

# 七綴集

(修訂本)

錢鍾書 著

上海古籍出版社

# 七綴集

(修訂本)

錢鍾書 著

上海古籍出版社

七 綴 集  
(修訂本)

錢 鍾 書 著

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路272号)

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本850×1156 1/32 插页5 印张6.125 字数129,000

1985年12月第1版 1994年8月第2版 1996年2月第4次印刷

印数: 30,001—50,500

(1985年累计印数12千册)

ISBN 7-5325-1708-X

---

1·928精装定价: 15.20元

## 修订本前言

此书出版以来,我作了些修订。我感谢魏同贤同志,给它机会面世。辛广伟同志辛勤帮助这本书的出版,我向他致谢。附带一提,《集》中三篇文章已被法国学者郁白先生 (Nicolas Chapuis) 选入我的《诗学五论》 (Cinq Essais de Poétique) (1987, Christian Bourgois Éditeur),作了精审的移译,我在译本《后序》里,也表达了“内销”转为“出口”的惊喜了。

錢 鍾 書

一九九三年四月

## 序

这一本文集是全部《旧文四篇》和半部《也是集》的合并。前书由上海古籍出版社于一九七九年九月出版，后书由香港广角镜出版社于一九八四年三月出版，两书原有的短序保存为本集的附录。

《旧文四篇》于五年前问世，早已很难买到。《也是集》虽然在香港新出版，但不便在内地销售。我国读者似乎有个习惯，买不到书，就向常常无能为力的作者本人写信诉苦。有一位读者——也许该说，一位无书而欲读者——来信，要求我把《也是集》和《旧文四篇》会聚一起，在京沪出版，以便流传。我遵照他善意的建议，也借机会把前四篇大大改动一下，又在后三篇里作了些小修订；删去《也是集》的下半部，因为那只是从《谈艺录》新本里摘选的，而北京中华书局明年初就出版《谈艺录》全书了。

这本书是拼拆缀补而成，内容有新旧七篇文章。我想起古代“五缀衣”、“七缀钵”等名目，题为《七缀集》。

当年《旧文四篇》的编成出版，多亏了魏同贤同志的热心

和大力。这一次，依然是他的热心和大力，使下面几篇半中不西、半洋不古的研究文章，仍由以整理中国古典著作闻名的上海古籍出版社印行，仿佛“半吊子”、“二毛子”之类还可以作为“古君子”的团结对象。我向他致深切的感谢。

錢 鍾 書

一九八四年十一月北京

## 目 次

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 修订本前言·····               | 1   |
| 序·····                   | 1   |
| 中国诗与中国画·····             | 1   |
| 读《拉奥孔》·····              | 33  |
| 通感·····                  | 63  |
| 林纾的翻译·····               | 79  |
| 诗可以怨·····                | 119 |
| 汉译第一首英语诗《人生颂》及有关二三事····· | 137 |
| 一节历史掌故、一个宗教寓言、一篇小说·····  | 169 |
| 附录                       |     |
| 《也是集》原序·····             | 187 |

## 中国诗与中国画

---

这不是一篇文艺批评，而是文艺批评史上一个问题的澄清。它并不对中国旧诗和旧画试作任何估价，而只阐明中国传统批评对于诗和画的比较估价。

当然，文艺批评史很可能成为一门自给自足的学问，学者们要集中心力，保卫专题研究的纯粹性，把批评史上涉及的文艺作品，也作为干扰物而排除，不去理会，也不能鉴别。不过，批评史的研究，归根到底，还是为了批评。我们要了解和评判一个作者，也该知道他那时代对于他那一类作品的意见，这些意见就是后世文艺批评史的材料，也是当时一种文艺风气的表示。一个艺术家总在某些社会条件下创作，也总在某种文艺风气里创作。这个风气影响到他对题材、体裁、风格的去取，给予他以机会，同时也限制了他的范围。就是抗拒或背弃这个风气的人也受到它负面的支配，因为他不得不另出手眼来逃避或矫正他所厌恶的风气。正像列许登堡所说，模仿有正有负，“反其道以行也是一种模仿”(Grade das Gegentheil

tun ist auch eine Nachahmung); 圣佩韦也说, 尽管一个人要推开自己所处的时代, 仍然和它接触, 而且接触得很着实 (On touche encore à son temps, et très fort, même quand on le repousse)<sup>①</sup>。所以, 风气是创作里的潜势力, 是作品的背景, 而从作品本身不一定看得清楚。我们阅读当时人所信奉的理论, 看他们对具体作品的褒贬好恶, 树立什么标准, 提出什么要求, 就容易了解作者周遭的风气究竟是怎么一回事, 好比从飞沙、麦浪、波纹里看出了风的姿态。

