

# 试论文学语言发展视域中的文学史描述

——以中世文学史为中心

徐 艳

(复旦大学古籍所、中国古代文学研究中心,上海 200433)



**[摘 要]**以文学语言发展为中心描述文学史,可以使以往文学史中断续呈现的文学语言发展脉络,得到连续而完整的梳理;在连续的文学语言发展之历史脉络梳理中,又使我们能够重新理解一些重要的文学现象。此中包含着一系列对传统文学史描述的概念、逻辑、价值系统的反思,对文学史研究极为重要。就中世文学史而言,文学语言的研究视域可以使我们重新认识建安、南朝、盛唐等重要历史阶段的文学特征及彼此之间的历史关系,也可以带来对其它一些习见历史阐释误区的重新理解。

**[关键词]**文学语言 文学史 中世文学

**[作者简介]**徐 艳(1969—),女,江苏省南通市人,文学博士,复旦大学古籍研究所、中国古代文学研究中心副研究员,主要从事魏晋南北朝文学史研究。

**[中图分类号]**K924

**[文献标识码]**A

**[文章编号]**0439-8041(2011)09-0005-09

文学语言对于文学存在的重要意义已越来越成为理论界之共识,即认为文学作品是由语言构成的,语言的文学性是作品获得文学性的决定因素。但有关认识往往是作为共时性的理论形态而被人们所接受,其对具体文学历史研究的影响尚较为有限。笔者以为,文学语言视域中的文学史描述对文学史研究极为重要,这一研究视域的确立,可使以往文学史中断续呈现的文学语言发展脉络得到连续而较完整的梳理;在连续的文学语言发展之历史脉络梳理中,又使我们能够重新理解一些重要的文学现象。本文将以中世文学史为中心<sup>①</sup>,对此加以探讨。

在传统的文学史书写中,对文学语言的描述是时隐时现、断断续续的。因为掺杂在很多其它

方面的描述中,所以,常常缺乏连续的思考,以追问各个历史阶段文学语言观念的具体发展内容,同时深入追究其与以往历史的差异。以至于我们会惊讶地发现,千年前文学语言的成就在于词采

<sup>①</sup> 本文的撰写以我最近完成初稿的专著《中国中世文学思想史——以文学语言观念的发展为中心》为基础。“中世”是指大约战国宋玉创作时期到南宋的文学思想发展。古代、中世、近世、近代的分期方法常被日本学者使用,用于日本文学和中国文学的研究;也为中国学者用来描述中国文学,如郑振铎插图本《中国文学史》,章培恒、骆玉明《中国文学史新著》(复旦大学出版社,上海文艺出版社,2007)。《中国中世文学思想史》的写作是我的导师章培恒先生发起的,但他因为身体原因,没有能够参加写作。虽然该书“以文学语言观念为中心”的副标题是我提出的,但也得到章先生支持,才得以最终确立。在该书写作中,不时得到章先生指点。我从2003年着手该书,至今已经8年,书稿现已进入杀青阶段,而章先生却在今年6月7日辞世。哀恸至极,谨以此文悼念恩师。

华丽,千年后还是词采华丽。而要对文学语言的发展历史作连续、细致的历史描述,原有的那些类似词采华丽的概述方式已经无法适应这样的要求,一些语言描述的概念内涵需要认真清理,并且准确地划分层次,以获得一个可以对文学语言发展作细致描述的逻辑框架。

追求丰富的内容表现是文学语言诸特质的核心,而其丰富性具有鲜明的历史特征,随着语言文学性的不断成熟而拓展其疆域,对这一过程的具体描述应该是文学史的主要内容之一。在这样的描述中,我们就需要拥有作为深入剖析之手段的分解的语言单位,并对这些单位内涵作明确规定。

