

June 2014

The Interaction Between Genres and Its Significance for Literary History

Zhongmou Zhang

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhang, Zhongmou. 2014. "The Interaction Between Genres and Its Significance for Literary History." *Theoretical Studies in Literature and Art* 34, (3): pp.133-145. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol34/iss3/12>

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.

论文体互动及其文学史意义

张仲谋

摘要: 中国古代文学的文体系统是一个天然形成的有机体。这个系统自成一体而相对完满自足。系统内的每一种文体都具有独特的表现功能,这种功能的独特性是该文体产生的前提和存在的理由;同时系统内的各种文体相依共存又互为补充,共同构成中华民族精神、心理、性格、气质的重要载体。这个系统既具有相当的稳定性,系统内的各种文体又始终处于变动不居的过程中。中国文学的发展史,就是中国文学的文体系统发展变化、吐故纳新的历史。当一种新的具有影响力的文体以旺盛的生机楔入固有的文体系统时,必然会使原有的文体及整个文体系统的生态环境相应地发生变化。文体互动有丰富多样的表现形态,本文重点描述分析了新体代兴、破体出位、异体相袭、多体共生、异体相生、跨界批评等六种形态。关于中国古代文体系统与文体互动的深入考察,将会为中国文学史的研究提供一个新的视点。同时,既然分期划段不足以展示文体系统生生不已的嬗变,分体考察又不足以揭示文体之间繁复多样的互动关系,那么这也会必将带来文学史书写的新变化。

关键词: 文体系统; 文体互动; 文学史

作者简介: 张仲谋,南京艺术学院特聘教授,博士生导师,主要从事中国古典诗词研究。电子邮箱: zzmyz@xzit.edu.cn

Title: The Interaction Between Genres and Its Significance for Literary History

Abstract: Ancient Chinese genre system is relatively self-contained, with each genre representing a unique function of expression. The uniqueness is both the condition and the reason for its existence, while the genres within the system co-exist and complement each other, configuring the spirit, psychology, character and temperament of the Chinese as a cultural nation. Chinese genre system has considerable stability during a certain period of literary development, and it may be claimed that the evolution of Chinese literature is that of literary genres. When a new influential genre wedges in the system, it brings about an ecological change of the system. This paper focuses on the following six forms of interaction between genres: the emergence of a brand new genre, the replacement of an old genre, the generational heritage of genres, symbiosis of different genres, hybrid genre from grafting, and cross-boundary criticism. Investigation into ancient Chinese genre system may provide a new point of departure for not only the periodization of genres but also the writing of Chinese literary history.

Key words: genre system; interaction between genres; literary history

Author: Zhang Zhongmou, is a distinguished professor at Nanjing University of the Arts (Nanjing 210013, China), with main research interests in classical Chinese poetry. Email: zzmyz@xzit.edu.cn

关于中国古代文学的文体研究,近年来已经成为一个非常值得关注的研究领域。除了大量的单篇论文之外,已经出版的著作中,如褚斌杰《中国古代文体概论》(增订本,北京大学出版社1990年版);吴承学《中国古代文体形态研究》(中山大

学出版社2000年版);郭英德《中国古代文体学论稿》(北京大学出版社2005年版)等,都是颇具开创意义的著作。另外还有一批已经写成而陆续出版的博士学位论文或博士后工作研究报告。这些论著因为试图包罗众体而涉及面很广,其中也

有一些很有意思的问题限于精力或篇幅而未能表述到位。在本文中,我想重点探讨中国古代文体的系统性特征、文体互动的种种表现形态,以及由这一视点带来的文学史意义。

一、文体互动的内在机制

(一) 中国古代文学的文体系统是一个天然形成的有机体。它对应着中华民族的精神、心理、性格、气质而次第生成并逐渐丰满,同时也是中华民族生存姿态与审美情趣的重要载体。说它是一个“系统”,是一个“有机体”,有三个层次的含义。

其一,这个系统是自成一体而相对完满自足的。中华民族的性格气质,中国文学的总体风貌,和这个文体系统是相对应也相适应的。这个文体系统为展示中国人的精神世界与智慧风貌,提供了一个基本框架。当然,从文化哲学来说,世界上各个国家、各个民族所创造的文学文体系统,都带有本国本民族的个性特征。举大略小,我们说各国文学都有诗歌、小说、戏剧、散文四大文体部类;可是如果逼近考察那些富有民族个性的文体,如古希腊的悲剧、日本的俳句等等,我们就会透过这些文体的精神与审美追求,深刻地感知创造这些文体的民族个性。

其二,在这个系统内,各种文体是相依共存又互为补充的。就某一种具体文体来说,各各有其独特的表现功能,不相重复也不相冲突;就整个文体系统来说,各种文体功能适相互补,共同满足着中华民族借助语言文字来表达主观情志的需要。这一点提示我们在研究任何一种具体文体时,都应把它放在中国古代文学文体的系统内来作整体观照。刘勰《文心雕龙·定势》说“夫情致异区,文变殊术,莫不因情立体,即体成势也”(王利器201)。就是说要根据不同的表达内容,采取不同的文章体势,对文体功能的互补性已经有了一定的认识。说得更生动形象的是吴乔论诗文之辨,其《围炉诗话》卷一云“文之词达,诗之词婉。书以道政事,故宜词达;诗以道性情,故宜词婉。意喻之米,饭与酒所同出。文喻之炊而为饭,诗喻之酿而为酒。文之指词必副乎意,犹饭之不变米形,噉之则饱也。诗之措词不必副乎意,犹酒之变尽米形,饮之则醉也”(郭绍虞479)。妙哉斯言。可知诗文之别,犹如饭与酒的区别,一则让人饱,

一则让人醉,这就是诗与文的分工,也就是诗与文互补的体现。

同样是诗,不同的体式也有不同的功能。刘熙载《艺概》有云“长篇以叙事,短篇以写意。七言以浩歌,五言以穆诵”(78)。“五言质,七言文;五言亲,七言尊。几见田家诗而多作七言者乎?几见骨肉间而多作七言者乎?”(69)。这也就是说,五、七言诗的功能也是因为不同所以互补的。

其三,这个系统既具有稳定性,又具有与时俱进自我调适的功能,系统内的各种文体既处于变动不居的过程中,而整个文体系统却能始终保持动态平衡。其间有吐故纳新、新陈代谢,变中有不变,不变中有变。一些文体由萌芽而渐入主流,一些文体因僵化衰颓而消隐。这种吐故纳新的能力是一个民族文学富于生命力的标志,也是民族文学发展进步的必然要求。

(二) 每一种文体都有其独特的表现功能。就某一种具体文体来说,它的产生应是自然而且必然的。可以说它是应运而生,也可以说是某种情志需要表达而且只有用这种文体才能更好地表达出来。这种独特的表现功能是该文体产生的前提和存在的理由。我想以词为例来加以说明。

在唐代以前,中国文学已经形成了较为丰富的文体系统。章学诚说文体皆备于六经;刘师培说“文章各体,至东汉而大备”(17)。这些说法或许不无夸张,但也至少可以说明那时的文体已经比较丰富了。再晚一些,到了陆机作《文赋》、挚虞作《文章流别论》,或是刘勰作《文心雕龙》的时候,所提到的文体就更加丰富多彩,而且颇有点让人眼前缭乱了。可是在宋代及其以后的人看来,在中国文学史上,或者说是在中华民族的审美表现系统里,假如缺少了词这种文体,那该是多么大的遗憾与损失。当我们这样说时,我们不是像很多人那样沉迷于词体优美的节奏声情,而是强调它具有其他文体所不具备的独特的功能。

