

# 引言

在中国文学史上，诗歌与文学理论的繁荣极少有巧合之时，通常是在诗歌繁荣之后才出现对诗歌的反应。众所周知，六朝后期文学批评的第一次繁荣就是对此前汉、魏、晋三朝诗歌兴盛所作出的反应，钟嵘（483—513）的《诗品》和刘勰（465—520）的《文心雕龙》正是在这一时期写就的。《文心雕龙》这部伟大的理论著作全面、系统、深刻地探讨了文学的本质，这在中国文学批评史上是罕有其匹的。盛唐是中国诗歌的鼎盛时期，此时的一些理论家如王昌龄（690—756）和皎然（730—799），多是以诗而非理论著作而为人们所称道；至于司空图（837—908）有影响的诗评《二十四诗品》，乃作于唐朝末年，已远在诗歌的繁荣期之后。同样，首次对唐朝、北宋时期的诗歌繁荣进行理论批评和总结的是南宋时期严羽撰写的《沧浪诗话》。这篇重要论著附会禅宗的观念，将诗理解为对于现实的一种直观的顿悟反应，这对以后几个世纪的文学理论，尤其是对于我们这里将要讨论的明清拟古主义运动有着恒久的影响。

清朝也极为适用于这种模式：诗歌方面没有起色，但理论上却极为繁荣。这一时期的文学批评，也即所谓的“诗话”，无论在广度上还是在深度上都胜过前代在这方面的作品。

然而在这些汗牛充栋的理论和批评著述中,真正出类拔萃的力作却寥寥无几,而称得上系统性的则更是凤毛麟角。大多数著作不过是按照诗话的传统将诗歌方面的随想汇编在一起。一些主要的理论都围绕一两个关键词转,如王士禛(1634—1711)的“神韵”,其观点继承了自严羽以来以禅宗词汇解释诗歌的传统。另一位批评家袁枚(1716—1797)则将诗理解为诗人“性灵”的表达,这似乎是在阐释袁宏道(1568—1610)以及明朝公安学派已有的观点。这种文学观点,借用 M. H. Abrams 的术语,我们可称之为“表达主义的”(expressive),而将与之相对的第一种观点归为“超验—模仿的”(transcendental – mimetic)一类<sup>①</sup>。最后是沈德潜(1673—1769)的理论,也即众所周知的“格调”论。沈德潜的观点是明朝拟古主义者、也即所谓“后七子”观点的延续,尤其是其中李攀龙(1514—1570)和王世贞(1526—1590)观点的延续。沈德潜的观点既是形式主义的又是实用主义的。依据他的观点,诗歌的创作要宗法唐朝,而且诗歌应该施以道德教化的影响。

沈德潜是叶燮(1627—1703)的学生,而叶燮的《原诗》正是我们这里将要讨论的题目。这篇诗论收在多卷本《清诗话》<sup>②</sup>里,由于它对诗歌的本质和诗人的品质这一主题进行了系统的论述,因而它又同较为印象主义的“诗话”有着很大的差别。它的这种系统性使得当代中国的文学史家们将它与刘勰的《文心雕龙》等量齐观<sup>③</sup>。尽管如此,就结构的精致程度而言,《原诗》并不及它之前的著作;相反它简直是写成了问答录,让人联想起理学对话的笔法。

下面首先引据叶燮的《原诗》,主要是其中的《内篇》,大致介绍一下叶燮的思想体系。之后再对他的批评用语追根溯源。在解释完叶燮如何将其观点应用于批评实践之后,最后我将试图对叶燮在明朝和清初诗界的地位作出评价。

## 一、叶燮的诗歌理论体系

叶燮在《原诗》的第一部分论述了诗歌在各个时期的盛与衰——较之本文引言的简要回顾要全面得多,试图对中国诗歌史作出全新的评价。他将诗歌的历史进步比作一条河,从而区分出“源”与“流”。“源”就是中国最早的诗作《诗经》中的三百首诗。诗歌的“流”又分成“盛”与“衰”、“正”与“变”等不同的阶段——《诗经》中的《诗大序》就采用过这种观点,《文心雕龙》也对这一观点作过解释<sup>④</sup>。叶燮猛烈抨击明朝拟古主义者的缺点,批评他们的眼光局限于过去且只承认少数几个诗歌正与盛的时期(如李梦阳附和严羽的偏好,称“文必秦汉、诗必盛唐”<sup>⑤</sup>)。同袁宏道、李贽(1527—1602)、钱谦益(1582—1664)以及王士禛的观点相近,叶燮认为诗歌的历史是盛与衰这两个阶段相互交替的过程,由此诗歌在其历史进程中将不断向更好、更丰富多样的状态进化。叶燮尤其看到所谓正的时期注定要衰落,他认为诗歌在形式和内容上如固守某些正统的体系就必然会由板而腐。相反变化(变)的时代则是真正的创造时期,最终会给诗歌带来新的兴盛。(第 3—8 页)

在以下段落中,叶燮从时代以及文学自身的发展这两个条件出发,论述了文学的进化,解释了“正”与“变”是如何相互需要的。

且夫《风雅》之有正有变,其正变系乎时,谓政治风俗之由得而失,由隆而污。此以时言诗;时有变而诗因之。时变而失正,诗变而仍不失其正,故有盛无衰,诗之源也。吾言后代之诗,有正有变,其正变系乎诗,谓体格、声调、命意、措辞、新故

升降之不同。此以诗言时，诗递变而时随之。故有汉、魏、六朝、唐、宋、元、明之互为盛衰，惟变以救正之衰，故递衰递盛，诗之流也。（第7页）

叶燮说时变而失正但诗变仍不失其正，这里“正”（正确或正统）一词，一方面如在《诗大序》中一样被用来描述当时政治和风俗的正确；另一方面它指的是所有的诗歌虽然写作的时间有“变”，但其意识形态基础却永远不变。这个基础就是圣人的正确教诲。与此相反，自《诗经》以来诗歌历程的特征就是其形式与内容的变化，而这种变化对于防止意识形态由正而衰是有必要的。因此变与正并不对立。如果没有变，正就会成为僵化的正统，最终招致的不是盛而是衰。

叶燮在这一话题上的长篇大论多带有攻击性。从他对拟古主义者滥用陈言、一味模仿古代的圣贤的激烈驳斥中可略见一斑：

（韩）愈（768—824）尝自谓“陈言之务去”，想其时陈言之为祸，必有出于目不忍见、耳不堪闻者。使天下人之心思智慧，日腐烂埋没于陈言中，排之者比于救焚拯溺，可不力乎！而俗儒且栩栩然俎豆愈所斥之陈言，以为秘异而相授受，可不哀耶。（第9页）

他补充道：

惟有明末造，诸称诗者专以依傍摹为事，不能得古人之兴会神理，句剽字窃，依样葫芦。如小儿学语，徒有喔咿，声音虽似，都无成说，令人叽而却走耳。（第10页）

因此，在评价中国诗歌史时，叶燮秉持了与袁宏道、李贽、钱谦益以及王士禛等人极为相似的立场，承认每一个时期都有各自的优点，而不像明末清初的一些诗歌流派那样唯独推崇唐宋二朝。

