“詩化之詞”與意識批評

——對葉嘉瑩關於“詩化之詞”論述的思考和補充

姜福安

[提　要]　鑒於中國文學批評邏輯性不強,葉嘉瑩援用西方詩學與之參照,以求闡發古典文論和文學。因為學養深厚,葉嘉瑩在這方面的研究大致是讓人信服的,但是她對“詩化之詞”的論述卻值得商榷。葉嘉瑩分析“詩化之詞”採用的是極其傳統的知人論世的方法,這跟意識批評有很大區別;將萬殊一本和經驗模式相類比,而忽略兩者依托的文化背景,這種做法也有討論餘地。

[關鍵詞]　葉嘉瑩　“詩化之詞”　意識批評　知人論世　經驗模式

[中圖分類號]　I207.23　[文獻標識碼]　A　[文章編號]　0874-1824(2020)02-0174-08

當代詞學大家葉嘉瑩根據不同的美感特質和寫作方式將詞的發展分為三個階段,即“歌辭之詞”、“詩化之詞”和“賦化之詞”。“歌辭之詞”以晏殊、歐陽修等人為代表,這類詞主要是歌筵酒席上的演唱之作,描寫的內容不外乎美女愛情,卻因為其語言和形式等原因而具有一種幽微要眇的美學特質,進而能引發讀者豐富的聯想。“詩化之詞”以蘇軾、辛棄疾等人為代表,這類詞不再具有婉約纖柔之豔曲的特征,是作者抒寫內心懷抱志意的作品,其成功之作在內容和手法上都能達到在超邁豪健中有曲折含蘊之致。“賦化之詞”以周邦彥和姜夔為代表,這類詞在寫作手法上有一定的突破,重視鋪敘安排,篇幅相較於前兩類詞有明顯拓展。

葉嘉瑩認為張惠言重視比興寄托的解詞方式特別適用於解說“賦化之詞”,王國維遺貌取神注重感發聯想的說詞方式比較適用於解說“歌辭之詞”。鑒於中國傳統文學批評大多是隨感式、妙悟式的評點,缺少嚴密的邏輯分析,葉先生援引闡釋學、接受美學、符號學等西方文論與張惠言、王國維兩人的詞學做了一點參照和比較,以求張、王二氏的理論得到理論化的說明。[①]

至於“詩化之詞”,在中國傳統詞學中找不到特別適合的理論用於解說,葉嘉瑩自己進行了相關嘗試。因為“詩化之詞”已經具有詩學傳統中“言志”的傾向,所以要分析“詩化之詞”具有曲折含蘊之美的原因,便不得不追溯詩人本身所具有之情志。葉先生認為這種重視作者情意本質的批評方式與西方意識批評探尋作品之意識型態(patterns of consciousness)有相似之處,同時她也提醒讀者,“意識批評所著重的並不是作者在創作時的現實之我的心理分析,他們所探討的乃是作品之中所表現的一種意識型態”,[②]但是葉嘉瑩並沒有就此展開論述。本文的出發點是就此問題展開討論,以探究意識批評之方法是否適用於解釋“詩化之詞”。

一、葉嘉瑩的文學觀——文如其人

中國詩一向有言志的傳統,《尚書·堯典》:“詩言志,歌永言,聲依永,律和聲。”[③]《詩·大序》:“詩者,志之所之也。在心為志,發言為詩。”[④]葉嘉瑩依據《詩·大序》“發乎情,止乎禮義”、《禮記·經解》“溫柔敦厚”、《論語》“詩三百,一言以蔽之,曰:‘思無邪’”等言論以及朱自清《詩言志辨》之研究從“詩言志”這一古老的術語中總結了兩條中國詩學特質:第一,“詩歌之創作乃是由於作者先有一種志意或感情的活動存在於意識之中,然後才寫之為詩的”;第二:“詩中所言之‘志’與所寫之‘情’,又常含有一種倫理道德和政教之觀念”。[⑤]