有些人为了推尊词体,很努力或是很虔诚地强调诗词同源或诗词一理。如清代田同之《西圃词说》中云“词与诗体格不同,其或抒写性情,标举景物,一也”(唐圭璋1450)。他的意思是说,词与诗的文体区别只在体格形式上,其表现功能则是一样的。事实上这是绝对不可能的。词与诗如果功能相同,词这种文体压根儿就不会产生,因为它没有产生的必要。又如刘熙载《艺概·词曲

概》云“东坡词颇似老杜诗,以其无意不可入,无事不可言也”(唐圭璋 3690)。这恐怕也只能理解为东坡词的题材领域较为开阔而已。若是真的“无意不可入,无事不可言”,则只能是杂体文,连诗也不是,韵文中个性最强的词绝不可能如是之包容与谐俗。老杜以文为诗,东坡以诗为词,均有过犹不及之处,不过以其才学功力过人,所以为特色而不足为缺点,但他人仿之,必入偏至过火一路。刘熙载又谓“齐梁小赋,唐末小诗,五代小词,虽小却好,虽好却小”(唐圭璋 3710),正可谓谈言微中。“虽小却好,虽好却小”八个字,把他那种爱赏不置而又不无遗憾的心态揭示得十分准确而传神。事实上词也正因其小而能成其好,即因其专一而成擅场。

任何一种文体的个性特质,均在于其寄寓在形式表象下的本质内涵,也可以说是在于其独特的表现功能。在中国韵文系统里,诗、词、曲各有其擅场,艺术风貌亦随之而有别。关于词的文体个性,清代人已经有较为充分的把握与表述。先是宋末张炎在其所著《词源》中说“簸弄风月,陶写性情,词婉于诗。盖声出莺吭燕舌间,稍近乎情可也”(唐圭璋 263)。这已经触及到词的艺术个性,但还停留在感性思维境界。只有到了清代诸词家那里,对词的功能个性的表述才真正到位。如刘体仁《七颂堂词绎》云“词中境界,有非诗之所能至者,体限之也”(唐圭璋 619)。他这里所说的“体”,不是指词的长短句形式,而是指诗体、词体之“体”。因为他还说过“诗之不得不为词也,非独《寒夜怨》之类,以句之长短拟也。老杜《风雨见舟前落花》一首,词之神理备具。盖气运所至,老杜亦忍俊不禁耳。观其标题曰‘新句’,曰‘戏为’,其不敢偈背大雅如是,古人真自喜”(唐圭璋 619)。这就是说,词之所以应运而生,不在于或不仅在于其长短句形式与诗有别,而在于词有着与诗不同的神理,能够达到“非诗之所能至”的境界。刘体仁所说的杜诗,原题为《风雨看舟前落花戏为新句》,也就是因为诗中有“影遭碧水潜勾引”与“赤憎轻薄遮入怀”之类句子,绮情艳思,既非诗体之所宜,亦非老杜平时诗格诗境,所以他才会用“戏为新句”来自我解嘲或自我开脱。刘体仁于此,用心极细而风趣。我曾因此把全部杜诗检索一遍,检得诗题中带有“戏简”、“戏赠”、“戏为”、“戏题”之类者凡 22 题 25 首,仔细

品味一下,这些诗与温柔敦厚的诗教均有所出入,而这也正是老杜于题中加“戏”字以示区别的原因。由这首诗我们可以想到沈义父《乐府指迷》所谓“作词与诗不同,纵是花卉之类,亦须略用情意,或要入闺房之意。[……]如只直咏花卉,而不着些艳语,又不似词家体例”(唐圭璋 281)。刘体仁说老杜此诗“词之神理备具”,实际也不过在咏落花时“略用情意”而已。那时还只是大历初年,还没有到词应运而生的时代。也许只有到了夕阳落花、美人迟暮的晚唐时代,到了敏感多情的晚唐词人笔下,才可能词之神理备具吧!

对于词的独特功能别有会心的还有几位词人。朱彝尊《陈纬云红盐词序》云“词虽小技,昔之通儒巨公往往为之。盖有诗所难言者,委曲倚之于声,其辞愈微,而其旨益远”(452)。后来查礼《铜鼓书堂词话》说得更明确,道是“情有文不能达,诗不能道者,而独于长短句中可以委婉形容之”(唐圭璋 1481)。生于清季的王国维对此种认识加以提升概括,其《人间词话》中云“词之为体,要眇宜修。能言诗之所不能言,而不能尽言诗之所能言。诗之境阔,词之言长”(唐圭璋 4258)。这些说法均体现了对词体个性的深切认识。王国维所谓“诗之境阔,词之言长”八字尤足品味。既云“诗之境阔”,其潜台词即有“词之境窄”之意,之所以不明言之,而与“词之言长”相对作互文,乃是为了强调各有所长。其实说词之境窄,正如说词有专擅,原不必视为缺点。历来论宋词者,对于苏轼、辛弃疾等人开拓题材领域的努力,必给予充分肯定,其实这也正如“以诗为词”一样,自有其内在的“度”的规定性。把握不好这个“度”,对于词的功能拓展的过分努力,往往会导致词体个性的消解;而词一旦失去其专擅或独诣,它也就失去其存在的理由了。

(三)当一种新的具有影响力的文体以旺盛的生机楔入固有的文体系统时,必然会使原有的文体及整个文体系统的生态环境发生一些变化。理解这一点,有助于改变我们以前在考察某一种文体的特点与变异时常用的单向度的思维模式。

唐诗、宋诗,历来被视为中国诗学的两大风格或两种创作范式,人们也早已习惯于以唐诗、宋诗平列对照、两两相形的比较思维模式。当人们充分肯定宋人不愿匍匐于唐人的巨大身影下,力图形成自家面目的时候,他们显然认为宋诗的特点,

是在有意与唐人相远或相左的思维取向下才有以致之的。如陈师道《后山诗话》所谓“宁拙毋巧，宁朴毋华，宁粗毋弱，宁僻毋俗”（何文焕 311），也确实带有与唐人诗歌审美规范反其道而行之的意味。然而我们认为，着意与唐人远，只是宋诗特征形成的一个因素；而词体的赓赓然日进，乃是宋诗在题材、风格诸方面有所不为，最终形成宋诗特色的重要影响因素。

关于宋诗的特点及其成因，前辈学者已有过许多精彩的论述。钱钟书先生《谈艺录》曾言：“唐诗、宋诗亦非仅朝代之别，乃体格性分之殊”（2）。“夫人禀性，各有偏至。发为声诗，高明者近唐，沉潜者近宋，有不期而然者”（3）。缪钺先生《谈宋诗》有云“唐诗以韵胜，故浑雅，而贵酝藉空灵；宋诗以意胜，故精能，而贵深折透辟。唐诗之美在情辞，故丰腴；宋诗之美在气骨，故瘦劲”（36）。这些都是十分精彩的论述，然而也都是“就诗论诗”。要论宋人的性格或才华，不能只看宋诗，而是要把宋人的诗、词、文各体创作打通了一起看。宋人对各种文体的功能若有分工，不期而然但又约定俗成。宋文离现实最近，指陈时弊，激浊扬清，非散文而莫属。例如当我们读王禹偁《待漏院记》，范仲淹《岳阳楼记》，欧阳修《与高司谏书》、《朋党论》，胡铨《戊午上高宗封事》，陈亮《上孝宗皇帝第一书》这些文章时，我们感受到的是宋人强烈的社会责任感，是踔厉风发、勇于任事的进取精神，又何尝只是沉潜或内敛。相形之下，宋诗与现实的距离犹稍远一些。宋人用散文来干预现实，而用诗来表现自己的个性风采。当然，宋人的人格理想不再是骏马雕鞍、青春飞扬的五陵少年，而是一种超然出世、俯视万物的超脱，一种雷震不惊、漠视世事变迁的成熟，一种老树临风、骨干嶙峋的老健。

