

文学理论与文类(体)理论

王章才

(河南财经政法大学 文学院,河南 郑州 450046)

[摘要]有文学理论,有文类(体)理论。文学理论是全局性、普适性的通律,文类(体)理论是局域性、专适性的特律,两者层级不同。文学理论高于文类(体)理论。文类主要有四种:抒情、叙事、哲理、写景。类下又分体,如诗词歌赋等体。不同的类(体)有不同的规律,这就是文类(体)理论。文类(体)理论一般不能拔升为文学理论。如意境论、载道论、隐喻说等都只是文类(体)理论,但常被谬升为文学理论。反之,文学理论也不能误降为文类(体)理论。如虚构论、起承转合论、赋比兴论、诗言志(广义的志)等理论属于文学理论,通乎所有文类(体),但常被误降为文类(体)理论。无论误升还是误降,都是错误的。再就文类理论与文体理论来说,虽然都是专适性的,但相对而言,前者更概括,后者更专适。文类理论高于文体理论。因为文类是按一定标准归并的文体族群。文类是集体名词、是复数;文体是个体名词、是单数。就抽象性、概括性及理论性而言,文学理论领头,其次文类理论,再次文体理论。顺便一议的是,中国古代文学自觉论实际上是文体自觉论,这不是文学理论问题,而是文类(体)理论问题。

[关键词]文艺学;文体学;文学理论;文类(体)理论;辨析

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2024.11.012

有文学理论,有文类(体)理论。两者层级不同。文学理论高于文类(体)理论。前者是通律、通用于所有文类及文体;后者是专律,专适于特定的文类或文体。通律犹如最大公约数,专律则是最小公倍数。曹丕《典论·论文》:“夫文本同而末异。”通律即属“同”,专律就是“异”。文学研究既求同,也存异。求同者,得文学理论;存异者,得文类(体)理论。两者各具性质、规律、功能及价值,不能越代,不得混浑。文类主要有四种:抒情、叙事、哲理、写景。四大文类虽不互相绝缘,但各有各的特质、各有各的规律,这些规律一般是不相通融的。例如,叙事类有叙事学——这是现在国内外都很热络的一门学问。其余抒情、哲理、写景三大文类,按理说也应有各自的专门之学。但事实又不尽然。这是理论发展的不平衡性造成的,理论思辨、理论探讨总需要一个过程。其中,对抒情理论的研究也较多,虽然,至今仍然暂时无标揭“抒情学”之类的概念。至于哲理类文类理论、写景类文类理论,似更未被明确提上议事日程,其发育也更欠缺。但无论如何,关于四大文类的理论都属于文类理论,这是没

作者简介:王章才,文学博士,河南财经政法大学文学院教授,主要研究中国古代文学与文论。

有问题的。可以预言,四大文类理论早晚会被分头提出、会各自独立而且会走向日益完善的。当然,文类之“四大”也非定数,可能会多,也可能会少。但无论多少,都属于文类理论,此无疑问也。

就我国传统文论而言,文体理论很发达,但文类理论相对短缺。类下常分体。最常见的“体”也有四种:诗歌、小说、散文、戏曲。与之相应的有诗论、文论、小说论、戏曲论,即属于文体理论。它与文类理论一样,都属于文学专律。其不同是:文类理论既专又宽,文体理论相对而言则更单纯。因为文类实际上就是按一定标准归并的文体族群。即体并为类、类下分体。换言之,文类是集体名词、是复数;文体是个体名词、是单数。文类理论是文体族群理论,文体理论是单体理论。所以说文类理论高于文体理论。

当然,文体常常也不绝对单纯,一体之下往往又有一些亚体或文种。这就意味着:在文体理论之下,还应再设立“亚文体理论”或“文种理论”。这也是专适的文学理论,而且其专适性更强。不过,文体理论学界尚无自觉,更不要说“文种理论”或“亚文体理论”了。本文为免枝蔓,兹暂存而不论。

综上,若论抽象性、概括性及理论性,则文学理论打头,其次文类理论,再次文体理论(再其次亚文体或文种理论)。

文学理论,一般来说应该是普适的。但有些文学理论,只是被误以为是文学理论,但其实不是“文学理论”,而只是“文类理论”或“文体理论”;它不是普适的,而是“专适”的、“特供”的,却因论者误以为是普适的理论,遂错误升格,出现张冠李王戴、或李王赵戴、或全戴的乱象。待发觉不合适后,又削足适履,强为解说。这真是错上加错。

