

目 录

CONTENTS



导 论

- 一个生命论汉字诗学的构想 // 001
- 一、别忘了诗歌是语言的艺术
 - 唐诗批评传统的回眸与反思 // 002
- 二、不应当死守语言学的教条
 - 西方语言学批评的重新审视 // 011
- 三、语言是个值得深思的问题
 - 唐诗语言学批评的理论依据 // 017
- 四、原来一切还得从汉字说起
 - 唐诗语言学批评的实践构想 // 028



第一章 唐诗之形：体式结构

- 诗性生命在形体架构中的审美显现 // 043
- 第一节 因情立体，即体成势
 - 唐诗语言的体式结构与内在的生命蕴涵 // 044
- 第二节 敷陈充畅，灵活多变
 - 唐代五七言古诗的体式特点与审美情韵 // 053
- 第三节 散漫纵横，突兀驰骋
 - 唐代杂言体古诗的体式特点与审美情韵 // 074
- 第四节 含蓄蕴藉，语短情长
 - 唐代五七言绝句的体式特点与审美情韵 // 081
- 第五节 精工琢磨，章法整密
 - 唐代五七言律诗的体式特点与审美情韵 // 096



第二章 唐诗之音：声韵节奏

- 诗性生命在音声节律中的流动 // 111
- 第一节 声含宫商，肇自血气
 - 唐诗的“音律”与生命情感 // 112
- 第二节 参伍错综，按节求声
 - 唐诗的“节律”与情感表达 // 123

- 第三节 因情生韵，情随韵转
——唐诗的“韵律”与情感表达 // 136
- 第四节 平上去入，依情择调
——唐诗的“调律”与情感表达 // 157
- 第五节 以声摹境，声情谐合
——唐诗的“声律”与情感表达 // 176



第三章 唐诗之义：语词构建

——诗性生命在语词篇章中的延展 // 195

- 第一节 约句准篇，情信辞巧
——语词构建与诗性生命的传达 // 196
- 第二节 环譬托讽，触物起情
——“比兴”与唐诗诗意的表达 // 204
- 第三节 据事类义，援古证今
——“典故”与唐诗诗意的表达 // 218
- 第四节 丽句深采，意韵俱发
——“对仗”与唐诗诗意的展开 // 229
- 第五节 敷陈其事，血脉贯通
——唐诗的整体架构与诗意表达 // 241



第四章 唐诗之象：意象呈现

——诗性生命在意象世界中的审美显现 // 253

- 第一节 言不尽意，立象尽意
——“意象”与诗性生命的审美显现 // 255
- 第二节 语无伦次，意若贯珠
——“名词”与唐诗静态意象的生成 // 267
- 第三节 化静为动，染情于物
——“谓词”与唐诗动态意象的生成 // 279
- 第四节 虚实相生，气脉流转
——“虚词”与唐诗整体意脉的流贯 // 294
- 第五节 境生于象，象外追神
——唐诗意境的文本构成与审美超越 // 308



馀论 // 326



参考文献 // 333



后记 // 341

导 论

一个生命论汉字诗学的构想



唐诗语言学批评，顾名思义，就是借助语言学的知识，对唐诗的语言形式进行分析和研究，但它又不同于以往纯粹的诗歌语言研究，而是以此为基础，将唐诗的研究再往前推进一步，不仅要分析和研究唐诗的语言形式，探寻诗歌语言的特征和规律，更要挖掘和阐释唐诗语言形式背后所蕴藏的审美意蕴与情感内涵。因此，这里所谓的“唐诗语言学批评”，其实是唐诗的语言学文学批评，说得更为具体一点，就是唐诗的语言批评、审美批评与文学批评的三结合。之所以形成这样一种批评的观念与方法，源于我们对唐诗批评传统的反思、对西方语言学批评的审视以及对中国古典诗歌语言本质的深入思考。但从根本上来说，由于唐诗的语言是通过一个个汉字所呈现出来的，而汉字作为“本乎自然，象其物宜”的产物，它在“形、音、义、象”等各方面不仅给唐诗的语言形式带来了巨大的影响，同时也赋予了它厚重的生命情感。正是在这个意义上，我们唐诗语言学批评的研究框架得以确立，并最终走向一种生命论的汉字诗学建构。

一、别忘了诗歌是语言的艺术

——唐诗批评传统的回眸与反思

中国古代对诗歌有着各种各样的看法，有的认为诗歌反映社会民情、是时代背景的投影，所以“诗可以观”；有的认为诗歌是诗人思想的表露与情感的宣泄，所以“诗言志”、“诗缘情”。无论作为社会的再现，还是情志的外显，虽然它们都抓住了诗歌在内容方面的基本特征，也因此被大多数学者所接受，但由于缺乏对诗歌语言形式的基本界定，因而也就无法将诗歌与其他同样反映社会现实或言志抒情的文学体式彻底区分开来。更何况，处在如此观念之中的诗歌，始终都是作为表达的工具而存在，根本没有自己的独立性可言。而相应的，诗歌批评所关注的也不是诗歌作品本身，而是作品所



负载的政治历史背景与思想意识形态，正因如此，背景批评、思想批评以及脱离诗歌语言文本的印象批评在中国一直以来就十分盛行。这些批评模式的共同之处就是模糊了诗歌作为文学与其他学科（如历史学、政治学、心理学甚或宗教等）的根本差异，忽视了诗歌作为一种语言艺术本身所具有的美感效应与文化内涵。还是刘若愚先生说得好：“对语言的各个方面不作深入的探讨，就不会有严肃的诗歌批评。犹如绘画，离开色彩、线条、结构，就谈不上绘画鉴评。据此，我们的探讨应自语言始，因为它是中国诗歌表现的基础。”^①对于我们要展开的唐诗语言学批评来说，最首要的任务就是要返回诗歌语言文本本身。从以下四种唐诗批评传统的反思中，我们更能够深切地感受到这一点是多么的重要。

1. 知人论世的背景批评

知人论世的背景批评由来已久，最先明确提出这个观点的应该是孟子，他说：“颂其诗，读其书，不知其人，可乎？是以论其世也。是尚友也。”^②然而，这种观念似乎早已有之，且不说孔子的“诗可以观”^③，在《礼记·王制》中就有“天子五年一巡狩……命太师陈诗以观民风”^④的记载。后世更是将这种观念发挥到极致，如《毛诗序》云：“情发于声，声成文谓之音，治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”^⑤而《文心雕龙·时序》篇中的那句话就更有名了，即所谓“文变染乎世情，兴废系乎时序”。

