国文学批评史研究取得丰硕成果的一年,除了郭著以外,还有方孝岳的《中国文学批评》和罗根泽的《周秦两汉文学批评史》、《魏晋六朝文学批评史》等著作问世。方著“以史的线索为径,以横推各家的意蕴为纬”,史论并重,从纵的时间横的空间两个向度展开材料联类引申,择取各个时代重要的有关文学批评的事件问题依次分篇叙述。方孝岳批评“古代把文学不看作独立的艺术,而看作有用的东西,就是把文学看作道德和政治的附属品”,揭示“照历史上看来,凡是美的文学独立出风头的时候,多半是乱世”,剖析古代文论中批评家常常拿前代的主张作标准,来衡量后代新兴文学的“回光返照的势力”,指出“这种回光返照的势力,在我国文学潮流中,是不断的表演出来,差不多可以说是我国文学批评史的干线”等等,都是依据近现代的审美文学观念和进化论来观照传统文论而产生的新鲜见解。罗根泽对编著者的成见“意识的隐藏”,有着较为自觉的认识,力求态度之客观中正。罗著在立足于近现代文学观念同时,又能正确处理中国文学的特殊现象,如他取文学界说广狭二义后又指出,除诗歌、小说、戏曲、美文外,还应包括辞赋、骈文乃至书札、史传等;他以西洋文学理论和批评为背景考察中国文学批评的特色,如在绪言里他指出“西洋的文学批评偏于文学裁判及批评理论,中国的文学批评偏于文学理论,中国的文学批评大都是作家的反串,并没有多少批评专家。作家的反串,当然要侧重理论的建设,不侧重文学的裁判。”罗根泽认为:“中国的批评不是创作的裁判,而是创作的领导。”因此对于古代文学理论中的创作论、形式论特别重视。罗根泽为了“祛阴阳褊私之见,存历史事实之真,庶不致厚蔑古人,贻误来者”,强调在搜求史料、

叙述史料、解释史料、处理史料四个阶段祛除成见,务求存真;且在中国文学批评史材料搜集整理上,颇见工夫,历来以资料丰富著称,多取材于诗话文论、文集笔记,还首次将翻译纳入文学批评史研究中。

朱东润的《中国文学批评史大纲》鉴于当时一般人研究批评史都是详远略近,他则“根据远略近详的原则,对于近代的批评家加以详密的叙述”,特别注重对近代的批评家的研究,并能够根据客观的态度选出了一些前人未曾注意的代表批评家,如叶适、高棅、冯班、纪昀等都设有专节论述,还第一次给予小说戏剧批评以地位,设了“贯云石周德清乔吉”、“徐渭藏懋循沈德符”、“吕天成王骥德”、“金人瑞”、“李渔”五章论述中国古代具有代表性的小说戏剧批评家,被朱自清称赞为“第一部简要的中国文学批评全史”。

傅庚生的《中国文学批评通论》是20世纪上半叶古代文论研究中颇具特色的一部著作。它偏重于探讨文学批评的原理,在体例上稍殊于批评史。著者鉴于当时对古代文论的“史”的研究较为兴盛而“对于文学批评之原理与问题短于发抒”,因此独创新格,撰著《中国文学批评通论》;“论证古今,沟通中外”,旨在横向性的阐释文学批评的一般理论。虽为横的论述,但对于渊源所自、影响所及,也连带论述。上篇四章,分别为“文学之义界”、“文学批评之义界”、“创作与批评”、“中国文学批评史略”。中篇本论;“中国文学批评之感情论”、“中国文学批评之想象论”、“中国文学批评之思想论”、“中国文学批评之形式论”。下篇“个性时地与文学创作”、“文学之表里与真善美”、“指归文学之文质观”。《通论》以阐发中国文学批评的基本理论为主体,同时借鉴近现代西方文学理论以发明传统理论。其中在阐释古代的“悲观文学”、“比兴”、“神思”时都引用了西方的心理学理论,傅庚生认为尽管中外文学应时地不同而各异,也有些理论是“通华夷而莫谬”的。因此,“夫生今之时,仍墨守古今文学相沿之成规,不旁察中外文化交融之反应,则止可以因

袭与守阙,必不能为谋承先与启后,所谓闭户不可造车也;然若必艳羨外族文化既成之果,蔑视本国文学已种之因,则只宜于介绍与摹仿,亦不足语于融会与创作,所谓抽刀不能断水也。’既主张融会中外,又强调发扬民族文学理论的传统,通过阐释,使之适应于现代。在 20 世纪上半叶的中国文学批评史研究中,傅庚生的《中国文学批评通论》不论从编写体制还是理论立场上看,都是一部较为独特的著作。

在 20 世纪上半叶的学术背景下,中国古代文论研究的基本趋势是研究者接受近现代的审美的人性论的文学观和进化论历史观,运用新鲜的近现代理论对中国古代文论材料进行现代透视。正如朱自清在《评郭绍虞 中国文学批评史 上卷》里所说:“现在学术界的趋势,往往以西方观念(如‘文学批评’)为范围去选择中国的问题,姑无论将来是好是坏,这已经是不可避免的事实”。中国古代的文学理论正是通过这种接受外来理论的观照和阐释,才从过去的零散的、模糊的经验型状态,演变为现代具有逻辑条理和理论结构的独立学科,外部范围、历史脉络、内在条理和学科属性逐渐明确起来。因此可以说,只有经过 20 世纪上半叶近现代理论和科学精神的整合统观,古代文论才能摆脱古典经验形态,成为一门义界清晰的学科,进入 20 世纪的学术视野。当然,在进行古代文论的现代阐释;“将文学批评还给文学批评”的同时,古代文论研究还力图“将中国还给中国,一个时代还给一个时代”,突出本国理论的历史轨迹和理论特征。就 20 世纪上半叶的几部古文论研究著作来看,一方面研究者具有强烈的“文献意识”,注重夯实古代文论研究的文献基础;另一方面研究者在借用国外理论时能够谨慎地认识到中外理论之间的距离,因此国外理论只是给研究者提供一种理论的视角和思维的方法,并没有代替研究者对本国理论的发掘。研究者多是在近现代理论背景下依据归纳的方法从材料自身中读出理论,而非用近现代理论去演绎古代文论。不过,除了郭绍

虞的《中国文学批评史》较为注意从宏观上把握中国文学批评史发展的内在机制和理路外,其他的批评史著作仅是批评家文论的有序罗列,对中国文学批评的民族特征、中国文学批评史形成、发展和沿革的历史依据、内在动力和演进规律,还缺少自觉认真的思考和探索。小说戏曲理论的研究,尚处于萌芽阶段。

以西方异质文学观念来观照、审视传统文论材料的方法,在20世纪上半叶的中国,自有其现实的社会学术背景,也促使传统文学理论向现代文学理论的过渡和转换,不失为一种必要的视角和方法,但是,用西方文学观念来过滤、阐释传统文学理论材料,难免有遗漏和扭曲,这种阐释从某种程度上说是对传统文论民族独特性的遗忘和遮掩。所以,王瑶在40年代末已敏锐地注意到这个问题的存在。他在《文体辨析与总集的成立》论中国文学批评和当时的批评史研究说:

中国的文学批评,从他的开始起,主要即是沿着两条线发展的:论作者和论文体。一直到后来的诗文评或评点本的集子,也还是这样……如果生硬地给一个批评者以什么主义的头衔,像近代的西洋文学批评家一样,一定会感到不合适的。因为中国的文论中不但很少具体的解释和说明,也很少像西洋文艺理论那样广泛的一套系统。他们都是为“文”,或是为“人”而批评的;不是为理论,或是为批评而批评的。因此从曹丕的《典论·论文》起,文体辨析就一直在文论中占着极显著的地位。近代整理中国文学批评史的人,用了西洋文艺理论的概念,在我国历史上努力寻求相当于这种观念的材料;但他们在这一类讲求诗赋铭诔底区别和体性的文献里,找不出系统的理论和观念来,于是就忽略了他在中国文论发展上的重要性,认为无关紧要地便一笔带过了。但既有这个现象的存在,而且在所有文学批评的文献中都占着重要的地位,则即使在现代看来没有什么价值,事实也使我们不能不由历史上去

寻求他之所以如此的解释。

王瑶在这里指明中西文学批评存在差异性,既是对此前古文论研究的某些弊病的针砭,同时更具有对此后古文论研究的警戒意义。

二、转变立场和方法,以时代文艺思想演绎古代文论

建国以后,学术研究和社会生活一样,发生了天翻地覆的变化。古代文论的研究也发生了革命性的变革。但是建国后一段时间内,古代文论的研究几乎是空白,仅发表王瑶的《中国文学批评和总集》等若干篇文章。大学里的“文艺学”课程讲“文学理论的历史发展”时,闭口不谈中国古代的文学理论。1955年《文学遗产增刊》二辑发表了许可的《读〈文心雕龙〉》,同年12月3日《人民日报》发表李希凡的《正确估计〈红楼梦〉中“脂砚斋评”的意义》,是当时仅见的古文论研究文章。也就是从此时,学术界开始认识到了古文论研究的意义。褚斌杰在《文艺报》1956年第14期发表文章,提出要“重视我国古代美学著作的研究工作”,指出“至今我们对于我国极有价值的文学批评和美学理论著作,还十分忽视,没有很好地进行研究”,而“我们要建立起今天的具有民族特征的美学体系,就绝对不能抛弃对我国文学发展史和文学理论批评史的研究”。同年,郭绍虞、黄海章、吴林伯等发表研究《文心雕龙》的文章,真正开启了建国后古代文论研究的步伐。此后古代文论研究迅速展开,出现不少论文论著。仅仅《文心雕龙》一部书的研究,从1955到1964年十年间,就发表了150篇论文,可谓彬彬大盛了。古文论研究之所以能够迅速地铺开,一个主要原因是文学研究界意识到了完全抛弃民族自身的理论,而运用国外的马克思主义文学理论,并不能清楚阐释中国古代的文学现象。如《新建设》1957

年8月号上发表应杰、安伦的《整理和研究我国古代文艺理论遗产》,提出了学习苏联马克思主义理论应和我国古代文学理论结合起来,以解决我们自己的问题。1959年6月28日《光明日报》“文学遗产”第267期“大家谈”里发表白芷《谈谈中国古典抒情诗歌问题》,批评当时运用苏联理论来解释中国古代抒情诗的问题;“不管他所依据的是别林斯基也好,马雅可夫斯基也好,对于我们自己的古典文学,恐怕都未必完全合适”。因此,作者提出了“如何发掘、整理、研究、评价和继承我们自己的古代文学理论问题”,指出:“诗言志”、“赋比兴”;“像这样一些文学理论是不是也可以用到中国古典抒情诗歌上去呢?这都值得我们考虑。此外,在我国大量的诗话、词话中间,更还有不少的对于抒情诗歌的精粹意见存在,可惜它们都只是零星散见于各书之中,尚有待于我们运用马克思主义的基本原则去加以发掘、整理、研究、综合,使之成为系统,用来建立和充实我们自己的文学理论和美学理论,如此而已,如果能以这样,依笔者个人想,用了这些是会更合于我们自己的文学发展情况,更容易解决我们自己的问题。”

建国前后古代文论研究在学术理念上具有明显的差异。建国前,古代文论研究基本上是从属于文学史研究,研究古文论是为了更好地解释古代文学作品和文学现象。建国后,经过了对资产阶级唯心主义学术思想和方法的批判,知识分子接受思想改造,树立马克思主义无产阶级世界观和方法论,确立马克思主义文艺理论、毛泽东文艺思想的指导原则。因此,以马克思主义文艺理论为指导,批判地继承古代文学理论遗产是古文论研究的基本主题。古代文论研究成为文学理论的一个组成部分。它打破了过去就文学谈文学的狭隘,联系社会经济、政治和文化的发展来阐述古代文论及其发展,从一定的理论前提去阐释古文论,开拓了古文论研究的新景观。

但是,不同的理论体系之间,只能互相参照、借鉴,一种理论只

能从另一种理论获得思维方法、研究角度方面的启示,如果以一种理论为标准、尺度,去衡量、裁判、阐释另一种理论,必然会削解被阐释者的理论特性和意义,这样的衡量也会失去内在理据,产生灾难性后果。五六十年代的古代文论研究多或轻或重地犯下了这种错误。以当代的主流文艺思想去演绎古代文论,古代文论成为当前文艺思想的注脚,在现代阐释中消溶了自身的理论内涵和独特价值。以当代的主流文艺思想去演绎古代文论,往往表现为以当代的文艺观念去“虚构”古代文论的历史,在研究批评家时从思想立场、阶级立场上下判断,甚至用今天的文艺标准去苛求古人,或拔高古人的思想。如黄海章的《中国文学批评简史》就是以现实主义与反现实主义的斗争,现实主义与形式主义、唯美主义的斗争为主线来演绎中国文学理论的历史发展,评价各个批评家的理论。郭绍虞也曾以现实主义与反现实主义的斗争编写《中国古代文学理论批评史》上册。研究刘勰《文心雕龙》时,学者首先思考的是,刘勰的思想是唯心主义、唯物主义,还是二元论?代表什么阶级的立场?并据此给他的文艺思想下判断。如当时研究《文心雕龙》的重要文章刘绶松的《文心雕龙初探》,就曾说“出身于一个没落的贵族家庭而且日益走向贫苦生活的刘勰,他是不会看到当时人民的水深火热的生活状况的,他是不会不要求用文学这个武器来为改善国家的政治和人民的的生活而斗争的”,还认为刘勰“肯定了文学艺术必须真实地反映现实这样一条现实主义的重要法则”^②,等等,几乎刘勰成了现代文艺理论的代言人。以时代文学思想去演绎古代文论,往往忽视古代文论术语、范畴的独特内容,而用现代术语来比靠解释。如有一篇研究汤显祖诗论的文章,把汤显祖提出的“意”、“趣”、“神”、“色”与当代的文学理论进行附会说:“意大抵相当于我们所说的‘思想性’,趣相当于我们所说的‘生动’,神和我们说‘艺术概括’、‘艺术真实’的概念是相近的,色指语言有‘鲜明的色彩’。”来祥和秀山的《读郭绍虞同志的〈沧浪诗话校释〉》

为严羽《沧浪诗话》所说之“妙悟”就“相当于我们平常说的‘灵感’”^③。用现代文学理论去衡量古代文论,消解古代文论的独特性,这样的结果自然是取消了古代文论研究的内在属性,文论的阐释便是随意的了,古文论自身的意义便随着当代思潮的演变而变化。例如1961年《文艺报》、《光明日报》、《文汇报》都曾组织过几次“批判地继承古代文艺理论遗产”的讨论,在“批判”的前提下更强调“继承”的一面。到了1964年,陆侃如、吕美生在《如何批判继承文学理论遗产》里则提出,因为我国文学理论遗产大都是封建社会的产物,历代的批评家与理论家大都出身于封建统治阶级,所以他们的论点无不打上阶级的和时代的烙印。因此,“为了正确地批判继承文学理论遗产,我们应该坚持阶级观点,强调阶级分析”,当然作者也没有忽视历史主义。但是他们认为“阶级观点是马克思主义历史主义的核心,它本身渗透着深刻的历史主义精神”^④,实际上是以阶级观点代替历史观点。这与“文革”期间对传统文论采取虚无主义态度,只有一步之遥。

当然,对于建国后三十年的古代文论,我们现在同样不能苛求。在当时的社会思潮之下,研究者采取以时代文艺思想演绎古代文论的方法,可以说是使古代文论在现代社会获得存在的一种策略。在马列文论一统天下的时代,古代文论若想进入研究者的视野,除了去附庸现代文论以外,是很难找到其他途径的。事实上当时的古文论研究,在马列文论的夹缝中也出现了一些较为切合中国文论实际的文章。仅就《文心雕龙》来说,对“辨骚”、“风骨”、创作论、鉴赏论的研究,都比以前更为深入。像蒋祖怡的《论文心雕龙》中的“神”、“理”、“术”,至今也是难得的好文章。这一时期,在古代文学理论著作的整理出版上取得了重要的成就,出版了《中国古典文学理论批评资料丛书》和《中国古典戏曲论著集成》等校注古代文论文献的集体性成果,单部著作如《文心雕龙》等校释译注工作也取得一定的成绩。更重要的是,在学术理念上,打破了过

去仅仅注重于对古代文论进行“史”的研究的模式,加强了对古代文论的“论”的研究,把古代文论研究与当代文学理论建设结合起来,增强了古代文论研究的当代意识。尽管今天看来,在实际研究中,出现了较多失误,但是,它实现了古文论研究范式的变革,对20世纪中国古代文论研究的现代化进程是不无意义的。

三、解放思想,拓宽视野, 探索古文论的民族特征

70年代末,中国社会从“左”的思想中走出来,社会科学研究、文学研究开始摆脱教条主义庸俗社会学的束缚,进入新的天地。古代文论研究也走出“文革”时虚无主义的迷雾,在新的学术背景下反思过去,开拓新境。“从新经学的迷雾中走出来”^⑤,从政治一元论的束缚中挣脱出来,解放思想,开拓视野,拓宽学术研究的新领域和新途径,确立学术研究自身的品位和价值,是80年代以来整个学术界的基本思潮。古代文论研究也沐浴在这思潮之中,重新认识自身的性质,寻找自身的价值,开拓研究的新思路新方法。新时期以来的古代文论研究,在延续此前的理论性研究外,强有力地恢复了历史性的研究,在继续注重文献基础的建设的同时,还不断拓展研究领域、尝试新方法,开辟了多元化的研究格局,而贯穿始终的则是对古代文论民族特征的探讨。

从文学理论层面上对古代文论进行研究,是新时期古文论研究的一个基本趋向。1979年和1980年郭绍虞发表了《关于古代文学理论研究中的几个问题》、《建立具有中国民族特点的马克思主义文艺理论》和《关于中国古典文学理论批评研究的问题》,阐述了对古代文论进行理论性研究的问题。他提出,我们要用马克思主义观点去分析中国古代文艺理论遗产,把符合文艺发展规律的东西肯定下来,给予科学的阐释,成为具有中国民族特点的马克思

主义的文艺理论的组成部分,以推动社会主义新文艺的发展。可贵的是,郭绍虞还进一步指出研究古代文论需要参考西方古今的文学理论。他说:

我认为此后研究中国古典文学理论批评,确是应当参考西方的文艺理论。这不失为一条途径,但在走这条途径时,必先弄清它的含义,然后再和中国原有的理论批评相比较,才能正确运用这些术语。他如对于“什么主义”等等,都要先有明确的概念,然后再加以运用,那就不至枉己徇人,失掉民族化的作用。此外如美学、心理学、社会学等等,也都有一定的借鉴作用。^⑥

郭绍虞的这段话实际上指明了新时期古文论研究服务于建设民族特色的现代文学理论的总目标,提出了新时期古代文论研究在马克思主义总原则指导下大胆借鉴国外文学理论的基本思路。80年代以来,除了马克思主义在古代文论研究中依然占据重要地位以外,研究者大胆借鉴了美学、心理学、文化学、接受美学、叙事学、结构主义等国外的新鲜理论,从新的角度,采用新的思维方法,对古代文论进行新的阐述,取得了显著成果。王元化的《文心雕龙创作论》,叶朗的《中国美学史大纲》,徐中玉《古代文艺创作论集》,张少康《中国古代文学创作论》,皮朝纲《中国古代文艺美学概要》、潘知常《中国美学精神》、王运熙、顾易生的《中国文学批评史》三卷本,罗宗强的《隋唐五代思想史》,蔡钟翔等《中国文学理论史》等是此时期的代表性著作。而且,视野开拓以后,在世界文化背景下统观中国文论的比较研究成为古文论研究的一大走势。出现了曹顺庆的《中西比较诗学》、王朝闻等的《中西美学艺术比较》、卢善庆主编的《近代中西美学比较》等著作。以国外文论为参照来研究中国古代文论的新途径,尽管还不免出现一些“以西律中”、“扭中以合西”的简单化做法,但是主流态势是在中、西文论之间辨别异同,求同存异,取长补短。甚至还出现了消除中西文论的偏见,从一般文

学理论上考察中国文论的构想。如张海明《从比较诗学的角度看中国文论》提出“将中国文论置于世界文论的背景之下”；以一般文学理论的眼光来对中国文论作出评价取舍^⑦的开放研究的思路。如果说80年代的古文论研究是在有意识地追求观念和方法的现代新鲜的话，那么，90年代展露学坛的一批中青年学者是把新的观念方法内化吸收，而表现出向传统文学理论观念的亲近和回归。如吴承学、张伯伟、谭帆、蒋寅、张毅、邬国平、汪涌豪、吴兆路、周裕锴、张宏生、张健等人很少奢谈中西比较，而是凭着自己对中国传统文化的理解，对古代文论的某一方面问题进行深入细致的研究。

为了克服建国后古文论研究中把古人“现代化”，理论阐释中过于附会引申的偏向，古代文论研究中的历史性研究的传统，新时期以来得到了强劲的发扬，并取得丰厚的成果。古文论研究的重镇复旦大学和南开大学从不同的角度巩固了历史性研究的传统，并把这种研究大大向前推进。王运熙提出研究中国古代文论应当重视批评家对作家作品的评论，重视批评家本人的创作，主张“结合中国文学史来研究中国文学批评史”^⑧。这可以说是复旦大学中国文学批评史研究集体的共同特点。建国前郭绍虞、罗根泽主张文学史研究与批评史研究相结合。但是他们主张的结合是要以文学史为中心，以批评史来印证文学史。王运熙等则是以批评史为中心，要依据文学史事实来更准确地说明文学批评史。王运熙、顾易生主编的《中国文学批评通史》，不求理论的翻新惊奇，而是注重联系中国文学史发展的实际，结合中国历代社会思想文化的发展，通过基本文献的发掘阐释，来梳理中国文学批评的历史脉搏，表现出“大、全、深、准”的特点。罗宗强主张古文论研究要“克服实用主义思想倾向的侵扰”，追求其自身的学术价值。他提出古文论研究应注重“还原”历史实感，因此应该结合相应的文学创作背景和文化环境来研究古代文论^⑨。他们撰著的《中国文学思想史》从已出版的部分来看，是实践了他们联系文学创作来考察文学思想

史的主张。复旦大学和南开大学的这种古文论研究思路,可以说是发展了建国前中国文学批评史起步时的原创精神。这种踏实的学风是将来古文论研究不至走入歧路的保证,是古文论研究继续发展的支点。

新时期以来古文论研究的扩展和深入还表现在基础文献的汇编、整理、笺注,以及研究领域的不断拓宽。诗文理论文献继续得到重视,出版了《文赋》、《文心雕龙》、《诗品》、《艺概》、《人间词话》等专书的笺注校释本,《历代诗话》、《历代诗话续编》、《清诗话》等诗论类编也标点出版。郭绍虞编选了《清诗话续编》、《万首论诗绝句》,程千帆主编了《明清文学理论丛书》,贾文昭主编了《中国古代文论类编》,徐中玉主编了《中国古代文艺理论专题资料汇编》,陈良运主编了《中国历代文学论著选》,吴文治主编的《中国历代诗话全编》也出版了宋、明两种,《近代诗话》也即将出版。小说理论资料的整理,新时期以来取得较大的突破。建国后不久曾出版过一些古典小说名著的汇评本,仅是单部小说的评论文字的汇集。80年代以来出版了黄霖、韩同文的《中国历代小说论著选》,曾祖荫等的《中国历代小说序跋选注》,王先霭、周伟民的《明清小说理论批评史》等著作,搜集小说理论文字颇为宏富,有力地推动小说理论研究的开展和深入。

五六十年代古代文论研究的领域是比较狭窄的。基本上集中在少数几个文论家的争论上,限制在对儒家文论思想的研究,白居易被尊奉为中国古代现实主义理论的完成者。80年代以来,古文论研究的领域则大大拓宽了。过去被忽视的小说、戏曲理论,现在已蓬勃兴起。儒家文论外,老庄道家的文论思想,禅宗对文论的影响等等新鲜课题也得到专门研究。国外汉学研究的成果也源源不断地输入进来。

80年代以来的古代文论研究,不论是以开放的眼界从事理论性研究,还是联系文学创作、文化环境的历史性研究;不论是侧重

于基础文献的汇辑、校注、笺释,还是开拓新的领域,新的视角,运用新方法,其贯穿始终的基本学术理念是对中国古代文论民族特征的搜寻和探讨。虽然“建设有民族特色的马克思主义文艺理论”口号的提出是在 50 年代末,但是用实际的研究来向这个目标迈进,是 80 年代以来的事情。探索古代文论的民族独特性,是 80 年代以来古文论研究的基本主题,是贯穿于古文论各项研究的内在学术理念。

牟世金的《古代文论研究现状之我见》曾精粹地概括:“古代文论民族特色的探讨,可说是古代文论研究在当前的总任务。”^⑩《文史哲》1983 年第 1 期发表《中国古代文论研究和建立民族化的马克思主义文艺理论问题》的座谈纪要。其中,王元化指出:“研究中国文论的重要意义,一方面是对中国遗产的整理和继承。另一方面有助于建设具有中国民族特点的马克思主义文艺理论。”1985 年中国古代文学理论学会第四次年会讨论的中心议题是中国古代文论的民族特点问题。1991 年“中国古代文论的价值及其在当代的作用和意义”讨论的一个中心议题也是古代文论的理论价值和民族特色问题。自 80 年代以来专门探讨古代文论民族性的文章数十篇,还出现了赵盛德《古文论的民族特色》,牟世金《文学艺术民族特色试探》等专门探讨民族性问题的专著。杨明照提倡运用比较的方法,沟通世界文苑,来准确理解中国古代文论的民族特色^⑪。徐中玉的《中国文论的民族特色》把中国文论的民族特色概括为尚用、求真、重情、重简^⑫。张少康的《关于中国古代文学理论的民族特点问题》联系儒、道、佛三家思想及其对文艺思想的影响,概括中国古代文论的民族特点为重视文学的社会功用,提倡“实录”写真,艺术上以形写神、虚实结合、情景交融、创造意境等特点^⑬。此外,还有其他种种看法,都是从不同的侧面对民族文论独特性的认知。其实,这一时期的古文论研究,不论是历史性研究还是理论性研究,传统性研究还是现代性研究,都是服务于一个最终

的主旨,即对古代文论民族性的探讨。理论的价值在于它的独特性。只有具有独特内涵的理论才能为我们提供有益的借鉴和启示。中国古代文论的现代价值正在于此。20世纪下半叶的中国古代文论研究,从作为马列文论的附庸和注脚,转变到探求自身民族理论的独特内涵,以襄助现代文学理论的建设,终于找到了它进入现代文化的基点。

四、世纪末的反思,谋求传统文论的新生

随着十几年来对古代文论历史实感、发展脉络的明晰清理,对古代文论独特范畴、文学观念和民族特色的探讨,古代文论研究在逐步走向深入。与此同时,古文论研究的学术理念也再一次发生变革,即是谋求传统文论在现在社会的新生。鲜明的当代意识、对新时代社会文化的参与意识,是20世纪中国古代文论研究的特点。90年代以来,古代文论不再满足于仅仅作为建设中国特色的马克思主义文学理论的一个补充部分,而是开始探讨古代文论自身的独特体系,探索古代文论向现代转换的道路,摸索传统文论在现代文艺思想中获得主导地位的途径。

这种学术目标的转变,标明研究者在为古代文论重新定位,重新认识古文论的现代意义。蔡钟翔、黄保真、成复旺在《中国文学理论史·绪言》里,谈论探讨中国文学理论的发展规律及民族特征时说,中国古代文学理论的概念、范畴本身,限于客观的历史条件,还没有达到我们今天对文学理论的科学性的要求。“因此,他只能作为我们建立有中国特色的马克思主义文学理论体系的思想资料,而不能代替我们进行创造性的理论思维。”认为中国古代文论没有达到科学性要求,只能作为马克思主义文学理论的思想资料,这是80年代研究界对古文论现代价值的基本定位。如蔡厚示《试谈用马克思主义观点研究中国古代诗论》说:“我们需要的是

实事求是,考察其异同,整理其纲目,用现代人能懂的语言予以解释,使中国古代文论或诗论更合乎马克思主义科学的要求。”^⑭表达的是基本相同的意思。90年代,体系性研究与现代转换的提出,无疑是学术理念的一次进步。是以马克思主义文学理论为主体补充入民族文论的特色而建构当今具有中国特色的文学理论,还是通过民族传统文学理论的现代转换来建立当代的中国文学理论,这是80年代与90年代古代文论研究的学术观念的主要差异。

在《文学遗产》1989年第4期的《四十年古代文论研究反思座谈会发言》里,张少康、李壮鹰都提出古代文论横向的体系性研究的问题。张少康提出古代文论研究应该“两条腿走路”,既要有史的研究、专人专著的研究为基础,也需要宏观研究与微观研究相结合,以古代艺术理论为参照,来加强对古代文论体系的研究。李壮鹰提出古代文论中存在“一元性的潜体系”;一元性的体系潜在于许多时代、许多人的多角度的论述之中,严密的体系潜在于零散的甚至看起来是矛盾的材料之中。通过仔细的审辨,把几千年来由人们兢兢业业建立起来的这个体系抓出来,这是古文论研究的重要任务。”体系性研究是90年代以来古文论研究的一个共同话题。蒋凡的《中国古代文论体系探索》、敏泽的《中国传统艺术理论体系及东方艺术之美》等文章,都对此作了有益的探讨。

1996年曹顺庆提出当代文论中的“失语症”的问题^⑮,进而主张古代文论的“现代转换”,以建立中国文论话语。此说在研究界产生较大反响,杜书瀛、张少康、蔡钟翔、陈伯海、王元骧、蒋述卓等都从不同角度对此发表见解,探索转换之路。也有些学者开始对古代文论中的个别范畴进行现代释义,以期逐步实现这种转换。陈洪、罗宗强、王志耕等人则认为传统范畴具有自身难以克服的弱点而且它们赖以存在的语境已经不复存在,因此古代文论范畴的现代转换是困难的。可以说“失语症”和“现代转换”的提出,对古

代文论乃至文学理论研究的症结的针砭是敏锐的,但是,提出的种种建设性构想,总是难以尽如人意,也难以付诸实际。

其实,近年来的“失语症”和“转换”的话题,倒是为古代文论的体系性研究提供了思考问题的新基点。不论是体系研究还是“失语”论“转换”论,都有一个共同的主旨,即谋求传统文论在现在社会文化中的新生。那么,像80年代末、90年代初那样,用西方的体系构架来框套中国古代文论,显然已失去内在的学理依据,同样完全“以古证古”去构筑古代文论的封闭体系,也不能适应文论发展的需要。对中国古代文论进行体系性研究,是立足于中国文化的源头,注重古文论原创性的观念范畴,还是统观中国文化和文论的历史流程,兼顾当代的文化需求?这是体系性研究两种不同的出发点。从90年代以来的学术理念来看,后者更适应当前古文论研究的发展趋势。体系的建构,实际上是研究主体与研究客体的相互磨合的过程。因此它需要研究者立足于对传统文论的细致、微观的研究,对传统文论的历史发展趋势的明彻了解,并联系当代文化思潮和文学发展的趋向,来整体横向把握中国文论的全貌。最近王运熙、黄霖二先生主编的《中国古代文学理论体系》丛书,是当前体系性研究的积极性成果,为新世纪古代文论研究格局的创新确立了起点。黄霖并非胶着于西方的“体系”概念来框套中国文论,而是认为:“就中国文学批评的研究来说,其‘体系’实际上也是可大可小的。小一点的,如对于‘气’、‘神’、‘风骨’等范畴或‘明道说’、‘正变说’等理论问题,大一点的如对于‘先秦儒家文论’,到‘儒家文论’,再到整个‘中国文论’,大大小小都是可以构成互相联系和互相制约的‘整体’。”^{①⑥}从这种开放的“体系”观出发,《中国古代文学理论体系》丛书包括《原人论》、《范畴论》、《批评论》三个部分。为了避免体系研究中以偏概全,以点概面的偏向,黄霖提出体系研究必须遵循三个原则:要从世界性中抓住特殊点,要从历时性中找出统一点,要从多元性中找出融合点^{①⑦}。从此三原则出发,他

提出“中国文学理论批评体系的核心就是以人为本原”的新观点。“文学是人学”，世界文论都是以“人”为核心，但是中国文论对人的生存、精神、价值、意义有着独特的理解；“以人为本原”的特色融贯于儒、释、道等诸家文论之中，是中国传统多元文论的融合点。“以人为本原”的精神贯穿着中国古代文论的整个历史，而且从中国文论的历史中，我们可以发现“以人为本原”的思想愈趋突显。正如章培恒先生在一次讨论会上指出：大致在唐宋以前，“人”是“道”的体现；“人”体现“道”的精神；从陆王心学开始，“道”是“人”的创造，“吾心即宇宙，宇宙即吾心”；“人”成为最根本的东西；李贽的“童心”说，袁枚的“性灵”说，直到鲁迅的“掇物质而长灵明”，胡风的“主观的战斗精神”，主体“人”的精神价值和意义，越来越成为文学理论的中心命题。如果注意从现代的文化发展看问题，“原人”更能概括中国文学理论的意义。的确，如果着眼于中华民族文论中的“人学”主题，探索传统文论的内在体系，我们或许可以找到沟通古今文论的关节点，追究出传统文论现代“再生”的动力，寻绎出古代文论现代转换的契机。

20 世纪中国古代文论研究的学术理念的演进，是和整个社会的思想文化的进程同步的，尽管其间有曲折有回旋，但总的方向是向前进的。从世纪初的借鉴国外，摆脱传统，到世纪末的寻求传统文论之现代新生，百年古文论研究的学术理念经历了一次回旋式上升。至于传统文论能否在新世纪文论中真正确立其主体性地位，尚需要看新世纪整个中国社会的发展，当然更需要古文论研究界同仁的一致努力。

注释：

① 朱光潜《中国文学上未开辟的领土》《东方杂志》（1926年）第23卷第11号。

② 刘绶松《文心雕龙初探》《文学研究》1957年第2期。

- ③ 来祥、秀山《读郭绍虞同志的〈沧浪诗话校释〉》,《光明日报》1962年8月5日。
- ④ 陆侃如、吕美生《如何批判继承文学理论遗产》,《文史哲》1964年第3期。
- ⑤ 程千帆《从新经学迷雾中走出来》,《社会科学战线》1980年第4期。
- ⑥ 郭绍虞《关于中国古典文学理论批评研究的问题》,《社会科学战线》1980年第4期。
- ⑦ 张海明《从比较诗学的角度看中国文论》,《文艺研究》1992年第4期。
- ⑧ 王运熙《谈谈中国古代文论的研究方法》,《复旦学报》1984年第5期;《古文论研究应当重视作家作品的评论》,《江海学刊》1998年第1期。
- ⑨ 罗宗强、卢盛江:《四十年古代文学理论研究的反思》,《文学遗产》1989年第4期。
- ⑩ 牟世金《古代文论研究现状之我见》,《文学遗产》1985年第4期。
- ⑪ 杨明照《运用比较的方法研究中国古代文论》,《社会科学战线》1986年第1期。
- ⑫ 徐中玉《中国文论的民族特色》,《文史知识》1985年第10期。
- ⑬ 张少康《关于中国古代文学理论的民族特点问题》,《社会科学战线》1986年第1期。
- ⑭ 蔡厚示《试谈用马克思主义观点研究中国古代诗论》,《艺谭》1983年第3期。
- ⑮ 曹顺庆《文论失语症与文化病态》,《文艺争鸣》1996年第2期。
- ⑯ 陈伯海、黄霖、曹旭《二十世纪中国古代文论研究三人谈》,《文学遗产》1998年第3期。
- ⑰ 黄霖等《中国古代文学理论体系·原人论》(上海:复旦大学出版社,2000年),第3—4页。

近五十年香港古代文评研究出版资料考察(1950—2000)

香港浸会大学 吴淑钿

一

20世纪末,香港由殖民社会回归中国,结束了一个唯“英”是尚的时代。在为百年历史作出总结的时候,我们就五十年来香港中国古典文学研究的出版资料作了一番整理的工夫,肯定了自1950年以来本港在研究中国古典文学方面的成绩。^①在第一轮的汇辑中,我们搜集了超过二千七百种资料,包括专书与论述文章,后者来自所有大专院校学报与普及文艺刊物;庞大的资料库说明了香港在殖民时代对中国传统文化的体认和深度,也显示了一定的地区研究特点。

第一轮的资料,以诗歌、散文、小说和戏曲四种文类为主,加上一般性的通论中国文学的作品,共分为五个单元,计划中第二轮的资料会包括诗经、楚辞和文学批评的三个单元,汇辑工作本来由今年11月才正式展开,蒙黄霖教授的邀请,我们提前整理了文学批评研究的资料,将报告拿到此间发表,希望可以供会议中学术界贤达参考,并给我们提出宝贵意见。

给香港出版资料定位的原因,是因为五十年来香港的学术人

口流动性颇大,尤其是早期,要为作者确认一个香港人的身份是困难的事。又因学术刊物出版园地有限,不少香港学者的研究成果都发表于外地,造成纪录的隐蔽,要准确统计香港学者的研究资料实不容易。从客观条件看,将在香港出版的资料作为主要线索是最可行的一个方案,一俟完成了这骨干部分的汇辑工作,再进行其他外地资料的补充,便大致可达预期目的了。1991年陈国球曾出版《香港地区中国文学批评研究》一书(台北:学生书局),书中选录论文二十篇,是90年代以前重要的本地中国文评研究选本;“导言”《五十年代以来香港地区古典文学批评研究概况》一篇对50年代至80年代末期的研究概况作了详尽报导,也为我们文评出版资料辑纳的工作奠下基础。此选本考察的资料对象,以学院内的学术研究为主,甚至兼及了未出版的博硕士学位论文,故与我们的方向颇有差异。我们补充了1990年以后十年间的资料,暂不登录未出版的学位论文,却加入了学报论文以外的其他期刊资料,编成目录。这些五十年来在香港出版的文评研究资料,由于出版园地的开放,其中并不乏国内外学者发表的文章,我们在说明的时候,是尽量就着香港人研究的角度作考察的。

纵观香港古典文评研究资料,以文学批评的理论研究与作品研究为主。除专书外,学院派论文与一般文章的比重颇为接近,如果将大学学报,学院内学生刊物的学术论文,社会上严肃文化学术期刊和非经常性出版的研讨会论文集作品都广义地划入学院派论文的范围内,则在229篇的总数中它们占了127篇。这样的比例其实是从反面说明了在过往的五十年,学院以外文评研究的空间是存在的,而这也是我们在搜集资料时不能忽略它们的缘故。90年代后期以前,更确切地说,是社会上普及文艺刊物相继零落以前,香港此弹丸之地曾先后出版过为数近六十种的期刊,其中不少刻载着社会文化人士对传统文学体认的痕迹,深深浅浅,印在一段经济与科技渐次飞跃的岁月中。90年代末,这种刊物只剩下了

三种,^②于是古典文学研究包括文评研究,便只属象牙塔内的专门话题。公元2000年以后,我们的资料库会变得精深而简化,搜集资料容易锁定对象,但也因此而失了百家争鸣的多样性与活泼性。

就目前搜集到的中国古代文学批评研究出版资料看,过去五十年,香港出版的专书共48本,文章共229篇。

二

在香港的八间高等院校中,除了两所以理工科为主的大学及香港教育学院外,其他各大学的中文系或人文学部都开设了“文学批评”一科,意味着凡修读中文系课程的学生都受过专科训练。反映在五十年来出版的文评研究专书目录上,我们见到的是起码三代学人的专研心得。早年任教高校的如饶宗颐、程兆熊、潘重规、何敬群、钟应梅与苏文擢以至时任中文大学客座教授的周策纵等,都在六七十年代就各自专研范围出版著作。最早是程兆熊的《中国诗学》和《文心雕龙讲义:刘勰文学批评理论之疏说与申论》,出版于60年代。70年代出版的除再有程兆熊《中国文学批评论丛》一书外,尚有何敬群的《诗学纂要》和《词曲纂要》,潘重规《唐写文心雕龙残本合校》,饶宗颐《选堂赋话》,钟应梅《论诗绝句甲乙集》,苏文擢《说诗碎语论评》,及周策纵的《论王国维人间词话》等。石垒、陈炳良、陈耀南、黄兆杰及任教新加坡大学而曾在香港大学就读的杨松年等算是第二代学人。若将其余年轻的归入第三代,则包括了蒋英豪、陈国球、王晋光、邓国光、李锐清、邓昭祺及陈德锦等。这批年轻学人现都留在大学的教学岗位上,除仍不懈研究外,其中一些已开始致力培育再下一代的接班人。

48种专著中,由本地高等院校学者出版的有28种,占去超过一半的分量。

论述文章共二百余篇。关于中国文学理论与批评的研究,加

州大学陈世骧的《原兴·兼论中国文学特质》载于《中国文化研究所学报》(1970.9),此文同期被收入《陈世骧文存》(台北:志文出版社1970)中。见于《华国》有两篇《中国文学理论》(何朋1960.6.及1963.12),此外是黄孟驹的《从经学与史学看中国文学上的美与刺》(香港浸会学院学报1962.3),刘百闵的《中国文学上所谓“气”的问题》(《民主评论》1963.12),陈耀南的两篇:《儒家思想与文学评论》(《孔道专刊》1977.10)与《中国的三教与文评》(东方1978.3),及萧辉楷的《文学探元:从“游仙”“煮海”之用管窥文学的本质》(《能仁校讯》1982.10)。董桥的《从中国文学的界说和种类想起》(《明报月刊》1977.9)部分涉及这方面的讨论,文章主要论述50年代中国文学史的编写,^③文学的分类和定义的问题,反映了那时期香港学者对文学史问题的注意。

除了各代的文学批评专题研究外,诗学词学的研究有黄华表的《清代词学》(《人生》1953.7),和黄维梁摘录自他的博士论文的《诗话词话中摘句为评的手法——兼论对偶句和安德诺的试金石》(《中文大学学报》1979),主论诗话中摘句为评手法的特点,追溯渊源,析论与中国诗学的关系,并以英人安德诺的试金石法比较,指出中国的直觉式批评才是正宗。郑水心和罗慷烈等实践了诗话词话的批评方式。^④早期的《人生》杂志上载有日人萩原朔太郎的《诗的原理》(1954.4)一篇,后来徐复观翻译了全书,由台湾学生书局出版(1956,1989三版),林以亮(宋淇)是香港红楼梦研究的健将之一,在《明报月刊》上亦讨论了《以味喻诗》的问题(1984.5)。1974年8月及9月《波文》刊登了两期日本山口大学教授岩城秀夫的旧作《中国戏曲评论的起源》(文首注明原文刊于《东方学》第四辑1952.7),填补了戏曲批评理论的空白,事实上香港半个世纪以来戏曲评论的研究真如凤毛麟角,仅有60年代梅应运的《李笠翁戏剧论概述》(《新亚书院学术年刊》1964)和萧宓的《李笠翁谈戏曲唱词》(《文艺世纪》1964.3)两篇,前者介绍了李渔《闲情偶寄》中

论戏曲作法及戏曲搬演两个部分。香港赋学研究资料则主要见于1994年中文大学赋学研讨会的结集《新亚学术集刊》,内有郑良树的《司马迁的赋学》,邓国光的《祝尧 古赋辨体 的赋论》,近年在港研究清代赋论的詹杭伦亦有《李调元和他的雨村赋话》一篇。

绝大部分的专篇研究都集中在各代的批评论著上,包括《文赋》、《文心雕龙》、《诗品》、《二十四诗品》、《沧浪诗话》、《诗源辨体》、《诗归》和《人间词话》等等,以诗学为主体。《文心雕龙》与《人间词话》占的比重最大,特别是前者,关于《文心》及刘勰的论述近四十篇,几乎是一时一地的讨论焦点了。出版资料显示本地《文心》的研究活动其实是有迹可循的,六七十年代任教大专院校的除程兆熊出版专著外,^⑤石垒亦有《文心雕龙原道与佛道义疏证》和《文心雕龙与佛儒二教义理论集》二书,^⑥黄孟驹和王韶生等各在学报上发表教研心得:《王充论衡与刘勰文心雕龙》(《联合书院学报》1966)、《文心雕龙对中国文论的影响》(《崇基校刊》1970),还有蒙传铭的《刘勰知音篇六观新探》(《新亚书院学术年刊》1975)。60年代饶宗颐带领香港大学学生做了一次颇具规模的研究,在《香港大学中文学会年刊》(1962.12)上出版“文心雕龙研究专号”,既载有饶宗颐的专论四篇,师生又同做了《原道》至《辨骚》的集释工夫。^⑦此外在学生刊物上发表讨论的尚有王煜《从文心雕龙知音等篇看刘勰之文学批评论》(《东方》1961.3)、《文心沿袭文赋的思想》(《东方》1961.9)、李直方《文心明诗篇“慷慨以任气”说》(《东方》1961.9)、《“庄老告退而山水方滋”辨》(《东方》1967.3)、谢正光《文心雕龙“讹体”释义》(《新亚生活》1963.11)、江汝洛《文心诗品对建安诗人批评之比较》(《新亚书院中国文学系年刊》1967.6)、刘之仁《文心与文赋之关系》(《新亚生活》1971.4)、李显文《文心雕龙论神思的培养》(《新亚书院中国文学系年刊》1977)和许佩芬《文心雕龙明诗篇之重点分析》(《新亚书院中国文学系年刊》1977),颇见学科教研成果。但整个80年代这条血脉却断了,到90年代才再有

林伟业的一篇《从易传与文心雕龙的同构关系看文心雕龙的文本理论》(《问学初集》1994)。这篇论文与邓仕梁1969年发表的《易与文心雕龙》(《崇基学报》)出发论点相同,但邓文是以《易经》文学理论为归宿,述《文心》受《易》沾溉之处。林的作品则在肯定《文心》与《易经》的同构关系上,讨论《文心》文学理论体系的构成。事实上八九十年代仍发表《文心》研究的本地学院中人主要为邓仕梁、黄维梁和陈耀南等人,邓仕梁是香港主力研究魏晋南北朝文学的学者,在《人文中国学报》上有《从根与路的意象看刘勰论文学的传统和发展》(1995)一篇,陈耀南在《明报月刊》上曾论《文心》之《原道》与《风骨》之说,1989年辑有《文心雕龙论集》一书,1994年在《香港大学中文系集刊》上再论《史通与文心之文论比较》。黄维梁则受西方文学批评方法影响,在《中国文化》上发表了《现代实际批评的雏型——文心雕龙辨骚今读》(1991)。此外尚有1984年《浸会学院学报》中罗思美的《试论文心雕龙原道之道》,和1997年《岭南学院中文系系刊》中胡咏超的《文心雕龙风骨篇索莫乏气解故》。

学院以外,《南北极》在1980.12—1981.9之间曾前后五期刊载了邵耀成的《试论刘勰二层次的创作论》,建基于西方文学批评的方法,是作者在斯坦福大学主要由刘若愚指导的博士论文。论文肯定了《文心》体大思精的理论体系,并以为书中的玄学思想,是构成其整体性文学理论所必需的基层架构,而非随意附加进去的调味品。

60年代至70年代,叶嘉莹在香港发表了两篇《人间词话》的论文,一论诗,一论词。此外饶宗颐、徐复观、王韶生、黄福群、陈永明和陈胜长都有对王国维及《人间词话》的讨论。饶宗颐在《人生》(1955.8—9)上的《人间词话平议》谈无我之境与有我之境及其关系,指出接物之时可以无我,但为文之际必须有我,他以王国维的所谓无我,殆指我相之冲淡,而非我相之绝灭。他是将无我与有我分属创作活动的不同阶段。徐复观《王国维人间词话境界说试

评——中国诗词中的写景问题)(《明报月刊》1977. 11)批评的则是王氏之境界说,并将重点放在诗词写景问题上,由景论境界内涵。至陈永明的《人间词话新诂》(中国人 1980. 8),包综了《人间词话》的三个重要问题:境界、有我之境与无我之境、及诗词之隔。他说有必要从叔本华的哲学去了解人间词话,以为这些理论是融合了中国传统上的固有材料和叔本华美学观念而产生,王氏是以外来观念解释和批评传统文学,只因用了词话形式来表达,故往往引生误解。王国维研究专著尚有 70 年代蒋英豪《王国维文学及文学批评》(崇基书院华国学会)一书。

《二十四诗品》在 90 年代曾一度成为学术界热门课题,内地陈尚君和汪涌豪提出伪作说法,以为是明末人据《诗家一指》其中《二十四品》一节伪造而成。^⑧1996 年陈胜长在香港就此复提异说,在《二十四诗品发隐兼论其作者问题》(《中国文化研究所学报》)中他认为诗品隐有宋人诗句,黄庭坚之外,尚有梅尧臣、欧阳修、苏轼和王安石等诗,又发现作者之名隐于“雄浑”一品之句图中,即南宋之戴复古,诗品实乃抗议江湖诗案之作,非游戏文字。文中复透露将再发表《诗品作者为南宋戴复古之推断》作深入论说,但我们的资料库目前暂仍未收得此文。陈炳良和新加坡的王润华是另两篇出版资料的作者,前者论《“雄浑”试解——兼论廿四诗品的主旨》(《岭南学院中文系系刊》1997),认为诗品谈的主要是创作论,也涉及读者诠释的问题,而非风格之描述,文章从解释雄浑说明论点。同样运用了西方的批评方法,王润华的《论司空图植根于个性、语言、文学、生活、文化上的风格论——从历代诗话看诗品的风格论》(《中国文化》1989)却真正就风格问题立说,通过对风格的历时性内涵阐释和比较,指出以司空图为代表的风格论的特色,实与西方现代文学理论中的风格论相同,既包含了诗人的个性气质,生活态度,情感特征等内在因素,也兼及作品表现的技巧;司空图的风格论更偏重前者,更着意把诗歌风格视为个人气质甚至文化的表现。

陈国球的研究发表于台湾《二十四诗品》(台北金枫出版社1987)中“导读”部分从现代文学理论架构探索诗品所涉及的与文学理论有关的问题,属香港学者研究的重要参考资料。

宋金元文学批评研究的资料也显示了两代人的渐进。在香港,宋词的批评固以罗懋烈为大家,但宋代词学研究资料甚少,起码比清代少,饶宗颐有一篇。^⑨60年代王韶生撰《元遗山论诗三十首笺释》(《崇基学报》1966.5),^⑩就诗歌诗体历史源流及有关内容或典故逐首作笺释,与陈湛铨《元遗山论诗绝句讲疏》(浸会学院学报1968)一样,都属讲义式论文。同时期《华国》有黄继持的《朱子文学思想述评》(1967.12)《崇基学报》有邓仕梁的《沧浪诗话试论》(1971.10)。及后年轻的学者有邓国光述《祝尧古赋辩体的赋论》(《新亚学术集刊》1994),陈国球论《锻炼物情时得意,新诗还有百来篇——邵雍击壤集诗学思想探析》(《岭南大学中文系系刊》1998),和三本专著出版:1987年陈德锦的《南宋诗学论稿》(新穗出版社),1992年李锐清的《沧浪诗话的诗歌理论研究》(中文大学出版社),1993年邓昭祺的《元遗山论诗绝句笺证》(《当代文艺》)。

香港明代的文学批评研究以陈国球为主力,他的硕士论文和博士论文都以明代唐诗学为研究对象,论文除发表于台湾外,在《东方文化》的有1983年《胡应麟的诗体论》,1988年《唐诗选本与明代复古诗论》,后辑在两本专著中:《胡应麟诗论研究》(《华风》1986),及1990年台湾学生书局的《唐诗的传承——明代复古诗论研究》。1999年《岭南学报》再有《引古人精神,接后人心目——唐诗归初探》一篇,由《诗归》成书经过,比较与《古今诗删》的选录情况,书中应制诗,及唐五古相关问题等方面作内外的深入考辨,得出《诗归》乃诗史上别出之调的论断,对明代诗学研究再有贡献。更年轻的一代研究则有见于1997年《问学二集》中李美凤的《许学夷诗源辩体“请节诗自为一源”说探微》。

清代文学批评研究资料数量只是魏晋南北朝的一半,共三十余种,论内容的多样性胜于魏晋唯以《文心》研究为主的单一,但港人本体的资料却不多,其中仍以诗学研究为主流。早期有顾亭林研究三篇,包括饶宗颐在《文学世界》(1961.6)的《顾亭林诗论》和两篇学生刊物上的《顾亭林的文学理论》(黄肖玉《华国》1958.9),《顾亭林先生文论探源》(杨家教《新亚书院中国文学系年刊》1968.7)。其他诗论研究有徐亮之《渔洋诗与神韵说》(《文学世界》1961.6),林秀珍《从沈德潜的一条诗话说起》(《香港大学中文学会会刊》1971—1974),杨松年《论船山诗论》(《东方文化》1975),姚芳《袁枚和他的诗话》(《海洋文艺》1978.1),80年代有李锐清在《中国文化研究所学报》的两篇:《沈德潜格调说的来源及理论》(1985)和《翁方纲肌理说的理论》(1988),90年代有谢正光《探论清初诗文对钱谦益评价之转变》(《中国文化研究所学报》1990),和吴淑钿的两篇:《林昌彝诗论述要》(《浸会学院中文系集刊》1992),《寻常诗家难相例——诗宗杜韩的近代诗学意义》(《人文中国学报》2000.9)。

桐城派是清代文学批评的重要课题,共有七种资料,先后是何世权《清代桐城派之文学理论》(《华国》1958.9),黄华表的《桐城诗派》(《新亚生活》1958.11)和《桐城诗派道咸诗派诗案》(《新亚书院学术年刊》1959),周启赓《桐城派文论》(《新亚书院学术年刊》1972),马淑翠《姚姬传文学理论的承先启后》(《中国语文集刊》1983.7),邝健行《桐城派前期作家对时文的观点与态度》(《新亚学报》1991),和何沛雄《刘大槐的古文理论》(《新亚学报》1991),是清代研究最集中的讨论了。

清代有两篇小说理论研究,1983年程张迎在《中国语文集刊》有《论金圣叹评点水浒传的小说理论》,和梁家荣在1992年《浸会学院中文系集刊》的《论李渔的小说结构观》。古代小说理论研究在香港是个十分冷门的课题。

三

五十年来香港在中国古典文学研究上的成就很大程度地反映在出版资料中,这些资料具有相当高的学术价值,应该与世界性中国文学的总体研究成果结合,使学者知所参考。今天,作为中国的一个行政特区,香港虽然偏处海隅,但它向来既是边缘,又是中心。边缘是相对于内陆的政治重心,优势是得洪流以外的独立自主。中心是它一直以来扮演东西学术交流的角色,得领略时代风气之先机。长期的学术开放使本地的出版资料无论在内容或方法上都非常多样化,并显示了研究活动的积极性与研究成果的丰富性。这资料库中的累累果实,印证了过去半个世纪实际是百年的历史中传统中国文学批评研究的传承精神,和包容的态度,最重要的是这些一直仍在延续之中。如果说出版有推动研究之功,则出版资料的汇辑便是一种更大的推动力量。

由作者本位去考察本资料库的专家研究成果,数十年间在香港致力研究中国文学批评的学人其实不多,早期有饶宗颐,他在《文心雕龙》的研究上无疑起着带领作用。他的学生辈中,黄继持、陈炳良、邓仕梁、陈耀南和黄兆杰等,都曾在此地古典文学批评研究的中坚分子。邓仕梁主攻魏晋六朝文学,自70年代至90年代著述不断,是此中重要代表。黄兆杰自60年代至80年代都有英文著述及编译的出版,研究范围由早期中国文学批评以至清代的《姜斋诗话》,对中国古代文评的推介贡献甚大。陈炳良和黄继持都是古今兼通的学者,在文学及文评研究上皆有出色成就。到了他们的学生辈,又有陈国球、蒋英豪、李锐清和邓国光等人在各专研范围中努力钻研。从研究领域的精深与著述的延续性看,此中目前以陈国球的成就最大。

就有关出版资料考察香港的地区研究特点,最显著是论述课

题的集中,论者往往只注意到少数作品如《文心雕龙》、《廿四诗品》及《人间词话》等,特别是早期,对这些名著多做解释或再描述的工夫,而未展开论辩。一些“讲疏”、“笺释”、“疏论”的作品,都属资料传述一类,鲜有探讨问题。然而这些具讲义式论文风格的作品乃当时学者的实学所在,亦不容忽视。课题的集中凸现了地区研究尚有广大空间让来者加入,事实上系统的中国诗学研究,赋学研究,小说及戏曲理论研究,文学史理论研究,以至断代文学批评研究这些课题,本地学者及年轻博硕士研究生都在分别努力继续钻研中。显著的例子如吴宏一对清代诗学的整理与研究,陈国球对文学史理论的研究,詹杭伦的清代赋论研究等。可见过往五十年的资料积聚成的除了是一种总体经验,也是一面镜子。

此外,香港由于历史上的特殊因素,很早便与西方文化有密切接触,不少本地学者在外国学成回来,将外国的文学批评方法引入,另外本港学报由于园地开放,也刊有不少外国汉学家的著述,遂形成研究资料和方法的多样化;以西方文学文化理论解释中国古典文学作品本是比较文学研究上常见的手段,此地中国文学及中国文学批评的学者中以此作为研究方法的,资料所见有陈炳良、陈国球、黄维梁、邵耀成和王润华等。

从时序角度考察五十年的出版情况,香港古代文学批评研究资料的丰收期是60年代,有纪录近一百种资料,其次是七八十年代,都在五十种上下,而50年代及90年代相当,近三十之数。出版现象可从出版刊物来源作解释,50年代香港教育未普及,社会文化尚在发展阶段。六七十年代是香港文艺文化刊物出版的活跃期,超过三十种这类型刊物在社会上流通;中学文学教育渐上轨道,大专院校的中文系渐发展成熟,学院刊物中不乏研究成果。80年代开始,社会上综合娱乐资讯刊物如雨后春笋,严肃文艺刊物的生存空间逐渐减少了,到90年代末期只余下三种,于是文学学术问题的讨论只能退到象牙塔内,这就是90年代后期的资料几乎全

都出现在学报上的缘故,也显示了论述的日趋精深与专门。

综观五十年来香港的古代文学批评研究出版资料,在数量上与古典文学文类部分的研究相比只是十对一之比,说不上丰收,但显示了一定的成绩;在几个专门课题上有较集中的讨论,早期的研究一般重于说明问题,后期的则较能深入探讨问题,有用传统方法,亦有用西方批评方法论述,本地古代文学批评研究仍在不断发展中。

注释:

① 吴淑钿、邝健行：“香港地区中国古典文学研究出版资料汇编”（1950—2000）研究计划。香港浸会大学中文系。

② 《明报月刊》、《纯文学》和《广角镜》三种。

③ 文章论及《文学遗产》中1957年游国恩的《对于编写中国文学史的几点意见》和1959年范宁的《略谈五四以来的中国古代文学研究》，兼论郑铎铎《中国文学论集》一书的文学分类。

④ 郑水心《水心楼词话》（《联合书院学报》1963），《水心楼诗话》（《联合书院学报》1965），罗慷烈自1985年2月至1986年6月在《明报月刊》有一系列的《两小山斋词话》，是宋词的理论及作品批评。此外尚有梁石《中国女子诗话1—10》（《文坛》1957.3—12），陈袞《诗话》（《文萃》1968.4），穆文子《新文心：看“诗话”杂话》（《文艺世纪》1960.2—4）。

⑤ 程兆熊的《文心雕龙讲义——刘勰文学批评理论的疏说与申论》一书据其《前言》所云，是作者在二十五日之内完成的作品：“余草此讲义，系开始于四十九年十二月十五日，至五十年一月十一日完成。”该书的体例是先列原文在前，申述作者体认于后。

⑥ 石堃先出版《文心雕龙原道与佛道义疏证》（云在书屋1971）一书，后来将此书全书在《文心雕龙与佛儒二教义理论集》（云在书屋1977）内再印一次，共分为三个论述部分：1. 文心雕龙原道与佛道义疏证。2. 刘勰论文学创作的心理活动过程。3. 刘勰论作家的性情与才能。

⑦ 饶宗颐的四篇是《文心雕龙探原》、《刘勰以前及其同时之文论佚书考》、《刘勰文艺思想与佛教》和《唐写本文心雕龙（景本及说明）》。《文心雕龙集释》的作者包括饶宗颐、黄继持、李直方、徐缘发。

⑧ 陈尚君、汪涌豪《司空图二十四诗品辨伪》,《中国古籍研究》1996年第一期。《中国诗学》第五辑有专题讨论:《二十四诗品真伪问题讨论》(南京大学出版社1997)。

⑨ 饶宗颐《杨守斋在词学及音乐上之贡献》(《东方》1961年9月),另有关于清代词学的《朱彊村论清词望江南笺》(《东方文化》1961—1964)。

⑩ 王韶生亦有笺释朱彊村论词之作:《朱彊村望江南词笺释》(《崇基学报》1965年11月)。

当代学术视野中的中国古代 文学理论体系

——评三卷本《中国古代文学理论体系》

中山大学 彭玉平

复旦大学的文学批评史研究经过郭绍虞、刘大杰、朱东润、王运熙等几代学人的薪火相传，递相祖述，而蔚成海内外本学科的研究重镇。20世纪卓有影响的批评史著作，大半出自复旦学者的手笔。特别是从1989年至1996年，随着由王运熙、顾易生主编的七卷本《中国文学批评通史》的陆续出版，即以其恢宏开阔的结构特点和体大思精的理论格局，而被誉为“这一领域中划时代的论著”（日本学者柳川顺子评语，参见日本九州中国文学会编《中国文学论集》第二十四号）。从史学形态的批评史研究来说，《中国文学批评通史》（以下简称《通史》）确实堪称是一部在总体上包容前人又超越前人的集大成的巨著。但正如《通史》是以前七十年的批评史研究作为基础而自立高峰，21世纪的批评史研究面临着同样的问题：如何在《通史》的基础上将批评史研究进一步导向广阔和深入，如何使批评史研究从历史形态走向理论形态，都是批评史研究界无法回避而且亟待思索的问题。

对古代文学理论体系的探讨，其实在批评史学科成立之初，便受到了不少学者的关注。如郭绍虞就曾作过这方面的努力，他以文学本体论为核心，将先秦至清代的文学批评分为文学观念的演

进、复古和完成三个阶段,在当时有很大反响。但郭著其实是受到当时文学史编撰的直接影响,而文学史的编撰又一直在西方的模式中运行,因此很难体现出古代文学理论体系的民族特色。用当代的学术眼光来看,郭著还停留在历史描述的阶段,理论逻辑尚较为欠缺。傅庚生的《中国文学批评通论》也是较早注意用现代理论来对中国古代文学理论作横向研究的,他以“想像论”、“形式论”、“个性时地与文学创作”等问题统贯批评历史。但限于当时的批评史研究基础和理论水平,他的研究还不免显得粗糙和简单,体系的中国化还不是很明显。罗根泽的批评史研究计划是由博返约;先写逢说就录的资料较详的分册出版的中国文学批评史,然后再根据这些资料写一本简明的中国文学批评史纲要。(《中国文学批评史·重印序》)这种由博返约的研究是否有探索古代文学理论体系的初衷在内?由于这一计划并未完成,现在当然难以判断了。朱东润的《中国文学批评史大纲》有意放弃时代和宗派的标题以及按照文体分门别类的叙述,以凸现“整个的批评家”为宗旨,还只能说是为体系的构建作了一些有益的铺垫。方孝岳虽然意识到“我国的文学批评学,可以说向来已经成了一个系统”(《中国文学批评·导言》),但他的《中国文学批评》实际上还是以史的线索为径,以横推各家的意蕴为纬的。晚近的诸家批评史,在梳理个体批评家以及断代的理论批评体系方面较为措意,成就令人瞩目。但其基本思路仍是因循旧的编撰模式,深层次的提炼、概括和抽象,还是付诸阙如。因此综合考察 20 世纪的批评史研究,历史形态批评史研究的不断邃密和深沉,是应该予以充分肯定的;有关理论体系的自觉探索意识,也是铢积寸累,渐渐衍成学界共识的。但是我们也不能不遗憾地指出:以高质量的著作形式来体现这种对理论体系的探索意识的,却一直是犹抱琵琶半遮面,迟迟未能面世。这里面的原因,除了是因为构建有民族特色的理论体系需要有坚实的批评史研究的学术基础外,还与我国古代文论本身漫不经心的表现形

态有关。所以要在世界文论体系中找寻出中国文论体系的特殊性,要在漫长的历史进程中提炼出贯穿前后的内在统一点,要在多元状态的文化背景中演绎其融会贯通之处,确实是一件相当艰辛的事情。

“理论家是否占有充分材料,对材料的剖析是否正确,从材料中抽绎的原则是否正确是构成理论体系的先决条件。”(王元化《文艺理论体系问题》)复旦本《通史》在材料的广征博采以及剖析衡鉴的精确上,已为学界所公论,在此基础上,由他们来开创中国古代文学理论体系研究的新局面,也是水到渠成、顺理成章之事。因此当在《通史》出版四年以后,我们又看到由王运熙、黄霖主编的三卷本《中国古代文学理论体系》的出版,确实令学界同仁感到鼓舞。

《中国古代文学理论体系》(以下简称《体系》)目前由《原人论》、《范畴论》、《方法论》三本著作组成。《原人论》其实是《体系》的本体论,是“纲”,《范畴论》和《方法论》则是“目”。三本书纲举目张,构成一个相对完整的古代文学理论体系。以“原人”二字来概括古代文论体系的基本品格和核心精神,不仅学术勇气可嘉,而且堪称是深造有得、独具只眼之论。此前的学术界,一般以“道”为中国哲学的最高范畴,并以此统摄古代的思想史和文化史。论及古代文学理论体系,似乎也应当以“原道”为纲。《原人论》的作者则在全面考察“道”的内涵变化和“原道”思维的形成历程的基础上,指出“道”大体以礼、心、天为基本内核。“礼”是就人与人的关系而言的;“心”则具体化为人的思想、意志、品性和情感等;“天”在人与自然的系统中,虽然是作为人的对立面而存在的,但在中国古代哲学的特殊思维中;“天”与“人”实际上是合二为一的。既然几千年以来关于“道”的论争,一直停留在“各道其所道”的阶段,则不如化隔靴搔痒的探究为直指本源的论证,所以作者果断地以“原人论”来代替沿袭已久、几成思维定势的“原道论”,并以此作为探究古代文学理论体系的逻辑基点,确实是正本清源的新人耳目之论。作

者并从“心化”、“生命化”、“实用化”三个层面来分别对应文学创作论、作品论、实用论,由此阐发人的本源意义及其在中国古代文学理论体系中的展现,把文学批评史上众多的理论命题贯穿起来,使古代文学理论体系中的文学本原论以全新的面目昭示在读者面前。

范畴一直是批评史研究者关注的重要对象,在早期的诸家批评史中,我们即可以看到大量的对范畴所作的历史考察和辩证分析。郭绍虞在他的《中国文学批评史》中就曾致力其间的考究辨析,取得了很大的成绩。但由于受到范畴本身的复杂性以及学术视野和研究方法的限制,对范畴的考辨一直是批评史研究者深感困惑的一个问题。朱东润在《中国文学批评史大纲》的“绪言”中说:“读中国文学批评,尤有当注意者,昔人用语,往往参互,言者既异,人心亦变。同一言文也,或则以为先王之遗文,或则以为事出沉思、功归翰藻之著作。同一言气也,而曹丕之说,不同于萧绎,韩愈之说,不同于柳冕。乃至论及具体名词,亦复人各一说……逐步换形,所指顿异,自非博综于始终之变者,鲜不为所瞽乱,此则分析比较,疏通证明之功之所以贵也。”朱东润这里所指的“用语”、“名词”,当然不完全是指的范畴,但显然以范畴为主要对象。而且朱东润的这种看法,不仅仅是缘于个人的感觉和研究,而是批评史研究者的一种共识。近年来,有关具体范畴的研究已渐成规模,如蔡钟翔主编的古典美学范畴研究的系列丛书,詹福瑞的《中古文学理论范畴》等,都在批评史研究界形成了一定的影响。但平心而论,从中国古代文学理论体系的高度来考察范畴的形成背景、生成机制及其理论意义,还是未能见到。而且已有的范畴研究还呈现出泛化的倾向,一些文学体式用语和概念也不同程度地阑入其中。因此当作者将范畴理论纳入古代文学理论体系来加以综合考察时,问题确实是荆棘遍布。但从另一方面来说,范畴又堪称是古代文学理论体系的筋骨,它们的形成与发展辐射映照到整个古代文

学理论领域,并以此构成古代文学理论体系的一道特殊景观。《体系》主编在苦心营构文学本体论《原人论》之余,便接以《范畴论》为其张目,可能正是出于对这一基本事实的考虑。《范畴论》共七章,作者围绕范畴的哲学定义、构成范式、主要特征及其与创作风尚和文体的关系,元范畴和范畴的逻辑体系等问题,作了相当全面、细致和深入的论证分析,有力地提升了范畴理论研究的学术境界。

近数十年来,西方文学批评流派繁兴,而且几乎都以新的批评方法相标榜,这股风气也东渐我国,并直接引发了绵延近二十年的方法论大讨论。就古代文论的研究领域来说,也出现了不少探究古代文学批评方法的单篇论文和专著,其中如张少康的论文《擘肌分理,唯务折衷——刘勰论“文心雕龙”的研究方法》和陆海明的专著《中国文学批评方法探源》等,还产生了相当大的影响。此外在一些对古代文论专著的研究著作中,也不乏对批评方法的关注,如曹旭和张伯伟的《钟嵘诗品研究》都列有专门章节探讨钟嵘的批评方法。但这些研究从总体上说,还是基本集中在对局部问题的阐发上,属于具体个别的实证分析。从理论形态来宏观把握古代文学批评的方法论体系,实际上仍是批评史研究中的一个盲区。《体系》以《原人论》倡于前,而以《方法论》殿于后,除了编者深刻洞察到方法论之于古代文学理论体系的重要意义之外,也不无调整批评史的研究格局以补苴罅漏的目的在内。《方法论》全书的理论构架颇具匠心,作者以“批评意识与方法”、“批评思维与方法”、“批评的具体方法”三编统率全书,对中国传统文学批评方法的总体特征以及批评视界、类型、体制等作了全方位的归纳分析。其多点切入的描述和论证方式,使全书体系既具严密紧凑的逻辑力量,又洋溢着一种浑涵多边的独特韵味。

正如《体系》主编在“前言”中所说:作为《体系》的重要组成部分,《原人论》、《范畴论》和《方法论》在各自的领域里,是各自独立各有个性的。但从整个古代文学理论体系的角度来说,这三本著

作又是相互呼应彼此关联的,并在学术视野和编撰思路上表现出一些共同特征。

首先,作者是用中国化的语言来构建中国化的文学理论体系。中国几千年来文学批评的传统,形成了一种特殊的语言和意象模式。老一辈学者如钱穆、陈寅恪等就偏向用中国传统的观念、词汇和体系来解说中国传统。韩愈《赠玉川子》诗曾说:“春秋三传束高阁,独抱遗经究终始。”多立足于文学批评本体,多从原典求真知,无疑是探索中国古代文学理论体系的题中应有之义,因为只有民族性的东西才有可能是世界性的。《体系》从中国古代文学理论的实际状况出发,以实事求是的态度和扎实严谨的方法,演绎古代文学理论的体系特点,因而创获颇多。《原人论》中“原人”二字的语源、内容和精神,都是中国古代文论所特有的,以此作为古代文学批评的本原,显然更符合古代文学的批评实际。其“心化”的命题,也是由宋代理学家张载启发而来。因而无论是古代文学批评的本体还是其学术背景,都染上了浓郁的中国色彩。《范畴论》的作者于此说得更为明晰:“中西范畴的哲学品性本来就存在区别,在评判其正负两方面影响时,实在是哪一方面都不能说过头。对其负面影响的论定,更须特别慎重和留意。”《原人论》中提到的神思、兴会、文势、教化等,《范畴论》中探讨的范畴如道、象、气、本色、风骨、沉郁等,《方法论》涉及的方法如知人论世、附辞会义、品藻流别等,都是其他国家和民族罕见的。而且分卷作者在探索各自的理论体系时,也都尽量用民族性的话语,所以不惟体系本身不可替代,而且语境独特,显示了作者对中国古代文学理论湛深的研究水平和超拔的领悟能力。

其次,以当代的学术视野来观照古代文学理论体系。建立中国古代文学理论体系,当然应该立足于古代文论自身的原理、范畴和方法,并由此寻找它们之间的逻辑关系。但要真正做到通古今之变,明古今之理,只是停留在以古释古或以古证古的阶段,显然

是不够的,也无法提升古代文学理论体系的研究境界。没有当代的理论眼光,没有西方的理论参照,则所谓古代文学理论体系注定是贫弱的。《体系》的作者对此的认识是明确的。《原人论》作者在开篇的“绪论”中,将有关体系研究的境界分为三个层次,而第三层次也即最高境界就是“致力于钻研中国传统的文化思想和哲学精神,并参照和借鉴西方的文艺理论和思维方法,来探究中国古代文学批评的核心精神……构建起一个符合中国民族品格的古文论体系。”构建中国古代文学理论体系,并不是以还原它的历史形态为最终目的,而是以进入当代的文论领域和世界文论的话语系统为宗旨。洋泾浜式的不伦不类自然会遭人唾弃,自说自话也难以得到世界性的认同,而且最终必然导致传统文论生命力的萎缩。《范畴论》和《方法论》的作者在梳理和界说古代文学批评的范畴和方法的理论体系时,也往往合理借鉴当代文论和西方文论,大大增加了论说的理论力度。如《范畴论》在第一章《范畴的哲学定义》中辨明中国古代文学批评范畴的特性,就以西方众多的范畴理论为学术参照,在比勘互说中,准确而自如地拈出中国文论的特殊意义。作者说:“与西方以多元假设为旨归,以各个不同的范畴创设提携起一个理论不同,它通常取一种推衍和发展原有基始性范畴和核心范畴的方式,范畴与范畴之间循环通释,意义互映,形成一个互为指涉、彼此渗透的动态体系。”(第7—8页)因为有此参照,所以相关的评说也就显得客观公允而入情入理。

再次,以理论逻辑统率历史描述。以历史为主还是以逻辑为主,是区分研究范式是史学形态还是理论形态的主要标志。此前的诸家批评史以描述批评历史的发展为基本线索,至七卷本《中国文学批评通史》而造其极致。构建中国古代文学理论体系,虽然要以历史为依据,但必须以理论逻辑为首位。《体系》作者既有相当自觉的理论追求,又具备扎实的哲学基础。《原人论》论定“原人”的命题,《范畴论》界定范畴的定义和理论地位,《方法论》探究方法

的文化和审美内涵,都是首先从哲学的层面上展开的。而且三本著作的内在逻辑关系也十分紧密,《原人论》以“心化”、“生化”和“实化”贯通文学创作、文学作品和文学功用,体系井然而又浑不可分。《范畴论》从范畴的定义、范式、特征到与周边问题的关系,环环相扣,一丝不乱,又专立“元范畴:文学理论体系的枢纽”和“范畴的逻辑体系”二章,作一宏观提摄。《方法论》依据发生学的原理,从批评意识到批评思维再到批评方法,层层推进,其逻辑之严密自是不言而喻。而且值得一提的是,《体系》各卷始终注意结合批评史的发展来营构各自的理论体系,使包容整合的理论格局和张皇幽渺的史料分析相得益彰。《原人论》分析从意象到意境的心化历程以及“文质彬彬”说的理论沿革,《范畴论》考察范畴与创作风尚和文体的关系等,都是与历史描述同步进行的。《方法论》的历史意识则尤为浓厚,如第一编“批评意识与方法”提出由先秦的泛文化批评发展为两汉的教化论批评,再发展为魏晋南北朝的才性论批评、唐宋以下的审美超越批评,即体现了作者以批评方法模式来解释批评史发展的构想。第三编“批评的具体方法”也是大体遵循了这一编撰思路。这种编撰思路当然要以坚实的批评史研究基础作为依托。《体系》作者恰恰拥有这一优势,主编王运熙同时也是此前出版的七卷本《中国文学批评通史》的主编,《原人论》作者黄霖曾著有《近代文学批评史》,《范畴论》作者汪涌豪出版有《中国古典美学风骨论》,并主编了四卷本《中国诗学》,《方法论》作者刘明今是《宋金元文学批评史》和《明代文学批评史》的主要作者之一,此外参与《原人论》写作的吴兆路和吴建民,也是专攻中国文学批评史专业的博士。有此学术背景,他们才能在构建中国古代文学理论体系时,对文学批评史史料左右逢源,取精用闳,从而使理论逻辑和历史描述有机地结合起来。

与有七十余年渐趋厚实的批评史研究相比,有关古代文学理论体系的研究时间并不长,相关的积累还比较薄弱,而且把不少的

精力花在了古代文学理论体系有与无的争论上。三卷本《中国古代文学理论体系》的推出,无疑开创了体系研究的新局面。它以有力的事实证明:中国古代文学理论不是没有逻辑和系统,而是别有一种逻辑和系统。当我们“以文学批评还给文学批评,中国还给中国,一时代还给一时代”(朱自清《诗文评的发展》),我们会由衷地感到:中国古代文学理论体系是何等的丰满充实,何等的亲切从容。从这个角度来说,复旦本《体系》所提出的理论构架是有突破意义的,也为体系研究的进一步深入提供了基础,并以其现代眼光预示了广阔的研究前景。

当然,作为一套开创性的著作,《体系》在取得令人瞩目的成就的同时,也存在着一些明显的不足和值得商榷的问题。如本《体系》虽标明为“中国古代文学理论体系”,但实际上主要是由古代诗文理论抽象提炼而来,则其体系的涵盖力不免受到影响。《原人论》在这方面似乎表现得更为明显。《范畴论》和《方法论》为了照顾整个体系加上了小说戏曲理论,但与整个体系有所游离,而且有关小说戏曲最本质的范畴和方法还是可以商榷的,其间的磨合工作看来不是一朝一夕能完成的。再如目前的《体系》虽然体用并重,纲目兼有,但从整个古代文学理论的实际情况来看,还有较大的补充余地,像风格论、文体论、评赏论、价值论等,都可以考虑纳入到体系中来。另外“原人论”的命题虽然堪称是直取心肝独得神韵,但与《范畴论》和《方法论》的名称并不相配;“本原论”的提法是否更合适一些?

21世纪的批评史研究与其他学科一样,面临着学术转型的问题,分体文学批评史和文学理论体系的构建,显然是其中值得关注的领域。三卷本《体系》为此作出了可贵的探索。但学术的途径是多门的,譬如古代文学理论体系的逻辑基点,就是一个尚需深思熟虑的问题。正如罗根泽所说:中国古代“从来不把批评视为一种专门事业”;中国的批评,大都是作家的反串,并没有多少批评专家”

(《中国文学批评史·绪言》)。此前的诸家批评史并未在这一逻辑层面上充分展开,现在或将来的古代文学理论体系研究似乎不能再对此无动于衷。因为大量的批评史事实已经反复证明了这一点,像体大思精的《文心雕龙》作者刘勰在当时尚且是以制作京师寺塔及名僧碑志驰名(参见《梁书·刘勰传》),司空图认为自己卓然树立、不拘一格的也是诗歌创作而非诗歌评论(参见《与李生论诗书》),王国维津津乐道的是其《人间词》而非《人间词话》,晚年并因此多次婉拒《人间词话》的再版。而且一些批评文献也清楚地昭示了这一点,如曹植《与杨德祖书》说:“盖有南威之容,乃可以论于淑媛;有龙泉之利,乃可以议于断割。刘季绪才不能逮于作者,而好诋诃作者,掩摭利病。”将这些因素综合起来加以考察,则多以作家为本位,多从创作思维来省察文学批评,似乎不应再受到怀疑。以此作为古代文学理论体系的逻辑基点,也应该是可以接受的。《原人论》作者首次突破了“原道”的窠臼,并从哲学的层面上还原到人的主题,可以说是一个巨大的进步。但如果能稍稍再进一步,将哲学意义上的人定格为文学意义上的人,把批评家还原为作家的本位,也许会使古代文学理论体系的民族品格更为光鲜活泼,这不也正是批评史研究界期盼已久的吗?