当然,反过来,也有把文学理论误降为文类或文体理论的。

误升的情况较多。其中,情形较严重、影响也较大者有三种,即意境论、载道论、隐喻论。

误降者也不少。虚构论、起承转合论、赋比兴论、诗言志(广义的志)论等均属此类。

今仅就上述诸论,顺及“文学自觉”说问题,辨析于下,以警学界。

一、误升:文类(体)理论误升为文学理论

(一)意境论

意境论在我国长盛不衰。但意境问题也很复杂;而且这个复杂,有相当多的成分属于拈拇枝指。其根源之一在于层级谬升。意境是美女,人见人抬,反复抬升,遂致浮滥。例如,有人声称:意境是文学艺术的本质。这是把“意境”抬升为普适的文艺通律了,而且还是文艺通律中最基本的概念。何为“意境”?袁行霈先生说:“意境是指作者的主观情意与客观物境互相交融而形成的艺术境界。”^[1]这是对意境的精准概括。笔者认为:意境论适合衡鉴诗歌、诗歌中又适合衡鉴“抒情性诗歌”、抒情诗里又适合于写景性的抒情诗歌,仅此而已。奉为文学之本质,过矣。但意境论常被谬升,至今仍然。

谬升的始作俑者和代表人物是王国维。王国维《文学小言》云:“文学中有二原质焉:曰景,曰情。”此即“文学二原质”论。^[2]其《人间词话》又云:“能写真景物真感情者,谓之有境界。否则谓之无境界。”何谓“真景物”“真感情”?又何谓“有境界”“无境界”?谭佛维先生的理解是:“体现某种景物的内在本性——‘神理’者,始谓之‘真景物’,即理念的‘真’”,“体现某种‘人生之理念’的感情,始谓之‘真感情’,即‘人’的内在本性的‘真’”,“显然,决定境界之‘有’‘无’,主要在于对审美客体(王氏把‘激烈之感情’亦当作‘直观之对象’即客体,谓之‘观我’)及其内在本性的观照与再现”。^[3]按照学术界共识,王国维意境论或境界说实即传统文论里反复申说的“情景交融”说的系统化、理论化。看王

国维论意境时所举诸例,不论是有我之境、还是无我之境,不论是造景、还是写景,不论是大境、还是小境,不论是优美之境、还是壮美之境,不论是隔境、还是不隔之境,不论是一字之境、还是人生三境,也大都是情景交融式的,故其论顶多是情景交融论的深化、理论化而已。例子较多,兹略。又,宗白华先生有《中国艺术意境之诞生》一文,文章第一部分论“意境的意义”(“意义”,此谓意蕴、内涵);接下来第二部分论“意境与山水”。单看其小标题,就可见“意境论”与山水景物的关系之很不寻常。且,其文第二部分第二段劈头一句话就是:“艺术意境的创构,是使客观景物作我主观情思的象征。”^[4]宗白华先生的论文语多蕴藉,然此句简洁明决。请注意:他明确用了“客观景物”一语,而非“客观事物”。可见,“意境”论不能通适于所有文类(体),因为并非所有的文类(体)都主“景物”,或仰赖“以景抒情”或“情景交融”的表现方法。即使诗歌之体,也不都主抒情;主抒情的,亦不都主要仰赖写景或情景交融之手法。如陈子昂《登幽州台歌》,抒情甚佳,早已铸为经典,但此诗直抒胸臆,未尝写景、无涉于情景交融焉。至于叙事诗、哲理诗,既不主写景,则情景写不写、交不交融亦更无所谓了。

既然意境论主要与写景抒情类之作相关,那么,如果移诸他类、他体、他处,势必会产生扞格。这说明意境论不宜任性挪用。但自王国维始,即把它谬升为文学之通律、并曲为解说,厥后不少学者欣然接受、多方圆成,遂以讹传讹、铸成文学界及文学理论界之一大错案。甚至有学者称:“‘意境’作为中国古典美学的中心范畴,是人与自然、物与我、形与神、情与意、理想与现实、再现与表现、感性与理性的统一,是艺术的本质之所在,美在意境这是中国古典美学的核心。”^[5]对此,姚爱斌先生反驳说:“如称‘意境’反映了中国古代‘艺术的本质’,但是古代艺术的本质有整体本质与部分本质之分,只有反映古代艺术整体本质的范畴才能称之为‘核心范畴’,而‘意境’显然只能反映古代艺术的某个方面的本质。”^[6]其论甚是。笔者认为:“意境”论本非普适之文学理论,甚至亦非相对普适之“诗论”,而只是情景交融式抒情诗之诗论(应属于亚体理论或文种理论)。他类、他体、他种可以借鉴和使用意境,但“意境”不宜上升为评价他类、他体、他种的核心或主打范畴。

