

蔡英俊 著

语言与意义

港台及海外华人学术系列丛书

丛书主编 龚鹏程

语言与意义

港台及海外学人学术系列丛书

丛书主编 龚鹏程

 中华书局出版

新出图证(鄂)字10号

图书在版编目(CIP)数据

语言与意义/蔡英俊 著.—武汉:华中师范大学出版社,2011.3

(港台及海外学人学术系列丛书/龚鹏程主编)

ISBN 978-7-5622-4761-6

I.①语… II.①蔡… III.①古典文学—文学理论—研究—中国 IV.①I206.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第265215号

语言与意义

蔡英俊 著

责任编辑: 朱贝贝 陈兰枝 **责任校对:** 李萌 **装帧设计:** 刘亚宁 杨继龙

编辑室: 教育社科编辑室

电话: 027-67867317

选题策划: 金轮

电话: 010-63703938

社址: 湖北省武汉市珞喻路152号

邮编: 430079

电话: 027-67863040 (发行)

传真: 027-67863291

网址: <http://www.ccnu press.com>

电子信箱: hscbs@public.wh.hb.cn

经销: 全国新华书店

印刷: 湖北鄂东印务有限公司

字数: 228千字

督印: 章光琼

开本: 710mm×1000mm 1/16

印张: 14.75

版次: 2011年3月第1版

印次: 2011年3月第1次印刷

定价: 33.80元

欢迎上网查询、购书

敬告读者: 欢迎举报盗版, 请打举报电话027-67861321

自序

当代诠释学所提供的理论观点或实践向度，是有关“意义”与“理解”的基本议题，并且由是拓展为探询“过去”与“当下”之间交会时可能衍生的“解释”的问题。然而，不同的文化传统各有其独特的关于“意义”的界说与陈述，因此就某方面说来，伴随着意义建构而来的“理解”过程与“解释”方法，也就各自有着独特的相对应的论述体系。譬如说，如果一个传统强调“经验”的流动性本身唯有在语言的表述中才得以构成意义，那么，此一传统关于语言现象与语言活动所提出的考察，其结果必然不同于另一个强调经验自有其内在意义与价值的论述传统。如何理解并诠释此等意义的性质与作用，便是每一个文化传统必须不断面对的基本课题。从历史回顾的角度看，某种传统断裂时所引发的特殊感受与经验，更可以为理解与解释的活动注入鲜活的更新力量，然而，问题也就在于，这样的一种理解与诠释的活动要建立在怎样的知识材料与知识议题之上？古典的研究如何能进入现代论述的场域而具有现代性？这不仅是理论反省的，而且是实践的，而“过去”与“当

基于这种前提，本书即试图透过“语言”与“意义”等当代理论的概念作为参考架构，重新考察古典诗论中有关“意在言外”与“含蓄”，甚至“寄托”与“神韵”这几个常见的诗学观念的具体内涵，并且重新赋予现代的理论内容与意义。然而，所有的术语或观念在性质上都不可能是中性的，而是符码化的结果，必然对应着一套极其复杂庞大的文化历史脉络与诠释系统，因此任何术语或观念的建构与操作，也不可避免地会牵涉到所谓价值观与策略的问题。本书以古典诗论中的“含蓄”审美典式作为论述的主轴，并且将此一美典摆放在“意在言外”的议题与论述脉络中，详细阐释其中的历史发展与理论内容，以及检视不同审美典式之间可能具有的因依关系或相互的差异。至于在论述过程中，之所以对每一项提出的议题进行繁复的辨析比对，乃至有时候不免生出枝节，主要是想在个别议题的论证上有效地揭示其中可能隐含的文化支援系统，或可能借助的参考架构的底蕴。另外，学术研究活动本身不是独立的与孤立的，而是一种积累渐进的工作，每一步的理解与诠释都建立在与既有的成果相互对话或论辩的综合上，并且依次成为学术社群彼此间下一步发展的理解与诠释活动的基础。因此本书中对每一项议题的说解，也就往往偏向于不厌其烦地引述既有的研究成果，且据以进行推演讨论，提示初步考察的结果。最后，当然更希望能借此引发后续的在古典诗学相关议题上的论辩与进展。

