

# 论“势”：中古时期的经典解释与文学批评

徐亦然

**内容提要** “势”作为文学批评概念，并非直接指陈文本对象，而是表述了对诗文内在趋势的经验。《文心雕龙》将“势”提炼于“体”，意指由具体文法形成整体风格的趋向。南北朝初唐的佛学与经学解释，将“势”运用于文义结构的分析，与文学“势”论的转变关联密切。初唐文论言“势”着眼于章段系连，唐五代诗格论“势”聚焦在诗意营构，“势”概念形成了相对稳定的批评内涵。“势”的概念流变反映着中古经典解释与文学批评的深度交织，并且表明古代文学批评研究应当尝试回向一种经验性的理论基点。

**关键词** 势；转势说法；作文之体；概念史；经验性

## 引言

“势”是中国古代文学批评中的重要概念。先秦时期，“势”已具备特定的学理意涵；东汉以降，“势”先后成为书法、文学、绘画等领域的批评术语；南朝刘勰《文心雕龙》对“势”有专篇阐论，将之与文体风格相系；初唐文论转用以探讨文章布局，唐五代诗格又从中归纳诗法规范，并有“势者，诗之力也，如物有势，即无往不克”之评<sup>①</sup>。此后“势”概念广泛沿用于诗论、文论以及小说、戏曲评点，清初王夫之更标举云“势者，意中之神理也”<sup>②</sup>。可以说，“势”概念的使用几乎贯通了整个传统批评史，并且占据着相当关键的理论位置。

然而，“势”具有多元的文本指涉和复杂的历史流变，其来源、转化及内涵尚未得到充分解释。学界以往的探讨，或追溯至战国诸子，或旁证以书画理论，或抉发“势”论与佛教的联系，对于“势”概念的具体所指，提出了风格、句法、意脉等诸多角度的诠释，始终歧解纷呈、莫衷一是<sup>③</sup>。文献不足，固然是无法回避的现实困难，更为深层的理论问题则在于，“势”的概念内涵为何发生转变？一种多义且变动的批评概念，要怎样获得整全的理解？进一步，批评概念的解释，究竟意味着解释什么？

事实上，先行研究较少注意到，南北朝隋唐的佛典注释与经学义疏保存了大量的文“势”解读，与文学批评中的“势”论具有直接关联，能够为“势”概念提供更为准确、完整的解释途径。同时，“势”概念在经典解释与文学批评中的使用表明，其作为趋势、态势的基本“语义”未曾改变，是其

① 张伯伟：《全唐五代诗格汇考》，凤凰出版社2002年版，第434页。

② 王夫之著，戴鸿森笺注：《姜斋诗话笺注》卷2，上海古籍出版社2012年版，第48页。

③ 代表性的观点，如涂光社认为“刘勰论‘势’侧重于文学语言的风格特征，强调须与其内容相适应”，“唐宋人的‘诗势’则强调句法的前后安排和构结意象的艺术匠心”。涂光社：《势与中国艺术》，中国人民大学出版社1990年版，第202页。张伯伟认为晚唐五代诗“势”论述针对的是“诗歌创作中的句法问题”，后者“指的是由上下两句在内容上或表现手法上的互补、相反或对立所形成的‘张力’”。张伯伟：《禅与诗学》，浙江人民出版社1992年版，第22页。巩本栋则提出诗“势”所论，是“诗歌的运意用思和意脉的流转变”。巩本栋：《唐五代诗格中的“势”论新探》，《唐代文学研究》第10辑，广西师范大学出版社2004年版，第594—600页。

“语用”覆盖了自字句、章段至风格的丰富文本层次。古代文论研究习用的“多义性”诠释，以及历史语义学式的概念考索，在此都显示出局限甚至错位，一种理论眼光的转换显得尤为必要：“势”，并非直接指陈文本对象，而是首先表述了一种文学经验。既往研究试图通过“是什么”来把握的概念内涵，其实恰恰存在于“势”的“如何”被使用，亦即概念与文本如何在批评实践中建立连结。

基于上述思路，本文将利用经典解释与文学批评文献的相互比照，勾勒“势”概念自南朝至唐五代的流变轨迹，展现中古批评史与解释史的交织图景，并希望借助一种典型概念的新诠，尝试提出对中国古代文学批评研究的学理思考。

## 一 《文心雕龙》的“势”论内涵

“势”在先秦典籍中既可以指涉自然山川的走势，又构成了权势、位势、形势等学理概念<sup>①</sup>。综观战国秦汉文献，诸家“势”论具有明显的共性：第一，事物因其所处位置、状态而产生倾向、趋势，所以“势”寓于“形”，学理之“势”常借助物象之“势”加以譬况，如《孙子兵法·虚实》云“兵无常势，水无常形”<sup>②</sup>，《势》篇又云“善战人之势，如转圆石于千仞之山者，势也”<sup>③</sup>。第二，“势”具有自然而无形的力量，如能顺应、把握事物之“势”，则可以达到执少御众、无往不利的效用。《韩非子·观行》即主张“因可势，求易道，故用力寡而功名立”<sup>④</sup>，此种法术归本于黄老的旨趣，亦见《文子》《淮南子》等书。先秦以来，“势”的基本语义是趋向、态势，汉人又以“力”训解，如虞翻注《周易·坤·象辞》“地势坤”<sup>⑤</sup>，高诱注《淮南子·修务》“各有其自然之势”，皆云“势，力也”<sup>⑥</sup>，此种引申与诸子“势”论的内涵相当符合。

“势”概念在文学批评中的使用，可上溯至汉晋之际。刘桢云“文之体指实强弱，使其辞已尽而势有余，天下一人耳”，陆云言“往日论文，先辞而后情，尚势而不取悦泽”<sup>⑦</sup>，并皆以“势”论文，其具体所指已难以确知。至刘勰《文心雕龙》设《定势》篇加以专门阐说，方才构成今日探讨文学批评中“势”概念的实质起点。