复考察意境论之诸姊妹论,情形亦然。如严羽兴趣说、王夫之情景论等。“兴趣说”可谓“意境论”的异名。严羽高张“兴趣说”,但其“兴趣说”亦主要适用于写景性抒情之诗,而不可任意挪用。众所周知,严羽虽高标李杜,“名为学盛唐,准李杜,实则偏嗜王孟冲淡空灵一派”,^[7]其“兴趣”理论其实也更适合于王孟韦柳一路。王孟韦柳一路都是以山水田园诗著称的。山水田园诗仰赖、且主要仰赖写景和“情景相生”之法以行文,这是不争的事实。又,唐代王昌龄《诗格》说:“文章是景,物色是本”,“凡诗,物色兼意下为好”。晚唐司空图《与王驾评诗书》云:“长于思与境偕。”元代仇远《山中白云词序》:“古人有言曰:‘铅汞交炼而丹成,情景交炼而词成。’”^[8]明代胡应麟《诗薮·内编》:“作诗不过情景二端。”^[9]明代谢榛《四溟诗话》卷四:“诗乃模写情景之具”,卷三又说:“作诗本乎情景,孤不自成,两不相背。”^[10]清代王夫之进而总结为更为精致的“情景论”,并提出“景中情”“情中景”和情景“妙合无垠”等说法。^[11]王夫之“情景论”可谓王国维“意境论”的直接先导。两论之沿承关系甚明:王夫之有“景中情”“情中景”,王国维则有“有我之境”“无我之境”,影响历历。王夫之“情景论”当然主要指向写景和情景交融者,也就是山水诗、田园诗一路。严羽、王夫之、王国维都是我国古代审美派文论之大家,他们的主张亦一脉相承,其理论的实践地基也都是写景性抒情之作。但是严、王谨守未失、也未尝扩大化,而王国维则重新“包装”,谬升之为文学理论。

再看清代袁枚《随园诗话》卷八的辨析:“沧浪借禅喻诗,不过诗中一格。宜作近体短章,半吞半吐,以求神韵。若作七古长篇、五言百韵,即以禅喻,自当天魔献舞,花雨弥空,造八万四千宝塔不为之多,岂作小神通哉。”这是说,严羽的理论主要针对篇幅较短的近体诗有效,而对于篇体汗漫的古体则

未必好使。这话讲得虽然有点隔靴搔痒,但也多少搔着痒了。因为山水田园诗即多律绝,尤多五律五绝,而寡汗漫之古体。这从一个侧面印证了兴趣、情景以及神韵(王士禛)等论只是山水田园诗之理论,也只是“诗中一格”——而不是文学理论,甚至也不是诗体理论,因为它只是诗体中之一种(即写景抒情诗)的理论(属亚体理论或文种理论,甚至是亚亚体、亚文种理论)。

“情景交融”或“意境”盎然固然美妙,但文学之美妙绝不只是、更不等于“情景交融”或“意境”,文学还有更广阔的天地。不能以一当十、以偏概全。如果跳不出“情景交融”或“意境”论的笼罩,无论怎样再定义、再阐释、或再更名,也很难上升为文学的“通律”。“情景(交融)”论或“意境”论美轮美奂,好比西施,非常靓丽,但若因此就把她视为中国古代最杰出的女性、甚或全人类的楷模,则是不妥的。因为西施不是普通女性,她是一名“女特工”。她可以、也只可以被视为古代美女特工的典范。她确实不寻常,但也正因不寻常,所以不具普适意义。“意境”论及其诸姊妹论不亦然乎哉?!

不知大家注意到没有:上引诸论家中,除王国维外,都是限于论诗或诗论的。这个问题还不大。独王国维《文学小言》忽道“文学中有二原质焉:曰景,曰情”——他径改“诗”为“文学”,遂使意境论由文体理论跃升为文学理论矣。

同为诗歌,种属不同,理论形态尚有异,更别说差别更大的四大文类之间了。叙事类、写景类、抒情类、哲理类,每个文类都各有其特殊的门径,各自升华为理论,也就有四型之分,四型理论一般不能混用。穿衣服讲究量“体”裁衣,文体理论岂可“混搭”?从文类的角度说,抒情文学有抒情文学的规律,叙事文学有叙事文学的理论……,各自为战,不相越代;再从文体说,诗论、赋论、词论、文论、小说论、戏曲论等,都小同而大异,也俱不能相互越代。倘使能相互越代,则既然已经有了诗论,何必还要再搞赋论、词论、散文论及小说、戏曲理论呢?