引述了这么多，无非是想说明社会背景批评的确渊源已久，而且影响深远，自然有其合理性的一面，这主要表现对背景的考索，以史证诗，有时确能深刻凸显诗歌的内在情思，揭示出诗歌隐含的主旨和丰富深厚的政治内涵，深化我们对诗歌情感的理解。比如刘禹锡的《阿娇怨》，诗云：

望见葳蕤举翠华，试开金屋扫庭花。

须臾宫女传来信，言幸平阳公主家。

从字面上来看，这只是一首很平常的咏史诗或宫怨诗，借失宠幽居的陈皇后阿娇的故事，表现了一种望幸心切的情思和刻骨铭心的怨恨。如清人王尧衢《古唐诗合解》云：“（首句）阿娇望帝之幸，故远望见葳蕤，而知翠华举处，遂疑其来幸也。……（次句）望见葳蕤将近，试去开殿扫花，以迎帝驾，恐其即来，又恐其不来，故用‘试’字，言试开一开，试扫一扫，看是如何动静。……（三句）宫中打探者，递传信息而来。……（末句）武帝之宠卫子夫也。子夫由平阳公主所进，则是平阳

① [美] 刘若愚：《中国诗学·绪论》，郑州：河南人民出版社1990年版，第1页。

② 杨伯峻：《孟子译注·万章下》，北京：中华书局1960年版，第251页。

③ 杨伯峻：《论语译注·阳货篇》，北京：中华书局1980年版，第185页。

④ 李学勤主编：《十三经注疏·礼记正义》，北京大学出版社1999年版，第360—363页。

⑤ 部分文字亦见于《礼记·乐记》，只是《毛诗序》的阐发更全面、系统，表述更为经典，因而对后世的诗歌创作与批评，影响更大、更深远。



公主，阿娇所最嫉者。今帝不来幸，尚可言也，偏幸平阳公主家，不可言矣。篇中不言怨，而字字怨入骨髓。”^①

这样一种从诗歌的字面含义进行的艺术分析，由于没有揭示出诗歌创作的时代背景及其所蕴含的政治因素，因而不可能触及诗人真正的诗心与诗作主旨。胡可先《刘禹锡〈阿娇怨〉诗旁证——兼论刘禹锡诗的政治内涵》一文，通过社会文化背景、政治历史事件与具体诗作的相互参证，认为该诗是刘禹锡被贬朗州后听到赦令而求谒杜佑不果，借咏史以隐喻政治，深发感慨与寄托失意的悲愤之作。^② 胡先生此文资料翔实，论证严密，一改以往我们对这首诗作为一般咏史诗的简单认识，展示了背景批评作为一种诗歌研究方法的独特优势和所能达到的深度。

以史证诗，以诗证史，诗史互证，背景批评在这方面最好的典范当属陈寅恪先生及其代表作《元白诗笺证稿》。比如他根据韦庄的《秦妇吟》，对黄巢起义的史实进行的补述，以及借助元、白新乐府及白居易的《长恨歌》、《琵琶行》，对中唐时期政治变化和社会风俗的阐述，都极其鲜明地向我们揭示了背景批评在诗歌研究中的优秀传统和深刻内涵。但作为诗歌研究方法之一，背景批评如果过度套用，有时也可能导致诗意的曲解与美感的丧失。比如杜甫的《初月》：

光细弦初上，影斜轮未安。
微升古塞外，已隐暮云端。
河汉不改色，关山空自寒。
庭前有白露，暗满菊花团。

一般都认为此诗大概作于唐肃宗即位之后，仇兆鳌《杜诗详注》在此基础上作了更为细致的系年，他根据“诗有古塞、关山之语”，以为“当是乾元二年在秦州作”。^③ 在这样一个特殊的历史时期和政治背景下，很多学者认为此诗不可能单纯地描写月色，而一定蕴涵了深幽的政治寓意。如王嗣奭《杜臆》云：“公凡单赋一物，必有所指，乃诗之比也。旧注云：‘此为肃宗而发。’良是。三比肃宗即位于灵武，四比为张皇后、李辅国所蔽。刘云：‘句句欲比，却如何处此结句？’余谓露乃天泽，当无所不沾被，乃止在庭前；润及菊花，而加一‘暗’字，谓人主私恩，止被近倖而已。通云：‘新君即位，必有以新天下之耳目，一天下之心志，‘河汉不改色’是犹夫旧也。‘关山空自寒’，是失其望也。露满菊团，阴邪胜而压君子，何以成正君之功乎？”^④ 仇兆鳌《杜诗详注》对这首诗的解读虽然也罗列了此一旧说，但他自己则更倾向于“此在秦而咏初月也”，他还对此诗作了进一步细读：“光细影斜，初月之状。乍升旋隐，初月之时。下四，皆承月隐说。河汉关山，言远景。庭露菊花，

