

《文心雕龙·物色篇》与中国古典诗歌景物描写 从象喻到写实之范式转型

王宇根

(1 美国俄勒冈大学 东亚系;

2 上海师范大学 比较文学与世界文学研究中心, 上海 200234)

摘要: 本文旨在以刘勰《文心雕龙·物色篇》为例, 讨论中国古典诗歌对自然景物的观念构想和描写方式从中世到前现代早期所发生的一个重要变化, 即其描写与批评框架中越来越强的写实性和物质性; 体现在对自然和自然物象的处理上, 这表现为诗人和诗评家用以观察和描写外在世界及其景物的时空平台与中世相比越来越趋近于现实的物质世界。这一范式转型在很大程度上造成了以物感为基础的古典比兴传统自宋元之后的衰落。后古典诗歌和诗学中这一渐趋理性和写实的时空框架与传统的将景物从斑斓五彩的现象世界抽取出来赋予其高度象征意义的诗歌生成模式相反, 它把诗歌意象还原为景物, 并将其放入到其所置身的理性世界和时空环境之中, 使其成为这一理性世界和时空环境的一个组成部分。这一以技法为中心、以诗人和诗评家为写作主体、以描述和表达的准确性为目标的写实和理性框架, 与古典的以比兴为基础的抽象和隐喻的时空框架相比, 是一种具有很强现代性的框架。《文心雕龙·物色篇》不仅是对其所继承并深植于其中的古典象喻传统的总结性表达, 而且内在地昭示着后来的新的框架的发展轨迹, 具有承前启后的文学史和文化史意义。

关键词: 《文心雕龙·物色篇》; 象喻; 写实; 范式转型; 时空框架; 主体性; 物质性

Abstract: This article uses the “Wuse” [Colors of Things] chapter of Liu Xie’s *Wenxin diaolong* [The Literary Mind and the Carving of Dragons] as an example to discuss an important change in the conception and representation of nature in classical Chinese poetry from early medieval to late imperial times, i. e., the increasing realism and materiality in its explicit critical and theoretical discourse, which constantly trends toward and tries to approximate the real, material world. This shift, I argue, was a paradigmatic one and was largely responsible for the decline of the *bixing*-centered classical poetic tradition in the early modern period. I further argue that the new model that emerged out of this paradigm shift, rooted in a highly technical regime of reading and writing, executed from inside out as the poet and poetic critic take full control of the process, and taking descriptive precision as one of its most venerated goals, was, compared with the ancient model based on metaphor and illumination, a relatively modern one. That I choose the “Wuse” chapter as the center of my discussion is because Liu Xie’s beautifully crafted masterpiece not only marked the end of the ancient metaphorical tradition by giving it a most memorable presen-

tation ,but was also the new model's first important articulation ,and as such had tremendous literary historical and cultural significance.

Key words: the “Wuse” chapter of Wenxin diaolong; metaphor; realism; paradigm shift; temporal-spatial framework; subjectivity; materiality

中图分类号: I106 文献标识码: A 文章编号 1006-6101(2014)02-0016-24

—

本文旨在以刘勰《文心雕龙·物色篇》为例和论说基点,探讨中国古典诗歌对自然景物的观念构想和描写方式从中世到前现代早期所发生的一个重要变化。^① 这里把中世界定为从汉魏之际中国古典诗歌的抒情传统和审美范式开始确立到初盛唐这一抒情传统和审美范式在理论和实践上都获得清晰而明确的技术表达的这一时期,而把前现代早期界定为上述具有清晰明确技术表达的古典诗歌模式在主流思想和文化实践中受到质疑并开始失去其体制支撑的时期;从时间上说,前者与六朝、后者与宋元基本重合。这两个时间边界的划定乃出于本文论说的需要,因为从上古到中世以及从宋元到明清的历史和文化发展无疑都具有很大的连续性,而且前现代和前现代早期这些术语都未经学界认定和严格区分。尽管如此,我们仍然可以看出,由二者所划定的这大概一千来年的时期,形成了一个有着稳定的理论话语、牢固的观念内核和广泛的实践基础的文化和审美自足体。处于这一文化和审美自足体之核心的是中国古典诗歌对自我和自然的极致呈现和表达。将这一千年的核心板块去除,则中国古典文化之辉煌也许会以完全不同的面貌出现,需要完全不同的话语来表述。高蹈之理想、积极之心态、精美之形式相结合,赋予这一抒情和审美文化以一种特殊的品格,并对具体作者和读者人格的形成产生重要的影响。这一抒情和审美范式的形成乃建立在对文学所具有的表述功能的坚定信念的基础之上,相信文章写作这一由内及外的过程分有并共享着天地宇宙和社会文化运作的过程和规律。在对自然景物的处理上,这一经典的抒情和审美范式高度依赖于一个经过高度概约的物象的使用,试图在所要表达的观念和用来表达这一观念的事物之间建立一种简明的直线联系。然而,这一也许可以称为古典象喻式的诗歌传统,在我们所讨论的这一时期的后半部分,即从

^① 本文的部分内容和观点曾分别发表于2012年美国加州伯克利大学举办的“美国西海岸中国前现代文学和文化工作坊”以及2013年中国社会科学院文学研究所举办的“世界视野下的中国文学国际研讨会暨中国社会科学院国学研究论坛”这两次会议上,谨此对会议的组织者以及参与者对报告所提出的批评和建议致以谢意。

中唐到北宋的这一时期,却在慢慢地发生着一个重要的变化。其表征之一是:人们对作为这一诗歌传统基本假定前提的、关于诗乃诗人内心情志无间隔、无阻碍表达的信念开始产生怀疑,对其在现实社会和文化实践中的功效开始产生不信任,并试图将这一高蹈的古典理想放到现实的物质世界中加以理性的检测。这一变化的结果是:诗歌描写和批评框架中具有越来越强的写实性和物质性;体现在对自然和自然物象的处理上,诗人和诗评家用以观察和描写外在世界及其景物的时空平台与中世相比越来越趋近于现实的物质世界。这在很大程度上造成了以物感为基础的古典比兴抒情传统自宋元之后的衰落。后古典时期的诗歌和诗学在观察和描述自然时所显示出来的这种渐趋理性和写实的时空框架,与传统的将物象从斑斓五彩的现象世界抽取出来并赋予其高度象征意义的比兴模式相反,它把诗歌意象还原为景物,把景物放入到其所置身的理性世界和时空环境之中,使其成为这一理性世界和时空环境的一个组成部分。我认为,这一以技法为中心、以诗人和诗评家为写作主体、以描述和表达的准确性为目标的写实和理性框架,与古典的以比兴为基础的抽象和隐喻的时空框架相比,是一种具有很强现代性的框架。本文所要做的,是借助《文心雕龙·物色篇》对这一框架作一点具体的技术性描述。我之所以选择《文心雕龙·物色篇》作为中心文本,是因为刘勰的这一美妙篇章不仅是对其所继承并深植于其中的古典象喻传统的总结性表达,而且内在地昭示着后来的新的框架的发展轨迹,具有承前启后的文学史和文化史意义。

如果检测一下以言志抒情为主要使命的古典象喻式诗学对写作行为和写作过程中诗人角色的构想,我们发现,现代意义上作为诗歌写作行为的执行者、具有完全主体性的诗人概念并非其核心预设。这一以言志抒情为中心的诗歌理论的一个基本出发点,是由情志到诗这一过程的必然性及其自然自发性;一旦内在的情志产生,由内及外的言发过程便被认为是无法阻止的,它必然会发生。《诗大序》对这一过程的必然性及其所蕴含的巨大能量作了经典的描述,将诗视为内在情志携带着巨大的能量冲破重重限制、奔赴其最终目的地的过程“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。情动于中而形于言。言之不足,故嗟叹之。嗟叹之不足,故永歌之。永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也”[1: 269-270]。11世纪的苏轼对其为文如万斛泉涌、不择地而出的自我描述,是诗人角色在这一古典诗学模式中之缺乏主体性的后期例证“吾文如万斛泉源,不择地皆可出。在平地滔滔汨汨,虽一日千里无难。及其与山石曲折,随物赋形,而不可知也。所可知者,常行于所当行,常止于不可不止,如是而已矣。其他虽吾亦不能知也”[2: 2069]。这一被动的诗人概念乃建立在情志的表达或者说

