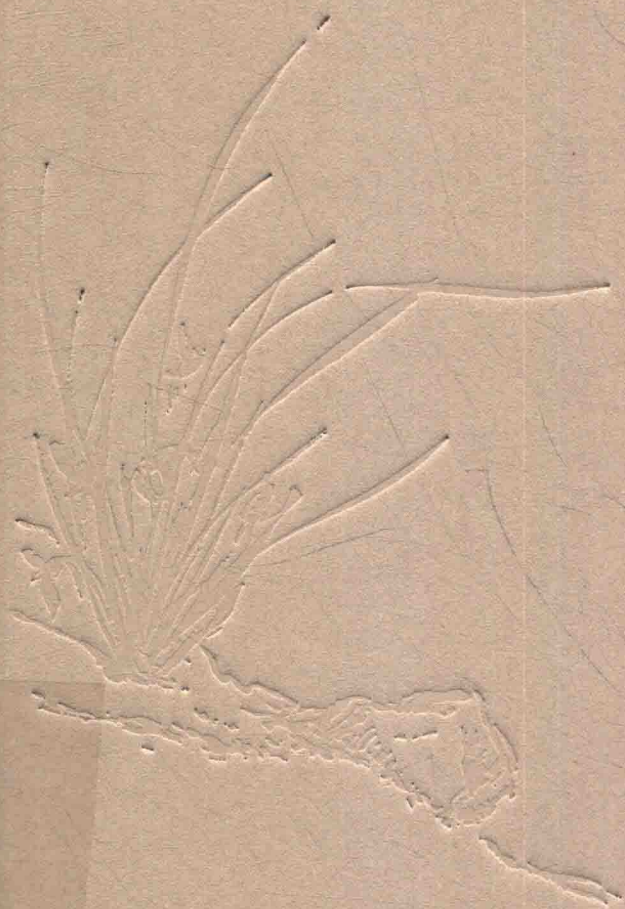


陈伯海 著

中國詩學之現代觀



陈伯海 著

中國詩學之現代觀



图书在版编目(CIP)数据

中国诗学之现代观 / 陈伯海著. —上海: 上海古籍出版社, 2019. 5

ISBN 978-7-5325-9221-0

I. ①中… II. ①陈… III. ①诗学—研究—中国
IV. ①I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 074219 号

中国诗学之现代观

陈伯海 著

上海古籍出版社出版发行

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.co

常熟新骅印刷有限公司印刷

开本 635×965 1/16 印张 27 插页 5 字数 364,000

2019 年 5 月第 1 版 2019 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1—2,100

ISBN 978-7-5325-9221-0

I·3385 定价: 128.00 元

如有质量问题,请与承印公司联系

序 引

本书题名“中国诗学之现代观”，意在用现代人的眼光对传统诗学进行一番审视与解读。按“诗学”一词本有广狭二义，狭义单指有关诗歌的学问（我国传统的理解即如此），广义则或兼括整个文学理论批评在内（西方人常有此用），我们这里取的是狭义。又“中国诗学”一语在理解上亦有广狭之分，狭义专指中国古典诗学（以其与“西方诗学”路径各别、性能殊异），广义则当兼容和囊括现当代中国诗歌理论批评，而本书取的也是狭义。之所以这样做，是因为中国古典诗学作为一种自成统系、自具特色的诗学传统，不仅有自身特殊的表现形式，更有其独特的思想理念和文化底蕴，与现代人的生活方式与观念形态之间常存在一定的张力，不加以现代式的观照与把握，实难以进行消化和运用。而所谓现代式的观照与把握，亦便是对传统予以现代阐释了。

传统的现代阐释，不是什么怪异之谈，实乃现实生活中很平常的事象。现代社会本就由传统演变而来，故当前社会生活中必仍保有大量传统因素的积淀，各种古旧的文物、典籍、园林、建筑乃至一些古老的习俗、风情、观念、心态等存留，其实都是“传统”在现代世界里的遗痕。对待这类遗物，可以采取不同的态度，或者把它们当废料、垃圾清除掉，或者当作古董、珍稀储存起来，而若试图予以适当的改造和利用，使之在现实环境里继续发挥活生生的能动作用，则必须破除传统与现代之间的悬隔，便于其真正进入现实生活，这就需以现代人的眼光来观照、反思和解释传统，从中抉发出那些不曾随既往历史一同逝去，却至今仍葆有其生命力的成分来。本书所采取的，也正是这样

