

“黄沙”还是“黄河”

——兼论中国古典诗歌诗境的再造与还原

刘宇耘

【摘要】王之涣《凉州词》首句首词当作“黄沙”还是“黄河”，是一个长期争论不休的问题。从艺术角度分析者认为当作“黄河”，从地理角度考虑者认为当作“黄沙”。通过版本源流的梳理可以看出，原诗应作“黄沙”，而“黄河”是在明代占据主导地位的，是大众读者参与诗境再造的结果。对类似问题进行系统研究、分析，可以揭示诗歌创作中作者的经验之境和流传中读者再造的虚拟之境之间的不同价值趋向与合理存在，并在调停争端的基础上，从诗境的再造与还原两个角度为当下古典诗歌的解读提供新的思路。

【作者简介】刘宇耘，山西大学外文学院、文学院。

【原文出处】《文艺研究》（京），2023.2.68~79

一、“黄沙”还是“黄河”：文本之争

王之涣《凉州词》是一篇争议颇多的名作，今日通行本文字为：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”^①历来人们分歧最大、争论最多的是其首句首词，有人认为是“黄河”，有人认为是“黄沙”。“黄沙派”代表有竺可桢、刘永济、姚奠中、王汝弼等^②，他们主要从地理、气候角度考虑，认为“黄河”与玉门关远不相及，而“黄沙”则为玉门关习常所见。“黄河派”代表有施蛰存、林庚、沈祖棻、刘逸生等^③，他们主要从文学欣赏的角度，认为“黄河”意境远胜于“黄沙”，而且现在大多数本子都作“黄河”。20世纪60年代初，《光明日报·文学遗产》曾就此专门讨论过^④，近期也不断有人发文做新的探讨^⑤，但问题并没有获得解决，争论似乎仍有延续下去的可能。本文的目的是想提供一种新的解读思路和方法，争取能为类似争论画上休止符。

为了使问题获得解决，我们需要对该诗的版本源流做一梳理。由于明代“黄河”异文已大量出现，故只将明以前著作纳入考察范围。通过梳理，笔者发现，该诗早期流传，存在三个系统。第一系统题为“出塞”。据《太原王府君墓志铭并序》“吟《出塞》”

句^⑥，参以岑仲勉《唐人行第录》的考证^⑦，知高适《和王七玉门关听吹笛》所谓“王七”即王之涣，而其所和的《玉门关听吹笛》，即王之涣此诗。宋初编《文苑英华》卷一九七所录者，题作“出塞”，首句作“黄沙直上白云间”，末句作“春光不度玉门关”^⑧。北宋郭茂倩编《乐府诗集·横吹曲辞》下录王之涣《出塞》，文字与《文苑英华》卷一九七全同^⑨。南宋初计有功《唐诗纪事》卷二六亦录此诗，除末句“度”作“过”外，其余文字也与《文苑英华》卷一九七同^⑩。此题为“出塞”的系统当属最早。第二系统题为“凉州”，最早见于唐芮挺章《国秀集》。《国秀集》虽为唐人选唐诗，但今日能看到的最早版本为《四部丛刊初编》景明刻本，此本所录诗题为“凉州词”，首二句作“一片孤城万仞山，黄河直上白云间”，末句作“春光不度玉门关”^⑪，与通行本颇不相同。明人喜改古书，为学界共识，其作“黄河”乃孤证，故此传本在可疑之列。《文苑英华》卷二九九亦录此诗，题为“凉州”^⑫。除“黄河”作“黄沙”外，其余与《国秀集》同，“沙”“河”二字草书几乎无别，其间必有一误。二者显然属于同一系统，题为“凉州”，应是乐工用《凉州》曲调歌唱时修改所致，首二句互易，应当也是出于演唱的需要做的调整。“出

塞”与“凉州”两个系统的本子当行于文人间,故为皇家组织编撰的《文苑英华》同时采录。郭茂倩考证精细,只采录原始的《出塞》系统本子,于改编后的《凉州》一系,则不予采纳。第三系统出自小说家言的民间传说。唐薛用弱《集异记》是最早载录该诗文献之一,此书乃唐人小说集,四库馆臣称,为“历代词人恒所引据”^⑮。明正德、嘉靖间刻《阳山顾氏文房小说》本为《集异记》现存的最早版本。《阳山顾氏文房小说》本、《虞初志》明如隐草堂刻本所录本、《说郛》本《集异记》^⑯记述“旗亭画壁”故事时录此诗,首句首词作“黄沙”,其余文字与通行本同。宋曾慥《类说》、元辛文房《唐才子传》等皆采录“旗亭画壁”故事,亦录此诗,首句首词作“黄沙”,末句云“春风不度”^⑰,显然皆源于《集异记》。这个系统乃民间传说传本,今日通行本由其脱胎而来。为清晰起见,特列表如下:

	文献	版本	内容		诗题
第一系统	《文苑英华》卷一九七	中华书局1966年景宋刻本	首句“黄沙直上白云间” 末句“春光不度(过)玉门关”		《出塞》
	《乐府诗集》	文学古籍刊行社1955年景宋刻本			
	《唐诗纪事》	明刻本			
第二系统	《国秀集》	《四部丛刊初编》景明刻本	首二句“一片孤城万仞山,黄河直上白云间”	末句“春光不度玉门关”	《凉州词》
	《文苑英华》卷二九九	中华书局1966年景宋刻本	首二句“一片孤城万仞山,黄沙直上白云间”		《凉州》
第三系统		《阳山顾氏文房小说》本	首句“黄沙远上白云间” 末句“春风不度玉门关”		无
	《集异记》	《虞初志》明如隐草堂刻本			
		《说郛》本			
	《类说》	明天启间刻本			
	《唐才子传》	黎氏珂罗版景元刻本			

根据以上分析可知,此诗在明以前的版本中,无论是哪个系统,除讹误者外,首句首词皆作“黄沙”而不作“黄河”,那么“黄河”是如何取代“黄沙”而占据主导地位的呢?