詞對詩學傳統是有所突破和叛離的。詞在剛剛興起時婉轉柔靡,體制豔麗,不過是士大夫在酒席間簸弄風月,依律填寫的交給歌女演唱的侑觴之辭,“舉纖纖之玉指,拍按香檀,不無清絕之詞,用助嬌嬈之態”,[⑥]這些詞擺脫了倫理教化的束縛,也沒有言志抒情之用意。隨著時間推移,士大夫們早已經習慣的詩學傳統中的寫作方式在詞的寫作中漸漸顯露,於是遊戲筆墨的“歌辭之詞”的時期慢慢轉入了言志抒情的“詩化之詞”的時期。韋莊、馮延巳之詞已經具有主觀抒情之傾向,只是不脫流連光景、相思怨別之畛域。李煜在亡國之後,椎心泣血,詞中所見盡是悲戚哀痛之語和黍離麥秀之悲,與早期“花間詞”的柔靡之聲不可等量齊觀,王國維贊其為“變伶工之詞而為士大夫之詞”。[⑦]但是在葉先生看來,李煜的詞只是詞之詩化的濫觴,不能算真正的“詩化之詞”,“其寫詞之態度,雖可視為全心全力與感情之投注,然而李氏所具有者,實在僅為一種真純深摯之情,而並無志意與理念之可言”。[⑧]葉先生認為“詩化之詞”必須具備詩學傳統的兩條特質,缺一不可,韋莊、馮延巳、李煜等人的詞雖然具有了表現情感之自覺,但是那種情感局限於個人的榮辱得失,不是關乎倫理道德和政教的言志。蘇軾出現,抒寫懷抱志意“一洗綺羅香澤之態”的詞多了起來,詞之詩化特質才真正形成。可是蘇軾的創新在當時並沒有被普遍接受,身為“蘇門六君子”的陳師道曾這樣評價蘇詞:“退之以文為詩,子瞻以詩為詞,如教坊雷大使之舞,雖極天下之工,要非本色。”[⑨]李清照也曾嘲笑蘇軾的詞是“句讀不葺之詩”。[⑩]到了南宋,陸遊、辛棄疾、劉過等人推波助瀾,“詩化之詞”才別立一宗。

如果葉嘉瑩沒有把將“詩化之詞”的範圍限定為關乎倫理道德和政教的詞作,她的三分法和“詩化之詞”的提出很可能只是敬尋後塵。早在 1926 年,胡適在他編的《詞選》序言中就曾經將晚唐至元初的詞分為“歌者的詞”、“詩人的詞”、“詞匠的詞”三個階段:“蘇東坡以前,是教坊樂工與娼家妓女歌唱的詞;東坡到稼軒、後村,是詩人的詞;白石以後,直到宋末元初,是詞匠的詞。”[⑪]歌者的詞“都是無題的:內容都很簡單,不是相思,便是別離,不是綺語,便是醉歌,所以用不著標題;題底也許別有寄托,但題面仍不出男女的豔歌,所以也不用特別標出題目。……這個時代的詞還有一個特征:就是大家都接近平民的文學,都採用樂工娼妓的聲口,所以作者的個性都不充分表現,所以彼此的作品容易混亂”。[⑫]胡適對“歌者的詞”的論述和葉嘉瑩對“歌辭之詞”的表達如出一轍,都強調寫小詞者的娛樂心態。再看胡適對“詩人之詞”的分析,“東坡作詞,並不希望拿給十五六歲的女郎在紅氍毹上嫋嫋婷婷地去歌唱。他只是用一種新的詩體來作他的‘新體詩’。詞體到了他手裡,可以詠古,可以悼亡,可以談禪,可以說理,可以發議論。……詞的用處推廣了,詞的內容變複雜了,詞人的個性也更顯出了”。[⑬]胡適極為偏愛“詩人的詞”,認為這些作者都是天才的詩人,而天才最主要體現在他們寫詞時有了自己的個性。表現詩人的意識個性這不就是葉先生認為“詩化之詞”應具有的第一點特質?

雖然,葉嘉瑩將表現情感的詞和表現道德的詞分了高下,但是,葉先生也表示,不論情感還是道德都是作者對自然或者人類生發的關懷之情,詩人異於常人的地方就在於詩人能夠把心中的感動關懷傳達出去,這就是葉先生在很多場合提到的"興發感動"。由此看來,如果一定要中西參照的話,那葉嘉瑩的文學觀跟西方浪漫主義文學觀比較相似。1800 年《抒情歌謠集》序言的發表為理解什麼是詩提供新的觀點,詩不是柏拉圖所說的對理念的模仿,不是亞里士多德所說的是對物質世界和人類行動的模仿,也不是賀拉斯主張的為了是讓人獲益或者快樂而出現的東西。詩是什麼?"一切好詩都是強烈感情的自然流露"。[14]只是在葉嘉瑩這裡,"強烈"一詞確實要被"真誠而關乎道德"所替代。

