

叶燮“理、事、情”理论对中国意境论的贡献

李晓峰

提 要 本文认为,叶燮“理、事、情”理论的贡献,首先在于从诗歌的“情”理论入手,把诗歌的“情、理”之争纳入到诗歌“境”论之中,同时将自然景物和社会事物作为具体引发“情、理”的“事”场域,形成在“境”中言“理、事、情”的诗学本体格局。其次,叶燮关于物之“情”的理论,暗合了中国人观物、体物的审美体验过程,其在物之“情”的空间性和诗歌意境中“理、事、情”的层次性,实现了物情、人情在诗歌意境中的展开与升华,因而显得十分难能可贵。

关键词 叶燮 “理 事 情” 宗白华 意境

叶燮的“理、事、情”理论作为一种诗歌本体论,是否有效解决了中国诗歌创作的实践问题,曾有不少争议。若就“理、事、情”字面意义而言,似乎是“理”指哲理诗,“事”指叙事诗和史诗,“情”指抒情诗。但如果从“理、事、情”的形成语境来看,其“理、事、情”并非指三类不同的诗歌体裁,而是就意境形成的三层次而言的。这样一来,叶燮的“理、事、情”理论就有了新的内涵和诗学意义。换言之,诗歌意境中如何表现“理、事、情”三层次这一问题的提出,实在是叶燮对中国诗学意境理论的一个贡献。

一 “理、事、情”之“情”的空间性

叶燮的“理、事、情”理论首先有赖于“情”的空间规定性。从其“理、事、情”理论的推演来看,宇宙、万物和社会是其理论的发端:

自开辟以来,天地之大,古今之变,万汇之赜,日月星河,赋物象形,兵行礼乐,饮食男女,于以发为文章,形为诗赋,其道万千。余得以三语蔽之:曰理、曰事、曰情,不出乎此而已。然则诗文一道,岂有定法哉?先揆乎其理,揆之于理而不谬,则理得。次征诸事,征之于事而不悖,则事得。终絜诸情,絜之于情而可通,则情得。^①

从天地万物之“理、事、情”,推演到诗文“终絜诸情”。就其对“情”最高地位的维护,不难看出叶燮理论体系的构成颇具匠心。他指出:“譬之一木一草,其能发生者,理也;其既发生,则事也;既发生之后,夭矫滋植,情状万千,咸有自得之趣,则情也。”这里“情”的空间构成乃是问题的焦点:“夭矫滋植”是个别事物之“状”,“情状万千”是目中之“态”,“咸有自得之趣”是心中之意。近身、远目、心意,逐层展开,“情”就在近观远眺的回环往

^① 叶燮:《原诗·一瓢诗话·说诗碎语》,北京:人民文学出版社1979年版,第20页。

复中生发,而“情”的时间性也相应地转换为“情”的空间性。“草木气断则立萎,理、事、情俱随之而尽,固也。虽然,气断则气无矣,而理、事、情依然在也。何也?草木气断则立萎,是理也;萎则成枯木,其事也;枯木岂无形状?向背、高低、上下,则其情也。”^①既然“情”并非单纯的时间存在,那么“情”的空间性就成为与“理”、“事”并行的逻辑前提。于是叶燮“诗文一道”“终絜诸情”中对“情”最高地位的维护,便在这里得到了具体体现。“情”由抽象的时间性概念转换为具象的空间性概念,也因此成为叶燮“理、事、情”理论的最大创获。

王夫之虽然也有“然得物态,未得物理”^②之说,但叶燮的“理、事、情”理论不仅统合了“物态”和“物理”,而且通过近观远眺而得趣的审美实践,为具体显现于诗歌之境的“理、事、情”层次论奠定了基础。叶燮近观远眺而得趣的理论,其实也类似于画论中的三远说。宋代画家郭熙的《林泉高致·山川训》云:

山有三远:自山下而仰山巅,为之高远。自山前而窥山后,谓之深远。自近山而望远山,谓之平远。高远之色清明,深远之色重晦,平远之色有明有晦。高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融而飘飘缈缈。其人物之在三远也,高远者明了,深远者细碎,平远者冲澹。明了者不短,细碎者不长,冲澹者不大。此三远也。^③

