·文学研究·

汉代文体观念论略

杨东林

(深圳大学 文学院,广东 深圳 518060)

[摘 要]除个别著作外,汉人对文体的认识和观念相对缺乏集中、系统的阐述,而在创作实践中却往往流露出不自觉的文体意识。四言雅颂体正体地位的确立及其在诸种文体中的渗透、摹拟文风的盛行以及汉人在辞赋创作中对"丽"的追求,均是考察汉代文体观念的重要侧面。在汉代,文体规范的总体标准为"雅正"。魏晋以后的文体论者,正是在汉人的基础上肯定和发展了"丽"的概念,并逐渐将"雅丽"树为理想文体的审美标准。

[关键词]汉代;文体观念;四言雅颂体;摹拟文风;"雅";"丽"

[中图分类号]I206.2 [文献标识码]A [文章编号]1671-3842(2016)05-0052-08

除《汉书·艺文志》和蔡邕《独断》对文体问题的论述较为集中外,汉人对文体的认识和观念,则大多散见于对诗、骚、赋等文类作品的具体评论之中,以及对"文"、"文章"概念构成的阐释说明之中,琐碎而难以见出其系统。倒是汉人在创作实践中往往流露出他们的文体意识,如果将其与汉人文论结合起来考察,我们大概可以勾勒出汉人文体观念的轮廓,并能给以初步的评价。

一

汉人创作中与文体观念相关联的一个重要现象便是四言雅颂体正体地位的确立及其在诸种文体中的渗透。

四言体是《诗经》中运用的主要句式。葛晓音先生说:"四言在先秦时代,并不是诗歌专有的句式。那么为什么它会从《诗经》开始,成为秦汉诗歌的一种主要体裁呢?"葛先生认为:"早期诗文具有某些共通之处,早期诗歌没有形成稳定的诗化四言句式,即《诗经》中的某些四言句式从句法特点看保留着先秦一般散文的构句方法,从而决定了早期四言句的散文本质;四言的诗化主要是通过建构一批典型的句式来完成的,而句式的序列规律是四言诗化的一条重要途径;四言体中有相当一部分是三言加'兮'的形式,只要把这些句子和节奏延长一倍,即可构成楚辞句式,而四言的赋化趋势也与辞赋的产生有着密切的关系。"①也就是说,四言体从句式语法上说,在不同的文体中各有不同的结构形式,诗、骚、赋之句式皆由早期散文性质的四言句进化而来。问题是,诚如葛晓音先生所说:"《诗经》四言的典型句式取决于春秋前以单音词为主的语汇特点。到汉代汉语结构发生了明显的变化,四言诗虽然已经以双音词为主体,但仍然袭用《诗经》的典型句式,这样就不得不使用《诗经》式的语汇,特别是雅颂体。"②

四言体是汉代最为正统的诗体,庙堂颂歌绝大多数为四言体,文人创作亦大多采四言体,且多模拟《诗经》之雅颂体。我们知道,语言的发展是文体变革最为重要的动因。若就这一点来说,汉语词汇在汉代发生了明显的变化,双音节词大量产生,四言体明显不适应语言的发展,起自民间的五言体应该迅速成为文人们所掌握的主要语言体式,但西汉初叶以迄东汉中叶,文人们却很少创作

