

□文艺理论与文学批评：楚辞学史研究专题

作意幻设

——蒋骥《山带阁注楚辞》对屈辞“艺术性”的认识

廖栋梁

[摘要]《楚辞》研究史中，汉代以至宋代，人们大体从屈原之人格与情志角度更多讨论的是屈原其“人”而非其“文”。这一诠释典范至宋代朱熹始变，及晚明清初而转型，借由考究屈辞作品本身语言形式之艺术性以论评其美感及价值。这个走向所呈现之理论视野、审美意识与批评方法，均甚为可观。《离骚》篇中两次超写实的幻想天界巡游便已明白启示想象是诗的灵魂。两次虚构的神界飞行，直接打通事实(factual)与虚构的(fictional)畦界，同化为一，这自然不是以任何写实的叙写模式所能兼容索解。对此，蒋骥《山带阁注楚辞》能在崇实斥虚的文学思想外，正视屈辞的“虚构”性质与意义，是对屈辞“艺术性”认识的拓深。

[关键词] 楚辞学；屈原；蒋骥《山带阁注楚辞》；幻境

[收稿日期] 2017-09-07

[DOI] 10.15939/j.jujss.2017.06.wx1

[作者简介] 廖栋梁，台湾政治大学中国文学系教授，文学博士。(台北 11605)

本文所谓“艺术性”，即指作品中语言构成的艺术表现与审美特征，类似俄国形式主义所谓的“文学性”(literariness)，指文学之为文学的根本规定性^①，是文学与人文其他学科之间划定疆界的内在依据，是与“文学的本质”“文学的存在”有某种类似之处的同类概念。也就是说，关于“文学”，我们固然难给予它本体论的定义，而且其认知仅能从每个历史阶段赋予它的功能或者从它结构自身衍生的功能都不同，但是仍然确信有某些元素是使文学成为文学的。由此，作为视角、功能的“艺术性”，替我们认识文学提供了哪些新的可能呢？抑或者说，在“艺术性”

^① 形式主义者认为，艺术是自主的：一项永恒的、自我决定的、持续不断的人类活动，它确保的只是在自身范围内、根据自身标准来检验自身。形式主义者不考虑文学作品的材料、来源等历时性的方面，只考虑文学形式、结构、功能等共时性的方面。他们认为文学批评主要涉及文学是“怎样”的问题，而不是文学是“什么”问题。用雅各布森(Roman Jakobson)的话是“文学科学的对象不是文学，而是‘文学性’，也就是使一部作品成为文学作品的东西。”见《俄苏形式主义文论选》(北京：中国社会科学出版社，1989年)第24页。那么，什么是“文学性”，如何从理论上界定它呢？形式主义者从分析日常语言和诗歌语言的功能差别入手，在比较语言的交际、情感等六种功能后，他们的答案是语言的诗性功能，因为唯有诗性功能是趋向语言自身的。自然，这对我了解屈辞的艺术性是很有帮助的。不过，由于他们反对一切把文学看做是任何文学以外因素的媒介的倾向并把形式主义的研究方法绝对化，逐步封闭了自己的研究，此又与中国传统文学理论不符合，故在此，我们不采用“文学性”一词。

的观照下，文学呈现出哪些独特要素。^{[1] 1-9, 21-30} 循此理路，想象力、虚构性，显然便是“艺术性”的内核。

在论及什么是“文学”时，韦勒克（René Wellek）与华伦（Austin Warren）表明，尽管对此很难有明晰的定义，但是，“‘文学’一词如果限指文学艺术，即想象性的文学，似乎是最恰当的”，如此，他们认为“虚构性”（fictionality）、“创造性”（invention）或“想象性”（imagination）是文学的突出特征。^{[2] 10, 13} 虚实的观念，就有着“元范畴”的意味。由是，由“虚实”的认识切入，或许是最能把握“文学”的特性。“虚构”一词，指描写幻想、神话等非现实世界情景以及并非亲身经历、亲身见闻过的现实世界情景。至于与之对照的“写实”，则指诗人亲身见闻、亲身经历的现实世界情景。“虚构”不是故弄玄虚、违背常识，“虚构”看似与“真实”无缘，其实它往往表现的是更高的真实。

当屈原“以其独清独醒之意，沈世之内，殷忧君上，愤懑溷浊。六合之大，万类之广，耳目之所览睹，上极苍苍，下极林林，摧心裂肠，无之非是。”^① 在这种“摧心裂肠”的情感推涌之际，又“若惊澜奋湍，郁闭而不得流；若长鲸苍虬，偃蹇而不得伸”^② 时，他采用诗的形式表现他的政治见解和人生情怀，这就意味着他要用一种文学性的语言来表达其心意，寄其“意”于“象”“境”中，意象的象喻性与多义性正好与诗人难以言状的情意相契合。^③ 尤其，屈原借助于充满象征意味的虚幻之境，蹈空构虚，正是为了在更大的幅度上，用更加动人的形式来展开现实情感的抒发。不说《招魂》中“长人千仞”“十日代出”与《天问》中“雄虺九首”“黑水玄趾”之类的幻境，抑或是“托配仙人，与俱游戏”的《远游》，就是写实的《九章》梦魂萦绕、神灵时见，其中个别作品也写虚幻，例如《悲回风》的“据青冥而摅虹兮，遂儵忽而扞天”。最令人动容的莫过于《离骚》，此中最喧灿耳目的两次天界巡游，完全冲破现实与幻想的畦线：

驷玉虬以乘鸞兮，溘埃风余上征。朝发轫于苍梧兮，夕余至乎县圃。
欲少留此灵琐兮，日忽忽其将暮。吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫。
路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。饮余马于咸池兮，总余轡乎扶桑。
折若木以拂日兮，聊逍遥以相羊。前望舒使先驱兮，后飞廉使奔属。
鸾皇为余先戒兮，雷师告余以未具。吾令凤鸟飞腾兮，继之以日夜。
飘风屯其相离兮，帅云霓而来御。纷总总其离合兮，斑陆离其上下。^{[3] 35-41}
为余驾飞龙兮，杂瑶象以为车。何离心之可同兮，吾将远逝以自疏。
遭吾道夫昆仑兮，路修远以周流。扬云霓之晻蔼兮，鸣玉鸾之啾啾。
朝发轫于天津兮，夕余至乎西极。凤皇翼其承旗兮，高翱翔之翼翼。
忽吾行此流沙兮，遵赤水而容与。麾蛟龙以梁津兮，诏西皇使涉余。

