

人在学术的大环境下，一定会受到积极的影响，但有时也受负面影响，甚至是阻碍。叶嘉莹先生那一辈的部分学者亦有过从这些负面影响和阻碍中突围的经历，这些既帮助他们完成学术上的辉煌，也带来不少非议，其实都正常不过。我无意歌颂，也无意辩护，只想以词学为例，看看叶先生如何从两种负面影响和一种阻碍中突围，完成其学术使命。或许，这是客观评价她学术的一个前提。



《迦陵论诗丛稿》

叶嘉莹先生的学术突围

那一辈学者没有选择，初涉学术就被裹挟进一个特殊环境。时代矫枉过正地反对传统，如同婴儿跟着洗澡水被一起泼掉。词学在这大环境中处境极为不利。我认为常州派是词学发展的巅峰，但他们的主旨和采取的策略都已无法被时代理解。张惠言的策略是将“《诗》之比兴，变风之义，骚人之歌”（《词选序》），比附于艳体小词。这实在是个很不讨好的方式，封建道德统帅美学正是时代所猛烈抨击的。其实张惠言却有极大的洞见。艳体小词处在社会道德的最边缘，不像《诗经》的恋歌可以附着在社会伦理关系上，似乎孤悬在人伦之外。由之传达“贤人君子幽约怨悱不能自言之情”（《词选序》），就和道德的功利性划开了几乎所有的关联。于是摆落一切政治功能的无功利道德突显了，文艺因此具有了哲学性，儒家诗教的真实意义同时展现。这是儒学探求了千余年未曾达到的目标，难怪谭献对此兴奋莫名：“向之未有得于诗者，今遂有得于词。”（《复堂词话》）可在那个时代，儒学不是要被痛打的落水狗吗？更加不利的是，深受常州派影响的晚清词学，遗老色彩太重，妥妥成了陈刍狗。一位年轻作者的词话渐受追捧，其批评了常州派、蔑视了晚清诸家，再加上带来了西洋理论，尽管词学来说我为其专业性有待商榷，但当时的学术环境水乳交融。这就是王国维的《人间词话》。

坦率说，《人间词话》对以“思索安排”（叶先生论周邦彦词的说法）为基本艺术法则的南宋慢词，无法理解。王国维自己说：“北宋喜同叔、永叔、子瞻、二游而不喜美成，南宋只爱稼轩一人，而最恶梦窗、玉田。”（《词辨》批语）晚清诸家无不重视南宋慢词，以之为专业性的表率，王国维如此直言近于挑衅。在《人间词话》里，这种态度隐藏在那个著名的“隔”字背后：“诸家写景之病，皆在一‘隔’字。北宋风流，渡江遂绝。”（《人间词话》）为什么敢于把自己的不专业表现得如此理直气壮？这仍是时代矫枉过正地反对传统在他身上的一个体现。另外，这个态度倒是更倾向常州派。“思索安排”的法则过于偏重形式，容易沦为“游词”（这是常州派的金应

珪在《词选后序》里对南宋慢词一脉末流的批评术语），于是丧失了词的内在品质。张惠言重视这种品质，王国维同样重视。但他们依赖的思想资源不同，张惠言取之于儒学，王国维取之于西洋哲学。从王国维的《论理性》《释理》两文中，可见他对儒学缺乏真正的理解。但他并不从内容上攻击，而是利用了张惠言一个显见的表述缺陷。这个缺陷便是仍以政治化功利化的语言表述超越了政治化功利化的道德，从而导致重陷旧局。但张惠言实在很无奈，毕竟首次面临一个新问题，他没能找到恰当的表达方式。后来的常州派词学家表示了理解，陈廷焯“规模虽隘，门墙自高”（《白雨斋词话》卷一）的说法可谓持平。王国维“固哉皋文之为词也”“深文罗织”（《人间词话》）这样激烈的指责，实在说不上“理解之同情”（陈寅恪《冯友兰中国哲学史上册审查报告》）。其实，张惠言的缺点早已为常州派自己弥补，这就是周济作出的贡献，他改变了那种政治化功利化的表述方式。周济的表述很睿智：“初学词求有寄托，有寄托则表里相宣，然成格调求无寄托，无寄托则指事类情，仁者见仁，知者见知。”（《介存斋论词杂著》）这样把两面都抓住了，“有寄托”肯定了张惠言强调的内在品质，“无寄托”开启了超越功利性的新表述方式。王国维自己没法表述得如此完美，有意无意地沿袭了周济。但沿袭的不过是方法，内容却不同。王国维的词学理论集中表现在“境界”说里，不过“境界”说本身非常驳杂，容纳了很多未能统一的因素。其中有三层含义值得注意。第一层大概原本是主要的，但王国维似乎并不很重视。这就是他借用严羽“兴趣”说指出的那种美，所谓“羚羊挂角，无迹可求”。不过严羽意指的是盛唐人包含了这种美的一个更丰富的美学现象，王士禛的“神韵”说则单纯只指这种美了。所以王士禛比严羽显得狭隘，他欣赏的并非全部盛唐而主要是王维。王国维借用叔本华美学“美之知识，实念之知识”（《叔本华之哲学及其教育学说》，做了学理的阐释，既比严羽明晰，也比王士禛全面。他还说：“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。”（《人间词话》）而王士禛只认识到景物。可以说，这种美虽并不陌生，但王国维借助德国古典美学