比如,可以观察词汇、句子、意象、整体结构等不断扩大的语义单位在使文学语言获得丰富意义内涵中的作用。上古时期的文学创作处于自发阶段,汉赋可以看作是有意识的语言美追求的发端,《文心雕龙·诠赋》曰:“相如《上林》,繁类以成艳。”在这样的语言美追求中,辞藻这一层级的语义单位在丰富语言意义构成中承担着主要作用,汉赋常常通过辞藻的平行铺陈、繁复排列使内容变得丰富。赋发展到东汉,骈句的使用变得频繁,如作为《文选》开篇的班固《两都赋》中有大段文字连续使用骈句,说明作者在组织语言时,所关注的已不仅仅是辞藻,还更关注于句式的整齐对应,这标志着此时语言美的经营单位已从词汇拓展到句式。和辞藻的恣意铺排相比,骈俪的句子在表意上体现出一些不同的特点:其往往以对偶的两句成一意义单位,而不是辞藻在无限制句数内的堆砌;两句间的对应关系,宛如磁场之两极,能够产生一定的意义张力,以涵盖其它的未被提及的事物,而不是如辞藻的铺陈一样,只能通过单向的繁复罗列达到表现目的,这就使语言组织的意义推进速度相对加快,并具有较大的引起联想的空间,提高了语言的表意能力。

与骈句的发展相交织,意象也作为重要表意单位而得到使用,但意象的发展历程较骈句复杂、漫长,其所拓展的立体弥漫的情感内涵也较骈句之二元性更胜一筹。这里,意象的内涵需要重新明确。所谓意象,就是并不直接地表现情感(“意”),而是以“像”表“意”,由于“像”和“意”之间并不存在明确对应关系,其喻示情感的多义性就形成了所表现情感的弥漫性,从而能较非意象语

言具有更强的表现丰富情感的能力。因为这样的特点,我们就不能将一些主要是物象描述的语言看作意象,也不当将直接的情感抒发看作意象,《诗经》中也偶见意象,但我们这里说的是一种有意识的意象创造。

在这样的意象范畴内,建安诗歌具有重要地位,若将曹植的优秀诗作与《古诗十九首》相比,其中的景物描写有两个特征:一是因描写相对展开、语义较为凝练、物象选取较独特而都有一定个性;二是这些较具个性的景物描写是全诗情感内容获得个性的决定因素。这说明情景交融的基本意象模式已经被建安诗人更具意识性地置于情感表现的重要位置,且在细致化的景物描写中,情感的表现也更深入。这样的景物描写对诗歌意象发展具有重要意义。建安以后,随着两晋南北朝初唐时期文学语言表现技能的迅速拓展,意象发展经历了“意”的超越提升,“像”的细密深曲到阔大雄浑,以及“意”“像”关系的内在融合等发展阶段,尤其是南朝初唐时期,意象的细致和个性程度都远远超出于建安时期,而且,在建安诗歌中,“像”的描述之后,又常常需要其它诗句较为明确地揭示其情感内涵,此时,意象所表现的情感内涵不再有赖其它诗句揭示,意象可以直接充当抒情成分,这不仅体现了“像”具有更强的情感表现力,而且,“像”所表现的丰富内涵也不会因为“意”的直接揭示而减损。但另一方面,辞采是南朝诗歌意象经营的核心,常常句内辞采组织极尽曲折、想象,但句间关系较少创意(又以平行铺陈为常见)。盛唐诗歌则改变了这种状态,诗歌整体结构成为意象经营的核心,意象创造获得了更加整体层面的语言支持,拓展了意象的内涵。其中一种最典型的情况就是,意象不仅以“像”表“意”,还以“像”暗示其“像外之像”,并以后者表“意”。这种多重目的的实现,常常与其整体结构的独特经营相关。是此类语言组织方式带来盛唐诗歌语言总体上较南朝诗歌简单自然,而意蕴较后者丰富隽永。晚唐司空图欲求“醇美”于“咸酸之外”,求“味外之旨”(《与李生论诗书》),即属对此类意象内容之弥漫、丰富特征的敏锐感悟。

