

● 中国古代文学

明代格调派的演变历程及其对意图说的否定^{*}

陈 文 新

(武汉大学 人文科学学院,湖北 武汉 430072)

[作者简介] 陈文新(1957-),男,湖北公安人,武汉大学人文科学学院中文系教授,主要从事中国小说史和明代诗学研究。

[摘 要] 明代的格调派经历了三个演变阶段:初期推尊盛唐的高华,中期追步汉魏的高古,晚期融会诸说,作适当修正。以本色为依据的格调说属于审美诗学,其核心之一是反对“诗以意为上”。谢榛、王世贞等人认为:艺术比意图更为重要;他们强调对瞬间感觉的捕捉,注重对事物的“直接处理”,旨在避免“涉于理路”。

[关键词] 格调派;审美诗学;意图说

[中图分类号] I207.22 [文献标识码] A [文章编号] 1000-5374(2001)02-0205-07

明代前后七子所代表的格调派在明代诗学中居于主导地位,但“格调”的意义界定却是迄今为止尚在探讨中的问题。我以为,“格”至少包括三个方面的意思。一、指“体格”,强调“文各有体,得体为佳”;二、指“风格”,强调每一时代、每一作者各有其独特性;三、指“品格”,强调不同诗体的尊卑高下。“调”至少包括两个方面的含义。一、指声韵,古诗、律诗在音韵方面差别甚大;二、指风韵,诗须有一种风致,一种神韵。本文无意就此展开全面阐述,但为一个重要范畴确定范围却是必要的。只有在作了大体的梳理后,我们才能进入实质性的讨论。

一、格调说在明代的演变历程

以“格调”二字评诗歌,大约始于南朝的刘勰。他在《文心雕龙》中说:“陈思之《黄雀》、公干之《青松》,格刚才劲。”(《隐秀篇》)“刘向之奏议,旨切而调缓。”(《才略篇》)颜延之也使用过“格”、“调”这两个概念,其《颜氏家训》云:“古人之文,宏材逸气,体度风格,去今实远。……宜以古之体裁为本,今之辞调为末,并须两存,不可偏弃也。”在他们笔下,“格”指风格,“调”指辞调,与明人的格调说虽有差异,却并没有一道截然的鸿沟。经过严羽《沧浪诗话》的发展,到明代,“格调”遂成为诗学中的一个核心范畴。

格调说的兴盛与明代的古典主义文学思潮是息息相关的。古典主义是我们从欧洲借来的一个名词。古典主义思潮盛行于十七世纪的法、英等国,它在创作实践和理论上都以古希腊、罗马为典范,因而有“古典主义”之称。其特征是:崇尚理性,把理性作为文学创作和评论的最高标准;奉古希腊、罗马文学为典范,并从中寻找题材,以表达自己的思想感情;要求艺术形式完美。古典主义的影响直到十九世纪浪漫主义兴起后才逐渐消失。我们借用“古典主义”这一名称来讨论明代文学,主要着眼于这样两重含义:尊崇古代的文学典范,追求完美的艺术表达。

^{*} 收稿日期: 2000-11-20

基金项目: 武汉大学人文社会科学研究重大项目(2000)

按照一般说法,一位古典作家就是一位已有定论,受一致推崇,在他所擅长的文体中已成为权威的古代作家。“‘古典’这个观念本身含有联贯和坚实的、整体和传统的自然结构,自然相传而永久持续的东西。”^[1](第 198 页)我们说的明代的古典主义诗派,它的首要特征,即在理论和实践上,都以秦汉散文、汉魏古诗、盛唐律诗作为典范。他们沿袭了体裁等次说和理想的纯净说,立场坚定地捍卫体裁的规范性,始终把一种诗体的极盛期的代表作品所体现的风格视为“第一义”,不得逾越。这即是所谓“本色”之论。胡应麟《诗薮》内编卷三:“诗五言古、七言律至难外,则五言长律、七言长歌。……学者务须寻其本色,即千言巨什,亦不使有一字离去,乃为善耳。”