在如何才能学会作诗这一问题上，叶燮与以黄庭坚（1045—

1105）为首的江西诗派以及明朝的拟古主义者们意见相左。叶燮认为仅仅靠熟读古诗是不行的，他用一个巧妙的比喻解释了他的观点。他说诗歌的创作如同盖房，要经过如下五个不同的步骤：1. 奠基；2. 集“材”；3. “匠心”；4. 着“色”；5. 寻求“变化”。第一步奠基最为重要。叶燮借用杜甫（712—770）的说法，认为写诗的基础是“胸襟”<sup>⑥</sup>。写诗的能力只有在这个基础上才能开发，并且诗人才能以同情和道德力量来回报这个世界。

有胸襟，然后能载其性情、智慧、聪明、才辨以出，随遇发生，随生即盛。千古诗人推杜甫。其诗随所遇之人之境之事之物，无处不发其思君王、忧祸乱、悲时日、念朋友、吊古人、怀远道，凡欢愉、幽愁、离合、今昔之感，——触类而起，因遇得题，因题达情，因情敷句，皆因甫有其胸襟以为基……

不然，虽日诵万言，吟千首，浮响肤辞，不从中出，如剪采之花，根蒂既无，生意自绝。（第17页）

他进一步解释这个比喻。他说基础打好之后，人们就必须去收集材料，当然是质量最好的材料。光从附近的小山伐木是不够的，人们还应该去远处寻找最好的松木，因为只有这些松木做栋梁时，才不会折断。他继续写道：

则夫作诗者，既有胸襟，必取材于古人，原本于《三百篇》、《离骚》，浸淫于汉、魏、六朝、唐、宋诸大家，皆能会其指归，得其神理。以是为诗，正不伤庸，奇不伤怪，丽不伤浮，博不伤僻，决无剽窃吞剥之病。（第18页）

如同上乘木材需经艺人之巧手才能变成坚实、漂亮的房子一样，诗的素材也必须运用匠心才能把它变成好诗：

此非不足于材，有其材而无匠心，不能用而枉之之故也。

夫作诗者，要见古人自命处、着眼处、作意处、命辞处、出手处，

无一可苟。而痛去其自己本来面目，如医者之治结疾，先尽荡其宿垢，以理其清虚，而徐以古人之学识神理充之。久之而又能去古人之面目，然后匠心而出。（第 18 页）

此外，如同房子平淡就没有吸引力一样，诗如不着色也是如此：

夫诗，纯淡则无味，纯朴则近俚，势不能如画家之有不设色。古称非文辞不为功；文辞者，斐然之章采也。必本之前人，择其丽而则，典而古者，而从事焉，则华实并茂，无夸缛斗炫之态，乃可贵也。（第 18 页）

最后，人们造房子时不应千篇一律，而应该有所变化：

然使今日造一宅焉如是，明如易地而更造一宅焉，而亦如是，将百十其宅，而无不皆如是，则亦可厌极矣。其道在于善变化。变化岂易语哉！……变化而不失其正，千古诗人惟杜甫为能……杜甫，诗之神者也。夫惟神，乃能变化。（第 19 页）

因此杜甫受到叶燮的推崇，不只是出于道德价值，出于他的“胸襟”，如他在诗歌中大量流露的儒家的恻隐之心以及对于国家和人民的关心，而且也是因为他神奇的写作技巧和独特的匠心。在诗歌的自身价值方面，叶燮也敬佩韩愈和苏轼（1037—1101），他称杜甫和这两位作家带来了巨大的变化，对于后来的中国诗歌史产生了深远的影响。（第 8—9 页）

由于明朝的一些拟古主义者主要关心作诗的技巧并声称诗有定法，叶燮的理论核心就从提出诗歌这门艺术有无定法这一问题开始。这一问题确切地说就是，依循唐宋诗的法则是否就能学会写诗？叶燮否认了这种可能，并首先将法分成死法和活法两种。在诗歌中，死法指的就是人为确定的不变法则，如音律以及律诗、

绝句的作法（对仗或每首诗各联的起、承、转、合）。叶燮认为死法毫无用处可言，因为随着历史与文学的变化，以前有效的东西今天就不再有效。以前的圣人可以有他们自己的法则，但当代的诗人则必须遵循其它的法则。如果坚持老法，诗歌就不会充分表达诗人的灵性或时代的状况。相反活的或者说“自然之法”藏于宇宙深奥的内在规则之下，只有在自然界大变动时才可以观察到。在诗歌里，它们体现于诗人的“匠心变化”中而言语却不能表达。（第 19—21 页）

叶燮运用这一概念，将作为外在世界反映的诗歌的客观或物质方面（在物者）同诗人的主观或个人品质（在我者）区分开来<sup>⑦</sup>（第 23 页），客观的、物质的方面是 1.“理”（原则），2.“事”（事实），3.“情”（情状）（第 20—33 页）。在诗歌中，头两个方面强调诗歌要合乎道理、合乎实际，第三个方面（情）指的是诗歌的特别情状或特征。然而，由于这些词语在意义上的模棱两可，在译成英文时，应考虑到其意义的各个不同层次。尤其是作为“原则”的“理”在理学中，有事物的“潜力”、“基本结构”或“观念”之含义。然而“理”还必须理解为“道德原则”，以及在理学之前的儒家那里理解为“原因”、“条理”和“真理”之意。例如在《文心雕龙》中就可以看到这种用法。“事”，基本上指的是“事实”或“事件”，在哲学意义上也可表示“理”在世界上的“实现”或“真实化”。如同后来将要出现的，“情”在这里显然不能理解为“情感”这一日常的含义，而应同《孟子》中的用法，将它理解为事物实现“理”后的实际情境。按照叶燮的观点，人们可以依据这三个方面，使多样化的物质世界条理化。他自己是这样解释的：

曰理、曰事、曰情，此三言者足以穷尽万有之变态。凡形形色色、音声状貌，举不能越乎此。此举在物者而为言，而无

一物或能去此者也。(第 23 页)

这三个物质方面到处都可以观察到,因为地球上的万事万物无不由“理”、“事”以及各自的“情”所决定。而且按照理学的哲学,使三者运作的力量就是生命的(或物质的)力,也即“气”:

曰理、曰事、曰情三语,大而乾坤以之定位,日月以之运行,以至一草一木一飞一走,三者缺一则不成物。文章者,所以表天地万物之情状也。然具是三者,又有总而持之,条而贯之者,曰气。事、理、情之所为用,气为之用也。譬之一木一草,其能发生者,理也。其既发生者,则事也。既发生之后,夭矫滋植,情状万千,咸有自得之趣,则情也。苟无气以行之,能若是乎?(第 21 页)

“气”作为天地所设的推动力,并不按成法行事,而是自发运作:

三者藉气而行者。得是三者,而气鼓行于其间,氤氲磅礴,随其自然,所至即为法,此天地方象之至文也,岂先有法以驭是气者哉!不然,天地之生万物,舍其自然流行之气,一切以法绳之,夭矫飞走,纷纷于形体之万殊,不敢过于法,不敢不及于法,将不胜其劳,乾坤亦几乎息矣。(第 21—22 页)

具体到文学领域,诗歌是通过“理”、“事”、“情”来反映世界的多样性、自然性以及有规律性的,活的自然之法也由此应运而生:

自开辟以来,天地之大,古今之变,万汇之赜……于以发为文章,形为诗赋,其道万千……然则,诗文一道,岂有定法哉?先揆乎其理,揆之于理而不谬,则理得。次征诸事,征之于事而不悖,则事得。终絜诸情,絜之于情而可通,则情得。三者得而不可易,则自然之法立。故法者,当乎理、确乎事、酌乎情,为三者之平准,而无所自为法也。(第 20 页)

叶燮如是总结道:

惟理、事、情三语,无处不然。三者得,则胸中通达无阻,出而敷为辞,则夫子所云“辞达”。“达”者,通也。通乎理,通乎事、通乎情之谓。而必泥乎法,则反有不通矣。辞且不通,法更于何有乎?(第 21 页)

因此在叶燮看来,“理”、“事”、“情”这一“一般的”和自然的范畴,足以包容世界的有机法则,当然也包括作为世界反映的诗歌的有机法则。将“死的”法则应用于由气搏动的这一“活的”模式,不但不会促进反而会妨碍沟通。在诗歌中,这种死法只能导致抄袭和刻板化,从而使诗歌结构缺乏生机。

与诗歌这三个客观或物质的方面相匹配的,是诗人所应具备的四个主观或个人的品质(在我者)也即:“才”,“胆”(勇气),“识”,“力”。这四个品质同三个物质方面结合起来就可以作诗(第 24 页)。关于这四者,他是这样说的:

大凡人无才,则心思不出;无胆,则笔墨畏缩;无识,则不能取舍;无力,则不能自成一家。(第 16 页)

四者之中,“识”最重要:

使无识,则三者俱无所托。无识而有胆,则为妄、为卤莽、为无知,其言背理、叛道、蔑如也。无识而有才,虽议论纵横,思致挥霍,而是非淆乱,黑白颠倒,才反为累矣。无识而有力,则坚僻、妄诞之辞,足以误人而惑世,为害甚烈。(第 29 页)

“识”让诗人认识到世界和诗歌中的理、事、情。

在识与才的关系上,叶燮套用了理学的“体用”公式,将重心从当时流行的才移到识上,并把才看成是识的表现(用):

不知有识以居乎才之先,识为体而才为用,若不足于才,当先研精推求乎其识。人惟中藏无识,则理、事、情错陈于前,

而浑然茫然,是非可否,妍媸黑白,悉眩惑而不能辨,安望其敷而出之为才乎。(第 24 页)

叶燮还将识的能力比作理学的“格物”方法,宣称人们需要识,以格诗和世间万物之“理”、“事”、“情”:

惟有识,则能知所从、知所奋、知所决,而后才与胆力,皆确然有以自信,举世非之,举世誉之,而不为其所摇,……其道宜如《大学》之始于“格物”。诵读古人诗书,一一以理事情格之,则前后、中边、左右、向背、形形色色、殊类万态,无不可得。(第 29 页)

胆则对于才的发展很重要:

昔贤有言:“成事在胆”<sup>⑧</sup>。“文章千古事”<sup>⑨</sup>,苟无胆,何以能千古乎?吾故曰:无胆则笔墨畏缩,胆既诎矣,才何则而得伸乎?惟胆能生才。(第 26 页)

关于才,他说:

夫于人之所不能知,而惟我有才能知之,于人之所不能言,而惟我有才能言之,纵其心思之氤氲磅礴……以是措而为文辞,而至理存焉,万事准焉,深情托焉,是之谓有才。(第 26 页)

而力对于才的保持是很重要的。没有力,人便不能自成一家,青史留名:

如是之才必有其力以载之,惟力大而才能坚,故至坚而不可摧也。历千万代而不朽者以此。……吾故曰:立言者无力,则不能自成一家。(第 27 页)

对于诗人的这四个主观品质,叶燮总结道:

夫内得之于识而出之为才,惟胆以张其才;惟力以克荷之。(第 28 页)

这里值得一提的是,叶燮在讨论诗人个人的内在品质时,将理性的才能“识”摆在最高位置,而“情感”(情)这一常见的要求却未曾提及。他在文章中,只是偶然用“情”这个字表示情感之意。而在关于内外世界的重要而又系统的章节中,他却将“情”放入外在的物质世界,并作为“情状”赋予它客观而非主观的意义<sup>⑩</sup>。然而仍有一些含糊之处,我怀疑不是偶然而是有意而为之。

叶燮明确将世界划分为物质和个人的两个范畴,其不足之处是他对于这二者的关系未作深入的探究。前面说过,叶燮只是简单地提到二者必须结合起来才能作诗,以及提到诗人为了探究(格)这三个物质方面也需要有识。在二者相互依赖的方面,读者确实再也不能从叶燮那里找到更有价值的线索。

诗人只有亲自接触世界(触)并有所感(兴),接受传统并从过去的伟大作品中看到它们所反映的世界的多样性和自然性时,他的诗艺才能摆脱死法的束缚而接受活的自然之法的引导。叶燮用泰山之云这一令人难忘的且常为人引用的形象,将自然之法的作用解释为自然界中所有奇妙设计(文)的基础:

天地之大文,风云雨雷是也。风云雨雷,变化不测,不可端倪,天地之至神也,即至文也。试以一端而论:泰山之云,起于肤寸,不崇朝而遍天下。吾尝居泰山之下者半载,熟悉云之情状:或起于肤寸,弥沦六合;或诸峰竞出,升顶即减;或连阴数月;或食时即散;或黑如漆;或白如雪;或大如鹏翼;或乱如散鬃;或块然垂天,后无继者;或联绵纤微,相续不绝;又忽而黑云兴,土人以法占之,曰:“将雨”,竟不雨;又晴云出,法占者曰:“将晴”,乃竟雨。云之态以万计,无一同也。以至云之色相,云之性情,无一同也。云或有时归;或有时竟一去不归;或有时全归;或有时半归;无一同也。此天地自然之文,至工也。

若以法绳天地之文，则泰山之将出云也，必先聚云族而谋之。未咈曰：吾将出云而为天地自然之文矣。先之以某云，继之以某云；以某云为空翻；以某云为开，以某云为阖；以某云为掉尾。如是以出之，如是以归之；一一使无爽，而天地之文成焉。无而然乃天地之劳于有泰山，泰山且劳于有是云，而出云且无日矣！

（第 22—23 页）

泰山之云这一形象贴切不过地解释了叶燮的诗歌观念——诗歌作为活的有机形式，不依赖于来自“正统”模式或时期的法则。相反，诗歌在每一个时期之所以能写活并形成自身的法则，是因为每一位新诗人都对世界以及世界上的事物有所触动。叶燮在论文一开始描述了这种情形。