文章写作乃天地运行不可分割的组成部分、并因而共享天地宇宙运行之法。则这一古典的文化理想的基础之上。由于诗歌生成乃自然自发和不可避免的这一认定,诗被构想为被动地承载和传递着诗人内在情志的介质和媒体,诗人被构想为这一过程所蕴含的能量——审美的、道德的、情感的——的携带者和中转站。换言之,诗人作为宇宙运行的参与者和诸多行为者之一,对这一过程既缺乏主动性,也缺乏控制。这一古典诗学模式对技法在此过程中的作用保持缄默,因为承认技法的重要性必然会削弱作为这一诗学模式之根基的自然自发性观念。伴随着中世早期五言诗的兴起以及以五言诗为基础的新的抒情传统而来的,是写作实践中对诗歌声律等技法因素的发现,以及诗歌理论和批评话语中对这些技法因素的重要性逐渐而坚定的确认。这一确认在宋代的江西诗派那里达到顶峰。江西诗派以技法为核心而建构起来的诗学理论,对技法在诗歌表述过程中之角色和作用进行了全面而积极的认定;支撑其诗学的一个基本观念是,诗歌行为并非自然发生、必然会发生,而是需要滋养,需要学习,需要长期和勤苦的磨炼。这一以技法为中心的新诗学,由于把诗之写作视为一种需要艰苦漫长之技法训练的行为而对作为这一行为的执行者的诗人提出了新的要求。它把控制和主导的权力交到了诗人手中,让其成为诗歌表达的主体和主人。诗的写作者可以通过对规则和技巧的学习而获得控制这一过程的能力,可以通过艰苦勤勉的个人努力而不断提高和完善这一能力,可以通过对前代大师和经典文本的阅读和学习而获得对这一能力的更大自信。简言之,写诗的人成为诗歌过程的主动追求者、控制者和完成者,由无边无序的宇宙能量的被动承载者变成了技法的精确执行者,也就是说,成为了现代意义上的“诗人”。

伴随着诗人主体性的变化的是诗人与外部世界之间的关系的变化。我们发现,从中世到前现代早期,诗人用以观照和描写外在世界的眼光变得更加坚定,具有更多的主体性和方向性,他从一个与外部世界共感共振、共同分有其能量的参与者,成为了一个以自己为基点、以自我为中心的独立观察者和表述者。换言之,诗人获得了一个中心,一个视点,一个根据地,一个指挥平台。值得指出的是,这一以自我为基点和中心的新的内外秩序的建立是一个逐渐而缓慢的过程,是通过高蹈的古典理想与不断变化的物质现实之间长期而剧烈的交合与谈判而实现的。我在《万卷》一书中通过考察由印刷的广泛使用而造成的新的文本现实如何影响并塑造着北宋晚期黄庭坚和江西诗派以技法和阅读为中心的诗学的形成,对这一物质谈判和现实检测过程的剧烈程度及其所包含的理论和实践上的可能性作了初步的探讨[3]。在另一篇关于苏轼1079年著名的乌台诗案的文章中,

我从诠释学的角度具体地考察了托物言志这一古典诗歌原则是如何在北宋晚期政治文化与诗歌理论和实践的多重交叉火力的戏剧性争斗中得到残酷的现实检验,并在这一检验中得到微妙的改变[4]。本文试图把考察的范围延伸到中世这一对此以理性和写实为观念支撑的后古典诗歌范式的形成起着奠基作用的时期。我的一个基本看法是,作为刘勰的出发点并且内在地支撑着《文心雕龙·物色篇》的,是由《诗经》和楚辞所奠定的那个古典象喻的诗歌世界,在这一以外在自然为中心而展开和运作的五彩斑斓的动态风物世界里,诗人和世界之间的关系没有一个固定的基点,物与物之间具有多重的联结,诗人受这一不断运动中的物色世界的能量所激发和推动,作为这一能量的分有者、感受者、传递者而进入诗歌及其意义生成的过程之中。这一古典物色世界是想象爆发的神奇的隐喻世界,是错杂灿烂、春物淳熙、五彩斑斓的显域和亮境。我们也许可以借用晋王嘉《拾遗记》卷十对岱舆山北玉梁的描述来传达这一物色世界的斑斓多彩和神奇:“北有玉梁千丈,驾玄流之上,紫苔覆漫,味甘而柔滑,食者千岁不饥。玉梁之侧,有斑斓自然云霞龙凤之状。梁去玄流千余丈,云气生其下。傍有丹桂、紫桂、白桂,皆直上千寻,可为舟航,谓之文桂之舟。亦有沙棠、豫章之木,长千寻,细枝为舟,犹长十丈。有七色芝生梁下,其色青光辉耀,谓之苍芝”[5:231]。这也是内在地驱动着“斑斓五彩服,前路春物熙”(权德舆《送别沔泛》)[6:3638]以及“露花飞飞风草草,翠锦斑斓满层道”(李贺《河南府试十二月乐词·九月》)[7:66]这些生动诗句的古典景物世界。

然而,从刘勰的时代开始,这一内在地驱动着古典诗歌意义生成的五彩斑斓的象喻世界却在发生着一个重要的变化,亦即我们上面所说的诗人的主体性的加强以及其用以观照和描述外部世界的时空平台的渐趋理性和写实。这一从隐喻到写实的范式转型有很多重要的标志,本文涉及的只是其中的一个,即用来指称外在世界、作为内在情志外在对应物的用语由“物”向“景”的转变;与此相应,处于中世诗学核心位置的“情”与“物”之间的关系也被“情”与“景”之间的关系所取代。这一取代的最终完成尽管要到明清之际的王夫之那里才最后实现,其对情景关系的系统与深入思考标志着古典诗学在这一问题上的发展高峰,^①但我们认为,这一漫长的转型在刘勰的时代即已开始发生,而给予它重要动能和最实质性推动的则是从唐到宋的这一时期。对“景”之作为内在情志的主要外在对应物在诗学

① 关于王夫之诗学中的情景关系,参见 Siu-kit Wong, “Ch’ing and Ching in the Critical Writings of Wang Fu-chih,” Adele Austin Rickett, ed., *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch’i-ch’ao*, Princeton: Princeton University Press, 1978, pp. 121-150.

话语中是何时发生、如何发生的这一问题,还有很多细节需要研究,但有几个关键的路标可以帮助我们确立其大致的轨迹。我们看到,“景”尽管在唐代的众多通俗诗格著作里很少出现,但在晚唐的司空徒那里则已经成为一个很重要的概念。^①南宋的叶梦得《石林诗话》在评谢灵运“池塘生春草,园柳变鸣禽”时,以情景之“猝然”、“相遇”来解释其用语之“工”：“此语之工,正在无所用意,猝然与景相遇,借以成章,不假绳削,故非常情所能到”[8:426]。从叶梦得的用法及其对情景相遇的欣赏性态度来看,“景”作为批评术语在12世纪基本确立了其后来在王夫之那里的用法和地位。

与从物到景的重心转移密切相关的是从“象”到“境”的变化。魏晋时期围绕着周易的哲学讨论对“立象以尽意”的深入阐发,使“象”作为意义的主要载体的这一地位得到了广泛的确认。“象”也是在《诗经》基础上发展起来的比兴这一古典诗歌手法和意义生成机制的核心元素。在抒情诗领域,对“物象”的探索和描述在这一时期也获得了很大的发展,“物象”很快便成为唐五代通俗诗格著作中的一个核心概念[9:33-37]。象、境二者相比,一个重要的差异是空间维度在后者中的引入。如果说象是对从世界中抽离出来以表达象征意义的单个物体没有时空、没有背景的高光呈现,境则是一个世界,有空间,有背景,有纵深,自立而自足。这一空间维度的形成依赖于一个统一的观察点和观照视野的确立,而这一视野的统一性的获得,则是由于诗人被赋予了主导和控制诗歌过程的地位和力量,成为观察和描述的主体。中世具有多重联结的模糊或混合视点的诗歌世界,也转变到了前现代早期以诗人为中心、以诗人和外物之间单向和单一联结的“物我”关系为基点的诗歌世界。换言之,处于从象到境的重心转移之核心的是一个场、一个语境、一个具有平面深度和距离感、具有准确位置关系和秩序的空间理性的确立。这一有纵深、有层级、有主次的空间秩序的建立,使后古典诗歌获得了一个更加符合现实理性和物质生活逻辑的描述平台,是后古典诗学中处于核心位置的情景关系所赖以立足的一个重要的观念支撑。

物作为一种存在,可以脱离具体的历史时空,脱离具体的观察者以及特定的观察角度。景则不同,它必然是存在于具体历史时空中的某个观察者眼中的景。观察者之进入场景之中、与景物确立特定的权力和等级关系,是物到景变化的关键。围绕着陶渊明《饮酒》其五“采菊东篱下,悠然

^① 司空徒在《与极浦书》中说“戴容州云‘诗家之景,如蓝田日暖,良玉生烟,可望而不可置于眉睫之前也。’象外之象,景外之景,岂容易可谭哉?”见周祖谟编《隋唐五代文论选》,北京:人民文学出版社,1999年,第351页。

