

# 古典文论的现代解释伦理

## ——以刘熙载《艺概》研究为探讨平台

夏中义

**摘要:** 以刘熙载《艺概》的当今研究为平台,来探讨古典文论的现代解释伦理,有两个意图:一是谨防谈古籍的现代解释伦理时空对空,不接地气,酷似无靶漫射;二是确实想为包括《艺概》在内的古籍今释觅一新路,以举一反三。假如“要在原典语境提纯概念本义”,委实能为刘熙载“诗意”概念执行美学洗礼;假如“要在传统谱系还原思辨本味”,委实能劝勉同仁不无条件地以今喻古;假如“要在人格根基敬惜先哲本色”,委实能提示后学宜沉潜于古籍赖以发生的心理动因深究——此文值矣。

**关键词:** 刘熙载; 古典文论; 《艺概》; 现代解释; 伦理

**作者简介:** 夏中义,上海交通大学中文系教授,研究方向:20世纪中国文艺理论史案。电子邮箱: xiazhongyi@vip.163.com

**Title:** The Ethics of Modern Interpretation of Classical Literary Theory: An Investigation Through Liu Xizai's *General Principles of Art*

**Abstract:** This paper starts with a discussion of Liu Xizai's *General Principles of Art* so as to investigate the ethics of modern interpretation of Chinese classical literary theory. The two aims of the paper are to connect the ethical spaces between classics and the modern interpretations and to elucidate an approach through the example of Liu Xizai's work. The paper proposes three ways to approach Liu Xizai's original work: to clarify the concepts in their original context, to trace the original trajectory of reasoning in the genealogy of tradition, and to interpret and pay due respect for the moral integrity reflected in the work, so that the approach may tackle with the issues of aesthetics, intellects and psychology.

**Keywords:** Liu Xizai; classical literary theory; *The General Principles of Art*; modern interpretation; ethics

**Author:** Xia Zhongyi is a professor with the Department of Chinese Language and Literature at Shanghai Jiao Tong University (Shanghai 200240, China), with main academic interest in Chinese literary theory of the 20th century. Email: xiazhongyi@vip.163.com

### 引子

有感于当下中国学术语境,笔者曾撰文《解释学的两种模式,一个原点》。

所谓“两种模式”,是指伽达默尔与施莱尔马赫在现代人应当如何解释传统一案上有分歧。伽达默尔因为想从“同质态传承”中发掘现代人把“过去的意义”置入“当下情境”、以实现古今“视

域融合”<sup>①</sup>的可能性,故他极重视“前理解”(伽达默尔 102),认为现代人所以能亲近历史以形成精神性对话,是因为历史早已通过耳濡目染而内化为现代人的“前理解”(接受美学称它为“期待视野”,现代心理学则称它为“心理定势”)。与此相反,施莱尔马赫最忌现代人会把解释传统弄成全由自己操控的事件,故强调解释者须要重建古籍所植根的历史语境,才可能接近传统的本义,进而,他把那个可以被逼近、但绝不能被征服或垄断

性占有的对象性存在,命名为“他岸性”(伽达默尔 47)。而且你对历史之解释能否经得起证伪,也全得靠那个“他岸性”来甄别。

所谓“一个原点”,则指如上两种模式的解释观不论分歧有多大,终究没大到绝缘之境。因为即使在1962年嘲讽“他岸性”的伽达默尔,他在1960年仍在不吝声明所谓“事物并不是一种被使用被消费的物质,不是一种供使用然后就扔到一边的工具”(72),说到底,他未必敢丝毫不敬施莱尔马赫的那个“他岸性”。若借几何学来打比方,说施莱尔马赫像原点,伽达默尔像射线,射线跑得再远,其出发点仍在那个原点。没了原点,也就没了学术的门槛乃至尊严。因为一切似可胡来。

如上所述,对中国学界意味着什么呢?它首先意味着,尝试为当下学界解释古典文论草拟伦理守则,不仅必要,而且紧要。简言之,此守则是以“他岸性”为价值内核,以“减误”为操作手段,以期通过把今人“转译”古籍时难免的误读降到尽可能低的限度,来呈奉后学对传统遗产的谦恭,以及对参与学术史传承这一公共角色的敬畏。

鉴于历史演化在语言、思维、价值观诸方面所造成的古今阻隔,本文预设“三要三不要”为现代解释伦理之基本守则如下:

一、要在原典语境提纯概念本义,不要游离根柢。

二、要在传统谱系还原思辨本味,不要转换基因。

三、要在人格根基敬惜先哲本色,不要问学藐人。

不讳言如上解释伦理守则,既是笔者为时贤阐释古籍之建言,也是为品鉴刘熙载《艺概》研究的当代成果所量身定制的一把尺。如此权重《艺概》研究境况的理由有两条。其一,《艺概》作为20世纪前距今最晚近的古典文论,被公认为是故国文学思想史研究不宜绕过的集大成式的重镇,故近三十年特别是新世纪以来,从王运熙、顾易生编《中国文学批评史》(2002年)、张少康撰《中国文学理论批评史》(2005年)到祁志祥写《中国美学通史》(2008年),皆专设章节论述《艺概》。<sup>②</sup>其二,也是出于对陶型传的《艺概》研究的肃然起敬,这不仅因为陶探究《艺概》跨度达三十余年,<sup>③</sup>几近耗半辈子心血;更是因为陶探幽《艺概》的学思脉络曾呈示“断裂-转向”现象,似蕴结着学术史

暨思想史的当代变异密码,尤发人深省。

## 要在原典语境提纯概念本义

“要在原典语境提纯概念本义”,作为现代解释伦理的第一守则,是很自然的事。因为当今人用现代汉语去笺释古籍中的“关键词”时,其障碍,不仅在于现代汉语的词汇、语法与古汉语差别不小,切忌望文生义;更在于古典文论的学理思辨形态相对于现代学术而言,尚处“未成年”、“发展中”阶段,这就令其关键词类似“前概念”。“概念”作为思辨构建的基本单元,是对不同对象的相同(相似)属性或特征的抽象概括,其内涵及外延皆是被明晰设定的,故内涵设定愈具体详尽,其外延所能圈定的范围也就愈小;相反,若内涵设定愈单纯,则其外延愈宽泛。与此相比,“前概念”因其内涵、外延皆未见清晰界定,故其边界也就模糊,含混其词,模棱两可,不宜说它肚里没货,但就是说不准它是谁。它是一块有待思辨去澄清且命名的“底蕴”,但当它尚未被恰当术语所准确指称时,它还成不了“义蕴”。故也可说,“概念”属“义蕴”,“前概念”属“底蕴”。“概念”是已被产出、明码标价的金银,“前概念”则是有开采价值、但仍埋在地下的宝藏。

也因此,对古典文论作现代解释的基本功之一,就看你能否让古籍“关键词”从“前概念”的芜杂、混沌中突围而出落为“概念”,然其所蕴结的真值却未失落,反倒是原典语境曾赋予的本义,而不是解释者随意注入的引申义。这当然很不易。维特根斯坦曾感慨锻造一个准确的概念须支付艰难的思考。然从古籍的“前概念”中分娩出一个现代学术意义的“概念”,或许更难。这是一个不低的门槛。看古籍解释做得有无含金量,首先得看它能否跨过这道门槛。

这般看来,陶型传《“意不可尽,以不尽尽之”——刘熙载美学思想散论之一》所以写得学术上有嚼劲,其根子乃在作者能从《艺概》的“意”、这一涵义驳杂、混沌一体的前概念中,剥离出一个足以指称情态想象的审美特征、无计靠知性语式来全息表白、却又可径直与现代美学接轨的诗性之意,简称“诗意”(刘熙载 113)这一概念。“诗意”在刘熙载那儿,曾被说成是“文所不能言之意,诗或能言之”(113)这一独特现象。假

如说,论述文靠礼义、靠史述能说透“文旨”、文意而说不透“诗旨”(刘熙载 108)、诗意;那么,文意也就是《艺概》所谓的可尽之意,而诗“意不可尽”。于是也就有了刘熙载那句后被陶用来作标题的、近乎定律的格言“意不可尽,以不尽尽之”(103)。陶说,这在中国文学批评史上“未见前人说过”(“意不可尽”183-91)。

从含义混搭的前概念“意”,提纯出内含明莹、不掺杂质的概念“诗意”,真的很重要么?是的,因为它不仅呈现了伽达默尔倡导的、现代解释所神往的古今“视域融合”之创意,而且它也守住了施莱尔马赫所坚执的现代解释的“原点”须扎根于原典语境的守则。

大凡粗通《艺概》者,应有如下印象:此著按文类分“文概”、“诗概”、“赋概”、“词曲概”、“书概”、“经义概”六卷,计七万余字(含标点),但几乎没有一个术语像“意”游魂似地弥散其间、贯穿始终,也没有一个术语像“意”扑克百搭似的依傍多门、节外生枝,却从不见刘熙载拨冗定性“意”是什么。更不宜期待《艺概》会像现代论著一般痛快地对“诗意为何是不尽之意”这命题作出明晰的笺释。据统计(不敢说无误,“意”(作为前概念)在“文概”出现77次,在“诗概”出现51次,计128次,这已足见其构词力甚强,在不同语境几乎与什么都可以沾边,<sup>④</sup>且不时闪烁它与美学有亲缘性,但它真正确凿地与“诗”合成“诗意”一词(作为概念)却仅2次,且皆出现在“诗概”中。<sup>⑤</sup>

这表明什么呢?表明两点:其一,“诗意”(概念)宛如一粒金子被混杂在“意”(前概念)的泥沙堆中,只有经过现代思辨的淘洗,它才获得1/64的闪光概率;其二,这1/64的闪光概率幸亏被陶型传抓住了,这更表明从古籍中提取现代学术资源确实不寻常,若无沉潜往复、含英咀华于故纸堆的坚韧,恐将抓不住“诗意”这粒金子。<sup>⑥</sup>

