

《文心雕龙》的文学史观及现实意义

唐芸芸

(重庆师范大学 文学院, 重庆 401331)

[摘要]文学史观包括历时和共时两个层面,也是文学传统与现实创作的重要关联。刘勰《文心雕龙》以情采关系的“文附质,质待文”概括各文体的创作共性,完成现实创作语境的共时特征。正是共时的文质相附形成了历时的文质流变,构成以文质观为核心的文学史观,并与为情造文的“体要”与“自然之道”一起,完成了现实创作的缙采进入“宗经”体系的理论建构。

[关键词]《文心雕龙》;文学史观;文质彬彬;文质相附;缙采

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2025.01.015

关于刘勰《文心雕龙》^[1]呈现的文学史观,研究者或将之命名为“时序论”,^[2]或概括是“以退化论为主,进化论与循环论为辅,以先验性的‘道统’来统帅以经验为基础的‘文统’”;^[3]有的研究者注意到了质文代变,^[4]或强调《通变》和《辨骚》的文质关系。^[5]但文学史观并不能止步于对文学史事实的梳理,而应是对文学史发展规律的认识,这个规律必然涵括已有的文学史经典,也需要为当下和将来的文学创作实际提供发展依据,即包含共时和历时两个层面。所以目前研究并没有关联或解决以下问题:

1. 创作论各篇如何组成现实创作的共时特征?
2. 共时特征与历时规律如何关联?
3. 在讲究缙采的现实创作语境中,刘勰如何解决缙采“宗经”的问题?

要打破目前龙学研究的瓶颈,重新观照《文心雕龙》的基本问题,需要确定《文心雕龙》的文章学体系,恢复其杂文学观的讨论基础,^[6]将整部《文心雕龙》视为一个整体,并将之置于中国古代文论的语境中进行讨论。

一、创作论展示共时关系的文质相附

《文心雕龙》创作论部分,是针对所有文体的。刘勰寻求现实创作的三十多种文体的共同特征,以此构成文学史观中作为横截面的共时关系。

作者简介:唐芸芸,文学博士,重庆师范大学文学院教授,研究方向为中国诗学。

(一)“文附质,质待文”的情采关系

《情采》篇拉开了讨论作者情性和作品辞采关系的序幕。过去的研究往往将《情采》定位为内容与形式的关系。^[7]事实上,情志与辞采是不可分割的,辞采并不能独立作为形式被剥离下来,情志也不可能脱离文辞来表达。既没有离开辞采的情志,也没有离开情志的辞采。刘勰是从文质的角度进行分析的:“水性虚而沦漪结,木体实而花萼振:文附质也。”这里的文质已经不再是孔子的文质彬彬了,但也并非流行的“形式与内容”之分。“文”指的是沦漪、花萼,“性虚之水”成为一个固定搭配,是为“质”的内容。正是因为水之性虚,故可以变幻,变幻成文即沦漪。沦漪是水之文,是依据水之本性而自然形成的纹饰,也体现了水“虚”的本性,所以沦漪并不是所谓形式。同理,由于木之体实,不可能如水之变幻,便由实体的养分供养出新的部分,即花萼,所以花萼是木之文,是依据木的本性自然形成的纹饰,也体现了木“实”的本性。即万物皆有文,文是依据物之本性而发的,便是“文附质”。

而从“质”的角度来说质文关系,便是:“虎豹无文,则鞞同犬羊;犀兕有皮,而色资丹漆:质待文也。”这里的“质待文”,往往被解释为“本质也要文采装饰”,^[8]于是装饰就显得是可有可无、可显可隐、可多可寡,并且走向形式与内容的二分。其实刘勰要说的是,“文附质”“质待文”是同等重要的,“文”依凭“质”而生,“质”也依凭“文”来体现。如果没有外见的纹饰,则物的本性无法识别。与前面“文体现质”相对应的,质自然是有待于文来体现。由此文也是物之所以成为物的因素,虎豹以此区别于犬羊。