這種作品與作者情感道德相關聯的看法很自然地導致了"文如其人"的價值判斷,"把作者的感物之心的資質做為基礎,來從事詩歌的品評"。[15]這在中外文學理論中都不乏先例,謝章鋌《賭棋山莊詞話》卷九:"讀蘇、辛詞,知詞中有人,詞中有品,不敢自為菲薄。"[16]英國浪漫主義詩人雪萊也認為好詩來源於偉大的心靈:"一個詩人既是給別人寫出最高的智慧、快樂、德行與光榮的作者,因此他本人就應該是最快樂、最良善、最聰明和最顯赫的人。"[17]

葉嘉瑩對作者與作品關係的理解可以歸為艾布拉姆斯在其理論名著《鏡與燈》中總結概括的表現說,認為作品是作者心性品質的呈現。不過葉先生在不同場合提到了西方意識批評之方法可以用來追溯作者情志,"近日西方所流行的較現代派更為新潮的現象學派的文學批評,也已經注意到了對作者過去所生活過的時空的追溯和了解在文學批評中的重要性。美國約翰霍普金斯大學的教授普萊特(Georges Poulet)就曾認為批評家不僅應細讀一位作家的全部著作,而且應盡量向作者認同,來體驗作家透過作品所有意或無意流露出來的主體意識。……自'知人論世'之觀點而欲推尋作者原意的主張,則似乎與西方現象學文學批評之重視作者之主體意識的觀點更為相近"。[18]這種提法是否有合理性?

二、知人論世與作者懸置

想要追尋詩文中所言之志,深受儒家文化影響的文藝批評家的一貫做法是將關注的中心轉移到作者現實中之為人。"頌其詩,讀其書,不知其人可乎?是以論其世也,是尚友也。"[19]這就是孟子的"知人論世"說。葉嘉瑩採取了同樣的策略:"在讀中國舊詩時,則對某些作者之生平及其時代背景之了解,卻是非常重要的一件事。因為中國既有悠久的'托意言志'之傳統,不僅說詩者往往持此以為衡量作品之標准,即是詩人本人,在作品中也往往確實隱含有種種志意的托喻。說詩的人如果忽略了這一點,在解說時就不免會發生極大的誤解,從而其所評定的價值當然也就失去了意義。"[20]而對作者生平和時代背景的了解又不得不依賴史書。

以葉嘉瑩對寫作"詩化之詞"的兩個代表人物——蘇軾和辛棄疾——的分析為例。在《論蘇軾詞》一文中,葉先生開篇就引用了《宋史》中記載的蘇軾早年的兩個故事。一個是蘇轍在為紀念亡兄而寫的墓志銘裡提到的,蘇軾十歲,他的父親蘇洵在四方遊學,他的母親程氏教他讀書,讀到了東漢名臣范滂的傳記,蘇軾問他母親:"軾若為滂,母許之否乎?"程氏回答:"汝能為滂,吾顧不能為滂母耶?"一個是說,蘇軾二十歲的時候已經博通經史,在讀《莊子》的時候感歎道:"吾昔有見,口未能言,今見是書,得吾心矣。"[21]葉先生認為這兩個故事表現了蘇軾兩種性格特質,一種是以天下為己任的用世情懷,一種是超然物外的曠達精神,而他的詞作就是這兩種品質的外化。在《論辛棄疾詞》一文中,葉先生幾乎採取了同樣的方法,在具體分析辛棄疾的詞作之前,她先根據《宋史·辛棄

疾傳》和鄧廣銘的《辛稼軒年譜》把辛棄疾生平中的重要事跡作了介紹,並認為“辛棄疾在詞一方面之成就,實在可以說乃是他的收複中原之志意在現實方面失敗以後所轉化出來的一種一體兩面之結果”。[22]