《文心雕龙》的“势”论内涵表征于一种特别的论述方式，即言“势”不能离“体”。《定势》开篇云：

夫情致异区，文变殊术，莫不因情立体，即体成势也。<sup>⑧</sup>

根据刘勰的一贯主张，情志为立文之本，“情动而言形，理发而文见”<sup>⑨</sup>，情志注入文字，其呈现出的文章形貌总谓为“文体”。“势”成立于“体”，又在“体”中“乘利而为制”，“体”的样态就决定了“势”的自然倾向，恰如圆者自转、方者自安<sup>⑩</sup>。在此，刘勰承续先秦“势”论，解释了“体”与“势”的基本关系。“势”的文学批评内涵，则见于后续的理论阐述：

① 详细梳理参见涂光社《因动成势》，百花洲文艺出版社2017年版，第5—37页、第39—40页。

②③ 孙武撰，曹操等注，杨丙安校理：《十一家注孙子校理》卷中，中华书局2012年版，第157—158页，第126页。

④ 《韩非子》校注组编写，周勋初修订：《韩非子校注》（修订本），凤凰出版社2009年版，第223页。

⑤ 李鼎祚：《周易集解》卷2，王丰先点校，中华书局2016年版，第34页。

⑥ 何宁：《淮南子集释》卷19，中华书局1998年版，第1341页。

⑦ 两说均见刘勰《文心雕龙·定势》，刘勰著，詹锳义证：《文心雕龙义证》，上海古籍出版社1989年版，第1131页、第1133页。“文之体指实强弱”语义难通，前人校改意见不一，此处未作改动。

⑧⑨⑩ 刘勰著，詹锳义证：《文心雕龙义证》，第1113页，第1011页，第1113页、第1115页。

是以模经为式者，自入典雅之懿；效《骚》命篇者，必归艳逸之华；综意浅切者，类乏酝藉；断辞辨约者，率乖繁缛。譬激水不漪，槁木无阴，自然之势也。<sup>①</sup>

“模经为式”“综意浅切”诸说涉及文章写作的具体方式，发端于前述作文之“术”，“典雅”“艳逸”等语则一并指陈文章最终呈现之“体”，《体性》篇即专以“典雅”“繁缛”等八种风格范畴加以分疏<sup>②</sup>。刘勰意在说明，文章之“势”既需文术来造就，又将在文体中显现。他变换使用“自”“必”“类”“率”的措辞，强调由文术形构文体的“自然”趋向，“势”即存乎其中。相应地，既有种种文“势”，作者须予以综合与取舍，明辨各“体”文章内含的定“势”要求：

是以括囊杂体，功在铨别，宫商朱紫，随势各配。章表奏议，则准的乎典雅；赋颂歌诗，则羽仪乎清丽……此循体而成势，随变而立功者也。<sup>③</sup>

“宫商朱紫”之文“术”，当围绕文“势”加以组织，而不同之文“体”，内在地规定了各自文“势”的主导方向。“文章体势”的主要原理就此明朗，正如本篇赞语总结的“形生势成，始末相承”<sup>④</sup>，无论是成“势”的结果，还是定“势”的依据，最终都被归结为“体”的表现，故而黄侃概括为“势不得离形而成用”，又曰“为文定势，一切率乎文体之自然”<sup>⑤</sup>。

在《定势》篇中，刘勰沿用“势”的基本语义，直截而言，文“势”即文中趋势，趋势可感而不可见。于是，刘勰选择在具象“文体”中描述其样态，把握其机制，进行即“体”言“势”的阐说。如此一来，刘勰的论述使今人形成了一种普遍印象，认为《定势》研讨的是风格问题，但“势”又不能等同于风格<sup>⑥</sup>。其中的概念纠缠，须回到“文体”再作发覆。

《文心雕龙》言“体”，可归为体裁与体貌两义，两者在文学批评的向度上位于不同层级。当论述各类文章的“文体之要”时，刘勰多从体裁着手而或延及体貌，在专论“文体”的《体性》篇，刘勰则唯独聚焦于体貌阐发。这是因为体裁虽可涵括各项具体的文法营构，但基于因情立文的根本主张，只有进入与情性关系最为明晰、对文辞运用最为综合的体貌层面，才能实现对“文体”最为充分且一般的论述<sup>⑦</sup>。此种体貌意义上的“文体”范畴，今人谓为“风格”。《定势》篇言“体”，延续着刘勰一贯的文体观念，以模经效《骚》、章表赋颂等体裁之“体”，终将汇归于典雅、清丽等体貌之“体”。其“括囊杂体”的一段论述，尤为明显地浑融了“体”之两义。这表明，刘勰意在借助文章写作中体裁向体貌的层次转进，概括性地表征文章内部的自然之“势”，而“势”在“文体”中的形构，也就包含着由具体文法向整体风格的运动。

与刘勰“势”论内涵互为表里的，还有《定势》全篇的文理脉络。前揭“文章体势”的原理论述，已是清晰地以“术”开启而以“体”作结。在《定势》篇后半部分，刘勰引述前贤论“势”诸说，并对近代文章“体势”加以批判，都兼顾着风格与文法。他在文末感叹“势流不反，则文体遂弊，秉兹情术，可无思耶”<sup>⑧</sup>，又遥应着开篇“情致异区，文变殊术，莫不因情立体，即体成势”的理论构造。在此，始终是“体”“势”关系的存在，使得刘勰“势”论可以牵连起自文术至情志的完整批评视野。

