

聚讼 诗话词话

陈一琴
选辑
孙绍振
评说



宝琛文库
BAOCHEN LIBRARY

上海三联书店

聚讼
诗话词话

陈一琴 选辑 / 孙绍振 评说

 上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

聚讼诗话词话/陈一琴选辑;孙绍振评说. —上海:上海三联书店,2012. 10
ISBN 978-7-5426-3830-4

I. ①聚… II. ①陈…②孙… III. ①古典诗歌—诗歌理论—中国 IV. ①I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 090031 号

聚讼诗话词话

选 辑 / 陈一琴
评 说 / 孙绍振

责任编辑 / 彭毅文
特约编辑 / 张大伟
装帧设计 / 乔晓辰
监 制 / 李 敏
责任校对 / 王有钧

出版发行 / 上海三联书店

(201199)中国上海市都市路 4855 号 2 座 10 楼

网 址 / www.sjpc1932.com

邮购电话 / 24175971

印 刷 / 上海惠顿实业公司印刷部

版 次 / 2012 年 10 月第 1 版

印 次 / 2012 年 10 月第 1 次印刷

开 本 / 710×1000 1/16

字 数 / 640 千字

印 张 / 39.25

书 号 / ISBN 978-7-5426-3830-4/I·581

定 价 / 78.00 元

聚讼诗话词话和中国诗学建构

（代前言）

孙绍振

老友陈一琴君潜心古典诗话词话，积学储宝，凡数十年不倦，辑有《聚讼诗话词话》书稿。然以朴学为务，述而不作，辑而不评，邀余于每题后评说以贯通古今中外，余惶然应命。值此清样付梓之际，又托余为前言，情谊难却，乃勉力为之。

从文学批评的形式，或者文体来说，中国古典诗话和词话，与西方相比，可能是独一无二的。没有一个民族会像中国人这样地着迷于诗歌的具体语言，为其词（“望南山”，还是“见南山”，“推”字佳，还是“敲”字佳，）、句（“回看天际下中流，岩上无心云相逐”，是否多余）、篇（崔颢的《黄鹤楼》还是李白《凤凰台》更好）的品评，源流，意蕴，不惜耗费百年甚至千年，不懈地争辩，其心态如此执着，其体式又如此自由，堪称一大世界非物质文化遗产。

—

历代之诗话词话，皆兴之所至，仅取一端，“予夺可否，次第高下”，“平章风雅，推敲字句”，^①往往开门见山，免起鹘落，戛然而止。即使稍长如诗品、诗式、诗格、诗法，似有多方概括，大抵出于率尔直觉灵感，往往疏于外延之系统分类与内涵之严密界定。然此等写法，自北宋以来，竟成文体。录入《四库全书》者，自欧阳修《六一诗话》以下，即二十余家。郭绍虞先生总结：“至清代而登峰造极。清人诗话约有三四百种，不特数量远较前代繁富，而评述之精当亦超越前人。”^②朱光潜先生以为：“中国向来只有诗话而无诗学，……诗话大半是偶感随笔，信手拈来，片言中肯，简练亲切，是其所长；但是它的短处在零乱琐碎，不成系统，有时偏重主观，有时过信传统，缺乏科学的精神和方法。”^③朱先生批评诗话“零乱琐

①（清）吴琬《龙性堂诗话序》，《清诗话续编》本，上海古籍出版社1983年版，第二册，第931页。

②《清诗话续编序》，《清诗话续编》本，上海古籍出版社1983年版，第一册，第1页。

③朱光潜《诗论抗战版序》，《朱光潜美学文集》第二卷，上海文艺出版社1982年版，第3页。

碎,不成系统”颇有道理,但是,说它“缺乏科学的精神和方法”却并不中肯。朱先生显然以为西方的诗论“具有科学的精神和方法”。但是,至今西方文学理论,不管是古典的柏拉图、亚里斯多德、康德、黑格尔,还是当代的伊格尔顿、乔纳森·卡勒,乃至福柯、罗兰·巴特,从观念到方法,还没有哪一家是称得上“科学”的。“走向科学的美学”至今仍然是尚未实现的理想。即如朱先生所信奉的心理学(如移情、潜意识等)至今还缺乏系统的、周密的实证,因而分析文学作品中的心理,为追求“科学”“客观”的美国新批评所不屑。

西方诗论以“系统”演绎为模式,其优越之处在于,概念严密界定,逻辑条贯有序,论题内涵统一,有利于学术成果之有效积累。而中国古典文论(情、志、道、气、意境等)的概念缺乏定义,内涵每每错位,研究成果难以有效积淀,诗话词话尤其如此,在宏观上不可能产生康德那样真善美三种价值的分化的宏大体系,所以五四先驱才连王国维式的词话形式也加以废弃,采用了西方文论的以定义、演绎为主的范式。但是,像一切范式的优越性不可避免与局限相联系一样,西方文论的范式并非十全十美,其局限也甚显然。从实践效果来看,森严的体系并没有保证其对文本有效阐释。早在上个世纪中叶韦勒克和沃伦在他们著名的《文学理论》中就宣告:“多数学者在遇到要对文学作品作实际分析和评价时,便会陷入一种令人吃惊的、一筹莫展的境地。”^①此后五十年,西方文论走马灯似的更新,形势并未改观,以至李欧梵先生在“全球文艺理论二十一世纪论坛”的演讲中坦率地提出:西方文论流派纷纭,本为攻打文本城堡而来,旗号纷飞,各擅其胜:结构主义、解构主义、现象学、读者反应,更有新马克思主义、新批评、新历史主义、女性主义等等不一而足,各路人马“在城堡前混战起来,各露其招,互相残杀,人仰马翻”,“待尘埃落定后,众英雄(雌)不禁大失惊,文本城堡竟然屹立无恙,理论破而城堡在。”^②

