



書學探微錄

史永元 著

南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

书学探微录



史永元 著

南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

书学探微录 / 史永元著. —南京: 南京师范大学出版社, 2015. 8

ISBN 978-7-5651-1896-8

I. ①书… II. ①史… III. ①汉字—书法评论—中国—文集 IV. ①J292. 11-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 247000 号

书 名	书学探微录
作 者	史永元
责任编辑	尹 引
出版发行	南京师范大学出版社
地 址	江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097)
电 话	(025)83598919(总编办) 83598412(营销部) 83598297(邮购部)
网 址	http://www.njnup.com
电子信箱	nspzbb@163.com
照 排	南京理工大学印刷照排中心
印 刷	扬中市印刷有限公司
开 本	787 毫米×1092 毫米 1/18
印 张	18
字 数	290 千
版 次	2015 年 8 月第 1 版 2015 年 8 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5651-1896-8
定 价	45.00 元

出 版 人 彭志斌

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换

版权所有 侵权必究

关于论书诗的几个理论问题的思考（代序）

论书诗是说理诗的一个分支。研究论书诗需要和说理诗相联系；不能把它从说理诗中剥离出来，孤立地加以讨论。而论书诗的研究成果，又能够对说理诗的研究起到补充、丰富和启迪的作用。这是局部与整体的关系。

说理诗的研究，是一项艰巨的大工程。这里只是在前辈学者取得的成果的基础上，在他们的启发下，对作为其中一个门类的论书诗作一些零散而肤浅的探讨。

（一）

在中国诗歌的发展长河中，说理诗与叙事诗、抒情诗判然不同，别为一宗。虽然不是主流，但支流旁系毕竟是客观存在，不应也不能无视。《渔洋答问》云：“议论叙事，自别是一体。”

说理诗的滥觞，可以追溯到《诗经》的时代。以后虽或盛或衰，一直绵延不绝，可谓源远流长。例如《诗经》中篇幅最长的《桑柔》，就“表达了作者对当时政治的意见”^①。楚辞同样不乏这样的作品，《离骚》中的诗句：“汤禹俨而祗敬兮，周论而莫差。举贤而授能兮，循绳墨而不颇。皇天无私阿兮，览民德尊错辅。天维圣哲以茂行兮，苟得用此下土。瞻前而顾后兮，相观民之计极。夫孰非义而可用兮，孰非善而可服？”纵横古今，征引浩博，纯为议论，抒发了屈原的政治理想。由楚辞发展而来的汉赋，也是嗣响不断。《刘申叔遗书·论文杂记》云：“刘光汉曰：

① 王瑶：《中国诗歌发展史讲话》，中国青年出版社，1956年5月第1版，第6页。

叙事赋为五种，而赋则析为四类。屈原以下二十家为一类；陆贾以下二十一家为一类；荀卿以下二十五家为一类；《客主赋》以下十二家为一类。而《班志》于区分之意不注一词。近代校讎家亦鲜有讨论及此者。自吾观之，《客主赋》以下十二家皆汉代之总集也，余则皆为分集。而分集之赋复分为三类。有写怀之赋，有骋辞之赋，有阐理之赋。写怀之赋，屈原以下二十家是也；骋辞之赋，陆贾以下二十一家是也；阐理之赋，荀卿以下二十五家是也。写怀之赋，其源出于《诗经》，骋辞之赋，其源出于纵横家，阐理之赋，其源出于儒道两家。观《班志》之分析诗赋，可以知诗歌之体与赋不同，而骚体则同于赋体。至《文选》析赋骚为二，则与《班志》之义迥殊矣。”萧统选辑的《文选》，在“诗”中特标有“咏史”一类。咏史每涉褒贬，褒贬常寓议论，故咏史之作亦属广义的说理诗。唐代的韩愈、白居易皆能“以文为诗”。宋代以文为诗、执理为诗终成一时风气，形成一代特点。延至后世，说理诗成为了诗苑一派，论坛一格。不过在诗家、评论家、诗集的编选者那里，很少把说理诗单列为一门。倘若我们能够把握其本质特征和独特的理念，撇开由具体的题材、内容、风格、时代及表现手法等因素带来的外在差异，就会清晰地看到它的存在和发展轨迹。

(二)