並不限於上面兩篇文章,“知人論世”是葉嘉瑩習慣採用的批評方法。從作者傳記中尋找批評文學作品的依據,真如葉先生所說的那樣跟意識批評家探尋作者原意有相似處?在西方,極端重視作家生平與文學作品關係的是與浪漫主義有著千絲萬縷關係的批評家聖伯夫,他採取的是一種傳記式的批評方法,在評論作品前,首先會通過閱讀作家傳記、訪談、信件、回憶錄,搜集圍繞在作家身邊的傳聞逸事,對作家的思想個性有一定的了解和把握,在他看來生活與作品、人品與文品渾然一體不可分割。有的時候,對特定事實的過分關注、對還原作家生活的異常熱忱甚至讓他的文學評論成為傳記的附庸。聖伯夫評論的作家大多跟他生活在一個時代,有的甚至是相知有素,如果面對一個身世無可考察的作家,聖伯夫只能望風捕影了。

聖伯夫方法的局限被後世的批評家所詬病,居斯塔夫·朗松在《人與書》的前言直言不諱地指出,聖伯夫的方法不應該被推廣,批評家的雙眼不能長時間停留在作家身上,對作家的關注也不能超過對作品的關注,如果文學批評的目的是描述個性,那個性是“表現在作品中、與作品相應、作為作品構成部分的那個個性,而不是別的什麼”。[23]居斯塔夫·朗松這樣說並不代表他全盤否定聖伯夫,他提出的歷史批評方法更像是聖伯夫傳記批評法的發展和提升,歷史批評方法的要點之一便是重視歷史資料,其中就包括作家的人生經歷、作品的時代背景。“一部文學作品首先應該還原到它誕生的年代,通過它與作者及時代的關係予以認識。……作品是怎樣寫成的?作者是在怎樣的情況之下,又是以怎樣的心情面對這樣的境況?這就要請教傳記了。”[24]

對聖伯夫的傳記批評方法最為不滿的要數馬塞爾·普魯斯特。普魯斯特認為真正的批評應該透過紛亂的表象進入作家生命深處,探求內在的真實,而聖伯夫的批評卻徘徊在作家精神世界的外圍。“一本書是另一個‘自我’的產物,而不是我們表現在日常習慣、社會、我們種種惡癖中的那個‘自我’的產物,對此,聖伯夫的方法是不予承認,拒不接受的。這另一個自我,如果我們試圖了解他,只有在我們內心深處設法使他再現,才可能真正同他接近。”[25]通過搜集作家生平資料、核查作家書信、詢問作家友人等方式了解作家進而解釋作品的方法近乎無稽之談,現實生活中的“自我”和創作作品的“自我”不可以相提並論,難道了解作者就能做出公允的評論?聖伯夫自己就認識司湯達,可是在評論《紅與黑》、《帕爾馬修道院》等長篇小說時反應卻極為冷淡,最後得出的結論竟然是司湯達是個大好人。

喬治·布萊認為普魯斯特的批評分為兩個階段,第一個階段還不是真正的批評行為,可以名之為“仿作”,批評家需要根據作者的速度調整自己,接近作者,模仿作者,認同作者隱秘的思想,並把這種思想複刻到自己身上,這需要一無所取的奉獻精神,而不是明修暗度,借助批評行為追求自己的目的;第二個階段是“重讀”,“理解,就是閱讀;而閱讀,則是重讀;或者更確切地說,就是在讀另一本書的時候,重新體驗前一本書不完善地向我們提供的那些感情,……最好的批評行為是這樣一種行為,讀者通過它以及通過反復閱讀的作品全部,而回溯性地發現了含義深遠的頻率和富有顯露性的頑念。”[26]回溯性地發現頑念就是嘗試著去發現其所有作品的共同主題,“在普魯斯特看來,批評必定是主題的,雖然他沒有說出這個詞。普魯斯特就是察覺到這一基本真理的第一位批評家。他是主題批評的創立者”。[27]主題批評其實也就是意識批評。

意識批評的首要任務是發現常在作品中流露出來的主題或者意識,怎樣才能捕捉到這種意識?