宋词更展现了宋人心态与个性的另一侧面。晚明陈子龙《王介人诗馀序》中云，宋人为诗，“言理而不言情，故终宋之世无诗焉”（施蛰存 506）。这里论宋诗不免偏激，且不去管他，我所看重的是下面的话“然宋人亦不免于情也，故凡其欢愉愁怨之致，动于中而不能自抑者，类发于诗余，故其所造独工，非后世所及”（施蛰存 506）。这是相当有见地的认识，它一方面解释了宋词独特魅力之所在，同时也说明了宋诗生涩枯燥的内在原因。宋人并非没有秾华繁采，并非没有锦心绣口，只是

他们把自己敏感多情、幽怨缠绵的一面“类发于诗余”，所以在宋诗中就显得缺少温润柔美，有点沙漠化了。

宋词崛起之后对宋诗的影响，表现在题材与风格两个方面。从题材来说，词本来就是南朝宫体诗一派之分流，既由六义附庸蔚为大国，所以举凡艳情、爱情以及无名哀乐之“闲愁”等等，也就从诗的领地析出，俨然成了词所拥有的独立王国了。陈子龙所说或不免宽泛，钱钟书先生《宋诗选注序》说得更为具体：

宋代五七言诗讲“性理”或“道学”的多得惹厌，而写爱情的少得可怜。宋人在恋爱生活里的悲欢离合不反映在他们的诗里，而常常出现在他们的词里。如范仲淹的诗里一字不涉及儿女私情，而他的《御街行》词就有“残灯明灭枕头欹，谙尽孤眠滋味；都来此事，眉间心上，无计相回避”这样悱恻缠绵的情调，措词婉约，胜过李清照《一剪梅》“此情无计可消除，才下眉头，又上心头”。据唐宋两代的诗词来看，也许可以说，爱情，尤其是在封建礼教眼开眼闭的监视之下那种公然走私的爱情，从古体诗里差不多全部撤退到近体诗里，又从近体诗里大部分迁移到词里。（10）

这就是词这种新兴的文体发展壮大之后，在文体系统内部造成的题材领域的消长变化。广义的爱情题材历来属于诗的领地，而且自《诗经》以来一直是相当重要的题材系列。可是自从词体兴盛之后，爱情题材既成了词的专擅，诗人们也就自觉地撤出了。

从风格来看，宋诗之所以趋向老健瘦硬或生涩枯淡，一方面是失去爱情内容的温柔滋润的结果，同时也是有意规避词风的必然趋向。陈师道《后山诗话》所谓“宁拙毋巧，宁朴毋华，宁粗毋弱，宁僻毋俗”（何文焕 311），既可以说是对唐诗审美规范的反向模仿，也可以说是有意与词风相远。华、巧、弱、俗四种因素相加，也就离小石调相去不远了。贺裳《载酒园诗话》卷一亦云“宋人力贬绮靡，意欲淡雅，不觉竟入酸陋”（郭绍虞 237）。盖宋人之于词，一方面是爱其妩媚而竞相

染指,一方面仍复视为小道末技。所以苏轼称张先词为“诗之裔”,即是很高的评价,时人称道晏几道词才会说“不愧六朝宫掖体”。“宫掖体”诗格固不高,然而毕竟是诗中的一支,所以说“不愧宫掖体”也就算是抬举《小山词》了。又敖陶孙《诗评》称“秦少游如时女步春,终伤婉弱”(朱东润 163),婉弱本来也应是诗的一种风格,未可厚非,然而因为时人早已有“少游诗似小词”的共识,所以这倒似乎不是特点而是缺点了。

综上所述,我认为宋诗发展的走向与宋诗特点的形成,不仅如过去一般认为的那样,是处于唐诗高峰之后有意与唐人反其道而行之的结果,而在很大程度上是词体兴起之后诗体的有意避让与自我调适的结果。爱情题材以及相应的旖旎婉约风格既为词之擅场,诗也就把这一块领地与发展空间自动放弃了。总之,打破就诗论诗的思维模式,把具体文体纳入到整个文体系统来作多向度的考察,承认同一文体系统内不同文体的相互作用,就可能得出更为周延合理的解释。

二、文体互动的表现形式

文体互动有各种各样的表现形式,为了使读者对文体互动有一些感性认识,这里试列举六种基本的常见的互动形式。

(一) 新体代兴

“一代有一代之文学”的命题,实际有两层意思。一层意思是常见的一般的理解,即每一个时代必有一种代表性的文学样式,执此以论,则有唐诗、宋词、元曲之说也。因为此种说法容易导致唐以后无诗、宋以后无词的片面结论,故近三十年来,随着明清文学研究的兴起,“一代有一代之文学”的说法屡受质疑与批驳。实际此一命题还隐含着另一层意思,即一切文体皆始盛而终衰,旧体既衰,必有新体代兴,文体史上的革故鼎新,遂成为文学发展史上的重要关节。此种说法的准确表述,亦出于擅长整合琐屑而指向通识的王国维。其《人间词话》有云“四言蔽而有楚辞,楚辞蔽而有五言,五言蔽而有七言,古诗蔽而有律绝,律绝蔽而有词。盖文体通行既久,染指遂多,自成俗套。豪杰之士,亦难于其中自出新意,故遁而作他体,以身解脱。一切文体所以始盛终衰者,皆由于此。故谓文学后不如前,余未敢信,但就一体论,

则此说固无以易也”(唐圭璋 4252)。这种说法粗看上去很像是“一代有一代之文学”的翻版,实际着眼点不同,王国维在这里是想突破文学史纷纭的表象,抽象出文体进化的规律来。当然,任何一种宏观命题的建构,都不免在某些局部带有框架既成、削足适履的意味。比如说,文体系统的构成与进化本来是明暗隐显多头绪并存的复调式的织体结构,王国维为了便于表达,也就成了一一对应,此兴彼衰的单线式的结构了。如果我们抓大放小,不去在这条文体进化之链的细枝末节上纠缠,则可以说王国维提出了与“一代有一代之文学”命题平行而互补的另一命题,即文体的新陈代谢构成了文学史发展的普遍规律,亦是文学发展光景常新的内在机制。

王国维善于在前人说法的基础上整合集成。与“一代有一代之文学”命题提出的情形相似,他关于文体兴衰进化的理论,也是在前人类似说法的基础上提炼出来的。据个人浏览所及,在明代至少有三个人的说法,可能会成为王国维的思维材料与取资之处。一个是明代弘治、嘉靖年间的陆深(1477-1544),其《中和堂随笔》有云“陆务观有言:诗至晚唐五代,气格卑陋,千人一律。而长短句独精巧富丽,后世莫及。盖指温庭筠而下云然。大抵事之始者,后必难过,岂气运然耶?故左氏、庄、列之后而文章莫及,屈原、宋玉之后而骚赋莫及,李斯、程邈之后而篆隶莫及,李陵、苏武之后而五言莫及,司马迁、班固之后而史书莫及,钟繇、王羲之之后而楷法莫及,沈佺期、宋之问之后而律诗莫及。宋人之小词,元人已不及;元人之曲调,百餘年来,亦未有能及之者。但不知今世之所作,后世亦有不能及者果何事耶?”(张仲谋 253-54)。又李蓁万历十五年(1587)所作《花草粹编序》中写道“常见古之执一艺、效一术者,其创始之人,殫其聪明智慧,而艺术所就,精美莫逾,遂称作者之圣。次有相观起者,亦殫其聪明智慧,淫巧变态,日新月异,若鬼工神手,不可摹拟,于是称述者之明,而其道大行于世。及久而传习者众,则人狃于恒所见闻,若以为易办,了不复颀颀措意,率以烂恶相尚,而其法浸衰。又久则法遂蔑不可追矣。此不独为艺术者有然,而至为文、为字、为词赋,为诗与曲,靡不尔尔,兹岂非风会之流,而志于复古者之一大概耶?”(张仲谋 258)。又晚明赵士喆《石室谈诗》卷下云“声音之道,在殷周则为