目的明确、见解深刻、有系统、成规模的论述文艺问题的诗歌，当首推论诗诗。论诗诗的始作俑者，一般都认为是杜甫。《戏为六绝句》、《解闷十二首》历来被视为开山之作。后之继起者，踵事增华，张大其制，“在宋初，若说欧阳修开了诗话的风气，则梅圣俞的《宛陵集》可谓是开了论诗诗的风气。宋人诗集中之论诗诗，与唐人文集中关于论文的序及书，实有同样的重要”^①。其后在此基础上，诗的题材更加丰富，讨

^① 郭绍虞：《中国文学批评史》（上卷），百花文艺出版社，1999年3月第1版，第351页。

论的范围更加广泛。论文、论词、论画、论书、论印、论曲……内容远不限于论诗了。而这其中每一类别，每一分支，又都是流派纷呈，面目各异，蔚为大观。论书之作即其一也。

溯源上古，歌谣舞蹈合而为一，但为抒情而已。《吕氏春秋·古乐》云：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《建帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。”证之甲骨文字，“舞”作形，古籍所述洵有所据。以后逐渐分科。“诗之为学，情性而已”（《汉书·翼奉传》）。这不但是诗歌，也是文艺的特质所在。那么，诗歌这原本为抒情而产生的文学样式，在发展中为什么会出现说理的作品？并进而形成一种传统呢？对此众说纷纭，归纳起来，大都是从技法的角度着眼的。如元刘壎在《隐居通议》中评曾巩诗云：“宋人诗体多尚赋而比兴寡，先生诗亦然。故惟当以赋体观之，即无憾矣。”^①这类说法并没有从理论上把问题解释清楚。

伟大的黑格尔睿目如炬，识见过人。他超然于“庐山”之外，提出了一个“散文时代”的观点。黑格尔认为：

与诗的观念方式相对立的是散文的观念方式。在散文的观念方式里，关键不是形象而是用作内容的那种单纯的意义，因此，观念成为认识内容的单纯手段。所以散文的观念方式既没有必要把对象的明确的实在形状展现在眼前，也无须像上文所说的不表现本身特性的方式，在所写对象之外还引起另一对象的观念。散文固然也要把对象的外貌写得很明确，但目的不在唤起具体形象而在达到某一特殊目的。所以一般地说，散文的规范是精确、鲜明和可理解性，而用图像比拟的观念方式则较不精确鲜明。诗用来唤起意象的那种

①（元）刘壎：《隐居通议》（卷七）。转引自钱钟书《宋诗选注·序》，人民文学出版社，1958年9月第1版，第9页。

根据所写对象本身特性的观念方式却要使单纯的事物跳开它的直接意义转到实际存在的现象，因为在诗里事物是要凭这种实际现象来认识的。至于诗用不根据对象本身特性的观念方式则利用一种与内容意义本不相干的只有某些关联的现象来起图解比拟的作用，所以对诗作品用散文进行诠释的人要费很大的事才能通过凭知解力的分析，把形象和意义割裂开来，从活生生的形象里抽绎出它的抽象的内容意义，从而使人凭散文的意识去了解用诗的观念方式所表现的东西。诗的主要规范不是精确，不是把内容联系起来的那种简单的妥帖。如果散文及其观念方式在题材类似诗的范围里须谨守内容意义的界限和抽象的精确，诗却与此相反，要把人引导到另一境界，即内容意义的具体显现或其他有关现象。因为在诗里应该独立出现的正是这种实际具体事物，一方面固然是要借此表现内容意蕴，一方面也是要借此摆脱抽象内容意义的拘束，把注意力引到显现内容意义的实际具体事物上去，使生动的形象对认识性的兴趣成为主要目标。

如果在散文观念方式的单纯精确已变成常规的时代，提出上文向诗提出的那些要求，诗和它的形象性就会处在一种窘境。因为在这种散文时代里，到处占上风的意识方式是情感和感觉与凭知解力的思考之间的割裂，而这种思考对待情感和感觉的内在和外在的材料，都是把它只用来发动知识和意志，或是使它服务于研究和行动。在这种情况下，诗就要有一种自觉的努力，才能使自己跳出散文观念的惯常的抽象性，转到具体事物的生动性。如果诗要达到这个目的，它不仅要避免以一般为对象的思考与只掌握特殊的感觉和情感之间的割裂，而且使感觉和情感及其材料内容摆脱为实践目的服务的地位，胜利地达到它与一般的和解和统一。不过这是把诗和散文的两种观念方式和世界观在同一种意识里结合在一起，这里就不免露出互相妨碍和干扰甚至互相冲突的痕迹。就拿德国现代诗来说，只有极大的天才才能使这种冲突达到和解，此外还有其他困难，我