李先生只提出了严峻的问题,并未分析造成此等后果的原因。在我看来,原因首先在于西方文学理论旨在追求普遍性,以哲学化为宗旨,往形而上学方面升华,实际上变成了哲学的附庸。哲学以高度概括为务,在不同中求同,而文学文本却以个案的特殊性、唯一性、独一无二性为生命,解读文本旨在同中求不同。

① [美]韦勒克、沃伦《文学理论》,刘象愚等译,江苏教育出版社2005年版,第155—156页。

② 《世纪末的反思》,浙江人民出版社2002年版,第274—275页。其实,李先生此言,似有偏激之处,西方大师也有致力于经典文本分析者。德里达论乔伊斯的《尤利西斯》、卡夫卡的《在法的门前》,罗兰·巴特论《追忆似水年华》、《萨拉辛》,德·曼论卢梭的《忏悔录》,米勒评《德伯家的苔丝》,布鲁姆评博尔赫斯等等,但他们微观的细读往往指向宏观演绎出理论。德里达用两万多字的篇幅论卡夫卡仅有八百来字的《在法的门前》,解读象征寓言的同时从文类、文学与法律等宏观方面做了超验的演绎,进行后结构主义的延异书写。其主旨在其文化哲学的普遍性,而不在审美价值的唯一性。

文学理论的高度概括性、抽象性和普遍性,以牺牲特殊性为必要代价,故其普遍性原理中并不包含文本的特殊性。以之作为大前提,不可能演绎出文本的特殊性、唯一性。其次,当代西方前卫文论,着迷于意识形态,追求文学、文化和历史等的共同性,而不是把文学的审美特性作为探索的目标。就是比较强调文学“内部”特殊性的韦勒克、沃伦的《文学理论》和苏珊·朗格的《情感与形式》也囿于西方学术传统,热衷于往形而上学方面发展。而文学文本的有效解读,则须要向形而下方面还原。文学理论与审美阅读经验为敌,遂为顽症。再次,西方文学理论家,长期以来,没有意识到文学理论的哲学化,很难不与文学形象发生矛盾,这主要是哲学在思维结构上,在范畴上与文学有差异。传统哲学不管什么流派,都不外是主观与客观、自由与必然、道与器等等的二元对立统一的线性思维。当代文化哲学与传统文学理论相反,否定文学的存在,持另一种极端,仍然属于二极思维。而文学形象则是主观、客观和形式(规范形式)的三维结构。哲学思维是没有形式范畴的,而文学的形象的三维结构,其功能大于三者相加。文学形式是规范形式,与一般的原生形式不同,一般形式随生随灭,与内容不可分离,无限多样,而文学形式是有限的,在千百年的反复运用中已成为审美积淀的范式,有些(如律诗、绝句,词)甚至形式化了,与内容是可以分离的。最后,它不是被内容决定的,而是可以征服、预期、衍生,甚至如席勒所言是可能“消灭”内容的,^①审美经验在反复运用中进化积累,因而成为主观和客观统一的载体。缺少了规范形式,哲学化的文学理论就不可能在形式范畴以下,概括出风格对普遍形式的冲击,流派对形式规范的丰富、发展和突破,乃至颠覆。即使有布封那样的著名的命题“风格就是人”(或译“风格才是人本身”),也只能是以文学批评的作家论代替文本分析。^②一个作家有很多文本,文本与文本之间的共同性,只是文本分析的一个侧面,而另一个更重要的侧面则是文本的特殊性,唯一性和不可重复性。

中国诗话词话与西方文论理论形态相比,虽有局限,亦颇有西方所不及的优长。首先,就是对文学的规范形式的重视,以诗与散文、诗与词等的形式规范为纲领,并不着意形而上的升华,而是执着于形而下的还原,重在对诗歌形象作个案的具体阐释。提出问题,不像西方文论从概念、定义出发,而是从具体作品、具体语言出发。当然,其中免不了有些问题,不仅如朱光潜先生所言“零乱琐碎”,而且相当迂腐,如议论白居易夜会琵琶女是否有失体统之类,但是,这并不排除大量表面上“零乱琐碎”,实质上隐含着追求诗的普遍规律性的问题意识。如对

① 席勒的原话是:“艺术大师的独特艺术秘密就是在于,他要通过形式消灭素材”。见《美育书简》,中国文联出版公司1984年版,第114页。

② [法]布封《论文章风格的演说》,见《译文》,1957年6月号。

“千里莺啼”、“千里绿映红”谁人可见得、谁人可听得的争议,^①又如“黄河远上白云间”还是“黄沙直上白云间”的版本之争,^②杜甫诗中“霜皮溜雨四十围,黛色参天二千尺”是否合乎比例,^③“晨钟”于“云外”为何可“湿”,^④其它如李贺诗“黑云压城城欲摧,甲光向日金鳞开”与气象是否矛盾,长江之浪怎么可能溅及金山寺之佛身,^⑤等等等等,不一而足。此等问题,涉及诗学的根本规律,那就是真实和假定的矛盾在想象中的转化。西方文论绵延不断的主客二元对立之争绵延两千多年:从柏拉图的模仿理念和亚里斯多德的模仿自然,直到十八世纪华滋华斯“强烈感情的自然流泻”、十九世纪车尔尼雪夫斯基“美是生活”,亦即反映论和表现论的争议。纯用西方的范式,以严密的概念定义演绎,众说纷纭,漠视了诗的形式规范,脱离了诗的特殊性,至今并未根本解决文本解读的任务。

在中国诗话中,同样有性质类似的旷日持久的争论,许多弥足珍贵的思想资源,不仅是西方文论所缺乏的,而且在范畴的建构上,也有比西方独到、深邃之处。当然,中国古典诗话词话在理论上往往有陷于客观真实感(所谓“物理”“事理”)的拘泥,完全无视其与情感真诚的矛盾。连王夫之也未能免俗,以亲眼所见为“铁门槛”。(王夫之《姜斋诗话》卷下)但是,也有从诗的规范形式的特殊想象性出发的独创之见。黄生(1622—1696?)在《一木堂诗麈》卷一中提出“以无为有,以虚为实,以假为真”,^⑥建构了有无、虚实、宾主等对立统一的形式范畴,明确地提出了真实和假定的对立统一和转化的条件,是十七世纪的西方诗论所望尘莫及的。