中国古典诗歌以意境见胜,而意境建构离不开意象,意象决定意境。对于传世诗歌文本,文人往往根据自己的审美追求,通过意象改动再造诗境。如李白《静夜思》,原本首句作“床前看月光”^⑱,宋洪迈

《万首唐人绝句》、郭茂倩《乐府诗集》所录皆同^⑲,直到曹学佺《石仓历代诗选》,才改作“床前明月光”^⑳。原本第三句作“举头望山月”^㉑,李攀龙《古今诗删》始改作“举头望明月”^㉒。从此以降的各种唐诗通俗选本,如《唐诗三百首》《诗境浅说》之类^㉓，“看”字、“山”字便都变成了“明”字,大众熟悉的也是这个版本。这表面上看只是版本问题,实有深厚的历史文化根源。王之涣《出塞》的文本变化也是如此。

尽管宋元的唐诗选本已出现了“黄河”的异文,如宋洪迈《万首唐人绝句》、元杨士宏《唐音》^㉔,但由于《万首唐人绝句》宋本不传,今人所见都为明刻本,因此我们不好确定改“黄沙”为“黄河”的始作俑者究竟是宋人还是元人。但可以肯定,明人根据先前的讹误本,大多已认定“黄河”为是了。如高棅《唐诗品汇》、李攀龙《唐诗选》、钟惺等《唐诗归》、张之象《唐诗类苑》等,皆据《集异记》讹本定首句为“黄河远上

白云间”^㉕。其原因在于“黄沙直上白云间”是北方和西北大荒漠中特有的景象,生活在中原的文人无法想象。而“黄河”“白云”的景象于黄河流域随处可见,自然也容易被大众接受。陆时雍《唐诗镜》于此诗注中录《集异记》“旗亭画壁”故事时,中间特作改动,云:“至双鬓发声,果诟‘黄河’云云。”^㉖此处以“黄河”代指王之涣《出塞》诗,说明在明代,“黄河远上白云间”的意境已深入人心。文渊阁《四库全书》也把

原初作“黄沙”者,如《集异记》《文苑英华》《万首唐人绝句》《类说》《唐诗纪事》《唐才子传》等,统统都改为“黄河”。同时,不少明清文人也把黄河与玉门关联系起来。如清屈复《晓亭所赠盆梅将谢矣》:“黄河直上玉门前,百万貔貅镇塞天。”^⑤吴嵩梁《哭蒋大湘雪》:“一带黄河水,伤心抵玉门。”^⑥“黄沙”改为“黄河”,使原来荒漠沉郁的诗境变得宏阔高远。林庚说:“从形象上看,‘黄沙直上白云间’确是不太理想,因为‘黄沙’如果到了‘直上白云间’的程度,白云势必早变成了黄云。”^⑦施蛰存认为:“论句法气势,则应当以‘黄河远上’为较好。李白‘黄河之水天上来’就是同一意境,这都是当时人对黄河上游的印象。”^⑧刘逸生也说:“再则‘黄沙直上白云间’,从意境上说,比起‘黄河远上白云间’七字,也差得实在太远。‘黄河远上白云间’七个字,莽莽苍苍,浩浩瀚瀚,给人的是‘黄河之水天上来’的壮美感觉,把人的思想感情引到了辽远高阔的境界。”^⑨由此不难看出,人们取“黄河”而舍“黄沙”,乃是从艺术审美的角度做出的选择。

关于诗的最后一句“春风不度玉门关”,早期版本除《集异记》或转录《集异记》“旗亭画壁”故事者外,“春风”皆作“春光”。明清版本也大多如此。康熙《御选历代诗余》卷一一一、雍正时王尧衢《古唐诗合解》,始将“黄河”与“春风”前后对应^⑩,成为今天通行的本子。考宋、明人多取“春光”而不取“春风”,主要原因有二:一是根据前文梳理的版本,无论题为“出塞”还是题为“凉州”的系统,都作“春光”,“春风”仅在小说这一系统中出现,为孤证。二是“春光”与“春风”意象相近,似乎并无大异。但到清代,随着王之涣此诗在各种选本中出现频率日增,人们对其关注度越来越高,自然在文字的斟酌上也日益精细。“春风”与第三句“杨柳”呼应,意境妙于“春光”。黄生《唐诗评》就曾指出《集异记》“‘光’作‘风’,似胜”^⑪;林庚举数例唐诗,以证诗中“杨柳”“折柳”就是《折杨柳》这首曲子且总与“春风”紧密联系的事实,又以王之涣《送别》“杨柳东风树”一诗为例,认为“‘杨柳’既是‘东风树’,当然与春风就密不可分”^⑫。

如此一来,“黄河”“白云”构成了一片高远辽阔的诗境,在此背景之下,“杨柳”和“春风”所营造的青春气象与羌笛传出的悲凉之音形成强烈反差,从而交织成一种复杂的情感,大大增强了诗歌的艺术感染力。读者仿佛身临其境,感受到一种哀怨之音在空寂的天地间回荡。由此可以看出,清以降“黄河”“春风”版本能一家独秀,实是大众参与诗境再造的结果,且再造之妙,誉其为唐诗七绝压卷之作亦不为过。

二、再造与还原:美与真的权衡

不过,文学研究与文学欣赏毕竟不同。文学欣赏多着眼于当下的美感需求,而文学研究更倾向于还原事物本身。就此诗而言,若对其进行文本与背景双重还原,便会得出完全不同的结论。

