

July 2016

Some Theoretical Categories in Sanskrit Poetics

Xi-nan Yin

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Yin, Xi-nan. 2016. "Some Theoretical Categories in Sanskrit Poetics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 36, (4): pp.194-202. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol36/iss4/18>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

梵语诗学的几个重要范畴

尹锡南

摘要: 梵语诗学包含很多世界古代文论的独特范畴,如味、韵、曲语、合适、诗魂、魅力和诗德等。这些极具印度文化特色的东方文论范畴,具有悠久的发展历史和非常丰富的内涵,有的具有当代比较诗学研究价值。本文以欢喜、诗魂、魅力等七个重要范畴为例,尝试对印度古代文论的丰富内涵和独特性进行揭示。

关键词: 梵语诗学; 欢喜; 词功能; 诗魂; 诗病

作者简介: 尹锡南,四川大学南亚研究所教授,主要研究印度文艺理论和比较诗学等,电子邮箱: ronald1966@163.com

Title: Some Theoretical Categories in Sanskrit Poetics

Abstract: Sanskrit poetics contain many unique theoretical categories like rasa, dhvani, vakrokti, poetic atman, camatkara and guna. These categories are of a long history with genuine Indian nature and they are still holding implications for contemporary poetics and comparative studies. The paper singles out seven categories to demonstrate how connotative and unique ancient Indian literary theory, i. e. Alankarasastra or Sanskrit poetics could be.

Keywords: Sanskrit poetics; ananda; sabdavyapara; poetic atman; dosa

Author: Yin Xi-nan is a research fellow in the Institute of South Asian Studies, Sichuan University (Chengdu 610064, China) with research focus on Indian literary theory and comparative poetics. Email: ronald1966@163.com

作为世界古代文论三大源头之一,印度古代文论的杰出代表即梵语诗学创立了很多别具一格的文论范畴。这些范畴包括情、味(类味、画味)、欢喜、虔诚味、庄严、风格、韵、词功能、曲语、合适、推理、诗人学、诗魂、品级、诗德(画德、乐德)、诗病(画病、乐病)、魅力、词功能、诗相(剧相)等。鉴于黄宝生等学者已对庄严、味、韵、风格、曲语、推理和合适等进行过细致的探讨,本文拟对欢喜、魅力、词功能、诗魂、诗品、诗德和诗病等其他重要文论范畴进行简略介绍。

一、欢喜

梵文 ananda 可译为“欢喜”“喜悦”等,它在梵语诗学著作中出现的概率很高。从整个梵语诗

学发展史看,“欢喜”是一个非常重要的审美范畴,它既牵涉到作家主体的审美经验,也涉及读者和观众的审美感受。它可被视为梵语诗学论述审美体验或文学娱乐功能的一个核心符号。欢喜论的发展可分为三个阶段。

欢喜论的第一个发展阶段是婆罗多与婆摩诃等早期文论家的审美愉悦论。它注重诗歌等书面作品的读者或戏剧的观众一方,这是一种典型的客体欢喜论。

《舞论》第一章叙述“戏剧吠陀”的诞生过程时,因陀罗为首的众天神对梵天说:“我们希望有一种既能看又能听的娱乐”(黄宝生,“梵语”36)。这婉转地表达了婆罗多的文艺欢喜论。从婆罗多强调戏剧的娱乐性质和情味的娱乐功能来看,《舞论》已经包含了文艺欢喜论的思想种子。

此后进入独立发展期的梵语诗学自觉继承了这一思想。例如,婆摩诃认为,文学作品在达成人生四目标的同时,也使人获得“快乐和名声”(黄宝生,“梵语”113)。这里的“快乐”自然是指文学作品的娱乐功能而言。

关于诗(文学作品)的娱乐功能,中后期梵语诗学家与婆摩诃的立场保持一致。例如,雪月认为:“诗让人欢喜,成就名声,像情人那样提供忠告”(Hemachandra 3)。维底亚那特则认为:“诗人应擅长非凡的描绘,使智者喜悦”(Vidyanatha 4)。这说明,早期文论家的客体欢喜论仍旧影响着部分论者的思维。

欢喜论的第二个发展阶段是以新护为代表的主体欢喜论,即“梵喜论”。它以主观味论为核心,强调作家的审美经验而非读者、观众的审美感受,这种论述立场与视角的转换有着深刻的宗教哲学背景。

在新护看来,婆摩诃所并重的名声和快乐这二者,快乐更为重要。他在《韵光注》中认为,吠陀的教诲犹如主人,历史传说的教诲犹如朋友,唯独诗的教诲犹如爱人,因此,欢喜是诗的主要特征,也是诗最重要的功能。他说:“正因如此,欢喜才被说成是主要目的。即使教导人生四要,最主要的成果也是欢喜”(Krishnamoorthy, “Dhvanyaloka-locana” 17)。新护的这种思想和他在《舞论注》中对味的论述是一致的。

