

陈世骧文存

陈世骧 著

辽宁教育出版社



陈世骧文存

陈世骧 著

新世纪万有文库



辽宁教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

陈世骧文存/陈世骧著. —沈阳: 辽宁教育出版社, 1998. 12
(新世纪万有文库·近世文化书系)
ISBN 7-5382-5389-0

I. 陈… II. 陈… III. 陈世骧-文集 IV. Z426

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 32977 号

学术策划	王 士 林 夕 柳 叶
文库工作室	俞晓群 杨 力 马 芳 刘国玉 王之江 柳青松 赵中男 袁启江
总 发 行 人	俞晓群
责 任 编 辑	刘国玉 赵中男
美 术 编 辑	谭成荫
封 面 设 计	林 林
责 任 校 对	刘 璞
出 版	辽宁教育出版社(沈阳市北一马路 108 号)
发 行	辽宁省新华书店
印 刷	沈阳新华印刷厂
版 次	1998 年 12 月第 1 版第 1 次印刷
开 本	787×1092 毫米 1/32 印张 7.125
字 数	171 千字 插页 1
印 数	1 6 300 册
定 价	7.80 元

本书说明

《陈世骧文存》是著名留美学者陈世骧唯一的中文论集。

陈世骧(1912-1971),字子龙,号石湘。祖籍河北滦县。幼承家学,后入北京大学主修英国文学,1932年获文学士。1936年起任北京大学和湖南大学讲师。1941年赴美深造,在纽约哥伦比亚大学专攻中西文学理论。1947年起长期执教加州大学柏克莱分校东方语文学系,先后任助理教授、副教授和教授,主讲中国古典文学和中西比较文学,并协助筹建该校比较文学系。在此期间,他结交杨联陞、吴鲁芹、夏济安、夏志清兄弟等留美学者,延揽张爱玲入加州大学研究,同时作育英才无数,聂华苓、郑愁予、痖弦、商禽、杨牧等一大批台湾作家、学者都直接间接受到他的指点和提携,为开创五六十年代美国华人学者人文社会科学研究的新局面颇多贡献。1971年5月23日以心脏病猝发逝世于加州柏克莱。

陈世骧博通古今,著述精湛。他多姿多采的治学生涯大致可分为三个阶段,早年醉心于创作和研究新诗,曾在戴望舒主编的《新诗》上发表作品,又与英国青年学者哈罗德·阿克顿合作编译《中国现代诗选》,选录从郭沫若到卞之琳的十八位中国现代诗人的作品,于1936年由伦敦 Duckworth 公司出版,是为首次向西方读者介绍中国新诗。赴美之后,他的注意力转向比较文学和中国古典诗歌研究,精译陆机《文赋》,并为北京《文学杂志》、纽约《星期六文艺评论》等中外杂志撰稿,最早向国人介绍法国萨特的存在主义哲学。晚年致力于中国先秦文学和哲学研究,发表中英文论文礼记数十篇,运用西方文学和语言学理论并结合中国传统的考据方法于《诗经》、《楚辞》的解读,洞

微烛幽，发明尤多，更为中外学界所推崇。陈世骧的英文著作还有《作为文化本位的中国文学》、《中国诗及其民间来源》等。

本书是陈世骧逝世以后，由其门生杨牧编定，于1972年7月由台湾志文出版社列为“新潮丛书”第十一种出版，书前有哈佛大学杨联陞教授（已故）和哥伦比亚大学夏志清教授的序，书后有杨牧的《编辑报告》。书中收入论文七篇，演讲稿三篇，其中《中国的抒情传统》、《中国诗歌中的自然》、《原兴：兼论中国文学特质》系从英文译出。除了《法国唯在主义运动的哲学背景》发表于四十年代末，其他均作于五六十年代，从中可以窥见陈世骧的治学路向和至今仍感新鲜独到的学术见解。

本书简体字本据台湾志文出版社1975年5月再版本校订，译名一仍照旧，并增收《中国诗学与禅学》、《〈夏济安选集〉序》和《与金庸论武侠小说书》三篇作为“附录”。相信本书的出版会引起比较文学、中国古典文学，特别是《诗经》和唐诗研究者的兴趣。

陈子善

1998年5月10日于上海

序 一

石湘死了吗？不！不！石湘不是死了，石湘没有死。

石湘在一九七一年五月二十三日以心脏病突发在美国加州柏克莱逝世的消息，不知道震撼了多少人的心灵！下泪的少说也有几百上千人吧。其中有很多位一定同意我的想法：石湘没有死！

照中国传统的说法，立德、立功、立言（胡适之先生译为 **Worth, Work, Word**），是三不朽——就是死而不朽。

石湘在立德方面，特色是热情洋溢，忠诚坦荡。他除了夫人梁美真女士以外，在国外好像别无亲属，只有几位义男义女。可是在老少三辈，有无数的朋友。六松山庄（陈府）主人主妇之待客，是豪而不奢，亲敬而不拘执，不但能令宾至如归，而且让只来访过一两次的客人，也留下很深的愉快的记忆。

石湘对长辈，可以顾孟馀先生为例。顾先生在寄居加省的时候，有一时患病。石湘兄嫂不但随时带着自己特制的食品到顾府慰问，而且因为顾先生不大肯听医生的话，照规矩吃药静养，石湘常常得去帮着顾夫人左说右劝，一直劝到老先生实在不忍拂这位朋友的厚意勉强听从才罢。现在二老已经回国定居，听到这位朋友的噩耗，恐怕要“老泪纵横”吧。

他对同辈，可以加大一位比较年轻的美国同事为例。这位同事，也是极率真，颇有才气，而治学兴趣广博的人。可惜的是，他同他在美国生长的华侨太太，常常失和，而又两情不断。有一阵两个人分居了，老爷神魂不安，几于厌世。往往在深更半夜，给石湘告急，诉衷情，甚至于跑到陈府，长谈到晓才去。他们这一段姻缘，虽有石湘全力支持，

还是时合时散。目下好像又在散的阶段,幸而是“好离好散”,也就差强人意了。

石湘对晚辈,义男义女,都是爱如己出,自不必说。对学生,更是春风化雨,认真指导,而且对每个人的生活就业等等,都关切帮忙。他的友情,推广到复兴剧团的诸位小艺员。在他们初访金山的那一年,石湘夫妇差不多每场必到,前台后台,捧场拍照,帮同其他热心的侨领,作种种周到体贴的安排。现在这些小朋友,好几位已经成名。也许有不少位还记得这位爱护他们的教授陈伯伯吧。

谈到立功,一个教书匠,自然没有多少机会成就什么丰功伟业。不过石湘在加大服务多年,对于系务及各种委员会的事务,都是热心参加,决不偷懒。在加大近代中国研究所负过行政责任,已故的夏济安兄,就是他拉去的。对校外与教育有关的事,也是全力赞助。他作过蒙特瑞华语训练所的特别顾问。史丹福大学主办设在台北的美国各大学中国语文联合研习所,从一成立,石湘就代表加大当理事,当过理事会主席。这个研习所,有一度遇到困难,是石湘亲自到台帮忙,才得度过。在他逝世之时,正在加大担任东方语文系主任,就要到香港去给中文大学作校外考官,而前数星期,台北的研习所,又出了一件麻烦。石湘已当选下年度理事会主席,史丹福诸公,随时向他请教,自然免不了大伤脑筋。我猜想这几件忙上加忙的事,可能是他突然去世的主要近因。

至于立言,石湘虽然没有读什么博士学位,可是能在美国第一流的加大担任中国文学教授多年,指导过多少篇博士论文,没有真才实学,何能到此?他曾两度到日本京都大学讲学,甚受欢迎。京大名教授吉川幸次郎挽他的五律有“雕龙过往哲,毫发析微言”之句,足见他对石湘在文学批评方面的造诣,特别推重。美国诗坛耆宿惠乐克(John Hall Wheelock),是石湘的忘年交。一九六六年惠乐克八十足岁,出版了他第十一本书,题名 Dear Men and Women, new poems。惠老特别把这本诗集——石湘译为《亲仁集》——献给石

湘，举行献书仪式时，在纽约有过一次盛大的宴会。

这本选集，篇篇都有真知灼见。可以说是“心血迸开花朵，刹那抵得千年”（拙句），而且娓娓清言，读者如见其人。出版之后，自会有知音欣赏。此外还有若干篇英文的译著（包括陆机《文赋》译注），不久也可以辑印成书。两本书合起来，在立言方面，石湘一定是不朽了。

我同石湘，相识近三十年。近十几年，每年至少“会师”一次。去年不巧，我大病了一场，住院两个月有余，没去开一年一度的台北中文研习所理事会，错过了机会。十二月我出院后，给石湘写了一封信，他复了我一封长信，还另外把他的《论诗：屈赋发微》英文稿寄给我。信里说：

孺兄如握：几日来时刻悬念，不断从亲近友好如子健或剑桥其他过往熟人，藉知兄况，虽所云轻重不同，然弟自深有信心，知兄必能自医，脱过此关，康强逾昔。卅年知心之交，家国之遭，番邦之遇，弟与兄所历所处多同，故兄之心境感受，以至痛苦，多为弟所能体会而如分尝者。尝聆兄论医道，已达通明之境，而愈经大魔障，愈增大智慧。此弟于兄有绝大之信心，今再言之，兄今占痊验思之，当为必然，并望以弟之此信心使兄更自加信心也。旬前去南海美属处女岛一中国文学会……文稿一篇，附函颇呈。兄何时暇浏览，或可资通信闲谈情趣。此文亦非为此会所写，然适可交出应景，实则与会之他文，无出此大力者，颇觉牛力之重矣。……弟文淮故意着笔于牵牵大端，所涉意广，而俱希于熟谙原文使其理见于本身脉络结构；所言望体，而试图复纳《楚辞》于文史哲之大传统中。年近老迈，更不抱野心，惟觉有欲言者，今便言之。知此文可为所谓二三子者所不喜，然不为所计也。吉川兄见之曾来函称为“迥绝冬烘之说，为之拊掌称快，”……今寄兄闲览，文词希平正，然实大有感而发，背后用意，兹为兄知心道之也。今冬旅行夹杂事忙，贺年片亦多未写，接兄信前亦正想写如此一长信，深慰远念互注之情，多胜答寄一张花纸也。岁寒诸惟珍摄。

顺颂

年禧

弟世驥拜启十二月廿六日

宛君同此拜年问好不另美真附笔问安

我回信大略说：

湘兄如晤：今日阳历除夕，晨间接奉来书，关切之情，跃然纸上。心感无似！大作只大略翻阅，已见其胜义纷披，决是通人之论。是与彼对，又与非对，即此是道，立地成佛（立地=即时）。此等文字，宜广流传。我兄著作在此等层次大有启发性者，不下数篇，似宜结为一集，以开腐儒与初学之耳目，不必以落文字障为意也。

《离骚》有积极义，诚然，诚然！今日嬉皮服药纵饮与魏晋人服散饮酒，大有相通之处。纵不能神明开朗，亦可助长玄思，未可厚非。（弟所服药 Dexamyl 其中即有 Dexadreme。后者在今日青少年间，似颇流行，但以此治病则可，过度成瘾，则与儒家入世之道不合矣。孔子圣之时者，不得其中，即为失时。）昔人有谜云：“临去秋波那一转”，射《离骚》。离本当解为遭通（感士不遇之通，即生不逢时），但如增加“临去”一解，亦似未尝不可。（夕阳无限好，只是近黄昏，已属可叹，何况风尘湮洞，太平无日耶！）

中国儒道两家，虽能看破，仍有所恋。人情味正在于此。佛家讲“空诸所有”，所以禅师往往责人“犹有这个在”。“这个”即尊文之“时”“是”也（包括时、地、人、事、物）。禅诗有可诵者，亦贵在其不专言空，而能于静动死生间之流转，能有所尝味也。时字有美善义，傅孟真论“有周不（丕）显，帝命不（丕）时”亦曾如此主张，而且已经看出其意义甚广（见其《诗经讲义稿》），果然是聪明巨眼。吉川善之曾著《推移の悲哀》一文，于吾兄所论，自然深具同感。我辈久羁异国，“虽信美而非吾土”，自亦不可谓逢时。……陈寅老论《再生缘》于“搔首呼天欲问天，问天天道可能还”，再三

致感。……梁任公亡命日本时，有诗云“既雨复晴晴复雨，谁从反复验天心，好秋散掷将逾半，贞士羈穷不自今。临水登山供怅望，搔头负手费沈吟，犹嫌念死悲生意，不及江流一往深。”康南海甚为激赏，诗意与兄论多可相通也。（下略）

得到石湘的噩耗，连日悲痛，只勉强作了一副挽联：

卅年金石交，壮采豪情，学贯中西文史哲。

一夕潇湘雨，仙游梦渺，魂招乡国去来今。

去来今是时，也兼以纪念我十年前在六松山庄初次下榻所作五律中“月圆真善美，花好去来今”之乐。上句用夫人大名，下句因山庄有花名为 yesterday, today, and tomorrow。

石湘没有死，石湘是仙去了。在他的亲人，他的朋友心里，热诚洋溢忠诚坦荡的石湘，永不磨灭。这些篇遗著，还会让他在天之灵更结交无数的新朋友。

杨联陞，一九七一年十二月二十三日

序 二

——悼念陈世骧并试论其治学之成就

今晚是七月廿三日的晚上，陈世骧兄患心脏病故世已两足月，还没有撰文追悼他，别人的文章也不多见，除了陈颖士登在《中央副刊》上的两首挽联并附记。一个月来，我已戒了烟，因之文思暂时大为不畅，觉得写文章是苦事，但先兄济安和世骧兄多少年来一直抽烟斗，我自己香烟、烟斗并抽，有时还抽小雪茄，两位兄长都猝然故世了，我自己戒烟至少也表示一种警觉：我想烟酒对身体都是不利的。世骧、济安都比我爱喝酒，据说世骧去世前一月间，因为有些公事不好办，关了书房门一人喝闷酒喝得很凶。济安给我的最后第二封信，为酒辩护，人类喝酒几千年，害处总比新发明的镇静剂、催眠药小。话很有道理，但济安哥身体底子不坚，英年故世，同烟酒总多少有些关系。

一个人患急病，当天去世，对自己来讲，减少了不少无谓的痛苦和磨折，也算是一种福气。但任何人未到衰老期而去世，带给亲友的痛苦特别大。纽门 (Cardinal Newman) 说过，君子人不想带给人任何痛苦的；为了这一点，我们也得活得长一点。世骧、济安都是研究文学的人，读了一肚子书，虽然发表了不少文章，但这些文章和自己肚子里的学问、见解相比起来，数量上实在是太微不足道了。英国文人间，最福气的一位可说是约翰生博士，他不仅著述等身，有一位朋友把他的谈话（正经的和幽默的）都纪录了下来，至今保留了他的智慧和偏见。很少学人有鲍士威 (Boswell) 在旁边；我们希望于我们所钦佩的学人是他们寿命长一些，把他们的读书意见、心得纪录下来，传于世人。五六十岁的中国人中间，不论在台湾、在大陆、在美国，有世骧兄这样的

旧学根底、古诗文修养的人实在已经不多了。这些人中，研究西洋诗学、文艺理论如世骧之专者，涉猎古今西洋文学如世骧之广者，更是凤毛麟角。即以我们兄弟而论，我们年轻时专治西洋文学，对中国的经史子集读得远不如世骧兄多，只可能在新旧小说方面，所作的研究功夫比他深一点。所以世骧不到六十岁即去世，亲人、朋友当然感受莫大的痛苦，即是不太熟的同行也一定喟叹不止，因为他的学问见解传世的实在太少了。在先兄《选集》的序上，世骧引了清初烈士夏完淳的一句诗“千古文章未尽才”。同我哥哥一样，世骧也未能尽才，而撒手长逝，这真是国家的损失。

世骧兄的家世我不太清楚，只知道他是河北省滦县人，一九一二年三月七日生^①，他那年大学毕业，那年到英国进修，我也没有确实的报道，但他初抵美国那一年是一九四一年^②，一九四六—四七年我在北大教书时，就听到他的名字，因为他那时已在柏克莱加州大学当助理教授，对我们那一班尚未留学的穷教员讲，这是了不起的事。据说胡适校长、文学院院长汤用彤那时都希望他返北大执教，因为他是北大的优秀毕业生，当年也有诗人之名，可能比何其芳、卞之琳、李广田这三位“汉园诗人”低一班。（何其芳一九一一年生，比世骧大一岁。）济安是卞之琳的好友，想在西南联大教书时就心仪世骧此人了。

一九四七年十一月中旬我离沪驶美，抵旧金山时大概已近月底了。同船有位中学校长，北方人，同世骧相识，上岸不到二三天就去见他，我也跟着去，相晤的地点是世骧学校的办公室。我同他谈些什么，早已记不起来了，想来不外是北大的情形和西洋文学。但虽然彼此都

① 根据 Charles Witke 《追悼陈世骧》一文的报道。此文载《淡江学报》(Tamkang Review) 二卷一期(一九七一)。Witke 氏现任教密歇根大学古典文学系。以前在柏克莱加大，是世骧比较文学系的同事，他的太太 Roxane 是世骧的高足。

② 高克毅兄给我的近信上这样说。世骧一九四一年一到纽约，他们就相会了。

留给对方很好的印象(济安后来告诉我,世骧曾谈过那一次的相会,对我的英国文学造诣着实夸奖了一番),我当时来美进修英国文学,世骧是中文系,加上我不喜同半生不熟的年长一辈人通信联络,我们跟着有十三年没有见过面、通过信,因为第二次相晤已是一九六〇年圣诞节前后了。

那时济安哥来美已近两年了,在柏克莱加大中国研究中心作研究,同世骧已是最亲密的朋友。我自己当时在纽约州北部 Potsdam 镇一家州立学院教英文,已教了四年了,那时我的《中国现代小说史》已校了清样,即将出版,自己觉得一九六一年可以转运,济安邀我们全家到柏克莱去渡圣诞假期,真是我最需要假期的时候。济安招待我是最周到不过的,自己借住青年会,让我、卡洛、和我们四岁的女儿建一住他的寓所。那次假期,差不多天天同世骧兄嫂见面,好像我们到后的第二个晚上,美真嫂(朋友都称她 Grace)就请我们在她家吃她有名的生鱼和涮羊肉。那时世骧还没有搬进“六松山庄”,住在柏城附近 Albany 镇雷梦娜大街 (Ramona Ave.),但房子在我看来,算是非常敞亮的。有一个晚上,济安同我们两对夫妇加上建一到柏城一家最有名的海鲜馆子吃晚饭,那晚可能是圣诞前夕还是大除夕,馆子里挤满了人,大家合唱英国、苏格兰的民歌,有一支 *My Bonnie over the Ocean*,唱了又唱,我们这一桌也跟着唱。生平吃洋饭没有这样痛快过。另一个值得纪念的晚上,世骧夫妇,我和济安拼挡在他的屋子里,打了通宵桥牌(前妻卡洛可能伴建一先睡了)。济安、世骧夫妇都是桥牌能手,虽然后来受济安的影响,他们都打麻将(最近几年来美真嫂对桥牌大有研究,造诣已非当年济安、世骧可比)。我自己只有在高三、大一那段时间打过一阵桥牌(同哥哥、表兄弟),以后简直不打。四六一四七年在北大红楼期间,我们兄弟晚饭后常找一位印度朋友打两三副桥牌,三人造桥,当然谈不上刺激性。我在耶鲁期间,虽然也打过好多次,根本谈不上研究,还停留在做 Goren 小学生的时代。那天晚上我根本无资格做哥哥的伴挡,也无资格同世骧夫妇对敌。加上我欢

喜叫牌叫得高，使济安不时皱眉头。但有一副 *small slam*，一副 *grand slam*，竟给我叫到做到，不免得意忘形，世骧看到我这副“天真”态度，大为激赏。

我们兄弟和世骧夫妇第二次的大聚会，应该在一九六二年八月中旬。那时我们都被邀参加《中国季刊》(*The China Quarterly*) 主办的中共文艺讨论会，都有论文宣读。开会地点是英国牛津城附近 *Ditchley* 小村内的一幢王家行宫。但济安的“中华民国”护照，英国不肯签准，临时改飞西德，等我开完会后，再到佛兰克福去找他，玩了三天。济安不在，我同世骧关系更进一层。这情形不仅是因为二人意气相投，而且的确在做人、做学问方面，世骧抱定几个大原则，不由我不去支持他，尤其在开会的时候。就讲那次在英国开会，有一位美国学者发言，认为假如中共能派郭沫若、沈雁冰来参与盛会，那就更理想了。这几句话是开场白，可能带些开玩笑性质，但世骧听了大不以为然，当场发了一大篇议论责问他，为什么我们学人开会，要他们来凑热闹。我想大半留美学者，都同我一样，在会场上不想同洋人争。但世骧兄有话必说，有理必争，所以不少洋人见到他出席开会，就感到头痛。世骧认为大半学术会议，主持人都是学社会科学的（他们向基金请钱容易），他们不少人看不起人文科学，世骧每有机会必为人文科学说话。教中国文学的同行一起开会时，如有洋人发表荒谬言论，或者发言时态度傲慢，世骧也会用长辈的身份去指正他们、教训他们。去年十二月我们在圣十字岛 (*St. Croix*, 处女群岛之一) 开一个中国传统文艺批评讨论会。会议第一场讨论一位洋人的论文，他认为孔子没有资格算文艺批评家，因为他在《论语》里论文学、论诗的几条都是不大通的。恰巧该文的指定讨论员是世骧，他当然侃侃而谈，为我们的孔老夫子辩护，那位洋人听了大不服气，记恨在心，但因为辩不过世骧也没有再辩。世骧无时无刻不在洋人面前赞扬我国的文化、文学。记得有一次他在纽约新月酒家请名批评家凯岑 (*Alfred Kazin*) 夫妇吃饭，我作陪，谈得很融洽。但世骧一时兴起，大谈起中国诗来，我想凯

岑专攻美国文学，不谙中文，不如讨论当代美国文学更配他胃口。我想改换题目，就插嘴说：“其实英译的中文诗，不读也没有关系。”当时世骧觉得我在有地位的洋人面前把中国诗的价值估计太低了，立刻脸色转黑，幸亏有贵宾在，否则他可能会教训我一顿。

世骧虽然在会场上从不让人，会后他同什么人都谈得来。尤其是年青人（不论中外）向他请教，他最开心。洋人间他有不少老朋友，尤其少数当年曾提携过他的，他终身感激。纽约有一位老诗人，名叫惠洛克（John Hall Wheelock），世骧初到美国的时候，住在纽约，惠翁曾把他介绍给《礼拜六周刊》（Saturday Review）写书评（世骧自己告诉我的）。我在纽约十年，世骧每次到埠，总要去惠翁家致候，并被留吃晚饭。惠翁不喜在馆子吃饭，也不喜交识新人，所以我至今未见过他。一九六六年年底，惠翁出了一本诗集，题名 Dear Men and Women，书前有献词：“给我的好友，学者兼文人陈世骧（To My Dear Friend/ Shih-Hsiang Chen/ Scholar and Man of Letters）”。世骧事前没有料到惠翁会把诗集赠给他，兴奋异常，我想这是世骧晚年最得意的一件大事。他把书名译为《亲仁集》，在送我那一本上附有毛笔写的译名说明（我哥哥去世，世骧挥毫写挽联，我要保存这副挽联作纪念，他把它裱了寄我。从那年开始，索字的人不绝；近年他给我的信大半是毛笔写的）：

亲仁集

乃惠翁所贻，八十岁之新作也。书名以极平淡冲和之语，寓挚切深厚之情，而吾国现代语竟无足洽表之者。思之久矣，忽悟亲仁二字当为意之神髓，盖泛爱众而亲仁（《论语·学而》第六），孔论著为文德之基，二字单析移译亦可闾合，喜见古今中西诗道哲理，以斯人斯艺不谋而互通。予独何幸，蒙此荣贻，而盛事足纪。

志清老弟博雅爰为录志会心也

一九六七年岁在丁未

世 驥 題 記

农历元旦

恰巧那时联合国某机构邀请惠洛克演讲或读诗，世驥觉得有参加盛典之必要，偕美真乘机来纽约玩几天。世驥平时来纽约，不是开会，就是为公事（大半为台北美国大学中文教习中心的事），这次没有什么要公，我们在一起的时间较多。有些访问我的人，说我好客，其实只是朋友来纽约，带他们到寓所附近中国馆子小吃而已。世驥夫妇来，因为他们好讲派头，招待比较周到些。记得他们那次来，我们两家夫妇去看了歌舞剧“Sweet Charity”，该剧嘲笑嬉皮青年，我们看了都很满意。女主角是舞星葛文佛东（Gwen Verdon），五十年代初期在百老汇是红极一时的明星，那时年事已稍高。该剧后来搬上银幕，由秀兰麦克伦主演，我没有去看。当时一连玩了几天，不免觉得太破费太累，但世驥人已不在，现在想想同好友畅谈畅玩，一生能有几回，当年吃喝玩乐之事，都变成了最宝贵的回忆。

世驥还有一位比惠翁相交更久的朋友，不知还在不在人世，如尚在，听到世驥去世的消息，一定更要老泪纵横，感慨不已。此人叫哈罗·阿克顿（Harold Acton），名历史家阿克顿（Lord Acton）可能就是他祖父，至少是本家。哈罗·阿克顿，是位著名的旅行家、古玩收藏家，晚年写过几本回忆录，我看到其中一本的书评，好像是两三年前的事，世驥和阿克顿合编的《中国现代诗选》（Modern Chinese Poetry），一九三六年伦敦出版，是第一本把中国新诗介绍给西洋读者的书。我想情形是这样的：阿克顿当年到了北平，结识了世驥，就有了编译这本书的计划。选译工作当然阿克顿无法胜任，他至多把世驥的译稿加以润饰而已。这本书我在耶鲁大学时曾粗略翻看过，现在一时无法重读（哥大图书馆那一本早被偷走了），真想知道世驥选了那几个人，那几首诗，他的译笔如何。

辍笔了好多天，《纯文学》八月号已航邮寄来，把叶珊《柏克莱

——怀念陈世骧先生》那篇至情之文，一口气读了，非常感动。这篇文章提供了些宝贵的传记资料，虽然我以为世骧留学牛津比留学剑桥的可能性大得多^①；他同刚故世不久的大学者鲍勒 (Sir Maurice Bowra) 有交情，并且文章中常引路易士 (C.S.Lewis)，而这两位都是牛津研究文学特有建树的名人(路易士晚年才到剑桥去当教授)。世骧绝少谈到早年的生活，所以连他最得意的门生叶珊亦知道得不多。世骧和美真爱情弥笃，所以他从来在我面前不提他的前妻，最要好的朋友也不便开口问他。但世骧初来美国时住在纽约，并在哥大教过一阵书(代王际真)，所以他纽约当年的老朋友见到我时，会谈到他的前妻。他叫姚锦心，是很有才气的音乐家，弹得一手好钢琴。大陆政权易手时，她父母没有出来。后来夫妇间感情破裂，或因别的原因，姚女士竟一人返大陆去了。世骧是诗人，心头所受的打击一定很重，在柏克莱有好多年一直过着单身的生活。在一篇文章里，世骧表示对李义山《锦瑟》诗，特别爱好，尤其把最后两句：“此情可待成追忆，只是当时已惘然”，作了最精辟的分析，我怀疑会不会因为姚女士出走后，他读这首诗，感受更深？

我一九六〇年底飞西岸访兄后，柏克莱只去过两次，都在一九六五年：二月间济安中风不治的那一次，另一次在七月间，偕同世骧夫妇到加州太合湖 (Lake Tahoe) 开会前，先在他们家里住了三天，并往济安墓前献花。奔丧的那一次，有九、十天功夫我住在六松山庄上，世骧夫妇自己这样伤心，还要照顾我，怕我哀伤过度，实使我终生感激。出丧的那天，世骧在殡仪馆朗读哀诔之后，我们二人忍不住抱头痛哭，此情此景，犹在目前。

叶珊同他的恩师有四年多差不多天天见面。我则除自己西征的三次外，只有世骧到纽约来，或者在别处开会的时候才能同他相见(一九六六年在东京相叙一下午，那是巧遇)：差不多每年亚洲学会的年

① Witke 也说世骧去牛津进修。

会，一九六七年初在百慕达 (Bermuda) 开的那一次会，加上上文所提到在英国、在太湖、在处女岛开的三次。处女岛那一次去年十二月举行，今年三月底亚洲学会又在华府开年会：回想起来，我能在世骧故世前半年之间有两个较长的机会同他相聚，真正难得，因为在处女岛开会之前，我们有一度信札来往不勤，原由虽没有说穿，但我想世骧背后在埋怨我。事情是这样的：在太湖开会的时候，我和济安几位生前好友讨论出版他遗著的事情；决定梅谷 (Franz Michael) 写《导言》 (Foreword)，我写《序》 (Introduction)，世骧写《跋》 (Epilogue)。事实上一本好书序跋不必太多，但当时众人认为我同世骧有各人写一篇东西的必要。《黑暗的闸门》到一九六八年才出版，济安的去世已是三年前的事，对美国读者而言，不再有新闻价值。不料世骧太重感情，在《跋》里所写的一切都是他和济安交谊之事，华盛顿大学出版所所长读了之后，大不以为然。觉得这篇《跋》太 personal，不便刊出。我和华大几位教授也有同样感觉，但总觉得不好意思向世骧启口。那位所长说此事他负全责，他写了封信说明跋文不用的原委，措辞是很客气的，但世骧竟一字不覆，表示他的极端失望和生气。后来书出来了，我也不得不把此事解释一番，世骧好像回信也没有提到这件事，显然他心头受了损伤，同时也不免怪我（我虽没有出面，事实上书是我编的）。今年年初叶珊托世骧为《夏济安选集》写序，他这几年心病才霍然而愈，重新写了篇序，他写序时兴奋的情形，可在下面引录的那封信上见到一二，这是他给我的最后第二封信：

志清老弟洞妹俩鉴：纽约一别竟觉时间甚长，盖因思念之甚也。二位新家庭快乐融融，与美真详道，大喜。啖惠寄梨果极美，深谢。《新潮丛书》将出济安遗著，前二三日内赶出一篇序文，不觉将近七千字。本拟将英文未用之原跋译改省时，下笔追念，思潮如涌，及成此新长论。文不及太加修饰，但觉意见颇有重要处，为台地新旧读者，为济安之久远遗译，当颇有意义。稿急未清抄，已付靖献细校上版。映出一份寄上，老弟以为何如？写时连气呵

成，段落太长，又勾划分段，映本或不太清楚，慧眼当可辨也。今春三月底美京亚洲学会之会将往，年近将迈，反更江湖多事。吾弟、妹可否同往看擂台，可在美京同赏樱花醉一杯也。

顺颂 衲祉

愚兄 世骧

美真附笔候 一月十九日

在“纽约一别”以前，我们在圣十字岛上开了四五天会，开会免不了受气，但世骧见到我，见到他一位已转学哈佛的高足，华裔女郎 Angelina Yee（她在会场任纪录员），着实高兴。每晚打长途电话给美真，也一定叫我和 Angelina 说几句话。世骧夫妇自己没有子女，见到聪明可教的女孩子，心里着实喜欢。

为了圣十字岛这个会，世骧写了篇长达七十多页的论文，讨论屈原作品里的时间观念，非常精彩，可说是他的生平杰作。但他中西学问引证太广，不是每个汉学家都能欣赏的，恰巧那篇文章的指定讨论者是吉川幸次郎。他是日本的汉学权威，同世骧私交也相当深，但世骧的西洋学问他无法欣赏，同时世骧撰文，词汇太富，句子太长，吉川先生英文程度有限，可能看不大懂。所以他吊英语讨论该文时有些阴阳怪气，作模棱两可之语，世骧非常生气，只是不便发作。一两天后讨论港大中文系黄兆杰博士的论文，大家都觉得很不错，只是吉川倚老卖老，找到一个小题目，要考问他到底，那时世骧才挺身而出为黄兆杰辩护，也可说把吉川教训了一顿。陈颖士在他的挽联上用“曰侠曰儒曰名士”这七个字称呼他的故友，很有见地，世骧那副侠骨热肠，真叫人佩服。

每次开会，世骧受不少气，也有自己很得意的时刻，会后同好友检讨是非，评判人物，有好几天话讲不完，这可能也是他爱开会的原因之一。从处女岛飞回美国大陆，世骧在我寓所住了一个晚上，在另外一位有汽车的老朋友家住了两晚，因为那时计程车罢工，交通不便，非得有人接送飞机场不可。王洞以前曾在柏克莱唸过书，世骧当然见过她，但印象不深，他看见我们“快乐融融”的确非常高兴，而且的确会详

告美真。

三月底，如信上所言，他又要到华府去打擂台，我实在没有意思去参观，因为那次会议上我毫无任务，纽约华府虽然距离很近，来回飞机票也要六十元，我师出无名，这笔钱实在不想花。但世骧约我一同在纽约起飞；因为他要住在吴鲁芹兄家，鲁芹兄也一定要我去同住，盛情难却，只好去了。想不到这是天意，让我多一次和世骧相叙的机会。那次吴家管住宿，三顿晚饭都是盛筵招待。但总不免想起一九六四年三月底的情形。那时亚洲学会也正在华府开年会，世骧主持一个文学小组，我们兄弟都有论文宣读，听众的反应很好，做主席的脸上也有光彩。这次有一个晚上鲁芹夫妇陪世骧打牌，因为我实在不会打，临时找一个小朋友凑数，我看了几副牌，想起了七年前世骧、我们兄弟同在吴家喝酒谈笑的情形，总觉得不对劲。翌日晚饭后鲁芹兄嫂和世骧一起送我到机场，因为赶九点钟那班飞机，他们也没有下车，大家招手告别，想不到我从此同世骧永诀。

世骧少年得志，很早出国留学，二三十年来一直坐镇柏克莱学府教导了好多青年学子（现在不少是名教授、名诗人），一生事业上没有受过任何挫折。加上他同美真恩爱万分，家中高朋满座，在生活享受方面，从没有亏待过自己：抽最好的板烟，喝最好的酒。虽然平时工作紧张，一有空不免开车到名胜区玩玩，或者到 Las Vegas 去欣赏一下夜总会的节目；每隔一两年总有机会到远东或欧洲去跑一趟，重会各处的好友，在我的朋友间，没有人比我们夫妇更懂得生活的艺术了。唯一的遗憾，世骧研究中国古代文学、文艺批评、唐诗多少年，虽然在这三方面写了不少有卓绩的论文，终究没有时间把自己的心得系统化起来写一本自成一家言的专著。

世骧在北大想是读外文系的，因为中文系的学生往往不容易把英文学好，而外文系的学生从小对国学有很深的根底的，人数不少，最显著的例子当然是钱钟书。世骧和钱钟书年龄应该相近，一在北大，一在清华，而且抗战初期都在牛津大学，应该有较深的友谊，但世骧绝少提

到他。钱钟书虽然博闻强记，治西洋文学造诣特高，但最后还是致力于中国旧诗的研究，这好像是治西洋文学的中国学者的命运：不论人在中国、外国，到头来很少没有不政治中国文学的。比世骧早一辈的朱光潜，虽然多少年来在武大、北大教英诗，发表的文章大多数也是讨论中国诗的。世骧同朱光潜在治学上有基本相似的地方：即是他们对美学、对带哲学意味的文艺批评、文艺理论特感兴趣。朱光潜公开承认是克鲁齐 (Croce) 的信徒，世骧在国外年数多，对现代西洋文艺批评各派别都了如指掌，但他好引证史宾诺莎、康德，注重直觉 (intuition)，他对美学的认识，也可算是唯心派的，显然受克鲁齐影响也很深。但朱光潜返国后，写文章初以中学生为对象，立刻成大名；目前虽然一般爱好文艺的台港青年，都知道陈世骧的名字，读过他文章的究竟极少极少。除了在台北《文学杂志》上发表的两三篇外，他的论文都发表在《清华学报》、《中央研究院历史语言研究所集刊》等专门学术性刊物上，专供同行参阅之用，普通读者不易见到。我知道叶珊要把世骧的中文著作和一部分中译的英文论文编成一本集子出版，非常高兴，因为这样世骧的著作可流传更广，在青年读者群中发生有益的影响。

除了是有美学、哲学训练的文学批评家外，世骧也是翻译能手，对字义语源特别有兴趣的汉学家。因为他论文中包罗的学问广，往往两面不讨好：搞文艺批评的觉得他太留意古字的涵义，引证甲骨文、《尔雅》、《说文》，读起来好不耐烦；老派汉学家觉得他在考据训诂的文章里加了些西洋理论、西洋术语，也怪讨厌。事实上，世骧不是不会写使一般汉学家读后心里感到舒服的文章。他那篇《“想尔”老子〈道经〉敦煌残卷论证》（《清华学报》，新一卷二期，一九五七），无瑕可击，考证精密，从敦煌石室内发现的那件手抄文件，推想到后汉来年道教盛行四川的情形，有很多新的发明，虽然饶宗颐先生研究“想尔”老子《道经》时间更长，想来发明更多。世骧如多写这一类的文章，在当代汉学界一定公认有更高的地位。但他不情愿这样做，因为他觉得研究中国文学，不借鉴西洋文艺批评和西洋文艺多方面的成就，是不可能的。他

情愿另辟新径,文章不讨人喜欢没有关系,不情愿在大家踏平的路上再走一遍。

因为世骧抱有这种冒险、创新的精神,虽然他一生译著不算多,在研究中国文学的国人间自有其独特的地位,而这种地位有其永久性,不应因为后人的著译比他的更好更精而动摇。譬如说,世骧专论《诗经》的文章只有一篇,他指导叶珊的博士论文也是《诗经》。按理叶珊的论文应该比他恩师那篇更有贡献,否则文学研究也谈不上有“进步”两个字了。同样情形,世骧《中国现代诗选》,至少有十年,市面上没有一本类似的书与它竞争。抗战以后,译介中国新文学的书就多了。许芥昱那本《二十世纪中国诗》(Twentieth Century Chinese Poetry, 一九六三年出版),被选上的诗人就要比世骧那本多好几倍,且不论二书译笔的高低。叶维廉所译的《中国当代诗选》(Modern Chinese Poetry),去年刚出版,选了廿位台湾诗人,更补充许著之不足。世骧最精心的译作当然要算是他一九四八年在北大五十周年纪念专刊上所发表的那篇陆机《文赋》了。但隔了几年方志彤先生也在《哈佛东亚学报》上刊出了他译的《文赋》。方先生也是学贯中西的文艺批评家,二人的译笔实在分不出高低。世骧曾在《历史语言研究所集刊》(一九六一)上发表过一篇非常扎实有创见的文章,题名《诗字原始观念试论》。七八年之后周策纵在他自己编的那本题名《文林》(Wen-lin, 1968)的书里发表了一篇讨论“诗”字的论文,“The Early History of the Chinese Word *Shih* (Poetry)”,文长五六十页,讨论“诗”字的意义的演进当然比世骧的那篇更详到了。

一九六〇年初期,世骧受《中国季刊》之托,写了两篇讨论中共新诗的文章:“Multiplicity In Uniformity: Poetry and the Great leap Forward”和“Metaphor and the Unconscious in Chinese Poetry under Communism”,对中共文学提出了很新鲜的想法。后来世骧还写了两篇报道式总论中共文艺的文章,一篇题名“Artificial ‘Flowers’ During a Natural ‘Thaw’”,一篇可能至今尚未发表,也很长。但世骧

虽然很关心大陆文艺，二三十年来古代文学才是他真正的兴趣所在，尤其《诗经》、《楚辞》、唐诗和早期的文艺批评，差不多每年要重温一次，心得最多。在这几方面世骧都留下了分量极重的文章。

《中国诗之分析与鉴赏示例》(《文学杂志》，一九五八)和《时间和律度在中国诗中之示意作用》(《历史语言研究所集刊》，一九五八)这两篇文章都可以说是世骧的读诗心得，引证以唐诗为最多。第一篇集中分析杜甫的绝句《八阵图》。世骧非常偏爱这首诗，认为它代表一种“静态悲剧”，在气势上简直可以同古希腊悲剧相颉颃。在我看来，一首四行的诗无论如何是不能同阿斯基勒斯的悲剧同日而语的，杜甫咏诸葛亮的诗很多，其中最伟大的一首，悲剧性最浓的一首，在我看来，当然是《古柏行》。可惜我从未把我自己的意见当他面提出来，加以讨论。世骧自己觉得这篇讲稿太短，意犹未尽，隔了几年，爽性用英文写了篇更长的《〈八阵图〉图论》(《清华学报》，新七卷一期，一九六八)，把此诗作更详尽的分析。全文气势极畅，我虽然不同意世骧的看法，他读诗细心的态度，照旧使我心折。

世骧晚年最用心写的文章当然是他讨论《诗经》、《楚辞》的两篇了。《诗经》那一篇 (*The Shih-ching: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics*) 在百慕达会议上初次公开，后刊《历史语言研究所集刊》第三十九本，已由叶珊译成中文，可能已发表；《楚辞》那一篇，上文已提到过，在处女岛会议上公开。前文着重讨论一个“兴”字，考据的味道比文艺批评的味道重，但不失为极有创见的论文。一九六八年二月廿四日世骧给我封长信，其中一部分说他有写书的计划：

三月末旬亚洲学会，今次因又受约，决来一行，并稍讲《楚辞·九歌》之分析^①。虽是旧题，觉近有新见，或尚为一向论者

① 此文已发表于《淡江学报》二卷一期，题名“On Structural Analysis of the Ch'u Tz'u Nin Sougs”。

所未注及，或可提供参商。前作《诗经》一文，稍发多年心得，具体道之，由微以知著，颇蒙弟嘉许为所至慰。今于《楚辞》所见，惜会议时短，只能约略言之，容后细缀成文，希可详商。《诗经》、《楚辞》多年风气似愈论与文学愈远；乐府与赋亦多失浇薄。蓄志拟为此四项类型，各为一长论，即以前《诗经》之文为始，撮评旧论，希辟新程，故典浩瀚，不务獭祭以炫学，新义可资，惟求制要以宏通。庶能稍有微补，助使中国古诗文纳入今世文学巨流也。吾弟才高精勤，治中世以及现代历有卓绩。区区所作，或终将衔接，与足下成合围之势，思之可喜，事多倥偬，校务又常增烦琐，只徐为之，不妄作也。

当时接到信，知道世骧要写本书，把中国古代文学四大类型一网打尽，非常兴奋。同时他嘉许我研究“中世”“现代”文学的成绩，希望我同他“合围”中国文学的堡垒，又惭又感，立即写覆信，祝他的计划早日完成，因为在美国，对《诗经》、《楚辞》、乐府、赋同样有深切研究的，实在可说没有第二人了。但在“只徐为之，不妄作”的原则下，他完成了第二篇不上半年就离开了我们，论赋及乐府的两篇没有写出来。但可喜的是他最后一篇论《楚辞》的文章——虽然吉川先生不太欣赏——毕竟是他的杰作。此文将在《清华学报》发表，中译文想也会迟早问世的。

世骧英文、文言、白话文都写，以我的观察，他文言底子最深，所以写得最好；《“想尔”老子〈道经〉论证》这类的文章，读起来真舒服；有些小品如《爱文庐札记小跋》（《清华学报》新七卷二期），文字提炼更精，直追桐城诸大家。他白话文不常写，写起来总不免文白相杂，不如他的文言文。他的英文也是精心苦学的，早年所下的功夫恐怕不下于济安，所以他文气足，文句长，字汇大。但有时文章华过于实，意思交代不清楚，这是他的毛病。若论文章好坏，他写的书评反而较他的长篇论文更多精采可咏之处。那篇《中国二诗人》（Two Chinese Poets）的书评（载 Journal of the American Oriental Society, 1962），读

后真教人拍案叫绝。该书作者休斯 (E. R. Hughes) 生前在牛津大学教书, 天资不高, 抗战期间在我国内地研究先秦诸子, 还稍有成绩; 后来对骈文, 对汉赋大有兴趣, 可惜文字了解力太差, 实在谈不上研究。书题上的“二诗人”指班固、张衡, 原来休斯想译《两都赋》、《两京赋》, 藉这四篇赋来研究汉代的生活和思想。书未写完, 人已死了, 书中错误百出, 世骧大开其玩笑, 亦庄亦谑, 藉以警告没有资格搞汉学的洋人。此文下半节以对话体写出, 最后书评人告诉作者:

“But allow me, sir, to say that your work never fails to summon in the thoughtful mind its love for truth, its care for accurate representation of details and a feeling that the advancement of Sinological knowledge always needs persistent, meticulous endeavor. Your efforts in their own way will for ever remain a salutary influence.”

这两句妙不可言, 措辞非常客气而毒辣, 颇有些约翰生博士的味道。可惜我没有本领把它译出来, 只好让懂英文的读者细细去体会。

补 正

这篇序是一九七一年暑期写成的, 同年十一月在《传记文学》上发表后, 曾就正于世骧兄生前好友蒋彝先生。蒋先生说, 世骧没有去英国留过学, 一九四一年从国内直飞美国的。到美国后, 有一个暑假他曾去英国小住, 请益于鲍勒教授, 也同蒋先生缔交。可能因为世骧在我面前有好几次提到鲍勒, 我错认为他是牛津留学生了。世骧既未去牛津深造, 当然不可能是钱钟书的同学。这些不符事实之处, 校对清样时, 已来不及改正, 只好加这条补正, 将来有机会再把全文删改。

夏志清, 一九七二年六月二日。

【目录】

本书说明

序一(杨联陞)

序二(夏志清)

中国的抒情传统 / 1

中国诗字之原始观念试论 / 7

姿与 GESTURE

中西文艺批评研究点滴 / 25

时间和律度在中国诗中之示意作用 / 47

中国诗歌中的自然 / 67

中国诗之分析与鉴赏示例

一九五八年六月七日在台大文学院第三次讲演

辞 / 73

关于传统·创作·模仿

——从《香港一九五〇》一诗说起 / 91

附：《香港一九五〇》及后记(夏济安)

法国唯在主义运动的哲学背景 / 104

“想尔”老子《道德经》敦煌残卷论证 / 120

原兴：兼论中国文学特质 / 142

编辑报告(杨牧) / 179

附录：中国诗学与禅学 / 182

《夏济安选集》序 / 190

与金庸论武侠小说书(两通) / 200

中国的抒情传统

找寻各种文学间不管多抽象的共相，并进而细察每种共相的特点，是比较文学的要务之一。把本国和他国相对共相的实际例子排在一起，能使各个共相的特色产生格外清楚，格外深远的意义；这种意义是光用一种传统的目光探讨不出的。所以比较文学的要务，并不止于文学相等因式的找寻；它还要建立文学新的解释和新的评价。

当我们说某样东西是某种文学特色的时候，我们的话里已经含有拿它和别种文学比较的意味。我们要是说中国的抒情传统各方面都可代表东方文学，那么我们就已经把它拿来和西方在做比较了。我们所以发现中国的抒情传统相当突出，所以能在世界文学的批评研究中获致更大的意义，就是靠这样的并列比较。

我想我们大家都能同意，中国古典遗产在文学创作的成就和批评理论上，对远东其他地区的文学来说所占的是一种种子的地位。这情形就像希腊遗产对西欧其他地区所占的是一种种子的地位一样。中国文学和西方文学传统（我以史诗和戏剧表示它）并列，中国的抒情传统马上显露出来。这一点，不管就文学创作或批评理论，我们都可以找到证明。人们惊异伟大的荷马史诗和希腊悲喜剧，惊异它们造成希腊文学的首度全面怒放。其实，有一件事同样使人惊奇，那便是，中国文学以其毫不逊色的风格自纪元前十世纪左右崛起到和希腊同时成熟止，这期间没有任何像史诗那类东西醒目的出现在中国文坛上。不

仅如此,直到二千年后,中国还是没有戏剧可言。中国文学的荣耀并不在史诗;它的光荣在别处,在抒情的传统里。抒情传统始于《诗经》。《诗经》是一种唱文(诗者,字的音乐也)。因为是唱文,《诗经》的要髓整个说来便是音乐。因为它弥漫着个人弦音,含有人类日常的挂虑和切身的某种哀求,它和抒情诗的要义各方面都很吻合。

《诗经》之后,在中国文学上是动人心魄的《楚辞》,或称楚的悼亡诗。这种悼亡诗呈现给我们很多抒情诗的不同种类。虽类型繁富,《楚辞》代表作——《离骚》——不论它宏伟的范畴,堂皇富丽的神话和华美的意象幻影,在内容上或形式上都不能算是史诗或戏剧。它,通篇近四百行,借用一句品评抒情诗的现代话来说,是“文学家切身地反映的自我影像”。上述这句话常被乔艾斯,一位悟性极强的才子所引用。谈到乔艾斯,在奇怪的刹那间,我忽然记起来,他,仿佛为了有利于人们研究中国东西,曾经造了一个字,叫做“中国心理剖析或中国精神意识”(Sino-psychosis or Sino-psychoanalysis)。《楚辞》其它各篇,都是各式各样的抒情诗歌:祭歌、颂词、悲诗、悼亡诗,以及发泄焦虑、惨戚、哀求,或愤懑等用韵文写成的激昂慷慨的自我倾诉。

以字的音乐做组织和内心自白做意旨是抒情诗的两大要素。中国抒情道统的发源,《楚辞》和《诗经》把那两大要素结合起来,时而以形式见长,时而以内容显现。此后,中国文学创作的主流便在这个大道统的拓展中定形。所以,发展下去,中国文学被注定会有强劲的抒情成份。在这个文学里面,抒情诗成了它的光荣,但是也成了它的限制。紧接而来的是汉朝两类创作文学,乐府和赋。这两类文学在文学道统中继续光大并推进抒情的趋势。乐府回首拚命推崇《诗经》响亮的古老抒情歌,并如其名地替汉朝举国上下制度化诗合于乐、合于歌的传统。当

赋脱离不了抒情文的精神时，赋明显的昭示着抒情文体的等量齐观的优缺点。由于是散韵文结合的产物，赋，除了私下或诉之于众的，对于切身问题的主观表白以外，还溶有客观的描述和牵强附会的幻想组合。就形式、风格或题意而论，赋无法叙述一段雄伟的史诗或上演一幕剧情。由于赋没有小说的布局或戏剧的情节来支撑冗长的结构，赋家于是把诀窍表现在亚培克兰比(Lascelles Abercrombie 1881—1938, 英国诗人兼批评家)所谓的“振奋和怡悦的语言音乐里，如此将自己的话语强劲的打入他人的心坎”。我常常想说，赋里一旦隐现小说或戏剧的冲动，不管这冲动多微弱，它都一样被变形，然后被导入隐没在词藻堆砌的路线上。这种词藻的刻意求功说明了何以汉赋会有炫耀的，引人入胜的词句和音响。

以抒情诗当统御，乐府和赋就那样地拓广加深中国文学道统的这支主流。它风靡六朝，绵延过唐朝以及以后的世代，和新演化的(叙述性或戏剧性的)他种主流在一起，或立于旁支上，或长期失调难长，或被包摄或被并吞。我们没有必要一一去重述全盘的历史。我们所要注意的是，当戏剧和小说的叙述技巧最后以迟来的面目出现时，抒情体仍旧声势逼人，各路渗透，或者你可说仍旧使戏剧小说不能立足。元朝的小说，明朝的传奇，甚至清朝的昆曲。试问，不是名家抒情诗品的堆砌，是什么？至于小说，虽然在小说里抒情诗体乍隐乍现，不好捕捉，试问，那个人读小说不被充塞全篇的抒情诗感动(甚或时而烦透)？有人说中国这种文学特色是受印度影响的结果。其实，印度的影响是被种植在早已开花结果的中国土地上的，或者我们可更合理的说，中国的抒情种早已生长起来，印度抒情文体的输入使它更华丽。

做了一个通盘的概观，我大致的要点是，就整体面论，我们说中国文学的道统是一种抒情的道统并不算过分。我这个看

法,简言之,我想会有助于我们的研究世界文学。藉此我们了解中国文学的特色,并且——在它可代表远东各种文学传统的范畴中——可以了解东方文学或多或少连贯在一起的整体和西欧文学在一个焦点上并列而迥异。这个焦点便是《诗经》、《楚辞》的成形和荷马史诗、希腊戏剧的创造。《诗经》、《楚辞》的成形和希腊悲剧、荷马史诗的创作,就在东西方(就地形和人种学而言有语病)两个大文化里产生两种相当多产的文学道统。