该分开的还是分开好。“离之则双美,合之则两伤。”好在目前学界已接近于达成如下共识:一般来说,意境论适用于写景性抒情文学,典型论、形象论(或典型形象论)适用于叙事文学,意象论、象征论及理趣论适用于说理文学,形象论适用于写景文学。这些都属于专适的文类理论,而非普适的文学理论。

(二)载道论

载道论的外延也被无限放大了,而且长期如此、普遍如此,以至于很多人习焉不察,不觉其非。周作人即属其中之一。他1932年4月曾作《中国新文学的源流》^[12]之演讲,提出中国文学演进史就是“言志”派与“载道”派的斗争史、交替史;他喜“言志”、恶“载道”,认为五四以来的新文学运动就像明代进步的文学流派公安派、竟陵派一样,也是提倡“言志”而斥“载道”的,所以新文学好。但是,“文以载道”的“文”主要指“古文”,“古文”只是中国古代众多文体中的一种而已,“古文”不能扩大化为“文学”。把“古文以载道”理解为“文学以载道”,这是以偏概全。正如钱锺书先生所反驳的,中国传统文论语境中只有“诗”“赋”“文”“词”“曲”等一些比较零碎的文体名,这些文体“分茅设蔀,各有各的规律和使命”,其中,诗词“品类(genre)较低,目的仅在乎发表主观的感情——‘言志’”,所以同一个作家,作文时“载道”,作诗时“往往‘抒写性灵’”,^[13]并施不悖,无所谓两派之别。也就是说,很多人把载道与缘情视为两派,但载道主要谓文、缘情主要谓诗,论域不同,岂可跨界而混论之?诗歌本来就长于抒情,文章本来就长于议论,哪来的抒情派诗歌、载道派古文呢?

诗歌也能载道,也能说理。魏晋玄言诗、宋明哲理诗、道学诗以及很多宗教性诗歌,其彰著之例证也。盖因我国抒情诗历来更为发达,故“诗言志”“诗缘情”更深入人心,几成定格。但诗可以载道不等于诗适合于载道,因为若论载道,文优于诗,此乃“未异”使然。由此说,“载道论”也不宜扩大化。

总之,文理有相通,也有不可通。在中国古代,跨文体批评或跨界批评,如以曲释词、以诗解词、“诗话”“曲话”“词话”相互“通假”等,自有其一定的合理性。但也不宜任肆扩大化。一味打通或一味隔断都是不妥的。不过,考虑到中国古代文体分体过细、过滥,所以有些“文体论”是可以合观的,也鼓励合观,像诗赋词曲,本来就都是“韵文”的范畴,有时“沆瀣一气”也未必不可。但就上述四大文体而言,彼此之间的界限是分明的,是不宜“通话”的。

有意思的是,这种张冠李戴现象,西方也有。例如,台湾地区学者吕正惠教授发现,红火于20世纪的英美“新批评”学派,“把戏剧的标准移用到抒情诗上”：“他们评诗,重‘张力’(Tension)、重‘矛盾语’(Paradox)、重‘性质相异的事物间的综合’,^[14]简单地说,重‘戏剧性’。初看之下,这样的理论简直不可理解,仔细一想,他们不过把戏剧的标准移用到抒情诗上罢了。抒情诗的‘戏剧性’理论?简直不可理解!”^[15]笔者认为,此误当然也是有原因的。西方自古有戏剧和戏剧诗,故“西方的文学理论起源于悲剧”,^[16]西方文学理论颇重矛盾冲突,如“以希腊悲剧为基础的亚里士多德的文学理论,基本上要求文学作品必须是‘戏剧性’的”,^[17]所以就会发生把论戏剧的“冲突”论错诸诗歌论的现象;这与我们一些学者把论抒情诗的“意境”论错诸叙事文学、说理文学颇相类——这是因为“中国的文学理论起源于抒情诗”,^[18]故抒情诗的理论极易被扩大化地使用,甚至“无限”扩大化地使用。当然,这些“错置”现象并非毫无道理。因为西洋诗歌本多叙事诗、本贵冲突,而中国的叙事文学如小说、戏剧本常含有抒情性因素,个别地方则极具“诗意”,故发生“错置”现象未尝不可理喻。但是,局部不等于全部。也就是说,这种“错置”只能谨慎地、辅助性地运用于局部,而不能整体地移用。例如说,与西洋戏剧相比,中国戏曲更像诗歌,所以,局部不妨移用“意境”理论来观照,但仅限于局部,而不能扩大化,更不能以“意境”论来衡裁一部剧作之整体艺术水平。因为中国戏曲整体来说仍属于叙事文学,整体上不能以“意境”来衡裁,一部中国戏成功与否,主要还须考察其“人物形象”与“故事情节”等因素,而不能只凭“意境”来勘定一部剧作的“艺境”。