一时期的风气经过长时期而能持续, 没有根本的变动, 那就是传统。传统有惰性, 不肯变, 而事物的演化又迫使它以应变, 于是产生了一个相反相成的现象。传统不肯变, 因此惰性形成习惯, 习惯升为规律, 把常然作为当然和必然。传统不得不变, 因此规律、习惯不断地相机破例, 实际上作出种种妥协, 来迁就演变的事物。批评史上这类权宜应变的现象, 有人曾嘲笑为“文艺里的两面派假正经”(ipocrisia letteraria)<sup>②</sup>, 表示传统并不呆板, 而具有相当灵活的机会主义。它一方面把规律定得严, 抑遏新风气的发生; 而另一方面把规律解释得宽, 可以收容新风气, 免于因对抗而地位摇动。它也颇有外交老手的“富于弹性的坚定”(elastic or flexible rigidity) 那种味道。传统愈悠久, 妥协愈多, 愈不肯变, 变的需要愈迫切; 于是不能再能委屈求全, 旧传统和新风气破裂而被它破坏。新风气的代兴也常有一个相反相成的表现。它一方面强调自己是崭新的东西, 和不相容的原有传统立异; 而另一方面更要表示自己大有来头, 非同小可, 向古代也找一个传统作为渊源所自。例如西方十七、八世纪批评家要把新兴的长篇散文小说

遥承古希腊、罗马的史诗<sup>③</sup>；圣佩韦认为当时法国的浪漫诗派蜕变于法国十六世纪的诗歌。中国也常有相类的努力。明、清批评家把《水浒》、《儒林外史》等白话小说和《史记》挂钩；我们自己学生时代就看到提倡“中国文学改良”的学者煞费心机写了上溯古代的《中国白话文学史》，又看到白话散文家在讲《新文学源流》时，远追明代“公安”、“竟陵”两派。这种事事后追认先驱(*préfiguration rétroactive*)的事例<sup>④</sup>，仿佛野孩子认父母，暴发户造家谱，或封建皇朝的大官僚诰赠三代祖宗，在文学史上数见不鲜。它会影响创作，使新作品从自发的天真转而为自觉的有教养、有师法；它也改造传统，使旧作品产生新意义，沾上新气息，增添新价值。

一个传统破坏了，新风气成为新传统。新传统里的批评家对于旧传统里的作品能有比较全面的认识，作比较客观的估计；因为他具有局外人的冷静和超脱，所谓“当局称迷，傍观见审”（元行冲《释疑》），而旧传统里的批评家就像“不识庐山真面目，只缘身在此山中”（苏轼《题西林壁》）。除旧布新也促进了人类的集体健忘，一种健康的健忘，千头万绪简化为二三大事，留存在记忆里，节省了不少心力。旧传统里若干复杂问题，新的批评家也许并非不屑注意，而是根本没想到它们一度存在过。他的眼界空旷，没有枝节零乱的障碍物来扰乱视线；比起他这样高瞻远瞩，旧的批评家未免见树不见林了。不过，无独有偶，另一个偏差是见林而不见树。局外人也就是门外汉，他的意见，仿佛“清官判断家务事”，有条有理，而对于委曲私情，终不能体贴入微。一个社会、一个时代各有语言天地，各行各业以至一家一户也都有它的语言田地，所谓“此中

人语”。譬如乡亲叙旧、老友谈往、两口子讲体己、同业公议、专家讨论等等，圈外人或外行人听来，往往不甚了了。缘故是：在这种谈话里，不仅有术语、私房话以至“黑话”，而且由于同伙们相知深切，还隐伏着许多中世纪经院哲学所谓彼此不言而喻的“假定”(suppositio)<sup>⑤</sup>，旁人难于意会。释祿宏《竹窗随笔》论禅宗问答：“譬之二同邑人，千里久别，忽然邂逅，相对作乡语隐语，旁人听之，无义无味。”这其实是生活中的平常情况，只是“听之无义无味”的程度随人随事不同。批评家对旧传统或风气不很认识，就可能“说外行话”，曲解附会。举一个文评史上的惯例罢。

