

总 序

张明非

中国自古以来便享有“诗的国度”的美誉，前人留下了极为丰富灿烂的诗学遗产，不仅对后世中国文学产生了极其深远的影响，而且以其鲜明的民族特色在世界文学史上写下辉煌的篇章。80年代以来，中国诗学已经越来越多地引起海内外学术界的重视，产生了一批具有开创性的高水平的研究成果。历史和现实告诉我们，努力推进中国诗学研究不仅是必要的，而且时机已经成熟。奉献在广大读者面前的这套《中国诗学丛书》便是广西师范大学一批中青年学人联合国内几位青年学者在诗学研究这片沃土上收获的第一批果实，是我们在诗学研究领域迈出的坚实的第一步。

确定以中国诗学为研究对象，是在充分认识到中国诗学研究的重要性和广泛了解国内相关领域研究现状的基础上，经过了认真思考、反复酝酿、周密论证的，其中既考虑到建设有中国特色社会主义文化和学术的现实需要，也考虑到参与这一系统工程的每一位学者的学科特点和学术专长。经过长期积累和不断探索，有着近70年历史的广西师范大学中文系在中国诗学方面已经建立起一支以中青年学者为主体的研究队伍，拥有了一批有志于长期从事中国诗学研究的学人，取得了一些成果，并与校内外一些学有专长的诗学研究者建立了广泛的联系和良好的合作关系，相信只要大家通力合作，既发挥各学科优势，又实现学科优势互补，我们在诗学研究方面就一定可以闯出自己的新路。

中国诗学是一个涵盖极广、蕴涵极丰的研究领域。我们

这里所说的“中国诗学”，是一个比较文学的概念，即强调中国的诗学特质与其他民族在文化学意义上的区别。具体说来，便是以深入研究和系统阐发中国文学艺术的“诗学特质”为基本目标，以对中国文学的抒情性本质的理论研究为对象，通过对中国自古以来表现出的以诗歌为中心、各类文体均具有的强烈的“诗化”倾向等独特的文学现象，从不同角度、不同文化或文学层面加以研究，以说明中国文学的实质及其特殊表达机制。

我们清楚地认识到：当代中国诗学研究理应在现代学术视野中展开。因此，我们在坚持传统诗学研究学理的同时，把引进现代学术理念，建构适应现代学术发展要求的研究模式，作为我们坚定不移的学术追求；力图通过对文艺学、美学、比较文学等相关理论的研究，为中国诗学研究提供宽广的学术背景、开阔的学术视野和应有的理论深度；通过对中国古代诗学、现当代诗学、少数民族诗学的研究，从不同的视角切入中国诗学的精神实质，从不同的侧面阐扬中国诗学的现代价值，对中国诗学体系做出深入细致的分析；通过对语言学、音韵学的相关研究，为中国诗学研究提供崭新的视角并注入新鲜的活力。有鉴于此，举凡中国文化中的诗性思维，中国诗学的表达机制，中国诗学与语言、哲学、文化、宗教等的内在联系等现象，都将纳入研究的视野；诸如东方马克思主义美学与中国诗学理论的某种一致性，诗学现象中复杂的文化机制和美学原则等问题，都应受到关注。所有这些努力，都围绕一个目的：寻找中国诗学特殊性的理论规定，以及它在现代诗学理论和文化建设中的历史和现实价值。

为此，我们在指导思想强调以历史主义为原则，强调宏观比较的理论立场与扎实严谨的微观研究相结合，而在具体研究方法上则主张多元互补。不论是中国传统的考据、感悟和史传的方法，还是西方的符号学方法、精神分析方法、语言学方法、意识形态分析方法，都根据研究的需要加以选取，并融会贯通、综合运用。一切围绕着一个中心来进行，即把开掘、研究、阐述中国诗学内质贯穿其中，努力把握其内在的血

肉相连的贯通脉络,而不是把研究对象孤立和割裂开来。这样,每一个专题虽论题各别、观点自异,但都联结在“诗学物质”这一中心点上,从而形成有鲜明特色、有现代学术品格、共性和个性相统一的研究模式。我们希望通过这一努力,对中国诗学研究有所推进和发展。同时在实践中使我们的科研群体得以更快更好地成长和提高。我们热切期待着专家学者和广大读者的批评帮助。

在《中国诗学丛书》第一批著作付梓之前,我们谨向一切曾给予我们支持和帮助的人们表示最诚挚、最深切的谢意。我们首先要感谢中国诗学研究的先行者们,如果没有他们的开拓和启示,很难想像会有我们今天的研究实绩,我们由衷地感谢国内一些著名学者慨然应允做我们这套丛书的特约编委,是他们的信赖和支持,给了我们信心和勇气;我们还要感谢广西教育厅把中国诗学系列研究作为重点项目,以前所未有的力度给了我们极大的支持;广西师范大学出版社从来是我们亲密合作的伙伴和坚强后盾,一如既往地这套丛书的面世做了许多扎实细致的工作。所有这一切,都将激励我们更加奋发努力。我们清醒地认识到,我们的工作仅仅具有了一个良好的开端,中国诗学研究的路正长,我们将以更高的目标,更强的开拓精神,更脚踏实地的工作,去争取更多更好的实绩。

2000年9月

第三章

中国诗歌的结构观念

——起承转合与机械结构论的消长·(70)

- 一、“起承转合”之说的由来·(71)
- 二、起承转合与八股文之关系·(74)
- 三、起承转合之说在诗学中的展开·(78)
- 四、诗学对起承转合之说的清算·(81)

第四章

中国诗歌传统的形成(上)

——《诗经》的忧患意识与民族性格·(89)

- 一、忧患意识在《诗经》中的表现·(90)
- 二、忧患意识的民族性与时代性·(97)
- 三、忧患意识的衍变·(101)
- 四、忧患意识与中国诗歌的感伤传统·(103)

第五章

中国诗歌传统的形成(下)

——情景交融表现方式的定型·(108)

- 一、走向情景交融 动机与取境·(109)
- 二、以佛学为中介的思维转换 观物、观心与境·(115)
- 三、艺术表现的自觉 移情·烘托·象征·(121)

第六章

中国诗歌的心态史意义

——从《离骚》看理想的冲突与悲剧的超越·(129)

- 一、生存还是毁灭·(131)
- 二、后人眼中的屈原形象·(140)

第七章

中国诗史上的接受和影响

——以大历诗人对谢朓的接受为例·(147)

- 一、大历诗中的谢朓形象·(148)
- 二、谢朓诗中的吏隐主题·(155)
- 三、大历诗人接受谢朓的心理氛围·(160)

中国诗歌的时间意识与表达

——三大诗人的三种模式·(176)

- 一、三首诗中的时间感觉·(177)
- 二、李白与杜甫的时间意识·(179)
- 三、苏东坡诗中时间意识的变化·(183)

中国诗歌的范式演进与个人才能

——刘长卿与唐诗范式的转变·(189)

- 一、对“五言长城”的叩审·(191)
- 二、对“思锐而才窄”的检讨·(194)
- 三、写意特征与程式化倾向·(197)
- 四、范型演变的轨迹·(202)
- 五、刘长卿七律的历史地位·(205)
- 六、刘长卿诗歌的总体评价·(210)

中国诗史上的风格与时尚

——韩翃与盛唐之音的终结·(212)

- 一、萧疏·意义与风格·(213)
- 二、滞后的装饰风格·(220)
- 三、从盛唐余韵到装饰的堕落·(225)

中国诗史的发掘与深描

——权德舆与贞元后期诗风·(232)

- 一、贞元八年的诗史意义·(234)
- 二、新的文坛盟主——权德舆·(241)
- 三、反抗日常经验与游戏化·(248)

第八章

第九章

第十章

第十一章

四、权德舆与中唐诗坛 · (253)

中国诗史上领袖人物的作用

第十二章

——王渔洋与清词之发轫 · (257)

- 一、“诗余之人”与“诗余之地” · (259)
- 二、词学传统的重新确认 · (266)
- 三、王渔洋词学的影响 · (272)

中国诗学中的声律理论

第十三章

——古诗声调论的历史发展 · (274)

- 一、前《声调谱》时代：古诗声调之成为问题 · (275)
- 二、《声调谱》时代：王士禛、赵执信的反律化理论与古诗声调论之草创 · (281)
- 三、续《声调谱》时代：乾隆学者的拾遗补阙与古诗声调论之传播 · (287)
- 四、后《声调谱》时代：嘉庆学者对规则的解释与古诗声调论之深化 · (296)
- 五、新《声调谱》时代：方法论改造与仿律化理论的吊诡 · (300)
- 六、反《声调谱》的理论：古诗声调说的扬弃与超越 · (309)

中国诗学中的学者素质

第十四章

——钱钟书《谈艺录》的启示 · (316)

- 一、钱钟书的学术境界 · (317)
- 二、学者的独立人格 · (318)
- 三、博通中西的知识结构 · (321)
- 四、洞幽烛微的识见 · (324)
- 五、至法无法 · (327)
- 六、学术的自足性 · (328)

参考文献 · (331)

后记 · (333)

导 论 20 世纪的中国诗学

中国是个诗的国度,有着悠久的诗歌传统,也有着同样悠久的诗歌研究,诗学一直是古典文学研究中数量最庞大、内容最丰富的部门。在世纪的尽头回首过往,诗学仍然是我们反思古典文学研究的一个重要部分,也是总结经验、开创古典文学研究新纪元的起点。为此,我想借对本世纪中国诗学研究的回顾来开始我的论述,在 20 世纪的学术背景下展开我对中国诗学研究的思考 and 实践。

自本世纪初中国学术走向近代化以来,中国大陆的诗学研究经历了三个阶段,那就是(1)五四新文化运动引起的对古典诗歌传统的清理(2)50 年代以来在马克思主义文学原理主导下的诗歌史研究(3)80 年代以来在现代学术思潮影响下的诗学研究。

在具体论述上述过程之前,首先有必要就“中国诗学”的概念作一番检讨。因为从近代以来,学术界使用这一概念内涵很不一样。就我所知,较早使用“中国诗学”这一概念的著作杨鸿烈《中国诗学大纲》(商务印书馆,1928),内容包括中国诗的定义、起源、分类、结构要素、作法、功能、演进等,涉及的面颇广。田明凡《中国诗学研究》(自刊本;大学出版社,1934),内容范围也包括演变、派别即诗史的问题。与杨书同年出版的江恒源所撰同名著作(大东书局)以及稍后的范况《中国诗学通论》(商务印书馆,1930)则局限于体制、作法、基本理论等。大致上说,民国间人们理解的中国诗学,内容还是较丰富的,不只限于诗的作法、体制,还包括诗歌的历史发展。从学术急速发展的 70 年代以来,黄永武的《中国诗学》(巨流

出版社,1976)分为“思想”“设计”“鉴赏”“考据”四部分,研究的是诗歌被创作与接受的过程。程兆熊的《中国诗学》(学生书局,1980)从最古老的命题“诗言志”讲到“诗教”,除最后一节涉及今日“诗的方向”外,未在传统的诗法中加入新的内容。陈良运《中国诗学体系论》(中国社会科学出版社,1992)基本上将中国诗学作为一个诗歌创作理论体系来把握,袁行霈等《中国诗学通论》(安徽教育出版社,1994)所涉及的内容大抵也不出文学概论体系的范围。换言之,中国诗学的概念近代以来主要是作为中国的诗歌原理来把握的,而且当今的研究者似乎更倾向于将它理解成关于诗歌写作和意义实现过程的理论。对照作为一门学科的“文学”的概念(包含文学理论、文学批评、文学史)来说,这样的理论构成实际上只承担了与文学理论相对应的诗歌理论这一部分狭窄的内容。这对中国诗学的概念来说显然是不太合适的,对今天的中国诗学研究,尤其是建立一门学术来说就更不利了。“诗学(poetic)一词,在西洋文学史上最初是“意味着一种应使不熟练者学会写符合规则的诗歌、长篇叙事诗和戏剧的实用教程”^①,后来用以指称文艺学。而在中国,撇开专指《诗经》研究的用法不论,“诗学”意味着与诗歌有关的所有学问,或者说是一门关于诗的学问。凡用“诗学”字样命名的著作,如明代黄溥的《诗学权舆》,周鸣的《诗学梯航》,清代顾龙振的《诗学指南》,莫不如此。“中国诗学”核心在一个“学”字,这个“学”不仅包括历来人们对诗歌本身及其创作方法的认识,还应包括古今人对诗歌史的认识及对认识过程的反思。这样,我理解的中国诗学,就正如我与张伯伟主编的同名论丛一样,应该包含五个方面的内容:(1)诗学文献学;(2)诗歌原理;(3)诗歌史;(4)诗学史;(5)中外诗学比较。从这五个方面来回顾本世纪的中国诗学研究,可以更清楚地看到我们的成绩和存在的问题。需要说明的是,近百年的诗学产生了浩繁的著作,全部阅读决不

^① 埃米尔·施塔格尔(Emil Staiger)《诗学的基本概念》,1页,胡其鼎译,北京,中国社会科学出版社,1992。

是短时间所能实现的,也不是本文所能包容的。况且,本文的宗旨既不是要评功过,也不是要排座次,只是想从学术方式的角度对中国大陆诗学研究的发展作个粗略的回顾,从得失中思考进步之途,挂一漏万之处,以及述得者少,述失者多,只能请读者谅解。词曲之学,按我的理解是应该属于中国诗学范围的,但因这部分内容分量很大,又需要专门的知识,非我所能置喙,且留待专家去论述。

一、形式的传统:殊途同归的诗学研究

如果依照文学史研究中“现代”的年限,那么现代中国诗学是由诗学文献学拉开序幕的。伴随石印、铅印技术的发展,兴旺的出版业为诗学文献的普及和传播创造了有利条件,其中丁福保所作的贡献是我们不该忘记的。他在1916年印行何文焕编《历代诗话》28种、自辑《历代诗话续编》29种、《清诗话》43种,网罗了古代诗学典籍中最杰出的著作,学者一编在手,检阅至为方便。到1927年,郭绍虞又开始着手《宋诗话辑佚》的工作,历代诗学典籍的整理由是初具规模。应该说,现代的中国诗学研究从一开始就立足于坚实的文献基础之上,并逐步形成自己重视文献研究的传统。与此同时,黄节以《汉魏乐府风笺》、《曹子建诗注》、《阮步兵咏怀诗注》等经典注释,在总结前人成果的基础上,将古典诗歌注释学提高到一个新的水平,也为现代的诗学研究开辟了一种由注释入手进行研究的良好学风。概观1949年以前的中国诗学研究,内容主要集中于诗法研究与诗体研究两个方面。前者的动机是应用性的,以教人作诗为目的,所以内容以综合传统诗学的精华为主,较少理论阐发和分析;后者的动机出于回应“五四”以来的新旧诗之争,通过对诗学传统的清理,思考、寻求中国新诗发展的方向。二者殊途同归,都对诗歌的形式研究做出了贡献。而尤以后者的工作结出了现代形态的诗学研究的第一批果实。

据我考察,自刘铁冷《作诗百法》(崇新书局,1913)、谢无量《诗学指南》(中华书局,1918)以降,民国年间刊行诗法类著述近50种,以陈去病《诗学纲要》(东南大学,1927)、黄节《诗学》(北京大学,1919)、蒋兆燮《诗范》(世界书局,1931)等较为通行。这些著作有旧式的与新式的两种写法:前者继承传统蒙学诗法的形式,像古代同类著作一样,有自著与纂辑两种形式。纂辑之书以刘子芬《诗家正法眼藏》为代表,自序云:“国民政府新都已建,金陵遂成人文荟聚之区,不但新文化分子麇集,能谈中国旧学者众,诗之一道因而盛行于士大夫之间。”^①刘氏暇日搜集古人名言笃论可为作诗法则者,纂成一编。内篇论作法、体制,外篇论作家、作品,详于近时,邬启祚《诗学要言》而略于清代各种集粹性诗话(如《锦树堂诗鉴》、《艺苑名言》)。其纂书命名之旨,自然是要荟萃古代诗学的经典理论,供学者借鉴,甚至夸口“自六朝以来一千六百年间诗人学说之精华具在于此”,然而他并未广搜博讨,实不足以凌越前人,惟可由此窥见当时谈诗学诗的一种氛围而已。自著类书则以蒋兆燮《诗范》、徐英《诗法通微》(正中书局,1943)为代表,要之都是从教习的立场出发,祖述前人定论而很少发明。

相比之下,新式的诗学著作因接受了西方现代诗学的影响,以新的眼光整理旧材料,反而能看出些新意。虽然从总体上说,现代的中国诗学有一个因“西洋文化闯进中国文化的藩篱,一切固有艺术,也将到了一个总结束的时期”的学术背景^②,但20世纪最初的现代形态的诗学研究,还是在新、旧诗歌营垒的论争中产生的。杨鸿烈《中国诗学大纲》第九章结论是“著者对于新诗人的罪言”,而蒋伯潜《诗》(世界书局,1948)却专设一节论“旧诗之弊”,观点截然相反,而回应新诗运动的动机却同出一辙。本世纪第一部现代形态的中国诗学研究著作刘大白《中诗外形声律说》,据自序说是1919年开始酝酿的。他做这个课题的动机是:

① 刘子芬《诗家正法眼藏》,自印本,1934。

② 朱右白《中国诗的新途径》,1页,上海,商务印书馆,1936。

不论是想把自己所有的古董向人家夸耀的,不论是想指摘人家底古董尽些些碎铜烂铁,一钱不值的,不论是想采运了洋古董来抵制国货的,似乎都得先把这些古董查明一下,给它们开出一篇清单来。如果不做查账、结账的工夫,而只是胡乱地夸耀一下,指摘一下,抵制一下,这种新旧交哄,未免有点近乎瞎闹。^①

后来闻一多自述整理国故的动机也重复了同样的意思。^②刘书将诗的要害分析为音、步、停、组(联排)、均、协、节、篇、篇群,这九个要素经“差齐律”、“次第律”、“抑扬律”、“反复律”、“对叠律”五种结构方式的交互组合,就构成了古典诗歌变化多端的语言形式。他将这些有例可征的节奏、句法、章法、篇法与西洋诗歌进行比较,得出结论:中国诗的形式特征是由语言特征决定的,并具有内在的结构美。书中所概括出的形式原理和形式法则都是近代美学的老生常谈,而说五、七言的音步比例,五、七绝的篇章形式都符合黄金律则未免有些附会,但它的研究方式却颇具现代色彩。这样的著作还可以举出杨鸿烈的《中国诗学大纲》,其讨论问题的方式相当学院化。相比之下,更多的著作则往往融研究与教习于一体,如洪为法的系列著作《古诗论》、《律诗论》、《绝句论》(均为商务印书馆出版),邵祖平的《七绝诗论诗话》(中国文化服务社,1943)等,其中不一定有什么深刻的见解,但将诗体的源流、作法梳理叙述得非常清楚,操作上也很符合现代学术的规范。有一点值得指出的是,当时的诗学著作如江恒源《中国诗学大纲》,像李维《诗史》、陆侃如、冯沅君《中国诗史》(详后)一样,都将词曲包括进来,显示出受到西方文学观念影响的现代中国诗学体系对正统诗歌观念的突破。正如朱自清所指出的:“词和散曲可

① 刘大白《中诗外形声律说》序言,夏敬观铅印本,1943。

② 闻一多1943年在给臧克家的信中说:“我比任何人还恨那故纸堆,正因为恨它,更不能不弄个明白。”

以说是诗类,但就史的发展论,范围跟影响都远不如五七言诗,所以还只能附在诗里,不过从‘诗余’‘词余’而成为‘诗’,从余位升到了正位,确是真的。^①

在这一时期,传统的诗话形式仍然承担着一部分古今诗歌批评的任务,梁启超《饮冰室诗话》(中华图书馆,1910)、陈衍《石遗室诗话》(广益书局,1915)乃至沈其光《瓶粟斋诗话》(民国间油印本)、王逸塘《今传是楼诗话》(大公报社,1933)之类都曾在不同范围内产生影响。一批‘纪事’体与传记体的研究著作,包括陈衍的辽、金、元诗纪事、郭则沄的《十朝诗乘》(栩楼刊本,1935)、陈乃乾的《启祯两朝遗诗考》(上海旧学庵,1920)、孙雄的《道咸同光四朝诗史》、雷璟、雷璠同辑的《闺秀诗话》(扫叶山房,1922)、《青楼诗话》(扫叶山房,1926)、施淑仪《清代闺阁诗人征略》(崇明女子师范讲习所,1922)、汪辟疆《光宣诗坛点将录》(《甲寅》刊载)等,也以传统的方式对不同范围的诗史资料进行了整理。但真正对中国诗学做出可贵贡献的,应该说是诗史和诗学史的研究。有意识地清理诗学基本范畴、概念的发生和发展,是学者们为学科建设做出的最有益的贡献。朱自清认为批评史的准备工作应该是“有许多人分头来搜集材料,寻出各个批评的意念如何发生,如何演变——寻出它们的史迹”^②,所以他首先就“诗言志”、“比兴”、“诗教”、“正变”四个传统诗学的基本命题作一番推源溯流的工作,从总体上阐明了中国诗学的传统。郭绍虞有感于“以前文学理论批评上的术语,昔人并没有严格地规定它的含义”,在不同时代不同人的使用中含义都不一样^③,也有意识地作了一些有关范畴历史演变的研究。在那专题研究尚未蓬勃开展的时代,他的《中国文学批评史上之“神”“气”说》、《文笔与诗笔》、《沧浪诗话以前之诗禅说》、《永明声病说》、《神韵与格调》、《性灵说》等一系列论文,不仅揭示了历史上诸多诗学概念内涵的演变,同时也清理了诗史发展的脉络。他还不断

① ② 朱自清《诗言志辨》序言,上海,开明书店,1947。

③ 参看郭绍虞《中国文学批评史》1961年版后记。

地搜集古代诗话的资料,以《诗话丛话》(《小说月报》2卷1期、《文学》1卷2期)为题发表了最初的研究成果,从而引发陈一冰、罗根泽、徐中玉、杨即墨、罗振根等人的进一步研究。徐英在1936年发表《诗话学发凡》(《安徽大学季刊》1卷2期),成为80年代诗话研究热的先声。随着由刘永济《文学论》(太平洋印刷公司,1924)到程千帆《文论要论》(开明书店,1948)完成的文学理论本土化的进程,由陈钟凡、罗根泽、郭绍虞、方孝岳等几种中国文学批评史代表的中国诗学史的构架开始变得清晰起来。

由于西方近代思潮尤其是史学著作的大量译介,进化论的文学史观成为学者的共识,中国诗学的观念与研究方法都有了更新,开放的学术视野与良好的知识积累相结合,就使断代诗学的研究上升到相当高的水平。^① 专题研究甚至出现了陆晶清《唐代女诗人》(神州国光社,1931)这样的意识颇为超前的女性文学研究著作。从胡适的日记可以看到,他曾尝试用民俗学和文化人类学的理论解释《诗经》,并在《野有死麋》的阐释上取得了初步的成功。^② 遗憾的是他的“士以天下为己任”的政治情结终未能让他完成这项研究。历史学家陈寅恪以《元白诗笺证稿》、《韦庄秦妇吟校笺》等论著弘扬了钱谦益开创的以史证诗、以诗证史的研究方式,在当时的诗学中开一代风气,影响深远。相对而言,另一位值得怀念的学者闻一多,所做的主要是筚路蓝缕的学科建设工作。从他留下的大量遗稿与讲义看,他对唐诗文献的整理和对唐诗史的研究具有相当超前的水平,诗人的艺术感觉加学者的勤奋,使他的唐诗批评与诗史研究论文成为至今难以逾越的经典文献。在诗史研究领域,尤其应该指出的是,汉魏六朝是个成就卓著的

① 朱自清《诗言志辨》序言:“文学史的发展一面跟着一般史学的发展,一面也跟着文学的发展。这些年来我们的史学很快的进步,文学也有了新的成长,文学史确实改变了面目。”关于进化论的文学史观在近代的流行,可参看陈伯海《中国近世文学史观之变迁》一文,载《文学遗产》,1993(3)。

② 参看《胡适古典文学研究论集》,上海,上海古籍出版社,1988。

时段 古直《汉诗研究》(启智书局,1934)的精密辨证,郭伯恭《魏晋诗歌概论》(商务印书馆,1936)的细致分析,逯钦立、余冠英的汉魏六朝诗研究,陆侃如、王易、萧涤非的乐府诗研究,不仅代表着当时的学术水平,即使今天看来也仍然是成就卓著的业绩。其他有建树的时段研究,则有朱东润的《诗经》研究、杨启高的唐代诗学研究、钱钟书的宋诗和清诗研究、汪辟疆、钱仲联的清诗研究等,他们的有关著述至今仍是诗史研究的必读文献。相反,当时颇为流行的胡云翼《唐诗研究》、《宋诗研究》(均商务印书馆,1930)、苏雪林《唐诗概论》(商务印书馆,1934)、梁昆《宋诗派别论》(商务印书馆,1938)等讲义式的著作在学术积累的意义上就不如前者重要。因为此类著作述一朝诗史虽颇具系统,但内容多属排比材料,列举人物,具体评论也不能超越前人诗话的范围,所以对研究者来说就缺乏新意。胡云翼尽管标榜进化、平民、分析与欣赏的所谓新的基本观念,指出以前的唐诗研究存在着笼统和曲解的毛病,可他自己的批评不仅笼统,而且极为肤浅、简单。就断代诗史的研究而言,方法的陈旧已明显地阻碍了诗史认识的深入。实际上,到30年代,批评方法的更新客观上已成为提高诗史研究水平的先决条件。一些年轻的学者在现代自然科学、人文科学知识的启发下,开始有意识地探索新的批评方式。程千帆有感于清代学者考据与批评异途,“使考据陷入繁琐,批评流为空洞”,于是尝试以“一种将批评建立在考据基础上的方法”,写出了《诗辞代语缘起说》、《郭景纯曹尧宾游仙诗辨异》、《陶诗‘少无适俗韵’韵字说》、《韩诗李花赠张十一署篇发微》等角度和方法都很新颖的论文,为朱自清所称赞。沈祖棻说:“在这些论文中,他尝试着从各种不同的方面提出问题,并且企图用各种不同的方法加以解决。因为在过去的古代文学史研究工作当中,我们感到有一个比较普遍的和比较重要的缺点,那就是没有将考据和批评密切地结合起来。”^①这实

