

前言

李國強先生要我自編一本文集，交給他出版。我很爲難；幾十年前的舊作都不值得收拾，近幾年新寫的又太少，一時上也增多不起來。馬力先生出了個主意，費了些勞動，拼湊成這本小書。它與其說是我的成果，不如說是這兩位朋友的美意的標誌。錢曾的「也是園」以藏書著名，我不避頂冒我那本家牌子的嫌疑，取名《也是集》，也算是一部文集吧。

我寫這些東西時，承馬蓉女士、樂貴明、董衡巽、薛鴻時、鄭士生四先生不辭煩瑣，經常爲我查核資料，敬致感謝。

錢鍾書

一九八三年六月北京

目錄

一、詩可以怨	1
二、漢譯第一首英語詩《人生頌》及有關二三事	21
三、一節歷史掌故·一個宗教寓言·一篇小說	55
四、《談藝錄補訂》選錄	75
1. 關於黃庭堅《謝送宣城筆》詩	75
2. 關於山谷內外集補註	76
3. 關於黃遵憲詩	77
4. 關於王國維論《紅樓夢》	79
5. 關於八股文	83
6. 關於李賀言革補造化	89
7. 關於嚴羽以禪說詩	90
8. 關於明末詩派	95
9. 關於蔣湘南與龔自珍詩	99
10. 關於韓愈雜詩	103
11. 關於梅堯臣詠馬騮獼猴詩	106
12. 關於堵廷棨論詩文立宗開派	107
13. 關於袁枚評浙派用替代字	110
14. 關於常州派論詞	117

詩可以怨 *

到日本來講學，是很大膽的舉動。就算一個中國學者來講他的本國學問，他雖然不必通身是膽，也得有斗大的膽。理由很明白簡單。日本對中國文化各個方面的卓越研究，是世界公認的；通曉日語的中國學者也滿心欽佩和虛心採用你們的成果，深知道要講一些值得向各位請教的新鮮東西，實在不是輕易的事。我是日語的文盲，面對着貴國“漢學”或“支那學”的豐富寶庫，就像一個既不懂號碼鎖、又沒有開撬工具的窮光棍，瞧着大保險箱，只好眼睜睜地發愣。但是，盲目無知往往是勇氣的源泉。意大利有一句嘲笑人的慣語，說“他發明了雨傘”(ha inventato l'ombrello)。據說有那麼一個窮鄉僻壤的土包子，一天在路上走，忽然下起小雨來了，他湊巧拿着一根棒和一方布，人急智生，把棒撐了布，遮住頭頂，居然到家沒有淋得像落湯雞。他自我欣賞之餘，也覺得對人類作出了貢獻，應該公諸於世。他風聞城裏有一個“發明品專利局”，就興冲冲拿棍連布，趕進城去，到那局裏報告和表演他的新發明。局裏的職員聽他說明來意，哈哈大笑，拿出一把雨

*1980年11月20日在日本早稻田大學文學教授懇談會上講稿。《文學評論》1981年1期、《1981中國文學研究年鑑》都刊登過。這是改定本。

傘來，讓他看個仔細。我今天就彷彿那個上註冊局的鄉下佬，孤陋寡聞，沒見識過雨傘。不過，在找不到屋檐下去借躲雨點的時候，棒撐着布也還不失爲自力應急的一種有效辦法。

尼采曾把母雞下蛋的啼叫和詩人的歌唱相提並論，說都是“痛苦使然”(Der Schmerz macht Huhner und Dichter gackern)^①。這個家常而生動的比擬也恰恰符合中國文藝傳統裏一個流行的意見：苦痛比快樂更能產生詩歌，好詩主要是不愉快、煩惱或“窮愁”的表現和發洩。這個意見在中國古代不但是詩文理論裏的常談，而且成爲寫作實踐裏的套板。因此，我們慣見熟聞，習而相忘，沒有把它當作中國文評裏的一個重要概念而提示出來。我下面也只舉一些最平常的例來說明。