在这里只想指出有关具体形象的几点。如果散文的知解力已代替了原始的诗的观念方式，诗的观念方式的重新苏醒（恢复），在根据本身特性和不根据本身特性的两种表现方式方面，都不免有些矫揉造作。就连在它仿佛并非有意如此的时候，它也很难恢复到诗所应有的两种自然流露的真实，在过去时代里许多本来是新鲜的东西，经过重复地沿用，就变成了习惯，逐渐习以为常，转到散文领域里去了。如果在这种情况下诗要追求新奇，它在辞藻和描绘等方面，纵使没有达到夸张和堆砌，总不免不由自主地流于人工造作、雕饰、尖酸、纤巧、弄姿作态之类毛病。这些毛病都不是出自健康的感觉和情感，而是出自勉强追求效果的意图。这些毛病在下面的情况中特别突出：用隐喻的表现方式来代替根据对象本身特性的表现方式，想以此胜过散文，显得不平凡，这就很容易流于尖新和追求还不太陈腐的效果。^①

诗和散文在这一时代完成了观念到形式的最后融合，产生了说理诗——从萌芽之作到典范之作。这些作品的题材、风格、手法、审美追求、艺术理念，均产生了异于往昔、或迥异往昔的变化。这种主体到客体的巨变，是渐进的，并非一蹴而就。

诚然，从原始诗的观念方式看，“诗”会在此过程中有所损失；但倘以更为宏大的目光来观照的话，人们将欣然看到，这种损失又在上述的融合中得到了补偿。形象得到了理趣的补偿，形象思维得到了逻辑思维的补偿。在这过程中，诗最重要的特质情感因素，从未消失。就如顾准在《从理想主义到经验主义》中所说：“……事实上丰富的感情‘溢于纸表’，那么怎么能够说是干瘪呢？你说干瘪，是自称‘无新意’。然而凡是涉及感情的，我看就无所谓新意旧意。感情是生命的表现，有感情的东西，怎么样也不是干瘪的。而一切奉命文学，则不论其中有无惊人之

① 黑格尔：《美学》第三卷（下），商务印书馆，1981年7月第1版，第61—63页。

语，有无独创的新意，它总是干瘪的。”“凡不是奉命文学，而是带有感情的，我看它必定带有新意。……何况，感情这个东西是万古常青，所以是万古常新的。”^①

这样的作品有什么价值？对后世有什么影响？这是我们需要回答的问题，而不是在作品出现千百年之后的今天仍在讨论它应不应该出现；或抱着旧的观念，将其作为另类，无视它、轻视它、歧视它。

其次，中华民族是一个诗的国度，具有抒情的传统。这主要不是从外在形式和诗的数量，而是从主体的气质和客体的特质来说的。即便进入黑格尔所说的“散文时代”，抒情的气质并未改变，抒情的传统从未中断。有一个颇具说服力的例证，那就是纵然不在诗中，不在文学艺术的阆苑之内，依然处处可见诗的“影子”，也就是诗的特质与诗的形式性因素。如中国古代史书中，每有“论”、“赞”一类文字。唐刘知几《史通》云：“《春秋左氏传》每有发论，假君子以称之。二传云公羊子、穀梁子，《史记》云太史公。既而班固曰赞，荀悦曰论，《东观》曰序，谢承曰论，陈寿曰评，王隐曰议，何法盛曰述，扬雄曰谥，刘昫曰奏，袁宏、裴子野自显姓名，皇甫谧、葛洪列其所号。史官所撰，通称史臣。其名万殊，其义一揆。必取便于时者，则总归论赞。”^② 这类文字外在的共同之处是辞藻华美，节奏铿锵，用典繁富；如果是骈文，还具有音韵和谐、对仗精工的特点。内在的共同点则是浓郁的抒情特质。有的可谓就是诗。其主体述事论理，总是充满了感情、激情。读之者于字里行间随处可感其沛然充溢之情。至于说理诗的写作，不过是做了诗而诗之的工作（这并不是说程序上需要有两个步骤）。

