

钱钟书著 舒展选编

錢鍾書論學文選

第六卷

花城出版社

钱钟书著 舒展选编

錢鍾書論學文選



第六卷

花城出版社

一九九〇年 广州

书名题字：杨 绛  
装帧设计：曹辛之  
责任编辑：黄伟经  
责任技编：赵 琪

## 钱钟书论学文选

（第六卷）

钱钟书 著  
舒 展 选编

\*

花城出版社出版发行  
（广州市环市东路水荫路11号）  
广东省新华书店经销  
广州红旗印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 9.625印张 3插页 200,000字

1990年6月第1版 1991年9月第3次印刷

平装印数 10,241—15,240册

ISBN 7-5360-0603-9/I·548

平装定价：6.50元

第六卷 第五编

文 论 选

0266/2

## 目 录

一、中国诗与中国画 .....	1
二、《宋诗选注·序》 .....	33
附：香港版《宋诗选注》前言 .....	58
三、读《拉奥孔》 .....	61
四、通感 .....	90
五、林纾的翻译 .....	106
六、诗可以怨 .....	148
七、汉译第一首英语诗《人生颂》及有关 二三事 .....	167
八、一节历史掌故、一个宗教寓言、一篇 小说 .....	201
九、钱仲联著《韩昌黎诗系年集释》〈书评〉 .....	221
一〇、序跋选	
1. 《围城》序（附：重印前记） .....	233
2. 《围城》日译本序 .....	235
3. 《围城》德译本前言 .....	237
4. 《谈艺录》序，引言，原小引 .....	238

5. 《人·兽·鬼》和《写在人生边上》重印 本序（附：《人·兽·鬼》序）	241
6. 《干校六记》小引	244
7. 《走向世界丛书》序	245
8. 汪荣祖《史传通说》序	247
一一、台湾版《钱著七种》前言	248
一二、《宋诗选注·小序》选录	
1. 晏殊	250
2. 梅尧臣	251
3. 欧阳修	252
4. 柳永	253
5. 文同	254
6. 王安石	255
7. 苏轼	258
8. 秦观	261
9. 张耒	262
10. 唐庚	263
11. 黄庭坚	263
12. 陈师道	266
13. 徐俯	267
14. 韩驹	268
15. 陈与义	269
16. 曹勋	271

17. 刘子翬 .....	273
18. 杨万里 .....	275
19. 陆游 .....	280
20. 范成大 .....	283
21. 尤袤 .....	286
22. 徐玟 .....	287
23. 华岳 .....	289
24. 刘克庄 .....	290
25. 严羽 .....	291
26. 周密 .....	293
<b>总 目 .....</b>	<b>294</b>

## 一、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，保卫专题研究的纯粹性，把批评史上涉及的艺术作品，也作为干扰物而排除，不去理会，也不能鉴别。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，也是当时一种文艺风气的表示。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。就是抗拒或背弃这个风气



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。正像列许登堡所说，模仿有正有负，“反其道以行也是一种模仿”；圣佩韦也说，尽管一个人要推开自己所处的时代，仍然和它接触，而且接触得很着实<sup>①</sup>。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持续，没有根本的变动，那就是传统。传统有惰性，不肯变，而事物的演化又迫使它以变应变，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，来迁就演变的事物。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”<sup>②</sup>，表示传统并不呆板，而具有相当灵活的机会主义。它一方面把规律定得严，抑遏新风气的发生；而另一方面把规律解释得宽，可以收容新风气，免于因对抗而地位摇动。它也颇有外交老手的“富于弹性的坚定”那种味道。传统愈悠久，妥协愈多，愈不肯变，变的需要愈迫切；于是不再能委屈求全，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表现。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；而另一方面更要表示自己大有来头，非同小可，向古代也找一个传统作为渊源所自。例如西方十七、八世纪批评家要把新兴的长篇散文小说说

承古希腊、罗马的史诗<sup>③</sup>；圣佩韦认为当时法国的浪漫诗派蜕变于法国十六世纪的诗歌。中国也常有相类的努力。明、清批评家把《水浒》、《儒林外史》等白话小说和《史记》挂钩；我们自己学生时代就看到提倡“中国文学改良”的学者煞费心机写了上溯古代的《中国白话文学史》，又看到白话散文家在讲《新文学源流》时，远追明代“公安”、“竟陵”两派。这种事后追认先驱（*préfiguration rétroactive*）的事例<sup>④</sup>，仿佛野孩子认父母，暴发户造家谱，或封建皇朝的大官僚诰赠三代祖宗，在文学史上数见不鲜。它会影响创作，使新作品从自发的天真而转为自觉的有教养、有师法；它也改造传统，使旧作品产生新意义，沾上新气息，增添新价值。

