

论周济的“寄托”说

王文生

本文认为周济“寄托”说的内涵是寄情托兴于境。“寄托”虽是从词的角度总结创作和欣赏规律，却直截根源，论及抒情文学创造情境的核心问题。文章论述了“寄托”与作者创作、读者欣赏的内在联系，并把它与西方“移情论”、“圆梦说”作了比较，肯定它是中国传统文艺思想的重要发展，也是对世界文艺思想的巨大贡献。

一、“寄托”的内涵

词的创作，在宋代臻于鼎盛，在元、明两代相对沉寂，至清代则出现了中兴的局面。据不完全统计，清代有词人四千余，作品达二十万至四十万之多，作家、作品的总和超出宋代许多倍。词坛上名家迭出，并产生了三个主要词派。按时间顺序来说，清初顺治、康熙时期，同时出现了习近苏（轼）、辛（弃疾），词风豪情悲愤，以陈维崧（其年）（1625—1682）为首的阳羨词派；词宗姜（夔）、张（炎），标举清空醇雅，由朱彝尊（锡鬯）（1629—1709）创始的浙西词派。关于这两个词派，谭献有一个总的评价：“锡鬯、其年出，而本朝词派始成。顾朱伤于碎，陈厌其率，流弊亦百年而渐变。锡鬯情深，其年笔重，固后人所难创。嘉庆以前，为二家牢笼者，十居七八。”嘉庆后，张惠言（1761—1802）、周济（1781—1839）崛起，形成常州词派。他们推尊词体，以宋四家周邦彦、辛弃疾、吴文英、王沂孙为学词途径。常州词派以对阳羨末流之浅率、浙派门人之恒订补偏救弊而兴起，其创作业绩却比不上上述两派。然而，周济继张惠言“意内言外”词论之后而提出的“寄托”说，给常州词派增添了理论上的光辉。周济所谓：“夫词，非寄托不入，专寄托不出”，虽说是从词的角度总结创作和欣赏的规律，却对整个文学创作具有普遍意义。

“寄托”，为什么如此重要。这是抒情的本质和要求所决定的。情，本是无影无形，阒然无声、不可衡量、不可方物的存在。当它一旦触物以兴，便出现了形之于外的要求和冲动。朱熹云：

谭献：《复堂词话》，唐圭璋编《词话丛编》，中华书局1986年版，第4008页。

周济：《宋四家词选目录序论》，见光绪刻本《宋四家词选》。

人生而静,天之性也。感于物而动,性之欲也。夫既有欲矣,则不能无思;既有思矣,则不能无言;既有言矣,则言之所不能尽而发于咨嗟咏叹之余者,必有自然之音响节奏,而不能已焉。此诗之所以作也。

朱熹说的以“自然之音响节奏”来表达感情,乃是诗歌创作的最初阶段。而诗歌创作的进一步发展,则是“情以物兴”,“物以情观”;“婉转附物,怆悵切情”;把感情寄托于物境之中。这也就是陈廷焯说的“夫人心不能无所感,有感不能无所寄”;陶望龄说的“诗之道,本情而发于境”。在这个问题上,中、西作者的看法是大致相同的。意大利哲学家克罗齐也说:

抒情,不是情感的倾泻,不是呼号和哀泣,而是情感的对象化:情感,自我现身于舞台,述说着自己,把自己戏剧化。这种精神,构成史诗和戏剧的诗。它们与抒情的差别,仅是外在的形式罢了。

克罗齐说的戏剧诗与抒情诗表现情感的不同方式是什么?我以为可用温萨特和布鲁克斯在他们的《文学批评简史》里对美国批评家温特斯一段话的诠释来作说明:

温特斯的论说里,潜藏着重要的区别,值得我们为之清楚地陈述。情感,可通过两种方法中的任何一种来表现:诗人可以为他的剧中人的情感提出理由,呈现产生情感的事件来表现它们如何激发情感;或者通过象征或一系列类比来为情感作说明。当然,这两种方法并不是互相排斥的。

十分明显,上述两种表达情感的方法,在中外叙事文学和抒情文学里都曾经出现过。但叙事文学基本采用的是第一种方法,即演出故事;抒情文学基本采用的是第二种方法,采用象征和类比。在中国文学史上,抒情文学特别发达和经验丰富,它采用的抒情方法也比象征和类比更加多样精致,如人们常提到的“赋”、“比”、“兴”、“融”,和它们的交相为用等等。周济把它们概括地称之为“寄托”。如何在抒情文学作品里实现寄托,请看常州词派领袖张惠言的一首名作《木兰花慢·杨花》:

尽飘零尽了,何人解,当花看。正风避重帘,雨回深幕,云护轻幡。寻他一春伴侣,只断红、相识夕阳间。未忍无声委地,将低重又飞还。疏狂情性,算凄凉、耐得到春阑。便月地和梅,花天伴雪,合称清寒。收将十分春恨,做一天、愁影绕云山。看取青青池畔,泪痕点点凝斑。

这首词被认为是以物写情的传世名作。它的妙处何在呢?刘熙载在《词概》中说:“词之妙,莫妙于以不言言之,非不言也,寄言也。”又云:“昔人词,咏古咏物,隐然只是咏怀,盖其中有我在也。”《杨花》词之妙,即妙在“寄言”,妙在通过杨花飘零的描绘,寄托了张惠言一生追求、失望、游移不定、历经坎坷的情怀。套用克罗齐的话来说,张惠言通过对杨花生命历程的描绘为自

朱熹:《诗集传序》,《四部备要》本《朱子大全集》卷七六。

刘勰:《文心雕龙·诠赋》,见周振甫注《文心雕龙注释》,人民文学出版社1981年版,第81页。

《文心雕龙·明诗》,见周振甫注《文心雕龙注释》,第49页。

陶望龄:《章宁州诗集序》,《歌庵集》卷三,台北伟文图书出版社1976年版。

“Aesthetic”, Encyclopædia Britannica, 14th ed., vol. 1, N.Y.: Encyclopædia Britannica Inc., 1937, p. 265.

William K. Wimsatt, Jr. & Cleanth Brooks Literary Criticism: A Short History, Chicago: The University of Chicago Press 1983, p. 672.

刘熙载:《词概》,《词话丛编》,第3707页,第3704页。

己的一世境遇作演示。寄托,简单地说,就是寄情托兴于境。它是抒情文学创作规律最简明的概括。因此,许多评论家对周济的“寄托”说给予最高的评价。陈匪石云:周济“《词辨》所附之《论词杂著》,《宋四家词选》之叙与论及眉评,皆指示作词之法,并评论两宋各家之得失,示人以入手之门,及深造之道……其非寄托不入,专寄托不出二语,尤为不二之法门。”谭献云:“以有寄托入,以无寄托出,千古辞章之能事尽,岂独填词为然。”在谭献看来,“寄托”,不只是填词的“不二法门”,还是所有抒情文学的普遍规律。

当笔者肯定周济在18世纪总结三千余年中国抒情文学创造情境的经验而提出“寄托”说的伟大贡献时,不由得想不到19世纪流行于西方的“移情”说。“移情”说的前行思想,可追溯到二千余年前亚里士多德的《诗学》,但一般地谈论这种学说,总联系到它的代表人物、德国心理学家、美学家立普斯。他的主要论点是:美感牵涉到移情作用。什么是移情作用?立普斯说:“移情作用不是一种身体感觉,而是把自己‘感’入到审美对象里面去。”在移情的活动里,“我与客体的对立消失了,或者说尚未成立”。对于这种活动,浮龙·李曾作出具体描绘。她以“山升起了”这种感觉为例说,这并不是山真地升起了,“而是我们把上升的观念和伴随着这种观念而产生的情感,从自身转移到我们所见到的山”。她说:

由于我们有把知觉主体的活动融合于对象性质的倾向,我们从把自己移置到所见到的山的形状上去的不仅是现时实际进行的“立起”活动的观念,而且还有一般“立起”观念所涉及的情感和情绪。正是通过这种复杂的过程,我们才把我们活动的一些长久积累的、平均化过的基本形态(即抽象化的“起立”感觉——引者注),移置到(这完全是不知不觉的)那座静止的山,那个没有人体的形状上去。正是通过这种过程,我们使山自己升起来。这种过程就是我所说移情作用。

“移情”说,被西方美学家认为是一项重大发现。他们甚至把这种学说比作生物学中的进化论,把立普斯比作达尔文。其所以如此,是因为它可以用来解释作者为什么常常采用象征和“人化的自然”来描述或表现自己的行为、思想、感情。但是我认为“移情”说只是从心理学出发对这类文艺现象作出解释,并不是从文艺创作实践中总结出来的经验,它不过是一种理论诠释,而不具实践价值。这一学说的核心,艺术家或诗人把我们外射或感入到自然事物里去(费肖尔语),就是不可能的。这正如上面举的《杨花》词,张惠言只是把自己的追求、失望、游移不定、历经坎坷的情怀寄托到杨花随风飘落、重又飞起、终于陨坠的形象里,并不曾把自己的感情“移入”、“外射”到杨花里。与“移情”说比较起来,“寄托”说更切合文艺创作的普遍规律,具有理论上的开创性和实践上的可行性。它不仅是对中国也是对世界文艺思想的一项伟大贡献。过去的评论者对它的评价显然是不够的。