原夫作诗者之肇端而有事乎此也，必先有所触以兴起其意，而后措诸辞、属为句、敷之而成章。当其有所触而兴起也，因蔓其意、其辞、其句，劈空而起，皆自无而有，随在取之于心。出物而为情、为景、为事，人未尝言之，而自我始言之。（第 5 页）

这里，诗歌创作的过程被描绘成某种深不可测的东西，多少有点让人联想起陆机(261—303)的《文赋》或司空图的观点中那种充满道教灵感的自然创造力的形象。因此叶燮的思想体系乍一看合理的同时，下边我们还将清楚地看到，它也带有一种强烈的不可表达的“精神化”倾向，这种并非神秘化的精神化在中国文学批评史上是极有盛名的。

## 二、叶燮的批评用语溯源

在进一步探索叶燮如何将他的体系用于文学批评的实践之前，我们还要浏览一下叶燮前辈们的著作，将他们使用的术语同叶燮的进行一番比较。前面略述过，叶燮认为诗歌由客观物质以及主观个人的这两个方面所决定，这与《文心雕龙》中的提法有所不同。在刘勰的并联或并立的关键词中，“理”（在刘处作“原因”，或“逻辑次序”，而在叶处作“原则”）与“情”（在刘处作“情感”而在叶处作“情状”）是成对的。刘勰在第二十七章《体性》这一重要章节的开头，将这两个词分别指为外在和内在的世界：

夫情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者也。

因此根据刘勰的观点，在文学上，内外世界虽不是合二为一，但却是一致的，并相应地由“理”（原因或逻辑次序）与“情”（情感）所代表。

在第三十一章《情采》中，他把这两个世界连结如下：

故情者文之经，辞者理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅，此立文之本源也。

因此“情”（情感）与“理”（合理的次序）被刘勰说成是写作的两个基本方面。文学的形式多彩与否取决于其“情”（情感）的内容是否丰富，而语言是否清晰、是否能让人理解则看是否以“理”（次序和原因）为基础。

刘勰所说的“理”有着多种内涵。然而，如同上面所引的关键

段落，“理”多用作“原因”和“逻辑次序”之意<sup>⑪</sup>。“情”在刘勰那里，如同刘若愚所指出，虽然也表示“情状”和“事物存在的条件或基本性质”，但多取“情感”之意。总之，“理”与“情”均是刘勰思想中的中心概念，二者享有同等的地位。

至于“理”与“事”，我们发现这两个词在《文心雕龙》中是经常连用的。仅举一个诗外文体“附会”方面的例子，刘勰写道，它们之所以能为人们所接受，其根本原因在于“乃理得而事明”<sup>⑫</sup>。

刘勰同叶燮一样也讨论作者的个人品质，在这里，我们再一次发现了他们之间的相似与不同之处。紧接上引第二十七章论述情理的段落之后，刘勰区分开了两个先天的和两个后天的品质。前者为“才”与“气”，由“情性”所决定；后者为“学”为“习”，是“陶染”的结果<sup>⑬</sup>。因此刘勰的术语与叶燮的有所不同。刘勰只是顺便才言及“识”与“力”，而几乎就没有在“勇气”这个意义上提到过“胆”。在刘勰与叶燮的文章中，只有“才”都占有重要的位置。

尽管叶燮并未采用刘勰先天后天品质的划分法，但我们仍旧可以看到刘、叶范畴的一致性：刘勰的“学”与叶燮的“识”比较接近，而刘勰的“气”则与叶燮的“胆”和“力”接近。在刘勰看来，内在的品质“才”似乎更重要一些，而叶燮则更看重“识”这一后天的能力。

因此刘勰在对文学的本质进行合理而系统的探索中，尽管所用的互补概念有时搭配单调乏味，但他的理论的一些基本结构与叶燮对于诗的详细论述是相适应的，尤其是他提出的内外世界一致以及强调“理”（原因/原则）与“情”（情感/情状）的理论<sup>⑭</sup>。

叶燮的观点与理学思想的密切关系是不言自明的，这可以从叶燮所用的术语（“理”、“气”、“格物”、“体一用”等）中看出来，只是在理学里作事实或事件解释的“事”的位置不那么重要。然而令人

生趣的是，“理”与“事”这一对词是对理学影响极深的华严宗的中心概念，所以我们发现在理学著作中这两个词虽不经常但也确曾配对使用过。在华严宗中，“理一事”与“体一用”同等重要，意思是“原则与外表”、“实质与形式”、“本体与现象”以及“基本本质与外部活动”，二者也由此比作水和波浪构成密不可分的统一体<sup>⑮</sup>。如前所述，“事”这个词在“诗话”中通常表示诗中的“实际所指”，而叶燮在使用时更带有一层哲学上的意味。显然，“事”在叶文中的用法与它在华严宗里同“理”相连的用法是相同的。

现在让我们着手讨论一下严羽的《沧浪诗话》——继《文心雕龙》后中国文学史上又一部重要经典——中的“理”。严羽同唐朝的司空图一样，用 Abrams 的话来说，就是鼓吹将“超验—模仿”的方法运用于文学，并强调诗的即兴的精神品质。实际上，严羽常常被当作是“理”（理性的原则或原因）和“书”（学习）均与诗无关的这一观点的主要辩护者。然而严羽对于“理”的态度并非就是说一不二，他这样写道：

夫诗有别才，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书，多穷理，则不能极其至，所谓不涉理路不落言筌者上也。<sup>⑯</sup>

因此，严羽并未从诗中完全抹去“理”。他甚至认为穷理同读书一样，是诗人修养的基本要求。然则在有成就的诗中，如他视作范例的汉、魏以及盛唐的诗中，“理”应该是内在于其中，却不显露书卷气、论辩的以及如以黄庭坚为首的江西诗派（严羽的主要批评对象）和宋朝哲学家们所醉心的哲学化的痕迹。

在另一处，严羽实际上将“理”概括为诗的四个要素之一，这四个要素是“词”、“理”、“意”、“兴”，他总结自南朝至唐代的诗有如下特征：

南朝人尚词而病于理，本朝人尚理而病于意兴，唐人尚意

兴而理在其中，汉魏之诗，词理意兴，无迹可求。<sup>⑯</sup>

这意味着伟大的诗反映“理”（或符合“理”）而在外却了无迹象。这种理想，他作为新古典主义者只能在汉、魏诗中，在某种程度上讲也在盛唐的诗中看到它的实现。他因此预言甚至断定了后继的明清拟古主义运动。

严羽没有阐述诗人的个人品质。同叶燮一样，他根本就没有从情感这个意义上提到过“情”是诗的基本要求<sup>⑰</sup>。然而他只是顺便才言及叶燮极为重视的基本要求之一“识”，他说：“夫学诗者以识为主”<sup>⑲</sup>。这符合他的要求，即尽管伟大的诗并不表露“理”与“书”的外在轨迹，但作为一个诗人应该博览群书并尽其心智彻底探究万物的实际。