论证“诗意为何是不尽之意”,首先须界定“何谓不尽之意”或“为何意不可尽”。为了讲透“意不可尽”,陶把它分作两层:哲学本体论上的“意不可能尽”与艺术功能论上的“意不可以尽”(“意不可尽”183-91)。因陶在思维上向往任何对象皆无限可分,故很自然又会将对“意不可能尽”的本体论阐释“兵分两路”:一路是着眼于宇宙无穷与心智有限的宏观性天人反差来言说“不管你多么想‘尽’,也改变不了它‘无尽’的本

然”(“意不可尽”183-91);另一路则着眼于微观性“言不尽意”(《周易·系辞》),意谓大道、至理、玄禅皆“指向无限的绝对,而一切语言都只是有限的相对,所以言不足以尽大道、至理、玄禅”,更无庸说长于“命名指称”的知性语式“虽然在理性世界里可以得心应手,但在以感性形态呈现的艺术领域,在心态情致、体验感悟、审美愉悦面前,却只是一些悬在空中的无形无质、不痛不痒的符号”(“意不可尽”183-91)——甚至濒临失语,所谓“只可意会,不可言传”是也。

陶对“意不可能尽”的本体论阐发全取材于刘熙载,自不宜说疏离原典语境。但若将《艺概》比作一个古戏台,则其语境又大体可分为“背景性”与“情景性”两类。“背景”是为给定剧情竖起一堵间接标示相应时空的彩绘平面;真正直接演绎故事的当是诸角色所交织的“情景”。它是实谓而非虚拟,是生香活色而非凝固不动。一出戏只要角色上台,即使无背景,照样能演;相反,若台上只有背景,却无角色忘我投入的情境,也就没戏。这就是说,刘熙载固然在“背景”层面说过有涉“意不可能尽”的妙语,但刘真正用大劲儿诠释“意不可能尽”的精粹篇幅,却大抵是在平行比对“文意-诗意”的异质差别中,才更实在地展示。恰恰在这基本面上,陶没重视。其症结是,陶因惯于将“诗心文意”(“意不可尽”183-91)并列为审美现象,故也就未细辨刘熙载“文概”中的“文”(前概念),它并非主要指现代意义上(包括诗歌在内)旨在担当情态想象造型的那个“文学”(概念)。或陶更愿在《艺概》中看到“文”与“文学”之间不无牵涉,却没看清刘熙载笔下“文概”中的“文意”与“诗概”中的“诗意”其实异质。

所谓异质,是指就刘熙载本意来看,“意不可能尽”大抵是对“诗意”的本体论界定,对“文意”则基本不契。这么说凭据何在?凭据全明明白白地写在刘的“文概”中。

刘熙载比谁都明白,“文概”中的那个“文”,主要不是指柳宗元《永州龙兴寺东邱记》《袁家渴记》<sup>⑦</sup>那样的艺术散文,而是指围绕“论事叙事,皆以穷尽事理为先”(79)的各式经制之章、筹策之文、史述之鉴。如上引文寥寥11字,却被一气植入3个“事”字,何故?根子在这个“事君”之“事”实在重要,重要到“悠悠万事,惟此为大”(孔子)。于是,这也应该成为后学读通“文概”的一个纲。

这意味着什么?这意味着,“文概”虽再三引用先贤箴言,如孔子:“君子以理为尚”,如文中子:“言文而不及理,是天下无文也”,如韩愈“学以为道,文所以为理”,来佐助其断言“文无论奇正,皆取明理”(78);或“文概”虽曾将“理”分为四家,有“道理”、“义理”、“事理”与“情理”(51),但在“文概”中真正独占群芳、压倒一切的“理”乃属“事理”(事君之理)。

故不管刘熙载内心是否情愿,“文概”仍须将此“事理”之明否,视作不许糊涂、不宜犯忌的大限。也因此,“文概”在言及“道理”、“义理”及“情理”时,客观上是尽量让它们朝“事理”上靠的。因为说到底,“文之道,时为大”(刘熙载 59),此“时”即君权须直面应对的当下时势,而满殿的谋臣策士经生最应该写、也最擅长写的,亦即“建议朝廷,擅名当世”(刘熙载 58),世务济用而已。

这样,“文概”的内在理路也就可被读作从“纲纪旨归”→“知性效应”→“实用原则”这么一根链条。

一、所谓“纲纪旨归”,用韩愈的话,即“惟其是尔”。<sup>⑧</sup>这个“是”一字千钧:它不仅指“文概”之“文”的价值血缘“皆托始于六经”,纯属“圣人之旨”(刘熙载 51);而且,纵然韩愈那样敢倚天拔地的人格坚挺者,其为文所追求的也只是“是中存异”而已。刘熙载评曰“若不异之是,则庸而已;不是之异,则妄而已”(66)。韩愈也就活在不庸、不妄之间。庸,韩不甘;妄,韩不敢。这叫“有贼心而无贼胆”。

既然如此,若要求一般为文者首先要讲清、讲透“事理”也就不算苛求。这叫“昭晰者无疑”(刘熙载 67)。故当“文概”举出“李忠定奏疏,论事指画明豁”(刘熙载 77),或建言“言此事必深知此事,到得事理曲尽,则其文确凿不可磨灭,如《考工记》是也”(刘熙载 79),无非是在不容争议地申明“文意”宜尽,倡导“文概”之“文”若“不尽意,遂不能成。此亦见实事求是之意”(刘熙载 79)。无须说,这“实事”之“事”,当指“事君之事”;这“求是”之“是”,则属纲纪六艺即礼义原旨。这在无形中把“事理”与“义理”的互动关系说明白了:若曰礼义原旨是为历代皇权提供合法性的神圣之“是”(体);那么,当下朝政则是历史地践履礼义原旨的济世之“事”(用)。

二、所谓“知性效应”,是说“文概”之“文”所呈现的,既然大体皆有终极预设,即有“标准答案”供核准的,那么,这般来领悟“文概”的“实事求是”,不仅可规避后人对此作认识论误读,更重要的是从历史文化框架来提醒后学,“文概”为何如此高调地追认柳宗元的赞语“明如贾谊”?因为贾谊撰《过秦论》,若作为“谋虑之文,非策士所能道”,若“作为经制之文,非经生所能道”,真可谓“体用俱见”(刘熙载 58)。即不论从“义理”还是“事理”,贾谊皆目光如炬,该看清的全看清,该说透的全说透了。若引刘熙载的另一格言,则是“文之所尚,不外当无者尽无,当有者尽有”(85)。一双“尽”字,一下道破“文意”之性本曰“尽”。贾谊则是印证其卓识的千古高士。也因此,刘熙载微词刘勰,称“《文心雕龙》谓‘贾生俊发,故文洁而体清’,语虽较详,然似将贾生作文士看矣”(58)。一曰高士,一曰文士,一字之差,不啻天壤:前者心系“经国大体”,后者染指“雕虫小技”(58)。

“文概”为何器重柳宗元夸贾谊的那个“明”字?这就涉及到三,所谓“实用原则”了。刘熙载深知“文概”之文既然率先是为了事君而撰,那么,若史述像左丘明一般“文赡而意明”(刘熙载 53),策论像杜牧之那样“案切时势,见利害于未然”(刘熙载 71),也就靠谱了。千万别让皇上御批时如堕云雾,本已国事压顶,若语多歧义,怕隐患多多。<sup>⑨</sup>为此,刘熙载还专门言及“文有‘辞命’一体,‘命’与‘辞’非出于一人也。古行人奉使,受命不受辞”,“盖因时适变,自有许多衡量在也”(84-85),即须随机应变。“辞命体”作为一种“应用文”(刘熙载 85),大概是把刘氏“文意”的实用原则推演到了极致。

刘熙载反复说“文意”的可尽性植根于实用性,这是他所心仪的人文愿景么?难说。这可从他揶揄王安石的一段话中有些许觉察:

介甫《上邵学士书》云:“某尝患近世之文,辞弗顾于理,理弗顾于事,以褻积故实为有学,以雕绘语句为精新。譬之撷奇花之英,积而玩之,虽光华馨采,鲜缛可爱,求其根柢济用,则蔑如也”。又《上人书》云:“所谓文者,务为有补于世而已矣。所谓辞者,犹器之有刻镂绘

画也。诚使巧且华,不必适用;诚使适用,亦不必巧且华。”余谓介甫之文,洵异于尚辞巧华矣,特未思免于此弊,乃未必济用适用耳。(76)

粗看刘熙载只在点评介甫思维稍逊弹性。是的,一篇文章若去掉辞彩,它就定然济用适用么?未必。相反,楚辞中很少有比屈原更华丽浪漫的,然“盖屈之辞,能使读者兴起尽忠疾邪之意,便是用不寡”(刘熙载 55-56)。韩愈曾自白其文“亦时有感激怨怼奇怪之辞”,<sup>⑩</sup>但这并没损其唐代大儒形象,反倒让谢叠山隔代连叹“可喜可愕”(刘熙载 72)。这是否表明,刘虽在理智上看清“文意”命系可尽性暨实用性,然内心却不愿目睹“文意”对个性“诗意”作绝对屏蔽。相反,刘对文辞中能呈示个性“诗意”,总怀有无端痛惜的惻隐之心。比如刘曾明言韩愈笔下所以多奇文怪辞,这正表征“韩之胸襟坦白”(刘熙载 67);但若与孟子的凛然持身、一生负气相比,刘又遗憾地发觉韩也不无“抑遏蔽掩,不使自露”之处,这与欧阳修的“俯仰揖让”相距不远。<sup>⑪</sup>

然刘又忌自己对欧阳似乎言重,因为刘分明记得“欧阳《五代史》绪论,深得‘畏天悯人’之旨,盖其事不足言,而又不忍不言;言之怫于己,不言无以惩于世。‘情见乎辞’,亦可悲矣”(72)。感慨敬贤之心,跃然纸上。刘熙载深谙国史,他知道“文有以不言言者,《春秋》有书有不书,书之事显,不书之意微矣”(85)。这里似出现两种不同性质的“不尽之意”。前文讨论的“诗意不可能尽”属本体论,这个“不书之意”属功能性。因为它不是在本体上“不可能”被说尽,而是受制于特殊语境,不宜说,不敢说,甚至被划为禁区防扩散。这用弗洛姆的“社会无意识”理论不难诠释。古今中外从不乏此类史例。其实被划为禁区的,反倒更有说头,不让公开说就私下说,不让嘴上说就心里说,不是不道,时辰未到。鲁迅说“于无声处听惊雷”,这恐是火山爆发前的沉默。故当刘熙载感言“不书之意微矣”,恐怕微就微在这里。