《情采》的文与质,显然不是形式与内容的区别,如何能说沦漪、花萼是形式,水和木是内容,或者虎豹的花纹是形式,而虎豹是内容呢?虎豹的花纹,正是成其为虎豹之性的重要原因,否则就是犬羊,因此,花纹不是表达虎豹的工具,而是体现虎豹之性,它本身也呈现了“虎豹”概念的意义。^[9]所以,文章的“文附质,质待文”,文即辞采,质即情性,也是《体性》篇说的“辞为肌肤,志实骨髓”的关系。具体的体验根植于个体的性情,这些都在文辞上体现出来,即文辞的沉郁抑或清远、声调的宛亮抑或低沉,都与诗人之本性有关,这些都是“情性”。刘勰一直强调的是本乎情性,而不是要把所有的情性都作为题材一一写入诗中,更进一步的,情志是神明,处于主宰位置,主宰作为肌肤的辞采的表达,所以才能首尾相附会。^[10]因此文质并非形式与内容的二分关系。

刘勰又用“翠纶桂饵,反所以失鱼”为例,指出文不能灭质,不能“言隐荣华”。钓鱼线和鱼饵,不是不能有纹饰,而是要依据“文附质,质待文”的原则,“文”本身要呈现出事物的本性特征,即鱼竿和鱼饵都是要合乎于钓鱼这件事情的本质。并且华丽与质朴的文质关系,是可以互相转换的,特别是如最终一爻的爻辞白贲一样,正是“反本”。所以,刘勰提出“夫能设模以位理,拟地以置心,心定而后结音,理正而后摘藻;使文不灭质,博不溺心”,所谓“设模位理”“拟地置心”,指的都是情性的范围,如此便是“理正”,然后才能使作品“文不灭质”,即辞采之文与情性之质匹配恰当,这也是彬彬君子。^[11]

(二)落实于情采关系的构思、风格和创作主体讨论

作为创作论开篇的《神思》篇,一般被认为是“创作时的思维活动”,^[12]即构思。我们就会产生这样的疑惑:作为构思,本应该是各体文学形成体制特征的基础之一,构思方式的不同是文体区隔的重要指标,而刘勰却旨在追索对所有文体都适用的构思原则,那么究竟是构思过程中的什么原则,可以跨越各体之区别?

思理的重点,在于可以超越时空局限,“神与物游”,而构思的迟速与作家的禀才有关。这确实是各体文学可以共同遵循的构思过程。但“神与物游”之后讨论的重点则分为“神”与“物”两部分:“神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机。”“神”与志气有关,强调虚静,“疏瀹五脏,澡雪

精神”；“物”最终以辞令来呈现，使得“物无隐貌”。“神与物游”，即表现为志气和辞令合一。具体便是“意翻空而易奇，言征实而难巧也。是以意授于思，言授于意”，即“思一意一言”的关系，^[13]这是刘勰对于陆机《文赋》“意不称物，文不逮意”^[14]之“物一意一文”关系的超越，以“思”代替物，并且说明思理是神与物游，从思的对象变成思理过程。那么，“神居胸臆，而志气统其关键”是“意授于思”，“陶钧文思，贵在虚静”，这是“思一意”部分的核心观点。“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照”，这些看起来都是学习、训练自己虚静中能与物游的功夫，是“意授于思”的功夫。而“物沿耳目，而辞令管其枢机”则是“言授于意”，“驯致以绎辞”是从意到言的功夫。最终呈现的言与最初的思之间，并不是直接的关系，而是经过了“意”的转化，即作家主体的运作，这个运作因素会有才略、程器等的参与。其实，“言授于意”已经不再属于构思的过程，而是对构思成意后的最终呈现，或者说将构思显性化的过程。《神思》篇展示了一个完整的创作过程。这是情采与构思的关联。

作为创作主体的因素，《才略》篇认为作家的才能体现于“辞令华采”，《程器》篇讨论士人的品格，仍然是落实到文采上来进行说明，强调“梓材之士”。二者是情采与主体的关系。

作品风格、体貌的分别，也是由情采关系实现的。《体性》论作品的典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡八种风貌，每一类都是情采关系，即体性就是按辞与意的表达关系进行的分类。又强调了“吐纳英华，莫非情性”，并详述了气一志一言的关系，最终落实到文辞表达上。《定势》篇提出了各体的体貌要求，总的观点是执正驭奇，而具体的雅俗之势，即由文辞体现，对逐奇失正之讹势的批评也具体体现在颠倒词句、臆造新词等方面。所谓“因利骋节，情采自凝”，文势是依据体裁而成的，“因利骋节”里包含了体裁固有之势，和产生文势变化的因素，这时候情与采便能自然结合。这是情采关系的风格体貌要求。