据《太原王府君墓志铭并序》,王之涣曾“优游青山”^⑬。前引岑仲勉考证也从侧面证明,王之涣有可能到过玉门关。退一步说,即使王之涣没有去过大西北,其笔下的《出塞》,也必然以时人塞外传说为依据,虽非本人经验,也当是时人所验经。上文已证,早期版本几乎都作“黄沙”而非“黄河”。除此之外,还可由三个方面为文本还原提供旁证。其一,唐人诗中,每将“玉门”与“山”联系起来。如李白《从军行》云:“从军玉门道,逐虏金微山。”^⑭王昌龄《从军行七首》之四云:“青海长云暗雪山,孤城遥望玉门关。”甚至在王昌龄笔下,还出现了“玉门山”的概念。如《从军行七首》之七:“玉门山嶂几千重,山北山南总是烽。”令狐楚《从军行》也将两者相联系:“暮雪连青海,阴云覆白山。可怜班定远,生入玉门关。”古人对于地理的概念不似今人精确,其笔下的玉门,有可能指玉门关外数百里乃至更大的范围,故不可把玉门与具体的山锁死。即使在古玉门关看不到山,也不可否定唐人的描写。唐人从未有将“玉门”与“黄河”相联系者,因为在玉门关或关外,根本就没有黄河,两者实不搭边,即如吴乔《围炉诗话》所言:“黄河去凉州千里,何得为景?”^⑮其二,玉门关外确有千里流沙之景。《太平御览》卷七四引《广志》曰:“流沙在玉门关外,南北二千里,东西数百里。”^⑯此景可从唐诗

中得到印证。如岑参《玉门关盖将军歌》：“玉门关城迥且孤，黄沙万里百草枯。”虞世基《出塞》：“誓将绝沙漠，悠然去玉门。”王昌龄《从军行七首》之四既提到“雪山”“玉门关”，同时又说“黄沙百战穿金甲”，可见唐诗中“玉门”与“沙漠”组合成景为常态。其三，从用词来看，“黄河远上”违背常理，不符合逻辑。“上”是动词，而黄河水只能“下”，不能“上”。因此站在河岸向东望，看河只可能是“远去”“东去”或“东下”。如明陈子龙《秋归涉黄河》：“秋水下龙门。”^⑧孟郊《秋怀十五首》之二的确写道，“黄河倒上天，众水有却来”，但“倒上”二字反而证明，正常情况非为“上”，而是“下”。按照常理，若作者一路西行到达玉门关，最有可能的是向陌生的西方远眺，而不是回头东看。如果西望黄河，则是“来”，如李白《公无渡河》云“黄河西来决昆仑”，《游泰山》云“黄河从西来”，金段克己《戊申四月游禹门有感》也云“黄河一线天上来，两山突兀屏风开”^⑨，明王祹《黄河水》则说“黄河水西来，一折一千里”^⑩。王之涣此诗按正常表述，当言“黄河远下白云间”，不得云“远上”。如若坚持《国秀集》“黄河直上”为是，终究只是孤证，而孤证不信，此为训诂考据的共识。

就背景还原而言，须返回到唐朝西北边塞风云变幻的情境考虑。《新唐书·突厥传》言：“唐兴，蛮夷更盛衰，尝与中国抗衡者四：突厥、吐蕃、回鹘、云南也。”^⑪四者之中，尤以吐蕃为甚。唐与吐蕃交锋处，在今青海、甘肃、新疆一带，唐诗中频频出现的安西、敦煌、玉门、阳关、铁关、沙州等，都在这一带，也正是丝绸之路的必经之地。唐朝长期向此地用兵，一是要对付吐蕃进犯，二是要确保丝绸之路的畅通，即如陈寅恪所云：“吐蕃之兴，起于贞观之世……计其终始，约二百年。唐代中国所受外族之患未有若此之久且剧者也……当唐中国极盛之时……而竭全国之武力财力积极进取，以开拓西方边境，统治中央亚细亚，藉保关陇之安全为国策也。”^⑫唐代与西北有关的大量边塞诗便由此而生。青、甘、疆一带多沙漠，战事多发生在大漠之中，故唐人每以“沙场”代指战场，

因此边塞诗常言及“沙”。如常建《塞下曲》：“骝骝皆是长城卒，日暮沙场飞作灰。”乔备《出塞》：“沙场三万里，独将五千兵。”大西北为苦寒之地，如崔湜《塞垣行》所形容的：“疾风卷溟海，万里扬砂砾。仰望不见天，昏昏竟朝夕。”在这种恶劣的环境中，戍守边关的将士生活异常艰苦。他们在这里几乎感受不到春天，却时常面对死亡的威胁，即如唐代白话诗人王梵志诗所言：“你道生胜死，我道死胜生。生即苦战死，死即无人征。”^⑬王之涣壮游边关，举目之间“天平四塞尽黄沙，塞冷三春少物华”（崔希逸《燕支行营》二首之一）^⑭，故而他笔下呈现出只有塞外才能见到的奇观。

“黄沙直上白云间”，谓大漠之中飓风突起，卷起黄沙直冲白云之间。因为沙漠风暴有致命危害，所以这里写的不是壮观之景，而是险恶之境。冲天而起的黄沙与险峻峭拔的高山，压抑着“一片孤城”，这便是将士们面对的生活环境。玉门关是西北的门户，千千万万的大唐将士由此出关，可他们中间的许多人就再也没有回来，正如王翰《凉州词》所言：“古来征战几人回？”这就是严酷的现实。年轻的将士一方面守土有责，不得不在这险恶的环境中艰难生活；另一方面又时时泛起思乡之情，如萧颢《阙题》所云：“萧关不隔乡园梦，瀚海长愁征战期。”^⑮他们使用胡地特有的乐器羌笛来演奏《折杨柳》，以表达这种复杂的情怀。“杨柳”在此有指代乐曲与植物的双重用意，故才牵出“春光”来。今通行本作“春风不度”，而根据上文梳理，除小说系统传本外，皆作“春光”。如果亲临大漠之地，便会意识到原本应当作“春光”而不是“春风”。唐人边塞诗多有胡地荒景的描写。如柳中庸《凉州曲》二首之一：“黄沙碛里本无春。”东方虬《王昭君》：“胡地无花草，春来不似春。”这些诗句中的“无春”“不似春”，皆指没有春光，因为春风是无形的，而春光是有形的，因无花草，故看不到春光，即如刘商《胡笳十八拍·第六拍》所云：“怪得春光不来久，胡中风土无花柳。”敦煌写卷有佚名诗人云：“万里城边一树花，愁来相对几咨嗟。旅客只今肠欲断，