把抒情体当做中国或其他远东文学道统精髓的看法,很可能会有助于解释东西方相抵触的、迥异的传统形式和价值判断的现象。现在和我们在这里做文学探讨有密切关系的是,上述这些复杂因素所产生的,因着重点不同而导致基本批评概念迥异的问题。我要强调我并不是说古希腊没有抒情诗。希腊有平德尔(Pindar)和莎孚(Sappho)所写的抒情佳品。不止于此,假如在任何知识界中我们有容忍类型区分重叠的雅量,我们还可以在荷马式的作品中挑出一些片断的颂词或警句,把它们当抑扬格的抒情诗看待;甚至也可以在希腊悲剧的合唱歌词里找到许多韵律优美的东西。只是,我们要知道,合唱歌词在希腊悲剧中并没有居于主要地位,并没有像中国抒情诗在元明戏剧中那么独占鳌头;中国每一部元明戏剧几乎是几千几百首名诗组织起来的。荷马式的颂词或警句并没有布满了整篇史诗;反观中国抒情诗,在传统小说中它几乎到处都是。有一点很有趣,那便是希腊哲学和批评精神把全副精力都贯注在史诗和戏剧上,那么贯注以至于亚里士多德在他的《诗论》第一章第六、七节里说,用抑扬格、挽歌体或其相等音步写成的抒情诗“直到目前还没有名字”。另一方面,希腊史诗和戏剧又迫使当时的美立克诗(Melic Poetry)放不出光彩,所以当希腊人一讨论文学创作,他们的重点就锐不可当的压在故事的布局、结构、

剧情和角色的塑造上。两相对照,中国的作法很不同。中国古代对文学创作的批评和对美学的关注完全拿抒情诗为主要对象。他们注意的是诗的音质,情感的流露,以及私下或公众场合中的自我倾吐。的确,听仲尼论诗,谈诗的可兴、可怨、可观、可群,我们常不敢断定他讲的是诗的意旨或诗的音乐。对于仲尼而言,诗的目的不在于“言志”,在于倾吐心中的渴望、意念或抱负。所以仲尼着重的是情的流露。情的流露便是诗的“品质说明”。

由此观之,我们知道西欧的批评和中国文学批评在出发点上很不相同。随着一个一个世纪的向前推进,文学批评固然更进一步错综复杂的演化下去,然而批评基本的倾向永远脉络可寻。西欧拿史诗和戏剧为主要探讨对象,它着重冲突,着重张力,因而演成后世酷爱客观地分析布局、情节和角色的癖好;其影响所及,连我们今天在研究诗歌或他种文学的时候,都还有些拘泥于它的方法。至于中国,它的正派批评则拿抒情诗为主要对象。它注意诗法中各个擘肌分理、极其纤巧的细节。它关注意象和音响挑动万有的力量。这种力量由内在情感和移情气势维系,通篇和谐。冲突和张力在一些伟大的中国小说中一样可能也出现过,并且极可能也撞击读者。不过,这些东西并没有引起中国正派批评家的多大兴趣。中国批评家一开始就拿抒情诗推敲作入门的功夫,这时他只追寻诗中的和谐性;日后等到他灵智大开,才开始寻找句中道德或美学的寓意。这些寓意对他来说就仿佛是诗中的音乐带来的。比较上说,说明文,分析文和长篇解说是西欧人的特长,而用直觉感应力,以凝聚的精华从内在的经验中明快地点出博大精深的联想却是东方人的拿手好戏。总括地说,滔滔的雄辩对简明的点悟语,法庭上所用的分析对经验感应的回响是东西正派批评不同的分野。

比较文学必须在伟大的传统和传统之间搜求它们各自的特点,以及搜求它们之间所共有或吻合的基因。一个足以屹立于世的传统永远都是生气蓬勃的。反动与中和的现象无时不在发生。在它们发生之中,我们必须更深一层的去体认,古代两种传统在出发点上的不同并不会排除它们在日后交流中所呈现的同类物性。相感染性以及亲和性。在中国传统中抒情诗就像史诗戏剧在西方传统中那样自来就站在最高的地位上。而世人对它的良好评价自中世纪,经文艺复兴一直都在与日俱增。文艺复兴后,浪漫诗人更把它推崇的无以备至。本世纪英国诗评家德林克瓦特(John Drinkwater)曾很有资格的说“抒情诗是纯诗质活力的产物”,因此“抒情诗(Lyric)和诗(Poetry)是同义字”。假如我们采纳他的看法,再把柯立基(Co-leridge)那种“不管散文或韵文,所有成功的文学创作都是诗”的浪漫看法加在一起,那么我们不啻等于回头检到一句相当于一般东方见解的中国古话:所有的文学传统“统统是”抒情诗的传统。

(杨铭涂译)

中国诗字之原始观念试论

近世论中国诗者，在西洋有种说法，以为中国没有广义抽象的“诗”字，如英文的 poetry 者^①。这话只有片面的道理。我们很可以问，中国人人熟知的所谓“诗中有画，画中有诗”，那“诗”字不是广义抽象的是甚么呢？但若说中国的“诗”字和英文的 poetry 字一般应用起来，意义范围和所引起的联想作用常有不同，倒是一部分事实。不过自然我们也要记住德文的 *putching*，甚至声貌甚似的法文的 *poésie*，和英文的 poetry 在应用及联想上也并非处处相同的。

现在我们想试着探求“诗”字原始构成的因素，援引较可适用的比较文学，和比较文字学的方法，看出它最初的得形成义，有其根本的特点，和其他占文化的类似产物有所不同，而又有所相通。因而它在传统的解释和沿用中也有各种异同。

初民谣咏，自成天籁，这在各国古文化中都早到洪荒难稽的时代。但这样的谣咏，都各各是独特的，具体的行为，要过多少算不尽的岁月，也还没有一个抽象的总名词普遍代表。甚至于有些长篇巨制都已传下来，会过好久，也还是没有一个总括的命名。“诗”字是这样的难产，一则自然是因为抽象观念熔铸成词之较难，再则是因为它根源复杂，与其他原始艺术综合着，各文化集团自有其不同的观感。等到“诗”一个字的定名成立，

① 见 Arthur Waley: *The Temple and Other Chinese Poems* 序文论中国诗之形式。

可以说是一个文艺哲学范畴初步的建树,也可以说是文艺批评的开始萌芽。

西洋文艺哲学与批评,上承希腊。可是说来也许像大为奇怪,事实是直到亚里士多德(Aristotle)时代希腊文中也竟还没有一个“诗”字像 poetry 那样的共名。亚氏《诗学》(poetics)是一创举。但他第一章开宗明义,先道出这个事实:古希腊到亚氏时代还无代表诗之专字。他这段话我们译为文言,或与本来意味尤近:

“兹复有一艺焉,唯藉语言以‘模效’。其体或散行,或和韵,而其韵文之为节也,或繁复或单纯——惟自古至今,斯艺犹无名以表之”^①。

亚氏这篇名著,据考作成于公元前三三五至三二二年间^②。比较时代,已经正当中国战国晚期,在文学史上已是屈宋骚赋创作的时代了。此时亚氏创论,要阐明诗的艺术旨趣和方法,尚苦希腊文中无一现成名词,代表他所谓诗的主题。但他又非用一个相当于“诗”的字不可,所以只好强用了一个字。这字后来拉丁文写成 poësis,受格作 pbësin,也就是中古法文的 Poësie,中古英文的 poesie,和现今的 poetry。但这个字在当时希腊文中原只是普通“制作”的意思,可泛指一切制作品,和亚氏所要阐明的诗的本质要素无关,更无特指诗为何物之明确意象。经过亚氏一番辨析创意,此字才成了专名。

中国的“诗”,推原起来也不太早,但一开始所表意象就很明确特著。“诗”字不见于甲骨文或周初金文。在最占可靠的

① 参看 O.H.Butcher:Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art 中所引亚氏《诗学》之英译文。

② 据 Mark Schorer, Josephine Miles, Gordon Mckenzie: Criticism (The Foundations of Modern Literary Judgment) 所收亚氏《诗学》一文脚注。

经典里，它之出现，自然是在《诗经》。三百五篇中明用诗字只有三处，在《大雅》中的《卷阿》和《崧高》两篇，跟《小雅》中《巷伯》一篇。其所以只用在这三处，及如何的用法，我们觉得注意推求，可得相当的启示。

这三首诗的年代，是大致可以推定的。盖不出西周末世，厉宣幽三朝，约计为公元前第九世纪中期到第八世纪中期的百年间。《崧高》一篇明言吉甫所作，篇中所云“南国是式”的人物和所涉史实，都可考订属于宣王朝^①，而诗作者吉甫本人，更有兮甲盘^②金文佐证是当时昭著的人物。所以《崧高》决是宣王一朝（公元前八二七——七八〇）的产物，确切无疑。《卷阿》一篇，和《大雅》中另外两篇，《旱麓》和《行苇》，语句颇有相同，所言之事类亦同为王室诸侯之宴聚，而篇章，语气，意象，则俱较大。当是西周封疆更扩展以后的诗。如果《旱麓》的起兴之句，“瞻彼旱麓，榛楛济济”，明指旱山，即今陕西汉中西南不远的实地，那么《卷阿》的兴句，“有卷者阿，飘风自南”，紧接着就是“岂弟君子，来游来歌，以矢其音”，所谓南，也当是实地，即是南国。“自南”而“来”的“岂弟君子”，“尔上宇皈章”，当即南国受封来朝的诸侯。况且《周南》和《召南》内诗篇中所谓南，以及《小雅》“南有嘉鱼”的南，按传笺和文义，亦多实指南国。而南国封建殖民大举，决在西周后期，即厉宣两王朝之事^③。《卷阿》诗中来朝的诸侯，“土宇皈章”、“百神尔主”、“有孝有德”、“四方为则”的“岂弟君子”们，其称述与此时广置封建的南国“汉阳诸姬”神貌正合，而《卷阿》也必是这厉或宣王朝的诗。此外《小雅》中明用“诗”字的《巷伯》一首，斥谗言，痛诽谤，激忿无比，诗序自来

① 参《傅孟真先生集》（中编乙）诗经讲义稿内《大雅的时代》。

② 见王国维《观堂别集》（补遗）《兮甲盘跋》。

③ 参《傅孟真先生集》（中编乙）《周颂说》。

以为是幽王国政大乱时的怨诗，大致可从。即如班固，或本齐诗之说，在《汉书·古今人表》中，把作者诗人孟子，列在与召虎时代相近，也早不过厉王朝。那么说《巷伯》是西周末一百年间，公元前九世纪到八世纪中的出品，也不至有错的。

我们找出在中国“诗”字最早的应用，特有所指，是在公元前第七至第八世纪间，这当然不是说“诗”字必是到此时才造出来的。但这比亚里士多德在第四世纪借用一个字以特指诗艺，已经早上五百多年了。一个新名词的建立，都是代表一个新观念辨析与形成。亚氏的字特别提出来是要把诗——即“唯藉语言以‘模效’”的艺术——和音乐艺术与跳舞艺术对立辨析开来讨论的。在大小雅中《崧高》、《卷阿》和《巷伯》三篇内“诗”字初用，细读也可看出是辨析着一个新的观念。这三篇在全三百篇中可说各有其显著的特点，而“诗”之一字，最早在这三篇中出现也不是偶然的。《崧高》一首和另一首《烝民》，用意相同，都是兮伯吉甫一人在公元前八二三至七八〇间所作，为同朝大臣饯行的，而《崧高》末节云：“吉甫作诵，其诗孔硕，其风肆好，以赠申伯。”是一首“我们及见之最早赠答诗”^①，比《烝民》甚至更为明著。《卷阿》的特点，不但它是《大雅》享宴诸侯最长，最修饰，音调最显悠扬的一首，而且独特把“诗”和“歌”对立辨析开来说，“矢诗不多，维以遂歌。”这里我们可以得到一个相当重要的消息。虽然“三百篇”里每一首都当歌唱的，有许多，特别在《国风》里，当初或是想出来，就随口唱出来，当然不会意识到有甚么诗和歌的分别；但这里却把“诗”和“歌”辨析对立而言，明说诗是作了才来配成歌的。那就是把原始的混茫观念之以诗与歌为二而一，现在来辨析其实为一而二了。于是诗乃初始有了独立的观念，作为“唯藉语言以‘模效’”的艺术，来

① 参《傅孟真先生集》(中编乙)诗经讲义稿内《大雅的时代》。

和歌调之为音乐的艺术分开,乃是渐渐意识到诗之为语言的艺术,有其本身之重要。至于《巷伯》一首,更是作者自己加重说他“作为此诗”里面的话的关系紧要,请“凡百君子,傲而听之。”《小雅》中怨诗很多,激昂的深刻的都不少,但最是情急词切,表现个人在一刻生死关头的話,要数《巷伯》这一首。所以《毛传》说是“将践刑,作此诗。”而班固^①、孔融^②、范曄^③,在自己文章内(恰巧这三人都都是系狱或遭刑的,)也都申此意,可称深懂此诗者。

现在总起来看,全三百篇中,《崧高》、《卷阿》、《巷伯》,这唯独说到作诗,而特为用出“诗”字来的三篇,虽然主旨内容各自大不相同,但归纳可见有一个共同之点。即都是作者自己到末后加重说他这一个篇章是“诗”,特为明示或暗示着一种实觉的意识,标出诗之为语言的特有品质,虽然照早已流行着的风尚,这些篇章照例是歌唱,但此时觉到了诗的要害在其语言性,有和歌唱的音乐性分开来说的可能与必要。《卷阿》末句“矢诗不多,维以遂歌”明是这样的用意,以上已经说过。《崧高》末节是“吉甫作诵,其诗孔硕,其风肆好,以赠申伯。”“诵”大概就是统指他作成的篇章文辞。如果照后来《周礼》把“诵”列为“兴道讽诵言语”^④的六种“乐语”之一,“乐语”就是歌辞,“诵”就是歌辞在某种使用情形下一种称谓,或即如《周礼》注所谓“以声节之”而读的歌辞。歌辞固可就歌调看,也可以就文辞看。这里吉甫之诵,似是专就文辞的方面说。“其诗孔硕,其风肆好”,意思就是这歌辞照诗的品质看,极伟壮硕大,讽读起来又觉着好,才“以赠申伯”。大概作者要特别这么说,是以为他这篇文辞作的

① 见胡承瑛:《毛诗后笺》引《汉书·司马迁传赞》。

② 同上引孔融《驳复肉刑议》。

③ 同上引《后汉书·宦者传序》。

④ 见“周礼”：“大司乐”。

很好，很配得上颂美像申伯这位大功臣。虽然这一篇照当时风尚，还是可以拿去歌的，但作者主要的是觉得这是好言语、好文辞，只说是作歌辞的“诵”还不够，还要特别标出它的品质之伟壮观大，而称之为“诗”。这必是以诗为特别凭藉语言的艺术意识渐渐醒觉时的话了。至于《巷伯》一首，如真是“将践刑”而作，是否作者可如我们意想，像后来将赴法场的人，有时一路唱去受刑，固然也很难说。但这一首决不是平常现成的歌词，乃是作者心感身受，有切肤之痛，而说出来的话。这话固然是有歌的形式可以唱出来，但在作者自己内心深深感觉着最重要的却是他的话意、他的语言，所以他才特别说这是“诗”。

以上我们推定了“诗”字最早出现的大概年代，在公元前八、九世纪中百年间。并且指明，这仅见的有“诗”字初现的三首《雅》的特点，试为料度出“诗”字当时特有的用意，在表示诗之为语言艺术之意识渐渐醒觉，它虽作来仍是歌的形式而可入乐；但已觉有超乎音乐的本身独立性。但还可以想像这个时代距音乐、舞蹈与诗三者为综合艺术，融而未明的时代不远，诗的独立意识犹在挣扎中渐求独立。因此，为更进一步论辩，若问三百篇中其他和这三首意旨作风相同的，虽然不多，但总该还有，那么为什么只这三篇作者自己明说是“诗”呢？这问题就正好用上面的意思回答：此时方是诗的独立意识乍见醒觉，其观念范畴已经有了，词也铸成了，但是应用还不广。但正因如此，我们才更觉这仅有的三篇用“诗”字的《雅》诗的历史价值之可珍，及其各具的特点之值得重视。因为它们代表着中国文化进到某一阶段上，而以诗特为语言性的独立艺术之实感，鲜明的显现出来初成一个范畴。但因为这一范畴在文化上的重要性，及“诗”字定名涵义的实用之精确性，所以虽然在全《诗经》三百五篇本身内，“诗”字只似滥觞明用三次，随后在《左》、《国》和《论语》中人们便把三百篇的篇篇都叫做

“诗”了。更可注意的是，在《左》、《国》和《论语》中，这样周延通用“诗”字以广指三百篇的每篇时，其使用场合与涵义，也往往不离我们才适讨论过《卷阿》、《崧高》、《巷伯》所充分代表的三种。即是或明显的与乐对言，如《论语·泰伯》之“兴于诗、立于礼、成于乐；”或在于交际酬酢赠答，以诗相感，如《左传》中恒见的宴会上赋诗，不胜枚举；再则是作为输谏儆政，如《国语·晋语（六）》，范文子的话，和《左传·襄（十四年）》师旷的话都是。

诗之为独立艺术，从朦胧的意识，渐到明显，在中国公元前八、九世纪是如彼；其成为特定范畴，而普遍的实地应用，所具涵义到公元前五、六世纪春秋后，又如此。我们把握住了这一阶段的情形，便可更往前推，试看更早初始“诗”字大概是怎样得形立义；然后再往后看，中国后来传统中，为了“诗”字有如是的原始意义，和范畴建立时如此的经过，而发生种种的影响。

在思想愈进愈繁复的后世，无论中国西洋，所有代表高级观念的名称中，恐怕很少有再比“诗”字或 poetry 的定义更复杂而甚至常相反冲突了。其各种意义之复杂矛盾，可以跟关于整个“人生”或“生命”（life）的各种哲学意义相比。但推本溯源也可看出这些意义，在原始，纠缠复结的根株。

我们先是把中国“诗”字在《诗经》内的初用，推敲一番，但这只是确究它的初意之应用，现在我们再探求它更原始之结体。中国讲字源，最早的权威当然是公元一世纪的《说文》。其书（三上）著录“诗”字，是这样的一条：

诗，志也。（志发于言）从言寺声。

可是下面的重文又说：

𠄎古文诗省。

这是一段语意简晦，而轻重颠倒的记载。再加“志发于

言”^①四字，通行本中或删削，或脱落，所以注语更费臆度。关这一条全文轻重倒置，前代已经有人见及。清朝巨子，研究《说文》的，王筠可算目光极锐利，所以他特别指出全文后节“𠄎”字解作“古文诗省”是不对的，他的意思是“𠄎”正是古文，“当云从𠄎声，安能豫知小篆而省之乎？”^②这是说《说文》以为“诗”从言寺，都是照小篆后起的字形妄测，古文是𠄎，根本是从𠄎得声。至若戴果恒论“诗”，引用《说文》，便完全是这个意见，抛去“寺声”云云根本不谈，只说“说文言部载𠄎为古文诗字，训为志也……诗与志二字并从𠄎得声”^③。近人杨树达先生则调协融贯诸说，以为“志字从心，𠄎声，寺字亦从𠄎声。𠄎、志、寺、古音盖无二……其以𠄎为志，或以寺为志，音近假借耳”^④。这是以为“诗”和“志”对于“诗”字的关系，都是从𠄎得声的共同关系，说诗“志也”，或说“寺声”，归根结底，也等于证明王筠的看法不错：𠄎是古文，“从𠄎声”。

现在我们更进一步说，照“字源学”的方法，说某字从某声，根本上也就是从该某声而生某义。这在西洋的记音文字，固然是非用这办法不可；汉字的字源真理也是如此，这是我们都已明白了的。所以要求“诗(𠄎)”字的字源意义，也得先从𠄎字的声和义中去分析，至于《说文》之所谓“志也”和所谓“从言”这是本字的次一阶段，或可谓升腾阶段，靠汉字的保存性也给我们留下来的迹象，并一直影响着我们的文艺思想。不过这倒是第二步才要讨论的。

先论𠄎字字源之声义，并都渊源于𠄎字这一个重要事实。

- ① 《韵会》引《说文》有此句。见杨树达：《积微居小学金石论丛·释诗》，据以补入。
- ② 王筠：《说文解字句读》。
- ③ 戴：《释诗》，见《说文解字诂林》(三上)“诗”字条下引。
- ④ 见同上杨树达：《释诗》。

感谢近年的上古文字声韵学的进步,使我们对像𠂔这一类的古字,有了更较充分的知识,把它当作字根处理时,可注意到多方面;并且可援用比较的方法,看出其他种文字中可以相比面相通的情形,作为佐证。这样虽不敢说有甚么创见,也可望把一向歧异的甚至看似矛盾的说法,整出一个秩序,而指向一个或更为接近实际的路子。

我们知道𠂔在甲骨和金文中又有𠂔、𠂔、𠂔、𠂔诸形,其形都是象足或云象足着地,字音为*tieg。但明明同是一个形声相同的𠂔字,却素来有两个意义而恰恰相反:一是“止”,停也;一是“之”,去也。这同一𠂔字而有相反两义,似是奇怪,但我们可对于它有两种看法。一是作为实用中的一个字看,一是把它作为文字史上的远古语根看,便觉都不太希罕。若只论实用,大概自古就是可由缀文上下以辨其义,或读声随义高下疾徐稍别其音。用稍广则更异其声形,便产生出“之”和“止”两个大不相同的字来。章太炎先生论古字“相反为义”,举例如“快”作“苦”、“存”作“徂”、“今”作“故”,而谓“相对相反者亦以一音转变”^①,也是指这种现象在本字实用中所生的结果。但若把一字而原可作相反两义的𠂔,作为远古的一个字根,而看从它孳演出来的另外一个,代表更高级繁复观念的“𠂔”字,则可见一面这个新字是属于和字根全不同的更高范畴,但一面在这一更高的意义中却又含着些成份,细看复远肖其祖。即带着其远祖一字相反的二义,却又升腾起来,把这二义的矛盾进到一个升华的统一,而成一个繁复的多面的富于机动性(dynamic)的意象。𠂔之于𠂔即是如此,这种现象不是偶然,更不是我们悬测,而是各种进步文字历史上都可见到的平行现象。现可就英文中得到一平行例证。

① 《章氏丛书·国故论衡》(上):《转注假借说》。

我们上文偶然提到“诗”之涵义之多方繁复，在进步的各种文化中，可和“人生”的定义相比。“人生”，在英文中 life，无疑是一个复杂的高级观念范畴。在现代语中 life 和另一比较简单的字 leave，日常习用中，已觉意义无关。就像我们现在说“诗”字，已觉和“之”字或“止”没有必要的现代语意关系一样。但“之”和“止”相反二义同属一源，归于虫一字根，而升腾出一个高级多面意义的“诗”字来，这种关系，正可从犹带相反二义的 leave 这个字，推源到古代字根，而生出多而机动意义的 life 一字来，成一平行的例证。不像汉字“之”和“止”由声形变化辨别同源之相反二义，leave 一字却也由文法变化现出同样情形。现在如说 He has just left，意思自然是“彼方已去”；但若说 He is the only one left，则是“唯彼独留”。甚至 leave 一个字照缀文中观点之不同，也是或为“离去”，或为“留下”之义，但这 leave 一字而有相反“去”、“留”二意，并不是现代文法推理的结果，而是远溯到上古语源。这 leave 作为“离去”之意，已充分证明其本源出于古条顿语的 *laib-。但 *laib- 作为 leiban 之属根，而其意又正是“存留”^①。这情形正像虫字之为语根，而有“之”、“止”二义。虫意为“之”或为“止”靠中国孤立语汉字声形之稍变；*laib- 而之为“去”或“留”，则靠欧洲曲折语拼音字语尾变化表出。两种语言形质不同，但虫与 *laib- 各具相反二义作为语根，则显然是共通的现象。

到此我们发见一个重要的事态。“诗”字的语根，是其相反二义的虫，升腾出来一个繁复多面意义的高级观念范畴，这是我们以上已经细细寻绎出来的。我们再看英文中“人生”(life) 一个字，无疑也代表一个繁复多面意义的高级观念范畴，而其

① 参 Walter W. Skeat: Etymological Dictionary of the English Language.

字根,由所有字源学发现证明,也正可推到*leiban,而归合于具有“去”“留”相反二义的*laib-,并可从其同祖的德文作“生活”意义的动词 leben,近取佐证。现在我们就要由此种平行现象之当然,进而寻求其所以然。由 life 之语意及其字根之奥秘关系,希望得他山之助,推得“诗”字的原始观念,和其在文学思想中所生各种颇似深晦的意思,内中隐微有可得而阐明者。

英文中“人生”(life)一个字的意思,在后世哲学体系中之定义纷复多样且不必说,即使推溯原始,在初民朦胧意识中,也必观这一观念是多方的,机动性的,因此必有至少两个基本相反的意念统一逐渐升华出来,成为一词。laib 原本就正是有这两面相反意义的字根,因而 life,人生观念,便恰从那里脱胎。人生,即使在原始观念中初萌时,不也会觉得一面是存留于今世,但同时又必是一段步步离开今世的过程么?最初虽必不是如此推理而一旦造出这 life 一个字来,但一定是从不断体察实际经验中的事实,而借用 laib 之为“离”复为“留”而指述此一事实。待此事实久而愈明,愈成独立意象便孳演成 life 一字,建为一特立的高级观念范畴。此观念在使用时虽与实际中另分出来的 leave 一字所代表的形而下的“去”和“留”脱离关系,但在 life 所代表的形而上的观念中,其反正相成的多面意义,又远肖其祖。因而到了文化更高的阶段上,此 life 一字实用愈久,意义似愈多,但在文学典据中的定义上,却又往往反映这相反的二意,时或举其一端,必又思其反。所以今见《古英文》(Old English)于 life 的定义是“生命存留之继续状态;死之反也。”(“A continuous state of animate existence; opp. death”.^①)但一样的常见,说到 life 不谓其为“存留”,而称其奔逝,英文中例是举不胜举。莎士比亚的所谓“人生乃一穿梭”

① 《牛津辞典》中语。

（“Life is a shuttle”^①）；“像浪潮之奔向砂岸，我们时刻急逝往尽头”（“Like as the waves make toward the pebbled shore; So do our minutes hasten to their end.”^②）这情形便是，虽然 life，“人生”，在日用语中和 leave 的“去”或“留”二意已似无关，但在其定义中，形而上的隐微的意味里，还是不得不常用“去”和“留”两面的意义表现。以见 *laib、语根意义的升华。

从这平行的一例步步推阐，我们可以看出“诗”字之远绍着止的语根，所生结果也正复相同，也即是“诗”字在口常用语中，虽已和“之”、“止”意思看似无关，但在定义上，形而上的隐微意味中，而常用“之”和“止”的两面意义表明，以见止字语根意义的升华。我们发现了诗字在公元前的初用，再看随后出现的典籍，便见这种情形明明的列在目前。而表现最明的当然是《诗大序》里的定义：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。”《大序》虽信成于汉人之手，即使编成者为卫宏，其有远古师承，自不必说。尤可注意的是在这公元一世纪左右，正是上接凡将、并是《方言》、《说文》产生、文字学、字源学最发展的时期。所以《诗序》这几句话，就诗学思想看，现固易习而不察，或竟被略过。但为“诗”字的字源，正可重新给我们根人的启示。使我们可如上述，看出止字为原有相反两意的字根，到这里在止的既成观念中，升华后又隐微的潜伏着；以至在此下定义时，又须用两面相反的话说，以足其意。这里说“诗”是“志之所之”，又随说“在心为志，发言为诗”。明是一面映出止有“之”的根源，而此“之”为“向往”之意；一面又得随说其为“在心”，则“在”即映出“止在”之情。再者，先乎此，《尧典》的“诗言志”，和《左传》

① Shakespeare: The Merry Wives of Windsor.

② Shakespeare: Sonnets 第六十首。

的“诗以言志”^①，大概即是《大序》以及《说文》中把“诗”、“志”、“言”三字这样紧连为训的渊源。可是即在《左传》中也有“志以发言”^②，但又有“志以定言”^③的话。这虽不似后来故意为诗字下定义，也可见在春秋时代人意识中一提到与“诗”字密切相关的“志”字，一面说“发”而指“发动”，一面又有时说“定”，面云其“定立”，这也就含蓄出的“之”、“止”相反二义在那里闪烁着。

如此我们可以看出从春秋到汉代，人一说到诗。无论是议其体，或道其用，往往是执其两端，相反以相成。这虽不是说此话的人，在那里明明想着出的字根，但正因其有这样的字根，在去古未远的当时，无意中人便这样做了。他们说到“𠄎”，就连带到“志”。这两个字若照结构说，一注“言”旁，一属“心”部，但根本都是同一个字根出，甚而有人认为根本就是同一个字。所以《说文》有谓“诗志也”，但《说文》此外竟另无“志”字专条，因而后代学者有以为其“诗”字之重文“𠄎”就是志古字之讹变的^④。后则又有人继此引申《左传》昭公十六年“赋不出郑志”一语，以为可证“郑志”即“郑诗”^⑤。

我们认为这些学者的推想大部是有道理的，在远古大概有个时期，“诗”和“志”是混淆可通用的。不过我们要注意，到《左传》时这两个字的用意，已经大部分的很清楚，其有时稍见混通，乃是残存的迹象，只能就以推溯远源，不能说在《左传》时此二字还可完全通用。而这远源中的混通，当在这二字未甚定成形的时期，因此更不能指晚到《说文》中的“𠄎”即“志”字之“讹变”。至此我们不禁想到汉字一方面的功绩是给我们保留着文

① 《左传》襄公二十七年。

② 同上。

③ 《左传》昭公九年。

④ 钱站：《说文解字新论》（《诂林》引）。

⑤ 上引杨树达：《释诗》；又闻一多：《诗与歌》。

字史的意象形迹；但一方面因为标音的大缺陷，在字源的研究中，便生出只就字形揣测的偏向。“志”和“诗”，虽同属于艸之一根，即萌念本同，但究如两片叶子，长而渐歧。所以在我们所能追溯到的古音中，也见本同而未异，“志”为*tiæg，而“诗”为*’sieg。这种情形，也有在欧洲文字中很有趣的平行之例。从ten-的字根（远溯到梵文的tan-）所生出来的字，有如拉丁的tenere“握定”，和tendere“伸张”^①到英文中的intent一字以及intention，其字源则回到此相反二义上。这intent或intention，虽是英文现代语，正和“志”字之意相当，其有这相反为文的字根，也就如志之有艸为“之”、“止”二义的字根。而“志”一面正是心思的“握定”，一面是意向之“伸张”。这固又可证明“志”作为一高级范畴观念而升腾，得原根二义相反面相成了。但和“诗”字比起来，虽同是两个高级范畴观念这样升腾出来的，而各有所远肖其祖，但二字定型之后，所加成分不同，音变亦各不同，便终非一事。正如英文的intention和attention，虽然字根相同，各字的机动性和观念范畴等级亦同，但终是两事。只要看我们观点和论题旨趣所在，以分合观察。



这里我们所要研究的是“诗”字的原始。因其在传统中与“志”字有那样的纠缠，所以我们加以以上的辨析。但更可进一步的看出，这种纠缠是因为“诗”字的字根所含的两面性。后人定义，便非用两面相反相成的话说不可。为了汉字的造形方便，诗得了言字的边旁。这一段，由艸字根，得到加“言”的詵字体，以诗为特重语言别于音乐舞蹈的艺术，是经过长时期经验酝酿而达到的。但公元前八、九世纪后，“诗”字虽通用而有

① 此为与加州大学同事老友 P. A. Boodberg 教授所及。兹志谢其启发之处。其文有 Cedulae from a Berkeley Workshop in Asiatic Philology. 032-650610: "On the Semasiology of Chinese 'Poetry' and 'Thought'."

所特指，但经验中使用它，又立觉只说明它“言”的属性只是外发的一方面，还是不够。而恰巧又已生出一个和它同根邻意的“志”字，从心，指内，这便内外相成，乃有时用起来，所指之事便混通而恰合诗之通体，既是终止于内心的深情至意，又是宣发于外的好语言了。

因此我们再可用较新鲜的目光，看《诗经》大序的开宗明义一段，便觉又有一番新的意义：

“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。”

其首二句下了诗的定义，而非把“志”和“心”和“言”三字紧紧相连而说不可。这虽不是有意的表述字根，甚至作者心中都未必多识着字根，但“诗”、“志”根系株连，“心”、“言”边旁意义内外相属，在观念中和使用上由来已久，所以到这里原始传统的形迹还是甚明。即是由止的字根相反相成之义，升腾出两个高级观念范畴，限指心意则为“志”，特著其为言则谓“诗”。而这二者一表一里，一而二，二复为一者，自其原始以来，恐怕有很久的年代。但我们犹可往更远的根源去追求，究竟“诗”字这样得根于止是怎么一回事呢？于此我们觉得上引大序一段后一大半的话，用个新看法，也正显示着富有意味的痕迹。一个字源，穷根追本，终必达到一个最始的实物意象。感谢中国字体的保存性，止字原为，象足着地的意象，是明明可见的。这是着地的意象，也有人特别指出，用以释“志”字，但只谓止为停止，而说志是“本义停止在心上”^①。但我们觉得这太有点是片面的解释了。止象足着地，足着于地就必是“停止”么？而且止同字又有形^②，那么不着地便是甚么呢？加之于“志”，“志”字

① 见同上引间一多：《诗与歌》。

② 《散寿堂所藏版书又集》九之十六，高本汉：《中日汉字形声论》引之。

的意思只是静止在心上的观念么？不也有“向往”之意么？而且止作为字根又是“止”又是“之”呢？在这里我们觉得从章太炎先生的古字相反为义说，而又进一步发现中西字源之例，更见有字根含相反之意而又相成，以升腾出高级观念范畴的字，复带相反相成多而机动之意，这发现作为一个“拟定原理”是有用的。用之释“志”字，则可见止的“止”、“之”二意俱在，因而“志”为意念之停蓄又为向往。再同理以释“诗”字，我们看出止的原始意象实在更为明了。止的象足，不但是足之停，而又是足之往，之动。足之动又停，停又动，正是原始构成节奏之最自然的行为。所以先秦人存留的远古传说，“昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阙。”^①犹特言“投足”，自明是“蹈之”以击节。节奏为一切艺术的，尤其明显的为原始舞蹈、歌唱、诗章的基本原素。我们曾推原到诗的独立得名以前那一长期的舞蹈、歌唱、诗章的综合艺术的极古阶段。止为足之动与停，在此为这一综合艺术基本因素的节奏之原始意象，当可无疑。后来的演进，诗和舞蹈的观念自较易分为两事两说，再进一步便是诗中的辞义与歌唱的音乐，也别为独立的观念，像在我们所举《诗经》的三首《雅》内“诗”字重在言语之特定的用意渐为形成。这一段发展路程是从舞蹈、歌咏、诗辞之混合，渐到诗为言辞之独立观念。于是诗之特为言的艺术乃被认定，“诗”字便这样形成，其意义也便从此发展。及到大序来释“诗”字，既绍承“诗”、“志”之连根意念，又是特重在“言”，说“发言为诗”，说“情动于中形言”，但又连到“永歌”，而终至“足之蹈之”，方觉满足。这便是把这段路程又反溯说回去，由此便不但把诗之艺术的综合根源来一个追溯，而又关于“诗”字原始根株之形成给我们一个隐含的启示了。

^① 《吕氏春秋·古乐篇》。

我们这样追源溯始的探求一番,觉得中国“诗”字之成形得意,虽据我们所能证出是到公元前八、九世纪才见使用,但从原始上就有着一个明确的意象,简单的综述,即是“蕴止于心,发之于言,而还带有与舞蹈歌永同源同气的节奏的艺术”。这样一个独立的明确观念初始即成为一个专字,不像古希腊到公元前第四世纪论诗,还得借用一个泛指一切制作物的来代表。但另一方面又得承认,我们的“诗”字原始观念之形成与古希腊有如此之不同,不只因主观的观察之不同,也是因客观促成这观念的材料实物,即我国与希腊古代所产生的诗章性质之不同。我国古来的诗,即就《诗经》而论,是多于抒情的短章,而希见叙事的长篇。但希腊到亚里士多德时已传下不少的叙事长诗,故事连环,甚至有小说性质;并且更有不少的诗剧。古代诗不但形质多方殊别,而原始神话哲理又多寓其中。因此我们一下就早有了这样一个明确意象的“诗”字,也是因为它所指实物有止度而易于划明。在希腊则因所涉方向广泛,故须取得一个意义较广的通名吧。这种不同的情形,直到后世也还见其影响。所以我们的诗学思想一直到近世还是以言志抒情并韵律为基本观点,著为诗话恒见片语已足,发为议论,也多为一时感发的短文。其语简而意纯,固也是好处;然其局限少发扬则其病也。西洋诗论,则上承希腊的广泛波澜,不仅重分析,多推阐,而且常与哲学以至科学体系融合了。这虽也有时会支离而去诗的本身太远,但若善用者,则能将诗之欣赏,进而为智识的建立,使“美学”成为真的人文科学也。

试成批文后,深觉中国文艺研究,虽规模体系宏伟可观者,《文心》《诗品》之外,寥若无几。然积代经验,所含非无精义。惟只著于片语,甚或只字。这片语只字中就蕴蓄着极可贵的材料。如今我们有了现世界多面的方法理论和科学成就做参考,可望从这些珍贵材料中提炼出精华,使文艺研究也配上成科学

研究的一种。近几十年来,中国的古史,甚至中国古文化之精神,都由这样的科学研究,得到空前的阐发。在这方面彦堂先生的丰伟贡献是举世皆知的,不但所有的发现,都推进了现代学术的里程,其严密的方法,广大的眼光,和发微阐巨的工夫,给我们研究中国学问各个部门的人,都是无限的启示。

一九五九年,美国加里佛尼亚大学柏克莱城。

姿与 GESTURE

—— 中西文艺批评研究点滴

陆士衡《文赋》中间一段，起首四句曰：

“其为物也多姿，其为体也屡迁；其会意也尚巧，其道言也贵妍。”^①

后二句对仗极工，每个字义词类，都抵当无闕。前二句也是字字皆然，但乍看好像“姿”只是名词，而“迁”是动词或至多是动名词。不过这恐怕只是照我们今日的语法观念和读文习惯说。其实推原起来，“姿”字向来涵义所指的也是动态。古人的语法，不能以我们今日的辞类形式观念——特别是受了西洋本质不同的字例文法影响的——来衡量。尤其因为古来的字，经过长时的应用，和各种复词的结合，常失掉其本身原来单独的意义。大概汉魏六朝，古人的骈俪，在严格时，虽然不能以后代辞类来排比而见其字字属对，但其基本概念中，必有“同气相求处”。刘勰在当代似乎已经看出此点，所以《文心雕龙·丽辞篇》曰：“虽句字或殊，而偶意一也。”《文赋》中“姿”与“迁”对。“迁”字的基本观念，自然是一种活动状态；但“姿”字，以下照字源分析，和正规用法统计，证出也是一种特殊活动状态。而此所表之活动状态，又常是用在审美(aesthetic)经验里，特示一种物色的形容，和文学及艺术品的鉴赏。这样我们把“姿”字

① 此四句通行善本中无异文，《闕文韵府》所引惟第二句作“其为变也屡迁”，今从胡刻仿宋本《文选》及《宋刊六臣注文选》（《四部丛刊》本）。

当作中国传统文艺批评中一个术语来研究,就发现和现代英美文艺批评中 *gesture* 一个新术语的涵义和用法极其相似。关于“姿”与 *gesture* 两个字的研究,就是本文主题,但要先叙些背景。一个新术语的产生,自然是随着一个新意念的发现。*gesture* 一个字用作新术语,就代表西洋对文艺的一种新意念。反过来把中国的“姿”字一个旧词,对照着来研究一番,对传统的文艺思想,也许可以暗示一个新的看法。

三国以来,是中国纯文艺批评开始建树的时期。集初期之大成的当然要推《文赋》。“敷采摛文”的赋体,后世读来,容易只觉音调铿锵,色泽繁缛,其中如有精湛思想,反而忽略。“姿”之一字所涵的重要观念,因为出现在赋里,所以也容易湮没,但是商周铜器的精美花纹,繁复图案,治古史的学者用另副眼光看,无妨于实事的发现。赋体的雕饰,也该无妨于我们对理境的探索。赋早成了一种僵立化石的文体,但它曾有过活泼泼的生命,而且对中国文学有悠久深远的影响。在英国文学中,也正有这样一种文体,和赋的状貌性质极相似,历史上的地位影响也相等,而命运也极一致。这就是十六世纪的所谓“优敷”体 (*euphuism*),和赋体处处相同,讲排偶、工对、用典、造字、谐韵,一种专事铺张的文体。在伊利莎白皇朝盛极一时,同时的莎士比亚在《爱力徒劳》(*Love's Labor Lost*)一剧中曾讥笑之,但人人承认莎翁艺术实大受其影响。后来风气转变,到十八九世纪间,浪漫主义盛行时,司哥德 (*Sir Walter Scott*) 在《修道院》(*The Monastery*)一部小说中,借其中人物沙佛顿 (*Shafton*) 做“优敷”体创始人李莱 (*John Lyly*) 的化身,极尽嘲骂之能事,但近来公正的治文学史者^①又责备司哥德的歪曲失真,无理取闹了。到今日,学者们明白治史必须破除自己本时代的爱憎偏

① 参看 JOHN DOVER WILSON: *John Lyly* 第一章 “*Euphuism*”。

见,要把每个历史现象恢复到它原来的时代环境去求了解。治文学史因更难免个人趣味好恶,或一时另有所为而借题发挥,故此种纪律尤为重要。最近出版的《牛津文学史大系》内,刘易士(C. S. Lewis)的《十六世纪英国文学》一书,有一段讲到当时散文和“优敷”体,正可以帮助我们看对赋的眼光。译述如下文:

“加装饰的散文,既如德国人所谓 *kunstprosa* 者。要公道的对待它,我们必须对自己严加纪律。在文学中再没有像体式化的散文那么“可惨的命夭”。可是那些专注意说事情,写来只求可懂的文章,反倒,很不公道的,越过时越得势。其中原是平庸的词句,渐变作古意盎然可喜;当时普通话中的俗谚习语,使后来无经验的读者看来,便当作个人的天才明证。甚至原来本文内质的疵谬,最坏也似有新鲜意味样的,和我们现时的疵谬总不一样看待。这种种误断的总因以外,还得加上说我们这个时代的大偏见,严格的以用为美,而特别不信修辞。……所以我们这里虽然不是要把我们自己的偏见,换成第十六世纪的偏见,但是我们要把自己移近些到理想的公正地位。我们要学着对加装饰的文章特意放宽看,而对平铺直叙的文章却要严加评判。……‘优敷’体的努力,也许有过方向错误,但是作这一体的人的信念,以为那时我们的文体需要提高、增色,而且要‘力加紧练’(“strongly trussed up”),那是不错的。”^①

中国的赋,末流滥调不算,(其实什么文体没有恶化滥调!)对中国的文章也同样尽了“提高、增色”和“力加紧练”的历史任务。因为它是特别“有意为文”的文体,所以赋的描写与说理,在未成滥调以前,文字特别修练。早期赋中的描写,如《子虚》、《上林》,常造新辞以名景物,而显示人对世界的新感觉。所以到现在留下研究“文字学”(philology)与“意义学”(semantics)的宝贵材料。《文赋》虽然在赋史上不是早期的作品,但以

^① 见原书 *English Literature in the Sixteenth Century*, 第三章。

赋论文,还是最早,甚至可说是唯一的作品^①。它所用的词也是特别精炼,经心选择,以表现深远的文学见解。因此我们摘出其中的“姿”之一词,和现代文学批评中所用的 *gesture* 一词,比较研究。所得到赋的问题牵涉极大,但这里的研究只作点滴。“姿”与 *gesture* 看来都是普通的字,但用做专词,特有所指的,则是文艺思想上的发现。我们先讲 *gesture* 一词,近来在西洋文艺批评中的应用与涵义。这一专词,是经过美国两位较新进的诗人、批评家、学者,种种理论的推阐,和对古代现代——尤其是现代——的文艺繁征博考,才成立而发生作用。这两位,勃克 (Kenneth Burke) 同布莱克谟 (R. P. Blackmur) 而且本都是诗人,所以精锐的目光,又自有时凭着直觉。陆机特用“姿”字,则像是只凭直觉的,此外对这一字更无说明。但是就《文赋》中一章内的上下文,也可看出他用此字时的思路与联想,细按实与现代的意见,本质暗合。至于现代西洋的推论辨析方法,及自然科学根据,当然是陆机时代所不能有的。所以我们先讲 *gesture* 这一现代名词,回来再看“姿”字,可以比较明白。

由 *gesture* 一个专词作基本观念,建立一个较有系统的文艺理论,在布莱克谟的一篇论文里讲的最透彻。他的论文题名《语文姿态观》(“Language as Gesture”^②),参证勃克的几部大书之主题^③:“以诗的文词作容止行动看待。”^④但二氏的

① 《昭明文选》中此赋独占一类,标曰“论文”。《文选》分类虽尚称琐碎,亦因以赋论文,此为创例,惟独无偶也。

② 收入一九四六年印 *Accent Anthology* 中。

③ 勃氏著作与本题关系最切之书有: *The Philosophy of Literary Form* 与 *A Grammar of Motives* 及 *A Rhetoric of Motives*, 第一书中第十二页以下,直引培基特之语言学发现,助其文艺理论之基础。

④ 见上引勃氏文中。

中心思想,无疑受着科学发现的暗示。布氏论文的题名《语文姿态观》即是直接承用培基特 (Sir Richard Paget) 的用语 *language as gesture*^①。这句话就代表培氏,据生物学和人类学研究语言的结果和信念。培氏的贡献,在解释语言的起源和本质。他的论断约略撮述是这样:人和其他较高级的动物,原始都能发声。但声音如兽类的吼啸,人类的呼嚎,本来纯是表现感情的。鸟兽的鸣声不算语言,人类的哭声笑声或感叹也不是语言。语言的本质作用是传达不带感情(或加上感情)的“意念”(idea)。但是人最初传达“意念”不是用声音,而是用全部肢体,尤其是手的动作。所以传达“意念”的语言的先驱,是肢体活动姿势,特别是手的姿势。可是据人类的生理,手的活动和口部活动是有特别灵敏的相互感应关系,这是达尔文已经证明的^②。所以人最初传达“意念”,用肢体,特别是手的活动时,口腔各部器官肌肉也随着活动。随着传达“意念”的肢体变动姿势,口腔各部也起相应的活动时,随着不自觉的发出各种不同,而和肢体所要传达的“意念”恰恰适应的声音,这种种声音慢慢发现也可以独立代表肢体姿势所要传达的“意念”,这就是语言的起源。但培氏特别加重说发为语言的声音原是“不自觉的”,附随的。换句话说,语言的本原,还是受意念支配的全肢体肌肉姿态活动,成为语言的声音可说原只是副产物。成为语言的声音所以恰恰和肢体姿态所要传达的意见适应,也不是偶然,更不是因为有独特创造的天才。这只是因为肢体为传达意念作出姿态时,影响全身肌肉,口部各器官也随着变动,舌、喉、口腔、颚各部都配合着姿态改变部位(我们可以想像中国的双簧

① 培氏阐明此章之著作有 *Human Speech* 与 *Babie* 二书,及 *The Society for Pure English (S.P.E.) Tract* 第廿二号所刊之 “*The Nature and Origin of Human Speech*”。

② 见 CHARLES DARWIN·*The Expression of Emotions*。

戏),因此“不自觉的”发出各种不同的声音,正配合外面的姿态的变化这就渐成了语言。(我们可以想像双簧戏中前面做哑姿势的人,如果“不自觉的”发出声音来,自然也就是语言。)培氏且以为既然由配合姿态而生成的语言,起初是不自觉,必然有一个时期人类是一面做着肢体姿态,特别是手势,而一面同时发着各种声音以达意。但渐渐发现在黑暗中只有用这各种声音就可以达意,而且手又时常需要做着别的事情,因此这种种声音就单自发展,成了独立,不假姿势的语言。但是语言的来源既是姿态,则语言生成之后,本质上必带姿态的特色。这是培氏学说中的重要结论,而给予现代一派文艺思想有力的暗示。

据培氏举的例证,人原始要表示向上的意念时,把手往上举,头往上抬时,同时舌尖自然也往上翘到上颚(这我们自己现在还是可以实验的)。舌尖翘到上颚,如果两旁自由送气,发出来的声音就如 *al*。舌尖上翘紧贴上颚闭气时,发声便是 *t* 或 *d*;若同时把软腭降低而前伸,发出鼻音所得的便是 *n* 的声音。因此就舌的姿态而论,*l*, *t*, *d*, *tl*, *dl* 和 *n*,都是密切相关,由舌尖上翘所发的声音,原始表示向上或上举的意念。所以拉丁文里 *altus* 的意思是“高”。闪族 (Semite) 语中 *ale* 意思是“上升”。美兰尼西亚 (Melanesia) 和太平洋群岛 (Polynesia) 语中 *al* 是“攀登”之意。而世界高山高原的名字如阿尔卑士 (Alps)、安底士 (Andes)、阿尔丹 (Aldan)、阿尔天·塔 (Altyn Tagh) 等,都是由 *l*, *t*, *d*, *n*, 等音结合而来的,是舌尖上翘姿态的余痕^①。如果我们要找中国语中平行的例子,自然有“天”、“巅”、“上”各字,古音读如 *t'ien*, *tien* 和 *siang*。反之培氏举出拉丁文的 *ala* 一个字,本是鸟翅膀的意思,象征翅膀的上下闪

① 见培氏: *Babel*。

动,舌尖向上得 al- 的音,向下得 -la 的音。此外舌尖前伸向下颚时,可得 k 或 g 的声音。因此我们可以找到中国的“降”、“落”和“下”字。古音做 kong (klong?) 或 g'ong (g'long) (分示“下降”或“降伏”),及 glak 和 g'a,都是由舌尖向下活动的姿态产生的。培氏理论所以受反对的,大概一是因为它的一元化的趋向,要以一种“姿态决定论”来解释一切语言现象,而忽略其他因子。再则是因为他比较武断的指出现行语言中有些字音不合姿态原理和不悦耳,而主张用人工方法废除改造,例如提倡把英文中最通行的“无声”(unvoiced)的啞音字 s, sh, th, f 等废除,通换作“有声”的(voiced) z, zh, dh, 和 v^①,而大遭讥笑^②。但是由于培氏的贡献,一则一面可以至少部分的解释许多不同语系中音同意同的字,不是偶合,而是因为口部器官示意的姿态相同;一而又可见各语系中根本意念相同的字,发音似极不同,而示意的姿态仍是大同。如上述闪族语中“上”之意是 ale,而中国的“上”是 jiang 音极不同,而同是翘舌姿势。再则反过来可以解释在同一种语言中,照表面意思极不同,甚至语源都差异的许多字,用起来常可同声相感,而有“言外之意”的契合。如像培氏所举英文中的 string, stretch, strain, stroke, strand, stream, street, strake, streak, stride 等字。这可以说是把培氏的理论反过来应用:因为原始受共同或相关的意念支配,发生肢体口部相关的姿态,而产出声音共同或相关的字。现在这许多因用久而意义已各自固定不同的字,因为发声的姿态同,集合运用起来,可以使人对某一特殊意念,在理解与感情上发生特别的敏感。

① 见 Babel 及 “The Nature and Origin of Human Speech”。

② 反对培氏此项意见者,如 S.P.E. Tract 第廿四号中 “Notes and Correspondences” Sir Frederick Pollock 内之抗议及后附另一滑稽通讯;及第三十九号中 H.S. WYLD: “The Best English”。

现时布莱克谟的文艺理论，就是受培氏的语言理论的启示，以语言生成于姿态，生成后又带姿态的本质，做理论的出发点。布氏十几年前建立这一理论时，虽是根据培氏更早的科学发现，但运用到文艺上，布氏自己无疑的自喜为新奇。所以像故做神秘的样子说：“我这个题目——‘语文姿态观’——内中有一个谜。”他为了阐明这个题目的基本观念，先来解这个“谜”，便做了如下的论辩。他说：

“我的题目里有一个谜，是因为像艾略特(T.S. Eliot^①)……诗中的一句话‘我跟您谈话，可惜得用字’。这个谜只是字面儿上的，我们〔人类〕自做的把戏，不难猜透。语言是字造成的，姿态是由动作造成的。这只解了谜的一半。另外的一半也是一样自然的明白……只要把同样一句话倒转过来说：字是行为或反应之动作，无论隔几层间接关系，所产生出来；而姿态则是由语言所产生——由隐在文字下，超出文字外，亦或依傍文字的语言所产生。当文字的语言不足时，我们就要求之于姿态的语言。我们若说到这里就完事，这个谜也就算完事。可是我们若再进一步说，当施用文字的语言最成功时，则在其文字之中可成为姿态，那我们就由解这一个谜而开了路子，窥见一切艺术的语言中（按即包括所谓音乐语言、舞蹈语言等）所有的意味深远的表情作用内之中心奥秘，或终极奥秘。”^②

布莱克谟写这段话时大概很自觉意见新鲜，所以才颇玩弄笔调，而用猜谜的方式表达。在近年西洋文艺理论中，他的意见确也算是新鲜的。但看过这段话细想，其中最重要的两句意思在悠久（也许太悠久了！）的中国文艺理论传统中，是说得很熟的（也许太熟了！）。第一布氏所谓“当文字的语言不足时，我们就要求之于姿态的语言”，正令人想起《诗经》的所谓《大序》中论诗的话：“言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之，永

① T.S. ELIOT: “Fragment of An Agon”.