^① 程千帆、沈祖棻《古典诗歌论丛·后记》,上海,上海文艺联合出版社,1954。

际是陈寅恪文史结合的方法在文学批评上的具体运用，但程千帆对自然科学知识的吸收，赋予“考据”一词以新的内涵。如果说在当时这种批评思路还只是初步的探索的话，那么到80年代以后它就逐渐成为一股有影响力的学风，并被诗史研究的长足进步雄辩地证明了它的有效性。

纵观民国年间的诗史研究，我注意到一个有意思的现象：中国是个诗歌的国度，也是个历史的国度，诗学与史学自来就是最发达的学问。然而，融合二者的学问——诗史却一直到现在也没有发展起来。改变这种情形的著作，是1928年出版的李维《诗史》。这部260页篇幅的《诗史》，成为中国第一部现代形态的诗歌通史。李维说：“诗史者，综吾国数千年之诗学，明其传统，穷其体变，识其流别，详其作者，而为一有统系之记述之作也。”^①这一概括无疑是非常精当的，而将阐明诗歌传统放在首位，尤其具有现代眼光。正是在这种诗史观念的主导下，《诗史》的视角始终建立在诗歌的文学价值——表现的机能、方式之发生与变迁上，并由此建立起不同于前人的诗史序列。他对宋以后诗史演进的特征分析得极为透彻，在他看来，随着唐代古典诗歌体裁的成熟，来自诗体内部的发展动力（自然之势）已然消失，诗人再不能利用诗体本身蕴藏的资源，而只能靠艺术表现上的创造性来推动诗史的进程，也就是说，宋以后诗歌艺术的成就和水准纯粹是凭作家个人的才能去冲刺的。这的确是个冷峻而深刻的见解。通观全书，明显可见作者才识差胜而学力不足，书仅用三个月写成，又缺乏必要的时段研究作基础，对诗史的具体认识与价值判断只能沿袭成说。比如说宋代以后诗歌传统已由词曲承担，即本王国维“一代有一代之文学”的论断。而论述作家尤多老生常谈，竟似诗话之体，粗具其人而已，疏误亦随处可见，与对诗史的宏观把握能力很不相称。这正是民国时期宏观研究著作的通病，其原因不全在作者本身，而与学术发展的阶段水准有

^① 李维《诗史·自序》，铅印本，北平，石棱精舍，1928。

关。稍后出版的陆侃如、冯沅君合著《中国诗史》，在材料考证和作家作品研究上就要扎实、深刻得多了，书中广泛采纳从马克思到高本汉、康拉第、马伯乐的各种学说，有着坚实的理论基础。在诗史分期上，作者一反当时文学史分期流行的按王朝和按西洋历史划分的方式，主张“诗史的分期应该看诗歌变迁的大势”。基于中国诗歌变迁的第一关键在汉，第二关键在唐的认识，他们将中国诗史分为古代、中代、近代三期，又“把诗歌的领土扩张到韵文的全体”，狭义的诗歌只写到唐末为止，断言“词盛行以后的诗及散曲盛行以后的词则概在劣作之列而删去”；近数百年的诗词，无论是李东阳或是陈维崧，也都不值得占我们宝贵的篇幅。为什么？因为它们是“劣作”。^①以两位前辈的渊博，我不敢说这种结论出于无知，而只能认为是出于价值观上的偏见。他们一方面承认“苏轼是中国文学史上最有天才的作者之一，他的文、诗、词以至书法，无不佳妙”^②，却又不肯给予他的诗一句评论，岂非有自欺欺人之嫌？又说“散曲到了元代宛如词在北宋”；到了明代仍然是诗坛的霸主”，同样也失之武断。姑且不论文人对诗文与词曲的价值观不同（翁方纲《苏斋笔记》卷十二有说），即论作品数量，散曲也远不能与诗文相提并论。这种违背常识的结论，一方面是误解了王国维“一代有一代之文学”的观点，另一方面也是受鲁迅“一切好诗到唐已被做完”的过激之辞的影响^③。针对上述两部诗史基本观念的失误，汪辟疆在《编述中国诗歌史的重要问题》一文中提出，编纂诗史的基本原则应是“本客观的态度，作公正的判断，使过去诗家，各还他一个本来面目”，质言之即尊重原生事实。他说：

文艺批评和论述史实，是截然两件事。批评家站在

① 陆侃如、冯沅君《中国诗史·导论》，大江书铺，1930。

② 陆侃如、冯沅君《中国诗史·近代诗史》，1052页。

③ 鲁迅《致杨霁云》，《鲁迅全集》，第12卷，612页，北京，人民文学出版社，1981。

现代文艺的立场，为他进退过去诗家文家的标准，其合乎时代精神者，则极力表彰它；不合乎时代精神者，则极力抨击它。他们的目的，是在求文艺的进步，高下随意，这也原无足怪。史家是在叙述过去诗家文家努力所得到的总成绩，叙述事实，在确实而详赡，评品作家，要公正而平允。故对于某一时代所谓‘当时体’，重在追溯它的远源，详考它的要旨，条具它的流品，和此派作者忽盛忽衰的原因，方才尽史家征信的能事。……虽然有不少的豪杰之士，不肯随波逐流，顺着当时潮流走去，冥心孤往，别求他们安身立命的所在。但是他们的作品，只好敝帚自珍，在当时的文章巨公，决不会赞许他，标榜他……作史的人们，倘若遇到了这种无名作家，确是能够认识他们的真价值，也只好留下篇幅，在某种派别盛行的时候，略为提示，使读诗史的人们，加以深切注意，决不能专章叙述，把这种作品，放在‘当时体’的上面。因为这类阐幽发微的工作，只能在论文内极力推阐，不能采入史材，致与事实上不相符合。

对宋元以后不谈诗而专论词曲的做法，他除了剖析其诗歌定义在外延上的混乱外，更尖锐地指出：这种主张，非自己承认无了解欣赏宋人诗的能力，就是震于偶像人物的谬论。^① 这里申述的价值中立的原则，今天很难让我们同意。但在当时，它确实起到了针砭、扭转诗史研究中的主观偏见的作用。

中外诗学比较在中国的开展^②，可以追溯到20年代吴宓在清华开的中西诗歌比较课程。但专门的研究尚未展开，论著也很少。重要的成果首先是朱光潜在1934年发表的《中西诗在情趣上的比较》一文，它无论从哪方面说都是中西诗歌比

① 原刊于《国风半月刊》第七期，收入《汪辟疆文集》，上海，上海古籍出版社，1988。

② 为区别于比较文学中的“比较诗学”概念，本文只用“中外诗学比较”来指称狭义的诗学的比较研究。

较的经典之作。文中的论述非常扼要、平实,但所揭示的中西诗歌在主题取向、表达方式、风格特征上的同异及其原因,至今难逾其藩篱。这不能不说是贯通中西的渊博学识与对诗歌的深刻理解的完美结晶。在中西诗歌自然主题的比较中,作者对夙为人鄙薄的六朝诗做出了前所未有的高度评价:六朝是中国自然诗发轫的时期,也是中国诗脱离音乐而在文字本身求音乐的时期。从六朝起,中国诗才有音律的专门研究,才创新形式,才寻新情趣,才有较精妍的意象,才吸哲理来扩大诗的内容。就这几层说,六朝可以说是中国诗的浪漫时期,它对于中国诗的重要亦正不让于浪漫运动之于西方诗。”^①这种精当的见解不妨说是以西方诗歌为参照系得出的。比较诗学为人们认识自己的诗歌传统提供了开阔的学术视野,这正是比较诗学的基本宗旨与终极归宿。后来朱光潜在同样开阔的学术视野下写出《诗论》(正中书店,1948),虽说旨趣并不在比较,但对中国古典诗歌艺术特征的分析全是以西方诗歌为参照系做出的,客观上就成了一部对中西诗歌作全面比较的力作。这在我们比较文学史的研究中似乎还未得到应有的注意。此外,我们还可以举出钱钟书的名著《谈艺录》(开明书店,1948),虽然它在宋诗与清诗的研究上成绩斐然,人们还是宁愿将它视为比较诗学的前驱。他的《中国诗与中国画》、《读拉奥孔》、《汉译第一首英语诗 人生颂 及有关二三事》三篇论文,广泛征引西洋诗学典籍,与中国诗学的理论、命题乃至具体的修辞技巧相比较,不仅让我们看到中西诗人艺术感觉、表达方式的相通,更让我们理解传统诗学命题的深刻内涵和当代意义。钱钟书对严羽诗论的理解之深就是远过于时人,包括郭绍虞这样的优秀学者的。应该说,朱、钱这两位渊博的学者已为中外诗学比较奠定一个高水平的起点,我们本可以期待着一个繁荣的比较诗学时代的到来,遗憾的是历史没有给中国学术界这样一个机会。

^① 朱光潜《中西诗在情趣上的比较》,原刊于《申报月刊》第三卷第一号(1934.1),转载于《中国比较文学》创刊号 杭州,浙江文艺出版社,1984。

二、点与线：形而上学方式主导下的诗学研究

1949年以后的中国诗学研究，因整个文学环境的变化，在内容与格局上也发生了很大的变化。随着文言文的彻底退出日常语言、旧体诗写作的禁忌与作者队伍的缩小，作为诗法教习的诗体研究变得可有可无。传统方式的著作，在邹问轩《诗话》（北方文艺出版社，1963）之外几乎绝迹。现代方式的著作，也只有语言学家王力从语言学角度写出的《汉语诗律学》（新知识出版社，1958）及其普及本《诗词格律十讲》（北京出版社，1962）。中国诗学的研究似乎远离原理研究，而倾斜向诗史研究一边。这当然与整个文学的研究一样，同主流意识形态的强烈影响、主要是教条主义的不良影响有关。应该肯定，历史唯物主义作为一种进步的思想方法，给我们古典文学研究带来的进步是难以估量的。它使我们摆脱中国固有的历史循环论的思维定式，以进步和发展的观念来看待历史，以意识决定存在的原理来阐释文学现象，不仅使“一代有一代之文学”的传统文学史命题得到合理的解释，也使具体的作家作品研究与文体、风格研究有了基本的理论支点，使文学史叙述有了逻辑序列和因果解释，从而产生了现代意义的文学史写作。

但另一方面，在庸俗社会学观念的主导下，阶级斗争的观点、人民性的单一价值标准又在文学史研究中划出许多禁区，将众多复杂的文学史现象拒斥在文学史的大门外，同时也造成对作家作品评价的失当。在诗学领域，宫体、香奁体等若干类型的诗歌成为禁区，李商隐诗被判定为唯美主义，陆机《文赋》、皎然《诗式》被判定为形式主义，王渔洋“神韵论”被判定为反现实主义，都遭到贬斥。更为严重的是，在形而上学方式的主导下，文学史并没有真正被作为过程来看待。回顾80年代以前的文学史著作，无论形式上还是实质上都是以作家为

纲的。翻开目录是一连串大作家或所谓进步作家的名字,仿佛是展览会上的图画,一个人物画廊依据时代的先后、价值的高低排列。这种方式,从根本上说,与钟嵘《诗品》的方式没有实质的差别。因为只研究若干个作家,即使研究得再透,也只是几个点的深化,面与线上是空白的,以致文学史的发展线索和逻辑进程就成为线性思维的简单推理、点与点的直线连接。李杜如何如何,元白如何如何,温李如何如何,点与点之间的线——其间的演变过程其实并不清楚。如果有,那就是出自逻辑推衍而不是实证研究。我们文学史中那许多思潮的对立、流派的斗争、风气的转变,许多合乎辩证法原则(如螺旋上升、量变到质变、对立统一、否定之否定)的有声有色的历史过程,就是两点成一线式的主观构造。这是形而上学方式的必然结果。姑不论那些有意迎合主流意识形态的教条而编纂或改写的史、论著作,就是怀着真诚的信仰,很朴实地接受马克思主义史观的学者,一旦陷落在那样一种思维框架中,也很难想象他们将会对文学史做出什么样的建构和解释。读读1955年陆侃如、冯沅君《中国诗史》再版自序、1958年罗根泽《中国文学批评史》重印序中所作的自我批评,完全可以设想他们若重写该书会写成什么样子。

诗史和诗人研究在17年间虽然留下数量可观的论著,但积累下的知识量却很不成比例。除了一些传统方式的研究,如邓之诚《清诗纪事初编》(中华书局上海编辑所,1965)、华文轩、陈友琴、傅璇琮辑纂的古典文学研究资料汇编各卷外,诗史方面已如前述,存在着重大的理论缺陷;而批评方面,则是内容的评价取代了艺术研究。结果,艺术研究固然未积累下有益的成果,而内容方面的研究,一旦时过境迁,作为评价标准的基本概念“人民性”、“阶级性”本身失去光泽,它们所标价的内容也就变成无甚价值的陈年旧货。这残酷的结局,不能不让人痛心地感到:17年文化的反动,让我们错过了多少新的学术思潮?首先是带来文学理论革命的雅各布森(Roman Jakobson)语言学诗学,然后是极大地改变人文科学学术方式的结构主义和符号学,再就是代表着现代文学批评技巧水平

的“新批评”，还有使我们对文学本质的理解产生根本改变的现象学美学、接受美学和解释学，给我们理解文学作品的深度和独创性以全新视角的神话—原型批评，甚至连产生于本世纪初很快就被介绍进来的精神分析也快被忘却，更不要说方兴未艾的德里达（Jacques Derrida）和福柯（Michel Foucault）了。20世纪文学观念中最大的几个变革——取消本文的自主性，提升语言的审美构成机制，意向性的本文阐释结构，结构的符号化描述，都被我们错过了。于是中国诗学的研究与整个古典文学一样，剥去马列文论教条的外衣，所剩只有古代文学批评的那一点家底。这就是为什么诗歌批评多不出前人结论的范围，难出新意，甚至连古人的陈意也不能阐释得更丰富、深入的原因所在。

当然，这只是就整体状况而言。具体到个人，我们还是不能否认，由于这一时期成为诗学研究中坚力量的学者，都是民国年间成名的专家，大都亲炙于本世纪初的一批大师，受过严格的学术训练，学有根基，兼通西学，更年轻的他们的学生，得其栽培，也打下扎实的基础，老老实实地做研究。虽然受政治运动的干扰，学术活动并不很正常，学术思想也受到政治教条的束缚，但良好的学养犹在，朴实的学风未坠，学术仍葆有它基本的真诚。虽不能畅所欲言，但所言大致不悖所思，仍留下一批扎实而具有知识积累意义的成果。如果站在80年代的成果积累上反观建国至“文革”17年间的研究，我们可以说这是诗学史拓展、丰富、深化的阶段。在文献整理方面，印行了古代诗话、诗论的重要著作30余部（不包括《文心雕龙》系列的著述）。尤其是郭绍虞主编的《中国历代文论选》与《中国文学理论批评专著选辑》，所收古代文论的基本文献大部分是诗论，为诗学研究提供了一批有价值的原始资料，它们对学术的推动作用是不可忽视的。浏览这一时期的文献，我们不能不承认，50年代后期对意境、风骨范畴的讨论，《二十四诗品》研究的兴起，60年代《文心雕龙》、《诗品》研究的繁荣，关于永明声律说、《沧浪诗话》的讨论，都为中国诗学的理论建设奠定了良好的基础。政治运动和意识形态的教条可以禁锢学者的言

论,扭曲学术的精神,但动摇不了学术的根本理念。所以,即使是在两条路线斗争的历史观念下写作的郭绍虞《关于“文赋”的评价》,其实质性的内容和结论也是基本可取的(两条路线的斗争在80年代的论著中只不过被换成两个传统或两种倾向的说法而已)。何况有些问题毕竟离意识形态的内容比较远,还是可以用学术的方式来讨论的,所以当时的一些成果,如郭绍虞《宋诗话考》对宋诗话的考证,《清诗话》前言对各家学说的评述,吴调公《说诗味——钟嵘的诗歌评论及其美学理想》(《江海学刊》,1963.9)以“诗味”为钟嵘诗学核心范畴的观点,徐公持《“诗”兴发微》(《哈尔滨师院学报》,1964.2)对《诗经》中类型化的某些象征模式的探讨,周勋初《梁代文论三派述要》(《中华文史论丛》第五辑,1964)对梁代三个文学集团之文学倾向主要是诗学理论的分析 and 比较,至今看来仍然是富有启发性的。至于那些问题热点的讨论,更是不仅使问题本身变得明晰,同时也使一些学理问题得到澄清。比如如何使用外来术语的问题,在60年代初曾有分歧看法。郭绍虞指出:“用外来术语来说明中国学术思想上的问题,总有一些距离,不会完全适合的。问题就在产生这些术语的历史环境并不与中国的历史环境完全相适合。但是,假使因噎废食,由于这些术语不能完全适合而放弃不用,那么对说明问题也带来了某些不方便,因为用现代人熟悉的术语来说明古代的学术思想是比较容易解决问题的。”他又以一些具体的术语为例,说:“所谓现实主义和形式主义、唯物主义和唯心主义这些术语,在中国古代的用语中间是很难找到这样绝对化的词汇的。但就某一时期某一部分的某种倾向来讲,又不能说没有这种现象,所以用来比附说明也还是可能和需要的。”^①这里对外来术语与中国问题的语境差异已有所警觉,对如何使用外来术语以防贴标签的简单化态度也提出了审慎的原则。80年代“新方法”问题讨论中对新概念“名词轰炸”的非议,学术眼

^① 郭绍虞《关于“沧浪诗话”讨论的补充意见》,载《光明日报》,1962年9月16日。

光实在远逊于 20 年前的水平。

比较诗学自 1949 年后一直处于若断若续的状态，只有钱锺书默默地按自己固有的方式，继《谈艺录》之后又写作了《管锥编》，他在 1962 年发表的《通感》（载《文学评论》）成为我们中外诗学比较中最著名的论文之一。

三、由形而上学回归历史：学术转型期的中国诗学研究

80 年代初叶，随着社会的改革开放，西方学术思潮再度涌入，对中国大陆的社会科学和人文科学造成极大的冲击。我们的学术研究像整个当代文化的发展一样，开始进入一个转型时期。古典文学研究中的转型，我认为首先表现在历史决定论思维方式的被扬弃，在学术观念上体现为由逻辑或径曰形而上学向历史回归。这一转变意味着如下一个事实：学者关注的研究对象由点——著名作家、经典作品转向面——思潮、流派、群体，有意识地对文学史的线索重新进行清理。这种工作基于一个不同于往昔的理念，即视事实认识的重要性高于价值判断。学者不再专注于作品内容的优劣取舍（精华、糟粕之分），而是首先着力于清理事实，不是醉心于给作家贴标签，打分数，而是关注文学史现象，努力发掘历史的遗迹，复现文学史的原生态。这种转变，在中国诗学的研究中表现为研究视角的转变，由审美的转向历史的，由逻辑的转向实证的，而在整个学科的发展趋势上，则显示出由文学的向文化的转移。只要读一读程亚林《诗与禅》（江西人民出版社，1989）、葛兆光《汉字的魔方》（香港中华书局，1989）、邓乔彬《有声画与无声诗》（上海社科院出版社，1993）、刘扬忠《诗与酒》（台湾文津出版社，1994）、丘良任《竹枝纪事诗》（暨南大学出版社，1995），我们就会真切地感到，中国诗学研究的视野和方式的确是不同了，不仅研究角度、思路异彩纷呈，我们对诗歌的理解也越来越深刻，越来越贴近古人的心灵了。

历史的方式首先意味着对史料整理投入了更多的力量。且不论《全宋诗》、《全明诗》、《全清词》等列为国家重点规划项目的新编总集,将荟聚一代诗作,为学术界提供齐备的研究文本。旧有总集如《先秦汉魏晋南北朝诗》、《全唐诗》、《全五代诗》、《全宋词》的考证和校订,也一直有许多学者在投入热情和精力。《全唐诗》的辑佚与辨伪吸引了相当一部分学者,他们尾随从事的结果就产生了令人叹为观止的《全唐诗补编》(中华书局,1992)。80年代以来,古典文学成绩最显著的研究领域众所公认是唐诗研究,而唐诗研究所以能取得令人瞩目的成就,与一批学科带头人重视基本文献整理是分不开的。没有哪个研究领域像唐诗那样出版过如此众多的选集、别集、校注本,大到李杜韩白,小到于濂、戎昱,都有各种形式的注本行世,还出现了林继中《杜诗赵次公先后解辑校》(上海古籍出版社,1994)这样的作古注钩沉的力作。唐诗书籍有著录(陈伯海、朱易安《唐诗书录》)、《全唐诗》篇章有索引(已出若干作家)、人名有考证(吴汝煜、胡可先《全唐诗人考》)、重出篇目、交游唱和诗篇有索引(河南大学唐诗研究室《全唐诗重篇索引》、吴汝煜《唐人交往诗索引》)、传记资料有汇考汇编(傅璇琮主编《唐才子传校笺》、周勋初主编《唐人佚事汇编》及各作家专辑)。其他相配的工具书还有郁贤皓《唐刺史考》、戴伟华《唐方镇文职僚佐考》等。这些成果给研究者带来的便利条件,是其他研究领域不能望其项背的。当然,这还只是作者传记和作品本身的文献研究,至于诗学,郭绍虞、富寿荪编《清诗话续编》,萧华荣辑《魏晋南北朝诗话》,郭绍虞、钱仲联、王遽常等编《万首论诗绝句》、钱仲联主编《清诗纪事》、吴文治主编《中国历代诗话全编》,张伯伟撰《全唐五代诗格辑考》,都是嘉惠学界的有功之作。徐中玉主编的《中国古代文艺理论专题资料丛刊》,陈伯海主编的唐诗学丛书中的《唐诗评论类编》、《唐诗汇评》,搜集许多难得见到的资料,加以分类整理,更是为学者提供了历来关于诗歌观念、关于唐诗的丰富的参考文献。

在由逻辑回归历史的学术转型中,一批学者继承陈寅恪、

岑仲勉以史证诗的传统,从史学入手研究诗歌,考证成为许多学者努力从事的学术方式。不过,80年代以来的文献考证,已形成一种完全不同于传统作业的范式:学者不是仅凭自己的兴趣或带着具体课题搜集某方面的资料,而是在一种系统原则的主导下,全方位地清理一个学科领域的文献,比如像陈尚君清理唐代文献,张寅彭和我整理清代诗话目录^①,做的都是竭泽而渔式的工作。经过这一番梳理,许多有意义的问题从文献研究中暴露出来。陈尚君的工作是尤其值得称赞的,由于有了他对历代典籍的广泛考索,对清编《全唐诗》的全面清理,新编一部收罗完备、校订精审的《全唐诗》才成为可能。他在检阅古籍过程中发现的司空图《二十四诗品》之伪托(《司空图二十四诗品辨伪》,载《中国古籍研究》创刊号),与杨镰对坎曼尔诗笺的证伪(《坎曼尔诗笺辨伪》,载《文学评论》,1993.1),成为当代诗学文献研究中两个最重大的辨伪案例。这样的工作还刚刚开始,深入的文献研究将使更多的诗史、诗学史问题浮现出来。而一批年轻学者的参与与投入,也必然会使诗史学的研究方式发生变化,由理论的单一视角变为文献、历史、理论的多重视角。

诗学即诗歌原理的研究,80年代以来有长足的进步。不仅理论思维显著深化,学科本身的建设也受到重视,出现了一批实用的工具书,如乐黛云主编《世界诗学大词典》、喻朝纲主编《中国古代诗歌辞典》等。先后席卷古典文学界的美学热和文化热开阔了诗学的思维空间,西方现代文学理论的急剧涌入,促使我们更深刻地反思、建构民族的诗学体系。在《把古代文论放到中国文化背景中去考察研究》(蒋述卓,载《文艺理论研究》1986.3)、《从文化角度看古典文论》(胡晓明,载《语文导报》1987.8)的口号下,中国古典诗学的文化性格和民族特点,包括思维特征、理论结构及语言形态等一系列问题都得到

^① 张寅彭有《清代诗学书目辑考》,载《上海教育学院学报》,1995(3)。1996(1) 蒋寅有《清代诗学著作简目》,载《中国诗学》第四辑,南京,南京大学出版社,1995。

了认真的思考,产生了萧驰《中国诗歌美学》(北京大学出版社,1986)、袁行霈《中国诗歌艺术研究》(北京大学出版社,1987)、韩经太《中国诗学与传统文化精神》(四川人民出版社,1990)、刘士林《中国诗哲论》(济南出版社,1992)、陈良运《中国诗学体系论》、胡晓明《中国诗学之精神》(江西人民出版社,1995)等一系列著作,从不同的角度,以不同的方式探掘中国诗学的精髓。而传统诗学理论范畴、命题,如言志与缘情、神似与形似、赋比兴、气、味、兴趣、神韵、意境等也在这反思和建构的思潮中得到新的阐释。如意象这一范畴,近代以来一直未有人论及,1982年陈植锷与胡雪岗分别发表论文进行探讨^①,立即引起关注,使古典诗歌的本体论研究大大地深化了一步。中国诗学的另一个基本范畴——意境,自1957年李泽厚发表《意境杂谈》,学术界对它的解释一直停留在作为艺术形象的一般特征上。80年代以来论文激增,蓝华增联系古代诗歌作品和诗论阐述了意境的发生、构成等内容^②,拓展了问题的广度,随后袁行霈探讨了中国古典诗歌意与境交融的三种方式及开拓等内容^③,将问题引向深入;张少康进而从意境的美学特征入手揭示其不同于一般艺术形象的特殊本质,强调意境首先具有空间的美,其次具有动态和传神之美,还富有真实感和自然感,而虚实结合则是创造意境的基本方法^④,逐渐触及问题的核心。他指出意境的空间特性尤其有意义,使得意境的范畴清楚地与艺术形象的概念区别开来。我认为意境作为指称诗歌本体的范畴,宜就作品本身来界定其内涵,因而将它定义为:作者在作品中创造的表现抒情主题的情感、

