

在溫柔敦厚與直抒怨艾之間

中國文學中的詩怨傳統

夏秀／著

齊魯書社

在温柔敦厚与直抒怨艾之间

中国文学中的诗怨传统

夏秀 / 著

齊魯書社

图书在版编目 (C I P) 数据

在温柔敦厚与直抒怨艾之间：中国文学中的诗怨传统 / 夏秀著. — 济南：齐鲁书社，2018.12

ISBN 978-7-5333-4060-5

I. ①在… II. ①夏… III. ①古典诗歌—诗歌研究—中国 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 275366 号

在温柔敦厚与直抒怨艾之间：中国文学中的诗怨传统

ZAI WENROU DUNHOU YU ZHISHU YUANAI ZHIJIAN : ZHONGGUO WENXUE
ZHONG DE SHIYUAN CHUANTONG

夏秀 著

-
- 主管单位 山东出版传媒股份有限公司
出版发行 齐鲁书社
社 址 济南市英雄山路 189 号
邮 编 250002
网 址 www.qlss.com.cn
电子邮箱 qilupress@126.com
营销中心 (0531) 82098521 82098519
印 刷 山东新华印务有限责任公司
开 本 880mm × 1230mm 1/32
印 张 9
插 页 2
字 数 202 千
版 次 2018 年 12 月第 1 版
印 次 2018 年 12 月第 1 次印刷
印 数 1-700
标准书号 ISBN 978-7-5333-4060-5
定 价 38.00 元
-

引 论 / 1

第一章 “诗可以怨”——孔子诗怨命题再审视 / 25

第二章 谁之怨?——诗怨主体问题探索 / 44

第三章 诗为何怨——诗怨类型及发生分析 / 107

第四章 诗如何怨——诗怨的方式与原则 / 149

第五章 诗怨相关概念辨析 / 197

第六章 诗怨命题的审美特质与精神表征 / 240

引 论

中国古典文学源远流长，在漫长的发展过程中，逐渐形成了一批积淀着深厚“文化无意识”的诗学概念/范畴/命题。这些历史悠久的诗学概念/范畴/命题的发展轨迹，恰如会随地势变化而有宽窄、高低不同的绵长河床，在不同的历史时期，在不同的诗人、批评者那里，存在着内涵、审美特征或理论指向等方面的差异。而所有这些差异的背后，可能是因为受到不同历史时期政治、经济、文化、文学观念演变的影响。古典诗学范畴的上述特征大概可以借用“传统的延传变体链”这个说法来描述。有学者认为，同一个概念（包括范畴或命题）在历代的发展过程中会形成一个“传统的延传变体链”，“在这些传统的变体之间所存在的联系在于某种共同的主体、相近的表现方式或倾向以及共同的渊源关系和出发点，但是其基本方面却在不同时代的接受、阐释和再创造中发生了变异”^①。这些“传统的延传变体链”在表面上拥有同样的表现方式，比如用的是同一个词、同样的表达方式，内在地却存

^① 姚文放《当代性与文学传统的重建》，《江海学刊》1999年第5期。

在微妙差异。而这些差异背后所隐藏着的往往是政治、文化、思想及社会群体心理状态的变化。因此，范畴/概念/命题的接受、阐释和演变史也可以看作特定思想、文化的发展史。“诗怨”就是这样一个积淀着中国古代知识分子的人格、心态、精神气质以及思想观念变化的命题。

—

文学是抒情的：可以抒愉悦之情，也可以抒悲怨之情；可以写春风得意，也可以写羁旅坎坷。在中国的抒情文学中，悲愁显然是主要的书写对象。无论是读《诗经》以抒怨，还是写诗以表怨，诗怨在中国文学中的表现频率之高、怨诗数量之多都是令人瞩目的。虽然钱锺书先生认为关于痛苦的书写是中西文学的共同主题，但我们仍然可以清晰地感觉到一种明显差异：在世界文学史上，很少有哪个民族的文学会像中国古典文学这样长久、高频地哀怨悲叹，也很少有一个民族的诗歌会形成如此丰富的诗怨主题，“如汉魏的思乡、惜时调浓；魏晋游仙、生死语密；晋宋的出处之嗟，齐梁与晚唐北宋的相思风盛；中晚唐与元代的怀古；南宋与清初的黍离之思……以及绵延不息的春恨秋悲咏叹”^①。换句话说，中国古典文学中的抒情，更多的是在“抒悲情”。从《诗经》中“风”诗的怨叹到屈原的怨愤和贾谊的感伤，从《古诗十九首》的梗概苍凉到唐诗中的慷慨悲凉，从宋词的凄切、元曲的悲怨再到明清小说的激怨，中国古典诗学的确存在着绵延不绝的

