

时代与格调之间： 钱锺书先生的《宋诗选注》

张健

(香港中文大学 中国语言及文学系, 香港)

摘要:《宋诗选注》是特定历史条件下的产物。钱锺书受命编选宋诗,其对“诗律”具有深刻的洞见与高度自信,亦有强烈的自我表达的渴望,但受制于严格的意识形态律令,难有自我表达的自由。钱先生力图在服从意识形态律令的大前提下最大限度地表达自己的诗歌史、诗学见解。《宋诗选注》在总体文学观念上与意识形态律令保持一致,而在作者简评及注释中表达自己的诗歌史及诗学见解;选择作品力求一方面符合意识形态观念的要求,同时体现作者的批评标准。钱锺书指出,诗歌史关于历史时代的划分有时间意义与风格意义的差异,中国诗歌史的唐宋之辨即是风格的区别。《宋诗选注》力图揭示宋诗的特征并重建风格意义上的宋诗史。钱锺书又有意编选普遍意义上的“好诗”,故此书又呈现出钱氏的诗歌美学观念。

关键词: 钱锺书 宋诗 好诗 时代 格调

引言

钱锺书《宋诗选注》脱稿于1957年,^①初版于1958年。^②钱先生在香港版前言中称,选注宋诗乃是受命于文学研究所所长郑振铎,是遵命的产物;但同时说:“我选注宋诗,是单干的,花了两年工夫。在当时学术界的大气压力下,我企图识时务,守规矩,而又忍不住自作聪明,稍微别出心裁。”^③他在57年所写《赴鄂道中》其二透露了当时的心态,诗云:“晨书暝写细评论,诗律伤严敢市恩。碧海掣鲸

作者信息:张健,香港中文大学中国语言及文学系教授。Email: zhangjian@cuhk.edu.hk.

①《宋诗选注·序》末署一九五七年六月十五日,钱锺书《宋诗选注》,北京:三联书店2012年版。杨绛《记钱锺书与〈围城〉》,收入钱锺书,《围城·附录》,北京:三联书店2012年版,第389页。

②此本封皮标“中国科学院文学研究所编校中国古典文学作品第五种”,北京:人民文学出版社,1958年9月北京第1版。

③钱锺书《宋诗选注·附录》,北京:三联书店,2012年版,第476页。

闲此手，祇教疏凿别清浑。”自注：“《宋诗选注》脱稿付印。”^①此诗“碧海掣鲸”句出杜甫《戏为六绝句》“或看翡翠兰苕上，未掣鲸鱼碧海中”，谓自己虽有“碧海掣鲸”之才，却不能动手创作；“祇教疏凿别清浑”用元好问《论诗三十首》“谁是诗中疏凿手，暂教泾渭别清浑”，言自己只能致力论诗。杨绛《记钱锺书与〈围城〉》云：“据我了解，他自信还有写作之才，却只能从事研究或评论工作。”^②即是此诗意旨的确切说明。不过，钱先生既敛其创作之才而入研究评论，亦寄高远之志于其中。由所引元好问诗句，知钱先生对论诗有极大抱负，乃以“诗中疏凿手”自任，欲别其清浊，清理诗歌史。其诗前二句正言其“疏凿别清浊”之事，即选注宋诗。“诗律伤严”句出《唐子西语录》：“诗在与人商论，深求其疵而去之。等闲一字放过则不可，殆近法家，难以言恕矣。故谓之诗律。东坡云：‘敢将诗律斗深严’，予亦云：‘诗律伤严近寡恩。’”在钱先生看来，诗有诗律，即自身的法则，因而论诗具有客观的价值标准。“细评论”即是依据诗律而加以评论。在钱先生，一方面是严格的意识形态律令，另一方面则是其本人对于“诗律”的深刻洞见与高度自信；一方面是不能自我表达的局势，另一方面是自我表达的渴望。这两者之间如何平衡乃是钱先生当时必须面对的问题。钱先生力图在服从意识形态律令的大前提下最大限度地表达自己的诗歌史、诗学见解。“识时务，守规矩”即所谓“趋时”，主要体现在两方面：（一）文学观念方面向当时意识形态的靠拢。《宋诗选注·序》的主要理论框架采用了当时主流意识形态的文学理论。最根本的观念即文学是社会生活的反映，如说“宋代的五七言诗虽然真实反映了历史与社会，却没有全部反映出来”^③，引用毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，认为生活“是一切文学艺术的……唯一源泉”^④。在叙述文学的社会背景及对文学进行社会分析时，采用了阶级论观点，如称“国内统治阶级和人民群众的矛盾”。^⑤在艺术上，钱先生沿用当时官方文学理论反形式主义的文学观念批评宋诗中的形式主义倾向。^⑥（二）在选目方面受前述文学观念的影响，选了大量反映社会生活主要是民生疾苦的作品。这也是其后来受到海外学者批评的主要原因。^⑦但是，正如钱先生自己所言，《宋诗选注》也有“自作聪明”、“别出心裁”、“不够趋时”的另一面。在文学理论层面，他虽然采用了主流意识形态的文学是

① 钱锺书《槐聚诗存》，北京：三联书店2012年版，第109页。

② 钱锺书《围城·附录》，第389页。

③ 钱锺书《宋诗选注》，第6页。

④ 钱锺书《宋诗选注》，第12页。

⑤ 钱锺书《宋诗选注》，第2页。

⑥ 1978年4月增订本修改序言，引用《毛主席给陈毅同志谈诗的一封信》，认为文学应该用形象思维，而宋诗不合形象思想之特征。正如有研究者所已指出，毛泽东该信写于1965年7月21日，公开发表于《诗刊》1978年1月号，《人民日报》1977年12月31日转载。据汪荣祖先生说，钱先生曾与他谈论过此一问题，认为信中所言乃文学理论的基本知识。（2018年10月26—27日，北京大学中文系、北京大学燕京学堂与牛津大学艾克斯特学院联合主办“汇通中西：钱锺书先生人文学术成就国际学术研讨会”上的口头发言）这些方面的分析见陆文虎《钱锺书〈宋诗选注·序〉的文论思想》，《当代文坛》1992年1期，第16—20页。夏中义《反映论与钱锺书〈宋诗选注〉——辞别苏联理论模式的第三种方式》，《文艺研究》，2016年11期，第41—50页。夏中义《论钱锺书学案的“暗思想”——打通〈宋诗选注〉与〈管锥编〉的价值亲缘》，《清华大学学报》2017年1期，第28—40页。

⑦ 钱锺书先生在香港版《宋诗选注》前言中引述《胡适之先生晚年谈话录》，谓胡适“对选目很不满意，并认为迎合风气”。钱锺书《宋诗选注》，第477页注①。龚鹏程《钱锺书与廿世纪中国学术》，收入龚鹏程《近代思潮与人物》，北京：中华书局2007年版。

社会生活反映的大观念框架，但他用西方文论传统去诠释这一观念，限制了其片面性。^①在内容题材方面，钱先生确实受主流意识形态的“影响”，选了大量反映社会现实的作品，但是在同类题材内容之具体篇目的选择与批评中，钱先生并没有贯彻当时主流文论的“政治标准第一，艺术标准第二”，而是以艺术标准定取舍。在遵从意识形态的大前提下，他尽量避免采用当时流行的意识形态话语，而用自己的语言表达。尤其是在艺术方面，钱先生更是要发表自己的见解。《宋诗选注》之前的同一丛书的选本书名不带“注”字，钱先生坚持书名加上“注”字，表明他特重其“注”。著者实际上是以注出论，借注表达自己的观点。著者这套诗学及诗歌史见解固然要依托所选相应的作品来传达，但也并不完全依赖作品。著者固然可以在选目上妥协，以服从律令，但即便是受限的选目，著者同样可以用来表达自己的诗学见解。他常常在注中引申发挥，往往超出所注对象的范围，以致有炫博之质疑，这其实是钱先生在受限的条件下自我表达的一种方式。在学术的范围内，钱先生试图达到三重目的：（一）清理宋代诗歌史，（二）表达其诗学观念，（三）展开诗歌批评。

一、“宋人之诗”与“宋体之诗”

钱锺书先生 1933 年在其《中国文学小史序论》中说：“曰唐曰宋，岂仅指时代（chronological epithet）而已哉，亦所以论其格调（critical epithet）耳，是以吴之振撰《宋诗钞》，托始于《小畜集》而寇莱公不与焉，杨钱以下无论矣；盖抄宋体之诗，非抄宋人之诗。”^②钱先生认为，这是吴之振此书的“微意”所在，后人“均未识”之。^③

钱先生这段论述提出了文学史研究中的一个重大问题。文学史上的时代划分是时间意义上的区别，还是风格意义上的差异？就中国诗歌史而言，传统有所谓唐宋诗之争，唐诗之中又有初盛中晚之时代的划分，钱先生最早认识到这一传统问题的现代学术意义，并在比较文学的视野下展开讨论。

钱先生《谈艺录》说：“唐诗、宋诗，亦非仅朝代之别，乃体格性分之殊。”^④不仅唐诗宋诗为然，所谓“近代”也是如此。其评沈启无编《近代散文钞》说：“‘近代’这个名词，不仅含有时代的意思，而是指一种风格，像所谓‘唐诗’，‘宋诗’一样，不是 chronologically modern，而是 critically ‘modernistic’”^⑤以上几段论述体现出一个共同观念，即文学史的时代划分乃是风格意义上的，而非时间意义上的。钱先生把中国传统中的文学时代划分放到比较文学的视野中，认为与席勒（Schiller）《朴素的诗与感伤的诗》所言正合。他引席勒之言说“所谓古今之别，非谓时代，乃言体制”。^⑥在钱先生看来，风格上的时代仅以作为风格之名，并无严格的时间断限，“断代分期，皆为著书之便”^⑦不仅如此，文学的地域性也