雅颂,东迁以后则为风,楚则为骚,汉魏则为乐府、五言古,唐则为律,宋则为词,元则为曲。盖随气运为升降,而作者不知精气为物,游魂为变,虽改头换面,而性灵犹存。彼汉之骚,齐梁陈之五言古,唐之乐府,宋之诗,元之词,则精华已竭,褻裳去之”(张仲谋 299)。上引三段论述,若就其粗处来看,仍然是一代有一代之文学(或乐府、或艺术)的先后罗列,细看则不然。即他们不仅仅是说一代有一代之文学形式,或细化而至于一代有一代之音乐或一代有一代之乐府,而意在追索其所以然,在于探寻一种文体或一种艺术形式所以始盛而终衰的规律。我们特别感兴趣的是其中谈言微中之说,如陆深所谓“大抵事之始者,后必难过”;赵士喆所谓“精华已竭,则褻裳去之”。这两者相叠加,基本上就是王国维《人间词话》中“盖文体通行既久”一段话的意思。相比之下,李袭的说法似不可句摘,但他试图超越词之一体兴衰原因的考索,尝试建构一个文体兴衰规律的模型,则颇具理论建设意义。按照李袭的描述,一种文体或艺术形式的兴衰可以大致分为三个阶段。第一阶段,其创始之人,殚精竭虑,遂成就一种精美的艺术形式。以词而论,这大体相当于晚唐五代时期。第二阶段,众多作者相观而起,在新的文体领域各聘才华,遂造成此体鼎盛辉煌的局面。以词而论,这相当于两宋时期。第三阶段,盛极而衰,难乎为继,其法浸衰。这不仅是传习者不复措意的问题,而是如人之有青春,草木之有荣华,韶华一逝,即使努力也没有多大开拓空间了。李袭的表述,比陆深的“事之始者,后必难过”更为具体到位。即便是在三百多年之后,王国维所谓“通行既久,染指遂多,自成俗套”云云,实际也没能生发出更多新的意思。

综观上述,中国古代文体史上的新体代兴与吐故纳新,是文体互动的基本形式之一,它既反映了兴衰生灭的客观规律,也构成了中国文学史发展的内在机制。应该说,过去关于文学史发展的考察与描述,对这一规律并没有给予足够的重视。所以在探讨汉赋、唐诗、宋词、元曲等一代文学代表形式的繁盛原因时,往往去重复“经济恢复”、“文化发展”、“君主提倡”之类不关痛痒的老话头,却较少从文体自身的生长周期或发展逻辑来看问题。

(二) 破体出位

“破体出位”是文体互动的又一种基本表现形式,也是相关话题中讨论最多、成果也最丰富的一个方面。钱钟书先生《谈艺录》、《管锥编》皆及之,且要言不烦,切中骨槩;周振甫先生《文章例话》之“写作编”谈破体,祖述前人而又阐释精到。近年著作中如王水照先生主编《宋代文学通论》“文体篇”第三章“尊体与破体”;吴承学《中国古典文学风格学》第七章“辨体与破体”,第八章“从破体为文看古人审美的价值取向”;蒋寅《古典诗学的现代诠释》第七章“以高行卑——中国古代文体互参中的体位定势”,以及张高评《宋诗特色研究》、周裕锴《宋代诗学通论》等著作,对中国古代文学中破体的内涵、形式及相关论争,都作了较为细致的梳理与分析,贻义无多,所以本文中不想再重复抄录,而只想就这一文体互动基本形式的文学史意义,再来谈一些自己的看法。

文学史的尊体、破体之争,可谓由来已久。刘孝绰《昭明太子集序》指出“孟坚之颂,尚有似赞之讥;士衡之碑,犹闻类赋之贬”(俞绍初 245)。这里所谓讥之者与贬之者,即是对班固、陆机文体不纯的“破体”之作表示不满,而刘孝绰“尚有”、“犹闻”虚字转折,则表示他对否定者说法的不以为然。类似的争议在宋代以前应该说是所在多有,然而一个显然的事实是,只有到了宋代,破体出位才由前代某一作家偶然的“个人行为”,成为一个时代文学家的集体选择,同时也成为宋代文人在各体创作上普遍采用的创新策略。这种现象本身即已超越“唐宋诗之争”或尊体破体之争,而充分显示了宋代文学作为中国文学史上转型期的特殊地位。不仅由韩愈开其端的“以文为诗”至北宋欧、梅、苏、黄而成为影响一代乃至数代的诗法家数,其他如以诗为词、以赋为文等等亦成为当时文坛的普遍现象。宋祁和秦观都说欧阳修《醉翁亭记》乃是《醉翁亭赋》(参见陈师道《后山诗话》、朱弁《曲洧旧闻》、陈鹄《耆旧续闻》等);尹洙说范仲淹《岳阳楼记》为“传奇体”(陈师道《后山诗话》);王安石说苏轼《醉白堂记》“乃《韩白优劣论》”,苏轼则谓安石《虔州学记》“乃学校策耳”(胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷三五引《西清诗话》)。如此之类记载甚多,可知北宋时期著名文人,几乎都不同程度地“卷入”了尊体与破体之争。一种文学现象能够吸引这么多精英人才的注

意,且能在相当长的一段时间内维系论争者与阅读者的兴趣,这本身就说明,破体已不止是一种具体的创作技巧或创新策略,而是触及到文学史发展面临转型与突破的时代命题。而且,自宋以后,尊体与破体之争,本色当行与正宗别调之辨,就成了与文学史发展始终与俱的话题。

尽管尊体论者每有立定脚跟、正统自居、师出有名、堂堂正正之气势,为破体辩护者则似处于被动招架地位,然而最终还是要靠创作实绩说话。因为破体者每出名篇,为破体辩护者也就多了几分底气。晚明孙鑛《与余君房论文书》中写道:“《醉翁亭记》、《赤壁赋》自是千古绝作,即废记、赋法何伤?且体从何起?长卿《子虚》,已乖屈宋;苏李五言,宁规四诗?《屈原传》不类序乎?《货殖传》不类志乎?《扬子云赞》非传乎?《昔昔盐》非排律乎?何独诤于欧记苏赋也!故能废前法者乃为雄”(卷九)。显然,因为破体者每多名篇,遂使破体论者有足张吾军之慨。所谓“能废前法者乃为雄”,更足为后来有志于破体者提气。

关于破体出位的文学意义,钱钟书先生已有较为深入的探索。其《谈艺录》因为不满于焦循(理堂)的“诗文相乱”之说,乃反驳曰“诗文相乱云云,尤皮相之谈。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”(29)。这就把“以文为诗”、“以诗为词”等等破体之举,提升为文学史革故鼎新的手段,也是文体进化的必然取向,这就比那种就事论事的辩护显然更富于学理意味。同样,钱先生在其巨著《管锥编》中,也罗列了不少关于文学名篇破体的质疑与争议,然后归纳说:“足见名家名篇,往往破体,而文体亦因以恢弘焉”(890)。这里把破体视为恢弘文体的手段,与《谈艺录》称破体为文章革故鼎新之道,表达的是同样的意思。借用宋代人的话头,所谓以文为诗、以古入律、以诗为词、以文为词、以赋为文、以文为赋、以文为四六等等,这种“以B为A”的句格结构,本身就很耐人寻味。“以B为A”,A为本体,B为参用,以B济A,遂成A1、A2、A3,如汉赋之后,乃有律赋、骈赋、文赋之类是也。同样,人们常常提到的诗人之诗与文人之诗,诗人之词与词人之词等等,也都在写法与风格等方面,起到了恢