说罢“文意”说“诗意”,不无“弃暗投明”之感。手捧《艺概》,从“文概”末页翻到“诗概”首页,只隔薄薄一张纸,然研读心境大异。因为刘熙载倾注在字里行间的学思、情致显然不一。或许“文概”所打造的那条由“纲纪旨归”、“知性效

应”、“实用原则”所串联的“文意链”压在胸口,不免令刘熙载憋气,故当他卸下“文意链”进入“诗概”,那条由“个体存在”、“性情微茫”、“自由境界”所联缀的“诗意链”,便宛若钻石项链晶莹得让人微醺。

一、所谓“个体存在”,这是最让“诗意”关怀的、疏离“纲纪旨归”的个体生命应享有的精神状态。与谋臣策士的应制之作不同,诗人在非公务场合的倾心吟诵大体可规避朝廷的紧迫订货。他可以从容、率性,或浑雄或冲淡地口占或寄赠。他能体验个体才情及尊严的不宜化约,相对于“君尊臣卑”、“君为臣纲”体制来说,这有多美好且难得。这仿佛是被圈养宫苑的丹顶鹤,被放飞山水间,与悠悠白云结伴,拂萋萋芳草遍野。

刘熙载曾感怀“东坡最善于没要紧底题说没要紧底话,未曾有底题说未曾有底话,抑所谓‘君从何处看,得此无人态’耶?”(74)。请关注“没要紧”与“未曾有”这对词语有深意焉。此“意”当非指涉“纲纪旨归”之“文意”,拟是游离“纲纪旨归”而滋生的“诗意”。历代儒生很少敢不去“读书当官”的。但当他们题名金榜、沉浮宦海后,其间不乏洁身自好者会返身省思,为了眼前的荣华富贵,自己又付出了什么?这究竟值还是不值?当他这般检视其生命样式,他显然已疏离了“纲纪旨归”所预设的“宦宦人生”框架,而拐入了庄子所拓展的那个“宇宙人生”框架。若挪用刘熙载的话,那么,前者是在讲“人之尽”,后者是在讲“天之全”(53)。苏轼作为北宋大才子自视甚高,自珍甚切,他不忍将其才思、睿智、人品全抵押给那顶乌纱帽。于是当他在官场屡挫于“人之尽”,他在中国文化史上却成了一大奇观:因为在其内心激荡、融合了一辈子的儒、道、释,晚年竟驱动他在海南惠州追和陶诗120首,洋洋乎真委身“天之全”了。这是苏轼的个体诗意生命的最后定格,不啻是“大解放”、“大成全”。明乎此,再看“东坡读《庄子》,叹曰‘吾昔有见,口未能言,今见是书,得吾心矣’。后人读东坡文,亦当有是语”(刘熙载 74)。然从“宇宙人生”角度来重估个体角色选择,这对受制于“纲纪旨归”的“宦宦人生”来说,无疑又是很难接轨、不可理喻的:这说得客气点,是“君从何处看,得此无人态”;若说得隔膜点,便是“没要紧”与“未曾有”了。但这又恰恰是苏轼留给中国文学暨文化最可宝贵的人格遗产,

也是苏轼所以成为苏轼的第一标志。“故余论文旨曰‘惟此圣人，瞻言百里’。论诗旨曰‘百尔所思，不如我所之’”(刘熙载 113)。这个“我”，即“个体存在”，“诗意”的第一故乡。

这不是说“纲纪旨归”不想管“个体存在”及其诗意呈现。纲纪既是以礼义为内核，孔子删定《诗经》的动机既在“思无邪”，子夏更撰《诗序》：“发乎情，止乎礼义”，这皆表明卫道士已对此用心不浅。但关键是虽然想管，然太难。难就难在“诗意链”的第二环，叫“性情微茫”。

这“性情”，诚然是指个体生命对宇宙存在(含自身自然)的心理感应机制，它极日常又极精微，极普通又极玄妙，它往往躲在理智看不到的暗处，但它又能出乎意料地在暗中驱动主体作出冲动。孔子早就想把它管起来。怎么管？诉诸诗教。

这就导致自古迄今对《诗经》“国风”之“风”有两种解释。朱熹将“风”释为已被文王所化的周南习俗暨民谣，以期“用之闺门乡党邦国而化天下也”(1)。

然今人博学如钱钟书者，却对“风”有另番解读。“《左传》僖公四年‘风马牛不相及’，服虔注：‘牝牡相诱谓之风’”；钱接着认同王充“《论衡·奇怪篇》曰‘牝牡之会，皆见同类之物，精感欲动，乃能授施’”(《谈艺录》9-10)。由此推及到有人将亲历且歌咏异性情恋合称为“风”，当是某种将情爱还给情爱、即更经得起人类经验支撑的学术命名。与此相比，从孔子到朱熹则未免将“风”儒教化得太厉害了。

但这并不意味着儒教真能管住“风”所喻指的“性情微茫”。按朱熹的说法，孔子所以让“关雎”上《诗经》头条，除了其艺术确能让人一唱三叹外，更重要的缘由是，孔子认定“关雎”中的那位后来成了文王贵妃的女主角大姒，在最初与文王相处时能做到未嫁处子须做到的“摯而有别”，后来即使在“求之不得”、“辗转反侧”的难眠之夜仍能持身“幽闲贞静”如一，这也就与孔教的“乐而不淫，哀而不伤”甚契。朱熹旋即跟上“愚谓此言为此诗者，得其性情之正，声气之和也”；且倡导其他“学者姑即其词而玩其理以养心焉”(2)。

但这又能管多久呢？千百年过去，当今人尚愿从“关雎”读出诗意，这与其说是感慨大姒在未嫁前，单方面地为文王守住一个窈窕淑女的矜持

与贞洁(所谓“摯而有别”)，毋宁说是想象人间初恋，无论古今，男女彼此若皆像大姒那般，因太珍重对象，反倒生出不无青涩、羞怯的心身颤慄，这太美好了。罗兰·巴特曾称它是最撩人的爱的晕眩。可以说，正是这一美妙的“性情之微”才使人类之爱超越了纯生物性的异性相吸，同时也让诗性“国风”能疏离孔教的“性情之正”而获得诗学永恒。由此重温刘熙载的一个附识“可知风之义至微至远矣”(89)。能否说，这既是在缅想孔教“性情之正”的渊源古老，<sup>⑫</sup>同时也在遐思人类“性情之微”的真正不朽呢？

看得出，“诗概”是愈写愈倾心于“性情之微”对纲纪的疏离。这用刘熙载的话叫“情过于事”(114)，即诗意若无涉纲纪朝政，它将愈发美丽。比如“李陵赠苏武五言但叙别愁，无一语及于事实，而言外无穷，使人黯然不可为怀”；又如古诗“《十九首》凿空乱道，读之自觉四顾踌躇，百端交集。诗至此，始可谓其中有物也已”(91)。

这儿有两字耐人寻味“空”与“物”。或许在政论实用者看来，个人交谊或悲慨人生几何未免“空”泛无“物”，因于己于国均无实利可图。但对刘熙载来讲，他会说“不”，因为最惹“诗意”青睐的“性情之微”，实在是活在礼义朝政之外，却能让个体生命得以滋润、丰盈与慰藉的另片天地。此即刘熙载从《十九首》中读出的另种非物之“物”，它不在务实，是在务虚；它不以事重，却以情患，否则，人生将枯槁得像古木废井或硬冷机器的螺丝钉，再也抽不出生命的绿枝。

这不禁令笔者想起两个人：钟嵘与李泽厚，一古一今，他们赞叹《十九首》，与刘熙载如出一辙。钟嵘 513 年撰《诗品》，推《十九首》于“诗品上”榜首“文温以丽，意悲而远。惊心动魄，可谓几乎一字千金！”(75)。李泽厚 1981 年出版《美的历程》，紧接着钟嵘道，《十九首》感慨个体生命无常，“如果说一字千金，那么这里就有几万斤的沉重吧。它们与友情、离别、相思、怀乡、行役、命运、劝慰、愿望、勉励……结合糅杂在一起，使这种生命短促、人生坎坷、欢乐少有、悲伤长多的感喟，愈显得沉郁和悲凉”；“表面看来似乎是如此颓废、悲观、消极的感叹中，深藏着的恰恰是它的反面，是对人生、生命、命运、生活的强烈的欲望和留恋”(88-89)。不妨说，真正令“诗意”经千秋百岁而魅力不衰者，其密码当在它所蕴藉的“性情

之微”,才能隼久地抚慰且激励人类对生命的执着。

“性情之微”对历代读者的审美遗传尚且如此,那么,它对诗人的刻骨浸润,又将怎样?刘熙载显然颇留心于此。“诗概”对李、杜作了比较。

“太白早好纵横,晚学黄、老,故诗意每托之以自娱”。这很自然,否则,其诗篇又怎会浪漫得像“海上三山,方以为近,忽又是远”呢?(刘熙载 96-97)。究其因,无非李白“情多于事”,当他放纵诗情时,不仅敢让杨贵妃为其磨墨,高力士为其脱靴,更会将坊间规则甩到天外,于是诵其豪放诗句,也就不免像大海扬帆,风云际会,明明是近在眼前的绿岛,又瞬间被雾阻隔,不知今夕何夕,此涯何地。凭借日常思路跟不上其诗境转换。仿佛他真是谪仙,并不和你活在红尘世间。

