

学术史三人谈

清华学贤的诗学创新

——以王国维、陈寅恪、钱锺书为例

夏中义

“文论创新与中国学派”这个题目有两个层面：一是何谓“文论创新”，二是何谓“中国学派”。今天我侧重讲文论创新。任何东西不创新都会衰老乃至死去，文论亦然，只有创新才可能有较久远的生命力。

“文论创新”在古代、近代、现代都有。但问题是，何谓真正的文论创新？文论创新让文学理论明确其生命力赖以维系的真正基点何在？这个基点，是指文论的生命力归根到底取决于它能否阐释文学经验，能否阐释作家融入文学经验里的、对人类精神具有审美魅力的那些潜质。当这种潜质被作家、诗人表现出来，而读者难以体会时，理论家和批评家的责任，就在于能否把那些很珍贵、却又隐藏得很深，一般读者难以咀嚼的东西变得可以咀嚼。比如一幅画放在你面前，若没有一个内行的批评家把这画的微妙含义，或躲藏在纸背的深意讲清楚，一般观众看这画也就可能觉得没啥了不起。假如有个很内行的批评家，把那幅乍看没啥了不起的画的深意揭示出来，你会觉得眼睛一亮，噢，是这样啊，这就说明该批评家很懂画，通过批评家的阐释，揭示出这画藏得很深的内涵，让普通受众也能眼睛一亮。这也表明该批评家用来分析此画之美妙的那个理论（文论、画论）可能颇具创新性。

民国时上海有个漫画家叫丰子恺，其儿童

漫画很出名，谁看不懂呢？但又大多将画家的创意看浅了。问题就出在一般观众解读其儿童漫画，过分依赖日常视觉经验，都觉得这是市井题材，是在画一个慈父眼中的儿女可爱。若仅如此，谁看不懂呢？但这未必是画家创作儿童漫画的深层动机。丰子恺为何画儿童漫画？因为他二十几岁到上海，要在上海扎根，希望在上海的环境中活出人生温暖。但这个浙江人到了上海谁也不睬他，不仅没有觉得温暖，相反他觉得冷漠，觉得人家都瞧不起他，他看人家也不顺眼，他觉得自己内心最温暖的意向是赶快回家和孩子们在一起。他画孩子和家庭欢乐是为了弥补自己在上海打拼时感觉到的日常冷漠，他要拯救自己于冷漠，才画子女的璀璨笑脸，这才是其创作本意，其深层动机是为了缓解或冲淡在上海生活的苦涩。所以要进入画面的深处，要从画面看到纸背的深意很难。若想非常理解画家，就不仅要看他画什么，还要看他为何这么画，你才可能明白其苦衷。他把孩子的笑脸画得越甜蜜，越是为了缓解自己在上海的孤单。这么来阐释绘画或文学的理论，肯定要比那些简单地把日常视觉经验与画面相对应的反映论强得多。或曰，能发现画家为何画这画的动机的表现论理论，肯定比反映论理论要高明。故谈“文论创新”，若能从反映论文论中走出来，走向表现论理论，可能会更接近艺术创作的内在动机，也

就更能进入画面深处,找到精髓。故谓文论创新须讲基点,这基点就是须把文学艺术所蕴含的审美潜质呈现出来。此呈现,用锋杰的话说,即“敞亮”,不敞亮,它仍在黑暗中。有一种理论若能把艺术美丽的秘密,从幽暗状态放到敞亮状态,放到一个阳光普照的状态,这才是理论创新最重要的基点。谁能把艺术家的天才创作变成可让公众分享的财富,谁能做到这一点,谁就是真正的专家,哪种理论能做到这一点,那种理论就具有更大的魅力。创新的基点在此,其正当性也在此。不能把一个理论弄来弄去,只求其“逻辑自洽”,却把文学的美丽弄没了,把艺术的美丽弄没了,这算什么“文论创新”?不如不“创新”。颇有些文论课程越讲同学们越糊涂,钱锺书对这种将文艺之美弄没了的理论很排斥,刻薄地嘲讽这些理论像宫廷里的太监,周围佳丽如云,有机会,没能力。言下之意,那些把文论讲得没有文学味、艺术味的课程,近乎太監式课程。