见南山”[10:247]的“望”与“见”之争之所以聚论纷纭,其中审美和文化的因素姑置不论,一个很重要的原因在于,这里的主客即观察者和被观察对象之间的关系缺乏确定性:谁在采菊,为什么采菊,东篱与采菊者的关系,东篱与南山之间的相对位置和距离,采菊者与南山之间的关系,南山远望这一行为的目的和意义,等等,都显得模模糊糊,朦朦胧胧,难以准确认定或复原。激活并内在支撑着陶渊明上述诗句的景物世界也是《楚辞·九歌·少司命》“秋兰兮麝芜,罗生兮堂下,绿叶兮素枝,芳菲菲兮袭予;夫人自有兮美子,荪何以兮愁苦”[11:71-72]诗句所赖以生存的古典隐喻世界,其意义是通过对单个意象的鲜明呈现而实现的,物象本身通过其鲜明性和典型性而直接作用于读者,产生强大的审美和语义效果;这正如摄影或绘画中的局部特写,背景被模糊化,物体本身得到强势和高光呈现。从罗生于堂下的秋兰和麝芜,到其绿叶和素枝,到其芬芳袭人的花气,到对愁苦哀伤之情的沉思和表达——这里所呈现出来的一步进一步地走向抽象化和隐喻化的过程,也是外部物质背景和具体时空被一步一步抽离的艺术过程。杜甫《春望》诗中的溅泪之花、惊心之鸟[12:320],存在并作用于同样的隐喻和艺术机制之中;国破家离的政治和社会现实,沦陷中的长安城的物质存在以及诗人和这一现实物质存在之间的具体时空关系等背景因素都被最大程度地模糊化,淹没在朦胧繁茂、无边无序的一片春色之中。这一对背景和语境的虚化处理是古典隐喻式诗歌具有永恒魅力和无边感染力的原因之所在。同时,我们看到,伴随着背景和语境的虚化和模糊化的是诗的观察和表述主体即诗人的主体性的弱化。《少司命》、《饮酒》和《春望》等以古典象喻为意义生成模式的诗中,呈现出来的是一个面目模糊的抒情主体,缺乏具体细节,与其所处身的现实物质时空相脱离,外部景物世界与这一抒情主体之间的关系不是单一单向的主导和控制的关系,而是具有多个联结点的共存共有共感共振的关系。换言之,诗人在这里是宇宙和情感能量的被动承载者和传达者,而非现实场景的主导者。

如果我们把杜甫的《春望》和对杜甫情有独钟的南宋诗人陈与义同样写花的一首题为《牡丹》的诗加以对比,二者在观物平台上的差异则可以更加清晰地看出来。陈诗全文是“一自胡尘入汉关,十年伊洛路漫漫。青墩溪畔龙钟客,独立东风看牡丹。”[13:832]在杜甫的《春望》中,凝望之人的面目、其与周围世界的关系都很模糊,是暗含其中而非明确表述出来的,其作为抒情主体之地位的确立依赖于写作行为背后所隐含的诗歌传统和理论话语这一大的语境,而这一语境乃存在和作用于诗的具体字句之外,没有作为诗的一部分而进入到文本之中。然而,在陈与义《牡丹》诗所写的那一同样包含着故园失去、国破家残、归路漫漫的浓情时刻,我们看到的

却是一个非常不同的观察和描述平台,这一平台消除了杜甫诗中的模糊性,受明晰、有具体时空的现实理性的制约。“十年”之时间点的确立(诗作于绍兴六年即1136年,与靖康之难相距正好10年)，“青墩溪”之作为陈与义在浙江嘉兴实际居住的真实物质地点和空间(陈于此前一年即1135年卜居此地),其凝望牡丹的“龙钟”姿态(陈与义此时实际上才47岁),“牡丹”与洛阳之间此前已经建立起来的清晰而牢固的特殊联结,^①这一切都可具体认定和准确复原。这些在杜甫诗中都只是作为语境和背景而存在于诗的字句之外的东西和元素,在陈诗中则成为诗的不可缺少的组成部分而进入到诗歌文本之中。同时,写作者在这一过程中的主导和控制地位也得到完全确立;诗人不再是面目模糊、对自然的律动作出被动反应的宇宙能量的参与者和分有者,而是有着明确视点和清晰时空定位的抒情主体和主人。值得强调的是,这不只是这一首诗或陈与义单个诗人身上发生的孤立现象,而是整个大的描写平台上所发生的范型转变。比如说,黄庭坚有一首题为《稚川约晚过进叔次前韵赠稚川并呈进叔》的诗“人骑一马钝如蛙,行向城东小隐家。道上风埃迷皂白,堂前水竹湛清华。我归河曲定寒食,公到江南应削瓜。樽酒光阴俱可惜,端须连夜发园花”[14: 1001 - 1002]。内在驱动此诗的是我们在陈与义《牡丹》诗中见到的同样的写实性的观察和描写平台,这是一个在具体的时空中存在和运行、具有清晰的空间性和时间移动、具有明确的主客关系的理性平台;作为读者,即使在千年之后,我们单凭诗的文字本身即可确定诗中所呈现的时空关系,准确地跟踪和重构诗人和朋友一起骑着如蛙的钝马、穿行在布满风埃的城市道路上去城东为另一位朋友饯行的空间运动。

从上面的讨论可以看出,从物到景的变化是一个模糊性不断降低的过程,一个物质性不断渗入诗歌描写和批评框架、诗歌之描写平台与现实物质世界之观物平台逐渐趋近和接轨的过程,一个隐喻不断被物质化和现实化、“比兴”走向衰微而写实性更强的“赋”体取得强势和主导地位的过程。这一过程也与“诗”这一空间发散性的文体逐渐被具有更清晰、线性和明确的论说结构和表达方式的散体文类(“文”)取代的历史变化同步;从大的历史文化转型的角度来说,与唐诗向宋诗风格和内质上的转变同步。由于诗歌的描写平台向现实世界的物质时空平台逐渐趋近,与自然物理空间遵循着同样的理性与逻辑,它也越来越受现实物质空间的逻辑和理性的控

① 关于洛阳和牡丹之间的特殊关联,参见 Ronald Egan, *The Problem of Beauty: Aesthetic Thought and Pursuits in Northern Song Dynasty China*, Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2006, pp. 109 - 161.

制和左右,这造成了宋诗独特的精神和审美风貌及其强烈的物质性。钱钟书先生所说的宋诗在“体格性分”上与唐诗的“以风神情韵擅长”相比而具有的“以筋骨思理见胜”的特点[15:2],从这一角度出发可以进一步理解是由于宋诗之具有更多的物质性、其与现实时空平台更加接近而造成的。宋诗之所以给人佶屈聱牙、难以解读的印象,其高强度、多层次、大范围的用典是一个很重要的因素,但我认为问题的关键并不在于典故的运用本身,而在于其用典的方式和所用典故和隐喻的类型,更具体而言,由于其所用典故与当时的物质文化以及诗人写作当时当地之具体物质时空的深刻关联而造成的。宋诗所具有的这一强烈的物质性对远离这一文化的人可能会造成很大的理解上的障碍,因为这些典故如同形成了一道强大的防火墙,把未谙其秘的读者隔离在外。钱钟书先生说读黄庭坚的诗有时如同“隔帘听琵琶”[16:97]或“听异乡人讲他们的方言”[16:102],^①表达的正是难以攻破这道由物质性组成的防火墙的沮丧和阻隔感。值得指出的是,理解宋诗用典所面临的这些困难,与理解在古典象喻诗学下成长和写作的诗人比如晚唐诗人李商隐的典故和隐喻所面临的困难有着本质的不同;后者用词本身很简单,但由于其所指向的事物或现象在现实生活中往往缺乏精确对应,而造成一种特有的朦胧境界。理解宋诗则正好相反,其语词本身尽管佶屈聱牙,但其所指往往能在物质现实中找到准确的对应物;一旦理解了这些语词的具体所指,一旦破解了异乡人讲的方言的音调或语法的符码,我们会发现其描写遵循着完美的现实逻辑。再次借用钱钟书先生的话来说,“有着着实实在在的意思”,“只要读者了解他用的那些古典成语,就会确切知道他的心思”[16:97]。潘伯鹰先生曾用“写景的真实性”来描述黄庭坚诗歌的这一特点“他不论是写一朵花,或写一座楼,或写远景,或写近景,总是用最准确的字眼,有层次的句子,刻画了出来。读者只要细心循着他的笔路,一面读一面想,脑中便能浮现出一片十分清晰的图画来”[17:18]。潘伯鹰先生进一步把黄庭坚诗歌景物描写上的这种真实性归源于其人格上“自始至终的一贯性”,认为诗人的整个一生都是一个忠实于自己的内心、言行一致的人,以至于无论他笔下写什么,都是其真实自我的流露[17:17]。但李商隐,或者就此更扩大而言,和杜甫的诗则没有为我们留下进入其用典和隐喻的内部理性和逻辑世界的钥匙,因此像李商隐的《燕台四首》和杜甫的《秋兴八首》等尤以意境和隐喻的扑朔迷离而知名的诗,不管有什么新的材料出现也难有完全解码的可能,因为它们的产生并不依赖于这一现实的理性和逻辑。