要言之，《文心雕龙》论“势”，是将文章之“势”表述为“文体”内部的趋向，它依托于文法而完

①②③④⑧ 刘勰著，詹锳义证：《文心雕龙义证》，第1117页，第1014页，第1124—1125页，第1142页，第1140页。

⑤ 黄侃：《文心雕龙札记》，黄延祖重辑，中华书局2006年版，第134—135页。

⑥ 如詹锳认为，“‘势’和‘体’联系起来，指的是作品的风格倾向”。“风格倾向”这一复合表述即意味着“势”不能被化约为风格层面的概念。参见詹锳《〈文心雕龙〉的“定势”论》，《〈文心雕龙〉的风格学》，人民文学出版社1982年版，第68页。

⑦ 唐人诗格如《文笔式·论体》篇、皎然《诗式》“辩体有一十九字”条，都对体貌的总括性有所论述。参见张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第78—79页、第241—242页。



成于风格。尽管如此，刘勰对风格层面确有明显侧重，“势”在文法层面的理论空间，要在初唐文论中才得到落实与展开。

## 二 佛经科判与初唐“势”论的重构

“势”概念在《文心雕龙》中独立成篇，意味着文学批评的广泛使用，可惜目前仅在南朝书论、画论中能够见到“势”的具体批评，对于推进文学“势”论的理解作用有限。自南北朝至初唐，正是佛学与经学注疏保存着文“势”解说的大量实践，而佛典解释的科判方法，又直接引发了初唐“势”论的内涵转移。

科判，是指根据文义对经典文本划分章段，进而施加诠释的注释方法，又作“科段”“科分”。经由科判划定的文本层次，亦有“章门”“起尽”之称。一般认为科判起源于道安注经的“序”“正”“流通”三分，此后逐渐成为佛典解释的通法，并在义疏体式下发展得至为繁密<sup>①</sup>。梁武帝组织当时名僧注解大品《般若经》，亲撰序文云“若章门未开，义势深重”<sup>②</sup>，可见科判经文是“义势”分疏的前提。梁代宝亮等作《大般涅槃经集解》，诸僧亦不时以“文势”“义势”等语点明科判依据。智顗《妙法莲华经文句》开篇经文科判又见“余势”一词，特指传统三分科判最后的“流通”段<sup>③</sup>。据此可知，“势”概念在齐梁以降的佛典解释中相当常用，“势”的体认则无涉文体风格，而是与科判释义密切相关。

由梁入唐的吉藏，对佛经文“势”有详细说解，并形成了一种特别的佛学解释理论。吉藏宗本“三论”（《中论》《百论》《十二门论》），又于《法华经》用力甚深。“三论”以二谛中道为旨归，吉藏据此提出佛法有世谛、俗谛，人有利根、钝根，故而佛法真义虽一，世尊宣法则方便随缘，佛典因之数量众多、“形势”各异，目的就是“转势说法”，示人以不同法门<sup>④</sup>。具体而言，“形势”的把握依托于科判方法，《百论疏》云：“注论之人，观品形势，若起尽难明，则义生问答，钩锁蝉联，故品则长。若始末易明，直释而已，在文则短。”<sup>⑤</sup>佛经“形势”就体现于文义起止的章段结构。“转势”的分析，同样需要科判先行。这一术语最为常见的解释语境，是对比佛经交替相配的“长行”（散句经文）与“偈语”（齐言短句唱词），若两者科段间有“广略”“有无”“离合”“前后”“质文”任一差异，吉藏必谓之“转势”，并主张上述“五例”乃“贯通诸部，非直《法华》也”<sup>⑥</sup>。正如“转势说法”是具有普遍性的“圣人制作之大体”<sup>⑦</sup>，在吉藏处，文“势”的对比与解说也成为佛典解释的一个必要环节。

当吉藏将文“势”解读的对象由佛教经论推广至注释文本，“势”便开始独立于科判形式，显示其更为一般性的内涵。在《二谛义》开篇，吉藏追述其师法朗的临终之言：

我出山以来，以二谛为正道。说二谛凡二十余种势，或散或束，或分章段或不分，分时或开为三段，乍作十重。<sup>⑧</sup>

吉藏对“势”的关注或承自法朗，而法朗的表述清楚说明，科判只是“势”的表现形式之一。是散见抑

① 参见汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，武汉大学出版社2008年版，第376—378页。

② 《出三藏记集》卷8，释僧祐编，苏晋仁、萧炼子点校，中华书局1995年版，第296页。

③ 智顗：《妙法莲华经文句》卷1，《大正新修大藏经》第34册，佛陀教育基金会出版部1990年版，第1页。

④ 吉藏此说散见各经注疏，《法华玄论》表述较为简明，《大正新修大藏经》第34册，第373页。

⑤ 吉藏：《百论疏》卷上，《大正新修大藏经》第42册，第238页。

⑥ 吉藏：《法华义疏》卷2，《大正新修大藏经》第34册，第472页。

⑦ 吉藏：《金刚般若疏》卷4，《大正新修大藏经》第33册，第118页。

⑧ 吉藏：《二谛义》卷上，《大正新修大藏经》第45册，第78页。

或集中，是分段或是不分，是分为三段还是十重，都被视作不同之“势”。吉藏于《大乘玄论》再度总结法朗的讲经实践，云“大师读此论，遍数不同，形势非一”，并“略出十条”云：

一者，有时明四论宗旨，释中观名题，解经论相资，谛智傍正，破申近远，然后乃入论文。

二者，在论初直尔散说大意，仍进论文。

三者，先盛解二谛竟，即释论文。<sup>①</sup>

由于性质相近，以上仅列举前三之纲目。法朗讲读《大乘玄论》有多种步骤，以不同内容排布进入正文解读，就构成了不同的“形势”。不难看出，无论是否借助科判程式，文义结构的对比乃是文“势”归纳的基础。于是在吉藏自撰经论义疏时，若同一文本尚有其他疏释角度，吉藏会以“今更示一势”“又作一势”等语领起<sup>②</sup>，每一论解都被称作一“势”。如此普泛的用法，正表明吉藏整体性的解释观念：“势”，从释义角度来看，意味着进入佛法的门径；在文章层面，则显现为文义结构的组织。因此，吉藏的解经实践，不仅保存了南北朝佛疏中较成体系的“势”说，也透露出佛典解释向文学批评的转进契机。