格调说在某种意义上即是以本色论为依据提出的。每篇作品都有自己的格调,但只有合乎本色(即“第一义”)的格调才是值得推许的。胡应麟《诗薮》内编卷二:“曹、刘、阮、陆之为古诗也,其源远,其流长,其调高,其格正。陶、孟、韦、柳之为古诗也,其源浅,其流狭,其调弱,其格偏。”调高格正,即合乎本色;调弱格偏,即不合本色。因此,不妨这样说,格调说的宗旨即以每种诗体极盛期的代表作品的风格为“本色”。根据古典派诗人“寻其本色”的方式、角度等差异,我们可将明代格调说的发展区分为三个阶段。

第一个阶段,自高武至李东阳。其中,李东阳在理论上的建树尤其值得关注。李东阳一向“留心体制”,即留意于辨别体制的差异。为什么要辨体呢?目的是把握体裁之间的风格区别。风格是不能用逻辑推理的方法推导出来的。读者只能凭自己的审美经验和审美感受,经由联想和想像,才能把握住。风格是一种高度抽象,只可意会不可言传的审美体验。李东阳对风格的辨析,主要依据声调。一方面,他认为诗文之别主要在声,在于诗歌有声律可资讽咏;另一方面,诗歌风格的区别也经由声律表现出来。李东阳重声调,因而对律诗谈得较多,相形之下,对“格”以及与“格”联系甚为密切的古诗谈得较少,所以,他和高武一样,诗学理论大体在近体宗盛唐的范围内展开,对汉魏古诗没有特别留心。

自然,李东阳等对汉魏古诗还是抱有欣赏之意的。他曾作《拟古乐府》102首,其自序说:“予尝观汉魏间乐府歌辞,爱其质而不俚,腴而不艳,有古诗言志依永之遗意。”李东阳的门人何孟春,在古、律二体中旗帜鲜明地扬古而抑律。他在《论诗文》中说:“六经之文不可尚已!后世言文者至西汉止,言诗者至魏而止。何也?后世文趋对偶而文不古,诗拘声律而诗不古也……复古之作,是有望于大家。”尽管李东阳、何孟春的主张与前七子差距甚远,但对古诗的重视本身便足以引发新的理论思考。至林俊(1452—1527),其《白斋诗集序》就明确地打起了“古诗祖汉晋,律诗祖盛唐,而参以赵宋诸家之体”的旗帜,表明“格调”理论已逼近第二个阶段。

第二阶段,前七子领诗坛风骚的时期,代表人物是李梦阳和何景明。他们依然以每种诗体极盛期的代表作品的风格为“本色”,但在“格”、“调”二者中,更关注“格”,由此引发了对汉魏古诗的尊崇之意。“诗必盛唐”已经不能概括他们的诗学主张,准确的表述是“古诗宗汉魏,近体宗盛唐”。即何景明《海叟诗序》所谓“学歌行近体,有取于(李白、杜甫)二家,旁及唐初盛唐诸人,而古作必从汉、魏求之”。

古典主义的一个显著标志是树立样板。他们认为,大多数读者对某一作品的长期鉴赏和判断是可信的。布瓦洛(1636—1711)《郎加纳斯〈论崇高〉读后感》说:“一个作家的古老对他的价值并不是一个准确的标准。但是,人们对他的作品所给的长久的不断的赞赏却是一个颠扑不破的证据,证明人们对它们的赞赏是应该的。”前七子回顾诗史,他们所做的一件重要事情就是确定经典作品:汉魏古诗和盛唐律诗;前者“格高”,后者“调逸”。

确认经典作品之后,下一步便是从中抽绎出某些规则。古典主义认为,规则的作用就是为达到目的提供手段,规定各种细节;没有规则就没有艺术,犹如没有门户你就无法进屋一样。规则与秩序、和谐联系在一起,规则提供了权威的尺度。不过,这里极易产生分歧,原因在于,规则实际上分为两类:一类是基本的规则,一类是武断的规则。基本常识和普遍理性的规则是不容违背的艺术规律,但若干习俗性的局部的规则却不妨加以变化。因为权威的偶然规定,在时间为他们赢得了人们的崇敬时,往往是与自然规则混在一起的。何景明希望在自然规则和惯例之间划一条界线,李梦阳却视所有的惯例为自然准则。更进一步,李梦阳甚至认为,对待风格也应严加限定。他在《驳何氏论文书》中强调,只有柔澹、沉着、含蓄、