② 见《语文姿态观》一文之首段。

歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”这自然是旧日三家村学究都背熟的话，但今日的学生可能多不知道。也正坏在旧日学究背得太熟，而不求甚解，以至被看作无深解可求。我们现在和西洋文艺思想对照，正要重新求解。我们在这里并不是说要证明现代西洋文艺新思想，中国古代都有。因为只要如此的证明，不但不够，而且也不对。近代意国最以审美学著名的哲学家克鲁齐 (Benedetto Croce) 曾指出一种常有的错误观念：就是以为一个文化中留传的思想是个结晶凝固的东西，像传家的宝石，可以历代相传，随时可以拿出来，照样顶在头上都一样光彩。其实思想的留传正不是这样，非要加以不断的努力，在新的应用中使它演化，才能维系其生命^①。上面所引诗《大序》的一段话，固然可以看出，确是可以和现代布莱克谋所谓“当文字的语言不足时，我们就要求之于姿态的语言”有平行的意义。但此一思想之新的应用，我们以下可以看出在布氏是要重新发现一切艺术的基本联系，及其所以用不同之工具方法而产生之终极效果总有相同处，由此以建立一个新的文艺理论。诗《序》大概是成于汉朝^②，以上所引的一句话，也仿佛是普遍论诗。但其所谓诗，虽然不一定像孔子在《论语》每言诗都是指具体的三百篇，恐怕主要的也还是根据《诗经》说，所谓永歌之，舞蹈之，大概还是根据古代传统，《诗经》各章演奏的事实而说。《诗经》中之《颂》是舞，经历代探索，直到阮元，以文字学方法，证“颂”即“容”，而“容”“养”“兼”（即样）为一声之转，乃云“三颂各章皆是舞容”，始成定论。《颂》以外，《诗经》各章还有很多是舞曲，到近来学者，据人类学，及比较民俗学的发现，始力主之^③。但

① 见 B. CROCE: *The Philosophy of Giambattista Vico* 第廿章。

② 从罗根泽《周秦两汉文学批评史》说。

③ 见 M. GRANET: *Fetes et Chansons Anciennes de la chine* 及 A. Waley 所译诗经 *Book of Songs* 中注。

近年以来共斥为“荒唐不经”的诗《序》，却也保存着古代事实的陈说，而与今日之文艺理论、新建设声气相应。只是因古来的过分尊“经”，尊到过度就成了死偶像，人物皆然，而其真价值意义反被忽略湮没了。我们在这里特别说明此点，就因为觉得中国文艺理论，虽向缺系统的发展，少见巨帙的著作，但古籍中不少凝炼的事实观察，与一言片语的精到见解。和近代西洋理论合观，一面可作研究近代西洋文艺思想的佐证，反过来用西洋方法眼光辨析疏通，也许有把中国传统文艺思想整理起来的希望。

第二，再看布莱克谟更进一步说的话，“当施用文字的语言最成功时，则在其文字之中成为姿态”。这也正是陆机《文赋》中“其为物也多姿”的意思。这句话的上文，士衡分言诗赋等十体，并揭出其理想的标准，正也就是“施用语言的文字最成功时”，然后“其为物”乃“多姿”，即“在其文字中成为姿态”。因为布氏的话和《文赋》中的话，其见解用意，确是不假牵强，如此的吻合无间，我们才觉得可以对比，然后考按布氏这一意见的发挥，再回来对陆氏这短短的一句话加以推阐。我们说过布氏的理论，是受了现代科学的暗示，和对近文艺观察的结果；而士衡所言概多发于直觉。布莱克谟藉科学背景，写论理之散文所以显得磊切而恢弘；士衡凭直觉而用赋体，要对他“公道”（上引路易士教授语），我们要注意他一二用字之精炼。

布莱克谟从培基特的科学发现所得之暗示：是语言之来源，始于全肢体为示意而做成之姿态；至语言构成而独立后，犹在本质上常含姿态性。这一基本概念，先狭义的用在语言的艺术——即诗文——上时，可以解释许多明显的和细微的诗文中技巧问题，以姿态原理做成功与失败的标准。再推广到其他种艺术上，因为一切艺术都不外表情达意，所以也各自有它的“言”，也以姿态原理为准。舞蹈与雕像固然不用说，连绘画、建

筑、音乐也都一样。而归起来讲一切艺术、诗文、绘画、音乐、舞蹈、雕像、建筑等，所以常觉有共同性而可互释互彰者，也是因为都根据同一个姿态原理，同出于人类最原始的本能中特有的象征示意“天才”。因此所谓一切艺术共同性的神秘也得到解释。

《语文姿态观》的论点，最能直接解释的是诗的根本技术问题。无论任何种族语文中的诗，其根本技术都在音节、双声 (alliteration) 和押韵 (rhyme)，这是向来人皆知其当然的。但其所以然者，则当从姿态原理中得到解释。诗和普通散文报告不同，就因为它不只是用字而上的意思纪录传达意见，而通篇要有更严整的调合性，要透过字而，或超出字面以外，每个字与字之间有更深的相互关系，除了传达，并且暗示和象征更深的情意。因此诗中的双声叠韵不但听来悦耳，而且加强诗的严密整炼，并且，更重要的是使诗中各字有“言外之意”的契合。这是我们向所熟知的。但其所以然则可由语文姿态观来得到满意的解释。一首诗和一部乐曲一样，总要有一个基调，有个基本的情意，贯彻全章。无论用多少不同的字，来表达，或暗示或象征，这个基本情意的多种方面，诗人自己时时深深的感觉着它，而也要他的读者感觉者。根据姿态论来说，诗人深深的感到这个基本情意时，他不自觉的操持着或倾向着一种生理器官姿态。这姿态大概是不自觉的，下意识的。到他用字时上意识选择意义，却受着下意识姿态的支配。因为根本上是受着同一个姿态支配选出来的，所以各各字虽然表面意思不同，而根本反应着同一姿态，乃发出声音有“言外之意”的契合。这种契合最显见的当然在叠韵与双声字。所以像培基特所举的 string, stretch, stroke, strand, street, stream, stride 一类字，虽然字面意义极不同，常在同一首诗中发现，做为双声，而有“言外之意的”契合。叠韵押韵（不只脚韵，连异位韵，隔句韵等等）也

是一样道理：由内心深感到要表达的情意，下意识的支配器官作成姿态，而所选的不同意义的字，乃自然有同一姿态，故而声韵调协，并超出字面的意义亦妙谐，这是有心理和生理基础的，可得证明。

和双声叠韵一样道理，作为诗为基本技术的，要进一步还有习见的重言和同音异义双关语。布莱克谟举的例子有莎氏剧《麦克贝斯》“Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow”^①的和《李耳王》中的“Never, never, never, never, never”^②。照普通修辞学说，或只认为是加强语意，其实两句在其所属本段中，字面的意思，都无复说的必要。所以要把两个极平常的字复说三次以至五次，都因为剧中人心理上的忧惧和愤懑绝望到近似疯狂，才把两个极普通的字连说，以至使其超出原意，而和全段剧文的情意姿态相应。这两句在各段对话中都显得突兀支离出来，而又笼罩全段，也是因为各自象征精神的溃乱，而情感姿态泛滥到全段。凡是重言、双声、叠韵等等，其价值都不是在它本身，诗中不是有此便算好，而要看它使用时与全篇各部所生的有机(organic)作用，即与贯彻全篇的基本情意“姿态”之适合。例如中国诗文中的重言，熟见用得最多的怕是李易安的《声声慢》词，起有“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”，好像是和以后全诗在文法上既不联贯，甚至有些字意，乍看也似与全诗无关。但愈是细读愈觉其笼罩全篇，造成基本情意的姿态，与全篇相应。首句续续断断的叠字，其双声叠韵和以后全诗中许多字的谐声同韵不用说，连此句堆积起这么多片段的重言，连又断，断又连，所引起的感觉意象(image)与以后全诗中说出的实物意象也相生相应。全诗的基本情意，

① Macbeth 第五幕第五景。

② King Lear 第五幕第三景。

如果勉强用散文说出,可以说是一种凄苦零落而不断,不可名又数不尽的哀愁。“寻寻觅觅,冷冷清清,凄凄惨惨戚戚”字意愈浑,所状此种姿态愈真。由此句感觉意象到下面实物意象,说时节是“乍暖还寒时候”固自难名,“三杯两盏淡酒”更无心细数,又是“满地黄花堆积”的无数,以至“梧桐更兼细雨,到黄昏点点滴滴”的断续无尽。最后才说“次第怎一个愁字了得”。这像是只接“点点滴滴”,但我们怎能不觉得立刻回应到首句,七叠重言说了那么多字都说不尽,自然真是“怎一个愁字了得”。

如我们前面所说,一首好诗的生成,初由于诗人深深感到一种基本情意要传达。受这种情意的支配,他在心理生理上起一种姿态。这种姿态在本质上,和原始人初要表达情意时全身肢体口部器官同时作成的姿态本是相同的。(甚至有人主张原始人出口便成诗的。)^①但是后来人的神经自然越来越复杂,感觉世界的事物也愈益繁复,而且原是基于生理姿态任其发声便可成为自然的语言,现在却要从极广人的语汇中选择构成艺术的语言方才成诗。于是不可简单指为生理姿态的,因为人的神经与外界事物的交感关系变得极为繁复精微,乃微妙的称之为心灵态度。但终极还是一种姿态,而成为艺术语言的诗,终极还是要和这姿态的基本情意自然配合无间,无论是如何复杂的,微妙的配合。因为姿态必须是由基本情意生成而支配才是有意义的活的姿态,在艺术中构成表现这姿态的技术,更不能离开基本的自然情意,而独立成为纯技术便算有价值。因此比如在诗中双声叠韵固然是重要的一部分,但若通篇都是双声叠韵,专显卖弄这一点技术以为能事,便会失败。所以像乔吉的《天净沙》:

① 参看 C. DAY LEWIS: The Poetic Image 第一章 “The Nature of the Image”。

莺莺燕燕春春，花花柳柳真真，事事风风韵韵，娇娇嫩嫩，停停当当人人。

便专事堆砌，显得只是技术照公式排演，技术是空洞的表现，姿态便也失掉意义，成为机械的，缺乏生命的了。

艺术中的姿态虽是人为，但根本不能离开姿态的自然原理。即姿态本是表达实感的情意。原始人的情意与姿态，自然发生，密合无间，用现代文艺术语说，是内容与形式的完全谐合统一。而现代文艺努力追求的标准之一，也是内容与形式之谐合统一。这绝不是说现代人要都学原始人，只是因为后来人生越复杂，为了生活实用中达到眼前一时目的之方便，表情动作大半公式化，习惯化，更无其他意义。艺术所以永久有存在价值，就是为其能为人永久保留一个超出目前一时实用的境界，把握着人的情意表现与行动而加以有意义的组织，并给予和现实实用间的距离，而可以有永久性供客观的观览，作为生命多方的永恒之表现。这就是所谓美。克鲁齐的审美哲学归结到此种意味之表现而称为表现派，也自有理由。我们是早已把实用生活和艺术生活分开了，所以才有艺术的独立发展。原始人无论说如何不及现代人，但他的艺术生活和实用生活是比较不分的，只看他的器物和日常仪式便可知。所以我们现在讲艺术本质常推原到原始生活中去找参考。

现在存留并发展的各种艺术中，最是带人类原始性的，当说是舞蹈。而舞蹈的一切显然可以说都是姿态。这里所称的姿态者即是 *gesture*，要做一个现代文艺批评的专门术语，经许多现代作家艺术家常常使用，而渐渐有了特殊意义，最后被布莱克谟一派人提出来，作为专义名词。舞蹈所以成功而为姿态，第一当然是要有实感的情意，用有组织节奏的一举一动表现出来。如果无比情意，自然便只成了乱动，或机板的空动。但所表达的情意及表达之结果，又必须完全配合，并充分使用

了舞蹈艺术的工具——即节奏活动的人体——而发挥出它形式上的最大可能性。如果所表达的只是代说话的一点动作，那便成了哑剧，而舞便全不成姿。换句话说，就是舞所特有的情意内容，要和特以人体节奏活动为工具所决定的舞之特有形式完全配合一致。于是舞的生动，才处处有舞所特能表现的情意，才具备了舞的特有姿态，才是舞的成功。如此推到其他种艺术、音乐、雕像、绘画、建筑都是一样的道理。虽各有工具的不同，决定其特有的内容形式之调合完成其姿态，但还可归原照论诗的一句话：“当施用文字的语言最成功时，则在其文字之中成为姿态”——音乐，当施用音律的语言最成功时，则在其音律之中成为姿态^①；雕像，当施用塑铸的语言最成功时，则在其塑铸之中成为姿态……由此看来，姿态，即 *gesture*，作一个专词用，在现代西洋文学理论中已经成了一个理想，作为批评审美的标准。在科学基础上，它有心理和生理的根据。诚中形外，内心情意一动，要表现，便自然成姿，在原始阶段上，语言及一切表情示意的动作，大概都是如此。情意之动与生理器官变化，几乎是同时，所以可以说是一而二，二而一的均等，那么生理器官的变化接着生成的姿态，自然也 and 情意完全一致，即原始内容与形式的一致。人到后来进步的阶段，许多事都习惯化、公式化了，表情达意，便只须顺应外在的，既成的公式，即可达到一时实用的传达目的，甚至用数学符号都够了，不一定要时时创造和自己实感的情意内容一致的形式，即不一定要造成显然的姿态。但是艺术总保留内容和形式一致的法则，成功的艺术，无论工具如何不同，所表现的进步到如何复杂，每一

① 布氏特指出音乐作家 Roger Sessions 之主张为据。Augusto Centeno 所编 *The Intent of the Artist* 中有 Roger Sessions: “The Composer and his Message”。即申此意。

表现的部分,即使极细微处,也要和基本的情意适应无间,合起来成为有机的形式,适合着有生命实感的内容,才成为一贯的艺术姿态,再者,说到姿态,我们想起动作。但是姿态与一般动作之不同,就是一则姿态之成形,必深含实感的情意,而曲尽为其表现;再则一般动作,常是一过即逝,不留印象,而姿态则各各凝成不可磨灭的印象。用到艺术上,在舞蹈中此事最为显例。在雕像与绘画中,最富情意的姿态,即是最生动的一刹那(无论是人的或人所感到自然界的)之永久的凝成。至于诗歌,尤其是音乐,说来都是时间的艺术,只是凭想像或听官感受其效果的,但我们最受感动处,也即保留不可磨灭的印象中,更是或由字音意念结合成最生动的姿态,或纯由乐音排比组织,感动我们的全身及内心最灵敏的部份所引起的姿态,即现今美国最明理论的作曲家,赛慎思(Roger Sessions)所谓音乐的极致乃“心灵姿态”^①。

姿态,即 *gesture* 一词,在现今二十世纪,美国文艺思想界,渐应用成专门术语,代表文艺批评的一个新概念,作一个“关键字”。因为它有现代科学基础,和根据多种艺术的理论与实际观察之结果,所以取精用宏,能阐明文艺中许多基本道理。现在我们转来看早在第三世纪的最末一年^②,中国文艺批评正在抬头的时候,陆机选用了—个“姿”字。虽由赋体用字的提炼,辞意常见融而未明,又加上这样美术文的命运,最遭受时代的偏见,爱者固易只赞其表面之美,而忽略其涵义,憎者更多斥其为造作,直抹煞其意义,但是现在我们把当时陆机选用的姿字,和现时西洋文艺界日渐专用的一字来对照看,确是不只

① 见上注赛氏文中语。

② 《文赋》作于公元第三百年之考订,见拙著《北京大学五十周年纪念论文》第十一号, *Literature as Light against Darkness* 及拙译《文赋》美国版 *Essay on Literature* 附注。

在字面上可以互译,其所涵指者实根本相合。我们已经说到,布莱克谟所谓“施用文字的语言最成功时”乃“在其文字之中成为姿态 (gesture)”,正如《文赋》先列举诗赋等十体放言遣词达到最高标准时,然后“其为物”乃“多姿”。再则虽然 gesture 一字在现代文艺理论中之选用,是由语言科学之发现及各种艺术综合研究观察之结果,而“姿”则像是在一篇专论文学之赋中,大概凭着直觉的一字之提炼,这似乎二者背景极其不同,但用意涵旨竟如此相合者,犹可进一步推究。gesture 一字,根据培氏的语言学之发现,用为专词,表示原始情意象征的全肢体活动。扩而用在文艺理论上,则是文艺中一切实感的基本情意之生动的内容和形式的统一,为每一件作品的涵意与外形的同时呈现。gesture 是动状,但这动状是意义的化身。一件成功的作品,用布莱克谟的话说,是“姿态在其最富意义时之完成”,是“gesture completed at its moment of greatest significance”,是在其最富意义时“把握住的活动”(movement arrested)。我们转看《文赋》中“姿”字所指,也绝不只是外表形貌,而所示乃为动状。“多姿”与“屡迁”相对互彰,这是我们在本文起首就说过的。而且文赋于此下句,紧接着是“其会意也尚巧”,可说是著明“姿”与“意”的关系。不但此也,如果我们对陆机选用的“姿”字,予以其应得的重视,稍加辩证,可以看得出“姿”本身是动状也即是“意”,和我们以上所谓“gesture 之为动状乃意义之化身”,正相契合。

我们可以首先说明,“姿”字虽自然不是陆机所创,但当他经心选用的,才予以确定的意义,值得我们重视。“姿”字不见于先秦典籍,大概流行语言中向来有此一词,到汉代曾泛指人体美貌,所以刘熙《释名》,卷二《释形体》中有一条释“髡”说:“口上曰髡。髡姿也,为姿容之美也。”但到解释“姿”字本意时,《释名》卷三《释姿容》,却说:“姿资也,资取也。形貌之禀,取为

资本也”。“姿”一面是髭须，一面又是资本，可说是牵的太远了。姿字一时定义之渺茫广泛也可见。定义既然浮泛，一时写下来用法也不固定。汉代文章里，如张衡的《七辨》里有“西施之徒，咨容修嫫”，是指形貌之美的意思，是“姿”而写作“咨”。较后至于晋初，甚至和陆机几乎同时，陈寿的《三国志·鲁肃传》中有谓“吾子姿材，尤宜今日”，此处“姿”本是资质材具的意思（《汉书》中时称“资材”，即是此意），则“资”又写作姿了。在这样形义浮游的情况下，陆机选用“姿”字。我们已看出他是特用“姿”字，专说文章之美，而涵义指生动之状^①。而且我们又进了一步说，不但他所用的“姿”字与下文句中之“意”字紧紧关联，并且“姿”字本身是动状也即是“意”，和所谓“gesture 之为动状乃意义之化身”一个现代观念相合。陆机于此是只凭了直觉，还是洞明字源典据，我们固然难定，但“姿”与“意”之渊源相关，在“说文”中还可寻到迹象。《说文》中载“姿”字，释曰：“态也”。可是“态”字下则曰：“态，意也。”徐锴注谓“心能于其事然后有态度”以为是“会意”之类的字，忽略“能”之为声，固为多人所驳。到段玉裁，把“意”下又补一态字而解曰：“有是意因有是状，故曰意态。”徐、段以及其他各家，无论怎样分辨细节，总不脱以“态”为心意之动而形状于外。“姿，态也”，“态，意也”。“态”与“意”为自然相表里，“姿”与“意”亦自然相表里。“态”为先秦文章史籍中常用之字（《离骚》、《荀子》），而“姿”字较新，陆机用之，借人体情状态意之天然活动，以状文章情意生动之美谓为“多姿”，大概可说是创举。我们又说过 gesture 一字用在现今文艺理论中，不但是情状态意之天然一致的活动之表现，

① 六臣注《文选》中吕向注《文赋》“其为物也多姿”句曰：“文体非一，故云多姿”；李善注则曰“万物万形，故曰多姿”。很注意了“多”字，未明“姿”字。迨吕言“姿质也，未妥帖故屡迁”，意实朦胧。李引嵇康《琴赋》“既丰赡以多姿”，与此句“姿”意平行，虽未加理析，尚觉贴切。

又须是这种活动“最富意义时”之把握，或说这种活动此时之“遏住”，或“控制”，即布莱克漠所谓“arrested”或“controlled”之“movement”。换句话说，天然情状意态的活动，加以艺术的纪律而成型，这是极易了解的。我们再看“姿”字有没有再加上这种涵义的可能。我们知道“姿”字在汉代直至到后来也常只用来泛指形貌，而且我们自然也绝不是说陆机择用此字时就有意识的想到后来能同二十世纪西洋的一个专名能如此处处相应，虽然天才的一时举动，甚至下意识的梦想狂念，可昭验于千载之下。我们这里只是想再推求“姿”字是否可能有和以上所说进一步的涵义，而所谓天才，也不一定是说陆机一个人的天才，而可能是中国文字的天才。《说文》中保留着几个相关的字，这里可以结成一组看，即“姿”、“意”、“志”、“思”、“词”、“次”。俱属支部和真部，古韵相通，义亦可互明。“志”字通解为“心之所之”，为意念之活动，《说文》谓“志，意也”，自甚易明。但《说文》谓“思，容也”则歧议无穷。还是章太炎先生的《小学问答》终于讲得宏通，给人极大的启示。节略征引如下：

“问曰：《说文》思容也，今文《尚书》思心曰容，容道不悖，当有说。”

“答曰：容藉为颂，相承不改。……颂本训儿。引申象其儿则曰形颂（容）……”

思之训颂，从绘事，曰图画，言则谓写象也；从谋事，曰图谋，言则所谓规度也。”（思、容、犹、图、谋五字通训，以《楚辞》、《尔雅》连证。）

“思”字当然也是意念的活动。但如上所云，古释曰容，亦意念活动之化身成形。工艺表象则为图画，实用则为图谋。后世“思”字的意义大概专由“图谋”一方面发展，其原为意念活动表象为图画之另一义，则实与“姿态”相近，可惜已被遗忘了。但无论为图画为图谋，“思”字总又暗示有组织有纪律的意念支配活动。“思”与“姿”既原本如此音近意合，我们可以看到“姿”字亦有同样的暗示。再推究“姿”字的本身，是从“次”字得声，

“女”之偏旁大概是后加，以示人体生动之美，但字源本意，要求诸本声，乃文字学工作中的常识。“次”现在还常用作“次第”即“秩序”的意思，其所涵组织纪律之暗示，固犹可显见。（陆机《文赋》在“其为物也多姿”同节数句之后，即说“苟达变而识次”，这或是巧合，也许就是照现代语文姿态原理说，是作文成功时，受基本情思意念在心理姿态上之支配，自然生出用字的契合。至于是否有意的用“姿”、“次”双关，我们且不来断定。）再进一步看“次”字古来用法，常作为动词。《说文》释“次”字有谓“不进”。不进，当然不是向来静止，而是进程或进状的活动突然或暂时的遏住。如《易》“夬，九四”所谓“次日”解作“却行不前”或“行不前进也”。又古代车队前进，中途止宿，也曰“次”。如《左传》中所谓“再宿为信，过信为次”，这更是我们熟知的。大概现今犹有谓“旅次”、“客次”，表示行旅中暂时歇止的意思，也来自“次”字古意。“次”既然表示进状活动的暂时遏住，我们可以说正有如我们前面所讲 *movement arrested* 或 *controlled* 的意义。动而暂停，则动状犹在，动意犹存。（可想像电影片的次第，所谓“静片” *stills*。）如此结成“姿”字，泛指人体形貌，则为生动之美姿，提用形容文艺，正如所谓 *gesture* 乃“活动最富有意义时”之把握与表现，适应艺术的纪律与组织。

我们研究陆机《文赋》中的“姿”字，和现代文艺理论中 *gesture* 一字，不但用法和直接的示意，可见其相和，即其多面的涵义，推究“姿”字茫远的渊源，与 *gesture* 在现代文艺中严刻的定义对照，尤见其契合。只是两个字的研求，可算真是点滴，但我们觉得许多处不算不值得注意。我们特别指出这两个字的时代背景之不同，在中国古代赋体和西洋现代散文中，这个有价值的新观念之推阐方法自然也大异，所以在承受与普遍实用的后果，自也不能比。*gesture* 一字现在西洋，至少在美国，成

为专词，不但在诗文理论上渐渐有重要地位，而且在他种艺术评鉴中，也渐可成为一明确观念，作为“关键语”。但“姿”字经陆机一度提用后，未见其再有继续阐扬的。即连最了解陆机的人，他的弟弟陆云，当时也不过说了一句，“《文赋》甚有词”^①。后来更不见其宝贵了。再者《文赋》只是讲诗文的，所以其中“姿”字也是，只用以形状诗文，未有明显的扩而论到其他艺术。但照我们所分析“姿”字在中国文字中的渊源中涵义之丰厚，和陆机用此字时之经心提炼，以至它和现代 gesture 一字之使用能如此处处相应，则又可略想既然 gesture 现在如此自然的由诗文用到他种艺术上去，陆机在用“姿”字时，意识中（或下意识中）也许想像到他种艺术。如“其为物也多姿，其为体也屡迁，其会意也尚巧，其遣言也贵妍”。下句紧接便是“譬声音之逮代，若五色之相宣”是联想中至少涉及音乐和绘画了。但这又是容易只看作赋中之连类引譬的修辞，其本文中既无意更加以恢扩阐发，人自然也忽视了。实际“姿”字的应用，固也常连及其他艺术上的。如阮籍咏怀诗“委曲周旋仪，姿态愁我肠”，是想舞姿。岑参诗有“世人学舞只是舞，姿态岂能得如此”^②。早到傅毅《舞赋》中，已说“即相看而绵视，亦含姿而俱立”。嵇康《琴赋》曰：“既丰赡以多姿”，而全章又多以姿态形状音乐，更是难得的妙悟。用到绘画的，随便举例如楼钥谢叶处士写照诗：“人言姿态与真同，如照止水窥青铜”。又用在书法上，如韩愈《石鼓歌》：“羲之俗书趁姿媚”，以至宋人评书法，用“姿媚”一词，几乎成了惯语。但用只是用，习惯只是习惯，从无对“姿”字的明切解释，更谈不到系统的理论之建立。中国文艺思想固向来如此，不是没有深见敏感，但只是一言片语了事。非无真理

① 见陆云《与兄平原书》，在《陆机陆云文集》内（《四部丛刊》）。

② 见岑参《田使君美人舞如莲花北铎歌》。

确见，只是一二字不细阐明，用久便滥，失掉意义而反以为无意义了。我们把“姿”字和 *gesture*，合着讲讲，就为求个细解。一面把西洋理论以中国观点看，辉映之下，可更增加些理趣。一面对中国的历来文艺思想，发掘一下，指出值得注意的地方，对照西洋方法与精神推求。也许是整个中国审美理论的小小一步。

美国加里佛尼亚大学，加州·柏克莱城。

时间和律度在中国诗中之示意作用

我们这里特别标出诗的示意作用 (poetic signification), 以别于普通所谓意义或意思 (meaning)。这个区别可以做为一个观点, 以见出诗与非诗的分别; 更深一层看, 甚至可以见出好诗与坏诗的分别。而且, 到最后, 由这一观点的建立, 或者有些千古名篇, 照意义上讲, 夙称极为难懂, 但由其示意作用的成功, 可以得到较满意的解释, 解释至少一部分这个谜: 为什么这似乎意不可解的, 还公认为名篇佳制, 而另有些不可解的便真是梦呓。

我们在这里由时间 (time) 和律度 (scansion) 两个问题来讨论这个观点。时间和律度可以说是诗中最基本的成份。但正因其为最基本, 所以我们在普通讲诗或读诗的时候, 倒常会把它们忽略。有点儿像物理界的原子, 虽然是基本的成份, 但日常生活中它虽常在, 反注意不到它, 除非有了特别发见又提起的时候。时间和律度, 在诗中是常在的。但我们日常讲诗或读诗时, 倒常把它们轻易看过, 这是既因为“习而不察”, 怕更是因为我们所讲出的常只是诗句的意义或意思, 即用散文所能差不多——但只是差不多——同样表出的意思。但时间和律度发生积极成效, 而成为示意作用时, 正是散文所不能表达的。这才使诗有别于非诗, 好诗不同于坏诗。

我们说时间和律度是诗中常在的基本成份, 当然不是说诗中有之便算好, 而是说等它们运用到发生积极成效, 完成超乎

散文意义的示意作用时才见功。好诗与坏诗的区别,也就可以看这些基本成份是否发挥到高度的积极示意作用。

以下多举例证,逐步讨论。也举几首英文韵文,既表示这问题的普遍性,又借他山之助,观点更可明了。并且所举的中国诗,也都译附英文。这是希望连带着表示,诗是要严格的做为诗来了解,而一般的翻译工作,常是难免只把诗所能说出的散文意义,编成外国话,读来自然觉得全不是原诗;即使再改装一下,硬迁就了外国诗型,也常变成另外一个东西。这个实际大困难不是任何一个理论所能解决的。但是我们想,既然时间和律度的示意作用伏在原诗的精髓里,那么翻译时于此也至少常照顾到,而且尽可能试着表达出来些,那么使透过翻译对于原诗的了解,也许更可近一点。以下我们有几首翻译是这样照顾到,并试着表达出的。结果决不足称榜样,只作或为有用的提醒。至于所举的英文诗例,也照同样的宗旨,译附中文,证明道理相通,而且也为说明的方便。

我们方才说时间和律度是诗中常在的基本成份,但只含有这些成份,不一定就是好诗,而要看发挥到如何的示意作用。比如说,看以下这首英文俚谚,可算一个极端的例子。

Thirty days hath November,
 April, June and September.
 February has twenty-eight alone,
 And all the rest have Thirty-one.

这要翻译,也只能打油:

十一月有三十天
 四六九也整齐全
 二月廿八特出奇
 其余俱各三十一

若论时间成份,一年十二月都在;论律度也是排节齐整,音

韵铿锵。我们翻译出来的，也照顾到这一点，并且辩清前二句音较滑快，后二句略为沉稳。但无论如何，只还是一个空的躯壳，时间和律度的成份有而且多，但决不能说是一首好诗，甚至不能说是一首诗。

再看一首旧传顾恺之作的四句诗：

春水满四泽

夏云多奇峰

秋月扬明辉

冬岑秀孤松

这首诗的来历一向可疑，虽然《陶渊明集》（《四部丛刊》本）卷三末首也是它，但《全晋诗》卷五，列入顾恺之《神情诗》，注家或以为顾诗“误入《彭泽集》”（许彦周诗话），或揣测为“顾作渊明摘出”的句子（刘斯之语，陶诗注引）。诸家多以为不是全篇。但传诵勉如一独立绝句，来源为或集或摘，翻译也只好勉成“戏拟”（parody），略微顾及韵脚：

Spring waters fill all pools and ponds

Summer clouds form many wondrous peaks

The autumn moon its radiant luster ekes

The lone pine stands beauteous on wintry mounds

按照一般传诵的习惯，我们姑且把它当作全诗看。它自然是律度整齐，音韵调谐，而且一年四季都明明说全了。但这个较为极端的例子，作为一首诗看也还不能说好。我们想这决不是陶潜所作，像这样专求对仗工整平排，陶诗向无此例，乃渊明所不屑为的。每句分开看或犹可各称秀句，评家（如刘斯之）尚有谓“警策”者，大约也就是照分句看来加以恭维。但若把各句合起来作一首特看，决无生机脉络可寻。从这一点上说，这跟前首英文十二月的俚彦可属一类。其时间成份明是很多，而且意思也清楚，但是此外谈不到什么作用。这里的时间只是堆积

起来的一些空名,平板的,浮面的,不关连,更不流动。而律度也只是外形。

由以上两例,我们看出如何时间和节律俱在。但是不发生深刻作用,以下再论它们应该发生怎样的作用。诗中的时间感是最能动人的,但其动人的力量,在于时间暗示的流动;又因为时间可说是藏在人生一切事物的背后而推动的,所以在诗中也可说越是蕴蓄在事物之中越好。流动和含蓄,可以说是时间在诗中示意作用的两个根本条件。律度容易只看成是外形,一句诗若只照意思看,这外形甚至常可像没甚必要。“春水满四泽”,若说成“春日之水,充盈于四泽”,或说“春天的水把四面的坑都流满了”,意思还都是一样。除了这五字句,配合整齐,平仄对称,好像再没有别的作用。四句中间组织如此松散,都变成散文说法,也像无妨的。但到一首或一段诗结构严密,各字息息相关,成为一有机体时,其中的警句,便不是任何散文说法可以代替的。此时律度所显示的,已不只是散文的意思,而是这诗句内在机构的特有力量所示的诗意。像这样律度的示意作用,不只在一般节奏外形的小心遵守,而常在遵守中予以灵变活用。虽似只由一字一音之妙,但可使全句有新生命,开新境界,并且和全段或全诗建立新的有机关系,发挥超出散文意义以上的情境,

时间和律度的示意作用,常在诗中发生相互的关系。为清楚起见,我们举例分开来说,先讲律度。英国伊丽莎白时代,本·蒋森(Ben Jonson)的诗剧《炼丹者》(Alchemist)中有这么一段,是他的剧中人物盛怒之下骂人的一段:

Thou vermin have I taen thee out of dung

Sò pòor, sò wrèchэд whén nò liviing thing

Would keep thee compány but a spider or worse?

这段译成中文,大概要这样:

你蠢虫，刚从粪里挖出来么？
 你卑鄙，寒伧，没有东西肯来
 与尔为伍，只只有蜘蛛，要不还更毒！

这段原诗的律度，很清楚的是遵守着英诗传统最习见的外形，轻重节 (iambic)，五步句 (pentameter)，一轻一重，丝毫不苟，但是到末尾，忽然加上两个轻音的变化。我们懂得这段诗的好处，不在它几句骂人的意思，而在剧中活灵活现的情景，越骂越气，直到末后，紧张到心神颤抖，声音喘急，说：“būt ā spider ǒr wǒrse 只只有蜘蛛，要不还更毒。”用别种话也可以说出同样的意义，但是律度一换，便神情全失。律度示意，不是普通所谓意义，这里便是一例。不信把原诗换上 bǔt wǒrse thǎn spider 这样还是一轻一重，平稳读下去，或把译文说成：除却蜘蛛（这是文言轻重与白话蜘蛛相反）或较更毒者，意思不变，但全无诗剧效果了。

再举一首，意义大是难解，而从律度之示意作用的观点上看，则诗意可明的，艾略忒 (T.S Eliot)《荒原》(Wasteland) 中一段：

Mādame Sōsōstřis, fāmōus clāirvōyānte,
 Hā d ā bād cōld, nevērthēlēss
 Is known tō bē thē wisēst wōmān in Eūrope;

三十多年前《荒原》新出后，是一首最难懂的诗。现在也不算难懂了。不是它的字句意义变成易解，而是它形式所象征的诗意，即其音节律度的示意作用，经过多少批评发现，久而被人接受与理解。如果用翻译表达我们的理解，不顾律度而只译着字义，恐怕等把句句合起来终是不知所云的。我们现把译成这样：

瑟索允夫人，著名“正法眼”，
 得了重伤风啦，噫可是啊，

无人不知晓,智慧甲(于)全歌。

这段原诗,很容易听出来,首尾两句,也都是很规矩的传统轻重 (iambic) 五步 (Pentameter),但中间忽然加上一行完全反调的重轻 (trochaic)句,并且以“nevertheless”一个前音极重,后拖几个轻噪音 (th,ss) 的字收尾。为表明这种律度的变化和对照,我们把首尾两句,译成中文传统的五言句法,(原第三句的“in”字在“-man”之后读时大概轻轻带过,我们译在“甲”字之后也加一个〔于〕字)而把中间一句译作响亮的,多带虚字的白话句。并且因为“nevertheless”一字,拟音 (onomatopoeic) 传神的作用极为重要(见下),我们也加个拟音字,“嗯可是啊”。

这段原诗成了现代批评中有名的例子。其根本精神是绝望和讽刺。我们知道《荒原》全诗公认为是象征欧洲前次大战后文化生活一度破产,社会价值标准丧失后,一切外表传统的正经都是假的。在这里一个走江湖摊牌算卦的女巫,得了虚名,成了最智慧神通的女人。但诗人在假装说正经话中,要极力捣毁她的尊严。说什么智慧呀、神通呀,她只是个伤风感冒的怪名字的女人!要是用这样的散文说没有任何力量,所以诗人像扮演出在极严肃的场合,用庄重的语调,说着正经话,忽然呵欠打了一个大嚏,弄得全场啼笑皆非,才知道这是讽刺的滑稽戏。“Nevertheless”(嗯可是啊),批评家们认为在此重轻 (trochaic) 句中,正是先闭一口气爆发出一串怪声,象征伤风打喷嚏。这可以说是律度之示意作用一个特显的例子。因为 nevertheless 一个字的意义概念在诗句中极不重要,只是一个虚字,但它超过了意义,在律度的示意中表示了全诗的根本精神。

下面我们看中国诗的例子。因为文字性质不同,中国诗律度的示意作用,道理虽然一样,分析的方法上要显不同。如果

照西洋多数文字的诗律,只计算拍数或重音,中国诗的律度乍看看似简单,因为传统中最普通的五言七言一看就知道。事实自然不如此。词曲和古诗的长短句变化多端姑且不论,即五七言诗律度,也不只在字数的平均整齐,而在乎平仄高低的抵对;而且平仄高低的配合又不只在一行之内,却在两行中间的关系上,并可更进一步说,如是一首近体诗,四行之间的平仄关系都是律度见则。因为这字间行间平仄高低的复杂关系,一句中国诗,字数音数虽然不加不改,但是一字变了高低平仄,结果便有不同的律度。这种变化出了通认的正格,便叫做拗格。用拗音拗字,当然大可成为诗人在律度上示意的妙用。但中国诗的传统大概是太长了吧,虽然说“拗”,也成了“格”。既成了“格”就不能太自由,还是有规矩管辖。比如上句有拗字,在下句同样位置的字也得离格而拗。二拗相抵,乃称为“救”(董文涣《声调四谱图说》讲的详细)。随便举例说,如王维两句:“落日鸟边下,秋原人外闲”。因为第一句鸟字位置应平而用仄,第二句同处用人字,也是应仄而平。推求起来,我们可以欣赏第一句鸟字的拗。因为意境特别,所以律度也拗变,正是示意的妙用。试若照平常规则改成“落日天边下,秋原世外闲”把平仄字换回正格,虽然也成诗句,但意境便比较平凡了。因为日在天边下,是每日常见的景象,并无特别情致与感觉。但若说“落日鸟边下”则像鸟是静的而日是动的。鸟飞虽迅,而不觉其飞,因而落日似较鸟犹通,因此更感流光之驶,非常的意象观感,以拗格的律度道出,所以鸟字拗的是示意作用。但第二句“秋原人外闲”的人字是说人世,拗用人字,除与鸟相对。以成拗句相救外,看不出什么更特别的理由来。这就是拗格虽是可有自由的示意妙用,但已成了格,而有了规矩。我们并不是反对这规矩,只是说在中国旧诗律度中,即拗格的自由也是很有限的。但也可以说越是在规格严谨之中,运用有限自由发挥妙用,越是作诗艺

术,而留心这微妙的地方,该是读诗的责任。

我们以下要讲的是中国诗律度的又一种示意作用。我们说过汉诗律度不只在一行之本身,尤其在各行之间的关系。各行配合起来,造成全诗律度的整体。我们知道在近体诗中,绝句诗的各行配合方式比较自由。我们现在看诗人在运用这种自由时,如何达到巧妙境地,完成示意作用,至于律诗,则诗句配合方式的自由很少,那我们就得看诗人在极少的自由中,如何于更细微的地方表现技巧。这要等我们在讨论最后一首诗,李商隐的七律《锦瑟》诗,那时再说到。我们在这里先看一首,也是王维的,极为熟读的一首绝句。但为了试验我们所提的律度之示意作用,做一个方法和观点,把越是读熟的诗拿来加上一个新的看法,由新的技术基础,而得到新的,我们以为更较近情理的解釋,也许越可证明我们所提的方法和观点不是无用。这首诗说:

君自故乡来
应知故乡事
来日绮窗前
寒梅著花未

此诗译者甚多,但我们私下觉得译成越近口语越好。理由在以下讨论中希望可以明白,而且为了做明显的例证,我们力使它有重轻拍节和勉近乎通韵的韵脚。(原四真五未韵通。)

From our hómétown you've júst còme,
Hómétown néws yòu sûrelý know sòme,
Whát äbout thê wintêr plúms,
Bý mý window, did thèy blossóm?

细看原诗,可发见律度很特别,而其示意的妙用也在此。兹不惮烦琐,标出之如下:

一、平仄仄平平

平平仄平仄

二、平仄仄平平

平平仄平仄

这四句的配合，前联二句的平仄音节，和后联二句的完全相同，一字不差！这貌似单调重复的音节，在绝句中可谓惊人的现象。绝句诗的起源说法不一，但最普通的一个说法，大约是归纳多数唐以来绝句现象而得的结论，成为法度。就是说（如《带经堂诗话》、《岷佣说诗》），绝句须是从八句律诗中截出来的，“或截首尾两联，或截前半首，或截中二联而成。”事实上是或截律诗的首四句，或中四句，或首尾四句，也还有尾四句的（新出王力《汉语诗律学》特别补上最后一点）。但若照这个法度说，王维这首绝句便完全不合了。因为若这样分联数从正格律诗中截四句，结果总得四句平仄不同的搭配。但我们这首诗截来截去，只截了两句，而又把两句重起来，这可以说拗变犯到极点了。这类拗变虽也可另有他例，但像这样二联平仄完全抵对重复，一字不差的，可谓绝少见。但结果可以说这拗变是为了达到一个更高的目的。根据这首诗的特别律度，我们可望更深的了解这首诗的情境。

一向注本解释这首诗，怕都是太冲淡了。看见乡人远来，不问别的，只问寒梅。于是有人说别事漠不关心，可称逸致；或爱花成癖，堪谓高雅。若只就字中意思讲，确也只是问了寒梅，照此硬解，也无法反驳，但是我们若也顾到音节律度，听听他问寒梅是怎么问的，用什么口气，表什么心情，不在文字的意义，而在律度的示意，我们就得到全不同的结论。我们觉得它因节奏特别重复，而语气加快，并且用字多重复，更显情急，决不是万事不挂心的样子。情景倒是像这样或者更近实些：人从故乡来了，诗人一片乡情，千思万绪从何问起呢？乡人之来把家乡景色都唤起在记忆中了，觉得一腔子热，什么地点、事物、季

节,都鲜明的闪现于脑际,所问的虽只是寒梅吧。实在故乡情景,家园状况,一万件事都想一句问出。于是心中急切之至,这是只在字面的意义表示不出的。但一万句话要并成一句说,所以节奏极快,而这情急语快的“示意”作用,就其变格律度之极快中表现了。这律度之快就在于上下二联高低平仄完全不变,诗虽二联,话如一句。而且全诗只二十字便重复了六个字,只听见“故乡,故乡,来……来……”。虽只问了梅花,而“自故乡来……故乡事……来日……”,急速连言,则诗之基调还是乡情之切。如果真如一般所谓这诗完全是闲情逸致,则该音调悠闲;像这样急切连絮缠绵,这是情感浓挚而不是冲淡。所以摩诘此诗,虽不为最伟大的篇章,若论单纯技巧之运用,使情景语气,活灵活现,也可谓艺术天成。

于此略微解释此诗之翻译。我们以为该多用口语,以显语气之亲切;又用白话中之“you've”和“what about”一类简式语词,以加速同样情调;以原诗多相重之字音,故加用 come, plums, know some 和 blossom 一类近韵并近复韵之字。又四句都译为重轻式 (trochaic) 诗行,以加重急快之语气。结果自然还不一定是成功的翻译。但因为附带提到透过翻译了解诗的问题,也略说明一下,做个参考。

但这里又引起更深一层的问题,即英诗中之一个重轻 (trochaic) 音步,一定比一个轻重 (iambic) 音步急促么? 或中国诗中一个平声一定比一个仄声长而重么? 这要分看每个单独的音值,大概是不错的。但若说每一诗的情调缓急,都可用一个个单音衡量,则又不如此简单。诗的效果不在每个音孤立的音值,而在乎各音之间灵妙配合或对照,使形式与所表现情感内容融合一致。而且律度更要和诗中其他的声音部分,如韵脚、双声等,也发生极密切的关系,而结合着产生总效果,这就是我们前曾提起的所谓有机关系。这关系非常微妙复杂,所以

律度虽是诗的基本条件之一，但常常他方面的一字之差，效果上可至毫厘千里。试比较下面两首例子，一首是熟见的孟浩然的《春晓》：

春眠不觉晓
处处闻啼鸟
夜来风雨声
花落知多少

译文：

In spring I slept past dawn all unaware,
Until I heard the birds sing everywhere.
Last night amidst the sounds of wind and rain,
Who knows how many flowers perished there.

再一首是刘长卿的《茱萸湾北答崔戴华问》：

荒凉野店绝
迢递人烟远
苍苍古木中
多是隋家苑

译文：

Desolate, sequestered, here is a lodge in wilderness.
Far away from where the family hearths send up smoke.
Darkly, darkly, in the ancient woods
Are most of the gardens of Sui in ruins.

这两首诗读原文，可以立刻觉着音节的效果极其不同。《春晓》读来极觉明快紧凑；答问则像很闲散自由。因此为对照起见，我们把第一首译成较整齐的韵文，第二首译成较舒松的自由体。原文的效果这样不同，甚至一时也许还觉不出来，其实这两首诗的律度外形，若只照平仄讲，根本上却是极其相同的！标出来许才看的清楚：

《春晓》平平仄仄仄	《答问》平平仄仄仄
仄仄平平仄	平仄平平仄
仄平平仄平	平平仄仄平
平仄半平仄	平仄半平仄

两首诗第一句平仄完全一样，其二、三、四句都是用同样的近体律句配合。《答问》中这几句都是律句的正格（其第二、四两句首字之稍变无伤正格，是人所共知的）。《春晓》中这几句也是一样的正格。但其中第三句的第一和第三字平仄互易，便成了“拗救”句，而发生很不同的影响。但最使这两首律度外形大致相同，而效果之快慢如此极其不同的，还在另外一个字，以致生丝毫千里之差。这就是第一首诗的第一句末“晓”字和以下“鸟”、“少”都入韵；而第二首的“绝”字和“远”、“苑”不入韵而且声音相差极远。中国韵文可说以一韵脚为一单位，韵脚多，单位就短，自然节奏也就快起来。所以《春晓》可说四行中容纳三个单位故紧凑，而另首《答问》，四行只有二单位乃从容，自然《春晓》就快的多了。

不信做个文章游戏，把《答问》的二韵脚也改为三韵脚，而且也改出一个“拗救”句来，即把第一句“绝”字改为“晚”字以入韵，把第三句一“苍”字改为“莽”以成拗，把“古”改为“林”以成救，看结果如何：

荒凉野店晚
 迢递人烟远
 莽苍林木中
 多是隋家苑

这念起来就和“春眠不觉晓，处处闻啼鸟……”一诗律度韵拗完全一样，自然也觉紧快多了。这样改来，词句也可还算像一首唐诗，较之“答问”原诗的律度外形可谓无大变，意义也可说无大不同，但在我们所谓诗的示意作用上就大大失败了。原

诗《答问》和《春晓》的意境情趣根本不同。《春晓》是春梦乍醒，回想夜来，刹那间的顿悟，自然诗调要极其明快；《答问》是荒村野宿，悠然怀古，地远时长，自然诗调也要极舒缓。所以“荒凉野店绝，迢递人烟远”，决不能说成“荒凉野店晚，迢递人烟远”。

在这两首诗的讨论中，我们已经说到时间作用，可以联想到时间与节律之示意的相互关系。在这两诗里可以看出，诗间感觉短的如《春晓》，则律度急湊明快；时间感觉悠长的如《答问》，则律度舒缓。换过来说，因律度之急促而更觉时间之暂速；因律度之舒缓，而更觉时间之悠久。但我们又说，时间起示意作用时，须要含蓄在事物之中流动，须要以具体的事物充实着它，因而时间感觉像透入诗中一切事物而成为一种气氛 (atmosphere)，或浸染如一种色泽。以至于一首诗内时间或全不说出来，或只说出一点来，但它还是笼罩充满于全篇，构成一种境界。但时间的示意与律度的示意一样，有时觉得，也常有时不觉得。但全不觉得的时候，于诗的鉴赏，总是一个损失。它有时蕴蓄的好，字句上不大说出，而实在诗的本体之中。若看不到它也不找，只就字面意义讲下去，倒会离开诗之本体，乃至越讲越远或越难通。

以上两首诗中，时间的作用比较简单容易看出。因为每诗中都说出一点来。《春晓》内说出“春”和“夜”，《答问》里点出个“古”字来。但虽说出一点来，还不失为蕴蓄，浸润在具体事物之中，而成为笼罩全篇的气氛和色泽。春在鸟啼花落，暖帐迟眠中处处透出来，则春不仅是时间之空名，而成为声香色以至体肤之感，而昨“夜”暗示着今朝时间是流迁生动的。在《答问》中“古”字和荒凉野色，林木苍苍，色泽调谐，则“古”之时间感亦是诗中气氛；而具体说出一个“隋”字来充实它，立觉往日宫殿繁华，今则人烟断绝，时光无穷流动，已是多少岁月过去

了。我们可以回想顾恺之的《四时诗》，虽然春夏秋冬都说出来，并没有这么多作用。甚至可说于诗意中无必要。因为“春水满四泽”并无余响，若只凭空做一个孤立的一时的事实说，那么秋水无妨也满四泽。而且我们记得诗有《春江花月夜》一首（张若虚的），可见不一定“秋月扬明辉”，春月也可以扬明辉。尤其顾诗中之时间只是平板的形容词，是静止的，并不流动，全诗无脉络，所以觉得只有字意，而缺乏示意作用了。

但更有一首诗，其中时间成份非常复杂，可说是多层的时间。其时间一部分说出，有一部分不说出。其说出的部分是所谓“有限的时间”(finite time)，而说不出的部分是在“无限”(the infinite)中展开。其有限的是诗人对即身即世年光流转，生活变化的直接感触；而于此感触中又扩大境界，以展至无限，自然造物中之一切无止境的变迁幻化。这是一种了悟，但不是一种超脱，是诗人对生命的执着，而不是宗教家所求的人生解放。所以虽由自己年华有限的时间扩到自然以及超自然的无限时间流动变化，而一切终归为“情”所充满，因而最后像历尽轮回万劫，终归以诗人主观对情之深切感觉结束。全诗因为时间成分复杂，而且又深深的含蓄，所以在律度上更不容易表出。因而全诗看来只严守着律诗规则，丝毫不苟，但只在最后二结句，极其细微处，妙成一个巧变，显出时间与律度的示意作用。这首诗就是我们所要讨论的李商隐《锦瑟》诗。这首诗无疑的是中国诗中极重要的名篇，而也向来以难懂著称，一向聚讼，或由历史考证或由典引争辩，精博固多盈帙，所证得的兴趣也许常落在本诗之外。我们在这里试持时间和节律的观点加以解释，看可否增加一点于本诗的了解。

锦瑟无端五十弦

一弦一柱思华年

庄生晓梦迷蝴蝶

望帝春心托杜鹃
 沧海月明珠有泪
 蓝田日暖玉生烟
 此情可待成追忆
 只是当时已惘然

以下译文,我们先于此谨加声明,还不是锤炼工整的翻译,此望待诸异日。为了我们目前的讨论,这翻译只是聊表我们自己对这首极繁复艰深的篇什在字句上的解释和了解。不过最后两句中的“待”字和“已”字的位置,因为是我们后来在讨论律度时特别要加重说明的,所以在译句中也使译词“abide”和“already”居于第四和第五的两个和原来相对等的位置,并各作斜体,也表示和原文一样,二字各在错置的地位上加重加长。

The inlaid psaltery for reasons unknown has fifty strings,
 Each string and peg evokes precious years of life.
 Chuang-chou, dawndreaming, lost himself incarnated as
 butterfly,
 Wang Ti, each spring with heart pining, is transformed into a
 cuckoo.
 In the vast sea under moon light pearls shed tears,
 In the Blue Field where the sun is warm the jade yields smoke.
 This feeling might *abide* until it becomes memory,
 But at the time *already* one is in sorrow enmeshed.