初唐文论深受佛典解释沾溉，其科判术语明显承自佛教义疏，并在区分章段的基础上进行文“势”解说<sup>③</sup>。初唐文论著作仅有部分遗文存世，其中言及“势”者，以《文笔式》最见完整的理论构造。《文笔式》之“势”同样从属于“体”，此书《论体》篇首就体貌风格立说，进入文体构思，则开始展露科判视角：

篇章之内，事义甚宏……既得所求，然后定其体分。必使一篇之内，文义得成。谓篇从始至末，使有文义，可得连接而成也。一章之间，事理可结。章者，若文章皆有科别，叙义可得连接而成事，以为一章，使有事理，可结成义。<sup>④</sup>

文体之分，在于义有科别、文有章段；文体之成，则在于篇义连贯、章章可结。此种构思机制，决定了文章布局对科判方法的贯彻，《定位》篇云“位之所据，义别为科”，“众义相因，厥功乃就”<sup>⑤</sup>，就是要科分文旨、次第排布，分配以相应的事类、文辞，进而连结各科，使文章总成一篇。“势”，即凸显于科段之间，《文笔式》提出四种“定位”之术，其中：

三者，义须相接。谓科别相连，其上科末义，必须与下科首义相接也。四者，势必相依。谓上科末与下科末，句字多少及声势高下，读之使快，即是相依也。<sup>⑥</sup>

“义须相接”与“势必相依”在表达上虽有文义与声音之偏重，实则以文本科判为共同前提，“义势”合称亦更为常见。在此种文章理论之下，章段系连、际会之处往往会得到特别的措意经营。如上官仪《笔札华梁》云“文无定势，体有变通”，文章虽以属对为要，又应在“义之际会，时时散之”<sup>⑦</sup>。杜正伦《文笔要诀》论述“句端”之用，亦指出“每事至科分之别，必立言以间之，然后义势可得相承，文体因而伦贯也”<sup>⑧</sup>。各说并未直接论“势”，但背后体现的都是以文义分判结构“体”“势”的基本观念。

初唐文论多属“诗格”类文献，以指导诗文写作为务，而不强调见解的独创与高明，大抵反映着初唐时期一种渊源有自的文学共识。在其中，“势”仍然内在于“体”，只是时人的论述重心已经由体貌趋于体裁，由批评转向创作。

耐人寻味的是，初唐“势”论的主要观点与《文心雕龙》存在着诸多呼应之处。《文笔式·论体》

① 吉藏：《大乘玄论》卷5，《大正新修大藏经》第45册，第68页。

② 吉藏：《百论疏》卷下，《大正新修大藏经》第42册，第308页；《中观论疏》卷3，《大正新修大藏经》第42册，第43页。

③ 参见张伯伟《佛经科判与初唐文学理论》，《文学遗产》2004年第1期。

④⑤⑥⑦⑧ 张伯伟：《全唐五代诗格汇考》，第80页，第81页，第81—82页，第66—67页，第541页。

对人心与文体关系的表述，与《文心雕龙·体性》类同。由“体”及“势”的论述思路，亦与《定势》相近。有关文义科判与文章布局的内容，在《文心雕龙》中恰恰位于《章句》篇：

夫设情有宅，置言有位；宅情曰章，位言曰句。故章者，明也；句者，局也。局言者，联字以分疆；明情者，总义以包体。<sup>①</sup>

刘勰论文多以情、辞对举。此篇将立意构思系于“章”，文辞排布系于“句”，相关训诂殆非“章句”本义<sup>②</sup>，而是根植于经学传统下“离经辨志”的共识：章别其旨，分章即是断义。《章句》篇的内在机理，就是将经典解释的章句方法，转化于文章写作的构思布局。因此，《文笔式·定位》所涉篇幅铨裁、结构排布、句式调协等问题，在《文心雕龙·章句》都出现了相应论述。尤其值得注意的是刘勰对“章”与“体”的关联表述，如说明章之构成原则，云“章总一义，须意穷而成体”，强调章句系连中助词的作用，是“巧者回运，弥缝文体”<sup>③</sup>，都将“章”视作独立的意义结构，“文体”的成立也就依存于章段各自的文义完整与彼此的通贯系连，正与初唐文论以科判论“体”同趣。

齐梁之时，义疏已是经学解释的主要撰作形式，佛经科判方法也融入了章句传统<sup>④</sup>，但《文心雕龙·章句》并未使用明确的科判术语，更多展现着本土经典解释对文章理论的形构。在此基础上认识初唐文论，佛典解释可能不仅提供了更为细密的文本解读方法，还由此改变了南朝文章理论的既有构造。在《文心雕龙》中，“势”的经验并未在章句层面展开，章句与文“势”的关系也相对隐晦。初唐文论则转将文体构思建立在文义科判之上，“势”就此显现于文章各科的系连，文“势”营构也就被落实为文章布局的具体法则。这与唐代诗论对诗法规范的重视形成了相当一致的倾向。

至此，“势”在文论中的内涵转移已然完成。只是在佛典解释的脉络下，“势”概念的使用始终从属于释义语境，未可直接视同文学批评，其文论内涵也尚未展露充分。相关问题，将在北朝至初唐的经学解释中得到澄清。

### 三 北朝初唐经学的文“势”解读与文学批评

初唐经学以孔颖达主持修纂的《五经正义》为代表，又有贾公彦等人撰作经疏存世，是对南北朝学术的总结与汇融。诸经正义、义疏几乎皆有以“文势”“义势”“为文之势”等语解经处，与佛典解释相较，具有突出的文学批评意味。这一解释面向或许存在南朝学术渊源，不过目前可以追溯的线索，是由北齐入隋的刘炫。刘炫所撰经疏颇受时人推重，对初唐经学影响亦深。今存日本的《孝经述议》残卷，是其唯一传世著作，文“势”分析在刘炫经解中发挥了重要作用，尤见于关键性的解释议题。