春光何事到流沙?”^⑤这里皆用“春光”不用“春风”，就是因为此地的荒凉苦寒可观可见，不似春风之无形难稽。

宋之后，社会生活发生巨大转变，宋、西夏、辽、金分庭对峙，整个大西北已非宋所有，宋政权蜷曲在中原。西北特有的“黄沙直上白云间”的奇险之景，也渐渐淡出人们的视野。由此而下的元、明、清三朝，由于版图的变化，再也未像唐朝那样长期用兵西北。文人多半生活在中原及江南富庶之地，“黄沙直上”渐成为不可想象之景，与此同时，贯穿北方大地的“黄河”则成为文人经常歌吟的对象。从审美追求和意境内涵来看，“黄河”比“黄沙”更加丰富且更具诗意。因此，本来只是小说系统的民间传本，到了明清反而成为诗境再造的最佳选择。今天通行的本子，可以说是文人脱离事物本身，根据其自身的经验及时代的审美趋向，对文本进行集体选择、修改的结果。叶燮对这种审美精神有很好的概括：“诗道之不能不变于古今而趋于异也，日趋于异，而变之中有不变者存，请得一言以蔽之，曰：雅。雅也者，作诗之原，而可以尽乎诗之流者也。”^⑥古雅、浑大是明清诗人群体所偏好的写作境界，“黄河远上白云间”则再造了一个辽阔、典雅的意境，正好与之契合。而“杨柳”之后，改“春光”为“春风”，既含蓄，又有动感，且与李白《春夜洛城闻笛》“此夜曲中闻折柳，何人不起故园情”暗自相应，富有情致。

接受美学认为，作品接受中阅读者的再创造是一件必然的事情。按照伽达默尔的说法，所有理解性的阅读始终是一种再创造和解释^⑦。王之涣《凉州词》的文字变迁似乎也符合这一规律。然而必须指出的是，改造后的诗歌毕竟不再是作者的原诗。古典诗歌诗境的每一次再造，尽管都是当下历史通过文本的反映，却不再是诗的原态。解读所指向的终极领域是意义的追寻，但如果只是为了比较哪一种意义更有价值或更具美感，无疑都是对其他意义的遮蔽，那么这样的解读就不是一个开放的过程。诗人的心灵是“一个容纳着无数情绪、词句、意象的贮

藏器，能够等待所有成分到齐产生作用”^⑧。清方东树也说：“乃知君子心，用才文章境。”^⑨因此，还原诗歌以走进诗人的创作心灵，可在当下提供解读作品的新思路。

还原《凉州词》后可见，“黄沙直上”和“春光不度”，展示的不仅是西北的苍茫，更是作者内心的荒凉。但凡目睹过沙漠风暴者，都会震撼于其铺天盖地之势。春季西北沙尘多发，当别处春意融融、草长莺飞之时，此地却乾坤颠倒、云暗天低，难见一丝柔和春光。诗人壮游西北，领略了迥异的人文物色，也目睹了戍边将士的辛苦。雄浑苍茫的黄沙和凄凉萧楚的羌笛，都让春光难以撕破昏暗，让久戍之怨难以排解。孤城独立于天地之间，人情隔绝于魏阙之外。唐代将军陶翰《古塞下曲》详细描写了战势突变、军情万状，“进军飞狐北，穷寇势将变。日落沙尘昏，背河更一战。骅骝黄金勒，雕弓白羽箭”；也表达了呈递军情之难的酸楚，“射杀左贤王，归奏未央殿。欲言塞下事，天子不召见。东出咸阳门，哀哀泪如霰”，由此可见塞下景荒、传情蹇厄。还原后的诗作反映了诗人此次出走玉门的整个心理过程：有即景即抒的“黄沙直上”，也有百感交集之下抒发出的“春光不度”。王之涣身临其境，体会到关内外之别岂止地貌风物，于是将可以描绘的风沙和不可直言的人事，写入首尾呼应的诗句中。

相比之下，经改造过的诗境更像一幅构图精巧、配色典雅的装饰画。高远的白云与低处的黄河互相映衬，色彩参差，云停水流，一静一动，画面优美。改动过的“春风”暗合前句“杨柳”，尽管与原作一样也在暗指望不到的春景，但春风调和了边塞的苦寒，让高亢悲凉的羌笛声附着了一丝缠绵。然而诗毕竟不同于绘画，因“画家缺乏相应的表现的东西，作家可以讲给我们听”^⑩，诗从而具有画面无法替代的言外之意。总体而言，再造过的《凉州词》更具有普通人皆能想象的画面美感，也具有普遍可以共情的辽阔意境，但是其意义已与原作者之心境大相径庭，也就听不到可以与亲历者共鸣的弦外之音了。