《风骨》的核心观点是风清骨正：“招怅述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。”文章的风骨，便是在情与辞的关系中体现出来，“情与气偕，辞共体并”。且风骨不能乏采，当藻耀高翔，这是情采关系的风力体现。而《养气》梳理“理通情畅”的典范，仍然表现为文章辞采。这是情采关系的文本贯通。

还有被研究者津津乐道的《宗经》的“六义”、^[15]《镕裁》的“三准”、^[16]《附会》的“四事”、^[17]《知音》的“六观”，^[18]也都指向情采关系。可见，《文心雕龙》的创作论部分实则都是围绕情采关系进行的讨论，皆以外见的文辞为依托，以文辞与意的表达为旨归。无论是构思、体貌、诗人主体的才略和素养、文本之气的贯通等，最终都落实到意与文辞的关系上，是情采关系的“文附质，质待文”在各个方面的侧重或关联。这才是适用于所有文体的创作原则，呈现出文学的共时特征。

二、以文质观为核心的文学史观

文学史观的建立，重要的是要将文学创作的共时特征纳入文学传统的历时规律中。

(一) 历时关系的文质流变

梳理文学史的具体发展，这是对时运与诗运关系的一大突破。因为《毛诗序》的时运与诗运观念确立的是一种价值替代，即文学是治世之音、乱世之音或亡国之音的体现，^[19]而对时运的政治价值判断，已是定论，所以并不需要讨论文学的具体发展。

虽然刘勰并没有否认甚至也很强调时运对文学的影响，文学虽然还与作为时运核心的政治有密切关系，也仍然遵循政教思想，^[20]但已不再是与时运严丝合缝的、由时运就可以完全替代价值的存在。其实在政教功能之下，文学的价值也可以呈现诸多细节，比如有或缘情、体物，或精微、悠游的区别，脱离经学化的文学正在逐渐“被看见”。^[21]

刘勰集中梳理文学史发展的篇目,主要有《通变》和《时序》,其中《通变》偏重理论的探索,可以视为刘勰的文学史观,而《时序》则是按时代变化呈现的具体细节。在文体论部分对三十多种文体从“原始以表末,释名以章义,选文以定篇,敷理以举统”(《序志》)等四个方面作出清楚的说明后,《通变》的出现就必然是要寻找其中的规律,这个规律跨越文体,覆盖整个文学发展实况,展示了刘勰将文学发展视为一个整体的思路。这个概念是建立在文学史的纵向时间轴上而成立的。《通变》所列的文学史实具体如下表:

表 1

时代	作品	特征	权而论之
黄帝	“断竹”	质之至	黄、唐淳而质
唐尧	“在昔”	广于黄世	
虞舜	《卿云》	文于唐时	虞、夏质而辨
夏	“雕墙”	缚于虞代	
商周	《诗三百》	丽于夏年	丽而雅
战国	楚骚	矩式周人	楚、汉侈而艳
汉	赋颂	影写楚世	
魏		顾慕汉风	魏、晋浅而绮
晋	辞章	瞻望魏采	
宋			讹而新

从上表可以看出,《通变》讨论的角度其实是历代文学的文质之变,“文辞气力,通变则久,此无方之数也”,强调文辞气力的变化。并将文学史发展总结为“从质及讹,弥近弥淡”,其实应该是“从质及文质彬彬及文及讹”的过程。在这个过程中,理想是符合文质彬彬的“丽而雅”的《诗三百》。这是来源于孔子的文质观:“文胜质则史,质胜文则野,文质彬彬,然后君子。”^[22]所以刘勰要求“斟酌乎质文之间,隳括乎雅俗之际,可与言通变”。