我们常听说中国古代文评里有对立的两派，一派要“载道”，一派要“言志”。事实上，在中国旧传统里，“文以载道”和“诗以言志”主要是规定各别文体的职能，并非概括“文学”的界说。“文”常指散文或“古文”而言，以区别于“诗”、“词”。这两句话看来针锋相对，实则水米无干，好比说“他去北京”、“她回上海”，或者羽翼相辅，好比说“早点是稀饭”、“午餐是面”。因此，同一个作家可以“文载道”，以“诗言志”，以“诗余”的词来“言”诗里说不出口的“志”。这些文体就像梯级或台阶，是平行而不平等的，“文”的等次最高。西方文艺理论常识输入以后，我们很容易把“文”一律理解为广义的“文学”，把“诗”认为文学创作精华的同义词。于是那两句老话仿佛“顿顿都喝稀饭”和“一日三餐全吃面”，或“两口儿都上北京”和“双双同去上海”，变成相互排除的命题了。传统文评里有它的矛盾，但是这两句不能算是矛盾的口号。对传统不够理解，就发生了这个矛盾的错觉。当然，相反地，也会发生统一的错觉，譬

如我们常听说中国诗和中国画是融合一致的。

## 二

诗和画号称姊妹艺术。有人进一步认为它们不但是姊妹，而且是孪生姊妹。唐人只说：“书画异名而同体。”（张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》）自宋以后，大家都把诗和画说成仿佛是异体而同貌。郭熙《林泉高致》第二篇《画意》：“更如前人言：‘诗是无形画，画是有形诗。’哲人多谈此言，吾人所师。”冯应榴《苏诗合注》卷五〇《韩幹马》：“少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗。”孔武仲《宗伯集》卷一《东坡居士画怪石赋》：“文者无形之画，画者有形之文，二者异迹而同趣。”张舜民《画墁集》卷一《跋百之诗画》：“诗是无形画，画是有形诗。”释德洪觉范《石门文字禅》卷八：《宋迪作八景绝妙，人谓之“无声句”。演上人戏余曰：“道人能作‘有声画’乎？”因为之各赋一首》。岳珂《宝真斋法书赞》卷一三《薛道祖白石潭诗帖》：“‘画’以‘有声’著，‘诗’以‘无声’名。‘有声’者，道祖之所已知；‘无声’者，道祖之所欲为而未能者也。”《宋诗纪事》卷五九钱鞏《次袁尚书巫山诗》：“终朝诵公有声画，却来看此无声诗”；《全宋词》三四五三页陈德武《望海潮》：“对无声诗，哦有声画，仪形已见端倪”：这两处的“有声画”指诗，而“无声诗”指景物，由画引申，指入画的真山真水。两者只举一端，像黄庭坚《次韵子瞻、子由题憩寂图》“李侯有句不肯吐，淡墨写作无声诗”、米友仁《自题山水》“古人作语咏不得，我寓无声缣楮间”、周孚《题所画梅竹》“东坡戏作有声画，叹息何人为赏音”，例子更多。舒岳祥《阆风集》卷六《和正仲送达善归钱塘》“好诗甚似无声画，昏

眼羞同没字碑”，求对仗的平仄匀称，换“有”字为“无”字，出了毛病。“碑”照例有“字”，“没字碑”是自身矛盾语，恰好用作比喻，去嘲笑目不识丁；“画”压根儿“无声”，说“好诗似画”，词意具足，所添“无声”两字就不免修词学所谓“赘余的形容”(redundant epithet)了<sup>⑥</sup>。南宋孙绍远搜罗唐以来的题画诗，编为《声画集》；宋末名画家杨公远自编诗集《野趣有声画》，诗人吴龙翰作序，说：“画难画之景，以诗凑成；吟难吟之诗，以画补足。”(曹庭栋《宋百家诗存》卷一九)从那两部书名，可以推想这个概念的流行。

