

从司空图到沈从文

(新加坡)

王润华



学林出版社

〔新加坡〕 王润华

从司空图到沈从文



特约编辑：冯芝祥

责任编辑：周清霖

封面设计：石奇人

从司空图到沈从文

王润华 著

学林出版社出版

上海定西路710弄37号

新华书店上海发行所发行

上海市印刷六厂印刷

开本787×960 1/32 印张5

插图4 字数106,000

1989年8月第1版 1989年8月第1次印刷 印数1—2,000册

ISBN 7-80510-320-8/I·107

定价(软精装)3.20元

序

王润华先生从新加坡来信，嘱我为他的论文集《从司空图到沈从文》写序。序我写不好，想在这里谈谈我和润华夫妇的交往以及读了这本书稿后的一点感想。我结识润华先生和淡莹夫人还只有两年多，那是在金山举行中国现代文学国际研讨会的时候。初次见面就很投机，他们两位的谈吐举止，使我感到亲切。可惜会议第二天我病了，未能亲聆他们的发言。这两年，我们时有书信来往，谈生活，谈文学，也互相交换各人的近作。然而直到最近读了润华先生这部包括十来篇文字的书稿后，我才对他有了进一步的理解。

读润华先生的文章有如和他促膝谈心，只听他娓娓道来，是那样平易近人，那样朴实无华，又那样充满智慧。一上来似乎觉得过于平淡，可是细细玩味却耐人寻思。润华先生在本集一篇文章中，曾借用英国文学家李维斯引申并发挥艾略特和瑞恰慈有关文字分析和文字敏感的理论，谈到了“细读”问题。我觉得读润华

先生本人的文章也只有细读，才能品辨其中韵味，领悟其中真谛。所谓细读，大概可用熊十力先生说的“沉潜往复，从容含玩”这八个字来解释。这就是不要贪多求快，抱急功近利的目的去读书，而需培养一种非实用的读书兴趣，形成一种只在扩充知识增长智慧的求知欲。在我们这里，细读二字今天似乎比过去更被人轻视，但因此也就更有加以提倡的必要。只有经过细读才可理解并成为享受的书，目前也许是最不合时宜的书，但也只有这类书才能够纠正虚浮的学风，提高我们的文化素质。

据我看，润华先生在治学上，走的是兼综古今融贯中外的路子。这一点从本书的每篇文章中都显示出来。他在谈论古代文学时，不是因袭前人，雷同旧说，以古证古，或以古论古。他在谈论现代文学时，也不是局限一隅，就现代谈现代。他的知识面广，感受力强，趣味丰富。即以本书中几篇谈论司空图的文章来说，照我看，既是文学理论，也是艺术鉴赏；既是按传统方法对固有意蕴的阐发，也是用西方文艺理论，进行对照比勘，揭示前人未曾触及的新领域，开拓新境界。这样做没有一定功力是办不到的。但更可贵的是作者的朴质学风，不矫揉造作，不哗众取宠，一切出于理论的需要，一切归之于自然。所谓水到渠成，天机自露，恐怕就是作者所追求的境界。我们有些文艺评论者在西方现代文学理论的素养上，倘和润华先生相比，也许尚不到一知半解的程度。可是他们无遑深探，仅凭转

手裨贩来一点走了样的原著知识，以传播新潮自居，搞名词爆炸，耍花架子，吓人炫己。我尝感叹，魏晋玄学虽被恶名达千余年，但它受到歧视却是出于正统儒学的偏见。真正成为文风之弊的，并不是什么玄学，倒是今天以艰深文浅陋的“炫学”，因为它将形成一种逐新猎奇、空疏浅薄，而又目空一切，以千古大哲自命的虚矫风习。润华先生这本书恰恰是与这种学风背道而驰的。现在它在国内刊印发行，我希望在读书界能发生一定的作用，使读者知道什么才是不同于冒牌的膺品而真正吸取了西方现代文学融为自身血肉的新风格新流派。我也相信，它终将逐步走到不满上述炫学的读者群中去，为他们所承认，所接受，所喜爱。

王元化

1988年12月16日寒夜写于沪上清园

目 录

序·····	王元化(1)
从司空图论诗的基点看他的诗论·····	(1)
司空图《诗品》风格说之理论基础·····	(14)
西方的“解脱说”和《红楼梦》的 “还泪说”·····	(29)
亚里斯多德与中国小说家的“解脱 说”之比较研究 ·····	(44)
我看《长恨歌》的“梨花”·····	(65)
西洋文学对中国第一篇短篇白话 小说的影响·····	(81)
论胡适“八不主义”所受意象派诗 论之影响·····	(102)
老舍在《小坡的生日》中对今日新 加坡的预言·····	(122)
深一层看潜伏在《围城》里的象征·····	(138)
论沈从文《边城》的结构、象征及 对比手法·····	(156)
跋·····	宋永毅(176)

