

旧文四篇

錢 鍾 書

上 海 古 籍 出 版 社

106/4

旧文四篇

钱 锺 书

首都师范大学图书馆



20730612



上海古籍出版社

730612

旧文四篇

钱锺书

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 上海市印刷六厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 3.125 字数 60,000

1979年9月第1版 1979年9月第1次印刷

印数: 1-50,000

统一书号: 10186·93 定价: 0.31元

0049/17

卷 头 语

我在发表过的文章里，选了四篇，合成这个小集。第一篇登载在《开明书店二十周年纪念文集》里，第二、三篇登载在《文学评论》里，第四篇登载在《文学研究集刊》里——这两个都是社会科学院文学研究所的刊物。第一篇写于三十年前，第四篇的写作时期最近，也去今十五年了。这次编集时，我对各篇或多或少地作了修改，第一篇的改动最多，但是主要论点都还没有变换。它们仍然是旧作，正象旧家具铺子里的桌椅床柜等等，尽管经过一番修缮洗刷以至油漆，算不得新东西的。

这本贫薄的小书的编选，是出于魏同贤同志的建议。栾贵明、马蓉两同志为我查对了一部分中文引文，施咸荣、朱虹、董衡巽三同志为我查对了一部分外文引文，使我减少了些错误。一并致谢。

一九七八年十月

目 次

中国诗与中国画	1
读《拉奥孔》	26
通感	50
林纾的翻译	62

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，保卫专门研究的纯粹性，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，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，而在当时表示一种文艺风气。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。正象列许登堡所说，模仿有正有负，亦步亦趋是模仿，“反其道以行也是模仿”（Grade das Gegenteil 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，仍然免不了和它接触，而且接触得很着实（Ontouche encore à

son temps, et très fort, même quand on le repousse)①。

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保持,没有根本的变动,那就是传统。传统有惰性,不肯变,而事物的演化又使它不得不以变应变,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,来迁就事物的演变。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)②,表示传统并不呆板,而具有相当灵活的机会主义。它一方面把规律解释得宽,可以收容新风气,免得因对抗而摇动地位。传统愈悠久,妥协愈多,愈不肯变,变的需要就愈迫切,不再能委曲求全,于是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现象。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;而另一方面要表示自己大有来头,非同小可,向古代另找一个传统作为渊源所自。例如明、清的批评

① 列许登堡(G. C. Lichtenberg)《隽语集》(*Aphorismen*), 莱茨曼(A. Leitzmann)编,第3册134页;圣佩韦(Sainte Beuve)《我的毒素》(*Mes Poisons*),季洛(V. Giraud)编,197页。

② 克罗采(B. Croce)《美学》(*Estetica*),第10版495页。

家要把《水浒》、《儒林外史》等白话小说和《史记》、《汉书》挂钩搭线^①，西方十七、八世纪批评家也要把新兴的长篇散文小说遥承古希腊、罗马的史诗^②；圣佩韦认为当时法国的浪漫诗派蜕变于十七世纪的“七星诗人”，三十年代中国有些批评家宣称明代“公安”、“竟陵”两派的散文为“新文学源流”。这类暴发户造谱牒或者野孩子认父亲的事例，在文学史上常有；它会影响创作，使作品从自发的天真转而为自觉的有教养、有师承，所以未可忽视。

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是“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，把千头万绪简化为二三大事，留存在记忆里，节省了不少心力。所以，旧文艺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；比起他的高瞻远瞩来，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。局外人的话可能是外行话；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