① 出自明代黄汝亨《楚辞章句序》，见冯绍祖观妙斋所刊王逸《楚辞章句》（台北：艺文印书馆，1974年再版）第2页。

② 明代杨慎《丹铅杂录》卷8《蒋之翘称离骚》条谓“蒋之翘称《离骚经》，若惊澜奋湍，郁闭而不得流；若长鲸苍虬，偃蹇而不得伸；若浑金璞玉，泥沙掩匿而不得用；若明星皓月，云汉蒙而不得出。”见王云五主编《万有文库荟要》（台北：商务印书馆，1965年）第1200册第65页。

③ 苏珊·朗格（Susanne K. Langer）认为“如果说艺术是用一种独特的暗喻形式来表现人类意识的，这种形式就必须与一个生命形式相类似，我们刚才所描述的关于生命形式的一切特征都必须在艺术创造物中找到。”她说道“艺术具有它自身的规律，这就是表现性规律，它的构成要素都是虚幻的东西，而不是真实的物质材料；这些要素不仅本身不能与物理要素相比较，就是它们的机能也不能与物理机能作比较。我们所要比较的是由这些要素构成的产品——表现性的形式或艺术品——的特征与生命本身的特征，是这两种特征之间的象征性联系。”见《艺术问题》（北京：中国社会科学出版社，1983年）第50页。

路修远以多艰兮，腾众车使径待。路不周以左转兮，指西海以为期。
屯余车其千乘兮，齐玉轭而并驰。驾八龙之婉婉兮，载云旗之委蛇。^{[3]61-65}

这些壮美伟盛的景观，无疑是全诗奇幻诡丽的风格来源。出现在《离骚》篇中两次超写实的幻想天界巡游，可以作为典型，明白启示想象是诗的灵魂，这两次虚构的神界飞行，直接打通事实的（factual）与虚构的（fictional）畦界，同化为一，这自然不是以任何写实的叙写模式所能兼容索解。^{[4]59-60} 虚幻世界，在屈原这里，无疑是一种意境的新创造，幻境是一种特殊的艺术意境，是别具神韵的审美境界。

形成这种“惊采绝艳，难与并能”^{[5]47}的超现实境界，正如柯庆明所指出“为了表达他复杂的思维，为了宣泄他激情的热情，屈原自由的驱遣神话的意象、历史的经验，以香草美人的寓托、驾虬骖螭的幻想、黄钟瓦釜的比喻，贯穿在他的彷徨流离的同时是精神上也是生活的流浪追索的历程，因而创造了一种极为繁富充满了夸饰与争辩、寓托与比喻的诗风。这与《诗经》素朴的抒发日常生活之情的‘写实’风格大异其趣。或许为了区别的方便，我们可以姑且称为：‘传奇’的风格，藉以强调它的于抒情之外，更偏重想象与幻想，而于现实的世界之外，更构作出另一象征人类心灵的奇幻的文学世界的特质”^{[6]25}。屈辞的“传奇贵幻”的艺术性，就发生层面而言，是显示了美以及生命存在的一项本质，就是“特殊性”。这意思是说：美总是要通过非常规、非格套的方式才能呈现（美当然也可以融入常规中与善一起流行，但那时凸显的就是善而非美了）；其次，就美学的终极本质而言，美仍是严肃而永恒的，绝非任性的浪漫轻佻。总之，屈辞“传奇贵幻”的艺术性，挪用鲁迅在《中国小说史略》引论明代胡应麟《少室山房笔丛》的看法时，特别拈出“作意”“幻设”两个意思，认为它就是“意识之创造”^①，可以贴切道出一方面屈辞极想象之能事的特质：幻设（意识之“创造”），一方面分析屈辞写作的动机，并且暗示了作品形式和内容是两皆有所归趣的艺术经营“作意”（“意识”之创造）。本此，《楚辞》这种“虚以寓实，实不离虚”的作品，对它的研究也就不能单在训诂考据的文化事象真实层面，也得关注艺术审美的“作意幻设”层面。

回顾《楚辞》研究的历史，人们更多讨论的是他的“人”而不是他的“文”，争论他对生与死的态度，关注他在时代变革中的政治理想，在面对国家危机、理想破灭中的困惑、追求和思考。而说到《楚辞》的价值，则强调“以讽谏君”（王逸，“自尽其爱君之诚”（洪兴祖）或“增夫三纲五典之重”（朱熹）。换句话说，汉代以至宋代，大体从屈原之人格与情志的观点，经由“比兴”的解码，以诠释屈辞之义，而少由屈辞作品本身之艺术性以诠释其美感及价值。

纵然能对屈辞艺术的体认，在以儒家文化为核心的传统中，往往又对《楚辞》奇幻的想象特征颇多微词，如扬雄（前53—18）比较屈原和司马相如，谓“原也过以浮，如也过以虚。过浮者蹈云天，过虚者华无根。”（《法言》佚文）如班固（32—92）注意到“多称昆仑冥婚、宓妃虚无之语”，却以其“非法度之正，经义所载”（《离骚序》）而加以斥责；如王逸（生卒年不详）力图将《楚辞》上升到经典的高度，但说“‘登昆仑而涉流沙’，则《禹贡》之敷土也”，将屈原的神话幻想与儒家经典对应，附合的同时却抹灭了《楚辞》的艺术构思；如刘勰（465—522）虽然肯定屈辞中的“艳说”与“华辞”，但指责“托云龙，说迂怪，丰隆求宓妃，

① 鲁迅云“小说亦如诗至唐代而一变，虽尚不离于搜奇记逸，然叙述宛转，文辞华艳，与六朝之粗陈梗概者较，演进之迹甚明，而尤显著乃在是时始有意为小说。胡应麟（《笔丛》三十六）云‘变异之谈，盛于六朝，然多是传录舛讹，未必尽幻设语，至唐人乃作意好奇，假小说以寄笔端。’其云‘作意’，云‘幻设’者，则即意识之创造矣。”见《中国小说史略》（台北：影印本，未著出版社）第75页。