《論語·陽貨》講：“詩可以興，可以觀，可以羣，可以怨”；“怨”只是四個作用裏的一個，而且是末了一個。《詩·大序》並舉“治世之音安以樂”、“亂世之音怨以怒”、“亡國之音哀以思”，沒有側重或傾向那一種“音”。《漢書·藝文志》申說“詩言志”，也不偏不倚：“故哀樂之心感，而歌咏之聲發。”司馬遷也許是最早兩面不兼顧的人。《報任少卿書》和《史記·自序》歷數古來的大著作，指出有的是坐了牢寫的，有的是貶了官寫的，有的是落了難寫的，有的是身體殘廢後寫的；一句話，都是遭貧困、疾病、以至刑罰磨折的倒霉人的產物。他把《周易》打頭，《詩三百篇》收梢，總結說：“大抵聖賢發憤所爲作也，”還補充一句：“此人皆意有所鬱結。”那就

是撇開了“樂”，只強調《詩》的“怨”或“哀”了；作《詩》者都是“有所鬱結”的傷心人或不得志之士，詩歌也“大抵”是“發憤”的歎息或呼喊了。陳子龍曾引用“皆聖賢發憤之所爲作”那句話，爲它闡明了一下：“我觀於《詩》，雖頌皆刺也——時衰而思古之盛王”（《陳忠裕全集》卷二一《詩論》）。頌揚過去正表示對現在不滿，因此，《三百篇》裏有些表面上的讚歌只是骨子裏的怨詩了。附帶可以一提，擁護“經義”而反對“文華”的鄭覃，苦勸唐文宗不要溺愛“章句小道”，說：“夫《詩》之雅、頌，皆下刺上所爲，非上化下而作”（《舊唐書·鄭覃傳》），雖然是別有用心的讒言，而早已是“雖頌皆刺”的主張了。

《公羊傳》宣公十五年“初稅畝”節裏“什一行而頌聲作矣”一句下，何休的《解詁》也很耐尋味。“太平歌頌之聲，帝王之高致也。……獨言‘頌聲作’者，民以食爲本也。……男女有所怨恨，相從而歌：飢者歌其食，勞者歌其事。”《傳》文明明只講“頌聲”，《解詁》補上“怨恨而歌”，已近似橫生枝節了；不僅如此，它還說一切“歌”都出於“有所怨恨”，把發端的“太平歌頌之聲”冷擱在腦後。陳子龍認爲“頌”是轉彎抹角的“刺”；何休彷彿先遵照《傳》文，交代了高談空論，然後根據經驗，補充了真況實話：“太平歌頌之聲”那種“高致”只是史書上的理想或空想，而“飢者”、“勞者”的“怨恨而歌”纔是生活裏的事實。何、陳兩說相輔相成。中國成語似乎也反映了這一點。樂府古辭《悲歌行》：“悲歌可以當泣，遠望可以當歸，”從此“長歌當哭”是常用的詞句；但是

相應的“長歌當笑”那類說法却不經見，儘管有人冒李白的大牌子，作了《笑歌行》。“笑吟吟”的“吟”字不同於“新詩改罷自長吟”的“吟”字。

司馬遷的那種意見，劉勰曾涉及一下，還用了一個巧妙的譬喻。《文心雕龍·才略》講到馮衍：“敬通雅好辭說，而坎壈盛世；《顯志》、《自序》亦蚌病成珠矣。”就是說他那兩篇文章是“鬱結”、“發憤”的結果。劉勰淡淡帶過，語氣不像司馬遷那樣強烈，而且專說一個人，並未擴大化。“病”是苦痛或煩惱的泛指，不限於司馬遷所說“左丘失明”那種肉體上的害病，也兼及“坎壈”之類精神上的受罪，《楚辭·九辯》所說：“坎壈兮貧士失職而志不平。”北朝有個姓劉的人也認為困苦能夠激發才華，一口氣用了四個比喻，其中一個恰好和南朝這個姓劉人所用的相同。劉晝《劉子·激通》：“梗枿鬱蹙以成緡錦之瘤，蚌蛤結疴而銜明月之珠，鳥激則能翔青雲之際，矢驚則能踰白雪之嶺，斯皆仍瘁以成明文之珍，因激以致高遠之勢。”（參看《太平御覽》卷三五〇引《韓子》）：

