

邹元江

苏轼说《诗经·卫风·氓》之诗句“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。王船山对此种评说却不以为然，曰：“然得物态，未得物理。‘桃之夭夭，其叶蓁蓁’，‘灼灼其华’，‘有蕡其实’，乃穷物理。夭夭者，桃之稚者也。桃至拱把以上，则液流蠹结，花不荣，叶不盛，实不蕃。小树弱枝，婀娜妍茂，为有加耳。”（王夫之，1998年，第142页）

“沃若”朱熹解为“润泽貌”（朱熹，第37页）；“夭夭”解为“少好之貌”；“灼灼，华之盛也”；“蓁蓁，叶之盛也”；“蕡，实之盛也”。（同上，第5页）即在朱熹看来，无论是“沃若”、“夭夭”，还是“灼灼”、“蓁蓁”、“蕡”，都不过是“兴也”、“比而兴也”，并无什么差异。但王船山却从中见出了分别：“沃若”“得物态，未得物理”；“夭夭”、“蓁蓁”、“灼灼”、“蕡”“乃穷物理”。由此看来，“物态”和“物理”在船山这里是大有讲究的。有学者对此差异作了分辨：“‘沃若’已‘得物态’，即达到了生活的真实，把生活中桑叶的形态描绘得很鲜明、准确，但审美创作并不以此为满足，还要在此基础上达到艺术的真实，即‘得物理’，通过‘兴’的想象功能而表现其神韵。”（萧萐父、许苏民，第588页）

这个分辨恐怕是存在问题的。如果说“沃若”得物态达到了生活的真实，那么，怎么就不能说“夭夭”、“蓁蓁”之类也只是达到了生活的真实呢？如果说“得物理”就是通过“兴”的想象功能而表现其神韵，那么，怎么就不能说得物态的“沃若”就不是通过兴的想象功能表现其神韵呢？事实上从朱熹的解释看，无论是“沃若”还是“夭夭”之类，都不过是起兴而已：“言桑之润泽，以比己之容色光丽，然又念其不可恃此而纵欲忘返，故遂戒鸠无食桑葚，以兴下句戒女无与士耽也。”（朱熹，第37页）这是“沃若”之兴。“桃之有华，正婚姻之时也……故诗人因所见以起兴……”（同上，第5页）这是“夭夭”之兴。由此看来，说“沃若”仅仅是“得物态”，仅仅是达到生活的真实，而“夭夭”之类都是“得物理”，已达到艺术的真实，这种分辨是说不通的。这里的关键问题是，什么是船山意义上“得物理”、“穷物理”的“物理”？船山说：“阴阳五行成万物万事之实体而有其理”；又说：“万物皆有固然之用，万事皆有当然之则，所谓理也，乃此理也，唯人之所可必知，所可必行，非人之所不能知、不能行，而别有理也。”（王夫之，1990年，第377页）即船山所谓之“物理”正是事物的本然状态，其实体之理是能够被我们所认识的。船山其实也正是从此“物理”特性的确认上讲“桃之夭夭”的。他说“夭夭者，桃之稚者也”。为了说明桃之“稚”的物理特征，他又说：“桃至拱把以上，则液流蠹结，花不荣，叶不盛，实不蕃。”这样细致地描述桃之“稚”的物理状态，的确说明船山受到同时代的方以智“质测之学”的影响，难怪有学者断言“船山是一位理性主义诗学家，而非现象学和存在主义的诗学家”（陶水平，第160页）（这个说法本身也是有问题的，此处不申论）。依照以上的推论，我们似乎可以将前文所引的达到了“生活的真实”或“艺术的真实”的看法颠倒一下，即“夭夭”、“蓁蓁”之说才不过是追求生活的真实而已，而真正达到艺术真实的是“沃若”之笔。“沃若”所得之“物态”恰恰是得桑之生机盎然的神态。但这个颠倒其实也无多大意义，因为无论是《诗经·卫风·氓》，还是《诗经·周南·桃夭》，其起兴诗句并不存在“得物态”或“穷物理”的问题，这只不过是王船山依据自己的理解而加以诠释认定的。

可问题是船山为什么要这么诠释？这里恰恰可见出被学界所忽略的船山诗学的内在矛盾性：他一方面说要“得物理”、“穷物理”，强调“身之所历，目之所见”，即拘于在场；另一方面他又反对“求形模，求比似……求故实”，而主张“遥见”、“遥想其然”，即超越在场。