从司空图论诗的基点 看他的诗论

唐朝司空图(837—908)在文学上的最大成就，是他对文学批评与理论的贡献。中国文学批评史家，都一致给予他很高的地位。今天他著名世界，主要也是以诗评家的成就。他的诗，一直到目前，还没有受到普遍之研究与重视。

司空图虽然在文学批评史上很重要，可是他的批评与理论著作之数量却少得令人惊奇。主要的只有《二十四诗品》及三封论诗的信：《与李生论诗书》，《与王驾评诗书》及《与极浦书》。此外，还有几篇杂论，里面也提出他的诗观，其中以《诗赋》，《一鸣集》自序，《擢英集述》等较为重要。司空图在这些文章中所讨论诗的种种问题，多数和他的创作有关。虽然所牵涉的范围很小，篇章数目又非常有限，他在诗论方面的影响却广阔且深长。他欣赏诗的见解，评诗的标准，以及其他文学思想，对后代批评家都有影响。

本文的目的，主要是要找出司空图在评论诗的时候，在解释作品时所站的基点。知道他站在什么立场说什么话，则容易了解他论诗之原则与标准。因此研究司空图批评的基点（Co-ordinates of Criticism），是探讨他整个批评体系的起点。

文学批评的四大基点

美国康乃尔大学教授艾伯寒斯（M. H. Abrams）曾设计一套方法，用来比较各家艺术批评的中心点。他归纳的结果，认为一切文学艺术批评，通常不外出自四个批评基点。他的理论出发点是，首先文学艺术作品不是天然的东西，它是人所创造，所以任何作品都会和至少四种元素相关。譬如说，一首诗，必由一位诗人所创作，题材取自人类万物的世界，而且有某个写作的对象。

所以任何内涵比较广泛的文学艺术批评与理论，一定会牵涉到这四种元素：作品（Work），艺术家（Artist），世界（Universe）与读者（Audience）。虽然在各家各派讨论文学艺术时，总会涉及这四种元素，但是四者之重要性往往因人而异。一个批评家或理论家，通常只持其中之一者作为其论据之基点，而把其他三者放在次要之位置。换句话说，一个批评家在解释或分析文学作品，立论评价时，往往选取其中之一者作为他的指导原则。

艾伯寒斯所定的四个批评或理论之基点，第一

个“作品”是指文学作品本身；第二个“艺术家”即文学或艺术作品之创作人；第三个“世界”是指作品直接或间接的题材或描写对象——有时可能是大自然的万物，有时可能是事件或抽象的思想哲学；第四个“读者”是指作品的对象。选取“作品”作为评诗的基点的批评家，其诗观与批评标准自然与选取“艺术家”为基点的批评家之诗论不同。因此从上述四个基点出发，结果依次演变成四种内涵广泛的诗论：（一）艺术论（Objective theory）；（二）表现论（Expressive theory）；（三）模拟论（Mimetic theory）；（四）实用论（Pragmatic theory）。这四种理论的内涵与标准分别简述如下：

（一）艺术论：其他三种理论，都是离开作品本身，到外面寻求一种决定性的标准，上面已看到，他们不是以“读者”就是以“世界”或“作者”为依据。艺术论者的基点就在作品上，看问题也以作品为观点，所以它是以文学论文学，反对把作品看作其他东西的附属品或工具。艺术论者，肯定文学作品，一如绘画、雕塑等艺术，有它独立自主的艺术生命，所以评价的手法，主要是小心细密的考察作品的内在艺术性之完整。作品的结构，语言的成功是分析作品、评价作品的要点。

（二）表现论：以作者为基点的批评理论称为表现论。当这种批评家从作者的基点来看文学作品时，他的指导原则，以作者为基准。英国诗人华兹华斯所说“一切好诗都是强烈感情之自然流露”（all good po-

etry is the spontaneous overflow of powerful feelings)^②,就是主张作者本人是诗之产生的基本泉源,因此要衡量诗之好坏,一切也以诗人为依据。模拟论所强调的世界,这派批评家认为是次要的,因为外物的角色顶多是帮忙“感人”或“摇荡性情”^③而已。在表现论的眼中,读者非常不受注意,因为主张这派理论的诗人的代表作,多数是抒情诗(Lyric),而这种形式的诗,绝大多数是作者自言自语的“独白”,读者简直就是作者自己。既然写作的中心是表达作者的性情思想,衡量作品好坏的尺度则是“真”(Genuine),“诚”(Sincere)和“自然”(Spontaneous)。一首好诗,一定要完全表露诗人写诗的心意、情感与精神状态。