“少陵一生却只在儒家界内”(刘熙载 97),何以杜甫也“情多于事”呢?刘熙载极精准地逮着两句杜诗,貌似互悖,却直剖杜的肺腑:一曰“畏人嫌我真”,二曰“直取性情真”。这就是说,杜确凿活得不自在,像被夹在门缝里动弹不得:因为他既怕官场嫌他不俯仰揖让,恃才居傲;但他更怕自己上朝时执事作态多了,又将在内心瞧不起自己。纠结,人世难缠,一旦缠上,半辈子难解。谁让杜甫这般既要面子又要里子,人前人后皆想做好人,既问心无愧,又行事无诈呢?于是,杜诗也就因其“性情之微”而写得心绪混茫起来。“杜诗云‘篇终接混茫。’夫篇终接混茫,则全诗亦可知矣。且有混茫之人,而后有混茫之诗,故庄子云‘古之人,在混茫之中’”(刘熙载 97)。刘熙载委实看准了,疏离纲纪朝政愈远,诗人也就愈在乎“性情微茫”,其诗意世界也就愈丰赡而独特。这当不像“文意”那般可被一语道尽。

本章论证“性情微茫”之“诗意不可能尽”,主要着眼于文化学层面,其实还有一个心理学层面,比如刘提醒道“大抵文善醒,诗善醉。醉中语也有醒时道不到者。盖其天机之发,不可思议也”(90)。如上“醉中语”,拟指诗人在酒后激情(灵感)状态所吐露的非知性韵文,极可能带出他写奏章时永远不会说的内心秘密或幽暗。连诗人自己也说不清这是怎么回事,不仅吟诵过程他说不清,吟诵了什么也说不清。“文意”与“诗意”的这条异质边界,很接近尼采说过的“日神”与“酒神”之别。鲁迅笔下的狂人也能说出他清醒时不宜

说、不敢说或从未想过的警世语。

现在来谈“诗意链”的第三环“自由境界”。

先交代“自由”、“境界”这对词语的出处。

有趣的是,从艺术功能角度来简述诗意与个体存在的关系,“诗概”曾用过一串词汇,从“自乐”、“自励”、“自伤”、“自誉自期”到“自警”(刘熙载 113),但无碍后学从中读出刘熙载内心最想说的一个词,拟是“自由”。因为,“自由”作为中国诗人对身心尊严之安顿的本体性价值追求,本有其千年血脉,至少从陶渊明→苏东坡→龚自珍→吴昌硕→王国维→陈寅恪,你皆不难从如上先哲的诗行中认出那张中国面孔的“自由”。<sup>③</sup>

再说“境界”。令人欣喜的是,“诗概”曾提及“意境”2次,“境界”1次。刘熙载虽未像王国维在《人间词话》、《宋元戏曲史》那般论述“境界”及“意境”,然刘愿从历代诗篇中谛听诗人心跳的述学倾向,已让笔者确信,刘对“境界”概念的那份价值敏感,其实已很逼近青年王国维的学思自觉了。彼此间的距离宛若窗纸,一舔即破。比如刘读嵇康、郭景纯这对“亮节之士”,特关切其意“自在言外,乃知识曲宜听其真也”(93);又如刘吟诵陶渊明,更慕“其玩心高明,未尝不脚踏实地,不是‘偶然无所归宿’也”(93);再如刘明言“太白诗虽升天乘云,无所不云,然自不离本位”,亦即对李白来说,“幕天席地,友月交风,原是平常过活,非广己造大也”,即使“太白诗好言神仙,只是将神仙当贤友,初非鄙薄当世也”,故有人学太白,若不学其“体气高妙”,仅袭其“言仙、言酒、言侠、言女”,只能笑他是“钝贼”了(96)。

当“诗意链”沿着《艺概》的隐性理路一步步地从“个体存在”、“性情微茫”走到“自由境界”,说实在的,刘熙载在1873年走完的这条路,恰与王国维1908年《人间词话》脱稿时走的路,是在同一平面的。可以毫不牵强地说,刘当年留下的、有待后人去纵深勘探的、那个叫“境界”的思想结点,35年后已成了王国维开创中国现代美学的世纪起点。当今学界敢说《艺概》是中国传统美学的终结,又说《人间词话》是中国现代美学之序幕的时贤已不算极少数,但他们还未回应这一追问:即能否在学术史上找到这么一根接力棒,当它在标志刘对传统美学的终结时,又能表征王对现代美学的开端?现在看来,这根象征性接力棒已经出现,其学名就叫“境界”。“境界”作为“诗意

链”的最后一环,可谓压缩着刘熙载极馥郁的艺术人文智慧;当这根接力棒递到王国维手中,后就在“宇宙人生”的星空辐射出极幽邃、极深远的人本-艺术美学之光。说其遥深,是说王国维后的20世纪中国美学还没有诞生这么一部书,它烛照传统艺文的那把火炬,最初竟然是由个体忧生之苦所点燃的。说其幽邃,则谓王国维后的20世纪中国哲思还没崛起这么一个人,他用以超越青春期灵魂悲哀的精神资源,至今仍在激活有识者的生命价值自觉。

什么叫“境界”?诗词为何以有“境界”者为高?因为“境界”在《人间词话》是喻指个体生命在觉解其价值时所达到的精神高度,此高度在诗词中,又被演示为作者对其存在意义(意味)的诗性关怀或敏感。可以说,正是在这价值维度,刘与王不期交集。刘氏“诗意链”可谓是王国维以前,最具近代人文含金量、最有灵魂深度的古典文论。

如上围绕“境界”所展示的,很接近陶型传说过的一句话,即在“向人的内在生命律动的本真进军”(“意不可尽”183-91)。若想践行这一“进军”,从战略上讲,得靠两条腿走路:“文意”与“诗意”。但《艺概》已呈忠告:真能伸出手指去触摸个体性情微茫乃至无可名状者,仍得靠“诗意”以不尽之,而不宜靠“文意”的昭晰命名。就这点来说,陶确实抓得极准,却又惋惜他抓得不狠。因为当陶裁决,偏向知性效应的“文意”终究无法像“诗意”那般去有血有肉、有脉搏、有体温地逼近人的内在本真,他主要是仰赖其理论直觉,而不是沉潜于原典语境,凭借极缜密、极细深的系统考辨暨反复比对去最后坐实的。

### 要在传统谱系还原思辨本味

“要在传统谱系还原思辨本味”,作为现代解释伦理的第二守则,或许落在《艺概》研究头上,尤显重要。因为大凡读过《艺概》者,几乎无不赞叹著者那闪烁辩证机锋的眼光,细腻、精准而灵动。晚近十余年问世的中国文学学术通史,也很少人会回避刘熙载的艺术辩证意识。<sup>④</sup>陶型传在1983年即以《艺术创造中的对立强化规律》为题,刊文探讨《艺概》的“审美方法”(4)。这大概是新时期伊始大陆学界第一篇把《艺概》提到思维方法论高度来研讨的专论。

然耐人寻味的是,这位领衔了《艺概》方法论探讨的弄潮儿,在1985年“方法论热”降临前却戛然而止了。30年后当他重操旧业,其探究《艺概》的视角已经转向。<sup>⑤</sup>这与本章讨论的“思辨本味”有关系吗?是否陶在30年前已有先见之明,若热衷用“斗争哲学”的通俗版去穿凿《艺概》的辩证意识,迟早会把传统谱系的思辨本味搅成一碟怪味?

这就亟须回到陶1983年的那篇旧文。

该文后易题为《在对立强化中求得高度统一》,这无形中是为笔者提供了一条值得追踪的线索。这就是说,《艺概》所以在当年令陶特别来劲,是因为陶从此书悟出了一条“愈相反愈相成”的“对立强化规律”(“艺术创造”115-21),这恰巧与“斗争哲学”在他内心所留下的激进气息甚是相投。具体而论,是陶从《艺概》对“太白诗言在口头,想出天外”(刘熙载96)之点评,拈出“辞近意远”四字,由此遐想“李白诗所以出类拔萃,就因为它不是一般的辞近意远,而是一个极近(‘口头’),一个极远(‘天外’)。这是不是意味着,在辞近与意远这两者的对应关系中,辞愈近愈好、意愈远愈好呢?”(“艺术创造”115-21)。切莫小觑这四个副词“愈”的连锁效应,它几乎像强力推进器将陶驱入一个横无际涯的思辨苍空,其思绪顷刻云涛般翻腾不已:

用这样的思想方法来比较、论证艺术美的程度高低,引导艺术家创造审美形成艺术美的各对立面,都有一个发展、充实、强化自身审美过程的特点:这个过程,也就是对立双方向着与对方相反的方向两极分化的过程;这个两极分化,是在统一性制约下的审美化创造;对立双方自身特点愈充实、愈突出,对立的间距就愈大,对立的程度就愈强,从而统一的空间就愈广,统一的张力就愈有劲,于是艺术美的程度就愈高。这就是审美创造中的对立强化规律。[……]这是一个毫无例外的普遍规律。(“艺术创造”115-21)

一气连用7个“愈”字,这真把事情玩大了。从虚处讲,陶立论大胆如此,拟是发前人之未发,



尚不知能否站住脚;从实处讲,陶所标举的“对立强化”,难道就是《艺概》受制于传统谱系的“思辨本味”吗?

这在实际上,陶是在逼学界须澄清如下三个疑点:

1. 是否艺术美皆非讲“对立统一”不可?若作品诸元素关系未呈对立状已臻和谐,此艺术是否就不美?

2. 刘熙载玩味诗文元素构成间的辩证互动,这主要是个性化积习所致,还是受制于普遍审美规律?

3. 艺术构成元素间的对立意味是否愈“强化”(强化到无边界、无制约),就愈能无条件地驱动作品结构的“高度统一”?