三、名篇中的再造之境

对原初诗境进行再造,使其与更多读者的审美观念相合而获得更广泛的传播,这种情况在中国古典诗歌史上屡见不鲜。例如贺知章的《回乡偶书》,根据现存版本,这首诗最早见于北宋孔延之编的《会稽掇英总集》,原文作:“幼小离家老大回,乡音难改面毛腮。家童相见不相识,却问客从何处来。”^⑤南宋经历了数次文本的变化,至元杨士弘《唐音》定为:“少小离乡老大回,乡音无改鬓毛衰。儿童相见不相识,笑问客从何处来。”^⑥首句改“幼小”为“少小”,“幼小”多指童年,“少小”则包括了青少年,显然涵盖面更广。“家”字改作“乡”字,这可能是为了与诗题“回乡”呼应,但第二句也有“乡”字,字嫌重复,故人多不从。次句变“难改”为“无改”,因“难改”有主观意识,“无改”则是存在状态,显然更自然。次句另一处“面毛腮”改作“鬓毛衰”,尽管明徐焌斥其“非唐韵”^⑦,但韵在嘴上不在纸上,较之“面毛腮”,修改之后意义更为明确,故后人还是选择了“鬓毛衰”。第三句改“家童”为“儿童”,“家童”指自家的奴仆,“儿童”则可泛指村里的孩子。家童不是家家有,而儿童则是村村有,显然可代表日久归乡的共同感受。末句“却问”改作“笑问”,因“笑”更能反衬出作者心中的“苦”,故徐焌《徐氏笔精》、郎瑛《七修类稿》、张燧《千百年眼》、胡文学《甬上耆旧诗》等皆从之^⑧。分歧较多的首句,后由清代诗学大家沈德潜审定为“少小离家老大回”^⑨,现通行本都照此版本。显然通行本的诗境已非原态,而是群体参与再造的结果。正是因为群体性参与和历史性选择的双重力量,使再造后的诗境更符合大众的审美情趣。

刘禹锡《望洞庭》同样也经历了历史的改动。该诗版本较为复杂,本文仅以首句为例^⑩。在各种选本和诗话系统中,首句作“湖光秋月两相和”^⑪,与目前的通行本一致^⑫。但类书系统如宋潘自牧《记纂渊海》卷一四、祝穆《事文类聚·前集》卷一四、谢维新《古今合璧事类备要》卷五、清《御定渊鉴类函》卷二四等,引此诗首句“秋月”皆作“秋色”^⑬。笔者认为后

一系统的“秋色”比前一系统的“秋月”更接近原作,因为一般而言,类书重在分类抄写,而集部之书会糅合编者的艺术、情感和道德追求。除了版本考虑之外,若进行事实还原,“湖光秋色”也更符合常理。诗题的“望”字说明远观,“月”说明时间,夜间人的视力受限无法观出“翠”色、“银”色,视野所及只在局部,看不到“白银盘”一样的广阔湖面。但此诗若作于白天,翠色、白银盘、青螺都映入眼帘,更加吻合生活经验。此外,若作背景还原,刘禹锡确于秋天经过洞庭,此诗与另一首《洞庭秋月行》应写于同一时期。联系起来看,一首描写白天,一首描写夜景,两首皆舒朗平和、意境悠远,绝非虚构想象,而是面对实景的真情抒发。然而从大众审美来看,清辉与湖面相映,山水之翠色交融,营造出童话一般的优美意境,因而目前的主流版本皆写作“湖光秋月两相和”。

由此可以看出,群体参与诗境再造所遵循的原则是拆除拘限,追求普遍性和广泛性,如“黄沙”变“黄河”,“山月”变“明月”,“家童”变“儿童”,“秋色”变“秋月”,都是典型。改造者让原诗的个体经验上升到群体认知,诗境产生了巨大变异:王之涣的塞外见闻成为后世对边关的遐想,李白于山中的不寐之夜凝结成一个民族的乡愁,贺知章的个人述怀成为归乡喟叹,刘禹锡的洞庭游记成为经典的月下秋景。原作与再造后的诗境之所以有如此差异,乃在于作品创作者与改造者之间的距离。狄尔泰在分析歌德作品时,指出文学作品的基础就是“经历和对所经历到的东西的表达之间的结构关联”^⑭。也就是说,文学创作的过程其实是经历本身以及和经历相关的东西(包括想象、回忆、情绪、思考等)一起进入表达的过程。但诗作在传播中一旦接受了修改,诗境经过再造,就渐渐和经历本身脱离开来。上述几首诗歌的诗境,如边关沙碛、山头明月、迎门家童、洞庭秋色,都带有偶然性和特殊性,它们本与作者自身经历或者某次事件相关,不具有普遍性。但是经过改造,皆以只字之差淡化个体经验,成为大众心中可以想象到的画面。

接受诗境再造的结果,也体现了个人审美的独立性变为大众审美的共通性的过程,由此达到一种心理层面的沟通。本文所涉诗歌,原诗皆为诗人个体情感参与审美的过程。诗人记录当下并不是为了寻求普遍共鸣,而是彼时彼刻“强烈情绪的自然流露”^④,正如宇文所安所说:“绝大多数唐宋山水诗并不是关于‘世界’的,而是关于‘对世界的特殊体验’的。”^⑤然而当大众无法共享诗人的“特殊体验”时,则回归到关于世界的普遍经验,从中提炼出可以共鸣的日常情绪。在大多数人心目中,黄河与白云的反差构造了壮阔之感,从而引起对辽阔疆土的壮美遐思;举首即见的明月营造了孤独之感,由此勾起对故土家乡的愁思;村头撒欢的儿童突显了岁月的沧桑无情,人生的回归之旅因此分外感伤;湖光秋月夜色温柔,提供了理想的赏月氛围。本来独属于诗人的情绪,经过诗境再造,得以在更广泛的层面得到共情。

这种叩击大众心理的审美效应,也反映了人们对传统意象及其搭配关系的继承。如王绩《泛船河上》“白云销向尽,黄河曲复流”,李峤《送别》“白云渡汾水,黄河绕晋关”,卫光一《经太华》“势飞白云外,影倒黄河里”等,皆将“白云”与“黄河”意象绾结在一起,很难说其与“黄河远上白云间”的审美追求没有关系。而明李贽《古道通三晋》“黄河远缀白云间,我欲上天天不难”^⑥,更是直接脱胎于“黄河远上白云间”。