① 参看《林纾的翻译》。

② 梅依(G. May)《小说在十八世纪的困境》(Le Dilemme du Roman au 18^e Siècle), 18-9 页, 33 页。

都有自己的语言田地。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，圈外人或门外汉听来，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逻辑所谓彼此不言而喻的“假定”(suppositio)^①，外人难于意会。释祿弘《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。”其实这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。文学研究里也有相似的现象。假如我们不很认识古代和外国的文艺传统或风气，对于它们的作品往往读起来就象隔雾看花，谈起来也未免隔靴搔痒，要把手边用惯的尺度去衡量，把耳边听熟的议论去附会。就举一个文评史上的例罢。我们常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”只规定各别文体的功能，并非概论“文学”。“文”指散文或“古文”而言，以区别于“诗”、“词”。这两句话看来针锋相对，而实则水米无干，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“言”不得的“志”。这些文体是平行的，但不是平等的，“文”为最高。西方文艺理论灌输进来成为常识以后，我们很容易把“文”理解为广义的“文学”，把“诗”认为文学创作精华的代名词。于是这两句话就

^① 艾尔德曼(K. O. Erdmann)《文字的意义》(Die Bedeutung des Wortes),第3版66-9页(ein Kapitel Scholastik)。

好比“顿顿都喝稀饭”和“一日三餐全是面”，或“两口儿同去北京”和“双双同回上海”，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。把外来概念应用得不很内行，就产生了这样一个矛盾的错觉。另一方面，当然也会产生统一的错觉，譬如中国旧诗和旧画是有矛盾的，并不象我们常说的那样融合无间。

二

诗和画号称姊妹艺术。有些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，评论家就仿佛强调诗和画异体而同貌。例如孔武仲《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”；冯应榴《苏文忠公诗合注》卷五〇《韩幹马》：“少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗”；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”；《宋诗纪事》卷五九引《全蜀艺文志》载钱鞏《次袁尚书巫山诗》：“终朝诵公有声画，却来看此无声诗。”两者只举一端象黄庭坚《次韵子瞻、子由题〈憩寂图〉》：“李侯有句不肯吐，淡墨写作无声诗”；或周孚《题所画梅竹》：“东坡戏作有声画，叹息何人为赏音”，例子更多。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》，诗人吴龙翰所作《序》文里说：“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，用意相类。古希腊诗人(Simonides of Ceos)早说：“画为不语诗，诗是能言画”^①。嫁名于西塞罗的一部修辞学里，论互换句法(commutatio)所举第四例就是：“正如诗是说话的画，画该是静默的诗”(Item poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse)^②。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)^③。莱辛在他反对“诗画一律”的名作里，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)，也正是这句话^④，轻轻地又把他所敌视的伏尔太带扫了一笔。“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，就象旧小说里“不则(作)声”、旧戏曲里“禁(噤)声！禁声！”的那个“声”字。古罗马诗人霍拉斯的名句：“诗会象画”(ut pictura poesis erit)，经后人断章取

① 艾德门茨(J. M. Edmonds)《希腊抒情诗》(*Lyra Graeca*)，罗勃(Loeb)《古典丛书》本第2册258页。参看哈格斯特勒姆(Jean H. Hagstrum)《姊妹艺术》10又58页。

② 西塞罗(Cicero)《修辞学》(*Rhetorica ad Herennium*)第4卷第28章，罗勃本326页。

③ 达文齐《画论》(*Trattato della Pittura*)第16章米兰奈西(G. Milanesi)编本12页。

④ 莱辛《拉奥孔》(*Laokoon*)《前言》(*Vorrede*)，李拉(P. Rilla)编《全集》第5册10页。

义,理解作“诗原如画”^①,仿佛苏轼《书鄢陵王主簿折枝》所谓:“诗画本一律”。诗、画是孪生姊妹的说法是千余年西方文艺理论的基石,也就是莱辛所要扫除的绊脚石,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)^②。

诗和画既然同是艺术,应该有共同性;而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^③,这里不想探讨。我有兴趣的是具体的文艺鉴赏和评判。我们常听人说,中国旧诗和中国旧画有同样的风格,表现同样的艺术境界。那句话究竟是什么意思?这个意思是否能在文艺批评史里证实?