① 张隆溪《中西交汇与钱锺书的治学方法：纪念钱锺书先生百年诞辰》，收入韩晗主编《张隆溪文集》卷三，台北：秀威信息 2013 年版，第 374 页。

② 钱锺书《人生边上的边上》，北京：三联书店 2012 年版，第 33 页。

③ 同上。

④ 同上书，第 3 页。

⑤ 同上书，第 255 页。

⑥ 钱锺书《谈艺录》，北京：三联书店 2012 年版，第 4 页。

⑦ 钱锺书《中国文学小史序论》，钱锺书，《人生边上的边上》，第 34 页。

是风格上的，如江西诗派即系于风格，而非地域。^①钱先生概括说，“某一地域的专称引申而为某一属性的通称，是语言里的惯常现象”。^②同理，唐诗宋诗乃是时代的专称引申而为属性的通称，即唐诗宋诗本来指唐代、宋代的诗，后来被概括出时代的共同风格特征，这样唐诗宋诗就超越了时间性而成为某些类别风格的通称。在风格的意义上，唐代诗人的诗作并不一定全部都符合唐诗风格，换言之，时间的唐诗不等于风格的唐诗。宋诗亦然。

正因为钱先生看到文学史时代的风格意义，故吴之振《宋诗钞》的体例在他的眼中就具有了特别的现代学术意义。在他看来，这是一部风格意义上的宋诗选本，所选是“宋体之诗”，而非时间意义上的宋诗选本，所选非“宋人之诗”。如果是时间意义上的宋诗，是“宋人之诗”，那么，选家就要以时间为基轴，确认宋诗在时间上的开端与终结，把诗人放到时间轴上，按照时间的先后排列诗人；如果是风格意义上的宋诗，选家着眼的则是“宋体之诗”的形成与流变，中心乃在诗体，诗人的选择与次第安排的依据是诗体。《宋诗钞》所选的第一位诗人是王禹偁，吴氏在小传中说：“是时西崑之体方盛，元之独开有宋风气，于是欧阳文忠得以承流接响。文忠之诗雄深过于元之，然元之固其滥觞矣。”^③吴之振将王禹偁置于《宋诗钞》之首，乃着眼其“开有宋风气”，即其在“宋体之诗”中的历史地位。王禹偁是“宋体之诗”的开端，而非宋代“诗人之诗”的起始。钱先生的诠释给《宋诗钞》之体例赋予现代的学理意义。

那么，按照钱先生有关论述，其《宋诗选注》作为一部断代诗选，究竟是“时代”的宋代诗选，还是“格调”的宋体诗选？是“宋体之诗”，还是“宋人之诗”？答曰：钱先生的诗选是风格意义上的宋诗选，他是选“宋体之诗”，而非“宋人之诗”。在这一点上，可以说《宋诗选注》与《宋诗钞》前后相承。钱先生的体例不仅有现代学理的依据，也有古代学术的渊源。他在序中说：“关于宋代诗歌的主要变化和流派，所选各个诗人的简评里讲了一些。”可见《宋诗选注》的一个重要目的就是揭示宋诗的变化与流派，换句话说，钱先生要通过《选注》论述宋代诗歌史。他对宋代诗歌史的见解主要通过两个方面呈现，一是简评，二是选目及其诗人的次第安排。《宋诗选注》所选录的第一个诗人是柳开，因为他是“王禹偁、欧阳修等的先导”。^④按照吴之振的说法，王禹偁、欧阳修代表“宋体之诗”形成的脉络，钱先生补上柳开，则更揭示其先导。钱先生如此安排实有微意，即欲承吴之振《宋诗钞》，选“宋体之诗”，而非“宋人之诗”。《宋诗选注》未选九僧诗，西昆体的代表诗人杨亿、刘筠诗均未入选，因为他们乃是晚唐诗的馀绪，而非“宋体之诗”的开端。

《宋诗选注》于所选诗人并未严格按照生年先后排列，故有学者指出此书“次序先后颠倒者甚多”，列举欧阳修应移苏舜钦前，黄庭坚应移秦观前，陈师道应移张耒前，洪炎、江端友应移徐俯前，宗泽应移贺铸前，汪藻应移韩驹前，朱弁应移陈与义前，周紫芝应移曾几前，陆游应移杨万里前等。^⑤其实，这种“颠倒”恰好说明钱先生此书是选“宋体之诗”，而非“宋人之诗”。钱先生安排诗人的次序着眼的

① 钱锺书《谈艺录》，北京：三联书店2012年版，第3页。

② 钱锺书《中国诗与中国画》，钱锺书，《七缀集》，北京：三联书店2012年版，第9-10页。

③【清】吴之振《宋诗钞》卷一，上海：三联书店1988年影印本，第5页。

④ 钱锺书《宋诗选注》，第1页。

⑤ 李裕民《钱锺书〈宋诗选注〉发微》，《社会科学评论》2008年第3期，第112页。

是诗学脉络，是诗体，而非诗人生年的先后。欧阳修（1007-1072）生年在苏舜钦（1008-1048）之前，钱先生标示甚明，但是他所以将苏置于欧前，乃是因为“梅尧臣和苏舜钦对他起了启蒙的作用”，^①从诗人生年的时间顺序上看是颠倒了，但从诗学的脉络看，这样安排正呈现了诗体演变的历史顺序。黄庭坚（1045-1105）生年在秦观（1049-1100）之前，钱先生当然知道，但黄庭坚不仅被置于秦观之后，甚至被置于唐庚（1071-1121）之后。其所以如此安排者，亦是基于诗学的脉络，着眼的是诗体，而非诗人的生年。在苏轼之后，安排的是苏门及密切相关者，秦观、张耒、孔平仲、张舜民、贺铸、唐庚，这其实是苏轼及其影响下的诗群，这是一个诗学单元。黄庭坚、陈师道、徐俯、洪炎、江端友、韩驹、吕本中，这是江西诗派诗群。黄庭坚固然出自苏门，但他又是江西诗派的宗主，如果按照生年先后把黄庭坚放到秦观前面，那么就不能呈现出江西诗派的诗学脉络。陈师道（1053-1102）生年在张耒（1054-1114）之前，按照诗人生年，陈固然应置于张前，但如果这样排列，也不能呈现江西诗派的诗学脉络。其他被质疑顺序颠倒者也同样可以作如是观。钱先生言吴之振《宋诗钞》的选诗方式是选“宋体之诗”，《宋诗选注》的安排同样是诗体的考虑。钱先生赋予选本以更大的使命，即其所谓“疏凿别清浑”，通过选本的方式揭示“宋体”的流变史。本来钱锺书认为题材内容无关乎文学，^②《宋诗选注》在选目上考虑诗的内容题材，以回应当时的意识形态律令；关注诗体自身及其流变，在当时的主流文学理论话语中有形式主义之嫌，钱锺书在诗人的编排及简评中则力图呈现之，以表达本人的诗歌史及诗学观念。这正是钱先生自称“守规矩”却又“自作聪明”的表现。

关于“宋体”流变，陈衍（1856-1937）《宋诗精华录》以高棅《唐诗品汇》四唐之历史架构论宋诗，亦分宋诗为初、盛、中、晚四期。以元丰、元祐以前为初宋，其中西崑体，相当于初唐之王、杨、卢、骆四杰，苏舜钦、梅尧臣、欧阳修相当于初唐之陈子昂、杜审言、沈佺期、宋之问。由元丰、元祐尽北宋为盛宋，王安石、苏轼、黄庭坚、陈师道、秦观、晁补之、张耒相当于盛唐的李、杜、高、岑、王昌龄、王维。南宋曾几、陈与义、尤袤、萧德藻、范成大、陆游、杨万里为中宋，相当于中唐韩、柳、元、白。“四灵”以后为晚宋，“四灵”相当于晚唐之贾岛、姚合，谢翱羽、郑思肖相当于晚唐之韩偓、司空图。^③陈衍关于宋诗的历史架构立足于唐宋诗之同，“宋何以异于唐哉”？^④钱锺书与陈衍有交往，并受陈氏的称赏，其对于《宋诗精华录》自然熟知，然其《宋诗选注》并未采用甚至未言及陈氏的四分架构，《宋诗选注》所要呈现的是“宋体”的流变史，其所着眼的不是唐宋之同，而是“宋体”自身。钱先生试图通过诗人的选择与安排配合简评来呈现“宋体”的流变史，表达其诗歌史观念。

二、“唐体”与“宋体”

