

中国传统诗歌与诗学

世界的征象

TRADITIONAL CHINESE POETRY
AND POETICS

[美] 宇文所安 · 著
陈小亮 · 译

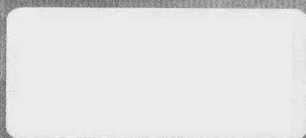
中国社会科学出版社

中国传统诗歌与诗学

世界的征象

TRADITIONAL CHINESE POETRY
AND POETICS

[美] 宇文所安 ● 著
 陈小亮 ● 译



中国社会科学出版社

图字 01 - 2010 - 7627 号

图书在版编目(CIP)数据

中国传统诗歌与诗学：世界的征象 / 宇文所安著；陈小亮译. —北京：中国社会科学出版社，2013. 6

ISBN 978 - 7 - 5161 - 2766 - 7

I. ①中… II. ①宇…②陈… III. ①古典诗歌—诗歌研究—中国 IV. ①I207. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 117995 号

Title: Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World

Author: Stephen Owen

© University of Wisconsin Press 1985

出版人 赵剑英
责任编辑 夏 侠
责任校对 高 婷
责任印制 王 超

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名:中国社科网 010 - 64070619
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 三河市君旺印装厂
版 次 2013 年 6 月第 1 版
印 次 2013 年 6 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 12.75
插 页 2
字 数 212 千字
定 价 35.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换

电话:010 - 64009791

版权所有 侵权必究

致 谢

不像我早期文学史的著作，这本书不是坐下来研究一个既定的题目那种意义上“写出”的。它几乎用了十年的时间孕育成形，出于一个文学史家对文学史无力处理的正属于诗歌的那些方面的不满。虽然建立一些阅读的参考框架可能是必需的，但是系统的阐述可能会违背事实，可能将我们带入歧途，令我们遗忘作为诗歌读者充分的自由。

一部历经数年才得以付梓的作品欠下了太多沉默的债，在此不可能一致谢。但它的成书无疑仍需要一段不受打扰的时间，借此将一点点和一段段聚拢在一起；美国学会理事会（the American Council of Learned Societies）以提供从1980年1月到8月对中国文明的研究基金的形式保证了这一时间跨度，在此期间我在牛津工作。对杜德桥（Glen Dudbridge）——我在牛津的东道主，无论是他对我的实际帮助（我的牛津生活因此快乐和有收获），还是他对这些正在成形中的论文阅读和评论的热心，我都亏欠太多。

我要感谢我在耶鲁的同事傅汉思（Hans Frankel）和高辛勇（Karl Kao）对这些手稿的阅读和评论。还要特别感谢威斯康星大学的倪豪士（Bill Nienhauser）尖锐质疑的评论。华盛顿大学的王靖献（Wang Ching-hsien）的评论对我也特别有益，促使我在很多点上重新考虑。此外，威斯康星出版社的玛丽·玛兰尼斯（Mary Maraniss）也值得分享一份赞誉，感谢她果断地为我略带巴洛克风格的“散文花园”除去杂草。最后，我要感谢我的妻子菲丽丝（Phyllis），她总是乐于就一个动词或解读的精微处与我争论。

序

可见事物拥有最伟大力量之处本身却往往不可见。

——胡克《教会政体》

诗歌艺术存在几种维度，往往对那些“最伟大的力量”，我们一般的文学研究都不触及。当这种“最伟大的力量”进入诗歌，没有理由不产生影响或伺机运作。但当一种艺术被移置，或转移至另一种文明，或经过一个长时间跨度，或通过对连续性的中断，我们必须寻找一个出口为通常遗落在机智的沉默中的这种特殊的诗歌艺术维度说话。

本书是对公元4世纪至12世纪的中国诗歌艺术的介绍，它不是对诗歌易于说明的特征的介绍，而是对其不确定性的说明，以这种不确定性来安排本书章节。本书不允诺增加任何知识储备，也不打算驾驭现代批评潮流，如果您想了解这些，建议您到别处看看。这个介绍只是一个开始，一个反复的开始，我们所做的既古老又熟悉，有时甚至于浅易，但值得我们重新关注，因为它重要而且真实。对于那些对中国文学熟稔又回到这一起点的读者，如果你们为它所诱惑，这本书正是献给你们。如果你们为它所诱惑，就为诱惑而诱惑，正如一个受诱惑的人一样。

这本书不肯定是什么，而只说可能或曾经可能是什么。这本书有条件情境的设定，并借用了必须保持条件情境的任一艺术的条件语气。诗歌不仅依存于注释和正统解释，它还依存于未言的假设、隐晦的暗示、未表的焦虑。因时间、语言、文明的变迁，诗歌被移置。艺术沉默的语境转而成难以修复的巨大建筑。没有资料可以重现那些语境，它们建立在诗人和读者从不考虑提及，并从没必要提及的事实基础之上。而且在这些语境之外还存在其他事实，这些事实是一个人如何思考诗歌并通过诗歌思考的重要部分，但它们本身却没有途径得以反映。如果我们渴望成为这样一首诗的真正读者，而不仅仅是文字的考古学家，我们不仅必须要恢复或重现那

些早期诗人和读者的沉默语境，而且我们必须以某种特殊的方式栖居其间。

意识世界随着给予其支撑的文化一起消亡而消亡。我们不可能复原并真的栖居于那些世界，我们也不可能成为早期的中国读者。这一障碍是绝对的，对它的忽视是个人的或文化的自满表现。对于这样一些诗歌，我们自身接受的诗歌教育不合适，它们在阅读中仅带来对伟大艺术的拙劣模仿。但是因为这些诗歌要求再次变得生机勃勃，我们就不能同样坦然地接受它们的不可进入。在不可逾越的障碍与纠缠不休的穿越命令之间，唯一一计可施——言之有据又不无思辨地演绎，通过推理和猜测，重现那些失落的世界。

这里没有任何冒险，亲爱的读者，我们并非在游戏人类生活或种族命运，它们仅仅是一些诗，它们只会积存你的误读和我。它们等待千年只为有人读与误读。它们有耐心并将逗留下一个千年。对于我们可能为寻求事实所施展的最狂野的想象，它们丝毫不受影响。当我们为这些诗歌进行推理建构，不要问：“这是真的吗？”而应当问：“当我读时，如果我把这当真，会发生什么？”有些建构可能会令你反感；有些可能会引起你兴趣；有些甚至似乎能回答诗歌在等待中所要求的。我们把它们展开、擦亮，抖掉它们身上长久的沉寂。

我们首先想知道一首公元8世纪或11世纪的中国诗歌对读者的要求是什么，然后我们再扮演这样的读者。简而言之，我们应以不同的方式而不是以习惯的方式阅读。伟大的艺术不为确证一个我们感到舒适如归的世界而存在，相反，它要求我们将自身交给另一个世界一次。我承诺您能在另一个世界没有威胁地住上一会儿，接受勾引和诱惑。但当您从那个世界出来并发现确实有了些改变时，这首诗和我都将为我们的出色工作微笑。

这本书与诗歌有关，但它既不是批评也与批评无关。好的批评处理文学的共享领域：它断言每一个好的读者应该在一个文本中发现什么。不管它假装多么宽容，仍然只有它具有合法性。并且因为好的批评只关心共享领域，它忽略掉了（应该忽略）实际阅读的那些复杂选择，其中读者可以这种或那种方式来行使他的自由。

这本书有关阅读，有关作为一种美学行为的阅读。它首先处理阅读规则——不同于批评的另一共享领域。此外，它“阅读”诗歌。正如我们此处的阅读，我们实践着我们读者的自由——走入歧途，忽略，逗留，选择何处不需做出选择，由此超出好的批评处理的文本界限。并将文本限定在

好的批评的界限之外。只有在这种自由中一个文本才能变得生机勃勃。我们的阅读并不具合法性，它不暗地里命令你同样去做，相反，它只是做个示范。

我们学会将一首诗看做一样“东西”，一个词语建构。我们可以按大家共同遵守的阅读规则进行思考。但当我们仅考虑阅读本身时，我们反省的是一个过程，一个时间中的事件。阅读仅当其为行为时才是它自身，阅读的结构分析是对这种行为的背叛。完全代替一个行为的唯一途径就是去做，这里我们所做的阅读就是这样一种行为——带有不确定性、带有错误和校正、带有内在的论证、带有未加以澄清的混乱。

这本书是有条件设定的，读者，您已被提醒过。它允许我自由地转变观点，带领我们走入歧途，以不同的方式回答相同的问题，对同一解答提供不同的问题。其中一些建议是可行的，一些是险恶的，相信它们，如果您愿意。

所有我们召唤出的想象语境都为了这些耐心等待的诗歌。不要只因为它们是如此坚定，就认为这种等待对它们来说是容易的。本是独特、难以抗拒的诗歌，本是足以“泣鬼神”、饱含诗人生动声音的诗歌，在作为一个主题、一种信仰、一个时代、一种理念的典范之后，蜕变为千篇一律或相差无几。一旦履足于一系列快乐的意象，阅读中国诗歌翻译的读者就只能得到更少阅读伟大诗篇的乐趣。在这些诗篇中，声音依旧在言说。我们不能期待它们以后来世界的趣味来言说，而是我们应该改变自我去聆听它们。

又一篇序

劝你逃离这个后来世界的关注

诗歌，不幸地，不是语言的艺术。它“在语言中”发生，但它并不“属于语言”。语言对诗歌来说仅作为一种必要条件时才是必需的。更准确地（和更明白地）说，它是当我们阅读或聆听语言，以一种特殊的方式阅读和聆听被当做特殊种类的语言时发生的艺术。这种语言追求一种透明，消失于“仅作为词”。但它不是日常语言的简单的、自我消除的透明。它可以是执拗的、难驾驭的、预言性的甚至是娱乐的。即便这样，我们也认为这种词的错综对某种超出语言之物是重要的。我们可能陷入错误，它可能仅仅是语言，但它并不自我展露为“只是语言”，直到我们停止阅读。

当我们不再阅读，我们可能意识到语言的内在机制，它如何以自己独断的方式塑造和控制这一过程。关注这些词的结构是一件有趣的，甚至是绝对令人满意的工作；但它与诗无关。简单地说，诗是一个事件，不是一个实体。如愚顽和嫉妒的恋人，我们可能会被诱导相信对这个实体的控制是这一事件的真正承诺。我们可能会失望。这个事件仅存在于它自己的时间，故而只有这个“实体”成为另一存在时，才不受控制。

现代理论家逃入词的结构研究来自于一些确实的困难。他们敲门而无人应。并且当他们不停地制造一系列令人着迷的可能声响——敲击、重击、轻拍和连打——他们发现很少有回应并且不可预料。他们为“正确的敲击”而做实验的聪明才智，不能在作为一种在场的标志的敲击与作为命令强迫回答的敲击之间做出重要的区分。这种区别在声学领域不是区别；这种区别仅当我们识别出门后那个独立的、易变的而且尤其不受压迫的意愿时才变得显明。

让我们离开寓言的乐土，推导出造成它自身失败的理论公式。阅读是一个过程，一个由共享规则操纵的行为。但那些规则只在它们的行为中、

过程中显明。它们纯粹形式的存在只能在现实的阅读之中被推断，它们往往比公开的规则更为坚定和私人。它们的公共性仅仅是假定的，在它们要求作出某种决定时才实现。

文本制作出来以供阅读，它所有语言的赋形都基于一个假定，即在阅读的特定规则下运作：这些语言形式是有条件的，它们的条件性诞生于一种模糊的希望，伴随它，诗人向世界发布诗歌。诗歌并不要求恢复特定的意义，反而希望读者群体将粗略地了解“是什么造就了这种意义”。正如诗歌的语言形式，阅读规则也是历史的。这种历史性并不意味着规则只在写作的那一刻假定的结构中有效。令人称奇的是，一首诗可以在一百年、两百年甚至于三百年后还有人阅读。但这里存在实际的限制：为了“聆听”这首诗，必须在诗歌为之写作的阅读规则与读者带给这首诗的阅读规则之间达成某种协议或有机联系。如此要求不过是要读者了解文本的语言。

即使我们能够重建属于另一个时代和地点的阅读规则，它们也不可能简单地建立和“被使用”。在实际的阅读中这些规则是潜伏的。它们不是指导手册，而是消失于过程本身并成为阅读艺术的隐秘形式。它们必须是标志在场的一声敲击而不是强迫反应的被对象化的乐器。在诗歌中我们执行的不是“解释的任务”而是充满疑问的交流行为，其中理解的进程只来自于自身，而非由读者促成。

是阅读规则内在化的需要使历史真实性成为一个问题。我们属于我们自己的时代和文明而不是属于另一个，在我们自己与属于另一个时代和文明的阅读规则之间，存在一个不可逾越的鸿沟。实际上，称之为“阅读规则”实在有太多局限和书卷气，阅读不过是理解过程中最为复杂的形式。我们不可能如其本然地还原另一个时代和文明的阅读和理解的过程。在我们能还原它们的最大程度上，我们只能视还原它们为目的。

可能读者会否认这种历史的隔阂。出于自满或出于忽视，他们将他们自己的阅读艺术带入属于另一个时代和文明的文本。如此做时，他们可能发现他们所要寻找的东西并坚定他们已有的偏见。当时间流逝，这种阅读会很快地成为读者的意志行为，而不是文本自由提供的某些东西。本应是由一种内在的驱动来展开文本意义，事实上却成为一个还原的“任务”。

对于读者和文本之间扩大的距离，最有趣的例外是单一传统中的权威作品。一个权威的文本经过数百年仍然充满活力，正因为它在阅读过程的进化中发挥了重要的引导和标准化作用。这并不意味着莎士比亚的天才在

于他迎合了数代英语读者的趣味；而是，莎士比亚的权威地位在文学是什么及它如何被理解的演变意义上是一个标杆：他的作品是根，我们诗歌的价值是枝叶。

但穿越文明之间的障碍和文学史的鸿沟，仍存在距离、失落和遗漏。我们可能不希望承认这一事实，但它如语言的历史性一般真实和不可复原。一个学生第一次遇到17世纪英语诗歌的一个陈旧的法，他会造出一个比最初更有趣的意思；对历史障碍的无视导致一个读者生造意义，而损害了诗人赋予意义的能力。当语言改变，时间流逝，诗人和读者将缺乏基本的接触，这种不足不像恢复一个词失落的用法一样容易修复。弥合这一裂缝表明了读者本人如何理解事物。

无论这些障碍被认识到或没被认识到，在一首诗中一度自由且自然地给予之物都逐渐地遗失了，直到文本成为天书，仅存几个旧的注解和内在的提示似在向你诉说：“这首诗可能是重要的，努力去发现为什么这样。”文本原始的声音，一度可以接近但又一度失落。

如果随即我们接受，因为我们必须这样，在我们与这一文本之间存在绝对的历史和文化的隔阂，那么我们必须考虑重构这些文本被阅读的可能条件。为什么我们必须这样做？因为诗人被允诺不朽而且我们尊重旧有的协议，因为他们有话要说而我们在别处听不到，因为历史障碍是我们不能忍受的不公正。

仅仅作为目标来重建阅读规则是不够的。正如语言初级阶段的学习，句式、词形变化和词汇表不能教你开口说话或正确理解语言的全部。词的真正价值、短语的精彩、反讽的微妙处只有通过反复练习和日常应用才能被了解。正如这种意义上的语言仅能通过范例来完美吸收，所以阅读，这种理解语言的最复杂的形式也只有通过范例来学习。但“本土的代言人”，那些全面聆听这些古老诗歌的人，都已化为尘土，只留下一些注解、想法和关于他们为诗拍案叫绝的记录。为分享再次发现这样一首诗的可能，我们只能凭想象重现阅读的范例，那些能够充分符合文本的历史契约的范例。但这种难以逾越的障碍并没有离开我们，而且所有我们为跨越这一障碍而召唤出来的可能语境都是推测性的。

这种推测方式——我们的条件句——是重要的：它是一种讨论的方式，正如文学虚构本身，带着您能安全回归的承诺邀请您进入另一个世界。我们能接受这个虚构的世界——我们的确沉潜其中——但是有条件设定。我们将这首旧诗放在一个阅读语境中，得承认，我们不能做任何断言，但正

因它“什么都不确定”，才可以令你无意中听到诗歌自己的声音。这是我们的承诺，但正如文学虚构，我们也可能欺骗您：您也许听到不属于这个推测者的声音，当您这样做时，您可能会发现您已滑过了这个难以逾越的障碍。

我们需要一个信念：当您无意中听我在读这些古老的诗歌时，您能将我的声音与诗歌自身的言说区分开来。如果没有希望带动诗歌用它自己的声音言说，如果诗歌只是它后来读者的建构，那么此处或任何其他的文学研究都没有意义。

似乎我们面临的危险只是一种主观主义——这种阅读完全是我的创造。但这种危险不如它貌似的这般巨大：真正的危险是沉默，不是腹语术。我住在一间没有窗的黑暗房间里，您则从一个隐蔽的听筒聆听。有人从隔壁房间通过墙上的一个小洞向我说话。除了声音我不能确定他的存在。我不停说话去引他回应，但那声音却只在喜欢的时候，并没有规律地间歇地出现。我知道有可能我听见的只是自己的狂想，但当声音来的时候，我发觉它是属于另一个人的，有他自己的身份和自己的事要说。我明白我不是在说那些话，但正如我说过的，我感到我可能会被骗，但无意中听到的您将不会被骗。

目 录

致谢	(1)
序	(1)
又一篇序	(1)
1 世界的征象:中国抒情诗的意义	(1)
题外话:关于揭露相关宇宙论动机的反驳	(11)
言归正传:建议	(16)
又是题外话:关于自我戏剧化的反驳	(19)
尾声	(26)
2 透明:解读中国抒情诗	(28)
解读规则	(29)
诗语的充分与不充分:语言和诗境之间的关系	(31)
解读诗人	(35)
解读诗境	(39)
完整的意义:全诗	(42)
3 一个非创造的世界:宇宙的起源、概念和对偶句	(46)
形式	(55)
对句作为一个整体	(56)
关系的一个活跃原则	(59)
在诗歌结构中对偶的平衡	(61)
再思考	(64)

4	声音	(67)
	题外话:关于翻译	(76)
	一个注解	(80)
	声音的陷阱:令自己惊奇	(81)
	呻吟	(85)
	隐藏	(87)
	只是一首诗	(91)
5	吸取教训	(104)
	思考一:陶潜《戊申岁六月中遇火》	(107)
	思考二:苏轼《十二月十四日,微雪,明日早往南溪小酌 至晚》	(113)
	思考三:王安石《游褒禅山记》	(115)
	题外话:关于慵懒	(119)
6	传统的叛逆	(122)
	意志之魔	(125)
	对温柔敦厚的叛逆:正话反说	(135)
	一个象征:掩盖叛逆骚动的宁静表面	(141)
7	一种特殊的交流形式	(145)
	一首谦逊的诗	(151)
	阅读现场	(154)
	日常的炼金术	(158)
	想象的代言人的结论	(162)
8	孤独	(164)
	屈原	(166)
	四方之魔	(173)
	黑暗中的沉默和孤独	(179)
	后记	(186)
	译后记	(188)

世界的征象：中国抒情诗的意义

诗歌取代了先知的天职

——恩斯特·布洛赫

果如此，则中国诗歌取代了预言者的天职。

预言来自内在的洞察力，私密却由自身法则注定被共享；为共享，预言需要用这个世界通用的词语，虽然它们是些僵化的词，常常缺乏洞察的光泽。但预言家的先天天赋信赖客观世界中真理的普遍性：对于所有寻找它的人和知道如何观察的人，真理是可见的；这是外在的洞察力和客观世界的词汇可以做到的。预言者观察并反思：

细草微风岸，危樯独夜舟。
星垂平野阔，月涌大江流。
名岂文章著，官应老病休。
飘飘何所似，天地一沙鸥。

杜甫（712—770）的《旅夜书怀》^①，为读者之故给出的标题，将诗歌放在一个特定场合并告诉诗中所做的是何“种”陈述：杜甫题的是“怀”，“他感怀什么”，或更精确些，他内心关注并强烈感触的是什么。怀可能是某种所见到、所想到、所感受到的东西。头两联的景句中抒的怀

^① 平冈武夫（Hiraoka Takeo）著《唐代的诗篇》（*Tōdai no shihen*）（Kyoto, 1964—1965）（以下简称《唐代》），No. 11433；《九家集注杜诗》，第二卷，洪业（William Hung）编，《杜甫诗歌索引》（*A Concordance to the Poems of Tu Fu*），《哈佛燕京学社汉学引得》（Harvard-Yenching Sinological Institute Series）No. 14（rpt. 台北，1966）（以下简称《九家》），27/10，第415页。注明第七句我用“飘飘”代替《九家》中的“飘零”。对这首诗的另一种深入而完全不同的讨论，见林顺夫《中国抒情传统的转变：姜夔与南宋词》[*The Transformation of the Chinese Lyric: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*（Princeton, 1978），pp. 100—106]。

绝不比第三联要少。最后一联的明喻同样是怀，某种他所感受到的，它并不展现为一种诗歌表现手法，而是作为一种活跃的思考行为——为自我发现一个对应物。

杜甫的诗句可能是一种特殊的日记，不同于一般日记的地方在于它的情感强度与即时性，在于对发生在特定时刻的经验的表达。如日记，诗歌许诺的历史经验的记录——确切的时间、确切的地点、确切的场合，可能无法还原，但读者相信它们的历史真实性并依赖它。诗歌的伟大不是通过诗歌的创造表现出来，而是通过诗人与这一时刻和场景相遇的契机表现出来。

另一位诗人站在威斯敏斯特桥，1802年9月3日，看见伦敦：

大地再没有比这儿更美的风貌：
若有谁，对如此壮丽动人的景物
竟无动于衷，那才是灵魂麻木；
瞧这座城市，像披上一领新袍，
披上了明艳的晨光；环顾周遭：
船舶，尖塔，华屋，剧院，教堂，
都寂然、坦然，向郊野、向天穹赤露，
在烟尘未染的大气里粲然闪耀。
……^①

华兹华斯（Wordsworth）的诗题明确指出了时间、地点。我们可以回到旧的地图和版画，猜测哪一个穹顶和哪一所教堂那时可以从威斯敏斯特桥上看见，我们可以从旧的日历中查出拂晓的时分，翻出运输的记录，推测那天停泊的船只数量，并确定它们视野中的桅杆位置。但即使是最热情的考古学家也知道，对这首诗来说，这种对环境的兴趣并不重要。华兹华斯是否看到这一景观，有没有隐约地记住它，或者通过想象建构它，这些都无关紧要。诗句不指向历史上极具特殊性的伦敦；它把你引向的是另一种东西，某种与泰晤士河上的船只数量无任何干系的意义。这种意义令人

^① “Miscellaneous Sonnets” XXXVI, “Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802,” William Wordsworth, *Wordsworth Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson, new ed. rev. Ernest de Selincourt, Oxford Standard Authors (Oxford, 1978), p. 214. 中译文节选自杨德豫译《威斯敏斯特桥》，<http://www.shigeku.org/shiku/ws/wg/wordsworth.htm#6>。

难以捉摸，它的丰满性永远无法企及，正如这个城市本身一样开放。我们可以尝试一百种方法去锁定这种不可捉摸的意义：我们可以说它是“自然使万物自然”，或是“独一无二视界中的灵光顿悟”，或是“对新工业和城市社会的反动和厌恶”。我们表达这首诗的意义的方法可以是宏观的或微观的，绝对真实的或极不可能的；文本指向了意义的多个维度，但它就是不指向1802年9月3日黎明的伦敦。

文本向读者的意向开放。意义在阅读中得以成立。不像诗人，读者是后天培养的，不是天生的。虽然我们已知的阅读规则随年代、流派而异，某种基本的设定却能统一所有分歧，并为变化和分歧设置边界。这种统一定义了一个文学传统。西方文学教育经典在第一课一遍又一遍地反复灌输：

文学中的自然绝大部分明确地具有指涉意义。文学艺术的中心显然是传统文类中的抒情诗、史诗和戏剧。所有这些文类中，这种指涉都是一个虚构的、想象的世界。在一部小说、一首诗、一部剧中的表述不具备文献的真实性；它们不是合乎逻辑的陈述……甚至在主观的抒情诗中，这个诗中的“我”也是一个虚构的、戏剧化的“我”^①。

这是锡德尼“现在对诗人来说，他无任何断言，因此也从不撒谎”的另一种说法。

华兹华斯是否真的在1802年9月3日站在威斯敏斯特桥上凝视伦敦城，根本无关紧要。它只是一个虚构——这个装模作样诉说他的发现的抒情主体“我”。读者假定那个诗人历史的“我”利用了抒情的“我”，他将真实或假装的观察写成诗歌，只是为了一些其他的目的。这个城市“像披上一领新袍，披上了明艳的晨光”：这一比喻在诗歌艺术层面进行，带有许多神秘的动机；并非是历史的诗人站在桥上脑中的一个想法。读者学会忽略华兹华斯精确的指示：拂晓，1802年9月3日，威斯敏斯特桥。

我们有两种截然不同的读诗方式。对华兹华斯的读者来说，所有皆为隐喻和虚构。对时间、地点关注的引导是一种难堪、一种多余的干扰。文学语言被认为根本不同于日记和经验观察的语言：它的语言意味着别样的

^① Rene Wellek and Austin Warren, *The Theory of Literature* (New York, 1956), p. 25.

东西，某种隐藏的、丰富的、无限地令人更为充实的东西。

在杜甫的诗中，意义生发的假定不同，这些起初的、看似微不足道的差别产生了完全不同的结果。这些差异形成两种完全不同的文学本质的概念和文学在人类和自然宇宙中的位置。对杜甫的读者来说，这首诗不是虚构：它是对一特定历史时刻的经验的特殊的、实际的描述，诗人遭遇、诠释和回应世界。轮到读者，在某一后来的历史时刻，遭遇、诠释和回应这首诗。

比较两种不同的隐喻：“诗人是天地之间的一只沙鸥”；“在我看来，我像天地之间的一只沙鸥”。两种表述的差异是两种诗歌传统和阅读传统的主要差异。第一种陈述不真实：这是一个隐喻的虚构，并要求你考虑诗人如何像一只沙鸥。第二种陈述可以是完全真实。它同样要求你考虑诗人与沙鸥的关系，但它如此要求，意在这一比喻所揭示的东西，关于诗人的心态、意向，关于诗人了解自我、寻找相似物来与其分享处境的渴望。

这里的差异超出了一般隐喻的差别。一个诗人感知“船舶、尖塔、华屋、剧院和教堂”；另一个诗人感知“细草，微风岸”。我们推断华兹华斯不是简单地命名他所看见的事物，他是为某种目的罗列景物。我们在这些景物媒介之外，找寻目的与艺术动机，我们必须直觉或猜测——也许是展示在街景的沉默中万事万物如何统一于和谐，神圣的和世俗的，商业的、军事的和艺术的？也许是提供全景中的特写，不是漠然的“万物”而是“这个、这个和这个”？又许是当越来越少人为建筑的自身目的制造它们和考虑它们时表达出一种人类建筑的自然主义？虽然明确的动机永不能确定，我们仍能肯定，意义和词句之景的融合发生在艺术的层面。但对于另一位诗人，我们却能推断“细草微风岸”确是他所见，或更精确地说，是引起他注意的东西：诗中列举之物表明某种有意义的模式，它在那一刻出现在世界并引起诗人的特殊兴趣。对于华兹华斯的读者，这首诗（有时甚至这个世界本身），是一套被设置的隐秘的符号。对于杜甫的读者，意义被缓缓注入我们感知的和不确定的世界的特殊形式，也许，甚至对诗人亦如此。诗歌列出一些预兆的形式，这样做时，它告诉你这个世界和诗人的内心所虑。

细草微风岸，危樯独夜舟。

那夜他乘着一艘船，月光隐约勾勒出景物的形状，更清晰的形状隐藏在夜色的黑暗中。我们想知道，他如何分辨出那些在岸上轻摇的细草？微

风可能在江面上感觉到，但他如何知道它在岸上的效果？这一句中两物相互依赖：它们按照经验世界的法则相互作用，并由此可知一种联系——在微风中弯曲的细草的隐藏形象。柔弱的细草的运动，也只有这种细草的运动可显示风而且只是这种最微弱的风。或者他知道，岸上的微风，会使草摇摆，只是这种柔弱的细草摇摆，不能看见。

这只桅杆高耸于他的上方，“危”，形状高而不稳固，岌岌可危。这里有种不稳定，传达出一种不平衡，正如它随船颠簸而摇摆。他的眼睛，从这件事物移至另一件事物，循着形状的起伏而起伏：这些微小的、弯曲的细草的叶片复现式地转换为在他上方激烈摇摆的桅杆。观者的视点界定了他的视野——他远望并猜测这些在黑暗中的细小形状时的众多而安全，当这一形象重现，在他上方震动时随即突然变小。

这种形式一再出现时，我们直觉到不同与对立：那是众多；这是一个。那是稳定的岸边；这是水和流动的世界。那边柔软、弯曲但坚固地扎根；这边僵硬、危险地摇摆。那边细小而无意义；这边真正的重要。这种对立是有预兆的；它们反映在指涉物的相关形状中：流动和无止境的运动，与稳定和坚固相对；独自旅行的一个人，与其他安全的生物相对；危险的直立、巨大、高贵，与弯曲、微小、普通相对。未做任何定论，未解决任何矛盾。一个模式出现了。

这是一个优秀的读者片刻的思考。他抓住了对立的全部，感觉到它们对杜甫的重要性，并察觉它们的意义可以引申出去。这一简洁的图景模式相应地可投射到诗人的生活、宇宙秩序、道德秩序、社会秩序、文学秩序，文学秩序中“风”是诗经中的“风”，指一个人的伦理力量，他的“影响”，风，能使“众多”向它弯折。

自然宇宙是一个过程、事物和关系的系统，其社会的投射即历史王国。在系统之间，相互关系由一个原则制定，可称为类比，如果类比不假定一些基本区别。在汉语中最贴切的词是“类”——“自然的范畴”。这些范畴之间的相互关系不是一种类比的意志行为，而是自行发生的，因为它们的基本要素在很多重要的方面都属“同一种类”^①。

^① 传统的中国宇宙相关结构论是一个复杂的研究领域，可参考 Joseph Needham, *Science and Civilization in China*, vol. 2, *History of Scientific Thought* (Cambridge, 1956), and Hellmut Wilhelm, *Heaven, Earth, and Man in the Book of Changes* (Seattle, 1977)。

定位文学在这一有序宇宙中的词条是“文”。在其最一般意义上，文是“图式”，其中美学价值与意义联结在一起。^①文是“文学”，有时，又是“书写”本身；文是受“教化的”，以获致教育的文雅、约束和明智；文是一个社会的内政，与军事相对。伟大的周武王体现了这个特点：“强而有力”（文），不在他权力的强度与力度，而在文化的教化力量。^②一个人想成为“文”士，将综合这个词的各种语义：通过受教育臻于完善，他可能任职于中央政府，他与这一职位相应的能力已通过科举考试得到验证；他发现自己自然地卷入“文学”，其中宇宙的“审美图式”（文）变得显著。刘勰写到“文”：

文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分；日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形：此盖道之文也。仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣。惟人参之，性灵所钟，是谓三才，为五行之秀，实天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。

傍及万品，动植皆文：龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇。夫岂外饰，盖自然耳。至若林籁结响，调如竽瑟；泉石激韵，和若球铎：故形立则章成矣，声发则文生矣。夫以无识之物，郁然有彩，有心之器，其无文欤？^③

“文”，审美图式，是某种潜在秩序的外部显现。从天地的最初构造到动植物，每一级都显现相应于它的种类的“文”。在人，“文”的外表不体现在人的身体上（大体而言，与自然的花哨的展示相比，它是相当平凡的）；在此处，“文”通过重要的人类特征——“心”（作为意识、思想和情感的场所）显现。“心”的活动的、外显的形式就是“书写”

^① “文”的语义范围在刘若愚（James J. Y. Liu）英文版的《中国文学理论》[*Chinese Theories of Literature* (Chicago, 1975), pp. 7—9] 中得到最为充分的讨论。

^② 例如《诗经·285 武》。对这点及其相关的讨论，参见 Wang Ching-hsien（王靖献），“Towards Defining a Chinese Heroism”，*Journal of the American Oriental Society*，95.1（1975），pp. 25—35。

^③ 《文心雕龙》，《四部丛刊》（此后简称 SPTK），1. 1a—1b。

文，或者其重要的形式，“文学”文。（通过将“文”与“书写”与“文学”组合来区分“书写”和“文学”，但是单一的“文”包含两者）。作为“天地之心”，人是唯一有自我反思能力的生物，但这个词仍暗示人在宇宙这个“身体”里发挥“心”的功能。任何现象都有一种在“文”中变得显明的内在倾向，它们的显现为了被认知和被感觉；只有人的“心”可以认知和感觉，在这一过程中，文学是外在的显示形式。文学于是代表了宇宙的显现过程的圆满，充分实现的形式。

在上面一段刘勰对文学艺术的基本探讨的第一章中，文学被赋予高于视觉艺术的特权。^①因不能达到外部自然的纷繁复杂的程度，视觉艺术被设定为对自然的模仿（画家和刺绣工是否在极力模仿自然，这并不比以接近自然的纷繁复杂的标准来评价他们的作品更有意义）。^②就视觉艺术仅仅模仿自然的“文”来说，它们属于柏拉图对艺术作为第二（或第三）自然的批判。但在这个公式里，文学不是真正的模仿：不如说它是这一显示过程的最后阶段；作家，不是“复现”外部世界，事实上只是世界的显现的最后阶段的中介。

不仅一部文学作品因由世界的一隅与某人的意识的联结得以产生的这一过程是自然的，而且呈现这种联结的书写语言（文）本身也是自然的。就在上一段引文后，刘勰追溯了书写文的起源：它最初的形式是《易》的三卦画和六卦画这种最基本的图式。书写并非由历史进化或神圣权威创造出的任意符号构成，而是通过对世界的观察而出现。

模仿、再现甚至表现这些概念从没使文学彻底摆脱第二自然的地位，相对某种“原型”来说都是后来的与不完整的（就“表现”来说，“原型”是种思想状态）。西方文学理论是柏拉图批评理论的孩子，尽管它们反叛并与更少污点的家族联姻，它们仍然无法逃离这一谱系。如果“原型”属于理性世界，模仿的缺乏和偏差则过于明显。为逃离这一前置的失误，一种最独创的修正设计出来：“原型”被从这一世界移置出去成为一种潜藏的另一东西，诗提供达到它的特殊途径。通过这种奇特的转换，

① 在其他文本中，在西方音乐作为宇宙秩序在其中得到最完美体现的形式被赋予特权。一如西方，在古代中国音乐也与宇宙和谐联系在一起。另，刘勰此处支持文学的论辩与黑格尔在《美学》第三卷序论中赋予文学特权之间存在有趣的呼应。

② 关于绘画理论，当然有过深奥的作品，但即使在那里，我们也发现有强烈的倾向去拒绝单纯视觉形式的模仿。

“原型”的意义在认识论上依赖第二位的再现。西方文学思想史就在决断的再现论与决断然而“原型”潜藏的再现论之间可悲的较量中发展。每个世系依次实现着部分统治。我们阅读的艺术就建基于词的力量与“超越语言的真理”不断调整的比例中。

但如果文学之“文”就是对先前未加认识的图式的圆满实现，如果书写之文不是一种符号而是图式，那么，就不存在支配权的竞争。文的每一层次，世界的文与诗歌的文，均只是在其自身相关的领域中才有效；而诗歌，这一最终外在的形式则是一个圆满的阶段。

显示的过程必须从外部世界开始，它的优先不需地位的卓越。鉴于隐而不见的图式是追随其固有的安排得以显示，通过世界到心灵、到文学，一种“同情的共鸣”（sympathetic resonance）理论由此产生。刘勰继续道：

春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞，微虫犹或入感，四时之动物深矣。若夫圭璋挺其惠心，英华秀其清气，物色相召，人谁获安？是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。一叶且或迎意，虫声有足引心。况清风与明月同夜，白日与春林共朝哉！

是以诗人感物，联类不穷；流连万象之际，沉吟视听之区；写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。^①

虽然人拥有理性并能意识世界，人依然是自然世界的一部分，通过使所有生物进入这一循环的相同的共鸣模式与世界相连。刘勰此处主要提及共鸣的周期性维度和季节变化的粗略模式，但同样的共鸣亦产生在物色的更细更弱的方面——细草与微风之间的相互作用，江河的涌动与岸的稳固之间的对立。诗人随物以宛转：他既处于物理世界同时意识到陷入其中。诗人是自然秩序被动的科学家，借助诗人自然秩序的经验原则得以显现。

作为世界的一部分，我们不但共同承受世界的波动起伏，而且知晓世界的次序与重复。刘勰也提到类的联系能力：每一样事物和事件都是有机整体的一部分，从部分可以揭示整体。一叶落而知秋。了解秋天就了解在

^① 《文心雕龙》（SPTK），10.1a—2a。

人类生活、在朝代更替，在所有可参考的领域中它的关联物。看到细草弯曲就知道微风，感知微风就知道细草弯曲。联系无止境：它可在邻近的事物之间横向联系；也可通过可参考的相关领域纵向共鸣。这种共鸣在上文结束之后仍久久回荡：“情往似赠，兴来如答。”^①

刘勰的“徘徊反应”（lingering response）成为中国文学理论的一个恒久的主题，在后代得到不断细化和详尽：诗歌，尽其所能地，在文本结束后继续。文本，作为一个过程的圆满实现，仅仅是读者心中另一个生活历程的开始。

星垂平野阔，月涌大江流。

空间扩大，伴随其上升，观者的视野收缩；眼睛从看不见的细草上升至桅樯，随后跃出再往上，到达至宽至高的夜空。在那儿遇见了与地上所见相重复的图式：草坚固地扎根，星星安全地朝下悬挂，犹如细草的弯折。众多星星安全地牢系天空；一轮明月坠落，影子投射江中，光波四散，摇碎。根系大地的细微之物和紧系天空之物，与一根水上岌岌可危地摇晃的桅杆相对，随即月亮坠落水。明月随江水涌动而涌动，细碎；而更微弱的光却能维持安全和完整。

这一联的第一句由两个不相从属的部分组成，并置，相互间作用，引起诗人和读者的思考。它与第二句形成平行和对比，催生出更多牵连和愈加复杂的关系。如此我们有了两联，通过一套相关的对立物与另一套对立物相匹配，定义了变化并进入一个更广阔的指涉空间。

外界愈加显明的对立，在夜行江上的孤独诗人的内心产生了共鸣，它们强化了他的思虑，反映出他的不安、他的奔波、孤立，以及因其独特和优越而生的自傲。同时，他感到与河景中巨大的、濒危的“一个”之间的共鸣，他自身的维度在阔大的视野中收缩，成为在无垠夜空中一个越来越小的点。

我们从一些并置及相互作用的物体开始，对立的特定图式的重复使那些图式趋于明显，诗人和读者都可见出。我们可以将这一过程解读为一种由外部世界提供的征兆，我们可将它理解为诗人内心的冲动、个人创伤的

^① 《文心雕龙》（SPTK），10.10b。

疤痕。两者都是：

伊兹文之为用，固众理之所因。^①

文学是潜在的、无法言明之物澄明之路径。诗不仅仅是世界内在秩序的显明状态，它的自身运动就是那种秩序变得显明的过程。

在物理景观中的对立可以在诗人生活领域产生回响。

名岂文章著，官应老病休。

正如前面一遇上多，这里它也寻求认同。这种孤立不可能被克服和更远离威胁。今人不认识我，后人不会记住我，我甚至必须辞退低微的职位。在文学或历史中将没有我的位置，它们两者一起是集体认同和我们文明的记忆。一根摇动不安的桅杆、一轮下坠的月亮、一个被忘却的诗人——所有都以河为支撑并都随其流动。

但一首诗是令被忽视、被遗漏、被隐蔽之物显明的行为。这首诗人意识到自己的孤立以及同他人背离的诗，令这种真实向他人显明。文学作品“恢万里而无阂，通亿载而为津，俯贻则于来叶，仰观象乎古人”。^②

一首诗是诗人思维运动的显明的形式，这种显现反过来指向其他的思考。杜甫的诗歌极力冲出众人 and 与其远离的自我之间对立的藩篱：从一开始这首诗就努力克服它所觉察的这种世界秩序。它开始于隐秘及特殊之物，然后移至显明和共享之物。

飘飘何所似，天地一沙鸥。

在为自我观察了一系列相关物后，诗人在沙鸥的明喻中作了一个真正的类比。隐喻（明喻）对一首描写诗人所见、所思、所感的诗来说并不重要，隐喻不如说就是一种对其他物的思考行为。但在这首特别的诗中，这个明喻的形成却是要解决和逃离外部世界处处可见的“一对多”图式的压

① 《文赋》，《六臣注文选》（SPTK），17.14a。

② 同上书，17.14a—14b。

迫性重复。正是明喻的这种形式承认了在不同事物之间存在重要相似的可能性：存在穿越身份屏障的共享之物。明喻使家族关系成为可能，在沙鸥上，诗人找到了同族。

此处这只鸟既是又不是这个人。既然人是天、地、人三才之一，所以这个生物也是三才之一。它既不属于天，那儿星星安全地悬挂；也不属于地，那儿细草牢固地扎根。它是这条河的生物，在天地之间飘移，永远处在其间。它像细草一样被风吹来吹去但不弯折；或顺风或逆风而行，脆弱无依却不失愉快。天地的无限几乎将这一渺小的生物湮灭，但它是这个巨大空间的唯一主宰（天、地、鸟），这赋予它突出的价值和重要性。诗人停下对世界的眺望，开始解读这个从“多”中分离的“一”的征兆：“多”消失无踪，唯留下诗人与他的对应物相对。

题外话：关于揭露相关宇宙论动机的反驳

这个世界没有相互关联和转化的内在秩序。这种秩序的幻觉不如说是人类的一个主观臆想。而且在人类意识中并不存在先天的秩序体系，它们都是后天学习和教育的。没有哪个过程不具功利性。在每一个对世界秩序化的体系后面都潜伏着经济的和社会现实的动机。而且，当这些真实的动机被谨慎地隐藏时，我们知道，支持这一体系的政权不可能容忍其动机的暴露。

在中国古典文学和帝制之间存在一种共谋。这种共谋在那种为帝制代言及御用的文学的公共形象中较为常见。在明显的私人诗文中，这种大一统帝国的价值仍然得到表现。考察一下唐朝（618—907），这个被众多后来的读者视为古典诗歌的高峰阶段，诗歌的写作和阅读也仅为上流社会的一小部分人所为。诗歌甚至不属于一个完整的阶级——仅属于那些与中央政府有着千丝万缕关系的富有家庭。甚至在这一阶级的那一小部分，诗歌呈现给我们的也是一个对他们生活和经历的不完整的甚至不是充分的描画。诗只在一个角度描画他们，他们的脸朝向中央政府。诗的确许诺呈现经验，但事实上它仅为得到统治阶层的赞许而言说。求得他们赞许的力量将诗歌流变为与地方利益无尽斗争的中央政府的喉舌。

无可置疑的是，8世纪诗歌的繁荣与诗歌引入进士考试相关。在此之后诗歌题材才扩展到一个遍及社交和私人场合的真正广阔的领域。诗歌占

统治地位的公共模式是干谒和辩护——寻求入仕或用朝廷可以接受的措辞解释不仕的动机和原因。诗歌占统治地位的“私人”模式是自我定义——极力将自我置身于秩序化的帝制宇宙。

说得更直白些就是：诗是一种忠于中央政府的象征行为。因此并仅因此，诗歌的撰写被用作进士考试中对未来官员的一种考核手段。这是一种非常特殊的挑选内侍的方式；对官员的考核论理应要求对管理能力、智力或经验进行测试。如果命题诗歌的写作技巧可以考核一个人是否胜任，那么这种能力必定存在有甚于能力、智力或经验，可以更完美地满足政府需求的某种东西。如果诗根本不能证明候选人服务大众的能力，那么也许它能从另一方面证明某些东西——与候选人对中央政府的附属与忠诚有关。

以如此精心的、对文学致敬的行为来考核，无疑说明存在一种巨大的威胁以及对候选人忠诚度的关心。谁置办了这场特殊的考试？对那些家庭利益与皇权紧密维系的人来说，可通过世袭的特权和荐举等其他手段入仕。诗赋取士主要针对寒族——显族中的旁系或地方低级官员之子，独立的、有产家庭之子——进入帝制。这些有着独立家庭利益的候选人，需要提供证明，说明他们持有或接受中央政府的观点，并能用认可的术语思考这个世界。

在应试的高度受限的修辞活动中，我们发现诗歌是帝国意识形态的形式体现——政治化的合法情感、只关注外界可以关注的方面、将所有物体和事件纳入一个已接受的关系体系的平行主义与放大的修辞规则。在其他诗歌中，应试诗的僵化规则看似有些松动，但这种自由仅仅是幻觉：在这一表象下所有规则都得到遵守或以一种可接受的方式拒绝。诗歌成为孔夫子“正名”的延伸：诗歌用政治上认可的词句来理解和表达人类精神的深层情感。

一首诗不会简单地称“我忠诚”，这一表述过于公开地承认二选一的危险。相反，诗歌证明了对相关宇宙论的彻底吸收。政府的威信，甚至于它存在的公正性都奠基于这种相关宇宙论之上。帝国的意识形态以种种面貌体现在诗歌中。最常见的就是围绕整个诗歌话语领域的神圣禁忌。所有这些禁忌牵涉的趣味可能与朝廷产生冲突，如家庭和党派、性激情、个人仇恨、个人经济利益。这种危险的趣味存在，而且无法想象它们不存在，即使它们经过唐代写作的过滤，只以断片的形式出现。为中和这种趣味倾向，政府支持在诗文中设立一套替代之物，用另一套知识分子术语来平衡

这种破坏欲。一个对这些认可术语应用自如的诗人，使用它们就像它们自然地内在于宇宙一样，以此证明自己能够转化危险的个人趣味并因此具备服务国家的条件。

从诗歌表达“个人”价值开始，就存在对政府权威表达顺从与承认的强烈要求。为何在唐朝存在如此多“隐逸”诗？为何政府及其高级官员对“隐逸”如此看重？隐逸是诗歌和散文的一个主题，由一套术语、价值和形象组成；这些形成了一种特定的生活态度和处境，可与西方“隐逸”简单对应。但隐逸这一概念是否与其对应的历史现实一致？

一个迫于工作压力或受政敌排挤的官员可能渴望隐逸。一个隐者可以隐于市并形成社交圈子以期再度出山。从官场贬逐或谋求不到一个职位，诗人可能颂扬一种隐逸生活。另外存在一小部分不再想与世事有任何关系的真正厌世者。他们中的一部分甚至仍写诗：与“隐逸”这一词完全相称。但在供职于政府和厌世之间还存在不同态度和处境的广阔领域。诗歌只允许两者之一（入仕或出世），它忽略那片广大的中间地带，这种忽略十分清楚地表明了当权者对这类社会关系不想予以考虑。

当一个诗人不供职于朝廷，在他个人生活的任一阶段他都应用隐遁的语言。这包括作为一个平民个人生活的方方面面——靠土地收入和财产度日，为家计外出经商，等等。给这种普通的行为命名“隐逸”就是将它与服务朝廷相对。“隐逸”将不服务政府的所有动机都转化为一种纯粹的个人倾向，它解除了与当地经济和政治利益任何明显的联系。这种“隐逸”的权威主题有效地让一个人无须确认除朝廷之外任何社会组织的特权。在诗学意识形态中只存在可以渴求的两种处境——服务朝廷，或作为“隐士”生活，即相对政府服务的，可带来“心灵宁静”的个人选择。

同样，对于其他的趣味和激情，诗人必定诉诸沉默或平庸的替代物。对性激情，用更为普通的好色替代，如聚会中观看舞蹈。如果像李商隐诗中的情况，激情过于汹涌，则将它藏匿，隐讳得足以当做一个政治讽喻。对世仇的极度厌恶，用“诽谤”来替代，承认双方都从属于一个更高（虽然易被误解）的权威。这种语言是一种政府思维，能解除对中央政权的所有威胁的新的语言。

但这些仅为词句。诗歌的宇宙，与政府的共谋程度更深。中央政府强化和支持赋予世界意义的知识体系。个人利益、家族利益和地方利益总是对中央政府构成基本威胁，成为谋反的最潜在力量。这些威胁成功的可能

性或大或小，但从未消失。对地方和家族效忠从属于对中央效忠需要对相关论的信仰，不是作为单纯的诗学手法而是作为宇宙的内在结构的相关论的信仰：对皇帝效忠与对家族和父亲的效忠相关，但在更高层面。这种简单类推的合法性建立在作为宇宙结构原则的相互联系的普遍性和彻底有效性上。相互联系不可能简单地看做来自政府需求：它们必须被信仰。作为效忠于政府的象征行为，诗歌强化了这种秩序原则并使之彰显。平行的对偶、结构化的景物描写、宇宙意义的假定——所有这些外形模式和结构惯例都携带着这一隐秘信息，“我相信宇宙—帝国体系的普遍性和永久有效性”。

* * *

某人向我提出上述反驳。

我说：这相当于一个不友好的语境，试图通过“揭露”它的“真实”动机来消灭诗歌。我们对诗歌的爱好不会如此脆弱，以至于会因这种狡猾的揭露而转变为对诗歌的蔑视。但如果我们从这一修辞的姿态背后去考察，我们可能会同意这里存在的原则：诗歌的功能之一实在是“化”，“变其视听”。^① 如果我们去考察文学与社会的关系，我们几乎不再为发现它们相互支持而惊奇。如果将这种相互支持解释为文学强化社会价值，我们又会发现，事实如此。但“揭露”这一关系制造了一种幻觉，以为在文学与社会之间事实上开放和复杂的相互作用中，它是唯一的决定力量。文明的各部分是有机整体：即使一种宣称自主、独立于社会动机的艺术在某些貌似脱离社会动机的实践领域也服从一种社会需要，发现自身被一种相反的社会动机所驱使。

某人问：中国诗歌避免所有与中央政府相冲突的社会的和个人的利益，是真的吗？

我说：大体如此。但意义比题外话中对话人所认为的复杂。例如，在一首对半独立王国的军事总督的庇护表示感谢的诗中，这位将军将作为皇权最坚定的支持者而受到赞美。一首“隐士”回归田园之乐的诗可能隐瞒了精明的土地决策，隐瞒了任命三表兄做监工，让他严格看守偷懒的农民

^① 李谔：《上隋高祖革文华书》，《全隋文》，20.8b，收入严可均编《全上古三代秦汉三国六朝文》（广雅书局，1893；rpt. 台北，1963）。

的事实。诗歌的确倾向将情境的广阔领域缩减为隐遁与服务政府的二选一。然而，真正的问题是，这种二选一是否通过压制其他选择，服务了政府的利益？或者，所有更精细的区分，在这一更强大的对立面面前，在对整个文明来说最重要的关注——承担社会责任或脱离社会责任面前，便立即消失。

很难说，政府是否由内含在诗中的相关宇宙论赋予其合法性，或者由已被接受的宇宙论模式塑形。这种模式通过书面语被接受和学习。当某人想谈及正当的社会责任，帝国政府的术语是可提供的唯一术语。所以把某人的军事庇护者赞美成皇权最忠实的仆从（而不是作为东都洛阳最坚不可摧的勇士），与其说是对中央政府的支持行为，不如说是一个藩镇幕僚唯一价值的体现。在对家产的精明管理中谈宁静的隐逸，可能不过是从那些意义重大和有价值的经验中回复到从前。我们能确实实地说国家要求他的臣民用那套价值表达他们的经验吗？能够说脱离了制订它的人，这个制度还具有如此精确的马基雅维利（Machiavelli）的天性吗？我们不能低估通过其提供的术语既塑造公共价值又塑造个人价值的知识传统的生产力。

某人问：频繁地将个体的、特殊的经验与更大的秩序模式相连，难道诗歌不去挣脱这种紧张吗？即使这一过程不是来自压制危险的个人激情的政府的意愿，难道它不仍然是令人吃惊的阿波罗艺术吗？由宇宙秩序塑形，所有快乐、愤怒和激情全融进不变模式的瞬间显现。何处有西方诗歌的大声辱骂和辛辣讽刺？何处有激情的、虔诚的、沉醉的诗篇？

我说：我可以用一个李氏系列来回答——李白、李贺、李商隐。我可以为你引用一打一打的例证来说明这种诗歌的确存在。但总体上，你是对的：到处是适度，适度不存之处就有压制——某些事必定不能说。但考虑到人类经验从未离开过强烈的矛盾冲突：它们为诗人所知，也将为诗人的读者所知。更重要的是，读者明白诗人清楚那些矛盾。在最好的诗中读者不是看到单纯的温柔敦厚而是从狂怒中胜出的温柔敦厚；他们不仅看到压制的表面而且看到要求压制的危险力量。你到处被这种无序的人性诗歌秩序、价值之间的不连贯弄糊涂。你的错误在于你只看到了秩序和价值，好似诗歌仅仅是伦理的、政府的或者宇宙科学的教科书。诗歌不只是秩序和价值；它是发现和确认秩序和价值的一个紧张的过程。诗歌处在人类经验无序的和无以言明的现实与努力赢得的秩序之间。

*

*

*

言归正传：建议

1. 在中国文学传统中，诗歌通常被假定为非虚构；它的表述被当做绝对真实。意义不是通过文本词语指向另一种事物的隐喻活动来揭示。相反，经验世界呈现意义给诗人，诗使这一过程显明。

2. 通过对宇宙结构相互关联的假定，意义以这个可感知的世界的形式呈现。这一假定不单属于文学，它更是包括政府在内的整个知识传统的中心。

3. 意义和模式潜伏于世界之中。诗人的意识和诗歌是潜在意义和模式得以显现的手段。

4. 在类比的层面上的纵横连接基于同情的共鸣和类的联系的原理。这些被感知为一个过程、一种最大限度延长文本阅读的过程。

5. 虽然诗人有时会将一个场景的意义解释清楚，但更多的情况是，他仅罗列他经验的模式并对此做出反应，把绝大部分的留给读者。

对雪^①

战哭多新鬼，愁吟独老翁。
乱云低薄暮，急雪舞回风。
瓢弃尊无绿，炉存火似红。
数州消息断，愁坐正书空。

时间，756年冬。以胡人安禄山为首的东北敌军举兵反叛并进犯京都。玄宗西逃，杜甫被俘于失守的京都，未能冲破敌人的防线抵达李唐势力。11月17日，唐军的精锐部队在房琯宰相的指挥下本试图在京城西面的陈陶阻挡叛军的进程，终至惨败。几天后，余部与援兵联手同叛军再战青坂，复败。是年冬天，作为效忠者的不幸，杜甫仍陷京城，坐以对雪。