(三) 隐喻说

这是英美新批评派文论思想中的一个关键词。但“隐喻”并不是放之四海而皆准的“万用测量仪”。笔者认为,它较适用于抒情性和哲理性的文类中。叙事性(尤其现实主义的叙事性文体)及写景性文类一般不适用,顶多只是局部适用或巧用。拿破内·韦勒克、奥斯汀·沃伦《文学理论》来说,此书第十五章《意象、隐喻、象征、神话》曾专门讨论此(类)问题;无疑,他们是把这些意义相近的词语均视为文学理论的通律的。但是,它们其实不是通律,而只是诗律。所以,在具体行文时,韦、沃又常常拿“诗歌”来作“顶缸”。因为如果举别体的例子,不合适就会立现。例如,第十五章“段引”式地列举了13处西方文学的实例作事实论据,而其中10处是诗歌,其余3处则是莎士比亚的剧作。莎士比亚的剧作也有视为诗的。这由下面这些话可证:“奈特的早期著作几乎完全是评论莎士比亚的,但在稍后期的著作中,他也用同样的方法评论其他诗人。……他的早期著作显然是最精彩的,这些著作专事研究莎士比亚的每一出戏,研究他每出戏的象征意象……。”^[19]笔者认为,这是不妥的。因为戏剧与诗歌分属两体,不宜混论。体异,则理亦异。莎士比亚的戏剧也是戏剧,而不是他体。文体之间虽有浑融,但浑融不等于疆界泯灭。罗密欧与朱丽叶固然好得跟一个人似的,但他们仍然是两个人。差异大于或压倒融合。因为没有差异,就没有融合。同理,意象、象征、隐喻之类,叙事文学可以有,但只是偶用,比如莎士比亚《泰特斯》一剧中的“意象是间歇性的、装饰性的”,^[20]且应该被认定为“借用诗歌技法”;事实上,莎士比亚戏剧的最大艺术成就不是“诗歌化”,而是“故事情节化”(马克思称之为“莎士比亚化”)。意象、象征之类于叙事文学并不是必不可少的。事实上,没有这些,只要故事情节好、人

物形象好,叙事文学一样可以精彩,也无妨成为杰作。小说的三要素是情节、人物和环境。三要素中,只有环境(或背景)“很容易具有象征性”;^[21]但环境位列三要素之末,且其“象征性”也不是必需的。情节或故事亦可视为“隐喻”。但这样讲本身就是一种比拟,一种借用(叙事性文类理论借用了抒情性文类理论)。而且,说“故事是隐喻”本身暗含了一个以偏概全的判断即理念才是文学的最终、最高归宿和目的。因为隐喻的意思多半谓理念。中国也有类似说法,即“理本位”说。此说部分合理,但又不完全正确。文学有“理”,但不只有“理”。天地人理事情俱为文学之材料。隐喻说不是文学通则,它最适合的文类是说理类,其次是抒情类。韦、沃论隐喻时,混举诗歌、戏剧的一些个例(诗例固可,但举戏剧例则不当,混论亦非),这是误以“专门法”为“基本法”了。究其原因,无非是混淆了文学理论与文类(体)理论。

另,李建中先生曾说,俄国形式主义文论家罗曼·雅各布逊提出的“‘诗性功能把对等原则从选择轴引向组合轴’适于散文体,而不适于诗体”。^[22]这也是很好的发现。

再另,国内某学者在讲解文学研究法时,曾讲到“象征研究法”。此亦含混之论。所有的文学都运用象征,或主体是象征吗?如果答案是否定的,那么,“象征研究法”就不得冒称“文学研究法”。因为它只适用于象征型文艺或借用了此法的文艺而已。严格说,它不能叫“文学研究法”,应该叫“象征型文类”之研究法。这也是把“文体规律”误升为“文学通律”了。

二、误降:文学理论误降为文类(体)理论

把文学通律误降为文类(体)理论的情况也不少,也亟待纠改。虚构论、起承转合论、赋比兴论、诗言志等均属此类。

(一)虚构论

有的文学理论书把虚构性视为叙事性文学的特质,而有的文学理论书则把它视为抒情性文学的特性,一般的文艺学著述则都是在讲到叙事文学时才着重讨论之。其实,虚构是文学的通则,是文学的本质属性(之一)。文学就是虚构,或至少主要是虚构,不论文类(体)。

“虚构”有多种。结构性虚构是所有文类的通律。结构性虚构是指对表达内容的剪裁、次序、组接及详略安排等。王秀林教授说:“结构是最大的虚构”。^[23]当然,不同的文类,虚构的具体体现也有所不同。比如,抒情性文学有抒情性虚构,^[24]叙事性文学有叙事性虚构,说理性文学有说理性虚构,等等。