唐宋诗之辨始自宋代，其后持续未绝，直至晚清。陈衍《石遗室诗话》云：“自咸同以来，言诗者喜

① 钱锺书《宋诗选注》，第39页。

② 《中国文学小史序论》：“品类之尊卑，均系于题目之大小（subject），而所谓大小者，乃自世眼观之，初不关乎文学。”（钱锺书《人生边上的边上》，第96页）

③ 陈衍评点、曹中孚校注《宋诗精华录》卷一，成都：巴蜀书社1992年版，第1、613页。

④ 《宋诗精华录》卷一，第1页。

分唐宋。”^①对这种喜分唐宋的诗学风气，钱先生有非常清晰的认识。^②早在1935年，钱锺书在其英文《李高洁英译东坡赋序》中就云：“诗分唐宋，乃文评之常谈。中国诗一向轻淡精致（ethereal and delicate），然在宋代，则似著肌附肉，一变而为肌力坚实之物。其所负载思想者尤重。”又称“宋诗鲜见暗示性（suggestiveness）”，“多赤裸之思想（naked thinking），粗率之议论（outright speaking）”，钱先生借用德国席勒（Schiller）《朴素的诗与感伤的诗》之说，以为唐诗整体上是“朴素的”（Naive），宋诗则是感伤的（sentimental）。钱先生著《谈艺录》，第一条即“诗分唐宋”，亦是上承咸同以来的诗学脉络并与之对话。《谈艺录》说：“唐诗、宋诗，亦非仅朝代之别，乃体格性分之殊。天下有两种人，斯分两种诗。唐诗多以丰神情韵擅长，宋诗多以筋骨思理见胜。”^③钱先生以现代学术之眼光、比较文学的视野，从作者心理类型与风格类别关系的角度看待唐宋诗的分别，认为唐诗与宋诗是两种心理类型在诗歌上的表现。“夫人禀性，各有偏至。发为声诗，高明者近唐，沈潜者近宋，有不期而然者。”^④不仅人可分两种，而且即同一人也可以分前后两期。“一生之中，少年才气发扬，遂为唐体，晚节思虑深沈，乃染宋调。”^⑤由于钱先生从心理类型角度看唐宋之分，而且类型可以二分，那么，一切时代的诗人都可以归为两种心理类型，随之一切时代的诗歌都可以分为唐诗与宋诗两种风格类型。钱先生说：“故自宋以来，历元、明、清，才人辈出，而所作不能出唐宋之范围，皆可分唐宋之畛域。唐以前之汉、魏、六朝，虽浑而未划，蕴而不发，亦未尝不可以此例之。”^⑥钱先生在《谈艺录》中再申席勒之说，“谓诗不外两宗：古之诗真朴出自然，今之诗刻露见心思：一称其德，一称其巧。顾复自注曰：‘所谓古今之别，非谓时代，乃言体制。’”“诗区唐宋，与席勒之诗分古今，此物此志。”^⑦依照钱先生的说法，古今中外的诗歌都可以分为两种类型，唐与宋不过是两种风格类型的名称而已。

但是，在《宋诗选注》中，钱先生对于唐宋诗关系的看法发生了变化。在《李高洁英译东坡赋序》及《谈艺录》中，钱先生都是将唐宋诗看作两种并列的风格类型，但在《宋诗选注》中，钱先生却强调宋诗只是唐诗的继承与拓展者，而非与唐诗并列的另一类型。其序云：“有唐诗作榜样是宋人的大幸，也是宋人的大不幸。看了这个好榜样，宋代诗人就学了乖，会在技巧和语言方面精益求精；同时，有了这个好榜样，他们也偷起懒来，放纵了摹仿和依赖的惰性。”^⑧又说：

宋人能够把唐人修筑的道路延长了，疏凿的河流加深了，可是不曾冒险开荒，没有去发现新天地。用宋代文学批评的术语来说，凭借了唐诗，宋代作者在诗歌的“小结裹”方面有了很多发明和成功的尝试，譬如某一个意思写得比唐人透彻，某一个字眼或句法从唐人那里来而比他们工稳，然而在“大判断”或者艺术的整个方向上没有什么特著的转变，风格和意境虽不寄生在杜甫、

① 陈衍《石遗室诗话》·卷一，收入《民国诗话丛编》第一册，上海：上海书店出版社2001年版，第203页。

② 《中国文学小史序论》（1933）：“言‘中国近五十年中国之文学’者，湘绮一老，要为大宗，同光诗体，亦是大事。”（钱锺书《人生边上的边上》，第29页）

③ 钱锺书《谈艺录》，第3页。

④ 同上书，第4页。

⑤ 同上书，第5页。

⑥ 同上书，第4页。

⑦ 同上。

⑧ 同上书，第10页。

韩愈、白居易或贾岛、姚合等人的身上，总多多少少落在他们的势力圈里。^①

钱先生这里借用了方回《瀛奎律髓》“小结裹”与“大判断”之说论述唐宋诗的关系与高下。即宋诗在“大判断”即整体方向上没有突破，而只在“小结裹”即局部细节处有进展。即便是被他视为“宋代在语言上最创辟的两家”的李觏与王令，钱先生也强调李觏诗“受了些韩愈、皮日休、陆龟蒙等的影响”^②，王令“受韩愈、孟郊、卢仝的影响很深”。^③这意味着宋诗整体上不是一个独立的类型，此与《谈艺录》迥乎不同。《谈艺录》言唐宋是两种类型，既是两种并列的类型，其区别就不在“小结裹”，而在“大判断”。若把钱先生《宋诗选注》中的唐宋观放到晚清以来诗学史的脉络中看，其立场与陈衍大体一致。陈氏《石遗室诗话》云：“余言今人强分唐诗、宋诗，宋人皆推本唐人诗法，力破馀地耳。庐陵、宛陵、东坡、临川、山谷、后山、放翁、诚斋，岑、高、李、杜、韩、孟、刘、白之变化也；简斋、止斋、沧浪、四灵，王、孟、韦、柳、贾岛、姚合之变化也。”^④又说：“余谓唐诗至杜、韩而下现诸变相；苏、王、黄、陈、杨、陆诸家沿其波而参互错综，变本加厉耳。”^⑤所谓“本唐人诗法，力破馀地”，换成钱锺书的说法即是“把唐人修筑的道路延长了，疏凿的河流加深了”。惟陈衍批评强分唐宋，认为宋本于唐，有意弥合唐宋之争；钱锺书则是站在艺术创造性立场上，认为宋诗未能在唐诗之外，发现新的天地。不过钱先生认为宋诗还是在“小结裹”方面有创新。“瞧不起宋诗的明人说它学唐诗而不像唐诗”，“只是他们不懂这一点不像之处恰恰就是宋诗的创造性和价值所在”。^⑥钱先生说，“整个说来，宋诗的成就在元诗、明诗之上，也超过了清诗”^⑦。那么，按照钱先生的标准，宋诗不如唐诗，则是必然的结论。这与《谈艺录》的立场差别明显。

整体而言，《谈艺录》将唐宋看作两种并列的诗歌类型，强调其差异性；《宋诗选注》则放弃了两种类型说，突出唐宋诗的大同小异。《谈艺录》中所言宋诗特征在《宋诗选注》中都有了唐代的源头，所谓宋诗特征只是大同中的小异，即所谓“不像之处”。《谈艺录》中所谓“筋骨思理”、“思虑深沉”，“刻露见心思”等等，这些都是对宋诗特征的概括性表述，在《宋诗选注》中，钱先生则有具体性的展开。

按照钱先生的说法，“宋体”的特征之一是以文为诗。《谈艺录》中将以为文为诗看作文学变革之规律：“文章之革故鼎新，道无它，曰以不文为文，以文为诗而已。向所谓不入文之事物，今则取为文料；向所谓不雅之字句，今则组织而斐然成章。谓为诗文境域之扩充，可也；谓为不入诗文名物之侵入，亦可也。”^⑧故宋人吕惠卿肯定韩愈之以文为诗，钱先生谓其“论诗识殊卓尔”，^⑨正谓其评价能合乎文章变革之道。按照钱先生所言，梅尧臣正是宋诗中以为文为诗者。《宋诗选注》梅尧臣简评：“他要矫正华而不实、大而无当的习气，就每一本正经的用些笨重干燥不很像诗的词句来写琐碎丑恶不大入诗的事物，

① 钱锺书《谈艺录》，第11页。

② 钱锺书《谈艺录》，第50页。

③ 钱锺书《谈艺录》，第89页。

④ 陈衍《石遗室诗话》卷一四，收入《民国诗话丛编》第一册，第21页。

⑤ 陈衍《石遗室诗话》卷一，收入《民国诗话丛编》第一册，第202页。

⑥ 钱锺书《宋诗选注》，第11页。

⑦ 钱锺书《宋诗选注》，第10页。

⑧ 钱锺书《谈艺录·第四则》，第83页。

⑨ 钱锺书《谈艺录·第四则》，第97页。

例如聚餐后害霍乱、上茅房看见粪蛆、喝了茶肚子里打咕噜之类。可以说是从坑里跳出来，不小心又恰恰掉在井里去了。”^①梅尧臣之以文为诗，主要是将“不大入诗的事物”入诗，用“不很像诗的词句”写诗。欧阳修之以文为诗则主要是以文法写诗：“他（欧阳修）深受李白和韩愈的影响，要想一方面保存唐人定下来的形式，一方面使这些形式具有弹性，可以比较的畅所欲言而不致于削足适履似的牺牲了内容，希望诗歌不丧失整齐的体裁而能接近散文那样的流动潇洒的风格。”^②在欧阳修的影响下，形成了宋代以文为诗的传统。钱先生勾勒宋代“以文为诗”的历史脉络云：

在“以文为诗”这一点上，他（引者按：欧阳修）为王安石、苏轼等人奠定了基础，同时也替道学家像邵雍、徐积之流开了个端；这些道学家常要用诗体来讲哲学、史学以至天文、水利，更觉得内容受了诗律的限制，就进一步地散文化，写出来的不是摆脱了形式整齐的束缚的诗歌，而是还未摆脱押韵的牵累的散文。^③