针对疑点1,《人间词话》早就给出了现成答案。王国维从不计较艺术美有否关涉“对立统一”,他只认同“大家之作,其言情也必沁人心脾,其写景也必豁人耳目”(365)。这落到王所激赏的“专作情语而绝妙者,如牛峤之‘须作一生拼,尽君今日欢’,顾夐之‘换我心,为你心,始知相忆深’”(373),也确实丝毫未见两极对立,只有两情相悦,异性相吸,如胶似漆。

针对疑点2,朱光潜似有资格说刘熙载的玩味辩证大体属个性化积习。因为朱在1930—1940年代主编《文学杂志》倡导“京派趣味”,拟与《艺概》口味有同嗜焉:皆讲究诗文若具一种经得起咀嚼、即有厚度的审美回“味”,也就有“趣”。否则无“趣”,一览无余,兴“味”索然。能否说,《艺概》的诗文雅趣本是对现代“京派趣味”的晚清预言?因为这两者皆暗合这一“反差转合”的结构模式:一方面,它要求诗文的言与旨,或立意与情感之间,态势互逆,切忌一色(此谓“反差”);另一方面,它又要求对立之双方于审美效应层面,能转为“欣合无间”(朱光潜 533),即让读者体会到这是一个有厚度的艺术整体(此谓“转合”),绝非肤浅恶俗之作。可以说,这既是品鉴京派趣味的一个角度,也是领悟刘熙载的审美嗜好的一把钥匙。

京派会将文学趣味尊为普遍或唯一的审美规律吗?不会。当年朱光潜作为京派的美学发言人说得很明白“中国的新文艺也还是在幼稚的生发期,也应该有多方面的调和的自由发展,我们主张多探险,不希望某一种特殊趣味或风格成为

‘正统’”(437)。相信刘熙载在九泉之下听到此话也将含颌。

针对疑点3,刘熙载究竟有否说过类似“愈相反愈相成”,艺术元素间的对立愈“强化”,便愈促成作品“高度统一”的话?没有。这都是陶当年情不自禁地这般读《艺概》,《艺概》也就被读成他臆想的模样。好在有案可查。比如刘熙载委实说庄子“文之神妙”,酷似鲲鹏“怒而飞”,庄子也自谓其文“猖狂妄行而蹈乎大方”(56),但刘断然不会说庄子“显然是愈能‘飞’而愈能‘蹈乎大方’则愈美”(陶型传,“艺术创造”115-21)。又如刘确实说过“试观韩文,结实处何尝不空灵,空灵处何尝不结实!”(68),但也断然不会说韩愈文“是愈‘结实’而又愈‘空灵’则愈美”(陶型传,“艺术创造”115-21)。再则刘更确凿夸过李白诗“凿空而道,归趣难穷”,“言在口头,想出天外”(96),但更断然没说过李白“辞愈近愈好,意愈远愈好”。故当陶论断如下:

显然,在刘氏心目中,艺术品不仅是多元融合体,是有多方面、多角度、多层面的对应关系构成的,而且对这些对应范畴相互对立的两个方面来说,它们各自的特点愈突出、愈充分,艺术美的程度就愈高。(“艺术创造”115-21)

不是说刘熙载著书没用这个“愈”字,而是说刘即使用,也不会用到这般夸张的地步,毫无弹性与回旋余地。

那又该怎么解读刘熙载说的“太史公文,疏与密皆诣其极”(60)中的“诣”字?陶释“诣者,达到也。疏与密皆诣其极,就是疏与密的自身特点都强化、充分化到了极点”(“艺术创造”115-21)。这无非说司马迁著史,对史料的精湛取舍暨艺术表现皆已臻他者(比如《左传》)难以抵达的极致。“极点”、“极致”都在喻指极限,不易逾越的边界。故“诣其极”的“诣”是动词,“愈”是副词。若曰“诣其极”在刘熙载那儿是指给定时空所呈现的历史性峰值;那么,“愈”这副词则常在虚拟某种无边界、不确定的泛广告效应“没有最好,只有更好”。这近乎忽悠。凡事皆得讲有个度。要想甜,加点盐,不错。若说想要更甜,须加更多的盐,多到出格,必错。

陶解释《艺概》辩证意识时的方法论偏差,其最大症候是论证“对立强化”与“高度统一”时未能一碗水端平:只见“对立强化”动作频频,扑面而来,却迟迟不见“高度统一”何谓?靠什么“统一”?怎么“统一”?不是说陶未提“高度统一”,他还特将此四字嵌入新标题,似在弥补旧文对“对立强化”的偏执,但又换汤不换药。一个作品元素构成间的对立愈强化,却不见其中介、内核的聚合效应,到头来作品的整体感耗散也就愈显著,“高度统一”名存实亡。

不能不说诱发陶方法论偏差的原因之一,是刘熙载也有责任。因为当《艺概》的辩证意识在艺术元素的差异、矛盾所构成的张力场作机灵腾挪时,其思维仍属经验型,还未成熟到黑格尔辩证法的哲学自觉高度。故其症候也与遗传给后世的毛病相似,也往往流连于对艺术构成的对立面作各自命名。刘赋予对立面的精准命名,或已暗示他意会(猜测)到了对立面之间的玄妙互感,但终究未能学理地言传这玄妙互感到底是什么,它究竟是以什么为中介,从而像几何学的圆心一般,不论呈对立状的半径把自己甩多远,最后仍能为作品画出整体性圆满。

比如刘曾以“睹影知竿乃妙”来隐喻其诗学定律“盖意不可尽,以不尽尽之”,此即“正面不写反面,本面不写对面、傍面”(108),宛若郑板桥(1693年—1765年)就是借月下翠竹印在粉墙上的墨影,才画出了象征高风亮节的千古一绝。但《艺概》未能在美学上像文克尔曼(1717年—1768年)论述古希腊雕像拉奥孔一般,论证郑板桥为何且怎么以“不尽”之竹影,逼近了劲竹象征贞洁之神韵,此亦事实。这就是说,面对郑板桥的墨竹立轴,刘不是没敏感到竹影与品节之间的玄妙互渗,但《文概》确实没说清这“玄妙互感”源自何方,它在艺术上又怎样神奇地酿成了竹影与品节的审美耦合。

刘没说出的潜台词,后来王国维说出来了。王撰《此君轩记》说,“竹之为物”在君子眼中为何像“特操者”?这首先取决于其物种特征“群居而不倚,空中而多节,可折而不可曲,凌寒暑而不渝其色”,“挹之而无穷,玩之而不可衰”,这就颇入君子法眼,因为君子自古以来,其人格追求即“在超世之致,与不可屈之节而已”,于是君子欣赏竹子,就像欣赏自己的影子,所谓“见夫类是者

而乐焉”(王国维 260)。于是竹子映入君子眼帘,也就不仅仅是天然草木,而已被审美化为圣洁人格代码。也因此,当君子想用笔墨来表现“其胸中潇洒之致,劲直之气”(王国维 260),只需将往日刻在其心头的清冷竹影诉诸宣纸即是。王国维说得对:

其所写者,即其所观;其所观者,即其所畜者也。物我无间,而道艺为一,与天冥合,而不知其所以然。然古之工画竹者,亦高致直节之士为多。(260)

借王国维的眼光,再细读刘熙载“睹影知竿乃妙”的那个“竿”字,与其说它是指画家所仰望的挺拔竹身,毋宁说它更指画家胸中那股有待隐喻的劲直之气。只有这般破译“竿”字所幽闭的隐喻性人格密码,再重读古今画坛所传说的“不似似之”,也就茅塞顿开。所谓“不似”,这是劝勉画者在面对原型(素材)时要敢做“减法”。郑板桥为何不像莫奈去倾心描摹草木上的光色闪烁,而只青睐翠竹投在粉墙上的潇然荫影?粗看是郑舍弃了原型的诸多具象信息,近乎做“减法”,甚可惋惜;然鉴于郑内心最想做的并非植物写生,他不过是借竹来画仁者风骨,故他删繁就简的目的反倒是在做“加法”:即只有让画上的墨竹意象与翠竹原型相比,那些可能让观众被日常视觉导向对原型的逼肖“形似”元素(枝叶原色及形状),皆被简形到不能再简的地步时,观者才可能转而顿悟画家的真正用意,是在为不具形象的高贵品格赋予“神似”造型。这就是说,郑是通过做“减法”来做“加法”,是借“形似”上的“不似”来兑现“神似”之“似”。

这用刘熙载的另句话来转述,亦即“此造物之借端托寓也”(108)。此“造物”指艺术造型,此“借端”为小,“托寓”为大,宛若绝句中的“以鸟鸣春,以虫鸣秋”,以期“从中见大”也(刘熙载 108)。这都讲得很辩证,很得体,但未必到位,刘熙载就是道不破:正是那个叫“审美互渗律”<sup>⑥</sup>的中介,才激活了“借端”与“托寓”间的玄妙感应,以致画家目睹竹子如见君子,要画君子气象,那就画竹子。

将此置于哲学辩证法框架,也就可圆说:正是靠“审美互渗律”这一中介,才可能让原型素材取

舍层面的“借端”之小,衍生出隐喻造型层面的“托寓”之大——哲学家更愿将此“从小见大”的艺术衍生现象概括为“转化”,且公认宇宙万物间的转化皆是有条件,而不是无条件的。可惜受制于传统谱系的刘熙载写《艺概》时还未长出“转化”概念。

中国辩证思想的传统源头有二:老子《道德经》与《易传》。老子尚柔、主静、贵无,《易传》尚刚、主动、贵有。任继愈说,这两大流派虽承认宇宙万物的互相依存、互相转化,所谓刚能克柔,柔能克刚,但这两家在讲对立面的转化时,都不讲转化条件是什么,殊不知“脱离了条件,矛盾的双方不能转化。老子和《易传》的作者恰恰都没有认识到这个问题”(55)。由此可悟出两点:一是讲对立面的转化却不讲转化条件,这一哲学盲点拟属中国辩证思想史上的遗传病;二是刘熙载讲“从小见大”而讲不出“审美互渗律”的中介功能,陶型传纵论“对立强化”却几近讳言怎么达到“高度统一”,都让人质疑《艺概》作者与研究者皆患此症,大约是源于同一基因。

说陶对“高度统一”几近讳言,不是说有意规避,而是陶当时也像刘一样内心没长出“对立面的转化须讲条件”这根哲学之弦。甚至当陶引用的钱钟书语录已经质朴提示,“所比的事物有相同之处,否则彼此无法合拢;又有不同之处,否则彼此无法分辨”,只有在此条件下(此即“审美互渗律”),不同处愈多愈大,则相同处愈有烘托;分得愈开,则合得愈出意外,比喻就愈新奇、效果愈高”(钱钟书,“七缀集”38)。然陶从中间得的体会依旧是“这种通过强化‘不同之处’来强化统一性、强化表现力、强化感染力的方法,不正体现着审美对立强化规律的实质吗?”(“艺术创造”115-21)。依旧是满眼“对立强化”,而对送到门槛的“转化条件”视而不见,不去细想“对立强化”究竟靠什么才能抵达“高度统一”。

这能否说,陶在“对立强化”一案所呈现的思维偏激,这笔账全得算到刘熙载头上?这倒不是。陶早有交代:“在刘氏的审美辞典里尚未出现过‘对立强化’这个概念”(“艺术创造”155-21)。这就是说,在没想到“对立面的转化亟须条件”这一点上,刘与陶皆患方法论贫血,但症状不一。刘主要醉心于对立面之间的思辨腾挪,而无意追问此腾挪何以正当的理由;陶的特点则在“对立强

化”的思辨亢奋,亢奋得忘了规矩与边界。这就意味着,当刘在哲学上说不清“转化条件”何谓时,他索性不说,适可而止;然陶则在愈说不清的地方愈敢说,并不时将“显然”是自己的意见,误读成刘也认同的“必然”,虽然刘没这么说。

于是,一个绕不过的悬念是:陶的思辨偏激从哪里来?