① 按“隔帘听琵琶”本是黄庭坚用来评价别人的话,被钱钟书借用来评价黄庭坚自己的诗。

二

作为《文心雕龙》第46篇的《物色》是对自然景物在诗歌发生过程中的关键作用最集中、最鲜明的表达,是富于理论和艺术双重创造性的动人诗篇。其在古典诗学中的重要性在于把《诗大序》中集中论述和阐发的“言志”说进行了实质性的理论延伸。“诗言志说”作为中国诗学“开山之纲领”[18:4],显示出对诗歌表达之自然性和无阻碍性的坚定信念,但对情志如何得来的问题则没有深入论述。《物色篇》解决的正是内在情志的根源问题,在诗与外在自然之间建立起强势的联系,为缥缈无形的内在情志提供坚实的物质基础和物质保障。其对“山林皋壤”作为“文思之奥府”的核心地位的确认,对“江山之助”在伟大篇章产生中的关键作用所作的富于激情的描述,^①是对这一时期新生的抒情文化中以山水为中心的审美意识的兴起和发展的理论总结,^②同时也构成了此后中国抒情和审美文化对自然的深度热爱与穷尽表达的重要理论基础。本文接下来的讨论即循此两个线索进行。我首先对“物色”这一概念在刘勰时代的使用加以简短的说明,集中关注其高调高光、浑成圆融和高度象喻的特点。接下来,我以刘勰的原文为基础,以詹锳《文心雕龙义证》[19]^③所提供的传统和现代笺注材料为线索,对该篇的基本内容加以梳理。我的目的在于说明《物色篇》既是对中世兴盛的物感诗学之集中与经典表达,又内在蕴含着后来之转型的关键理念与趋向。具体而言,我认为刘勰在该篇后半部分对“近代以来”以描写的准确性为目标的新的诗学实践的讨论和肯定构成了前现代早期最终完成的那一范式转型的重要出发点和奠基性文件。就技术层面而言,我想进行两个基本的操作:既描述刘勰《物色篇》作为整体如何成为本文讨论的长时段历史发展和范式转型的生长点,同时也从其内部论说和内部结构出发,从微观的角度讨论《物色篇》是如何内在昭示并引导着后来这一宏观历史转型的轨迹和发展方向的。除此之外,本文还想进行另一个特殊层面的操作,这也是我之所以选择詹锳《义证》作为主要材料来

① 刘勰在篇末总结全文时写道“若乃山林皋壤,实文思之奥府;略语则缺,详说则繁。然屈平所以能洞监风骚之情者,抑亦江山之助乎?”[19:1759]

② 刘勰的贡献不仅在于把这一时期关于这一问题的思考和讨论加以总结和集中阐发,而且在于以无比优美的文辞将其表达出来;后者是《文心雕龙》的一个关键魅力之所在。

③ 我之所以选择詹锳此作,不仅因为其所提供的笺注材料本身的详实和丰富,而且因为这些材料简洁、清晰且深具逻辑理性的梳理和辨析中体现出一种既传统又蕴含现代能量的微妙平衡,是用来说明本文所讨论那一传统诗学范式转型的很好的例子。

源的一个很重要的原因,那就是对詹锼所提供的众多笺注材料本身作历史性的解读,讨论这些来自于不同时期、不同作者的笺注材料所体现出来的解说和阐释平台上的变化,借此进一步说明后来学者,特别是现代学者,对《物色篇》中的关键概念和构想的笺释和阐说是如何体现并强化了内含于刘勰论述中的趋势和走向的,并以此作为这一新的诗学模式在后古典时期以及现代变得越来越明显的辅助证据。

刘勰《物色篇》所立足的是一个丰富、多面、多重、多触、多感的风物风光世界;这是一个圆融浑成的世界,不仅有斑斓的色彩,而且有声音,有触感;错杂、鲜明、灿烂;多维、多向,充满着运动和动感,但也充满着威胁,并因此而充满着诱惑。这一“物色”概念是基于早期文化中弥漫的万物有灵论和自然主义的世界观而建立起来的。在这一世界里,包括人在内的各种事物和物体之间都有着内在而深层的联结,诗人不是外在于世界的冷静观察者或精确描述者,而是宇宙运动和能量的无名分有者和参与者,是西方史诗作者作为“文化的储藏者”(conservator of culture)那样的存在[20: 205]。后来基于“景”而建构起来的新的世界秩序中,诗人则作为运斤之大匠而成为诗歌行为的控制者,成为世界的观察者和描述者,不仅其人格和视角具有着内在的统一性,而且其观察和描述的平台与现实物质世界的理性逻辑和秩序也有着内在的契合性。再次借用瓦尔特·昂(Walter J. Ong)的话来说,在这里,“世界不再被表述为漂浮于人们眼前的一个一个物品的连缀体,而是一个正在发生的事件”(representing the world not as a float of objects strung out before one's eyes but rather as a happening or event, something going on)[20: 206]。

詹锼《文心雕龙义证》列举了“物色”一词在刘勰时代的很多用例,比如颜延之《秋胡》诗的“日暮行采归,物色桑榆时”,任昉《奉和登景阳山》的“物色感神游,升高怅有阙”,萧统《答玄圃园讲颂启令》的“银草金云,殊得物色之美”,《水经注·巨马水注》的“川石浩然,望同积雪,故以物色受名”,等等[19: 1726]。从这些用例可以看出,“物色”乃刘勰时代的习用语和俗语。^①按“物色”一词初见于《礼记·月令》关于仲秋八月的部分:^②“是月也,乃命宰祝,循行牺牲,视全具,案刍豢,瞻肥瘠,察物色,必比类,量小大,视长短,皆中度,五者备当,上帝其饗”。郑玄注“物色”时说“驛黝

① 关于这一点,亦可参见张静《物色:一个彰显中国抒情传统发展的理论概念》,《台大文史哲学报》2007年第67卷,第39-62页。

② 南宋王应麟《困学纪闻》卷一九“评文”的“俗语皆有所本”条认为,“物色”一词乃出《淮南子》,清阎若璩指出其实出《礼记·月令》。参见翁元圻《翁注困学纪闻》,台北:世界书局,1963年,第956页。

之别也”[1: 1374],意即用作牺牲的牛的毛色或红或黑。刘勰以该词命篇,用以概指天地间的风物景色,亦即大自然的风光万物。这里特别值得提出的是,刘勰“物色”一词所指并非普通的风光景物,而是特殊一类与四时变化密切相联的时令景物,比如风、花、雪、月等。《文选》所收赋有“物色”一类,由宋玉《风赋》、潘岳《秋兴赋》、谢惠连《雪赋》和谢希逸《月赋》4篇组成,可证“物色”在当时的用法中与自然季节变化的强烈关联[21: 190-198]。大概同一时期陆机《文赋》的“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷,悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春”[22: 1],钟嵘《诗品序》的“若乃春风春鸟,秋月秋蝉,夏云暑雨,冬月祁寒,斯四候之感诸诗者也”[23: 52],指向的也是季节变化引起的人心感触乃诗之根源这一时代共识。

理解“物色”这一概念与变化,特别是自然季节变化之间的传统关联时,其中的“色”字无疑是一个很重要的关键所在,因为它直接表明并集中体现了这一变化的丰富色彩和鲜明性。同时值得指出的是,“色”字所携带的鲜明色彩的意义实际上乃内含于“物”字之中,二者结合在一起使斑斓五彩的意象得到进一步的加强。对“物”这个字的本义,大体没有歧见,它指的是牛的一种,即杂色的牛,尽管关于这一“杂色”的意义是如何得来的则不乏歧见,或言牺牲之毛色,或言犁地时所翻出的土壤的颜色,等等。^①从刘勰的《物色篇》来看,“色”乃其对“物”之构想的关键组成部分,是其物色概念的内核。自然物色在刘勰对诗歌的观念构想中并不是一般的背景或语境性的存在,而是受到突出渲染、被高调呈现的鲜明高光存在。这一高调高光呈现的特征可以从唐代李善注《文选》物色四赋时将《风赋》挑出来所作的特殊说明中看出来。李善说“有物有文曰色,风虽无正色,然亦有声”[19: 1726][21: 190],试图把“风”这一表面上似乎与“色”无关的事物纳入“物色”这一概念的范围之内,把“色”的意义范围从颜色扩展到包括声音在内的一切显著突出之存在。这一扩展的抽象意义上的包括声音和色彩在内的作为高调高光存在的物色概念,是刘勰《物色篇》对诗之发生的构想的内核和基础;他在文中描述《诗经》的完美感物模式时所举的例子中,就不仅包括“灼灼状桃花之鲜,依依尽杨柳之貌,杲杲为出日之容,漉漉拟雨雪之状”等状貌形容方面的内含,而且包括“啾啾逐黄鸟之

① 王元化在《文心雕龙讲疏》的《释物色篇心物交融说》“附释一”《心物交融说“物”字解》中,对“物”字的语义来源和用法进行了细致而详尽的梳理。王元化认为,在诸多说法中,以王国维《释物篇》的说法为长“古者谓杂帛为物,盖由物本杂色牛之名,后推之以名杂帛”;“由杂色牛之名,因之以名杂帛,更因以名万有不齐之庶物,斯文字引申之通例也。”王元化《文心雕龙讲疏》桂林:广西师范大学出版社,2004年,第101-102页。

声”和“嚶嚶学草虫之韵”[19:1736]等声音层面的内容。^①

显著高光之突出呈现这一特征对我们理解刘勰的物色概念非常重要,因为这是古典象喻式诗歌表达,或者从更一般的意义上说,隐喻这一语言表达的重要特征,即抽取一点而隐去其余。同时,古典物色概念中对变化特别是自然界因季节更替而引起的显著变化的高度关注,也体现出物质自然在人的生命意识及情感反应中的关键作用,人所活动于其中的物质和空间环境乃其在世界上之存在最可抓握的终极依靠,因此深深影响着其意识和情感反应模式的形成。伤春悲秋题材在中国古典诗歌中之所以具有如此核心的地位有多方面的原因,但与季节变换所指向和昭示的人之有限存在这一终极启示与意义有关。李商隐《曲江》诗“望断平时翠辇过,空闻子夜鬼悲歌。金舆不返倾城色,玉殿犹分下苑波。死忆华亭闻唳鹤,老忧王室泣铜驼。天荒地变心虽折,若比伤春恨未多”[25:148],用“伤春”来最终覆盖发生在曲江这一文化历史地标上令鬼神悲歌、地老天荒的人间政治历史景观的变化,表明物质自然在李商隐诗歌的审美和情感模式中的终极意义,同时显示出李作为古典象喻式表达方式之造极者和终结者这一双重角色及其独特历史地位。^②