[作者简介]杨东林,文学博士,深圳大学文学院副教授。

①②葛晓音:《四言体的形成及其与辞赋的关系》,《中国社会科学》,2002年第6期。

五言诗,即使创作了也羞于著名。《文章流别论》曰:“五言者,‘谁谓雀无角,何以穿我屋’之属也。于俳谐倡乐多用之。”《文心雕龙·明诗》谓:“汉初四言,韦孟首唱,匡谏之义,继轨周人。孝武爱文,柏梁列韵,严马之徒,属辞无方。至成帝品录,三百余篇,朝章国采,亦云周备;而辞人遗翰,莫见五言,所以李陵班婕妤见疑于后代也。”黄侃《文心雕龙札记》释曰:“此以当世文士不为五言,并疑乐府歌诗亦无五言也。”①詹锳先生《文心雕龙义证》引赵翼《陔余丛考》卷二十三《五言诗》曰:“《文心雕龙》曰:汉成品录,三百余篇,不见有五言。盖在西汉时,五言犹是创体,故甄录未及也。”又引《文心雕龙》范文澜注曰:“彦和之意,似谓三百余篇中不见著名文士作五言诗,非谓三百余篇无一五言诗也。采自民间之歌谣,非辞人所作,而尽多五言,彦和殆未尝疑之也。”詹先生认为:“因为五言诗起自民间,歌谣乐府用五言的比较多。文人学士每每不重视这种新体,纵然有人作也不自居其名。”②可见四言正体的观念在汉代文人心中根深蒂固,一定程度上限制了五言诗的发展。不仅如此,四言体还向其他文类渗透泛滥。倪其心先生在《汉代诗歌新论》一书中说:“四言诗在汉代始终居有正统雅诗地位,因而四言这一体裁和修辞形式也在社会交际上,尤其在文学上有着雅辞体类的地位。如果把四言诗在汉代的应用范围,进行一番实际考察,不拘泥于标题为‘诗’或‘歌’的作品,而扩大到运用四言文体的各类作品,以及运用四言句式作为主要修辞的各类作品,那么不难发现,四言诗歌在汉代发生了异化的演变。所谓‘异化’,是指四言诗歌变为四言的其他文体,实质是四言的韵文韵语,大多属于应用文体。具体地说,汉代四言诗歌的异化,主要是在实际应用中促成三类不同的现象:一是形成了颂、赞、铭、箴等专类应用的四言韵文;二是导致了大量民间谚语采取四言韵语形式;三是影响到辞赋创作中大量运用四言骈语韵句。”③虽然同是使用四言句式,但在不同的文类中,有些四言句式已悄然改变了自己的语法结构,我们不能简单地对各类文体中的四言体等量齐观,但不容置疑的是,四言体在汉代的广泛运用尽管一定程度上是语言节奏的惯性使然,人们要改变一种写作语言和节奏需要相当长的历史时间,但实质上更是人们自觉摹拟《诗经》特别是雅颂四言体所导致的结果,是文学和文体观念使然。

两汉文学理论之正统乃儒家诗教说,诗教说由先秦发展而来。先秦说《诗》已重诗之伦理教化功用,而汉代《诗经》被经典化、意识形态化之后,则《诗》不仅被奉为创作效仿的对象,而且还被奉为衡量各类文体的标准和规范。创作上,象韦孟的《讽谏诗》、韦玄成的《自劾诗》、《诫子孙诗》、傅毅的《迪志诗》等文人四言诗,不仅体现了“经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗”(《毛诗序》)、“顺美匡恶”(《诗谱传》)的“讽谏”、“美刺”的诗歌教化功用说,而且在语言形式上亦以《诗经》为范式,拘守四言体裁,语言古奥典雅。四言诗成为一个框框,成为一套固定的规范模式。在这套规范模式里,没有为作者的主观创造留下过多的空间,因之后人往往指斥汉诗之概念化、公式化倾向。在汉人的观念里,思想内容的雅正和语言体式的规范是密不可分的。虽然此体式规范从属于其思想内容,但语言体式规范一经确立,便逐渐凝固硬化为相对独立的稳定的文体模式,并为人们所习惯、所掌握,发展为人们的一种写作节奏和语感,在不同的文体中自觉不自觉地流露出来。尽管随着社会和语言的变化,四言雅颂体也在改变着自己的结构,也在不断地变异和发展,但毕竟需要一个相当长的历史过程。而人们观念的转变也同样需要相当长的历史过程。即使是在五言诗已大行其时的魏晋之后,仍有人持四言正体的看法。挚虞《文章流别论》就说:“然则雅音之韵,四言为正;其余虽备曲折之体,而非音之正也。”

创作中率由《诗经》旧章,四言雅颂体被立为正体并向其他文类渗透延伸。相应的,在论文上,汉人衡量各体创作亦以《诗》之义为依归。汉人论骚、论赋、均以《诗》为立论之基点、评价之标准。