除了扩大的语义单位,在文学语言内容由单纯而丰富的历史进程中,还包括其它方面,如语言美追求的内在化发展,即由相对外在层面的藻饰

转向内在化的美的追求,这样的追求在不同时期以不同方式持续存在,其以语言表意效率的不断提高为终极目的,探究语言潜在意义之最大可能性。与文学语言内容的不断丰富同时存在的,还有文学语言与描写对象的关系之由描述到超越,文学语言与创作主体的关系之由模式化而至个性化,文学语言与接受者的关系之由功利性、现实性认知而到审美感动,文学语言与文化的关系之由被动承载到主动建构等。当然,每一层面的历史进程都是复杂曲折的,我们需要细密地解析出更多的具体层面,文学语言发展之历史进程的描述方可得以深入。当我们不再以具体的作家、作品为脉络,而以这些细密层面的文学语言发展为脉络,持续追踪其发展过程,复杂曲折的文学语言发展历程当有望浮出历史的水面。

## 二

与连续、细密的文学语言发展历程梳理相关的,是概念体系、逻辑系统、价值判断的调整,这可以帮助我们重新理解一些重要的文学现象。

很多重要的文学现象以往只是因为其内容经验方面的意义而存在于文学史册,它们对文学语言发展方面的推动意义则在很大程度上被忽略,至少没有得到深入研究。建安文学和盛唐文学历来都被认为是中世文学历史中最辉煌的阶段,在其历史价值的阐释中,思想内容的价值始终占据主导位置。可以说,建安文学、盛唐文学之刚健、激昂等思想内容特征奠定了整个中世文学历史阐述的基本价值观。但事实上,任何文学现象都因为其对文学语言发展方面的重要意义而获得文学史价值,若缺乏这样的意义,其所具有的则并非本体立场的文学史价值。建安文学、盛唐文学并不例外,而且有关特征非常突出。

与汉代相比,建安文学语言观念具有突出的个体性、内在化特征,这不仅体现在曹丕“文以气为主”(《典论·论文》)的著名论断中,更体现在当时的创作中。以汉赋为中心的语言形式从发生之初就包含着娱人、媚俗倾向,这种倾向在建安文学那里被很大程度地抛弃,那些相对直接地抒发个体情感的作品是建安文学中最引人注目的部分,其以诗歌为主,也体现在趋于短小的辞赋中。它们的语言组织关注焦点已经由汉赋最基础、琐细

的语词层面而转向更整体、内在的结构层面;也将以汉赋为中心的铺陈辞藻、骈俪句式等外在形式美追求转向浑融的内质美感追求。这些作品常能组织语词而构筑动态的力量,达到“气”的流贯,使语言的内在个性得以凸现,从而达到自我情感的强烈表现。可以说,“建安风骨”主要就是指这种具有动态力量美感的语言崇尚。如曹操以“古直”的语言所表现的“悲凉”<sup>①</sup>、王粲以细密的结构所表现的“愀怆”<sup>②</sup>、曹丕以“便娟婉约”<sup>③</sup>之言构筑的缠绵、曹植以“宏肆”的结构倾诉的“块垒”<sup>④</sup>,都以动态流贯的内在情感力量区别于以往作品,而凸现着各自真实而强烈的情感个性,也就是独特之“气”。整体结构流贯所带来的潜气内转是建安文学语言最重要的特征,与之相应,意象创造之受到重视同样有将字面表层意义引向深远的内在情思的作用,体现着建安文学语言的内在化努力。

如果只是将建安文学成就归功于“世积乱离,风衰俗怨”的真实反映,那么,此前的汉代历史中也不乏战乱流离,不少汉代抒情小赋就以此为题材,如作于汉哀帝时期的刘歆《遂初赋》,序中谈到“是时朝政已多失矣,歆以论议见排摈,志意不得”云云,而文中体现的汉赋的涂饰加上典实的内敛,使其与建安文学的慷慨激烈相去甚远,其中的差异主要就在于语言观念的变迁。可以说,建安文学追求内在化、个体性的语言观念,推动了汉赋积累的语言美经验向内在层面转化,成为两晋南朝文学语言观念走向成熟的重要基础。