content 目录

“风格”的界义及其与中国文学批评理念的关系 >	1 ▶
“知音”探源：中国文学批评的基本理念之一 >	17 ▶
抒情美典与经验观照：沉郁与神韵 >	29 ▶
“修辞立其诚”：论先秦儒家的语用观—— 兼论语言活动与道德实践真伪的问题 >	50 ▶
“白璧微瑕，惟在闲情一赋”辨—— 兼论审美活动与道德实践的问题 >	98 ▶
“拟古”与“用事”：试论六朝文学现象中“经验”的借代与解释 >	114 ▶
论杜甫《戏为六绝句》在中国文学批评史上的意义 >	139 ▶
“诗史”概念再界定—— 兼论中国古典诗中“叙事”的问题 >	163 ▶
言说治疗：枚乘《七发》与一场思想劝诱的游戏 >	184 ▶
诗歌与历史：论诗史的历史成分及其叙述的转向 >	209 ▶

“风格”的界义及其与中国文学批评理念的关系

就文学研究的领域而言，“风格”一词无疑是一项非常普遍的观念。每一位研究者在探论作品的表现时，多少会接触到这项观念及其相关的问题：或借以揭示作家的特性，或借以判别文学流派的异同，甚至借以架构理论的要义。循此，关于作家作品的风格研究，就成为文学批评活动中的一个重要论题：文学批评家根据作品所表现的特征判明作家的风格特色，进而与不同的作家作品相互比较，并且借此评价作家或作品的文学成就，而文学史家则从文学发展的观点探论各时代所展现的风格特色及其变迁——综合地说，一位研究者在分析文学作品时，不只是一要指出个别作家作品的美学特征，也要彰明不同风格的根源所在以及它们在历史发展中的定位等问题。^[1]“风格”一词之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”），而“谈到风格，乃是讨论一件（文学的）艺术作品的整体性的一种方式”^[2]，这是每一

- 2 位文学研究者不能回避的问题。然而，这种“整体性”的意义究竟何所指？“风格”一词的意义又是何所指？更重要的是，当我们运用风格的观念来讨论中国传统的文学批评或理论时，这项观念的内涵或外延是否能够相应？这是本文试图加以分析、说明的论题。

实际上，就文献资料的考索而言，我们现时所用的“风格”一词，主要是对译西方文论中的“style”，在意义上与中国本土固有的“风格”一词多少有些出入。葛洪（283—344？）的《抱朴子·疾谬》，就曾提到“风格”一词：“以倾倚屈申者为妖妍标秀，以风格端严者为田舍朴骏。”刘义庆（403—444）在《世说新语·德行》中也说：“李元礼风格秀整，高自标持，欲以天下名教是非为己任。”正如詹锳在引述这些文献资料之后所加的按语：这种“风格”的形容，是和晋宋以来九品论人的门阀制度有关，当时对人的才性往往从他的风度与品格来衡量^[3]，而“风格”一词的始源意义就在称说人物的风度品格。根据近代学者的共识，魏晋以降的文学批评活动，不论是观念的表述还是方法的运作，大体上都直接承继东汉以来盛行的人物品鉴风气，常常把论人的语汇转用来论文。^[4]当刘勰（465—520？）用“风格”一词来描述应劭、傅成与陆机三人的议政、对策文章的成就时，这种接绩与转用的痕迹是非常清楚的。^[5]如果再配合颜之推（531—595？）在《颜氏家训·文章》中所用的“风格”一词：“古人之文，宏材逸气，体度风格，去今实远，但缉缀疏朴，未为密致耳。”那么，“风格”一词所指的语义内涵确实是强调作家生命力具体表现在作品中的一种整体的艺术形貌。不论是刘勰还是颜之推，当他们用到“风格”一词时，都明确地涉及作家主观情志的创造力与作品的整体表现之间的密合关系，这是我们在厘清“风格”的问题时不能不注意到的文化脉络（cultural context）的重要因素。

尽管刘勰或颜之推在使用“风格”一词时，就已经显示出现代文论中惯用的语义内容，不过，如果再就文献资料加以检视的话，我们会发觉：中国传统批评家在表达“整体性”这个概念时，往往选择“体”字，而不是“风格”，譬如颜之推就把“体度风格”合并成词，正可以说明这种语义替代或混用的现象；而严羽（约13世纪前期）的《沧浪诗