鸱鸟媒娥女，诡异之辞也；康回倾地，夷羿弹日，木夫九首，土伯三目，谲怪之谈也”。故感慨屈辞典故者如彼，夸诞者又如是（《文心雕龙·辨骚》）。如朱熹（1130—1200）注意到屈辞的比兴艺术，首创“托言”、“托意”一辞，却指责屈辞“辞旨”是“流于跌宕怪神”，所以“不可以为训”（《楚辞集注·序》），大凡是神话传说处，他总是批以“事极鄙妄，不足复论”、“谬妄之言”、“谬妄甚明，不必辨也”之类的斥责之词。他们机械地以生活真实来批评艺术虚构，甚至从经学的角度以儒家经典的记载来绳检艺术的构思，这说明他们对文学的艺术特征及创作的思维规律虽有一定的认识，却又是理解的。他们不理解文史的区别，拿“文直”而“事核”的史家“实录”精神来规范神话传说，实际上就否定了神话传说；他们把文艺的真实性直接等同于现实和历史，实际上也就否定了文艺。总之，尽管诸家意见或有同异，但“依经立义”、崇实反虚则无不同，都同样未能深刻揭示屈原作品审美意义之所在。不过，从反面来说，倒也证明了“作意幻设”是屈原作品之所以成为“传奇”风格的特殊表现手法之一，并且，早在“楚辞学”一成立的汉朝就被人注意到了。

从美学批评上来看，晚明清初“可以说处于一种新旧现象并存或交替的特殊时期，历史既依循其自身的惯性，顺延着其原有的存在方式，继续它的行程并发挥相应的影响；与此同时，一些新的现象也在与传统势力的交织甚或对抗中孕育成熟，不同程度地改变着原有的传统风尚，呈现出有别于明代前期态势的一种文学走向”^{[7]441}。这个走向所呈现之理论视野、审美意识与批评方法，均甚为可观。此间，蒋骥（1678—1745）前后，尤其是《山带阁注楚辞》能在崇实斥虚的文学思想外，正视屈辞的“虚构”性质与意义，拈出“幻境”说是对屈辞“艺术性”认识的拓深。

二

一般而论，明中晚以来的“主情”说，比较可以形成不同于以往直抒式“言情”说之一种“写情”论。因为情感是推动想象的动力，而想象的展开又会有力地加强情感的表现。所以，这种“写情”一方面强调的是“委曲尽致”，另一方面则又可以“作意幻设”，不为现实拘囿，却又不减损其所写之情的真实性。对此，蒋骥前后的晚明清初学者多已能在崇实斥虚的文学思想外正视《楚辞》创作在艺术思维（想象）方面的最显著的特征——超现实的性质及其象征系统构成。^① 能否虚构以及虚构的意义成为艺术性认识的标志，他们突破了“实录”观，积极肯定虚构和想象的地位。

明人陈第（1540—1617）深深体会到“屈原之作，变动无常，溯而不滞。体既独造，文亦赴之，盖千古之绝唱也。”^{[8]159} 他的《屈宋古音义》虽是研究《楚辞》的音义，那是征实之学，但在《楚辞》艺术性上却也能提出精辟的“虚以寓实，实不离虚”的虚实相生辩证说法。《屈宋古音义》的后两卷，是对屈宋作品的简单注释及说明。每篇之末，以己意归纳题旨，名曰“题《离骚》”“题《九章》”云云，其中《题九歌》中，他说：

余读屈原之作，而最有取于是歌也，何者？《九章》、《卜居》、《渔父》，其言实；《离骚》、《远游》，则虚实半；《九歌》，纯乎虚者也。如仙人神女，浮游于青云彩霞之

^① 参见黄中模《论我国评骚理论家的“虚无说”》（《贵州社会科学》1984年6期），收入褚斌杰编《屈原研究》（武汉：湖北教育出版社，2003年）第286—297页。也可参考黄中模《屈原问题论争史稿》（北京：北京十月文艺出版社，1987年）第245—280页。

上，若可见若不可见，若可知若不可知，而其深致，又未尝不可见不可知者也。盖虚以寓实，实不离虚。其词藻之妙，操觚摘采者，既模拟而莫之及，而理道之精，通经学古者，将探索而未之到，文而至是，神矣哉。^{[8]209}

陈第在这段话中，批评“通经学古者，将探索而未之到”，故而，将屈辞的艺术类型细分为三种进行辨析：

第一类是写实型的，有《九章》、《卜居》与《渔父》。以《九章》为例，朱熹说它是“随事感触，辄形于声”，“大抵多直致无润色”，陈第也认为这是屈原“放逐幽忧之日，情不能以无感，感不能以无言，言不能以不尽，尽不能以不怨，怨不能以不死。故自《惜诵》以至《悲回风》未始有出于《离骚》之外也。《离骚》括其全，《九章》条其理，譬之根干枝叶，总之皆树，源委波澜，总之皆水，未始异也。且其慕古哀时，思善疾恶，怨灵修之不彰，悲党人之壅浊，厉素履之芳洁，将超远而不安，愿伊合于汤禹，终徇迹于彭咸。每篇之中，不离此意。盖其意胶葛而缠绵，故其词重复而间作，要以舒其中心之郁懣，未尝雕琢以冀有传于后世也”^{[8]222-223}。可见，他所说的“其言实”，是指《九章》基本上采用直抒胸臆的笔法，抨击昏君佞臣，抒写自己的高尚情操和不同流俗的决心，展示因遭遇坎坷不幸而生的满腔积愤，这种笔法，用现代的术语来说，即《九章》是写实的。

