

本书由上海外国语大学教育发展基金会“海富通基金”资助出版

姜玉琴 著



中国古典 诗学论稿

1 707.2
I207.22
J535

本书由上海外国语大学教育发展基金会“海富通基金

姜玉琴 著



中国古典 诗学论稿

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

中国古典诗学论稿 / 姜玉琴 著. —桂林: 广西师范大学出版社, 2010. 5

ISBN 978 - 7 - 5633 - 9684 - 9

I. ①中… II. ①姜… III. ①古典诗歌—文学研究—中国 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 032226 号

总 监 制: 郑纳新

组稿编辑: 杨丽萍

责任编辑: 杨丽萍

装帧设计: 赵 瑾

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
网址: <http://www.bbtpress.com>

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

销售热线: 021 - 31260822 - 129/139

山东临沂新华印刷集团有限公司印刷

(山东省临沂市高新技术产业开发区新华路东段 邮政编码: 276017)

开本: 650mm × 960mm 1/16

印张: 17.75 字数: 200 千字

2010 年 5 月第 1 版 2010 年 5 月第 1 次印刷

定价: 39.80 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与承印单位联系调换。

(电话: 0539 - 2925659)



目 录

引 言	1
第一章 辨析论	12
第一节 古代诗论家与现代研究者	12
第二节 古代文学史的重写	27
第二章 原型论	38
第一节 古典诗歌的真实形态	39
第二节 对先秦诗学的误读	48
第三节 孔子与本体论批评	57
第四节 阴阳文化与儒道诗学	77
第三章 基点论	91
第一节 两种诗学的困惑与探讨	91
第二节 中西诗学的沟通与暗合	108
第三节 “理—情—景”的美学轴式	117
第四章 情象论	129
第一节 “情象”范畴的提出及背景	129
第二节 两种诗学沟通、转换的枢纽	140

第三节 “理”与“情象”	156
第五章 继承论	167
第一节 历来并举的两种审美境界	168
第二节 滑行中的调整与推进	177
第六章 境界论	198
第一节 一块暗藏“谜底”的理论基石	198
第二节 从境界到境界说的确立	215
第七章 研究论	234
第一节 《人间词话》的两种研究格局	235
第二节 价值误区:西学影响与学术价值	253
主要参考书目	265
索 引	271
后 记	277

引 言

自 20 世纪初期以来,中国的学者就在文化焦虑、自卑中徘徊与跋涉。能够觉察、痛苦于自己民族文化的不足总比盲目乐观、自大要有前途得多。从这一意义上说,中国 20 世纪以来的学者可能是最有反思和批判精神的学者。

然而,如果仅仅在妄自菲薄中流连,甚至连对自己的文化传统都不愿多瞥两眼,就一味地批判、批判、再批判,就容易给自己的文化传统蒙上一层厚厚的尘埃。李欧梵在谈到萨义德的《人本主义与民主批评》(*Humanism and Democratic Criticism*, 2004) 给其所带来的启发时说:“萨义德对我的启发——甚至可以说震撼——很大,因为我从他的例子中领悟到了一个‘真理’:任何传统都有一个复杂的谱系,我们对之可以批判、重估,或任何一点切入,但决不能一概反对之,或使之断裂,或弃而不顾。”^①这段话对中国传统诗学的认识与重估也有学理上的指导意义。中国传统诗学不逢时,学界对其展开整理与研究的时间恰好与“五四”新文学冉冉升起的时间相重合,这一特殊的历史境遇决定了传统诗学只能作为被批判、被断裂的“标本”。长此以往,就这样集体无意识地以讹传讹,将错就错,形成了一些错误极深、影响范围极广的认识。自 20 世纪二三十年代以来,我认为中国传统诗学至少遭受到了两大