对建安风骨的继承在盛唐诗歌发展中的重要作用,历来被人们认同。与更多突出建安风骨慷慨激烈的内容一样,盛唐诗歌也更多因其雄壮刚健、昂扬明朗的内容而被称颂,但这样的认识同样是不够全面的。若以此标准衡量,盛唐诗歌中最具风骨的当是边塞诗歌(很多优秀的田园山水诗歌就排除在外了),而且,很多优秀的边塞诗歌也

① 《诗品》卷3:“曹公古直,甚有悲凉之句。”

② 《诗品》卷一称王粲“发愀怆之词”,《文心雕龙·才略篇》称王粲“捷而能密”。

③ 沈德潜《古诗源》卷五曰:“子桓诗有文士气,一变乃父悲壮之习矣。要其便娟婉约,能移人情。”

④ 钟惺《古诗归》卷七:“子建柔情丽质,不减文帝,而肝肠气骨,时有块垒处,似为过之。”王世懋《艺圃撷余》:“古诗两汉以来,曹子建出而始为宏肆,多生情态,此一变也。”

并不那么昂扬明朗。推崇建安风骨的钟嵘,以“干之以风力,润之以丹采”作为能够使“味之者无极,闻之者动心”的“诗之至”(《诗品序》),与风骨匹配而臻至感染力量的主要是辞采,这是符合齐梁文学语言的发展现实的。殷璠《河岳英灵集》则以“既多兴象,复备风骨”赞美盛唐诗人,与风骨匹配的是“兴象”。在建安风骨的继承中,盛唐风骨之独特由此可以体味:可以说,盛唐风骨正是一种以意象表情为基础的、个性的审美情感的感染力量,其成熟的意象表现开拓了较建安诗歌更为丰富的个性表现空间。

盛唐诗歌之置意象于情感表现中心的情状,超过了以往任何时代。当意象成为情感表现的主要方式,语言的表意模式就发生了重大变化,即由“像”的结撰而摇曳多姿地喻示其“意”,语言不仅超越了外在涂饰的诸种局限,能够深入于“意”的层面,且“意”亦非现实情感之叙述,而是由“像”喻示的具有丰富内涵和感人力量的审美情感。所谓文学语言,就是能够表现感动人的审美情感的语言组织,而这一本体性质之最终确立,在盛唐诗歌中已经随着意象成为文学语言情感表现的主要方式而得以完成。所以,在作为中国文学之自觉时期的建安至盛唐的文学语言发展中,盛唐诗歌以意象的成熟将建安诗歌的个体性、内在化语言追求推进到一个新的高度,带来了文学语言本体意识的最终确立及文学的充分自觉,对于中国文学发展意义重大。

若要简约概括盛唐诗歌意象的特征,那就是一句话,以自然的语言表现深远的意蕴。语言的减少自然减少了语词表层繁饰之阻滞,而更为流畅地导向深远的内在意蕴。意象之作为语言组织中心,也带来诗歌结构方式的变化。盛唐诗人以意象为中心的语言结构方式之精巧变幻令人叹为观止,这又从另一方面体现了意象作为语言组织中心之观念的成熟。被开拓的表意空间对个性的情感表现充满了开放性,正是在意象之内在意蕴延伸的方向上,盛唐诗歌成功显示了绚烂多彩的个性魅力。

在盛唐诗歌语言的个性化追求中,李白诗歌是最引人注目的,这同样在于其独特的语言追求。盛唐诗歌语言在其意象创构中充满了个性化的想象力,但其语言想象,总的来说是在一种含蓄、均