接着我说的清华学贤包括王国维、陈寅恪与钱锺书,在民国期间已做了很多“文论创新”。讲文论创新要有历史纵深感,至少讲晚近百年,现在已是 2025 年,新世纪的 1/4 过去了。1908 年王国维出版《人间词话》,1948 年钱锺书出版《谈艺录》,1950 年陈寅恪出版《元白诗笺证稿》,我们不妨看看前辈们的“文论创新”做得怎样。学界颇有人轻言今天的文论没啥东西,其“今天”大概是从晚近 70 年来算的,若再往前推呢,推到“五四”新文化前的 1908 年呢,或许呈现给后世的学术史景观就很不一样。

大凡做 20 世纪中国美学—文论史专业的学者,不会不思考清华学贤在文论创新方面做了什么,其诗学遗产是否很值得晚学好好补课。或当我们做不出什么时,是否应看看祖辈究竟留下什么财富。一个不懂得父辈或祖辈的珍贵遗产的人,很难是真正有出息的。一个知道先辈已贡献什么、又能珍惜这遗产且用这遗产来滋养自身的人,倒很可能有大出息。

一、王国维“诗学创新”

王国维《人间词话》有诸多概念,最重要的是境界。境界本是一个佛典词汇,不是美学或

诗学词汇。境界这个古词到《人间词话》变成一个概念乃至变成一个范畴,像宝石那样璀璨地镶嵌在《人间词话》的皇冠上。境界这词何以有这般力量?是“诗学创新”将此古词挪到一个崭新的理论框架里,它所散发的光芒非常厉害。锋杰老师曾撰书《境界的敞亮》,就是要把王国维注入“境界”一词的独特心得,学术地呈示于众。境界在未被《人间词话》当作诗学概念之前,其佛典本义是指什么?是指人体官能对存在物的多维感受,比如眼睛之视觉、手指之触觉、鼻子之嗅觉、舌尖之味觉、耳朵之听觉。佛学讲境界,第一要义就是指人体官能对世界存在的最初触摸,触到毛茸茸的,就感觉到其存在了,这是佛学的境界本义。叶嘉莹在 1980 年由花城出版社出版的《王国维与文学批评》中分析境界,就首先是从佛学角度去分析的,但这很不够。

若细读《人间词话》,你会发现王国维给境界注入的内涵与佛学不是一回事。王国维的境界内涵,是指诗人对个体生命存在价值的颖悟,此颖悟从浅到深、由小到大,在王国维那里有三个层次。一是感觉层次:“红杏枝头春意闹”。春天来了,校园里的杏花开得红艳像火,像春风吹拂篝火那般发出噼啪声响,这就叫“春意闹”,“一个‘闹’字境界全出”。眼睛所看到杏花的红艳火热,宛如耳朵听到篝火被春风吹得噼啪作响,这叫“通觉”,又叫“通感”。眼睛的视觉与耳朵的听觉汇融一体,这句诗就火了。那时你若还待在图书馆看书,人家就会觉得你傻,春天来了那么漂亮,你怎么不出去看看呢?这就叫境界。但这境界很小,纯系情趣,是官能层面的境界。

第二境界是李白写的“西风残照,汉家陵阙”,把个人生命放在历史框架里去看,“汉家陵阙”也难免“西风残照”之结局。大汉疆域曾是中国历史上甚为雄阔的,然其帝王也终究不免一死。哪怕是帝王,哪怕定于一尊,当他该死之时,最后还是化为一抔黄土,“西风残照”,照在孤零零的黄土堆上,极凄凉。那坟墓埋着显赫的君王,显赫的君王死后也一钱不值。皇帝的个人命运也有此大限,那么芸芸众生在历史洪荒里的位置,也相当渺小。人只有知道自己的渺

小,知道个体生命存在的局限性,才可能奋发图强。用锋杰老师很喜欢的一句话叫“向死而生”。只有知道你享有的生命是有限的,才会更珍惜有生之年,让自己澎湃起来。所以一个人的伟大始于知道自身存在的渺小、短暂。这境界就大了。我知道我要死的,我离死还有多远,于是就会抓紧时间。也许对青年大学生来讲,生命的末日太遥远。但对我来讲,我从48岁就开始计算我还可能活多长时间。因为48岁那年我父亲走了,我突然觉得死亡离我很近。我想纵然能像冯友兰那样工作到95岁,48岁的我亦在走人生下坡路。现在我已75岁,若我真能像冯友兰那样活到95岁,我也只剩20年了。当想到只剩下20年,我就想抓紧时间多读一点、多写一点,这不是境界吗?这是“西风残照”激发了我的生命境界。这境界要比“红杏枝头春意闹”的情趣境界有沧桑感,更有价值含量。