首先，是对《孝经》作者的辨析。《孝经》以孔子、曾子间的对话展开，旧题孔安国《古文孝经序》以为是孔子说孝、曾子集录，刘炫述议则认为是孔子自作。古书不成于一时一人之手，《孝经》“真实”作者为谁自然无从论定，刘炫论证的独特处在于义理推说之外，又从文法角度加以解析：

若疑必以问申心，曾子应每章一问，言必待问乃陈，仲尼应每问一答。案经，夫子呼而告之，非曾子请也。诸章以次陈之，非待问也，安在其由曾子之问而为曾说乎？且辞义脉连，文旨环复。

①③ 刘勰著，詹锳义证：《文心雕龙义证》，第1248页，第1253页、第1285页。

② 参见黄侃《文心雕龙札记》，黄延祖重辑，第153—161页；吴承学、何诗海《从章句之学到文章之学》，《文学评论》2008年第5期。

④ 关于佛、儒两家义疏体裁及科判方法的渊源考辨，参见牟润孙《论儒释两家之讲经与义疏》，《注史斋丛稿》（增订本），中华书局2009年版，第88—155页；戴君仁《经疏的衍成》，《梅园论学续集》，艺文印书馆1974年版，第93—117页。



首章开其端绪，余章广而成之，非一问一答之势也。<sup>①</sup>

刘炫指出《孝经》前后承续、开合回环的行文“非一问一答之势”，所以这不是对话的“实录”，而是有意识的文章撰作。据此，刘炫对《孝经》详加条理，指出曾子的四次出现，都是由于“理有所极，辞无所宣”，须假曾子之语以更启端绪<sup>②</sup>。于是刘炫总结云：

此皆孔须曾问，非曾须问孔也。庄周之斥鷃笑鹏、罔两问影，屈原之渔父鼓枻、太卜拂龟，马卿之乌有、亡是，扬雄之翰林、子墨，皆假设客主，更相应答，与此复何所异，而前贤莫之觉也。<sup>③</sup>

借助于文“势”分析，刘炫排除了《孝经》作为问答实录的可能，进而证明孔子才是《孝经》的真正作者。此说合理与否暂且不论，需要关注的是，刘炫的解释方法颇近文章批评，将《孝经》问答与《庄子》、辞赋设问进行类比，又表明对文章作法的共性体认，不以儒经与子、集为异。

第二，是对《孝经》全书的章指说解。自两汉以来的经典解释，向来注重从经典文本的篇章结构申发义理，至义疏则尤为细致周详。出人意料的是，刘炫在“古文孝经”题下总陈章指，是由文法入手揭示《孝经》各章的内在联系。他贯穿使用着“势已总结”“无以发端”“既结”“覆述”“遥结”等语，并概括云：

此经终始缠绵，回环反覆，递为首尾，互相发明。启行之辞，逆前中篇之意；绝笔之言，遥接前句之旨。岂是由人启问，随机对乎？以文逆者，易可根寻，而藏理终古，未寤先觉，追想前哲，何其疏也。<sup>④</sup>

此处述议明显溢出了义理诠释的基本要求，对《孝经》行文再度作出了文章批评式的析论，尤其“启行”“绝笔”两句，更是直接袭用《文心雕龙·章句》文字<sup>⑤</sup>。在刘炫看来，章法文“势”的分析可以推知作者立意，在经学解释中发挥基础性的作用。他能够援据辞赋、文论来阐说经典行文，则又体现出对文学批评经验的主动借鉴。

《孝经述议》的文“势”解读，反映着刘炫经解的文章面向，这一质素可能也汇入了北朝至初唐经学演进的主脉。唐人《尚书》《毛诗》《春秋左传》三经正义的直接蓝本，即为刘炫与其学术盟友刘焯所作义疏。孔颖达《尚书正义序》云二刘旧疏“最为详雅”，又各有弊端。刘焯“织综经文，穿凿孔穴”，有“言必托数，经悉对文”的解释倾向；刘炫“义更太略，辞又过华，虽为文笔之善，乃非开奖之路”<sup>⑥</sup>。可知，无论是在文本解读还是义疏撰作的层面，二刘学术都有鲜明甚而过度的文章色彩。

初唐经疏延续了北朝经学的文章面向，在文“势”解读方面的显著表现，是对各“势”有着丰富命名<sup>⑦</sup>，从中可以推见“势”概念的切近内涵。

诸经义疏在提出部分“势”名时已附带说解，如“引绪之势”乃“为下起文”<sup>⑧</sup>，又如疏释“然则”为“然者然上语，则者陈下事，乘前起后之势”等等<sup>⑨</sup>。“势”仍然指向经典的文义结构，具体“势”名则提示了结构间的语义关系。更显学理特质的，是一系列具有形容意味的命名。如《毛诗·大雅·召旻》“彼疏斯稗”，言彼贤者食粗而此小人食精，反差强烈，疏文云“以疏、稗文称彼此，则有相形之

①②③④ 林秀一：《孝经述议复原研究》，乔秀岩、叶纯芳、顾迁编译，崇文书局2016年版，第345页，第345—346页，第346页，第358页。

⑤ 《文心雕龙》此两句作“启行之辞，逆前中篇之意；绝笔之言，追接前句之旨”，参见詹锳《文心雕龙义证》，第1257页。《孝经述议》残卷“前”“遥”两字或是形近致误，影印本参见林秀一《孝经述议复原研究》，第96页。