后来的理论家在书、理与诗的关系这一问题上各执己见。严羽的论述所激起的争论郭绍虞与 R.J. Lynn 做了很好的记述，这里我们不去详细理会<sup>⑳</sup>。我们所感兴趣的是下面明朝胡应麟（1551—1602）所写的一段话。他在这段话里借佛家“理”与“事”的意义，来批评宋朝诗学的倾向，正与他之前的严羽一脉相承：

禅家戒事、理二障，余戏谓宋人诗，病政坐此，苏（轼）、黄（庭坚）好用事，而为事使，事障也；程（程颐，1033—1107）、邵（邵雍，1011—1077）好谈理，而为理缚，理障也。<sup>㉑</sup>

这表明“理”与“事”——后者既有事实之意，又有作为宋诗特征的用事之意——被明朝的拟古主义者视作诗路上的“障碍”。明朝的拟古主义者与严羽相一致，仿效的是盛唐之诗，其兴起于自发，纯粹自然，意味深长同时格式上又极为规范。

在明代、理学的方法也从理性（格物致知）走向唯心主义，将心、智看作是终极现实，视格理为做无用功而放弃。例如王阳明（1472—1529）给我们讲了这样一个故事，有一次他坐在竹林前面，

按照朱熹（1130—1200）所说的方法去领会竹子的“理”，但他七天之后由于头痛而放弃了这种念头<sup>㉒</sup>。明末清初，探究外部世界之理变成了在思想家的精神中去想象。焦点从外部的客观世界移到了内部的主观世界。

而且在诗人的个人品质方面，明清的作家把“才”的价值看得最重。李贽，中国反对传统观念最激烈的思想家之一，在明末就以其“表达主义的”文学观点站在拟古主义者的对立面，其哲学观点继承并超过了王阳明。他给我们留下一篇名为《二十分识》的文章，其中阐述了“才”、“识”、“胆”，实际上也就是叶燮所强调的一个作者所必需的四个品质中的三个：

有二十分识，便能成就得十分才，盖有此见识，虽则只有五六分才料，便成十分矣。有二十分见识，便能使发得十分胆，盖识见既大，虽只有四五分胆，亦成十分去矣。是才与胆皆因识见而后充者也。空有其才而无其胆，则有所怯而不敢；空有其胆而无其才，则不过冥行妄作之人耳。盖才胆实由识而济，故天下唯识为难。有其识，则虽四五回分才与胆，皆可建立而成立也。然天下又有因才而生胆者，有因胆而发才者，又未可以一概也。然则识也、才也、胆也，非但学道为然，举凡出世处世，治国治家，以致平治天下，总不能舍此矣。故曰“智者不惑，仁者不忧，勇者不惧”。<sup>㉓</sup>智即识，仁即才，勇即胆。<sup>㉔</sup>

同叶燮一样，李贽在论述这三个品质时，也将“识”排在第一位，这与明末和清时强调“才”的观点是对立的。当时叶燮并不是在他书中的任何地方都明确支持李贽的观点。<sup>㉕</sup>然而叶燮的文学进化论却与李贽（以及袁宏道）的观点极其相似，唯一不同的是叶燮将他的讨论局限于诗歌而李贽（和袁宏道）却把民间文学与戏剧也包括进去。因此抛开他们意识形态上的差别——叶燮比李贽更

保守——不论，这两位理论家之间有着惊人的相似之处。

### 三、叶燮在明朝和清初诗界的地位

以上简短的研究已经揭示，叶燮关于“理”、“事”、“情”以及与之相联系的个人的主观方面的观点，在中国文学批评史上并非是没有前例的。这些概念甚至在中国文学理论的根上就出现了——尤其是当我们将刘勰的《文心雕龙》作为其早期、形成阶段的代表。但是这以后的批评主要受禅宗的影响，轻视这些概念，或者公式般地去讨论他们，如谢榛和王夫之的“情一景”二分法（参见注<sup>⑭</sup>），而叶燮运用显然属于理学的术语，将这些概念扩展成为深奥的、创造性的思想体系。

叶燮的理论，重在“理”、“事”、“情”以及“识”这些方面，如不过度，便很有道理。他几乎未曾提起过诗言情或基于情这一带有强制性的说法，也未曾奢谈诗乃“景”与“情”的合一，而情景合一经谢榛、王夫之之手在有清一代几乎成文学批评中的常用语。然而叶燮在下面的文章中提出如何看待上面的这些见解，从中我们也可以看到叶燮在批评实践中，尤其是在杜甫的一句名诗上所运用的观点。这一段落从叶燮假设的对话者的评论开始，这个对话者从禅宗的观点出发，强调诗的含蓄特性，不赞成叶燮以“理”与“事”为重点：

先生发挥理、事、情三言，可谓详且至矣。然此三言，固文学之切要关键。而语于诗，则情之一言，义固不易；而理与事，似于诗之义，未为切要也。先儒云：“天下万物，莫不有理。”<sup>⑮</sup>

若夫诗，似未可以“物物”<sup>⑯</sup>也。诗之至处，妙在含蓄无垠，思致渺茫，其寄托在可言不可言之间，其指归在可解不可解之会，言在此而意在彼，泯端倪而离形象，绝议论而穷思维，引入于冥漠恍惚之境，所以为至也。若一切以理概之，理者一定之衡，则能实不能虚，为执而不为化，非板则腐。如学究之说书，闻师之读律，又如禅家之参“死”句、不参“活”句<sup>⑰</sup>，窃恐有乖于风人之旨。以言乎事，天下固有其理，而不可见诸事者；若夫诗，则理尚不可执，又焉能一一征之实事者乎！（第29—30页）

对于这一评论，叶燮答道：

然子但知可言可执之理之为理，而抑知名言所绝之理为至理乎？子但知有是事之为事，而抑知无是事之为凡事之所出乎？

这里叶燮的意思是想说诗歌创造了文学的现实，在文学中，不存在的东西可以通过无数的途径变成事实<sup>⑱</sup>。他继续写道：

可言之理，人人能言之，又安在诗人之言之！可征之事，人人能述之，又安在诗人之述之！必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表，而理与事无不灿然于前者也。（第30页）

然后叶燮试图引用并解释杜甫的四句诗以证明他自己的观点。杜甫诗中某些字的用法似乎走到了他所要求的“事”与“理”的反面。例如，在杜甫《玄元皇帝庙作》中有一句“碧瓦初寒外”<sup>⑲</sup>，“外”这个字用在这里似乎很荒谬。他是这样解释这句诗的：

言乎“外”，与内为界也。“初寒”为何物，可以内外界乎？将“碧瓦”之外，无“初寒”乎？“寒”者，天地之气也。是气也，尽宇宙之内，无处不充塞；而碧瓦独居其“外”，“寒”气独盘踞