衡的古典美范畴内,李白诗歌的语言想象则逸出了这样的格调,以其强烈、跌宕、夸张而尽情驰骋。在这个意义上,李白诗歌的语言想象获得了盛唐其他诗人难以企及的自由。李白诗歌语言中还包含着一个更重要的异于其他盛唐诗人作品的特点,那就是以“我”为表现对象,并具十分重要的自我心灵探索意味,这在同时代的诗歌中是较为少见的。在魏晋南北朝诗歌以五(七)言八(四)句形式逐渐定型的过程中,隐含了一条以越来越少的语言表现越来越丰富的内涵的发展脉络,并以此为中心积累了一系列的语词、意象、结构等方面的组织技能。值得注意的是,这些组织技能的积累是在表现对象变化有限的情况下完成的(最明显的例子,就是同题共咏之众多,相似诗题也极多)。表现对象的相对稳定确实有助于语言技能的积累,但也形成了一种不良倾向,即语言使用目的更多是为了达到内在语言系统之和谐。文学语言的组织目的是为了表现个性独特而丰富的审美情感,这种丰富和个性一方面来自于语言系统内部的组织方式,一方面也要依靠语言系统对于外部世界的开放性。也就是说,文学语言要具有将外部世界之丰富个性转化为文学语言之丰富个性的能力。当文学语言系统逐渐强化了自身系统内的自足性,其对外部世界的敞开就相对减弱。李白之将“我”作为诗歌的直接表现对象,并以塑造一个不同寻常、特立独行的“我”为目的,是对当时精致而自足的文学语言系统的一次挑战,使其以外部世界的深入探索为目的而重新得到组织。李白诗歌所表现的“我”常常包含着对各种现有诗歌程式的打破(包括田园文学模式、社交送别模式、景物描写模式等),正是在与程式的差异中,“我”之心灵世界得到了具体、深入的展现。以塑造“我”为中心的李白诗歌语言所达到的个性程度,几乎超过了盛唐所有诗人的作品,但又是盛唐诗歌追求语言个性化表现的合理延伸。

### 三

在文学语言发展的视域中,除了可以更多关注以往遮蔽于思想内容描述的语言发展,还可以重新审视以往所注重的文学内容发展。这里的文学内容概念内涵需要重新明确,文学内容并非题材选择,而是文学语言所表现出来的文学性的情

感内容。这样的概念内涵可以指向新的价值判断。

在把握中世文学历史的宏观走向时,处于建安诗歌和盛唐诗歌之间的南朝诗歌,历来被认为是历史的低谷,其原因主要在于思想内容的萎靡贫弱。这种内容特征固然与题材选择相关,也与其语言形式特征相关。人们对南朝诗歌的语言成就常怀有一种暧昧、矛盾的态度,一方面认为其偶对、声律、用事等语言创造是唐诗发展的基础,一方面又认为这些语言创造是造成其内容贫弱的原因之一。

南朝诗歌的语言成就常被概之以“声色”,也就是声律和辞采。明陆时雍《诗镜总论》:“诗至于宋,古之终而律之始也。体制一变,便觉声色俱开。”在传统价值评价系统中,“声色”与“性情”对立,正如清沈德潜《说诗碎语》:“诗至于宋,性情渐隐,声色大开,诗运一转关也。”“性情渐隐”就因为“声色大开”。而就声律、辞采比较而言,辞采受到的责难更多,刘勰《文心雕龙·情采篇》所谓“采滥忽真”,“采滥辞诡,则心理愈翳”的论调就很典型。“声色”的发展至梁代宫体诗而极致,如《梁书·庾肩吾传》所云:“至是转拘声韵,弥尚丽靡,复踰于往时。”按照“性情”与“声色”相对立的逻辑,梁代宫体诗之性情自然越加隐晦;而且,与声律方面之继承永明不同,梁代宫体诗在辞采方面的创造更为突出,结合人们对辞采的更多责难,梁代宫体诗内容就成了南朝诗歌内容贫弱之谷底。