金克木以“喜以解味”四个字准确地概括了新护欢喜论的宗教美学实质。他指出:“新护的理论主要是提出‘喜’(阿难陀)以解‘味’作为最高原则。这是一种精神境界。艺术品的‘味’、‘韵’必须能令人达到‘喜’的境界,即‘无我双亡’、主客合一[……]这就是说,要舍弃个人个性,人同宇宙合一,人神合一,‘梵我合一’”(金克木 141)。

与梵合一意味着灵魂的“欢喜”,戏剧和诗歌的创作和欣赏也是朝向这一境界努力的体现。因此,胜财在《十色》里说:“品尝是通过接触作品内容而产生的自我喜悦”(黄宝生,“梵语”464)。新护说:“味被展示后,以一种不同于经验、回忆等等的方式被品尝。这种品尝与人性中的喜、忧和暗接触,含有流动、展开和扩大的形态。而由于喜占优势,充满光明和欢喜,表现为知觉憩息,类似品尝至高的梵”(黄宝生,“梵语”482)。在这

里,品尝味成为追求梵我合一这一超越境界的宗教美学实践,这便是主体欢喜论的实质所在。

归根结底,新护欢喜论的美学基础还在奥义书等宗教哲学经典。例如,《泰帝利耶奥义书》指出:“语言和思想不能到达而从那里返回,如果知道梵的欢喜,他就无所畏惧”(黄宝生,《奥义书》240)。“梵的欢喜”或曰“梵喜论”是新护味论有别于婆罗多味论的基础所在,也是新护欢喜论的本质体现。

“梵喜论”不仅见于新护的著作,也见于其他的相关著作。例如,《火神往世书》指出:“在吠檀多中,至高无上的梵不可毁灭,永恒如斯,无生而又威严。它是有意识的、光彩熠熠的自在天。梵的本性是欢喜”(Bhattacharyya 147)。这种联系吠檀多哲学的文学欢喜论对后来的味论诗学影响很大。

欢喜论的第三个发展阶段是虔诚味论。毗湿奴派文论家将以读者、观众为中心的客体欢喜论和以作家为轴心的主体欢喜论发展到以毗湿奴大神为核心的宗教欢喜论。这种宗教欢喜论与新护等人的欢喜论既有联系,又有区别。新护等人虽然没有脱离宗教体验来谈欢喜,但其审美体验的主体还是世俗作家本人,而以鲁波·高斯瓦明为代表的虔诚味论者几乎将读者、观众或作家完全边缘化,将毗湿奴大神视为欢喜论的唯一支柱。它似乎可以称作“神喜论”。

高斯瓦明把品尝虔诚味看成是超越人生四要的终极目标。他说:“即使梵喜(brahmananda)无限地扩展弥漫,也无法与虔诚喜海的很小一滴相提并论”(Gosvamin 10)。正所谓“大梵之喜千百万,不及虔诚极微喜”。表示梵我合一的宗教体验的神秘欢喜(ananda)代替了表示人神合一的近乎世俗性爱的快感之喜(sukha),这是虔诚味论区别于新护味论的一大特色。人生四要的终极目标被跨越人神界限的虔诚味体验所冲淡。换句话说,解脱无意义,人生意义在于此岸,不在彼岸世界,亲近既现实又虚幻的克里希那是对世俗快乐的追求,也是对虔信运动兴起后所激发的宗教新理念的积极建构和亲切认同。高斯瓦明不仅将虔诚味视为独立的味,还将平静味视为虔诚味之一。换句话说,婆摩诃以来的主体欢喜论与客体欢喜论受到了某种程度的颠覆,这的确反映了虔信运动对文论思潮的巨大冲击(尹锡南,“印度”

455)。

综上所述,梵语诗学欢喜论与味论的发展密不可分,但也可以从美学和文艺心理学等视角单独切入进行分析。欢喜论存在着重要的比较诗学研究价值。

二、魅力

“魅力”(camatkara)也可译为“惊喜”,是带有浓厚情感色彩的审美范畴。“魅力”已成为古典诗学意义上的心灵愉悦即“超俗欢喜”(alaukika ananda)的代名词,近似一种宗教性的精神愉悦,它强调文学作品给读者带来的一种“奇妙体验”,因此,将其译为“惊喜”不无道理。它与现代文艺心理学或文艺美学所探讨的某些主题较为契合。魅力论与前述的欢喜论既有联系,又有区别。联系在于它们均涉及情感等文学内部因素,区别在于魅力论的涵盖面更为广泛。

魅力(惊喜)这一诗学范畴或文论概念是新护在注解婆罗多味论时首次使用的。新护的学生安主也接受了魅力这一诗学范畴,他在《诗人的颈饰》中认为,诗必须具有艺术魅力,否则不成其为诗。他把艺术魅力分为十种:“十种诗的魅力是:天然的可爱、酝酿的魅力、通篇魅力、部分魅力、词的魅力、意义魅力、词义魅力、庄严魅力、味的魅力和名人传奇的魅力等”(Durgaprasada 157)。恭多迦在论述曲语这一诗学范畴时,也提到了近似于魅力的惊喜。他说:“一切优美的因素聚合,令知味者心中产生非凡的惊喜,这是诗的惟一生命”(“汇编”559)。他的曲语论在很大程度上也是以达成文学作品的最大魅力为旨归。