典厚才是诗的正宗风格,何景明据理力争,批评他“闲寂以为柔澹,浊切以为沉着,艰室以为含蓄,俚俚以为典厚,岂惟谬于诗义,并俊语亮节悉失之矣。”可以说,李、何之争其实是在两个层面上进行的,一、对两类规则,是否都必须严格遵守;二、诗歌风格是否只能限于高华雄健一路,能不能多样化一些?薛蕙《戏成五绝》之一云:“俊逸终怜何大复,粗豪不解李空同。”看来,在古体宗汉魏、近体宗盛唐的前提下,人们还是希望风格不要太单一。

第三个阶段,以李攀龙、王世贞为诗坛盟主的时期,即后七子领诗坛风骚的时期。就风格而言,他们推崇的仍主要是高华壮丽一脉。据《然灯记闻》记载,清初王士禛编《唐贤三昧集》成,其门人就其编纂主旨求教,他回答说:“吾盖疾夫世之依附盛唐者,但知学‘九天阊阖’、‘万国衣冠’之语,而自命高华,自矜为壮丽,按之其中,毫无生气。故有《三昧集》之选。要在剔出盛唐真面目与世人看,以见盛唐之诗,原非空壳子,大帽子话;其中蕴藉风流,包含万物,自足以兼前后诸公之长。”所谓“九天阊阖”、“万国衣冠”云云,出于王维的《和贾至舍人早朝大明宫之作》。由此可见,即使是王维这样的山水田园诗派的代表诗人,七子派所关注的也只是他那些雄浑阔大之作。在“盛唐气象”的格局中,王、孟的清新隽逸被一种独特的视角遮蔽了。换句话说,前后七子的“盛唐气象”是排除了典型的王、孟诗风的。所以,何景明喜用“百年”、“万里”,以致李梦阳在《再与何氏书》中讥评他:“‘百年’、‘万里’,何其层见而叠出也。”而落实下来,李梦阳也正有同样的嗜好,胡应麟《诗薮》续编卷二说他:“又谓何‘百年’、‘万里’,层见叠出,今李集此类尚多于何。”所谓“百年”、“万里”,关注的是空间的巨大与时间的绵长,杜甫诗中常用这类词汇,如《狂夫》:“万里桥西一草堂,百花潭水即沧浪。”《登楼》:“锦江春色来天地,玉垒浮云变古今。”《登高》:“万里悲秋常作客,百年多病独登台。”《绝句》:“窗含西岭千秋雪,门泊东吴万里船。”自然,后七子模拟的对象并不限于杜甫,但在风格上却始终以雄浑壮阔为主导,胡应麟《诗薮》续编卷二论李攀龙说:“‘紫气关临天地阔,黄金台贮俊贤多’;‘万里悲秋常作客,百年多病独登台’,少陵句也。‘九天阊阖开宫殿,万国衣冠拜冕旒’;‘云里帝城双凤阙,雨中春树万人家’,王维句也。‘秦地立春传太史,汉宫题柱忆仙郎’;‘南川粳稻花侵县,西岭云霞色满堂’,李颀句也。‘三山半落青天外,二水中分白鹭洲’;‘瑶台含雾星辰满,仙峤浮空岛屿微’,青莲句也。‘万里寒光生积雪,三边曙色动危旌’;‘沙场烽火侵胡月,海畔云山拥蓟城’,祖咏句也。‘千门柳色迷青琐,三殿花香入紫微’;‘花迎剑佩星初落,柳拂旌旗露未干’,岑参句也。凡于鳞七言律,大率本此数联。今人但见黄金、紫气、青山、万里,则以于鳞体,不熟唐诗故耳。中间李颀四首,尤其是济南篇法所自。”七子主流派对“雄”、“高”、“大”是情有独钟的。