“水激則悍，矢激則遠。”又《後漢書·馮衍傳》上章懷註引衍與陰就書：“鄙語曰：‘水不激不能破舟，矢不激不能飲羽。’”）。後世像蘇軾《答李端叔書》：“木有癭，石有量，犀有通，以取妍於人，皆物之病，”無非講“仍瘁以成明文”，雖不把“蚌蛤銜珠”來比，而“木有癭”正是“梗枿成瘤”②。西洋人談起文學創作，取譬巧合得很。格里巴爾澤（Franz Grillparzer）說詩好比害病不作聲的貝殼動物所產生的珠子（die Perle，das

Erzeugnis des kranken stillen Muscheltieres)；福樓拜以爲珠子是牡蠣生病所結成 (la perle est une maladie de l'huître)，作者的文筆 (le style) 却是更深沉的痛苦的流露 (l'écoulement d'une douleur plus profonde) ③。海涅發問：詩之於人，是否像珠子之於可憐的牡蠣，是使它苦痛的病料 (wie die Perle, die Krankheitsstoff, woran das arme Austertier leidet) ④。豪斯門 (A. E. Housman) 說詩是一種分泌 (a secretion)，不管是自然的 (natural) 分泌，像松杉的樹脂 (like the turpentine in the fir)，還是病態的 (morbid) 分泌，像牡蠣的珠子 (like the pearl in the oyster) ⑤。看來這個比喻很通行。大家不約而同地採用它，正因爲它非常貼切“詩可以怨”、“發憤所爲作”。可是，《文心雕龍》裏那句話似乎歷來沒有博得應得的欣賞。

司馬遷舉了一系列“發憤”的著作，有的說理，有的記事，最後把《詩三百篇》籠統都歸於“怨”，也作爲一個例子。鍾嶸單就詩歌而論，對這個意思加以具體發揮。

《詩品·序》裏有一節話，我們一向沒有好好留心。“嘉會寄詩以親，離羣託詩以怨。至於楚臣去境，漢妾辭宮；或骨橫朔野，魂逐飛蓬；或負戈外戍，殺氣雄邊，塞客衣單，嫠閨淚盡；或士有解佩出朝，一去忘反，女有揚蛾入寵，再盼傾國。凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義？非長歌何以騁其情？故曰：‘詩可以羣，可以怨。’使窮賤易安，幽居靡悶，莫尚於詩矣！”說也奇怪，這一節差不多是鍾嶸同時人江淹那兩篇名文——《別賦》和《恨賦》

——的提綱。鍾嶸不講“興”和“觀”，雖講起“羣”，而所舉壓倒多數的事例是“怨”，只有“嘉會”和“入寵”兩者無可爭辯地屬於愉快或歡樂的範圍。也許“無可爭辯”四個字用得過分了。“揚蛾入寵”很可能有苦惱或“怨”的一面。譬如《全晉文》卷一三九左九嬪《離思賦》就怨恨自己“入紫廬”以後，“骨肉至親，永長辭兮！”因而“歔歔涕流”；《紅樓夢》第一八回裏的賈妃不也感歎“今雖富貴，骨肉分離，終無意趣”麼？同時，按照當代名劇《王昭君》的主題思想，“漢妾辭宮”絕不是“怨”，少說也算得是“羣”，簡直竟是良緣“嘉會”，歡歡喜喜，到胡人那裏去“揚蛾入寵”了。但是，看《詩品》裏這幾句平常話時，似乎用不着那樣深刻的眼光，正像在日常社交生活裏，看人看物都無須熒光檢查式的透視。《序》結尾又舉了一連串的範作，除掉失傳的篇章和泛指的題材，過半數都可以說是“怨”詩。至於《上品》裏對李陵的評語：“生命不諧，聲顏身喪，使陵不遭辛苦，其文亦何能至此！”更明白指出了劉勰所謂“蚌病成珠”，也就是後世常說的“詩必窮而後工”⑥。還有一點不容忽略。同一件東西，司馬遷當作死人的防腐溶液，鍾嶸却認為是活人的止痛藥和安神劑。司馬遷《報任少卿書》只說“舒憤”而著書作詩，目的是避免姓“名磨滅”、“文彩不表於後世”，着眼於作品在作者身後起的功用，能使他死而不朽。鍾嶸說：“使窮賤易安，幽居靡悶，莫尚於詩，”強調了作品在作者生時起的功用，能他和艱辛冷落的生涯妥協相安；換句話說，一個人潦倒愁悶，全靠“詩可以怨”，