此诗解释甚多。一首极丰富伟大的诗篇,可有多种解释,仁者见仁,智者见智,今也不想一一分辩,我们只可指出各结论之不同,常因方法及观点之不同。大概说,各种观点在中国旧传统上多是政治或伦理的观点;又可从诗人私生活的传记观点看,也有从典譬之似朦胧而作谜猜的。我们现在的讨论,只望

唤醒一个新的观点，即诗中时间与律度之观点。观点可以越多越好，合起来可以都对，分起来无须争执。此诗之时间与律度观点或尚无人提过，现今提出，想当是有用的。

关于此诗本旨，最权威之解释，可说有两种。一说悼亡、一说自伤。冯浩集合历来各家所论，以为必是悼亡无疑；张孟劬先生则以年谱推度，并探索李诗古本，以为是义山行近五十自伤之作（即四十七岁终年之作）。两者各自言之成理，但若以悼亡而必求其悼者为谁，则恐永难成定论；自伤必以为是政治失意，而系诸牛李各党诸公，也太嫌狭窄了。我们看诗本身中沉重的悲哀，悼亡自伤都可说是诗中的成份，但不是诗本身生命之所在。如果必须于两成份之中选择轻重，可说自伤是基调，而以所悼之亡为自伤经历之一，以充实并发扬这一基调，但全诗的构合与精神则超出自伤与悼亡之上。如以时间及律度的观点看，可见诗人由自己有限生命之经历变化，而进观自然无限时间内之生灭，以造成“宇宙之悲哀”（cosmic sorrow）。全诗首二句以明说有限之时间起，中四句于奇事异象中，具体显示大宇宙无限时间之幻化，而结尾又归入小我主观，明说出自己即身即目之时间感觉，统合以上使俱成为直接的心灵经验。所以最后二句，看似平淡，乃在最微巧的律度略变中，显示了重要的作用。

现在分释各句：“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年”，明说出有限时间。“五十”照张孟劬先生说法，即诗人年近五十之暗示。那么这就是个人在有限时间内之生命感。看这两句诗内，时间示意作用的二条件具备：一是它蕴蓄在实物之中，由锦瑟乐器，像荒古无端的制作，如年命建立修短之不知所由；而二则是情态流动，无端五十弦柱之乐音交变动荡，明比五十年华，以象有限生命之流迁不断。前人于锦瑟多所臆测，有以为是人名，冯浩已原原本本，一驳再驳了。李诗常赋锦瑟，有时是指实

物,但此处特言五十弦。据知锦瑟实在没有五十弦的,此处盖是用神话里瑟的典故:“瑟五十弦,黄帝破为二十五弦”(如世本所云)。然则“锦瑟无端五十弦”,乃寓指原始神话所传创造之神秘,以象年命之未知孰定,令人迷惘,无法解释,故“无端”两字乃寓着人生迷津苦海之悲也。因此所明指的虽为个人有限生命之流逝,锦瑟的神秘意象乃可紧紧和下四句,大自然及超自然无限时间内之神秘变化成为一气,而连起呼应。

下四句,“庄生晓梦迷蝴蝶,望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟。”若是寻典故,做谜猜,好像只见藻语富丽,而得不到一个中心主旨的。但若以时间观点作透视的构架,则意旨很明白。所指为一切的无限变幻,自我与非我,沧海与良田,幻化无穷。如此看并且四句层次也极分明。其所指的变幻中,取譬之意象乃是渐渐展开的,由人与有生界动物之幻化迷惘,以推到无生界的变迁,而时间与空间的境界也无穷开展。这样看来,则典意不必远追,亦可近解,而且条理颇清。庄周以生人而有蝴蝶之梦,以暗寐间一刹那经历变犹不变的永恒,但蝴蝶欤?庄周欤?是耶?非耶?虽似觉而仍“迷”。望帝虽死,亦无解脱,每到春来,化为鹃鸟,而所谓“春”字自非某一年一岁有限之春,而是年年岁无限的季节流还往复,如同劫数,百历而不止。以下连到沧海明月,暖日蓝田,引起沧桑无尽之时间感,而且境界到天地悬隔,以空间之,更见时间之远。但这诗拓开无限的广大时空,并不是空洞的,而在无穷变化中为一个因素所弥漫,此因素即是情。所以甚至蚌珠虽已无生,因遥远月明而成泪;玉虽坚石,亦由天边日暖而融炙生烟。

此诗的境界扩到无穷的宇宙时空无限的变幻之后,终归一个情字的直感,最后乃终于又是诗人自己直接的话:“此情可待成追忆,只是当时已惘然。”这两句初看极觉平常,其语法质直简显,似与中四句之色调浓重正成对比。所以一般赞慕这四句

的高华时，这最后两句甚至可能轻易忽过。但是这两句实际上作用并不简单，以这样的两句足篇，发生特别的效果。其看似质直的话调，甚至似带点慧气的那样不能自了，又呼应到起首两句，和那颇带天真不能自解的语气相通。在全诗结构上说，这两句则正回到首二句的有限时间感，而更加深主观的实觉。再略细讲一点，可以说在这两句中，回到有限时间 (finite time) 以内，主观上又感受人生所能达到的时间范围，即过去，现在与将来，都说出来而觉情终不能逃脱。在这里我们以为时间的示意和律度的变化紧相关联。在这里诗人的主观是由现在看，以“待”示将来，以“已”示过去，而“惘然”颠倒。而这种颠倒惘然，在两个字于律度中略微错置而显出来。我们说过律诗中自由运用的范围更窄。只在细微处显出妙用来。照普通读七言句，按律度习惯，大约总是二·二·三。此两句可能一般平板的读作：

此情·可待·成追忆

只是·当时·已惘然

但这只是律度表面的机械读法。它另有示意作用，各字合起来的关系，以及和全诗的有机关系，稍加理解，就迫使我们另用一种读法。在分析过此诗之后，细读吟哦几次，我们立觉得上句“待”字要长重，而下句“已”字长重，为：

此情可待——成追忆

只是当时已——惘然

这“待”字的加重拖长自像仍是七言的习惯读法，但细读全诗之后，不由得拖的特别长，是一则因为随在“可”字较轻音的助词之后而更显它长重，再则是经历以上四句之色泽情调浓重，到这里习惯上已应长的，非得更重更长，托不住以上的重量。但随着读到末句“只是当时”的“时”字，虽然地位与“待”字平行，但觉得在句法语气上决不能一样拖长读。再才发现长重的份

量是移到下一位的“已”字上去的。一个极自然的感觉是“只是当时”四字要连读的快，尤其各为两字结成一词，所以更觉要连读轻速，而把长重的分量移到下面“已”字上去。这样把位置不同的“待”和“已”字，一样特别拖长加重来读，在律度上就发生特别的效果。这虽只在一、二字长短轻重部位之微，合全诗意旨看，我们认为统合发生着时间和律度的示意作用。

再加结语说，末联这样读法至少我们私下觉得对全诗有这样的关系：即觉诗人心灵由有限的时间年华变化，经历扩大到宇宙无限时间感觉，终不离“情”，爱之情亦生之情。然后又回到主观有限时间之顷，时空感觉扩大了，而执着于情的透视也扩大了。因而于将来之“待”意味越觉无尽的悠长；而对过去之“当时”，又更觉其流变之速，而长留一个永久“已惘然”之恨。因为“已”字特别拖长，而上四字“只是当时”要念的特别加速，更加重了水逝流光之感；但正因前四字加速，而“已”字更显得拖长，更复无限加深那不能解脱的“惘然”人生宇宙间“情”之颠倒。

这篇文章的材料，去年在日本京都人文科学研究所讲演曾经用过些，随后在台湾大学又讲过一次。现在加以补充写出来为元任先生寿。多年以前，元任先生发表《国音新诗韵》，第三章开头说：“诗的所以为诗，单就形式上论，有两个特征，一、诗句里的用字要有节律（本文换称律度），要使得字字的轻重、快慢、高、扬、起、降、促、念的顺当；二、诗句和诗句呼应起来，有押韵的关系。”这书是民国十一年发表的。我在民国二十三、四年间编选并英译中国新诗，那时还有些风气，以为要做自由诗，什么形式都不必讲。我和一般做新诗的朋友谈起来，觉得元任先生早说过的话，给我们印象很深。而且即使是自由诗，虽然打破方块或任何长短的定形，也还要有一定的拍节律度的。这意思元任先生在书中上段话内也特别加注提醒。过了这么多年，

写这篇文章,更是觉得字的“轻重、快慢、高、扬、起、降、促”,及“诗句和诗句的呼应”关系的配合,乃是“诗的所以为诗”。这些是读诗的出发点,而又是往深处了解诗本身之始终不可离的导线。这些既为诗构成散文所无的形,用恰当后又可使诗示散文所不能示的意。元任先生编《新诗韵》序中客气的说“字汇里只取三千几百个熟字,就有三千几百个错误的机会。”但是这韵书在我的经验中已证明大有“存在的理由”。我们这里讲了好几首诗的多方面,自然“错误的机会”更会多。但我们说这根本只是把时间和律度的示意作用,提出来做个鉴赏诗的观点。做为一个观点用,希望总也有存在的理由吧。

柏克莱加里佛尼亚大学

中国诗歌中的自然

这个题目牵涉的问题很多,在我考虑这些问题时,我曾经不断地提醒自己,一旦开始讨论这个题目时,我们难免要遭遇到若干似乎自相矛盾的情况。但是似乎自相矛盾的情况也许正可以使我们从远处大处着眼,我想不妨先列举几个我们面临的问题。

首先,我们大家都知道“自然”是一个非常抽象的名词,一个博大而稍嫌晦涩的理念,对诗人而言如此,对哲学家而言亦然。但是当我们提到诗中的自然诗,我们会立刻清清楚楚地意识到无数非常具体的事物,诸如松、竹、芍药、桃、李、兰芷、旭日、星辰、晴空、明月、飞禽、走兽、大山、湖泊、江河、沙漠、绿洲等等。其次的一个似乎自相矛盾的情况是相继而至的:我们列举这些自然景物时,很可能都有点诗意荡漾的感觉,但是滥用这些名词的结果,却可能产生矫揉造作的诗而非“自然”的诗。至少在中国的传统上,对于自然界事物过多或过甚的描写并非大家公认的最优秀的“自然”诗人的特征。陶潜和一些偶然模仿陶潜的自然诗人都没有这个缺点。在评断诗的价值时,我们似乎应该认清“自然的”(natural)诗与“自然主义的”(naturalistic)诗是迥然不同的。求其自然是中国诗歌准绳中的最高理想。

现在我想就“中国诗歌中的自然”这个题目提出几点广泛的和具体的说明。一般而论,我认为中国诗有一种显著的特征,那就是自然与人生的“高度的”交织交融。我之所以强调

“高度的”一词，是因为自然与人生交织交融的关系，在其他国家的诗歌里也同样存在。“高度的”交织交融才使中国诗迥异寻常。独特的中国诗也说明了独特的中国文化，正如我们也可以从神话、宗教、哲学，甚至语言等等来讨论中国文化一样。我们可以从构成中国诗的辞藻、知识、信仰和宇宙观念来观察自然与人生的交流融会。我们发现这种现象不但普见于中国诗的习用辞汇之中，而且普见于中国诗的章节及结构。以日常生活中的辞语表达自然事物的例子多不胜数，这是“神人同形同性论”(anthropomorphic)的例子。但是我们既然讨论交织交融的现象，相反的例子，也就是以自然事物来表达人体以及人与人之间的关系的例子，也很多。在英文里我们还没有现成的名词来表达这种情况，如果新铸一字，或许可称之为“physi-omorphism”(“人神同形同性论”)。汇集这些例子不难编成巨帙的辞典，而在中国也的确有许多这样的成语辞典，其中收罗千千万万这类诗歌辞藻的珠玑。这里我们只能举有限的几个例子来讨论。这些例子有些来自最容易想到的诗句，有些是诗人们常常引用的典故。为了讨论便利起见，我们不拟区别“神人同形同性论”与“人神同形同性论”，因为适用于前者的例子，也往往适用于后者。或许这些例子有随手拈来之嫌，但是这样也许足以说明自然与人生交融的现象几乎普遍存在于中国诗人心目中所接触到所有事物之中。

我们可以首先从关于人与宇宙的旧学问来说明我们的论点。《礼记》说：“天地为万物之祖。”这个“祖”字便是一个家常词语。同时整个宇宙也被设想为人群社会和政治体制的一种复制品。所以《淮南子》说：“四时天之吏，日月天之使。”星经更把天空中的所有星座依照人群社会的组织加以解释或命名，于是有辅相、尚书、御女、枪棹、天仓、天厩、土工、天厨、东壁、传舍、天床等星座名目。另一权威著作《天元历理》，则认“天床”

实为客厅之误。这些名目也许只能作我们联想到皇家的组织制度,但是至少可以藉此说明自然界的重大的现象与最重要的人生问题的融合无间。同时我们不难想见,这些资料正是中国诗人灵感的大好源泉,因而产生现有的这种自然人生化或自然家庭化的诗歌。

天体和其他自然界事物固然常常以亲昵的、个人的方式来表达,我们也常常发现它们是反映“神人同形同性论”的,我们常常以生活用具、器皿、衣饰、感觉和生理器官更微妙更亲切地表达自然界事物。这在中国民间传说和比较典雅的诗赋里都可以得到例证。《鹤林玉露》里提到在中国西部某省某地,经过连天大雪之后,太阳终于出来了,于是“翁媪争相呼,黄绵袄子出。”蒋防的《海上旭日赋》里有“黄金之镜帖天,赤玉之盘烛地”两句,这比“黄绵袄子”自然要典雅多了,但是运用的基本意象仍旧不脱家常色彩。

诗中提到月亮以及与月亮有关的神话传说的例子,更是多不胜数。但是一再拿月亮与家常习见的扇子相比却是典型中国式的。这个相因已久的比喻自然是表达爱情的坚贞:希望爱情能永远像团圞明月那样圆满(如班婕妤的《团扇》),而不要像秋扇之见捐。后来满月与团扇之见的比拟愈来愈直接,几乎相互代用,不加区别。白居易的白羽扇诗云“引秋生手里,藏月入怀中。”秦观的扇诗也有“有人充户修明月”之句。这些诗人可以说是利用家常习见的扇子把月亮“家庭化”了。另一诗人李白则以人体器官来描述月光之下的整个景象。他在月诗里说:“出时山眼白,高后海心明。”孙覿也以同样的态度描写雨,他所用的辞藻也许比较俗气,他表现了自然的一种相当新颖的状况,虽然根据现代的一些偏见,这种状况也许不太庄严。孙覿的雨诗说:“掩冉花心重,浑酣水面肥。”

藉描写自然景物以召致人生逸乐之感是中国诗歌的惯用

技巧之一。诗人常常运用食物和衣饰来形容自然事物,以求传达声色娱乐的亲切之感。表达人与自然之间的密切关系。注释《诗经》的《尔雅》有云:“甘雨时降,谓之醴泉。”及时之雨不但被称为醴泉,庾肩吾甚至得意洋洋地说:“湿风含酒气。”接着他说:“民天知可安”(典出《汉书》“民以食为天”)。柳宗元认为露水“味兼饴醴,芳袭椒兰”。有人认为霜和雪也是“甜”的,这可能是根据传说中的周穆王从西王母那里接受过“甘霜甜雪”而来的(见《拾遗记》)。邢子才诗有“霜气有余酸”之句,颇见新颖脱俗。苏轼则坚认雪另有一味,他说:“但觉衾裯如泼水,不知庭院已堆盐。”

诗人们也常常以亲暱的口吻描写自然,好像自然就是衣饰衾被似的。例子很多,但是在这里也许举少数几个例就够了。李客文把彩虹描写为“一条绣带束天腰。”韦渠牟则说:“霞中曳彩虹。”更富家常味的也许是徐夔的:“一床明月盖归梦,数尺白云拢冷眠。”

我想在这里再举几个例子,说明怎样拿自然事物来象征人以及人与人的关系。我们已经讨论过遥远的、无生命的天体以及风霜雨露怎样与人生密切地交织交融,我们不难想像人生与自然界的生物之间的交融和相互象征的程度,以致中国诗歌更因充满奇异的生活而显得五彩缤纷,借用一位现代中国诗人的话,简直“浓得化不开”。女人与花朵自然有千百个相似的地方,不但在美丽的外貌方面,而且在品德、行为、命运和地位各方面都有相似的地方。男人的品德和外表都常常与树木以及若干矿物相提并论。无稹为了给太太打气,使她能够跟他一同出外长途旅行,就把他们自己比做“海楼翡翠闲相逐,镜水鸳鸯暖共游。”杜甫在欢迎他兄弟的一家人乘江舟抵达时写道:“鸿雁影来连峡内,鹧鸪飞急到沙头。”

上面所举的例子,除了较先几个之外,都出于唐宋诗人的

手笔,虽然这些诗人的地位有其高下,但是在中国文学史上全都有相当的名气。这些诗句译成英文时,其价值可能显得有问题甚至怪诞。但是我想说明的一点就是在特殊文化的特殊诗歌传统下自然如何以独特的方式发生作用。为了这个目的,或许愈显得怪诞的东西愈切合实用。我们也许可以在其他文化里找到类似的例子,或者迥然不同的例子。但是我希望特别指出自然与人生的高度交织和极端融合是一种中国诗歌和文化的现象。我所举的例子以及它们所含蕴的意义,不能代表所有的中国诗歌。但是我应该为这些诗人说句公平话,上面所引的诗句,至少都是公认的好句子,有些而且是非常深刻的、敏锐的,并且就中文而论,涵义非常丰富。对某种诗歌传统下的读者似乎非常怪甚至荒诞的东西,也许正足以显露另一诗歌传统的特点。上面所举的“浑酣水面肥”、“庭院已堆盐”、和“霜气有余酸”等例子,听起来也许怪诞不经。按照比较古老的英国文学批评标准来说,这些诗句即使勉强被认为过得去,也可能被认为是“低级”感官的经验,而不见得适合于诗歌——这些“低级”感官的经验勉强被认为合格的例子就是济慈(John Keats)的《圣安格尼丝之夜》中所提到的“蜜饯的苹果、榲桲、李子、葫芦等等”(参阅温彻斯特著《文学批评原理》Wenchester: principles of Criticism)。但是济慈却并没有像邢子才或苏轼那样彻底,邢子才和苏轼体会自然的方式,简直要把可以直接尝得出的想像中的酸和咸的味道硬放到人们的口腔里去。我现在所能马上想得起的近似中国诗人的欧洲例子,是现代俄国诗人巴斯特纳克(Pasternak),他在某一首诗里曾经把“严霜之夜”喻为“一只瞎眼的小狗舔着牛奶”。包拉博士(C.M. Bowra)称之为“确切的意象”。我认为包拉博士是一位道地的完全欧洲式的文学家。他说:“如果我们仔细地对这些意象加以研究,我们就会发现它们用得多么妥切,因为一个严霜之夜的确带

点原始的贪婪。”同样地，我们可以说，如果我们仔细地研究一下上面所举的中国诗句，我们可能会发现被雨淋过的水池的确有点醉醺醺的样子，摇摇晃晃的，一张胖脸肿肿的、光油油的。同时我们也可能发现霜和雪的确带点刺激性，这种刺激性只有透过诗人所唤起的酸或咸的味觉才能亲切地体会。

我不厌其烦地举了这些例子，旨在说明中国诗歌中自然与人生交织交融的情形，中国诗人常常不肯仅仅以客观的态度描写或表现自然，而要使我们直接地体会自然，亲密而直接地触摸自然，使我们与自然融为一体，使我们化身为自然，也使自然化身为我们。

（朱南度译）

中国诗之分析与鉴赏示例

——一九五八年六月七月在台大文学院

第三次讲演辞

我们相信要鉴赏诗，须要认识一首诗的特殊性。因为一首真正成功的诗，无论它的主题如何平常，无论它的情感如何具有普遍性，它总一定要有它独有的特殊地方，表示它独有的特点，才能成功一首活生生的，富有生命的诗。因为好诗是活生生，有生命的个体，所以我们要了解它，也要和对了解一个活生生的人一样。我们不但需要认识它外表的容貌、声音和懂得表面的意思，而且还要了解它内在的、隐含的、各部成分的复杂相互关。我们要像了解一个朋友一样，不但只看他的面相，听他说出来的话，还要更深的认识他的特别性情，了解它说一句话之背后要有什么含蓄的情意。

我们今天只拿一首特别的诗做例子讨论。大家也许早觉得这首诗没什么特别了。但是在我讲完了之后，大家会知道什么叫特别，而且非认识一首诗的特别，不能真鉴赏它。

在讨论以前，我先可以说说兄弟对研究诗，以及美学的一些私人见解。所谓分析诗的工作，无论要如何费力，也只是鉴赏诗的一部分方法。一首诗是一个鲜活的生命，只是冷静的分析，会成为冷酷的死生物的解剖。我们必须知道要鉴赏一首诗，我们的程序不是以分析开始的，也不是以分析为终极目的。在分析以前和终了以后，另有一番心灵作用，夹着分析的过程而且帮助分析的过程。这心灵作用，无以名之，只好称之为直

觉作用 (Intuition), 但这里所谓直觉, 绝不是“遁辞知其所穷”。我们所指的不是一种不可名状的感觉, 也不是什么经验。相反的, 我们是指一种鲜明的, 甚至习惯的经验, 每逢在对着艺术或自然之美, 就会直接感受的一种经验。这种直接的感受, 或可说是本能的快感, 在一开始必然是不能分解离析的。甚至于有时这种感受只是局部的, 片面的, 它也是所谓“隅反性” (Synecdochic) 的。对一首诗首先发生的直接快感, 一开始也许只是在一行一句或甚至一字所引起的, 但这快感是一个笼罩整体的感觉。反过来说, 也许我们有时立刻感到一首诗通篇之美, 而对行、句、字, 都没有特别感觉。这种不可分解离析的直觉快感, 必然, 或必须发生在分析工作之前。

这第一步的直觉经验, 必须成为有意识的, 立定一个兴趣的焦点, 然后分析时候才不至于越来越琐细, 越离题太远。这么说, 这直觉的快感与欣赏就是分析工作的初步了。但就另一种意义说, 这直觉的欣赏又是分析以后的终极目的。怎么说呢? 是这样的: 初步的直觉快感发生之后, 在我们开始进行分析时, 我们的直觉就暂时停下来, 让我们的客观的、推理的官能去执行工作。但是到了最后, 终于, 我们所有的分析、论辩、推理工作, 终极的目的, 还是要让这一首诗对我们成为一个完整的经验, 再成为直接的, 当前的, 一种亲切感受——不过, 到这时候啊, 我们的这种感受变成了更有条理和秩序, 我们的心灵对所经验之美, 更明确地警醒, 更了悟此种美感各部分的成分构成的微妙。

这就如诗人兼批评家艾略脱 (T.S. Eliot) 一首诗内的名言:

我们追求探索的尽头
是要达到我们原始的开头
而对它有初度的了悟。

这“开头”和“尽头”，在这里对诗的欣赏经验说，我们都称之为直觉 (Intuition)，所谓直觉，在通常说话中，是太被人误会了意思。人们以为直觉既是自然本能的，就用不着培养修炼。所以甚至普通话中的所谓“*I am intuitive*”，常是为掩护自己的不加思索随便发表的意见或无理的偏见。但是 Intuition，直觉，在哲学和心理学中，真正的意思正刚刚相反。法国近代哲学家柏格森 (Bergson) 的定义说直觉是出于“本能之变为无目的企图，而有清醒的自我意识，乃至能于当前的事物发生无限的反应与扩大”。再看更早一点，更有权威的哲学家斯宾诺萨 (Spinoza) 的所谓“直觉智境” (Scientia intuitiva)，他认为这是一切实验的，科学的知识，所构成的终极大彻大悟于全体的境界，更重要是具备着活生生的当前的直感。

在我们现在所讲诗的欣赏与分析工作中，我们说直觉是我们这工作的初步准备，而又是终极目的。这初步的直觉正要合柏格森的定义；而终极的直觉正是斯宾诺萨的所谓“直觉智境”。但这两种意义的直觉，就柏格森和斯宾诺萨的定义，都是要经过大努力的培养和陶冶。

要研究欣赏中国诗，或任何国的诗，基本上要培养的自然要：第一，对诗的文字的娴熟，第二，对诗的形体或形式 (form) 的了解，第三，对诗的类别，所谓文类 (literary genre) 的历史发展，要有知识。但若只是如此，这些知识容易变成机械的。如果所谓形式，只是记着平仄韵脚，七言五言，古体白话；所谓文类若是只照历史的表面，说古诗属汉，律绝属唐，词曲属宋元；并且若只以为诗的文字之娴熟只是字典和韵合璧的熟用，这虽然不差，但必然不够。所以我们要进一步说，所谓形式 (form)，决不只是外形的韵脚句数，而更是指诗里的一切意象、音调和其他各部相关，繁复配合而成的一种有机的结构 (organic structure)，作为全诗之整个表情的功能。这就是柯洛

律己 (Coleridge) 所谓有机的形体 (organic form)。像听一个活人讲话,除声音字义,连手足眼神动作都相关的合起来,看出表情,而不能像解剖一个死骷髅,只认识分别各部分肢体就算完事。对文类的知识,也不只是了解某一类诗的现成规矩和历史性跟别一类不同,更要在一类之中,分辨各个作品的成就,加重各类之中,和各类之间的比较研究。至于对文字的谙熟,也不限于对字义,以至修辞学的了解,而更要敏感到字外之义 (unance),和在全诗中每个字之间的关系,以及某些声音和某些意思之融洽配合,还有所谓余音 (overtones),常充满而日常超过音律的表面规格。

这些条件说起来像是太多太难,事实并不太难。因为我们可以说对形式的感觉,对音调、色彩、意象的美感,是生根在我们本能以内的。不信请看一些野蛮人的原始艺术和建筑,其本能的表演,都不缺乏这些成分。而且我们可以进一部说对诗的音调,色彩、意象之美感的分析更要使我们这些原始本能警醒起来加以培养。这样的本能在美术的经验中发展起来,就越变越去掉自我自私的目的,而增加自我与外物关系间更清醒有条理的意识,就正如柏格森之所称直觉,能于当前的事物发生无限的感应而使经验扩大。在这样的初步直觉之后,我们进行实验观察、分析、和推理,我们的分析才算有一个明朗的焦点,从这里出发,初步直觉引着我们走一个大圈子,走到最远而终点上所完成的,却又是斯宾诺萨所称的“直觉智境”。这是一种真的满足,可比作一个虔诚修道的人,本性生来自有佛根,然后远行求法,走最远的路子,经验最丰富的生活,用尽心力辨途识路,终于达到了佛地,见了整个的佛身,但却好像是自己生来早认识的。但还是虔诚大远的求来的,因而更了悟,这才是真的满足。

一段理论说过之后,我们来实际分析鉴赏一首诗。我说过

这首诗要认为是特别的，你也许一看说没什么特别，因为太熟了。那不行，我说你要欣赏一首诗，非要认为它绝无仅有与众不同才行，而且要看出讲出它的特别来。如同欣赏一个朋友或爱自己的太太，无论多熟，你也得先觉得，这个朋友或是太太是不能有第二个完全相同的。即便另有什么人大致相同，你的这朋友或太太总有个绝对特别与任何人不同的地方，而你所爱的正是这个特别地方。现在这首诗你不能说它太熟就算不了什么，正像你不能说你的一位朋友太熟了就没什么了不起，要是说自己太太如此，那就更糟了。而且我还能在这里证明这首诗，熟也罢，不熟也罢，确是极特别的。

这首诗就是杜甫的《八阵图》：

功盖三分国
 名成八阵图
 江流石不转
 遗恨失吞吴

我们为讨论这首诗，正好藉机会实验一下所谓 *Literary genres* (文类) 的新理论，和 *organic form* (有机形体) 的诗论，在实际批评 (*applied criticism*) 中之应用。这首诗的“类”自然是一首所谓五绝。五绝一类的规律，如同平仄字数以及俗称起承转合的结构，大家都知道，而且大家除了这一首《八阵图》，一定也读过很多别的五绝，统明为属于这一“文类”的。我现在要把文类 (*literary genre*) 在现代批评里较新的应用定义说一说。那就是，文类乃指某一般的作品，既由它们的外形结构相同而可以辨识，还更由一般诗人的惯常通用这一外形而成为风气，以至使得这一文类的作品，常有大致相同的共同艺术效果和特点。这就是现代两个西洋文艺理论家 (*Welleck* 跟 *Warren*) 所特别指出说：“英国第十八世纪的八音诗句 (*Octosyllabics*) 和现今二十世纪的双重音句 (*dipodocs*) 两种文类，比

起通常的轻重五步句这一“类”来,不但有音类字数之差而在情调和个性上也是特别的。”那么在中国诗,五绝对他种五言、七言诗或四言诗比起来,也自有不同的情调及个性的特别。所以我们把五绝叫做一种文类(genre),而不叫一种形式,为的是形式这个词用的太滥了,它应该专指某单独一首诗里,内在的各种成分品质,有机的相互配合,所造成的全诗整个表情作用。而“文类”照我们的定义是可以用来把某些作品照文艺范畴作比较的研究。但我们又要避免欧洲文艺复兴的文类观念,和中国传统“体制”观念应用的固执。我们的兴趣不在把文类的条律标出来做权威以责成艺术作品来照条律合格;相反的,我们要看一首作品,在守着条律的约束之下,还能怎么样显现其本身独体的特色,而以它这一特色的本身成功,反促进并且增加这一总文类的荣耀,更扩大它的局面。这样一首诗,在某一文类里面,可以比做一个伟大的个人在某一固定的社会里一样。他一面守着这一社会里的现成法律,甚至得到这法律的保障和利益,但是他更能与众不同的完成单身独往的事业,因而增加这个社会的光荣,并且因此在一定限度之内改变了又扩大了这一个社会。我觉得杜甫的《八阵图》就是这样一首诗,可比做这样一个伟大的个人。

在五绝这一个诗“类”里,大家很容易记起来许多别的诗,像王维的宁静山居;孟浩然冲淡灵妙的乐音,微云河汉,秋雨梧桐;韦应物的幽人远致,空山松子;自然还有李白,他可以说是皓月千里的化身。这些诗高则高矣,妙则妙矣。它们当然各有不同,但读多了这些绝句以后,我们或者要想,在绝句这一个极其重要文类里面大概总有不少限定不移的意象,限定不移的景状,和限定不移的情绪吧?就是所谓 Stock images, Stock situations 和 Stock emotions,因此我们如果不小心,会发生很坏的影响,对唐绝句诗总也就发生一种固定不移的反应,所

谓题 Stock responses 像只看某一类中国画一样,只认得行云流水,渔人牧童,听弹琴必在竹林,看西施必总是蛾眉蹙蹙。

在诗的鉴赏,我们越觉得一个文类里的作品相似,我们越要力求发见其微妙之不同。不断的异中见同,同中更见异,是审美进步的必要条件。文类知识的用处是先证明许多作品之同,但更在同之中,让我们比较而见其特异。要见其异,就要用我们才说过的所谓有机形体的看法,来看每首诗个个像活人,像生长的树叶,没有一个相同的。再加上我们对诗的语言文字之敏感,觉悟言外之意 (nuance),和弦外之音 (overtones),要如此,我们自然先会觉得王维幽篁里的明月不是李白的床前的明月,韦应物的空山不是王维空山的意境,更不是柳宗元的鸟飞绝,人踪灭,那一空山的情趣。

但是啊,想过这一些绝句之后,我们来进前跨一步,看杜甫这一首《八阵图》。我们可以说,这一来,走进了另外一个世界;可又奇怪,我们的脚还并没离开同样的一块土地,因为我们还是在读绝句呀。不同的是什么呢?我们说:其余说过的那些别的绝句,无论各自的个性如何特殊,总有一点是相同的。这就是说,我们总看见人活动在自然景物之中,而且像很多中国伟大的图画一样,大自然常是占着优势。人在其中或是渺小到极细屑,或消散融化在自然景物之中。有时画一个隐士,他像是装点大自然山水的一部分;甚至一个美人,可以被月光浸透了像随时可以消融的。但杜甫这首《八阵图》诗就完全相反了。这首诗是沉沉重重的“人”的世界,放射到“人”的历史的一幅大幕上面去。人所在人世上所最关心的,功,名,志愿雄心抱负,失意败丧遗恨,占满全篇二十字的主调。至于自然景物如果是出现了一点儿,是居于副位,甚至可以说已经是“人”化了 (anthropomorphized)。所说江流石不转的“江”和“石”,只是嵌在人世功名成功的中间,被人的情感浸透了,而完全变成人的感

情的象征。整个诗的前景被一个伟大的历史人物占据了，顶天立地，站在我们前面。一幕历史上英雄斗争和悲剧下场展开在我们的眼前。这至少是在培养了读诗本能的人，立刻应该会觉到的。而再进一步我们更可以看见这诗内更复杂的种种力量，和人、历史、自然、一切的关系。

但我们最要注意的是，这么多，这一切，都只是在四行一首二十个字的绝句里表现出来的。照文类的说法，我们看一个诗人的本事如何遵守规律中运用自由。或说他如何利用现成规法而完成特殊创作，合规矩但是不落窠臼，自由但是不犯法。

照我们对五言绝句的知识说，我们知道因为它的定形极其简短而结构又要紧，所以它的效果必须是在一刹那之间产生感动人的力量。所有词藻装饰，细微自然物的描写和详细的叙述都要省去。这在五言绝句比八言更要紧。理由易见。但比起四言诗的文类来说，五言绝句的特点更值得重视，更足见其经济之中的繁复内在的机构。四言诗最多用在碑铭、箴戒、教条，或后世的宗教禅偈。古来只有曹操、陶渊明少数诗人有例外的成功作品，但四言诗大概总常是一个简单的意见或事由，平平顺一直讲下去，或训教、规戒，至多即像陶渊明那几首可爱的停云诗，也是平淡流露的抒情，写下去可以一往不复，不觉有什么呼应转折。像是每一个字是向前的一个指路碑直指一个方向前进。从四言到五言，在中国诗中是一极重要的变化。只一字之差，就像音乐作谱，只每节加一拍，全部乐性就完全改变了。

从四言到五言，是双数拍子和单数拍子的差别，所以比五言七言之间所差倒更大。从四言到五言，像由四平八稳的步法换成一种单奇的舞步。从四言到五言就像刚走过平坦的古罗马式的大路，而忽然到另一时代，看见哥惜克(Gothic)式的建筑。我们不能再一往直前，我们看见线条开始流动，伸张，各部彼此互相呼应、交搭、前舒后卷。诗中各个字交互起作用，在行

和行间,直接间接,平行着斜对着互相影响。这是中国诗史上儿多个世纪一大发展。古人不是不知道这一发展的极为重要,到梁朝(第六世纪)钟嵘作《诗品》,别的诗体像四言、六言,甚至七言也都有了,但他认识这一关键,可惜只说了一句“五言众作之最有滋味者也”。这是吾国先贤文艺批评的精神,意思有,见得到,可惜言简而意不赅。所以我今天藉机会提到五言,讲了这么多,供大家参考。

以下还是专讲五言绝句,特别论到杜甫的这一首。只再加一句广泛的话,即是五言绝句,我们要记住原本是唱的,所以音调成分尤其要特别注意它。

我们记住以上所说的种种比较广泛的论点,再一步一步的推求杜甫《八阵图》这首诗,是怎么样在绝句的这一文类里面得到成功。我们方才第一讲到五言绝句因为要极其简短,所以需要发生立刻以全体来感动人的效果,要在一刹那之中给人一个完满丰美的诗的经验。为了要在极短时间以内,产生这样效果,所以题材至少看着要相当熟悉,景致、人物、动作,要一看就容易认识。事情大概要相当的平常而又能引人兴趣。我想就为了这个缘故,绝句里面才常常是明月、落花一类鲜明的自然景物。所说的多是家人朋友的聚散,旅思乡愁之类。其中的人物常常是显得极平常,人所共见的大自然之景物在绝句里出现最多,而其中个人则常隐含在后面。所表现的情感常是日常生活经验以内的,常是平凡的,但却因此是最具有普遍性的。

但是现在我们看这首《八阵图》,却完全像是例外,不合这些习惯的。那么可以说杜甫完全违反了五言绝句的文类规律,而走上邪路么?那可又大不然。相反的,他还是把握住了五言绝句的优点和特长,而完成了一个光荣的创作。若说他用了一个特别手法,把这一文类里惯用的大自然背景,换上一幅人类历史的巨幕,那是不错的;但我们可以立刻觉悟,他所选用的历

史之一幕，正是人心目中极熟悉的，和自然中日月风雷几乎一样的动人，也一样熟悉。所谓“三分国”，对当时中国人，可以像罗马帝国的兴亡，给欧洲人所能引起的兴奋和悲壮一样。诗里起首所谓“功”和“名”，不是普通所谓功名，是诸葛亮的赫赫功业，巍巍声名。而诸葛亮是三分国一段历史上的大英雄。诸葛亮死后差不多五百年，在唐代杜甫写这首诗的时候，三国的历史和诸葛的事迹，恐怕不但是唐代文人所景慕，而成了普通民间故事。因为稍后于杜甫的白居易已经记载了《三国志》在平民市场上有人演唱。白氏的《骄儿》诗，说“或笑邓艾吃，或笑张飞胡”。所以我们可以说无论杜甫这首诗情调如何严肃高亢，无论所指的历史实际上如何复杂，《八阵图》诗的内容事件在当时已经是通俗人所熟悉的，所以还是合式用作通俗文类当时盛行的五言绝句题材。

但更进一步看，这首诗却在效果上又有一个很特别的成就，就是在于它所引起我们的情感，这一种和大多数其他五言绝句都不同的一种情感。这种情感是“庄严”的、“悲剧”性的 (sublime and tragic)，和其他多数五言绝句之为“美丽”的、“抒情”的 (beautiful and lyrical) 大大的不同。这种更加沉重的庄严悲感，也同样是用了四行二十个字完美的表现出来。要说这是杜甫的特有天才，自然也不错。不过要充分欣赏这首诗，我们要进行分析。分析可以从三方面入手：主题的选择，材料的运用，和手法技巧与艺术目的的完美配合。

我们先看主题和材料。本诗的主人公诸葛亮，恐怕是汉代崩演以后最受景仰的英雄之一。也可以说是最完美的一个。大英雄在历史上常是功过参半，但诸葛在人格事业上，可责备的极少。他是一个悲剧的人物，是不错的，可是他极少悲剧角色的个性弱点，所谓 tragic flaw。他所独立支持的三分国之一是最弱的一个。后来所谓魏得天时，吴得地利，而蜀只靠着人。

事虽不如此简单,总不太差。无论诸葛同时代的敌人友人怎么说,在他死后五十年写成的历史《三国志》和后加的裴松之注,我们觉得他在领导人和上,成了一个模范人物:忠诚、坚忍、勇敢,在艰苦中善发明,能创造。他的国家在三国中首先崩溃,但是并不是他的过错。他确乎是一个历史大悲剧里主角之一,但绝不像别的和他地位相似的人,因过分的野心,好虚荣,或是犯太严重的错误判断而招致灭亡。人对他的政治才能和发明天才有绝大的敬仰,对他的同情心是纯粹的。但是在人心里又觉得他太处处近人情,所以不能把他过于理想化,成为一个超人或圣人。不论在政治道德上他做为一个模范宰相,或在民间传说他有什么法术,他终归还是被亲切地保留在平常人的境界以内。

以这样的诸葛孔明和他的事业做题材,这首诗感动人的力量虽然庞大庄严,但总还不失为亲切的、直接的,所以终于还是适合于五言绝句的文类。但更可注意的是这首诗的材料和运用方式,结果造成一种可以说是特殊中国式的悲剧效果,值得特别提出。

在各种不同文化和不同的时代里,悲剧艺术的表现方式常各自不同。我们可以大概说,在古希腊,悲剧的效果在于把英雄个人的意志,跟命运的摆布,两者的冲突加强戏剧化;或者是使得悲剧主角盲目的行动着,直到最后才现出命运一直早已安排好了他的悲惨下场,而他毫不自知。因为在古希腊人和命运是直接接触的,命运成了人格的化身,而且不只是一个,是三个女神,用线索牵着每一个人,直接的控制着。但是在中国,无论儒家所谓天命或道家所谓道,都不是人格化的。所谓天网恢恢疏而不漏,意思就是命运包盖一切无可逃避,但它不是有意志人格的神,而只比作一个网,这网虽然“不漏”,但是“疏”的。所以个人的意志和这样一个弥弥茫茫的网,冲突时自然不会带戏

剧性。因此中国文学里从来没有像古希腊那样的悲剧。但是，我们常听见说悲剧的情感，是文学中最高境界。我们中国文学虽然没有希腊那样悲剧式，但我们有另外一种方法和形式，来完成这高级悲剧效果。（请大家注意悲剧性，tragic 一词，恐怕也在日常白话里用的太滥了，悲剧并不是如我们所谓唱的苦戏的意思，是指严肃的、常超乎自我的、恐怖与怜悯，对人生大宇宙的彻悟。这里不能细讲，请看任可西洋文艺批评史，最方便可查大英或大美百科全书和 Shapley 氏的世界文学百科全书里的 Tragedy 文章就可以。）

在中国文学里的命运观念，所谓天命或是天道，既然不像希腊化身为三个有形象的女神，那么这个不可逃不可抗的命运有什么形象呢？这形象也是有的，我以为这命运形象的表现，常是一个空白的时间和空间的意象。我们中国文学里不出现命运之神，但常拿时间不可抗的流动，和空间无穷的运化来暗示命运的力量。我们称命叫做“命运”是值得注意的，运的意思是流动。因而所谓命运，就像一个巨大无边常常流动的节奏，没有人格意志，不可抗拒，超乎任何个人的，在那里运转。所以个人没法和它发生戏剧性的直接冲突。这就像大地球的运转一样。固然我们一个人也可以说向着地球运转相反的方向走，但若说这就是和地球冲突那就太可笑了。因为个人和地球的大小太不成比例，若说和它冲突，那不但不成悲剧，可以说可笑成为喜剧了。所以愚公移山，夸父逐日，在我们的文学传统上都以为是可笑的人物。对于那巨大无边不可捉摸的命运之流动，中国文学里常有三种可能的反应：或是很快的妥协投降，或是暗含着默认，或甚至快乐的接收。

但虽然对于命运是如此，中国文学作品常能用另外一种方法得到伟大的悲剧情感，登上中国所特有形式的悲剧性的高峰。杜甫这首《八阵图》就是这样一篇作品。我们好好的念这

首诗,我相信第一个印象,可以说是直觉式的,立刻感觉到一种崇高的情感,一种所谓全人世的、宇宙性的悲哀 (Cosmic Sadness),但是这种所谓直觉,照柏格森的定义,作为本能的自我醒觉,超脱俗念利害关系的目的,而对当前事物无限的展开想像之后,我们可以进一步经验到面对面,看见这首短诗里一个人悲剧的景色,经验到悲剧性的“恐怖”与“怜悯”。在这里中国人对命运一向之观念和态度,可以帮助我们了解这首诗里特有的中国式的悲剧景色和情感。我们方才说在中国诗文里面,命运不以人形出现,但常常出现在空白的时间和空间,无边的巨大流动之景象。在这首诗里面,我们就正意识到这巨大的时间和空间的流动变化。作为命运感来看,这和人并不直接冲突着。但诗里所成就的高度悲剧情感是借用另一手法:可以说,不是用冲突而是用反映与对照。

照中国的命运观念,个人的意志和行动在表面上好像比较自由;因为命运之网虽然不漏,但是稀“疏”的,所以人的世界,在表面上也像是人类自主的;而在这人的世界上,人所成就功名事业,表面上也像是真有实在性 (Positive) 的。但这都只是表面上如此,实际人的世界就中国的命运观念说,虽然像是自主,但绝不是自己支持的。更有一个外面命运的洪流不断的推动他,在时间、空间的无止境的流动中,一切是可怜的改变着。人的功名事业成就越伟大,说的越坚实,和时间空间的流动反映对照起来,越显得愈壮愈悲,越是可恐怖可怜悯的无常,在伟大的对照中,更显得那些东西在刹那间的消失。

因为如此,我们想所以只用这短短的五言绝句,以极紧凑的方式,反更能成功的表现中国式的崇高 (Sublime) 悲剧情感。如果我们只看这一首短诗的本身,也许觉得它的结构成分太过于沉重了,你看二十个字里有这么多历史,大英雄人世功名,王国崩溃,山河浩荡,遗恨无穷,在一首短歌里不会太重么?

但是我们只须一反想,就该觉到在背景上,那个时间命运的洪流,要成一个有力的对照,这首诗的结构非沉重到如此不可,这才能反映宇宙的时间空间,无穷和无情的变化大节奏,命运的洪流改变一切;而同时这首诗内容之沉重,表面之简短,更象征了人生多少事业功名是蜉蝣一样短促。

现在更进一步,细看这首诗,为了反映对照背景上命运的洪流,以时间空间的流动,变换一切,所以头两句说到人世间的功名事业,反像先是特别的肯定和真切,像铁板钉钉,极刚强坚实的说出:

功盖三分国

名成八阵图

所谓伟大的功,所谓永久的名,无疑的是人世生活中,有生必有死的人所最要关切的。这头两句的说法语调,好像是人世生活的大胜利的口气。我们这时觉到人间生活的最大可能性已经完全登峰造极,全完尽了。一个可敬可爱的历史大英雄像突兀的,无遮掩的立在面前,在人间,他生前死后的“人世”光荣是不能再高了,我们对人世的想像到此也高到不能再超过了。这不像是把人世人生意义完全肯定了么?

但是啊,紧接着第三句来了:

江流石不转

这一行就我们的历史知识看来,像是极自然,容易,天然的凑泊。这里的江和石,在文义上自然只不过是补充了一下,说这就是他天才成名的八阵图。但在诗的结构上,这一句是大江倾泻,但是把我们在头二句经验的人世生活之最高峰顶,突然像千万钧的重量,从万丈高空拉到地面。我们的感官视野,景色,也突然展开一个大变化。在这里,时间和空间也突然改变。方才“三分国”是过去历史的时间,“八阵图”在当时一定巍巍雄壮,在空间矗立。但是到这第三句,“江”是我们现在时里当前

眼见的江,这“石”头剩下东堆西乱,也不是当年在空间的景象了。而且更就整体的突变来说,我们也是从人世,历史的世界,忽然变到大自然,时间无情流动的世界,从大功大名,忽然转到江流残石。

我常说因为中国传统宗教,没有人格化的上帝,所以在文学艺术上,无人格意志的而支配一切的时间和容受一切存在的空间,常表现更重要。我们在我们的文艺作品中处处感觉到。所以我们虽然一首短诗,也多含着所谓“时序”之感;而中国画善于用所谓“活动的空间”(active space),或“充实的空间”(substantial space),也有西洋人 Laurance Binyon 说过。但是无意志人格的时间和空间虽然代替了有意志人格的神和命运,时间空间在中国文艺上不一定常是悲剧的成分,就如命运在西洋文艺也一样。不过到中国诗要成就悲剧庄严的效果时,既不能像古希腊用冲突戏剧式的手法,只好用我们方才指出的一种紧张的反映和对照。可是因此,既不能用戏剧性的冲突以表现苦痛,结果也就不能像西洋悲剧结果中的所谓“拯救”(redemption),来缓和这一紧张。所以我们现在看这首诗的最末一句:

遗恨失吞吴

这一句初看是紧接着第三句的大自然意象,又用人的感情来浸透渲染起来。就是说,长江,这一条长流不断,和时间一样,逝者如斯的长江,虽然永远不断的流啊,可是英雄身后的遗恨余哀,永远像这顽强不动,八阵图的遗迹残石,永不得解散。尽管时间和空间流动变化,它们不像神,不负着解教的责任。而它们的悲剧作用是把这个无穷的哀恨,继续的使它伸展,直到这个遗恨在诗里的效果,是从一段历史中一个人的恨伸展,从人世历史有限时期 (finite time) 而变入自然界无穷的时间,成永远的恨。而这无穷尽的恨和永远不改的石紧连起来,成为

一个意义,无尽的英雄遗恨,好像是崇着了这顽固坚强的石头,这石头就是那恨的化身,比任何自然界的怪石巉崖,在惊风骇浪的大江上都可怕。它引起我们的恐怖,但因为诸葛孔明,我们说过是历史上最完美,最受人同情的一位英雄,国破身亡,并无自己的罪过可责备,所有的事业功名,仍然是消失物化,归于无有,只剩下这永远无穷的遗恨,让我们发生命运的恐怖和怜悯,也就是这极短一首诗完成了伟大的,正合西洋文艺批评里所认定的,崇高悲剧性 (Sublime tragic passion)。

分析到这第四句,我们可以更稍进一步看,这末一句一面伸展了而且注实了第三句,在精神和事实典据上,又直回到第一二句上。这种贯串呼应,就正是这首五言绝句的,我们说过的“有机形式”(organic form)。全首诗在第三句,我们说过,时间空间都突然改变了,但是到这第四句,像是又从时间洪流的对岸 (the other shore of time), 回声呼喊过来,又回到历史。但是,所喊出的话,恰恰和首二句里关于人世的话,完全是相反意义的呼声! 这句的“遗恨”和前二句的“功”“名”成了极端的对照,而把整个一首诗全体由对照紧张起来。

在这一首短诗里面,当然,不会有像希腊悲剧,那样把人的行动,明显的戏剧式的排演出来。但正因为它的短,它只是扼要的提炼了人世悲剧的一个大感觉,用一刹那的手法表现出来。所有的史实,动作,都已暗示着过去了。只要一刹那之间,我们经验着一时达到人生功业的最高峰顶,而忽又降到无穷无底无限的哀恨的深渊。但是这两重经验不止是深切而且又终于给我们一种超脱感。因为终于是人的世界和自然世界,由反映对照,在无限的时间和空间的流动里结合起来。我们觉得终于不得不对于人生在无限的世界宇宙中的意义,来心诵、沉思、默念。

大家知道,在十九世纪之末,有几个少数的欧洲文艺批评

家和戏剧家,为西洋的悲剧艺术找新路子和新标准。他们结果提倡所谓是“静态的悲剧”,要一出悲剧的戏里面取消动作。比国的梅特林克(Maurice Maeterlinck)主张说“生命里面真的悲剧成分之开始,要在所谓一切惊险、悲哀和危难都消失过后”,“只要纯粹完全的由赤裸裸的个人孤独的面对着无穷的大宇宙时”,才是悲剧的最高兴趣。略微早一点,史来格(Von Schlegel)也说过“悲剧是应该引导我们,对于我们的生存和一切可能性的极端最大限度之间的关系,加以心诵、沉思、默念——即是对于无限世界的心诵、沉思、默念”。

像这样西洋十九世纪末的悲剧理论,说得很高,很深。但是,在当时悲剧的实际创作上呢,并没有发生什么力量,更缺乏实际的成就。因为像他们所谓“静态悲剧”的戏剧,不要动作,这句话本身就是一个矛盾。即要是戏剧,就不能没有动作。就像说既是韵文,就不能没有韵。但是我觉得像这些西洋文艺思想家,十九世纪末,为悲剧所追求的这种高深理想,虽然在西洋戏剧这一个艺术门类里来说是错误的,是不能实现的,但换到中国诗的艺术中,以杜甫那样的天才,运用了这五言绝句的短章,在这一个文类里面,像《八阵图》这首诗,倒是达到了不要动作,不要叙述的地步,用二十个字,在短短的,一刹那之间,给我们一个极完整,极深刻的,一个庄严的悲剧经验,激动我们深深的对人生宇宙,发生超乎自己的恐怖和悲悯,因而不得不对人生在无限宇宙中的生存意义,发生无穷的心诵、沉思、和默念。

到最后,我希望,大家能由这一次讨论,对于较大的文艺批评问题,像悲剧的定义,命运在中国西洋文艺创作里不同的作用等等,发生兴趣,继续研究。但最当前的,还只是杜子美这一首诗。我相信大家早已很熟,而且早已有了像柏格森所谓,直觉的,本能的了解。我希望经过这一大篇分析讨论之后,终于

又回到直觉的欣赏，如 Spinoza 之所谓“直觉智境”。杜甫美的二十个字的诗，我说了一万二千字，绕了一个大圈子，终于还是劝大家回来看诗。这至少，在我自己的经验上是：

我们追求探索的尽头，
总是要达到我们原始的开头，
而对它有初度的了悟。

注：美国加州大学教授陈世骧先生一九五八年返国，在台湾大学演讲四次。本文为第三次之讲演辞。兹将另三次之讲演题目录后：

第一次(五月三十一日)时间与节律在中国诗中之示意作用

第二次(六月三日)试论中国诗原始观念之形成

第四次(六月十日)宋代文艺思想之一斑

关于传统·创作·模仿

——从《香港——一九五〇》一诗说起

在这里,我们不是来标榜一首诗。不说这是“奇文”,甚至我们也不必说这是一首“好诗”。“奇文共欣赏”,是晋宋时代躲在山林,几个朋友自己夸赞的话。夸的再高,也是自己几个人听。言之者非谄,闻之者甘苦自知。自然现今酒席间也还有拾古人这句牙慧的,常是不诚恳,也就无多人意义。至于泛说“好诗”,这也很难讲。这在有固定公认的形式和相当共同标准的时代是容易说的,所以“李侯有佳句”之“佳”,因为看出他“往往似阴铿”。但在我们的时代,诗人是如此需要有独往的精神的,说他“似”谁,反倒不是恭维了。只有在集权统制的势力下,作诗的人才个个相似。

既不说是“奇文”,又不说是“好诗”,我倒觉得《香港——一九五〇》是一首相当重要的诗。题下附说是仿艾略忒(T.S. Eliot)的《荒原》(Waste Land),仿的看来并不像,如照我们旧日所谓“拟古”或“拟某某”的看法。但依我们以上所说的推论,不像,倒正是这首诗的好处。打句油:“此诗有佳句,不似艾略忒。”记得约四年前,偶看过另一首很长很长,在香港杂志上发表的诗,充满似《荒原》的世纪末,宇宙末的词句,而且加上许多外国语文,那倒真可说是“像”艾略忒的《荒原》。但不过“形”似,甚至“意”似,可是做为一首创作,其“意义”则太不似了。一首诗在形、意,都太明明像另一首诗,就无本身创作的意义了。

《香港——一九五〇》和《荒原》，形、意都不太相似，但在以上所说的意义上大有相似处。这是指做为创作看，各在新诗发展史上的意义。艾略忒对英诗的项献，是他的批评与创作中，时时表现对欧洲整个文学传统极明显的意义，反对无纪律的浪漫，反对浮浅稚气的唯新，标出直言不讳的传统意识。《荒原》就是这意识的结果。莎士比亚、但丁、甚至德国流行、全欧最熟的欧剧，也都引入。但所成就的不是“貌似古人”甚至也不是“神似古人”，更不是“新瓶旧酒”，而，在形式上，成就一种新的语言；在内容上，表出唯有现代所有的情感与眼界。这才是有意识的应用传统，活用传统，而在新诗的发展史上完成真正创造的贡献。因此它之方一出现，似乎难懂以至不可解，但过了二三十年，直到现在，成为人人传诵，极其容易的一首诗了。这就是因为一方面，以其为真正的创造，方乍出面令人惊骇（读者以及一般批评家趣味之惰性，远超于他们所谓自觉者所以更需要惊骇）；但，一方面，以其是有意识的，应用传统，活用传统，终于过了相当时间，融汇于大传统之中。

《荒原》是用英文写的，但它那么有意识地应用的传统是全欧洲的，所以与其说是终于融汇入传统之中，毋宁说它是又开了一个新潮泽，而容纳入各复杂传统的支流，造成新的统一。

《香港——一九五〇》说是仿艾略忒的《荒原》，但所仿到的，似乎绝不是《荒原》之本身，而是《荒原》背后的诗的传统意识之应用与活用。因此在形和意上，外表便极少相同，尤其不似浮浅的模仿西诗，可说无一句欧化的句子。但在形和意的有意识的活用传统，这精神之极其类似，是因为用了中国旧诗的一些传统音节与字汇，加上流行歌调，以至日常家常白话，力使其无隔阂的融汇起来，从一些旧有的，不大相属的传统支流，可说由化学式的配合吧，求其得到一种新的诗的语言。它在形上

是如此；在意上，我以为也还是中国诗传统上的诗意（就在艾略忒的《荒原》无论如何用原始异教典故，基本上是耶教的精神）。中国诗传统上有一大派，用时髦语说，可谓“社会性”的一派吧。这一派可说是自从《诗经》中自然流露的一部分，到杜甫的一些歌行，以至白居易的“新乐府”，我们姑称此为“乐府传统”。这一脉相传文白雅俚的交响乐，其精神与西洋一些革命性的大诗篇相异，如与雪莱、拜伦等的创作比，可说是少悲天而多悯人。（所以《香港——一九五〇》与《荒原》绝不能相似，就因为后者的深重宗教感。）这一派在本国和另一大派如屈原所代表者又不同，这在于其减抑诗人个人性与私情感之表现到最低限度（这倒像艾略忒标榜的“个性之消化入传统”的主张）。因为个人性之减抑，所以近民歌创作，而在形式上，必然音节明易……或是旧格五七言，即使是极新的音节吧，近新歌也好，近口语也好，一定是极明易的音节。白香山乐府是如此，《香港——一九五〇》，至少明显的有这一点质性。再一个中国诗传统的德性，是常言所谓“怨而不怒”。《香港——一九五〇》是讽刺的。中国诗以上所说的传统一派，自《诗经》中有所谓“讽议”，至杜、白，都是讽中多加议论。但我们这里这首新诗，倒是像西洋一些诗或小说的艺术，讽而不议，而读来意味上却又像乐府的传统，刺而不毒。

所以我说《香港——一九五〇》不称为是“奇文”，也不泛说是“好诗”，而是一首相当重要的诗。其重要性在于其为一位研究文艺批评的人（我希望读者见过《文学杂志》第二卷第一期夏济安先生自己论《白话文与新诗》一文）有特别意识的一首创作。不必个个诗人都如此有意为文，如果我们能回到三千年前，如《诗经》时代的天籁也许更好。但明显的方法意识，在我们这一切价值标准都浮游不定的时代，总觉是需要的。人人所意识的，所欲求的，为诗的将来，更不必和这首《香港——一九

五〇》相同。但它,即使本身不被用作一首诗的榜样,可以至少是现在作诗态度的一种榜样。

一九五八年七月二十四日,

意大利佛罗伦斯旅中。

香港——一九五〇(附后记)

夏济安

(仿 T.S. Eliot 的 Waste land)

明年的太阳装饰着你的橱窗
浴衣美人偏抱着半瓶黑汤
北风带不来冬天
雪浪闪金钱

白蚁到处为家
行人齐插罌粟花
人山人海的鳄鱼潭
但是哪里可以吐痰?