“战哭多新鬼，愁吟独老翁”——英语迫使我们选择，以限制和排除在中文文本中开放的可能性：在未定义关系的“战”与“哭”之间，费解

^① 《唐代》，no. 10973；《九家》，19/5，第295页。这首诗的详细注解，可参看 Stephen Owen, *The Great Age of Chinese Poetry: The High Tang* (New Haven, 1981), pp. 390—391. 在这些论文中，有几处我重又提到在《盛唐诗》中已讨论的诗，至少在一处我指出了它们的许多相似处。我希望这将不会令读者的阅读受到拘束，你们将在两种游历中发现不同。

的连接词“of”（作者译“战哭”为weeping of battle——译者注）拖延着理解。我们不知哭是针对所有战役，还是对过去一年发生的战争，或者指最近的这次。我们亦无法得知谁在哭——鬼、诗人，还是所有的人，为新鬼而哭。原文慷慨地容许了多种可能性，这些可能性即使在最含糊的翻译中都会丢失——在哭的及物化中，战争带给新死者以眼泪，正如悲伤驱使老人写作。在语境和事件的不定性中，断句法要求我们把标点从稳固的、想象的句子的末尾拿掉，放在句中将句子二分：战哭，多新鬼。哭，哭被期待。如此多的新鬼令他们的伙伴落泪，包括活着的人和更早战役中死去的“旧鬼”。新鬼令他们在北京的家人落泪并令诗人落泪，写下他们的哭泣。它是总体的哭，战哭，两个词的并列说明战争和哭泣是从各方面一起来临。

什么最令他们哭泣——一场战役？许多人失去生命？战争失败？战争带来“许多新鬼”，哭着自己和被所有人哭。一个“新鲜的鬼”是一个“新鬼”，虽然所有鬼肯定在某个时刻是“新”的，但最好来自老人而不是年轻人的身体，“孟冬十郡良家子，血作陈陶泽中水”^①。

诗人坐看窗外西边的日落，对雪：这些新死者身处何处？他只是推想他们存在于远在他视野之外的陈陶和青坂？他在急风暴雨中或能听到他们在哭泣？又或许，仅仅或许，他在这儿看见了他们，一如急雪中的种种形状？

他做了一首老年人哀悼年轻人的诗：里面是一个活着的、孤独的人，外面是许多年轻的、死去的人。他重复他的衰老——“独，老翁”——似乎在强调这种失调：青年应哀悼老人，许多应哀悼一个——而不应像这样。

标题提供了一种对立模式，对雪：外面有某物，里面有个人与外部世界相对。第一联的两句各对应对立的一方：外面是死者；里面是老诗人在吟诗。第二、三联各发展了对立的一方：第二联关涉雪景；第三联深入房间的物件。然后在最后一联，内部与外部逐渐拉近距离，最后相遇于不可穿越的障碍，在它上面，诗人写下不可见的信息。

外面，“乱云低薄暮”，乱云，“纷乱的”、“反叛的”、“无序的”云，似乎在云的纷乱中呈现出国家的命运，以及实际战争的模糊形状。但仅仅

^① 《唐代》，no. 10538；《九家》，2/22，第44—45页。

是也许，正如在雪中也许有鬼魂。云不是隐喻，不是象征，而是远处薄暮所见；它们把雪倾洒在诗人窗前，如果云看似隐喻或象征，也只不过是“战哭”惊起的诗人的一丝幻觉。下沉的这些云来自西边，远在陈陶与青坂所处的位置，那里比此处已随夜色变暗的景色更加黑暗——云消失于地平线，消失于视线，结束于一个诗人，结束于他在室内对雪。

哪一种雪在降落？——急雪，“急速而迫切”的雪，伴以战争的“警报”之急，伴以征往前线的士兵行程的“迫切”之急。部队紧急行动，雪在风中旋转——战争和毁灭的隐蔽模式。正朝他步步逼近：从远在地平线之外的战场，到压迫地平线的乱云，到窗前舞回风的急雪，直到诗人对雪穿越的障碍，崩溃与无序终结在诗人面前。

这是冬天的黑暗与冬天的寒冷，四季循环的最低点，此时黑阴极盛，并压迫在中心发光的阳眼，如夜色渐浓的炉中之火。这是一年中最冷的季节，在室内对雪的男子需要酒的温度及其带来的忘忧。酒已空，瓢已弃，酒杯一点残酒已饮尽。有些事消失了；有些还在继续：没有剩下一点酒得以忘忧，但酒的一丝暖意还保留在炉火中，那是夜的正中心一小点热量与颜色。

所有事都汇聚在这一亮点。这儿有诗人，并且有诗人对雪穿越的障碍。这是夜与光、冷与热的交界，即将来到的春天的花朵的鲜艳红色，同雪夜中黑与白、阴与阳斗争的交界。这是观察者自我与外部无序世界相遇的点。没有任何东西可穿越障碍进来：消息中断，没有交流，帝国的数州沦陷。而且没有任何东西可穿越障碍出去：无法得知那儿正发生什么，无法捎信给我军，“忍待明年莫仓卒”^①。现在不是行动的季节，光依旧微弱。春天和明年允诺运道的改变、光明的主宰，一切需“待明年”。

这首诗也存在结构的分界，越过分界，诗人向外眺望世界并与世界言说。这种在诗中“内”与“外”之间的主题并置反映了中国抒情诗的重要结构。许多诗都建立在外部“世界”与内部“反应”呼应的基础上，以至于在后来的诗学中它成为中国抒情诗最普遍的结构类别。第一联中的“独老翁”是作为对象看待的自我，属于外部世界。最后一句的姿势是真实的，是第一人称“我”对前面句中经验的反应。这首诗的焦点从地平线移动到窗户、房间，直到诗人的内心，它属于一个更为普遍的诗歌内化过程。《对雪》中的反应，相对于抒情诗的结构以及世界和帝国的毁灭，却

^① 《唐代》，no. 10539；《九家》，2/23，第45页。

是有问题的。它是一个紧张的反应姿势，未能，也不“出来”穿越边界触摸这个世界。我们不可能读懂他写的信息：我们读到的仅仅是发出信息的紧迫性。

从外部看，我们知晓这一情感但不知填充它的内容。如果诗是一种将自我与世界联系的行为，那么这一自我将是代表内心生活的、最内在的情感。从外在世界向情感的运动定义了抒情诗明白、清晰意义的朝向。诗人感受潜藏于世界的意义，但常常不会直接说出来。相反，他通过“反映”所见外部真实，将他的理解内化。这种隐匿的行为是谜语的规则：正如在空中书写的不可阅读的信息，谜语发动隐匿的力量要求读者理解这首诗。我们读者见其所见，感其所感。在这可确定的两者之间，我们试图穿透自我的藩篱，知其所知。如西方阅读的隐喻模式中，清楚的理解是个永远不能达到的目标：它存在于读者脑中无穷的联类过程的尽头。

反应，使感知物的意义内化于诗人，也在读者中实施同情的共鸣的法则。感，来自阅读、背诵、聆听诗歌。我们读者也属于那个季节轮转触动世界万物和诗人内心的宇宙。当我们趋向清晰的意义时，同情的共鸣许诺我们将感知诗人的感知，经验的意义将内化而不是一个单纯的反映对象。当我们被吸引去了解一种显明的经验意味着“什么”时，我们必定本能地意识到它“如何”意味。

又是题外话：关于自我戏剧化的反驳

当然，这是一种幻觉。假定一首诗体现某个历史时刻对世界的某种经验，虽十分诱人，但还是幻觉。我们都知道这一事实，并毫无疑问地肯定：当诗人书写某一经验时，自我已同经验有一段距离。因为反思的自我、创作的艺术家的自我总是置后，故他书写的经验已无可挽回地逝去。他已因此而改变，已不同于身“临”其境时的他。是。

写一首诗的行为绝不是单纯地对经验相关物的自动创作。写作有它自身的目的，完全超出经验之外。诗被导读为：词语必须按照文学和表现的规律被赋予形式，而非遵循物理世界的规律。诗人写下对句，而自然从不如是。诗不幸地，但又必然地成为人工制品。我们所读的诗的特别之处是，虽是人工制品，却竭力令人产生仿佛是对世界的即时经验的幻觉。

这些诗是精心筹划的小型戏剧，其中舞台环绕的不是一群演员而是一

个演员的意识。它是一种内心的戏剧，它以一种特殊的方式，允许你在这个演员的意识中占据最佳位置。你可以见其所见，闻其所闻，甚至可能随这个演员一同去感受由其引发的情绪的某些相似物。但如此艺术的成功不能改变这样的事实，即这个演员不过是一个演员，一个模拟物而不是栖居在真实世界的一个人。你是身陷其中的观众，但在演员和你的视野之外还站着——我们的诗人，他操纵着这个对早先的自我的模拟物，“现在看地平线，现在看窗前的雪，现在看丢弃的瓢——很好！”这是一种伟大而特殊的戏剧，与西方戏剧的唯一区别在于它特别要求观众相信戏剧的表演是真实的，并且刚刚发生。极有可能，类似于诗歌中的事件真的发生过；但这根本无关紧要——诗是一种“再现”，经过了精心筹划，并间隔了一段距离。

* * *

某人就此发问。

我说：对此我早有预料，他总是像这样思考问题。但我希望你发现他全从反面把握。这个有创造力的艺术家是个迷人的幻象，着了魔似地一再地展示经验，同时又防范地掩饰它们并假装完全控制着他的“造物”。尽管如此，关于这个诗人“真实”位置的事实无关紧要。我们关注的是这首诗如何被接受，而不是，读者接受它的方式是否是对诗歌行为正确的或充分的反映。

但为了不显得含糊其辞，我将尽力就我们好辩的对手想谈的对象——创作行为本身作解答。即使这样他的关于自我戏剧化的论辩都不是一个真正的批评。没有一处声明诗等同于原初经验，它只是经验的有机关联物。对手将我们的注意力集中在一首诗的生产技术（productive mechanics），他将本质的“诗歌”放在创造的自我与先前拥有经验的历史自我之间。这种华兹华斯的问题，只有当你承认它重要才会重要。它在中国理论传统中不是中心，在诗歌理论中更没必要成为中心。

某人回答：频频用“关联”来逃离这些问题太过容易。在那个“生产技术”中存在重要的暗示。如果相关理论成立，则一首诗的同—性将由原初经验的同—性决定。但诗人可以从任何给定的经验写出大量的诗篇。我承认诗人也许坚信能复现他认为的原初经验所是，但决定这首诗的言辞形

式，制造和选择的力量，来自富于创造力的诗人，而非经验。

我说：你又一次迫使我讨论不是诗如何被接受，而是诗实际怎样。那么好，首先，我决不认为从一个既定经验能产生“大量”诗作，从同一经验创造出大量不同的叙述的能力说明诗人有意维护与经验的距离，展示他的操纵力和转化力。在这种情况下，诗根本不是有关表现的经验而是有关诗人的创造力。这本身就足以成为一个有趣的话题，但随即就令人厌倦。

但只是假设——我绝不确信——没有诗人方面操纵力的有意展示，“大量”诗歌的确可以来自一种经验。你已建立了一种简单的因果模型——一个果对一个因，一首诗对应一种经验。我当然不会提供这一模型。如果你把“经验”解释为一个历史事件的全部，则很自然地从此生出许多不同的关注与反应，如同两条或更多条枝干从一个根部长出。但是我们会在这些诗中强烈地感受到共享的背景。另一方面，如果你把“经验”解作诗中所见所感的确定要素，那么我看不出书写它们的诗怎么比一首更多，因为这些要素就是这首诗。

某人回答：这里有个树喻，我们很难信服一种建立在树喻的基础上的辩论。你不是特别愚钝就是特别顽固。你要么是“不能”，要么是“抗拒认识为原初经验赋形的文学力量。你如何解释修改？”

我说：我既愚钝又顽固；我不能理解你所谈及的这些神秘的过程，除非你的意思是指未表达的经验作为一首诗出现时，它变得清晰并具有语言特征……

某人嘀咕：我不喜欢这种讨论的方式。

我继续：……你观察的精细令我震惊。你看上去想比较种子和从种子长出的树，说：“看——一个出现时而另一个消失；一个有枝条、树皮和叶子，但另一个一无所有！”这种比较可以作，但比一个从另一个长出，各属于一个不同的“阶段”，各阶段有不同的特征和与之相应的模式，这样的事实更无趣。

当你极力想在修改上缠住我时，我能看出你论辩中西方修辞学的隐蔽预设——这儿有某种清晰的“内容”被塑成一种文学形式，为某种特定的目的——劝诫的或艺术的。对此我不同意。写出的诗不写任何别的东西，除了还未写出的诗。你使修改成为人工操纵的明证——一种极端的思想！我把修改看做不满意的标志：仅当诗人觉察出诗有问题时才会修改，这首诗在某些方面不充分。修改不是无根据的操作。诗人因某事回到文本，我

要说明“某事”是指充分的关联。一个历史的距离的确存在，如你注明的，在写作的诗人与经验的自我之间，距离是“成为”诗的时间。

某人小声说：不可能同一个持树喻的人理智地讨论……

* * *

世界是一个巨大的、变动的征兆图，诗人是世界征兆的读者。既然征兆与奇迹向政府显现，揭示出社会环境，那么世界征兆是诗人觉察出的现时的真正构造。这些征兆不是预言（虽然了解世界周期的人可能从它们中读出某些将来），它们是现时统治结构的潜在标志。

印欧语动荡的语音迁移，伴随前缀、后缀和语音的群体变化，允许语义不受控制地增殖，以至于太快地遗忘它们的原初意义。除非学者提醒我们，我们不会将“literature”与“letter”联系在一起。但延续性更好的汉语的复合过程允许新的语义单元的创造，同时其中又嵌入更早的、多义的单音节形式。“literature”在汉语中可以是“文学”或“文章”，它们的一半也是“文”，“书写的单词”。

在传统中国思想中，我们常常发现与引导西方学者在“literature”中记住“letter”同样的词源学冲动。要思考文学（文）的起源，我们就要思考书写（文）的起源。这些起源最终追溯到《易》的三画卦与六画卦。通过阴爻、阳爻的组合，《易》最基本的卦位形成。从这些基本符号发展出文字所有更精细的区分。

八卦始于对鸟迹的观察，所有事物都有印记。文的记号不是“符号”而是轮廓和痕迹，是置身语言之外的物体的迹象。在《文心雕龙》第一章中，刘勰将人类的文的起源追溯至《易》的“象”^①。在《易》的每个卦位下有题为“象”的一部分，但这些书写信息不是“象”本身，而是说明这些“象”的文字。在“象”这个复杂的概念中，我们发现在言、意和世界万物之间存在有机联系。3世纪哲学家王弼如是解象：

夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以

^① 对“象”的更全面的讨论，可参考 Wilhelm, *Heaven, Earth, and Man*, pp. 190 - 221。

象尽，象以言著。^①

一个如六画卦“乾”代表的龙的象，是对事物的图式化，不是你日常生活中会碰到的龙，而是对“龙”的图式化模拟。“象”必须介于“言”与“意”之间，认识过程似乎需要它。六画卦“乾”体现了一种变化的生命力，但这一“意”只能通过龙的象来显现。我们可以读描写龙的“言”，把握这一“象”，从而达到对乾的“意”的全面了解。但试图直接从“言”到“意”——将乾作为变化之力——对这个概念来说有些难以胜任。“象”，转而在“文”中显现，成为文字的记号。这是杜甫“对雪”时看到的“象”，他使这些象成为“文”。

对诗人而言，“言、象、意”三者在具体的经验背景下显现。“象”从感官世界中显现，充分阐释着某种“意”（尽意），并要求在“言”中变得显明。有时，一个诗人甚至可能在一幅景中觉察《易》的六画卦象，如谢灵运所作的《富春渚诗》^②：

宵济渔浦潭，旦及富春郭。
定山缅云雾，赤亭无淹泊。
逆流触惊急，临圻阻参错。
……
游至宜便习，兼山贵止托。

在富春景中，“象”显现，描画了处境并对放逐给予沉默的劝诫，外面是一个29卦坎，“游至宜便习”；上面是52卦艮，“兼山贵止托”。借由这些卦象，《易》教导我们适当的反应——忍耐，坚持。

但世界并不总是易于读懂，对诗人不容易，对读者也不容易。一个断片形象无法识别或整合的世界，将会是一个梦魇。在杜甫诗中，常存在模式和意义的多样可能性，以至于它们的绝对密集令世界难以理解和不透明，似乎它缺乏完整的意义。李商隐（813—858）遭遇了一个隐秘与不连续断片的世界，它是通往某个从未揭开的秘密的线索。在断片中他发现现

① 王弼：《明象》，《周易略例》，《周易》（SPTK），10. 8a。

② 《六臣注文选》（SPTK），26. 33a—33b。

实的迷失——梦、疯狂、激情——的相关物，当他作《正月崇让宅》时^①：

密锁重关掩绿苔，廊深阁回此徘徊。
 先知风起月含晕，尚自露寒花未开。
 蝙拂廉旌终辗转，鼠翻窗网小惊猜。
 背灯烛共余香语，不觉犹歌夜起来。

一个孤独的人。两个人在别的某个时间和地点可能在一起，过去在一起，或将来在一起，但现在不在一起。我们猜他们是情人。这个关于场合的标题告诉我们发话者是诗人而不是一个女人（不过如果这是首乐府，则另当别论）。一个女人（如是个女人）被爱，但在别的某个地方——死去，失踪，或隐居在重门之内。

这是一首关于阻拦、封锁的诗。重门不断，一度引导和揭开隐藏于内的某个秘密。诗人提起这个秘密，说得很神秘：如重门，诗歌泄露又藏匿秘密，不断地点出某事同时又封锁视线。没有通道——覆盖着绿苔，长期不用的重门，如一种生殖器的构造，邀请又禁止进入。

诗人何处？——室内或重门之外等候，想象某个人被关在里面？他在室外看月和未开的花时感觉寒冷吗？还是在室内，被中辗转，留心进入房间的每一种声音？为何这里上了锁，谁又会在层层关卡之后居住？每一刻、每一景似乎都承载着不祥之义，但那种意义又隐藏起来，如这个人。

沿着建筑外围的回廊深入重墙之内，从一个房间到另一个房间，到达远处设在高处的房间。某人在来回地走，漫无目的——诗人，也许，在回廊徘徊，也许在重门外踱步，不能进来，注视着通向远处这间房的深廊。将通道、要进的房间和各种阻隔、封锁连接起来——穿越障碍，受挫。但是什么原因、什么人以及什么地方统统隐藏，全是秘密的一部分。不存在一个叙事空间，其中，这些联系和封锁、目标和姿势都能各得其所和可以解释。

置身目标和行动的梦幻般的迷惑中，我们尽力观察宇宙秩序的原理、阅读的规则，希望借此能将这些碎片组合起来并发现某种模式。看月晕，预知风起，对于二月，对于一个在重门外徘徊，或在深廊中逡巡的人来说

^① 《唐代》，no. 29574；《李义山诗集》（SPTK），5. 21b。

是寒冷的。深夜凝结的露水，对这个行走之人是寒冷彻骨的，我们知道，这对一年中的这个季节是合宜的，知道，花苞还未开放，一如这重门以及这秘密未被打开。

将所有这些联系起来，做一个好的读者的工作，也仍然除了夜里越来越重的寒气、露凉、起风外一无所知。这种冷属于圆形的冷——某人在外面来回走，未开的花苞坚硬而浑圆的结，冰冷的露珠，含晕的圆月，建筑四周的回廊，层层围墙中嵌入的一只又一只门环。

随后，我们在房间里，为重墙所包围，期待着一次冲破阻拦的侵入。有一些暗示、错误的迹象，打断沉默的渴望，又逗你，这不是真的，是有人进来的幻觉。帘旌被拂，窗网被打开——只是一只蝙蝠飞过，只是一只老鼠翻越。某人在室内，辗转，小睡，然后猛然惊醒，充满期待。

辗转，睡去与苏醒——前面这些句子只是一个梦，一个关于重门和在二月风中沿着冷的回廊逡巡的梦？抑或这些句子是清醒生活的真实事件，但既然那一刻已发生别的事情——醒或梦中——哪一个是诗在沉默中忽略的？

现在有个人醒着，他背对着灯（或她背对着灯——奇幻地，在记忆中，或在梦中），灯将他的影投在他前面作为他谈话的沉默伴侣。他与影子和余香共语，袅绕不散的女人的或花的余香，是某人的确到过这儿而现在已离去的证明。在受挫的欲望与这一刻之间的某个所在，有些事已经错过，在沉默中遗漏。除了余香，这很可能是一个梦。这坚硬的、未开的花苞已开放，只留下其香味消逝的痕迹。又一次出现阻断：究竟是他还是她，遇见或者未遇见？究竟是谁越过层层阻碍又一次返回，消失。

在所有这些情境之中，一首歌的歌词无意识地冒出来。未说出的、封锁在内的情感冲破封锁的沉默，纪念或祈求，“今夜起身”，“今夜起身走来”，“今夜她已起身走来”。这首令隐藏的情感变得显明的歌，带着分明的多情向我们言说，但什么也没说，没有提供一把打开秘密的钥匙。

这些出自梦与激情的幻觉形成了一个恼人的碎片世界。意识想抓住它们并洞察秘密，但做不到。什么发生了，什么将发生秘而不宣。作为最终反映的这首歌，只显露了苍白的欲望，没有可依托的故事或对象。

* * *

一位不知名的道家主义者评论道：

真正伟大的诗本性是被动的。上文是正确的。诗人的意识随事件的过程

而变化，所以词语无斧凿之痕。他在路当中休憩，诗自己带着走。至法无法。最好的诗在没有诗的地方。没有制作、强迫、摆设、塑造。眼睛遭遇这个世界，一首诗产生——这是一个自然过程。强迫它，它更贫乏；寻找它，它就逃走；塑造它，它变扭曲。只有当精神、眼睛和写作的手完美协调，诗歌才能避免与词语纠缠。只有此时，共鸣才不受阻碍地在意识中回响。

另一位后来者评论：

道家主义者的话多么愚蠢！创造诗的相关宇宙，诗人须用造化之力工作。既然万事万物生而赋形，所以一首诗的相关造物也必须赋予形式。诗人绝不是自然借以言说的被动载体；不如说他是平行世界中的一个对等力量。诗歌的致命的复杂需要造物的精巧秩序。这可在韩愈《南山诗》结尾得到证实：^①

大哉立天地，经纪肖营腴。
厥初孰开张，黾勉谁劝侑。
创兹朴而巧，戮力忍劳疚。
得非施斧斤，无乃假诅咒。
鸿荒竟无传，功大莫酬侑。
尝闻于祠官，芬苾降歆嗅。
斐然作歌诗，惟用赞报侑。

尾声

到崇让宅的李商隐，我们已在虚构的边缘，虚构与迷惑和梦幻之间只存在最细微的分界线。虚构可能是西方文学艺术的中心，但虚构作品的出现仍是一个历史事件。梦与想象的诗是一个边缘地带，既忠实于虚构诗的领域又忠实于中国诗有指涉的领域。这种双重忠诚帮助我们理解中国抒情诗中一些不同的特征，如写一首幻想诗的冲动，伴以“我梦见”、“我想象”、“在我看来似乎”的陈述。隐喻和虚构易于被看做主观行为。当李贺走过长平古战场见到不平静的杀戮：道德安全地中断在一次世俗的旅

^① 《唐代》，no. 17790；《朱文公校昌黎先生集》（SPTK），1. 16a。

程中。

在这些边缘诗之前是真正的虚构诗：乐府（虽然有时乐府也指非虚构诗）。这里从历史和传说而来的传统的人物与角色以一种与他们相对应的西方诗相同的方式出现。但甚至在这里，诗的阅读传统也足以使最愚钝的读者渴望读到一些自传的背景：虚构被解释为一种有意的隐藏，伪装一种太过危险或有害以至于不能在一般诗中出现的经验。这种阅读方式是典型的寓言式的，其中表面的文本只是一层面纱，由隐藏其后的历史的主体赋形。虚构作品既不神圣，也不好玩，也不自然，更不要求对事实的深藏——恰恰相反，虚构作品是创伤、恐惧和禁忌的保护性面具。

透明：解读中国抒情诗^①

这篇文章的题目，正如前面那篇，基于一种书籍、论文和讲座题目的通用公式。对事物，比如对一篇文学评论进行命名，是对被命名的事物的本质做出基本假设的行为，并且一个真正的命名公式值得认真思考。本题的第一个术语是“透明”——在此处，与其说它透明，还不如说它不透明。得照西方的隐喻原则把它理解成对被延搁的意义的掩盖和预示。接着的“冒号”标示出了这一譬喻，“解读中国抒情诗”这相对称的另一半使我们回到更可靠的、文学的学院式话题，以把握隐喻。然而这隐喻始终是无法把握的，本题目的意旨也就存在于“冒号”两边的分离中，存在于两部分之间关系所引发的问题中。

比题目用词更重要，与文章内容完全无关的是，这个题目的形式通过提出一个久已存在的隐喻问题而提出了一个价值问题。这个公式的构成是这样的：X（隐喻部分）：Y（较长的非隐喻性短语，有着较强的规范）。作为一种命题的公式，其传统可以追溯到小说和传奇的命名，并由此扩展到非虚构的文体领域的命名。这个公式的第一个术语让人揣摩，而第二个术语又试图稳定那些对揣摩感到不安的人。这一公式倾向于强烈地吸引或排斥读者，而它所提出的有关价值的问题则与那些让人揣摩的、隐喻性的术语有关，与它离开诗的领域进入学术论说的教化世界而造成的威胁有关。

对题目的割裂并不是一种智力游戏，它是现代解读法则的一个实例，脱胎于西方文学理论和阐释学的某些最古老的观念。首先，有一个隐喻（就其广泛的意义而言），这是文学解读的基本样式：文本的意义并不在于

^① 本章译文引用陈引驰译，黄宝华校《透明度：解读唐代抒情诗》，收入倪豪士编《美国学者论唐代文学》，上海古籍出版社1994年版，第216—236页。译文的原文是单篇论文，在作者放入书中作为单独一章时有所改动，本书译者对译文亦做出相应修改，全部注释为本书译者补译。

它似乎显示出的那种意思，它的“真实意义”被隐藏起来，转移到了别处。文学的学术研究致力于揭开“隐喻的面纱”，显露其隐含的意义。其次，存在着一种“日常语言”的幻觉，让人感到能可靠地对抗隐喻的虚假。最后，还存在着一个紧要的价值问题，它引导读者趋于隐喻领域或是趋于日常语言领域，并且常常要求在两者之间保持清楚的界限。

解读规则

在每一种文学传统中，都存在许多解读规则，它虽然是文本自身的非活性因素，同样也塑造了对文学文本的感受。只有通过这些规则，一个读者才能将一个文学文本当做一个美学事件而不仅仅是一个文档。在它们创造性的应用中，这些规则塑造了一种阅读艺术，一种文学借此获得生命的直觉的和个人的艺术。这些规则本身是一个开放和变化的体系，不仅因个人的阅读艺术，而且更因读者的年龄、阶层以及文类的不同而不同。但是在这些所有的不同中，仍存在一个共同的维系——在意义形成过程中的一些共同遵守的规范和基本假设。这些假设在我们考虑那些更具体的类别（如时代或者文类）之前，以及在这些规则被提出作为一种个人实施的艺术之前，应当首先加以理解。

语言不仅是一套约定俗成的符号，一套排列组合的生成法则，它同时也是一套供运用的指令、供理解的动作。文学和理解文学语言最一致的特点就是假定它构成意义的过程不同于非文学语言。诗人宣称他的所爱是一朵鲜红鲜红的玫瑰，在形式上这与非文学语言的表述没有什么不同，但却不能把它理解成对罕见的性反常的承认。我们也不能把《哈姆莱特》理解为早期丹麦历史的实录。文学语言和非文学语言的本质上的不同在于它们被解读的方式不同，在于其形成意义的过程不同。在解读文学语言时，相同字句的意义必然比在非文学语言中要不同或更多。而且，那些被称为文学的大量的、奇特的文本正是为文学的解读而创造出来的。

不同的文学传统可能对从一个文本获致更深和更广的意义的过程假定了非常不同的方法。“西方”因其历史和地域上的不同，代表了一种自成一体的文学传统，有大量共享的文学文本、理论和传统的诠释来指导阅读规则的变革。中国代表了一种不同的文学传统。每一个传统都能从另一个借鉴文本；读者也有权去处理他们想处理的文本。根据西方的文学解读方

式来解读中国的文本在道义上无可非议，就像不能禁止遵循中国传统的解读艺术来解读一部西方文学文本那样。但在这种交换中，我们必须认清有多少改变了，有多少又确实遗漏了。正如一部作品是用某一种语言写成的那样，它也是为某些预先设想的原则——关于文学是什么以及一个文学文本如何解读——而写的。

中西文学解读模式的不同与隐喻的相关问题以及诗歌虚构性或非虚构性的假定有着密切的关系。假定文本的虚构性和存在一个隐喻的真理贯穿了西方的文学解读模式。在中国解读传统中，作为一个整体，一首诗的意义通常不被当做是隐喻性的（除了在一些数量有限的次文类中）。而且在一首诗中，一个意象被读作隐喻性的意象，仅当它由一种常见的象征所激发，并且由这类特殊意象类似的使用传统所支持。^①但读者首先忠诚的是

^① 正如我们将从这些论文中看到的，隐喻在中国诗歌传统中极为复杂。真正的、对意义的隐喻手法的确存在，但因为它们的假定和历史出于它们自身，所以不将它们与在西方文学传统发展成熟的隐喻相混淆十分重要。当这首诗作为一个整体的意义的背景是隐喻性的，这一模式通常是寓言或是由文化决定的替代手法的一个范例。例如，咏物是有隐喻指涉的可能性的次文类。在这一个次文类中，一首写花的诗可能被当做暗指女人：这一等式由女性与花相互替代的悠久传统所支持。另一方面，也同样可能写花的咏物诗实际上只关于花，但它会令人联想到美女。此外，一首可能被当做暗指女人的咏花诗也可能被当做单纯指花。但没有这样一个先前使用的传统，一个隐喻性的指涉是不可能的。

乐府，一种只是松散地含在“诗”的文类范围内的独立类型，较独特。它通常是一种虚构的文类，处理传统的“类型”经验。乐府常被当做隐秘地指涉诗人自己的处境或诗人所处时代的其他一些处境。而且，乐府特别允许在文本中使用隐喻。

诗中的隐喻（与作为整体的诗的意义背景的隐喻性相对）也倾向于次文类的应用和为先前的使用传统支持；例如，一首《古风》中的“松”更有可能是对操行的譬喻而不单纯指一种植物现象。隐喻手法，如不由先前使用的传统支持，可能发生在非虚构的应景诗中，但它们倾向于被当做诗人单方面的主观行为——体现戏谑、混淆，或者其他可能令这个人用错误的名字称呼事物的思维状态（参考朗吉努斯在《论崇高》对正确措词的讨论）。这后一事实在阅读中国诗中的隐喻十分重要，并且同样适用于为使用传统所支持的隐喻手法：隐喻通常将读者带到诗人在某一特定时刻的思维状态。

恢复像隐喻这样一个有吸引力的概念作为中国诗歌中意义的一般模式，这类尝试已做了许多。我放弃我早期“隐喻作为替代”的结论（参见“Praise Poetry in the T' ang” in Ronald Miao, ed., *Studies in Chinese Poetics* [San Francisco, 1978], pp. 129-162）。这些恢复隐喻的尝试中最为出色的是高友工和梅祖麟的《唐诗的语意、隐喻与典故》（“Meaning, Metaphor, and Allusion in T' ang Poetry”）（*Harvard Journal of Asiatic Studies* 38, no. 2 [Dec. 1978]），和余宝琳的《隐喻和中国诗歌》（“Metaphor and Chinese Poetry”）（*Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 3, no. 2 [July 1981]）。两篇文章中，“隐喻”，这个永远灵活的术语，都被延伸用来说明中国诗歌语意的精确表现手法。我更愿意将“隐喻”保留在一个替代的、比喻的传统——不是只作为两个词间的联系，而是作为一种从属的指涉，其中第一个词只有在那种从属的关系中才能存在。将隐喻扩充为并置关系的危险在于，它将中国诗同化为西方隐喻的解读模式。对于那些不十分了解上引两篇文章所证实的中国诗学的语意表现的其他人，将这个术语应用于中国诗，这种危险是显然的。

客观世界的直接的展示：应景诗中的“芳泉”，读者更倾向于将它理解成一条溢满着落花之芳香的真实的溪流，而不是在空中飘荡的隐喻性的芳香之“流”。

回避隐喻性解读的这种基本倾向（几种有限的文类例外）是与中国传统中读者对大多数《诗经》之类的作品的非虚构理解相关的。诗被认为是诗人对真实遭遇的具体时刻和环境的描写。而在西方则正相反，可能是由于某种真实的体验引发雪莱写了《西风颂》，但在现代西方文学解读模式中却基本上不涉及这种真实感受的特殊性。^① 每一个读者都明白，雪莱自己也明白，诗人有权对自己的经验加以改变和抽象，无论一首诗原本所基于的经验如何，诗的正文总是被视为一种虚构，其含义总是隐喻性的而不是史实性的。

传统的中国读者都有这样一种信念，即认为诗是历史经验的实录式呈现，正是在这样的假设下，诗人们进行着创作，读者进行着阅读。人们从诗中构造出诗人的生平大略，或将诗作为文化史的直接来源，没有人觉得这种行为不太妥当。我们此处谈论的是读者的倾向和诗人对那些倾向的期待：诗歌事实上真实与不真实，是如实呈现还是为艺术的奇特动机进行创造，都不是问题——这些事实上通常也无法还原。有时，在一首假装如实呈现历史经验的诗中，一位中国诗人可能会写入一些地理上或历史上不可能的内容：评论者处理这种情况的尴尬是读者的假定受挫的标志。

诗语的充分与不充分：语言和诗境之间的关系

无论是传统的中国还是西方都遵守一种最基本的文学解读原则：文学文本是不充分的“日常的语言”。读者阅读文本时，抱着对语言通常的辨析和限定功能不信任的态度。但这种共同遵守的对语言不充分的假设没有区分两种解读传统的不充分的特殊的模式那么重要。要直观地了解这种不

^① 现代的文学解读模式已发展出一个文学理论的和解释学的悠久传统，但在西方传统中仍存在其他解读模式，其中，作者的自传背景被当做诗歌最终的所指物。虽然这种解读传统非常接近中国传统而不是纯粹的隐喻性的解读模式，它们仍然假定为虚构和与文本表面直接的历史事实无关。我们可能将《初读查普曼译荷马有感》（*On First Looking into Chapman's Homer*）最终当做济慈的真实想法，但是如果我们证明事实上济慈根本没看过查普曼的荷马，也不会败坏这首诗中这个人的诚信。“真诚”（Sincerity）（在西方的意义上）与事实上的“诚实”（honesty）不是一回事。

充分的模式，就要了解文本的不充分的“日常语言”如何达致它所指的完满的意义。

语言的不充分这一概念必然是与充分的概念相反，我们可以从战国末期到汉代这段时期里找到有关文本的充分的论说。《诗大序》（作于公元1世纪，或者更早）就对诗语的充分作了经典性的阐述：

诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。^①

这不仅断言了内心的前语言状态和诗之间的一种完全和谐、一种充分的关系，而且也暗示了在诗歌创作中事实上存在的一种旨意的转换。“志”的概念在语源上解释为“心之所之也”，一种“野心”或“执著”，内心不由自主地强烈关注的某种东西。

从这段话中，从《诗大序》的其余部分以及其他有关文学的早期论述里，我们可以建立起一个假定的充分化模式。如下的这个清晰严整的模式是不曾有过的，当然，它只是一个虚拟的模式，它的不同部分引起了不同时代作家的注意。

这里，从环境、时代，通过诗人，到诗，最后达到读者的过程，不能看做是一系列的因果关系，而应是一种逐渐彰显的有机的过程。

	外	诗人：内	外	读者：内
创作	世 → 事	+ 情 → 感（兴） → 志	→ 诗	→ 兴 ↓
解读	↖ ↖	↖ ↖		观 ^②

从这一相互转变的过程中产生了解读理论，这一理论在《文心雕龙·知音》中得到了最清晰的阐述：

^① 《毛诗》（SPTK），1. 1b。

^② 参见《论语》XVII. 9：“诗可以兴可以观。”在特定的情况下，“读者”可以是统治者或天，作为他们在诗中观的一个结果，他可能作用于时代，改变这一等式。

夫缀文者，情动而辞发；观文者，披文而入情；沿波讨源，虽幽必显，世远莫见其面，规文辄见其心。^①

这里，“观”字是指阅读过程，是视觉和思虑的融合，仿佛在阅读过程中确实体验到了文中所呈现的境况一样。读者是“知音”，是“真正的朋友”，他可以通过艺术作品音乐般文学语言的表现体察到诗人真正的内心。照刘勰看来，解读是一种溯“源”活动，恰与诗歌创作程序相颠倒。

如果文本与创造文本的诗人、世界之间的关系不是那样复杂，事情就会简单得多了。这种复杂性即是“不充分”。从《易》的《系辞传》中我们可以找到对此的经典性阐述：“言不尽意。”^②这里所用的“尽”一字尤其意味深长：语言表达仿佛是对原先完满意义的一种减损。

对于有学识的读者亦即知音来说，这种减损了的文本不会成为理解字面背后的完满意义的障碍。孔子的门徒子路有“片言可以折狱”的才能是众所周知的。^③孟子通过“知言”，“佞辞知其所蔽，淫辞知其所陷，邪辞知其所离，遁辞知其所穷”^④。尽管语言是有限的，其自身难以述尽其意，但还是有办法从有限的语言中得出其完满的意义的，这种完满的意义可能是争论的本质，可能是某个人的朋友在道德上的偏离，或是《易》、《春秋》（由孔子所作的一部儒家经典，微言大义的编年史）的隐秘意思。读者如何从有限的文本中获得更为广泛的意义是诠释传统之开端，这种诠释不仅是狭义上的，而且是在解读过程当中获得深层义这种固有意义上的。

解读成为重建完满意义的一个过程：文本是意义世界的举隅（不是作为替代，而是作为减损）。解读并不是指向隐喻或虚构文本的“其他”意义，而是指向我们在文本中只见其部分的全部意义。重建完满意义是以对一种关系明了的稳定语言的种种假设为基础的，通过此，可以有多种方

① 《文心雕龙》，10. 8a. 弗朗西斯·培根（Francis Bacon），《学术的进步》（*The Advancement of Learning*），I. viii. 6：“拥有塞留士、亚历山大、恺撒的真实画像或雕塑是不可能的，甚至更近代的君主或伟人的也不可能；因为最初的不可能持续，而复制品又缺乏生命力和真实性。但人类的智慧和知识的形象在书籍中保留，从时代的错误中豁免并能够不断革新。”如此惊人的相似；接下来的句子说明知识不是个人的而是观念的：“它们也不合适被称为形象，因为它们仍然在生成，并且在其他人的脑中撒播它们的种子，在后来的时代激起和促成无尽的行动和观点。”

② 《周易》（*SPTK*），7. 10b.

③ 《论语》，XII. 12.

④ 《孟子》，II A. ii. 7.

法扩充文本的内涵。

《系辞传》认为这种扩充可以借助于“类”来实现，“其称名也小，其取类也大”^①。这里的“类”，即“自然的范畴”和西方所谓的“隐喻”都是建立在“类似”的基础上的。然而，“隐喻”是虚构的，包括真正的替代者；而“类”则是一种以世界秩序为基础的、“绝对真实”的共享的范畴。“类”的两种功能，即“自然范畴”隐藏的含义：第一，一个命题的术语成为“范例”，将读者引到比这个术语或命题更高一级的总的范畴；第二，可能会引起对同属一类的另一种特殊项的联想。^②

另一种对精简的文本的扩展模式见于《春秋》的《公羊传》和《穀梁传》：这里的微言常通过否定性推论来扩展，集中注意于没有说的方面。这就引发了一种有关选择词语时有意隐避的观念。不被称为“公”的公爵，没被提及的王位继承者，这些意味深长的沉默，表达了孔子对整个事件的评价。读者的注意力始终集中在文本背后那个隐藏世界上，并且通过文本和其背后的隐藏世界的关系来得知作者的见解和判断。

扩展文本的其他方式可在《文赋》谈到“意”之形成的第十八至二十二个联中找到。当读者将创作文本的程序进行颠倒时，他就能发现这样的联系：散发（例如声音到“怀响者”或相反），由果及因或由因及果（“或因枝以振叶，或沿波而讨源”），环境与新因素的进入（“或虎变而兽扰，或龙见而鸟澜”）间的价值关系。后来，刘勰在《文心雕龙·丽辞》中再次提及这种文辞间的联系：“事不孤立……高下相须，自然成对。”^③这种联系后来发展成为《文赋》作者的一种强烈的意识：事物只有凭借与之发生关系的对象才具备价值，将燕子与鹰并举和将燕子与蚊子并举，其意义自然是很不相同的。

沿着这些或其他扩展的过程，读者将面对解读过程的两个终点：诗人和产生诗歌的世界。它们是解读过程的目的，这一主张足以容纳阅读中各种各样不同的趣味。对于一个有着历史意识的读者来说，它可以导向传记

① 《周易》（SPTK），8.6b。也可参看7.1a：“方以类聚。”

② 类基本上是“自然的范畴”，而且类在《易经》的运作包含这个范畴下的事物的律动的共鸣（如许多植物在春天发芽），但与此同时，类也可以作为真正的隐喻性操作的基础。在后一种情况，说明同属这个范畴的实体之间的差别要多于范畴的共同属性。当王逸在《离骚》中写到“比”，他说屈原“引类譬喻”。当刘勰在《文心雕龙》中写到“比”，是“附理者切类以指事”；也就是说这一隐喻性的术语有一个自然的基础。

③ 《文心雕龙》（SPTK），7.8a。

性批评和对有关史实的考证。而在另一个极端上，有人认为诗是对世界前语言内在体验的外在表达，这一观点在晚唐和宋代的抒情诗学中起过重要的作用，当时就有作为美学经验之终结的“言外”这一观点。早在《诗大序》中就隐含了这种可能性：“在心为志，发言为诗”即是。这样，如果创作过程与解读过程的方向正好相反，我们就可以从文本语言中得到前语言之经验，亦即不可言喻之“言外”。

在解读过程中，意义之构成必然是个人性的；意义是“实践”的东西，而不是“认知”的东西。特定的时空条件下的读者所共有的并不是“意义”，而是一种共同的语言、共同的文化氛围和文学传统，更重要的是一种有关诗歌性质的共同概念以及文学解读的共同规则。我们可以从理论性的和阐释性的文本中推断解读过程最基本的假设，但它们只是一套通用的、非决定性的空洞的规则。它们只在实施过程中存在，并且在实施过程中它们才变得有决定性和个性化。我们某种程度上应允许解读传统在文本中自行展开，无须与解读中的历史范畴相关：我们既不会发现隐藏在文本后的历史事实，也不会将一种充分的“言外”之意带回到有限的字面里。

我们称这样的解读是“透明”的，以区别于西方诗学中分离性的譬喻运用。在非虚构性的中国抒情诗中，作品本身就是完满世界的一个窗口，从远处看“晦暗不明”，但一旦趋近则变得“清晰明了”了。在这一解读过程中，有两个基本的观察对象——诗人和诗境。

解读诗人

安东尼尔·达·马斯纳的名画《圣·塞巴斯蒂安》，画面是遍身中箭的圣者的全身像。如果这幅画是一首唐诗，传统的读者会惊骇而退，不仅因为画的主题怪诞，而且也因为他们一眼即认出诗人或画家置身于刽子手之间。如果假设所见的都是历史的真实，那么主观意图是包含于图景之中的。

再来看王维，西方以虚构技法对他的诗文作了种种假设，由此产生了一大堆有关他的观念：诸如中立的视角、诗人从诗中的消失和自我的完全缺乏，等等。我们并不想取消类似的解读，但是必须认识到，这种解读是建立在20世纪将“历史的”诗人与其自我相分离的基础上的，是建立在

古老的“作”诗的观点之上的。但王维写的不是西方意义上的诗歌，而是诗（詩，言一寺），即言志，内在心境的文学呈现。^①

在总是针对诗人的解读传统中，诗人从诗中隐遁是不可能的。事实上，诗人常通过隐退来唤起人们对他更强烈的注目。绝大多数唐宋山水诗并不是关于“世界”的，而是关于“对世界的特殊体验”的。从这种观点来看，马斯纳的画就不是“圣·塞巴斯蒂安”，而是“看圣·塞巴斯蒂安”，画家则成了观察者。

王维的《渡河到清河作》^② 可以为我们提供一个典型但又不复杂的解读诗人的例子：

泛舟大河里，积水穷天涯。
天波忽开拆，郡邑千万家。
行复见城市，宛然有桑麻。
回瞻旧乡国，淼漫连云霞。

旅程总是一段被一个起点和一个终点规定的空间。在一首行旅诗中，所描写的点意味着引起了旅人的注目的点，视野的指向也就标志了作者的心态。当视野之指向发生了变化，如这首诗中视野从终点转向家乡，这种变化也就界定了心境之变化。

不过，视野也不是完全自由的：诗人所见是，具有其自身形式和力量的物质世界与牵引注意力的诗人内心之间相互作用的复杂结果。地形上的一些无关紧要的情况能够控制一个人的视野，如在这首诗中，地形是具有戏剧性变幻的河流景象。河景的力量或隐或显，它拥有着一种使人的内心产生兴味和热望的能力，而其中那些隐而不现的景象则是激发热望所必需的。

我们可以这样来解读诗人：他的目光掠过水流极目远眺，试图看到些什么，但却只见水。随后，在水天之际，有样东西出现了。读者可以设想诗人专注的目光表明他在寻求什么，其视野中出现的似乎是其目光所要探寻的。首先是一大片房屋，接着是市场，再接着是岸上的桑麻。看着这些

① 它的经典表述见《尚书》(SPTK), 1. 11a。

② 《唐代》, no. 05848; 《王右丞集》(SPTK), 6. 3b。

越来越清楚的景象，我们明白诗人临近清河了；而从诗人身上，我们能看到旅行者的好奇心以及他对前方事物的强烈兴趣。

诗人的好奇得到满足，他突然回顾，于是，显示出了第二种戏剧化的情景：这一次，不是一个地方的出现，而是一个地方的消失了。通过诗人的所见和所未见，我们读出了失落和乡思：仿佛是与能望见的目的地的交换，浩渺的水波掩去了彼岸的起点，掩去了故乡。被阻隔的凝视体现了失落和愿望。

《渡河到清河作》与河景自身没什么关系，它主要是对河景的主观体验。在简洁而不露感情的诗句中，诗人叙述了他这次旅行的内心体验以及对所有旅行来说很寻常的体验。对于一个寻找潜藏诗人的读者来说，这种隐匿的情感是更显其强烈的。用中国中古心理学的语言来说是，情感内蕴而不外显；而遵循《公羊传》和《穀梁传》的诠释思路，我们则可问他为何不直言其意、直抒其情呢？

在王维的这首诗中，也可能是在大部分唐宋诗中，解读诗人相对容易。但在一些诗中，追随诗人的情绪让我们变得费力与不安。没有一个简单的人物，诗人，出现在解读中，但以可解的主题贯穿全诗仍是把握其美学价值的关键所在。李贺（791—817）即是这样一位难解的诗人，他的作品可能并不是以其神话色彩或离奇的想象引起人们的兴味（如果是这些，卢全可与之相比），它的迷人魅力在于，它能诱导读者趋于一种不同寻常的观察方式。

《四月》是他十三首写月令诗（包括一个闰月）中的一首。^① 假如一个读者试图用他解读王维的方法，通过视觉经验的组合方式来解读这首诗，那么他会发现他用来解读诗歌世界的隐含意识并不是简单肉眼所可见的。在这里，看不到纪实的诗人对其经验的报道，有可能显示出的只是一种使我们惯用观点失效的诱惑。

晓凉暮凉树如盖，千山浓绿生云外。
依微香雨青氛氲，腻叶蟠花映曲门。
金塘闲水摇碧漪，老景沉重无惊飞，
堕红残萼暗参差。

^① 《唐代》，no. 20671；《李贺歌诗编》，1. 6b。

这是初夏第一个月的月初，一方面有着明媚的阳光和春天常见的红花，另一方面又有伴着浓郁的绿色草木的夏日的暑热。

迷失方向是一个过程，一个远离人们舒适的视角的过程；为体现这一过程，我们需要一个安全的幻觉来从这里迷失。前两句给了我们这个安全的、熟悉的世界：读者确实读到了他们希望在描写初夏的诗中读到的东西。在凉爽的早晨和傍晚，在绿荫如盖的绿树中，我们读出了诗人在试图逃避诗歌之惯用语称之为“苦热”的暑热。诗中开篇的目光是一个传统诗人的目光，随后跳至远处山和云明晰的广阔之景。诗人（读者追随诗人）始终关注着类似形式的眼光，看到如盖的树重叠着，看到远山的绿伸展着，眼前弥漫成一片浓绿。

在第三句中，这种熟悉的视野扩展和上升中止了，它随着细雨在日落。雨珠轻微、柔美几乎不能察觉，它们渗透于花香之中，似乎又可以嗅到。景物、形状、界限都消失了，当雨和树交融成一片“青氤氲”时。

第四句，从这一片混沌之中，形状又重新出现了，蟠结的花映衬在门上，然而这种视角已不是前面那笼罩如盖的树的视角了。第五句，我们凝视着水塘，陷入了迷惘：如镜的水塘静止不动，为何又有“碧漪”荡漾？要解开这个疑问，得先离开一下诗并且思考这一形象，诗学的传统解决了这一悖论：我们实际上看到的是绿叶的倒影在静水中的摇荡。从这种摇荡中我们读出了风的运动，读出了四月的微风如何吹动花簇。

最后，是光的消逝。在诗的结尾，黑暗掩住了水中的倒影，风歇了，花不再被“惊飞”，也不再飘落。所剩的只有幽暗的池水，朵朵落英浮荡于它们所落下的残萼的倒影之旁。诗的最后一词是“参差”，形容出了这种不平整、不连贯、不规则。

《四月》全诗所写的不是一种统一的感觉体验，它只是一种描述，而且是一种不清晰的描述。但如果有意地在读者和所见之间建立联系，这首诗则提供了一种与四月的落花及其消逝相适应的奇异经验。我们从中分享到了某种对四月之花的体验：我们的成见松动了，当我们的目光从树下时，我们的眼界收缩了，我们的世界破碎了，我们走进了黑暗。

解读诗境

《诗大序》清楚阐明了如下对应：“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。”^①这是对一个时代及其文学之间关系的经典性阐述，也是对解读的指导。它指导读者能在各种诗之“音”后面发现什么，而且确实，对于“知音”者来说，它们的真实含义是易于接受的，这是有关解读诗境的最早的程式之一。但是在诗歌历史的整个大背景中，时代的政治状况只是存在于物质世界之内的宇宙秩序的一部分，从诗歌的描述中，我们是能读到这种秩序的。

从有限的字面意义中解读出诗境有两种基本方法，其一与西方修辞学中转喻、举隅（并非替代而是类比）等比喻方法相近，运用这一方法读者能完善诗境中物质的关系；其二是考察它的对应，这些是由对仗、诗歌结构和传统的联想等显示出来的。通过类似性的重复，能得到诗的普遍意义，但在发现类似性的对应之前，得先完成对诗境中实际的转喻性关系的考察。

这一区别的复杂性只是表面的，对阅读中意义之构成来说，这两种方法都是必要的，它们甚至在阅读活动的每一小步骤上都起作用。例如李贺《四月》诗的第一行中，“晓凉”和“暮凉”都是举隅，但它们又不是西方那种象征了整个天凉的举隅，这种“凉”只限于晓和暮，提醒人们注意到处于其间的未提及的白昼，“晓”与“暮”之“凉”意味着白天并不“凉”，这样，在解读过程中就必须加上未提及的天热。

同样，“树如盖”意味着树木投下的荫蔽，同时也意味着树影之外灼热的日光。从这些基本的转喻中，读者开始比较和区别出这句诗两部分中的类推成分：关注凉爽的时刻和地方，以对抗更为遍布的热气和日光。通过这样的对诗境的解读，我们也解读了诗人，发现他对“苦热”如此关注之动机。当然，有经验的中国诗歌读者完全无须如此笨拙地重建这一解读过程，他只需以瞬间之直觉便能体会出其中之意味。

对这种直觉的强调可以使如下的对比成立，我们可以在解读中国诗境和解读西方侦探小说之间找到基本的相似之处，两者都将注意力集中在可以使隐含意义得到外显的“证据”上，而且，两者都需对现实的各种联系

^① 《毛诗》（SPTK），1. 2b。

进行假设，从而找到证据，发现隐含的事实；两者都是从有限的文本中发现完满的意义，两者都基于认识模式。当然，侦探小说中以经验为根据的现实，在中国诗中要由基于宇宙及文学传统的呼应和联想的更进一步的现实来加以补充。

两种文学类型都要读者去解析其境界：侦探小说总是把真实隐藏在文本之中，而在中国诗中，其完满性作为解读过程之终结，是常在言外的。唐宋诗常让人失望，因为追求其全义总是无法实现，它们所表现的总是模糊的现实、复杂难解的诗境，或几乎完全无法解说。相比之下，社会性的诗和侦探故事则能更令人满意些，它们从基本的方面提供出各自的社会情况，这是一种引导读者如何把握，同时也确保读者基本上理解世界的认识模式。

有关解读诗境时的认识问题在许浑三首《早秋》诗的第一首里就提出来了，^① 宽泛的诗题将诗与“咏物”诗的传统联系起来，读者在阅读诗文时，便希望能发现一些关于早秋的基本要素：

遥夜泛清瑟，西风生翠萝。
残萤栖玉露，早雁拂金河。
高树晓还密，远山晴更多。
淮南一叶下，自觉老烟波。

诗的首句写的是夜里，黑暗中万物隐形。“瑟”的乐音，可能来自某个隐蔽的地方，而非由诗人自弹。对之说明的“清”，是秋天所有事物的典型特征。

夜晚，从遥远的地方传来瑟的乐声，这就引出了一个认识的问题：这是一个特定的诗歌情境。诗人在夜间听到了不知从何处传来的乐声，尽管他不知道是谁在弹奏，但是他明白，他是能由音乐来了解弹奏者的性情的。聆听者成了刘勰所谓的“知音”，音乐激发了他的感知和理解力，诗人便由当下的情景而知秋了。

秋之征兆处处皆是，“西风”、“残萤”、“玉露”，掠过秋之高天、开始迁徙的“早雁”以及充满秋意的“金河”。这些类似的东西汇集到一起，组成了秋的征兆：西风伴着遥夜泛来的瑟乐，而西风又有自己的音

^① 《唐代》，no. 28565；《丁卯集》，2. 1a。

乐——“商”，属于秋天的音调。第二联是亮点的结合：萤火虫的亮光轻触闪光的露珠，白雁的身影划过天上的星河，所有这些光亮都是稍纵即逝的，残余的萤火、消散的露珠、迁徙的白雁，它们都是在黑暗中的光明，意味着阴阳之交替。

接着是晨光，这是唐诗中常见的意象，常用与“暗”相对的“明”，或此处的“晓”来表达，其中“明”意味着“明亮”和“可明白的”，“晓”意味着“拂晓”和“可知晓”，“暗”则意味着“黑暗”和“晦暗无知”。但是，这首诗中的晨光更多地展现了对感官认知的阻碍：诗人被高树环绕，树叶遮断了视线，这里的树叶“还密”表明了那时不是深秋。避开眼前的视线障碍，诗人极目远望，发现晨光造成了更多的障碍：夜里简单的山形在白天明净的天空下却显得层叠无穷。

正当诗人极目远眺，近处一叶落下，无论是人们所知的成语，《淮南子》中的话：“一叶落……”还是地理上的淮南一片真实的叶子从稠密的树上落下，都提醒诗人这个成语。读者须对诗句补上另一半“而天下知秋”，读者知道，夜间吹动萝蔓的微微西风将变成劲风，吹落所有茂密的树叶。

在诗句中和在成语中一样，落叶都导出一种“觉”。但是诗人在末句中有关“老烟波”的“觉”和诗前几句中的种种知觉根本不同，“老烟波”极为含混：难以界定的“老”字笼盖了诗人、落叶（或许在水中）和水波。这最末的意象代表了9世纪诗歌一种流行的措辞：词汇内在的关系与其所指并不确定，可有多种行得通的解说。我们也不知道也无法知道是谁或什么被突然认为“老”了，我们也不知道“烟波”如何进入了前面所描写的限于陆地的景观之中。^①但这一结尾的意象代表了对秋天的最终认识，是认识的终点，但所知的是一种诗意的知识，是第一次在诗中超越了实际景观而知的谜似的真义。它体现了一种心绪的融合，一种意义开放性——只存在于文字中的种种互斥的可能性。诗人在物质世界里得出了超越物质世界的认识。

^① 对这一结尾的意象的一个有趣的脚注是《唐诗三百首》（清代流行的一部诗选）将最后三字改为洞庭波。落叶将诗人的视线引向西方，超越了其视觉的限制，达到一种觉悟，是秋风鼓起了水波东流。但“老烟波”是更切合晚唐之风的。

完整的意义：全诗

对解读诗人和解读诗境的简单区分，是为了便于理解而做的假设。这两个解读过程之目标是同时达到的：我们所实际做的是在解读诗的世界中解读诗人，并通过诗人之眼来看世界。因为人们把诗当成一种对世界的特定体验，所以，诗人与世界必须相互依存才能被理解。

我们所建构的解读艺术存在一大缺陷：它可以在如前所解的诗中非常轻易地建立，在其中，诗人很少或完全不显露自己。大多数诗都是有自我表现因素的，但这种表现通常在诗的结尾。这时，我们不再经由诗人之眼来看世界，我们所面对的是他独立于我们的个性，面对着他的思索，他的行动以及他对眼前情景的种种情感和反应。通过这些反应，我们可以清楚地知道诗人是如何理解诗中读者刚与之共同经历的境景的。按理说我们是能与诗人共享这种反应的，但这种共享是撇开了诗人的（可以和前面共同赏景相对比）。通过写诗，诗人寻找“知音”，或如施友忠《文心雕龙》英译本中所称的“理解诗人的批评家”^①。这种好读者和好批评家的模式首先是一种个人的关系，特殊的个人关系，属于文学文本经验之外的人类世界。如谢灵运诗中常见的，诗人寻找“赏心”，寻找一个既可以欣赏诗境也可欣赏诗人之心的人，一个可以共享其对世界之体验的人。

为了权衡这两种解读程式——一个通过诗人的感觉，另一个通过诗人的内在生活——我们可以来看一首诗，这首诗在外在景象和内心映象上都是相当平衡的，它是杜甫最好的律诗之一《客亭》：^②

秋窗犹曙色，落木更高风。
日出寒山外，江流宿雾中。
圣朝无弃物，衰病已成翁。
多少残生事，飘零任转蓬。

^① 施友忠：《文心雕龙》，（双语编辑，台北，日期不详），第368页。[Vincent Shih, *The Literary Mind and the Carving of Dragons* (bilingual ed., Taipei, n. d.), p. 368.]