二、“寄托”与作者的创作

周济的“寄托”说,论及作者的创作与读者的欣赏两个方面。关于创作过程,他在《宋四家词选目录序论》中写道:

陈匪石:《声执》卷下,《词话丛编》,第4965页。

谭献:《复堂词话》,《词话丛编》,第3998页。

Cf. William K. Wimsatt, Jr., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, p. 672, p. 615.

See Vernon Lee, *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1913, pp. 65-66. 此处译文采自朱光潜著《西方美学史》下卷,人民文学出版社1982年版,第622—623页,个别文字有所更动。

转引自朱光潜《西方美学史》,第601页。

夫词,非寄托不入,专寄托不出。一物一事,引而伸之,触类多通,驱心若游丝之冒飞英,含毫如郢斤之斫蝇翼,以无厚入有间。既习已,意感偶生,假类毕达,阅载千百,警欬勿违,斯入矣。赋情独深,逐境必寤,酝酿日久,冥发妄中;虽铺叙平淡,摹绩浅近,而万感横集,五中无主。

这段寓意深刻而辞藻精丽的美文,集中描写了作者在创作中的构思和表现过程。周济对创作过程的描述,也曾出现在陆机的《文赋》和刘勰的《文心雕龙·神思》里。

其始也,皆收视反听,耽思傍讯,精鹜八极,心游万仞。其致也,情瞳眈而弥鲜,物昭晰而互进,倾群言之沥液,漱六艺之芳润,浮天渊以安流,濯下泉而潜浸。于是沈辞怫悦,若游鱼衔钩,而出重渊之深;浮藻联翩,若翰鸟缨缴,而坠曾云之峻。收百世之阙文,采千载之遗韵,谢朝华于已披,启夕秀于未振,观古今于须臾,抚四海于一瞬。

夫神思方运,万涂竞萌,规矩虚位,刻镂无形;登山则情满于山,观海则意溢于海,我才之多少,将与风云而并驱矣。

陆机、刘勰、周济所描述的作者创作过程有一个共同的特点,就是情感寻找与它相适应的境况作寄托,正如T. S.艾略特说的:

艺术表达情感的惟一途径,是寻找一个与情感“相通相关的客体”(objective correlative),换言之,寻找一组客观的物象、境况、一系列事件来为特定的情感作明确的表达。一旦尚停留于感性经验的物象出现,情感也立即地被激发了。

中西作家描述情感寻找寄托的过程,也就是刘勰所概括的“神与物游”(《文心雕龙·神思》)的过程。刘勰的思想里,有一个问题,就是文理界限不清。作为一个伟大的文学思想家,他卓越地总结了梁以前的文学经验,使他的《文心雕龙》成为抒情文学的理论巨著。由于文、理不分,他又采用“颇多偶语”的骈文写作,往往文、理并举,论旨混淆。如他在这里说到“神与物游”就同时提到“思理为妙”、“陶钧文思”两个方面。我在这里取其后者用以说明抒情文学的构思过程,有如黄侃对“神与物游”的解释,“此言内心与外境相接也。内心与外境,非能一往符合……必令心境相得,见相交融”。“神与物游”的目的是把情感寄托于情境交融的境界里,并不是把情感“感入”或“外射”到外物中去。

周济既然说“夫词,非寄托不入”,为什么又说“专寄托不出”?这应该联系他的另一段话来理解:

初学词求有寄托,有寄托则表衷相宣,斐然成章。既成格调,求无寄托,无寄托则指事类情,仁者见仁,知者见知。北宋词下者在南宋下,以其不能空,且不知寄托也;高者在南宋上,以其能实,且能无寄托也。南宋则下不犯北宋拙率之病,高不到北宋浑涵之诣。

周济:《宋四家词选目录序论》,见光绪刻本《宋四家词选》。

陆机:《文赋》,《四部丛刊》影宋本六臣注《文选》卷一七。

刘勰:《文心雕龙·神思》,周振甫《文心雕龙注释》,第295页。

T.S. Eliot, "Hamlet", *Selected Essays* 1917-1932, London: Faber and Faber, 1932, p. 145.