古典主义强调具备历史的意识。这种历史意识,使诗人较为敏锐地感觉到他在时间中的地位,他与传统和当代的关系。七子派几乎都有回顾诗史的习惯,对诗史的研究取得了公认的优秀成果。他们理解“过去的现存性”,努力寻找使自己的创作成为经典的途径。比如王世贞,从《诗经》到后七子所处的明代,他历时态地观照了中国古典诗的创作成就及演变情形,清理出这样的文学观念:“历下之于变,小有所未尽;而北地所谓尽,则大有所未满者也。”(王世贞《刘侍御集序》)他认为,李梦阳、李攀龙的创作拟古有馀而变化不足。这里,王世贞含蓄地表明了一个观点:诗人是必须尊重传统的,但不应该只去适应过去的某种标准;如果完全重复一两个典范,或如临帖一样复制典范,那就算不得一件艺术作品。他对李攀龙的批评即基于这一立场,《艺苑卮言》卷七:“于鳞拟古乐府,无一字一句不精美,然不堪与古乐府并看,看则似临摹帖耳。五言古,出西京建安者,酷得风神,大抵其体不宜多作,多不足以尽变,而嫌于袭;出三谢以后者,峭峻过之,不甚合也。七言歌行,初甚工于辞,而微伤其气,晚节雄丽精美,纵横自如,烨然春工之妙。五七言律,自是神境,无容拟议。绝句亦是太白、少伯雁行。排律比拟沈宋,而不能尽少陵之变。”王世贞显然认为,李攀龙在处理与传统的关系时,其失误在于:仅靠他本人崇拜的几位作家来训练自己,仅靠他特别喜欢的某种诗风来训练自己。王世贞由此提出“师匠宜高,捃拾宜博”,这与谢榛兼取李杜、王孟、沈宋等“十四家”的主张是一致的。“捃拾宜博”,风格自然也不能限于高华雄健,李梦阳、李攀龙为格调说所设定的风格,实际上已被突破。如此看来,格调说在臻于极盛时也潜藏着被瓦解的契机。其后胡应麟等人的弥缝调和,已经不能从根本上力挽狂澜。

二、格调派对意图说的否定

在回顾格调说的演变历程时,我们事实上强调了一点:格调说从本性上是一种关于风格的理论。李梦阳偏爱粗豪而不能容纳何景明的俊逸,李攀龙耽于“杜样”的雄浑壮阔而忽略王孟的清刚,归根结蒂都是围绕风格的高下而生出的纠纷。

作为注重风格的审美诗学,格调说的一个重要见解是不赞成言志派的过分重视命意。

“诗以意为主”,这是宋代流行的一个说法。如刘勰《中山诗话》:“诗以意为主,文词次之,或意深义高,虽文词平易,自是奇作,世效古人平易句而不得其意义,翻成鄙野可笑。”魏庆之《诗人玉屑》卷六:“作诗必先命意,意正则思生,然后择韵而用,如驱奴隶;此乃以韵承意,故首尾有序。”“炼句不如炼字,炼字不如炼意,炼意不如炼格。以声律为窍,物象为骨,意格为髓”。明代的主流诗学却断然表示了对“诗以意为上”的否定,如谢榛《四溟诗话》:

诗有辞前意,辞后意,唐人兼之,婉而有味,浑而无迹。宋人必先命意,涉于理路,殊无思致。及读《世说》“文生于情,情生于文”,王武子先得之矣。(卷一)

宋人谓作诗贵先立意。李白斗酒百篇,岂先立许多意思而后措词哉?盖意随笔生,不假布置。(卷一)

唐人或漫然成诗,自有含蓄托讽。此为辞前意,读者谓之有激而作,殊非作者意也。(卷一)

诗以一句为主,落于某韵,意随字生,岂必先立意哉?杨仲弘所谓“得句意在其中”是也。(卷二)