一方面是诗人之“以文为诗”，另一方面是道学家诗歌的散文化。钱先生虽然认为以文为诗是文学变革之道，具有历史的必然性，但是钱先生也承认文体传统或规范的必要性，故他对于以文为诗并非毫无保留的肯定，在他看来，梅尧臣以不雅之事物入诗、尤其是道学家之以道理为诗即破坏了诗体的传统，他批评道学家“写不好诗”、“不写好诗”，“有时简直不是诗”。“他们那种迂腐粗糙的诗开了一个特殊风气，影响到许多诗人”^④。

与以文为诗密切相关的是说理议论。《宋诗选注·序》云：

宋诗还有个缺陷，爱讲道理，发议论；道理往往粗浅，议论往往陈旧，也煞费笔墨去发挥申说。这种风气，韩愈、白居易以来的唐诗里已有，宋代“理学”或“道学”的兴盛使它普遍流播。^⑤

道学家认为内容抒情写景是“闲言语”，就“借讲道学的借口来吟诗或者借吟诗的机会来讲道学”^⑥。钱先生所列受道学影响的诗人，其著名者有黄庭坚、贺铸、陆游、辛弃疾、刘克庄，小家有吴锡畴、吴龙翰、陈杰、陈起、宋自适、毛珣、罗与之、朱淑真、周密等。^⑦钱先生称黄庭坚“也喜欢说教发议论”，意思平凡，议论迂腐，^⑧贺铸有“像理学家邵雍的《击壤集》体”。^⑨江湖诗人罗与之，其所作“道学诗比例上最多”，^⑩周密笔记中曾描摹道学家丑态，但他的笔名“草窗”，“还是根据周敦颐和程颢等道学家不拔掉窗前野草的故事”。^⑪工愁善怨的女诗人朱淑真“也有时候会在诗里做出岸然道貌，放射出浓郁的

① 钱锺书《宋诗选注》，第22页。

② 钱锺书《宋诗选注》，第39页。

③ 钱锺书《宋诗选注》，第39页。

④ 钱锺书《宋诗选注》，第245-246页。

⑤ 钱锺书《宋诗选注》，第7页。

⑥ 钱锺书《宋诗选注》，第245页。

⑦ 钱锺书《宋诗选注》，第245页。

⑧ 钱锺书《宋诗选注》，第156页。

⑨ 钱锺书《宋诗选注》，第148页。

⑩ 钱锺书《宋诗选注》，第420页。

⑪ 钱锺书《宋诗选注》，第246页。

‘头巾气’”。^①《谈艺录》对于宋诗以“筋骨思理”见长的肯定在《宋诗选注》则成为否定性评价。值得注意的是，钱先生指出宋诗的这种特征源自唐诗，正符合《宋诗选注》强调唐宋传统大同小异的立场。

注重形式与修辞，是宋诗的又一特征。钱先生对此一特征在宋代的形成也有历史的论述。他称西昆体“注重形式，讲究华丽的词藻”，梅尧臣起而反对，主张平淡。梅尧臣“用的字句也颇朴素”，^②但钱先生认为：“他‘平’得常常没有劲，‘淡’得往往没有味。”^③苏舜钦“修辞上也常犯粗糙生硬的毛病”^④。在钱先生看来，讲究修辞是从梅、苏到王安石、苏轼的一大变化。他说文同“诗歌也还是苏舜钦、梅尧臣时期那种质朴而带生硬的风格，没有王安石、苏轼以后讲究词藻和铺排典故的风气”。^⑤在王安石小传中，称王安石“比欧阳修渊博，更讲究修词的技巧，……而后来宋诗的形式主义却也是他培养了根芽。”^⑥钱先生在所选王安石诗的注释中具体例示了其修辞技巧。其一是《书湖阴先生壁》“一水护田将绿绕，两山排闥送青来”，钱先生指出“这两句是王安石的修辞技巧的有名例子”。其关键在于“护田”和“排闥”都从《汉书》里来，所谓“史对史”，“汉人语对汉人语”（叶梦得《石林诗话》卷中、曾季狸《艇斋诗话》）；整个句法从五代时沈彬的诗里来（吴曾《能改斋漫录》卷八），所谓“脱胎换骨”。我们只认为“护田”“排闥”是两个比喻，并不觉得是古典。这种用典方式符合中国古代修辞学对于“用事”最高的要求：“用事不使人觉，若胸臆语也。”（《颜氏家训》第九篇《文章》记邢邵评沈约语）^⑦钱先生所举另一诗例是《泊船瓜洲》中“春风又绿江南岸，明月何时照我还”，王安石炼“绿”字，“也是王安石讲究修辞的有名例子”^⑧。对于苏轼的修辞技巧，钱先生强调的主要是博喻。他在苏轼小传中说：“他在风格上的大特色是比喻的丰富、新鲜和贴切，而且在他的诗里还看得到宋代讲究散文的人所谓‘博喻’或者西洋人所称道的沙士比亚式的比喻，一连串把五花八门的形象来表达一件事物的一个方面或一种状态。”^⑨

钱先生所指出的另一宋诗特征是铺排典故。钱先生对于用典并非一概否定。其1934年《与张君晓峰书》中说：“在原则上典故无可非议，盖与一切比喻象征，性质相同，皆根据类比推理（Analogy）来。”^⑩《论不隔》（1934）也有类似的说法，谓典故为“古事比”^⑪。在《李高洁英译东坡赋序》（1934）中，谓宋代诗人“最可厌者，或其博学而喜用典故，即对中国人而言，欣赏其作品殆仅少数人堪享之奢侈”（The most annoying thing about them is perhaps their erudition and allusiveness which makes the enjoyment of them to a large extent the luxury of the initiated even among the Chinese）。此已指出好用典为宋诗之特征。到

① 钱锺书《宋诗选注》，第246页。

② 钱锺书《宋诗选注》，第22页。

③ 钱锺书《宋诗选注》，第22页。

④ 钱锺书《宋诗选注》，第34页。

⑤ 钱锺书《宋诗选注》，第57页。

⑥ 钱锺书《宋诗选注》，第65页。

⑦ 钱锺书《宋诗选注》，第75页。

⑧ 钱锺书《宋诗选注》，第76页。

⑨ 钱锺书《宋诗选注》，第99页。

⑩ 《国风》半月刊1934年第五卷第1期，第14页。按：此文未收入《钱锺书集》。

⑪ 《论不隔》：“词头、套语或典故，无论它们的性质跟一切譬喻和象征相同，都是根据着类比推理（analogy）来的，尤其是典故，所谓‘古事比’。”（钱锺书《人生边上的边上》，第48页）

《宋诗选注》，则重点批评用典的弊端。钱先生将宋诗之铺排典故放到诗歌史视野下论述：“把古典成语铺张排比虽然不是中国旧诗先天不足而带来的胎里病，但是从它的历史看来，可以说是它后天失调而经常发作的老毛病。”六朝时，萧子显《南齐书》卷五十二《文学传论》已经不满诗歌“缉事比类……或全借古语，用申今情”，钟嵘《诗品》更反对“补假”“经史”“故实”，这种传统被韩愈概括为“无书不读，然止用以资为诗”^①。在唐代与宋初，李商隐与西昆体诗人喜好用典，钱先生对他们在用典上的特征做了论述：

李商隐和师法他的西昆体作者都爱把古典成语镶嵌绣织到诗里去的……。李商隐的最起影响的诗和西昆体主要都写华丽的事物和绮艳的情景，所采用的字眼和词藻也偏在这一方面。……在李商隐、尤其在西昆体的诗里，意思往往似有若无，欲吐又吞，不可捉摸；他们用的典故词藻也常常只为了制造些气氛，牵引些情调，仿佛餐厅里吃饭时的音乐，所以会给人一种“华而不实”、“文浮于意”的印象。^②

北宋初的西昆体就是主要靠“捋撻”——钟嵘所谓“补假”——来写诗的。……它“捋撻”的古典成语的范围跟它歌咏的事物的范围同样的狭小。^③

按照钱先生的说法，宋代诗歌史上，西昆体之后，用典的风气“在王安石的诗里又透露迹象，在‘点瓦为金’的苏轼的诗里愈加发达，而在‘点铁成金’的黄庭坚的诗里登峰造极。”^④关于王安石之铺排典故，钱先生认为“无论在声誉上、在内容上、或在词句的来源上都比西昆体广大得多”。^⑤钱先生在王氏小传中说：

他的诗往往是搬弄词汇和典故的游戏、测验学问的考题；借典故来讲当前的情事，把不经见而有出处的或者看来新鲜而其实古旧的词藻来代替常用的语言。典故词藻的来头愈大，例如出于“六经”、“四史”，或者出处愈僻，例如来自佛典、道书，就愈见工夫。有时他还用些通俗的话作为点缀，恰像大观园里要来个泥墙土井、有“田舍家风”的稻香村。^⑥

钱先生对于苏轼诗之用典，主要是从批评的角度说。苏轼小传说：

苏轼的主要毛病是在诗里铺排古典成语，所以批评家嫌他“用事博”、“见学突然似绝无才”、“事障”、“如积薪”、“窒、积、芜”、“獯祭”，而袒护他的人就赞他对“故实小说”和“街谈巷语”，都能够“入手便用，似神仙点瓦砾为黄金”。他批评过孟浩然的诗“韵高而才短，如造内法酒手而无材料”，这句话恰恰透露出他自己的偏向和弱点。同时，这种批评，正像李清照对秦观的词批评：“专主情致而少故实，譬如贫家美女，虽极妍丽丰逸，而终乏富贵态”，都可以帮助我们了解在那种创作风气里古典成语的比重。^⑦