黄侃:《文心雕龙札记》,华东师范大学出版社1996年版,第118—119页。

周济:《介存斋论词杂著》,见光绪刻本《周氏词辨》。

上面一段话是对“非寄托不入，专寄托不出”的具体解释。“词，非寄托不入”，说明词的创作，必须借助于寄托。只有托情于物、寄情于境，才能使情境互相辉映，“表衷相宣”，这是学词的初步。词的创作的进一步，则是创造情与境谐、妙合无垠的“浑涵”情境。这种情境浑涵，用西方的话来说，是“情与物的对立消失了，或者尚未产生”；用中国的话来说，则是“不是为了寄托，而寄托已包含其中”。这种情境“浑涵”，不是专为寄托而又寄托深厚，乃是周济所提倡的“无寄托”的真谛。“专寄托不出”与“求无寄托”两种说法的内涵在实质上是是一致的，基于这样的理解，我对于《中国文学批评通史》关于“无寄托”的诠释有不同的看法。作者写道：

“无寄托”之词并不是降低词的内涵标准，而是要求将词人特定的寄托转化成为具有广泛涵盖性和包容性的意念，并将其包涵在丰厚、饱满、经得起多种角度观赏的艺术形象之中。此时，词人已经不是故意要将自己的寄托填塞到词里去，而是他的识见学养和艺术造诣已经达到出神入化，“冥发妄中”，深浅皆宜，无所不遂的高妙境地，其词篇虽无专门的寄托可言，但是作品所包蕴的思考却更加丰满、深邃，而且更具有启发性。因此，从“有寄托”到“无寄托”实是词的创作艺术的一次升华和飞跃。

《通史》作者认为从“有寄托”到“无寄托”，是词的创作艺术的“升华”和“飞跃”，这是大家都认同的。然而，如何实现这种“升华”和“飞跃”？《通史》作者说了一句关键的话：“要求将词人特定的寄托转化成为具有广泛涵盖性和包容性的意念。”这里把“寄托”转化成“意念”，实际上是换了词的内容、创作方法和价值标准。从内容来说，“寄托”的内涵是寄情于物，是以情感作词的本质为前提的；“意念”，是思想的产物，属于理性的范畴。从创作方法来说，抒情，需要具体的物境来表现，所以需要寄托；意念，要求“广泛的涵盖性和包容性”，借概念来表现，所以无需寄托。从价值标准来说，抒情的词的价值在于情味，在于它的感人的力量；意念的价值在于认识，在于它的“思考”的“启发性”。总的说来，把“寄托”转换为“意念”、“思考”，是把抒情的词转换为哲理的词。这也就从根本上否定了“寄托”，更遑论从“有寄托”到“无寄托”的升华和飞跃了。《通史》作者这样做，应是受了“伸理绌情”和“以理式为最高的美”的西方美学影响所致。

“有寄托”、“无寄托”的词，都是以寄情于境为内涵。它们之间确有高、低之分，雅、俗之别。因此，周济以“有寄托”作为对“初学者”的要求；以“无寄托”作为对“既成格调者”的标准。从“有寄托”到情境浑涵的“无寄托”的升华和飞跃，并不是由于词的内容由情到理的转换，而是由于词人在艺术上的精进和成熟。“有寄托”与“无寄托”的词的区别何在？笔者根据词论家的意见，把它作一个不完全的概括如下：后者较前者寄托更厚，词法更精，音律更协，情味更长，入人更深，感人更迷等等。寄情于境，是词的创作的普遍规律。情境浑涵，却有程度的不同。我们不可能用一把尺子去衡量作品情境浑涵度的高低疏密，却可感受到不同的作品情境浑涵度的不同。哪怕是在同属于“无寄托”的名作里，这种感觉也是既模糊而又清晰的。这里试以宋代两首

T.S. Eliot, "Hamlet", *Selected Essays 1917- 1932*, London, 1932, p. 145.