话》更列有“诗体”一卷，专门讨论时代风格、个人风格与文类风格等范畴的归属问题^[6]。因此，当我们运用现代语汇去解说传统的批评资料时，难免会出现语义判断上的难题。面对这种问题，徐复观曾撰文辨析“体”字在六朝时期通行的意义及用法，认为“体”字相当于今日我们惯用的“风格”一词，但是这种使用方式是选择了风格的广义用法。“纵使我们承认此一广义用法，也依然不能代替传统的文体观念。”^[7]因此，徐先生极力想恢复“文体”一词的始源意义，认为“均调与统一，是艺术的生命，也是文学的生命；而文体正是表征一个作品的均调统一的”（前揭书，第2页），并且循此把“体”字分成“体裁”、“体要”与“体貌”三个层次，而文体即代表着由体裁而体要而体貌的“升华过程”（第19页）。至于王梦鸥在宽泛辨析传统的“文体论”时，亦曾感慨“前人做过的辨体工夫”竟然“能在一个大而无当的词义下摸索了若干年”。^[8]因此，王先生便进行疏导条贯的工作，根据“文章之用途”、“文章的构造方式”、“文章的风格”与“文章理论或主张”四种原则条例提出解说，并且认为“同一‘体’也，其涵义之广泛如是，宜乎历来的文评家，此出彼入，莫衷一是。这虽由于基本概念没有弄清之故，但是文体的基本概念即使弄清了，亦将益难以分辨”（前揭文，第10页）。实情确是如此，但是不论“文体”一词的语义内容到底有何广狭的歧异，语言文字的运用及其所负载的观念的内涵总不免受到“约定俗成”的律则的支配，而近代以来，“风格”一词既然已与“文体”的观念相互混杂，那么如何重新分判其间的异同，便是近代文学研究者必须面对的实务；也唯有如此，一切理论上的论辩，才得以通过“诠释团体”（interpretive communities）间形成的共识而展开合理的对话。

因此，笔者在七年前提出的理论架构，便是试图确立“风格”一词的语义内容，用以总括作家与作品这两个要素以及这两个要素之间所形成的一种力动的关系，并且借以避免“体”或“文体”在传统批评文献中出现的语义含混的困境。但是，我并不因此而忽略“体”字及其所牵引出的相关概念的重要性——相反地，我的用意正在于明确地把“文体”一词范限在作品的语文结构（文理组织）这个层面上，

- 4 用以指称“文章体式”一词所蕴涵的双重语义。一方面，“文体”可以狭义地指称一件作品的整体意义：既指称单一作品的外形结构或韵脚句数等明显可见的外在的元素，又指明该件作品的内在的各种成分品质，彼此间繁复配合而形成一种有机的统合，并且造成整件作品的整体表情作用。另一方面，“文体”可以广义地指称某一类作品的整体意义：某一类作品，既由它们的外形结构相同而可以辨识，更由于一般创作家惯常通用这一外形而蔚为风气，以致这一类作品常有大致相同的共通的艺术效果和特点。^[9]如果我们从历史发展的角度看，辨识文体起自于曹丕（187—226）的《典论·论文》，而曹丕对“文体”分科分类的自觉是延续汉代以来“文章”观念逐渐分化的事实，《四库全书总目提要》就说道：“文章莫盛于两汉……建安黄初，体裁渐备，故体文之说出焉，《典论》其首也。”（《诗文评·序》）唯有文学创作在质与量上都有丰富的积累之后，始能激发批评与理论的反省活动——对文学作品在外形结构上的辨识讨论，就是批评与理论的反省活动的第一个范畴。因此，文类此一观念的提出，即代表着批评与理论的发端：亚里士多德（前384—前322）《诗学》中以“模拟”的媒介物（韵律、语言与谐音）、对象（动作中之人）与样式（叙述模式）来辨识“诗”的类型与机能^[10]，而曹丕以“雅”、“理”、“实”与“丽”来辨明四类文章体式的美学旨趣，便是最好的例证。具体说来，曹丕提出“文非一体”的观念，主要是因应汉代以后各类体裁的作品大量出现此一客观的事实，而对文学领域进行一种“归纳的纵览”（Frye语）：