作诗不必执于一个意思,或此或彼,无适不可,待语意两工乃定。《文心雕龙》曰:“诗有恒裁,思无定位。”此可见作诗不专于一意也。(卷三)

谢榛等人何以反对过分拘谨于立意呢?这是由诗的特性所决定的。西方现代批评理论发展过程中的主要文献之一《意图说的谬误》,其中有这样一段引文:“我走到诗人们跟前:悲剧的,狂热的,各种各样的诗人……我把他们作品中最精心构制的若干章节拿给他们本人,并且问他们这些章节是什么意思。……你会相信我吗?……在场的几乎没有一个人在谈起这些诗作时,不比那些诗人自己谈论的要高明得多。这时我才明白,诗人们写诗不是靠智慧,而是靠一种天才和灵感。”^[2](第 574 页)确实,诗不是“一张遗嘱,一纸契约,或一项法规”;“诗不同于实用的文告。实用的文告,当我们也只有当我们正确地推知作者的意图才是成功之作,实用的文告较之诗来得更抽象。”把作者的构思或意图当做判断一首诗成功与否的标准,既不可行又不可取。

法国诗人波德莱尔(1821—1867)说:“艺术越想达到哲学的明晰性,便越降低了自己,回到象形文字的幼稚状态;反过来说,艺术越摆脱教训,便越取得大公无私的纯粹之美。……诗不可同化于科学和伦理,一经同化便是死亡或衰退。诗的目的不是‘真理’,而只是它自己。”^[3](第 225—226 页)波德莱尔的意见或许有偏激之嫌。研究一个作家,不能不涉及作品所表达的思想、感情。无视其思想、感情,我们很难准确评估和深入探讨作家的价值。但是,这里应该提出的是,我们不应把思想、感情看成一件物品,似乎它可以原封不动地从一人之手进入另一人之手。文学史上,成千上万的作家作品表达了相近的思想和感情,但只有极少数受到关注,其间,艺术成就的高低起了巨大的作用。从这一意义上,甚至可以说:艺术比意图更为关键。一位诗人说什么是重要的,但尤其重要的是,他说得好还是说得不好。再伟大的意图,如果表达得不好,也不是好的文学,甚或不配称为文学。否则,我们会将一位只会写“终极关怀”四字的学童看得高于李白。这显然于情理不通。

格调派诗人尤其是谢榛对艺术表达的重视,令人肃然起敬。他在《四溟诗话》中一再举例讨论,如:

韦苏州曰:“窗里人将老,门前树已秋。”白乐天曰:“树初黄叶日,人欲白头时。”司空曙曰:

“雨中黄叶树,灯下白头人。”三诗同一机杼,司空为优,善状目前之景,无限凄感,见乎言表。(卷一)

司空曙之“优”,“优”在何处呢?传统诗学的一个重要观点,即情景交融,涉及的其实是主体与客体(空间中的人文风景和自然风景)的关系。诗人处理景的方式,大体有两种。明都穆《南濠诗话》卷下:“乡先生陈太史嗣初曾云:作诗必情与景合,景与情合,始可与言诗矣。如‘芳草伴人还易老,落花随水亦东流’,此情与景合也。‘雨中黄叶树,灯下白头人。’此景与情合也。”前一种属于拟人的写法,是将自身的情绪投射到景物上。这种方式曾受到部分诗论家的批评,王夫之《古诗评选》卷四评陶渊明《癸卯岁始春怀古田舍》就认为:“‘良苗亦怀新’乃生入语,杜陵得此,遂以无私之德横被花鸟,不竞之心武断流水,不知两间景物关至极者如其涯量亦何限,而以己所偏得非分相推,良苗有知,宁不笑人曲谏哉?”所以,古代诗人更多采用第二种方法,强调感物,强调对景的真切刻画,力求臻于“景中生情,情中含景”的境界。“雨中黄叶树,灯下白头人”二句都是视觉性极为强烈的意象,在实际的经验里,时间、空间、因果本是不存在的;我们将时间、空间、因果点出,这是逻辑思维干预的结果,是对于原生态感受的切割和肢解,其结果是摧毁了感觉的全面性和直接性。“将”、“已”、“初”、“欲”的指点,说明,便体现了逻辑思维的干预,原本时空未分的直观视觉形象在其干预下不复存在。司空曙不加说明和解释,却完整地呈现出其间所含内在的紧张,时间、人事的白云苍狗般的变化和难以把握都传达给了作者,毋需再费唇舌。