20 世纪日本的词论研究

〔日〕小樽商科大学 萩原正树

一

日本最早创作的填词是嵯峨天皇的《渔歌子》五阙,及有智子内亲王和滋野贞主的敬奉作七阙。这些作品写于平安朝弘仁十四年(823),距唐朝张志和创作的《渔歌子》(大历九年,774),仅相隔四十九年而已。中国的精粹文化自古就常常为日本人敬慕,嵯峨天皇君臣也即时创作了这种中国最新歌谣文学。

平安朝还有醍醐天皇皇子兼明亲王模仿白居易《忆江南》词创作的《忆龟山》词二阙,其后,一直到江户时代没有日本人填词的记载。在江户时期,一些诗家着手填词,还出现了田能村竹田编撰的词谱《填词图谱》,但是现在看来,那些作品和著作都只能看作是出于兴趣的习作或通俗见解。所以说词的真正的创作和研究始于明治后也不为过。

与张志和的《渔歌子》几乎同时起步的日本词学史,到 19 世纪后期才见兴盛,并延续至 20 世纪。日本的词学家现在也很少,远不及中国学者群英辈出。不过,引人关注的研究也不少,面向 21 世纪,重新认识这些研究的成就以展望未来,意义重大。拙文将集中通过对词的文学理论的考察,概观 20 世纪日本词论研究的现

状。词论关联论文编年索引附后,请参考。

二

明治、大正时期最活跃的词人是森槐南(名大来、字公泰、号秋波禅侣等,1863—1911)、高野竹隐(名清雄、字铁生、号修箫仙侣,1862—1921)和森川竹磻(名键藏、字云卿、号鬢系禅侣,1869—1918)三人。尤其是森川竹磻,不但创作、而且在研究领域也留下杰出的业绩。

森川竹磻一边大量发表词作,一边编纂了名为《词法小论》(《鸥梦新志》第33—65号,1888—1891年)和《词律大成》(《诗苑》第1—48号,1913—1917年)的两部词谱。其中,《词律大成》,如在该书《发凡》里谓:“万氏词律所收者六百五十九调、一千一百七十三体,今所删者十二调、一百十二体,所补者一百九十六调、六百三十五体。凡所录者八百四十三调、一千六百九十六体。其注则全改之,间录旧注者,皆以万氏曰冠之。名曰词律大成,依旧分为二十卷。万氏未录大曲,今编为一卷,名曰词律补遗,附其后焉。”超过万树《词律》的六百五十九调及《钦定词谱》的八百二十六调,收录八百四十三调词牌,是当时最大规模的词谱。内容上,到处可见弥补《词律》《钦定词谱》的高见卓说,《词律大成》的价值将从各种角度重新被认识。

森川竹磻很早就注视到清代词论,在他亲自主办的杂志《鸥梦新志》上,转载了清贺裳的《皱水轩词筌》(《鸥梦新志》第70号,1892年)、王士禛的《花草蒙拾》(同上第84号,1893年)、蒋敦复的《芬陀利室词话》(同上第104号,1895年),向日本词人们介绍清代词论。森川竹磻并对彭孙遹的《词统源流》加上笺注,将其连载在《鸥梦新志》第84号(1893年)至第104号(1895年)。竹磻的笺注大多是关于《词统源流》的词牌和词人名的,很难说充分,但是作

为近代日本最早期的词论研究具有足够的学术价值。竹磻强烈期盼通过这些词话的介绍,在日本也有许多人关心填词,诞生更多的词人。另外,从杂志《随鸥集》第48编(1908年12月5日)的广告上,可以看到收录《白石道人诗说》、《花草蒙拾》、《北江诗话》、《石溪舫诗话》、《词统源流》、《灵芬馆词品》、《芬陀利室词话》的“鸥梦丛书”即将出版的预告。该书后来是否出版,现在不得而知,如果出版了的话,此书可以说是20世纪日本词论研究的先驱之作。

竹磻的这一想要日本词坛勃起的心愿化为徒然,森川竹磻病逝后,填词家逐渐减少。大战前和大战中,各种文学研究都处于停滞状态,但在这黑暗时代里,中田勇次郎先生(1905—1998)所进行的研究引人注目。

中田先生1935年毕业于京都帝国大学,1936年在杂志《支那学》第8卷2号上发表了他的毕业论文《两宋词人姓氏考》,开始从事研究。以后,著有《唐五代词韵考》(《支那学》第8卷4号,1936年)、《关于见到《词律》的重叠韵的例子》(《支那学》第9卷2号,1938年)等论文,研究关于词韵的问题,于1940年出版概观南北两宋词人一十七人的《宋代的词》(京都:弘文堂书房),1942年出版了对张惠言的《词选》加以注译的《词选》(京都:弘文堂书房),致力于词的广泛介绍。1950年前后,在词论方面,他尝试将宋沈义父的《乐府指迷》、宋张炎《词源》的下卷、元陆辅之的《词旨》三书译成现代日语,录在后来出版的论文集《读词丛考》(东京:创文社,1998年)里。这些口语体译文在日本是最早的,极有价值。并且应该特别提及的是,他介绍了某些宋代文学理论,把不是词论但与词论有很多关联的姜夔的《白石道人诗说》翻译在《南宋的诗说——关于姜白石》(《四季》第5号,1947年)上。

关于清代的词话,自竹磻的介绍以后,几乎没有显著的研究。不过到了1950年,青木正儿博士(1887—1964)《清代文学评论史》(东京:岩波书店)问世后,便能利用该书概观清代的词论了。《清

代文学评论史》共含十章,第九章名为《填词评论》,分“一、清初词家”、“二、浙西派”、“三、常州派”三节论述。该书系统地精心汇集了各部词话的主张,因此现今仍是通观清代词论最常用的著作。清代的词作和词论大致分为浙西派和常州派自不待言,青木博士深谙两派的差异要点,对两派评云:“浙西派和常州派的区别宛如诗坛的格调派和性灵派的区别。常州派主张的意内言外无非是对性灵的尊重,浙西派置重点于技巧是主要讲说格调的。两派的根本差异就在这里。”以青木博士的这种论述为出发点,1964年伊藤虎丸先生发表了《从“雅俗”理念看张惠言词论——词选的位置》(《内野博士还历纪念东洋学论文集》,东京:汉魏文化研究会),试论分析了张惠言的词论。

从清末活跃到民国的王国维(1877—1927)的学说,对日本的中国学很有影响。他的《人间词话》,在日本也早就被注意,特别是对《人间词话》里提倡的“境界”说,与中国一样,日本也议论百出。这些议论中,我们应该注意的是竹村则行先生写的论文《王国维的境界说和田冈岭云的境界说》(《中国文学论集》第15号,1986年)。

王国维一生中与日本人田冈岭云(名佐代治,1870—1912)有过两次接触。第一次是在1899年,于上海东文学社里,作为教师(田冈岭云)和学生(王国维),第二次是1905年,在苏州江苏师范学堂同作教师。竹村先生注意到田冈岭云的评论文《美与善》、《论神秘教接神》、《读元良氏参禅日志述关禅我所怀》等中频繁使用“无我”“境界”这类词汇。并具体列举王国维《人间词话》中与田冈岭云文章类似的表现,论证王国维主张的“境界”说直接源于田冈岭云的“境界”说。其后,岸洋子女士也在《王国维和田冈岭云——关于人间词话》(《近代日本和中国》,东京:汲古书院,1989年)中,更详尽地探讨了两人的关系。正因如此,研究中国人和日本人学术上、文学上相互的影响,我们日本学者占有有利资料,有待今后取得进一步的成果。

1980年到1992年,持续十多年,青山宏先生连载了《宋人词话集》(1)——(7)(1)刊登在《汉学研究》第18、19号,1980年。(2)刊登在《汉学研究》第20号,1983年。(3)之一刊登在《汉学研究》第22、23号,1985年。(3)之二刊登在《汉学研究》第24号,1986年。(4)刊登在《汉学研究》第26号,1988年。(5)刊登在《汉学研究》第28号,1990年。(6)刊登在《日本大学人文科学研究所纪要》第42号,1991年。(7)刊登在《日本大学人文科学研究所纪要》第44号,1992年。这本书的目的在于补充映庵《汇辑宋人词话——补词话丛编》(台北:广文书局,1970年),精心辑集了宋人诗话、笔记、序跋类中与词有关的记事,从59种资料中摘出了430条记事,价值颇高。近几年,在中国也有如施蛰存·陈如江编辑《宋元词话》(上海:上海书店出版社,1999年)等的显著成绩,而且青山宏先生的研究也应予以很高的评价。

另外,青山先生立足于这些搜集作业,把《北宋的词论》收录在他的《唐宋词研究》(东京:汲古书院,1991年)第三章中,精辟、系统地探讨了范雍、晏氏父子、欧阳修、王安石、苏轼、黄庭坚、晁补之、张耒、李之仪、苏籀、黄裳、李清照等词论。关于北宋的词论,中日两国都还没有进行研究,可以说青山先生的研究具有先驱性。青山先生还于1978年发表了《玉田词论稿》(《东洋文化》第58号,收录于《唐宋词研究》,东京:汲古书院,1991年),以《词源》为中心,概观了张炎的词论。

张炎的《词源》是宋代词论研究中最重要书物之一。该书无论内容、还是规模都出类拔萃。对这部《词源》的卷下,经过明木茂夫、玄幸子、泽崎久和、保刈佳昭、松尾肇子及本人共同做的详细加释注解并译成日文后,于1992年发行了《词源译注稿》第一册,刊到1999年的第五册结束。历来的《词源》研究参考原本的数量不多,注解也只停留于特殊词汇,而且很难说解释得充分。我们六人,首先尽可能地搜集了《词源》诸本,以秦恩复《词学丛书》本为底

本附注详细的校勘记,明确《词源》各种版本的系统。进而对出现的所有词汇,特别是着意对口语词汇及与评论、诗话用语有关的词汇都作了周密注释,再添加日文解译。我们认为这项译注的完成,为《词源》的文学理论研究垫定了基础。《词源译注稿》是以个体出版的形式断断续续刊完的,我们正准备在不久的将来整理成书出版。如果这本书出版后能被国内外学者广泛参用,推动新世纪词论研究的发展,我们将不胜万喜。

参加《词源译注稿》的六人中,松尾肇子女士发表了关于《词源》的专论。松尾女士最初于1985年写出《词源和乐府指迷》(《日本中国学会报》第37号),从当时词坛领域中的地位,对《词源》和沈义父《乐府指迷》作了比较。以后,陆续发表了《在明清代的词源接受》(《汲古》第33号,1998年)、《宋末元初的咏物诗——《词源》为主》(《岐阜经济大学论集》第32卷1号,1998年)、《关于词源的景情交炼说》(《未名》第18号,2000年)、《关于张炎词源的清空说》(《中国文人的思考和表现》,东京:汲古书院,2000年),承担阐明《词源》中的理论部分。特别是在《关于张炎词源的清空说》中,指出释解《词源》理论的三个关键词:“清空”、“质实”、“疏快”,周密追溯了这三个词的语义变迁,明确了“清空”和“质实”是对立概念,而“疏快”有与“清空”、“质实”都不相同的内涵。松尾女士并把“质实”的词意,从使用虚字、对句的观点,通过对姜夔和吴文英作品的分析,推导出所谓“质实”就如吴文英词中多用实字和对句一样,认为张炎有可能把“质实”看作了歌谣文学用词表现上的缺陷。松尾女士研究的特点是对词论中的各种概念,不是仅仅局限在对诗话、评论类著作的词汇方面,而是通过具体的作品例进行分析探讨。这种研究方法切实有益,期待她今后的研究成果。另外,明木茂夫先生也主要以《词源》的音乐理论为研究对象,发表了《词源犯调考》(《文学研究》第90号,1993年)、《词源宫调俗名考》(《中国文学论集》第24号,1995年)等论文。

三

以上简单概述了 20 世纪日本的词论研究现状 ,最后陈述几点今后的研究方向。

如开头所述 ,在日本 ,词的研究人员比中国少得多。这是极其严重的问题。为了发展词和词论研究 ,增加研究人员是当务之急。

从研究方面来看 ,我认为以下四点是日本词论研究的首要课题。第一 ,进一步充实基础研究。虽然已有青山宏先生收集宋人词话的工作 ,但需要更加广泛的资料整理搜集 ,以明了词论的实质。还有 ,应该做诸版本的研究工作 ,力求正确阅读理解和注释词论 ,并译成日文等。第二 ,关于词论和词人作品的研究。松尾肇子女士在进行《词源》和词人的关联研究 ,但是 ,对于其他词论也需要与词的具体作品作比较研究。第三 ,词论和诗话、文论等关联研究。词论也是中国文学理论之一 ,当然与诗理论、文章论都有关系。比较两者 ,考察相互间的影响等等 ,应该说需要理清的问题还很多。第四 ,清代词论的研究。于清代重建词学 ,著有很多重要的词论 ,在日本亦有青木正儿博士的概论。我们有必要更深入探讨各种词论研究。同时 ,给予清代蓬勃的词律和词韵研究以应有地位 ,使其得到继承发展。

希望日本的词论研究今后能以上述四点为主 ,蒸蒸日上。

中国文学批评中感官用语的援用

复旦大学 汪涌豪

古代中国人在创设范畴之初,因致思方式多采整体直觉,取法对象又不脱自然人事,由此创为名言,约限思想,造成范畴的内涵十分精微深妙,但语言形式却大都简捷明了。文学范畴也同样,并且比之哲学范畴和伦理学范畴,因反映的对象与现实人事有更具体直接的联系,所以这一特点显得尤为分明。其中,感官经验被引入文学批评,并造成描述这种经验的词语大量进入文论范畴,是这种特征的具体体现。

众所周知,在西方的理论传统中,官能感觉作为动物的感觉,是被排斥在美的领域之外的。如从毕达哥拉斯起,希腊人即将听觉与视觉视为审美感官,而排斥其他感官。毕氏说:我们的眼睛看见对称,耳朵听见和谐。亚里士多德在《伦理学》一书中也说,听觉与视觉的快感是人的快感,因为它们能感受到和谐;吃喝而来的快感是动物的快感,因为它完全是一种生理的快适。夏夫兹伯里所谓“眼睛一看到形状,耳朵一听到声音,就立刻认识到美、秀雅与和谐”,^①也是此意。

一直到康德,在备言美是超越利害、不依赖概念的合目的性形式的同时,仍以味觉、嗅觉为近于机体之官,不如视觉、听觉和触觉之近于智慧之官。黑格尔则更加明确地指出:“艺术的感性事物只涉及视听两个认识性的感觉。至于嗅觉、味觉和触觉则完全与艺

术欣赏无关。因为嗅觉、味觉和触觉只涉及单纯的物质和它的可直接用感官接触的性质,例如嗅觉只涉及空气中飞扬的物质,味觉只涉及溶解的物质,触觉只涉及冷热平滑等等性质。因此,这三种感官与艺术无关,艺术品应保持它的实际独立存在,不能与主体只发生单纯的感官关系。”^②利普曼和哈曼等人也同样将触觉排斥在智慧之官外。至于强调理性,以为惟内在感官才是审美的基础,更常常是西方哲学家、美学家着意发挥的重点,是他们许多相关论说的题中应有之义。

当然,随着西方美学变化发展到现代,上述以经验主义、主观理性乃或科学主义为基础的惟尊耳目论,也得到一定程度的修正。如自然主义美学就认为:“人体的一切机能,都对美感有贡献”,^③这其中自然包括视、听、味、嗅、触。不过,这种修正并不意味着上述传统判断的被抛弃,它只是西方现代美学在更重视审美主体,更重视感官、大脑之于接受外物与反映对象的作用过程中,对人知觉与感受美的方式的一种补充。而更为重要的是,无论是古典美学,还是现代美学,对感官之于审美的讨论,在西方基本上都是被放置在如何获得美感的论说平台上的,那些反映和描述感官经验的语词,并没有因此进入到美和审美理论的范畴系统当中。

中国的理论传统则与之有明显的不同。它一般不绝对地区隔视、听与味、嗅、触两者,并执意推崇前者而排斥后三者,在审美活动中的意义。相反,认为这数者彼此感通,皆有助于人对外物的认识和对美的反映,故本着“类万物之情”的致思习惯,好将指称这些感官感觉的相关用词阑入谈艺论文当中,以至到最后,它们简直成了古人进行文学批评和美学探讨的主要用词。传统文学、美学理论中的概念、范畴,有很大一部分也是由它们充任的。

1. 味觉和与之相关的概念范畴

味觉与审美的关系在古代中国可谓至为密切,日人笠原仲二就曾经指出:“中国人最原初的美意识,就起源于‘肥羊肉的味甘’,

这种古代人们的味觉的感受性”；对中国人原初的美意识的内容或本质，我们可以一言以蔽之，主要是某种对象所给予的肉体的、官能的愉快感。”^④ 尽管笠原仲二所论在一些方面不甚精确，譬如古代中国人是以羊大为美，羊人为美，而非以羊肥味甘为美，证诸《说文》释“大”：“天大，地大，人亦大，故大象人形”，以及甲骨文中以“大”训人，这一点在在可知。但他提出古人重视味觉等官能感觉，并以之为美的意识来源却是不错的。由此，在传统文学理论批评中，自然而然地出现了将“味”用为审美范畴的情况，并在以后的批评实践中，不断滋生出“滋味”、“风味”、“兴味”、“讽味”、“韵味”、“禅味”、“味外味”等诸多具有密切的内在联系的后序名言，前后牵衍，俨然成一范畴序列。

检视“味”的最初意义，是指某种能够刺激人味觉、嗅觉，引起酸甜苦辣等不同生理反应的物质，以及人对这不同气味的感觉。不过，古人对它的认识和取用并没有仅止于此，他们更大的兴味是在用它来喻政、喻德、论医和论乐，进而将之提升到“和与同异”的哲学层面，视它为把握宇宙万物特性的一种独特方式，还有由此得到的一种耐人寻味的认识成果。前者是为动词，如蔡邕所谓“安贫乐潜，味道守真”，^⑤ 萧绎所谓“钻味微言，研精至道”；^⑥ 后者则为名词，如嵇康所谓“五味万殊，而大同于美”。^⑦ 但不管是用作动词还是用作名词，其含义都超越一般意义上的生理体验，指称一种心理体验，一种有所领会的精神性活动是显而易见的。

“味”被汉魏以来人引入文学领域，指的是主体的审美投入，所谓“耽味”、“诵味”、“含味”和“玩味”；同时又指客体所蕴藏的真久意蕴，所谓“真味”、“精味”、“清味”、“至味”，乃至“禅味”、“逸味”、“遗味”、“余味”。它立意深远，包举广泛，将启人心智和诱发人美感的多种意思联结起来，在道出主体审美体验的完整性和过程性同时，对引起这种体验的对象的丰富内涵作了直悟式的说明。所谓“词之为物，色香味宜无所不具”。^⑧ 由于执著于求味，他们以无

情为无味,不变为无味,并质实是无味,显豁也是无味,乃至有“味外之味”这类命题的提出,从而把这一范畴的审美内涵提升到了一个更高的层次。如果说,传统文学创作有其至高的理想的话,那么就形式方面的追求而言,“余味”、“味外味”可以说是其中重要的一项。

比“余味”、“味外味”还要精妙的是“无味”和“无味之味”,它指称的是文学作品脱略声臭不可离析的圆美、大美和至美。清人姚椿《樗寮诗话》卷上谓:“戴剡源表元序许长源诗云:‘酸咸甘苦之于食,各不胜其味也,而善庖者调之,能使之无味。温凉平烈之于药,各不胜其性也,而善医者治之,能使之无性。风云月露、虫鱼草木以至人情世故之托于诸物,各不胜其为迹也,而善诗者用之,能使之无迹。是三者所为,其事不同,而同于为之之妙,何者?无味之味食始珍,无性之性药始匀,无迹之迹诗始神也。’”这里以“无味之味”与“无性之性”喻指诗歌的“无迹之迹”,突出诗歌创作不着痕迹的神化境界,显然比“余味”和“味外味”指向更高的层次。倘简单地望文生义,以这种范畴为仍不脱原义的粗鄙表达,就将其间的精义给遗落了。

在引味觉入文学批评,引“味”一词为文学范畴的同时,古人还标举“淡”。这个字后来成为传统文学理论批评中最重要的范畴之一,它具体到味觉中的某一例,用一种与浓盐赤酱相对的清平和顺之味,来指称作品温和含婉清雅有味的特殊境界,苏轼《评韩柳诗》称柳宗元诗“外枯而中膏,似淡而实美”,是其显例。

自宋人特别揭出并大加标举后,明人于此义迭有论述。如袁宏道《叙弋氏家绳集》称“苏子瞻酷嗜陶令诗,贵其淡而适也。凡物酿之得甘,炙之得苦,唯淡也不可造。不可造,是文之真性灵也。”以物酿炙后得甘得苦与淡不可造作譬,说明“淡”之美的生成根源,是对苏氏所论很好的补充。徐渭《题昆仑奴杂剧后》论杂剧创作,称“点铁成金,越俗越雅,越淡薄越有滋味”,又称“夫真者,伪之反。

故五味必淡,食斯真矣;五声必希,听斯真矣;五色不华,视斯真矣”,^⑨取意与袁氏相同。清人则更着重发挥“浓”与“淡”的辩证关系,如清初贺贻孙《诗筏》承苏轼外枯中膏似淡实美之说,指出“陶元亮诗真而不厌,何以不厌,厚为之也。诗固有浓而薄,淡而厚者。”这“浓而薄”、“淡而厚”很值得玩味,它实际上道出了“淡”这一范畴所蕴含的最精微的意义,即它似浅实深,明浅中含藏深旨的特点。前及姚椿称诗有味能得“神”,深析“浓淡”辩证关系的他们,自不忘突出“淡”之于诗歌“神”的生成的作用,所谓“作诗须有远神,读者亦须有远神以会之。盖远则淡,淡则真,真则入于妙矣。”^⑩

至于由“淡”一字牵衍出的“平淡”、“冲淡”、“古淡”、“简淡”、“疏淡”、“淡朴”、“淡远”、“淡节”等一系列后序范畴,前数者突出作品所反映的情志的高雅安和远离佻俗,后数者则彰显其外在品相的朴茂和逸,恰好而有度,不仅脱弃了原词基始意义的浅显和具体,成为历代人经常援用的名言,有的还进而成为某一个时期或时代审美理想的中心,得到人普遍的遵信。这方面的例证为人所尽知,不再赘述。

此外,还有“甘”、“苦”、“涩”、“酸”、“辣”、“鲜”等味觉用语,也曾被引入文学批评,并在不断为人援用过程中,稳定为具有特殊意指的概念和范畴。如明人吕天成《曲品》称写戏须“词防近俚,局忌入酸”,清人袁枚《随园诗话补遗》卷十中提出“诗能作甘言,便作辣语、荒唐语亦复可爱”,蔡嵩云《柯亭词论》以为“词中有涩之一境,但涩与滞异”,等等。有时上述诸概念、范畴还相互含摄,彼此激发,组合成“苦涩”、“酸苦”等新的概念、范畴,如尤袤《全唐诗话》称周朴“性喜吟诗,尤尚苦涩”;乃或引纳其他意义相关的词,组成“寒苦”、“苦硬”、“深涩”、“幽涩”、“生辣”、“豪辣”等新的概念、范畴,如元人贯云石《阳春白雪序》称冯子振散曲“豪辣灏烂”,清人谭献《篋中词》有“词尚深涩”的判断。古人对这些概念、范畴的探讨十分深入,不仅一般地反对求苦求涩,还从过犹不及的角度,提出类似苦

可救俗涩能医滑等见解。如陈衍《石遗诗话》卷二十就说：“夫争清空与质实者，防其偏于涩也；争婉约与豪放者，防其流于滑也。二者交病，与其滑也宁涩矣，谓涩犹尔于雅也”，从而使得上述概念、范畴获得了符合艺术辩证法的深刻内涵。

与味觉相关，但与上述“淡”、“苦”、“酸”等词不同的，还有“生”、“熟”两词也被用为文学批评的专门名言。如元人周德清《中原音韵》提出作曲诸项要求，内中就有“造语必俊，用字必熟”之说。以后作者求“熟”过当，又有人提出忌“熟”的主张，如张琦《衡曲麈谭》在论散曲创作时，就要求“不贵熟烂而贵新生”。当然，最好是能合理调剂生熟，裨收相资相益之效，故张岱在《与何紫翔》中提出“练熟还生”的命题，贺贻孙《诗筏》提出意境之“熟”皆从生处得力。“生”与“熟”还可与上述诸概念、范畴及其他范畴相交和，组成新的范畴，前者如“生鲜”、“生辣”，后者如“圆熟”、“老熟”等，其用例俱在，章章可验。

2. 嗅觉和与之相关的概念范畴

与味觉被引入文学批评一样，古代中国人还每每将嗅觉用为文学批评之助。盖他们认为诗词文等各体文学作品，除具有不同的味之外，其香与色也各不相同，故每引“香”为独特范畴，以对各体作品的不同质性和征象予以特别的强调。

如宋人因李白《庐山东林寺夜怀》之“天香生虚空，天乐鸣不歇”句，贯休《山居》之“岂知知足金仙子，霞外天香满毳袍”句，而“因思静胜境中当有自然清气，名曰天香”。^①明人沈际飞称“词贵香而弱，雄放者次之”，^②祁彪佳称曲中“骈俪之派，本于《玉玦》，而组织渐近自然，故香色出于俊逸，词场中正少此一种艳手不得”。^③袁中道论盛唐人诗，称其“览之有色，扣之有声，而嗅之若有香，相去千年之久，常如发硎之刃，新披之萼”，^④将此范畴的嗅觉意味凸现得至为明白。正因为好诗嗅之有香，清人还提出“学古人诗不在乎字句，而在乎臭味，字句，魄也；味，魂也”。^⑤宋大樽《茗香诗论》

更说：“或问：诗至靖节，色香臭味俱无，然乎？曰：非也，此色香臭味之难可尽者，以极澹不易见耳。……和气之流，必有色香臭味。云则五色而为庆，三色而成裔；露则结味而成甘，结润而成膏。人养天和，其色香臭味亦发于自然。有《三百》之和，则有《三百》之色香臭味；有靖节之和，则有靖节之色香臭味。”这种对诗歌之“香”的品味与总结，充满着深刻的辩证色彩，决非拘于原有字义，对诗歌外在声华的随意概括。作品之“香”既来自诗人性情，出于自然无迹，这“香”也就有了摆落庸常，指向作品本质结构的精微的意义。

当然，由于各体文学的体式特征不同，人们对它的要求也各不相同。一般来说，作诗宜高古逸雅，辞色庄重，于“香”一途不能作过分的追求；词曲为诗之余，吟咏的多为绿情红意，形式上又须依调和乐，悦人耳目，雕琢刻镂竭情发扬就不可避免，有时适当的雕琢还是保证创作成功的必要手段，故作者于此一途多所营求，论者对此也比较能够容忍，由此造成词曲批评中，这个范畴及其后序名言如“香丽”、“香艳”、“香嫩”等的出现频率非常高。有一些论者别具眼光，间或反对词曲求“香”，如《词统》有“词取香丽，即下于诗矣”之说^{①6}，但这只是异调别弹，并未能动俗。

这里，要特别提及的是古人对“鼻观”这一概念的延入和运用。如明清之际著名的文学家钱谦益认为，诗歌“疏澹神明，洮汰秽浊”，是“天地间之香也”。人们仅以目观，不过是辨其色，不能得其香气，故提出“鼻观”两字以为张扬。其《香观说书徐元叹诗后》说：“吾废目而用鼻，不以视而以鼻。诗之品第，略与香等，或上妙，或下中，或斫锯而取，或煎笮而就，或熏染而得，以鼻映香，触鼻即了，而辨声色香味四者，鼻根中可以兼举，此观诗方便法也。”这里，钱氏提出诗有香气，是为了突出诗歌精微窈深的艺术特性。在他看来，这种精微窈深很难捉摸著握，唯由表及里的过细咀嚼，再三含玩，才能得其玄珠精魄。故他弃置常受表象迷惑的人眼不用，独尚能够达成这种目的的“鼻观”。

“鼻观”本来自于佛教义理。佛教以人的眼、耳、鼻、舌、身、意为“六根”，鼻有嗅觉，能生“鼻识”。由于“六根”可以互用，故“无目而见”、“无耳而听”、“非鼻闻香”、“异舌知味”、“无身觉触”，在佛教那儿是很正常的事。不仅如此，佛教还以为一个人倘能把五官统联为一体，六根合一，便可觉悟自性，并由这种觉悟，达到对生命存在意义的体验。因此之故，人们在佛典里常可见到类似“鼻里音声”、“耳中香味”、“眼中咸淡”、“舌上玄黄”这类话。鼻既然有识，自然也可以有视，可以观。

且看《首楞严》所载如来对阿难的一段话：“阿难，汝应嗅此炉中旃檀，此香若复燃于一铢，室罗筏城四十里内同时闻气，于意云何？此香为复生于旃檀木，生于汝鼻，为生于空？”当知香鼻与闻，俱无处所。即嗅与香，二处虚妄。本非因缘，非自然性。”按他的意思，是说人的“六根”与色、声、香、味、触、法“六尘”均属虚妄，不能迷执，只有破除所执，才能达到真正意义上的觉悟。后释慧洪在示众时，因此话头提出“入此鼻观，亲证无生”的命题^{①7}，以为通过“鼻观”，可以亲证到涅槃的正谛，从而对感官在生命体验中的作用，作了至为突出的强调。

钱谦益好谈佛，每引佛理论文。其《后香观说书介立旦公诗卷》论赏人诗，并称“于斯时也，闻思不及鼻观，先参一韵，偶成半偈，间作香严之观，所谓清斋晏晦，香气寂然，率入鼻中者，非旦公孰证之，非鼻观孰参之？”强调鉴赏时主体的积极投入。联系其认为作品皆作者情感的体现，有气含藏于心识，涌见于行墨，而“剪彩不可以为花，刻楮不可以为叶”，可知他是把“鼻观”作为超略作品形骸，把握作者生命本体和作品内在本质的有效手段的。同时有王思任称“自谢家女形絮为雪，使君谱一‘香’字，遂攘之为己有，抑本地缀也，忽作天想，雪偶目喻也，又作鼻观，文章家割神取气，亦何所不至。”^{①8}取意与钱氏类似，重在对作品内在精神和神韵的体味。可见，传统文学范畴中引入对感官经验的描述之辞，不仅不是

取式于自然人事的范畴构成模式的粗鄙和不成熟,有时简切的字面,适足体现了这种模式含蕴的精微。

3. 触觉和与之相关的概念范畴

在传统文学批评范畴中,还有“冷”、“热”、“滑”、“涩”等一系列对应性范畴,是从描述触觉的感觉用语引入的。

在诗文批评中,有所谓“热句”和“冷句”,前者指意象密集热烈之句,后者指意境清僻幽冷之句,刘熙载《艺概》即讨论过“冷句中有热字,热句中有冷字”的问题。不过它更多的时候被用于词曲、小说批评领域,诗文评中则间或有之。如明代批评家论及戏剧场景设置时,颇注意合理分配用力,所谓“炼局之法,半寂半喧”,^⑩目的在防止全剧关目分派不均,使演者受累,听者不快。为此,他们借日常生活事相,用“冷”、“热”这两个触觉范畴,来表示一部戏的寂喧疏密。但凡冷热相济得当,就会受人好评,反之则不能算本色当行,不会得到太多的肯定。如《红梅记》因“上卷末折《拷伎》,平章诸宴跪立满前,而鬼旦出场,一人独唱长曲,使合场皆冷”,就受到汤显祖《红梅记总评》“苦无意味”的批评。陈与郊《樱桃梦》“炎冷合离,如浪翻波叠,不可摸捉,乃肖梦境”,则被祁彪佳《远山堂曲品》大大肯定了一番,他并称“《邯郸》之妙,亦正在此”。他如冯梦龙也从此角度讨论剧作得失,《新灌园记总评》称《灌园记》“丑净不能发科,新剧较之,冷热悬殊”。至清代,李渔《闲情偶寄·演习部》专列“剂冷热”一节,对之作了更为深入的探讨。鉴于时人皆好热闹而不喜静雅,他提出“戏文太冷,词曲太雅,原足令人生倦”,但倘“外貌似冷而中藏极热,文章极雅而情事近俗者”,也是大可肯定的,由此,他还进一步提出“冷中之热,胜于热中之冷”的命题。

明清人批点和评论小说,也每用及此范畴,张竹坡和脂砚斋自不必说。到晚清,蒋智由更将文章分为冷热两类,称“热的文章,其激励也强,其兴奋也易,读之使人哀,使人怒,使人勇敢”;“冷的文章,其思虑也周,其条理也密,读之使人疑,使人断,使人智慧”,^⑪

直将作家创作的主观态度和读者的接受连接起来置论。其触及的问题面颇广,仅从字面而论,显然不能得其要领。或许是受了他的影响,以后《醒狮》上发表了《读母大虫小说》一文,分小说为冷热两种,称“冷的小说,读之使人疑,使人惑,有不可思议之象;热的小说,读之使人庄,使人快,有拔剑斫地之慨”。同时又分别指出其短长:“热的小说,其激刺也强,激刺强,则失之烈;冷的小说,其兴感也缓,兴感缓,则失之柔。”要求长短互避,冷热得兼。虽然这种论述未及上述各家对“味”、“淡”等范畴的论述来得深刻,但要说全然为感官感受所拘也不见得。

“冷”“热”还与一些相关的概念、范畴组合成新的范畴,所表达的意思比之原词似更精微和丰富。如“冷”与“隽”组成“冷隽”一词,特指作品不求怪幻的简朴有味,如张岱《琅嬛文集·答袁箴庵书》有“近日作手,要如阮圆海之灵奇,李笠翁之冷隽,盖亦不可多得者矣”。“热”与“艳”组成“热艳”一词,特指戏曲创作设局奇巧,场景繁复,如祁彪佳《远山堂曲品》称吕天成《戒珠记》“语以骈偶见工,局以热艳取胜”。但有时“冷”与“艳”也可彼此和合,组成“冷艳”一词,指素雅中含藏美好的意思,如清人朱锡绶《幽梦续影》有“少陵似春兰幽芳独秀,摩诘似秋菊冷艳独高”。这种多元的组合,充分体现了感官用语被改造成批评范畴后,它所具有的极强的能动性和活性。

“滑”与“涩”前文已有论及,两者皆就作品的形式和风格而言。不过,与“涩”(包括它的后序范畴“生涩”、“幽涩”等)有时还有特殊的意味,能造成不同凡响的艺术效果不同;“滑”基本上是一个贬义性的概念,与其组合而成的“滑易”、“滑利”、“平滑”、“浮滑”等后序范畴,指称的都是不能深切著明入人肺腑那一路创作。有些文学样式如戏曲虽允许“滑”,如王骥德《曲律·论声调》就以为“凡曲调……欲其流利轻滑而易歌,不欲其乖刺艰涩而难吐”,但这只指适度的流利轻美,超过一定的度,走向反面的浮滑,总的来说还是

被否定的。

此外,被引入文学批评的触觉用语,还有“硬”、“细”、“粗”、“细”、“尖”、“钝”、“平”等等,并见诸包括诗文在内的各体文学批评。前五个概念、范畴为人熟知,如“钝”不但被用来指文思之迟拙,还指从文辞、意境和风格的滞质呆定。如《文心雕龙·铭箴》就称“魏文九宝,器利辞钝”。“平”在古人看来自是一体,故有“平朴”、“平妥”之类的后序名言,作诗“凡择韵平妥,用字精工,此虽细事,则声律具焉”,^①倘“无飘逸俊迈之气,但平朴而常,不事虚语”,^②也是佳境,但一首诗的总体格调决不能流于“平”,因为与“浅”、“卑”、“碎”一样,“平”是一种生命力和创造力庸弱的表现,^③故又有“平弱”、“平浅”这样的后序名言。

4. 感官用语的跨类存在与配置组合

以上是对古文论中感官用语进入文学批评,并凝定为具有特殊意指的概念、范畴,所作的简单的分类述列。如前所说,传统中国人认为人的感官是互通的,不仅佛教教人如此体认,华夏民族的本土文化中,就有这样的认识。故魏晋六朝时,人们已在讲“目想”、“味道”。具体落实到文学批评范畴,不说有些由感官用语引入的概念、范畴跨类存在(像前面一再提到的“涩”实际上味觉与触觉并兼;“香”是嗅觉与味觉并兼;“软”、“硬”主要来自触觉,但与味觉也有关系),仅就那种不同的感官用语的相互串合而言(如味觉用语与嗅觉用语,特别是与触觉用语通过配置组合构成新范畴),也从一个侧面体现了这一特点。

譬如“尖酸”这个概念,就是味觉用语与触觉用语组合而成的。王思任《批点玉茗堂牡丹亭叙》称赞汤显祖“传奇灵洞,散活尖酸”,张琦《衡曲麈谭》提出散曲创作“不贵尖酸而贵博雅”,是比较典型的用例。他如“苦硬”、“平淡”、“平熟”、“熟滑”也同此,如刘克庄《跋赵戮诗卷》有“歌行中悲愤、慷慨、苦硬、老辣者,乃似卢仝、刘叉”之语,陈亮《桑泽卿诗集序》有“至于立意精稳,造语平熟,始不

刺人耳目,自余皆不足以言诗也”之说,张岱《答袁箴庵书》有“兄作《西楼》……信手拈来,自不觉其熟滑耳”之说。

总之,古代文学批评范畴既以对自然与人事的取式为构成手段,当然不排斥对描述感官经验,哪怕是而非艺术感官经验的语汇的引入。在传统文学范畴的整体构造中,这种由感官用语构成的概念、范畴占据相当的分量,适切地反映了古人体认与把握文学创作的某些基本特点,同时也凸现了传统文学批评鲜明的民族特征。进一步分析与总结这种特点与特征,对深入了解古代文学理论范畴的逻辑构成,无疑具有重大的意义。

注释:

① 转引自朱光潜《西方美学史》上卷,人民文学出版社1979年,第212页。

② 《美学》第一卷,第48—49页,商务印书馆1981年。

③ 桑塔耶纳《美感》,第36页,中国社会科学出版社1982年。

④ 《古代中国人的美意识》,第2、6页,北京大学出版社1987年。

⑤ 《被州辟辞让申屠蟠》,《全后汉文》卷七十三。

⑥ 《高祖武皇帝谥议》,《全梁文》卷十六。

⑦ 《声无哀乐论》,《全三国文》卷四十九。

⑧ 刘熙载《艺概·词曲概》。

⑨ 《赠成翁序》,《徐渭集》第三册。

⑩ 计发《鱼计轩诗话》。

⑪ 晁迥《法藏碎金录》卷五。

⑫ 《草堂诗余四集》。

⑬ 《远山堂曲品》评梅鼎祚《玉合记》。

⑭ 《宋元诗序》,《珂雪斋文集》卷二。

⑮ 黄子云《野鸿诗的》。

⑯ 姚华《菘猗室曲话》卷一。

⑰ 《五灯会元》卷十七。

⑱ 《雪香庵诗集序》,《王季重十种》。

⑲ 吕天成《曲品》。

-
- ⑩ 《冷的文章热的文章》《新民丛报》第四年,第四号。
- ⑪ 谢榛《四溟诗话》卷三。
- ⑫ 释文莹《玉壶诗话》卷七。
- ⑬ 郭兆麟《梅崖诗话》。

中国古典诗歌文艺批评 中美的范畴层次的结构

〔韩〕Catholic 大学校 元钟礼

一、序 论

为了研究中国文学,不但需要以我观物(以今观古)的方式,还需要以物观物(以古观古)的方式。以物观物式的研究,有历史传记的研究,本文研究等等。对现代的我们(外国人)来说,对古代中国人所做过的文学批评的研究也是一个以物观物式的中国文学研究。

为了了解古代中国人对他们所创造的文学的看法和批评,我们须要看得懂历代批评家所用过的惯用词汇的意思。我们教学生们某个文学作品的时候,需要给学生介绍一下传统时代中国人对该作品所作过的论评。不过,他们所用过的专门用语很多,并且其意思往往莫名其妙。他们太自由自在地活用太多词汇,结果使我们觉得很难指出某个风格用语所含的文学、社会和心理的意义。虽然对某个美学范畴(譬如说“风骨”),或者风格用语(譬如说“清壮”),下了不少工夫,好不容易得到一个相当良好的定义或者解释,不过遇到另外的范畴用语或者风格用语,又莫名其妙同。譬如说“风骨”和“气骨”之异同,或者“清壮”和“清旷”之异同,都很难

说清楚。风格用语的意思,我们可以从字意或者分析语汇,斟酌其所指示的。可是,风格用语是描写抽象概念的,有些意思互相冲突,有些意思重复,很多用语的意思相当暧昧,不容易知道其具体含意,或者彼此间的关系。有鉴于此,本人愿意把各风格用语互相的关系用集合概念整理成集合图解(Diagram),找出造成风格用语的准据,以它为坐标轴,画成包括全体风格用语的美意识坐标。得到那种集合图和美意识坐标的话,可以把握住风格用语之间的相互关系,从而发现中国人所使用过的风格用语里头内藏的有意义的体系。

诗是诗人把自己的情绪和思想用有韵律的语言来表现的。所以美的范畴用语和风格用语,由于它们本来是评价或者品定某一篇诗的艺术特征,说出构成作品的作家的情绪或者思想,或者语言表现上的特征等一些要素(往往说出两种要素)或者其状态而成的。譬如说胡应麟的如下的评论:

王岑高李,世称正鹄。嘉州词胜意,句格壮丽而神韵未扬。常侍意胜词,情致缠绵而筋骨不逮。王李二家,和平而不累气,深厚而不伤格,浓丽而不乏情,几于色相俱空,风雅备极。然制作不多,未足以尽其变。^①

上文的风格用语,所谓“壮丽”、“缠绵”、“和平”、“深厚”、“浓丽”等等是说出构成作品的某种要素的状态而形成的形容词谓语。就是说,“壮丽”是“句格”的谓语,“缠绵”是“情致”的谓语,“雄”是“才气”的谓语。“和平”和“深厚”的主语,胡应麟在上文没有分明说出,可是如果参考如下的文章的话:“和平”的主语好像是“语”;“深厚”的主语可以说是“思”和“情”。

《练时日》等篇,辞极古奥,意至幽深,错以流丽。大率祖骚《九歌》,然骚语和平,而此太峻刻。^②

七言律……互合以成声;思欲深厚有余,而不可失之晦,情欲缠绵不迫,而不可失之流。^③

胡应麟所谓“句格”、“情致”、“才气”、“思”等等可以说是被批评者观察到的构成作品美的要素之范畴用语；“壮丽”、“缠绵”、“和平”、“深厚”、“浓丽”、“雄”等等可以说风格用语。“句格”是与语言形式有关系的；“情致”；“才气”和“思”是与作品的内容有关系的要素，来自作家的先天气质和思想倾向。可是我认为风格用语可以以作家的精神上之要素为中心来研究、整理，那个时候才可以取得有意义的成果。语言是把作家精神特征具象化的文学艺术媒体，因为语套，就是说，语言特征往往由于（或者跟随）作家的精神特征（或者个性）而形成。我们如果看胡应麟的如下文章就可以知道我这个假定是有道理的。

建安之作，全在气象，不可寻枝摘叶。灵运之诗，已是彻首尾成对句矣，是以不及建安也。^④

胡应麟对谢灵运的对句（美好的语言形式）表现不满意的心情，重视气象（作家的先天气质），可知重神轻言的事实。历代中国文学批评者，除了倡导形式美的沈约、简文帝等等少数人士以外，大多数的评论家或者理论家重视作品的内容和作家的精神情绪。并且语言表现往往反映作家的气质和思想倾向；“峻套语言”表现雄气和对现实社会生活的关怀；“清套语言”反映清气和对自然、审美对象的纯粹情绪。我们可以参考胡应麟的如下的文章：

唐七言歌行，垂拱四子，词极藻艳，然未脱梁、陈也。张、李、沈、宋，稍汰浮华，渐趋平实，唐体肇矣，然而未畅也。高、岑、王、李，音节鲜明，情致委折，浓纤修短，得衷合度，畅乎，然而未大也。太白、少陵，大而化矣，能事毕矣。降而钱、刘，神情未远，气骨顿衰。^⑤

在上文，胡应麟对峙“浮华”和“平实”。“浮华”是把只有艳丽词藻而没有内容的诗文之缺点显现出来的；“平实”是词藻之美，指出内容忠实的诗文之风格特征。“和畅”是高适、岑参、王维、李颀等的文质彬彬的风格，他认为作品忠实的内容来自作家的委折曲尽的

情致,言辞之美来自鲜明的音节、内包浓纤的语义之词汇,和长短达到均衡的结构(章法)。如果参考上文,他好像认为高、岑、王、李的诗“有神情,所以和畅而不大”;李白、杜甫诗的风格;“有气骨而大”。他认为李白和杜甫的诗歌保有“大强”美的原因在于“气骨”。其事实可以在他对钱起和刘禹锡的诗评说“气骨顿衰”的地方看见。因此我们可以知道胡应麟认为表现“神情”或者“情致”的诗带有“和畅”美,表现“气骨”的诗带有“大”美的事实。我认为胡应麟的这种见解不会是他一个人所独有的,而是由历代批评家共有的见解而来的。

中国诗歌文学批评用语当中还有“风神”、“兴象”、“风骨”和“神韵”,为了知道它们与“气骨”、“神情”以及“情致”^⑥有什么关系,请看下面的文章。

安仁、士衡实曰蒙嫡,而俳偶渐开,康乐风神华畅,似得天授而骈俪也极。至于玄晖,古意尽矣。^⑦

高岑明净整齐,所乏神韵,王李精华秀朗,时觉小疵。学者步高岑之格调,含王李之风神,可以工部之雄深变幻,七言能事极矣。^⑧

盖作诗大法,不过兴象风神,格律音调。体格声调有则可循,兴象风神无方可执。^⑨

胡应麟所谓“俳偶”、“体格”、“声调”是作品的语言形式单位;“兴象”和“风神”是构成作品的内容的。在上文,胡应麟对谢灵运、王维、李颀的作品之美的特征,只讲“风神”,不讲“兴象”。那么,我们可以把“风神”和“兴象”认为不同的美感范畴。这两者之不同点在哪儿呢?我认为构成作品之内容的“兴象”和“风神”是从作家的“神”、“情(情致)”、“气”之三种情绪当中由两种情绪的配合而形成的。就是说“神”和“柔纤气”的配合产生“兴象”;“神”和“气象”的配合产生“风神”。“风骨”是主要由“情”与“气骨”产生的,不过还附加强而有力的、露出意思的硬性语言之特性。“神韵”是跟“兴

象”一样,由“神”和“柔纤气”而产生,还需要由含蓄精约的语言表现。把这关系表示在图表的话,可以作出如下的表。

风骨	情(社会志向)+雄刚气(气象)+强而有力的、露出意思的硬性语言
格调	情(社会志向)+中和气+含蓄精约的语言表现
风神	神(自然志向)+雄壮气(气象)
兴象	神(自然志向)+柔纤气
神韵	神(自然志向)+柔纤气+含蓄精约的语言表现

我据此认为诗歌文艺美学的范畴以及风格用语可以如此的层次来研究：

第一层次 由才气分气象(风神、风骨)和兴象

第二层次 由作家意识分情(风骨、格调)和神(风神、兴象)

第三层次 由表现的隐秀来分韵、格调、趣、和骨

不过,我想在本稿把第二层次和第三层次合并而讨论。

二、第一层次 气象(风)和兴象(兴)-由才气之雄纤来分的

作家的精神可以说是作家的气质和意识的综合。固然有一个人之气质和意识的综合总体可以说是那个人的个性。所以任何一篇作品虽然反映作家的个性,可是每篇作品的创作精神(作品的最主要因素)可以分为作家的气质和意识。作家的意识和气质有无数的种类。为了探讨个性之种类,我们可以参考刘邵、刘勰、屠隆、储咏、方孝孺等的分类。刘邵在《人物志》对“神”、“精”、“筋”、“骨”、“气”、“色”、“仪”、“容”、“言”等九种要素,分为两种^⑩：

要素	神	精	筋	骨	气	色	仪	容	言
种类	平、陂	明、暗	勇、怯	强、弱	躁、静	惨、悻	衰、正	动、静	缓、急

刘勰在《文心雕龙·体性》对“才”、“气”、“学”、“习”四种要素也分为(习)两种。

要素	才	气	学	习
种类	庸、俊	刚、柔	深、浅	雅、郑

屠隆、储咏、江盈科、方孝孺的分类可以整理如下^⑪：

分类者	分类项目
明 屠隆	寥廓者、靖亮者、宽舒者、褊急者、浮华者、清枯者、疏朗者、沉着者、譎荡者、阴鸷者等等的 10 种类型
储咏	褊隘者、宽裕者、端靖者、疏广者、雄伟者、蕴藉者等等的 6 种
江盈科	鬯快、敦厚、风流、疏爽、寒涩、华贍、拂郁、磊落、豪荡、清修、谨严等等的 11 种
方孝孺	荀卿一样把天地看小的、恭敬好礼的两种类型

屠隆从历代文人当中重视孟浩然、李贺、李白、杜甫等四个人^⑫，王世贞重视过陶渊明、李白、杜甫、左思、白居易等五个文人^⑬。

刘邵所谓“平陂之质”、“明暗之实”、“勇怯之势”、“强弱之植”、“躁静之决”、“惨怛之情”、“衰正之形”、“态度之动”、“缓急之状”和刘勰所谓“才之庸俊”、“刚柔之气”、“深浅之学”、“雅、郑之习”都可以算是属于广义之“才气”^⑭，就是说气质。

我认为讲风格的时候，最值得注意的就是作家意识和才气(气质)。中国文学批评里头常用“气”、“情”和“神”等三个概念。^⑮“气”是关于气质的，有强弱或者雄纤之不同；“神”和“情”关于意识的志向问题。对“神”和“情”，我们等到第三章再讲，在这儿先探讨“气”！在中国文学评论文中所讲的“气”有广义和狭义两种意思。广义之“气”的意思，如曹丕在《典论·论文》所讲的^⑯，或者刘勰在《文心雕龙》所讲的^⑰，是“任何一个人的个体固有性”，就是说个性的特征。比较有典型意义的“气”可以分为强、弱，或者宏、纤和中

和三种。狭义的“气”的意思是排除弱气或者纤气,就是说是“强刚之气”和“中和之气”。

气象(风)和兴象(兴)两种美感范畴就是由于才气之强弱、刚柔或者雄(宏)纤(微)之不同而形成的。为了仔细探讨大强美和柔纤美两种美感的属性,请看元稹和胡应麟的如下文章。

(子美)上薄风骚,下该沈宋,言夺苏李,气吞曹刘,掩颜谢之孤高,杂徐庾之流丽,尽得古人之体势,而兼人人之所独专矣。……诗人以来,未有如子美者。^⑮

杜公才力既雄,涉猎复广用,能穷极笔端,范围古今。但变多而正少,不善学者类,失粗豪。钱、刘以还,寥寥千载,国朝新阳、历下、吴郡、武昌,恢扩前规,力追正始,大要八句之中,神情总会者,时苦微瑕,句语停匀者,不敢颖脱。故世遂谓七言律无第一。^⑯

元稹说杜甫的气势可以吞下曹植和刘贞之气势,胡应麟认为杜甫的才力雄,这都指出杜甫的诗由于他的先天“雄强”气质保有一种特殊的美。这雄强的先天气质使杜甫的诗含有“大强”美,不过他的诗不至于粗豪的原因在于他的诗还来自“神”、“情”和“情致”之情绪的成分,可以兼有闲逸、浓纤。元稹所说的颜渊之和谢灵运的孤高可以说是来自“神情”^⑰的风格,徐陵和庾信的流丽来自“情致”(也是胡应麟所用过的用语)的风格。如果“神情”可以产生“孤高”,那么“神情”可以说是绝缘社会现实状态的情绪,换句话说自然指向的情绪。胡应麟把“神情”和“情致”区别而用,认为“情致”是与“神情”不同,就是社会指向的意识(志意)和情绪。元稹所谓“势”是“强美”之属性,胡应麟所说的“气骨”也有这种属性,两者可以说是关系紧密的范畴用语。此外,“气概”和“骨气”也有类似或者同样的属性。“气象”一面和“气骨”、“骨气”一样包有强势风格,还包有“温柔和平”的风格。元稹所谓的“体”,与“势”对峙,可以类推为由“神情”或者“情致”而成的“柔美”美感,不是从气骨来的。

2.1 属于“气象”的风格用语

以“气象”为主语的风格用语有如下四类。

(1) 用宏、壮、雄等字来描写广义“才气”的风格语

(气象)宏远:初唐词藻丰饶,而气象宏远。^⑲

(气象)庄严:阴铿《安乐宫》诗。“新宫实壮哉,云里望楼台。迢递翔鹞仰,联翩贺燕来。重檐寒雾宿,丹井夏莲开。砌石披新锦,雕梁画早梅。欲知安乐盛,歌管杂尘埃。”右五言十句律诗,气象庄严。^⑳

(气象)闳丽:惟沈、宋、李、王诸子,格调庄严,气象闳丽,最为可法。^㉑

(气象)雄奥:屈宋诸篇,虽遭深闳肆,然语皆平典。至淮南《招隐》,叠用奇字,气象雄奥,风骨棱嶒,拟骚之作,古今莫迨。^㉒

(气象)雄浑:七言难于气象雄浑,句中有力,而纤徐不失言外之意。自老杜“锦江春色来天地,玉垒浮云变古今”,与“五更鼓角声悲壮,三峡星河影动摇”^㉓等句之后,尝恨无复继者。韩退之笔力最为杰出,然每意与语俱尽。《和裴晋公破蔡州回诗》所谓“将军旧压三司贵,相国新兼五等崇”,非不壮也,然意亦尽于此矣。不若刘禹锡《贺晋公留守东都》云“天子旌旗分一半,八方风雨会中州”,语远而体大也。^㉔

(2) 用“高”类概念字来描写激昂的志气(气概)风格用语

(气)慷慨:暨建安之初,五言腾踊,文帝陈思,纵辔以骋节,王徐应刘,望路而争驱;并怜风月,狎池苑,述恩荣,叙酣宴,慷慨以任气,磊落以使才,造怀指事,不求纤密之巧;驱辞逐貌,唯取昭晰之能。^㉕

峥嵘:大凡为文,当使气象峥嵘,五色绚烂,渐老渐熟,乃造平淡。^㉖

崑峨:五言律体,极盛于唐。……唯工部诸作,气象崑峨,规模宏远,当其神来境诣,错综幻化,不可端倪,千古以还,一

人而已。²⁹

所谓“骨气”也很接近于这种意思的“气象”的美感范畴。以“骨气”为主语的风格用语有如下几条。

(骨气)雄高:建安首称曹、刘。陈王精金粹璧,无施不可。然四言源由《国风》,杂体规模两汉,轨躅具存。第其才藻宏富,骨气雄高,八斗之称,良非溢美。³⁰

(骨气)奇高:其源出于国风,骨气奇高,词采华茂,情兼雅怨,体被文质;粲溢今古,卓尔不群。³¹

(骨气)端翔:骨气端翔。³²

(3)借用儒家理想的君子之中和气质之词汇来描写的风格用语

(气象)肃穆:灵光缥缈,气象肃穆,汉人《练时日》、《帝临》诸章,是此诗原本。³³

(气象)富贵:或问诗何为富贵气象?曰:大抵富如昔人所为“函盖乾坤”,贵如所谓“截断众流”便是。³⁴

(气象)浑厚:大凡诗自有气象、体面,血脉、韵度。气象欲其浑厚,其失也俗。³⁵

(气象)浑朴深厚:气象浑朴深厚。³⁶

(气象)浑厚(盛唐气象):坡、谷诸公之诗,如米元章之字,虽笔力劲健,终有子路事夫子时气象。盛唐诸公之时,如颜鲁公书,虽笔力雄壮,又气象混厚。其不同如此。³⁷

(气象)雍容:气象所长在雍容尔雅。³⁸

(气象)雍容(盛唐前)、促迫(中唐后):盛唐前,语虽平易,而气象雍容;中唐后,语渐精工,而气象促迫,不可不知。³⁹

(气象)雍裕:气象雍裕。⁴⁰

(4)用“浑成”来描写诗人的情绪内容与诗语形式自然(天然)融和的风格用语

(气象)浑成:盛唐气象浑成,神韵轩举,时有太实太繁

处。^{④①}

2.2 属于“兴象”的风格语

以“兴象”为主语的风格用语有如下三类。

(1) 用超、高、远等字来自然指向的志向的风格语

(兴象风神)超迈: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。故作者但求体正格高,声雄调鬯,积习之久,矜持尽化,形迹俱融,兴象风神,自尔超迈。譬则镜花水月,体格声调,水与镜也;兴象风神,月与花也。必水澄镜朗,然后花月宛然。讵容昏鉴浊流,求睹二者?故法所当先,而悟不容强也^{④②}。

(兴象)超诣:宜元、白于盛唐诸家兴象超诣之妙,全未梦见。^{④③}

(兴象)高远:盛唐诸大家富于兴象,(中唐以下)其声调格律易于同似,其得兴象高远者亦寡矣。^{④④}

(2) 用“婉”、“玲珑”等字来描写纤形才气的风格语

(兴象)玲珑:盛唐绝句,兴象玲珑,句意深婉,无工可见,无迹可寻。^{④⑤}

(兴象)婉然:唐初五言律,惟王勃“送送多穷路”,“城阙辅三秦”等作,终篇不著景物,而兴象婉然,气骨苍然,实首启盛中妙境。五言绝亦舒写悲凉,洗削流调。究其才力,自是唐人开山祖。拾遗、吏部,并极虚怀,非溢美也。^{④⑥}

(3) 用“浑沦”等字来描写诗人的情绪内容与诗语形式自然(天然)融和的风格用语

(兴象)浑沦:东、西京兴象浑沦,本无佳句可摘,然天工神力,时有独至。搜其绝到,亦略可陈。如:“相去日以远,衣带日以缓。浮云蔽白日,游子不顾返。”……“上言长相思,下言久离别。置之怀袖中,三岁字不灭。”皆言在带衽之间,奇出尘劫之表,用意警绝,谈理玄微,有鬼神不能思,造化不能秘者。^{④⑦}

从以上的例子看,我们可以知道“气象”和“兴象”虽然由于才气之雄纤或者刚柔来分歧,不过“气象”是由于阳气^{④8}不问社会指向的志向(情,情致或者情意),或者自然指向的志向(“神”),与两者结合而形成的美感;兴象是由阴气和自然指向的志向(“神”)结合而形成的美感。

三、第二层次 风骨、格调、情致和风神 (兴象)-由作家意识的指向来分

中国文学批评里头常用的“气”、“情”和“神”等三个概念当中,“神”和“情”是关于意识的指向问题。“神”代表自然指向的志向,“情”代表社会指向的志向。由于气之刚柔,雄纤之不同,形成“气象”,或者“兴象”,关于这个问题,我们在上面已经看过。现在我们看一看关于“神情”的几个问题。

“神”是反映道家和佛教的人生观而形成的自然指向的作家意识,即自然志向。其实传统的“神情”两个字可以看做代表两种志向的字眼,就是说,“神”代表自然志向,“情”代表社会志向。请看胡应麟的一段文章:

凡诗初年多骨格未成,晚年则意态横放,故惟中岁工力并到,神情俱茂,兴象谐合之际,极可嘉赏。如老杜之入蜀,仲默、于鳞之在燕,元美之伏阙三郡,明卿藏甲西征,敬美檐帷兰省,皆篇篇合作,语语当行,初学所当法也。^{④9}

上面的文章中之“神情”要看做“神”和“情”两个概念之对等并列结构。因为“神情俱茂”中的状语(副词语)“俱”是只有在复数主语后面用的状语。根据下面的文章,我们可以认为神是“虚怀”。

大历以还,易空疏而难典贍;景龙之际,难雅洁而易浮华。盖齐、梁代降,沿袭绮靡,非大有神情,胡能荡涤。唐初五言律……拾遗、吏部,并极虚怀,非溢美也。^{⑤0}

如果神是“虚怀”的话,那么情可以说是“实情”。道家和佛教思想重视隔开社会问题的关怀,以得到长生不老或者解脱的,结果流布了与社会指向的志向相反的意识 and 情绪。把这种意识和情绪叫做“神”的例子,可以从道家文献中找到。请看《庄子》的一段话:

广成子南首而卧,皇帝顺下风膝行而进,再拜稽首而问曰,闻吾子达于至道,敢问,治身奈何而可以长久?广成子蹶然而起,曰,善哉问乎!来!吾语汝至道。至道之精,窈窈冥冥,至道之极,昏昏默默。无视无听,抱神以静,形将自正。必静必清,无劳汝形,无摇汝精,乃可以长生。目无所见,耳无所闻,心无所知,汝神将守形,形乃长生。慎汝内,闭汝外,多知为败。^{⑤1}

广成子教给黄帝长生之道说:不要用耳目来听见,不要用头脑来运用认知机能,那样才能静神正形,得以长生。由这个论理,我们可以知道“神”是“隔开社会指向的志向的先天的精神机能”。庄子描写神的属性说“太素”,在《刻意》篇又描写为“纯白”、“至静”、“至虚”、“至淡”、“至粹”^{⑤2}。庄子认为为了保存这个“神的太素”,不但要隔开向外的感觉和知觉机能,还要摈弃用机器图利的心理:

子贡南游于楚,反于晋,过汉阴,见一丈人方将为圃畦,凿隧而入井,抱瓮而出灌,搯搯然用力甚多而见功寡。子贡曰:“有械于此,一日浸百畦,用力甚寡而见功多,夫子不欲乎?”为圃者仰而视之曰:“奈何?”曰:“凿木为机,后重前轻,挈水若抽,数如沬汤,其名为橰。”为圃者忿然作色而笑曰:“吾闻之吾师:‘有机械者必有机事,有机事者必有机心。机心存于胸中,则纯白不备,纯白不备,则神生不定,神生不定者,道之所不载也。’吾非不知,羞而不为也。”……反于鲁,以告孔子,孔子曰:“彼假修混沌氏之术者也,识其一,不知其二,治其内,而不治其外。夫明白、太素、无为、复朴、体性、抱神,以游世俗之间者,汝将固惊邪?且混沌氏之术,予与汝何足以识之哉!”^{⑤3}

为圃者给子贡所警戒的“机心”是图方便的心理，可以说是“社会指向的意识”的亚流，或者变种。

庄子要达到的心状是“纯白”、“至静”、“至虚”、“至淡”、“至粹”的，这和社会志向的情绪以喜怒哀乐以及爱憎为有情、有色的情绪刚好相反。把这种无色状态的心理叫做“神”的用法，从庄子引申，魏晋以后在中国在野文化和审美文化流行。重视“纯粹”、“朴素”，强调“守神”、“养神”，要隔开喜怒哀乐等感情的庄子思想对把绝对的价值放在现实生活生存问题，被关在现象次元地龌龊活下去的人为大多数的先秦时代精神界可以说是一种革命。以经济发展和悲剧的社会竞争为背景，庄子可以说出这样的思想。庄子的“神”论教中国社会产出无数的玩赏、享受人生和审美对象过日子的艺术家型人物，生产多量的超越喜怒哀乐次元的感情而表现恬淡、清澄的，一种非情感的情绪或者脱情的特殊情绪的文化艺术作品。

风神、兴象和神韵是由自然指向的志向来形成的美感范畴，风神可以说是神和阳气（壮气与中和之气）的结合之产物，兴象可以说是神和阴气（柔弱气）的结合之产物。广义的神韵包括风神和兴象两个范畴，狭义的神韵则只限于兴象。譬如说，只把王、孟类的诗看做神韵诗的神韵论是狭义的，把李白、杜甫、陶渊明、阮籍的诗都看做是神韵诗的神韵论是广义的。

现在我们讲“社会指向的志向”吧！由社会指向的志向形成的美感范畴也按照气质之刚、柔和中和分为三种，第一是风骨，第二是格调，第三是情致。风骨和格调范畴同样是由阳气（气象）和社会志向的结合来产生的美感范畴，不过风骨由宏、壮、雄型气质和激昂的志气（气概）而来，格调则由儒家理想的君子之中和气质，社会志向，和温柔敦厚的语言表现而来。柔气的社会志向的结合形成情致。

奠定风骨范畴的有几条理论强调表现自我的“真情”，才有风骨的道理。北齐魏收《魏书·祖莹传》引祖莹语说：

风骨：文章须自出机杼，成一家风骨，何能共人同生活也？^{⑤4}

文章的风骨，按照祖莹的话，只有以表现作者自己的感情和意志为中心而写的时候，才形成。这种说法实际上完全符合于刘勰的风骨论。刘勰的风骨论也是为了回复“为情而造文^{⑤5}”的文风而提起的美学主张。

不过风骨范畴除了“真情”以外还有另外一套的附带属性。就是说，它是由鼓吹国家凝集力或者尚武精神的内容而形成的。请看殷璠《河岳英灵集自序》里头如下的文章。

贞观^{⑤6}末标格渐高，景云^{⑤7}中颇通远调，开元十五年后，声律风骨始备矣。实由主上恶华好朴，去伪从真，使海内词场，翕然尊古，南风^{⑤8}周雅，称阐今日。

根据殷璠的话，开元年间唐诗风骨的意思就等于不浮华而朴真如《周南》、《召南》、《大雅》、《小雅》。“不浮华”就是说言语不离开事实而流华丽的意思；“朴真”则是把感情和意志描写得朴素和写实的意思，就是说有写实性(reality)的意思。为了探讨 reality 的问题，我们可以参考殷璠的一段话：

历代词人，诗笔双美者，鲜矣。今陶生实谓兼之，既多兴象，复备风骨。^{⑤9}

从上文的语气来看，殷璠好像认为诗的本领在于兴象，笔的本领在于风骨。因为他说陶翰兼备兴象风骨的原因跟前文的“诗笔双美者，鲜矣”有关系。风骨如果是笔体特性的话，那么它跟散文精神也有一定的关系。更深一步地分析的话，跟散文精神有关系的不是“风”而是“骨”。散文精神(the spirit of prose)的中心在于讲现实问题而有 reality 的。重视 reality 的文学有反体制的和亲体制的两种；“风骨”可以说是由亲体制的角度重视 reality 的美感。讽刺比较由反体制的动机出来的，不过至于风教，亲体制的倾向多于反体制的倾向。所以如果说开元时期的诗文学具备了风骨，那就

等于说开元时期的诗文学是含有亲体制的(换句话说御用的)reality来鼓吹国家凝集力的。

“风骨”和“风神”之“风”可以说是在上面讲过的“气象”⁶⁰的另一个名字。所以,我们可以说“风骨”和“风神”共有气象。“骨”和“神”由作家的志向而分歧,社会指向的志向形成“骨”,自然指向的志向形成“神”。“风骨”是“气象”和“社会志向”的结合;“风神”是“气象”和“自然志向”的结合。

3.1 属于风骨的风格用语

以风骨为主语的风格用语有如下三类。

(1)用“清”字来表示自然志向(风),用峻等字来描写社会志向之露骨性和条理性(骨)

(风)清(骨)峻:若能确乎正式,使文明以健,则风清骨峻,篇体光华。⁶¹

刘勰在《文心雕龙》所提起的“清峻”之“清”表示由自然指向的志向而发生的美感属性;“峻”表示由于把社会指向的实意用露骨式的语言表现而来的美感属性。刘勰把“风”的属性认为“清”,这反映他的审美观没有关在儒家的,而还通于道家审美思想的事实。因为“清”代表由自然志向而形成的美感。

(2)用“遒”、“蔚”字来表示由雄气之气象而生的风力,用“峻”、“严”等字来描写露骨地、有条理地表现的社会志向之骨力

(风)遒(骨)峻:昔潘勖《锡魏》,思摹经典,群才韬笔,乃其骨髓峻也;相如赋仙,气号凌云,蔚为辞宗,乃其风力遒也。⁶²

(风力)蔚(骨)严:蔚彼风力,严此骨鲠。⁶³

刘勰在《文心雕龙》所提起的“遒”字和“严”字是描写骨力的字眼⁶⁴;“蔚”字是描写风力的字眼⁶⁵,两个字都表示“风骨”这个范畴属于力美的事实。刘勰为了描写“风”而用过的形容词述语,有“清”、“遒”、“蔚”等三种;“清”代表由自然志向而形成的美感;“遒”代表由坚强的气概或者意志而来的美感;“蔚”代表由雄壮之气而

来的繁茂的美感。可是他对“骨”，一直坚持用“峻”、“严”两个字，并且这两个字都有同质性的字意，不但象征驱使语言次元上的严正结构，还有由坚强的气概或者意志而来的强有力的刚美。“骨”有时不忌讳太多的露出^{⑥6}。所以“风”都包括强而疏的美感，“骨”只含有有力而强的美感。根据钟嵘的如下一段话，我们可以知道：“风力”跟“骨力”有一种浮力（扬力）跟沉力的对比关系的事情。

故诗有三义焉：一曰兴，二曰比，三曰赋。……宏斯三义，酌而用之，干之以风力，润之以丹采，使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。若专用比兴，患在意深，意深则词蹶。若但用赋体，患在意浮，意浮则文散，嬉成流移，文无止泊，有芜漫之累矣^{⑥7}。

钟嵘认为直述体的赋体有浮起来的倾向，隐藏的表现方法比兴体有（意味）深长的倾向，可是我认为有一个文章的文风带有“浮起之感”的根本原因不在于直述文体，而在于“情感”，成为（意味）深长的原因也不在于比兴文体，而在于思维的、义理的思考。可是，钟嵘在这儿所提起的“浮”和“深”的概念，可以拿来用为区别由情感的思考和思维的、义理的思考而来的美感的概念。陈述快乐之情感的可能引起浮扬美感，陈述跟现实社会有关的思维、义理的可能引起沉潜的感觉。“自然之风（wind）”带有扩散而浮扬，可感而不可摸的属性。所以拿“风”字来代表“由情感思维而来的美感”是与风的扩散而浮扬，可感而不可摸的属性有关系的。“骨头（bone）”是硬硬的，密度较高的物体，以拿“骨”字来代表由对社会问题的坚强的意志或者对不义社会问题的澎湃之气概而来的感觉也很有相似的感觉。

我们从刘熙载对杜诗风格的和胡应麟对曹植诗风格的评论中可以分别“风”和“骨”之不同。刘熙载对杜诗和江西诗派的诗说：

杜诗雄健而兼虚浑，宋西江名家学杜几于瘦硬通神，然于水深林茂之气象则远矣。^{⑥8}

我认为上文之“雄健”是属于“风骨”范畴的风格；“虚浑”是属于“风（或者风神）”范畴的风格；“瘦劲”是属于“骨”范畴的风格。我们可以知道刘熙载认为杜诗带有风骨之美，江西诗派的诗带有骨味，没有风美的事实。

胡应麟评曹植的诗说：

子建杂诗全法十九首，意象规模酷肖，而奇警绝到弗如。《送应氏》、《赠王粲》等篇全法苏李，词藻气骨有余，而清和婉顺不足。^{⑥9}

按照胡应麟的见解评论曹植的《杂诗》的话，它是拟《古诗十九首》而写的，结果富有气骨而不够清和婉顺，有骨力而风美则不够。他认为苏武和李陵的诗，以及曹植的《送应氏》和《赠王粲》等等富有个人抒情性，因此带有清和婉顺的风格，不过以气骨胜的曹植的《杂诗》则不够清和婉顺。可以知道“气骨”也是跟“骨力”一样带有力美属性的范畴。因此我们可以知道气骨和骨力是可以互相通用的美感范畴，清和婉顺也是属于风范畴。殷璠和胡应麟都认为高适的诗有气骨^{⑦0}，曹植和高适两个人都是兼有文武的诗人。“气骨”可以说是代表他们的武人气质和对国家社会的关怀，以及坚刚慷慨的语言特征之美感范畴。

不过“风”和“骨”以及“风骨”究竟都是属于力美和大美的范畴。

3.2 属于格调的风格用语

以格调为主语的风格用语有如下四类。

(1)用“遒”、“庄”、“雄”、“远”字来表示由雄伟之气象和社会志向融和之大美和壮美

(格调)遒：国初季迪勃兴衰运，乃有《拟古乐府》诸篇，虽格调未遒，而意象时近。弘正迭兴，大振风雅，天所以开一代，信不虚也。^{⑦1}

(格调)庄严：惟沈、宋、李、王诸子，格调庄严，气象闳丽，最为可法。^{⑦2}

(格调)远:老铁《咏史》,如“买妾千黄金,许身不许心;使君自有妇,夜夜白头吟”。“生为仲卿妇,死逐仲卿栖;庐江同树鸟,不过别枝啼”。此类甚众,亦大是伎俩人。然惟二十字可耳,更八字便入晚唐。自余大篇,议论愈工,格调愈远。^{⑦③}

(格调)雄整:自李商隐、唐彦廉诸诗作祖,宋初杨大年、钱惟演、刘子仪辈,翕然宗事,号“西昆体”。人多訾其僻涩,然诸人材力富健,格调雄整,视义山不啻过之,惟丰韵不及耳。^{⑦④}

(2)用“严”、“整”、“精”字来表示格律之准

(格调)严整:燕国如《岳州燕别》、《深度驿》、《还端州》,始兴如《初秋忆弟》、《旅宿淮阳》、《豫章南还》等作,皆冲远有味,而格调严整,未离沈、宋诸公,至浩然乃纵横自得。^{⑦⑤}

(格调)鸿整:阴铿《安乐宫》诗:“新宫实壮哉,云里望楼台。迢递翔鸱仰,联翩贺燕来。重檐寒雾宿,丹井夏莲开。砌石披新锦,雕梁画早梅。欲知安乐盛,歌管杂尘埃。”右五言十句律诗,气象庄严,格调鸿整,平头上尾,八病咸除;切响浮声,五音并协;实百代近体之祖。^{⑦⑥}

(格调)精严:杜排律五十百韵者,极意铺陈,颇伤芜碎。盖大篇冗长,不得不尔。惟《赠李白》、《汝阳》、《哥舒见素》诸作,格调精严,体骨匀称,每读一篇,无论其人履历,咸若指掌,且形神意气,踊跃毫楮。如周昉写生,太史序传,逼夺化工;而杜从容声律间,尤为难事,古今绝诣也。^{⑦⑦}

(格调)精明:“长安城中头白乌,夜飞延秋门上呼,又向人家啄大屋,屋底达官走避胡。”“车辚辚,马萧萧,行人弓箭各在腰,爷娘妻子走相送,尘埃不见咸阳桥。”二起语甚古质,类汉人。终是格调精明,词气跌宕,近似有意。两京歌谣,便自浑浑噩噩,无迹可寻。^{⑦⑧}

(3)表示流动的风神美

(格调)翩翩:太白《独漉篇》:“罗帏卷舒,似有人开,明月

直入，无心可猜。”四语独近。又《公无渡河》长短句中，有绝类汉魏者，至格调翩翩，望而知其太白也。⁷⁹

(格调)流宛：初唐词藻丰饶，而气象宏远。中唐格调流宛，而意趣悠长。嘉靖之为初唐者，丰饶差类，宏远未闻。为中唐者，流宛颇亲，悠长殊乏。藉使学之酷肖，不过沈、宋、钱、刘，能与开元、天宝竞乎！故取法不可不上也。⁸⁰

(4) 表示所有的风格的

(格调)高下：偏精独诣，名家也；具范兼裕，大家也；然又当视其才具短长，格调高下，规模宏隘，闾域浅深。⁸¹

(格调)不卑：七言律咏物，盛唐惟李颀《梵音》绝妙。中唐钱起《题雪》，虽稍着迹，而声调宏朗，足嗣开元。晚唐鸳鸯、鹧鸪，往往名世，而格卑不足取。宋人咏物虽乏韵，格调颇不卑也。⁸²

3.3 属于情致的风格用语

以情致为主语的风格用语有如下四类。

(情致)委折：高、岑、王、李，音节鲜明，情致委折，浓纤修短，得衷合度，畅乎，然而未大也。⁸³

(情致)委婉：崔颢《邯郸宫人怨》，叙事几四百言。李、杜外，盛唐歌行无贖于此，而情致委婉，真切如见。⁸⁴

(情致)缠绵：常侍意胜词，情致缠绵而筋骨不逮。⁸⁵

(情致)婉约：六朝小诗，有：“罗敷初总髻，蕙芳亦娇小。月落始归船，春眠恒著晓。”情致婉约可爱。⁸⁶

3.4 属于风神的风格用语

以风神为主语的风格用语有如下两类。

(1) 表示由脱俗的志向而形成的人格

(风神)清冷：张天锡世雄凉州，以力弱诣京师，虽远方殊类，亦边人之桀也；闻皇京多才，钦羨弥至……王弥有隼才，美誉当时，闻而造焉；既至，天锡见其风神清令，言语如流，陈说

古今,无不贯悉。^{⑧7}

(风神)华畅:康乐风神华畅,似得天授而骈俪也极。至于玄晖,古意尽矣。^{⑧8}

(2)用“高”、“迈”、“超”字来表示自然志向和发散扩张的气质

(风神)高迈:惟于鳞,一以太白龙标为主,故其风神高迈,直接盛唐,而五言绝寥寥,如出二手,信兼美之难也。^{⑧9}

(风神)超迈:故作者但求体正格高,声雄调鬯,积习之久,矜持尽化,形迹俱融,兴象风神,自尔超迈。譬则镜花水月,体格声调,水与镜也;兴象风神,月与花也。必水澄镜朗,然后花月宛然。诂容昏鉴浊流,求睹二者?故法所当先,而悟不容强也。^{⑨0}

四、结 论

假如我们借用刘邵的才气之阴阳概念来做成美感坐标的垂直轴,并且以作家的志向为美感坐标的水平轴(阳线为社会志向,阴线为自然志向)的话,我们可以得到如下的美感坐标。

	雄	才气
气象(风神)		气象(风骨、格调)
神	中和	情
空	弱	实
兴象		(情致)
	纤	才气

注释:

①《诗薮内编·古体下·七言》。

②《诗薮内编》卷一《古体上·杂言》。

③ 《诗薮内编》卷五《近体中·七言》。

④ 严羽《沧浪诗话·诗评》，见《历代诗话》，中华书局版。

⑤ 《诗薮内编》卷三《古体下·七言》。

⑥ 这三种分类一致于殷璠在《河岳英灵集序》对诗的主要素所提起的“夫文有神来、气来、情来”说之看法。

⑦ 《诗薮内编》卷二《古体中·五言》。

⑧ 《诗薮内编·古体下·七言》。

⑨ 《诗薮外编》卷一《周汉》。

⑩ 故曰物生有形，形有精神。能知精神，则穷理尽性。性之所尽，九质之征也。然则平陂之质在于神，明暗之实在于精，勇怯之势在于筋，强弱之植在于骨，躁静之决在于气，惨怛之情实在于色，衰正之形在于仪，态度之动在于容，缓急之状在于言。（《人物志·九征》卷上 5—7 页，四部丛刊本，台湾商务印书馆印行）

⑪ 夫诗者神来，故其诗可以窃神。士之寥廓者，语远；靖亮者，语庄；宽舒者，语和；褊急者，语峭；浮华者，语绮；清枯者，语幽；疏朗者，语畅；沉着者，语深；滢荡者，语荒；阴鸷者，语险。读其诗，千载而下如见其人。（明·屠隆《王茂大修竹亭稿序》《白榆集》卷 3，明万历刊本）

情性褊隘者，其词躁；宽裕者，其词平；端靖者，其词雅；疏广者，其词逸；雄伟者，其词壮；蕴藉者，其词婉。涵养情性，发于气，形于言，此诗之本源也。（范德机《木天禁语》《历代诗话》下册，中华书局版，第 751 页）

诗本性情。若系真诗，则一读其诗而其人性情入眼便见。大都其诗潇洒者，其人必鬯快；其诗庄重者，其人必敦厚；其诗飘逸者，其人必风流；其诗流丽者，其人必疏爽；其诗枯瘠者，其人必寒涩；其诗丰腴者，其人必华贍；其诗凄怨者，其人必拂郁；其诗悲壮者，其人必磊落；其诗不羁者，其人必豪荡；其诗峻洁者，其人必清修；其诗森整者，其人必谨严。（明·江盈科《雪涛诗评》，《说郛》续集卷 34）

概而言耳，要而求之，实与其人类。战国以下，自其著者言之，庄周为人有壶视天地，囊括万物之态，故其文宏博而放肆，飘飘然若云游龙骞不可守。荀卿恭敬好礼，故其文敦厚而严正，如大儒老师，衣冠伟然，揖让进退，俱有法度。（明·方孝孺《张彦辉文集序》《逊志斋集》卷 12，四部备要本）

⑫ 夫清流不出于淤泥，鸿音不发于细窍。襄阳萧远，故其声清和，长吉好异，故其声诡激，青莲神情高旷，故多宏达之词，少陵志识沉雄，故多实际之

语。诗本性情，写胸次，捷于吹万，肖于谷响，不可遁也。（明·屠隆《抱侗集序》《白榆集》卷2，明万历刊本）

⑬ 自昔人谓言为心之声，而诗又其精者。予窃以诗而得其人，若靖节之言澹雅而超诣，青莲之言豪逸而自喜，少陵之言宏奇而饶境，左司之言幽冲而偏造，香山之言浅率而尚达，是无论其张门户，树颀颀，以高下为境，然要自心而声之即其人，亦不必征之史，而十已得其八九矣。后之人好剽写余似，以苟猎一时之好，思蹊而格杂，无取于性情之真，得其言而不得其人，与得其集而不得其时者，相比类也。（明《章给事诗集序》《弇州山人四部稿》卷69，明世经堂刻本）

⑭ 这个意思的才气就是如在上面讲过的志气之相对概念。

⑮ 殷璠在《河岳英灵集序》里头说：夫文有神来、气来、情来，有雅体、野体、鄙体、俗体。

刘熙载：公干气胜，仲宣情胜，皆有陈思之一体。后世诗，率不越此两种。（《艺概》卷二）

王士禛：许彦周谓“张籍、王建乐府宫词皆杰出，所不能追踪李杜者，气不胜耳。”余以为非也。正坐格不高耳。不但李杜，盛唐诸诗人所以超出初唐中晚者，只是格韵高妙。（《带经堂诗话·品藻》）

⑯ 曹丕《典论·论文》：“文以气为主，不可力强而致”；“徐干时有齐气……应玚和而不壮，刘桢壮而不密。孔融体气高妙，有过人者……”

⑰ 刘勰《文心雕龙·风骨》：思不环周，索莫乏气，则无风之验也。

⑱ 元稹《唐故工部员外郎杜君墓系铭》。

⑲ 《诗薮内编·古体中·七言》。

⑳ 我在本篇论文把“神情”认为是由“神”和“情”的对等并列结构来组织的复合词；“神”代表自然指向的志向，“情”代表社会指向的志向。关于这个看法，我要在后面探讨。不过，胡应麟所用过的“神情”的意思，不是这个意思的，而是就等于我所谓“神”的。

㉑ 《诗薮续编》卷二《国朝下·正德、嘉靖》。

㉒ 《诗薮内编》卷四《近体上·五言》。

㉓ 同上。

㉔ 《诗薮内编·古体上·杂言》。

㉕ 杜甫《阁夜》。

㉖ 叶梦得《石林诗话》卷下，见《历代诗话》，中华书局版。

- ⑳ 刘勰《文心雕龙》六《明诗》篇。
- ㉑ 苏轼与其侄书，《竹坡诗话》所载。
- ㉒ 《诗薮内编·近体上·五言》。
- ㉓ 《诗薮内编》卷二《古体中·五言》。
- ㉔ 钟嵘《诗品·陈思王植》。
- ㉕ 陈子昂《修竹篇序》。
- ㉖ 对杜甫《望岳》的评语，沈德潜《唐诗别裁》卷二，商务印书馆。
- ㉗ 《艺概》卷二。
- ㉘ 姜夔《白石道人诗说》。
- ㉙ 同上书。
- ㉚ 严羽《答出继叔临安吴景仙书》。
- ㉛ 刘熙载《艺概·文概》。
- ㉜ 《诗薮·古体下·七言》。
- ㉝ 王通《中说》。
- ㉞ 《诗薮内编·古体中·七言》。
- ㉟ 《诗薮·内编》卷五。
- ㊱ 王士禛《带经堂诗话·神妙》。
- ㊲ 高棅《唐诗品汇》。
- ㊳ 《诗薮内编》卷六《近体下·绝句》。
- ㊴ 《诗薮内编》卷四《近体上·五言》。
- ㊵ 《诗薮内编》卷二《古体中·五言》。

㊶ 刘邵认为“中和之气”是“阳气之精”；“清气”是阴气之精：“凡人之质量中和最贵矣。中和之质，平淡无味。……是故观人察质，必先察其平淡而后求其聪明。聪明者，阴阳之精，阴阳清和，则中睿外明。圣人淳耀，能兼二美，知微知章彰。自非圣人，莫能两遂。故明白之士，达动之机，而暗于玄虑。玄虑之人，识静之原而困于速捷。”（《人物志·九征》卷上 1—2 页，四部丛刊本，台湾商务印书馆印行）

- ㊷ 《诗薮续编》卷二《国朝下·正德、嘉靖》。
- ㊸ 《诗薮内编·近体上·五言》卷四。
- ㊹ 《庄子·在宥》。

㊺ 《庄子·刻意》：夫恬淡寂寞虚无为，此天地之本而道德之质也。故曰圣人休，休焉则平易矣，平易则恬淡矣，平易恬淡，则忧患不能入，邪气不能

袭。故其德全而神不亏。……故曰：圣人之生也，天行，其死也，物化。……不思虑，不豫谋，光矣而不耀，信矣而不期。其寝不梦，其觉无忧。其神纯粹，其魂不罢。虚无恬淡，乃合天德。故曰：悲乐者，德之邪；喜怒者，道之过；好恶者，德之失。故心不忧乐，德之至也；一而不变，静之至也；无所于忤，虚之至也；不与物交，淡之至也；无所于逆，粹之至也。故曰形老而不休则弊，精用而不已则劳，劳则竭。水之性不杂曰清，莫动则平，郁闭而不流，亦不能清，天德之象也。故曰纯粹而不杂，精一以不变，淡而无为，动而以天行，此养神之道也。……精神四达并流，无所不极，上际于天，下蟠于地。化育万物，不可为象，其名为同帝。纯素之道，唯神是守，守而勿失，与神为一，一之精通，合于天伦。……故曰：素也者，谓其无所与杂也，纯也者谓其不亏其神也。能体纯素，谓之真人。

⑤③ 《庄子·天地》。

⑤④ 北齐魏收《魏书·祖莹传》引祖莹语。

⑤⑤ 《文心雕龙·情采》。

⑤⑥ 唐太宗年号。

⑤⑦ 唐睿宗年号。

⑤⑧ 《周南》和《召南》。

⑤⑨ 《河岳英灵集》卷上。

⑥⑩ 就是说阳气(包括中和之气)的表现。

⑥⑪ 《文心雕龙·风骨》。

⑥⑫ 同上。

⑥⑬ 《文心雕龙·风骨·赞》。

⑥⑭ 以骨力为主语的风格语有如下的例子：

骨力(沉深古朴)：诗文固系世运。然大概自其创业之君。汉祖《大风》雄丽宏远，《黄鹄》恻怆悲哀，魏武沉深古朴，骨力难侔。唐文绮绘精工，风神独创。故汉魏唐诗冠绝古今。宋元二祖，片语无闻，宜其不竞乃尔。(《诗薮内编·近体上·五言》)

(骨力)古直悲凉：子建则隐有仁义之人，其言藹如之意，钟嵘诗品不以古直悲凉，加于人伦周孔之上，岂无见乎？(《艺概》卷二)

⑥⑮ “蔚”字已经在“相如赋仙，气号凌云，蔚为辞宗，乃其风道也”这篇文章里头出现过，刘勰用它来描写言辞之美，在赞曰又以之形容风力，可知风力与言辞之内在紧密之关系。

⑥《练时日》等篇，辞极古奥，意至幽深，错以流丽。大率祖骚《九歌》，然骚语和平，而此太峻刻。（《诗薮内编》卷一《古体上·杂言》）

⑦ 钟嵘《诗品序》。

⑧ 《艺概》卷二。

⑨ 《诗薮内编·古体中·五言》。

⑩ 然適诗多胸臆语，兼有气骨，故朝野通赏其文。（殷璠《河岳英灵集》上）达夫歌行五言律，极有气骨。（《诗薮·内编·近体中·七言》）以气骨为主语的风格用语有如下三类：

（气骨）苍然：唐初五言律，惟王勃“送送多穷路”；“城阙辅三秦”等作，终篇不著景物，而兴象婉然，气骨苍然，实首启盛中妙境。五言绝亦舒写悲凉，洗削流调。究其才力，自是唐人开山祖。（《诗薮内编·近体上·五言》卷四）

（气骨）铮铮：其诗之合作者，若程自修《痛哭行》，冉琇《宿金口》，元吉《夜坐》，王翥《秋涨》，严道立《酬蔺五》，张瑛《出塞》，丁开《岁暮》，虞天意《宿峡口》等篇，气骨咸自铮铮，不能备录。（《诗薮杂编》卷五《闰余中·南度》）

（气骨）大畅：唐七言歌行，垂拱四子，词极藻艳，然未脱梁、陈也。张、李、沈、宋，稍汰浮华，渐趋平实，唐体肇矣，然而未畅也。高、岑、王、李，音节鲜明，情致委折，浓纤修短，得衷合度，畅乎，然而未大也。太白、少陵，大而化矣，能事毕矣。降而钱、刘，神情未远，气骨顿衰。（《诗薮内编》卷三《古体下·七言》）

⑪ 《诗薮内编》卷二《古体中·五言》。

⑫ 《诗薮内编》卷四《近体上·五言》。

⑬ 《诗薮外编》卷六。

⑭ 《诗薮外编》卷五。

⑮ 《诗薮内编》卷四《近体上·五言》。

⑯ 同上。

⑰ 同上。

⑱ 《诗薮内编》卷三《古体下·七言》。

⑲ 《诗薮内编》卷一《古体上·杂言》。

⑳ 《诗薮内编》卷二《国朝下·正德、嘉靖》。

㉑ 《诗薮外编》卷四。

㉒ 《诗薮外编》卷五。

㉓ 《诗薮内编》卷三《古体下·七言》。

- ⑧4 《诗薮内编》卷三《古体下·七言》。
- ⑧5 《诗薮内编·古体中·七言》。
- ⑧6 《诗薮外编》卷二《六朝》。
- ⑧7 《世说新语·赏誉》。
- ⑧8 《诗薮内编·古体中·五言》。
- ⑧9 《诗薮内编·下·绝句》。
- ⑨0 《诗薮内编》卷五。

辨体明性 :关于古代文论 诗性特质的现代思考

华中师范大学 李建中

“体性”一词,本来是中国古代文论所特有的理论范畴。体,既可指文体(体式),亦可指文体之语言风格(体貌);性,则既可指作家的人品德性,亦可指作家的气质个性。本文借用这一范畴对整个中国古代文论进行“辨体明性”的研究:辨古代文论之体(外在的文体和体貌),明古代文论之性(内在的本性和质性),并在此基础上思考现代文论是如何“失体”、“失性”的。

一、批评文体的文学化

虽然中西古代文论在批评文体上有着明显的差异,一是理论的思辨的,一是诗性的文学的,但溯其本源,却有着相通之处。轴心时代,对文学有着同样大的兴趣与贡献的大师,西方有苏格拉底和弟子柏拉图,东方有孔子和众门徒。柏拉图用“对话录”的形式来记载先生(也包括他自己)的文学思想;而在柏拉图之前,孔门诸生也是用“对话录”来记载先生及弟子的文学主张。朱光潜在《文艺对话集》的“译后记”中说:“对话在文学体裁上属于柏拉图所说的‘直接叙述’一类,在希腊史诗和戏剧里已是一个重要的组成部分。柏拉图把它提出来作为一种独立的文学形式,运用于学术讨

论,并且把它结合到所谓‘苏格拉底式的辩证法’。”^①可见,对话体是一种“文学体裁”,而用“文学形式”讨论学术问题的好处,就在于“不从抽象概念出发而从具体事例出发,生动鲜明,以浅喻深,层层深入,使人不但看到思想的最后成就或结论,而且看到活的思想的辩证发展过程。”^②