第三，从某种意义上说，每个有作为的诗人、作家都是文章家或文体家。前人对文体的划分是很细的。曹丕《典论·论文》分有四科八体，

① 《顾准文集》，中国市场出版社，2007年4月第1版，第261页。

② （唐）刘知几撰，（清）浦起龙释，《史通通释》（上），上海古籍出版社，1978年4月第1版，第81页。

即“奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽”。陆机在《文赋》中分为十体，即“诗缘性而绮靡，赋体物而浏亮，碑披文以相质，诔缠绵而凄怆，铭博约而温润，箴顿挫而清壮，颂优游以彬蔚，论精微而朗畅，奏平彻以闲雅，说炜晔而譎诳”。结合创作实践来看，为每一种体裁规定题材、风格、审美取向，都只是相对而言的。聂绀弩先生说：“凡文艺形式，一方面好像是固定的，另一方面其实并不是很固定的。鲁迅曾经说过，他文章的分类是不严格的，他把小说以外都算做杂文了，于是杂文的概念便很宽，甚至跟小说都没有截然的界线。”^① 基于这样观点，聂绀弩先生在其杂文集的序言中，列举了一大批被他视为“杂文”的古代文学作品，如《齐物论》、《秋水》、《肱篋》、《说难》、《孤愤》、《离骚》、《登徒子好色赋》、《五柳先生传》、《桃花源记》、《茅屋为秋风所破歌》、《进学解》、《秋声赋》等^②，使当时的文学界大为惊诧，并引起了讨论。无独有偶，著名文学家汪曾祺先生在关于小说的分类问题上，也有着与鲁迅、聂绀弩相似的观点^③。而且他们和中外众多的名家一样，既是理论上的倡导者，又是创作上的实践者。

这说明真正的文艺家都富有创造精神。重创格，是他们的共同追求，也是文艺发展到一定阶段的必然趋势。向姊妹艺术学习借鉴，是丰富、发展自己的重要途径。也惟其如此，才能够另开新境，焕发生机。以词为例，宋代自东坡出，从内容到风格，一洗五代绮丽婉约之风，清新豪放之作始分“正宗”之席。其后稼轩继武，更是极尽变化之能。无论小令长调，雄辩滔滔，迥别倚声之家，至有“词论”之目。历代词人，以词而代书信者有之，以词作考据文章者有之，以词写书法小史者亦有之……这样的事例在诗词创作的历史上不胜枚举。他们不但为文艺宝库增添了璀璨的珍宝，而且以自己的艺术实践“转变风气”，更新着人们的

① 聂绀弩：《关于“杂文”文体的通信》，《创作》，1982年第1期。

② 《聂绀弩杂文集·序》，三联书店，1981年3月第1版，第1页。

③ 《汪曾祺文集》（文论卷），江苏文艺出版社，1993年9月第1版。

认识和观念。

(三)

通常讲，诗歌用形象思维，论文用逻辑思维。前者难以推衍论证，后者如果融入过多的诗的成分、诗的因素，势必会影响论述的严谨、概念的明晰和判断的准确。正是从这个意义上，沈尹默先生《历代名家学书经验谈辑要释义》认为孙过庭的《书谱》辞藻过甚，影响了读者对其意旨的领悟。^①

但是经过对不同时代的大量作品的排比考察，我们却不能不承认这样的事实：说理诗是诗和论文的奇妙结合，而且不仅仅是外在的形式层面的结合。

这促使我们对以往既有的概念、观念，重新来作审视。王船山说过：“有因事以求理，无立一理以限事。”我们不能以这些概念作“现成的公式”，“按照它来剪裁”学术史上客观存在的事实；即不能用“强制性”方式，使得这些事实符合自己概念、体系的需要。而应当如恩格斯在《社会主义从空想到科学的发展》中所说的：“……不承认任何外界的权威，不管这种权威是什么样的……一切都必须理性的法庭面前为自己的存在作辩护或者放弃存在的权利。”

前面我们讨论了为什么会在诗的世界之中进行理论思维的三个原因，这种思维是如何进行的？有着怎样的特点呢？则是我们在这里要着重讨论的问题。

理论思维在不同的时代和不同的民族中，都存在着差异。在《自然辩证法》一书中，恩格斯深刻地指出：“每一时代的理论思维，从而我们时代的理论思维，都是一种历史的产物，在不同的时代具有非常不同的形式，并因而具有非常不同的内容。”