二
先看拘于在场。船山说：“身之所历，目之所见，是铁门限。即极写大景，如‘阴晴众壑殊’、‘乾坤日夜浮’，亦必不逾此限。非按舆地图便可云‘平野入青徐’也，抑登楼所得见者耳。”（王夫之，1998年，第147页）有学者说：“过去一般认为这是王夫之强调文艺审美对现实生活的依赖关系，实际上并不确切。王夫之在这里主要是为了说明审美创作一定要有当前生活的感兴，有了‘身之所历，目之所见’的当下机缘，才能创作出优秀的作品，而不是面对虽也属现实生活之一物的《广舆记》思索而得。”（萧萐父、许苏民，第587页）这个辨析是仍需讨论的。说为感兴创造“身之所历，目之所见”的当下机缘，这大体是说得通的。之所以说是“大体说得通”，是缘于我们如何理解“当下”。“当下”不就是身之亲历、目之亲见吗？所谓“亲历”、“亲见”就是诗人必须亲自到场有所感有所触。王夫之这段话讲的就是这个意思。“平野入青徐”这句诗如果不是“登楼所得见”，王夫之相信是写不出来的。由此看来，这不是“强调文艺审美对现实生活的依赖关系”又是什么呢？然而辨析者却没有引出王夫之这段话的后半部分，可事实上正是这漏掉的一段话，更能说明船山的主旨：“隔垣听演杂剧，可闻其歌，不见其舞；更远则但闻鼓声，而可云所演何出乎？前有齐、梁，后有晚唐及宋人，皆欺心以炫巧。”

歌可闻，舞不见，乃“隔垣”所致；但闻鼓声，歌舞断不可闻见，乃“更远”之故——这正是一个可以质测的物理的空间尺度，它与“身之所历，目之所见”同样是规定当下的在场性。船山从“即景会心”的视角强调“见”、“闻”的亲历性，自然有其合理性，有学者认为追求见闻的亲历性正是船山追寻“心中目中与相融浹”的“现量”策略。（同上）可问题是什么是“即景会心”的

“即”，什么是“身之所历”的“历”，什么是“目之所见”的“见”。在这一点上，无论是船山还是船山的解释者都显得过于执。如果说“平野入青徐”、“阴晴众壑殊”唯有登楼、登高才能亲见、质测，那么，“乾坤日夜浮”、“春风散微和”（王夫之，1998年，第146页）这类极写之大景又是如何“即景”、“质测”的呢？有学者说“这则材料仍是强调心与目之结合，强调诗人以心目相取的亲身经历的审美经验之重要”（陶水平，第129页）。“以心目相取”后文再议，这里先看一下王夫之是否是“强调心与目之结合”的问题。王夫之在讲完“身之所历，目之所见”，即讲了“见”“闻”之重要性之后，紧接着就批评“前有齐梁，后有晚唐及宋人，皆欺心以炫巧”。但这并非是以反例“强调心与目之结合”的重要，因为“皆欺心以炫巧”之“心”并非王夫之所说的“心目”之“心”（“心目”之意后文再议）。此处之“欺心”的“心”就是指的“铁门限”的“历”、“见”而已，因为“齐梁绮语，宋人抅合成句之出处”都是非“身之所历，目之所见”的“炫巧”，即不是即景会心之作，而是只凭空作丽辞绮语，以文入诗。这样的“炫巧”之作自然是欺目见身历之“心”的。既然是欺目见身历之“心”的“心”，那么，就与王夫之所说的“心目”之“心”大有了分别。

在王夫之的诗学著作中，用“心目”这一术语的有20余处。有学者不加辨析地罗列其中六段文字。（同上，第127-128页）这六段文字中的“心目”并非像引者所言的是一个意思，所谓“‘心目’指的就是审美直觉”，而是有几重截然不同的含意。“天壤之景物，作者之心目，如是灵心巧手，磕着即凑”，讲的就是外在的景象（眼中之竹）涵化生成诗人心中之意象（胸中之竹），又经巧手“磕着即凑”的赋形（或言辞、或线条、或色块等生成手中之竹）——这正是艺术感知、创造的全过程。由此看来，这里所说的“心目”是指心中生成的意象，王夫之认为能写出这样的意象之景才是“活景”。“写景至处，但令与心目不相睽离”讲的就是这个意思。“睽”者，违背、不合是也。写景的最高境界就是要与心中所生成的意象不相偏离。这虽然是难以做到的（在郑板桥看来，由胸中之竹到手中之竹，终要经“倏作变相”的偏离），但却是可以追求的审美理想。