① 钱锺书《宋诗选注》，第65-66页。

② 钱锺书《宋诗选注·黄庭坚小传》，第156页。

③ 钱锺书《宋诗选注》，第67页。

④ 钱锺书《宋诗选注·黄庭坚小传》，第155-156页。

⑤ 钱锺书《宋诗选注》，第67页。

⑥ 钱锺书《宋诗选注》，第65页。

⑦ 钱锺书《宋诗选注》，第101页。

钱先生将黄庭坚用典放到其论诗主张下论述。他在《宋诗选注》黄庭坚小传中先引其“无一字无来处”的著名论述，称“这一段话最起影响，最足以解释他自己的风格，也算得江西诗派的纲领”^①。黄庭坚将“无一字无来处”追溯到杜甫的传统，钱先生评论说：“杜诗是否处处有来历，没有半个字杜撰，且撇开不谈。至少黄庭坚是那样看它，要学它那样的。”钱先生则把这种传统追溯到钟嵘批评的“句无虚语，语无虚字”，认为至黄庭坚而登峰造极。与李商隐及西崑体相比，钱先生认为黄庭坚歌咏的内容，“要繁富得多，词句的性质也就复杂得多，来源也就广博冷僻得多。”^②

钱先生还梳理了黄庭坚影响之下用典在南宋诗坛的演变。他认为杨万里在理论上虽然并没有跳出黄庭坚所谓“无字无来处”的圈套，但不同于黄庭坚诗“引经据典，博奥艰深”，杨万里诗却“轻松明白，点缀些俗语常谈”。但杨万里对俗语常谈并不平等看待、广泛吸收，而是主张：“诗固有以俗为雅，然亦须经前辈取谿，乃可因承尔。”^③他只肯挑选“晋唐以来诗人文人用过的——至少是正史、小说、禅宗语录记载着的——口语”。“他诚然不堆砌古典了，而他用的俗语都有出典，是白话里比较‘古雅’的部分。”^④

在钱锺书看来，以上所言这些宋诗的特征，唐诗中都有其源头，只不过在宋诗中变得更为突出。

三、“好诗”及其标准

钱锺书所论述的“宋体”特征如上。第一节指出钱先生选的是“宋体之诗”，非“宋人之诗”，那么，说理议论是“宋体”的特征，道学诗是非常重要的代表，但钱先生不选；铺排典故是“宋体”的突出特征，但钱先生说“学问的展览和典故成语的把戏也不选”。我们进一步追问：钱先生所选的是真正的“宋体”吗？《宋诗选注》的选择标准是什么？

这里涉及钱锺书对《宋诗选注》的整体设计。他有意通过《宋诗选注》表达他对于宋代诗歌史的看法，表达他对“宋体”特征及其流变的看法。这方面的目标通过诗人的选择与安排以及简评中的论述来实现。“宋体”的特征未必在具体的选目上体现出来。钱先生要回应当时的意识形态律令，故要以题材与思想内容作为其选诗的一个标准，此一部分作品在艺术上往往并非“宋体之诗”的代表作品。除此之外，在艺术上，钱先生所持的标准为何？王水照先生指出：

（《宋诗选注》）所选大多是以“浅明俊爽”意境风格者为多，似是宋诗中的“唐诗”，如七绝多达192首，占1/3，而最能体现“宋调”特点的七古（63首）、七律（54首）相对较少。^⑤

王先生解释说：“宋诗选本可以选体现‘宋调’群体风格的诗，也可以只选宋人所写的各类好诗或某类好诗，应该是自由的。”“他的确不大理会一般选本所要求的‘代表性’和‘涵盖性’”，“对选本的多样

① 钱锺书《宋诗选注》，第155页。

② 钱锺书《宋诗选注》，第156页。

③ 《诚斋集》·卷六六《答卢谊伯书》，收入钱锺书《宋诗选注》，第253页。

④ 钱锺书《宋诗选注》，第253页。

⑤ 王水照《钱锺书先生与宋诗研究》，《文汇报》2002年4月6日第8版。

性和自由度，我想是理应得到理解和尊重的。”^①很明显，王先生认为钱先生所选不属于体现“宋调”群体风格的诗，也就是非“宋体之诗”，而是“好诗”；他也认为钱先生所选不具有“代表性”与“涵盖性”。王先生所言意味着三点：一、钱先生选择标准是“好诗”；二、钱先生所选是宋诗中的“唐诗”，此意味着“唐诗”是“好诗”；三、“宋调”不是“好诗”。这就引出唐诗、宋诗与好诗的关系问题。

钱先生确实有“好诗”之说。《宋诗选注·序》说“假如宋诗不好，就不用选它”^②，可见在钱先生的心目中是有普遍的“好诗”的标准的。他批评道学家曾经说过，“道学家是无能力而写不好诗或者是没有原则的不写好诗”^③，也是用“好诗”的标准评价道学家诗作。上节引钱先生言宋诗之“缺陷”如何如何，亦是以“好诗”作为标准衡量的结果。在钱锺书，诗分唐宋，是体格上的辨析，而诗别好坏乃价值上的判断。

“好诗”的标准建立在对诗歌本质的理解之基础上。钱先生对什么是诗有一个总体的看法，有诗之为诗的普遍标准。其《谈中国诗》（1945）说：

中国诗并没有特特别别“中国”的地方。中国诗只是诗，它该是诗，比它是“中国的”更重要。好比一个人，不管他是中国人、美国人、英国人，总是人。……中国诗里有所谓“西洋的”品质，西洋诗里也有所谓“中国的”成分。在我们这儿是零碎的、薄弱的，到你们那儿发展得明朗圆满。反过来也一样。^④

钱先生持统一的文学观念，认为所有诗有其共同的本质，有超越国家民族的普遍性特征，因而好诗也有普遍的标准。《谈艺录》说：“夫自运谋篇，倘成佳构，无不格调、词藻、情意、风神，兼具具备；虽轻重多寡，配比之分量不同，而缺一不可焉。”^⑤诗乃由各种元素或部分组合而成，格调、词藻、情意、风神乃是所有诗歌的基本构成元素，元素数量及组合方式的不同形成诗歌的风格差异。“佳构”即“好诗”，应该兼备各种元素。钱锺书承认风格的多样性，但他也认为审美的价值有层次之分。《宋诗选注》秦观简评中云：“艺术之宫是重楼复室、千门万户，决不仅仅是一大间敞厅；不过，这些屋子当然有正有偏，有高有下，决不可能都居正中，都在同一层楼上。”^⑥钱先生将诗歌的艺术喻为大厦，各种艺术特征譬诸大厦之居室门户，分属不同的位置层级，其价值有高下之别。

关于“好诗”的标准，所谓格调、词藻、情意、风神兼备乃是一个纲领性的论述，我们可以从其众多的评论中加以具体的诠释。

其一、情意出自直接的感受，是“好诗”的标准之一。钱锺书将诗歌作品中的情意分为两种：一种是来自诗人对外在事物的直接感受，另一种是经过古人传统的过滤与改造。钱锺书借传统诗学“直举胸情，非傍诗史”（沈约）与“即目”、“直寻”（锺嵘）之说，肯定表现诗人直接所见所感的作品；^⑦而将借

① 王水照《钱锺书先生与宋诗研究》。

② 钱锺书《宋诗选注》，第10页。

③ 钱锺书《宋诗选注》，第245页。

④ 钱锺书《人生边上的边上》，第102-103页。

⑤ 钱锺书《谈艺录·第六则》，第111页。

⑥ 钱锺书《谈艺录·第六则》，第123页。

⑦ 钱锺书《宋诗选注·杨万里简评》，第256页。

用古典传统来抒情写景与西方的古典主义相关联。其《宋诗选注·序》中说：

从古人各种著作里收集自己诗歌的材料和词句，从古人的诗里孳生出自己的诗来，把书架子和书箱砌成了一座象牙之塔，偶尔向人生现实居高临远的凭栏眺望一番。内容就愈来愈贫薄，形式也愈变愈严密。偏重形式的古典主义发达到极端，可以使作者丧失了对具体事物的感受性，对外界视而不见，恰像玻璃缸里的金鱼，生活在一种透明的隔离状态里。

《宋诗选注》杨万里简评进一步阐述道：

古代作家言情写景的好句或者古人处在人生各种境地的有名轶事，都可以变成后世诗人看事物的有色眼镜，或者竟离间了他们和现实的亲密关系，支配了他们观察的角度，限制了他们感受的范围，使他们的作品“刻板”、“落套”、“公式化”。他们仿佛挂上口罩去闻东西，戴了手套去摸东西。譬如赏月作诗，他们不写自己直接的印象和切身的情事，倒给古代的名句佳话牢笼住了，想不到杜老的酈州对月或者张生的西厢待月，就想到“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”或者“本是分明夜，翻成黯淡愁”。他们的心眼丧失了天真，跟事物接触得不亲切，也就不觉得它们新鲜，只知道把古人的描写来印证和拍合，不是“乐莫乐兮新相知”而只是“他乡遇故知”。六朝以来许多诗歌常使我们怀疑：作者真的领略到诗里所写的情景呢？还是他记性好，想起了关于这个情景的成语典故呢？^①