^① 李欧梵:《中国文学理论·总序》,见刘象愚:《中国文学理论》,杜国清译,南京:江苏教育出版社,2006 年版,第 4 页。



错误判断:(一)大家似乎都一致认定了中国传统诗学深受儒家诗学的影响,形成了“文以载道”之传统。而且,这一传统还是中国文学中的主流、正宗传统。(二)大家似乎都众口一词地肯定中国的传统美学,即传统诗学是不成体系的,有的最多只是“潜体系”或“前体系”。这两种错误观点,尤其是第一点早已成为了不容置疑的“正统”观念,几乎所有的大家、名家都是如此肯定的,且目前绝大多数的研究起点和成果也都是以此为依据的。

事实果真如此吗?中国历来有文明古国、诗国之称,难道这个“古国”、“诗国”的几千年文化就是简单、循环地围绕着伦理—政治的轴线来运转?中国历代都有那么多的诗人、诗评家,难道他们没有体悟、创造出一套系统的美学思想?如果是这样,那些被我们在艺术上奉为娴熟得登峰造极的古典诗词是如何写出来的?我们一边揣摩、欣赏着古诗词在技艺上的优美与高超,一边却又错误地认为它缺乏美学性。也许有人会说,不是否定古诗词的美学性,而是说中国的美学、诗学压根就没有形成一套系统的表达体系。此话经不起推敲:最能代表中国古代美学思想与审美高度的无疑是诗歌,诗歌既然能被诗人雕琢、打磨得如此出神入化、浑然一体,怎么可能没有一套系统的表达规范对其进行指导和制约呢?

也许我们并没有真正地步入到我们的诗歌和诗学殿堂。我们认为的所谓荒凉、歉收,其实正是古人不屑于唠叨的。他们所崇尚的美学是那种包容一切的、具有恢宏文化气度的美学。什么叫“大音希声”、“大象无形”、“不著一字,尽得风流”?尽管这些词早已被我们花朵般的时常装饰在嘴上,但我们的灵魂却与它们的灵魂离得甚远,远得甚至不如一个“异乡人”——泰戈尔。这位曾获得过诺贝尔奖的诗人在面对中国古代文化时,低下了其头颅:“中国文化使人民喜爱现实世界,爱护备至,却又不致陷于现实得不近情理!他们已本能地找到了事物的旋律的秘密。不是科学权力的秘



密,而是表达方法的秘密。这是极其伟大的一种天赋。”^①诗哲就是诗哲,一眼就看破了中国古代艺术家表达“事物”时所使用的“秘密武器”——不是按照“科学权力”的方法,而是按照“事物的旋律”来表达事物的。而我们竟然把这种“秘密武器”错误地认为:只是依靠直觉的发挥,没有理论体系的支撑。

中国古典诗学在形式上历来不作演绎和推理,但这并非意味着古人缺乏逻辑思辨和学理上的概括能力。形成这种表达范式的原因可能有两个:(一)中国传统诗学是一种以生命意识为主体的诗学,而且这种生命意识不同于西方现代哲学中的生命意识,它是与大自然中万事万物的生命本原、运转规律相暗合、律动、遥相呼应的。面对这种诗学,首先需要的不是学理上的分析,而是心灵上的震颤与感动。这也是在中国传统诗学中,为何创作与欣赏分不开、读者与作者分不开的原因。(二)中国的诗学路数是与“言不尽意”的哲学传统联系在一起的,老子在《道德经》中用了洋洋洒洒五千余字来阐释“道”,但结论却是:“道可道,非常道。”^②凡是能用语言说出来的“东西”都已经远离“东西”的本质了。这种认为事物不可定义、只能感知的认知模式,就决定了中国传统诗学不会以逻辑论证的方式,只能以一种敞开式,即点到为止,其他靠“悟”的形式而存在。