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像“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，千头万绪简化为二三大事，留存在记忆里，节省了不少心力。旧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；比起他这样高瞻远瞩，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。局外人也就是门外汉，他的意见，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都有它的语言田地，所谓“此

中人语”。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，圈外人或外行人听来，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哲学所谓彼此不言而喻的“假定”（suppositio）<sup>⑤</sup>，旁人难于意会。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。”这其实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。批评家对旧传统或风气不很认识，就可能“说外行话”，曲解附会。举一个文评史上的惯例罢。

我们常听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”主要是规定各别文体的职能，并非概括“文学”的界说。“文”常指散文或“古文”而言，以区别于“诗”、“词”。这两句话看来针锋相对，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”诗里说不出口的“志”。这些文体就像梯级或台阶，是平行而不平等的，“文”的等次最高。西方文艺理论常识输入以后，我们很容易把“文”一律理解为广义的“文学”，把“诗”认为文学创作精华的同义词。于是那两句老话仿佛“顿顿都喝稀饭”和“一日三餐全吃面”，或“两口儿都上北京”和“双双同去上海”，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。对传统不够理解，就发生了这个矛盾的错觉。当然，相反地，也会发生统一的错觉，譬如我们常听说

中国诗和中国画是融合一致的。

## 二

诗和画号称姊妹艺术。有人进一步认为它们不但是姊妹，而且是孪生姊妹。唐人只说：“书画异名而合体”（张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》）。自宋以后，大家都把诗和画说成仿佛是异体而同貌。郭熙《林泉高致》第二篇《画意》：“更如前人言：‘诗是无形画，画是有形诗。’哲人多谈此言，吾人所师。”冯应榴《苏诗合注》卷五〇《韩幹马》：“少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗。”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。”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。”岳珂《宝真斋法书赞》卷一三《薛道祖白石潭诗帖》：“‘画’以‘有声’著，‘诗’以‘无声’名。‘有声’者、道祖之所已知，‘无声’者、道祖之所欲为而未能者也。”《宋诗纪事》卷五九钱鏊《次袁尚书巫山诗》：“终朝诵公有声画，却来看此无声诗”；《全宋词》三四五三页陈德武《望海潮》：“对无声诗，哦有声画，仪形已见端倪”；这两处的“有声画”指诗，而“无声诗”指景物，由画引申，指入画的真山真水。两者只举一端，像黄庭坚《次韵子瞻、子由题憩寂图》：“李侯有句不肯吐，淡墨写作无声诗”；米友仁《自题山水》：“古人作语咏不得，我寓无声缣楮间”；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。舒岳祥《閩风

集》卷六《和正仲送达善归钱塘》：“好诗甚似无声画，昏眼羞同没字碑”；求对仗的平仄匀称，换“有”字为“无”字，出了毛病。“碑”照例有“字”，“没字碑”是自身矛盾语，恰好用作比喻，去嘲笑目不识丁；“画”压根儿“无声”，说“好诗似画”，词意具足，所添“无声”两字就不免修词学所谓“赘余的形容”了<sup>⑥</sup>。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》，诗人吴龙翰作序，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，用意差不多。古希腊诗人（Simonides of Ceos）早说：“画为不语诗，诗是能言画”<sup>⑦</sup>。嫁名于西塞罗的一部修词学里，论“互换句法”（commutatio）的第四例就是：“正如诗是说话的画，画该是静默的诗”<sup>⑧</sup>。达文齐干脆说画是“嘴巴哑的诗”，而诗是“眼睛瞎的画”<sup>⑨</sup>。莱辛在他反对“诗画一律”的名著里，引了“那个希腊伏尔太的使人眼花撩乱的对照”，也正是那句希腊古诗，顺手又把他所敌视的伏尔太扫上一笔<sup>⑩</sup>。“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，就像旧小说、旧戏曲里“不则（作）声”、“禁（噤）声！”的那个“声”字。古罗马诗人霍拉斯的名句：“诗亦犹画”，经后人断章取义，理解作“诗原通画”<sup>⑪</sup>，仿佛苏轼《书鄢陵王主簿折枝》所谓：“诗画本一律。”诗、画作为孪生姊妹是西方古代文艺理论的一块奠基石，也就是莱辛所要扫除的一块绊脚石，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”<sup>⑫</sup>。

诗和画既然同是艺术，应该有共同性；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。我想探讨的，只是历史上具体的文艺鉴赏和评判。我们常听人有声有色地说：中国旧诗和中国旧画有同样的风格，体现同样的艺术境界。那句话究竟是什么意思？这个意思能不能在文艺批评史里证实？