资源完成了明确的学理阐述，功不可没。不过，既说“词以境界为最上”（《人间词话》），这种美学竟占据不了词中最上的位置，王国维仍需继续深入。于是在他最喜爱的叔本华的独特哲学中找到了比那种美更终极的东西，成为“境界”的第二层含义。王国维走得很快，直达叔本华哲学的最深处：“意志的整个现象取消了，这些现象的普遍形式时间与空间，它们的最后的基本形式主体与客体也都取消了。没有意志，也就没有表象，没有世界。于是留在我们之前的，怎么说也只是无（德语：Nichts）了。”（《作为意志和表象的世界》）王国维对无功利道德从无体认，却对无功利审美别具会心，这个“无”正是带着消极意味的纯粹审美心理，被他一眼觑定。当然也是后来虚无主义的重要来源之一，符合王国维的时代大环境，理所当然地成为他最钟爱的“境界”。李煜的词境最符合这层含义，因此在《人间词话》中得到最高评价，就完全不难理解了。“境界”的第三层含义，比如评论李璟词“大有众芳芜秽、美人迟暮之感”，晏殊、柳永、辛弃疾词为“成大事业、大学问者必经”的“三种境界”，（《人间词话》）则可看作是对周济词学有意无意地沿袭，或者说让步。本来这一层和前两层并非同类的审美概念，不过在“言有尽而意无穷”这点上一致而已。但做出这点儿让步，就给“境界”说留下更大的被接受空间，其实非常关键。但“无”成为终极性之所在，而非道德，这毕竟是王国维的主要内容，因此哲学上终欠一层，也就理解不了张惠言的深度。康德将美作为向善的过渡，常州派与之一致，即使以西洋哲学来衡量，王国维也落在下风。

叶先生面临的第二种学术大环境，负面影响小很多，她的突围也简劲利落。甚至可以说，给了她更多有利的积极影响。那是上世纪60年代，先生前往北美任教，一直到上世纪八九十年代，西方新的文艺思潮从海外风行到大陆。无论是在北美，还是后来回到中国，具有学术敏感的她自然必须应对，何况又早得风气之先。因此，她一直被看作以中西比较方法研究中国古典文学的代表人物，给她带来很大的声誉。但我并不认为她在这方面的努力值得被高估，一来这对她也是个全新的挑战，那些形形色色的新理论她没有精力做出彻底的理解，毕竟她无意成为文艺学的专家；二来现代文艺思潮偏重方法，往往忽视终极性的大问题，精致有余格局却捉狭，比起叔本华都远远不及。因此对于这些思潮，只可利用来作枝节上的小修补，却不宜全盘移植。叶先生对此一直是清醒的，但她读者却未必，他们震慑于西方的学术霸权强势，对那些理论津津称赞。如此看待先生方面的研究，真令人有买椟还珠之叹，可看作一种负面影响。先生很快感到这个负面影响，作出策略性改变，毅然甩脱西方理论的生硬外壳，将之化入中国固有的理论中。温庭筠和韦庄，作为常州派最推崇的作者，并不太受王国维青睐，先生借鉴西方现代文艺理论以“双重性别”和“双重语境”说论证了常州派的合理性，“双重性别”说提出较早，利用女性主义文学理论痕迹较