獲得了排遣、慰藉或補償。隨着後世文學體裁的孳生，這個對創作的動機和效果的解釋也從詩歌而蔓延到小說和戲劇。例如周楫《西湖二集》卷一《吳越王再世索江山》講起瞿佑寫《剪燈新話》和徐渭寫《四聲猿》：“真個哭不得，笑不得，叫不得，跳不得，你道可憐也不可憐！所以只得逢場作戲，沒緊沒要，做部小說。……發抒生平之氣，把胸中欲歌欲哭欲叫欲跳之意，盡數寫將出來。滿腹不平之氣，鬱鬱無聊，借以消遣。”李漁《笠翁偶寄》卷二《賓白》講自己寫劇本，說來更淋漓盡致：“予生憂患之中，處落魄之境，自幼至長，自長至老，總無一刻舒眉。惟於製曲填詞之頃，非但鬱藉以舒，愠爲之解，且嘗僭作兩間最樂之人。……未有真境之所爲，能出幻境縱橫之上者。我欲做官，則頃刻之間便臻榮貴。……我欲作人間才子，即爲杜甫、李白之後身。我欲娶絕代佳人，即作王嬙、西施之原配。”正像陳子龍以爲《三百篇》裏“雖頌皆刺”，李漁承認他劇本裏歡天喜地的“幻境”正是他生活裏蹣跚天踏地的“真境”的“反”映——劇本照映了生活的反面。大家都熟知弗洛伊德的有名理論：在實際生活裏不能滿足欲望的人，死了心作退一步想，創造出文藝來，起一種替代品的功用（Ersatz für den Triebverzicht），借幻想來過癮（Phantasiebefriedigungen）^⑦。假如說，弗洛伊德這個理論早在鍾嶸的三句話裏稍露端倪，更在周楫和李漁的兩段話裏粗見眉目，那也許不是牽強拉攏，而只是請大家注意他們似曾相識罷了。

在某一點上，鍾嶸和弗洛伊德可以對話，而有時候韓

愈和司馬遷也會說不到一處去。《送孟東野序》是收入舊日古文選本裏給學僮們讀熟讀爛的文章。韓愈一開頭就宣稱：“大凡物不得其平則鳴。……人聲之精者爲言，文辭之於言，又其精也”；歷舉莊周、屈原、司馬遷、相如等大作家作爲“善鳴”的例子，然後隆重地請出主角：“孟郊東野始以其詩鳴。”一般人認爲“不平則鳴”和“發憤所爲作”涵義相同；事實上，韓愈和司馬遷講的是兩碼事。司馬遷的“憤”就是“坎壈不平”或通常所謂“牢騷”；韓愈的“不平”和“牢騷不平”並不相等，它不但指憤鬱，也包括歡樂在內。先秦以來的心理學一貫主張：人“性”的原始狀態是平靜，“情”是平靜遭到了騷擾，性“不得其平”而爲情。《樂記》裏兩句話：“人生而靜，感於物而動，”具有代表性，道家和佛家經典都把水因風而起浪作爲比喻^⑧。這個比喻也被儒家借而不還，據爲己有。《禮記·中庸》“天命之謂性”句下，孔穎達《正義》引梁五經博士賀瑒說：“性之與情，猶波之與水，靜時是水，動則是波，靜時是性，動則是情。”韓門弟子李翱《復性書》上篇就說：“情者，性之動。水汨於沙，而清者渾，性動於情，而善者惡。”甚至深怕和佛老沾邊的宋儒程頤也不避嫌疑：“湛然平靜如鏡者，水之性也。及遇沙石或地勢不平，便有湍激，或風行其上，便爲波濤洶湧，此豈水之性也哉！……然無水安得波浪，無性安得情也？”（《河南二程遺書》卷一八《伊川語》）。通俗小說裏常用的“心血來潮”那句話，也表示這個比喻的普及。《封神榜》第三四回寫太乙真人靜坐，就解釋道：“看官，但凡神仙，