第二类是综合型的，即“虚实半”，有《离骚》和《远游》。以《离骚》而言，在诗篇的前半部分，侧重于现实的遭际，诗人叙述了自己的生辰、身世、怀抱，申诉了辅佐君王，奔走先后，却“信而见疑，忠而被谤”的事实，指责了楚王授任于前，翻悔于后，揭露了群小的恶德败行，表示了自己决不妥协的决心。诗中客观事件虽然只是映现为若隐若现的轮廓，显示外在事象并非《离骚》的核心关怀，但此等情事却都是现实生活中客观存在的事物，通过这些描写，屈原真实地反映了自己的遭遇和当时的社会现实，所以，陈第说是写实。至于，诗篇的后半部分，则侧重于想象的描绘，如上叩帝阍、广求神女、驾龙驭凤、遨游神界，表达了诗人在现实世界中痛苦绝望、找不到出路以后，转而在艺术的幻想世界中寻求解脱，寓含理想，这一切想象奇特，荒诞奇诡，所以，陈第说是写虚。当然，这两部分并不能机械地割裂开来，它们是有机联系的。至于《远游》，陈第评论曰“汪洋超脱，以布写其无聊不得已之怀。彼其舍故都，离侪人，餐六气，专精神，逍遥于丹邱，役使夫百灵，内欣欣而偷乐，直至出宇宙而与太初者邻，可谓游之至矣。乃其所神游者至远，而其所顾怀者至近”^{[8]226}。所谓“顾怀者至近”，是指《远游》写的“思故乡以想象兮，长太息而掩涕”的思念祖国的感情。为什么屈原要这样描写呢？陈第解释道“区区楚国，非清都帝乡也。泛泛汨罗，非南疑寒门也。憔悴泽畔，非轩鸾鸟而驾八龙也。负石自沈，非召黔羸而贯列缺也。何行背其言，而事反其见耶？盖其怀旧眷故之念，迫切于真诚，反侧于梦寐，故宁死而不忍自疏，其天性尔也。”^{[8]226}这即是说《远游》中描写的“清都帝乡”“南疑寒门”等仙境是屈原的“神游”，是属“梦寐”之类的幻境^①，是诗人虚构和想象的境界，因此是“虚”的，而诗人热爱故国，“故宁死而不忍自疏”，则是此篇的“实”境。所以，陈第也说《远游》是“虚实半”。

第三类是“纯乎虚者”，乃指《九歌》。为什么《九歌》全是虚构幻设的？陈第认为《九歌》是屈原“借题托兴以发其倦勤恳恻之怀”^{[8]209}而已，并不是“以事神之言，寓忠君之意”，此乃屈原借非现实性的情事表现心境的想象构作，所以，他说《九歌》的主题含意很深“如仙

① 关于“梦寐”的说法，在清代吴世尚《楚辞疏》拈出“白日梦”说中有精辟阐述。

人神女，浮游于青云彩霞之上，若可见若不可见，若可知若不可知，而其深致，又未尝不可见不可知者也。”不能以迹象求之，显见，陈第说的《九歌》是“纯乎虚者”，是说此篇不是指现实中的真人真事，如“君”乃楚王之类的坐实之说，而是以全部虚幻的神话事象为基础，以寄托诗人的主观愿望和理想，读者虽有理由追索其象征意义，但感受到的却是凄迷隐约、幽渺情深，冥漠恍惚，底蕴难穷。相对于班固、王逸、刘勰、朱熹的“稽据”态度，陈第用虚实理论来评论屈原作品的艺术思维、创作与类型，在当时可谓创新之见，特别是拈出像《九歌》这类作品的特点是“纯乎虚者也”，就恰当地点明了屈原善用幻化之妙招，利用神话创造艺术形象的特色。不仅如此，陈第更借由《九歌》整个篇章都是屈原的虚构和幻想，“如仙人神女，浮游于青云彩霞之上”的似有似无的境界来说明这种“虚”乃寄寓著作者的真情实感，而这种“实”情又离不开用虚构和想象来表现，进而他说“虚以寓实，实不离虚”，来解释“虚实半”的“半”之动态意义，于是乎赞叹这种“虚实”结合为“其辞藻之妙，操觚而擷采者既擷而莫之及，而理道之精，通经学古者将探索而未之到。神矣哉！神矣哉！”这显然表明“虚构”这种艺术形式享有道德上的特殊豁免权，虚构不再被当做“诡异”“谲怪”“荒诞”而遭受指责。这是文学的虚实论在“楚辞学”实践的首步。尽管“虚以寓实，实不离虚”尚不具备系统的理论形态，说得仍嫌笼统，缺乏具体操作，但在《楚辞》艺术性的认识过程中，已经算是跨进了一大步。

清初鲁笔（约1675—1762）、蒋骥等人则进而拈出“幻境”的说法，揭橥虚构的艺术境界，是对《楚辞》艺术性认识的深层深化。

《楚辞达》名曰“楚辞达”，实仅注《离骚》一篇^{[9]217}，第一部分《见南斋读骚指略》中，鲁笔谓“《离骚》以境为奇，识其境异则耳目一新，处处如从海外飞来，人间得未曾有”^{[10]7219}，所以，着眼于虚实的写法分《离骚》为两大篇，鲁氏说明曰：

上半篇前三段，自叙抱道不得于君，后二段论断前文以自解，是实叙法。下半篇纯是无中生有，一派幻境突出，女媭见责因而就重华，因就重华不闻而叩帝阍，因叩帝阍不答而求女，因求女不遇而问卜鬼神，因问卜鬼神不合而去国，因去国怀乡不堪而尽命。一路赶出，都作空中楼阁，是虚写法。一虚一实，相为经纬，如风云顷刻万变而不穷，而两界河山自分明有立而不乱，看此汪洋大格局，总不离虚实二字。^{[10]7221}

鲁笔赞美屈辞在艺术上的独特创造为“汪洋大格局”，这一段话包括以下两个方面的内容：首先，谓《离骚》下半部“纯是无中生有”，这“无”当然不是真正的“无”，从“无”而“有”必然寓有“创造”的意义。因为作者既无从超越他存在的限制，也不能无视于共同使用的表现媒介或形式。所以，“所谓‘无中生有’，即艺术上的‘假中见真’之意。‘无’，指作家进行艺术虚构与想象，所概括描写的事件，并不等于现实生活中的真人真事，因此说它是‘无’。‘生有’，是指作品创造的艺术形象能反映现实生活的本质，亦即艺术家常说的‘假而不假’或‘假中见真’之意。鲁雁门仅用‘无中生有’一语，便恰当地道出了屈原运用神话描写来反映现实的艺术上的概括与虚构的手段”^{[11]268}。也指陈了屈原作品的创造性，这是偏重在作为艺术手法的虚构；其次，鲁笔揭示《离骚》的艺术表现与境界的特点为“幻境突出”。他在评注《离骚》时，总是爱用“幻境突出”“奇幻百出”等语词来概括《离骚》的艺术表现。所谓“幻境”常是用来概括屈原所描写的非现实的想象中的思维、手法与境界，亦即“幻设的境界”。此幻境，正是前人指责《离骚》虚构的“虚无”“迂怪”“怪妄”。鲁笔说《离骚》后半部写的“女媭见责”“就重华”“叩帝阍”“求女”及“去国怀乡”等情节，均属“空中楼阁”，这是偏重于创作