王世懋《艺圃撷馀》比较崔颢《黄鹤楼》与李白《凤凰台》的高下,亦不乏见地:

崔郎中作《黄鹤楼》诗,青莲短气,后题《凤凰台》,古今目为睥敌,识者谓前六句不能当,结语深悲慷慨,差足胜耳。然余意更有不然。无论中二联不能及,即结语亦大有辨。言诗须道兴比赋,如“日暮乡关”,兴而赋也,“浮云”“蔽日”,比而赋也,以此思之,“使人愁”三字虽同,孰为当乎?“日暮乡关”、“烟波江上”,本无指着,登临者自生愁耳。故曰:“使人愁”,烟波使之愁也。“浮云”“蔽日”,“长安不见”,逐客自应愁,宁须使之?青莲才情,标映万载,宁以予言重轻?尺有所短,寸有所长,窃以为此诗不逮,非一端也。如有罪我者,则不敢辞。

一般说来,诗总是包括“意象”和“命意”两个方面。诗应当回避“思”的干预,因而,“意象”理应居于主导地位,“命意”即使不可缺少,也不应妨碍“意象”的如流水般自然的呈现。以此为标准,我们试对崔颢的《黄鹤楼》诗作如下解读。这首诗首先酿造了一种气氛,一种可以暗示多种意义的气氛。“空”着重描写的是一种状态。“此地空余黄鹤楼”,“白云千载空悠悠”,鹤去楼空,白云悠悠,令人怅惘,但不一定指向乡愁。到“晴川历历汉阳树,芳草萋萋鹦鹉洲”(汉水一带,晴空万里,汉阳绿树,历历在目;鹦鹉洲上,芳草茂盛,一片碧绿),原本笼罩在想像与神话之中的景物才异乎寻常地清晰起来,终于,面对暮色苍茫、烟霭沉沉的长江,一缕淡淡的乡愁涌起。

比照崔颢的《黄鹤楼》诗,我们可以说:就“言志”而言,李白《凤凰台》似高一筹,一些评点者正是在这一意义上肯定李诗的;但从“不涉理路,惟在兴趣”的角度看,《黄鹤楼》无疑更具有“完整自足的心象”。扬《黄鹤楼》而抑《凤凰台》,这表示了一种立场:“意象”比“命意”重要。一首诗的价值不取决于“命意”。许多传世的经典名作,其“思想性”可能并不深刻,换句话说,一篇在意象的呈现上无超拔之处的作品,不要指望仰仗“思想性”取得不朽地位。我们不能像读散文那样去读诗,散文旨在说理记事,把道理讲清楚,事情讲明白就足够了,用纯粹议论性的散文体裁来作理性叙述的时候,由于字句之间的关系而有时松散,有时准确。准确就是“切”,松散就是“不切”。而诗的表述却并不重在传达一种意义,它的作用是使我们对事物产生美好的感受。世上可能存在言之无“物”的“好诗”。由此出发,格调派提出了一个新的见解,即诗的表达不必“太切”,因为“太切”就意味着作家有明晰的“意图”。谢榛《四溟诗话》说:

诗不可太切,太切则流于宋矣。(卷二)

凡作诗不宜逼真,如朝行远望,青山佳色,隐然可爱,其烟霞变幻,难于名状。及登临非复奇观,惟片石数树而已。远近所见不同,妙在含糊,方见作手。(卷三)

王世贞《艺苑卮言》卷四说:

严(羽)又云:“诗不必太切。”予初疑此言,及读子瞻诗,如“诗人老去”“孟嘉醉酒”各二联,方知严语之当。又近一老儒尝咏道士号一鹤者云:“赤壁横江过,青城被箭归。”使事非不极亲切,而味之殆如嚼蜡耳。