① 陈植锷《唐诗与意象》,载《文学评论丛刊》第十三辑,北京,中国社会科学出版社,1982;胡雪岗《试论“意象”》,载《古代文学理论研究丛刊》第七辑,上海,上海古籍出版社,1982。

② 蓝华增《说意境》,载《文艺研究》,1980(1)。

③ 袁行霈《论意境》,载《文艺研究》,1980(4)。

④ 张少康《论意境的美学特征》,载《北京大学学报》,1983(4),收入《古典文艺美学论稿》,北京,中国社会科学出版社,1988。

以情景交融的意象结构方式构成的符号系统。(详本书第一章)问题就这样在讨论中逐渐变得清楚和深入,在一个个论题的切磋中诞生了一批在日益丰厚的学术积累中成熟的论著,其中包括裴斐《诗缘情辨》(四川文艺出版社,1986)、赵沛霖《兴的源起》(中国社会科学出版社,1987)、成复旺《神与物游》(中国人民大学出版社,1989)、吴承学《中国古典文学风格学》(花城出版社,1993)、汪涌豪《中国古典美学风骨论》(中国人民大学出版社,1994)等,而尤以中青年学者的著作居多。

传统批评方法的总结和鉴赏理论的研究,我认为是十多年来诗学的两个重要收获。1979年,钱仲联、徐永端首先发表《关于古代诗词的艺术鉴赏问题》(载《古代文学理论研究丛刊》第1辑,上海古籍出版社)一文,提出古典诗歌鉴赏的一些经验问题。不久,沈祖棻《宋词赏析》(上海古籍出版社,1980)、《唐人七绝诗浅释》(同上,1981)出版,在学术界和普通读者中赢得广泛的好评,一再重印。这两部著作以女性的细腻和诗人的慧心将古典诗歌的解读水平推向一个新的高度,成为中国“细读法”的典范之作。随后上海辞书出版社推出《唐诗鉴赏辞典》(1983),更在国内掀起一股古诗鉴赏热潮,引出了一大批各种类型的鉴赏专集。其中当然不乏粗制滥造的欺世盗名之作,以致招来各种批评,但不可否认,这场鉴赏“运动”使历代的各种体式、各种风格的经典作品获得了一次重新细读的机会。新的审美眼光不仅使名作的意蕴得到新的阐释,也使传统的鉴赏理论得到了新的理解和升华。随着叶嘉莹《从中西诗论的结合谈中国古典诗歌的评赏》(载《求是学刊》,1985.5~6)等一批论文相继发表,左健《古诗鉴赏法》(江苏教育出版社,1992)就自然地成了瓜熟蒂落的理论总结。与此同时,鉴赏的实践也刺激了对传统诗歌批评方式、方法及其演进过程与现代意义的反思。80年代初,程千帆发表《相同的题材与不相同的主题、形象、风格——四篇桃源诗的比较研究》、《张若虚“春江花月夜”的被理解和被误解》、《一个醒的和八个醉的》、《韩愈以文为诗说》等论文,其中流动的批评智慧让人耳目一新,而所使用的批评方法,竟与现代西方文学批评

的理论不谋而合。当时他提出一个研究古代文学理论的根本性原则：

从理论角度去研究古代文学，应当用两条腿走路。一是研究“古代的文学理论”，二是研究“古代文学的理论”。前者是今人所着重从事的，其研究对象主要是古代理论家的研究成果；后者则是古人所着重从事的，主要是研究作品，从作品中抽象出文学规律和艺术方法来。^①

对此，他自己也是身体力行的。《古典诗歌描写与结构中的一与多》一文从古代诗歌丰富的艺术经验中抽象出一与多对立（对比、并举）的美学原则，指出：“一与多的多种形态在作品中的出现，是为了如实反映本来就存在于自然及社会中的这一现象，也是为了打破已经形成的平衡、对称、整齐之美。”^②而《读诗举例》一文则从鉴赏的角度分析了古典诗歌作品中形与神、曲与直、物与我、同与异、小与大的辩证关系，使古典诗歌的批评与鉴赏由经验上升到哲学的高度。这种由具体作品导出带有普遍意义的结论；“直接从古代文学作品中抽象出理论的传统方法”，作为对当时风起云涌的当代批评理论建设的回应，有力地推动了传统批评理论、批评方法的反思与总结。赵昌平根据自己研究唐诗的心得，提出意兴、意象、意脉三者是唐诗创作论的基本范畴，也是理解唐诗艺术精神的关键，由此建立起一套解读唐诗的原则和方法^③。这也是直接从作品中抽象出理论的有效尝试。在诗歌批评方法的研究上，张伯伟所做的工作引人注目。他最初以钟嵘的《诗品》为例，概括出中国诗歌批评的六种方法：品第高下、推寻源流、较量同异、

①② 程千帆《古典诗歌描写与结构中的一与多》，25、24页，上海，上海古籍出版社，1984。

③ 赵昌平《意兴、意象、意脉》，载《唐代文学研究》第三辑，桂林，广西师范大学出版社，1992。

博喻意象、知人论世、寻章摘句^①，后又以一组论文深入地讨论了诗格、句图、评点等批评方法。他的论述建立在翔实的文献掌握上，在理论阐发之外，还有着很强的实证性，因而理清了批评史上关系重大的一些理论环节。通观 80 年代以来的诗学，诗话日渐引起学者的重视，张葆全率先发表《古代诗话词话学术价值初探》载《广西师范学院学报》，1982.1）一文，此后陆续出现了一批论文与张葆全《诗话与词话》（上海古籍出版社，1983）、蔡镇楚《中国诗话史》（湖南文艺出版社，1988）、《诗话学》（湖南教育出版社，1990）^②、刘德重、张寅彭《诗话概说》（中华书局，1990）、张葆全主编《中国古代诗话词话辞典》（广西师范大学出版社，1992）等研究著作。这无疑是令人欣慰的，诗话毕竟是诗学最主要的材料和对象。不过，麇集在“诗话”这个概念下的著作，在内容和文体上都缺乏规定性（试看《清诗话》所收书的性质），它涉及诗学的全部内容，可是又不能包括诗学的全部范围，在外延上相当不明确。所以，尽管早在 30 年代徐英就提出建立“诗话学”的构想，但它究竟是否能成为“学”，实在还有待斟酌^③。

诗歌史研究是近十年来中国诗学中最活跃也最有成就的领域，先后出版了莫砺锋《江西诗派研究》（齐鲁书社，1986）、王钟陵《中国中古诗歌史》（江苏教育出版社，1988）、葛晓音《八代诗史》（陕西人民出版社，1989）、钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》（北京大学出版社，1993）、刘跃进《永明诗歌研究》（台湾文津出版社，1993）、张晶《辽金诗史》（东北师范大学出版社，1994）、张宏生《江湖诗派研究》（中华书局，1995）、胡大雷《中古文学集团》（广西师范大学出版社，1996）等一批引人注目的时段研究著作。至于作家研究的论著更是不胜枚举，陈贻焮《杜甫评传》（上海古籍出版社，1982）、阎琦《韩诗论稿》（陕西人民出版社，1984）、程千帆等《被开拓的诗世界》（上海古籍出

① 张伯伟《钟嵘诗品的批评方法论》载《中国社会科学》，1986（3）。

② 蔡镇楚的书虽出得较早，但内容有抄袭别人论文处。

③ 参看《中国诗学》第二辑“诗话研究笔谈”，南京，南京大学出版社，1993。

版社,1990) 冯其庸、叶君远《吴梅村年谱》江苏古籍出版社,1990) 董乃斌《李商隐的心灵世界》上海古籍出版社,1992) 裴世俊《吴梅村诗歌创作探析》宁夏人民出版社,1994) 萧瑞峰《刘禹锡诗论》吉林教育出版社,1995)等著作,让我们看到历经生活磨难、阅历丰富的三代学者在作家研究中所显示出的富有穿透力的批评眼光^①。在“重写文学史”的学术背景下,江苏古籍出版社在80年代后期及时推出一套“中国分体断代文学史”,其中所收的杨海明《唐宋词史》、严迪昌《清词史》、朱则杰《清诗史》都是有力地推动了学科发展的重要著作。最近吉林教育出版社又出版了公木主编的中国古代诗歌史论丛书,基于近年诗史研究的丰富积累,经过相当充分的准备,这套书在诗史进程的理论阐释上达到了新的深度,相信会推动诗史研究的深入。

回顾十多年来的诗史研究,可以看出两个新的特点:一是诗史过程的“深描”,二是创作“范式”的揭示。诗史过程的“深描”首先意味着诗史线索的细致清理,这一点通过唐诗这个公认成就卓著的研究领域来说明再合适不过。唐代文学研究在学术范式的转型中,有两位学者是有代表意义的,一位是傅璇琮,一位是赵昌平。傅璇琮的《唐代诗人丛考》(中华书局,1980)采用丹纳《艺术哲学》的观念,有意识地对那些夙为人忽视的、作为大作家之和声与背景的小作家进行研究,并从中获得关于一批诗人、一个时期诗风的实证知识,从而使我们对杜甫以后白居易以前的诗史开始有了稍为清晰的认识。他的工作作为诗人群体研究奠定了基础,进而也为文学史面貌的揭示带来了转机。赵昌平的《“吴中诗派”与中唐诗歌》载《中国社会科学》,1984.4)更进一步将对诗人群的资料整理提升到综合性研究的层面,通过对诗人集团的综合研究填补了时段研究的空白。需要说明的是,集团、流派研究本身并不是什么新颖的研究范式,从曹丕《典论·论文》到张泰来《江西诗社宗派

^① 关于1949年以后中国大陆古典文学研究队伍的构成及其学风的差异,笔者有《古典文学研究四代人》一文详论,载《河北大学学报》,1996(2),可参看。

图录》到李怀民《重订中晚唐诗主客图》，都可以说是群体研究的范例。但它们针对的都是已知的或约定俗成的群体，所处理的可以说是文学史的既定事实。而赵昌平的论文则不同，它提出的问题是前所未有的，吴中诗派是他的发现。打个比方，前者好比是根据博物馆的藏品写陶瓷艺术史，虽然每个人的见解、评价不尽一致，但涉及的内容却是共同的。而赵昌平则好比是用考古发掘的瓷器写陶瓷史，每发现一件实物，都会引出新的结论。吴中诗派不是像“初唐四杰”、“吴中四士”、“大历十才子”、“咸通十哲”之类的现成问题，它是从诗史现象中发现的新内容。经过他的勾稽归纳，吴中诗派的组成和面貌才凸现出来。这样的工作，是真正历史的方式，具有米歇尔·福柯说的“知识考古学”的意义。历史的碎片正是在这样一种工作下逐渐显现出原有的完整面貌。

当然，从理论上说，历史的原貌是永远也不可能真正复原的，正像碎陶片只能复原出陶器的形状而不能变成原物本身一样，历史事件的还原也只能还原出结构的真实而无法还原出过程的真实，过程永远消失了。但结构的真实却是我们通向历史的惟一路径，也是我们可以追求的较为现实的目标。在诗史研究中，这种结构的描述和还原，即概括诗史某一时段、某一流派或某一作家独特而影响深远的创作方式的特征，就成为对创作范式的揭示。即使是在文献足征的时候，它也是更本质地把握诗史之内在逻辑的需要。在现当代文学批评中，从托马斯·库恩（Tomas Kuhn）《科学革命的结构》中移植过来的“范式”（Paradigm）概念，曾被热烈地讨论过，但在古典文学研究领域却未引起多少反响。王兆鹏《论“东坡范式”》（载《文学遗产》，1989.5）一文讨论宋词史上苏东坡体的独创意义，其研究本身就有某种独创意义^①。本书第九章阐述刘长卿诗歌创作中显示出的唐诗范式演变的轨迹，也是有意识地进行范式研究的尝试之作。而更多的此类研究则存在于文体

^① 王兆鹏曾在《走向规范与科学——浅谈“范式批评”》一文中结合自己的研究介绍了范式批评的内容，文载《古典文学知识》，1994（1）。

学、类型学的研究中。自 80 年代后期以来,诗史研究一个突出的倾向是以周啸天《唐绝句史》(重庆出版社,1987)、王锡九《唐代的七言古诗》(江苏教育出版社,1991)、《宋代的七言古诗》(天津人民出版社,1993)、赵谦《唐七律艺术史》(台湾文津出版社,1992)为代表的分体诗史研究的流行。这是个可喜的现象。古典诗歌一向有非常具体的体制要求,元代诗学已很自觉地进行这方面的总结,分体研究可以更准确地把握诗体自身的成长和诗人在艺术创造上的贡献。不过,令人稍觉遗憾的是,上述几部著作都致力于作家艺术特色和风格的分析,而较少扣住文体自身的发育过程来谈作家对文体资源的开发,从而使史的描述显得较为平面。我们参读一下赵昌平《初唐七律的成熟及其风格溯源》(载《中华文史论丛》,1986.4)、《从初、盛唐七古的演进看唐诗发展的内在规律》(载《中国社会科学》,1986.6)二文的论述,就会感到上述著作在文体史把握上的不足。

由逻辑向历史的转型,在形式上体现为对事实发现的追求,而实质上意味着对意义的探寻。因为,事件作为文学史的基本材料进入研究者的视野,就意味着对其意义的肯定。当我们不是以狭隘的艺术观念看待文学史,只盯着少数进步作家,而是从文学创作本身的发展过程来看待文学史上的众多作家时,就会看到许多以往为我们忽视的内容。比如,通过研究大历十才子和江东皎然等人的创作及王维与大历诗人的交往,赵昌平发现了王维在唐诗史演进中的重要影响,从而对其诗史意义与价值做出新的判断^①。又如,一向很少为人提到的权德舆,我在仔细梳理贞元八年前后诗坛人物代谢、盟主代兴的细节后,发现贞元中曾出现以权德舆为核心的台阁唱和及由此而兴起的游戏诗风,通过揭示权德舆为核心的台阁唱和及由此而兴起的游戏诗风,通过揭示权德舆对贞元诗坛不同寻常的意义及对元和诗坛的影响,一段湮没已久的贞元诗

^① 赵昌平《从王维到皎然》,载《中华文史论丛》,1987(2~3)。

史重新浮现出来。事件的发现也就是意义的发现,表面上是事件的发现改变了历史叙述,其实是意义的发现改变了我们对文学史链环的知识和理解。而这种意义发现一般是不可能通过个别作家的研究来达到的,它更依赖于时段的研究,依赖于作家群体及其时间、空间关系的深刻揭示。正是这种对新问题的发现和揭示,深化了我们对诗史的描述。

回顾 80 年代以来的诗史研究,可以列举出很多独到的思路、卓有成效的研究方法和新颖的结论,开列出一系列足以令人自豪的成绩。但限于篇幅,我不能继续谈这些了,因为还有两个问题需要提出。第一是诗史观念问题。诗史的发掘和建构取决于研究者的史观,在由逻辑回归历史的思潮中,也存在着另一种植根于理性主义信念的诗史建构,从陈伯海的《唐诗学引论》(知识出版社,1988)、王钟陵的《中国中古诗歌史》到钱志熙最近发表的《表现与再现的消长互补——中国诗歌发展史上的一种规律》(《文学遗产》,1996.2)一文都可以看到这种努力。他们都从黑格尔—马克思的决定论的历史哲学出发,希望找到解开历史发展规律的钥匙。王钟陵似乎混淆了历史概念作为时间过程和符号记录的区别,于是认定历史具有客观和主观两重性^①,客观性成为他追寻历史规律、阐释因果律的逻辑前提,而主观性则给他按一定的理论模式建立诗史秩序以理论依据。这种历史观念植根于中国阴阳二元论的自然观,又接受了历史唯物论的发展观,往往将文学史的动力理解为两种基本矛盾的对立统一,表面看来很有辩证色彩,然而其逻辑前提却已落入先验的决定论模式中。就像钱志熙论表现与再现的消长互补、矛盾统一,首先是以中国古典诗歌具有表现的传统、西方诗歌具有再现的传统这一判断为前提一样。这一逻辑起点本身就有先验论的色彩,虽然它一直是中国比较文学者津津乐道的常谈。其实只要审核一下这一结论的根据,我们就知道,论者仅将亚里士多德《诗学》作为西方诗

^① 王钟陵《中国中古诗歌史·前言》,南京,江苏教育出版社,1988。

学的代表,而全未顾及西方抒情诗传统中的表现观念及其学说^①。在这武断的大前提下做进一步的推论,当然是经不起质疑的。第二是研究力量的投入问题。尽管在由逻辑回归历史的学术转型中,研究者注目的问题点已远远多于已往,不仅一些属于时代主潮而为我们忽略的诗史问题,如齐梁宫体诗风、大历诗风、南宋江湖诗风、明代的复古思潮等得到应有的关注,就连上古史诗、汉魏六朝郊庙乐章、辽金诗歌、明清散曲、同光体这类处于边缘位置的诗史问题也进入了学术的视野。但从整体上说,我们关注的焦点仍只是杰出作家,内容局限于少数几个人、几部书,就连明代前后七子都未得到认真的研究。而这些问题不加以研究,诗史就永远是残缺的,永远不会丰富起来。即以唐诗、宋词来说,为什么宏观的成果与个案研究相比显得那么不相称?为什么新近出版的一些六朝、唐宋、清代诗史、诗论著作章节标题新颖,而内容却缺乏新意?我认为关键就在于时段研究的基础薄弱。毋庸讳言,即使是集中了许多研究者的唐诗、宋词,也仍有许多作家、作品未被认真地阅读过。写来写去,老是那么几个人、那么几个问题。这不只是观念的问题,也有学风问题。从赵昌平发表的一系列论文来看,相信他的唐诗史问世,会给人们带来新的内容、新的感觉。

相对诗史来说,诗学史的研究不太令人乐观,在涉及面的广度和理论阐释的深度上都不如诗学研究成绩明显,也不如诗史的突破引人注目。陈陈相因的老生常谈比比皆是,已为日本学者清水凯夫在《诗品 是否以“滋味说”为中心——对中国近年来诗品研究的商榷》(载《文学遗产》,1993.4)一文所尖锐批评,很值得我们认真反省。这里除了学风的问题之外,还存在着学者的素质问题,包括对现代文学理论和诗歌史的修养。由于学者在理论上不能超越旧有文学概论的模式,对历代诗学资料与问题的处理就往往停留在一般美学、文学

^① 关于这一点,陆扬博士《诗为摹仿说——辨正与诂难》一文已有专门的辨证,载《中国诗学》第一辑,南京,南京大学出版社,1992。

原理的层面,无法深入到诗学的内部去探讨属于诗歌的专门问题。最近出版的一些中国文学批评史、诗学批评史、诗学通论似乎都有这种倾向,这只要看看它们对元代诗学的论述就可以知道。元代诗格本有许多技术问题可以讨论,比如体制论、结构论等,但作者都以其为毫无价值而干脆不谈了。另外,与诗史的脱节也有碍于诗学史研究的深化。比如现有的论著在论述吴乔诗学时,因为他年辈较长,都将他置于王渔洋之前。其实《围炉诗话》乃是针对渔洋提倡宋诗而发的,不明白这一创作背景,谈吴乔的诗歌观点就难免隔靴搔痒。这都可以说是诗学史研究中普遍存在的问题,不过我在此指出,决不意味着诗学史研究一无所获。应该说,诗学史的成绩还是有可喜之处的。首先是研究的领域扩大了,不仅像唐宋诗之争这种诗学史上的重大问题有人进行总结(齐治平《唐宋诗之争概述》,岳麓书社,1984),甚至连杜诗学这种专门的诗学史问题也有人涉足(许总《杜诗学发微》,南京出版社,1989)。其次是专题研究走向深入,光是钟嵘《诗品》就出版过五六种评注译本,研究著作也数量相埒。第三是集成性著作不断出现,如王利器《文镜秘府论校注》(中国社会科学出版社,1983)、曹旭《诗品集注》(上海古籍出版社,1994)等。在具体的时段上,王运熙、杨明的六朝至唐代诗学研究,韩经太、张毅的宋代诗学研究,张晶的金元诗学研究,王英志的清人诗论研究,张寅彭、张健的明清诗学文献研究,谭佛雏的王国维诗学研究也都是各有贡献的。

评述具体的研究成果不是本文的任务,也没有这种可能,我只想从学术方式上指出标志着诗学史研究深化的两种倾向,那就是诗学史与思想史的结合、诗学史与诗史的结合。前者意味着诗学史视野的开阔,后者意味着诗学史内容的丰富和深化。作为研究方法,这两种倾向当然是陈寅恪文史哲相结合的学术方式的延伸,从周勋初《梁代文论三派述要》、《文赋写作年代新探》等论文也可见其较早的成功实践,但作为一种成型的范式,我们不能不提到罗宗强的“文学思想史”的研究思路。罗宗强在80年代初,有感于古代文论一些基本概

念内涵、外延都与一定时期的创作风貌、文学思潮有关,而“文学思想不仅仅反映在文学批评和文学理论著作里,它还大量反映在文学创作中”,士大夫在公开的场合,往往说一些冠冕堂皇的话,而自己的真实爱好却流露在创作中;有的时期理论与批评可能相对沉寂,而文学思想的新潮流却异常活跃。如果只注意批评与理论著作,而不从文学发展的趋向研究文学思想,就有可能忽略了文学思想极其重要的发展段落。^①同时,他认为文学思想与社会思潮、士人心态关系尤为密切,于是就尝试由文学史、思想史、心态史入手来研究文学思想史。他的《隋唐五代文学思想史》(上海古籍出版社,1986)虽不是专门研究诗学的著作,但是它与作者主编的《中国文学思想通史》书系已形成一种独特的范式,即融思想史、文学史于一体的文学思想史研究方式。诗学史在这种范式中的成功,已由张毅《宋代文学思想史》(中华书局,1995)中有关诗学的研究显示出来:在对江西诗风的深入把握中论述“活法”的理论内涵,通过东坡诗歌的研究概括出“老境”这一诗美范畴,在深化旧有问题之阐释的同时,也开拓了新的诗学史视界。由思想史、心态史入手研究诗学史,就不能不与文化学的视角殊途同归。事实上,在文化研究的热潮中,文学中的文化—文化中的文学在80年代后期日益成为古典文学研究者最热衷的视角。在诗学史研究中,儒、释、道三教尤其是佛教的禅学与诗学的关系曾引起许多学者的兴趣。以前的几十年间只有徐中玉发表过《中国文艺批评所受佛教的影响》(载《中山文化季刊》2卷1期,1945)一文,而80年代以来就发表了秦襄明《禅悟与诗悟——佛教在认识、思维理论上对古代诗论的影响》(载《学术月刊》,1984.9)、金五德《试论禅道诗道“惟在妙悟”》(载《长沙水电师院学报》,1988.1)等数十篇(部)论著。这些论著的出发点都是要弄清中国古代诗学所受佛教主要是禅学的影响,以抉发诗学中历来被忽视和误解的理论意蕴。然而由于

^① 参看罗宗强《隋唐五代文学思想史·引言》、张毅《宋代文学思想史》罗宗强序。

论者多半对佛教的知识准备不足,为出新解强说禅,以至于观点和论述由禅学的一般到诗学的一般,禅学方面的知识借助于思想史、哲学史、佛学史的成说,用哲学家对禅的一般阐释来与诗学的内容相比附,既不做实证性的影响关系研究,也不注意禅宗门派义理的差异及诗学所受的实际影响,使诗与禅的话题停留在非常肤浅的皮相之见上。台湾学者杜松柏在1976年出版的《禅学与唐宋诗学》(黎明文化事业公司)中已从禅宗各门派参禅机用的不同阐发严羽以禅喻诗之旨,而后来大陆赶时髦轻谈禅学者,所见非但未能出其藩篱,甚而至于不知其说,重弹冯班《钝吟杂录》的老调,贻识者之讥。顾其间能脱俗者仅陈允吉、孙昌武等少数学者而已。张伯伟《禅与诗学》能从钻研禅籍入手,考论宋代诗话、论诗诗与禅学的关系,发覆良多。而《佛学与晚唐诗格》一篇,考究佛学中“门”、“势”、“作用”三者对晚唐诗格的影响,指出诗格各种“势”直接来自禅宗,具体说就是为仰宗的仰山门风,基本涵义为“力”,^①使历来无从索解的各种“势”有了一个明晰的说明,进而使唐人诗学的特征乃至诗学史的一个段落得到清楚的勾勒。诗格、诗法类著作虽说是古代的蒙学教材,但老生常谈中常包含着中国诗学中最稳定也是最基本的专门知识,近代以来对这部分内容的轻忽,已明显地妨碍了中国诗学研究的深入。我们需要补上这一课。

经过近30年的封闭与动乱后,国门开放,文化碰撞和学术交流使得比较文学重新回到了跑道上,而更年轻的中外诗学比较还处于起步阶段。新时期的比较诗学,最初是在一批老专家的论著中发轫的,其中包括季羨林《泰戈尔与中国》、钱钟书《诗可以怨》、戈宝权《马雅可夫斯基和中国》、金克木《梨俱吠陀的祭祖诗和诗经的“雅”颂》、王元化《文心雕龙创作论》、林林《中日的自然诗观》、冯至《杜甫和歌德》等。在1983年8月召开的中美比较文学讨论会上,杨宪益《试论欧