郭绍虞主编，王文生副主编《中国历代文论选》第三册，上海古籍出版社1980年版，第583页。

王运熙、顾易生主编《中国文学批评通史》第六册，上海古籍出版社1996年版，第727—728页。

陈廷焯《白雨斋词话自叙》云：“夫人心不能无所感，有感不能无所寄，寄托不厚，感人不深，厚而不郁，感其所感，不能感其所不感……后人之感，感于文不若感于诗，感于诗不若感于词。诗有韵，文无韵。词可按节寻声，诗不能尽被弦管……故其情长，其味永，其为言也哀以思，其感人也深以婉。”（《词话丛编》，第3750页。）

周济《词辨自序》云：“夫人感物而动，兴之所托，未必咸本庄雅。要在讽诵抽绎，归诸中正，辞不害志，人不废言。虽乖缪庸劣，纤微委琐，苟可驰喻比类，翼声究实，吾皆乐取，无苛责焉。后世之乐去诗远矣，词最近之。是故入人为深，感人为速。往往流连反覆，有平矜释躁、惩忿窒欲、敦薄宽鄙之功。”（《词话丛编》，第1637页。）

杨花词为例:

似花还似非花,也无人惜从教坠。抛家傍路,思量却是、无情有思。萦损柔肠,困酣娇眼,欲开还闭。梦随风万里,寻郎去处,又还被莺呼起。不恨此花飞尽,恨西园、落红难缀。晓来雨过,遗踪何在?一池萍碎。春色三分,二分尘土,一分流水。细看来,不是杨花,点点是离人泪。(苏轼《水龙吟·次韵章质夫杨花词》)

燕忙莺懒芳残,正堤上柳花飘坠。轻飞乱舞,点画青林,全无才思。闲趁游丝,静临深院,日长门闭。傍珠帘散漫,垂垂欲下,依前被风扶起。兰帐玉人睡觉,怪春衣、雪沾琼缀。绣床渐满,香球无数,才圆却碎。时见蜂儿,仰黏轻粉,鱼吞池水。望章台路杳,金鞍游荡,有盈盈泪。(章槩《水龙吟·杨花词》)

苏轼《杨花词》第一句,“似花还似非花”,便得到南宋著名词人张炎称赞:“东坡次章质夫《杨花·水龙吟》韵,机锋相摩,起句便合让东坡出一头地。”清人刘熙载也说:“东坡《水龙吟》起句云:‘似花还似非花。’此句可作全词评语,盖不即不离也。”张炎的赞美,肯定苏词比章词高出一头。刘熙载则进一步指出苏词之高,即高在“不即不离”。杨花似花,又不似花,便留下巨大的空间,供词人选择寄托,挥洒有余。这也是张炎“词要清空,不要质实”的论词之旨。杨花似花,引人吟咏;又似非花,“也无人惜”。韩愈《晚春》诗云:“杨花榆荚无才思,惟解漫天作雪飞。”苏轼却说,杨花飘来坠去,“抛家傍路”,看似无情,却是有思。对离人的思念,愁坏了它那似柔肠的柳枝;困顿了它那“欲开还闭”的柳叶。它梦想乘风寻郎去,却又被树上鸣莺,惊醒了它的好梦。苏词下段写杨花飘零。“不恨此花飞尽,恨西园,落红难缀。”不恨的是:杨花飘零,不留痕迹;恨的是:西园落红,难以收拾。这反而引起词人对杨花的怀想,遗踪何在?原来是晓来雨过,冲落水中为浮萍。它的三分春色,二分委于尘土,一分随水逝去。仔细看来,不见杨花,它已化作离人点点泪。细吟东坡词,恰如刘熙载说的,“词之妙,莫妙于以不言言之。非不言也,寄言也。”东坡的词,没有直接写到人的离情别绪,只是尽写杨花的飘坠和消失。为了把感情的寄托写到深处,他甚至让杨花作了一个被黄莺惊醒的寻郎的梦,还想象杨花已变作“一池萍碎”,它的春色,委于尘土,付诸流水,化为眼泪。

与苏轼的次韵《杨花词》比较起来,章槩的原词反而显得逊色了。王国维云:“东坡《水龙吟·咏杨花》,和韵而似原唱。章质夫词,原唱而似和韵。才之不可强也如是。”他的意思是说,次韵比原作在格律上多了一层限制,而东坡词却比原词写得出色。苏词比章词究竟高在哪里?请先看章槩《杨花词》的前段,他写了杨花体态轻盈,随风飘舞;也化用韩愈“杨花榆荚无才思”的诗句,而写下“点画青林,全无才思”,并没有深的寄托。他更细致地描绘了杨花的飘荡,“闲趁游丝”,“静临深院”。这最后几句,得到宋人魏庆之的赞赏:“余以为质夫词中所谓‘傍珠帘散漫,垂垂欲下,依前被风扶起’,亦可谓曲尽杨花妙处,东坡所和虽高,恐未能及,诗人议论不公如此耳。”魏庆之以章质夫下了织绣工夫,“曲尽杨花妙处”,遂认为当时诗人评价东坡和词高出质夫原词为“不公”。但是他没有注意到,词人之妙,并不妙在绘事图色,而是妙在寄情。章词虽有寄托,但寄托不厚,只能引起读者淡淡的联想。它远不如东坡词幽怨缠绵,赋物言情,寄托遥深。至于章词后段,以抒人情为主,杨花只是衬托。他虽然做到了杨花的飘落与人情的跌宕相配合,