历史地看,系统论述魅力并将其视为最大限度地包孕各种文学要素的诗学家是14世纪的维希吠希婆罗·格维旃陀罗。他的代表作《魅力月光》共分八章,其中的某些内容带有虔诚味论色彩。“格维旃陀罗的诗定义和诗分类具有相当的原创性”(Kavicandra, “Introduction”)。在梵语诗学发展史上,格维旃陀罗第一次以魅力作为标准评价文学创作的技艺高下。

格维旃陀罗将诗即文学作品视为“魅力十足的语言和意义”(Kavicandra 2)。他认为,文学作品之所以具有魅力,与诗德、风格、味、词语组合方式、成熟、妥帖和庄严等七种要素关系密切。所谓

成熟是指:“成熟指对作品中语言的成熟完美的充分品味。根据复合词它分为柔和和刺耳两类”(Kavicandra 77)。所谓妥帖是指:“妥帖指诗中词语互换也彼此合适。诗中不同地方可用不同词语”(Kavicandra 79)。他指出:“语言意义的身体光彩照人,以味为生命,诗德闪耀,风格和词语组合方式感人至深。走向妥帖与完美,各种有味的庄严明艳动人,到处不见诗病踪影。少女一般的诗性灵魂高洁,遍体散发成熟气息”(Kavicandra 1)。这几句话巧妙地把七种魅力因素都囊括在一起。他还把魅力和诗人的创作活动联系起来:“诗人的所为,目的在于不断追求世俗的成就,他以此亲身体验魅力”(Kavicandra 96)。

换个角度看,所谓风格、词语组合方式、妥帖、成熟乃至诗德和庄严等六种魅力因素均指向作品的语言。作品魅力几乎就是语言魅力的代名词而已。放在梵语诗学的历史语境和理论逻辑中观察,这种语言魅力说又是十分自然和妥帖的。七种魅力因素也包括了味。这是其中唯一涉及情感的非语言因素。

格维旃陀罗的魅力说对世主重视魅力或超俗愉悦的诗学观似有直接启发。在世主心目中,美、愉悦和魅力三者是一致的,例如:“诗的本质是产生魅力,这决定了它赋予想象领域令人愉悦的意义。诗的目的在于产生自己的独特魅力,因为诗表达令人愉悦的意义与产生魅力息息相关”(Jagannatha 5)。

格维旃陀罗以魅力说统摄诗即文学作品的基本特征,这与恭多迦以曲语全面探讨文学创作的特性、与安主以合适深入洞察文学创作的规律有异曲同工之妙。格维旃陀罗没有简单地因袭前人,而是将此前的各种诗学要素有机地融入自己的魅力说。“作为诗学家,格维旃陀罗为梵语诗学做出了某种原创性贡献,他在晚期梵语诗学家中地位显赫”(Mohan 174)。

三、词功能

探讨词语功能不仅是梵语诗学的兴趣所在,也是梵语语法学和哲学的重点内容。论者指出,传统的梵语语法家和哲学家确认词的两种基本功能,即表示义(abhidha)和转示义(laksana),梵语诗学家欢增则首先发现,词还有第三种功能即暗

示,由此产生第三种意义即暗示义(vyanjana)或暗含义。词语所具有的暗含义构成了文学作品魅力的基础。以欢增为代表的韵论派的独特贡献是揭示出词的暗示功能和暗示义,并以此作为他们的理论基石(“古典诗学”331-35)。

词语的上述三种功能也被称为三种词力(sabdāsakti)。论者认为,这三种词力(sabdavṛtti)或词功能(sabdavyapara)产生了对表述词语及其涵义的概念:“相应地,词语有表示者(vacaka,或译“能指”)、转示者(laksaka)、暗示者(vyanjaka),而词义则分别有表示义(vacya,或译“所指”)、转示义(laksya)和暗示义(vyangya)”(Nandi 67)。就表示义、转示义和暗示义而言,它们还可以其他一些词语来进行表述。例如,18世纪的梵语诗学家阿婆达罗指出:“单单恒河一词,便蕴含了表示义(sakti)、转示义(bhakti)和暗示义(vyakti)”(Asadhara 55)。可以说,这三个概念构成了梵语诗学词功能论的话语基石。有的诗学家还提到了词语的第四种功能即“句义”(tatparya)。例如,曼摩吒指出:“这里,词有表示词、转示词和暗示词[……]表示义等等是它们的意义。也就是表示义、转示义和暗示义。有些人认为还有句义”(黄宝生,“梵语”603)。一般而言,梵语诗学家只关注前述三种词功能,而将句义视为句子而非词语的功能。自然,他们对词功能的探讨往往是与对韵的探讨密切相关的。

历史地看,许多梵语诗学家都讨论过词的三种功能。例如,底克希多的《功能疏》开头写道:“表示义、转示义和暗示义(韵),这三者如同诃罗(湿婆)身体上的三只眼睛,保护智者的娑罗私婆蒂(语言女神)利用这三者的功能展现世界。词功能有三种:表示义、转示义和暗示义,诗人们用它来表现诗的风格和庄严”(Diksita,“Vṛttivartikam”1)。