“不远千里而来,中年人,亦将……?”

摸摸下巴,笑,不怀好意。

乌溜溜的眼睛,我知道不怀好意。

“请先走,请,不要客气。”

走定了,好!吃马,将!”

(我还以为我们下的是围棋,

这许多黑棋围着我一颗白棋。)

黄金地上采薇蕨
肥肠进薄粥
愿以明珠十斛
换还我那两片壳

坐台子的人说：“对不起，
很对不起，请多坐坐，
我转一转台子就来。”
去转吧！我是预备坐下去。
羊一猪一我带来，
统丢统了下去，
丢在豆腐锅里。

电话上半天刚拆掉，
哪里来的铃响？
输了，输了；
再洗一个澡。
好坏还有老命一条。
车呢？车呢？怎么，逃了？
妈妈！毛毛不理我了！毛毛
打人！妈妈，你看毛毛……

百年黄白梦
水曲失幽魂
青眼 白眼——满地红
那个人来了没有，老兄？

宋王台前车如水
荆棘呢？泥马呢？
铁蹄驰骋快活谷
预备坐下去吗？

黄昏时又是一架喷火机触山
隔海有人在哭妙根笃爷

后 记

前面这首诗是一九五〇年我在香港写的，原标题只是“香港”二字，现在时隔八年，香港的情形和那时已有不同，所以题目上添了“一九五〇”四字。

那时大局似乎很乱。我们这辈在香港避难的“上海人”，生活没有保障，不能安居乐业，心上的苦闷很重。这首诗就是在这种苦闷的情形之下写出来的。

写好之后，一直没有发表；非但没有发表，而且没有给别人看过。只是曾寄到美国去，给我的弟弟检定一下。我们是在一起长大的，我所写的不通的东西，他见过很多。我怕别人笑我不通，我决不怕他笑我不通。这次他倒没有说我不通，还夸奖了一句，说是“颇像早期的艾略忒”。《文学杂志》创刊后，他还写信来问：“那首《香港》为什么不拿出来发表？”

我也有写诗的好朋友，我甚至不敢拿给他们看。主要的原因也是怕他们笑。我的诗和他们的诗有一点很明显的不同之处，那就是：我并无羞愧地袭用了旧诗的句法——而新诗人中不乏要打倒旧诗之人。梁文星先生用过很多旧诗的字眼，他

还用旧诗的“典”；但是他的诗的句法无疑是很新的，不少是他所独创的。我不敢独创新句法；我的诗“才”不够。我要是独创什么句法，唸起来自己也觉得难听。我所以要袭用旧诗的句法，当然有我的理由，但是我不知道我这种做法对不对。我的弟弟也不写诗，他的学问和趣味，我绝对信服；但是新诗该怎么写，他也未必全知道。他的鼓励似乎还不够。我既然缺乏自信，我觉得宁可把诗锁在箱子里，免得显丑。

今年陈世骧先生返国讲学，在台湾大学的第一讲是《时间与节律在中国诗中之示意作用》，在这一讲里，他引了艾略忒《荒原》里的三行诗：

Madame Sossartris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,

他说：（我没有和演讲记录核对，只是凭我记忆，把大意写下）这里的第一行和第三行，是英文诗里最习见的抑扬五步体，一轻一重，整齐稳妥；第二行却把前后两行的节律打破：头两音含是扬抑体，先重后轻，nevertheless 一字的第一音节更特别重，后面跟着三个轻音节，可以节糊的一气唸完。他把那三行译成中文如下：

瑟索兑夫人，著名“正法眼”，
得了重伤风啦，嗯可是啊，
无人不知晓，智慧甲（于）全欧，……

这几句诗，陈先生以宏亮的嗓音用北平话在讲台上唸起来，给我的印象很深。那时我觉得：我找到了一个“知音”。照陈先生看来，那一、三两行整齐稳妥的诗句，用中国旧式的五言诗来表达，最为合适；第二行不合规律的诗，应该译成中国北平话（口语），甚至不避“了”“啦”“嗯”“啊”那种虚字。这使我想起我自己那首不成样的《香港》。我是存心效学艾略忒的；照我的迟

钝的耳朵听来，艾略忒在《荒原》和另外几首早期的诗里，至少应用了两种不同的节律：一种是英文诗传统的节律，一种是几乎毫不带诗意的近代人口语的节律。这两种节律的对比，也加强了艾略忒诗里的主题。《荒原》诗里含意很丰富，我不敢说对它有什么新发现；不过它有这么一个主题：古代生活的文采风流（现在可都没有了）和近代生活的空虚无聊成一对比，这种对比因两种节律之杂用，而更得强调。（其它的主题当然还有，这里不备论。）这是我所了解的艾略忒：我的那首《香港》所以自称是模仿《荒原》，也因为在节律的运用上是得到艾略忒的启示。（此外要是还有什么相似之处，那就是：我所写的是“荒岛”，和他的“荒原”有点关系。）但是我不知道我对于艾略忒的认识，是否正确。那天看到（并听到）陈先生的翻译，我想天下居然还有人主张艾略忒的诗是应该这样翻译的，那么我的“仿作”也许还不致“离谱太远”。因此就硬着头皮把箱子打开，把那首诗找出来，另外抄了一份，给陈先生，请他指正。他看后颇为嘉许（还有一位青年写诗朋友叶维廉，我也请他看了，他也相当满意），还答应替我写篇介绍文章，鼓励我把它发表。上星期接到他从意大利寄来的信，文章一起附来，我的《香港》也就非“公诸于世”不可了。陈先生替我改了两句，我已经照改，他的盛意我是很感激的。

不论陈先生对我的诗有什么赞美的话，我自己承认：我这首诗在很多地方还是拙劣的。所以拙劣的原因有三：第一，我的诗“才”不够，这是不可勉强的。第二，新诗人还没有铸造出一种形式，可以供我应用；大天才可以自己创造形式，我不过是小有才（甚至可以说没有才），只希望别人创造了形式，让我如式填写。这是一种“奴性”，我承认；但这种“奴性”和我的做人无妨；因为我如不写诗，还不是堂堂地做过人？这也并不是说：我看低了现有的新诗形式：只是说：现有的各种新诗形体，我

都不会用。这好像,我虽不会填词,我并不看低词。我有时也有诗的灵感,但是这种灵感不知如何表现;所谓灵感也者,只好让它胎死腹中。好容易找到艾略忒《荒原》这么一首诗,可以模仿它来表现一般上海人在香港的苦闷心理,这已经是巧遇。但是人家是用英文来写的,我用中文来模仿,其相左距离必大,模仿起来也难有把握。因为模仿没有把握,技巧上也容易拙劣。第三,我的旧诗训练太差。写新诗的人本来不一定要会写旧诗,但是这既标榜模仿艾略忒,艾略忒对于西洋的旧诗,那是读得透熟(尤其是英国詹姆士朝的戏曲,十七世纪玄学诗,法国象征派诗,但丁),我对于中国的旧诗,读得既然不熟,写旧诗的经验更是少得可怜,叫我来模仿艾略忒,其实还不配。我对于平仄和押韵,还没有什么把握。好在《荒原》一诗形式上并不严格;云德斯(Yvor Winters)批评《荒原》的形式为“模仿的形式”(imitative form)——以混乱的形式来模仿混乱的时代;他说艾略忒的诗的节律,是跛行的,这正表示他“精神上的跛行性”(Spiritual limpness);他又说,艾略忒不能以形式来控制诗的材料,反而让诗的形式屈服于诗的材料。艾略忒虽然以古典主义者自居,云德斯认为他古典得还不够。不论如何,《荒原》的形式的要求并不严格,我还可以勉强对付。假如要我来模仿艾略忒较后的《四重奏四首》(Four Quartets)(那是有谨严的形式的),那么我先得把中国的诗词歌赋连曲子,都得要好好的练一练,花他三年五载,才敢动笔。这种工作,我大约是不会做的了。

陈世骧先生说我这首诗“可说无一句欧化的句子”,这倒并不是我存心规避的。我这首诗既然像《荒原》一样的“形式混乱”,句子也随我写,我只好听凭我的迟钝的耳朵的指导。欧化的句子我并不反对,只要唸起来舒服;但是唸起来最舒服的,而且我会运用的,据我听来,是古文和旧诗里的句子,以及北平人

和上海人所说的话。我在这首诗里，以用这两种句法为多。欧化句法可能也有，反正我没有存心排斥欧化句法就是了。

这首诗恐怕不容易懂，我不妨在这里稍加说明。这首诗的“戏剧性”成分超过“抒情”的。其中有故事，那就是：一个上海商人避难香港，开头觉得日子还好过，后来经商不利，茫茫然不知如何是好。我采用这样一个题材，陈先生认为是合乎《诗经》、杜甫和白居易“社会诗”的传统。其实中国还有“宫词”、“闺怨”这一类描写他人心理的戏剧性抒情诗的传统。“宫词”、“闺怨”这一类诗里的主人，都是个寂寞的女人，写诗的却是男人；男人对于寂寞的女人的心理发生兴趣，借他们的嘴来说话。这种诗有些是诗人把自己的情感寄托在女人身上，有些是借女人的寂寞道出人生的寂寞，有些只是戏剧化的道出那个女人的心理而已。这个传统在近几十年也没有得到发展；一般写诗的人只是对他们“自己”的情感发生兴趣而已。

商人的心理是比较新的题材，假如没有这点新的成分，单是“故国之思”、“身世飘零之感”、“家国之忧”，那么旧诗里有的是好诗，我也用不着再写这么一首“新诗”来同它们竞争了。

第一节是香港给那个人最初的印象，比较平稳而愉快。从第二节的最后一句起：

但是哪里可以吐痰？

他开始觉得不习惯（香港随地吐痰是要罚钱的）。从那句起，情感渐趋紧张，句法上也力求表现出那种紧张。

上海人（其实香港所谓上海人，不一定是上海来的）那时在香港有个外号，叫做“白华”。这个词是从“白俄”套来的，听来颇令人惊心动魄。稍后又有了“港瘡”之称，但是在我的诗开始的时候，那辈上海人还没有“瘡”，“港瘡”二字还没有人用。为了“白华”这个名称的可怕，“白”字在本诗里出现了好几次。第一次是：

白蚁到处为家

这是夫子自道，同时又是描写香港有很多家“白蚁公司”，专代人捉白蚁为患之烈，这种公司在上海是看不人到的。

“罍粟花”当然是暗射鸦片战争，“行人齐插罍粟花”者，他们都带着殖民地人的表记也。但这句话同时又是写实的。据我记得，香港常有小学生沿途募捐，台北是义卖红羽毛，香海则是义卖纸花，纸花有时候竟是大红的纸剪罍粟花。

“鳄鱼潭”是香港大酒店的茶室，地占两层，客人很多。上海人初到香港，无事可做，到“鳄鱼潭”叫杯咖啡（那时是港币六毫）可以消磨半个下午。同时还可以遇见不少同样无聊的上海男人女人。

第三节是写上海商人和香港人初次做生意，被香港人“吃”了。象棋在香港是流行的娱乐，上海人在无聊的时候也会下象棋。“白棋黑棋”云云，白棋还是指那“白华”；黑棋是指广东人“乌溜溜的眼睛”。

第四节是写那人的不快乐，更形增加。“肥肠进薄粥”一句可能有双重意义：一是那个人俭省了，薄粥进他的肥肠；二是广东人的饮食，和上海人不同。广东人有各种荤粥，肉类和粥一起煮，“肥肠”是指猪肥肠。不论怎么讲，这句话是说明上一句的“薇蕨”二字。

第五节是写跳舞厅。“坐台子”恐怕是上海俗话，指舞女陪客人小坐清谈；虽然伴坐是论钟点计费的，但是假如某舞女另有别人请去伴坐，她可以坐不到一个钟头就走；——这叫做“转台子”。

我是预备坐下去。

不仅是预备在舞厅里坐下去而已，而且预备在香港住下去。

第六节还是讲买卖不利，现在是大不利。上海有句俗话叫做“泡汤”（我们可以说“银子泡了汤”），这三行诗灵感可能是

从这两个字来的。

第七节是一场梦魇。“车呢？车呢？”是呼应第三节“下象棋”里的“吃马，将！”这一节所写的不单是他在香港买卖失利，他在大陆的一点基础也完了。

从第八节起渐入尾声。“百年黄白梦”有两重意思，一是香港割给英国大约有了一百年，黄种人和白种人的战争好像是一场梦。这是历史的看法，还有一层是宗教的：中国传统的“浮生若梦”；“黄白”是“金银”，发财反正也是一场空。

“青眼——白眼”呼应前面的“不远千里而来”：当初挟资而来的时候，人家对他也曾表示欢迎；现在沦落为“港瘪”，只好遭人“白眼”了。

“那个人来了没有，老兄？”表示期待。靠这点希望，白华们在香港才住得下去。

第九节用了两个地名，这同“鳄鱼潭”一样，非加注不可。宋王台在九龙，相传是宋帝昺避元兵跳海处。“宋王台前车如水”是一句很俗气的七言诗，但是作者是存心用来讽刺的。宋王台是个有关民族兴亡的古迹，可是现在什么遗迹也见不到，只是一条热闹的汽车路而已。这样的古迹，照旧时诗人的俗套想来，应该留下一些“铜驼荆棘”，供人凭吊的。但是现在哪里见得到什么“铜驼荆棘”？我没有用铜驼，只是问了一句“荆棘呢”？接着很自然的应该来一句“铜驼呢？”我却用了“泥马呢？”用的是当年泥马渡康王的典故。

“快活谷”是香港跑马场所在地。“预备坐下去吗？”呼应前面跳舞厅那一节。

最后一节最好是用整齐的押韵的两句，可是我写诗的技术太差，只谄得出这么不整齐的两句。“触”和“笃”在上海话里是押韵的，但是“山”和“爷”该怎么说呢？这总不能说是 feminine rhyme 吧？我无辞以对。

“喷火机”(Spitfire)是英国的战斗机,在当年“不列颠之战”曾立下赫赫战功。现在早已被淘汰,但是我在香港那时候,英国皇家空军还用它。很奇怪的,那时候英国的战斗机常常触山,失事焚毁。“黄昏时”呼应全诗的第一句“明年的太阳”,以太阳起,以太阳结。(“明年的”表示此人刚来香港时的希望。)“哭妙根笃爷”即“哭妙根的爸”,是上海的滑稽小调,仿寡妇哭其夫(妙根是孤儿)之调,以博人一笑者。

这首诗可能是晦涩的,但是我在写诗的时候,根本无意发表,所以决无“唬人”之意,这点是要请读者诸君鉴谅的。所以这么绕了弯儿说话,大约这有它的“内在的必然性”,说浅显了,说明白了,就不是这个味儿了。我这一大堆的说明,其实大多是废话;只有那三个地名是需要加注的;对于去过香港的,或者是经常看香港报的人,这三个注解都还是多余的。我相信,一首好诗不管你读了懂不懂,念起来就该有一种迷人的劲儿。这叫做“文字的魔力”,理智方面的了解,还是次要的事。假如我这首诗唸起来并不动人,那么我再把什么西洋的大师的名字搬出来,也都是白费。一首失败的诗是不能靠理论来支持的。

法国唯在主义运动的哲学背景

这像是战后欧洲废墟上长起来的一株奇异的生物——这“唯在主义”运动。

一株奇异生物的长成，不但表现自己本身的形色，而同时映射着一个特殊的季节，和一片变性的土壤。它放送的气息，代表着四周的氛围。唯在主义的四周是巴黎。法国可以说是半世纪以来，世界上产生新文艺思想运动和“主义”最多的地方，因而可以说是对现代文明的反应最敏感的表现着。从这次战争到战后，是现代文明一个空前紧急的关头，唯在主义在法国的形成，该是现代人的神经中枢上一个大刺激，虽然每个人的反应尽可不同。

在巴黎，唯在主义的氛围中有了这样的情势：智识和对人生的意见空前锐敏的活跃起来。一般读者狂热的购买书籍。但这些供不应求的书，不是侦探或香艳小说，而是讨论很艰深思想的著作。戏场上几月连演座满的剧本，不靠故事结构或场面华丽，而凭着对人生问题的讨论。大受欢迎的小说，不靠布局技巧与人物，而因为书中夹着长篇的论义。在这里大众的小说家、戏剧家、新闻社论作者，都是哲学家活跃的化身。

美国的《国家杂志》记者有一段评论，大意说：“如果这次法国的‘抗战’没有造成法国的革命，其结果至少发动了知识分子对现世界一个真实的反抗。过去两次大战中间的年月里，知识分子在现代社会中表现的怯懦，实在是——一切可悲的景象中之最可悲者。现在对这个新现象法国人民表示的兴趣比对政治上

的斗争还来得更浓厚。这是为了逃避政治行动而遁入唯在主义所代表的‘行动论’的空谈么？但同样这也可以表现着一切政党失掉了精神领导力时，新的思想基础在被追寻着。凝滞的旧哲学教义，即使存在最不讲哲学的人的头脑中，也足为新政治思想发生的障害。”

这样看，法国现行的唯在主义是以文艺哲学和社会运动综合着表现一种活力。而在现时政治经济的顽固教条重压之下，这新活力是有普遍的要求的。尤可注意的是在这一切矛盾不可开交的时代中，知识分子为了新价值的追求和建立，独立的负起冲锋的责任。

在这短短几年内，法国唯在主义的文艺作品，重要的都是散文、戏剧和小说，诗却极少，这显然是因为他们要表达实际的意见，而注重说理与写实。但因为要表现反抗的精神，所以写实更为大胆。而且因为要形成具体的主张，所以说理不落空洞。尤其是因为有具体的主张，借用古典或历史主题时，其象征的意义和兴趣更为鲜明。

就因为唯在主义综合起来为了说理与表现实际主张，所以我们这篇文章只想略论其哲学基础。但又因为它已和一种实际社会运动混成一片，随时发展着，流动着，一时难于成为固定的体系，所以我们这里把它作为哲学讨论时，除列举其理论一二要点外，将着重表明这种思想产生，在现实及历史中的背景及追寻的目的。换句话说，即其发生及成长，怎样是对现时代的一种批判。

我们最好在这里首先说明，切莫认为任何哲学是安天下的万能方剂，或一切智慧之门的锁钥。除非我们保持着原始人对魔法的信心，否则是甘心自蔽。但另外还有一个颇时髦貌似聪明而实亦自蔽的方法，即对任何新思想运动，抄一个流行公式，加个名目，说是什么什么阶级的东西或意识即做为了事。再不

然就是发现它和传统哲学(这里容易联想到的是康德和笛卡尔)有似雷同处,即派定它的阅阅,作为公案箱中“归档”。唯在主义的产生是二十世纪两次无人性的机械化战争(不但军事、工业,而且包括政治、经济,甚至思想、教育、宣传,普遍最高度的机械化)所造成现代生活的一种反映。这个反映有着它偏激的积极性,至少能促进人对现时代一种灵敏的警觉,不论其结论是否被承受。

在讨论本题之前,先解释一下名词: LÉXISTENTIALISM,我们管它叫“唯在主义”,在哲学的涵义上和已熟识的唯心主义与唯物主义相对待。“唯心”和“唯物”都是译来的名词,但实际已“归化”成顺口的中国现代语,语言学中常有的现象是外来名词经过长久的归化以后,在归化的国度里,另延展成新的被普遍接受的意义。像唯心与唯物,在西洋哲学中都背着很长很复杂的历史。但在中国流行的现代哲学术语中,却具有相当鲜明简单的印象。就因为这两个“唯”字,这两个名词用起来,在我们已认为是代表现代哲学的两大极端。两极端合起来笼罩全体,因而有人说向来的哲学不是倾向唯心的便是倾向唯物的,或是合并心物二元的。事实上自然绝不如此简单,但姑且承认唯心与唯物在现代代表着传统哲学的总轮廓吧,我们也就正好成立“唯在”主义这个名词来作对照,因为唯在主义所自期许的就是和向来一切的哲学传统反对着。向来哲学,不论唯心、唯物或二元,总多少承认超乎个人存在的一个外在的普遍大规律,作为世界的来源,人生的依归:这样,从宗教的神到后世的天道以及自然法则;从柏拉图的“观念世界”,到黑格尔的“绝对观念”;从德莫克里图的唯物到马克思的新唯物。但唯在主义则要否认一切外在规律对人生的现实性和价值,而只要把人,具体的个人,从生到死一段个人所能经验的存在,作为一切现实的出发点。把个体从普遍中解放出来——不但如此,而

正主要由个体对普遍的矛盾的自觉,创造人生的新价值。

法国唯在主义的标奇立异,在哲学史中看,并不怎样太惊人。可以说康德在百五十年前在哲学史中造成的新局势,已预备下这种思想发展的可能。而百年前丹麦哲学家齐克果(S.Kierkegaard, 1813-1865)的深邃创见,更是唯在思想的直系远祖。这里暂不具论的现代德国哲学海德格(Heidegger)和雅斯培(Jaspers),也是不可否认的同宗异派。但唯在主义在法国现时成了一个重要的运动后,其因反对一切哲学传统而自负的新颖,却在一般反对它的人,尤其是天主教和学院哲学家,给它所加的一个通行名号中肯定着:所谓“反哲学的哲学”(Antiphilosophy)。因此用中文定名“唯在主义”,把它和唯心与唯物在现代哲学中素认代表的两大分野,都成相反的对待而表现其特色,我们是在接受着它普遍流行的意义。

法国唯在主义的重要领袖,是两位小说家兼戏剧家。沙特(Jean-Paul Sartre)和卡缪(Albert Camus),但于理论建设最重要的是沙特。他原是一位青年哲学教授,现时也只在四十五岁左右。曾因反纳粹被捕入狱,在战争期间一直作着地下工作,而在战后成了法国文艺、思想、甚至社会运动中,一个最受现代智识界注意的人物。

唯在主义,在战后欧洲极度紧张纷乱的时期,突然兴盛起来。不但被智识界严肃的讨论着,被极左和极右两方面激烈的攻击着,而且很快的成了一般社会上流行的口头语。这在法国是如此,甚至在美国的大学生界也有了这种趋势。因此在这短短的时期以内,唯在主义好像有了各式各样的奇怪意义。这固然是它本质上的时代性特易受人注意的证明,但同时也算遭着了一种噩运。我们只一回想流行语中“浪漫”两个字所引起的印象,和“浪漫主义”的哲学及文学之严肃性有多大的迥异,就可以知道唯在主义是已被如何的滥用着。

但是唯在主义的中心思想,事实上却表现于沙特,经过多年的哲学训练与现实生活的经验,所建立的一句哲学新术语中。这句话勉强说成中文就是:人的“存在先于质性”。我说“勉强”说成中文,因为“存在”(Existence)和“质性”(Essence)在西洋学中是古术语,有极专门而复杂的意义。上面那样说成中文,乍听几乎不像话。不过一会儿我们举例解释,大概可以明白。但先值得我们注意的是,沙特自己相信,在他这句话里所要表现的思想以及由此演成的适应现代生活的理论,是从彻底的无神论出发,否定了十九世纪哲学家们,无论是笛卡尔或莱布涅兹的体系中,所普遍暗示的理智了解多少要先于意志的活动;又否定了十八世纪,无论是法国革命时哲学家及德国康德的体系里,公开或暗中承认的可以客观说明的普遍人性;而且更进一步反对着黑格尔的唯心论和马克思的唯物论中所肯定的“宇宙观念”或“物”的客观条件决定性。

沙特在说明他的哲学涵义时,特别强调说他所发展的是“无神”唯在主义,有别于其前身从丹麦的齐克果引起的极度宗教性的唯在哲学(Existenzphilosophie)。就以上他所反对的一切来看,这实在是现代无神论的扩大与彻底化。因为神除了在耶教狭义的崇奉及《圣经》中演述的故事以外,即使在向来哲学中,也常暗示的象征着一切超人的理想和权威,不可知的命运支配者;和个人相对着,神像自有为世界整个打算的目的,自有个人生命以外的规律和决定的力量。人对这样一个绝大的威权,总不会有完全的智识,终归只能凭信仰绝对服从。沙特在肯定个人自觉存在的现实为人生一切的出发点时,不但要否定这样一个超越的上帝,而且反对人类生活中任何可能或已经成了这样的化身的超人权威。十七世纪绍继中古神学,上帝的化身成为神圣的理性。十八世纪虽然盛行着无神论,但其极度强调的普遍抽象的人性,也暗示着人在实际生存以前,已命定

有如此如此的天性,人自己终于不能负责也可以不负责的,因此也奇怪的会转成一种超越的外在规律决定论。黑格尔是肯定超人的宇宙权威的,但把他认为是主宰世界一切动力的“绝对观念”,“翻一个筋斗”换成马克思的“物质”条件,在唯在主义者看起来也没有改变什么局势。马克思宣布的态度本来是积极的无神论,强调人自由创造命运,但在辩证法的唯物论体系中,归结到人生问题时,还是说“自由即是对必然性的了解”而得到和黑格尔一样的结论。

这样看,沙特可以说是以扩大彻底的无神论反对着一切向来的哲学。他这种思想的发生及其所引起的运动,当然有现实的背景。但在这里为了对他所反对的哲学家们公正起见,我们先可以说,这些自从中古以后的哲人,也多是为了反对传统中神的或代替神的压人权威,而另求建立以人为本位的新真理和新标准,来衡量人在现世的政治、社会、文化同经济生活。但同时为了对沙特的反对一切的激烈态度略示公正起见,我们可以说历代每一个新的真理和新的价值标准相当建立以后,随着在人的政治、社会、文化和经济的实际生活中,就有新的超人权威产生。神的暗影,总是化装投射下来。而野蛮时代掌理神权的魔法师,中古教堂的大主教,今天还到处是他们更可怕的变相,手里操纵着和神符、上帝意旨一样作用的“信条”和“口号”。固然可以说自从文艺复兴时代,各世纪的哲学都是为着人的自由解放寻求新的人生价值标准。但实际却多被僭用,真是“为之斗斛以量之,即并与斗斛而窃之;为之权衡以称之,则并与权衡而窃之;……为之仁义以矫之,则并与仁义而窃之。”古今的不同处,是野蛮时代的神权,还表现于狂热的仪节,中古的教堂神道,也还有相当鲜明肃穆的形式,而今日变相的神权,却伏在无形的、无人性的、无限庞大的政治和经济机构以内,在党的幕后活动与秘密的冷血杀人中表现。

这个时代的过度刺激,已非自近年才开始。现在类似过激反对一切的唯在主义出现,不足为奇。奇怪的倒是过去多少年哲学界的冷漠。所以法国小说家马尔罗 (André Malraux) 曾说:“十九世纪的问题是‘上帝是否已经死了?’;二十世纪的问题是‘人是否已经死了?’”所以无论唯在主义将来的发展如何,在现时它总是极不像本世纪以来学院中烦琐冗长的搜检哲学名词,不着边际。另一方面又一反已被既成政权御用的哲学教义。而在现今的政治、军事、经济的大机械不但渐渐吞没个人精神上自觉的存在,且至威胁人的实体生存时,它对存在的意义,提出根本的探索。

沙特提出的“存在先于质性”一个论点,和过去的一切哲学反对着,他曾自己举例解释。所谓“质性”(“Essence”),作为自古沿用的术语,是指一个东西的定义内所包括的各种属性,在物质原素以外,特指它构成时所表现的一些概念,和可能使用的目的。沙特举一把割纸刀作例。工匠是割纸刀的造物主,在一把割纸刀存在以前在工匠的思想以内,割纸刀的一切概念,制造方式和使用目的都已经有了。所以可以说割纸刀有先定的“质性”,它的“质性”是先于它的“存在”的。因此割纸刀存在后的意义,也在于实现它的创造者早已固有的概念,来完成它本身以外早已命定的使用目的。沙特认为向来宗教思想,固不必论,当然是以神为造物主,在人的存在以前,上帝心中早已想好了人该是怎么样,及存在以后该完成什么目的。即是哲学也未完全摆脱宗教遗下来的这个根本概念。不论把上帝罩上什么外衣,换上什么名目,甚至表面上说他已经死了,根本总没有改变什么局势。像十八世纪那样否认上帝但承认天生的人性,而定出许多伦理道德的信条,所谓天生固已又等于是说神的命定(神“天”有什么分别?)即如十九世纪那样乐观的自然进化律,以及唯心或唯物辩证法中,无论把自然界同历史的变化解

释得多么条条有理,也总是承认着有一个超人的外在宇宙大规律,一种外在的必然性。任何规律,必有目的。如果人承认先有这个外在的宇宙大规律,那末照着这个规律,人生就等于为了实现自然界的——即便不说是上帝的吧——一个身外的目的。不说这个目的是上帝的,说是自然界的或历史的,那有什么分别呢?

总之,无论如何以上这些向来的宗教哲学思想内,总暗示着宇宙间自有必然性,人生下来应该是怎么,应该完成什么目的,早已定下了。因而许多暗示着人的存在和割纸刀没有什么不同,“质性先于存在”。因而像割纸刀一样,人也是另外一个人东西的工具:像东方哲学所谓天地的刍狗,或黑尔德(Herder)所谓历史巨轮上的蚂蚁。承认了外界的必然规律和暗含的大目的,不论说是上帝的,自然的“观念”的,历史的,都没有什么分别,结果一种超人的权威总会狭义化而被僭盗,因之人成了种种政权的御用者和牺牲者,经济机构中无知的小螺丝,政党机关用无形线索牵吊的小木偶。这是现代人所极普遍感受的。抗议的呼声早已随处听见,沙特的立论可以看作这现代抗议态度之一。所不同的是向来许多对现代政治经济机械化的宰制的反抗,大概是倒着走回头拥抱一个已成过去的信条,像“个人主义”、“自由竞争”及宗教信念的复活。或如文艺上的“超现实主义”(Surrealism)、“机械自动式的写作”(Automatic Writing)及描写下意识的现象等,虽然产生了许多类似怪异新奇的出品,但实际上却正是把人的感情意识,也作为不可控制的机器剖露着,或表现成对现代整个机械化生活的一种人体机械的反射作用。沙特的唯在主义是在追求现代人独立自由和自觉的一个新哲学的理论根据。

他自认为用人的“存在先于质性”一句话,就把向来和哲学的观点整个转了方向。因为人不像割纸刀那样,在人存在以

前,没有上帝像一个优越的工匠,先想好他的“质性”和他应完成的目的。在他出现以前,世界上没有为他制定的规律,在他的存在意义中没有外界的必然性,作他行为的准则。连近世哲学公开或暗示中承认的宇宙间自有的自然律或必然性,在唯在主义者看起来,都是“有神论”蜕化出来的,而常会被狭义化,被盗用支持国家、政党、社会、或经济机构的超人权威。沙特所强调的人的“存在先于质性”就是要否定宇宙自身安排着任何目的,或人的质性中先有要服从的什么外在规律或必然性。人的存在先于一切,是一切的前提,而这里所谓人的存在,和割纸刀、椅子、石头不同,就是因为人的存在是主观个体的自觉。因而人生的一切价值,都要从个人自觉的存在出发。所以沙特说:“唯在主义者有一个共同之点,就是他们都认为存在先于质性;或者,你要坚持换句话说,即他们都认为主观必须作为一切的出发点。”

沙特的哲学理论,我们当已看出来,语气中总是带着挑战性的。为着马尔罗所诘问的“二十世纪‘人’是否已经死了?”这一问题里所显示的人,为着精神上自觉的存在都紧受威胁的现代人,挣扎着作最后向要吞灭人的现世机构挑战。他所强调的存在,和个人主观的自觉,也正充满着挑战的声调。而反对他的人,觉得最容易攻击的也是他的主观。这是因为主观在现代流行语中已有许多泛用的意义,甚至可以成为顽固、无理、专断等谩骂的别名。谩骂的话,多是不求甚解的,所以攻击他的人指出他的主观,也可以认为不必再求甚解,就够诅咒他的了。这也是唯在主义哲学变成一时风行的运动,在现代生活里发生作用,其术语变或口头语时难免的噩运成意外的幸运。

但实际上沙特所提的“存在”和“主观”,两者所显示的意义,紧紧的关联着一百多年来欧洲哲学中的一个大问题。这个问题甚至可以追源到十七世纪的笛卡尔的“我思故我在”,把存

在的现实完全纳入主观的自觉。但更进一步把这个问题造成壮阔的波澜,而演出对现代生活发生最严重关系的各种哲学的,还是一百五十年前在世,法国革命时代的康德。康德的哲学,因为方法最精密,推理细微,纪律森严,所以在学院中影响最明显。他建设的各种理论可以供教授学者们,世世代代争辩不休。但不可忽略的是,素为学院哲学轻视为外道,而对现代生活发生最实际的关系的几种哲学,即尼采的“超人”思想,和马克思的辩证唯物论,也要溯源到康德。而唯在主义也是这几种哲学在现代生活中表现的影响激发出来的。虽然作为哲学史中一个喜剧看,这几种哲学都不认宗亲而甚至自以为是反康德的。情势是这样,如果说笛卡尔肯定了主观,康德则在人的主观与自然客体发现的尖锐矛盾中,把主观的地位更提高与扩大。他曾自比哲学界的戈白尼,发现了新的哲学宇宙。这尽管有人不服气,但实际影响所至,他用批判的方法把主观提高扩大后所开发的哲学新境界,提供的新世界观,尤其是他的“本体”无神论与自由和自然律的矛盾,都是后世哲学受笼罩而逃不出的。尤其是触及人生问题时,后来对人生发生直接关系的哲学思想,更是有意无意的都是他极有力的暗示。

在康德哲学中最能表现主观扩人并触及新的人生存在意义的是他的“时空论”、“范畴论”和“理性矛盾律”。康德把时间和空间都用人的主观包括起来。时空都是凭人的主观造出来的,成了人的一切思想结构的柱架,成了人透视一切的点线。一切现象的存在,都逃不出时间和空间,但他说时间空间的构成,都是由于人这个特别生物官能中所特有的装备,像一副脱不下去的凹凸透镜,像一种折光作用,映出人所能经验的宇宙现象一切秩序。此外康德认为宇宙间有他所谓“事物本身”,只作为人的感觉来源,却和人的主观思想排列出来的世界不相为谋。但康德所要肯定的正是人的主观扩人所构成的人自己的

这个世界。而且他的理性四大矛盾律最重要的一个，就是证明上帝本体的不存在。因而更加强了主观所能把握的世界里人的完全自主。康德的时空论，无论用后来数理的技术可以怎样批驳修正，他的哲学中这一重要部分，总是把人的主观提高扩大到极度，而有力的暗示着人是人自己的世界的创造者。人的存在有了崭新的意义。康德遗下的世界所发生的影响，有他自己所未能想到者。他是最能代表法国革命精神的哲学家，但其后果也像法国革命在现代的后果，其势力不可磨灭，但实际多非当时始料所及。我们可以说，没有康德的哲学，不会有近世的尼采那么狂热的喊“上帝已经死了！”而赞颂超人的出世，代替上帝的地位。可是结果支持了少数“超人”“优秀种族”宰制多数的理论，成为纳粹标榜的信条。我们又可以说，如果没有康德发现的矛盾律，不会有黑格尔以及马克思的辩证法。而且，我们还可以说，若不是承受康德所提高扩大的人的主观创造世界的暗示，不会有马克思唯物论中一反古来机械唯物论的新精神，超出自然界本来的原生物质，而只肯定经过主观把握、了解、创造的“物”，再进一步实用起来，“物”就限于向来人类社会的工农生产品，作为历史变化的动力而演成经济决定论。

康德毁灭了上帝的本体，而强调人的自主。尼采和马克思都是激烈的无神论者。同源出于无神，而自认为更彻底的现代唯在主义，一面大有别于尼采的超人论那样捧出少数“优秀”人种，代替上帝地位宰制世界；一面又有别于马克思的辩证唯物论那样承认外在必然性，和以全体规律授权的政治、经济和历史法则来消灭个人。唯在主义所强调的是现代个人对自己存在中生命的锐敏自觉。以个人从生到死一段只有自己主观能把握和经验的的存在观实作出发点，以这非神力所假，非由任何命定法则或固有外在原理所铺排的个人自觉的存在作基础，由人自己自由创造生命的意义。人的存在是一个极顽强孤立的

现实,和假想的空间与时间一切普遍与永恒律矛盾着。(这里无疑暗示着康德矛盾律的延展。)错非像坐化的木乃伊,或是自然或历史的机器的小螺丝,人就那样生亦如死,则存在必然离不开主观的自觉。而在自觉的存在中,我只是我,怎样也不能是别人或别的东西,因而和一切普遍律矛盾着;而且只有以我的死作为终点的一段时间是我所能把握的存在,所以我也和一切的永恒矛盾着。在这个矛盾中肯定自我的主观存在是绝对必要的,因为既没有上帝作为普遍与永恒的归依,而且又否定了认为是上帝化名的什么宇宙自身目的或必然普遍性与作永恒的主宰,则人的主观个体有限的生命是唯一真实的。而人所最切关的普遍与永恒的价值,也只有在人的个体主观内能实现。

因此,关于个体与普遍律矛盾的解决,唯在主义者暗示着对于康德支裔雪灵(Schelling, 1775—1854)的大胆呼声的反应,因为只有人人是不可侵越的个体这个事实是普遍的,所以只有“绝对的个体”才是普遍的。在演成实际理论时,又反应着康德自己的信念,所谓“最可怕不过的是一个人的行为要受另外的意志的支配。”在这一个关节上我们更应该指出唯在主义所强调的个体主观与自由意志,绝不是个人主义的放荡自由了,或像尼采的“自我”那样抹杀多数的别人。相反的,沙特却显示着由于个人自由意志出发,对生命意义的创作与选择,同时具有非常积极的普遍伦理。不错,上帝和跟他类似的外因是没有的。但是人不但取消了上帝的创造权威,同时人人自己负着旧说以为是上帝的责任。旧说认为上帝的每一思想行动都反映到人,都创造人的新形象。现在人丧失了上帝,所得的代价是个人自由。因此这个“自由”也就要作上帝作的事情。个人的自由意志,只要是真实的出于你对自身存在意义的自觉,则虽然你的行动限于你自己,但同时你就创造了人的新形象。

沙特举了两个小说中的女主人公作例，一个是法国斯丹达(Stendhal)所作《巴马蒙养院》中的桑色维里纳，一个是英国艾略特(George Eliot)所作《溪上磨房》中的麦姬。她们都是炽热的爱恋着的两个女子。她们以同等的热恋，而达到相反的结论。麦姬让斯梯文去和他的未婚妻结了婚而牺牲自己，可是桑色则会以为爱情是人生最高的价值，与其让斯梯文去和他所不爱的订婚女子结婚去过平凡无聊的日子，不如与自己结婚牺牲那无谓的第三者。挚热的爱是值得牺牲一切的，后来桑色自己也可以随时为爱牺牲。在这里我们要是拿生物普遍抽象的规律来说，女孩子在十八九岁时总是春情发动，这不但对麦姬和桑色两个具体个人的心感身受的特别爱情经验无意义甚至可笑，对任何恋爱的个人自觉都属无谓。这种抽象空泛的解释恐怕对希特勒那样的人倒有用。女人到了年龄春情动了，迫着她们结婚(或乱交也是一样)生孩子强种吧！再要拿社会学的普遍抽象理论，来提出什么阶级意识，这对于麦和桑两个现实具体存在的活生生的个人所自觉感受的爱情也丝毫触及不到皮毛。除了至多也许可能得到一个归纳的公正形式上的满足，但不能翻回来演绎着又应用到每个个体自觉的人的身上。麦姬和桑色的情形实际是这样的：他两人在高度的爱情中鲜明的意识到自己，我，不是别人，个别的存在着(在极度爱情，苦痛或危急感觉中，人人都有如此的时日或至少一刹那)。在这种意识境界中，她达到完全的自由。这种境界，超出一切社会、经济、宗教信念的束缚，可以作为一时的感觉，如极端苦痛中的感受，或跳下无底悬崖时，除了单纯的强烈的我之自觉以外而万有皆空。但是在人生的继续中，这个强烈的自我自由，不凭不依的个体感觉之把握，是唯在主义中一切现实的出发点。人要持续这个自由感，则前面展开无限广大的可能性由你自由选择创造。唯在主义者常爱引杜思妥也夫斯基的话：“没有上帝则

什么都是可能的。”在你这样独立自主的每一步行动中,你把自己造成什么,你都自己负着责任。而且你这样不但实现你自己,并且,因为没有上帝,你的每一自由行动,都在创造着人的新形象。麦和桑就是在把握着自我自由经验时这样选择创造的。所以虽然天天可以有亿万天下女子,作着在表面上像麦和桑同样的事情,但若为了贪钱图名抢人的丈夫,或恐惧于社会伦理的物议而抹杀了爱情,则都如死板板模型铸成的人物,毫无意义。麦姬和桑色为了是达到自由境界的自主选择,只一毫厘千里的区别,她们俩的行动虽然是仅仅限于她们个人的,但创造了两个女人的普遍新形象,被人纪念着,影响着人。他们两人虽然结果作成像是相反的事情,但是同样的创造了人生存在意义,和普遍与永恒的价值。普遍,正是因为她们实现了个人个别不同的自觉,自由与自主;永恒,正是因为她们短短生命的有限,敢于冒犯死,而臻于生命的充实与完美。现代数理渐渐支持的“永恒”新定义,已不是时间无限的长度,而是极度的充实与完美。

由以上所说的,我们可以看出来,唯在主义所强调的个人和主观,是和个人主义的放任,以及浪漫主义中夸张的自我都是不同的。沙特一面在提倡个人自主、自觉、自由、同时力言这样的独立自主的选择,代替了上帝的工作,一步一步创造人的新形象,因而时时对自己,亦即对全人类负责。“责任”(Responsabilité)和“牵涉”(Impliqué),简直成了沙特的口头语。这样看起来,沙特的唯在主义中伦理的色彩,倒又极像康德的信念中所谓“你的行为只要根据这样一个准则:这个准则必要是你在你的行动中能同时意愿它成为普遍律的”;“或所谓你行动时要好像你行动的准则可以由你的意志变成普遍自然律的”。在这里我们要注意的是“意愿”和“好像”一类的字眼,及第二句话在原文文法中是虚拟的语气,就明白这不是说你自己怎样作

也硬要人怎样作,相反的,这都是对你的主观说。你自己准则的选择因为是主观的所以是完全自由的,但你同时知道对普遍的人你都负着责任,牵涉着。我们知道康德是最尊重每个人的自由,而在他著名的理性四大矛盾律中极精细锐敏的表现个体与普遍,有限与永恒,自由与自然律的矛盾,和理性中无上帝所主。他以上的两句话,也就是在把握着主观个人自由意志的实现中,由人自己的自觉作主来包容并解决这对人生存在最关切的大矛盾。

我们还得说康德是最直属于法国革命时代的哲学家,《人权宣言》的精神被康德哲学最充分的代表着。甚至到法国革命完全失败后,他的信念始终不衰,他说:“我们此生能亲眼看见的这次极有创造性的革命,成功失败且不具论……在人类史中这个现象是始终不会被忘记的。”到现在一百五十多年过去了,在探讨唯在主义时,无论外表上怎样差异,我们却发现它的骨髓中有很多康德哲学的印迹。这并不是说我们的现时代和法国革命时代相同,或唯在主义即是康德哲学的后身。相反的,正因为时代的不同,唯在主义才有它特具的过激色彩。但有一点可以说定的,即法国革命的根本精神,在人类史中促成人的空前新警觉,否认上帝,否认外在超个人的权威,及个人价值的发现,与人的自主自由的要求。这些,一个半世纪以来,在不断发歪曲否定中,时刻有加强重申的必要。而在现代人处处不但失掉个人自由,连仅仅的生存自觉,都受身外的政治、经济的无人性的庞大机器威胁迫害到极点时,唯在主义追求个人存在意义的呼声里,仿佛带着对百五十年前人类史中一阵巨潮的回响。

这里讨论的唯在主义,还没有像康德那样巨大完整的哲学体系。尤其不同的是康德能以那样肃穆庄静的语调,和精微沉着推理,宣布个人的价值与“尊严”,而沙特的无神唯在主义

则是充满现代神经质尖锐的叫喊。在十九世纪,机械与工业技术突然高度发展,而向来作人的精神依据的宗教、伦理、社会观念都因之解体,于是关于当时的一个惊奇的问题:“上帝是否已经死了?”尼采作了肯定的答复,“是的,上帝已经死了!”但是要
被迎进来的新主不是人,而是少数“优秀”的超人,或经济决定论中消灭个体的集体人。因此到了二十世纪问题成了“人是否已经死了?”沙特和他所代表的唯在主义者,要以他们自己的方式,反映着现代人极度的苦楚,而挣扎着发出一声强硬的呼喊:“人没有死,只要每人的‘我’复活起来!”

“想尔”老子《道德经》敦煌残卷 论证

本文既成，已脱手付印矣，始见香港新出饶宗颐先生：《敦煌六朝写本张道陵著〈老子想尔注〉校笺》。蒙杨莲生兄寄来，著者原赠适之师本也。临赴比京国际诗学会，匆遽阅读，已仰博瞻。更喜书中已将“想尔”卷全文映出，同好者可见全豹，补拙文限于篇幅，只附样张之憾。饶先生书出于本年四月。后有方君跋，亦以此卷，“向未有人研究”为言。欣空谷之足音，羨先我之鞭著。此古卷牵涉兴趣极广，可提之问题或人人不同，答案更非一人一时之力可得全获。垂日拙文之君子，幸祈亦读饶书。论点所指不尽同，于其渊富及精到处，予谨致心仪焉。

一九五六年九月一日附记

此卷存伦敦大英博物院东方图书部，编号六八二五。卷长约三十英尺，首端残损。起句曰“则民不争亦不盗”，当系注语。下自“不见可欲，使心不乱”，即今通行本老子《道经》第三章半节之经文，直迄卷尾，经文注语相连，不独无分章隔句。且经注行位，字体大小，亦毫无示别。至“天地自正”，并注语两行止“臣下悉自正矣”终卷，殆为《道经》之全部。末题“老子《道经》上想尔”。

中国学者参观英京敦卷，纪述甚勤，惟于此卷或略未著录，或容有见及之者，似亦未特加注意^①。全卷经文注语，合计约近

^① 向达先生《伦敦所藏敦煌卷子经眼目录》，载《国书季刊》新第一卷第四期。所录卷目最多。惟此六八二五号卷，只称“老子《道经》”，未著其全目。

万字，为所见敦卷中老经之最长者。其经文曾对校何士骥先生民国二十五年印《古本〈道德经〉校刊》所集历代道经碑文，及马著《老子核诂》（民十三）所征引各本，颇有异字。惟与马氏所谓“罗卷”——罗振玉之敦煌卷——大同。其与其他诸本异处，惟唐景龙二年易县碑，与《道藏》所收《道德真经注疏》，所谓“顾欢”本者（实非顾欢撰集，详下），偶或相近。其犹有少许独异者，细玩亦不甚关大旨。辨句析字之工，先进多已精勤^①；叠床架屋之劳，徒亦增微补细。惟其注语，若衡以老氏之哲理。殊嫌浅俚。然考证乃道教初成时之产物，以为宗教史重要文献，意味自极深长。老子哲学，化为教戒，世固知其概，难备言其迹。今细研此卷注，斯迹有可得而明者。爰就于此所见，先略事论列，以就正于明达。

1. 写卷年代

敦卷年代之估计，除明注年月者，大抵据纸料、书法、讳例及其他旁证，约略考计。英博物院东方图书部主任翟理斯博士（Dr. Lionel Giles），有谓第五世纪写卷，大率笔粗纸糙，至第六七世纪则纸料极精，书法亦多工妙。安史乱后，继以黄巢五季

① 历代校讎，不烦备举。近世博窥旧本，并网罗新发见材料之作，以上所引马氏核诂何氏校刊之外，特用敦卷者有唐文播先生《巴黎所藏老子写本核考》，载《中国文化研究汇刊》第四卷下册，《巴黎所藏敦煌老子写卷跋记》及《敦煌老子写卷（系师定何上真人章句考）》，分载同刊第五卷及第六卷。唐又有《老子篇章字数考》，载《说文月刊》第四卷合刊本。敦卷老经字句之异，殆已罗列详备。

之乱,大约纸劣书亦劣矣^①。故列此“想尔”写卷为第六世纪物^②。细谱此卷纸,纹络整细,薄若轻绡,触手绵软。似曾浸以淡金黄色,千年出土之后,犹极美观。是其属于早期佳纸无疑也。而可推断为唐前写卷者,犹有他端。早期佳卷,多避初唐帝讳,或有武周奇字者,一望可知。而此卷俱无讳字。道家经卷,书法固多精工,不计时代。惟唐时写卷,振钟王之远绪,乘欧褚之风会,九宫定格,楷法大行。所作率为正楷,如今目所熟睹者。而此“想尔”卷则六朝碑意独深。结体多平扁,用笔常顿叠,波磔广阔,着纸服贴,多近八分,未入正楷。其精美固可与初唐卷比伦,体式则特为唐卷所未见者也。又多歧体字,汉魏以来砖文碑志往往有之,唐卷中纵偶见,绝不如此卷之多。如寂字作冢或冢,臆作臆;違作递;半作窄;華作莘或莘;短作短;臘作獺;惡作惡或惡。为数甚夥。校以隶释汉魏各碑,隶韵所集,或即全同,或稍脱变,总为信笔所写,盖非矫揉学古。以写此卷时字体犹属六朝通行字纷歧之时,未若入唐以来之渐益标准化也。卷中双人旁字一律作单人旁。如德、得、微、行等类字俱如足。考楷法溯源中所收蜀汉《徐造砖文》,后魏《马鸣寺根法师碑》,《赵文欢造象》,西魏《李仲璇孔庙碑》,《温香造象》北周《强独乐碑》,以至隋《王思业造象》,此类字体,固比比皆是。而入唐以后又稀见矣。要之此“想尔”道经必为唐前写卷,且当列为敦煌老经写卷最早之一,或即最早者,内证俱备焉。

① 见 Lionel Giles: *Six Centuries at Tunhuang* 1944, pp.12-13.