喬治·布萊在《批評意識》中的《批評意識現象學》一文中闡述了他的方法論。當一本書被打開的時候,作為物質客體存在的書雖然還在讀者的手上,但仿佛又消失了,它變成了一串承載意識的符號,“這些符號開始為它們自己而存在。這種新的存在是在哪兒產生的?肯定不是在紙做的物中。肯定也不在外部空間的某個地方。只有一個地方可能作為符號的存在地點,那就是我的內心深處”。[28]可是,“由於他人的思想對我個人的這種奇怪的入侵,我成了必須思考我所陌生的一種思想的另一個我了”。[29]這就是打開一本書發生的事情,通過閱讀,“我稱之為我的那個主體本源在並不中止其活動的情況下發生了變化,變得嚴格地說我無權再將其視為我的我了。我被借給另一個人,這另一個人在我心中思想、感覺、痛苦、騷動”。[30]我被另一個我所控制,所占有,那個非我的我是誰?脫口而出的答案是我在閱讀的那本書的作者,因為任何作品都帶有作者的精神印記,都是作者用以保存觀念、習慣和言詞的手段。如果這樣理解,對作品的傳記批評似乎便可以接受。而實際上,這種理解不完全正確,“作者的作品和他的生活經驗之間有著某種類似”,但是,“存在於作品中的、閱讀顯露給我的那個主體不是作者,從他的內部和外部經驗的模糊總體上說不是,甚至從他全部作品的更具一致性的總和來說也不是。掌握著作品的主體只能存在於作品之中。肯定,為了理解這部作品,什麼都不是無關緊要的,各種傳記的、作品的、文本的或一般批評的認識對我來說都是不可缺少的。不過,這些認識與對作品的內在認識並不一致”。[31]作品中的意識既不是讀者的意識,也不是作者的意識,它不可能通過考察作者的生平而得到,它是不摻雜任何客觀內容的純粹意識,沒有自身之外的任何原因和來源,用笛卡爾的術語來說,就是“我思”。

喬治·布萊的文學批評具有濃重的現象學色彩,他從胡塞爾的“歸入括弧”、“本質還原”等方法獲得了教益,主張懸置現實生活中的作者,排除預設和成見,保持中立立場,直觀作品本質,複活潛伏於作品深處的“作者”,而不是尋找作者實際生活與作品的關係,這跟聖伯夫、朗松注重傳記、歷史、實證的批評方法有本質區別。喬治·布萊對聖伯夫和朗松的不滿甚至直接體現在著作和訪談中。在《批評意識》中喬治·布萊對聖伯夫的批評的看法是“這是一種若即若離、迂回曲折的、模棱兩可的批評,……是一種通奸的批評”。[32]當被《微觀與宏觀》雜志問到“日內瓦學派”的特點時,喬治·布萊如是回答:“‘日內瓦學派’的特點是反對‘朗松派’,反對一個在生活的事件和一個作者的文學作品之間建立因果關係的學派;這樣的方法必然用傳記來解釋文學。”[33]雖然喬治·布萊的觀點不能代表所有的意識批評家,馬塞爾·萊蒙、阿爾貝·貝甘、讓·魯塞、讓·斯塔羅賓斯基等所謂的“日內瓦學派”批評家對聖伯夫和朗松的態度也不盡相同,但是他們應該會口徑一致地堅持內在批評。

葉嘉瑩在分析“詩化之詞”時,所採用的知人論世很大程度上要依賴傳記,雖然這種批評方法不能完全等同於聖伯夫的傳記批評和居斯塔夫·朗松的歷史批評,但是在對作者生平、社會活動、歷史文獻的倚重上顯示出了它們之間的親密——尤其是與歷史批評的親密——遠甚於與意識批評的關係。葉先生在不同文章和講座中提到知人論世和意識批評可以相互參照,而實際上兩者相差較遠,從 1933 年馬塞爾·萊蒙出版的《從波德萊爾到超現實主義》一書開始,文學批評中考證作者生平和社會聯繫的方法就開始被冷落,阿爾貝·貝甘在 1937 年出版的《浪漫派的心靈和夢》中對實證主義進行了全面批判,而喬治·布萊在《人類時間研究》中則徹底擺脫了作家和作品的傳統模式。[34]葉先生有時候也會提醒讀者或聽眾注意意識批評關注的是作品中的意識,但大都一語帶過,並沒有細致分析。