^① 王立《中国文学主题学——母题与心态史丛论》，中州古籍出版社1995年版，第59页。

悲情传统。

中国古典诗学中诗怨命题的恒久绵长与传统中国的社会形态以及生活、生产方式密切相关。传统中国以农耕生产方式为主，这样的生产方式让人与自然的关系更为紧密。人们不仅对自然观察更为细致，而且因为自然变化对生产、生活、生存所产生的巨大影响，所以对春生夏长秋收冬藏的季节特征有独特的生命感应或心理感应。这种独特的生命感应成为古典文学中感时叹逝类怨诗的主要原因之一。比如伤春和悲秋是中国古典诗歌中非常普遍的两个母题。在古典诗歌中伤春的诗句比比皆是：“目极千里兮伤春心”（屈原《招魂》）；“一春常是雨和风，风雨晴时春已空”（陆游《豆叶黄》）；“闺中女儿惜春暮，愁绪满怀无释处”（《红楼梦·葬花吟》）。悲秋的诗句更普遍，比如屈原在《九章》中慨叹：“乘鄂渚而反顾兮，欸秋冬之绪风”（《涉江》）；“悲秋风之动容兮，何回极之浮浮”（《抽思》）；“悲回风之摇蕙兮，心冤结而内伤”（《悲回风》）。大概是因为悲秋母题太过普遍，学界还出现了关于谁是悲秋第一人的争论。一种普遍意见认为，宋玉是中国古典诗歌史上第一个描写“悲秋”的人：“悲哉秋之为气也！萧瑟兮草木摇落而变衰。”（《九辩》）元代音韵学家周德清在《中原音韵·作词十法》中则把马致远的《天净沙·秋思》被誉为“秋思之祖”。实际上，屈原大概是最早悲秋的诗。当然，上述诸多引用的主要目的并非为证明到底谁是悲秋的第一人，又或者哪一首诗最早表达秋思，而是想说明悲秋、秋思之类主题在中国古典诗词中的普遍性。

至于为什么会有“悲秋”现象，现代医学研究给出了科学解答，认为悲秋是有科学依据的，因为秋天昼短夜长，光照不足，

气温下降，花木凋零，人的情绪容易消沉抑郁，即所谓“季节性情感障碍症”。但这个科学结论显然并不能完全回答为什么中国古典诗词中会有如此多的悲秋、秋思之类书写的问题。因为在同样的心理原因之下，外国文学中不存在如此多的关于秋天的一唱三叹，现代文学中关于类似主题的书写也比古代少得多。归根结底，这种关于时间、四季流转的一唱三叹应该源于农业生产方式与季节的密切联系：

中国传统上是一个农业社会，季节的变化与农业生产的关系极其密切，给人的情绪变化也带来了影响，文人们对自然征候的变化相当敏感，春、秋两季尤其如此。文人们赋予春、秋某种普遍的情感价值，在季节变迁与宇宙变化、气候嬗变与人生际遇之间确立起了某种关系。^①

在更基础亦更深刻的层面上，农耕生产方式塑造了中国人独特的感官特征、思维方式和审美心理。这些独特的“心理结构”和思维方式与诗怨命题的审美特征之间存在着某种“同构”或“同频”关系。现代考古学、心理学研究指出，与史前时代的采集活动和观察活动密切相关，中国人的感官能力有“直觉特征”和“经验特征”，这些特征不仅导致我们在感知方式上长于见微知著、比类取象，而且形成了中国人独特的心理素质：“从心理素质上看，中国人心理节奏趋缓，而趋缓则易于沉着涩滞。‘忧主留，辘