此“三远说”中的“高”、“深”、“平”,其实是从不同的角度观物所表现的空间审美特征。从叶燮“向背、高低、上下,则其情也”所体现的“观”的空间层次看,“向背”意在言平,“高低”意在言高,“上下”意在言深,实与郭熙画论“三远说”的空间层次同出一理。究其理论重合之语境,笔者以为不仅在于诗画同源,更重要的在于中国诗画所表现的空间意识和审美心理结构。因为无论是诗歌的时空节奏,还是画论中的空间层次,最重要的是中国人“俯仰自得,游心太玄”的生活态度,它不仅决定了审美主体“观”的方式,而且也决定了“境”的形成。换言之,无论画论中的空间之远,还是诗境中的意境之深,其实都有赖于这种“观”的态度和方式。叶燮理论之所以展现了由“状”、“态”到“趣”的三层次,以及“向背、高低、上下”的三种空间向度,就在于这种潜在的“观”的视角和在此基础上形成的回环往复的审美心理结构。

二 叶燮“理、事、情”之“境”的层次性

叶燮“理、事、情”理论的逻辑思路,从宇宙万物到文,再到诗,可以说是逐个出场,依次解决。最终诗歌之“理、事、情”在诗歌之“境”中得到了合理的论证:

或曰:先生发挥理事情三言,可谓详且至矣。然此三言,固文家之切要关键。而语于诗,则情之一言,义固不易;而理与事,似于诗之义,未为切要也。先儒云:“天下之物,莫不有理。”若夫诗,似未可以物物也。诗之至处,妙在含蓄无垠,思致微妙,其寄托在可言不可言之间,其指归在可解不可解之会,言在此而意在彼,泯端倪而离形

① 叶燮:《原诗·一瓢诗话·说诗碎语》,第21页。

② 王夫之:《薑斋诗话》,北京:人民文学出版社1961年版,第142页:“苏子瞻谓‘桑之未落,其叶沃若’,体物之工,非‘沃若’不足以言桑,非桑不足以当‘沃若’,固也。然得物态,未得物理。”

③ 宗白华:《美学散步》,上海:上海人民出版社1981年版,第107页。

象,绝议论而穷思维,引入于冥漠恍惚之境,所以为至也。^①

正在要谈诗歌之“理、事、情”时,叶燮却忽然引出了新的话题:诗歌至处妙在“引入于冥漠恍惚之境”。既然“境”成了暂时取代“理、事、情”的标准,“境”之标准的出场就使诗歌之“理、事、情”有了确定的视域:诗中之“理、事、情”,其实是“境”中之“理、事、情”;“境”中言“理、事、情”,又相应表现为“境”的层次关系。“境”的出场因此成为叶燮“理、事、情”理论成立的关键。诗歌之“境”的特殊性,决定了诗歌特殊之“理、事、情”。在此,叶燮面对“焉能一一征之实事者乎”的诘难,不仅从诗人之职(“必有不可言之理,不可述之事”)和诗歌之职(“妙在含蓄无垠,思致微渺”)的角度,坚持“必以理、事二者与情同律乎诗”,说明诗歌之境中“理、事、情”存在的合理性与三者的不可分离性;而且从作者造象和读者释象的角度,充分说明在“遇之于默会意象之表,而理与事无不灿然于前者”之境中,“理、事、情”三者的合一。叶燮说:

如玄元皇帝庙作“碧瓦初寒外”句,逐字论之:言乎“外”,与内为界也。“初寒”何物,可以内外界乎?将“碧瓦”之外,无“初寒”乎?“寒”者,天地之气也。是“气”也,尽宇宙之内,无处不充塞;而“碧瓦”独居其“外”,“寒”气独盘踞于“碧瓦”之内乎?“寒”而曰“初”,将严寒或不如是乎?“初寒”无象无形,“碧瓦”有物有质;合虚实而分内外,吾不知其写“碧瓦”乎?写“初寒”乎?写近乎?写远乎?使必以理而实诸事以解之,虽稷下谈天之辩,恐至此亦穷矣。^②

就叶燮所举杜甫诗歌来看,“吾不知其写‘碧瓦’乎?写‘初寒’乎?写近乎?写远乎?”“近”和“远”均为空间概念,但诗歌的情感恰恰是基于空间之上的时间概念,用空间概念的远近表现时间概念的长久与强烈,自然是难乎其难的。因此,“设身而处当时之境会”所唤起的情感强度和长度,叶燮不得不再次借助“呈于象、感于目、会于心”的空间层次,以读者身份解读玩味“划然示我以默会想象之表”的深情。在此,“默会想象之表”,既是读者释象成境,又是作者凝情成象的过程,而伴随着作者和读者双向建构的过程,其“理、事”亦昭然也。