在钱先生看来，“杨万里也悟到这个道理，不让活泼泼的事物做死书的牺牲品，把多看了古书而在眼睛上长的那层膜刮掉，用敏捷灵巧的手法，描写了形形色色从没描写过以及很难描写的景象，因此姜夔称赞他说：‘处处山川怕见君’——怕落在他眼睛里，给他无微不至地刻划在诗里。”“他努力要跟事物——主要是自然界——重新建立嫡亲母子的骨肉关系，要恢复耳目观感的天真状态。”^②在陆游简评中，钱先生特别强调陆游“诗外”“工夫”说的理论意义，“要做好诗，该跟外面的世界接触，不用说，该走出书本的字里行间，跳出蠹鱼蛀孔那种陷人坑。”^③与外面的世界接触，乃是直接感受的来源。

早在1935年，钱锺书于《李高洁英译东坡赋序》中已经指出，宋诗的所长之一是“感受、观察之精妙”(finesse in feeling and observation)，认为宋人的写景之作，长在体物生动活泼，所举代表诗人正是陆游、杨万里(In their descriptive poetry, they have the knack of taking the thing to be described sur le vif: witness Lo Yu and Yang Wan-li)。^④《谈艺录》称“放翁善写景，而诚斋擅写生。放翁如画图之工笔；诚斋则如摄影之快镜”，正可与前说相印证。^⑤值得注意的是，钱先生在《谈艺录》中特别提到，“近人陈石遗先生亦最嗜诚斋”，^⑥此可见出钱锺书审美观与陈衍之间的关联，当然钱先生更具西方诗学的视野。到《宋诗选注》，则强调感受的直接性，并且放到文学与生活关系的大架构中，强调诗人感受的生活源泉，以

① 钱锺书《宋诗选注》，第255-256页。

② 钱锺书《宋诗选注》，第255页。

③ 钱锺书《宋诗选注》，第273页。

④ Foreword to the Prose-poetry of Su Tung-P'o, 钱锺书《钱锺书英文文集》，北京：外语教学与研究出版社2005年版，第46页。

⑤ 钱锺书《谈艺录·第三三则》，第298页。

⑥ 钱锺书《谈艺录·第三三则》，第311页。

符合当时的意识形态律令。《宋诗选注》中所选陆游作品多达 30 首，此固与当时意识形态律令有关，因为陆游是爱国主义诗人，其诗多匡时救国主题；而《谈艺录》中则批评陆游“好谈匡救之略”是其“二官腔”之一（另一是好谈心性之好）。^①但是，钱锺书注重感受的直接性则是一贯的。《谈艺录》中谓陆游“作诗工于写景叙事”^②，《宋诗选注》中除选陆游爱国主题作品，也选了“闲适细腻，咀嚼出日常生活的深永的滋味，熨贴出当前景物的曲折的情状”的作品。^③所选杨万里亦有 15 首，固有“关心国事的作品”和“同情民生疾苦的作品”^④，但主要还是写景活泼生动之作。所选范成大作品 29 首，此当然因范氏“一贯表现出对老百姓痛苦的体会，对官吏横暴的愤慨”，尤其是《四时田园杂兴》“使脱离现实的田园诗有了泥土和血汗的气息”，但钱先生也特别指出这些作品“根据他的亲切的观感”，也就是有直接的感受性。这些都可以看出，钱先生力图在大的意识形态原则与个人的审美观念之间找到平衡点。

其二、艺术传达上的“不隔”。上条所言直接的感受性，是就作者的经验言，不隔则是指经验的传达。钱先生《论不隔》（1934）指出，王国维“不隔”说“纯粹地属于艺术外表或技巧方面的”，其说可以上升为美学上的“传达”说（theory of communication），“作者把所感受的经验，所认识的价值，用语言文字，或其他的媒介物来传给读者”。所谓“不隔”，即“能使读者对于这许多情感、境界或事物得到一个清晰的、正确的、不含糊的印象，像水中印月，不同雾里看花”，如王国维所说“语语都在目前，便是不隔”。“只要作者的描写能跟我们亲身的观察，经验，想象相吻合，相调合，有同样的清楚或生动（Hume 所谓 liveliness），像我们自己亲身经历过一般”，就是“不隔”。按照钱先生的理解，“不隔”并非“把深沉的事物写到浅显易懂”，而是“原来浅显的写来依然浅显，原来深沉的写到让读者看出它的深沉，甚至原来糊涂的也能写得让读者看清楚它的糊涂”。“不隔”无关乎深浅，而在于能如其深浅而鲜明呈现之。“作者的艺术的高下，全看他有无本领来拨云雾而见青天，造就这个状态。”在这种意义上，“不隔”乃“一切好文学的标准”。^⑤

“不隔”的标准也体现在《宋诗选注》中，黄庭坚之多用典故恰恰造成了其诗之隔，即晦涩。钱锺书说：

黄庭坚……的诗给人的印象是生硬晦涩，语言不够透明，仿佛冬天的玻璃窗蒙上一层水汽、冻成一片冰花。黄庭坚曾经把道听涂说的艺术批评比于“隔帘听琵琶”，这句话正可以形容他自己的诗。读者知道他诗里确有意思，可是给他的语言像帘子般的障隔住了，弄得咫尺千里，闻声不见面。正像《文心雕龙隐秀》篇所说：“晦塞为深，虽奥非隐”；这种“耐人思索”是费解，不是含蓄。^⑥

按照钱先生形象化的比喻，黄庭坚诗在表达上的特征正好是“隔”，不符合“好的文学的标准”，

① 钱锺书《谈艺录·第三七则》，第 334 页。

② 钱锺书《谈艺录·第三六则》，第 329 页。

③ 钱锺书《宋诗选注》，第 270 页。

④ 钱锺书《宋诗选注》，第 256 页。关心国事的作品，如《初入淮河》，见第 265 页。同情民生疾苦的作品，如《悯农》，见第 260 页。

⑤ 钱锺书《人生边上的边上》，第 46-49 页。

⑥ 钱锺书《宋诗选注》，第 156 页。

《宋诗选注》仅选三题五首。^①其中，绝句四首，律诗一首。七言律诗选的是《新喻道中寄元明》，“这首是黄庭坚的比较朴质轻快的诗”。^②这些作品不晦涩，符合“不隔”的标准。

王水照先生说：“钱先生对黄诗尽管也有批评，但他平日密吟深咏，情有独钟，都不是秘密。选篇过少，仅为当时风气所限，以免招惹是非而已（黄氏时被加以形式主义诗人之恶谥）。”^③王先生所言或为原因之一，但并非唯一原因。钱先生自有其学理上的理由。上节言钱先生并不否定用典，用典乃表达方式之一种，置之比兴传统中，乃所谓“古事比”，相当于西方文学所谓类比。《谈艺录》谓“山谷诗擅使事，以古语道今情，正合渔洋所谓‘典’”^④，肯定黄庭坚擅长用典，肯定其用典之造成的典雅之美感特征，但亦批评其多用典带来的弊端，即“江西派之掉书袋”^⑤。可见钱先生明了用典于诗歌具有正面、负面之美感效果。早在《中国文学小史序论》（1933）中，钱先生即指出江西诗派的特征是“艰涩”，^⑥即在表达效果方面未能做到“不隔”。《谈艺录》“补订”中，钱先生指出“‘涩’之一字，并可评目黄诗”^⑦，且自称“初不笃嗜黄诗也”^⑧。《宋诗选注》评陈师道，“读《后山集》就仿佛听口吃的人或病得一丝两气的人说话，瞧着他满肚子的话说不畅快，替他干着急。”^⑨故不选陈氏此类作品。钱先生又称：“只要陈师道不是一味把成语古句东拆西补或者过分把字句简缩的时候，他可以写出极朴挚的诗。”他所选的正是陈氏这类作品。《宋诗选注》评价洪炎诗“虽然没有摆脱《山谷集》的圈套，还不至于像鹦哥学舌，颇能够说自己的话而口齿清楚”。^⑩吕本中诗虽然“始终没摆脱黄庭坚和陈师道的影响，却还清醒轻松，不像一般江西派的艰涩”^⑪。周紫芝“沾染江西派的习气不很深，还爽利不堆砌典故”^⑫。郑獬“诗虽然受了些韩愈的影响，而风格爽辣明白，不做作，不桩饰”^⑬。这些评论都是围绕着传达的问题展开，而以清楚明白即“不隔”作为“好诗”的标准。

排比典故为苏轼、王安石、黄庭坚及江西诗派诗的共同特征，为“宋体”之代表，但黄庭坚及江西诗派则有晦涩之病。以钱先生的文学史观，黄氏及江西诗派诗具有文学史上的重要性（historical importance），^⑭故《宋诗选注》在诗人的选择、次第的编排与各家的简评中呈现其诗歌史的地位，揭示其特征；但站在文学批评的立场上，黄庭坚及江西诗派不符合钱先生“好诗”之“不隔”的标准，故《宋

①【日】小川环树指出：“钱锺书‘尽可能除去晦涩之作’。”《钱锺书〈宋诗选注〉评》，原载1959年4月《中国文学报》第十册，收入《小川环树著作集》第三卷，东京：筑摩书房1997年版，第467页。