中国诗话词话不耽于概念的细微辨析,因而也就避免了陷入西方诗论繁琐的经院哲学的概念迷宫。中国诗学更重诗词的实践性和操作性,把根本目标确定在诗歌的创作和阅读的有效性上。梁章钜《退庵随笔》把“教人作诗之言”^⑦作

① (明)杨慎《升庵诗话》卷八:“杜牧之《江南春》云‘十里莺啼绿映红’,今本误作‘千里’。若依俗本,‘千里莺啼’,谁人听得?‘千里绿映红’,谁人见得?若作十里,则莺啼绿红之景,村郭楼台,僧寺酒旗,皆在其中矣。”(清)何文焕《历代诗话考索》:“余谓即作十里,亦未必尽听得着,看得见。题云‘江南春’,江南方广千里,千里之中,莺啼而绿映焉。水村山郭,无处无酒旗,四百八十寺,楼台多在烟雨中也。此诗之意既广,不得专指一处,故总而命曰‘江南春’。诗家善立题者也。”

② (清)吴乔《围炉诗话》卷三:“《唐诗纪事》王之涣《凉州词》是‘黄沙直上白云间’,坊本作‘黄河远上白云间’。黄河去凉州千里,何得为景?且河岂可言‘直上白云’耶?此类殊不少,何从取证而尽改之。”

③ (宋)沈括《梦溪笔谈》卷二十三:“杜甫《武侯庙柏》诗云:‘霜皮溜雨四十围,黛色参天二千尺。’四十围乃是径七尺,无乃太细长乎?……此亦文章之病也。”

④ (明)钟惺、谭元春《唐诗归》钟惺批语:“言‘湿’,又言‘云外’,作何解?”

⑤ (宋)胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷十八认为孙鲂咏金山寺诗“有疵病”,“如‘惊涛溅佛身’之句,则金山寺何其低而且小哉?”

⑥ 黄生《一木堂诗麈》卷一,福建师范大学图书馆藏手抄本。

⑦ (清)梁章钜《退庵随笔》卷二十一,江苏广陵古籍刻印社重刊《笔记小说大观》1983年版,第十九册,第227页。

为诗话和词话的理想。西方文论超越创作经验,其极致乃在超验的美学,而中国诗论更在意于实践中解决问题。不但表现在普遍形式上,而且对亚形式规范的特殊性都辨析毫厘。在诗话词话中,各种体式均有多家种种阐释。对乐府、歌行、古诗、骚体、五七古、绝句、五律、七律、排律等等体式,都毫无例外地先有体制流变,次有各体比较,最有特色的是,均有“作法”之细致的概括。具体到微观文本,往往为一联诗的修改追根溯源,前赴后继,数百年不懈。最突出的例子莫过于宋林和靖的著名诗句“疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏”,诗话家考证出自五代江为的“竹影横斜水清浅,桂香浮动月黄昏”,^①仅二字之改动,化竹与桂二体为梅之一体,点铁成金,不但客体统一,而且主体之风韵尽在其中。对于陶渊明“悠然见南山”之妙,不但以另一版本之“悠然望南山”相比,指出“无意”之妙,还与韦应物《答长安丞裴说》中之“采菊露未晞,举头望秋山”相比,显示有心之拙。^②

这就显示出中国古典诗论与西方之根本差异,在于其基础为创作论。这是因为中国诗话词话家,不像西方理论家缺乏创作实践验,几乎百分之百皆是诗人,出于创作实践的真切体验,从整体的意境到局部语词钩锁关联,都有深切的体悟。大诗人往往能够以诗论诗。李白有“自从建安来,绮丽不足珍”^③;杜甫有“清新庾开府,俊逸鲍参军”,^④又有“王杨卢骆当时体,轻薄为文晒未休。尔曹身与名俱灭,不废江河万古流”。^⑤苏轼有“论画以形似,见与儿童邻。赋诗必此诗,定非知诗人”^⑥之说。至于元好问则有成套的绝句论诗。在如此丰厚的感性基础上,中国古典诗话其说感兴,具体到“附会即景”,“牵合咏物”,其论语言,每每深入到“精思”、“炼字”。创作甘苦之言,渗透其间。虽然诸家所持有异,然皆深谙独创之难,故强调继承,转益多师,如论杜甫之成就:“掩颜谢之孤高,杂徐庾之流丽”^⑦;具体到操作,甚至总结出“作诗机杼法式”;从正面说可以“祖述、暗合”,从反面说,严防“蹈袭”,关键是“翻新”,翻新之法莫如“夺胎换骨”。这固然

① (清)顾嗣立《寒厅诗话》转引(明)李日华《紫桃轩杂缀》:“江为诗:‘竹影横斜水清浅,桂香浮动月黄昏。’[按:当系五代南唐江为佚诗断句,《全唐诗》江为卷无此二句]林君复改二字为‘疏影’、‘暗香’以咏梅,遂成千古绝调。”

② (宋)苏轼《东坡志林》卷五:“陶潜诗:‘采菊东篱下,悠然见南山。’采菊之次,偶然见之,初不用意,而境与意会,故可喜也。今皆作‘望南山’。(下文接评改杜诗一字,略)……二诗改此二字,便觉一篇神气索然也。”(据《稗海》本)

③ 李白《古风五十九首》其一,《李太白全集》卷二,中华书局1977年9月版,第87页。

④ 杜甫《春日忆李白》,《杜诗详注》卷一,中华书局1979年10月版,第52页。

⑤ 杜甫《戏为六绝句》之二,同上书,第899页。“王杨”一作“杨王”。

⑥ 苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》其一,《苏轼诗集》卷第二十九,中华书局1982年2月版,第1525页。