同时,我们也应该强调,正是物色概念构想中这一显著高光的特征为其后来向景的转型提供了基础,因为尽管后古典时期的“景”这一概念是在非常不同的框架和平台下建构起来的,它与传统的物色概念仍然保持着相当程度的内在统一性和契合性。情景关系中所预设的“景”也是一种高光的、显著的、典型化的建构,而非自然形态的一般景物。物色之古典构想与景的区别在于,前者是对具体事物的突出呈现,而后者则是一种布局,在更为理性和现实的空间展开;更重要的是,它预设一个从某一特定视角出发的观察者的存在。^③这是点和面的区别。刘勰在文中对“微虫犹或入感”[19:1728]、“一叶且或迎意”[19:1732]等自然界微细运动的突出强

① 就此而言,范文澜在注《文心雕龙》时将“物色”解释为“声色”,并将其视为《声律》以下诸篇之总名,尽管抓住了刘勰那一时代的物色概念包括声音在内的这一圆通浑融的特点,未免有失偏颇。“本篇当移在《附会篇》之下,《总术篇》之上。盖物色犹言声色,即《声色篇》以下诸篇之总名。”[24:695]

② 关于这一点,留待另文专述。

③ 二者之间的区别可以在谢朓《之宣城郡出新林浦向板桥》诗本身和王夫之对它的解读中更具体地看出来。谢诗尽管题目本身即预设着一个观察者,但在诗中这一观察者的视野一直在移动且变化不定。但王夫之《古诗评选》卷五在讨论其中的“天际识归舟,云中辨江树”一联时则想象一“含情凝睇之人”的存在,这一想象性建构大大增强了谢诗中观察者的主体性,使其作为现时现场场景的控制者而进入诗歌过程之中。谢诗及王夫之的评论,参见曹融南《谢宣城集校注》,上海:上海古籍出版社,1991年,第219-220页。

调,是古典物色概念微细中见大钧运行的表现方式的体现。

另一方面,正是物色所具有的这一以点见义的隐喻式特征使其显示出与景的另一区别,即其有着更广泛的文化内涵和普遍分有性。物的高调高光呈现并不妨碍其与周围环境之间的多重联结;高调高光是附加于物的突出呈现,而非其内在本质特征,如果将其还原到所抽取出来的环境之中,物则很容易与周围环境融合无间。如果景是理性建构起来的、与周围环境隔离的、客观化了的视觉存在体,物从本质上说则是一种语境性、情景性的存在,它以作为周围环境中最显著、最高调、最突出的物体的身份而混合并消失于周围环境的完整性之中。这是“人物”、“物议”、“物望”这些在中世出现频率很高的用语之所以流行的一个语义基础和文化根源,因为这些用语甚至混合了人与物之间的界限。

下面我们按照《物色》篇所讨论的问题的顺序,以詹锳《义证》为主要线索和材料来源,对上面所提出的问题和观点作一点具体的解说。

三

在原文的第一大部分,从“春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉”到“清风与明月同夜,白日与春林共朝哉”[19: 1728 - 1732],刘勰明确而令人难忘地把人心感动之根源置于自然界不息的运动,特别是“春秋代序”的周而复始的运动之中。从詹锳《义证》所引材料来看,仅是这一部分的第一小段,从“春秋代序”到“四时之动物深矣”,刘勰直接或间接引用或指涉的前人著作就包括《离骚》、《左传》、《礼记》、《法言》、《古今注》等经典的或近当代的作品;其所直接或间接指涉、强化、共享或共鸣的近代或同时代论述或观点,则有钟嵘的《诗品序》、张衡的《西京赋》、刘孝标的《广绝交论》等[19: 1728 - 1730]。从这些可以看出,刘勰的阅读与理论视域及其思想材料来源基本上是传统的,但包容甚广。从传统出发对这一时代的文学和思想中最基本和最核心的问题进行集中的表述,将纷杂来源的材料和视点用“物色”这一概念统合起来,并将自然景物对人心的作用归结为宇宙运动之终极性和贯穿性,是《物色篇》的重要特征。

在这些材料来源和观念影响之中,特别值得提出的是来自楚辞的影响。詹锳《义证》所引材料中,有相当大的一部分直接或间接来自楚辞。楚辞特别是《离骚》取兴和取象的方式对刘勰这一时代的物色观,以及就此而言,对这一时代的基本的诗学观念,具有很大的形塑作用,这一点值得进一步的深入研究。在本文所讨论的问题的语境之内,我只想指出,

《离骚》中隐喻的使用方式,特别是其对背景的弱化和对中心物象的突出和高光处理,正是刘勰所继承和着力阐发的古典物感诗学的典型取义模式。

近代学者骆鸿凯在作为黄侃《文心雕龙札记》补充的《物色篇札记》中,把刘勰对这一物感诗学运作模式的描述放置在刘勰同时代人对这一问题的诸多相似表述和思考的大语境之中,对同一时期的相关论说作了详尽的著录,包括陆机的《文赋》、钟嵘的《诗品序》、萧统的《答湘东王求文集及诗苑英华书》、萧纲《答张缵谢示集书》、萧子显《自序》和陈后主《与詹事江总书》,并在此基础上总结说“此诸家之言,皆谓四序之中缘景生情,发为吟咏,与刘氏之意正同”[19:1733][26:271]。骆鸿凯所引的大量例子表明,这一基于四季变化的由物及人的感发模式乃当时理论与文化的核心关注。就本文所讨论的问题而言,骆鸿凯的札记还有另外一个层面的意义。尽管骆鸿凯的目的是阐说刘勰《物色篇》的内容,但他无疑是站在刘勰所继承和发扬的那一物感诗学传统的末端,站在20世纪的门槛之内,从一个现代批评家的角度出发而作出的;这一现代批评的角度不仅经过了我们这里讨论的由物到景的术语和范式转型的历史中介,而且在一定程度了经过了西方诗学和理论的中介。其“缘景生情”中“景”字的使用,比如说,是不大可能出现在刘勰的时代的,“景”与“物”虽仅一字之差,但二者之间的区别不仅是时代的区别,也是范型的区别,是不可替代、不可回溯的。借用骆鸿凯的话来说,他对刘勰的阐发虽表面上看起来“与刘氏之意正同”,但实际上却隐含着巨大的描述平台上的差异。这一差异在很多时候也许是不经意流露出来的,但这正说明上述范式转型的成功和深入影响。

在第二大部分,从“是以诗人感物,联类不穷”到“若青黄屡出,则繁而不珍”[19:1733-1745],刘勰讨论诗歌景物描写从《诗经》到楚辞到汉赋的历史发展变迁,认为这一发展逐渐脱离了《诗经》的完美均衡模式,而走向了“重沓”、“聚”、“积”和“淫”、“繁”。刘勰的重点在于阐述《诗经》的完美均衡模式如何既可以做到避免这一过分和过度,但又能通过对有限景物的高调高光呈现而做到“联类不穷”[19:1733]和“触类而长”[19:1741]。他用了一系列具有高度表达力的词语来描述《诗经》均衡完美感物模式的互动性,包括“沉吟”、“流连”、“宛转”和“徘徊”。这是其感物理论的核心部分,感物的过程被呈现为一个多联结、多触点、共时、长期、缓慢的心物之间相互运动的过程。“沉吟”、“流连”、“宛转”、“徘徊”这些具有强烈空间性和运动性的用语的使用,大大强化了这一过程的反复、长期和缓慢性。这里我们也许可以把“流连”一词拿出来作一点额外的说明,以显示刘勰

所描述的《诗经》中的完美感物模式的精髓。“流连”出自《孟子·梁惠王下》。晏子在回答齐景公关于天子出巡时所应避免的可能扰民的做法时说,“流连荒亡,为诸侯忧”,并把四者解释为,“从流下而忘反谓之流,从流上而忘反谓之连,从兽无厌谓之荒,乐酒无厌谓之亡”,然后在此基础上总结说,“先王无流连之乐,荒亡之行”[27:217]。刘勰在说“诗人感物,联类不穷;流连万象之际,沉吟视听之区”[19:1733]时,把“流连”从《孟子》贬抑性的语境中抽取出来,对其进行了积极的转化,强化了《孟子》“流连之乐”这一说法所内在包含的快乐因素,使“流连”成为用来描述《诗经》中的完美心物感应模式的核心意象。这一交融会合的互动模式并不预设一个固定的视点和目的,心和物之间也没有主次之分,而是互“随”互“与”(“写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊”[19:1733])。流连上下,进行自由的不受拘限的交流。这一不预设主次的多重缓慢的互动模式在本篇结尾的“赞”辞中得到了进一步的发挥。“山沓水匝,树杂云合,目既往还,心亦吐纳,情往似赠,兴来如答”[19:1761]。