^① 季广茂《异样的天空——抒情理论与文学传统》，花城出版社2000年版，第137~138页。

转而不尽’。”^①同时，这些感知特征和心理素质又使得中国人的审美心理偏细腻和敏感，对于春秋交替、四时流转等自然变化的感知更为敏锐、发达。在思维方式上，传统中国人的思维方式亦重稳定忌变动。这又与中华民族的独特地理环境有关。从地理环境方面看，“中华民族自古以来生存空间相对比较封闭，背依高山，面临大海，西阻朔漠，北驰莽原。传统的农耕生产方式‘鸡犬之声相闻，老死不相往来’，使人的心理结构趋于内向紧缩。仰观以遵天命，俯察以别品类。安土重迁，唯求温饱，少做非分之想。这种客观条件养成了中国人超稳态的思维定势：‘重实际而黜玄想。’”^②实际上，这一超稳定的“思维定势”不仅仅是“重实际而黜玄想”，而且重安稳而黜变动，无论是四时流转的时间变动，还是迁徙移居的空间变动，都会让传统的中国人伤感难过，感慨叹惋，尤其是“时空恐惧（路远、日暮）”作为一种深层心理结构或集体无意识，无形中使得中国人的情感类型发生内倾性偏向，“哀”“惧”“悲”之类情感更加丰富发达。

任何一种事物的长久发展，总是离不开内在动力的驱动。从诗歌/文学自身来说，古典诗学中诗怨命题发达也与怨诗自身的独特魅力有关，所谓“赋到沧桑句便工”。关于“怨”与诗美的关系，古典诗学中已多有表述。南朝宋人王微说“文词不怨思抑扬，则流澹无味”（《与从弟僧绰书》）；唐朝人韩愈说“夫和平之音淡薄，而愁思之声要妙，欢愉之辞难工，而穷苦之言易好也”（《荆

① 梁一儒、户晓辉、官承波《中国人审美心理研究》，山东人民出版社2002年版，第299页。

② 梁一儒、户晓辉、官承波《中国人审美心理研究》，山东人民出版社2002年版，第162页。

潭唱和诗序》)；清人方文在《梦与施愚山论诗醒而有作》中亦说“其中妙诀无多语，只有销魂与断肠”(《涂山续集》)。所有上述种种论说都在强调“怨”对于“诗美”的重要性，简直如同灵丹妙药。至于为何诗歌必须要先“穷”后“工”，为何只有“穷苦之言”才“易好”，古典诗学中亦有不少探讨。明末清初张煌言认为：“盖诗言志，欢愉则其情散越，散越则思致不能深入；愁苦则其情沉著，沉著则舒籁发声，动与天会。故曰：‘诗以穷而益工。’夫亦其境然也。”(《曹云霖中丞从龙诗集序》)清人陈兆仑亦持类似看法：“‘欢愉之词难工，愁苦之词易好。’此语闻之熟矣，而莫识其所由然也。盖乐主散，一发而无余；忧主留，辗转而不尽。意味之浅深别矣。”(《消寒八咏序》)

不得不说，如此明确地从心理学角度探讨怨诗易好的原因是中国古典诗学的一大特色。这既是古典诗歌中怨诗数量庞大的结果，也是古典诗学中诗怨命题发达的表现。不过，文学的心理效果从来都是与精神需求密切相关的。中国古典诗学对怨诗的关注，客观上莫基于创作者和欣赏者的生理、心理反应，主观上则为满足欣赏者和创作者的审美精神需求。学者夏晓虹在分析“思妇”类诗歌何以成为独立的诗歌类型时指出，因为这类诗歌具有特殊的审美特征和吸引力：

尽管一般作为无主名作品的汉乐府《饮马长城窟行》“青青河畔草”，以及秦嘉、徐淑的夫妻赠答诗可能原本有其特殊的人生情境，但对于后人更具魅力的，还是诗中缠绵悱恻的刻骨相思所带来的审美愉悦。在后世反复的品味、拟写中，那些属于个人的经历、况味可能被过滤掉，感情日益普泛化

亦即理想化，思妇诗由此而基本定型。^①

从更广阔的诗歌范围以及更根本的接受心理角度看，诗怨之所以绵延不断，是因为它满足了人们内心深处类似于终极关怀的需求，即对于人生、宇宙、命运、生命价值与意义的思考与探寻：