夫文本同而末异，盖奏议宜雅、书论宜理、铭诔尚实、诗赋欲丽。此四科不同，故能之者偏也；唯通才能备其体。

就因为创作表现可以选取不同的文章体式，而不同的文章体式又有各自对应的语文结构上的整体要求，所以辨析每一种文章体式、历史源流、语文结构与美学旨趣上的异同，便成为批评与理论的一项要义。更由于“文体”一词具有语文结构上的艺术效果和特点，可供辨认，因此，在创作的理论上才可能出现“因袭与创新”的论题，而刘勰所倡议的“摹体”、“通变”或近代文论中揭示的“成规”（convention），其意义和效用也就在此。纵观《文心雕龙》全书，“体”字出现的场合极多，

大致说来，刘勰在使用“体”字时所侧重的语义，都扣紧语文结构这个层面，譬如说“文能宗经，体有六义”（《宗经》），“文体多术，共相弥纶，一物携贰，莫不解体”（《总术》），这里的“体”字，便是指称单一作品在创作上所要求的语文结构上的整体表情作用；而“若夫四言正体，则雅润为本，五言流调，则清丽居宗”（《明诗》），
“体”字所指称的意义，即是四言诗这种文类所要求的语文结构上共通的艺术效果和特点。如果我们再进一步就《文心雕龙》全书的结构脉络而论，自《明诗》以至《书记》等二十篇文论，即是刘勰根据不同文类所要求的创作成规而提出的“文体”理论：而自《神思》以至《物色》^[11]等二十篇文论，则是刘勰探论实际创作活动时，因应具体作品所要求的整体表情作用而揭示的“修辞”理论。当然，就《文心雕龙》全书的理论体系而言，上述的“文体论”与“修辞论”并不是可以分别架立的独立的范畴。刘勰毕竟是一位崇信“古典”的文论家，他之所以倡议“文体”的理论，主要是想从历史发展的网络中为每一种文类探寻、归纳出合理的“美学标准”（*decorum*），借此作为实际创作时的规范原则。因此，刘勰在《序志》篇中阐明他自己架构“文体”理论所运用的条例时，就说道：“若乃论文叙笔，则囿别区分，原始以表末，释名以彰义，选文以定篇，敷理以举统。”其中“敷理以举统”一目即是根据不同文类的作用或目的而“标举各类文体立体成势的准则”^[12]，透过这项条例的运用，刘勰“一方面做积极的诱导，一方面做消极的限制”，因而构成文体论上“相当重要的环节”^[13]。这里，我们可以举《论说》篇为例：

原夫论之为体，所以辨正然否，穷于有数，追于无形，
钻坚求通，钩深取极，乃百虑之筌蹄，万事之权衡也。故其义
贵圆通，辞忌枝碎，必使心与理合，弥缝莫见其隙；辞共心
密，敌人不知所乘——斯其要也。

既然“论”的体式在于辨明事理，所以语文结构上必须要求“义贵圆通，辞忌枝碎”。而所谓“要”，就是指明“论”这种文类必须具备的共通的艺术效果和特点：这种创作上的要求，也正是古典主义者惯常揭示的“合宜、适切”（*decorum, propriety*）的原则。因此，刘勰在《文

- 6 《心雕龙》一书中，常常把“体”、“要”两字合并成词，认为一个创作者在从事创作活动时必须遵循某一文类所要求的“体式”或“成规”的要素，以此作为创作的主导原则；不仅如此，刘勰还更进一步把这项原则扩充到超乎特定文类的体式要求，而以“经典”的美学规范作为各类创作必须具备的终极的典范。

顺着文体理论的建构，刘勰必然会致意于“摹体以定习”（《体性》）、“曲昭文体”（《风骨》）的创作理论：既然每一种文类都有对应的语文结构与美学旨趣，因此，如何审察不同文类的体式规范，进而求新求变，就成为每一位作家从事实际创作活动之前必须考量的问题。随着《通变》而来的《定势》一篇，就在强调作家如何因应不同文类的体式成规而“乘利而为制”的修辞方法。“夫情致异区，文变殊术，莫不因情立体，即体成势。”刘勰承认在创作领域中存在着作家个人才性有不同姿貌与创作手法技巧有多样变化的事实，但是，他认为在这种异变事实的背后仍然可以寻索出普遍的律则，那就是所有的创作活动都顺着情思的发动来选择适当的文章体式，然后顺着这种文章体式的成规旨趣，来决定实际创作活动时的写作方向与修辞原则。所谓“势”，就是文势，也就是实际创作活动时形成的写作方向与修辞原则，而“定势”就是要求作家依循文章体式的成规旨趣而确立对应的写作方向与修辞原则：