还有第三境界,系王国维最喜欢的李煜词所开创的:“问君能有几多愁,恰似一江春水向东流。”这是李煜在咏叹其生命波折亦如春江弯曲多险阻,当皇帝没当好,成了阶下囚,从天堂跌到地狱多痛苦。但他有生存勇气,我当皇帝不行,当诗人行不行?后来他果真成了大诗人,一个失败的皇帝转变为大诗人,其生命就获得了新的意义,可以留下很多不朽诗篇。于是他就觉得他活下去有了新的理由。这境界就厉害了。请在座的所有人想想,你能保证自己这辈子走路没挫折吗?遇到挫折怎么办?灰心丧气(丧失生存勇气)有理由吗?若与李煜相比恐怕就没有理由,李煜从那天堂跌下来那么痛,他还要活,活不成皇帝,那就活成诗人,果然成了了不起的诗人。所以李煜词给后世每个人都有生命的启迪。当你遇到障碍时,想想李煜吧,你的挫折会比李煜更大吗?假如没有,那你就没理由灰心丧气。这境界真是太大了。

如上诗学三境,从“情趣”→“历史”→“终极关怀”,皆是落在对个体生命的价值探寻上而又逐级攀登,这当比佛学的官能性界定要开阔且幽邃。同时又可借鉴王国维的诗学创新路子,把古人某一不无内涵、但没被充分阐释的古词,变成现代诗学或现代美学的一个概念。何谓“文论创新”?王国维在此给了启示:即把古贤

未尽其底蕴的语词,有针对性地置于鲜活的精神状态,使之成为学理地概括其心志的对应性概念,令人耳目焕然一新,这就叫创新。

二、陈寅恪“诗学创新”

学界大致把陈寅恪视为史学家,其实在清华大学,陈寅恪既是历史系教授,又是国文系教授,属双聘。1942年因为抗战,燕京大学迁校成都,他又被聘为燕京大学的中文系教授兼历史学教授。从1948年末到1952年,他又到广州的岭南大学,也是双聘为历史学教授兼中文系教授。作为历史学家,他在诗学上有很多创新。很可惜,史学界不研究陈的文论创新,文学学界则认为他属于史学界,有啥“诗学创新”?从1943年到1950年,他撰成《元白诗笺证稿》,该书有一“诗学创新”叫“古典今情”。古典,即古代典籍或文献出处;今情,即今日之感情。一个现代人写旧体诗,往往要用典故。诸多学问家专注于典故出处,但陈寅恪不满意,因为这仅仅是学问,还不是学术。学问与学术有何区别?学问是问知识从哪里来,本意何谓?学术,则须回答为何是这个典故被用到这首诗里?或诗人为何非用这典故不可?或为何诗人把这典故用在这首诗里,诗就活了?用某典故表达诗人之今情,这叫古典今情。“古典今情”绝对是了不起的“诗学创新”,但很少有人关心这个。

《元白诗笺证稿》另一个“诗学创新”点,叫“诗俟史证”。“俟”是等待,意谓诗歌某个元素若经历史验证后,人们对这首诗将会理解得更深。《琵琶行》最后一句“江州司马青衫湿”,江州司马是谁?白居易。白居易在江州当司马应是五品官,五品官着衣应是绯红色,白居易在江州为何穿青衫呢?青衫是九品穿的,准备当官的“将士郎”才穿青衫,五品官穿青衫意味着什么?意味着白居易被罢免,但又给他一点体面,你可在江州司马位置上坐着,但你着衣已非五品绯衣,让人家一看就明白是下台了。这个“下台干部”很郁闷,在江畔听到一个女子弹琵琶,对她充满同情,和她聊天,聊着聊着觉得人生坎坷的琵琶女与“我”这个“下台干部”“同是天涯沦落人”。这就须考证,一个五品官不穿