于“碧瓦”之内乎？“寒”而曰“初”，将严寒或不如是乎？“初寒”无象无形，“碧瓦”有物有质；合虚实而分内外，吾不知其写“碧瓦”乎？写“初寒”乎？写近乎？写远乎？

使必以理而实诸事以解之，虽稷下谈天之辨，恐至此亦穷矣！然设身而处当时之境会，觉此五字之情景，恍如天造地设，呈于象、感于目、会于心。意中之言，而口不能言；口能言之，而意又不可解。划然示我以默会想象之表，竟若有内、有外、有寒、有初寒。特借“碧瓦”一词实相发之，有中间，有边际，虚实相成，有无互立，取之当前而自得，其理昭然，其事的然也。（第 30 页）

叶燮想通过他的分析来揭示，杜甫的诗虽于常理不可解释，但却并不荒唐，并且这句诗或毋宁说这种形象更富有含蓄性，使敏感的读者体验到或直观地领悟到诗中的情景。他总结其论点说：

以上偶举杜集四语，若以俗儒之眼观之，以言乎理，理何以通？以言乎事，事于何有？所谓“言语道断”<sup>③1</sup>，思维路绝；然其中之理，至虚至实，至渺至近……

要之作诗者，实写理事情，可以言言，可以解解，即为俗儒之作。惟不可名言之理，不可施见之事，不可径达之情，则幽渺以为理，想象以为事，惝恍以为情，方为理至事至情至之语。此岂俗儒耳目心思界分中所有哉！则余之为此三语者，非痴也，非僻也，非锢也。得此意而通之，宁独学诗，无适而不可矣。（第 32 页）

叶燮的“理”与“事”从以上他对杜诗的解释来看，显然不是理性可以辨别的。相反，“理”与“事”最终在诗中实现时却成了即兴的东西，从而反映出世界不可思议的、活的以及有机的形式。由于“理”与“事”为诗人隐藏于诗歌中，同感的读者就可以直观地加以

领悟。这样理解“理”，叶燮的思想就与严羽相距不远了，严羽曾说过盛唐的诗人“尚意兴而‘理’在其中”。

现在试让我们更确切地回答关于叶燮文学方法上的问题：叶燮的文学方法是模仿的，实用主义的，抑或如刘若愚指出的是表达主义的<sup>③2</sup>？叶燮坚持诗要反映世界上的事物或事件的“理”、“事”、“情”，这表明他的取向是模仿的。然而我们最后引用的那段文章表明，他所提倡的对于现实的反映不能是自然主义的。而且他所号召的是反映更深刻的现实，并要靠直观地做和领会。从这个角度看，他的方法可划入 M. H. Abrams 所说的“超验—模仿的”范畴<sup>③3</sup>。

我们也大可以倾向于将叶所倡导的个人的、非拟古的方法划为“表达主义的”一类。在攻击明朝遵从模式的拟古主义者时，叶燮就多次提出“自成一家”这一口号，鼓吹文学上的“个人主义”<sup>③4</sup>。下边出自《原诗·外篇》的一段文章似乎也支持这种观点：

《虞书》称“诗言志”。志也者，训诂为“心之所之”……志之发端，虽有高卑、大小、远近之不同；然是有志，而以我所云才、识、胆、力四语充之，则其仰观俯察、遇物触景之会，勃然而兴，旁见侧出，才气心思，溢于笔墨之外。志高则其言洁，志大则其辞弘，志远则其旨永。如是者，其诗必传，正不必斤斤争工拙于一字一句之间。（第 47 页）

如果我们将鼓吹诗的主要目标在于表达兴情或性灵的中国诗人，如将主张所谓“自然性灵”的公安学派和袁枚贴上“表达主义的”标签，那么上述段落则并非简单地就可视为“表达主义的”陈述。前面曾经指出，叶燮在系统论述内外世界时，奇怪的是并未从情感这个意义上使用过“情”这个字，实际上他同严羽一样，几乎从未谈到过表达兴情与写诗有关系。在上面的段落中，他引用了《书

经》以及《诗经·诗大序》对于诗的经典论述，而这些经典明确提到诗言“志”而非“情”（情感）。尽管成语“诗言志”中的“志”字被六朝及其以后的批评家们替换成“情”且常常把它解释为“情感”<sup>⑤</sup>，但“志”这个词有着它确定的儒家意义：最初使用时，它指的是官吏的政治抱负；而在理学的含义中，它指的是一个人必须固守儒家道路的意愿或目的，即“志于（儒家的）道”<sup>⑥</sup>。因此叶燮这里并未鼓吹随心所欲地表达自我、表达作者的情感或“纯朴的性灵”，他所号召的是表达诗人的道德目标，表达高尚的情操（杜甫的“胸襟”）。儒家的导向在他的一封信中表现得尤为清楚，这封信由于解释了他的“理”、“事”和“情”的概念，在这里引用显得很有意思：

夫文之为用，实以“载道”，<sup>⑦</sup>要先辨其源流本末而徐以察其异轨殊途……今有文于此，必先证其美与不美，其美者则人共誉之，曰美。彼文而美，固可誉也。夫固有其文之美者矣，然而未可即谓之自通也；固有其文通者矣，然而未可即谓之适于道也……夫由文之美而层累进之，以至适于道而止。道者，何也？六经之道也。为文必本于六经，人人能言之矣，人能言之而实有未能知之，能知之而实未能变而通之者也。夫能知之更能进而变通之，要能识夫道所由来，与推夫道之所由极。非能明天下之理，达古今之事，穷万物之情者，未易语乎此也。

仆尝有《原诗》一编，以为盈天地间万有不齐之物之数，总不出乎理、事、情三者。故圣人之道，自格物始；盖格夫凡物之无不有理、事、情也。为文者亦格之，文之为物而已矣。夫“备物”者莫大于天地，而天地备于六经。六经者，理、事、情之权舆也。合而言之，则凡经之一句一义，皆各备此三者而互相发明。分而言之，则《易》似专言乎理，《书》、《春秋》、《礼》似专言乎事，《诗》似专言乎情（“情”这里确实也指情感）。此经之原

本也，而推其流之所至，因《易》之流而为言则议论、辩说之作是也；因《书》、《春秋》、《礼》之流而为言，则史传、纪述、典制等作是也；因《诗》之流而为言，则辞赋、诗歌等作是也。数者条理各不同，分见于经，虽各有专属，其适乎道则一也。而理者与道为体，事与情总贯乎其中，惟明其理，乃能出之而成文。<sup>⑧</sup>

因此，文学应当建立在六经的道德原则之上。依据周敦颐的名言“文以载道”，文学应当表达适于儒家之“道”的思想。这表明叶燮的方法在理学道路上实际上是更为实用主义的而非表达主义的。由于叶燮的理论中含有模仿的、表达主义的以及实用主义的这三种因素，因此将他放入哪一个批评范畴之内，不是不可能就是相当困难。