文学史的历时发展,特别是在文体细分的时代,有很多问题是值得关注的,比如文体的表现效果、表现程度,文体间的源流关系等。但似乎文体的变化、成熟,并不是刘勰文学史梳理的重点,因为他将每一个文体都追溯到六经中,是实实在在的宗经体现。所以,对于文体的体制,刘勰似乎更重视的是“通”,而非“变”。以当时流行并逐渐成熟的五言古诗为例,刘勰定《古诗十九首》的“冉冉孤生竹”一篇为冠冕,认为是傅毅所作,原因正是“直而不野,婉转附物”(《明诗》),便是从文质彬彬的角度确定的。但他却并未重视后来成熟时期的曹植、谢灵运等呈现的文人五言古诗的特征。其后出的钟嵘《诗品》,非常清楚划出《国风》《小雅》《楚辞》与五言古诗的源流关系,并积极探讨五言古诗对四言诗的演变,五言古诗的独特审美价值和发展方向才被确定。而针对《乐府》,刘勰也没有说清楚在音乐不复存在后文人五言古诗是否可以等价实现乐府的审美价值及功用等问题。

而至于“通变”之“变”,主要体现于历代的文质流变,^[23]似乎刘勰将文辞的发展凌驾于文体之上。而《时序》的具体分析,也主要是以炜烨、辞藻竞鹜、华实所附,斟酌经辞、梗概而多气、篇体轻澹、结藻清英,流韵绮靡、澹思浓采、辞意夷泰、文雅风替等角度梳理文学史,也是指向文质之变。

所以,《文心雕龙》文学史观的历时关系是文质流变,内涵是孔子的文质彬彬,自然符合宗经思想。

(二) 文质彬彬与文质相附结合的文学史观

将历时指向的文学传统,与共时指向的现实创作相结合,便是刘勰的文学史观。

刘勰在《情采》篇中对“文附质,质待文”进行清晰梳理后,并没有放弃孔子的文质彬彬之意:“研味《孝》《老》,则知文质附乎性情;详览《庄》《韩》,则见华实过乎淫侈。”这里“文质附乎性情”的,“文质”就是孔子的文质彬彬:“质”指的是《孝经》传下的法则即丧期说话不能有文采,“文”指的是老子虽因为他痛恨虚伪而说“美言不信”,但赞同在附乎性情的基础上,便可以成美文,所以成就《老子》五千言的精妙。“文采所以饰言,而辩丽本于情性”,“辩丽”即包含《庄子》的辩雕和《韩非子》的辩说、绮丽,二者皆本于情性。所谓“华实过乎淫侈”,便是以《庄子》《韩非子》作为“文”与“讹”的界限。即《孝经》之质、《老子》之文、《庄子》之藻饰、《韩非子》之绮丽,皆本于情性。所以这里出现了两层质文关系:《孝经》与《老子》《庄子》《韩非子》的质文之分,即朴辞和缛采的文质彬彬;而《孝经》之质,《老子》《庄子》《韩非子》之文,都是“附乎性情”,符合“文附质,质待文”。

于是,《文心雕龙》的文质观便可以概括为:既保留孔子的文质彬彬,从辞藻入手,文指文辞的华丽,质指文辞的质朴,而孔子确定的审美趣味是指向中和的文质彬彬,将文辞的表达、人格修养、政治理想都统一起来。这主要集中于《通变》和《时序》对文学史事实的描述。之所以求其彬彬,也是遵循自然之道,可以用“辞达”来表示;刘勰又结合了情性与辞采的文质相附,即“文附质,质待文”,这是后世运用广泛的一对关系,也指向“文不灭质”,即彬彬君子。刘勰在《序志》里批评应场《文质论》“华而疏略”,^[24]指的是应文只谈到文质彬彬,未及“文质相附”之意,是为“疏略”。刘勰便是将两种文质的观念合一,实现文学史的历时与共时两层含义。

文质观的这两层含义在中国古代一直是交织使用的,如清代叶燮《原诗》仍然用质文的变化来贯通文学史:“自是(案:《诗三百》)而魏,而六朝、三唐历宋、元、明,以至昭代,上下三千余年间,诗之质文、体裁、格律、声调、辞句,递升降不同。”^[25]在评价明七子对体格、声调、苍老、波澜之歧见的时候,强调它们确实是“诗家要言妙义”,但“其实皆诗之文也,非诗之质也;所以相诗之皮也,非所以相诗之骨也”。“质”指的是“其人具有诗之性情、诗之才调、诗之胸怀、诗之见解以为其质,如赋形之有骨焉,而以诸法傅而出之,犹素之受绘,有所受之地,而后可一一增加焉”。诗人具有的诗之性情、才调、胸怀和见解都是作诗的基石,正如彩绘依赖于画布,彩绘是“文”,画布是“质”,所以我们并不能说彩绘是形式,画布是内容。“质”如画布一样,承载整个绘画,成为构成绘画之美的必然因素。所以,“体格、声调、苍老、波澜,不可谓为文也,有待于质焉,则不得不谓之文也;不可谓为皮之相也,有待于骨焉,则不得不谓之皮相也。”^[26]文质本不可二分,正如皮相与骨不可剥离,只是为了言说而强分,这便是文质相附。