的一种视角。

不过要注意,传统的“现代阐释”对我们这样一个后发现代化的民族而言,自有其特殊的艰巨性和复杂性。后发现代化(以亚、非、拉为代表)有别于先行的现代化(以欧美部分国家为代表),它不是社会发展的自然行程,往往是在面临外来挑战和承受巨大压力下的一种特定的选择。我们知道,在先行的西方世界里,从中世纪进入近现代是一脉相承的,中世纪里即寓有近现代的肇端,近现代社会则由中世纪脱胎而来,两者之间的互涵互摄与衔接过渡比较顺畅,传统向现代的转变当不致有过多的障碍。与之相比照,中国社会的现代化却是在全然不同的背景下展开的。传统自身尚未能孕育出足够的现代因子,而民族生存的严重危机已经逼上身来,从而迫使人们不得不汲汲于从域外(主要是西方世界)大力引进现代化的机制(包括其思想理念)以更新和取代固有的传统,以应对外来的挑战和压力,于是造成民族传统与外来现代化潮流间的尖锐的二元对立。从晚清以迄当今,“新学”与“旧学”、“西体”与“中体”、“激进”与“保守”、“开放”与“闭锁”相互间的争议和纷斗绵延不断,恰显示了二者的紧张关系。在这样的情势之下,传统的现代阐释可谓十分艰难,它不像西方社会那样可以由自身的传统来引申和开显出现代,却要在民族固有传统与外来新因子的强烈碰撞中进行“筛选”和“嫁接”,用以构建自身的现代。这一“筛选”和“嫁接”的工作不仅困难重重,且常会弄得非驴非马,不成样子。我国学界一度盛行的那种具有强烈实用色彩的“古为今用”作风,尽管在运用的巧妙与拙劣上各有千秋,毕竟不属于学术研究的正道,由此而造成不少人对“现代阐释”印象不佳,是完全可理解的。

但从另一个角度来看,传统的现代阐释却又是非常必要的。首先是我国现代文明的建设需要这样的“阐释”,因为如果没有传统的因子经阐释后参与到现代文明的有机构成中去,则我们的现代文明很容易沦落为外来文明的附庸,它只能片面地接受外来的影响,亦步亦趋地追随外来文明的足迹,却难以将外来形态通过批判、消化以摄入民族文化心灵的内核,更不用说凭借双方的互补互动以生成既富于民族特

色而又具有现代性能的新文明形态了。当前学界有所谓“失语症”之一说,指的就是我们在思想文化创新上丢失了话语权,很难与国际学者开展有效的对话交流,说得虽然绝对化了,却并非没有切中病痛。应该承认,我们民族的新文化以及整个民族现代文明的建设至今尚未完型,这跟长时期来偏重外来文明形态的效仿和发扬民族传统精神的不足,自是有关联的,所以需要重视传统的继承与出新。其次,“现代阐释”亦是传统自身存活的需要,这个问题许多人不甚了了,实际上也很重要。前面提到,传统作为历史的遗留,命运将由其自身的活力所缔造。完全丧失了存在价值的,终将归于毁废或干脆被人当垃圾清扫。尚具有历史见证的功能而又难以融入现实世界的,或可被当作文物、古董得到收藏和展览,起到某种知识承传的作用。但这还不算是传统的主要贡献之所在。作为传统,其最大的意义便在于向着现代(更通过现代向着未来)生成。换言之,现代的生命源发自传统,而传统的活力也正体现于融入现代;现代接续传统、变革传统,而又不断地“激活”传统,赋予传统以新的意义,这是一个双向生成、互为轮回的运作过程,值得细心领会。于此看来,我们要让传统保存自身的活力,就需要不断地予以“现代阐释”,促使其生命得到持续的开发;而若简单地搁置传统,一任其处在自我封闭与自我孤立的状态,则只能使之成为供人凭吊的历史陈迹,终将归于毁废而已。

然则,究竟该怎样来进行传统的现代阐释呢?这却是一门大学问。20世纪60、70年代之交,台、港等地的比较文学界里曾兴起一股“阐发研究”的热潮。人们意识到中西文学之间不仅有时空的间距,更有文化理念上的异隔,过去惯用的“影响研究”或“平行研究”的方法均不足以跨越这一异隔,所以要尝试“阐发研究”,也就是借取西方的理论框架和思维方式来观照与阐释中国文学的现象,使民族传统中暗合现代理念的成分得以凸现出来并得到发扬光大,看来不失为一条可行的途径。但试行下来的结果却是:传统中合乎西方理念的地方固然得到某种程度的彰显,其不合的地方(有的甚至是其精义所在)却有意无意地遭受掩蔽而泯没不彰,于是传统在更新的同时便也遭到消解,