---

①黄侃:《文心雕龙札记》,上海:华东师范大学出版社,1996年版,第35页。

②詹锳:《文心雕龙义证》,上海:上海古籍出版社,1989年版,第185页。

③倪其心:《汉代诗歌新论》,南昌:百花洲文艺出版社,1992年版,第61-62页。

司马迁引淮南王刘安说:“《国风》好色而不淫,《小雅》怨诽而不乱。若《离骚》者,可谓兼之矣。”(《史记·屈原贾生列传》)班固一方面说:“谓之兼《诗》风雅,而与日月争光,过矣!”(《离骚序》)一方面说屈原之作“有恻隐古诗之义”(《汉书·艺文志》)。王逸说屈原“独依《诗》人之义,而作《离骚》,上以讽谏,下以自慰。”(《楚辞章句序》)不管对骚之评价如何,皆以《诗》为准的。司马迁评司马相如:“相如虽多虚辞滥说,然其要归引之节俭,此与《诗》之风谏何异。”(《史记·司马相如列传》)班固谓汉赋“或以抒下情而通讽谕,或以宣上德而尽忠孝,雍容抑扬,抑亦《雅》、《颂》之亚也。”(《两都赋序》)汉宣帝谓“辞赋大者与古《诗》同义,小者辩丽可喜”(《汉书·王褒传》引)。说赋同样是方之以《诗》。诗教说延伸到了对骚、赋的论说。而论骚、论赋实以《诗》之讽谏、美刺衡之。诗、骚、赋在今人看来本是不相同的文体,却被放在以《诗》为源的同一序列中。《汉书·艺文志》“诗赋略”总序,体现的也是同样的思想观念。可见,在文学功用说的前提下,不同的文体被同一化了。如汉人之所以赋颂不分①,大概也是着眼于赋之“颂美”的功用。又如《论衡·对作》曰:“上书奏记,陈列便宜,皆欲辅政。今作书者,犹上书奏记,说发胸臆,文成手中,其实一也。夫上书谓之奏,奏记转易,其名谓之书。建初孟年,中州颇歉,颍川、汝南民流四散,圣主忧怀,诏书数至。《论衡》之人,奏记郡守,宜禁奢侈,以备困乏。言不纳用,退题记草,名曰《备乏》。酒糜五谷,生起盗贼,沉湎饮酒,盗贼不绝,奏记郡守,禁民酒。退题记草,名曰《禁酒》,由此言之,夫作书者,上书奏记之文也。”于迎春先生在《汉代文人与文学观念的演进》一书中引此段文字后说:“著论成了与章记奏疏实同末异并且可以轻易转化之物,在写作动机和文章功用同一的前提下,不同文体之间的差别就被淡化、甚至取消了”②。文体之异,着眼于其外形、规格,而没有深入到文体的内部特质。

四言雅颂体正体地位的确立,一定程度上成为文体发展的阻力;“正体”观念的产生,也与中国古代文体论中轻视民间文类和后起文类的倾向关系至为密切。四言雅颂体在各体文类中的渗透,又一定程度上使各类文体的语体特征变得模糊,从而在语言风格上缺乏个性。诗教说和文学功用说的弥漫,可以说漠视和忽略了各类文体本应各不相同的表达功能。如此看来,汉人并未能清晰地认识到不同文体各自在艺术上所应具有的特点。

二

汉人创作中另一个值得重视的现象是摹拟文风的盛行。

关于汉代的摹拟文风,今人论述颇多。其可论者,是摹拟文风与汉人文体观念间的关系。

“摹拟作为一种较为普遍的风气,实形成于汉代,其文学样式主要是赋。”③汉代骚、赋不分,汉人最先摹仿的是骚。王逸《楚辞章句·九辩序》说:“宋玉者,屈原弟子也,闵惜其师忠而放逐,故作《九辩》以述其志。至于汉兴,刘向、王褒之徒,感悲其文,依而作词,故号为《楚词》。”所谓“楚词”是由摹拟屈原作品而来,它是由摹拟屈原的系列作品集合而成。《文选》有“骚”类。赋中之摹拟现象最为突出的是“七”体系列作品的出现。晋傅玄曾编有《七林》,其《七谟序》曰:“昔枚乘作《七发》,而属文之士,若傅毅、刘广世、崔骃、李尤、桓麟、崔琦、刘梁、桓彬之徒,承其流而作之者纷焉:《七激》、《七兴》、《七依》、《七款》、《七说》、《七蠲》、《七举》、《七设》之篇。于是通儒大才马季长、张平子,亦引其源而广之。马作《七厉》,张造《七辨》。或以恢大道而导幽滞,或以黜瑰奢而托讽咏,扬辉播烈,垂于后世者,凡十有余篇。自大魏英贤迭作,有陈王《七启》、王氏《七释》、扬氏《七

①可参考万光治《汉赋通论》一书中的有关论述,成都:巴蜀书社,1989年版,第79-86页。及李士彪《魏晋南北朝文体学》一书中的有关论述,上海:上海古籍出版社,2004年版,第8-10页。

②于迎春:《汉代文人与文学观念的演进》,北京:东方出版社,1997年版,第147-148页。

③张伯伟:《中国古代文学批评方法研究》,北京:中华书局,2002年版,第129页。

训》、刘氏《七华》、从父侍中《七诲》，并陵前而邈后，扬清风于儒林，亦数篇焉。”（《全晋文》卷四十六）《文选》有“七”类（《文心雕龙》列入“杂文”）。此外，有东方朔《答客难》、扬雄《解嘲》、《解难》、班固《答宾戏》、崔骃《达旨》、张衡《应间》、侯瑾《应宾难》、崔寔《答讥》、蔡邕《释诲》等系列作品出现，《文选》有“设论”类（《文心雕龙》列入“杂文”）。还有司马相如《封禅书》、扬雄《剧秦美新》、班固《典引》系列作品出现，《文选》有“符命”类（《文心雕龙》为“封禅”）。