^② 《唐代》，no. 11267；《九家》，24/25，第384页。

与杜甫的大部分律诗一样，这首诗从诗中间的第三联（即后来传统诗学的术语“转”）始可分为两部分。前四句可用前面说过的方法进行解读：即在解读诗境中解读诗人。后四句包括了杜甫对前面情景的理解以及这些情景对他自己的意义。这儿，我们不再通过杜甫的眼光来看客观世界，而且撇开我们自己来认识杜甫了。

前四句是对消逝了的开元诗歌的吟咏和哀叹，开元是相距杜甫创作《客亭》几十年的一个灿烂的诗歌时代。杜甫依然重复着一些早期开元诗的声音，同时代的读者都不会看不出第二联是王维的名句“江流天地外，山色有无中”^①的改作。在前半个世纪——亦即开元、天宝年间，王维的诗占主导地位的时代——的历史和诗歌的背景映衬下，这里的秋之情调和残存的世界具有特殊的深度。

我们的解读将由诗中的世界和观察这一世界的目光开始：我们从清晨的窗口向外眺望，只见窗外光秃的树顶在风中摇动，窗外的景物使窗成为“秋窗”。我们看到了这样的场景，诗人的双眼望着树顶，因为他看到了“高风”。身在窗内向外望，与其说诗人感受到，还不如说诗人看到了风，在树的动态里看到了风。但他并不是简简单单地看到了风，他看到了它的再次来临，并且在悄悄地将这吹落树叶的风和早先的风相比较，那时的树顶还叶儿繁盛，如今，这些树叶都落尽了，将这些光秃的树枝与早先的情景相比较，更使人从落叶中觉出了一种失落和衰败。

太阳从东面的山后升起，在诗人的眼中那是一带“寒山”。我们并不是假定一种全知式的诗歌声音：在阳光之下，在山坡上落尽叶子的树中，我们能见到山之“寒”。从这一连串景象中，我们意识到了我们视角的转移，从窗口转移到近旁的树，再延伸到更大更远的在群山之后升起的太阳。对比许浑诗中不如人意的黎明，这里的早晨确实带着某种启示，秋天、寒风、秃枝，这些征兆异常清晰。但从树顶转移到高风，又转移到上升的太阳的视线，此刻如同落叶般飘坠到地上，要去显示那尚未显示出的东西：仍隐藏在前夜雾中的流淌着的大河。

在隐而不露和不停的运动之中，河流成了诗人的世界：诗人是客，亭对他来说只是暂时的歇足之地。这一景象与王维的那一联的意境是相对的：王维的山，其季节色彩半藏于雾中，而这儿的山则显出了秋季的荒

^① 《唐代》，no. 05980；《王右丞集》（SPTK），5. 18b。

羌；王维的河气势雄伟地流向天地之外，而这儿的江河则沉没于雾霭之中，它的归途只徘徊于过去诗句的记忆中。

在诗的第二部分中，杜甫做出反应，解释前面的景观。显露一切的太阳对应皇帝和他洞察一切的智慧，第五句中“朝”的多音（cháo/zhāo）更突出了这一对应。在太阳和皇帝普照并洞察一切的光芒之下，什么都不会被忽略、遗忘，一切都本性毕现，有用之物皆得其用。然而，站在窗口承受着阳光和圣恩的诗人却是无用之物，他衰老、病弱。如果他按诗歌惯例的术语来描绘，自己就是如此，因为他要尽力去看自己不可能看见的、别人眼中的他自己可能表现的样子。他和万物一样享受着阳光，但是现在阳光所能照到的却只有秃枝和秋景了。他的生活只是颠沛流离中的余生，只是在那古老的象征“蓬”——这也是对建安和魏代诗歌的回应——中才显示出一些可怜的尊严。“转蓬”是真正的譬喻，在诗中它并不存在于视觉世界中，而是一种内心的沉思。诗人的飘零正与我们视野之外，第一联中窗外风中飘落的落叶相对应相联系的。被不抛弃任何东西的朝廷抛在了一边，诗人只属于隐秘但又被日光矛盾地暴露出来的河流的世界。视线的延伸和上升只是为了落下，落到大地和秋天的碎石上，落到枯叶和衰老的自我上，落到那运载诗人前行的隐秘的河流上，落到随风飘旋的转蓬——自我上。

读诗者懂得解读规则和语言与世界的固定秩序。他们识别出，也“参与”了诗人对客观世界的那些形式的识别，基于此，诗的后半部分的解析才建立了起来。那儿有光秃的树枝在风中摇动，树叶飘落在地上；那儿有寒山和雾锁的江流——这是对立着的萧瑟、静滞与流动易逝，对立着的显与隐。这时杜甫进入诗中，建立起他自己的一般模式：置自身于秋天的世界里。

通过由两部分组成的这一过程，我们可以看到诗的真实意义：诗是对世界的体验，是一种内在化的过程，是一种从外到内、从含混到清晰、从内在意义到反映的意义的认知活动。于是诗成为——我相信杜甫会接受有关他的诗的这种说法——了解杜甫的一个途径。诗的概念存在于科举考试对诗的运用中，存在于行卷中，存在于将诗作为史传的替代物而使自己留名后世的观点中（如曹丕《论文》中所说）。^① 诗被看做是可以通过它而更好地了解一个人的东西。

与这种对杜甫的了解相平衡的是对秋天的了解。通过对世界的特殊的

^① 《六臣注文选》（SPTK），52.9b。

体验，诗人可察知其内在秩序：即其“理”。这不是一种比喻性的真理，而是一种只有通过其经验性的表现才能获知的内在真实性。这是文学的第二种功能，在《文赋》^①快结束时即有这样的阐述：

伊兹文之为用，固众理之所因。

^① 《六臣注文选》(SPTK), 17. 14a。



一个非创造的世界：宇宙的 起源、概念和对偶句

如果一首诗允诺使人类经验显明和持久，允诺对感性和思维的特殊过程做出忠实的记录，那么它必定特别忠诚于自然；它的真理就是历史和可爱的科学，而不是人类艺术。相比之下，一首虚构的诗则允诺只遵循创造第二自然的重要自然规律，第二自然作为第二性的自然比第一自然更趋完美、更趋睿智、最重要的是更真实。

只有诗人，不屑于维系对自然的任何隶属关系，以他自身的创造活力鼓舞自己，在另一自然有效地发展，使事物或者比与生俱来的更好，或完全是另一个样子，在自然中从未有过……所以当他与自然携手共进，不会为自然天赋的局限而束缚，而仅凭借自身的智慧自由驰骋。

自然从不令地球穿上如此富丽的挂毯，如诗人们所做的那样，既没有快乐的河流、果实累累的树木、芬芳的花朵，也没有任何别的令受宠的地球更为可爱的东西。她的世界如是铜的，诗人只会给出个金的。^①

以各自不同的方式，不同叙述的两种诗歌——锡德尼的“制作”与中国传统诗人承诺的内在的历史——与大自然（nature）及“自然”（the natural）（指自然的状态——译者注）的关系必须弄清楚。

诗人的写作倚赖大自然更大的外形与运作，但那些外形与运作本身常常含糊而不确定。“自然”会是什么，它如何排序和组成，数千年引发人

^① Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, ed. Geoffrey Shepherd (Manchester, 1973), p. 100.

们思索和研究；但思索的对象“自然”本身不过是一个词，语言的碎片，这个词指向某种最初的东西，但作为一个词它出现得相当晚。人类的远古文献显示出人类更热衷对神、国王和谷物的量度的关注。“自然”指称“自然”这个词或任何词出现之前的某种质量和总体，一种仍然存在并独立于附加其上的任何命名的总体。“自然”就在“那儿”，但要了解它，甚至要反映我们如何了解它，我们都注定要通过语言。

存在语言，存在某种在语言之前并超越语言的某物；在言与“物”之间，可能存在两种关系，它们的不同反映了人类对自然概念的不同界定。或者自然独立于语言，语言仅封锁和扭曲我们对它的知识；或者语言的形式和区分源于自然，并许诺我们通往它的最完美的路径。

第一种关系，自然如道家自然，“自然而然”显现，万物均为它们必然所是，没有分化没有干涉，这一版本的自然实在用语言难以形容，当我们极力描述它（如使用“妙不可言的”），我们在用语言说明语言无法说明的某物。有关这一版本的自然的词汇是自我解构的悖论（以“我经常撒谎”的模式），所以道家经典《老子》始于一段自我否定式的对常道的陈述：“道可道，非常道。”这一自然只能“存在”，命名是愚昧的、开化的人类强加给自然的解构性的和操纵性的区分。自然反对任何人为的操作：人类的抑或神圣的。聪明的古代圣人通过任其自然和不言说显示他们比后代人高明。

虽然他们归属不同，古代道家与现代符号论者在此处出奇地一致：语言是传达感官与知识的独立体系。因为“知”只能通过语言的范畴发生，超越语言之物不可能被“知”（在传统意义上的）。语言是种最高的技巧，或者甚至本身就是设计师，人类无意中成为它的代理人。愚蠢的人类相信他制造了语言并“使用”它。事实上，无论我们做出多么微小的调整，我们都是在接受语言——一种具有系统的联系和区别的完整体系——不是利用它，而是被它利用，按照它的规则在它的边界之内操作。

我们可将自然的这一版本看做一出区分和分化的悲剧。自然是第一位的，稍后上帝出现在词中、在差异化的逻各斯中，开始令人遗憾的区分和堕落的工作。“上帝说，‘要有光’，就有了光”，从这第一个词后就是分化的世界。在中国传统中，《庄子》有一则短小的寓言故事，详细记叙了感官分化的第一次堕落：

南海之帝为倏，北海之帝为忽，中央之帝为浑沌，倏与忽时相与遇于浑沌之地，浑沌待之甚善。倏与忽谋报浑沌之德，曰：“人皆有七窍以视听食息，此独无有，尝试凿之。”日凿一窍，七日而浑沌死。^①

自然的浑成被有意的区分破坏，执行这种区分的工具就是词。用七天创造一个分化的世界正如用七天毁掉自然无词的整一。

一个超越语言和所有区分的自然最终是不为人类理解的他者。对这一自然的追寻导致否定、空白和沉默。诗人为这样的自然诱惑。但对于诗人，一个词语的使用者来说，这种超语言的自然的想法可能只是一种诱惑，将自身从语词的消费世界中摆脱的一种可能。

还存在更令人满意的，自然的第二种版本。这一自然能够通过语言被认知，而且它使我们确信，由语言所作的区分事实上就是这个理智世界的真正区分。但是，这“语言中的自然”伴随的特殊问题全部源于自身。“超语言的自然”不可能存在具体方位的有效性问题。那种自然既没有方位，也没有具体性，更不存在任何种类的区分。但秩序化的分化的自然，“语言中的自然”，将充满具体的区分，它的过量会增加扰人的疑虑。不管原初的自然可能是怎样，其特性都不会因跨越民族的边界而改变。但不同文明以完全不同的方式构想秩序化的自然，而且每种文明都发现在自然与其思想、语言和社会制度之间存在必需的、有机的联系。在一种文明的进程中，自然秩序的不同描述常被理解为逐步揭开自然的真实构造过程中的进步或倒退。但两种独立文明之间，对秩序化自然的不同描述可能基于不相称的假定。于是我们遇到对于可知自然的两种版本，这一个完全不同于另一个。

“超语言的自然”不会使我们不安：我们不可能想象栖居于一个持续混沌，物体不加命名、不分类别的世界。但真正不同版本的“语言中的自然”对我们来说却很头疼。汉语的颜色不同于英语的颜色。我们能接受这一信息，即我们的颜色——不仅是颜色的发音，而且包括颜色的种类——

^① 《〈庄子〉的索引》(A Concordance to the Chuang Tzu)，《哈佛燕京学社汉学引得》，增补 no. 14 (Cambridge, 1956) (此后简称《庄子》)，21/7/33—35。

仅仅是语言进化中光谱、地方词汇及偶然产物的“语言学”的区别。我们也许能抽象地接纳这一看法，即所有我们感知和反应的范畴绝不只是语言学的、地域的和偶然的。但我们必须栖身于我们的作为真理而不仅仅是便利的语言。一些语言——对自然秩序完全不同的反映——必能提醒我们，我们对自然的特别的描述是多么没有必要。巴别塔神话遗落的残句是“并且每一个离开，这一个唯独它就是真实和原初的语言”。

巴别塔的诅咒是对语言的真正分散，不仅影响单词的发音而且影响它们的种类和区分。破坏已成。“世界”语、“基本”语、科学语不过是无效的规避，多亏撤建的巴别塔，只同意言说一种不完美的语言。但巴别塔的咒语甚至比语言特殊区分中的地域区别影响更深（虽然那些差异的总和已存在足够的威胁）。巴别塔触碰了语言的质地——以这种方式语言的种类得以稳定并成为它们有效性的保证。这里我们必须问一个最基本的问题——什么使一件事成为它所是？我们可以合理地以过去时开始这一诘问，什么已使事情成为现在它们那样。

当上帝按照各自种类创造天堂与人间、光、天空、鱼、家禽和每一种生物，那些事物的说明就属于他并唯独属于他。当生物出生和繁殖，他们不过是对原初模子的复制。为道德规劝和更严格的控制爆发的大洪水可能减少了人口，但只要每一种类和性别的一个得以幸存，这最初的模子就留存下来。天堂之为天堂就因为它是以那种方式被创造；属于人间的一切都列在原初的计划中。人类之为人类不在于它与野兽的区分，而在于它从大量复制的神圣模子那获得的身份。

达尔文的科学，当然存在巨大的威胁。不仅在于物种的进化对被创造的世界的至高无上的创造大不敬，它也要求人类从创造之外按照经验的偶然性和分化思考他的身份。但是创造的上帝可能被不情愿地抛弃，模子的概念却很难被取代。注意力从模子的最初制造者转移至自然暗含的模子，它塑造了可塑的生命——环境的目的论，其必然性导致人类的实现。不是塑型已成，人类发现自己一直处在被塑造的过程中。通过感知人性的可塑性，人类不久发现他们可以朝着某种后继的或最终的目的自我塑造，但在这些最伟大的变化之下存在一个更伟大的统一：所有对自然和人类的定义都是按照模子，按照由神圣的、进化的，或仅仅是人类的意志来填充的模子给出。

但假设世界以另一种方式开始；假设它简单地发生了，不由超越的计

划或经验的必然性创造。假设一度存在一个整体，完全自发地分为平衡的两个对立，并从那最初的区分开始连续的二分过程，最终达至我们居于其间的宇宙的多样性。当宇宙的生物开始繁殖，它们不是大量复制一个模子，而是表现出令人忧郁的进一步分化的趋势，就像一条不经复制，不断增加个体的无尽链条，其中每一个个体受到进一步分化的威胁。以这种方式，《淮南子》的宇宙这样开始：

天坠未形，冯冯翼翼，洞洞漉漉，故曰太昭。道始于虚廓，虚廓生宇宙，宇宙生气。气有涯垠，清阳者薄靡而为天，重浊者凝滞而为地。清妙之合专易，重浊之凝竭难，故天先成而地后定。天地之袭精为阴阳，阴阳之专精为四时，四时之散精为万物。

积阳之热气生火，火气之精者为日；积阴之寒气为水，水气之精者为月。^①

宇宙继续不断地沿袭这两种基本衍生线频繁变化，并遵循两个基本原则：相关物的形成（阳/火/日）；对立物的形成（阳/阴；火/水；日/月）。^②

在变化的、非创造的世界与被创造的世界之间存在不可调和的差异，同样的差异也区别开更少宇宙起源论的文学“创造”与中国诗的“非创造”。在被创造的世界中这个小小的造物主，诗人，与原初的造物主有着一种奇异的联系，他们在人类中自我标榜的独一性模仿了一种神圣的独一性。^③ 没有相与匹敌的创造的神性，写中国诗的诗人不考虑再度创造世界；

① 《淮南子》(SPTK), 3. 1a。

② 也可参考哈尔穆特·威尔汉的《天、地、人》(Hellmut Wilhelm, *Heaven, Earth, and Man*) 对相关宇宙的讨论。

③ 神的创造与诗人的创造之间的关系在文艺复兴时期的文学理论中是老生常谈，并在西方传统中以各种变形延续。持文艺复兴立场最广为人知和最寻常的例子就是锡德尼的《为诗辩护》。关于这一主题后来的几个不错的精彩讨论：亨利·摩尔(Henry More)不同意亚里士多德对历史的任意性与诗的必然性之间的区分，理由是只有在世界末日，我们才能判断情节的神圣制作者构建人类历史的伟大戏剧有多好；同样在约翰·丹尼斯(John Dennis)对约瑟夫·艾迪生(Joseph Addison)的《卡托》(*Cato*)的评论中，也将“诗人的审判”与最后审判联系在一起。对这一主题的后来的一些修正，可以看弗里德里希·施莱格尔《关于诗歌的对话》(*Dialogue on Poetry*)的引论与黑格尔在《美学》(*Philosophy of Fine Art*)意欲调和必然性和自由意志(一个古老的神学问题)的企图。不会认为这一比较过于粗俗而不将《圣经》解释学中的当代兴趣当做文学诠释学的基础。

他参与自然所是；并在成为这一世界组成部分的过程中，他缺乏那个创造的诗人孤绝的、神圣的光环。《诗大序》代表了，作为一种普遍的、人类的脉搏而不是作为一种神秘的、独一的天赋的诗的写作过程。

既然被创造的世界由意志所形成，所以它也能为意志所终结。末日审判搅扰所有的行为。终世论在一个非创造的世界很少被关注。^① 一个终结这个世界正如开创这个世界的超越的和隐藏的计划的模子，赋予这个小“造物主”权威经营他们的虚构和隐喻，和唯属于这个“造物主”的更少造物的隐秘意义：他们所拥有的是开始、展开和结束故事的力量，而他们的小造物则在伪装的自由意志的控制下亦步亦趋。这个“造物主”的创造将总是独立于第一自然之外（锡德尼的“携手”）——作为“模仿”，作为自负的改善，或作为反抗的替代物。

在非创造的世界中这种意志的经营是荒谬的，仅仅是骗人的玩意儿；诗人关心真实的反映：“是什么？”，无论内心经验还是外部感知。中国诗人的作用是去观察世界中的秩序，潜藏于它的无止境分化之后的模式；如孔子，“述而不作”^②。

现在让我们回到我们的问题，“什么使事物成其所是？”——什么给事物的命名和种类定标准？在创造的世界中解释和定义的力量存在于创造行为中。在创造的世界与非创造的世界之间最重要的区别在于，前者中，任一实体或物种都由处于特殊之后的最初模子定义：这种自发的模子的理念渗透西方文明大部分宗教的、哲学的和科学的分支中，但在非创造的世界中，实体在与一系列联系物与对立物的区分中得以定义；同样，总体是两个重要成分的组合物。所以我们用乾坤，《易》的两个基本六画卦，去理解“宇宙”或“世界”。“植物”是草木；“兄弟”分为兄和弟；政府职能划分为文和武，“文职”与“军事”领域；“动物”是“鸟兽”；与这一组合相匹配的修饰词为“飞走”。

当上帝创造天和地，他使它们非常独立。我们可以诋毁他的全能，宣称他不能脱离另一个创造这一个。在非创造的世界，天地相互依赖，“因为它们的特殊存在”：物理实体及其种类由相互的对立物定义，并且这就

^① 对于终世论与小说之间的关系，可参见弗兰克·克尔蒙特（Frank Kermode）《结尾的感觉：小说理论研究》[*The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Oxford, 1966)]。

^② 《论语》，VII. 1。

是使它们成其所是的东西。在这个非创造的世界没有实体可以脱离与其他事物特定的重要关系得以存在或获得身份。那些关系是事物借此能够被了解、定义和谈论的主要手段。

如同物理世界，观念世界也是由成对的概念组成。在一个概念的两个成分之间的关系可能从互补到对立不等，但两者相互需要。“高”依赖“低”；“直”依赖“弯”；所有万物都由内“质”外“文”组成。它们的组合物，这样的对子指向一个更高级别的统一体，一个包含它们区分的一级概念，如“高矮”指“高度”。

宇宙起源论改编了自然的结构，一种文明的权威的宇宙起源论使其成员确信他们栖居的世界建立于何种基石之上。既然世界已形成，所以这将会被认知与理解；这个非创造的世界的认识论必须基于相关物与对立物。我们通过将现象持续地划分与再度的划分为成对的成分来分析现象。取代本质与属性、原因与结果，我们得到的是相互依存的成分之间必需的联系。同样的方式，我们把现象综合为一个拥有组合的意义的整体，来对现象分类。

要更好地感知这个世界就要感知它复杂的平衡。被赋予语言的复合形式的最大的类（如天地），很容易在经验的观察中验证。但尽其可能地丰富的外部世界，其中更为复杂的关系可能被隐藏而有待发现。

承诺展现“自然”（the natural）的诗必须体现这些成对的关系，它的天才之处在于预言的并置。这样一首诗不会拥有由起因、过程、结果主导的西方叙事的句子、微结构作为它的基本单元。这样一首诗的单元将不得不是一种弹性的形式，其中世界的复杂模式可以并列放置——一种平行的对偶。这种平行的对偶对中国中古代诗人来说可能不会来得那么容易——自然的真正形式并不总是那么显明和易于表现——但这种平行的对偶不是一种“诗歌手法”，一种由保守的诗歌传统为多余的点缀保存的纯粹技巧。平行是自然世界的结构在语言形式上的显现。

* * *

有人打断：行了——你所做的关于平行的断言过于极端了。每种文学传统都使用平行和对比。恐怕你得收回你此处深刻的结论。我猜测你现在要告诉我在中国诗中平行是多么普遍来极力使我信服。作为回应，我会提

醒你平行是希伯来诗歌基本的形式手法，正是你注明由上帝赋予万物模型的那个传统。然后你会为中国对偶严格的精确、字与字匹配争辩。我会回答，在一种没有屈折变化的语言中，如此的精确将是难以忍受的单调，我不相信。

我答道：你先发制人——好，我不浪费时间让你信服以上两种争辩。但我的确坚持中国诗的平行关系具有其他地方没有的复杂性。而且在汉语平行与其他地方平行之间存在另一重要的区别：在其他传统中你阅读词句并发现其中的平行结构；而在汉语中经常是你先假定对句是平行，由这种假设引导你如何建构这些词。这一特征将一种不独立于认知行为的形式与一种“形式手法”区别开来。但这些争辩排除了这点：汉语平行拥有特殊力量的真实原因在于它与自然秩序的模式有特殊关系。

有人说：我很满意你关于阅读中平行的预设的解释。为何你坚持要我屈从并相信与自然的这种特殊关系？

我说：通过展示文学形式与自然形式运作的更大模式之间的可能关系，我使你脆弱的信条陷入危境。文学形式的权威性、感发力大部分来自于它在某种意义上是自然的这一假设。我们在传达传统西方叙事的基本单元时感到特别满足；文学形式强化了对事物不得不集聚一起的已知的经验（即使我们从经验中不常看到这种形式生效）。我想让你相信在中国诗中，形式同样有类似的满足。而且这种形式的基本单元就是平行的对偶。

为你满足，我需要做的一切就是将它解释为一种语言现象——这种解释对现代人的耳朵而言有种甜蜜的可信度。我为给出这种解释犹豫，因为你随后肯定会说，“哦，那么这只是一个语言问题。”但早期诗人和读者将语言从属于自然并从自然产生，对他们而言它不只是“语言”，而是自然和“语言中的自然”。尽管如此，让我将它解释为一种语言现象。在汉语的文学语言中许多概念由两种特征组成。（我们应该称这些为一个还是两个词？）在一个平行的对句中我们经常发现这样的复合词或它们的变化，以平行的位置排列。而且，对偶的每一句常被看做一个常见复合词的扩张。对偶中一个常见例子，如描写景色——汉语中的“山水”。一位诗人用来思考他的主题的总的范畴不是一种统一的观念，“景色”，而不如说是一副成对的术语，那些术语将各自放入对句的一行。结果对句就由一句“山”句和平行的一句“水”句组成。世界在成对的术语中概念化，同样这些术语又作为一联中平行关系的基础。

有人说：哦，那么这只是一个语言问题。

我生气地咕哝。

有人继续：但平行是自然的，这点并不被普遍认同。现在说到这，我希望你提醒我刘勰如何按自然的两边对称解释平行——但仍有其他人不同意。举例来说，许多理论家认为古文比骈文更自然，因为“它遵循了说话的长短节奏”^①。那里对“自然的”写作完全不同的标准——说话节奏——坦白说，这一标准我觉得似乎远为合理。

我说：你迫使我承认它——的确存在过对“自然”不同的描述。最后，当竞争加剧，对旧宇宙学的信任瓦解，平行的权威也丧失殆尽。许多宋代对句，虽然写得精致，似乎缺乏盛唐对句的庄严；这种消逝的庄严，也许，来自信仰的失败。

有人打断：我迫切想知道“失败的信仰”如何在一联中通过文本自我表现？

无视他的无礼打断，我继续道：考虑到传统的西方叙事中事物连续的发展，叙事的秩序与活生生的人类经验有些简单的相似。但假设生命中一个随机的、无意义的事件侵入这个传统的叙事秩序，书不得不停在“正当中”（如我们说的）。一个读者将感到作者展现他的故事与众不同，不够自然。做出这种特别叙事的作者随即写下一个辩护（正如古文作者针对反对他们的质问——关于与众不同、古怪和生涩的质问所做的辩护）；作者将展示他的作品根本不是“非自然”——而是比传统叙事更加自然地体现生活经验（正如你的古文理论家提出“自然”的说话的标准）。有思想的读者随即开始对传统叙事的条理性感到不舒服。

我猜测从根本上“自然”是习惯上认为的自然之物。只要稍加反思，就会对任何一种对自然的特殊的描述提出批评；然后我们就会发现，承诺自然的任何写作，从某种意义上，都是怎样的不自然。我们达至一个层面，在此之上唯一自然的写作（从写作如它必然所是的那样这一层意义上说）是有专利的不自然的写作。

有人更加反对：你对“自然”的感觉最终相当于信仰。那样的话，自然写作将极力追求那种信仰。所以你的结论是错的，有专利不自然的写作根本不是自然的。

^① 柳开：《应责》，《河东先生集》（SPTK），1.11a。

我躲开道：这个词已完全脱离控制，我们最好结束在道家自然的不分化上。

有人回应：哦，你是指那个坚持关于自然做不出任何有效断言的人吗？

* * *

形式

在严格的对偶中，对偶中的一句中每个词与短语必须与第二句相同位置同一义类中相对应的一个词匹配。此外，这两句还必须在“意”上更广泛和更松散的平行。这两种平行，类与意的平行，经常在翻译中表现为句法的平行。在律诗中，严格的对偶通过相应位置上声调的对比得到加强。除了严格的对偶，还存在不同程度部分的对偶。

下面为杜甫所作的对句是种严格的对偶：^①

野流行地日，江入度山云。

“野”与“江”相对，不因为两者都是名词，也不因它们都是它们各自动作的主语，而因为它们都是景色中几乎同等纬度的地貌。存在高纬度的对偶：“江”可以一贯与“山”相对，或者与小的“溪”，或者与看上去相似的“路”，或者与数以百计的其他词相对。在对偶中正如在隐喻中，用词不当是可能的，但这种“牵强”其表面上的“距离”在真正意义上是类别上的“接近”。“一碗汤”可以作为“流”的名词，但它不能与“江”相对。

每个句子中每个词与其相对应位置上的词相匹配，在每句中的关系也基本同样：“行地”联合在一起修饰“日”，正如“度山”修饰“云”。对偶的假设迫使“流”（从它更通常的主语，江，转化而来）变成特殊的及物动词：“流”与“入”都是动作（当视线循着江水和阳光照射的大地的“流”前进，然后“入”云的一组连续的动作），而且“流”必须解释为

^① 《唐代》，no. 11861；《九家》，35/25，第548页。

连接野与日，正如“入”连接江与云。

即使能独立存在，对偶句总是一首完整诗的部分。在那个更大的单元中，对偶本身就是一个整体，感知或思维的完整单元；对偶是中国诗的“句子”——不是一行，也不是一个完整的陈述。它的两句相互对应，不朝前也不朝后对应其他联的句子。在诗中对句作为一个整体与其他对句联系，而不是作为两句。以它自己的美学价值，区别于完整诗篇的价值，对句拥有自主的存在和趣味，对句常脱离整首诗作为批评文章的主题。

对句作为一个整体

在平行的对句中容易提到天与地和江与野的开阔景色：这么做不过是利用最直接现成的复合词。在更普通的情景中，如《送元评事归山居》，平行的对句体现出对文学表达的真正统治。在汉语的散文或在任何西方语言的散文中，可能简单断言，“元评事将经过几日的翻山越岭到家”。当我们在段落中单独作此陈述时，它只是空泛的断言，句法上虽完整，但依赖某种语境才可能有意义。

为使这一断言成为西方传统中的一个文学整体，我们可以将它转化为一个“情节”——评事艰难的旅程遭遇和克服了困难，与阻止旅人到达目的地的危险斗争，最后圆满抵达了迟迟未到的目的地。为创造一个文学的整体，事件在时间中展开，各部分按神圣的叙事法则融合在一起。

中国诗歌拥有不同的手段使空疏的断言成为一个文学的整体——不是一首诗的“整体”，而是一个“完整”的事件。评事肯定要花费时日翻越山岭：为“自然地”描述这一行为，我们必须注明它的两个部分——日间的行程与夜晚的休憩。翻越山岭的旅行“自然地”需要这个好评事，同样穿越山间的山谷与溪流。即使是纯粹的叙事元素也存在一个固有的二元结构：“启程”与“抵达”。对钱起（约722—780）而言，元评事的行程在一个平行的对句中获得了自然的形式：

水宿随渔火，山行到竹扉。^①

^① 《唐代》，no. 12167；《钱考功集》（SPTK），5. 2a。

一个完整的过程由这些对应的成分圈定范围——水与山、行与宿暗示经过的昼与夜、随（即起程）与到。通过对应互补，钱起能够言说一次完整的经历。

我们来思考对句中的时间结构。在《淮南子》的宇宙起源论中，天在地之前成形，但它的优先归因于构成天的物质的内在物理属性，而不是神圣叙事的第一件事。连续性在一联中是有意义和必需的，但伴随这一联的完成而完成。所以“天，随后地；阳，随后阴”，而不是“天，随后地，随后阳，随后阴”。在钱起的对句中，“随”与“到”的次序是必要的，但它不是一个真正的叙事的次序：行动和事件被结构化，正如世界的万物，两两对应。

一联的两句的连接不仅对应一个复合词两个成分的连接，联与联之间的匹配也经常由常见的复合词的两部分完成。这些已有的复合词是显现自然二元结构的术语，它们是对一指定景色中的特殊物归类的一般范畴。英语诗人描述这样或那样的景色时经常对一般范畴的“景色”（landscape）沉思和评论；中国诗人更可能将山和水嵌入一联的对应位置中——给出“山水”。因为这种一般范畴式的复合词参与了景色中特殊物的命名（而不是像对“景色”的沉思和评论那样将它们简单归类），它们以一种独特的方式综合了一般与特殊。

“山水”既不是一种抽象，等同于英语术语“景色”，也不是任意特殊物的简单相加。一方面，山水是个集合名词，一种特殊的景色。没有画家会省略景色中除了“山和水”的其他因素——云、树，也许还有鸟和旅人。另一方面，这一术语不可能放弃它的组成成分而变成任一景色。英语中可能有沙漠之“景”，但除非山和水都存在，否则不会有“山水”。

关于《元评事归山居》的对句可以是一个完美的整体，甚至是一个美丽的整体（“丽”，同样对称），但它不是个非常有趣的整体。按照亚里士多德的说法，情节要有头、身、尾；但一个有趣的情节是一个复杂的情节，涉及“突转”与“发现”。一个复杂的对句可能没有空间来突转和发现，但它能涉及远远超出一座“山”与一道“水”的得意组合之外隐藏的关系。这一对句在控制“一般”上——送元评事归山居——体现出自主，但在隐藏中显示其伟大。

对句在还原的“一般”与属于隐藏的关系的最复杂的“特殊”之间调停。在一般中，已有的复合词中，我们识别出什么是熟悉的；隐藏的关系

则使我们达至新鲜发现的兴奋。已有的复合词会将自身分散在平行的位置，体现典型景色的类别。假设“风”与“日”匹配指向春日的“气氛”（风日）；“鸟”由“花”平衡作为春色的通常标志（花鸟）；“影”与“声”对应，作为“声影”复合词的变体，来展现这两个基本义之间的约定。这一对句可以被划为“春日典型景物之典型感受”一类。然而这一杜荀鹤所作的对句抵抗这种简单的还原：典型景色只是携有潜藏的关系的丰富复杂性的基础：

风暖鸟声碎，日高花影重。^①

当我们的感官遭遇生活世界的景物，我们意识到万事万物的模式；在知觉模式中，直觉和反思揭示出将事物连接在一起的关系网，并激活这一场景。为重现感知的真实性，这一对句听任事物间的联系尽可能地开放和不确定，感官印象以它们在感官经验占有的自主权展现出来。读者，通过直觉或反思，领会潜藏于对象间的偶然关系。

“风暖，鸟声碎”，其中谓语并不独立于通常的对偶并置，但读者马上知道这两种陈述如何连接到一起，暖风如何使鸟声破碎。而且在“日高，花影重”中，我们以同样的方式知道，太阳，当高悬于天空，日光穿过花树投下最浓与最集中的阴影。互补的关系增多并且复杂化：风的温暖源自日的高度；在炫目的日光中，树林可以为现在躲在花丛和新生枝叶中的鸟提供遮阴，它们的存在仅从声音获知。既然太阳借给另一句中的风以“温暖”，那么风从太阳那儿借来“高度”，我们朝上看到声碎的风，吹过春日茂密的花树。在风中，读者知道花朵不久会怎样被吹散，破“碎”如鸟的声音。因为“重”影也是“重”，即将下垂的花朵的沉重。

这一对句平衡了“散”与“聚”，在这两个术语的次序中，我们读到注意力的秘密转移。这是上午的运动，因为花扩散的浓阴随着上升的太阳而集中。但集中也是对这一场景形成威胁的彻底分散的对立。从一个“碎”，我们转移至日中时分聚集的花朵的固定点；这一脆弱的停滞与将来西沉的太阳再次投下长长的、瘦瘦的阴影相对，正如风吹散重影的花朵。

^① 《唐代》，no. 38415；《全唐诗》（北京，1960），第7925页。在欧阳修的《六一诗话》中，这一联为周朴所作。

鸟、花和浓阴在这一凝固点和静止的时刻聚集在一起，由春色中日光的运动定型。

“声”和“影”都是痕迹，而不是事物本身。痕迹是吸引我们对正消失的某物，对某个源头注意的标志，诗歌中痕迹的世界暗示了知识的间接性。这些填充诗联的外在的痕迹拥有感知上的所有简单性和自主性，但同时它们又体现出自然秩序的所有确定性。

关系的一个活跃原则

我们将改变我们的步骤：现在请确信文学的对偶来自自然自身的对偶，并且代表文字世界中自然的形式。我们现在说对偶“假设”某种自然的关系，甚至在根本不明显的地方：对偶断定这样一种关系，这么做时，它成为连接一联中两句的一个活跃原则。我们感到确信的是诗人认识到并置的必然性；我们为这种可能性所迷惑，并努力凭直觉感知在不寻常的匹配中自然的连贯性。

近旁有隐喻，基于成对术语的另一种重要的文学意义体系。对偶与隐喻完全不同：不像隐喻，对偶假设两个术语，在过程的同一层面显现，并且没有一个能“代表”另一个。隐喻使它的术语相从属：一个指向另一个（不管它有无被认知）。对偶则满足于它的术语并置。但隐喻和对偶都为同一性和差异性的相互作用操纵。既然隐喻的力量隐藏于发现联系两个术语的背景过程中，那么一个不期然的平行的并置则要求对立和统一的背景。

在死的隐喻和陈旧的对偶中，当术语的联系是出于习惯或过于显然，这种连接就无多大意思——例如天与地。在另一个极端，如果对偶的两个成分差距甚远，它们使大多数读者反感或感到可笑，如天与菠萝。复杂的平行的并置，如复杂的隐喻，或者刚好存在于理解的入口，或更普遍地，以多种可能的方式统一起来。在后一种情况，可能关系的丰富性似乎使我们确信对偶的需要，但做出任一单一的联系似乎都无法概括全部；丰富的联系推迟了术语间联系的终止，推迟了对对偶的轻易把握。

一个令人惊奇的警句（警句）强调我们应在不是一眼就能看出的地方发现对偶模式。跟随顾非熊（9世纪早期），我们深入一个山谷看到：

岩狖牵垂果，湍禽接迸鱼。^①

这儿隐藏了现有的复合词的痕迹：鸟与兽匹配，并且在“岩”与“湍”中我们读到了“山水”。但这儿这些通用复合词的背景只加强了这种对立的特殊形式——峭岩与湍水，外形陡峭和危险。

果实开花之后，并孕育新生命的种子；鱼是游来游去的鳞状生物，吃些蚊虫，并引发哲学家的沉思。但在并置中，“果”与“鱼”成为“食物”，暗示在素食与肉食之间采集与猎杀之间的区别。假设我们是某位后生的诗人，痛恨第二句的暴力：我们将“接迸鱼”改为“冲落花”；在这一变更的平行中，“果”呈现出一种新的价值和意义。

一个向下的向量“垂”与一个向上的向量“迸”相遇，这两条力的线相交于一点，在那儿鸟“接”上鱼。“垂”与“牵”的垂直的张力与“迸”和“接”的瞬间运动相对，我们感到一种压力以及在运动中压力的突然放松。在对句的一边我们有坚固的山，果实垂直地悬挂，狖牵引的不懈。平衡是脆弱的：一切在茎干上拉紧并为突然急促的向下而倾斜。与这种紧张的平衡相对，我们看到湍急的水流，鱼的突然迸出，以及它与下飞的鸟致命的相交那一瞬间。

为平衡两者，这一对句将呆板的劳动与偶然事件相对。在突袭的暴力与狖不懈地采集果实的并置中，这两句包含了两种捕食方式。第二句的死被赋予特别的严酷，通过应用错误的动词，如鸟“接”鱼，一种礼貌的接触，假装将爪子刺穿鱼肉的血腥隐藏起来。

对句的形式起着两种作用——不仅平衡两者，而且是运动的连续。果子向下的力是一个向量的开始，完成于鸟向下的捕食。垂下和牵引是采集者工作一部分，与致命一击的主题对立；但在结构上它们同时开始一击，眼睛快速下降，伴随茎干的突然断裂。

正如隐喻关系，对偶关系在同一与差异的相互作用中运作，但对偶是一个更宽泛的原则，允许连续性、补充说明，甚至允许替代物的不确定的幻觉。在一次告别中，李白（701—762）应用了全方位的对偶，在这则完美而简单的对句中：

^① 《唐代》，no. 27160；《全唐诗》，第 5781 页。

天晴一雁远，海阔孤帆迟。^①

两块巨大的蓝，各配上一小点白——雁与帆——看上去类似，并在视野中相接近。诗人常说水天如何融为一体，在我们凝视的边际，我们想知道这个小白点属于哪一块蓝。可能我们要在凝视中区分雁与帆，或者我们已犯了错误接着又订正（雁？——不，是帆；或雁！——我想它是帆）；甚至存在隐喻的可能性，虽然我们可能永远不会知道哪一个白点是另一个的隐喻。湖在诗中是面镜子，它起涟漪的表面会将上面驶过的白色身影化成一系列白色的薄片。而且这片湖，像所有的湖泊，最终会流入大海，并升入天际，所以一次在湖面上的长途旅行可能成为实际上通往天际的航行。

在我们远远看来，雁与帆如此一致以至于我们会轻易将它们混淆；但当我们肯定如何命名这两个点，我们就会以不同的方式思考它们。我们可能对一只雁没觉得怎么不妥，但人类的同情会使我们察觉这次旅行是孤单的旅行。在这首分别的诗中，帆携着旅行者远去；但大雁被认为是从远去的旅人那里带来信息（虽然写出旅人最一般的信息，需要不止“一只”雁——排成“一”、“二”、“人”字形——我是一个；我们是两个；来自某人）。对句无止境地生发，这两句以对隐喻来说是不可能的方式相互补充。雁不是简单的远，而是从远处借帆以迟；而且这迟的帆，太快地携走旅人的帆，从雁那里借来了距离。距离被感知，部分地来自它们表面的迟；它们的迟又可由距离解释。

对偶关系不过是承诺在对应的术语间的某种必然联系；但这种联系的最原初状态保留开放，等待被发现。风景中各种因素借由不加断言的、单纯的、丰富的感知呈现出来，但我们直觉出风景中的自然秩序的严格法则。关系在事物自身中“被发现”或被直觉；它们不作为诗人的断言呈现。

在诗歌结构中对偶的平衡

通过一种具有可信赖的词源学的权威的传统，中国诗被认为是对经验

^① 《唐代》，no. 08364；《全唐诗》，第 1788 页。

的真实展示。而且当抒情诗的理论家开始着手描述一种经验如何在诗中变得显明，他们发现诗歌经验，如同自然世界，具有一种内在的对应结构。对世界的某种特定的“景”，都必然存在一种主观的“情”来感知它、反映它、回应它。从经验的结构引发出诗歌的结构，从景色有节奏的变化过渡到主观的反映。^① 在这里和在许多其他抒情诗结构的传统理论中，我们发现对句平衡的比率，每一对都内在地完整，遵循或多或少被决定的顺序。

在写作技巧和实际翻译的更少理论层面，对句的内在形式在诗篇的更大模式中重复：描写“远”景的对句常常紧随描写“近”景的对句；在“此”处分离的对句要与推测旅人在“彼”处思想状态的对句呼应。既然已有的复合词能定义一联中句子间的关系，那么它们也能定义联与联之间的关系；能以阅读一联中的句子几乎同样的方式将两联读成复杂的并置。

在英语的文学翻译中，几乎任何汉语诗都表现为一系列独立的陈述，似乎毫不相关或只是勉强相关。英语读者厌恶的破碎感来自不同的阅读传统的教育。对传统的中国读者而言，建构对句的艺术透露了建构诗歌的艺术。一首诗可能很容易由传统的对比和情景比例统一起来；一首诗各部分间的关系可能与某些联的句子间的关系一样丰富和不确定；诗歌可能甚至像一串松散联系的碎片，它的不连贯违背了诗人思想状态的某种东西。但我们察觉到，整合诗歌的特别技巧在于平行的阅读艺术。

来看清代大评论家仇兆鳌如何评点杜甫的《望岳》^②；

岱宗夫如何，齐鲁青未了。
造化钟神秀，阴阳割昏晓。
荡胸生层云，决眦入归鸟。
会当凌绝顶，一览众山小。

^① See Siu-kit Wong (王兆杰), "Ch'ing and Ching in the Critical Writings of Wang Fu-chih", in Adele Rickett, ed., *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch' i-ch' ao* (Princeton, 1978), pp. 121-150.