①单小青、詹福瑞点校：《唐诗合解笺注》，保定：河北大学出版社2010年版，第217页。

②胡可先：《刘禹锡〈阿娇怨〉诗旁证——兼论刘禹锡诗的政治内涵》，载《唐诗二十讲》，胡晓明选编，北京：华夏出版社2009版，第308—324页。

③[清]仇兆鳌：《杜诗详注》卷七，北京：中华书局1979年版，第607页。

④[明]王嗣奭：《杜臆》卷二，上海：上海古籍出版社1983年版，第74页。

言近景。”最后他做出结论：“总是夜色朦胧之象”。^①

那么，这首诗究竟是写月色还是写政治呢？在这个具体问题的背后其实隐藏着一个更为根本性的问题，即“诗歌究竟是自给自足的文学文本，还是不得不依赖背景支撑的历史文本？”葛兆光先生认为，我们应当承认诗歌本身是自给自足的文学文本，它是由特殊语言构成的传递人类共同情感的艺术品。尽管有一些诗歌其表达的主题与历史背景密切相关，精细的背景批评的确能够为这些诗歌意义的解读提供相对可靠的线索，但是，古典诗歌中又有多少“史诗”或“诗史”呢？再说，即便再精确的诗人身世背景的考证，也只是批评家视野里重构的历史，它并不是真实的历史本身，虽然在一定程度上靠近了诗人，但依然无法重现历史的血色和心灵的生命。更何况很多的诗歌只是诗人一时的“兴会偶发”或“因题凑韵”，不需要背景的支撑便可以拥有完足的意义。而相反，一旦背景麇入，它其中所蕴涵的共通的人类情感就会被个人情感所替代，反而破坏了诗意理解的可能。^②对《初月》这首诗的理解也正是如此，是像仇兆鳌那样把它当作一首包容了作者复杂的心灵境遇、高妙的语言技巧与独特的审美感悟的咏物诗呢？还是如王嗣奭那样把它的一字一句都当作影射国家政治形势的分析报告呢？答案已是不言自明。诗歌作为一种语言艺术形式，本来就是要给人以美感享受的，在它多层次的丰富诗意当中，不仅有历史赋予的意义，语言形式本身以及审美主体充满活力的感悟所赋予的意义则更为根本。过度泛滥的背景批评不仅遮蔽了诗人原本复杂的心灵世界，同时也把文学降格为历史的附庸，从而忽略了诗意与诗美是由诗歌语言文本所提供的这样一个基本事实。

2. 得意忘言的印象批评

《庄子·外物篇》说：“言者所以在意，得意而忘言。吾安得夫忘言之人而与之言哉！”^③这可能是“得意忘言”的最早出处，意思是说得到了真意便忘掉或不再纠缠于表达它的语言。受庄子这种思想的影响，中国古典诗歌包括唐诗的批评历来重“意”而轻“言”，批评家都以“忘言之人”而自许，他们不仅搬来了《易经》中的“言不尽意”作为自己的哲学支撑，还众口一词地认为诗歌应该“含不尽之意，见于言外”^④，几乎把诗歌与语言彻底地剥离开来，仿佛诗歌真的可以做到“不着一字，尽得风流”^⑤。于是，抛弃了语言的唐诗批评只得常常听任诗论家主观感受的摆布，抽象的、象征式的印象语词漫天飞舞，形成了唐诗评论的一种常规模式。例如明人胡震亨在《唐音癸签》中有这样一段话：

唐初承袭梁、隋，陈子昂独开“古雅”之源，张子寿首创“清淡”之派。盛唐继起，孟浩然、王维、储光羲、常建、韦应物，本曲江之清淡而

① [清]仇兆鳌：《杜诗详注》卷七，北京：中华书局1979年版，第607页。

② 葛兆光：《汉字的魔方》，上海：复旦大学出版社2008年版，第12—23页。

③ 郭庆藩：《庄子集释》，北京：中华书局2004年版，第944页。

④ [宋]欧阳修：《六一诗话》，载《历代诗话》，北京：中华书局1981年版，第267页。

⑤ 张少康：《司空图及其诗论研究》，北京：学苑出版社2005年版，第108页。





益以“风神”者也；高适、岑参、王昌龄、李颀、孟云卿，本子昂之古雅而加以“气骨”者也。^①

何为“古雅”？何为“清淡”？什么是“清淡而益以风神”？什么又是“古雅而加以气骨”？真是天马行空，让人读来似懂非懂。司空图的《二十四诗品》，表面上似乎愈分愈细致，实际上却是愈分愈抽象，愈分愈发令人糊涂，您看看这“二十四品”的名称：

雄浑、冲淡、纤秣、沉着、高古、典雅
洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放
精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境
悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动

竺家宁先生曾经就毫不讳言地指出：“要想出这么多不同的形容词，的确要花费不少心思，但是对文学作品的风格特性而言，到底能借着这些形容词传达多少信息？透露多少具体的意蕴内涵？也的确是令人疑惑的。”^②在具体的诗歌批评中，这种主观体验式的印象表述也同样随处可见，例如白居易的《问刘十九》，诗曰：

绿蚁新醅酒，红泥小火炉。
晚来天欲雪，能饮一杯无。

清代陈婉俊的《唐诗三百首补注》批曰：“信手拈来，都成妙谛，诗家三昧，如是如是。”^③这五言四句如何就“都成妙谛”了？是诗歌表现的语言技巧妙，还是其丰富的内在情韵妙呢？这“如是如是”的“诗家三昧”实在是不得而知。有时即便是评论纯粹的诗歌语言问题，也只是蜻蜓点水，丢下几个无关痛痒的印象语词，让人实在是丈二和尚摸不着脑袋。如《杜诗集评》引吴农祥评“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”这两句诗时说“三、四浓艳”，明代胡应麟的《诗薮》也只说这两句是“字中化境也”。^④如果说胡应麟的批评还仍嫌抽象，但它起码已经点明是在讨论这两句的语言问题了。而吴农祥所谓的“浓艳”，则让我们实在无法知晓他说的究竟是这两句语词意象或句法修辞上的“浓密艳丽”，还是情思意蕴上的“深浓细艳”。

不可否认，这种得意忘言式的印象批评，对诗歌的美感体验的确有不少自己的会心之处，但它纯然取决于主观的印象与感受，不求甚解，因此，留给我们的只是一堆混融一体、笼统模糊的抽象形容词。而且由于每一个读者的情趣各不相同，因此面对同一诗歌文本，每个人所得出的结论也自不相同。比如就历代的唐诗选本来

① [明]胡震亨：《唐音癸签》卷九，上海：上海古籍出版社1981年版，第85—86页。

② 竺家宁：《语言风格与文学韵律》，台北：五南图书出版公司2001年版，第25页。

③ [清]陈婉俊：《唐诗三百首补注》卷七，北京：中华书局1959年版，第7页。

④ 陈伯海主编：《唐诗汇评》，杭州：浙江教育出版社1996年版，第1225—1226页。



说，唐人选唐诗，多不收李白、杜甫之诗，宋人、元人选唐诗，选录李、杜之诗的稍多，至明人、清人，则所选大都以李、杜为宗，这也从一个侧面说明历代人面对相同诗歌文本所表现出的主观偏好的不同。而同为清人的王渔洋编《唐贤三昧集》，以神韵为主，特别推崇王维、孟浩然；而稍后的陈沆作《诗比兴笺》，则以比兴为主，特别偏重韩愈、李贺，所选篇章竟然超过了李白和杜甫。这存删去取之间，都非常鲜明地表现出编著者的主观趣向。