摹拟作品的出现，大概最初是受古人作品志意和人格的感发。汉代摹仿屈原的作品，多是因追悯其人而作，怜其“信而见疑，忠而被谤”，悲其人其文，遂依而作词。《文心雕龙·时序》谓：“爰自汉室，迄至成、哀，虽世渐百龄，辞人九变，而大抵所归，祖述楚辞，灵均余影，于是乎在。”“灵均余影”确是传神之语。摹拟作品亦有因对前人之作不满而意欲回应而作。如班固《答宾戏》乃回应东方朔《答客难》、扬雄《解难》《解嘲》而作；蔡邕《释诲》，乃是在东方朔、扬雄、班固及崔骃之作的基础上“斟酌群言，匡其是而矫其非”而作。汉代摹拟文学的大师是扬雄，《汉书·扬雄传》赞曰：“实好古而乐道，其意欲求文章成名于后世，以为经莫大于《易》故作《太玄》；传莫大于《论语》；作《法言》；史篇莫善于《苍颉》，作《训纂》；箴莫善于《虞箴》，作《州箴》；赋莫深于《离骚》，反而广之；辞莫丽于相如，作四赋。皆斟酌其本，相与仿依而驰骋云。”扬雄可以说是自觉地模仿古人，以经典为范式进行创作。《汉书·扬雄传》说：“顾尝好辞赋。先是时，蜀有司马相如，作赋甚弘丽温雅，雄心壮之，每作赋，常拟之以为式。”桓谭《新论》载：“扬子云工于赋，王君大习兵器。余欲从二子学。子云曰：‘能读千赋则善赋。’君大曰：‘能观千剑则晓剑。’”（《全后汉文》卷十五）扬雄的摹拟，虽说本意是为了比肩于古人，垂名于后世，但从这两则材料来看，也可以说是为了学习写作的需要。汉人摹拟文风的成因，固然与汉代经学墨守家法、师法的风气有关。但从写作的角度来说，“因为这本来是一种主要的学习属文的方法，正如我们现在的临帖学书一样。前人的诗文是标准的范本，要用心从里面揣摩，模仿，以求得其神似。所以一篇有名的文字，以后寻常有好些人底类似的作品出现，这都是模仿的结果。”①而类似的作品群体的出现，说明文章的某些特点在写作实践中反复出现，并被人们所遵从，意味着其形态体式逐渐趋于稳定，人们的文体意识也由不自觉走向自觉。汉代人的模拟作品系列至魏晋后开始被冠以类名，其文体意识才上升为理论形态。

摹拟体现在作品的标题、程式、结构、技巧、语体、题材等多个方面。而这些因素都是构成文体的有机组成部分，在某一文类中，往往是其中一个或几个因素得到强调或凸显，甚至成为文体据以命名的根据。而这些因素中的一个或几个在摹仿过程中不断被人们所意识、所强化，进而成为作者在写作时一种内在的预设模式，成为一种被大家所遵守的体式规范，成为引导读者的一种阅读期待。也就表明一种文体的成熟和稳定，也就说明人们对某一文类有了明确的观念和认识。如“七”，西汉枚乘《七发》首发其端，人们似乎也并未将其看作一种文体，而到东汉之后，随着拟作的大量出现，其体制体式也渐趋稳固，因循而成定体。如摹拟《七发》的作品，在标题上，都冠以“七”，在结构程式上，都设主客之问，敷列七事。这是“七”体系列作品最为稳固的凸显的形态特征，至于技巧、语体、题材等方面亦有共同之趋向，但不足以成为区别其他非“七”类赋体作品的显豁特征。“七”之立体，实缘于此。章学诚《文史通义·诗教下》曰：“《七林》之文，皆设问也。今以枚生发问有七，而遂标为七，则《九歌》、《九章》、《九辨》、亦可标为九乎？”章氏对《文选》以“七”标目颇不以为然。实则以“七”为文章体类不自《文选》始，乃魏晋以来人的一般看法②。同样的，章氏对《文选》别立“符命”亦深不以为是，他说：“若夫《封禅》、《美新》、《典引》，皆颂也。称符命以颂功德，而别类其体为符命，则王子渊以圣主得贤臣而颂嘉会，亦当别类其体为主臣矣。”章学诚认为：“况文集所裒，体制非一，命意各殊，不深求其意指之所出，而欲以篇题形貌相拘哉！”章氏以为汉代的摹

①王瑶：《拟古与伪作》，见其《中古文学史论集》，上海：上海古籍出版社，1982年版，第73页。

②详钱钟书《管锥编》（第三册），北京：中华书局，1986年版，第904页。

拟作品系列不当单独立体而聚类区分,萧统的分类是"拘形貌之弊"。章氏的立场我们不拟深究,但他却揭示了一个历史事实,即魏晋以后,人们之所以将汉代的这些摹拟作品系列总以类名,是因为拘于形貌。也就是说,是因为它们形态体貌等语言体式方面的相同或相类。我以为,汉人虽未明确将这些摹拟作品系列从赋的大类中判离出来,但在摹拟写作的过程中,以语言体式为规范的文体意识正强烈地酝酿成熟,只是尚未发展至理论概括的阶段而已。