三

那句在国画展览会上、国画史之类著作里常听到、看到的话,和“诗原如画”、“诗画一律”,意义大不相同。“诗原如画”、“诗画一律”是树立一条原理,而那句话只是叙述一桩事实。前者认为:诗和画的根本性质或究竟理想是完全一致的;后者认为:中国传统里最标准的诗风和中国传统里最标准的画风是完全一致的。对于前一句,要求它言之成理,免于错误理论;对于后一句,要求它言之有物,免于歪曲历

① 霍拉斯(Horace)《论诗代简》(*Ars poetica*)361行,参看《姊妹艺术》26,37,59-61页等。

② 《拉奥孔》第8章,82页。

③ 可参看罗西(A. Russi)《总体艺术和分门艺术》(*L'Arte e le Arti*)13-5页;斯巴夏脱(F. E. Sparshott)《美学的结构》(*The Structure of Aesthetics*)42-57页。

史。那句话的意思说破了就是：中国旧诗和中国旧画同属于“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)^①。

中国画史上最有代表性的、最主要的流派当然是“南宗文人画”。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，一变钩研之法；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》卷下有一条大同小异，还把李思训、王维明白比为禅宗的北秀、南能。南、北画风的区别，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。”这些是明人论画的老生常谈，清人大体上相承不改，还把“南宗”的品目推广到董氏自己的书法上去：“太仆文章宗伯字，正如得髓自南宗”（姚鼐《惜抱轩诗集》卷八《论书绝句》三）。民国初

^① 沃尔则尔(O. Walzel)《各门艺术的相互阐发》(Wechselseitige Erhellung der Künste) 95 页。

年有人开始反对，例如夏敬观先生的《忍古楼画说》就对董氏提出批评：“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？”我认识的画家里，也有和夏先生所见略同的。

画派分南北和画家是南人、北人的疑问，很容易回答。从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”，汉族人并非不许或不会“胡说”、“胡闹”。杨万里《诚斋大全集》卷七九《江西宗派诗序》：“诗江西也，非人皆江西也”；更是文艺流派里的好例子。拘泥着地图、郡县志，是说不通的。其次，画派在“唐时”虽然未“分南北”，但唐时诗文评里早借用了禅宗分南北的概念。遍照金刚《文镜秘府论》南卷《论文意》：“司马迁为北宗，贾生为南宗，从此分焉”；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》‘林有朴遯，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^①。其实《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”，也就是把退敛和进取分别为“南”和“北”的特征。《世说·文学》第四：“孙安国曰：‘南人学问清通简要。’褚季野曰：‘北人学问渊综广博。’支道林曰：‘自中人以还，北人看书如显处视月，南人看书如牖中窥日。’”历来引用的人没有通观上文，因而误解支道林为褒北贬南。孙、褚两人分举南、北“学问”各有特长；支表示同意，稍加补充，说各有流弊，“中人”以下追求博大，则流为浮泛，追求简约，则流为寡陋。“显处视月”是浮光掠影，不鞭辟入里，和“牖中窥日”的一孔偏面，同样不是褒词而是贬词。《隋书·儒林传》叙述经学，也说：“大抵南人约简，得其英华；北学深芜，穷其枝叶”，简直象唐后对南、北禅宗的惯评了。看来，南、北“学问”的分歧也和宋、明儒家有关“博观”与“约取”、“多闻”与“一贯”、“道问学”与“尊德性”的争论，是同一类型的。这个分歧正由于康德指出的“理性”两种倾向：一种按照万殊的原则，喜欢繁多(das Interesse der Mannigfaltigkeit, nach dem Princip der Specification);另一种按照合并的原则，喜欢一贯(das Interesse der Einheit, nach dem Princip der Aggregation)^②。禅宗之有南、北，只是这个分歧的最极端、最尖锐的表现。南宗禅把“念经”、“功课”全鄙弃为无聊多事，要把“学问”简至

① 据文廷式《纯常子枝语》卷9、卷27所引道士著作，宋以后道家也分“南北宗”；区分的原则是否与此相近，没有去考究。

② 《纯理性批判》(Kritik der reinen Vernunft)，艾尔德曼(B. Erdmann)校本，格鲁依德(W. de Gruyter)版500页，参看495页。