五品绯衣,是否符合历史真实?如符合历史真实,此诗尾声就分外哀悯至深。如仅仅是诗人虚构,就没啥深味了。于是,陈寅恪就从唐代典籍、朝廷文献考证出五品官穿九品青衫,是为了惩罚、羞辱白居易,因为有此史实细节,所以带着屈辱的白居易,看到沦落天涯的歌女的那份凄凉,就会痛感歌女之凄凉就是“我”的凄凉,“我”的坎坷也是你的坎坷,于是热泪盈眶了。读者若读懂了,眼睛也会湿润。一个诗歌的古典元素被历史所证实,这就成了历史苦难或生命曲折的符号,再把这符号放在《琵琶行》的最后一句,你就会觉得哀悯至深。知道典故的历史分量的人,和不知典故的历史分量的人,读最后一句诗的中心感应大不同。这就宛如你手头有个制作精良的古雅工艺品,日后被专家鉴定是从故宫流失的文物,你再去掂量此物,心境大异。这就意味着“诗俟史证”将使此诗更迷人。可惜文论界知道这点的人甚少。

三、钱锺书“诗学创新”

这一百多年来,从 1907 年到 2024 年,在文论创新方面,核心即诗学,因为诗在中国文学传统里历来是皇冠上的宝石,而钱锺书在诗学层面的创新又属最多、最深亦最系统。钱锺书在 1933 年(时年 23 岁)撰文《中国文学小史序论》,1948 年出版《谈艺录》,1958 年出版《宋诗选注》,1979 年出版《管锥编》四卷,1994 年再出《管锥编》卷五,满是“诗学创新”。与王国维、陈寅恪相比,钱锺书的“诗学创新”特点在于:擅长将古典诗学的某一关键词,在逻辑上升华为概念或范畴。最终,他选取了六个古典词语,创造了六个分支的诗学理论。我在这儿主要讲三个。其一是“能文”。“能文”是萧统在公元 530 年写《文赋》序里的关键词,用它来区分文学性书写与非文学性书写的边界。看文章能否把一些词语所蕴含的审美潜质写得让读者滋生情态想象,若有此效应,此文即文学性书写;若不在乎词语所诱发的情态想象,只求把事情的意思讲清楚,那么,此文属于非文学性书写。简言之,区分文学性书写与非文学性书写的边界,重在受制于用词语时是否注重其光泽、其气息、其造

型感,亦即能否让读者进入情态想象氛围。大凡能够让读者进入情态想象的书写即文学性书写,此谓“能文”。

“能文”这词为何有此魅力?历代甚少人阐释。钱锺书阐释了,他从《谈艺录》到《管锥编》,围绕“能文”说了很多话,把这些话汇总,不难看出他释“能文”用心甚深,意在奠立其“诗性本位论”。何谓“诗性”?要把“诗性”讲清楚,又须区别“诗技”不是“诗艺”。“诗技”,写诗的技术。写旧体诗,至少要押韵,讲究韵押得较严还是较宽。还涉及对仗,讲究仄仄平平平平仄,这叫“韵律”。你不会这些技术只能玩打油诗,自娱自乐。真正写旧体诗是技术活。再谈钱锺书特别强调的“诗性”,某诗写得好不好,就看能否让读者沉浸在情态想象氛围中。很多人何为读诗会流泪,因为他沉浸在情态想象中,太当真了。读《红楼梦》读到林黛玉流泪了,你也流泪了,你把林黛玉作为真人来体验了。其实她是虚构人物,但你流泪了表明曹雪芹写林黛玉成功了,这就叫“诗性”。诗性之魅力就在于诱发读者的情态想象效应。这就是文学之所以为文学、有魅力的最重要的根基所在,故谓“本位”。“诗性本位”是什么?是“能文”。萧统说过“能文”一词,没说“能文”是“诗性本位”,这是钱锺书说的。萧统在公元 530 年说不出这话,钱锺书在 1933 年(时年 23 岁)开始这么说,这就叫创新。古人留下好东西,但未必能说明它好在哪里,钱锺书把它讲明白了,很了不起。宪章老师说古人有很多学问无力在学理上讲清楚,它是含蓄的,所谓“妙不可言”,于是“不言”。“妙不可言”只是一种“学问状态”,若是“学术状态”就须对妙不可言的东西给予清晰言说。学问是知道它“是什么”,学术要回答它“为什么”。钱锺书把古人很多有意味、却说不清的底蕴说清楚了,此谓“创新”。

钱锺书还发现有个古词叫“修词”。另一些学者或更愿认同“炼字”一词。钱锺书将“修词”放在李贺的诗里谈,比如“黑云压城城欲摧”,说李贺诗将“压”这一动词用得很诡,很妙。乌云漂浮在天空,很轻,哪能压得城墙喘不过气?城墙用砖石堆砌而成,怎么会被天空气团压垮?(下转第 110 页)