蔡邕《独断》明确地从用语程式来说明官文书的语言体式特点,只不过因为公文在此方面的文体规范更为严格,显现得更为鲜明,所以系统的论述出现得较早。与汉人在摹拟写作中体现出的文体意识相比,虽然表现形态不同,但其思想实质是相同相通的,语言体式规范的"文体"概念似已深入人心。宋洪迈《容斋随笔》卷七曰:"枚乘作《七发》,创意造端,丽旨腴词,上薄《骚》些,盖文章领袖,故为可喜。其后继之者,如傅毅《七激》、张衡《七辩》、崔骃《七依》、马融《七广》、曹植《七启》、王粲《七释》、张协《七命》之类,规仿太切,了无新意。傅玄又集之以为《七林》,使人读未终篇,往往弃诸几格。"又曰:"东方朔《答客难》,自是文中杰出,扬雄拟之为《解嘲》。尚有驰骋自得之妙。至于崔骃《达旨》、班固《宾戏》、张衡《应闲》,皆屋下架屋,章摹句写,其病与《七林》同。"洪迈的说法,想必会被我们今人所认同。"规仿太切"、"章摹句写",可以说直指摹拟文风之弊端。确实,通过摹拟即所谓的"规仿太切"和"章摹句写",汉人树立起了语言体式规范的"文体"观念,但法度过于森严,乃成死法;规范过于僵硬,几成公式。从某种程度上说,汉人对语言体式的理解较为机械,仍然停留在文章学的层面上,而较少涉及艺术特点和风貌。王充《论衡·正说》云:"文字有意以立句,句有数以连章,章有体以成篇,篇则章句之大者也。"又云:"故圣人作经,贤者作书,义穷理竟,文辞备足,则为篇矣。其立篇也,种类相从,科条相附。殊种异类,论说不同,更别为篇。意异则文殊事改则篇更,据事意作。"事意的不同,决定了结构篇章等语言形制和体式的不同。汉人对文体的认识是平面化的,没有个性的闪耀,没有情感的流露,没有艺术形象的呈现,语言体式只不过是一个僵硬的躯壳,是程式化、概念化语言的有序堆积,汉人的"文体"概念,虽已能在文章的形式表层区分不同的文类,但还没有深入到其内在的深层结构,因而缺乏文学的意味。

三

汉人在辞赋创作中对"丽"的追求及其相关的理论表述,同样是我们据以考察汉代文体观念的一个重要方面。

赋之艺术特点,似已被汉人所体认。魏晋南北朝人对赋的理论概括,曹丕《典论·论文》所谓"丽",陆机《文赋》所谓"体物而浏亮",刘勰《文心雕龙·诠赋》所谓"铺采摛文,体物写志",这些论点实质上皆由汉人之赋论发展而来,有些概念甚至是直承汉人。

"丽"的概念即为汉人所拈出。《史记·太史公自序》谓:"《子虚》之事,《大人》赋说,靡丽多夸。"《汉书·扬雄传》载:"雄以为赋者,将以风也,必推类而言,极丽靡之辞,闳侈钜衍,竞于使人不能加也"。扬雄《法言·吾子》云:"诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫。"王充《论衡·定贤》云:"以敏于赋颂,为弘丽之文为贤乎?则夫司马长卿、扬子云是也。文丽而务巨,言眇而趋深,然而不能处定是非,辨然否之实。"赋的特征为"丽",似为汉人之共同体认。关于"丽"的具体表现,詹福瑞先生说:"所谓'丽'对于赋来说主要是指描写物象和文辞华美。"①赋之丽不外是铺陈写物与铺采摛文。铺陈罗列大量同类物象,并极尽刻画渲染之能事,汉大赋的这个特点,文学史研究者多已论及。倒是汉语史研究者的研究和结论更为实在。徐朝华先生在《上古汉语词汇史》一书中指出,汉赋的语汇特点主要有二:一是"记录了大量动植物等的名称,起了汇集类词的作用";一是"创造了大量新