所以,刘勰从历时和共时两个角度建构了以文质观为基础的文学史观。文质观是《文心雕龙》的核心,也以此构建了刘勰的整体观。他在文体论部分分别呈现了各个文体的发展历史;创作论诸篇,讨论的都是当下“文附质,质待文”的各方面具体呈现;《通变》则是对整个文学发展历史的概括,实则就是创作论诸篇的各个关系在历代文学中的体现。榘而论之,就是每个时代指向情采关系的构思、风格、体貌、风力及与主体的关系等的“文附质,质待文”,综合呈现出该时代的或文或质或文质彬彬或讹的共时特征,这些文质相附的共时特征即构成了文学史历时的文质流变。

三、《文心雕龙》文学史观的现实意义及其性质

文学史观的建立,是为了现实创作语境中的因素能顺利进入文学史。具体到刘勰推崇的缛采,便是依据文质观为基础的文学史观,实现了宗经的原则。

(一)以为情造文的“体要”实现筹采之“宗经”

《文心雕龙》创作论不但都是围绕情采关系而谈,而且辞是偏向筹采的,该书的骈体写作便是最响亮的回应。《章句》篇赞赏“外文绮交,内义脉注”;《丽辞》篇专论偶对,“炳烁联华,镜静含态”;《夸饰》篇主张“因夸以成状,沿饰而得奇”;《练字》篇认为“言语之体貌,文章之宅宇也”,连字形的妍媸都在讲究之中;《镕裁》篇“剪裁浮词谓之裁”;而《指瑕》篇具体讨论了用字随便、违反本义,比语求蚩、反音取瑕,甚至注释错误,均为文辞之瑕,都是讲究筹采,是“为文用心”的具体体现。

《文心雕龙》的基础是贯穿全书的“文原于道”的思想,文章、纹饰、文辞,都是符合自然之道的。《原道》并不仅仅是为“文章”立目,更是推究文章之“文”的合法性。天道传递人间,靠的便是纹饰,即《河图》《洛书》;而圣人通过对“文”的解读和演化获取天道;圣人将天道转化为治世之道,也要靠文的实现,即典丽的经典。以“宗经”贯穿的后人文章,也必讲文采。所以要追绎“为文之用心”,对文采的讨论是重点。

虽然刘勰声称自己“惟务折衷”(《序志》),但并不是如一些研究者所说的在革新派和保守派之间的折衷,这样的表述很容易将刘勰置于中庸的位置,而忽视了当时文坛实况,也会对《文心雕龙》现实意义的评价产生出入。刘勰在《序志》中对“文心雕龙”进行解题说明,引了《琴心》《巧心》的书名作比。那么为什么书名不直接阐释“为文之用心”而称为“文心”,却要加入“雕龙”二字呢?显然是因为,刘勰试图在题目里道明“为文之用心”的核心:“古来文章,以雕筹成体,岂取邹奭质群言‘雕龙’也?”黄侃《文心雕龙札记》解释道:“此与后章‘文绣鞶帨,离本弥甚’之说似有差违,实则彦和之意,以为文章本贵修饰,特去甚去泰耳。全书皆此旨。”^[27]所以,刘勰反对的是“辞人爱奇,言贵浮诡,饰羽尚画,文绣鞶帨”(《序志》),即过分求奇、“离本弥甚”(《序志》)的纹饰,这是作《文心雕龙》的现实原因。刘勰偏向“筹采”,所以才用《庄子》的“藻饰以辩雕”,《韩非子》的“绮丽以艳说”(《情采》)作为文辞之变极,即筹采和淫侈的分界。淫侈即“采滥忽真”,导致“淫丽而烦滥”,原因正是没有本乎情性,“为文造情”,背离了文质相附的原则。那么,刘勰所谓的“折衷”,指的应是“执正驭奇”(《定势》),即《风骨》篇说的“意新而不乱,辞奇而不黷”。所以,“雕龙”并不仅仅是“雕筹”即修饰之辞,而是“雕筹成体”,即要做到“体要”。