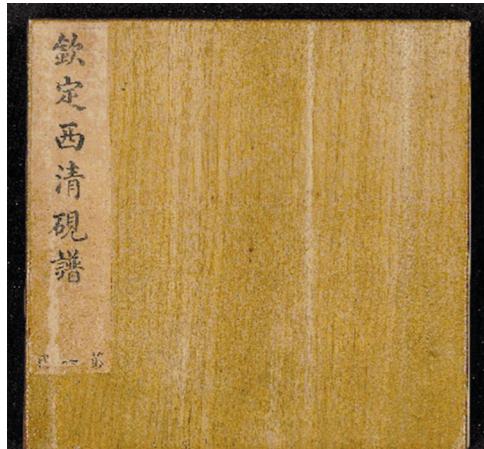
显，她引用美国西北大学教授劳伦斯·利普金《弃妇与诗歌传统》（1988年）的观点，认为“男女两性因地位与心态不同，故男子难于自言其挫辱被弃，乃使得男性诗人不得不假借女性之口以抒写其失意之情”，在中国传统社会的“三纲”中君臣和男女之间具有对应关系，逐臣和弃妇的伦理地位与感情心态之间往往自然构成呼应，“所以利普金氏所提出的男性诗人内心中所隐含的‘弃妇’之心态，遂在中国旧社会的特殊伦理关系中，形成了诗歌中以弃妇或思妇为主题而却饱含象喻之潜能的一个重要的传统。”（《论词学中之困惑与花间词之女性叙述及其影响》）但在提出“双重语境”说的时候，她将诠释学理论和周济词学做了完美结合，指出“南唐之词与西蜀之词原来确实有一种共同的美感特质，那就是其词作之佳者，往往在其表面所写的相思怨别之情以外，还同时蕴含着大时代之世变的一种忧惧与哀伤之感。”（《论词学之美感特质之形成及词学家对此种特质之反思与世变之关系》）这不仅是周济“词史”论的一个现代理论的翻版，而且全文没有一处来自西方理论的直接引文，直是化境。长期的学术训练，让先生迅速从现代西方文艺思潮的负面环境中突围而出，她得鱼忘筌地使用着那些方法，使词学完成了和现代西方理论的对话，这才是应该被高估的。

叶先生学术声望愈隆之际，却遭到当代大陆学界一部分学者强劲的阻碍势力，这也并不少理解。中国当代过度推崇乾嘉考据式的学术，并从历史学领域转向哲学、文学领域，逐渐显出不利的趋势。本应高扬人的主观精神的文学，沦为以实证方法肥梳文学材料，以绝对客观态度考据文学思想，为己之学终为稻粱之谋取代；二来现代文艺思潮偏重方法，往往忽视终极性的大问题，精致有余格局却捉狭，比起叔本华都远远不及。因此对于这些思潮，只可利用来作枝节上的小修补，却不宜全盘移植。叶先生对此一直是清醒的，但她读者却未必，他们震慑于西方的学术霸权强势，对那些理论津津称赞。如此看待先生方面的研究，真令人有买椟还珠之叹，可看作一种负面影响。先生很快感到这个负面影响，作出策略性改变，毅然甩脱西方理论的生硬外壳，将之化入中国固有的理论中。温庭筠和韦庄，作为常州派最推崇的作者，并不太受王国维青睐，先生借鉴西方现代文艺理论以“双重性别”和“双重语境”说论证了常州派的合理性，“双重性别”说提出较早，利用女性主义文学理论痕迹较

（作者是华东师范大学哲学系副教授）

帝王雅好与砚学经典： 论《西清砚谱》的诞生

□ 林欢 龙丽朵



故宫藏《西清砚谱》书样，乾隆四十三年（1778年）内府抄本 本文作者供图

2024年，某拍卖机构售出一方“宋澄泥直方砚”。此方砚台曾记录于《西清砚谱》卷4，此次重现于世，惊动四方。

关于《西清砚谱》

说起《西清砚谱》的编纂背景，第一，源于紫禁城宁寿宫的重建完工（即今故宫珍宝馆）。宁寿宫中，与之直接相关的是有关新书房的命名问题、书房名称与书房陈设（宝贝）之间的关系。

宁寿宫重建于1771—1776年。正如乾隆皇帝弘历“予构筑养性殿于宁寿宫，以为倦勤后寝兴之所”所言，修筑宁寿宫的目的是为其践行已诺，在登基六十年归政后寻一个寄情山水、读书养性的去处。故有了“遂初堂”“禊赏亭”“倦勤斋”等宁寿宫花园（乾隆花园）中各处殿堂屋宇的命名。