①詹福瑞:《中古文学理论范畴》,保定:河北大学出版社,1997年版,第89页。

的形容词性词语”。如司马相如《上林赋》中出现的水果名称系列词语就近二十个,野兽名称的系列词语也近二十个,形容水的新词语就有近十个①。同类物象名词的运用,体现了汉大赋铺陈写物的特点,为了描写这些物象而大量使用形容词,甚至是新造形容词,确实可以说是铺采摛文了。物类的丰富与绚烂多姿给人琳琅满目之感,汉赋文体特征的形成实缘于事类与物象的排比。汉人对此点似亦有相当之自觉。在拈出“丽”这一概念的同时,又拈出一“类”字。“类”字大概即指同类名词和形容词的大量罗列②。枚乘《七发》曰:“比物属事,离辞连类。”(《文选》卷三十四)司马相如《封禅文》曰:“厥之有章,不必谆谆,依类托寓,喻以封峦。”(《文选》卷四十八)《史论·屈原列传》曰:“举类迩而见义远。”《史记·邹阳列传》曰:“邹阳辞虽不逊,然其比物连类,有足悲者。”扬雄亦曰:“推类而言”。后来曹丕《答卞兰教》曰:“赋者,言事类之因附也。”(《三国志·魏志·后妃传》裴松之注引《魏略》)《文心雕龙·诠赋》曰:“相如《上林》,繁类以成艳。”可见,汉人实已触摸并意识到赋体之语言风貌、艺术手法及表现特点。赋这一文体的艺术形式特征在汉人的创作实践和评论中较为清晰地浮现出来了。

但汉大赋却是一种不和谐的文体,存在着尖锐的内在矛盾。詹福瑞先生说:“以文章学的角度看,汉代的大赋明显存在着文义与文辞的矛盾,讹滥的文辞冲淡、甚至淹没了文义,造成了创作动机与文章效果截然相反的矛盾现象。”③汉人在赋的文体观念上确实是充满了矛盾。在拈出“丽”和“类”两个概念的同时,却往往因文学功利说的伴随而又对赋的形式特征予以限定,甚至是否定。司马迁说“丽”容易导致赋“虚辞滥说”、“靡丽多夸”,班固说“丽”容易使赋“没其讽谕之义”。王充《论衡·定贤》曰:“以敏于赋颂,为弘丽之文为贤乎?则司马长卿、扬子云是也。文丽而务巨,言眇而趋深,然不能处定是非,辩然否之实,虽文如锦绣,深如河汉,民不觉是非之分,无益于弥为崇实之化。”赋之“丽”,从实用角度看,也就没有了价值。扬雄大概是对赋之体式风貌与其功用功利间的矛盾体会最深的一位人物。《汉书·扬雄传》记:“雄以为赋者,将以风也,必推类而言,极丽靡之辞,闳侈钜衍,竞于使人不能加也,既乃归之于正,然览者已过矣。往时武帝好神仙,相如上《大人赋》,欲以风,帝反缥缥有凌云之志。由是言之,赋劝而不止,明矣。又颇似俳优淳于髡、优孟之徒,非法度所存,贤人君子诗赋之正也。”赋的形式美感价值在政教功用目的的权衡下被轻易地否定了。当然,赋作为一代文学之代表,毕竟还是培养了一代文人,即使在观念上拒斥它,但在创作中却还是不知不觉有着它的痕迹。徐复观先生曾经指出:“扬雄中年后虽自悔作赋,但在作赋时对文句所用的功力既深,所以在写《太玄》写《法言》时,虽然力图摆脱赋体的铺排繁缛,但用奇字,造新句,不使稍近庸俗的文学家习性,依然发生主导的作用。因此,《法言》字句的结构长短,尽管与《论语》极为近似,但奇崛奥衍的文体,与《论语》的文体,实形成两个不同的对极。若说《论语》的语言,给

①徐朝华:《上古汉语词汇史》,北京:商务印书馆,2003 年版,第 178 – 179 页。

②钱钟书先生曰:“邹阳乃从狱中上书”云云;《考证》:“真德秀曰:‘此篇用事太多,而文亦浸趋于偶俪’。”按真氏语本《朱子语类》卷一三九:“问:‘吕舍人言古文衰自谷永’。曰:‘何止谷永!邹阳《狱中书》已自皆作对子了’。”“偶俪”、“对子”即马迁所谓:“邹阳辞虽不逊,然其比物连类,有足悲者。”“比物连类”出《韩非子·难言》:“多言繁称,连类比物,则见以为虚而无用”;枚乘《七发》铺展为八字:“于是使博辩之士,原本山川,极命草木,比物属事,离辞连类。”《宋书·王微传》微奉答始兴王濬牋书,“辄饰以词采”,因与从弟僧绰书自解曰:“文词不怨思抑扬,则流澹无味;文好古贵能连类可悲,一往视之,如似多意”;“连类可悲”正用马迁此传语,“连类”即“词采”,偶俪之词,缛于散行,能使“意”寡而“视”之“如似多”也。钱先生说见《管锥编》(第一册),北京:中华书局,1986 年版,第 324 页。按:“类”不仅是罗列事类,而且有铺张偶俪之意,并与抒发情意有关。又《三国志·魏书·王粲传》裴松之注引鱼豢曰:“寻省往者鲁连邹阳之徒,援譬引类,以解缔结,诚彼时文辩之隽也。”亦可证。