① 张伯伟《禅与诗学》,杭州,浙江人民出版社,1992。

洲十四行诗及波斯诗人我默凯迈的鲁拜体与我国唐代诗歌的可能联系》、袁可嘉《西方现代派诗人与九叶诗人》、周发祥《也谈唐诗意象的具体性》、赵毅衡《关于中国古典诗歌对美国新诗运动影响的几点刍议》、张隆溪《诗无达诂》几篇中国代表的论文,可以说是新时期中外诗学比较研究的奠基之作。随后张隆溪在《中国比较文学》创刊号上呼吁“应当开展比较诗学研究”,尽管他使用的诗学概念是西方文论的内涵,但与同时刊出的朱光潜《中西诗在情趣上之比较》一文相表里,仍对中外诗学比较起了很大的鼓动作用。此后学者们便摸索着可供比较的问题,而曹顺庆的工作显得尤为突出,他的一系列论文,为学界勾勒出中西诗学观念中一组对应的范畴,如文道与理念、意境与典型、妙悟与迷狂、风格与体、物感与摹仿、风骨与崇高、出入与移情、距离、亚里士多德的 Katharsis 与孔子的发和,等等。这一对对理论命题,我相信对任何一位诗学者都会有诱惑力的,它让我们忽然发现自己的传统中竟有那么多独特的理论财富。1986年笔者读到作为博士论文的《中西比较诗学》稿本,就是这种感觉,而且佩服作者的敏锐和机智。但同时也隐约感觉到存在一个问题,那就是有时比较的内容不属于一个理论层次,有些牵强。比如在比较中西艺术本质观时将意境论与典型论作为各自的理论核心,意境论举的是诗论的材料,可典型论却是举小说理论的材料。这怎么能说服人呢?我觉得应该拿诗论来说明西方的典型论,拿小说理论来说明意境论,才是当行。这涉及比较文学的一个重要概念——可比性,不过当时我还不知道这个词。上述现象的产生看来与求异的动机有关,差异对比较文学学者来说显然比相似更具有诱惑力。也正是中西传统对立的先验观念,导致了时下流行的中国诗是表现的、西方诗是再现的这一简单化的结论。不过我们看到,最近出版的狄兆俊《中英比较诗学》(上海外语教育出版社,1992)已摆脱这种思维定式,以功用论和表现论为基本线索,分别考察两种理论在中英诗学中的发源、流变及其在文学创作实践中的体现,使两个基本命题在中英诗学的历史展开中得到比较印证,从而归结于各自诗学传

统的二重性。这显然是个可取的思路。人类的心灵是相通的，诗的精神也是相通的，随着不同民族间文化和文学的日益沟通 and 理解，我们定会发现越来越多的相似之处。

在诗人的平行比较中，可比性同样也是个突出的问题。仅因其题材、意象、风格某方面的相似，如陶渊明与华兹华斯的自然，陶渊明与泰戈尔的静，李白与莎士比亚的鸟，李清照与勃朗宁夫人的身世，就将来比较，虽然都可以作一通有模有样的差异分析，但仔细想想，其实说明不了什么问题。因为横亘在这些诗人中间的不只是种族的、时代的差异，还有社会性质的差异。也许只有在相似的时代、相似的社会历史阶段的作家才具有可比性。诸如孔子与亚里士多德、柏拉图的文艺观，《诗经》史诗与荷马史诗，屈原与但丁的长诗之比较大约是可行的，像《刘勰情志说和黑格尔情致说漫议》、《李白诗歌崇高美与西方艺术崇高美的比较》，可比性似乎就有问题了。相比之下，诗学的影响研究，如王晓平关于中日诗学比较所写的一些论文《日本和歌理论对〈诗大序〉的引照》、《袁宏道的性灵说和山本北山的清新诗论》、《中日诗歌自然意象的融通与反差》，因有一定的实证性，倒不失为一种初步的积累。除了可比性的问题外，我觉得中外诗学比较中还存在一个问题，那就是征引材料的缺乏经典性和代表性。不少论文所举的材料是较随意的，或随便摘自一本通俗性著作，或取诸报刊所登的译文，拿来即比，这不能不影响到结论的可靠性。当然，这种情况是与学科草创阶段的研究水平与图书资料的客观条件有关的。从目前中外诗学比较的成果积累及学术前景来看，我觉得影响研究的课题到一定的时候毕竟会相对饱和，平行研究乃是无限广阔的天地，在资料搜集、知识准备与学术积累都远未提供成熟条件的情况下，与其盲目地随意地捕捉比较对象和课题，不如做些类型学的比较研究，弄清一些基本事实与观念的同异。朱光潜《中西诗在情趣上的比较》所做的正是这样的工作，茅于美《中西诗歌比较研究》（中国人民大学出版社，1987）与之类似，杨周翰《中西悼亡诗》也不外如此。杨文指出：“在西方，爱情是一种追求，婚姻才是求爱的高潮。而在中国，

婚姻只是可能发展为爱情关系的开始。……妻子之死只是男人可以公开合法地表达自己对配偶之爱的惟一机会^①，我想这无论对中国还是西方的学者反思自己的诗歌传统，都会很有启发。中外诗学比较的目的，在于通过不同民族诗歌经验的比较，使我们对诗歌的本质与文体的理解变得更全面与深刻，不致因无知而做出狭隘武断的结论。从这一立场出发，类型学的比较就可以说是一个较切实可行的选择，但这同样也需要丰富的知识和对不同文化的深刻理解。同样是比较悼亡主题，茅于美《情真意深的伤逝悼亡诗》涉及的深度就远不如杨周翰文。这告诉我们，诗学比较不是想比就能比出来的，它需要坚实的国别文学研究的基础。这同样说明，比较文学家不是比较文学学科——如果我们承认它是一个独立的学科的话——所能培养出来的。近来，在年轻一代的学者中出现一个新的动向，即开始留意域外汉诗的文獻，萧瑞峰的日本汉诗史研究、张伯伟的韩国诗话研究、张寅彭的日本诗话研究都已开始发表初步的成果。这些中国诗学者之涉足于中外诗学比较的领域，一方面表明他们对中国诗学的超本土文献意义的发现，及由此产生的对中国诗学之世界意义的重估，另一方面也不表明诗学的比较，实质上是起于参照他人以求更清楚地了解自己的动机吗？所以比较的前提是首先了解自己，比较文学家首先应该是个本国文学专家。当然，这只是就中外诗学的比较而言的。

四、建立新的学术观念：中国诗学的展望

通过以上的简略回顾，本世纪中国诗学研究的进程已大体可见。在民族灾难深重的百年中，能取得这样的成就，在学者已可无愧，但不能无憾，学术的现状更不容满足和乐观。撇

^① 杨周翰《中西悼亡诗》，载《镜子和七巧板》，163页，北京，中国社会科学出版社，1990。

开商业性写作不论，眼下中国诗学乃至整个古典文学的研究仍呈现着相当程度的无序状态。近几年，一大批各种形态的诗学、诗史、诗学史著作出版，大都有很新的章节和标题，可是内里却没提出新的问题，顶多在一些老问题上修改一下明显过时的评价。如宫体诗的色情、李商隐的唯美主义之类。也就是说，处理的仍然是现有问题。这显然是缺乏扎实的时段、群体研究基础的结果。没有具体的时段研究的突破，就发现不了诗学、诗史发展的新线索，最终也就只能以缘情与体物、表现与再现、复古与反复古或别的什么新逻辑框架，来取代现实主义与反现实主义的旧框架，其学术方式仍然是形而上学的。在现代诗史、诗学史研究的草创阶段，这种以逻辑代替历史的情况是难以避免的，也是无须厚责的。可是到今天，还用这种方式炮制各种论著，就不能令人容忍了。

我觉得，现阶段的中国诗学研究在扩展眼界、宏观把握的同时，也迫切需要进行具体事实、具体现象、具体理论的研究，尤其应该多探讨些学科内部的技术性问题。记得韩经太曾著文，提醒学界谨防技术理性对人文精神的侵蚀^①，他的忧虑无疑有着深远的文化关怀，但在现时的适用性似乎还值得考虑。依我看，当前古典文学研究中的人文精神固然不能说很充沛，但技术理性似乎更加欠缺。诗学甚或整个古典文学内部的许多专门问题根本未被触及，而一种极表面化的判断已认为文学本身的研究已达饱和，而只能向文化的大视野去开荒。其实文化只能给现有问题提供一种观照和解释的角度，决不能说明研究对象本身的问题。目前我们需要的还是对许多陌生对象的说明。我担心文化沸腾过一阵后，回头看看积淀不下什么沉实的晶体。

回顾 80 年代后的中国诗学研究，我感到学科的发展迫切需要建立起新的学术观念，那就是打通文学史与文学批评史，诗史与诗学史，使诗学范畴、体系的研究由共时走向历时，由

^① 韩经太《人文课题与技术理性》，载《古典文学知识》，1994（3）。

平面走向立体。为实现这一目标,首先应该在这样几方面加以努力:

第一,进行细致的文献考索和整理,在现有文献的清理中发现新的材料、新的问题。有一个典型的例子:陈尚君对司空图《二十四诗品》的证伪将改变诗学史的秩序。如果依我的看法,视《二十四诗品》是宋元之际的产物,那么宋代诗学的倾向和理论价值就将重估,而《诗家一指》在明代的接受包括伪托于司空图名下的经过就成了诗学史的有趣内容。一部书的显晦有时能提供许多有意思的结论。

第二,在详备的文献基础上开展面——专题的研究,从文化制度、地域、家族、集团、性别、体制、传播等各个视角对诗歌史进行综合研究。诗史和诗学史的面貌和结构的真正改观将取决于面的研究。比如,乾隆二十二年(1757)科举用诗,曾导致《诗学指南》等一批诗法的出现;不研究清代科举制度就不会理解这些“诗法”的意义。实际上,中国诗学许多理论命题、概念的意义都是漂浮在诗学史的动态过程中的,脱离这动态过程的语境,就很难确切地把握那些诗学话语的真实涵义。

第三,重新清理诗学史发展的线索和内在逻辑。由于丰富的创作活动进入我们的视野,更多的著作被阅读,历来认定的一些结论就将被重新审视和估价。比如历代的汇编、汇辑诗话,除宋代《诗话总龟》、《苕溪渔隐丛话》、《诗人玉屑》等书因保留宋人遗说而被重视外,大都无人提及。如果我们将此类书与那些个人著作的名诗话相比较,就会发现,中国诗学体系的建设、构成,尤其是基本范畴的确立,正是由这类书完成的。

第四,也是最重要的,就是阐明中国诗学的基本观念和理论内涵。研究历史是为了更深地理解现在,诗学史的重要任务之一,我想就是梳理出中国古代诗学基本观念、范畴的历史发展,从而揭示其在人类文学和批评历史上的独特贡献。这一工作,刘若愚先生已有筚路蓝缕之功在前,更多的工作还有待今人去做。这也是比较诗学的基础。

第一章

中国诗学的核心范畴

——意境的本质与存在方式

自 20 世纪 80 年代以来 ,学术界已迫切感到 ,我们的古代文论乃至整个文学理论的研究都面临着一个突破和深化的问题。在这种焦虑下 ,学者们从各种角度以各种方式进行了尝试 ,可是结果却未取得预期的进展。对古代文论民族特征的讨论 ,比较诗学的平行研究、文艺思潮的系统研究都曾给古代文论研究带来冲击 ,促使我们对民族古典文艺理论的体系、结构、思维方式、表达方式作进一步的反思。可是当我们试图构筑自己的理论体系 ,对基本命题和理论内涵进行新的阐释时 ,却仍不免感到隔膜 ,感到无从下手 ,对那凭直觉就能体认的理论肌质苦于分析的力不从心 ,而终于建构起的理论框架则显得简单而肤浅。这一切都使我们不满意 ,可是改变这种状况的途径何在呢 ?

我认为 ,我们首先应该做的工作是整理古代文论的基本范畴和概念体系。这一点在 20 世纪古代文论研究发轫之初就已为学者们清醒地意识到^① ,但 80 年代西方文艺思潮的急剧涌入 ,使我们在借鉴和“拿来”的同时 ,也由民族自尊心生发出捍卫古典文论价值尊严的急切心情 ,在情绪化色彩浓烈的关于古代文论民族特色的讨论中 ,古代文论的理论体系被匆忙地构筑起来 ,而并未对支撑这体系的基础——范畴、概念作一番认真细致的清理、反思和阐释。回顾人类思想发展的历

^① 参看本书《导论》第一节。

史,每一种思想体系都是以一系列基本范畴、概念为核心构成理论框架的,西方思想史上重要人物在构筑一个新的理论体系时,首先都是从讨论哲学基本问题,重新界说、阐释传统范畴的内涵开始,通过赋予这些基本范畴以新的涵义从而建构起新的学说体系。所以历史上才产生了关于文化、文学、诗等基本范畴、概念的各种定义。正是这不断扬弃和反思的努力,使理论赖以完善、丰富,人类知识的积累,对主客观世界认识的深度也由此而增加。反观中国古代思想史的发展也莫不如此。然而从“五四”新文化运动以来,传统文化与现代思潮之间出现了断裂的鸿沟,从马克思到德里达,我们一直都是在“拿来”,各种范畴、概念被剥离其语境,不加细致的消化吸收就取来拼合、堆积成理论体系,而并没有建立一套属于自己的、稳定而可操作的范畴、概念系统。于是一旦这些范畴、概念所附丽的思想体系为人扬弃,它们也就失去效用,像土崩瓦解的旧城,拣不出可用的砖,再造新城又必须重新烧砖。我们的文艺理论每经历一次思想变革就要推倒重来,从头做起,正是由于我们没有致力于基本范畴的研究、确立。许多似是而非、经不起推敲、说明不了问题的虚假概念,如人民性、真实性、党性等成为我们文艺理论的核心范畴,这怎么能保证一个科学的、可操作的文艺理论体系形成呢?

为此,无论是建构当代中国的文艺理论体系还是总结古典文论体系,首先要做的工作就是清理基本范畴、概念。这包括整理、分析旧有的范畴、概念,发掘、归纳新的范畴、概念,吸收近年来的研究成果,对各类范畴、术语做出清楚的界说,必要时甚至可以加以规定,在此之上予以历史的、本质的阐释,明了其内涵和外延的变迁,发掘其理论内容与现代意义。有了一套定义科学而明晰的术语,才谈得上建立崭新的文艺理论体系。本章讨论意境范畴的本质及其存在方式,就是针对意境研究中科学性与精确性的缺乏,通过讨论这两个基本问题,规定它的含义,说明诗学范畴研究的当代意义及与现代学术方式相适应的原则。

一、一首小诗包含的复杂问题

关于意境 大大小小的文章已发表了百余篇^① ,但至今它仍是个含糊不清的概念 根本原因在于它的本质与存在方式这个核心问题没解决。情景交融的艺术境界——这是最常见的界说 ,可是“艺术境界”准确地说只是个比喻 ,如果追问一下“艺术境界”的本质是什么?就没有现成的答案了 ,再追问一句 ,意境存在于诗中还是存在于作者、读者的脑中?那又是个令人困惑、可以做出各种不同回答的问题。因为很显然 ,一首诗所写出的决不等于作者所想要说的全部 ,一个读者领略到的同样也决不会等同于诗中写出的全部。且不说李商隐《锦瑟》那样的千古纷争的象征性作品 ,即便是浅显如崔颢《长干行》之类的小诗 ,也不能说只有一种解释。就诗中表现而言 ,或纯属依古题悬拟 ,或为记录某次旅行所见 ,或由经验与想象共同构成 ,论其意图 ,或写江南风俗民情 ,或写少男少女知慕少艾的微妙心理。总之 ,诗人在创作时脑子里决不会只浮现这几句对话。至于读者阅读 ,就更是仁者乐山、智者乐水 ,各得其所了。且看赵景波的分析。“君家何处住?妾住在横塘。停船暂借问 ,或恐是同乡。”这诗没头没脑 ,一上来就是人物的一段独白 ,直接信息都在听觉上 ,但它的潜在信息却在听觉之外。说话的这个“妾” ,自然是个女性 ,从她讲话娇憨天真的语气上看 ,一定是个少女。她的话在哪里讲的?船上。船在哪里?水上。她的话是讲给谁听的呢?显然是“君”。“君”在哪里?另一条船上。这两条船 ,相遇以前必然是在同一条水上相向而行。以上的推断如果不错 ,我们可以进一步地设想 :少女正在划船 ,忽然听到歌声 ,抬头望去 ,原来是一个小伙子 ,一边唱歌 ,一边驾船迎面划来。那小伙子歌唱得好 ,

^① 参看罗宗强等编《古代文学理论研究概述》所附论文索引 ,天津 ,天津教育出版社 ,1991。

人长得也漂亮。少女的注意力完全被吸引了,心里暗暗生出一种好感。船越来越近,好感也越来越深。当两船相遇时,那少女突然意识到,失去这个机会,以后就难得相遇了,于是急不择言,劈头就问:“君家何处住?”潜台词是:“以后到哪里找你呢?”不等对方开口,又送上门去:“妾住在横塘。”这话也有潜台词:“你若找我请到横塘。”这以后,有一个信息反馈过程。那小伙子先是一愣,接着有点不大自然。这倒提醒了少女,使她从感情上的失控状态中解脱出来,陷入了难言的窘境。但这少女毕竟聪明,片刻之后,她不但恢复了平静,还巧妙地给自己解了围:“停船暂借问,或恐是同乡。”——听你唱歌的口音,觉得耳熟,所以问一问,看看是不是同乡。这个解释,真是妙趣横生,她用乡情把爱情掩盖得不露一点痕迹^①。如此生动丰富的理解无疑是含有想当然的成分的(如唱歌之类),但决不是凭空臆想,崔颢不站出来否认,你就不能说诗中不含有这些意味(即使崔颢否定,也必须承认读者想象的权利);“无字处皆其意也”^②,诗句客观地存在着暗示性。这也正是诗之所以成为诗的基本特性,我们的古人早就懂得了“象外之象”、“言外之意”、“言有尽而意无穷”等道理,当代学者更对诗歌传达潜在信息的种种方式作了清楚的概括。这样,对读者来说,他要把握的诗的内容就不仅仅限于诗中所涉,还应该包括言外所暗示的全部含义,即科林伍德所谓“总体想象性经验”了,而这样的审美经验是通过想象在读者脑海中完成的。于是,所谓情景交融的艺术境界便出现了我们上面说的是存在于诗中还是存在于想象中也即存在于主体还是存在于客体的问题。

传统的看法认为“意境是‘情’与‘景’(意象)的结晶品”,是“客观物境与主观情思互相交融而形成的艺术境地”。从朱

① 赵景波《论中国古典诗歌的潜在信息系统》,载《哈尔滨师范学院学报》,1985(2)。

② 王夫之《姜斋诗话》,《清诗话》上册,19页,上海,上海古籍出版社,1978。

光潜、宗白华到李泽厚都这么看,潘世秀、周鸿善、蓝华增也持这种观点。但后来有些学者提出了异议,如蒲震元说:“意境是特定画面及其在人们头脑中表现的全部生动性或连续性的总和。换言之,是特定艺术形象及其所触发的艺术想象(包括幻想与联想)的总和。通俗地说,意境就是特定的艺术形象和它所表现的艺术情趣、艺术氛围以及它们可能触发的丰富的艺术联想的总和。”^①王昌猷也认为中国古代诗论“着眼于艺术的欣赏范畴,把意境看做是欣赏者在审美过程中发挥想象和联想,从而获得的一种美感境界”,因此他明确提出“意境存在于欣赏者的想象中”^②。葛兆光又别开蹊径,主张“在中国文学艺术中,意境应当是从创作构思到欣赏想象这样一个过程,它必须有艺术家(观照、冥想、创造)、作品(联系的中介)、欣赏者(欣赏中再创造式的联想)三个部分才能产生”^③。这些说法的对立,放大了显然就是苏珊·朗格与科林伍德的艺术理论的对立,那是个非常复杂的问题,因此我不准备从更广泛的理论视野上来谈论意境,只把它限定在中国诗学的范围内。

二、意境作为诗歌信息传达的中介

正如科林伍德说的:“对于一个含义笼统的术语,我们看到它的实例而不能加以辨认,在这种情况下,一开始就争论它的正确定义是没有多大用处的。因此,我们首要的工作就是找好自己的立足点。”^④本文的立足点是先将意境设定为诗人的创造物,——这一点,我想大家是能接受的,在这个基础上我们再来判定各种说法的得失。

先看葛兆光的观点。他从诗的艺术表达上来看待意境,

① 蒲震元《三秋树美,二月花新——意境形态、风貌与审美理想》,载《文艺研究》,1987(2)。

② 王昌猷《再论我国古代文论中意境的特征》,载《中州学刊》,1984(2)。

③ 葛兆光《禅宗与中国文化》,172页,上海,上海人民出版社,1986。

④ 科林伍德《艺术原理》,1页,北京,中国社会科学出版社,1985。

将它理解为一个表现与复现、输出与输入的信息过程,出发点是好的。但他没注意到,将意境作这样宽泛的规定将带来一些问题。首先,我们都一致肯定,意境是中国古典美学的独特范畴,将意境视为从创作构思到欣赏想象的整个过程势必推导出中国人从创作到欣赏想象的过程异于他人的结论(否则何以独特)。但这一结论是很难令人同意的,因为它否定了天下诗人、读者诗心的共通性。其次,退一步说,即使中国人从创作到欣赏的整个心理过程确实不同于他人,有自己的独特性,那么这实际上已不是诗人的创造物的问题而成为心理结构的问题了。美国心理学家古德依洛弗在其《发展心理学》中说,没有两个人见到的一切客观事实完全一致,而客观世界则是一致的。差别在于对待这些事物的态度不同,因为人是有差异的。从文学欣赏活动来看,作品对于每一位读者来说是一成不变的,但各人由于心理结构的差异便获得了不同感受。不难看出,葛兆光的观点实质上也是偏于主体一方,与蒲震元、王昌猷之说暗合的。而后者本身也有矛盾,既已肯定读者在脑中复现的诗境是不同的,那么确认意境存在于主体就等于否定了艺术家对意境的创造,因为诗人不可能在同一首诗中创造出不同的意境。再反过来说,对一首诗,古今中外的读者也有可能获得相近的审美经验,在解释上趋于一致。如果认为意境是主体经验,那么这种一致又使学术界一致公认的意境为中国诗学独有的美学范畴的说法难以成立了。看来,将意境说成是创作表现加欣赏再现、它存在于读者想象中是不合适的,导致这种观点的根本原因是对意境本质理解的模糊。

准确地说,对意境存在方式的确定现在已不是个理解的问题而是个规定的问题了,即在康定斯基的(艺术家)感情——感觉到的东西——艺术作品——感觉到的东西——(观赏者)感情这一艺术程序上将哪一阶段规定为意境的问题。这涉及对诗歌艺术力量实现的全过程及诗的一般存在形态的认识,需要我们先对上述程序中的各个环节的属性略加分析。

关于作诗过程,因为古人没留下完整、清晰的记录^①,同时也为了让我们的讨论更具有普遍意义,这里取伯利斯·派瑞《诗之研究》的一段为证:

诗人把他的思想,集中于一件具体的人生片断上面,或一件事,或一人物,或人生经验的一片段;以其有多情之性情,所以这种思想的集中,立即就激起一种情感,又起了许多影像的麇集。在这些感情的激动之下,按照联结的法则——最少有一部分可以记述——这些影像就渐渐明亮起来,取得确定的形状,归成若干组,然后发而为模拟实际世界的种种声音,——自始至终,这些影像,是受诗人之目的所精密支配的,以使其意义渐行显著,但如要使其艺术作品有生气,则必以诗人的心绪及诗人活跃于意识背景中种种情绪表现之本能的感觉,扭结成一种活跃的意匠。诗人由其对于文字直觉的运用能力,就能觉得一种音符,以写这个影像复杂的网,而以著于纸上的文字记录之。所以凡诗之起,是由许多的影像,经过诗人心绪的滤清而起。这种经过滤清的诗,才能传至后代,而不减精神的力量及快乐。^②

在这段文字中我们清楚地看到作诗有三个步骤:首先是产生感情,从人类日常的普遍情感中提取属于个人的当下的感受;其次在想象的融合作用下,影像(按即意象)按一定的方式结构起来,取得确定的形式并归成若干组;最后用具有声韵之美的文字语言书写下来。至此就可以说一首诗已离开作者客观地存在了。这个由内而外、从无形到有形的创造活动,从表现方式上看无疑是一种符号化活动。情感是无形的,只有借助于形象化的语言符号才能具体生动地表现出来。然而在诗

^① 陆机《文赋》与《文心雕龙·神思》虽有对构思与写作过程的描述,但太笼统、模糊,偶辞丽藻更妨害了意思的表达。因其不合本文要求,故不征引。

^② 傅东华、金兆梓译本,74~75页,上海,商务印书馆,1923。

里,语言文字只是负荷着意义的声音外壳,是诗存在的物质形态,而意象又属于构成意义内容的一些基本材料,尚不具有独立性。所以诗只能是立于这二者之上的由意象建构、用文字固定的思维形式,也就是“以诗人的心绪及诗人活跃于意识背景中种种情绪表现之本能的感觉,扭结成一种活跃的意匠”,一个“影像复杂的网”。从表现的角度说,这个情感凝结起来的意象网络是传达诗人情感的艺术符号结构;从存在方式说,它是固定在文字中的“有意味的形式”。

一首诗变成文字,标志着作者表现工作的完成。不管是像韩翃、李益那样的“一篇一咏,朝士珍之”,还是勃洛克、狄金森那样的久被湮没,都只是所谓幸与不幸而已,作者本人是无可奈何的。然而诗真正实现它自身的表现与传达的目的,还是在阅读阶段。应该说只有在欣赏者的再创造性想象中,诗才使它的意义得到了实现。不言而喻,诗的创作过程是个抽象活动,诗人在构思时需要不断从纷繁的表象中抽象出最典型最富于表现力的意象,从而达到以一显多、以小见大的目的,所谓“凡诗之起,是由许多的影像,经过诗人心绪的滤清而起”,就是指诗歌创作也是艺术创作的这个最本质的特征。诗人将他的无限浓缩在有限中,读者则须反其道而行之,由作品中的有限去探求无限。在艺术欣赏的这种逆向思维活动中,诗的意象成了富于暗示性、呼唤性的符号,其间的跳跃性启发读者的想象,以各自的经验去补充,还原到作者的原意。此刻,诗中起沟通作者与读者的媒介作用、唤起读者的定向思维的是意象结构整体。就功能而言它是具有暗示性、呼唤性的符号系统,作为审美中介,它凝缩了作者的艺术思维,又唤起读者的艺术思维。艺术的目的决定了它的功能,它的功能又决定了读者还原的再创造必然成为诗表现总体的一部分。在这个意义上,葛兆光将意境看做从表现到复现的全过程并非全无道理。然而,我们毕竟不难看出,在整个表现过程的纵轴上,符号系统——意象结构是关键的部分,只有它才是诗人真正的创造物,如果我们承认意境是诗人的创造物的话,那么它冠以意境之称才是名副其实的。