它不再是自成统系、自具特色的民族精神的结晶,却成了西方文艺思想的调味佐料,归总来看,其存在的意义除了证实西方理念的普适性而外,并未能给人类文明增添更多的思想养分,这或许便是“阐发”之风刮过一阵而终归消沉的原因。

有鉴于此,本书在传统的现代阐释上试图走一条新的路子,姑名之曰“双重视野下的双向观照和互为阐释”。在我看来,以往“阐发研究”的弊病并非在强调“阐发”,乃出自单向阐释,即单纯从西方理念出发来考察和读解异民族的文化,而经过这样一番“移中就西”式的整合工作之后,各种事象材料皆已纳入西方框架之中,传统自身的特色自然会销蚀得无影无踪,“阐释”也就失去了真正的对象。我所主张的“双重视野”,是指既要立足于现代,按现代人的眼光(其中必含有大量西方文明的要素)来打量和解析传统,又要置身于传统之中,努力按传统的理路来反观和审思现代(包括审思西方),经过这样反复推移的双向观照与互为阐释之后,传统与现代之间的会通与歧异之处当能较为清晰地呈露出来,供人以全面的把握。这里的会通,固然说明了传统与现代的不可分割性,传统思想中即含有现代的胚芽,现代文明里亦自有古老的因子,古今中外的人群确有其普适性的一面。而发现歧异,则更有研究的价值。通常情况下,这类实质性歧异的造成,不能简单归咎于历史的偏见或谬误,往往要从不同的文明取向、价值观念、社会结构和思想方法上去探索其实存在的根源,于是将问题引向了深入。还要注意到,一些表面上的悖论常会隐含着深层次间的互动与互补,一旦打通了它们内在的联结渠道,“悖论”完全有可能转化为更高级也更全面的“合题”,这就直接推动了理论思维的发展。所谓让传统参与现代文明的构建,这应该是最具重要性也最富于建设性的一种方式,因亦成为传统的现代阐释中的最有刺激性和挑战性的课题。本书在这方面做了一点实验,不敢说取得多大成效,希望能引起同好的关注和研讨。

不过总的说来,我对“现代阐释”的态度还是谨慎小心的。整个研究工作由古典诗学的独特范畴与命题切入,对所阐释的范畴和命题

——作了溯源别流式的梳理、解说,全书构架即安置在由这些范畴和命题组合成的系列之上,这些都表明我自觉地选择以传统自身为基点,而不按西方理路来整合传统的倾向。为什么要这样做呢?因为我意识到自己是存身于现代社会生活里的人,无法排除个人头脑中涌动着的各种现代观念和思维习惯,而若更以当代习见的框架来安置所要考察的对象,则阐释的路子必容易流于单向。只有让自身尽可能地置身于传统理路之中,再让脑海里的现代意识自然地掺和进来,才有可能在一定程度上坚持双重视野下的双向观照,而最终达致互为阐释的良好结果。这也可以说是本书结撰上的一个小小的窍门,明达君子幸以教之!

是以为引,2014年暑月补记。

目 录

序引	1
总论 一个生命论诗学范例的解读 ——中国诗学精神探源	1
上编 情志篇：中国诗学的人学本原观	
释“诗言志” ——兼论中国诗学的“开山的纲领”	21
释“缘情绮靡” ——兼及传统杂文学体制中的“文学性”标志	40
释“情志” ——论诗性生命的本根	59
中编 境象篇：中国诗学的审美体性观	
释“感兴” ——论诗性生命的发动	81
释“诗可以兴” ——论诗性生命的感通作用	105
释“意象” ——论诗性生命的审美显现	123

释“意境”

- 论诗性生命的精神境界 143

“气”与“韵”

- 兼探诗性生命的人格范型 170

“味”与“趣”

- 试析诗性生命的审美质性 190

释“妙悟”

- 论诗性生命的超越性领悟 211

下编 言辞体式篇：中国诗学的文学形体观

“言”与“意”

- 诗性生命的语言功能论 235

“文”与“质”

- 诗性生命的文辞体性论 258

“声”与“律”

- 诗性生命的音声节律论 278

“体”与“式”