《征圣》篇说的“体要”,即切实扼要,不枝蔓。具体而言,就是《宗经》的“体有六义”:“一则情深而不诡,二则风清而不杂,三则事信而不诞,四则义贞而不回,五则体约而不芜,六则文丽而不淫”,这些结合起来才能实现“体要”。并以辞采为核心,即《镕裁》“三准”中的“撮辞以举要”。《序志》将《尚书》和孔子的规诫,归结为“宜体于要”,即此意。所以《情采》说“为情者要约而写真,为文者淫丽而烦滥”。这里的“要约”,指的是精要简约,并非说文辞质朴不修饰。只要是为情造文,文辞自然会体现出“要约”,并与情志合,如《丽辞》篇的“奇气异采”,只要符合“理圆事密”,便是“要约”;而如果将文辞与情志分离的,为文造情,必然会文辞淫丽,就超过了“筹采”的范围了。^[28]

至于宗经,对刘勰来说不仅仅是一种精神向往,而是切实落实到“为文之用心”中。在刘勰的宗经思想里,六经对后代的作用是“百家腾跃,终入环内”(《宗经》),也就是说,“腾跃”是不可避免的,但终究在“环内”即原则之中。^[29]《通变》篇的核心观点是“变则堪久,通则不乏”,很好地概括了宗经思想。那么,作为共时关系的文质相附,无论变化如何,都应在六经的“环内”。

所以,只要是“为情造文”,在构思、风格、风力、与诗人主体的关系等各方面符合“文不灭质”的文质相附,即坚持以“体要”为旨归,那么,丽辞、章句、用事、练字、声律等综合呈现出来的筹采,便在宗经序列中获得合法性。这便是刘勰《文心雕龙》文学史观的现实意义。

(二)《文心雕龙》文学史观的性质

刘勰的文学史观,并不是退化论。诚然,他尊崇宗经思想,承认六经是典范,但六经提供的是一个范围,并没有否定新出的文学因素存在的价值。相反,刘勰却是在积极将现实创作的语境拉入宗经的源流关系中。他用两层含义的文质观跨越了所有文体,串联起各体适用的涵盖共时和历时的创作原则。这恰恰不是文体细分后区分出纯文学和实用性文体,而是试图将所有新出的流行文体,都纳入正统的文章体系中来,展示出共同的源头和共同的创作原则。并且认为文学必须如此,才能传承下去。《文心雕龙》体现了一个非常完整的杂文学观。共同的源头,为宗经思想,共同的创作原则,是偏向缙采。所以我们可以解释为何刘勰一边在文体细分以求区别,一边又在创作论部分孜孜不倦求其共性。实则,《文心雕龙》的目的并不是文体细分,而是将作为已知事实的文体细分,整合为共同趋向的讲究缙采的创作。这是刘勰对文坛现实语境的积极回应。

当然,刘勰的文学史观也不是进化论。无论是讲究情采的共时关系,还是以文质流变梳理文学史,这些并不构成文学自觉的证据。实则,《文选》李善注中对陆机《文赋》“诗缘情”的注释是:“诗以言志,故曰缘情。”^[30]即《毛诗序》中的“情动于中而形于言”“吟咏情性,以风其上”“发乎情止乎礼义”,^[31]都是“缘情”,言志与缘情并不构成两种对立的文学观,都是强调对作家心之所之的表达。虽然此时似乎呈现出某些与儒家的政教思想逐渐剥离的趋势,但值得注意的是,不是此时的士人认识到文学应该独立,所以自动选择与儒家剥离,而是此时的儒家已经不再是唯一的思想归依,所以儒家政教观也不再是唯一的对文学的认识。即使那些越名教而任自然的士人,也同样在玄学命题下讨论有无、本末、言意关系等,这些也包含了对文学的认识。所以他们也并没有将文学当成独立的对象看待,而是与试图取代儒学作为理性依据的玄学思想关联起来,文学仍然是在与统治思想或主流思想的关联之下寻求其立身之道。^[32]这样便可以解释,为什么在儒学恢复为统治思想之后,关于文学的政教观念竟毫无阻碍地恢复如初。其实汉代以后,特别是文人五言古诗逐渐成熟之后,诗歌彻底改变了其作为“经”的地位,所以它自身所带有的动辄家国天下的政治气息便没那么浓厚,而是成为士人情志的表达。但士人情志仍然最终都需要指向家国天下和立身养性,无论是儒家的还是玄学的。纯文学观念并未产生,文学也并不独立。陆机的“诗缘情而绮靡”,重点不应该是“诗缘情”,而是“绮靡”的变化,与刘勰持论相近,即强调文学史是由质而文的发展。