“无声诗”即“有形诗”和“有声画”即“无形画”的对比，和西洋传统的诗画对比，用意差不多。古希腊诗人(Simonides of Ceos)早说：“画为不语诗，诗是能言画。”<sup>⑦</sup>嫁名于西塞罗的一部修词学里，论“互换句法”(commutatio)的第四例就是：“正如诗是说话的画，画该是静默的诗”(Item poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse)<sup>⑧</sup>。达文齐干脆说画是“嘴巴哑的诗”(una poesia muta)，而诗是“眼睛瞎的画”(una pittura cieca)<sup>⑨</sup>。莱辛在他反对“诗画一律”的名著里，引了“那个希腊伏尔太的使人眼花缭乱的对照”(die blendende Antithese des griechischen Voltaire)，也正是那句希腊古诗，顺手又把他所敌视的伏尔太扫上一笔<sup>⑩</sup>。“不语诗”、“能言画”和中国的“无声诗”、“有声画”是同一回事，因为“声”在这里不指音响，而指说话，就像旧小说、旧戏曲里“不则(作)声”、“禁(噤)声”的那个“声”字。古罗马诗人霍拉斯的名句：“诗亦犹画”(ut pictura poesis erit)，经后人断章取义，理解作“诗原通画”<sup>⑪</sup>，仿佛苏轼《书鄢陵王主簿

折枝》所谓：“诗画本一律。”诗、画作为孪生姊妹是西方古代文艺理论的一块奠基石，也就是莱辛所要扫除的一块绊脚石，因为由他看来，诗、画各有各的面貌衣饰，是“绝不争风吃醋的姊妹”(keine eifersüchtige Schwester)<sup>⑫</sup>。

诗和画既然同是艺术，应该有共同性；它们并非同一门艺术，又应该各具特殊性。它们的性能和领域的异同，是美学上重要理论问题。我想探讨的，只是历史上具体的文艺鉴赏和评判。我们常听人有声有势地说：中国旧诗和中国旧画有同样的风格，体现同样的艺术境界。那句话究竟是什么意思？这个意思能不能在文艺批评史里证实？

### 三

那句在国画展览会上、国画史等著作里说惯、听惯、看惯的话，和“诗原通画”、“诗画一律”，意义大不相同。“诗原通画”、“诗画一律”是树立一条原理，而那句话只是叙述一个事实。前者认为：诗和画的根本性质是一致的；后者认为：在中国传统里，最标准的诗风和最标准的画风是一致的。假使前者成立，也许可以解释后者这个事实；假使后者成立，却还不够证明前者那条原理。对于前者，要求它言之成理，免于牵强理论；对于后者，要求它言之有物，免于歪曲历史。说破了，那句套话的意思就是：中国旧诗和中国旧画同属于所谓“南宗”，正好比西洋文艺史家说，莎士比亚的戏剧和鲁本斯(Rubens)、雷姆勃朗德(Rembrandt)的绘画同属于“奇崛派”(Barock)<sup>⑬</sup>。

中国画史上最有代表性、最主要的流派是“南宗”。董其

昌《容台别集》卷四有一节讲得极清楚：“禅家有南北二宗，唐时始分。画之南北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法，其传为张璪、荆、关、董巨、郭忠恕、米家父子以至元之四大家；亦如六祖之后，有马驹、云门、临济子孙之盛，而北宗微矣。要之摩诘所谓‘云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化’者。东坡赞吴道子、王维画壁亦云：‘吾于维也无间然。’知言哉！”（参看同卷《文人画自王维始》一条，叙述更详）董氏同乡书画家莫是龙《画说》一五条里有一条，字句全同；董氏同乡好友陈继儒《偃曝余谈》卷下有论旨相类的一条，坦白地把李思训、王维分别比为“禅家”北宗的神秀和南宗的惠能。南、北画家的区别，也可用陈氏推尊的王世贞的话来概括，《弇州四部稿》卷一五四《艺苑卮言·附录》卷三：“吴、李以前画家，实而近俗；荆、关以后画家，雅而太虚。今雅道尚存，实德则病。”这是明人鉴赏的常谈，清人承袭了，例如厉鹗说：“尝以词譬之画，画家以南宗胜北宗。稼轩、后村诸人，词之北宗；清真、白石诸人，词之南宗也。”（《樊榭山房文集》卷四《张今涪红螺词序》）清人论书法，把南、北宗的概念来判别流派，而且应用到董其昌本人身上：“太仆[归有光]文章宗伯[董]字，正如得髓自南宗”（姚鼐《惜抱轩诗集》卷八《论书绝句》三）；“尝与钱梅溪[泳]论书，画派分南、北宗，书家亦分南、北。如颜、柳一派，类推至于吾家文敏[张照]，是为北宗；褚、虞一派，类推至于香光，是为南宗”（张祥河《关陇輿中偶忆编》）。近年来有人反对董其昌的分类，夏敬观先生《忍古楼画说》就批评说：“余考宋、元以前论画