题材的虚构；接着，鲁笔又提出“幻境突出”，这是确认虚构作为文学的本体之存在，他认为屈原通过幻设的方式反而更加深入而透彻地反映现实的某些本质方面，因为荒诞而凄迷的意境，实际上表现出诗人理想与现实的冲突，是对抗现实生活平庸化的一种手段。在此，他以“突出”称之，不仅说明鲁笔理解《离骚》后半部的艺术特征，更是屈辞反映现实特点的一种更为深刻的认识——寓真实于幻境突出之中。在某种意义上说，纯粹“幻境”的作品是更容易写的，它的唯一难度在于怎样使幻想更离奇。而《离骚》则是框定在现实维度，奇幻是镶嵌在他所营造的“真实”语境之中，故而，其在“陟升皇之赫戏兮”一章的眉端，即云“本因远逝不闻，反成近忧在目，如此收回，正意出人思议之外，回视前文，绝是一片虚景，反衬来生当真远逝乎哉！后来相如《子虚》、《上林》，想亦窥此秘妙”^{[10]7292}。虚实相生，便是《楚辞》艺术的辩证法，所以，鲁笔赞曰“一实一虚相为经纬，如风云顷刻万变而不穷，而两界河山自分明有立而不乱，看此汪洋大格局，总不离虚实二字”。这种借“虚”“实”结合具体文句论骚的观点，比陈第“虚以寓实，实不离虚”的提法要深刻得多，自然推进了《楚辞》艺术批评。

稍鲁笔为后，但也是同时代的蒋骥，其《山带阁注楚辞》的初刊却早于《楚辞达》。^①根据《山带阁注楚辞》的《采摭书目》未列有陈第《屈宋古音义》以及鲁笔《楚辞达》二书，可见当时他未曾阅读过这二本著作，他们都不约而同关注屈辞的“作意幻设”，显示明末清初的《楚辞》学者在很大程度上突破《楚辞》研究长期根源于儒家思想和信史传统的制约。尤其，蒋骥的“幻境”说较之陈第、鲁笔所论更加深入细致，无怪乎，史家认为蒋氏的艺术分析是继王逸的名物训诂、朱熹的义理阐释之后，《楚辞》研究层次与方法的新阶段。^[12]

蒋骥意识到屈辞中“作意幻设”的艺术性乃“千古未有之格”^{[13]184}，因而对它的评说亦自非要么套用《诗经》的“赋”“比”“兴”三法，要么一味地指责迂怪诡异言说者所能明白的，宣称此乃“说骚者千年未揭之秘也”^{[13]184}。可见，蒋骥是把自己定位在就《骚》以论《骚》的位置。蒋骥正是从屈辞在艺术性的独造的角度去有意地探索屈辞艺术“千古未有之格”，以求解这“千年未揭之秘”，而提出“幻境说”。

王昌龄说“诗有三境”：物境、情境和意境。蒋骥又拈出“幻境”一境。我们知道，“在为‘境’取名时，通常只针对事物的主要特征——亦即以此特征总括事物整体范围，这表示，事物是以此一特征与其他事物区别出来，成为一特殊范围（境）。换言之，事物之所以成为一个境，是因其具有某个特征的缘故——亦可说，是因为某特征受到注意的缘故”^{[14]48}。对意境的命名，不同的景物因具有不同的特征，故成为不同的境，蒋骥为了指出“幻”的特征，即以“幻境”命名。蒋骥评《离骚》“往观四荒”以下，谓“只是一意，却翻出无限烟波……则皆如海市蜃楼，自起自灭耳”^{[13]183}。他评《招魂》“浑如天际浮云，自起自灭。”^{[13]236}凡此种种，凭空营造出瑰丽奇幻的景象，蒋骥将它们归结为“幻境”。从陈第“虚实半”“虚以寓实，实不离虚”，到鲁笔“奇幻百出”“幻境突出”，再到蒋骥的“幻境”说，除了着眼于屈辞内容的虚构性外，虚构的思维、手法乃至艺术境界，一系列虚构文学的创作与阅读已受到学者关注。

首先，蒋骥拈出揭明“幻境”的系列术语，一是“设言”，在《离骚》“驷玉虬以乘鸞兮”一节后注“此节设言观之天上也”^{[13]42}。在“朝吾将济于白水兮”一节后注“此又设言观于天下也”^{[13]43}。二是“假托之言”，《招魂》篇首“帝告巫阳曰”一节后注“况当近死之时，烦冤转甚，其神魂必有悄然不能自持者，故曰魂魄离散，而设为此篇，虽假托之言，亦非无因之谈也”^{[13]159}。三是“虚语”，在《招魂》篇末“朱明承夜兮时不可淹”一节后注“魂虽归来，岂

① 关于鲁笔的生平考略，见陈欣《鲁笔及其〈楚辞达〉研究》（《兰台世界》，2017年5期）。

能入修门以娱乐哉？亦惟往哀江之南以誓死而已。言此以见巫阳所招，皆虚语也”^{[13]169}。四是“幻语”，他在《楚辞余论·远游》中说“《远游》发端曰‘悲时俗之迫厄兮，愿轻举而远游’，全文都摄在里，皆深悲极痛之辞也。……知其解者，篇中所云皆属幻语”^{[13]230}。五是“曲说”，“《远游》驱役百神，本是随意抒写……皆曲说也”^{[13]233}。六是“漫兴语”，“此所谓‘漫’，有随意与不受拘束之义。兴，指诗人的兴会。‘漫兴语’是说诗人随意起兴表现自己的感情”^{[11]273}。如“《天问》一篇，多漫兴语，盖其阅览千古，仗气爱奇，广集遐异之谈，以成瑰奇之制。”^{[13]204}七是“谩语”，《庄子》成玄英疏“大谩，嫌其繁谩太多”。这是指《天问》中说的“如躔日倾地之类也”。又如“《远游》近者欲使之远，《招魂》远者欲使之近，皆是放逐之余，幽邑瞽乱，觉此身无顿放处，故设为谩词自解，聊以舒忧娱哀。”^{[13]236}蒋骥所说的“设言”“假托之言”“虚语”“幻语”“曲说”“漫兴语”以及“谩语”等术语，既有沿袭前人，又有自铸新词，在“幻境”论述中皆是关键词语。如果说，关键词语和概念的发明，是理论对世界进行表述的权宜之计，蒋骥的这些术语，确实是“幻境”论述的质的规定性的基本概念，进行着各式各样的转换和越界。^①