煩惱、嗔癡、愛慾三事永忘，其心如石，再不動搖，‘心血來潮’者，心中忽動耳”——“來潮”等於“動則是波”。按照古代心理學，不論什麼情感都是“性”暫時失去了本來的平靜，不但憤鬱是“性”的騷動，歡樂也一樣好比水的“波濤洶湧”、“來潮”。我們也許該把韓愈的話安置在這種“語言天地”裏，纔能理解它的意義。他另一篇文章《送高閑上人序》就說：“喜怒窮，憂悲愉快，怨恨思慕，酣醉無聊，不平有動於心，必於草書焉發之”；“有動”和“不平”就是同一事態的正負兩種說法，重言申明，概括“喜怒”、“悲愉”等情感。只要看《送孟東野序》的結尾：“抑不知大將和其聲而使鳴國家之盛耶？抑將窮餓其身，思愁其心腸，而使自鳴其不幸耶？”很清楚，得志而“鳴國家之盛”和失意而“自鳴不幸”，兩者都是“不得其平則鳴”。韓愈在這裏是兩面兼顧的，正像《漢書·藝文志》講“歌詠”時，並舉“哀樂”，而不像司馬遷那樣的偏主“發憤”。有些評論家對韓愈的話加以指摘^⑨，看來他們對“不得其平”理解得太狹窄了，把它和“發憤”混淆。黃庭堅有一聯詩：“與世浮沉唯酒可，隨人憂樂以詩鳴”（《山谷內集》卷一三《再次韻兼簡履中南玉之二》）；下句的“來歷”正是《送孟東野序》。他很可以寫“失時窮餓以詩鳴”或“違時侘傺以詩鳴”等等，却用“憂樂”二字作為“不平”的代詞，真是一點兒不含糊的好讀者。

韓愈確曾比前人更明白地規定了“詩可以怨”的觀念，那是在他的《荊潭唱和詩序》裏。這篇文章是恭維兩位寫

詩的大官僚的，恭維他們的詩居然比得上窮書生的詩，“王公貴人”能“與韋布里閭憔悴之士較其毫釐分寸”。言外之意就是把“憔悴之士”的詩作為檢驗的標準，因為有一個大前提：“夫和平之音淡薄，而愁思之聲要眇，歡愉之辭難工，而窮苦之言易好也。”早在六朝，已有人說出了“和平之音淡薄”的感覺，《全宋文》卷一九王微《與從弟僧綽書》：“文詞不怨思抑揚，則流淡無味。”後來有人乾脆歸納為七字訣：“其中妙訣無多語，只有銷魂與斷腸”（方文《塗山續集》卷五《夢與施愚山論詩醒而有作》）。為什麼有“難工”和“易好”的差別呢？一個明末的孤臣烈士和一個清初的文學侍從嘗試地作了相同的心理解答。張煌言說：“甚矣哉！‘歡愉之詞難工，而愁苦之音易好也’！蓋詩言志，歡愉則其情散越，散越則思致不能深入；愁苦則其情沉著，沉著則舒籟發聲，動與天會。故曰：‘詩以窮而後工，’夫亦其境然也”（《國粹叢書》本《張蒼水集》卷一《曹雲霖詩序》）。陳兆崙說得更簡括：“‘歡娛之詞難工，愁苦之詞易好。’此語聞之熟矣，而莫識其所由然也。蓋樂主散，一發而無餘；憂主留，輾轉而不盡。意味之淺深別矣”（《紫竹山房集》卷四《消寒八詠·序》）。這對詩歌“難工”和“易好”的緣故雖然不算解釋透澈，而對歡樂和憂愁的情味很能體貼入微。陳繼儒曾這樣來區別屈原和莊周：“哀者毗於陰，故《離騷》孤沉而深往；樂者毗於陽，故《南華》奔放而飄飛”（《晚香堂小品》卷九《郭註莊子叙》）。一位意大利大詩人也記錄下類似的體會：歡樂趨向於擴張，憂愁趨向於收緊（questa

tendenza al dilatamento nell'allegrezza, e al restringimento nella tristezza) ⑩。我們常說：“心花怒放”，“開心”，“快活得骨頭都輕了”，和“心裏打個結”，“心上有了塊石頭”，“一口氣憋在肚子裏”等等，都表達了樂的特徵是發散，輕揚，而憂的特徵是凝聚、滯重⑪。歡樂“發而無餘”，要挽留它也留不住，憂愁“轉而不盡”，要消除它也除不掉。用歌德的比喻來說，快樂是圓球形（die Kugel），愁苦是多角物體形（das Vieleck）⑫。圓球一滾就過，多角體“輾轉”即停，張煌言和陳兆崙都說出了這種區別。