② 钱锺书《宋诗选注》，第162页。

③ 王水照《钱锺书先生与宋诗研究》。

④ 钱锺书《谈艺录·第三〇则》，第270页。

⑤ 钱锺书《谈艺录·第三〇则》，第272页。

⑥ 钱锺书《宋诗选注》，第184页。

⑦ 钱锺书《谈艺录·第二则》，第67页。

⑧ 钱锺书《谈艺录·第二则》，第68页。

⑨ 钱锺书《宋诗选注》，第163页。

⑩ 钱锺书《宋诗选注》，第174页。

⑪ 钱锺书《宋诗选注》，第184页。

⑫ 钱锺书《宋诗选注》，第240页。

⑬ 钱锺书《宋诗选注》，第79页。

⑭ 钱锺书《中国文学小史序论》，收入钱锺书《人生边上的边上》，第29页。

诗选注》在篇目的选择上坚持了这一标准，所选黄庭坚及江西诗派作品数量较少，而且大体是其“不隔”的作品。

小川环树《钱锺书〈宋诗选注〉评》指出，钱锺书“尽可能除去晦涩之作”，认为这与当时主流的文学观念有关。“总体而言，清末以来的风气是，宋诗爱好者们对于这种晦涩之作给予异常高的评价。其理由在于，一些人认为，这是表现某种被压抑的情感的适当形式，这种情感非明快的形式所能言表。然而当今中国的观念是，范围广泛的文学，不单是诗，都应该塑造出明确的形象。这种观念不仅对现代文学有强大的支配地位，于古代文学的研究也是如此。在本书（指《宋诗选注》）中，这种观念也有着强烈的影响。”^①小川指出钱先生对晦涩的批评态度与“当今中国的观念”有密切关系，固然有见，但如前所论，钱先生对晦涩的批评观念早已有之，且与他对同光体的回应有关。

同光体诸家对于江西诗派的态度有别。陈三立（散原）宗黄庭坚，陈衍说：“双井为散原乡先哲，散原之兀傲僻涩似之”^②，又称陈三立诗“艰深”^③。而陈衍本人“双井、后山，尤所不喜”。^④钱先生《石语》载陈衍语云：“陈散原诗，予所不喜。凡诗必须诗人读得、懂得，方能传得。”^⑤钱先生与陈衍有交往，并为陈氏赏识，在此一点上，二人具有观念上的一致性。《围城》中曾间接显示出其对于同光体的态度。其第三章写方鸿渐看董斜川诗：

纸上写着七八首近体诗，格调很老成。……可是有几句像：“泼眼空明供睡鸭，蟠胸秘怪媚潜虬”；“数子提携寻旧迹，哀芦苦竹照凄悲”；“秋气身轻一雁过，鬓丝摇影万鸦窥”；意思非常晦涩。鸿渐没读过《散原精舍诗》，还竭力思索这些字句的来源。他想芦竹并没起火，照东西不甚可能，何况“凄悲”是探海灯都照不见的。“数子”明明指朋友并非小孩子，朋友怎可以“提携”？一万只乌鸦看中诗人几根白发，难道“乱发如鸦窠”，要宿在他头上？心里疑惑，不敢发问，怕斜川笑自己外行人不通。^⑥

董斜川“意思非常晦涩”的诗句乃效法散原体，《石语》载陈衍云：“为散原体者，有一捷径，所谓避熟避俗是也。言草木不曰柳暗花明，而曰花高柳大；言鸟不言紫燕黄莺，而曰乌鸦鸱鸢；言兽切忌虎豹熊罴，并马牛亦说不得，只好请教犬豕耳。”^⑦董斜川所学散原体正如陈衍所言者。方鸿渐“外行人”的质疑其实也折射了钱先生对于散原体的态度。

《宋诗选注》多选绝句，也可以从这方面得到答案。从诗体的角度言，绝句少用典，可以直接的抒写，正可以体现出钱先生所主张的不隔。他在杨万里小传里说：

晚唐诗人一般都少用古典，而绝句又是五七言诗里最不宜“繁缛”的体裁，就像温、李、皮、陆等人的绝句也比他们的古体律体来得清空；在讲究“用事”的王安石的诗里，绝句也比较明净。^⑧

①【日】小川环树，《钱锺书〈宋诗选注〉评》，第467页。

② 陈衍《石遗室诗话续编》卷三，收入《民国诗话丛编》第一册，第578页。

③ 钱锺书《石语》，北京：三联书店2012年版，第7页。

④ 陈衍《石遗室诗话续编》卷三，第一册，第579页。

⑤ 钱锺书《石语》，第7页。

⑥ 钱锺书《围城》，第99页。

⑦ 钱锺书《石语》，第7页。

⑧ 钱锺书《宋诗选注》，第254页。

如果说铺排典故是宋诗的特征,那么,从诗体的角度说,绝句是最不具“宋体”特征的一种诗体,而是保留更多唐诗特征的诗体。

其三、作品意脉的清晰及结构的完整统一。《宋诗选注》韩驹简评:

他(韩驹)跟其他江西派作家一样,都注重怎样把典故成语点化运用,只是他比较高明,知道每首诗的意思应当通体贯串,每句诗的语气应当承上启下,典故可用则用,不应当把意思去迁就典故。他的作品也就不很给人以堆砌的印象。

所谓意思通体贯穿,即诗意应有内在的逻辑,用传统的说话即要有清晰的意脉。语气承上启下,指应该有一个合乎秩序的表达结构。在钱先生看来,叶适与韩驹相反:“他号称宋儒里对诗文最讲究的人,可是他的诗竭力炼字琢句,而语气不贯,意思不达。”^①叶适虽然是“四灵”的精神导师,但钱先生未选其诗。“四灵”诗“一首也难得完整”^②,故钱先生也评价不高。

其四,体格。《宋诗选注》秦观简评说“秦观的诗内容上比较贫薄,气魄也显得狭小”,《容安馆札记》卷一评价秦观诗说:“少游诗心思不深,边幅颇窘,以较东坡之气体浑灏,山谷之骨格峭奇,便成小家。”^③所谓“边幅”以布幅大小喻指诗境之大小,即审美格局,“边幅颇窘”即其诗的美感格局狭小,诗境小则力量就小,所谓气魄狭小即谓此。苏轼之“气体浑灏”是以水体喻诗境,谓审美空间之浩大,黄庭坚以思理深刻呈现为诗境的峭拔奇异,此两境界气魄力量俱大。钱先生称“四灵”“诗情诗意都枯窘贫薄”^④,颇类乎秦观之“内容贫薄”、“边幅颇窘”而尤甚,乃是“彼此面貌极少差异的小家”^⑤。“四灵”师法的晚唐诗人贾岛、姚合也是“意境非常淡薄而琐碎的诗人”。^⑥宋初的晚唐体诗人如“九僧”、林逋等也都受贾岛、姚合的影响,“用一种细碎小巧的笔法来写清苦而又幽静的隐居生涯”^⑦,以钱先生的标准看,也是窘于边幅的小家。以上评价皆涉风格层面之问题,以钱先生所言,风格有高下之分,大家、小家之别,以格局大气魄大者为大家,格局小气魄小者为小家。小家、大家固然都可以为“好诗”,但“好”的层级则有区别。

其五、修辞技巧。《宋诗选注》批评苏舜钦“修辞上也常犯粗糙生硬的毛病”^⑧,肯定王安石比欧阳修“更讲究修词的技巧”^⑨,其选王安石《书湖阴先生壁》及《泊船瓜洲》二诗即以之作为“修辞技巧的有名例子”,钱先生在二诗注释中加以解说与评论。前诗“一水护田将绿绕,两山排闥送青来”,“护田”、“排闥”既属对偶,也是用事,且史对史,汉人语对汉人语,即对偶的来历出处相同,同时用事又不使人觉。后诗“春风又绿江南岸”乃是炼字的典范,不过钱先生指出,此种句法亦见于唐诗。^⑩钱锺书指

① 钱锺书《宋诗选注》,第357页。

② 钱锺书《宋诗选注》,第356页。

③ 钱锺书《容安馆札记》卷一·第二百五十一则,北京:商务印书馆2003年版,第405页。

④ 钱锺书《宋诗选注》,第356页。

⑤ 钱锺书《宋诗选注》,第355页。

⑥ 钱锺书《宋诗选注》,第356页。

⑦ 钱锺书《宋诗选注》,第16页。

⑧ 钱锺书《宋诗选注》,第34页。

⑨ 钱锺书《宋诗选注》,第65页。

⑩ 钱锺书《宋诗选注》,第75-76页。

出苏轼诗的大特色之一是“比喻的丰富、新鲜和贴切”，并对这种修辞方式的特征与历史作了跨文类的解说，且置于比较文学的视野中，谓其相当于“西洋人所称道的莎士比亚式的比喻”。《宋诗选注》所选苏氏《和子由澠池怀旧》即其“有名譬喻”之代表作。^①

钱先生批评“秦观的诗内容上比较贫薄”，但肯定其“修词却非常精致”，“只要看李廌《师友谈记》里记载他讲怎样写律赋的许多话，就知道他对文字的琢磨工夫多少细密”，这种细密的工夫也体现在诗的创作上，古人评其“铢两不差，非秤子上秤来，乃算子上算来”，即指此而言。在钱锺书看来，诗与词的修辞具有文体上的差异。柳永诗句“敲点匀净”，“常常落纤巧”，而修词技术上的纤细乃是词的特征，因而古人批评柳永“智巧短钉，只如填词”，说他“诗如词”、“诗似小词”，后来金国人批评他的诗是“妇人语”、“女郎诗”，南宋人说他的诗“如时女游春，终伤婉弱”，正是为此。“时女游春”的诗境未必不好，但却属诗中的小家。^②