韦勒克、沃伦《文学理论》第十六章的题目是《叙述性小说的性质和模式》。显然,小说有叙述性的,也有非叙述性的。^[25]他们这样立题,暗示了他们对西方传统三分法(即史诗、戏剧、诗歌)的突破,也暗示了他们实际上对以表达方法类文的非自觉的认可。那么如果依表达方法类文,则“四大文类说”是必然的结果。由此,此章题目不如改为《论叙事性文学》。然后,还要仿此章而再增加三章,因为四大文类都要论,一个不能少。这样,“文类理论”就可以宣告基本上分别“成军”了。

(二)起承转合论

起承转合(亦称起承开合)论属于文学结构理论。此论也很流行,同时它被误解的情形也就非常严重。此论最早起于元人杨载、傅若金^[26]等人的律诗理论。后来,人们发现,在八股文、小说、戏剧中,它同样可以使用,而且效果亦不错。因为很流行,所以也易招致批评。这就是“起承转合论之争”。

争议的焦点有二:一是滥用论;二是僵化论。

所谓滥用论,就是认为它只是诗学理论,甚至只是律诗学理论,所以不能滥用于他类、他体。这是错误的。滥用论高唱“还原说”,主张把起承转合从他类、他体中剥离出来,还原为一个单纯的诗学命

题。这更是错误的。因为起承转合论是文学理论,不是文类(体)理论。它是普适的;律诗虽贵,不得专享。它或许出于律诗理论,但不能画地为牢。古人已意识到此点矣。王士禛就说过“起承转合,章法皆是如此”,“勿论古文今文,古今体诗,皆离此四字不可”。^[27]这是对的。又,金圣叹也说:“诗与文虽是两样体,却是一样法。一样法者,起承转合也。除起承转合,更无文法。除起承转合,亦更无诗法也。”^[28]其论大致也不差;但他太看重起承转合了,说得好像此外别无它法似的,这就有点过头了。

所谓僵化论,就是认为起承转合太流行,导致千文一律、结构僵化。其实,起承转合之结构模式符合文艺一般规律,契合人类的内在审美期望,同时又简明、易知、易用,所以在所有文学结构里面使用率最高。文学结构当然不只这一种,更不应整齐划一,但这不等于起承转合不好。起承转合独霸天下是错的,但完全否定它更不妥。无论如何,起承转合是文学通律,各类、各体皆可用,但不能降为某类、某体理论,这是没有问题的。

(三)赋比兴论

赋比兴是“诗体理论”吗?一般认为是。其实未必。

赋比兴源于“诗经学”。后之诗词歌赋及其理论,也都大肆运用和标榜,尤其比兴。于是,它很自然地被认为是“诗歌理论”。

但是,赋比兴不只是诗体理论,而且是普适的文学理论。先说赋。赋即直接陈述,包括叙述、描写、议论、直接抒情等。问题是,叙述、描写、议论、直接抒情等,是所有文体都在使用、都可使用的。拿现代四大文体来说,诗歌、散文、小说、戏剧,不都在综合使用吗?!再说比兴手法。可以断言:比兴也非诗歌之专利;几乎任何文学文体皆可使用比兴之法。比兴实际上是文学手法的代表或代名,它属于普适的文学理论。

当然,比与兴也有所不同。比者比喻,诸体通用,这没有问题。“兴”的情况较特殊。“兴”其实就是功能性的、别有蕴含的景物描写(情景交融中的景即属兴的一种),它非诗歌或韵文之专利,但常为其所独擅焉。由此说,兴或可谓之诗体理论。但赋和比则应属文学理论。所以,兴与赋比应区别对待。

(四)诗言志

语出《尚书·尧典》,应为先秦时期知识界之共识。诗者诗歌,言者表现,志谓思想、感情及志趣。当然,关于“诗言志”、或关于“诗言志”的“志”,历来歧见纷纭,至今未达一致。此处所云,属于一般性的理解。

《毛诗大序》转释《尧典》“诗言志”曰:“诗者,志之所之也;在心为志,发言为诗,情动于中而形于言……。”这句话有两点值得注意:一是“情志”统一论;二是“发言为诗”论。“情志”为合一,故后人一般解“志”为思想、感情、志趣等。“发言为诗”当然也应包括或主要应指“落笔为诗”。那么,发言或落笔后的文体究竟谓何物呢?窃以为,应谓所有的文学(乃至非文学)。因为凡文学皆是表现思想、感情或志趣的。刘熙载《文概》:“志者,文之总持。文不同而志则一。”闻一多《歌与诗》^[29]则讲诗与志是一字。志就是记,记就是写出来。写出来就是“著之竹帛”。著之竹帛,即为文学。章太炎《国故论衡》:“文学者,以有文字著于竹帛,故谓之文;论其法式,谓之文学。”此即大文学观。中国古人还常言:文学,心学也。当然,更精准、更科学的讲法是:文学是心志的审美性的表达。