⑦ 元稹《唐故检校工部员外郎杜君墓系铭并序》,《元稹集》卷五十六,中华书局1982年8月版,第601页。

难免作茧自缚之敝,东施效颦,造成诗风的腐败。但不可否认,在语言艺术的提炼上,也有某种后来居上的积累效果。宋王楙《野客丛书》卷十七引吴曾《能改斋漫录》说白居易《长恨歌》“回眸一笑百媚生”,来自李白《清平词》“一笑皆生百媚”,他认为李白之语,又来自江总“回身转佩百媚生,插花照镜千娇出”。^① 其实李白的“百媚生”是抽象概念,白居易不但将之转化为可感的形象,还把江总的“回身”转化为“回眸”,又将其效果强化到杨贵妃回眸一笑,唐明皇的感觉就发生了变异:六宫粉黛,三千佳丽,就一个个脸色苍白。以眼神的效果来写美人之美,比之从美本身来写美,要雄辩得多,如诗经《硕人》“巧笑倩兮”比之“齿如瓠犀”效果就更好。江总之失,就失在脱离了视觉主体的感情效果,在“百媚”后面加上“千娇”,又添出华丽的装束来,意象芜杂,情趣低下,格调甚卑。这种艺术形象上隔代积累的现象,充分显示了中国诗学创作论的特色。

中国古典诗话词话另一特点,是把创作论建立在解读论的基础上。既有高度概括的“诗无达诂”,诗的“可解”、“不可解”、“不必解”之说,又把最大的热情放在解读正误的争辩之上。在解读之际,在内涵上,既有从表层到深层意蕴的深化之求,又有防止穿凿附会之戒。在想象和联想上,特别关注诗和日常实用价值的重大区别,如竹香、雪香、梦魂香之释。^② 解读细到语句,有诗歌与非诗句法之别(如“香稻啄余鹦鹉粒”之辩),又有用事用典之疏密、成败之说。争执往往在一句一词,但是,又并不拘泥,而是重在关键词,提出“诗眼”、“词眼”的范畴。品评艺术水平之高下成为传统,争讼往往在同类中进行。如,同写岳阳楼,杜甫、孟浩然之优劣,同为近体诗,李白的绝句为何高于杜甫。至于唐诗七律何者为“压卷”,凡此等等,均以个案的唯一性,不可重复性为鹄的,以艺术的独一无二性为准则。

创作论和文本解读论乃成中国诗话词话的两大支柱。

二

但是,这并不是说,中国古典诗话,仅仅闭锁于实践性之操作,所长仅仅如朱光潜先生所言“片言中肯,简练亲切”,全无与西方诗论可以比美的理论创造。西方文学理论在哲学唯理论的基础上,建构起宏大的文学理论体系。而中国诗论重实践理性,在深厚的经验论基础上,在创作论和海量的文本解读中,在跨时空的对话过程中,从直接经验向理性升华,建构诸多理论范畴。当然,这不等于说,

^① 《野客丛书》,上海古籍出版社 1991 年 5 月版,第 252 页。

^② (宋)葛立方《韵语阳秋》卷四:“竹未尝香也,而杜子美诗云:‘雨洗娟娟静,风吹细细香。’雪未尝香也,而李太白诗云:‘瑶台雪花数千点,片片吹落春风香。’”

古典诗话词话家,没有哲学性的方法论的自觉。他们往往表现出易经、老子式的思辨,善于把经验放在对立统一和转化的条件中建构基本范畴。

诗话词话家们面临的是,在汉语构词中,真和实是天然的联系,而虚则和假紧密相关。但是,诗家在进行学术思辨时,自发地运用中国传统的辩证法,强调真时,联系到假,强调实时,联系到虚。问题在于如何转化,避免由虚而假,达到由虚而真。元好问(1190—1257)曾经提出,虚得诚乃是根本。“何谓本?诚是也。……故由心而诚,由诚而言,由言而诗也。”^①“由心而诚”,这样从概念到概念的推演,在中国诗论家看来是不够到位的。这就有了乔亿(1702—1788)的“句中有我在”的理性突破。这个突破的特点,还在于其创作论的操作性。把问题回归到创作过程的矛盾中去:“景物万状,前人钩致无遗,称诗于今日大难。”乔亿从难度的克服来展开论述,提出“同题而异趣”,也就是同景而异趣。“节序同,景物同”,以景之真为准,则千人一面,以权威、流行之诚为准,则于人为真诚,于我为虚伪。真诚不是公共的,因为“人心故自不同”,自我是私有的。人心不同,各如其面,找到自我就是找与他人之心的不同,“以不同接所同,斯同亦不同,而诗文之用无穷焉”。^②只要找到我心与人心之“不同”,即使面对节序景物之“同”,则矛盾就能转化,“斯同亦不同”,才有无穷的创造空间。

中国诗论范畴,大都从其内部矛盾来展开。除了人与我的关系以外,就是景与趣的关系。苏轼(1037—1101)提出以“反常合道为奇趣”^③,趣产生于反常与合道的对立而统一。这里的“反常”,可以理解为知觉超越常规的“变异”。俄国形式主义把它叫做“陌生化”(остранение,英语译成 Defamiliarization),意思是反熟悉化。从表面上看,和苏轼的“反常”异曲同工,都是以新异的话语给读者感觉以冲击。但,“陌生化”是片面的。并不是一切“陌生化”的感知和词语都是富有诗意的。二月春风似剪刀之陌生化是诗,二月春风似菜刀,则是笑话。似剪刀,因为“剪”字前面有“谁裁出”的“裁”作铺垫,裁剪为汉语之固定联想。故陌生以熟悉为基础才有诗意。清李渔《窥词管见》第七则说:“若红杏之在枝头,忽然加一‘闹’字,此语殊难着解。争斗有声之谓‘闹’,桃李‘争春’则有之,红杏‘闹春’,予实未之见也。‘闹’字可用,则‘吵’字、‘斗’字、‘打’字皆可用矣。……予谓‘闹’字极粗极俗,且听不入耳,非但不可加于此句,并不当见之诗词。”^④显然,李渔这种抬杠是缺乏语感根据的。在汉语词语里,存在着一种千百年来积累下来