^① 沈尹默：《沈尹默论书丛稿》，三联书店香港分店、岭南美术出版社，1982年9月第2版，第24页。

刘再复先生在《性格组合论·自序》中说：“从传统的思维方法这个角度来说，似乎可以说，德国是一个思辨的民族，日本是一个实证的民族，而我国是一个直观的民族，或者说，是一个领悟的民族。”^①

对“领悟”的情形和特点，朱光潜先生在写于20世纪40年代末期的《随感录》中曾作过形象生动的描述：

依心理学的分析，人类心思的运用大约取两种方式：一是推证的，分析的，循逻辑的方式，由事实归纳成原理，或是由原理演绎成个别结论，如剥茧抽丝，如推砖架屋，层次线索，井井有条；一是直悟的，综合的，对于人生世相涵泳已深，不劳推理而一旦豁然有所彻悟，如灵光一现，如伏泉暴涌，虽不必有逻辑的层次线索，而厘然有当于人心，使人不能否认其为真理。^②

朱先生进而概括出“……中国人的思想长于综合而短于分析，长于直悟而短于推证”，而“西方思想本长于推证与分析”的结论。

然而顾准先生在《从理想主义到经验主义》一书中，却有着不同的观点：“然而中国人太聪明，懒得穷根究底，所以发展不出什么有系统的辩证法来……”“中国人善于综合，都是根据不足的综合。你读一下《老子》、《大学》、《中庸》就知道了。”

这样分属两极的观点，在近、现代都是具有代表性的。所以如此，我们认为一方面由于顾先生所说的原因，“我是一个‘倾心’西方文明的人，我总是拿西方为标准来评论中国的倾向”，另一方面则是由中国传统的表达思想的方式导致的。

我们知道，上面所说的“悟”在思想上也有一个从量变到质变过程，也有其内在的逻辑构成方式。正如刘再复所说：“瞬间的领悟，正是他们

① 刘再复：《性格组合论·自序》，上海文艺出版社，1986年7月第1版，第9页。

② 朱光潜：《艺文杂谈》，安徽人民出版社，1981年12月第1版，第147页。

长期知识积累、感情积累的一种迸射。”禅家的顿悟，智者的见道，文士的灵感大率如此。对此，冯友兰先生在《中国哲学简史》中有过精到的分析。他认为中国古代“有些哲学著作，像孟子和荀子，还是有系统的推理和论证。但是与西方哲学著作相比，它们还是不够明晰”^①。更何况有些著作中就是这不明晰的推论也去掉了。如“《论语》、《老子》中简短的言论，都不单纯是一些结论，而推出这些结论的前提都给丢掉了。它们都是富于暗示的名言隽语”^②。名言隽语，比喻例证是不够明晰的，但“它们明晰不足而暗示有余，前者从后者得到补偿。当然，明晰与暗示是不可得兼的。一种表达，越是明晰，就越少暗示……正因为中国哲学家的言论、文章不很明晰，所以它们的暗示几乎是无穷的”^③。“照道家说，道不可道，只可暗示。言透露道，是靠言的暗示，不是靠言的固定的外延和内涵，言一旦达到目的，就该忘掉”^④。中国哲学所用语言富于暗示而不很明晰，“因为它并不表示任何演绎推理中的概念。哲学家不过把他所见的告诉我们”^⑤。当然，这“所见”是有选择、有目的、有用意的，是浸透了主体的理念的。这不是结论的传授和见解的灌输，而是要调动接受主体运用其全部知识积累来共同思考。变被动接受为积极主动地探索，从而自己得出结论。

恩格斯《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》中说：“……黑格尔的体系包括了以前的任何体系所不可比拟的巨大领域……当然，由于‘体系’的需要，他在这里常常不得不求救于强制性的结构……但是这些结构不仅是他的建筑物的骨架和脚手架；人们只要不是无谓地停留在它们面前，而是深入到大厦里面去，那就会发现无数的珍宝，这些珍宝就是在今天也还有充分的价值。”这段论述不但让我们对待前人的文