总之，叶燮在明朝和清初诗学界的地位如何呢？简言之，这一时期有个人主义者与拟古主义者之间的对立。在个人主义者的阵营中有非属同一派别的批评者，如公安派的袁氏兄弟，竟陵派的钟惺和谭元春以及清初激烈批评他们的钱谦益。他们的共同点就是抛弃过去的模式，鼓吹直接表达诗人的兴情和“天生性灵”。拟古主义者的阵营同样是由不同门户的人所组成。首先有如明朝后七子中的李攀龙、王世贞等“最最拟古主义者”。但是人们还可以给他们加进两个与他们极为不同的批评者：另一后七子成员谢榛和清朝的王士禛，因为这两个人都以过去为导向，反对毫无顾忌地表达情感，喜欢谈论诗的“精神”或“直觉”方面。

叶燮在抛弃旧的模式这一点上与个人主义者有很多相同之处，他号召每一个新的诗人在每一个新的时期都应该有个人的方法。可是他对于过去的态度却并不像公安学派那样偏激，正如我们所看到的，这是因为他还要求诗人从古人那里收集材料，认为人们的个性必须建立在六经的基础上，首先是建立在吸收全部诗学

传统的基础上。唯有如此,一个诗人才真正可以“自成一家”。在这方面他与钱谦益的观点是相同的。他与个人主义者的不同点,在我看来,是他强烈的儒家导向。他坚持一个诗人要表达的不是他个人的情感或“天生性灵”而是充满道德修养的思想。在某种程度上,人们可以将他的立场视同其“榜样”韩愈的立场。韩愈作为一个儒家保守派,证实了叶燮在文学上“自成一家”的理想。

拟古主义者又是如何呢?叶燮与拟古主义者在理论上的共同点是:他们都不鼓吹表达强烈的情感。此外,我们已经证实,叶燮论文有一个特征就是,他尽管使用了一套合理组织的词汇和原则,但如同前引文中的那样,他最终却诉诸于无法解释。在一个“理性”的西方翻译者面前,这似乎表现出智力上的反高潮,但放在中国这一背景中,他却又是极其合乎情理的。从直观上领悟而不是从智力上理解基本的存在不仅是中国哲学的一个特征,而且也是中国文学批评史的一个特征。哲学方面提一下道家思想、禅宗以及王阳明的理学就足以证明。同样,在中国的诗学中,诗歌的语言和意象对于现实的直观领悟及其含蓄效果即是唐以后批评界的一个中心概念。这些源自司空图和严羽的提法,在明朝拟古主义者中极为风行。如 R.J. Lynn 所指出,这些拟古主义者虽然执着于理学的价值观,但都承袭严羽,喜欢用禅宗的词汇和意象来表达他们的诗学观点。叶燮的论文尽管与这种观念有明显的相似之处,但它与拟古主义者的批评作品的区别也正在这里。叶燮并未提过严羽是其观点的源泉,更抛弃了以禅附会诗的方法。相反叶燮使用的是一套披着理性外衣的词汇,事实上均借自宋朝的程朱理学。

但是,如同前面提到的,叶燮对于杜诗的解释,对于无名的“理”和费解的“事”的强调,以及对于诗歌形象含蓄效果的坚信,清楚地表明他比较接近拟古主义者的理论,只是他自己不太愿意承

认。为万全起见,人们也许可以按现成的分类,将他的理论特征概括为:禅宗导向的“超验—模仿的”观点,作理学实用主义之“变”,同时夹杂着一些表达主义的因素。也可将他的理论概括为上述“情”、“景”(如外部物质世界与内部个人世界)合一公式的微小变动。若真如此,叶燮的理论便极为合乎刘若愚曾经给文学理论下的一般特征,他说:

如同所有的文学和艺术都企图表达不可表达的事物,文学和艺术的理论也都试图解释不可解释的东西。<sup>⑨</sup>

叶燮对于诗的直观悟性这一不可表达事物的分析,再次让人联想起了理学的方法论。叶燮的方法与“诗话”体的一般做法极为不同,诗话的注释千篇一律,且评价缺乏分析和透彻的解释。叶燮对于杜诗的解释代表一种建立现代批评分析的企图。尽管他最后退入了不可表达,尽管杜诗打动他的方式不一定能为现代的西方读者所分享(当然在这一点上,人们必须将诗歌看成一个整体),但是一旦界定于 Emil Staiger 所言的“领会那些打动我们的东西”(to grasp that which grasps us)<sup>⑩</sup>,则叶燮的解释企图已非常接近文学批评的目标。

<sup>①</sup> 本文中我使用了 M. H. Abrams 首创的三个批评术语,即“模仿的”(mimetic)、“实用主义的”(pragmatic)和“表达主义的”(expressive)。参见 M. H. Abrams 的《镜子与灯:浪漫主义理论与批评的传统》(剑桥:剑桥大学出版社,1953)第 6—26 页。刘若愚(James Liu)在其早期著作中,曾用“直觉主义者(intuitionist)”一词指代 M. H. Abrams 的“超验—模仿的批评主义”“transcendental mimetic criticism”,参见其《中国诗的艺术》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1962)第 81—87 页。而在他的后期著作中,他则借用并修改了 Abrams 的体系,并用“先验的”(metaphysical)一词取代了他早先用的“直觉主义者”,参见其《中国文学理论》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1975)第 16—62 页。

② 《清诗话》第2卷第563—612页。本文所引《原诗》出自郭绍虞编、霍松林注的《中国古典文学理论批评专著选辑》(北京:人民文学出版社,1979),其页码直接标在正文中,不另作注。

③ 例如,参见张葆全的《诗话和词话》(上海:古籍出版社,1983)第82页;敏泽的《中国文学理论批评史》(北京:人民文学出版社,1981)第2卷第862—863页。传统的评论家并不欣赏叶燮的著作。例如,《四库全书》的编纂者们就认为《原诗》不够资格入选皇家图书馆。在目录提要中,他们写道,《原诗》“虽极纵横博辩之致,是作论之体,非评诗之体”,“又好大言欺人,亦多英雄欺人之语”,见《四库全书总目》卷197《集部·传文评类存目》(北京:中华书局,1965)第1806页,除沈德潜外,其他为叶燮作传者均不赞同他的理论,说他的诗论是对陆游(1125—1210)和范成大(1126—1191)思想的浅薄理解。至于西方文学中对于叶燮理论的介绍,可参见刘维平的文章,载《中国文化》第26卷(4/1985)第55—63页;刘若愚的《中国文学理论》第83—85页,以及倪豪士(W.H.Nienhauser)编的《印第安纳中国传统文学手册》(布拉明顿:印第安纳大学出版社,1986)第920—921页。

④ 参见范文澜注《文心雕龙》(北京:人民文学出版社,1958)第2卷第519—521页。

⑤ 这种说法出自李梦阳,见《明史·李梦阳传》(北京:中华书局,1974)第24册第286卷第7348页。

⑥ 该词出自杜甫著名的《八哀》中的第一首第23句。

⑦ “在物”与“在我”之间的区别,理学的著作中也提到过。例如陈淳即说过:“理即在物之理,性即在我之理。”见陈淳《北溪字义》(北京:中华书局,1983)第42页。在此之前,荀子也曾用过“在我者”和“在物者”,但并未直接加以对照。