其次，蒋骥点明屈原创造的“幻境”里面的事象都是“幻景”，如《招魂》“所谓台池酒色，俱是幻景，固非实有其事，亦岂真以为乐哉！且微特《招魂》非志于荒淫，即《远游》亦岂诚有意于登仙乎？”^{[13]237}“境”实际上就带有“景”的性质。蒋骥在此似乎要告诉读者在谈“幻境”时，不应忘记反映在主观世界里那由幻设所构造的“景”象。正因为这个区别于现实事物的非现实“幻景”，成为一特殊范围而才成为是有特征的“境”了。尤可言，当蒋骥特别强调“幻景”时，此一“景”象，无疑让读者连带注意到屈原十分关注眼耳鼻舌身等感官对外界事物的视、听、嗅、味及触觉，尤其是视觉。譬如幻境神游的“览相观于四极兮”句，便连用三个表示视觉活动的动词“览”“相”与“观”，说明幻境虽幻，亦离不开“实”的感知上。进而，他又在论证“幻境”问题时，提醒不应遗漏客体事物特征与主体情意的感应关系。所以，蒋氏指出，《远游》炼质地，求长生，乘云上征，轻举远游，天上地下，无微弗到，皆是“幻语”所型塑的“幻景”，此一“幻景”是屈子在“幽忧之极”“悲蹙无聊”中所作意幻设，俾以达到情感的近真的揭示。蒋氏对《招魂》的创作亦作是观。他认为“《招魂》是幻语”，其“序宫室、女色、饮食、音乐之乐”，首尾一串相绎而出，“具是幻景”，此一幻景便是屈子“放逐之余，幽邑瞽乱，觉此身无顿放处”的“幽忧之极”情感的表现与同构，亦即被艺术家们称之“生命的形式”的幻觉，勾勒出发生在诗人内心方寸之间剧烈彷徨的纹路。^{[15]143}如此，那些以《招魂》所述“谲怪荒淫”而加以讥诮者，即是不能了解屈原别造艺术幻境的能事与绝诣，这也是以说明对于诗而言，想象性的真实远比历史性的真实，更为重要，因为幻设的世界更能自由曲尽其妙地表现人心无所不有的奥秘。

第三，蒋骥发现屈作每见层峦迭嶂之势、峰回路转之态，故结合结构章法与艺术境界，提出“跌转”与“本意”“客意”之说，揭明屈原创造的“幻境”，其表现手法是由实入虚，开下半篇之局，再由虚入实，文末形成跌转之势。其评《楚辞》文理脉络云：

《楚辞》章法绝奇处：如《离骚》本意，只注“从彭咸之所居”句，却用“将往

^① 明代黄文焕将《楚辞》的语言区分为“实言”“幻言”“譬言”“隐言”“显言”等等，说明语言使用的繁复，只是未如蒋骥较见体系。《楚辞听直·合论·听路》中，他分析云“全《骚》多言路，有譬言之者，有实言之者，有实言之而属于幻言之者。……昆仑、西海，俱非人所得之区，则实言之均属于幻言者也。……或幻言或实言，或显言或隐言，又有数端”。见《续修四库全书》“集部·楚辞类”第35页。

观乎四荒”，开下半篇之局，临末以“蜷局顾而不行”跌转；与《思美人》本意，只注“思彭咸之故”句，却用“聊假日以须时”，开下半篇，临末以“愿及白日之未暮”跌转。《悲回风》本意，未欲遽死，却用“托彭咸之所居”，开下半篇，临末以“任重石之何益”跌转。《招魂》本意，只注“魂兮归来哀江南”句，却全篇用巫咸口中，侈陈入修门之乐，临末以乱词发春南征跌转。机法并同，纯用客意飞舞腾那，写来如火如荼，使人目迷心眩，杳不知叮咛所在。此千古未有之格，亦说《骚》者千年未揭之秘也。故于《骚》经以求君他国为疑，于《招魂》以譎怪荒淫为诮，而不知皆幻境也。观云霞之恋态，而以为天体在是，可谓知天者乎！^{[13]184}

蒋骥从写作技巧分析上确立屈辞有“本意”“客意”。所谓“本意”，是指作者的题旨所在；所谓“客意”，是指为表现“本意”而生发的艺术想象。本意如同天体，客意则为天上的云霞。《离骚》的本意在“从彭咸之所居”，因情生幻，随境变化而用将“往观乎四荒”为客意，以驰骋想象，作为诗人内心自我矛盾与挣扎的形象演绎，最后又用“蜷曲顾而不行”跌转到本意上来。《山带阁注楚辞》中“采摭书目”之一的朱翼《离骚辨》评《离骚》便云“不如此千回百折，不成洋洋大文。”（《管窥总论》）我们也可以说，不有如此跌转，无足以成就屈辞“幻境”。又如《思美人》本意在“思彭咸之故”句，却用“聊假日以须时”展开下半篇，结尾又以“愿及白日之未暮”跌转本意。^{[16]231-232}其他诸篇，“机法并同，纯用客意飞舞腾那，写来如火似锦，使人目迷心眩，杳不知叮咛所在”，而这就是“幻境”。以前人们由于不知其中所写的是“幻境”、是“客意”，也不明白这些极开阖抑扬之变，一一认为实事，故“于《骚》经以求君他国为疑”，“于《招魂》以譎怪荒淫为诮”，所以，他说这是“说《骚》者千年未揭之秘也”。在这里蒋骥确实看到屈原艺术风格的最独特的创造，而其用“幻境”一语概括也是精准传神，尤其指明这种“幻境”的写作是一种相对于“本意”的属于“客意”的修辞策略及其生发境界。如此，较之同一时期的以“幻境”论骚者的论述要缜密得多。循此，蒋骥还展现在他全面而细腻地对这一特点加以论述。他说：