李泽厚将“论语”译为“孔子对话录”^③,我们听孔子与门生的对话以及孔子的自说自话,同样能够感受到对话体这种文学形式的鲜活灵动、深入浅出。孔子师徒谈诗,或因事及诗或因诗及事,都是既有思想结论也有思维过程的。我们知道,柏拉图死后,其徒亚里士多德论述文学问题已不再用老师的“对话体”,而是用标准的“论著体”。古希腊之后的西方文论,其文体虽然也有对话体、书信体、序跋体等文学或准文学的样式,但其主流或正宗则是亚里士多德式的论著体。在东方在中国,孔子之后是孟子,孟子是孔子的忠实信徒,他不仅接着孔子的思想往下讲,而且沿用了孔子的对话体。《史记·孟荀列传》说孟子“退而与万章之徒序诗书,述仲尼之意,作《孟子》七篇。”孟子继承了孔子的“道”,《孟子》也继承了《论语》的“体”。“孟子曰”虽不如“子曰”简洁,却比“子曰”更具文学色彩,《孟子》将“对话(语录)体”的文学性发扬光大了。

当然,《论语》和《孟子》都不是纯粹的文论文本,事实上在孔子和孟子的时代找不到纯粹的文论。《庄子》在先秦诸子中是最具文学性的,但它也不是纯粹的文论。然而,作为承载儒道两家文学思想的经典文献,《论语》、《孟子》和《庄子》不仅为后人准备了丰富而深刻的理论,而且为后来的批评文体奠定了一个文学化的基础。

一时代有一时代之文学,一时代也有一时代之文论。两汉的批评文体,最具代表性的已不是对话(语录)体,而是序跋体和书信体,如《毛诗序》、《太史公自序》、《两都赋序》、《楚辞章句序》、《报任少卿书》等。“跋”之称,始见于北宋^④;而汉代的“序”多置于全书之后,其位置与后来的“跋”相同。两汉的“序”又可分为两类,一类

是诗文评点,如《诗》之大小序,又如王逸“楚辞章句”的总序和分序,其评诗论赋、知人论世,既延续了先秦对话体的简洁明快,又为后来的诗话乃至小说评点提供了言说方式及文本样式。另一类是自序,多为作者在作品完成之后追述写作动机,自叙生平际遇。司马迁的《太史公自序》记叙了他世为史官的家事和他自己的坎坷命运,从老太史公执迂手而泣曰“命也夫”,到太史公遭李陵祸而喟叹“身毁不用”,司马迁在悲怆、惨痛的悲剧气氛中,喊出“发愤著书”而震撼千古!同为阐述“发愤著书说”的《报任少卿书》,更是字字血,声声泪,其情真切其意悲远,读来更像是一篇悲情散文,或者说是一篇最为典型的文学化的批评文本。汉代以降,文论家多用书信体来言说文论,其经典之作(如曹丕《与吴质书》、白居易《与元九书》等),都有着太史公情真意悲之体貌。

魏晋南北朝是中国文论史上最为辉煌的时代,也是批评文体之文学化最为彻底的时代,因为此时期最具代表性的文论巨著《文心雕龙》和创作论专篇《文赋》,干脆采取了纯粹的文学样式:骈文和赋。值得注意的是,陆机著有《辨亡论》,刘勰著有《灭惑论》,《文心雕龙》还辟有“论说篇”,释“论说”之名,敷“论说”之理,品历代“论说”之佳构。这两位深谙“论说”之道、擅长“论说”之体的文论家,在讨论文学理论问题时,却舍“论说”而取“骈”、“赋”。陆机和刘勰的这种选择既非个别亦非偶然,它是文学自觉时代的文论家,对批评文体文学化的自觉体认。

当然,这一时期也有以“论”名篇的批评文体,如曹丕《典论·论文》和挚虞《文章流别论》。但前者基本上是一篇散文,而后的所谓“论”;大概是原附于《集》,又摘出别行^⑤。倒是宋代李清照那篇很短的《词论》更像一篇论文,不过这类论文在唐宋并不多见。我们看唐宋两代的文论家,大多延续了刘勰和陆机的传统,如韩愈、柳宗元和苏轼,用“论”去讨论政治社会问题,却用文学文体来讨论文学问题。韩有《师说》、《讳辨》,柳有《封建论》,苏有《留侯

论》，但他们的文论篇什却大多是书信体、序跋体和赠序体，或者干脆就是诗体，如韩愈的《调张籍》、《荐士》、《醉赠张秘书》等。

中国古代文论最常见的批评文体是诗话，虽然“诗话”之名始见于北宋，但诗话的源头却在六朝：一是钟嵘《诗品》，二是《世说新语》。《诗品》之品评对象（诗人诗作）与品评方法（溯流别、第高下、直寻、味诗、意象品点等），均开后世诗话之先河；而《世说新语》中随处可见的诗人轶事、诗坛掌故、诗文赏析之类，若将之另辑成集，就已是典型的“诗话”了。有论者称，六朝之后的诗话“继承钟嵘《诗品》的论诗方法，接过笔记小说的体制，形成了以谈诗论艺为主要内容的笔记体批评样式”^⑥，是颇有见地的。历代诗话的文体源头是六朝笔记小说，故诗话这一批评文体的“血缘”是文学的而非理论的。

唐代的批评文体，除了上面已经提到的书信、序跋和赠序诸体之外，较为流行的是论诗诗。中国是诗的国度，唐代是诗的王朝，唐人以“诗”这一文体来说诗论诗，则是真正的“文变染乎世情”。以诗论诗始于杜甫，继之者为白居易、韩愈诸人。杜诗中谈艺论文的颇多，最为著名的自然是《戏为六绝句》和《解闷五首》，还有讲“文章千古事，得失寸心知”的《偶题》和赞叹“白也诗无敌，飘然思不群”的《春日忆李白》等。白居易作为新乐府运动的倡导者，其主要文学主张既见于《与元九书》亦见于论诗诗，后者如《读张籍古乐府》称“风雅比兴外，未尝著空文”，又如《寄唐生》称“惟歌生民病，愿得天子知”。韩愈的论诗诗，数量多，诗语奇，如《调张籍》用一系列奇崛的比喻来状写李、杜诗风的弘阔和雄怪，读来惊心动魄。

以诗论诗，“一经杜、韩倡导，就为论诗开创了一种新的形式”^⑦。而唐代文论家用这种“新的形式”，不仅一般性地品评诗人诗作、泛议诗意诗境，还集中地系统地专论某一个较为重要的诗歌理论问题，如司空图《二十四诗品》，用二十四首四言诗，论述二十四种诗歌风格和意境。《四库全书总目提要》称“是书深解诗理，凡

分二十四品……各以韵语十二句体貌之。所列诸体毕备,不主一格。”体貌”一词,深得表圣品诗之旨。本来,讨论诗歌的艺术风格,完全可以采“论说”之体遣“叙理”之辞而研精众品,但司空图取四言之体用体貌之方,用诗的文体诗的语言“体貌”诗歌的艺术风格和美学意境。《二十四诗品》对后世的影响是深刻而久长的,而她在中国文学批评史上的独特地位,很大程度上是由其文体的文学化所铸成。

论诗诗在两宋辽金继续盛行,如吴可、陆游、王若虚、元好问等,都有论诗诗。不过,宋代的批评文体中真正蔚为大观的不是论诗诗而是诗话。何文焕《历代诗话》所辑宋人之作,从欧阳修到严羽,共有十五种之多。明清两代,诗话更多;至清代而登峰造极。清人诗话约有三四百种,不特数量远较前代繁富,而评述之精当亦超越前人^⑧。《六一诗话》为历代诗话之创体,欧阳修开章明义,自云“居士退居汝阴,而集以资闲谈也”,这就为后来的诗话定了一个轻松随意的文体基调。章学诚对此颇为不满,称诗话之作是“人尽可能”、“惟意所欲”而“不能名家”^⑨。郭绍虞却不同意章说,他在为《历代诗话》所作的“前言”中写道:“由形式言,则‘惟意所欲’,‘人尽可能’,似为论诗开了个方便法门;而由内容言,则在轻松平凡的形式中正可看出作者的学殖与见解,那么可浅可深,又何尝不可以名家呢?”^⑩郭绍虞所陈述的诗话的长处,也正是批评文体之文学化的长处。

元明清是小说和戏曲的时代,故其批评文体,除了诗话之外,又新起小说戏曲评点。谓其“新”,是因为它所批评的对象(小说戏曲)是新兴的文学样式;但小说戏曲评点作为一种批评文体,其实是对前代诸种批评文体的综合。评点小说戏曲者,一般前有总评(或总序),后有各章回(折)之分评,这颇似诗歌批评中的大小序;小说戏曲评点有即兴而作的眉批、侧批、夹批、读法、术语、发凡等等,这又与随笔式的诗话相仿。就其批评功能而言,小说评点与前

代的序跋体、诗话体更是有共通之处:既有鸟瞰亦有细读,既实现了作者与读者的沟通亦申发了品评者独到的艺术感受。

近代文论受西学影响,出现不少带“论”的批评文体,但它们的价值却并不比传统的文学化的批评文体(如诗话词话小说戏曲评点)高。以王国维为例。我在一篇文章中称王国维为中国文学批评史上“但丁式”的人物,他的《红楼梦评论》和《人间词话》,既是传统文论的终结,又是现代文论的肇始。^⑩就文体样式而言,《红楼梦评论》是标准的论著体,而《人间词话》则是典型的文学化文体。衡其对后世的影响和生命力之久长,《人间词话》却胜过《红楼梦评论》。个中缘由固然很复杂,但“体”之因素不容忽略。

二、语言风格的美文化

韦勒克《文学理论》“文体和文体学”一章开头便说:“语言是文学艺术的材料。”^⑪我们同样可以说:语言也是文学批评的材料。文学批评的文体产生于文论家对语言的运用,文体的类型特征说到底是由该文体的语言风格(包括词汇、语法、音韵等)所构成,所以“style”和“genre”也常常被译为“文体”。这个意义上的“体”,略同于中国古代文论里的“体貌”。文体和体貌都有风格学的内涵,也都是从语言形态去分辨文类的意用。^⑫而最早将“体”与“丽”相联的是西晋陆机,陆机之辨体,尤重文辞之丽,有着明显的唯美倾向,即《文赋》所谓“其为物也多姿,其体也屡迁,其会意也尚巧,其谴言也贵妍”,这就导致了中国古代文论语言风格的美文化。

文体与体貌是“体”的两个侧面。中国古代文论批评文体的文学化,与语言风格的美文化密切相关,当文论家自觉选择用文学化文体来言说文学理论时,他们实际上也选择了对语言风格美文化的追求。刘勰一旦选择用“骈文”来结撰《文心雕龙》,他同时也就选择了用“丽辞”来展开他的文论思想。在刘勰看来,骈俪并非人

为而是自然,所谓“造化赋形,支体必双;神理为用,事不孤立。夫心生文辞,运裁百虑,高下相须,自然成对”^⑭。由此引申开去,又可见“骈偶”并非仅是一种文体,而是与造化同形与自然同性的道之文。道之文亦即美之文,因而骈偶又是一种最能体现中国古典文学形式之美的语言形态,它把汉语言“高下相须,自然成对”的形式特征以一种特定的文章体式给表现出来,它是汉语言之自然本性的诗意化舒张。

骈偶是自然的更是文学的,它是区别文学语言与非文学语言的重要标志。《文镜秘府论》北卷“论对属”：“在于文章,皆须对属;其不对者,止得一处二处有之。若以不对为常,则非复文章。(若常不对,则与俗之言无异。)”刘勰创造性地使用骈偶,论“神思”则谓“登山则情满于山,观海则意溢于海”,说“风骨”则曰“若风骨乏采,则鸷集翰林;采乏风骨,则雉窜文囿”,谈“物色”则云“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!”……这是文论,又是美文,是用美文织成的文论,是用文论充盈着的美文。

排偶骈俪是美的,清虚含蕴也是美的。古代批评文体中的“诗体”,既有骈俪之美,亦有含蕴之美。司空图《二十四诗品》,在清虚淡雅的诗句中,含蕴着所评对象的风格之美。如“冲淡”一品中的“犹之惠风,荏苒在衣”,典出陶渊明《归去来兮辞》“风飘飘而吹衣”。陶诗是冲淡的,陶潜的冲淡风格体现在他所营构的诸多意象之中;司空图取陶诗“风之在衣”之象来体貌“冲淡”之品,既有语言风格的美,又有典故意象化之妙。这种美文化、诗意化的言说方式,较之纯理论、纯思辨的言说,更能传冲淡之神,也更能使读者明冲淡之味。又如“缜密”一品有“水流花开,清露未晞”,这是取《诗经》“蒹葭凄凄,白露未晞”之境体貌“缜密”之品,是以水之流续、露之未干点出缜密之风格,是不露声色地将自己的文论思想含蕴在前人的意象之中。

含蕴本来是文学作品的语言风格，而中国古代的文论家将含蕴创造性地运用于文学批评，形成像《二十四诗品》这样意象化的诗学理论。其实，在司空图之前，钟嵘《诗品》已经用意识评点的方式来品味五言诗了。《诗品》的品第用语中很少有抽象性的概念化的语言，随处可见的是出神入化的譬喻，是言近旨远的比兴，是趣味盎然的佚事，是如诗如画的美文。如卷上评谢灵运诗“譬犹青松之拔灌木，白玉之映尘沙”；卷中称“范（云）诗清便宛转，如流风迴雪。丘（迟）诗点缀映媚，似落花依草”；卷下评江氏兄弟“（祐）诗猗猗清润，弟祀，明靡可怀”。……钟嵘品评诗歌，还将其诗学思想含蕴在佚闻趣事之中，如“康乐寐对惠连”之神述灵感，“文通梦失彩笔”之妙言才性。

古代文论的批评文体，在美文化的语言风格中，既有偶俪之秀，亦有含蕴之隐；而除了或隐或秀之美，还有奇崛神怪之美。韩愈的论诗诗，喜用惊人的比喻和突兀的语言，如《调张籍》以“刺手拔鲸牙”喻诗语雄怪，以“举瓢酌天浆”喻诗笔高洁；又如《醉赠张秘书》谓己作“险语破鬼胆，高词媲皇坟”。并非韩愈故作险奇言，这与他的文学主张相关。《送孟东野序》：“大凡物不得其平则鸣……人之于言亦然，有不得已者而后言，其歌也有思，其哭也有怀。”韩愈的文论是为情造文，有感而发，其文学思想之尖锐，必然酿成语言风格之奇崛。

语言风格的奇崛，在明清的小说评点中有更充分的表现。我们读李贽、金圣叹等人评点小说的奇文妙语，仿佛是在听豪侠之士的嬉笑怒骂。李贽《忠义水浒传序》以“愤书”解《水浒》，骂“宋室不竞，冠履倒施，大贤处下，不肖处上”，感叹施、罗二公“虽生元日，实愤宋事”。又，第二十四回回评赞叹《水浒》文字之奇：“若令天地间无此等文字，天地亦寂寞了也”^⑮！同评《水浒》，同为奇崛，李卓吾是愤懑之奇，金圣叹则是谐狂之奇。圣叹评《水浒传》的人物描写，谑曰：“写淫妇居然淫妇，写偷儿居然偷儿，则又何也？噫嘻。吾知

之矣。”又,第九回回评喟叹“耐庵此篇独能于一幅之中寒热间作,写雪使其寒彻骨,写火使其热焰面……寒时寒杀读者,热时热杀读者,真是一卷疟疾文字,为艺林之绝奇也。”^⑮ 创出“疟疾文字”这类怪谐之语的金圣叹小说评点,亦可称为批评话言之绝奇也。

三、思维方式和生存方式的诗意化

中国古代的文体论思想是早熟的。事实上的文体分类在先秦就已经有了,如《诗经》和《尚书》就是将不同的文体(诗歌与散文)分别编纂成集。而理论上的文体分类思想则见于曹丕的《典论·论文》:“夫文本同而末异,盖奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽。”曹丕将文体一分为八,归纳为四科,用“雅”、“理”、“实”、“丽”体貌各科的语言风格。批评文体应属于“论”,其语言风格应是“理”。但是,批评文体的文学化,打破了“书论”与“诗赋”这两大科的文体界限,使得“理”与“丽”相通,比如曹丕之后的陆机和刘勰,其文论撰著都兼有“理”与“丽”之特征。

批评文体的文学化和语言风格的美文化,与文体论中的“破体”有相似之处。与刘勰同时代的张融,在《门津·自序》中说“文岂有常体”,而文体之能变能破,是因为“属辞多出”。这里的“出”有“出格”之意,指打破常规。文辞“出”文体之格,便能造成文体的变化。“文体是这样形成的:先在文本中创造一种语言规范的模式,使读者得以产生预料,然后‘文体手段’将这些预料打破。”^⑰ 比如“书论宜理”,批评文体作为“论”之科,其文体的和语言的规范应是理性的思辨的分析的。但中国古代的文论家用他们的“文体手段”打破了文体论的语言规范,用文学化的文体来承载文论,用诗意化的语言来铺叙理思。

不仅仅是古代文论,中国古代哲学(比如道家)的言说方式也是诗意化的。《文心雕龙·情采篇》称“五千精妙,则非弃美矣。庄

周云‘辩雕万物’，谓藻饰也”《老子》和《庄子》都是诗的语言。伽达默尔说：“诗的语言乃是以彻底清除一切熟悉的语词和说话方式为前提的。”诗并不描述或有意指明一种存在物，而是为我们开辟神性和人类的世界，诗的陈述唯有当其并非描摹一种业已存在的现实性，并非在本质秩序中看见类（species）的景象，而是在诗意感受的想象中介中表现一个新世界的新景象时，它才是思辨性的。”^⑮伽达默尔的这两段话，前者讲诗性的思维方式，后者讲诗性的生存方式。中国古代文论家破“论”之体而以诗的方式言说，最根本的原因就在于他们以诗性的方式思维，以诗性的方式生存。

诗性的思维以直觉性、整体性为特征。钟嵘品诗，反对用典而推崇直寻，《诗品》卷上评谢灵运“兴多才高，寓目辄书，内无乏思，外无遗物”。兴多，指思维不离形象；寓目辄书，指思维的直接迅速；内、外云云，则指思维过程中的主客契合。直觉思维，本来是文学创作的思维方式，而我们读《诗品》，可以见出钟嵘的诗歌评论，其思维方式也是直觉性的。面对自己的批评对象，钟嵘也是“寓目辄书”，或比较或比喻或知人论事或形象喻示，均为诗性言说而并无理性分析。“用自己创造的新的‘批评形象’沟通原来的‘诗歌形象’”，使人读后“有一种妙不可言的领悟，感受到甚至比定性分析更清晰的内容。”^⑯说到底，在钟嵘那里，写诗与评诗是没有区别的，文学创作与文学理论是没有区别的。“非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？”这是“诗”的言说也是“论”的言说，既有诗的激越奔放也有论的锐利准确。它们是直觉思维的产物，其间又蕴涵着将创作、批评视为一体的“整体思维”的特征。

直觉的与整体的思维方式，在宋代严羽的诗论中表现得更为显明。严沧浪以禅喻诗而独标“妙悟”与“兴趣”，其思维特征是“不涉理路，不落言筌”；“羚羊挂角，无迹可求”；“透彻玲珑，不可凑泊”……这是将以直觉思维为根本特征的禅心禅意直接引入文学批评。另一方面，严羽的妙悟说和兴趣说整体性地共适于文学创

作和文学批评。《沧浪诗话》讲“悟”之等级，讲“悟”之前的“熟参”之顺序，既是指诗歌创作者的心理特征，同时也指诗歌鉴赏及批评者的心理特征；而严羽推崇备至的“入神”，作为一种“诗之极致”、“蔑以加矣”的最高境界，显然是诗歌的创作者和鉴赏批评者都渴望进入的。

禅，是一种思维方式也是一种生存方式，或者说是二者的统一，参禅者通过直觉式的妙悟去体验那个形而上的终极境界，进入一种诗意的存在。在这一点上，中国古代文论与禅是相通的。文论家品诗论文，其意并不在诗亦非在文，而在于这种诗意化和个性化的生存方式。中国古代并没有职业的文学理论家，甚至也没有职业的文学家，士大夫们常常要靠“文学”和“文论”之外的行当来谋生，但他们却真切地生存在“文学”和“文论”之中！“文果载心，余心有寄”，我以为《文心雕龙》这最末的两句话，也是最要紧的两句话。刘勰的栖息之处，并不在桑门也不在庙堂，而是在“文雅之场”，在“藻绘之府”，在“神与物游”之中，在“心物赠答”之际。“逢人问道归何处，笑指船儿是此家”^②，诗之舟是心灵的栖息，是精神的家园。

诗意化的生存是个性化的生存，是对个体生存方式的人格承担。司空图用四言诗写成的《二十四诗品》，如诗如画地描绘出二十四种诗歌风格，比如《典雅》：“玉壶买春，赏雨茆屋。坐中佳士，左右修竹。白云初晴，幽鸟相逐。眠琴绿阴，上有飞瀑。落花无言，人淡如菊。书之岁华，其日可读。”这是诗的风格，也是人的风度和人格，我们分明看见一位有“典雅”之风的“佳士”，赏雨于竹林茅屋而品酒以玉壶，横琴于飞瀑之下而目送幽鸟落花。“落花无言”是佳士的心境；“人淡如菊”是佳士的人品。司空图为我们展示的这幅“人境双清”的图画，是“典雅”之诗风的人格化，因而也是“典雅”之士的人格写照。意境的人格化与人格的意境化，诗意般地铸成“佳士”的生存环境、生存方式和人格形象。甚至可以说，二

十四种诗风就是二十四种意境、二十四种人格形象、二十四种个性化的生存，如《高古》中“手把芙蓉”的“畸人”，《自然》中“过雨采苹”的“幽人”，《沉著》中的“脱巾独步”之客，《豪放》中的“真力弥漫”之士……司空图论诗，最讲究“韵外之致”、“味外之旨”。我以为，对于古代文论家来说，诗歌韵味之外的致永之旨趣，就是个体诗意化的生存。

现代西方存在主义哲学大师海德格尔，曾不厌其细地解读荷尔德林的两句诗：“人们建功立业 / 但诗意地栖居在大地上”^②。海德格尔《荷尔德林与诗的本质》等文章，也是一种文学化的批评文体，含蕴其中的也是一种诗意化的思维方式与生存方式。海德格尔曾接触过中国道教和中国禅宗的思想，40年代中期在中国学者萧师毅的帮助下研读过五千言的《老子》，他的“人诗意地栖居”这一命题，与中国文化和文论的诗性传统有契合之处。轴心时代，东西方文论同以“对话集”这种文学样式来记录文学思想。而轴心期之后，西方文论走上了理性的思辨的或曰“亚里士多德式”的“体”、“性”之路，而中国文论的“体”与“性”依然是文学的美文的，是“《论语》式”的隽智与随意，是“《庄子》式”的辨雕和藻丽。有趣的是，到了现代，我们从海德格尔的批评文体中，看到了西方理性文本向东方诗性文本的“回归”。

回首20世纪中国的文学批评，基本上靠“拿来”或“他律”来维持自己的生存。上半叶“拿”欧美、俄苏乃至日本，中叶“拿”前苏联，下半叶再“拿”欧美。在理性主义、科学主义和工具主义的笼罩下，中国本土文论的诗性传统被弃若敝帚，其结果是中国文学批评既丢失了自己的“体”也丢失了自己的“性”。浏览20世纪尤其是20世纪下半叶的批评文本，再也难觅古代文论批评文体的清辞丽句、童心真性、言近旨远，以及或清虚或奇崛或悲慨或谐趣的丰富之体貌。有学者著文指出：“从整体上来看，20世纪的中国文学批评，不仅体式机械呆板，较为单一，语言文字也大多干瘪生硬，枯燥

乏味,且散乱芜杂,空洞无物,缺乏个性。”具体而言,在文体上又形成四种模式:板块组合、原作抄引、材料拼凑和用语玄虚。^②

辨体而能明性。现当代批评文本的“失体”,其主体性缘由是“失性”。批评文体的写作,在大多数情况下是作者或谋生或邀誉的手段,有时还沦为或捧杀或棒杀的工具。为利而著文,为文而造情,何来半点禅意诗情?又何来“诗意地栖居”或个性化、诗意化的生存?“失体”、“失性”的中国文学批评,只能沦为“他者”的注脚甚至传声筒,徒具枯槁扁平之“体”与荒芜荆棘之“性”。迷惘困惑的现代人,正在找寻丢失了的草帽,中国文论的“草帽”就是中国古代文论在文体和内质上的诗性,这是我们的精神家园,也是中国文论走出世纪困境的出路之一。

注释:

① 柏拉图著,朱光潜译《文艺对话集》(北京:人民文学出版社,1963年),第334页。

② 同上书,第334—335页。

③ 李泽厚《论语今读》(合肥:安徽文艺出版社,1998年),第25页。

④ 参见褚斌杰《中国古代文体概论》(北京:北京大学出版社,1998年),第393页。

⑤ 郭绍虞、王文生主编《中国历代文论选》(第一册)(上海:上海古籍出版社,1979年),第193页。

⑥ 赖力行《中国古代文学批评学》(武汉:华中师范大学出版社,1991年),第197页。

⑦ 郭绍虞、王文生主编《中国历代文论选》(第二册)(上海:上海古籍出版社,1979年),第132页。

⑧ 郭绍虞编选,富寿荪校点《清诗话续编》(上册)(上海:上海古籍出版社,1983年),第1页。

⑨ [清]章学诚著,叶英校注《文史通义校注》(上册)(北京:中华书局,1985年),第560页。

⑩ 王夫之等撰《清诗话》(上册)(上海:上海古籍出版社,1963年),第

1 页。

⑪ 李建中《王国维的人格悲剧与人格理论》,《中南民族学院学报》,2000 年第 1 期,第 98—102 页。

⑫ [美]雷·韦勒克、奥·沃伦著,刘象愚、邢培明等译:《文学理论》(北京:三联书店,1984 年),第 186 页。

⑬ 参见张方《中国诗学的基本观念》(北京:东方出版社,1999 年),第 160 页。

⑭ 《文心雕龙·丽辞篇》。

⑮ 黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》(上)(南昌:江西人民出版社,1982 年),第 142,189 页。

⑯ 同上书,第 298,292 页。

⑰ [英]安纳·杰弗森等《西方现代文学理论概述与比较》(长沙:湖南文艺出版社,1986 年),第 59 页。

⑱ [德]伽达默尔著,洪汉鼎译《真理与方法》(上海:上海译文出版社,1993 年),第 598 页。

⑲ 曹旭《诗品研究》(上海:上海古籍出版社,1998 年),第 166 页。

⑳ 陆游《鹧鸪天》。

㉑ 成穷、余虹、作虹译《海德格尔诗学文集》(武汉:华中师范大学出版社,1992 年),第 191—208 页。

㉒ 杨守森《缺失与重建——论 20 世纪中国的文学批评》,《中国社会科学》2000 年第 3 期,第 157—168 页。

中国文论的尚真观念(纲要)

香港城市大学 陈志诚

中国文论中所提及的观念极为繁多,所涉及的理论也极为丰富,但“真”却是个相当基本的观念,也是个经常出现、普遍接受的概念。可以说:中国文论中向来便有求“真”、尚“真”的传统。

这里所说的“真”,既是指“诚”,就是《周易·乾文言》所说“修辞立其诚”的“诚”,也是指“情”和“实”。《礼记·大学》上说:“无情者,不得尽其辞”,可见“情”,是文章的根本。郑玄注这句话的时候说:“情,犹实也。”而《论语·子路》上说的“上好信,则民莫敢不用情。”孔安国也是这样去解释的:“情,情实也。”可见“情”就是“实”或“情实”,也就是“真”。史书上说到魏晋九品中正制其中一个流弊时有这样的说法:“高下任心,情伪由己。”“情伪由己”就是“真伪由己”,可见“真”、“情”二字有其同义性。所以我们这里所说的“真”,既是指“诚”,又往往指的是“情”和“实”。

中国文论对于“真”、“情”的重视,相信跟早期的文学观有关,除了“修辞立其诚”、“无情者,不得尽其辞”之外,跟《尚书·虞书》上所说的“诗言志”也有莫大的关系。其后《毛诗序》所谓“在心为志,发言为诗”、“情动于中而形于言”,就是从个人情志的感动为出发点,然后形成表现于外的作品;换言之,一切文学艺术都缘于“情动”,都是个人情志的反映。而忠于个人情志的,才是“真”,才是一切文学艺术的根本,否则,谈不上任何成就。

中国文论专著中,特别集中讨论到“真”、“情”的虽不多,但却并非没有。《文心雕龙》就有专篇论及“情采”,其中提到:

“故情者,文之经,辞者,理之纬;经正而后纬成,理定而后辞畅,此立文之本源也。”《情采》

这就充分说明刘勰对“情”的肯定。其后他又论及“为情而造文”和“为文而造情”的分别,跟着说:

“故为情者要约而写真,为文者淫丽而烦滥。而后之作
者,采滥忽真,远弃风雅,近师辞赋;故体情之制曰疏,逐文之
篇愈盛。故有志深轩冕,而泛咏皋壤;心缠几务,而虚述人外;
真宰弗存,翩其反矣。”《情采》

这里,清楚地说明了刘勰赞成的是“要约而写真”,反对的是“淫丽而烦滥”。可惜的是时代愈近,愈是失“真”,以致“采滥失真”,表现令他感到不满。

自此以后,“真”和“情”在中国文学创作中、在中国文学理论,是个普遍认受的观念,受到重视。像李白《古风》第一首里说:“自从建安来,绮丽不足珍。圣代复元古,垂衣贵清真。”这里的“清真”,指的是自然生动、具有清新气息的艺术手法,表现了作者所追求的真思想、真感情,反对六朝人那种崇尚绮丽淫滥的作风。所以,“真”的相对固然是“伪”、“假”,但也是“讹”、“滥”之类的不正之风。

唐末司空图《诗品》,在其所分的二十四种风格中,同样没有一种特别讨论“真”,但在不同风格中提到“真”的地方非常多,整本超过千字的《诗品》中,几乎是用得最多的一个字眼,像:

“大用外腴,真体内充”(《雄浑》)

“乘之愈往,识之愈真”(《纤秣》)

“畸人乘真,手把芙蓉”(《高古》)

“体素储洁,乘月返真”(《洗炼》)

“饮真茹强,蓄素守中”(《劲健》)

“真与不夺，强得易贫”（《自然》）

“是有真宰，与之沈浮”（《含蓄》）

“真力弥满，万象在旁”（《豪放》）

“是有真迹，如不可知”（《缜密》）

“惟性所宅，真取不羁”（《疏野》）

“绝伫灵素，少回清真”（《形容》）

《诗品》对二十四种风格的描述，就像书中所说的“不著一字，尽得风流”（《含蓄》），用象征手法来形容抽象的风格，但若“著一字”的话，则这一字便是“真”。《诗品》中的“真”，所说的意义未必完全相同，但作者心目中经常着重“真”，却是个不争的事实。

到了明代，文论中有所谓复古和反复古的论争，但提到了“真”文学作品之时，彼此却较为接近。像提倡复古的李梦阳，便有这样的说法：

“曹县盖有王叔武云。其言曰：夫诗者，天地自然之音也。今途骂而巷讴，劳呻而康吟，一唱而群和者，其真也，斯之谓风也。孔子曰：礼失而求之野。今真诗乃在民间，而文人学子，顾往往为韵言，谓之诗。”（《诗集自序》）

又说：

“真者，音之发而情之原也。……夫文人学子比兴寡而直率多，何也？出于情寡而工于词多也。”（同上）

可知他心目中的“真”文学，是富于感情而工于比兴的。至于反对复古的钟惺，则有这样的说法：

“真诗者，精神所为也。察其幽情单绪，孤行静寄于喧杂之中，而乃以其虚怀定力，独往冥游于寥廓之外。”（《诗归序》）

他的主张未必跟李梦阳相同，但同样崇尚“真”文学作品，却是彼此一样的。

至于另一位文学家李贽，更是痛快淋漓地主张真文学，反对假文学，他的理论是：

“夫童心者，真心也。……绝假纯真，最初一念之本心也。若失却童心，便失却真心；失却真心，便失却真人。……天下之至文，未有不出于童心焉者也。”（《焚书》三《童心说》）

他认为天下之至文决非假人所能伪造，也决非假人所能欣赏：

“盖其人既假，则无所不假矣。由是而以假言与假人言，则假人喜；以假事与假人道，则假人喜；以假文与假人谈，则假人喜。无所不假，则无所不喜。满场是假，矮人何辩也？然则虽有天下之至文，其湮灭于假人而不尽见于后世者，又岂少哉！”（同上）

这种“童心”理论，得到清代文学家龚自珍的一些回响，他写过这样的一首诗：

“少年哀乐过于人，歌泣无端字字真。既壮周旋杂痴黠，童心来复梦中身。”（《己亥杂诗》）

事实上，龚氏主张“尊情”，这在他的《长短言自序》中说得很清楚，他的所谓“尊情”，就是要在创作表现真情；“歌泣无端字字真”即是要直抒胸臆，尊重个性，表达真情。至于他所说的“童心”，就是一颗“真心”，这和李贽的主张可说是相通的。

清代学者除了龚自珍外，还有不少是主张作品要“真”的，像魏源在为陈沆《简学斋手书诗稿》所写的“题辞”中，提出创作“三要”，其中第二要便是“真”：

“一曰真，凡诗之作，必其情迫于不得已，景触于无心，而诗乃随之，则其机皆天也，非人也。”

除了“真”之外，另外两要是“厚”和“重”；“厚”指学养上的累积，“重”指态度上的慎重。“三要”之中，以“真”为核心，所谓“真”，即是情感的真实，有真实的情感，创作才有可观。

另一个以“真”作为文学作品主要评鉴准则的文学家是桐城派的梅曾亮，他在《朱尚斋诗集序》中说：

“夫诗亦何必不奇不博不新不异者而必贵夫古人何也？”

曰：吾非贵古也，贵古之能得其真。”

可以见得，他提倡文章以古为合，其实在乎其“真”。这种见解，在他的《杂说》中说得更清楚：

“太白之诗豪而夸，子美之诗深而悲，子建之诗怨而忠，渊明之诗和而傲，其人然，其诗亦然，真也。古人之作肖乎我，今人之作肖乎人；古人之作生乎情，今人之作生乎学。然则，诗不可学乎？曰：学其人而近乎性，犹之我也，始虽伪，其后必真。”

这里，透辟地说明了即使是通过学习古人，只要“近乎性”，终于也能得其“真”。此外，他还把“真”作为“好”的主要条件。他在《黄铁香诗序》有这样的说法：

“……夫吾以是知物之可好于天下者，莫如真也。……此则黄子之诗，非天下人之诗也，可以言真矣！真如是，可以言好矣！称觞贵人之前，美言洋洋，锦屏高张，而读者神不借来也。商旅里巷之谚，一曙得之童，至毫而习之，吾是以知物之可好于天下者，莫如真也。”

虽然“真”这个概念在中国文论中不时出现，但能够以“真”作为主要评鉴文学作品标准却并不多见，梅曾亮可说少数的文学家之一。

除了这里所举的几个作家之一，清代文学之重视“真”的还有不少，像张际亮、张之洞、况周颐等，在他们的文论中，都有崇尚“真”的要求，这就不一一细述了。

直到现代，巴金先生在文革之后还要积极提倡“说真话”，虽然这是特定时代之下的产物，但毕竟“真”在我国源远流长，看来，它还会继续发展下去，是个中国文论中恒久不变，历古而常新的基本观念。

本文主要参考书：

1. 蔡景康《明代文论选》（北京：人民文学出版社，1993年）。
2. 黄霖《近代文学批评史》（上海：上海古籍出版社，1993年）。

道与理：中国诗学与叙事学本体比较

——《中国诗学与叙事学比较研究》之一章

复旦大学 罗书华

在对诗学与叙事学的语词之源的追问中，我们知道了诗学与叙事学的本体分别是心与事。然而，无论是心还是事，它们仍然具有一定程度的形而下性质，它们都是可触可感，这就决定了它们还不能充当诗学与叙事学的终极本体。这也是为什么心本体与事本体自己总处在不停的发展变化之中的原因。正因为此，有必然进一步追问诗学与叙事学更深层的本体，带有形而上意味的本体。

—

将心视作为诗学的本体固然不错，在前面的论述之中，可以看到心确实是诗的语词之源。然而，这只是问题的一个方面。事实上，在古代诗论中，特别是那些较为有意识和较为系统的本体思考中，人们也常常将道作为了诗的本体。陆贾《新语·慎微》就说：“隐之则为道，布之则为诗，在心为志，出口为辞。”刘勰的《文心雕龙》更是这方面突出的代表。虽然他在《明诗》篇的论述中，提及过大舜所云：“诗言志，歌永言”，并对此表示赞成曰：“是以在心为志，发言为诗，舒文载实，其在兹乎！”^①然而，从他的整个理论系统来看，道无疑是他所认为的文学的尤其是诗学的最终的本体。

道是道家的核心概念。《老子》曾云：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”又曰：“道生一、一生二、二生三、三生万物。”^②将道看成是万物的根本。刘勰显然是受到了老子的影响，将法自然的道、万物之母的道作为文学尤其是诗学的最深层的原因。在他看来，天文是道的显现或模拟，所谓“玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形，此盖道之文也。”人文的滋生虽然经历了较为漫长的过程，无论是形文、声文还是情文，都经过了圣人的转换，是圣人们“幽赞神明”的结果。河图、洛书现太极之道，圣人象之，因而有了八卦、九畴，有了人文的开端。这就是“道沿圣以垂文，圣因文而明道”。然而，从根本上来说，文（诗）的产生仍然是道的显现，有天就有文，有人就有文，所谓“心生而言立，言立而文明，自然之道也。”^③“人禀七情，应物斯感；感物吟志，莫非自然。”^④刘勰的文学发生系统虽然包括了“天地自然——河洛之类——圣人——经典——文章”各个环节，河图洛书、圣人、经典都可以作为诗学之源，但是其终极本原只有一个，这就是道与自然。道不仅是文（诗）的本源，同时也是文（诗）的本体，诗文究其本质来说乃是道的显现。

《文心雕龙》对于文（诗）道的学说，包揽儒佛道而自有独断，纪晓岚评曰：“自汉以来，论文者罕能及此。彦和以此发端，所见在六朝文士之上。”文以载道，明其当然；文原于道，明其本然。识其本乃不逐其末，首揭文体之尊，所以截断众流。”^⑤此说一出，道在诗学中的地位几乎不容置疑，附和发扬者则络绎不绝。皎然论诗，以为“夫诗者，众妙之华实，六经之菁英，虽非圣功，妙均于圣”^⑥。隐然可见刘勰论诗论道的影子。司空图《二十四诗品》所述二十四种诗境，无不是以“虚空自然之境”为指归。朱熹曰：“文章者，道之器也。”（《次韵杨明叔序》）道之显者谓之文。（《论语集注》）对道之于诗文的本体地位说得最为明白。这种本体论影响之所及，也就有了有道便有文的诗文创作文论。欧阳修以为：“道胜者文不难而自

至。(《答吴充秀才书》)朱熹也说：“其志必出于高明纯一之地，其于诗固不学而能之”(《答杨时卿》)。

应当承认，以上诸家所论之道，其义并不完全相同。“道”从一开始，就是多种含义的集合体。道家有道，儒家有道，佛家亦有道。《易·说卦传》曰：“昔者圣人之作易也，将以顺性命之理。是以立天之道，曰阴与阳；立地之道，曰柔与刚；立人之道，曰仁与义。……分阴分阳，迭用柔刚，故易六位而成章。”^⑦又将道分为天道、地道与人道。另外，在不同的语境中，道又各有所指，傅伟勋就把道分为道体、道原、道理、道用、道德、道术等不同的层面^⑧。道的这些不同意指，在古代文论中也得到了充分的反映。《文心雕龙》中的“道”就十分灵活，有着“天道”、“自然之道”、“道心”、“神道”、“彝道”、“立文之道”、“为文之道”等多种组合。就其意指来说，它可以是儒道、也可以是道家之道，也可以是佛家之道，甚或是这种种道的综合。就其层次来说，它可以是形上之道，也可以是更为具体的五经之道，还可以是技术层面的创作法则、字词用法等。当然，如此多的不同义项都集结于“道”上，这一简单的事实又说明它们之间必然有其共同点，窃以为《老子》所云“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立不改，周行而不殆，可以为天下母”^⑨的自然之道，应是各种道的本原。儒道、佛道、道家之道虽然在具体的意指上有所区别，但是它们在超越万物而呈现于万物、永恒不变而又随物赋形方面却又是共同的。作为诗学本体的道，在根本上当然就是这种容纳了所有道的终极之道。

在第一节中我们指出诗学以心志为本体，这里又说诗学以道为本，人们不禁要问，这两种说法是否存在矛盾？诗学究竟是以心志为本，还是以道为本？换句话说，诗之心本体与道本体之间究竟是何关系？或者，心与道是怎样一种关系？

事实上，这两个问题并不矛盾，心与道本来就具有同一性。道是“有情有信，无为无形，可传而不可受，可得而不可见。自本自

根。未有天地,自古以固存。神鬼神帝,生天生地”^⑩;“覆载万物者也,洋洋乎大哉”^⑪。心也同样是似无若有,小至不见大至无边,恰如陆九渊所说:“宇宙便是吾心,吾心即是宇宙。”^⑫正因为如此,有不少哲学家将心与道等同看待。程颐说:“心即性也……其实只是一个道。”(《二程遗书》卷18)陆九渊也说:“道,未有外乎其心者。”^⑬王阳明亦云:“心即道,道即天。”^⑭

当然,心与道的关系更主要的还是途路与终端、本原与显现的关系。可以发现,上述心即道的观点,主要是来自于理学与心学论者,他们之所谓心即道,主要是对心在悟道与体道中的特别作用的强调,而非简单地认为心就先于道。王阳明说:“道无方体,不可执着。却拘于文义上求道,远矣。……若解向里寻求,见得自己心体,即无时无处不是此道。亘古亘今,无终无始,更有甚同异?心即道,道即天,知心即知道知天。”诸君要实见此道,须从自己心上体认,不假外求始得。”^⑮非常清楚地显示了这点。他们在指出心是体道的最佳途路的时候,事实上就已经承认了道是心的目标,心向着道而存在,或者,说得更为明白,心即是道的存在处所,同时也是道的显现。《礼记》更曰:“喜怒哀乐之未发,谓之中;发而皆中节,谓之和。中也者,天下之大本也。和也者,天下之达道也。”^⑯这里的“喜怒哀乐”也就是人之情,人之心,而“大本”与“达道”也就是通常所说的道。从这段论述中,可以清楚地感觉到心与道一方面是一体的,一方面又具有源流关系,道是心之本,心是道之现。心与道的同一关系,根源就在于它们具有源流关系。《易传·系辞上》曰:“一阴一阳之谓道,继之者善也,成之者性也。”^⑰也表明了道在先而心在后。王夫之曰:“情动而意随,孰使之然邪?天也。天者,君子所弗怙,以其非人之职也。物至而事起,事至而心起,心至而道起。”^⑱也明确地指出了心是向着道的存在。其实,诗学心本体从志到灵的发展,一方面固然是对纯诗的追求,从另一方面来说又何尝不是对道的叩问。由志到灵的发展,也就是由有我到无

我的发展，由社会向自然的发展，其实也就是向道的迫近。自然即道，无我即道。

如此看来，诗学的心本体与道本体不仅不矛盾，相反，它们倒是和谐统一的。心是诗学的表层本体，而道则是诗学的深层本体。心更为直观和显明，道则隐蔽于心之中，需借助于思维方能体认。语词根于心，心又根于道。诗既是心的呈现，而在更深的层次上，又是道的展开。

二

刘勰的《文心雕龙》号称“弥纶群言”，然而，在实际上他并没有真正将所有的文学作为自己的论述对象，他所论述的是他所认为的文，此文乃是人之文，是人自己的外化之文，以心为本体作为心的外化的诗乃是刘勰所论文学的核心。如果拿中古时期的文学观念来衡量，刘勰所论虽然既论文又述笔，将文笔全部包罗于其中，然而，其论述的重心乃在“文”则应属无疑。至于以事为本体的散体叙事文学，自然更在其论述之外。原因很简单，叙事的本体原非作者的心内之物，作品并非是作者的自我与自然的显现，不可能是作者的外化，因而也就不符合刘勰的人文文学观。在刘勰生活的年代里，小说本来已经得到了一定程度的发展，可是《文心雕龙》对它们却几乎只字未提，人们常常对此现象感到不解，或者简单地以重文轻笔、重雅轻俗予以解释，却不知真正的原因乃是小说不属于刘勰所理解的文学^{①9}。

小说与叙事既不在文学的范畴之内，《原道》亦非针对叙事而发，这就决定了在刘勰的理论体系里，道也只能是诗学的形上本体，却不会是叙事学的本体，尽管从广义上说，道乃是天下万物之母。在刘勰之后的论者以道论文时，也都沿袭了刘勰的思路，主要是指称诗学而没有囊括叙事在内。事实上，叙事学也确实没有将

道而是以理作为自己的形上目的,而叙事也只是理而非道的展开。

作为最初的叙事形态之一,史传的撰作自然是为了替现实与历史立此存照,制造一个永恒的复本。然而,史传又绝不仅仅止于事实层面的记录。孔子修史,原因就在“我欲载之空言,不如见之于行事之深切著明也”^{②1}。司马贞“索隐”解释此句曰:“孔子言我徒欲立空言设褒贬,则不如附见于当时所因之事。人臣有僭侈篡逆,因就此笔削以褒贬。”对此,司马迁也引为知言。从这里可以清楚地体会到,史传叙事并非单纯为了叙事,以事说理也是其内在动因之一。章学诚在评《春秋》时就说:“史之大原,本乎《春秋》。《春秋》之义,昭乎笔削。笔削之义,不仅事具始末,文成规矩已也。以夫子义则窃取之旨观之,固将纲纪天人,推明大道。”^{②2}既然如此,说史传中的叙事隐含了一定的义理也就不会有错。以事说理的必然前提就是事中含理,事若不含理,如何说理?几道、别士在总结古代叙事的特点时就特别指出:“书之纪人事者谓之史,书之纪人事而不必果有此事者谓之稗史,此二者并纪事之书,而难言之理则隐寓焉。”^{②3}将事与理看成是叙事(史传与小说)的两个必然的因素。

叙事之事以义理为目的,受义理的支撑,在小说叙事的另一个源头——诸子故事中可以看到更为真切。众所周知,在诸子散文中有不少类于今天之所谓小说的故事,《庄子》中的“坎井之蛙”、“涸泽之鱼”、“庖丁解牛”,《韩非子》中的“三虱相讼”、“曾子杀彘”,《战国策》中的“狐假虎威”、“鹬蚌相争”,《孟子》中的“揠苗助长”、“齐人有一妻一妾”等就是其中的出色者。这些故事有一个共同的特点,它们都是为了说明某个道理而存在。比如“庖丁解牛”说的是道进于技之理;“齐人有一妻一妾”说的则是“人之所以求富贵利达者,其妻妾不羞也而不相泣者,几稀矣。”这些故事都是由叙事与道理两部分构成,有时说理在前叙事在后,有时叙事在前而说理在后。但是,无论理在前还是在后,甚或无论构思时是先有理后创

事,还是先有事后悟理,叙事都是手段,而理则是叙事的目的是与重心。理既是事的根本,事也就是理的形象的化身。

唐传奇中也保持了以意为主,因理设事的寓言传统。有不少作品可以隐隐约约地发现事与理两个部分。《枕中记》中卢生黄粱一梦,尽悟“宠辱之道,穷达之运,得丧之理,死生之情”,劝戒之意已经较为明显。《南柯太守传》中,作者还禁不住直接表明其创作意旨曰:“虽稽神语怪,事涉非经,而窃位著生,冀将为戒。后之君子,幸以南柯为偶然,无以名位骄于天壤间云。……前华州参军李肇赞曰:‘贵极禄位,权倾国都。达人视此,蚁聚何殊。’”

当然,随着叙事的逐步发展与成熟,叙事中的说理性不再像初时那么直接,而是变得越来越隐蔽。一般说来,叙事文本不再有截然分开的事与理两个部分。相反,理往往是以种种形式,特别是人物话语的形式,随意散落在作品中的各个角落。有的时候,甚至还很难直接找到作品所要表达的理。然而,这种形式上的变化,并没有改变叙事作品中事由理发、事向理去的实质。正因为如此,几乎所有的叙事作品都可以提炼成为一个句子,一个道理。毛宗岗认为《三国演义》“一部如一句”^{②3},这就是第一百二十回收结处的“天下大势,合久必分,分久必合”。张竹坡则说《金瓶梅》“开卷一部大书,乃用一律一绝三成语一谚语尽之,而又入四句偈作证,则可云《金瓶梅》已告完矣。”^{②4}这里说的“一律”,指的就是……。至于《歧路灯》,亦可以用八个字概括曰:“用心读书,亲近正人”^{②5}。显然,这句浓缩的话语就是全部故事的精髓,就是全书所要表达的理。

一部作品可以抽象出一句话,一个理,反过来说也就是一部作品其实就是由一句话、一个理而来,就是由一句话、一个理的展开。夏曾佑曰:“小说者,以详尽之笔,写已知之理者也。”^{②6}一部叙事作品往往是萌生于某个简单的道理。有事必有理,无理,事却无由而生,理乃是隐藏在事背后并且对事起支配作用的叙事学更深的本体。事与理的这种关系在叙事文学的创作过程中可以看得相当清

楚。叙事文学大凡有两种模式，一是作者头脑中先有理，后为此理设计事以体现之，一种是先有事，在创作之后才发现事中之理。在前一种模式中，事由理生自不待说，事实上，即使是在后一种模式中，触发作者创作的原质也可能是那事中所含之理，只不过是当时作者对此尚没有明晰的意识而已。若非事中之理，也就不会有后来的作品。不仅如此，整个叙事作品材料的取舍和组织，也常常是决定于事件中的理，而并非是像人们印象中那样只是事件本身顺序的自然排列。《三国演义》的收结就充分地体现了理对事的控制。毛宗岗指出：“《三国》一书，有巧收幻结之妙，设令魏而为蜀所并，此人心之所甚愿也，设令蜀亡而魏得一统，此人心之所大不平也。乃彼苍之意不从人心所甚愿，而亦不出于人心之所大不平，特假手于晋以一之，此造物者之幻也。……且吴为魏敌而晋为魏臣，魏以臣弑君，而晋即如其事以报之，可以为戒于天下后世，则使魏而见并于其敌，不若使之见并于其臣之为快也，是造物者之巧也。”^⑦若非毛宗岗点明，谁还会想到这自自然然的历史顺序原来还是义理所生成的，其中还包含了作者独具的匠心呢？

如此看来，就像诗学的心本体之下还隐藏着道的深层本体一样，叙事学的事本体之下也隐藏着其深层本体理。叙事学在表层上根源于事，以事为本，而在更深的层次上却又是发源于理，归根于理。事处在语词与理之间的中间层，因而它还较为活跃，有实有之事、未必然之事、虚构之事和文生之事之分。事实上，这些不同形态与质地的“事”之所以都叫“事”，关键点就在于它们都合乎“理”；“理”可以说是事本体之所以能够由实有之事逐级变化至文生之事的最终根据，所谓“小说野俚诸书，稗官所不载者，虽极幻妄无当，然亦有至理存焉。”^⑧

需要指出的是，事由理生并非说一部叙事作品中就只能有一个理，或者一部叙事作品只能是一个理的展开。与此相反，一些优秀的叙事作品往往可以提炼出多种道理来，或者说它竟是由多种

道理生成。同是《西游记》，王韬说：“一切魔劫由心生，即由心灭，此其全书之大旨也。”²⁹ 虞集《西游证道书序》曰：“虽其书离奇浩汗，亡虑数十万言，而大要可以一言蔽之，曰收放心而已。”³⁰ 张书绅则曰：“予今批《西游记》一百回，亦一言以蔽之，曰：只是教人诚心为学，不要退悔。”³¹ 这种对作品的不同解释，自然少不了有读者接受方面的原因，但是作品本身的多义性却是多种阐释的前提。正因为此，就是在同一评者眼里，一部作品也可能显现出多种义理。张竹坡在《金瓶梅》第六十一回“说你会唱四梦八空”句下夹批曰：“夫一梦一空，已全空矣。况一梦两空，天下安往非梦，亦安往非空。然而不梦亦不空，又不可不知。金瓶点题，每在曲名小令，是又一大章法。”³² 意思是说《金瓶梅》的主题是写人生若梦之理。而在《金瓶梅》第一百回总评中他又说：“第一回弟兄哥嫂，以悌字起，一百幻化孝哥，以孝字结，始司此书，一部奸淫事俱是孝子悌弟，穷途之泪。”³³ 又以为《金瓶梅》的主题是写孝悌之理。

三

在日常语言中，道与理总是相沾相连在一起。似乎道与理就是那么一回事。其实，道与理之间具有深刻的差异。

从字源上说，“道”与“理”本来就相距甚远。《说文》曰：“道，所行道也。《诗·小雅·大东》诗曰：‘周道如砥，其直如矢。’”故任继愈先生说：“道不是来自天上，恰恰是来自人间，来自人们日常生活中所接触到的道路。”³⁴ 而“理”在开初时乃是一动词，《说文》曰：“理，治玉也。《韩非子·和氏》有曰：‘王乃使玉人理其璞而得其宝焉，遂命曰和氏之璧。’”“道”与“理”虽然在日后都发展成为规律、道理之义，但它们的不同起源决定了在表达这相近的意思时两者仍然有重大的差异。

道与理的差异首先就表现在，道是万物之母，万理之理，道是

世界的本原,而理则是道在现实世界中的具体展开。韩非子曰:“道者,万物之所然也,万理之所稽也。理者,成物之文也,道者,万物之所以成也。”^⑤王夫之亦曰:“道者,天地人物之通理。”^⑥道是一切事物的根本,一切道理的渊藪,而理则是具体事物之所以然,道居于深层难以目睹,而理则常显示于事物的表层。理可以通过人的实践而知之,并且行之,而道则是人的知识之外的独立存在。从时间上来说,理往往具有一定的时间适应性,而道则超越了时间的限制,超越了感官世界,以及时空的束缚,具有“永恒”与“常”的性质。正因为如此,对于人来说,道可以说是无法捉摸的,就是道家的祖宗老子,也只能说:“道之为物,惟恍惟惚。”^⑦而无法用语言将它描述出来。对于道来说,语言常常并非澄明之物,相反倒容易形成遮蔽。与此不同,理恰恰能与语言相互印合,它不仅需要而且需要用语言将它准确地定义出来。几乎可以说,凡是理都能用语言表述出来,不能表述出来的就则不足以成为理。能否用语言表述,是判别道与理的一个重要依据。当然,道一方面倾向于包罗天地人万物,一方面又常常偏指天地自然之道,理一方面是指具体事物的道理、规律,一方面又偏向于日常之理、人之理、社会之理。与此相应,道常无是非,而理则总是与是非相位,汤显祖甚至干脆说:“是非者,理也;重轻者,势也;爱恶者,情也。”(《沈氏弋说序》)

道与理的这些深刻的差异,决定了诗学与叙事学的不同面貌。这种不同在题材与内容的取向上就有显明的表现。比如说,诗学对山水自然表现出浓厚的兴趣,甚至到了无山水景物便难以成诗的地步。而叙事学则总是以社会人生作为题材。就是像《封神演义》、《西游记》这种以神魔鬼怪为对象的作品,其实也只是人间社会的折射。诗之所以对山水景物如此的感兴趣,一个重要原因就是,山水自然不仅在形态上给人以具体可感的美的感觉,而且还极容易将人引向道的境域。换句话说,山水自然本身就是道的感性显现。阮籍云:“山静而谷深者,自然之道也。”(《达庄论》)宗炳也

说：“山水质而有趣灵”；“山水以形媚道”（宗炳《画山水序》）。现代诗学论者常常从诗艺的角度批评谢灵运等人的山水诗“截分两橛”，一半写景一半说理，在山水景物描写之后拖着一条玄言的尾巴，却不知在当时作者来说，玄言的感悟乃是对山水价值的提升。

不仅如此，道与理的不同本体，还使得诗学与叙事学在主题与结构方面的表现迥异。由于“道可道，非常道”^⑧的缘故，诗学不像叙事学那样容易提炼出一个明晰的主题来，确定的主题从来就不是好诗的特征，相反，那些“不知所云”的无题诗却常常是诗学史上的优秀之作。与此相应，诗学的结构也往往是混沌一体，难以理清头绪。叙事作品从根本上来说乃是理的展开，所以，它们不仅具有明确的主题，而且叙事的结构也由于主题的统率而总是有条不紊、头绪分明。诸多叙事作品都是有起有结，故事的来源有原有本。即使是故事本身并没有那么清楚的头尾，叙事者也会想方设法为之添置上去。如《新编五代史平话》之以刘邦诛韩信、彭越、陈豨功臣；这三个功臣抱屈衔冤，诉于天帝。天帝可怜见三功臣无辜被戮，令他们三个托生做三个豪杰出来：韩信去曹家托生做着个曹操，彭越去孙家托生做着个孙权，陈豨去那宗室家托生做着个刘备。这三个分了她的天下^⑨作为开头，《水浒》之以“洪太尉误走妖魔”起笔，《红楼梦》以青埂峰灵河岸神瑛侍者与绛珠仙草的传说作为引首，都体现了一种理的精神。《三国演义》以诗词起，诗词结，同样显示了理在叙事文学中的特殊地位，毛宗岗第一百二十回收结处评曰：“此一篇古风将全部事迹隐括其中。而末二语以一梦字、一空字结之，正与首卷词中之意相合。一部大书以词起，以诗收，绝妙章法。”^⑩当然，这样的称赞也可以用在其他古代小说之中。

当然，道与理本体的不同，最终决定了诗学的超越性与叙事学对现实的沉迷。虽然说古代诗学象、意、神、韵、境、气、趣诸范畴，都具有可视可触可感的具象性，然而，这种具象从来就非纯粹的形而下的器，而是与形而上的道隐然相通。《荀子》曰：“乐者，乐也。

君子乐得其道,小人乐得其欲。以道制欲,则乐而不乱;以欲忘道,则惑而不乐。故乐者,所以道乐也。”^{④1}道的存在,无论在诗中还是在乐中都是感性的一种制约力量。与此相反,小说叙事由于执著与沉迷于社会现实的探究,因而缺乏超越的力量。它们常常安心于以故事来说明那些被社会所普遍接受的诸如好人好报、恶人恶报之类的公理。如果说小说叙事中有些形上意味的话,那么,它也往往是借助于诗词表达出来的,《三国演义》对现实历史的超越的集中反映于篇首所引杨慎的“临江仙”,《红楼梦》的超越则集中于《好了歌》。这个反差饶有兴味地显示了道与诗学的亲近,及与叙事学的隔离。

诗学以道为本体,而叙事学则以理为本体,这种基本格局使得诗学与叙事学在中国文学与文化史上有了不同的功用和地位。诗学以道为主,所以在很多时候文人士子们常常是将它作为自我救赎、自我升华的工具,对他们来说,作诗的过程也就是悟道的过程。正因为如此,诗学得以在中国文学史中长期以来都位居高位,即使是在全盘否定文学的极端理学家那里,诗也有自己的一席之地,也就得益于诗中之道。叙事学津津乐道于社会历史中的庸常之理,所以,它们常常被用作为开化百姓、救赎大众的工具。但是,尽管作者自己总是宣称小说如何的于社会有益,然而,它们却总是受到主流文化的排斥,长期以来只能在文化的边缘徘徊。

当然,诗学的道本体与叙事学的理本体,也为诗学与叙事学带来了一些负面效应,这也毋庸讳言。玄言诗与理学诗的出现就与诗学对道的追求直接相关。诸如“浩浩元化,五运迭送,昏明相错,否泰时用,数钟大过,乾象摧栋,惠怀凌构,神玺不控”(孙绰《与庚冰诗》其一);“大朴无像,钻之者鲜。玄风虽存,微言靡演。邈矣哲人,测深钩緬。谁谓道辽,得之无远”(孙绰《赠温峤五章》其一)一类诗的产生,就是由于过于急切地表露自己,而走向了诗的反面。道一旦失却了形象的依托,一旦赤裸裸的自我暴露出来,诗也就不

再成其为诗，而道也失去了它应有的意蕴。与玄言诗一样，宋代理学诗的观念也吞噬了形象，从而严重将诗与道本身给予了严重的扭曲。李梦阳对此批评说：“宋人主理，作理语，于是薄风云月露，一切铲去不为，又作诗话教人，人不复知诗矣。诗何尝无理，若专作理语，何不作文而诗为耶？”^④

与诗学本体对形象的挣脱一样，叙事中的理也常常跳脱于故事之外。不过，与诗学中的道理直陈相比，叙事学中的议论化要远为普遍。以话本小说为例，从第一部话本集《清平山堂话本》，到最后部话本集《跻春台》，几乎很少有作品没有诸如因果报应之类的说教，在故事之前、之中或之后，插入作者的点题式的议论，几乎成了古代叙事不变的格式。《施润泽滩阙遇友》中的“种瓜得瓜，种豆得豆，一切祸福，自作自受。”《蒋兴哥重会珍珠衫》中的“今日听我说《珍珠衫》这套词话，可见果报不爽”；“殃祥果报无虚谬，咫尺青天莫远求”一类话语可说是这种议论的标准模式。更为严重的是，对于这样一种现象，无论作者、读者还是评论者，都表现出相当程度的宽容，有人甚至还将叙事中的议论看作是值得炫耀的优点，蔡元放就说：“正在叙事时，忽然将身跳出书外，自着一段议论，前传亦有数处，然俱不过略略点缀，本传则皆将天理人情，明目张胆畅说一番，使读者豁然眼醒，则较之前传为更胜也。”^⑤正是有了这种观点的支撑，日后才出现了通篇议论而几乎不再有故事的新小说。

四

道与理之间固然有着深刻的差异，然而，从另一方面说，道与理从来就难以截然分清。正如前面已经提到的，道本来就是万理之理，是理的一种，而理则是道的具体化，它在本质上具有道的成分。毋宁说道就是大理，理则是小道。在有的论者看来，道与理甚至就是异名而同实。朱熹曰：“天地之间，有理有气。理也者，形而

上之道也,生物之本也,气也者,形而下之器也,生物之具也。是以人物之生,必禀此理,然后有筭;必禀此气,然后有形。(朱熹《答黄道夫书》)就是将理与道视为与气相对立的相同概念。道与理的这种沾连与共生性决定了诗学与叙事学深层本体存在的复杂性。

正因为如此,在一些诗学论著中,一方面以道作为诗学的深层本体,一方面在具体论述时又频频以理作为诗的根本。刘勰《文心雕龙》《辨骚》篇曰:“山川无极,情理实劳。”《明诗》篇曰:“巨细或殊,情理同致。”《体性》篇曰:“情动而言形,理发而文见”。《熔裁》篇曰:“情理设位,文采行乎其中。……蹊要所司,职在熔裁,隳括情理,矫揉文采也。”^④都是理与情并举,并将它们作为了诗学之双重本体。刘勰一边以道作为诗学与文学的根本原因,一边又为理作为诗学之本,其实并无多大矛盾,这就正如心是诗学的本体并不影响道是诗学的深层本体一样。由于道本身的难以言说与抽象性,作为诗学的深层本体,它必然要在诗中以某种更为具体的形式显现出来,理就是道的一个方便的替代。诸如“山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辩已忘言”(陶渊明《饮酒》之五)“木末芙蓉花,山中发红萼。涧户寂无人,纷纷开且落”(王维《辛夷坞》)这般不及道而道意盎然的诗作,当然是道本体的最佳显现,但是毕竟它们不可多得。

或许正是由于理与道的这层关系,言理之诗在整个诗学史上虽然常常受到严厉的批判,但是,几乎在任何时候都仍然有言理诗的存在。有的论者甚至还公然为诗中之理、诗中之议论辩护。沈德潜在评杜甫时说:“老杜以宏才卓识,盛气大力胜之。读《秋兴》八首、《咏怀古迹》五首、《诸将》五首、不废议论,不弃藻绩,笼盖宇宙,铿戛韶钧,而纵横出没中,复含酝藉微远之致。目为‘大成’,非虚语也。”^⑤甚至将诗中的理与议论视为常人所不能达到的成就。王夫之更是针对严羽“诗有妙悟,非关理也”的说法提出了“非理抑将何悟?”^⑥的反论,将理视为诗作的必须^⑦。

诗学的道常常以理的形式呈现出来，与此相对应，叙事学的理却常向道的方向伸展。事实上，当一部叙事非常深刻地表现出了某种事理时，它也就自然会有道的意味，它与道的距离也就不远了。那些优秀的叙事之作，不会满足于日常的社会道理，而是常常暗含了对人与自然的终极关心。司马迁之作《史记》自然有“稽其成败兴坏之理”的因素，但是“究天人之际，通古今之变”^{④8}无疑是其更为深层的关怀。这就是说《史记》的创作不仅有理的驱动，而且更有道的驱动。史传之作尚且如此，包含了更多个人思考的小说叙事在这方面就更为明显。《三国演义》中的所表达的“分久必合，合久必分”，就很难说是具体的社会历史发展之理，还是涉及天人之际的道。《金瓶梅》、《红楼梦》中所流露的梦幻观念也是如此。

事实上，叙事学事本体的发展，似乎也与道的牵引有一定的关系。如果说在实有之事阶段主要是表现伦理之理，未必然之事与虚构之事所表达的主要是事理之理的话，那么，文生之事所表达的则趋向于情理之理。由实有之事向文生之事的发展，从一个角度来说就是从伦理之理向情理之理的发展。显然，伦理之理与道的距离更远，而情理之理则与道非常接近。情理之理，也就是此时此地人的言行事的开展之所必然。《红楼梦》第一回石头对空空道人所谈：“历来野史，皆蹈一辙，莫如我这不借此套者，反倒新奇别致，不过取其事体情理罢了，又何必拘拘于朝代年纪！”张竹坡所说：“做文章，不过是情理二字。今做此一篇百回长文，亦只是情理二字。（《金瓶梅读法》）脂砚斋在说“《石头记》一部中皆的近情近理”后，紧接着就有解释道：“必有之事，必有之言。”^{④9}换句话说，情理也就是自然而然，毫不勉强之意。在这里可以清晰的感受到理与道之间的内在联系。金圣叹在阐述文生之事，亦即论情理之理时有论曰：“今夫文章之为物也，岂不异哉！如在天而为云霞，何其起于肤寸，渐舒渐卷，倏忽尤变，烂然为章也！在地而为山川，何其迤邐而入，千转百合，争流竞秀，冥无际也！在草木而为花萼，何其

依枝安叶,依叶安蒂,依蒂安英,依英安瓣,依瓣安须,真如有神镂鬼簇,香团玉削也!在鸟兽而为尾,何其青渐入碧,碧渐入紫,紫渐入金,金渐入绿,绿渐入黑,黑又入青,内视之而成彩,外望之而成耀,不可一端指也;凡如此者,岂其必有不得不然者乎?(金圣叹批评《水浒传》第八回总评)与刘勰的“原道”之论是何等的相似。

注释:

① 刘勰《文心雕龙·明诗》,周振甫《文心雕龙注释》,第48页,人民文学出版社,1981年。

② 《老子道德经》上篇25章《老子本义》第三十五章《诸子集成》第14页,第35页。

③ 刘勰《文心雕龙·原道》,周振甫《文心雕龙注释》,第1页。

④ 刘勰《文心雕龙·明诗》,周振甫《文心雕龙注释》,第48页。

⑤ 纪晓岚评《文心雕龙·原道》,周振甫《文心雕龙注释》,第2—3页。

⑥ 皎然《诗式·总序》,李壮鹰《诗式校注》,第1页,齐鲁书社,1986年。

⑦ 《周易·说卦传》《十三经注疏》,第93—94页。

⑧ 傅伟勋《从西方哲学到禅佛教》,三联书店,1989年,第67页。

⑨ 《老子》25章《诸子集成》之《老子道德经》上篇,第14页。

⑩ 《庄子·大宗师》《诸子集成》之《庄子集释》内篇,第111—112页。

⑪ 《庄子·天地》《诸子集成》之《庄子集释》内篇,第182页。

⑫ 陆九渊《杂说》《陆九渊集》卷22,第273页,中华书局1980年版。

⑬ 陆九渊《敬斋记》《陆九渊集》卷19,第228页,中华书局1980年版。

⑭ 王阳明《传习录上》《王阳明全集》,第21页。

⑮ 同上。

⑯ 《礼记·中庸》《十三经注疏》,第1625页。

⑰ 《易传·系辞上》《十三经注疏》,第78页。

⑱ 王夫之《诗广传·召南二》《船山全书》,第309页。

⑲ “史传”之所以被列入论述对象,并以单章出现,除了当时史传已经较为繁荣并有一定的地位,作者不好公然忽略之外,一个重要原因还在于史传中还有一部分容纳了作者观点,且以韵文形式出现的“赞语”。

⑳ 《史记·太史公自序》引《史记》第四册,第2060页。

⑲ 《文史通义·答客问上》,第 47 页,上海书店影印本。

⑳ 几道、别士《本馆附印说部缘起》,原载《国闻报》光绪 23 年(1897 年)10 月 16 日至 11 月 18 日,黄霖、韩同文《中国历代小说论著选》下册,第 3 页。

㉑ 毛宗岗批评《三国演义》第一百二十回眉批,陈曦钟等辑校《三国演义会评本》,第 1456 页。

㉒ 张竹坡批评《金瓶梅》第一回总批,侯忠义、王汝梅编《金瓶梅资料汇编》,第 54 页。

㉓ 蔡振绅《岐路鐙发刊辞》,据 1937 年排印本,丁锡根编《中国历代小说序跋集》,第 1645 页。

㉔ 夏曾佑《小说原理》,原载《绣像小说》1903 年第 3 期,《中国历代小说论著选》下,第 109 页。

㉕ 毛宗岗《读三国志法》,《中国历代小说论著选》上,第 339 页。

㉖ 谢肇《五杂俎》卷 15,《中国历代小说论著选》上,第 166 页。

㉗ 王韬《新说西游记图像序》,据清光绪上海味斋石印本,丁锡根编《中国历代小说序跋集》,第 1363 页。

㉘ 虞集《西游证道书序》,据北京图书馆藏清初刊本,丁锡根编《中国历代小说序跋集》,第 1352 页。

㉙ 张书绅《新说西游记自序》,据清乾隆十四年其有堂刊本,丁锡根编《中国历代小说序跋集》,第 1362 页。

㉚ 张竹坡批评《金瓶梅》第六十一回夹批,侯忠义、王汝梅编《金瓶梅资料汇编》,第 138 页。

㉛ 张竹坡批评《金瓶梅》第一百回总批,侯忠义、王汝梅编《金瓶梅资料汇编》,第 194 页。

㉜ 任继愈《老子哲学讨论集》,第 14 页。

㉝ 《韩非子·解老》,《诸子集成》之《韩非子集解》卷六,第 107 页。

㉞ 王夫之《张子正蒙注》卷 1,《船山全书》卷 12,第 12 页。

㉟ 《老子道德经》上篇第 21 章,《诸子集成》,第 12 页。

㊱ 《老子》第 1 章,《诸子集成》之《老子道德经》上篇,第 1 页。

㊲ 《三国志平话》起笔也用这个故事。

㊳ 毛宗岗批评《三国演义》第一百二十回夹批,《三国演义会评本》,第 1457 页。

㊴ 《荀子·乐论》,《诸子集成》之《荀子集解》卷十四,第 254 页。

④② 李梦阳《缶音序》《空同先生集》卷 51。(明代论著丛刊本)

④③ 蔡元放《水浒后传读法》,黄霖、韩同文《中国历代小说论著选》,第 421 页。

④④ 周振甫《文心雕龙注释》,第 37 页、50 页、308 页、355 页。

④⑤ 沈德潜《说诗碎语》卷上《清诗话》,第 540—541 页。

④⑥ 王夫之《姜斋诗话》卷 1,第 144 页。

④⑦ 不过王夫之同时又指出,诗之理不同于“名言之理”、“经生之理”。其《古诗评选》评司马彪《杂诗》曰:“非谓无理有诗,正不得以名言之理相求耳。”在《古诗评选》中评鲍照《登黄鹤矶》曰:“经生之理,不关诗理,犹浪子之情,无当诗情。”

④⑧ 司马迁《报任少卿书》,《汉书》卷 62,《汉书》之《司马迁传》,第 2735 页。

④⑨ 脂砚斋批评《红楼梦》第十六回夹批,孙逊编《脂砚斋评语汇录》。

论中国古典美学的心物关系理想

山东师范大学 杨存昌

复旦大学博士生 许海意

心与物的关系,亦即人与自然、主体与客体的关系,是人类文化诸话语系统共同聚焦的终极关怀,它自然也构成了各种美学理想的核心追求。审美和艺术,是人类与外部世界达成对话的一条最独特又充满魅力的渠道,在不同民族的文艺作品中被物化了的审美意识,作为创作主体审美心理的积淀和凝结,透视出特定文化对人与世界关系的认同个性。本文认为,心物相融的“无我之境”是中国古代艺术所不懈追求的最高境界,心与物的双向对流与共振则是这一理想境界得以营构的创作心理前提,而这一切又都可以在中国崇尚“天人合一”的文化传统中找到最后的根源。

无 我 之 境

“情者诗之媒,景者诗之胚”(谢榛《四溟诗话》);“景无情不发,情无景不生”(范晞文《对床夜语》)。如果我们把审美的文艺作品视为一个张力场,那么构成此审美场的心理力和物理力,便须采取一定的结构模式。怎样的心物组合,才是中国美学所极力推崇的最佳艺术境界呢?一句话,即心理与物象的消融无迹。它不是唤起人们与世界对立的紧张感,而是诱导鉴赏者去体验“若化为物”

(《庄子》)的心理快适。

主体之主观情思和与之对应的客观物象在文艺境界中的关系,无外乎三种基本类型,即或偏于心理,或偏于物象,或二者对等相待,互融互化。托名王昌龄《诗格》的“情景”、“物境”、“意境”之分,即此谓也。《诗格》云物境“故得形似”,情境“深得其情”,意境“则得其真”,已基本上把握了三种不同艺术境界的根本性质。然而因为《诗格》对境界的描述过于简单,我们尚难以辨别出明显的褒贬。到清代哲学家王夫之那里,则明确透露了中国古代文艺持久追求的价值取向。他这样说:

情景名为二,而实不可离。神于诗者,妙合无垠,巧者则有情中景,景中情。(《姜斋诗话》)

王夫之在这段话中排除了单纯的“情”或“景”与艺术组合的缘分,认为尽管评论家可以割裂地拈出“情”、“景”二字,但诗中之景必是感情化的,诗中之情也必是物象化的,艺术家的心理感受与自然外物的姿态状貌在完成形态的文艺境界中“实不可离”。更值得注意的是,他在宽泛意义上指出情景互化之后,还特别把“情中景”、“景中情”两类意象关系只称作诗之“巧者”,而独把主客“妙合无垠”之作誉以“神于诗者”。薄此厚彼之意,判然明矣。

较之于王夫之,我们发现王国维对艺术境界的分类在外延上并不周密。《人间词话》云:

有“有我之境”,有“无我之境”。

……有我之境,以我观物,故物皆著我之色彩。无我之境,以物观物,不知何者为我,何者为物。

这里“有我之境”与王夫之“情中景”相通;“无我之境”与情景“妙合无垠”相合。很显然,王国维没有提到“景中情”一类。——若循着他的思路推延,也许这种被王国维遗弃的境界应叫做“有物之境”。国学基础深厚又精通西洋文化的王国维何以竟如此粗心?个中奥秘还须到三种境界的特质及王国维本人的美学理想中去寻找。

诚如许多学者指出过的，“有我之境”并非无“物”，而是主体心理驾驭物象、支配物象；“无我之境”亦非“无我”，而是身与物化，物我两消；同理，“有物之境”应表现为外物压倒和支配“我”，物的色彩驾驭和扭曲人的情感。这种境界，在深受中国老庄哲学和西洋叔本华思想影响，努力以审美的态度通过艺术寻求人生“解脱”的王国维心目中，是“丧己于物”，体现的是人之个性被物质世界所压抑、束缚、操纵和限制，因而已不能算是审美的艺术境界了。

而在“有我”与“无我”两种境界的对举中，王国维透彻说明了“无我之境”所体现的他心目中理想的心物关系组合。“有我之境”突出的是人的心理力，他列举“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”和“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”加以证明。很显然，在此两幅艺术的图画中，纷乱飘零的花瓣和扯人心魄的秋千摇荡，都映为诗人“泪眼”中的感伤，料峭的寒春、孤单的馆驿、啼血的杜鹃哀鸣和西风残照下的殷红的夕阳，浸染的也只是诗人的凄冷苦悲。寒春就没有亮丽么？孤馆就没有宁静么？然而在固有的情感基调中，诗心不允许旁骛，此即“物皆着我之色彩”。“无我之境”不同，它所标举的是心力与物力的融合无间，在此境界中，物的美在自由中怒放，人的心在和谐中舒展，两者被纳入同一艺术生命体，在同一生命节奏中律动、飞翔，以至使读者“不知何者为我，何者为物”。为描绘这种艺术的绝妙之境，王国维拈出陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”和元好问“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”两句，诗中的山影、菊色、波光、鸟迹不再为人的情感所支配，而似乎根本不顾及观照者的审视，只是自消自长、自起自伏、自生自灭，一任自由的生命之光在大化流行中悠然展现；作为主体的诗人也放弃了霸气十足的支配欲，而与物一样沉醉于造化中，和大自然同样地自在自为、自得自足、自欢自娱。

在论证了两种境界的本质区别之后，王国维明确指出：“古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境。此在豪杰之士

能自树立耳”。他把“无我之境”的艺术发现和创造者誉为文学家中的“豪杰之士”，舍彼取此，足见分晓。

当先秦孔子出人意料地慨然叹息“吾与点也”，庄子提出“坐忘”、“心斋”、“物化”，晚唐司空图倡导“景外之景”、“象外之象”，乃至宋代严羽标举“水中之月，镜中之相”、“羚羊挂角，无迹可求”的时候，我们还往往把这一意味深长而又绵延不绝的美学现象归于这种或那种思潮的影响。然而从王夫之到王国维，处于中国古代美学总结时期的两位理论大家，竟不谋而合地将“情景相融而莫分”、“妙合无垠”、“不知何者为我，何者为物”的“无我之境”视为文艺的最高理想，中国古典美学崇尚人与世界平等对话、和谐相处的艺术境界追求，便再也不能视为理论家的个人兴趣或艺术史中的偶然现象了。

应物斯感

心物和谐的“无我之境”作为艺术理想，引发了中国古代人对文艺创作心理的独特规定。即要在“虚一而静”的心态下，使心与物默契沟通，达成双向的对流与共振。这是一个“化物”和“物化”，最终达至“物我两消”，又最大限度地表现物与我生机活力的过程。刘勰较早地在《文心雕龙》中把先秦的“虚静”说加以系统运用，提出了“陶钧文思，贵在虚静，疏淪五藏、藻雪精神”（《文心雕龙·神思》）的著名观点。而在我们看来更为可贵的，是他对“虚静”心态下艺术想象心物交感的心理特征的进一步阐发。其云：“故思理为妙，神与物游。神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。”即是说在艺术的审美观照过程中，物象循着感官（耳目）而触动人的心灵。而想像主体的主观精神又凭借外物的导引与之同“游”，一方面“情以物迁”，另一方面“物以情观”。这里已约略透露了创作心态下心与物相互作用的双向性。在《物色》篇里，刘勰更

明白地描述说：

山沓水匝，树杂云合。目既往还，心亦吐纳。春日迟迟，
秋风飒飒；情往似赠，兴来如答。（《文心雕龙·物色》）

这是中国古代文艺理论对审美观照心理过程的经典性描绘，在一刹那的“物我双会之际”，审美的眼睛互相审视、“往还”观照，审美的心灵彼此“吐纳”、谐和融通，物与我在诗意的交流传递中，我赠之以“情”，你答之以“兴”，默契的对流奏出艺术的共鸣。

倡导情景“妙合无垠”的王夫之，主张文艺创作要“即景会心”。很显然，他也是从心物对流共振的角度看待审美主客体在创作过程中这种融洽关系的。与王国维摒弃以物役人的思维方式相比，王夫之更侧重于物我关系的另一面，强调自然“物性”的不可凌迫。他反对嵇康“求情者不留观于形貌，揆心者不借听于声音”（《声无哀乐论》）之说，认为只强调主体的“情”与“心”，实际上是把审美主客体割裂开来，这就无法产生有审美价值的艺术情感了。因此，艺术家的审美感情之所以可贵，“非贵其中出也，贵其外动而生中也。”（《诗广传》卷三）王夫之认为外物作为一种自然的生命存在，与人应当是平等的，因此诗人艺术家在反映外物时，就要尊重“物理”，而不可一味把人的感情强加于自然物，以一己之私情“横被花鸟”、“武断流水”，不可“以己所偏得非分相推”（《古诗评选》卷四），不可“霸气逼人”，对外物“曲加影响”。不然，便导致主体与外物关系的隔绝阻滞，最终使“物自物而已自己”（《尚书引义·大禹谟二》），双方难以谐和沟通，也就没有艺术对流状态的呈现。

王夫之涉及文艺创作心理问题的大量艺文评论中，对心理过程双向性的论述随处可见，如云：“情不虚情，情皆可景；景非滞景，景总含情。神理流于两间，天地共其一目，大无外而细无垠，落笔之际，匠意之始，有不可知者存焉。”（《古诗评选》卷五）天壤之景物，作者之心目，如是灵心巧手，磕著即凑，岂复烦其踌躇哉？（同上）；“形于吾身以外者化也，生于吾身以内者心也，相值而相取，一

俯一仰之际,几与为通,而勃然兴矣。(《诗广传》卷二)都无非是强调心与物在审美艺术的对流共振中互相制约、互相协调、互相“凑合”、互相“融浹”、“相值相取”、“流动生变”、“磕著即凑”的双向谐和性质。

从以上丰富而独到的描述中,我们不难归纳出中国古人对审美观照状态下创作心理的几方面认识。即:“虚静”的非功利静观心理,是创作主体进入与外在世界审美交流状态的基础;主客交汇的一刹那,艺术家的心理流动是情与景高度融合的结果,此时“情皆可景”、“景总含情”,表现为物我俱显又“忘我忘物”的心理直觉;这种审美的心理流动采取双向对流的形态,是物与我在生命基点上的互化与共振,等等。然而沟通还仅意味着审美感知的过程,对流的结果才是审美意象在艺术家心理荧屏上的凝结,即“无我之境”的形成。这里可明显看出,物与我的统一在古代美学家的视野里最终归之于心灵,物与我的对流最终是在审美心理规范之下的。中国古典美学在心与物的和谐中仍落脚于心,在艺术的再现性与表现性统一中仍落脚于表现。

天人合一

“无我之境”和“心物交感”的艺术追求赋于中国古典美学以鲜明的民族特色,典型地体现着古代中国人持久稳定的审美理想。追溯其文化和哲学的根源,这一理想脱生于“天人合一”的观念和“泛生命哲学”的信仰。质言之,在古人看来“天”(即自然)有意志、有情感,人的智、情、意无不与“天”相通。自然之缤纷万物,皆为生灵。山水草木、花鸟虫鱼作为禀气而生的生命体,要求着作为“万物之灵长”的人类的尊重,要求着与人类平等相处、和谐共存。而人类实现与万物平等的途径不外有二:一曰克服自卑,不做自然的奴隶;二曰收敛霸气,不做专断的主人。相比之下,做到前者比做

到后者对于人类来说似乎更难了许多。正因此,人类才希冀在积极进取的实践活动之外,又无刻不向审美和艺术寻求着精神的栖息地。也因此,收敛专断的霸气以达到“无我”境界,使得作为中国哲学三大支柱的儒、道、释三家不谋而合,殊途同归。

儒家重视人,提倡积极入世;“天行健,君子以自强不息”(《易传》)。但儒家反对人的霸气,他们克服霸气,实现“天人合一”的诀窍即在于“克己”。《论语·子罕》曰:“子绝四:毋意,毋必,毋固,毋我。”朱熹注此说:“意,私意也。必,期必也。固,执滞也。我,私己也。四者相为终始,起于意,遂于必,留于固,而成于我也。盖意、必常在事前,固、我常在事后,至于我又生意,则物欲牵引,循环不穷矣。”(《四书章句》)可见,儒家要祛除的,正是面对外物时一个专断的“我”。事前不要有私意、期待之心,事后不可固执于一己得失,念念不忘自我的私欲。做到“无我”的途径,则需采取“以物观物”的态度。故邵雍说:“况观物之乐,复有万万者焉。虽死生荣辱,转战于前,会未入于胸中,则何异于四时风花雪月,一过乎眼也。诚能以物观物,而两不相伤者焉。盖其间情累者忘去尔。”(《伊川击壤集序》)所谓的“以物观物”,即是以物性自然的眼光观察事物,而不是以自我的利益为出发点。此时人性与物性为一,天与人为一,外物对于人心便如鉴应形,无所隐遁。此时,物我融洽,“虽欲相伤,其可得乎?”

道家重视自然,因而也要求人性的自然呈现或人性呈现的自然。《老子》说:

“宠辱若惊,贵大患若身。”何谓“宠辱若惊”?宠为上,辱为下。得之若惊,失之若惊,是谓宠辱若惊。何谓“贵大患若身”?吾所以有大患者,为吾有身,及吾无身、吾有何患?