① 《元好问诗话》,吴文治主编《辽金元诗话全编》,凤凰出版社 2006 年 12 月版,第 323 页。

② 《剑溪说诗》卷下,郭绍虞编选《清诗话续编》,上海古籍出版社 1983 年 12 月版,第二册,第 1097 页。

③ 宋释惠洪《冷斋夜话》卷五,《宋元笔记小说大观》,上海古籍出版社 2001 年 12 月版,第二册,第 2195 页。

④ 唐圭璋编《词话丛编》,中华书局 1986 年 1 月版,第一册,第 553 页。

的潜在、自动化的、非常稳定的联想机制。枝头红杏,作为色彩本来是无声的,但汉语里“红”和“火”自然地联系在一起,如“红火”;“火”又可以和“热”联系在一起,如“火热”;这样,从“热”就自然联想到了“热闹”。所以“红杏枝头春意闹”之“闹”字,取“热闹”之意,既是一种自由的、陌生的(新颖的)突破,又是对汉语潜在规范的发现。也就是“反常”而“合道”的,“陌生”而“熟悉”的。而“红杏枝头春意‘打’”,则是反艺术的。因为只有“陌生”,只有“反常”,没有“熟悉”,没有“合道”。

从实践经验直接升华,使得中国诗论往往有西方诗论所不及的发明,到了十七世纪,在西方浪漫主义诗潮之前,中国诗论至少在两个方面具有领先的优势。^①

第一,提出了“无理而妙”命题。

长期以来,情与理的矛盾是中国诗论的核心命题,理与情,理与趣,史家论赞与诗家咏史之别,一直是中国古典诗论的焦点,在旷日持久的探索中,缺乏抽象演绎的兴趣的诗话词话家们,往往从个案的解读中,提升出观念,从南宋严羽的“非关理也”^②到清沈德潜(1673—1769)的“议论须带情韵以行”,^③总是脱不了感性色彩。十七世纪,中国古典诗话终于在理论上取得突破。清初文学家贺贻孙《诗筏》提出“妙在荒唐无理”,^④贺裳(1681年前后在世)和吴乔(1611—1695)提出“无理而妙”、“痴而入妙”。^⑤方贞观在《辍锻录》亦持此说。沈雄(1688年前后在世)在《古今词话·词评下卷》又指出:“词家所谓无理而入妙,非深于情者不辨。”^⑥从无理转化为妙诗的条件就是情感,比之陆机《文赋》中所谓“诗缘情而绮靡”^⑦、严羽“诗有别趣,非关理也”的陈说是一个大大的飞跃。吴乔《围炉诗话》在引贺裳语时还发挥说:“其无理而妙者……但是于理多一曲折耳。”^⑧“于理多一曲折”,就是从理性转换为情感层次,就把理性逻辑与情感逻辑的矛盾及其转化的条件提了出来。当然,这还是形式上的。

至于对情的内涵,王夫之(1619—1692)的《古诗评选》卷四作出更深入的分

① 这里,西方暂且把中国诗学的“意境”说放在一边。因为这方面的研究成果甚多,且多从概念到概念,突破甚少。

② 严羽《沧浪诗话·诗辨》,人民文学出版社1983年版郭绍虞校释本,第26页。

③ 《说诗晬语》卷下,《清诗话》,上海古籍出版社1978年9月新1版,下册,第553页。

④ 郭绍虞编选《清诗话续编》,上海古籍出版社,1983年12月版,第一册,第191页。

⑤ 贺裳《载酒园诗话》卷一,郭绍虞编选《清诗话续编》,上海古籍出版社1983年12月版,第一册,第209、225页;吴乔《围炉诗话》卷一,同上书,第477—478页。

⑥ 唐圭璋编《词话丛编》,中华书局1986年1月版,第1044页。

⑦ 张少康《文赋集释》,上海古籍出版社1984年1月版,第71页。

⑧ 同上书,第478页。

析,在中国诗话史上第一次对理提出了“诗人之理”与“名言之理”、①“经生之理”的矛盾。②王夫之并没有意识到要正面确定其内涵,仅仅从反面说,“经生之理”不是诗理,但否定性的阐释,不能够充分成为定义形态。把这个问题从正面分析得比较透彻的是叶燮(1627—1703),他在《原诗·内篇下》中把理分为“可执之理”也就是“可言之理”和“名言所绝之理”“不可言之理”,认定后二者才是诗家之理。从世俗眼光来看,是“不通”的。然而,这种不合世俗之理,恰恰是“妙于事理”的。这种不通之“理”之所以动人,因为是“情至之语”。中国古典诗话论情与理的矛盾,在叶燮这里有了比较系统的阐释。第一,无理的,不通的,之所以妙于事理的,就是因为“情至”,也就感情极端。“情得然后理真,情理交至。”他和严羽等仅限于情与理的二元对立不同,在情与理的矛盾中,引进了一个新范畴,那就是“真”。这个“理真”是由“情得”来决定的,因为“情得”,不通之理转化为“妙”理。第二是,诗歌中往往表达某种“不可名言之理,不可施见之事,不可径达之情”。从不可言到可言,从不施见到可见,从不可径达到撼人心魄,条件是什么呢?他的答案是:“幽渺以为理,想象以为事,惝恍以为情,方为理至事至情至之语。”③他在诗学上提出三分法,一是理,二是事,三是情。三者是分离的,唯一可以将之统一起来的,是一个新的范畴“想象”,正是这种“想象”的“事”把“幽渺”“惝恍”的(朦胧的),不可感知“情”变得生动。情与事的矛盾,情与理的矛盾,是要通过“想象”的途径来解决的,“想象”能把事情理三者结合起来。叶燮不像一般诗话作者那样,拘泥于描述性的事理,举些依附于景物似乎是不真的形象,叫做不合事理。他的魄力表现在举出直接抒情的诗句,其想象境界与现实境界有着比较大的距离。这种距离不是情与事的差异,而是情感与理性在逻辑上的距离。