^② 《唐代》，no. 10498；《九家》，1/5，第5—6页；仇兆鳌：《杜诗详注》（rpt. Taipei, 1974），1. 3a—4a，第117—119页。对此诗的详细注解和讨论，请参看欧文的《盛唐诗》（Owen, *Great Age of Chinese Poetry*, pp. 187-188, 380-381.）。

仇氏在 1689 年的评点中勾勒出此诗的结构：

此望东岳而作也。诗用四层写意。首联远望之色，次联近望之势，三联细望之景，末联极望之情。

杜诗集中在“望”字，仇氏在他的评点中一再重复这个“望”字。它不是无谓地重复；它提醒我们记住这个观望者；特别是在前两联的望。一个“远”的对句紧随一个“近”的对句，暗示观望出离透视法之外；“远”和“近”的次序是人类用肉眼望山的秘密的途径。

仇氏的评点是种真实的“分析”，将整体切割成几部分，几联。“色”是山从远处看，连绵无形的最显明的特征；“势”是补充特征，一种居高临下的高度，现在当诗人被吸引走近则更为震撼。在诗的下半部，仇氏循着同一种模式：细望与极望相匹配（对于“望”，也是一种“渴望”和“希望”）。在景之后就是情。

这位 17 世纪评论家告诉读者如何理解联与联之间的关系——不是作为线性的论证或叙事的顺序，而是作为两个四句，每个四句由两个平衡的对句组成，每个对句又由相对立的两句构成。整体就由两个对句与另两个对句结构。

西方阅读传统可能发现在一首诗中的线性发展：一种连续抵达山峰的过程，首先是现实的和物理的，然后是推测的和期待的。虽然在杜甫之后近千年写下，仇氏平行的阅读艺术近乎完美地体现这首诗的丰富内涵，这首诗能给一个寻找对应建筑术的读者带来不断的惊喜——在开头是问题与答案的对应；在第一个四句的非个人的声音与第二个四句的诗人明确的在场相对；现在的朝上望与将来的从上望相对。而且将来从山顶的俯瞰中，诗人可能希望回答第一句提出的问题来完成最终的对应：当杜甫登上泰山，如孔子一样，他可能意识到泰山与“众山”之间的区别，从那里望去，众山似乎都那么小。^①

^① 《孟子》，VII A. 24。

再思考

形式不是诗歌的全部；但没有形式，就没有诗歌。在诗歌的所有方面中，形式是最难考察的。我们在自己母语的诗歌中学会了对形式美的强烈直觉，但我们发现对它的解说令人乏味。形式的直觉如何从一代传至下一代，乃至跨越大洋和不同语言，仍是个秘密。当形式属于远离我们自己的一首诗歌，当解释甚至不能推测某些直觉的在先经验，传达则变得双重困难。在中国的抒情诗中，平行的对句是形式的基础。但它的美是综合的，不像英语读者在他自己的诗歌中学会欣赏的东西。也许我们不可能期待遗传这种形式的强烈直觉，但我们至少能希望遗传一种类似于这种直觉的直觉。

当我们认识到形式之美，它常常连带特别的词与某种特殊意义。当我们尽力谈起它本身，它只是几何学的。形式本身根本无意义，它服务于意义，常常服务得诗如此完美以至于它似乎对这种或那种意义保持某种沉默的忠诚。但事实上，形式是中立的。在自然的平行对称与平行的对句间存在一致，但这只是一种可能的真理。我们填满形式抽象的几何空框，以便能看见它。但形式是自由的：它可以为任何主人服务。思考杜甫《独立》^①中的对句：

空外一鸷鸟，河间双白鸥。
飘飘搏击便，容易往来游。
草露亦多湿，蛛丝仍未收。
天机近人事，独立万端忧。

虽然自然将自己安排得两两对称，此处标题和结尾的某个人，却宣称他的独立。第一联是自然的平行模式还是诗人的渴望——将可能产生毁灭性冲突的事物分开——的形式？这里叙事刚刚开始就被阻止，对句将它悬搁，未作结论。

深入前三联的发展，形式成为反对自然秩序的一种手段，中断发展的

^① 《唐代》，no. 11080；《九家》，20/26，第328页。

进程并推迟它的圆满。我们不需要对偶就知道在鸷鸟与鸥之间的潜在联系。对偶没有断言联系而是隔离。

破坏者放在它的牺牲品的对立面。危险的障碍分开它们——破坏者在“空外”；牺牲者在“河间”。这些轻微的障碍只是些词，从对句的对应形式生发出来。我们知道在“自然的”景色中，只有空存在其间。袭击似乎就在眼前。

第二联处理白鸥。突袭被推迟，仍保持期待。这一联的两句不因一种潜在的搏杀，而因危险与漠然之间的对比相关联。它们对危险的无视会增加同情，并给予观察者十足的凄凉感受；但它还是延迟。诗人注视这一场景，停滞于此，用对句去“分析”它，把它分解成各个组成部分。秩序化的自然渴望弥漫鲜血与羽毛于江上；对句的顺序则是停滞和思考。在形式的脉搏之后，我们感到诗人有力的动机，对抗自然叙事连续性的动机。

他往别处发现这一模式的重复——在露湿的植物即将来临的死亡中，在等待猎物的蛛网中。我们如何衡量这一发现？——自然在任何地方都揭示出弱肉强食规律的重复？——或者他再往别处看看？他避免注视地上，他目光的下移也许与他不想看到的另一种下移同步。关于鸥与捕食的鸟，他在诗中没有再提。

他很快将注意力转移至更不会立即唤起我们怜悯心的事物上。他发现这一模式的重复。也许他在“寻找”这一重复，重复作出了归纳。在如此做时，它回避了任一处境可能强加给我们注意力的极端情况。他看到的模式是狰狞的，但它是未完成的模式，致命的搏杀被终止于视线转移。

“天机”，运动和过程最微妙的暗示的第一次揭露。平行对句从客观景物的茂盛中提取出来的就是这一模式。但在此处，这一模式在一开始就是“暗示”的，这一模式的重复成为延迟的行为。诗人宣称他发现的这种模式与万端忧的人类世界处境如此普遍和类似，但诗歌的发展比证明一种普遍威胁的简单重复要复杂得多。诗歌的形式将危险拘禁在第一阶段并允许诗人注视它。当危险靠近“人事”，作为人类一员的诗人同样可能深陷其中。这一形式允许诗人将自身“超出”这一模式。我们看，诗中只有两种生物明显“独立”。

形式自身不可见，只当它被填满，承载某种意义时我们才能看见。形式似乎占据特别的吸引力：当平行的对句体现自然的平行秩序时，它是自足的，那儿一切都是均衡、和谐与丰富的联系，一个诺亚方舟的宇宙，其

中任何事物都在圣洁的压力之下成双成对。但形式是杂乱的：平行的对句可以与成为自然的主体一样，轻易地成为阻挠自然的手段。“我独立”展示出平行对句服务于一个从致命自然退却的主人；对句的均衡成为某种更加绝望和未解决的东西。

那么让我们说说对立面，自然不是成对地安排，如果对句是“被发现的”——或者在宇宙起源论或者在诗中——就存在人为的充分理由。空的天平能持平，那只是“平衡”和无趣的。但一个巨重被技巧地平衡是“平稳”（balancing），不是“平衡”（balance），对作用力的兴趣被扼制。为何诗人架空这种力——那同样令人有兴趣。

在某些情况和某些方式中，对句的甜蜜的外观作为自然的和谐是真实的；或者是我们要令它如此时它变得真实。但当形式服务于其他的而不可能带来这种和谐时，平衡只是一相情愿。秩序的模式有其必需的特殊外形，其轮廓的塑造与无秩序的特殊外形的塑造相反。对句可以是一种控制的形式——不是自然稳固性的保障，而是致力平稳的行为。

什么威胁使这种意愿的平稳产生需要？有许多危险的外形由对句控制。考虑这变化的、非创造的宇宙，总是改变和分化，除了变化的规律，不遵循任何恒定规律，是对句使世界静止：果实从不会到狄的口里，鱼从不死，花也不会被声碎的风吹散。正如莱辛的拉奥孔和济慈的瓮，对句是对抗时间的艺术。它使事物永远静止，不朽，因为它们是未完成的。所以对句总是频繁地与季节中的事物相关，而所有那些都是短暂之物；对句将它们保存下来。在对抗时间里的事物的颓败中，对句的形式可能服务于文学的更大目的，它允诺取代一个“好的历史学家”，保留作者的声名和生命体验。^①

以它的对应和重复，对句抵抗又一种威胁——看见某物独立。

^① 曹丕：《论文》，《六臣注文选》（SPTK），52.10a。



声 音

语言最能表现一个人：一张口，我就能了解你。它来自我们最内在与最私密的部分，是语言的来源——意识的反映。没有一面镜子能像一个人的言谈一样能将他的底细或模样传递得如此真实。

——本·琼生《发现》

言者志之苗，行者文之根。

所以读君诗，亦知君为人。

——白居易《读张籍古乐府》

当某个人说话，词在声音中现身。那是我们对语言的初次体验，它永远保留了真实语言的衡量标准。声音从不是“任何一个人的”声音：声音属于某个人，标志这个人的身份并印上他的特性。声音常常有一个名字和一张脸，而且当声音变得熟悉，聆听它，可以把我们带回到与这个人经历的沉默过往。我们回应声音，每种声音都会如预料中那样刺激我们——或出于娱乐，或出于不满，或出于赞叹和惊奇。我们可以对一种声音完全无动于衷，但我们从不中立。声音将我们抛入与说话者的关系中。生疏的声音是陌生人的声音，我们带着小心和好奇聆听。熟悉的声音恢复了原已建立的与朋友、仇家、情人或父母的纽带。

对聆听者，声音有它自身的价值，决定了我们听到所说的话的方式。我们能够说出和命名那种声音的成分——音调变化、语速和措辞、音高和没有意识到的特殊习惯。但当声音融合了所有成分，它们与所表达的东西不可分离时，它们就是获得认知的一种途径，形成理解的第一语境。在言谈中，声音是说话者的身份，它要求识别，认出这个人，并使我们与之发生联系。

没有声音的语言有些性质不同和不完整。这点令人可憎，正如一个模

特道具一样令人可憎，具有人的外形，但却不是人，因为它缺乏任何一个具体的人的特征。无名，强化了它的无生命。这是在最根本的形式上，写作对语言产生的作用。写作剥夺了发声过程：没有了音调变化、语音的独特性、措辞的习惯——所有这些都使我们能够判断这个人在说什么。

写作必须传授，规则比把声音直接写在纸上要复杂。一个开始学习写作的小孩发觉要改掉口语的所有习惯很困难、很痛苦，在谈话中不用思考词语的选择，保留着口语和方言。当他开始写得“很好”时，这个学生学习改掉这些习惯。如果是年轻的文艺复兴的拉丁语学习者，则为一种西塞罗修辞风格的建构放弃他母语的词序；如果是学习英语的学生，则要学习一种无特色的、说明性的共通语（koine）；如果是年轻的中国学者，则通过对早期文本熟记的语段的学习来形成书面语的写作。舒适口语的轻率舍弃已在许多方面引起人们的怀旧。有一种作者，他的语言风格就是由重获口语特点的渴望而形成的；但这样的风格是后来的成熟阶段的结果，起先我们知道的是，写作必须有多难。这是我们与托特（Thoth）^①之间的交易：词只是消失的声音，这一奇迹留住了声音也夺去了它们的生命。

书写的词和熟记的词混杂一块，它们可被任何人说出。但聆听者知道这些声音不属于这些词。只要词被用来写作或记忆，即使背诵（就算来自作者的声音）发出的声响，也不同于说话时的声音。写作的优势在于延伸——能被带到远处，并维持长久——但同时，文字贴上了匮乏的标记：它与声音没有直接的联系，在声音中，词是活的。

文学语言的悠久历史（“文学”古义上包括历史学、哲学、散文和诗）试图开启书写中的声音，弥补不足并通过再度运用其才能胜过托特。在其所有意义上，风格都可以令人从模糊的统一中辨别和揭示出身份。风格是这样一个平台，借此声音试图回到书面语。“风格即人”的陈词滥调精确地说是：风格追求沉默的声音，努力在文字与某人之间建立有机联系。虽然它应用无声的文字并拒绝模仿口语，风格化的声音，如在说话的声音，要求被识别。

书写的声音必须保持我们能和它变得熟悉的一致的身分。同时声音必须也是真诚的，它必须与这个人真正有关。一种故意伪装的声音总会自己

^① 古埃及计算、学问与智慧之神，外形或作红鹭，或作狒狒，带着笔及卷轴，亦为文字发明者。——译者注

露出马脚（虽然有时它能成功，如果它牵涉另一种试图在伪装中掩盖自己的真实声音）。读者不会被骗：一种聪明的矫饰风格不是声音，也不具独创性；它们在任何地方都相同，并且和老生常谈、和习俗一样没有名字。大诗人写下的作品叫“新奇”——新颖而不同寻常，但数千二三流的诗人也写下“新奇”的诗。即使捕捉住言谈的生机也不能听到声音：对一个像斯泰恩（Sterne）那样的伟大作家，返回到口头语，并赋予它书写的声音是可能的；其他人试图这么做时，则将落为一种无名的、无声的口语。声音是语言中身份的化身：它能被培养，但不能被构造。

伟大的文学可能没有个人的声音。乐府、《诗经》和读荷马的一些方式都要求对个人声音的否定——一种集体的声音，我们全都能参与其中而同时又完全保留我们自己。不像初学者学习的人为的共通语，这种集体的声音奇怪地接近我们并可以识别。一个有着个人的声音的作者可能渴望以集体的声音言说，我们察觉并欣赏他内心的这种冲动，但它仍不过是个人的声音的复杂的、不安分的版本。集体的声音必然属于文字出现之前的过去或属于一个没有文字的、更低的社会阶层。它有一个苛刻的命令：集体的声音必须不能暴露一个文学的、个人的作者的在场。即使一点文学干涉的迹象都会使集体的声音的纯度发生问题，而使读者变得不信任。

虽然书写的声音常常通过风格被发现，声音仍与风格不同。不像声音，风格，在反思中能被完全领会。如果把一个作者作品中的动词的百分比列成表格，界定他的代词使用，以及句子和对句的习惯结构。我们可以期待通过对部分的累积达到对整个的风格的理解。但对声音来说，即使对风格特征最全面的描写，都是错误的知识。如果我们计算和归类出一首不为人知的诗的语言特征，并对照我们分析不同诗人的风格的计算表，我们也许能肯定地说出作者。但这是无用的安慰。这是去界定声音中的风格成分，而不是去“聆听”它；这是去鉴别（identify）一种声音而不是去认出（recognize）它。

承认风格的分析对理解声音的某种程度的不足，这绝不是对文学经验进行反思的情绪化的不信任。但当在一种特殊的表达中出现的声音变成反思的对象，它的本性改变得如此彻底以至于它不再是声音，并且这种改变与声音第一次堕落为文字相应。因这种改变，在写作中重获声音的斗争未能完成，仍欠着托特的债。听文本中的沉默声音，正如听口语，本质上是一个过程，在时间中展开的事件。声音被认为是来自聆听者之外，在运动

中而不在完成中：声音属于“另一个人”。在反思中，读者挪用文本，使之成为他自身之物——停留，比较意象，随意地跳越文本，从藏身处攫取隐秘的含义。这种挪用文本的反思断言“另一个人”不再控制文字。在反思中，诗歌的“含义”、意象、文字被改变，但它们仍然可以接近。声音拒绝反思：要开启它，我们只能再听一遍，重读全部的文本。

鉴别不是认出：鉴别为满足特定标准为未知现象匹配了已知的特性；认出假定了对一致身份的更早的经验，是熟悉的某个人或某件事处在一个新的位置。而且伴随认出的那种早先的经验是我们得以在声音中听到所有陈述的必要条件。

纵容是只有在聆听书写中的声音时才会出现的一种气度。鲍斯威尔（Boswell）笔下的约翰生（Johnson）（和为阅读约翰生博士自己的作品建立的框架）是英语中一个典型的例子。在鲍斯威尔的《约翰生传》中约翰生博士所说的许多话都很粗野和令人恼火，它可以是任何人的声音。我们知道这个声音是友好的、明智的，正因为我们熟悉这个易犯错误的人的声音，所以我们易于带着不失愉快的心理聆听最不友好和最无理的长篇大论。在《诗人和游荡者的生活》（*Lives of the Poets and the Rambler*）的大部分内容，文章变得热衷这种熟悉的声音的变化。纵容源于一种比一时半刻的观点更加根深蒂固的熟识。这不是“对不信赖的有意搁置”，这种纵容应用时非常特殊：我们通过约翰生博士听到说话，并且只因它们是他自己的，用他自己的不可模仿的声音发出才赞赏它们。

逐渐认识一个人是一个复杂的过程，需要长的时间和对一个同类有分寸地保持容忍和尊重。一种虚构的“角色”不要求这样的尊重；它只不过是作者想象力的投射，而且我们被容许立刻对其言行进行剖析。一个体现真实的人类声音的文本可能与一个有着巧妙虚构的声音的文本非常类似：它们常常在我们如何感到我们必须留意它们的程度上区别非常明显。将一个虚构的人物处理为一个活生生的人物是无根据的，但是是可理解的自作多情；而将一个活着或曾活着的人处理为仅仅是一个虚构，暴露了读者内心的一种更险恶的冲动。

一种苛刻的美学教育传授对声音的恐惧。声音来自诗，不是来自我们自己；但它首先呼唤聆听的意愿。对聆听的拒绝将因沉默得到加强。

如果阅读过程受到诠释传统的影响，明显植根于《圣经》诠释传统的影响愈为彻底，这种对声音的不信任愈为增长。假设造物主能完全控制

词，那么当文本被接受时它就是完美的，读者接近文学文本，如虔诚地走近圣经。这种完美性的负荷支使着读者有义务去理解为何文本获得它拥有的这一形式。

如果我们在阅读中频繁地感到每一个单词都有其整体中的一个目的，那么我们预定了超越这一文本的和谐计划。这种预定的和谐也许只有通过文本才能达到，但它是我们理解文本的每种运动的前提。我们不再承认这种和谐在作者意图中是历史的在先，但它仍然保留了一种认识论上的在先，借此每一个词成为必须。

上帝的声音可以假设有不同的口吻——温和的、责备的、愤怒的——但它不是一种人类的声音而且没有身份。如果我们阅读的文本仿佛由一种超越的、隐藏的计划控制，那么听不到任何真实的、人类的声音。在这种阅读中，声音唯一可能的形式是一种虚构的、戏剧化的声音，不同于偶然在某一处结尾听到的只能在一个完整的整体中理解的真实的声音。当我们被引导进入这一文本，我们没有向这或向那转向的自由：每次转向的发生似乎都是预先决定的。由它附属的整体决定有无必要。我们的阅读假设了文学上的预定论，亚里士多德的必然率成了极权主义的必然率。

要聆听真实的声音就要承认这一言论致命的虚妄——不是造物主的隐含的动机而是人物性格自身的推动。为开始聆听真实的声音，我们必须倾听文本中的不规则，即可以推翻控制计划的假定的迹象——如逃避，故作姿态，为一副完美对句沾沾自喜，在促成一首诗的偶然时刻作精彩回顾。

话匣子一打开，说话就是自由的：它的连续性在于一个词到下一个词的过渡，不存在整体内部必须的统一。它必须拥有对外部偶然性的灵活应变性，和为自己赢得或失去大致连贯的自由。我们随着声音移动，每个新词总是一个惊奇，不管对我们还是对说话的人而言。甚至当谈话结束并且变成一千年后记录的文本，再一次进入文本都是这一过程的重演。即使我们知道后面会出现什么词，我们仍然沉迷过去诗人驾驭谈话中的大风大浪的自由。而且甚至最好的诗人都会被吹到他们无意或不愿去的地方——诗也许就在这种暴风雨中高贵地航行。

对这种自由的比喻，叶燮（1627—1703）在攻击当时拘泥“法度”的写作理论时对泰山云的描绘再贴切不过：

天地之大文，风云雷雨是也。风云雷雨，变化不测，不可端倪，

天地之至神也，即至交也。试以一端论：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，升顶即灭；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，必先聚云族而谋之曰：吾将出云而为天地之文矣。先之以某云，继之以某云；以某云为起，以某云为伏；以某云为照应、为波澜，以某云为逆人，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。无乃天地之劳于有泰山，泰山且劳于有是云，而出云且无日矣。^①

在一个流动的文本中，存在基本的统一的保证——在接受上的诗歌结构的统一、话题的统一（虽然在迷失的声音里有一种兴奋），以及在声音中体现的逐步统一的个性。在不对称的文本中，我们能最清晰地听到声音。在最“非个人”的和最对称的作品中，我们也能听到一种惊恐的、过分挑剔的声音。

谈论声音的可能性是容易的；但很难在一个具体的文本中描述声音的运动和传达声音有多么要紧。一旦意义从声音中逃离，我们的语言就围绕意义的问题变得“要紧”。如同形式，声音本身没有意义，它是将意义人化的手段：声音通过将意义定位于某个人，从我们与那个人的关系来使意义被知晓。

为考虑在一个具体文本中的声音，让我们从这开始，在此声音被篡改、遗漏，并且它的缺席过于明显。翻译在这里特别有用，具备异常的能力去掩盖即使是最伟大诗篇中的声音。以下就是一个沉默的人工制品，对杜甫的《破船》^②几乎逐字地翻译：

① 叶燮：《原诗》，收入丁福保编《清诗话》（上海，1963），第577页。

② 《唐代》，no. 10747；《九家》，10/21，第144—145页。

All my life , my mind has been on the rivers and lakes ;
 From long ago I had prepared a small boat.
 How could it have been only for , on the clear creek ,
 Those daily excursions by my brushwood gate?
 In confusion I got away from the rebellious soldiery ;
 Far away I longed for my former hill.
 My neighbors too already are no more ;
 Wilderness bamboo alone grows tall , tall.
 I will not again rap the boat's rim [and sing] ;
 It has been sunken away already through an autumn.
 I look up at the westward flying wings ;
 Looking down I'm shamed by the current passing eastward.
 I might be able to dig up the old one ,
 And a new one could be sought easily.
 What I am sad about is several times running away to hide ;
 A plain cottage is hard to stay in long.

这是拙劣的翻译，因为它缺乏原作某种重要的东西——声音。这个翻译对杜甫是有意的不公正，而且除非我赎回这首诗，不然我将被打入为那些译者准备的一层地狱（a special bolgia of Inferno），那些译者或出于惰性或出于恶意，并不极力维护文本的严肃性。

声音需要一个背景：因为声音将一首诗与一个人联系，所以这个人对于读者来说，体现在一组其他的文本和构成一个人身份的一些知识中。在中国的阅读传统中，一种特殊的自传背景建构了这首诗。离开京畿地区政治和军事的混乱，杜甫在西部四川重要的城市成都找到了避难所。当成都驻军发生兵变，杜甫不得不再次逃离，在这首诗中，杜甫最后回到他的居所，位于恢复和平的成都的附近。他想起在长江下游的江海，一个不为频繁战事和王国余部地区的不稳定所侵扰的美丽的地方。读者知道，最终杜甫将沿长江顺流而下，经过持续几年的漂泊（沿途诗人居住在不同城镇），他将在抵达这个江海后不久死去。

“平生江海心”，《尚书》定义“诗言志。”有什么比此处开头更完美地

符合《尚书》“诗言志”^①的命题？——一生的野心。但听这声音的着重——“心”。《庄子》谈到另一种人，一个愚人，他的身在江海之上，但他的心存魏阙之下。^②杜甫正相反：政治动物的危险似乎在于听从身体的四处漂泊，而他渴望从扰人的公共世界远远撤退。这种想法绝不是突发奇想，闪念而过；这是他一生的愿望，从不改变且从未满足。

这条船就是这一愿望的证据。他很久以前就为这次旅行准备了这条船并一切就绪，等待这一时刻他沿着长江顺流而下到达江海。从声音中听出他意愿的认真和发现船毁后受挫的震惊。

带着一丝愤怒，他回应对他的诚意的指责；这一指责直到他回应之前一直没有提出。我们能听到他提起这个对他的沉默的指责，生怕别人可能误解：“你是指你过去常常享用的，日傍柴门游的这条船吗？”某人可能奇怪为什么杜甫早先不出发去江海。某人可能怀疑他满足于留在成都，日傍柴门游，做着驶向江海的梦。“不”，他回答，“不是这样的。我的确想让这条小船比日傍柴门游得更远。”但这个声音过于激动地否认这些猜疑而为自己布下陷阱。

平生江海心，宿昔具扁舟。
岂惟清溪上，日傍柴门游。

随即发生了成都兵变，匆忙逃离之际——为了立即的安全可以无视这一最长久的愿望的紧急情况下——他似乎已忘记把船妥善安置。最后，在距离成都足够安全的地方，杜甫，这个总是填满种种愿望的诗人，产生了一种新的渴望——回到成都的草堂，并让所有物件一如当初（那种生活，肯定包括逃离原有生活并驶向江海的可疑愿望）。

他回去看到一片荒野。邻人已去，野竹长得很快，散布在草堂周围。而船已埋没。他才第一次想到现在他将不能驶向江海吗？——不，他哀悼的是他再也不能日傍柴门游，扣舷而歌，吟唱他的诗篇（而这些诗篇可能讲述着他出海的愿望）。它停泊在那，沉在泥水中，这么长时间，现在肯定已开始腐烂。

① 《尚书》(SPTK), 1. 11a。

② 《庄子》，79/28/56。

苍惶避乱兵，缅邈怀旧丘。
 邻人亦已非，野竹独修修。
 船舷不重扣，埋没已经秋。

某种程度上他周围所有的景物都合谋在他脑中唤起那个一生的渴望：在他上空的鸟，在他脚下的河，奔向远方。这条河令他感到格外羞愧，因为它向东流入江海，而他不再有船载他离开。

然而在谈到逃离成都和回归时，他的声音变了。真诚抑或假装的抗议和不再哀思，让位于辛酸的自嘲，杜甫认识到这艘破船并不真的是悲剧，或不是真正的悲剧。这艘破船可以修理，而且即使不可修，也可以买一艘新船。事实是——我们看到通篇都是这一认识的增长——杜甫在成都时非常幸福，以至于驶向江海的愿望仅仅是一种珍贵的、虚幻的渴望。既然驶向江海的乐趣在作为渴望的遥远对象才最被享受，所以他所知的在成都草堂的乐趣只有通过失去和距离才变得清晰。他根本不想走远；他只想在此停留。

仰看西飞翼，下愧东逝流。
 故者或可掘，新者亦易求。
 所悲数奔穴，白屋难久留。

第二联存在一个修辞的问题，（岂惟清溪上？）简单说就是“它不是为那个目的”。但在这个修辞问题与清晰说出它的声音之间存在区别。这个声音，强调了它不应该在的地方，抵制想起这条船另一种有吸引力的目的；并且在对抗它时，这个声音承认另一目的的力量。这个修辞问题只在“风格”层面上发生，声音在人类的动机和不确定性这一语境中嵌入风格。

在一首诗中聆听声音就是承认诗歌作为过程的自由：我们允许诗人在他说话时意识到某些事，而且我们也分享他的惊奇。我们假设诗人在他开始时不知道他的进程，并且如果那样假设诗人失去对诗篇的全部控制，他就获得了变化的自由，如杜甫的变化，带着灵敏的和嘲讽的自我意识。他也同样有自由失败，去竭力掩盖他增长的认识和抓紧他驶向江海的错误旧

梦。可能戏谑地泄露这种自我意识的具有同样价值的诗，诗人们写过一千首；但唯有杜甫将这一过程完成得最为精彩，看穿自我欺骗并以十分幽默的方式展现它。诗歌的伟大与纯粹的人的伟大联盟：承认这一联盟不是愚蠢地将一个“好人”与一首“好诗”画等号，那种对简单的伦理学与粗糙的美学的混淆；而是我们在人类中发现的那些有趣的、复杂的成分同样在诗的声音中可以找到。

题外话：关于翻译

穿越一个现代英语读者与一首8世纪中国诗歌之间的距离只有两种方式——移动读者或者移动诗歌。无论哪一种迁移都必须坚决。我们要么学习和吸收一种新的诗学；要么改造中国诗歌以满足英语读者已有的文学价值观。不用担心任一组的坚定的迁移会导致完全的同化；真正的危险在于，将在一种语言中的诗歌本质所是变成另一种语言中的非诗歌所是——这一特殊的工程无论对英语读者还是对古代中国诗歌来说都不具吸引力。本书这些文章致力于迁移读者；翻译不是我们所关心的。但是，如果我们对翻译感兴趣（正如我们在这篇短小的题外话中所为），我们将不得不考虑声音。

两种语言为翻译中的支配权争斗。这是贯穿这个争论中的文本的竞争，每一种语言在许多方面必须屈服于另一种语言更强有力的构建。但翻译也是两个个体声音的一场争辩，每一个都以他自己独特的方式体现他的语言。在将中国诗歌翻译成英语时，两种语言之间基本的冲突与悬殊如此之大，以至于它吞没和平息了个体声音之间的争斗。但在两种阅读传统中，识别清晰的、个体的声音对一首特定的诗歌都至关重要。

个体的声音只能通过一种熟悉的语言呈现出来，一个诗人的声音只在针对其他诗人的声音时才呈现它的身份。缺乏一组与之相关的文本来构建和支撑它，个体诗人的声音将被湮灭。所以甚至是中国八九世纪最强有力的、独一无二的声音也会在英语的翻译中消失，并且个体诗人的身份也隐没于如20世纪西方所认识的这一文明的集体身份中。

如果一个诗人的声音被织入一种特殊的语言之网中，并且一旦离开就自行消散，重组这一声音和归还这一身份就成为译者的任务。这一任务对拥有他自己的声音和身份的译者是成问题的和具威胁性的。个体的声音是

一种无意识的习语，对共享语言的一种个人叙述，习语的连贯性是自我的连贯性：声音正是统一了种种做作之间差异的无法伪装的谈话维度。译者必须考虑重写另一个人的诗，以及去创造一个不是译者本人的声音，意味着什么。

译者和诗人间特殊的关系有两种说法，也许：

从最理论层面上说，翻译是最隐匿自我的写作模式。严谨的译者比其他任何作者都更少自由。每一行每一字，译者着意将他要说的附属于别人已说的。译者的工作近似于——写作中的芝诺悖论，总是不停地划分达到目标的距离而永不能抵达目的。不管译者承诺传达原作的“精神”还是“字面意义”，译者的“好”都是与主要文本相关的、有条件的“好”。翻译可以利用原作诗歌的价值，但一篇“好的翻译”与一首“好诗”有着某种质的不同。译者致力于某种即使完成得最好也是次要的工作，他的次要地位从笔墨的花费上得到体现，正如他的名字总是以更小的字体放在原作者名字之后。

另一种说法：

翻译是最不隐匿自我的写作模式。从根本上说，它是有意识的控制行为。译者将另一个人的作品塑造成他愿意它所成为的那样，然后将它作为诗歌本身展现。翻译取代了原来的文本。即使在双语版本中与原作面对面，翻译也控制了原作；针对不能很好掌握原作语言的读者，这样的版本同样又使译文控制了对原文的理解。通过称其不过是解读，某些人可能竭力隐藏翻译的暴力；事实上，解读和翻译出于完全不同的动机。解读的自称更为谦逊：它尊重原作的“完整”。如同翻译，解读也试图控制原作的意义，但解读形式承认在种类上它与文学文本的不同：它的生命“依附”于原作而不是“取而代之”。

伟大的诗歌译者不是颠覆性的：他们的独立价值教会我们以一种特殊方式阅读他们的翻译。我们在其中寻找相对于从它所发出的那个强有力的声音而言更不真实、更不原初的声音。我们为他们自己阅读查普曼或蒲伯

的荷马；我们在《模仿》（*Imitations*）^①里听罗伯特·洛威尔（Robert Lowell）。真正颠覆性的译者是另外一些人，他们的名字以不同的语言隐藏在伟大作家的名字后面。在这里读者来寻找原作者；在这里读者以为他正在读福楼拜或杜甫或塞万提斯——译者的名字可能会在片刻冒出，翻译无声地宣布，“这代表原初的诗”。

这种译者与原作的关系是部奇特的爱情小说，有关“忠贞”与“移情别恋”（这些术语本身暗示了控制的激情、忌妒）。而且他们之间是激情的屈从，即篡夺原作之位并以它的名义说话。没有一个诗人致力于写最后一首诗；但译者，强烈渴望占有原作，渴望不易获得的“确定的”翻译，它能在译者语言中永远代表原初的文本。

对最终翻译徒劳的追求说明存在一种威胁，某个更具天赋的人将引诱并带走这个“轻浮”的原作，将它据为己有。为保护他自己的所有，学者对待其他人的所有一丝不苟，遵守学术规范引用先前的翻译而不是自己做自己的。但在占有和夺取的渴望中存在一种绝望的不安全，生发自对翻译艺术的偶然性和语言的短暂性的确定的认识。

如果我们希望逃离这部有关“忠贞”和“获取自由”的奇特的爱情小说，一个有关敌对的身份和力量的情爱的领域，我们必须以不同的方式考虑翻译的艺术。首先，承认译者不能改变自身而且他的声音只属于他自己。任何一种要求牺牲那种声音的艺术都是要求对抗自我的暴力，而且这种自我暴力的施行只能是出于恐惧。被迫对自我实施暴力的译者无疑将通过篡夺作者原初声音的尊享之位来对文本复仇。

剧作家的艺术，特别是我们在莎士比亚的浪漫主义解读中所见到的，从这种毁灭性的激情中解脱了出来，是一种译者能同时兼具两种身份的模式。谈到莎士比亚特殊天赋，威廉·哈兹里特（William Hazlitt）写道：

他只有思考任何事，为了成为那一事物以及属于它的所有环境……他的每个角色大部分如他自己，绝对独立于其他人，如同作者，他们好像也是活生生的人，而不是脑中的虚构。当时人们可能会说诗人在他希望代表的角色中印证自己的身份，并从一个穿越到另一

^① 美国诗人罗伯特·洛威尔翻译的从荷马到帕斯捷尔纳克的欧洲诗歌选集。——译者注

个，如一个相同的灵魂活在不同的身体里。^①

译者培养与真实的历史上的诗人的关系，正如伟大的剧作家与他角色的关系。既然来自一个文学传统的翻译剥夺了原作诗人的声音，那么译者有必要回到一个新的、连贯的声音，它既不是译者自己的声音，也不是一种强迫的建构。两种声音追求在这个独立的角色的第三种声音中如同一种声音般完美地言说：情爱的这种努力保留，但它们是销魂（*ek-stasis*，出离自身）的情爱，而不是力量的情爱。

如果我们选择翻译方式，移动诗歌而不是读者，我们必须牺牲中国诗学——词与词之间关系的开放性、平行的结构、一个特定时刻被经验触动的非虚构诗人。但我们将从我们自己文学中选择最恰当的替代物：戏剧的长篇独白、忏悔传统、日记。在这些传统中，诗歌的文本也指向一个隐藏的（可能虚构的）说话者。杜甫的《破船》又一次出现：

All my life I've had my heart set on going off
to the land of the lakes—the boat was built for it,
and long ago too, that I used to row
every day on the creek that runs by my rail gate
is beside the point. But then came the mutiny,
and in panic I fled far away, where
my only concern was to get back here
to these familiar hills.
The neighbors are all gone now,
and everywhere the wild bamboo
sprouts and spreads and grows tall.
No more rapping its sides as I sing—
It's spent the whole autumn underwater.
All I can do now is watch the other travelers—
birds sailing off in their westward flights,

^① William Hazlitt, "on Shakespeare and Milton", in *Lectures on the English Poets* (London, 1910), p. 48, 50.

and even the river, embarrassing me
 by moving off eastward so easily.
 Well, I could dig up the old one,
 and a new one's easy enough to buy,
 but it's really the running away that troubles me—
 this recent escape and so many before—
 that even in this simple cottage
 a man cannot stay put long.

一个注解

好诗必须是紧凑而“浓缩”的，这是常识，如果不是庞德头一个这么说，也是由他广泛流传。自然，中文的翻译应该尽可能复制原作的紧凑。我们可以首先将“紧凑”这一理念做某种细查，但这个概念如此不稳定以至于在最柔和的光束反射下都会挥发。诗歌使用的词不比需要的更多，这一说法不言而喻，它的范围包括才华横溢的长篇大论，我们肯定在我们出现“多余”的问题之前对“必要”的问题充分考虑。删去一行行句子后的诗达到了简洁而不是紧凑，庞德删除的热情可能是对《荒原》（*The Waste Land*）愉快的修改，但很少人会同意本·琼生（Ben Jonson），认为莎士比亚应删去一百句。的确，对英语诗歌传统的快速回顾将使我们确信，不同于常识的是，严格的简洁从来不是我们语言也不是我们诗歌的特征。

汉语诗歌的字数比英语诗歌少。这必然导致的结果是，在汉语的句子中，字与字之间更少有确定的关系。而且中国诗歌语言比中国散文语言更少有确定性。因此，我们应该下结论，就“紧凑”而言，中国诗歌占据了最终的、风格上的优势——“紧密”和“模糊”。我们必须下结论，新闻头条和交通符号是英语诗歌的完美境界。

中国诗歌和英语交通符号的读者已学会自如地使用一种比完整和精确的艺术性散文更少有确定性的语言。白居易的一首诗的英语流畅翻译可以听上去像20世纪早期的意象先锋派的作品；但这同一首诗因其兴致高昂地东拉西扯、喋喋不休，可能令一个唐代读者震惊。中国诗歌语言的总的特征不变，风格上存在一套完整的变化系列，从脉络简单清晰的诗歌，到读者无法把握词语之间关系的、真正模棱两可的诗歌。竭力重现中国诗歌

语言突出特征的翻译会将这一变化系列蜕变为一种洋泾浜英语，如同它的不自然，一律地没有人情味。对这种翻译一贯的喜好，表现出比个别诗人和他们诗篇的特殊性更大的，对作为一个整体的诗歌传统的兴趣。

声音的陷阱：令自己惊奇

当真实的声音在这个自由展开的文本中被聆听，那么会出现一种有趣的可能：声音会自己给自己下陷阱，会说出不真正想说的，并令自己困扰。

但首先考虑人生像什么：

奄若风吹烛（《怨诗行》）

譬如朝露（曹操《短歌行》）

奄忽若飏尘（《古诗十九首》之四）

忽如飞鸟栖枯枝（曹丕《大墙上蒿行》）^①

或者更精细：

人生在尘蒙，恰似盆中虫。

终日行绕绕，不离其盆中。（寒山）^②

对人生短促和无助的比喻有数百个。如果一个像苏轼（1037—1101）的后来的诗人又提供了另一个这样的比喻，不管他的特殊比喻可能多么具有创造性，他将走在一条古旧而衰败的路上。但诗歌的价值对于为人生作的某个比喻的陈词滥调，或对于一个特殊比喻的原创性一视同仁，价值甚至不存在于从陈词滥调中发掘原创性的过程中。价值栖居于聆听嵌入陈词滥调和原创性的声音的过程中。我们知道人生苦短——至少我们曾听说过——但诗歌是去听一种特定的声音以一种特定的方式这样说。

^① 书上所举范例及更多例子，见 Suzuki Shūji, *Kan Gi shi no kinkyū* (Tokyo, 1967), pp. 364 - 372.

^② 《唐代》，no. 44042；《全唐诗》，第9092页。

人生到处知何似，应似飞鸿踏雪泥。
 泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西。
 老僧已死成新塔，坏壁无由见旧题。
 往日崎岖还记否，路长人困蹇驴嘶。

在此之前，苏轼和他弟弟苏辙曾去澠池的一座寺庙拜访僧人奉闲，并在寺壁题诗。苏轼在和子由诗中自注：“往岁，马死于二陵（按：即崤山，在澠池西），骑驴至澠池。”苏轼的诗用了与苏辙的诗相同的韵，《和子由澠池怀旧》^①。

人生到处知何似？
 应似……

恣意是我们读苏轼的诗的一种预期，并且这的确是一种恣意的方式开始一首诗。杜甫的问题——“岱宗夫如何”——相比之下，是一个谦虚的发问，苏轼的问题有太多答案，或者根本没答案。读者站在苏辙立场上会回答：“风吹烛？”“朝露？”“麈尘？”或者他会提供他自己发明的答案，但读者知道他不可能给苏轼答案，苏轼的问题不过是诗人为我们展示一个特别引以为傲的比喻所设的情境。但它不是有气无力的，其中所有疑问的力量都已失去的修辞性疑问。它问“知”，“你知道吗？”这一最基本的疑问句注定我们承认我们的忽略，以便苏轼能令一个聪明的比喻在其上大放光彩。

首句最强有力的声音是口语的“到处”。如果我们被奉上一个对人生的短暂的新鲜比喻，我们不可能期待它只是一种具体地方的应用——“在澠池的人生像……”但如果这样说，“其他人已经告诉你人生像什么，我却要让你知道人生到处像什么”，又是一种傲慢无礼的理直气壮，以错误的逻辑承诺对这个古老问题的解决办法。“到处”承诺了一个比喻，它不只是概括，如同早期诗人的比喻；苏轼将给我们一个比喻，可应用到每一种特殊的人生——一个到处印有鸿爪的融雪世界。“应似”，第二句继续操

^① 《苏文忠公诗篇注集成》，王文诰编（ rpt. Taipei, 1979）（此后简称《苏》），3.1b—2a，第1628—1629页。

着这种戏剧化的声音来建构这一比喻：要使这样一个比喻的疲惫形式再次鲜活，声音的丰富的投入是必需的。苏轼修正了这个被提议的比喻：它是对已向我们承诺的自负的普遍性作退步的，一种个人的、推断的表述。虽然我们一般都相信我们的诗人，我们也不能把他们的人生比喻当做绝对真理。苏不必要告诉我们这只是他的观点；我们已经知道。但苏轼想要我们知道他知道这是他的观点，并在断定这个观点的来源时，在它的定义中宣布他的骄傲。“你知道它像什么？”“不知道？”“那么让我告诉你——它真的是某种像……”

应似飞鸿踏雪泥。
泥上偶然留指爪，
鸿飞那复计东西。

首句大声的叫嚷让我们准备好接收一个苏轼发明的精彩比喻；一个玩这类声音游戏的诗人必须制造一个其精彩与其承诺相匹配的比喻。苏轼令人尊敬地完成了这项交易，而且这的确是一个漂亮的比喻，有着让一个比喻难忘的细节的复杂性。苏指引我们的目光简单地落在地面，一个想象中的融雪视野，我们知道飞鸿的泥爪会很快消失。然后我们被要求抬眼仰望空旷的天空，我们对死后灵魂去处的忽略在对飞鸿去处的忽略中得到肯定。安慰同样丰富（虽然对一个佛教僧人来说不太相称）——生命的继续，在另一处某个地方又一次降落。上半部分是纯净和自由；下半部分是一个不完全玷污的世界，但某些美的事物在溶解后变得污秽。

这是一个出色的比喻，但我们不该忘记谁构想了它：这个修辞性疑问句引出直接的陈述，在口语的疑问词“哪”，“我们怎么能说出？”我们和苏辙都被提醒有人跟我们言说。这个比喻不仅仅在一首诗中出现，它也是某个极聪明的人的创造。

老僧已死成新塔，坏壁无由见旧题。

这一联属于挽歌的固定仪式，但这个声音无意识地暴露了与傲慢相匹配的自我中心主义。苏轼在年轻时不是一个谦虚的诗人——也许他从来不是像某些诗人那样的谦虚的诗人。诗歌表面的主题，老僧奉闲的死，很少

印在他的脑海中；他死了，为他的残骸竖起了一座塔。但这联的第二句重提这个比喻：诗歌，可能当两兄弟拜访僧人时已写好，随着墙一同倒塌。唤起汉字书写的传奇来源——鸟迹。雪融化后飞鸿爪印就不见了；墙的倒塌，可能消抹了诗歌（在消抹的痕迹中本包含了这个华丽而又令人难忘的原创比喻）。这比老僧的死更扰人心。这一挽歌指向哪？——僧人的遗骨保存在塔里；是我们的书写正融化消失。

往日崎岖还记否，路长人困蹇驴嘶。

崎岖的道路上没有留下任何人类努力克服它们的痕迹。

再次直陈关于兄弟俩去拜访老僧的回忆。又一次存在一个不需回答的问题——如果苏辙已经忘记，我们会非常惊讶。但苏轼记住了，并且在问题中说出了对记忆的总的感受。这个声音令自己困扰：这八句诗的第三联提到形迹的遗失与幸存；在向形迹屈服中，诗人想起某件扰人的事情，在开头比喻的语境中扰人的事情。这个声音还在发牢骚，但它的语调改变了——更少恣意地肯定，更多了犹疑，似乎面对形迹的普遍消抹，他在寻求对记忆的确认和它被分享的证据。这个聪明的声音是它自己比喻的牺牲品，而且一个自信的、关于“人生到处”的断言变得具体而特殊，成为一个需要在普遍的消融中强化的断片。

在所有方面，结句意象与精彩的开头比喻都形成对峙：我们旅行的崎岖道路与它们飞翔的容易对立；我们迟缓的步履与它们的轻盈及速度相对；我们的受限与它们的自由相对。开头的安慰过于成功，老僧灵魂的快乐升腾，他的遗骨的保存，令那些他身后的人恼怒，他们承受道路的崎岖，谁又顾得上他们的笔迹随墙倒塌呢？

最后驴的嘶鸣是一种古怪的、扰人的噪声，艰难和痛苦的呼喊，以及结束诗歌的错误的方式。它是一种困扰的、费解的记忆，而不是在一种规则的、固定的诗歌形式中结束的沉默，这一结尾似乎更像诗人刚想起某件令他停下来沉思默想的事情。声音颠覆了固定形式的构造，这首诗用省略号而不是句号结束。

从华丽的开头到传统的第三联（它有些像说一件错误的事）到一个奇怪的忧虑的结尾，这首诗被声音驱使——构想出精彩的比喻，然后发现他的比喻包括它自身的消除，是一个关于所有痕迹包括这个比喻都会消除的

比喻。如杜甫的《破船》，这首诗的伟大维系于一种过程和发现的感觉中；不仅我们必须假定，当诗开始时还不知道如何结束，而且我们发现，当它结束时，它还没有完全明白这个诗人自缚的陷阱。作为一个说与思的过程，诗歌唯一的统一在它的运动当中。

呻吟

苏轼在开头抓住他的读者的领口并有力地抖动，以便他们记住有人在对他们诉说，以及谁在诉说。苏轼公然地向某个人诉说——苏辙和某个后来的读者。这个读者借助苏辙对这件事的注解，将能够站在苏辙的立场。苏轼十分关注自己是如何被聆听的。

我们不必被迫去聆听一个诗人的声音：当诗人自言自语时，有冷漠的声音和亲切的声音，有嘲弄的声音和体贴的声音，有更温和和更成熟的声音。我们容易聆听一个自我标榜的、华丽的声音，如苏轼的声音（尽管它无疑是一种丰富而复杂的声音）。但不久我们开始聆听更加细微的声音，这种声音如此单调以至于几乎不像声音，直到我们感觉到其薄脆的平静之下的涡旋。以这样一种声音，王维在“秋夜独坐”时，说道：

独坐悲双鬓，空堂欲二更。^①

这不是宣布它的原创性的声音：第一句是传统的匿名；但当我们知道诗人是大师王维，我们在匿名中听到了一种意志，似乎隐藏在他自己的头发变白的悲痛的意象的普遍性中。夜里独自坐于空堂，什么事也不做，什么事也不想，除了他的处境——夜里独坐空堂——一种对空的反思引起空的重复。而且这种意识，如同它的自我生产，也对自己言说自己。它沉思的对象是一个空的、移动中的构架——时间，“欲二更”（大概九点），衰老。在时间运动的终点昏暗地等待着死亡，这一时刻的空的写照——一种静止、沉默和黑暗，它与这一时刻的不同只在死亡预期的失落上。

雨中山果落，灯下草虫鸣。

^① 《唐代》，no. 05987；《王右丞集》，6. 9b。

如果王维在城里，鼓声会宣布二更：等待这一即将到来时间度过的标志，感觉器官听到的，不是鼓声，而是果子从树上掉落时“砰”的一声，这个声音在雨中和山夜的寂静中清晰可辨。它是一种单调的声响，秋天过熟和腐烂的标志。还有这虫，它简单的生活维系于季节的循环，当死亡临近时，它们在这个秋天唱响。诗人同样唱出来——但不针对任何人，因为，如同虫子，他也“被季节搅扰”。这是自然定律的更阴暗面作用于诗中的人；不是在词中清楚表明的自然法则，而是自然生物不可控制的吟唱——在春天，交配的声音；在秋天，即将死亡动物的哭嚎。在这更加黑暗的秋光中，我们再读前文引过的一段，《文心雕龙》的《物色》：

春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞，微虫犹或入感，四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英华秀其清色，物色相召，人谁获安？^①

王维应该悲痛地喊出声，为他在第一句告诉我们的，哀悼他的白发的悲痛。但再读第二联：

雨中山果落，灯下草虫鸣。

哪里是悲伤。在诗人描写今夜的景象的干巴巴陈述中，这个声音在哪里？我们了解呼喊的冲动；我们阅读这些低沉的、描写的词语；在其间听到一个声音，一个被紧紧控制的中立，努力赢来平静，承认这些必死之物的声音。这个声音拒绝表演，拒绝参与到季节中去：它是努力保持冷漠的声音，然而我们认出它每一点都如苏轼的大声的、自我标榜的声音一样清楚。在这黑暗中的孤独，潜藏的歇斯底里中，我们听到一种易打破的平静。

白发终难变，黄金不可成。

^① 《文心雕龙》(SPTK), 10.1。

我们首先听到这种反讽，即在变化的世界中黑发会变白——我们必须生活在对无物常驻的领悟中——但白发倔强地可靠、恒常，而且永远不会变回黑色。没有神奇的长生不老药带回青春。这个拒绝坠入季节和随季节一起呼喊的声音显示出它的无动于衷，通过讲述听上去最为困难的事——对给身体造成痛苦的事实，如“独坐悲双鬓”变白的事实，用平常的话语艰难地陈述。

欲知除老病，惟有学无生。

安慰是佛教的超度生死轮回，这是低语着“不”的声音，而且因为它不参与朝向死亡的循环运动，它必然也否定生。这个声音的中立是对自我的控制，通过对伤害最深之事，平静而准确地言说拒绝感情反应，它对自己言说，独坐在灯下的黑暗中，拒绝喊出声，像一条快要死的虫子。只有一种非常的人声可以如此冷酷地征服这个人，并且从所有强烈的渴望和恐惧中撤离。

独坐悲双鬓，空堂欲二更。
雨中山果落，灯下草虫鸣。
白发终难变，黄金不可成。
欲知除老病，惟有学无生。

隐藏

一些鸟以它们羽毛的特征命名；一些动物可以从它们皮肤上的花纹识别。虽然这对物种来说不普遍，对成为生物之一的厌恶却是某个人的显明标志^①。

声音携有所有人性的游移和变化。我们在收集那些我们热爱或恐惧的声音的特征中学习；从这些特征形成我们自己的声音；又有一种不安可能驱使我们为之否定。某些人如王维可能否定人性；某些人如陆游（1125—1210）或杨万里（1124—1206），会有意识地进行文体革命，总是改变他

^① 这里指不愿做凡人的李白。——译者注

们原来的自我，烧毁或贬低他们早期的诗歌作品。某些人则临时逃离他们的身份，在参访另一个人时——后者在翻译和模仿中有双重的声音。另一种逃逸自我的形式在故作姿态的声音中可以发现。不像一种戏剧化的、虚构的声音，这种做作的声音（the voice of a pose）假装就是自我，这一宣称的欺骗把我们的注意力吸引到表面的语气与面具下的声音之间的不同。

这种故作姿态的、伪装的声音是一个男人发出的孩子的声音：它暴露出对内在价值的不信任和怀疑，沉默地坚信没有人会听出，除非设立一个特定的角色。使用简单、诚实的字眼令它羞愧，害怕它们暴露某些不足或瑕疵。故作姿态的声音不能自我反思：它们不会自己给自己下套，它们也不会改变，如杜甫和苏轼的声音所为。故作姿态的声音寻找连贯性并加强它们的特征直至某种夸张：它们希望只揭示诗人想揭示的。如果诗歌是一个被创造的对象，这种隐含的意图对理解诗歌足矣；但如果诗歌是一种声音，那么这一姿态的面具揭示了真诚的声音所没有的恐惧。每一种过于强调的自我性格化充满了对某种缺乏之物的恐惧。好读者的耳朵能敏锐地感觉到那些细微的过分强调而对宣称产生怀疑。这样的声音基本上与自我，和它如何为其他人所知相关；读者听到那种关切，并且因此之故知晓这个声音，否则这个声音将渴望被知晓。

好的读者对这样的声音中的自我关切有一双“尖耳朵”。而且一双“尖耳朵”是读中国诗歌练就的结果，它惯常的语法的开放性留给读者太多对意义的最基本决断。既然代词经常在诗中省略，代词的指涉大多情况下由诗所处的上下文决定：如果一首送别诗包含一联关于在第二天会看到的景色，读者直觉到这是你——旅行者会看到的景色。送别诗是写给一个“你”，如果诗人的感情或一群朋友的感情被展示出来，这种展示也是为要离开的这个人。但我们来看李白著名的诗《宣州谢朓楼饯别校书叔云》^①，对注释和传统评论的调查显示，在此处读者忽略了送别诗的惯例。名句：

抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁。

无疑指向李白自己：“饮我的酒，举我的杯”，不是“饮你的酒，举你的

^① 《唐代》，no. 08454；《全唐诗》，第1809页。

杯”，（即使第二人称将更适合这个场合，并提供了到后面的结句的一个更顺畅的过渡）。同样，开头的句子，隐含地表达第一人称复数共有的痛苦，常被当做第一人称单数，李白个人的痛苦。传统批评和评论家的直觉可能正确；诗人的姿态太过夸张以至于颠覆了送别诗的惯常的情愫，并指向摆出这一姿态的自我。读者对代词的选择是诗歌作为一个整体如何被聆听的一个表征。

弃我去者昨日之日不可留，乱我心者今日之日多烦忧。
 长风万里送秋雁，对此可以酣高楼。
 蓬莱文章建安骨，中间小谢又清发。
 俱怀逸兴壮思飞，欲上青天揽明月。
 抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁。
 人生在世不称意，明朝散发弄扁舟。

许多诗人都谈论过，自然对人类的痛苦和必死性无动于衷；但此处当拟人的太阳将诗人“弃”于身后，水不能接受即使是为引起注意的最夸张的努力——一把刺入的刀时，这种无动于衷中带了点目中无人的轻蔑。这种抱怨显然超出了限度；而接受了对自然的冷漠这一事实作简单陈述的读者，发现此处诗人对陈词滥调过分的诠释和反应比陈词滥调本身更多。李白知道读者将如何听到他的咆哮；他对自然和读者采取的态度是相同的——对其中一个的抱怨和狂野的姿态，与对另一个的故作姿态的声音，都乞求被注意。

这里有某种永恒和冷漠之物——太阳、天空、流水；有某个必死的人寻求被发现。他被遗弃，然后陷入困惑；他欲上青天而不能，欲断流水而无力（水将无止境地流入大海并从那儿流入天空）。最后他（或更恰当地，叔云）将沿着同一条河出发远行。

下面是个不朽的天才，他属于天上但却不幸降生为必死的形式。天才努力使自己被宇宙遥远的、鄙视的力量关注。在这一主要关系中我们理解了为何诗人装出一种响亮的、造作的声音。我们可以将那些被要求留意这个诗人的遥远的人物解读为——一个真实天空的神、宫廷的皇帝和贵族、对这个诗人孩子冷淡的父母、拥戴伟大诗人们的下一代——但所有这些不同的解读在乞求被某些冷漠的人和受惊的人（受到无力的暴力和刺入的刀

相威胁，如果乞求者被忽略）认出的模式上一致。读者赞美李白的天才的声音；他是“谪仙人”；但听到这个声音真正的快乐可能在于它绝望的难堪。

这个故作姿态的声音总是害怕这个人被抛在后，未被注意。有一种更平静的姿态，在克制中绝不焦急，但这里，声音在呼喊、摆姿态、雀跃。如在所有姿态中，我们感受到过分和紧张，在这一个宣称的姿态中，我们听到他强烈的渴望，一种揭示诗人深层次需要的渴望，一种他将以特定方式被看待的强烈愿望。

声音承受了持续的变化、否定和隐藏，由一种清晰但无形的身份统一，这就是自我的统一。声音在它进行的变化中的差异中，在不同场合维护自身的柔韧性中，证明自己并强化它的身份。伟大诗人的声音努力达成了连贯性，一种理解诗人作品所有不同的神秘的统一性；声音的连贯性与自我连贯性相对应，自我也会从人生变化的一个阶段和偶然的时刻，奇怪地跃出。中国热衷于精确地为诗歌注明日期，并按年月顺序整理集子的编选热情，加强了这种对应，并且为连贯性建立了框架。

连贯性的胜利不仅在一个文本或在一个诗人全部作品中出现，而且在不同的阅读中出现。因为声音必须将读者置入一种关系（因为读者如诗人一样有强硬的身份），没有两个这样的关系会相同，没有两个读者会以同样方式听到声音。拒绝聆听一个文本的声音的美学的苛刻，源自教学上对阅读随意性——读者以他们自己的方式聆听声音，以他们自己的方式理解，抛弃陈规，直至这个已建立的文学法规解体——的恐惧。我们的学术尽其所能地去限制读者阅读的随意性。

控制阅读的自由这一冲动制造了它最恐惧的混乱。在攻击读者与文本之间关系的基本的隐私性中，学者忘记了在一个关系中牵涉的两个术语——一个具备特有的处理方式的读者，和从那儿发出的一种声音。从某个人发出的那种声音的连贯性，是将读者和阅读的变数维系一起的一个统一体。真正的混乱来自拒绝聆听。没有声音，我们只有一个死气沉沉的文本，仅一个东西，和文学阅读的共有规则。这种对法规文本的尊敬不同于暗含在聆听行为中的更加人性的尊重。在聆听中我们承认另一个人的存在，他的本性独立于我们想使它成为的某物之外；有一种特殊的人类责任感去理解这个说话者。但对没有声音的文本我们爱做什么就做什么。

只是一首诗^①

在论诗的当间，让我们暂停一下，想一想到底为什么要论诗，为什么以这么长的篇幅，带着这样的严肃，谈论诗歌。到底是怎样的心痒难耐，致使我们不能够沉默地阅读？所有这些花费在讲说和评论上的时间，就算不能用来做一些有用的事情吧，至少也可以用来重读旧的作品，阅读新的作品。然而，摆在面前的事实是，人们的确感到一种谈论诗歌的必要，而且，所有伟大的文明，在到达某一阶段的时候，都会做同样的事：知道这一点，可以感到一些安慰。既然诗歌本身常常需要一个人为之辩护，那么，以散文的形式对诗歌进行论说，是比写诗还要值得怀疑的行为，也需要为之提供一个因由。辩护词很自然地涌入我们的脑海，而且随之而来的是进行更多论说的必要。我们可以开列出一系列堂皇的理由：传授脆弱的阅读艺术，以不断地再解读保存传统，等等。

这都是言之成理的事实，不过，它们是掩盖真相的事实：我们可以接受这些理由，但它们还是不能够解释这种十分特别的、论说诗歌的激情。史莱格尔，为诗人代言的评论家，说得较近真实。他认为，归根结底，还是诗人和读者所共有的，某种内在于人性的社会性在作祟。

爱需要爱的回应。说实话，对于诗人来说，哪怕只是流于表面的、戏谑的交流，也是好的，也是富有教育意义的。他是一个社会的生物。和诗人们，和有诗意的人们谈论诗歌，总是有着极大的吸引力。^②

写诗，是一种消遣，因为对人生情深意长，所以下笔不能自休。这种充满感情的饶舌，千百年来在不断地繁殖，谈说产生了诗歌，而诗歌又产生了谈说。当任何读者在一个文本里面听到一个活生生的声音时，关于诗评论便无可避免地诞生了，因为这个读者既然发现有人在对他说话，那么，便自

^① 本节译文引自宇文所安著，田晓菲译《只是一首诗》，收入《他山的石头记——宇文所安自选集》，江苏人民出版社2002年版，第252—269页。注释略有改动。

^② Friedrich von Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trans. Ernst Behler and Roman Struc (University Park, Pa. 1968), p. 55.