所谓“患”之根源,便在于“有身”。因执著于我身,故患得患失,若破除我身、精神同于大道,又有什么牵挂呢?在道家看来,破除我身——“吾长我”,是归道逍遥的根本。因此充斥于《庄子》一书中

“堕肢体，黜聪明，离形去智”的呼声背后的真正意图，是人与自然的合一，是人返归自然的希冀，是放弃自我强为的主体性而融入大自然，以自然万物的视角观照自然万物，以万物之情体味自然生命的律动，感应和谛听大自然最深层的生命之乐。道家追求人与自然的统一，为学界广泛认同，似无异议，此不赘述。

与儒家的“克己”、道家的“顺物”不同，佛家的“天人合一”来源于“内省”和“悟”。佛家认为现实世界是“非有”“非无”的“假象”（《肇论》），任何事物都因缘而生，因缘而灭：“达无生者，谓尘是心缘，心为尘因。因缘和会，幻相方生。由从缘生，必无自性。何以故？今尘不自缘，必待于心；心不自心，亦待于缘。”（《华严义海百门》）只有通过对其一因缘刹那生刹那灭的尘像的体悟，顿见整个永恒的真如世界：“证此之时，万缘俱绝，恒沙妄念，一时顿绝。”（《神会语录》）这种以静观动、刹那透象的体悟功夫，能使人迅速地摆脱尘世间的烦恼，照见灵净的佛光，达于平静的“涅槃”心态。而佛家之所谓“涅槃”境界，实际上也是通过“无我”而实现。即要破除二执——能执、所执，灭四相——我相、人相、众生相、寿者相，归根结底一句话，就是舍弃自我。一旦破除了这一点，心灵将归于空灵寂照，生命与宇宙于是乎融合为一。

总之，不论是儒家、道家，还是佛家，他们从不同的出发点、经由不同的途径追求“无我”，追求人与世界平等、心与物交流融合的“天人合一”的人生境界。这种追求无论尚携带着多少神秘性和虚幻性，却的确在与“主客二分”的西方思维模式对照中，形成了中国文化的特色。也正是这一特色，规定了中国古典审美理想的模型。由这一模型出发返观中国美学和艺术理论，许多似是而非的问题便可得以澄清。如第一，在当今学术界，以表现性和再现性分别指称中国美学和西方美学的特色几成定论。事实上，典型的表现论和再现论均出自西方，如移情说和摹仿说。而中国古代则推崇表现与再现相交融之中偏于表现的古典和谐美艺术。第二，现实主

义和浪漫主义是西方美学的典型范畴,用以概括中国古代艺术,不论主张是现实主义还是浪漫主义“为主”,都有削足适履之感。第三,在古人看来,美与艺术既非单纯来自生活,也非只源于心灵,而是心物共振的产物。这些观点是否科学当然可以讨论,却的确是中国古人在审美和艺术理想方面的独特思考。

庄子的审美观

台湾师范大学 黄锦铨

什么是美学？就字面看，美学当然是研究美的一门学科，我们要说明的问题，是什么叫做美？谈到什么是美，这问题就复杂了，对这个问题，历来各派有很大的分歧，因为迄今，美学并没有公认的定义。最常见的说法是：美学是研究美的学问。黑格尔认为美学是艺术哲学。有人认为，美学是着重研究人类对现实的审美关系。意大利美学家克罗齐认为，美学是表现理论。还有人认为，美学是源于批评学，美学是有关审美经验的价值论。然而基本的分歧，是在于美是自然的，和美是艺术的，以及这两种美之间的关系，论说的不同。

有一派认为美是一种客观的存在，美首先见于自然和现实生活。艺术的美，只是自然美的一种反映。自然美先于艺术美，也高于艺术美。另一派则认为美不是一种客观的存在，而是一种意识形态，美首先见于艺术，艺术美离不开人的创造活动，自然美也是从艺术美的眼光看出来的，艺术美高于自然美。不懂艺术美，也就不能真正懂自然美。此外还有一派，主观和客观统一的看法，美既离不开物，也离不开人。

理由之一，是人这个主体，须根据客观的具体事物，来作为创造和欣赏的对象。而这种对象，也必须体现人的本质和修养。主客两方，缺一不可。

理由之二,美和真与善一样,都是一种价值,而无论是使用价值,还是交换价值,都离不开特定社会中的一些人。

据说西方希腊时代的柏拉图,他起初在《大希庇阿斯》这本著作中探讨美,认为美有两种概念,一是美的具体事物,另一是美的本身。这两种概念是有矛盾的。具体的事物,来说明美的本身,是有困难的。必须否定具体的事物,但否定了具体事物,美又不存在。最后的结论,还是以为认识美是很困难的。但对于美的探讨,是有帮助的。他在《会饮》的著作中,重新讨论以前所探索的美的本身。他认为美是一种理念,理念是永恒的。无始无终,不生不灭,不增不减。完全不是这个美,那个丑,也不是这个时候美,那个时候丑,也不是对某些人美,对某些人丑,而是一种物我两忘的境界。《庄子·齐物论》有几句话,可以说明这种境界:

古之人,其知有所至矣,恶乎至?有以为未始有物者,至矣,尽矣,不可以加矣。

庄子提出“未始有物”,那是永恒的,自由自在的,是普遍的存在,不依赖任何具体事物而存在。形式与整一,永恒与自身,是同一性的。郭象注说:

此忘天地,遗万物,外不察乎宇宙,内不觉其一身,故能旷然无累,与物俱往,而无所不应也。

这物我两忘的境界,是客体与主体的统一。佛家所谓“金刚不坏身”。也像禅家说的“看山是山,看水是水”,以后是“看山不是山,看水不是水”。到了主体客体统一性时,“看山又是山,看水又是水”。所以柏拉图以后又有《裴楷诺》著作,说明主体进入客体的境界,那就是永恒美的存在。^①庄子曾说:

物无非彼,物无非是,自彼则不见,自知则知之,故曰:“彼出于是,是亦因彼,彼是方生之说也。”(《庄子·齐物论》)

由此看来,西方的美学家,尽管他们对美学有如何独特的见解,而且具有系统的观点,但中国古代美学的思想,与西方美学家的理,

是相应的。从庄子的思想中,可以得到证明。

当然,所谓美学,是近一两百年来的产物,是由哲学分出来的一门学科。传到中国,也是近百数十年的事情。中国受其影响,逐渐兴起研究的热潮,以至于风行。但不能说中国没有美的观念与理论。所以特地提出庄子的审美观,请方家指教。

庄子的道体,是不可称说的,所谓“大道不称”;“言则离道”。但不言又不足以明道,所以庄子的著述,自称是“言无言”。(《庄子·寓言篇》)这“言无言”,可以说是一种抽象的法则,它是文学家、艺术家表达创作的一种技巧,也是美学家批评的最高标准。例如陶渊明《桃花源记》最后一段说:

既出,得其船,便扶向路,处处志之,及郡下,诣太守,说如此,太守即遣人随其往,寻向所志,遂迷不复得路。南阳刘子骥,高尚士也,闻之,欣然规往,未果,寻病终,后遂无问津者。最后这一段,有的人认为不合理。那么大的一块地方,有田园、阡陌、人家,为什么会找不到呢!这个疑问,苏东坡已经解答了。因为文章是描写桃花源,桃花源是世外桃源,不允许外人随便进入,如果人人得往而游,岂不变成观光地区,哪里是桃花源呢?所以必须有最后这一段,说明以后再没有人能够进去,使读者对桃花源有一个完整的印象,才符合这篇文章的题旨,或者说,渔人也是外人,按理说,也不应该进入桃花源才对。(道不可言,言则离道)但渔人不让他误入桃花源,那这篇文章也就无从写起。(不言不足以明道)所以必须让渔人进去一次,文章写好了,连渔人也是同样不能进去。(言无言)最后以一句“后遂无问津者”为结束,保持一个完美的桃花源。所以苏东坡在《仇池笔记》说:“如人人得而入之,即成闹区矣。”文学家、艺术家,就是运用庄子这抽象的思辨,来表达或创造他们的文学、艺术作品。俗话说:“文章只可意会,不可言传,所可相传者,皆糟粕耳。”文学、艺术作品的美,是体会出来的,不是说出来的。《庄子·天道篇》说:

世之所贵道者，书也，书不过语，语有贵也，语之所贵者，意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也。

艺术作品，所可表达的，只是艺术表面的“形”；不能言传的，是艺术内涵的“神”。古人常说：“文章要写神，不要写形。”画家所创作的作品，能使欣赏者激动的，是画的“神”，不是画的“形”。“过江千尺浪，入竹万竿斜”。没有看到风字，其实风之大，可想而知。从前白居易《吟竹诗》说：“举头看去不似画，低头静听疑有声。”苏东坡看了蒲永升“画水”，会觉得“寒气逼人，毛发为立”，原因就在这里。所以要认识文学、艺术品，必须抛弃具体的、表面的、自身主观意识的立场，才能体会文学、艺术品真正的美。

那么，庄子的审美观是什么呢？可以归纳三点来说明。

一、有与无共通

我国哲学思潮，自先秦以来，都在讨论“有”与“无”的问题，老子把“有”与“无”分为两个概念来说明，《道德经·第一章》说：“故常无，欲以观其妙；常有，欲以观其徼。”^②然又说：“此两者，同出而异名，同谓之玄。”老子认为“有”与“无”两个概念是循环的，所以又说：“周行而不殆。”但循环到快速时，分不出有与无的界限，结果成为一个。因此又说：“同出而异名，同谓之玄。”庄子也讨论“有”与“无”的问题，不过庄子认为“有”与“无”是共通的，分不出哪是“有”，哪是“无”。他说：

有有也者，有无也者，有未始有无也者，有未始有夫未始有无也者。俄而有无矣，而未知有无之果孰有孰无也。（《庄子·齐物论》）

这有无共通的境界，正是文学家、艺术家所要捕捉的灵感。《晋书·顾恺之传》说：

恺之每画人成，或数年不点目精，人问其故，答曰：“四体

妍蚩,本无关少于妙处,传神写照,正在阿堵中。”

画人的眼形易,画人之眼神难,这就是古人所说的,要“以形写神,形神相亲”。“形神相亲”也是有无共通的意思,要有无共通,才能造成艺术的极致。形容人体之美,是那尺寸所代表看不见的人体柔和的弧形。有时要读者综合的体悟。如曹植《洛神赋》:

其形也,翩若惊鸿,婉若游龙,荣耀秋菊,华茂春松。仿佛兮若轻云之蔽月,飘飘兮若流风之回雪。远而望之,皎若太阳升朝霞。迫而察之,灼若芙蕖出渌波,裌纤得衷,修短合度。

看了这段文字,会不自觉地赞叹洛神之美,我们仔细地想一想,其中连一个人的影子都没有。在文学的理论上说,要从文字内涵的意义去体会,不要从文字表面意义去了解。作者写的是形,寄托的是神,要读者运用抽象的思辨,重新综合文字表面的意义,通过想像体会出洛神之美。高明的作者,都会运用这抽象的思辨,来表达他艺术的意境。抽象思辨的能力愈强,所表达艺术的意境越高。例如写字,古人常说,要“计白当黑”,字的好坏,不单是在于笔画的本身,还有那黑白相间距离的空间,配合得恰到好处,然后运用神采飞扬的笔画,假以时日,就可以进入艺术创作之林了。又如绘画,景物的本身,有其艺术的价值,但空白的地方,也有艺术的作用。古人说:“此时无声胜有声。”这正是有无共通产生作用的明证。

阮嗣宗《咏怀诗》,后人评其“百代之下,难以情测”,李商隐的近体诗,后人称其晦涩,这都是事实,然评论家对他的诗,仍旧是褒多于贬。为什么呢?因为情感表达太露,一览无遗,令人索然无味,例如画家画山,大都是画“山在虚无飘渺间”,文章家也说“文似看山不喜平”。情感隐晦,即使不知道是什么情,却也有含蓄之美。“此情可待成追忆,只是当时已惘然”,是什么情呢?是一段似有似无说不出的感情。此其所以虽嫌其晦涩,而仍流传不衰。文学家或是诗人,要描写广大无垠的空间,或是长久无穷的时间,不能凭空去形容,总要点缀些什么,以通有无相形之趣。“哀吾生之须

曳”；“渺沧海之一粟”，没有“吾生须臾”，不能显出无穷的时间，没有“沧海一粟”，不足表示无限的空间。必须显出有无相形，才能令人兴无穷的慨叹。了解这个道理，就可以知道柳宗元为什么写下“千山鸟飞绝，万径人踪灭”之后，还要点缀“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”，以表达其无垠宇宙的空间之美。文学不一定是真理，但文学必须具创意，则是真理。这是文学家要运用有无共通，若有若无的技巧之最大原因。

二、物与我两忘

在创作理论方面说，文学、艺术作品必须有自我的存在，如果没有自我，也就没有作品的产生，然而太囿于自我的观点，也会影响作品的普遍性，因此又必须消失自我，才能从不同现象的角度，来观照万物，使宇宙万物，还其本来存在的面目与价值。文学理论家常说，要超出平常的自己，来观察事物不平凡的一面，道理就在这里。然而人身的存在，是一个不可否认的事实，问题是如何地去消失自我，以达到物我一体的境界。庄子说：

有人之形，无人之情。有人之形，故群于人，无人之情，故是非不得于身。《庄子·德充符》

因为人身存在的事实，所以必须“群于人”，但又要“无人之情”，使“是非不得于身”。“无人之情”，可以说是消失自我的途径。“有人之形”，可以说是入世的。“无人之情”则是出世的。庄子的意思，入世是事实，为不可避免的一件事。然人世间是一个是非烦恼之地，所以又要无人之情，使是非不得于身。在艺术理论方面说，主观论这一派，他们认为“美”，是由于人生的主观情感，或者是感觉等所创造。强调表现的移入，体现一己的感情和精神。固然，这移入一己的感情和精神，必须有物质和对象，才能产生“美”。但表现的主体，是人的情感，人附载于物质而表现。客观论者，认为“美”

在于物质对象的自然属性或规律,如事物的某种比例、秩序、和谐。或是主张“美”,在于对象体现某种客观的精神、理式。不是人类主观感情的表现。

庄子则认为“美”不是主观,也不是客观,是主观与客观的两忘,产生一种新的境界。就像小说家描写人物,应该具有画家的手腕,把人物的形象,一笔一笔的描绘出来。同时又要兼备推理的思辨观念,能够把人物重新结构,创造出有个性有特点、栩栩如生的 人物精神生命。绘画与雕刻也一样,不单是把人物刻画得如何惟妙惟肖,而最重要的,是能用自己出乎其外的观照(无人之情), 创造一个理想生命。文学家与艺术家的任务,重在创造,不重在记录。所以小说家所描写的人物,艺术家所创造的艺术品,往往在世上,很难找出与他相似的人生,或是相同的作品。假使世上有了,小说家也不必苦思去描述了。但是,小说家所描述的人物,又不能脱离人间的众生相,去描述一个世上没有的人物,那又不是小说了。小说虽不是真实的人生,而是可能的人生。这就是庄子所说的既要“有人之形”,又要“无人之情”。但这“有人之形”与“无人之情”,又是通而为一的。因此我们看庄子,像是入世,其实是出世的,看是出世,却又像是入世的。始终不知道他究竟是出世,还是入世。这种入世与出世,物我两忘共通为一的境界,是庄子主要的思想之一,也是文学家、艺术家所要追求的理念,也是诗人修养必需的条件。王国维说:

诗人对于宇宙人生,须入乎其内,又须出乎其外。入乎其内,故能写之,出乎其外,故能观之。入乎其内,故有生气,出乎其外,故有高致。(《人间词话》)

诗人固然是入世的(有人之形),但必须有出世的思想(无人之情),入世是为了能写,出世是为了能消除自我,以观照万物。入世是为了寻找充实生动的创作资料,出世是为了提高作品的品质与内涵境界。能写不能观,能入世不能出世,在文学与艺术创作来说,都

是有缺憾的。王国维又说：

诗人必有轻视外物之意，故能以奴仆命风月。又必须有重视外物之意，故能与花鸟共忧乐。

文学家、艺术家必须具备轻视外物的出世观，才能驾驭宇宙间一切事物，使不能生存的人物，也让他生存。但又必须重视外物的入世观，才能感时花溅泪，恨别鸟惊心。愤怒时让风云变色，伤心时使草木含悲。这种入世与出世，物与我两忘的境界，是文学家、审美家所必备的条件。《文心雕龙·神思篇》说：

登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。

“我才之多少，将与风云而并驱矣”，是物我两忘最佳的写照。

三、情与理不分

就文学的内容方面说，文学是偏重感情的，但最好的文学作品，不单是充满丰富的感情，更要蕴涵着高度的理智。司马迁在《史记·屈原列传》说：

《关雎》乐而不淫，哀而不伤，《小雅》怨诽而不乱，若《离骚》者，兼而有之。

“乐”与“哀”，都属于情感的抒发。“不淫”、“不伤”，则是理智的调和。“怨诽”是“情”；“不乱”则是“理”了。所以《诗经》、《楚辞》，流传千百年而不衰，道理就在这里，古今中外的文学名著，应该都兼具“情”与“理”两个因素。“情”与“理”分开来说，是两个概念，其实只是一个，那就是“情”与“理”的和谐。优美的作品，都能够把“情”与“理”调和到浑然一体的境界。“情”与“理”浑然一体，无迹可寻，那就可称为文学名著了。

庄子主张“道通为一”，老子说“同出而异名”，都是“情”与“理”共通一体的理论根据。司马迁是一个著名的历史文学家，他能分

析出《诗经》、《楚辞》作品的优点，是“情”与“理”浑同一体的名著，然而还是就人生界来立论。庄子是就自然界来立论。因为是人生界，他把“情”和“理”分两个概念来表达。庄子则是把“情”与“理”共同升华，到了无迹可寻的境界，不知道哪是情，哪是理。《德充符篇》有一段惠子讨论情的问题：

惠子谓庄子曰：“人故无情乎？”庄子曰：“然。”惠子曰：“人而无情，何以谓之人？”庄子曰：“道与之貌，天与之形，恶得不谓之人。”惠子曰：“既谓之人，恶得无情？”庄子曰：“是非吾所谓情也，吾所谓无情者，言人之不以好恶内伤其身，常因自然而不益生也。”

庄子是把“情”寄寓于自然的“理”中，不是世俗所谓“以好恶内伤其身”的“情”。那是天地之间的至情，至情则似无情，所以庄子认为“人故无情”。惠子所说的情，是人生界的情，人生界的情，必有苦乐，因此庄子批评惠子只知道“逐万物而不反，穷响以声，形与影竞走”^③。

在文学的作品中，所表达的情感，人生界的情，固然可贵，但与自然界之理共通的情，境界更高。人生的感情，常带有主观的色彩，王国维称之为“有我之境”；“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”、“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”；“有我之境”也。“有我之境”，是以我观物，故物皆着我之色彩。“采菊东篱下，悠然见南山”、“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，王国维称为“无我之境”^④。“无我之境”，是以物观物，故不知何者为我，何者为物。王国维认为写人生界之情，未始不好，但不如与自然界之理化合的情为高。所以说：

古人为词，写有我之境为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。

言外之意，写有我之境固然好，还是以写无我之境为高。王国维曾批评周美成的词说：“创调之才多，创意之才少。”推测其意，就是说周美成写人生界之情多，写自然界之情少。因为真正的美是普遍

性的,不是特殊性的。特殊性的美,是以人生界的情去观照万物,在文学的作品说,虽亦可观,但终没有客观的标准。当高兴时,看花会对我微微而笑。当悲伤时,则“落红点点,尽是离人泪”。这种人生界之情,王国维称为“像雾里看花,终隔一层”。惟有以一己之情,与自然之理结合,去观照万物,所创作的作品,才是普遍性的,王国维称为“不隔”。由此看来,庄子主张“情”与“理”的共通,不但是文学、艺术创作的理论根据,更是文学、艺术创作欣赏、批评的尺度与标准。

总而言之,庄子的审美观,基本上是“道通为一”,因为“道通为一”,所以认为人生界的情,是美丑不分,所以老子说:“天下皆知美之为美,斯恶矣。”(《道德经·第二章》)庄子也说:“毛嫱丽姬,人之所美也,鱼见之深入,鸟见之高飞,麋鹿见之决骤,四者孰知天下之正色。”(《庄子·齐物论》)这都是说明人生界之情,美丑难分,惟有与自然界的理结合的情,才是正确的标准。然而宇宙不断在变动,很不容易用一种尺度来衡量。所以庄子的审美观,认为美是直觉的,美是自然的,美是全部的。

注释:

① 以上参见《黑格尔美学》,及《中国大百科全书·哲学篇》等书。

② 《帛书老子》标点不同,姑不讨论。

③ 引自《庄子·天下篇》。

④ 其实王国维《人间词话》是根据宋邵雍《皇极经世·观物篇》而来,《观物篇》说:“以我观物,情也;以物观物,性也。情偏而暗,性公而明。”邵雍又根据《庄子·秋水篇》而来,《秋水篇》说:“以道观物,物无贵贱,以物观物,物自贵而相贱。”庄子是就自然界来立论,邵雍是就人生界来立论,而王国维又转化为文学批评理论的根据。

庄子文学理论举隅

台湾铭传大学 徐丽霞

一、前 言

中国思想在先秦诸子的纵横捭阖里开启了光辉灿烂的史页，中国文学也在这相同的领域拓展里程，所以章学诚《文史通义》说：“周衰文弊，六艺道息，而诸子争鸣，盖至战国而文章之变尽，至战国而著述之事专，至战国而后世之文体备。……知文体备于战国，而始可与论后世之文。”^① 诸子的文学表现，一如其哲学思想，各具体貌，别有姿态，他们浑身解数地一声声喊出了哲人的智慧，一笔笔刻勒下文艺的奇葩，而后期所有的学术讨论、文学艺术，就自然而然从这里吸取精髓，去做承继与结果。本来，诸子并非有意于文学表现，因此，作品形式、写作技巧等很少被付诸实际论叙，然而今日我们欲了解“文学理论”与“文学批评”，追本溯源，便不期地回顾诸子了。

儒家哲学与道家哲学，分出南北，统领支配整个历史思潮的大局，孔子对文学的阐述，比较起老庄，明显化得多了，他说诗可以兴观群怨，迩之事父，远之事君；又说言以足志，文以足言，不言谁知其志，言之无文，行而不远^②；那种尚文的意识流露无遗。当汉武帝罢黜百家，独尊儒术，孔门的尚文尚用即成了文学的圭臬。尤其

在经师用力修饰之下,讽谏说、载道说根株于下,荣叶于上,文学教化相结合的道统论,一代接着一代,一直处于领导地位。然而在文学创作方面,不可讳言,道家所开辟出来的理境,对历代文学的影响,实远在儒家之上,中国文学如果没有道家的滋润,不知要减去多少活活泼泼的生机、悠远跳脱的空灵,其间,庄周的成就,又非语约的老子可以望其项背。

正如前述《庄子》一书作为哲理呈现,实乃漆园的写作动机,因此,无字无句不是精辟入里,却也一字一句皆非文学说明;今日,我们将庄周的哲学导入文学理论的范畴,做种种阐发,真要如徐复观先生所自嘲的:“把活句当作死句去理会”,^③难免又是糟粕之说了。虽然,庄子原如庐山之峰,任凭左观右眺,皆能各得其仿佛,他不予人以“必然”,一切风流却尽藏兹中,因此林西仲论其文曰:“须知有天地以来,止有此一种至理,有天地以来,止有此一种至文。绝不许前人开发一字,后人摹仿一字。至其文中之理,理中之文,知其解者,旦暮遇之也。”^④林西仲可以算是遇之矣,中国历史透过庄子去了解文学、说明文学、创作文学者不乏其人,他们也都是知其解者了。但在作这方面的说明时,却不得不重申一下:庄子原无意于文学理论、文学技巧的发明。职是之故,本末倒置,错把文学理论、文学技巧去范围庄子,是没有必要的。

何以庄子在无意于文学创作之下,能产生如此伟大的文学作品,占有文学之首席,而敲出震撼千古的感动力?原来,哲学与文学本有其共通之处,哲人们的思考来自宇宙万物的引发,他们燃烧自己,企图在瞬息万化中找出“真理”,找出“永恒”,诗人、文学家又何尝不是如此呢?梁宗岱在《谈诗》里说:“都是要直接诉诸于我们整体:灵与肉,心灵与官能,内在世界与外在世界,理想与现实;它不独要使我们得到美感的愉悦,并且要指引我们去参悟宇宙和人生的奥义,而所谓参悟,又不独间接解释给我们的理智而已,并且要直接诉诸我们底感觉和想像,使我们全人格都受它的感化和陶

熔。”^⑤文学的生命取诸宇宙生命,文学家所力求把握的也就是哲学家所寻的永恒和亘古不变的真理,因此,凡根植于哲学的文学,其内涵便更深入、更透彻,包孕思想的文艺,作者的情感,才有最合理的寄存、最高度的提升。那么,庄子之所以成为哲学界和文学界的先驱,也就不言而喻了。

二、庄子文学的现代美学基础

庄子哲学被转换为文学理论与文学批评,已是众所皆知之事实。可惜,古来学者承继庄子“呈现而非剖析”的惯例,都只做简单扼要、境界式的说明,罕将何以如此之端绪,抽丝剥茧地觅出,于是谈论起庄子的文学理论,仍不免予人“雾里看花,终隔一层”的错觉。因此,我拟就现代文艺美学的观点,尝试着把庄子与其不期而遇之妙处,加以粗浅解说,肯定一下它在文学理论的园地独树一帜之可能性。当然,孟浪与不成熟,不敢覆缶,只求姑妄言之,姑亡听之耳。

(一) 鼓盆而歌表现距离

“情”是文学创作不可或缺的要素,如果缺乏情所鼓舞的一份狂热,创作便无由产生,所以柏拉图说:“无论是谁,如果没有这种诗人的狂热,而去敲诗神的门,他尽管有极高的艺术手腕,诗神也不会让他登堂入室。”^⑥然而庄子却对惠施“人故无情乎”的质询,坚定的回答“然”。他认为拥有一张人的形骸,同时具备一副人的感情,是人类所以只是平庸凡人的主因,渺乎小哉,人的累赘都在这里泛滥了。因此,他要脱却感情的羁绊,纯粹做一个“无情之人”。^⑦《至乐篇》记载着:“庄子妻死,惠子吊之,庄子则箕踞鼓盆而歌。惠子曰:‘与人居,长子,老身死,不哭亦足矣,又鼓盆而歌,不亦甚乎?’”庄子委实已经浑然忘情而无情。那么,把它引做文学的阐述,实在了无关联,然而如果将庄子下面一段话,细加咀嚼,却可以豁然贯通:所谓无情方是大情,唯独庄子这一位大情之人,才有

如此之无情。他回答惠施说：

不然，是其始死也，我独何能无慨然？察其始而本无生，非徒无生也，而本无形，非徒无形也，而本无气。杂乎芒芴之间，变而有气，气变而有形，形变而有生，今又变而之死，是相与为春夏秋冬四时行也，人且偃然寝于巨室，而我嗷嗷然随而哭之，自以为不通乎命，故止也。

拿着一副人的感情，就人的拘限观看形骸之有无存亏，实不能免乎生乐死悲，而就全体宇宙的大化流形言，死不过一种聚与散的自然回归，回归并非终点，而是另一个开始，恍深知如此，敲着盆歌颂造化的伟大罢！所以惠子说“既谓之人，恶得无情”，便非庄子“不以好恶内伤其身，常因自然而不益生”的情了。^⑧妻始死时，庄子不能无慨然，这代表着：人类那副人的情感在作用着。如果一任其奔涌，势必泻而不返，沉溺自扼，唯独智者能够在奔涌中收煞，把自己安放在情感与情感的距离里，去接受理智的澄清。因为，从“何能独无慨然”的第一秒，到落入悼亡痛哭的庸者，生者的感情是一个不断的连续，缠绵串组，密集压缩，此时此地，唯有抡起一把慧剑，斩断它的连续，造出它的距离，一切才能清醒，才有回旋；就庄子对妻言，距离使庄周之妻从亲属的联系里“孤立”而出，孤立后的妻方能为庄周纳入物种，去与芒芴四时相与变化；就庄子自身言，距离又使他从纷杂混淆、沉溺自扼的情感之罟“超脱”，因为感情的作用在用力拉着庄子面对低层的现实界，超脱则去除所有现实所造成的魔障，让他与原始本真更接近；由此可见，“距离”如何造就一位哲人。文学创作也相同于此，一个文学家尽管有满怀排山倒海之情，却不能锱铢不漏全盘表现在作品里，为什么呢？因为感受和表现是有距离的。将自己最切身的情感抒写出来，固然作品不致流于空疏，但感受最深刻之时，却并不全等于创作之时，所以朱光潜先生说：

艺术所用的情感，并不是生糙的，而是经过反省的。蔡琰

在丢开亲生子回国时,决写不出悲愤诗,杜甫在“入门闻号咷,幼子饥已卒”时,决写不出奉先咏怀诗。悲愤诗和奉先咏怀诗都是“痛定思痛”的结果。艺术家在写切身的情感时,都不能同时在这种情感中过活,必定把它加以客观化,必定由站在主位的尝受者退为站在客位的观赏者。一般人不能把切身的经验放在一种距离以外去看,所以情感尽管深刻,经验尽管丰富,终于不能创造艺术。^⑨

法国心理学家德腊库瓦在他的《艺术心理学》也说：

感受和表现完全是两件事。纯粹的情感,刚从实际生活出炉的赤热的情感,在表现于符号、语言、声音或形相之先,都必须经过一番返照。越鲁维页以为艺术家须先站在客位来观照自己,然后才可以把自己描摩出来,这是很精当的话。艺术家如果要描写自己切身的情感,须先把它外射出来,他须变成一个自己模仿者。^⑩

换言之,一定要在自己和情感之间开辟一段适当距离,因着这距离才能使主观的感受和旁观的欣赏有换位之机。但是莫错以为距离使作者与物隔绝,上面已说明孤立与超脱在庄子哲学中的作用,乃在于摆脱感情把人拉向现实界。文学的距离,也在造成孤立与超脱,孤立就物言,超脱就作者言,它能消极地让吾人抛开物的实际作用,积极地使物的形相更清晰,更刻意的观赏。

(二) 削木为犵与纯粹直觉

上文说到距离造成孤立与超脱,让吾人抛开物的实际作用,使物的形象更清晰,这句话什么意思呢?原来,人类的知,有直觉、知觉、概念三种;当外物出现眼帘,像照相一般只留下此物本身的形相,唤不起任何由经验得来的联想,这是原始的知,称为直觉;设若经由此物而引起与该物有关的联想,便叫做知觉;如果超越此物,产生另一些抽象思考即为概念。知觉与概念最大的差别是:知觉的阶段,由物产生的意义仍附着于该物的形相上,概念则完全可以

舍弃割离于既有物的形相外，然而不论附着也好，割离也好，它们都是“已经获得经验”的堆积作用，这些都是现实实用界的产物，我们姑且将它分为两大类：知识与欲望。因此，当文学家面对着外在景物时，社会价值、实有经验难免要闯入景物形相与作者之间，作某些干扰，甚至带着压倒性的姿态，取代该景物的形相。所以文学创作实有赖于作者从现实实用观念中获得解脱，换言之，把物从层层团团的实用包围里浑圆剔透地剥取出来，对它做“纯粹直觉”的观赏。那么，排除与净化人类的心，便成为文学创作的最基本工夫。朱光潜先在《谈美》一书中说：

木商由古松而想到架屋、制器、赚钱等等，植物学家由古松而想到根、茎、花、叶、日光、水分等等，他们的意识都不能停止在古松本身上面。不过把古松当作一块踏脚石，由它跳到和它有关系的种种事物上面去。所以在实用的态度中和科学的态度中，所得到的事物的意象都不是独立的、绝缘的，观者的注意力都不是专注在所观事物本身上面的。注意力的集中、意象的孤立、绝缘，便是美感的态度的最大特点。^⑪

德国心理学家闵斯特堡于《艺术教育原理》有很好的说明：

如果你想知道事物本身，只有一个方法，你必须把那件事物和其他一切事物分开，使你的意识完全为这一个单独的感觉所占住，不留丝毫余地让其他事物可以同时站在他的旁边。如果你能做到这步，结果是无可疑的：就事物说，那是完全孤立，就自我说，那是完全安息在该事物上面，这就是对于该事物完全心满意足；总之，就是美的欣赏。^⑫

如此，一个文学家最大的敌人，即为既有经验：知识与欲望。哪里还有比忘去知识，排泄欲望更重要的事呢？《庄子·达生篇》中梓庆削木为铍，制造得惟妙惟肖，使鲁侯惊犹鬼神，便是采用这种方式，不断地作心的净化。梓庆自己说：

臣将为铍，未尝敢以耗气也，必齐以静心。齐三日，而不

敢怀庆赏爵禄；齐五日，不敢怀非誉巧拙；齐七日，辄然忘吾有四枝形体也。当是时也，无公朝，其巧专而外骨消。然后入山林，观天性，形躯至矣，然后成见，然后加手焉，不然则已。“齐以静心”即是“心斋”；“忘吾有四枝形体”即是“坐忘”，心斋、坐忘本来就是庄子得道必由的途径。天地宇宙本为一个真，偏偏每个人执著自己的是非，去是其所是，非其所非，道如何不被掩盖产生真伪呢？纷乱如何能避免？这些都起因于吾人之“成心”，而成心的铸成则是既有的外在世俗之知在搅动我们的欲望，塑造讹谬的主观，因此，要得道，要合参宇宙万物的真，就须日损其欲，舍弃俗知，损之又损，弃而又弃了。何谓心斋、坐忘？《大宗师》曰：

颜回曰：回益矣。仲尼曰：何谓也？曰：回忘仁义矣。曰：可矣，犹未也。……他日，复见，曰：回益矣。曰：何谓也？曰：回坐忘矣。仲尼蹴然曰：何谓坐忘？颜回曰：堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。

《人间世》曰：

回曰：敢问心斋？仲尼曰：若一志，无听之以耳，而听之以心，无听之以心，而听之以气，听止乎耳，心止于符，气也者，虚而待物者也，唯道集虚，虚者，心斋也。

仁义礼智乃至于自我形骸，皆是道的脚镣手铐，欲同于大道，而不破除这些障碍，如何可行？就心斋来说，庄子无异在告诉吾人：用感官形器去接触，乃下乘之法，因为感官形器往往反变成交感过程的隔阂，即使用心也不行，心已为既有经验，训练得成为接纳符号的工具，这些都有所掺杂而不纯粹，唯独用虚气去观点，始能得道，为什么呢？因为道的本身就是虚，他的作用就发源于气。换言之，文学家面对外在景物，欲捕捉该景物精纯之至真至善至美，就必须付出等量的精纯，让我的心如同一面浏亮的明镜，去放射最纯之直觉。然而庄子视美学家更高深奥妙许多，美学家虽然已抛开现实实用的累赘，却不能完全去掉“觉”的作用，庄子则连“觉”都忘，纯

任虚 纯任气。

(三) 道在屎溺与移情作用

在庄子的宇宙观里,万物生生的本源是一个抽象存在的道,它有情有信,无为无形,生长在太极之先、六极之下,未始有物、未始有始之时^⑬,为一超乎时间与空间的存在者,只是特不得其朕而已。虽然,道究竟何在呢?《知北游》曰:

东郭子问于庄子曰:所谓道,恶乎在?庄子曰:无所不在。东郭子曰:期而后可。庄子曰:在蝼蚁。曰:何其下邪?曰:在稊稗。曰:何其愈下邪?曰:在瓦甃。曰:何其愈甚邪?曰:在屎溺。东郭子不应。庄子曰:夫子之问也,固不及质,正获之问于监市,履豨也,每下愈况,汝唯莫必,无乎逃物。

原来,道虽是个物物者,而物物者的本身却是与物无际,而寄存于有际的庶物中^⑭,简言之,道是遍在的,它分散在一切物里,不论该物的高低贵贱、寿夭贫富。换个立场观,万物的生长都是“通天下之一气耳”的变化,都是肃肃至阴、赫赫至阳的交通成和罢了!聚则生,散则死,臭腐化为神奇,神奇复化为臭腐,用不同形体相禅;如果把这些分散的庶物结合起来,道便完完全全显现出来了。因此求道离开物,乃欲之南越而北行,背道驱驰,终无所得,但,偏执著物去求道,却又落入所蔽,好比瞎子摸象,莫能窥其全豹,因为道建立在可分与不可分之上,所谓“道通为一”者是也,所以向下看它是散,向上看则为全、为一,它是投入于万物,又出乎于万物。职是之故,当其梦为蝴蝶,庄周可以变成蝴蝶,当其觉醒,庄周仍然可以是庄周^⑮。何故?因为庄周的生命就是蝴蝶的生命,蝴蝶的生命就是庄周的生命,乍观之下,是两个截然相异的形体,然而破除这累赘的形骸,两者都是道体的产物,那么又有何差别呢?不仅蝴蝶与庄周如此,天下万物莫不如是,那么,物无彼我,浑然一体了。就文学创作言,史邦卿说:“此情老去须休,春风多事,便老去越难回避。”临断岸新绿生时,是落红带愁流处。”^⑯其实风的形成只是空

气的流动,哪管得着人间之事呢?花谢当落是物理常态,岂能含愁带怨呢?然而在文学家的笔下却栩栩然,都具备了与人类相同的生机和情感。不仅中国文学如此,古今中外莫不皆然,泰戈尔在其诗集中写道:“使我做你的诗人,哦,夜,覆盖着夜,把我放在你没有轮子的战车上,从世界到世界,无声的跑着。”^{①7}歌德在《浮士德》的开场便说:“太阳绕着古道道鸣,在众星里竞行,自创世,他的路径已前定,一声雷响,结束行程。”^{①8}这即为文学创作“宇宙人情化、生命化”的表征,为什么宇宙可以人情化、生命化呢?就理智观点论,人是人,物是物,人与物似乎必然存在于两个不同世界,然而人的情感却具有“外射作用”,文学家常把自己内在的情感外射于物上,物与人便产生回流交感,我的生命寄托于物,使物也产生了生命,再由物反射回转予我,如此,物我交融,缩成一体,此即为“移情作用”,波德莱尔说:

你聚精会神地观赏外物,便浑忘自己存在,不久你就和外物混成一体了。你注视一棵身材停匀的树在微风中荡漾摇曳,不过顷刻,在诗人心中只是一个很自然的比喻,在你心中就变成一事实,你开始把你的情感欲望和哀愁一齐假借给树,它的荡漾摇曳也就变成你的荡漾摇曳,你自己也就变成一棵树了。同理,你看到在蔚蓝天空中回旋的飞鸟,你觉得它表现超凡脱俗,一个终古不磨的希望,你自己就变成一个飞鸟了。^{①9}

“移情作用”在文学创作中为极重要的一环,因此,此说的创始人立普司便被推为美学的达尔文。“移情作用”这个词的原义是:感到里面去。亦即说:把我的感情移注到物里,去分享物的生命。^{②0}庄子曾与惠施出游于濠上,庄子曰:“儵鱼出游从容,是鱼乐也。”^{②1}庄子即是用自己的快乐去外射鱼,使鱼也快乐起来,又使自己感觉到鱼的快乐。庄子的儵鱼之乐,固然有前述哲学体系做它的基础,同时也是一种文学家“移情作用”的自然流露。为什么呢?“移情作用”与漆园哲学的道体遍在,都有一个共同的特质:物我不分。当

然，“移情作用”比较起道体遍在渺小许多，那是极易明白的，不必赘叙。

三、庄子哲学所含蕴的文学创作论

（一）纯任自然

“自然”是道家哲学的精华，亦是庄子文学的特色，是以由此发展出来的文学理论便首重“自然”二字，认为文学的创作，非勉强可得，一切在“妙造自然”而已。《养生主》载庖丁为文惠君解牛，手所触，足所履，膝所踣，砉然向然，奏着刀在筋骨之间悠游，好比音乐家演奏尧舜乐章一般，何以然哉？庖丁自己说：

始臣解牛之时，所见无非全牛者；三年之后，未尝见全牛也；方今之时，臣以神遇而不以目视，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，导大窾，因其固然。技经肯綮之未尝，而况大辄乎？良庖岁更刀，割也；族庖月更刀，折也；今臣之刀十九年矣，所解数千牛矣，而刀刃若新发于硎。彼节者有间，而刀刃者无厚，以无厚入有间，恢恢乎其于游刃必有余地矣，是以十九年而刀刃若新发于硎。

这一段文字标出了“神”，要人们唾弃形体之养，去养精神的精纯，因为形体有消亏，精神无止境，然而精神是一抽象不可见者，养神之法唯在“神遇”，不能以固定方式去私相授受，而且其遇不可求，既来欲行则无往不入，泉涌不止。为什么呢？因为“神”须“任自然”，非人力所能左右。《天道篇》中桓公读书堂上，轮扁讥其拾古人糟粕，桓公大怒，要他有说则可，无说则死，轮扁的道理正与此同，他说：

臣也以臣之事观之。斲轮，徐则甘而不固，疾则苦而不入，不徐不疾，得之于手而应于心，口不能言，有数存焉于其间。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之于臣，是以行年七

十而老斲轮。

可见修道与得道,贵在天机妙悟,虽然也有数存于其间,但要不疾不徐,得心应手,却是口所不能言传者,既然不能喻,非可受,那么,唯有“纯任自然”。文学创作也是如此,创作的妙道与灵思皆不可把捉,虽说似有章法条理可循,但硬循着章法条理,泰半的作者难免落入陈腔滥调的窠臼中,哪谈得上出新意、创新局呢?而文学贵在“收百世之阙文,采千载之遗韵”,要“谢朝华于已披,启夕秀于未振”^⑳,发人之所未发,言人之所未言;这便仰仗“神”了,这并非纯靠“学养”所能获致。浅显地说:是仰仗作者“天赋的文学才能”,自然得之,无以假借。这种文学创作天才说,在建安时代便被曹丕标举出来《典论·论文》云:

文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。譬诸音乐,曲度虽均,节奏同检,至于引气不齐,巧拙有素,虽在父兄,不能以遗子弟。

毫无疑义,曹丕这种锋锐新颖的论点是在庄子学说熏陶下有感而发的。自是,庄子纯任自然的创作理论,便成为文学理论家乐道之法则,如宋苏东坡论文的“行于所当行,止于所不可不止。”王世贞所谓:“非琢磨可到,要在专习,凝领之久,神与境会,忽然而来,浑然而就,无歧级可寻,无色声可指。”^㉑钟惺所谓:“如访者之几于一逢,求者之幸于一获。”^㉒严羽《沧浪诗话》所谓:“诗有别材,非关书也,诗有别趣,非关理也。此得于先天者,才性也。”赵翼《瓯北诗话》评李清莲所云:“诗之不可及处,在乎神识超迈,飘然而来,忽然而去,不屑屑于雕章琢句,亦不劳劳于镂心刻骨,自有天马行空,不可羁勒之势。”他们都或多或少带着庄学色彩以及出乎庄学转化的迹象,此皆足以证明庄子对文学影响之巨。

(二) 味外之味

唐司空表圣《诗品》标出“含蓄”一目曰:“不著一字,尽得风流。”严沧浪也有“不涉理路,不落言诠者,上也”的论调,这些都已

成为文学理论及文学批评界的惯用语，其来源即本诸庄子的“言无言”²⁵。何谓言无言？庄子之意：不言者上乘，既言者下乘；盖妙道在神遇，不在称说，但不言他人何以知之？故不得已强为之说，是所说皆姑妄说耳，听者取其言外之意，则弃其言可也。换言之，语言文字都只不过是引出意的媒介，当任务已达成，便可抛掉，所以庄子把语言文字比筌蹄，曰：

筌者，所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者，所以在兔，得兔而忘蹄；言者，所以在意，得意而忘言。²⁶

筌的作用在捕鱼，蹄的作用在捉兔，言的作用在达意，它们都是工具而已，但世俗之人每每抱着工具，不去追求意义，好比水中捞月、守株待兔，真是不可与之言呀！为什么呢？因为“即器求道”虽是至理，但道实非器，朱子《四书集注》有句话，适与此不谋而合，他说：“学者不可厌末而求本，亦非谓本即末，但学其末，本在是矣。”故庄子又曰：

世之所贵道者，书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者，意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也，而世因贵言传书，世虽贵之哉，犹不足贵也，为其贵非其贵也。²⁷

王弼便将此理移入《易经》，去解释圣人之书，其《周易略例》有极好的说明：

夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著；故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。……存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生于意而存象焉，则所存者乃非其象也；言生于象而存言焉，则所存者乃非其言也。然则忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。

《易》的道理假借自然现象以表现，自然现象复用言辞以阐述，那么欲得象须透过言辞，欲得理须透过象；虽然，尽在言辞里探求现象，

所得之象必非真象,尽在现象里捋扯道理,所得之理决非真理,因此要忘言得象,忘象得意,因为:“大义类者,抽象之简理;马牛者,具体之繁象。具体之繁象生于抽象之义类,知其义类,何必拘于牛马?”^⑳那么,文学也不能拘囿于文字章法结构,而是要出乎文字章法结构之外,追求更高一层的理境,此即所谓“味外之味”了。严羽提倡兴趣,其《沧浪诗话·诗辨篇》云:“盛唐诸公惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求,故其妙处透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。”阮亭与王士禛标榜神韵,王士禛的《唐贤三昧集》附有王氏之徒王立极的后序,《序》中云:“大要得其神而遗其形,留其韵而忘其迹,非声色臭味之可寻,语言文字之可求也。”民初王国维拈境界二字,自谓在严王之表,其言曰:

严沧浪《诗话》谓“盛唐诸公,唯在兴趣,羚羊挂角,无迹可求,故其妙处,透澈玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之影,镜中之象,言有尽而意无穷”。余谓:北宋以前之词亦复如是,然沧浪所谓兴趣,阮亭所谓神韵,犹不过道其面目,不若鄙人拈出“境界”二字为探其本也。^㉑

王氏又谓:“词之雅郑,在神不在貌。”^㉒其实兴趣说、神韵说,乃至王国维的境界说,内容虽小大差异,都是庄子“言无言”下一脉相承的产物,朱东润在《王士禛诗论述略》一文中所点出的“在笔墨之外”者便是也。

(三) 技巧潜藏

上述“言无言”及“文字糟粕”说,用于创作理论固然极为巧妙,用于实际写作的技巧方面,则又另有其契机,文字的作用既然是达意的手段,终极目的在求味外之旨、自然神妙,那么,一切修辞雕琢等技巧经营,便非一个成功文学家所应专意致力之所在了,但,这也并非意味着文学家可以不懂得写作技巧。庖丁解牛的记载中,庖丁所以能以神遇不以目视,做到官知止而神欲行,是在所见无非

全牛之后的第三年，就算梓庆削木为镞，仍须斋七日，不断地一层层忘却庆赏爵禄、非誉巧拙，乃至四肢形体，然后入幽林、观天性，然后成见镞，最后始加手焉；其他心斋、坐忘，在在皆透露出道是循序渐进修为而来的消息。《大宗师》南伯子葵问女偶何以年已老大还能色若孺子，女偶的撝宁境界，也正如此：

吾犹守而告之，参日而后能外天下；已外天下矣，吾又守之，七日而后能外物；已外物矣，吾又守之，九日而后能外生；已外生矣，而后能朝彻；朝彻，而后能见独；见独而后能无古今，无古今而后能入于不死不生。杀生者不死，生生者不生。其为物，无不将也，无不迎也，无不毁也，无不成也，其名为撝宁。撝宁也者，撝而后成者也。

可见修为达于神凝，至于至人、真人、神人的阶段，一切修为便一扫而空。便像藐姑射山的神人，晶莹淖约，宛如处子^③，这实是返璞归真。文学写作适同于此，文学家固然要以自然流露为表现的登峰造极，但登峰造极仍须一步一履往上攀援，是以写作技巧的经营以及学养工夫的贮藏，或许会变成直接观照时的阻碍，却不能不具备，况且上乘的作者仍然可以将这些工作做在事先，成为写作的预备，方其真正提笔搦翰之时，则运斧于天工，完全不见凿斫之痕，这种工夫近代学者称之为“二度和谐的锻炼”，何谓二度和谐呢？就是在原来生糙混沌的初度和谐中，经过锻炼与洗涤，超升于透彻玲珑、恬静圆通的第二度和谐之历程；表面观，似乎没有多大变动，实际却早已脱胎换骨、判若云泥了。许印芳《诗法萃编》录司空图《与李生论诗书》并评论道：

唐人中，王孟韦柳四家，诗格相近，其诗皆从苦吟而得。人但见其澄澹精致，而不知其几经淘洗而后得澄澹，几经熔炼而得精致。

张汝瑚称王世贞：

先生少时，才情意气，皆足以绝世，为于鳞七子辈，捞笼推

辘,门户既立,声价复重,譬乘风破浪,已及中流,不能复返。迨乎晚年,阅尽天地间盛衰祸福之倚伏,江河陵谷之迁流,与夫国事政体之真是非,才品文章之真脉络,而慨然悟水落石出之旨于丰浓繁盛之时,故其诗若文,尽脱去牙角绳缚,而以自然为宗。^⑳

许张二人的说法,正是二度和谐锻炼的最佳注脚。陶渊明的诗,可以算得上中国诗史上冲淡深粹,最最出乎自然者,技巧自不在其经营之中,然而元遗山仍慧眼独具,洞瞻其“豪华落尽见真淳”^㉑。所以袁枚主张:“诗宜朴不宜巧,然必须大巧之朴;诗宜澹不宜浓,然必须浓后之澹。”^㉒其《诗话补遗》卷一曰:

凡多读书为诗家最要事,所以必须胸有万卷者,欲其助我神气耳,其隶事不隶事,作诗者不自知,读诗者亦不知,方可谓之真诗,若有心矜炫淹博,便落下乘。

此即是“入乎其内”,又能“出乎其外”,一切学养技巧到此,唯须“如水中着盐,但知其味,不见盐质”,纵若有他山便便书史,在吟咏之际,如何可不弃捐隐藏呢!^㉓

(四) 虚构手法

文学本贵乎想像,句句是真,字字皆实,固然可以号称本色,却嫌板滞,味同嚼蜡;由想像而来者则文章可以虚构,这种手法在中国文学界早已流行普遍,屈原的作品百分之九十九凭空摹出,上天入地,无所不至,他可以命令羲和和丰隆替他驾车,来往于崦嵫咸山,让蹇修为媒,追求虞妃姚女,这些虚构情节、假想人物,都在文学家的生花妙笔下有了真实生命和意识行为,像《渔父》一篇假托渔父问答,《卜居》一篇假托郑詹尹占卜,更留予后人摹仿的范本,洪兴祖《楚辞补注》云:“《卜居》、《渔父》皆假借问答,以寄意耳。”洪迈在《容斋随笔》里云:“自屈原词赋假为渔父问答之后,后人作者悉相规仿;司马相如《子虚》、《上林赋》以子虚、乌有先生、亡是公;扬子云《长杨赋》以轮林主人、子墨客卿;班孟坚《两都赋》以西都

宾、东郭主人，张平子《西都赋》以凭虚公子、安虚先生，左太冲《三都赋》以西蜀公子、东吴王孙、魏国先生，皆改名换字，蹈袭一律，无复超然新意，稍出法度规矩也。”两汉赋家虽蹈袭屈原，但虚拟手法却也使它们从附庸而蔚为大观，造成辞赋的新气象，唯独以上作者，都不曾明白地说明自己正在虚构，好像说谎者怕给人拆穿底细般。庄子一书更以想像虚构为擅场，内篇之首《逍遥游》里的北冥之鱼，千变万化，忽而为鹏，忽而为鲲，可以抟扶摇而上九万里，乘着六月海上的暴风，怒起一飞，前往南冥³⁶，《至乐篇》里空髑髅可以与生人娓娓交谈³⁷；甚至孔老夫子也被拉入文中，披上道家的外衣，说了许多庄周的话；庄子更脸不红气不喘，从从容容地写了一篇《寓言篇》，一清二楚告诉世人，他在虚构文章。《寓言篇》云：

寓言十九，重言十七，卮言日出，和以天倪。寓言十九，藉外论之，亲父不为子媒，亲父誉之，不若非其父者也。非吾罪也，人之罪也与己同则应，不与己同则反，同于己为是之，异于己为非之。重言十七，所以已言也，是为耆艾，年先矣而无经纬本末以期年耆者，是非先也，人而无以先人，无人道也，人而无人道，是之谓陈人。卮言日出，和以天倪，因以曼衍，所以穷年。

《天下篇》也说：

庄周闻其风而说之，以谬悠之说，荒唐之言，无端崖之辞，时恣纵而不倦，不以觭见之也。以天下为沈浊，不可与庄语，以卮言为曼衍，以重言为真，以寓言为广。独与天地精神往来，而不敖倪于万物，不谴是非，以与世俗处，其书虽瓌玮而连犴无伤也，其辞虽参差，而谲诡可观。

林西仲《庄子杂说》对寓言、重言、卮言有很好的解释：

寓言者，本无此人此事，从空摹撰出来。重言者，本非古人之事与言，而以其事与言属之。卮言者，随口而出，不论是非也。作者本如镜花水月，种种幻相，若认为典实，加以褒讥，何啻说梦。

庄子可以说把世人陶侃尽了,也把寓言虚构的手法弄得出神入化了。因此刘大杰禁不住赞叹道:“他有绝出的天才,超人的想像,高尚的人格与浪漫的感情。文字到了他的手里,成了活动的玩具,颠来倒去,离奇曲折,创造了一种特有的文体,这样的文体,在中国有二千多年,从没有一个人能够模拟,能够学得像。”³⁸他不顾一切的规矩,使用丰富的字汇,倒装重叠的句法,奇怪的字眼,巧妙的寓言,使他的文字,格外灵活,格外新奇,格外有力量。”³⁹这位王公大人不能器之的庄子,可以推为虚构手法的鼻祖了。

四、结 语

总而言之,吾人若要在中国历史上,寻出第二个人,能与庄子并驾齐驱,实在难乎其难。所以钱宾四先生夸他是一卮尽日汨汨地流也流不尽的水。⁴⁰不错,《庄子》一书确是取之不尽、用之不竭的灵泉,古来多少文人、哲人,从这里汲取智慧,以启迪自我的头脑,升华自我的情操。虽然庄子文学中所包含大量自然主义的文学理论,在标榜儒学主宗经尊孔的汉朝,似乎很黯淡。但它的血液流在底层的脉管里,潺潺缓缓地流着。扬雄极推崇圣教,举凡不道仲尼者,皆被他挤出正统文学的门墙外,讥之为书肆说铃,⁴¹但他仍按捺不住去请教司马相如的“赋心”,赞美他为“赋神”,不似从人间来⁴²,这皆足以证明庄子文学的潜在力量正在对儒家传统的文学理论,做一种解放工作,这股暗潮,终于汇成洪流,在儒家哲学崩溃瓦解,不足以维系人心的魏晋时代,随着道家思想的勃兴,全面的弥漫整个文学界。于是文学才得以逐渐脱离教化的束缚,慢慢找回真正的定义。而针对纯文学而发的文学理论也相继出现。陆机《文赋》、葛洪《抱朴子》等,都是很好的代表。可以说,没有庄子,文学只好永远蜷曲于教化的大帽下昏睡着,文学家的真性灵便唯任它活生生埋葬断送,今日,我们能在花团锦簇的文学园地里获得

陶冶,岂能不歌颂庄子的伟大呢?

注释:

① 见《文史通义·诗教上篇》。

② 《论语·阳货篇》：“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”又《左传》襄公二十五年引孔子之语：“《志》有之：言以足志，文以足言，‘不言，谁知其志？言之无文，行而不远。’”

③ 徐复观《中国艺术精神》第二章：中国艺术精神主体之呈现：“老子乃至庄子，在他们思想起步的地方，根本没有艺术的意欲，更不曾以某种具体艺术作为他们追求的对象。因此，他们追求所达到的最高境界的‘道’，假使起老庄于九泉，骤然听到我说的‘即是今日所谓艺术精神’，必笑我把他们的活句当作死句去理会。”

④ 见林西仲《庄子杂说》。

⑤ 见《哲学与文化》第四卷第十一期张肇祺《文学与哲学》引《诗与真》。

⑥ 见《文艺心理学》第十三章：艺术的创造，引柏拉图《斐竺腊司》。

⑦ 《庄子·德充符》：“惠子谓庄子曰：人故无情乎？庄子曰：然。惠子曰：人而无情，何以谓之人？庄子曰：道与之貌，天与之形，恶得不谓之人？惠子曰：既谓之人，恶得无情？庄子曰：是非吾所谓情也，吾所谓无情者，言人之不以好恶内伤其身，常因自然而不益生也。”

⑧ 见注⑦。

⑨ 见《谈美》二：当局者迷，旁观者清；艺术和实际人生的距离。

⑩ 见《文艺心理学》第二章：美感经验的分析（二）心理的距离。

⑪ 见《谈美》一，我们对于一棵古松的三种态度：实用的、科学的、美感的。

⑫ 见《文艺心理学》第一章：美感经验的分析（一）形相的直觉。

⑬ 《庄子·大宗师》：“夫道，有情有信，无为无形，可传而不可受，可得而不可见，自本自根，未有天地，自古以固存，神鬼神帝，生天生地，在太极之先而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老。”

⑭ 《庄子·知北游》：“物物者与物无际，而物有际者，所谓物际者也，不际之际，际之不际者也。”又曰：“人之生，气之聚也，聚则为生，散则为死。若死生为徒，吾又何患？故万物一也，是其所美者为神奇，其所恶者为臭腐，臭腐复化为神奇，神奇复化为臭腐，故曰‘通天下一气耳’，圣人故贵一。”《田子

方》：“至阴肃肃，至阳赫赫，肃肃出乎天，赫赫发乎地，两者交通成和而物生焉，或为之纪而莫见其形。”

⑮《齐物论》：“昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻适志与，不知周也。俄然觉，则蓬蓬然周也，不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与？周与胡蝶则必有分矣，此之谓物化。”

⑯史邦卿《梅溪词·祝英台近》：“柳枝愁，桃叶恨，前事怕重记；红药开时，新梦又溱洧，此情老去须休，春风多事，便老去越难回避。阻幽会；应念偷翦酴醾，柔条暗萦系；节物移人，春暮更憔悴；可堪竹院题诗，苏阶听雨，寸心外安愁无地。”又《绮罗香·春雨》：“做冷欺花，将烟困柳，千里偷催暮；尽日冥迷，愁里欲飞还住，惊粉重、蛭宿西园，喜泥润、燕归南浦，最妨他佳约风流，钿车不到杜陵路。沈沈江上望极，还被春潮晚急，难寻官渡；隐约遥峰，和泪谢眉妩；临断岸、新绿生时，是落红带愁流处，记得当日门掩梨花，剪灯深夜语。”

⑰见泰戈尔诗集《采果集》(二〇)。

⑱歌德《浮士德》天上序曲。

⑲见《文艺心理学》第三章·美感经验的分析(三)·物我同一。

⑳同注⑲。

㉑《庄子·秋水》：“庄子与惠子游于濠梁之上，庄子曰：‘儵鱼出游从容，是鱼之乐也。’惠子曰：‘子非鱼，安知鱼之乐？’庄子曰：‘子非我，安知我不知鱼之乐？’惠子曰：‘我非子，固不知子矣，子固非鱼也，子之不知鱼之乐，全矣。’庄子曰：‘请循其本，子曰：‘女安知鱼乐’云者，既已知吾知之而问我，我知之濠上也。’”

㉒见陆机《文赋》。

㉓王世贞《艺苑卮言》卷一：“西京建安，似非琢磨可到，要在专习，凝领之久，境与神会，忽然而来，浑然而就，无歧级可寻，无色声可指。”

㉔钟惺《诗归·序》：“真诗者，精神所为也，察其幽情单绪，孤行静寄于喧杂之中，而乃以其虚怀定力，独往冥游于寥廓之外，如访者之几于一逢，求者之幸于一获。”

㉕《庄子·寓言》：“不言则齐，齐与言不齐，言与齐不齐也，故曰无言。言无言，终身言，未尝言，终身不言，未尝不言。”

㉖见《庄子·外物篇》。

㉗见《庄子·天道篇》。

㉘见《周易略例·明象篇》。

⑲ 见《人间词话》卷上。

⑳ 同注⑲。

㉑ 《庄子·逍遥游》：“藐姑射之山，有神人居焉，肌肤若冰雪，淖约若处子，不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外，其神凝，使物不疵疠而年谷熟。”

㉒ 见张汝瑚《王弼州传》。

㉓ 见《元遗山诗集笺注》卷十一《论诗绝句》。

㉔ 见《随园诗话》卷五。

㉕ 《随园诗话》卷七：“用典如水中着盐，但知盐味，不见盐质。”又《仿元遗山论诗咏·查慎行》：“他山书史腹便便，每到吟诗尽弃捐。一味白描神活现，画中谁似李龙眠。”

㉖ 《庄子·逍遥游》：“北冥有鱼，其名为鲲，鲲之大，不知其几千里也，化而为鸟，其名为鹏，鹏之背，不知其几千里也，怒而飞，其翼若垂天之云，是鸟也，海运则将徙于南冥，南冥者，天池也。齐谐者，志怪者也；谐之言曰：鹏之徙于南冥也，水击三千里，抟扶摇而上者九万里，去以六月息者也。”

㉗ 《庄子·至乐》：“庄子之楚，见空髑髅，髌然有形，撒以马捶，因而问之曰：……于是语卒，援髑髅，枕而卧，夜半，髑髅见梦曰：子之谈者似辩士，视子所言，皆生人之累也，死则无此矣。子欲闻死之说乎？庄子曰：然。……”

㉘ 见刘大杰《中国文学发达史》第三章：诗的衰落与散文的勃兴。

㉙ 钱宾四《庄老通辨》：“庄周的心情，初看像悲观，其实是乐天的，初看像淡漠，其实是恳切的，初看像荒唐，其实是平实的，初看恣纵，其实是单纯的。他只有这些话，像一只卮子里流水般，汨汨地终日流，只为这卮子里的水盛得满，终日汨汨也流不完。其实总还是那水，你喝一口是水，喝十口百口还是水。”

㉚ 扬雄《法言·吾子篇》：“好书而不要诸仲尼，书肆也；好说而不要诸仲尼，说铃也。”

㉛ 《西京杂记》卷三：“司马长卿赋，时人皆称典而丽，虽诗人之作不能加也。扬子云曰：长卿赋不似从人间来，其神化所至邪？”又卷二相如云：“赋家之心，包括宇宙，总览人物，斯乃得之于内，不可得而传。”

两汉时期文学作品的创作方法 与欣赏方法

〔日〕神户大学 釜谷武志

关于西汉与东汉的文学作品之差异,日本的中国学者——狩野直喜,曾于1925年时,于京都大学的讲课中,作了下述的概观:

西汉的文章,多于奔放活泼,不受任何拘束,故常保持着某种清新的感觉。至东汉之后,却失去了原来奔放活泼的创作,因而少了某种新味。举个例子来说,东汉时期文章的内容,并不着重于作者本身的思想陈述,反而是倾向于只引经据典于先秦的文字。当然,无可否认的,在西汉时期也存在着这种运用引经据典来写作的中国文学上特有的方法,但是东汉时期此种风潮却又更盛于西汉。(狩野直喜:《两汉学术考》,东京:筑摩书房,1964年,第95页)

探讨汉赋之时,我们可以发现西汉前期和后期的创作也有差别。

—

根据《史记》司马相如列传的记载来看,作为一个西汉最有名的辞赋家,司马相如写《子虚赋》、《上林赋》时的情况如下:

司马相如客游于梁时,梁孝王令与诸生同舍,相如得与诸生

游士居数岁”，乃写完了《子虚赋》。景帝时，梁孝王死后，相如即回归其乡里巴蜀。然后经过数年或十数年之后，武帝赞赏其《子虚赋》，乃下令召见司马相如。被召见后，相如有感于《子虚赋》“乃诸侯之事，未足观也”，因此，拟作《天子游猎赋》。此番武帝的许可，而转由“尚书”赐予了相如笔和木简。

用武帝赐予的笔和木简而写完的相如赋上奏以后，作为一个文学欣赏者亦即阅读者的武帝而言，他是以何种方式来看待相如的赋呢？是武帝本身亲自阅读还是命其身边的人代读呢？在探讨这个问题时，我们似乎可以参考一下处于极端工作狂的秦始皇的惯例。据《史记》该本纪记载，秦始皇每日披阅三十来公斤的文书。当然，因为当时还是木简、竹简的时代，文书量也非常庞重，可想而知皇帝不可能亲手翻阅的。应该是由其属下的官人来帮其搬运进出，帮其翻阅木简，帮其朗读出声的吧！秦始皇听到其内容以后，才有所指示的吧。连认真地作公事都要别人代读，何况欣赏一种娱乐的辞赋就更嫌麻烦。汉武帝时，由宫中的属下代为朗读而给皇上欣赏的可能性，我觉得还是非常大。

除了司马相如以外，西汉的其他文人是如何作赋的呢？比方说，以枚皋来看，他逢汉武帝召见，在宫殿中朗诵辞赋，并且他的作品以带诙谐、游戏的成分居多：

皋不通经术，诙笑类俳倡，为赋颂，好嫚戏，以故得媒黠贵幸。（《汉书》本传）

枚皋在殿中朗诵这一事实，意味着他很有可能即时即兴地制作辞赋。由其投帝之所好即场表演的方式来看，可以了解到创作者的枚皋乃是亲身在武帝面前朗读其自作的赋这一方式。

除此之外，枚皋曾侍从武帝行幸到各地去，在巡行游观中，多次武帝有所感时，便命他作赋。据说，枚皋的辞赋多达一百二十篇以上，当然这其中多出于一时即兴地大量创作。为求帝喜，他大概是揣摩上意临机应变之后，而有恰到好处创作。若非如此，唯恐

只消武帝大悦的心情一过去,也就丧失了武帝命他作赋的兴致与意义了。如此一来,随时随机的这种作赋方式也涵带了某种嫚戏的因素存在。嫚戏首先重视一时的灵感,并且这一灵感乃发于对武帝的问题回答,可见带有这种诙谐成分的赋是不可能在事前就写好而献上的。而是当场创作、朗读,事后才书写下而传到现在的吧。

武帝死后过了十几年,又出了个辞赋作家王褒。王褒在宣帝时,曾侍帝于侧,并随帝到四处行宫游幸,而作辞赋和诗歌。所谓歌者,无非发音唱和,并非光凭眼睛而读,所以我们也由此可知,当时所作的辞赋应是由作者或他身边的别人,在宣帝前朗诵给宣帝听的吧!

还有,王褒又受命于宣帝,服侍病中的太子,为使皇太子娱乐,“朝夕诵读奇文及所自造作”(《汉书》本传)。此情此景,可想而知,病中的太子不可能自己亲自翻阅书简的,而是王褒等把记忆中的作品用朗诵的方式让太子欣赏的吧。如此看来,直到西汉中期,辞赋一直是被用耳朵来欣赏的。

二

到了西汉末期的扬雄,辞赋的制作方法开始有了变化。从扬雄辞赋的特征中,可以明显地看出,他的词句有大半部分乃是直接引述于儒家古典作品中,尤以《诗经》为最甚。这种直接从古典的经书中截句引用的创作态度,也反映出儒家思想已广泛地浸透入当时文人雅士里。

成帝在汾阴祭祀后土以后,在归宫途中,扬雄曾侍从成帝到各处巡行,归返以后扬雄即奏上《河东赋》。在此要说明一下,即是此一奏赋方式乃大不同于先前枚皋之例。与枚皋不同的是,扬雄并非是以当场即兴、脱口而作的方式,而是外游回宫后才创作的。也就是说,这时已是从那即兴当场的制作方式,演变成一种花一段时

间慢慢推敲琢磨的制作方法了。我们可以看到,在《河东赋》这篇作品当中,不仅引用了《诗经》中的字句,更可以看到在该篇末尾部分中乃有“奋六经以摅颂”的语句。

扬雄少时开始,对同为巴蜀出身的司马相如所作的赋就有强烈的推崇。并且以此作为拟作的模范。事实上,扬雄所作的辞赋中,有不少地方深受司马相如的影响。然而,令人感兴趣的是,扬雄虽然有多处是引用自司马相如的赋,但是他却巧妙地运用了些用字的小技巧,而显示出自己的特色。比如说,一方面部分地借用了司马相如文章的词句,一方面却又在其双声叠韵的用字中,极力于变化其字体。例如把“pi-li”这一发音的词,故意不作“披离”,而以“被丽”这一同音异字来书写。

在扬雄的其他辞赋作品中,我们也同样看到,他把很多拟声词用同音异字或以非常相近的词语很巧妙地全替换掉了。这点说明了,他很注意地不使用与前人相同的词语。因此,在这样写作态度下,他不仅使用了很多少见的字,而且运用了大量的古字。当然,这也基于他本身精通古字,又能博览群书,所以他对文字的造诣是非常高的。除此之外,我们也可发现,还有很多假借字出现在扬雄的辞赋中。这种假借字的运用法,也见于司马相如的辞赋中,但是比之相如,扬雄可以说是有过之而无不及。

我们也会发现,扬雄他在特意使用别字时,也同时倾向于把古人的成语分开或压缩来运用。例如在他的《甘泉赋》中,曾出现“柴麋参差”之语。但仔细分析可以得知,此文乃出自司马相如的《上林赋》里的“柴池茈麋”之语,经扬雄的截句引用,加上结合了同义词的“参差”一词而成的。由这例子可了解到扬雄为了避免重复使用与古人相同用字而所作的种种努力。但不论是改变昔人所用过的字形,还是表现出自己的独自性,这些文字上的表现,都是起因于对既有作品带着强烈的意识规范。这一点,和精通于儒家古典经文的背景是息息相关的。惟独不同的是,相较于人人皆要熟

习背诵的经书而言,在阅读昔人的辞赋作品时,却没有这一硬性规范。因此,对创作者来说,由于古典经文并不等于创作作品,即使原封不动地引用其章句也不会招致剽窃的指责。但对辞赋的既有作品的态度,却又不一样。因为作者和前人所作的既有作品,二者都是文艺创作,这样一来,抄袭前人所作是不被容许的。

武帝、宣帝之时,并非独重儒家。但元帝、成帝以后,却转而惟独尚儒。为此,诏敕乃至上奏文都以引用经文为一时风气。像在董仲舒的对策文里,我们就可以发现其中有引自《诗经·大雅·烝民》和《尚书·皋陶谟》的文句:“诗曰夙夜匪懈,书云茂哉茂哉,皆强勉之谓也。”扬雄引用词句的态度也应考虑到这样写作背景才能了解。

扬雄的辞赋创作态度,乃是先把前人的类似作品当作模范而熟习之,然后苦思于如何超越他们的著作。因此,和司马相如相似的是,他们都致力于花大量时间去推敲某一词句,但比起相如,熟习他人的作品却是扬雄独有的个人特色。这一特征,我们可以由他弟子桓谭的记述而得到证明。

子云亦言,成帝上甘泉,诏使作赋。为之卒暴,倦卧,梦其五藏出地。及觉,大少气,病一岁。余素好文,见子云工为赋,欲从之学。子云曰,能读千赋,则善为之矣。(《桓子新论》,《艺文类聚》卷56)

扬雄受诏于成帝而制作《甘泉赋》时,曾为此而大为伤神。也因此,扬雄道出:若能更广泛涉猎于前人辞赋作品,便能有更好的创作。这样看来,对扬雄来说,辞赋的创作过程,乃是除了先天的文才以外,加上后天的学习,更还有不懈不怠的努力。

从司马相如到扬雄,随着时代的变迁,辞赋的创作也有了变化。造成此一变化的原因,首先应推究于辞赋艺术的欣赏形态的变迁。司马相如时,辞赋的欣赏多是在帝王之前,由作者或帝王其他身边的人以朗读的方式念出。相对于此,到扬雄时,欣赏的主要

形态却有了变化,虽也留有以口头叙诵的形式,但以眼阅读的方式的比重,却是越来越大。如此看来,后来辞赋的用字,趋向于使用奇字异字的风气,也应和此一背景的变迁有着密切的关系。

我们也可发现,辞赋作者的身份也有了变化。举个例子来说,初期作者多是以职业文人的身份,伺奉于帝王或宫廷的。但到扬雄、刘向以后,所谓作者乃变成学者或是官人兼学者。这一点也已被指出过。

三

上面我们已经综观了西汉时期辞赋的创作态度和欣赏态度。但是,一般来说,文人是以怎样的方式来书写的作品,这一问题却还待考证。

在汉代,所谓“诗”在西汉时期多半是指《诗经》的诗。即使东汉以来,出现了五言诗之类,但“诗”还是脱离不了半歌半诗的性格。东汉末到三国时期,尤其是在建安七子的时候,文学创作有了公宴那样的共同创作的场所,在这样的场所,产生了辞赋、乐府诗、五言诗等等。还有,伴随着共同创作而出现了个人的单独创作。

汉代最主要的文学体裁,乃是广义的“赋”。只要能够了解其创作方法,就可以此类推其他种类的文学作品的创作过程。在探讨此一过程时,我们也可从关键的“序”中,得到其答案。

“序”在汉代并不算少见,像《史记·太史公自序》、《毛诗·大、小序》等,都是耳熟能详的。文学作品里,也可以说在辞赋中,附上“序”应开始于东汉。西汉时期,扬雄的赋,比如说《甘泉赋》、《羽猎赋》、《长扬赋》等等,虽也皆有附序,但这些赋所附的序,并非出自扬雄之手,而应该是后世引用《汉书》本传而被附上去的。除此之外,追溯到更远的先秦时期,也可以发现像宋玉作品的《高唐赋》、《神女赋》(《文选》卷19)等,也附有序。不过,这些序所带有的特

性是不同于后代所说的序。与其说是序,毋宁说应是属于本文的一段文章吧!由此可见,附有作者自序的作品,应是始之于东汉。

东汉初期,扬雄门下的桓谭所写的《仙赋》中,即附有一段以“余少时为中郎,从孝成帝出祠甘泉河东”为始的序文。因为在这序文当中,以“余”这第一人称作为开头来看,此文应该是自序。若是如此,该文应是现存最早的赋的自序。在东汉时期,确实有不少赋皆附有其自序。像杜笃的《论都赋》、王延寿的《鲁灵光殿赋》、边韶的《塞赋》、赵岐的《蓝赋》、赵壹的《穷鸟赋》、蔡邕的《述行赋》等等,他们都以“余”或“予”那样的第一人称用于序中,并且都记载了制作赋时的详细经过。

在此更值得探讨的就是,这时为什么会出伴有自序的赋。其最大的原因应该是在于所谓赋的创作场所的变迁吧。一直到西汉中期为止,赋都以帝王为其对象,所以赋的创作限定于固定场所里。理所当然,就没有必要为此写序。因为不论是作者还是对其读者的帝王来说,他们都已熟悉当时作赋情况,因而只须稍看某篇赋,就可立即了解它的创作状况,进而掌握它的本文内容。不过,这种情景随着时代的变化而不再了。从西汉末期开始,作赋的技巧也渐渐引用儒家经典,并且文人的个别创作也开始盛兴。因此对读者来说,阅读赋时,并不能立刻把握到其制作状况,也不能了解其真正的涵义。也由于此,赋的作者才开始加上了自序,用以说明作者本身的创作意图和过程。

当然这一变化,也说明了赋本身的读者阶层已有日益广泛的倾向。在预知其读者群为不特定的人们时,如果赋的作者不写下其制作背景的话,那恐怕不能让读者有更深入的了解吧!这一点不同于制作于特定地点、特定读者的时代。由此可知,赋自序的盛行也表示在东汉时期赋的读者群已经比较广泛了。

西晋的左思在他的《三都赋》序中,曾指责司马相如、扬雄赋作的缺点。众所周知,他也谈到,自己所作的赋已克服了这种缺点,

而着重于对事实的描写。类似的例子也出现在东汉时期的赋中。比方说,马融借他的《长笛赋》序说明,王褒、枚乘、刘玄、傅毅等已作有以箫、琴、笙为题材的赋,不过叙述笛子的似乎没有,自己不愿意重复写他人作品的内容,故作《长笛赋》一文。这也表示,马融乃是在详查过历代各种以音乐为题的赋作品以后,才开始动笔写作的。也就是非常在意与其同类的既有作品,却又创作新作品于其延伸线上。

与赋相似的文学体裁中,存在有“七”一类。“七”算是一个特异的文学类别,所以“七”的作者通常会先对历代“七”的作品有很强的意识规范,然后才开始自己的创作。三国时期曹植在其《七启》的序中说:

昔枚乘作《七发》,傅毅作《七激》,张衡作《七辩》,崔骃作《七依》。辞各美丽,余有慕之。遂作《七启》,并命王粲作。

在此序中,虽然不见关于枚乘以后“七”作品的评论,但却不难了解,这些古人的作品是深植于曹植写作的念头里的。熟悉过去的既有作品,截长补短,去芜存菁以后,试着创造出超越前人的更优秀的作品。

事前先熟读完已有的同类的相似作品,再在此一作品的延长线上,以凌驾其上的态度,创作新作。这种文章创作方法的确立,使我们更能明白地理解为什么东汉以后文学作品会如此大量地产生。往昔的文学作品唯有拥有出色的文才才能创作。但现在情况却为之一变,创作者可以先习得过去的作品,加上后天自己的努力,这样一来就可以让更多的人创作出更多的作品。这种方式的结果,是作品的数量有飞跃性的增多。在这个过程中,起促进作用的也就是儒家经典。

即使没有上天赋予的才慧,也会拥有创作的可能性。熟读以儒家经文为主的书籍,运用后天所积累的阅读功夫,仍然可以成为一个文学创作者。这并非是创作于帝王之前,而是作者孤伶一人,

书于案前,一再苦思吟味才创作出来的。当然在没有预设特定读者的情况下,创作者是假定以比较多数人为目标的。东汉以来,文学作品产量的相对增加,也是缘于这一时期文学作品的创作与享受态度的改变而发生的。

虽然如此,无可置疑的是,这时即兴的创作赋并非已经消失,而往昔那样的共同创作的场合也并非不复可见。三国初的刘桢在他的《瓜赋》序中曾写道:

在曹植坐,厨人进瓜。植命为赋,促立成。其辞曰……

所以,即兴创作的方法与深思熟虑后才制作的方法,这两者应该是并存的。

从魏代“文学自觉”到齐梁文论 所能看到的“文学正当性”理论

——兼论研究中国古代文论的一种视角

〔日〕福冈大学 甲斐胜二

—

今年,世界政治地图的改变让我们面临很大的变化,这些变化不但对国际政治,对各个国家的思想、经济、生活、文化领域也产生了很大的影响。这种情况让学术界产生了一些新的研究观点。这些观点中,对我来说觉得很有意思的是,找“正当性”的观点。就是怎样给他的研究赋予研究的“正当性”。

“正当性”在此指什么意思?我认为大家都已知道,在此只简单地介绍。我们在一个社会上生活的时候,不论愿意与否,不得不顺从着一些公认的原则而生活着。如果有两个人在生活上发生了矛盾而斗争的时候,一般是按着这些原则来解决的,所以这些原则可以说是“正义”的根据。我们对社会发表的一些主张、意见等也是一样,以这些原则为基础而发展自己的理论,要是背离这些原则,就不能让别人信服。这些原则有时候有明显的形态,如宪法、规定等,有时候不明显,只是大家心理上模模糊糊地被感觉着,如公德心、人情,或者不能明显地说的“义”等。

不过,我们的社会是由很多复杂的变化因素构成,所以我们经

常看见某种向来没看见的现象或者从来没注意的现象突然或者逐渐地浮现在社会的表面上。如果有人注意到这个现象,想要给它赋予社会上的地位,把这个现象纳入他们的社会的时候,为了说服别人,他就在当时公认的原则上构成新的理论给予它社会上的地位。这样地构成理论的行为是我所谓“正当化”,该现象就经过“正当化”而得到其“正当性”。所以,有人构成理论的时候,他依靠的原则除了根据他个人的思想以外,还要根据构成他生活的社会思想。可是,在此要注意的是,其理论完成给予某现象社会地位的时候,受到了其社会思想的管理,有可能稍微变化,有时候甚至变为跟个人思想完全不一样的东西。

为了大家了解我的文章,还有一种看法需要说明。我认为这样:社会自己的运动和人文思想界的运动虽然有关系,但恐怕没有我们一般地认为那样密切的关系。特别是文化现象和理论的关系,某种文化在人间流行很久后,才出现把这种现象整理而编入现成社会思想的活动,这样才是自然的。如果首先有理论然后出现对应其理论的文化现象的话,这个理论一定会有勉强地让人依从的权威性和暴力性,或者社会上虽然已经酝酿了产生其文化现象的条件,而我们没有感觉罢了。

在这篇文章里我想从上面说的“正当性”的视角来浏览魏晋南北朝时期产生的主要文论,我向先生们提出我今后的研究方针,请各位先生指教。

二

我们首先看曹丕《典论·论文》。《论文》曰:

盖文章,经国之大业,不朽之盛事。年寿有时而尽,荣乐止乎其身,二者必至之常期,未若文章之无穷。是以古之作者,寄身于翰墨,见意于篇籍,不假良史之辞,不托飞驰之势,

而声名自传于后。（《文选》胡克家景宋刊本卷 52）

在此曹丕给文章赋予的正当性是“立言遗名”的思想。可以说他继承的是《左传·襄公二十四年》里面的“豹闻之，太上有立德，其次有立功，其次有立言”的思想。引文中的“文章”也恐怕不是我们现在所谓文学的作品，而是所谓诸子“一家言”的文章，并且《论文》里面提出几种文体的时候，从奏议开始到最后才是诗赋，较之表现个体的辞赋，曹丕重视跟国家经营关系密切的文章^①。在曹丕看来，文章家为国家写奏议而立功或者撰写一家言而立言，这是很重要的。那么我们可以说《论文》虽然对文章和作家风格问题等提出很有意思的看法，而对文艺性较强的诗赋在社会上的地位来说，还是很保守的。

同样的看法在曹植《与杨德祖书》中也能看见。他说：

辞赋小道，固未足以揄扬大义，彰示来世也。昔扬子云先朝执戟之臣耳，犹称壮夫不为也。吾虽德薄，位为藩侯，犹庶几勩力上国，流惠下民，建永世之业，留金石之功。岂徒以翰墨为勋绩，辞赋为君子哉。若吾志未果，吾道不行，则将采庶官之实录，辩时俗之得失，定仁义之衷，成一家之言。虽未能藏之于名山，将以传之于同好。（《文选》卷 42）

虽然我们不能简单地决定这都真是曹植的心里话，可是他在公开的信里，对从年轻时候爱好的辞赋的，评价不太高，还是很重视“立功”和写一家言而“立言”的。这“立言”中不会包含辞赋。

我们在曹植《与杨德祖书》里面能看出一个很明显的结构化的价值体系。跟政治功绩有关系的“建永世之业，留金石之功”是第一位，其次是“定仁义之衷，成一家之言”，其次是“固未足以揄扬大义，彰示来世”的辞赋。曹丕《论文》里也可以说有同样的价值结构。这个结构换一种说法的话，我可以这样说：第一是跟国家和人民大事有关系的事业，第二是虽然不直接跟国家有关系而写世界大事留给后世而立名的。辞赋呢，好像限于个人趣味，没有什么大

的意义。《论文》和《与杨德祖书》里，都能看见当时流行着评价各个文章家的风气，而这些评价始终限于各个文章家的才华的方面，没有超过个人领域。曹丕《与吴质书》追忆过去的好日子曰：“每至觴酌流行，丝竹并奏，酒酣耳热，仰而赋诗。”笔者想，对曹丕、曹植来说，辞赋和诗文一般只是在这样的情况下产生出来的，即是比赛他们的才华和文章水平而让他们高兴的文艺活动^②。所以，他们在书信里评价很多文章家，这也主要是对个人的才能进行评价，对社会影响的因素很少的。

可是，这样的价值体系是曹丕和曹植等帝王家人才能有的，在他们手下活动的文章家，还是对辞赋和诗文等个别文体的创作有些自尊心。曹植以为“孔璋之才不闲于辞赋，而多谓自能，与司马长卿同风”，曹丕也以为“咸以自骋骥騄于千里，仰齐足而并驰”。这都说明这些文章家抱有自尊心。杨德祖给曹植回信说：

今之赋颂，古诗之流，不更孔公，《风》、《雅》无别耳。修家子云，老不晓事，强著一书，悔其少作。若此仲山周旦之俦，为皆有讟邪？（《答临淄侯笺》，《文选》卷40）

这虽然有要安慰曹植的因素，而不只是安慰曹植的句子。对杨德祖来说，作辞赋是有《诗经》的渊源，圣人仲山甫、周公旦也作的行为，因而应该赋予很高的评价。他在此用《诗经》给辞赋以“正当性”。这个方法，在后汉班固《两都赋·序》中已经能看见。班固曰：“或曰，赋者古诗之流也……，或以抒下情而通讽喻，或以宣上德而尽忠孝，雍容揄扬，著于后嗣，抑亦雅颂之亚也。”这也是为了“正当化”用经典构成理论的例子。

总之，曹丕、曹植等处在社会中心的人还没有认定辞赋等艺术作品的社会地位或者没认定很高的地位，所以对曹丕的发言不能简单地说“文学自觉”，可是在曹丕、曹植庇护下很活跃地活动的文章家里都对辞赋持很强的自尊心甚至有给辞赋等艺术作品以很高的社会地位的思想。另外，对当时已经有评价个人才能、文章风格

和个人作家气质的关系等风气,我们是应该注意的。因为我想,如果能用一般所谓“文学自觉”的句子介绍魏代文学情况的话,这不该针对曹丕、曹植的文论而讲,而只是能针对这样的现象来说的。可是,当时文艺只限于个人兴趣领域内发达,还没有当时公认的很高地位。

三

在个人领域开始发达的文学,以后越来越发达起来,产生了很多文章,创作主流也从辞赋变为五言诗,逐渐地得到让人无法忽视的地位,开始跟社会规范有联系。出现挚虞《文章流别论》,陆机《文赋》等著名文论,越来越累积了很多文论。特别是挚虞《文章流别论》是用系谱学的方法给予很多文章体裁以经典的根据,赋予“正当性”。这可以说是继承《汉书·艺文志》里面能看到的思想,就是把所有文艺编入经典的思想。而《流别论》包含的文章体裁很多,所以给予“正当性”的文章体裁也很多起来了。

齐梁时代出现的几种对文学的看法,我想能够从这个角度来分析的。齐梁时代,对这样的情况更有人要把诗文从社会分离开只限为个人兴趣的范围(在此以“诗文”为代表当时文学。因为辞赋的地位已经让诗文剥夺了,所以如果讲我们所谓文学的地位的话,还是注目诗文好),有人依据传统思想来批评当时诗文风格,还有人尽量用社会传统思想给诗文社会上的地位。

首先讲把文章从社会思想体系中分离开,另外给文章建立一个价值体系的想法。例如萧纲《戒当阳公大心书》:“立身之道与文章异。立身先须谨重,文章且须放荡。”这段话说明:“他以为文章与立身判为两途,以‘礼仪’持身者却不妨在文章中不顾及‘礼仪’,端悫之士为文也不妨作浪子语,在实际生活中须加以羁勒克制的‘性情’却可在文章中得到放纵。那么作宫体诗自亦无伤大雅。因