骆鸿凯对“诗人感物,联类不穷”的解释是“诗人感物,连类不穷者,明三百篇写景之辞所以广也。赋体之直状景物者姑置无论,即比兴之作,亦莫不假于物。事难显陈,理难言罄,辄托物连类以形之,此比之义也。外境当前,适与官接,而吾情郁陶,借物抒之,此兴之义也。比有凭而兴无端,故兴之为用,尤广于比。……夫其托物在乎有意无意之间,而取义仅求一节之合,兴之在诗,所以为用无穷也”[19:1734][26:271-272]。刘勰原文从基本世界观的层面出发,对感物这一与宇宙同感共振的根源性活动作出解释,骆鸿凯的札记则转向“写景”这一更技术性的层面,试图阐明其“为用”之艺术机制,以及这一以比兴为主的“取义”机制为什么可以做到“为用之无穷”。在这么做时,骆鸿凯把刘勰感物模式中心物之间动态的、无主无次、互随互与的关系转换成了从“诗人”的角度出发而对景物进行技术性处理的单向关系,把“诗人”从《诗经》中的诗的生产者转变为现代意义上具有完全自主性和主体性的创作和表达主体。“假于物”、“托物”、“借物”等词语都是从“为用”这一目的出发,集中讨论感发之后的技术处理和表达过程。我们前面说到,这一“诗人”作为诗歌艺术及意义生成之完全主体的确立,是一个缓慢而渐进的过程,它起源于中世早期对诗歌声律的兴趣和研究,得到唐五代通俗诗格著作在实践层面的巩固,经过宋代江西诗派以技法为中心的诗学的全面发展,为20世纪受西方文学理论影响的具有无限主体性和创造力的“诗人”概念所大力加强。骆鸿凯的评说框架是这一现代诗人观念及其对艺术表现手法的兴趣的体现,对20世纪

后期的其他评说者影响甚远。^①同时,我们需要指出的是,这一对技术表达过程的兴趣以及与之相随的强势作者观念并不完全是外加于刘勰原文之上的,而在很大程度上是内置于《物色篇》的叙述和论说肌理之中的。刘勰所显示出来的对“属采附声”和“写气图貌”的兴趣,比如说,内在地预含着其接下来对描述的精确性的讨论和欣赏。

在第三大部分,从“自近代以来,文贵形似”到“故能瞻言而见貌,即字而知时也”[19:1747],刘勰对他自己时代在诗歌景物描写方式上所发生的重大变化加以简洁的描述,其所提出的“形似”和“密附”的概念是本文讨论的后来的范式转型的关键出发点。像“物色”一样,“形似”也是刘勰时代的流行用语。詹锳《义证》所举这一时期的例子包括沈约的《宋书·谢灵运传论》(“相如工为形似之言”)[19:1734][29:297],钟嵘《诗品》评张协的诗(“巧构形似之言”)[19:1734][23:85],评鲍照的诗(“善制形状写物之词”)等[19:1734][23:140],^②这些都基本是在肯定的意义上使用这一词的。这一点需要特别提出来加以说明。20世纪相当长的一段时期内,中国的文学理论和批评话语在关于形式和内容的争论中对内容的偏向和对形式的贬抑,使得对刘勰“形似”论说的讨论被置于一个有失公允的评价框架之下。《义证》所引郭绍虞、王文生《文心雕龙再议》一文,比如说,从“文学与现实”的关系出发去讨论这一问题,并且引述《附会》篇的“画者谨发而易貌,射者仪毫而失墙”以证明刘勰这里是在反对晋宋以来文贵形似那种“追求表面真实”的做法[19:1741],我们认为,刘勰文中只是在客观地描述“文贵形似”这一近代的倾向和现象,而没有显示出明显“反对”这一做法的意思,其中的原因我们下面会谈到。就此而言,詹锳本人在这一部分的段末总评中说刘勰这里是在“评论晋宋以来作家‘文贵形似’的偏向”[19:1761],也许与刘勰本人的态度更加接近。^③

放回到当时的语境中来看,刘勰时代对“形似”的追求标志着一种清

① 李曰刚在解释这一段时说“所以三百篇之作者对于风物之感受,联想类比,层出不穷。欣赏千变万化之景物,耽乐忘返;吟咏耳闻目见之声色,沉思入迷。”这里预设的是骆鸿凯同样的一个具有完全主体性的“作者”的存在,其以自己为中心和观察平台对作为外在对象的“景物”和“声色”加以“欣赏”和“沉思”[19:1736][28:1898]。

② 按张协为上品,鲍照为中品。

③ 刘勰在这里没有显示出明显的批评倾向并不表明其在别的地方也一直保持着同样的中性态度。如果说《明诗篇》对近世文坛的描述,“宋初文咏,体有因革,状老告退,而山水方滋。偏采百字之偶,争价一字之奇,情必极貌以写物,辞必穷力而追新。此近世之所竞也”[19:208],还保持着这一基本中性的态度的话,《定势篇》中对同一问题的描述,“自近代辞人,率好诡巧,原其为体,讹势所变,厌黜旧式,故穿凿取新,察其讹意,似难而实无他术也,反正而已”[19:1134],则显示出明显的批评倾向。

新积极的主动姿态和发展,而不是隋唐之后由于几个世纪对形似的过度追求而形成的后视性的充满疑问和批评的眼光。刘勰时代对形似在实践上的肯定和理论上的论证开辟了中国古典诗歌的一大新境,具有重要的文化和历史意义。处于形似话语核心的是描述的精确性和准确性,支撑这一以精确和准确为主导的视野的是对内在理性和统一性的要求;我们并不认为这必然指向如郭、王所言的对“表面真实”的追求。刘勰对形似的讨论既预示并指引着后来的发展,又为后来发展的实践所支持。刘勰这一追求精确描述的新框架与前现代早期基于现实理性的框架之间的区别在于,在刘勰这一原初性的“形似”框架之下,作者所赖以立足的具体现实历史时空并没有成为其形似话语的内在立足点和支撑,因为刘勰所关注的中心是物和用来描述这一物的语言之间的密合;如果说描述的准确要求的是物与词两个层面之间的抽象对应,描述的真实则要求支撑被描述事物的艺术世界与现实物质世界之间的相似性。二者作用于不同的时空框架和理论平台之上。刘勰在文中把形似进一步解释为“密附”：“自近代以来,文贵形似。窥情风景之上,钻貌草木之中。吟咏所发,志惟深远;体物为妙,功在密附。故巧言切状,如印之印泥,不加雕削,而曲写毫芥。故能瞻言而见貌,即字而知时也”[19: 1747],把“密附”视为实现体物之妙的必要途径(“功”),把“巧言”和“切状”并置在同一个句子里,对“曲写毫芥”能产生的“瞻言而见貌,即字而知时”的积极效果,作了完全肯定的评价。值得指出的是,尽管郭绍虞认为刘勰对形似实践的讨论意在批评当时文学描写中“追求表面真实”的做法,他在解释“吟咏所发,志惟深远;体物为妙,功在密附”这一段话时明确认为刘勰不是在批评,而是在肯定密附的功效“‘吟咏所发’以下,至‘即字而知时也’,以为描摹原则,在于以情志为本,然后以密附为功,非承上文‘文贵形似’而言,上文为批评宋代文咏‘文贵形似’而发也。”[19: 1751]

我们认为,密附是刘勰在形似这一时代大话语的基础上所提出的更进一步的要求,也是最能显示出刘勰的创新和历史影响力的地方,尽管这在当时看来似乎只是往前跨出的一小步。骆鸿凯在解释“功在密附”时写道“不则状甲方之景,可移乙地,摹春日之色,或似秋容。剿袭雷同,徒增厌苦。虽烂若锦绣,亦何用哉?”[19: 1749][26: 276]不可挪移所要求的是描写与被描写对象之间的精确对接,隐含的是二者之间关系的惟一性。骆鸿凯在此节后面的总评中说“此节与《明诗》所论,皆明刘宋以后诗赋写景之异于前代也”[19: 1751][26: 275]。这里“异于前代”的评价准确地道出了刘勰《物色篇》在创新方面的独特性:刘勰是一个深植于传统的思想家和作者,他在把诸多传统的因素和视点集中放到一起来讨论的过程

中,内在蕴含并触发了一个新的论说平台和框架的产生。密附所指向的精确描述眼光与框架,是建安以来“五言腾踊”(《文心雕龙·明诗篇》[19:196])的写作实践、特别是由此产生的对五言诗的表达能力和所蕴含的可能性的自信 and 自觉的必然产物。钟嵘在其《诗品序》中,用与刘勰“密附”相类似的“详切”来描述五言诗的巨大表现力和丰富韵味“五言居文词之要,是众作之有滋味者也,故云会于流俗。岂不以指事造形,穷情写物,最为详切者邪?”[19:1749][23:49]