再看《静夜思》《望洞庭》和《回乡偶书》的再造。《静夜思》所呈现的明月与愁思的绾结由来已久,其情境结构直接承自乐府,宋刻《李太白文集》就将其归入卷六“乐府类”^⑦。清代学者王琦在其《李太白集注》中引胡震亨言:“凡太白乐府,皆非泛然独造。”^⑧罗漫对比《子夜四时歌·秋歌》与李白《独漉篇》后^⑨,指出,“由此不难肯定,‘举头望明月,低头思故乡’,虽是实录,也大有借鉴‘仰头看明月,寄情千里光’的成分,都是主人公在‘罗帐’里或‘床’上看到月光而抬起头来‘看’或‘望’窗外的月亮,继而引发思远之

情”^⑩。除此之外,“明月”与“故乡”的搭配也符合传统的意象组合习惯。如梁简文帝《折杨柳》:“同心且同折,故人怀故乡。山似莲花艳,流如明月光。”^⑪李白《游秋浦白寄陂二首》之二:“天借一明月,飞来碧云端。故乡不可见,断首正西看。”杜甫《月夜忆舍弟》:“露从今夜白,月是故乡明。”准确地说,后世将原句“举头望山月”改为“举头望明月”,无论在“明月”与诸如罗帷、床等私密空间的结合,还是在与故乡的关联上,都实现了对前人的继承,强化了与传统意象组合的关联,这皆是通过诗境再造完成的。同理,在《望洞庭》中,原来诗境的秋色清朗爽利,经改造后的“湖光秋月”则具有朦胧纤巧之美,其改造依据来源于《诗经·陈风·月出》“月出皎兮,佼人僚兮”^⑫以来递相沿袭的文学经验。

《回乡偶书》的情况略有不同。这首诗叙述直接,也没用典,但是从改造部分看,仍可以找出接续传统、因袭前人的线索。该诗并非直接改造意象,而是加强对比,达到一种还乡情绪的承递:“幼小”变为“少小”后,与“老大”形成了年龄的反差;“面毛腮”变为“鬓毛衰”,则强调了毛发的衰减,体现了岁月的流逝;“家童”变为“儿童”,暗含着诗人已老的无奈。这些看似并无联系的字面修改,实则皆在叹息时光飞逝、岁月蹉跎。末句的“客”字更将这种情绪推到高潮——时间推移、空间变换让人变“主”为“客”,揭开了时光之中人事消磨的心灵创伤。改造后的《回乡》,将作者个人际遇的内心独奏,演绎成面对生命回落的集体哀鸣,从而让该诗成为归乡主题的经典书写,而这,正是改造者的用意所在。此种物是人非的哀伤,在古典诗歌中是一个历时性的母题,如《古诗十九首》之十一《回车驾言迈》就云“所遇无故物,焉得不速老”^⑬,这种情绪的继承性和感染力,即便朝代更迭、物移景迁,也无法改变。

当然,时代因素也会参与诗境改造。《凉州词》之“黄沙”变“黄河”,除了美学因素,也有时代赋予的历史地理原因,上文已做详解。《静夜思》中“明月”取代“山月”,这一因素同样无法排除。明人对“明”有特

殊感情,游子之故乡犹如遗民之故国。“明”这个字的高亮选择,展现了明人及明末清初遗民群体的集体意识。

结语

从上文所举诗例中,我们看到了诗境再造赋予诗歌在历史中的可读性。诗境再造,试图将诗歌创作的偶然变成流传的必然,实际就是从阅读和接受的角度,让诗歌意义普遍化。每一个再造的诗境,都致力于重构读者与场景的关系,将原诗中各种景象(存在物)和场景(事)“通过选择、联结和解释的方式结合进入富于意义的连贯序列中”^⑦。它是一种视角调节,聚焦于普遍经验的呈现、大众精神心理的感知和文学主题框架的认知,如上文所分析的戍边、乡愁、还乡、客途等各种文学模式。正是从这种调节过的视角,我们得以关注过去世界中重要或者重大的场景,从中体味出普遍存在的关系和情感。伽达默尔说:“源自于过去的作品,如同一座久经风霜却依然在当下直耸云天的纪念碑。它的意义不仅限于审美对象或者历史意识。它只要还有作用,它就始终与每个当下同时。”^⑧再造使作品发生了变迁,而变迁本来就属于作品的一部分,从这个意义上说,诗作经历的每一次再造,都是和当下发生共振的方式。当下虽可以用诗境再造的原则为标准做文本选择,即肯定它最终胜出的核心意义,但也应看到,再造诗境实则只是原作的延续,但绝不是意义的全部。

当再造的诗境偏离了当初和创作发生关系的那部分经历时,其原有的意义也开始偏离甚至流失。毫无疑问的是,诗人比普通人具有更强大的对情感的召唤力。在创作过程中,诗人的情感与意义是融合在一起的“体验统一体”^⑨。再造环节中,因为无法复制相同的经历,原本一体的情感与意义则经历了一个拆分与强化的过程。再造诗境就是每一个时代根据需要重新创作出的体验品。它从每一个融合着事件、感知、感觉的丰富心灵提炼出了抽象的美,但流失了诗歌“原态”中的过程 and 经历。一旦我们跳过美的体验本身,直接吸纳美的经验,则符合怀特海所

说的“文明未冲破流行的抽象概念”,那么其后果“便会在极其有限的进步之后限于僵化”^⑩。因此,在肯定诗境再造意义的同时,我们也面临这样的问题:历史选择在当下是否合适?是否仍然具有曾经的生命力?对这些问题的回答,不仅关系到如何解释古典诗歌,也关系到如何让我们自己参与到再造之中。