《离骚》下半篇，俱自往观四荒句生出，只是一意，却翻出无限烟波。然至行车已驾，而卒归于为彭咸，则皆如海市蜃楼，自起自灭耳。^{[13]183}

《招魂》序宫室、女色、饮食、音乐之乐，与《大招》不同。《大招》是实情，《招魂》是幻语。《大招》每项俱各开写，《招魂》则首尾总是一串。其间有明落，有暗度，章法珠贯绳联，相绎而出。其次第一层进一层，入后异采惊华，缤纷繁会，使人一往忘返矣。乱辞一段，忽又重现离殃愁苦本色来。通首数千言，浑如天际浮云，自起自灭，作文之变，于斯极矣。《远游》近者欲使之远，《招魂》远者欲使之近，皆是放逐之余，幽邑瞽乱，觉此身无顿放处，故设为谩词自解，聊以舒忧娱哀。所谓台池酒色，俱是幻景，固非实有其事，亦岂真以为乐哉，且微特《招魂》非志于荒淫，即《远游》亦岂诚有意于登仙乎。^{[13]236}

《天问》一篇，多漫兴语。盖其闷览千古，仗气爱奇，广集遐异之谈，以成瑰奇之制，亦舒忧娱哀之一助也。其意念所结，每于国运兴废，贤才去留，谗臣女戎之构祸，感激徘徊，太息而不能自己。故史公读而悲其志焉。盖寓意在若有若无之际，而文体结撰，在可知不可知之间。故首原天地，次纪名物，次追往昔，终之以楚先。综其大指，条理秩然，若夫事迹相合而类序之，图次相近而连及之，意有所触而特发之，情有未尽而言之不足，又重言之，殆未可以行墨计也。譬之化工造物，荒枯异稟，妍丑异形，必

欲纤悉比类以推其故，则几于穷矣。^{[13]204}

《远游》发端，“悲时俗之迫厄兮，愿轻举而远游。”全文都摄在里，皆深悲极痛之辞也。凡人心弥郁者，其言弥畅，不极畅，不足以舒其郁，不极畅，亦不足以形其郁。知其解者，篇中所云皆属幻语，岂真有炼形魂，后天地之本愿哉。^{[13]230}

幻境由情感化生，又随情感的递进变化而幻变。凡此，林林总总，蒋骥指出这些都是“如海市蜃楼”的“幻境”纷呈，其“寓意在若有若无之际，而文体结撰在可知不可知之间”。同样，《九歌》亦是“幻境”，人们不能将幻想读成寓言，也不能将它读成字面上的真实，故他对《九歌》“讽谏说”的批评，曰“《九歌》之托意君臣，在隐跃即离之际，盖属目无形者。或见其意之所存，况睹其形之似者乎。有触而发，固其理也。必欲句栒字比以求合之，则刑方为圆矣”。^{[13]196}

循此，蒋氏批驳朱熹虽以赋比兴说《楚辞》却失之机械。在《余论》中，指出朱熹以赋、比、兴注骚，开始详细，后来粗疏，最终以致阙如的必然发展：

骚者诗之变，诗有赋兴比，惟骚亦然。但三百篇边幅短窄，易可窥寻；若骚则浑沦变化，其赋兴比错杂而出，固未可以一律求也。观朱子《骚》经所注比赋之类，殆已不尽比附，又通考其书，惟于《骚》经前段，仿三百篇之例，分注最为详悉，自沅湘陈词以下至蜷局不行，凡一千五百余言，则以比而赋一语蔽之。《九歌》犹或间注，《九章》益希矣，至《天问》、《远游》诸篇，则阙如焉。盖亦知其说之不胜其烦而变其初例矣。然则注《骚》者，又何如尽去之为当也。^{[13]180}

他认为《诗经》篇幅短窄，而《楚辞》篇章较长，其间浑沦变化，错杂而出。朱熹以赋比兴说《楚辞》，因不胜其烦，不得不改变初例，并未坚持到底。因而蒋氏主张将赋比兴“尽去之为当”。蒋氏注重探讨艺术境界的卷舒变化，以及相应于精神愁乐悲喜的情感变化，而不主张一概而论、穿凿附会。上述的设言、幻语、漫兴语、谩语四者，在蒋骥看来，都是特定事件和情志的表现，背后都有一个作者所想表达的“本意”在。只要诗人之意存在于章句之中，不管是“显言”、“漫语”、“幻语”就都可索解。总而言之，“幻境说”的揭示与“本意”与“客意”的区别，意味着蒋骥厘清“史”与“诗”两种体制的分界，判别记事性文本与感事性文本的不同，承认“虚构性”乃是屈辞的一种特质，作品本文独具的审美特性。并且，文本是具有多种层面，有言内之事也有言外之意。但不管如何，仍有其“本意”的宗旨。

关于屈辞中出现的神怪意象、奇幻境界，被蒋骥列为“采摭书目”的林云铭（1628—1697）《楚辞灯》以文学之法解之，他也认为那是屈原为了表达自己的思想感情而创造出来的幻象，并不是实有其事，可是，他却常用“无聊之极”、“无端痴想”来解释，固然林云铭能以“寓言”视之，但那仍是“讽寓”（allegory）阐释，不似蒋骥用作为象征的“幻境”来把握更能得屈辞之奥秘。

综上所述，晚明清初《楚辞》学者，尤其到蒋骥所论及的“幻境”论，可包含在以下三组相对独立而又彼此关联的内涵：

第一类为“艺术形象”中之“虚”与“实”，亦即作品中真实可感的直接形象与经由联想、想象而产生的间接形象间之关系。

第二类是“艺术手法”的“虚”与“实”关系，即在创造艺术形象过程中具体的技巧，如“实写”与“虚写”的“实语”与“幻语”。

第三类则是讨论“艺术境界”整体呈现上之“虚”与“实”，亦即“内容”与“形式”间

可能的对应关系。这是文学的虚实论在“楚辞学”实践的深化。

三

王逸在《离骚经章句序》说“《离骚》之文，依《诗》取兴。”言明《楚辞》与《诗经》的关系。然而，屈辞最大魅力、最奇妙不可及者在“幻境”的凭空营造。美国著名学者布鲁姆（Harold Bloom）曾经说“使一个文学作品赢得经典地位的原创特质，乃是一种特异性（strangeness）。”^①屈原及《楚辞》在整体而言确有一种典型的特异性，即蒋骥所谓的“幻境”。然而，正是这样的“幻境”所带来的“惊采绝艳”，传统士大夫一直怀有“艺术正义”的道德上的担忧。蒋骥能在“征实之谈终胜悬断”（《四库全书提要》）的同时，也能看到“幻境”的艺术设置与审美境界。于是，《楚辞》研究由经学、理学向文学转变，开创了《楚辞》学发展的新方向。于是，一位在传统中因为“忠君爱国”的经典诗人，同时也逐渐成为“文学艺术”的经典诗人。