③詹福瑞:《汉大赋的内在矛盾与文士的尴尬》,收入《汉魏六朝文学论集》一书,保定:河北大学出版社,2001 年版,第 283 页。

人以'圆'的感觉,《法言》的语言,却与人以'锐角'的感觉。"①这似乎从一个相反的方面说明了创作与观念间的脱节。扬雄身上典型地映照出汉人赋体观念的深层矛盾。所以他才能说出"诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫"的话来。

概言之,汉人的赋作和赋论,似已接近赋自身之文学质素,但在功利主义"诗教说"的强大背景和根基上,又时时不忘对赋的艺术特点加以限定,甚至否定,表现出难以消解的矛盾。《汉书·艺文志》对赋的分类和辨析,同样如此。后来刘勰的赋论,试图对这种矛盾进行折衷、调和,但亦并未形成明快、清晰的论说②。也许只有摆脱了功利功用说的羁绊,才能使赋的艺术表现功能得到真正的解放,才能真正从艺术形式上去探讨赋的文体特征。

四

从文体发展的实际状况来看,由西汉至东汉,包涵在汉人"文章"概念范围内的体类名目渐多。范晔《后汉书》对众多传主所作文章类别进行了著录记载,近人薛凤昌在其《文体论》一书中对《后汉书》中所出现的文类名目予以总结说:"依所举者观之,辞赋之盛,几于无人不作;而文章的体制,亦渐有分别的端倪。自诗之外,如一赋、二颂、三诔、四吊、五铭、六赞、七书、八祝文、九哀辞、十连珠、十一碑、十二记、十三论、十四箴、十五策、十六七体、十七牋、十八奏、十九令、二十杂文。"③范晔《后汉书》所记之诸种文类,不可避免会带有一些南朝人对文章分类的观念和看法。但若说这些文类从创作的角度来看,在汉代已正式形成和成熟,则应该是符合史实的。《文选》除诗赋(包括文体四种)外,所选文体三十五类,两汉入选十七类,计三十九篇作品④。也可以从一个侧面说明汉代文体的成熟和繁荣。

傅刚先生曾指出:"文体辨析观念的产生,来源于文体增繁的事实。这当然要到汉末才构成其所需要的历史条件。"⑤确实,《汉书·艺文志》只是在分类之下隐藏着辨体的意识,并不显豁,所以后人才有种种之推测。比较自觉的明确的辨体意识在汉末才表现出来。蔡邕《独断》即是其中的典型。辨体意识的产生自然是建立在文类成熟和繁富的创作实践的基础之上。

但若换一种说法,从观念自身的逻辑来说,辨体意识的产生,也就是从体式上区分各类文体,必然要先树立各类文体各有一定之体的观念,即要有作为体式规范的"文体"概念明确生成,且自觉而深入人心作为条件。我以为汉代文体观念的核心正在于"文体"获得了它最基本的规范的意义。

文体作为一种规范,是有一个从不自觉到自觉的过程的。文章和文体初生之时,对于作者来说,只是为了表达的需要而写作,率意而作,无所依循,也就无所谓什么"体",所以早期的文章,多零乱散见,表现出一种无序性(它只是被后人追加或者说追补入某一文类序列),因为这些篇章无一定之结构,无一定之形态。但作者既多,文章有了一定的量的积累之后,就会有若干大致相类的文章出现,表现出共同的体制特征,事实上作为客观存在的文体已经产生。但它只不过是一种随意

---

①徐复观:《两汉思想史》(第二卷),上海:华东师范大学出版社,2001年版,第308页。

②刘勰在《文心雕龙》中对赋之评价充满歧异。《诠赋》篇多从正面给以积极之评价。而其他篇,如《宗经》:"楚艳汉侈,流弊不还";《杂文》:"虽始之以淫侈,而终之以居正,然讽一劝百,势不自反";《情采》:"辞人赋颂,为文而造情","远弃《风》、《雅》,近师辞赋,故体情之制日疏,逐文之篇愈盛"。则往往视汉赋为讹滥文风之源。故学者多谓其自相矛盾。

③薛凤昌:《文体论》,台北:台湾商务印书馆,1998年二版,第31-32页。顺便说一句,今之学者在考察汉代文体种类时,往往与薛氏之论述如出一辙,大抵在这些名目的基础上略有增益。

④关于《文选》所选文体种类,有三十七类、三十八类、三十九类等说。如何界定入选作家之时代归属,亦可能产生很多分歧。此处从傅刚说。见其《〈昭明文选〉研究》一书,北京:中国社会科学出版社,2000年版。