如果非要认定中国诗学的这种表达方式是没体系的标志,那也没有什么更好的办法把其真理性分解出来,验证一番。正如严羽在《沧浪诗话》中谈到学诗的三个过程时说:“学诗有三节:其初不识好恶,连篇累牍,肆笔而成;既识羞愧,始生畏缩;及其透彻,则七纵八横,信手拈来,头头是道矣。”^③对一个根本不会写诗的人

① 转引于宗白华:《中国文化的美丽精神往哪里去?》,见《艺境》,北京:北京大学出版社,1999年版,第156页。

② 陈鼓应:《老子注译及评介》,北京:中华书局,1999年版,第13页。

③ 严羽:《沧浪诗话》,见何文焕辑:《历代诗话》(下),北京:中华书局,1981年版,第694页。



而言,可能根本体会不到这三个阶段之差别;对一个会写一点诗,但还未真正进入诗歌境界中去的人,是难以区分出第一阶段与第三阶段之差异的;唯有那些与诗歌融为一体的人,才能真正体会出“连篇累牍,肆笔而成”与“七纵八横,信手拈来,头头是道”之间的天壤之别。写诗是如此,对诗歌理论的理解也是如此。

中国的艺术并不标榜天才,但中国艺术本身就是一种天才的艺术。中国的诗歌可能是世界上最讲究雕琢的艺术之一,我们从那些流传甚广的炼字、炼句之典故中,可以感受到古代诗人对技巧的追求有多么痴迷。但令人奇怪的是,这种刻意技术追求在诗歌的气韵中又丝毫不留痕迹,流畅得宛如行云流水。古代的艺术家就具有这种举重若轻的能力。晚清的刘熙载在《艺概》中把包罗万象的中国古诗按内容及风格的不同,划分成了四境。他说:“花鸟缠绵,云雷奋发,弦泉幽咽,雪月空明,诗不出此四境。”^①以今人的眼光来看,这是一种典型的类型性研究。而这种分门别类式的研究仅靠直觉和感性的抒发是远远不够的,它必须是建立在对诗歌作品的鉴别以及前人研究成果的分析基础上的。然而,我们从其行文中却窥探不出任何“思辨”的端倪——这个复杂、繁琐的逻辑论证过程藏在了心里,没有落实到纸面上。古人的这种有意识的“省略”并非是故弄玄虚,而是对茫茫宇宙保留敬畏的一种表达。

至于那些在研究中总是有意无意地把中国诗学传统的主流、正宗与儒家思想牢牢扭接到一起的做法更是令人生疑。如果说五四的那代学者由于反传统的时代需要,不得不强行把“伦理道德”这个标签贴到中国古典文学的头上,那么其后的研究者对此还依然深信不疑,就表现得太有惰性了。试想一下:在说到中国文化思想的构成时,我们总是强调儒道互补,即儒家和道家共同构成了中

^① 刘熙载:《艺概·诗概》,见袁津琥校注:《艺概注稿》(上),北京:中华书局,2009年版,第406页。



国文化思想的源泉。而且这种构成方式是与中国传统的阴阳思想相吻合、一致的,这说明把代表“阳刚”的儒家思想与代表“阴柔”的道家思想共同列为中国思想的本源是正确的,可是偏偏在谈到中国的传统诗学时,绝大多数的学者们总是习惯强调儒家思想的强势性,而不愿意突出二者的“互补”性。这样做既偏离了中国文化对“阴”、“阳”平衡的要求,又与实际状况不符。

只要认真地阅读一下中国古代文学史,就不难发现,文学史中的诗学流派多半都是强调“性灵”与“妙悟”的,很少有直接为儒家思想或统治阶级呐喊助威的文本流传下来。如果用“十”这个数字来表达儒、道在中国传统文学中所占的比例份额的话,儒者为“二”,道者则为“八”。看上去这个比例分配,似乎违背了“阴”、“阳”的平衡要求。其实不然,在中国古代的社会、政治领域中,儒家思想在绝大多数时期都是居于道家之上的。然而,儒家在政治上的取胜并不意味着它在艺术领域中也占有优先权。相反,艺术领域中的主导力量一直是由道家把持着的。^①