弘文体、拓宽区宇,使审美风格更加多样化的功能。

(三) 异体相袭

诗词曲用前人成句,是文学史上的常见现象。如周密《浩然斋雅谈》引贺铸语曰“吾笔端驱使李商隐、温庭筠,常奔走不暇”(唐圭璋234)。刘克庄《刘叔安感秋八词》小序中云“美成颇偷古句,温、李诸人,困于捃拏”(184)。除了贺铸、周邦彦之外,如晏几道、秦观、李清照,在化用唐人诗句方面,亦往往有出蓝之誉。曲用词中语句的例子,则有董解元《西厢记诸宫调》“长亭送别”中《玉蝉翼》一曲,明显化用柳永词《雨霖铃》;关汉卿杂剧《关大王单刀赴会》第四折中《新水令》(大江东去浪千叠)、《驻马听》(水涌山叠)两支曲子,亦显然在袭用苏轼《念奴娇·赤壁怀古》。至于王实甫《西厢记》之“碧云天、黄花地”化用范仲淹《渔家傲》语,更是人所熟知的例子。然而这里有一个颇为微妙的细节,即诗可用前人文句,词可用前人诗句,曲可用前人诗句或词句,这就叫异体相袭。而同体袭用则不可,假如写诗而用前人诗句,作词而用前人词句,就会遭人诟病,那就不是点铁成金,而是抄袭或剽窃了。

让我们先来看几位古人的论述,金刘祁《归潜志》卷八谈到吴激(彦高)《人月圆》时说“彦高词集,篇数虽不多,皆精微尽善,虽多用前人诗句,其剪裁点缀若天成,真奇作也。先人尝云:诗不宜用前人语。若夫乐章,则剪裁古人语亦无害,但要能使用耳”(84)。明张慎言《万子馨填词序》:“诗之降也,流为填词,汉魏以来乐府、舞歌、子夜、读曲,虽奥古,去填词远甚,然已微露声气。逮至齐梁以后,绮靡纤丽之极,不得不流而为填词也。至填词而之于元之曲,盖如决水于千仞之溪矣。故填词者,入曲则甚韵,而入诗则伤格。风会浸淫,虽作者亦不自知也”(张仲谋261)。又如明清之际贺贻孙《诗筏》中亦云“诗语可入填词。如诗中‘枫落吴江冷’,‘思发在花前’,‘天若有情天亦老’等句,填词屡用之,愈觉其新。独填词语,无一字可入诗料。虽用意稍同,而造语迥异。如梁邵陵王伦《见姬人》诗‘却扇承枝影,舒衫受落花’,与秦少游词‘照水有情聊整鬓,倚阑无绪更兜鞋’,同一意致,然邵陵语可入填词,少游语决不可入诗。赏鉴家自知之”(郭绍虞163)。其他如邹祗谟《远志斋词衷》云“诗语入词,词语入

曲,善用之即是出处,袭而愈工”(唐圭璋 659)。况周颐《蕙风词话》卷一云“两宋人填词,往往用唐人诗句;金元人制曲,往往用宋人词句”(唐圭璋 4419)。以上五人的说法,反映的是同一种诗学现象,即诗、词、曲各体交叉袭用现象。但是只看到这些现象,尚不足以揭示异体相袭的规律与诗词曲各体之间的微妙关系。换句话说,以上五人的说法虽然相似,实际所触及的却是两个话题,其一是异体袭用则可,同体袭用则不可;其二是诗、词、曲之间并非平行关系,而是有着尊卑贵贱之分。以下试作阐述。

其一,关于“异体相袭”。请注意刘祁称引其先辈所说的话“诗不宜用前人语。”这句话因为处在具体语境下,所以不会引起歧义,而实际表述不准确。其准确意义是说:诗不宜用前人诗句。后一句“若无乐章,则剪裁古人语亦无害”,也就是说,词可用前人诗句。那么,为什么诗中不可用前人诗句,而词却可用呢?这是因为不同的文体有不同的格律要求,诗中用前人诗句就是照抄,词或曲用前人诗句就会因其格律的图式化而获得一种陌生化的效果。即使如晏几道《临江仙》“落花人独立,微雨燕双飞”用五代翁宏诗之原句,也会因为词的格律“画框”的镶嵌与具体语境之晕化而获得全新的语感效果。所以诗不可用前人诗中成句,而可用前人文句;词不可用前人词中句,而可用前人文句或诗句。亦如今日流行歌曲,歌词中嵌入、节缩或化用古曲诗词名句颇受欢迎,即使如台湾电视剧《还珠格格》插曲《山一程,水一程》、《天上人间会相逢》那样,其歌词几乎是古典诗词的集句或散绎,仍然大受欢迎。但假如你从别的流行歌曲中“剪裁”几句,即使没有人来与你打版权官司,也一定会遭人唾弃。所以,对于诗词曲等文体来说,愈到后来,可化用的语言资料越多,当然也仍以化用最切近的“前身文体”中语最为讨好。邹祗谟所谓“诗语入词,词语入曲”,况周颐所谓“宋人填词,往往用唐人诗句;金元人制曲,往往用宋人词句”,所表达的与刘祁《归潜志》是同样的意思。这就是所谓“异体相袭”。

其二,体分尊卑,格有代降。即谓诗、词、曲三体,非惟代有先后,抑且格有高低。以诗为词,可能被讥为“著腔子唱好诗”,非本色当行,但不谓之伤格;以词为曲,虽然不具有蛤蜊风味,却仿佛提高了曲之格调,故亦未足深病。反过来说,若以

词为诗或以曲为词,则似逆向而行,被认为有伤气格。这就是张慎言所谓词句“入诗则伤格”的背景性理念,关于这一点,蒋寅“以高行卑——中国古代文体互参中的体位定势”一文中有精当论述,可以参看。

(四) 多体共生

“多体共生”指的是在一篇(部)作品中兼有多种文体,即除了一种主要的、基本的文体之外,在本文中某些部位,会插入(或称嵌入、寄生)一些其他的文体片段。具体表现可以分为以下三种情况。

1. 文中有诗。一般来说多系于文末。如贾谊《吊屈原赋》“讯曰”之后,乃是一篇骚体诗;赵壹《刺世疾邪赋》结尾处,“有秦客者,乃为诗曰”,又“鲁生闻此辞,系而作歌曰”云云,这两首诗,即“河清不可俟”一首,“势家多所宜”一首,皆由逯钦立先生辑入《先秦汉魏晋南北朝诗》之“汉诗卷七”。又如司马相如《美人赋》之“女乃歌曰”,张衡《南都赋》之“喟然相与歌曰”,马融《长笛赋》之“其辞曰”,阮籍《大人先生传》之“乃歌曰”,谢庄《月赋》之“歌曰”,范仲淹《严先生祠堂记》“又从而歌曰”,苏轼《喜雨亭记》之“既以名亭,又从而歌之”。凡此种种,皆以文末系诗的形式,借助于诗词等形式,实现由记叙、议论而至于抒情的升华,使赋或文更具有变化与余味。

2. 序加诗词。诗词之前的小序,本来的功能只用于说明时间、地点或创作缘起,然而在不少作家笔下,序或记则相对完整,乃与诗词相互生发,成为结构的重要组成部分了。早期的特殊例子是陶渊明的《桃花源诗并记》。本来《桃花源记》只是为《桃花源诗》提供一个故事化的创作背景,然而由于这篇《桃花源记》不仅长达三百余字,写得也确实精采,所以受到历代读者的喜爱,其影响甚至比诗还要驾而上之。八十年代曾听何满子先生讲学,其中有一个片段记忆特别深刻。何先生说,先唐小说只有两篇,一篇是曹植的《洛神赋》,一篇是陶渊明的《桃花源记》。问他何以说得如此肯定,答曰:小说标准有二,一是有故事,二是有文采。汉魏六朝时期,真正符合这两个标准的也只有这两篇。唐宋时期,在诗词小序上下功夫而自成一体的,则有姜夔。其中长者数百字,少亦数十字,文字清简而富于情调,与词合之则双美,单读亦如清言小品,故历来倍受称道。