然会感到一种人类所共有的行动，情不自禁地要对这个声音做出回答。

就算是在最好的情形下，这也是一种问题重重的、令人难堪的多情——一种隔着数个世纪进行的对话。诗人们几乎是可以忍受的，我们十分不情愿地准许他们随便发言，但是我们向全世界宣布这种特权只有少数人才可以享受——也许，关于诗人是多么奇怪而孤独的生物这样的故事都只是编来遏制人类开口发言，是为了把音量控制在合适的高度。但是那些以散文的形式回应诗人的文字——我们不可以太欣赏这样的东西，除非迫不得已，我们不可以加入这种谈笑，如果非加入不可，也得具有合法的论坛所赋予的权威。

为了回应一个文本，我们需要一种语境。漫谈、争辩和善意的嘲弄都是不许可的。我们构想出冠冕堂皇的使命，向公众保证：所有的回应都是为了一个严肃的目的——比如说阐明某种思想，揭示某种深意，建立某种诗歌理论，或者解释某个诗人的作品的某一方面。诗歌评论需要一件权威性的外衣，隐藏其真正兴趣的本来面目。

在中国传统里，另有一种被称为“诗话”的论诗模式，它令人感到很振奋，因为它是散漫而不下结论的。也许，有几位十分严肃的大人先生，会把他们的笔记按照大致的时间顺序作一番编排，但是总的来说，诗话呈现的是对作者想到的任何文本、任何文学话题所作的随意评论。其他文学体裁供人发表目的性明确的议论，但是“诗话”的作者可以对所谓的系统显示绝对的轻蔑。诗话这一形式的杂乱无章是相当任性的，但是对后代读者来说它具有一种特别的美学魅力——这种美学魅力正在于文本与其评论之间密切无间的自发性耦合。这一形式对于作者在阅读诗歌时感到的乐趣毫不惭愧，也许正是因此，后人在阅读诗话本身时才会觉得乐趣无穷。于是，诗话的读者也许会把原始诗歌文本及其诗话评论都收入自己所写的诗话。九百年来，人们或者争论诗话中发表的意见，或者赞同。虽然我们时而会听到有人抱怨说众声喧哗得太厉害了，但是这些抱怨无非是为这番喧嘩吵闹增添了一些新的声音而已。

我们的传统希望保护自己的读者，不受到无缘无故的话语的干扰。我想，我恐怕不可以仅仅因为自己想评论一首诗就评论一首诗。我必须找到一个理由——宣称这首诗的重要性，强调它是如何地被忽略了，或者揭示这首诗所蕴涵的真理，因为这种真理向来被遮蔽了。我没有诗话作者所享受的自由自在。于是我反叛了：这些限制令人太难忍受。随之而来的，只

是一首诗而已。但是作为反叛，我在秘密地遵循着我所反抗的法则，建议说讨论一首诗用不着非得为了什么。

这只是一首诗，但是我惊讶地发现，这首诗和我关于没有观点的观点十分契合：它是源于文字的文字，针对更早的一首诗而写的诗，而那首更早的诗又是针对另一首更早的诗而写的。这首诗的作者是宋朝诗人黄庭坚（1045—1105），诗题解释了写诗的机缘：

湖口人李正臣蓄异石九峰，东坡先生名曰壶中九华，并为作诗。后八年，自海外归湖口，石已为好事者所取，遂和前篇诗以为笑实。建中靖国元年四月十六日。

明年当崇宁之元，五月二十日，庭坚系舟湖口。李正臣持此诗来，石既不可复见，东坡亦下世矣。感叹不足，因次前韵。^①

有人夜半持山去，顿觉浮岚暖翠空。
试问安排华屋处，何如零落乱云中。
能回赵璧人安在，已入南柯梦不通。
赖有霜钟难席卷，袖椎来听响玲珑。

也许这只是一首诗而已，但显而易见，这也是两个文人优雅的交谈，建立在我们不熟悉的所指上。一对相知的朋友，有着多年的交情，即使其中一个朋友已经去世了，他们之间的友谊仍然在继续发展着，变得越来越深厚——这样的朋友相赠的诗篇，会使用一种特殊的私人语言，不仅仅体现在他们共享的所指上，而且还体现在只要微微点到便能够彼此领悟的能力上。虽然写得精湛、圆熟，把那些处在友谊圈子之外的人都排除在外，这样的一首诗还是具有一种亲密性。又因为这首诗毕竟是面对公众的，它会把任何一个能够看透其精湛圆熟的外表的读者拉入那个魔圈。黄庭坚的诗呈现出两副面孔：它在情深意长的内里与措辞优雅、气定神闲的外表之间，保持了微妙的平衡。

这首令人想入非非、令人动容的诗，记述了一个大诗人之死，而这个大诗人同时也是作者十分亲密的友人。在其生前，苏轼曾希望得到一块形状奇异的怪石。当他从南方回来之后，这块石头却已经落入他人之手。不久，苏

^① 《豫章黄先生文集》（SPTK），11.6b—7a。

轼自己也去世了，人石俱亡，留给黄庭坚的，只是一首关于石头的诗。对物的依恋以及丧失——比如一块奇石，一个人的生命，一个朋友——使得黄庭坚喟然叹息。当悲哀过于深厚，就会流露在诗歌之中，也即《诗大序》所谓的“嗟叹之不足，故咏歌之”。诗歌是“充沛的感情自然的流溢”，不依靠回忆或者思考；因为感情的强度到达极致的时候，只有一首诗才能宣泄。

但是这里自然流溢出来的是什么呢？是文雅而机智的才华，一系列的典故，以及步苏轼原诗之韵、对其原诗所作的针锋相对的应答。黄庭坚的声音和任何高级文明中最练达的声音一样，是一个复杂的、高度自觉的声音，一个以精致的玩笑开始了一曲挽歌的声音：“有人夜半持山去。”

这里的“有人”，是指那位得到了苏轼所钟爱的“壶中九华”的收藏家。能够把一座九华山席卷而去的人当真称得上是一个“有力者”，一个泰坦式的巨人。但是，我们知道这座石山的真正尺寸，因此我们知道“持山”所需的力量乃是一种幻象，是被诗人看透和嘲戏的。在受到珍视的石头、被偷走的山峰和一个逝去的生命之间，存在着一种复杂的关系。我们生活在变化之中，即使是最持久的东西也在不知不觉地迁移。我们也许对很多事物心存眷恋，依依不舍，但是它们的不稳固性会暴露，就像我们发现所谓的“山”只不过是一块可以被冲卷而去的石头那样。黄庭坚的诗句出自《庄子》中一个著名的段落：

夫大块载我以形，劳我以生，佚我以老，息我以死。故善吾生者，乃所以善吾死者也。夫藏舟于壑，藏山于泽，然而夜半有力者负之而走，昧者不知也。^①

有力者，在这里可以指大壑之中奔流的涧水，挟走了蒙昧的人藏在那里的小船。但同时这三个字也指一个“有力的人”，一个隐秘的窃贼和敌手，身具大力，不仅可以劫走小船，而且甚至可以把隐藏着小船的山泽一起负之而走——虽然那也许只不过是一座微型的“壶中九华”。

现在我们来再读一遍黄庭坚的诗句，这次我们应该知道，该把重音放在哪一个字上了：“有人夜半持山去。”

山去了，船也去了：这只船，曾经载着苏轼到达湖口，又载着他前往

^① 《庄子》，16/6/24—25。

放逐地海南，最后载着他回到湖口，却发现他钟爱的那座山已经消失了。终于，船和船上的人也一起消失了，没有人知道他们去了哪里。

“大化”的伟力是非人的，然而诗人把它比喻为一个人世的窃贼，在这样机巧的比喻之中，蕴涵着责备与一丝愤怒。在《庄子·大宗师》中被负之而去的小舟是一个生命，而且，还是一个亲密朋友的生命。不仅如此，就连山本身也被劫走了，这简直是双倍的欺凌与侵犯，何况那座山还是密友的爱物。奇石与密友的丧失紧紧地联系在了一起，偷走前者的，因为他具有持山之力，自然也成了第二起劫案的嫌犯。但是在典故背后，《庄子》告诫我们不要恋恋于物，要接受自然之变化。苏轼自己知道这一点，他在诗中可以对石的丧失发出笑声。那么，诗人，把你的愤怒掩盖起来吧：把它变成巧智。

我们甚至可以想象苏轼回到湖口，前往李正臣家探视他的九华山：他满意地看到浮云暖霭环绕遮蔽着石峰。但是他突然惊讶地意识到在浮云暖霭之后竟然什么都没有，石峰原来只是一个幻象：“顿觉浮岚暖翠空。”

这是另一层反讽，对人类的蒙昧发出的又一个微笑。如果苏轼没有看得太仔细，如果他自己本来没有打算要持山而去，他本来可以满足地停留在浮云暖霭所创造的幻境里，欣赏隐藏起石峰的翠岚。但是他离得太近，看得太仔细，以他那双受过佛教学说训练的慧眼，他看破了表面的幻象，“觉”出了内里之“空”虚。佛理给我们看到色界所隐藏的空——生命与山峰，我们在蒙昧中执著追求、恋恋不舍的东西，都不过是色界的幻象而已。这一领悟成为苏轼第二首“壶中九华”诗的写作机缘，黄庭坚告诉我们它是写来“以为笑实”的。苏轼可以大笑自己的迷误，但是黄庭坚却必须努力地博取哪怕是一个淡然的微笑——在写作这首诗的时候，要做到机智、巧妙是很不容易的。

幻象层层迭出，精致而奇异：雾霭笼罩的山峰，看上去和内中空空如也的雾霭没有什么区别；山本来也并不是山，只是一块被称为山的石头——一切都是空的，正和浮岚暖翠之空相同。而苏轼，观看这幅奇景的人，也已消失不见，化为空无。黄庭坚在他的想象中看到一个虚幻的苏轼，这个虚幻的苏轼在观看笼罩在烟雾之中的虚幻的九华山，而九华山根本就不在那里，而且，也根本不是真正的九华，甚至不是一座“山”。太多的幻象是恐怖的，那么，把它变成一个游戏吧，带着微笑来想象苏轼发现他的失误时该有多么惊讶。

幻象迁移不定，犹如事物中心的虚空之上雾霭的游移。祸福的转化，表面上的高低迁移，同样也只是富于欺骗性的虚空。一个诗人被放逐到荒远之地，这在表面上是充满羞辱的惩罚；“零落”到处于海南岛的天涯海角，他毕竟还是生存了下来。后来，他遇赦返回；再后来，他去世了。一块石头被留在别人的书斋或庭园，后来，被一位热情的收藏家席卷而去，安放在自己家中。我们可以问问石头：它对自己的好运有何感想呢？

试问安排华屋处，何如零落乱云中？

石头的沉思或者沉默，让我们隐隐感觉到：它对自己的升迁以及我们的问题都是漠不关心的。我们本来希望通过这个问题，听到石头对“零落乱云”这种自然状态的偏爱。我们需要一个能够满足我们的对比，帮助我们想念苏轼在荒远的海南，他的政治生涯的最低点，要比在华屋安居时快乐得多；他被召回之后不久就去世了，何况他回来之后才发现他钟爱的石头被人取走了。但是我们的想法也许是错误的，而这个对比的确成立；苏轼像他的石头一样表现出一种坚忍的漠然；当他发现石头被人取走之后，他只是写诗“以为笑实”而已。

苏轼和他的“壶中九华”不断形成平等对照：他们分享着因为“觉空”而产生的平静，并分别进入大化的洪炉。是黄庭坚，对密友的去世感到怨恨，是他，躲在文字的机巧之中，希望他的朋友能够重生。他设想过其他的可能性，其他的结局——比如说，苏轼得到他所钟爱的石头。如果是那样的话，苏轼就会进入一个微观宇宙，在小小的九华山上成为仙人，远离人世的无常变化与危险，“零落”于微细的乱云之中。黄庭坚知道，在壶中世界里，这样的事情是会发生的。

在东汉时代，有一个叫做费长房的人，他担任的职务是市场管理者（市掾）。一天下午，集市结束的时候，他注意到一个卖药的老翁跳进药铺门口悬挂着的一只大壶中，就此消失了。费长房大惊，第二天就去拜访老人，老人意识到费长房已经窥破了他身为谪仙人的秘密，于是邀请费长房和他一起跳进壶中，在那里，费长房发现了一个辉煌、灿烂的世界，“玉堂严丽，旨酒甘肴盈衍其中”^①。

^① 《后汉书》（北京，1965），第2743—2744页。

一个世界，哪怕是微型的，也十分沉重。费长房发现他的从人没有一个可以举得起老翁的酒壶，只有一个“有力者”才能做到这一点——卖药的神仙老翁自己。但是居然有人把苏轼的壶中九华轻轻带走了，把它安排在华屋之中。这个壶中虽然没有华丽的玉堂，但是却有一座烟雾朦胧的山峰，在那里，苏轼本来是可以“零落”乱云野渡，避开红尘世界中的升迁荣辱的。但是有一个贪婪的收藏家劫走了九华山，苏轼错过了他的机缘，现在，苏轼自己也长逝了。在黄庭坚的想象里，展开了一系列繁复的图景：生与死、辉煌与荒芜、幻象与虚空。

壶中九华本是苏轼的心爱。这块石头不仅带有神仙境界的氛围，而且它的微细使苏轼显得庞大无比，这种角度的转换在苏轼的流放生活中曾经给他带来很大的安慰：在岭南绵延不绝的巨大山脉之下，苏轼感到了自己的渺小。刚刚离开湖口作南下之行的时候，苏轼面对南方大地的崇山峻岭，写下了他关于壶中九华的第一首诗：

湖口人李正臣蓄异石九峰，玲珑宛转，若窗棂然。予欲以百金买之，与仇池石为偶，方南迁未暇也。名之曰壶中九华，且以诗记之。
清溪电转失云峰，梦里犹惊翠扫空。
五岭莫愁千嶂外，九华今在一壶中。
天池水落层层见，玉女窗明处处通。
念我仇池太孤绝，百金归买玉玲珑。^①

在放逐的旅途中，苏轼回忆起“壶中九华”，一座微型的乌托邦王国，无意之中被发现，又很快失去了，就像武陵渔人的桃花源那样。在苏轼的第一行诗句里，我们可以听到桃花源诗作的回声。但是这种比喻是不祥的：一旦离开桃花源，幸运的发现者就再也回不去了。就像王维所描述的：

山洞无论隔山水，辞家终拟长游衍。
自谓经过旧不迷，安知峰壑今来变。
当时只记入山深，青溪几曲到云林。

^① 《苏》，38.1a—1b，第3333—3334页。

春来遍是桃花水，不辨仙源何处寻。^①

苏轼用典之中流露出来的预感成现实：当他回来寻找他的“壶中九华”时，他已经永远地失去它了。

在放逐的旅途中，苏轼可以凭借梦想与记忆触摸他心爱的异石；当他回到湖口，凝视着“暖翠浮岚”，他可以想象石头依然隐藏在其中。他安慰自己说：桃花源是不会消逝的。但是，桃花源的典故带来的威胁毕竟成真了，苏轼的安慰是徒劳的：壶中九华不见了。

变化是由某种不可企及的力量所促成的，人类的自由在于调整视角和价值观。当你渴望一样东西的时候，小会变成大，一块石头当真有了一座山峰的体积，而且上面还有“天池”与“玉女峰”——大自然的崇山峻岭所实有的名字。但是，在这些辉煌的名字与一块小小的石头之间存在的不协调提醒我们：角度的变换实在只是一种有意为之的游戏式行为而已，在眼界的开阔下，隐藏着一丝嘲弄的微笑。

石头变成山峰，是发生于私人世界之中的现象；“山峰”本身也是私人的——是可以被买走的一件商品。诗人准备让它给一样“太孤绝”的物事做伴，也就是一块被称为“仇池石”的石头，放在被称为“仇池”的铜盆水里，仇，是“伴侣”的意思。就像黄庭坚的诗里那样，想入非非的机巧伴随着、平衡了一种秘密的强烈——在苏轼的情况里，是欲望的强烈。

苏轼也许想把石头带走，但是不幸别人也有同样的想法。苏轼可以把石头化为山峰，化为想象中的桃花源仙境，但是其他的变化——其他那些粉碎了诗人最珍贵的愿望的变化——也同样是可能的。思想的自由是反应的自由，是对于这个并不在意我们之有无的世界进行阐释的自由。因此，苏轼没有能力阻止异石的消逝，但是他却具有把九座小小的山峰视为奔腾的马群的想象力。他珍爱壶中九华，因此他把它小小的缺席看做巨大的缺席，仿佛广袤无垠的冀北平原失去了它的骏马。他用不成比例的夸张手法来嘲笑自己的失落——他要从此归去，居于光荣而恒久的寂寞，就像陶渊明或者冯衍（敬通）那样，但是两手空空，没有能给他的仇池石带来一位石侣：

^① 《唐代》，no. 05880；《王右丞集》（SPTK），1. 8b—9a。

予昔作壶中九华诗，其后八年，复过湖口，则石已为好事者取去，乃和前韵以自解云。^①

江边阵马走千峰，问讯方知冀北空。
 尤物已随清梦断，真形有在画图中。
 归来晚岁同元亮，却扫何人伴敬通？
 赖有铜盆修石供，仇池玉色自玲珑。

黄庭坚在他冗长的诗题里，告诉我们说苏轼的诗是“以为笑实”的。也许的确如此，但是，这笑容里面蕴涵着隐痛，随着诗的展开，诗人的机智、巧辩渐渐变得严肃起来。在从前的一首诗里，苏轼曾经有效地运用过这一奇异的比喻：

船上看山如走马，倏忽过去数百群。^②

这个比喻依靠河水的奔流创造出山峰移动的幻觉。然而在这首关于“壶中九华”的诗里，凝望着云雾围裹的虚空，诗人机智的比喻散发出落寞的气息。

苏轼为他的诗提供了不少注解：他必须对我们解释他自己，否则他担心我们会错过诗中的用典。在第三行下他自注：“刘梦得（按：即刘禹锡，772—842）以九华为造物一尤物。”在第四行下他自注“道藏有五岳真形图”。但是最能揭示他内心世界的是最后一行下面的注解：“家有铜盆，贮仇池石，正绿色，有洞穴达背。予又尝以怪石供佛印师，作《怪石供》一篇。”既然“壶中九华”已经失去了，那么就讲述仇池石的故事吧，骄傲地告诉读者仇池石的好处，把注意力从真正的诗题——那块被他人取走的石头——转移开来。

这首诗，在一系列的几乎是杂乱、无序的解说下面，有一种执著的重复：诗人不断地谈到孤独，谈到空虚、结束、断裂的交往、无人相“伴”，谈到仇池石的形单影只。他想到“放弃”与“捐献”：仇池石可以成为对佛的供养，而佛的世界提醒我们一切物的占有终归是空。一块诗人所珍爱

① 《苏》，45.17a，第3659页。

② 同上书，1.8a，第1559页。

的石头被他人取走了；同样，另一块怪石曾被诗人当成对佛家弟子的供养而捐献出去了；现在还剩下了一块异石可供失去。对于丧失以及丧失带来的恐惧，诗人的反应是放弃。

苏轼的这首诗十分不稳定，也很不自在：诗人显然失去了控制。但是黄庭坚更在乎的，不是诗人技巧的工拙，而是苏轼的感情世界。最触动黄庭坚的，使他情不自禁提笔回应的，也许正是这首诗快乐安然的表面之下隐藏的尴尬与落寞。

苏轼的两首诗和黄庭坚的诗都在第三联中运用了一对典故，但是黄庭坚的用典具有完全不同的质地：

能回赵璧人安在？已入南柯梦不通。

把失去的玉璧重新夺回的人已经逝去了，这个人便是生活在战国时期的赵国人蔺相如。在战国时期，赵惠王得到了一块稀世之宝：和氏璧。秦王听说之后，提出以十五座城池来交换这块玉璧。惠王怀疑秦王的诚意，可是秦国不但强大，而且残忍，赵王知道倘使赵国不把玉璧交出来，秦国是一定会报复的。在这种困境之中，蔺相如主动请行，要把玉璧带往秦国，他说：或者为赵国赢得十五座城池，或者完璧归赵。到秦国以后，蔺相如意识到秦王根本没有给赵国十五城的意思，于是通过一系列的机智安排，他终于把和氏璧安全地送回了赵国。^①

“壶中九华”现在成了赵国的和氏璧：原本对石头尺寸的夸大现在演变成对石头价值的夸大。但是苏轼，那位可能收复失璧的蔺相如，却已经不在在了。他去了哪里呢？“南柯”，蚂蚁的王国。在唐人李公佐的传奇小说里面，一个人在梦中来到南柯国，在那里度过了整整一生的时光，出将入相，升迁浮沉。待他醒来，才发现这一生只不过是一场短暂的白日梦而已。南柯国，乃是院子里一棵大树下的蚂蚁窝。

苏轼没有死，只是在做梦：他没有在死亡中得到安宁，却来到了梦中的南柯，继续忍受在世时所熟知的命运的捉弄。苏轼失去了“壶中九华”许诺给他的长生不老，却来到另一处微型的国土，在那里重复人世的奔波。南柯的典故是不是对黄庭坚暗示苏轼还会从梦中醒来呢？黄庭坚不可

^① 《史记》（北京，1959），第2439—2441页。

能知道答案，因为再没有梦可以进入苏轼的这一个梦境了。

黄庭坚几乎不能再掩饰他的愤怒：大化的庞然伟力，在《庄子》故事里面劫走了壑舟，此刻却现身为一个“收藏家”，这个收藏家俨然是那位贪得无厌的秦王，一个毁约者，劫夺一切宝贝的窃贼。后来接掌秦国的，是统一了中国的秦始皇：他不仅吞并了赵国，而且兼并了其他五个诸侯国。他的野心，用西汉作家贾谊的话来说，就是要“席卷天下”——就好像一个人把庭园里的一块奇石席卷而去一样。而蔺相如、苏轼皆已矣——两个智慧足以胜过这样的并吞者的人。

秦国可以出击，赵国可以陷落，但是，杜甫说：“国破山河在。”^①为了与那位席卷“壶中九华”的收藏家抗争，黄庭坚转向一座真正的山：石钟山。这座山与世长存：不能被带走，不能被改变。它发出的回响在彭蠡湖口振荡，提醒收藏家们和未来的秦始皇们：这一块有趣的石头是不能够被永远占有的。

后来，秦王派兵攻打赵国。在长平，赵国的军队在早期中国历史上最可怕的一次战争中覆灭了。当秦军进攻到赵国的首都邯郸城下的时候，赵王向魏国求救。和赵王有婚姻之亲的魏王派遣了一支军队，但是秦国警告魏国不要轻举妄动。魏军在边界停了下来。

魏王的弟弟，信陵君无忌，不想眼看着邯郸沦陷，他带着自己的门客前往赵国，准备和赵国同归于尽。这时一位老先生侯嬴为他想出一条计策，也就是盗来可以调遣魏军的虎符，骗取魏军统帅的信任，从而援救赵国。但是这个计策有一样不妥之处，那就是魏军的统帅晋鄙也许会不服从公子无忌的调遣。为了预防万一，无忌带去了一位名叫朱亥的力士，朱亥则在袖子里面藏了一把铁锤。虽然见到了虎符，但是晋鄙果然还是拒绝出兵，这时朱亥的铁锤派上了用场。无忌终于带领魏军，解了邯郸之围。^②

袖子里带着铁锤的黄庭坚，成了解救邯郸之围的英雄：不是靠杀死魏国的将军，而是靠敲击石钟山，使它发出回声。山石的回声证实了山的稳固，但是回声本身，就像所有的钟声一样，却是“空”的——没有形体，没有质地，提醒沉浸在红尘世界的人们：色即是空。这敲击是一个暴力与愤怒的手势，英雄的手势，纪念的手势，标志万物皆“空”的手势；同

^① 《唐代》，No. 10977；《九家》，19/9，第295—296页。

^② 《史记》（北京，1959），第2377—2382页。

时，它也是一个夸张的手势，它的夸张减轻了它的严肃性。这支巨大的铁锤在敲击山峰的时候，没有发出轰然巨响，而是发出了玲珑的叮当声：好像是在检验一块玉璧的质地和价值。在象喻的层次，这也是不朽的文学作品发出的声音；这玲珑的回声，证明一部伟大的作品，可以像玉石一样珍贵、永恒：

赖有霜钟难席卷，袖椎来听响玲珑。

既然我已经向读者保证这“只是一首诗”而已，那么，在谈到其他事情的时候，我会十分小心。这首诗自己充满解读的可能，令人眩惑，但是，当我们把这首诗镶嵌在其他问题里面的时候，它就开始具有固定的“意义”了。我们可以轻易地从这首诗出发，谈到宋诗，谈到黄庭坚，谈到律诗，谈到价值相对性的主题，谈到挽歌，谈到一系列有趣而重要的话题。但是，假如我们这样做，这首诗的不确定性和复杂性就会在一个确定的作用、目的和上下文语境中固定下来了。

这是一个道德选择。一方面，明确的作用与目的或者一套预定的问题在某种根本意义上损害了对艺术的经验，而受到“作用”的威胁，诗歌的声音就会沉默。在《列子》里面，有一个故事，讲述一个喜爱海鸥的年轻人，他每天都去海上和海鸥一起玩耍，而海鸥见到他，也都飞集在他身旁。有一天，年轻人的父亲要求他带回几只海鸥来，让他也能玩一玩，这一天，海鸥见到年轻人却只在空中飞舞，再也不肯下来了。^①我怀疑诗也很像海鸥；它们不肯和那些怀有某种动机的人们来往，因为动机辜负了它们的好意。另一方面，我们在阅读诗歌的时候，需要了解那些大的语境，没有那些语境，诗歌的声音就没有回音。用一首诗为例子来描述宋诗的特点，是把这首诗屈服于某种作用和目的，而这样的做法是危险的；但是，对“想象的宋朝”具有丰富、透彻的了解却会对我们阅读黄庭坚的诗甚有帮助。为创造一个“想象的宋朝”，也许我们不得不驱使一些羞怯的诗篇。但即使是《列子》中那个关于动机的故事也还是有一个动机。

这只是一首诗而已。我们不会把它系在某个重要的观点上以致把它吓跑，但是我们也许可以试着把某些比较大的问题带到它身边来。这样的问

^① 《冲虚至德真经》（《列子》）（SPTK），2. 6a。

题应该大而灵活。人为的语境对我们的阅读往往没有什么帮助，因为它们“类型”而不是“问题”，已经成了套话，往往不假思索，脱口而出。比如说，人们常说宋诗有一种愉悦而随意的风味，而这种形象很容易被套在黄庭坚这首诗上，那么，我们就可以说：诗人是在用机智的诗艺来拒绝哀伤。在很大程度上，这种愉悦的形象是宋朝诗人们自己创造出来的，但是我们必须小心，不要太相信这种表面的形象了。人类喜欢为自己塑新的形象，但是人性不像形象与朝代那样容易变迁。宋人一点都不比唐人更缺少激情与深情，但是宋朝的作家对感情的强烈觉得不安。他们受到情感力量的驱使，这是所有其他时代的人都要经历的命运，但是，他们十分清楚地意识到他们是被驱使的，急切地渴望一种能够帮助他们超越这种驱使的人生态度。很多人变得喜欢嘲讽，对他们不得不经历的、令人震动不安的经验和情感发出笑声。

在黄庭坚的这首诗里，笑声是脆弱、易碎的。反讽以复杂而精致的形式表达出来，这种形式破坏了任何单一的情感所具有的危险的单纯。责备、愤怒，蕴涵着暴力的英雄主义精神，都隐藏在机智的技巧和笑声之下，而镶嵌着机巧和笑声的框架，则是对于红尘世界的“空虚”本质的惆怅意识。“色即是空”的观念，本来许诺说会给人带来哲学的安慰，但是对生命乃是梦幻的确知却无法解释黄庭坚感情的强度。这是一首以调笑去世好友的痴心为开始的诗，然而却以对无情谋杀的夸张回音作为尾声，这回音化为奇异而狂乱的钟声。这首诗说了太多的东西，表现了太多不同的态度，最终没有留下任何的结论。但是，我们并不要求它下一个结论：归根结底，这只是一首诗。

吸取教训

我们成长、改变和转化。我们从现在所是和曾经所是，变成别的某物。对自然而言，我们只是物，用作牺牲的“刍狗”；我们为自然驱使真的就如同风吹落叶一般。^① 我们的人性依赖于一个简单的天赋——对我们自身的变形作旁观者。

子祀、子舆、子犁、子来四人相与语曰：“孰能以无为首，以生为脊，以死为尻；孰知死生存亡之一体者，吾与之友矣！”四人相视而笑，莫逆于心，遂相与为友。俄而子舆有病，子祀往问之。曰：“伟哉，夫造物者将以予为此拘拘也。”曲偻发背，上有五管，颐隐于齐，肩高于顶，句赘指天，阴阳之气有沴，其心闲而无事，胼胝而鉴于井，曰：“嗟乎！夫造物者又将以予为此拘拘也。”

子祀曰：“女恶之乎？”曰：“亡，予何恶！浸假而化予之左臂以为鸡，予因以求时夜；浸假而化予之右臂以为弹，予因以求鸚炙；浸假而化予之尻以为轮，以神为马，予因以乘之，岂更驾哉！且夫得者，时也；失者，顺也。安时而处顺，哀乐不能入也，此古之所谓县解也，而不能自解者，物有结之。且夫物不胜天久矣，吾又何恶焉！”

俄而子来有病，喘喘然将死。其妻子环而泣之。子犁往问之，曰：“叱！避！无怛化！”倚其户与之语曰：“伟哉造化！又将奚以汝为？将奚以汝适？以汝为鼠肝乎？以汝为虫臂乎？”^②

面对最荒唐和最激烈的转变，《庄子》劝以善意的娱乐。我们在变化

^① “刍狗”一说，见《老子》，V。

^② 《庄子》，17/6/45—56。

中唯一的认识就是少关注过往而直面现实。在寓言中轻声欢笑的人物与预期的、真正的人类反应之间存在一段距离，它携有对过往痛苦的幽默并教我们在改变自我中必须走多远。建议的态度绝不是要刻意忽略，在拒绝受扰中暴露出恐惧；而是要求我们带着好奇和笑声，拥抱变化。

这个寓言承诺了愉快接受我们身处变化之中这一事实痛苦的自由。但它悄悄地告诉我们，我们根本不处于变化之中：我们没必要只成为自然之力的对象。它要求我们将自我安放在一个人类独有的品质——观察的能力之中。我们将我们的外部存在只看做对象；并且在这一解构中，我们超越了将质料填入丑陋的、令人惊叹的、甚至荒谬的形状这一过程。

在责令我们成为茫然的观察者时，寓言又给我们另一保证，即我们不必只成为“刍狗”——这个伟力作用下的被动的对象。存在一个自治的真正的自由，“去……的自由”（freedom to）而不是“从……来的自由”（freedom from）：这是我们去学习和主动地改变我们的理解的能力。《庄子》的哲学立场可能对这种自由无动于衷，但《庄子》作为一个文本的存在说明了这点。这本书为读者而展示；在揭示他为变化所塑形有多粗暴时，这本书也为读者提供了动机和手段去超越那个处境。自然可以使我们的物质运动；但存在一种超越物质的自由，即我们能自由地决定自己的理解。

一个哲学文本使它自身的假设和观点在写作和阅读中都得到采纳。我们假设哲学家在他写作之前已经知道；说和教（它本身足够焦急）的冲动只待手段。这个手段可能不同——柏拉图的对话体，《庄子》的寓言，几世纪以来西方哲学家一本正经的声音——但所有情况，我们都假设文本的真实独立于书写文本而存在；而且我们在推断知对于写的历史优先性中感觉到这种独立性可以证实。

一首诗，作为一种说话的运动过程，不同于对一个哲学文本的假定。因为这活的声音在变化之中，不存在庄子寓言中英雄们自嘲的距离：最好，这样的距离能在诗的过程中消解。究竟这个文本中包含了何种知识，都将通过写作和阅读的过程得到。对那些写诗的人来说，写作的传统将他们以一种特别的方式栖居于世界，等待写作的时机，关注那些似乎是预兆但其意义有待发掘的时刻与事件。学习写作就是学习如何学习；它不承认我们是自然的被动的对象，但也不假定庄子寓言已处于变化之外的立场（虽然它会从《庄子》接受一个教训——即我们有吸取教训的自由）。相

反，写作讲授一种在我们的转变中的用心的慢，一种我们（不只是我们的肉体）栖身其中时思考世界的艺术。

读者，轮到他，如果专注于这个人反思和反思的行为：他会发现这个人或过程是单调的、逃避的、深刻的或困惑的，但他从某人吸取教训的过程中吸取了教训。伟大的逃避在被看穿的过程中是具有吸引力的；诚实的困惑嘲笑我们做出结论；匆忙得到的简单真理赢来轻蔑。写作和阅读与学习相似——不是一种简单的说教，自然也不是一种自我满足的美学，甚至不是西方更为诱人的神灵凭附和虚构的成问题的知识——不如说他们是在经验中感觉到并吸引我们注意的，对不寻常的和不知为何重要的真理的思考。

苏格拉底：好了，伊安，你又一次自缚于一个古老的陷阱。当你写时，你究竟知道什么？

伊安：我已对此考虑了几千年了，既然我已放弃荷马转投杜甫，我认为我能给你一个答案。

苏格拉底：我一直认为你是一个聪明人，而且好奇地等待听你不得不说的。

伊安：对我来说，苏格拉底，似乎我对诗根本不了解；我一直开始知道。

苏格拉底：但伊安，你开始知道什么？

伊安：如果我能给出答案，我就已经知道了。

苏格拉底：来吧，伊安，你必须再次谈论这一诡辩。如果你不知道你开始知道什么，那么你怎么知道你开始知道了呢？

伊安：恰恰相反，苏格拉底——如果你知道你开始知道什么，那么你不再开始知道并已知道它。开始知道是一种反思的状态。无疑，它能独立存在于从它得出的任何知识之外。

苏格拉底：哦，但伊安——你如何知道反思了什么？我认为你知道你不知道的，因为你一半记住了——但先不考虑这些——我能看出你的确考虑了几千年，或者通过你言说的这个神已将兴趣转向哲学。但对我来说，似乎，即使这首诗是开始知道的一个过程，它仍然以知识结束（正如中国诗歌尾句“今知……”或从一种经验得出一个简单的道德教训）。所以诗人们实际上结束于了解些什么。

伊安：这点有意思，苏格拉底。但我发现即使当一首诗得出一个简单的结论，我常怀疑它真的是诗人开始知道的东西吗；实际上，我承认我从来也不能准确说出什么是诗人已经知道的——虽然他开始知道某些东西的可能性引导着我。但我确定，无论我开始知道什么都与诗人最终知道的东西不一样。俗话说一首好诗具有“无穷无尽的意义”。我认为这意味着它的价值存在于能令一个读者处于开始知道的恒定状态。

苏格拉底：那非常好，伊安，但我看不出它有什么好，如果你实际上从未抵达知的状态。

伊安：我们在哲学上可能不太有天赋，但我们能从一个人说话的方式上看出很多。我非常熟悉你的声音，苏格拉底；而且对我来说，显然，从你说话的方式，你不能理解开始知道的价值的原因是你已经知道。

思考一：陶潜《戊申岁六月中遇火》^①

在唐代以前所有的诗人中，陶潜（365—427）是唐宋时期最受喜爱和被模仿最多的诗人。陶潜的诗受推崇对唐宋诗价值的形成贡献巨大。但陶潜诗歌的特性为他的崇拜者所不及，在当时以及后来，陶潜一直都是中国诗歌史上一个特殊的人物。

同样在他自己的时代，陶潜作为一个诗人和一个人也都是独特而孤绝的。他同时代人的诗歌依赖于一种精致打磨的修辞技艺，在有限的主题、意象和反应的范围做文章。但陶潜谈玄论理的同时代人其实真的很单纯：陶潜对于所有他自称的简单与诚实，都有着强烈的自我意识，在这种自我意识的指引下进行安慰、自我辩解和反思的复杂的诗歌行为。陶潜的确不是第一个家中失火的诗人，但他第一个在诗中对这件事予以了郑重的考虑。

草庐寄穷巷，甘以辞华轩。

^① 《笺注陶渊明集》（SPTK），3.7a—7b。

每个人都有一所房子。一个人可能在一所房子出生、成长，在此度过一生，事实上没有什么值得记录的事。意义在于说这一事实和我们如何谈论这一事实。“寄”是一及物动作并局限为一种不长久的居住，暗示诗人可能一度居住，而后又搬到别处。出于选择，或出于形势，陶发现自己居住的草庐所在的小巷如此狭窄，以至于大的四轮马车根本进不来。不然他怀疑，有钱和有权的拜访者将拥到他的隐退处搅扰他。他理解他的贫穷与另一种令人痛苦的可能性有关；我们几乎可以想象他不停地将头转向窗外，以确信没有“华轩”进入这一狭窄的通道来干涉他的独居。可能偶尔他会发现自己身陷贫穷，但他将它解读为一个优点——“甘”于寄居于此，“甘”以辞华轩（可以推断，如果他居住在一条更宽的马路边，自然他们会急于召唤他）。

这种态度完全是陶潜的特征——有意区别于其他芸芸众生的一般倾向。他对于小的知足淡化了上天对他的双重不公——火不仅烧毁了他的一切，而且在他拥有得如此少时烧毁了他的一切。但当一个人的一切被烧毁，他贫穷或富有就无甚要紧：在失去所有后都一样，都被带至同一个一无所有的处境。在一切被烧毁后，只有一种人的反应有别于一般人：一个不仅满足于比他本应得到的更少而且甚至“甘”于选择更少的人。大火通过将最后的一点财产也全部烧光帮助这个人形成自然的倾向。

正夏长风急，林室顿烧燔。

这件事几乎不值得琢磨。有一处能解释火势的范围——一阵猛烈而持久的大风——但没有起因。这一描述具有新闻报道的简洁。一个唐代或宋代的诗人会陶醉于对火焰的描述，解析他为一家人安全逃脱的焦急，估算这一破坏的程度，并煞费苦心地为每一根烧焦的木材哭泣。但这种事对一个选择拥有少的人来说是：火把他仅剩的一点负担也烧光了。

这是一场意外——没有原因，没有意义，也不热衷于外在的细节，只记下一条“它发生了”。诗歌真正的兴趣在于我们对此类事件如何做出反应，以及其中我们反思的过程。

一宅无遗宇，舫舟荫门前。

从陶潜的实用主义看，他对占有和富裕缺乏兴趣变得可信。虽然他不想将他的精神束缚于肉体，但他强烈意识到最低限度，即“什么是足够”的边界。必须要有一个屋顶在家的上方，陶潜认为船的开放的遮蔽已足够。这一需要和它的解决值得在诗中说明。它不是一个真实的屋顶——只是一个“荫”，一个挡住或覆盖的东西——但它像真正的屋顶一样给人荫庇。他已发现即使在穷得连茅屋都住不上的情形之下，“什么是足够”的新的边界，因此他没有什么好悲悼的，没有什么好抱怨的。

第一句的“寄”暗示了短暂；相对永恒来说甚至更少矫饰。人类文明，伴随数百万年人类的繁衍生息，一直致力于创造稳固和永恒的幻觉。肯定有一个偶然事件令幻觉破灭，令我们发现人类生活于“漂浮”状态，处于不断变动的本性中，但人类仍然保留观察，以及对自然的变化和身处其中的我们的变化加以说明的重要品质。

迢迢新秋夕，亭亭月将圆。

起火的这个月，六月是属火的夏天的最后一个月；秋天现在就要来临，对陶潜来说是该考虑即将到来的寒冷和找一个比船更好的居所的时候。但在“露天”中，他只注意到“开放性”：通过烧毁头上的屋顶，大火已经给了他一个视线不加阻碍的天空。抬头看，他可能记起天空常被叫做“宇”，并常与覆盖的“覆”相联系。这是生活在5世纪的老实人憨第德（Candide）^①的反应。这个茅屋顶虽然简陋似乎能持久，但最后证明了变化。天空的“宇”，经受天气、月亮、季节无常的变化；但它证明了持久和可依赖。他的茅屋顶不单将夜空隐藏于他的视线之外，而且它是一笔财产，像所有的财产一样，会将一个人陷于一种关系——或者积极占有或者失去。这个新的、透明的屋顶超越占有、失去或遭受任何火灾之外。

陶潜对他新屋顶的惊奇在于看本身，在直接的描述而不是反思的状态

^① 伏尔泰小说《老实人》又译为《憨第德》的同名主人公，持乐观主义的生活态度。——译者注

(我惊奇于……)。他不是那种诗人，记录自然如何给他一个新的、更好的屋顶，代替被火带走的屋顶。这种巧智正是宋诗喜用的材料，但许多唐代诗人发现难于对这个交换进行评论。当韩愈在《落齿》一条条述说没有牙齿的可能的益处：我们也被有意的娱乐行为逗乐，但没有片刻相信韩愈将不幸转化为了幸福。^①但我们相信陶潜：他似乎只看到景色的美丽，没感到凄厉的秋天来临的威胁。假设陶潜把家搬到船上时没想到这点，甚至我们也没注意到这一临近的关切。我们可能惊奇，为何他不至少考虑下食物和居所；但陶潜只提到美景、变化和重生。

果菜始复生，惊鸟尚未还。

与土地相系的自然遵循季节的循环开始在火后重生，在重生中似乎存在一个接近自然的等级制度，这一等级制度逐渐为我们普遍接受的生物等级制度取代（虽说在人类意识中，或更恰当地说，在人类自我完善中，能够回到最高层次的自然）。这些没有感觉的果菜又回来了，对如房屋火灾这种小的灾难无动于衷——也许同时应答了陶潜对即将来临的冬天未说出的顾虑。但鸟学会了自保：它们已受到“惊吓”。虽然诗人期待它们最终的归来（“尚未还……”），鸟似乎不能像果菜那样完全无动于衷。

中宵伫遥念，一盼周九天。

平凡的屋顶会挡住宽阔的视野：这场火灾提供了反思变化的场合和时机。一个连续的期盼横贯“九天”（从字面上讲，指九个方向，或九层天），并处于诗人最后反思自我的语境之中。

总发抱孤介，奄出四十年。
形迹凭化往，灵府长独闲。
贞刚自有质，玉石乃非坚。

^① 《唐代》，no. 17866；《朱文公校昌黎先生集》（SPTK），4. 10a。

有一所房子；曾有一人拥有它并在此居住。这所房子烧毁了，而这个人幸存。房子被烧毁后，这个人开始知道这所房子对他并不是必需的。在反思中，他判断所有外部之物——房子、身体、行为——都会变化、破损、燃烧，而在其内部之物不变。平静来自这里：对外部变化的程度的沉思提醒这个人，灵府是多么不同和持久。这种对自我的意识不是苦行僧的禁欲主义：它来自于自己，是一个人在夜空的覆盖下没有遮挡时会发现的适应能力。陶潜惊奇于变化并从未感到它的威胁。他反思的结论是庄子寓言建议的态度的对应物；但因为它是一个发现，生发自一种时机，不同于寓言：它是脑中的片刻，随事态发展会立刻变得更真实和更复杂。这个寓言静态地体现了一个真理；但诗歌保持流动，对内适应力的平静的欣赏可能受到挑战并遗失。

陶潜的原则是“独特”，它们的独特表明了另一种公共的世界，其中人们依附于他们脆弱的外壳——房舍、身体和名声。在那个世界，真实的损失能够发生；那儿一个燃烧的房子是被烧光的自我的一部分。它是一个转喻的世界，其中“华轩”代表他们所有物。陶潜区别于这个世界，但这些原则的独特性（不是为独特而独特）承诺了共享诗人的价值的社区存在的可能性。

仰想东户时，余粮宿田中。
鼓腹无所思，朝起暮归眠。

在陶潜对远古的假想中，丰裕直接从占有规则的缺席而产生。这是陶潜的精神家园，但他是因缺乏而梦想它——不是自由地。对一个满足于他的拥有之物对失去无动于衷的人来说，这个原始社区中的丰裕的梦想是一次飞行，一种痛苦、不满的行为。

第一个教训的和谐被打破；平静受到危及。冲突在对所有外部事物无动于衷与“什么是足够”的满足的理念之间发生。一个问题沉默地提出：如果比界定的最少还少，精神的独立能否保持？陶潜不直接回答，逃进“远古”。那时谷物宿中田；那时，个人的“失去”被集体的丰裕所抵消。在陶潜对传奇过去的关注的背后，我们必定会听到因饥饿与匮乏发出的呻吟，这在月夜美景下被遗忘的声音。世界不再像它从前那样慷慨；再没有余粮宿中田。

在远古，一种普遍的充裕使不关心变得容易；但陶潜发现自己不为现今的世界相容，受到即将来临的冬天、可能的饥饿和愚蠢但顽固地依附财产的人类社会的威胁。在东户的日子，如果一个人的房子着火了，根本无关紧要：有其他人可以与他分享，他们不会认为食物与居所是私有财产。但现在更困难了，守护一种开放、无私的精神已成为一种孤单而脆弱的立场。

既已不遇兹，且遂灌我园。

这是一种心神不安的、复杂的回答，但正如所有伟大的回答，它说得很简单。这是伏尔泰式的回答。它拒绝忧虑或哀痛，但它的确承认围绕这首诗的实际问题，即威胁哲学家的平静的未说出的饥饿和缺乏。结句的决定保持着承诺的平静，没有希望或恐惧。它是一种进入自然进程的行为，和唤起对诗中前面所提的果菜的重生注意的行为；它服务于肉体的自我但不依附于它。

诗歌能调解、综合精神生活的准则和态度与对外在世界的不可测感和局限感。陶潜需要知道在多大程度上必须屈服于这个为匮乏所威胁的现实的人；但又必须不被那种威胁触碰和改变。他的回答是个好的例子。

草庐寄穷巷，甘以辞华轩。
正夏长风急，林室顿烧燔。
一宅无遗宇，舫舟荫门前。
迢迢新秋夕，亭亭月将圆。
果菜始复生，惊鸟尚未还。
中宵伫遥念，一盼周九天。
总发抱孤介，奄出四十年。
形迹凭化往，灵府长独闲。
贞刚自有质，玉石乃非坚。
仰想东户时，余粮宿中田。
鼓腹无所思，朝起暮归眠。
既已不遇兹，且遂灌我园。

思考二：苏轼《十二月十四日，微雪， 明日早往南溪小酌至晚》^①

在吸取教训中，在外部世界的顽固事实与已接受的诗学传统（有属于它的热衷的关注对象、行动计划和适当的反应）之间存在一个不稳定的平衡。前人诗歌和整个写作传统不仅对现在的诗歌，而且对生活产生影响。过去难忘的诗歌的场景总是匆匆将我们带入田野和山岭，寻找适宜的景色和期待的经历；而最喜爱的诗歌则教会我们如何构建诗歌情境，以及如何理解和欣赏它们。雪景之美这一主题被写入诗歌之前，无疑早就吸引了审美的眼睛；但是一旦有大量值得注意的雪景诗写出来，那些对过去经验的记录就会和现在的、可能的经验缠绕在一块。旧诗、新诗、诗歌赖以发展的正在实施的生活计划，在创新与受限的活跃转换中涌现到一块。旧的教训与快乐产生出新的；无论新生的教训和快乐是忠实的复制、是反叛、是对立，它们都承认它们的来源。

幸运的是，自然界没有阅读过任何诗。它可能固执地闯入经验之中，将作者精心设计的诗歌情境复杂化，并使其受到阻挠和破坏。一个诗人在准备重复他的文学前辈的教训和快乐的那一刻，发现他期待中的诗歌被一种更高级的混乱所破坏，这对他而言不啻为反讽的绝佳时机。遇到这种令人尴尬的不速之客，二流的诗人不知所措；像苏轼这样的大诗人则笑对纯粹人工诗歌的揭露，而接受自然提供的无限多的、更成问题的诗歌。但有时却笑不起来。

南溪得雪真无价，走马来看及未消。
 独自披榛寻履迹，最先犯晓过朱桥。
 谁怜破屋眠无处，坐觉村饥语不嚣。
 惟有暮鸦知客意，惊飞千片落寒条。

这对一个地方官而言是一个深刻的教训。他应私下将这首诗做成两首——一首关于南溪的雪，一首关于体验民生疾苦。这样我们的鉴赏可以

^① 《苏》，4. 18a, 第1715页。

舒适地分为两类：我们可以在第一首诗中钦佩苏轼生动的审美感受，然后在第二首诗中向他作为地方官关注民生致敬。但一个诚实的诗人会让自然来写就它顽皮的诗篇。

如果第一个四句在他夜归之前或之后写作，那么是在他看到村庄之前还是之后？在这首诗的进程中，价值在改变，开头的意义随这一天的不同时刻而改变。如果他离开南溪时已写好或想好了四句，那么他“真无价”的赞叹又回来缠住他，美学上的陈词滥调“无价”变成第三联语境中露骨的和字面上的“无价”。我们不可能知道自然是否写出苏轼的可爱的四句；但我们，读者，单纯地被快乐事件的标题的诱惑所吸引；我们循着这一天场景和情绪变化的过程；当“无价”成为字面上价值的缺乏时，我们才发现我们陷入诗人对价值判断的同一个错误中。

我们的诗人周密地计划，在雪融之前走马去看，怀着忌妒的心理寻找可能阻止他荣幸地成为到达此景第一人的脚印；他的履迹肯定是朱桥雪上的第一个印迹，一种贵族气派的尊荣，令人联想起在他之前的诗人著名的对句。这是一种计划的体验，以创作出一首诗作为其自然的结果。我们也许能感受到他寻找履迹时一种轻微的、精致的焦虑，担忧某人可能在这片处女般的雪上嵌入一只沉重的鞋印来破坏他预期的诗歌。但这个计划开展得很顺利：这片景致完全属于他去享受，如同其他诗人已享受过同样这种景致一样。苏轼可以写他计划的诗篇。

那一夜他回去。疑问句“谁怜？”有内疚、反讽的一面。村子的“器”语——这个寻找雪溪的纯净与隔绝的文雅学者所要逃离的粗俗——的缺席令人恐怖。这种雪景的宁静却令诗人不平静；它的沉默谴责着他。

我们已谈过这一点；与其说诗人是吸取一个教训不如说是被迫学习了一个教训，且这首诗可以在此终结。但自然不会写简单的诗歌——把它留给那个骑马来赏雪的诗人。这不祥的乌鸦，受到诗人出现的惊扰，飞走；它是从雪枝上升腾的丑陋的黑影，振落了千片寒条，露出下面黑色的树枝。这是世界的征兆——事实上，甚至是这一情境显明的象征。但在这个复杂的道德语境中，这个征兆的意义被它难逃的美所折中。一个丑陋的社会现实和一个地方官因疏忽而产生的负罪感太快地转化为艺术——那种诗人早晨出发在雪溪寻找的艺术。“千片落寒条”——我们应该战栗：自然将人看做“乌狗”；诗人将它们作为诗的主题。在冷漠的自然与冷漠的诗

人之间存在一种潦草的融洽关系，有如暮鸦“知客意”一般。村民被款待的不是公粮做的热餐，而是“客观的对应物”。

我们愿意相信诗人学会了两个教训：第一，关于疏忽的显明事实；第二，更多不确定的真理。我们愿意相信最后一句他只是想再次让我们脱身，正如他第一次做的一样。我们不可能知道他开始知道什么，但我们将很明智地让步，不是从被揭露的丑陋的象征而是从它无情的完美让步。

思考三：王安石《游褒禅山记》^①

我们在写作的行为中学习，但我们可以随便答应那些作品离开我们而被其他人阅读。阅读这个世界，苏轼会谦虚地吸取他被迫学习的教训；但诗歌的读者不想被迫学习，在这些作品中发现的教训：他们想要按照他们的选择学习的自由，正如在暮鸦从枝条上振落雪条的未言明的教训中学习一样。写作是一种思考的行为，当它留给其他人，它就成为他们思考的对象。聪明的作者不会让他的作品去说教而是去纪念——使之成为共同记忆的部分。

但共同的记忆会丢失东西，而且记忆的话语会变得模糊不清。面对这种退色的记忆也许它本身就是一种值得纪念的行为。公元1054年王安石参观了现处安徽省的褒禅山，写下了一篇散文“记”下了当时的情景。

褒禅山，亦谓之华山。唐浮图慧褒始舍于其址，而卒葬之，以故其后名之曰褒禅。今所谓慧空禅院者，褒之庐冢也。距其院东五里，所谓华阳洞者，以其在华山之阳名之也。

我们来到这个世界存在两方面，一方面属于自然，另一方面属于人类历史。我们会发现自然世界有某种东西像“历史”——树从幼苗长成，又在暴风雨中倒下，河流改变线路，悬崖成为斜坡——但我们在一个地方的自然一面看见某些事物既现存又长久，某些事物则在时间中湮灭。一个地方属于人类历史的一面是它过去的用途：正像一篇自传，它始于名字和谱系，名字的血统。也许存在那些只知道现在的名字的地方——一个叫慧

^① 《临川先生文集》（SPTK），83.2a—3a。

空禅院的地方——但不知道这个名字从何而来。这是无知，而且对历史学家来说，它是忧郁的无知，提醒他名字和行为如何从公共的记忆中消退。它也可能是一种危险的无知，极可能导致盲目重复过去的错误。他记下了这个一般使用的名字并发掘它的来源，真实的名字。

名字因人类的历史而承载了意义的重量。南北朝时期的陈朝（573—588）最后一位皇帝做了一首绮艳轻荡的歌《后庭花》。他的劝诫者听到这首歌，为在其中听出王朝衰亡和解体的不祥之音而哭泣。没过多久，陈朝为隋所征服。3个世纪以后，正逢李唐王朝饱受内乱之苦之时，杜牧夜做《泊秦淮》：^①

烟笼寒水月笼沙，夜泊秦淮近酒家。
商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花。

对这个歌者来说这只是一首歌——绮艳，有着诱人的外表。对聆听的诗人来说，这首歌承载了哀伤历史的全部重量，如此之多以致诗人肯定这个女子不理解：如果她理解，她不会唱那首歌。在人类历史中，这首歌是亡国衰落与痛苦记忆的标志和现时困境的不祥之兆。她的无知是一种构成威胁的无辜，与去追溯这个名字真实历史的历史学家的责任相对。