骆鸿凯的不可移置之论,无疑是对刘勰密附说,特别是其关于《诗经》景物描写“虽复思经千载,将何易夺”这一说法的发挥和进一步发展;我们上面说过,这一发展经过了唐宋时期诗歌景物描写由象喻到写实的范式转型的中介。这一中介的结果是,不可移置成为明清以来的一个显著的话语平台和批评标准。明杨慎《丹铅杂录》“诗文须有来历”条在谈到宋代江西诗派所说的“无一字无来处”时,就引用了刘勰《物色篇》里所举《诗经》诗句的例子,把不可移置视为问题的关键“先辈言杜诗韩文无一字无来历,余谓自古名家皆然,不独杜韩两公耳。刘勰云:灼灼状桃花之鲜,依依尽杨柳之貌,啾啾逐黄鸟之声,嗷嗷学鸿雁之响,虽复思经千载,将何易夺?信哉其言!试以灼灼舍桃而移之他花,依依去杨柳而著之别树,则不通矣。”[19:1738]杨慎对刘勰的误记或误录(比如他把“嚶嚶学草虫之韵”弄成了“嗷嗷学鸿雁之响”)、他把黄庭坚所说的“无一字无来处”^①从杜诗韩文上推到《诗经》是否合适等姑且不论,其以“不通”和“通”来评价诗文写作,是一个颇具现代性的批评框架,因为“通”和“不通”这一标准所衡量的是某一特定的描写与被描写事物之间是否合乎道理。这一对合乎道理的要求具体地体现在“试以”这一假设性的修辞反问上。“试以”表面上看来似乎是不经意的,但能问出这个问题本身即体现出杨慎所用的论说框架的变化,因为隐含在这一假设的推理性框架下面的思想和观念前提是语词与其所描述事物之间的高度契合性和二者关系之惟一性。换言之,桃花和杨柳之作为被描述事物的身份是通过与“他花”和“他树”的比较而实现的;其自性和他性高度关联,深度契合;其相互关系是唯一的,不可替代的。同时,杨慎这里体现出其论说平台的另一个变化。黄庭坚所说的杜诗韩文无一字无来处着眼的是其语词的历史渊源和文本谱系,杨慎讨论的则是语词对事物的描写是否与该事物本身相合;在他那里,将桃和柳从他花别树中区别出来的显然并非其文本谱系或历史渊源,而是其作为事物的物质存在

^① 黄庭坚在《答洪驹父书》(三)中曰“老杜作诗,退之作文,无一字无来处。盖后人读书少,故谓韩杜自作此语耳。”见黄庭坚《豫章黄先生文集》,四部丛刊本:19.23b。

本身所体现出的特征。诗歌表达平台上出现的向现实物质世界的趋近,我们上面说过,是宋代开始完成的从象喻到写实的范式转型的一个关键特征。苏轼《东坡题跋》卷三“评诗人写物”条“诗人有写物之功。‘桑之未落,其叶沃若’,他木殆不可以当此。林逋《梅花》诗云‘疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏’绝非桃李诗。皮日休《白莲》诗云‘无情有恨何人见,月晓风清欲堕时’绝非红莲诗。此乃写物之功。”[19:1739][2:2143]这里“他木”他花的假想性论说角度,其“不可”、“绝非”之措词,可以说是上述杨慎类似论说的先声。宋代洪兴祖《楚辞补注》开始的对《离骚》中所写景物的真实性的讨论,比如关于“朝饮木兰之坠露兮,夕餐秋菊之落英”这两句中秋菊的花瓣在现实中是否落下的问题的讨论,^①显示出其背后大的思想和文化话语和观照平台的变化,即试图从现实物质理性的角度去观察诗歌隐喻,或者说诗歌对物质世界的隐喻呈现与这一物质世界本身是否相合的问题。这一思想话语是唐宋时期思想和文化转型的产物。

刘勰《物色篇》中“形似”和“密附”所讨论的尽管主要在于被描写事物与事物本身之间是否精确对应,是否能因而最大程度地穷尽事物的形貌和内含之物理,令其“情貌无遗”[19:1738],但他也从不同的角度触及到了这里所说的诗歌描写平台向现实世界的时空平台趋近的问题。比如他在谈到《诗经》和楚辞对颜色的描写时提出“贵在时见”：“至如雅咏棠华,或黄或白,骚述秋兰,绿叶紫茎;凡摛表五色,贵在时见,若青黄屡出,则繁而不珍”[19:1745]。按《周礼·春官·大宗伯》说“时见曰会”,指诸侯的无定期会盟,注曰“时见者,言无常期”[1:759]。李曰刚《文心雕龙斟诂》进一步解释“时见”说“谓适时而见也”,并引《论语·宪问》“夫子时然后言”邢疏之“但中时然后言”为证[19:1746][28:1902]。刘勰“贵在时见”要求的是把所写景物置于当时当地的现实物质环境之中,内在预示着诗歌描写平台和现实物质时空平台之间逐渐趋近这一后来的发展方向。《文镜秘府论》“文二十八种病”中的“落节”之病,从这个意义上说,是从相反的角度来说同一个问题,即诗歌景物描写应该尽量避免与现实时空脱节。“凡诗咏春,即取春之物色,咏秋,即须序秋之事情。或咏今人,或赋古帝,至于杂篇咏,皆须得其深趣,不可失义意。假令黄花未吐,已咏芬芳;青叶莫抽,逆言蓊郁;或专心咏月,翻寄琴声;或意论秋,杂陈春事;或无酒而言有酒,

① 洪兴祖认为秋菊花瓣无自落者,因此建议把“夕餐秋菊之落英”中的“落”字作另外的解读“秋花无自落者,当读如‘我落其实而取其华’之落”[11:12]。关于宋代阐释理论和实践中这一求实的倾向,详见 Monica Eileen McLellan Zikpi, *Translating the Afterlives of Qu Yuan*, Ph. D. dissertation, University of Oregon, 2014.

无音而道有音,并是落节”[19:1746][30:1162]。这里所讨论的问题比刘勰的“贵在时见”更为具体和实际,但二者都遵循着同一基本假定:即诗人所在的真实物理时空对诗中所写的事物的艺术时空有制约作用,后者必须与前者相合,不能与其脱节。

脱节则会出现描写的过度,即刘勰所说的“繁”和“淫”:“及长卿之徒,诡势瑰声,模山范水,字必鱼贯,所谓诗人丽则而约言,辞人丽淫而繁句也。”[19:1741-1742]刘勰这里的“丽淫”和“丽则”来自扬雄《法言·吾子》篇关于“诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫”的评论[31:49]。如果我们比较一下刘勰的话和班固《汉书·艺文志》对扬雄此论的评述,二者在评论框架上的侧重和区别就很明显了。班固的评论纯从“讽喻”这一道德评判的角度作出“大儒孙卿及楚臣屈原离谗忧国,皆作赋以风,咸有惻隐古诗之义。其后宋玉、唐勒、汉兴枚乘、司马相如,下及杨子云,竞为侈丽闳衍之词,没其风谕之义。是以扬子悔之,曰‘诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫’”[19:1744][32:1756],而刘勰所关注的则是语词与所描写的事物是否相合,他之所以反对铺张扬厉是因为夸大的描述会失却现实物质世界的根基。

“时”或者说描述者所处的现实物质时空对诗歌景物描写的制约和重要作用,可以从刘勰对《诗经》到楚辞到汉赋到五言诗发展的叙述中进一步看出来。《物色篇》中有两个时空框架。其一是古典物感诗学所赖以成立的共振共感的时空框架,它不强调线性的发展和单向的联系,而在于共享共有,互感互动。这是刘勰所继承的传统框架,也是激活照亮其物色概念的基本框架。但同时,正如我在本文中所着力强调的,刘勰的叙述呈现出一个从《诗经》到“近代”的线性历史发展框架,这也是他的文章之所以能预示着后来范式转型的一个根本原因。对于受现代以进化论为根基的历史发展观影响的学者们来说,看出刘勰叙述中所隐含的这一历史发展框架并非难事。在讨论刘勰关于“离骚”的描述时,范文澜《文心雕龙注》引用了《诠赋篇》的“及灵均唱骚,始广声貌”[19:1742][24:696],陆侃如、牟世金在《刘勰论创作》中把“触类而长”翻译为“所写事物触类旁通而有所发展”[19:1742][33:214],显然都是从历史发展的角度出发的;这一倾向我们认为实际上乃隐含在刘勰的“广”和“长”这两个字的使用之中。如果说刘勰对从诗到骚到赋到近代抒情诗的历史叙述中对这一发展显示出某种批评的话,我们认为,这一批评的对象不是这一历史发展本身,而是“广”和“长”这一触类旁通的发展模式的极端化和滥用,亦即其“聚”、“积”和“淫”、“繁”。应该指出的是,“繁”本身并不内在地带有贬义,因为它代表着由简单和粗略到繁盛的生长和发展路径。骆鸿凯在为此节做札记时,就是从“繁富”的角度出发的;他举了大量的例子来说明从《诗经》到