于无可再简、约至于不能更约，说什么“微妙法门，不立文字，教外别传”，“经诵三千部，曹溪一句亡”，“广学知解，被知解境风之所漂溺”（《五灯会元》卷一释迦牟尼章次、卷二惠能章次、卷三怀海章次）。李昌符《赠供奉僧玄观》：“自得曹溪法，诸经更不看”；张乔《宿齐山僧舍》：“若言不得南宗要，长在禅床事更多”；都是说南宗禅不看“经”、省“事”。（南宗画的理想也正是“简约”，以最省略的笔墨获取最深远的艺术效果，以减削迹象来增加意境）less is more）。和石溪齐名“二溪”的程正揆反复说明这一点；他的诗文集《青溪遗稿》冷落无闻，不妨多引一些。卷一五《山庄题画》六首之三：“铁干银钩老笔翻，力能从简意能繁；临风自许同倪瓒，入骨谁评到董源！”卷二二《题卧游图后》：“论文字者谓增一分见不如增一分识，识愈高则文愈淡。予谓画亦然。多一笔不如少一笔，意高则笔减。何也？意在笔先，不到处皆笔；繁皴浓染，刻划形似，生气漓矣。”卷二四《龚半千画册》：“画有繁减，乃论笔墨，非论境界也。北宋人千丘万壑，无一笔不减；元人枯枝瘦石，无一笔不繁。予曾有诗云”（即“铁干银钩”那一首）；《题石公画卷》：“予告石溪曰：画不难为繁，难于用减，减之力更大于繁。非以境减，减以笔；所谓‘弄一车兵器，不若寸铁杀人’者也。”卷二六《杂著》一：“画贵减不贵繁，乃论笔墨，非论境界也。宋人千丘万壑，无一笔不减，倪元镇疏林瘦石，无一笔不繁。”翁方纲《复初斋诗集》卷一二《程青溪〈江山卧游图〉》：“枯木瘦石乃繁重，千岩万壑乃轻灵”，正用程氏自己的语意；吴雯《莲洋集》卷六《题云林〈秋山图〉》：“岂但秣华谢桃李，空林黄叶亦无多”，也是赞叹倪

瓚的笔墨简净。值得注意的是，程氏借禅宗的“话头”来说明画法。“弄一车兵器，不是杀人手段，我有寸铁，便可杀人”，那是宋代禅师宗杲的名言，儒家的道学先生都欣赏它的；例如朱熹《朱子语类》卷八就引用了，卷一一五教训门徒又“因举禅语云：‘寸铁可杀人；无杀人手段，则载一车枪刀，逐件弄过，毕竟无益’。”南宗禅提倡“单刀直入”（《五灯会元》卷一一守廓章次、旻德章次）而不搬弄十八般武器，嘲笑“博览古今”的“百会”为“一尚不会”（同书卷七洛京南院和尚章次），所谓：“只要单刀直入，不要广参”（《宗镜录》卷四一）。那和“南人学问”的“清通简要”、“约简得英华”，一拍即合，只是程度有深浅。同一趋向表现在形象艺术里，就是绘画的笔墨“从简”、“用减”。“南宗画”的定名超出了画家的籍贯，揭出了画风的本质，难道完全“无所取义”么？

那末，能不能说南宗画的作风也就相当于最有代表性的中国旧诗的作风呢？

四

西洋批评家一般倾向于这种看法。例如有人说，中国古诗“空灵”(intangible)、“轻淡”(light)、“意在言外”(suggestive)，在西洋诗里，最接近韦尔兰(Verlaine)的风格^①。另一人也说，中国古诗含蓄简约，韦尔兰的诗论算得中国文学传统基本原理的定义 (taken as the definition of the

^① 斯屈来欠 (Lytton Strachey)《一部诗选》(An Anthology)，见他的论文集《人物与评论》(Characters and Commentaries) 153 页。