词功能论既与韵论、推理论、曲语论等有关,但又似乎构成了一种相对独立的诗学范畴。词功能论显示,梵语诗学在长期关注审美情感的内部因素之外,还着力探索文学语言这一外部因素的诗学规律。这和中国古代文论中非常丰富而宽泛的言意之辨存在着某些差异。正因如此,将词功能视为梵语诗学的独特范畴似无不妥。事实上,古典梵语诗学家和当代印度的一些梵语诗学研究者正是如此。

梵语诗学家对词功能的历史探索虽然最终意在说明词的第三种功能(韵)的文学魅力,但客观来看,他们对于词语第一、二种功能(即表示义、转示义)甚或所谓第四种功能(句义)的探讨,极大地丰富了古代诗学的内涵。他们以语法学和各派哲学为基础所进行的相关思考,也为后人留下了丰富的理论遗产。因此,如果将梵语诗学的词功能论完全纳入韵论进行考察,是有违古代诗学家的理论初衷的。当然,如果脱离韵论而思考词功能论,也将无法真正揭示古代诗学范畴的丰富内涵。

四、诗魂

梵语诗学存在一种别具一格、历史悠久的诗歌灵魂论。这是印度乃至世界古典诗学的一个特殊范畴或概念。毋庸讳言,诗魂论与印度宗教文化的经典学说息息相关。身体与灵魂的二分法在此充当了它的宗教、哲学与美学基石。

有学者指出,婆罗门教和佛教对待灵魂的不同态度,使印度古典诗学家分成鼓吹诗魂说或对此缄默不语的两派。婆摩诃和檀丁属于受佛教影响的一派,而稍后的伐摩那、欢增、王顶、胜财、安主和曼摩吒等人属于受印度教(婆罗门教)影响的一派(Shastri 22)。这便是以“灵魂”一词解说文学作品的魅力或精华所在。对很多梵语诗学家而言:“更常见的是,声音和意义被视为组成诗歌的身体,诗歌的灵魂是味”(Krishnamoorthy,“Indian Literary Theories”135)。只有放在印度宗教哲学背景下来考察,这种独特的诗魂论才能得到合理解释。此外,印度的语言神圣观似乎也对诗魂论起到了某种推波助澜的效果。例如,波颠阁利提出“常声”说,伐致呵利提出“音梵”说(“声梵”“词梵”),它们与文学作品精华的神圣化和神秘化似乎不无关联。究其实,“梵”与表示灵魂的词即阿特曼(atman)存在着微妙的联系。

在梵语诗学史上,伐摩那第一次提出诗魂说。他说:“风格是诗的灵魂。所谓风格是指诗的灵魂。风格之于诗,恰如灵魂之于身体。什么是风格?风格是指特殊方式的词语组合”(Vamana 14-15)。这就是说,诗犹如人的身体,其灵魂是风格。论者指出:“伐摩那首次提出‘诗的灵魂’这一概念,却能启迪后来的梵语诗学家探索语言

艺术中更深层次的审美因素”(黄宝生,“印度”296)。从此,梵语诗学史翻开崭新的一页。很多诗学家沿着他的足迹向前迈进,不断提出新的诗魂说,并展开激烈的辩论,极大地丰富了印度古典诗学的内容。

在伐摩那之后,随着梵语诗学的进一步发展,欢增、恭多迦、安主、毗首那特等人也接受了诗魂说,尽管他们关于何为“诗魂”存在很大分歧。

欢增认为,文学中的韵是所有优秀诗人作品成功的奥秘。在他看来,具有暗示性,能显示其他表达方式不能显示的魅力,这样的词才配得上韵的境界。他把诗的灵魂与韵论巧妙地联系起来:“智者通晓诗的真谛,认为诗的灵魂是韵。这种说法辗转相传,广为人知”(黄宝生,“梵语”232)。他还指出:“受到知音赞赏的意义被确定为诗的灵魂。相传它分成两种,称为表示义和领会义”(黄宝生,“梵语”234)。在他看来,领会义分成本事韵、庄严韵和味韵等三类,其中,味韵最为重要。诗的灵魂就是与情味体验相关的领会义。他虽然将韵或暗示义、领会义视为文学作品的灵魂,但又将其与审美情味紧密联系在一起。这的确突破了伐摩那在文学外部因素中思考作品灵魂的局限,显示出梵语诗学家向文学内部因素探索文学魅力奥秘所在的健康趋势。

欢增将韵视为文学作品的灵魂,对此后的梵语诗学家产生了影响。维迪亚达罗在《项链》中指出:“诗是音和义结合的身体。身体怎会没有灵魂?韵就是诗的灵魂”(Vidyadhara 21)。维底亚那特说:“音和义的结合称为诗的身体,而韵则是诗的灵魂”(Vidyanatha 30)。

毗首那特的诗魂论引人瞩目,因为其文论代表作《文镜》以“诗是以味为灵魂的句子”概括文学的本质,这是对传统诗魂论的创新与发展。他写道:“诗是以味为灵魂的句子。我们将会讲述味的特征。味是灵魂,是精华,赋予诗以生命。缺少了它,也就被认为没有诗性”(黄宝生,“梵语”816)。毗首那特在此革命性地改变了婆摩诃等前辈诗学家以“音和义的结合”界定诗亦即文学作品本质特征的做法。他抛弃了语言形式即文学外部因素的尺度,而以审美情味亦即文学内部要素来观察和思考文学的特性。