而如果我们从文学内容的内涵理解为文学语言所表现出来的文学性的情感内容,这样的判断就会彻底改变。南朝诗歌的语言成就——“声色”不再是外在的形式装饰,甚至会阻滞内容的表现,相反,“声色”正是内容得以寄寓的居所,是“声色”的拓展带来了南朝诗歌内容表现的新的开拓。

可以先看“声”。虽然人们对南朝诗歌整体评价不高,但对永明体诗歌作为唐诗形式基础的意义尚较多肯定。永明体诗歌语言成就的焦点在于沈约的声律论及相关的“三易说”、“好诗圆美流转如弹丸”等议论,但这些理论中包含的内容表现意义常被忽视。

“好诗圆美流转如弹丸”是谢朓常说的,也被沈约引用评价他人<sup>①</sup>,可见其中包含着这个时代的共同语言追求。作为好诗标志之“圆美流转

如弹丸”就包含着重要的内容表现特征——属于对诗歌内容展开速度的控制:“弹丸”既较迅捷,宛如水“流”,又非直线行驶,而有着一定的迂回旋“转”,既明快鲜活,又“圆”润精“美”,以此形容一种明畅易晓又蕴意隽永的内容展开速度。这种内容展开速度的均衡控制,包含着对刘宋文学语言的调整。刘宋文学以谢灵运、颜延之作品为代表的繁密深曲的语言为主要特征,又有鲍照语义速度险急的乐府作品。此时内容展开速度趋于“圆美流转”,较鲍照之险急要平缓,又较颜、谢之滞重要轻灵,显示出经过刘宋文学语言之缓急不同的语义速度尝试后,萧齐文人之中和、均衡的努力。

永明声律说也应当在这样的内容特征中得到理解。沈约《宋书·谢灵运传论》:“欲使宫羽相变,低昂互节,若前有浮声,则后须切响。一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异。”也就是说,在一句之内,两句之中,都需有声音抑扬相对。声律说所包含的均衡匀称、抑扬顿挫,赋予诗歌语言以从容雅致的内容展开速度,这与上述语义速度的均衡正有着内在的一致性。

很多重要的文学语言手段在刘宋时都已得到迅速发展,萧齐进入了一个新的阶段,即消化、均衡各种语言手段,以达到语言组织的整体和谐,声律论、三易说等理论都归属于这样的变化,与之相关的还有诗歌意象、结构的发展等,这些诗歌语言的发展都并不仅仅是外在形式的变化,而指向均衡、和谐的内容表现方式。人们常言永明体声律论是盛唐近体诗声律的重要基础,而近体诗所独具的均衡、和谐的内容表现方式,也在永明体诗歌中随着声律等语言特征的逐步确立而得以形成。

再看“色”。认为南朝诗歌辞采对内容表现具有负面影响,这样的判断至今仍是研究界的主要观点。而一旦淡化了辞采在南朝诗歌内容构成中的重要作用,南朝诗歌内容构成中最具生命力的部分就受到了漠视,南朝诗歌内容之丰富也就难以得到深入认识。

虽然南朝诗歌的辞采是与声律、偶对、典实结合在一起的,但与后者某种程度的规则性相比,辞采显示着更大的自由创造空间;与声律、偶对在相对整体层面的结构起作用相比,辞采支撑着诗歌

<sup>①</sup> 见《南史·王筠传》。

内容表现最基本的部分。南朝诗歌的辞采显得比前代诗歌繁富、深曲,也因此而使诗歌内容获得了远超前代诗歌的概括、精细、曲折和深妙,拓展了内容表现空间,带给读者更深入的感动。应该说,追求更加个性化和深入地表现情感内容,这在文学历史发展中从来没有停滞,正是以辞采经营为中心的语言创造,使南朝诗歌在这样的历史发展中又前进了一大步。