综上,“诗言志”是普适的文学理论,而不只是“诗论”。它起于诗论,但不止是诗论。“诗言志”实谓“文言志”“文学言志”乃至“文艺言志”。

说到“诗言志”“诗缘情”,一般还会想到“诗缘情而绮靡”“诗赋欲丽”等说。兹两说,是文学理论?还是文类、文体理论?詹福瑞先生说:“‘诗缘情而绮靡’,实际上不过是一个有关文体的说法而

已。”^[30]笔者认为,“诗赋欲丽”亦然。两者都属于文体理论。具体说,属于文体理论中的“文体风格论”。当然,笼统地说,文体风格也属于文学风格。这样的话,上述两说也可笼统地归诸文学理论。但笔者主张严格区分文体风格与文学风格。^[31]所以,笔者主张,上述两说应归诸文体理论。

“诗缘情”是诗论,应归诸文体理论。当然,诗也不都“缘情”;因为还有叙事诗、哲理诗、山水诗等,这几种诗体虽不能说绝乎情,但至少是不以情为主的(不主情)、不以写情为贵的。诗歌包含抒情诗,但“抒情诗”不等于“诗歌”。因此,“诗缘情”当为诗体之一种的理论,也就是诗歌中的亚种之一——“抒情诗”的理论。历来关于诗言志及其与诗缘情之关系,颇为聚讼;然大都未能从文体与文类理论之辨之角度以分开论述,故终沦昏昏然。及至本文出,言志与缘情之辨,始昭昭矣。

三、关于“文学自觉”说及小结

中国古代文学自觉说,始于鲁迅,至今仍争议蜂起,准的无依。有有识者提出,应当用“文体自觉”代替“文学自觉”。笔者认为这是正解:文学自觉说,本来就应当是文体自觉说。之所以误为文学自觉说,是因为与王国维一样,大家(包括鲁迅)都犯了一个错误,即误把文体问题升格为文学问题了。这是参与讨论与争议的学人大都未意识到的,也是争议或难免乎淫滥的原因。事实上,既有文体自觉,也有文学自觉。两者不同,各自独立,各具价值,不相越代,不能混浑。文体自觉是文体理论中的“一员”,文学自觉论是文学理论中的“一员”。不能把前者拿出来,膨胀化为后者,滥竿于文学理论之伍。倘不分辨文学理论与文类(体)理论,则“伪文学自觉论”何以迷途知返、回归原位呢?!这样,“以文体自觉代替文学自觉”的主张也就获得了有力的论证。至此,中国文学自觉说之争基本上可以结案了。

当然,提倡以文体自觉代替文学自觉,并非否定文学自觉说本身,而只是否定魏晋或其他时段的文学自觉说,因为那不是文学自觉,而只是文体自觉。文体自觉不等于文类自觉,更不等于文学自觉。文类(体)自觉与文学自觉都是真命题,都应研究,但应分开研究,不能犯混。魏晋等时段之文学自觉说,只是文体自觉。此论自有其意义,也值得高度评价,但不宜拔高,更不宜混浑。毋庸讳言:文类自觉、文学自觉属于更高层次的自觉,文体自觉尚有待于发展为文类自觉和文学自觉。事实上,我国古代文体自觉较发达——各种文章辨体、文体明辨就是文体自觉的产物,但文类自觉就难说了,文学自觉就更难觅其踪了。

综上,广义的文学理论可分为两大类:一类是普适的“文学理论”(狭义),通用于所有文类;一类是专适的“文类理论”,它只适用于某一(些)文类(类下可以分体,可续以“文体理论”;体下分种,可再续以“文种理论”)。

普适的文学理论犹如“地球元”“宇宙元”,哪里都通用;专适的理论好像便士、马克,流行于局域。通用的理论诸体公有、不得私占;专适的理论则应本分规矩,专司其职,一般不要越位。杀鸡焉用牛刀?筷子岂宜栋梁?

以后,这一点,应成为所有文学理论的通用的理论架构。有文学理论,有文类理论,有文体理论还有文种理论,离则俱美,不得混浑。四者的关系是:文学理论包括文类理论,文类理论包括文体理论,文体理论包括文种理论。

最后附议一下韦勒克、沃伦《文学理论》的有关说法。此书第十六章劈头就说:“无论从质上看还是从量上看,关于小说的文学理论和批评都在关于诗的文学理论和批评之下。”^[32]此说自有其理,但不严谨。这大约是因为韦、沃对“文类理论”或“文体理论”一类的概念尚无明确之辨析意识之故。“关于小说的文学理论”这一提法本身暴露了其混浑然之状。假如彼已辨分,则当径谓“小说理论”