文学理论中的真与假,情与理,是一个世界性的课题。一百多年后,德国启蒙主义者莱辛(1729—1781)在汉堡剧评中才提出“逼真的幻觉”。十八世纪西方浪漫主义诗论家赫斯列特等提出了“想象”(下文详说)。

关于情与理也是西方浪漫主义诗人思考话题,英国浪漫主义诗人华兹华斯这样说:“诗是一切文章中最富哲学意味的。诗的目的在于真理,不是个别的和局部的真理,而是普遍的和有效的真理。”④这和我国严羽的“诗有别趣,非关理

①《古诗评选》卷四,《船山全书》,岳麓书社版,第十四册,第687页。

②《古诗评选》卷五,《船山全书》,岳麓书社版,第十四册,第753页。

③《原诗·内篇下》,人民文学出版社1979年9月版,第32页

④[英]华兹华斯《抒情歌谣集序言》,曹葆华译,《古典文艺理论译丛》第一册,人民文学出版社1961年版,第11页。原文见 William Wordsworth Preface to Lyrical Ballads(1800) Famous Prefaces. The Harvard Classics. 1909—14.

也”可以说针锋相对。华滋华斯又强调一切的好诗都是“强烈感情的自然流泻”。对于情与理的矛盾,他说,强烈的情感是从宁静中聚集(凝神)的(it takes its origin from emotion recollected in tranquility),是在“审思”(contemplation)中产生,又是在“审思”中消退(disappears)下去,其结果是“in good sense”,用曹葆华的译法就是“合情全理”。^①曹葆华这个翻译,似乎并不太准确,原文本是有良好的感受力的意思。康德(1724—1804)的《判断力批判》在十八世纪末(1790)提出审美的“非逻辑性”,相比起来,还是中国的古典诗话在这个问题上说得比较早,而且丰富,具有某种操作性。在西方直到二十世纪初,和无理而妙相似的观念,才由新批评的理论家正面提出。理查兹提到了“逻辑的非关联性”^②,布鲁克则归结为“非逻辑性”^③,只要向前迈进一步就不难发现,情感逻辑与抒情逻辑的不同。但由于新批评对抒情的厌恶,始终不能直面情感逻辑和理性逻辑的矛盾,都只限于理性在诗中的“悖论”,与抒情无关。在他们看来,抒情是危险的。艾略特说得很清楚:“诗不是放纵感情而是逃避感情,不是表现个性而是逃避个性。”^④兰色姆则更是直率地宣称:“艺术是一种高度思想性或认知性的活动,说艺术如何有效地表现某种情感,根本就是张冠李戴。”^⑤西方文论在抒情与理性的矛盾上,一直没有实质性的进展,原因是,他们的流派更迭过速,强调“强烈感情的自然流泻”的浪漫主义还没有来得及把这个命题充分展开,反抒情的意象派和现代派已经抢先登场了。

中国诗话在这个时期对世界诗论的第二贡献,乃是诗酒文饭之说。

这种学说,从哲学方法论上,则表现为文体间的矛盾对立和转化。

西方诗论对于诗歌的研究,从古希腊亚里斯多德的《诗学》开始,都把诗与哲

① 原文是这样的:“I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings; it takes its origin from emotion recollected in tranquility; the emotion is contemplated till by a species of reaction the tranquility gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind.”。自然流露中的自然,原文有点自发(spontaneous)的意味。华滋华斯《抒情歌谣集序言》,同上书,第11页。原文见 William Wordsworth Preface to Lyrical Ballads (1800) Famous Prefaces., The Harvard Classics, 1909—14。

② 参见兰色姆《新批评》,王腊宝等译,江苏教育出版社2006年版,第8页。

③ 布鲁克斯说:“邓恩在运用‘逻辑’的地方,常常是用来证明其不合逻辑的立场。他运用逻辑的目的是要推翻一种传统的立场,或者‘证实’一种基本上不合逻辑的立场。”《精致的瓮》,上海人民出版社2008年版,第196页。

④ 艾略特这个说法是很极端的。其中包含着两层意思,一是反对浪漫主义的滥情主义,二是诗人的个性其实并不是独异的,而是整个文化传统所塑造的。因而,个性和感情只是作品的形式:“我的意思是诗人没有什么个性可以表现,只有一个特殊的工具,那只是工具,不是个性。”见 T. S. Eliot *selected essays*, p8, 1933。