张炎:《词源》卷下,《词话丛编》,第265页,第259页。

刘熙载:《词概》,《词话丛编》,第3704页,第3707页。

古人诗赋中多称柳叶为柳眼。

苏轼原注:“杨花落水为浮萍,验之信然。”

王国维:《人间词话》,《词话丛编》,第4247页。

《魏庆之词话》,《词话丛编》,第209—210页。

而不能像苏词那样通过杨花的凋零写尽人情缠绵悱恻,而做到杨花与人情相融和,两相对比,恰如张炎所说:苏词“后片愈出愈奇,真是压倒今古”。总的说来,苏轼、章槩的《杨花词》都是佳作,都有寄托。它们的高下并不在寄托的有无,而在寄托的浅深和情境融合的精疏。

三、“寄托”与读者的欣赏

周济的“寄托”说,除了阐明“寄托”在创作中的作用,也描述了“寄托”对读者欣赏的影响。其文曰:

读其篇者,临渊窥鱼,意为鲂鲤,中宵惊电,罔识东西,赤子随母笑啼,乡人缘剧喜怒,抑可谓能出矣。

这里描述读者的欣赏过程。“临渊窥鱼,意为鲂鲤”,用刘向《说苑》语。阳书对宓子贱说:“吾少也贱,不知理民之术,有钓道二焉:夫投纶饵,迎而吸之者阳桥也,其为鱼也薄而不美;若存若亡,若食若不食者鲂也,其为鱼也薄而厚味。”(杨衒之《洛阳伽蓝记》“伊洛鲤鲂,贵于牛羊”,二鱼都极美味),此处用这个比喻,说明读者的欣赏,是为了获得作品的情味。一旦感受到这种情味,则有如“中宵惊电,罔识东西”,与作者产生强烈的共鸣。共鸣,是作者、读者喜怒哀乐的相发,是心灵琴弦的共振,并不是感情的完全相同。以苏轼的《杨花词》为例,它可能令认真追求爱情的人仿效其执著;也可能令爱情生活美满的人珍惜自己的幸福。它将激发人对不幸的飘零沦落者的同情,也可能引起汲汲于名利而忘了家庭价值的人的忏悔;它或是鼓舞遭遇不幸命运的人们抗争,或是产生对屈服于命运者的怜惜。读者对作品的欣赏,加入了读者主观方面的因素。而作品之能够吸引读者的欣赏,还决定于作者在作品中寄托的情感的厚度和深度,以及情境浑涵的高度和密度。最能吸引读者欣赏和产生强烈美感作用的作品,指的是寄托遥深、情境浑涵,虽寄情无限而又状似无寄托的作品。所以周济又说:“既成格调,求无寄托。无寄托则指事类情,仁者见仁,知者见知。”周济的“寄托”说,把作者的创作、读者的欣赏统一起来,并阐明它们之间的实质联系。这在理论上是一个创举,在文艺思想发展史上是一个飞跃。钱钟书把它与当代西方美学中的“接受美学”、“解构主义”加以比较后说:“其于当世西方显学所谓‘接受美学’(Rezeptionästhetik),‘读者与作者眼界溶化’(Horizontverschmelzung)、“拆散结构主义”(Deconstructivism),亦如椎轮之于大辘焉。”钱钟书在这里所做的比较是很不恰当的。从理论的深度来看,“寄托”说反映了抒情文学创作、欣赏的规律,并把它们统一起来,是一项伟大的理论创造。所谓重视读者参与的“接受美学”,和因读者参与而赋予作品以不同于作者解释的“解构主义”,只不过是文学进程一种现象的解释和说明。它们虽不无新意,却无精义。从实践的角度来看,“寄托”说总结了三千年中国抒情文学创作经验,为初学创作和创作有成的诗人、词人提供了进入创作和更上层楼的具体可行的通路,为一般读者和专业评论家指出了如何欣赏作品的可靠途径。“接受美学”、“解构主义”由哲理推演而来,并不具任何实践意义。从时间对一种理论的考验来看,“寄托”说产生于19世纪30年代,历百余年而光景常新。“接受美学”、“解构主义”,产生于20世纪60年代,从创立到衰落后不到二十年,至今已被西方美学家视为陈迹。只有极少数中国学者把它们看成“显学”。无论从哪方面说,“寄托”说与“接受美学”、“解构主义”