毗首那特的诗魂论对于16世纪的虔诚味论者格维·格尔纳布罗产生了直接影响。后者以

“诗原人”的话语模式把自己关于各种文学因素的思考表达出来:“音和义是身体,韵是生命,味的确是灵魂。诗德是甜蜜等品质,庄严是项链等装饰。风格是完美的肌体轮廓,这就是至高无上的诗原人。若有诗病,那他就会成为跛子和聋子等等,不再是正常的人”(Karnapura 5)。从这里的叙述看,格维虽然遵循欢增的观点,但却与他在何为诗魂的问题上拉开了距离。这似乎说明,毗首那特对其影响更为深刻。

综上所述,从伐摩那于公元8世纪提出“风格是诗的灵魂”的观点,到9世纪欢增提出“诗的灵魂是韵”的观点,再到14世纪毗首那特提出“诗是以味为灵魂的句子”,梵语诗学的诗魂论经过了几个世纪的发展历程。无论是以表现文学外在美的风格为灵魂,还是以表现文学意境美的韵为灵魂,抑或以表现文学情感美的味为灵魂,甚至以表现语言诗意化的曲语或文学要素相互协调的合适为灵魂,这些关于文学本质特征的深入思考都有其“深刻的片面”之处,也有其“片面的深刻”之处。这些诗魂论都以自己独具特色的思考轨迹,为世界古典诗学大厦涂抹了或浓或淡的印度色调。窃以为,只有将上述各种审美要素巧妙而又自然地融合起来,组成类似于王顶所谓的“诗原人”,才能让读者体味全方位的文学魅力,品尝作品的深层次惊喜。

值得注意的是,关于何为诗魂的问题的思考,居然可见于当代印度的梵语诗学著作。这显示,印度文明的确是一脉相承而非产生过断裂的文明。

1977年,印度学者勒沃普拉萨德·德维威迪出版梵语著作《诗庄严颂》。2001年,他又推出该书的梵英对照本。该书提出一个重要的观点:“庄严是诗的灵魂,因为诗中只有庄严[……]味是诗的效果,诗中没有味”(Dwivedi,“Author's Note”)。在六个重要的梵语诗学概念中,德维威迪将韵视为包含味、风格、合适等的诗学体系,而将庄严视为包含曲语的诗学体系,因此,梵语诗学便被分解为韵论和庄严论两个派别,其中,庄严占据文学的灵魂或曰核心位置(Srivastava 100)。他提出“庄严是诗的灵魂”,其目的不外是期望借此穿越千年的理论对话,以“深刻的片面”之维而收“片面的深刻”之效。其原因已如上述。

五、诗品

关于诗歌品级的评判,是古今中外很多诗学家津津乐道的话题。梵语诗学家也不例外。

如果将印度古代的诗视为诗歌、戏剧等文类的集合体的话,梵语诗学家的诗歌品级论或曰诗品论,最初的萌芽还得追溯到8世纪伐摩那的《诗庄严经》。他说:“所有的诗中,十色最为优美”(Vamana 41)。“十色”是指《舞论》中论述的十种戏剧。这说明,伐摩那极端推崇戏剧。

在梵语诗学史上,最早进行诗歌品级划分的人之一是9世纪的欢增。自他开始,诗品论基本上在严格意义上的诗歌领域内展开。这是一种名副其实的诗歌品级论。在欢增看来,韵分成三个等级,即本事韵、庄严韵和味韵,其中,味韵最为重要。这是因为,诗的灵魂即韵就是与情味体验相关的领会义。欢增以韵为标尺,对梵语诗歌进行分类。他把诗分为三类,即韵诗(dhvani kavya)、以韵为辅的诗(gunibhutavyangaya kavya)和画诗(citra kavya)。所谓韵诗是指暗示义为主、表示义为辅的诗。以韵为辅的诗是指表示义为主、暗示义为辅的诗,画诗是指缺乏暗示义的诗。在韵诗中,欢增更为重视以味为韵的诗即味韵诗。(黄宝生,“印度”224)这是梵语诗学史上第一次出现的诗歌品级三分法。欢增的诗歌品级论影响和启迪了后来的诗学家。曼摩吒、底克希多和世主人沿着这条道路继续探索和争鸣,进一步丰富了印度古典诗学的内容。

客观地说,欢增和曼摩吒等人从韵论派立场论诗,把韵视为评判作品优劣的唯一尺度,虽然有其合理的一面,但是也有些矫枉过正的趋势。因为,把一切画诗排除在优秀作品的范畴之外,似乎有些不太合理。正因如此,16世纪的底克希多等对欢增的画诗论立场进行抨击,以维护画诗应有的地位。