三、以意境为中介范畴的理由

我们三个理由说明将意境规定为诗中的符号系统——意象结构是较妥当的。第一,便于说明中国诗歌、意境理论与他国诗歌、诗论的共性与个性。人类的心灵是相通的,发为诗歌必然也有着共同的特质,比如创造一个符号系统就是对任何诗歌都必要的。歌德曾说过:“艺术要通过一种完整体向世界说话。但这种完整体不是他在自然中所能找到的,而是他自己心智的果实,或者说,是一种丰产的神圣精神灌注的结果。”^①陈良运认为歌德所说的“完整体”与我们所说的艺术作品中的意中之境,是同一概念的不同表述^②,很难令人同意。如果说歌德的“完整体”是与意境对等的符号系统那倒未尝不可,作为对等物它们表现了中西诗歌的共性;若要说它们是同一概念未免忽视了个性的差异。意境的独特性在于它的意象结构方式——情景交融,具体说就是情感附着于景物上表现出来,古人对此有明确而充分的说明:

思与境偕。(司空图《与王驾评诗书》)

景与意相兼始好。(托名王昌龄《诗格》)

化景物为情思。(范晞文《对床夜语》)

作诗之妙,全在意境融彻。(朱承爵《存余堂诗话》)

夫意象应曰合,意象乖曰离。(何景明《与李空同论诗书》)

景乃诗之媒,情乃诗之胚,合而为诗。(谢榛《四溟诗话》)

情景名为二,而实不可离。神于诗者,妙合无垠。(王夫之《姜斋诗话》)

① 《歌德谈话录》,137页,北京,人民文学出版社,1978。

② 陈良运《意境新探》,载《江西师范大学学报》,1984(2)。

昔人论诗词,有景语、情语之别,不知一切景语皆情语也。(王国维《人间词话》)

文学之事,其内足以据己,而外足以感人者,意与境二者而已。上焉者意与境浑,其次或以境胜,或以意胜。(王国维《人间词乙稿序》)

显然,意境概括的这样一种意象结构方式,就是中国诗的符号系统的特质。王国维的意境(境界)一词用符号系统来说明其本质是再也切当不过了。他曾说过:“境非独谓景物也。喜怒哀乐,亦人心中之一境界。”(《人间词话》)如果我理解得不错的话,他是说并非只有客观景物才算境界,喜怒哀乐等情感也是人一种心理的境界。那么也就是说诗并不是非得有情景两个因素才能构成,直抒胸臆也可以成为诗。这是完全正确的。王氏谙于西欧文学,当然不会漠视诗歌史上的西方传统。不同的诗歌传统正是在表现方式即所创造的符号系统的性质差异上显出了根本的不同。李白与拜伦、普希金,王维与松尾芭蕉的诗中都有着类似的情感与心态(尽管思想性质不同),但表现方式则大异。欧洲诗直接抒发主观感受,日本诗更偏重于纯客观描写,在淡到几乎看不出感情色彩的景物刻画中透出一丝澹泊的心境,而中国诗则讲究寓主观感受于客观景象的再现中,达到情景交融,所以诗论的核心总不离情景二元的关系。像陈子昂《登幽州台歌》这样的诗,照蒲震元、葛兆光的观点来看,当然也是有意境的了。但我却认为它不属于有意境的诗,也不适合用意境的理论来谈论它。因为诗人根本就没有创造一个情景交融的意象结构。这篇直抒胸臆的作品更接近西方诗歌的传统,虽然在中国古典诗歌中也并非无先例,毕竟不入主流。由此我们可以再认真地审视一下自己的诗歌传统,中国诗的特质在于其符号系统的主客交融的意象结构方式,正是这样一种结构导致了古典诗学中关于意象及情景关系的理论的发达,成为中国诗歌理论对世界美学的独特贡献。只有在这个意义上,我们才能说意境是中国独有的美学范畴。

其次,将意境确定为诗中的符号结构,与前人的认识相一

致,保持了它的理论渊源。王昌猷说“我国古代文论中意境说的特点则是着眼于艺术的欣赏、评论范畴”,我不能同意。从上面引述的材料可以看出,古人论意境的情景结构关系都是从作者运思和作品构成着眼的。林琴南《春觉斋论文》云:“文章贵能立意,方能造境,境者,意中之境也。意者,心之所造;境者,意之所造。”将意境看做是作者在文中所造显而易见。这虽是论文,道理却一样。再从意境理论的完成者王国维的论述来看:

词以境界为最上,有境界则自成高格,自有名句。

有造境,有写境,此理想与现实二派之所由分。然二者颇难分别。因大诗人所造之境,必合乎自然;所写之境,亦必邻于理想故也。

能写真景物、真感情者,谓之有境界。否则谓之无境界。

言气质,言神韵,不如言境界。有境界,本也;气质,神韵,末也。有境界而二者随之矣。(以上《人间词话》)

文学之工不工,亦视其意境之有无,与其深浅而已。
(《人间词乙稿序》)

何以谓之有意境?曰:“写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出是也。”(《元剧之文章》)

不难看出,王氏所谓境界、意境都是指存在于作品中的、诗人的创造物。他将境界与气质、神韵相比较,说它是根本;又说周邦彦、白朴在作品中点化贾岛“秋风吹渭水、落叶满长安”,“借古人之境界为我之境界”,当然是指艺术表现而言了。在这里,意境被作为诗人所创造或摹仿的表现形式。王昌猷从司空图、严羽、王士禛一派理论来说明意境理论着眼于欣赏范畴,其实并未抓注意境学说发展的主线,所以未免流于蹈空。即使刘禹锡“境生象外”(《董氏武陵集纪》)这条最有利的材料也不能帮他扭转整个理论史的取向。刘禹锡的说法与我们对诗歌特性的理解并不矛盾,他用“象”指诗中的意象结构

总体 ,用‘境’指‘象’暗示的全部想象 ,这只是意境学说未定型时古人使用术语的随意 ,正如王国维有时也会以“境界”来指客观景物。我们今天研究古代文论 ,发展民族文学理论 ,一个重要的任务就是要从严格的逻辑方法出发 ,明确地界定各类基本术语的内涵与外延 ,只有这样才能使中国文学理论上升到一个科学的水平。

第三 ,将意境确定为诗中的符号系统还便于说明诗的篇章字句的层次问题。我们知道 ,诗的基本要素是意象 ,若干意象结合在一起就构成一个诗句 ,若干诗句又构成全首诗。一般来说 ,有时一句诗就是一个简单的意象结构 ,如“长笛一声人倚楼”(赵嘏) ;“曾是惊鸿照影来”(陆游) ;“夜半钟声到客船”(张继) ;一联就更丰满充实了 ,如“雨中黄叶树 ,灯下白头人”(司空曙) ;“落花人独立 ,微雨燕双飞”(翁宏) ;“万里悲秋长作客 ,百年多病独登台”(杜甫) 。王国维说“‘红杏枝头春意闹’ ,著一‘闹’字 ,而境界全出” ,决不是指全诗的境界 ,只是全诗的一部分 ,属于诗的符号系统的一个低级次的子系统。作为符号系统 ,说意境就是由若干子系统构成是没问题的 ,因为诗是被文字固定化了的思维形式 ,有着清楚的结构层次关系。若将意境规定为由创造表现到欣赏复现的全过程 ,那么就必然要否定有一句一联的意境了。因为人对审美对象的把握是知觉的 ,在艺术想象中 ,客体任何时候都以整体的面貌呈现 ,除了将一联一句从诗中抽取出来 ,否则它就无独立意义。在审美想象中 ,一句一联之意与全诗之意不是部分与整体的关系 ,而是材料与结构的关系。艺术欣赏是一个不断交错、叠加、融合的表象逐渐明晰、深刻、丰满的过程 ,显示出阶段性和模糊性 ,任何意象都不能从其中分裂出来 ,在意识中作为知觉的对象被把握。总之 ,用意境标志诗的符号系统 ,不仅符合旧有意境学说的习惯 ,也更便于文学批评中确定认识客体的对象性和稳定性。

当然 ,这样的规定也带来了问题。那就是如何指称欣赏者通过创造性想象获得的全部感受 ,这显然是一个新的世界。此时 ,我想引进一个现有的通用概念——意义来表示。这里 ,

“意义”一词的内涵是用它在解释学中使用时的规定。解释学认为任何言语(parole)都是作为事件而被产生,作为意义而被理解的。那么,意义就成了语言现象的归属。当然,在不同的学者之间,对“意义”一词的界说是有分歧的,但如果说意义就是言语通过符号的指示作用指示的意识对象,我想大致是不错的。关于诗里的意义,我想引日本学者久米博的说法:“诗既不是真也不是假,而是假说性的,这是想象状态的世界。也可将其称做心情(mood),然而它并不是心理的意义,而是存在状态的标志,是海德格尔的状况性,也即境域中的一种感情。”^①我们在欣赏想象中获得的全部感受正是这样一种情感,也可以说是一种诗性的意义,用意义这一概念来标示并不算生硬与牵强。这样,我们就有了一组不同层次的概念范畴,可以清楚地表示诗的基本结构、存在方式和整个实现过程:最表层的物质形式是文字、声音,次表层是意象、语义,中层是意象结构——意境,内层是意义。整个模式可列成如下图式:



^① 久米博《解释学的课题与发展》,载《外国哲学资料》第六辑,北京,商务印书馆,1982。

我相信按这样的关系理解诗歌的结构层次和完成过程是有助于具体地全面地把握诗歌本质,得诗人的诗心并对其艺术创造获得清楚的认识,给予适当的评判的。增加意义这一范畴和层次,不仅使得诗歌的内部结构更加清楚,而且还将意境——意象结构这一符号系统唤起的想象、呈现的意义与欣赏者产生的感情共鸣作了区分。这本来就是两个不同的范畴,但向来却含混未别。很清楚,由于世界观、生活理想、性格志趣的差异,读者尽管能领略诗中的全部意思,却不一定会与作者的感情产生共鸣,获得与作者同样的体验。古人的作品放在今天,不要说那些无聊的应制诗和变态的宫体诗,就是《牡丹亭》、《西厢记》那样的天下第一等好文章,我们恐怕也不会有冯小青、林黛玉那般刻骨铭心的感动;郭沫若的诗,性格冷静含蓄的人可能很难引起共鸣,体验作者火山喷发式的热情与激动,也就是通常说的无动于衷。虽然大家都能理解这些作品,理解与感动毕竟是两回事,前者所把握的意义只是诗歌没有血肉生命的干枯躯体,只有理解加感动才是触及了它的灵魂。因此,图上最高层的情感,实际上已是显示出喜好厌恶的态度问题了。这属于大家熟知的一般美学问题,无须多言。

四、余 论

这里还需要说明的一点是,我们以上的讨论只限于诗歌的意境,但实际上古典艺术中从来没有将意境理论限于诗歌。董其昌、笪重光以之论画,祁彪佳、王国维以之论戏曲,金圣叹以之论小说,近来又有人谈电影里的意境创造^①。意境作为一个具有普遍意义的美学范畴被如此广泛地运用,迫使我们从结构和功能的性质之外,再从与主体的关系上来分析一下它的性质。让我们来看两首诗:

^① 李厚基《漫谈电影的意境创造》,载《天津师范大学学报》,1984(4)。

[唐]张仲素 《秋闺思》

碧窗斜月霭深晖 ,愁听寒蛩泪湿衣。
梦里分明见关塞 ,不知何路向金微。

[唐]刘方平 《夜月》

更深月色半人家 ,北斗阑干南斗斜。
今夜偏知春气暖 ,虫声新透绿窗纱。

两首诗中都写了夜半时分、中天月色、碧绿窗棂、窗外虫鸣,同样是闻虫声而兴感,虽一起相思之愁,一起节候之感,要之二者的手法是相同的,都属寓情感于景物描写中。但仔细琢磨一下,它们的观照主体是一样的吗?却不是。《秋闺思》情感观照的主体是一位思妇,景物中凝聚着她的感受,诗中的意境是以相思之情与思妇眼中之景交融而成的。而《夜月》则以诗人自己的观照呈示。前诗的动机是代思妇抒情,后者是诗人自己抒情。因此,我们可以说,一首诗的意境是按抒情主体而不是按作者的观照角度来构成情景关系的。《秋闺思》这种拟代即西方所谓“戏剧化的处境”的诗,所创造的意境不同于一般作者自己为主体的抒情诗。这一区别同样可以推广到戏曲、小说、电影等再现艺术与中国画、抒情散文等表现艺术之间。抒情散文、国画的意境一般是作者情感的直接表现。而戏曲、小说、电影中的意境,如《牡丹亭》里杜丽娘唱的“良辰美景奈何天”、《红楼梦》写林黛玉的啼哭的情景、鲁迅《故乡》开头描写的景色,则都是角色的情感表现,因为角色是当下的感受、表现的主体。这种意境似宜称“戏剧化意境”,以别于抒情诗。

以上我们分析并确定了意境的本质和存在方式,虽没有对意境作为艺术符号系统的独特性格作进一步的规定,但在上述分析的基础上,只要加上若干定语也就不难给出意境的定义了,我初步归纳成如下的表述:

意境是作者在作品中创造的表现抒情主体的情感、以情景交融的意象结构方式构成的符号系统。

第二章

中国诗歌的类型、作者与抒情主体

——角色诗与作者的性别转换

诗歌作品的分类有多种标准,可以根据体裁,可以根据题材,还可以根据主题,而介乎三者之间,又与题材与主题有交叉的是类型。根据类型,诗歌作品可以划分为咏怀、咏史、怀古、咏物、唱和、乐府、题画、论诗、拟古、送行等大类。就中咏怀与主题紧密联系,题画、论诗又与题材密切相关,而乐府则显然与体裁相融合。使它们区别于三者的类型的划分,依据不是内在含义和语言形式,而是创作动机。动机及与之相联系的功能的异质,使咏怀与其他抒情诗,题画、论诗与其他议论诗,乐府与其他诗型互相区分开来。创作动机尤其是动机的类型一向是诗歌研究中未引起人们重视的问题,因此关于诗歌类型的研究也一直没能充分展开。

然而诗歌类型学的研究实在是很重要的课题,它关系到诗歌作品的评价标准,关系到作家批评和诗史发展的参照系。没有充分的类型学研究作基础,我们对诗歌作品、作家批评和诗史发展的判断常会流于无的放矢、隔靴搔痒,不能切中要害。类型实即古人所谓“体”,但这里不是指风格意义上的“体”,而是指文体特征、文体的艺术要求和修辞规范。古人论诗文,首先言体。到元代,属于诗歌类型学的“体”论已走向成熟。杨载《诗法家数》就曾提出讽谏、赠别、咏物、虞和等类型的结构和艺术要求。如论赠别云:

赠别之诗,当写不忍之情,方见襟怀之厚。然亦有数等,如别征戍,则写死别,而勉之努力效忠;送人远游,则写不忍别,而勉之及时早回;送人仕宦,则写喜别,而勉之忧国恤民,或诉己穷居而望其荐拔,如杜公“唯待吹嘘送上天”之说是也。凡送人多托酒以将意,写一时之景以兴怀,寓相勉之词以致意。第一联叙题意起。第二联合说人事,或叙别,或议论。第三联合说景,或带思慕之情,或说事。第四联合说何时再会,或嘱咐,或期望。于中二联,或倒乱前说亦可,但不可重复,须要次第。末句要有规警,意味渊永为佳。

这段议论从送行对象到情绪的类型,从寓意的方式到作品的结构,提出了完整而系统的关于送行诗的“体”的理论,显出杨载对前人作品的研究之深。如此指示初学,虽不免蹈前人窠臼,但作为类型的规范,却可以持之权衡古今送行诗之源流复变,判定诗人及作品的独创性。类型学的意义正在这里,它要做的是概括范式及描述范式衍变过程的工作,困难而有价值。

就诗学研究的现状来看,类型学的研究是比较薄弱的。只有咏物、乐府、题画等类型较多为人研究。更多的类型还有待探讨甚至被提出。类型学研究首先是归纳、概括的,新的类型将在归纳中概括出来。本章试就古典诗歌中普遍存在的拟代现象及其反映出的性别心理,提出“角色诗”这一类型的有关问题,期望引起学术界对这个问题的重视。这一课题主要涉及作者与作品抒情主人公的关系。因为角色诗中作者是以角色的身份言说的,而角色的身份又常与作者的实际身份差距较大,于是产生一个叙述学的问题,角色的言说以什么方式、在多大程度上传达了作者的意图?更进一步追问:作者何以要托角色之口表述而不直接言说?这就超出文学的范围,成为一个文化心理的问题了。本章意在探讨这些问题,并试图给出自己的答案。

一、作为诗歌类型的‘角色诗’概念

袁枚《小仓山房尺牘》卷三《答戴敬咸进士论时文》云：从古文文章皆自言所得，未有为优孟衣冠，代人作语者。唯时文与戏曲则皆以描摹口吻为工。袁枚这里所谓‘文章’包括一切创作文字，他认为自古以来区别文章与戏曲、时文的界标是“自言所得”和“代人作语”。这种说法粗看似有一定道理，谛审之则显然不符合事实。戏曲、时文代人作语大致不错，文章就一定是自言所得吗？散文中向来有代言之体，诗歌中更有专以描摹口吻为工的各种拟代依托之作。本文要讨论的正是诗歌中这类代人作语的作品，我称之为‘角色诗’。

“角色诗”一名是否有人用过，不太清楚，但至少有人谈论过它。诗人卞之琳曾说过：我总喜欢表达我国旧说的意境或者西方所说的‘戏剧性处境’，也可以说是倾向于‘小说化’、‘典型化’、‘非个人化’，甚至偶尔用出了‘戏拟’（Parody）。所以，这时期（前期）的极大多数诗里的‘我’也可以和你或他（她）互换。当然，要随整首诗的局面互换，互换得合乎逻辑。^①批评家李健吾也曾指出：“写小说的往往用第一人称‘我’来叙述故事，而这个‘我’当然不必是作者自己，有时候就代表小说里的主人公。其所以这样用者，或者是为了方便，或者是为了求亲切，求戏剧的效果……写诗的亦然，而且，为了同样的目的，也常有‘你’来代表‘我’，或代表任何一个人，或只是充一个代表的听话者、一个泛泛的说话的对象。”^②两位前辈所说的共同一点，就是作品中的‘我’并不一定是作者本人，而是作者假设的某个特定场景下的特定人物。换言之，一首抒情诗的抒情主体“我”可能不是作者本人而是一个虚构（“小说化”、“典型化”、“非个人化”的意思就在这里）。在这种

① 卞之琳《雕虫纪历·序》，北京，人民文学出版社，1979。

② 李健吾《李健吾文学评论选》，113页，银川，宁夏人民出版社，1983。

情况下,作者就可以说是在扮演一个角色,在替角色抒情。剧诗最能说明这一点:哈姆雷特关于生存还是毁灭的那段独白,杜丽娘游园所唱的那支“良辰美景奈何天”,当然不是莎士比亚和汤显祖在自抒胸臆,只不过是揣摩角色的内心感触罢了。同理《红楼梦》中的诗词也都是曹雪芹代人物而作,并不是曹雪芹自己的抒情诗(其中寄托己意当另作别论),若据以论雪芹先生的诗才就甚为无聊。由此我们联想到李白《长干行》、李益《江南曲》、白居易《王昭君》、刘禹锡《竹枝词》一类托妇人女子口吻写的诗,它们都是作者在扮演一个角色,或者说像演木偶戏一样在幕后为角色配音。这类作者与作品抒情主体分离的诗,称之为角色诗是再恰当不过了。

古无角色诗一名,但古典诗歌中的某些种类却相当于角色诗。“代”是最显而易见的一类。现存最早标明为“代”的作品是三国曹丕、曹植兄弟的《代刘勋妻王氏杂诗》^①。曹丕诗云:

翩翩床前帐,张以蔽光辉。昔将尔同去,今将尔同归。
缄藏篋笥里,当复何时披?

曹植诗云:

谁言去妇薄,去妇情更重。千里不唾井,况乃昔所奉。
远望未为遥,踟蹰不得共。

二诗均托王宋口吻抒写被休弃的悲伤;“代”在此的意思显然是代他人言事陈情,诗的抒情主体是王宋,而非曹氏兄弟,因此这两首诗是角色诗,即曹氏兄弟扮演了王宋的角色。稍后,嵇康集中有《代秋胡歌诗七章》,但此题没有强有力的版本根据,《乐府诗集》、《文章正宗》所载均作《秋胡行》,所以可存而

^① 《玉台新咏》卷二收二诗以为王宋自作,今从逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》魏诗卷四。

不论。曹丕兄弟之后“代”体最引人注目的是鲍照兄妹的作品。鲍照集中标名“代”的诗有34首,而鲍令晖则有《代葛沙门妻郭小玉诗二首》。鲍令晖之作同于曹氏兄弟,而鲍照之“代”有点不同,全是代的乐府题。余冠英先生《汉魏六朝诗选》注鲍照《代东武吟》谓代犹拟,甚是。鲍照的全部代乐府题之作除《代白头吟》一首与古题无关外,余皆仿古诗词内容,符合我们下文将讨论的“拟”的性质。由于所拟之题古诗词原为无人称叙述,鲍照拟作自也无角色可言,因此鲍照集中的“代”基本上不是角色诗。从他几首自创题亦标明为“代”(如《代春日行》、《代夜坐吟》之类)这点来看,他所谓的“代”似为替乐府曲调作歌词的意思,与我们作为角色诗来谈论的“代”不是一回事。作为角色诗的“代”实际上是同晋陆机、陆云兄弟《为顾彦先赠妇》的“为”相近的,但“为”字总不如“代”字贴切,所以后人多用“代”字,如李白集中的《代赠远》、《代别情》、《代秋情》、《代寄情楚词体》、《代美人愁镜二首》等。

“拟”也是较常见的易成为角色诗的种类。与“代”不同的是,拟一般是摹拟古代既有的题目,它除了具有风格意义上的模仿性质外,角色意识也是其主要特征,即承袭前人作品抒情主体的身份进行创作,因此其视角是被限定的,只是生活情境可由作者去创造性地构想。大致上说,代和拟的区别在于:“代”的创作动机、角色常较具体,而拟却较为一般。或者说“代”的角色常是个体,而拟的角色则常是类型。陆机拟古诗12首,江淹拟古诗30首,都是拟《古诗十九首》及汉魏间无名氏之作,诗中一一披上了古诗中的思妇式或怀才不遇之士式主人公的衣装。但也有像张载《拟四愁诗》、谢灵运《拟魏太子邺中集八首》、庾信《拟咏怀二十七首》这样的拟具体人物之创作的作品,那是较为特殊的例子。李白《拟古十二首》也是拟的《古诗十九首》。古诗云:

涉江采芙蓉,兰泽多芳草。采之欲遗谁,所思在远道。还顾望旧乡,长路漫浩浩。同心而离居,忧伤以终老。(《文选》卷二九)

李白拟之云：

涉江弄秋水，爱此荷花鲜。攀荷弄其珠，荡漾不成圆。佳期彩云重，欲赠隔远天。相思无由见，怅望凉风前。（《李太白全集》卷二四）

两相比照，可见太白诗意全从古诗中来。采荷思远，欲赠无缘，情景悉同，抒情主体自然也是空闺思妇。古诗如果出自女子之手，太白就可以说是扮了她的角色。如果古诗也是男子所为，那么太白此作就是影子的影子了。

古诗中又有“效××”体和“赋得”，也是“拟”之一种，在特定场合可成为角色诗。如戴叔伦《送裴明州郎中征效南朝体》诗云：“沅水连湘水，千波万浪中。知郎未得去，惭愧石尤风。”（9.3101）^①南朝体指南朝小乐府，多托女子口吻言情。戴叔伦效之，语用双关，用郎称裴郎中，自己便充了女子角色。“赋得”是限题作诗的一种形式，如果拈题拈得巧，如灵一和尚《送人得荡子归倡妇》，少不了也得权且还俗一下。

除上述名目外，乐府诗是产生角色诗的沃土。乐府诗最早的作者就像词的前驱们一样，原是因事立题的，从军写《从军行》，出塞写《出塞曲》，行商写《估客行》，过蓟北门写《出自蓟北门行》，可是后来的作者大都就照题面赋诗，硬去充其中的角色了。宋人唐庚就指出：“古乐府命题皆有主意，后之人用乐府为题者，直当代其人而措词，如《公无渡河》须作妻止其夫之词，太白辈或失之，惟退之琴操得体。”（《唐子西文录》）像李白、杜甫这些从未戍边的诗人也大写《从军行》、《出塞》等题，不免如李益所谓“只将诗思入凉州”耳。乐府中许多有关妇女的题目，如《远别离》、《长相思》、《王昭君》、《白头吟》、《长干行》、《妾薄命》、《去妇怨》、《有所思》等，其初始之作都是以

① 本书凡引《全唐诗》均据中华书局1978年排印本，只注册、页数。

第一人称写的,后人依仿不改,便出现了许多代言之作。李白、崔颢的《长干行》、《相逢行》,崔国辅、白居易的《王昭君》,崔国辅、孟郊、鲍溶的《怨诗》,沈佺期、岑参、皎然的《长门怨》,还有那许多咏铜雀台的诗,都是我们熟知的以第一人称抒情的作品,当然也都是角色诗。它们与数量众多的宫怨、闺怨诗(详后)汇合到一起,就构成了中国古代诗歌中角色诗的主要部分。至于那些古诗词原为无人称叙述的,如《战城南》、《野田黄雀行》、《少年行》之类,便无缘成为角色诗。

以上是按题目类型对角色诗种类所作的大致区分。如果换个角度,从创作动机和角色选择来看,那么角色诗可以清楚地分为三类:第一类是受人托请或为实事而作,如前举鲍令暉、陆氏兄弟、王令之作。这类作品的创作动机和角色选择都是不自由的。骆宾王有《艳情代郭氏赠卢照邻》、《代女道士王灵妃赠道士李荣》二诗,从内容看都是作者在蜀中代她们向情人叙述相思怨慕之情。卢照邻、李荣都是骆宾王的友人,二诗想必是二女托请。即令是骆宾王仗义执言,也属有为而发,创作动机和角色都已前定,没有选择的余地。苏东坡的《席上代人赠别》、《次韵代留别》也属于这种情况。第二类是拟古或效古及乐府题,这类作品的创作或为模仿练习,或为与前人争长,或为托古讽今,动机比较复杂。陆机、江淹的拟古是一时风气,与艺术高峰出现后的模仿现象有关。而李白的大做乐府古题,我觉得有如古人学书遍临古帖,不无练笔之意。至于元明人又复兴乐府,则不乏与唐人争胜之心。如此等等,不论其动机如何,动机本身要之是自由的。写不写,写什么,全出于自愿。但是,题目一旦选定,角色便从而决定,因此这类诗创作动机是自由的,而角色选择却受到限制。第三类即虚构的,没有具体模仿对象的代言体诗。如前举李白《代赠远》等,再如张继《人日代客子是日立春》、李端《代弃妇答贾客》、刘长卿《代边将有怀》等,都属于这类。第一类是对特定的抒情主体、特定抒情内容的模仿,第二类是对特定抒情主体、非特定抒情内容的模仿,而第三类诗的抒情主体如题所示或为客子,或为弃妇,或为边将,或竟不知为何等人,于是角色就不再是

个体而成为类型,甚至可以广延到‘人’这么大的范围。这样,创作动机和角色选择都达到了最大的自由限度,不用说,也就为产生优秀作品提供了最大的可能。事实上也正是那些既无特定抒情主体也无特定抒情内容的虚构的角色诗最富于创造性,达到最高水平。我们且举一位在唐代不算重要的诗人耿伟的诗来看,题为《代宋州将淮上乞师》:

唇齿幸相依,危亡故远归。身经百战出,家在数重围。
上将坚深垒,残兵斗落晖。常闻铁剑利,早晚借余威。(8.2979)

据题意看,如此事关重大的使命显然是不会用诗去求情的。这首诗应该是诗人根据当时的情形拟作宋州被围,一位将军孤身杀开一条血路,冲出重围,到泗州求援。诗即为代其陈情而作。照常情来说,诗中恳切陈词,晓之以利害,诉之以危急,激之以大义,令人不能不肝胆相照,顿生急难之心。就角色诗而言,它的确把将军的肝胆声气表现得淋漓尽致,想想韩愈《张中丞传后序》里的南霁云,耿伟笔下的这位将军形象毫不逊色。这是诗人倾注全部感情的自由的艺术创造,不同凡响!