[参考文献]

- [1] 吴晓东 《文学性的命运》，广州：广东人民出版社，2014年。
- [2] 勒内·韦勒克、奥斯汀·华伦 《文学理论》（新修订版），刘象愚等译，杭州：浙江人民出版社，2017年。
- [3] 洪兴祖 《楚辞补注》，台北：大安出版社，1995年。
- [4] 张淑香 《抒情自我的原型——屈原与离骚》，台湾大学中文系编印 《台静农先生百岁冥诞学术研讨会论文集》，台北：台湾大学中文系，2001年。
- [5] 刘勰 《文心雕龙注》，范文澜注，台北：学海出版社，1991年。
- [6] 柯庆明 《中国文学之美的价值性》，《中国文学的美感》，台北：麦田出版公司，2000年。
- [7] 郑利华 《李东阳诗学旨义探析——明代成化、弘治之际文学指向转换的一个侧面》，莫砺锋编 《谁是诗中疏凿手——中国诗学研讨会论文集》，南京：凤凰出版社，2007年。
- [8] 陈第 《毛诗古音考·屈宋古音义》，康瑞琮点校，北京：中华书局，2008年。
- [9] 潘啸龙、毛庆主编 《楚辞著作提要》，武汉：湖北教育出版社，2003年。
- [10] 鲁笔 《楚辞达》，吴平、回达强主编 《楚辞文献集成》第拾册，扬州：广陵书社，2008年。
- [11] 黄中模 《屈原问题论争史稿》，北京：北京十月文艺出版社，1987年。
- [12] 周建忠 《关于楚辞研究的对象与历史回顾——楚辞研究一百年》，《贵州社会科学》，1997年5期。
- [13] 蒋骥 《山带阁注楚辞》，《清人楚辞注三种》，台北：长安出版社，1975年。
- [14] 黄景进 《意境论的形成——唐代意境论研究》，台北：台湾学生书局，2004年。
- [15] 苏珊·朗格（Susanne K. Lange）：《艺术问题》，北京：中国社会科学出版社，1983年。
- [16] 李中华、朱炳祥 《楚辞学史》，武汉：武汉出版社，1996年。

[责任编辑：秦曰龙]

^① 布鲁姆著《西方正典》（台北：立绪出版公司，1998年）第4页。此处译文则改采用孙康宜的翻译，见氏著《文学的声音》（台北：三民书局，2001年）第178-179页。

there is an intellectual development from *Grundrisse* to *Das Kapital*. The fundamental concern in this development is the formation and modification of surplus value theory, and the most obvious statement is the appropriation of Hegel's dialectic in exposing the critique of political economy. Therefore, to interpret Marx's philosophy in *Das Kapital* is to pursue a historical and systematical research based on history and text.

Keywords: Marx; critique of political economy; capital in general; "6 Books Plan"; materialist dialectic

***Das Kapital* and the Construction of Marx's New Philosophy**

LU Yun (134)

Abstract: *Das Kapital* constructed Marx's New Philosophy. Marx's New Philosophy finds the law of development of human history in the study on material life in reality, which is what the historical materialism means. The historical mission of new philosophy is to change the world. In Marx's works, we can find out the classic statements about the new philosophy. One is in German Ideology, and the other is in The Introduction to the Critique of Political Economy which was written in 1859. The difference between the two is that Marx had realized the scientific verification of historical materialism in the *Das Kapital*. In this sense, we concluded that the *Das Kapital* constructed Marx's New Philosophy. The paper argues that *Das Kapital* constructed the Marx's New Philosophy from two dimensions: vertical "internal connection theory" and horizontal "internal connection theory". Marx's New Philosophy is both material and historical. The new change of the contemporary practice of material production and capitalism hasn't diminished the theoretical effect of *Das Kapital* as a "theoretical weapon" about criticism and reform of the world today.

Keywords: *Das Kapital*; critique of political economy; Marx's new philosophy

Consciously Creating a Fictional State:

Jiang Ji's Understanding of the Artistry of Qu Yuan's Prose Poems in His *Shan Dai Ge Zhu Chu Ci*

LIAO Tung-liang (142)

Abstract: Since the Han Dynasty, most researchers had studied Chu Ci from the perspective of Qu Yuan's personality and his emotions rather than his writing style until the Song Dynasty when Zhu Xi initiated a new approach which focused on the aesthetic values of the work and the literary artistry of Qu's writing. This new research paradigm became mature in the late Ming and early Qing Dynasties, and brought *Chu Ci* research to a higher level in theoretical horizon, aesthetic consciousness and criticism approach. The two super-realistic fantasy journeys to heaven in Li Sao reveal that imagination is the soul of poetry. The two fictional journeys in the work break the demarcation line between the factual world and the fictional world and bring them together, which cannot be explained by any realistic narrative model. Remarkably, Jiang Ji has realized the significance of the fictionality of Qu Yuan's prose poems, besides the high value he put on realism in his *Shan Dai Ge Zhu Chu Ci*, which is an in-depth exploration of the artistry of Qu Yuan's works.

Keywords: *Chu Ci studies*; Qu Yuan; Jiang Ji; *Shan Dai Ge Zhu Chu Ci*; fictional states

Lai Qin-zhi's Family Background and His Relationship with Chen Hong-shou

LUO Jian-bo, ANG Yu-xuan (153)

Abstract: *Chu Ci Shu Zhu* is an important work of *Chu Ci* studies that appeared in the late Ming Dynasty. It's a pity that there has been a lack of scholarly attention to this book and its author, Lai Qin-zhi. An exploration of Lai, including his life experience, his family background, and his communication with Chen Hong-shou, can be quite helpful to the research of Lai and the background issues about *Chu Ci Shu Zhu*. This paper concludes that the reason why Chen had his prints serve as the illustrations of this book and even wrote the foreword is due to his close relationship with Lai as in-laws and friends.

Keywords: *Chu Ci Shu Zhu*; Lai Qin-zhi; Chen Hong-shou; *Chu Ci Studies*