⑥ 孔颖达：《尚书正义序》，《十三经注疏》第1册，阮元校刻，中华书局2009年版，第233—234页。

⑦ 《孝经述议》已出现一例“积渐之势”的命名，参见林秀一《孝经述议复原研究》，第419页。

⑧ 王弼、韩康伯注，孔颖达正义：《周易正义》卷8，《十三经注疏》第1册，第180页。

⑨ 杜预注，孔颖达正义：《春秋左传正义》卷1，《十三经注疏》第4册，第3707页。

势”<sup>①</sup>；又如《商颂·长发》“帝命不违，至于汤齐”，郑笺云“天之所以命契之事，世世行之，其德浸大，至于汤而当天心”，疏文则以为汤之父祖并无王迹，由契至汤“其德浸大”并非事实，乃是郑玄本于颂扬商人先祖的诗意，“又为渐高之势”<sup>②</sup>；再如《礼记·乐记》“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也，感于物而动故形于声，声相应故生变，变成方谓之音，比音而乐之及干戚羽旄谓之乐”，行文前后映带、层层推进，疏文谓为“展转相因之势”<sup>③</sup>。综合来看，各“势”名针对的，是文义结构的对比、序次与系连。此类形态描摹式的说解则意味着，文“势”本身可以得到具象的形容，“势”概念含蕴了对文义结构的直观经验。

至此可知，无论是在文章理论还是经典解释中，“势”都表述着对文本内在趋势的经验。此种趋势体现于文义的排布与进展，“势”传达出的是一种由文义结构唤起的趋势感。更为重要的是，唐人经疏肯定了文“势”解读的批评属性，并将相关方法内化为经典解释的学理构成。

初唐经疏延续着经学解释的传统，将经典文本视为圣贤作者富有深意的书写，同时创设了一种结构性的分疏：经学义例与“作文之体”。从文本解释的角度来看，义例代表了文义与文法之间相对固定的关系，可作为通贯性的原则加以推广；“作文之体”则是一种随文释义的文法解释，不可推广延伸，是对经学义例的补充。“作文之体”涵盖了相当多元的文本对象，文“势”就是其一。唐人经疏常言“作文之势”“为文之势”，又不时强调经文“因义理文势，随义而发，不为例也”<sup>④</sup>，“各因文势言之，非一端，不得为例也”<sup>⑤</sup>，正是这一结构性认识的体现。此中学术史意蕴相当丰富，本文不能详述。已经足够清晰的是，初唐经疏中的文“势”解读，是在文章作法的向度上展开，是以自身的文学批评性质为前提融入了经学解释，“势”作为批评概念的内涵也因此得以确证。

#### 四 唐五代诗“势”批评的再认识

唐五代诗格中的“势”，是先行研究关注的焦点之一，因其采用种种特殊名目，如“惊鸿背飞”“龙行虎步”“狮子返掷”等<sup>⑥</sup>，意涵向为难解，引发了学者持续不断的探讨。目前南朝文论至唐代诗格之间的批评史脉络，已在经典解释文献中得到了部分接续，为推进诗“势”问题的进一步认识提供了可能。

概括而言，诗“势”在文本指向、理论构造、命名方式等层面都与文“势”显示出渊源嬗递之迹，诗“势”批评的内涵也需要在一种长时段的历史比较中展开。

“势”在唐五代诗格中被广泛论及，部分著作保存着早期诗“势”理论更为清晰简明的样态。旧题王昌龄《诗格》是今见最早对诗“势”进行专论的文献，该书曾经流行于中土，空海返日时亦携归一卷。《文镜秘府论·地卷》征引此格“十七势”条，归纳古今诗“势”如下：

第一，直把入作势；第二，都商量入作势；第三，直树一句，第二句入作势；第四，直树两句，第三句入作势；第五，直树三句，第四句入作势；第六，比兴入作势；第七，谜比势；第八，下句拂上句势；第九，感兴势；第十，含思落句势；第十一，相分明势；第十二，一句中分势；第十三，一句直比势；第十四，生杀回薄势；第十五，理入景势；第十六，景入理势；第十七，心期

① 郑玄笺，孔颖达正义：《毛诗正义》卷18，《十三经注疏》第1册，第1249页。

② 郑玄笺，孔颖达正义：《毛诗正义》卷20，《十三经注疏》第1册，第1351—1352页。

③ 郑玄注，孔颖达正义：《礼记正义》卷37，《十三经注疏》第3册，第3310页。

④ 王弼、韩康伯注，孔颖达正义：《周易正义》卷3，《十三经注疏》第1册，第74页。

⑤ 郑玄笺，孔颖达正义：《毛诗正义》卷2，《十三经注疏》第1册，第625页。

⑥ “狮子返掷”，古书写法不一，下文引述均遵照典籍原文。



落句势。<sup>①</sup>

根据书中解释,前六“势”皆言如何布置入题,第七“谜比势”指以比拟隐喻之法展开作者之意,第十四“生杀回薄势”,指前说一意,后以相反之理“破之”<sup>②</sup>,其余各“势”含义依据名目亦大抵可知。整体来看,“十七势”关注的核心内容是“意”的布置,其具体方法,是对诗意结构作出划分,进而细加组织,涵括了一句至全篇的构造。这是诗“势”与文“势”在文本指向层面的共性,尤以入题诸“势”与吉藏归纳的讲论“形势”最为类同。

诗“势”批评既然面向诗体,自然会根植于诗体的原理机制,显露出自身的问题意识与理论构造。

《文镜秘府论·南卷》“论文意”节同样出于王昌龄《诗格》,此节提出了诗学批评的两项核心维度:“凡作诗之体,意是格,声是律,意高则格高,声辨则律清。”<sup>③</sup>在王昌龄看来,“古文格高,一句见意”,“其次两句见意”,诗“势”高下亦由此见之:

高手作势,一句更别起意,其次两句起意。意如涌烟,从地升天,向后渐高渐高,不可阶上也。下手下句弱于上句,不看向背,不立意宗,皆不堪也。<sup>④</sup>

一般而言,文义之“势”的体认以科或章为基本结构,诗意流动的态势呈现则是以句为基本单位。“论文意”一节亦清晰指出,“凡诗,两句即须团却意,句句必须有底盖相承,翻覆而用。四句之中,皆须团意上道,必须断其小大,使人事不错”<sup>⑤</sup>,与初唐文论对文章各科定位、系连的原理论述颇为相近。然而,文章的科段划分依从于文义分判,分章即断义,句度格式则是诗体固有,体裁结构与诗意结构并不等同。“势”之高下的判断,正反映了两者关系的多样。

如果说王昌龄《诗格》可以视作盛唐诗学知识的记录,皎然《诗式》则显示出中晚唐“势”论的新动向。《诗式》一书善于通过具体诗评阐发理论观点,在品藻名句“池塘生春草”与“明月照积雪”时,皎然指出古今之诗“或一句见意,或多句显情”,对王昌龄“势”说有针对性的批评:

王昌龄云:“‘日出而作,日入而息’,谓一句见意为上。”事殊不尔。夫诗人作用,势有通塞,意有盘礴。势有通塞者,谓一篇之中,后势特起,前势似断,如惊鸿背飞,却顾俦侣。即曹植诗云“浮沉各异势,会合何时谐。愿因西南风,长逝入君怀”是也。<sup>⑥</sup>

皎然所引为曹植《七哀》,皆思妇怀人之语。“浮沉”两句顺承“君若清路尘,妾若浊水泥”的比拟而下,“愿因”两句转而以风寄情,看似中断的诗意进程实则一脉相系,将离愁别怨的情旨推向更深。此“势”如受惊鸿雁相背而飞,仍不免回顾伴侣。细绎其论,皎然提示了一个富有深致的诗学命题:诗意虽然沿各句线性推进,但诗意的经验会从整体而来,并显现出远为丰富的结构形态。“势有通塞”,是指诗意流动可以呈现断、续相兼的趋势;“意有盘礴”,指“一篇之中,虽词归一旨,而兴乃多端”,以“事”与“情”的层叠布置,营造逶迤深远的意态<sup>⑦</sup>。如此复合的诗意构造,至少包含平列与纵深的维度,无法再以单向的“上下”“向背”来把握,皎然便有意识地使用形象化语言进行描述。《诗式》正文开篇的“明势”条,即以名山之“极天高峙”“合沓相属”和江水之“万里无波,欸出高深重复之状”,说明诗中“奇势”的具体营构<sup>⑧</sup>,与前述“意有盘礴”“势有通塞”的两种角度正相呼应。可见,当诗意结构开始被感知,无论呈现出静态形貌抑或动态趋向,都会被视作一种诗中之“势”的经验。相较于经典解释概括式的命名,皎然的批评行文也就带有了更多“意象批评”的色彩。

晚唐五代诗“势”的种种名目,一方面以皎然《诗式》为先声,“惊鸿背飞”“龙行虎步”等名皆从此出,另一方面,受到禅僧齐己《风骚旨格》“狮子返掷”“猛虎据林”等“十势”归纳更直接的影

①②③④⑤⑥⑦⑧ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第151—152页,第152—158页,第160页,第161页,第165页,第261页,第261页,第222—223页。

响<sup>①</sup>。结合例句来看，此类“势”名或为物象直比，或有禅宗寓意，依旧是对“势”的形容，是对诗意结构的形象化表述。需稍作说明的是，“师子返掷”之名在吉藏经疏中已经出现，用以指陈经文说解“从后向前”的势向<sup>②</sup>，进入禅宗话语后被赋予由体返用的义理含义<sup>③</sup>，同时又保留了语言结构上的翻转意味。此种复合内涵凝聚于唐人诗格，凸显着佛典解释与诗文“势”论的又一重关联。

透过纷繁“势”名，可以发现晚唐五代诗“势”批评在承续中又有转变。王昌龄与皎然探讨诗“势”，都涉及一句至全篇的诗意结构，晚唐五代诗格则以两句为限，此种差异细微而重要。五代徐夤的《雅道机要》体例较为清晰，内容多有所本<sup>④</sup>，是对当时诗学知识的结构性呈现。此书“明势含升降”条列举“势”名与诗例，又将诗“势”的营构方法归置于“叙句度”条下：

凡为诗者，须分句度去着：或语，或句；或含景语，或一句一景，或句中语；或破题，或颌联，或腹中，或断句，皆有势向不同。<sup>⑤</sup>

此下乃分论“北宗则二句见意，南宗则一句见意”，以及“破题”“颌联”“腹中”“断句”各中构“势”要求<sup>⑥</sup>。显然，徐夤“势”论是针对律诗展开，“叙体格”亦云“未论古风，且约五七言律诗，惟阆仙真作者矣”<sup>⑦</sup>，与王昌龄、皎然推重唐前诗作大为不同。盛、中唐“势”论处理的诗学问题是诗意结构与体裁结构的交错，《雅道机要》的体例则反映出律诗视角下的观点变化：

凡为诗须明断一篇终始之意，未形纸笔，先定体面……或有用志，须精分割。（叙明断）

凡为诗须能分割道理，各得其所，不可凝滞。（叙分割）

凡为诗须洞贯四阙，始末理道，交驰不失次序。（叙血脉）

凡为诗者，须分句度去着。（叙句度）<sup>⑧</sup>

“叙明断”与“叙分割”乃就诗意为论，“叙血脉”与“叙句度”则据体裁而说。两重理路交汇的关键，在于“洞贯四阙”同时就是“分割道理”的依据，“破题”至“断句”的四联排布即内含着起承转合的诗意流向。对于律诗而言，在各联关系基本确立的情形下，诗“势”批评自然会收拢和着力于两句之内，表现为对句法的锤炼。这是批评重心的倾斜而非概念内涵的转移，当徐夤指出律诗各联“皆有势向不同”时，句度之“势”是根据自身在诗篇中的位置被说明，句法层面的要求实际也就融合了章法层面的规范。