3. 小说、戏曲中穿插的诗词。小说中穿插诗词、韵语,唐宋以来早成惯例,至于明清更成为普遍现象。其中有才子佳人之类的人物作品,也有开头敷演大义或结尾总结陈词之类的“有诗为证”。有些诗词或为塑造人物所必需,有些则成为小说作者卖弄诗词才能的载体。如在元明小说《娇红记》中,仅主人公申纯即有词 21 首;而在李昌祺《剪灯馀话》卷五《贾云华还魂记》中,诗词作品更多达 48 首。在长篇小说中,因为体量巨大,结构复杂,譬如宫室,千门万户,其间穿插点缀诗词,更自然而易于措手。所以如《红楼梦》一部小说,中间穿插诗、词、曲、赋、骈文、对联、偈、谏等文体多达二十余种,仅诗词就有 200 余首。至于戏曲中穿插诗词,尤以明清传奇中为多。王昶《明词综》称汤显祖有《玉茗堂词》二卷,其实并不存在,晚明以来各种词选中所出现的汤显祖词 15 首,几乎全都出于其“临川四梦”。

小说、戏曲中穿插的诗词如此之多,构成了一种独特的文学现象。这些诗词既是小说、戏曲的组成部分,同时又具有独立自在的欣赏价值。陈霆《渚山堂词话》中说 he 最欣赏瞿佑的一首词《木兰花慢》(记前朝旧事),而这首词实际见于瞿佑《剪灯新话》中的《滕穆醉游聚景园记》(瞿佑《乐府遗音》中另有《木兰花慢·咏金故宫白莲》,与此词相似而不同)。在《花草粹编》、《古今词统》、《古今诗馀醉》等等词选中,我们会看到紫竹、申纯、王娇娘、郑意娘、马琼琼、郑婉娥、刘翠翠、罗爱爱以及仙人、女鬼的词作,实际这些“词人”全是小说中的人物角色。在《全宋词》、《全明词》之类断代总集中,不收录这些词作或不免遗憾,故唐圭璋先生《全宋词》附录中特设《宋人话本小说中人物词》、《元明小说话本中依托宋人词》,这种处理是非常巧妙而得体的。然而到了明清时期,情形又不太一样,假如把《金瓶梅》、《红楼梦》、《牡丹亭》、《桃花扇》中的词辑出,编入《全明词》、《全清词》,即使入附编,亦不免会有人以为多此一举。至于历代词选中选录小说中人物词且以人物为作者,则显然不妥。因为小说中人物角色之词,其真正意义的作者只能是小说作者。例如《红楼梦》中林黛玉《葬花吟》或薛宝钗《菊花诗》,其作者当然只能是《红楼梦》的作者曹雪芹,假如把这些作品以林黛玉、薛宝钗为作者收入《清诗选》,显然是不合适的。而此前各种词选中收入贾云华

或刘翠翠的词作,情形与此是一样的。只是因为普通读者对那些小说中人物不太熟悉,所以才没有引起人们的质疑而已。

(五) 异体相生

宋代陈善《扞虱新话》上集卷一云“韩以文为诗,杜以诗为文,世传以为戏。然文中要自有诗,诗中要有自文,亦相生法也。文中有诗,则句语精确;诗中有文,则词调流畅。谢玄晖曰‘好诗圆美流转如弹丸’,此所谓诗中有文也。唐子西曰‘古文虽不用偶俪,而散句之中,暗有声调,步趋驰骋,亦有节奏,此所谓文中有诗也’”(3)。按此所谓诗文相生,非关破体,而是相互借鉴。盖诗文各体,就其异者言之,则各体有各体之文体个性;而就其同者视之,则皆可混町畦而通驿骑。又沈祥龙《论词随笔》云“词于古文诗赋,体制各异。然不明古文法度,体格不大;不具诗人旨趣,吐属不雅;不备赋家才华,文采不富”(唐圭璋 4059)。所说的也是借鉴众体、转益多师的意思。刘熙载《游艺约言》云“文之理法通于诗,诗工情志通于文。作诗必诗,作文必文,非知诗文者也”(“刘熙载” 753)。

不仅诗文相通,即使是在一般人看来相距较远的小说、戏曲与八股文之间,据说亦可相通。董其昌《容台集》卷二《俞彦直文稿序》中写道“往闻之先辈云:岭南廖同墅为孝廉时,以行卷谒吾乡陆文裕公。公谓之曰‘曾读《西厢》、《伯喈》否?’廖博雅自命,不读非圣书,颇讶其语不伦。又经月,复以行卷谒公。公曰‘尚未读二传奇,何也?’廖始异其语,归而读之。又经月,文裕见其文,曰‘惜也落第二矣,蚤读之,可作会举首,今失之矣’”(钱钟书,《谈艺录》360)。董其昌所述先辈传闻,似有演义的成分,然而教人读《西厢记》、《琵琶记》以悟作时文之法,并非无稽之谈。黄周星《人天乐》传奇第十七出亦云“那稗官野史之书,虽是俚词,无非学问。若是会读书之人看之,大可触发聪明,增益意智。[……]昔年诸理斋负笈遨游,囊中惟携《西厢》一卷,说道‘鸢飞鱼跃,能活文机,莫过于此’”(钱钟书,《谈艺录》361)。诸理斋名燮,字子相,号理斋。他是嘉靖十四年(1535)进士,曾官兵部主事。诸燮是否因读《西厢》而中进士自然无可考证,但说读《西厢》能活文机未始没有道理。与此相映成趣的是,《儒林外史》第十一回中鲁编修道“八股文章若

做的好,随你做什么东西,要诗就诗,要赋就赋,都是一鞭一条痕,一掴一掌血。”此语口角生动而亲切,想来吴敬梓必有出处。

(六) 跨界批评

跨界批评就是跨文体批评。本来如赵山林教授《历代咏剧诗歌选注》(书目文献出版社1988年版),王伟勇教授《清代论词绝句初编》(台湾里仁书局2010年版),前者以诗论曲(剧),后者以诗论词,亦可谓跨界批评,但由于在中国什么内容都可以用诗体形式表现,这里也就存而不论了。比较具有方法论意义的跨界批评有以下两种形式。

其一为小说中的文学评论资料。如《太平广记》卷十八《柳归舜》中凤花台论薛道衡、江总诗曰“近代非不靡丽,殊少骨气。”卷三七一《姚康成》中物怪论诗曰“近日诗家所作,皆务一时巧丽,其于诤情喻己、体物赋怀,皆失之矣!”(钱钟书,《管锥编》656)。钱钟书先生《管锥编》引此数例而归纳曰“夫文评诗品,本无定体”,“齐谐志怪,臧否作者,揶揄利病,时复谈言微中。”“祇求之诗话、文话之属,险矣!”(656)。这是非常富有启发性的见解。下至明清,小说中谈艺资料尤为丰富。如《阅微草堂笔记》、《红楼梦》等等,其中涉及文学批评的段落甚多,而且见识宏通,似乎比一般的文学批评更高明。

当然,这里所举谈艺之例,只是举要而已,事实上跨文体的批评几乎无处不在,研究者只盯着自己研究的某一种文体,往往会形成“各照一隅,鲜观衢路”之弊。多年前,我在拙著《明词史》中,曾经谈到明初瞿佑的一首词《沁园春·观三国志有感》,因为词的结尾有“千年后,有新安直笔,正统尊周”之语,可知瞿佑所读的《三国志》,肯定不是晋人陈寿以曹魏为正统的《三国志》,而只能是千年后所成书的以刘蜀为正统的《三国志通俗演义》。这首词的史料价值在于,生活在洪武、永乐年间的瞿佑已经看到《三国志通俗演义》,这一信息本身就自然否定了《三国演义》成书于明嘉靖年间的说法;而且,在《三国演义》作者一直存有争议的情况下,“有新安直笔”一句,也为考证其作者或作者籍贯,提供了重要佐证线索。因为研究小说或研究《三国演义》的学者们不可能去读《全明词》,所以类似的散见蛰伏的史料就不可能被充分利用。