是以括囊杂体，功在谄别，宫商朱紫，随势各配：章表奏议，则准的乎典雅；赋颂歌诗，则羽仪乎清丽；符檄书移，则楷式于明断；史论序注，则师范于核要；箴铭碑诔，则体制于弘深；连珠七辞，则从事于巧艳——此循体而成势，随变而立功者也。

具体说来，“体”必有“势”，但是“势”不即等于“体”^[14]，毕竟“体”字指涉的是一种完整的语文结构上的艺术形象，而“势”只是获致这种完整的艺术形象的写作途径与修辞法则，所以刘勰才会说“势者，乘利而为制也”，并且进一步在《镕裁》篇中畅论更为实际的细节上的修辞方法：“标三准”与“讨字句”。如果我们再配合《镕裁》、《章句》两篇中运用“体（或文体）”字的文意脉络来看，便可以清楚

发现刘勰所指涉的语义内容都具体落实在语文结构所形成的“体式”这个层面上。另外，同样能精确表明“文体”一词的语义内容的文献，可能就是沈约（441—513）的《宋书·谢灵运传》：

自汉至魏，四百余年，辞人才子，文体三变：相如巧为形似之言，班固长于情理之说，子建、仲宣以气质为体，并标能擅美，独映当时，是以一世之士，各相慕习。

不论是“形似之言”、“情理之说”，或是“以气质为体”，沈约的论体都侧重在司马相如等作家在作品中所表现的语文结构上的艺术效果与特质。因此，我们可以肯定地认为：“文体”一词，在六朝这个阶段是具体地指称文章（文类）在语文结构层面上所形成的整体的艺术形象。

至于“文体”一词到底与“风格”一词具有怎样的关系呢？这里，我们就必须引入另一个相对的概念：“文气”。由于“风格”一词在语义内容上包含两个层面的意义：一是由作品语文结构（文理组织）所形成的艺术形象，一是由作者主观才性所展示的精神风貌。因此，我曾在《六朝“风格论”理论与实践之探究》一书中指出，风格所包含的这两层意义，可以在传统的批评文献中找到相对应的两个概念：文体论与文气论。前面提过，魏晋以降的文学批评活动，大体上直接承续东汉以来盛行的人物品鉴风气，因而论人的语汇往往转用来论文。关于这一层影响，徐复观曾有明确的说解：“由活的人体形象之美而引起文学形象之美的自觉，为了解我国文学批评的一大关键。”^[15]实际上，如果我们再进一步详细考究人物品鉴风气对于文学批评活动的影响，我们会发现：论人的语汇转用到论文的领域，只是一种表层的影响；人物品鉴风气更实质、也更深切地影响到文学批评活动背后所涉及的基本理念，即对于“主体”的关切。根据牟宗三提出的论点，人物品鉴活动具体表现在“直接就个体的生命人格，整全地、如其为人地品鉴之，这犹之乎品鉴一个艺术品一样”^[16]，而这种品鉴方式正展示了下述的基本预设：“人是天地创生的一个生命结晶的艺术品。”我们必须透过“直接而整全”的品鉴方式来掌握，来了解这种“全幅的人性”，因此，对于“全幅人性的了悟”深切彰明了“中国学术文化中所特着重的一个方向”（同上）。经由这种说解，我们可以说中国文学批评活动在基本理

8 念上是把作品联结到作者身上，把作品看成是作者生命的一种展现，两者构成一种整全的连续体。毕竟，就创造活动而言，作品既然出自作者的匠心，作者自身的生命内蕴与精神姿貌必然会影响到作品的艺术表现。因此，尽管近代文学研究所考虑的重心是指向对作品本身的分析、诠释与评价，譬如艾略特曾倡言：一位忠实而敏锐的批评家并不注意诗人，而是把注意力放在诗作上^[17]。甚至断言作家的死亡，譬如巴尔特揭示：每一件文学作品永远是“此地”与“此时”完成的，作者死亡而读者可以名正言顺地取代作者的地位^[18]。但是，在一种完整的理论架构中，作家个人的生命质性也是必须考虑的因素。缘于中国传统文化特质的影响，文学批评家在寻索整体的意义上往往把“作家”与“作品”两者并列合观，而最直接也最具体的例证，就是曹丕在《典论·论文》中提出的文体与文气的语汇与观念。