总体而言，唐五代文学批评中的“势”论，不仅形成了自身的学理议题与演进轨迹，也使得“势”概念的批评内涵大体稳定下来。至明清文论，如李梦阳云“辞断而意属者，其体也，文之势也”<sup>⑨</sup>，王夫之以为“势者，意中之神理也”，仍然是以“势”表述文义中自然连贯的趋向，由此可见唐五代“势”论的批评史意义，以及一种文学经验所具有的持久活力。

## 结 语

“势”作为文学批评概念，表述的是对诗文内在趋势的经验。刘勰将“势”提炼于“文体”，经典

①③ 参见张伯伟《禅与诗学》（增订版），人民文学出版社2008年版，第34—39页，第39—41页。

② 吉藏言世亲作论阐说《法华经》有不同序次，“又从前释向后示鸟目疾转，从后向前如师子返掷”，见《法华论疏》卷1，《大正新修大藏经》第40册，第786页。

④ 与“势”论相关者，如“叙句度”条律诗四联“势向”与旧题白居易《金针诗格》颇多对照，南北二宗句承自旧题贾岛《二南密旨》，“明势含升降”条具体“势”名、例句则损益齐己《风骚旨格》而来。文见张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第359—360页、第375页、第403—404页。

⑤⑥⑦⑧ 张伯伟：《全唐五代诗格汇考》，第442页，第442—443页，第441页，第448—449页、第446页、第442页。

⑨ 李梦阳：《驳何氏论文书》，李梦阳撰，郝润华校笺：《李梦阳集校笺》卷62，中华书局2020年版，第1918页。

解释将“势”落实于文义，文章理论在科段系连中营构义“势”，诗学批评在诗意流动中感知态“势”，进而总结出具体的文法、诗法，都是此种经验在不同情形下的表达。正因如此，“势”的概念诠释无法在定义式的论述中完成，而是需要进入概念使用的实践，呈现批评经验的历史展开。

“势”概念在中古时期的流变，反映出经典解释与文学批评的深度交织。自两汉章句以降，经学解释的离经辨志、诠释文义，已经包含对经典行文的分析与阐论，既开启了文法解读的先河，又与日益成熟的文学批评不断发生互动。以往学术史对两者关系的叙述，多聚焦于“美刺”“宗经”“文道”等理论议题，“势”的概念史则进一步表明，在文本解读的实践中，批评传统与解释传统形成了方法与理念的同构，并且显示出一种文本诠释之学的整体脉络。这是中国古典学术有待深入开掘的领域，也意味着古代文学批评的学理性值得再思考。一般而言，批评经验的发生与理解，背后无不隐含着一定的知识结构与观念图景，经验的表述与反思，也需要彼此相关的概念群体作为支撑。当一种批评概念得到广泛使用，往往标示着多种方法与理念的共识已然形成，理论即寓于此种共识，其严格性不依赖体系演绎的逻辑形式，而是得证于文学批评的历史实践。易言之，中国文学批评的理论性就深植于自身的经验特质之中。

批评概念的诠释，本是古代文学批评研究的基础性工作，然而诠释什么、如何诠释，这样的前提性问题并非不言自明。近代以来，在西方科学主义与实证主义观念的笼罩下，中国传统文学批评长期承受着印象、模糊、武断的指责，被认为缺乏严格的概念与命题，不具备系统性的现代理论价值<sup>①</sup>。尽管今日学界不再信从此种有悖事实和自我矮化的偏见，却仍然自觉或不自觉地将所谓“现代”标准，作为概念与理论研究的起点，以概念的范畴化、理论的体系化规约文学活动的经验内涵，大大遮蔽与简化了传统文学批评的学术意蕴。事实上，早在20世纪30年代，钱锺书阐发“中国固有的文学批评的一个特点”时，就曾提示“一切科学、文学、哲学、人生观、宇宙观的概念，无不根源着移情作用”，不仅认同文学概念生发于“物我同一”的经验<sup>②</sup>，更将之视作概念形成的普遍原理。这一独到认识真正预见了人文学术的“现代”方向，至60年代，伽达默尔基于欧陆哲学与分析哲学的总体进展指出，20世纪的哲学基础包含着对科学独断论的怀疑，而当代哲学“最深邃的规定”，便是洞见了“概念的天真性”，概念不再意味着思维某种明确的事物，只有追溯概念使用的历史，才能“唤醒它们真正的、生动的语言意义”<sup>③</sup>，今日蔚为大观的概念史研究正因此获得哲学奠基。这一“东海西海，心理攸同”<sup>④</sup>的情形表明，概念研究的方法取径深刻关联着一门学术的理论诉求，如果我们能够正视中国批评传统的学理特质，正视当前人文学术的哲学基础，一种回向经验性的概念诠释，将会是古代文学批评研究的题中应有之义。

[作者单位：南京大学文学院]

责任编辑：罗雅琳

① 参见蒋寅《在中国发现批评史——清代诗学研究与中国文学理论、批评传统的再认识》，《文艺研究》2017年第10期。

② 参见钱锺书《中国固有的文学批评的一个特点》，《钱锺书集·人生边上的边上》，生活·读书·新知三联书店2019年版，第131页。钱先生在脚注中表示，“移情作用”可参看朱光潜《文艺心理学》，此书正是将“移情作用”论述为一种“物我同一”的美感经验。参见朱光潜《文艺心理学》，开明书店1936年版，第33—36页。

③ 汉斯-格奥尔格·伽达默尔：《20世纪的哲学基础》，洪汉鼎译，《伽达默尔著作集》第4卷，洪汉鼎主编，商务印书馆2023年版，第26—29页。

④ 钱锺书：《谈艺录》“序”，生活·读书·新知三联书店2008年版，第1页。