一个有待验证的推测是:这大约来自半个世纪前,他曾亲历的、亿万群众活学活用“斗争哲学”的那个红彤彤的大学城。

准确地说,那岁月最走红的“斗争哲学”有两类“版本”:一是供“愿意改造的知识分子”引经据典用的文献版;二是供坊间草民赶潮流用的通俗版。陶在当时二十出头,故很难不被卷入那如火如荼的“工农兵学哲学”运动,无意有意地被那语录体“对立统一”规训得倒背如流,可能还不免错觉自己颇具哲学涵养。与文献版“斗争哲学”相比,通俗版“斗争哲学”的激进味或许更浓,不仅不屑区分“差异”与“矛盾”、“对抗”、“冲突”之间有何界限,更不会像任继愈那样用《矛盾论》、《关于正确处理人民内部矛盾》里的观点去诊断老子辩证思想的软肋之一,便在漠视对立面的转化须讲条件(任继愈50)。陶在“文革”时是本科生,还成不了任继愈。事实上,当陶在1983年把《艺概》与“对立强化”绑在一起时,他还不知如此无条件地放言“对立统一”,对哲学辩证法来说是否犯忌。但当年没有谁会让他订正这一点。1978年后掀起的“思想解放”运动至1983年,尚在为“真理标准”与“人道主义”命题而激荡,还腾不出手来反思那场“群众哲学”运动就学理而言有多幼稚。但这全是过来人至新世纪后才有的追悔。陶在1983年还不会这样想。故当《艺概》的辩证机锋屡屡拨撩他内心的“斗争哲学”储存,他就像被点燃的干草垛烈焰滚滚了。当心眼被久违的思辨亢奋熏红,陶也就不拘泥他所探究的刘熙载作为晚清文士本当穿白袷青衫,而不宜被套上中山装或草绿色军服。好在至1985年,他已告别稚嫩。

### 要在人格根基敬惜先哲本色

“要在人格根基敬惜先哲本色”,作为现代解释伦理的第三守则,对于《艺概》平台来说,或许

是缓解当今刘熙载研究的瓶颈状况的一个学术方子。

这瓶颈主要集中在《艺概》的批评史地位与刘熙载角色人格根基之间的关系。这就是说,若想从根子上阐明《艺概》何以能成为中国文学批评史的古典终结,却又不去弄懂刘的角色人格选择的价值取向,这恐是缘木求鱼。但从晚近三十年的研究现状来看,几乎无人提这问题,更不用说直接对此作系统回应了。

但也不是说没人打“擦边球”。陶型传就打了一个。陶近撰《审美主体“文、心、学也”——刘熙载美学思想六论之三》,专论刘对“人品与诗艺”关系的学术关注,维度有三:一曰“反求诸己”的“内圣”精神诉求;二曰“由人复天”的心性复归理念;三曰“无思无为”的审美心理境界。<sup>⑦</sup>陶极推崇《艺概》能从诗艺看人品,若引刘熙载语式来转述,“其千古论诗之极则也哉!”(100),然陶未旋踵提问:刘的文化品格与《艺概》关系又怎样呢?

提及《艺概》是对中国文学批评史的古典终结,学界率先想到拿《文心雕龙》来作参照,虽然刘熙载著书比刘勰晚了近1400年。拟可借两种路子来比较“浅阅读”与“深阅读”。

但即使是“浅阅读”,也得小心有的选项未必公正,例如说刘熙载点评的文士诗人在数量上远超刘勰,这没有可比性。《文心雕龙》成书于495年,刘勰逝世于532年,不能想象刘勰会像刘熙载那般去对隋、唐、五代、宋、元、明、清历代诸子评头论足。倒无碍挑一位二刘皆曾言及的古贤,来比对各的思维长度与深度,比如陆机。

当刘熙载说“六代之文,丽才多而练才少。有练才焉,如陆士衡是也,盖其思既能入微,而才复足以笼钜,故其所作,皆杰然自树质干。《文心雕龙》但目以‘情繁辞隐’,殊未尽之”(64)。这显然是在针砭刘勰的短浅。所谓短,是说刘勰对陆机不甚了了,讲不出几句话;所谓浅,当指其眼光近视,看不透,故“殊未尽之”。

查“情繁辞隐”,典出《文心雕龙·体性第二十七》,原文为“士衡矜重,故情繁而辞隐”。周振甫释“体性”篇旨在论述作品体貌(风格)受制于作家的才、气、学、习,才、气源自天赋情性,学、习则系于外界熏染(313-14)。这在陆机身上,即被体现为因其品性矜持庄重,故其诗文情思繁富,辞义含蓄。至于“矜重”究竟多少源自其先天气

质,多少系于后天熏陶,未见一词。相比较,刘熙载称陆机(261年-303年)是六代难得之“练才”,一个“练”字,便含义颇丰,沉凝得像金子。它既指陆是一代文才,情采精炼,思能入微,20岁撰《文赋》,是中国文学批评史上第一篇描述写作心理现象的诗性专论,幽邃绝伦,在20世纪前国中无人匹敌。它又指陆是出身东吴世族的西晋将才,《晋书》说他“少有异才,文章冠世,伏膺儒术,非礼不动”,有抱负,匡世难,当过官,下过狱,后投奔成都王颖,官拜后将军、河北大都督,遇难时年仅43岁。<sup>⑧</sup>不难想象如此军政干练之才若为文,当底气丰沛,“杰然自树质干”而去依傍。故刘勰仅目以“情繁辞隐”,委实浅得像没说一般。

还有是“深阅读”,就中国文学批评史而论,至少可从《艺概》读出三个“自古未有”。一是自陆机《文赋》、刘勰《文心雕龙》、钟嵘《诗品》始到19世纪末,没有一卷诗性札记会像刘熙载那般执着地区分“诗意”与“文意”之别,进而把疏离“纲纪旨归”、“知性效应”和“实用原则”的不尽“诗意”,直接指向对“个体存在”、“性情微茫”和“自由境界”的文化遥望,这是何等眼光!这不仅将中国艺术在魏晋时期的“文的自觉”意识提纯到了现代美学概念的门槛,就20世纪中国美学史来说,最早大概只有王国维的审美“无用说”才与此吻接。二是中国文学批评史上,没有哪部谈诗、词、书、画的古籍,能像《艺概》那般痴迷忘返于艺术构成之间的审美互渗,宛若阳光敞亮其审美感受的每一道缝隙,使之变得有弹性,有张力,有层次,有厚度,有回味。很可惜朱光潜1949年前为京派趣味作美学雄辩时未涉《艺概》,否则,定将欣慰吾道不孤。三是“诗品与人品”的关系,尽管钟嵘《诗品》早已言及,然在此后的1400年内,恐无人能像刘熙载那样回旋曲似的奏响“人品为诗品之本”这一主题。

谈“诗品与人品”能否谈出分量,关键乃在这个“本”字。无此“本”者,即使谈了,怕也轻飘飘,不把自己放进去,未免就谈不透。记得《艺概》曾说,诗人若想写好人生苦难,其前提是须像杜甫有切肤之痛,“不但如身入閻閻,目击其事,直与疾病之在身者无异”(刘熙载101)。这么看来,钟嵘所以比不上刘熙载,首先是缺少这份生命痛感,否则,其《诗品》又怎会一边尊陶渊明为“古今隐逸诗人之宗也”,甚至“每观其文,想其人德”(钟

嵘 260) ,一边又没准头地将陶诗置于“诗品中”第十二,却让无人品、无操守可言的谢灵运去殿后“诗品上”呢?这表明“诗品与人品”之关系在钟嵘眼中是二元的,远不如刘熙载的一元观“人品为诗品之本”具文化穿透力。

“人品为诗品之本”的那个“本”字,在《艺概》又不时被转述为“志”或“胸襟”、“胸次”,且将此归结为优异诗文赖以滋长的生命存根。无此眼光者,恐不论读诗还是写诗,皆未免“经生习气,譊譊置辨于细故之异同也”(刘熙载 61),捡了芝麻丢了瓜,本末倒置。刘熙载是始终狠抓根“本”不松手,至于手法、技艺之类,则要么被此“本”所浑化,要么是从“本”上绽放的花。比如读李白诗“天然去雕琢”,刘会提醒“此得手处,非下手处”(97)。“下手处”是因,即“本”;“得手处”是果,即效应。又云“古人因志而有诗,后人先去作诗,却推究到诗不可以徒作,因将志入里来,已是倒做了,况无与于志者乎”(113)。这更说到根子上去了:“志”本属血脉里的精血,它是自然地渗入诗文的,它不是胡椒粉可从外面撒上去。进而,说白了,你若胸中无“志”,也就吟诗无“本”,还胡诌什么呢?非硬写不可,也不过是押韵的假话、空话与废话。以此眼光去读陶渊明,刘熙载读出来的味道,也就比钟嵘更见心灵的纯粹、丰盈乃至深刻。刘说“陶渊明为文不多,且若未尝经意。然其文不可以学而能。非文之难,有其胸次为难也”(64)。这就是说,陶潜诗文之妙,妙在其胸次高贵,故无须刻意经营,此事涉价值论而非知识论,所以,“其文不可以学而能”矣。