二、角色诗的流变

从古到今,角色诗在中国诗歌里一直是一个醒目的独特存在,远在《诗经》的时代它就开始活跃起来。虽然《诗经》中并无代、拟等题,但国风160篇中以女子口吻自述的有50篇,其中就没有代拟的?我不相信。清代李重华就认为“三百篇所存淫奔(之诗),都属诗人刺讥,代为口吻,朱子从正面说诗,始云男女自言之”(《贞一斋诗说》)。《小雅》中《采薇》、《出车》、《皇皇者华》、《杕杜》、《白华》及《国风》里的《草虫》、《卷耳》、《载驰》等篇,日本学者赤塚忠《诗经研究》认为都是剧诗,

由男女二人分章轮唱(风诗几篇形态不完全),极有见地^①。像《杕杜》这样的作品如不是剧诗,就很难解释叙述角度的转换。剧诗是典型的角色诗,当作者在写不同人物的感受时立刻进入角色:我欲作官,则顷刻之间便臻荣贵;我欲致仕,由转盼之际又入山林;我欲作人间才子,即为杜甫、李白之后身;我欲娶绝代佳人,即作王嫱、西施之元配;我欲成仙作佛,则西天、蓬岛即在砚池笔架之前;我欲尽孝输忠,则君治亲年,可跻尧舜、彭篴之上。”^②我们不能忘记,诗三百篇是由太师整理加工的,为了演唱的亲切感,将采来诗中的无人称叙述改为第一人称叙述的情况一定是存在的,剧诗的情况看来应与太师的编纂有关。

自《楚辞》开始,文人创作角色诗日益自觉化。屈原《九歌》用于祭祀乐舞,当然免不了角色化。《湘君》、《湘夫人》、《少司命》便是例子。汉末开始出现拟代体作品,从现存文献看,王粲有《为潘文则作思亲诗》,或作《思亲为潘文则作》,载《古文苑》;徐干有《为挽船士与新娶妻别》,见《艺文类聚》;曹丕有《寡妇诗》为阮瑀妻作,见《艺文类聚》;曹丕、曹植兄弟又有《代刘勋妻王氏杂诗》。此后作者作品就层出不穷,不遑枚举了。同时,随着拟古风气的盛行,闺怨由拟古(如拟十九首)中脱颖而出,成为诗人们热衷的题材。傅玄《杂言诗》云:“雷隐隐,感妾心,倾耳清听非车音。”(《初学记》卷一)这是托思妇口吻而作的角色诗,张华《情诗五首》大致相同。至南朝乐府,几乎都是托女子声口之作,但它们决不可能都是女性作者的作品,或许大半倒出自须眉。事实上民歌大都出自下层文人之手,摹拟小儿女情态摇荡人情,明清民歌便是如此。蒲松龄也曾作《闺艳琴声》那样的拟女子口吻的俚曲。衡今度古,我们有理由认为南朝小乐府的许多作品是角色诗。

^① 参看笔者所译《皇皇者华篇与采薇篇——试说中国古代的剧诗》,载《河北师范学院学报》,1991(1)。

^② 李渔《闲情偶寄·词曲部》宾白第四“语求肖似”条,中国古典戏曲论著集成本。

唐代是角色诗空前盛行的时代,首先是大量的乐府作品,仿古辞作角色诗,此外“代”、“拟”、“效”、“赋得”等类型也屡见于各家集中,形成一个数量可观的独特门类。不管它们各自出于什么目的,练笔也好,竞争也好,寄托也好,总体表现出一种优游的闲暇,一种情感、精力过剩而心胸博大,富于同情心,富于探索兴趣,总之对生活的一切抱有强烈的热爱和兴趣的人生态度。我还想举耿伟的一个例子。他有一首《观邻老栽松》诗:“虽过老人宅,不解老人心。何事斜阳里,栽松欲待阴。”(8.3005)。这的确令人难解,惟其如此,便唤起了诗人的好奇心。《代园中老人》(8.3003)一诗似乎是他琢磨出的道理:

佣赁难堪一老身,皤皤力役在青春。林园手种唯吾事,桃李成阴归别人。

已经老得不能做活了,却还趁着春时栽树,因为他感到愉快,他的手艺就是种植园林,至于果树长成归别人享用他是不在乎的。这倒和白居易《荔枝》诗“十年结子知谁在,自向中庭种荔枝”(《白氏长庆集》卷一八),同样旷达洒脱,而我们的诗人也真能体会老人的心胸!这就是上文说的“对生活的一切抱有强烈的热爱和兴趣”,角色诗与心灵探索的兴趣是分不开的。“子贡方人,夫我则不暇”,颇得夫子这种严肃劲儿的宋人,侈谈性理,却失去了这一份兴趣,是故他们的诗中绝少角色诗,取而代之的是无聊的次韵。只有在花前酒边,为了让歌伎唱曲侑酒,才写些艳词。那是真正角色化的,从《花间集》即已开始。苏东坡的直抒胸臆,词中鲜明的自我形象曾使词的角色化特征受到冲击,但配乐演唱的形态最终在音乐性和演唱者身份两方面决定了词客观上要成为角色诗向剧诗的过渡。果然,元代戏曲发达之后,除山歌民谣外,文人的角色诗创作相对式微。这时,我们要想读到优秀的角色诗,就只有去一览《西厢记》、《牡丹亭》、《燕子笺》、《桃花扇》诸剧了。

三、角色诗的单性向

中国古典诗歌里的角色诗不仅在中国诗史上是一个独特的存在,在世界诗歌遗产中也有一份别具特色的财富。首先,它的数量之多、作者之普遍就很引人注目。其他国度、其他民族当然也有角色诗,泰戈尔《园丁集》中的大部分诗篇是托少女口吻写的,《新月集》里有些篇章是托孩童的口吻写的。另外我知道的,美国诗人朗斯敦·休士有《替一个黑人姑娘作的歌》、英国诗人克利斯朵夫·马娄有《牧羊人的恋歌》、布莱克有《鸟之恋》、高尔基的《啊,当清晨升起霞光》是托渔妇之口写的,莱蒙托夫的《情歌》、谢甫琴科的《歌》都是托怨女之口写的,孟加拉诗人纳兹鲁尔·伊斯拉姆的《你为什么直到此刻才来》托一个长眠地下的女子之口,比利时作家梅特林克《假如有一天他回来了》写一对姊妹的对话,都属于角色诗,一时难以尽举。但我总的印象,各国尤其是西方国家的抒情诗中角色诗不如我们这么常见。以我一个闻见极狭的人下这么一个结论,未免过于勇敢。可那些著名诗人的集子里确实难得见到一两首角色诗,又是客观存在的事实。翻遍莎士比亚诗集,只有《乐曲杂咏》有一段《情人的回答》勉强可以说是角色诗,其他大诗人也差不多。在表达自己的感情时,他们大多是直抒胸臆,直接向读者倾吐内心感受,如萨福的《给所爱》,而表现他人的感情,则总是站在旁观者的立场上叙述,像歌德的《野蔷薇》那样,因此诗中的主角无论是我、你、他,抒情主体终究是作者本人,是从他的观照感受出发的。只有在偶然的情况下,比如像拜伦为印度乐曲《阿拉·马拉·潘卡》配词,才改变视角,为特定的角色代言。总之,在抒情诗方面,他们似乎缺少点“他人有心,予忖度之”的态度,很少深入到自我以外的心灵世界,使抒情主体暂时离开自我,去扮演一个角色。钱钟书先生在《谈艺录》中曾提到意大利诗人列奥巴尔迪论诗崇尚抒情诗而薄戏曲,谓戏曲以借面拟人为本,无异学僮课作之代

言,特出以韵语而已,其可嗤鄙等也”^①。由他对戏曲借面拟人的鄙薄,正可见他推崇的抒情诗是非角色化的。而袁枚虽也鄙薄“代人作语”、“以描摹口吻为工”,但他自己却仍作有《代少年答》《小仓山房诗集》卷二)、《古意四首》(卷八)、《昭君》(卷二五)等角色诗,同时,我们也没看到他对拟代体本身的非议。这从一个侧面表明了中国诗人对角色诗的兴趣之强烈。那么,中国诗人这种对角色诗的强烈兴趣是从何而来的呢?我想它首先应与中国戏剧发育得晚,剧诗不发达的历史状况有关,到袁枚的时代当然已不存在这一问题,明清人作角色诗或许可以说是传统的惯性,而在唐宋以前,戏剧既未成型,当朝会宴飨之际,诗征酒逐之余,角色诗的吟唱客观上就替代戏剧发挥了直观艺术的功能。戏剧的缺乏与角色诗的发达,这里面是否有一种因果关系呢?这是值得考虑的。后者事实上对前者是个补偿。

中国古代的角色诗不仅数量之众引人注目,其角色性向的单一也很奇特,不能不引起我们的注意。可以肯定地说,角色诗中绝大多数作品都存在着性别转换的现象,而且都是男转女,也就是说男性作者充作女性角色。当然,我们可以说,古代诗人大多是男子,角色诗自然只有男转女这一种可能。但现存女诗人诗中为何没什么代男子角色的诗呢?唐代三位女诗人薛涛、李冶、鱼玄机的诗集中只有鱼玄机《代人悼亡》是拟男子口吻写的,那应是替人代笔。相反,男诗人集中的角色诗几乎都是拟红颜之作,细加分析约有以下几类情形:

(1) 代内。《本事诗》情感第一”:

朱滔括兵,不择士族,悉令赴军,自阅于毬场。有士子容止可观,进趋淹雅。滔自问之曰:“所业者何?”曰:“学为诗。”问有妻否,曰有,即令作寄内诗。援笔立成,词曰:握笔题诗易,荷戈征戍难。惯从鸳被暖,怯向雁门

^① 钱钟书《谈艺录》订补本,361页,北京,中华书局,1984。

寒。瘦尽宽衣带，啼多渍枕檀。试留青黛着，回日画眉看。”又令代妻作诗答，曰：“蓬鬓荆钗世所稀，布裙犹是嫁时衣。胡麻好种无人种，合是归时底不归？”滔遗以束帛，放归。

李白有《自代内赠》云：“宝刀截流水，无有断绝时。妾意逐君行，缠绵亦如之。别来门前草，秋黄春转碧。扫尽更还生，萋萋满行迹。鸣凤始相得，雄惊雌各飞。游云落何山，一往不见归。估客发大楼，知君在秋浦。梁苑空锦衾，阳台梦行雨。妾家三作相，失势去西秦。犹有旧歌管，凄清闻四邻。曲度入紫云，啼无眼中人。妾似井底桃，开花向谁笑。君如天上月，不肯一回照。窥镜不自识，别多憔悴深。安得秦吉了，为人道寸心。”（《李太白全集》卷二五）太白有赠内诗多首，也许得不到夫人答诗心有不足吧，便替夫人作了这首赠自己的诗。诗中先诉说了久别相思之意，再回忆丈夫的远游和自己的怅望，最后用家世的烜赫和自己际遇的不幸相对照，表达自己的怨艾之情。这都是诗人设想的妻子的情绪，从这份体谅中可以看出诗人内心所怀的歉疚。

（2）代他人。见前举骆宾王二诗，李商隐集中也有不少篇章，不待赘举。

（3）代古人。《王昭君》、《长门怨》诸乐府题均属这一类，元稹《刘阮妻二首》、李商隐《代魏宫私赠》、《代越公房妓嘲徐公主》、《代贵公主》等也是据故事虚拟的，是充当了古人的角色。

（4）乐府题。这类角色范围较大，由题目决定。比如《江南曲》一般是商人妇的角色。李益的“早知潮有信，嫁与弄潮儿”是众所熟知的，张潮一篇也很出色：“茨菰叶烂别西湾，莲子花开犹未还。妾梦不离江上水，人传郎在凤凰山。”^① 前两句用茨菰、莲子两种与女子采摘活动有关的水生植物暗示节

^① 《全唐诗》卷一一四题作《江南行》，实际上就是《江南曲》，正如《长干行》亦作《长干曲》一样。

候转换,后两句轻嗔薄怨,韵律说不出的美妙动人,通篇散发着温婉多情的女性气息。以上四类只是题目贴着标签的角色诗,更多的角色诗实际上还需要我们到宫怨、闺怨诗中去筛选。崔国辅《湖南曲》云:“湖南送君去,湖北送君归。湖里鸳鸯鸟,双双他自飞。”(4.1203)这是代一个送别爱人的女子角色,满是怨艾的口气。袁宏道《艳歌》云:“鹊尾唾兰烟,灰冷烟不灭。东风多少愁,吹落谢豹血。郎寄鲙鱼子,妾寄西施舌。花开不待人,青春忍相别。”(《袁宏道集笺校》卷八)这也是代女子怨情。似这类作品历代都是很多的。男性诗人总喜欢以女子的角色作诗,就像旧时戏曲中女角总由男优扮演一样,已成为中国艺术无法回避、必须加以解释的问题。

四、压抑与宣泄

《黄帝内经·素问》卷二云:“阴阳者,血气之男女也。”张隐庵注:“阴阳之道,其在人则为男为女,在体则为气为血。”^①中国古代生理学认为,人禀气而生,气分阴阳,人各有偏受而别为男女。男为阳,阳主刚;女为阴,阴主柔,是为男女气质之大别。而就每个人来说,生理机制又由阴阳两极构成,气为阳,主刚;血为阴,主柔。这就是说,每个人身上都存着阳刚、阴柔这两种对立的基因。如果把阳刚作为男性气质特征,阴柔作为女性气质特征,那么就可以说每个人身上都具有男性女性双重气质。现代心理学正是这么看的。荣格就曾把男性与女性的心理成分比喻为存放在某种储藏器中的两种物质^②。它们成为后天性格发展的潜能。人在儿童时代气质特征是不很明显的,只有到少年时代性别意识苏醒后,心理上才具有自我调节意义的建构机制,开始以主动的补偿作用适应

① 《黄帝内经素问集注》25页,上海,上海科学技术出版社,1959。

② 参看《探索心灵奥秘的现代人》,第五章,北京,社会科学文献出版社,1987。

社会理想,逐步进入性别角色,气质特征也日益鲜明起来。在这个过程中,社会观念对性别角色的心理、行为模式的形成起着决定的作用。^①在古希腊,斯巴达人让妇女接受战争的训练,使她们能和男子并肩作战;在罗马,人们要求妇女道德谨严,具有爱国热情;英国女子素好孤独清静,不爱出头露面,而法国人却鼓励女性发展聪明才智,富有艺术修养,能出入交际场所,以吐属优雅取悦于人;日本人对女性的理想是温柔、纯情而富于牺牲精神……不用说,人们总是按社会理想的模式来塑造自己的,在中国古代,“女子无才便是德”,以端庄贤淑柔顺为首要标准,而男子则以博学有才识、凝重弘毅为尚。虽然老庄道家有处柔之说,但那是处世原则,而在气质风度上,除南朝一度有变态外,整个华夏民族历史上对男子都是崇尚阳刚之美的。人们心目中理想的大丈夫是敢作敢为的项羽,是义薄云天的关公,是不为五斗米折腰的陶渊明,是笑傲权贵的李太白,是视死如归的文天祥,是刚正不阿的包青天……傅粉何郎、多情宝玉之类无不为人鄙夷。“士不可不弘毅”;“刚毅木讷近仁”;“莫愁前路无知己,天下谁人不识君”;“愿得此身长报国,何须生入玉门关”。每当我们一诵这些铮铮作响的语句,就会从心底涌起男性气质的深深共鸣,也正是由此我才悟及了古代男性诗人代女性角色的深层心理。

人都有阳刚、阴柔两种气质潜能,都有刚烈和温柔两种情愫,当性别意识诱发了相应的潜能时便将对立面打入黑暗的潜意识界。男子在社会观念的影响下,自觉调整自己的心理行为模式,模仿理想的英雄人物,最终会形成阳刚气质而压抑阴柔气质。可是阴柔气质在意识深处却始终不甘被压抑,一有机会就要冲出理智的封锁。毕竟人非草木,鲁迅说得好:“无情未必真豪杰,怜子如何不丈夫。知否兴风狂啸者,回眸时看小菟兔。”(《答客诮》)可是在古代,男子柔情的流露是被视为作小儿女态、缺乏丈夫气的。晋代张华诗多写男女情爱,

^① 参看皮亚杰《儿童心理学》,北京,商务印书馆,1980;福富护《发展心理学》,天津,天津人民出版社,1989。

就为当时所谓疏亮之士菲薄；恨其儿女情多，风云气少（《诗品》卷中）。宋朝秦观作《春日》诗，情调稍纤柔，便受到元好问的讥诮：有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晓枝（秦句）。拈出退之《山石》句，始知渠是女郎诗。（《论诗绝句》）即便是诗胆最大、目空千古的李笠翁，作《舟中怀诸病妾》诗也不无恹恹地说：咄咄英雄气，喁喁儿女愁。虽曰两无悖，言之殊可羞。”（《笠翁诗集》卷五）他人可想而知。这样一种观念，迫使诗人们压抑自己的感性，在作品中克制心中的温情。当临歧分别之际，或激励对方：无为在岐路，儿女共沾巾（王勃《送杜少府之任蜀川》）；或自示气概：丈夫非无泪，不洒别离间（薛能句）。这种压抑和克制虽然显示出作者的豪迈和刚强，但终究不如林冲的“男儿有泪不轻弹，只因未到伤心处”来得自然。诗是表达感情的工具，而感情的表达首先就有着宣泄的意义，人为地克制和压抑感情立即便与诗的功能相悖，从而使诗的本质得不到实现。既想从心所欲而又要顾全名节，于是他们就运用了角色诗这绝妙的行头。扮个正旦，可以写合法婚姻的情爱；扮个花旦，可以写事实婚姻的情爱。种种正当不正当的、粗俗高雅的、温柔旖旎的、刻骨铭心的恋情爱欲，都借女性之口得到尽情的宣泄！女子么，儿女情长是可以谅解的。真是个好妙招！一来可免于英雄气短之讥，二来刻意渲染的女性的婉转怨慕之情也使大丈夫的男性虚荣心得到充分的满足。外国学者觉得，中国“古代士人的各种情绪，包括阳刚和阴柔的，都可以透过诗词，得到正常的宣泄。不比在西方的一些传统之中，男子必须压抑他感性的一面”^①。这说得不错，但却未注意到，中国传统中男子同样是必须压抑感性的，不同只在于，中国人在这种地方总有圆通的“活法”。焦循在《雕菰楼词话》中说得更明白不过了：

人禀阴阳之气以生，性情中所寓之柔气，有时感发，

^① 见钟玲《文学评论集》，120页，转述美国学者罗璞语，台北，时报文化出版事业有限公司，1984。

每不可遏。有词曲一途分泄之,则使清纯之气,长流行于诗古文。^①

在宋代以后,文人的柔情转寄于词中表达,以致角色诗式微。但因传统观念的影响,即使在词中,也不宜太露骨地直接宣泄柔情,于是还出现了王渔洋《和漱玉词》那种顺理成章的办法。而在宋代之前,人们就只能借助各种形式在诗中曲折地流露心底的柔情。唐代以《夜月》一诗著名的刘方平,是位感情极其丰富、细腻得近乎有女性气质的诗人,他的《乌栖曲》(8.2836)让人读了怦然心动:“画舸双艚锦为缆,芙蓉花发莲叶暗。门前月色映横塘,感郎中夜度潇湘。”与其他多篇作品一样,它也用角色诗来曲折地展露诗人一片温馨的心地。再看《春怨》(8.2840):“纱窗日落渐黄昏,金屋无人见泪痕。寂寞空庭春欲晚,梨花满地不开门。”本篇虽不能说就是角色诗,但状物取景都是以女主人公的视角着眼的,诗人自己那敏锐纤细的感觉隐没在女主人公的眼光后面,所以环境都带上角色的感觉色彩。这样,诗人也就轻易地闪在一旁叙述者的客观位置上,不致招致女郎诗之讥了。然而他的本我,那灵魂深处的阴柔的感性却早就附着于诗中的女主人公,与之合为一体了。

现在我们反过来再看古代女子为何鲜有代男子角色的诗作,道理就很清楚了。在男性为中心的古代社会,甚至在妇女尚未获得真正解放的今天也是,社会对性别的观念实际上就是男性的观念。无论是两性的气质特征、风度标准,还是社会分工、社会责任,都是以男性的角度,以男性的愿望来规范的。男儿为忠臣,为勇士,济世报国,志在四方;女子奉孝养,为母仪,职在中馈。主从内外既分,男子涉及女子之事,不过屈尊俯就,形同游戏;而女子涉及男子之务便属非分僭越,世所难容。所以张敞画眉古今传为美谈,而武则天专政却遭百世唾

^① 见《词话丛编》,第二册,1491页,北京,中华书局,1986。

骂,完全是很自然的。在这样的社会环境中,只能出现男子代女子或女子代女子的角色诗,而不易产生女子代男子的角色诗。李清照的《夏日绝句》可以说是代男子角色的作品:“生当作人杰,死亦为鬼雄。至今思项羽,不肯过江东。”(《重辑李清照集》)诗是站在男子的立场上慷慨陈情的,以对古代英雄的景仰鄙斥苟安的南渡君臣。然而像李清照这样生长名宦之家,归于相国之子,早岁博览经史,晚境饱经忧患的奇女子,无论才学识见,千古一人而已。而且即便是她,作这样的诗也未必无人非议。《升庵诗话》引范静妻沈满愿《竹火笼》诗,赏其以言外之意讽士之以富贵改节者,含蓄蕴藉。接着又说:“宋人称李易安‘所以嵇中散,至死薄殷周’之句,以为妇人有此大议论,然太浅露,比之沈氏此诗,当在门墙之外矣。”^①所谓“浅露”就是嫌其直率,说到底实则是认定妇道人家不合有这种大议论,只能写点楚楚小有风致的花月篇章罢了。女子在没有取得与男子平等的社会地位之前,似乎也不能拥有男性的观念与行为。只有到近代资产阶级民主革命开始,女性自立意识才苏醒,性别平等观念也才开始树立起来。秋瑾女侠的着男装实在就是这种观念的表现。也正是从她开始,女性的诗首次站在女性的立场表现了阳刚气质和与男性相同的观念。限于篇幅,这只能留待他文再谈了。

^① 《历代诗话续编》,中册,722页,北京,中华书局,1983。

第三章

中国诗歌的结构观念

——起承转合与机械结构论的消长

作为语言艺术,诗与文有着极为密切的关系,二者的理论范畴与基本命题常有共享的情况。随着文学史视野的拓展与文化研究的深入,被冷落多年的八股文近来重新受到关注,海内外都有一些论著发表。但八股文与诗学的关系还未见有人探讨。清代雍正年间的学者鲍珍曾说:“自有明以八股制科取士,迄今四百年来,诗文胥纳于八股之范围。”^① 如果从诗文写作的结构或法则受八股文影响这方面说,他的论断当然是有道理的。但问题还有另一个方面,由于科举将八股文定于一尊,许多诗古文辞固有的理论或法则也被学究先生将去,赋予程文式的解释,遂致其出处本源变得模糊不清,甚而本末颠倒。最典型的例子,也是本文所要谈的话题,就是八股文中最为常识的起承转合问题。就现有资料来看,起承转合本是诗学中的结构论,而明清以来人们却只知道它是八股文的基本理论。至于它在诗学中的理论意义,直到今天也没引起人们的注意。我认为,起承转合是中国传统诗学中关于本文叙述结构的一个基本理论,从元代以来一直在蒙学诗法中主宰着人们对作品结构的理解。弄清它的源流衍变及人们对它的态度,于我们理解古人的结构观念,进而把握与此相关的诗学原理,将大有裨益。另外,我还想说明,虽然起承转合后来成为诗文理论中的结构常识,稍识字者都能言之,但它在诗学中的