而“心中目中与相融浹”，此“心中目中”却并不能简单等同于“心目”。既然是“与相融浹”，也即“心中”、“目中”是两相对应的。这正是王夫之的问题所在。王夫之像中国古代大多数思想家一样，在对概念的前后规定上并不是非常严格的。他一方面说“以目视者浅，以心视者长”（王夫之，1996年，第646页），即承认“目视”只能获得一般感官经验，而“心视”才能生成审美意义的意象；可另一方面又说要将“目视”与“心视”相融浹，这显然是自相矛盾的。“心视”既然是生成审美意象，就不可能与一般感官的“目视”相对应。相对应、“相融浹”实际上就是取消审美意象，而拘于在场的景物形态。这一点在最后的一段引文中看得更清楚。王夫之说“只于心目相取处得景得句，乃为朝气，乃为神笔，景尽意止，意尽言息，不必强括狂搜，舍有而寻无”。这里的所谓“心目相取”也就是前文的“心中目中与相融浹”之意。这样的“心目相取”所得之景与所得之句，就是“景尽意止，意尽言息”而达到的。那么，“景”如何“尽”呢？按照王夫之的说法就是“穷物理”，逼真写其“有”。所以王夫之说，“心目相取”得景得句，就“不必强括狂搜，舍有而寻无”。那么，什么是船山意义上的“有”和“无”呢？用船山自己的话说就是“视之而见，听之而闻，则谓之有；目穷于视，耳穷于听，则谓之无”。也即是说，“心目相取”就是取视之所见、听之所闻的“有”，而对生理感官耳目所不可闻见的意象之“无”是应当舍弃的。很显然，这样的“心目相取”是“穷物理”的拘于在场性，这与船山也说过的“以目视者浅，以心视者长”、“心目为政，不恃外物”的观念是相矛盾的。

三

再看超越在场。所谓“心目为政，不恃外物”也就是超越在场的问题。“不恃外物”，也即反对“独头意识悬相描摹”（王夫之，1998年，第150页），反对“求形模，求比似，求词采，求故实”（同上，第146页）。因为正是这种“征故实、写色泽、广比譬”（同上，第165页）的“形模”、“描摹”，虽“极镂绘之工”（同上，第165页），但却“如钝斧子劈栝柞，皮屑纷霏，何尝动得一丝纹理？”（同上，第146页）像“僧敲”或“僧推”月下门这样的拟议之诗，看似“形容酷似”，但却“只是妄想揣摩，如说他人梦”，“何尝毫发关心？”（同上，第147页）所以，王夫之将这种拘于在场的“求形模”称之为“役心”。既是“役心”，也就是非意象性地拘于在场，因而也就必然“向彼掇索”，“诂凑成篇”。这样的非诗之作必然是“小家数”，因为这种“按字求之”（同上，第165页）之作，“总在圈缳中求活计也”（同上，第146页）——我们很难想象王夫之在这里所竭力反对的，却正是前文他所竭力肯定的。但这却是事实。如果我们不是有意无意抅合古人其实本来就并非一以贯之的思想观念，那么我们就只能冷静接受古人的自相矛盾状态。于是，问题就只剩下将古人的矛盾审慎地加以辨析和区分，并探索之所以产生此矛盾的根源。

既然主张“不恃外物”，那么“心目为政”，即重诗家意象性营造、评家意象性感知，就成为船山诗学的重要方面。“心目为政”的实现方式在船山看来有几种途经：

一是“磕着即凑”。如“欲投人处宿，隔水问樵夫”，初非想得；“大漠孤烟直，长河落日圆”，也初无定景。但在诗人笔下却通过“欲投……隔水……”十个字将瞬间浮现于心目中的山之辽阔荒远的意象框定住。而正是诗句与心目中意象的蓦然“磕着”，诗人心目中生成于笔先的意象才通过诗句让品诗之人领悟到，这即所谓“磕着即凑”。同样的，诗人也非先看见“大漠……长河……”的定景而作诗句，恰恰相反，只有当诗人心目中生成的无定景的诗句意象被诗人的诗句笔触“磕着”，这个虚的“大漠……长河……”之景才有了定景。但这个所谓“定景”也是非确定的确定性，因为它仍只是“虚而实”之景，它作为诗人心目中意象的“虚而实”定景，仍只是唤起品诗之人心目中意象的非确定的虚景。