刘为何说想学得陶渊明的“胸次”很难?“胸次”与“志”相系,人各有“志”,何难?但刘的眼光极尖,他看透陶潜之志迥异于寻常之志。“志”在坊间看来,大体是一个人的价值角色自期,一个人有无超越温饱的角色自期,对其生命质量之优劣当影响甚大。然凡夫俗子的人格脆弱又往往因故而搁浅其角色自期,随大流,折返浑浑噩噩。陶潜之志可不是随意说说的口头禅,它是要逼自己不折不扣地践履的人格箴言。这也就是刘常来自勉勉人的“持志”。<sup>⑩</sup>只有那种非坊间所能持之以恒的“志”,才能真正扎根为陶潜凛然而生浩气的孤高“胸次”。

故刘又不时将此“胸次”称作“本位”。一个人只有真正将其所抉择的活法视为不容外力化约

的价值根基即归宿者,才有资格说他已具“本位”。这是相当难得的、纪念碑式的人格奇观,同时又是一把刻度甚严的标尺。当刘以此标尺来考核中华古贤,真正够格的也就甚少:“孟子于本位毅然不避,至昌黎则渐避本位矣,永叔则避之更甚矣”(87)。注意:当不把韩愈置于孟子像畔,而让他与欧阳修比高低时,刘对韩从不吝赞语“昌黎文意思来得硬直,欧、曾来得柔婉。硬直见本领,柔婉正复见涵养也”(75)。这诚然不是仅仅在比较彼此文风。因“文有本位”(刘熙载 87),而所谓“硬直见本领”,此“本领”亦不宜读作专业技艺,而拟视为对“人所以为人的价值本位的领悟及日常操作”。也因此,“韩文学不掩才”,“未尝不自我作古。至欧、曾则不敢直以作者自居,较之韩,若有‘智崇礼卑’之别”(刘熙载 75)。究其质,无非是韩比欧阳在乎个体存在“本位”,自言“其行已不敢有愧于道”(刘熙载 100),其撰文也就不惮庄子般“意出尘外,怪生笔端”,不屑卑琐如有些“后世为文者,于彼于此,左顾右盼,以求当众人之意”(刘熙载 57-58),这在乡愿眼中也就是狂妄、露才扬己,“自我作古”,自立标杆了。

欧阳修、曾巩恐比韩愈更能适应官场,故其行已会多一番雍容俯仰,其撰文也就多一份柔婉和谦恭,少一点个体人格“本位”之矜庄。然更值得关注的倒是刘熙载的文学史评判“凡避本位易窃眇,亦易选懦。文至永叔以后,方以避本位为独得之传,盖亦颇矣”(刘熙载 87)。其味甚厚且沉。

刘既然把话说到这份上了,一个昭然若揭的事实是:刘很明白其恪守的个体人格“本位”,实与朝野风行的“官本位”互悖。这是两种选择的冲突。此冲突早被《艺概》映入眼帘。比如刘说:“陈同甫文箴砭时弊,指画形势,自非绌于用者之比[……]特其意思挥霍,气象张大,若使身任其事,恐不能耐烦持久。试观赵营平、诸葛武侯之论事,何尝挥霍张大如此!”(78)。这是在挑明“熊掌与鱼不可兼得”:你还想在朝廷混么?那么,就请你仿效孔明有自知之明,即使你运筹帷幄,用兵如神,你也得内敛谦卑得让君主瞅着顺眼。当然,你内心若强大得不在乎平步青云,或你在价值上确是把人格自尊看得比“官本位”还“本位”,且在心理上已有准备,当不当官都无所谓,你也就有可能像苏轼“空诸所有”,无所顾忌,甚至“打通后壁

说话,其精微超旷,真足以开拓心胸,推倒豪杰”(刘熙载 102)。这真有点但丁的气概“走自己的路,让人家去说吧!”若用刘熙载的文言来转述,则近乎“是其苦心孤诣,且不欲徇非常人之意,况肯徇常人意乎?”(102)。

其实,再说到底,刘早把“诗品与人品”的关系看得极透。当他断言“品居极上之文,只是本色”(86),其本意是说,只有艺术地呈示作者精神“本位”的诗文才算“本色”。“本色”不是别的,它只是对作者“本位”状态的诗性呈现。由此前提,再细读刘的另段语录,对刘内心究竟作何选择,也就洞若观火:

诗品出于人品。人品邈款朴忠者最上;超然高举、诛茅力耕者次之;送往劳来、从俗富贵者无讥焉。(114)

显然,刘已将“人品”分为三等:第一等是孟子那样的“邈款朴忠者”,他对个体存在“本位”之忠诚,已到了哪怕面对“君为臣纲”(纲纪大伦)也“毅然不避”的贞洁之境,否则,类似“君之视臣如土芥,则臣视君如寇仇”<sup>②</sup>这些话,孟子怎敢说出口?“唐宋八大家”之首的韩愈以道统传人自居,虽也不乏豪气,敢说些真话与怪话,但与孟子相比,他也只得“渐避本位”,毕竟他未生逢先秦,他成不了孟子那样的帝王师。

第二等是陶渊明那样的“超然高举、诛茅力耕者”,正因为陶视个体“本位”高于其他,故他才决绝官辞彭泽,回归柴桑荆门,在用汗水养活自身与家眷之同时,也令其率性任真、委身大化的心灵得以自珍。

第三等属欧阳修式的宦宦生涯,“送往劳来、从俗富贵”是其职业必需,低头哈腰、执事作态是其规则所需,也就赘言不再。

看得出,刘熙载内心颇愿践行、也最具操作性的活法,当近陶渊明。差别在于,陶是在山坡泥埂稼穡,刘则在墨池砚田耕耘。

如此着力地考辨刘的内心归宿之价值取向是去“官本位”,意义何在?意义正在:舍此恐解不开《艺概》的学术“本色”与刘的人格角色“本位”之间的“生死结”。所谓“生死结”,是说这两者关系实在互为因果,血脉归一,宛若只长了一颗大脑与心脏的连体孪生子,彼此相拥则存,切割分离则

亡。这就是说,若将刘只想当纯正学者的人格角色“本位”看作其写《艺概》的内驱力,那么,《艺概》为何如此珍爱“诗意”之纯美,非得将它从“纲纪旨归”,“知性效应”和“实用原则”所编织的“文意”网络中剥离不可?《艺概》为何如此醉心于“诗意”构成对立面的审美辩证,而毫不计较它们对事君济世有否用处?《艺概》为何如此追慕从陶潜到苏轼这系列不想当官或当不好官,却绝对有不世才情的中华人文英灵?所有这一切,就会像一组诱人思索的方程式,都指向一个能通解疑惑的根,这就是《艺概》只有这样写,才可能让刘熙载得以安魂。

这也就是说,在“官本位”看来一钱不值的“无用功”,但对刘来说,却是他可以乐在其中、即诗意地栖居的精神家园。这无形中应了那句古训:做无益之事,遣有涯之生。此“无益”是相对于历代儒生所期待的“治国平天下”而言的谦称,但刘已将它当作他这一生最想做、在那个年代能做得最好、也最能赢得心灵欣悦的事。中国学术史也期盼晚清能崛起这位继承乾嘉学统的传人,不仅能在美学、音韵学<sup>③</sup>诸领域留下硕果,而且更能在启迪后世于价值选择方面,也把不当官却照样活出生命意义这另类活法,当作某种值得仰望且追随的中国智慧暨生活方式。

这对刘本身来说,则又是他的人生圆梦。既然他于咸丰六年(1856年)、同治六年(1867年)两次辞官,既然他一生最渴望的就是晚境在龙门书院心无旁骛地讲学育才(1867年—1880年),梦想成真,此生幸哉。有这么两句古话“为学日益,为道日损”。意谓做学问的人,只须不懒,肚里的真才学总会一天天地增长,这很像在做“加法”。然重德性的人想做“减法”,若自己每天过日子,都过得问心无愧,经得住“吾日三省吾身”,那么,其内心的杂质就净化得愈来愈少了。“为学”近乎“立言”,“为道”当是“立德”。一般人一辈子若能做好其中一项,已很不易。但对刘来说,他是将“为学”、“为道”两副担子一肩挑了,且挑到后来,也分不清何者“为学”,何者“为道”了。也可谓其“为学”即“为道”,“为道”即“为学”。简言之,当刘作为晚清学人(被学术所化之人),实是每天都在把“为学”当饭吃,而不是休闲时想换一下胃口的谐趣点心,其“为学”亦即“为道”了。但这已分明不是传统儒学所设定的“学”与“道”。

事实也正如此,史上哪位儒家肯像刘熙载一般孜孜于超功利、非实用的“诗意”之学呢?一部《艺概》篇幅不薄,功夫尤见浑厚。《艺概》的每一行字,都是刘从先秦六艺、楚辞汉赋、唐诗宋词、元明曲令中,耗时读出来、用心悟出来的即兴札记,再分门别类,辑为各卷:其中文概 339 条;诗概 285 条;赋概 137 条;词曲概 159 条;书概 246 条;经义概 95 条,<sup>②</sup>总计 1261 条。这不禁令人想象《艺概》里的每条札记,几近春蚕呕心沥血抽出的丝,再一道道、一层层地将自己缠成银茧,用以安顿刘熙载的心,充实、明莹而温馨。