张炎:《词源》卷下,《词话丛编》,第265页。

周济:《宋四家词选目录序论》,见光绪刻本《宋四家词选》。

以上释文见《中国历代文论选》第三册,第583页。

周济:《介存斋论词杂著》,见光绪刻本《周氏词辨》。

钱钟书:《谈艺录》(补订本),中华书局1984年版,第611页。

周济《宋四家词选自序》题道光十二年,是为公元1832年。

有如天悬地隔,无可比拟。钱钟书却把“寄托”说比作“椎轮”,把“接受美学”、“解构主义”视为“大辂”,并以后者由前者进化而来,是比前者更完备的理论。这不止是引喻失义,而且是黄钟毁弃,瓦釜雷鸣。虽然这样的比喻明明白白地写在著名的《谈艺录》里,我还是宁可相信这不是大学者经过深思熟虑后说出的话语,而是智者千虑,偶有一失。这种失误,应是钱钟书对“接受美学”、“解构主义”失于了解,而又误以为西方理论必有可采的心理造成的。

周济一方面认为文学作品因为寄托了作家的感情才能激发读者的感情,只有寄托深厚的作品才能激发读者的美感有如“中宵惊电、罔识东西”似的不可名状。另一方面,他亦指出,读者的美感因阅读作品而激发,也是为作品所规范的,有如“赤子随母笑啼,乡人缘剧喜怒”。这说明赤子的笑啼不一定和母亲的笑啼完全相同,观剧者的喜怒很可能和剧中人的喜怒截然不同,但“赤子”、“乡人”的感情既然是随母而发、缘剧而起,也就不致于与作品的寄托相隔河汉,性质相悖。举例来说,唐代诗人张若虚的《春江花月夜》只是抒写离愁,并不如闻一多所说的反映“宇宙意识”,或李泽厚所说的“人生哲理”。张惠言的《杨花词》寄托了作者追求、失望、迁移不定、历经坎坷的情怀,也不能从中引发出轻快甜蜜、激励欢愉的相反感情来。作者的感情因寄托而入,经寄托而出,这是一个“能入”、“能出”的创作过程。读者的美感因入读作品而起,缘作品而发,被周济称为“抑可谓能出矣”,这是一个“能入”、“能出”的欣赏过程。作者、读者双向的“能入”“能出”,把创作欣赏统一起来,构成整个文学进程,这是周济的一个伟大发现,在世界文艺思想上是没有先例的。他之所以能有这种发现,是因为他立足于拥有三千年抒情文学创作经验和思想理论的基础上。周济的“寄托”说足以凌轹中西,超越百世,可是钱钟书却把它与西方的“圆梦说”相提并论。他说:

常州词派主“寄托”……其事大类西方心析学判梦境为“显见之情事”与“幽蕴之情事”,圆梦者据显以知幽(Stellen wir manifesten und latenten Trauminhalt einander gegenüber usw.—Freud, Die Traumdeutung, 6. Aufl., 1921, 95)。“在此”之“言”犹“显见梦事”,在“彼”之“义”犹“幽隐梦事”,而说诗几如圆梦焉。

钱钟书这里说的西方心析学者,在引文括弧里已经指明是奥地利神经病学家弗洛伊德。作为一个医生,弗洛伊德发现精神方面的疾病大多是由被压抑的欲望和情绪造成的。过去用催眠术来治疗并不奏效。相反地,有些患者在梦中吐露了心中的症结而使病情得到缓解。这给他一个启发,梦是导向病人内心世界的手段。通过“释梦”(dream interpretation)作为心理分析(psychanalysis)的手段,引导病人去回忆那加剧冲突的情事而减轻被压抑的感情是可行的。他因为发明心理分析法而闻名于世。

在弗洛伊德理论的推动下,西方19世纪末开始发展了一种意识流(Stream of consciousness)的写作方法。用含混不清的语言,而很少甚至没有作者的评述来表现人物的思想、感情和反应等等。它的一般特点是在有意识和潜意识的边缘上,用互不联系的动作、一再重复的话语,废除正常的文法和标点来模仿人的意识的自由活动。不言而喻,这种所谓文学创作方法看似新奇,其实只是搞怪。采用或部分采用“意识流”写作方法的作家,如爱尔兰的乔伊斯(James Joyce 1882—1941)、美国的福克纳(William Faulkner 1897—1962)、美国的伍尔夫(Virginia Woolf 1882—