在中国艺术中，无论是“人生不满百，常怀千岁忧，昼短苦夜长，何不秉烛游”，及时行乐，莫负年华也好；无论是“莫等闲，白了少年头，空悲切”，济世救民，建功立业也好；无论是化空间为时间的中国建筑、绘画也好；或者是完全由心理的真实来支配和构造时空的中国戏曲也好，都通由时间的情感化而加重了生死感受和人生自觉的分量。它并没有解决、也不可能解决生死问题，它只是不断地通过情感而面对着它，品味着它。^②

正是在沉静的体验和探寻中，生命的价值与意义、人在宇宙中的位置与命运等问题摆在面前，使人将个体生命与家国悲欢以及辽阔宇宙相联，从而获得了精神境界的延展。而这精神境界的延展就成为怨诗魅力的根源之一。

与精神境界的延展相关，怨诗的魅力还来自其中所蕴含的“追问”意识。从表面上看，哀婉、凄怨总不会让人舒畅，怨诗却总让人不停地吟诵、沉思和玩味，部分原因在于诗怨命题中隐含

① 夏晓虹《文学史的缺席与在场》，《中华读书报》2002年2月27日。

② 李泽厚《美学三书》，安徽文艺出版社1999年版，第270页。

着深深的“追问”意识。这种追问关乎人生和命运，可以引发人们对于俗世人生的思考，对于人在宇宙中的处境、价值、意义的探寻，又或者引发人们对于命运的敬畏。很多时候，创作、吟诵、玩味怨诗的过程也是追问人生意义、品味人生滋味的过程。“徘徊将何见，忧思独伤心。”（阮籍《咏怀诗》）这里的“徘徊”与“伤心”不关风花雪月，而是对命运的追问，对人生价值与处境的追问。正因为这种执着的追问，才使得怨诗的哀婉与感伤避免了肤浅，到达了诚挚、深沉的境界。

钱锺书曾经借音乐评论诗歌道：“吾国古人言音乐以悲哀为主。……使人危涕坠心，匪止好音悦耳也，佳景悦目，亦复有之……或云‘读诗至美妙处，真泪方流’。……或云‘能使体中寒栗，眼中泪迸之诗，乃吾心所好’。……故知陨涕为贵，不独聆音。”^① 钱锺书这里的表述指出了好的音乐与诗歌的共同本质：感人至深至于泪流。“情深”方能“泪流”。怨诗与之类似。怨诗的感伤亦不止于表面的小感伤，而是诚挚热烈的大感伤，是源自内心深处，关乎所有生命体验的情感，是“蓄愤”日久、体悟至深，必须发而为文的感悟，是刘勰所谓“为情造文”的结果。其中所牵涉的是对生命短暂、人生无常的无奈，亦有对社会失序、民生之艰的痛苦体验与焦虑。所有这些体悟和焦虑让人在无尽的痛苦和无奈中不停品味生之艰难，同时生发出对生命的自觉、奋起抗争的斗志，以及对秩序、富足、和谐的憧憬与渴望。所以屈原说：“路曼曼其修远兮，吾将上下而求索。”（《离骚》）陈子龙誓愿：“禹陵风雨思王会，越国山川出霸才。依旧谢公携仗处，红泉碧树

① 钱锺书《管锥编》（第3册），中华书局1979年版，第949~950页。

待人来。”（《钱塘东望有感》）“审美和艺术常以激发人的悲哀为特征和极致，这大概是一种普遍规律，也是塑造人性情感的一种非常重要的方法或模式。而最悲哀的莫过于生死之间，对死的悲哀意识正标志着对生的自觉。”^①简言之，诗怨的诚挚哀婉是深刻、辽远的，是将个体的哀怨与对生命的追问、对人生意义的追索密切联系在一起的。

概而言之，在农耕生产方式形成的特殊文化—心理机制以及安土重迁的文化影响下，中国传统文人儒士从来不缺可以诉说的哀怨。无论是政治斗争的激情怨愤、仕途坎坷的忧嗟慨叹，还是对于四季流转的细腻体悟、对于死亡的恐惧或者面对宇宙空茫的无可奈何，都足以让他们一而再、再而三地低回吟唱。