② Giles 博士所编《伦敦敦煌卷目录》待印,一九五零年在伦敦曾蒙出示手稿,列此“想尔”卷为第六世纪写卷。

2. 想尔经注之流传及湮没

“想尔”训注《道德经》，初唐以来只偶著其目，而注疏家极少称引。有唐之世，犹稍行世，五代以后，寂若无闻。乃至沉沦湮迹，于今复见者，固由其本身之性质而决定其命运。其注文浅俚，于阐发老氏哲理，卑无足论；而以今日治平民宗教史之观点，视为道教初期文献，乃极有价值，前已言及。浅俚故易为学人所轻忽。为道教初期文献，但又须拘于老子原文，纵意在附会传教，终不能若其他经诫咒祝之炫目惊心。招迷起信，故年月悠久，徒落虚名。虽曾尊为宝典而众目罕睹，终致失传也。今吾人考此写卷，可定“想尔”《道德经》乃三国以来道教著名五千文之祖。其注且为牵引老子本经作道教通俗义理之最早津梁。以上各点，于下数节分论之。

先言“想尔”经注，在流传中可谓有两种地位。其为注疏家只著其目者，见于唐玄宗《御制道德真经疏外传》^①，杜光庭《广圣义疏序》承之。先乎此二书，则在陆德明《经典释文》中，辨析可得。其在道教本身奉为秘典而与教门经诫牵合者，则于传授经诫议注诀，正一法文天师教戒科经及太上老君经律中，迹象可寻。此两种地位甚不同，其所示消息中包涵之意义亦自迥异。

《御疏外传》及《广圣义疏序》中，俱曰“想尔二卷，三天法师

^① 见《道藏》卷三五八(才字号上)。本文引《道藏》中书颇多，文中各书名下俱加星点标识。请查哈佛燕京学社《道藏子目引得》，即可得其卷数字号。于此不再出注，以省篇幅。

张道陵所注”。先此陆德明《经典释文》叙老子则曰：“想余注二卷。不详何人，一云张鲁，或云刘表”。此所谓“想余”者，余字乃尔(爾)字之误。爾或作尔，汉碑习见。《隶释》卷五载《溧阳长潘乾校官碑》：“子子孙孙，卑(俾)尔炽昌”，即其显例。余尔形近易讹，早已有人猜见。所涉枝节，下脚注中细辩之^①。于此溯论“想尔”经注之流传，首可注意者，即在唐初，“想尔”确为何所指，以陆元朗之渊博，已疑信莫定。其于“一云张鲁，或云刘表”下，继惟曰：“张鲁字公旗，沛国丰人，汉镇南将军，关内侯”，固虽似偏信“想尔”为张鲁之传说也。后此《御疏外传》及《广圣义疏序》则径云“想尔二卷”为张道陵所注，盖亦俱本传说。以今所考见想尔写卷年代论，距陆氏不远。其经文注语，当为陆所得见。《释文》老子部叙引，谓“博采众家以明同异”，列书目约三十余家，“想尔”亦在。惟其于本文释音校字时，此三十家多遗未备举，“想尔”亦不见称引也。迨稍后于陆，约与王杨庐骆四杰同时，有任真子李荣。所集《老子注疏》，即今《道藏》所收，误传为南齐顾欢之《道德真经注疏》，而又为阮元误辨为唐张君相集解者，赖近人蒙文通先生考订为李荣书^②，证据凿确。此李集注疏，于经文“豫若冬涉川”句下，乃明引“想尔曰”，有谓“冬涉川者恐惧也。畏四邻不敢为非恐邻里知也。此遵道奉诚之人……”，与今见写卷正同。惟全书所引“想尔”亦只此一条耳。玄宗《御疏外传》与杜光庭《广圣义疏序》，二文强半多同。

① 王重民先生《老子考》卷一，已疑余尔二字互讹。然以为《御疏外传》及《广圣义疏序》中之“想尔”，应如《释文》中作想余。盖因未见明有“想尔”写卷之存在为佐证，误断尔字为余字之讹，实则余字乃尔字之讹也。予数年前见王氏《老子考》，现手下无此书，只就唐文播先生《系师定河上真人章句考》所引王说辩之。《老子考》成书颇早，王氏博雅，亦曾览伦敦藏卷颇多，后或另有订正，惟未见及也。

② 详见蒙文通辑《李荣〈老子注〉序言》，民国三十六年四川省立图书馆发行。

惟《外传》列举注老子者六十余家，谓为“现行注者”，“想尔”犹属之。及《广圣义疏序》仍举此六十余家，则不谓为“现行”者。此序之后杜氏继有《叙经大意解疏序引》，乃有“……想尔逸轨难追”之叹。至其《广圣义疏》卷五，“释疏题明道德义”，于所列六十家，复多有各别论列，于“想尔”乃无复提及。以此推度，则于唐末五季之间，“想尔”经注或已就湮没，而杜光庭已不及亲见之矣。迨元初辑《道藏阙经目录》（至元十二年，西历一二七五，刻石），叙历代经文散失，痛言“黄巢之乱，灵文秘轴，纷荡之余，散无统纪”，想尔注老子《道德经》，自列属阙经焉。

是“想尔”经注，自唐以来注疏家注意及之者，不过如此。惟赖此亦可知，溯自初唐，学界传闻，即以“想尔”为张鲁或其祖张陵。至陆德明又谓“或云刘表”者，自系存疑备说，未望取信。而此一疑之来源，则盖因张鲁曾封镇南将军刘表亦封镇南将军。（俱见《三国志》本传、《后汉书》“刘表传”、“刘焉传”。）二人几乎同时，地望又近。镇南之名，世所习道，为张为刘，乃久致混淆。但刘表注此经决不可能。《后汉书》表本传言其“博求儒术，以蔡母闾宋忠撰五经章句”。蔡邕《刘镇南碑》（见《蔡中郎文集》第三卷）又盛道其儒雅，其时荆州风气，比于洙泗。而此“想尔”卷中之注，非但意浅言俚，且诽谤五经正尽其能事。观之碑传，佐以内证，此疑自祛也。“想尔”老子经注，既非出于刘表，则据初唐以来传说，为张鲁抑张陵，总属之汉末道教创始时期，自沛迁蜀，世称天师之张家，殆无异议。惟汉末至唐，历年未及四百，道教传续滋延未断。而此“想尔”经注，既为大张其教之初期祖师所创，其流传反如是之不广，其撰人反如是之恍惚不明，即唐代李荣、杜光庭亦俱道士，犹未能言之者，则有微妙之理由。约略言之，第一原因，盖时至曹魏，张鲁所统之道教“王国”溃崩，道教初期结束。继以两晋新道书大出，及南北朝时冠谦之辈之改革，其教虽貌犹似旧，内容已变。北方冠谦之

已明言“去三张之伪法”(见《魏书·释老志》)。在南方所留传者盖亦分解离析之甚。虽鬼道符咒丹方,犹随处流行,然“想尔”老经之注语,细读多为针对汉末当时环境而发。及情势改变,时效已失,岁月流迁,教内教外均渐乏兴趣。虽时或传钞,人罕深求理解,故其来源亦渐成一谜矣。第二原因,即此“想尔”经注,出于汉末道教张家时,其原始撰人,即已属虚诞构托,故愈后愈益渺茫。此二事将于本文后节,分析“想尔”注文时更详论证。钩稽史事,希于道教早期引老经以入教门及用以布道情形,可稍发隐微也。

3. “想尔”与五千文

“想尔”注文所注之老经,有特异之地位,即所谓五千文之祖者,首赖有伦敦巴黎唐写卷作证。所见伦敦三卷,六四五三号、七九八号及二二六七号。俱各分章,于章末俱详计并注明每章之字数。各卷首尾残整不同,其六四五三号《德经》卷尾完具,特注“五千文上下二卷,合八十一章,四千九百九十九字”。并题“太极左仙公序系师定河上真人章句”。最后小字一行,曰“大唐天宝十载,岁次辛卯正月乙酉廿六日庚戌敦煌玉关乡”。巴黎所藏二五九九及二四一七号两卷亦若是。今以“想尔”经文,与上述明称“五千文”诸卷相较,除字体及少处明为笔误者外,字字皆同。惟大异者,即各卷分章,殆同今传河上本,惟俱白文无注。而“想尔”不分章。于经文句下有冗长之注语,与经文连写,不但字体行列不分,经注混淆,且每一二句下出注,或三五句下出注,亦或一字下即注,或合多句而统注。细按之非与诸五千文唐卷章句不同,乃若注者当时竟未施用章句观念

者。近世老子校讎，常疑旧本有注文窜入经文者。今观此“想尔”卷之书写式样，殆古法有如此者，可知经注相混，固易事也。

老经通分八十一章，宋代相传，始于刘向^①，谓本《七略》“刘向定著八十一章”之说。惟《七略》乃久佚之书，此事又为班固《汉书·艺文志》所不及。宋人所传，未足凭信。近人唐文播先生作《老子篇章字数考》，乃于此致疑。而宋季王应麟《〈汉书·艺文志〉考证》引薛氏（季宣）曰：“古文老子上下经无八十一章之辨，今文有河上公注实首分八十一章。”河上公书虽久传出于汉文之时，然其说怪诞，唐刘知几已“尝识老子书无河上注，请存王弼学”^②。今日所行河上八十一章之书，学者常以为出自魏晋间方士徐米勒^③，或葛洪^④，或晚至南齐仇岳^⑤。固疑莫能明。此外又有严遵古分七十二章之说，尤难考据。王弼旧本已不可复见。然今观此“想尔”卷，可知不分章之老经必传行于汉代。如李荣之注疏，后误以为顾欢所为者，托源甚古，经文犹不分章也。即令汉时已有章句之分，此不分章者，盖自成一系，而适为汉末教门刊削洽成五千字之五千文所应用。“想尔”所注之经文盖即此不分章五千文最早之本也。迨唐时写卷乃从后来之分章，而名之曰“系师定河上章句”五千文。想尔之名既去，虽经文字字犹同，因分章去注，而其貌已全变。经数百年间道教演化，想尔与五千文之关系，至唐时学人已不能言矣。故唐末杜光庭虽极訾议五千文，于其《广圣义疏》（卷五）中谓“司马迁云五千余言，则不定指五千字矣，其有删文约数，俯就四千九百九十九言，而云析，三十（按当作卅）辐，字为三十以满五千字，

① 见董思靖《道德真经集解序》及谢守灏《混元圣纪》卷三。

② 见《新唐书·刘子玄传》。

③ 蒙文通主之，见上引《李荣〈老子注〉序言》。

④ 唐文播主之，见上引《系师定河上真人章句考》。

⑤ 马氏主之，见《老子核诂序》。

此又胶柱刻舟，执迷不通也”。但于“想尔”则遥致赞扬，谓其“述修身……逸轨难追”。是杜不以“想尔”与五千文作同日语甚明也。

然如“想尔”所注五千文之旧不分章，徵诸唐前遗文，犹可考见，且由此更可证出其与镇南张鲁，即系师^①之关系。《茅山志》卷九，《道山册》有“按登真隐诀，隐居云：‘老子《道德经》有玄师杨真人手书张镇南古本。镇南即汉天师第三代系师鲁，魏武表为镇南将军者也。其所谓为五千文者有五千字也。数系师内经有四千九百九十九字，由来阙一。是作三十辐应作卅辐，盖从省文耳，非正体也。宗门真迹不存。今传五千文本上下二篇，不分章’”。此段引文，不见于今本《登真隐诀》。其所谓系师内经，亦早不见传。盖即《隐居——梁陶弘景——真诰》

① 张鲁即系师，道家经典证据极多。异说盖出释门。《广弘明集》卷九，甄鸾《笑道论》曰：“张陵称天师，子衡为系师，衡子鲁为嗣师。”同集卷八《释玄光辩惑论》同之。因致启疑，唐文播先生“系师”文中特接及之。然道家经典内，有关传记材料，如《清微仙谱》、《历代真仙体道通鉴》、《汉天师世家》，皆详记陵为天师，衡为嗣师，鲁为系师。其有关制度者，如《云笈七签》卷二十八，“二十八治”之文，及受篆《次第法信仪》中载“梁武陵王府参军张辩撰”之《天师治仪》，所述亦同。梁代所出《真诰》及《登真隐诀》更习言之无异词。凡此道书中记他事固多怪诞讹造，然于其宗门内此三师世系名称自早即固定一致，所传必无误。释门言道家事，多意在毁谤，而子事实不求深解。治道教史又难免参证佛家材料，然取舍不可不慎也。陈国符先生作《道藏源流考》，以为释子论《三洞经》来源“率谬误不可据”（页二），确经验之谈。唐文播先生作《系师定河上真人章句考》一文，因见《广弘明集》中唐释法琳传张道陵“注五千文云‘道可道者，谓朝食美也。非常道者，谓莫成果也’”，言极肮脏，与“顿欢”注疏所引“想尔”注不同，乃疑“想尔”为想余之误。夫“想尔”注非出张陵，固有他因，然轻信释家诬枉之词，亦智者千虑一失也。

第十七卷中所谓系师注老子内解之经，作四千九百九十九字之五千文，而“张系师为镇南将军”，张镇南即张鲁，又为《真诰》（卷十五、卷四）所屡屡言及者也。玄师杨真人者，即指杨羲。《真诰》云羲生于东晋咸和五年（西元三三〇年），是则所谓其手书张镇南古本，即张鲁传至东晋之《道德经》五千文也。迨陆德明《释文》谓“想余”“一云张鲁”者，实即张鲁，至此无疑。道教宗门，首传五千文在汉末蜀中，《三国志》《后汉书》注中所引典略明载之。而“想尔”所注之经，今校即此文，则其为五千文之祖亦至明矣。

4. 重明“想尔”与张鲁之关系

“想尔”之为张鲁，至初唐陆德明时既已成模糊之印象，谓其为张陵者，尤为盛唐后起之臆说，由孙推属其祖，更属渺茫。今溯流求源，重明“想尔”与张鲁之密切关系。进可参印史迹，考较经诚，研寻注文本身，以论“想尔”经注之历史背景及其意义。

后汉奉道之风大行，自楚王英与桓帝，已祠奉老子为神，具见传记^①。而道书亦大出。承前汉甘忠可《天官历》、包元《太平经》之滥觞（见《前汉书·李寻传》），而顺帝桓帝之世，最著者有于吉之《太平清领书》（见《后汉书·襄楷传》），即今世残存之《太平经》也。然直以老子《道德经》，牵入教门，刊为五千文，变其哲学义理，化之为宗教秘典者，稽考之犹当稍后：约在灵帝熹平光和间，黄巾贼起时，首自张脩，至于张鲁，而盖与张陵无

^① 见《后汉书·祭祀志》卷中，及《楚王英传》。

关。陵脩及鲁事迹，见于《后汉书》、《三国志》，及二书注中所引典略，固为治道教史者所习常征引。二注引文，颇有差异，宜从《三国志》裴注为是，何焯且据之以改《汉书》章怀注文^①。近世学者，亦同焯意。惟《三国志》“鲁传”文，与注引典略亦有牴牾。此关涉本文，亦不可不辩。《三国志》“鲁传”曰：

祖父陵客蜀，学道鹤鸣山中，造作道书，以惑百姓，从受道者，出五斗米，故世号称米贼。陵死子衡行其道。衡死鲁复行之。益州牧刘焉以鲁为督义司马，与别部司马张脩击汉中太守苏固。鲁遂袭脩杀之，夺其众……遂据汉中，以鬼道教民……

裴注引《典略》则曰：

熹平中妖贼大起，三辅有骆曜，光和中东方有张角，汉中有张脩。骆曜教民緹匿法，角为太平道，脩为五斗米道……脩法略与角同，加施静室，使病者处其中思过。又使人为令祭酒。祭酒主以老子五千文使都习，号为奸令。为鬼吏，主为病者请祷……使病者家出五斗米以为常，故号为五斗米师……后角被诛，脩亦亡，及鲁在汉中，因其民信行脩业，遂增饰之。教使修义舍，以米肉置其中，以止行人。又教使自隐。有小过者，当治道百步则罪除……流移寄在其地者，不敢不奉。

观之《典略》，五斗米之征索，似创自张脩，而不始于张陵。而以老子五千文教民，亦为张脩首制。张鲁鬼道，容有家传，然其法乃至汉中后承张脩遗制而大显者。即使张陵早有索米之事，而僻处山中，亦须待鲁继脩据汉中后，始藉势风行，普成规制。故道教宗门内，亦只言“张鲁米贼”（《三洞群仙录》卷十二）而不讳，然不言张陵米贼也。《典略》由鱼豢编著成书，豢生当曹魏，“妖贼”之事，当有及身所得闻见，故言之详整有条，当可据信。张陵事迹，后世道书所传，固极尽怪诞，不足称道。惟

^① 见《〈二十五史·后汉书〉一〇五卷考证》。汤用彤先生《读太平经书所见》文中，亦以为应从裴注（见《北京大学国学季刊》五卷一号）。

《云笈七签》(卷一〇九)及《太平御览》(卷六六二引《真诰》)均谓其晚岁始入蜀学道。而李膺《蜀记》(见《广弘明集》卷八道安《二教论》所引)又谓其在蜀山中为大蛇噬死。是则陵之居蜀修道,为时颇短,且未得令终。陵所造道书,或为后传正一及灵宝之一部,然其于道教之创制,实际设施殆可甚少。及其孙张鲁势力大振,乃事事托言祖法。《三国志》所记,盖已近穿插。裴松之因亦信道门正统,俱由张陵,故其注末乃疑张脩应为陵子鲁父张衡。(实则张脩事又见《三国志·灵帝纪》乃当时——较著之人物无疑。)于是张陵——极荒渺之人物,愈后传说乃愈多,竟似逼真者,“箭垛式”之人格,固历史中常有之现象也。《典略》为较早之记载,尚无张陵索米之事,更无张陵传五千文之说。是五千文为张鲁袭之于张脩者,当较可信也。

张鲁据汉中垂三十年,如《三国志》所云,“民户出十万,财富土沃,四面险固”,俨然一独立王国。至为曹操所破,宝货仓库犹极丰实。则三十年中之治术,虽本于迷信惑民,以《宗教世间史》(secular history of religion)观点论之,其于社会、经济、政治、教育,不可谓无有效之设施。然此亦皆袭于张脩,而加以所谓“增饰”。脩时汉中民信行其业,诸已粗具,而鲁增饰之迹亦甚显。脩有静室之加施,似专为医病。鲁兼作义舍,乃扩为社会福利事业,脩之征米五斗,亦只为酬医之用。鲁之收米,则似已泛言为入道之资。此盖后世经诫中所谓“以五斗米为信,欲令可仙之士,俱得升度”(见《正一法》文天师《教戒科经》,《阳平治》文中。)及入道受某经时输米皆有定额(见受箓《次第法信仪》)之始。而此当时固为鲁治守汉中之经济来源也。张脩用以传教医病之祭酒鬼卒,自为张鲁所承,而鲁于汉中又“不置长吏,皆以祭酒为治”,则以宗教组织入政治制度矣。其于教育则承袭张脩已用之五千文。“想尔”之注,或亦即张鲁之增饰,以为基本“教科书”者。

“想尔”是否出于张鲁亲手，或他人代作，或另有所承，或即有取自张脩者，盖已无法断定。惟此“想尔”经注，自系师鲁而大传，且教门内奉为系师所制，一度尊为圣典，则无可疑问。五千文老经当于张脩时已曾刊削，减落虚字，缩短文句，洽为五千字，既合整数，或更有便于“都习”。然《三国志》《后汉书》俱言鲁杀脩以自代之，则治汉中时必极讳言脩事。“五斗米”，“五千文”，宁俱托言祖法。蜀中早期道教，既由鲁而势大，脩乃无闻，于是后世只传“系师定五千文矣”。唐时写卷其总名又加“河上章句”者，或因河上晚出而大昌，后人乃分析原未分章之五千文。从河上章句为八十一章，而增益其名也。

“想尔”经注，教门内属之于张鲁，而曾有圣典之地位者，首有《道藏》内现存《传授经戒仪注诀》可证。此类之诀，年代多难稽考，只或于某类特点，寻求其历史迹象。本诀共十三章，言受经、拜经、求师、入教及办斋诸法。其受经之仪，至极严肃。曰：“受经之时，勿忘请问。于时天地水官，十方职局，三界内外，一切神司，并共监临。”本诀第一章“序次经法”所言其如此敬肃崇拜之经，主唯道德经各本。通称《太玄部》第一至第十。由一至六皆《老君道经德经》上下。余亦与此相关受经之斋仪。而本诀之其他十二章，所言如此恭信拜求之经，径称为五千文。晋宋以后，道经之出，不下千百，俱受崇拜。其唯言崇奉五千文如此者，可谓特点，独标一派。既成派系，当时必有敌对。惜道教早期分派，后世已混淆不明。然早如信道奉经之葛洪，于崇奉五千文者之讽刺，今犹可见。其《抱朴子·释滞篇》有谓：“五千文虽出老于，然皆泛论较略耳。但使暗诵此经，而不得要道，直徒劳耳。……至使末世利口之奸佞，无行之弊子，得以老庄为窟藪，不亦惜哉。”故特崇老经，而于五千文以神道事之者，可能为汉中市张脩至张鲁早期独成之一系。此《传授经戒仪注诀》盖存其传统。本诀中《序次经法》一节，曰：“系师得道，化道西

蜀。蜀风浅末，未晓深言。托遘想尔，以训初问。初问之伦，殆同蜀浅，辞说切近，因物赋通。”此不独明谓“想尔”出于系师，且所云其训之浅易，正合今日所见“想尔”写卷之文辞。本诀同节又叙及《大字道德经三篇》及《河上章句》，同列《太玄部》。故全诀之《序次经法》，或系《河上章句》行后之作，然于“想尔”与系师，则所言盖有本于“家法”，存近实之传说也。唯所云“托遘想尔”一句，颇耐寻味。岂张鲁出“想尔”训时即故神其源，托言遘遇，神灵昭示之作乎？“想尔”一词何意，殆不可知。后世如陆德明、杜光庭似俱以为人名。是否难定。《登真隐诀》（卷下第六页）言及“入静户”之法。又《真诰》（卷十八）言有“静室法”。俱谓“闭气存想”或“存想入室”，则“功曹使者，龙虎真君，可与见语。”且并云是“汉中法”，则源出张脩所传“静室”明甚。而“存想”在此法中有特殊意义。若然则或张鲁托言入静室“存想”见神，以注老子，而名其注曰“想尔”也。此是臆度，姑备一说。唯是则“想尔”之名，初即因托遘而茫昧，后更荒渺亦宜矣。

5. “想尔”与想尔戒

“想尔”训注老经五千文，在蜀中初期教门内，始自张鲁，曾一度极受崇奉，今乃大明。其受崇奉之故，又不因其解经之奥义，乃因当时藉教门权势，而作为一种偶像，“一切神司，并共监临”呵护。故虽称训注，自速失注疏之价值，而转为一种道门诫律之所出。所出者即今《道藏》所存之《道德尊经想尔戒》也。以此戒与今见之“想尔”写卷对校，形迹接合无间。缘此可定《想尔戒》为道教初期戒律，可与后来诫律比其同异，当有裨初早期道教史之研究。再则细按注文，亦时可见蜀中早期张姓教

派之立场地位。

今存《道德尊经想尔戒》，在《道藏》第五六二卷《太上老君经律》中。共列“九行”“二十七戒”。九行之前题曰“道德尊经想尔戒”，二十七戒之前又复出一目，曰“道德尊经戒”。实则不独九行今发现与写卷“想尔”经注相合，其二十七戒与想尔注语意同且措词亦相同也。此九行二十七戒既与“想尔”经注如是吻合，且“行戒”词句简质，时有所指不明，寓意难通者，今与写卷相较按，亦俱了然，则此“行戒”与“想尔”经注当俱为一事。或二十七戒前复出之目或为衍误。经律中“九行”后又有按语，曰：“此九行二篇八十一章，集会为道舍，尊卑同科。备上行者神仙，六行者倍寿，三行者增年不横夭。”“二十七戒”后亦有按语，意旨概同。惟“二篇八十一章”云云，虽明指后传老经篇章之数，然与《想尔戒》中行数戒数，看似无关。且“想尔”经注为戒之所出，原无八十一章之分，故按语颇扞格难通，盖亦系后加者。然化经为戒，去老氏哲理，变其躯壳，奉为修仙增寿之秘法，乃由传五千文及“想尔”注之张鲁教门始作其俑，而以上按语中固亦存其迹象也。《道藏》同卷又存《太上经戒》一通，未亦载“九行”“二十七戒”，即通称为老君二十七戒，更无复出之目。此“行戒”虽大略与“想尔”戒同，然细以“想尔”写卷注文校之，多妄改字句，以求顺通，失其本源者，下文亦可得而明也。

首言《想尔戒》中“九行”，如“行无为，行柔弱，行守雌”，“行无名，行清静，行无欲”，犹可谓直出自经文。然有“行知止足”一条，则为“想尔”注中常语。《太上经戒》易为“行知足”，虽似顺通，失其源矣。“知止足”一语，见“想尔”注经“名亦既有，夫亦将知止”句，曰：“王侯承先人之后，既有名，当知止足，不得复思高尊强求。”又注“知止不殆”经句，曰：“诸知止足，终不危殆。”是意重在“止”字，不在“足”字，改去“止”字者非也。其在似于经文“知止”无关处，“想尔”注亦常言“知止足”。于“将欲翦之，必固强之”诸

句下注曰：“俗人废（卷写作废）言，先取张、强、兴之利，然后返凶矣。故诫知止足，令人于世间裁自如，便恩施惠散财除殃，不敢多求。奉道诫者，可长处吉不凶。不能止足，相返不虚也。”盖“知止足”为“想尔”传教之谆谆戒语，故列入“九行”中。至其所注，多曲解，舍经文形上哲理，以就形下俗情，固为牵引老经，首作教门工具之显著现象也。至“无为，无欲，无名……”等等，俱冠以“行”字者，盖亦出“想尔”注中所称“造行”，如谓“道人畏翕，弱，废夺，故造行，先自翕，弱，废，夺也。”

“九行”既出于今见“想尔”卷注，“二十七戒”俱为其化身，更历历可见。不但《想尔戒》中二十七戒立意与“想尔”注全同，甚有文句亦系从注中直接摘出者。举其最著者，“如戒勿为伪伎，指形名道”，“戒勿伤王气”，“戒勿以贫贱强求富贵”，“戒勿学邪文”，“戒勿与人争曲直，得诤先避之”，“戒勿称圣名大”，诸语皆见“想尔”注中。且戒中有语意暧昧，徒望文生义不能得甚确解者，与写卷之注相较，可明知其所指。并时可见“相尔”注者当时所代表之教门立场与态度。

“勿为伪伎，指形名道”一戒中之主要词句，皆“想尔”注中之语。《道藏》中《想尔戒》于此误“伎”字为“彼”字。其《太上经戒》，竟去上半句，而只言“勿指形名道”，更谬不可解。写卷“想尔”注中常有斥责“伪伎”之语，乃诋骂“虚伪伎俩”之意也。然此处兴趣，不只在矫正《道藏》中一二误字也。观写卷之注而得戒中之涵义，亦可稍见早期道教一大派之神学主张。“想尔”注经中“是无状之状，无像之像”句曰：

道至尊，微而隐。无状貌形象也。但可从其诚，不可见知也。今世间

伪伎，指形名道，令有服色，状貌，长短，非也。悉耶伪耳。

于此“指形名道”之“伪伎”，复不惜再言之，于“致虚极守静笃”经句下乃又注曰：

道真自有常度，人不能明之……世间常伪伎，因出教授，指形名道。

令有处所服色，长短有分数，而思想之。若极无福，报此虚诈耳。强欲令虚诈为真，甚（盖“虚”之误）极不如守静自笃也。

如此注经，固极曲解可笑。然与注合观，则戒语方明。道之人格化，“想尔”注中盖已主之。故常有曰“吾，道也”云云。然观此戒语注语，则“想尔”一派，实反对人格化之道有图像可见，有尺寸可量，及有名字可称者。而其所斥此类之“伪伎”，考亦有所特指。道有名号塑像，时代难稽。唐代释子，谓起于刘宋。释法琳《辨正论》卷六自注，引王淳《三教论》云：“近世道士，取活无方，欲人归信乃学佛家制作形像，假号天尊，及在左右二真人，置之道堂以凭衣食，宋陆修静亦为此形。”唐初道馆有元始天尊像，明见记载^①。然塑像虽或晚，其崇拜之偶像，谓有固定尺寸形状，可以“谛念”，则可能早有一派传统，为“想尔”当时所反对。东晋之初，葛洪《抱朴子·杂应篇》即曰：“但谛念老君真形，见则起拜也。老君真形者，思之，姓李，名聃字伯阳。身長九尺，黄色，鸟喙，隆鼻，秀眉长五寸，耳长七寸，额有三理……以神龟为床，金楼玉堂，白银为阶，五色云为衣。”此虽言足老君形象，或其所承传统中有所谓道之真形，可指可名，并“令有处所服色，长短有分数，而思想之”，如“想尔”派之所诋斥者。此非塑画之像，乃凝神默念之想像。故葛洪谓“谛念”“思之”，正合“想尔”所谓“而思想之”者也。又《抱朴子·地真篇》有“一有姓字服色”诸语，“一”即指道言，与“想尔”所斥骂者尤合，于下文释“想尔”关于“一”之意见时更详言之。总之葛洪所承道教传统中，大有“想尔”一派所反对者，而葛洪本人又为嘲讽其五千文者也。

“勿以贫贱，强求富贵”之戒，正合写卷中“想尔”注老经“不

^① 见《茅山志》卷二十二《唐国师升真先生王法主立观碑》，及《桐庐真人茅山华阳观王先生碑》。陈国符先生《道藏源流考》附《道教形象考原》并引之。

失其所者久”句之用语。注曰：

贫贱富贵，各自守道为务。诚者道与之。贫贱者无自鄙强求富贵也。

其“戒勿与人争曲直，得诤先避之”，正合“夫惟不争故莫与之争”经句下“想尔”注语：圣人不与俗人争，有争避之高逝。

《太上经戒》作“戒勿与人争曲直得失避之”，又系妄改，失原意矣。

其“戒勿伤王气”，乃出于经句“动善时”下注语：

人欲举动，勿违道诚，不可得伤王气。

然此“王气”虽颇易解为帝王之气象，盖非如唐人诗所谓“金陵王气黯然收”之王气，实指心气也。观写卷他处注方明。现行老经中“解其纷”句中，“纷”字各本多有作“忿”者，如河上本即然。“想尔”卷中亦作“忿”，而于句下有极冗长之注。略曰：

五藏（即脏字）所以伤者，皆金木水火木气不和也……随怒事，情辄有所发。发一藏则故克所胜，成病煞人。人遇阳者，发囚刻（克）王，怒而无伤，虽尔，去死如髮耳。如人衰者，发王克囚，祸成矣。

“王”对“囚”言，可参看《太平经（卷六五）·兴衰由人诀》所谓：“地有五行之位，其王相休囚废，各有时。”惟道教医理，以心为王。正如黄庭内《景玉经》所谓“心典一体五脏王”，注曰：“神以虚受，心为栖神之宅，故为王也。”此“勿伤王气”一戒，在“戒勿费去精气”下，王气即心力之意。道教中之道德、政治、宇宙观与人休论及医理，观念即故意混淆，名词固亦多如此混淆也。

然最堪注意者，复有二戒。曰“戒勿称圣名大”；曰“戒勿学邪文”。前戒意曲语简，甚易误解。故《太上经戒》改为“戒勿称圣人大名”，妄矣。后戒亦似笼统。然与写卷“想尔”注合观，皆有所实指，而早期道教张鲁一系之态度立场，最能于此探索，得其形貌。写卷于注“绝圣去智”经句下云：

谓诈圣知耶文者（卷中邪字皆作耶）。……耶道不信明圣人之言，故令千百岁大圣演真，涤除耶文。今人无状，裁通经艺，未贯道真，便自称圣。

此“戒称圣”之本义。“名大”则盖牵合经句“吾强为之名曰大”而来。注曰：

吾道也……道甚大，言强者恐大复不能副其德也。

此“戒勿称圣名大”，盖皆自戒自抑，非讳言圣名之谓也。而另有主要用意，则在斥所谓“诈圣，知耶文者”之僭越。“勿学邪文”，独成一戒。而所谓“邪文”，特有所指。写卷注“智慧出有大伪”经句下曰：

真道藏，耶文出。世间常伪伎，称道教，皆大伪不可用。何谓耶文？

其五经半入耶。五经以外众书传记，尸人所悉耶耳。

注“孔德之容，惟道是从”句曰：

道甚大，教孔丘。为知后世不信道文，但上孔书，以为无上，道故明之告后贤。

如此以孔字为姓，改变字义，妄生曲解，固“想尔”注经之故智。然于其排诋五经，贬抑孔丘，可见张鲁时代道教初立，其心目中的大敌，乃当世之儒学。道佛争哄，后乃益烈。惟“想尔”时在汉末，佛道疆界未明。虽襄楷已传化胡之说^①，《太平经》又有非“四毁”^②之言，然王室帝庭中，黄老素与浮屠同祠，世间尚以佛为道术之一流，无壁垒相对。故“想尔”于佛，不致一词，乃特诋儒经抑孔圣也。

惟“想尔”时行道术者，固已甚庞杂。意自张鲁居蜀所恢弘之蜀中天师道，俨然独成一系，初即大别于张角骆曜及其他方士。迨黄巾乱平，左慈甘始之流，又只以个人游方资格，行法于京师。独张鲁之汉中道教，屹然成一独立王国，虽由汉中天险，及承张脩以来民间基础，然所倡道法，亦与其他道派不同，故于

① 见《后汉书·襄楷传》中楷上桓帝疏。

② “四毁”见《太平经》卷百十七，指不孝遗亲，捐弃妻子，食粪饮便，行乞求食。

盖皆《太平经》最初反佛之语。上引汤用彤先生文中有详说。

他法当时亦痛加排斥。关此文献盖多散佚，惟亦可于今见写卷稍窥之。卷中注语骂“邪文”，斥“伪伎”，时时可见，然所斥骂者，如以上儒孔之外，又含道教他派。“想尔”注经“揣而挽（写作悦）之，不可长宝（保）^①”句曰：

道教人结精成神，今世间伪伎，诈称黄帝玄女龚子容成之文相教，从（御？）女不施思，还精补髓（脑），心神不一，失其所守，为揣挽不可长宝。

其注“常德不贷（忒）^②，复归于无极”曰：

知守黑者，道德常在，不从人贷。必当偿之，不如自有也。行玄女龚子容成之法，悉欲贷何人主，当贷若者乎？故令不得也。唯有自守，绝心闭念者，大无极也。

注“载营魄抱一能无离”，驳辨更详，斥责诘难，声色俱厉！

魄白也，故精白，与元同色。身为精车，精落故当载营之。神成气来，载营人身。欲全此功（写作功），无离一。一者道也，今在人身何许？守之云何？一不在人身也！诸附身者，悉世间常伪伎也。非常道也。一在天地外，入在天地间，但往来人身中耳。都皮里悉是，非独一处。一散形为气，聚形为太上老君，常治昆仑。或言虚无，或言自然，或言无名，皆同一耳。今布道诫，教人守诚不违，即为守一矣。不行其诚即为失一也。世间伪伎，指五藏以名一，瞑目思想，欲从求福非也，去生遂远矣。

又注：“卅辐共一毂”，“埏埴以为器”及“凿户牖以为室”诸句曰：

今世间伪伎，因缘真文设诈，巧言道有天毂，人身有毂，……道有户牖，在人身中，皆耶伪不可用，用者大达矣。

以上“想尔”所反对者，为道教早期各种异派。今细考俱可得其形迹。“想尔”所斥“诈称黄帝”，“行玄女龚容成之法者”，

① 习见老经多作“保”，五千文本自成一系，皆作“宝”。马氏《核诂》谓保守之保字初当作索，据《说文》。五千文盖从古而讹变也。

② 习见本不作“贷”，均作“忒”。作“贷”者亦五千文一系之特点。马谓罗卷及易州碑作“贷”，亦五千文也。然“想尔”卷书“贷”，作“贷”，书“忒”作“忒”，因为习体。乃易误识为“贷”也。

自指左慈一流房中补导之术。《三国志·左慈传》，曹丕《典论》，及曹植《辩道论》俱言之。又如甘始、东郭延年、封君达之辈，即《后汉书·方术传》中所谓“率能行容成御妇人术”者也。“想尔”注谓“一者道也”，而力主“一不在人身，诸附身者，悉世间常伪伎。”其所驳斥“一在人身”之说，今正见《太平御览》第六八卷所引：“太上太真科曰：‘一在人身，镇定三处，能守三一，动止不忘，三尸自去，九虫自消。’”。其注所谓“又言道有户牖，在人身中，皆邪伪不可用”者，盖亦《太平御览》（同卷）所引：“三元真一经曰：‘体百神者：耳为帝君之窗门，日者太一之日月（云云）’。”“想尔”所谓“一在天地外，人在天地间，但往来人身中耳，都皮里悉是，非独一处”，而责问“今在人身何许？守之云何？”所诘难者，正可与葛洪《抱朴子》所传之一说相对照。《抱朴子·地真篇》有谓“老君曰：‘忽兮恍兮。其中有象。恍兮忽兮，其中有物’，一之谓也。故仙经云：‘子欲长生守一，当明思一至饥，一与之粮；思一至渴，一与之浆。一有姓字服色，男长九分，女长六分。或在脐下二寸四分，下丹田中，或在心下绛宫金阙，中丹田也……’”可见晋时葛洪所承之说，原正与张鲁“想尔”之说针锋敌对。“想尔”称“一者道也”，而《抱朴子》云“一有姓字服色”，分寸处所，正与“想尔”所戒“勿指形名道”，“令有处所服色，长短有分数”，直若冰炭。诸如此类，固俱道教神学上之问题，非能以理智评其是非者。惟神学本于宗教信仰，为心灵活动之象征表现；而神学之异派，又为社会生活之多重折光返影，故为今日治学所不可忽者也。

亦总可见张鲁在汉中之设教，除凭险恃固，因袭风气外，自有一套神学理论，与他派敌异。而此套理论，则盖以“想尔”五千文老经训注为中心。此吾人所以谓“想尔”训注，实为道教初期一派，强攀引哲学性之全部老经，作教门圣典之最早津梁也。及张鲁降曹而亡，“想尔”亦从之衰落。《正一法》文天师《教戒

科经》中有《大道家戒令》。虽托称“大道”，而谓“家戒”，可能为鲁家所传，而“令”盖汉人所称“遗令”之意。此虽揣测解题，然观其词语沉痛，笔带感情，非其他经戒之类可比。所言时事，只晚及曹魏高贵乡公正元年间，盖本张鲁子弟或亲近门人之追记演述乎？所叙多以某本教门观点，痛陈魏末鲁教之崩坏情状，并示警醒训勉。先言汉末之乱，有诋毁张角处曰：“人意乐乱，使黄巾张角作乱。汝曹知角何人，自是以来死者为几千万人邪？”是亦不认张角为同道之证。继言“何以想尔（《道藏》本空四字）妙真三灵七言，复不真正？而故谓道欺人，哀哉可伤！”则可见鲁亡之后，盖“想尔”尊严亦失，一时已不见信于众矣。

道教分宗派，今据《诸真宗派总簿录》（北平白云观抄本）所载^①，不下八十六派。然论者素以为道教分宗，惟始南宋辽金。胡应麟早著其说^②，近日本道教史家小柳司气太承之^③。然宗派之分自必有远源，纵南北立宗，只可寻考及辽金，分支异流，决非遽起于宋世。不独唐前南北有派，即汉末亦已见宗旨之不同，万不能如旧史俱名之为“妖贼”或“方术”，即等视之也。近世史家，已注意及之。不幸道教经典，历代散佚，伪造窜杂，脉络难寻，今因“想尔”写卷之发现，就时力所及，略加征考论列。一得之愚，愧抵刍论。然所涉诸问题之提出，若叨同仁高明，有所注意，抛砖引玉，则所切禱也。

（为此文时，与哈佛杨联陞兄通信中，时获启发，不胜愉快。稿成后又先蒙阅过，并此志感。）

一九五六年四月，美国加里佛尼亚大学。

① 见傅勤家先生《中国道教史》详引。

② 见胡应麟《少室山房笔丛》，“玉壶遐览”章。

③ 见小柳司气太《道教の一斑》（日本宗教讲座第十三回配本）。

原兴：兼论中国文学特质

我们要探索中国文学的起源，自然应该把目光集中在《诗经》^①。又由于诗歌乃是各种民族文学的开端，站在文学史研究的立场，我们必须检验《诗经》是否具有这种早期胚芽的性格，看看这胚芽对后世所谓带有“民族特色”的几种中国文学的类型是否具有决定性的因素。假定我们随意问一般粗通数国文学的人，问他们感觉中国文学最主要的特点何在，回答之一也许如此：中国文学乃是精妙的写作技巧，高度的艺术安排，感受的极致提炼，和作者从瞬息世界中的人类和自然所归纳的尖锐、直接、简洁、乃至于朴拙的观察的结合。这个特点见于《诗经》。这个特点又不但见于《诗经》，也见于后世的文学，如乐府、五言古诗，又如唐诗绝句，又如宋词，甚至见于戏曲和小说。我们对这些晚期文学类型的发展脉络亦极明白；质言之，这些类型的作品莫不起于民间，经宫廷文人和知识分子的发扬，且不失其一般如上文所说的特色。同时，大作家的作品总包涵了民间文艺的主题和各别天才创作的痕迹，屈原如此，曹植、李白、苏轼、黄庭坚等亦复如此——剧曲家和小说家则多不胜举矣！

基于这种认识，本文的目的在追索诗三百之所以形成的过

① 此稿原文“The Shih-Ching: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics”，见《中央研究院史语所集刊》第三十九本，一九六九年正月刊。

程,进而考察其艺术成就,和它对后世传统的文学批评标准的贡献。再者,更推广的看《诗经》在现代世界汉学研究者心目中的地位,本文试图肯定西方汉学泰斗高本汉教授这句充满赞叹的话:“纵观横看中国文学史,没有一部晚出的著作能比《诗经》更重要,更具有影响力。”^①

古代传下来的这三百零五篇,搜集在一起,也直到有宋一代才被冠上这么一个充满礼教气味的书名《诗经》^②,这些诗看来十分繁复驳杂。假定我们在谈到类型(genre)时,指的是韵律的完整性和主题的一般性,并特指那些适用于描述晚期发展的文学型态,则我们不便轻易断定诗三百属于一共同的类型。但不论“类型”特指名称或观念,不论各家各派所下的定义有何不同,所发现的功能有何差异,不论是先验性的或追加性的定义描写,所谓“类型”和所谓形式“统一性”并无必然的关连。柏拉图的说法值得我们三思:他最初分别文学类型的时候只使用“描写”、“模仿”一类概略的名辞,前者指史诗的叙事部分,后者专指戏剧^③。亚里士多德接着推敲这两个观念,并加以扩大,最后的强调似乎说,只有史诗和戏剧才算是值得承认的两个大类型。在这种情形下,转化对象的形式只有两种是值得重视的,其一为通过艺术家的模拟和人格化的工夫,以之(如柏拉图所说)将艺术家的“自我同化”于外界的对象;其二为艺术家维持一局外的身份,用“简单的叙事法”报道外界对象的实在^④。后世西方文学史家的困惑是有道理的,因为在古希腊的文学

① Bernhard Karlgren. "Glosses on the Kuo Feng Odes", BMFEA, XIV, 71.

② 南宋廖刚(1070—1143)的《诗经讲义》是文献可征的最早以“经”名诗的例子。参阅屈万里《诗经释义》页三。

③ Plato. Republic, III.392.

④ Ibid., 393.

分类中所承认的,确实找不出第三种:诗人藉以表达个人心绪思维的抒情诗(Lyric)是没有地位的^①。我们可以断定,假定在孔子的时代(或古雅典时代),中国和希腊是一个结合的国度,当时必产生一种三型对立的文学系统,不必等到代奥米底士(Diomedes)第四世纪才成立“排演”(genus activum)、“叙述”(genus enarrativum)和“综合”(genus mixtum)三型理论,更无待乎文艺复兴时代的三典型之说。这个文学系统里的第三大类型自然是抒情诗,而且就是《诗经》所代表的文学类型。周期中叶时,中国的抒情诗已经有了它的定义,显示它的独特价值和性格;早在柏拉图以前已呈互相辉映的形势。所谓“抒情诗”亦即我们今天文学评论上所使用的专门术语,特指起源于配乐歌唱,发展为音乐性的语言,直抒情绪,或宜译称为“乐诗”。周人提到“诗”时,所指正不外乎此类《诗经》里的作品,或其他类似《诗经》而和《诗经》共同构成那种特殊文学型态的作品。

古希腊人不重视这样的抒情诗,或“乐诗”(melic poetry),而推求其类型,原因并不是古希腊没有抒情诗。他们的注意力集中在史诗和戏剧,有他们的理由,例如各类社会文化价值观和不同型态的哲学思想等,在在都是理由。我们暂不想深入研讨希腊文化的问题。我们要指出这个现象:《诗经》的特殊地位在中国文学的评价和创造上是和古希腊的史诗戏剧成对照的,这是值得我们深思的问题。然则,我们相信先将《诗经》实至名归地定位,视之为一种特殊的文学类型,必有助于我们的研究。因为如此才可以先建立一个适合现代文学研究的完整观念,接着可以亦步亦趋地探讨这一部具有特别时代意义的文学作品;这样来研究它的起源、发展、成就和影响是比较方便可靠

① 参阅 Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton, 1956, Genre 条下。

的。而且用西方的文类理论来理解诗三百的抒情性格，我们在研讨的过程中，更能保持一个信念，即认定这些作品的文学和美学的专有要素。尤其是因为历史、文化和科学种种因素，这种研究势必非常繁杂，我们不能不先在定义的工作上花工夫。我们称《诗经》作品为“抒情诗”或“乐诗”，目的在为我们的研讨找一个适用于现代文学评论的共通术语，以之发挥《诗经》作品的光彩，尊之为第一个具有规模的中国文学创作的原始型态(prototype)，孕育并繁衍中国历代文学的传统，其重要性恰似古希腊的戏剧和史诗之于欧西文学的传统。

从现存的资料上考察，古文献中第一次见到“诗”字出现的地方非他，就是在《诗经》本文内。商代的铜器和甲骨里都无“诗”字。《尚书·金縢》的“诗”字值得注意，此处“诗”字的出现和《豳风·鸛鸣》有关。即在《诗经》里，“诗”字也只见于三处，都在《大小雅》(《巷伯》、《卷阿》、《崧高》)；我们知道《大小雅》的诗艺发展和风格的修整是极其显著的，这点待下文详论。从诗作内在的迹象和外围的证据来看，《卷阿》和《崧高》的年代可以断在公元前第九世纪末，正当西周之全盛时代；而且我们也不能不照传统承认《巷伯》也属于这个时期^①。了解“诗”字在中文里所涵容的深刻意义，了解其起源之早，我们可以毫不犹豫地，说诗之为文字艺术，论名论实，是早在远古即达于一极高的境界了^②。

假如有人以为中文里没有可以对当 poetry 这个字的译名^③，等于说希腊文或其他任何语文里找不到可以对当“诗”字

① 参阅拙作《诗字原始观念试论》(《中研院史语所集刊》外编第四号)，1961。

② 参阅前引文。

③ Arthur Waley, "The Form of Chinese Poetry", Temple and Other Poems, 1932, pl37.