韓愈把窮書生的詩作為樣板；他推崇“王公貴人”也正是抬高“憔悴之士”。恭維而沒有一味拍捧，世故而不是十足勢利，應酬大官僚的文章很難這樣有分寸。司馬遷、鍾嶸只說窮愁使人作詩、作好詩，王微只說文詞不怨就不會好。韓愈把反面的話添上去，說快樂雖也使人作詩，但作出的不會是很好或最好的詩。有了這個補筆，就題無剩義了。韓愈的大前提有一些事實根據。我們不妨說，雖然在質量上“窮苦之言”的詩未必就比“歡愉之詞”的詩來得好，但是在數量上“窮苦之言”的好詩的確比“歡愉之詞”的好詩來得多。因為“窮苦之言”的好詩比較多，從而斷言只有“窮苦之言”纔構成好詩，這在推理上有問題，韓愈犯了一點兒邏輯錯誤。不過，他的錯誤不很嚴重，他也找得着有名的同犯，例如十九世紀西洋的幾位浪漫詩人。我們在學生時代唸的通常選本裏，就讀到這類名句：“最甜美的詩歌就是那些訴說最憂傷的思想的”（Our

sweetest songs are those that tell of saddest thoughts)；“真正的詩歌只出於深切苦惱所熾燃着的人心”(und es kommt das echte Lied / Einzig aus dem Menschenherzen, / Das ein tiefes Leid durchgluht)；“最美麗的詩歌就是最絕望的，有些不朽的篇章是純粹的眼淚”(Les plus désespérés sont les chants les plus beaux, / Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots)⑬。有位詩人用散文寫了詩論，闡明一切“真正的美”(true Beauty)都必然染上“憂傷的色彩”(this certain taint of sadness)，

“憂鬱是詩歌裏最合理合法的情調”(Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones)⑭。近代一位詩人認為“牢騷”(grievances)宜於散文，而“憂傷”(griefs)宜於詩，“詩是關於憂傷的奢侈”(poetry is an extravagance about grief)⑮。上文提到尼采和弗洛伊德。稱賞尼采而不贊成弗洛伊德的克羅采也承認詩是“不如意事”的產物(La poesia, come è stato ben detto, nasce dal “desiderio insoddisfatto”)⑯；佩服弗洛伊德的文筆的瑞士博學者墨希格(Walter Muschg)甚至寫了一大本《悲劇觀的文學史》)證明詩常出於隱蔽着的苦惱(fast immer, wenn auch oft verhüllt, eine Form des Leidens)⑰，可惜他沒有聽到中國古人的議論。

沒有人願意飽嘗愁苦的滋味——假如他能夠避免；沒有人不願意作出美好的詩篇——即使他缺乏才情；沒有人

不願意取巧省事——何況他並不損害傍人。既然“窮苦之言易好”，那末，要寫好詩就要說“窮苦之言”。不幸的是，“憔悴之士”纔會說“窮苦之言”；“妙訣”儘管說來容易，“銷魂與斷腸”的滋味並不好受，而且機會也其實難得。馮舒“嘗誦孟襄陽詩‘不才明主棄，多病故人疎’，云：‘一生失意之詩，千古得意之句’”（顧嗣立《寒廳詩話》）。白居易《讀李、杜詩集因題卷後》：“不得高官職，仍逢苦亂離；暮年逋客恨，浮世謫仙悲。……天意君須會，人間要好詩。”作出好詩，得經歷卑屈、亂離等愁事恨事，“失意”一輩子，換來“得意”詩一聯，這代價可不算低，不是每個作詩的人所樂意付出的^⑧。於是長期存在一個情況：詩人企圖不出代價或希望減價而能寫出好詩。小伙子作詩“歎老”，大闊佬作詩“嗟窮”，好端端過着閑適日子的人作詩“傷春”、“悲秋”。例如釋文瑩《湘山野錄》卷上評論寇準的詩：“然富貴之時，所作皆淒楚愁怨。……余嘗謂深於詩者，盡欲慕騷人清悲怨感，以主其格。”這原不足為奇；語言文字有這種社會功能，我們常常把說話來代替行動，捏造事實，喬裝改扮思想和情感。值得注意的是：在詩詞裏，這種無中生有（*fabulation*）的功能往往偏向一方面。它經常報憂而不報喜，多數表現為“愁思之聲”而非“和平之音”，彷彿鰐魚的眼淚，而不是《愛麗斯夢遊奇境記》裏那條鰐魚的“溫和地微笑嘻開的上下顎”（*gently smiling jaws*）。我想起劉禹錫《三閨詞》描寫美人的句子：“不應有恨事，嬌甚却成愁”；傳統裏的詩人並無“恨事”而“愁”，表