其二为两种载体作品的比较分析。以个人熟悉的文体领域来说,所常用的为“词曲互证法”。明代孟称舜《古今词统序》说“诗变而为词,词变而为曲。词者,诗之余而曲之祖也”(卓人月³⁾。诗、词、曲各有不同的音乐背景,因此把这三种诗体形式说成一体之嬗变也许并不准确。但词初起时具有一定的角色表演性质,抒情主人公往往不是词人自身,而是一定程度上角色化的怀春少女或伤春思妇。万树《词律自序》所谓“诗余乃剧本之先声”,正是从抒情主人公的角色化来说的。因此,以读者熟悉的名曲名段,来解释词中人物情绪与抒情境界,每有事半功倍之效。如《浦江清文录·词的讲解》中解说温庭筠《菩萨蛮》十四首之第三首,其说曰:

凡词曲多代言体。戏曲之为代言体,最易明白,如莺莺上场唱一曲,乃作者替莺莺说话,张生上场唱一曲,乃作者替张生说话。词在戏曲未起以前,亦有代言之用,词中抒情非必作者自己之情,乃代为各色人等语,其中尤以张生、莺莺式之才子佳人语为多,亦即男女钟情的语言。宫闱体之词譬诸小旦的曲子。上两章但描写美人的体态,尚未抒情,笔法近于客观,犹之《诗经·硕人》之章。此章涉及抒情,且崔、张夹写,生旦并见,于抒情中又略有叙事的成分。何以言之?“蕊黄无限当山额,宿妆隐笑纱窗隔”,此张生见莺莺也。“相见牡丹时,暂来还别离”,此崔、张合写也。“翠钗”以下四句,则转入莺莺心事。譬之小说,观点屡易,使苦求神理脉络者有惆怅迷离之感。实则短短一曲内已含有戏曲意味。故知乐府歌曲,不拘一格,写人写事写情写景均无不宜,如此章者虽只是小旦曲子,但既云隐笑,又云相见,则其中必有一小生在。其与戏曲不同者,戏曲必坐实张某、李某之事,词则但传情调,其中若有故事之存在,但不具首尾,亦譬如绘画,于变动不居的自然中抓住某一顷刻,亦譬如短篇小说,但说一断片的情绪,此情绪是普遍的而非特殊的,谓之崔张之事亦可,谓之霍李、陈潘均为不可。词之

言情用此种方式表达者甚多。若谓飞卿此词,自记其艳遇,则凿矣。飞卿之艳游尽多,又何必在牡丹、纱窗之间乎?又何必不在牡丹、纱窗之间乎?此亦不过设想有此境界与情调而已。(浦江清 151-52)

浦江清先生这一段解说,准确而又通脱,颇具方法论意味。把“宫闱体之词譬诸小旦的曲子”,妙比解颐,却又不仅“好玩”而已,一旦从此视角切入,很多“男子而作闺音”的词都易于理解了。因为《西厢记》及崔、张故事广为人知,这里资以作比,便使“苦求神理脉络者”顿有驾轻就熟、豁然开朗之感。

当然,浦江清先生也并不是以曲释词方法的发明者。因为在明代一些词选中,这种方法早已得到广泛运用了。如汤显祖评《花间集》中,毛熙震《酒泉子》上片:“闲卧绣帏,慵想万般情宠。锦檀偏,翘股重,翠云欹。”汤显祖评曰:“手抵着牙腮,慢慢的想”,知从此处翻案,觉两两尖新”(赵崇祚 165)。按“手抵着牙腮”句,出王实甫《西厢记》第一本第二折。张生自初见莺莺后即难释怀,回到自己房间后便作种种幻想,其“尾声”唱词云:“娇羞花解语,温柔玉有香。我和他乍相逢,记不真娇模样,我则索手抵着牙儿慢慢的想。”其实《西厢记》此种描写未必从毛熙震词翻案,不过情境相似而已,但汤显祖引曲证词,便使雅化之词又回复了生活之本相,更加充满了感性气息。在卓人月《古今词统》中,以曲释词之例更多,《西厢记》、《牡丹亭》都是评点词时常用之参照。此类评语,或作溯源式批评,即探讨词与曲之间的承续关系;或作印证式批评,即以曲中情境来释词之意蕴,是以曲释词,也是词曲互证。这样做既有利于把握欣赏原词,也可以在词曲比较中开拓思维与欣赏的空间。

三、文体互动的文学史意义

文体互动的客观存在及其规律的揭示,对于文学史研究与写作而言,具有三方面的启示意义。

(一) 为文学史研究提供新的视角。

过去的文学史研究,关注的层面有三:一是社会背景,二是创作主体,三是作品文本。文体以及

文体间的互动,没有得到应有的重视。因此,关于文体互动的研究,有可能对文学史研究格局与文学史面貌构成一种新的变量。

当然,与社会背景、创作主体、作品文本等方面的研究相比,文体互动之研究具有更大的难度。比如说,它没有现成的对应史料。有社会历史资料就可以与文学发展作平行比对,思考其间的联系;有了作家生平与创作资料,就可以研究作家生平、思想、创作动机与审美追求。尤其是文本研究,只要有作品在(当然也包括不同版本的流传情况),就可以研究作品的思想内容与艺术特色。而所谓文体互动,并没有现成的、自在自为的研究资料。它一方面是散见在文学史动态发展的历时性过程中,另一方面是散见在不同文体共时性的消长互动中。所以它对研究者的知识结构与学术视野都有更高的要求,只熟悉一体或一段文学的人很难捕捉到文体互动的信息或踪迹。也许正是因为这种原因,才造成了文体互动研究的迟滞局面。

(二) 呼吁文学史书写体例的更新。

从文学史书写体例来说,最常见的体例为断代史与分体史。断代史的局限很明显,即往往依某一王朝的兴灭为起讫,首尾截然,因此不可能对某一种文体由滥觞肇始到发展衍变作原始察终的追索考察。就分体史而言,如诗史、词史、小说史、戏曲史之类,虽然可能在某一文体的形成时期,用开放的眼光来打量影响该文体的诸多因素,然而这种文体一旦形成并步入正轨,文体史的书写就会一直盯着该文体而无暇旁顾了。当然,因为唐宋时期“文赋”的存在,写历代赋史的人不能不关注赋的散文化,研究元明词的人也不能不提到词的曲化。但是文体之间的消长互动,事实上远比我们已揭示出来的现象要复杂得多。

除了断代史和分体史之外,我们当然还有囊括众体、贯穿各代的文学通史,然而这些通史往往也只是断代史的先后排列,或者说是由诸多断代史的线段连缀而成的。就文体的分合而言亦是如此,仍是在概论之后一章谈诗,一章谈词,一章谈小说。合而观之是包举众体,就局部而言仍是分体考察,分体描述。这也就是说,我们的“文学史思维”仍是分期与分体的。

这种思维的好处是省心省力,这种写法的好处是便于把握(对于集体编著的组织形式来说,

也便于分工与调度)。王士禛《香祖笔记》记载,龚鼎孳酒酣赋诗,好用杜诗韵脚,歌行亦然,王士禛问他何以如此,龚笑道“无他,只是捆了好打耳。”过去多年来形成的分期、分体考察描述的体例亦是如此,一段就是一段,一体就是一体,仍是单向度、单线条的,因此思考与写作,都不会感觉到累。而要把各种文体的来龙去脉、旁午交通都纳入学术视野或思考维度,对人的精力和智慧都会是一种挑战。傅璇琮先生多年来一直在呼吁勃兰兑斯《十九世纪文学主潮》那样的文学史写法,而三十年过去迄无成功,这可能与过去百年来形成的文学史套路有关,也与我们贪图省力的治学态度有关。