此文章‘放荡’之说也是与强调文学政教作用的传统观点相悖逆的。”^③

萧纲说的‘立身之道’就是在社会的规范上成立的，所以应该“谨重”地走，而“文章”是在个人领域内成立，跟朝廷大雅没关系，所以可以“放荡”。

这样的“放荡”和“谨重”的例子，我们在《梁书·徐摛传》里能看见。

徐摛幼而好学，及长，遍览经史。属文好为新变，不拘旧体。……摛文体既别，春坊尽学之，“宫体”之号，自斯而起。高祖闻之怒，召摛加让，及见，应对明敏，辞义可观，高祖意释。因问五经大义，次问历代史及百家杂说，未论释教。摛商较纵横，应答如响，高祖深加叹异，更被亲狎，宠遇日隆。

高祖发火的缘故是一直都要从政治教化方面来看的，但实际上徐摛有足够的社会上必要的知识和应对常识，所以高祖也不责备徐摛在个人领域中写“宫体”诗文了^④。这个故事告诉我们，齐梁时代写诗文表现个人性情的领域比较大了，而且大家已经认可了诗文存在于抒写个人性情领域中。不过，好像这样的对诗文看法，让诗文从社会中分离而与社会没有关系了，如果只是这样的话，诗文一直具有的讽刺性或者对社会发言力也没有了。

针对这种倾向批评的是裴子野。裴子野和萧纲时代不完全相同，萧纲说的“文章”具体上恐怕也不完全同于裴子野要批评的诗文，而重视个人“性情”的地方来看萧纲和裴子野可以说是同样地限于个人领域的文学，裴子野批评的观点是在这个角度上成立的。他的《雕虫论》是批评当时诗文风格的。《雕虫论》曰：

古者四始六艺，总而为诗，既形四方之风，且彰君子之志，劝美惩恶，王化本焉。……宋初迄于元嘉，多为经史，大明之代，实好斯文。高才逸韵，颇谢前哲，波流相尚，滋有笃焉。自是闾阎年少，贵游总角，罔不摛落六艺，吟咏情性。学者以博

依为急务，谓章句为专鲁。淫文破典，斐而为功，无被于管弦，非止乎礼义。深心主卉木，远致极风云，其兴浮，其志弱，巧而不要，隐而不深，讨其宗途，亦有宋之风也。^⑤

裴子野针对当时“摛落六艺，吟咏情性”的诗文进行批评的时候，他依靠的经典权威是《诗经》传统。“古者四始六艺，总而为诗，既形四方之风，且彰君子之志，劝美惩恶，王化本焉”的句子，也源自《毛诗·序文》的看法。他并不主张不要作诗文的，而是如果作诗的话，应该更加强其志，更加强劝美惩恶的内容，更帮助王化的。他在这里说的“情性”的意思，跟《毛诗·大序》说的“情动于中而形于言”的“情”没有很大的关系，因为《毛诗大序》的“情”虽然是指个人内部感情，而跟国家经营有很大的关系，可是裴子野的“情性”是只让个人高兴的感情，就是写花木、山水等美好风景而说的，所以裴子野曰：“其兴浮，其志弱，巧而不要，隐而不深”，批评当时诗文丧失《诗经》带有的关系到社会的比兴精神。对他来说，没有《毛诗·大序》所说的精神的诗文，就没有其存在的正当性。当时的政治思想还是在儒家精神基础上成立的，所以这样的看法，换句话说，是以社会精神来批评当时诗文。而且他“家传素业，世习儒史，苑囿经籍，游息文艺”（《梁书·裴子野传》）^⑥。

四

我们在此要注意的是，上面所说的两个例子是两个极端，而在这两个极端之间有很多理论，多多少少把这样个人领域中发达的诗文，赋予正当性而给予社会上的正经地位。其中最明显的是刘勰写撰的《文心雕龙》。刘勰比《文章流别论》更明确地曰：“文章之用，实经典枝条，五礼资之以成，六典因之致用，君臣所以炳焕，军国所以昭明，详其本源，莫非经典”（《序志》），把文章的本源系到经典，给予正当性。在上篇二十五篇里面讲当时各种文章体裁的时

候,他也尽量要给予经典权威。例如《明诗》曰:“大舜云,诗言志,歌永言”。《乐府》曰:“乐府者,声依永,律和声也”。这都是依靠《尚书·舜典》里面“诗言志,歌永言,声依永,律和声”的句子。《诠赋》曰:“诗有六义,其二曰赋。《祝盟》曰:天地定位,祀遍群神,六宗既禋,三望咸秩,甘雨和风,是生黍稷,兆民所仰,美报兴焉,牺盛惟馨,本于明德,祝史陈信,资乎文辞。”这些句子差不多依《尚书》、《周易》等经典而来的。刘勰是这样以经典来清理当时文章情况的思想,有勉强的地方,所以他的文学史观里有不符合实际情况的部分,这是他的理论不可能避免的缺陷^⑦。可是,刘勰把当时修辞性很强的文章联系到经典而赋予社会性,这就是给当时文章赋予社会上的地位,给当时文章家赋予一个社会上的存在缘故的。

钟嵘《诗品》里也有同样的看法。钟嵘首先讲诗的来源和特征曰:

气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏,照烛三才,晖丽万有。灵祇待之以至飨,幽微藉之以昭告,动天地,感鬼神,莫近于诗。

这些句子主要依靠《毛诗·大序》而来的。可是,他要讲的“性情”,已经不是《毛诗·大序》所谓直接联系到政治的“情”,而是个人广泛的心情的。他讲诗的效能曰:

若乃春风春鸟,秋月秋蝉,夏云暑雨,冬月祁寒,斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲,离群托诗以怨。至于楚臣去境,汉妾辞宫,或骨横朔野,或魂逐飞蓬,或负戈外戍,杀气雄边,塞客衣单,孀闺泪尽,又士有解佩出朝,一去忘返,女有扬蛾入宠,再盼倾国,凡斯种种,感荡心灵,非陈诗何以展其义,非长歌何以骋其情。故曰《诗》可以群,可以怨。使穷贱易安,幽居靡闷,莫尚于诗矣。故词人作者,罔不爱好。

钟嵘在此也是依据《论语》孔子之言,而这些事情都限于个人的性情,不提与政治的关系。钟嵘在《诗品》里要讲的诗体是五言

诗,而五言诗是近代的诗体,所以为了给五言诗赋予正当性,他尽量地要主张五言诗与经典的内容密切关系。我们能看出钟嵘给“展其意”、“骋其情”的五言赋予以社会地位的辛苦。正因为经历了这个辛苦,五言诗才能得到社会里面的理论上的地位。

上面所说的刘勰和钟嵘的主张,也可以说代表当时地位不高的文人对文章的看法。因为他们如果不是高级贵族,“立德”、“立功”的机会就很少,贵族和寒门的分类他们不能自己决定,而比个人能力的话贵族和寒门区别不大,所以为了表现自己的能力,很多人写文章诗赋,那么他们的心里自然出现给自己参加的作文章诗文活动赋予很高的价值,就是给予社会上的地位的想法^⑧。

还有萧绎《金楼子·立言》曰:

古人之学者有二,今人之学者有四。夫子门徒,转相师受,通圣人之经者,谓之“儒”。屈原、宋玉、枚乘、长卿之徒,止于辞赋,则谓之“文”。今之“儒”,博穷子史,但能识其事,不能通其理者,谓之“学”。至如不便为诗如阎纂,善为章奏如伯松,若此之流,泛谓之“笔”。吟咏风谣,流连哀思者,谓之“文”。(《知不足斋丛书》)

他这样分别古今之文章。然后曰:

“笔”退则非谓成篇,进则不云取义,神其巧惠,笔端而已。至如“文”者,惟须绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻遒会,情灵摇荡。而古之文笔,今之文笔,其源又异。至如彖、系、风、雅、名、墨、农、刑,虎炳豹郁,彬彬君子。卜谈四始,李言七略,源流已详,今亦置而弗辨。潘安仁清绮若是,而评者止称情切,故知为文之难也。曹子建、陆士衡,皆文士也,观其辞致侧密,事语鲜明,意匠有序,遣言无失,虽不以儒者命家,此亦悉通其义也。遍观文士,略尽知之,至于谢元晖,始见贫小,然而天才命世,过足以补尤,任彦升,甲部阙如,才长笔翰,善缉流略,遂有龙门之名,斯亦一时之盛。

此所谓“古之文笔”，从例子来看，是针对儒家经典和诸子一家言和《七略·诗赋略》所在的辞赋而说；“今之文笔”是针对潘岳、曹植、陆机、谢元晖、任彦升等近代文章家写的文章而说的。并且看他说“惟须绮縠纷披，宫征靡曼，唇吻遒会，情性摇荡”，是“文”的特征，可以说也包含当时流行的诗文。又从“古之文笔，今之文笔，其源又异”的句子来看，他以为汉代以前的文章和近代文章没关系。那么他说“虽不以儒家者命家，此亦悉通其义也”的时候，他要给“今之文笔”作者赋予“通圣人之经”一样的地位。如果这样，我们可以说他要给“须绮縠纷披，宫征靡曼，唇吻遒会，情性摇荡”的个人性很强的诗文也赋予经典一样的地位，即是给予社会上的地位。萧绎批评当时文章情况曰：“夫今之俗，缙绅稚齿，闾巷小生，学以浮动为贵，用百家则多尚轻侧，涉经记则不通大旨，苟取成章，贵在悦目。”斟酌道德，宪章前言者，君子所以行也。是故言顾行，行顾言。原宪云，无财谓之贫，学道不行，谓之病。末俗学徒，颇或异此。……未闻强学自立，和乐慎礼，若此者也。（《立言》）这些句子说明他从社会的视角来批评当时文章家的。要是站在社会的立场上来给予诗文正当性的话，这是当然的。在此有意思的是，萧绎这篇文章在《立言》篇里，所以他理想的文章有可能算一家言的文集，可是在个人兴趣的方面也有很高的价值。这是在《左传》所说的“立言”中，看不见的视角。

再看萧子显撰《南齐书》。萧子显在书里特别作《文学传》，虽然里面包含着学术方面，而萧子显主要注目当时诗文家。一国史传中有《文学传》，里面记录只是改变五言诗的陆厥的传记，最后提到很多诗文家而评论等等，就说明萧子显给当时诗文赋予一个独立的领域，让他们“立言”了。萧子显针对当时诗文情况发言曰：

文章者，盖情性之风标，神明之律吕也。蕴思含毫，游心内运，放言落纸，气韵天成。莫不禀以生灵，迂乎爱嗜，机见殊门，赏悟纷杂。

在此他讲的文章完全是从个人才能出来的。不过,这样文章也本来是被《诗经》总管的。他说:

属文之道,事出神思,感召无象,变化不穷。俱五声之音响,而出言异句,等万物之情状,而下笔殊形。吟咏规范,本之雅什,流分条散,各以言区。

在此说“吟咏规范,本之雅什,流分条散,各以言区”。这是“作诗文的规范,当然根据《诗经》判断。而现在已分流成为各个文体,各个文体中自有各个批评理论”的意思。这条句子也说明,萧子显还没忘记五言诗与《诗经》的关系。

不过,说起历史书的话,比《南齐书》更早有《后汉书·文苑传》。《文苑传》是刘宋范晔编辑的。《文苑传·赞》曰:“情志既动,篇辞为贵,抽心程貌,非雕非蔚,殊状共体,同声异气,言观丽则,永监淫费”。对此唐章怀太子注曰:“《毛诗·序》曰情发于中,而形于言,诗者志之所之。情志动而篇辞作,斯文章之为贵。”在此也给当代很多文章体裁赋予《毛诗》的权威。并且“言观丽则,永监淫费”的句子说明《诗经》的诗文给范晔的看法以一定的影响^⑨。

五

上边所说的给文章赋予社会上地位的理论,都依靠经典,尤其是依靠《毛诗·序》而立论的。在以经典为正统思想的当时来说,要正当化的时候,不能离开经典权威。笔者以为,当时要给予辞赋或者诗文给予其存在的正当性的话,除了《诗经》权威以外,别的依据都力量不够。假使当时文学就自觉自己个别的价值而离开道德或政治内容去向表现个人情性,可是产生这种文学的作家大部分都是国家官僚,依照当时社会结构生活,抛不开当时或隐或显用经学规定社会的政治思想。

这样的现象当然是从经典权威确立以后开始的。例如后汉班

固《艺文志·诗赋略》里已经能看到他要把诗赋编入经典放在最高的地位的学术里面的思想^⑩。王逸也尽量要把楚辞联系到经典来给予楚辞经典一样的价值。他们以经典思想来较勉强地把诗赋编入经典思想里面,有些和魏晋以后一样的态度。可是,以我之见,后汉的对象和魏晋以后的对象和方法不一样。魏晋以后文章种类很多,水平也很高了,表现个人各个方面的技术也发达了。并且,班固、王逸等人站在经学的立场上来把文章编入经学,而魏晋以后的文论里能看到一个站在文章方面来给文章营造一个价值世界,然后联系到经典的态度。这两种现象当然会反映着汉代和魏晋以后的时代社会情况和学术思想的变化。魏晋以后的用联系到经典的方法来给文章正当性的态度,可以说只是为了得到权威,形式上借用经典权威罢了。可是,假使形式上也根据经典理论或者借用其权威而讲的话,其理论不能忽视经学理论,多多少少会受到经学理论的影响。例如,刘勰《文心》依靠经学理论来讲文章,所以受到经学的限制,影响到对楚辞的评价^⑪。如果真正地要把当时修辞性很强,经常讲个人“情性”的诗文编入当时社会思想里而给予很高的社会地位的话,还是得要承认经学思想而把自己理论建构在经学基础上。个人世界的价值还没超过社会上的价值的时代特别是这样。所以我们研究封建时代的各个文学理论的时候经常看见受到经学影响的文学论。

可是,在此我们要注意的是,文学方面不是一直片面地受到经学的影响,而有可能对经学思想产生影响,改变经文的解释。例如《左传·襄公二十四年》里面说的“其次有立言”孔颖达疏曰:

老、庄、荀、孟、管、晏、杨、墨、孙、吴之徒制作子书,屈原、宋玉、贾谊(一从段玉裁校本)、扬雄、马迁、班固以后撰集史传,及制作文章使后世学习,皆是立言者也。(中华书局影印《十三经注疏》)

我想《左传》当时所谓“立言”只指是子书,就是一家言。可是

唐代孔颖达的注释里还有屈原、宋玉、贾谊、扬雄、司马迁、班固等汉代文章家写的选集史传以及让后人学习的文章。可以说孔颖达理解的“立言”的意思比过去扩大些了。在此我们不是能看见一种把文章的地位提高的文章理论的成果吗？

另外孔颖达《毛诗正义·序》曰：

夫诗者论功颂德之歌，止僻防邪之训，虽无为而自发，乃有益于生灵。六情静于中，百物荡于外，情缘物动，物感情迁。若政遇醇和，则欢娱被于朝野，时当惨黷，亦怨刺形于咏歌。作之者所以畅怀舒愤，闻之者足以塞违从正。发诸情性谐于律吕，故曰感天地，动鬼神，莫近于诗。此乃诗之为用，其利大矣。若夫哀乐之起，冥于自然，喜怒之端，非由人事，故燕雀表啁噍之感，鸾凤有歌舞之容，然则诗理之先，同夫开辟，诗迹所用，随运而移。

表面来看，这些句子说明诗的政治功能。而“六情静于中，百物荡于外，情缘物动，物感情迁”的句子，让我们联想起《文心·论赋》曰：“原夫登高之旨，盖睹物兴情，情以物兴”，和《明诗》曰：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”，《物色》曰：“岁有其物，物有其容，情以物迁，辞以情发”等等的“情”和“物”的关系，这样关注“物”和“情”的关系是齐梁文论的一个特点。《诗品·序》亦云：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏，照烛三才，晖丽万有。灵祇待之以致飨，幽微藉之以昭告。动天地，感鬼神，莫近于诗”。在此讲的“性情”的意思和《毛诗正义·序》里讲的“情性”类似的。《毛诗正义序》的对《诗经》诗文看法，好像是继承齐梁文论来理解《诗经》的。

孔颖达就是经学家，在经学思想上解释汉代郑玄的句子编辑疏文，所以免不了强调政治上的功用。可是，他对人和诗文的关系的看法，比后汉郑玄更丰富，更细密的。如果他的看法里面能看到齐梁文论的影响的话，这就说明当时支持政治思想的经学也受到

文论的影响。

这个问题,现在好像还没有认真地研究的人,而对我来说,很有意思。因为,经学如果采用上面所说的“情性”和“物”的关系,更细密研究的话,有可能改变原来的诗文的想法。就是说对“情性”的方面越来越重视、研究的话,对《诗经》里面的诗文的理解也有可能改变。如果这样,可以说只研究个人“性情”的文论也有改变社会思想的能力。笔者想,研究经学理论和文学理论的关系,特别是解释《诗经》的理论怎样接收文学理论的影响而发生变化的,这是一个等待我们解决的问题。

注释:

① 参考冈村繁《论曹丕 典论·论文》《支那学研究》第24、25合并号(日本1960年)翻译《论曹丕 典论·论文》《中国文艺思想论丛》第一辑(北京:北京大学1984年),孙明君《三曹与中国诗史》(北京:清华大学出版社,1999年)第150—152页。

② 已经有很多人指出,现在能看到他们的辞赋中,有很多同样题目的辞赋就是上面所说的缘故。参考冈村繁《对建安文学的视角》《中国中世文学研究》5(日本:广岛大学1966年)第1—16页。

③ 王运熙、杨明《晋南北朝文学批评史》(上海:上海古籍出版社,1989年)第299页。

④ 参考拙论《文心雕龙和诗品比较札记》,九州大学中国文学会《文心雕龙国际学术研讨会论文集》(台湾:文史哲出版社,1992年)第253—266页。

⑤ 郭绍虞主编《中国历代文论选·第一册》(上海:上海古籍出版社,1979年)第324—325页。

⑥ 笔者不知道裴子野自己是否真的这样地想,从现在能看到的他的几首诗来看好像他也写过山水诗,可是这时候他的意识里面来说会是在个人领域里面写的。因为他“家传素业,世习儒史,苑囿经籍,游息文艺”(《梁书·裴子野传》)。

⑦ 参考拙论《文心雕龙论屈原与楚辞在文学史上的地位》《论刘勰及其文心雕龙》(北京:学苑出版社,2000年)第410—420页。

⑧ 参考拙论《文心雕龙的基本特征 其二》《中国文学论集第 18 号》(日本:九州大学中国文学会,1989 年)第 30—51 页。

⑨ 章怀太子注:扬雄曰,诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫。

⑩ 参考拙论《试论班固〈汉书·艺文志〉对楚辞的看法》《中国学研究》第 3 辑(北京:中国书籍出版社,1999 年)第 44—56 页。

⑪ 参考王元化《辨骚篇应归入〈文心雕龙〉总论》《文心雕龙讲疏》(上海:上海古籍出版社,1992 年)第 192 页。

《文心雕龙》的作品风格的审美理想

〔韩〕汉城女子大学 金民那

一、序 言

作者经过文学的心灵及其艺术的表现活动,产生出艺术作品。而作品透过其审美内容(情)与形式(采)呈现作品整体的艺术形态及其所提供的一种美的气氛,这可以称为作品的风格^①。

据此看来,作品的风格,以作者来说,是他创作活动的艺术效果;以读者来说,是从作品所得的“一种总的感觉或印象”^②。读者只有通过这种印象或气氛,才能接触到作者表现作品中的情趣和笔力,因此,作品的风格可说是作者读者互相交通的桥梁,同时可以说是决定作品艺术价值的关键。因为,一般来说,文学作品的艺术价值就决定于作品所呈现的情采方面的艺术效果及由此可能引起的美感力量程度。

刘勰对情采兼备的完美的作品及其所具有的风格特点,有了清楚的认识,从而提出作品风格的审美理想。

本稿的目的并不在于详细地探讨《文心雕龙》的风格论^③,而在于从《文心雕龙》所见作品风格审美典范——“圣文之雅丽,衔华而佩实”(征圣)及对作品整体的完美风格要求——“风清骨峻,篇体光华”(风骨)着眼,从而阐明具有艺术价值的完美的“情文”

(文艺作品), 它所呈现理想的审美风格及其特点。

二、作品风格的审美理想与典范

作者为了表达情意而建言修辞, 故作品的理想的审美风格, 存在于将作品的审美内容(情) 与形式(采) 适当地配合的状态之中。刘勰基于文质之间讲求“彬彬”的传统观念提到“情”、“采”的和谐, 而刘勰所谓“文质相称”(才略), 所谓“雕琢其章, 彬彬君子”(情采), 便已是在文艺美学的意义上而不是伦理学的意义上继承孔子的思想^④。但“文质彬彬”这句话的基本意义, 不论用之于伦理学, 还是用之于文艺美学, 都在于无过无不及, 适度用中的和谐。于是, 刘勰取用了“彬彬”的适度用中的和谐观念, 以此表示文艺作品所能达到的最完美的境界。

刘勰透过“剖情析采”(序志) 的工夫, 不但对儒家文质和谐的传统观念采取了新的理解角度, 而且从而可以导出文艺的真与美结合的问题。

刘勰认为完美作品的风格所要具备的特征, 在于其审美内容的真实性与其审美形式的艺术之结合。并且认为这样完美作品的风格特征所具备的典范, 见于经书的艺术语言。因为, 在刘勰看来, 经书乃圣人以“心”观“文”, 体“道”之后, 以“彪炳辞义”的语言文辞表现“道心”的著作, 故经书的艺术语言, 其基本特色在于“情信而辞巧”(征圣); “情信”是求真的结果; “辞巧”是求美的结果, 故其审美内容(情) 与形式(采) 契合而达到真与美和谐的完美的文艺风格境界。这不外是由“衔华而佩实”所呈现的经书的“雅丽”风格境界。

如此看来, 经书的“雅丽”风格可以说是“心生而言立, 言立而文明”(原道) 的, 产生文艺的“自然之道”, 在作品风格的审美理想中的体现。换言之, 要呈现理想的审美风格, 其作品必须是“为情

而造文”的“体情之制（情采），因为这样的作品，由在其创作过程，“率情（养气）、顺机（总术），就呈现情真采宜的，其审美内容与形式自然和谐的完美的作品风格。

“率情”，即“情性”自然“发而为辞章”，可说是作品审美内容（情）真实的前提；“顺机”，即语言文字运用合乎自然的趋势——“因利骋节（定势），可说是作品审美形式（采）适当的前提。总之，在刘勰看来，作品风格的审美理想不外是作品透过其审美内容的真实性与其审美形式的适当不过的美丽，所呈现的自然风貌。

就刘勰对作品自然风貌的审美风格理想，其具体内容而言，刘勰认为宇宙万物之“文”都“原道”而呈现调和的“自然之文”。“人文”中的“情文（文艺作品），也本来是由人心自然流露而形成的“自然之文”，因此，它也必须“原道”，而要呈现自然和谐的美（文）。不过，刘勰在探讨“情文”时，所强调的“自然”，与宇宙万物之“文”的“自然”，在其呈现过程上有所不同。刘勰对作品的风格要求自然风貌时的“自然”，并不是由不借人工雕琢的无为自然而产生的自然朴素之文艺美，而是凭借高度的艺术功力而呈现的，不显人为痕迹的，典雅华丽的文艺美。即刘勰对作品风格所要求的“自然”，在作品本身的美感而言，并不反对人为的雕琢而构成的光华艳丽之美，而只在创作过程上，要求“率情”、“顺机”，反对勉强的雕削，从而追求好像天成自然的“情采自凝（定势）的作品风格境界。

如此由人为所成的艺术作品看起来像自然才美的审美观点，正如德国康德（I. Kant, 1724—1804）所谓“艺术只有在在我们意识它是艺术但它又看起来像自然才可被称为美”^⑤。刘昌元对康德的这种看法评析道：“艺术品看起来像自然才美，是因为这样才可摆脱蓄意经营与刻画的痕迹，使目的完满等概念不会介入我们的美感。”^⑥

显然，让人感受天成自然的艺术美，便是作者长期修养和辛勤的结果。刘勰对作品风格所要求的“自然”，正是高度艺术功力的

表现。故刘勰一直强调作者透过“摹体以定习，因性以练才”（体性）等艺术修养，使其艺术功力达到熟练的阶段，故《神思》说：“至精而后阐其妙，至变而后通其数。”即作者掌握文艺创作的规律及高度的表现技巧，就能在创作上达到“数逢其极，机入其巧”（总术）的出神入化的境界，那么，其作品便可以呈现自然天成的美感风格。

而依《文心雕龙》，“自然”的表现特征就是和谐，由刘勰的神思论可以看出，在文艺作品的情采自然调和的美感风格，便是由作者审美关系的心与物、心与语言文字的调和及进而在艺术语言结构的内部不同层次上各个面的互补与和谐来呈现的。从此可以知道，当刘勰提出“为情而造文”时，他实际上也提出了自己对作品风格的审美理想，只有遵循着“为情而造文”的创作规律，可以创造出“情性”自然生发而为“辞章”的“自然”的作品，而这样的作品才能附合作品风格的审美理想——“情信而辞巧”的“雅丽”风格。简言之，刘勰所提出的“自然”，不仅贯串文艺产生论，作者创作心灵活动论，也贯串着作品风格的审美理想论。再就作品风格的审美理想典范而言，刘勰以为，圣人运用美巧合宜的语言文字——“组织辞令”，穷尽才性与情志——“雕琢情性”，从而完成的经书便是“衔华而佩实”的完美的“情文”典型，故经书所呈现的“雅丽”风格，就是所有后代因情敷采的作者需要揣摩学习的风格典范。

《体性》篇在肯定作者个人作风“各师成心，其异如面”的前提下，把作品风格的基本类型归纳为八大类：

若总其归涂，则数穷八体：一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁缛，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。典雅者，熔式经诂，方轨儒门者也；远奥者，复采曲文，经理玄宗者也；精约者，核字省句，剖析毫厘者也；显附者，辞直义畅，切理厌心者也；繁缛者，博喻馥采，炜烨枝派者也；壮丽者，高论宏裁，卓烁异采者也；新奇者，摈古竞今，危侧趣诡者也；轻靡者，浮文弱植，缥缈附俗者也。

刘勰以作品所呈现风格的基本类型提出这八类,于是,看来刘勰对这八种风格没有下定了明确的价值判断,并且认为由这八种风格随着作者才气学习的不同而形成不同组合——“八体屡迁”,会显示出多种多样的风格。虽然如此,在刘勰,八种风格基本类型中,由“熔式经诂”所呈现“典雅”,仍可说是为了贯通八体而呈现适当风格,该先要学习的作品风格典范,故《体性》说:

故童子雕琢,必先雅制;沿根讨叶,思转自圆。八体虽殊,会通合数,得其环中,则辐辏相成。

黄侃《文心雕龙札记·体性篇》谈到“典雅”时说:“义归正直,辞取雅驯,皆入此类。”换言之,具有“典雅”这一风格的作品,在其内容与形式上都合乎情真、采宜的审美规范,从而呈现高尚不落俗气的意趣和修辞之美,这便是经书的艺术语言风格特征,故“模经为式”就可“自入典雅之懿(定势),而如此,才能完成“雅丽黼黻”(体性)的完美风格。

“雅丽”是刘勰心目中的审美风格,故刘勰对各种文类,其审美形式与内容方面的客观风格要求中,也多见以“雅丽”为审美理想,如《明诗》说:

夫四言正体,则雅润为本;五言流调,则清丽居宗。

《诠赋》说:

原夫“登高”之旨,盖睹物兴情。情以物兴,故义必明雅;物以情观,故词必巧丽。

《章表》说:

是以章式炳贲,志在典谟,使要而非略,明而不浅。表体多包,情位屡迁;必雅义以扇其风,清文以驰其丽。

从以上所讨论内容来看,经书是由其“义既挺乎性情(情真)与其“辞亦匠于文理(采宜),可以称为“性灵熔匠,文章奥府(宗经)”,故它在其文章风格上集中地体现了审美理想。

那么,体现审美理想的经书的“雅丽”风格,在怎样的具体情采

结构和实际表现特征上呈现呢？要探讨这个问题，应该注意的便是刘勰所谓“宗经六义”。《宗经》说：

若禀经以制式，酌雅以富言，是即山而铸铜，煮海而为盐也。故文能宗经，体有六义：一则情深而不诡，二则风清而不杂，三则事信而不诞，四则义直而不回，五则体约而不芜，六则文丽而不淫。

“六义”一方面可以说是以经为宗建言修辞所得的艺术效果。就是说如果作者在进行创作活动时，能够以经书为创作典范；“制式”“富言”的话，其作品就能在这六个方面获得很高的艺术成就，从而可以完成作品的审美理想。但另一方面，由这“六义”可以窥见完美的“情文”典范——经书，其情采自然和谐的“雅丽”风格所具有的，较实际的审美形式与内容方面的特征。“六义”的前四点，偏重于作品的审美内容，后二点侧重于作品的审美形式。不过，这六种特点不是各个独立的，而是彼此紧密地联系着的。

“情深而不诡”，是针对作品审美内容的真实性而言的。审美内容真实性的前提不外是“志思蓄愤”，从而“吟咏情性”，即“为情而造文”，如此，才能“写真”，从而，作品的情感内容，既深挚又真实。

“风清而不杂”，是对作品的感人力量而言的。作品的情感内容真实，那么，其感人的作用也纯正——“风清”。以此看来，“风清”便是与“情深”直接相关的作品风格特点。

“事信而不诞”，是对作品中引用的故事或成语具有可信度，不会有“引事乖谬”或“改事失真（事类）”的错误而言的。

“义直而不回”，是对作品内容，其意义的正确而言的。经书的“义”是“挺乎性情”，《明诗》说：“诗者，持也，持人情性。三百之蔽，义归‘无邪’；持之为训，有符焉尔。”可见“义直而不回”就指“义归无邪”。它与“持人情性”相呼应，也正指作品中含有可以让人陶冶性情的重大意义。

“体约而不芜”，是对作品整体结构要约明畅而言的。《征圣》

说：“《书》云‘辞尚体要，弗惟好异’。《论说》说：“若毛公之训《诗》，安国之传《书》，郑君之释《礼》，王弼之解《易》，要约明畅，可为式矣。《诠赋》说：“逐末之俦，蔑弃其本；虽读千赋，愈惑体要。”《议对》说：“文以辨洁为能，不以繁缛为巧；事以明核为美，不以深隐为奇。此纲领之大要也。”《风骨》说：“《周书》云：‘辞尚体要，弗惟好异。’盖防文滥也。”由此看来，刘勰从经书所把握的“体约”，为了呈现完美的作品风格，不可缺少的特点。换言之，它也是“为情而造文”的“体情之制”（情文）自然所具备的风格特点——“为情者要约而写真”（情采）。

“文丽而不淫”，是对合乎审美形式规范（适度）的作品修饰之美而言的。这亦是由“为情而造文”来的，因为从反面来讲“为文而造情”者的“文”是“淫丽而烦滥”（情采）。

由此看来，完美的作品所呈现的“雅丽”风格及其审美内容与形式方面的特点——“六义”便是“为情而造文”，则顺着产生文艺的自然之道而创作，从而可以呈现的作品风格境界。换句话说，“为情而造文”的“体情之制”，必定具有情真、风清、事信、义直、体约、文丽、情采自然和谐的结构和表现特色。

总之，完美的“情文”，正是“情性”自然“发而为辞章”的，故其作品的情真采宜，从而呈现“情信而辞巧”的，情采自然和谐的“雅丽”风格境界。

刘勰不仅从经书的艺术成就归纳出“雅丽”，这审美风格理想及其所呈现的作品情采方面的特点——“六义”，而且在与“六义”有密切的内在联系之下，进而提出对完美作品，其整体风格的客观要求——“风”、“骨”、“采”。而透过刘勰对作品整体的客观风格要求，可以更具体地把握刘勰对作品风格的审美理想。

三、对完美作品整体风格的客观要求

刘勰对“风”、“骨”与“采”的论述，不但表明他对完美文艺作品

构成的要件的认识,同时也显示他所追求的作品风格的审美理想。

“风”、“骨”与“采”在刘勰看来是既有区别,又不可分地联系在一起。因此,为了从审美理想这个角度来分析三者,需要先分别地考察三者和刘勰的作品风格的审美理想所具有意义,然后再看它们怎样相互联结在一起,从而构成完美的作品风格整体。再后,探讨“风”、“骨”与“采”和“六义”的关系,由此,综合地阐明透过《文心雕龙》全篇一脉相承的作品风格的审美理想。

首先就作品的“风”而言,从专论“风”、“骨”的篇章《风骨》所见有关“风”的叙述如下:

《诗》总“六义”,“风”冠其首;斯乃化感之本源,志气之符契也。

是以怵怅述情,必始乎风;

深乎风者,述情必显。

情之含风,犹形之包气;

意气骏爽,则文风清焉。

思不环周,索莫乏气,则无风之验也。

《毛诗序》说:“风,风也,教也;风以动之,教以化之。”在此所讲的是诗的安装教化作用。这便是刘勰对“风”在文艺作品所具有意义所取的最基本的理解,故说“《诗》总‘六义’;‘风’冠其首”。并且刘勰又认为作品的感化力量是由作者思想意识及生命活力的真实表现,故作品具有的“风”不仅可说是“化感之本源”,也可说是“志气之符契”。而《乐府》所说:“志感丝簧,气变金石。是以师旷觐风于盛衰,季札鉴微于兴废,精之至也。”这便可当为对艺术作品所具有“风”的注解。

既然文艺作品是人感情的发挥,那么在作品所有的影响性因素里,感情是最重要的一部分。如果没有引起人感情共鸣的内在感染力量,那种文艺作品就可说是不会有多大的审美价值和表现力。刘勰明白了这个道理,所以说“述情”必须“始乎风”,而“深乎

风”才能“情显”。则从作者的“述情”到作品“情显”，都与“风”有密切的关系。简言之，当文艺作品透过“率志委和”而达到了“理融而情畅（养气）——“情显”的艺术成就高度时，必然具有感化之力量——“风”的特点。如此看来，所谓“风”便指作品所呈现情感活力的现象。

作品的“风”是从作者情感中来的，而刘勰又认为产出“风”的“情”是直接和“气”相联的——“情与气偕（风骨）。有“情”则有与之相伴随的“气”，反过来说，有“气”也则意味着有“情”。在此，刘勰所谓的“气”，是从曹丕《典论论文》中的“文以气为主”而来的，它一方面指作者的气，则与作者天赋的气质，个性相关的生命活力，属于内；另一方面也指作品的气，则当作者的气质、个性等生命活力表现于作品时，所显示来的艺术语言的气势、力量，属于外。据此看来，不管作者的气或作品的气都与“风”有密切的关系。甚至可以说，作品的气势和力量就显示那作品具有“风”。于是，刘勰在《风骨》和《定势》引述曹丕的看法而阐明了“重气之旨”：

故魏文称：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。”故其论孔融，则云“体气高妙”；论徐幹，则云“时有齐气”；论刘桢，则云“有逸气”。公幹亦云：“孔氏卓卓，信含异气，笔墨之性，殆不可胜。”并重气之旨也。（风骨）

刘桢云：“文之体势，实有强弱，使其辞已尽而势有余，天下一人耳，不可得也。”公幹所谈，颇亦兼气。然文之任势，势有刚柔，不必壮言慷慨，乃称势也。（定势）

刘勰对这个“重气之旨”有了深切的了解，认为“气以实志，志以定言（体性），主张“缀虑裁篇”时“务盈守气（风骨）。则作者在创作时就必须“情与气偕”，无“气”之“情”是不能产生作品的“风”。总之，“气”是发自作者的生命活力，赋予作品以生命和气势的力量。因此，作品的“风”与“气”分不开，不能离开“气”去讲“风”。故黄侃在其《文心雕龙札记·体性篇》说：“风趣则风气。或称风气，

或称风力,或称体气,或称风辞,或称意气,皆同一意。”

而由作者的“气”来的作品的“风趣(势),因作者“气”之不同而不同——“气有刚柔”;“风趣刚柔,宁或改其气(体性);“势有刚柔”。据此看来,作品的风趣活力也可说是作品创造性的标识——“辉光乃新(风骨)。

作品的创造性由作者的创造心灵活动来决定,故作品的“风”与“神思”的灵活运转也有关系。刘勰反面的说明“神思”与作品“风”的关系;“志气”是“神思”的关键,故“思不环周”就不免“索莫乏气”,从而作品就缺乏风趣活力了。

由此看来,作品的“风”是作者志气的外在显现,则作者骏爽的意气和充沛的激情在作品中的体现,从而呈现作品的独创面貌,使作品具有强烈的感化力量。因此,“风”可以说在“述情必显”的完美“情文”中是不可缺少的要件。

再就作品的“骨”而言,在《风骨》所见有关“骨”的叙述如下:

沉吟铺辞,莫先于骨。

故练于骨者,析辞必精。

故辞之待骨,如体之树骸。

结言端直,则文骨成焉。

若瘠义肥辞,繁杂失统,则无骨之征也。

作品的情感一定透过语言文字的结构而呈现,故为了阐明情感,一定要以恰当的语言文字结构显示表现活力,这种表现活力可说是作品的“骨”,故说:“沉吟铺辞,莫先于骨。”“辞之待骨,如体之树骸”。“骨”与“铺辞”相关,而“铺辞”时将作品的辞意适当地安排,从而才能建构“会词切理(附会)理得而辞中(诏策)的“原始要终,体必鳞次(章句)的,作品严密的体系——“辞与体并”(风骨)。

如此看来,作品的“骨”就指语言文字运用得准确及作品整体结构的完整的秩序来表现活力。因此,作品的“骨”也是在“外文绮

交,内义脉注(章句)的完美的“情文”不可缺少的要件。

就作品的“采”而言,刘勰通过《文心雕龙》全书一直很重视艺术语言的外在形式。刘勰与“风”、“骨”并提的“采”就指“风辞”、“骨采”的“辞采”,是作品的审美形式——“外文(章句)”。《风骨》说:“若风骨乏采,则鸷集翰林。”刘勰认为作品既然有“风”和“骨”,但缺乏“采”,就像鹰隼一样,虽然“翰飞戾天,骨劲而气猛也”,但却没有美丽丰富的羽毛——文采。刘勰的这种说法,就在表现了他对作品美丽文采的重视。据此而言,作品的“采”就指透过语言文字的艺术的运用而呈现的修饰之美——作品的可感形象之美。因此,“采”当然是“以雕缛成体”的完美“情文”不可缺少的要件。

由以上有关“风”、“骨”与“采”在作品中所具有的意义的叙述来看,它们在作品呈现的艺术效果可以分别说明。不过,在刘勰,对一个作品的整体而言,在它们三者互相有机的关联之下,才能呈现完美作品的风格理想。则一个作品一定具有“风”、“骨”、“采”,才能称为情采兼备的完美的作品。反过来讲,作品的“风”、“骨”与“采”就是完美“情文”的具体审美要件。《风骨》说:

夫翬翟备色,而翮翥百步,肌丰而力沉也;鹰隼乏采而翰飞戾天,骨劲而气猛也。文章才力,有似于此;若风骨乏采,则鸷集翰林;采乏风骨,则雉窜文囿。唯藻耀而高翔,固文笔之鸣凤也。

刘勰在此,用鹰隼、翬翟、凤凰这三个形象,生动地描述了“风”、“骨”与“采”的关系;“风骨乏采”或“采乏风骨”都是不可取的。刘勰的理想是如“鸣凤”、“藻耀而高翔”,既有光耀美丽的文采,又有强烈的笔势与感人力量。于是,在刘勰,“风”、“骨”与“采”是作品获得审美价值的既根本又重要的因素。

刘勰虽然认为完美的作品风格是具备“风”、“骨”与“采”三者,但在刘勰当时文风看来,对作品“采”方面的要求不必一再强调,因为齐、梁时期,对艺术语言形式方面所下的工夫,已经达到了高峰,

反而过分重视文艺的形式美。因此,与“采”相比,刘勰更多强调“风”、“骨”在作品的作用及其重要性。在《风骨》,论述“风”、“骨”在作品中的作用,从反面说:

若丰藻克赡,风骨不飞,则振采失鲜,负声无力。

从正面说:

是以缀虑裁篇,务盈守气,刚健既实,辉光乃新,其为文用,譬征鸟之使翼也。

捶字坚而难移,结响凝而不滞,此风骨之力也。

“风”指的是作者个人情志活力经过反省、酝酿,透过作品在情趣方面的表现,而呈现出的感染力。它所重视的是风趣的清逸及情意的深厚。

“骨”指的是作者情思运裁的能力,透过作品在事义方面的组织而呈现出的文辞结构。它所重视的是立义之严密及铺辞的精确。

据此看来,作品中的“风”、“骨”,真的是像飞鸟的翅膀一样,赋予作品以新鲜活力,从而使作品获得既刚健又辉光的生命力。因此,刘勰不仅在《风骨》专门讨论“风”、“骨”在作品中的重要性,而且在《文心雕龙》全书反复地描述了作品的飞动气势和力量,或说明“风骨不飞”是作品失败的表现,从而正面、反面地强调“风”、“骨”在作品中的作用和必要性。首先看从正面描述作品的气氛和力量的例子如下:

相如赋仙,气号凌云,蔚为辞宗,乃其风力遒也。(风骨)

昔潘勖《锡魏》,思摹经典,群才韬笔,乃其骨髓峻也。(同上)

辉音峻举,鸿风远蹈。腾义飞辞,涣其大号。(诏策)

必事昭而理辨,气盛而辞断,此其要也。(檄移)

至如文举之《荐祢衡》,气扬采飞。(章表)

章以造阙,风矩应明;表以致禁,骨采宜耀。(同上)

故位在鸷击,砥砺其气,必使笔端振风,简上凝霜者也。

(奏启)

不畏强御,气流墨中,无纵诡随,声动简外。(同上)

皂饰司直,肃清风禁。笔锐干将,墨含淳鸠。(同上)

再看从反面描述而强调“风”、“骨”的必要性,其例子如下:

遂使繁华损枝,膏腴害骨;无贵风轨,莫益劝戒。(论赋)

至于邯郸《受命》,攀响前声,风末力寡,辑韵成颂,虽文理顺序,而不能奋飞。(封禅)

及陆机断议,亦有锋颖,而腴辞弗剪,颇累文骨。(议对)

魏、晋浅而绮,宋初讹而新。从质及讹,弥近弥澹。何则?竞今疏古,风末气衰也。(通变)

李尤赋铭,志慕鸿裁,而才力沉隄,垂翼不飞。(才略)

刘勰一直这么重视作品风力和骨力,因此,提出风骨的另一层重要意义,则作为有价值作品创造的基本条件。在《风骨》篇中,从反面说:

若骨采未圆,风辞未练,而跨略旧规,驰鹜新作,虽获巧意,危败亦多。

从正面说:

若能确乎正式,使文明以健,则风清骨峻,篇体光华。

刘勰对作品的“风”、“骨”与“采”的要求,亦是在肯定文艺创造的变化规律的前提下所提出的,这是对个别作者的作品所提出的要求,故有关“风”、“骨”与“采”的讨论,也涉及到文艺作品的创新问题。于是,刘勰为完成“风清骨峻,篇体光华”的作品风格,所提示的途径,便是“昭体”、“晓变”的学习工夫。《风骨》说:

若夫熔铸经典之范,翔集子史之术,洞晓情变,曲昭文体,然后能葺甲新意,雕画奇辞。昭体,故意新而不乱;晓变,故辞奇而不黷。

由此看来,刘勰并不是一味反对“意新”“辞奇”的作品的“新”、“奇”面貌。在此所谓“新意”、“奇辞”,是附合“风”、“骨”要求的“新”、“奇”,这与《文心雕龙》其他篇中所批评的“逐奇”、“穿凿取

新（定势），是有区别的。当时所追求的“新”、“奇”是由“竞今疏古”“风末气衰（通变）”的“新”、“奇”，则当时世俗潮流的“意新而乱”之“新”与“辞奇而黠”之“奇”，这才是刘勰所反对的。因而刘勰提出“斟酌乎质文之间，而櫟括乎雅俗之际（通变）”的通变之术，这便是为了呈现“意新而不乱，辞奇而不黠”作品的“执正以驭奇（定势）”的文艺创变的规律。并且这规律由“昭体”、“晓变”是可以获得的。

既然透过学习“昭体”、“晓变”，那么，传统当中什么作品可作为学习的典范？虽然“博览精阅（通变）”以积学，但最好的学习典范还是经书；“熔铸经典之范”，能从经书中磨练，学习传统之法式而不泥于古，取能创作“不乱”、“不黠”的作品。经书是“情信而辞巧”、“衔华而佩实”以呈现“雅丽”的作品风格。因此，可以作为“含章之玉牒，秉文之金科（征圣）”。于是，刘勰论述各种文类的创作原则时，主张宗经以求完美的作品风格，《章表》说：“章式炳贲，志在经典，使要而非略，明而不浅。”《封禅》也说：“树骨于训典之区，选言于宏富之路。”《史传》亦说：“立义选言，宜依经以树则。”这些例子皆表明经书是为“昭体”学习的最理想的模范。

“翔集子史之术”就指透过以前人的文艺之术，学习以意新、辞奇来构造出创新面貌的方法，这便是“晓变”的路径。

总之，透过学习的工夫“昭体”、“晓变”，虽然构造出新意奇辞而却不乱不黠，不会违背文艺创变的正道。并且从而可以呈现出有风力、有骨鯁的“符采克炳”的作品风格的审美理想。

刘勰从对作品整体的风格要求的立场，完成“风”、“骨”与“采”的理论体系。

稍后的钟嵘在其《诗品》，以“风力”、“丹彩”为实际批评的准则。《诗品序》说：

五言居文词之要，是众作之有滋味者也……宏斯三义，酌而用之，干之以风力，润之以丹采，使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。

钟嵘在《诗品序》将曹植与刘桢称为“文章之圣”，《诗品》评曹植说：

其源出于国风。骨气奇高，词采华茂；情兼雅怨，体被文质，粲溢今古，卓尔不群。嗟乎！陈思之于文章也，譬人伦之有周孔，鳞羽之有龙凤，音乐之有琴笙，女工之有黼黻。俛尔怀铅吮墨者，抱篇章而景慕，映余辉以自烛。故孔氏之门如用诗，则公干升堂，思王入室，景阳潘陆，自可坐于廊庑之间矣！（上品）

评刘桢说：

其源出于古诗。仗气爱奇，动多振绝。真骨凌霜，高风跨俗。但气过其文，雕润恨少。然自陈思已下，桢称独步。（上品）

钟嵘评“骨气奇高”——“风力”与“词采华茂”——“丹彩”兼备的曹植的五言诗，称为“人伦之有周孔，鳞羽之有龙凤”。至于刘桢，其五言诗也具有“真骨”、“高风”的“风力”，但“丹彩”方面稍逊于曹植的艺术成就——“气过其文，雕润恨少”，故曹植“入室”，公干“升堂”。

依此而言，钟嵘所谓的“滋味”便是由“风力”与“丹彩”来的。是经过语言文字的艺术的运用所展示的情志活力与修饰之美，所给予人的一种感受。从此可以知道，钟嵘对作品（五言诗）风格的最高审美理想，就是“风力”与“丹彩”的结合。

对作品的“风”、“骨”与“采”的要求亦可见于《颜氏家训文章》：“文章当以理致为心肾，气调为筋骨，事义为皮肤，华丽为冠冕。”“理致”、“气调”、“事义”也指“风”、“骨”；“华丽”就指“采”。

由此看来，“风”、“骨”与“采”便可说是刘勰当时，有见识的文论家对完美作品的共同风格及最高审美理想。不过，以“风”、“骨”与“采”为独立论题，从此所建立体系的理论，只见于《文心雕龙》。

再就“风”、“骨”及“采”与“六义”的关系而言，如果对“六义”作深入一层的探讨，就会发现“六义”与“风”、“骨”与“采”三个范畴有密切的内在联系。对“风”而言：“深乎风者，述情必显”；“意气骏

爽，则文风清焉”，是说作品的情感真实深厚，风趣清明。这便是“六义”中的“情深而不诡”；“风清而不杂”；至于“骨”；“练于骨者，析辞必精”；“结言端直，则文骨成焉”，是谈到作品整体结构的严密，作品内容的事义明确，就是“六义”中的“事信而不诞”“义直而不回”及“体约而不芜”，就“采”而言，“风骨乏采，则鸷集翰林”，但刘勰反对“习华随侈”，这便是“六义”中的“文丽而不淫”。

如此看来，“风”、“骨”与“采”便是为了呈现完美作品的风格理想——“雅丽”及其情真、采宜的结构和表现特征——“六义”，对作品整体的客观要求。

根据这一审美风格理想，刘勰所推举，呈现完美风格的代表作，便是屈原的辞赋与曹植的诗歌等。

首先据《辨骚》而探论屈原作品的风格特征，依《文心雕龙》有关屈原的论述而言，屈原是明白了文艺创造的变化的规律，以此创造出奇而不失贞、华而不失实的作品。因此，班固评《离骚》说：“文辞雅丽。”这足够证明在刘勰看来，屈原的作品，是经书以来，最初呈现理想的审美风格——“衔华而佩实”的“雅丽”的个人作品。

刘勰描述屈原作品，其情采方面所呈现的风格特点：“故《骚经》、《九章》，朗丽以哀志；《九歌》、《九辩》，绮靡以伤情。”屈原是“惊才风逸，壮志烟高”的作者，故其作品都是“为情而造文”的，故“其叙情怨，则郁伊而易感；述离居，则怆快而惟怀”，这便是说明其作品的情真，故具有感人的力量；并此屈原“依雅颂”而树立作品的“骨鲠”而后“自铸伟辞”，故其文辞虽华丽、崭新，但不会“使文灭质”，则采宜。屈原作品，其情采方面具备了这些特点，因此可以称为“金相玉式，艳溢缙毫”。于是，其作品的气力胜于古人——“气往轹古”，同时显示了作品的创新面貌——“辞来切今”，并且这种辞气都以“绝艳”的“惊采”来呈现。

从此可以说，屈原的作品乃具有“情信而辞巧”的“雅丽”风格及其具体特点——辞气（风与骨）和情采的呈现审美理想风格的个

人代表作。

再论述曹植诗歌的风格特点,刘勰在《明诗》中评曹植诗歌的艺术成就时说:

故平子得其雅,叔夜含其润,茂先凝其清,景阳振其丽。
兼善则子建仲宣,偏美则太冲公干。

刘勰对曹植诗歌的这种评语与在前面已论过的钟嵘对曹植五言诗的评语一起看来,曹植生在建安,建安时期的文人都“慷慨以任气,磊落以使才”(明诗),故其作品自然易于具有“骨气奇高”、“情兼雅怨”的特点。“雅”就指义正;“清”就指风逸;“润”、“丽”就指文辞修饰之美——“词采华茂”。

由此看来,曹植的诗歌,也可说是具有“风”、“骨”与“采”,从而呈现情真、采宜的审美风格理想——“雅丽”的代表作。

四、结 论

完美的“情文”(文艺作品)正是“为情而造文”的“体情之制”(情采),故它具有由合乎情采审美规范的“情真”“采宜”而来的“情采自凝”(定势)的审美风格特点。因此,它所显示出的总的气氛便可说是情采自然和谐的“自然”。刘勰认为这不外是由其“情信而辞巧”、“衔华而佩实”所呈现经书的“雅丽”风格境界。于是,刘勰以经书的“雅丽”为作品审美理想风格的典范,并且以“宗经六义”表明它所具有较实际的审美内容——“情深”、“风清”、“事信”、“义直”与审美形式——“体约”“文丽”方面的特点。

进而在与“六义”有着密切的内在联系之下,提出对完美的作品,其整体风格的客观要求——“风”、“骨”、“采”。作品的“风”是作者志气的外在显现,因而呈现作品的独创面貌,使作品具有强烈的感化力量。因此,“风”可说是“述情必显”的完美的“情文”不可缺少的要件;作品的“骨”就指由立义的严密及铺辞的精确而来的

作品结构的凝集力。故“骨”也是在“外文绮交，内义脉注”（章句）的完美的“情文”不能没有的要件；作品的“采”便指透过语言文字的艺术的运用而呈现的，可感的形象之美。因此，“采”也是“以雕缚成体”的完美的“情文”一定要具备的因素。故刘勰认为在作品中具有特别重要意义的“风”、“骨”、“采”三者，在互相有机的结合之下，才能呈现“情采自凝”的理想的作品审美风格状态——“雅丽”。

其实，刘勰所讨论作品的“风”、“骨”与“采”，就完美地显示出有价值的文艺作品所要具备的特点，其创造性、可感形象之美及引起美感的力量。而且在刘勰，这些特点都是情采适切的“自然”气氛之下呈现的。如此看来，刘勰的作品风格的审美理想论，可以说已经具有相当普遍的美学意义，同时在此可以知道其审美理想的高度。

注释：

① 蔡英俊在其《风格的界义及其与中国文学批评理念的关系》中说：“风格一词所以具有如此重大的批评或理论上的意义，主要是因为每一位文学研究者在从事文学批评或理论的活动时，都必须关注到所谓的整体性的问题（不论是单一作品的完整性，或是一组作品的整体性）。”见于《文心雕龙论》（台湾：学生书局，1988），第347页。

程祥徽在其《语言风格初探》说：“风格提供一种气氛，给人以一种总的感觉或印象。”（台湾：书林，1991），第1页。

② 见于注①程氏的说法。

③ 为了专门探讨《文心雕龙》的风格论，将从风格的定义开始，决定风格的主、客观因素及风格的种类等诸种问题，都要论述，本稿的主题不在此，故不涉及这些问题。

④ 《论语·雍也》说：“子曰：质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”对此所谓“文质彬彬”就是针对君子的人格修养而言的，故具有伦理学上的意义。

⑤ 见于康德的《判断力批判》45节，从刘昌元的《论康德对美的分析》转引，收于《西方美学导论》（台湾：联经出版事业公司，1986），第41页。

⑥ 同注⑤。

中唐诗学造境说与诗之变

香港城市大学 刘卫林

一、绪 言

唐代诗歌理论发展到中唐时候达到高度的水平,中唐之际诗歌理论不但内容丰富,而且论述深入又多具备条理体系,这段期间可说是唐代诗论最发达而又成就最突出的时期。^①值得注意的是此际出现大量运用“境”的概念探讨诗歌创作的文学论述,对于诗歌的创作构思过程、诗歌艺术境界的创造,乃至诗歌艺术境界的表现等问题都有深入的探讨。就有关诗境问题的阐述方面,中唐时皎然、刘禹锡及吕温等以境论诗诸家,除了提出“取境”、“缘境”等构成诗境的方法之外,同时又提到与构成诗境有关的“造境”概念。^②尽管目前不少学者以为“造境”便是从诗人内心中创造诗境;更有学者将中唐诗学这种“造境”理论,直接等同于王国维境界说的“造境”概念,不过若从语源上及哲学概念源出上追溯“造境”一词具体涵义的话,便知中唐诗学内的“造境”一词本属佛教名相,皎然等以境论诗诸家所提出的造境之说,可以追溯到天台宗圆顿止观中的“造境”观念与《华严经》心如工画师,能造一切色相的说法。另一方面,从中唐以境论诗诸家笔下所述更可得知,中唐诗学造境说除本源于佛教思想中的“造境”观念外,又关乎道家以至玄

学上的“忘象”及“神遇”观念,并且牵涉到六朝以来的言意之辨、形神之辨等问题,甚至又涉及到《玄真子外篇》中所提到的“泝象”之道。有关中唐诗学“造境”概念的源出及具体涵义,造境说的实质要求与做法,以至这一诗论与王国维境界说“造境”观念的异同,甚至与道家思想、六朝玄学、隋唐佛学及中唐道教思想等的密切关系等问题,因既有拙文阐述在前,^③故于此不复申其说。本文拟就中唐诗学造境说以下两方面的问题作进一步探讨:一方面是中唐诗学观念中的造境之说,何以要求在造境之际刻意追求变态的问题;另一方面是如何才能透过造境,在心用止而情识歇之下使万象自心而出,最终生成至精至微诗境于笔下的问题。倘若能清楚阐明上述这两方面问题的话,相信对于进一步了解中唐诗学造境说这套诗论背后的理据,甚至说明中唐诗学造境说在传统诗学上的重大意义等问题来说,必然可以起到一定的帮助。

二、造境说的追求变态与返照心源

倘若从皎然、刘禹锡及吕温等以境论诗诸家笔下所述,探求中唐诗学造境说的具体要求的话,便知中唐诗境说诸家所提出的“造境”,并非指创造一般求之于耳闻目睹的外境,而是指离于形相之后,于诗人心上所生成的至精至微的诗境。皎然对“造境”所提出“象忘神遇非笔端”^④的说明;与刘禹锡论精微诗境,以为当“境生于象外”^⑤的说法,在要求超越物象而创生诗境的观念上可说是彼此相通的。从“造境”以“象忘”而获得诗境的要求中,可见诗境既然得之于“象外”,则知“造境”所得的诗境,并非直接取之于外在物色,而是在摆落一切心中所得境象之后,求取在物象以外更为精微的另一种诗境。^⑥不过值得注意的是,这种在“造境”时由一心所创造的精微之境,其生成不但在于“象忘神遇”之下,而且在“造境”之

际往往更刻意追求狂态毕逞,兼且讲求变态。像皎然在《奉应颜尚书真卿观玄真子置酒张乐舞破阵画洞庭三山歌》中,描述张志和“造境”于笔下时,在指出其“盼睐方知造境难,象忘神遇非笔端”的同时,便又指出其得以“造境”本在于“乐纵酒酣狂更好”。这种在乐纵酒酣之下以至狂态毕现的“造境”,颜真卿在《浪迹先生玄真子张志和碑铭》内就有更为具体的描述,谓张志和“皆因酒酣乘兴,击鼓吹笛。或闭目,或背面,舞笔飞墨,应节而生”。^⑦ 正因其下笔“造境”过程中异乎寻常人所为,所以一般人便以“狂”目之。皎然在《奉应颜尚书真卿观玄真子置酒张乐舞破阵画洞庭三山歌》中,除谓张氏“乐纵酒酣狂更好”之外,便又谓“赏君狂画忘远游”,以“狂画”形容张氏笔下所画,更于《乌程李明府水堂观玄真子置酒张乐丛笔乱挥画武城赞》中,以“玄真跌宕,笔狂神王”^⑧形容张氏绘画情况,可见即使皎然本人亦以“狂”称张氏。

以“狂”形容艺术家或艺术作品,在中唐时尤其中唐诗境说诸家笔下可说是甚为普遍。皎然在《张伯高草书歌》中,便以“先贤草律我草狂”^⑨形容张氏草书;在《陈氏童子草书歌》中又谓“王家小令草最狂,为予洒出惊腾势”^⑩。孟郊《送草书献上人归庐山》中亦以“狂僧不为酒,狂笔自通天”^⑪形容献上人其人及其草书。不过“狂”一词如此用之于皎然等人笔下,其中不但不带贬义,而且“狂”可说是通向追求象外精微之境——“造境”时的一种必然表现。孟郊在《赠郑夫子魴》一诗中,就提到“宋玉逞大句,李白飞狂才”^⑫,说明诗人之“狂”本关乎其“才”。皎然在《戏呈薛彝》中亦谓“山僧不厌野,才子会须狂”^⑬;而颇受皎然及孟郊影响的韩愈,^⑭在《咏雪赠张籍》中亦自称“赏玩捐他事,歌谣放我才。狂教诗砭砭,兴与酒陪颺。”^⑮两者同时都点出诗人之“狂”,原不过在于表现其胸中之“才”而已。

这种在“造境”时所刻意表现的“狂”,特别之处就在于“造境”之际每有惊人之举。正如皎然形容张志和画洞庭三山时所称“道

流迹异人共惊”，便点出“造境”时由于行径异乎寻常，致令人所共惊。此外皎然在《张伯高草书歌》中，对这种因“迹异”而人所共惊的“狂”有更为具体的描述：

伯英死后生伯高，朝看手把山中毫。先贤草律我草狂，风云阵发愁钟王。须臾变态皆自我，象形类物无不可。阆风游云千万朵，惊龙蹴踏飞欲坠。更睹邓林花落朝，狂风乱搅何飘飘。有时凝然笔空握，情在寥天独飞鹤。有时取势气更高，忆得春江千里涛。张生奇绝难再遇，草罢临风展轻素。阴惨阳舒如有道，鬼状魑容若可惧。黄公酒垆兴偏入，阮籍不嗔嵇亦顾。长安酒榜醉后书，此日骋君千里步。^{①6}

篇中刻画张氏醉后挥毫写出“奇绝难再遇”的草书，其笔下异乎寻常者，就在于“先贤草律我草狂”，而其“狂”又在于变前人法度。事实上唐时颇不乏这种刻意变前人法度以求奇绝的艺术主张，张怀瓘在《六体书论》中，论草隶之变前古法度时亦云：

如不参二家（案：指钟繇、张芝）之法，欲求于妙，不亦难乎！若有能越诸家之法度，草隶之规模，独照灵襟，超然物表，学乎造化，创开规矩。不然不可不兼于钟、张也。^{①7}

皎然所以谓张氏书法特别在“先贤草律我草狂”，其“狂”就在于能变前人法度，正如张怀瓘所言，能够“独照灵襟，超然物表，学乎造化，创开规矩”而已。对于这种灵襟独照变前人法度的做法，皎然在《张伯高草书歌》中称之为“变态”，并且谓“须臾变态皆自我，象形类物无不可”，又明确地指出“变态”者皆出于自我，在“变态”之下得以“象形类物”，笔下无不可施为。皎然所刻画的这种表现狂才而追求变态，从而得以驱驰万象于笔下的做法，在孟郊诗中亦屡有提及。孟郊在《送草书献上人归庐山》中即云：

狂僧不为酒，狂笔自通天。将书云霞片，直至清明巅。手中飞黑电，象外泻玄泉。万物随指顾，三光为回旋。……忽怒画蛇虺，喷然生风烟。江人愿停笔，惊浪恐倾船。^{①8}

此外孟郊在《赠郑夫子鲂》一诗中又云：

天地入胸臆，吁嗟生风雷。文章得其微，物象由我裁。宋玉逞大句，李白飞狂才。苟非圣贤心，孰与造化该。勉矣郑夫子，骊珠今始胎。^{①9}

孟郊所称的“狂笔”与“狂才”，就在于能驱驰造化，以通天狂笔将入于胸臆的万象驱策剪裁于笔下，与皎然所称在自我变态下，令笔底象形类物无不可施为的做法其实并无分别。另一方面，从孟郊以上所述又可明确得知，所以要刻意表现狂才追求变态，使得“物象由我裁”，及做到“万物随指顾，三光为回旋”，在自我变态下任意变化裁剪物象的原因，最终目的就在于要达到“文章得其微”与“象外泻玄泉”。由此可见上述这种讲求自我变态而驱驰万象于笔下的做法，其实亦即中唐以境论诗诸家所提倡的追求象外精微之境，令“境生于象外”的“造境”而已。

上述提到的这种任意裁剪物象，令天地万有随手驱策变化于笔下的“造境”之法，所以在“变态”之下笔底得以任意施为，其中关键就如张怀瓘在《六体书论》中所指出的，正因能“独照灵襟”，所以能“超然物表，学乎造化”。皎然论“造境”时，谓张志和笔下“万象自心出”，孟郊以为“文章得其微，物象由我裁”，在于“苟非圣贤心，孰与造化该”，同时都指出得以自我变态，裁剪万象于笔下的关键正在于一心。此外如钱起在《美杨侍御清文见示》中，亦指出“则知造化源，方寸能展缩”^{②0}；权德舆在《奉和于司空二十五丈新卜城南郊居接司徒公别墅即事书情奉献兼呈李裴相公》中亦谓“宰物归心匠，虚中即化源。”^{②1}可见诸人俱以为笔下之所以能驱驰造化，其实皆源于一心而已。上述这种万象源于一心之说，事实上于中唐时颇为流行，张璪论画即有“外师造化，中得心源”^{②2}的说法。“心源”之说其先见于佛教文献之中，隋代时天台宗的智顓在《摩诃止观》中即提到：

种种源从心出，《正法念》云：如画师手画出五彩，黑青赤

黄白云云。……若依《华严》云：心如工画师，画种种五阴。界内界外一切世间中，莫不从心造。^⑳

此外智颢弟子灌顶在《观心论疏》中亦提到：

经云：三界无别法，唯是一心作。又云：心如工画师，能画种种五阴。一切世间中，无不从心造。故知心是二河之本，万物之源。^㉑

正如本文开首所提出的，若从佛教思想及语源上追溯的话，便知中唐诗学造境说的“造境”观念，其实源出于《华严经》心如工画师造世间一切色相的说法，^㉒倘与上述这种同样本于《华严经》心造一切世间中的“心源”之说两相印证的话，即可明白中唐诗学造境说的“造境”概念，本来就离不开佛教思想中的“心源”之说。假使用这种“心源”观念，去说明诗学上“造境”问题的话，便知中唐诗学上的所谓“造境”者，便是要求在返照心源之下令万象自心而出，从而生成得之象外的精微之境。刘禹锡在《董氏武陵集纪》内，论诗歌创作如何才能做到“境生于象外”的问题时，对此便有颇为具体的说明：

诗者，其文章之蕴耶！义得而言丧，故微而难能。境生于象外，故精而寡和。……心源为炉，笔端为炭。锻链元本，雕砿群形，纠纷舛错，逐意奔走。^㉓

刘禹锡于篇中指出“造境”时之所以能生成这种得之于象外的精微诗境，完全由于能够以“心源为炉”，以此一心“锻链元本，雕砿群形”，因心逐意而得以镕铸变化陶冶万象。刘氏这种在“心源”中雕砿群形，而令境生于象外的说法，与皎然“须臾变态皆自我，象形类物无不可”，及孟郊“天地入胸臆，吁嗟生风雷。文章得其微，物象由我裁”的说法，同样都说明创作时得以“造境”于笔下的关键，就在于能返照心源，以此一心雕砿群形变化万象，从而达到追求象外精微之境的目的。

三、造境与诗之变

正如孟郊所提出的,以一心裁剪物象,令文章得其微的同时,这种本于一心“造境”而生成于笔下的艺境,往往能达到“与造化该”,亦即是工侔造化的地步。皎然称张志和“象忘神遇”而于笔下“造境”时,提到其所画即谓“兴余轻拂远天色,曾向峰东海边识。秋容暮景飒飒容,翻疑是真画不得”,以为其笔下所画可以乱真。此外皎然在《观王右丞维沧洲图歌》中,亦称王维“丹青变化不可寻,翻空作有移人心”,笔下变化造境(翻空作有),至于“沧洲误是真”的地步,因而“披图拥褐临水时,翛然不异沧洲叟”。^⑲白居易《画竹歌》亦称萧悦所画竹“下笔独逼真”,其逼真程度竟至于“举头忽看不似画,低耳静听疑有声”。^⑳这种因心逐意以“造境”得之的艺境,所以能至于工侔造化的地步,白居易在《记画》中论张敦简画时便指出:

张氏子得天之和,心之术,积为行,发为艺,艺尤者其画欤!画无常工,以似为工;学无常师,以真为师。故其措一意,状一物,往往运思,中与神会,仿佛焉若驱与役灵于其间者。……然后知学在骨髓者,自心术得;工侔造化者,由天和来。张但得于心,传于手,亦不自知其然而然也。^㉑

白氏于文中指出“工侔造化者,由天和来”,而所谓“由天和来”者,关键在其措意状物时能“中与神会”,又其“得于心,传于手”皆出于“不自知其然而然”——此即皎然笔下所述张志和在“造境”时的“象忘神遇”而已。正如符载在《江陵陆侍御宅宴集观张员外画松石图》一文中所提出的:

观夫张公之艺,非画也,真道也。当其有事,已知夫遗去机巧,意冥玄化,而物在灵府,不在耳目,故得于心,应于手。孤姿绝状,触毫而出。^⑳

能“遗去机巧,意冥玄化”,使“物在灵府,不在耳目”,则可以“得于

心 ,应于手 ”,正足以说明张敦简之所以“ 得于心 ,传于手 ”,出于“ 不自知其然而然 ”的原因 ;亦足以说明张志和造境于笔下时 ,何以会要酒酣乘兴 ,兼要闭目背面 ,原因不过亦在“ 遗去机巧 ,意冥玄化 ”,使“ 物在灵府 ,不在耳目 ”而已。张敦简“ 不自知其然而然 ”的“ 中与神会 ”,与“ 物在灵府 ,不在耳目 ”的“ 造境 ”要求其实相通。正如白居易所指出的 ,这种“ 由天和来 ”的“ 造境 ”足以工侔造化 ,不由人力而得之于天。皎然在《诗式》中论诗 ,亦谓“ 天真挺拔之句 ,与造化争衡 ,可以意冥 ,难以言状 ,非作者不能知也 ”^⑳ ,可见诗人笔下“ 造境 ”同样可以“ 与造化争衡 ”。其得之于“ 天真 ”而不由“ 作用 ”(《诗式》二子天与真性 ,发言自高 ,未有作用。)^㉑ ,兼且又“ 可以意冥 ,难以言状 ”,可见上述所论与中唐诗学造境说在观念上的一致。

以“ 逼真 ”或“ 工侔造化 ”论于笔下“ 造境 ”,大抵不离于“ 外师造化 ”之意 ,但中唐诗境说诸家论“ 造境 ”时 ,事实上更重视由“ 中得心源 ”所造之境。皎然在《周长史昉画毗沙门天王歌》中便谓 :

长史画神独感神 ,高步区中无两人。雅而逸 ,高且真 ,形生虚无忽可亲。……吾知真象本非色 ,此中妙用君心得。苟能下笔合神造 ,误点一点亦为道。写出霜缣可舒卷 ,何人应识此情远。^㉒

“ 苟能下笔合神造 ,误点一点亦为道 ”,正说明“ 造境 ”所追求者其实在于形似之外。倘若以此比对于皎然《乌程李明府水堂观玄真子置酒张乐丛笔乱挥画武城赞》形容张志和“ 造境 ”时 ,在“ 笔狂神王 ”之下的“ 点不误挥 ,毫无虚放 ”^㉓的情景 ,便可见后者因出于“ 象忘神遇 ”而“ 造境 ”,由于“ 依乎天理 ”而行 ,故能做到“ 若合自然 ,似见造化 ”——此亦即白居易所说的“ 工侔造化者 ,由天和来 ”;然而前者之所以“ 误点一点亦为道 ”者 ,亦在于“ 下笔合神造 ”所致。正如皎然在篇中所指出的 ,因为“ 真象本非色 ”,所以耳目之所接 ,未必及得上心之所取(此中妙用君心得)更为真实。艺术创作上舍形取神之说 ,于唐代时颇为盛行。张怀瓘在《文字论》中便提出 :“ 深识

书者,惟观神彩,不见字形”,^⑤所以“从心者为上,从眼者为下”^⑥。符载在《江陵陆侍御宅宴集观张员外画松石图》一文中论笔下“造境”,亦因“物在灵府,不在耳目”,故谓:“若忖短长于隘度,算妍媸于陋目,凝觚舐墨,依违良久,乃绘物之赘疣也。”^⑦正因论“造境”者心目中的所谓“真”,并非在于耳闻目击之所得,而是在于“心取”或“神遇”之下所获致者,就如皎然在篇中所言,这种在心取神遇之下所造的境方称得上为“真象”,所以会有“误点一点亦为道”的说法。

上述这种观念体现在诗歌创作理论之中,便是在《文镜秘府论》所录王氏诗论的“语不用合帖,须直道天真”^⑧。及《诗议》中皎然所提出的“全其文彩,不求至切,得非作者变通之意乎?”^⑨值得注意的是皎然指出上述这种做法出于作者的“变通”之意,而所谓“变通”之意者,其意义又不仅在于一时的通融,实际上又联系着上述“真象”的概念。皎然在《诗式》中论诗歌创作的“通变”时便指出:

如释氏顿教,学者有沉性之失,殊不知性起之法,万象皆真。夫变若造微,不忌太过。苟不失正,亦何咎哉?^⑩

皎然论“性起之法”联系于“变”的概念,相信在于“复”则从人,“变”则己出,可在“变”中见出真性,故论诗之“变”而有“性起之法,万象皆真”的说法。亦唯其在“性起之法,万象皆真”的大前提下,张志和可以“万象自心出”而任意“造境”于笔下,张伯高可以“须臾变态皆自我,象形类物无不可”;孟郊可以“天地入胸臆,吁嗟生风雷”,笔下任意裁剪物象;周昉即使落笔误点亦合乎道。诸人“造境”于笔下时得以恣意穷极变态,至于以“狂”见称犹自以为得意者,亦由于“变若造微,不忌太过”之故而已。

正因“性起之法”体现于艺术创作的“变”之中,所以中唐诗境说诸家论诗极重视“变”的观念,皎然在《诗议》中即称诗为“通幽含变之文”^⑪;叔德舆在《送灵澈上人庐山回归沃洲序》中论灵澈诗,极重视其诗境之“变”,^⑫武元衡于《刘商郎中集序》中,亦亟许刘商

诗能“触境成文，随文变象”^{④③}。除此之外，皎然在《诗式》中更提出“诗之变”的说法：

彼清景当中，天地秋色，诗之量也；庆云从风，舒卷万状，诗之变也。^{④④}

所谓“诗之变”，皎然以“庆云从风，舒卷万状”为喻说明。关于“庆云从风”之喻，陆羽《僧怀素传》谓：“夏云因风变化，乃无常势；又无壁折之路，一一自然。”^{④⑤}故知“庆云从风”者，实指其变化无常而又出于自然。皎然笔下即屡提到云之舒卷，《南池杂咏五首》其一《溪云》谓：“舒卷意何穷？萦流复带空。有形不累物，无迹去随风。”^{④⑥}又《白云歌寄陆中丞使君长源》谓白云“道妙如君有舒卷”^{④⑦}。可见白云舒卷于皎然笔下每与妙道相提并论。而其间舒卷变化事实上又关涉于一心，在《杂兴六首》其五中皎然即谓：“白云琅玕色，一片生虚无。此物若无心，若何卷还舒？”^{④⑧}可见“舒卷”者皆关乎一心。梁肃在《心印铭》中说明万物“莫不因心，而寓其形”时，便指出：“舒卷变化，惟心所在”，^{④⑨}可说是明确点出“舒卷”与心两者之间的关系。上述这种关乎一心，因心变化舒卷万状而又合乎自然的“诗之变”，其实即为中唐诗境说的“造境”。皎然刻画张志和笔下“造境”，即有“如何万象自心出”，及“昨日幽奇湖上见，今朝舒卷手中看”的说法，谓其“造境”之时万象出自一心而又舒卷变化见于笔下。上述这些关于“造境”的描述，可说便是对于“诗之变”这一诗歌创作观念的具体说明。

正如上文所述，“造境”之际因达到“象忘神遇”的境界，而得以万象自心而出，做到“须臾变态皆自我，象形类物无不可”的地步。由于因心“造境”，所以能够以一心变化万象，足以令天地入乎胸臆，三光为之回旋。这种以一心舒卷变化万象于笔下的“诗之变”观念，事实上与佛教思想有极为密切的关系。东晋时慧远（334—416）在《念佛三昧诗集序》中，论透过专思寂想凝神入定，而令诗歌创作得以入于精微时便指出：

菩萨初登道位，甫窥玄门。体寂无为而无弗为。及其神变也，则令修短革常度，巨细互相违，三光回景以移照，天地卷而入怀矣。^{⑤①}

其中提到由“体寂无为”而至于“神变”，使到“修短革常度，巨细互相违”。这一足以令“三光回景以移照，天地卷而入怀”的“神变”，既合乎皎然所述，如“庆云从风”足以“舒卷万状”的“诗之变”；同时亦正是孟郊笔下所述在“文章得其微，物象由我裁”之下，以此通天狂笔令“万物随指顾，三光为回旋”，与“天地入胸臆，吁嗟生风雷”的追求象外精微之境的“造境”。而上述这种“神变”源于“体寂无为”，亦与“造境”的得于“象忘神遇”，要求心用止而情识歇，令一心“澹然无所营”的观念一致。由此亦足以解答何以中唐诗学造境说要求在心用止而情识歇之下，既然一心澹然无所营构，又如何得以万象自心而出，以至造境于笔下的问题。

四、总 结

本文对中唐诗学造境说要求在造境之际，刻意追求狂态毕逞及讲求变态的原因加以阐释。从唐代艺术创作观念深受佛教返照心源思想影响的问题，追溯中唐诗学造境说之所以逞狂与追求自我变态，其实希望在返照心源之下，以一心变化万象雕砉群形于笔下，从而达到生成象外精微之境的“造境”目的而已。此外本文又从中唐诗学造境说要求造境至于工侔造化的问题上，阐明因为在返照心源之下以心取神遇造境，所以造出的象外精微之境合乎天真而足与造化争衡。又进一步指出这种追求合乎天真足与造化争衡的要求，其实即是皎然在《诗式》中所提出以一心舒卷万象的“诗之变”。本文又从佛教思想角度，说明这种以一心舒卷万象的“诗之变”说法，其实可以追溯到六朝时慧远以禅论诗时所提出的“神变”观念，由此说明如何才能透过造境，在心用止而情识歇之下使

万象自心而出,最终生成至精至微诗境于笔下的造境问题。在阐明上述这两方面问题之后,对于进一步剖析中唐诗学造境说的具体要求,及深入了解中唐诗学造境说这套诗论背后的理据,固然有莫大的帮助;对于阐明唐代诗学上不少问题,也可说是具有相当重大的意义在内。比如在说明皎然诗论时,倘若能将《诗式》中所提出的“通变”及“诗之变”等观念,联系于皎然、刘禹锡等以境论诗诸家所提出的“造境”概念的话,相信对于研究皎然诗歌理论方面定能有所帮助。又如对一向富于争论的诗僧问题,历来少有对诗僧加以正面肯定的说法,假如我们明白皎然等诗僧赋诗,所追求者其实在于返照心源,在造境之下以此性起之法见万象之真,藉此得以修证心性的话,便不会有诗僧不过属于佛门戒律松弛下,借诗文以追求世俗名利的势利之徒这种误会。明乎此节以后,对皎然之所以指责大历中江外词人“窃占青山白云,春风芳草以为己有”为“诗道初丧”^①的真正原因,大抵亦可以有更清楚的认识。

注释:

① 参见王运熙、杨明《隋唐五代文学批评史》(上海:上海古籍出版社,1994年)第二编《唐代中期的文学批评》,第171、182—183页。

② 详见拙文《中唐以境论诗之说与佛教思想关系》所述。载业师邝健行先生主编《中国诗歌与宗教》(香港:中华书局,1999年),第353—354页。

③ 中唐诗学“造境”概念的源出及具体涵义,造境说的实质要求与做法,以至这一诗论与道家思想、六朝玄学、隋唐佛学及中唐道教思想等的密切关系,甚至与王国维境界说的异同等问题,均详见拙文《中唐诗学造境说与佛道思想》(中国唐代文学学会第十届年会暨唐代文学国际学术研讨会论文,2000年10月,武汉)中有关申论。

④ 皎然《奉应颜尚书真卿观玄真子置酒张乐舞破阵画洞庭三山歌》,《皎然集》(《四部丛刊初编》缩印本)卷7,第40页下。

⑤ 刘禹锡撰,瞿蜕园笺证:《刘禹锡集笺证》(上海:上海古籍出版社,1989年)《董氏武陵集纪》卷19,第517页。

⑥ 有关中唐诗学造境说要求离于形相而在诗人心上生成至精至微诗境

的具体情况,详见拙文《中唐诗学造境说与佛道思想》论证。

⑦ 颜真卿《浪迹先生玄真子张志和碑铭》《全唐文》(北京:中华书局,1983年)卷340,第3448页。

⑧ 皎然《皎然集》《四部丛刊初编》缩印本)卷8,第55页上。

⑨ 同上书卷7,第41页上。案:题目中“伯高”二字原作“伯英”《全唐诗》注“一作伯高”。因篇中开首即云“伯英死后生伯高”,“伯英”指东汉时草圣张芝,则皎然所目睹者当为今之“伯高”,故据《全唐诗》注文改。又题目中原脱“书”字,据《全唐诗》及四库全书本补。

⑩ 同上书卷7,第45页上。

⑪ 孟郊《孟东野诗集》《四部丛刊初编》缩印本)卷8,第53页下。

⑫ 同上书卷6,第44页上。

⑬ 《全唐诗》(北京:中华书局,1960年)卷816,第9194页。

⑭ 参见萧占鹏《韩孟诗派研究》(台北:文津出版社,1994年)第4章,《皎然诗学与韩孟诗派诗歌思想》,第73—86页。

⑮ 《全唐诗》卷343,第3845页。

⑯ 同注⑨。

⑰ 《全唐文》卷432,第4408页。

⑱ 同注⑪。

⑲ 同注⑫。

⑳ 《全唐诗》卷236,第2620页。

㉑ 《全唐诗》卷321,第3612页。

㉒ 见张彦远《历代名画记》(北京:人民美术出版社,1983年)卷10,第198页。

㉓ 智顓《摩诃止观》,载石峻等编《中国佛教资料选编》(北京:中华书局,1983年)第2卷,第1册,卷1,第31页。

㉔ 灌顶《观心论疏》,载石峻等编《中国佛教资料选编》第2卷,第1册,卷2,第176页。

㉕ 中唐诗学造境说内的“造境”概念,与《华严经》心如工画师造世间一切色相说法的关系,详见拙文《中唐以境论诗之说与佛教思想关系》有关部分所论证。

㉖ 同注⑤。

㉗ 《皎然集》卷7,第45页下。

⑳ 白居易著,朱金城笺校:《白居易集笺校》(上海:上海古籍出版社,1988年)卷12,第651—652页。

㉑ 同上书,卷43,第2746页。

㉒ 《全唐文》卷690,第7065—7066页。

㉓ 皎然《诗式》,张伯伟编校《全唐五代诗格校考》(西安:陕西人民教育出版社,1996年)卷1《序》,第199页。

㉔ 同上书,卷1《李少卿并古诗十九首》,第205页。

㉕ 《皎然集》卷7,第42页下。题目中原脱“门”字,据《全唐诗》及四库全书本补。

㉖ 同注⑧。

㉗ 《全唐文》卷432,第4399页。

㉘ 同上。

㉙ 同注⑩。

㉚〔日〕空海撰,王利器校注《文镜秘府论校注》(北京:中国社会科学出版社,1983年)天卷《调声》,第36页。

㉛ 同上,东卷《二十九种对》引皎然《诗议》,第261页。

㉜ 皎然《诗式》卷5《复古通变体》,第307页。

㉝ 同注⑬所引书,南卷《论文意》引皎然《诗议》,第326页。

㉞ 《全唐文》卷493,第5027页。原文云:“其变也,如松风相韵,冰玉相叩,层峰千仞,下有金碧,耸鄙夫之目,初不敢。”

㉟ 《全唐文》卷531,第5389页。

㊱ 皎然《诗式》卷1《文章宗旨》,第206页。

㊲ 《全唐文》卷433,第4422页。

㊳ 《皎然集》卷6,第36页上。

㊴ 同上书,卷7,第42页上。

㊵ 同上书,卷6,第39页上。

㊶ 梁肃《心印铭》,载石峻等编《中国佛教思想资料选编》第2卷,第1册,第262页。

㊷ 慧远《念佛三昧诗集序》,载石峻等编《中国佛教思想资料选编》(北京:中华书局,1981年)第1卷,第98页。

㊸ 皎然《诗式》卷4,第282页。

宋代文论漫谈

复旦大学 蒋 凡

宋代(公元960—1279)是继汉唐之后中国古代封建文明的又一繁荣昌盛时期。和当时正处于中世纪黑暗的西方文明相比,中国的宋代文学和文论,呈现了勃勃生机活力,是富有鲜明民族色彩的一颗东方明珠。

在中国古代文学理论批评史上,宋代文论具有承前启后的崇高历史地位,它不仅总结过去,而且着眼于现当代的文学论争和文学活动,并进一步放眼未来,启迪后世,因此产生了巨大的影响。宋代文论中有以下三方面的问题非常引人注目:首先,它把以诗文为中心的传统文论,推向了成熟的高峰;同时又因受到当时新兴市民意识的影响,面对日新月异的生活,努力探索诸如词和小说等新兴文学样式的艺术规律,积极开拓了词话词论和小说评点小说理论等新领域。其次,是北宋的诗文革新运动,特别是在散文理论方面对于文与道关系的讨论,并非老生常谈,而是有其现实的针对性和新内容的。第三,在北宋欧、梅之后,又出现了苏、黄诗风流行的新局面,接着出现了以黄庭坚为首的江西诗派,他们着眼于诗歌的审美艺术创造和形式批评,提倡脱胎换骨,点铁成金等方法。此后,江西诗派主盟南宋诗坛,于是围绕其功过是非,争论热烈,出现了百家争鸣的新局面,从而从各方面促进了宋诗道路的发展。对于上述三个重要方面的研究,大多仍停留在浅表层次,深入地揭示

其理论本质及历史功用,尚有待努力。

一、北宋的诗文革新理论

对于宋代诗文理论发展,我们可作简明概括:宋代文学理论延续着汉唐的诗学传统,而更多一些理性精神。一方面是儒家教化说被推向极端,从诗文革新到理学家周敦颐、邵雍、程颐、程颢,再到南宋朱熹集其成;另一方面,是探索艺术规律的审美理论发展渐趋成熟,从苏东坡、黄庭坚到南宋陆游、杨万里,至严羽诗学而完成纯艺术的理论建构。^①

北宋诗文革新运动是怎样兴起的?原来,在宋初建立新王朝而结束分裂局面后,经济文化迅速发展,士大夫养尊处优,于是在官僚贵族阶层产生了附庸风雅的西昆体诗文,他们雕章丽句,诗酒唱和,挹其芳润,歌舞升平,因而文风靡丽卑弱,形式主义倾向严重。西昆体诗,束缚了一般士人自由抒情言志的要求,因而引起普遍不满。此后,随着各种社会危机的加深,改革呼声日益高涨;于是与之同步,形成了一场积极配合政治和思想改革的诗文革新运动。倡导者是欧阳修、梅尧臣、苏东坡是其中坚。其主要的理论精神,是反对西昆体华艳颓靡的形式主义文风,强调继承和发扬李杜诗歌和韩柳古文的优良传统,要求文学作品不要无病呻吟,而要关切现实民生,并积极发挥文学的教化作用。不过参加这场运动的人很多,难免鱼龙混杂,其认识及目标并不一定完全一致,因此理论成就也各不相同。特别是散文理论方面有关文与道关系问题的讨论,人以派分,各道其所道。理学家提倡“文所以载道”^②,甚至是“作文害道”^③,其所称之道,是唯心先验的“明心见性”的抽象之理,所称诗文教化则纯是维护封建伦理纲常,文学因此成了纯粹的理学附庸和道德说教。这样的“改革”文学,早已丧失其革新内容,他们反对西昆派,但其主张是复古倒退的。和理学家相比,真正的