就《典论·论文》一篇的理论架构而言，曹丕进行文学批评活动的起点属于实际批评的范畴：他的出发点是批评当时文坛作家群之间相互批评所造成的相轻的谬误现象，而他所考虑的问题直接指向作者群，而不是作品。曹丕认为文坛作家之所以出现相轻的谬误，主要是因为作家没有深切体认到文学作品的体式是繁复多姿的，因此他才提出“文非一体”的观念。更重要的是，当曹丕提出“文非一体”、“四科不同”的观念时，他虽已注意到文章体式在语文结构的整体表情作用上对创作活动所构成的制约，但文章体式所具有的这种客观限制，只是构成创作活动领域所以显得复杂多变的一项因素而已；除此之外，作者个人的才性更是一项重要的变数。面对这项变数，曹丕揭示了“文气”的观念：

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，不能以移子弟。（按：这里的“体”是指表现的不同。）

“文以气为主”这句话，直接触及文学创作上最根源的问题：创作，就其本质而言，是作者个人生命的外在表现，因此作家生命才性的不同必然也会影响到作品整体的艺术风貌。曹丕以音乐演奏为例，详细剖析作者才性与作品表现之间可以形成变异的事实：在一切客观条件（速度、

节奏)都臻于相同的情况下,由于演奏者个人主观条件的差异(“引气不齐,巧拙有素”),音乐所表现出的整体的音色效果也自然会有不同。进一步说,创作活动的表现之所以繁复多姿,固然由于客观条件(文章体式)的不同,主要也是因为作者个人才性具有“差别性”与“等级性”——这是不可争议的事实,因此“各以所长,相轻所短”根本上就是一种谬误的现象。由“文气”的观念而揭示创作活动中个性因素的重要性,这是曹丕《典论·论文》一文的理论意义,而“风格”一词所蕴涵的部分精义,就在“文气”这个论题上显现出来。文气,指称创作活动中作家个人才性的要素,而文体则指称创作活动中作品语文结构的要素。这两项观念的形成,正标示出中国传统文学批评活动的两条发展路线:一方面是论作家,研究其所长的文体和所具才能;另一方面即是辨析文体,研讨每一种文体的渊源性质和应用。^[19]

基于这种独特文化脉络的景观,当我在《六朝“风格论”之理论与实践探究》一书中援引苏珊·桑黛克的说法来总提“风格”一词的界义时,我更试图为这项界义中提到的“整体性”一词加入“作家”的要素,进而从作家与作品构成的一体性来阐述风格的语义内涵。就在这里,我可以回答这篇论文开头曾提及的问题:什么是“整体性”?简单地说,在传统文学批评活动中揭示的“整体性”具有两个层面的涵义:一是就批评所指涉的对象而言,作品与作家固然可以分属两个关切的重点,但是作品终究是作家生命的一种生动活泼的表现,作品永远与作家构成一个不可分解的整体。如果借用人物品鉴的语汇来说,那么,作家是一个“个体”,他的存在有“其种种生动活泼的表现形态或姿态”,但是这种种表现必须“还原其为一整全的人,为一整全的个体生命人格”^[20],因此作品归属于作家而与作家构成一种整全的连续体。其次,就批评的方式而言,既然我们所要了解、掌握的对象是“一整全的个体生命人格”,那么,如何直接而整全地接纳这个对象,观其底蕴,便成为重要的课题。不过,要解决这项论题,我们必得先解释为什么中国文学批评活动不是运用解析名言的论证方式来掌握批评对象。这个问题就牵涉到传统把握真理上的“方法论”的范畴(其中,语言表出的问题更为重要)。毕竟,既然批评或品鉴的活动是指向人物的才