- 诗性生命的形体组合论 298

释“诗体正变”

- 中国诗学之诗史观 323

结语 “生命之树常青”

- 论中国诗学精神之返本与开新 348

附 录

生命体验的审美超越

- 《人间词话》“出入”说索解 359

对话·交流·会通	
——兼论中国诗学的现代诠释	377
“变则通,通则久”	
——论中国古代文论的现代转换	387
从古代文论到中国文论	
——21 世纪古文论研究的断想	397
参考引用书目	402
后记	415
新版后记	419

总 论

一个生命论诗学范例的解读

——中国诗学精神探源

古老的中国文明,就其精神生活的层面而言,经常焕发出一种诗性智慧的光辉,其突出的标志便在于对生命理念的强调和发扬。如以天地万物为一气化生,视大化流行为生生不息,在价值观念上“重生”、“厚生”,乃至将天人及人际间的组合秩序归结为生命和谐等,虽处处带有古代中国宗法式农业社会的烙印,而透过其历史的外衣,仍可窥见内里深藏着的人性本真。这或许是华夏文明历经久远而迄未丧失其动人魅力的重要原因。

作为传统诗性智慧的结晶,中国诗学植根于民族文化土壤的深处,不仅积累丰厚,特色鲜明,亦且自成统系,足具精义。清除其历史的杂质,抉发其思想的精微,在现代语境下予以新的阐释,是完全有可能为人类诗学的未来发展作出其重大贡献的。然则,什么是中国诗学的主导精神呢?据我看来,也就在于它从民族文化母胎里吸取得来的生命本位意识。正是这种生命意识,贯串着它的整个机体,支撑起它的逻辑构架,渗透到它的方方面面,从而形成了它独特的民族风采和全人类意义,值得我们仔细探讨。近年来,一些学者已开始注意到这个问题,做了不少有益的工作,但还有深入的余地。本书尝试在此基础上作进一步开拓,这里先就一些基本范畴和命题中蕴含的核心理念稍加提挈。

一、“情志为本”

有悠久历史传统的中国诗学是以“诗言志”的命题为其“开山的纲领”的^①，这一点经朱自清先生拈出后，学界几已达成共识，无庸赘言。由“诗言志”生发出六朝的“诗缘情”，“情”“志”互补，共同构成传统诗学的内在根基。它们之间也存在一定的差异，比较而言，“志”侧重在与社会政教伦常相关联的怀抱，“情”则不限于这种关联，有时甚至偏离到一己的私情上去，所以“言志”和“缘情”常要发生龃龉。但从另一个角度来看，置身于古代宗法式社会政治关系下的中国人，其生活领域受政教伦常的覆盖面实在是很宽广的，加以“志”的内涵在历史演化中又不断得到扩展，于是“情”“志”相混的状况愈来愈普遍，终于整合成了一个范畴。挚虞《文章流别论》中说到“夫诗虽以情志为本，而以成声为节”，刘勰《文心雕龙·附会》述及“夫才量学文，宜正体制，必以情志为神明，事义为骨髓，辞采为肌肤，宫商为声气”，表明“情志”这一复合概念已然确立。而孔颖达《左传正义·昭公二十五年》所云“在己为情，情动为志，情志一也”，更从道理上揭示了两者的一体关系。后世尽管仍有分用与合用之别，较多的状况则是相互替置。

其实，“志”与“情”确有融通交会之处。无论是与社会政教伦常相关联的怀抱，或者仅属个人生活领域的私情、闲情、自适之情，它们都是人在其现实生命活动中所获得的感受和体验，是一种情感性（当然也包含理解的成分）的生命体验，而诗歌创作的首要任务便在于传达人的这种体验。“诗言志”说以“志”为诗的内核，“诗缘情”说以“情”为诗的根由，内核与根由都有本根的意味，这便是“情志为本”命题的来由。当然，若按中国传统心性之学，“情志”尚非人的精神本体，“心性”才是本体；心之未发曰“性”，已发曰“情”，“心性”乃实体，而

^① 见《诗言志辨》，上海古籍出版社1981年版《朱自清古典文学论文集》上册。

“情志”不过是它的活动功能。但未发的“心性”是虚静空明、寂然不动的,它不会产生诗;只有当它活动起来,转化为“情志”,再用合适的语言意象表达出来,才有了诗。所以《毛诗序》论述诗歌源起,即以“情动于中而形于言”开宗明义,可见“情志”正是诗歌活动的实在的生命本根。立足于人的真实的生命活动和生命体验,便成了中国诗学的基本的出发点。