萨义德认为一种积极的阅读方法,是让文本中“隐藏的、不完整的、被遮蔽或歪曲的”真相徐徐展开^⑪。这个说法固然振奋人心,但也过于激进。在诗歌领域,若视“偏见”和“歪曲”为视角调节的结果,那就不必执着最“优”的选择。本文正是在这样的背景下,尝试了诗境还原的可能性。还原,正是从单一且固定的理解走向更多意义的一种尝试,因为“诗的含义就是诗对于不同的、敏感的读者所表达的含义”^⑫。本文所涉的诗境还原,在以“真”为追求的过程中,皆涉及如何将零散的意义和美感黏合成一个“戏剧化的有机体”^⑬。需要指出的是,还原并非是以重构唯一的、正确的作者心灵为目标,而是在回归的途中,重拾被遮蔽的意义与情感。如果再造是一种视角调节,还原则是一种视野的扩大,得以让诗“在不同的时间、空间,从不同的方面,历史性地展现自身”^⑭。

从再造到还原,对于当下的启示,就是跳出固有的、抽象的美感,找回产生真实情感的动机,这和伽达默尔说的“人们总是在用不同的方式理解”^⑮目标一致。古典诗歌能够激发我们的,正是这种写在基因里的诗意。

注释:

①中国社会科学院文学研究所选注:《唐诗选》,人民文学出版社2021年版,第62页;程千帆、沈祖棻选注:《古诗今选》,凤凰出版社2021年版,第149页。

②竺可桢、宛敏渭:《物候学》,湖南教育出版社1999年版,第38页;刘永济选评:《唐人绝句精华》,武汉大学出版社2013年版,第102-103页;《姚奠中讲习文集》2《札记篇·凉州

词》，研究出版社2006年版，第611页；王汝弼：《读卜冬〈王之涣的〈凉州词〉〉》，《文学评论》1961年第5期。

③施蛰存：《边塞绝句四首》，《唐诗百话》，华东师范大学出版社2018年版，第109页；林庚：《王之涣的凉州词》，《唐诗综论》，商务印书馆2017年版，第248-251页；沈祖棻：《唐人七绝浅释》，陕西师范大学出版社2019年版，第21-25页；刘逸生：《唐诗小札》，中国青年出版社2016年版，第28-30页。

④参见《光明日报》1962年7月1日所刊王汝弼《对王之涣〈凉州词〉的再商榷》、廖仲安《答孙祚民同志》、孙祚民《再谈王之涣的〈凉州词〉——兼答廖仲安同志》。

⑤雷恩海等：《陇右唐诗之路》，《光明日报》2019年10月28日；盛大林：《王之涣〈凉州词〉异文全面考辨》，《商丘师范学院学报》2020年第7期。

⑥③傅璇琮：《靳能所作王之涣墓志铭跋》，《唐代诗人丛考》，中华书局1980年版，第60页，第60页。

⑦岑仲勉：《唐人行第录》，上海古籍出版社1978年版，第10页。

⑧⑫李昉等编：《文苑英华》，中华书局1966年版，第974页，第1526页。

⑨郭茂倩编：《乐府诗集》，中华书局1979年版，第324页。

⑩计有功：《唐诗纪事》，上海古籍出版社2013年版，第394页。

⑪傅璇琮编：《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社1996年版，第286页。

⑬纪昀等：《四库全书总目提要》，河北人民出版社2000年版，第3634页。

⑭薛用弱：《集异记》，《博异志·集异记》，中华书局1980年版，第12页；汤显祖辑：《虞初志》，顾廷龙主编：《续修四库全书》第1783册，上海古籍出版社2002年版；陶宗仪辑：《说郭一百二十卷》，《说郭三种》，上海古籍出版社1988年版，第5293页。

⑮曾慥辑：《类说》，文学古籍刊行社1955年版，第602页；辛文房著，傅璇琮主编：《唐才子传校笺》第1册，中华书局1987年版，第449页。

⑯⑱④宋敏求编：《李太白文集》，巴蜀书社1986年版，第28页，第28页，第28页。

⑰洪迈编，赵宦光等刊定，刘卓英点校：《万首唐人绝句》，书目文献出版社1983年版，第36页；《乐府诗集》，第1274页。

⑲曹学佺编：《石仓历代诗选》卷四四，文渊阁《四库全

书》本。

⑳李攀龙编：《古今诗删》卷二〇，文渊阁《四库全书》本。

㉑藁塘居士编，金性尧注：《唐诗三百首》，人民教育出版社2018年版，第318页；俞陛云：《诗境浅说》，中华书局2016年版，第130页。

㉒洪迈编：《万首唐人绝句》，文学古籍刊行社1955年版，第319页；杨士弘编，张震注，顾璘评，陶文鹏、魏祖钦点校：《唐音评注》，河北大学出版社2006年版，第552页。

㉓高棅编：《唐诗品汇》，上海古籍出版社1981年版，第448页；李攀龙编：《唐诗选》，《续修四库全书》第1611册，第712页；钟惺、谭元春选评：《唐诗归》，《续修四库全书》第1589册，第685页；张之象编，中岛敏夫整理：《唐诗类苑》第2册，上海古籍出版社2006年版，第92页。