⑧ 按霍松林的注解,这是韩琦(1008—1075)的一个说法,并见强至《韩忠献公遗事》。

⑨ 引自杜甫诗《偶题》中的第一句。

⑩ 这里让人联想起T.S.Eliot在《哈姆雷特及其难题》一文中的名言“客观相关物”(objective correlatives):“用艺术形式表达情感的唯一方式就是去寻找‘客观相关物’,换言之,就是去找到构成某一特定情感的一群物体,一个情境以及一串事件。这样当外部事实最终以感觉经验出现时,便能即刻唤起这种情感。”载《神木——关于诗歌及其评论的论文集》(伦敦:莫休思出版

公司,1960)第100页。人们可以将“理”、“事”、“情”看成是Eliot的“客观相关物”,并由某些特定的情境和“外部事实”所体现。叶燮与Eliot在传统与个人才能的关系上也颇有相通之处,关于这一点,可参见刘若愚著《语言一悖论一诗学》(普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1988)第129页。

⑪ 参见刘若愚的《中国文学理论》第74页。

⑫ 参见范文澜注《文心雕龙》第2卷第652页。

⑬ 参见范文澜注《文心雕龙》第2卷第305页,另参见刘若愚《中国文学理论》第75页以后文。

⑭ 在中国文学批评史上(以及在宋朝文人学士的绘画美学中),外在的物质与内在的个人这两个世界相联系(或主客观合一)的观点起着举足轻重的作用。唐朝的司空图和王昌龄就讲到了“意”、“思”、“境”的合一。参见Maureen A. Robertson《表达珍贵的东西——司空图的诗学及其二十四诗品》一文,载D. Buxbaum和F. M. Mote合编《过渡与永久:中国历史与文化,萧公权博士颂寿论文集》(香港:震旦出版社,1972)一书第327—353页以及本文注⑦。另参见司空图的《与王驾评诗书》,载《中国文学批评资料汇编》(台北:成文出版社,1978)第2卷第252页。明清诗论者谢榛(1495—1575)和王夫之(1619—1692)提出的“情景合一”公式,现在常常为人们用于解释中国的古典诗。参见刘若愚的《中国文学理论》第40—43页;谢榛的《四溟诗话》,载丁福保编《历代诗话续编》(北京:中华书局,1983)第3卷第1180页;以及王夫之的《薑斋诗话》(《清诗话》第1卷第11页)。

⑮ 见D. Bodde译、冯友兰著《中国哲学史》(普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1973)第2卷第431页以后文。另参见陈荣捷著《中国哲学资料集》(普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1963)第407—424页。据我所知,在叶燮的著作中,叶燮很少搬弄佛教哲学,所以华严宗的实际影响不可能进入。至于理学中,“理”与“事”在程颐的著作中是一起出现的,参见《二程全书》卷15(四部备要本)以及陈荣捷的《中国哲学资料集》第552—557页以及第614页。

⑯ 见严羽《沧浪诗话》,该书收入何文焕编《历代诗话》(北京:中华书局,1961)第2卷。

⑰ 见严羽《沧浪诗话》。

⑱ 实际上,叶燮仅仅在注释《诗大序》中关于诗“吟咏情性”这一名段时提过一次“情”。参见理雅各(James Legge)译《中文经典》第5卷第36页;严羽的《沧浪诗话》。然而在《诗大序》中,这种说法的背景却是极为实用主义的:

古代的史官“吟咏情性”，意在“谴责统治者”。

⑯ 见严羽《沧浪诗话》。

⑰ 参见 R.J.Lynn《中国诗学中的重才倾向：严羽及其以后的传统》一文，载，《中国文学：论文、文章、评论》第 5 卷第 2 期（1983 年 7 月）第 157—184 页；以及郭绍虞编注的《沧浪诗话校释》（北京：人民文学出版社，1983）第 33—47 页。

⑱ 见胡应麟《诗薮·内编》2.39。如 Lynn 所指出，这里是一个双关语：“事”在佛教中的涵义是指现象，而在一般的和文学的意义上则指“用事”。

⑲ 王阳明的《传习录》中载有此事，见《王文成公全书》（四部丛刊本）3: 51a；另参见陈荣捷《中国哲学资料集》第 689 页。

⑳ 《论语·宪问第十四》。

㉑ 摘自李贽的《焚书》卷四《杂述》。这里转引自《中国美学史资料选编》（北京：中华书局，1981）第 2 卷第 132—133 页）。

㉒ 公安派的袁氏以及竟陵派的钟惺（1574—1624）和谭元春（1585—1637），主张个人主义的和表达主义的文学方法。叶燮对于他们的这些观点均不赞成。

㉓ 朱熹在《大学》中的插入语。

㉔ 出自《庄子》第 20 章。

㉕ 引自严羽的《沧浪诗话》，那里说诗人应该留意用“活的”句子取代“死的”句子。至于禅宗的起源，参见郭绍虞的《沧浪诗话校释》第 125 页。

㉖ 注意这里与亚里士多德的观点有相似之处。亚里士多德认为不应该描述“已经发生的事，而是将要发生的事……诗歌比起历史更富有哲学意味和重要性，因为它表达的是自然事物乃至整个宇宙，而历史所表述的只不过是特例。”参见亚里士多德的《诗学》，此处转引自前引 Abrams 书第 36 页。

㉗ 其对句“金荃一气旁”，叶燮并未引用。

㉘ 按郭绍虞对叶燮《原诗》引文的注解，这句话出自《维摩经》。参见郭绍虞编《中国历代文论选》（上海：古籍出版社，1984）第 3 卷第 358 页。

㉙ 参见刘若愚著《中国文学理论》第 85 页。

㉚ M.H.Abrams 将其“超验的”（transcendental）理论特点概括如下：“本理论将艺术的特定目标规定为一定的观念和形式。这种观念和形式或许经由意识世界可以达到，但最终它们是超越经验的，独立存在于自身的理想空间之中，且只有通过想象才能得到。见前引 Abrams 书第 37 页。

㉛ 青木正儿因而把它归为“自成一家”的范畴之下，参见陈淑女译、青木正儿著《清代文学批评史》（台北：开明书店，1969）第 86 页。

㉜ 这始于《诗经》中的《诗大序》。之后陆机在其《文赋》中创新为“诗缘情”。另参见刘勰《文心雕龙》第 6 和 31 章。

㉝ 见《论语·述而第七》。

㉞ 指周敦颐（1017—1073）的名言“文所以载道”，见周敦颐的《周子通书》（四部备要本）第 6 页；又参见陈荣捷的《中国哲学资料集》第 476 页。

㉟ 引自叶燮的《与友人论文书》，载《中国文学批评资料汇编》第 10 卷第 272—273 页。

㉟ 刘若愚《中国文学理论》第 3 页。

㉟ “我们领会的是那些能打动我们的事物，这就是所有文学的真正目标”。见 Emil Staiger《诗人想象力的时代》（苏黎世：阿尔特米斯出版社，1953）第 11 页。

（译自《通报》1992 年第 78 期，注释有删节）

（王文兵 译）