儒家的思想主张主要表现在政治领域,道家的精神要素主要体现在艺术领域中,这种分工不是偶然的,正是“阴”、“阳”思想在大的文化领域中的统一。从小的范围来说,一部诗说往往也脱离不出“阴”、“阳”思想,也就是受“道”、“儒”思想的制约的,这也是我们在读古代的诗学文本时,经常会发现“儒”中有“道”,“道”中有“儒”的原因。其实中国诗学的最高境界,或曰正宗境界是庄、儒互补——以老庄思想为本,儒家思想为补充。如严羽一方面推举王维、孟浩然,一方面又对李白、杜甫赞不绝口;王国维一边欣赏李后主的“真性情”,一边也把辛弃疾、苏东坡推向一流大诗人的行列。简言之,中国的传统诗学受到了儒家思想的影响,但这种影响绝非是主流、正宗的影响。不正视这一点,就不能真正进入到中国诗歌的艺术中来。

^① 有关这方面的内容请参阅第一章。



“诗学”并不是我们本民族的文学术语,它最早源于亚里士多德的《诗学》一书。饶芃子曾说:“‘诗学’作为‘文论’、‘文艺学’的原初状态,是来自西方古希腊亚里士多德的古典文论。”^①大约自18世纪起,“诗学”在西方主流话语系统中,就与文学理论基本相等同了。在20世纪40年代,雷·韦勒克与奥·沃伦,就把其研究文学原理与方法的书命名为《文学理论》(*Theory of Literature*, 1956)。^②而且据研究者称:“大约六十年代以后,又在当代学者那里,确实实看到诗学的复兴势头;当然不是为了学习作诗,或写小说,或编剧本,而是展示它们的共同性,它们的创作经过,各自的体裁的本质。一位学者把诗学定义为‘文学理论’;另一位学者肯定诗学以构建能够同时捕捉到所有文学作品的同一性和多样性的类型为己任。”^③显然在西方,除了少数学者主张“诗学”是对诗作的分类以及对“类”的研究以外,^④“诗学”实际上就是广义的文学理论的代称。美国当代比较文学专家厄尔·迈纳也持有这个观点,他说:“‘诗学’可以定义为关于文学的概念、原理或系统。”^⑤

“诗学”一词首次传入中国的时间不详。杨洪烈在1928年和1930年曾由商务印书馆出版过《中国诗学大纲》、《中国诗学通论》两书,不知这可否算是最早用“诗学”命名的专著。大约是在20世纪80年代前后,随着比较文学在中国的兴盛,“诗学”一词开始全面、广泛地传入进来,似乎没有经过什么溯本求源的过程,该词语

① 饶芃子:《比较诗学》,西安:陕西师范大学出版社,2000年版,第1页。

② 参见[美]韦勒克、[美]沃伦:《文学理论·第一版序》,刘象愚等译,北京:三联书店,1984年版,第18页。

③ [法]让-伊夫·塔迪埃:《20世纪的文学批评》,史忠义译,天津:百花文艺出版社,1998年版,第257页。

④ 如瑞士学者埃米尔·施塔格尔(Emil Staiger, 1908—1987),在《诗学的基本概念》(1946)一书中,主张把诗作分为“抒情式”(das lyrische)、“叙事式”(das epische)和“戏剧式”(das dramatische)。即诗学变成了“诗作分类学”。中国社会科学出版社,1992年版。