二

与古典诗学中一些独立的、具体的概念/范畴不同，“诗怨”是一个“总括型”的范畴，在实际接受、阐释过程中常常表现为不同命名的具体范畴/命题/概念。比如屈原说“发愤抒情”，司马迁说“发愤著书”；钟嵘发明了“清怨”一词，刘勰则提出“蓄愤”说；韩愈指出“不平则鸣”，欧阳修则说“穷而后工”；陆游喜欢用“悲愤”，蒲松龄倾向于“孤愤”，而刘鹗则对“哭泣”说情有独钟。所有上述子命题或“家族类似”式的范畴/概念，同属于“诗怨”大范畴，但内在涵义存在差异，亦表征着不同的文学观念。

屈原是第一个在诗歌创作领域践行“诗可以怨”理念的人，

① 李泽厚《美学三书》，安徽文艺出版社1999年版，第344页。

但是无论是从主体立场、情感性质还是从“怨”之目的等方面看，他的“发愤抒情”与孔子的理路完全不同。孔子说“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”，本意是指《诗》可以起到“兴观群怨”四种功能，具体到“诗可以怨”就是指读/学/诵/用《诗》可以抒发“怨”之类的情感，其根本目的在于宣泄“怨怒”之类不良情感，以平复情绪，从而达到君子人格的修养要求。屈原的“发愤抒情”与之不同，其中包含诸多独特质素：有身份上从贵族到被迫“远游”者的变化，亦有理想与现实的落差。尤其是忠信被欺的境遇使得屈原自身人格被疑，“忠而被疑，信而被谤”的愤懑不可遏抑，只有“发愤以抒情”。仅仅从上述提出“诗怨”的背景看，“诗可以怨”与“发愤以抒情”无论是在动机还是在内涵上都有巨大区别。

实际上，从命题提出背景角度看，与屈原的“发愤以抒情”最相近的是司马迁的“发愤著书”。与屈原一样出身名门的司马迁遭遇了更为跌宕奇诡的人生，真切的身心苦痛体验和对声名被毁的担忧促使他“发愤著书”。从总体上看，司马迁对于人生境遇变迁的奇诡和人情冷暖炎凉的体验远远超过后世寒门文人，所以他的“发愤著书”更侧重对人生遭遇的感慨和声名扬立的寄托而非对穷苦境遇的愤懑。他不仅在书信中直接表述此种心意——类似于诗学意义上的论证，而且在写作中践行这一理念，将悲怨之情对于创作的推动、促进作用发挥到极致，同时亦为后世文人提供了一个在蹇促处境下自处的范本，因而成为真正确立“诗怨”命题的人。

钟嵘大概是诗怨发展史上论怨最集中的人。他将“怨”看作评价诗歌好坏高低的标准，亦用细致的感受力将不同诗人、不同

审美风格的“怨”划分为不同类型，比如评价李陵、秦嘉、徐淑是“凄怨”（“文多凄怆，怨者之流”“文亦凄怨”），评价曹植是“雅怨”（“情兼雅怨”），评价左思是“典怨”（“文典以怨”），郭泰机是“孤怨”（“孤怨宜恨”），等等。钟嵘的诗怨观与他对诗歌本质的理解密切相关。他认为诗是感于外物的产物：“若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。”正因为诗是感于外物的产物，所以人生遭际、四季流转都会引发悲喜忧欢，“感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？”简言之，在钟嵘看来，“情”是诗歌之本体和源泉，现实处境、四时流转感心动情，乃发而为诗。但钟嵘显然更重视“怨”情的发挥，他列举人生的种种境遇以说明在这些境遇中都会产生独特、丰富的情感而且都必然要抒发出来，但他所列举的境遇——无论是朋友离群、楚臣去境、汉妾辞宫，还是骨横朔野、负戈外戍，抑或塞客衣单、士人解佩出朝，都是愁苦的。尤其是他对不同类型的“怨”的命名，在诗怨发展史上没有谁比他做得更细致、更恰切。这样的区分不仅反映出钟嵘以“情”为诗之本体的文学观念，而且他对“怨”的反复言说以及不同命名，说明他的诗怨观已经与秦汉时期的有了很大不同。与秦汉时期的诗怨观相比，钟嵘的“怨”在两个方面发生了变化：首先，在功能上，钟嵘的“怨”主要侧重于作者悲怨情感的抒发，其效果在于获得精神解脱，而秦汉时期的“怨”主要在“刺”，即讽谏上政；其次，在性质上，钟嵘的“怨”是独立的情感形态，是重要的创作动机，而秦汉时期的“怨”则依附于“刺上政”的目的，不过是讽谏的手段或方法，不具有情感的独立性。概而言之，“怨”在钟嵘这里实现了内涵和价值的双重转换：由“怨刺”变为“清怨”，由手段变