四、结 语

刘勰《文心雕龙》的现实意义不仅仅是批评当时过于求奇导致讹势的文风,也不仅仅是宗经口号下的碎片化展示,而是切实将宗经落实到当时创作语境中,呈现新出因素即缙采仍在六经之“环内”的“为文之用心”,这便是“通变”的精髓。刘勰解决缙采之宗经,是通过文学史观实现的。即以情造文之“体要”为依据,体现为共时特征的“文附质,质待文”,各个时代共时的文质相附进而构成历时的文质流变。这需要将《文心雕龙》作为整体看待。刘勰的文学史观既不是进化论,也不是退化论,更不是循环论,或三者的结合,而是文质流变的文学发展观。

注释:

[1]本文所采用的《文心雕龙》版本,若未注出,皆为〔南朝梁〕刘勰著,王运熙、周锋译注:《文心雕龙译注》,上海:上海古籍出版社,2016年。同书引文只在正文中列出篇目,将不再注出。

[2]张敏杰:《论刘勰的文学史观——以〈文心雕龙·时序〉篇为中心》,《文艺理论研究》2005年第2期。

[3]黄诚颖:《论〈文心雕龙〉的文学史观与张力结构》,《文艺研究》2023年第1期。

[4]张利群:《“质文代变”的理论内涵及批评学意义——刘勰〈文心雕龙·时序〉中的文学发展新探》,《贵州大学学报(社会科学版)》2002年第6期。

[5]佟永波:《〈文心雕龙〉的文学史观及其接受研究》,牡丹江师范学院硕士学位论文,2014年。

[6]关于对“文学自觉”说的综合批驳,参见唐芸芸:《作为伪命题的“文学自觉”说》,《学术界》2023年第11期。

[7][8][12][南朝梁]刘勰著,王运熙、周锋译注:《文心雕龙译注》,上海:上海古籍出版社,2016年,第315、318、272页。

[9]但这也并不是语言本体论的思路,因为并不存在相关的哲学基础。

[10]《文心雕龙·附会》:“以情志为神明,事义为骨髓,辞采为肌肤,宫商为声气。”

[11]讨论《文心雕龙》的言意关系,是龙学研究的热点。刘勰在《神思》讨论了“思表纤旨,文外曲致”,在《定势》指出刘祯“辞已尽而势有余”,也讨论了隐、比兴等方式。创作论都围绕言与意的深刻关联。这个关联,便是文质观。

[13]有研究者认为《神思》只讨论了构思,对于“思一意一言”的关系,强调此处的“言”是构思中的内部语言,刘勰所持就是语言本体论(如贾浩然:《〈文心雕龙〉“言意之辨”论》,《中国文学研究》2000年第1期)。此处是内部语言,那么刘勰必然还需要篇幅讨论内部语言外化的过程,但实际上并没有。这里的“言”,确实不是指《用事》《声律》《练字》等能够落实到具体操作的手法,但是作为“言”来说,除了创作手法外,其在创作原则中的指代,还包括作品的呈现状态。而就对于讨论“思一意一言”关系的“言征实而难巧”,“征实”和“巧”都不能否认是对文辞本身的评价,而不是所谓在大脑思维活动中的语词概念。因为这都是在追寻“方其搦翰,气倍辞前,暨乎篇成,半折心始”的原因,很明显,“搦翰”“篇成”即作品对构思的完整表达,而不是构思阶段的语言。正是在这个前提下,刘勰提出了“思一意一言”的关系。文中又提到临篇缀虑的二患为“理郁者苦贫,辞溺者伤乱”,前者是思路不畅,还可以认为是构思,通过前面所说的学习即博见解决;而后者则是实际创作中溺于辞,要用“贯一”即主旨一贯来拯救,在“言授于意”的过程中,以“授于思”的意为贯通,就可以专一而不乱。接下来讨论的“杼轴献功”,便是文辞对意的表达具有神奇的效果,而“思表纤旨,文外曲致”的问题,说的正是在思理细微处,言不尽意,但文辞的曲折关联,也可曲致。言与意的表达,必须“至变而后通其数”。这些并不是思理如何获得的内容,而是思理如何实现于作品,正是属于“言授于意”的部分。可见,《神思》中与“意授于思”相关的讨论是虚静,而更多篇幅都是在讨论“言授于意”。