⑤ [美]厄尔·迈纳:《比较诗学》,王宇根、宋伟杰译,北京:中央编译出版社,1998年版,第3页。



就被迅速投入到了实际运作中来。因而,在我们的言说语境中,“诗学”始终是个比较模糊、笼统的概念,人们在很大程度上只是凭着感觉来使用。奇怪的是,在对该术语的使用过程中很快就形成了一个与西方研究界显著不同的特点,即人们尽管知道“‘诗学’并非仅仅指有关狭义的‘诗’的学问,而是广义的包括诗、小说、散文等各种文学的学问或理论的通称”^①,但是具体到研究中时,却很少有人是在广义的“诗学”,即文学理论的层面上使用该术语。一般都是特指对诗歌的研究,也就是更近似于亚里士多德的思维理念与“诗学”的原始含义。同时,与杨洪烈在20世纪二三十年代所使用的“诗学”概念也是一致的。

把“诗学”等同于对诗歌的研究,不但是中国学者的特点,而且海外华裔学者也往往是如此。如美国加州大学著名学者叶维廉的《中国诗学》^②就是一部研究诗歌的论文集。美国斯坦福大学著名教授刘若愚的《中国诗学》也是一部研究诗歌理论的专著。中国学者中比较有代表性的著作,如曹顺庆的《中西比较诗学》^③、陈良运的《中国诗学体系论》^④与《中国诗学批评史》^⑤、袁行霈等人合著的《中国诗学通论》^⑥、胡晓明的《中国诗学之精神》^⑦、汪涌豪、骆玉明主编的四卷本《中国诗学》^⑧、陈伯海的《中国诗学之现代观》^⑨,等等,都是有关诗歌理论的著作。总之,在绝大多数情况下,“诗学”在中国是被广泛运用于诗歌这一特定文体的。而且,

① 黄药眠、童庆炳:《中西比较诗学体系》(上),北京:人民文学出版社,1991年版,第2页。

② 叶维廉:《中国诗学》,北京:三联书店,1992年版。

③ 曹顺庆:《中西比较诗学》,北京:北京出版社,1988年版。

④ 陈良运:《中国诗学体系论》,北京:中国社会科学出版社,1992年版。

⑤ 陈良运:《中国诗学批评史》,南昌:江西人民出版社,1995年版。

⑥ 袁行霈、孟二冬、丁放:《中国诗学通论》,合肥:安徽教育出版社,1994年版。

⑦ 胡晓明:《中国诗学之精神》,南昌:江西人民出版社,1995年版。

⑧ 汪涌豪、骆玉明:《中国诗学》,上海:东方出版中心,1999年版。

⑨ 陈伯海:《中国诗学之现代观》,上海:上海古籍出版社,2006年版。



在绝大多数的情况下,以“诗学”命名的专著一般又都是以古代诗歌作为研究对象的,即意指对“旧诗的理解与鉴赏”^①,而很少牵涉到新诗。如在上面所提到的那些专著中,除了叶维廉的《中国诗学》一书中论述到了五四以后的现代新诗以外,其他几部专著都是专门研究古典诗歌文论的。在很大程度上,“诗学”在中国仿佛就是古典诗论的代称。

中国的学者们,包括海外的华裔学者们,不约而同地把“诗学”,而且是前面冠以“中国”字样的“诗学”,限定于中国古典诗论这个特定的时空领域并不是偶然的,而是不得已的一种选择,即以为古典诗歌理论与现代新诗理论之间存在着难以逾越的障碍,无法把二者纳入进同一种理论视野和研究框架之中。即便像叶维廉那样把现代新诗规划进了“中国诗学”这一历时性的宏大概念中,但在研究方法上,他还是把对中国诗歌的研究分成了各自独立的两部分:“古典部分”与“现代部分”。也就是说,他是采用了两套不同的话语系统与关照视角来探讨中国诗歌的审美规律的。事实上,叶维廉的《中国诗学》并不是一部严格意义上的理论专著,而是由一系列的相关论文构成的,只不过在编排时有意识地使其系统化而已。由此不难推想,单篇论文可以按写作内容的不同分成古典与现代的,但是如果不是这样,而是以首尾相连、逻辑严密的学术著作形式出现,那该如何处理二者的关系呢?现代新诗的直接资源更多的是来自于西方诗歌,与古典诗歌无论是在思想形态,还是审美范式上都缺乏天然的亲和性。加之,自五四以来,中国新诗的所有概念、范畴几乎都是从西方引进的,如现实主义、浪漫主义、现代主义,等等,与我们所熟知的“道”、“气”、“神”、“韵”、“逸”以及“风骨”、“兴象”、“境界”等传统术语完全不同,所以难以寻觅到两个历史时空都可以通用的美学标准。这也是多年