(三) 呼吁文学史思维的更张。

文学史思维与文学史书写是同一问题的两个维度。就文体互动这一命题来说,一方面是没有相应的思考与研究,自然不可能形之于文学史;但反过来也可以说,是因为我们在过去百年中既定的文学史体例框架遮蔽了文体互动的生动细节和繁富景观。当然,过去近百年间形成的文学史框架也不是没有原因的,除了意识形态的影响制约之外,前述的省力省心也是一种非常现实的因素。对于一个研究者来说,一方面是因为人的精力毕竟有限,另一方面是文学史研究的精细化程度不断提高,度长量力,不能不对研究范围有所限制。要么专门研究一个时段,要么专门研究一种文体,甚至是分体而且断代,如唐诗、宋词、明代小说之类。这样就容易形成刘勰所谓“各照隅隙,鲜观衢路”的情况,因此也就不大可能把众多文体的聚散生灭、动荡开阖、鱼龙漫衍、千变万化,既具有恢宏气势,又具有微妙细节的全部景观纳入学术视野。尽管如此,我们仍坚持认为,这应该是中国古代文学史研究的一个新的生长点,突破传统的文学史体例与相应的思维模式,把各种文体发展变化与文体之间的互动都纳入文学史的考察范围,既是必须的,也是可行的。关键在于首先要有这样一种意识,要有这样一种思维路线图,能否达到理想状态是下一步的事。如果我们能在这方面形成共识,继而形成梯队,就一定能开拓出一片新天地来。

引用作品 [Works Cited]

陈善《扞虱新话》,《丛书集成初编》第310册。北京:中

华书局,1985年。

[Chen, Shan. *New Tales from Lice - Pinching Studio. Series Integrated Early Edition*. Vol. 310. Beijing: Zhonghua Book Company, 1985.]

郭绍虞辑《清诗话续编》。上海:上海古籍出版社,1983年。

[Guo, Shaoyu, ed. *A Sequel to Complete Poetry Commentaries from the Qing Dynasty*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1983.]

何文煊《历代诗话》。北京:中华书局,1981年。

[He, Wenhuan. *Poetry Commentaries Across the Dynasties*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1981.]

刘克庄《刘后村小品》。北京:文化艺术出版社,1997年。

[Liu, Kezhuang. *Literary Sketches by Liu Houcun*. Beijing: Culture and Art Publishing House, 1997.]

刘祁《归潜志》。北京:中华书局,1983年。

[Liu, Qi. *Records of Going to Hermitage*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1983.]

刘师培《中国中古文学史讲义》。上海:上海古籍出版社,2006年。

[Liu, Shipai. *Lectures on the History of Medieval Chinese Literature*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2006.]

刘熙载《艺概》。上海:上海古籍出版社,1978年。

[Liu, Xizai. *A Comprehensive Survey of Arts*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1978.]

——:《刘熙载文集》。南京:江苏古籍出版社,2001年。

[- - -. *Collected Works of Liu Xizai*. Nanjing: Jiangsu Ancient Books Publishing House, 2001.]

缪钺《诗词散论》。上海:上海古籍出版社,1982年。

[Miao, Yue. *Essay on Poetry*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1982.]

浦江清《浦江清文录》。北京:人民文学出版社,1989年。

[Pu, Jiangqing. *Collected Works of Pu Jiangqing*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1989.]

钱钟书《宋诗选注》。北京:人民文学出版社,1982年。

[Qian, Zhongshu. *An Annotated Selection of Song - Dynasty Poetry*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1982.]

——:《管锥编》。北京:中华书局,1979年。

[- - -. *Limited Views*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1979.]

——:《谈艺录》。北京:中华书局,1984年。

[- - -. *On the Art of Poetry*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1984.]

施蛰存主编《词籍序跋萃编》。北京:中国社会科学出版社,1994年。

- [Shi, Zhecun, ed. *Selected Prefaces and Postscripts to Ci – Poetry Anthologies*. Beijing: China Social Sciences Press, 1994.]
- 孙鑛《孙月峰先生全集》，清嘉庆十九年孙氏重刊本。
- [Sun, Kuang. *Complete Works of Master Sun Yuefeng*. Sun's Family Re – printing of the 19th – Year of Jiaqing Reign in the Qing Dynasty.]
- 唐圭璋辑《词话丛编》。北京：中华书局，1986 年。
- [Tang, Guizhang, ed. *Collected Poetry Commentaries*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1986.]
- 王利器《文心雕龙校证》。上海：上海古籍出版社，1980 年。
- [Wang, Liqi. *Critical Annotations to Literary Mind and the Carving of Dragon*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1980.]
- 王士禛《带经堂诗话》。北京：人民文学出版社，1983 年。
- [Wang, Shizhen. *Poetry Commentaries from Daijing Hall*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1983.]
- 俞绍初《昭明太子集校注》。郑州：中州古籍出版社，2001 年。
- [Yu, Shaochu. *Critical Annotations to Collected Work by Zhaoming Prince*. Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 2001.]
- 张仲谋《明代词学通论》。北京：中华书局，2013 年。
- [Zhang, Zhongmou. *A General Study on Ming – Dynasty Ci – Poetry*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2013.]
- 赵崇祚《花间集》。保定：河北大学出版社，2006 年。
- [Zhao, Chongzuo. *Among the Flowers*. Baoding: Hebei University Press, 2006.]
- 朱东润《中国文学批评史大纲》。上海：上海古籍出版社，1957 年。
- [Zhu, Dongrun. *An Outline of Chinese Literary Criticism*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1957.]
- 朱彝尊《朱彝尊选集》。上海：上海古籍出版社，1991 年。
- [Zhu, Yizun. *Selected Works by Zhu Yizun*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1991.]
- 卓人月《古今词统》。沈阳：辽宁教育出版社，2000 年。
- [Zhuo, Renyue. *Ci – Poetry from the Ancient and the Present*. Shenyang: Liaoning Education Press, 2000.]
- (责任编辑：查正贤)
-
- (上接第 123 页)
- Chinese Academy of Social Sciences. Beijing: China Social Sciences Press, 2008.]
- Путин, В. “Диалог президента с народом.” *Народное Образование* 2 (2007): 7.
- 王春英“建构中的俄罗斯新意识形态”，《俄罗斯中亚东欧研究》5(2010): 11。
- [Wang, Chunying. “Russian New Russian Ideology in Construction.” *Russian, Central Asian & East European Studies* 5 (2010): 11.]
- 汪宁“重回后苏联空间——俄罗斯文化战略评析”，《俄罗斯中亚东欧研究》3(2012): 75。
- [Wang, Ning. “A Return to Post – Soviet Space: Strategy of Russian Culture.” *Russian, Central Asian & East European Studies* 3 (2012): 75.]
- 许华“当今俄罗斯的国家形象问题”，《俄罗斯中亚东欧研究》2(2008): 12。
- [Xu, Hua. “Contemporary Russia's National Image.” *Russian, Central Asian & East European Studies* 2 (2008): 12.]
- А. Ефимов, Очерки по истории миссионерства русской православной церкви. М. : ПСТГУ, 2007.
- 乐峰《东正教史》。北京：中国社会科学出版社，2005 年。
- [Yue, Feng. *The History of the Orthodox Church*. Beijing: China Social Sciences Press, 2005.]
- 张百春《当代东正教神学思想》。上海：上海三联书店，2000 年。
- [Zhang, Baichun. *Contemporary Eastern Orthodox Theology*. Shanghai: Shanghai SDX Joint Publishing Company, 2000.]
- (责任编辑：王嘉军)