(三)模拟论:艺术主要是模仿宇宙间万物之形态声音,这大概是最原始、最早成立的艺术论。当然它所模拟的,不止于涵盖万物的自然世界,还包括抽象的理念等等。亚里斯多德就主张诗是模仿万物,悲剧模拟人类行为事件。这派批评家以“世界”为出发点,一切批评以“模拟”为标准,所以评价一篇作品时,一定要考验“像不像”原来模拟的对象。不能符合这原则,就不是上乘之作。因此现实主义就经常以“反映现实”为批评作品好坏之原则。模拟论虽然在今天还继续在文学艺术批评中扮演重要之角色,但很多时候,模拟本身不是目的,只是作为其他用途所要之工具而已。

(四)实用论:以读者为出发点,实用论者视作

品是一种工具，因此认为作品要有说服力，对社会道德观念或人的行为要有所影响，或宣传某种政治思想，无形中，作品价值的决定，要由外在的因素来肯定：根据作品影响读者之深浅程度而定。实用性是指什么？它不是一个永恒不变的常数，有时是礼义道德，有时是政治思想，要看假定的读者而定。

艾伯寒斯所设计的这一套方法，具有很高的客观性，适合用来探讨其他国家各家各派批评之重点与异同，近年来很受学者之注意。譬如在中国文学研究中，已有人运用来研究刘勰《文心雕龙》的批评与理论^④。刘若愚教授把艾伯寒斯这套方法稍加修改，用来写了第一部英文撰写的《中国文学理论》专著^⑤。

司空图的诗评有没有以上述的其中一个基点作为中心论据？他的理论可以归纳进哪一种诗论？为了回答这问题，我们需要研究他的文学见解，诗歌创作上的倾向，以及实际批评的文章。

“言志”说的表现论

在《唐朝诗人兼诗评家司空图》(Ssu-K'ung T'u: A Poet-Critic of the T'ang)一书中，我曾指出，他性格内向，喜欢沉思默想，是一个乐于孤独和清静生活的人。对他来说，玄思幻想，白日梦，要比外在的现实世界来得重要和有意义^⑥。他自己说过，写诗是追捕“幽梦”，把它记录下来。这两句诗“此身闲

得易为家，业是吟诗与看花”^⑦，可说是他的座右铭。他的气质原来不适合做官，但是他还是依顺社会习惯做去，结果一无所成，最后才退下来写作。他在《一鸣集》自序中说：

知非子（他的自号）雅嗜奇，以为文墨之伎，不足曝其名也。盖欲揣机穷变，角功利于古豪。及遭乱窜伏，又顾无有忧天下而访于我者，曷以自见平生之志哉？……^⑧

司空图很显然的说明写诗是要表达自己的“志”。在《擢英集述》，他也再次说明写作之目的是为了表现个人之“志”：“遇则以身行道，穷则见志以言。”^⑨

“诗言志”可说是中国传统之诗论，历史最悠久。最早出现于《尚书》的《尧典》中^⑩。关于《尚书》这个关于诗之定义之重要性，周策纵教授在《中国诗字之早期历史》中说：

从周代开始，多数学者讨论诗字之意义时，都引用《尚书》中“诗言志”来解释，或者至少作相似的解释。这个定义已成为几百年来中国诗论及普通文学批评最多人接受的中国诗观。^⑪

刘若愚教授在《中国诗学》书中称这种诗论为“个人主义的诗观”，因为这些人认定诗“是个人情感的表现”，“而不是技巧或学识或模仿”，而且强调“自发的感情”和“真挚性”^⑫。刘若愚教授在1975年出版的《中国文学理论》一书，也借用艾伯寒斯的名词，直呼这派诗论为“表现论”^⑬。

司空图的第一本作品定名《一鸣集》，书名也暗

示出“言志”的文学观。“一鸣”的典故出自《史记》淳于髡一鸣惊人的故事^[4]。“鸣”字本身便含有“从内而出”，内在感情思想之表现的意义，而且强调作者个人之自我中心。表现论者正是批评立论，处处都以作者自己为依归。

适合表现论的形式与题材

司空图是一个“诗人批评家”（Poet-critic），这种批评家的理论批评方向经常是以自己创作的倾向为准则，所以从他所写的诗的题材与形式的特色，也可窥探其表现论的主张，更何况每一首诗本身就是代表一种诗观，因为它是诗人对诗的本质、功能、技巧的体现。