弘历痴爱读书，素以拥有书屋众多为傲。关于书屋，他首先思考的是如何打理、建设、命名。关于书房陈设，早在宁寿宫重建之前，弘历便以养心殿三希堂书房所藏三件宝物：王羲之的《快雪时晴帖》、王献之的《中秋帖》和王珣的《伯远帖》来表达“士希贤，贤希圣，圣希天”的寓意。因而在新建的宁寿宫及皇家宫苑各处书房中，皆藏有极具政治象征意义的文化藏品，如重华宫藏宋澄泥石函砚、翠云馆藏汉铜雀瓦砚（现台北故宫博物院藏）、漱芳斋藏宋澄泥虎符砚、浴殿藏宋中岳外史端石砚、长春园淳化轩藏仿古六砚等。

第二，是关于砚的部分。当时大量官藏砚台需要整理。另外，部分书房的陈设中也缺少砚台，需要添置。清乾隆四十三年（1778年），弘历命于敏中、梁国治、王杰、董诰、钱汝成、曹文埴、金士松、陈孝泳等八人，将内府所藏诸多砚台进行整理，对精心挑选出的240方进行一一图绘及加以说明。绘图人包括门应兆等。

《西清砚谱》中的“西清”，录典故多重。一引（汉）司马相如《上林赋》：“青龙蚴（yòu）螺（lú）于东厢，象舆婉甸（dàn）于西清。”此“西清”即为“宫禁燕闲之地也。”二引（五代宋初）徐铉《茱萸诗》：“长和菊花酒，高宴奉西清。”指帝王宫内游宴之处。三引（清）赵翼《辰州吊诸桐屿》：“我来东

道谁为主，君在西清最有声。”指清代宫廷内南书房。另还有“西清”之地，是指编纂类书工作的处所。

《西清砚谱》书前有清乾隆戊戌年（1778年）御制西清砚谱序，序言首页框栏处钤“乾隆御览”之玺。序后为欽定西清砚谱凡例、欽定西清砚谱目录。全书共收录砚台240方，正谱即前21卷为200方，图464幅；附录部分即后3卷为40方，图108幅；该砚谱卷1至卷6所载皆属陶砚，上起汉末央官东阁瓦砚，下至清初所澄泥四直砚，其中汉代砚为11方，魏砚为1方，唐砚为4方，宋砚为27方，元砚为3方，明砚为1方，清初台石方砚为8方，在该6卷所收录陶砚中，又有瓦砚、砖砚及澄泥砚之分；卷7至卷21所载皆属石砚，上起晋王廩（xīn）壁水暖砚，下至清朱舞尊井田砚，其中所收录晋砚为2方，唐砚为3方，宋砚为65方，元砚为4方，明砚为10方，清初之砚则为60方。该15卷的石砚种类中又有端砚、歙砚、洮河砚等。

自卷22至卷24为附录，附录中砚台种类更为繁多，有松花石砚、紫金石砚、驼峰砚、红丝石砚、澄泥砚等。还有一些部分精美砚台因无法确认其年代归属，亦被列入附录中。

乾隆对于内廷藏砚的整理

对内廷藏砚的整理，首先是清点分类。

1. 清点分类：

第一是陶质砚，含秦汉砖瓦砚、澄泥砚等。乾隆后期，文人尤爱此类砚台。清朝流行行板形仿古砚。乾隆三十年至五十五年，盛行苏州造澄泥砚，题材以仿古六砚和虎符砚为主。

第二是石质砚。主要是四大名砚。但四大名砚在不同时期分为不同材质。唐宋时期为“端砚、歙砚、洮河砚、红丝砚或澄泥砚”，清代为“端砚、歙砚、松花石砚、澄泥砚”。其中，砚石的命名包含三种：第一是以所在行政区域命名，如端州（广东肇庆斧柯山）、歙州（江西婺源龙尾山）等；第二是以流经的河流命名，如端溪、洮河、松花江等；第三是以制作方法命名，如澄泥等。

第三是旧砚及明砚。包含清宫旧藏中明代宫廷用砚，即“旧砚”及明代文人所用“明砚”。分类后就是划定等级。以汉瓦

陶质砚为头等砚（对帝王有警示作用），以石质砚为次等砚（因宋徽宗为弘历所不喜，故即使石质优良亦被列为此等），以玉、瓷质砚和其他为再次等砚，最后还有御用的朱、墨砚等。

2. 处置方式：

第一，划定等级重新盛装：（1）头等砚用红雕漆箱盛装；（2）一般“古砚”和“旧砚”用鸂鶒（xī chí）（鸡翅）木箱盛装；（3）未配箱的乾隆新制松花石砚与其它砚台，以紫檀匣直接盛装。