① 冯友兰：《中国哲学简史》，北京大学出版社，1996年9月第2版，第11页。

② 冯友兰：《中国哲学简史》，北京大学出版社，1996年9月第2版，第12页。

③ 冯友兰：《中国哲学简史》，北京大学出版社，1996年9月第2版，第11页。

④ 冯友兰：《中国哲学简史》，北京大学出版社，1996年9月第2版，第12页。

⑤ 冯友兰：《中国哲学简史》，北京大学出版社，1996年9月第2版，第22—23页。

化遗产有了正确的态度，还对我们在理论研究之中，要有多维视角和应建立多层面的立体研究框架，极具启迪意义。

冯先生谈的主要是中国古代哲学家表达自己思想的特殊方式，但这种方式亦不只为中国的哲学家们所独专。中国艺术都有着哲学的“背景”，而中国哲学家表达思想的方式，也反映着中国艺术的理想。“富于暗示，而不是明晰得一览无遗，是一切中国艺术的理想，诗歌、绘画以及其他无不如此。拿诗来说，诗人想要传达的往往不是诗中直接说了的，而是诗中没有说的。照中国的传统，好诗‘言有尽而意无穷’。所以聪明的读者能读出诗的言外之意，能读出书的‘行间’之意。”^①

通过上面的分析我们可以知道，中国传统思维方式，在很大程度上契合了中国旧体诗词的审美追求、载体特点和表现手法。这就为“诗”与“论”的结合提供了可能。以诗歌这种体裁来作关于理论问题的分析辩难的文字，其思维活动则又会增添一层新的特点。具体表现，一是从外在的方面看，没有或基本上没有周密细致的推理论证的步骤和过程，与理论文章，特别是现代的理论文章大相径庭。二是在说理诗中，理论思维和艺术构思是同步的。不是创作主体先以逻辑思维完成论文，然后通过改写，再将其转化为诗歌。对问题，创作主体用“悟”的方式来参破，用诗的语言在思考——当然也是用这种特殊的方式来表达。这种理论思维中的一切诗的因素、特征，都是“先天”的，与生俱来的。不是为了增添作品的文采而假以人工“涂抹”的、添加的——即纯然外在的。这种思维既不同于现代论文的逻辑思维，也不同于抒情、叙事诗中的形象思维，它基本是在诗的追求、法则、审美之中，而以传统的“悟”的方式进行的。这可以说是思维方式中颇具特色的另一种类型。它带有传统思维方式的差不多全部的优点和缺点，最显著的是，或者一语中的，凿破鸿蒙；或者牵强附会，离题万里。后者的具体表现，常见者正如顾准先生在《从理想主义到经验主义》中所指出的，有的是“逻辑上的跳

① 冯友兰：《中国哲学简史》，北京大学出版社，1996年9月第2版，第11页。

跃”；有的是“缺乏根据的冥想”；有的是“类比”——“即不是从前提到结论的推论，而是从外表上相似的一个不同事物的规律的陈述，无根据地应用到另一个事物上去”。

既如此，那么作者和读者，亦即信息的发送者和接收者，在思维方式方面就应遵循相同的规律、原则，处于同一系统之中，彼此才能保证信息渠道的畅通，才能完成信息的传输。朱光潜认为大凡文章，“本来得之于‘想’的就可以‘想’去了解，把文章的脉络线索理清楚了，意思也就自然清楚；本来得之于‘悟’的就必以‘悟’去了解……”^①

自西学东渐，特别是“五四”运动之后，以新为好，以西为新的观念可谓影响深远。人们分析事物，作出判断，总是戴着这副“有色眼镜”。衡文论学当然也是如此。用西方的理论思维模式、表达方式以及现代学术论文的要求、理念，来衡量、裁剪古人的著作，几乎成了公认的“科学”的做法。而于古人理论的实际价值、理论的逻辑构成及阐述方式的成因，往往有不同程度的轻视。对古人理论观点赖以存在的文字载体形态，如札记、随笔、书信、批注、诗话、诗词等，更每每视为不够严谨、缜密和规范。郭绍虞先生在其名著《中国文学批评史》中专列《论诗诗》一章，并认为：宋人的论诗诗，与唐人论文的序及书，有着相同的重要价值。能够从这样的高度来认识被今人视为另类的“论文”，实在是有着过人的眼光。另外，从文体的角度对那种形式主义的做法提出批评的，也不乏其人，如梁实秋先生《岂有文章惊海内——答丘彦明女士问》一文中认为：“白话文运动初期，排斥文言文，以为文言是死文字，视用典为游戏，这种热狂是可以理解的。现在热狂消歇，文言文的好处又渐为人所赏识。”“热狂消歇”，需要或应该重新认识的又岂只是一种文体而已。