㉔陆时雍编：《唐诗镜》卷一三，文渊阁《四库全书》本。

㉕屈复：《弱水集》卷一〇，清乾隆七年(1742)贺克章刻本。

㉖吴嵩梁：《香苏山馆诗集》卷二，清犀轩刻本。

㉗⑫林庚：《王之涣的〈凉州词〉》，《唐诗综论》，第249页，第250页。

㉘施蛰存：《边塞绝句四首》，《唐诗百话》，第109页。

㉙刘逸生：《唐诗小札》，第29页。

㉚沈辰垣编：《历代诗余》，上海书店出版社1985年版，第1329页；王尧衢选注：《古唐诗合解》，岳麓书社1988年版，第259页。

㉛黄生选评，何庆善点校：《唐诗评》，《唐诗评三种》，黄山书社1995年版，第323页。

㉜本文所引唐诗，除特别说明者外，皆据彭定求等编《全唐诗》(上海古籍出版社1986年版)，仅随文注明作者、篇名。

㉝吴乔：《围炉诗话》，《丛书集成新编》第79册，(台湾)新文丰出版公司2008年版，第698页。

㉞李昉编：《太平御览》卷七四，《四部丛刊三编》本。

㉟陈田辑：《明诗纪事》，上海古籍出版社1993年版，第2814页。

㊱顾嗣立等编：《元诗选》第3册，上海古籍出版社1993年版，第4页。

㊲王祚：《王忠文公集》卷三，文渊阁《四库全书》本。

㊳《新唐书》，上海古籍出版社2018年版，第4772页。

㊴陈寅恪：《唐代政治史述论稿》，《隋唐制度渊源略论稿·唐代政治史述论稿》，生活·读书·新知三联书店2001年版，第326-327页。

④②项楚：《王梵志诗校注》，上海古籍出版社1991年版，第622页。

④③④④徐俊纂辑：《敦煌诗集残卷辑考》，中华书局2000年版，第314页，第315页，第698页。

④⑥叶燮：《汪秋原浪斋二集诗序》，王运熙编：《清代文论选》，人民文学出版社1999年版，第265页。

④⑦②③③③⑦Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1999, S. 165, S. 125-126, S. 71, S. 289, S. 302.

④⑧ T. S. Eliot, "Tradition and Individual Talent", *Selected Essays*, 1917-1932, London: Faber & Faber, 1932, p. 19.

④⑨方东树著，汪绍楹点校：《昭昧詹言》，人民文学出版社1984年版，第13页。

⑤⑩迪博：《关于诗艺与绘画的批评反思》，转引自威廉·狄尔泰：《体验与诗》，胡其鼎译，生活·读书·新知三联书店2003年版，第40页。

⑤⑪孔延之编，邹志方点校：《〈会稽掇英总集〉点校》，人民出版社2006年版，第36页。

⑤⑫杨士弘编，张震注，顾璘评，陶文鹏、魏祖钦点校：《唐音评注》，第543页。

⑤⑬徐[J2AH511.jpg]：《徐氏笔精》，《丛书集成续编》第17册，(台湾)新文丰出版公司2008年版，第450页。

⑤⑭徐[J2AH511.jpg]：《徐氏笔精》，《丛书集成续编》第17册，第450页；朗瑛：《七修类稿》，上海书店出版社2009年版，第294页；张燧：《千百年眼》，武汉大学出版社2018年版，第223页；胡文学：《甬上耆旧诗》，宁波出版社2008年版，第7页。

⑤⑮沈德潜选评：《唐诗别裁集》，上海古籍出版社2018年版，第645页。

⑤⑯参见刘宇耘：《月下何来山水翠》，《光明日报》2021年7月19日。

⑤⑰如阮阅：《增修诗话总龟》卷五，《四部丛刊初编》本；蔡正孙：《诗林广记·后集》卷八，文渊阁《四库全书》本；瞿蜕园：《刘禹锡集笺证》，上海古籍出版社1989年版，第1475页。

⑤⑱刘学锴：《唐诗选注评鉴》，中州古籍出版社2013年版，第1711页；萧涤非等：《唐诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社1983年版，第851页。

⑤⑲潘自牧编：《记纂渊海》卷一四，文渊阁《四库全书》本；祝穆编：《事文类聚·前集》卷一四，文渊阁《四库全书》本；谢维

新编：《古今合璧事类备要·前集》卷五，文渊阁《四库全书》本；张英等编：《渊鉴类函》卷二四，文渊阁《四库全书》本。

⑤⑳威廉·狄尔泰：《体验与诗》，第196页。

㉑①华兹华斯：《抒情歌谣集一八〇〇版序言》，曹葆华译，伍蠡甫等编：《西方文论选》下卷，上海译文出版社1988年版，第16页。

㉒②宇文所安：《中国传统诗歌与诗学：世界的象征》，陈明亮译，中国社会科学出版社2015年版，第36页。

㉓③李贽著，陈仁仁校释：《焚书·续焚书校释》，岳麓书社2011年版，第408页。

㉔④李白著，王琦注：《李太白集注》，上海古籍出版社1992年版，第176页。

㉕⑤罗漫认为《独漉篇》中“罗帷舒卷，似有人开。明月直入，无心可猜”与《子夜四时歌·秋歌》中“秋风入窗里，罗帐起飘扬。仰头看明月，寄情千里光”有承袭关系(罗漫：《天下第一绝句〈静夜思〉》，《唐宋诗词画》，人民出版社2009年版，第93页)。

㉖⑥罗漫：《天下第一绝句〈静夜思〉》，《唐宋诗词画》，第93页。

㉗⑦⑩沈德潜编：《古诗源》，中华书局2017年版，第241页，第77页。

㉘⑧刘毓庆、李蹊译注：《诗经》，中华书局2011年版，第338页。

㉙⑨参见彼得·霍恩、詹斯·基弗：《抒情诗叙事学分析：16-20世纪英诗研究》，谭君强译，北京师范大学出版社2019年版，第5-6页。抒情叙事学引入存在物(existents)和事(incidents)的概念以细致描述发生之事。存在物是一个静态要素或者与行动关联的人，在这里可与“景象”等同；事则指某种动态的状况，在这里可与“场景”等同。根据作者在《抒情诗叙事学分析》中的描述，“世界知识的概念”涵盖了由普遍经验(文本外的参照，诸如海上旅行、变老、性爱等现象)和文学与其他艺术中所汲取的具有文化特殊性的范式。

㉚⑪ Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World*, New York: The New American Library, 1948, p. 59.

㉛⑫ Edward W. Said, *Humanism and Democratic Criticism*, New York: Columbia University Press, 2004, p. 59.

㉜⑬艾略特：《批评的界限》，《艾略特诗学文集》，王衷恩译，国际文化出版公司1989年版，第296页。

㉝⑭ Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, *Understanding Poetry: An Anthology for College Students*, New York: Henry Holt and Company, 1938, p. 23.