书，未见有‘南、北宗’之说。夫南、北画派诚有别，然必剿袭禅宗之名以名之，而‘南’、‘北’字均无所取义；盖非通人所为。李思训父子为唐宗室，王维太原祁人，均北人也。只张璪唐人，余皆宋人，安见唐时已分南北乎？”

画派分南北和画家是南人、北人的疑问，不难回答。某一地域的专称引申而为某一属性的通称，是语言里的惯常现象。譬如汉、魏的“齐气”、六朝的“楚子”、宋的“胡言”、明的“苏意”；“齐气”、“楚子”不限于“齐”人、“楚”人，苏州以外的人也常有“苏意”，汉族并非不许或不会“胡说”、“胡闹”。杨万里说“诗‘江西’也，非人皆江西也”（《诚斋集》卷七九《江西宗派诗序》）；家铉翁说“奋乎齐鲁汴洛之间者，固中州人物也。亦有生于四方，奋于遐外，而道学文章为世所宗工，德业被于海内，虽谓之中州人物可也”（《元文类》卷三八家铉翁《题中州诗集后》；四库辑本《则堂集》漏收）；更是文学流派名称的好例子。拘泥着地图、郡县志，太死心眼儿了。画派在“唐时”虽然未“分南北”，但唐人诗文评早借用了“南北宗”的概念。遍照金刚《文镜秘府论》南卷《论文意》：“荀、孟传于司马迁，司马迁传于贾谊。乃知司马迁为北宗，贾生为南宗，从此分焉。”这位日本和尚居然讲司马迁而连《史记》都没看，不知道有《屈原贾生列传》，但他也显然道听涂说，拣得了唐人的一些谈屑。伪托贾岛撰的《二南密旨》，据《四库全书总目》卷一九七的提要：“以《召南》‘林有朴樕，野有死鹿’句，及鲍照‘申黜褒女进，班去赵姬升’句，钱起‘竹怜新雨后，山爱夕阳时’句，为南宗。以《卫风》‘我心匪石，不可转也’句，左思‘吾爱段干木，偃息藩魏君’句，卢纶诗‘谁知樵子径，得到葛洪家’句，为北宗。”论画

“剿袭禅宗之名”，或许“无所取义”，也还可以说有所借鉴。不过，真是“无所取义”么？

把“南”、“北”两个地域和两种思想方法或学风联系，早已见于六朝，唐代禅宗区别南、北，恰恰符合或沿承了六朝古说<sup>④</sup>。事实上，《礼记·中庸》说“南方之强”省事宁人，“不报无道”，不同于“北方之强”好勇斗狠，“死而不厌”，也就是把退敛和肆纵分别为“南”和“北”的特征。《世说·文学》第四记褚季野云：“北人学问，渊综广博。”孙安国答：“南人学问，清通简要。”支道林曰：“圣贤固所忘言。自中人以还，北人看书如显处视月，南人看书如牖中窥日。”历来引用的人只知道“牖中窥日”仿佛“管中窥豹”，误解支道林为褒北贬南；而刘峻在这一节的注释里又褒南贬北，说什么北人“学广则难周，难周则识暗”，南人“学寡则易核，易核则知明”。支道林是仲裁者讲公道话。孙、褚分举南、北“学问”各有长处，支承认这些长处，而指出它们也各有流弊，长处就此成为缺点（*le défaut de la qualité*）。我国有关“性格类型”（*personality types*）的最早专著、三国时刘劭《人物志·八观》里第七观是：“观其所短，以知其所长。”支道林可以说是“观其所长，以知其所短”。“中人以还”的“中”不是《论语·雍也》“中人以下，中人以上”的“中”，而是《中庸》“中庸其至矣乎”的“中”，不指平常凑货、不出众，而指恰如其分、无偏差，就是《人物志·体性》所说：“中庸之德……抗者过之而拘者不逮，抗拘违中。”“中人”以下追求广博，则流为浅泛；追求精简，则流为寡陋。浮光掠影和一孔片面都是毛病，尽管病情不同，但都是《人物志·材能》所称“偏材之人”。《隋书·儒林传》叙述经学，说“大抵南人约简，