^① 鲍珍《裨勺》,清刊本。

命运与在文法中截然不同,在文法中它作为关于结构的常识被承传,而在诗论中它却为有见识的理论家所扬弃。这是为什么呢?我认为,这是由于诗正像歌德说的是“一个有机的构成体”^①,它的表达有完整的统一性,由意脉主导其构思与布局,其中的开合伸缩千变万化,绝非起承转合的固定模式可以尽之。所以起承转合这种机械的结构论必然要遭到有见识的诗论家的拒绝与扬弃。这提醒我们,不是一切存在都是合理的,不是历史上我们曾经拥有过的东西都是传统,传统是在不同时代不断被人确认的。只有符合中国诗歌乃至中国艺术精神的东西才属于传统。当然,在许多时候,也总是有人要将与之相悖的东西当做传统,但这种努力是不会成功的。传统正是在不断的解释和确认中逐步接近它的真髓。

一、“起承转合”之说的由来

提到起承转合,人们马上就会想到八股文。起承转合确实是八股文的基本理论之一。据刘熙载《艺概·经义概》解释:“起承转合四字,起者起下也,连合亦起在内;合者合上也,连起亦合在内;中间用承用转,皆兼顾起合也。”很显然,它是关于章法结构的理论,它说明的是八股文各部分内容之间的钩锁开合关系。虽然八股文的格式有独特规定,起承转合对于它也有特殊的含义,但这并不妨碍它作为一般结构理论而为诗法文法所吸收。清初叶燮已说:“律诗必首句如何起,三四如何承,五六如何接,末句如何结……此三家村词伯相传久矣。”^②那么,起承转合之说究竟是在什么时候产生的,它与八股文又有什么样的关系呢?这是我们首先要弄清的问题。

从现存文献看,作为诗学问题的起承转合之说,最早见于

① 参看埃米尔·施塔格尔《诗学的基本概念》,98页,北京,中国社会科学出版社,1992。

② 叶燮《原诗》内篇上,《清诗话》下册,575页,上海,上海古籍出版社,1978。

元人诗法,具体说就是杨载《诗法家数》与傅若金《诗法正论》。杨载《诗法家数》于“律诗要法”一段首列起承转合四字,并以“破题”、“颌联”、“颈联”、“结句”与之对应,各加阐述曰:

破题——或对景兴起,或比起,或引事起,或就题起。要突兀高远,如狂风卷浪,势欲滔天。

颌联——或写意,或写景,或书事、用事引证。此联要接破题,要如骊龙之珠,抱而不脱。

颈联——或写意、写景、书事、用事引证,与前联之意相应相避。要变化,如疾雷破山,观者惊愕。

结句——或就体结,或开一步,或缴前联之意,或用事,必放一句作散场,如剡溪之棹,自去自回,言有尽而意无穷。

傅与砺《诗法正论》讲起承转合,是述范德机之言,内容较杨载之说为复杂。范德机说,“作诗成法有起承转合四字:以绝句言之,首句为起,次句为承,三句为转,结句为合;以律诗言之,首联为起,颌联为承,颈联为转,尾联为合。如果一题作两首,则两首通为起承转合。如杜甫《八月十五夜月二首》,第一首前四句说客中对月是起,后四句形容月明是承;第二首前四句言月出没晦明之地,已含结句之意,是转;后四句言兵乱对月之感,是合。范氏宣称,以这一原则来衡量古今诗歌,莫不皆然。比如三百篇中,《关雎》第一章为起承,第二章为转,第三章为合;《葛覃》第一章为起,第二章为承,第三章为转合;《卷耳》是第一章起,第二、三章承,第四章转合。而《樛木》、《蟋蟀》、《桃夭》、《兔耳》、《苕》、《汉广》等篇是每章四句、八句自为起承转合。《汝坟》是第一章为起,第二章为承,第三章为转合;《麟之趾》则每章一句为起,二句为承,三句为转合。范德机说:“古之作者其用意虽未必尽尔,然文者理势之自然,正不能不尔也。”这还只是单纯就叙述结构而言,若再联系到表现方式来看,三百篇多以比兴重复置之首章,唐律多以比兴作景联,古诗则比兴或在起处,或在转处,或在合处。长篇长律则转处或

有再转、三转方合者。”^① 这样,叙述结构与表现方式一交叉,就使起承转合的结构变得十分复杂,无所不包。

比较两家说法的繁简,再联系范德机《木天禁语》曾引述杨载之说来,范德机的论述似乎是从杨载的见解上发展起来的。当然,也不排除另外一种可能,就是起承转合之说在当时属于老生常谈,杨、范两家都是在敷衍陈说。尤其是照《四库提要》说《诗法家数》、《木天禁语》之类诗法皆出于坊贾伪托(《四库提要》卷一九七),这种可能性就更需要考虑了。无论哪种情况,都牵涉到一个问题,起承转合之说究竟起源于诗学内部,还是取自八股文?这在古人似乎不成问题,所以罕见讨论,而一旦提出来讨论就应看做是对定论的挑战。如乾隆初年袁若愚说:“时文讲法,始能学步;诗不讲法,即又安能学步乎?且起承转合四字,原是诗家章法,时文反为借用。”^② 这一见解后在李树滋《石樵诗话》中得到进一步发挥:“今俚儒教人作文,必曰起承转合。不知四字乃言诗,非言文也。范德机《诗法》:作诗有四法,起要平直,承要春容,转要变化,合要渊永。其移以入时文,应自明人始。”^③ 这种看法颇有见地,起码就现存文献看,也比流俗相传起承转合源于时文更为严谨。但这种意见在当时是很难令人赞同的。如果不是乾隆二十二年(1757)诏令科举加试试帖,从而引起对试律的重新研究,它也许就会被视为信口开河而为后人哂笑。清初毛奇龄曾有“试帖之法同于八比”之说^④,稍后鲍珍更进而肯定“唐人试帖诗体肇开八股法门”(《裨勺》)。到乾隆间,纪晓岚就直接将唐人试帖视同于今日八股文了。道光间周以清也指出:“今之制义排比声调,裁对整齐,即唐人所试之律诗律赋,貌虽殊而体则一也。”^⑤ 照这样理解,起承转合的因素早已包含在唐

① 傅若金《诗法正论》,明万历三十一年胡文焕刊“格致丛书”本。

② 乾隆二年刊本《学诗初例》卷首,湖北省图书馆藏本。

③ 李树滋《石樵诗话》卷七,道光二十九年湖湘采珍山馆刊本。

④ 纪昀《我法集》序,乾隆六十年刊本。

⑤ 周以清《四书文源流考》《学海堂集》初集卷八,光绪七年刊本。

人试帖内,那么说它“原是诗家章法,时文反为借用”就顺理成章了。但这也带来一个问题:既然唐人试帖诗已具有时文性质,为何起承转合之说未产生于唐代,而直到元代才出现?正因为有这样一个问题,乾隆时就有人针锋相对地指出:“诗有起承转合,有破题承题,唐宋以前未闻此说,盖列朝诸子溺于时文,故为此臆说耳。”^①按这种意见,则起承转合纯粹是在八股文的写作中酝酿出来的,与诗学的传统无关。要澄清这个问题,看来首先必须考察一下起承转合与八股文的关系。

二、起承转合与八股文之关系

据史书记载及前人考证,八股文源于宋人所作经义,具体说就是王安石于熙宁四年(1071)倡行的以经义试士。照纪晓岚说,宋人经义传于乾隆时的仅《刘左史集》载十七篇、《宋文鉴》载一篇、《制义模范》载十六篇而已。坊间所刻王安石、苏轼等经义似乎还有真伪问题。^②元仁宗皇庆二年(1313)复行科举,用经义取士,其体式与宋小异。至于八股之法,《明史·选举志》以为是太祖与刘基所定。然考吴伯宗《荣进集》载其明代首科洪武四年(1371)会试中式之文,尚无八股之法^③。顾炎武说天顺以前经义之文不过敷衍传注,或对或散,初无定式,成化以后始为八股,基本可为定论。^④就体式而言,王安石创立的经义与“论”相仿,不过以经言命题而已。到了南宋,代言口气、八股对仗法“杨诚斋、汪六安(立信)诸人已为之椎轮,至文文山则居然具体。而文山之文存于世者或疑膺作,盖不可得而辨也”^⑤。据元代倪士毅《作义要诀》(十万卷楼丛书本)说,到宋末,经义的篇幅都较长,而且有固定格律:

① 见李峻《诗法醒言》卷一“统论”,乾隆元年刊本。

② 参看纪晓岚《嘉庆丙辰会试策问》,乾隆刊本《纪文达公遗集》卷十二。

③ 参看梁章钜《制义丛话》卷一,咸丰间重刊本。

④ 参看《明史·选举志》、顾炎武《日知录》卷十六。

⑤ 梁杰《四书文源流考》《学海堂集》初集卷八。

首有破题,破题之下有接题,有小讲,有缴结。以上谓之冒子。然后入官题,官题之下有原题,有大讲,有余意,有原经,有结尾。

这繁复的格式已具八股雏形。元人厌其冗长,遂变更其体为不拘格律、不拘篇幅的经疑、经义形式。元代的一些经解著作,如王充耘《读书管见》、《四书疑经贯通》;“犹可以见宋元以来明经取士之旧制也”(《四库提要》卷一九七)。元代经义虽不拘格律,却也有大体的结构,那就是倪士毅《作义要诀》所述的“冒题”、“原题”、“讲题”、“结题”。其具体含义是:

冒题——破题为一篇之纲领,至不可苟,句法以体面为贵,包括欲其尽题。(中略)接题所以承接破题之意,一篇主意要尽见于二三句中。

原题——原题之体,其文当图(圆),其体当似论。(中略)中间最不要露圭角,又不要成段对文,只要参差呼唤,圆转可观。大抵是唤起之后,便应一应,结一结,然后正一段,反一段,又总缴结。

讲题——旧义必有余意及考经(亦曰原经),今日固不拘此。然遇可用处亦宜用之。(中略)余意乃是本题主意外尚有未尽之意,则于此发之。(中略)原经者须是说这个题目其来历次第如何,或是谁人做底事,他这事是如何,或是谁人说底话,他这话是如何,要推寻来因究竟。

结题——若本题系有大节目事体,则宜就此究竟到实结里处结之。此为议论到底,是一格也。本题用经句,主张有来历者,宜于结尾唤起出处,状得分晓。此有根据、有首尾文字,是一格也。

与宋代经义相比,元代经义不只合并了若干细节,更主要的是省略了讲题(大讲、余意、原经)的部分,使文章结构变成破题

——接题——原题——结题。后来明代八股的结构正是在这一框架内形成的。顾炎武对八股章法的经典解说可以为证：“制义发端二句谓之破题，大抵对句为多。此宋人相传之格。下申其意作四五句，谓之承题。然后提出圣贤为何而发此言，谓之原起。至万历中破止二句，承止三句，不用原起。篇末敷衍圣贤言毕，自陈所见，或数十字，或百余字，谓之大结。”（《日知录》卷十六）当然，在这一结构中还不包括起承转合之“转”。但我们只要研究一下“原题”（原起）的修辞要求，就会发现，它在文中的作用乃是层层展开论述，使主旨的表达充实而又富于变化。因此它的效果要求不露主角、圆转可观。此虽未言转，而转的意味自然可见。不仅如此，倪士毅《作义要诀·总论》更在章法之上提出一项“法度”，即：“一篇之中凡有改段接头处，当教他转得全不费力。”他举出陈懋钦省试《会其有极》一篇，称赞它“自接题、小讲及原题讲段、原经、结尾，一切转头处并不用寻常套子，如尝谓、今夫之类。盖只教他人不见痕迹，而又自转换最妙者”。由此可见，经义的几个段落之间自然有“转”在其中。将杨载论颈联之转所谓“与前联之意相应相避，要变化”，与“原题”之旨相对照，不难看出其间的相通之处。再参照陈绎曾《古文谱》，其论“体段”六字曰：起、承、铺、叙、过、结。其中“叙”的定义是“贵转折，如人之有腹脏”，而“铺”是“贵详悉，如人之有心胸”，“过”是“贵重实，如人之有腰肾”。^①除了“铺”、“过”两个充实内容的部分，其整体结构仍可以起承转合四字尽之。这就意味着，在起承转合与经义乃至古文之间确实存在着一种结构的相似关系。不同的只是，古文中间几节“可随宜增减”，而经义则固不可移。陈绎曾所谓“若强摆布，即入时文境界矣”，正是这个意思。

虽然目前我尚未在宋元有关经义的文献中发现起承转合的直接表述，但元人的文章理论中已有起承转合的观念是毋庸置疑的。如果再将《作义要诀》所引曹泾语与杨载、范德机

^① 陈绎曾《古文谱》卷四，日本元禄元年伊藤长胤翻刻明嘉靖刊本《文章欧冶》。

诗论比较一下,会促使我们在更大的范围内考虑元代诗学与经义作法之间的关系。曹泾说:

作文各自有体,或简或详,或雄健,或稳妥,不可以一律论。盖文气随人资禀,清浊厚薄,所赋不同,则文辞随之。然未有无法度而可以言文者。法度者何?有开必有合,有唤必有应,首尾当照应,抑扬当相发,血脉宜串,精神宜壮。如人一身,自首至足,缺一不可。则是一篇之中,逐段逐节,逐句逐字,皆不可以不密也。

杨载《诗法家数》论诗之作法云“首尾相应”、“血脉欲其贯串”,论律诗作法云“须要血脉贯通”,论七古作法云“要有开合”,范德机《木天禁语》论句法云“上应下呼、上呼下应”,论气象云“各随人之资禀高下而发”,都与曹说相似。除此之外,他们所使用的术语像“法度”、“破题”、“血脉”、“缴”、“开合”等也差不多。这些术语虽不能说为元人所创,但大抵是文章论而非诗论所通用。如“血脉宜串”之说,见于姜夔《白石道人诗说》,可宋人《纬文琐语》也有“作文须要血脉贯穿”之语^①,未详孰先孰后。“破题”一词唐代即已出现,也一直专用于科举程文^②。透过这些并非偶然的相似之处,不是可以看到元代诗格著作与经义作法思路的相通吗?由此我们可以得出一个基本结论:起承转合之说,即使不是从经义作法中直接移植过来,也是在其理论框架中产生的。正因为它与经义有着天然的血缘关系,所以到后世,当经义发展为八股文的时候,它就自然地吸纳到八股文的理论系统中。但这已不是我要讨论的问题,我更关心的是它在诗学内部的发展和衍变。

① 见明吴讷《文章辨体》卷首“诸儒总论作文法”引。

② 赵翼《陔余丛考》谓“破题”最早见李肇《唐国史补》所载李程试《日五色赋》,既出闕,杨于陵见其破题云“德动天鉴,祥开日华”,许以必擢状元。今按《唐国史补》无此文,当为王定保《唐摭言》之误。

三、起承转合之说在诗学中的展开

正如一切无限细致的分类最终会使分类因缺乏概括性而失去意义一样,范德机对起承转合所作的分析也因过于复杂繁琐而失去本身的意义。为什么这么说呢?打个比方,转折是七绝结构上的要点,如果指出转折一般在第三句,这是个有意义的规则。若说转折可以在第一句,也可以在第二句,也可以在第三、四句,那就毫无意义了。当被区分的各种成分间可能性相等时,区分本身自然就失去意义。范氏繁细的分析正是这样,它最终只会以笼统的结论否定分析本身。所以,尽管范德机将杨载的理论作了进一步的发展,但人们从《诗法正论》洋洋数千言中筛滤下的一点结论,仅仅是诗的结构必具起承转合四个部分,而这四部分适可与律、绝的四联、四句相对应起来。后来明代万历二十七年(1599)王骥编《诗法指南》,开卷“诗学正义”即说:“夫作诗有四字,曰起承转合是也。以绝句言之,第一句是起,第二句是承,三句是转,四句是合。(中略)以律诗言之,律有破题,即所谓起也;(中略)有颌联,即所谓承也;(中略)有颈联,即所谓转也;有结句,即所谓合也。”这实际上又回到了杨载的阶段,即只将起承转合限定在律诗结构论。它似乎预示了后来人们对其理论价值的有限认可。

杨载、范德机最初用起承转合四字说明诗的篇章结构,不过是受经义章法的启发,从人们熟知的经义作法中提取出一种关于结构的原则。后人不加深究,就因它与经义的关系,习惯将它视为八股文理论,顺从八股的思维定势来理解诗的章法,于是八股的章法结构日益深入到诗中。清初叶弘勋《诗法初津》章法说“云:‘作诗先知章法。一章章法,起承转合是矣;数章章法,有由浅入深者、由反及正者,有每章各咏一事,合数章成篇不能增损者。’”^① 吴乔答万斯同问布局则说:“七

^① 叶弘勋《诗法初津》原本未见,此据南通古琅金石社重刊改订本。

律颇似八比,首联如起讲、起头,次联如中比,三联如后比,末联如束题。但八比前中后一定,诗可以错综出之,为不同耳。”^①这还是较通达的说法,后来为申颉《耐俗轩课儿文训》所发挥。纳兰性德也曾说:“律诗,近体也。其开承转合与时文相似,唯无破承起讲耳。古诗则欧苏之文,千变万化者也。”^②至于王夫之所说:“起承转收以论诗,用教幕客作应酬或可。其或可者,八句自为一首尾也。塾师乃以此作经义法,一篇之中四起四收,非蝓虫相衔青竹蛇而何?”^③就是极端的例子了。然而这正是时尚。王夫之虽批评塾师从八股的角度理解起承转合,可他自己不也用八股文的股法来阐释古诗的换韵吗?^④张潮甚至还写作八股诗,时人称其“诗之章法、篇法、股法、句法、字法、结构、段落回环照应,无一不备,且极笔歌墨舞之乐”。^⑤王渔洋《池北偶谈·谈艺三》又云:“予尝见一布衣有诗名者,其诗多有格格不达。以问汪钝翁编修,云:‘此君坐未尝解为时文故耳。时文虽未与诗古文,然不解八股,即理路终不分明。’近见王恽《玉堂嘉话》一条,鹿庵先生曰:‘作文字当从科举中来,不然而汗漫披猖,是出入不由户也。’亦与此意同。”梁章钜《制义丛话》卷二引此文,以为:“此论实确不可易。今之作八韵试律者,必以八股之法行之。且今之工于作奏疏及长于作官牒文书者,亦未有不从八股格法来而能文从字顺,各识职者也。”这种种说法,并不都是八股时代的神话。实际上,自乾隆二十二年(1757)诏科举复试排律后,起承转合之说就自然地 and 试帖诗的章法对应起来,而且被更加彻底地八股化。现存乾隆五十四年(1789)叶葆编《应试诗法浅说详解》更是一个很典型的例证,它是纯粹以八股之法说诗

① 吴乔《答万季野诗问》《清诗话》,上册,30、28页。

② 纳兰性德《绿水亭杂识》卷四《通志堂集》,上海,上海古籍出版社,1979年影印本。

③④ 王夫之《夕堂永日绪论内编》,戴鸿森《姜斋诗话笺注》,81、61页,北京,人民文学出版社,1981。

⑤ 唐时渊致张潮侄道铨书,张潮刊《友声》乙集附,康熙刊本。

的。其《篇法浅说》云：

初学习文，其于破题、承题、前比、中比、后比、结题等法，讲之久矣。今仍以文法解诗，理自易明。（中略）六韵诗，首二句是破题，须将题字醒出，方见眉目，切忌蒙混浮泛。第二韵是承题，接上韵说清，只取明白晓畅，且勿着力。第三韵是前比，须虚虚引入，宁浅勿深。第四韵是中比，须要靠题论发，着力炼句，不可单薄宽泛。第五韵是后比，找足余意。末二句是结穴，收住全题。盖出浅入深，由虚入实，原系一定层次，一样布置。若不知篇法，未有不失之凌乱倒置者。^①

这正可为王夫之所说的塾师以起承转合为经义法作一注脚。

随着八股文法被引入试帖，其章法结构的基本要求——起承转合就作为一个固定的法则统摄着人们对作品结构的认识，它对诗的意脉的制约甚至比在经义中更严厉。针对人们普遍感到试帖难于八比，纪晓岚说：“夫起承转合、虚实浅深，为八比者类知之；审题命意，因题布局，为八比者亦类知之。独至试帖，则往往求之题面，不求之题义；求之实字，不求之虚字；求之句法，不求之篇法。”而不讲篇法的结果，“则句句可以互换，联联可以倒置，无怪其纷纭也”。^②他说得并不错，可是在实际的创作中，当起承转合、由浅入深等法则被固定化，形成一种机械的结构论时，就不可避免地导致预成模式的弊端。这是不难理解的，按照起承转合的固定模式安排内容的表达，势必像“大历十才子”作送行诗那样，按预成方式组合内容要素，最终使诗的表述结构流于单调雷同。^③而将这种机械结构论运用于批评，则更是捉襟见肘，幼稚可笑。叶弘勋《诗法

① 叶葆《应试诗法浅说详解》卷一，道光十二年晋祁书业堂重刊本。

② 《我法集》陈若畴跋述纪晓岚语。

③ 参看笔者《大历诗风》203～204页，上海，上海古籍出版社，1992《祖饯诗会上的明星——郎士元》，载《暨南学报》，1995（1）。

初津》章法说“解一章章法，曾举荆轲《易水歌》为例，说‘风萧萧兮’是起；‘易水寒’是承；‘壮士一去兮’是转；‘不复还’是合。这恐怕是很难让人首肯的。又解王翰《凉州词二首》之二云：前（首）言征战不回，已见凉州不堪矣；次言平日塞外风沙，春犹凛冽，忽听笳声闻折柳，猛忆长安花鸟应阑，杨柳堪折，而春光不度玉门关，徒闻此曲。然则凉州果须征战乎？此浅深之序。”今按：王翰这两首诗，一写临战时豪迈而悲壮的情绪，一写戍守时因节候之感而引起的思亲之情，完全是边塞生活的两个片断，无论在内容上还是在结构上都没有必然的逻辑关系。叶氏串说两章以牵合所谓由浅入深的章法，未免过于穿凿。这正是机械结构论本身无法避免的致命弱点。英国艺术评论家里德（Herbert Read）曾说：“每件艺术品都遵循一定的形式法则或整体结构法则。但我不想过多强调这一因素，因为愈研究那些具有直接性和本能性魅力的艺术品结构，愈难以将其分解为简明易懂的结构程式。”^①可以说，在无限丰富的文学现象面前，任何建立普适性规范的尝试都会被证明是徒劳的，又何独起承转合为然呢？

四、诗学对起承转合之说的清算

由于起承转合之说在试帖诗作法中的八股化和在诗歌实际批评中的失败，它的价值愈益受到怀疑，它与诗学的关系也因而遭到质疑。当然，人们对这一问题的态度是不同的，所以谈问题的出发点与策略也不一样。有的希望通过它与八股文关系的重新解释，将它从八股文中剥离出来；有的想将它在诗学中的意义重新加以界定；而最激烈的态度则是完全否定它在诗学中的价值和意义。

八股作为一种文体，相对其他文体来说，肌理是比较复杂的。但同时，在纷繁的细节背后，又有着结构的僵化和单调。

^① 里德《艺术的真谛》6页，王柯平译，沈阳，辽宁人民出版社，1987。

所以还在雏形——经义时期，它就已遭人鄙弃。^① 随着经义发展为明代八股文，格式限制越来越严，体裁也越来越僵化。到清初，人们已普遍认为八股是“误国之物，无用之具”^②，说“磨难天下才人无如八股一道”^③，并断言“今之必不能传于后者，八股也”^④。可是，作为仕途的敲门砖，明清两代士人又不得不把它作为入世的第一种文体来学。正统文人更是多方论证它的合理性，梁章钜《制义丛话》辑有很多这方面的言论。这里我再举佚名编《诗文秘要》一书中阐明“八股何为而作”的一段文字：

（八股）因天地人之理而生焉者也。仰以观于天文，而天示我以法象矣；俯以察于地理，而地示我以脉络矣；统以观于人文，而人示我以形骸矣。故曰星者天之大文也，山川者地之大文也，形体者人之大文也。子不知文，独不知天乎？破承小讲，浑然一太极也。出对分比，则两仪分焉。由两仪而生四象，故因有四股。由四象而生八卦，故因有八股。^⑤

这种说法虽明知它穿凿可笑，却无法从理论上证伪，就像《易传》伏羲制八卦的传说、《文心雕龙》“人文之元，肇自太极”的论断一样。中国人生就这么一种泛宇宙论的结构观念，认定世界上万事万物本质上都有着与宇宙、自然之道相一致的结构。所以，将八股与八卦联系、对应起来，实在不能说是《诗文

① 清初陈玉璠《重订制义自序》即云：“自宋王荆公以经义易词赋，一时有秀才变为学究之叹，元丰诸君子深诋其非，竭力以反其制。然亦止兼词赋而复之，经义卒不能罢。然宋儒知经之重，其杰然以明经为任者亦止在笺注诸书。若于制举义，在当时已厌弃而非笑之。朱晦庵尝有经贼文妖之叹，非诬也。”文见《学文堂文集》序四，康熙刊本。

② 李雯《冒辟疆文序》《同人集》卷一，道光重刊本。

③ 伍涵芬《读书乐趣》卷六，大文堂刊巾箱本。

④ 《幽梦影》卷上庞天池评语，雍正刊本。

⑤ 《诗文秘要》，道光二十二年韩城强望泰刊本。

秘要》作者的想像力过于丰富,倒不如说他只是道出了中国人对这一问题固有的看法。

既然八股被认为与宇宙之理有同构关系,与之相联系的起承转合当然也就无法否定其存在的合理性。但就在人们热衷于将诗比附于八股文,将起承转合纳入八股文理论体系之际,一些有见识的诗论家(如袁若愚)或许是出于维护诗歌尊严的动机,也在作一种逆向的思考——从发生论的角度重新解释起承转合与八股文的关系,将起承转合从八股文中剥离出来,还原为一个诗学命题。无论这种解释在学理上是否站得住脚,它都给起承转合的天赋价值以釜底抽薪式的动摇,促使人们在诗学内部来重新反思它作为一种结构理论的意义与价值。