楚辞“写山水草木之词渐趋繁富也”[19: 1742 - 1743] [26: 274]。从《物色》篇可以看出,刘勰对这一细致详尽的手法本身容忍度很大,他充分肯定了其在状貌山川景物和情貌中的作用,因为描写的详尽是刘勰所说的“形似”和“密附”非常重要的方面。其对“物貌难尽”[19: 1741]的忧虑从侧面显示出“尽”乃其重要的评判标准。其对诗歌景物描写要做到“物色尽而情有余”[19: 1758]的要求也充分体现出这一点。詹锳《义证》引蒋祖怡《物色篇试释》一文说“‘物色尽’的‘尽’和上文的‘物貌难尽,故重沓舒状’的‘尽’字,都是‘详尽’的意思”,并且补充解释“情有余”说,“是说富于情趣,能传神”[19: 1758],可谓深得刘勰之精髓。简而言之,对刘勰来说,准确和详尽并非相互冲突的两个概念;或者甚至可以说,准确在很多时候和很大程度上必须依赖详尽才能实现。二者作用于不同的层面,可以相互加强。在这个意义上说,《文心雕龙》这一被章学诚称为“体大而虑周”[34: 559]的著作的写作本身,即是刘勰所推崇的详尽价值的极好体现。

四

以上我们从中国诗歌批评话语从隐喻到写实的转型的角度,讨论了刘勰《文心雕龙·物色篇》在此历史过程中的开创地位及其对后来发展的规范作用。我们首先描述了这一变化和转型的实质和特征,然后讨论了刘勰《物色篇》如何既标志着这一变化的开始,又内在昭示着这一变化的未来发展轨迹。本文所讨论的基本概念和所勾勒的历史发展无疑有待进一步的深入研究。借结束本文讨论的机会,我想简短地讨论一下刘勰《物色篇》的丰富性和复杂性,以进一步说明写本文的目的和意图。

首先我们应该认识到,刘勰该篇的讨论只是后来发生的那一转型的雏形,而不是其充分的呈现。《物色篇》体现出刘勰及其时代的诗学话语的复杂性;这是新的范式兴起的时代,很多不同的价值和话语混杂在一起,形成了一个丰富而复杂的局面。这一时代大话语的丰富性和复杂性也体现在《物色篇》的具体讨论之中。比如说,刘勰对“近代以来”的“形似”和“密附”实践的讨论,是建立在其对传统的共感共振的物色观的基础之上的;在提出“形似”和“密附”之后,他一连用了三个段落对此趋势进行了限定,对其中的激进的想法加以修正。比如,他确认了做到“形似”和“密附”的困难,因为“物有恒姿,而思无定检”;他再次确认了《诗经》和楚辞至高无上的地位,强调“后进锐笔”要想与其争锋,必须要“因方以借巧,即势以会奇”,必须“善于适要”,才能“虽旧弥新”[19: 1751]。他从“四序纷回”

和自然界物色的繁杂这一前提出发,强调要“入兴贵闲”和“析辞尚简”,要做到“味飘飘而轻举,情晔晔而更新”,把轻灵、闲静和新鲜置入“形似”和“密附”所可能造成的刻板 and 呆滞 [19: 1755]。他强调“物色尽而情有余”乃精确描述的最终目的;认为如果要想做到这一点,则必须“参伍以相变,因革以为功”,必须“晓会通” [19: 1758]。这些被宇文所安称为“补偿性运动”(movement of compensation) [35: 283 - 285]的技术和修辞操作,使得刘勰能够对传统和新的价值体系加以充分地包容,令其融合在一个具有统一的视野的新话语之中。

同时,从刘勰时代的写作实践来说,我们也可以看出从物到景的变化所隐含的诗歌景物描写模式的变化。以“形似”和“密附”为基础的精确定描述,从一定的意义上说是多触点、多中心、多感的总体境况被视觉化、线性化和单一化的过程,景物在此过程中被赋予了视点和秩序。就技法层面而言,诗歌写作不再是内在情志的无阻隔的自然流露,而变成一种以“搜”或“寻”为基础的从写诗之人出发的外向搜索,在无数物象、用法和可能的庞大信息和数据库中寻找一个最合适的用法和词语;换言之,古典物色的丰富性和多样性被景与境的清晰和理性所覆盖。古典象喻诗学建立在对丰富物色的感应的基础之上,这一感应是一种共感或者钱钟书所说的“通感”式反应 [36: 62 - 76],即诗人与外在世界共同运作,全面共时地享有其完整性,情感、思想、道德、光、声、色、味,一齐俱入。新的写实和线性模式对诗人主体性的充分确认,使这一共感共振的模式具有了一个中心和出发点,成为一种更具私人性和个体性的经验。这一发展的过程自六朝山水诗兴起之时即已开始;比如谢灵运在赴永嘉途中用诗来记录沿途景物与周围环境,就是这一新的写物模式的体现。谢灵运的景物呈现是依赖背景、依赖诗人在物理空间中的线性运动而实现的,由作为观照主体的诗人向外在自然发出搜寻的目光、接受反馈并将其写入诗歌文本之中。这是新的山水诗的时空模式。如果我们将其与陶渊明基于传统物色时空而建构起来的田园诗的模式相比,二者之不同则更为明显。如果说陶渊明的田园诗仍然基本运作于传统的观念和表述框架之内,谢灵运的山水诗则是新的线性观察和描写模式的开启者。骆鸿凯在为《物色篇》的“若乃山林皋壤”到“抑亦江山之助乎”这一段做札记时说“灵运山水,开诗家之新境” [19: 1760] [26: 283],可谓富于深刻洞见的评论。作为诗人的谢灵运穿行于这一新的山水世界之中,这导致了诗人与世界之间关系微妙而深刻的变化。这也是瓦尔特·昂所说的在书写和文字出现之后诗人所获得的“新的存在方式”(the new mode of existence of the poet):他不再是史诗等口说时代那样的参与者,而变成一个“独行客”(a loner) [20: 49]。这是很有意思的话题,

但超出了本文讨论的范围之外,容他日另文专述。

参考文献:

- [1] (清)阮元.十三经注疏[M].北京:中华书局,1980.
- [2] (宋)苏轼.苏轼文集[M].孔凡礼,点校.北京:中华书局,1986.
- [3] Wang, Yugen. *Ten Thousand Scrolls: Reading and Writing in the Poetics of Huang Tingjian and the Late Northern Song* [M]. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2011.
- [4] Wang, Yugen. The Limits of Poetry as Means of Social Criticism: The 1079 Literary Inquiry against Su Shi Revisited [J]. *Journal of Song-Yuan Studies*, Vol. 41, 2011: 29-65.
- [5] (晋)王嘉.拾遗记[M].萧绮,录.齐治平,校注.北京:中华书局,1981.
- [6] 全唐诗[M].增订重排本.北京:中华书局,1999.
- [7] (唐)李贺.李贺诗歌集注[M].王琦,等,注.上海:上海人民出版社,1977.
- [8] (清)何文焕.历代诗话[M].北京:中华书局,1981.
- [9] 张伯伟.全唐五代诗格汇考[M].诗格论(代前言).南京:凤凰出版社,2002.
- [10] 袁行霈.陶渊明集笺注[M].北京:中华书局,2003.
- [11] (宋)洪兴祖.楚辞补注[M].白化文等,点校.北京:中华书局,1983.
- [12] (清)仇兆鳌.杜诗详注[M].北京:中华书局,1979.
- [13] 白敦仁.陈与义集校笺[M].上海:上海古籍出版社,1990.
- [14] (宋)黄庭坚.黄庭坚诗集注[M].刘尚荣,校点.北京:中华书局,2003.
- [15] 钱钟书.谈艺录[M].增订本.北京:中华书局,1984.
- [16] 钱钟书.宋诗选注[M].北京:人民文学出版社,1994.
- [17] 潘伯鹰.导言[M]//黄庭坚诗选.北京:古典文学出版社,1957.
- [18] 朱自清.序[M]//诗言志辨.上海:华东师范大学出版社,1996.
- [19] 詹锓.文心雕龙义证[M].上海:上海古籍出版社,1989.
- [20] Ong, Walter J. *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History* [M]. New Haven: Yale University Press, 1967.
- [21] (梁)萧统.文选[M].李善,注.北京:中华书局,1977.
- [22] (晋)陆机.陆机集[M].金涛声,点校.北京:中华书局,1982.
- [23] 吕德申.钟嵘诗品校释[M].北京:北京大学出版社,1986.
- [24] 范文澜.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,1958.
- [25] 刘学锴,余恕诚.李商隐诗歌集解[M].北京:中华书局,2004.
- [26] 黄侃.文心雕龙札记[M].北京:中华书局,2006.
- [27] (宋)朱熹.四书章句集注[M].新编诸子集成本.北京:中华书局,1983.
- [28] 李曰刚.文心雕龙斟论[M].台北:国立编译馆中华丛书编审委员会,1982.
- [29] 郁沅,张明高,编.魏晋南北朝文论选[M].北京:人民文学出版社,1996.
- [30] 卢盛江.文镜秘府论汇校汇考[M].北京:中华书局,2006.
- [31] 汪荣宝.法言义疏[M].陈仲夫,点校.新编诸子集成本.北京:中华书局,1987.
- [32] (汉)班固.汉书[M].北京:中华书局,1962.
- [33] 陆侃如,牟世金.刘勰论创作[M].修订本.合肥:安徽人民出版社,1982.
- [34] (清)章学诚.文史通义校注[M].叶瑛,校注.北京:中华书局,1985.
- [35] Owen, Stephen. *Readings in Chinese Literary Thought* [M]. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.
- [36] 钱钟书.七缀集[M].北京:三联书店,2002.