然设身而处当时之境会,觉此五字之情景,恍如天造地设,呈于象、感于目、会于心。意中之言,而口不能言,口能言之,而意又不可解。划然示我以默会想象之表,竟若有内、有外,有寒有初寒。特借碧瓦一实相发之,有中间,有边际,虚实相成,有无互立,取之当前而得,其理昭然,其事的然也。昔人云:“王维诗中有画。”凡诗可入画者,为诗家能事。如风云雨雪,景象之至虚者,画家无不可绘之于笔;若初寒内外之景色,即董、巨复生,恐亦束手搁笔矣!天下惟理事之入神境者,固非庸凡人可摹拟而得也。^③

在此,“恍如天造地设”之境,对读者来说,“情”是“境会”中的第一层次,作为接踵而来的“理、事”层次,依然有赖于近观远眺的视角形成。也就是说,观的空间视线流动,不仅造成了“境”的纵深感,而且也形成了“境”的层次性。其中“口不能言”“意不可解”之理之事,尽在“境”中。“情”终于通过观的空间性,集身之所触、目之所游、心之所感,实现“境”的“理”、“事”层面的逐层推移。从而由“情”的空间性衍生出“境”的层次性。叶燮

① 叶燮《原诗·一瓢诗话·说诗碎语》,第29页。

② 叶燮《原诗·一瓢诗话·说诗碎语》,第30页。

③ 叶燮《原诗·一瓢诗话·说诗碎语》,第30页。

通过不能画出的时间性概念“初寒”,借助游目驰骋的“观”的空间往复,揭示诗歌之“境”既是一个时间概念(“当时”),又是一个空间概念(“天造地设”)。其中“理、事、情”之“理”是共相层次,“事”是存在层次,“情”是殊象层次。因为“观”的回环往复,其“境”也不断超越飞升,一层比一层晶莹澄澈,最终穿越“理、事”层次,进入“情”境之中。在这里,“情”既是一个空间性概念,又是一个时间性概念,在某种程度上可以说,叶燮之所谓“情”,实际就是一个与“境”相类的概念。因为当“情”作为空间性概念时,“理、事”尽在其中;当“情”作为时间性概念时,“情”始终是有赖于“理、事”并高于“理、事”的诗歌最终要义。诗情的唤起,首先有赖于作者“观”的游目驰骋空间往复。境的无限广远,既是“观”突破一己空间的结果,又是回环往复收于一心的时间场域。因为从观物之“情”(“状”、“态”)到作者心中之“情”(“趣”),其实是从身边之“状”(近看)到眼中之“态”(远眺),再到“趣”(无限广远)的收视返听过程。物之“理、事、情”,通过诗人的“观”而成为诗歌境中之“理、事、情”,并最终成为构成诗歌意境不可或缺的时空维度。

三 叶燮的“理、事、情”理论与宗白华的意境理论

今人宗白华先生认为:“艺术意境不是一个单层的平面的自然的再现,而是一个境界层深的创构。从直观感相的模写,活跃生命的传达,到最高灵境的启示,可以有三个层次。”^①宗白华还引述了蔡小石《拜石山房词》序中有关词的三层次之说:

夫意以曲而善托,调以杳而弥深。始读之则万萼春深,百色妖露,积雪缟地,余霞绮天,一境也。(按此为直观感相的渲染)再读之则烟涛涵洞,霜飙飞摇,骏马下坡,泳鳞出水,又一境也。(按此为活跃生命的传达)卒读之而皎皎明月,仙仙白云,鸿雁高翔,坠叶如雨,不知其何以冲然而澹,脩然而远也。(按此为最高灵境的启示)江顺贻评之曰:“始境,情胜也。又境,气胜也。终境,格胜也。”^②

笔者以为“百色妖露”类于叶燮的“夭矫滋植”的自身状貌,“烟涛涵洞”类于叶燮“情状万千”的远观之态,“不知其何以冲然而澹,脩然而远也”类于叶燮的“咸有自得之趣”。这是就词之三境而论。对于绘画里的意境层次,宗白华引明代画家李日华《紫桃轩杂缀》所云:

凡画有三次,一曰身之所容;凡置身处非邃密,即旷朗水边林下、多景所凑处是也。(按此为身边近景)二曰目之所瞩;或奇胜,或渺迷,泉落云生,帆移鸟去是也。(按此为眺瞩之景)三曰意之所游;目力虽穷而情脉不断处是也。(按此为无尽空间之远景)^③

这里“身之所容”近状,“目之所瞩”远态,“意之所游”无尽空间,也与叶燮“情”理论的三层次相类:“夭矫滋植”之近状,“情状万千”之远态,“咸有自得之趣”的意游之心。依宗白华所分,身边近景、远眺之景、无尽空间之远景,分属身、目、心三个感官层次。从身之感觉、目之视觉、心灵发现来说,境的第一层为象(直观感相的模写),类于叶燮“夭矫滋植”之状;第二层为神(活跃生命的传达),类于叶燮“情状万千”之态;第三层为意(最高

① 宗白华:《美学散步》,第74页。

② 宗白华:《美学散步》,第75页。

③ 宗白华:《美学散步》,第76页。

灵境的启示) ,类于叶燮“咸有自得之趣”。宗白华认为,“艺术家经过‘写实’、‘传神’到‘妙悟’境内,由于妙悟,他们‘透过鸿蒙之理,堪留百代之奇’。”^①从这三个阶段来讲,叶燮“情”理论所包涵的“状”、“态”、“趣”三个层次,无形中也包孕了从实写到神韵再到妙悟的阶段。而实写状貌、传神写态、妙悟事理三阶段形诸诗歌,对作者而言是“情、事、理”三层次的创构过程;对读者而言,则是品味诗歌之境显现“理、事、情”的过程。如此一来,叶燮“理、事、情”理论的意义就不仅在于结束了诗歌的“情”“理”之争,而且使诗歌意境层次的创构得到了立体的表达。因为相对于中国唐诗的“情”本位和宋诗的“理”本位,无论是王夫之的情景论,严羽的兴趣说,还是王士禛的神韵说,作为“理”的价值判断,一直未能统合作为“情”的审美判断。正如王国维在《人间词话》中所言:“言气质,言神韵,不如言境界。有境界,本也。气质、神韵,末也。有境界而二者随之矣。”从“有境界”到宗白华“最高灵境的启示”,可以说是一脉相承的。因为从宗白华的意境理论来看,“‘情’是心灵对于印象的直接反映,‘气’是‘生气远出’的生命,‘格’是映射着人格的高尚格调。”^②其直观之“情”类于王国维所说的“气质”;“生气远出”之“气”,类于王国维所说的“神韵”。而王国维之所以认为二者不如其拈出的境界,笔者认为也许很大程度上取决于“气质”和“神韵”仅止于近观远眺,而缺乏“无限广远”的收视返听,最终回到价值关照层面的过程。王国维通过“言境界”,但同时不偏废二者的态度,实现了从物情到物理的过渡与融合。

四 叶燮“理、事、情”理论的贡献

叶燮“理、事、情”理论的提出,以不偏废“情”,重新定义“情”的方式,通过对诗歌“理”本位的坚守,把近观远眺得物之情和无限广远得心之趣的过程层层推进,从而使物情和物理,外在之状态和内在之意趣通过“情”这一概念,得以融汇于“理”之内核。而叶燮“理、事、情”理论对中国诗歌意境理论的贡献,就在于对“情”概念的重新界定和对“理、事、情”三概念的并置。因为通过“情”概念的重新界定,“情”的空间性为“情”的层次性的实现奠定了基础。“事”作为自然社会存在的根本,既是发端,也是媒介,但历来的诗学传统,大都围绕着“情”、“理”二端而展开。主物情者如明谢榛《四溟诗话》:“作诗本乎情景,孤不自成,两不相背……夫情景有异同,模写有难易,诗有二要,莫切于斯者。”主事情者如唐白居易《策林六十九·采诗》:“大凡人之感于事,则必动于情,然后兴于嗟叹,发于吟咏,而形于歌诗矣。”^③这里之所以要区分主物情者和主事情者,是因为从情景论本身来看,言及的主要是人情和自然景物的关系。白居易虽然从人情和社会事件的关系来考察诗歌精神,但却止于“事、情”而缺乏“理”的升华。在传统诗学中,“事”的本身涵义,要么遮蔽于自然景物,要么遮蔽于社会事件。叶燮的“事”概念(“其既发生,则事也”),却既包括自然景物也包括社会历史事件,无形中重新丰富了这一诗学内涵。在传统诗学中,有主情和主理之分。主情者往往落入主物“情”和事“情”的窠臼;主理者又多半落入理障,见理见意不见情。主情者虽言及事,但多不言理,如白居易,谢榛;主理者虽言及意,但少