当然，“作为读者的批评家无疑有权拥有自己的印象，问题是，作为批评的读者却有权要求批评家说明这种印象有几分来自诗歌语言文本之内、有几分来自语言文本可容许的诠释范围之外”。这就提醒我们在“得意”的时候也不要“忘言”，因此，葛兆光先生说：“诗歌要求语言学来矫正这种过分印象化的批评，因为这种批评很容易随随便便地望文生义把语义理解引入歧途，也更容易夹带私货以假乱真，把对时代背景、诗人人格和作者意图等的‘印象’带入诗歌却不必负任何责任。”^①

3. 以意逆志的思想批评

早在战国时代，孟子就以说《诗》为例，提出治学的方法在于求“志”，《孟子·万章上》指出：“故说《诗》者，不以文害辞，不以辞害志。以意逆志，是为得之。”赵岐注曰：“人情不远，以己之意逆诗人之志，是为得其实矣。”^②后来朱自清先生在《诗言志辨·比兴》中也说：“以意逆志，是以己之意迎受诗人之志而加以钩考。”^③通俗地说，就是以将心比心的“推心”之法来说诗和研究诗人。例如朱熹在评价孟子回答万章“舜往于田，号泣于旻天，何为其号泣也”的一段话时说：“孟子推舜之心如此，以解上文之意。极天下之欲，不足以解忧；而惟顺于父母，可以解忧。孟子真知舜之心哉！”^④由此可以看出，作为一种诗歌批评方法，“以意逆志”之所以成为可能，是因为“人情不远”，故而可以“推己及人”。《毛诗序》云“在心为志，发言为诗”，“志”作为促成诗歌创作的思想或心境。“以意逆志”就是要去探索这种思想、寻绎这种深邃的诗人心境。

自孟子提出“以意逆志”为说《诗》的方法之后，在中国文学批评史上产生了巨大的影响，对唐诗的欣赏与批评也产生了很大的作用。比如后人经常立足于“忠君爱国”来探讨杜甫的思想及其在安史之乱前后的创作心境。试看他的《春宿左省》这首诗：

花隐掖垣暮，啾啾栖鸟过。
星临万户动，月傍九霄多。
不寝听金钥，因风想玉珂。
明朝有封事，数问夜如何。

①葛兆光：《汉字的魔方》，上海：复旦大学出版社2008年版，第30—31页。

②李学勤主编：《十三经注疏·孟子注疏》，北京：北京大学出版社1999年版，第253页。

③朱自清：《朱自清古典文学论文集》，上海：上海古籍出版社2009年版，第259页。

④〔宋〕朱熹：《四书章句集注》，北京：中华书局1983年版，第303页。



金圣叹《杜诗解》批：“下六句，何也？是则老杜一腔忠君爱国之心，而非诸家之所知也。三、‘星临万户动’者，于左省而念及其民也。四、‘月傍九霄多’者，于左省而念及其君也。……五、‘不寝听金钥’，则宿而思其君，有辟门之难也。六、‘因风想玉珂’，则宿而思其臣，有献替之忠也。结二句，始收到自己宿左省者。数问如何，则自明夙夜匪懈，未尝卧也。”^①仇兆鳌《杜诗详注》亦云：“上四宿省之景，下四宿省之情。花隐、鸟栖，日已暮矣。星临、月近，夜而宿矣。听钥、想珂，宿而起矣。问夜未央，起而待旦矣。自暮至夜，自夜至朝，叙述详明，而忠勤为国之意，即在其中。”^②黄永武在《从人伦的光辉看杜甫诗》一文中也充满深情地褒赞杜甫的这种忠勤爱国的思想，他说：“他一生中只有很短的时间参与国政，却十分恭谨忠勤，为了‘明朝有封事’，从上一天黄昏就来省中夜宿。黄昏时该睡未睡，遂由日暮而至星临，再由星临而至月上，还是该睡未睡。一直在分神细听那门户有没有开动的声音，想象着破晓时分车马启动的声音，他把‘封事’看得太重要了，紧张地保持着耳目的警觉，以致屡屡自动地警醒，整夜只作假寐，频频探问夜色如何，唯恐误了早朝要上的奏章。全诗只需忠实地录下自暮至夜、自夜至旦的见闻与动作，已将诗人敬业爱国的心态，具体地活现在纸上了。”^③

所谓“在心为志，发言为诗，情动于中而形于言”，诗歌本来就是诗人心灵、思想和情感的投影，以意逆志，探索诗人深邃的心境固然不错，但是如果过分地依赖某一定性的、概括的思想特征，也极易落入轻率批判的陷阱，从而忽略了诗歌本身丰富的情感色彩和璀璨的艺术魅力。例如杜甫《槐叶冷淘》这首诗：

青青高槐叶，采掇付中厨。新面来近市，汁滓宛相俱。
入鼎资过熟，加餐愁欲无。碧鲜俱照箸，香饭兼苞芦。
经齿冷于雪，劝人投比珠。愿随金騊褭，走置锦屠苏。
路远思恐泥，兴深终不渝。献芹则小小，荐藻明区区。
万里露寒殿，开冰清玉壶。君王纳凉晚，此味亦时须。

根据韩成武的考证，苏轼提出杜甫“一饭未尝忘君”之说是以此诗为立论依据的，且得到《杜诗镜铨》的印证，杨伦在这首诗的眉批中言道：“此所谓一饭不忘君也。”^④但韩先生认为这首诗的创作思想并不在于此，经过细致的研究，他认为“《槐叶冷淘》是一首托物寓意之作，是假借向君主进献食品之事，来隐括自己多年来为国谋划的区区之心；并且以热诚进言的被嘲弄，来进行自我嘲讽。苏轼、杨伦等人那种停留在食品层面的解释，未能深入领会杜甫的艺术匠心。因此，用这首诗作为‘一饭未尝忘君’的依据是站不住脚的。‘一饭未尝忘君’是宋代及元明清封建士大