那么，什么是“虚而实”的确定的非确定之意象呢？王夫之在《诗广传》卷五中说：“视而不可见之色，听而不可闻之声，抅而不可得之象，霏微蜿蜒，漠而灵，虚而实，天之命也，人之神也。命以心通，神以心栖，故《诗》者象其心而已矣。”即是说，《诗三百》就是生成心之意象的诗作。这个“漠而灵，虚而实”的意象，正是天所赋予人的心目之神灵，它是生理的五官难以见其色、

闻其声、抟其形的。即是说，这种神灵的意象是“知见之也不以目，闻之也不以耳也”，但若能“心栖”、“心通”“虚而实”的意象之诗人或鉴赏者，便可“知无声而有其可闻，无色而有其可见，不聆而固闻之，不睽而固见之”。（王夫之，1992年，第437页）总之，这种对“虚而实”的心目中的意象“磕着即凑”的审美创造，正是超越在场的“心目为政”的实现方式。

“心目为政”的第二种实现方式是“设身”感通。比如如何感悟“亲朋无一字，老病有孤舟”诗句的意象性，船山说可“尝试设身作杜陵，凭轩远望观，则心目中二语，居然出现，此亦情中景也”。此处船山所说的“设身”之意是舍“有”寻“无”。即表面上看，尝试设身作杜陵凭轩远望观，心目中“亲朋无一字，老病有孤舟”二语居然出现是实有情境，但细一思量，这里的“居然出现”并非是对应性的现实，因为“亲朋无一字，老病有孤舟”这两句诗都只“磕着”一个模糊非确定的意象，其中似乎有确定的意象符号如“亲朋”、“老病”、“字”、“孤舟”等，但这些“有”却是为生成“即凑”的难以言传的悲哀之“无”的媒介。由此看来，这种所谓“设身”，也不是体验性的以杜陵自居对应（寻有），而是意象性感受到一个若有若无的叙说者（诗人）的存在（寻无）。这也就如同王夫之所例说过的“‘天际识归舟，云间辨江树’，隐然一含情凝眺之人呼之欲出”的情境。妙就妙在是“隐然一含情凝眺之人”，而不是确有其人。“隐然”，就是心目中意象性地存在，因此，虽然此人“存在”甚至“呼之欲出”，但也只是“欲出”，却不曾“定出”。所以，“尝试设身”此“隐然”之人的存在，也就是意象性地感通此人的存在。既是感通，也就是感悟生成，通过“尝试设身”之人（譬若杜陵）而感悟生成那“隐然”匿名之人的存在，这即所谓舍“有”寻“无”。品鉴诗意，正是透过字句语词的媒介，感发被媒介所隐含、暗喻的意象。即是说，舍“有”寻“无”，就是排斥掉逼真对应的摹拟体验性（应舍之“有”），而生成灵动非对象化的虚的实体（应寻之“无”）。王夫之说：“从此写景，乃为活景”。所谓“活景”即“情中景”。相对于“景中情”，王夫之认为“情中景尤难曲写”。比如“诗成珠玉在挥毫”。王夫之说不知者以为“在”字为用字之巧，就如他所反对的在或“推”或“敲”上拟议一样，其实这是“不知渠自顺手凑着”（王夫之，1998年，第150页）。这确为的评。因为此“在”字并非一个冷漠的普通介词，而是指活生生的生命到场、去蔽，就如同元稹的“寂寞宫女在”的“在”字，也并非指说幽怨的宫女在此后宫之中，而是指那逝去的生命填满了这冷宫的每一个角落。“诗成珠玉在挥毫”的确是写出了个隐然的才人翰墨淋漓、自心欣赏的意象。鉴赏者只有尝试设身那隐然的才人，才能体味着一个站出来生存（“在”即Existieren，出离自身）的虚的实体其生命意象的存在。