的译名。诚然,寓意丰富如“诗”字的字汇是不可能轻易在两种文字里找到充分完全的相等译名的,例如法文 Poésie 和德文 Dichtung 即未必代表一个完全相类的事体。古代中国人心目中所谓“诗”,大致说来代表的是一种文字艺术,即“歌出的文词”,而强调文词的成分,和亚里士多德所谓 *ποίησις* 相同:“一种以文词模仿的艺术,只以文词模仿,别无其他,只是此艺术一直还没有定名。”其后,中文“诗”字(如英文之 poetry)才发展为指示一切不论有音乐伴奏与否的具有“诗意”的作品 (poetic composition),此已见于《楚辞》^①。再其后,“诗”字的用途更宽,如 poetry 字的用途亦日见广义,可以代表一种超越各种艺术的特殊意味,具有抽象的性格,如十一世纪苏东坡题王维《蓝关烟雨图》所谓“诗中有画,画中有诗”便是。

然而,从字源上考察,“诗”和 poetry 这个字的意义却又大不相同。上文已提到亚里士多德迟至西元前四世纪^②才推源假借 *ποίησις* 来肯定那“一直还没有定名的艺术”,此字包涵“制作”的意思,可见亚氏心目中的所谓诗艺极具“工艺”的色彩”。他的巨作《诗学》为西方的文学评论阐发了许多富于分析性而又精密归类的技术问题,树立了一个条理分明的批评传统。是故,亚氏之所谓“诗”基本上带有极抽象的“制作”意味,显然适合于包容希腊文学的两大类型:史诗和戏剧。这两大类型以其庞大的规模和繁美把希腊人的注意重心引向“制作”的结构、设计,和规划的原则。中国人的“诗”字却专重诗的艺术的要素本质的表现,而它最主要(如非惟一)的例子就是当时的文学——《诗经》——这种类型的艺术品。这个“诗”字乃是自然萌

① 《九歌》“展诗兮会舞”之“诗”显然包含音乐的成分,但《九章》“窃赋诗之所明”之音乐成分反不如诗义的重要;总之,“诗”字在周朝夫叶所指已十分广泛。

② 一般学者相信亚氏《诗学》作于公元前三三五至三二二年间。

芽的实体，此字之创造非为文学评论时的方便，而是早期诗艺创造冲动的流露，其敏感的意味，从本源、性格和含蕴上看来都是抒情的 (lyrical)。

《诗经》发明且展现了“诗”这个字的意义，而且自古即为“诗”类型的典范——这个事实说明了《诗经》的原始更义、发展过程，乃至美学欣赏的基础特色。我们可以断言诗三百零五之成篇约相当于孔子的时代，在西元前六世纪《诗经》的面目与今日已无大差异。传到后来自然难免一些简错和散佚，最显著者见于《颂》^①。但一般而言，我们今天看到的《诗经》与孔子时代士大夫耳熟口详的《诗经》大致相同。《国语》、《左传》等书充分证明《诗经》在那个时代的流行。《诗经》具有非常的文化意义，故孔子诫子谓：“不学诗，无以言。”故孔子主张一人格之完成在“兴于诗，立于礼，成于乐”^②，而墨者称孔门弟子“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”（《公孟篇》）。以上这些见于纪元前六世纪以后的晚周材料，加上孔子经常提到的“诗三百”，就证明《诗经》全书当时已经存在，不但存在，而且具有完整的标准的结合性，证明《诗经》流传于当时的上流社会，时时被哲人所引述、谈论，视之为定形的文学作品，虽然在形式和主题方面的诠释仍然见仁见智，不必一律。总之，古人已称那三百零五篇为“诗”，且断定它是某种特殊类型的艺术结合体。我们或要追问，除了周朝中叶为政教目的所建立并加诸于《诗经》的社会地位以外，这本集子里的作品是否真有任何共同性？彼时它早已通过一段长时期的修饰删增。在今天我们所看到的修整美好、剪裁合度的诗篇中，我们看出它们曾被“诵、弦、歌、舞”过，这点可见诗不但是音乐性抒情的，而且还指出别

① 参阅傅斯年《周颂说》（《傅孟真先生集》第二册）。

② 关于“兴”的解析，详下文。

的特征。论者多已同意在早期,诗是入乐的^①,但最值得注意的还是墨者所说的“舞诗三百”一句话。传统的学者认为墨家此语颇带讥诮之情,显然对孔门之文学观并不同情,此或许是夸张之说。无论如何,“舞诗三百”等等上下文指出一个事实:当时人提到“诗”的时候,诵咏、音乐、舞蹈皆与诗有关,由此我们可以追溯诗的原始意义,探讨构成《诗经》一体的共同基础,把注意的重点放在纪元前六世纪以前发展方向的研究。此种研究不但有助于《诗经》发展形势的观察,究其构成文学类型的特质,并有助于欣赏它的美学成就。

我们的蹊径只有两条:其一为“诗”在在语源上的真意;其二为历来论诗传统里一个人云亦云的术语,即意义隐晦的“兴”字。在美学欣赏的范畴里,“兴”或可译为 motif,且在其功用上可见有诗学上所谓复沓 (burden)、叠覆 (refrain),尤其是“反覆回增法 (incremental repetitions) 的本质。如果我们能详细探究出“诗”和“兴”这两个字的意义,并把这两个字结合讨论,即有希望求得诗三百的原始面目。此一原始的特征使《诗经》里的作品保有共通的文类典型,即使三百篇各具殊异的趣味,看似游离,其原始面目必趋于—。

我曾于另文考察了“诗”的字源,“止”的意义 (tieg 即止或止),发观其与并行的西洋字源学理论颇能吻合^②,我的结论是“诗”(诗*sigə)和以足击地做韵律的节拍,此一运动极有关系,此尤其于古文字的象征^③。以足击地做韵律的节拍,显然是原

① 参考《古史辨》卷三顾颉刚诸文。

② 参阅杨树达《积微居小学金石论丛》卷一页二一至二二。又闻一多《诗与歌》(见全集)。

③ 参阅拙作“In Search of the Beginnings of Chinese Literary Criticism”, University of California Publications in Semitic and Oriental Philology, Vol. XI, 1951。

始舞蹈的艺术,和音乐、歌唱同出一源。西方对中世纪民间歌谣的研究可做为我们的旁证,并可帮助我们设想《诗经》作品从原始面貌展开为丰富、上品的抒情诗的过程。学者已经证实《颂》里的诗篇显然是属于最古老的艺术文献,在周初即已舞唱于宗庙,今已断定“颂者,容也^①”。而且《大小雅》和《国风》里许多章节都流露出歌、乐、舞合一的情形^②。但在我们讨论诗三百共同起源的问题时,先必须提出两个事实来考虑。第一,我们已经看出《诗经》里包含了强烈的舞蹈因素。但有一个分别首先必须弄清楚:诗中提到现实生活里的舞蹈活动是一回事,诗法源于舞蹈节奏而内容却可与现实生活的舞蹈无关的又是一回事。我们相信《诗经》里的作品继承了更古老更原始的舞蹈精神。此其一。第二,我们要分别晚出的祭祀性“舞歌”(如《颂》)和早期带着自然流露的情绪和呐喊的舞蹈,因为后者才真正是“诗”的原始型态。可是问题又多一层复杂:我们现在所看得见的《诗经》,如以内容为标准来决定它成篇的时代,则《周颂》无疑是最古老的作品,大抵皆成于周初(西元前十世纪左右),这部分作品和晚起的摹品《商颂》乃至于《鲁颂》不同而勉强被构成为一类;《大小雅》当属周朝早中叶的作品,以其中所述史实颇能与周朝早中叶的史实印证故尔:《国风》部分成篇最晚,其中且有晚至西元前六世纪者。然而,《国风》最富于民间气息,虽其成篇最晚,但保存了最可观的原始面目。

我们认定“兴”(xieng)的解析乃是探索这种原始因素的可能途径之一。我们视之为 motif,但我们也可以看出在《诗经》里,“兴”已具有“复沓”和“叠覆”,乃至于反复回增^③的本质,

① 见阮元《羣经室集》卷一《释颂》一文;章炳麟、王国维肯定阮的见解。

② 例如《宾之初筵》、《苑丘》、《东门之枌》、《伐木》等。

③ “Incremental repetitions”参阅 F.B. Gummere, *The Popular Ballad* (1907).

《诗经》的作品结构与此关系甚密。《毛传》为我们刻意注出许多“兴”句（主要多见于《国风》和《小雅》），但《毛传》在注明“兴”句时前后混淆意义隐晦的地方不少，所以朱熹不得不加以整顿，在《集传》里，所谓“兴”已经变成文学批评的专门术语了。《毛传》在三百零五首诗里挑出一百十六首注上“兴也”，有时指句，有时指章，不一而足。朱熹从《大序》（作者问题仍无定论^①）里寻出赋和比这两个批评语汇，重新考虑《毛传》所谓“兴也”的准确程度。有些“兴”句被朱熹改命为赋，有些改命为比。他一方面减少前人所注的“兴”句，一方面也找出不少毛公未曾注意到的兴句。毛、朱之间最重要的当然是郑玄，他的笺多少世纪来一直是《毛传》所不可免的补充品，所谓“毛诗郑笺”。郑笺以美刺托意的原则读诗，不免也增加许多“兴”的材料^②。假使我们批评郑笺过重礼教寓意的办法，《集传》则一再蓄意从这个传统里挣脱开来，并不很有成绩。朱熹把赋、比、兴三义叠合使用，又流露出宋人读诗的一些成见。六朝、隋、唐的诗艺发展对朱熹的批评方法大有影响，因此“兴”的本意也一天远似一天。

我们无意低估后期学者对中国诗学批评方法的贡献，虽则“兴”意日远，后期学者自有他们的地位。《大序》最后的成形，可能是公元一世纪的东汉时期，“兴”在其中惟六义之一而已，是解经方法的专门术语，代表当时对《诗经》内容分类的趋势。如风、雅、颂、赋、比、兴这个顺序又暗示一种隐隐可见的关于创作技巧和内容或题材分论的企图^③。《大序》对前三者论列甚

① 现代学者大致以卫宏为《大序》的著作，但仍无定论。

② 参考郑志答张逸。

③ 《周礼》称“风、赋、比、兴、雅、颂”为“六诗”；《大师》教“六诗”，故显然指的是表现诗乐的技巧或方法，参见《周礼·大师、小师篇》；又《小师》有所谓“六诗之歌”，特别表达“音诵”方面的意思，初与后世所谓之“六义”大不相同。

详,但对后三者则似乎十分潦草,任意引述即罢。因此,当第五世纪,中国纯粹的文学批评首次臻达高峰的时候,伟大的诗批评家钟嵘起而反抗《大序》的尊严,他只提到后三者,而且重新立下这么一个顺序:兴、比、赋,称之为三义。他以为兴是言外之意,故曰:“文已尽而意有余,兴也”;所以兴是含融性的,又是联想性的,具有弦外之音的性质,复有潜伏性的力量。但我们知道他只是以他当时的四言诗和五言诗为重心来看问题,和古代《诗经》本身并无直接的关系。一个世纪以后,孔颖达追随郑玄的学术,重新强调《大序》之所谓六义,进行分辨一为“诗之形成”(即内容,指风、雅、颂),一为“诗之所用”(即技巧,指赋、比、兴)。此为唐代一般人所接受的诗经学,六义的含意大抵如此,后代论诗者亦大抵顺理成章以为如此。但孔氏虽命其著为《毛诗正义》,并未特别注意毛氏苦心保留的“兴”的意思,他只称“兴”为“理隐”而已。孔氏所谓正义只不过进一步地把传统文学批评里“技巧”与“本质”的分歧乃至“形式”与“内容”的差异强调了一次,这种二分法的思想终究要变成文学批评的漏洞,初不仅在中国文学如此,在西方文学亦然。如此一来,兴在艺术技巧方面的意义变得更稀奇、更神秘了。由于他对《诗经》本身的热爱,朱熹在这个集子里看到的“兴”比毛公还多,而且有时也表现不少难得的新观点。但在他同代文学潮流和时尚的影响下,朱熹仍然留传下两个最令人扼腕叹息的坏影响。对他而言,“兴”只是一种作诗发端的惯技,此论甚至使现代某些学者断定“兴”句与诗义毫无关系^①;或以为“诗人因所见以兴其事而美之”,如此以发挥他的讽喻观点^②。这种情形见于朱熹的时代,随后又发生了其他玄思妙想。由于“兴”的字眼而生“兴

① 朱熹在《诗传》纲领里又说:“托物兴辞,初不取义”。

② 见《野有死麇篇》。

致”和“兴趣”，此见于严羽《沧浪诗话》里神乎其神的渲染。这些字眼在后代的诗评学里已经成为经常的词汇，而且还是一般口头语所使用不已的。我们多少年来都把“兴致”、“兴趣”来做习惯语，从不再想“兴”在《诗经》里所代表的意义，更坦然忘怀字源学里的“兴”字本意了。这就是为甚么钟、朱以来我们发现所谓“兴”只代表各朝各代当时文学批评的一偏之见。但钟嵘同时代的大批评学者刘勰的见解仍值得我们三思，他的话最有深度。刘勰说“兴意销亡”。他引贾谊以降诸家而言曰：“日用乎此，月忘乎兴，习小而弃大，所以文谢于周人也。”^①我们可以不赞同刘勰之厚古，但古今歧异是不难领会的。我们可以公平地说，这个歧异见于《诗经》作品之以“兴”的技巧为要旨，而后世诗作不再重视这个要领。这种“堕落”不但是诗本身演变的结果，也是“诗观念”转换的现象。

我们相信，任何一种文学类型，即使在全盛时期特别表现出来某一时代某一环境所孕育的风尚，都可以回溯到它最初的面貌。我们可以大胆地说，即使文献微渺，初民的原始艺术形态仍然不难领悟。仔细地考察起来，《毛传》之所以注出许多“兴也”的句子，正可以说明“兴”的技巧颇能广泛地分布于《诗经》各部分。“兴”的因素每一出现，辄负起它巩固诗型的任务，时而奠定韵律的基础，时而决定节奏的风味，甚至于全诗气氛的完成。“兴”以回复和提示的方法达成这个任务，尤其更以“反复回增法”来表现它特殊的功能。对《诗经》而言，“兴”的出现是这种文类在技巧方面最显著的一而。我们可以这样说，毛公注“兴也”固有他前后不十分一致的地方，虽然他每次提到“兴也”的时候已经不再着重“兴”字原意的，即使如此，我们并不怀疑毛公对“兴”的理解：他大概还知道“兴”是古代诗歌的

^① 《文心雕龙·比兴篇》。

一种特殊技巧。《周礼》先曾经特著“兴”为“六诗”之一。谨慎的学者们相信^①，尽管《大序》成篇可能甚迟，它背后的传统可能是《毛传》诗学的基础，而且《大序》的所谓六义显然脱胎于《周礼》的“六诗”（风、赋、比、兴、雅、颂）。《大序》在文字上做了些工夫，把“兴”摆在“六义”里，如此取消了“兴”与原始歌诗的特殊关连。但《周礼》的“兴”却时常单独出现，自成一义，而且和音乐有极不可忽视的血缘。最可注意的是《周礼·大司乐》（“司乐”地位高过“大师”）单独言兴，称为“乐语”，以“兴”为兴道讽诵言语六种乐语之音。舞师提到“兴舞”一辞，则曰：“凡小祭祀则不兴舞。”我们不能望文生义地以为“兴舞”只是“起而舞”的意思，我们应该从这里看出一种特别的古礼。因为《地官篇》特别以“兴舞”为专词，与“和容”（颂）同列入“五物”中，而郑注视为“礼乐”术语。

我们使用《周礼》材料时固然要格外小心，以古今学者见解一致者为可取^②。古今学者颇多认为不论此书的晚出事实和窜入部分如何明显，其基本精神仍可回溯到周朝初叶。从《周礼》和《大序》提到“六诗”、“六义”及“乐语”时所透露的歧异，我们可以体会到周初对兴义观念之不同于后代。《周礼》里的“兴”指的是有音乐伴奏的朗诵技巧，有时带着祭祀情调，意味着舞蹈的起步。这两点反映的是周初习俗，可以帮助我们追探“兴”的原始意义。“兴”在古代社会里和抒情入乐诗歌的萌现大有关系，至于这种抒情入乐作品被称为“诗”，已是晚期变化的结果。如此以分析《毛传》之所谓“兴”就可以有些新层次，虽则“兴”义在毛诗所存已不算完整，去掉那些横加的美刺解析以

① 如朱自清，参见《诗言志辨》页五八。

② 注中、孙诒让、梁启超、郭沫若、范文澜的意见可以综观，参阅张心激《伪书通考》。

后,用我们的新眼光来看,仍能教我们获得对古诗类型之形成的了解。

现在要探求“兴”的本意,我们极难找到早于《周礼》的文献。从字源上着手或许是最佳途径。“兴”与“诗”字不同,借用高本汉教授的字类说,“兴”字是比“诗”字更属“原始的会意字(primary ideogram^①)”,而上文已提到“诗”是个后起演变出来的字。诗字的原始基于,*tieg 即“之”与“止”的共同本源,“之”与“止”亦即初民的舞蹈观念。“言”字的加入才成“诗”(詩),但这已是晚期蓄意的发明,诗成为文字的艺术,渐与舞蹈观念脱离,虽隐然约还有些连系存在:周代祭祀的执行者自然也兼具“诗”“舞”两种身份。现在假定“诗”的基本意义已经透露出周初对《诗经》作品的一般看法,则“兴”的基本意义(起源比“诗”更早得多)更可以显示在周朝初年对《诗经》所具的特殊意义。因此“兴”在《诗经》里所担任的角色越发具体可观。

“兴”的初形,即𠄎,古音 *xieng。此字见于甲骨,罗振玉初以为是“与”^②,显然受了《说文》的影响,他断定“与”即舁,即舁,称前者象四手,后者二手,最后只承认𠄎字有二手,使之更近乎舁。罗氏不能肯定此字中部分的意思,此曾为中国文字学界的大疑问。有以为是舟者,有以为是槃者,虽则“舟”“槃”之间声义已大不相同。罗氏勉强称槃亦即舟,盖二者皆载物;如此,我们可以在英文里找出 vessel 这个字来概括这两个意思,亦舟亦槃。但以舟为槃或以槃为舟仍是十分勉强的臆断。为了找出“兴”字的原始意义,我们非改弦更张不可。罗氏《殷墟书契考释》一九一四年问世,及一九三三年才有商承祚(《殷契佚存考释》)和郭沫若(《卜辞通纂考释》)的修正,现在我们加以研

① 见 Grammata Scrica 《中日汉文字形声论》引言。

② 《殷墟书契考释》页五六。

究，决可以接受商氏的解释，以𠄎为四手合托一物之象^①。郭氏更强调说，此所托之物非舟，而绝对是槃。郭氏指出钟鼎文里由槃到舟的讹变，主张𠄎即槃的象形，并强调此𠄎具有环转的动态因素，因为𠄎与𠄎同，𠄎亦即般、槃、盘，此三者自古即兼具盘碟和盘旋的意思，息息相关，由来甚久，不能以假借视之。商、郭二人的发现对我们决定“兴”的字源极为重要。此发现以延伸到对《诗经》文类的研究，看得出《诗经》作品的初期型态，以及晚期发展。商氏先决定𠄎是四手或众手托一物，继而在钟鼎文里找到𠄎和𠄎（二者都添了“口”的因素）因此而得到一个结论说：兴是群众合力举物时所发出的声音。他断定兴音是拟声，如邪许之类是也。我们发现英文里相似的是 heave-ho 一辞。商氏指出，群众举物发声，但我们以为这不仅因为所举之物沉重（一槃之物也不可能太重）。郭氏所强调的“旋转”现象，教我们设想到群众不仅平举一物，尚能旋游，此即“舞蹈”。举物旋游者所发之声表示他们的欢快情绪，实则合力劳作者最不乏邪许之声。此古字当中的部分，慢慢发展为后期的“盘游”（《尚书》“盘游无度”，《逸周书》“盘游安居”），“盘桓”（《易》“盘桓利居贞”），而在《诗经》本身，般训“乐也”，在《卫风》考槃和《说文》引《东门之枌》（槃娑其下）皆以槃为舞事。

基于上文的分析，我们知道“兴”乃是初民合群举物旋游时所发出的声音，带着神采飞逸的气氛，共同举起一件物体而旋转；此“兴”字后来演绎出隐约多面的含意，而对我们理解传统诗艺和研究《诗经》技巧都有极不可忽视的关系。这是古代歌舞乐即“诗”的原始，“诗”成了此后中国韵文艺术的通名。但我们可以把“兴”当做结合所有《诗经》作品的动力，使不同的作

① 我很感谢中央研究院高去寻先生对这部分问题向我提出的指引。戴李孝定先生惠赠其大著《甲骨文字集释》，得以详考，今此志谢。

品纳入一致的文类,具有相等的社会功用,和相似的诗质内蕴;这种情形即使在《诗经》成篇的长时期演变过程里也不见稍改。原始的歌呼转化润饰而成为诗艺技巧和风尚,产生各种不同的意思,但我们仍体会得出那是最原始“曲调”的基本成分。毛公所记或有不十分完整之处,他称这“曲调”基本成分为“兴”,并特予以极崇高的地位。

我们要利用上文的结论先来澄清些《诗经》的基本问题。西方学者对中古欧洲民间歌谣的研究或可以做我们的借镜,因为西方歌谣的性质和《诗经》颇为相近,例如二者最初发展的情形,渐与社会乃至宫廷生活结合的现象^①,甚至二者时时展现的形式方面,多可互相印证。现代学者动辄主张诗三百莫非民歌而已,此说一反传统的看法,因为过去的学者总以为诗作者是可复按的王妃公侯士大夫之流;同样的争论也见于西方学界对中古民间歌谣的研究,我们先要澄清这个问题^②。任何人在阅读这些所谓“民歌”(无论中西)时,都不难品尝到那种简朴诗情的表现必也有待乎某种个人才具的润饰,此“个人才具”可以是天生的,也可以完全佚名。我们很难毫不保留地承认这些东西尽是古人随口咏唱的集体创作。实地的考察报告显示,在现存的歌谣制作习尚里,个人才具实即为集体创作时不可免的决定因素。我们读《诗经》(尤其《国风》部分)时,常常会感觉到诗里“个人”情绪的飞扬,虽然歌者不报姓名,不指定自己的存在,他的作品依然是个人情感的流露,此即所谓“抒情诗”之真义矣。同时,《诗经》里显著的反复回增技巧和复沓技巧(时而生动,时而奥异),也常使我们感到惊讶。那些技巧已趋定型,而

① 参阅 A.B. Friedman, *The Ballad Revival*.

② 参阅 F.B. Gummere, *The Popular Ballad* (1907) Louise Pound, *Poetic Origin and the Ballad* (1921).

且很可能在《诗经》成篇以前已告流行。所以《诗经》的“民间因素”的问题(和中古欧洲的歌谣一样)指的不应该是我们现在所面对的版本所提供的章节,而是比这些成篇时期更早的因素,我们如把握到一条新线索,总不难清楚地发现这些最古老的因素。“兴”字就是这条线索的一个出发点,以中西例证做比较,问题就明白得多了。

察恩伯爵士 (Sir Edmund K. Chambers) 可以算是比较稳健而具有权威性的学者,他决不冒然承认中古以来不断演变的欧洲歌谣都是“群体”创作。他曾经幽默地嘲弄郎格 (Lang) 和古梅尔 (Gummere) 等“群体创作说者” (Communalists), 他引述乔治·米雷迪斯在《令人惊讶的婚姻》 (George Meredith: *The Amazing Marriage*) 里说的一个讽刺:“饶舌夫人 (Dame Gossip) ‘之所谓歌谣者,乃是自然生长之文艺,恰似一夜之间从草地上的足印里不期然萌生的菇菌。’^①”然而,察恩伯爵士仍然通过文字训诂之学来探索中古歌谣的起源,而以为歌谣起于某种原始中心的因素。“歌谣” (carol) 在西文古字源的两含意可以互相发明并组成另一种新义。在希腊拉丁语源里 chorus 有“圆舞”的命意,此字演变为 choraules, 则指此种圆舞活动里的箫笛伴奏者;最后,corrolla 这个字表示小冠冕小花环之类的东西,舞者环绕这冠冕花环而跳动,且其形状也暗示这种环回的舞踊。察恩伯爵士下了一个结论:“无论如何,这都带有‘圆环’的含意”^②。他又引用了一幅中古时代的小绣像来说明这种环舞的真象,绣像显示“一群男女舞者高举双臂,彼此互握以结合”的图样^③。这种情形与中文“兴”义太是暗合

① English Literature at the Middle Ages, Oxford University Press, 1947, p. 174.

② 前引书页六六。

③ 前引书页六八。

了。再者，上文已提到“兴”字所保留的“邪许”而升举的意味，亦见于后代发展为“兴起”“兴盛”一类的演变意义。但最重要的还是其中感情精神方面激动的现象，纯粹而且自然。英文中 *uplifting* (“上举”) 这个字，以表“兴”字的双关涵义，最可发人深思^①，因为这指身体与精神同时之“上举”，见于原始歌舞产生的初型，察恩伯爵上探出所谓“圆环”的本意以后（此“圆环”在中文里就如上文所说的“槃”），设想到原始民间歌舞的现象，“在场者受精神与感情的刺激，蹈足上举而成舞。”而且随舞以俱来的是“歌诗……此歌诗如无舞蹈之配合，或可能仅仅是一片恍惚的呼喊。”这种“歌诗”（“呼”喊）就是延续不止的初民的咏叹之始了！“兴”的呼喊于是在初民的群舞里产生，起初这呼喊可能都发乎欢情，合群的劳作渐化为联系的游乐，也可能都因为古老节庆场合里人们因肢体结合感受到一种愉悦才发出“兴”的呼喊。无论如何，快活的劳动或节庆的游戏是产生这种呼喊的原动力，这种呼喊带有节奏的因素，而且变化无穷，可以说是初民合群歌乐的基础。

基于此，我们可以断定“民歌”的原始因素是“群体”活动的精神，源自人们情感配合的“上举”的冲动。但论“民歌”的“群体”因素，只能适可而止，因为在那“呼声”之后，总会有一人脱颖而出，成为群众的领唱者，把握当下的情绪，贯注他特具的才份，在群众游戏的高潮里，向前更进一步，发出更明白可感的话语。如此，这个人回溯歌曲的题旨，流露出有节奏感有表情的章句，这些章句构成主题，如此以发起一首歌诗，同时决定此首歌诗音乐方面乃至情调方面的特殊型态。此即古代诗歌里的“兴”，见于《诗经》作品的各部分。这时兴的呼声可以想见已

① *Uplift* 是笔者与卜弼德教授 (Prof. Peter A. Boodberg) 偶尔交谈结果，我们都同时想到这一个辞意，得可以和“兴”字平等互译。

逐渐发展为灵感的章节,配合了群众集体的音乐和舞蹈,“领唱者”不断顺着原有的主题,不断扩大,发出更多恰当有关的言语,此即原始民歌的根本。从这个时期到《诗经》成篇,时代非常长久,也许连高度文明的周人都不容易想像其间种种的变迁,此时诗已咏唱于肃穆的宫廷和宗庙,以及其他各种社会礼仪。但最值得注意的是,时代虽然变迁,“兴”的因素犹不见销亡,一直到毛公传诗的时代,“兴”的因素还被记认保持它独特的重要性,而且演化出中国诗学理论的基础。这一点消息非常可贵,我们不能不详细考察。

“兴”的因素分布于《诗经》各部分,这是我们现在断定诗三百必属于一共通文类的线索。一旦我们追到“兴”的原始含意和重要性,我们终于敢断定所有《诗经》作品的形成背后都有一段深远的历史。要认识这段深远历史里诗的润饰加工过程,“兴”是可靠的线索。“兴”保存在《诗经》作品里,代表初民天地孕育出的淳朴美术、音乐和歌舞不分,相生并行,揉合为原始时期撼人灵魂的抒情诗歌。它是后世所冥想憧憬的艺术典型,也是后世诗人所竞相鼓舞来追求的艺术目标,只是遽尔企及那个境界却是已不可能的事。我们还要以上文奠定的观念为基础来看看其他环绕在《诗经》四周的问题。其中包括一些特别重要的题材处理方式的现象。

我们要假定《诗经》成书的背后存在着历史和社会的因素,而且诗作最后的面貌是一段演化的结果。首先,我们必须视风、雅、颂为一体,见诸此整体中最引人注目的主题之一往往和农业及求子(包括爱情)两件事保持密切的关系。处理这些主题的方式各各不同,有时候是祭礼式地表达,但通常都通过农业活动里自然或人为的对象来暗示,有时则见于田猎畜牧等不一而足。如果是“情诗”,诗中绝不乏原野草场生物的风味,或在冈陵,或傍溪涧。在这种情诗恋歌里,值得大书特书的当然

是女子所占的重要地位。《诗经》里以女子口气表达的作品不胜枚举。

上文已指出《诗经》背后有一个深远的历史，创作的方法是逐渐演化的；是故，诗里的主题也具有历史意义，初非周朝文明征象所能完全解答。以周朝农业体制，如奴隶的使用和封建的使役，解诗并不理想；以社会学的研究，如当时妇女的地位，解诗也会离题。我们要想寻出答案来，只有把诗中的主题集中，印证到最初的根源才好。“兴”义的研究已经指出与舞歌之不可分，通过这个认识，我们可以欣赏《诗经》内容和形式方面的浑朴无隔之美。我们可以推定早在商朝以前，农业和民生已经休戚相关^①。西方的学者也断定农业因素对古欧洲民歌的完成有极大的影响，古梅尔 (F. B. Gummere) 认为甚至“在最原始的阶段里”，所谓“农业社会”乃是“孕育民歌”初型的最基本的动力^②，当然也是最能繁育的动力。上述“兴”义所包容的“上举欢舞”也源自群体对农作丰收和子孙繁衍的关切，由于这种群众欢舞本来具有祭祀和节庆的因素，大家难免感觉到农作和子孙的繁衍是二而一的东西。察恩伯爵上如是说道：“因为对繁衍的关心是群众欢舞的中心精神，女性自然而然站在领导的地位，而且舞蹈的刺激剂也对带着爱欲的气味。”^③所以女性在诗里的崇高地位反映的并不见得是周代社会的现象，它反映的应该是更古老时代诗歌形成的典型^④。这个典型发展到最后，经过夸张和润饰的阶段，就产生了《诗经》作品的优美；因此，为了

① 殷墟甲骨卜辞所示大量有关农事记载可证。

② F. B. Gummere, *Origins of Poetry*, 1901, p.279.

③ 前引书页八九。

④ 孔子对《诗经》里的情诗尊崇女性者《关雎》都充满赞叹，这一点是值得我们注意的。他是笃而好古的，所赞美的不必是他当代风俗，而是古老传统，可以想见。

要真正地欣赏《诗经》原素，我们不妨以原始社会为依归，不必处处拘泥于周代的社会史实。再者，诗中所提到的自然景物和人造器具一定也都沾染着传统意念的色彩，这是原始视界顺理成章转化为诗材的过程，我们处理这些东西时，应该以其艺术效果为着眼，而不可以为这些东西都是形而下的现实对象。

这种种现象都存在于“兴”的原理，“兴”感动我们，也感动从早期因素里取法唱诗的人，如此以确定诗三百的共同文类。虽则我们现在把灵感个人化，且往往从实际生活里汲取灵感，但面对这种确定文类（尤其是脱胎于古老时代的文类）时，主题的处理才是我们研究的重心，是故，女性在情歌里的显著地位和自然景物的一再出现都和“上举欢舞”里“兴”的呼声有关，这时大地母亲的丰饶和少女美妇的生育是二而一的题旨，见于上古的求子祭祀活动里，而歌舞音乐也毫无分别，浑然一物。

其次，我们可以推定“诗三百”一辞可能在孔子以前即已成立，而文一辞或与三百余首诗之属于同一文类有关系。从原始根源到初民歌谣，发展到《诗经》的完美形式，可看得出个进化演变的阶段。这个阶段是中国文学发展史的缩影，民间文学不断地演化，经过个人才具的润饰加工，进入上层的知识社会而定型。但任何文类的萌芽和开花都有赖于它当时民生型态的荣养，也要看此一文类和该社会之间有无密切共存的可能性，此一文类必须要能满足当时社会想像力的要求。同时，那个社会必须要产生高度警觉的批评精神，这批评的表现起初或可能十分奥秘难懂，但必须要有。周朝初叶中叶之间，《诗经》的发展大略合乎这些条件。我们已追溯商、周前原始社会祭祀典礼里的歌舞音乐看到这文类的胚胎，继之为初民的歌谣，表现出社会精神，它的性格当时已经有了某种程度的确定。从这个时期到周朝的建立，经过了悠远的年代。我们都知道周朝最重视礼乐之教，我们也知道周人的兴起和他们农稼方面的杰出

成就最有关系。诸侯之间交通频仍，东南西北的往来骆驿不绝于途。原来各邦族分别的艺术性格，逐渐在一统的天下里演变为自觉性的共同文化理想，那时代可能是华夏文明第一次警觉到所谓“中国”的理念必须有别于“蛮夷”，而且华夷之别在乎文明礼乐，不在乎血统。这种文化理想自以周公为代表；周公的实际性格如何，虽无见于鲜明的传记，但很快地传薪给孔子，孔子把这个观念表达得清清楚楚。这个发展迅速的朝代，包括文学艺术的发展，自然要在古昔寻找他们的根源，加以繁演。它不断对古昔种种做回顾，推陈出新地做理想主义的评讨，复兴并保存古艺术的因素，在宫廷的鼓励之下，使用以往传统的主题来歌唱他们眼前的感受。我们相信诗三百虽多是周朝时代的成品，但其典型胎胚是来自远古进化的诗歌的标本，“兴”之成分即此标本初型。

现在我们可以进一步探讨《诗经》的一般内容了，先粗枝大叶地看，然后分析其中的艺术细节。《颂》在《诗经》里是宫廷文艺之最崇高者，其中最古老的是《周颂》，而《商颂》、《鲁颂》都只是西元前七世纪以后的仿品。我们知道“颂”配上歌舞，可以在宗庙里表演，为祭祀仪式之一部分。《周颂》成于纪元前十世纪，当周王朝之初期，更可代表这种祭仪的肃穆情调。我们现在看到的《周颂》是遭受破坏而十分残缺的，但仍然透露出两个主要的特点：或为礼赞先祖，称其受命于天^①，播五谷以养百姓^②；或为劳动生产抹上宗教的色彩^③。《周颂》的另外一个特点是节庆联欢的记载，不但以酒食祭祖宗^④，而且自己分食祭物，

① 例如《时迈》、《思文》、《桓》。

② 例如《思文》。

③ 例如《臣工》、《噫嘻》。

④ 例如《丰年》、《载芟》。

至“既醉既饱”^①而后已。《载芣》和《良耜》尤其充满了农耕事业的欢乐，并提到妇女，妇女动辄姣好宜子：如“思媚其妇”和“百室盈止，妇子宁止。”这些诗都是宗庙祭祀时用来隆重歌唱的，但原始农业和求子祭祀里“上举欢舞”的因素依然残存。

最值得我们注意的是这种文类从原型发展成现在的面貌的经过，有一点可以用来帮助我们认识《颂》诗的本质。一般读者对《颂》诗或敬而远之，不大欣赏，大概是因为传统的说法太强调其中的礼法因素，或是因为这些诗太像朴拙无文吧。用“文类”理论把《颂》诗里的古老因素指出来，可以有希望让这部分的作品起死回生，让我们感受到它原始的艺术情调。我们猜想，如果要奠定周初“诗”字意义的基础，《颂》比《风》诗或更为著名之例证。上文已说明“诗”字所含容的“舞”意，我们也谈到颂与舞之不可分离，实则，颂的基本意思还是“舞”，因为“颂者容也”，已有定论。再者，从《国语》和《左传》来观察，宫廷外交场合征引《颂》诗章句至少始自公元前八世纪，而引《风》诗章句者则迟至公元前六三六年^②；早期“引颂”时，概称之为“诗”，当然其时公卿诸侯之引《颂》，不会不知道所引种种都是宗庙舞乐。他们称《颂》为“诗”，从另外一方面说来，时人引诗可以不唱，引而不唱，“诗”的舞乐含意渐熄，形于“言”之意渐强矣。这或许是“诗”字形成的基础，在“𠬞”字之外加上“言”字而成“诗”之本因。如此一来，《诗经》里所有各部分的作品都获得了“诗”的美名，我们可以说，当初是《颂》先开其例。卿大夫和知识分子对《颂》的敬意较大，以其为宗庙舞乐之故，此辈人士发现《颂》既可就乐而舞于庙堂之上，复可断章引述于外交场合，使说者彬彬然能言善道，使听者动容，所以为《颂》加上“诗”的美

① 见《执竞》。

② 参阅劳孝舆《春秋诗话》卷二。

称,表示它兼具两种功能。

《颂》既有如此重要的地位,我们不可不进一步考察;《颂》的作品都显示“舞”、“言”二义俱在,但各自分歧,独立发展于个别的方向。周室宗庙的祭祀势远必较初民的野舞局面伟大的多,而特自发展成极其形式化的肃穆舞容;同时歌词的气势也必须极度提高,因而修辞上多扬了初民的“兴”之成分,倒不如后来《风》、《雅》保存之多。其与之主题的效果尚在,但表现主题的方式却要多改变了。读《颂》的方法应该是,一面照顾字义,一面设想舞乐的雍容崇高,如此才能充分把握其“上举”的气氛。关于“兴”的问题,现在分析《雅》、《风》可更行详细观察。

虽然墨家在纪元前五世纪就说过诗三百皆可“诵”可“舞”,我们自不敢肯定《风》《雅》总必是伴之以诵以舞。但《风》《雅》都必然保留许多原来的典型,如复沓和反复回增的技巧皆明白可指,而且在《毛传》里总博得“兴也”的标注。此“兴”义才是诗三百属于一共同文类的证据,毛公第一个看重它,《毛传》“兴也”最多的是《国风》和《小雅》,《大雅》只有四处,以其题材之肃穆仅次于《颂》之故。《颂》有二处。以上的统计可以指出“兴”在欣赏《诗经》时是多么的重要。犹有甚者,“兴”在整个中国诗的发展过程里都是非常重要的,而且在中国文学传统里具有特出的意义。这点下文再谈。

《毛传》所标示的“兴”句有一特色,即诗人藉以起兴的对象不外乎以下数类:大自然的日月山川,原野飞禽,草木鱼虫,或人为的器具如船舶、钓竿、农具;外加野外操作的活动如采拾野菜、砍伐柴薪、捕捉鸟兽,以及少数的制衣织布等。“兴”的意义既已在上文说明了,我们可以进一步欣赏此种浑朴而动人心魄之美。加罗教授(H.W.Garrod)对初民诗歌的赞叹可以解释任何文明的初生艺术,也可以解释《诗经》的活生生一字千金风格:

起初这世界曾是新鲜的。人一开口说话就如诗咏。为外界事物命名每成灵感；妙喻奇譬脱口而出，如自然从感官流露出来的东西。^①

《诗经》里的“兴”就是来自“新鲜世界”里的诗质。在形式方面，所有的兴都带着袭自古代的音乐辞藻和“上举欢舞”所特有的自然节奏，这两种因素的结合构成“兴”的本质。兴是即时流露的，甚至包括筋肉和想像两方面的感觉。注意诗中频仍的叠字和拟声句，我们似乎听得见一首带有“兴”在诗中散布的主调，而且我们似乎被整个包容了进去。注意诗里头韵和脚韵的大量使用，这些音韵的展现好像要使整首诗为之震荡，我们看得出“兴”是这种诗歌之所以特别形成一种抒情文类的灵魂。

如此说来，用现代文学评论的术语来看，“兴”乃是诗三百的“机枢”。但“兴”也具有决定一诗风味和气氛的功能，时尔遽起以控制一首诗的面貌。传统的批评家（和部分现代的批评家）视一首诗的风味和气氛的体会为“不可言传”，说只可经验了诗情，却无法传达。我们现在要设法把这种经验拿出来仔细地检讨。先看几个显目的例子。我们必须有警觉敏感来感受这些例子所包容的力量，要时时准备让“兴”的呼声所感动，而不为推论的训诂和烦琐的义理所滞碍。一首诗常常藉“兴”以展开，例如压卷的《关雎》。“关关雎鸠，在河之洲”不但先确立全诗的韵式，产生一套傍韵、协音、脚韵，使之振鸣于字里行间（“之”字和诗的音响效果也不无关系）。而且全诗节奏的幅度是以感情的色彩来决定的，后者的形成主要凭藉开章的“兴”句。我们认为此诗的气氛十分“显目”，音乐效果和题旨交互渗杂，光影和色彩萦绕不去，复与诗的弦外寓意缠绵相生，如此以加深我们诵读《关雎》一诗时所经历的情绪变化。我们如果要用“言外之意”这种字眼来说《关雎》，先必须了解这首诗停在推

^① C.Day Lewis, *The Poetic Image* 页二五所引。

论解析的层次时是如何,继则体会字与字之间安排布置所勾划的感性冲击力;此时所谓“意”实际上就是“感受”。所谓只可意会,不可言传,其实也就是诗所流露的精神或情绪的“感动”,此物不可割离,分布于全诗;所以我们称之为“气氛”,并以为我们已经体会到某种“诗情”,一般《诗经》里的作品要达到这个境界都靠错综丰富而自然的音响布置,独特却不牵强的节奏,外加动人而新鲜如大自然万物初生时浑概的意象,这种种的核心就是“兴”,因为“兴”还保留着古老风格里歌乐舞蹈紧密结合的精粹。

用这个方法读诗,《月出》更是一个好例子;“月出皎兮,佼人僚兮”决定全诗三章个个反复回增调式的出现,而且每一句都以感叹语辞“兮”字为结束(《诗经》里全以“兮”字结尾的章句并不多见)。这首诗的音响关系非常调合,比《关雎》犹有过之而无不及,全诗的韵律协奏,一如上升的月亮,而月出的意象首见复照彻全篇;是故,只要提到“气氛”、“诗意”时,我们所想见的是这诗中几个明确的因素之机动:各种音律不断的回响,充满字里行间的光影色彩,此二者与诗中流露明显的节奏结合,产生诗的“感动”力。此诗即或不一定是舞曲,也一定是受舞蹈启示而作者,此见于诗的内容,在在都与《诗经》原始文类的构成配合。

以上举的两个例子都是相当短的诗作,一般读者面对这类作品,就以直觉的欣赏亦能获得满足;但每当我们充分把握到“兴”的精神,观察它如何回旋反映于作品的韵律和意象,我们的满足必定增大,我们对作品艺术界的理解必定更深。如此则“气氛”、“诗意”云云亦不复是泛泛之词而已,而是可以用实例分析的东西。虽然我们现在对古代字义的了解未必完全精确,但要分析“气氛”、“诗意”时,仍可以缜密的态度观察诗中韵律与意念的交互感应,这些韵律与意念的分析与兴的因素密切相

关,而且往往环绕在兴的周围。下文我们可以使用这个方法来试验看看能否分析一首比较复杂的诗,顺便解决一点《诗经》艺术的老问题,并指出较长的作品所能提供的美将与短诗不同。我们要把“兴”从所谓“六义”的困境里带开,重新加以估量。

下面这个例子将指出兴在比较复杂的作品里的各种功能,一旦这诗内分布的兴的因素清楚解析了的时候,诗里的纠缠部分亦可迎刃而解。传统的诗评学常常弄成玄虚,上文已指出。朱子由于受了他的时代文学思潮的左右,断然肯定所谓兴,只是用来带领该诗章节的东西,或指诗人当时注目所及的事物。朱子的后一说实际也可说是“灵感”。后代引用朱子观念的人有时轻浮,有时扭执。于是朱意非变成太粗浅,就变成太拘泥。事实上,如果顺着我们上文所探索的方向,对初民舞乐稍做思维,朱子所主张的道理并非没有意义。但历来顺承朱意而敷衍失旨的人,由两种错,而又产生第三种错误。朱熹说兴句可以用来带领诗的章节,后代乃有一种论调以为所谓兴,除此以外,别无意义,我们上文里已经证明这个看法是不正确的;朱熹提到诗人注目所及的事物是兴的因素(即“灵感”说),后代乃有第二种本末倒置的理论,完全不顾及《诗经》作品与古代舞乐的关系,而由于古来“美刺”笺疏的理论阴魂未散,朱熹的话又使得另一些人错以为周朝社会果然到处充满了崇高的礼教标准,而当时的诗人也到处体察,发而为诗来表达理想。这一群批评学者乃继续其对古代黄金世纪的道德和智慧做不断的礼赞。

我们举个例子来看“兴”到底是不是只用来带领章节发端而已,其实现在这个例子证明兴句根本不见得非出现在诗的开端不可;这个例子也可以证明兴是《诗经》文类的最主要特征;又可以证明兴的功用是直接地指明诗情,而非间接的辗转托意。《小雅·出车》的兴句是:

嘒嘒草虫,趯趯阜螽。

紧接的是“未见君子，忧心忡忡”。此二兴句出现于四大段落之后；这些句子源自一古老的文类传统，而非诗人创作一刻间双目所及。证据是“嘒嘒草虫，趯趯阜螽”亦见于他处，可以说是定型的辞汇。《毛公传》注《周南·草虫》时碰见这两句，说：“兴也”，尤其值得注意的是在同一首诗里，“未见君子，忧心忡忡”及其他复奏性的句子也毫不节略地重复了一次。

《出车》一诗可以说是《大小雅》的代表作品，比《周南·草虫》繁复得多。《大小雅》诗不见得比《风》诗美好，而且显然不如《风》诗之富于民歌气息，但《大小雅》诗的艺术加工往往高过《风》诗。也许这是为甚么“诗”字见于《巷伯》、《卷阿》和《崧高》才表现出蓄意经营的艺术成果，此点上文已谈到，兹不赘。《雅》诗一方面不受《颂》诗肃穆严整的庙堂风格所束缚，一方面凌越了《风》诗的“民间”气息，更能教诗人表现个人才具的优秀，所以更能表现诗定义之“言”字的特殊意义。我们可以推定《雅》诗的多数作者可能更近于今日之所谓“歌者”，而非后来一般定义下的“诗人”。他们还是些在“兴”传统下经营创作的，而具有个人才情的作品也初见乎此辈作者。

《出车》所包含的“兴”和此诗一般的结构和命意可做为我们的证据。此诗长达六章，比通常《风》诗的三章结构型态长达两倍；诗虽繁长，结构转折却也分明，诗思的发展转折把全诗分为两部分，每一部分包括三个章节。“嘒嘒草虫，趯趯阜螽”出现于第五章，亦即全诗第二部分的中段，此二句之出现暗示音乐调式之重新增强，以傍韵和脚韵的效果从先行诸章的字面上取得共鸣，并预示后面章句韵律上的协调。这两个兴句并且还引领了一个带着新气象的段落，通过这个段落所展现的新幅度，全诗的境界才屹然建立。《出车》前三章是关于征伐的部分，歌诗者也许不见得是特定的角色，但他所取以表现的主观位置是很清楚的，他必是长途行军队伍里的一名军官无疑。前

三章描写军车“彭彭”的声音，旗帜“旆旆”的声音，路途漫长，原野辽阔。但此诗的主调并不是军队凯旋的欢快，凯旋不是此诗所强调的情绪。此诗所表露的是远离妻子的官兵士卒的艰困、焦燥和寂寥，而不是凯旋的骄傲，虽则末章是以凯歌和亲人重逢的场景为结尾。这首诗本来即是刻画行役军人在平野长途跋涉的荒凉，他们渺小的存在和统帅南仲（“赫赫南仲”）光荣的塑像呈对照，使他们显得更渺小更寂寥。虽则此诗第一部分所描写的行役情状都以“忧心情情”为中心，军士官兵期待的无非是战后返乡的轻松愉快，所以这一部分已经预示了下面“兴”的使用，目的在促成转变和发展的复杂情绪。所以到了第五章我们听到草虫“嘒嘒”的声音，阜螽“趯趯”的声音，我们忽然觉悟大自然终究有它的秩序，而征人也终究要还乡重见他们的妻子。但此二兴句与第一部分的关系密切，初不只是诗意转折的工具而已。这首诗的主题固然贯穿一致，但也直到“嘒嘒草虫，趯趯阜螽”二句出现时才见到它完整而强烈的缩影。微小的昆虫有限的活跃和细弱的声音本来象征的是原野里行役兵士的渺小，但此地因战后复归自然常态，象征的却又是重见妻子的征人。思妇本习于独自倾听独自观看草虫和螽斯，如今因为良人归来，也能和他安详和平地一起倾听一起观看，重度常态生活。他们“悄悄”的忧心一转为欢喜，以草虫“嘒嘒”的鸣唱为象征。以这两个兴句做基础重读《出车》，我们可以发现全诗六章里许多韵律都汇归于一系列振荡的意旨，时而并行，时而比照，维持彼此紧密的关系。“嘒”字的读音使我们回想到原始舞蹈时人们发出的激动的呼声，此为初民聚舞的主调，亦即此诗的主调。“悄悄”和“嘒嘒”配合上同样的韵式，前者表示忧愁，后者表示解脱的情状。难怪第一部分里军旗的拍响和车辆的轰动也染上这种情况的色彩。注意发出“旆旆”声响的是旄旒，后者古音*d'iog，与“悄悄”*ts'iög—ts'iög，“嘒嘒”*iög—iög近

同，协后者古 *mog 音；发出隆隆声响的是车 *kio，而教征人畏惧的是“简书”，书音 *sio。接着到兴句出现时，发声的一是“草虫”，虫音 *d'iong，一是“阜螽”，螽音 *tiong。整首诗的音调虽然为怨懣的情绪做基础，却非常对称谐和。在同一章节里，情的情状从“仲” *t'iong 转为“降” *g'ong，而彼此还是和兴句“虫”、“螽”调合的。在第一部分前三章里，南仲的名字（仲音 *d'iong）根本和其余字面无法协韵，可是到第二部后三章时，南仲的名字和第五章的兴句乃至其他句子在音韵上都十分配合，互相构成清澈响亮的脚韵形式。如此音韵上的协和，使得南仲的名字变成可亲的对象，进而与和平胜利的感人场面有了融洽的交感，征夫思妇在此重逢，“春日迟迟，卉木萋萋”，草虫“嘒嘒”地歌唱，而战车隆隆的声音淡逝为记忆的残余，比草虫阜螽微弱的鸣声还微弱，世界太平，安祥。“赫赫”的南仲为大家争取得和平和胜利，如今也不再可畏，他和大自然和部下的兵士都重获和谐的快乐。

用这个方法理解“兴”的功能，希望能使我们充分地欣赏《诗经》的艺术成就，彻底了悟环绕在诗意中心的各种韵律和意象的镶嵌彩石；但愿我们前文研究“上举欢舞”时所获的结论，及对兴的见解之发挥，可以使我们用全新的眼光来读诗。“兴”的形成本来依藉的是新鲜原始世界的因素。加罗教授已指出，在那种世界里，初民的敏感自然觉得他们“兴高采烈”的言语必定和音乐舞蹈不可分离，而且他们对现世万物的观察力灵捷异常，向活泼的思想和感受并行成长的方向辐射。当前的事物即融入一套和谐的韵律和适当的节奏，如此以表达他们圆觉的思想和感受。我们并不认为《毛传》所记的所有“兴”句都一定成型于远古，然后像宝石似的由初民移交给周朝的歌人。我们强调的是，自古形成的诗艺并不见废于周朝，兴义显然还保持它名实相符的原始性格，周人使用这个精神的产物来表达他们高

度文明社会下高度自觉的艺术。“兴”乃是诗三百之所以为一特定文类的证明。我们已经尝试通过“兴”在《诗经》里表现的特殊功能——即其熔韵律、意义和意象于一炉的强力——来读诗，我们的目的是避免参加古来冗烦的“美刺”寓意的解析，并且避免卷入现代修辞学家动辄以“隐喻”、“明喻”为基准所从事的辩论，因为这种辩论既成老调，又容易重落传统寓言褒贬的圈套。

以上所举诸例都是从《毛传》注明“兴也”的句子中挑出来的，毛公受礼教美刺传统的限制，自然无从更深一层探讨“兴”在《诗经》里的功能。因此他也不曾注意到《诗经》里复沓、叠覆和反复回增等句法的现象，这些其实正是脱胎于“兴”的诗法，而且散见于《诗经》各处，非常重要。朱熹的《集传》虽然并没有为赋、比、兴下最好的定义，他的眼界已经是非常难能可贵的了。他找出更多的“兴”句，而且看出叠覆句法和反复回增句法的重要性。《诗经》里的叠覆句法大多随诗的发展做或多或少的改变，整句复述的例子可谓绝无仅有。“反复回增”句法构成一首诗的韵式，增进一首诗的和谐完整，这一方面的例子非常多。朱熹新发现的“兴”句每每都是这种句法下的产物。我们到目前为止对“兴”的研究当有助于对朱熹的新头脑的了解，而不致于受毛公的限制——如此一来，在检验这些“兴”句时，必定能够有些新收获。

我们都知道朱熹很难完全从礼教美刺的传统束缚里挣脱开来，所以也不必苛责他的不逮；他至少指出近乎反复回增句式的东西来，他名之曰“兴”；他通过伦理学的考察发现了这种句式，而不是以诗学的方法（即一诗中所显露的结构、感觉和心理变迁等现象）来发现。朱熹同时还很受汉人所谓“六义”的影响，不能超越赋、比、兴的范畴。所以，反复回增句式要达到“兴”的境界，他是加以条件限制的，即在意味上必能投合他美

刺传统的口味,才算是他所谓的“兴也”。反之,如果这种句式稍为直接明白些,即使我们看得出绝对是带着原始舞乐的激情,而且反复回增无懈可击,朱熹也名之为“赋”。事实上,这种直接简单而又反复回增的句法虽毛公所未标,朱子所偏废,于今我们却可说正是最淳朴的“兴”的面目。《周南·采芣》可为最佳之例。

采采芣苢,薄言采之。

采采芣苢,薄言有之。

以下的句式即根据同样的节奏稍做变化而延长。描绘采、掇、芣等各种不同的动作。《毛传》说芣苢“宜怀任焉”,近代学者如闻一多(《诗经通义》及《匡斋尺牍》)均赞同之。是故此“采撷”芣苢的动作无疑是原始求孕仪式化的象征,结合了人与大自然的因素,最初执行于上文所说的“上举欢舞”和歌咏里。我们可以断定,这首诗的主题和结构形式都可说明“兴”的根源和功用,藉反复回增的句式得以显示,“兴”的基础意义在此。毛公未在这句子下注明“兴也”,或可能是他的疏忽(后代学者常说《毛传》是疏忽而不一贯的作品),朱熹命其为“赋”,理由当是此诗太简朴太直接了;朱熹一向以为复杂奥秘者才对他的美刺诠释有用,所以只有在这类作品里,他才超越毛公而多发现些别的“兴也”的东西。

当然,在有些诗里,萌自古老的“兴”趣的反复回增句式,也随着修辞技法的发展逐渐变形,失去原有的独异性,溶入诗意构成的平铺因素里。这可能是朱熹称《郑风·将仲子》为赋的原因,这理由是不难懂的:

将仲子兮,无逾我里。

此诗以这两句开头,首章八句,然后以“反复回增”的句式稍做改易,发展出第二与第三章,每章亦复八句,如此构成一首诗。诗的意思很明白,描述少女因他人可能干涉她和她恋人的关系

而产生的惊惶。每个段落的不同只见于若干基本字眼的变化，同时少女所耿耿于怀的“他人”也起了变化：先是“父母之言”，继之以“诸兄之言”，和“人之多言”；她所害怕的先只是轻微的责备，随着诗的发展，却变成了公开的流言：父母和诸兄之“言”，继之以街坊邻里的“多言”。这个发展似乎和少女目睹恋人步近的程度相辅而行，她的心理动态见于诗中，历历可指。当仲子初入“我里”^①的时候，她怕碰断了若干杞枝^②，少女身边的父母出于爱护，难免为她忧虑，因而会有微辞；仲子若愈行愈近，居然开始爬墙了，而且会碰断了儿根桑树的枝桠，做兄弟的也看不惯了，乃开始会对少女责备几句；谁知仲子若不止步，反而逾进了她家的园子（当然是为了会她），这时少女更恐慌了，又怕又爱，怕的是邻里村人多要鼓其如簧之舌了。朱熹说“赋也”。我们当然没有必要斤斤计较到底这首诗是不是“赋”，因为“六义”的分类本来就不全合实际；可是这首诗实在不能算是直截了当的“赋也”；这首诗谈不到甚么故事发展，因为诗重心所在并不是讲故事。它的重心是少女心理状态的变化，这点才是这首诗吸引人的地方。这首诗之所以特别值得重视是因为它“反复回增”句式的巧妙应用，韵律和意义的结合——此乃来自原始“兴”义的进一步用于全诗结构。轻快迷人的节奏，加上巧妙的变化和共鸣，反复的声调和意象合作无间，这是《将仲子》感动我们的原因。

历来攻小学者多已看出《诗经》作品在音韵方面特别超越的地方，可能由于中文抑扬声调和只字单音的特性，《诗经》的用韵非常丰富，包括了脚韵、通韵、双声、叠韵、隔行斜行等等不一而足。孔广森《诗声分例》论之极详，分《诗经》韵例二十七

① 《毛传》以“二十五家为里”。

② 长瑛辰《毛诗传笺通释》以此为“杞木”，即“其社所宜木”也。

种,举式一百三十种。现代语音学者更进一步探索其他可能性,找出更多的音韵相合条件来读“诗”^①。声韵学家的缜密研究对我们欣赏古典裨益很大。在西方,亚瑟·韦理 (Arthur Waley) 说得很有趣,他说当他一九一三年初读《诗经》的时候,虽然对文义尚不甚了了,已能够体会字里行间铿锵不绝的“新奇动人的声调”,乃觉得到处都是“歌咏着的”旋律^②。我们的目标是要把这种声韵上的价值和文义融会贯通,前文已经说明我们所采取的方法是追溯诗的本源,直达初民热烈舞蹈刹那的原始精神,即音乐与语言推源到舞的旋律而相生并长。“兴”的意义就是一个证据,除此而外,周初“诗”字的意义亦由是演变而来,已多有拙作论及矣。

刘勰在纪元五世纪的时候已经感叹“兴义销亡”了;兴义之所以“销亡”实际上并不见得是因为“讽刺道丧”,虽然刘勰多少以为如此。反之,我们可以说,兴义“销亡”正是因为后代释诗者太执着于讽刺之“道”了;这种执着可说是两个断章取义赋诗进退的习惯,加上汉人以“经”尊诗所演变下来的必然结果。《毛传》注出“兴”句来是一大贡献,可惜毛公受当代文化环境的限制,难免有疏忽不妥的地方。我们现在应该藉着上文已说到的关于诗的起源的知识,把“兴”义还原到它原始的地位,重视它在“上举欢舞”中所发生的重要作用,它结合了音韵和文义,且一再为每一首诗做决定表情因素和形式结构的工作。如此,我们才能了解为甚么“诗”是“歌咏言”,存在于音乐里的言语,包含了初民欢舞刹那最淳朴的自然的节奏。如此,以“兴”为基础的《诗经》作品无疑正是现代人之所谓“抒情诗”(the lyric),证之于布拉克摩 (R.P.Blackmur) 和佛莱 (Northrop Fry)

① 参阅董同龢《上古音韵表稿》,《中研院史语所集刊》(一九四八年)。

② 见 Waley, *The Book of Songs*, 326.