① [清]金圣叹：《杜诗解》，钟来因整理，上海：上海古籍出版社1984年版，第57页。

② [清]仇兆鳌：《杜诗详注》卷六，北京：中华书局1979年版，第438页。

③ 黄永武：《中国诗学·思想篇》，台北：巨流图书公司1980年版，第144页。

④ [清]杨伦：《杜诗镜铨》，上海：上海古籍出版社1978年版，第766页。

夫为了适应其时代的政治需要而对杜甫进行的曲解。”^①

对于这种胶柱鼓瑟式的、以既定思想来阐释诗歌的现象，葛兆光亦曾不无风趣地调侃道：“当然，被剥扯最甚的是杜甫，批评家看到他‘每饭不忘君’的忠爱，便把他所有的休息时间都一概取消，不让他有半刻喘息偷懒。”^②清人沈德潜对此也说过一番“最中病痛”的话：“朱子云：‘楚辞不皆是怨君，被后人都说成怨君’。此言最中病痛。如唐人中少陵故多忠爱之词，义山间作讽刺之语；然必动辄牵入，即小小赋物，对境咏怀，亦必云某诗指其事、某诗刺某人，水月镜花多成粘皮滞骨，亦何取耶？”^③沈德潜认为，探寻诗人的创作志意和思想特征，固然没错，但是如果“动辄牵入”，牵强附会，必然会将“水月镜花”的纯美诗境变成“粘皮滞骨”的干瘪史实，诗歌的灵妙之趣便也荡然无存了。

其实，再次回到开头孟子的那段话，孟子的原意并不是要舍“文”与“辞”而专言“志”，孟子这样说是提醒咸丘蒙“对于诗歌语言的夸张特征与日常叙事语言的陈述特征的不同应该有所知觉”，应该“超越语言的表层意思而透解其深层的含义”。^④而这一点，根据吴根友的研究，是与20世纪美国语言学家乔姆斯基区分语言表层结构与深层结构的理念是极其相似的。尽管孟子在当时未必就有如此明晰的现代语言思想，但孟子确实曾经不无自豪地说过“我知言，我善养吾浩然之气”^⑤之类的话，这的确又表明这位先哲对诗歌语言的表意特性有一定程度的自觉。如此说来，所谓的思想批评又岂能舍“文”与“辞”而以“意”逆“志”呢？

4. 释义解构的文本批评

所谓“释义”即是对诗中炼字之法及其他关键词语的解释与研析；所谓“解构”乃是对诗歌的结构——小则声律、句法，大则脉络、章法的勾勒和阐明。这有点类似于现代西方的形式主义批评和新批评，但在我国古代却自来就被认为村塾乡间之学，一则因为这种批评方法早先或以眉批或以夹注的方式写就，体制上难登大雅之堂。二则由于“得意忘言”的印象鉴赏一直在诗歌批评中占据主流，似乎好诗都若“无缝天衣”，而像这种“顾求之针缕襞绩之间”的解读方式，“非愚则妄”。^⑥

当然，这样的责难也并不是毫无道理，事实上，文本批评所运用的训诂方法，对诗中每个字、词客观意义的解释，对典故出处的考索，往往无关诗旨，释事忘义，脱离整首诗歌的语境，并没有给读者提供任何关乎诗歌的艺术美感与生命活力。比如仇兆鳌就非常注重语词、典故的考证，《杜诗详注·凡例》“外注引古”条说：“李善注《文选》，引证典故，原委燦然，所证之书，以最先者为主，而相参者，则附

①韩成武：《〈槐叶冷淘〉与“一饭未尝忘君”》，载《杜甫新论》，石家庄：河北大学出版社2007年版，第182页。

②葛兆光：《汉字的魔方》，上海：复旦大学出版社2008年版，第19页。

③〔清〕沈德潜：《唐诗别裁集·凡例》，北京：中华书局1975年版，第2页。

④吴根友：《〈易传〉中的语言哲学思想探论》，载《周易研究》2003年第1期。

⑤杨伯峻：《孟子译注·公孙丑上》，北京：中华书局1960年版，第62页。

⑥〔清〕王士禛：《古诗笺·凡例》，闾人佚笺，上海：上海古籍出版社1980年版，第1页。



见于后。今圈外所引经史诗赋，各标所自来。”^①话虽然这样说，但《详注》中有些语词、典故的考证对诗意的理解的确没有多大价值，甚至有画蛇添足之嫌。我们试看他《冬日有怀李白》中部分语词、典故的笺注：

寂寞书斋里，终朝独尔思。

更寻嘉树传，不忘角弓诗。

短褐风霜入，还丹日月迟。

未因乘兴去，空有鹿门期。

对诗中出现的“寂寞”、“书斋”、“终朝”、“尔思”以及“更寻”五个语词，仇氏分别引证了曹植的“闲房何寂寞”、王勃的“书斋望晓开”、《诗经》中的“终朝采绿”、逸诗“岂不尔思”以及庾信的“更寻终不见”来说明其来历，先且不问所引用的诗例到底是不是最初的语源，这些在诗中原本并不费解的语词经过繁琐的引证之后，不仅没有对诗意的理解提供任何帮助，反而使阅读变得更为滞涩与艰难。对诗中几个典故（“嘉树传”、“角弓诗”、“鹿门期”）的注解，也只是简单地点明出处，至于其中所融摄的美学意蕴与情感内涵则无只字提及。^②

除了这种对字义、典故的训释与考证，其他讨论诗法的一些论著，各自偏重于从立意、谋篇、炼字、辞章、声律等角度去推寻、揣摩诗歌中的法度，但他们同样对诗中蕴涵的美学素质与情感内涵视而不见，这不能不说是这种批评方法的一个严重缺憾。那么，如何做到一方面能立足于语言文本、紧扣诗中的字句结构；另一方面又能超脱于语词篇章之上，挖掘诗歌内在的情韵内涵，就成了文本批评追寻的目标。明末清初作为诗文批评家的金圣叹，虽然不能说他已经把这两者很好地结合起来了，但他在诗歌欣赏和批评的实践中已经开始思考这个问题了。他曾明确地说他的唐诗批评是分解而非注释：“然则先生谓弟与唐人分解则可，谓弟与唐人注诗实非也。”^③而对于所谓的“分解”，他也曾予以特别地说明：“解之为字，出《庄子·养生主》篇，所谓解牛者也。彼唐律诗者有间也，而弟之分之者无厚也。以弟之无厚，入唐律诗之有间，犹牛之磔然其已解也。”^④金圣叹是要把唐诗像牛一样地进行分解切割，但又主张以“无厚”的心灵游刃于唐诗文本“有间”的语言结构之中。不仅对诗歌文本作客观理性的语言分析，而且还要披文入情、敞开心灵体验诗人的情感和心理状态。如他对杜甫《望岳》中“荡胸生层云，决眦入归鸟”这两句诗的评点：