史的发展总是与思想史共振的,这时候,我们不仅介入了思想史,更是介入了文论史的深层地带,发现文论史的更多奥秘。我以为,从理学、心学到实学的演变,正是思想史推动中国近代以来抒情思想发展的一个重要内因。明白了这一点,就可知肯定抒情,不仅是文学家的事业,也同样是思想家的事业。

(上接第 102 页)但李贺妙就妙在将那浓厚的云团压城墙时的沉重写活了,仿佛真得快把城池压瘫、压碎了。李贺把本来是轻盈的漂浮物,写成了一种沉重下坠的、足以粉碎城池的力量。此即“修词”之妙。钱锺书举了很多例子来说李贺诗之所以好,好就好在把动词用得极妙(比如“压城”之“压”),好就好在“诗语分子学”,真可谓“一个‘压’字境界全出”。何谓“分子”?分子是化学名词,指物质构成的最小单位,在这单位里其化学性质保持不变。《谈艺录》就这么用“分子”一词概述李贺的“修词”之魅力。这可能是唯有钱锺书才能做出来的“诗学创新”。

还有“神韵”。王渔洋最早提出“神韵”一词时才 20 来岁,尚说不清何谓“神韵”,他只能说何谓“神”,何谓“韵”,“神”“韵”并置为一词后涵义如何,他到五十几岁才讲得较为靠谱。那时他讲神韵,主要讲好诗给人的审美感受有两种,一曰“清”,一曰“远”。诗首先要写得让人看明白你在写什么,此谓“清”。眉清目秀,让人家看得清你长得是否丹凤眼,单眼皮还是双眼皮,剑眉还是蛾眉。让人看清眉毛是眉毛,眼睛是眼睛,切忌眉毛胡子一把抓。眉毛胡子一把抓的脸不漂亮,乱哄哄的,安排得没有秩序。还有脸若仅仅是漂亮,没有韵味,还不是真正的“美”。有人说女人到了 50 岁后更有魅力,因为成熟女人给人看见的不仅是眉清目秀,还有其学养、人生经验储存在心,又流淌在脸上。她 50 岁后的照片,之所以比少女时的脸有魅力,因为人生沧桑会给她的脸留下痕迹,而这痕迹恰恰是做人做

【本文系国家社科基金一般项目“《新青年》同人文论思想与中国传统文论关系研究”(21BZW055)阶段性成果。】

【作者简介】刘锋杰,浙江越秀外国语学院教授,苏州大学文学院教授。主要研究方向:中国文论史、文学理论与批评、张爱玲。

到这个份上才有的。一个有韵味的女人与 17 岁没有关系,和她 7 岁、8 岁更没关系,太单纯了,韵味总是较复杂的、经得起回味的衷肠九回。一张脸让你想起很多,这才叫“远”。但王渔洋从没说清楚过一首诗怎样写,才既“清”又“远”。他只能判断某诗是清丽之词,某诗能给人遥远的想象,将“清”“远”放在一起又是什么?王渔洋说不清楚。王渔洋没说清的,有人说清楚了,此人即钱锺书。钱解释最好的中华古诗应是既清又远的。何谓“既清又远”?不妨让一个古老的铜锣来做隐喻。先用槌啪地一敲,声音很亮,此谓“清”。但当槌中止敲击,余音还在传递,传得很远很远,像风吹皱一池春水,涟漪越荡越远,这叫“远”。诗若写到这水平,“清”得能抓人,“远”得能永刻心头,让人难忘,这诗就好得可圈可点了。钱锺书用了王渔洋的一个古词,生长出很多王渔洋说不清的,却绝对属于现代诗学的内涵,这就叫“诗学创新”。把古人的遗产拿过来,将古人应该说清却没说清的“底蕴”,由钱锺书代我们说清而转为“义蕴”,这就是其“诗学创新”高于甚多学府专家的地方。那些颇享盛誉的专家很有“学问”,但若细读钱著,怕又会见出如上专家稍逊“学术”。

【作者简介】夏中义,浙江越秀外国语学院教授,上海交通大学人文学院教授。主要研究方向:20 世纪中国文艺理论史案、20 世纪中国思想史案。