文学革新者是一批进步的文人,他们发扬了韩愈那以复古为革新的文学精神。领袖欧阳修(公元1007—1072),字永叔,号醉翁。天圣进士,官至参知政事。他在《答吴充秀才书》中,提出了“道胜者文不难自至”的主张。从表面看,和理学家相似,但论其实质,则判然有别,虽同属儒道,但并非空谈性理,侈谈纲常,而是非常注意切中时病的社会问题,重在民生疾苦的“关心百事”。他提倡道,是要求作家要有高尚的思想品格,这实是针对当日文坛溺文轻道、脱离现实的不良创作倾向而发。其实,在文与道的关系问题上,以欧阳修为首的古文家,从作文的角度着眼,主张重道以充文,希望散文艺术达到“纵横高下皆如意”的至工境界。可见古文家重道的终极目标仍落在文上。他的门生苏轼,就把老师的重文倾向发展到尽善尽美的理论高境。他和欧阳修一样,也主张文章要“有为而发”,反对空文议论,故其《答王庠书》批判文坛流弊云:“儒者之病,多空文而少实用。”正表现了他的现实精神。但是,他又认为道在生活,应随现实而曲折变化,而不应有固定的艺术模式。他在《答张文潜书》中,就尖锐地批评王安石“好使人同己”的不良倾向,政治家强行要求统一思想和文风,只能造成“弥望皆黄茅白苇”的文学荒芜后果。据此,他针对文坛现状,纠弊补漏,提出了崇尚自然的艺术主张。其《答谢民师书》誉文之美云:“大略如行云流水,初无定质,但常行于所当行,常止于不可不止,文理自然,姿态横生。”接着又从语言艺术角度,提出“辞达”新解:“孔子曰:言之不文,行而不远。”又曰:“辞达而已矣。”夫言止于达意,即疑若不文,是大不然。求物之妙,如系风捕影,能使是物了然于心者,盖千万人不一遇也,而况能使人了然于口与手者乎?是之谓辞达。辞至于能达,则文不可胜用矣。”他认为作家应张扬主体意识,自由驰骋思想感情,而不应有固定的艺术框框。由此可见,他不仅不否定文采,而且进一步强调文学要充分表达作者的情致和完美地描绘客观事物的特征。这说明了苏轼对文与道关系的论述,重在艺术审美规律

之“文”的探索,早已超越乃师,从而把北宋的文学革新运动推向成功之巅。

从诗歌方面看。北宋初,王禹偁论诗推崇白居易,批评晚唐五代以来纤弱佻巧文风,但是影响不大。嗣后西昆派兴起,愈加讲究辞藻华丽,片面追求形式,其诗酒唱和之作,缺乏深厚的现实内容,诗风每况愈下。直到北宋中期梅尧臣、欧阳修等出来,才扭转这一局面。特别是梅尧臣,专攻诗歌,成为区别于唐诗的宋诗道路的“开山祖师”^④。梅氏论诗,继承《诗》、《骚》传统,强调美刺、兴寄,反对空言,提倡平淡质朴的艺术风格,力挽当时浮艳颓风,在诗歌革新运动中贡献很大。其理论见诸诗篇,如《答韩三子华韩五持国韩六玉汝见赠述诗》、《读邵不疑学士诗卷》、《寄滁州欧阳永叔》等。欧阳修明言自己曾向梅氏讨教诗歌,二人切磋,观点大多一致。其《六一诗话》记录梅氏的艺术见解云:“诗家虽率意,而造语亦难。若意新语工,得前人所未道者,斯为善也。必能状难写之景如在目前,含不尽之意见于言外,然后为至矣。”寥寥数语,道尽创作甘苦,见识精妙过人。梅、欧诗论已开始从以教化说为中心转向艺术的审美追求。欧阳修又总结了梅尧臣的创作道路,继承韩愈的“不平则鸣”说^⑤,发为“非诗之穷人,殆穷而后工”之论,见其《梅圣俞诗集序》。“诗穷后工”之说影响很大,它是封建社会中许多优秀诗人在创作上获得成就所走过的共同痛苦历程。继梅、欧之后,王安石、苏轼、黄庭坚,以及南宋中兴诗人陆游、杨万里等,又以其成功的创作艺术,来实践其革新诗歌的理论主张,从而成为推动宋诗发展的一股动力。

二、江西诗派与宋诗道路

唐诗的辉煌成就,对宋人既是一笔丰厚的文学遗产,同时又是一个巨大的压力。因为新时代不允许唱老调。清人蒋士铨描写了

宋诗人的新困惑：“宋人生唐后，开辟真为难。”^⑥这样，研究诗之特质，另辟宋诗新路，成了当务之急。黄庭坚及江西诗派的出现，就是这一时代产物，它是宋诗发展链条中重要的一环。北宋末年，江西诗派诞生不久，即因党禁而遭压制，苏、黄的诗文集均在毁版禁读之列。但是严酷的政治迫害，并不能阻止宋诗的发展，江西诗论是禁而不绝。特别是在党禁解除后的南宋年代，江西诗派借势反弹，因而法席流行。由于北宋的古文运动已基本完成了散文方面的革新任务，而宋诗道路的开拓却仍在继续探索和发展之中，所以南宋文学理论批评的发展，是以诗论为主的。其中，对江西诗论的讨论，成了中心问题，并与宋诗道路的新发展密切相关。刘克庄指出：“元祐以后，诗人迭起，一种则波澜富而句律疏，一种则锻炼精而情性远，要之不出苏黄二体而已。”^⑦苏轼才华横溢，随意挥洒而变幻无方，虽然人所景慕，但是无径可寻；若乏天才，则势难追攀，所以人多望之却步。而黄庭坚诗则以“思理筋骨”见胜，是典型的宋诗特点^⑧，加以他主张作诗应该由学至悟，并不断提示命意布局、声调韵律、锻句炼字诸法，还有夺胎换骨、点铁成金诸论，谆谆以金针度人，学诗者有法可依，有路可循。因此，从总体成就上看，黄不如苏，但由于黄氏开创的江西诗派却因为队伍的扩展而声势浩大，终于形成一个新的文学流派，左右了宋诗道路。江西派有“一祖三宗”之说^⑨，一祖是杜甫，三宗是黄庭坚、陈师道、陈与义。他们推崇杜诗的创新精神，着重从声律句法等艺术方面来讲诗法，偏于审美的艺术创造。就其创始人黄庭坚来说，他认为诗歌不是说教，而是艺术，从审美角度来进行形式批评，有何不可？如莫砺锋《怎样读黄庭坚诗》所说：“黄庭坚提出‘夺胎换骨、点铁成金’的本意，是要更好地借鉴、继承前人在诗歌语言艺术上的成功经验，这在‘世间好语言已被老杜道尽，世间俗语言已被乐天道尽（王安石语）’的宋代，是具有积极意义的。而黄诗中对此法的实践也充分体现出新求变的精神。”^⑩黄诗“生新瘦硬”的艺术风格是创造，

同样,音节矫奇,声律拗峭,也自成特点,是黄氏企望艺术创新的一种表达。从理论上说,以黄庭坚为代表的江西诗论,力图冲破传统教化说的藩篱,而打开通往艺术审美殿堂之路,这正是宋人力求在唐诗之外另辟新路的艺术创新的一种理论探索。稍后的两宋之际的吕本中是江西诗派的理论代表,其理论作品主要有《夏均父集序》、《与曾吉甫论诗》二帖及《童蒙诗训》、《紫微诗话》等,因文多不录。但是,不肖末学徒以入江西诗社为荣,而忘记其创新本意,拘泥诗法,尺寸不敢稍越,结果流弊日滋,真正又坠入了新的形式主义泥坑之中。于是有识之士,群起攻之,如陆游和杨万里均自江西派入,曾蒙江西之水滋润;但又入室操戈,最终跳出江西而各自名家。陆游倡言“工夫在诗外”(《示子遹》)的“诗家三昧”(《九月一日夜读诗稿有感走笔作歌》),杨万里明言“诗也者,矫天下之具也”(《诗论》),把宋诗的现实主义道路引向纵深发展。陆、杨诗论,成了江西诗论向南宋末年严羽《沧浪诗话》审美艺术理论体系的过渡。对江西诗派的批评,由严羽作一总结。他批评江西末学“以文字为诗,以议论为诗,以才学为诗”^①,提倡“诗有别材”、“别趣”、“兴象”、“妙悟”诸说,破中有立,自成体系,在诗歌艺术的形象思维方面,能有所开拓。总之,南宋诸家诗论,对江西诗论,或补天,或批判,态度有异,内容不一,但是殊途同归,目的都是为宋诗艺术的健康发展开辟新天地。

三、宋代词论和小说理论的新开拓

词是从民间兴起的新诗体,后被文人所采用,早见于唐五代。但传统偏见视词为“艳科”,故理论上受人冷落。如五代欧阳炯《花间集序》,仅仅把词视为才子佳人的娱乐工具,而非审美艺术。词发展至宋而大盛,有婉约派、豪放派之分,需要及时总结,因而词论词话应运而生。婉约派方面,李清照《词论》是第一篇有组织有系统

的词论,对词提出了高雅、浑成、协乐、典重、故实、铺叙等艺术要求,并从音律入手,提出词区别于诗的“别是一家”之说,为探索词的独特艺术本质作出了贡献。后来宋末元初张炎《词源》继之,也从音律入手,对词提出清空、雅正等艺术要求。豪放派方面则继承和总结了苏、辛词风。如胡寅《题酒边词》,盛赞苏轼词“一洗绮罗香泽之态”,使人“举首高歌,而逸怀浩气超然乎尘垢之外”。刘辰翁《辛稼轩词序》则激赏辛词之“淋漓慷慨”,叹其“英雄感怆,有在常情之外”。婉约、豪放二家词论,虽然双峰并峙,但合而视之则蔚然为理论界之胜境奇观。

至于小说理论的开拓,则启迪明清,更富创新意识。宋代市民意识影响了白话小说的涌现,因而急需批评与总结。洪迈评唐人小说云:“小小情事,凄婉欲绝,洵为神遇而不自知,与诗律可称一代之奇。”(《唐人说荟·例言》引)从艺术上肯定了小说与正宗诗歌并重的地位。又如吴自牧《梦粱录·小说讲经史》云:“最畏小说人,盖小说者,能讲一朝一代故事,顷刻间捏合。”肯定小说艺术虚构的特质。但最能概括宋代小说理论成就的,当推罗烨《醉翁谈录》卷一《舌耕叙引》,其中“小说引子”和“小说开辟”二文,反映了宋人对于小说艺术本质及其巨大作用的理论共识。因文长不录。还有宋末的刘辰翁,又把诗文评点的方法,延伸到小说批评,其《世说新语评》开辟了小说评点的新领域。此后圈批评点文学被后人大量运用,终于成为中国古代小说理论的一种重要著作形式。刘辰翁《世说新语评》实开我国小说评点之先河。

研读宋代文论,不是为古而古,其目的还在于为后世的文论发展提供有益的借鉴,因此研读者要有现代思考。不过,古为今用不是古人穿现代西装,而是把古文论摆放到当时的具体历史环境中,真正弄清历史文本的理论本质和意义,这样才能为现当代的文论建设提供正确的参照。其次,了解宋代文论,不仅要注意纵向的历史发展,同时还必须研究横向的社会需求,各种文化艺术部门相互

烘托比较,才能最终摆正宋代文论的历史位置。最后,要重视具体的比较研究,而不要一概而论,这样更能揭示其理论本质,也是行之有效的研读方法和途径。

注释:

① 蒋凡、郁沅主编《中国古代文论教程》(北京:中国书籍出版社,1994年版),第175页。

② [宋]周敦颐《通书·文辞》第二十八,见《正谊堂全书》本《濂洛关闽书》卷一。

③ [宋]程颐《二程语录》卷十一《正谊堂全书》本。

④ [宋]刘克庄《后村诗话》(北京:中华书局,1983年校点本)。

⑤ [唐]韩愈著,马通伯校注《韩愈文集校注·送孟东野序》(上海:古典文学出版社,1957年版)。

⑥ [清]蒋士铨《辨诗》,见《忠雅堂诗集》卷十三。

⑦ [宋]刘克庄《后村诗话》前集卷二(北京:中华书局,1983年校点本)。

⑧ 钱钟书《谈艺录·诗分唐宋》(北京:中华书局,1984年补订本),第2页。

⑨ [元]方回《瀛奎律髓》卷二十六(上海:上海古籍出版社,1986年校点本)。

⑩ 莫砺锋《怎样解读黄诗》《古典文学知识》1994年第四期。

⑪ [宋]严羽《沧浪诗话·诗辩》(北京:人民文学出版社,1961年版)。

重要参考书目

1. 《中国文学批评史》(中册)(复旦大学中文系编写,上海古籍出版社,1981年版)。

2. 《中国文学批评史》(郭绍虞著,上海古籍出版社,1979年版)。

3. 《中国文学批评史大纲》(朱东润著,古典文学出版社,1957年版)。

4. 《中国文学批评史》(第三册)(罗根泽著,中华书局,1962年版)。

5. 《中国历代文论选》(第二册)(郭绍虞主编,上海古籍出版社,1979年版)。

6. 《中国文学理论批评发展史》(下册)(张少康、刘三富著,北京大学出版社,1995年版)。

7. 《中国古代文论教程》(蒋凡、郁沅主编,中国书籍出版社,1994年版)。
8. 《中国古代文论家评传》(上、下册)(牟世金主编,中州古籍出版社,1998年版)。
9. 《中国古代文论研究论文集》(中国人民大学古代文论资料组编,上海古籍出版社,1989年版)。
10. 《宋诗话考》(郭绍虞著,中华书局,1979年版)。
11. 《中国诗话史》(蔡镇楚著,湖南文艺出版社,1988年版)。

论元代戏剧学的产生与发展

复旦大学 刘明今

唐宋时期人们对戏之为戏逐渐有了认识,于是史家在礼乐志的俗乐部分记载戏的演出,杂学家、博物家也注意探究戏的名目,而艺文家或从欣赏的角度写咏剧诗,或在笔记、诗话中纵横喻说,涉及戏剧的特征。然金元或南宋以前,也即是说在南戏、北杂剧兴起之前,所谓唐参军戏、歌舞戏以及宋杂剧、金院本并不是纯粹的戏剧样式,其中戏剧表演与非戏剧表演混杂在一起,融而未分。客观上戏剧表演尚未独立,在人们认识上自然也相当糊涂,因此不可能有专门的戏剧学论文、著作出现。宋金、宋元之际情况始有变化,从根本上说是独立的南戏、北杂剧的出现促使人们产生了相对独立的、初步的戏剧观念。而尤为重要的是文人的参与,因文人参与而有了相对完整的文学性的剧本,于是戏剧的存在不仅表现为民间或宫廷的娱乐演出活动,而另有一种文献的方式,因而被纳入文学评论的范围,产生了戏剧文学批评,使戏剧学的面貌大为改观。

由宋元之际以至明初,北杂剧与南戏文均有相当的发展,然人们评述、研究的目光均集中在北杂剧,而鲜有及于南戏者。元初胡祜适关于杂剧功能价值的评述开其端,其后周德清《中原音韵》论曲律,钟嗣成《录鬼簿》关注曲家与曲目,夏庭芝《青楼集》则记录了许多身怀绝技的杂剧演员。何以元代北杂剧与南戏并兴,而北杂剧

学独盛？人们如何看待北杂剧？又如何开始对之作出评述、研究，以至形成北杂剧学？本文试就以上三方面问题作一简单的探讨。

一、何以元代有北杂剧学而无南戏学

南戏之兴在宋元之际，早于北杂剧。入元之后北杂剧大盛，南戏则稍逊，然这只是比较而言。就今日所存二百余种南戏剧目看，确知为宋人所作者仅《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、《风流王焕贺怜怜》、《乐昌公主破镜重圆》及《张协状元》等少数几种，其他绝大部分都是元代的作品。就作品数量而言，与当时的北杂剧也可谓旗鼓相当。但是由宋季以至元末，关于南戏的记载或评述却非常少，与北杂剧学的兴盛不可同日而语，其故何在呢？这与金元时期北方文风的俗化倾向及文人对新兴的北曲、杂剧的积极参与有关。

金代与南宋的文学可谓同源异派。它们都上承北宋，兹为同源，然由于社会环境、民族、文化、山川地理的不同，其文学风尚差异很大，此为异派。大致而言，南宋诗受江西诗派及理学思想的影响较大，初时尚议论、尚锻炼、尚枯瘦峭劲的诗格，其后转而学唐，尚第一义的汉魏诗风。北方诗受传统的影响较弱，虽颇有以苏黄为标榜者，但事实上转向清丽一途。章宗明昌、承安间诗尚“尖新”、“浮丽”^①。贞祐南渡（1214）后赵秉文、李纯甫主盟文坛，以风雅奇古倡，然时人趋奉新丽的风尚未改。就词而言，南宋尚雅的倾向更甚。由姜夔以至王沂孙，格律精严，词意愈趋高洁隐晦。曾慥首先提出“雅词”之说，所编《乐府雅词》“涉谐谑则去之”。其后王灼在《碧鸡漫志》中扬苏抑柳，鲟阳居士著文倡导“复雅”。总之，南宋时期不论词风还是词论均沿着雅化的道路发展。北方则不同，金词所遵循的是一条俗化的道路。开国时期有“吴蔡体”，吴“造语清婉，哀而不伤”^②，蔡情词疏荡，梗概多气。吴、蔡尚有北宋以词

言志的遗风,其后人们便逐渐地离开言志的传统,将词视为谐世应俗之作。就今日所辑得的《全金词》看,杯酒传唱的词多,寿词多,另有许多全真教道士布道劝世之作。金元之际散曲兴,词的俗化实为之先导。

其实纵览中国古代文学史,任何时候的文学都存在着下层的民间文学与上层士大夫的文人文学的差别。民间文学始终保持着世俗的倾向,文人文学则有时贴近民间文学,有时远离民间文学。所谓文风或文学思潮主要指文人文学所体现出的倾向。贴近民间者为尚俗,远离民间者为尚雅。金元间文人一般说来尚俗,与世俗亲近。王若虚推崇白居易诗,其《高思成咏白堂记》云:“乐天之诗,坦白平易,直以写自然之趣,合乎天造,厌乎人意,而不为奇诡以骇未俗之耳目”;“而世或以浅易轻之,盖不足与言矣”。刘祁更大力张扬“俗谣俚曲”,认为比之文人诗,它更“见其真情而反荡人血气也”,以故“唐以前诗在诗,至宋则多在长短句,今之诗在俗间俚曲也。如所谓《源土令》之类”。^③从诗艺的角度赞扬俚俗民谣,刘祁实为文学史上第一人。当时文坛领袖元好问在诗学上提倡汉魏古诗,要“别裁伪体亲风雅”,但他所主张的“天然”、“真淳”又与民歌风谣相通。其名词《迈陂塘·雁丘词》、《迈陂塘·双蕖怨》,写痴情儿女,得民歌之真髓。当然,最突出的是俗曲的写作。元好问是元散曲的第一家,首开风气之先。其名曲《骤雨打新荷》咏“人生有几”;“对芳樽浅酌低歌”,盛传一时,为典型的谐俗之作。金元之际北曲初兴,士大夫除元好问而外,如杨果、刘秉忠、商挺、胡祇遹、刘因、伯颜、不忽木、卢挚、姚燧、王恽等,均不以新兴的北曲为俗,染指为之,遂造成了以谐俗为特征的元散曲的蓬勃发展。相比较而言,南方在宋元之际,文人对新兴俗曲的态度便大不相同。从当时南戏的流行可推知南方的俗曲必有相当的发展,然其时“士大夫罕有留意者”(《南词叙录》)。知音识律的词家并不欣赏民间的小曲,而是究心于探讨词律音谱,又或者写些自度曲。格律愈严,情思愈

益深幽晦涩,与民间谣曲可谓背道而驰。

对俗曲的欣赏可视为金元间文人介入戏剧活动的中介。由听曲以至观剧,观看以曲唱为核心的杂剧表演,二者实只有一步之遥。金元间士大夫与歌伎、优伶交往都很密切。如《青楼集》记载:“张怡云能诗词,善谈笑,艺绝流辈,名重京师。赵松雪、商正叔、高房山皆为写怡云图以赠,诸名公题诗殆遍。姚牧庵、阎静轩每于其家小酌。”解语花,姓刘氏,尤长于慢词。廉野云招卢疏斋、赵松雪饮于京城外之万柳堂。刘左手持荷花,右手持杯,歌《骤雨打新荷》曲,诸公喜甚。”张怡云、解雨花为一般的歌伎,当时与文人交往而最有盛名者是杂剧演员朱廉秀。除关汉卿有一套《南吕·一枝花》赠朱廉秀外,王恽作了《浣溪纱》,胡祜适作了《双调·沉醉东风》,冯子振作了《鹧鸪天》,卢挚作了《蟾宫曲·醉赠乐府朱廉秀》、《寿阳曲·别朱廉秀》。卢挚与朱廉秀的关系似乎还不同一般。卢挚《寿阳曲》云:“才欢悦,早间别,痛煞好难割舍。画船儿载将春去也,空留下半江明月。”朱廉秀答之云:“山无数,烟万缕,憔悴煞玉堂人物。倚蓬窗一身儿受苦,恨不得随大江东去。”以上王恽、胡祜适、卢挚、冯子振都是朝廷大臣,前三人更是翰苑中人物,名著一时的诗文大家,他们与歌伎、杂剧演员密切交往,为之赋诗作曲,意义非同一般,充分反映了当时的世俗风尚与文人心态,除征歌狎妓外,观剧赏艺亦已属文人们的风流韵事了。正是在这样的风气下胡祜适写下了《朱氏诗卷序》、《黄氏诗卷序》、《优伶赵文益诗序》、《赠宋氏序》等谈及表演技艺的文章,这些是戏剧学史上第一组具有专题性质的论文。也正是在这样的风气之下,部分下层的或落魄的文人开始参与北杂剧的写作,造成了中统、至元后近百年元杂剧的黄金时代。

当时杂剧作家的社会地位比较低,比不上诗文或散曲作家,但也非一般的民间艺人可比拟,大都具有一定的社会地位。就早期重要的杂剧作家而言,如关汉卿为太医院尹,高文秀为府学生员,

白朴为世家子,长期依附于河北西路兵马都元帅史天泽幕下,庾吉甫为中书省掾,马致远、尚仲贤为浙江行省务官,李文尉为瑞昌县尹,史樟更是史天泽之子,曾受金吾元帅封^④;而杂剧作家中确知其为艺人之流亚者仅赵文殷(教坊色长)、张国宝(教坊勾管)、红字李二(教坊李耍和婿)、花李郎(亦为李耍和婿)四人。明初朱权作《太和正音谱》,将此四人目为“娼夫”,在其他“群英”作者外别列一栏置之。又引赵子昂之言曰:“良家子弟所扮杂剧,谓之行家生活,娼优所扮者,谓之戾家把戏。良人贵其耻,故扮者寡,今少矣,反以娼优扮者谓之行家,失之远也。”杂剧出于鸿儒硕士、骚人墨客所作,皆良人也。若非我辈所作,娼优岂能扮之乎。”撇开赵子昂、朱权的贵族偏见不谈,可知元杂剧作者大部分是颇有社会地位的文人,是元初特定的社会政治状况促使他们疏离上层政治、疏离传统的诗文写作,而向民间文学贴近,以至投身于新兴的北杂剧的写作。而北杂剧之勃兴也正是由于他们的参与,才形成“杂剧出于鸿儒硕士、骚人墨客”的现象。这句话的意义在于强调了杂剧的文学性,非一般的表演技艺可比,具有狭义的文学上的价值,因此而得以进入文人的视野,被纳入文学品评的范围,于是而促成了戏剧学的产生。

比较而言,南戏的情况有很大的差别。在宋元之际,南戏很少得到文人的欣赏、关注。有关的记载有一些,如周密《癸辛杂志》别集卷上“祖杰”条,刘一清《钱塘遗事》卷六“戏文诲淫”条,均以社会现象视之。当时文人中张炎与歌伎来往较密切,《山中白云词》中有不少赠答之作,然大都仅与词乐相关。涉及戏剧者有二:一是《甘州》词,题为“赵文升索赋散乐伎桂卿”词中内容并不涉及散乐技艺;二是《满江红》词,题为:“韞玉传奇惟吴中子弟为第一流,所谓识拍、道字、正声、清韵、不狂,俱得之矣。作平声满江红赠之。”词中“离别恨,生嗟叹;欢情事,起喧哗”,涉及戏剧悲欢离合的表演。然总的说来宋元之际文人们对民间流行的南戏是比较疏离

的。在南宋,人们以其为“淫声”而禁之,入元后又被视为“亡国之音”^⑤,因而宋季元初南方的知名文人,尽管葛巾野服,沉沦市井间,甚至以“畸人”自居^⑥,也鲜有染指南戏写作者。以故今日所见宋元间南戏仍然保持着非常质朴的民间风味,与当时北曲杂剧的文人色彩迥然有别。北杂剧南下,在北方风习的影响下,南方文人始介入戏剧写作。据《录鬼簿》记载,有沈和、范居中、萧德祥三人工于南曲或南戏。另据张大复《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》记载,南戏《牧羊关》为马致远在南方任提举时作,《金鼠银猫李宝闲花记》为大都郑德聚作^⑦,则文人之写作南戏,或竟是北人首开风气。

总之,北方文人对杂剧的介入不仅提升了杂剧的文学品味,同时也为文人关注杂剧、品评杂剧,创造了可能,遂而较早地促进了北杂剧学的诞生。

二、元人戏剧观念的演进

王国维《宋元戏曲史》叙元剧云:“独元杂剧于科白中叙事,而曲文全为代言。虽宋金时或当已有代言之戏曲,而就现存者言之,则断自元剧时始,不可谓非戏曲上之一大进步也。此二者之进步,一属形式,一属材质,二者兼备,而我中国之真戏曲出焉。”“形式”指以曲为主体的代言体叙事模式;“材质”指故事题材,二者合而元杂剧始超乎唐宋歌舞戏、滑稽小戏以及说唱诸宫调等而凸现出来。元杂剧虽有如此“综合”的属性,但一开始元人对它的认识却是片面的、含糊的,到后期才逐渐地有一比较全面的、清晰的概念。

元初,新兴的杂剧艺术出现,人们为其丰富而新奇的艺术表演所吸引,感到震惊,然尚无正确的名称加以界定,于是沿用宋杂剧之称。就此胡祇遹加以解释道:“近代教坊院本之外,再变而为杂剧,既谓之‘杂’,上则朝廷君臣政治得失,下则闾里市井父子兄弟

夫妇朋友之厚薄,以至医药卜筮释道商贾之人情物理,殊方异俗语言之不同,无一物不得其情,不穷其态。以一女子而兼万人之所为,尤可以悦耳目而舒心思,岂前古女乐之所拟伦也。”此仅以反映社会面之广来解释“杂”。“杂剧”一词起于唐末,《李文饶集》中有“杂剧丈夫”之称,入宋而广泛应用。据周密所记“官本杂剧段数”名目来看,如滑稽戏、歌舞戏、傀儡戏以至种种杂耍技艺等都可包括其中。故宋代“杂剧”一词似有两种含义:一是各种混杂的表演技艺,一则是能装扮杂多人物形象的表演技艺。如宋周南《山房集·刘先生传》:“市南有不逞者三人,女伴二人,莫知其为兄弟妻姒也,以谗丐钱。市人曰:‘是杂剧者。’又曰:‘伶之类也。’……其所仿效者、讥切者:语言之乖异者、巾绩之诡异者、步趋之伛偻者、兀者、跛者;其所为戏之所,人识而众笑之。”^⑧“杂剧”一词由杂多的技艺转化为效仿杂多人物的技艺,体现出戏剧观念的萌生。南宋时期杂剧地位提高;散乐,传学教坊十三部,唯以杂剧为正色”(《都城纪胜》),此或是观念转变的重要原因。胡祇遹以上对元杂剧的“杂”的解释显然继承了宋人以仿效杂多人物者为“杂剧”的看法,但其描绘的又不仅是简单的仿效人物,他所说政治之得失、人伦之厚薄、市井之人情物理,似都包含有扮演一段人物故事的内容。因为没有一定的故事,或至少是规定的情境,人物是很难加以凸现,很难“得其情、穷其态”的。元初人们以“杂剧”称新兴的北杂剧,体现了当时人们对北杂剧作为扮演技艺已有充分的认识,但对它的叙事性及曲唱的表演手段则认识不足。

胡祇遹之后一段时间,“杂剧”之称不见于记载,代替它的是“传奇”一词。周德清《中原音韵》、钟嗣成《录鬼簿》均以“传奇”称当时的元杂剧。“传奇”一词系相对于“乐府”而言,钟嗣成《录鬼簿》明确地将二者并列,一为元散曲,一为元杂剧,二者泾渭分明。“传奇”之称源于唐,为文人小说的专称。以“传奇”名杂剧,显然是突出了杂剧的叙事性。杂剧在体制上很突出的是有“题目正名”,

大致是全剧内容的简单概括,其作用是写在“招子”上当作告示,产生宣传剧目、招徕看客的效果。《青楼集》记载女演员小春宴在“勾栏作场,常写其名目,贴于四周遭梁上,供看客选拣需索”。杂剧之有“题目正名”,说明编者、演者、观者都重视杂剧的情节故事。因此胡祇遹之后从叙事性角度来认识杂剧,称它为“传奇”,这是非常自然的。钟嗣成《录鬼簿》采取杂剧的全称来记录名家的作品,即体现了对杂剧故事性的重视。此外在对各家的评论中也有一些涉及故事情节的地方,如称金仁杰所作“虽不骈丽,而其大概,多有可取焉”,鲍天佑之“编撰多使人感动咏叹,余与之谈论节要,至今得其良法”。

杂剧除故事性外,音乐上的套曲结构以及一人主唱的体制实为其最重要的特点。元初胡祇遹有涉及表演伎艺的论文四篇:《赠宋氏序》、《朱氏诗卷序》关乎杂剧,《黄氏诗卷序》论说唱之“九美”,《优伶赵文益诗序》发明优伶滑稽谈笑的意义。胡氏对各艺术体制的把握相当准确,但谈论杂剧的两篇都只强调了杂剧之善摹善拟,“外则曲尽其态,内则详悉其情”,而不及杂剧艺术的核心部分——曲唱。(《朱氏诗卷序》有“五方之风俗,诸路之音声”一语,并非指演员的唱,而是指演员能肖摹各地方言的声口。)这是颇令人奇怪的。其后燕南芝庵作《唱论》,专谈北曲的唱法,事实上专指北散曲的清唱,而不涉及杂剧中剧曲的演唱。书中“歌之所”列有“闾闾优伶”,“闾闾”乃街市中的勾栏瓦舍,似不能排除剧曲的演唱,但结合全文看,作者重视的是“成文章”的乐府小令,虽散曲中的套数亦已受到鄙视,更不用说剧曲了。尔后周德清作《中原音韵》也是一部专论北曲乐府写作方法的书。此书所论,自明朱权以后一直被视为写作北散曲、北杂剧的金科玉律,是北杂剧曲律的奠基之作。但是周德清本意仍然是为散曲中的小令立法,突出“成文章曰乐府”,提及套数或剧曲时往往仅是作比较说明,如论造语之“全句语”云:“短章乐府,务头上不可多用全句,还是自立一家言语为上。全句

语者,惟传奇中务头上用此法耳。”又论“六字三韵语”,引《周公摄政》及《西厢记》语,亦云:“殊不知前辈只于全篇中务头上使,以别精粗。如众星中显一月之孤明也,可与识者道。”意在说明这类句法在写乐府小令时当慎用之。另“定格”四十首中有四首作品系从剧套中摘出,摘出的意图在于说明本支曲牌的格式,故所关注的仅是只曲,不是套数,当然更不是作为戏剧的剧中之曲。总之,《中原音韵》一书虽不足以说明周德清的戏剧观,但也从侧面反映了他已意识到剧曲是不同于散曲的存在;只是他并无意就剧曲的特征作深入的探究,对杂剧,他仍然是有些鄙视的。

对元杂剧曲唱特征的认识主要表现在钟嗣成的《录鬼簿》中。《录鬼簿》将乐府与传奇并列为两大类,之所以并列,乃是因为它们都具有“歌曲词章”的性质。他评宫天挺传奇云:“见其吟咏文章笔力,人莫能敌,乐府歌曲,特余事耳。”于郑光祖传奇云:“占词场,老将伏输。”于鲍天佑云:“谈音律,论教坊,占断排场。”可见钟嗣成对杂剧的曲唱特征十分重视。合以上所述钟嗣成对于杂剧故事性的重视,则在《录鬼簿》中杂剧作为以曲为主体的叙事性文体的观念已大致形成。当然,钟嗣成《录鬼簿》的写作主要是为作家留名,不使泯灭,因此目光仅及于文学剧本,而不及表演,这是由《录鬼簿》一书的性质所决定的。

比钟嗣成稍后,夏庭芝写了《青楼集》。《录鬼簿》为杂剧作家留名,《青楼集》则为艺人立传。同样关注杂剧,角度不同。夏庭芝最重视演出体制,他在《青楼集志》中首辩元代杂剧与唐传奇、宋戏文、金院本的差别:“唐时有传奇,皆文人所编,犹野史也,但资谐笑耳。宋之戏文乃有唱念、有诨。”“金院本”大率不过“谑浪调笑”,而元代的“杂剧则有旦、末。旦本女人为之,名妆旦色。末本男人为之,名末泥”。其题材又“皆可以厚人伦、美风化”。种种比较,涉及唱念、科诨、角色、题材故事等诸多方面。虽没有作周全的论定,但体现出比钟嗣成更为完整的戏剧观念。

就以上所述可知元代戏剧观念的演进大致分为两条途径：一是从观剧的角度，自胡祇遹至夏庭芝，初仅及其题材、人物装扮，后乃深入至演剧的体制；另一是从作者的角度，自周德清以至钟嗣成，由乐府词章扩展至叙事表达。观念的演进与戏剧学的发展有密切的关系，事实上这也是元代戏剧学发展的两条脉络。

三、元杂剧学展开的意向指归

中国古代诗学、文章学以及词学的展开与指导写作的目的密切相关。陆机《文赋》论写作缘起云：“恒患意不称物，文不逮意，盖非知之难，能之难也。故作《文赋》，以述先士之盛藻，因论作文之利害所由。”刘勰《文心雕龙·序志》云：“夫《文心》者，言为文之用心也。”其书上半部分论各种文体的写作要求，下半部则通论为文的构思、运藻等具体方法。词学以张炎《词源》最为集成之作。其上卷总论音声之道，下卷便从音谱、拍眼、制曲、句法、字面等具体问题分谈作词的要旨。诗、文、词论之所以重视指导写作，那是因为批评家已认同诗、文、词是表达文士情志才思的手段，是具有一定意义的文学体裁，故必须研讨其写作方法，指导读者写出上乘的作品。于是写作学与品评学便居于同等地位，成了古代诗、文、词论的重要组成部分。就戏剧而言，情况便很不相同。因为戏剧作为一种表演艺术，一直被人们轻视，虽在元代，亦时有禁令。《元史·刑法志》：“诸民间子弟不务正业，辄于城市坊镇演唱词话，教习杂戏，聚众淫谑，并禁治之。”当时在籍的正式乐人可以搬演散乐杂剧，良家子弟为之，便被视为“游惰”。但偏偏杂剧广为人们所好，大批不得意的文人也不耻为之编写剧本，因此人们对杂剧的矛盾心情是可想而知的。吟诗作赋，被视为文人之正业，有冠冕堂皇的经邦济国的理由，而欣赏杂剧、编写杂剧便大大不同了；“倡优所畜，流俗所轻”，这是被人瞧不起的技艺。无怪乎关汉卿要写牢骚

满腹的[南吕·一枝花]《不伏老》套曲了。正因为此,元杂剧学展开的首要任务便是“尊体”。

“尊体”首先是从杂剧演出去肯定它的社会意义。元初胡祇通最早写了这方面的文章。他是理学名家;大抵学问出于宋儒,以笃实为宗,而务求明体达用,不屑为空虚之谈。”^⑨又是翰苑中人物,官至江南浙西道提刑按察使,所至“抑豪右,扶寡弱,以敦教化,以厉士风”^⑩。然他又爱好杂剧及其他诸多技艺,作有《相扑》、《小儿爬竿》、《诸宫调》、《太平鼓板》等歌咏技艺的诗^⑪。故他谈及杂剧,总是从社会意义或教化的角度加以肯定,强调杂剧既能广泛反映社会生活,又能“宣其抑郁”,使观者能解脱尘世生活之愁苦,合于“圣人所以作乐”之意。

杂剧从其装扮人物及滑稽谐谑的表演而言是古代优戏的继承和发展,由于对杂剧意义的关心,人们自然地要探寻古代优戏的价值。胡祇通作《优伶赵文益诗序》,盛谈优戏“日新而不袭故常”的审美意义。元后期钱塘王晔集历代优辞有关于世道者,自楚国优孟而下,至金人玳瑁头,凡若干条,为《优戏录》。杨维桢为之作序曰:“予闻仲尼论谏之义有五:始曰‘谏’,终曰‘讽’,且曰:‘吾从讽者乎’。盖一讽之效,从容一言之中,而龙逢、比干不获称良臣者之所不及也。观优之寓于讽者,如‘漆城’、‘瓦衣’、‘雨税’之类,皆一言之微,有回天倒日之力,而勿烦乎牵裾、伏蒲之勃也。则优戏之伎,虽在诛绝,而优谏之功,岂可少乎。”杨维桢又有《朱明优戏序》云:“百戏有鱼龙、角抵、高绶、凤凰、都卢、寻幢、戏车、走丸、吞刀、吐火、扛鼎、象人、怪兽、舍利、拨寒、苏木等伎,而皆不如俳优侏儒之戏,或有关于讽谏,而非徒为一时耳目之玩也。”杨氏肯定了古优戏的讽谏意义,连带地也及于元杂剧,其《元宫词》云:“大金优谏关卿在,伊尹扶汤进剧篇。”又《沈氏今乐府序》云:“其于声文缀于君臣、夫妇、仙释氏之典故,以警人视听,使痴儿女知有古今美恶成败之观惩,则出于关、庾氏传奇之变。”其后夏庭芝作《青楼集》,表

彰杂剧艺人的技艺,不谈优谏,但也同样强调杂剧题材的意义,认为它涉及君臣、母子、夫妇、兄弟、朋友;“皆可以存人伦、美风化”,这同样表现出尊体意识。

杂剧由四折构成,每折以一完整的套曲为骨干,说白辅之,用以叙事抒情。因此推尊曲体,间接地也就是推尊杂剧。在元代人们一般是明确地区分小令、散套与剧套的,这从各散曲选本区分小令与套数可知。之所以区分,这与它们的内容风格的雅俗以及演唱方式的不同有关,但既同为北曲,文字体式同,音声旋律同,相互间便不可能断然地划出界线。周德清《中原音韵》以散曲为论述对象,然也兼采剧套中典雅而可以作为范式的只曲。据杨维桢《沈氏今乐府序》所云“其于声文缀于君臣、夫妇、仙释氏之典故”语,可知《沈氏今乐府》一书除了收集散曲外,也是兼及杂剧的,通名之为“今乐府”。这反映了元代后期人们逐渐地把剧曲纳入乐府曲唱体系的倾向。明人将散曲与剧曲混同,其开端实在元末。

钟嗣成著《录鬼簿》,其尊体的意向更为明显。其自序以激奋之语高度评价乐府与杂剧的作者,称他们“门第卑微,职位不振,高才博识,俱有可录”;“冀乎初学之士,刻意词章,使冰寒于水,青胜于蓝,则亦幸矣。”则杂剧作家之所以能死而不朽者,还是在于“高才博识”,能“刻意词章之学”,也即是说他视杂剧与诗文有同等的地位。《录鬼簿》全书记乐府部分极简略,重点乃在“传奇(杂剧)”。在传奇作者中,凡属“相知者”,均为之列传,赋《凌波曲》以吊。其所作赞语如:“更词章压倒元白。(宫天挺)五言尝写和陶诗,一曲能传冠柳词。(沈和)平生词翰在宫商,两字推敲付锦囊。(鲍天佑)掀髯得句细推敲,举笔为文善解嘲,天生才艺藏怀抱。(沈拱)所赞均强调乐府或杂剧的词章之美,在这方面两者是等价的。另在著录了已故才人的杂剧作品之后,钟氏还概括言之曰:“右所录,若以读书万卷,作三场文,占夺巍科,首登甲第者,世不乏人。其或甘心岩壑,乐道守志者,亦多有之。但于学问之余,事务之暇,心机

灵变,世法通疏,移宫换羽,搜奇索怪,而以文章为戏玩者,诚绝无而仅有者也。”这段话充分反映了钟氏对杂剧这一文体的推重。杂剧的写作对作者的要求甚高:“心机灵变”,意谓不似腐儒,读书当知变通;“世法通疏”,要求于人世间百事之变态有充分的了解;“移宫换羽”为知音识律;“搜奇索怪”为广闻见,必具有如此数项条件,还须加上才士的文藻,始能优为之,故杂剧之作,其难度又何在诗、文、词之下!因此尽管杂剧与经邦治国的“学问”不同,但其文体的价值甚高,可以不朽。钟嗣成《录鬼簿》的意义在于他没有因循传统旧说,从教化或讽谏的意义上肯定杂剧,而是从接近于现代人的“文学”的观念去称颂杂剧的文学价值。

尊体为元代杂剧学开展的基本目的,各家的出发点或从演出、或从曲词、或从作家、或从艺人,关注点不同,但尊体、抬高杂剧地位的意向是一致的。这是在古代戏剧及戏剧文体受歧视的状况下,戏剧学开展的必然的出发点。

注释:

- ① 见刘祁《归潜志》卷八。
- ② 《金史·文艺传》。
- ③ 《归潜志》卷十三。
- ④ 见贾仲明《凌波仙》挽词。
- ⑤ 见《中原音韵·正语作词起例》。
- ⑥ 见赵文《送罗山禹序》。
- ⑦ 见邓绍基主编《元代文学史》第543页。
- ⑧ 转引自胡忌《宋金杂剧考》。
- ⑨ 《四库总目提要》。
- ⑩ 《元史》本传。
- ⑪ 见《紫山大全集》卷一。

钱谦益、钟惺的关系及文学批评

复旦大学 邬国平

在明末清初挾伐竟陵派的队伍中,钱谦益是一位非常突出的人物,他对钟惺、谭元春激烈批评的言辞不仅数量多,而且分量重,其批评借助于他在文坛的重要地位而产生了广泛影响。虽说竟陵派的消沉是一种时代趋势,有其无可挽回的必然性,但无可否认,钱谦益的批评加速了竟陵派消沉的进程,他所起的作用无疑很大。钱谦益与钟惺的关系究竟如何,他是怎样评论钟惺及竟陵派的,本文拟对此作一些探讨。

一

钟惺和钱谦益同为明万历三十八年庚戌(1610)进士,钟惺中韩进榜第十七人,钱谦益是该年殿试探花(第三名)。现无资料可以证明二人在此之前曾经相识。钱谦益《列朝诗集小传·雷简讨思霈》自述考试受到雷思霈赏识之事:“庚戌闹中,高阳公(孙承宗)得余五策,以示何思(雷思霈)。首策讼言江陵(张居正)社稷之功,而诋谏绍述者。何思曰:‘楚人不敢言也,非楚人不能知也。吴士有钱受之者,其人通博,好持大议,得无是乎!’”雷思霈是夷陵州(治所在今湖北宜昌市)人,故称“非楚人不能知”。他从一份糊名的试卷能猜出其出于“通博好持大议”的钱谦益之手,可见钱谦益

在中进士前已呈现出鲜明的个性,且已有相当的名声。钟惺是雷思霈的门生,万历三十六年末至次年秋曾寓居南京^①,所以钟惺在与钱谦益成为同年之前即已听说过他的名字还是有可能的。

明万历三十八年庚戌榜进士中颇多负才名之士,如韩敬、钱谦益、钟惺、王象春、文凤翔、邹之麟、张慎言、马之骥、马之骏、丘兆麟等;又因当时激烈的党争缘故,不少人参与了不同的派别集团,故同年间的关系非常复杂,有些人的关系更表现得异常紧张,如韩敬与钱谦益。钱谦益属东林党,且为其中的一名活跃分子,有“东林浪子”之称。钟惺卷入党争的程度不如钱谦益那么深,但也有许多干系,他在党争中的立场、倾向及人际的疏密关系,均与钱谦益有很多不同。

从下面两件事情可以看出钱谦益与钟惺的矛盾。

一、对汤宾尹的评价。汤宾尹,生于隆庆二年(1568),卒于崇祯初,字嘉宾,号霍林,宣城(今属安徽)人。万历二十三年(1595)会试第一,赐进士第二,授翰林院编修,仕至南京国子监祭酒。因庚戌科场案,为异党派执政所排挤,罢归。有《睡庵集》。汤宾尹善于笼络人心,喜论天下安危大计。他是“宣党”的首领,又是“齐党”、“楚党”、“浙党”三党的主谋^②,东林党视他为仇敌。他罢归后,虽有人向朝廷疏荐,终因阻于党论而无法起用。钱谦益自然是站在汤宾尹的对立面,对汤宾尹被罢黜拍手称快。他在《文肃王公行状》一文中,采用漫画式的笔法讽刺汤宾尹的追随者,称赞王图在罢黜汤宾尹一事中所表现出来的刚断性格:

(王图)乃仍主计事。汤(宾尹)亦竟坐不谨罢,诸附汤见黜者,及惜汤之黜者,与夫向之忌秦而间东林者,攒耳并目,雄唱雌和,聚族以求逞于公(引者按:指王图)。公求退坚,言者持公愈急。公乃抗疏别白,极论汤所以被察……之故,削株掘根,穷极底里,其词直,其事核,其心事已晓然于天下,然后移疾出国门,浩然长往,以申明不可则止、不受污辱之义。^③

当时围绕汤宾尹的去留，朝廷各派官员展开了激烈的争斗。王图是主逐派的代表，他因此而受到汤宾尹的拥戴者和追随者的猛烈攻击。钱谦益在拥王逐汤这一点上态度十分显明。此外，钱谦益编选《列朝诗集》不选汤宾尹的诗，自然也不为他列传，这在某种程度上也反映了该书好恶随己的特点。应该指出，在他的好恶中，有时正含有党派意识，对汤宾尹是一个例子。后来朱彝尊撰《静志居诗话》，在卷十六有汤宾尹传，是对钱谦益以个人的党派立场影响选诗的做法的纠正（与此例子相仿的还有《列朝诗集》不提韩敬，不选韩敬的诗，《明诗综》卷六十五则选有韩敬诗一首）。

与钱谦益相反，钟惺对汤宾尹却是赞美的，称他一旦得志执政，即可成为“救时宰相”，对他的去位表示深深惋惜，同时，他视政敌对汤宾尹的排挤是忌才扼才的卑鄙行为。他在《汤祭酒五十序》中说：

汤先生意度高广人也，其肝肠栩栩然见于须眉鼻吻之间。与先师雷何思太史善，其人亦相似，皆怜才而喜谈天下事，于士有一之不知，尝引为耻；事有一之不可为，不啻身忧之。循资旅进，异日皆可为救时宰相。先师往矣，无足言者。使汤先生异时得为宰相，其于今世之为所欲为者，皆可以坦然交不相妨；非惟不相妨，而皆可引以共济，使国家交收其用。奚以明之？今之为所欲为者，何事也？其途径虽多，作用虽殊，不过欲致高官大位而止。不则，欲其拥戴而为所欲为者各致高官大位而止。彼伪且险者，欲尽挤一世之人，塗其耳目，而束缚其手足，以自致高官大位。即微汤先生，世固不能听之矣。其才而稍质且恕者，固人人而可高官也，人人而可大位也，汤先生又乌能禁之！故今之为所欲为者，不系于汤先生之去不去也。庚戌、辛亥之际，诸公躁而失图，私计汤先生一日不去，则吾不能一日为所欲为。诸凡催抑人才，破坏元气，滋议论而伤国体之事，即不以先生一人终，实以一人始。至今年丁巳，先

生才五十耳,使国家无故失一救时宰相,有识者为先生惜。先生曰:“何至以吾一人而籍籍若是?吾去且有余罪。”今先生去矣,为所欲为者,宜可以得志矣。彼伪且险者,空为祸始,且与先生同废。所谓微汤先生,世固不能听其所为者之效也。乃至才者,亦甘为伪且险者用,而以其人与官徇之,使国家于汤先生与去汤先生者,俱不得其用。嘻,其甚也!此可为去一人而为所欲为者之戒也。不然,先生今年才五十耳,于以为救时宰相,行且见之矣。^④

钟惺为汤宾尹被逐而鸣冤,钱谦益则为汤宾尹被逐而叫好,钱谦益赞颂王图力逐汤氏,钟惺则对王图毫无好感(文中“诸公躁而失图”之“图”指王图)。两人的文章皆情溢于词,而对具体所涉及的人和事情,他们的感情和立场则截然相反。从汤宾尹一面来说,他对钟惺也是推崇备至。《钟伯敬像赞》云:“其貌甚癯,博味先王乃甚腴。其情甚子,愤发天下之事乃甚热。其气体甚弱甚柔,擘古今之得失,决豪杰之雌雄,乃甚壮甚道。我仪其人,朝莫见之。舍于松下,拂彼清飏。以讽以诵,《史怀》、《诗归》。”^⑤两人的感情可谓心心相印。

二、与韩敬的关系。韩敬,字简与,号求仲,又号止修,归安(一说乌程,今浙江吴兴)人。万历三十八年殿试赐状元。时以词林壅滞,停馆选,韩敬独以状元授修撰。韩敬、汤宾尹两人是忘年交,关系至密。汤宾尹很赏识韩敬的才华,该年汤宾尹为主考官之一,越房将韩敬报取第一。此事后来被东林党一派渲染利用,汤、韩两人皆遭打击,这就是当时著名的庚戌科场案,它“是万历间两党纷争的一件重要的事情^⑥”。单就从与汤宾尹的这层关系来看,韩敬、钱谦益两人的对立已是不言而喻。万历四十七年三月,韩敬获昭雪,官降二级,调任南京。天启元年辛酉(1621),复出后的钱谦益典试浙中,不久又因钱千秋科场案削职。关于这次科场案,钱谦益后人认为是韩敬的陷害。钱谦益《十一月初六日召对文华殿

旋奉严旨革职待罪感恩述事凡二十首》之二，钱曾笺注曰：

夫浙闱一案……韩敬阴谋陷公，当时已晓然四布。^⑦

所以，韩敬与钱谦益自入仕以后便是死对头，而两人结怨的背景则是当时复杂、残酷而又无休无止的党派斗争。

作为同年，钟惺与韩敬、钱谦益皆保持着一定的联络；作为在党争中持有自己立场和看法的一员，钟惺在韩敬和钱谦益两人之间，又较多的倾向于韩敬。万历四十四年丙辰，钟惺因不得志，请假来居南京。四十七年己未秋，游吴越，过访韩敬。韩敬此时已得昭雪，仍居在吴兴老家。钟惺《隐秀轩集》里有三首诗记述他对韩敬的过访。第一首是《得韩求仲书并所选文二编感而有寄》，诗云：

十年明一冤，人生年几十？可见始祸人，为谋亦不失。左官无明条，聊取前事毕。素心如诸生，宠辱安能及。诸生如之何，屹屹事经术。繙校非苟然，血诚散卷帙。可以有感通，匪惟存矜式。笑向冥理游，渊渊神内实。各思看花时，少壮意难戢。今来是再见，木鸡应可挹。^⑧

此诗写于钟惺将访韩敬之前。韩敬给钟惺写信时已获昭雪，自庚戌至己未已过十年，钟惺对韩敬经如此长的岁月才“明一冤”感慨很深，诗歌流露了诗人内心的不平，并对韩敬表示同情。钟惺作于同一年的《喜汤嘉宾司成至白门晤宿燕矶舟中》七律有云：“十载形魂凡屡定”；“别经覆雨惊涛后，见在清风朗月中^⑨”，抒发的也是相同的感情，以为汤宾尹、韩敬师生两人都是受害者。第二首诗《将至吴兴访韩求仲年丈雨中舟进暮泊城外言怀》云：“岂知湖山外，别有深缘愿。伊人水一方，屡盟图再见。”^⑩述诗人与韩敬朋友缘深，感情相契。第三首《咏求仲家红鹦鹉兼有所赠》借物拟人，赞许韩敬，云：“气堪销朔雪，光久沐朝暾。”^⑪这些都说明，钟惺与韩敬不仅持相近的党派立场（站在汤宾尹一边），而且两人的私交也非同一般。

再看钟惺与钱谦益的交往情况。在《隐秀轩集》有两首直接与

钱谦益有关的诗,也都写于万历四十七年。第一首是《沈雨若自常熟过访九月七日要集敝止有虞山看红叶之约(时喜得钱受之书)》:

见君疑旧识,不必故人书。所念久离别,欣闻近起居。朋来鸿雁后,雨止菊花初。得问虞山树,寒红三月如。^⑫

沈春泽,字雨若,《隐秀轩集》刊刻者。他是钱谦益同乡,此年秋带着钱谦益的信去南京见钟惺,是两人相识的开始。诗中“故人”指钱谦益;“念”、“闻”二字的对象也俱是指钱谦益。诗歌写出了钟惺在得到钱谦益信后喜悦的心情、念别的情怀,以及对虞山重遇的等待,但后来虞山看红叶之约似乎并没有实现。第二首是《喜钱受之就晤娄江先待予吴门不值》:

不敢要君至,既来弥解颜。友朋相见意,形迹亦何关?两度来迎候,孤舟费往还。可知心过望,正以事多艰。学道身初健,忧时神颇孱。浮沉十载内,毁誉众人间。试看予流寓,何殊子入山?机缘如互凑,述作有余闲。^⑬

“不敢要君至”、“形迹亦何关”,语气矜持而谨慎,似欲吐而不吐。钱谦益两度等候钟惺而不值,钟惺对此有歉意,但用“正以事多艰”一语来为自己作解释,似乎也难以让人感到满意。“浮沉”四句讲自己遭众人毁贬,虽在仕途,其实过着“流寓”的生活,与钱谦益退处家乡并没有什么差别。这是慰劝钱谦益,更是自抒心中不愉快。所以,钟惺这两首诗虽然也表达了对钱谦益的思念、慰劝,以及对重逢的向往,但是两人之间的某种疏远、陌生乃至隔阂,也是分明能从诗中(主要是第二首)感受出来的,完全不同于他与韩敬那样的惬意密切。从钱谦益一方来说,他这时主动与钟惺进行联系,其原因更可能是与韩敬得到昭雪,从而朝廷的局势变得微妙起来的大背景有关,不会是纯粹属于两个人私人之间的普通交往,否则又如何显出钱谦益在吏途深于谋算的一面来?钟惺对此事的反映不失矜持和谨慎,当然也自有他理由的。清人熊士鹏曰:“(钱谦益)尝与吾邑钟退谷先生善,每闻退谷舟车到江南,先逾月望江干,俟

退谷至 ,始携手去。及退谷没 ,而虞山乃大肆排诋 ,则何心也?”^⑭其论钱谦益、钟惺两人的亲密关系含有夸大之词 ,添入了作者自己想像的成分 ,主要借以形出钱谦益在钟惺生前死后态度骤变 ,不合友道。然而 ,正如我们所知 ,钟惺生前与钱谦益的关系实际上要比他说的复杂得多。

二

那么 ,钱谦益在文学上对钟惺展开批评与两人不同的党争立场有没有关系呢 ?

要弄清这个问题 ,关键是要了解钱谦益是在什么时候开始对钟惺及竟陵派提出批评的。由于《初学集》在编印时经作者大量删削致使资料不全 ,对这个问题现在已经很难进行精确的考实。我们只能提出一个大致的时间范围。因为钱谦益对钟惺的批评受到了袁中道的明显影响 ,所以在这个问题上可以参考袁中道批评钟惺的时间。万历四十五年丁巳(1617)十月《诗归》序刻问世 ,袁中道即嘱钱谦益一起“昌言击排” ,并几乎同时袁中道对自己的《花雪赋引》作出修改 ,删去原稿中有关钟惺的内容 ,以示两人的关系不睦难修。^⑮虽然据此可以认为 ,在这个时候钱谦益对钟惺的文学主张已经产生了不满 ,否则袁中道也不可能约他共同“击排《诗归》” ,但是 ,钱谦益在当时似乎并没有立即配合响应袁中道的倡议 ,未将对钟惺文学主张的不满转化为公开的批评。从上引万历四十七年秋钟惺的诗歌可知 ,钱谦益在该年还与钟惺有书信交往 ,并等候与钟惺见面 ,两人不像是在文学上已经闹翻的样子。《列朝诗集小传》丁集中附《谭解元元春》云 :“伯敬为余同年进士 ,又介友夏以交于余 ,皆相好也。吴中少俊多訾警钟、谭 ,余深为护惜 ,虚心评鹭 ,往复良久 ,不得已而昌言击排。”^⑯在与钟惺、谭元春的关系上 ,钱谦益这段话虽然带有某种掩饰和作姿态的成分 ,而云“往复良久”

才予以“击排”，应该还是可信的。

在钱谦益《初学集》中，较早表达对文学看法的一篇文章是《袁祈年字田祖说》，写于天启元年（1621）前后。^{①7}文中提出：当时文坛存在两个极端，一是“必秦必汉必唐”，一是“自我作古”。其中的第二种倾向或许包含对竟陵派的批评，但又不是专指竟陵派，批评的对象还比较宽泛。也可能钱谦益在钟惺生前并没有对他作过直接的、专门的、公开的批评，否则，很难理解钟惺《隐秀轩集》里为什么没有留下相关的应答文字。钱谦益集中批评钟惺及竟陵派是在崇祯以后，如有年代可稽的《戏题徐元叹所藏钟伯敬茶讯诗卷》（作于崇祯四年）、《读杜小笺上》之序（作于崇祯六年）、《刘司空诗集序》（作于崇祯十年至十一年）、《姚叔祥过明发堂共论近代词人戏作绝句十六首》之十一（作于崇祯十三年）等等，皆公开地、或激烈地批评钟惺及竟陵派。这说明，崇祯以后，对钟惺及竟陵派的批评才成了钱谦益开展文学批评的一个重要构成。因此，说“及退谷没，而虞山乃大肆排诋”，大致是符合实际的。

所以，我们可以得出结论：钱谦益在文学上批评钟惺，与两人选择不同的党派倾向在时间上是异步的，即不是党派立场的对立导致了钱谦益对钟惺文学观的否定。当然，这并不等于说钱谦益如此严厉地批评钟惺没有受到党派立场的影响。明末清初人们普遍认为，党争是明朝衰落、灭亡的一个重要原因，在属东林党的人士看来，这意思无疑是说，是他们的对立党派导致了亡国。钱谦益即说：“盖国家之党祸，酝酿日久，至庚戌而大作。当其时，一二佥人，以闲曹冷局，衡操官府之柄，媒孽正人，剪除异己。……岂知一二佥人，膏唇拭舌，依丛而止棘者，其流毒遗祸，遂足以移九鼎而隳七庙乎！”^{①8}他斥竟陵派的诗歌为亡国之音，也多少与这种思维推论有些关系。试想，假如钟惺与钱谦益党派立场一致，假如两人的关系融洽亲密，钱谦益对钟惺的批评措词会如此严厉吗？

三

我们从以上论述还可以看到,钱谦益批评钟惺及竟陵派与袁中道“昌言击排”《诗归》的时间基本上也是不同步的,即公安派与竟陵派两个文学派别的消长之争不是钱谦益参与挞伐钟惺的决定性因素,似乎钱谦益并不想在这方面助公安派一把。当然这意思也不是说,袁中道批评《诗归》对钱谦益没有影响,相反,应该说这种影响实际上是很大的,因为它对后来钱谦益批评钟惺及竟陵派起到了明显的定调作用,只是反映出来比较滞后而已。

钱谦益将钟惺的诗歌创作和诗歌批评分为三个阶段:擢第以前、擢第以后、《诗归》问世。就诗歌创作而言,钱谦益认为,钟惺擢第前和初第时的作品“习气未深,声调犹在”,尚有可采,这之后的作品走入幽窟魔道,一无可取。就诗歌批评而言,他指出:“当其创获之初,亦尝覃思苦心,寻味古人之微言奥旨,少有一知半见,掠影希光,以求绝出于时俗”,但是“《诗归》出,而钟、谭之底蕴毕露,沟浚之盈于是乎涸然无余地矣”。同样也是有限的肯定钟惺初第前对诗歌的探索,而彻底否定《诗归》的批评和理论意义。^{①9}

袁中道评《诗归》曰:“杜之《秋兴》,白之《长恨歌》,元之《连昌宫词》,皆千古绝调,文章之元气也。楚人何知,妄加评窜。”^{②0}这是极不满钟惺、谭元春选诗而弃著名的长章鸿篇,不识其大。钱谦益受其影响,在袁中道批评竟陵派的基础上,又进一步将竟陵派的弊病概括为弃大求小,弃宏求幽,以微吟细诵替代高唱洪响。如云:

钟生品诗如品茶,龙团月片百不爱,但爱幽香余涩留齿牙。……懵腾茗芋良足乐,清吟韵事非所宜。还君此卷成一笑,何异屠门大嚼眼饱胸中饥。^{②1}

万历之季,称诗者以凄清幽眇为能,于古人之铺陈终始,排比声律者,皆訾警抹杀,以为陈言腐词。海内靡然从之,迄

今三十余年,甚矣诗学之舛也!譬之于山川,连冈随障,逶迤平远,然后有奇峰仄涧,深岩复壁,窈窕而忘归焉。譬之于居室,前堂后寝,弘丽靓深,然后有便房曲廊,层轩突夏,纡回而迷复焉。使世之山川,有诡特而无平远,不复成其为造物;使人之居室,有突奥而无堂寝,不复成其为人世。又使世之览山水造居室者,舍名山大川不游,而必于诡特,则必将梯神山,航海市,终之于鬼国而已;舍高堂邃宇弗居,而必于突奥,则必将巢木杪,营窟室,终之于鼠穴而已。今之为诗者举若是,余有忧之而愧未有以易也。^②

……久之,见日益僻,胆日益粗,举古人之高文大篇铺陈排比者,以为繁芜熟烂,胥欲扫而刊之,而惟其僻见之是师。其所谓深幽孤峭者,如木客之清吟,如幽独君之冥语,如梦而入鼠穴,如幻而之鬼国,浸淫三十余年,风移俗易,滔滔不返。^③

钱谦益期待的诗歌复兴气象是“高文硕篇、大音宫声”,他认为钟惺及竟陵派“以凄清幽眇为能”,与他是两条路子。这种以大小、巨细、广幽、宏微相对立,又以钟惺及竟陵派为小、细、幽、微之诗歌的代表,视其为开辟大、巨、广、宏新诗境的障碍,也是明末清初诗论家对钟惺及竟陵派一种比较普遍的认识,它们均来自于袁中道、尤其是钱谦益的批评。如侯方域云:“盖钟、谭所为诗,虫鸟之鸣。”^④侯氏曾于崇祯十一年见钱谦益于请室,钱谦益作《赠侯朝宗叙》,叙文称侯方域诗歌“俊快雄浑,有声有色,非犹夫苍蝇之鸣,侧出于蜗窍者也。”^⑤这是侯方域讥刺钟、谭诗之所本。又如毛先舒讽刺钟惺、谭元春:“此等伎俩,为南唐后主构花中亭子可耳,安知造五凤楼乎!”^⑥其观点与袁中道、钱谦益也如出一辙。

钱谦益还以不学为理由批评和否定钟惺。他的《葛端调编次诸家文集序》作于崇祯九年(1636),在谈了尊“经”尚“史”、重“秦汉以下、迄于唐宋诸家”的重要性之后,激烈抨击孙矿、钟惺的评点之学,其中关于钟惺又着重讥刺他不学而好逞议论:

钟之评《左传》也,它不具论,以克段一传言之,公入而赋,姜出而赋,句也,大隧之中凡四言,其所赋之诗也。钟误以大隧之中为句断,而以融融洩洩两句为叙事之语,遂抹之曰:俗笔。句读之不析,文理之不通,而俨然丹黄甲乙,衡加于经传,不已僭乎!是之谓非圣无法,是之谓侮圣人之言。而世方奉为金科玉条,递相师述。学术日颇而人心日坏,其祸有不可胜言者,是可视为细故乎?^{②7}

毋庸讳言,钟惺的评点是有其不精不当乃至错误之处,钱谦益以上所举就是明显的一例,但是以此全部否定钟惺的评点批评,将他钉在不学的耻辱柱上对他指指戳戳,也显然是很不妥当。明清之际及后来的人们对钟惺及竟陵派普遍抱有空疏不学之片面看法,与钱谦益这一批评有相当大的关系。如顾炎武《日知录》卷十八“钟惺”条自注,全部引录钱谦益上文讥评钟惺的段落,否定其评点的书籍。以后这几乎成为一种定论。所以清人以不学讥钟惺,实肇始于钱谦益。

在抨击钟惺、谭元春时,钱谦益有时好引录别人的意见,特别是摘引钟、谭同调(或一度属于同调)的话语来否定自己的对手,但是往往断章取义,不合乃至违反论者的原意。如《列朝诗集小传》丁集上附《沈秀才春泽》摘引沈春泽《隐秀轩集序》中的话,却反用其义,将沈春泽原本肯定钟惺的意思,引用成了“反唇于”钟惺的话语。^{②8}下面再举一个例子。《列朝诗集小传》丁集中附《谭解元元春》云:

吴门朱隗曰:“伯敬诗‘桃花人事少’,诋之者曰:‘李花独当终日忙乎?’友夏诗‘秋声半夜真’,则甲夜、乙夜秋声尚假乎?”云子本推服钟、谭,而其言如此。

朱隗原话见谭元春《秋夕集周安期陶公亮陈则梁赵承琢胡用涉金正希拍鸾堂看月》“秋声半夜真”句下之评。他的原话如下:

最是竟陵习语,不恨清态,正坐浮耳。诋之者常举伯敬

“桃花少人事”，谓：“李花当独终日忙乎？”今云“半夜真”，则前此后此秋声尚假？论诗虽不必如此戏谑，要之率尔语亦当简括，病在不炼。^⑳

朱隗对钟惺、谭元春某些诗语浮而不炼有不满，但是他又以为没有必要用如此的“戏谑”语去嘲评钟、谭诗歌，钱谦益的引语却将“戏谑”语本身当成是朱隗真实的批评意图。而且，朱隗虽然借钟、谭的两句诗批评了竟陵习气，但同时又将谭元春这一首诗选入他的《明诗平论》一书，总体上依然对它持肯定的态度，而这一点被钱谦益完全疏忽了。读古人引语最好能够核对原文，读钱谦益引他人语尤其不可不核，并作细心分析，否则可能会使事实真相发生舛错。

在钱谦益著作中，也留下了一些对钟惺持中性的、乃至正面肯定意见的材料，由此而可以看到他对钟惺的另一面认识。天启元年，钟惺授南礼部仪制司主事，迁祠祭司郎中，其迁职任命书出于复职不久的钱谦益之手，连同他写的钟惺妻子、钟惺父母及本生父母的诰命，都见存于《初学集》卷九十七“外制”。虽然这些是钱谦益职务内奉命而写的公文，很少有作者的个人色彩，然如文中评钟惺“其气志之清严”；“文心蔚秀”，皆契合钟惺之品格与文风，非泛泛之语。在写于崇祯初的《一雨法师塔铭》一文中，钱谦益并列程嘉燧、李流芳、邵濂、钟惺、文震孟、赵宦光、朱鹭七人之名，称他们为“方内名士”。程、李两人被钱谦益自己视为引导他走出王（世贞）李（攀龙）俗学”的指津人，钟惺得与他们并称，是很受抬举的。《稼庵近草序》作于顺治十五年（1658），钱谦益在文中称汤显祖、袁宏道等以后的文坛；“闽有能始（曹学佺），楚有小修、伯敬，燕齐有敬仲（刘荣嗣），德水（卢世淮），皆以文章为心髓，朋友为性命。而余以菰芦下士，参预其间。于时海内才人胜流，咸有依止。……盛矣哉，彼一时也！”^㉑暮年的钱谦益在回忆那一段文事时，还是从正面肯定了钟惺是当时的一位重要作者。对于钟惺的诗论，钱谦益

在个别地方也表示欣赏和赞同,如云:“竟陵钟伯敬尝语予曰:‘空同出,天下无真诗,真诗惟邵二泉(宝)耳。’余与孟阳(程嘉燧)亟赏其言。”^①邵宝受知于李东阳,是李东阳门生。当李梦阳、何景明风靡天下文坛时,邵宝守其师法而不为所动。钱谦益、程嘉燧论明诗对李东阳推崇尤力,奖誉并及其门生。钱谦益赞赏钟惺评邵宝语,说明两人在批评七子、肯定茶陵派方面,存在着一定的共识。又如《列朝诗集小传》丁集中《白云先生陈昂》,其六百余字的内容(包括陈昂传记和对他的诗歌评价)全部抄自钟惺《白云先生传》一文。虽然以上这些正面的评价比起钱谦益对钟惺的挹伐,显得微乎其微,也没有产生什么实际的影响,但是作为完整认识钱谦益与钟惺的关系,则不可不加以注意。

注释:

① 参见陈广宏《钟惺年谱》(上海:复旦大学出版社,1993年),万历三十六、三十七年谱,第50—62页。

② 《明史》(北京:中华书局,1974年)卷二三六,第6161页《夏嘉遇传》:“台谏之势积重不返,有齐、楚、浙三方鼎峙之名。齐则给事中亓诗教、周永春、御史韩浚。楚则给事中官应震、吴亮嗣。浙则给事中姚宗文、御史刘廷元。而汤宾尹辈隐为之主。”按万历年间各党派消长变化,谢国桢在《明清之际党社运动考》(北京:中华书局,1982年)第二部分《万历时代之朝政及各党之纷争》中曾作过简要的说明;在万历二十几年间,湘潭李腾芳劝王锡爵不要三王并封,迁左谕德。腾芳与昆山顾天竣善。……(天竣)被劾去,腾芳亦投劾归。时遂有顾党、李党之目(《明史》卷二百十六《李腾芳传》),这是分党的张本。到三十八年祭酒汤宾尹和顾天竣召集党徒,专与东林作对。天竣昆山人,宾尹宣城人,那时名作昆党、宣党(《明史》卷二百二十四《孙丕扬传》)。到四十年以后才有齐、楚、浙三党之分。”

③ 钱谦益撰,钱曾笺注,钱仲联标校:《牧斋初学集》(上海:上海古籍出版社,1985年),卷四十八,第1241页。

④ 钟惺撰,李先耕、崔重庆标校:《隐秀轩集》(上海:上海古籍出版社,1992年),卷十九,第300—301页。

⑤ 汤宾尹《睡庵稿》(明万历三十九年刻本),卷二十三。

⑥ 谢国桢《明清之际党社运动考》第二部分《万历时代之朝政及各党之纷争》,第31页。

⑦ 《牧斋初学集》卷六,第185页。

⑧ 《隐秀轩集》卷四,第39—40页。

⑨ 同上卷十一,第174页。

⑩ 同上书卷四,第41页。

⑪ 同上书卷十二,第197页。

⑫ 同上书卷八,第126页。

⑬ 同上书卷十二,第198页。

⑭ 《书钟退谷先生诗集后》,转引自李先耕《评钱谦益对钟惺的批评》(《竟陵派文学论丛》第一辑,竟陵派文学研究会编,1985年5月)。

⑮ 见钱谦益《列朝诗集小传》(上海:上海古籍出版社,1983年)《袁仪制中道》,丁集中,第569页。关于这一问题,我另撰有《从“花雪赋引”看袁中道与钟惺的分化趋势》一文。

⑯ 同上书,第572页。

⑰ 文中云“饮余长安邸中”,又云“子归而叩击于小修”。按:钱谦益中进士后,在袁中道生前仅两次留在京城,一次是万历三十八年(1610),然登第后旋回乡里居;第二次是泰昌元年(1620)复官进京,又因天启元年钱千秋科场案而离开。刻于万历四十五年的袁祈年诗(附在袁中道《珂雪斋近集》后),不云字“田祖”,诗歌内容也不涉京城景物。故他与钱谦益饮“长安邸中”,当在天启元年前后。

⑱ 《范勋卿文集序》。钱谦益撰,钱曾笺注,钱仲联标校:《牧斋有学集》(上海:上海古籍出版社,1996年),卷十六,第746页。

⑲ 此段中的引文自《列朝诗集小传》丁集中《钟提学惺》,第570页。

⑳ 引自《列朝诗集小传》丁集中《袁仪制中道》,第569页。

㉑ 《戏题徐元叹所藏钟伯敬茶讥诗卷》。《牧斋初学集》卷九,第299页。

㉒ 《刘司空诗集序》。《牧斋初学集》卷三十一,第908页。按:文中“迄今三十余年”之“三”,当为“二”之误。序云“今年与刘司空敬仲先生相见请室”,事在崇祯十年至十一年,见《牧斋初学集》卷12《霖雨诗集》、卷13《试拈诗集(上)》。如从钟惺中进士算起,至写序时过了二十八年至二十九年,不到三十年,不当云“三十余年”。如从《诗归》刊行算起,则已过二十年至二十一

年。惟钱谦益抨击钟惺抹杀古人“铺陈终始，排比声律者”，概指《诗归》一书，莫有例外，所以此当指《诗归》刊行以后之事。

⑳ 《列朝诗集小传》丁集中《钟提学惺》，第 571 页。

㉑ 《与陈定生论诗书》。侯方域《壮悔堂文集》（《四部备要》），卷 3。

㉒ 《牧斋初学集》卷三十五，第 1002 页。

㉓ 毛先舒撰，郭绍虞编选，富寿荪校点《诗辩坻》（收于《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983 年），卷四《竟陵诗解驳议》，第 87 页。

㉔ 《牧斋初学集》卷二十九，第 872 页。

㉕ 作者“竟陵派”同志录》一文对此已作过辩说，载《中华文学史料》（一），百家出版社 1990 年 6 月出版。此不赘言。

㉖ 《明诗平论》（崇祯刻本），二集卷十。

㉗ 瞿凤起《旧钞本牧斋有学集文钞补遗记略》文后所附钱谦益《有学集》佚文，载《中华文史论丛》1983 年第三辑，第 46 页。

㉘ 《列朝诗集小传》丙集《邵尚书宝》，第 271 页。

王船山“现量”说研究中的若干问题

复旦大学 羊列荣

“现量”是诗学史上一个特异的范畴，以船山的博大思想和法相的精深教义为背景，它的蕴义足以变得不那么明朗。这至少会在两方面形成障碍：意义诠释和理论定位。如果说海外的船山诗学研究者对“现量”一说的解释持谨慎的态度，而多有回避的话，^①那么，国内学者之忽略“现量”说，恐怕主要是因为它在船山诗学中的理论位置没有得到确认。^②可是，悬置“现量”说，何以能够登其堂奥而窥度那创造性的完整体系呢？

近二十年来仍有不少学者游弋其中，以艰难的探索为乐。考其得失，当是一种直接的学术肯定。也希望此文对船山诗学乃至古典诗学的研究能有一点小小的推动。

一、意义的诠释

在各种对船山诗学之“现量”的诠释中，有一种视角，是以认识反映论为理论依据的。因为因明学“现量”说在知识论上强调知识生成对客观对象的直接依赖，而船山又通常被视为唯物论者，所以正可以借了对“现量”的诠释来表明其诗学的唯物主义倾向。王运熙、顾易生主编的《中国文学批评史》即将“现量”说与“铁门限”之说联系起来，认为它说明了“生活体验对于创作的决定作用”^③。

张少康《王夫之诗歌理论的历史评价》也是这么说的：“王夫之借用禅宗‘现量’一词来说明对客观景物的描写，应当以自己经历的真实体会为基础。”王夫之在这里是着重用以说明作者必须描写自己有真实闻见作基础的现实生活内容。”^④这种认识论诠释，体现了时代的意识形态特征。

另一种诠释，认为“现量”是指一种情景交融的艺术表现和审美境界。此为境界论诠释。戴鸿森《姜斋诗话笺注》即将“现量”解释为“可以即景会心，闻言得意，不劳思索比度，便能领略其情味的艺术表现”，又说是指“诗中有人，情味深永，触类而长者”。^⑤他参照了《相宗络索》直接给出的相宗“现量”之“三义”，同时又试图兼顾诗歌创作的情景关系，而作了这样的解释。可是“情味深永”云云实与佛学本义相抵牾，而论者又未明其原委，所以不免有臆测之嫌。并且，其中的“显现真实义”并没有得到落实。黄保真对诗学“现量”的理解，接近戴鸿森的说法，把它界定为“心物统一、情景交融的图景”、“用语言文字描写出来的、由人的感官直接得来的知识构成的，作为情感载体的艺术形象、艺术境界”。^⑥与戴氏不同的是，黄氏强调“现量”由直接知识所构成，又补充说具有“现实性”、“真实性”，意在顾及与“三义”的对应。然而后两者在定义中的地位显然是被降低了。境界论诠释虽以相宗“三义”为参照，但把它纳入到情景关系中加以重新解释而赋予诗学的内涵，无疑是值得肯定的。然而，相宗“现量”用以说明心境关系和知识生成方式，与此对应的应当是情景关系和诗歌意象的生成方式，与诗境相应的则是相宗之“性境”。这正是境界论的偏差。

最主要的是直觉论诠释。它突出“现量”的直觉特征。上述诠释亦有触及直觉义的，但这里特就审美思维而言。刘畅《王船山“现量”说对传统艺术直觉诗论的改造》指出，船山的“现量”说“意在揭示诗歌思维的直觉特征”。^⑦他把佛学“现量”释为“直觉的思维形式”，以此推出诗学“现量”的直觉义，但这一理解不免简单化

了。叶朗的《王夫之的美学体系》认为“现量”指的是审美观照,它具有直接感兴、瞬间直觉、显现事物完整的实相——这正是从相宗“现量”的“三义”直接衍生出来的直觉思维的三个特征。^⑧陶水平的《船山诗学“现量”说新探》也是直接沿着“三义”所指示的方向,对作为审美直觉的“现量”的三个基本特征(当下直接性、瞬间突发性、真实完整性)进行了比较细致的分析,但此文把“显现真实义”理解为主体审美经验的“真实完整性”,是未得要义的。^⑨崔海峰《王夫之诗学中的“兴会”说》还把“现量”与“兴会”等同起来,认为指的是艺术直觉中的灵感。^⑩

当前学界大抵趋同直觉论诠释。比照“三义”进行诗学的意义演绎,且突出了其中的“现成义”,而对“显现真实义”一般没有给予足够的关注,这是直觉论的普遍的诠释特点。除此之外,直觉论还有四个方面的主要内容:

其一;“现量”说是对古代艺术直觉理论传统的发展。刘畅的《王船山“现量”说对传统艺术直觉诗论的改造》,是这方面较早作出细致论述的文章,通过与传统观念的比较,认为船山的“现量”说是对艺术直觉思维理论的完善。张少康改变了以前的反映论诠释视角,而转为直觉论,说:“从钟嵘的‘直寻’说到王夫之的‘现量’说,都具有明显的强调直觉思维作用的意义。”并指出,古代诗学自钟嵘、司空图到宋代诗话等形成了一个注重直觉思维的理论传统,“王夫之正是对这一传统创作思想作了深刻的总结”。^⑪陶水平也认为“现量”说是对传统直觉论的吸收、改造和超越。^⑫上面论述为“现量”说展开一个诠释的纵向维度。

其二;“现量”包含理性。刘畅说,传统艺术直觉理论的缺陷之一是“忽略了或未指明在直觉思维中有理性因素的渗透”^⑬,此在船山的“现量”说中得到了弥补。张晶《现量说:从佛学到美学》一文认为“现量”是融贯着“神理”的高级审美直觉。^⑭陶水平更是力图论证船山对佛学“现量”作了“误读”从而使其成为“一种人的高

级心理能力参与了的可以洞察事物本质的直觉能力”。^⑮他们一般认为“现量”与理性的统一是对佛学神秘主义的克服,并从认识论意义上理解理性。这说明直觉论诠释仍然带有一定的反映论色彩。

其三;“现量”体现了船山诗学的唯物主义倾向。刘畅认为传统艺术直觉理论的另一个缺陷是“对诗歌直觉思维的客观来源认识不清”^⑯,而船山的“现量”说则给予直觉以唯物主义的解释。张晶把船山的“现量”说与克罗齐的“表现”说作了比较,认为“王夫之的‘现量’是依赖于客观外界的生活体验的,属唯物主义美学”,故不同于克罗齐的唯心主义。^⑰陶水平也认同了这一说法,以为“现量”说摈弃了佛学的唯心主义和神秘主义因素而“坚持了唯物主义认识论”。^⑱这些论述可以看作是认识反映论诠释与直觉论诠释的结合。

其四;“现量”说是船山对艺术思维特征的整体把握,因而成为船山诗学的一个重要的甚至是核心的组成部分。肖驰在《中国诗歌美学》一书中首先提出:“在王夫之看来,不仅审美认识是‘现量’,创作全过程也就是‘现量’。”^⑲这其实是把“现量”说看作是船山对艺术思维的整体把握。陶水平则说,船山是主张创作必须“因现量而出之”即“以兴为枢机”的。^⑳张晶更是把“现量”说提到船山诗学的中心位置上,说:“‘现量’说是一个根本的概括,可以代表王夫之美学思想的特征。”^㉑他们充分肯定了“现量”说在船山诗学中的理论地位。

较之反映论诠释、境界论诠释,直觉论所拓展的诠释空间更为宽阔。但是,对上述四个方面的论述,仍然需要逐一加以审理。即以“现量”与直觉的关系而言,尽管“现量”确实体现出了明显的直觉特征,然而,还是应当指出,直觉是审美思维的普遍性特征,它包括了并不以“现在义”、“显现真实义”为必要条件的艺术想像,比如王国维评辛稼轩《木兰花慢》说:“词人想像,直悟月轮绕地之理。”^㉒也就是说,“现量”只能是一种特殊的而不是普遍的直觉,仅

以直觉义阐释“现量”，就会使船山的艺术想象论成为盲点。

此外，认为船山的“现量”说具有唯物主义倾向——这其实是一种比较生硬的诠释。船山的“现量”指的是一种从现境中直接获得审美经验的直觉，却不能反过来推论，说船山是强调直觉意识以现实事物为本源。如果强调现境直觉的“现量”说是唯物论，那么想像论是否就成了唯心论？^②重要的是，这种诠释可能掩蔽了船山强调现境直觉的意图。船山在《明诗评选》评张祥鸢《渡淮春晓》一诗时说：“河抱中原转”写大景，非故作大景语。“何李往往故作大景，如争乡邦人说话。”此处说的所谓“大景语”，若参见吴乔《围炉诗话》卷一中的一段话，就容易看出其意思了：“宏嘉人……其叙景，惟欲阔大高远，于情全不相关，如寒夜以板为被，赤身而披铁甲。”按“宏嘉”，即弘治至嘉靖间，是明七子活跃期。可知船山所批评的“大景”，正是七子意欲借以表现“雄浑”格调的诗境，这在船山看来是为了格调而牺牲了诗人自己的真实感受。所以，船山的“现量”，如同“铁门限”一样，是用来对治七子引起的好作“大景语”而致使诗境“落拓不亲”的弊端的。

至于“现量”与理性的关系，以及“现量”说在船山诗学中的位置，这里涉及两个一直为学界忽略的问题，一是船山对佛学“现量”说的心性论批评，一是其诗学中“现量”说对应的理论，所以下面作些细致的论述。

二、“现量”与理性的统一，兼论 船山对佛学“现量”说的扬弃

肖驰在《船山诗学研究的回顾与反思》一文中，曾经对自己在80年代初对“现量”的直觉论界定有所反思，对自己简单比照“三义”而未能从其诗学乃至思想体系的整体来考索其意涵和理论意义表示不满。惜乎他没有作更详细的阐述。确实，上述各种对“现

量”的诠释,更为重要的症结,正在于忽略了船山“现量”说与其思想体系的关系,而局限于诗学本身,显得视野狭窄。比如,在论及“现量”包含理性时,不过是把船山的其他诗学观念如“神理”说纳入到“现量”说中作为论证的依据。陶水平《船山诗学“现量”说》则主要根据《相宗络索》来论证船山所理解的相宗“现量”是可以有第六识(意识)参与的。这样的视野就显得开阔一些,然而只依据《相宗络索》毕竟是不够的。

其实,最能说明感知与理性相统一之论点的,是船山的“不思之用齐乎思”的思想。这里涉及了船山对佛学“现量”说的批评及其人生理念。

船山心性论主张人心与道心之统一。人心与耳目感官相关生,相当于一种感性意识,而道心为道德理性意识,需借“思”加以扩充。感官不具“思”的功能,与外界事物的距离最近,直接与它们相接并受牵引,其功能是“现量”。他认为佛学“以前五识为性境现量之说,反以贱第六、七识而贵前五识也”²⁴,即贬低“思”而归依“五识”。在船山心性论中,“现量”与“思”是对立的范畴:

以现量之光,的然著明,而已著则亡;心思之用,暗然未能即章,而思则日章;先难而后获,先得而后丧,大小贵贱之分,繇此以别。²⁵

思而得,则小者大,不思而蔽,则大者小。……孟子之所谓“小体”,释氏之“性境现量”也。孟子之所谓“大体”,释氏之“带质比量”也。贵现贱比,灭质立性,从其小体为小人,释氏当之也。²⁶

大意是说,“思”的功能是使理日益显现,过程艰难然而深刻,相当于佛家之“比量”;“现量”之所得是眼前之物,一触即觉,易得而又易失,故而浮浅。得物为浅为小,得理为深为大。两者的贵贱之别正在于此。船山还进一步以归谬的方式对佛学“现量”说作了道德意义的延伸,最后得出其诱掖小人的结论:

不思而亦得，故释氏谓之现量。心之官不思则不得，故释氏谓之非量。耳目不思而亦得，则其得色得声也，逸而不劳，此小人之所以乐从。心之官不思则不得，逸无所得，劳而后得焉，此小人之所以惮从。释氏乐奖现量……与征声逐色者未异而本固同，以成乎无忌惮之小人也。^⑲

这里说“思”是“不思而不得”，属于自觉的理性意识；“现量”则是“不思而亦得”，为非自觉的意识。按孟子在《告子章句上》中所说：“耳目之官不思，而蔽于物。……心之官则思，思则得之，不思则不得也。”船山指出，佛家“现量”的本质正是孟子所批评的顺从对象而缺少自觉能动性的“不思”，它在认知效果上是“见色果色，闻声果声，知味果味，觉触果触”（《相宗络索》之五释“三境·性境”），在道德行为上则是滞泥感官，放弃精神的超越，结果是走向没有道德深度的放纵主义和享乐主义。船山的基本立场就是：佛学“现量”说含有反道德主义倾向。所以，他要求以理性之“思”否定感性之“现量”。

经过第一阶段的否定之后，要进一步由对立达到统一，抵达“不思之用齐乎思”的最高阶段，即道心以感知为用，而感知以道心为体，体用合一，而“不思”也就获得了“思”的全部丰富性——

不思之官，齐思官之用。唯其思者亦臻于不思，故不思之用齐乎思也。^⑳

按张载所说：“所谓圣者，不勉不思而至焉者也。”勉，盖未能安也；思，盖未能有也。（《正蒙·中正篇》）据此，船山认为作为道德理性的自觉之“思”并不是终点。有所“思”，就仍在目的性的欲念里。其用“齐乎思”的“不思”乃是对“思”的否定，是对“不思”的否定之否定。“圣人”的境界，就是对“不思”的否定之否定之后的“不思而得”。举例说，孔子问其弟子之志，三子皆作“愿”说，预立一愿望要得如此，得如此而为之，这就不免夹杂着“人欲”的机心，还停留在目的性的意识层面上。唯曾晰先净了人欲，净了外物相引，而后水

到渠成 ,物来顺受 ,廓然见万物之公欲 ,而即为万物之公理。^{②9}

“不思”与“思”的辩证统一 ,不仅是感知与理性的统一 ,更是道德必然性与自由性的统一 ,也就是目的性与无目的性的统一 ,是道德与诗的统一。所以 ;“现量”与理性的统一 ,既是道德论的 ,也是诗学的。这里所说的理性 ,主要不是指“可以洞察事物本质 (陶水平语)的认识论意义上的理性 ,而是道德论意义上的理性 ,是用以说明感性直观何以能直接通达道德理性的境界的。这一点需要作出清晰的辨析。

于是 ,诗人之“现量”的“不思而得” ,已然超越了感性的自我 ,在主体情念“未发”之际(此为“不思”) ,于事物本相呈现的那一瞬间 ,让充盈、完满的理性自我(“思”所扩充) ,与眼前事物的内在生机和宇宙的天然和谐融合一体(此为“得”)。这正是在向自然思维的还原中踔绝凡近 ,一种最高的道德理性精神 ,即“见濂溪一月坐春风中”那样的“道学气象”(《夕堂永日绪论内编》) ,随着事物本相的当下呈现而直接透出。这也可以说是邵雍之“以物观物”的船山式的诗学化。无怪乎船山把“追光蹑景”之“现量”视为“诗家正法眼藏”!