“椎轮”、“大辂”之喻,出自梁萧统的《文选序》:“若夫椎轮为大辂之始,大辂宁有椎轮之质?……盖踵其事而增华,变其本而加厉;物既有之,文亦宜然。”椎轮,即椎车,是一种最原始的车,用圆形大木推动向前滚动,没有辐,形状如椎,当作车轮之用,所以也称为椎轮。大辂,古时天子祭天时所乘的车。这个比喻是说,大辂是椎车的进化,但大辂并不保存椎车那种朴质的形式。萧统用这个比喻来说明,事物由简到繁,文意应该由朴质走向藻饰,代表六朝时流行的一种观点。但萧统对文学的主要贡献不在此。他的主要贡献是划清文学与非文学的界限,选录秦、汉下逮齐梁的诗文,总为六十卷(原序作三十卷,今本六十卷,殆为李善所析)的《文选》。

钱钟书:《谈艺录》(补订本),第609页。

1941) 曾经名噪一时。他们的作品明显地反映了弗洛伊德精神分析理论的影响,也表现了不同程度的模糊暧昧、难以理解,甚至错乱、淫秽的特点。它们虽然获得了某些评论家的欢呼,却遭到大多数读者的诟病。

弗洛伊德把他的精神分析法应用到文学创作中,还写了《创作家与白日梦》的文章。其主要论旨是用幻想把梦与创作统一起来。他认为“我们晚上所做的梦也就是幻想”。“幻想的动力是未得到满足的愿望,每一次幻想就是一个愿望的履行。它与使人不能感到满足的现实有关联。”简言之,梦是人们被压抑的欲望的曲折反映和满足。弗洛伊德认为,创作如同做梦一样,与幻想有关。创作家的材料多来自创作家对早先经验(通常是孩提时代的经验)的回忆。例如儿童想自己变成英雄,常常借游戏而表现,到长大成人进行创作时,则把这种幻想表现在似乎刀枪不入、总能遇难呈祥的英雄人物身上。所以他说:“一篇作品就像一场白日梦一样,是幼年时曾做过的游戏的继续,也是它的替代物。”弗洛伊德把创作与梦拉到一起来讨论,是为了证明它们共有幻想的内容,而幻想又曲折地反映了生活的真实。因此,梦与创作都有其或多或少地反映生活真实的价值。我们且不去评论含有幻想成分的创作与纯粹由幻想织成的梦有多少共同点和不同处,仅就他引用的例子来看,他在这里说的也只是反映生活的叙事文学作品而不是抒情文学作品。他说:

至今我所能做的,只是抛出一些鼓励和建议;从研究幻想开始,谈到作家选择他的文学素材的问题。至于另一个问题——作家如何用他的作品来达到唤起我们感情的效果——我们现在根本还没有触及到。

弗洛伊德并没有给钱钟书提供把“寄托”与“圆梦”联系起来的任何理论根据。钱钟书仅凭周济的“寄托”说包含着“能入”、“能出”的内容,就把“说诗”与“据显以知幽”的“圆梦”相提并论,这只不过是形式上的类比。在实质上,“说诗”与“圆梦”是完全不同的。首先,梦是被压抑、被隐藏、被扭曲了的事件和情感的曲折的、混乱的、潜意识的反映。诗是作者运用“寄托”的方法通过对情感的凝练,对物境、语言、音韵的选择而精心创造的情境结构。其次,“圆梦”的目的是为了引导患者回忆那导致精神压抑的激烈事件来舒解病情;“说诗”则是为了引导读者了解作者的真感情和创造情境的艺术技巧而得到美的享受,产生读者与作者的共鸣。再次,即使如弗洛伊德说的,梦潜意识地、曲折地反映了生活的某些真实。它与有目的地以生活本身形式来反映生活本质的叙事文学也有质的不同,与以产生情味而不是反映真实为主的抒情文学更是很少共同之处。

(作者为美籍华裔学者,历任武汉大学教授,法国普罗旺斯大学客座教授,美国耶鲁大学鲁斯学者、研究员,普林斯顿大学客座教授,柏克莱加大客座研究员)

责任编辑 元亮

弗洛伊德:《创作家与白日梦》,伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺理论名著选编》下卷,北京大学出版社1987年版,第6页,第4页,第9页,第9页。