“心目为政”的第三种实现方式是“遥想其然”。唐代诗人王昌龄的《少年行》有“白马金鞍从武皇，旌旗十万猎长杨。楼头少妇鸣箜篌，遥想飞尘入建章”的诗句。船山评说此诗后两句曰：“想知少妇遥望之情，以自矜得意，此善于取影者也。”（王夫之，1998年，第140页）即按一般理解，这首诗的作者是与诗中人不相关的旁观者，他客观地叙述这样一个场景，而那闲坐鸣箜的楼头少女似乎也只是随意在那“遥想”一番而已。若真要如此理解，此诗的意味是大打折扣的。而船山对此诗的解释却别具只眼。在他看来，全诗实际上是一首意象性地遥想之作。诗中描写的主人公是追随武皇狩猎回朝的威武之师中的一员，是他遥想自己的鸣箜楼头的妻子正在遥想丈夫班师凯旋，由此双重遥想，他显得得意洋洋。船山由此叹曰此诗“善于取影”，即并不直写主人公的踌躇满志，而是通过遥想妻子对自己的挂念和倾慕，巧妙地写出情中景。船山说《诗经·小雅·出车》一诗的末章其妙亦在此。诗曰：“春日迟迟，卉木萋萋；仓庚喈喈，采芣祁祁。执讯获丑，薄言还归；赫赫南仲，玁狁于夷。”在船山看来，这首描写征人随主帅南仲讨伐玁狁的诗歌意趣，训诂家是不能领悟的，所以才把此诗解释为征人之妻“方采芣而见归师”之作。这种刻板对应性的诗解不仅仅使诗的“旨趣索然”，而且其破绽也经不住几问：“建旌旗，举矛戟，车马喧阗，凯乐竞奏之下，仓庚何能不惊飞，而尚闻其喈喈？六师在道，虽曰勿扰，采芣之妇亦何事暴面于三军之侧邪？”所以，并不能将此诗看作是现场实录。船山的解释就深得此诗的意趣几许，他说：“征人归矣，度其妇方采芣，而闻归师之凯旋，故迟迟之日，萋萋之草，鸟鸣之和，皆为助喜；而南仲之功，震于闺阁。室家之欣幸，遥想其然，而征人之意得可知矣。乃以此而称‘南仲’，又影中取影，曲尽人情之极至者也。”（王夫之，1998年，第140-141页）

在船山看来，正在采芣的妻子听见丈夫胜利的消息而欣喜的情境实际是征人（丈夫）想象出来的，而主帅南仲的赫赫武功实际也是丈夫和妻子“遥想”出来的。本来这一切欣喜欢乐都是意象性地感知到的（所谓“取影”之谓也），而遥想之中又叠影着南仲的高大形象，这更是所谓“影中取影”了。由此说来，此诗作真可谓“曲尽人情之极至者也”。其实，上引王昌龄的诗细细品来也是“影中取影”之作。本来意象中的“楼头少妇”就已是遥想出来的，而遥想之中的少妇又在“遥想飞尘入建章”，这不分明也是“影中取影”吗？可有的学者并不这么看，说“‘取影’已是对生活现象的准确描绘，但更高的标准是‘影中取影’、‘曲写人情之极至也’，即把握现象后面的本质精神，由此而达到生活真实与艺术真实的统一”（萧萐父、许苏民，第588页）。这种理解是值得商榷的。问题的关键在于如何理解“取影”。“取影”之说在船山诗学中多有论及，比如他称赞好诗如“脉行肉里，神寄影中，巧参化工，非复有笔墨之气”（王夫之，1996年，第889页）。在评赵南星《独漉篇》时也说：“万历以来，借古题写时事，搜奇自赏者盛行，乃以帖括气重，不知脱形写影。大宰独于此道得鱼筌外……”（同上，第1179页）既然“脱形”是“写影”的前提，“取影”、“写影”就是“巧参化工，非复有笔墨之气”，那么，说“取影”就是“对生活现象的准确描绘”显然是不确切的。所谓“准确描绘”就是尚未“脱形”，还是逼真描绘。这与意象性的“取影”、“写影”是南辕北辙的。也由此，便不存在一个所谓由“取影”到“更高标准”的“影中取影”的层递关系，因为“取影”并非所谓“把握现象”，“取影”与“影中取影”都构成审美创造的意象性本质，只不过“影中取影”具有双重意象的生成而已。

陶水平，2001年：《船山诗学研究》，中国社会科学出版社。

王夫之，1990年：《四书训义》卷八，《船山全书》第七册，岳麓书社。

1992年：《诗广传》，《船山全书》第3册。

1996年：《古诗评选》卷四，《船山全书》第14册。

1998年：《姜斋诗话》，《四溟诗话 姜斋诗话》，人民文学出版社。

萧萐父、许苏民，2002年：《王夫之评传》，南京大学出版社。

朱熹，1980年：《诗集传》，上海古籍出版社。

（作者单位：武汉大学哲学系）

责任编辑：罗传芳(《哲学研究》2003年第7期)