胡应麟《诗薮》内编卷五说:

苏长公诗无所解,独二语绝得三昧,曰:“作诗必此诗,定知非诗人。”盖诗惟咏物不可汗漫,至于登临、燕集、寄忆、赠送,惟以神韵为主,使句格可传,乃为上乘。今于登临必名其泉石,燕集则必纪其园林,寄赠则必传其姓氏,真所谓田庄牙人、点鬼簿、粘皮骨者,汉、唐人何尝如此?最诗家下乘小道,即一二大家有之,亦偶然耳,可为法乎!……

工而不切,何害其工?切而不工,何取于切?余夙持此论,俟大雅折衷之。

杜题柏:“霜皮溜雨四十围,黛色参天二千尺。”说者谓太细长,诚细长也,如句格之状何!题竹:“雨洗娟娟净,风吹细细香。”说者谓竹无香,诚无香也,如风调之美何!宋人《咏蟹》:“满腹红膏肥似髓,贮盘青壳大于杯。”《荔枝》:“甘露落来鸡子大,晓风吹作水晶团”,非不酷肖,毕竟妍丑何如?诗固有以切工者,不伤格,不贬调,乃可。

提倡诗的创作不以“切”为宗旨,这在理论上是引人注目的建树。传统诗学的抒情原则强调:诗歌是诗人思想感情的流露、表达或形象的写照;诗是感情的倾诉。或者换一个说法,艺术作品实质上是把内在的变成外在的,是在感情冲动下发生的一种创造过程的结果,它同时体现了诗人的知觉、思想和感情。所以诗的渊源和题材,是诗人自己的精神素质和内心活动;如果外部世界的某些方面,在诗人的感情和内心活动作用下,从事物转化成诗,那么它们也能成为诗的源泉和题材。由这一理论产生的评价诗歌成败的标准是:作品的感情真诚吗?它是有感而发的吗?它与诗人在写作时的意图、感情和真实的思想状态相符吗?这种传统的抒情原则在中国古代诗学中一直居于主导地位。但是,实际上,许多伟大的诗并未直接抒发某种感情,而完全是表达感觉。诗人的心灵宛如贮藏器,它收藏着许多感觉、词句、意象,搁在那儿,一旦机遇到来,就富于魅力地表现出来。诗人的天职不是寻求新的感情,而是表现他独特的与寻常感情相关的感觉、印象和经验。中国古典诗中,这一类例证俯拾即是,因为中国古典诗本以印象呈示为主,避免给读者太确切太清晰的效果。比如“落花人独立,微雨燕双飞”,如果解读成“落花里有一个人独立着,微雨里有成双的燕子在飞”,或再简化些如“有人独立在落花里,有燕子双飞在微雨中”,这样确切的阐释,我们总觉不太恰当,感到损失了许多东西。原因何在呢?感觉中的时间、空间、人物、背景、因果是浑然一体的,过于准确的定位、定义反而破坏了感觉的完整性。“不切”论源于对感觉的尊重。“不切”有助于原生态感觉的呈现。

在抽象的讨论之余,我们还想谈一个具体的例证,以便进一步理解诗不必太著题、不必太逼真的命题。唐代张继有一首流传极广的《枫桥夜泊》诗:

月落乌啼霜满天,江枫渔火对愁眠。

姑苏城外寒山寺,夜半钟声到客船。

诗中“夜半钟声”的细节真实问题曾引起反复不已的争论。陆游《老学庵笔记》卷十云:

张继《枫桥夜泊》诗云:“姑苏城外寒山寺,夜半钟声到客船。”欧阳公嘲之云:“句则佳矣,其如夜半不是打钟时。”后人又谓惟苏州有半夜钟,皆非也。按于邺《襄中即事》诗云:“远钟来半夜,明月入千家。”皇甫冉《秋夜宿会稽严维宅》诗云:“秋深临水月,夜半隔山钟。”此岂亦苏州诗耶?恐唐时僧寺,自有夜半钟也。京都街鼓今尚废,后生读唐诗文及街鼓者,往往茫然不能知,况僧寺夜半钟乎?