而为独立的情感形态。于是，经过上述双重转化之后的“怨”最终成为诗歌创作的重要动机、内容，亦成为评价诗歌高下的重要标准。

钟嵘的“怨”与司马迁的“发愤”之间也存在差异。从情感性质方面说，钟嵘的“怨”与屈原、司马迁的“发愤”有内在的一致性，即都侧重宣泄个体幽怨愤懑的情感，都突出了作者的主体性和个体情感，但二者在情感强度、情感性质和抒怨的目的上有大不同：与“发愤”相比，钟嵘之“清怨”在情感强度上弱了些，而且在心理倾向上，“清怨”更倾向于向内转，重内在品味叹惋轻向外发抒，因此在审美特征上更多了些柔婉和内敛；在抒怨目的上，钟嵘之“怨”重宣泄自慰以自持，司马迁的“发愤”则强调向外抒发以表心迹立标志，因而二者存在本质差异：“同一件东西，司马迁当作死人的防腐溶液，钟嵘却认为是活人的止痛药和安神剂”，“司马迁《报任少卿书》只说‘舒愤’而著书作诗，目的是避免姓‘名磨灭’‘文彩不表于后世’，着眼于作品在作者身后起的功用，能使他死而不朽。钟嵘说：‘使穷贱易安，幽居靡闷，莫尚于诗。’强调了作品在作者生时起的功用，能使他和艰辛冷落的生涯妥协相安；换句话说，一个人潦倒愁闷，全靠‘诗可以怨’，获得了排遣、慰藉或补偿”。^①

刘勰提出“蓄愤”的概念。他在《文心雕龙·情采》中说：“盖风雅之兴，志思蓄愤，而吟咏情性以讽其上，此为情而造文也；诸子之徒，心非郁陶，苟驰夸饰，鬻声钓世，此为文而造情

^① 钱锺书《七缀集·诗可以怨》，生活·读书·新知三联书店2002年版，第120~121页。

也。”这里，刘勰从创作动机角度提出了两种创作类型，即“为情而造文”和“为文而造情”。前者性情真挚，浓厚郁积，乃发而为文；后者性情虚浮，文辞虚饰，为文的动机和目的不是出于情感的激发，而是为博声名以夸耀于世。刘勰所看重的自然是前者。也就是说，“蓄愤”是创作的重要前提，是写出感人诗篇的基础。刘勰的“蓄愤”观强调的是真挚的情感对于诗歌的重要性，这一观点上承《毛诗》，并无新鲜处，但其对于“为情而造文”和“为文而造情”的区分颇有启示意义，在后世诗学中也多有回响。唐代孔颖达在《毛诗正义》中即清楚地区分了真情与矫情：

设有言而非志，谓之矫情，情见于声，矫亦可识。若夫取彼素丝，织为绮縠，或色美而材薄，或文恶而质良，唯善贾者别之。取彼歌谣，播为音乐，或辞是而意非，或言邪而志正，唯达乐者晓之。《乐记》曰：“其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声发以散。”是情之所感入于乐也。^①

此种论述与刘勰的“为情而造文”与“为文而造情”论一脉相承。

除了对两种创作方式的区分，“蓄愤”观念对于强烈、真挚情感的强调对后世诗学亦产生了深远影响。这一观念与司马迁的“发愤著书”说一起，一个强调饱满诚挚的情感对于创作高质量作品的重要性，一个强调“怨愤”对于创作的内在驱动作用，共同启发了后世诗学诸多文学观念的产生和发展。比如明代李贽为《水浒传》作序，直接综合了“发愤著书”和“蓄愤”以及“为

^① 《毛诗正义》，阮元校刻《十三经注疏》，中华书局1980年版，第270页。