“入”字如何解？日暮而归鸟入望，其飞必疾，望者正凝神不动，与岳相忘，但见有物一直而去，若箭之离弦者然。又，鸟望山投宿，若箭之

① [清] 仇兆鳌：《杜诗详注·凡例》，北京：中华书局1979年版，第23页。

② [清] 仇兆鳌：《杜诗详注》，北京：中华书局1979年版，第50—51页。

③ [清] 金圣叹：《金圣叹诗选》，张国光选编，长沙：长沙岳麓书社1986年版，第262页。

④ [清] 金圣叹：《金圣叹诗选》，张国光选编，长沙：长沙岳麓书社1986年版，第263页。



上垛者然。此总形容望之出神处。说“决眦”字、“入”字确极。^①

在这段批语中，金圣叹通过对诗歌用字之法的细致分析，“还原出诗人当时凝神于物、鸟若离弦突入视阈的画面，引导读者仿佛置身于诗人当时创作的情景氛围中，见诗人之所见、感诗人之所感，从而体验诗人用‘入’字的妙意”。^②这种批评正是把诗语的理性分析与心灵的审美体验充分结合起来，既克服了纯粹语言结构分析的僵化与死板，也是对“妙不可解”的传统印象批评的颠覆和反叛。

这也就提示我们，面对一个诗歌文本，音律的解读、字义的诠释、出典的勘查、结构的疏通等，都是诗歌批评最基础的层面，它们是正确批评与鉴赏的保证，但对诗美与诗意的掘发而言，也仅仅属于批评的前提，而不该是批评的终点。诗歌“整齐于规矩之中”，而“神明于格律之外”，结构之外有神韵，形式之中蕴涵着弦外之音，这两个方面需要密切结合起来。黑格尔曾经就非常鲜明地主张将艺术作品分为“外在因素”和“意蕴”这两个层次，他说：“遇到一件艺术作品，我们首先见到的是它直接呈现给我们的东西，然后再追究它的意蕴或内容。前一个因素，即外在的因素——对于我们之所以有价值，并非由于它所直接呈现的；我们假定它里面还有一种内在的东西，即一种意蕴，一种灌注生气于外在形状的意蕴。那外在形状的用处就在指引到这意蕴。”^③无独有偶，美国符号论美学家苏珊·朗格也认为艺术作品应该分为“表现性形式”和“意味”两个层次，她说：“艺术品是一种在某些方面与符号相类似的表现性形式，这种形式又可以表现为某种与‘意义’相类似的‘意味’。”^④这些来自美学家的对艺术作品的探讨，也同样提醒我们，在研究作为艺术作品之一的诗歌时，不仅要像文本批评那样，密切关注作为外在表现形式的语言文本，同时也要把其中蕴涵的各种历史、文化、审美、情感的因素结合起来，才能对诗歌的阐释更为深入、透彻。

二、不应当死守语言学的教条

——西方语言学批评的重新审视

虽然说“在更为重要的哲学思维方面，传统文化中就存在有语言形式批评的思想萌芽”^⑤，甚至也的确在明清之际孕育出一批关注文学文本的批评论著，但是作为一种批评模式的正式确立，“语言学批评”仍然最早“启蒙”于西方语言学与文学批评界。当我们坚持并主张以“语言学”的姿态来批评唐诗时，研究方法与对象之间必然由于文化背景的不同而产生龃龉不合与水土不服。因此，唐诗的“语言学批

① [清]金圣叹：《杜诗解》，钟来因整理，上海：上海古籍出版社1984年版，第10页。

② 徐克瑜：《诗歌文本细读艺术论》，兰州：甘肃人民出版社2009年版，第140页。

③ [德]黑格尔：《美学》（第一卷），朱光潜译，北京：商务印书馆1982年版，第24页。

④ [美]苏珊·朗格：《艺术问题》，北京：中国社会科学出版社1983年版，第122页。

⑤ 赵昌平：《意兴、意象、意脉——兼论唐诗研究中现代语言学批评的得失》，载《唐代文学研究》，桂林：广西师范大学出版社1992年版，第2页。



评”，面临的第一步工作就是概念的重新界定，使之成为“一种以中国文化传统为前提的诗性结构的分析方法”^①。

首先需要说明的是，我们这里所说的“语言学批评”，不是纯粹语言学范畴的“语言学批评”或“语言批评”。在语言学界，“语言批评”有广义与狭义之分，广义的语言批评是指对语言观念、语言现象、语言生活、语用问题等各个方面展开评议、分析、阐发，这也可看作积极的语言批评；狭义的语言批评主要是指出语言运用中存在的缺点和错误并提出意见加以改正，这也可看作消极的语言批评。这种语言批评的根本目的是要建立语用和谐这种理想的语言生活状态。^②而我们这里所说的“语言学批评”其实是“语言学文学批评”的简称，它不是一个语言学范畴，而是一个诗学范畴，强调的是运用语言学的概念、术语、范畴、理论及其方法来分析文学文本，是语言学与文学批评的有机结合，目的是使文学批评摆脱历史背景批评和传统印象批评的随意性和主观性，而具有一种稳定性、客观性的科学精神。^③

语言学批评作为一种文学批评方法和模式，是人们对20世纪西方相继出现的三大批评流派——俄国形式主义批评、英美新批评、法国结构主义批评的概称。这三大流派虽然在理论上各有侧重，但也体现出某些共同特征：第一，它们都强调文学文本是一个独立自足的存在；第二，它们都认为文学批评应以文本为中心，文本之外的世界应被排除；第三，它们都主张采用语言学的理论和方法来研究文学，对文学的语言形式进行封闭性的语言分析。^④对于这三大流派的共同理论倾向，国内学者在译介、阐述时，命名各异：有的着眼于“形式”，如方珊的《形式主义文论》^⑤；有的着眼于“文本”，如赵志军的《文学文本理论》^⑥；还有的着眼于“语言”，如葛兆光的《语言学批评的前景与困境》^⑦。虽然学者们的着眼点不同，但其实“它们之间存在着内在的关联：文学文本是语言编织的产物，必然以一定的形式表现出来，而形式也是语言组织而成的。因此，语言在三者中占据着更为核心的位置，形式与文本都是语言外化的产物。”^⑧正是在这个意义上，很多学者都倾向于以“语言学批评”来概括并命名，如赵昌平在《意兴、意象、意脉——兼论唐诗研究中现代语言学批评的得失》一文中就声称：“这里所谓语言学批评兼括现代形式主义、结构主义、后结构主义以及新批评派中有关语言形式、结构等某些共通性的理论，为避免过多的概念，权以‘语言学批评’一词总括。”^⑨