的定义都是不错的；布克拉摩说抒情诗也者，是“以声律的适当，构架起诗意的文字……声律成章，其诗亦即音乐。”佛莱的定义是：“声韵和意象二者结合的潜在模仿。”^①

《诗经》的作品是中国文学最初最基本的英华，以“兴”为特征，但所谓“兴”，并不局促于毛公所定的意义，我们对“兴”的了解是从对原始舞乐和现有材料的研究所获得的知识。这种文类发展到了极致，作品极多，也不免衰落，在形式上完全合乎条件的东西不再出现。文字语言随时代而变迁，社会习俗亦然，原有的诗型渐呈老态，后人也就无从复制了。刘勰说“兴意销亡”的时候，指的是他当时一般诗创作的流行风尚，他所说的“兴”是狭义的兴，显然因为这狭义的兴已不再适合他当时社会环境里的创作方式。刘勰的话也可以说是多余的，因为早在他的时代以前，兴义已经可以说是“销亡”了。

我们和刘勰不同，我们不在乎后代诗人能否胜任于《诗经》式的作品的模仿。我们要重新估价《诗经》，把它看做最上乘的抒情诗歌的结集，以那个时代的语言、社会和心理条件为基准来看这些诗，《诗经》绝对是最上乘的。我们对《诗经》的眷恋仰慕，一方面也因为它是源于淳朴世代的敏感，结合了歌、乐和舞蹈，这在受“文明”洗礼的后代是找不到的。在此，我们要谈谈现代以“民歌”解释《诗经》所可能引发的问题。《诗经》作品成于淳美简朴的远古世界，无论质地和形式都非晚期民谣可比。由于历史上社会阶层不断的变动交融，后代民谣根本不再是原始朴拙精神的产物。以民歌释诗的学者最喜欢说“兴”只是引领章句的无意义的因素（我们上文已经指出此说之无稽），并举现代民谣的例子做证明。可是现代民谣开章处那几句韵文显然并没有控制引导全诗声韵和文义的功能，而《诗经》作品的开

^① 前引，Encyclopedia of Poetry and Poetics，译 Lyric 条下。

章“兴”句却往往能够决定全诗的动向，一如特意用来密缝结合不同诗素的天工。相信现代民谣可以解释《诗经》的学者们同时铸了一个很不幸的大错，他们在翻译《诗经》为白话文的时候总蓄意把它译成当代民谣的风格，其结果充其量也只不过使《诗经》变成支离破碎的唐、宋式俗体韵文，而也失掉后代民歌的真趣味。这种不相称的韵文又加上京剧之类的小调，就成了那些流行的语体《诗经》了。

中国民间传统和文学史的研究极有关系，这是不容怀疑的。本文开始的时候已经指出，《诗经》以降各种文体类型的发生和成长都可以从民间找到可靠的线索，但在民间找线索，并不表示把充分发展的艺术品提回民间俚曲俗文的集团；相反地，我们要探讨的是经过长时期加工润饰以后所呈现的高度艺术性成就，本文所陈之义泰半亦在乎此。后代各种文体类型发展的过程和《诗经》一样漫长而曲折。我们已经指出，研究文体类型的发展必须同时注意两方面，一是历史社会文化的因素，一是此文类本身最初萌芽时期的特征；本文无疑是以后者为注意的焦点。研究后代文体类型的时候，学者不愁历史社会文化等资料的缺乏，但研究《诗经》则大不相同。再者，后代文类成长的过程，从民间形式进化为才子诗人匠心经营以抒情写志的美术形式，大都历历在目。但远古文类成长的过程绝少如此清楚者。当然，晚期文人传统偶尔也显得是个人创作活动的产物，相继承、相影响。不过在中国文学史里，不论是诗、戏剧、或小说，基本的民间传统是绝对不容忽视的。这或许是中国历代文学总维持着一个共同水准的原因。不论文人如何加工润饰，不论某一时代某种文体多么个人化，意象和主题两方面都不缺乏自然的土地和人生今世的气息。如西洋之超过一般程度的出世观念和浪漫的自我主义可谓绝无仅有。中国文学里找不到过分的“个人的”象征主义，所有的心理兴味都往往是公共性

的。中国文学里容或也流露幼稚未成熟的错误，但极少见阴郁病态之不可开交。

以类型为基准研究文学不能不思考一般现象的定律。但一般现象的定律虽然有用，我们同时要认识在同一定律下可能产生价值极不相同的作品。我们如果有这个认识，“定律”只成了束缚。一个定律可以含容衡量各种歧异的个体，也可以包括大小高下的各种准则。通过“定律”的把握，我们可以分辩典型文类和原始型态，可以认清文艺的升华和堕落等现象。总之，在一个特别的文类里寻出完整的规律，不是开药方，而是下诊断。把文类研究的方法 (genre approach) 应用到民间传统与个人创作才具关系的追索的广面上，我们的文学欣赏鉴识力可以朝两个方向发展，这两个方向终必归趋于一，并增进我们评鉴力的深度和广度。一方面我们可以看出自然初民之间天生的艺术创造如何在变动，最后发展为文人作家之间藉以交通心志的高度艺术作品，这点可以证明“诗人”乃“歌人”的化身，且保存着“歌者”的性格。中国历代诗人墨客似乎没有和大众过分脱节的，不像西洋诗人如惠特曼之关心“纯粹的自我”，以至于宣称：“我歌唱我的我。”另一方面我们研究的重心如此，先考察若干部不朽杰作，无论具名或佚名的作品，视各别的创作为独立单一的成就，然后以“文类”的观念看法为普遍准则来加以评鉴。在这种情形之下，我们可能先为某一部杰作的个别突出部分倾倒，甚至以为天下之大别无任何可以与它相颉颃的东西，这也说得过去，因为高级的文学欣赏是不能不有这种情绪来反应的：但任何一个受过训练从事批评事业的人都不能不把个别作品里的特殊成就拿到它同类作品之间相衡量。这时“文类”的观念自然抬头，我们才能分别一组作品里的相似和相异。这当中自然存在着约定俗成的传统，以此传统的认识挑剔摹品和仿作，并分辩当前作品所表现的创造力，追索其源流。

这样追上去,我们自然要走到该文类的原始滥觞了。民间创作和文人朝臣的创作在质地水准上可能相差极远,但深刻广泛地观察一下中国文学的各种类型,我们往往可以把这民间和文人的作品连系起来;这样连系的结果对我们文学的欣赏往往是有益的。李白可说是最富于个人才具的诗人了,他在五古方面的锤炼也到炉火纯青的地步。但他的《长干行》根本写的恰是民间题材,用的是民间意象,完成的是民间的趣味,而不失其为感人至深的杰作好诗。杜甫对艺术的刻意是异常的,但在写作古体诗的时候,仍流露出他沿袭《木兰辞》韵法和意象的地方,此不只见于他描写公众社会困厄的《兵车行》,甚至也见于他自己抒怀的草堂诗。其效果甚好,一方面杜甫使用民间形相写活了他对民生艰难的感叹,他把自己和一般人民的公众关系互相融会;另一方面他用同样的手法把自己的感受刻画出来,使大家都能从容亲切地与他共同经验那种他个人的一己心情。再说更晚近的例子,《红楼梦》这部艺术价值高过任何其他中国旧小说的个人天才杰作,一开始就自命为“假语村言”也不是偶然的,更不是曹雪芹的扭泥作态。谁都知道《红楼梦》是中国文学史里登峰造极的小说,但它显然还保留着民间说书的色彩。我们发现这个人才具与民间传统的结合仍然保存着明显的俗世的辛酸和欢畅。所以这个高度加工的艺术品里正显示洪荒以来基本人性的活生生的面貌。用这个眼光看中国文学,基于这种认识,我们对中国文学的欣赏有增无减;本文以初民“上举欢舞”时“兴”的呼声来研究《诗经》,希望是个发展式的同时也是个还原式的研究。

编辑报告

杨 牧

陈世骧先生于一九七一年五月廿三日在美加州柏克莱逝世,享年五十九岁,消息传出,学界震动。我受陈夫人,夏志清先生,及杨联陞先生的监督,负责搜集陈先生的中文遗稿成书,到现在已近一年;当此《文存》出版之际,觉得应该写几句话附录于此,向陈先生生前的朋友和学生以及一般读者大众做一个简单的报告。

《文存》所收大略都是关于文学和哲学的研究,尤其以关于中国古典诗者为最多,因为中国古典诗一向是陈先生生前最主要的研究范围,晚年于先秦、两汉的诗赋致力尤多。集中《中国诗字之原始观念试论》、《姿与 GESTURE》、《时间和律度在中国诗中之示意作用》,及《“想尔”老子〈道德经〉敦煌残卷论证》原刊中央研究院史语所集刊,属于学术性的研究论文类,学界以外的读者恐怕很少看到的。陈先生在史语所集刊发表的文章并不止此数,但其他诸文皆以英文为之,理应收入先生的英文专集;惟《原兴:兼论中国文学特质》原亦以英文写作,后由我译成中文,又经先生订正修改,在香港中文大学中国文化研究所学报发表,亦得以收入此集。

《中国诗歌中的自然》、《中国诗之分析与鉴赏示例》二文原为陈先生一九五八年在台湾大学文学院的演讲稿,后经修订发表于《文学杂志》。《关于传统·创作·模仿》也发表于《文学杂志》,是针对夏济安先生的一首诗而发的。这几篇文章知者较

多,不必赘述。

《法国唯在主义运动的哲学背景》发表于北平出版朱光潜主编的《文学杂志》;发表时用的是“石湘”的笔名,按“石湘”即先生的号,先生晚年发表文章虽不用笔名,但“石湘”这个名字还是用于其他场合的。“唯在主义”(即今日所谓的“存在主义”)一文可能是中国最早谈论存在主义的著作,颇具历史文献的价值。

《中国的抒情传统》原文亦为英文演讲稿,先在美国亚洲学会年会中宣读;先生去世后,又由我在台北国际比较文学会议(淡江文理学院主办)代为宣读了一次,后经杨铭涂先生译成中文发表于《纯文学》月刊。此次搜集于此,为了配合其他文章的体例,我自动把演稿式的上下文修订一次,只保存了原文最基本的意义,相信这样做是可以的。

陈先生其他中文作品大抵都是序跋或短论之类,性质与此书所收的文章不尽相合,故决定不纳入《文存》。重要的序跋文字如序日本吉川幸次郎教授退休纪念《中国文学论集》(东京筑摩书店)者,如跋卜弼德教授《爱文庐札记》(见《清华学报》)者,又如序《夏济安选集》(《新潮丛书》之六)者,都不难找到,所以决定不收入《文存》。我们编辑此书时,觉得最遗憾的是不能及时选译陈先生其他的英文论著。这些英文著作委由加州大学 Cyril Birch 教授编辑,也许汇印成书后,读者有所遵循,或可陆续翻译,将来此书再版时,仍可随时纳入,以期此《文存》之近于完善。

陈先生逝世后,他生前友好门生撰文纪念挽悼者甚多,发表于台湾香港各地的报章杂志。此书选刊两篇,即杨联陞先生和夏志清先生的纪念文字。理由一是,杨先生和夏先生与陈先生生前最熟悉,最了解陈先生的为人和治学;理由二是,杨先生和夏先生撰稿时即已答应同时为本书出版时供序文之用,故于

行文时,也照顾到《文存》体例,这是和其他纪念诗文不同之处。

陈先生以深邃的古典修养为根基,用现代西洋文学批评的方法重估三千年中国传统文学的成就,发明最多,均可为这一代有志于中西文学研究者之参考。我们希望此《文存》之印行,可以让年轻一代的有心人细细玩味前辈治学的风范,于论证辨析间获取新的批判方法和新的阅览态度,则陈先生有知,也是会感到安慰的。

附录：

中国诗学与禅学

南宋时期的中国人发展了若干精致深刻的诗学理论。这桩奇迹并非成于一人之手，相反，它总体上源于对时代思潮 (Zeitgeist) 的一种反叛。它既表现在那些外表上带有理学倾向的诗人所作的大量作品中，也在一些理学家的著述中不自觉地流露出来。基于这种对巨大的理学时代潮流的反动，作为一股逆流，或者更准确些说，作为一种掩盖在理学倾向之下的强有力的潜流，它带上了神秘主义的色彩。由此而来的是，在毫无诗意可言的唯理论看似盛行的同时，某些关于诗歌的完全不同的观念却正在形成；而且，在和著名的佛教神秘学派——神宗（口语称之为 Zen 或 Zenna，这源于梵语 dhyana 的中文翻译“禅”或“禅那”，在英语中，大致可以译为 meditation，意为“沉思默想”）结合之后，这些观念便固定下来了。

在哲学史上有一个引人注意的现象，即神秘主义和理性主义既可以有着完全不同的结论和影响，又能够共存于同一时期，而且有时甚至就在同一些人身上。毕达哥拉斯式数理哲学和古希腊神秘宗教之间的密切联系是众所周知的。笛卡尔的神秘基督教信念及另一面，即他的唯理主义理论，也是如此。宋代早期的哲学家们也像那些古代和现代欧洲的思想家们一样，就其本身而言，乃是科学的唯理主义者。他们对那些寻求和描述真理的精确方式有着强烈的偏爱。更值得注意的是，在

他们的“格物”，即强调以经验为依据的观察的主张中，表现出科学的精神。然而，像毕达哥拉斯一样，他们的终极目的，是对“太和”即最根本的和谐(Grand Harmony)的认识，这和毕达哥拉斯学派的和谐(apuovix)观念几乎是完全相同的，它暗示着万物和谐神秘的结合。用一句那些中国哲学家喜爱的话来说，便是“天人合一”。而对这种理想的存在状态的认识，在中国哲学家看来，乃是取决于人的某种先天的精神力量，这与笛卡尔所说的“天赋观念”非常相似。唯有凭借此种能力，才能直觉地获得超验的知识，从而达于将自己与宇宙合为一体的神秘体验。这种能力无法加以正面的界定。它有时被称之为“德性”(inherent-virtue)，通过它可以达到见闻所不能获得的知识最高形式。一如张载(1020—1077)所说：“德性所知不萌于见闻。”^①它又经常被叫作“良知”(true knowledge)，例如宋代理学家们伟大的精神传人王守仁(1472—1528)所倡导的。而自孟子以来，“良知”便被理解为“不虑而知者”^②。

我们可以看到，这个凭借它得以获得超验的知识或真知的“德性”，作为一种对存在的最高阶段的神秘体验，或者称之为“太和”，即最根本的和谐，如果用宗教术语来表述的话，其功能当然与笛卡尔的“天赋观念”一样，笛卡尔也是凭藉它认识到神的存在。要是这些中国哲学家拥有毕达哥拉斯那样的宗教信仰，那么他们的“太和”理想或许可以被阐释为诸如灵魂不朽或轮回这类对彼岸世界的沉思。不过宋代哲学家们都信奉儒家学说，他们既不讲神也不讲灵魂。在他们的哲学中的确存在神秘意味，这不只是与道家佛教相似，而且实际上也是由于道教和佛教的影响所致^③。然而，这些宗教实践恰好又正是作为新

① 《全集》卷三《大心篇》。

② 参见《孟子·尽心章句上》。

③ 参阅冯友兰《中国哲学史》第10章。

儒家的他们打算公开诋毁的。因此,伴随这些宋代哲学家们的是一个没有宗教的陌生的神秘境况,他们在表达上严格说来是矛盾的。在他们之后,矛盾在时代精神的分裂中似乎逐步得到了解决,他们的格物 (investigation of thing) 主张,自然地导致知识界出现重思辨、百科全书似的博学,以及平易的人生现的风尚。另一方面,他们的神秘主义色彩,由于缺少一种确定的宗教参照系,只能在其诗歌理论中去寻求和发现某种表达。然而,如果不是就和形式上的宗教机构分离而言,神秘主义和宗教感情是根本分不开的。所以,当诗学中的神秘主义在宋代流行起来之后,便趋向于一种除开自己心灵的启悟外没有神学、仪式或任何崇拜对象的宗教。这种心灵的启悟可以让人认识到自身和宇宙的根本和谐。这首先当然要通过语言,但最终却是超越语言的。与此同时,禅宗——一个反对所有传统佛教的仪式、经文、传教方式的佛教流派得以盛行。它的出现正好提供了一种如前所述没有传统宗教仪式、膜拜偶像的宗教。因此,与宋初以来理学家们严厉批评佛教的做法相反,诗歌理论,尤其是南宋时期发展起来的诗歌理论则直接采用了禅宗的术语来表述。

当然,宋代发展起来的诗歌理论和当时任何禅宗流派没有宗教上的联系,然而在实质上,它们都具备禅宗的基本精神。就如禅宗早先的崛起貌似乎平静,而实际上却是一场反对学习经文、繁冗的研究、诡辩、严格的戒律,以及获得智慧与救助等佛教传统的激进运动一样,那些以一种平静然而明快的态度来表述的诗学理论也是如此。作为一种反拨,它们对唯理主义文学和当时的哲学潮流是一个冲击。禅宗与诗学两者之间不仅仅存在这种互为对方解放力量的同情关系,而且在宗教与诗学关于宇宙的意义和神秘性,在它们的把握与交流方式及其这种方式的修习培养等方面的理想之间,都存在着根深蒂固的密切

联系。

关于菩提达摩和他的四位高足的故事^①这样记叙道：禅祖斥责“死句”，即缺少文外之意的句子（亦即只有一般的含义），而称赞“活句”，即其含意超出字面之外的句子（参见觉我《林间录》）。其次，人们在心灵被启迪激发的刹那间会看到一种幻象，这种幻象不会再次出现。对于恒常的佛界来说，某种幻象不过是借以昭示的手段，而心灵一旦被启迪激发，便将无处不见佛的昭示，即使在最普通的事物上也会如此。第三，更高的阶段是超越于文字和幻象之上的。在这里，宇宙被抽象为有限的几种物质元素，这些物质元素构成了存在的基础，而最终等同于虚无。说出这番见解的第三位弟子似乎获得了最高的智慧，然而，他这样说便表明他又是无法达到这一阶段的，尽管他——或者不如说正因为他将这一切诉诸了语言。第四位也即最后一位弟子得到禅祖的首肯，他所做的便是一言不发，因为，这种最高的阶段便是最大限度的无言^②。

即使在宋初，我们也能看到用禅话来表述的诗歌观念，尽管失之零散。就在理学声势日盛的同时，诗歌创作间或也被描

① 见《景德传灯录》卷三。

② 据《景德传灯录》，这段故事的大意如下：达摩祖师在嵩山少林寺面壁九年后，准备返回印度。临行前，他召来四位弟子，让他们各自谈谈对道的理解。第一位弟子认为，应该不在文字而又不离文字，因为文字是赖以求道的工具。达摩认为这位弟子只得到他的皮。第二位弟子认为悟道如庆喜之见佛国，一见便不再见。达摩认为得到他的肉。第三位弟子认为地水火风，四大皆空，眼耳鼻舌身等五蕴也不是实有，整个世界，纯属虚无。达摩认为这番认识得到他的骨。第四位弟子则只是向达摩行了个礼，仍站在原先的位子上，一言不发。达摩认为，这位一语不发的弟子得到了他的髓。这第四位弟子名叫慧可，他承继了达摩的衣钵，成为中国禅宗的第二代传人。 译注

绘为禅宗那样,那些深奥和神秘。诸如“悟”(enlightenment)、“参”(Self-Communing or Communion)等术语被赋予了特殊的含义来使用。苏轼的至交李之仪(1085—1102)写过如下诗句^①:

得句如得仙,

悟笔如悟禅。

然而,到了南宋时期,这类表述才变得较为常见,也更为清晰。

十三世纪的徐瑞认为诗歌的极境是不可言说的境界。这种颇具中国特色的主张,不过是徐瑞对那个理想化了的辉煌远古的设想。在《论诗诗》中,徐瑞写道:

大雅久寂寥,

落落为谁语?

我欲友古人,

参到无言处。

不过对于诗歌来说,正如禅一样,这种理想的最高境界也只存在于理想之中,实际上我们并不能放弃语言。而由于这种观念的影响,对于诗歌创作,一旦有悟后的心灵能够超越事物的名目看到其表象与真实及相互间的联系,超越语言文字自身的涵义便变得如此重要,以至具有了权威的意义。戴复古(1167—1245)在他的一首短诗中集中谈到这一点^②:

欲参诗律如参禅,

妙趣不由文字传。

箇里稍关心有悟,

发为言句自超然。

① 见《姑溪居士后集》卷一,《赠祥瑛上人》。

② 《论诗十首》之一,见《石屏集》卷七。

一旦诗歌语言的特质受到人们的关注,由于它所具有的超乎字面意义之外的无限的暗示力,那么,将诗歌极致中的理想境界假定为对语言的超越、否定,并进而达到无言,该是很有诱惑力的。不妨设想这样一种情形:诗歌所包含的美与真完全呈现出来,得到完全的理解,并且不借助于语言的传达,则人便会被引向去假定一种有悟后的心灵所特有的无言之语(wordless language)或者有神论者所谓的神喻。维柯在讨论语言和诗歌时曾明确谈到这一点,他写道:“神的语言差不多完全是沉默的,只有极少部分清晰可辨”;而“人的语言则差不多全是清晰可辨的,只有极少部分不能领会”。然而,人的语言或许渴望企及神的语言,恰如人类自身也分有了神的某些特征从而成为英雄一样。假如那样的话,人的语言便成为诗歌。而在维柯那隐喻式的表述中,这被称之为“英雄们的语言”。他写道:“英雄们的语言,是由相同数量的清晰可辨的语言与沉默无语共同构成的。”这在禅宗那里有更为清晰的说法,即“不在文字,不离文字”。南宋的诗学家们借用了这一表述。

这些理论最充分的阐述者是严羽(1180—1235)。由于大胆的独创性和关于诗歌观念的神秘意味,严羽经常不得不采取了貌似偏激的表述。他有着激烈的见解和坚定的信念,但正如禅宗的表述方式一样,严羽自己在表述上也经常显得含糊不清、费解、古怪而且易于使人产生误解。为了能对严羽的本意有一个公正的看法,我们从他的《沧浪诗话》第一章《诗辩》中直接摘出若干段论述,并加以我们认为是正确的解释。严羽这样严厉批评他同时代的诗人们:“近代诸公乃作奇特解会,遂以文字为诗。”

严羽这段话的意思是说,近代诗人以文字本身作为诗歌的目的。他接下来又批评了所谓“以才学为诗,以议论为诗”。

对于严羽来说,最好的诗歌应该是“不涉理路,不落言筌”

的。他将这种诗描述为纯粹的“兴”(animation)或“趣”(gusto),他称之为“兴趣”：“其妙处莹彻玲珑”“不可凑泊”，因此我们知道，要想对兴趣进行道德或事实的判断是不可能的，也不可能对它进行理性的论述。不过，兴趣可用若干意象来传达，诸如：

空中之音

水中之月

相中之色

镜中之象

最后严羽引了古人的一句话来说明诗的这一性质：“言有尽而意无穷。”

这类诗歌理论的核心无疑是“浪漫主义”的，它们自有其价值，也有其局限，这种价值和局限用我们今天所理解的“浪漫主义”一词正可以暗示出来。它们也许会受到激烈的抨击——事实上的确如此，人们批评这类理论是想入非非、不着边际，当然，还是非理性的^①。然而，这些诗论家以其简洁而又费解的方式所主张的原则和信仰，虽说与十九世纪欧洲某些浪漫主义者的夸大其辞形成对照，仍然具有一定的可资比较的诗学意义。正如我们已经指出的那样，它们构成了一种冲击传统形式主义和伦理主义的解放力量，同时对当时的理学也是一种冲击。出于这种对解放的要求，它们支持表现的自发性，而在这一点上与浪漫主义完全一致的是，它们也是以直觉或人的神秘才能为基础的。即便这些理论并没有以反叛的姿态摧毁传统主义，它们也从未打算这样作，它们依然成功地改变了文学判断的眼光，并在传统中发现了新的价值。

^① 如钱谦益(1582-1664)《唐诗英华序》对严羽的严厉批评，还有冯班(1614-1681)题为《严氏纠谬》的长文。

中国的情况与欧洲浪漫主义运动的影响不同,在欧洲、浪漫主义运动曾如此猛烈地横扫整个世纪,而中国的这场运动——如果可以这么说的话——却只是不露声色地影响了很多朝代。它并不要求声势浩大和范围广泛,因为它不愿与政治和社会理想搅在一起。这纯粹是一场诗歌批评中的审美探险,因而在实际成效方面,它只在有限的几点上可与欧洲的浪漫主义运动相比。这场运动使中国传统诗学中两个具有重要价值的特点得到了强化,一是将自然作为某种直接的个人体验,二是充满暗示的诗歌的抒情性。毫无疑问,这两点具备了浪漫主义的特征,不过话说回来,由于宗教背景与民族生活或气质方面的差异,中国人并不欣赏欧洲浪漫主义者偏爱的大自然的粗犷情调,或如画风景与异国风光;中国人要平淡得多,中国诗人描写的完全是熟悉亲近的自然景物,并以一种静观的精神使其生意盎然。中国人自发的抒情并不意味着任何激情浪潮的喷泻,而勿宁是一种升华为非个人化的意境的情感,一种在得到生动描写的自然对象中具体化的情感,中国人由此达到特殊与一般,自我与宇宙的契合无间。就这个意义上说,宋代诗学证明了它那源于时代思潮的神秘性质。一方面,它导致了理性主义和科学精神,另一方面,它也促进了禅宗的高度发展。

(原载一九五七年《东方》第十卷,张海明译,田守真校)

《夏济安选集》序

夏济安先生的遗著，收成这本集子，作《新潮丛书》之一，到出版时，当正是济安去世的六周年。提笔作序，难免又追怀伤逝。但是对于无论济安的友好，或是他的新旧读者来说，其纪念性不只是属于适逢际会，或只又六年一度的悼念。济安遗著，列入这新《新潮》，是有长远、广大、深厚的意义的，而且我们更企望它不新有长远、广大、深厚的影响。

“新潮”在这里的意义，照丛书《弁言》来理解，已经和上一代所素称者不同，不是如以前，多只意味着“西潮”的东侵，而是因为“这个时代的文化是彼此撞击互相建设的文化，我们肯定新生的广义的中国文明”。看这里收集起来的济安遗著，正是在近二十年来中西文化的新撞击中，艰苦产生极富建设性的成果。而且虽然是小小的一册，其著作本身和所发生过的影响，正是意味着，如这里“新潮”所抱负的，肯定新生的广义的中国文明。如此，这部书，正是立在这里所谓“新潮”的主流中。

这些文章看来都属于文学批评创作的，但深远处暗示着作者对现时中国文明的关心。他绝无一句空洞的口号，篇篇都是谈具体的，甚至技术的问题，关系文艺、文字，以至文学修养和教育。但是他对文学的批判、建议、企望以至贡献，反映着他对这一时代中国文明的批判、建议、企望，和贡献。这种现象在中外古近历史的某阶段上是颇有前例的。文艺的创作批评，总必是具体的微言，但出于斯人斯地，以不离本行的话说出，却有了广泛的大义。而这种象常是发生在历史转折的苦难阶段，产生

于特有才具，身心经历这苦难，对艺术有丰富的经验，深入的体会，而又有相当超脱的智慧的人。而此人此文又常是在几种文化的新撞击下屹立起来的。

最明显的近代西洋例证，如艾略特 (T.S. Eliot) 的创作和批评的巨大成绩，出现于第一次大战后艰苦的年月。而他是走出乡土气最重的美国西部，带着美国传统新耶教气味，广泛接受欧洲古典和近代文化，而终至寄身异域，在文明撞击下返入旧教的人。在我们中国古代文艺丰富，而专致力于文学研究批评的不多。但也有一个显例，那就是《文心雕龙》的作者刘彦和了。看彦和此人此文，岂不也是出现在文明一度支离破碎，人叹世衰道丧六朝到唐复兴的转折点。刘勰的伟著，也只是最具体的深入文学本身，校练宗旨，详析技巧，决无似前代清谈的浮掠以充潇洒，更决无空洞的口号或说教。但全部不独反映，而且可说加强、开辟、并重建了中国人文的文明境界，且赋予新的意义。我尝窃以为直等到《文心雕龙》，过去的“道”字，那个传统文明的标号，一切文史哲的口头语，已渐常熟极不察，而非玄则滥，到此才又有一度新的充实和诣旨。从“文之为德大矣”，到“言立而文明，自然之道也”，提高了文，同时也充实了“道”。而且“自然”也不再流于空洞玄虚，而有了具体自然界的意象，成了“日月叠璧，山川绮焕”，龙瑞豹姿，林籁泉韵。这是一位专心瓣香文艺的人，在某一定的时代，由艺术的具体性，深入观察，更有远大眼光和智力来发挥，而对其当代的文明，在政论和横议都显虚脱无力的时候，奉给文明的无比贡献。可是我们不会忘记，彦和之遭遇和亲身感受的，也是一度中外文化的大撞击，那就是尽人皆知，传记明载的他那切身的沙门经验。那就是，再套一句《弁言》的话，从“印度潮”以梵理多年拍打着远东占中国陆地，到梁武帝几度不惜舍身的时代。

当时的“佛潮”和近代初期的“西潮”自然是内容和进入方

式都大不相同,而若只就政教功利方面说,也都大可任意褒贬,不过将今比昔,至少有一点是大可比拟的。即“佛潮”到彦和时代已不是初来的“狂浪拍打”或被盲目的崇拜,或被顽强的排斥,而其真谛已渐熟悉,被消化,被吸收,渐溶于本土哲理,化入智识界的气氛。再加南朝虽然一时文艺创作不景气,可是对文艺专门技巧的自觉性,承着曹丕陆机的先导,在眼看自身文明劫运时,更觉这“经国大业,不朽盛事”的文艺,要深长思之,有无比的重要。但是有自觉,只口说重要还是无用的。到此便须幸而出生一个特有才具、有热心、有远大眼光能高瞻远瞩的人。他能在这文化大撞击后的新气氛中,回顾自己整个文学以及文明的传统,而极有消化力的深知如何用外来借鉴,作自觉的批判和说明,这当时就是刘彦和了。他本人在幼年及在晚年之切近佛门,是史传大书特书的。但是《文心雕龙》一书,体大思精,辨析精微,却很少谈梵引释的。这也许是他消化的太好了,只把释门的思路辨才,用于中国文学的研索,而不著迹象。但恐怕更是因为这是中国有史第一部整个传统文学的精研深索大融汇,所以力求精纯不驳。

“佛潮”究竟和今日“西潮”不同,只限梵经佛典,一旦大量介入,最富人文精神的中国文学研究,不是显得过分玄虚,便似戒律教条。而精湛的文学研究是最忌玄虚和教条的。所以我们再分析说,在我们的第五六世纪时,“佛潮”东来以后,经过长期激荡拍打,其真谛与实验价值,已渐熟悉而融入知识界的气氛,这是和我们二十世纪后半,五十年代以来的所谓“西潮”新情况,多是相通的;其对当时文学研究的新启发,以及暗示着由此而来的文化“互相建设”,由文学的新自觉,而“肯定新生的广义的中国文明”,这也是正可相比拟的。但是现时“西潮”的情况,和那古远的“佛潮”,即使在此意味上说,又大有不同。就是现时所谓“西潮”,由其结果引起的新“新潮”而论,只就文学研

究而言，决不限于宗教，甚至可说绝少关于狭义的宗教。而在其他方面，比起《文心雕龙》时代，可就太多。能选择借鉴的太多，甚至能直接引入对照以及消融的也太多了。所以《文心雕龙》在当时是仅成的硕果，甚至在形式表面上很少露出外来“佛潮”影响的形迹；而现时我们则可期望着繁多的成就，并且以我们所期待的新文学研究，“肯定新生的广义的中国文明”时，我们的成就，不可能也不必要掩盖这新潮与外来影响撞击交溶的迹象。相反的，我们现在既自信是已经“相得”，乃无妨使之“益彰”。这种成就的前景，自从五十年代以来，我认为，并且有事实明证，济安这虽是薄薄一本遗著内的文章，曾是一个有力的发轫。

我们自然不是把济安其人其文，和所举的中外古今两个平行例证，来作整个的比类的。时间、环境，以及各种文化撞击时所表现的特质，和可能的结果，都是不同的。何况他在更飘摇动荡的生活中，又是英年早逝！但是我们相信这新“新潮”的定义与期望，和历史上平行例证对比而见相通，是不错的；而我们说他是先站在这个新潮的主流中，说他是这个新阶段幸而产生的一个人，这两句话，我们也相信是在自由中国一片土上，近二十年来，严肃作文艺新创作新研究的人，所可明眼公认的。再者，说到新阶段新潮内中西文化撞击对中国文学进一步的建设性，而提出济安的地位贡献，我们决不是蔑视上一代。的确，中西贯通的前辈，和他们筚路蓝缕以至今犹持续的成绩，还都是昭昭可指的。但需要说的是济安奋起为中国新文学努力的时候，一方面国家的危难环境是空前的，一面五十年代以来国际文化关系的转变大开放，当然就自由中国说，也是空前的。因此斯人之出，既可说极难能，又可说好际遇，而终是有他特殊的可贵。

这部遗著内的文章，大概是已经多人读过的，自然无须再

详为介绍。但合起来再看,关于其中几篇,我觉得有点个人的意思可说,那就是我所了解的济安之著作态度。几篇文章内常常出现的,他自己一句话“同情的批评”,正是他的真正态度而身体力行的。这句话看来太平常,而且常常说,人人说,不但文学家说,中外政客,党派竞选,更是最常说。但真正能作到的实在太少,因此这句话的真正意义也就失掉了。可是只有真能做到的人才配说,才能真了解这话的意义。我们可以从济安的几篇文章内,看他真的身体力行,使我们恢复对这句话真正意义的了解。我们看他评彭歌《落月》的文章,看他论现代散文和诗,看他论西洋文学和文化,再看他评中国旧文化与新文学,处处可以体验“同情的批评”这句话的字字原意、本意、真意,即实际应有的意义,和做到以后真可宝贵的价值,并且更重要的是看到这句话的积极性。旁人一般说惯,大概只作消极的理解:“同情”变成多只是在是原谅或可怜什么不幸;“批评”只是在是挑错误。于是“同情的批评”实用起来成为“原谅错误”的声明或请求。为之者自示宽大,受之者谢您高抬贵手。用于政治,归为妥协;用于文艺,落得旁敲侧击之后做个好好先生。但济安在这些文章里的“同情的批评”,一反这些俗意。他的“同情”真是同鸣共感,而深入的参与到主题对象以内;他的批评真是由排比辨析(批字原意之一)直作到持平的评,更又平稳的、积极的向前推进。从他这最平常的一句话;都运用到本意真诠,就可见其为文之不苟;从他的言行之有力,更见其为人之挚切,而富于爱的智慧。

试看他评彭歌先生的《落月》一文,他真是同感的走入作者的境界以内,深爱着作者的主题和用意,如共同追求一个理想的伴侣,为他计划如何是更好的途程,如何更丰足完美的达到目的。他像比作者自己还着急、热切。所以他的卓越见解,渊博知识,一点也不显着是自己炫耀。这样无私无我,才是真正

的同情。他的指摘、辨析，无处不是精细的实例，平心对比衡量而求具体改益或发明，这才是真正的批评。他论现代散文，网罗他所有的切身经验和观察，批评处句句切中时弊，但又指出集合古典今言，俗语土话和舶来译语之大总汇，如何用到好处，力须弃浮去滥，可以使我们的散文更丰富多能。他在这里不是在评论某一个人的作品，而是客观论列一般的现象，但是话尽管说的犀利俏皮，却决没有置身事外的风凉意，而处处是在关心的负责。

他论新诗的文学是最谦虚的，写时他大概还只有过一年实地留美的经验，但介绍进的西洋理论，正都是现代美国在世界文艺曾起领导作用的，所谓“新批评”的精髓。他自己绝少作新诗，但由于他特有的积极“同情”能力，他深入的体会到作新诗的甘苦，他又决不甘于重复浮滥玄虚的话，如“灵魂、心、敏感”来说诗，而特别提出诗人“还需要一副供制衡、选择、判别、组织之用的头脑。”他鼓励，同时加警戒。他介绍西洋理论精华，可谓深透，但不但决不自炫，也决不只为所介绍者令人耀眼。在介绍西洋进步的理论之后，他极聪明的加一篇介绍西洋的《两首坏诗》，曾是两首享过盛名的诗，至今受现代批评的严厉指责，以证盛名之下未必无虚。标语、口号、肤浅芜滥的感情表现，即使幸而混过一时，终被暴露。这样“两诗之弊”，可同于“中诗之弊”，犹如另处他说我们的“今文之弊”，不少于“古文之弊”。这样能持平而又加力向前推进的文艺评论基调，我认为五十年代以来“新潮”内，济安在中国所能代表的特色。前一代的人未必都无此见解，但在“五四”后的一二阶段上，中西贯通的前辈，介绍西洋文艺，或讨论今文，不会立此重点的。

这里可以加一段插话。大概在一九五六年冬，那时我和济安还没有见过面，他正在台北预备出《文学杂志》。胡适之先生正在加州柏克莱本校讲学，济安写信给适之先生，托转约我为

他写文章。适之先生的热心援手是可以想像的，在旅馆拿出信来给我看，并且叮嘱。看济安信上期望很大，想促起台湾的新文艺创作，并且推进中国文学研究的理论。当时我随便问：“写点哪一类的文章好呢？”适之先生毫不犹豫的回答：“他们还是应该多翻译些西洋名著看看，我已经写信跟他说了，实秋先生也可以帮忙……”而且适之师，如其人，果然说到做到。记得接到《文学杂志》的初几期，看其中果然是有胡先生的翻译。我则是直到一九五八年才算第一次满足了济安的要求，而文章则是到台北后小住，也许是沾染了那已渐开始的新“新潮”气息罢，却写的是论杜诗，略用西洋“新批评”的加重内析方法，但推及西洋近代某种对悲剧的精微理想，在其试验的戏剧形式中并未成功，而在中国诗篇杰作，像《八阵图》那样精绝短章，倒确实体现了那种悲剧的精神。现在回想《文学杂志》那最初几年的历史，由济安的中坚活动，确然是集合了老、长、幼几辈的共同努力。如果说大家都有点贡献，也可以看出“重点”的渐渐不同，或就是引向新“新潮”的开始。

济安的思想，可说寸步不离文学园地，甚至多于技巧处深入精微，其实《文心雕龙》岂不亦然？但如我们前头所说，由平行例证可见，在一个历史的新关键上，严肃热诚的文学思想家，自然逻辑性的，由深入文学的考察，会具体提供由文学、文字，到文明和文化的考量。他论新诗，不只热望新诗能狭义的把篇章技巧做到完美，而又提到文化的顾虑。但他决不大声疾呼任何空洞口号，甚至也不能满足于像别人所说“我们写诗……是将来整个一个传统的奠基石”这一类话，而更进一步有警戒性的说到白话文和文化的问题：

我们且慢为白话文运动的成功觉得欢喜。假如白话文只有实用价值，假如白话文只为便于普及教育之用，白话文的成就非但是很有限的，而且将有日趋粗陋的可能……我们现在写诗，是考验白话文能不能“担起

重大的责任”，白话文能不能成为“美”的文字。假如不能，白话文将证明是一种劣等文字；白话文既是大家写作工具，那么中国文化的前途也就大可忧虑了。

这段话我加了几处圈引出，认为是所有关心中国文字、文化、教育的人和负责的人所应深思，看重新诗的地位、功用和指标；而同时更要自己作新诗的人三思又三思，了解如何能“担起重大的责任”。

最后，既一再说济安对文字、文学，和文化的严重关联，和他看到的路数，不得不略谈一谈他另一篇文章，《旧文化与新小说》。这是一篇题目最重，最容易引起困难的文章。我们要以济安自己那种真的“同情的批评”的精神去了解他这篇“同情的批评”。他的主旨是鼓励我们的新文学作者，也努力汲取自己古文化的泉源。推到古远终极，不能不提出孔孟之道。其在中国的传统领导权威的地位，相当于西方宗教，虽然在本质，尤其是组织形式方面，大大的不同。他所谓“逊色”恐怕该说是这许多根本大不同的结果。既全不同，就无所谓真的“优色”或“逊色”了。但既都同是有“教”的权威地位，无论中西，都自然而然演出传统“教条”。久之，教条在人心目中就掩盖了原来的哲理神髓。使原来活生生的语言 and 情操，都似僵化起来，令人望之生畏或疏远，不能再使新的创造想像力与之易起共鸣。固然正面的提倡“教仪”或“道旨”，加以新解卓见的诸公，不乏可佩的努力。但是更可以了解，如何使文学新的创作想像力，冲开教条藩篱，而再与这自己古文化泉源同鸣共感的结合起来，不是观念的复古，而是想像创作的培新，在今日文学与文明的艰苦大挣扎的关键上，是非常值得提出鼓励的。其中困难很多，更非攘臂大呼所能济事。

济安这篇文章极力避免口号，绝非说教口吻。只是把孔孟的话，尽量回复到活生生的语言来理解，而套入现代文学技巧

看法,引作家走入试试,不要怕这已是圣人之“道”而生畏,或听某些人说惯而生厌,却要凭自己以新肝胆相见去了解,生“同情”共鸣,去求新的开发和弘阔,融入文学各种形式的想像创造。文学史上提出圣人之道以领导创作的,说“载道”、“明道”、“贯道”,或“卫道”,怕是都已太听熟而厌习了。而且既使我们严肃的考虑这些提议,用在文学创作理论上,至少以我们今人之见看来,觉得都大有偏差:“载道”岂不意味着“道”只是文学的负担,束缚想像?“明道”成了明使文学说教,“贯道”更是暗示着勉强,极拘束的局限性,而“卫道”更是先认败仗,色厉内荏者的口吻。但是既说到此处,我们如果还是愿回顾而直视这个问题,又不能不为简单扼要,还用这个“道”字作标号,为了回啜远祖文化泉源,而弘阔自己新想像创造境界,倒似可翻新回引孔子自己一句关于“道”的话,“人能弘道,非道弘人。”以我们之为现代人,以我们活生生的想像创造力,回念当时孔孟老庄之活生生的想像创造和他们的活语言。如果这些语言是“道”,则不可畏,不须避,而在各形式的文学创造中,以我们现代人广阔的境界,默化潜移,也许可以说我们现代人还是能以文兼“弘道”吧——只要我们不忘了“弘道”上面两个字是“人能”作条件。人只是我们自己,凭想像创造,不是受别人的教令,更不是权威的胁迫。

为什么直到最近,耶教的《圣经》故事在西洋,如希腊的卡赞查基思,还能创出小说巨著,而中国古典不能?这不是正统虔诚问题。卡氏的小说决不代表耶教正统,而在他能把基督造成活生生的现代意念形象,好像和现代人的善恶迷惘,爱欲困扰,和独往的精神之可贵,更错综复杂的打成一片,而成为一个崭新角度的想像创作。自然,耶教笼罩下的全欧西文化是非常多元的、繁复的,所以常可以有新的撞击,发生新的角度,激励新的创作。我们因此希望“新潮”所承认的新的文化“撞击”中,

新生的广义的中国文明更站起来，也产生无数的新角度，汲取多种泉源，包括古典文化，甚至“教”和“道”在内。果然，则济安这篇文章，也更有发韧的力量了。

匆忙赶完此序，寒夜孤灯，不知济安地下颌笑否。手抚稿页，觉得他遗著的一部分这薄薄一册，却会使善读者感到重大的精神分量。他的透辟见解，隽永笔锋，又会令人读着时而惊喜。但他终是像有许多重要话，尚未说完，便突然离去了。如他的同姓，清初烈士夏完淳的一句诗，“千古文章未尽才”，思之怅然。但念及说他是这“新潮”的发韧力量实有重重明证，展望前景其所能启发的无尽人才，总是不禁又想起他生前常说的一句话，“快乐的啊。”

一九七一年一月十八日夜完稿

（原载一九七一年三月台北志文出版社初版《夏济安选集》）

与金庸论武侠小说书(两通)

一九六六年四月二十二日

金庸吾兄：去夏欣获瞻仰，并蒙赐尊址，珍存，返美后时欲书候，辄冗忙仓促未果。《天龙八部》必乘闲断续读之，同人知交，欣嗜各大著奇文者自多，杨莲生、陈省身诸兄常相聚谈，辄喜道钦悦。惟夏济安兄已逝，深得其意者，今弱一个耳。青年朋友诸生中，无论文理工科，读者亦众，且有栩然蒙“金庸专家”之目者，每来必谈及，必欢。间有以《天龙八部》稍松散，而人物个性及情节太离奇为词者，然亦为喜笑之批评，少酸腐蹙眉者。弟亦笑语之曰，“然实一悲天悯人之作也……盖读武侠小说者亦易养成一种泛泛的习惯，可说读流了，如听京戏者之听流了，此习惯一成，所求者狭而有限，则所得者亦狭而有限，此为读一般的书听一般的戏则可，但金庸小说非一般者也。读《天龙八部》必须不流读，牢记住楔子一章，就可见‘冤孽与超度’都发挥尽致。书中的人物情节，可谓无人不冤，有情皆孽，要写到尽致非把常人常情都写成离奇不可；书中的世界是朗朗世界到处藏着魍魉与鬼蜮，随时予以惊奇的揭发与讽刺，要供出这样一个可怜芸芸众生的世界，如何能不教结构松散？这样的人物情节和世界，背后笼罩着佛法的无边大超脱，时而透露出来。而在每逢动人处，我们会感到希腊悲剧理论中所谓恐怖与怜悯，再说句更陈腐的话，所谓‘离奇与松散’，大概可叫做‘形式与内容的统一’罢。”话说到此，还是职业病难免，终于掉了两句文学批评的书袋。但因是喜乐中谈说可喜的话题，结果未至夫子煞

风景。青年朋友(这是个物理系高材生)也聪明居然回答我说，“对的，是如您所说，《天龙八部》不能随买随看随忘，要从头全部再看才行。”这样客厅中茶酒间谈话，又一阵像是讲堂的问答结论，教书匠命运难逃，但这比讲堂快乐多了。本有时想把类似的意见正式写篇文章，总是未果。此番离加州之前，史诚之兄以新出《明报月刊》相示，说到写文章，如上所述，登在《明报月刊》上，虽言出于诚，终怕显得“阿谀”，至少像在自家场地锣鼓上吹擂。只好先通讯告兄此一段趣事也。

弟四月初抵此日本京都，被约来在京大讲课“诗与批评”，三个月后返美。曾绕台北稍停。前在中研院集刊拙作，又得多份。本披砂析发之学院文章，惟念兄才如海，无书不读，或亦将不细遗。此文雕钻之作，宜以覆瓮堆尘，聊以见兄之一读者，尚会读书耳。

又有一不情之请：《天龙八部》，弟曾读至合订本第三十二册，然中间常与朋友互借零散，一度向青年说法，今亦自觉该从头再看一遍。今抵是邦，竟不易买到，可否求兄赐寄一套。尤其是自第三十二册合订本以后，每次续出小本上市较快者，更请连续随时不断寄下。又有《神雕侠侣》一书，曾稍读而初未获全睹，亦祈赐寄一套。并赐知书价为盼。原靠书坊，而今求经求到佛家自己也。赐示：“京都市左京区吉田上阿达町三七洛水ハイツ”以上舍址，寄书较便。如平常信，厌日本地名之长，以“京都市京都大学中国文学系转”亦可。

匆颂

著安

弟陈世骧拜上

一九七〇年十一月二十日

良镛吾兄有道：港游备承隆渥，感激何可言宣。当夕在府

渴欲倾聆，求教处甚多。方急不择言，而在座有嘉宾故识，攀谈不绝，瞬而午夜更传，乃有入宝山空手而回之叹。此意后常与友人谈为扼腕，希必复有剪烛之乐，稍释憾而补过也。当夜只略及弟为同学竟夕讲论金庸小说事，弟尝以为其精英之出，可与元剧之异军突起相比。既表天才，亦关世运。所不同者今世犹只见此一人而已。此意亟与同学析言之，使深为考索，不徒以消闲为事。谈及鉴赏，亦借先贤论元剧之名言立意，即王静安先生所谓“一言以蔽之曰，有意境而已。”于意境王先生复定其义曰，“写情则沁人心脾，描景则在人耳目，述事则如出其口。”此语非泛泛，宜与其他任何小说比而验之，即传统名作亦非常见，而见于武侠中为尤难。盖武侠中情、景、述事必以离奇为本，能不使之滥易，而复能沁心在目，如出其口，非才远识博而意高超者不办矣。艺术天才，在不断克服文类与材料之困难，金庸小说之大成，此予所以折服也。意境有而复能深且高大，则惟须读者自身才学修养，始能随而见之。细至博弈医术，上而恻隐佛理，破孽化痴，俱纳入性格描写与故事结构，必亦宜于此处见其技巧之玲珑，及景界之深，胸怀之大，而不可轻易看过。至其终属离奇而不失本真之感，则可与现代诗甚至造形美术之佳者互证，真贗之判甚大，识者宜可辨之。此当时讲述大意，并稍引例证，然言未尽于万一，今稍撮述。犹在兔四大恶人之圣诞片，未见。先作此函道候。另有拙文由中大学报印出，托宋淇兄转上，聊志念耳，兹颂

年禧

嫂夫人同此问候

弟世骧上十一月廿日

内子附笔问好

（原载 1979 年 11 月 5 日台北《联合报》副刊）