按照欢增的逻辑,音画诗的魅力在于仅仅依靠音庄严,义画诗则依赖义庄严。画诗只能作为初学者的练习,诗艺高超者以韵诗创作为主。曼摩吒则明确地把画诗称为下品诗。底克希多则认为:“诗中无暗示义也优美,这是画诗。画诗分为三类:音画诗、义画诗和音义画诗”(Diksita,“Citramimamsa”27)。换句话说,诗中如果没有

暗示义,只采用音庄严或义庄严,同样优美动人。为此,底克希多还举例驳斥欢增和曼摩吒对画诗的贬低。

与上述以韵为准绳品评诗歌等级的诗学家不同,14世纪的维希吠希婆罗·格维旃陀罗和17世纪的世主依据各自信奉的魅力说或愉悦说,对诗歌进行等级分类。

格维旃陀罗依据魅力说,结合韵论派的基本观念,对诗歌进行分类。他把欢增的以音庄严为主的音画诗称为有魅力的诗,把以义庄严为主的和以韵为辅的义画诗称为更有魅力的诗,把以暗示义为主的诗称为最有魅力的诗(黄宝生,“印度”238)。这种诗歌三品说在某种程度上是欢增诗品说的翻版。对此后世主的诗歌四品说不无启迪。

格维旃陀罗依据魅力论述诗歌品级,世主则以愉悦(魅力、快感)为依据评判诗歌的等级,将诗分为最上品诗、上品诗、中品诗和下品诗四类。第一类即最上品诗是音和义居于附属地位,而暗示义占优,第二类即上品诗是暗示义不占主要地位,第三类即中品诗是表示义的魅力胜过暗示义,下品诗则是:“义的魅力为辅,音的魅力为主,这是第四类诗”(Jagannatha 23)。世主在论述下品诗时,提到还有一种最下品诗,即完全缺乏义的魅力,只有音的魅力。他认为诗必须传达“令人愉悦的意义”,因此把这类诗排除在外。世主的最上品诗就是欢增所谓的韵诗,上品诗和中品诗就是欢增所谓的以韵为辅的诗,下品诗和最下品诗就是欢增所谓画诗中的义画诗和音画诗(黄宝生,“印度”413)。

此外,还存在以味为准绳,对诗歌进行品级评判的诗学家,毗首那特便是其中的一个典型。他将味视为文学的灵魂和精华,认为味赋予诗以生命,作品乏味也就无诗性可言。他是味论的继承者和发挥者,必然以味论来评判诗歌等级。他与欢增等人的区别是,排除了韵论派承认的第三类诗,即所谓画诗,因其缺乏暗示义,缺乏可以品尝的审美情味。

综上所述,梵语诗学家主要依据语言意蕴、审美情感等进行诗歌的品级论述。由于各家的视角不同,必然得出不同的结论。他们对于诗歌质量优劣高下的评判,都不是无懈可击之说。只有将上述各家言论进行综合与比较,才能得出较为合

理的评判诗歌品级的标准。

无独有偶,在中国古典文论中,也存在诗歌品级(品第)论,这便是钟嵘的《诗品》。“对照《文心雕龙》的杂文学观念,显然,《诗品》对文学性的认识更为自觉”(曹顺庆 1831)。钟嵘在书中对汉魏以来的一百零三位诗人,按照各自的艺术成就高低,分为上、中、下三品进行论述。梵语诗学家关注诗歌品级划分的标准讨论,对于具体诗人的评述极为罕见,而钟嵘则淡化评价标准的“顶层设计”,集中笔力探讨各家创作的五言诗。因此,说印度古典诗学更为注重评判诗歌的规范和标准,更趋向形而上的原则性探讨,应不为过。

六、诗德

“诗德”(guna)是印度古典诗学的重要范畴之一。婆罗多《舞论》第十七章中首先提出诗德、诗病和诗相的概念。作为梵语诗学独立发展早期阶段的代表人物,婆摩诃并不重视诗德,没有将其与风格联系起来论述。他把诗德纳入庄严的范畴,视为修饰诗歌的积极手段之一。

黄宝生认为,作为梵语诗学风格论的开创者,檀丁不仅重视庄严和诗病,也重视诗德。他最早将诗德视为风格的基础。他将诗学意义和戏剧学意义上的诗德区别开来。他的诗德主要指文学作品中带有积极色彩的语言特色或风格因素,但又被纳入广义的修辞方式(即广义的庄严)。不同的诗德对应于不同的风格。檀丁将风格分为维达巴风格和高德风格两种。他把风格和诗德联系起来,认为诗德是区分风格的主要因素(黄宝生,“印度”286)。他的十种诗德概念来自婆罗多《舞论》,但论述的顺序和内容则有出入。

伐摩那在《诗庄严经》中确定了诗德和庄严在诗艺中的地位和功能。他说:“诗德是组成诗美的要素,而庄严是强化诗美的因素”(Vamana 82-83)。他还强调说:“诗德是永恒不变的。缺乏诗德,无法产生诗美”(Vamana 84)。这就是说,庄严是暂时的,诗德的生命力更为持久,唯有具备诗德才具备诗美。这说明,伐摩那虽然提出庄严是美的命题,但实际上更为倚重诗德。这是构建和完善风格论的基础。伐摩那之所以倚重诗德,是因为他视庄严为转瞬即逝的身体一般,而诗德因与风格相联系,则不是这样。他和檀丁一样,