无论是想使这种思维自身在探求真理中更加“锐利”；还是想共同遵守这种思维的规则，从而建立起相互交流的信息系统，人们都需要有目

^① 朱光潜：《艺文杂谈》，安徽人民出版社，1981年12月第1版，第147页。

的地加强了解、学习和锻炼。恩格斯在《自然辩证法》中说：“理论思维不仅仅是一种天赋的能力。这种能力必须加以发展和锻炼，而为了进行这种锻炼，除了学习以往的哲学，直到现在还没有别的手段。”这也要视具体问题而定。

(四)

宋儒论学贵“理趣”而避“理障”，诗家借用这一观点以评论说理之诗，世多从之。

这里有必要先讨论一下“趣”的问题。

古人对“趣”的论述往往着眼于如何得趣，而非“趣”为何物；并且往往还会失之于“玄”，让人难以捉摸。试举袁中郎《叙陈正甫会心集》为例：

世人所难得者惟趣。趣如山上之色，水中之味，花中之光，女中之态，虽善说者不能下一语，惟会心者知之。今之人慕趣之名，求趣之似，于是有辨说书画，涉猎古董以为清；寄意玄虚，脱迹尘纷以为远；又其下则有如苏州之烧香煮茶者。此等皆趣之皮毛，何关神情。夫趣得之自然者深，得之学问者浅。当其为童子也，不知有趣，然无往而非趣也。面无端容，目无定睛，口喃喃而欲语，足跳跃而不定，人生之至乐，真无逾于此时者。孟子所谓不失赤子，老子所谓能婴儿，盖指此也。趣之正等正觉最上乘也。山林之人，无拘无缚，得自在度日，故虽不求趣而趣近之。愚不肖之近趣也，品愈卑故所求愈下，或为酒肉，或为声伎，率心而行，无所忌憚，自以为绝望于世，故举世非笑之不顾也，此又一趣也。迨夫年渐长，官渐高，品渐大，有身如梏，有心如棘，毛孔骨节俱为闻见知识所缚，入理愈深，然其去趣愈远矣。余友陈正甫，深于趣者也，故所述《会心集》若干卷，趣居其多，不然虽介若伯夷，高若严光，不

录也。噫，孰谓有品如君，官如君，年之壮如君，而能知趣如此者哉！^①

趣属中国美学史范畴，含义宽泛。归纳起来主要有三类：一是兴趣。这是人们最常见、最熟悉的涵义。一般指作为主体（创作主体、欣赏主体）的人，对某种事物和活动的意识倾向。二是情趣。一般指作为审美客体的人、事物和活动所具有的风致、趣味、意趣。三是旨趣。即作者、作品的某种意旨所在。当古代学者、文艺家，把“趣”和“理”、“意”、“兴”等并列，用来衡文论艺时，则多用上述二三两项的涵义，特别是第二项。而在二项之中，又更多地偏重指审美客体所蕴含的天然之趣。

理趣，从逻辑上说应该包括两个方面的内容，即：一是“理”的自身之“趣”，二是如何使“理”有“趣”。遗憾的是，诗家们对宋代理学家的主张理解得不够透彻，借用得不够全面。不可胜计的诠释阐发之文，谈的都是如何使理生趣的问题。以致形成了一种传统的研究范式——专从方法论的角度来总结分析作为内容的“理”与作为形式的“趣”的关系，而且讨论的范围囿于技法层面，例如生趣的方法、手段、技巧等，最后又将这些凝固为创作的种种模式、程式。这种经验谈式的法则，在便于技法传承的同时，却是以失去精密深邃的形而上学的探讨为代价的。

这一范式，影响深远。例如《沧浪诗话》云：“诗有词理意兴。南朝人尚词而病于理；本朝人尚理而病于意兴；唐人尚意兴而理在其中；汉魏之诗，词理意兴，无迹可求。”严羽对“理”、“趣”的论述向来受到人们的重视。但他并没有走出“理在趣中”的观点，进而去发现“理”中之“趣”；也没有超越技法层面来谈二者关系。又如：“事实上，千古传唱、脍炙人口的名篇佳作，何尝不说理，所谓理，无非就是讲生活之理、事物之理、人生哲理。人情物理，无处不在，无时不在，抒情言志之作，

①（明）袁宏道著，钱伯城笺校：《袁宏道集笺校》，上海古籍出版社，1981年7月第1版，第463—464页。