第二，是“收拾”。措施主要包括粘补、描金、局部改型、复制重做等内容。其中，“收拾”之补制，属于“收拾”中的高级层次。由于皇帝对砚的消耗与缺损问题表示不满，如遇到有盒无砚的情况，需要另外配砚以补充砚匣，或文具多宝格内有余空间。此时工匠们需要另外制作新砚，或用旧存或新制砚模将前朝缺失的旧砚补齐。

第三，是“毁做（造）”，如澄泥砚中“此澄泥砚性软，系新澄泥，颜色旧意成做，用此澄泥加磁面等毁造，经火可坚硬仿旧等情……”，因性软、色旧等原因，毁掉重做。

第四，是“变价”。较差的砚台可送出宫进行售卖。

3. 制作新砚：

制作新砚主要是指制作松花石砚和苏州澄泥砚摆放于各行宫中。值得一提的是，许多新砚形制仿了古砚。经研究考古出土材料可知，许多仿制的古砚与同时期的考古出土砚形制难以匹配，如仿汉代海天初月砚、仿唐澄泥八棱砚等，都难以在同时代的出土砚台上找到类似的形制。砚台的形制变化中，一个很重要的标志就是砚池的出现。从秦汉至晋南朝再至隋唐，因纸张改进、幅度增大，致使砚发展出砚池，便于贮藏更多墨汁，以便于大量抄写的需要。隋代及初唐时期多足砚，辟雍砚盛行。按照是否有砚池，可大致判断砚的年代，故可推断部分《西清砚谱》砚台为仿制的新砚。

4. 砚的去向：

《西清砚谱》著录240方砚的分布状况，为紫禁城各宫殿87方；无固定位置108方；皇子10方；南海、圆明园、长春园以及热河等处宫殿35方。现在，已知下落的是台北故宫博物院95方；故宫博物院43方；国家博物馆1方；天

津博物馆1方；其他流散100方。

《西清砚谱》著录砚的特点

按《西清砚谱》著录砚的特点，可归纳四点：

第一，是陈设与使用价值。如宁寿宫藏宋合璧端砚、汉铜雀瓦砚（台北故宫博物院藏）等；养性殿藏宋米芾远岫奇峰砚、宋文天祥玉带生砚（台北故宫博物院藏）；乐寿堂藏仿宋宣和梁苑雕龙砚、寻芳书屋藏宋澄泥石函砚、延趣楼藏汉砖虎符砚等。

第二，是材质复古与形制仿古的时代特点。清代在砚材的种类、工艺技术、装饰纹样上都有很多创新之处。雕刻技艺达到新高峰，进而形成粤派、浙派、苏派三大派别。整体风格从古朴走向华丽，从实用性走向欣赏性、艺术性、陈设性。但仍有不少部分继承了宋代砚台的外在形态造型，仍以长方形为主，表现为敦实、厚重、朴素，无个性张扬之举。形体上讲究简洁流畅，无繁杂装饰，少有起伏变化较大的雕饰。风格上端庄肃穆，沉稳典雅。这反映了受宋明理学所倡导的简洁典雅文化思潮影响，体现了当时高级文人阶层的审美取向。

第三，有文房之至的属性。帝王以文房直接亲近文人，以示君子共情、喜好读书，以此巩固统治。砚被比作君子共情之物，如《御制后澄泥四直砚铭》写道：“席上珍，文房佐……光内韫，德外播……坤六二，直方大。”同时，亦用作表达纳吉祝福、劝勉、警戒等愿望。

通过砚还可引申出更深一层含义，即弘历以砚为题，提倡所谓的“天道规矩”，并要求臣民严格遵守。如《仿唐八棱澄泥砚铭》所载：“一规内涵八棱砥……”，砚台的制作与日月天地一样，需要接受自然规律的约束，代表了天道轮回。

因此，砚台被赋予了警示的意义，用以对君臣属下的行为规范加以约束。

总而言之，作为清宫旧藏砚中最精华的部分，弘历汇集了当时最好的原料、最好的工匠、最精湛的雕刻技艺、最经典的造型和图案，试图以此建立一种文化权威，从而巩固其封建统治。而其“无意”中打造的文房用品汇编——《西清砚谱》，在日后二百年时间中，成为中国制砚史的经典真假，則留与众人分说。

[作者林欢是故宫博物院研究馆员；龙丽朵是广州市文物考古研究院（南汉二陵博物馆）“砚遇岭南——广东地区出土砚文物与砚文化展”策展人]