也提出十种诗德,但不同的是,他进一步将每种诗德分成音德和义德,这样就成为二十种诗德。伐摩那敏锐地意识到诗德由音韵和意义表述两个方面的特征构成,这是一个进步。他还认为,诗的灵魂是风格,而风格的灵魂是诗德。这就将诗德的地位提升到一个全新的境界,以后的梵语诗学家似乎并未赞同这一立场。

在伐摩那之后,梵语诗学家在两个方面继续探讨诗德这一范畴,其内涵遂得以充实,其外延逐渐扩大。作为诗学概念的诗德,还被一些艺术论者采纳,由此进入梵语艺术学论著中。这便是所谓“画德”和“乐德”的概念。

随着韵论、味论的不断发展,梵语诗学家和艺术论者对于诗德的讨论虽然仍在继续,欢增、波阇、曼摩吒和世主等人对于诗德的地位不断地有意拔高,但却无法遮蔽诗德乃至它赖以生存的风格论地位逐步下降的历史事实。当然,考虑到诗德作为梵语诗歌的重要审美因素,它几乎进入过每一部综合性诗学著作的论述视野,对于它的研究和思考自然不能忽视。

七、诗病

“诗病”(dosa)是与诗德相辅相成的重要范畴。如果说庄严是构成诗的魅力因素的话,诗病就是对魅力的破坏。如何正确运用庄严和规避诗病,是创作优秀诗歌的重要问题。

与诗德的起源相似,诗病的概念也来源于《舞论》关于戏剧语言的相关论述。婆罗多提出了违反正理等十种诗病。从内涵看,十种诗病大致涉及诗律、语法、因明和语义等四个方面的问题。如:“不合逻辑,这称为违反正理。违反格律,这称为格律失调”(黄宝生,“梵语”72-73)。婆罗多诗病论可视为梵语诗学诗病论的形成期。

在梵语诗学独立发展的早期阶段,婆罗多诗病论是诗学家们赖以阐发诗病的理论基础。随着欢增时代的到来,韵论与味论逐渐占据了梵语诗学的核心位置,庄严论与风格论的地位逐步下降,诗病论的成熟期到来了。梵语诗学史的发展逻辑决定了这一点。

欢增在《韵光》中论述阻碍味形成的各种情形及对策,这便是味病论的雏形。他说:“刺耳等等诗病并非一成不变,这已经得到说明。各种例

举表明,它们只是在以韵为灵魂的艳情味中应该避免”(黄宝生,“梵语”252)。曼摩吒遵循欢增的味病论,将诗病分为词病、句病、义病和味病等四类。这可视为对诗病外延所做的规范性表述。除了毗首那特等极少数人外,此后的诗学家大都未超越这一范畴。曼摩吒对诗病的界定是:“诗病是对主要意义的损害。味和味所依托的表示义是主要意义。词等等与这两者有关,因此,诗病也与它们有关”(黄宝生,“梵语”665)。

值得指出的是,梵语诗学家大多先论诗病,再论诗德,这显示了他们对诗病的高度重视。只有维迪亚达罗的《项链》和格维·格尔纳布罗的《庄严宝》等极少数著作例外,即先论诗德,后论诗病。

与诗德一样,诗病概念也进入了艺术论的话语范畴。《毗湿奴法上往世书》第43章先论画病,再论画德。室利毘陀大约写于1575年的艺术论著《味月光》指出:“有悖世事,违反经典,与时不合,意义庸俗,缺乏艺术,应该摒弃的重复冗余,这些就是乐病(gitadosa)”(Srikantha 56)。

诗病论是梵语诗学百花园中的一朵奇葩。诗病论似可视为梵语诗学对世界诗学最有特色的贡献之一。在中国古代文论中,也存在大量相似的消极修辞说,只不过它是以零散的方式存在,没有梵语诗学诗病论那样系统(黄宝生,“梵语”188)。在波斯古典诗学中,也有关于诗病的论述,涉及七种韵律方面的缺陷即“韵病”、意义方面的诗病和用词方面的诗病,似乎可以分别对应于梵语诗学的音病、义病和词病(穆宏燕 312-20,535-36)。整体地看,波斯古典诗学的诗病说缺乏系统性。再看西方诗学。检视亚里士多德的《修辞学》,他已经表现出一些古希腊“诗病”说的痕迹。例如:“滥用外来词会产生粗劣难懂的作品”(亚里士多德 156)。

窃以为,诗病论中的味病说似乎可用来评价当代诗歌、小说等唤醒读者审美潜印象的时间艺术,也可用来分析戏剧和电影等激发观众审美情味的空间艺术。这一点有待时间验证。

如以现代文论视角进行分析,欢喜、诗品、情、味等梵语诗学范畴概念既可归入文学鉴赏(文学批评)的读者系统,又可归入文学创作的作者之维;词功能、庄严、风格、韵等似可归入文学作品的客体系统,却又可纳入作者之维;诗魂、诗德、诗