褒禅山有一个名字；它可能不是最有名的山，但在王安石眼中它不可能只被看做“一座山”。这个名字和它的历史必须被传承。但细节漫灭；它们的缺失对后代的思考十分重要。

距洞百余步，有碑仆道，其文漫灭，独其为文犹可识，曰花山。今言华，如华实之华者，盖音谬也。

对很少关注在后代中他们声誉的文明来说，石碑是难以理解的；而对切实感到这种关注的文明来说，石碑又是对他们的必死性扰人的提醒。金属和石头中的碑文意味着一种永久纪念的行为。但古代文明的领地因书写褪色或已消失的石碑而变得界限模糊。这些石碑固执地成为不可复原的失去之物的纪念碑，先人欲将一生功过传于后世的失败的纪念碑。

^① 《唐代》，no. 28243；《樊川文集》（SPTK），4. 6a。

面对一个仆倒和破损的石碑，作者读到了自己，读者了解了作者。作者可能哀悼时间的飞逝“吞噬万事”和悲痛关于人类及其功绩的记载没有自然界更持久。他可能像子祀、子舆、子犁、子来那样嘲笑人类在造物者支配下不断变化中的弱小。或者他可能，以一种粗犷的、现世的英雄气概，只记录仅存的两个词，指出他同时代人对原初名字的误用，并修正这一有关这座山的人类历史断片。

关于这座山的人类方面是它的历史；但很少留存，甚至这些收集起来的记忆碎片一直不断地被抹去、破坏和改变。作者调查和恢复他能做的；他不是去寻找永恒的真理而是从事一项抢救工作。永恒的真理总是在场和容易获得；处在更大危险中的是那些构成可触及的过去的脆弱的细节。

其下平旷，有泉侧出，而记游者甚众，所谓前洞也。由山以上五六里，有穴窈然，入之甚寒，问其深，则其好游者不能穷也，谓之后洞。

当语言和自然成对地展现现象，我们会对这些术语作比较并在它们中做出区分。一个山洞低浅，是可到达的高度，因而常被参观和记录。另一个山洞寒冷，在更高的地方，只有那些“好游者”参观，但也从未穷其底。探险家总是更喜欢遥远而少人问津的地方；目的地的不易到达证明那些进行尝试的人的无畏和坚持。

有两种人：只知道这些山的现在的名字的人，和像王安石关心这些名字的来源和历史的人。有两种山洞：一种容易到达和常被探寻；一种深而远，不能穷其深。这两组对立秘密地并置，对立的两个部分与另一组对立的两个部分相互吸引。我们立即发现王安石对后一种山洞的忠诚。

余与四人拥火以入，入之愈深，其进愈难，而其见愈奇。有怠而欲出者，曰：“不出，火且尽。”遂与之俱出。盖余所至，比好游者尚不能十一，然视其左右，来而记之者已少。盖其又深，则其至又加少矣。方是时，余之力尚足以入，火尚足以明也。既其出，则或咎其欲出者，而余亦悔其随之，而不得极夫游之乐也。

这个山洞的旅行是王安石游褒禅山的主要经历，但也是对一次失败，

以及对一个易犯错的凡夫俗子的妥协的忠实记录。如果王安石继续探寻这个山洞，可能就没有《游褒禅山记》，或最多是个非常不同且更少痛苦的记录。虽然他坚定地知道如果他所有的只是意志，他可以继续向前走，但他屈服于脆弱者意见的引诱。这个记忆也是一次忏悔，要求他反思导致失败的原因。它是一根刺——一根小刺，却很痛——它的痛要求反思者吸取一个教训，对山洞和石碑的经历做一次总结。

当王安石游览褒禅山，他不看自然；他看人类历史和人类关系。这山洞的自然的的美可总结为行进中的“奇”，甚至那种“奇”最后对人类观察者而言限制了自然的美。

于是余有叹焉：古人之观于天地、山川、草木、虫鱼、鸟兽，往往有得，以其求思之深而无不在也。夫夷以近，则游者众；险以远，则至者少。而世之奇伟、瑰怪、非常之观，常在于险远，而人之所罕至焉，故非有志者不能至也。有志矣，不随以止也，然力不足者，亦不能至也。有志与力，而又不随以怠，至于幽暗昏惑而无物以相之，亦不能至也。然力足以至焉，于人为可讥，而在己为有悔；尽吾志也而不能至者，可以无悔矣，其孰能讥之乎？此余之所得也！

这一命令是“得”：在儒家经典中，“得”被理解为与“德”同源，圣人“内在的品质和能力”。有些可以在经验中“得”，得是自我完善和成圣的一部分。古人向自然学习，但自然最惊人的形式（假设从自然能得到最丰富的知识）达不到。如果某人，不管什么原因，不能达到自然最奇妙形式的黑暗地带，这一失败绝不会取消“得”的命令。相反，失败的探险者将反思自我，发现他是如何及为何失败，吸取一个关于吸取教训的教训。

这个奇妙的词是“深”，它同时指山洞和最深沉的思考——借此古人吸取他们的教训，王安石吸取他的教训。山洞的深处充满黑暗和不定，只依赖一个火把和一种坚持开路。如果王安石所游历的山洞未知的黑暗并非柏拉图的影像，它的确要求那些探穴者勇敢而顽强地去尽力探寻和知道他所能知道的。

余于仆碑，又以悲夫古书之不存，后世之谬其传而莫能名者，何

可胜道也哉！此所以学者不可以不深思而慎取之也。

从个人的失败和从失败中吸取的教训，王安石转向了个人的胜利——仆碑上这座山原来名字的复得。在山洞，他未能尽其所能走进；在这块石碑，他达到他能知道的极限——知识的障碍是外在的。但失败和成功都发生在细节的受限的世界中。

四人者：庐陵萧君圭君玉，长乐王回深父，余弟安国平父、安上纯父。

至和元年七月某日，临川王某记。

在儒家传统中知识只以实践的方式表现。在王安石已吸取的教训的语境中，正式的游记的结尾获得了特别的意义。作为一个有抱负的智者，王安石从体验的细节中吸取了教训；作为他自己的历史学家，他将教训付诸实践，记下了他同伴的名字和日期。但某种程度上，也许是记不清，也许是文本传播中的意外，七月的这一天，即旅游或写作的这一天，似乎已经遗失。

题外话：关于慵懒

（写给那个没点名的、想离开洞穴的人）

慵懒的真正热衷者肯定会欢迎这个允许他们回到他们习惯的不作为的，受到激烈指责的话题；他们会推断任何用心写这个慵懒话题的人，从他在这件事上花费的精力，被证明缺乏对这一话题的深入见解。相反，我认为对慵懒的真正欣赏在那些把慵懒当成一种文雅追求的人中才最为极致。这一话题确实是个无所事事的话题，但它可能作为一种诱惑来对抗王安石散文中提出的可怕的上进，并提供我们一个公然违抗的场合来消磨时间。

慵懒在七宗罪中似乎是后来添加上的——它既不足够刺激以引起许多顽皮的写作，也不足够危险值得那些严肃的道德家的额外关注。对它提出的最主要的异议，如詹勒美·泰勒（Jeremy Taylor）在《神圣生活》（*Holy Living*）中所说，是一种信仰的懈怠，更诱人的罪恶会乘虚而入。的确，

慵懒是最不幸被忽略的罪恶之一，并且只在英语文学传统中才偶尔给予它应有的敬意——如詹姆斯·汤普森（James Thompson）的《懒惰城堡》（*The Castle of Indolence*）。汤普森的巫师向粗心的必死者施以的安于享乐、不思进取的咒语足够迷醉，勤奋、虔诚的骑士的死暗示了诗人隐秘的倾向；但在此处甚至索罗斯（Sloth）的作为也非常像他的表兄赖森斯（Licence），他的慵懒偶尔附带一种不合适的精力。

尽管有儒家的严肃，中国人也有丰富的慵懒的文学，一种轻松愉快的不作为，如果说它缺乏汤普森的耽于声色的感官享受，那么它更随和、更少罪恶感。这种令人放松的重要文本之一就是白居易的《咏慵》：^①

有官慵不选，有田慵不农。
 屋穿慵不葺，衣裂慵不缝。
 有酒慵不酌，无异樽常空。
 有琴慵不弹，亦与无弦同。
 家人告饭尽，欲炊慵不舂。
 亲朋寄书至，欲读慵开封。
 尝闻嵇叔夜，一生在慵中。
 弹琴复锻铁，比我未为慵。

诗人（或散文家）可能自相矛盾，写作真的很费时，本可以不用动笔。而且肯定有人对白居易追求慵懒时，精力旺盛的求胜心感到不舒服。但可以说白居易在辩护时，即使不厌其烦地歌颂他的慵懒，他也是极懒散地做，为避免随意枚举的不便，并不费力证明他的处境。而且白的比较只说明诗人注意到来自无意识和习惯的努力的危险。正如汤普森的懒散的幽灵证明的，成为快乐的奴隶与成为责任的奴隶一样容易。

但是为了推延下一章和漫不经心地延长我们这一篇，让我们对这种慵懒做一勾勒。白居易太过于舒适以致没有意识到我们是否会误解他的平静。不可能不注意到白居易在他的慵懒上如此奇怪地花精力：对他来说，慵懒显然是一种有程度之分的，并要求警惕以避免哪怕是最小的要求的状态。的确，当作为一种“文雅的追求”过于被欣赏，慵懒似乎并不比任何

^① 《唐代》，no. 21999；《白氏长庆集》（SPTK），6. 8b。

其他追求的目标更好些——令我们注意，令我们充满焦虑，唯恐一不小心坠入不慵懒之中。

慵懒不仅是一种愿望，也是一种特殊的愿望。它是否定的，总是避免一些令人不愉快的选择。在避免的对象中，我们发现在阿凯丁（Arcadian）的慵懒与白居易的仪式化的拒绝之间的最大区别。汤普森笔下沉湎的阿凯丁有权利做他们想做的任何事，他们逃脱禁令也逃离要求。白居易从与地位和身份相关的所有不愉快的劳作，甚至从满足他最微不足道的需求——饮酒、吃饭、看朋友的信，一条一条解脱自己。每一条他列出的拒绝都有一个相应的愿望：当他展示要他处理的任务时，一种诱惑摆在前面，然后拒绝。不去经受要求的痛苦，他遵循的是快乐。每一个对行为的拒绝同时是一种损失，但他对外部要求的强烈反感——不论由社会强加或事物的简单本性使然——比普通的愿望更强大。这种典型的慵懒追求植物最纯粹的条件；但既然他错生为人，这一追求注定受挫——不管他在小快乐的隐秘要求的揭露和预防上多么警惕。即使他的家人给他喝水和让他晒太阳，这个不愿去谷壳和照料农田的人都将处于危险之境。

我们希望没有沉溺于慵懒的勾勒之中，它导致了一个不愉快的结论，一个与慵懒完全不协调的结论。慵懒是一种有力的、否定的冲动，由反抗其他事务所激起的，对抗的生活模式。汤普森的纵欲与白居易的天然的植物状态都是对所厌烦事务的逃避。前者逃离的是一个充满禁令的世界；后者寻求从一个要求不断、专横的世界逃离。可爱的慵懒不过是戴面具的反叛。

传统的叛逆^①

人知其一，莫知其他，战战兢兢，如临深渊，如履薄冰

——《诗经·小雅·小旻》

让我们回到源头，回到诗歌的开山纲领：“诗言志。”诗把人心中的强烈感情、远大志向或者倏忽而来的情思都表达了出来。诗亦可关注外部世界，但这只是在诗涉及观察者本人的复杂感受时。诗之焦点乃是诗人的自我。

但是，我们仍然为表现诗中的自我的多面性而纳闷。它常常显得像个拙劣、生硬、拘谨的东西，它观察，理解外部世界的形式，沉思，然后作出反应。有时它欢欣愉悦，更多的时候，它受到伤害，感到痛苦。如果采取些谨慎安排的慰藉或解决办法，自我也能够祛除痛苦。但这么做，其结果往往只不过是达到一种脆弱的心理平衡状态。

在《吸取教训》中，作家不去改变外部世界，而是改变自己。纵观中国中古思想与文学，它的第一个推动力就是改进或限制知者而不是它所知道的事物。然而，自我却难得有所作为，除了说出他最谦抑的愿望之外，很少再表露什么心迹：对于身受的压抑，他很少表现出有予以还击的能力。他对外部世界现状的反抗心理，最通常是化为隐居遁世者所抱定的一声响亮的“不”——逃避现实，拒绝有所作为，拒不参与社会，心中不存期盼。他的最高信条是：“让而不争。”

像李白一类诗人的自我，是凭其狂放不羁的伪装来打动读者的。诗人渴望羽化登仙，渴望挥戈驻景，渴望抽刀断水。但夸张的喧嚷之声，无形

^① 此章引用程章灿的译文《传统的叛逆》，收入莫砺锋编《神女之探寻》，上海古籍出版社1994年版，第211—239页，注释略有改动。

中也损害了夸张者意绪的严肃性，从而嘲弄了这份激情。在大部分诗中，自我仿佛生活在一个只有不幸而绝无悲剧的世界里。^① 这个世界绝不存在于人类的意志与死亡的偶然变故之间，或是存在于仅属于人类的道德规范与某些破坏人类伦理秩序的超自然法则之间那种不可调和的冲突。欧里庇底斯的《酒神的伴侣》^② 在这方面也甚少描写。神秘的和神圣的毁灭性力量的突然爆发，汹涌冲击人类伦理世界，那是不可思议的。

诗能使情感得到净化，但这净化剂与其说作用于读者，还不如说作用于诗人自身。韩愈曾指出，凡物之鸣，都是从某种不平向平静复归的必然结果：最善鸣者能使紧张情绪得到松弛，从而恢复内心的平衡。^③ 人们描述一颗骚扰烦躁的心，常说心里胀鼓鼓的难受，又找不到一个发泄口，直到这种压力释放出来才好些。诗人忍受着类似气胀的心灵痛苦，陆龟蒙根据一个语源学的旧注“诗者，持也”，把诗说成是一个安置这些被抑制的情感的“容器”，“持其情性，使不暴去”^④。在亚里士多德式的净化理论中，它含有作为宗教仪式替代品的神秘成分；对比起来，中国传统诗歌净化理论则是生理学意义上的，这真令人高兴。

假如自我都仅仅是一个驯服然而机智的受害者，假如人类所有疑难重重的情感都能这么轻而易举地在诗行中宣泄出来，那么，我们继续保持对中国诗歌的兴趣，就没有多少必要了。但是，这些说法之所以不可信，也使我们懂得了要划定一个界限，凡对超出界限者，我们便不能再简单地相信传统的诗歌理论家们的解释，也不能简单地相信诗人们的自我解释。关于诗之功用的旧说以及诗人们的自我解释，对我们来说，并不是失去了重要性，而是它们的价值因而变得更为复杂了。那一类的解释只告诉我们：诗和诗人应该是什么，或是他们如何才能符合要求。诗应该成为人们获得内心谦和、平静的手段；诗人应该展现温柔敦厚，自我节制。之所以会有这些清规戒律，是因为人们担心诗可能会变得更具危险性。

诗有其得体的一面，但经常与之相伴出现的，也有极为重要的而又含

① 存在一个特殊的例外：这个群体可能对这个有德性的人不予理睬并将他放逐。见第八篇诗论《孤独》。

② 欧里庇底斯：古希腊三大悲剧家之一，一生共写有92部戏剧，其中《酒神的伴侣》以描写疯狂心理著名，此剧在其死后才演出并得头奖。——译者注

③ 《朱文公校昌黎先生集》(SPTK)，19.6b。

④ 《全唐诗》，第7207页。

糊隐约的、不得体的一面。要理解这两者间的关系这个难题，我们得考察那些对传统的叛逆现象——在那些场合，被拘禁的力量挣扎着要摆脱禁锢，吞没“应该如此”的诗的界限。对传统的叛逆有几种不同类型：有少量诗歌公然表示要砸碎保守的枷锁；数量稍多一些的诗中，叛逆情绪无形中削弱了那些最谦和和优雅的意图；另外还有数量更大的一批诗，其恬静只是徒有其表，其内部则全是冲突。对于这最后一种、也是最常见的叛逆，我们只要回想一下王维的《秋夜独坐》就能明白。诗中那种静态平衡是铁一般牢固控制的结果。当事物处于静止状态时，就体现为一种简单的静态平衡。当两股互相对立的强大力量展开你死我活的争斗而又相持不下时，则表现为另一种紧张的静态平衡。这两种静态平衡在形式上是一致的；不过，在后一种的平衡中的那张力的蛛丝马迹却提醒了我们，促使我们意识到，在平静的背后是有些力量还在起着作用。

显然，诗之得体与不得体的两面性是诗人心中展开的一场规模更为宏大的战役的缩影。人类身上所具有的某些动物特性，如热烈的情感欲望，对未知世界的恐怖，自私的意愿以及对加诸这种意愿之上的一切限制的叛逆倾向，都是普遍存在的，也不能根除。人的这些动物性是社会秩序的天然敌人。由于这些特性不能根除（如果能办得到，社会会乐于将它们清除净尽的），就有必要对它们加以控制，或者只允许它们以某种安全无害的形式表现出来。在许多文化里，文学在矛盾冲突中都起着一种奇怪而又十分重要的作用，它既服务于人类这种危险的动物，又根据社会的意志，使人类保持安分守己。西方文学传统中虚构的置换作用对于满足这一社会需要贡献甚大。也许，希腊人在战斗中有比波斯人更为训练有素的队伍，部分地是因为他们都钦佩一位任性但有作为的英雄^①。这个英雄因为有人蔑视了他的个人荣誉，就躲在自己的帐幕里生闷气，而听任同胞们羸弱的队伍被嗜杀的赫克托耳打得落花流水。随着中国虚构文学传统在戏剧尤其是在叙事散文中的发展而爆发出来的骇人力量，其威胁之大也绝不亚于西方。然而，虚构传统愈是逼近高雅的“文学”（在中文意义上），这些混沌无序的力量就愈是被无情地控制起来。

^① 指阿喀琉斯。据《伊利亚特》，在特洛亚战争的第十年，阿喀琉斯因希腊主帅阿伽门农夺走他的女俘而拒绝出战，希腊军队因此大败。好友帕特洛克罗斯被特洛亚主帅赫克托耳杀死，阿喀琉斯遂立誓为亡友报仇，与阿伽门农讲和，终于在战斗中杀死赫克托耳。——译者注

历史事实或想象允许别人可做的事，“我”是不能任意做的。当诗人像他在写诗时那样作自我表达时，他不得将对于社会礼仪规范所持的强烈反对姿态归罪于史实或已被认为是事实的传说。它们不会被当做无害的虚构而视若无睹。在这里，自我的原始冲动所触犯，正是社会所强加于诗歌以外的活生生的世界身上的清规戒律。思想、行为和情感所受到的种种束缚，诗歌在其语言形式的规格化中也会遇到。

在清规戒律这件事上，有些基本公式是永远不会改变的：在诗歌中或在人类社会中都是这样。禁忌越是严厉、持久，在人们看来，被禁的事物便具有越大的力量和威胁。早期的道家旁敲侧击地指出了这一点，说宣布某事物为禁忌对象，其结果反而使那事物成为全社会强烈关注的焦点，而人类精神中所有本来处于静止状态的力量，也因而聚集起来，打破这些禁忌（尽管这种反抗行为必须做到机智、巧妙，无懈可击）。

要避免受到指责也颇不容易。诗歌评论家们从来是十分警惕的，随时斥责那些不合时宜的观点，批评那些有欠雅驯的情感。“自我”应当以公众认可的方式做出反应，诗则应当起到一定的净化作用。诗的批评（包括诗论）与诗的实践之间的关系总是紧张的，却从来不是简单而直接的。批评既不是对诗之实践的适当描述，又不能很理想地取代诗的实践，甚至也不能成为一个独立的传统，对诗的实践置之不理。不过，诗评和诗论倒确实总是有一种含而不露的命令成分，它们一边教诗人在诗中应当表现些什么，一边教读者在诗中应当领会些什么。

可是，诗评和诗论告诉读者可以通过正当方式在诗中领会到的那些东西，也许不足以成为诗歌吸引读者的全部理由。以被认可的方式从字面上领会诗旨，或许只不过是一层高雅的伪装，掩盖在它下面的是些更为危险的乐趣。

意志之魔

要体会叛逆力量的本质，我们必须首先来看那些写“他人”的诗。这个他人的所作所为，没有一个“自我”敢于承认自己也曾想这么做过。叛逆的意志一旦奔泻而出，便狂涛汹涌，不可收拾，其势力之猛，与以前对它的重重拘限难分上下。这个意志可能会胡作非为。因而，文学的伦理道德规范就要求对它予以迎头痛击，彻底摧毁。但这种惩罚措施，丝毫不

妨碍读者对这种大逆不道者如痴如醉的迷恋。

在等级森严的社会里，权威总是不断地被推向上层。随心所欲地践踏别人的意志，是上一层的特权。要设想一个人类的意志之魔，想象力便须指向人类等级制度的顶峰——君主。一个谨慎的君主会很聪明地认为自己是处于一种次要的地位，他承认天的至高无上的权威。读者对于这样的君主会表示尊敬，但不会有什么兴趣。不过，也有另外一些君主，他们敢于独断专行，滥用权力，或者穷奢极欲，而置道德与社会责任于不顾。

更有趣的是，有些君主热衷于以唯我独尊的姿态践踏法规和威胁人类社会秩序的行为——残暴、统治欲、贪恋女色、鬼迷心窍地祈求长生。正如高高在上者从绝顶一落千丈，降到最低的深渊，在西方读者看来，是获得真正悲剧的快感所必不可少的一样，中国读者也很喜欢那些描写周穆王和汉武帝以及他们疯狂然而徒劳无益地探求长生不死的奥秘的诗歌和历史传奇。隋炀帝嗜色成性的故事也同样引人注目。他无休止地胡作非为，最终遭到了王朝覆灭的惩罚。但是，帝王之中最大的意志之魔却当推秦始皇。他是中国的“第一个皇帝”，并统一了中国。他终于难免一死；他的王朝昙花一现，旋即覆亡；他的巍峨的宫殿被夷为废墟；这些都是对他的暴政、他追求绝对统治的野心、他奢望长生不死的嘲弄。上天甚至也惩罚了他的身后遗物：他为自己营造了宏伟陵墓，却绝没有想到墓上宫殿竟然会被他以前统治下最微不足道的一个臣民，一个举火觅羊的牧童，无意之中一把火烧成灰烬。

于是，一个较为次要的诗学传统围绕着对这个穷奢极欲的君主的追念而树立起来了。对秦始皇暴政的轻松描写，虽然常常曲终奏雅，告诫读者别忘了这种狂妄自大的行为将导致什么样的后果，但也暗示人们在什么地方才有真正的满足。李白《古风》之三描述秦始皇好高骛远，终于盛极而衰，毁于一旦。秦始皇征服了他世袭的秦王国的所有敌国，从而建立起一个统一帝国。他下令销毁各诸侯国军队的兵器，铸成十二个巨大的金人。接着他驱使从新帝国各地征发来的劳役，在骊山之麓为他自己修建了一座豪华的宫殿。但他还是贪得无厌，得陇望蜀。有个叫徐市的人声称东海有仙山，那儿长生不老药唾手可得。秦始皇遂派徐市带了千名童男童女，航海去寻找长生不老药。徐市空手而回，以失败告终。他谎称船快抵达仙山时，海上有条大鲸挡住去路，故不得至，只好返航回来。没多久，秦始皇梦与海神战。醒来，他便下令弓弩手东去海滨，惩罚此后胆敢兴风作浪、

违抗帝国意志的任何海妖水怪。

秦皇扫六合，虎视何雄哉！
挥剑决浮云，诸侯尽西来。
明断自天启，大略驾群才。
收兵铸金人，函谷正东开。
铭功会稽岭，骋望琅琊台。
刑徒七十万，起土骊山隈。
尚采不死药，茫然使心哀。
连弩射海鱼，长鲸正崔嵬。
额鼻象五岳，扬波喷云雷。
髻鬣蔽青天，何由睹蓬莱？
徐市载秦女，楼船几时回？
但见三泉下，金棺葬寒灰。

秦始皇首行使的令人敬畏的权力是一个创业之君所应有的权力。他运用这种权力将众说纷纭的思想强行纳入一个单一的意志范畴，打破了数世纪的分裂状态。雄伟的函谷关大门敞开，允许秦帝国与其他国家间自由往来。接着，他便以天子身份发布命令，颁布到辽阔的国土（而今各地兵器都已被收空），颁布到他统治下的自然地理边境。但是，秦始皇对权威的有限性却缺少最基本的认识。无限的权威使他的野心越过生死大限，越过琅琊台，也越过了帝国边境之外的大海。他对付海神派来阻止他寻求仙山不死药的大鲸鱼就像他当年对负隅顽抗的敌国一样，依旧是猛打猛冲。不过，他不断膨胀的意志终于受到大鲸鱼的阻碍而成为泡影。他不断退缩，缩到了有限的极端，变成金棺中的一堆寒灰。物极必反，这个教训出自《周易》。向外扩张的势力退缩成一个点了，继起的汉王朝填补了秦灭亡后造成的空间。有汉以火德王，而火终于把那个疯狂的秦君主化为灰烬。

据说李白有过这么一句妙语：“酒以成礼。”^① 酒使我们敢于破坏礼法，为所欲为——心若古井或是狂似暴君，抑郁不乐或是欢呼雀跃。在举杯欲

^① 见魏颢《李翰林集序》。——译者注

饮的短暂的一瞬间，酒便揭示了约束社会存在的那些陈规陋习的无聊。再多喝一些，酒甚至会使我们意识到生命的限制也是可笑的，并产生一种如醉的幻觉，以为我们可以摆脱自然的束缚。然而，我们既是自然人又是社会人，我们沉醉于酒中时的自由是真实的，但只有当我们还没有看透这种自由脆弱的一面时，它才是真实的。

无拘无束的意志仿佛是一种醉酒状态。假如我们要带着意志跳入太空，我们就必须将自己引入另一个类似的醉态。诗人给我们描绘出一幅扑朔迷离的场景。我们在那里从一个意象断片飞向另一个意象断片，意识中的逻辑也迷离恍惚，无异于一个醉汉。李贺不是以一个正统史家的观点，而是透过自己的一双充满幻觉的醉眼，为我们描绘出秦始皇的另一形象：

秦王饮酒^①

秦王骑虎游八极，剑光照空天自碧。
羲和敲日玻璃声，劫灰飞尽古今平。
龙头泻酒邀酒星，金槽琵琶夜枒枒。
酒酣喝月使倒行，洞庭雨脚来吹笙。
银云栉栉瑶殿明，官门掌事报一更。
花楼玉凤声娇狞，海绡红文香浅清。
黄鹄跌舞千年觥，仙人烛树蜡烟轻，
清琴醉眼泪泓泓。

在《大人赋》中，汉朝宫廷诗人司马相如用寓言手法描写汉武帝周游宇宙，羽化登仙，一群仙使神兽侍其左右。赋颂的夸饰作用，有人认为是赞颂，有人认为是讽谏，读者爱好不同，所下结论也不同，汉武帝在赋中无疑是受到称颂了的，但汉代的道德家们从中只看到奢侈无度的铺陈（尽管有些人已看破这种矛盾现象）。这种伦理道德的两重性是和醉酒的两重性相对应的。在这种对应中，一个不受束缚的世界在一个郁郁不乐但尚属清醒的人的眼里只不过是幻觉而已。

秦始皇骑着的老虎是西方（即秦之中心地）的无羁束的暴力的动物象征。这就是秦，而据说秦是虎狼之国；秦人的残暴凶险不亚于虎狼。老虎

^① 《唐代》，no. 20685；《李贺歌诗编》（SPTK），1. 9b。

从笼中放了出来，它吞并了其他各方的诸侯国。它贪得无厌，终于席卷天下。李白描写秦始皇，用了一个“虎视”的隐喻。在李贺的诗里，这个隐喻变活了。李白笔下的秦始皇只不过是挥剑决浮云，到了李贺笔下，秦始皇的这柄宝剑是刀刃上镶有星形宝饰的，剑光照彻了夜空。在剑光面前，日光也黯然失色。剑光是暴力和永恒的权力的金属象征。此外，疾速飞驰的日车也显得像碎玻璃那样脆弱。李白极力铺叙穷奢极欲的秦始皇。李贺则超越了他的前辈诗人，他带我们进入这个着魔之人的世界如此之深，以至于我们只能站在这个疯狂的君主一边旁观。

脆似玻璃的太阳日复一日地运转。秦始皇进入了一个新的境界，他看到劫波轮回，劫火烧遍大地，万物化为灰烬。在这当中，他处于使万物“平”的地位，既是将世界化为灰烬的破坏者，又是平定天下建立新王朝的创业者。秦始皇不仅平定了列国，而且平定了过去和现在的宇宙。他是普天下的君王，是永恒的君王。他征服六国就是一度劫火，旧世界消失了，他将统治一个万世长存的新帝国。

描写军事战役的诗里需要有庆贺凯旋的盛宴场面。他酣宴狂欢，但宴饮刚开始，他就已醉态毕露。他把酒洒在地上，自鸣得意地邀请酒星下来赴宴。李白在其所作的一首著名的诗中，也曾“举杯邀明月，对影成三人”^①。李白的声音经常在李贺诗歌的背景中隐现，只不过李白雄奇奔放的诗风在这里变了质，显得像着魔似的迷狂罢了。迷狂的权力或幻觉（我们已经跟着秦始皇跑了这么远，现在，我们再也无法分清真的权力和幻觉了）的可靠标志，就是“酒酣喝月使倒行”，让月亮违反自然规律运转。天上的月儿西斜，夜已渐深，而秦始皇命令月亮倒行，其目的是不许时光流逝，以便延长宴饮的欢乐。他的喝令是否有用还很难说，但银云那幽灵似的形象仍在告诉人们，月亮还在天上；银云飞过月轮之后，他也许会认为（而且，我们也许会跟他一起认为）月亮确实在飞速倒行^②。宫门掌事报道一更，这就提醒我们，尽管月儿似在匆匆倒行，时光依然在流逝。

随着酣宴狂欢臻于高潮，性的气氛逐渐弥漫整个场景，阴柔的力量盖过了富于进攻性的阳刚力量。四处都是鲜花，绮罗香泽，和最终一切都要烟消云散的景象。驾临的君主销声匿迹，女性的气息吞没了一切。个个烂

^① 《唐代》，no. 08651；《全唐诗》，第1853页。

^② 试比较贾岛《宿山寺》，《贾浪仙长江集》（SPTK），8.1b：“走月逆行云。”

醉如泥，宫女门翩翩起舞，充满诱惑，或许她们也在酹酒，共祝君王长寿——仅千年。

最后一幕，如果不是黄粱梦醒，至少也是一副全新景象摧毁了幻觉。仙人烛树注视着这个沉醉的君主。仙人手擎蜡烛，蜡烛越烧越短，流下点点蜡油，这情境常被诗人写成蜡炬垂泪。渐烧渐短的蜡炬，标志着光阴流逝，时辰已晚。蜡泪也许流下烛盘，流过擎盘的金铜仙人之眼。假如秦始皇这时抬起头来，他一定会看到这些坚定地挺立着的仙人眼里满含着泪水，“泪泓泓”——也许正是为他而哭泣呢。要么，结尾出现的眼泪也可能是现实的眼泪，是秦始皇的眼泪，是他从黄粱美梦中遽然醒来后，看到了蜡炬和烛树的轻烟，看到了在盯着他的那些朦朦胧胧、迷离恍惚的金铜仙人，仿佛一个个都在嘲讽他自己想入非非时所流的泪。

迷人的歌声和琵琶放荡的乐音，都已消逝得无影无踪。这会儿，他只听到雅琴清冷、沉思的曲调。这些曲调顽强地穿透烟雾弥漫、醉醺醺的氛围，在烟迷雾迷中，一切都融化了，都消释了，都随风飘去。而浩劫之火这时或许在他的梦中变成了闪烁的烛影。这首诗不符合律诗正式的修辞结构，李贺是按照性别和王朝更替的先后次序来安排韵律的。不管秦始皇是否了解到自己并不能长生不老，是否觉察到他伟大的征服业绩只是醉乡之中的南柯一梦。诗的结尾两行却都着重指出了秦始皇的一切迷梦必将落空，指出了狂妄的利己主义者必将一事无成。

贪婪无度，好大喜功者必然走向反面。以自己的意志主宰一切，为所欲为，不受任何约束，这个可能性是十分迷人的。不过，秦始皇这个沉醉的君王应该遭到毁灭和嘲讽。所以，“自我”在变得纵欲无度之后，就必须掉过头来反对他自己：我们心中都有那么个“沉醉的君王”应该受到制约，应该受到讥笑，受到羞辱。中国诗歌有一种强烈的自嘲本领，这种自嘲经常是愿望和自尊的伙伴。但是，既然这个“沉醉的君王”是在我们心中的，他就不会像传说中的秦始皇那样轻易认输就范。在表面看来是风格幽默的诗中，也有在自尊心与对自尊心的检束之间展开的一场奇异的内心搏斗。可以梅尧臣的《回自青龙呈谢师直》^①为例：

共君相别三四年，岩岩瘦骨还依然。

^① 《宛陵先生集》(SPTK), 10. 8a—8b。

唯髭比旧多且黑，学术久已不可肩。
 嗟余老大无所用，白发冉冉将侵颠。
 文章自是与时背，妻饿儿啼无一钱。
 幸得诗书销白日，岂愿富贵摩青天。
 而今饮酒亦复少，未及再酌肠如煎。
 前夕与君欢且饮，饮才数盏我已眠。
 鸡鸣犬吠似聒耳，举头屋室皆左旋。
 起来整巾不称意，挂帆直走沧海边。
 便欲骑鲸去万里，列缺不借霹雳鞭。
 气沮心衰计欲睡，梦想先到萍渚前。
 与君无复更留醉，醉死谁能如谪仙？

这首诗信笔写来，如叙家常，音调欢快，饶有趣味，颇具个人与时代的特色。但其诙谐外表之下，却有一种屈辱和自嘲的痛感。见到正当盛年的年轻朋友，梅尧臣更觉得自己垂垂老矣。他宦途偃蹇，生活贫困，妻儿亦难免其厄。为此他感到羞耻。据逸事记载，梅尧臣在人们说他位低官小时，会十分伤心难过^①。更糟糕的是，他与朋友欢饮时会自己使自己陷于困境，“饮才数盏我已眠”，醒来之后，却嘲笑地描述那些身骑鲸背遨游八极的好大喜功的人。尽管李白描写秦始皇好大喜功时，予以尖刻的责难，他本人却也是一个众所周知的好高骛远的人，而梅尧臣（我们怀疑他内心里也有一种想超越自我而弄巧成拙的倾向）对李白大胆的夸张和奔放的幻想则以嘲讽的模拟作答。李白诗曰：

列缺霹雳，邱峦崩摧。
 洞天石扉，訇然中开。
 青冥浩荡不见底，日月照耀金银台。
 霓为衣兮风为马，云之君兮纷纷而来下。^②

① 尤其要参看《六一诗话》中所载轶事，译文见 Jonathan Chaves, *Mei Yao - ch' en and the Development of Early Sung Poetry* (New York, 1976), pp. 45—46.

② 《唐代》，no. 08332；《全唐诗》，第1779—1780页。

梅尧臣也听到了列缺霹雳的轰鸣，却没有借到神奇的霹雳鞭，所以他的“列缺”便没有什么神性，只不过是打雷引起的一种自然现象罢了，拿它来和李白幻觉中神灵的显现相对比，显然是梅尧臣在作自我嘲讽。

假如别人也这样描写梅尧臣及其行为，他的描写可能会让人觉得是残酷的、傲慢的。而这是梅尧臣自己对自己的描写，所以人们会觉得它是“欢乐的”，“幽默的”，——我们都可以像梅尧臣这样自嘲而从中得到乐趣。当然，梅尧臣在写这首诗时，是假定自己和几个夜晚以前那个滑稽可笑的人物之间有一段距离的；自嘲者成了嘲笑他人者，于是他便不再是他所描写的那个可笑的人物了。他担心别人对自己说长道短，指摘是非，就先对自己作了最苛刻的评判。另一方面，由于自嘲毕竟难以容忍，梅尧臣就巧妙地在全诗中树立起另一套与时尚相反的价值观，反对旧时代的高风亮节，反对固穷之德，否定与时尚背道而驰的“不凡”文才。他对“富贵摩青天”已完全绝望，他沉醉中的狂想表明，那狂放不羁的才华依然留在他心里。

随着诗卷的展开，两种价值观——世俗的价值观与出世的价值观之间便发生了冲突。但这些相互对立的价值观也只不过是些中空的筹码，它们经常受诗中实在然而隐秘的力量即自尊心的作用而移来移去。梅尧臣敬重青春、财富、名誉、地位、尊严等，自嘲这一行为就是证明。而在这些方面的每一次失败都使他伤心。在诗里，出于这种场合的礼节的需要，他也不得不赞美友人所具备的这些品德，但他对自己在这些方面的缺陷进行如此严厉的剖析，则毫无礼节上的必要性。再者，如果他赞成相反的一些价值观能使他的自尊心所受到的创伤得到医治，梅尧臣是愿意那样做的，而不再因年老贫困、世风日下、贤者失路、不遇于时而耿耿于怀。甚至梅尧臣在自嘲声中所获得的一点距离感，也只不过是他重振自尊心的一个手段而已。

梅尧臣诗以其奇特而使人极度痛苦的方式，对正统思想的种种限制进行叛逆，而遭到了严酷的镇压。由于诗的情境中有些令人不快的细节，这种叛逆变得复杂起来。梅尧臣希望，他能比现实中的自我强些，也比几个夜晚以前所表现出来的自我强些。他嘲笑自己的失败和希望的破灭。透过谦抑之声和嘲弄的笑声，他试图建立一个新的肯定穷乏的价值观。但是，社会却要求他赞美年轻、成功的友人，这就阻碍他轻松地确立这些价值观。好高骛远的场面的同一模式以缩微形式重现：李白那种天才无羁的狂想受到后来的梅尧臣的嘲讽，与此同时，梅尧臣这个新的灰色的冷嘲热讽的天才挣扎着浮现出来。

这种不和谐的声调在梅诗中是显而易见的。因为梅尧臣痛苦地感觉到，无论是在酒会上，还是在诗里，旁人都对自己进行观察、了解和品评，他担心这将使他在朋友面前显得愚蠢可笑，于是十分愤怒，就在结尾的诗句中，坚定地表示将不再做那样的会饮，并用有些尖刻的词句表示出了他的自尊心。不过，向朋友无缘无故地发火是不可以的，过分夸耀自己也大可不必，所以他斟酌再三，才以一种能为社会所接受的诙谐口吻，表达了自己的感情：

与君无复更留醉，醉死谁能如谪仙？

根据民间传说，李白烂醉如泥，跃进江心，要去拥抱水中的月亮而致溺死。效仿“谪仙”抱月而死，不会给梅尧臣带来什么好结果，他所能得到的只不过是一个醉鬼的羞辱的死。这位冷嘲热讽的诗人，看透了好高骛远者因沉醉而致自我毁灭的愚蠢，他活了下来，而且发出朗朗的笑声。

* * *

某人说：你已够小心翼翼地探讨了这个问题，不过，我担心你这里已经走得太远了；你不能剖析一个在距今九百年以前的诗人创作的心灵。

我说：这样做不合适吗？

某人说：合适倒是合适。不过，我不能让你的这种做法不受品评便轻易滑过去，你绝对无法理解诗人实在的心境是怎样的——你说的那些全然是你的想象。

我说：你跟我讲话时，我能知道你的心境如何吗？

某人说：当然不能！

我说：那么，我听你说话时，难道我能认为你的话背后丝毫没有你的心境情绪吗？

某人说：你在引我上当呢，我可不想让你得逞。你可以设想我有某种心境，可你无法确切地知道它。

我说：可是，如果我不给你假定一个特定的心境（当然它是极其复杂的，并且随着说话的进行而改变），我又怎么能理解你说话时的意思呢？

我只有假定了你的心境，才知道如何理解你的话。

某人说：你愿意这么假定，那也悉听尊便。只是你可能会搞得大错特错。

我说：这话不错，——我可能会犯错误。不过，既然我绝不可能确切了解你的真实心境，我也就绝不可能知道我是否错了。

某人说：还有，我也不能肯定我跟你说话时，是否喜欢让你猜测我的心境。

我说：事实上，我不是在“猜测”你的心境或者分析你的动机——正如你所说的，我不可能知道你心境如何。我在听的时候，会暗暗地根据情境对你作某些假设，以决定如何理解你的话。这些假定并不是全凭自己的意志做出的。我听你讲话时，不能不感觉到的你的情绪、动机，你内心里似乎是忐忑不安的情绪随时在变。我知道，没有这些，话语会毫无力量。书面语言亦复如此。演员在扮演一个角色，在说人物的台词时，也在作这些假定。读者看一部剧本或一篇记叙文时也在作同样的假设。中国传统批评词汇中对情绪的精确辨析，便经常被准确地用于表达人们在读诗时感受到的这些“心境”。自然，我们读梅尧臣的诗时，也会意识到他在写作时丰富而复杂的内心世界。

某人反驳道：我们在听人讲话或读诗的过程中，当然可以对讲述者的心境暗暗地作些甚至是不自觉的假定，但是，你却“分析”了梅尧臣的动机所在，而且“理解”了他的诗，好像他的诗是出自一个虚构的人物之手。我完全愿意以这种方式读梅尧臣的诗，而你却是一个一贯反对把历史人物当做虚构人物看待的人。

我说：我确实这样读过梅尧臣的诗。一个虚构的人物是没有什么“心境”的，除非读者给他假定一个。而对于一个活着的人，我们必须承认，在我们为他所作的假定与他的真实“心境”之间有一条鸿沟。他实际心境如何，我们是绝不可能确知的。使我们备觉困难的是非虚构的书面语言，如日记、书信以及中国诗歌等。读的时候，我们必须主动去“理解”藏在这些语言背后的一个完完整整的人，其难度与我们读虚构语言时的困难不相上下。但我们不能让这些语言死寂无声，也不能使它们脱离现实。

某人插话说：这么说，你要替它们杜撰一种心境了？

我说：究竟是我替它们杜撰了一种心境，还是这种心境本来就隐藏在字里行间，有待人们加以关注，这有谁能说得清呢？但我确实知道，我是

从字里行间领悟到作者的心境的。

某人说：你如何理解一个虚构的人物，又如何理解非虚构作品中的那些人物，在这两者之间，只有一条极细极细的分界线，而这条极细的分界线，又只存在于你自我欺骗的无限度的能力之中。

我说；我的理解却因此而更为确切。你今天确实很好辩，甚至太激动了些。

某人说：哪里……

对温柔敦厚的叛逆：正话反说

大部分应酬诗几乎都像它们所力求达到的那样直截了当。当时境况要求它们说什么，它们便温文尔雅地说什么，从不故作深奥。大部分应酬诗也敢于不自封为伟大诗篇。这两大部分诗歌有多少是重合的，还有待进一步研究。可是，在那些最有趣的应酬诗中，却总有一个自私的灵魂，蹉伏于温文尔雅的外表下，在怒吼，在咆哮。读者、诗人以及受赠诗者的共同态度是承认见到了诗的温柔敦厚的外表，而对那些咆哮怒吼则置若罔闻。诗人们知道，只有这么做才可以为自己在诗中不自觉地发出的怒吼声作些开脱，才能使读者欣赏他们的吼声，甚至使他们吼叫的对象也只好忍受斥责。再者，这类诗的生命力可能即在于诗歌内部的叛逆力量——对合礼得体、对温良恭俭让、对任何形式的束缚都要叛逆。赋予诗歌生命的并不是这种怒吼本身——总的说来，吼叫声是索然无味的。诗的生命力是来自怒吼带来的冲击力与形式、温文尔雅的风度以及内心诚恳、慷慨的意愿构成的平静表面之间的强烈碰撞。

如同在各种叙述形式中一样，诗也可能摆脱掉诗人的自觉控制。矛盾四处爆发，暗中破坏了彬彬有礼的意愿，有时甚至违反了合礼得体的原则，尽管诗人认为他在再小心不过地遵循这些原则。在这里，对诗歌的传统解释于我们毫无帮助，因为无论是诗人还是旧式的读者，都看不出对传统的这些叛逆——它们是被禁止的。但即使还没有被看出来，这些叛逆早已是诗歌给人的巨大的静谧的愉悦之一。我们这些后来的读者在轮到我们自己来读诗的时候，也圆滑地拥护这些禁令。假如不是因为面临一个新的危险，即诗的语言和诗的声音距离我们越来越远，我们已不再能听到那不出声的怒吼了；我们现在也许会失去那些幸福的时光，听到诗人恰恰是正

话反说；我们现在也许只听见“正话”，只看见那薄薄的温柔敦厚的表层。

我们必须使听觉敏锐起来。颂诗中常会有叛逆之音，要细听。若是诗中所颂扬的正是诗人自己所渴求求得的，情况尤其如此，那样的诗里的声音更要仔细地听。颂扬中会掺有争竞之心、忌妒之心与诗人认为自己的优点超出被颂扬者之上的不可遏止的冲动。杜甫对年长一些的李白的称颂，曾传为佳话。这个传说来自杜甫写给李白的一组热情洋溢的颂扬诗。读杜诗的人可能读着读着便会停了下来。这些著名诗篇中罕见杜诗杰作中常见的那种突出的天才标志，它们的声誉与诗内在的优点亦似乎不成比例。不过，杜甫在诗中克制自己的情感，以表现得温柔敦厚，这就不免令人感觉到他是在尽力压抑那些为社会所不容的内心冲动。《春日忆李白》^①是这些诗中最为著名的一首：

白也诗无敌，飘然思不群。
清新庾开府，俊逸鲍参军。
渭北春天树，江东日暮云。
何时一樽酒，重与细论文。

年轻的诗人在这首小小的颂扬诗中，赞美了年长的文学大师的无与伦比的天才，并表达了他们何时重逢的愿望。还有什么比这首小小的颂扬诗更纯洁无瑕，更真诚坦率呢？但是，杜甫的所有正话都是反说出来的。在这里，看不到一点声嘶力竭的敌对痕迹（杜甫显然比这类通常形式的叛逆高明）。不过，年轻的杜甫还是在对李白的颂扬声中含蓄委婉地贬抑了他。我们只有非常注意倾听这些诗句，才能听到贬抑李白的声音——是杜甫让我们这样做的，他毫不客气地发出了“细论文”的邀请。

“白也”是《论语》中常用的句式，在本诗中用得很有趣。它显然是散文式的语词。本诗以此开篇，我们也就从此一行一行地读下去，但是，假如我们能够稍作停顿，好好想想在什么地方读到过这样类似的句子，我们定会很快就想到《论语·雍也篇》。孔子谈起他最得意的弟子颜回，说道：“贤哉，回也！一簞食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐。贤哉，回也！”颜回是孔门弟子中天赋最高的，但他却穷困终生，盛

^① 《唐代》，no. 10928；《九家》，18/11，第280页。

年而歿，未能实现其远大志向。他是德行的典范，是弟子中唯一可能在将来与孔子比肩并驾的人。杜甫在颂扬李白时用类似的词语，也是对李白的高度赞美。不过，我们也注意到一个奇怪的错位：一个年轻的诗人赞美年长的诗人，用的却是一个长辈谈起年轻人时那种爱护亲昵的口吻。而且，当杜甫化用这一句式，以李白取代颜回的位置时，我们却很少注意到，杜甫已经摆出一副无可争议的师尊即孔子的样子讲话了。我们十分熟悉这种声音，我们知道孔子对于自己的才能总是很谦虚的。当他对自己的才能不置一词，或者承认别人亦有胜己之处的时候，我们并不轻信他的自我评价，而是对他的谦虚真诚肃然起敬，觉得在孔子众多品德中，谦虚实占有重要的地位。然而，杜甫在这首诗里的谦虚只不过是说话的腔调而已——无须注意。

再者，《论语》中的那种师长口吻，也使我们注意到描述品德的词句会有不同的内涵。孔子经常称赞他的不同弟子各有其独特、偏擅的才能。当我们听到孔子这么说以及后人对它作的模仿时，我们会知道，对某种才能的称赞，可能意味着其他某些重要品质的相应欠缺。孔子之所以这么说，是因为他为人宽厚，他宁愿只提出某人的一个优秀品质，让听者各自根据其才智来判断自己在哪些方面尚有不足。孔子说颜回“贤哉”；杜甫说李白“诗无敌”。我们读到这里，不由得想问问，杜甫在用《论语》中的语气称赞李白的同时，他的内心深处还认为李白有哪些不足，特别是李白的优点是与颜回的更杰出更全面的优点相对应的，我们就更会这么想。一个诗人称另一个诗人“诗无敌”，这是很高的恭维。杜甫在这首诗开头化用《论语》句式，这使得他对李白诗才的称赞处于一个广泛的文化背景中。这种文化认为，诗只不过是自我表现的一个工具，并不值得夸耀。甚至在传统的颂扬诗中，文学才能一般也只看做是一些更全面的才能之一。而且，我们评论这首诗时，只要注意一下《论语》中孔子用语的精确含意，就可能发觉，用“无敌”来赞美优异未免太奇怪，这样做会莫名其妙地惹起比较和竞争的问题。也许，这个年轻的诗歌大师一直在故作慷慨大方，他只举出李白在文学上的仅有的一种才华加以赞扬。杜甫居高临下地夸李白，在一个人所能禀有的诸种才能中，只挑出一种不怎么重要的才能加以表扬（孔子的话常使我们想起这一类表扬）。孔子的话给我们理解这些诗句提供了一个独特的视角。但是，让我们暂且不要注意这点，让我们只注意杜甫给李白以热情洋溢、无以复加的颂扬，说他是所有诗人中最

伟大的一个。

李白“飘然”，像飞鸟，也像树叶，没有地位羁束，也没有家庭的牵累，在天空自由自在地飞翔，在风中无依无靠地飘荡。那是多么轻松飘逸，多么令人神往。他与芸芸众生板滞拘谨的生涯迥然有别。他的思想也是卓然“不群”——独一无二或孤立无援。“不群”，语出古代诗人屈原所作的《离骚》。屈原被放，远离庙堂，忧郁绝望，而自沉湘流。从“不群”二字中，我们会隐约听见屈原的哀怨之音。而当我们注意倾听时，其中的忧郁哀怨的不祥之音又极其微弱——在诗中，我们所听到的只是对于精神自由、卓绝才华的高声颂赞。

颂扬的礼节要求将被颂扬者与以前诗坛上的堪为楷模的文学大师相提并论。假如杜甫没有把李白卓越的诗才称作“诗无敌”，那么，我们对这些相提并论就会更心安理得地接受下来，我们就会将这种赞扬暗暗理解是在当代“无敌”。与前几世纪的那些著名诗人对比，李白不单是像他们或者跟他们一样杰出，他是独一无二、无与伦比的。他是又一个庾信，又一个鲍照。然而，杜甫的颂扬却使李白得不偿失。庾信被扣留北都，郁郁而居，官至开府，他这种无依无靠的境遇可能会让人想到“飘然”一词意义黯然的一面。鲍照死于乱军之中，官至参军。假如我们描写一位英国诗人，说他“自由潇洒，桀骜不驯，像水手雪莱一样”，那读者肯定会避之唯恐不及。而相应的在中国诗歌中，这样的话会说得很委婉动听，不会给读者以这样强烈的印象——且不要注意这些。诗中每一句这类的话都只是轻描淡写。不过，积少成多，把诗中许多这样的话并在一起，其效果定会令人吃惊。在前四行诗中，杜甫把李白与四个人相提并论：一个是年轻早逝的颜回，一个是自杀身死的屈原，一个是晚年被扣羁留他乡的诗人庾信，还有一个则是为乱军所杀的诗人鲍照。

也许，把李白与庾信相提并论，是由于李白轻而易举地逃脱了拘禁，劫后余生。我们知道，杜甫特别喜欢庾信。庾信被扣，羁留长安，杜甫正是在那里写诗寄赠李白（其时李白正浪迹于长江下游流域。鲍照正是在这里被乱军所杀的）^①。本联只是简单地把两个前代诗人并列一处，读这一联

^① 本联结构取决于我们如何理解第三联。“渭北”承第三句庾开府来，与之相反，鲍照则生活在江东。这样，第二种说法即认为庾信喻指杜甫就得到了加强。大概其时杜甫也因其文学才华而滞留西北。

诗时，我们不妨将它看做李杜之间的对比——杜甫是“清新”的庾信，而李白则是诗风“俊逸”的鲍照。不过，这样一来，号称“诗无敌”的李白在当代诗坛上便有了一个敌手，那就是杜甫。而且，杜甫的榜样庾信较之李白的榜样鲍照，更著名也更长寿，出身门第也更高些。李白全面发展的卓越才能，被杜甫有条不紊地一步步地贬低。首先，若非“贤哉”如颜回，至少也还是“诗无敌”的；其次，只是在当代而且只是在某种情调的诗里才“无敌”；最后，即使在当代，颂扬他的杜甫也可能成为他的敌手，甚至后来居上。不过，且让我们丝毫也不要注意这些，只简单地认为，杜甫把李白与前代的伟大诗人相比，是为了强化他对李白诗歌的颂扬。

渭北春天树，江东日暮云。

杜诗注家们都同意，本联是说李杜二人天各一方。“渭北”是指杜甫所生活的京畿地区，北朝君主们对庾信文才爱护备至，不忍割舍，就将庾信扣留在这里。江东是指长江下游南岸地区，李白从宫廷流落民间后，即在此地漫游。伟大诗人杜甫在这一联中只是不经意地做了个对比，并无深意吗？不！这里正是诗的关键之处。这一瞬间，杜甫小心翼翼的情感的自我控制，差一点就要山洪暴发，倾泻出满腔的骄傲狂妄和恶意。这一信号甚至不必像读《论语》时那样专注于微言大义，也能察觉得到。作为京畿地区的西北，通常是与东南即江东地区相对而言，前者暗指宦途得志，飞黄腾达；后者则多半与寂寞潦倒、浪迹天涯、流离失所等相联系——稟性高洁，却过于卓然不群的屈原在这里赍志而歿，鲍照在这里死于小小的参军任上，其惨状令人毛骨悚然。灿烂阳光，融融春日，象征着皇恩浩荡，用于生活在京畿地区的人身上正相吻合。霏霏云雾，沉沉日暮，则暗示着失宠和人命危浅，朝不保夕。这两句是杜甫在把自己依然生活在京华、享受着君恩的融融春阳，与李白自宫廷流落民间、浪迹东南大地相对比吗？假设我们不苟同那些杜诗注家的观点，我们还可以把这两行诗理解成指的都是李白。这样一来，杜甫就是在提醒李白，回想他失去君恩庇护，流落民间，在东南各地过着飘摇无依的流浪者的惨淡生活的过程。而且，这些眷恋昔日君恩的光辉，而今流落长江以南的人，都不会忘记这么一个榜样：另一个“无敌”的诗人屈原在绝望中终于自沉汨罗。但还是让我们一点也不要注意这些，杜甫在这里只是因为与年长的友人李白远隔千里而心怀郁