三、一本萬殊與經驗模式

葉嘉瑩在《論辛棄疾詞》一文中對作品顯示出的作者情志還做了一點重要分別,即“偶然之反映”和“本體之呈現”,“偶然之反映”是作者興之所至偶爾在作品中流露的感情,“本體之呈現”是作者志意和理念的全力投注,比如屈原作品中的高潔好修,陶潛作品中的任真自適,杜甫作品中的憂國憂民,而如果要在詞人中選出一位能夠跟屈、陶、杜諸公比肩的唯有辛棄疾一人。辛棄疾一心收複南宋失地,卻屢遭讒毀,壯志成虛之後,寫詞成了他發泄慷慨抑鬱之氣的唯一途徑,他所有的詞都是這種悲慨一本萬殊的演化。[35]而寫作“詩化之詞”的另一位代表人物蘇軾既有濟世之志又有出世之想,這兩種心態在他的詞作中交替出現,所以蘇詞算不上其志意與理念的本體之呈現。葉先生想說的應該是一以貫之的可貴,偉大的作者應該成為孔子那樣的聖人,不管身處多麼波譎雲詭的局勢都應該保持人格的統一,體現在作品中就是反復出現主題。這似乎也算不上創見,清代文學批評家葉燮說過不同的詩人有不同的“面目”,杜甫有杜甫的“面目”,韓愈有韓愈的“面目”,蘇軾有蘇軾的“面目”,展其詩卷就可以睹其“面目”,“如杜甫之詩,隨舉其一篇,篇舉其一句,無處不可見其憂國愛君,憫時傷亂,遭顛沛而不苟,處窮約而不濫,崎嶇兵戈盜賊之地,而以山川景物友朋杯酒抒憤陶情:此杜甫之面目也”。[36]葉燮所說的“面目”很大程度是指作品體現的詩人道德,而且是反復體現的某種道德,雖然葉燮理解杜甫的關鍵詞比葉嘉瑩多了幾個,但是最本質的“憂國愛君,憫時傷亂”是相同的。

葉嘉瑩認為意識批評可以與這種重視作品中情意之本質的評賞方式作為參考,因為意識批評要在一系列作品中找出潛藏的基本型態,也就是意識型態(patterns of consciousness),或者稱為經驗模式(patterns of experience)。[37]上文已經提到過意識批評探尋的是作者現象學自我在作品中呈現的純粹意識,這種意識具有意向性,即意識一定是關於某物的意識,是主體與客體之間的相互交流和相互滲透,換句話說意識批評旨在探尋作者對人和世界的經驗。而“經驗模式不等於單純的實際經驗”,它是經驗的模式,是作者意識“在作品中得到再現的媒介”,“經驗模式深藏於反復出現的主題和意象及其結成的網絡之中,批評家掌握了這種模式,也就掌握了作家生活在他的世界中的方式,掌握了作家作為主體和世界作為客體之間的現象關係”。[38]

喬治·布萊在不同的著作中涉及到了經驗模式,在《圓的變形》一書中則對經驗模式進行了集中論述。他注意到,18 世紀蜘蛛網的意象經常被用來說明作家的工作方式,蜘蛛網由兩部分組成,一是能夠攔截物體的網,一是蟄伏在網中央一動不動的蜘蛛,如果昆蟲誤入彀中,引起網絲震顫,蜘蛛便迅速蘇醒,捕獲食物並將其消化吸收。作家的內心就像是蜘蛛,蜘蛛是中心,外界的震動、四面八方湧來的觀念匯聚於此;蜘蛛也是網,因為所有的網只能在蜘蛛所在的地方被感知。以這種方式,中心和外圍、內部和外部、主體和客體取得了聯繫。但是蜘蛛網的意象有局限性,它是固態的、有限的,“即使是想象在一張移動的或者可以無限延伸的網中,或者是在很多很多的網中,一個人通過這種方式也僅僅能夠構思跟精神的絲線有關的世界”。[39]整個世界是相互聯繫的,真正能表達這種現象的不是蜘蛛網,而是將石頭丟進無邊的大海產生一圈一圈波紋。波紋的原點就是最初的意識——“自我”,或者說是“我思”,它統領外部的圓,又在同心圓中得以呈現。所以,“喬治·布萊說,經驗模式其實就是從中心向外圍輻射的意向。這種意向以不斷擴散的同心圓的形式讓巨大的‘內部距離’——存在於人類自我和他的觀念的最終範圍之間——趨於活躍和統一”。[40]