这种迥异于传统背景批评与印象批评的批评方法，曾经于二十世纪三四十年代

① [美] 高友工、梅祖麟：《唐诗的魅力》，李世耀译，上海：上海古籍出版社1989年版，第182页。

② 施春宏：《语言批评的嬗变及存在的问题》，载《语言教学与研究》2001年第5期。

③ 肖翠云：《行走在文本与文化之间：论中国语言学批评》，苏州大学博士学位论文2006年，第2页。

④ 肖翠云：《行走在文本与文化之间：论中国语言学批评》，苏州大学博士学位论文2006年，第10页。

⑤ 方珊：《形式主义文论》，济南：山东教育出版社1994年版。

⑥ 赵志军：《文学文本理论》，北京：中国社会科学出版社2001年版。

⑦ 葛兆光：《语言学批评的前景与困境》，载《读书》，1990年第12期，第40—49页。

⑧ 肖翠云：《行走在文本与文化之间：论中国语言学批评》，苏州大学博士学位论文2006年，第1页。

⑨ 赵昌平：《意兴、意象、意脉——兼论唐诗研究中现代语言学批评的得失》，载《唐代文学研究》，桂林：广西师范大学出版社1992年版，第1页。

由于国内学者的译介以及英美新批评代表人物（如瑞恰兹、燕卜苏等）来中国讲学，在中国学界得到了较为广泛的传播，并直接影响和启发了当时一些学者对诗歌语言形式及其意义的探讨。朱自清先生就曾在自己的文章中直接说明，他对诗歌多义性的探寻是受燕卜苏的影响，他说：“去年暑假，读英国 Empson 的《多义七式》（Seven Types of Ambiguity），觉着他的分析法很好，可以试用于中国旧诗。”^① 他的《诗多义举例》、《诗的语言》、《〈唐诗三百首〉指导大概》等一系列讨论中国古典诗歌的文章，对音律、典故、比喻、诗体、句法倒置等诗歌语言形式的集中关注，可以看出他对新批评理论的接受、借鉴和运用。此外，钱锺书先生也比较早地关注过西方语言学批评，我们在他的著作《谈艺录》、《管锥编》、《七缀集》以及后来的谈话和回忆中，可以看到他经常谈及艾略特、瑞恰兹、韦勒克、维姆萨特等人的名字和著述，或为征引，或为评述，广泛涉及英美新批评以及在理论观点上密切相关的俄国形式主义、法国结构主义等，体现了他对语言学批评的高度重视。^②

西方语言学批评再一次在中国掀起热潮，是在二十世纪八十年代，伴随着改革开放与思想解放的文化语境，它们涌入中国，引起了当时国内很多学者的极大兴趣。葛兆光先生便是其中的一位，他不止一次地在书中提到这种新的批评方法带给他思维的激荡与启迪：“……读得多了些，反过来看各种文学史和诗歌史，就生出一些疑惑，为什么这些研究论著和入门引导给人说诗，总是有些像‘嚼饭与人’，把印象和感受当作诗歌分析和解释的唯一途径，弄得通过这个途径进入诗歌阅读的读者，仿佛在吃嚼余剩饭。于是，我有些想另辟蹊径，刚刚好，那时一些西方学人对于中国诗歌的解读传入，一些新理论新方法也很吸引人，技痒之下，开始尝试重新解释古典诗歌。”^③

但尽管如此，语言学批评对很多人来说，仍然是“形式主义”的代名词。尤其是二十世纪八九十年代以来，文学界在经受了文化研究浪潮的强力冲击与渗透之后，文学作品语言形式的分析更是被视为“雕虫小技”而逐渐被抛弃，文化研究独占鳌头，语言学批评简直毫无立身之地。对于这一现象，葛兆光先生也曾不无感慨地说道：“我曾经预言语言研究可能成为古典文学研究的趋向之一，惭愧的是我的话并没有应验，至今传统的文学史教科书的观察角度、叙述方式、章节结构仍然笼罩着古代文学的研究，大而无当而且并不可靠的背景批评仍然挟着决定论的余威引导着考证与评判的思路，没有准确内涵的感受和印象式的表达仍然是文学研究的惯用套数。”^④

对语言学批评这一成见，的确遮蔽了它原本丰富的、独特的内涵。比如，语言学批评运用现代语言学的理论和方法对文学文本的语言形式、结构方式以及语义表达进行细致精微的分析，从而揭示文学作品的语言、形式、结构本身的价值，使文

①朱自清：《诗多义举例》，载《朱自清古典文学论文集》，上海古籍出版社2009年版，第61页。

②郭勇：《钱锺书与新批评》，华中师范大学硕士论文2003年。

③葛兆光：《汉字的魔方·新版序》，上海：复旦大学出版社2008年版，第1页。

④葛兆光：《汉字的魔方》，上海：复旦大学出版社2008年版，第232页。





学批评真正成为面向文学本身的批评，成为一种规范的科学化批评。^① 这一点就非常值得以“知人论世”、“以意逆志”甚至“诗无达诂”为阐释传统的中国文学批评借鉴和学习。但或许是因为受老庄佛禅、玄学理学一路积淀下来的直觉思维习惯的影响，或许是因为受古代诗话、注评等一路传承下来的印象主义传统的干扰，更可能是因为由来已久的对“形式主义”的深恶痛绝，古典文学的研究者们一直热衷于在水中捞盐似的寻找诗歌的“言外之意”、“弦外之音”，不厌其烦地以个人的体验代替诗歌的美感内涵，越俎代庖地把自己的想象当成了诗歌的内容，而却对中国古典诗歌语言形式的美学意味总是视而不见。所以，葛兆光先生说：“虽然我一直怀着最大敬意向这种习惯与传统立正，但我始终害怕这种习惯与传统会害得我们诗歌读者染上信口开河、凭空臆测的毛病。”于是他“希望从诗歌语言形式出发建立一个新的诗歌阅读规范。”^②