[14][19][31]郭绍虞主编:《中国历代文论选》,上海:上海古籍出版社,2001年,第66、30-35、30-35页。

[15]一则情深而不诡,二则风清而不杂,三则事信而不诞,四则义贞而不回,五则体约而不芜,六则文丽而不淫。

[16]设情以位体,酌事以取类,撮辞以举要。

[17]以情志为神明,事义为骨髓,辞采为肌肤,宫商为声气。

[18]一观位体,二观置辞,三观通变,四观奇正,五观事义,六观宫商。

[20]刘勰《文心雕龙》是以儒家思想为基础,这一点已经逐渐成为学界共识,兹不赘述。

[21]“脱离经学化”并不等于脱离与政教的关系。只是本身不再作为经学的材料,但是经学的影响是主导性的,即“百家腾跃,终入环内”(《宗经》)。这也并不能成为“文学自觉”的理由,因为人们对文学的价值认识并没有摆脱政教思想,只是从原来无需考虑诗歌本身发展只看时运即进行判断,到直接深入细节讨论文学与政治的关系而已。一些研究者或有个误区,认为关注文学本身因素的变迁,就等于文学自觉,即确立纯文学观念。关注文学的诸如语言、结构、表达方式等,如果并没有摆脱政教关系(包括与其他的政治主流思想的关系),都不能视为文学自觉。当作家主体对文学的走向有一个自由的判断,即文学可以与政治有关,也可以远离政治,这些都是出于作家主体的选择而不是对文学的规定性,而文学的创作语境也始终给予作家主体选择的宽适度,这才是文学自觉。显然,中国古代文学一直没有产生过这种自由。

[22]杨伯峻译注:《论语译注》,北京:中华书局,2015年,第70页。

[23]刘勰还单独讨论了“夸张声貌”“广寓极状”的通变,即文辞对体物的表达能力的变化。这在孔子的文质观里本来就偏于文,属于“楚、汉侈而艳”的具体内容。在汉初形成,循环相因,发展稳定,刘勰便将之作为“通”的例子。

[24][27]黄侃:《文心雕龙札记》,上海:上海古籍出版社,2000年,第217-218、217页。

[25][26][清]叶燮著,蒋寅笺注:《原诗笺注》,上海:上海古籍出版社,2014年,第1、250-262页。

[28]所以在《总术》篇与“总术”对举的“练辞”,指的是为了“精虑造文,各竞新丽”,即只求工巧新奇的文辞,而不是说刘勰反对用心文辞,或者说总术是文辞之外的文章之术。

[29]事实上在创作论的讨论中,刘勰都试图追溯到六经,哪怕是被认为纯粹新出的“物色”“神思”,也是从《诗经》《庄子》讲起的。所以似乎在《文心雕龙》里,并没有新出的因素,这也是人们认为刘勰的文学史观是退化论的原因。实则要说到具体实施,比如大量运用偶对,“神与物游”而“物无遗貌”,显然六经是无法包容的。所以要论述符合宗经思想,仅仅用作品追溯的方式,显然是不够的。

[30][南朝梁]萧统编,〔唐〕李善注:《文选》卷十七,上海:上海古籍出版社,1986年,第766页。

[32]宋文帝将玄学、儒学、史学、文学并立为官学,也并不能说明是纯文学观念。

[责任编辑:谭 蕾]