揭示在“现量”与理性的统一之中所隐含的理学式的人生理念 ,才更切合船山作为理学家的思想性格。

三、从意识的取受姿态理解“现量”

在船山的心性论中 ,主体意识的不同层面与其对象相接的方式是不同的 ,而其基本姿态则有两种 :“取”与“受”。

感知是意识的最外层 ,要在感官与实体的直接相触中产生 ,以“受”为主。然而其间又有分别。船山曾作耳目之辨 ,说 ,依于“目”的感知是“由己由人相半” ,意即视觉不完全是“受” ,比如有物于此 ,仍可能视而不见 ,因为“非物不来 ,己不往也” 。这说明视觉之

“受物”可以夹带一些“取”的因素。听觉则不同，“耳之体虚”；“一任声响之疾入”，那是只有“受”而没有“取”了。^⑩这个结论可以置而不论，只是要看出，船山的以上分析，正是从“取”与“受”两种姿态立论的。

再看“意”（大体相当于情绪意念）和“心”（大体相当于情感意志）两个层面：

意或无感而生，心则未有所感而不现。好色恶臭之不当前，人则无所好而无所恶。意则起念于此，而取境于彼。心则固有焉而不待起，受境而非取境。今此恶恶臭、好好色者，未尝起念以求好之恶之，而亦不往取焉，特境至斯受，因以如其好恶之素。^⑪

按船山十分注重“意”“心”之辨，这就“取境”和“受境”的不同来辨析。所谓“取境”，从主体来说，是从自己的意识出发引出对象；从对象来说，它的产生是以意识为依据的。“取”是主体自身完成对象的呈现，比如“思食者”即“幻立一美味于前”；“思色者”即“幻立一美色于前”，也就是说，当一念驱动起来时，而当前又没有满足它的实体对象，就会产生现在所说的心理意象。这一过程，船山称为“内视内听”^⑫。总之，“取”是主体意识的一种主动的姿态，是以自身作为对象生成的依据而走向对象的，正如由饥与渴的意念带出美味与清水的意象呈现。“受”则指意识的一种受动姿态，是由对象触发意识。“心”之所以只能“受”而不能“取”，是因为它不会自己呈现，如前有好色方现好之情，无恶臭则不生恶之心。当然“意”也可以为“受”，比如说：“意虚则受邪，忽然与物感通，物投于未始有之中，斯受之矣。”^⑬“意虚”，是说“意”未发。“意”未发而与物感通，就是“受”了。

在诗学中，刘勰较早发现了心物之间的两种关系。《文心雕龙·神思》：“登山则情满于山，观海则意溢于海。”是为“取”。《物色》：“情以物迁。”是为“受”。《物色》又曰：“情往似赠，兴来如答。”

“取”与“受”，在此一赠一答、一往一来中，都有了。托名王昌龄的《诗格》，从审美意识的取受姿态来阐述“三境”，比如说“物境”：“处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思”，以眼前“境”为“思”之始——是为“受”；“情境”：“娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后驰思”，以情感为“思”之始——是为“取”。然而，这种思想，只有到了船山，依于其心性论背景，才有更自觉、更系统也更具思辨的阐发。

“现量主受”^{③4}，这是船山对“现量”本质的概括。按船山的“取”“受”之辨，既已确立了“受”之一势，则自当有“取”与之对应。如果不注意这个对应，就把船山的“现量”说孤立了起来，而忽略另一部分创作思维理论，像肖驰在《中国诗歌美学》中所说的那样：“王夫之也许并不反对想像，但当他把知觉契机和身观限制强调到不适当程度时，也就在实际上排斥了想像，特别是创造性想像。”又说“王夫之是反对脱离知觉对象的想像的”，是“重蹈王充文论的错误”。^{③5}然而，在船山诗学中，果真没有与“现量”说对应的理论吗？

其实，郁沅先生早在《王夫之的诗歌艺术论概观》一文中就已指出的：“王夫之在《姜斋诗话》中另有一段话，说明他对作诗运用想像的特点是有认识的。他把诗人的想像称之为‘取影’。”^{③6}“取影”当然主“取”，它是不依于外在感知，由内在情感的冲动而生成非现场性对象的心理过程。这里的“影”强调的是由意识自身孤生的对象的非现场性。^{③7}它与主“受”的“现量”正好相应。

此外，主“取”的还有“想像”、“幻生”等。“想像”一词，多处见于船山的《楚辞通释》及其诗歌评点，大意是说因情而生心中之像。比如《唐诗评选》评高适《燕歌行》曰：“‘少妇’、‘征人’一联，倒一语乃是征人想他如此，联上‘应’字，神理不爽。”诗中说征人远戍边疆，心中悲苦，而推及妻子“应”断肠城南。此“应”字道出了征人“想他如此”的情感依据，也就是有了“想”的起点和动力。这首诗与“影中取影”的《诗经·出车》一样都是写征人，虽一别一归，其情相反，而“取”势则一。

《唐诗评选》评刘庭芝《代悲白头翁》曰：“从‘长叹息’三字顺出一篇，幻生一白头翁，闯入不觉，局阵岂浅人所测邪？”诗人心中先有长叹之意，遂不知不觉带出白头翁这一形象。这就是“幻生”。船山作《九昭》，自注中亦多处用了“幻”字，如：“不得已之极思，意中生象。其与君相遇之幻景，固笃志者情中必有之情也。”^⑳所谓“意中生象”者，是说以诗人自己的意念自身生出意象，而“不得已之极思”，则是此意象生成的依据。

船山的“取影”、“想像”、“幻生”三说揭示了主“取”的艺术想像的基本特征：其一，由主观意识形成对象，是情感推动了对象的生成；其二，对象皆有非现场性，它跟随意识的自由律而自由呈现，正所谓“一举念而千里之境事现于俄顷”^㉑；其三，所取之境必为“情之景”，情感为意象缀合与展开的唯一逻辑与内涵。缘情生，其思必远；其思远，而终归于情。这就是“取”势的全部奥蕴。

如果说相宗的“现量”与“比量”的对立，在船山的心性论中表现为“现量”与“思”的对立，那么，“现量”与“非量”的对立，在船山的诗学中则表现为主“受”的“现量”与主“取”的想像的对立——

第一，对象生成的起点和依据。“现量”的起点是当前现境，直接依凭五官而起，“不思而亦得”。而想像是因情而生，不依五官，由主体意识自在摄取对象，在相宗属“非量”。“取”势乃由心及物、由内而外；“受”势则以物触心、由外而内。这里有主受内外的不同。

第二，意识对象的时空性。“现量”倚耳目之官，感官则与现境直接同一，故“受境”必以时间上的当下性与空间上的现场性之实体为对象。“受”者固不可以生“影”，如《相宗络索》之五释“三境·独影境”所言：“前五有实境则如实而知，非影也。”在《夕堂永日绪论内编》中也曾指出得于“现量”者：“非独头意识悬相描摹也”。所谓“独头意识”，乃不依感官及现场实体，只是孤起，自我规定，以“影”为依，所以船山说是“悬相描摹”。想像当属于“独头意识”，其

对象具非现在性与非现场性,也就是指以过去经验为基础而生成的心理意象。

第三,境界的主体性。按相宗之说,“现量”所得之境是“性境”。“所明了宛然之境界,亦是如实而知,非情计所测度安立不必实然之境。”(《相宗络索》之五释“三境·性境”)此境情念未发,不拟议测度,行相(指意识活动)深微,所以主体性不明显。与相宗不同的是,诗的“现量”所得之境可以引出各种情感,如《唐诗评选》评杜甫《野望》所说“现量分明,则以之怡神,以之寄怨,无所不可”。此为“景中情”。想像所得,在相宗则为“独影境”,或随念而起,或计度而生,行相粗动;在诗则是情意发动而生成一境,可“曲尽人情之极至”,所得为主体性鲜明的“情中景”。“景中情”是情思幽隐不露;“情中景”则情思跃然纸上。

“取”与“受”相反,而统一于一个共同的本质,即情感,故又相成也。这里显现了船山对艺术思维的系统认识。如果撇开想像论,而仅以为“现量”说是船山对创作思维的整体把握,或以为是船山诗学的一个中心观念,那么至少可以说,对船山的艺术思维理论的理解就是十分不完整的(反之亦然),对其“现量”之奥蕴的诠释也将是不透彻的。

注释:

① 参见(新加坡)肖驰《船山诗学的回顾与展望》,2000年新加坡举办的国际中国文学研讨会论文,未刊稿。文中列举了大陆之外若干对“现量”的解释持谨慎态度的船山研究者,而后说道:“我想以上诸位学者未必真正忽略了船山于诗论中使用了这一独特的术语,并非真的无视这一术语可能为这位17世纪伟大思想家的理论创造。他们避开讨论此一范畴更多是处于审慎——因为依‘现量’按因明学中的意涵,它似乎与船山思想的诸多观念以及对一些问题的流行看法,颇有抵牾之处。为求论证的逻辑严密,最后置此于论题之外。”

② 比如三四十年代出版的郭绍虞《中国文学批评史》以及80年代以后

出版的敏泽《中国文学理论批评史》, 郭国平、王镇远《清代文学批评史》, 直至张健《清代诗学研究》, 等等, 皆亦未触及船山的“现量”说。

③ 《中国文学批评史》(下)(上海:上海古籍出版社 1985 年 7 月), 第 39 页。

④ 张少康《王夫之诗歌理论的历史评价》《中国文艺思想史论丛》(二)(北京:北京大学出版社 1985 年), 第 269 页。又见张少康《古典文艺美学论稿》(北京:中国社会科学出版社 1988 年), 第 430—431 页。按《夕堂永日绪论内编》第五条所说的“禅家”, 当泛指佛家, 故引文解作“禅宗”为误。又, 王英志《清初诗学概念、命题阐释——读王夫之、贺贻孙诗论札记》说王夫之“以禅论诗”, “把‘即景会心’比作禅学的‘现量’”, 也是犯了相同的错误。《西北师大学报》社科版 1992 年第 6 期, 第 45 页。

⑤ 戴鸿森《姜斋诗话笺注》(北京:人民文学出版社 1981 年), 分别见第 53、155 页。

⑥ 黄保真等《中国文学理论史》(四)(北京:北京出版社 1987 年), 分别见第 182、183 页。

⑦ 刘畅《王船山“现量”说对传统艺术直觉诗论的改造》《江汉论坛》1984 年第 10 期, 第 51 页。按:此文解释佛学“现量”本义说:“现量之通过禅定, 不经语言概念的中介, 用佛教‘智慧’使所谓真理直接呈现面前。”这是不正确的。又, 此文对“非量”的解释亦属臆测。

⑧ 叶朗《王夫之的美学体系》《北京大学学报》1995 年哲社版第 2 期。

⑨ 陶水平《船山诗学“现量”说新探》《中国文学研究》2000 年第 1 期, 第 13 页。按:此文对“现成”、“现在”的解释刚好颠倒了, 是否为笔误? 对“显现真实”的理解, 按《相宗络索》的解释, 指对象如其本相显现而未有虚妄的意思, 此就对象而言, 然而此文却说指的“对审美对象的真切完整的审美经验”, 则就主体而言, 所以在理解上有偏差。

⑩ 崔海峰《王夫之诗学中的“兴会”说》《文艺研究》2000 年第 5 期。

⑪ 张少康、刘三富《中国文学理论批评史》(下)(北京:北京大学出版社 1995 年), 第 309 页。

⑫ 陶水平《船山诗学“现量”说新探》, 第 14 页。

⑬ 刘畅《王船山“现量”说对传统艺术直觉诗论的改造》, 第 51 页。

⑭ 张晶《现量说:从佛学到美学》《学术月刊》1994 年第 8 期, 第 68 页。按:论者在其《论王夫之诗歌美学中的“神理”说》一文中再次强调了这一点。

《文艺研究》2000年第5期。

⑮ 陶水平《船山诗学“现量”说新探》,第13页。

⑯ 刘畅《王船山“现量”说对传统艺术直觉诗论的改造》,第50页。

⑰ 张晶《现量说:从佛学到美学》,第71页。

⑱ 陶水平《船山诗学“现量”说新探》,第14页。

⑲ 肖驰《中国诗歌美学》(北京:北京大学出版社1986年),第93页。

⑳ 陶水平《船山诗学“现量”说新探》,第15页。

㉑ 张晶《现量说:从佛学到美学》,第65页。按:他在其执笔的《中国诗学》第一卷有关部分再次强调了此观点,说:“在王夫之的诗学思想中;现量”说是一个核心的范畴。”汪涌豪等主编《中国诗学》(上海:东方出版中心1993年),第380页。

㉒ 王国维《人间词话》(北京:人民文学出版社1960年),第214页。

㉓ 邬国平、王镇远《清代文学批评史》第二章曾指出:“关于王夫之对艺术想像的认识在过去是被人们引起误会或不被普遍重视的内容,产生这种现象的原因或许与过去学术界过于机械地评价他的哲学的‘唯物’倾向有关。”上海:上海古籍出版社1995年,第64页。

㉔ 《读四书大全说》卷十《船山全书》卷六(长沙:岳麓书社1991年),第1088页。

㉕ 同上书,第1089页。

㉖ 《尚书引义》卷四《船山全书》卷二(长沙:岳麓书社1988年),第356页。

㉗ 《读四书大全说》卷十,第1088页。又,本卷页1095亦重申此义,曰:“释氏之耳为圆通、前五识为性境者,亦乐用其不劳而获之聪明,与小人怀土便安之情同也。”可见船山对“现量”说所持的道德主义的批评立场是明确的。

㉘ 《读四书大全说》卷四,第600页。

㉙ 论见《读四书大全说》卷四,第600页。

㉚ 论见《尚书引义》卷一,第268—269页。

㉛ 《读四书大全说》卷一,第415页。

㉜ 论见《读四书大全说》卷十,第1093页。

㉝ 语见《思问录内篇》《船山全书》卷一二(长沙:岳麓书社1992年),第412页。

㉞ 《读四书大全说》卷十:“释氏唯以现量为大且贵,则始于现量者,终必

缘物。现量主受故。”第 1089 页。

⑳ 肖驰《中国诗歌美学》，分别见第 93、94 页。

㉑ 郁沅《王夫之的诗歌艺术论概观》,《古代文学理论研究》第三辑(上海:上海古籍出版社 1981 年),第 143 页。文中还说:“所谓‘影中取影’也就是诗人想像之中的想像。”并指出王夫之的“神理”也包含了想像性。第 144 页。

㉒ 参见拙作《“影”的哲学与船山诗学的“取影”说》,《文学评论》1999 年青年学者专号。

㉓ 《姜斋文集》卷五,《船山全书》卷十五(长沙:岳麓书社 1995 年),第 154 页。

㉔ 语见《张子正蒙注》卷三《诚明篇》,《船山全书》卷十二,第 134 页。

《南华经解》以文评《庄》探微

台湾空中大学 钱奕华

《庄子》,以汪洋宏肆之笔,深邃的哲学思维,奇妙的想像,绝妙的说理,让后世的文人,无一唱三叹的颂扬他的文辞,因此闻一多说:“中国人的文化上,永远留着庄子的烙印”,庄周的思想,本身“便是一首绝妙的诗”^①。事实上,受庄周文学思想影响的,自古以来,以《庄子》文字入其诗文者,或由庄文中汲取灵感者,为数不少。

在《庄子》注疏方面,历代注家注解重视其深微的思想,将之视为哲学著作。以义理的解析阐发为主者,如郭象《庄子注》、成玄英《庄子疏》等;另以标音注音为主,如李轨《庄子注音》、陆德明《庄子音义》、陈景元《南华章句音义》等;清代在校勘训诂上不遗余力,如郭庆藩《庄子集释》、王先谦《庄子集解》。

而以文学角度阐释庄子者,可从刘辰翁、归有光、林希逸等人由文学评论、文章义法、识文字血脉的观点开始^②,注家始以文士视庄周。明·罗勉道、孙月峰、方虚名等以文评庄^③。清初宣颖《南华经解》所谓“庄子之文,真千古一人也”,又林云铭、胡文英、何如隆、刘凤苞等,亦是从文学观点来注庄。^④

本文就宣颖承其先而启其后,把握前代注家未深究的内容,用文理入义理的诠释方式,为后世注疏开启另一扇视窗,不但丰厚了注疏者的诠释视野,也让庄学的生命注入了文学与哲学兼具之美,反映了文学理论的流变呈现在注疏上的变化,作一概略的讨论。

一、《南华经解》其人其书

《南华经解》是一部清初时注解庄子的著作，成书于康熙六十年（公元1721年），作者宣颖字懋功，一字茂公^⑤，江苏省崇德乡古逊村（今江苏省句容县）人。出生卒年不详，顺治十二年乙未拔贡（公元1655年），性情至孝，又有逸才，但不乐仕进，虽然其师马章民以“大器晚成，行当以衣钵传生也！”然而面对清初以笼络与钳制并行的政治环境，难免会有“致慨于怀才未究，而搔首问天，不禁于邑。”^⑥的慨叹，文章与常宁知县张芳（字鹿床）相伯仲^⑦，与朱亮公同学，当时人以“学海”称之，可见其博学，晚年完成《南华经解》，可惜他“遗书数十种，乱后尽佚”，今流传后世仅见《朱亮公文稿叙》及《南华经解》。

《南华经解》是清康熙六十年版行于世，有宝旭斋刻本、积秀堂刊本、经国堂版本、经纶堂梓行本，嘉庆年间有王晖吉校海清楼刊本，同治年间有吴坤修刻本、半亩园刊本，光绪年间有怀义堂刊本，清季至民国有海清楼翻刻本、存古斋石印本、广益书局、会文堂书局石印本，台湾目前有宏业书局影印上海会文堂书局石印本、艺文印书馆影印半亩园刊本、广文书局影印怀义堂刊本，其中以宏业书局本较通行。

《南华经解》其书前有张芳的《南华经解序》、宣颖《南华经解自序》及《庄解小言》。《自序》中说明作者撰述《南华经解》，其目的是希望将庄子一书“但循其窾会，细为标解，而不以我与焉”。他提出：“予谓庄子之书，与中庸相表里”；“孔子之绝四也、颜子之乐也、孟子之浩然也、庄子之逍遥游也，皆心学也！”可见得宣颖将儒、道做融合；又在《庄解小言》中提出：“庄子之文长于譬喻，其玄映空明，解脱变化，有水月镜花之妙；且喻后出喻，喻中设喻，不啻峡云层起，海市幻生，从来无人及得。”古今格物君子，无过庄子，其侔

色揣声,写景搞情,真有化工之巧。”可以看出作者是用文学的角度,对庄子作一番论述。以下就《南华经解》以文评庄部分作一说明。

二、以文评庄之风格探析

(一) 结构之美

宣颖著《南华经解》,其缘由之一,即是因注庄者虽多,却未识得庄文结构之意,对行文妙处,更是未涉藩篱,故宣颖分节分段,知其骨节筋脉,加以批衅导窍,期全篇“窍会分明,首尾贯穿”(《庄解小言》)。于是宣颖云:“愚谓圣贤经籍,虽以意义为重,然未有文理不能晓畅而意义得明者。”(《庄解小言》)故《南华经解》以文评庄,是以结构、行文、段落、修辞之妙处,而首尾一气,经此耐烦寻绎,层层洗发后,借由宣颖的慧眼巧思,才真正点出庄子之侔色揣声、写景搞情、化工之巧。

在文章结构方面的论述《南华经解》于每篇开始处,皆书篇章之旨意与结构。计内篇七篇,外篇十五篇及天下篇,共二十三篇。杂篇在宣颖看来是:“不是于道有庞杂之言,止是随手错叙,虽各段自有文法,不曾结撰成篇耳。”(《南华经解》杂篇·前言)故宣颖不说明杂篇结构。宣颖所谓“结构”,是以全篇重要脉络、主要意旨作说明,试举例如下:

中间一段是通篇正结构处,亦止得“至人无己,神人无功,圣人无名”三句耳。(《逍遥游》注)

上面若干文,推倒物论者十居二三,连自己《齐物论》一并推倒者十居七八,至末忽现身一譬,乃见己原是绝无我相,一丝不挂人,意愈超脱,文愈缥缈。(《齐物论》注)

《养生主》者,养生之主能肖天,则肖乎天乎,游刃恢恢,因缘督之妙用,固法天之精义矣!谁为生主,无可指也。真宰、

真君前篇又已昭揭。此篇止写养之之妙。（《养生主》注）

《南华经解》的“结构”之义，与我们现代的散文结构定义，已不尽相同，由上述可知宣颖所谓的结构，更接近我们所谓的要旨而言，是全文重要且具关键性的要旨才是。而且宣颖不但有篇章的结构说明，还有内篇、外篇、杂篇整体的说明，如内七篇篇章之前，先列《南华经解内篇》，其间再就内七篇要旨、篇目做说明，如内篇云：“内七篇都是特立题目，后做文字，先要晓得他命题之意，然后看他文字玲珑贯穿，都照此发去。”外篇云：“外篇者何？随事敷衍，披枝溯流，虽皆卫道之言，然较之专透宗旨者外矣！”如此重视篇章结构宗旨来注解庄子者，以此书为最。

（二）评点之巧

在评点方面的论述，宣颖对《庄子》一书之文采，佩服至极，对其行文侔色揣声，写景摘情，以化工之巧视之，誉为真仙才也，真乃大炉锤手也。故论及行文妙处，宣颖常以妙笔呼之，常曰“词令逸品”、“文家乐事”、“文家胜境”、“文之圣也”，认为庄子用澹宕轻摇之笔作收尾，文中拈著透彻，写出天机浩荡之境界，文笔净圆透脱，曲尽自然妙境，故庄子可谓之天仙化人，随方渡众。兹将宣颖讨论行文妙处之部分，列举如下：

以上凡九小段，譬喻层层剥换，有树花争发，春水乱流之势，文家胜境。（《大宗师》注）

接连写出数层妙境，使人有目不及眨之趣。蝉一层，螳螂一层，异鹊又一层，已数累之上矣，又转出虞人逐谗一层，收入当身，如穷幽陟险之后，又转一胜，真文家乐事也。

则众窍于喁，皆不能无待也已，看他四句中，寓无限意思，转折又极净极圆极透极脱，文之圣也。（《齐物论》注）

宣颖认为庄子已透悟“将世人一切知觉形骸，尽为幻化，使人失所恃，叠叠感伤”（《齐物论》注）的道理，因此“怪叹众生汶汶，反备自己，为普天一哭！”生命中无是非、无你我、无高下的区分，故

认为“齐物论乃冰壶灌魄之文”、“庄生沸羹之冰雪与”！“将物化收煞，齐物论真红炉一点雪也”，故云：

原为申解丧我，今将地籁、天籁敷说一番，截然而止，更无一字挽及，末句劈面相诘子游，亦寂无所疑，真冰壶灌魄之文。

乐出虚二句，与风窍虚一段配读之，又一样希微杳冥，如秋空夜静，四顾悄然，皆天机浩荡之文。（《齐物论》注）

在你绝世聪明，只在范围之内，须于此处发悟，一切放下，才有入道之门。庄子点此一字收篇，是特为普天下学道人，劳攘沸胜中，惠一卷一冰雪文也。（《大宗师》注）

宣颖以庄子其文真“大炉锤手”誉之。所谓大炉锤手，即指庄子心手交措，其文虽未明白道之，却旨意隐跃，将其涵义娓娓道尽，故一切由人间世入手，却在世相中，提炼出真正莹净无尘的道之精言，如《人间世》一文即如此，云：

七大段文字，不自著一语，而意旨隐跃无不尽，真大炉锤手。

尤其特殊的阐述，是道体境界，是如此妙道无痕，宣颖却将庄子描写“道”字，“如凉月空霄，清光满映，从字句外直透现出来”（《天地》注）。又“一平如水中味，月中色，妙不可寻”（《大宗师》注）。体现庄文写道境之美，写道义之深，是“非常解脱之见，非常透脱之文”，信手拈来，一一进入妙境，随处点拨，一切尽成珍宝。宣颖发觉庄文喜“虚中结撰，闲闲布笔”（《齐物论》注）。而庄子这种“凭虚结撰，可惜从来昧却”（《徐无鬼》注）的笔法，其实正在张显“道”之境、“道”之妙、“道”之美、“道”之“实”，道在天地，似有若无，意在言外，隐隐如有神遇，灰烬中犹有烟气，在天地有大美而无法以言诠之下，薪尽火传，点拨世人，让人视得清风朗月，一片明心，如镜花水月般直透出“道”境，直显出天机。故宣颖云：

行文清机飘渺，连如伯入海成，恍怪去一段神境，使人尘心顿尽。（《山木》注）

扫去形迹,独见神理,其措语精微,一些不犯正意,何啻镜花水月。(《天运》注)

摹写道妙,只是一无,在全部为真,指奥窈之文,然其虚明解脱,已曲尽文家衬射之妙矣!(《知北游》注)

宣颖能以文家衬射之眼光,点出庄子运用转笔之妙,将“道”在有若无、实若虚中隐现,是“予能有无句,据其所以然,即为无有句,逊其所未足。有无无有,一颠一侧,而句意不同,是转笔之妙也。”又云:“昔人称画风画火便为绝技,岂若此之画空乎!”(《知北游》注)宣颖将道体只是一无,诠释在镜花水月之中,表露出庄子“画空”之真工夫,而赞叹庄子之笔法是为绝技,如此解庄亦是宣颖高明之处。

(三) 句法之变

宣颖在句法变化之妙方面,他提出文句的倒装与反复折叠处,阅出句法变化之妙。倒装句法处如《大宗师》:“彼特以天为父,而身犹爱之,而况其卓乎!”云:“彼特以天为父”是“倒装句法,言人以父生我而载之为天也。”又如《徐无鬼》:“此顺比于岁,不物于易者也。”宣颖将“不物于易”解释为各囿于物中,而不能相互更易之,这与前面“皆囿于物者”是一样意思,只是文句用倒装句法表现之,故云:“各囿于一物,不能相易者,是倒装句法。”

宣颖常用“翻跌”或“折叠”解析文句变化。例如《齐物论》:“百骸,九窍,六藏,赅而存焉,吾谁与为亲?汝皆说之乎?其有私焉?如是皆有为臣妾乎?其臣妾不足以相治乎?其递相为君臣乎?其有真君存焉?”此段宣颖即以反复翻跌明其意,先提出“吾谁与为亲”是为本段之主,以下由此句而有折叠,有以臣妾为亲者两句折叠;以臣为不亲者,一句折叠;再一以形骸之外的“真君”,做亲与不亲的双折叠。

宣颖能注意到字句文法上的变化,可谓不易,历代注解庄子者,少见此种方式解庄的,《南华经解》中这方面资料虽少,但非常

可贵。然而,折叠与翻跌二者长加以混用,宣颖未确定用语,是其注解中不足之处。

(四)章法之妙

在章法变化之妙方面,宣颖能以“正反”、“顿挫”、“连环”等章法,剖析出彼此相合或相反的关系,以明其首尾一贯之意。正反章法部分,例如《人间世》:“汝不知夫螳螂乎!怒其臂以当车辙,不知其不胜任也。”宣颖就以螳螂、养虎、爱马三喻作说明,以螳螂一段“一喻反譬,言用己则致祸。”以养虎一段“一喻正譬,言顺物则受福。”以爱马一段“就养虎后又带一喻反掉,虎至暴而顺之则驯,马易驯而惊之则暴,物其可撻乎!”此三段宣注认为是运用了正反章法。又《骈拇》:“天下尽殉也”一段,宣颖亦以一正一反论其章法,他将天下尽殉,君子殉仁义,小人殉货财;“其殉一也”这一小节视为笔锋横处与快处,此节为一正;下面改变其性于仁义或五味,这也并非“吾所谓明也”这一小节视为“直此以下,将前幅话说一气拢来,一反一正,为迤邐风沓之势,此节一反”;下面“吾所谓臧,非仁义之谓也,臧于其德而已矣”一段,这一小节为一正;再下以“夫不自见而见彼,不自得而得彼者”,这一节“此与下段,只就上文衔尾一气滚下,又一反”,最后“适人之适而不自适其适”是同为淫僻也”又是一正;结处现出自己,归来到道德上去,是一篇大章法。”

宣颖还提出顿挫章法,如《马蹄》:“马,蹄可以践霜雪,毛可以御风寒”一段,宣颖以伯乐以烧之、剔之等法治马,以致“马之死者十二三矣!”为一折,再以饥之、渴之等法治之,而“马之死者已过半矣!”为再一折,这段用了两层顿挫,来说明古今治天下者与治马伯乐,伤马过半的情形又有何异!又如《天地》:“知其愚者,非大愚也,知其惑者,非大惑也”一段,宣颖以此段譬喻连连,如“不至惑者胜也”为一喻;“折扬皇芻,则嗑然而笑”又插一喻,至于二人击俗乐而古乐不行的“二缶钟惑,而所适不得矣”为又插一喻,到“厉之人夜半生其子”是又带一喻,宣颖以这数段譬喻连成一顿挫之章法。

宣颖并言连环章法,例如:《在宥》:“闻在天下,不闻治天下也……何暇治天下哉”一段,宣颖提出,此段共分四小段,章法连环,相互呼应。他以“天下不淫其性,不迁其德,有治天下者哉!”是为“在宥之妙如是”;下面尧桀之例以说明三代以下;“何暇安其性命情哉?”为一段“治天下之弊如是”;再下一段“天下不安其性命,而奕世受其陷溺,乃柔始鬻卷怵囊而乱天下也”,是“言治天下之弊更如是”,最后以“君子不得已而临莅天下,莫若无为”是在宥之秘诀,使身内着精神而万物自化,此段“转言在宥之妙更如是”。故宣颖以“盖四段章法连环相应”称之。另外,宣颖并以《则阳》篇为例,提掣出庄子文章中连环轻锁之处,借着隐摄闪烁之笔,旁敲与锋芒刺人之意,是其绝妙章法。其阐释如下:

分明是先将彭阳提佞人,后将阅休承正德,中间佞人正德,便是连环之锁,绝妙章法变化也。写公阅休有两意,写他盛德足以化人,或可与楚王接谭,是旁意写他高间不入世趋,于人心相远,是正意。大约俱作闪烁透射之笔,似乎蕴藉,实严冷之至也,曲折间锋芒刺人,是一篇妙绝国策文字。(《则阳》注)

此外,宣颖提出翻落章法,例如《天地》:“孝子不谀其亲,忠臣不谄其君”一段,宣颖以“君之所言而然,而行而善,则世俗谓之不肖臣”为一翻,以“世俗之所谓然而然之,所谓善而善之”一段为一落,以“谓己谀人,则勃然作色;谓己谀人,则怫然作色”是为又一翻,以“终身道人,终身谀人”为本段之落,因此文章就在翻落间产生波涛汹涌之感,故宣颖云:

忽然借臣子说谀,以形容人情导谀,一翻一落,又一翻一落,文情浮空而起,然后落出人君媚世,把一愚字煞服他,初读之奇,再读之爽,澜翻波涌,层层历落,使人目不及瞬。(《天地》注)

宣颖提出正反、顿挫、连环、翻落等章法,可以看出他对文章义法有其独到之处,也可得知当时流行的评文方式,因此吴康认为

“凡皆以刺艺评文之法立言，不脱兔园册子习气”。^⑧不过关锋却认为“此书为清人解庄中不可多得者，承林希逸等人解庄之义，多有发挥。宣力斥因字、因句，取义之注，而注意文字结构，从整体着眼，悟得庄子哲学之旨”。^⑨对现代人而言，由于宣颖分析入微，倒是为后学开一条相互印证与研究之路。

（五）修辞之美

宣颖以为庄子一文，参透道体，如以三言两语，欲晓畅其言，是不足以说明的，故以各种修辞技巧荡漾其义，委婉道出，层层披剥，使道体在言外之意，神行而相遇。故多方运用修辞之技巧；有时罕譬之，有时旁衬之，有时反跌之，有时白描之，有时紧刺之，有时宽泛之。（《庄解小言》）以下就宣颖归纳之修辞技巧，说明如下：

其一是譬喻，所谓譬喻，借彼喻此之谓也。宣颖认为：“庄子之文，长于譬喻。其玄映空明，解脱变化，有水月镜花之妙；且喻后出喻，喻中设喻，不啻峡云层起，海市幻生，从未无人及得。（《庄解小言》）故由宣颖解庄文之譬喻，有喻后出喻，喻中设喻等变化，而庄子文章设喻摇曳而变换不觉，宣颖比之为天仙奇想，云：“设喻之妙，沁入至微，除是天仙，断不能奇想到此。（《齐物论》注）而触手即成隽永之文字，故宣颖特以“庄生取喻，真乃无奇不到”譬喻层层剥换，有树花争发，春水乱流之势，文家胜境（《大宗师》注）推崇之。

宣颖更将譬喻区分为喻后出喻、喻中夹喻、影喻等，例如《德充符》仲尼曰：丘也尝使于楚矣！适见豚子。食于其死母者，少焉响若，皆弃之而走，不见已焉尔，不得类焉尔”一段，宣颖即云：“人乎一喻，又带两喻，先作反跌，接连平两喻，又作正衬。”将豚子食于死母之例作为设喻，一喻之后又以别者无本无足作为反跌，再以天子之诸侯取妻者做为另一喻，此两个正喻作为两个衬笔。此即是喻后出喻。

宣颖又言喻中夹喻。例如《逍遥游》先说鲲化为鹏，鹏南徙而九万里，借水再喻风，又叙蜩鸠，宣颖则以“文复生文，喻中夹喻”形

容之：

前半篇只是寄喻大鹏所到，蜩鸴鸟不知而已。看他先说鲲化，次说鹏飞，次说南徙，次形容九万里，次借水喻风，次叙蜩鸴，然后落出二虫何知。文复生文，喻中夹喻，如春云生起，层委叠属，遂为垂天大观。

宣颖认为喻中夹喻，可使文章产生奇绝之美，一会儿气降，一会儿意悚，一下子神超，犹如层峰起伏，峭壁斩然，文章充满了奇致之美。

宣颖又提出影喻。认为庄子取喻，无奇不到，有千百种映捶之妙。他于《人间世》仲尼曰：“天下有大戒二，其一命也，其一义也”一段云：

乍读两大戒，谓是以忠孝竦动诸梁。及读至下，乃知是两个影子，以君影心，以子臣影身。

宣颖提出修辞部分其二是映衬。凡用两种相反之观念或事物，使其语气增加，或意义明显，以加深印象者，谓之映衬。而映衬之作用，在于增强语气，使意义更明显^⑩。宣颖点出庄子一文以衬取譬处，例如《逍遥游》“小知不及大知，小年不及大年”一段，宣颖云：

以上若干文字，只为要点“小知不及大知”一句，却即忙又衬一喻，作排句蝉联而下，恍洋自恣之甚也。此节只是陪衬“小知不及大知”，见得于年亦有然者，并非又叙一事也。此处已风沓收束前半篇矣！

宣颖颇赞赏庄子运用映衬之笔，衬剔发明，故于《逍遥游》前言处即认为庄子以衬笔明事，看之似乎说一件事，实则衬明主旨，令读者不能捉摸，故宣颖反复赞叹为“真古今横绝之文也”。

以小年大年，衬明小知大知，大势可收束矣，却又生出汤问一段来，似乎有人调齐谐殊不足据，而特以此证之者。试思鲲鹏蜩鸴，都是影子，则齐谐真假有何紧要耶？偏欲作此诞诞

不羈，消洋自恣，然后用“小大之辨也”锁住，真古今横绝之文也。

宣颖提出修辞部分，其三是设问。所谓设问者，胸有成竹，而故意提问或激问者也。凡提醒下文而问，谓之提问，此一问一答者也；凡激发本意而问，谓之激问，此问而不答者也。^① 设问之作用，用以引出下面之对答，而其优点为：不用正面命令语气，而用侧面商量方式，使读者自得其解，比较切实，而更加肯定。庄子书中宣颖提出运用设问者，如《天下》：“古之道术者，果恶乎在？曰：恶乎不在。曰：神何申降，明何由出？圣有所生，王有所成，皆原于一。”宣颖在“果恶乎在？”下云“设问”，又在“明何由出？”下云：“又设问。”即点出设问两次，明其文以设问方式叙其旨意。

宣颖提出修辞的第四部分是层递。凡由低而高，由近而远，由小而大，由少而多，由浅而深，由本而末，或由高而低，由远而近，由大而小，由多而少，由深而浅，由重而轻，由末而本，层层递增者，谓之层递。层递可使文章一贯次序，合乎逻辑，层次更加分明。宣颖对《庄子》书中运用层递处的说明，亦不鲜矣！如体道、识道的部分就以层递法论述。《齐物论》：“物无非彼，物无非是。”宣颖即在下面注：

此节亦有四层：无彼此是第一层。生彼此是第二层。是有非，非中有是，是第三层。是非总不是，由推因为妙，是第四层。（《齐物论》注）

另如《天运》“孔子西游于卫”一段，宣颖将文分六喻以六层剥换，递相转出深意。他以夫子用过时之陈迹立言，故“夫子围于陈蔡”是为第一层；不知“应物而不穷”的道理，是为第二层义；人不明如何“俯仰而不得罪于人”是为第三层义；应明“礼义法度者，应时而变者也”为第四层义；不明“观古今之异”“终日以古非今”，是为第五层；知美鬻而不知鬻之所以美，不明究理者，是为第六层义。层层入里，明其应“时”之深义。

其实,哲学家庄周由于兼具有艺术家的气质和性格,在认知中重视的不只是抽象的概念分析,更包含着感性直观的领悟和把握。因此庄子能突破语言的局限性,概念的僵硬性,运用各种手法表现猝然难言的“道”和体道的心灵状态^⑫。宣颖在此可以说已能把握到庄子之艺术特质,对文理结构、行文、修辞之妙,加以发挥。

三、结 论

宣颖能体会庄子一派铺写下,忽添忽减,随手错落,笔势跳脱中,曲尽文章妙意,写到精微入里之处,虽以修辞、笔法、章法为表,以剖庄子,但其蕴藉其深义,则在摹状以画空,写物事以道真宰,将庄子道义的幽邈廓落,经由分析肇理,由文理入义理,由文采解其无所不在的“道”义,由文义的商量、解析,而融摄入邃密、坚实的“道”中。故宣颖直揭庄子笔法:“其眼光直是最高,其笔力直是最辣。”一线穿去,一段生一段,波澜滚滚,然至束笔处,皆故作悠扬蕴藉,另是一格。”宣颖理解庄子其文乃哲理与艺术的合金,申其设喻奇妙、命词瑰丽,造成文笔丰美多彩,并能结合感性与理性,以具逻辑性的分析,显现出真善美的意境,将艺术想象与哲学思维水乳交融在一起了。因此黄师锦铉云:

庄子的文学,是情感的美、理智的善、科学的真三者紧紧的结合在一起,就像细砂、水泥和水调和起来,凝固成一个完美的整体。^⑬

宣颖深谙庄子文学上的美与思想上的真,结合两者,注入庄子文义的诠释中,而今人王钟陵却认为:

宣颖等《庄》学家,仅知从章法运笔上去分析《庄》文,而不能从深层次的思维和表达方式来加以理解,对于寓言和比喻,他们仅仅只是将之看作为一种文学手法。这其实也是今日众多《庄》学研究者都存在的缺陷。^⑭

这样的论述,恐怕未切中宣颖释庄子时以文理解庄文、以义理明庄旨的真正意义所在。尤其宣颖处于清初宋明理学已倾圮、国灭家亡的冲击、人本觉醒的激荡、经世致用之学方兴之时,于是运用积学储宝的智慧,以文学理论的眼光注入庄学的洪流,扩展注庄者的视野,是记录时代文论的轨迹者,也是提供后学薪尽火传、日新又新的前瞻者。

注释:

① 闻一多《古典新义》(见《闻一多全集》第二卷,台北:里仁书局,1993年9月)。

② [宋]刘辰翁《庄子南华真经点校》、归有光《南华经评注》、林希逸《庄子献斋口义校注》

③ [明]罗勉道《庄子循本》(其大旨与林希逸同,并有所发明。)孙月峰《南华评》(此书主要是评点文章,后附《庄子难字音义》)、方虚名《庄子旁注》(此书多注重章法、句法、字法。)已见注家以文评庄的论述[清]林云铭《庄子因》至后来胡文英《庄子独见》(此书以论庄子文章为主,多读字法、句法、文章结构。)何如澹《庄子未定稿》(此书大旨与林希逸、宣颖同。)刘凤苞《南华雪心编》都可以看出注家从文学观点来注解庄子的勃兴。

④ 陆钦《庄周思想研究》(河南人民出版社,1983.12),第118页。

⑤ 江苏省《续纂句容县志》卷二十[清]张绍棠修、萧穆等撰,清光绪三十年(公元1904年)刊本影印,台北:成文出版社1974年出版,新编页次第2241—2242页。

⑥ [清]宣颖《朱亮公文稿叙》(见江苏省《续纂句容县志》卷末[清]张绍棠修、萧穆等撰,清光绪三十年刊本,台北:成文出版社1974年影印出版,新编页次第2382—2242页。

⑦ 《句容县志》(台北:成文出版社,1974年出版),新编页次第1289页。

⑧ 吴康《老庄哲学》(台北:商务印书馆)

⑨ 关锋《庄子内篇译解和批判》(北京:中华书局,1961.6)第380页。

⑩ 蔡师宗阳《庄子与文学》(台北:文史哲出版社,1983年9月),第178页。

⑪ 黄庆萱《修辞学》(台北:三民书局,1975.1初版,1983.10四版)第

44—49 页。

⑫ 赵明、薛敏珠：《道家文化及其艺术精神》（长春：吉林文史出版，1991.9），第 171 页。

⑬ 黄师锦铤《从感情、理智、科学的角度，看庄子的文学》（幼狮月刊，第四十一期，1975.6），第 52—56 页。

⑭ 王钟陵《庄子中的大木形象与意象思维》（中国文哲研究集刊，第十三期，1998.9），第 279 页。

关于《法言》的人物批评

〔日〕立命馆大学 嘉濑达男

《法言》里面有不少人物批评,其数量较当时同类的著作多出很多。但是,关注这些批评的人并不多,因此《法言》的人物批评之价值也没有得到应有的定位。我认为《法言》中不但有很多人物的批评,而且其批评的方式也多种多样。如果将《法言》的人物批评与《论语》、《史记》太史公赞、《汉书》赞、许劭的月旦评、《人物志》加以比较,形成人物批评史的话,则可与文学批评史、美术批评史等多种批评史互相参照,综合地研究中国古代文艺。

一、前人对《法言》人物批评的研究

首先我们看一下前人对《法言》人物批评的研究。

根据我的了解,最早开始注意《法言》的人物批评的是白寿彝先生。1963年白先生在《北京师范大学学报·社会科学版》第三期上发表了《跋扬雄 法言 卷十、卷十一》一文。这虽然是不到八百字的短文章,却富于启发性。文章首先指出:“扬雄《法言·重黎卷第十》、《渊骞卷第十一》,大都是评论历史人物”,以此唤起了读者对《法言》的人物批评的注意。又说:“从内容看,两篇的评论基本上以《史记》所记为范围”,并指出了《重黎卷第十》、《渊骞卷第十一》之中“跟太史公的论断相似”和“跟太史公对立”的篇章。很明

显,历史学家白寿彝先生所关心的是《法言》与《史记》、《汉书》之间的关系。白先生指出:“《史通·史官设置》和《古今正史》并言扬雄继太史公撰续《史记》”,又说:“班固……写为《汉书》,明文引用扬雄历史评论者不过数条,而多见于《法言》此两卷内。”白寿彝先生的文章不能说是对《法言》人物批评的完整研究,但是指出了扬雄写史书的可能性,提醒我们《重黎》、《渊骞》两篇就可能是扬雄所作的一种史书。

继白先生之后,1976年徐复观先生在台湾出版了《两汉思想史》卷一~卷三(台北:台湾学生书局)。此书的卷二中有《扬雄研究》,其“六、扬雄的《法言》”中论及《法言》的人物批评。徐复观先生将《法言》的人物批评做了分类,说:“《法言》中的人物批评,可分为两部分,一部分是站在学术性的立场所作的批评,另一部分是站在政治的立场所作的批评”。这个分类对此后论及《法言》的大部分研究者发生了影响。徐先生说:“学术性的立场所作的批评”,“即是他所作的‘小诸子’的批评”。之后,在对扬雄“历史人物的批评”作总体评价时又说:“形而上性格的扬氏,他似乎不是从具体生活及社会生活的曲折中去把握历史,所以概括地说,他对历史的事象与人物所给与的评价,对历史变革期所给与的评价,较史公为狭为少”。

《两汉思想史》之后又有蓝秀隆先生的《扬子法言研究》(台北:文津出版社,1989年)、郑万耕先生的《扬雄及其太玄》(台北:蓝灯文化事业股份有限公司,1992年)、陈福滨先生的《扬雄》(台北:东大图书公司,1993年)、沈冬青先生的《扬雄》(台北:幼狮文化事业公司,1993年)等研究著作。

最后介绍一下日本方面的研究文章。1993年弘和顺先生发表了《关于扬雄法言的人物评论》(《中国古典研究》第38号,早稻田大学中国古典研究会),指出了《法言》人物评论的两个特点。第一个特点是《法言》的人物评论是从儒家的观点来作的,不过其

中也存在着道家思想的不少影响,对汉代隐士给予了很高的评价。第二个特点是:有很多借用《论语》文章体裁的篇章。

如上情况似乎表明《法言》的人物批评全部是站在“学术性的立场所作的批评”或者是“历史人物的批评”,但是如果仔细地分析一下,就会发现“学术性的立场所作的批评”中含有“历史人物的批评”;“历史人物的批评”中也含有“学术性的立场所作的批评”。上述的两大分类并不是绝对的分。再者《法言》本身也并不是专门的评论书,其中的人物批评的篇章和非人物批评的篇章也不能明确地区分。比如在《法言》中扬雄一说到孔仲尼就使用孔子这一称呼,这不就表明了对孔夫子的尊敬吗?因为对人使用的称呼也能表明对被称呼者的评价,广义上说也算是人物批评。那么,凡是《法言》中出现过的名字就都带有评价吗?我认为是这样的。因为《法言》中完全没有像《论语》中那样的发言人、行动者的名字,所以提到的人就不可能不包含着评价;提到“这一行为本身就表明”要评价”的意思,没“提到”也就表示“不评价”的意思。谈这个问题使我想起了《论衡·佚文篇》中记载的一则逸事。说:“扬子云作《法言》,蜀富贾人赍钱千万,愿载于书。子云不听”。这虽为一则逸事,却告诉我们一个真实,即《法言》上所载的人名,并不是随意或偶然的。也正因如此,我们应该认真检索《法言》中出现的人物,然后加以研究。

二、《法言》中的人名分布

首先我们来调查一下《法言》全书中的人名分布,以掌握其人物批评的全体像。以下按汪荣宝的《法言义疏》的分章列出各篇章的章数。人名分为“孔子”、“圣王(尧、舜、周文王等受崇拜的王者)”、“(孔子)弟子、孟子”、“其他人名”四类。有“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的篇章占了一半;“其他人名”大都是每个人名只出现一两次

(关于此种情况的分类于后面详论)。同一章内出现复数人名按上述四类分别记入,同一人名在同一类内多次出现时不另行加算。以朝代名代替个人名字时按所代之人加算,不代替具体个人时不予加算。比如以“汉”代替“刘邦”就加算,表示西汉时则不加算。

篇名(章数)	孔子	圣王	弟子、孟子	其他人名	计(除重复的章数)
学行(24)	7	2	6	3	18(10)
吾子(21)	6	0	1	4	11(9)
修身(25)	5	0	1	2	8(7)
问道(26)	0	6	1	5	12(10)
问神(27)	4	3	1	6	14(10)
问明(23)	2	3	2	4	11(6)
寡见(25)	2	2	0	4	8(5)
五百(29)	6	1	0	3	10(7)
先知(28)	2	2	0	4	8(5)
重黎(30)	1	4	1	24	30(26)
渊騫(23)	3	1	3	20	27(22)
君子(23)	4	2	5	4	15(10)
孝至(34)	1	6	0	4	11(10)
全 13 篇(338)	43	32	21	87	183(137)

上表所示的是有人名的章数。同一章内出现复数人名时按上表所列四类分别记入,如同一篇内即有孔子也有孟子,则按孔子、孟子分别算。有的篇章在四类中发生重复,“除重复的章数”在“计”栏括号中做了表示。经由上表我们可以了解《法言》人物批评的全像,可以看出以下三个特点:

第一《法言》一书中所批评的人数比《论语》多很多。《法言》有 338 章,有人名的有 183 章(除了重复 137 章),占二分之一强。

可见《法言》不同于《论语》。

第二《重黎》、《渊骞》两篇出现的人名数字比其他篇多出许多,显得很突出。《重黎》、《渊骞》之中有人名的章数分别占《重黎》、《渊骞》的百分之八十和八十七。

第三,在《重黎》、《渊骞》两篇中,有“其他人名”的篇章比有“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的篇章多出很多,而在《重黎》、《渊骞》两篇之外,有“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的篇章比有“其他人名”的篇章多出很多。

针对第二、第三个特点,我们有必要进一步分析把人名分为“孔子”、“圣王(尧、舜、周文王等受崇拜的王者)”、“(孔子)弟子、孟子”、“其他人名”四类的理由。上面已经说过有“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的篇章占了一半;“其他人名”大都是每个人名只出现一两次。参看上表,具体地说,有“孔子”的篇章共43章,有“圣王”的32章,有“弟子、孟子”的21章。除此以外,《法言》中再没有出现这么频繁的人名。正因如此,“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”便要跟“其他人名”相区别了。此外,注意其区别还有其他原因,它与第二、第三个特点有关,即“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”和“其他人名”的用法,在《法言》中完全不一样。

从第二个特点着眼解释,则《重黎》、《渊骞》跟别的篇应该有区别,因为《重黎》、《渊骞》中大都是批评人物的篇章。从第三个特点继续做解释,则为批评人物的《重黎》、《渊骞》里所批评的人物大都是“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”以外的人物,《重黎》、《渊骞》以外的篇里所提及的人名则有一半是“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”。这就是说我们需要将《重黎》、《渊骞》和其他篇加以区别,也要把“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”和“其他人名”加以区别。

下面我们就看一下“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”与“其他人名”的用法区别。

三、《法言》的人物批评

上面已说过“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”和“其他人名”的用法有区别，在这里我们更详细地检讨一下批评方式的不同。首先把《法言》中的人物批评（有人名的篇章）先按人名分为三类：

- （一）有“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的篇章；
- （二）有“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”和“其他人名”的篇章；
- （三）只有“其他人名”的篇章。

之后再将这三类中的评论按形式加以区别，即：

1. 提出结论的方式；
2. 提出结论后加之以问答的方式；
3. 在回答中列举人名的方式；
4. 答“或人”问人的方式（“或人”就某一评论对象提问，扬雄加以回答）。

文中所举号码表示篇数和章数，是按汪荣宝《法言义疏》的分章，与韩敬先生的《法言注》（北京：中华书局，1992年）、《法言全译》（成都：巴蜀书社，1999年）相一致。

（一）有“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的篇章

这类篇章的特色已在前面说过，即“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的名字大部分出现在《重黎第十》、《渊骞第十一》以外的篇章里。《重黎》、《渊骞》之中出现的“孔子”、“圣王”、“弟子”、“孟子”的名字特别少。

1. 提出结论的方式

这种方式的特色是无问答之语，而在作者文章的行文之中含有“孔子”、“圣王”、“弟子”、“孟子”的名字。例如：

天之道，不在仲尼乎？仲尼驾说者也，不在兹儒乎？如将复驾其说，则莫若使诸儒金口而木舌。（《学行》第1篇第3章）

把“孔子”作为“驾说者”，又说“天之道，在仲尼”。这种方式有点儿不像人物批评，但确实表述了孔子的价值。扬雄认为孔子自身之中有“天之道”，孔子就“驾说（宣讲）天之道”。这就体现了扬雄对孔子的评论。

这类评论都是对“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的，扬雄大都采取了赞扬的态度。可以说，这类的特色即为赞扬。这种特点在下列篇章中也可以清楚地看到：1-3、1-5、1-13、2-14、3-13、3-25、4-9、5-9、6-9、11-2、13-17。

2. 提出结论后加之以问答的方式

这种方式是先提出结论，然后开始问答。比如：

尧、舜之道皇兮，夏、殷、周之道将兮，而以延其光兮。或曰：“何谓也？”曰：“尧、舜以其让，夏以其功，殷、周以其伐。”（《孝至》第13篇第10章）

这里的“尧、舜之道皇兮，夏、殷、周之道将兮，而以延其光兮”是扬雄对圣王所做的结论，是对圣王的赞扬。之后是“或曰‘何谓也’”为提问。最后是扬雄对提问的回答。

这是“提出结论”之后，补之以问答的方式。也可以说是“提出结论的方式”的变形方式。请参看：1-7、1-24、2-15、6-4、6-10、13-10。

3. 在回答中列举人名的方式

这类即在“或曰”的问题后，扬雄的回答中有“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的名字。比如：

或问“治己”。曰：“治己以仲尼。”或曰：“治己以仲尼，仲尼奚寡也？”曰：“率马以骥，不亦可乎。”……（《修身》第3篇第14章）

问者并不提“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”，只问“治己”。而扬雄在回答的时候，举用“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”，以教导其人。

这里对“孔子”、“圣王”、“弟子”、“孟子”好像没有批评，但又确

实让我们看到了作者对他们的赞扬态度，一句“治己以仲尼”即是扬雄对孔子的肯定评价。请参看以下篇章：1-8、1-23、2-10、3-14、4-1、4-10、4-17、5-1、5-6、5-7、7-16、8-1、8-3、9-8、10-11、12-12、12-13、12-15、12-20、13-23。

4. 答“或人”问人的方式

这类是“或”人问句中提到人名的方式。比如：

或谓：“仲尼事弥其年，盖天劳诸，病矣夫？”曰：“天非独劳仲尼，亦自劳也。天病乎哉？天乐乐天，圣乐圣。”（《问明》第6篇第5章）

在这里问句“仲尼事弥其年，盖天劳诸，病矣夫”，一开头就已经决定这章的主题是孔子的问题。于是扬雄回答问题，谈孔子的价值。这类篇章中“或曰”的提问可能是真实的，也可能是扬雄虚设的。虚设的目的也是要论孔子的价值。请参看：2-12、3-3、3-19、6-5、8-6、8-7、8-8、10-12、11-1、12-4、12-8、12-21。

综观有“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的篇章，大概有两个特色。一是对“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的赞扬比较多。“提出结论的方式”提出结论后加之以问答的方式”的大部分中有这些赞辞。另一个特色是评论“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”诸贤的内容突出。论“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的目的在于明确“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的价值，深化其意义。“在回答中列举人名的方式”答“或人”问人的方式”都鲜明地体现了这个特色。

（二）有“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”和“其他人名”的篇章

在这里我们把“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”和“其他人名”加以普遍的比较。在《法言》中，作者每每用“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”批评“其他人”，以“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”作为批评“其他人”的基准。《汉书·扬雄传》中记载了扬雄本人关于《法言》的言论：“（诸子、《史记》中某些内容）不与圣人同，是非颇谬于经。故人时有问雄者，常用法应之”。这里说的“圣人”即“孔子”、“圣王”、

“弟子、孟子”，为了澄清是非，便用“孔子”、“圣王”、“弟子”、“孟子”批评“其他人”。

1. 提出结论的方式

这种方式不用问答，直截批评。比如：

庄周、申、韩不乖寡圣人而渐诸篇，则颜氏之子、闵氏之孙其如台。（《问道》第4篇第25章）

在这里把“庄周、申（不害）、韩（非子）”跟颜回、闵子骞对比，批评“庄周、申（不害）、韩（非子）”是违背圣人的。参见：2-20、4-25、12-9、13-24、13-33。

2. 提出结论后加之以问答的方式

有“孔子”、“圣王”、“弟子”、“孟子”和“其他人名”的篇章中，意外的是属于此类方式的篇章很少。这种方式与“提出结论方式”较近似。在此我们省略举例，但并非忽视。参见：1-18、4-21、8-5、13-6。

3. 在回答中列举人名的方式

请看下例：

或问“勇”。曰：“轲也。”曰：“何轲也？”曰：“轲也者，谓孟轲也。若荆轲，君子盗诸。”“请问孟轲之勇。”曰：“勇于义而果于德，不以贫富、贵贱、死生动其心，于勇也，其庶乎！”（《渊骞》第11篇第4章）

这问答很有意思。这章的主要议题是“勇”。“或人”问“勇”，扬雄只回答“轲也”。这可能是故意的，因为“轲”有“孟轲”和“荆轲”。“或人”再问“何轲也”，于是扬雄比较“孟轲”和“荆轲”，赞扬“孟轲”的伟大，批评“荆轲”之渺小。这里，他以孟子的“勇”为基准，批判“荆轲”之“勇”。赞扬孟子的“勇”很有意思，批判“荆轲”之“勇”也很有意思。利用两位“轲”之同名也是妙处。

“在回答中列举人名的方式”的特色是论人物的内容。上例中只论“勇”；（一）有“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”的篇章”中的“答问中列举人名的方式”里只论了“治己”，并不是论人物的全体。

参见 6-8、9-4、10-2、11-3、11-4、11-23、13-9。

4. 答“或人”问人的方式

这“答或人问人的方式”的特色也是在论人物的部分。比如：

或曰：“猗顿之富以为孝，不亦至乎？颜其馁矣。”曰：“彼以其粗，颜以其精；彼以其回，颜以其贞。颜其劣乎？颜其劣乎？”（《学行》第 1 篇第 22 章）

这章的主要论题是“富”和“孝”。比较富人“猗顿”和穷人“颜回”，说明“孝”不在“富”不“富”。这里，一面论“富”和“孝”的关系，一面将富人“猗顿”和穷人“颜回”作比较。这样从多角度看问题也是《法言》的魅力所在。参见：1-22、2-2、3-20、5-15、6-20、7-8、9-11、11-14、12-5。

（三）只有“其他人名”的篇章

只有“其他人名”的篇章一类可能最接近一般的人物批评。

1. 提出结论的方式

楚两龚之洁，其清矣乎！蜀庄沈冥。蜀庄之才之珍也，不作苟见，不治苟得，久幽而不改其操。虽随、和何以加诸？……（《问明》第 6 篇第 19 章）

庄、杨荡而不法，墨、晏俭而废礼，申、韩险而无化，邹衍迂而不信。（《五百》第 8 篇第 28 章）

这里的两个例子，即《问明》第 6 篇第 19 章论龚胜、龚舍、严遵，《五百》第 8 篇第 28 章论庄子、杨朱、墨子、晏婴、申不害、韩非子、邹衍，颇具文章之美，《五百》篇甚至像是一篇韵文。沿袭《论语》的篇章也多美文。请看下面的例子：

美行：园公、绮里季、夏黄公、角里先生。言辞：娄敬、陆贾。执正：王陵、申屠嘉。折节：周昌、汲黯。守儒：辕固、申公。灾异：董相、夏侯胜、京房。（《渊骞》第 11 篇第 16 章）

从《渊骞》篇和《问明》、《五百》篇的例子看，两者好像非同门类，但是它们都没有“或”人的提问和扬雄的回答。这一点是共通的。

参见 :3-11、4-6、5-19、6-19、7-13、8-28、9-25、10-29、11-5、11-8、11-16、11-20。

2. 提出结论后加之以问答的方式

这个方式是“提出结论”之后,开始进行问答。因此,后面的问答就带有附加的性质。比如:

韩信、黥布皆剑立,南面称孤,卒穷时戮,无乃勿乎?或曰:“勿则无名,如何?”曰:“名者,谓令名也。忠不终而躬逆,焉攸令?”(《重黎》第10篇第15章)

前面没有涉及“名”的问题,在后面问答中谈到“名”。如果分前后,则前后相关联才更增加批评的价值。就在“提出结论方式”、“答问中列举人名的方式”、“答‘或人’问人的方式”中间,包含三种方式的意义。参见:4-22、7-15、10-15、11-21。

3. 在回答中列举人名的方式

下面的例子可以体现这种方式的特色:

或问“信”。曰:“不食其言。”“请人。”曰:“晋荀息、赵程婴、公子杵臼、秦大夫凿穆公之侧。”问“义”。曰:“事得其宜之谓义。”(《重黎》第10篇第24章)

这里的主题是“信”、“义”。扬雄已经说明了“信”;“或人”要“请人”。扬雄应“或人”的要求,举出“信”的人。这样跟说明了“信”、“义”等的概念,又列举了具体人物,概念和人物在这里完全一体化了。同样结构的篇章还有《重黎》第26章。

此外,具有相同同一结构的篇章有《重黎》27章、《渊骞》18、19章,它们的结构如下。首先看例子:

或问“臣自得”。曰:“石太仆之对,金将军之谨,张卫将军之慎,丙大夫之不伐善。”……(《重黎》第10篇第27章)

《重黎》27章、《渊骞》18、19章共有的是“或问‘云云’”的句式。《重黎》27章问“臣自得”,《渊骞》18章问“近世社稷之臣”,19章问“近世名卿”。若对这些句式做进一步的整理,我想肯定会成为一

部人物批评专著。不过扬雄不想作人物批评专著,所以他选择用了问答体。参见:5-21、5-25、9-21、10-1、10-3、10-23、10-24、10-26、10-27、11-18、11-19、12-1、13-28。

4. 答“或人”问人的方式

这种方式可以分两种情形。一种是“或人”问某一人物的一面的,另一种是“或人”问人物全体的。看看这两种方式。

或问:“屈原智乎?”曰:“如玉如莹,爰变丹青。如其智!如其智!”(《吾子》第2篇-第6章)或问“萧、曹”。曰:“萧也规,曹也随。”……“晁错?”曰:“愚。”“酷吏?”曰:“虎哉!虎哉!角而翼者也。”“货殖?”曰:“蚊。”曰:“血国三千,使捋疏、饮水、褐博,没齿无愁也?”……(《渊骞》第11篇第17章)

《吾子》篇的问题在“屈原智”或不“智”。这样的问法,在论孔子的篇章里也已经有了。就是问人物之一面。但《渊骞》篇问人的篇章看得不多。只有问“陈胜、吴广”(10-6)“淳于越”(10-16)“邹阳”(11-6)等的例子。这些句式可以很简单地改为“提出结论方式”。以《渊骞》篇的例子来说,可把“或问‘萧、曹’。曰:‘萧也规,曹也随’”之文,改为“肖(何)也规,曹(参)也随”。这就是说《渊骞》篇问人的句式很像“提出结论方式”。参见:1-21、2-3、2-6、2-8、4-24、4-26、5-16、5-27、6-22、7-21、10-5、10-6、10-7、10-8、10-9、10-10、10-14、10-16、10-17、10-18、10-19、10-20、10-21、10-22、10-23、10-25、11-6、11-7、11-9、11-10、11-11、11-12、11-13、11-15、11-17。

下面我们对上述内容以表格的形式作一个总结:

	提出结论的方式	提出结论后加以问答方式	在回答中列举人名方式	答“或人”问人方式	计
孔子、圣王、弟子、孟子	11	6	20	12	49

(续表)

	提出结论的方式	提出结论后加以问答方式	在回答中列举人名方式	答“或人”问人方式	计
孔子、圣王、弟子、孟子、其他人名	4	5	7	9	25
其他人名	12	5	12	35	64
计	27	16	39	56	全 138 章

通过这个表,可以大致了解《法言》人物批评 138 章的基本情况,即:

第一,138 章中有“孔子、圣王、弟子、孟子”以及“其他人名”的篇章比较多,而有“孔子、圣王、弟子、孟子、其他人名”的篇章相对比较。这是个意外的结果。因为我们已经从《汉书·扬雄传》中了解到扬雄“故人时有问雄者,常用法应之”的观点,在实践中扬雄应该是努力将它付诸行动的,付诸实践则应该比较“孔子、圣王、弟子、孟子”和“其他人”。而实际情况是《法言》的人物批评,评论“孔子、圣王、弟子、孟子”和“其他人”的篇章比较多,比较“孔子、圣王、弟子、孟子、其他人”的篇章不算太多。

第二,问答方式比提出结论方式多。“在回答中列举人名的方式”和“答‘或人’问人的方式”一共有 95 章。“提出结论的方式”、“提出结论加之以问答的方式”有 43 章。从句式上看,主要使用问答的方式,其比例约占三分之二。特别要注意的是“答‘或人’问人的方式”多达百分之四十。这个百分比表示,扬雄是以“或人”之问为线索进行人物批评的。

四、结 语

以上我们探讨了《法言》的人物批评。在第一章回顾完前人的研究后,我们对《法言》全书的人名分布做了检索整理。掌握《法言》全书的人名分布之后,试论了《法言》人物批评的方式。最后,让我们在此做一个简单的总结。

第一“孔子”、“圣王”、“弟子、孟子”和“其他人名”绝对应该加以区别。

《法言》提人的篇章多达 138 章。其中三分之二是论及“孔子”、“圣王”、“弟子”、“孟子”的,论及“其他人”的批评不太多,而且比较“孔子、圣王、弟子、孟子”与“其他人”的篇章也不算太多。因此我们应该明确区分有“孔子”、“圣王”、“弟子”、“孟子”的篇章、有“孔子”、“圣王”、“弟子”、“孟子”与“其他人名”的篇章、以及只有“其他人名”的篇章这三类。

第二《法言》在人物批评的表现上丰富多彩,句式使用上颇见工夫。

我们把《法言》人物批评的句式分为“提出结论的方式”、“提出结论后加之以问答的方式”、“在回答中列举人名的方式”和“答”或人“问人的方式”的四类。这四类又可以整理为主要是结论的结论式(“提出结论方式”、“提出结论后加之以问答的方式”)和主要是问答的问答式(“在回答中列举人名的方式”、“答”或人“问人的方式”)。纯粹的结论式是“提出结论方式”,纯粹的问答式是“答”或人“问人的方式”。结论式和问答式之中间所在是“提出结论后加之以问答的方式”和“在回答中列举人名的方式”。“提出结论后加之以问答的方式”是在“提出结论方式”的后面附加问答的方式的。“在回答中列举人名的方式”具有问答式的性质;“或人”并没有“问人”,是扬雄自发地提到人物的,有点像“提出结论方式”。总之上

述的各种方式都表明了《法言》的表现丰富多彩。

那么,在像《法言》这样的问答体中,可否用别的句式进行批评呢?我以为不会。在问答体里可以用的句式扬雄几乎都用过了。因此,我认为《法言》人物批评在句式的使用上也颇有工夫。

句式以外,再看《法言》之全像。《法言》中有的篇章论“孔子”、“圣王”、“弟子”、“孟子”的价值,有的篇章谈历史人物的是非;有时提出结论,随问举人,有比较,有批判。扬雄没有作人物批评专著,而选择了用问答体来批评人物。不作人物批评专著的原因也许正是为了作丰富多彩的《法言》,并以此实现丰富多彩的人物批评吧。扬雄批评了那么多人,但是使用同样的批评句式的并不多。这个事实说明《法言》的人物批评表现颇有工夫、丰富多彩。

卢生领悟了什么？

——试论《枕中记》的主题思想

〔日〕帝塚山学院大学 下定雅弘

前 言

沈既济《枕中记》是唐朝传奇小说中的杰作之一，对后世文学的影响颇深：如在中国，有元代马致远《邯郸道省悟黄粱梦杂剧》、明代汤显祖《邯郸记》、清代蒲松龄《续黄粱》等以《枕中记》为题材改编的作品，在日本有江户时期世阿弥《邯郸》、昭和初期芥川龙之介《黄粱梦》等，也是源于《枕中记》的构思创作的作品。《枕中记》虽然篇幅很短，但是它跨越了时间和空间直至今天，给广大读者留下了很深的印象。

但依我看，以往对其主题思想的理解却不大正确。本文试图就这个问题作一些新的辨析，并对它在中国文学和思想发展史上的地位进行初步定位。

1. 以往的看法

关于《枕中记》的主题思想，以往有代表性的看法有如下两种：第一《枕中记》是一部讽刺追求功名利禄的士人的作品。如鲁迅《中国小说史略》说：“既济文笔简炼，又多规诲之意，故事虽不经，尚为当时推重，比之韩愈《毛颖传》……既济又有《任氏传》一

篇,言妖狐幻化,终于守志殉人;虽今之妇人有不如者,亦讽世之作也。”

刘大杰《中国文学发展史》(上海人民出版社,1976年,第351页)亦说:“《幽明录》中这一则的主旨,在于宣扬人生如梦,《枕中记》却主要在于讽刺当时的官僚贵族。……在这里,主要是对豪门贵族的富贵荣华的否定,以及对那些热心于功名利禄的士子的讽刺。其中固然宣扬了‘人生如梦’的消极思想,表现了作者的思想局限,应该加以批判。但这种局限的形成,实际是由于作者不满当时豪门贵族专权的政治现实,但又无力改变,故借此来进行讽刺,与王维之流用宣扬佛老思想来维护豪族统治,是有所不同的”。《中国文学发展史》(上海古籍出版社,1982年,第383页)也说:“讽刺小说可以以沈既济的《枕中记》、李公佐的《南柯太守传》为代表。唐代以诗赋取士,造成那些青年知识分子热烈地追求富贵功名的欲望。《枕中》、《南柯》的作者,就用这种社会心理为基础,对那些知识分子进行强烈的讽刺。”

第二,虽同样认为有讽刺的侧面,但认为“人生如梦”的思想比讽刺精神强一些。如中国科学院文学研究所中国文学史编写组编写的《中国文学史》二(人民文学出版社,1962年,第508页)概括《枕中记》和《南柯太守传》两篇小说的主题说:“这两篇小说都是通过梦幻而实写人生,对封建社会的宦海浮沉和醉心功名利禄的知识分子作了揭露,具有一定的批判意义。但是,这两篇小说也存在着较重的落后因素,它们主要宣传的是富贵如烟、人生如梦的消极出世思想。由于作者没有更多地注意揭露封建政治的黑暗,而是着重地去渲染和突出人生如梦的思想主题,整个作品便显得消极的方面多于积极的方面。不过,这两篇小说所反映的社会生活内容,比起唐代初期的作品要显得充实得多,在创作艺术上也更趋完美。《枕中记》笔致简练,《南柯太守传》则富于文采,描写尤见生动。”

日本的各种《国语辞典》在“邯郸之梦”、“邯郸一炊之梦”的项

目下都记述：“根据《枕中记》的故事，比喻富贵荣华的短暂无常。”即认为其主题思想是“人生如梦”^①。值得注意的是，在日本基本上没有人主张“讽刺”说。

因此，日中两国以往对《枕中记》的主题思想的想法基本上可以分为“讽刺”说与“人生如梦”两种看法。我认为这两种看法皆有尚待商榷的余地。

日本竹田晃先生针对《枕中记》的主题思想问题做了进一步深入的探讨。竹田先生《枕中记——真和假之间》（伊藤漱平编《中国的古典文学——作品选读》，东京大学出版会，1981年，第202—213页）对人民文学出版社《中国文学史》的看法提出异议说：“我不是全面否定这种看法，但是不得不说其视野较窄，其解释较浮浅。我认为《枕中记》中作者表现的主题首先是‘适——自由——是什么’的问题。……真正的‘适’是什么？沈既济针对这个问题，根据他人生的实际体验进行深刻的探讨。这就是《枕中记》在唐代的不少传奇作品中给读者的印象较突出、占有一席之地之原因之所在。”

关于《枕中记》的主题，他不同意“讽刺”说，也不单纯地赞成“人生如梦”说，而认为《枕中记》是追求“适”的作品。对他的这个基本观点，我很赞同，也受到很大的启发。本文试图以竹田先生的这个看法为线索对《枕中记》的主题问题进行更深入的探讨。

2. 《枕中记》的主题思想

为方便探讨《枕中记》主题思想，先将《枕中记》的情节分为三个阶段：做梦之前、做梦时、梦醒之后，就每一个阶段作基本的分析。

2-1 做梦之前

《枕中记》开头，卢生在邯郸道旅舍中遇一道士吕翁，与翁谈笑。“久之，卢生顾其衣装敝褻，乃长叹息曰：大丈夫生世不谐，困如是也！”翁曰：“观子形体，无苦无恙。谈谐方适，而叹其困者，何也？”生曰：“吾此苟生耳。何适之谓？”翁曰：“此不谓适，而何谓

适？’答曰：‘士之生世，当建功树名，出将入相，列鼎而食，选声而听，使族益昌而家益肥。然后可以言适乎。……今已适壮，犹勤畎亩。非困而何？’^②在这里我们可以看出，在围绕“适”的观念上，卢生与吕翁之间存在着很明显的对立。“适”是什么？这正是卢生与吕翁讨论的话题，也就是《枕中记》的主题所在。

2-2 梦中世界

梦中卢生度过的岁月根据其官位的浮沉可以分为三个时期：第一个时期，娶崔氏女，考取进士，官位顺利升到户部尚书兼御史大夫。但“大为时宰所忌，以飞语中之”，被贬为端州刺史。第二个时期，在贬地度过三年，征为常侍，未几入相，“执大政十余年……号为贤相”。但“同列害之，复诬与边将交结，所图不轨”。当被逮捕时，恐怖之余，他想“引刃自刎”。他妻子救他，加之他与宦官关系很密切，得到他们的保护，“减罪死，投驩州”。第三个时期，“数年，帝知冤，复追为中书令，封燕国公”。五子都在朝为高官；“其姻媾皆天下望族”。活到八十余岁，得病而卒。

这样，卢生梦中宦海经历，虽然“五十余年，崇盛赫奕”，但其间遭遇两次贬谪的打击。第一次贬谪的原因是“大为时宰所忌”，第二次的贬谪是由于“同列害之”。值得注意的是卢生本身并不是清官，他与宦官有很密切的关系。他本身“性颇奢荡，甚好佚乐”。因此，“时宰”对他的忌恨、“同列”对他的嫉妒，都不是与他无缘的感情，而是卢生本身内在的感情。反而言之，他本身对别人的成功会怀有的忌恨、嫉妒的感情使他陷入了困境。

2-3 梦醒后

梦醒回到现实的卢生发现五十年的官场生涯只不过是一场梦。虽然他讲的话不多，但小说结尾这一段的一字一句都很重要，是全篇的主题所在。今举其全文，仔细地看看卢生领悟了什么。

卢生欠伸而悟，见其身方偃于邸舍，吕翁坐其傍，主人蒸黍未熟，触类如故。生蹶然而兴，曰：“岂其梦寐也？”翁谓生

曰：“人生之适，亦如是矣。”生恍然良久，谢曰：“夫宠辱之道，穷达之运，得丧之理，死生之情，尽知之矣。此先生所以窒吾欲也。敢不受教。”稽首再拜而去。

梦中，他实现了功名富贵的愿望后逝世，因此刚“欠伸而悟”时，他一定觉得很满意。但不一会儿发现自己仍躺在吕翁的身边，主人的黄粱米饭还没熟，与做梦之前没有什么不同。因此他“蹶然而兴曰，岂其梦寐也”。“蹶然而兴”《文选》卷三十五张协《七命八首》其八说：“言未终，公子蹶然而兴曰……”。这是当殉华大夫对隐栖于深山的冲沙公子提及人间的各种快乐——音乐、游园、狩猎等，劝说他下山出仕，但公子都不接受，最后殉华大夫提示第七种快乐——晋天子的高德，冲沙公子才受感动，下决心出仕时表示的动作。《礼记·孔子闲居》中说：“子夏蹶然而起，负墙而立曰：‘弟子敢不承乎’”的“蹶然”，也表现当子夏听到孔子谈及君子、三王的高德时，大受感动而站起来的样子。总之，“蹶然而兴”或“蹶然而起”都表现碰到出乎意料的事情或受感动时，一下子站起来的样子。在这里，卢生梦中实现了升官发财的愿望，觉得很满意，但梦一醒就发现自己的处境并没有什么变化而吃惊地站起来。“岂其梦寐也”，表现了他对梦中成功生涯的陶醉感情和发现这不过是一场梦的沮丧情绪，绝不是他领悟了“人生如梦”。

对梦醒而吃惊、沮丧的卢生，吕翁说：“人生之适，亦如是矣。”“翁谓生曰《太平广记》作“翁笑谓曰”。此“笑”意味着吕翁看透了卢生陶醉在梦中的“荣适”。卢生也意识到吕翁看透了他的这种心情。

应该注意到，吕翁说“人生之适，亦如是矣”不是针对前面的“梦寐”而言，即不是说“人生如梦”或“人生虚幻”，而是说卢生梦中所经历过的人生轨迹就是他向往的“适”的实质内容。

听到吕翁的这一句，卢生就呈“恍然良久”的状态。“恍然”，《辞源》（商务印书馆，1979年）解释说“茫然自失”，而引《论语·微

子》问津”章文：“夫子怆然曰：鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒与而谁与？”子路向长沮、桀溺问渡口在哪里，他们说：“滔滔者天下皆是也，而谁以易之？且而与其从辟人之士也，岂若从辟世之士哉？”子路回来转述他们的话时，孔子“怆然”作如上表白。还有：《孟子·滕文公上》：“夷子怆然为间，曰命之矣。”《文选》卷三张衡《东京赋》开头：“安处先生，于是似不能言，怆然有间。”《孟子》的一句形容夷子听到孟子说薄葬违背人性时“茫然自失”的样子。《东京赋》的一句形容安处先生当听完《西京赋》中凭虚公子赞扬西京的话时“茫然自失”的样子。总之：“怆然”是形容对方的主张比自己的主张有道理或霸气，或者以为对方比自己优越，无法对付而“茫然自失”的样子。卢生在发现“富贵寿考”全占的五十年的人生却不过是一场梦的情况下，被吕翁指出现实人生的“荣适”也与梦中的“荣适”没有什么不同，暂时无法思索，陷于头脑空白“茫然自失”的状态。“怆然良久”的“良久”指从“怆然”状态中逐渐摆脱出来，寻思吕翁说的“人生之适，亦如是矣”的意思的时间。

梦中临终时怡然自得的感情完全消失了，卢生在冷静地回顾梦中的官僚生涯。梦中所体验的五十年的经历给他提供了充分的思考材料。他发现梦中卢生确实实现了对功名利禄的愿望乃至长寿，但其经历并不平坦；荣适（即“宠”、“达”、“得”、“生”）与贬谪、处死（即“辱”、“穷”、“丧”、“死”）的危险常在一起。思之良久，他懂得了吕翁的教诲，向让他做梦的吕翁表示感谢的心情说：“夫宠辱之道，穷达之运，得丧之理，死生之情，尽知之矣。此先生所以窒吾欲也。”

“尽知”宠辱之道，穷达之运，得丧之理，死生之情”的卢生看透了在官场展现出的这种情理和命运的根本原因出之于人的欲望。这不仅包括别人，也包括自己对名利的欲望。卢生本身是很重视现实利益的，因此他与宦官一直保持着很密切的关系。梦中概括了他的人生说：“五十余年，崇盛赫奕。性颇奢荡，甚好快乐。”

无疑卢生一辈子都保持着很强烈的世俗欲念。他领悟到包括自己的欲望在内的过分、放肆的欲望必然会破坏“适”，导致贬谪、处死等险境。这样，他从吕翁给他看的梦中把握住了确保“适”的关键在于“窒欲”的处世思想。

“窒欲”见于《易·损》：“象曰：山下有泽。损。君子以惩忿窒欲。”孔颖达疏曰：“君子以法此损道，以惩止忿怒、窒塞情欲，夫人之情也。”“窒”一字非常明确地表现了沈既济的处世思想。沈既济既认为人都有欲望，又知道人都不能消灭此欲望。因此他不说“放弃（或消灭）欲望”，而说“窒欲”。卢生领悟了抑制住对升官、声色等的强烈欲望才能得到与“辱、穷、丧、死”无关的“适”，而且从这个角度重新认识到“无苦无恙”的农夫生活却可以算是“适”。所以，他“敢不受教，稽首再拜而去。”

因此《枕中记》的主题不是自鲁迅先生以来中国学者所说的那样对追求功名利禄的士人的讽刺。“讽刺”就是“用比喻、夸张等手法对人或事进行揭露、批评或嘲笑”（《现代汉语辞典》）。卢生不是被批评、揭露或嘲笑的对象。梦中的卢生的经历，作者用非常冷静的笔致生动地描写出当时获得成功的士人的又真实又典型的情节。在这里我们看得出当时宦海浮沉无常的实际情况，却看得出来“讽刺”卢生的笔致，况且，卢生本人梦醒后也领悟到“适”并不在“功名利禄”，而在“窒欲”。简而言之，这一篇小说通过描写卢生醒悟的过程而主张“适”不在“功名利禄”，而在“窒欲”这一作者之处世思想。换而言之，作者的目的在于将这种处世思想借小说的形式来展开，而不在于“讽刺”。退一步说，我认为如将《枕中记》看做一部“规戒”小说，还是可以成立的。“规戒”的对象可以包括作者在内。沈既济在《枕中记》展开的问题也是他自己应该解决的问题，不是与他自己无关的问题。那么，鲁迅先生所下的“规诲”的评语还是可以接受的。

又因此《枕中记》的主题思想也不是像日本《国语辞典》、前野

直彬等所说的那样“比喻人间荣枯盛衰短暂无常”，也不是《中国文学史》所说的那样“主要宣传的是富贵如烟、人生如梦的消极出世思想”。卢生追求“适”的态度，在做梦前、梦醒后都没有变化，只是“适”的实际内容发生了很大的变化，而且梦醒后的卢生也并不认为应该消灭自己的欲望。他根据梦中体验过的宦海浮沉，醒悟了追求功名利禄的生活难免伴随着生命的危险，只有抑制这种强烈欲望，才能得到“无苦无恙”的“适”生活。据此他重新认识到了“勤畎亩”的生活的珍贵价值。所以，在追求现实生活中的“适”这一点上，他始终是很积极的。根本看不出“人生如梦的消极出世思想”。

卢生领悟了什么？关于《枕中记》的主题思想，我的看法大略如此。下面对竹田晃先生的看法提出商榷以进一步明确《枕中记》的主题。

3. 竹田晃先生的看法

竹田先生说《枕中记》是追求“适”的小说，这一点是对的。但是，我认为他对《枕中记》的某些地方的理解有问题，对主题下的结论也不一定正确。

3-1 梦中的卢生

竹田认为梦中卢生在处世思想上有很大的变化。他说：“梦中，卢生任宰相，任职十余年，天子对他的信赖很厚，被人民誉为贤相。但由于同行的谗言涉嫌谋叛罪，当即将被逮捕时，他哭着对妻子说：吾家山东，有良田五顷，足以御寒馁，何苦求禄？而今及此，思衣短褐，乘青驹，行邯郸道中，不可得也。”这一部分在这短篇小说里占很重要的位置。这时，卢生逆转了对‘适’的真假的观念。他领悟了一直追求而以为得到的‘适’却是‘假’的‘适’，曾认为‘苟生’、‘困’的朴素生活中却有‘真’的‘适’，但已经没办法返回。这种绝望促使他想自杀。因他妻子制止，他才放弃自杀念头。处以贬驩州，过了几年，因平反被召回京师，历任相位。但是他当时想自杀的精神思想在他晚年的精神生活上一直起着决定性作用。复

出后的卢生确实显赫一时，但对他来说这只不过是‘苟生’，其中没有‘真’的‘适’。”

竹田的这种看法与我认为卢生晚年对自己的荣华感到满意正相反。竹田应该注意到梦中第三段概括卢生宦海生涯的记述：“两窠荒徼，再登台铉，出入中外，徊翔台阁。五十余年，崇盛赫奕。性颇奢荡，甚好佚乐，后庭声色，皆第一绮丽。”显然“性颇奢荡，甚好佚乐”不仅仅指想自杀之前的卢生的性格，而是指出了他一辈子不变的性格。因此，梦中卢生虽然途中经受过两次贬谪，但是从整个生涯来看，他一直都贯彻着那强烈的欲望，结果圆满结束了他的一生。

卢生醒悟的过程，也可以从这部小说的结构来得到确认。做梦前，吕翁说“当令子荣适如志”而让他进入枕中的世界。梦中卢生所经历的人生应该是吕翁与卢生所约定的“荣适”的人生。这就是吕翁给卢生的承诺，也就是作者给读者的承诺。吕翁想让卢生在梦中切身体验“荣适”，给他提供能够看透“荣适”的实质内容的材料。因此梦中不会出现卢生走向非“荣适”之路，也不会出现卢生将“荣适”看作“假”的“适”。卢生梦醒后，根据梦中得到的材料将做梦前持有的对“适”的观念转变为与其恰恰相反的观念。只有这样，这部小说的三段结构——做梦前提出问题、梦中体验宦海浮沉、梦醒后领悟——才算完整。竹田的看法显然是不对的。

因此，卢生想自杀的原因不在竹田所说的那样：“他领悟……‘困’的朴素生活中却有‘真’的‘适’，但已经没办法返回。这种绝望促使他想自杀。”卢生面临“府吏引从至其门，而急收之。生惶骇不测”的情况；“引刃自刎”。这是因面对生命濒危，而出于一时冲动的巨大恐怖感情使他想自杀；“吾家山东，有良田五顷，足以御寒馁，何苦求禄”，其意即与“怕死”相同。沈既济概括他的晚年说，他召回京师后，其“奢侈”的性格、对“佚乐”的爱好没有变化，与宦官的关系也比以前更加密切了，这就是卢生想自杀时并没有根本性

思想变化的明证。

竹田的这种看法,不仅仅是对这部小说某一部分的误解,这种错误观点甚至导致了他没能正确地把握好这篇小说的主题思想的弱点。

3-2 主题思想是“知足安分”还是“人生如梦”?