10 性，那么，批评或品鉴活动所要掌握的对象，就不是任何确定的“外在的形物”，而是无定质的“生命之姿态”。如此一来，在魏晋的学术思想脉络里，由品鉴才性必然导致“言能不能尽意”的论辩^[21]。同样地，也就在这个关键点上，清楚显现出欧洲诠释学传统必须克服的吊诡性（paradoxical）：既然生命是非理性的，所有的理解活动必然包含某些非理性的要素；逻辑言辩的程式根本无法再现此一活泼之生命，这是理解活动本质上的限制。^[22]不同的是，面对无定质的生命姿态，狄尔泰（1831—1911）积极想建构一套“归纳推论（inference induction）”的诠释原则，并且相信“语言可以提供一个坚实的基础”：因为唯有在语言的层面上，人类的内在性才得以找到最充分、最完整、也可以客观理解的表达媒介^[23]。至于中国传统的批评家，则在“言意之辩”的思想脉络中逐渐挣脱“名实一一对应的指实语言”的局限性，而开示出一套“启发指点的象征语言”，借以直接而完整地接纳、品鉴“整全的个体生命”。^[24]具体来说，品鉴或批评的活动原就是就作家个人的整体表现形态进行直接而完整的理解与诠释，同时更希冀从这种直接而完整的品鉴批评活动中展现整体的感受经验，因此，唯有间接借助于“当体了悟”的印象的转述，并且透过譬喻的形式与语汇加以形容描述，人始能迂回地逼近内在的整体性。试观《世说新语》一书的记录，便可以明了从东汉以降，借用具体的意象语汇来形容、描述品鉴活动所欲传述的整体印象的表达方式，已经蔚为风气。以曹丕的批评文字为例，当他论及“应场和而不壮，刘桢壮而不密”时，他所使用的语词显然是联结作家的精神风貌与作品的艺术形貌这两个层面而指称一种整体性的“风格”。借用具体的形象化的语汇来喻示作家风格的批评方式，到了钟嵘《诗品》一书有更充分的运作。关于这个问题，叶嘉莹在《钟嵘〈诗品〉评诗之理论标准及其实践》一文中有详尽的分析说明，我们只援引《诗品》中评鹭谢灵运的一段文字提出引申的解释：

其源出于陈思，杂有景阳之体，故尚巧似，而逸荡过之，颇以繁富为累。嵘谓若人兴多才高，寓目辄书，内无乏思，外无遗物，其繁富宜哉！

钟嵘首先说明谢灵运文体的渊源，然后以“繁富”二字点出这种文体所

显示的逸荡之病。接着，便是批评观点的一个大翻转：钟嵘从谢灵运个人才性的禀赋上认可这种繁富的艺术形貌的存在事实；钟嵘不一定赞同繁富可能具有的艺术价值，但至少他肯定谢灵运的才性表现与这种艺术形貌之间有必然性的关系，进而承认繁富这种整体风格的存在意义。由于作家的才性与作品的文辞各是一个开放而丰饶的变数，两者的交会自然会衍生多变且多姿的风格表现，因此桑黛克认为：风格是作家意志的签名，而既然人类的意志有无可计数的姿貌在，艺术作品的风格也就有无限多的可能性^[25]。至于刘勰，他在《体性》篇中揭示“典雅”等八种基本的文体的艺术形貌，更从作家个人所具的先天的“才”、“性”与后天的“学”、“习”等因素探论“笔区云谲，文苑波诡”的现象，认为不同作家的生命质性足以开创出不同的风格，并且举出贾谊、司马相如等十二位作家所展现的独特的风格形貌为例^[26]。缘是，经由风格范畴的并列研究，我们更容易掌握作家的精神风貌与作品的艺术效力，并且透过这种掌握整体经验的活动揭示我们对不同的“生命的形式与内蕴”的理解与欣赏。在这个关键上，“诠释学”的基本论题具有无比的重要性：我们的行动总是隐含着想要了解他人的前提，并且人类的幸福感有大部分来自于对他人心智生活的同情了解（empathy），因此，“理解”与“诠释”是建构“人学”的要义。^[27]同时，也就是在这个关键上，我们可以彰明中国文学批评传统所关切的论题：知音，或者主体与主体之间的相互感通与相互了解。^[28]

如果详细考量这种批评方式及其运用的批评语汇在中国文学批评史上的发展，我们可以比较正面地肯定：这种意象式的喻示，不但能呈现批评者个人主观的整体感受（其中，包含了批评家对于作家生命的独特风姿、作品语言结构的艺术特征有一种深度的体会与当境的了悟），同时，更由于这种语言运作方式本身具有高度的概括性而不试图从事精细的客观铺叙，因此，它所蕴涵的语义广度也就相对的增大，可以允许不同的（可能是程度上的）相应的了解。再者，“诗歌之特质也原以感性为主，所以对诗歌之了解与传达，如果借用意象化的喻示，无疑地便也能保存诗歌之本质，使诗歌之整体生命和精神由直觉感受的触发而达到一种生生不已的效果，于是这种意象化的品评其本身同时也就具