悒罢了。

在孤寂艰险的绝望中，伟大的诗人并不是没有出路的。颜回可以安于箪食瓢饮，则李白何尝不能与友人共饮，从杯酒中求得慰藉呢？为此，杜甫再次极力仿效孔子在《论语》中的口气，为他的诗写出了最后的两句。在《学而》篇中，孔子说：“赐也，始可与言诗也矣。”这是“某也”一语的又一用例。只是这个弟子是赐，即子贡，而子贡正好是常被拿来与颜回比较、对比的。颜回离群索居，不幸早逝；子贡的特殊才能则表现在他能承认自己有相形见绌之处。例如在《论语·公冶长篇》中：

子谓子贡曰：“女与回也孰愈？”对曰：“赐也何敢望回？回也闻一以知十，赐也闻一以知二。”

子曰：“弗如也，吾与女弗如也！”

然而，孔子“可与言诗”的却是子贡。子贡有自知之明，他尊重强于自己的孔子和颜回。

杜甫的诗是以《论语》为基调写成的——《论语》对人类本质的最谨慎的判断是隐藏在微言大义中的，读时，我们要想法去理解比字面意义多出两倍甚至十倍的东西。无疑，杜甫是《论语》的信奉者，他说话的腔调总是仿效至圣先师孔子。这样，他就能大模大样地把伟大的李白变成受他溺爱称赏的对象。他为李白指出了两个典范。第一个是颜回，在孔子的弟子中，在成就上将来或许只有他能与孔子相比。当然，颜回的形象会让人联想到贫穷潦倒，离群索居和过早夭亡，让人联想到屈原、鲍照以及江东日暮。在诗末尾，杜甫给李白提出了第二个典范：子贡。这个典范意味着财富、长寿，能同享樽酒对饮之乐，共论诗之微言大义（在《论语》中，这是指孔子在裁决弟子对诗的理解时表示同意或提出异议）。但是，要过上子贡这种自由自在的生活，道德得谦逊自抑，敢于承认别人确有胜己之处。子贡与颜回相比，自知不如。李白号称“无敌”，顾名思义，就是没有敌手。这一般是惊人卓越的才华才能达到的境界。但一个从激烈竞争中急流勇退、从而给师长争光的人，也可以说是“无敌”的。不过，所有这些都我们可不予注意，在诗的末行，我们看到的只是，杜甫强烈渴望与李白重逢，重温昔日与这个“无敌”诗人谈诗论文的欢乐。

可别误解为：杜甫这里只是在颂扬李白，他衷心钦佩李白，他为李白

从宫廷流落民间真诚地感到悲伤；他为李白浪游东南各地深感忧虑。他盼望李白早日归来，与自己相聚。但人心深处那种纯如赤子毫无杂质的情感毕竟罕见，尽管杜甫的这些忧虑可能发自真诚。他的自尊心对过于轻易承认李白胜己一筹极为反感。在这个乍一看来意旨单纯的颂扬诗内部，杜甫的自尊心却写出了一首迥然不同的诗——办法是稍微改变一下语气及用上几个偶然想起的典故和词句。杜甫这首诗之所以能引人入胜，是因为它既有一个宽厚高尚的外表，又有一个不易觉察出来的高傲内涵，二者会同时出现在我们面前。不过，我们最好还是只注意它的表面文字。

一个象征：掩盖叛逆骚动的宁静表面

某些令人厌恶的叛逆声音可能会在我们所写的发自内心温柔敦厚的诗的内部，写出一首意旨相反的诗来。上文我们已同意不去理会这种声音和这类诗。但是，假如这种叛逆力量不断高涨，濒于突破表面，我们面对这一挑战，便必须予以应付。并且，叛逆声音与公开正当声音共存于同一体内，双方积蓄的才干、能量也正好势均力敌。双方相持不下，于是形成一种奇异的稳定状态：叛逆声音既摆脱不掉拘限，也不会被压抑成为只能为人们勉强察觉的吼声。这些诗歌只是真诚地写道：“我悲伤”、“我懊悔”、“我痛苦”，等等。我们也觉察到文中这种无益的感情力量。但它是处于这两股力量相持不下、因而保持静止的状态。为了理解这一奇特的静态平衡，我们或许可以设想一个可以取代它的情境，正如在小说中，自我可以较为轻松地冷眼旁观他自身的躁动脾性。这就是静态冲突的象征。

在中国的大诗人中，王维最经常写作这种激烈而平静的诗。他的诗也含有静面上的斗争冲突的那些象征。在《过香积寺》^①诗中，王维步入深山，他听到钟声，发现山中有一个以前从未听说过的佛寺。在全诗中，他始终未提佛寺庙宇的建筑。相反，他在自然风光中所领会到的是寺院的静谧、启迪以及寺里的沉思气氛。诗以这样奇怪的两句收尾：

薄暮空潭曲，安禅制毒龙。

^① 《唐代》，no. 05958；《王右丞集》（SPTK），4. 19b。

在佛教里，空潭（“空”，没有杂草，没有瓦砾，亦无人迹）被固定地用以隐喻澄澈的心灵在静静地反映着外部世界的幻象。但在中国，潭水也会是张牙舞爪，兴风作浪，有潜在破坏性的龙的栖身之地。“毒龙”一词，是佛教中的另一隐喻，象征着具有各种破坏性力量的七情六欲。在这两句诗里，我们看到诗人在薄暮时分，傍着潭水渊默的水面而坐，陷入沉思。他制服了情欲的“毒龙”，它不仅遨游在潭水之中，也潜伏于人心深处。潭水与人心，二者都有一个平静、渊默的表面，而在各自深处，都禁锢着一股危险的力量。

但是，潭水的表面（或许也就是人心的表面）都不曾将深处映照得一览无遗。我们常常看到的是表面映象遮盖了处于深层之下的内容。反映在这泓潭水水面的平静如镜纹丝不动的意象，正是沉浸在沉思之中的王维本人的化身。但我们还可以看到，在表面映象掩盖之下，盘踞着那危险的毒龙，无论在潭水深处，还是在人心深处，它都被平静如镜的表面所制服。

这些被消去锐气却依然危险的力量更强烈地吸引着杜甫。它们把他的注意力最多地吸引到猛禽画上来。这些猛禽的本性表现在搏击长空、振翅飞翔的动感和力感。然而，透过画家的艺术处理，它们都被消去锐气，纹风不动地出现在画面上。艺术的极致即力求将客体表现得“栩栩如生”，不但要看上去逼真，而且要有使生物获得存在的生机勃勃的力量。这样，即使在完美的绘画艺术中，猛禽也被铐上了锁链，时刻要冲破那赋予它艺术生命的画面。

画鹰^①

素练风霜起，苍鹰画作殊。
攫身思狡兔，侧目似愁胡。
绦镞光堪摘，轩楹势可呼。
何当击凡鸟，毛血洒平芜。

艺术家的天才能把绘画底色的素练转化为一个冰凌乱飞、寒风凛冽的旷野的视像。这不是单纯平面的幻象，而是艺术家创造的更为强悍的鹰，从画幅上腾空而起。秋天是苍鹰捕食猎物的季节。衣裳单薄的观画者仿佛

^① 《唐代》，no. 10922；《九家》，18/5，第277页。

置身于苍鹰翱翔的那一片旷野，不禁要打个冷战。正是画幅上凛冽旷野之中的这只苍鹰（但那是何等冷峭、何等逼真）打断了我们的遐思，提醒我们它只不过是一个幻象，只不过是“苍鹰画作殊”罢了。

这苍鹰被禁锢在栩栩如生的逼真和艺术上的幻象之间，它不耐烦地立在那里，极力要冲出画面。它期望挣脱锁链，无拘无束，去击杀凡鸟。在这极力要冲出画面的挣扎中，绝对的静感与强悍跃动的生命力似乎结合到一起了。苍鹰的目光似在流动。诗人运用明喻把这个受画幅拘禁的绝望的生灵比作人类，比作一个凄愁的胡人。他们来自北地，是苍鹰的同乡，代表人类野蛮的一面。画面上这只危险的苍鹰，似乎已做好了准备，随时可能挣脱画面的束缚，将异己的暴力强加给我们的文明世界，从而粉碎了我们观赏这幅画时长久的宁静。请你记住，这只是一幅画而已。你只要给它稍稍施加一点文明人的暴力，便足以对抗它所显示的那种狂大暴力。你不费吹灰之力，就可以将素练和那似乎在闪闪发光的條铤一把捏在手里。是的，这幅画是在我们掌握之中，那只驯服的苍鹰就这样被牢牢地系在條铤上，定在画框里。你是它的主人，你愿意把它挂在哪里，是挂在画栏上，抑或挂在横杆上，悉听尊便。它看上去像一只训练有素的雄鹰，你若有意，它也会听从你的指令，随时准备展翅高飞，击杀凡鸟。但是，假如苍鹰真的从画上放飞，我们就会追问，它是否还能被我们玩弄于股掌之上。我们可以预言，它获得自由解放之后，将会如何充分发泄自己凶猛狂暴的本性，当凡鸟飞在空中时，把它们打得落花流水，毛血纷然飘落，如降暴雨。囚在画中的这只暴烈的老鹰，鄙夷一切，高高在上。它一旦冲出画面，重展英姿，所有那些渺小驯良的动物都要慑服于它的威力。画家的那些搞艺术鉴赏的朋友们对它爱不释手，他们在画前指点评论一笔一画分别妙在哪里。苍鹰向他们投去忧郁的目光。他们深知自己很安全。“何当击凡鸟，毛血洒平芜”的反诘只有一个答案，那就是：“永远也不会。”

叛逆传统的这股破坏性力量，既让人迷恋，又使人惊惧。观赏者的这种快乐匪夷所思，亦十分奇怪。诗人把画帛捏在手中，童子嘲弄地看着动物园的笼中狮子。他们彼此都很清楚，猛禽凶兽已成囚禁之物，而同时又以一种带有恐惧的傲慢态度，嘲笑槛中禽兽威风扫尽，软弱无能。诗人一如画家，可以制服出自他想象的这类破坏性巨大的禽兽。而我们读者，正如杜甫观赏画鹰、童子戏弄笼中狮子一样，则饶有興味地看着这些猛禽凶兽锐气销尽。在对这些野蛮的力量施以文明的强大压抑中，我们内心悄然

体会到一种野性的、残忍的快乐。我们往往并没有意识到这种快乐的本质，我们只是说：“我们今天游览动物园，甚感快活。”“我们喜欢你的画。”“这真是一首绝妙好诗。”

一种特殊的交流形式

反对伟大

提起这个话题，那么，在一般情况下，我想问，“诗人”一词意味着什么？什么是诗人？他对谁说话？从他口中会说出何种语言？——他是一个对人类说话的人：一个人，真的，他被赋予更丰富的感受力，更多激情和柔情，他比普通人对人性有更深的认识，有更宽容的心；一个用自己的激情和意志取悦自己的人，他比其他人对沉浸在内心的精神生活更感到愉快；乐于沉思与宇宙行为所显现的相类似的意志和激情，并习惯于在他没有发现它们的地方被迫去创造它们。

——华兹华斯：《抒情歌谣集》第二版序

“一个对人类说话的人”——当它说出口，我们就能感觉他的尴尬。它是冲动之下说出的，写下来，是因为这个句子如此有力和辉煌而无法舍弃。它令他不舒服。随即反思，传统诗歌理论中各种限制和规范开始疯狂地施加影响。为尽力收回这一气度恢弘的说法，最后让位于诗歌的古老真理——“习惯于在他没有发现它们的地方被迫去创造它们”，华兹华斯的诗人从说话人经过痛苦的变形成为一个制作者；成为最终必须扮演西方诗人创造的神的古典角色的人群中的一个。

正如这篇著名的序中其他许多冒失的提法，这一草率的提法——一个对人类说话的人——用一种明显倾向于“原诗”（basic poetry）的口吻说出，即诗歌作为人类交流的基本形式。柯勒律治的反对几乎不必要：反对那个孤立倾向支持有关制作的两千年传统的所有权威可以排成行，这一传统坚持诗人不同于普通人类：诗人或带上神性，或至少是一个认真和专心的工艺家。“不，这一说法吸引人，但一调查就露馅：在人类中不单诗人

能做到；我们都完全能做到——但诗人更……他更伟大……他占据更多……更多……”

传统诗歌理论的价值与华兹华斯的无礼建议相左是可以预料的；更令人痛苦的事实是这一建议本身有力阻止了写一首原诗的冲动。它是一个错误的表述，并且自我设限。“一个对人类说话的人”对他的同类说话：他针对了每个人因此就没针对一个人。本来可以满足一首原诗交流冲动的表述应是：“一个人对另一个人说话。”^①关于诗性的古老而坚韧的假定制止华兹华斯得出这一表述：正是“一个对人类说话的人”的普遍性成就它的吸引力。但如果我们正视写一首原诗的冲动，会发现人类交流的基本情境是对一个具体的人说话——一个你了解并与你有某种联系的人。

每种文学交流的基本模式——除了一个——都由一个相应的普通交流模式支撑。我们可能会听一个故事（其中，讲述者与听众，即“我”和“你”之间的关系就是角色的典型关系）；我们可能偶尔听到某个人在对另一个人说话；我们可能被某个我们认识的人设为谈话对象。但当我们发代词“我”这个音时，代表我们自己说话时，我们寻找一个熟悉的“你”。“我”不会长时间对一个匿名者谈起我自己：“我”对某人说话，即使只是对我自己。当“我”不定指地与整个世界交谈，就将自己摆在一个尴尬、不自然的位置。那些听的人感到我的紧张。

一首真正的应景诗拥有一个可靠的所呈对象并由它所支持。“我”对一个具体的人说话，或对自己，或对小范围的朋友和熟人听众说话。谈话由一种生动的关系和可预期的丰富的语境所支持。如果这样一首诗，偶尔为众多且面目不清的听众听到，那些听众也只是间接读者：他们拥有这首诗，但这首诗不是为他们所写，然而同样这也是一种交流的真实情境——无意听见。

有一种错误的应景诗，它伪装自己有可靠的所呈对象，但却秘密地寻找任何可能听到的人。^②我们认识到在写给一个主要读者和期望得到间接

^① 失败在于未能清楚地区分普遍的指向（一个人，当他说话时，向同类说话）与特殊个案的集合表述（一个人向另一个人说话的许多事例）的区别。

^② 这一区分在于唤起对诗人与其说话对象之间关系的变化关注：我们读一首诗的方式为这首诗“写给”谁默许的假定所受限。但事实上，这种基本的区别不能完美地区分中国和西方诗歌模式，即使西方诗歌有几个世纪的写作历史。许多中国诗（尤其是乐府）是针对一个普遍和不确定的听众。而我，举个例子，确信当斯威夫特为斯蒂娜写生日诗时，确实为斯蒂娜所写，丝毫不在乎全人类的许可。

读者群的广泛关注之间的平衡有多么脆弱。我们知道这很容易，当你写作时，忘记你在对你的情人或朋友说话，而将你的注意力转移至那些将来可能充满敬意地重复你的名字的未知的大多数听众……是的，以第一人称来说话的人忽略在他眼前的人，而希望抓住任何人和每个人的注意，其中存在某种无耻：不存在任何真诚的对象，没有“对”谁说和“为”谁说；唯留下这一被聆听、被关注、被崇敬的渴望。这个声音的要求，听上去咄咄逼人。

在真正的应景诗中，诗人可能舒服地应用代词“我”来代表他自己，并且不在意我们间接读者听到与否。但应景诗在西方有一段悲伤和艰难的历史；它几年前已消亡，其真实的形式已沦为打油诗，它错误的形式为了对无数人言说，而滥用了这一可敬的、预期的听众和场合。

我们的应景诗一度繁荣；但它在那些基于史诗和戏剧的，假定了很多无名的听众，本属于虚构文类的诗歌理论传统中从不平静。它对已接受的文学价值做出单方面的妥协，允诺这个主要读者，令他或她的名字在间接读者的无尽人群中永久流传。但在西方传统的文学价值中，应景诗总显得沾染了世俗性的污点，因其创作的目的在于满足社交的和经验的需求，而这点对于“真正”的诗人的自由的神性是不能容忍的。应景诗要获得合法性，只有通过得到将来广泛听众的认可，从而证明它真的不是为某一刻而是为所有时刻而写作。可以肯定，诗人并不总关心我们支不支持：一个行吟诗人对一位夫人（dompna）的甜蜜身体的强烈期待肯定比他对我们对他技巧和谦卑爱情的深意的赞扬的期待多；迷惑他的女人上床可能是他歌曲的唯一目的，而不是死后的名声。

从唐代开始（可能再早点），应景诗是中国诗歌中最普遍的形式，但此处的应景诗由为某一时刻、某一地点、并常针对某一人的诗歌提供基础的全部诗歌理论所许可和支持。首先，诗歌是一种独白和社交的特殊形式。一首诗是一种行为，它开始为数目不断增长的文学创作者所实践。它是一种唤起对生活中发生的特定的处境做出反应的交流模式，它允诺获得对说话者的一种特别私密的了解，区别于在一般交谈中可能被听到的内容。这样的诗做到最完美时，将属于整个人类——作为一种对其他人诉说和聆听诉说的方式。

诗歌行为的这种田园般的建构由于间接读者群的入侵而变得特别复杂——我们读诗但诗并不真正为我们所写。这种间接的读者关系需要反应

机敏：我们必须偶然听到这首诗，并且不管这首诗可能有多少普遍性的兴趣，我们都必须透过这一具体场合去发现。我们的快乐对应景诗是危险的：后来读者的掌声对诗人是一个潜在的诱惑。中国传统如西方传统一样都承诺不朽，中国诗人的眼睛总是投向将来的听众，希望得到普遍的美誉。如果这种偏离成为规律，诗歌将从支持它的现实的社会语境中滑开。

在中国传统中同样，许多“伟大”诗篇实际上写给任何人和每个人。“伟大”不过意味着后来读者的匿名群体的潜在支持和普遍真理的传达。如此，在渴望迅即成为伟大的诗中存在一些让人害怕的东西——数千种声音，每一种吵闹着从其他的、骄傲的声音和自我为中心的声音中剥离出来，只想被听见，而不想“对”任何一人说。这种“伟大”的诱惑变成诗歌的诅咒。诗人可能将他自己屈服于这种渴望，甚至于在这么做时就达到“伟大”——但在这一激情中，有某种令人厌恶的东西，为了后来的、个人的荣誉而过于轻易地牺牲掉属于他与其他人间的默契。他的朋友不再读他完全用同一种方式处理的这些诗。

我们这些间接的读者对这一争论的走向开始变得不平静：我们习惯于成为文学价值的仲裁人——这是我们的特权。诗人还能为别的什么写作，除了只有我们能赋予的伟大？我们为何要读一首不想追求伟大的诗歌？读对一位死了很久的太守比对我们有更多话要说的诗？读对这一刻比对永久说得更多的诗？

存在这样的诗人，他们为他们的朋友而不是为文学史的神龛写作。阅读它们，要求间接的读者改变心态。如果你看诗是追求伟大，这儿没你什么事——走开——在你对诗的要求中有股寒气，即对个人利益的异常渴望，它与只为得到你们支持的诗人的愿望相类。但如果你乐于聆听其他人，如果你发现他们的身份令你感兴趣，从不费心为他们的谈话划分等级，请留下。

作为应景诗的好的间接读者，我们听到一首诗赠给某个人，但我们通常对这首诗所赠的这个人和支持这首诗的语境知之甚少。诗歌为之写作的这个人或这些人就站在我们身边，某种程度上，在我们身后看不见；诗歌“朝”我们走来，但不走“向”我们。在这种奇怪的斜线中，我们知道一个主要的读者与一个间接的读者有多么不同。这一区别对成为一首应景诗的后来的读者既诱人又麻烦：文本的词句展示成为一个巨大整体的碎片，不断提醒我们有多少被遗漏。在每一文本周围都存在一个完整和集中的语

境，伴随一些次要的命令、外部的细节、个人关系的复杂性，以及情绪、天气的偶然性。我们对这类诗的美学立场是这样的立场，其中济慈观看埃尔金大理石（the Elgin Marbles）的方式成为阅读的必要条件——总是混合“……庄严与粗暴/过去时间的耗费”；我们总是面对这个“巨大的阴影”，过去的人类的声音。这些诗只是碎片的不争事实对它们的美变得重要：我们与其让它们自我包容，不如为仅存的闪亮的、鲜活的碎片所震惊。

* * *

有人打断：我懂了——你总是在谈论伟大。

我说：无礼的家伙——你总是那样理解我。

有人说：那是我的职责。

我回答：好吧，我认为我不应该引济慈的句子：他在谈一个美的整体即一般意义的“伟大”的片断保存。我在谈某一人类时刻的片断保存，伴随所有它失落的、仅靠猜测的复杂性。

有人反对：我看你的“人类时刻”具备“一般意义的伟大”的所有诱惑。我怀疑你沉溺于一个美学古董——诱惑是幸存的唯一事实，而不是幸存之物的特别质素。

我说：危险——是的，那是危险。但，碎片的感觉被一个好的间接读者强烈感受到。对一首挽歌的共鸣总是伴随对整个生命的艺术的连续性的意识，现在失去了。如果你只被教育看待生命的、艺术的不连续性，你仍可以对美学对象的明显的连续性充分自信。但对一首中国应景诗的反应经常是“了解这样一个人”——既然诗歌体现这个人，所以它也提醒读者过去和失落的事情。

有人说：很明显我看你把“伟大”简单地从艺术偷换到人。

我说：也许明天我会，但今天你理解错了。如果一首诗来自一个处在特殊时刻的一个人，一个不是寻找你的支持而是要求你的理解的人，“伟大”的问题没有出现。你不会从这样一首诗，比某个你认识和喜欢的人跟你说话时，要求伟大更多。你对于这个伟大的问题，太弱智了。

有人说：好，你应把你自己说清楚。

我说：好，如果你需要厘清，我会让你明白。“伟大”断言无条件的

价值：去说一首诗是“伟大”，就是确信它对于任何时代、任何人都都是“好”。无论对新英格兰，还是对中国秦朝，抑或对 20 世纪后期，它都不是当下的评价。“伟大”这一范畴的价值就在于它实实在在的抽象——不是符合任意一套特殊的美学条件的“好”，而是绝对的“好”。所以，我们必须掂量一个与一种绝对的美学价值观念相对，具有历史性和地方性，永远在“这一刻”的美学价值的理念……

某人咕哝：听，你继续不下去了——很抱歉我的提醒……

我没留心又接下去说：……但假设我们发现这个绝对美学价值的理念对它自身而言不过是一个当下的和历史的的评价现象。被看做一个历史现象的绝对美学价值（为“伟大”而阅读）只不过是文学价值的纯粹的、非历史的经验的理想化。这种理想化是复原这种经验条件的悲哀尝试，但只在一个人开始意识到文学价值的历史性之后。当读者逐渐意识到他评价行为的历史相对性，他极力通过一种绝对价值理念重新捕捉文学价值的非条件的、非历史的经验。但绝对价值必须以对所有只是历史性的，即在这一时刻的价值、条件和命令的超越来界定自己。所以“伟大”是根源于对有限性的恐惧的一种否定模式。它是在一个特定历史时刻产生的一种当下的价值，由我们希望不只是当下的、历史的生物的愿望所滋生的价值。但如果美学价值必须是历史的和当下的，那么伟大的理念无论在写作还是在阅读的计划中都被重大解构。它的诅咒是拒绝对有限的身份感兴趣——过去的人或过去的价值——相反去搜索那些对任何事物都坚定一个普世价值的超越的（骨子里历史的、当下的）观念的诗歌。结局是遗憾的。首先，遗漏了其中一个文本拥有自己的生命力的有限的、历史的价值；其次，通过不断强化“普世”文学价值的条件，大大冲淡了审美经验，以致它失去了所有的力量。

有人插话：够了！够了！

我说：让我用另一种方式解释。想象一个鞋匠……

有人打断：这里不再有任何鞋匠。

我气呼呼地回答：准确地说，是我打算告诉你一个寓言。想象一个鞋匠，他为他客户制作的鞋子如此精美，以至于他因他技艺的高超而声名远扬。这个鞋匠意识到他的名声，并马上想做精美的鞋子。

有人说：说完了？你想称之为一个寓言吗？

我愤怒地说：这对你太微妙。价值和事物之间可察觉的关系在变化，

正如精彩的意义一样，不论对制作者还是使用者来说。如果你想，我可以
用金钱和事物价值之间关系来对此解释……

有人说：请，请不要！

* * *

一首谦逊的诗

一首诗基本上被当做一种文学的社交行为，处于一个人经验的连续性和与其他人的关系中。界定一首诗为“言志”是使这首诗成为特定经验的一个舞台。这首诗植根于激发写作的过去的一个瞬间和情境；它又连着将来，作为一个令诗人为人所知的手段，作为“志”。不像西方艺术坚持与非艺术的不连续性，中国应景诗彰显它与诗歌之外的生活的纽带。

来看近代西方艺术宣布放弃这项尴尬的特权的策略。先锋派运动可能让一个未产生怀疑的路人进入“马路剧场”，或走进一个听众，或吸引听众成员走上舞台。这些都是穿越艺术和生活边界的冲动，令艺术突入非艺术的世界。它们是入侵：越界只加强了我们边界的意识。“表演者”和“听众”是固定的、相对立的角色；即使我们强迫一个人从这个角色换成另一个角色，这令人不安的转换也提醒我们角色真的有多遥远。

在中国传统文学中，诗人和他的读者在同一层面——“某个人对另一个人说话”，在诗歌之外的经验的连续性中，这首诗吁求参与和反应。穿越听众或读者到诗人的角色不是异常的入侵：它被期待。这对主要读者来说基本属实，甚至对间接读者来说也总是正确。被言说的人要求做出反应：一个同伴对参观寺庙的庆祝要求这个听众制作一首平行的诗。应景诗不仅仅是对某人“说”；它经常是社会交换的一部分。

孤独的诗歌不一定是“私人的”诗，暗地里以现在和将来的广大听众为对象；他们可能是用于朋友间交流和只附带更广泛的传播的社交诗的一个特殊种类。朋友们经常酬唱这种孤独的诗，和上韵并回应上首诗的情绪。内在生活和外部经验的这种诗歌的咬合在诗人和读者间建立了一种重要的社会关系。

诗歌的文本是这种艺术的手抄本：因为文本能被传播远方并持久流传，它们最终到达那些与诗人没有直接社会关系的人那里。这种关联感不

同程度地丢失。下一代的某个人可能发现写在某堵墙上的一首诗并做出回应；宋代诗人，虽然意识到他自己时代的不同，可能仍会感受到与一个唐代诗人的亲密关系；19世纪苏州商人的儿子可能会喜欢王维的诗，即便时空和阶层的转换过于大。但就算是时空相隔久远的诗，社会关系仍然是主要的阅读模式，即使不可能。后来读者的瞬间反应不是“这样一首诗！”而是“了解这样一个人！”

我们可以设想过去一千年在诗人和读者生活中的这样一首诗的丰富性；我们可能甚至希望拥有这样一首诗。而且作为后生的读者，我们可能逐步感到在这些诗中的某些诗特别重要，尽管谦逊却不经意成为伟大，赢得一千年读者的热烈喝彩。但也在那一千年中有数百万的诗，非不能也，却没有意外地成为伟大；这些诗愉快地生活在它们写作的当下氛围。但是这些诗被后代快乐地阅读，它们提供的乐趣与伟大诗歌提供的只在程度上不同，性质上并无不同。

来看在一个鼓励诗歌创作的社交场合中白居易的表演；某人送白一份礼物，“这正是我想要的”可能是对这类处境的普遍反应；也存在无限多机智的办法可以令反应不同。这首诗就有机智，而一首机智的诗可能对我们是一个好的开始，重又唤起英语读者对他们自己现已消亡的社交诗的适度的兴趣。

有人送给白居易一些可以放在花园里的石头；当他极力向捐赠人解释为什么这些“正是他所需”时，他发现它们更值得赞美的价值：它们不单单是两块石头，而是一幅完整的幻景。

南侍御以石相赠助成水声因以绝句谢之^①

泉石粼粼声似琴，闲眠静听洗尘心。
莫轻两片青苔石，一夜潺湲直万金。

9世纪初的大都会长安是世界上最大的城市，白居易的绝句的机智维系于城里人对生活在别处的描述：城市居民衷心地幻想在山水间生活，如农民为城市所诱惑一样真实。一份城市的礼物将我们带离城市。

“一夜潺湲”：在夜的黑暗中，聆听获得了感官中的优先，声音开始决

^① 《唐代》，no. 24436；《白氏长庆集》（SPTK），69. 14a。

定我们对世界的理解。从前，在没有石头的、沉默的花园流水的陪伴下，诗人被迫夜以继日地生活在这个城市。现在，虽然白天他仍生活在城里，夜幕的遮掩却只带给他冲刷石头的水声：他事实上远离山间流水，却能够沉溺于这一幻觉中，远离城市喧嚣和在政府工作的压力。正如水冲洗石头将白天交通留在它们上的灰尘洗去，它们的声音也冲洗他，洗去他城市的“灰尘”、紧张的公职生活的担忧和焦虑。到晚上他就“在别处”，由这两块石头带走。

他听到的声音是一种“琴”音，奏着高贵而孤绝的音乐，或者两个朋友之间的相知的音乐。正是听到伯牙弹琴，他的朋友钟子期才明白伯牙内心所思并因此成为第一个知音。这种虚幻的、创造了高山流水的幻景的琴音，也是了解一个人的手段，寄予了赠送者良好的愿望。

但这首诗的魅力不那么简单。机智的社会交际总是收回在言说行为中所说的话：当他告诉你他的幻觉，诗人也告诉你他看透了它。出于社交需要要求赞美这份礼物；在这一命令之下，诗人磨砺他的感觉并发现一种快乐（或一定程度的乐趣），它也许不存在，直到诗歌要求他解释这份礼物“正是他所需”时。创造礼物的独特价值的需求马上暗示了一种可能，即某人可能会“低估”它——某一个迟钝的、没有想象力的，在这儿只看到两块石头的家伙。

石头的赠送者会很高兴：诗人已发现礼物的固有价值，赠送者避免了碰到愚笨人的尴尬，他会写：“亲爱的南先生：谢谢你的两块石头。”绝句恭维了双方共有的感受力，一种对压力及其缓解的微妙感受，一种通过筑造园林和创作绝句来处理生活问题的感受力。不是石头“值万金”，这种简单的价值上的相等；价值存在于石头与机智的会合，知道哪里安放它们和如何赞美它们。所以送这石头作礼物是相信接受者有恰当评价它们的机智。

礼物的接受创造了一个债务；这首诗，作为用于交换的、社交场上有效的代币，偿还了这个债务。为使收支平衡，礼物越精致，回赠的诗也必须越精致。白居易的诗夸大了礼物和受债的程度，并在他赞美的机智中，偿还了他自己夸大的债务。我们从未片刻忘记在礼物——两块石头——和赋予它们的价值（虽然一个后来的中国读者可能误认为这些溪石是园艺工花大价钱和精心设计的石头——壶中九华）之间的悬殊。这首诗表明这完全是一种想象行为，不管是对价值的认定还是在偿还上。这一社交场合如

礼物一样简单；这首诗将所有事复杂化并在复杂化中狂喜。

这首诗的复杂性只在当下的语境中，在我们作为间接读者对南先生收到这首诗的期待中变得十分重要。我们可能假设这个起初被款待的、慷慨的侍御只会谦逊地希望诗人会喜欢他的礼物。但我们能预料他在收到这首诗时他的笑意和快乐，它含蓄地恭维了他们共有的鉴赏力，并赞美了各自的品性：双方都了解，对有洞察力的人来说特定事物占据的价值。而且，诗人对礼物的高估可能并不会被当做虚伪的污点而接受；这语调是如此娱乐和夸张，以至于对他所说的并不当真，除非我们一定要这么做。

这首诗是两人之间玩笑的、复杂的关系的一部分；它对我们和永恒来说只是后来的事。如果在标题上没有说明场合，我们会对这首诗失去很多兴趣，而它至多成为诗歌应用机智的不必要的练习：这一机智在所赠上，即当其针对某个人时才变得活跃起来。

它是一首谦逊的诗（即使最慷慨的读者也不可能将它放进伟大之列），然而它是一首如果我们忽略将遗憾的一首诗；它甚至是一首值得反复阅读和思考的诗。它没有在狂笑或窃笑中用尽心思的那种智慧。它不是（除非我们过于挤榨它）一种对人类关系的宏论。这首绝句不同于简单的智慧和伟大，它在价值的平面上移动。这首谦逊的诗与伟大诗歌一样具有爱戏弄人的不完整，一种我们应该关注的迷人的复杂性。但它的完整是集成的，不能普遍化；在这一刻的不透明上我们反复深思。

某人会说在讨论这首诗中，我把一个小山丘说成一座山，或把一对石头说成一幅景，但我们在接受一首快乐的绝句时欠下的感谢绝不比收到两块石头的礼物少，而且如果我们回复这首诗，模仿快乐的夸张，我们不过是加入了这个交换的链条。

阅读现场

一首应景诗对话的这个听众比“理想读者”（我确定，他是一个可怜的、干巴巴的角色，不是那种谁都想写诗给他的人）无疑更明确和更具有固定的性情。我们准备理解与这个“目标”（这一目标常常不止一面）相关的一首诗，但我们不把这首诗定义为一个有计划的“信息”：太多与目的相反的意外和意图，不管是外在的还是内含的，都融入诗歌的讲述中，以至于不允许我们希望任何事情像一条信息一样简单和醒目。这样的诗，

像演讲，在一个词中体现情绪和意义的矛盾和不同路向。在最丰富的演说中，存在太多取消和限定，以至于所有综合意图的可能性都被埋在多样性中；意外地、并不自觉地将我们迅即带入艺术的概念的边缘。

我计划给朋友一个惊喜的聚会。我随意地邀请他吃完饭后来我家玩。他拒绝道：他有工作要做，我也有工作要做，他不想打扰我。他用巧妙的遁词来回应我能想到的每一种策略。最后我咬牙，被激怒地放声笑道，“来吧，该死的你！”我并不打算让人听上去急过了头。如果我们梳理融进言辞中各式各样措辞激烈的玩笑、生气、愤怒、失望，我们将发现无法统一，除了简洁的言辞本身。关注这一对话和了解这一情境的第三方（间接读者），将极有興味地赏玩我的惊慌失措和期待我朋友听到这句话的反应。

或者假设我们正斜倚在零乱的家里，没有一点吃的东西，一个喜欢的但不太熟悉的朋友穿着他最好的衣服走进，听到一个声音在说，“你好，见到你很高兴”。杜甫因此写下：

客至（原注 喜崔明底相过）^①

舍南舍北皆春水，但见群鸥日日来。
花径不曾缘客扫，蓬门今始为君开。
盘飧市远无兼味，樽酒家贫只旧醅。
肯与邻翁相对饮，隔篱呼取尽余杯。

《客至》是一首非常著名的诗，是那些某种意义上跻身为重要的经典文本的应景诗中的一首。通过阅读这样的诗，一个年轻的中国读者形成了他对诗歌价值的初步的、模糊的印象；过段时间，这个业已形成成熟的个人趣味的读者，可能回过头来再看同一首诗，并在其中发现他在第一次阅读中从未料到的满足。我们就是这样学习阅读诗歌。所以，如果一个英语读者在这儿只发现一首欢迎一个朋友的快乐的诗歌，他必须重新读，从相信这是一首复杂的和大师级的诗歌开始读，并从这一信念中发展出一种新的诗歌价值感。

《客至》对传统读者来说如此熟悉，以致它的不和谐与和谐，我们都可能轻易滑过。但在标题和题注中，我们发现一般和特殊事件的明显区

^① 《唐代》，no. 11139；《九家》，21/46，第355页。

分。当一首诗的具体场合被获知和说明，经常在标题上写出来。不明确场合的标题（如客至）暗示这一场合的具体细节或者被遗忘、或者无意义、或者为了作更普遍的陈述被忽略。^①但这个标题的形式表明这首诗提供了一种普遍的事件，注只是其中具体的例子。为何杜甫以这种方式介绍一首如此清楚地写给某个具体人物的诗？标题的形式只有作为对崔及后来的读者的保证，即诗人将以同样的方式对待任何“客至”，才可解释；对这种保证的需要，反过来，为我们对诗歌讲述中某些微妙的不和谐做好了准备。

传统批评家称许这首诗中杜甫的自然和不拘礼节；但“不拘礼节”是不稳固的品德，只在一个音节、一个重读、一个手眼的微妙暗示上区别于邈邈和粗鲁。当一位有身份的不速之客“逮住”没有任何准备的杜甫时，原本无忧无虑的平静中简单的快乐开始与自我意识相纠缠；诗人突然以外界观察的视角来看待他的小世界。一般因一个客人而起的自嘲某种程度上无一例外地都由周遭的环境所致。

杜甫十分镇定地为他的居住和自我辩护，通过赞美简单生活和欢迎他的客人平衡了自嘲心理。但是在完美礼节的表面之下存在挑战杜甫自我价值的意识的社会环境（正如我们之前看到的，杜甫经常沉默和有力地反叛这种环境）。诗歌将宣布杜甫生活的优越性并挑衅地将崔吸引进来。在礼法和自然行为之间有一场秘密的斗争；崔知县的隐藏的身形，这个主要的读者，是礼法必需的代表，他注定被战胜。前面六句是可爱的佯攻；斗争的胜利在最后一联中的“肯”。让我们假设这个善良的知县——为了保持合理得体的举止和防止诗人大声叫唤他粗野的邻居“过来”——回答“不肯”。主要的和间接的读者都发现，在拒绝中崔变得呆板、官僚、冷冰冰。杜甫以一种完美的雅致俘获他的来访者。

舍南舍北皆春水，但见群鸥日日来。

让邻人暂时消失一会儿，好让我们的诗人隐居，虽然杜甫现在还没有条件让他的邻居以崔知县同样的方式成为“某人”。他被四周的水围绕而与世隔绝，只有海鸥来访，它们来到他跟前（正如它们来到列子寓言中的

^① 可能“原注”是这首诗在另一种本子的标题，如果是真的，这一注可能是正确的标题。

年轻人跟前一样)，是因为他“忘机”并且与自然天真地、和睦地相处。“机心之忘”通常指在社会环境中，将俗人所关注的官阶、社会关系等礼法淡然地遗忘；隐含之意就是那种礼法着意取胜。杜甫的“自然”已是一种自我意识到的态度；并且它的确是这样一种礼貌的“自然”，以至于知县在他的休息日来看他。

花径不曾缘客扫，蓬门今始为君开。

杜甫假定了一种深思熟虑的、社会的贞洁，它在宣称其未亵渎之美时，意识到美是种有力的诱惑。花径的诗意魅力吸引这个客人的同时，又让他知道他的造访出乎意料。并且如果崔知县的造访使蓬门生辉，他也为成为它的第一个造访者而感到荣幸。所有这些都非常文雅，平衡了一组相左的、礼貌的态度：存在一种与世隔绝，但又希望并欢迎造访者，虽然还没有人屈尊来到；存在一种在自然中居住的自然化的力量，将诗人从礼法和钩心斗角的人类中提升；存在对这个“自然”的人和他的世界的细心展示，为了吸引如崔知县这样的人来访。

盘飧市远无兼味，樽酒家贫只旧醅。

崔知县跨过门槛进入杜甫简陋的世界——简易的伙食和未过滤的陈酒（中国酒的情况应是越新越好），当环境变得越简陋，诗人的文风越文雅；逐字地翻译：

For supper—the market is far—
no multiple flavors;
For wine—the household is poor—
only the former brew.

这种谦辞使崔知县确信他简单的款待表明的是个人尚简的趣味，而不是村夫的生硬，但——

肯与邻翁相对饮，隔篱呼取尽余杯。

我们不知道杜甫邻居的社会地位；“邻翁”的称呼听着耳熟，令人有些不自在。但我们肯定知道任意地组合不同社会阶层的客人是最不合适的。崔“对隐士的造访”，杜甫处理得非常优雅，这使诗人最后的建议越发惊人——“肯与邻翁相对饮”。起先，杜甫的文雅策略暗示了与崔的一种关系；到最后一联则暗示出一种非常不同的、解除武装的亲近的关系。通过认同杜甫对“自然生活”的品味展示，崔知县被迫加入到一种真正的自然姿态并放弃社会等级观念。在象征社会贞洁的蓬门之下，健壮与合群的人类出现了。

在《客至》中有出浓缩的莎士比亚喜剧：读者面对自然的人类关系与束缚人的礼节相博弈的必然胜利而微笑。但在一种文字模式中产生的喜剧完全不同于一种戏剧虚构：这里的一切都依赖对一个看不见的听众说话的声音和语调。这出喜剧既不讲故事也不把故事演在舞台上，而是一位知县一次真实的走访经历。我们的知县——无疑感觉到他尊贵的地位某种程度上失去了——由标题又逐渐恢复信心：“如果我朝篱外大喊，并不代表我对你不尊敬；无论何时‘客至’，我都将如此随意行事。”崔不可能反对；他必须坐在那儿，等待某个老翁翻过篱笆来与他对面坐下。但崔肯定感到，如我们感受到的一样，他第一次受到的未受玷污的敬重在诗的某一处遗失了。

日常的炼金术

崔在笑，杜甫在大笑。诗歌通过对快乐和烦恼进行文字上精细的调整，将我们走过世界的缓慢旅程打磨得光滑。如果这样可以陪伴的艺术不得不总是等待不常有的社交场合，将是一件憾事。诗人越来越没有耐心等到“客至”，孤独场合的范围从唐到宋稳步上升。写作新场合的增加对传统是一件价值无可估量的礼物：诗歌发生的惯例向所有事件敞开门径。最后几乎任何事都能成为写一首诗的理由。

场合的增加、读诗习惯及其对写作的鼓励，对数目不断增长的男女创作者的生活不可避免地产生了影响。诗歌促进了对日常生活的欣赏和全面关注，在将每天的经验转化为某种丰富和陌生中存在某种快乐。这种诗在内容上与西方日记极为相类（虽然在写作场合和写作这些更重要的方面不

同于日记)。正如日记作家,这些诗人意识到他们的写作可能被其他人阅读,但对后代的关注,至多是一种很轻微期待。这种写作的行为是一种自我的特殊的满足,与应景诗对其他人说话比,它是同更为亲密和熟悉的自我说话。即使这类诗中最为出色的诗,一种弥漫的消遣语调也把它从伟大的诅咒中赎回。^①

没有什么比得上印刷的普及如此令一个文学传统复杂化。至宋代,印刷术已得到广泛传播。数目不断增长中的诗人,出版他们的选集(如果不是诗人自己,就是他的子女后代和朋友),将个人的片刻放大为世界范围的乐趣。这样的选集经常如预料中的庞大,并因其庞大,阅读中出现一种新的因素:在任一首诗周围都存在如此众多、几乎处于同一水准的其他诗歌,以致很难说哪首诗“特殊”到成为伟大。^②一首陆游(1125—1210)的诗属于收录九千多首诗的选集中的一首,其中五分之四可能证明与这首诗讨论中的诗在价值上相等。一位选编者可能将陆游的大量作品精减为一千或五百首诗(一般唐代选集的大概容量),在果断地收入十首最著名的诗之后,选择开始变得任意:这些诗都令人欢愉,都处在同样快乐、不矫饰的水平。陆游是一个没有“重要诗作”的“重要诗人”(同样的方式,可以说杜甫或王维或李白有“重要诗作”)。那些带着敬畏接触杜甫作品的读者不得不以更放松的心态对待陆游的诗歌,将他大多数作品放在它们被创作时的精神状态——作为对这一时刻不张扬的、小小的庆祝。

来看陆游某一个新年的早晨。那晚如此寒冷,以致陆游无法入眠,当天刚亮,他起身奔至门或窗去看外面的雪景。他对这件简单的事从事一种炼金术。官员习惯在新年的早晨上朝,拜谒皇上;这儿新年的祝福在想象的雪中虚皇殿送出。

除夜雪^③

只怪重衾不御寒,起看急雪玉花干。

^① 我们怀疑在宣称只为他们自己的乐趣说话结果却有数百万听众的声音里有种不真诚。我们的怀疑深深地植根于20世纪后期对写作没有那么多乐趣的信念。

^② 以下是对“欧文的文学史第一定律”的简单陈述:针对任何作者、团体或年龄,都假定一套既定的质量标准;质量的标准除以可提供的材料的数量,便得到我们能够赋予任一文本的平均价值。

^③ 《剑南诗稿》,第344页,出自《陆放翁选集》(rpt. Taipei, 1963)。

迟明欲谒虚皇殿，厩马蒙毡立夜阑。

有一种不舒适，即诗人在冷得重衾不御寒的拂晓前的最后、最寒冷的时刻被迫起床。这种不舒适可能是一种不平，正如韩愈所说，不平则“鸣”。这是一个新年即将来临的特殊的早晨，要求这个哆嗦的诗人在数世纪的新年诗陪伴下进行创作。陆游利用这一时机，为传统和寒冷所激发，他将眼前恶劣的环境转化为某些惊人之物；雪花成为玉片或玉花，远景化为一座宽广的建筑，一座由虚皇主持的宫殿。结尾给我们以停顿：

厩马蒙毡立夜阑

当陆游在凌晨的寒冷中站立，向外张望他的庭院，他就应清楚地知道是有一匹马还是很多马，“马厩”是在屋檐下还是在外面的畜场里，这个毡子是真的织物还是雪做的奇妙的“织物”。这一切陆游都知道，却只为他的诗写了一个结尾——可参考的答案在他眼睛里。但我们给这首诗很多结尾，太多，它们的过量提醒我们被遗漏的环境。我们的每一个结尾都很好；每个结尾都很奇妙；都很反讽。

这位宋代诗人喜欢隐喻和小虚构；但它们常常是反讽的、似是而非的，表现为这位历史的诗人的幻想。幻想是危险的；隐喻似乎有它们自己的生命，发展为一种自负，除非我们牢牢将它们拉紧。我们寒冷而困倦的诗人似乎缺乏力量来控制他的隐喻：“玉花”建造了一个宫殿，在那儿诗人如一个恭敬的官员，向虚皇送上新年的祝福。假设他看到许多马：它们站在那儿，身着长袍排列成行，官员们在最后一夜等待黎明的朝谒。镶满珠宝的宫殿的神圣与禽兽官员的差距令我们发笑。这个隐喻是空的，正如皇帝一样虚空。

但假设，在一个敞开的马厩或在一个院子里，马暴露在雪中，它们的“毡子”不比它们站立的宫殿更少奇幻性。诗人真正的毡子令他受冻；它们不能御寒。但幻想又重造了一件新毯取代那条被扔掉的毯子——一个想象的皇帝披被着想象的长袍的、真实的马祝福。这一开放的场景和最后一行的措辞暴露了幻想行为的欺骗性：陆游用犀利的反讽拴住隐喻：披在真实的马身上的想象的毡子出现了可怕的错误。我们几乎被隐喻的“雪毡”吸引，但我们穿透这一幻觉看到的是“马立夜阑”必然经受的真实的寒

冷；这是最冷的时刻，迫使诗人起床来创作聪明的新年诗。揭穿可爱的假象，宫殿消解了。诗人看见群畜，承受着比使诗歌运作更加凄厉的寒冷。这一伪造的毡子成为对诗歌想象以及对它的残忍和麻木的反讽象征。

* * *

有人插话：我不能让你再这样说下去了。从这首普通的“日常”诗，你能提出对想象力的复杂的反讽。我是不是该婉转地提醒你，推崇诗歌的谦逊时所列举的白居易、杜甫和陆游的例子——这可能是一首写普通人的经验的诗歌，但这些诗不是由普通人来写的。也许的确有大量男女创作者习惯将日常生活中的事件写进诗歌。并且也许的确陆游常常将他每天生活中的事件写进诗歌，但让我们快速地跳至图书馆；从第一册开始，查找图书馆的记录，看看一册被借的频率。这一纯粹经验性的实验会令你确信，陆游的诗还有人读，但从宋到清的数以千计的其他作者的诗歌几乎很少被阅读。如果你所说的是真的——那些诗不是在寻找伟大中被阅读——那么对这数千诗人不相称的忽略是首要的文学历史事件。恐怕你没有考虑，非常不认真地遗漏了。

我说：真的？

有人说：是的，你就是如此。但幸运的是我在这儿为你把事情弄清楚。你应该愿意做这样的区分：在西方传统中，诗人将他的职业实践尽量与人类的普通经验相区别——它不是简单的独特，而是质的不同。任何人都会在剥洋葱时伤到拇指；西尔维娅·普拉斯（Sylvia Plath）这一主题的诗断言文学不同于每日厨房的伤害：诗中“发生”的事件是一种艺术行为。你一直在谈的这些中国应景诗只是整个传统的一个分支；但就它们而言，价值似乎有赖于这一感觉，即读者本可以有这种经验，并本可以写出这样一首诗；那是一种独特的声音，但如从普通人口中说出一样。我说的对吗？

我说：是，是，这正是我要说的。

有人回答：那么你为什么自己不自己说呢？你接受了我的构想，我怕你掉入你让可怜的华兹华斯掉入的同样陷阱。你说“伟大”简单说是读者群对普遍价值的认可（他们把他们的认可当做普遍价值的标准），你的“谦逊”的诗歌在对伟大的批评中显然包括一项特殊的（我想说是最独特的）

条款——为伟大所固有的独特质素必须隐藏起来。它是一种对想象力制造复杂反讽的，考究的平静和不矫饰，正如陆游诗中所做，但同时又暗地里告诉读者：“这些经验可能发生在任何人身上，而且任何人都可能写这首诗。”这是一首为讨好读者而对他们撒谎的诗歌。

我说：但因为这样的诗告诉读者他们也能写这种诗，这一传统促进了读者对其生活的世界报以热切关注。

有人嘲笑：这种令人愉悦的社会现象无疑可以制造大量诗歌；但它不能创造一个一流诗人的世界。我能接受为主要读者写作的谦卑的优点，但主要读者出了名地易于取悦。相反，当你为引起间接读者的兴趣而说话时，那就只存在对伟大的阅读——即使它是一种秘密的伟大，隐藏得如此之深以致表面上看似乎每个人都能把握。日常琐事和有着所呈对象的公共社交场合，都有助于保护这种诗与我们亲近的幻觉；杜甫的欢迎诗因它的亲密使我们舒适——但不要被欺骗——它并不能被我们把握。我承认它是一种有吸引力的幻觉，而且我能看出你完全陷入其中，如此深，我想最好让我为你结束这篇文章。

我说：好吧，如果你认为这样最好……

想象的代言人的结论

作者的论点即抒情的“我”没有对任一个人和所有人说话的权威，在西方诗歌中有一个重要的例外——即预言的模式，这种罕有的选民意义上的模式，其中第一人称的声音被责令向所有人言说。这一模式易被滥用。干先知这一行，少露面是重要的。我们自然容易怀疑先知的声音——有记载说他们没有任何他们受选的正式标志^①——如耶路撒冷的居民一样，当众先知同时说话，我们也容易忽略他们。他们——坦白说——很难被理解，我们需要对他们隐藏意义的使命坚定信仰，相信他们的神秘。他们通过隐喻的虚构说话，他们的意义总是令人不舒服的“在别处”（other）。

这些文章作者从头到尾都在强调虚构与非虚构传统的区别；但事实

^① See Sermon VI, Preached at St. Paul's, Christmas 1628, in John Donne, *LXXX Sermons* (London, 1640), pp. 54-55.