示自己才高，正像傳統裏的美人並無“恨事”而“愁”，表示自己“嬌多”^①。李贄讀了司馬遷“發憤所爲作”那句話，感慨說：“由此觀之，古之賢聖不憤則不作矣。不憤而作，譬如不寒而顫、不病而呻也。雖作何觀乎！”（《焚書》卷三《〈忠義水滸傳〉序》）。“古代”是招喚不回來的，成“賢”成“聖”也不是一般詩人願意和能夠的，“不病而呻”已成爲文學生活裏不可忽視的事實。也就是劉勰早指出來的：“心非鬱陶，……此爲文而造情也”（《文心雕龍·情采》），或范成大嘲諷的：“詩人多事惹閒情，閉門自造愁如許”（《石湖詩集》卷一七《陸務觀作〈春愁曲〉，悲甚，作此反之》）^②；恰如法國古典主義大師形容一些寫挽歌（*élégie*）的人所謂：“矯揉造作，使自己傷心”（*qui s'affligent par art*）^③。南北朝二劉不是說什麼“蚌病成珠”、“蚌蛤結疴而銜珠”麼？詩人“不病而呻”，和孩子生“逃學病”，要人生“政治病”，同樣是裝病、假病。不病而呻包含一個希望：有那麼便宜或僥倖的事，假病會產生真珠。假病能不能裝來像真，假珠子能不能造得亂真，這也許要看各人的本領或藝術。詩曾經和形而上學、政治並列爲三種哄人的頑意兒（*die drei Täuschungen*）^④，不是完全沒有原因的。當然，作詩者也在哄自己。

我只想舉三個例。第一例是一位名詩人批評另一位名詩人。張耒取笑秦觀說：“世之文章多出於窮人，故後之爲文者喜爲窮人之辭。秦子無憂而爲憂者之辭，殆出於此耶？”（《張右史文集》卷五一《送秦觀從蘇杭州爲學

序》)。第二例是一位名詩人的自白。辛棄疾《醜奴兒》詞承認：“少年不識愁滋味，愛上層樓，愛上層樓，爲賦新詞強說愁。而今識盡愁滋味，欲說還休，欲說還休，却道天涼好個秋。”上半闕說“不病而呻”、“不憤而作”；下半闕說出了人生和寫作裏另一種情況，緘默——不論是說不出來，還是不說出來——往往意味和暗示着極（“盡”）厲害的“病”痛，極深切的悲“憤”。第三例是一個姓名不見經傳的作家的故事。有個李廷彥，寫了一首百韻排律，呈給他的上司請教，上司讀到裏面一聯：“舍弟江南沒，家兄塞北亡！”非常感動，深表同情說：“不意君家凶禍重併如此！”李廷彥忙恭恭敬敬回答：“實無此事，但圖屬對親切耳。”這事傳開了，成爲笑柄，有人還續了兩句：

“只求詩對好，不怕兩重喪”（陶宗儀《說郭》卷三二范正敏《遜齋閑覽》、孔齊《至正直記》卷四）。顯然，姓李的人根據“窮苦之言易好”的原理寫詩，而且很懂詩要寫得具體有形象，心情該在實際事物裏體現（objective correlative）。假如那位上司沒有關心下屬、當場詢問，我們這些深受實證主義（positivism）影響的後世研究者，未必想到姓李的在那裏“無憂而爲憂者之辭”。倒是一些普通人看膩而也看破了這種風氣或習氣的作品。南宋一個“蜀妓”寫給她情人一首《鵲橋仙》詞：“說盟說誓，說情說意，動便春愁滿紙。多應念得《脫空經》，是那個先生教底？”（周密《齊東野語》卷一一）；“脫空”就是虛誑、撒謊^②。海涅的一首情詩裏有兩句話，恰恰可以參考：“世上人不相信什麼愛情火焰，只認爲是詩裏的詞藻”