“情志为本”的观念,拿来同西方文论,尤其是长时期来在西方文论中占主流地位的“摹仿自然”说相比,其特色更为显著。“摹仿自然”一说发端于古希腊哲人赫拉克利特,而展开于亚里士多德的《诗学》专著,它奠定了西方理论观念中以“自然”为文学创作本原的思想传统,《诗学》因亦成为西方文论中的经典。要说明的是,“自然”一词并不等同于今人所谓的“自然界”,在西方传统中,它一般用以指称独立于创作主体之外的客观世界,甚且常偏重在社会的人的行为与性格。《诗学》一书就把诗歌艺术摹仿的对象规定为“在行动中的人”,并有“喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人,悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人”之类说法^①。不管怎样,艺术创作以客观世界为底本的观念是明确的,客体的“自然”而非主体的“情志”构成诗歌活动的本根,这是西方主流派诗学在出发点上大不同于中国传统诗学之处。“摹仿自然”说后来衍化为“再现生活”、“反映现实”诸说,其侧重写照社会人生的意向更为清晰,而以外在世界为底本的精神则始终不变。

“摹仿自然”与“情志为本”的分途异趋已如上述,那末,西方文论是否另有与“情志”说相当或相近的理论主张可供比照呢?国内一部分学者认为,后起的“表现论”就是这样的一种主张,进而断言“言志”与“缘情”之说即属于“表现论”的思想系统,这个问题不可不稍加辨析。

大家知道,表现论是随着近代欧洲浪漫主义文艺思潮而兴起的理

^① 见亚里士多德《诗学》第二章,《西方文论选》上卷,上海文艺出版社1963年版,第52—53页。

论主张,作为对古典美学的反拨,它否认艺术创作应以客观世界为底本,而崇尚“表现自我”,于是作家的“自我”便成了艺术活动的本根,宣泄一己的情怀构成文学创作的最高使命。粗粗看来,这样一种主张似与我国传统的“情志”本位观有相通之处,它们都立足于作为创作主体的人,立足于人自身的生命体验,不妨归为一个类型。但是且慢,这里尚有实质性的区别,也就是构成本体的人的生命内涵上的歧异。前面讲到,由“志”与“情”两个概念复合而成的“情志”范畴,是对立统一的二元建构,其中包含着一系列复杂的矛盾关系。首先,“志”作为与社会政教伦常相关联的怀抱,其明确的界定应该是“发乎情,止乎礼义”^①,换句话说,它出自情感性的生命体验,却又不能不受“礼义”规范的制约,也就是带上了理性的“镣铐”,于是和“缘情”之“情”有了分歧,从而造成“情志”内部常见的情与理的冲突,此其一。其次,专就情感的层面而言,关联到政教伦常的“志”,它指向群体的生活,渗透着群体的意愿,当属于一种社会性的情感生命体验,这同“缘情”的“情”可以无关乎政教伦常、囿于一己私情相比,则又有群体生命与个体生命间的差别。其三,我们说过,“情志”的本体是“心性”,“性”为体而“情”为用。依据传统的观念,“性”受命于天,人性与天理相合,“情”则不免牵于物欲,人情不能等同于天理;但另一方面,人间的“礼义”又是天理的体现,于是以“礼义”为规范的“志”也就成了人的本性的实现。这样一来,“志”与“情”的整合,某种意义上也就是“性”与“情”的统一(故“情志”亦作“情性”),推扩开来看更是“体用”、“理欲”、“天人”之间的结合,而就生命体验而言,则应视为宇宙生命与个体生命间的贯通流注,其涵义是很丰富的。综上所述,“情志”作为中国诗学的生命本根,内蕴着感性与理性、个体与群体、人欲与天道诸层矛盾,其理想境界是要达到天人合一、群己互渗、情理兼容,而仍不免要经常出现以理节情、扬情激志、举性遗情、任情越性以及“一时之性情”与“万古之性情”种种变奏,“志”“情”离合因亦成为贯串整个诗学史的一根