⑤傅刚:《〈昭明文选〉研究》,北京:中国社会科学出版社,2000年版,第76页。

性的偶合,它的体式特点还没有显现出来,被人们意识到,这时候,文体尚处于隐形阶段,还不是文体定型的阶段。只有人们认识到了文体的体式特点,并有意识地将其奉为一种规范,或者说是一种法则而遵循,文体才开始趋于稳定,趋于定型,这才能说人们已经有了“文体”的概念。随着语言和社会的发展,或者作者求新求变的主观意图,旧的体式在自觉不自觉中被改变,而逐渐转化为新的体式,旧的规范失去了约束力,新的规范取而代之了。文体和文体观念的演变和发展,也就是一个由规范到不规范再到规范如此这般的历史过程。文体是动态的,文体观念也应是发展的,规范总是具有历史性、时段性的。没有一成不变的文体,也没有可以永远拘守的规范,变是绝对的,不变是相对的。文体观念应在通变中求得平衡。

在汉代,各类文体承先秦由隐形或不定型走向显形或定型。作为体式规范的“文体”概念也由不自觉走向自觉。西汉文章创格之例甚多,枚乘《七发》,司马相如《喻巴蜀檄》、东方朔《答客难》、扬雄《连珠》等文章,其体式被后人继承,形成相应的作品系列,以至被后人举以为各类文章缘起之作①。但西汉末直至东汉中后期,则鲜有后人所谓的“创体”之作。如前所述,四言雅颂体被奉为正体并向诸种文类渗透,摹拟文风的大盛,某种程度上可以说是文体体式规范在走向自觉、在走向确立。赋作中追求“丽”的倾向及相关的评论,从另一个角度来说,表明文体创作与其规范观念间虽然存在矛盾,但人们试图在引导着赋的写作走向规范。总之,作为体式规范的“文体”概念确已是深入人心、根深蒂固了。东汉中后期,随着文人五言诗的兴起,抒情小赋以及各体文章新形式、新风貌作品的大量出现,旧的规范已被不同程度的破坏,事实上是由规范在走向不规范。我们说,较为明确的辨体意识产生于汉末,正是立足于这样的一个历史基础之上的。辨体同样是为了获得文体规范,不管它是简单的历史回归、重复古人,捡起旧的规范,还是重视新经验、通变结合,另立新规范,但规范不可不要则是其共同的认识。

汉人文体规范的总体标准则为“雅正”。实则,“雅”是最先出现的概念,“正”是由“雅”衍生而出的。于迎春先生在《汉代文人与文学观念的演进》一书中精辟地指出:“‘雅’在先秦本指京城一带的语言、语音及与之相关的歌诗,后从中抽取出作为标准的‘正’的意义。汉代,原先与代表着地方音声的‘风’相对举而等类的‘雅’,又进而以‘言王政事’称。”“东汉士人对于‘雅’的界定——除了‘正’之义——无疑是模糊而浅显的。”②“雅”在汉代最基本最稳固的意义便是“正”,它既是一种价值判断,又是一种规范准则。又《后汉书·舆服志》曰:“汉兴,文学既缺,时亦草创,承秦之制,后稍改定,参稽六经,近于雅正。”“雅正”是由“承秦之制”和“参稽六经”而获得的。师法古人,特别是以六经为法则,是“雅”规范蕴涵的历史内蕴。在对文章的描述和评价中,虽然“雅”和“丽”有逐渐结合的趋势,如《法言·吾子》“司马相加作赋,甚弘丽温雅”,班固《离骚序》“然其文弘博丽雅,为辞赋宗”,《后汉书·周荣传》“古者帝王有所号令,言必弘雅,辞必温丽”等,具有某种审美和艺术的意味,但毕竟是“模糊而浅显的”,汉人的“雅正”规范标准似更多地停留在语言体式的文章学层面上。这从本文的论述中可以得到说明。

魏晋以后的文体论者,正是在汉人的基础上,肯定和发展了“丽”的概念,不仅从语言体式规范上论文体,而且从艺术特点和美学风貌上论文体,并逐渐将“雅丽”树为理想文体的审美标准。如果说汉代人在重功用求功利的文学观念基础上生成了文章学意义上的“文体”概念,那么建安之后,随着文学抒情特质的被发现,形式上美感特征的被重视,才将文学的意味带进文体论中,才有了文体批评与文体观念的自觉。

[责任编辑:金　城　jdxbjc@163.com]

①考察旧题梁任昉所作之《文章缘起》,绝大多数文类之缘起皆举秦、西汉之作品,虽不一定符合史实,思维也有些机械,但却从一个侧面说明西汉作品创体之例甚多。

②于迎春:《汉代文人与文学观念的演进》,第119页、第127页。关于“雅”概念之演变,于先生在其书中已论之甚详,故笔者此处简略说之。