⑤ 兰色姆《新批评》,同上书,第11页。

学、历史进行比较:历史是个别的人事,而诗是概括的,故诗更接近于哲学。他们的比较似乎总在异类中进行,如关于诗与画的矛盾,莱辛写过《拉奥孔》,阐释了诗与画的不同规律。^①在这方面,我们似乎觉悟得更早。先是苏东坡在《书摩诘〈蓝田烟雨图〉》中说:“味摩诘之诗,诗中有画。观摩诘之画,画中有诗。诗曰:‘蓝溪白石出,玉川红叶稀。山路元无雨,空翠湿人衣。’”^②强调了诗与画的共同性。但是,张岱(1597—1679)提出异议说:“若以有诗句之画作画,画不能佳;以有画意之诗为诗,诗必不妙。如李青莲《静夜思》:‘举头望明月,低头思故乡’,有何可画?王摩诘《山路》诗:‘蓝田白石出,玉川红叶稀’,尚可入画;‘山路原无雨,空翠湿人衣’,则如何入画?”^③我国的诗话词话,似乎更长于在同类的语言艺术中进行比较,诗与散文的比较,是诗话词话的一个传统话题。西方不把诗放在文学范畴中与散文进行同类比较。根源可能还在于,他们那里散文并不是一个独立的文体。他们的散文在古希腊罗马时期是演讲和对话,后来则是随笔(essay),大体都是主智的,和我们今天的心目中审美抒情散文不属同类。在英语国家的百科全书中,有诗的条目,却没有单独的散文(prose)条目,只有和prose有关的文体,例如:alliterative prose(押头韵的散文)、prose poem(散文诗)、nonfictional prose(非小说类/非虚构写实散文)、heroic prose(史诗散文)、polyphonic prose(自由韵律散文)。在他们心目中,散文并不是一个特殊的文体,而是一种表达的手段,许多文体都可以用。而中国诗论则不然,诗言志,文载道,从来就是对立面。诗与散文的二分法,一直延续到清代。经过明庄元臣和清邹祗谟的努力,得出了二者“情理并至”(统一)的结论,不管是在诗中还是文中,情与理并不是绝对分裂的,而是情理互渗,如经纬之交织,诗情中往往有理,文理中也不乏情致。只是在文中,理为主导,在诗中,情为主导。这在哲学上叫做矛盾的主导方面,决定了事物的性质。当然,毕竟还仅仅是推理,还缺乏文本的实感。真正有理论意义上的突破,则是吴乔。他在《围炉诗话》中这样写:

问曰:“诗文之界如何?”答曰:“意岂有二?意同而所以用之者不同,是以诗文体制有异耳。文之词达,诗之词婉。书以道政事,故宜词达;诗以道性情,故宜词婉。意喻之米,饭与酒所同出。文喻之炊而为饭,诗喻之酿而为酒。文之措词必副乎意,犹饭之不变米形,噉之则饱也。诗之措词不必副乎意,犹酒之变尽米形,饮之则醉也。文为人事之

① 参阅莱辛《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社1979年版,第22页。

② 《苏轼全集》,文集卷七十,上海古籍出版社2000年版,下册,第2189页。

③ (明)张岱《琅嬛文集·与包严介》,岳麓书社1985年版,第152页。

实用,诏敕、书疏、案牍、记载、辩解,皆实用也。实用则安可措词不达,如饭之实用以养生尽年,不可矫揉而为糟也。诗为人事之虚用,永言、播乐,皆虚用也。……诗若直陈,《凯风》、《小弁》大诤父母矣。”^①

这可以说,比较系统地深入到文体的核心了。散文与诗的区别是,第一,在内涵上,文的“道政事”,而诗则“道性情”。第二,一个说理,一个抒情。第三,由于内涵的不同,导致了形式上巨大的差异:“文喻之炊而为饭,诗喻之酿而为酒。文之措词必副乎意,犹饭之不变米形,噉之则饱也。诗之措词不必副乎意,犹酒之变尽米形,饮之则醉也。”这个诗酒文饭的说法,在《答万季野诗问》时说得更彻底,不但是形态变了,而且性质也变了(“酒形质尽变”)。^② 第四,这里还连带提示在价值上,文是“实用”的,而诗是“虚用”的。这个说法相当系统,对千年的诗文之辨是一大突破。在这里最关键的是变形变质,涉及到抒情的诗歌形象在想象的假定的境界中变异的规律。这在创作实践中,本来近乎常识:“一日不见,如三秋兮”,“谁谓荼苦,其甘如荠”,“露从今夜白,月是故乡明”,“回眸一笑百媚生,六宫粉黛无颜色”,都是以感知变异的结果提示着情感的强烈的原因。

创作实践走在理论前面,理论落伍的规律使得我国古典诗论往往拘泥于《诗大序》的“在心为志,发言为诗。情动于中而形于言”^③的陈说,好像情感直接等于语言,有感情的语言就一定是诗,情感和语言、语言和诗之间没有任何矛盾似的。其实,从情感到语言之间横着一条相当复杂的迷途,心中所有往往笔下所无。言不称意,笔不称言,言不成诗,手中之竹背叛胸中之竹,是普遍规律,正是因为这样,诗歌创作才需要才华。司空图似乎意识到了“遗形得似”的现象,只是天才猜测,限于简单论断未有必要的阐释。

吴乔的贡献首先是,明确地把诗歌形象的变异作为一种普遍规律提上理论前沿,突破了中国古典文论中形与神对立统一的思路,提出了形与形、形与质对立统一的范畴。其次是,“文为人事之实用”,“诗为人事之虚用”。“实用”,在实质上,就是王夫之所说的“经生之理”和“名言之理”,而“虚用”,乃是王夫之所说的“诗人之理”。“实用”“虚用”的命名,说明他和王夫之一样,已经意识到诗的审美价值是不实用的。这和一百年后康德在《判断力批判》中所言审美的“非实用”要早上一百年。当然,吴乔没有康德那样的思辨能力,也没有西方建构宏大体系的演绎能力。他的见解具有相当的深邃性,但是,其表述却满足于感性,这不仅