实际上,自起承转合之说从杨载、范德机的诗话中出现,人们就一直在对它的适用性进行质疑。明代李东阳说:“律诗起承转合不为无法,但不可泥,泥于法而为之,则撑拄对待,四方八角,无圆活生动之意。”他的态度比较折衷,认为起承转合之说不可泥,但亦不可废;“必待法度既定,从容闲习之余,或溢而为波,或变而为奇,乃有自然之妙”。^①然而明人编诗法,专以起承转合教人,恰恰是拘泥之甚。到明季其流弊已十分明显,以至许学夷在《诗源辨体》中直斥其“谬戾甚矣”(卷三十五)。清初的诗论家对起承转合也普遍持批判态度。当时影响很大的虞山二冯,诗学同中有异,冯舒颇守起承转合之法,被后人目为小家数^②;而冯班则扬弃之,他在批《才调集》时说:“起承转合,律诗之定法也。然只是初学简板上事,以此法看《才调集》,如以尺量天也。”^③吴乔学出二冯,虽颇以起承转合之法说诗,但也承认:“起承转合,唐诗之大凡耳,不可固

① 李东阳《麓堂诗话》《历代诗话续编》,下册,1376页,北京,中华书局,1993。

② 崔旭《念堂诗话》卷一,光绪二十二年崔氏刊本。

③ 《二冯才调集》冯班跋,康熙四十三年汪瑭刊本。

也。”^① 他将固守起承转合之法者比做“ 妇女之纤月弓弯 ,受几束缚不自在 ”,同时视七律为最俗体 ,无非都出于这种观念。在同时的诗论家中 ,王夫之的态度最为激烈 ,他将起承转合鄙斥为只可“ 用教幕客作应酬 ”的“ 陋人之法 ”,又说 :“ 一篇止以事之先后为初终 ,何尝有所谓起承开阖者 ? 俗子画地成牢 ,誓不入焉可也 ! ”^② 他认为起承转收 ,至多不过是叙述结构的一种 ,古人从来不株守 ,又举唐诗证之曰 :

且道“ 卢家少妇 ”一诗作何解 ,是何章法 ? 又如“ 火树银花合 ”,浑然一气 ; 亦知戍不返 ”,曲折无端。其他或平铺六句 ,以二语括之 ; 或六、七句意已无余 ,末句用飞白法宕开 ,意趣超远。起不必起 ,收不必收 ,乃使生气灵通 ,成章而达。至若“ 故国平居有所思 ”; 有所 ”二字虚笼喝起 ,以下曲江、蓬莱、昆明、紫阁皆所思者。此自《大雅》来 ,谢客五言长篇用为章法 ,杜更藏锋不露 ,转合无垠 ,何起何收 ,何承何转 ? 陋人之法 ,乌足展骐驎之足哉 !^③

通过几首唐诗名篇的精湛分析 ,王夫之雄辩地指出了起承转合之说在解释作品结构上的机械性 ,使它在理论上的僵化和缺陷暴露无遗。

这还只是问题的一个方面 ,是基于承认起承转合在诗中的现实存在这一前提来谈论它的。其实作为结构的起承转合本只是理论上的叙述过程 ,即王渔洋所谓“ 章法皆是如此 ”,“ 勿论古文今文 ,古今体诗 ,皆离此四字不可 ”,^④ 它完全建立在对完整构思及理性操作(意在笔先)的先验设定之上。而我们知道 ,诗人的书写不仅经常没有这样一个完整的构思过程 ,

① 吴乔《逃禅诗话》《古今诗话续编》,675页,台北,广文书局,1973。

② 王夫之《唐诗选评》卷三杜甫《夜出左掖》评语,引自《姜斋诗话笺注》,80页。

③ 王夫之《夕堂永日绪论》,引自上书,28页。

④ 刘大勤编《师友诗传续录》《清诗话》,上册,150页。

而且也经常没有这样一个完整的叙述框架。——我们不能不承认诗的突发性、偶然性的因素，不能不承认诗中意象跳越、意识破碎的合理性。杜甫平生第一首快诗《闻官军收河南河北》，吴乔就认为“全非起承转合之法，论者往往失之”（《答万季野诗问》）。事实上，很多作品包括一些名作，都不是由一个完整的构思形成的。最经典的例证是贾岛的“秋风吹渭水，落叶满长安”一首。据说这一联是他漫步于渭水边偶然而得，苦思不得其续。还有“独行潭底影”一句，三年才对出下句“数息树边身”。更有李贺，总是让一个小奚奴背着锦囊随他出游，得句如采撷花瓣似的投入锦囊，回家再编缀成花团锦簇般的诗章。尽管大凡有名望的诗人都愿承认他们也像这样或曾经这样作诗，但这种情形无疑是普遍存在的。明代谢榛就不讳言这点，他基于自己的经验，教人“作诗先以一联为主，更思一联配之，俾其相称，纵不佳，姑存以为筌句”^①，甚至宣称：“诗有不立意造句，以兴为主，漫然成篇，此诗之入化也。”^②因此他极力反对宋代刘攽《中山诗话》及张表臣《珊瑚钩诗话》中作诗贵先立意的主张，他说：“宋人谓作诗贵先立意，试问李白斗酒百篇，岂先立许多意思，而后措词哉？须知意随笔生，不假布置。”此说颇与传统的“诗言志”与“意在笔先”的诗学观相悖，故招致《四库提要》“其语似高实谬，尤足误人”的批评（《四库提要》卷一九七）。但因为这种说法坦白平易，符合许多人的创作实际，后人颇有赞同者。清末张世尧编《四溟诗话别裁》，就说：“其实作诗之旨以兴为主，不以意为主，更不以词为主。”^③以兴为主，只会导致唐代祖咏应试四句而尽的结果，与起承转合是绝对无缘的。显然，对起承转合的否定必然会使结构问题超越自身，而向诗的本原回归。

确实，王夫之在破除起承转合的机械性的同时，就从诗的

① 谢榛《四溟诗话》卷四，《清诗话续编》本，下册，1211页，北京，中华书局，1983。

② 谢榛《四溟诗话》卷一，同上，1152页。

③ 张世尧《诗话别裁三种》，北京图书馆藏民国初年稿本。

本质出发,针锋相对地提出一种有机的结构观。他认为,诗须“以情事为起合,诗有真脉理、真局法,则此是也”^①。所谓真脉理、真局法,也就是上文所说的“成章而达”,是以内容表达为核心形成的有机结构;“生气灵动”、“转合无垠”则是对其基本特征的形象描述。这种“文成法立”的思想,是他破除起承转合之论的立足点,也是中国古典文论、诗论关于结构的根本观念。清初诗学有名的集成性著作、游艺编《诗法入门》卷首有云:“今人论诗谓从首至尾,字字有脉络承接,方为浑成。是犹书法行间,妙在断续中负盼,岂钩踢牵丝、一行缠绕到底乃为结构乎?”^②这也是在表述一种有机的结构观。根据这种看法,作品的结构作为一个有机整体,是以意群为单位营构起来的,意脉的流动变化由意群而不是由联来承担,意群的秩序不是来自外来的规定,而是服从于作品表达的内在要求。故而王夫之说:“所谓章法者,一章有一章之法也。千章一法,则不必名章法矣!”^③所谓“成章而达”,所谓“浑成”,无非是说每篇作品结构都是生成的,而不是预成的:为了表达的需要,可以不先破题而凌空插入,如杜甫《捣衣》起句“亦知戍不返”;也可以不缴结题面,而留下一个开放的结尾,如杜甫《秋兴》第一首结句“故国平居有所思”。这种有机结构理论构成了王夫之美学有机整体观的重要内容^④,它从根本上否定了起承转合的理论基础,使其在精英诗学(相对蒙学诗法而言)中难以立足,最终被超越和扬弃。

通常,一种理论的产生,总与某种文学或社会背景有关;

① 王夫之《明诗选评》卷四钱宰《白野太守游贺监故居得水字》评语,转引自《姜斋诗话笺注》80页。

② 《诗法入门》四卷、卷首一卷,康熙间闽人游艺辑古今人诗论汇编而成,从康熙到民国有多种翻刻本。

③ 王夫之《明诗选评》卷五杨慎《近归有寄》评语,引自《姜斋诗话笺注》,80页。

④ 关于王夫之美学的有机整体观,可参看《东方丛刊》(广西师范大学出版社)1995年第2辑所载范军论文《王夫之文艺美学思想中的有机整体观》。遗憾的是,它竟忽略了王夫之在结构方面的重要观点。

这种背景一旦消失,理论便会丧失活力而枯萎下去。然而只要理论本身没有根本性的谬误,它就不会死亡,像严冬的衰草,逢春又会蓬勃起来。这从“性灵”、“格调”说在清代的复活已得到证明。而起承转合却不然,它不仅有根本性的谬误,而且这谬误还违背了传统诗学的基本观念。应该说,消解、超越起承转合之说的动力,除了源于创作本身的复杂情形直接与起承转合的单一模式相抵触外,根本上来自“至法无法”的传统艺术观念的拒斥。因为起承转合的机械结构论不仅在一般意义上与诗的独创性要求相对立,也与传统技巧观念的基本原则——至法无法相对立,从而与古典诗歌“自然高妙”(《白石道人诗说》)的艺术理想相背离。不难想见,在一个追求圆融浑成的表达方式、以“知其妙而不知其所以妙”为表达效果之极致、讲究“活法”的诗歌艺术系统中,当然是不能容纳起承转合这样一种机械结构论的。难怪当有人问鲍参“羚羊挂角,无迹可求”之义时,他回答:“不践起承转合之迹,则近是矣。”(《裨勺》)沈德潜《说诗碎语》在讨论“法”的概念时说:“所谓法者,行所不得不行,止所不得不止,而起伏照应,承接转换,自神明变化于其中。若泥定此处应如何、彼处应如何,不以意运法,转以意从法,则死法矣。”这种看法不仅代表了中国古典文论对“法”的基本观念,也标志着人们对作品结构之有机性质的成熟看法。^①从此,不仅五、七律结构理论超越了明显有机械论色彩的起承转合之说,就是与试帖关系最密切的排律,通常也认为:“长律须气局严整,属对工切,段落分明。而其要在开合相生,不露铺叙、转折、过接之迹,使语排而忘其为排,斯为能事矣。”^②起承转合终于在诗论中结束了它的使命。

由于机械结构论与传统艺术思维方式的相悖及与创作实践的抵牾,它最终的命运是不难逆料的。不仅起承转合,同样

① 李树滋《石樵诗话》卷四云:“天地间水流云在,月到风来,何处着一滞相?诗家能觑破此旨,则下笔如神,自是一片化机。若泥定此处应如何、彼处应如何,则刻舟求剑,纵有精思,必无生趣。”此即同于沈德潜之论。

② 同①,卷二。

具有机械结构论性质的一些理论也都逃脱不了消沉的命运。元代周弼提出的律诗颔联情而虚、颈联景而实的原则,虽被一些蒙学著作转述,但有见识的诗论家都不取。^①金圣叹批唐七律,不管内容如何,必以前四句为一解,后四句为一解,人称腰断唐诗。后来金圣叹被腰斩,人或谓是其报应。^②凡此种,均显示出中国传统诗论在艺术精神上的取向。考察一下起承转合之说的消长,也许可以让我们更清楚地认识中国古典诗学的传统。

^① 态度较温和的,如李少白《竹溪诗话》(光绪三年家刊巾箱本)卷一称“此论甚允,然兴之所之,亦不必拘也”,也有所保留。

^② 见海纳川《冷禅室诗话》,民国间上海文瑞楼石印本。

第四章

中国诗歌传统的形成(上)

——《诗经》的忧患意识与民族性格

所谓诗歌传统,其实只是诗史上一个个范式的定型和积累,被称为传统的一些特征都是一定历史阶段的产物。因此,人们在每个时点上所感觉到的、所理解的传统是不同的。对建安诗人来说,传统也许是《诗经》的四言诗;对唐代诗人来说,传统也许是《诗》、《骚》加《文选》;而对明代诗人来说,传统就是盛唐。当我们现在讲到传统时,是指五四新文化运动兴起之前的古典诗歌作品在内容与表现上的主要特征。这些特征经综合和概括后,其实是非常抽象、非常笼统的,作为中国古典诗歌的总体特征,以之与其他民族的诗歌进行一般性比较,当然是可以的。但在中国古典诗歌内部,或在比较诗学的具体问题中,这作为一般特征的传统就失去意义了。正像我们说西方诗歌传统,西方人要诘难我们“你说的是哪一个西方”一样,西方各民族、各国家的传统是不一样的,我们古典诗歌不同时期的传统也不一样。这本是不言而喻的问题,可是比较文学中的轻率作风,却大而化之地使复杂的问题简单化,将长时间多层次地累积的传统表述为一个平面的、单一的东西。诸如西方是再现的,中国是表现的;西方是直抒胸臆的,中国是情景交融的等欺世大言,竟成为比较文学的常谈!关于西方文学传统,陆扬博士已在《诗为摹仿说——辨正与诘难》一文中进行考辨,指出西方文学从其源头希腊文学时代就

一直存在着表现与再现的论争,日后形成两条平行的理论轨迹。^①我在此要说明的是,中国诗歌传统中通常被人们认为最具有民族特性的品质,也并非与生俱来,而是历史地形成的,是诗歌发展到一定阶段的产物。作为民族性格主要特征之一的忧患意识是人的自我意识已经苏醒,但还处在与国家的一体化关系之中的《诗经》时代的产物,到战国以后,内涵就发生了某些变异,作为中国诗歌艺术表现主要特征之一的情景交融,则是到唐代大历诗中才定型的,在此之前不是没有情景交融的作品,但诗人还没意识到这种方式,并自觉地用于艺术表现。梳理出这样的过程,我们就能意识到任何意义上的传统都是有一定的历史限度的,从而在谈论传统、谈论民族性的东西时保有一定的历史感。

我一直认为,诗歌的情感内容与艺术表现方式虽然常有着不可分割的关系,后者每随着前者的变化而变化,但两者各自仍构成自身发展的连续性,将两者的发展分开来研究也许更能凸现诗歌史运动的轨迹——情感内容的丰富、内心世界开拓的深化与表现范式的演进,文体掌握、修辞技法的成熟。本书从两方面分别对中国诗歌传统的形成加以讨论,也是基于这样的设想。

一、忧患意识在《诗经》中的表现

《诗三百》,一部最古老的诗集,因为相传孔夫子曾加删订,于是被尊奉为“经”。实则它不就是我们中华民族童年的歌谣么!那份纯真坦率、那种粗犷朴实都告诉我们,比起唐诗、宋词来,它是更诚挚更真率的情感表现,是更近于自然的心灵的歌声!

童年是天真单纯的,无忧无虑的娇痴的心对世界怀有美好的观念,抱着神奇的幻想和浪漫的憧憬,沉迷在热情的王国

^① 载《中国诗学》第一辑,南京,南京大学出版社,1995。

中……然而在《诗经》里我们却看不到这些；“三百篇”尽管有不少活泼欢快的作品，但更多的不如说是忧思愁怨的记录。“耿耿不寐，如有隐忧”；“战战兢兢，如临深渊，如履薄冰”，这些脍炙人口的名句仿佛就是它性格的铭牌，一种浓烈的沉重的忧患意识，成为多次复现的主题，回旋在我们心头。

马克思在揭示希腊神话的永恒魅力时说，希腊社会是“历史上的人类童年时代”，发展得最完美的地方”。又说：“有粗野的儿童，有早熟的儿童，古代民族中有许多是属于这一类的，希腊人是正常的儿童。”（《政治经济学批判》导言）那么，相比之下，我们华夏民族就可以说是早熟的儿童了，像一个备受苦难、过早体味到人世艰辛的孩子，还没有做完那天真浪漫的孩提之梦，要尽髫年无拘无束的顽皮和任性，就在深沉的反省中开始了对人生、对社会的思索。浸涵在《诗经》里的忧患意识也许就是他早熟的性格在情感上的一片投影吧？

《诗经》是合乐而歌的一部乐歌总集。夫子当年弦歌它的感受如何已不得而知，今天我们读起“三百篇”，印象最深的就是那沉重的忧伤。朱东润先生说：“吾尝绎《诗》三百五篇之作而窥作者之用心，大抵言乐者少而言忧者多，欢娱之趣易穷而忧伤之情无极。”^①美学家高尔泰也指出：“诗三百篇，绝大部分是悲愤愁怨之作，欢乐的声音是很少的。”^②的确，粗计一下，写悲哀愁怨的诗竟有百余篇，超过《诗经》总篇数的三分之一！至于言及悲、忧、哀、伤、愁、怨等字的诗句，朱先生曾分类加以辑录，殆将百数，这不妨看做是忧患意识在语义层次上的反映。一己的忧生之嗟、情人夫妇间的离思、家族关系中的怨怼、对社会前途的担忧，那些不曾留下姓名的古代诗人对生活的体验、对历史的思索交织出整部《诗经》忧郁哀怨的调子。它闪现了中国古代人伦社会早熟的民族性格——一种有着巨大时空感的理性，也反映了一种历史性的深沉、忧愁的心理氛围。

① 朱东润《诗三百篇探故》，127页，上海，上海古籍出版社，1981。

② 高尔泰《论美》，259页，兰州，甘肃人民出版社，1982。

忧患意识是个涵盖面较广的、较模糊的概念,首先让人联想到一种忧郁哀伤的思绪和情调。若要细加分析,似可以区别为忧和患两种情态:前者侧重于对既成事实的愁怨哀伤,而后者则侧重于对既成、更多是未成事实的忧惧或焦虑。如果说“耿耿不寐,如有隐忧”是忧的话,那么“战战兢兢,如临深渊,如履薄冰”就是患了。前者是较感性的,后者则较理性;前者是消极的,后者则是积极的。这样的区分有点生硬,实际上两者密切结合在一起。忧是患的前提,患由忧而生。正是经过无数次忧的具体体验,人们才形成了患的意识,把消极的情感转化为积极的富有实践精神的意向。

“三百篇”中占比最大的是有关婚姻恋爱的诗歌,约70篇。对美好的爱情婚姻的向往,夫妻的相聚和别离,情人的契阔和欢合,各种情态都曾在诗人笔下呈现出来,忧患意识亦往往氤氲其中。

自伯之东,首如飞蓬。岂无膏沐,谁适为容?

其雨其雨,杲杲出日。愿言思伯,甘心首疾!

(《卫风·伯兮》)

君子于役,不知其期。曷至哉?鸡栖于埭。

日之夕矣,羊牛下来。君子于役,如之何勿思?

(《王风·君子于役》)

这是妻子在苦苦思念行役在外的丈夫,是《诗经》中大量的闺怨诗的代表,也是后世闺怨诗的滥觞。显然,女主人公的深忧起于爱情阻隔的孤独和痛苦,潜藏着对丈夫的依赖和指望,同时也含有对丈夫变心或殉职、自己失去依靠的隐忧。

有人说,世间最大的痛苦是情人的隔绝。《诗经》中有不少篇章写情人的睽隔,如《王风·采葛》“彼采葛兮,一日不见,如三月兮”,就是有名的一首。其他像《陈风·泽陂》、《陈风·防有鹊巢》、《秦风·蒹葭》、《邶风·日月》、《郑风·东门之墀》等一系列作品,都是写不能与所爱相聚的伤感。此属人之常情,容易理解。发人深思的是,即使是描写欢会之词,有时也带有浓

厚的悲凉气氛：

嘒嘒草虫，趯趯阜螽。未见君子，忧心忡忡。

亦既见止，亦既覯止，我心则降。

（《召南·草虫》）

风雨凄凄，鸡鸣喈喈。既见君子，云胡不夷？

风雨如晦，鸡鸣不已。既见君子，云胡不喜？

（《郑风·风雨》）

女主人公终于等来了所欢，诗的结尾流露出抑制不住的欣喜和激动，但整首诗却都带着一种荒寒凄冷和骚动不安的调子。这不单单是因为前两句的景物描写，也是由于对“未见君子”时“忧心忡忡”的心理刻画，前后悲喜的对比给人留下一层假设的余地：如果那男子最终未来，女主人公将会怎样失望和伤心啊！于是在为她们庆幸之余，不免又伤其欢爱不常了。这些诗里，女子的忧伤是爱情婚姻不能自主、各方面都处于依附地位的境遇的反映，她们总怕被男子遗弃，处于惴惴不安的疑惧之中，只有得到爱人抚慰才能暂时解脱心头的负担。《诗经》时代，封建礼教束缚妇女的五种权力或许尚未全部形成，但丈夫遗弃妻子的事却已不鲜见了。《王风·中谷有蓷》、《卫风·氓》、《邶风·谷风》、《小雅·谷风》等诗里遭婚姻痛苦的女主人公的泣诉，都说明思妇的隐忧并非无端而起，或因家庭生计所迫；凶年饥馑，室家相弃^①；或因丈夫一朝得志，喜新厌旧……

当女性体验过无数次被遗弃的不幸后，对婚姻恋爱就产生了忧患意识，更进而由此激发出积极免患的努力，那就是对自由爱情的追求：“泛彼柏舟，在彼中河。髧彼两髦，实维我仪。之死矢靡他！”（《邶风·柏舟》）但是，“父母之命，媒妁之言”牢牢束缚了她们，这样大胆的追求是罕能成功的。于是中

① 朱熹《诗集传》44页，上海，上海古籍出版社，1980。

国特有的大量闺怨诗中,就日复一日、年复一年地沉积了女性无尽的哀怨和忧伤。

“三百篇”中有些诗写的是日常家庭生活里的忧虑和烦恼。如历来视为《诗经》最出色的抒情篇章之一的《邶风·柏舟》写女子在家中因“愠于群小”招致“觐闵既多,受侮不少”的境遇,自抒其“耿耿不寐,如有隐忧”的幽怀,而《小雅·角弓》则是写兄弟关系:“此令兄弟,绰绰有裕。不令兄弟,交相为瘠”。再如《小雅·常棣》:“兄弟阋于墙,外御其务。每有良朋,烝也无戎。丧乱既平,既安且宁。虽有兄弟,不如友生。”《诗经》里与兄弟相关的作品都表现出兄弟相亲和乐的愿望,对兄弟不和则忧虑万分,并从主客观两方面写出了“兄弟既翕,和乐且湛”(《小雅·常棣》)的理想之难以实现,不满却又无可奈何。还有一些诗表现了对父母的忧恤之情:

肃肃鸛羽,集于苞栩。王事靡盬,不能艺稷黍,父母何怙?悠悠苍天,曷其有所!

(《唐风·鸛羽》)

陟彼北山,言采其杞。王事靡盬,忧我父母。檀车惓惓,四牡瘳瘳,征夫不远。

(《小雅·秋杜》)

诗人对父母无养忧心如焚,虽未直接表露出对“王事靡盬”的怨艾,但在“父母何怙”的呼天抢地中,分明已发泄了对现实的愤懑!朱熹云:“思归者,私思也;靡盬者,公义也;伤悲者,情思也。无私思,非孝子也;无公义,非忠臣也。君子不以私害公,不以家事辞王事。”^①在当时的社会条件下,忠孝不能两全,只能抑私奉公。《毛诗序》所谓“发乎情,止乎礼义”,实际上就是说个人意志服从封建道德规范。惟其如此,诗中的不满才不会成为愤怒而只能以忧伤的形式抒发出来,表现为一

^① 朱熹《诗集传》,100页《小雅·四牡》注。

种无可奈何的忧思。这就是后世儒者津津乐道的“温柔敦厚”的“诗教”。

《诗经》里另有许多作品表现了对政治、对国运盛衰的忧虑,尤以“雅”诗为多。如《板》、《荡》、《抑》、《桑柔》、《十月之交》、《小旻》、《召旻》、《云汉》、《瞻印》等,由内容看,大都作于周厉王和周幽王这两个动乱的朝代。^①也有如《节南山》、《雨无正》、《正月》等平王东迁之初的作品。这些诗篇惶惧不安,对当时天灾频仍、朝纲崩颓、国运衰危、民不聊生的社会状况作了痛心疾首的描述:

昊天疾威,天笃降丧。瘼我饥馑,民卒流亡,我居圉卒荒。

天降罪罟,蠹贼内讧,昏桀靡共。溃溃回遘,实靖夷我邦。

(《大雅·召旻》)

不吊昊天,乱靡有定。式月斯生,俾民不宁。忧心如醒,谁秉国成。不自为政,卒劳百姓。

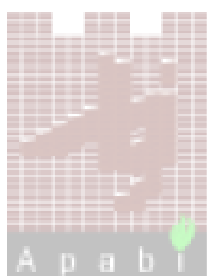
(《小雅·节南山》)

周宗既灭,靡所止戾。正大夫离居,莫知我珪。三事大夫,莫肯夙夜。邦君诸侯,莫肯朝夕。庶曰式臧,覆出为恶。

(《小雅·雨无正》)

当幽、厉之世,君主腐败,政治荒乱,又值干旱地震、外族入侵,周人将一切都归之于上天。当然,嘴上是那么说,实际上他们并没一味迷信天命,相反倒理智地意识到“下民之孽,匪降自天。噂沓背憎,职竞由人”(《小雅·十月之交》)。所以在“心之忧矣,疚如疾首”(《小雅·小弁》)之余,便要付诸实际行动以求免害。这在《诗经》中可以看到三种表现:一是隆盛祭祀,以

^① 参看周满江《诗经》23页,上海,上海古籍出版社,1980。



www.chinesebook.com.cn

创造科技与文明

如果您想~~

✧ 看到更多的本社电子书，请[点击这里>>>](#)

[广西师范大学出版社电子书专卖店](#)

✧ 了解更多本社信息，请[点击这里>>>](#)

[广西师范大学出版社网站](#)

✧ 试读更多 2004 年新书，请[点击这里>>>](#)

[更多新书试读](#)