病、魅力、曲语、合适等似可划入作品系统进行分析,又可归入读者之维或作者之维进行思考。这种勉为其难的归类提示我们,切不可对其实行张江所谓的跨文化“强制阐释”(毛莉),即使是杂语共生式的双向阐发也必须注意其特定的文化内涵,因为梵语诗学是基本未受外来文化影响的印度古典诗学,梵语诗学丰富多彩的范畴话语自然值得深入研究。

引用作品【Works Cited】

- 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译。北京:商务印书馆,2002年。
- [Aristotle. *Poetics*. Trans. Chen ZHongmei. Beijing: The Commercial Press, 2010.]
- Asadhara, *Kovidananda*. Delhi: Indu Prakashan, 1978.
- Bhattacharyya, Suresh Mohan. ed. *The Alankara Section of the Agni-purana*. Calcutta: Firma KLM Private Ltd., 1976.
- 曹顺庆主编:《中外文论史》(第二卷)。成都:巴蜀书社,2012年。
- [Cao, Shunqing. *A History of Literary Criticism in China and the World* (Vol.2). Chengdu: Bashu Press, 2012.]
- Diksita, Appaya. *Citramimamsa*. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1971.
- . Appaya. *Vrittivartikam*. Varanasi: Sampurnanand Sanskrit Vishvavidyalaya, 1978.
- Durgaprasada, Pandit. and Kasinath Pandurang Parab, eds. *Kavyamala*. Bombay: Nirnaya Sagar Press, 1937.
- Gosvamin, Rupa. *Bhaktirasamrtasindhu*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2003.
- Hemachandra. *Kavyanusasana*. Bombay: Nirnaya Sagar Press, 1934.
- 黄宝生:《印度古典诗学》。北京大学出版社,2000年。
- [Huang, Baosheng. *Classical Indian Poetics*. Beijing: Beijing University Press, 2000.]
- 黄宝生译:《梵语诗学论著汇编》。北京:昆仑出版社,2008年。
- [Huang, Baosheng, trans. *Selected Works of Sanskrit Poetics*. Beijing: Kunlun Press, 2008.]
- 黄宝生译:《奥义书》。北京:商务印书馆,2010年。
- [Huang, Baosheng, trans. *The Upanisad*. Beijing: The Commercial Press, 2010.]
- Jagannatha. *Rasagangadhara*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1983.
- 金克木:《梵竺庐集丙:梵佛探》。南昌:江西教育出版社,1999年。

- [Jin, Kemu. *Essays of Fan Zu Lu on Indology*, Part 3. Nanchang: Jiangxi Education Press, 1999.]
- Karnapura, Kavi. *Alankarakaustubha*. Delhi: Parimal Publications, 1981.
- Kavicandra, Visvesvara. *Camatkaracandrika*. Waltair: Andhra University, 1969.
- Krishnamoorthy, K.. *Indian Literary Theories: A Reappraisal*. Delhi: Meharchand Lachhmandas, 1985.
- . ed. *Dhvanyaloka-locana*. Delhi: Meharchand Lachhmandas, 1988.
- 毛莉:“当代文论重建路径:由‘强制阐释’到‘本体阐释’”,《中国社会科学报》2014年6月16日。
- [Mao, Li. “On Approaches to the Re-construction of Contemporary Literary Theory: from ‘Unnatural Interpretation’ to ‘Ontological Interpretation’.” *Chinese Social Sciences Today* June 16, 2014.]
- Mohan, Pandiri Sarasvati. *The Camatkaracandrika of Visvesvara Kavicandra: Critical Edition and Study*, Part 1. Delhi: Meharchand Lachhmandas, 1972.
- 穆宏燕:《波斯古典诗学研究》。北京:昆仑出版社,2011年。
- [Mu, Hongyan. *Classical Persian Poetics*. Beijing: Kunlun Press, 2011.]
- Nandi, Tapasvi S.. *The Origin and Development of the Theory of Rasa and Dhvani in Sanskrit Poetics*. Ahmedabad: Gujarat University, 1973.
- Rewaprasada, Dwivedi. *Kavyalankarakarika*. Varanasi: Kalidasa Samsthana, 2001.
- Shastri, Mool Chand. *Buddhistic Contribution to Sanskrit Poetics*. Delhi: Parimal Publications, 1986.
- Srikantha. *Rasakaumudi*. Baroda: Oriental Institute, 1963.
- Srivastava, Anand Kumar. *Later Sanskrit Rhetoricians*. Delhi: Eastern Book Linkers, 2007.
- Vamana. *Kavyalankara-sutra*. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1971.
- Vidyadhara. *Ekavali*. Delhi: Bharatiya Book Corporation, 1981.
- . *Prataparudrayasobhusana*. Madras: The Sanskrit Education Society, 1979.
- 尹锡南:《梵语诗学与西方诗学比较研究》。成都:巴蜀书社,2010年。
- [Yin, Xi-nan. *A Comparative Study of Sanskrit Poetics and Western poetics*. Chengdu: Bashu Press, 2010.]
- :《印度文论史》(上)。成都:巴蜀书社,2015年。
- [---. *A History of Indian Literary Criticism*. Chengdu: Bashu Press, 2015.]

(责任编辑:查正贤)