^① 朱自清:《论诗学门径》,见《朱自清说诗》,上海:上海古籍出版社,1998年版,第173页。



来,尽管研究界为打通古代诗歌与现代新诗的界限作出了许多努力,但在二者的互化转换方面自始至终也没有取得根本性突破的原因。

基于古典诗歌与现代新诗的这种难以兼容的复杂性,本书名中的“诗学”赓续了特指中国传统诗歌研究的理论模式。为了更清楚起见,我在“诗学”的前面又加上了“古典”这个限定词,以此来彰显本书的研究重点。

当然,强调“古典”,并不意味着本书完全不涉及古典之外的其他方面的内容。相反,本书中的不少章节都逾越了古典诗学的范围。我一向认为,研究古典诗学的目的应该有两个:(一)拨开政治或者其他因素给其带来的遮蔽,将其真实形态尽可能原原本本地还原出来。(二)在“本真”的基础上,探求古典诗学的现代性转化渠道。古典诗学的审美精神无论怎样飘逸、玄妙、高超,在这个时空之下,也只能以一个可供追忆的、过去式的形式存在。在欣赏、揣摩和体味之余,更需要思考的还是如何把其审美范式引入到当下中来的问题。

这个问题,即如何转化传统的审美范式,也是诗歌研究界的“老问题”了。在各式各样的解决方法中,中西融合说可能是最为讨巧,看似也最有胸怀,放到哪里也会突现真理性的一种说法。但这个方案说说容易,一旦实施起来难度颇大:要实现“融合”的前提,就必须要有“融合”的条件。于是乎,人们就纷纷从中西两种诗学中寻找相同与不同处。可由于缺乏一个可以参照的共性标准,找来找去,特别是在不少研究者的意识或潜意识中,还蛰伏着一个以西方诗学的标准为标准的观念,所以最终找到的也只能是中国传统诗学之不足——原本的“融合”也就演变成“声讨”、“深挖”民族文化传统为何是这样,而不是那样的问题。

历史是不可假设的,假设的结果是将彻底失去自我。面对中国学者中那些西化主义者的研究成果,我常常禁不住哑然失笑:他



们很认真、很投入,其结果却往往很偏执、很一厢情愿。王国维是中国近现代史上的一位学术大家,从一开始,他就向世人正式宣告了“文化”是不分古今、不分中西、不分好坏的,他甚至气愤至极地把这样划分“文化”的人,称为“不学之徒”。^① 对文化抱有这样一种博大心胸的人,能是一个全盘西化、对本民族文化抱有仇视之心的人吗?可极具反讽意味的是,自20世纪八九十年代以后,王国维在中国学者的研究框架中就逐步变成了一个西方文化,严格说是叔本华哲学、美学的坚决推崇、模仿者。这股风气愈演愈烈,有研究者竟指认《人间词话》中的“境界”说是源于西方某位大家的某本书、某篇文章。一代国学大师在某些研究者那里竟沦落成亦步亦趋于西方文化的“小学生”。^②

中国传统诗学研究中充满着一个又一个的悖论:传统诗学的研究本身就是面向传统的,为何非要去与西方诗学作比较?可在当今,如果不联系外来的理论资源与研究方法,又该如何梳理我们的传统?如何把传统的审美理念推进、融合到中国当代诗学的审美中来?看来,西方文化、西方诗学是我们绕不过去的一个坎。基于此,我在书中提出了一个以“情”为本的概念范畴——情象,将其设定为沟通、融合中西方两种诗学的基点。通俗地说,如果中西方两种诗学非要嫁接、融合的话,情象也许可以暂时作为一个过渡的桥梁。这也算是没有办法中的一个办法吧。