上，中国应景诗与西方叙事小说有很多相同之处，特别是“现实主义小说”。西方抒情诗可能假定预言的“我”并以费解的隐喻说话，但中国抒情诗和西方叙事文学都通过特殊中的一般，这样的中和来彰显意义——同亚里士多德一样古老的观念，如黑格尔一样深奥，如介绍文学研究的教科书一样普通。中和的概念承认了在调节普遍真理（“典型”是极端例子）和历史事件这一特殊性标志的任意性之间比例时存在很大的余地。读者在轻易达致普遍真理上显示出令人痛苦的足智多谋，而好的文学文本通过将它们消融为特殊尽其所能地将普遍真理隐藏和复杂化。

西方叙事小说被当做有目的的建构；读者知道去假设一些普遍意义的输入。这种文本通过扩大规模，通过复制没有动机的、偶然的世界的细节，使细节多元化来保证特殊性。中国应景诗以不同的方式保证特殊性——通过宣布它的非虚构和坚持它的偶然性、机动性、连贯性和非矫饰性。其中必要的普遍性的比例含在假定中，即诗是一种意向，“志”。

中国应景诗的确将自身展示为非虚构，但它不仅仅只是非虚构的——一篇历史记录，一篇旅游指南和一次税务登记都一样是非虚构的。应景诗展示它自身为与诗人外在世界同步的关系，一种思维极力理解和包容不受其控制的外部事实的自我中和的行为。

这将我们带回到“特殊的交流方式”，应景诗所呈对象问题。通过将诗落脚于现存的环境——作为写作的一种模式和阅读的假设——诗人确定与外在世界的一种同步关系，即他必须回应的这一时刻的命令。正如陆游绝句如此有力地表明的那样，存在着一种不信任，甚至是对思维自主行为的恐惧。这种频繁的与外在世界的相互作用对抗了有威胁的自主行为：外在的某些事物总是打断——坚持、嘲弄、低估诗人想说的。我们必然想知道另一种情况：没有命令和连贯性的持续侵入，思维可能会放缓，投入一种孤独的、斗争的和奇妙的不稳定中。

有人说：这里，我为你作了总结。

我说：好……有点沉重……不是我的风格……我不能确定我是否同意你说的一切。

有人说：如果我为你结束这篇文章，你不得不让我说说我的想法，你不能期望我一直赞同你。

孤 独

白居易在《读张籍古乐府》中写道：“所以读君诗，亦知君为人。”无疑，张籍在他诗歌的写作和流传中，曾希望就以这种方式闻名。^① 诗歌是一个人的真实本性得以被他同代人及后代人认识的手段，这种外在的手段是必需的：中国传统没有提供对人类灵魂的恒久的、神圣的见证，来透析人类的内心和评定其价值。^② 对人类本性的了解，只存在道德的见证，“知音”；对于知音来说，诗是揭示一个人的内心的最完美的手段。

明白诗歌如何提供这些手段并不能解释人类强烈渴望被了解、品质被认识的需要。我们必须抓住这一欲望的珍贵形式——不是为了单纯的名声、荣誉，或者为了辩护，而是为了得到理解和真正价值的激赏，为了某个人“知君为人”。我们不可能相信这种欲望只是简单出于一种实际的利益，在用头衔和薪水衡量个人价值的仕途中寻求任用和升迁。诗人也可能寻求后代的理解；而且这种被了解的欲望在放弃仕途的人中依然强烈，他们仍试图在诗中解释他们不能或不愿出仕的原因。

虽然被知的需要存在许多经验层次，在这一需要与出仕之间总是存在一种特殊的关联。通过一首诗歌寻求被认知是一种针对其他人的行为，一种公共行为，它总是令读者进入帝国政府这个最大的公共的语境。没有领会政府和出仕对人的生活 and 想象施加的特殊情感力量，中国传统文学和文明就不可能被理解。这种力量有时表达得很直接；有时只是暗含；它总是

① 《唐代》，no. 21744；《白氏长庆集》（SPTK），1. 1b。

② 这种对得到恒久的理解的保证不同于对死后在拉达曼提斯或阎罗王前道德审判的期待。在希腊及犹太基督教传统中的“孤独”与在中国传统中的完全不同：在西方常常是另样的。用普罗提诺（Plotinus）的话来说，这种处境是，“孤独者到孤独者的飞升”（“a flight if the solitary to the solitary”），剑桥柏拉图学派的约翰·史密斯（John Smith）漂亮而直露地译为，“这个孤独的灵魂向孤独的上帝的飞升”（“a flight of the Soul alone to God alone”）（“The Excellency and Nobleness of True Religion,” in C. A. Patrides, ed., *The Cambridge Platonists* [Cambridge, 1970], p. 180）。

隐藏在对醉后的恣意的庆典之后，或退隐的快乐之后，而很少要求出面。如果在文本本身不可见，这种公共的语境将总是作为评论家和读者参考的隐秘框架。

公共语境反复的、持续的出现，不论在诗歌本身还是在后来的诠释中表现，都要求我们不要认为理所当然。一个人还有许多其他令人满足的方式可以度过他的一生；人类的欲望存在其他的、丰富的可能性——爱、军事荣耀、荣誉、冒险、财富、纵欲。我们肯定惊奇于这些欲望在诗歌对自我的展示中的微不足道，而且即使它们真的出现，也总是放在可能的、出仕的框架之中理解。我们肯定想知道是因害怕什么和要回报什么，而将众多的注意力集中在这一焦点上，或者努力争取晋升，获得和保住仕途，或者大张旗鼓地庆祝和证实不情愿出仕。

将这种自我的投入归因为传统中国的政府的影响力和重要性是不够的：一个政府至多不过是社会的集体成员就它应是所达成的一致之物。中国封建政府做了所有政府做的事——打仗和收税。但在其他文明的政府却培养，根本不用关心出仕的激情和满足，而且根本不在意要为他们缺乏兴趣而抱歉的诗人和思想家。中国知识分子生活中的政府的特别重要性不过是生活、精力和关注的自愿投入。我们判断无论政府的总体的合法性如何，都是由政府的理念来为个体赋予私人的意义，远超出管理民众的公共事务的单纯需要。为理解政府的情感意义，我们必须跳出政府去看。

在诗中，既不是政府的实际运作也不是体制本身促发焦虑和渴望：情感的关注几乎彻底占据了公共生活的一个方面——个人出仕与退隐的问题，以及认可在这种关注中所起的作用。我们已超出可参考的、真实的政治体制的范围进入个人与其他人的关系——这其他人不是作为个体，而是作为一个群体，一个被认可的社会公共机构的成员。不论诗人拒绝或极力加入这一群体，在提出这一问题的事实中，诗人显示出一种不安，他感到没有真正的归属，和某种根本的孤独。于此我们可以领会这一情感力量，即被了解的需要，以及所有随之而来的渗透个人生活方方面面的渴望与恐惧。

我们来思考恐惧：每种伟大文学都有一个地狱的叙述。在人类的想象中，地狱有一种奇特的魅力：它是人类幻想出的、最令人恐惧的景象，但人类又无法从这里转移注意力。害怕恶魔操着种种精巧刑具严刑拷打带来的感官的极大痛苦，这对简单的凡夫俗子非常之好；佛教带给中国恐怖的

大集会与任何基督教的地狱一样夸张。但受教育的文明人常常为他们自己设计无须魔鬼和地狱就能上演的更精致的痛苦。

当某种蛮横的需要战胜了公正或人类意志，以及当被击败的人有知识和闲情去思考他毁灭的意义时，这些复杂的地狱中几乎没有一个能成其为悲剧。那种希望被了解，被纳入由其他人组织的社会中的渴望，本身就已埋下了个人悲剧的种子：善与价值彰明，但都不被知或被忽略；这个人被放逐或被抛弃而处于孤立；忠诚与被了解的渴望徒劳地自我消耗，甚至自我解构。付出没有回报。

屈原

“国无人莫我知兮”

——屈原《离骚》

传说屈原，这位楚国高尚的大夫，遭到忌妒他的美德和高位的小人诋毁陷害，失去楚王的信任，从宫廷放逐，流落于楚国东南部的丛林，在那里他痛苦地写下了《离骚》等诗篇。^① 最后，他彻底绝望，自沉于汨罗江。《离骚》，屈原最著名的诗篇，是一部晦涩的、充满激情的长篇独白，它被读作传说的寓意反映。诗人描写他的血统、他的纯正、他的拒绝与失望，然后诉说飞越寓意的天空寻找完美的君主。这一寓言用情人之间的话语，特别是对一位女神的爱慕的话语写就（虽然追求者和被追求者的性别身份都在变化）。^② 两千多年来中国读者为屈原的传说和《离骚》所着迷；有时这种魅力似乎来自传说的简单与诗歌的狂乱晦涩之间的巨大反差。^③

^① 此处“骚体”（rhapsody）这一术语用来指《楚辞》不同的长度与文体，《楚辞》是一部收有《离骚》等楚地诗歌及其模仿之作的选集。这些“骚体”在韵律和语言上都不同于“诗”，虽然就《离骚》和其他楚辞的文本看，它们依然言志。

^② 参看大卫·霍克思（David Hawkes）《神女之探寻》[“The Quest of the Goddess,” in Cyril Birch, ed., *Studies in Chinese Literary Genres* (Berkeley, 1974), pp. 42-68.]

^③ 西方读者也对《离骚》和其他早期的《楚辞》诗歌表现出相当的兴趣，他们的兴趣与传统的中国读者的兴趣之间的区别很有意思：对中国读者来说《离骚》的价值摆脱不开屈原的传说；西方读者常常对《楚辞》作为萨满教的仪式的体现感兴趣。对萨满教的兴趣不可避免地导致这首诗与屈原的联系减少或者切断；即使他们承认骚体归功于屈原，他们对传说本身，在学术或情感上，也不太有兴趣。

纷吾既有此内美兮，又重之以修能。
 扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩。
 汨余若将不及兮，恐年岁之不吾与。
 朝搴阰之木兰兮，夕揽洲之宿莽。
 日月忽其不淹兮，春与秋其代序。
 惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。
 不抚壮而弃秽兮，何不改此度？
 乘骐骥以驰骋兮，来吾道夫先路。

——《离骚》^①

这一骚体伴随情绪、主题和行动的强烈的不连贯而变化；起初声音几乎从女性的角色发出，装饰“她自己”以使人爱慕；突然声音改变，责备并冲在路的前方引领这个被爱的、可爱的人。在这首骚体中，声音有时胆怯而不定，害怕被忽视；另些时候又是一个激情的追逐者，驰骋着他的马车穿越宇宙寻找另一半。一种急切的、仪式化的纯洁与对玷污的恐惧逐渐成为更为寻常的公共道德；他采集象征的植物并穿在身上，然后在诗中带着熟悉的平静穿过一片有神话生物和奇怪的神的景色。每一种沉思和行为的意义，每一个女神和每一种花卉的意义可能对楚国的听众来说都十分清楚；但是如果我们进入这个帝国文明的主流，单《离骚》文本在语言上就很晦涩，它深奥的意义更无从理解。不过《离骚》的疯狂和晦涩建立在一个简单的诠释的背景之下，或者说，这个文本有个常见的注解。在唐或宋代读者看，这段注解应是东汉王逸所作（可能由后代文评家补充），它拥有的权威地位几乎与文本本身等同。在阅读中，这个注解可能被忽略：它在这段骚体的每一行之后加上文字学的注解和诠释。以下就是它如何将上面所引第一部分解释给读者：

※ 纷吾既有此内美兮，
 纷，盛貌。

^① 《楚辞补注》（SPTK），1.5a—7b。

※ 又重之以修能。

修，远也。言己之生，内含天地之美气，又重有绝远之能，与众不同也。言谋足以安社稷，智足以解国患，威能制强御，仁能怀远人也。

※ 扈江离与辟芷兮，

扈，被也。楚人名被为扈。江离、芷皆香草名。辟，幽也，芷幽而香。

※ 纫秋兰以为佩。

纫，索也。兰，香草也，秋而芳。佩，饰也，所以象德。故行清洁者佩芳；德仁明者佩玉；能解结者佩觿；能决疑者佩玦。故孔子无所不佩也。言己修身清洁，乃取江离、辟芷以为衣被，纫索秋兰，以为佩饰；博采众善，以自约束也。^①

烦琐和重复地解释是这一注解的长处，它的讽喻诠释的权威因与必要的文字学注释（它的必要性在翻译中可能不明显）自由混合而得到加强。这一注解从未试图将这一骚体的不连贯简化为一个连贯的论证，但它的确将它们联系到传说的连贯的语境——屈原完美的纯洁，他的优点和美德，他渴望这些品质（通过他有象征意义的服饰和这一骚体本身）得到认可，并痛恨所有玷污和罪恶。如在所有的寓言中，文章这两个层面的联系是成问题的，这里甚至更严重，文本和权威的解释在阅读中交替出现。这一自传的框架，并参考伦理、政治关系和历史，赋予这一骚体的激情以距离和合法性。但这种激情，时不时处在疯狂的临界，似乎常常嘲弄伦理诠释的平静和历史学家四平八稳的框架。

《离骚》写于诸侯间分裂对抗、战事频仍的遥远的战国时代，写于一个历史和习俗遗失大半的边缘王国。是否事实上存在屈原这个人？如果有，他是否真的写了《离骚》？这些无疑永远是个问题。屈原传说的事实与《离骚》的原初语境可能无法复原；但“原初的”真实不是我们此处的考虑，《离骚》的接受与诠释也不是。我们关心的是如此令后来读者着迷的屈原传说与它在后来诗歌中的复现的关系模式。

《离骚》中的绝望，中断了传说并体现了诗人的精神状态，它是我们

^① 《楚辞补注》（SPTK），1.5a—7b。

要寻找的地狱的精致描述。在这一骚体中，屈原要求读者了解他真实的价值并知道“举世无人知我”。这种被知的渴望和怕被误解的恐惧揭示了在外在表现和内在真理之间潜在的断裂。为防止这一可能，有些人用鲜花来装饰自身，所有人写诗使自我的外在表现与内在价值相符。同样道理，在读《离骚》和它的注释中，存在一个“内在的”文本和“外在的”文本：内在的文本隐秘、骚动，处在被误解的边缘；外在的文本，这一注解，使一切痛苦地清晰和可敬。在我们阅读的顺序中，总是从语言晦涩、情感痛苦的内在文本向外部稳固的、淡然无奇的公共文本运动。并且无论在哪一层面，在个体与社会整体的关系中都存在内在与外在的真理：外在真理在政治的和历史的阅读的架构中是一种简单的、可敬的伦理学；内在真理是更隐蔽、更分裂和更激情的——对政治中不带感情的趣味而言，是太过私人的。

这是一种普遍现象：某个具有伟大才能的人物怀才不遇，或因时机未到或遭恶人陷害；他被逐出社会群体置身于荒野，孤独而绝望。死亡即将降临。这一基本模式可以有很多变化。接近屈原传说本身的这一模式，延伸至那些视其自身为重复这一传说——放逐和不成功——的人。这一模式似又不似传统的隐退公式——常在死亡似乎临近的年纪离开，在荒野独自生活。对飞天的诗化描述可以读作政治失意的结果。即使在京城外最简单的旅行都能激发这一主题的元素。无论是这一主题最直接还是最微妙的变化，总是混合了萦绕于心的罪恶，正义的愤怒，和逼近的死亡感。诗歌写的多是人类命运的其他痛苦——战争、疾病、亲人的离世——但很少有屈原主题模式的特殊痛苦。

这种模式无疑是家庭浪漫史（a family romance）。家国之间的类比在中国政治理论的经典文本中十分明显 [从本质上说这两种体制属“同一类”，没有隐含在“类比”（analogy）这一词中的本质区别]。在屈原的传说中，这种“家庭浪漫史”可以概括为一种原型叙述——正如约瑟（Joseph）和他的哥哥的故事^①，但更令人可惧的是，缺乏正义的和幸运的力量从这一叙述中得到一个幸福的结论。

^① 在《圣经·创世纪》中，雅各深爱约瑟的母亲拉结，他俩等待多年才盼到约瑟出生，所以雅各爱这个儿子远胜于其他儿子。他送给约瑟一件珍贵的彩衣，表示对他的喜爱。约瑟的哥哥们十分嫉恨约瑟，他们把约瑟扔进阴暗的枯井，又将他从井中拖出卖给路过的骆驼商队。——译者注

这一特殊的“家庭浪漫史”有特定的、不同的特征。首先，我们在全是由男人组成的世界中：《离骚》主人公的性别的不稳定常常在对这一主题后来的叙述中消失。存在一位长者，一位君主，他的恩（与父母对孩子的“爱”同样的词）被渴望。这种爱的条件是出仕。但许多其他人也在争这个“宠”；他们获得这个长者的信任并夺走他的爱。爱是“明”，“理解”，“使之聪明”的光。失去长者的宠爱是一种黑暗和忽视，一团云或一只碗在头上方的形象。失宠导致从中心的疏离，从人的群体世界疏离，而进入恶魔缠绕的荒郊野外。荒野的恶魔有许多形状：他们可能来自古老仪式的神话，如《招魂》（出自宋玉，召唤屈原四散的灵魂）；他们可能是个人的幻觉的恶魔，如李贺《公无出门》；他们可能凝聚为一个恶魔的景象，如孟郊的《峡哀》；他们在放逐诗中可能被归为偏远南方的、有害的新奇事物。远离中心和长者的保护范围，就会有孤立和恐怖存在。

这个故事有许多结局。有人期待重获长者的宠爱，并因此回到权力中心。其他人学会包容这一孤立，并从难以忍受的渴望——爱的受挫——失落的循环中释放自我。最阴森的结局就是死，如屈原般在绝望中自沉，或成为野地恶魔的猎物，全身发热，被毒虫所蛰。

这一放逐的叙述的所有不同的结尾保留了与中心长者某种联系，即使是否定。饶恕和回归、自杀、死亡、佛教徒的出家或拒绝出仕——每种可能的解决方案都精疲力竭，但总与这位长者有关。我们可以想到一系列完全无关的活动和观点：这些可能性都没有被考虑。如果这一选择意在拒绝为长者服务，就需要大量的文字辩护——我多么享受孤独，我多么轻视仕途的尔虞我诈、钩心斗角，我多么乐意过山野中简单的生活。

正如每一种伟大的文学都有对地狱的描述，每一种伟大的文学都有自己对受挫的爱的描述。这一被认识、被支持的需要及拥有被遥远的长者承认的价值的需要，也许不仅在大量经典诗歌中，而且甚至在作为一个整体的帝国文明的作品中，都是一种基本的力量（他的遥远因模式需要被仪式化），数世纪人类耗尽生命争夺宠爱与支持，这种需要的热切嘲弄着假装解释它的伦理的陈词滥调的空乏无力。

在后经典的西方传统，一个遥远的女人在令情人渴望与失落上有无数的不同。这个情人劝说和赞美她，讨好她并袒露他心灵的秘密。此处是一个遥远的男人，目的不是占有他而是接受他的恩爱（恩，“支持”、“父母之爱”）。这不是同性之间的激情，而是一种急切的渴望，渴望他能留下这

个用孝顺同接纳、爱作永恒交换的孩子。“老来子”，子女孝顺的典范，提供了这一说明：在他老年时，他打扮成一个孩子并在父母前愚笨地雀跃，以取悦他们。在其他社交关系中，诗人可能不情愿做有礼貌的服从，但此处很少见叛逆的冲动（长者甚至可能怀疑这种冲动的存在是令人恐惧的）。它不是平静的渴望：这个孩子般的官员生活在不断害怕被轻视或者害怕无意地犯错，及随之而来的放逐、隔离和死亡的恐惧之中。这个处在恐惧中的形象就是屈原，他声明自己的愤怒、绝望和猛烈地自我贬低，这与西方传统中几近发狂的情人的声音极为相似。

将仕途的焦理解解为一种“家庭浪漫史”——父亲、儿子和众多竞争的兄弟姐妹——对西方心理学模式而言不是尴尬的、过分的要求。家庭术语深深嵌入仕途的语言中，包括仕途的危险与回报；对父母的职责是官员与其君主的关系的公认模式。

认识这种原初的、家庭的关系，有益我们掌握关于仕途的得体的套话背后运作的“内在文本”的深度；它同样为我们勾勒了地狱的诗歌，一个看似相异的文本系列，体现对放逐和孤单的恐惧。

（某人对此很不安，他不喜欢“家庭浪漫史”的诠释。我给出不同的表述。我说：如果你希望不理睬放逐的原型叙述，让我们用一种经典的中国散文的现代叙述来阐释它，分析“孤独”这一理念本身的对立成分。）

我们说孤独，在它明显的单一中，却是由对立组成。“孤独”是与其他人的一种关系，一种否定的关系；在此我们发现第一组对立：“孤独”作为一种与其他人的活跃的对立同“孤独”作为其他人的简单缺席。“孤独与其他人相对”可以进一步划分：既然孤独的自我是一个好人，异己的其他人肯定要么“不好”、要么“不是人”——这个孤独的自我可能被诽谤他的敌人或野兽、恶魔所包围。“孤独作为其他人的缺席”可以分成：一种状态，绝对的独一；一个事件，其他人的缺失。

要孤独就是要独一无二，走极端，最低或最高，死亡或神化；这个孤独的人也许沉沦，掉下深渊，或升入天堂。屈原兼而有之。孤独的人可能在最中心——皇帝自喻为“寡人”——或者在最远的边缘，流放，消失于王国最遥远的边疆。

要孤独就是成为最好或最坏的人，因其美德而特别或因其恶行而受

罪。如果最好的不是放置于中心的孤独，而在遥远的边陲，他必定为他的无辜反抗，并为那些将他的次要的孤独与中心的皇帝的孤独分隔开的各种阻碍愤怒。对最好或最坏的人的隔离暗示了一个关于了解和认知的认识论问题——最坏的、罪恶深重的人被揭露和放逐，或者纯洁的美德未被认知。在这些可能性中表现出认识论的鲜明对立：“明”，光明和洞察力；相对于“暗”，黑暗和忽略。对耳朵而言，这种对立变成听与被听和沉默的相对。

这些对立可能处于三种结构：如依次排列则为叙述；如任选其一则为分歧；如同时发生则为矛盾。在一种叙述的处理中，对立的双方成为一种从联盟到孤立（“孤独作为其他人的缺失”），或者从恶人的敌对到被野兽包围的运动：这是一种流放的叙述。在不同的文本中或在一个文本的特定阶段中作为可识别的不同可能性，一个分歧的处理可能允许死亡或神化；抛离出社会，这个孤独的人可能死亡（用他自己的手或被野兽吞食）；或者他会升入真的天堂或者来世判入一个寓意的“天堂”。一个对立矛盾的处理可能是既有罪又痛苦地无辜在单一文本中的表现：这两种感情在放逐诗中常常相互斗争。这种体现出对立的特殊的处理不比对立本身更有意义；并且只有一个连贯的整体可以包容所有的这些不同的分歧——孤独。

简单退回到孤独是人类思维的运动，将丰富的分歧回归为一种单一思想的重复——自我的孤立。如一位一再回到同一旋律或乐段的作曲家，这个诗人可能颠来倒去、或断或续地只是反复思考他的孤独。他操纵它，或慢，或快，片段地隐藏在其他曲调中、变化的节奏中、巨大的和谐或不和谐中。一个伟大的作曲家将他过分的重复提升为一种更高的艺术，但在所有变化的五彩缤纷中，我们仍如此崇拜在主题复现上保留的限度，一种局限感与逃脱的无力感。在有关孤独的诗中，我们必须知道哪一部分是自由和天才的领地；哪一部分是令他不由自主地，一再重复同一件事的痛苦。这是一个奇怪的命令：他以无疑不被听到的方式说给你听：“国无人莫我知兮”。但他仍要说，他不可能逃离恐惧的自由或者彻底孤独的命数。

四方之魔

魂兮归来！

去君之恒干，何为四方些？
舍君之乐处，而离彼不祥些。

魂兮归来！

东方不可以托些。
长人千仞，惟魂是索些。
十日代出，流金铄石些。
彼皆习之，魂往必释些。
归来兮！不可以托些。

魂兮归来！

南方不可以止些。
雕题黑齿，得人肉以祀，以其骨为醢些。
蝮蛇蓁蓁，封狐千里些。
雄虺九首，往来倏忽，吞人以益其心些。
归来兮！不可以久淫些。

魂兮归来！

西方之害，流沙千里些。
旋入雷渊，靡散而不可止些。
幸而得脱，其外旷宇些。
赤蚁若象，玄蜂若壶些。
五谷不生，丛菅是食些。
其土烂人，求水无所得些。
彷徨无所倚，广大无所极些。
归来兮！恐自遗贼些。

魂兮归来！

北方不可以止些。
增冰峨峨，飞雪千里些。
归来兮！不可以久些。

魂兮归来！
君无上天些。
虎豹九关，啄害下人些。
一夫九首，拔木九千些。
豺狼从目，往来侏侏些。
悬人以嬉，投之深渊些。
致命于帝，然后得瞑些。
归来！往恐危身些。

魂兮归来！
君无下此幽都些。
土伯九约，其角觺觺些。
敦肤血拇，逐人骛骛些。
叁目虎首，其身若牛些。
此皆甘人。
归来！恐自遗灾些。

（选自宋玉《招魂》^①）

或者基于仪式的实践，或者它本身也许就是一个真正的仪式文本，《招魂》召唤一个无名的灵魂，它可能因死亡、疾病或精神紊乱而魂魄离散。王逸的注（如在《离骚》中一样与这一文本交替）赋予这一召唤一种历史的场景：宋玉同屈原极其不安的灵魂对话，首先警告它遍布四周的恐怖，然后通过对它家乡的富丽描写引诱它回归。

带给灵魂以宁静的几何学一清二楚：为四方之恶围绕的灵魂发现只有在中心才能栖息；而栖息是其极乐之境。这一骚体的基础几何学是对静止的祈祷，对停留原处的劝诫。在开头部分密切关注灵魂的唯一生物是招魂

^① 《楚辞补注》（SPTK），9. 2a—6a。

者，它大概安全地站在中心，接近灵魂飞离的肉体。社群及亲属的温暖将只能在固定的中心点找到。

这种中心的稳固是一种乌托邦的构想。在《老子》中理想国是一个与邻村老死不相往来的村庄。^① 在陶潜的《桃花源记》中为预防更大世界的危险，需要一座山将这个乌托邦的村庄环绕，如此它才能得以永久、不受迫害和始终如一。^② 诗人白居易在朱陈村发现一个异常幽闭的乌托邦。它的两个家族（朱和陈，为避免乱伦禁忌必需的一对）内部通婚一代又一代，从未偏离、从未改变。^③

这个招魂者关于这个即将死去的灵魂向一个巨大而充满敌意宇宙的上下四方离散的推测，是对《离骚》和其他骚体中关于宇宙远游的否定叙述：死亡和神化构成孤独者最后去处（declension）的主要对立。据王逸对传说的叙述，宋玉召唤屈原的灵魂同时，灵魂在《离骚》中绕着天堂晕眩地旋转：飞升天堂和沉沦地狱的旅行路线叠加。在《离骚》中，屈原对一个天堂配偶的追求是一种绝望的异族通婚，中心的完美伴侣的拒绝压迫着他；如果朝回家的方向亲切地召唤他，他的灵魂将不再渴望漫游，不再渴望孤独。

《招魂》被置于一个宏观的宇宙中，在异己的外部世界与内在的宁静之间存在巨大的缓冲空间。但一个恐怖的宏观世界可能在一个灵魂面前关闭，成为一个由威吓围绕，即使停止也不放松，甚至往前一步都被禁止的微观宇宙。

· 公无出门^④

李贺

天茫茫，地密密。
熊虺食人魂，雪霜断人骨。
嗾犬狺狺相索索，舐掌偏宜佩兰客。
帝遣乘轩灾自息，玉星点剑黄金轭。
我虽跨马不得还，历阳湖波大如山。

① 《老子》，LXXX。

② 《笺注陶渊明集》（SPTK），5. 1a—2b。

③ 《唐代》，no. 22186；《白氏长庆集》，10. 1a—1b。

④ 《唐代》，no. 20831；《李贺歌诗编》（SPTK），4. 6a。

毒虬相视振金环，狡狴狹猢吐馋涎。
 鲍焦一世披草眠，颜回廿九鬢毛斑。
 颜回非血衰，鲍焦不违天；
 天畏遭衔啮，所以致之然。
 分明犹惧公不信，公看呵壁书问天。

在这些诗中，屈原所作的是《天问》，（对鲁莽的“问天”是一种礼节上的倒置，此处“天”指神而非处所）。据王逸所注，《天问》写在一家寺庙的墙上，在那儿被放逐的屈原发现一幅“天地、山川、神灵”的图画。^①如标题所言，这首诗完全由没有答案的问题组成——针对宇宙论和历史，包括有关历史上宇宙正义的运作众多的伦理问题。正是后一类问题激发了李贺的想象。

令人尊敬的屈原被本应巴结他、舔他手的诽谤者和狂吠的狗四面包围；品德高尚的鲍照一生在贫穷中度过；孔子最喜爱的和最有出息的弟子颜回，在二十多岁时头发就变白（据说李贺自己的头发也是如此），年轻时死于贫穷。天毁英才，是何原因？李贺的回答既反讽又不可信——天毁英才是为了保护他们。四周是狂吠的狗，“招魂”的吞食灵魂的恶魔，“毒虬相视振金环”：这个好人四面受敌，他觉得很孤立。不要动，不要焦躁，“公无出门”。在这里的语境中，隐居者保持不动的决定（“处”，保持不动，和“隐”，保持不见，对隐遁来说都是最常见的术语）有了新的力量。不奇怪隐士“闭门”且长久关闭之举。老天保护英才之力就是准予其早夭之力。首先我们接受李贺的推测，屈原是在天帝的车乘中被护送上天；但面对一贯的和反复出现的不公，神化的许诺削弱为一个笑柄：天帝以毁灭来保护。这点再清楚不过，但还是如此难以接受：结尾意象（面向一堵墙，而不是出门）的盛怒推翻了这个脆弱的解释。

李贺的诗狂热混乱，如此强烈地趋向一个情感的禁区以致表达错乱：这些问题对墙咆哮，粗鲁地质问天，对天表示愤怒，并怀疑上天的蓄意伤害——“为何……为何……”这个品德高尚的人，置身并眼见所有贤良和孤独的人的毁灭，怀疑神灵、上天及君主的仁慈。这种对英才的毁灭可能不是来自一个罪恶世界的报复，而是一种冷酷的不加理会，或者更糟，是

^① 《楚辞补注》（SPTK），3.1a—1b。

上天本身有意虐待。李贺死于 26 岁。

标题清晰的命令与《招魂》沉默的命令同等：不要前行。但此处没有召唤者，没有栖息和对抗四周敌意的盟友的许诺。此处只有警告，给那些确信他们自己同样孤立的人。屈原面朝一堵墙看到画上孤独的贤才被毁的例证：你知道这一切注定会重现；无论出门或不出门都将被毁灭；但不要出门。警告的需要和警告必定无益是痛苦的自相矛盾，一种让“世上无人知我”的所有人知道相对应的自相矛盾。

如果这一模式被限于楚辞世界花哨的鬼神学，我们也许可以只视之作为一种战栗，好似在召唤某种古老的真理。但这一模式如在人间赋形：这些神话中的魔鬼和恶意的救赎者就都不见了，只给我们留下一个赤裸的、世俗的处境——这个品德高尚的人，这位诗人，为持续的、无法解释的敌意所围绕。孟郊（751—814）因此而《懊恼》^①：

恶诗皆得官，好诗空抱山。
抱山冷飏飏，终日悲颜颜。
好诗更相嫉，剑戟生牙关。
前贤死已久，犹在咀嚼间。
以我残杪身，清峭养高闲。
求闲未得闲，众谤瞋赩赩。

如其他诗人，孟郊也为孤独给出了最后去处，但它的对立处于一种不寻常的、混乱的次序。由一段对放逐的叙述开始这首诗：时代不公；政权中心的位置——官职，全给那些“恶诗”的人预留。但诗是才能的标志和彰显价值的手段，借此英才得以被发现和提拔，因此爱诗和懂诗对政体的维持很重要。价值被颠倒：这个优秀的诗人遭到了放逐。

这个优秀的诗人，被嫉妒的叫嚣声所包围，驱逐和隔离至山中。这一叙述过于熟悉，它的结局是绝望和死亡。诗人尝试仅有一种可能逃离这一不可避免的结论：进行“放逐的转化”（reclusive conversion），即对令人不安的隔离过渡到平静的孤独的自我的价值转换。这是“吸取教训”的自由，一种如不能改变外部条件则转变我们的理解的能力。传统使他确信，

^① 《唐代》，no. 19755；《孟东野集》（SPTK），4. 5b。

放弃入仕的想法将会带来精神上的平和并远离痛苦。但在孟郊的诗中，这一放逐的转化失败，尽管它从未被料到失败。敌视的人群复现，他们聚集在这个高尚的隐士周围，像野兽一样咆哮和吼叫，把他努力赢来的平静撕成碎片。

所有这些诗都存在被吞噬的隐含的威胁。“另类”成为异己，避免了同类相食的禁忌，这个孤立的人从而成为猎物。在《招魂》和《公无出门》中这一威胁很明显：恶魔吞食灵魂；凶狠的野兽虎视眈眈，口水直流；这个孤立的人被捕获。在《懊恼》中，恶诗的人的牙齿成为武器，前贤被咀嚼（当他们的作品被诵读时，他们在恶诗的人嘴里翻滚），最终，这个被当作猎物的诗人陷入绝境。恐惧是原始的：随着放逐，存在于社会的、不稳固的约束被打破。

既然这个孤独的人成为牺牲的猎物，所以对他而言，这个敌意的社会异乎于己并类乎群兽。虽然存在兄弟般团结的社会，但一旦这个人被群体所孤立，其他人就会变形。他们成为不同种类的生物；即使他们不撕裂、扯碎你，他们也不再把你当亲属对待：他们对你的孤立彻底冷漠，即使最轻微的偏离，这也会发生。

孤雁^①

杜甫

孤雁不饮啄，飞鸣声念群。
谁怜一片影，相失万重云。
望尽似犹见，哀多如更闻。
野鸭无意绪，鸣噪自纷纷。

当孤立的生物与其他生物组成的社群相对时，变形使对立清晰。首先，孤雁从属的群体被推测为飞翔中的、巨大的白色鸟群。在大雁的视线中，它们的形状溶入大块的白云中，隔断了所有声响和视线。一个“另类”的群体复现，是大量微小、固着于土地的乌鸦。既然雁群似乎并不关心它们其中一只掉队，所以野鸭请这只大鸟不用顾虑。

但杜甫是转化的高手：在它的孤独中，孤雁秘密地获得了高于放弃它

^① 《唐代》，no. 11777；《九家》，29/28，第457页。

的那些人的特殊胜利；在它的哀婉中存在一种美和高贵，一种通过与群体的第二种类型——丑陋、鸣噪的乌鸦相对所确认的伟大。它所渴望回归的群体成为一个注定被谴责的群体。但是，当然，我们不打算识破这一群体的变形；这是一个黑色的真理；相反，我们应只是注明这只鸟多么强烈地渴望他的种群，它如何发现自己身处陌生的“异类”中。这首诗传统的诠释是，杜甫在此表达对远方兄弟的思念。

世上无人了解这只鸟，它比所有其他鸟更高贵。这不是真的：某人的确知道这只鸟——这个同样离开他的群体漫游的孤独的诗人。他是这只鸟真正的同伴；他听到大雁的哭声，并从中听出它在寻找它的群体——他是知音，是“知道这个声音”，听到声音之后真实的意义的人；他是“懂的人”。

谁怜一片影，相失万重云。
望尽似犹见，哀多如更闻。

这里存在不确定。“谁怜？”——答案可能是“无人”，鸟群中没有一只鸟；答案可能是“我怜”。谁望？——这只孤雁望见群体，叫出声并听到它们的叫声；杜甫同样也在望，注视这只孤雁直至消失，听到它远去的叫声。这些不确定中，第二种有希望的两者（鸟和它的知音）的联盟解散，正如这只鸟归队的最后希望破灭：鸟群从孤雁的视线和听觉中消逝；留下孤雁给诗人。这只鸟的处境被理解；本性被“知晓”；但它永不会知道它曾被了解和欣赏。这就是谈论孤独的po的命运。无论这只鸟还是这个诗人根本上都与世隔绝。

黑暗中的沉默和孤独

地狱和天堂共享一个边界：处在两者边界范围的地形与习俗如此接近，以致只需最轻微的、可知觉的移动就令我们知道已从天堂滑入地狱。存在一个逃离社会的频繁要求、灵魂得以放松的孤独的天堂；我们发现那里有一种简朴，那些在我们心中搅起欲望并使我们感到痉挛的饥渴的种种感官的诱惑淡薄了。天堂这个角落的平易是对过量——太多乐趣和痛苦，太多与别人的联络，超负荷的活动和情感——的回避。只需超出边界进入

地狱，情形几乎相同——一种空洞的黑暗，一种强烈和显然的无意义，其中人类意识被彻底孤立，绝望地寻找自身外部某些事物的认同。

回忆一下白居易《咏慵》中对懒惰的过分称颂：

有官慵不选，有田慵不农。
屋穿慵不葺，衣裂慵不缝。

在白居易的选集中，《咏慵》被收入“闲情篇”，但紧随其后的诗看似是这一部分不悠闲和不满足的一篇；它确实处在地狱的临界地带。同样是不作为，不联络，不承担职责。

冬夜^①

家贫亲爱散，身病交游罢。
眼前无一人，独掩村斋卧。
冷落灯火暗，离披帘幕破。
策策窗户前，又闻新雪下。
长年渐省睡，夜半起端坐。
不学坐忘心，寂寞安可过。
兀然身寄世，浩然心委化。
如此来四年，一千三百夜。

这种虚无、自律的安慰——无知无觉地委身于化，视其身体为了无生气的“东西”——唤起了这个数了一千三百夜，这个似乎以令他听到新雪落下同样的敏锐，意识到它们中的每一夜的人的内心的空无感。这里所有靠近天堂地带的满足都能找到它们的对立——孤独成为隔离，挣脱别人束缚的自由成为遗弃，懒得动弹成为监禁。灯光变暗；黑且冷得厉害；在寂静中感官集中于雪落的微声。疾病和衰老带来的虚弱没有导致麻木而导致焦虑的警觉——浅薄的睡眠，这令他在夜半浓黑的寂静中不情愿地醒来。他的超脱是从不舒适的感觉的贫乏中攫取，并且重复古训——我的身体只是一件东西，我的意识是自由的。意识的行动，切断了与身体的纽带，是

^① 《唐代》，no. 22000；《白氏长庆集》（SPTK），6. 8b—9a。

灵魂的飞翔——但此处，不是进入魔域而是进入混沌。夜晚的计算使我们远不能相信他学坐忘心的成功。但没有坐忘的艺术，“安”，他问，“可过？”他必须挨过，但显然难以忍受。

纯粹无聊的诗是不可能的。离开人世的体验更完美地体现在，当衰退的感官领会事物，眼耳专注最微弱的运动和声音时发生的变形。在比例的失调中，读者认识到诗人迷失的程度。刚好掠出天堂的边界，这些相对的切换是完美的、哲学的思维能力的一个标志，即向一切事物开放的清晰思维的能力的一个标志，在地狱的行省中同样这些感觉可能是梦魇，是争斗中的群蚁的喧哗。

老恨^①

孟郊

无子抄文字，老吟多飘零。
 有时吐向床，枕席不解听。
 斗蚁甚微细，病闻亦清冷。
 小大不自识，自然天性灵。

比例，大小和价值的相对感，暗含了立场和标准；社会只保护人类对事物的标准并称之为真理，但在自然界，那儿无限大与无限小都是同等有效的标准，相对的比例就毫无意义：不存在大或小，有意义或无意义。这是《庄子》反复强调的道理。他的感官病态的尖锐应是从盲目的人类标准解脱的明证。他从错误的，与其他人相连的稳固性中自由；孤独和无子本无意义。但标题和前两联的语气令我们得知，他对其精神完美之赞叹是多么痛苦的反讽：它是一种虚伪的判定。

诗人的意识出现扭曲的印象，从他的意识浮现的词语也失去它们的标记。孤独连同疾病产生了比例改变的幻觉；交流和人类的在场可能复原对待事物的一般标准。但无人听到他的诗，无子抄写这些诗，无人阅读本由其子抄下的这些诗。

一首诗从沉寂、骚乱的内心暴发，穿越无人的空间抵达其他人，从而这个诗人为人所知。这位老人口头创作的诗是一阵徒劳的风，无人聆听也

^① 《唐代》，no. 19716；《孟东野集》（SPTK），3. 8b。

从未写下；他“吐出”这些词，落进他的病床上，遗失在无知无觉的枕席上。它们“飘零”：一个用来形容叶子的词，似乎在吐出诗句的过程中，存在某种奇怪的衰败，对物质的无意义消耗最终将他带至一棵光秃秃的、不结果的秋天的树的处境（那就是孟郊诗通篇关于自我的令人可怖的对应物）。

这个没被听见的人一切听得十分清楚；他听到喧嚣的人类世界的微缩宇宙中群蚁的争斗。在唐传奇《南柯太守传》中，一个年轻人入睡后梦见进入一个蚁群的王国，他在那里度过了政府官员的政治斗争的一生，在传统自传的节奏中升迁沉沦，只是为了醒来发现他所有有过的渴望和恐惧不过是一场简单的梦。痛苦和疾病带来的神志失常可将孟郊摆渡到蚁国的境地；他获得了由众多培育出的感觉的相对性；他发现的不是自由而是异类的丑陋之物的重复。

这颗孤独的灵魂被饿极的恶魔袭击转变为一个寂寥的、孤独的人：四周吼叫的生物消失为争斗的蚂蚁，然后退入沉寂和黑暗。封闭、隔绝、黑暗和寒冷拥有恐怖的迷幻。这个价值未被发掘的好人可能发现自己处于寂寥之中而不是置身野地。文王，周朝建立者之父，是一个无可指责的人；但商朝最后的残暴统治者监禁了文王。在《琴操》中韩愈想象那次古老的监禁（《拘幽操文王羑里作》^①）：

目窈窕兮，其凝其盲。
耳肃肃兮，听不闻声。
朝不日出兮，夜不见月与星。
有知无知兮，为死为生。
呜呼，臣罪当诛，天王圣明。

诗的最后这个词是“明”，理性的“洞察力”、“明智”与“清晰”。“明”与诗中的黑暗相对，虽然文王违心地将“明”归于商纣（统治者，长者，总是被人认为“明”），事实上处于黑暗中的文王是“明”；而商王处于“暗”。在最好与最坏之间发生奇怪的倒转，犯罪的准入可能是有德性的无辜的显著标志。虽然错误地受罚，这个好人假定他自己的罪恶：统

^① 《唐代》，no. 17784；《朱文公校昌黎先生集》（SPTK），1. 11a。

治者圣明的洞察力不会犯错（而确实是文王的儿子后来推翻了这同一个商王，一种特殊的道德循环，其中造反在它的执行前受到惩罚，惩罚又助于造成犯罪）。读者常常对屈原与孟郊诗中的刺耳的自我辩护报以反感，放逐诗更经常将骄傲的辩护与自轻的忏悔搅和在一块。这两种相反的情绪是同一种情感的两面神雅努斯的脸：最好与最坏在孤独的单一性中统一。

黑暗中的这个人可能像文王一样喊出来；可能像孟郊在无人听见时痛苦地嘲讽；可能数他独处黑暗中的夜晚。但如果他有特别的才能和别样的风度，他可能通过对这种感觉进行微妙的调整，将旋律从小调调至大调。陆游做了这样的调整，滑出边界回到天堂，当他《夜汲井水煮茶》^①：

病起罢观书，袖手清夜永。
四邻悄无声，灯火正凄冷。
山童亦睡熟，汲水自煎茗。
锵然辘轳声，百尺鸣古井。
肺腑凜清寒，毛骨亦苏省。
归来月满廊，惜踏疏梅影。

这是灵魂进入黑暗的熟悉的处境：聚集的冷、沉寂、病中、凄冷的灯火、与其他人的隔离。但当诗人写到他的山童的熟睡，孤独的旋律始而转换为大调：伴侣的缺席归因于诗人的自我的选择；让这个孩子继续睡是一种慷慨的行为，迫使陆游衰退的感官活跃和复原；从静寂中陆游制造和体会声音，从冷与黑暗中，走向煎茗的火发出的热与光；困于病床的他，选择走出去。最后的意象——那些花瓣掉落，瘦的、零乱的枝条的月影——引起诗人高度警觉，他的感官已被磨砺得如此精细和敏锐，以至于如果他听得非常仔细，也会听到蚂蚁的争斗。他的警觉令他几近产生怪诞的幻觉；但没有超出边界；他小心地踏过一个精致的、美丽的意象。

灵魂可能拥有将一个孤独的地狱转化为一个孤独的天堂的自由，做一个成功的价值转换——但从它的孤独中抽出，回到社群，灵魂需要召唤。第一人称的声音不对将要聆听的任何人谈起自己；但在隔离的非自然的压力中，这种声音的不自然的方向成为自然：这个孤独的人的确说给将要聆

^① 《剑南诗稿》，第236页，选自《陆放翁选集》（rpt. Taipei, 1963）。

听的任何人；他盲目地寻找知音；他要求一个召唤。

杜甫沿着长江朝湖北、湖南漂泊，度过他生命中最后的几年；在旅途中他一度居住在夔州，“白帝城”（白帝，主西方之神）。夔州在唐代的疆域正好处在屈原的故乡——楚国的范围之内。夔州城位于长江下游两岸奇峰突兀的巫峡的西口。在夔州的东面也是巫山，传说楚王梦到巫山神女，相遇，不能忘怀，以她的名义建了一座庙（可能是下引的“宫殿”）。黄昏，当诗人从夔州的灰泥城垛朝东，继而朝西凝望，这一景致可能演绎出模式的图形：为黑暗中的恐惧围绕的、摇曳的灵魂，或者一个黑暗的房间里某个伴着一盏摇曳的烛火的、孤独的人，或此处，在白帝城的白色城垛上，当斜阳越过群山返照在东方的河流，在他面前的水中闪烁。

返照^①

杜甫

楚王宫北正黄昏，白帝城西过雨痕。
返照入江翻石壁，归云拥树失山村。
衰年肺病惟高枕，绝塞愁时早闭门。
不可久留豺虎乱，南方实有未招魂。

在梦中，楚王和女神同床共枕，当她离开时，她说“旦为朝云，暮为行雨”^②。一千年之后，雨依然落入诗人的眼帘，唤起孤独与失落——伴侣的失去，留下楚王一人伤怀度日，促使屈原的灵魂在《离骚》中孤独而绝望地质问。灵魂走向黑暗；这一模式随处可见：在渐浓的黑暗中灯光的摇曳、疾病的顽固、上锁的门、吞没村庄阻挡视线的云、野兽和恶人遍布四周的“骚乱”。诗人向外凝视日光返照的景致；他清楚地认出这一模式并做一总结：“南方实有未招魂。”

文明在它们的重复中延续，一遍又一遍演奏着同一旋律并翻出无数花样，从这一隔离的模式——景致、黑暗的房间、寂静的想象的重复——形成孤独者奇怪的公共社群，如果他们不能抵达和相互召唤，至少可以进行“泪祭”。在杜甫之后近半个世纪，孟郊在巫峡中看到同样的黑暗中的灵光

^① 《唐代》，no. 11659；《九家》，28/22，第 433 页。

^② 《六臣注文选》（SPTK），19. 1b。

一幕。但孟郊看的是梦魇的景致，一个公然的地狱，在自然可怕的夯实中，“直骨袅袅悬”。这里的“波灵”就是错误地被放逐，并未于石头和沸水中可触及的黑暗中得到召唤的孤独灵魂的社群。

峡哀^①

孟郊

三峡一线天，三峡万绳泉。
上仄碎日月，下掣狂漪涟。
破魂一两点，凝幽数百年。
峡晖不停午，峡险多饥涎。
树根锁枯棺，直骨袅袅悬。
树枝哭霜栖，哀韵杳杳鲜。
逐客零落肠，到此汤火煎。
性命如纺绩，道路随索缘。
莫泪吊波灵，波灵将閃然。

^① 《唐代》，no. 20059；《孟东野集》（SPTK），10. 7b。

后 记

有人说：你不能那样结束——太沉闷了。

我说：我无法控制——那是它自行所到之处。

有人说：那好，它将不会这样。你必得有一个科罗诺斯^①带我们从黑暗中解脱。

我说：如果你认为这必要……

有人说：当然必要。你把我们扔在峡谷的黑暗之中，向下看是灵魂在湍急的河流中忽隐忽现，现在带我们离开那儿吧。

我说：别急——你会完全自然地出来。长江流向下游，经过白沙驿，流入大海上至星河，在那你看到同样在黑暗中闪烁的光点。在中国诗歌中的每一道景致都经历了变形并四处显现，它的质变了，先前景致的形式仍一半隐藏于新形式之内。其中某些东西正如《庄子》中的鹏和鲲的变形。

有人质疑：鹏和鲲？

我说：我跟你讲个故事：“在黑暗的北冥有一条鱼叫鲲，鲲之大没有人知道它有几千里。化而为鸟，其名为鹏，没有人知道鹏的背有几千里。当它飞上天，它的翅膀就像垂天之云。海运之时将向南冥即天池迁徙。”所以，为把我们带出峡谷，我们所需要的只是一次变形；而且我们的诗人可以从一个冥海航行至另一个，沿着河流上游至天，那儿他将成为夜空中的一颗流星。关于这也有一个传说，有个人每隔一年看到一排竹筏漂流在河上，直到最后一年他乘上了这排竹筏，并发现他被带入了银河：对束缚于地上的人类来说他像一颗“客星”。

有人说：有出典，是吗？

^① 科罗诺斯是已刺瞎双眼的俄狄浦斯流亡的终点。依照神谕他困扰的命运在此解除，无疾而终。参见〔古希腊〕索福克勒斯剧作《俄狄浦斯在科罗诺斯》。——译者注

我说：是，杜甫在他离开夔州后向下游漂流，曾作《宿白沙驿》^①：

水宿仍余照，人烟复此亭。
驿边沙旧白，湖外草新青。
万象皆春气，孤槎自客星。
随波无限月，的的近南冥。

^① 《唐代》，no. 11848；《九家》，25/9，第543—544页。

译后记

作为译者，本不想占用版面从幕后到台前絮叨翻译过程的艰辛与痛苦，自认为翻译就是全部，无需多言，这样说显得冠冕堂皇了些，其实是不想对自己进行心灵的解剖，不过是思想懒惰罢了。就像集体活动有些人只管玩，什么也不带，而有些人喜欢带上相机把点点滴滴摄入镜头，事后整理的过程又像是故地重游了一遍，雕刻时光的同时又增进彼此之间的友情，功莫大焉！也是抱着这种想法，记下这些文字，以兹纪念。

接下这本书的翻译任务于我是一大惊喜，在此感谢中国社会科学出版社曹宏举副总编的支持与信任。我博士论文虽做的是宇文所安的唐代诗歌史与诗学研究，但英语并非我的专业，对英语学术理论专著的翻译还是头一遭，好在有对文字的敏感，对诗歌的热情，以及对此书的喜好的支撑，我还是欣然应允，并按合同要求一年后交付初稿。在此要感谢田晓菲教授、陈引驰教授和程章灿教授惠允我将他们对此书部分章节的译文收入此书，令我的翻译工作简便和轻松许多。

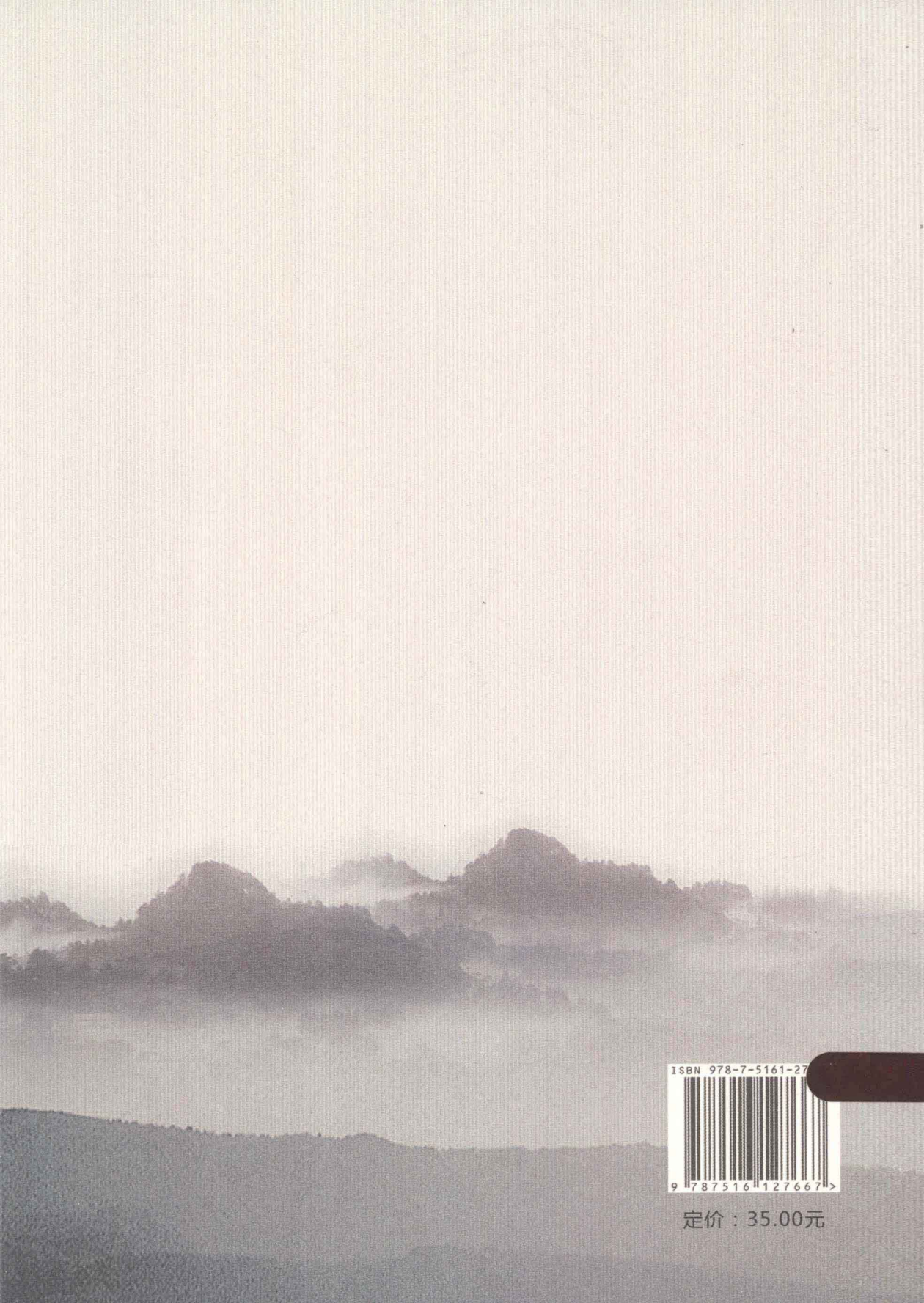
从签合同到译稿的最终审定有近两年时间，其中一年半我都是在土耳其伊斯坦布尔度过，那段时间我作为公派汉语教师任教于土耳其伊斯坦布尔的法蒂赫大学，本书的翻译工作大部分就在我租的公寓和学校办公室中进行。伊斯坦布尔独特的地理位置和人文历史带给我许多灵感。博斯普鲁斯海峡之美令人陶醉，惊讶，这真是出产诗人的地方。每日五次从清真寺传来的邦克荡涤灵魂，给心灵以宁静。我的公寓从阳台和客厅都能看到马尔马拉海，常常是沉浸于翻译的过程中，猛一抬头与窗外的美景猝然相遇，有惊艳之感，心情无比舒畅。翻译像是思想的修炼，有时一上午只琢磨一个句子或一个词的译法，如何表达得自然，合乎中国人的习惯，一个星期的翻译工作，犒劳就是周末去海港花十里拉买条海鱼回来下锅，沿着马尔马拉海走到海港有半小时的路，走的次数多了，朋友都笑称那是我的

海港。海的美真是无穷无尽，我已习惯每天去温习它的美，它像是一个老朋友又像是一个睿智的哲人，可以包容一切倾听一切，如此具有魔力。

在蓝色土耳其从事一项诗歌理论著作的翻译，是一件心情愉悦的事情。感谢作者宇文所安教授对此书翻译工作的支持与帮助，感谢业师张节末先生对我从事学术研究和学术翻译的鼓励与支持。同事宛磊博士在我的翻译过程中对我的热心帮助，这里也一并感谢。最后感谢中国社会科学出版社出版此书，以及编辑夏侠女士的敦促和辛勤工作。

陈小亮

2012年11月于宁波



ISBN 978-7-5161-2766-7



定价：35.00元