熟悉司空图的生平及其诗作的人，会知道司空图的思想感情及生活际遇，是构成他诗创作取材的泉源。很多可靠的资料可以证明，他诗中的忧愁哀伤和事件，有极高的真挚性与真实性。因此他的诗多数是他的生活的真实纪录，今天成为很好的自传性资料。

司空图的诗都是五七言律绝，其中以绝句占绝大多数。晚唐的诗坛，篇幅较长的诗如乐府和排律还是很流行，这种形式的诗适合叙述事件和说教。与司空图同时的诗人如聂夷中（大约生于837），皮日休（833？—883）和杜荀鹤（846—904）写了很多乐府诗和排律，反映现实生活和讽刺时政^[5]。

司空图现在存留的诗共有近四百首，其中篇幅较长者还不足半打。这个事实，正好说明表现论者最喜欢的诗体是短小的抒情诗，而唐朝的绝句，自然被司空图视为最理想的表现自我的志的工具了。

风格说中的表现论

接下来再从一些批评文章中，分析司空图的批评基点。在一篇讨论到书法之风格与作者个性气质之关系的《书屏记》中，有一段这样写道：

人之格状或峻，其心必劲，心之劲，则视其笔迹足见其人矣。历代入书品者八十一人，贤杰多在其间，不可诬也。^{①6}

司空图认为书法是一个人内心之表征，真所谓字如其人；同样的，我在《司空图风格说之理论基础》一文中，已经指出，他认为诗的风格也如此，有怎样气质的人，就会有怎样的诗风，不可勉强模仿，全是本性和生活所致^{①7}。

由于论书法或诗的时候，都以诗人为立论之基点，自然会导至以非文学的元素作为评诗的标准之结果。在谈到他的朋友王驾写诗有所成就时，他竟以修身养道为理由，在《与台丞书》里有这样的看法：“又有王驾者，勋休之后，于诗颇工，于道颇固。”^{①8}又在《与李生论诗书》中，他很称赞王维（701？—761）和韦应物（737—804），他的批评尺度是“直致所得，以格自奇”，意思是说，自然地把自己的思

想感情抒写出来，而且以其独特风格自树一帜。他认为王维与韦应物都符合这个基本要求，因为他发现“王右丞韦苏州澄澹精致，格在其中”。相反的，李洞由于不符合“直致”的标准，所以被他贬得很低。我们知道李洞生平讲究技巧，崇拜贾岛，因此苦心模仿贾岛的风格。这样的写作主张，自然已越出表现论的轨范之外了^{①9}。

表现论者反对模仿论，不主张诗是模拟外在自然景物或人间事件。表现论者即使写景，也不是要真实反映事物，只是借它来表现作者之内心情况而已。所以在《与王驾论诗书》中，他称赞王驾的五言诗^{②0}，说他的作品“思与境偕”，是“诗家之所尚者”。意思是说，王驾善于在大自然界中选取景象，作为内在思想感情之表征。

在《与极浦书》中的第二段，司空图把景分成心象化身之景与模仿之景：

戴容州云：“诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。”象外之象，景外之景，岂容易可谈哉？然题纪之作，目击可图，体势自别，不可废也。^{②1}

所谓“可望而不可置于眉睫之前”之景是内心之景象，“题纪之作”之景，“目击可图”是可模拟景物。司空图在《与极浦书》中举了两首自己作的著题诗，马上说“诚非平生所得者”，可见他自己极少写模仿外景的诗，现存的诗集也很少，理由很简单，他自己认为那是非“诗家之所尚”。

《诗品》中的表现论

在《二十四诗品》中，很多地方也提示司空图的表现论。它的风格说以作者本人之气质为基础，主张诗如其人^②。其他地方也有提供证据，第一首“雄浑”的头两句是：

大用外腴，真体内充。

这两句诗有各种不同的解释。祖保泉的白话翻译是这样：“诗的震撼人的力量向外伸张，是由于雄浑之气充满着诗人的胸膛。”^③“内充”和“外腴”有特殊的意义。“内充”暗示诗人心灵充满感情思想，便流露成诗，正符合华兹华斯作为表现论之名言：“一切好诗都是强烈感情之自然流露”。

《诗品》第七首诗“洗炼”有反映诗之功能的一句：“古镜照神”。司空图将一首洗炼的好诗比作一面古镜，它可以把“神”反映出来。“神”这里可解释为“人的神态”，即人的内在精神面貌，而不是外在形态。在第二十首“形容”中，司空图认为最会形容的人，不求外形相同，但求神似，所以“离形得似，庶几斯人”。但“诗品”中，“神”，是最重要的东西，故有“绮丽”诗中“神存富贵，始轻黄金”之句。

结 论

如果我们单单看《二十四诗品》，也许会为许多