或以为实有“夜半钟声”,或以为“夜半不是打钟时”,都以是否合乎日常生活的事实作为论诗依据。而纪晓岚读《枫桥夜泊》,却不管是否实有“夜半钟声”,只就诗的机杼着眼。语见《阅微草堂笔记》卷十一:

杜甫诗曰:“巴童浑不寝,夜半有行舟。”张继诗曰:“姑苏城外寒山寺,夜半钟声到客船。”均从对面落笔,以半夜得闻,写出未睡,非咏巴童舟、寒山寺钟也。

确实,诗的核心是透过夜半不眠来表现作者的旅愁,故是否实有钟声是无关宏旨的。刘永济先生说过:“此诗所写枫桥泊舟一夜之景,诗中除所见、所闻外,只一愁字透露心情,半夜钟声,非有旅愁者未必便能听到。后人纷纷辨半夜有无钟声,殊觉可笑。”^[4](第 91 页)与纪晓岚所说若合符节。

从对张继《枫桥夜泊》诗的阐释,我们可以得到一个结论:为了获致某种韵味,诗应该或可以摆脱事实对他的束缚。如胡应麟《诗薮》外编卷四所说:“张继‘夜半钟声到客船’,谈者纷纷,皆为昔人愚弄。诗流借景立言,唯在声律之调,兴象之合,区区事实,彼岂暇计。无论夜半是非,即钟声闻否,未可知也。”或如谢肇淛《小草斋诗话》所说:“‘夜半钟声到客船’,钟似太早矣。‘惊涛溅佛身’,寺似太低矣。‘黑云压城城欲摧,甲光向日金鳞开’,阴晴似太速矣。‘马汗冻成霜’,寒燠似相背矣。然于佳句毫无损也。诗家三昧,正在此中见解。譬如摘雪中芭蕉以病摩诘之画,摘点画之讹以病右军之书,非不确,如画法书法不是,在何!”中国的文人画努力达到忽略外在细节描写而捕捉事物气象、神韵的境界,同样,中国的相当一部分诗人和诗论家也追求和认可这样的境界。情感价值的重要性超过了观感价值。心灵认可的“虚而不伪”的真实才是诗意义上的真实。

参 考 文 献

- [1] [法] 吕·佩韦, 什么是古典作家 [A]. 西方文论选: 下卷 [C]. 伍蠡甫, 上海: 上海译文出版社, 1979.
- [2] [美] 威·库·威姆萨特, 门·比尔兹利, 意图说的谬误 [A]. 戴维·洛奇, 二十世纪文学评论: 上册 [M]. 上海: 上海译文出版社, 1987.
- [3] [法] 波德莱尔, 随笔 [A]. 伍蠡甫, 西方文论选: 下册 [C]. 上海: 上海译文出版社, 1979.
- [4] 刘永济, 唐人绝句精华 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1981.

(责任编辑 何良昊)

Ming Gediao School's Development & Its Opposition to Intention

CHEN Wen-xin

(School of Humanities, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biography CHEN Wen-xin (1957-), male, Professor, School of Humanities, Wuhan University, majoring in history of Chinese traditional novels and theories of poetry in Ming Dynasty.

Abstract In the Ming Dynasty, Gediao theory went through three stages of development: at early stage the magnificent style of the flourishing Tang poetry was highly praised; in mid-stage the vigorous style at the times of Han and Wei was followed; during late stage various views were mixed together to correct mistakes. Gediao belonged to aesthetic theories of poetry. One of its kernel contents was against the point that an excellent intention made a poem valuable best. Xie Zhen and Lu Shiyong thought that artistic quality was more important than intention. In order to get rid of interference from thoughts and theories, Xie Zhen and Wang Shizhen stressed catching sense in a twinkling and expressed such feelings without modification.

Key words Gediao School; artistic theory of poetry; Intention Theory