而话说回来，西方语言学批评完全切断文本与外在社会现实的联系，对文本作封闭式纯语言形式分析，显然又走上了另一种片面和极端。因此，很多学者在研究与借鉴西方语言学批评的同时，也在积极思考和探索一种有别于西方的新的批评模式。比如，朱自清先生在接受和借鉴英美新批评语义分析的同时，根据汉语的特性和中国古典诗歌的特点，就改造并发展了这种语义分析学说。他在《诗多义举例》一文中说：“就一首首的诗说，我们得多吟诵，细分析；有人想，一分析，诗便没有了，其实不然。单说一首诗‘好’，是不够的，人家要问怎么个好法，便非先做分析的工夫不成。”^③ 这显然是接受并肯定了新批评对诗歌采取的科学分析方法。因为这种对文学作品科学而细致的分析，正是新批评“细读”法的要义所在。但在具体的诗歌分析过程中，朱先生并没有像新批评那样把自己局限于纯语言形式分析的框架之内。他对每一句诗的分析，都是先罗列出前人的评点，然后根据全诗的语境进行仔细的辨析，在诗歌与外部世界的联系之中指出这些评点哪些是合情合理的，哪些是穿凿附会的，从而删略淘汰、去粗取精，使每句诗的意义清晰地凸显出来。正因为如此，朱先生的诗歌语义分析“使读者感受到对诗的科学分析确实比纯粹的心灵感悟要有它的坚实和独到之处。”^④ 钱锺书先生在古典诗歌文本解读上，也总是力求把中国古代的训诂、评点与新批评的细读法相结合，打通中西，融贯古今，体现出广博、开放的学术研究视野。但钱先生同样没有受语言学批评封闭的语言形式分析的限制，而是积极地把文本研究与文化研究相结合，重点探讨汉语言所蕴含的中国文化精神，从而避免了语言学批评单一的研究视阈所导致的不可避免的狭隘性和封闭性。^⑤

如果说朱先生与钱先生这两位前辈学人对西方语言学批评的“中国式改造”还

①肖翠云：《行走在文本与文化之间：论中国语言学批评》，苏州大学博士学位论文2006年，第22页。

②葛兆光：《汉字的魔方》，上海：复旦大学出版社2008年版，第229—230页。

③朱自清：《诗多义举例》，载《朱自清古典文学论文集》，上海：上海古籍出版社2009年版，第59页。

④徐葆耕：《瑞恰兹：科学与诗·序言》，北京：清华大学出版社2003年版，第3页。

⑤郭勇：《钱锺书与新批评》，华中师范大学硕士论文2003年。

属于无心而为的话，那么由美籍华人高友工与梅祖麟合著的《唐诗的魅力》，则很清楚地展现了他们积极运用语言学批评的理论和方法进行唐诗研究的努力，以及他们在遭遇理论方法与研究对象龃龉不合之后对语言学批评所做出的认真反思与完善。该书是由《杜甫的〈秋兴〉——语言学批评的实践》（1968）、《唐诗的句法、用字与意象》（1971）和《唐诗的语意、隐喻和典故》（1978）三篇长论组成，其中反复提到雅克布森（Jakobsson）、燕卜逊（William Empson）和瑞恰兹（I.A.Richards）等人的名字，已经表明它是用西方形式主义、新批评和结构主义的方法——我们所说的语言学批评的方法来研究唐诗的。书中除了以“细读”（Close reading）的方法对唐诗的语言形式进行了细致的分析与诠释之外，最重要的是作者还试图超越西方语言学批评的局限，使语言学与现代的文化思维语言理论以及传统的背景意图印象批评融汇沟通。“这不仅表现在行文中常常征引的卡西尔（Ernst Cassirer）、乔姆斯基（Chomsky）等理论之中，表现在常常参照的古人诗论之中，还常常反映在具体的诗歌批评实例之中。尤其是作者注意到，唐诗的语意往往很难在纯语言范围内寻觅，它所蕴含的更丰富的内涵使分析者‘不断发现自己每每不得不超出这种（文本语言）限制’，分析者必须将诗歌置于一个更广阔的时空之中，‘从文本发展到了背景’。”^①也正因为如此，作者在书中一再表示希望提出“一种以中国文化传统为前提的诗性结构的分析方法”^②，并指出“把‘传统’这一概念引入结构主义的理论，似乎是对它进行扬长避短地改造的最好方法”。^③而这无疑也为后来的学者们指明了语言学批评的方向和前景。所以，赵昌平先生说：“我感到《唐诗的魅力》是一部旧学与新学擅胜的智者的精深著作。……优点之一是较重视语言学批评与中国文化传统的结合、印证。”^④总而言之，《唐诗的魅力》在借鉴西方语言学批评研究唐诗的过程中，虽然由于二者所产生的文化背景的不同，在具体诗句的阐释上，不可避免地会导致一些凿枘与隔膜，但作者于其中所做出的深刻思考与锐意尝试对西方语言学批评的完善尤其是对唐诗的语言学批评研究，的确有开创之功。

国内新一代的学者当中，葛兆光先生显然是这方面的先行者，在西方语言学批评与中国文化传统相结合的道路上，他做出了自己巨大的努力。他在《唐诗选注》的再版序言中回忆说：“那个时候，一方面西方‘新批评’之类的文学理论很诱人，启发我们在阅读诗歌的时候，多多考虑语言学的进路；另一方面汉语诗歌创作和评论的特殊性，又让我们很想在洋理论之外，自己找一个中国诗歌批评的新路数。”^⑤正是由于对西方语言学批评有着自己清晰而深刻的认识，同时又不忽视中国古典诗歌创作与评论传统的特殊性，葛兆光先生于八十年代末不仅对《唐诗的魅力》一书进行了

①葛兆光：《语言学批评的前景与困境》，载《读书》1990年第12期，第41页。

②[美]高友工、梅祖麟：《唐诗的魅力》，李世耀译，上海：上海古籍出版社1989年版，第182页。

③[美]高友工、梅祖麟：《唐诗的魅力》，李世耀译，上海：上海古籍出版社1989年版，第182页。

④赵昌平：《意兴、意象、意脉——兼论唐诗研究中现代语言学批评的得失》，载《唐代文学研究》，桂林：广西师范大学出版社1992年版，第2页。

⑤葛兆光：《唐诗选注·新序》，北京：人民文学出版社2007年版，第2页。