其六、神韵。《谈艺录》引郑朝宗“神韵乃诗中最高境界”之说，称“余亦谓然”；又云：“无神韵，非好诗”^③。钱先生说：“诗者，艺之取资于文字者也。文字有声，诗得之为调为律；文字有义，诗得之以俾色揣称者，为象为藻，以写心宣志者，为意为情。及夫调有弦外之遗音，语有言表之馀味，则神韵盎然出焉。”^④其《谈中国诗》说：

爱伦·坡主张诗的篇幅愈短愈妙，“长诗”这个名称压根儿是自相矛盾，最长的诗不能需要半点钟以上的阅读。……中国诗是文艺欣赏里的闪电战，平均不过二三分钟。比了西洋的中篇诗，中国长诗也只是声韵里面的轻燕剪掠（short swallow flights of song）。……比着西洋的诗人，中国诗人祇能算是樱桃核跟二寸象牙方块的雕刻者。不过，简短的诗可以有悠远的意味，收缩并不妨碍延长，仿佛我们要看得远些，每把眉眼颦蹙。外国的短诗贵乎尖刻斩截（epigrammatic point）。中国诗人要使你从“易尽”里望见了“无垠”（make the infinitesimal a window on the infinite）。^⑤

“易尽”中望见“无垠”，正如弦外遗音、言表馀味，乃所谓含蓄，或富于暗示（suggestiveness），正是神韵的根源所在，亦即外国人认为此乃中国诗的普遍特征。^⑥钱锺书指出，“神韵非诗品中之一品，而为各品之恰当好处，至善至美。”^⑦虽然神韵为好诗之要素，然具体到诗歌史，诗人作品所含神韵之多少高下乃有分别。就时代而言，唐诗“以丰神情韵擅长”（《谈艺录》），“宋诗几无暗示性”（In the Sung poetry one finds very little of that suggestiveness），^⑧亦即乏神韵。即以唐诗而论，神韵派以王孟为代表，只是唐诗传统之一派，“在旧诗史上算不得正宗”^⑨，而杜诗传统则为正宗。不过旧诗史的价值并不等于

① 钱锺书《宋诗选注》，第99-100页、第103页。

② 钱锺书《宋诗选注》，第122-123页。

③ 钱锺书《谈艺录·第六则》，第108页。

④ 钱锺书《谈艺录·第六则》，第110页。

⑤ 钱锺书《人生边上的边上》，第98页。

⑥ 钱锺书《中国诗与中国画》，收入钱锺书《七缀集》，第15页。

⑦ 钱锺书《谈艺录·第六则》，第109页。

⑧ Foreword to the Prose-poetry of Su Tung-P'o, 钱锺书《钱锺书英文文集》，第46页。

⑨ 钱锺书《中国诗与中国画》，收入钱锺书《七缀集》，第22页。

钱锺书的价值标准。从诗体的角度说，绝句正是中国古诗篇幅短小而意味悠远特征的典型代表，乃神韵的体现。《宋诗选注》多选绝句，此其原因之一。

其七、创造性。《中国文学小史序论》谓“文学批评阐扬其创辟之特长”，^①创辟包括意境、词句、手法等各个层面。《谈艺录》批评陆游“放翁多文为富，而意境实眇变化。古来大家，心思句法，复出重见，无如渠之多者”^②，即立足于创辟的评价。《宋诗选注》从比较文学的观点把宋诗的缺点看作是古典主义的流弊。其序中云：

偏重形式的古典主义还有个流弊：把诗人变成领有营业执照的盗贼，不管是巧取还是豪夺，是江洋大盗还是偷鸡贼，是西昆体那样认准了一家去打劫，还是像江西派那样挨门排户大小小人家都去光顾。这可以说是宋诗——不妨还添上宋词——给我们的大教训，也可以说是整个旧诗词的演变里包含的大教训。

正因如此，他说：“大模大样的仿照前人的假古董不选，把前人的词意改头换面而绝无增进的旧货充新也不选。”如寇准诗，陈衍《宋诗精华录》选一首，即《春日登楼怀归》：“高楼聊引望，杳杳一川平。野水无人渡，孤舟尽日横。荒村生断霭，古寺语流莺。旧业遥清渭，沉思忽自惊。”陈衍评说：“第二联用韦苏州语极自然。”钱先生未选此诗，而在寇准小传中说：“他的名作《春日登楼怀归》里传诵的‘野水无人渡，孤舟尽日横’，也只是把韦应物《滁州西涧》的‘野渡无人舟自横’一句扩大为一联。他的七言绝诗比较不依傍前人，最有韵味。”^③这实是与陈衍对话。钱先生说李觏诗“意思和词句往往都很奇特，跟王令的诗算得宋代在语言上最创辟的两家”^④。他选《获稻》除了内容表现民生疾苦外，意思上的新颖是原因之一。其中“餧妇念儿啼，逢人不敢立”两句，钱先生注云：“要赶回家去照管孩子，路上不敢跟人搭话。这一点细密的观察在旁人这类诗里还没见过。”^⑤他也选了《苦雨初霁》：“积阴为患恐沉绵，革去方惊造化权。天放旧光还日月，地将浓秀与山川。泥途渐少车声活，林薄初干果味全。寄语残云好知足，莫依河汉更油然。”在注中评论说：“李觏用字喜欢标新立异”，而以此诗中“革”字、“活”字、“全”字为例证。这表明他选此诗正是的重要原因正是此诗在用字上的创辟。他选吴涛《绝句》：“游子春衫已试单，桃花飞尽野梅酸。怪来一夜蛙声歇，又作东风十日寒。”认为此诗“写春深夏浅、乍暖忽寒的情味，倒是极新颖的”^⑥。

钱先生努力发明宋诗的创辟之长，目光独到。如林逋诗，钱先生不选历来传诵的《梅花》，不标举“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”“雪后园林才半树，水边篱落忽横枝”的名句，而独选《孤山寺端上人房写望》，表彰其“阴沉画轴林间寺，零落棋枰葑上田”的“两个比喻”，并在注释中列举此两句对后来诗人的影响。^⑦如果就诗境上说，后一联固然不能与前两联相比，但钱先生所重的是后联比喻的新颖。

① 钱锺书《中国文学小史序论》，收入钱锺书《人生边上的边上》，第29页。

② 钱锺书《谈艺录》，第321页。

③ 钱锺书《宋诗选注》，第14页。

④ 钱锺书《宋诗选注》，第50页。

⑤ 钱锺书《宋诗选注》，第52页。

⑥ 钱锺书《宋诗选注》，第238页—239页。

⑦ 钱锺书《宋诗选注》，第17页。

诗歌的构成元素众多，而“好诗”有某一元素之“好”，某些元素之“好”，所有元素之“好”，因而“好”也有多少的分别，层次的差异，诗歌的价值遂千差万别。诗歌之构成元素呈现在体格上往往有多重特征，其中某方面可能符合“好诗”标准，但另一方面不合标准。如宋诗之议论说理，呈现在风格层面具有筋骨肌理，钱先生肯定此为宋诗之长，但其短是不含蓄，缺乏神韵。宋诗之用典，其长处在于体格典雅，其短处在晦涩。整体而言，情意的直接性与表达的不隔是《宋诗选注》选诗的基本标准，这两条是钱先生所一贯主张的“好诗”的条件，也符合当时文学来源于生活、文学的人民性的意识形态律令。基于上述标准，《宋诗选注》贬抑了黄庭坚及江西诗派的作品，而肯定了陆游、杨万里一系的作品。在钱先生看来，陆游、杨万里也代表了宋诗的特征，可谓“好诗”与“宋体”的统一。

钱锺书称，《宋诗选注》“既没有鲜明地反映当时学术界的‘正确’指导思想，也不爽朗地显露个人在诗歌里的衷心嗜好”，“我以为可选的诗往往不能选进去，而我以为不必选的诗倒选进去了”^①。换个角度说，钱先生试图在学术界的“指导思想”与个人的“衷心嗜好”之间达成妥协。《宋诗选注》在进行三重对话：一是与当时意识形态对话，二是与诗学传统，尤其是同光派诗学对话，三是与西方文论对话。这些对话虽然不够“鲜明”、“爽朗”，但依然脉络可寻。

Between Time and Style: On Qian Zhongshu's *Notes to Selected Poems in Song Dynasty*

Zhang Jian

(Department of Chinese Language & Literature, Chinese University of Hong Kong, Hong Kong)

ABSTRACT: *Notes to Selected Poems in Song Dynasty* is a product of the special historical circumstance. Arranged to select and edit the poems in the Song Dynasty, Qian Zhongshu had high self-confidence about his insights of Chinese poetry and poetics and attempted to express his thought in the book as much possible as he can, although he had no freedom of expression under strict rules of the ideology of that time. While consisting with the ideology on the general literary principles, Qian manifested his poetic views through the comments on poets and notes to poems. He argued that historical epithets of poetry mean chronologically and critically, the division of Tang and Song of Chinese poetry refers to types of style. He also explored and reconstructed the history of Song poetry in the sense of style. The book also demonstrates Qian's aesthetic view on poetry when he selected poems according to the universal standards of "good poems".

Keywords: Qian Zhongshu, Song poems, "good poems", time, style

① 钱锺书《宋诗选注》，第477页。