#### 注释[Notes]

- ① 参阅戴维·E. 格林《哲学解释学》编者导言,夏镇平、宋建平译(上海:上海译文出版社,1994年)6。
- ② 参见王运熙、顾易生主编《中国文学批评史》下卷 第七编第一章第五节言及刘熙载词论(上海:上海古籍出版社,2002年)530-35;张少康《中国文艺理论批评史》下卷,第五编第四节专论“刘熙载的《艺概》”(北京:北京大学出版社,2005年)406-42;祁志祥《中国美学通史》卷三,第四编第一章第二十二节专论“刘熙载:中国古典美学的终结”,第七章第十一节专论“刘熙载:中国古典书法美学的总结”(北京:人民出版社,2008年)125-35,347-50。
- ③ 陶型传研究刘熙载《艺概》,就其发表专论的时间跨度来看,长达三十余年,依次如下:“‘物一无文’和‘物无一则无文’——《艺概》的审美方法论之一”,《文艺理论研究》3(1982):105-42;“艺术创造中的对立强化规律——《艺概》的审美方法论之二”,《文艺理论研究》4(1983):115-21;“‘品居极上之文,只是本色’——刘熙载美学思想散论之一”,《中国古典文学论丛》第2辑(北京:人民文学出版社,1985年)252-69;“既要‘变化融贯’,又要‘浑然无迹’——《艺概》中的章法论剖析”,《华东师范大学学报》5(1985):30-38;“‘意不可尽,以不尽尽之’——刘熙载美学思想散论之一”,《文艺理论研究》1(2013):183-91;“‘元分’品格——刘熙载美学思想散论之二”,《文艺理论研究》4(2013):133-42;“‘文之道,时为大’——刘熙载美学思想散论之四”,《文学与文化》1(2014):49-59。另有五篇将陆续刊出。
- ④ 耐人寻味的是,“文概”中含“意”的词达 20 个,大多含心理学意味,比如“语意”、“用意”、“遗意”、“意理”、“意气”、“大意”、“愍意”、“经意”、“此意”、“意度”、“有意”、“意思”、“本意”、“无意”、“主意”、“诚意”、“尽意”、“立意”、“客意”、“意态”等,依次见刘熙载《刘熙载集》,刘立人、陈文和点校(上海:华东师范大学出版社,1993年)53,54,58,60,60,61,62,64,65,67,70,75,75,75,77,77,79,80,82,86。“诗概”中出现 8 个含“意”的新词则俱含

美学意味,比如“辞意”、“诗意”、“新意”、“意境”、“篇意”、“炼意”、“意味”、“仙意”等,依次见《刘熙载集》(上海:华东师范大学出版社,1993年)89,97,101,109,111,113,114,116。以下引用《艺概》文字皆出自该版本。

⑤ 参阅刘熙载《艺概》,《刘熙载集》97,103,先后有两段语录植入“诗意”如下:1.“太白早好纵横,晚学黄、老,故诗意每托之以自娱”;2.“遇他人以为极艰极苦之境,而能外形骸以理自胜,此韩、苏两家诗意所同”。

⑥ 王运熙、顾易生《中国文学批评史》下册言及《艺概》,仅聚焦“词概”,“诗意”一词当无缘入主编视野(上海:上海古籍出版社,2002年)530-35。张少康《中国文学理论批评史》下卷概述《艺概》的学术成就有四,皆粗线条,教案式,不蹲下来,钻进“诗概”的繁体字直排本中作地毯式爬梳,“诗意”一词也就看不见(北京:北京大学出版社,2005年)406-42。相比较,祁志祥《中国美学通史》卷三“将刘熙载视为中国古典美学的‘终结’”,从“六经,文之范围也”、“文,心学也”、“两物相对待,故有文”、论形式美等方面来纵述《艺概》,功夫不浅,然因其思维重“文概”而轻“诗概”,故也做不到像陶型传那般从“诗概”掘出“意不可尽,以不尽尽之”这一诗学定律(北京:人民出版社,2008年)125-35,347-50。“诗意”是对此定律的概念提炼。

⑦ 参阅刘熙载《艺概》,《刘熙载集》69。《永州龙兴寺东邱记》,《袁家渴记》,依次见柳宗元《柳河东集》下册(上海:上海人民出版社,1974年)462,474。

⑧ 参阅刘熙载《艺概》引韩愈语,《刘熙载集》66。

⑨ 宋人洪迈《容斋随笔》,据说是毛泽东一生珍爱的古籍,其临终前 13 天仍在翻阅的最后一部书。此书有两处讲“士人为文”须知,与刘熙载“文概”甚契。一曰“为文论事,当反复致志。救首救尾,则事词章著,览者可以立决”;二曰“士人为文,或采已用语言,当深究其旨意,苟失之不考,则必诂论议”。依次见《容斋随笔》(郑州:中州古籍出版社,1994年)331,348。

⑩ 参阅刘熙载《艺概》引韩愈语,《刘熙载集》67。

⑪ 参阅刘熙载《艺概》引谢叠山语,《刘熙载集》72。

⑫ 刘熙载曾云“不发乎情,即非礼义,故诗要有哀有节;发乎情,未必即礼义,故诗要哀乐中节。”《刘熙载集》114。

⑬ 参阅夏中义“自由观念的中国面孔——论陈寅恪、吴昌硕对陶渊明的价值认祖”,《探索与争鸣》8(2014):67-74。

⑭ 张少康在论及刘熙载的四点审美理论成就时,其第三点便是《艺概》“充满了辩证的观点,善于运用对立统一的原则去分析文学的创作原理和艺术表现方法”。见张少康《中国文学理论批评史》下卷(北京:北京大学出版社,2005年)409-40。祁志祥则以“‘两物相对待,故有文’”为小标题,概述《艺概》的四点美学贡献之三,“是相反相成的辩证法。而这实导源于‘相杂’为‘文’的训诂学启示”。见祁志祥《中国美学通史》卷三(北京:人民出版



社 2008 年) 130-32。

⑮ 这似可从陶型传尚未刊发的如下 5 篇《艺概》论文的标题见出: 1. “审美思维‘异质相似连类’——《艺概》审美方法论之三”; 2. “积淀与审美创造中的天人合一观念——《艺概》审美方法论之四”; 3. “审美主体‘文心学也’——刘熙载美学思想散论之三”; 4. “刘熙载的‘障’与王国维的‘隔’——刘熙载与王国维比较述评之一”; 5. “王国维的‘无我之境’与刘熙载的‘无为之境’——刘熙载与王国维比较述评之二”。

⑯ “审美互渗律”赖以成立的心理机制, 颇类似于布留尔在《原始思维》一书中所揭示的原始部落信奉的“神秘互渗律”。参见列维·布留尔《原始思维》, 丁由译(北京: 商务印书馆, 1981 年)。

⑰ 陶型传“审美主体‘文心学也’——刘熙载美学思想六论之三”(未刊)。

⑱ 参阅张少康《文赋集释》前言(上海: 上海古籍出版社, 1984 年) 1-2。

⑲ 刘熙载《持志塾言》叙曰“孟子始言‘持志’, 志之赖于持也久矣”。《刘熙载集》1。

⑳ 参阅孟子《孟子译注》上册, 杨伯峻译注(上海: 中华书局, 1960 年) 186。

㉑ 刘熙载在音韵学方面著书三种《四音定切》、《说文双声》、《说文叠韵》, 皆辑入《刘熙载集》。

㉒ 如上统计见《刘熙载集》前言 7, 13, 18, 19, 23, 27。

#### 引用作品 [Works Cited]

伽达默尔《哲学解释学》, 夏镇平、宋建平译。上海: 上海译文出版社, 1994 年。

[Gadamer, Hans-Georg. *Philosophical Hermeneutics*. Trans. Xia Zhenping and Song Jianping. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1994. ]

李泽厚《美的历程》。北京: 文物出版社, 1984 年。

[Li, Zehou. *The Journey of Beauty*. Beijing: Cultural Relics Press, 1984. ]

刘熙载《艺概》, 《刘熙载集》, 刘立人、陈文和点校。上海: 华东师范大学出版社, 1993 年。

[Liu, Xizai. *The General Principles of Art. Collected Works of Liu Xizai*. Annotated and Eds. Liu Liren and Chen Wenhe. Shanghai: East China Normal University Press, 1993. ]

钱钟书《谈艺录》(补订本)。北京: 中华书局, 1984 年。

[Qian, Zhongshu. *On Art*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1984. ]

——: 《七缀集》。上海: 上海古籍出版社, 1985 年。

[——. *Patchwork: Seven Essays on Art and Literature*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1985. ]

任继愈《老子新译》。上海: 上海古籍出版社, 1978 年。

[Ren, Jiyu. *A New Translation of Laozi*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1978. ]

陶型传“意不可尽, 以不尽尽之——刘熙载美学思想散论之一”, 《文艺理论研究》1(2013): 183-91。

[Tao, Xingzhuan. “On Liu Xizai’s Paradox About the Exhaustibility of Meaning.” *Theoretical Studies in Literature and Art* 1(2013): 183-91. ]

——: “艺术创造中的对立强化规律——《艺概》的审美方法之二”, 《文艺理论研究》4(1983): 115-21。

[——. “The Rule of Opposition and Consolidation in Artistic Creation.” *Theoretical Studies in Literature and Art* 4(1983): 115-21. ]

王国维《人间词话》, 《王国维文学美学论著集》。太原: 北岳文艺出版社, 1987 年。

[Wang, Guowei. *Poetry Commentaries in the Human World. Collected Works on Literature and Aesthetics by Wang Guowei*. Taiyuan: Beiyue Literature and Arts Publishing House, 1987. ]

钟嵘《诗品》, 曹旭集注。上海: 上海古籍出版社, 1994 年。

[Zhong, Rong. *Tastes of Poetry*. Annotated. Cao Xu. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1994. ]

周振甫《文心雕龙注释》。北京: 人民文学出版社, 1981 年。

[Zhou, Zhenfu. *Annotations to Literary Mind and the Carving of Dragon*. Beijing: People’s Literature Publishing House, 1981. ]

朱光潜“谈晦涩”, 《朱光潜全集》卷八。合肥: 安徽教育出版社, 1993 年。

[Zhu, Guangqian. “On Obscurity.” *Complete Works of Zhu Guangqian*. Vol. 8. Hefei: Anhui Education Press, 1993. ]

朱熹《诗集传》。上海: 上海古籍出版社, 1958 年。

[Zhu, Xi. *Commentaries on the Classic of Poetry*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1958. ]

(责任编辑: 查正贤)