本书在不少地方都涉及了有关西方诗歌的一些理论问题,但我还是坚持以“中国古典诗学论稿”来命名此书,这样做的目的就是意在彰显中国传统诗学非凡、曼妙的品性。比如说我们习惯看到别人家有一个气派纷呈的大衣柜,就开始埋怨自己的家里为什么就没有这样的一个衣柜。我们可能忽略了一个问题:我们家里虽然没有这样的一个衣柜,可我们的衣物也没有为此就堆放得四

① 参见王国维:《国学丛刊序》,吴无忌编:《王国维文集》,北京:北京燕山出版社,1997年版,第413页。

② 有关这部分的内容请参照本书的第七章。



处都是,而是分门别类地收藏得很好。没有这样的衣柜,但有另外收藏衣物的东西。虽然款式不同,但功能却是一样的。再说了,我们的传统文化就是“镜中花”、“水中月”的文化,为何一定要用平面的“镜子式”文化来要求、限制它?在面对自然、宇宙和诗歌时,我们的传统文化要求以“悟”来面对,而西方的传统文化则要求人们去“认识”。在“认识”和“悟”之间,哪一种的精神活动更为复杂和高级?

20世纪是西方现代文学理论大为发展的世纪^①,同时也有不少学者乐观地宣称——这个世纪是中西方诗学开始逐步走向融会统一的时期:“在中国知识分子向西走的时候,正是西方知识分子向东学习的同时,五四所摒弃的山水自然,正是现代美国诗的强烈的灵感。”^②如果说中国自近代以来对西方文化的借鉴、吸收是有意识的自觉,是在“落后就要挨打”的心理支配下所发起的一种奋起直追的产物,那么西方现代诗学出现不断东方化的倾向,并不能简单地理解为是对我们古典诗学的模仿。尽管庞德对中国的传统古诗词有一定程度的理解与欣赏,但我们并不能夸大这种作用。西方文化之所以会在现代主义诗歌崛起的时候,出现了向中国文化,如“山水自然”靠拢的端倪,说到底还是因为中国古典诗歌的思维方式与表达技巧更为接近艺术本质,更符合艺术自身发展规律。换句话说,西方现代诗歌表达观念的进化并非是源于对中国古典诗歌的了解与学习,而是其从科学理性中分离出来后,一步一步地接近艺术本体的标志。我们要做的就是以一颗平和之心,而不是一颗失衡之心,来面对自己和其他民族的文化传统。

^① 对西方现代文学理论的上限界定,学界有不同的说法。本文延续把上限定在上世纪初的说法。

^② 叶维廉:《中国诗学》,北京:三联书店,1992年版,第211页。

第一章 辨析论

这一章的内容主要是对以往的研究成果进行梳理与匡正。由于时代的原因、政治的原因、表达玄虚的原因以及古代的学者、诗人常常有留在字面上的话与内心真正的想法并不完全一致的惯例,当然更重要的还是缺乏系统的史学资料,几方面的原因就造成了中国古代文学研究中一个悖论的怪圈的形成,即诗学家、点评者眼中的作品,常常与作品的本真形态有着相当大的距离;而虚幻文本与真实文本间的落差,又导致了学术格局中的双重悖逆:文学史写作与创作文本的背离,诗学内在的发展逻辑与实际描述的背离。

第一节 古代诗论家与现代研究者

一、误读:儒家诗学是主流诗学

中国古代文学中最为典型的文学形态无疑是诗歌,所以在此基础上发展起来的文学批评绝大多数也都是与诗相关联的,诚如刘若愚所言:“传统的中国批评讨论的主要是诗,其次是散文,很少