竹田是怎样把握《枕中记》的主题思想的呢?他说:“他领悟了一直追求而以为得到的‘适’却是‘假’的‘适’,曾认为‘苟生’、‘困’的朴素生活中却有‘真’的‘适’。”(同上引)只看这一句,好像没有问题。但他接着说:“人生的‘真假’、‘实虚’是中国文学发展的历史中,不少诗人和小说家一直思索的重要问题之一。比如,陶渊明将名利看做尘网,在田园生活里找到了真的人生;白居易、苏轼、陆游皆晚年脱离宦海,在人情浓厚的田园里找到了真的知足安分的境界。大家都知道《红楼梦》是以“人生是假即人生如梦”的思想为基调来描写一个贵族大家庭所经历的从荣华到衰落的历史过程的小说。”

竹田这种说法焦距还没有对准。《枕中记》的主题思想到底是“知足安分”还是“人生如梦”?这两种思想是两码事儿。前者是在察觉人的强烈欲念和难于实现欲望这一现实的矛盾下所产生的很现实的处世思想,后者是为摆脱现实所带来的各种苦恼,将现实看做与自己无关的世界来安慰自己的观念性很强的一种思想手段。

值得注意的是,白居易的基本处世思想是“知足安分”,但在他的作品中也往往展开着“人生如梦”的观念。一个人为了充实、丰富自己的精神生活,想控制、调整自己的感情时,会利用各种不同观念来实现精神上的稳定状态是毫不奇怪的。^③但在一部小说里原则上不会存在两种不同的、冲突的主题思想。

竹田将“人生是假即人生如梦”与“知足安分”并立,并将它也作为《枕中记》的主题思想,这是他对这篇小说的误解所导致的很自然的结果。竹田认为险些自杀后的卢生将“荣适”的现实看作

“假”，那么他的人生很自然地成为与自己的志愿、欲望无关的“假”的人生而非实现他的欲望的“真”的人生，即好像是一种做梦的世界。如上所述，这种看法是站不住脚的。

《枕中记》对“适”是什么这个问题进行探讨，得出“窒欲”是为获得“适”的关键所在的结论。我认为沈既济说的“窒欲”实际上相当于白居易所说的“知足安分”。

4. 《枕中记》的旨意与《南柯太守传》大相径庭

研究唐朝小说的人，在论述沈既济的《枕中记》时，总喜欢把它和李公佐的《南柯太守传》相提并论，认为这两篇小说“立意”相同，有着共同主题。最早提出这一看法的是鲁迅先生，他在《中国小说史略》中说《南柯太守传》“立意与《枕中记》同”。之后，各种文学史著作和有关论述，大都沿袭鲁迅先生两篇小说立意相同的看法。

的确，两篇小说从外表的结构来看，很相似。主人公都在很短的梦中体验五十年或二十年的官场经历，梦醒后根据梦中的体验领悟到某种处世思想。但相同的地方只是文章的大框架，在具体情节、主题思想上两者大相径庭。

我认为《南柯太守传》确是表现出“人生如梦”、“人生虚幻”的思想的作品，而且站在这个立场上，告诫当时知识分子不要醉心仕进。“生感南柯之浮虚，悟人世之倏忽，遂栖心道门，绝弃酒色”这一句明确地说明这篇小说的主题。还有作品最后作者李公佐本身登场而说明“询访遗迹……编录成传”的目的：“虽稽神语怪，事涉非经，而窃位著生，冀将为戒。后之君子，幸以南柯为偶然，无以名位骄于天壤间云。前华州参军李肇赞曰：‘贵极禄位，权倾国都，达人视此，蚁聚何殊。’”

作者说淳于棼梦中任南柯太守建立了卓著功绩，结果“百姓歌谣，建功德碑，立生祠宇”，但这不是由于他自己的才力获得的荣誉，而是“偶然”给他带来的。如今有名位的人千万不要将名声和地位骄傲地看做是由自己的才力获得的。这种一时的功名利禄，

在通达事理的人看来与蚁群的短暂命运没有什么不同。

显然《南柯太守传》的主题的确是“人生如梦”，告诫当时士子不要醉心于仕进。《南柯太守传》的这种主题思想靠这篇作品独特的结构和观念表现出：

1. 梦中的世界是蚂蚁的世界。作者通过描写蚂蚁社会的兴亡与在这里度过二十年的淳于棼的官僚生涯的浮沉，表现官人社会与官僚生涯是“浮虚”“倏忽”，不如出世的一种悲观厌世的思想。

2. 世界现象(包括人的命运)无法逃出某种“不可穷”的支配者，不是人的愿望和才能可以决定人的命运的。

淳于棼被邀请去大槐安国，与金枝公主结婚时国王说“前奉贤尊命，不弃小国，许令次女瑶芳，奉事君子”，他的婚姻本来是淳于棼的父亲与国王谈好而决定的。淳于棼一直以为“父在边将，因没虏中，不知存亡”，他父亲却与大槐安国的国王早有联系。而且父亲给他寄来的信中说“岁在丁丑，当与女相见”，此“相见”由丁丑岁淳于棼死去而得以实现。由此可知，父亲早就逝世不在人间，而且父亲完全掌握着淳于棼的命运。

淳于棼罢郡回国都后“时有国人上表云：玄象谪见，国有大恐。都邑迁徙，宗庙崩坏。衅起他族，事在萧墙”，这一预言在淳于棼梦醒后第二天成为现实：“风雨暴发。旦视其穴，遂失群蚁，莫知所去”。“遂失群蚁，莫知所去”就意味着大槐安国的宗庙已崩坏了。

“平生酒徒周弁”梦中当南柯司宪。檀萝国进攻时，周弁在瑶台城担当抵御敌军进入的任务而败绩，之后不久“疽发背卒”。淳于棼梦醒后让仆人向周弁问候，他果然“暴疾已逝”。

“嗟乎！蚁之灵异，犹不可穷。况山藏木伏之大者所变化乎？”谁实现了这些预言？是“不可穷”。但这篇作品无疑是以命中注定的思想为基础而成立的。这种思想给这篇小说带来了独特的悲观、沉闷的情绪。

这种创作手法和对现实的认识是形成《南柯太守传》的主题思想的最基本因素。《枕中记》不具备《南柯太守传》具有的这种特点。《枕中记》与上述《南柯太守传》的创作手法和对现实的认识相比,其强烈的现实性更为明显。梦中卢生体验的事情都是当时士人面对、遭遇的实际情况,是人间常有的事情。《枕中记》中对情节的发展起决定性作用的都是人的强烈的欲念、人和人之间的关系。

因此《枕中记》的立意并不与《南柯太守传》相同。《枕中记》借梦中的世界将现实比现实还现实地表现出来。这篇小说所表达的感情与“人生如梦”的寂寞、悲观情绪大不相同。相反,在《枕中记》中我们却可以感觉到对“适”的执著追求的精神。

5. 时代的产物

“适”在“窒欲”,这一非常现实的问题与非常现实的回答就是《枕中记》的主题思想。此现实性正反映了当时的现实。

《新唐书》卷132说:“沈既济,苏州吴人。经学该明。吏部侍郎杨炎雅善之,既执政,荐既济有良史才,召拜左拾遗、史馆修撰。”“炎得罪,既济坐贬处州司户参军。后入朝,位礼部员外郎,卒。”沈既济的生卒年不可考,但是他的长子沈传师(777—835)与白居易(772—846)为同时期人,因此沈既济是白居易的前一代人。

5-1 时代的现实

卢生的官僚经历(包括贬谪)是当时官僚普遍体验的很典型的经历。卢生梦中体验的经历取材于沈既济亲自体验过的史实。

当时,士人升到宰相的最典型的经历是,先登第,以秘书省校书郎为起点,经过畿县的尉、监察御史、中书省或门下省的拾遗、尚书省的员外郎、中书舍人,然后任宰相。^④卢生结婚的第二年,便中进士,任秘书省校书郎,随后经过渭南尉,任监察御史,转为起居舍人、知制诰。可以确认卢生所走的是极为典型的升官成名之路。

之后,卢生经过地方长官,聘为京兆尹,转御史中丞、河西节度使,再转吏部侍郎,迁户部尚书兼御史大夫。但是“大为时宰所忌”

贬为端州刺史,过三年,被召回京师,任常侍,当宰相。当时被认为出任节度使是升官的近路。卢生遭遇两次贬谪,这也是很一般的经历。当时任宰相的人普遍遭受过两三次贬谪。卢生靠与宦官的密切关系免于死罪,反映了当时宦官掌握大权的实际情况。

梦中卢生在任户部尚书兼御史大夫为人敬仰时,被贬为端州刺史。沈既济也在任左拾遗、史馆修撰,撰写《建中实录》时,因杨炎的下台而连坐,被贬为处州的司户参军。杨炎当宰相时下台的原因也与卢生下台的情况一样,是由于政敌卢杞的谗言。

此外,卢生从秘书省校书郎提升到宰相、燕国公的经历与曾受到玄宗的绝大信任的宰相张说的经历很相似。卢生任御史中丞兼河西道节度使时“大破戎虏”的事迹与萧嵩的事迹很相似。卢生因年老体力衰退屡请退休但天子不许,得病时宦官高力士来看病,临死前皇帝降诏慰问,这些晚年的经历也与萧嵩的事迹很相似。^⑤

这样《枕中记》的梦中卢生体验的经历都很忠实地反映了当时官僚社会的实际情况。^⑥官场是有可能实现对功名利禄的愿望的世界,但也是有很大可能不时遭贬甚至处死的充满危险的世界。因此,对于热衷于仕进的新兴阶层的士人,怎样建立作为官人的处世思想便成为他们共同的很重要的问题。

5-2 时代的思想

“什么是‘适’”是《枕中记》提出的问题;“窒欲”是《枕中记》对这个问题的回答。这问题不是沈既济一个人探讨的问题。比如沈既济后一代的文人白居易也不断思索“‘适’是什么”,并以他漫长的生涯作出了明确的答案。

白居易二十九岁登第后一直走着为民服务兼济天下的路,但以被贬为江州司马为转机逐渐开始走独善之路。晚年住在洛阳当闲官,终其七十五年的一生。结果他没有任过宰相。然而,这不是说明他没有当宰相的能力,也不是他不想当宰相。他一方面心里一直保持在长安当宰相兼济天下的志愿。但另一方面由于被贬江

州的坎坷经验和牛李党争愈演愈烈、发生甘露之变等险恶形势,他看透了在长安做大官的生活充满着生命的危险,当宰相并不是“适”。于是他抑制住了对宰相的职位的欲念(即“室欲”),得到一年四季咏诗饮酒、欣赏“雪月花”的满足。

值得注意的是,白居易晚年的这种生活方式不是依靠道家思想或者佛教思想来选择的,而是充分观察了当时宦海的现实情况才确立的生活方式。沈既济在这部小说中,也不是叙述根据道家思想或者佛教思想做出的出世愿望,而是根据当时宦海的现实情况,探讨在现实生活中如何才能得到“适”的非常现实的问题。

结 语

《枕中记》的主题是什么?我认为前人的各种看法在解读作品的方法上、把作品放在时代背景中进行研究的态度上,都有一点问题。本文试图通过克服这些弱点,加深对《枕中记》的主题思想的理解。

关于《枕中记》的写作年代,过去已有几篇文章,基本上被认为是写作于沈氏晚年的建中年间。^⑦不管具体写作于何时,我认为最重要的、最关键的事实是沈既济是白居易的前一代的文人。沈既济对白居易探讨的问题提前几十年已作出非常简明的结论,对中唐那一代的知识分子所面对的问题,早已给以了很明确的答案。^⑧

注释:

① 新村出编《广辞苑》(岩波书店,第二版,1969年)、松村明编《大辞林》(三省堂,1988年)等。

② 引文据《文苑英华》卷833。

③ 下定雅弘《读白氏文集札记》(勉诚社,1996年),第422页。

④ 砺波护《唐朝的官制与官职》、《唐代诗人传记》(小川环树编,大修馆书店,1975年),第659页。

⑤ 内山知也《沈既济与小说》,《东方学》32,1966年。

⑥ 乾一夫《枕中记考核》,东风之会《古典评论》,1969年。

⑦ 内山知也《沈既济与小说》、王梦鸥《读沈既济 枕中记 补考》,《中国文哲研究集刊》创刊号,1991年等。

⑧ 《新唐书》卷132《沈传师传》云：“召入翰林为学士，改中书舍人。翰林缺承旨，次当传师，穆宗欲面命，辞曰：‘学士、院长参天子密议，次为宰相，臣自知必不能，愿治人一方，为陛下长养之。’因称疾出。帝遣中使敦召。李德裕素与善，开晓諄切，终不出。遂以本官兼史职。”此表现有识之士对当时政治形势所持有的明智态度“室欲”。李德裕《忆平泉山居赠沈吏部一首》诗云：“昔闻羊叔子，茅屋在东渠。岂不念归路，徘徊畏简书。乃知轩冕客，自与田园疏。歿世有遗恨，精诚有所如。嗟予寡时用，夙志在林间。虽抱山水癖，敢希仁智居。……张何旧寮案，相勉在悬舆。常恐似伯玉，瞻前惭魏舒。”（傅璇琮、周建国《李德裕集校笺》，第581页）此诗李德裕在相位时作，他的内心深处仍有“夙志在林间”的向往，反映了他向翰林院的老友沈传师透露“室欲”思想的一面。

“汉皇重色”与中唐时期的崇尚“风流”

〔日〕爱媛大学 诸田龙美

一、“重色”包含“讽喻之意图”吗？

“汉皇重色思倾国，御宇多年求不得。杨家有女初长成，养在深闺人未识……”这是白居易的著名诗篇《长恨歌》的开头部分。对于“汉皇重色思倾国”中的“汉皇”、“倾国”，已经有很多学者就其意义和艺术表现上的效果发表过各种各样的见解，可是关于“重色”一词，目前还没有充分的讨论。大部分学者认为“重色”就是对“好色误国”的玄宗的批评言辞，当然也有相反的看法，但是这些相反的看法因缺乏足够的史料论据而显得说服力不足。把“重色”看作对玄宗的批评，这种见解是近代学者很早就提出来的，例如林志浩说：“在作品的前半部，李隆基是一个把自己的爱情和恩泽完全地倾注在杨妃身上，并纵情极欲，荒废国政的君王。诗篇的第一句，就点明了唐皇的重色风流”。^① 林氏认为《长恨歌》前半部分的主题是“讽刺”，后半部分的主题是“对于悲恋的同情”。他这种看法差不多是最早的“双重主题说”，其中并不仅仅强调“讽喻”的一面。可是即使从这样的立场来看，也还是肯定起首的一句具有讽刺的意味，而且其主要的论据也是“重色”一词。在后来的学者中，也有不少人认为起首的一句表现了白居易的讽喻之意。例如刘长典把

《长恨歌》分为前后两个部分,认为“前半以‘汉皇重色思倾国’领起,用汉武帝借指唐玄宗;‘重色’二字表明了作者的意图在于讽谕,这是无可否认的”。^②在这里,“重色”被他看作明确地表现讽谕意图的关键词。

因为“重色”一词容易使人联想到“好色”的概念,所以大家认为“重色”是讽刺玄宗的“好色误国”。只要稍微看一下传统的说法,例如“吾未见好德如好色者也”(《论语·子罕》);“寡人有疾,寡人好色”(《孟子·梁惠王》下);“寡人有污行,不幸而好色”(《管子·小匡》)等等,就可以明白“好色”从正统的儒家道德观来看是具有负面价值的无耻行为。在中国传统思想中,也有肯定快乐主义的见解,譬如“所乐者,身安、厚味、美服、好色、音声也”(《庄子·至乐》);“食色性也”(《孟子·告子》上);“男女饮食,人之大欲存焉”(《礼记·礼运》)等等,但这些都是不符合正统儒家思想的异端性说法。如果根据正统的儒家伦理来作判断,那么把《长恨歌》起首部分的“汉皇重色”理解为具有讽谕的意味当然是顺理成章的事情。

然而,也有的学者否认《长恨歌》的主题是讽谕,并据此对玄宗的“重色”作出肯定性的评价。譬如顾竺认为:“‘色’就是女性美,人们并没有同它绝缘,这在古典文学作品中大量地反映着。……那么,唐玄宗重杨妃之色有什么值得非议的呢?”^③又如马茂元、王松龄也指出:“诗一开头就说:‘汉皇重色思倾国,御宇多年求不得’,作为封建帝王,不‘重色’者实在不多,所以这算不得什么大罪过”。^④显然,他们是从作为男性、尤其是处在权力顶峰的帝王喜好女色并不足怪这样一种常理来肯定玄宗的“重色”的。但是笔者认为,这样的观点还不具备充分的说服力,用这样的理由还不足以证明《长恨歌》里的“重色”完全没有讽谕之意。

既然对于诗中的“重色”存在着上述不同的看法,那么“重色”到底是否意味着对玄宗的讽谕呢?或者在讽谕的意味之外

另有他意？本文试图结合中唐时期的时代风气对这个问题作一探讨。

二、同一时代作品中的“重色”

笔者不赞同把“重色”简单地理解为对玄宗的讽谕，因为在中唐时期，“重色”、“好色”带有特别的意味，它们经常作为具有肯定性价值的概念而被使用。最典型的是《莺莺传》里的例子。在故事的开头，张生的朋友们嘲笑他已经二十三岁却还“未尝近女色”，张生对此反驳道：“登徒子非好色者，是有凶行。余真好色者，而适不我值。何以言之？大凡物之尤者，未尝不留连于心，是知其非忘情者也。”登徒子是古来有名的好色鬼，据宋玉的《登徒子好色赋》说，他不仅娶了一个丑陋的妻子，而且还跟她生了五个孩子。在张生看来，登徒子实在还够不上“好色者”的档次，真正的“好色者”应该是对“物之尤者，未尝不留连于心”的人，而他自己就是这样，所以说自己才是“真好色者”。他在这里理直气壮地承认自己是“好色”之人，完全没有羞涩的感觉。这是实在令人惊叹的台词！当然，这固然是小说中的故事，但是张生的台词还是可以使人想到，在中唐的士人社会中，“好色”一词未必是一个具有负面价值的概念。在《莺莺传》中，张生的朋友们对于他的“好色论”深表理解。可以认为这并不是小说的虚构，而是表现了当时士人在私人自由交流的场所中共有的价值观。在那个时代，大概除了有对“好色”持否定态度的儒教伦理观之外，还有肯定“好色”和“重色”的私人自由交流场合中的价值观。这种推测也可以从当时的其他传奇小说中的例子得到证实。例如在蒋防的《霍小玉传》中，小说的主人公李生在得知霍小玉“爱念”自己的诗作之后，当着小玉和她母亲的面说道：“小娘子爱才，鄙夫重色。两好相映，才貌相兼。”小玉母女听到李生的话后“相顾而笑”，完全没有鄙夷的态度。又如许尧佐的《柳

氏传》中也有同样的台词。爱才的李生在得知韩翃看中了自己的爱妾柳氏之后,主动向韩翃推荐柳氏,说道:“柳夫人容色非常,韩秀才文章特异。欲以柳荐枕于韩君,可乎?”然后小说中这样描写韩柳这对才子佳人:“翃仰柳氏之色,柳氏慕翃之才,两情皆获,喜可知也。”从这样的例子可以看出,在中唐时期,人们认为年轻士人的“重色”和“仰色”不仅不是什么值得大惊小怪的事情,而且是理所当然之事。李朝威的《柳毅传》里的龙女也曾对柳毅这样说:“始不言者,知君无重色之心。今乃言者,知君有感余之意。”这里的“君无重色之心”,并不是对柳毅的赞扬,而是对他以前不能理解恋情的责怪和抱怨。

上面提到的《莺莺传》、《霍小玉传》、《柳氏传》、《柳毅传》等,都是贞元至元和之间的作品,与白居易的《长恨歌》同样体现了当时的时代精神。当然,诗和小说是有差异的,但是《长恨歌》是具有浓厚传奇色彩的作品,而且它们都是从私人自由交流场合中孕育出来的作品,传奇和《长恨歌》的创作基础非常接近。如果考虑到这一点的话,参照当时传奇小说中的例子来理解《长恨歌》中“重色”的含义,大概应当是比较合理的方法。如果运用这样的方法来看,可以说把《长恨歌》里的“重色”看作讽刺玄宗的言词是不够妥当的,因为从传奇小说的例子推导出来的结论恰恰与这样的看法相反,就是说《长恨歌》里的“重色”应该是赞扬玄宗“尊重(重)女性美(色)”的词语,而不是讽刺玄宗喜好女色的微词。但是,就像上面已经指出的那样,“重色”一词很容易唤起人们关于“好色”的联想,于是人们便很自然地根据儒家的传统道德观念而认为“重色”包含有对玄宗“好色误国”的讽刺意图,这样理解也有它的现实根据。鉴于这样两方面的情况,笔者认为既不能简单地把“重色”完全看作是对玄宗的赞词,也不能简单地把它完全看作是对玄宗“好色”的讥刺。《长恨歌》里的“重色”带有“双重性”的含义,就跟“汉皇”(“汉武帝”和“玄宗”)“倾国”(“美貌的女性”和“亡国的美女”)也

包含有双重含义一样。把“重色”看作具有讽刺和赞美的双重性格的词语,或许这样的理解才是最妥当的。

根据笔者的管见,《长恨歌》里的“重色”包含有赞扬玄宗“尊重女性美”的意味,这样的看法是以前所没有的,而且,中唐时期的这种肯定“重色”和“好色”的价值观,对于理解《长恨歌》和中唐恋爱文学的本质,具有重要的启发意义。

三、女性与“风流才子”

上面所引的《长恨歌》、《莺莺传》、《霍小玉传》等,都是代表中唐恋爱作品的杰作,而且这三部作品具有许多的共同点。首先,它们的主人公都是追求美女的好色者,《长恨歌》里的“汉皇重色思倾国,御宇多年求不得”自不用说,《莺莺传》里的张生也是自夸为“真好色”而又尚未遇到“尤物”的年轻士子,《霍小玉传》里的主人公李生也是“每自矜风调,思得佳偶,博求名妓,久而未谐”。其次,三部作品的基本结构都是寻求美女——邂逅——别离,故事情节都是从寻求佳偶的主人公的登场开始。再次,作品中的主人公都是能文会诗的“风流才子”,不但玄宗是兼通诗文音乐的“风流天子”,而且《莺莺传》里的张生也曾作有“明月三五夜”绝句和《会真诗三十韵》,所以被杨巨源称为“风流才子”,《霍小玉传》里的李生被小玉的母亲夸赞为“才调风流”、“容仪雅秀”的才子。从这些台词可以推测,在中唐时代,“风流”是很多士人所崇尚的品格和追求的“理想”。

另一方面,“风流”不仅是士人所崇尚的品格,也是女性世界对士人资质的一种期望和要求。关于这一点,在《霍小玉传》的起首部分有非常典型的例子。当鲍十一娘向李生介绍小玉的时候,就曾这样说道:“有一仙人,谪在下界,不邀财货,但慕风流。”她的话语明显地说明了这样一种情况,即对于当时的女性(尤其

是士女和娼妓)来说,男性是否“风流才子”乃是一个非常重要的恋爱条件。

那么怎样判断一个男性是不是“风流才子”呢?判断的标准当然应该比较复杂,但是“诗才”至少是其中一个重要的项目。譬如在《霍小玉传》中,小玉的母亲给她介绍李生,然后向她问道:“汝尝爱念‘开帘风动竹,疑是故人来。’即此十郎诗也。尔终日吟想,何如一见?”这个台词的内容和上述鲍十一娘介绍小玉时的台词内容(“不邀财货,但慕风流”)基本上一致。从这个例子可以推断,大概当时只有能作“好艳诗”的年轻士人才被认为是“风流才子”。与此相同的意识在《莺莺传》里也有反映。当张生请求侍女红娘作恋爱的中介时,她最初加以拒绝,因为崔娘是一个贞淑而又稳重的女子,可是后来她又教给张生一条以诗才引诱女性的计策:“然而善属文,往往沉吟章句,怨慕者久之。君试为喻情诗以乱之。”张生遵计而行,果然使崔娘落入他的情网。以后崔娘又对张生冷漠,于是张生再写《会真诗三十韵》相赠,终于使崔娘跟他复归于好。品行端正的贞女崔娘之所以肯在婚前与张生发生两性情感的纠葛,原因很简单,就是因为张生是一个能作《情诗》和《会真诗》那样的“好艳诗”的“风流才子”。

由此可见,能作好艳诗的能力是判断一个士人是否“风流才子”的一项重要的标准。这种观念的形成,显然与中唐以后广为流传的独特的社会风气有关,这个风气就是当时有相当多的女性加入到诗歌创作的行列之中。从这个时期开始,女性的作品在文学世界中所占的比重明显提高,无论是从质量或数量来说都比以往有了巨大的飞跃。拿《全唐诗》中收录的女性作品来说,如果把它们分为“初、盛唐时期的作品”和“中、晚唐时期的作品”的话,可以看到下表所示的情况(表中的“与男性的赠答诗”系根据《全唐诗》的诗题、解说以及附载的男性作品等判断而得,不包括“唱和诗”在内):

	初、盛唐期	中、晚唐期	中、晚唐期的比率
作者人数	26	49	60%
作品数	128	235	64.7%
宫女作品	94	10	9.6%
娼妓作品	15	162	91.5%
士女作品	19	63	76.8%
给恋人的作品	2	23	92%
与男性的赠答诗	1	16	94.1%

从这个表中一看就能明白,在初、盛唐时期,宫女的作品较多,到了中、晚唐时期,与这一时期妓馆的发达相应,妓女的作品大大增加;以安史之乱为界,女诗人的主体从宫廷女性逐渐转向娼妓和士女阶层,相对而言,社会中下层的女性变成了诗歌创作的中心;而且,在中、晚唐时期,女性赠给丈夫和恋人等男性的作品明显增加,加上安史之乱以后男女之间赠答诗的增加,这些都是值得注意的现象。

显然,女性在文学世界中所占的比重比以往明显增大。那么,女性爱好什么样的诗作呢?那就是吟咏恋情的“艳诗”。例如《全唐诗》(卷五、七、七九七~八〇五)所收的女性作品总共有635首,其中属于“艳诗”的作品达155首之多(如果把花蕊夫人的《宫词》156首计算在内的话,大约有一半都是“艳诗”)。根据这种情况,也可以看出艳诗是女性特别喜欢的诗体。

就像上面所说的那样,在中唐时期,能作好艳诗的“风流才子”是士人的理想之一,而这种价值观又与当时以艳诗为交际手段的男女社交世界的形成和女性作品比重的提高有着密切的关系。女性特别喜好“艳诗”,这种“女性的价值观”对于“风流才子”观念的形成显然具有深刻的影响。而且更重要的是,从根本上说,这种“女性的价值观”实际上也就是一种“文艺的价值观”。在当时,“风流才子”的首要条件是具备写作好艳诗的能力,这一点就是明证。白居易曾在《与元九书》中慨叹当时人们只喜欢他的《长恨歌》和

《杂律诗》之类的作品,而对于他的《讽谕诗》和《闲适诗》却比较冷漠。笔者认为,当时人们嫌弃《讽谕诗》和《闲适诗》那样的“讽谕性”和“说理性”很强的作品,而喜欢《长恨歌》和《杂律诗》那样的富有“恋情”和“抒情性”的作品,这种审美情趣恰恰是一种“女性特色的情趣”或者“女性的价值观”的体现。通过白居易的口吻,我们可以清楚地了解到女性给当时的文学风气所带来的影响之大。在那个时代,除了所谓重视“讽谕性”和“说理性”的儒家的——男性的价值观以外,还有重视“恋情”和“抒情性”的文艺性的——女性的价值观,而且后者广泛地渗入到士人社会当中,并得到相当广泛的认同。白居易的《长恨歌》其实就是那种憧憬“风流”的、符合“女性的情趣和价值观”的代表性作品。从这样的角度来看,笔者认为“汉皇重色……”的诗句里也包含有对“风流”玄宗的赞扬意味,这种理解当不至于是无稽之谈吧。

四、《长恨歌》与女性

如上所述,具备写作出色的艳诗的能力是作为“风流之士”的重要的条件。文学史上所谓的“元和体诗”,最初就是以歌咏“恋情”为中心的艳诗^⑤,尤其是在白居易和元稹的诗歌作为出色的艳诗作品而风靡一时的时候,更是如此。他们所作的艳诗深受士女和娼妓之类的女性的欢迎。例如,表示白居易的作品深受女性欢迎的资料有:1.“士庶、僧徒、孀妇、处女之口,每每有咏仆诗者”(《白居易集笺校》卷四五《与元九书》);2.“江南士女语才子者,多云元、白。以子之故,使仆不得独步于吴、越间,亦不幸也”(《白居易集笺校》卷六九《刘白唱和集解》);3.“二十年间,禁省、观寺、邮候墙壁之上无不书,王公妾妇、牛童马走之口无不道”(《元稹集》卷五十一《白氏长庆集序》)等等。表示元稹的作品深受女性欢迎的资料有:1.“交流迁客泪,停住贾人船。暗被歌姬乞,潜闻思妇传”

(《白居易集笺校》卷十七《江楼夜吟元九律诗成三十韵》);2.“妓乐当筵唱,儿童满巷传。改张思妇锦,腾跃贾人笺”(《元稹集》卷十三《酬乐天江楼夜吟稹诗因成三十韵》);3.“尝痛自元和已来,有元、白诗者,纤艳不逞,非庄士雅人,多为其所破坏。流于民间,疏于屏墙,子父女母,交口教授,淫言媠语,冬寒夏热,入人肌骨,不可除去”(杜牧《樊川文集》卷九《唐故平卢军节度巡官陇西李府君墓志铭》)等等。从这些资料来看,元、白的艳诗在当时获得女性的广泛欢迎是无可争辩的事实,这同时也意味着他们作为善于写作艳诗的“风流诗人”受到当时女性的青睐。

在中唐时期,士人和娼妓之间通过诗作的交流日益活跃和密切,因此,身在“风流薮泽”(《开元天宝遗事》卷二)的妓女们不仅喜爱艳诗,而且她们当中的有些人还可以由喜爱而进一步自己动手从事创作,这是不难想见的事情。笔者认为,前面所说的那种对“风流”的羡慕和追求,亦即女性的一文艺性的价值观,主要地就是由这些娼妓们所支持的价值观,元、白的艳诗以及《长恨歌》之所以能够广泛流传,正是由于有这样的价值观作为支持的背景。

元和十年(815),四十四岁的白居易接到了被贬谪到通州充任司马的元稹寄来的书信,信上说他到通州之日“见尘壁间有数行字”,那“数行字”正是白居易的“旧诗”。白居易不禁感慨系之,挥毫写就下面一首七律:“十五年前似梦游,曾将诗句结风流。偶助笑歌嘲阿软,可知传咏到通州?昔教红袖佳人唱,今遣青衫司马愁。惆怅又闻题处所,雨淋江馆破墙头。”

诗中所说的“十五年前”是指贞元十六年(800),那一年白居易二十九岁,进士及第。士子们及第之后就去妓馆,这在当时是司空见惯的事情。白居易从那时到元和元年(806)的六年期间基本上住在长安,到了元和三年(808)三十六岁时与杨氏结婚。大概他在长安居住的六年期间,曾经热情地讴歌过自己出入妓馆的生活。“十五年前似梦游,曾将诗句结风流”二句就是回顾那时通过艳诗

的赠答与娼妓交往的风流韵事。“阿软”是白居易当时最为钟情的娼妓，此人在《才调集》收录的白诗《江南喜逢萧九彻，因话长安旧游，戏赠五十韵》里也曾被提及过：“多情推阿软，巧语许秋娘。”这首诗也被看作是回顾“贞元年间的后半期到元和初年之间”的“长安旧游”之作。^⑥据此可以推知当时白居易频频出入妓馆的经历。

元稹在通州所看到的白居易“旧诗”就是“绿水红莲一朵开，千花百草无颜色”，这两句诗文所描绘的可能正是阿软那婀娜动人的美丽姿色。有的学者指出这两句诗文与《长恨歌》里的“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色”颇为相似，并据此认为《长恨歌》里也反映了白居易对阿软的恋慕之情。^⑦关于这种见解的当否，由于缺乏确证，目前还难以作出最终的判断。不过笔者认为，白居易在贞元后半期到元和初期与妓女的交往影响了他的《长恨歌》创作，这样的思路不能说毫无道理，因此值得注意。就像下面将要指出的那样，《长恨歌》的广泛流传和娼妓世界的存在有着密切的关系。

在《与元九书》里，白居易就《长恨歌》与娼妓的关系有这样的叙述：“及再来长安，又闻有军使高霞寓者，欲聘倡妓。妓大夸曰：‘我诵得白学士《长恨歌》，岂同他妓哉？’由是增价”；“又昨过汉南日，适遇主人集众乐，娱他宾，诸妓见仆来，指而相顾曰：‘此是《秦中吟》、《长恨歌》主耳。’”根据这些资料可以推知，作为《长恨歌》“流传的媒体”，娼妓扮演了非常重要的角色。至于《长恨歌》受到妓女们的欢迎，白居易在《与元九书》里表示了不满之情：“此诚雕虫之技，不足为多。然今时俗所重，正在此耳。”可是实际的情况是，使《长恨歌》受到人们的广泛欢迎本来是白居易在创作这篇作品时的初衷，而且他也为此作过精心的策划。根据陈鸿的《长恨歌传》，王质夫曾经用如下的理由劝请白居易写作《长恨歌》：“夫希代之事，非遇出世之才润色之，则与时消没，不闻于世。乐天深于诗，多于情者也，试为歌之。如何？”就是说《长恨歌》的根本的目的是把李、杨的事件（“希代之事”）升华为永远流传的“不朽的故事”。

为了实现这一目标,应当怎样对故事的素材施加润色,这样的问题对于在长安期间曾与妓女频繁交往的“艳诗作家”白居易来说,应当是驾轻就熟的事情。其实问题的关键就在于“受不受妓女的欢迎”。即如上面指出的那样,在酒席、妓馆等士人与妓女进行私人交往的场合,正是由是否合乎娼妓的口味这一因素来决定时代的价值观与风气流行的方向的。“多于情”(即通过娼妓游戏而深通男女之情)的白居易,当然知道怎样迎合妓女的情趣,以使她们乐于吟诵李、杨的故事,从而把它升华为“不朽的故事”。清代赵翼曾说:“盖其得名,在《长恨歌》一篇。其事本易传;以易传之事,为绝妙之词,有声有情,可歌可泣,文人学士既叹为不可及,妇人女子亦喜闻而乐诵之。是以不胫而走,传遍天下”(《瓠北诗话》卷四《白香山诗》)。赵翼已经多少意识到作为受众心理基础的女性情趣乃是《长恨歌》流行的重要原因。《长恨歌》既然“以易传之事,为绝妙之词,有声有情,可歌可泣”,于是自然适合娼妓们的情趣和爱好,而这样的结果正是白居易当初所预期的。

五、中唐的“重情”文学与日本传统文学观

如上所说,白居易贞元十六年(800)在长安时给阿软写的诗句(“千花百草无颜色”),历经十五年之后,在通州还有流传;同样,含有类似诗句(“六宫粉黛无颜色”)的《长恨歌》通过妓女这一最大的艳诗受众群体而得到更快更广的传播。为什么会出现这样的现象呢?这是因为在中唐时期,士人和妓女进行私人交往的机会增多,而且他们之间的情感交流也越来越深入。在这样的场合,他们共同认可了崇尚“风流”的价值观。例如上面提到的小玉,她使风流之士“共感”自己的“多情”,以执著的爱情赢得了当时士人的认同感。又如杨巨源曾经这样吟咏接到崔女情书的张生的心情:“风流才子多春思,断肠萧娘一纸书。”这些都表明对男女之情的深刻理

解和认同是“风流之士”不可缺少的素质。这种“重视恋情”的价值观实际上是以当时的女性价值观为基础的,比如《霍小玉传》里的小玉就是“不邀财货,但慕风流”,《莺莺传》里的崔女也是在看到了张生的“情诗”以后才萌发了春心。伴随着这种价值观的形成,男性也相应地被要求成为富于情感、珍惜爱情的“风流才子”。

从作品的情节设置来看,《莺莺传》里的张生一开头就说:“余真好色者……大凡物之尤者,未尝不留连于心,是知其非忘情者也。”《霍小玉传》里的李生也是一开始就说自己“每自矜风调,思得佳偶,博求名妓”,二人都属于多情善感的“风流才子”。这样的情节及人物性格的设定,有可能是沿用《游仙窟》的模式,其中的主人公张文成就是“以少娱声色,早慕佳期,历访风流,遍游天下”。由此看来,《长恨歌》以“汉皇重色思倾国,御宇多年求不得”起首,在结构模式上与上述作品如出一辙,因此从“汉皇重色思倾国”的诗句里可以了解白居易把玄宗看做“风流才子”的意图。而且在那样的时代,“风流”既然作为肯定性的价值而被人们认可,所以可以说,如果认为“重色”二字只具有讽刺玄宗“好色误国”的意味,那显然是不全面的。

到了中唐时代,这种“重情”、尤其是“重视恋情”的特征越来越明显。笔者认为,这样的特征和日本平安时代的文学特征非常相似。平安时代的贵族男女也互相作“艳诗”——日本传统的“和歌”——来表达自己的恋情,而且那个时代的作品基本上都是基于这样的习惯写成,就连著名的《源氏物语》也不例外。白居易的《长恨歌》给紫式部的《源氏物语》以很大的影响,其最主要的原因之一可能就在于这两部作品的社会背景非常相似。日本江户时代的著名学者本居宣长曾经提出,《源氏物语》的主题在于表现“物之哀”。日本的学者一般认为这种“物之哀”不但是《源氏物语》的主题,而且是日本传统文学中最具代表性的特征。比如铃木修次博士就认为“物之哀”是一种十分微妙的感觉,对中国人来说是很难理解

的。^⑧但是,本居宣长的看法却不是这样,他说:“除了‘好色的事情’之外,不能表达很深刻的‘物之哀’,所以小说中‘好色的事情’很多。‘小说的价值观’和‘一般的(儒、佛的)价值观’不一样(《紫文要领》)。他从文学的角度来肯定“好色”的价值,所以认为根据儒、佛的价值观来批评“好色”是不对的。而且,他在其他作品中用白居易的‘处处伤心心始悟,多情不及少情人’(《刘家花》)的诗句来解释“物之哀”的意思(《石上私淑言》卷一),这实际上意味着本居宣长认为他所说的“物之哀”就等于白居易所说的“多情”^⑨。如此说来,本居宣长本人已经承认中国人也是同样能够理解他所谓“物之哀”的了。王质夫在他的《长恨歌传》里说:“乐天深于诗,多于情者也,试为歌之如何?”可见《长恨歌》正是由白居易的“多情”孕育出来的作品,因此其中也同样富有“物之哀”。笔者认为,这种情况刚好可以说明日本人之所以从平安时代起非常喜爱《长恨歌》的原因,而且,本居宣长所说的重视“好色”的价值观与中唐时期崇尚“风流”的价值观基本上是一致的。

注释:

①《讨论“长恨歌”的主题思想兼及其争论》,《光明日报》1956年8月19日《文学遗产》第118期。

②《试论“长恨歌”的主题思想》,《南京师院学报(哲学社会科学版)》1983年第4期。

③《“长恨歌”主题之浅见》,《徐州师范学院学报(哲学社会科学版)》1986年第2期。

④《论“长恨歌”的主题思想》,《上海师范学院学报(社会科学版)》1983年第1期。

⑤川合康三:《白俗の检讨》,《白居易研究讲座》第5卷(日本:勉诚社,1994年)。

张明非:《论中唐艳情诗的勃兴》,《唐音论薈》(桂林:广西大学出版社,1993年)。

⑥斋藤茂译注《教坊记·北里志》(日本:平凡社,1992年),第235页,

注 2。

⑦ 卞孝萱、刘维治《从“千花百草无颜色”到“六宫粉黛无颜色”——白居易长恨歌新释之一》《东北师大学报(哲学社会科学版)》1983年第2期。

⑧ 《中国文学と日本文学》(日本:东京书籍,1978年),第85页。

⑨ 诸田龙美《多情と物のあわれ——白居易と宣長の共鸣——》《爱媛大学法文学部论集》人文学科编,2000年9月。

论《文赋》所受玄学影响(摘要)

复旦大学博士研究生 李秀花

玄学影响《文赋》创作是近二十年来学术界研究《文赋》的热点,较多的文章及著作都论述到了此点。本文拟参考众说,阐明己见,力图对此问题作出较为全面、深入的探讨。

一、陆机与玄学的关系——《文赋》 创作受玄学影响的原因探究

陆机与玄学的关系我们以其开始仕晋为界分前后两个阶段来论述。仕晋之前,陆机思想中已具有了玄学成分。此玄学成分主要来自两个方面。一、几家《周易》注:姚信注、虞翻注、陆绩注;二、几家《太玄经》注:陆绩注(在宋衷注的基础上)、虞翻注、陆凯注,皆见《隋书·经籍志》。此外,陆喜也是了解玄学思想的,见其《西州清论·较论格品篇》与《自叙》,陆机思想中具有玄学成分也受到了他的影响。北魏酈道元《水经注》卷十六《谷水注》与南朝宋刘敬叔《异苑》皆载陆机初入洛途中与王弼鬼魂谈玄的故事。《晋书》卷五十四《陆云传》将此事归陆云,考诸酈道元《水经注·谷水注》、陆机的《尸乡亭诗》及其他诗文、《三国志》卷二十八《钟会附王弼传》裴注、《南史》卷十四《(宋)南平穆王铄传》、《文心雕龙》、《诗品》、《文选》、《玉台新咏》等等,我们认为还是应归诸陆机。此则鬼怪故事至少说明,

陆机“入洛”之初思想中决不是没有玄学成分。陆机开始仕晋之后，西晋玄风盛行，观《晋书》卷四十三《王衍传》、卷四十九《阮籍附阮脩传》等可知。在这种风气中，陆机思想中的玄学成分得到发展，并且表现在其阐述文章创作理论的著作——《文赋》的创作中。

二、《文赋》创作中表现出的玄学影响

《文赋》创作受玄学影响，表现在内容和语言两方面。内容方面，主要表现在：

1. 《文赋》指出了文章创作中出现的言不尽意现象。其述此意云：“若夫丰约之裁，俯仰之形，因宜适变，曲有微情。……譬犹舞者赴节以投袂，歌者应弦而遣声，是盖轮扁所不得言，故亦非华说之所能精。”又云：“至于随手之变，良难以辞逮。”这受到了《庄子·天运》中轮扁斲轮寓言表达的言不尽意思想的影响。

2. 《文赋》指出了文章创作中存在虚静现象。其“收视反听”一句即述此意。这受到了《庄子·达生》中梓庆削鐻寓言表达的虚静思想的影响。

3. 《文赋》描述了文章创作中的想象活动。此描述语为：“精骛八极，心游万仞。……浮天渊以安流，濯下泉而潜浸。……观古今于须臾，抚四海于一瞬。”这受到了《庄子·在宥》中表述的想像活动的影响。

语言方面，《文赋》创作中运用了一些玄学著作中的语汇，如：“抚四海”、“用心”、“玄览”、“虎变”、“龙见”、“屡迁”、“应绳”、“通塞”、“探赜”等。

三、玄学在何种程度上影响了《文赋》创作

搞清这个问题的关键，在于明了下列事实：

1. 《文赋》指出的文章创作中出现的言不尽意现象是文章创作中固有的。文章创作中出现言不尽意现象同日常生活里游泳、划船等过程中出现的一些微妙体会无法言传的情况是一样的。我们感受到,游泳、划船等过程中出现无法言传的微妙情形是这些过程固有的,并非受了外来什么思想的影响才产生的。文章创作中出现言不尽意现象亦然。康德《判断力批判》认为不可言说的体会的存在是艺术创作(述者按:当然也是文章创作,下同)的普遍规律,是艺术创作本身固有的。我们没有看到康德接触中国玄学的记载。由此,我们认为,言不尽意现象是文章创作中固有的。在这一前提下,我们承认,处在玄风盛行的时期,《文赋》指出文章创作中存在言不尽意现象受到了玄学影响,如上文所述。

2. 《文赋》指出的文章创作中存在的虚静现象是文章创作中固有的。创作需要虚静是司马相如、薛道衡、陈后山、歌德、康·巴乌斯托夫斯基、马克·吐温、安徒生、雪莱等古今中外许多作家表述过的一种出于自然的创作体会。特别需要说明的是,对于歌德等外国作家,我们没有看到他们接触中国玄学的记载。由此,我们认为,虚静现象是文章创作中固有的。在这一前提下,我们承认,处在玄风盛行的时期,《文赋》指出文章创作中存在虚静现象受到了玄学影响,如上文所述。

3. 《文赋》描述的文章创作中的想象是文章创作中固有的。想象对于文章创作至关重要,是现实与文章之间的中介,现实之所以能够转化成文章是因为在文章创作中伴随着想象。也就是说,想象是文章创作中固有的。在这一前提下,我们承认,处在玄风盛行的时期,《文赋》描述文章创作中的想象受到了玄学影响,如上文所述。

此外《文赋》中运用的玄学著作中的语汇,少数陆机已改变原意,用来表达自己的意思,而多数他虽然袭用原文中的意思,但也都把它们融会到自己表达的意思中了。

总之《文赋》创作受玄学影响,我们作如下表述:在内容上,《文赋》指出文章创作中存在言不尽意、虚静、想像等现象,那是受到了玄学影响,但上述文章创作中的诸现象首先是文章创作固有的,也就是说,在产生上,玄学对《文赋》所述文章创作中存在的言不尽意等现象并无决定性的作用;在语言上,《文赋》运用了玄学著作中的语汇,恰切地表达了文章创作过程的理论。可以说,玄学对《文赋》创作的影响并不是关键性的,只是局限在不大的程度上。

最后,在《文赋》创作与玄学的关系问题的认识上,我们想申述一个方法上的问题:先后发生的性质相同或相似的两件事未必就一定有影响和被影响的关系,即使具有此种关系,也不能断定影响者对被影响者在产生上就有一种必然的因果关系,否则,那将是机械的、简单的。

《丹阳集》考辨(摘要)

复旦大学博士研究生 吕玉华

今存唐人选唐诗中^① ,只有一部是以地域范围为编选标准的 ,即殷璠《丹阳集》。晚唐诗人吴融较早提及殷璠 ,其《过丹阳》一诗曰 :“云阳县郭半郊垌……”

“丹阳 ,汉曲阿县 ,属会稽郡。又改名云阳 ,后复为曲阿。武德五年 ,于县置简州。八年 ,州废 ,县属润州。天宝元年 ,改为丹阳县 ,取汉郡名。”^② 因为诗中以“云阳”特指 ,所以题目《过丹阳》之“丹阳”应为殷璠的家乡 ,是县名 ,非郡名。宋刻本《河岳英灵集》首页首行“河岳英灵集”五字下署“唐丹阳进士殷璠”。南宋时《嘉定镇江志》卷一八、《志顺镇江志》卷一九亦载 :“殷璠 ,丹阳人 ,处士 ,有诗名。”

而殷璠所编《丹阳集》之“丹阳”当指郡名 ,乃入选诗人的共同占籍。《新唐书·艺文志》四著录《包融诗》一卷 ,有长注 :

融与储光羲均延陵人 ,曲阿有余杭尉丁仙芝、缙氏主簿蔡隐丘、监察御史蔡希周、渭南尉蔡希寂、处士张彦雄、张潮、校书郎张晕、吏部常选周瑀、长洲尉谈戴 ,句容有忠王府仓曹参军殷遥、硖石主簿樊光、横阳主簿沈如筠 ,江宁有右拾遗孙处玄、处士徐延寿 ,丹徒有江都主簿马挺、武进尉申堂构 ,十八人皆有诗名。殷璠汇次其诗 ,为《丹阳集》者。

丹阳郡原名润州郡 ,为隋文帝开皇十五年(595)始置 ,唐武德

九年时,润州管辖五县:丹徒、曲阿(天宝元年(742)更名为丹阳)、延陵、句容、白下。玄宗天宝元年(742)正月,润州郡改为“丹阳郡”,肃宗乾元元年(758)复改为润州。据此《丹阳集》的最后成编时间或许就在天宝元年到乾元元年之间,以郡名为集名。

关于《丹阳集》的结集时间,陈尚君先生认为约在开元二十三年至二十九年之间,理由如次:《新唐书·艺文志》所述该集收各人官职,为结集时实任官,非终官。就十八人今可考知事迹来说,包融、孙处玄、沈如筠年岁较长,于武后末至中宗时已成名;申堂构至代宗永泰间尚在世,为卒年最迟者。据《新唐书·地理志》,曲阿县于天宝元年改丹阳县,而《艺文志》仍称曲阿,知此集编成当在天宝元年(742)前。今知谈戴、申堂构、张晕分别为开元二十年、二十二年、二十三年登进士第,长洲尉、武进尉、校书郎均应为登第后所除。是此集成编当在开元二十三年(735)以后。^③

不过,本文笔者在学习陈先生论辩时,有些疑问。

《新唐书·地理志》载天宝元年一是曲阿县更名为“丹阳”,一是武德三年复置的润州郡亦改为“丹阳”。而且,郡名更改是在正月。这样,从天宝元年正月起,丹阳郡下辖延陵、丹阳(原曲阿)、句容、江宁、丹徒、金坛六县。而天宝元年前,此地仅汉代有“丹阳郡”之名。因此,在唐代,“丹阳”郡与“曲阿”县的官方称谓不可能出现在同一时期,应是润州郡领曲阿县,丹阳郡领丹阳县。

但是,据今见《丹阳集》,其收诗目次明明有“曲阿九人”。若该集编成于天宝元年以前,考虑到现实,以《润州集》命名更妥,毕竟殷璠不太可能预知“润州”会改名“丹阳”。既然该书已称《丹阳集》,则很可能是最后编成于润州改名丹阳之后,即天宝元年之后,此时虽然曲阿县亦名丹阳,但为了编集时文字说明方便,对县、郡有所区分,又因对该集来说,郡名更为重要,故县名仍沿袭旧称“曲阿”,还是比较合理的。《新唐书·艺文志》的编者应该见到过《丹阳集》原貌,从而袭用其说法。

所以《丹阳集》的最后成编是在天宝元年润州改名“丹阳”之后,乾元元年再次改名“润州”之前。当然,其具体编纂时间还要早一些。

集中十八人,除延陵包融、储光羲外,均注明了官职。

梁肃《秘书监包府君(华按:即包佶)集序》称“烈考集贤院学士、大理司直、赠秘书监讳融……”《新唐书·艺文志》云“历大理司直……融与储光羲均延陵人”《新唐书·刘晏传》附《包佶传》谓“佶字幼正……父融,集贤院学士”《国秀集》收包融诗,目录作“大理司直包融”。由以上诸书载,知包融仅历集贤院学士、大理司直二职。

又《旧唐书·贺知章传》亦提到“融遇张九龄,引为怀州司户、集贤直学士。”开元十三年,从张九龄议始改“集仙殿”为“集贤殿”,并改修书使为集贤书院学士。其中五品以上为学士,六品以下为直学士。但该年的学士据《官职分纪》卷十五引韦述《集贤纪注》所录,并无包融之名。因此张九龄荐包融当在此年后。又开元二十四年,张九龄出相。故包融任集贤院学士应在开元十三年之后、开元二十四年之前。按《旧唐书·职官志》,大理司直为从六品,似为包融终官。

据以上诸书,包融主要活动于神龙及开元中。若《丹阳集》编纂时,包融尚任职,则殷璠理应注明。又,如果《丹阳集》所标为各人终官,则亦应写明“大理司直包融”。而现在所见到的《丹阳集》,包融仅一名字。此时或许包融已下世,名望亦不显,故不再署任何职衔,仅作乡贤对待。

储光羲开元十四年进士及第,约于开元二十一年辞官归隐,天宝六、七载间,再次出任太祝。^④也就是说,从开元二十一年至天宝六、七载间约十四、五年时间,储光羲无任何官职。《丹阳集》的编纂也应在此间,因储光羲已进士及第,且曾为宦,虽隐居而非处士,故不署其职衔、身份。

张晕开元二十三年登进士第,校书郎应为登第后所除。是《丹阳集》成编亦当在开元二十三年以后。又,句容人殷遥署衔为“忠王府仓曹参军”。殷遥的生平,可据储光羲《同王十三维哭殷遥》、王维《哭殷遥》等诗,知其卒当在天宝三载前。^⑤按《旧唐书·肃宗纪》,肃宗于开元十五年始封忠王,开元二十六年六月立为皇太子。则忠王置府属在开元十五年至二十六年间;“忠王府仓曹参军”之任也应在此时。因太子之立,乃国家大事,殷璠不可能不知。录殷遥诗时;“忠王府”必定仍设,故殷遥署“忠王府仓曹参军”。殷遥卒时,或许因其位卑名微,又远在京城,殷璠不及知闻。又因为初编与定名不同时,对正文最后亦未再作校正。故殷遥仍署“参军”之职。

现在可以断定《丹阳集》结集时,除包融已卒、储光羲隐居外,其余诸人或薄宦或处士,从而,我们可以把《丹阳集》编纂时间定在开元二十三年至开元二十六年(738)间,最后定名成编则在天宝元年(742)后。

注释:

① 参见傅璇琮主编《唐人选唐诗新编》(西安:陕西人民教育出版社1996年)。

② 《旧唐书》卷四十《志》第二十《地理三》,北京:中华书局排印本,第1854页。

③ 参见陈尚君《殷璠〈丹阳集〉辑考》,《唐代文学论丛》总第八辑,第169—190页;及《唐人选唐诗新编》之《丹阳集·前记》,第77—79页。

④ 傅璇琮主编《唐才子传校笺》(一)(北京:中华书局1987年)第211—223页。

⑤ 陈铁民《储光羲生平事迹考辨》,《文史》第十二辑。

许学夷诗歌辨体论的内 涵及其研究价值(摘要)

复旦大学博士研究生 汪 泓

《诗源辨体》是明末布衣学者许学夷历时四十年写成的一部诗论著作,由于论诗旨趣较接近严羽与七子派,在整个清代影响甚微。直到二十世纪,随着文学史观念和文学批评、文学接受意识的增强,人们才逐渐认识到它的价值。

《诗源辨体》的核心内容即为诗歌辨体论。许学夷曰:“诗有源流,体有正变。”(自序)^①“诗自三百篇以迄于唐,其源流可寻而正变可考也。学者审其源流,识其正变,始可与言诗矣。”(卷一·一) 推溯诗歌发展的源流,考究诗歌体制与风格的正变,是许学夷诗歌辨体论的主要内涵。《四库全书总目提要》将诗文评分为“究文体之源流而评其工拙”、“第作者之甲乙而溯厥师承”、“备承法律”、“旁求故事”、“体兼说部”五类^②,前三类均属于“辨体”的范畴。《诗源辨体》虽未列入《四库全书》之中,却可谓一部论述系统、深入与精到的诗歌辨体著作,许学夷曰:“予作辨体,自谓有功于诗道者六:论《三百篇》以至晚唐,而先述其源流,序其正变,一也;论《周南》、《召南》以至邶、鄘诸国,而谓其皆出乎性情之正也;论汉魏五言,而先其体制,三也;论初、盛唐古诗,而辨其纯杂,四也;论汉魏五言,而无造诣深浅之阶,五也;论初、盛唐律诗,而有正宗、入圣之分,六也。知我者在此,而罪我者亦在此也。”(卷三十四·四)

很显然《诗源辨体》并非凭空产生,对“辨体”的重视是中国文学理论批评的传统;“体制为先”的观念为很多作家学者所接受。且随着文学实践的变化和发展,“辨体”亦趋向系统深细。其中最具影响的是《毛诗序》、《文心雕龙》和《沧浪诗话》。至明代,文学辨体尤其受到重视,对历代诗歌源流、正变的考察,成为一代诗学的主流。清代,由于学术观念的兼容并包,溯源流、序正变则更为客观、辩证。而许学夷的诗歌辨体论正是由明入清这一转折过程中不可忽略的一环。

“审其源流,识其正变”是对许学夷诗歌辨体论的总括。析而论之,其涉及的方面很多。与“体”含义的丰富性、多变性、古人使用的随意性一致,许学夷诗歌辨体论不单单意味着体制论或风格论,而是它们的综合,包括(一)诗歌形式的分类,每种形式的体制规范—法(二)各种形式的源头、初创,理想形态—正体及其变化—变体(有正变、渐变、大变,如五言诗由古入律有六变,七言诗有七变;又如唐古体与汉魏古体之变),代表诗人作品的个性特点以及不同时代、不同诗人诗风之比较(三)各自呈现的语言特点,如:体—作品之风格,格—诗人主体之气格,语—词采,律—排偶与声律,调—音乐性,等等。

辨体论内容涵盖量很丰富,不过最主要的问题是正变论,它体现了论者基本的诗学观念及其审美价值取向。这一点与西方文体学讨论的重点颇为一致。英国文体学家安克威思特(Enkvist)对风格(style)的各种定义作了一个归纳,共列了七种:1.“以最有效的方式讲恰当的事情”;2.“环绕已存在的思想或感情的内核的外壳”;3.“在不同表达方式中的选择”;4.“各人特点的综合”;5.“对于常规的变异”;6.“集合特点的综合”;7.“超出句子以外的语言单位之间的关系”。(‘On Defining Style’,Linguistics and Style)在这些定义中,最有影响的是3、4、5种看法,人们目前讨论最多的是规范(norm)与变异(deviation)的问题^③。笔者对英语文体学尚未

作深入了解,但可以肯定:尽管各自文化背景不同、审美价值取向不同,中国传统的“辨体论”与英语文体学讨论的主要问题及其重点却是极为相似的。

许学夷的诗歌史观与七子派的中坚人物相比较,更显“通变”,于“变”多有肯定,不过其最终的结论还是:“自汉魏以至晚唐,其正者,堂奥固已备开,变者门户亦已尽立,即欲自开一堂,自立一户,有能出古人范围乎?故与其同归于变,不若同归于正耳。”(卷三十四·二〇)这一点历来被今人诟病。其实,归于“正”或“变”只代表论者的审美价值取向,它受时代风气和个人兴趣所左右,我们不太有资格对古人作过多的指责。我们今天的古诗研究者仍然要面临一个问题,即首先必须与古“合”,才能与古“离”。

从对许学夷诗歌辨体论的内涵的分析,笔者以为它对当前的古代文论研究或许有以下的启示:

(一)就《诗源辨体》而言,“辨体”是该书的核心内容,它不仅意味着一种诗歌批评方法,更重要的,它是诗歌批评内容本身。扩大而论,文学辨体论是古代文论的重要组成部分。从恢复古代文论本来面目、寻找古文论的民族特色而言,将辨体论纳入中国古代文学理论体系是很有必要的。

(二)如果说古代文学理论体系中的范畴论是一个“潜体系”^④,那么,辨体论则是一个较为显在的理论与批评体系,刘勰将其概括为:“原始以表末,释名以章义,选文以定篇,敷理以举统”。它指向文本形式、作家主体、读者欣赏、创作指导等各个层面。

(三)许学夷的诗歌辨体,实质上构成了一部与内容紧密联系的诗歌艺术形式论与诗歌发展史。它是对诗歌这一语言艺术的本体研究。在古代诗歌理论与批评中,艺术论的成分与重要性似乎比我们以往所认识到的要高一点。

(四)《诗源辨体》考究诗体的正变源流,在重视艺术形式的同时又于形式创造方面体现出一定的保守性。有明一代诸多论家,

如七子派等,辨体制、考正变、识奇正,无不最终走向复古,恐怕与“正体”情结有关。辨体论的研究,有助于更为客观地评价七子派的复古倾向。

注释:

① 《诗源辨体》引文均见于人民文学出版社杜维沫校点本。

② 永瑆等撰《四库全书总目》(北京:中华书局,1981年),第1779页。

③ 参考王佐良、丁往道主编《英语文体学引论》(北京:外语教学与研究出版社,1987年),第515页。

④ 参见汪涌豪《中国古代文学理论体系——范畴论》第七章第五节(上海:复旦大学出版社,1999年)。

浅谈王夫之论“情”（摘要）

复旦大学博士研究生 李钟武

在中国古代文论中,关于“情”的议论不断地展开。^①本文通过初探明清之际大思想家之一王夫之的主要著作,谈谈他关于“情”的言论,尤其是其中从哲学、文学的角度对“情”的解释。

那么,王夫之所讲的“情”的哲学含义跟宋代朱熹等的观点到底有何差别呢?

朱熹说:“人心须是在天理则存天理,在人欲则去人欲。”^②朱熹对天理及人欲的观点,基本上和对“情”的观点是一致的。他认为,由于“情”是人心发动的,它本身不是邪恶。于是,先判断那“情”是随“性”而发动的还是随物欲而发动的,然后才可以评判其善或恶。也就是说,“性”不是只有控制“情”才能确立自己的位置,而是通过“情”才能显现出来。王夫之对“情”的认识基本上是继承程朱的“性即理”说,不过王夫之在程朱之说上加以修正而发展为从气一元论的存在论的角度出发认识“性即理”说的实质。他认为在人性论中,性、情的命题亦超越不了存在论的秩序。不过,他又说“阴阳治人,而不能代人以治。既生以后,人以所受之性情为其性情,道既与之,不能复代之。”^③由此可见,王夫之的思想跟朱熹的相异之处在于,“性”不是依靠天的先验性作为的固定不变的存在,而是通过创新与变化的过程,“日生而日成”。^④所谓“日生日成”,主要靠学习、修养才能实现。这意味着性成于人,成于习,成

于学虑。习于善则成善,习于恶则成恶。^⑤王夫之以“习与性成者,习成而性与成也”^⑥更明确地显示自己的主张。从这样角度来看,我们能认识到王夫之否定以一个作为另外一个的“克服对象”的论理,进而主张人经常要做“习”而实现“天理”,则人生当中以道德、伦理来恢复“性”的真面目。那么,在人性当中,为实现“天理”,“习”运用的对象到底是什么?这就是“情”。朱熹曾说:“心之未发,则属乎性;既发,则情。”^⑦因此,为实现“天理”,应当要治“情”。朱熹提倡,只有排除“人欲”,才能控制“情”。但是,王夫之认为,“人欲”不仅是“情”的一部分而且也是“性”的外现。他主张只要用“习”便能治“情”。也就是说,通过“习”而把“性”的外现即“情”道德地控制下来,然后再把“性”和“情”即道德的人生和客观世界统一起来。

据这样的哲学的分析,我们能知道王夫之关于“情”的言论的主要意义。

其一,他所讲的“情”有作为诗歌本质的意味。他说:“元韵之机,兆在人心,流连溢宕,一出一入,均此情之哀乐,必咏于言者也。故艺苑之士,不原本于《三百》篇之律度,则为刻木之桃梨。”^⑧其实,他这个观点跟《毛诗序》的观点一脉相通。^⑨接着,王夫之不仅以“以当年情起,既事先后为序,是诗家第一矩矱”,^⑩主张诗人应当以“情”为首要创作规定,而且认为因“言情则于往来动止、缥缈有无之中得灵螭,而执之有象”^⑪,于是能“情之所至,诗无不至,诗之所至,情以之至。”^⑫不然,如果“恒订”^⑬或“但就措大家所诵时文之于其以静澹归怀,熟活字句,凑泊将去”^⑭的话,“虽读尽天下书,不能道一首。”^⑮这也是极端地强调“真情”的重要性。

其二,王夫之说:“人情之游也无涯,而各以其情遇,斯所贵于有诗。”^⑯但这里的“人情”并不是单纯的“情”的概念而是人存在构成之一要素。那么,“情”作为人存在要素之一到底以什么样的形态为运用形式?在王夫之的论著里,我们又可看出它有作为“性”

的外现即“习”的直接的对象的意义。在《明诗评选》里,他阐述了“诗以道性情,道性之情也。”^{①⑦}在这儿的“性之情”,毫无疑问,是人心中的天理的外现。按这种说法,我以为“诗达情”也就是说“诗达天理”、“诗达性”。他很渴望,不仅实现天理再恢复故国,而且通过真正的人道发挥以培养能体现客观世界的基本规律的完全的人格。对一个人来说,他的如此愿望一定要通过人格修养才能实现。那也就是“习”对“情”的作用。他一直坚持“诗之教,导人于情贞而蠲其顽鄙,施及小人而廉隅未劓,其亦效矣”^{①⑧}的信心,因此他要求诗歌扮演锻炼“情”的“习”的角色。这就是继承传统的诗教观,即诗能“观风俗之盛衰”^{①⑨}、“考见得失”^{②⑩}。从此我们可以窥见他向传统回归的思想要素的同时,也可见他论“情”的态度。他以对情的境界的区分再次强调情是“习”的直接的对象。他认为,虽然“情之贞淫,同行而导发久矣”、“贞亦情,淫亦情也”^{②⑪},但因为“情有止”^{②⑫},一定让人“不奖其淫,贞者乃显。”^{②⑬}这意味着,只要锻炼“情”具备“贞情”的状态;“性”就借此“情”状态显示出来,进而能跟客观世界的秩序即天理“合一”和“一致”。

其三;“情”是为诗歌生成的主持者之一。作者面对引起诗兴的客观事物的时候,创作欲望都从深邃的心里喷射出来。这就是“即景生情”。其实,情景关系不能以单纯的所谓“诗人的感情和客观景物”的并列语来说明。为何呢?因为“情景名为二,而实不可离。”^{②⑭}从创作动机的侧面来看,这种关系是,通过情绪和事物互相互交流及触发,引起诗人的创作冲动,然后把它以诗歌的形式显示出来的,进而也参与让生成的诗歌保有什么样的性质的决定。这就意味如此情景关系的规定就是决定文学作品经过何种过程,怎么构成有审美的价值的艺术境界。

其四;“情”是让读者具备诗歌鉴赏能力的主导要素。作者在下笔时投入“即景生情”与“艺术形象化”两个过程。这些过程必须有创作、鉴赏,批评的三元的艺术流动结构才算完整。但是,创作、

鉴赏、批评三者不是孤立的而是互相融合的要素。就是说,三者要主动地确保自己的位置,而且还要互相联系及发挥循环作用,才能完成诗歌作为有机存在的整个艺术形象过程。王夫之就对这种侧面发挥了自己的议论。就是“作者用一致之思,读者各以其情而自得。”^{②5}一般认为读者对文学作品,除了阅读或品赏以外,没有特别的作用。但王夫之认为,读者对于文学作品而言,并不是一个完全被动的存在,相反地,读者的文学阅读活动是一种主体性的能动的参与行为。这句话指的就是不仅要求读者树立严格的鉴赏标准,而且赋予读者作为文学形象过程的主导者的地位。他认为,读者一定以自己的“情”判断诗歌的艺术境界、风格、语言含义等等,同时也以自己的“情”权衡作者的创作意图,进而以此再创造读者自身的新艺术形象。做到这一点以后,才可以说完成艺术流动结构及形象化活动。在如此整个过程当中发挥主导作用的也就是“情”。

综上所述,王夫之关于“情”的言论,一方面是基本上继承传统的观点,一方面是开辟“情”的新领域。王夫之的诗学观毕竟基于传统儒教主义的诗学观,他所讲的“情”作为诗歌本质也基于三百篇的诗学观^{②6}。因为此“情”论是为他对于诗歌的追求即“陶冶性情,别有风旨”^{②7}服务的。他要求诗歌以“真情”抒写也是同一逻辑。如果作者不理真正的感情形象化而只讲究形式的要素的话,诗歌就没有作者的真情,也就不能对读者产生“兴、观、群、怨”的效果。再者,如此的情况让作者和读者都没有把真情表现出来的余地,进而让人恢复不了所禀授的“性”的内在的本色,更进而会使王夫之所讲究的客观实际和个人的合一,天理和欲望的统一更为遥远。

注释:

① 杨明《文赋诗品译注》(上海:上海古籍出版社,1999年)第10、59页:“陆机《文赋》:‘诗缘情而绮靡。’钟嵘《诗品》:‘吟咏性情。’”

②(宋)朱熹《朱子语类》(北京:中华书局,1999年)第2015页。

③(清)王夫之《船山全书》(长沙:岳麓书社,1996年)第一册《周易外传》第992页。

④(清)王夫之《船山全书》第二册《尚书引义》第299—300页:“夫性者生理也,日生则日成也。”

⑤蒙培元《理学的演变》(福州:福建人民出版社,1998年)第419—420页。

⑥(清)王夫之《船山全书》第二册《尚书引义》第299页。

⑦(宋)朱熹《朱子语类》(北京:中华书局,1999年)第2515页。

⑧(清)王夫之《船山全书》第十五册《姜斋诗话、诗译》第807页。

⑨《汉魏古注十三经》上卷《毛诗》(北京:中华书局,1998年)第1页:“情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”

⑩(清)王夫之《船山全书》第十四册《古诗评选》第712页。

⑪(清)王夫之《船山全书》第十四册《古诗评选》第736页。

⑫(清)王夫之《船山全书》第十四册《古诗评选》第654页。

⑬(清)王夫之《船山全书》第十五册《姜斋诗话·夕堂永日绪论内编》第834页:“立门庭者,必恒订不可以立门庭。”

⑭(清)王夫之《船山全书》第十五册《姜斋诗话、夕堂永日绪论内编》第833页。

⑮(清)王夫之《船山全书》第十四册《古诗评选》第769页。

⑯(清)王夫之《船山全书》第十五册《姜斋诗话·诗译》第808页。

⑰(清)王夫之《船山全书》第十四册《明诗评选》第1440页。

⑱(清)王夫之《船山全书》第三册《诗广传》第326页。

⑲《汉魏古注十三经》下卷《论语注疏》(北京:中华书局,1998年)第76页。

⑳(宋)朱熹《四书章句集注、论语集注》(济南:齐鲁书社,1996年)第177页。

㉑(清)王夫之《船山全书》第三册《诗广传》第327页。

㉒(清)王夫之《船山全书》第三册《诗广传》第299页。

㉓(清)王夫之《船山全书》第三册《诗广传》第329页。

㉔(清)王夫之《船山全书》第十五册《姜斋诗话、夕堂永日绪论内编》第

824 页。

⑳ (清)王夫之《船山全书》第十五册《姜斋诗话·诗译》第 808 页。

㉑ 《汉魏古注十三经》上卷《毛诗》北京：中华书局，1998 年）第 1 页：“先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化”、“上以风化下，下以风刺上。”

㉒ (清)王夫之《船山全书》第十五册《姜斋诗话·夕堂永日绪论内编》第 807 页。

论“乾隆三大家”诗论趋同的原因(摘要)

复旦大学博士研究生 高洪岩 徐可超

袁枚、赵翼、蒋士铨以诗齐名于乾隆年间,形成了以袁枚为首的“性灵”诗派。这一诗派对清代诗歌和诗论的发展都产生了极其深远的影响,而他们诗歌理论趋同的背后有着复杂的原因。

乾隆时期是清朝鼎盛时期,其文学也以歌颂太平盛世为主,出现了以沈德潜为盟主的“格调派”,提倡“温柔敦厚”的诗教来配合政治,排斥“诗缘情”之说。而此前明代“公安”、“竟陵”诗歌主张的弊端也都显现出来,袁枚批评说:“前明门户之习,不止朝廷也,于诗亦然。……再传而为钟、谭、公安;再传而为虞山;率皆攻排诋呵,自树一帜,殊可笑也。”(《随园诗话》卷一)蒋士铨也有类似的想法,他在评价明诗时指出“钟、谭、王、李皆恶趣也”(《阮见亭诗序》),而王士禛的“神韵说”在很大程度上袭承了前、后“七子”模拟积习,所以袁枚提倡“性灵”的目的就是“意欲抹倒王文简(士禛)、沈文憲(德潜)两家”(王豫《群雅集》)。他们的诗歌主张很快为江南文人所接受,形成具有浓郁地域特征的诗歌流派,当然,这与江南经济发达和市民文化需求是分不开的。加之在袁、蒋、赵三人周围有一大批兴趣相投的诗人相互鼓吹,进而风靡一时,成为诗坛的主流,出现了“随园弟子半天下,提笔人人讲性灵”(《随园诗话补遗》卷八录金陵韩廷秀《题刘霞裳两粤游草诗》)的局面。他们的诗歌理论充分反映了当时文人追求个性解放的思想,反对荣古虐

今,主张“寓目所书,直达所见,其学术人品,隐然跃跃于其间,所谓忠孝义烈之心,温柔敦厚之旨则一焉。……庶几所作者皆我之诗”(蒋士铨《钟叔梧秀才诗序》),正是对抒写自我性情而不必模拟唐宋、规范格调、声律的共同审美趣味的认同,从而形成具有时代特征的审美风气。

袁枚、蒋士铨、赵翼诗论相似的一个重要原因是他们有着相似的生活经历,三个人都以出色的文学才华步入仕途,然而却没有施展远大抱负的机会,美好的理想与黑暗的现实形成强烈的反差,使他们对前途失去了信心。赵翼诗云:“同乎为俗吏,吾意既不欲。异乎俗吏为,吾力又不足。是以拙然止,中岁返初服。”(《书怀》其一)不肯为“俗吏”,又无力异乎“俗吏”,只好辞官隐居了。不肯任人驱使和奴颜婢膝是他们的共同人格,匡济天下是他们共同理想,然而在貌似鼎盛却危机四伏的乾隆时期是无法实现的,他们不愿压抑和扭曲自己的个性就必然与时代发生冲突,在这种冲突中他们是弱小的、无力的。所以他们最明智的选择就是消极的抵抗——隐居田园。这样,他们的诗歌当中就多了一种对现实不满的义愤之情,因为他们清楚地看到“才子官多丞尉职”(赵翼《庄似撰衔恤归里相见之下泣然有作》),所以“借诗词发其郁塞磊砢之气”(蒋士铨《阮见亭诗序》)。在他们的诗歌当中有许多咏史、咏人、咏怀之作都是借以抒发自己块垒不平之气;“慷慨于事势物理之难齐”(蒋士铨《胡秀才简麓诗序》)因而寄言于诗,古今人性情能见于后世者;“于诗为最者”(蒋士铨《钟叔梧秀才诗序》),显然诗歌是他们言情道志的工具,尤其那些抑郁愤懑之感慨。尽管蒋士铨赞美对他有知遇之恩、仕途亨达的尹继善不由穷愁而诗工(见《尹文端公诗集后序》),但从他为身沦下位的诗人们所作诗序来看,还是承认“诗穷而后工”的说法。袁枚和赵翼也有类似的见解,显然其中蕴涵着他们辛酸的身世之感。

袁、蒋、赵虽然隐居田园,但并不是隐居山林与世隔绝,相反,

他们利用自己的名望既可以结交权贵,又接触到下层文人,就是古人所说隐于市之辈。这就使他们比其他人对社会有更广泛的了解,对人生有更深刻的认识,所以山水田园是他们心语的载体,是他们宣泄情感的突破口,将主观情绪和客观景物巧妙地结合在一起,即赵翼所谓“天地有至文,花鸟与山水”(《园中即事》);袁枚所谓“诗者,人之性情也,近取诸身而足矣”(《随园诗话补遗》卷一)。正是由于他们被排斥于政治权利之外,才不得不寻找一种与政治相悖的诗歌话语以示对抗,这在袁枚对沈德潜“格调说”的攻击当中就隐约可见。他们半生不仕,以诗酒自娱而终老家园实属无奈,貌似放荡的形骸之下,掩饰不住内心的哀怨与苦闷,每每渗透到他们诗句的字里行间。蒋士铨在为赵翼《瓯北集》所作序中说:“以大集之序不以他人属而以余属,盖酸咸之嗜,两人有同味焉。”袁枚为赵翼集序时亦云:“抑其诗别有独诣之境,己不能言,他人不能言,必假余与心馀(蒋士铨)代为言之耶?(俱见《瓯北集》)诚如袁枚所言,正因为三人有相似的经历与遭遇,才会有相似的诗歌创作,才会有相似的诗歌理论,其中酸甜苦辣非外人能所道破,蒋士铨所说的“酸咸之嗜”、袁枚所说的“独诣之境”,可以理解为三个诗人的心境是相通的,对诗歌的审美感受是相近的,这也是完全秉承了古代为人“士不遇”的传统。他们所讲的“性灵”也是沿着传统的“诗言情”而来,对“性灵”的理解三人也并不完全一致,但他们基于弘扬个性、反对模拟、追求通变的主张,使“性灵”诗派的理论推广并成熟起来。

综上所述,袁、蒋、赵三人由寒门出身到入仕到隐居,经历仿佛,所以对社会、对人生、对文学都有着相似的感受和认识,又从自身的创作体验出发,然后上升到理论的高度,有相似之处也顺理成章,这是基于主观对客观的相同感受,创作主体对客体的表现是离不开所生活的客观环境的。他们三人的相互影响以及他们周围文人集团的形成,逐渐演变成地域流派,而其中又以那些久困场屋的

落魄文士为主体,他们所谓的“性灵”就是基于这种感情对时代的针砭和控诉。赵翼尝云:“国家不幸诗人幸,赋到沧桑句便工。”(《题元遗山集》)而对于他们而言则是“诗人不幸诗歌幸”了。他们追求个性、反映时代、弘扬正气的作品成为清代诗歌发展的趋势,而“性灵”诗派理论体系的形成,也正是古典诗论发展过程中的一件幸事。

中国古典戏曲理论中的 “当行本色”论(摘要)

复旦大学博士研究生 陈维昭

在明代戏曲领域，“当行本色”更多的是指注重戏曲台词的通俗易懂和戏曲创作的舞台可演性。但是，像王实甫的《西厢记》、高明的《琵琶记》或汤显祖的《牡丹亭》这一类文采绚丽、才情纵横的剧作，尽管其台词并非“通俗易懂”意义上的本色，在审美接受上，这些作品却包含着巨大的感染力。这使得明代的曲论家在表达其“当行本色”的价值取向的时候总显得捉襟见肘。他们往往在呼吁“当行本色”的同时，把《西厢记》一类作品当成另类存在，承认这类作品是“神品”^①，这实际上是承认在当行本色的戏曲创作的高妙境界之外，还有一个“神品”的高妙艺术境界，承认存在着“又视元人别一蹊径”^②。对于这类“神品”，明代曲论家的一般态度是：虽是神品，却非当行。对于这些神品的评估，明代的曲论家总是未能进入到理性的层面。这种理性思考要到清代的曲论家那里才偶尔为某些曲论家所关注。

在明代的戏曲理论领域中去评估“当行本色”的价值，显然不能真正把握“当行本色”论的理论价值。本文试图把“当行本色”论放在中国古代文论史的大背景中，考察“当行本色”论在不同历史时期所面对的不同艺术命题，考察“当行本色”论在不同文艺门类之间移译所产生的内涵与功能上的变异，从而把握“当行本色”论

与文学(戏曲)发展规律的关系,评估“当行本色”论在中国古代文论史上的意义,透视文学艺术发展的正与变的辩证关系。

据《晋书·天文志中》：“凡五星有色,大小不同,各依其行而顺时应节……不失本色而应其四时者,吉。”^③提出了事物的本性、本位问题,并认为顺应本性则吉的价值取向。

刘勰首先把“本色”概念应用于文学理论中。在《通变》篇中,他首先点明文学发展之正变的辩证关系。刘勰在引入“本色”概念的时候更强调这一概念的“原本正色”的一面,他似乎倾向于不逾本色。但是,纵观他的全部文学理论,可以看出他始终对文学发展的通变给予极大的关注。

严羽把“当行本色”论引入到诗论中。引起了广泛的注意,产生了深远的影响。^④严羽对本色当行的论述有两点值得注意,第一,他视诗歌创作的本色——本性为“妙悟”,这与许多诗论家的见解并不一致,这对我们即将要讨论的论题的意义是:“本色”的问题是一个“诗歌基本观念”的问题,也可称为诗歌本体论。把这种本色论引入到戏曲理论中用以对唱词进行批评,这时,诗歌本体论也就变成了戏剧台词(而且仅仅是唱词)的语言修辞论,它与戏剧本体论之间尚有很大的距离。第二,在这句话中,“本色”也即“当行”;“本色”与“当行”是同义反复的关系。诗歌创作能符合其“本色”,其创作也即当行。然而,把“当行本色”引入到戏剧理论中,它的内涵与功用不得不发生变化。诗歌到了戏曲中只是成为戏曲台词的一部分,戏曲除了唱词部分,还有情节、结构、戏剧冲突(或关目)等重要范畴,唱词写得本色并不意味着整出戏写得当行;整出戏安排得当行并不意味着其台词必定写得本色。这是由于概念在不同文体之间移用之后所发生的实质性变化,是我们在讨论中国古典曲论的当行本色问题时所应该首先注意的。

严羽之后的诗论家、词论家、曲论家纷纷把“当行本色”论引入各自的批评领域之中。

严羽的“当行本色”论之所以产生如此巨大的影响,是因为他的“当行本色”论直接面对的是当时一个重大的文学命题:诗歌的本性问题以及由此而衍生的诗歌发展之正与变的关系问题。

元明清的诗论家、词论家继续沿着宋代理论家这种思考前进,但基本上没有超越宋人在这个问题上的思考水平。元代的曲论家把“当行本色”论应用于散曲批评与理论之中。作为诗论范畴的“当行本色”被挪用于戏剧批评与戏剧理论中的时候,其内涵与功能究竟发生了怎样的实质性变化?元代曲论家对此尚未有明确的意识。

“当行本色”论问题在明代戏曲理论领域中的呈现并非出于简单的“理论总结”的意图。它是明代曲论家面对自己时代的文艺命题而以空前的理论热情重新提出来的。在明代曾经出现了以时文、以学问为戏剧的创作倾向。戏剧越来越迷失它的美学的特性。为了扭转明初剧坛这种有悖艺术本性的创作倾向,明中叶开始,曲论家们纷纷出来呼吁戏曲创作应回归到美学的道路上来。在这种情况下,严羽把妙悟与知识、学问相对待从而指出“惟悟乃为当行,乃为本色”的观点所表现出来的思维策略和价值取向,使明代的曲论家获得了巨大的理论灵感。同时,元杂剧的本色、自然正可用来医治明初剧坛学问化倾向。

把“当行本色”规定为戏曲之本性,这是明代曲论家对元杂剧的整体认识。严羽把“妙悟”规定为诗歌的“本色”,明代曲论家则根据元代的戏剧创作特色,针对明初戏剧创作的说教化、学问化倾向,把通俗易懂规定为戏曲的“本色”,写得“本色”,便是“当行”。

当把“当行”从唱词的修辞扩大到整个舞台表演,当行就不仅仅是一个台词的修辞问题,而是其结构、情节等是否适合于舞台表演。

经过明中晚期曲论家的反复辨析之后,明初剧坛那种说教化、学问化的倾向在一定的程度上得到阻抑。随着丰富多彩的戏曲作

品(尤其是文采一派)的成功,尤其是随着戏曲观众的文化构成的提高与多层次,晚明以后的曲论家已经能够在比较客观、冷静的心境下探讨“当行本色”的内涵与有效范围,明代不少曲论家已经认识到不能太文,也不能太俗。

注释:

- ① 《徐文长批评虚受斋绘图精铸本·北西厢记》第三折眉批。
- ② 王骥德《曲律》。
- ③ 《晋书·天文志中》。
- ④ 严羽《沧浪诗话·诗辨》。

后 记

2000年11月13日至15日“中国古代文论研究的回顾与前瞻”国际学术研讨会在复旦大学举行。会议的主要议题为：一、20世纪中国古代文论研究的回顾总结与未来展望；二、中国古代文论与文学创作的关系；三、中国古代文论与现代文艺学的关系；四、各位学者专攻的古代文论课题。在会上，来自海内外的学者们济济一堂，提交论文，踊跃发言。由于篇幅所限，这些文章难以汇于一集之内，乃将其大部分录载于此，另有小部分则刊于复旦大学中国古代文学研究中心编辑的《中国文学研究》第四辑。所有论文，除少数略作技术上的处理外，均不加更动。本校研究生所提交者，限于篇幅，都只录其摘要。

以文论道，以文会友。愿学术不朽，情谊长存。

复旦大学“中国古代文论研究的回顾与
前瞻”国际学术研讨会秘书组

2001年5月