① 郭绍虞编选《清诗话续编》上,上海古籍出版社1999年版,第479页。

② 丁福保编《清诗话》,上海古籍出版社1978年版,上册,第27页。

③ 《毛诗正义》,中华书局1980年10月版《十三经注疏》本,上册,第269—270页。

仅是吴乔的局限,而且是诗话词话体裁的局限,也是我国传统民族文化的局限。但是,这并不妨碍他的理论具有超前的性质。

以理性思维见长的西方,直到差不多一个世纪以后,才有雪莱的总结,“诗使它能触及的一切变形”。^①英国浪漫主义诗歌理论家赫斯列特在《泛论诗歌》中说:“想象是这样一种机能,它不按事物的本相表现事物,而是按照其它的思想情绪把事物揉成无穷的不同的形态和力量的综合来表现它们。”“‘我们的眼睛’被其它的官能‘所愚弄’,这是想象的普遍规律。”^②其实这个观念并非赫氏的原创,而是来自莎士比亚《仲夏夜之梦》第五幕第一场,“疯子情人和诗人都是猜想的产儿”(the lunatic, the lover, and the poet are of imagination all compact)到了西欧浪漫主义诗歌衰亡之后,马拉美提出了“诗是舞蹈,散文是散步”的说法,与吴乔的诗酒文饭之说,有异曲同工之妙。

中国诗论在十七世纪之所以取得这样的成就,应该说与中国诗论比之西方对诗的形式规范有更大的关注有关。这种关注,并不限于诗与散文之区别,更有特色的是,同为诗,对于其亚形式也是曲尽其妙。如七言古诗和五言古诗的区别:“五言古以不尽为妙,七言古则不嫌于尽。”^③至于律诗与绝句之别,则有更多的钻研,金圣叹把七律的每一联用起承转合的格式加以归纳,如,第一联起得“勃郁”,则第二联必然“条畅”,到第三联则应该“转发”,第四联“不得意尽,不得另添”,总之起要“直贯到尾”结要“直透到顶”(《贯华堂选批唐才子诗·圣叹尺牍》),而元人杨载分析绝句同样用了起承转合范式,其《诗法家数·绝句》说到诗的起承转的“转”:“绝句之法,……句绝而意不绝,多以第三句为主,而第四句发之。……承接之间,开与合相关,反与正相依,顺与逆相应……大抵起承二句固难,然不过平直叙起为佳,从容承之为是。至如宛转变化工夫,全在第三句,若于此转变得好,则第四句如顺流之舟矣。”^④从某种意义上说,中国古典诗论比俄国形式主义更具“形式主义”特色,不过中国古典诗话词话,没有像俄国形式者那样天真,也没有像美国新批评那样武断,企图用粗糙的“陌生化”、“反讽”之类作为一元化的纲领阐释全部文学,而是相当切实地深入到形式内部的结构之中去直接归纳。对于形式规范的过分执着,固然有束缚思想,付出了艺术形式蜕变为僵化模式的代价,但是,也有在形式范畴上逼近艺术特征,避免了西方诗论陷于经院哲学繁琐空论的弊端。固然西方并不否定形式,但是,由于所言往往是内容决

① [英]雪莱《为诗辩护》,《十九世纪英国诗人论诗》,人民文学出版社1984年版,第150页。

② 《古典文艺理论译丛》,人民文学出版社1961年版,第一册,第60—61页。

③ 贺贻孙《诗筏》,郭绍虞编选《清诗话续编》,上海古籍出版社1983年12月版,第一册,第138页。

④ (清)何文焕《历代诗话》,中华书局1981年4月版,下册,第732页。

定形式,而形式乃原生的生活形式,就是克罗齐,非常强调形式的心灵性质,他在《美学纲要》中说“形式是常驻不变的,也就是心灵的活动”。心灵的活动恰恰不是“常驻不变的”,而是像绝句的杰作所表现的那样,是瞬息万变的。而形式也不是“常驻不变的”,而是随历史的发展而变化的。因而,他所说的形式,其实是心灵自发的原生形式,而非文学的规范形式。^①

从美学上来说,原生形式和艺术的不形式,在性质上是不同的。原生形式是自发的、无限的,不可重复的,与内容不可分离的;而艺术的规范形式则是人造的、有限的(在文学中数量不超过十种),与内容可以分离的,是千百年不断重复的。以诗歌而言,正是由于重复,才能从草创,经过积累达到成熟。不论是西方的十四行诗,还是中国的近体诗都有一个形式化规格化的过程。中国古典诗歌,从古谣谚的二言,到诗经的四言,再到骚体的杂言,在走向近体格律的过程中,经历了统一(定言,建句,定篇)结合变化的结构:在节奏上,行内平仄交替,行间平仄相对;在语义上,对仗与不对仗交织。沈约在《宋书·谢灵运传》中说:“夫五色相宣,八音协畅,由于玄黄律吕,各适物宜。”说的是追求内在节奏和外在节奏的统一性,但是光有统一性是不够的,沈约还特别强调“欲使宫羽相变,低昂互节,若前有浮声,后须切响”^②。这里的“宫”是指平声,“羽”指仄声;“低”是仄声的特点,“昂”是平声的特点;“浮声”,也是平而上浮,切响是仄声。目的就是要使统一的节奏中尽可能避免单调,格律保证着结构有规律地变化,统一而丰富。从沈约经营平仄,建构近体诗歌形式到盛唐形式化、规范化的成熟阶段,攀登到盛唐气象的艺术高峰,凡四百年。在人类审美超越实用理性的经验积淀进化的过程中,规范形式范畴对于艺术形象的质量的提高是如此关键。缺乏艺术的规范形式范畴,耽溺于哲学化的思辨,就不能不在审美积淀的内涵上,一味满足于从概念到概念的演绎,脱离创作和阅读经验,失去直接概括的基础,正是西方文论解读文本无效和低效,与审美阅读经验为敌,最后干脆否定文学的存在的根源。

2011年11月6—19日

2012年1月7日再改

(本文原载于《文学遗产》2012年第5期)

① 例如,他说“史诗和抒情诗的分别,戏剧和抒情诗的分别,都是繁琐派学者强为之说,分其所不可分。凡是艺术都是抒情的,都是情感的史诗或剧诗。”转引自《朱光潜美学文集》第二卷,上海文艺出版社1982年版,第54—55页。又见朱光潜《谈美》,金城出版社2006年版,第117页。

② 《宋书》,中华书局1974年10月版,第六册,第1779页。