“诗歌理论”等;同时还自会明申:这是专适的“文体理论”,而非普适的“文学理论”。此章题目是《叙述性小说的性质和模式》,显然,这属于(潜自觉的)“文类理论”。人毕竟是理性的动物,有时虽不自觉,亦无妨暗合于真理。

注释:

- [1]袁行霈:《中国诗歌艺术研究》,北京:北京大学出版社,1987年,第26页。
- [2]参见张炳焯:《王国维文学“二原质”论》,《武汉大学学报(哲学社会科学版)》1987年第1期。
- [3]谭佛雏:《王国维诗学研究》,北京:北京大学出版社,2000年,第218页。
- [4]宗白华:《中国艺术意境之诞生》,《美学散步》,上海:上海人民出版社,1981年,第72页。
- [5]彭修银:《关于中国古典美学范畴系统化的几个问题》,《人文杂志》1992年第4期。
- [6]姚爱斌:《中国古代文体论思辨》,北京:北京大学出版社,2012年,第256页。
- [7][清]许印芳:《沧浪诗话跋》,张文勋、郑思礼、姜文清:《许印芳诗论评注》,昆明:云南教育出版社,1992年,第83页。
- [8][元]仇远:《山中白云词序》,[宋]张炎:《山中白云词》卷首,文渊阁四库全书本。
- [9][明]胡应麟:《诗薮》,上海:上海古籍出版社,1979年,第63页。
- [10][明]谢榛:《四溟诗话》,《四溟诗话 姜斋诗话》,北京:人民文学出版社,1961年,第118、69页。
- [11][清]王夫之:《姜斋诗话》卷二,《四溟诗话 姜斋诗话》,北京:人民文学出版社,1961年,第150页。
- [12]此演讲稿后收入《儿童文学小论 中国新文学的源流》一书中。(周作人:《儿童文学小论 中国新文学的源流》,石家庄:河北教育出版社,2002年。)
- [13]钱锺书:《写在人生边上 人生边上的边上 石语》,北京:生活·读书·新知三联书店,2002年,第249、250页。
- [14]此处原文有注如下:“美国新批评派健将 Allen Tate 有一文论‘*Tension in Poetry*’, Cleanth Brooks 有一文论‘*The Language of Paradox*’,至于‘性质相异的事物间的综合’,乃19世纪英国浪漫诗人 Coleridge 之理论,而为新批评派所一致推崇者。”
- [15][16][17][18]吕正惠:《抒情传统与政治现实》,陈国球、王德威编:《抒情之现代性:“抒情传统”论述与中国文学研究》,北京:生活·读书·新知三联书店,2014年,第413、412、413、412页。
- [19][20][21][32][美]勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,杭州:浙江人民出版社,2017年,第204、205、211、206页。
- [22]李建中:《汉语文体学研究的现代西学背景——基于文体与语言之关系的考察》,《社会科学》2013年第12期。
- [23]王秀林:《“史有诗心”——历史性叙事与文学性叙事的分别》,傅承洲主编:《中国古代叙事文学国际学术研讨会论文集》,北京:中央民族大学出版社,2011年,第50页。
- [24]按:韦勒克、沃伦指出,“作家不能成为他笔下的主人公的思想、感情、观点、美德和罪恶的代言人。而这一点不仅对于戏剧人物或小说人物来说是正确的,就是对于抒情诗中的那个‘我’来说也是正确的”,“人们往往提出‘真挚性’(sincerity)为文学的准则。如果以忠实于作家的传记,并以外界资料所证实的作家的经验或感情与作品之间的相应性来评判文学,那么‘真挚性’的准则就是完全错误的。‘真挚性’与艺术价值之间没有必然的联系”。([美]勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,杭州:浙江人民出版社,2017年,第65、68页。)文学中的思想、情感、故事、景物等都贵虚构,虚构性是文学的本质属性。
- [25]比如也有抒情性的,韦、沃的书里称为“艺术小说”,接近于我国传统文论的“诗化小说”。“现代艺术小说都在追求以诗的精神来组织自己,也即都在追求‘自我反映’”。([美]勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,杭州:浙江人民出版社,2017年,第209页。)
- [26]参见杨载《诗法家数》、傅若金《诗法正论》。
- [27][清]刘大勤编:《师友诗话续录》,《清诗话》上册,上海:上海古籍出版社,1978年,第150页。
- [28][清]金圣叹:《贯华堂选批唐才子诗序》,《金圣叹全集》(四),南京:江苏古籍出版社,1985年,第46页。
- [29]原文发表于1939年6月1日《中央日报》。
- [30]詹福瑞:《中古文学理论范畴》,保定:河北大学出版社,1997年,第63页。
- [31]参见王章才(笔名王澍):《论风格学不宜鼻入文体学》,《学术界》2020年第8期。

[责任编辑:李本红]