經驗模式“是人格統一的真正核心。……進一步推演到文學理解上……能夠造成全部作品的

統一性”。[41]喬治·布萊把他的方法成功運用到了對巴爾扎克的分析中,卷帙浩繁的《人間喜劇》是一個球形的世界,球內有一個中心,外圍的一切都由這個中心擴散而成,追根溯源,這個中心是巴爾扎克的“創作自我”,“創作自我”在言辭構建的世界中無處不在。因此深受喬治·布萊影響的希利斯·米勒才會說:“每一篇文章都反映著特定的窘困、問題和態度,通過對所有這些文章的分析,批評家可以窺見創造思維的原始統一性。同一作家的所有作品都有一個共同的一致性,篇篇作品,千差萬別,但萬變不離其宗。”[42]

雖然“創作自我”無處不在,但是無法直接呈現,巴爾扎克需要借助《人間喜劇》塑造的各種人物來實現。這些人物之於“創作自我”好比行星之於恆星,行星圍著恆星轉,自成一個世界,有自己的法則和中心,這個中心便是人物對某個目標的慾望,千百種想法、激情被凝聚為這樣一種慾望。當小說中的人物表達慾望、向外擴張的時候,會在周圍留下自己的印記,產生相應的影響。不過這種擴張並非毫無阻力,喬治·布萊認為巴爾扎克的小說世界是緊密充實的,所以從中心向外擴散的運動會遇到外界環境集合在一起而對之施加的壓力。“在兩種力量相互交戰的形式下,巴爾扎克的所有小說立刻就可以理解了,一種力量攻擊,另一種力量與之對抗。”[43]這兩種力量勢均力敵、不相上下。葉嘉瑩對辛棄疾的分析與喬治·布萊對巴爾扎克的批評有著驚人的相似之處,“辛詞中感發之生命,原是由兩種互相衝擊的力量結合而成的。一種力量是來自他本身內心所凝聚的帶著家國之恨的想要收複中原的奮發的衝力,另一種力量則是來自外在環境的,由於南人對北人之歧視以及主和與主戰之不同,因而對辛棄疾所形成的一種讒毀擯斥的壓力,這兩種力量之相互衝擊和消長,遂在辛詞中表現出了一種盤旋激蕩的多變的姿態”,[44]“他(辛棄疾)的 Patterns of Consciousness 是兩股力量的衝擊:一是他本人奮發向上的志意,一是來自於外界的向下的打擊壓抑”。[45]

《論辛棄疾詞》一文發表於 1984 年的《四川大學學報》,就筆者所知,這是葉嘉瑩第一次用兩種力量的衝擊來分析辛棄疾,那時候喬治·布萊的重要著作——包括《圓的變形》已經被譯介到英語國家,並在美國批評界贏得了像希利斯·米勒這樣的追隨者,葉先生久居海外,很可能在 1984 年之前已經讀到了喬治·布萊的相關著作或者介紹文章,但是學術研究不能根據猜測做出什麼推論。究竟是葉嘉瑩接受了喬治·布萊的影響並將其觀點運用到自己的批評實踐中,還是英雄所見略同式的巧合,恐怕只能向葉先生本人求證了。在 1988 年發表的《對傳統詞學與王國維詞論在西方理論之觀照中的反思》中,葉嘉瑩已經明確提出經驗模式和萬殊一本可以相互參照,它們確實具有相似性,即在作家的全部作品中發現共同的情感核心。不過,罔顧兩者所處的文化體繫,“從各自文化整體裡提取某個命題、概念……來作抽象的比附和對比”[46]的做法不免授人口實。

結　語

意識批評家在某些意義上繼承了浪漫主義的文學觀,即認為文學是獨特個性、重要精神的外化,[47]這跟葉嘉瑩的文學觀甚為契合,也難怪她會認為知人論世和意識批評有相近之處。但是意識批評家所謂的意識是純粹意識,這種意識得以呈現的媒介——經驗模式只存在於文學作品中,這就導致了兩者採取的方法完全不同,知人論世大多要依托於傳記,意識批評取法的則是現象學的“本質還原”。葉嘉瑩將中西方文論相互比照的目的“是想借用西方理論中的某些概念,來對中國詞學傳統中的一些評說方式,略作理論化的分析和說明”,[48]她用闡釋學印證張惠言、周濟和王國維的詞論,用女性主義文論分析令詞的雙性特質都給人耳目一新之感,可是把知人論世和意識批評、萬殊一本和經驗模式相類比卻收效不大。

①葉嘉瑩曾說張惠言詮釋溫詞與索緒爾、洛特曼的符號學概念相關,而王國維詞論與接受美學有不少暗合之處。見葉嘉瑩:《詞學新詮》,北京:北京大學出版社,2008 年,第 22、180 頁。