① 宗白华:《美学散步》,第78页。

② 宗白华:《美学散步》,第77页。

③ 谭令仰编:《古代文论萃编》,北京:书目文献出版社1986年版,第51页。

言事,如高启、王夫之。后来叶燮的学生沈德潜在《说诗碎语》中言及“事”、“理”、“情”的关系:

事难显陈,理难言罄,每托物连类以形之;郁情欲舒,天机随触,每借物引怀以抒之;比兴互陈,反复唱叹,而中藏之欢愉惨戚,隐跃欲传,其言浅,其情深也,尚质直以敷陈,绝无蕴蓄,以无情之语而欲动入之情,难矣。^①

其说虽然详细中肯,但却流于细碎平面,缺乏层次立体性。因此,“理、事、情”的诗学格局始终未能出场。叶燮的独出机杼之处就在于,通过诗歌之“境”的平台使“理、事、情”居于不同的层次,形成一种意境的完整结构。因为在传统诗学话语中,作为客观存在的自然事物与社会事件,始终遮蔽于情、理之中。诸如探讨情与自然事物之间关系的“情景论”(谢榛、王夫之),探讨理与自然事物之间关系的“物理论”(李东阳),探讨诗歌意与境之间关系的意境论(王昌龄、皎然),探讨意与象之间关系的意象论(李重华)等等,都是如此。诗歌“情、理”论因此演化成抽象的诗歌“情、理”之争,而诗学话语中的“事”或者作为自然之事的景与“情”遥想呼应,或者作为社会事件的“事”“缘事而发”,而作为具体引发“情”、“理”出场的“事”反而被遮蔽了,从未取得与“情、理”同等的地位。叶燮的高明之处就在于,虽然他沿袭了“情、理”的话语,但却赋予了“情”新的涵义:诗之“情、理”转换成诗之“境”中“情、理”,从而使诗之“情、理”具有了特殊性。从叶燮加入“事”的内容以处理“情、理”之间的关系来看,叶燮一方面高扬“理”的大旗,一方面坚守着“事”的场域,同时又不废“情”的客观(状、态)和主观(趣)作用,从而使诗学的“情、理”之争,通过强调具体存在着的“事”,实现了潜在“理”层面和显在“情”层面的交融。至此,在中国诗学话语情景论中的自然之“景”,经叶燮“事”语境的统合扩大到社会之事,通过叶燮“情”概念的界定融入到物之状、态。因此,与前人的诗学理论比较,叶燮“理、事、情”理论的贡献,就在于从诗歌的“情”理论入手,将诗歌的“情、理”之争纳入到诗歌“境”论之中,同时以尊重客观历史事实的态度,将自然景物和社会事物作为具体引发“情、理”的“事”场域,形成在“境”中言“理、事、情”的诗学本体格局。于是,“理、事、情”不再是一个单向度的平面结构,也不再是针对不同诗歌类型的划分,而是针对诗歌本体结构层次的本体追问,这与今人宗白华对意境层次的划分相类。虽然宗白华关于意境三层次的提出,主要借助词境、画境,但与叶燮在物之“情”形成的空间层次如出一辙。其次,从画论中的“三远说”形成的空间层次来看,叶燮关于物之“情”的理论,暗合了中国人观物、体物的审美体验过程,其在物之“情”的空间性和诗歌意境中“理、事、情”的层次性,不仅体现了观物的结果,而且实现了物情、人情在诗歌意境中的展开与升华,因而显得十分难能可贵。

(作者通讯地址:李晓峰 乌鲁木齐 新疆大学人文学院 830046)

(责任编辑 晓文)

^① 张少康主编:《中国历代文论精品》,长春:时代文艺出版社1995年版,第680页。