### 三

那句在国画展览会上、国画史等著作里说惯、听惯、看惯的话，和“诗原通画”、“诗画一律”，意义大不相同。“诗原通画”、“诗画一律”是树立一条原理，而那句话只是叙述一个事实。前者认为：诗和画的根本性质是一致的；后者认为：在中国传统里，最标准的诗风和最标准的画风是一致的。假使前者成立，也许可以解释后者这个事实；假使后者成立，却还不够证明前者那条原理。对于前者，要求它言之成理，免于牵强理论；对于后者，要求它言之有物，免于歪曲历史。说破了，那句套话的意思就是：中国旧诗和中国旧画同属于所谓“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)<sup>⑩</sup>。

中国画史上最具有代表性、最主要的流派是“南宗”。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，一变钩斫之法，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》卷下有论旨相类的一条，坦白地把李思训、王维分别比为“禅家”北宗的神秀和南宗的惠能。南、北画家的区别，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。”这是明人鉴赏的常谈，清人承袭了，例如厉鹗说：“尝以词譬之画，画家以南宗胜北宗。稼轩、后村诸人，词之北宗；清真、白石诸人，词之南宗也”（《樊榭山房文集》卷四《张今涪红螺词序》）。清人论书法，把南、北宗的概念来判别流派，而且应用到董其昌本人身上：“太仆〔归有光〕文章宗伯〔董〕字，正如得髓自南宗”（姚鼐《惜抱轩诗集》卷八《论书绝句》三）；“尝与钱梅溪〔泳〕论书，画派分南、北宗，书家亦分南、北。如颜、柳一派，类推至于吾家文敏〔张照〕，是为北宗；褚、虞一派，类推至于香光，是为南宗”（张祥河《关陇舆中偶忆编》）。近年来有人反对董其昌的分类，夏敬观先生《忍古楼画说》就批评说：“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？”

画派分南北和画家是南人、北人的疑问，不难回答。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”，汉族并非不许或不会“胡说”、“胡闹”。杨万里说：“诗‘江西’也，非人皆江西也”（《诚斋集》卷七九《江西宗派诗序》）；家铉翁说：“奋乎齐鲁汴洛之间者，固中州人物也。亦有生于四方，奋于遐外，而道学文章为世所宗工，德业被于海内，虽谓之中州人物可也”（《元文类》卷三八家铉翁《题中州诗集后》；四库辑本《则堂集》漏收）；更是文学流派名称的好例子。拘泥着地图、郡县志，太死心眼儿了。画派在“唐时”虽然未“分南北”，但唐人诗文评早借用了“南北宗”的概念。遍照金刚《文镜秘府论》南卷《论文意》：“荀、孟传于司马迁，司马迁传于贾谊。乃知司马迁为北宗，贾生为南宗，从此分焉。”这位日本和尚居然讲司马迁而连《史记》都没看，不知道有《屈原、贾生列传》，但他也显然道听途说，拣得了唐人的一些谈屑。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，偃息嵩魏音’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<sup>④</sup>。事实上，《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”，也就是把退敛和肆纵分别为“南”和“北”的特征。《世说·文学》第四记褚季野云：“北人学问，渊综广博”，孙安国答：“南人学问，清通简要”，支道林曰：“圣贤固所忘言。自中人以还，北人看书如显处视月，南人看书如牖中窥日。”历来引用的人只知道“牖中窥日”仿佛“管中窥豹”，误解支道林为褒北贬南；而刘峻在这一节的注释里又褒南贬北，说什么北人“学广则难周，难周则识暗”，南人“学寡则易核，易核则知明”。支道林是仲裁者讲公道话。孙、褚分举南、北“学问”各有长处，支承认这些长处，而指出它们也各有流弊，长处就此成为缺点。我国有关“性格类型”的最早专著、三国时刘劭《人物志·八观》里第七观是：“观其所短，以知其所长，”支道林可以说是“观其所长，以知其所短”；“中人以还”的“中”不是《论语·雍也》“中人以下，中人以上”的“中”，而是《中庸》“中庸其至矣乎”的“中”，不指平常凑货、不出众，而指恰如其分、无偏差，就是《人物志·体性》所说：“中庸之德……抗者过之而拘者不逮，抗拘违中。”“中人”以下追求广博，则流为浅泛，追求精简，则流为寡陋；浮光掠影和一孔片面都是毛病，尽管病情不同，但都是《人物志·材能》所称“偏材之人”。《隋书·儒林传》叙述经学，说：“大抵南人约简，得其英华，北学深芜，穷其枝叶”；这就像刘峻的注解，也简直是唐后对南、北禅宗的惯评了。看来，南、北“学问”的分歧，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，属于同一典型。巴斯楷尔区分两类有才知的人：一类“坚强而狭隘”，一类“广阔而软