②⑤⑱㊲㊽葉嘉瑩:《詞學新詮》,第 190、150、28~29、190~191、172 頁。

③屈萬里:《尚書今注今譯》,上海:上海辭書出版社,2015 年,第 24 頁。

④毛亨傳、鄭玄箋、孔穎達疏:《毛詩正義》,上海:上海古籍出版社,1990 年,第 15 頁。

⑥歐陽炯:《花間集・序》,見趙崇祚編:《花間集》,北京:文學古籍刊行社,1955 年,第 8 頁。

⑦王國維:《人間詞話》,上海:上海古籍出版社,1998 年,第 4 頁。

⑧⑮㉒㊹繆鉞、葉嘉瑩:《靈谿詞說》,上海:上海古籍出版社,1987 年,第 405、403、414、414 頁。

⑨陳師道:《後山詩話》,《歷代詩話本》,北京:中華書局,1982 年,第 309 頁。

⑩胡仔:《苕溪漁隱叢話・後集》,北京:人民文學出版社,1962 年,第 254 頁。

⑪⑫⑬胡適:《詞選・序》,《詞選》,北京:北京聯合出版公司,2013 年,第 8、8、8~9 頁。

⑭華茲華斯:《〈抒情歌謠集〉序言》,見劉若端編:《十九世紀英國詩人論詩》,北京:人民文學出版社,1984 年,第 7 頁。

⑯謝章鋌:《賭棋山莊詞話》,劉榮平校注,福建廈門:廈門大學出版社,2013 年,第 201 頁。

⑰雪萊:《為詩辯護》,見劉若端編《十九世紀英國詩人論詩》,北京:人民文學出版社,1984 年,第 156 頁。

⑲楊伯峻:《孟子譯注》,北京:中華書局,2008 年,第 193 頁。

⑳葉嘉瑩:《我的詩詞道路》,石家莊:河北教育出版社,1997 年,第 170 頁。

㉑脫脫等:《宋史》卷三三八,北京:中華書局,1977 年,第 10801 頁。

㉓㉔朗松:《朗松文論選》,徐繼曾譯,天津:百花文藝出版社,2009 年,第 560、19 頁。

㉕馬塞爾・普魯斯特:《駁聖伯夫》,王道乾譯,上海:上海譯文出版社,2007 年,第 74 頁。

㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜喬治・布萊:《批評意識》,郭宏安譯,廣西桂林:廣西師大出版社,2002 年,第 41、42、239~240、241、243、244、5 頁。

㉝㊳郭宏安:《從閱讀到批評——"日內瓦學派"的批評方法論初探》,北京:商務印書館,2007 年,第 12、163~164 頁。

㉞參見郭宏安:《從閱讀到批評——"日內瓦學派"的批評方法論初探》,第 162 頁。

㉟參見繆鉞、葉嘉瑩:《靈谿詞說》,第 403~414 頁。

㊱葉燮、沈德潛:《原詩・說詩晬語》,南京:鳳凰出版社,2010 年,第 50 頁。

㊴㊸Georges Poulet, *The Metamorphoses of the Circle*, trans. Carley Dawson and Elliott Coleman, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins Press,1961,p.67, 142.

㊵Sarah N Lawall, *Critics of Consciousness: the existential Structures of Literature*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press,1968, p.76.

㊶羅伯特・R. 馬格廖拉:《現象學與文學》,周寧譯,沈陽:春風文藝出版社,1988 年,第 54 頁。

㊷此處譯文採用羅伯特・R. 馬格廖拉:《現象學與文學》,第 55 頁;原文見 J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of His Novels*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press,1958, p.Ⅸ.

㊺葉嘉瑩:《南宋名家詞選講》,北京:北京大學出版社,2007 年。

㊻劉耘華:《歐美漢學與比較文學平行研究的方法論建構》,上海:《中國比較文學》,2018 年第 1 期,第 16 頁。

㊼參見郭宏安:《從閱讀到批評——"日內瓦學派"的批評方法論初探》,第 163 頁;Sarah N. Lawall, "Introduction", *Critics of Consciousness: the existential Structures of Literature*, p.3.

作者簡介:姜福安,上海外國語大學文學研究院博士。上海　200083

[責任編輯　桑　海]