^① 见《毛诗序》、《十三经注疏》本《毛诗正义》卷一。

主轴线。不难看出,这样复杂而多层次的生命内核,确乎为中国诗学所特有,又岂是西方表现论的一味张扬“自我”,视个体生命体验为唯一真实所能比拟?实际上,“表现”和“摹仿”两说,一重客体,一重主体,看来针锋相对,骨子里却有其一致性,便是都建基于西方传统的主客二分思维模式,故导致用一方来排斥另一方。而以“情志”为标志的生命体验,原本从民族文化天人合一、群己交渗的理念脱化而出,就不会极端地倾侧在某一头,倒是要以调谐、和合为自己的目标。研讨中国诗学,不可不对它的生命本根有一确切的把握。

二、“因物兴感”

中国诗学以“情志”为诗歌的生命本根,“情志”又是怎样发动起来的呢?这就需要联系到“因物兴感”之说。

上节说过,“情志”根底于“心性”,而“心性”本体是虚明静止的,“心性”的发动和“情志”的产生要靠外物(这一点上也甚不同于单纯由内而外的表现说)。《礼记·乐记》有言:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。”又言:“夫民有血气心知之性,而无哀乐喜怒之常;应感起物而动,然后心术形焉。”说的就是这个道理。东汉王延寿将此观念初步移用于诗学领域,提出“诗人之兴,感物而作”的命题^①。刘勰《文心雕龙·明诗》则用“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然”四句话,加以较完整的表述。刘勰所谓的“应物斯感”,陆机叫作“感物兴哀”^②,傅亮称之“感物兴思”^③,萧统谓为“睹物兴情”^④,萧纲则云“寓目写心”^⑤,基本上一个意思,可见属当时人的共识。我们这里使用“因物兴感”一语,是从梅尧臣《答韩三子华韩五持国韩六玉汝见赠述诗》的开首几句:“圣人于诗言,曾不专其中,因事有

① 王延寿《鲁灵光殿赋序》,中华书局影印本《全后汉文》卷五八。

② 《赠弟士龙诗序》,见《四部丛刊》本《陆士龙文集》卷三所附《兄平原赠》。

③ 傅亮《感物赋序》,中华书局影印本《全宋文》卷二六。

④ 萧统《答晋安王书》,中华书局影印本《全梁文》卷二〇。

⑤ 萧纲《答张缵谢示集书》,中华书局本《艺文类聚》卷五八。

所激,因物兴以通”里概括出来的,指诗人的心灵凭藉外物而引起感发的过程,其所感发出来的便是“情志”。

“因物兴感”是一种什么性质的活动呢?这就牵涉到感发过程中的“心”与“物”的关系问题。过去,在反映论的影响下,人们只承认“心”对“物”的反映作用,以致将“兴感”说里的“感物”、“应物”都理解成了对外在事象的“反映”,这是不正确的。反映论的前身乃摹仿说,它们共同立足于以“自然”为本。既以客观世界为底本,艺术品便只能是摹本、映本,后者之于前者,称之为“摹仿”也好,“再现”也好,“反映”乃至“能动地反映”也好,总之须以忠实于原本为主要价值取向,创作的要义就在于显示对象世界的本来面目。西方文论中爱用“镜子”来比喻文艺反映现实的功能,大作家巴尔扎克慨然以充当19世纪法国社会的“书记”自命^①,着眼点都在这里。这可以说是一种知识论的取向,文艺即被归结为认知的方式和途径。

“兴感”说则不然。在感发过程中,“心”是主体,“物”只是凭藉,虽“因”于物,实“源”于心(诗学中有“心源”之说),这跟传统观念视“心性”为人的精神本体分不开。“心”接受“物”的感发亦非单纯的映照,“应物”不同于“映物”,除感受外,还有应答的作用,是“心”与“物”的双向交流与沟通。这种心物交相为用的关系,不妨借古人用过的乐喻来加领略。苏轼有一首《琴诗》:“若言琴上有琴声,放在匣中何不鸣?若言声在指头上,何不于君指上听?”寥寥四句,风趣而富于哲理。琴作为乐器,是音声之所从出,但它自身不会奏鸣,就好比寂然无动的“心性”;手指作为触击乐器的外物,它本来不是音声之源,而由于指与琴的交相为用,遂使美妙的乐声迸发出来。此处所揭示的心物关系,不是迥然不同于镜喻中的对象(底本)与映象(摹本)的关系吗?如果说,“摹仿”说侧重在对外在世界的观照,那末,“兴感”说突出的恰恰是人的生命的发动,前者视文艺为认知手段,后者将诗歌当作生命形态,分殊判然可见。

^① 见巴尔扎克《人间喜剧前言》,《西方文论选》下卷第168页。