南朝诗歌的辞采创作所推动的内容发展对盛唐诗歌内容具有深刻影响。在这样的影响中,我们也可以看到,盛唐诗歌常常淡化了梁陈诗歌于微细处的内容表现,境界转趋浑融、阔大。从建安开始,诗歌发展就包含着逐渐取景微细,并随之而愈趋深入、曲折的内容表现发展脉络,梁陈诗歌于此而臻至极致。《文心雕龙·物色》曰:“故巧言切状,如印之印泥,不加雕削,而曲写毫芥,故能瞻言而见貌,即字而知时也。”就是指这样一种以细密、工巧的辞采而达到的细致入微的物色表现。何逊诗歌被后人称为“辞藻斐然”(沈德潜《说诗碎语》),又被后人评为“探景每入幽微”(陆时雍《诗镜总论》),就是以丰富的辞藻达到的深幽微细的内容表现。微细是为转深,因细腻而集中,而密致了表现经纬,也因此而获得了更为广阔的曲折经营、深入表现的空间。盛唐诗歌虽多雄浑之景,但它和梁陈诗歌的主要魅力都在于曲折、深入地情感表现,《河岳英灵集》即以“其旨远,其兴僻”(常建)、“情幽兴远,思苦语奇”(刘昫)、“文彩·茸,经纬绵密”(孟浩然)等评价盛唐诗人,其寓于辞采创造的深曲、幽远、密集的内容表现肌理,正密切扎根于以梁陈辞采为代表的南朝诗歌语言创造。

建安诗歌“志深而笔长,故梗概而多气”(《文心雕龙·时序》)的特征确实是文学内容的典范,但建安以后诗歌内容还在积极发展,其发展是与语言形式完全一体的。南朝诗歌之“声色大开”所带来的内容开拓,是盛唐诗歌内容成就的重要基础。

#### 四

人们否定南朝诗歌内容,否定其作为盛唐诗歌内容基础的历史意义,这样的判断也落实于对南朝诗歌很多具体现象的评价中。传统对南朝诗歌的内容批判首先指向宫体诗,认为宫体诗以“清

辞巧制,止乎衽席之间,雕琢蔓藻,思极闺闱之内”(《隋书·经籍志》集部论)的女性题材为特征,最为堕落。又有一个与之相反的例子——“吴均体”,《梁书·吴均传》:“均文体清拔有古气,好事者或效之,谓为‘吴均体’。”人们认为吴均诗中有超出于当时女性一类萎靡题材的边塞豪情或牢骚之气,是这类题材成就了其“清拔有古气”。一褒一贬,体现了人们研究南朝诗歌的基本思路,即以简单的题材分类、题材褒贬来阐释文学现象。颇有反讽意味的是,纪少瑜《拟“吴均体”应教》是唯一一首现存吴均时代的吴均诗拟作,却常被研究者看作偏离“吴均体”主旨,因为诗中没有人期望的属于“吴均体”的题材,而且,纪少瑜还是宫体诗人。应该说,不管是宫体诗,还是“吴均体”,都无关于特定题材,而是以新的语言体式创造为特征,是南朝诗歌追求语言新变的典型体现。

认为南朝“宫体诗”是“闺怨题材及描摹女子举止情态的诗”<sup>①</sup>,仍是现在较流行的观点。可以先从宫体文说起。《梁书·徐摛传》中的一段文字需要仔细阅读:“摛幼而好学,及长,遍览经史。属文好为新变,不拘旧体。”被梁武帝选为萧纲侍读,“大通初,王(指萧纲。——引者)总戎北伐,以摛兼宁蛮府长史,参赞戎政,教命军书,多自摛出。王入为皇太子,转家令,兼掌管记,寻带领直。摛文体既别,春坊尽学之,‘宫体’之号,自斯而起。”这段话久被学者引用,但多将其中的“文”理解为诗,也就是说,徐摛是因作诗好为“新变”而成为“宫体诗”的创始者。但这样的论述是缺乏依据的。应该说,此处的“文”专指文章,不包含诗歌。徐摛文章之最受萧纲重视的,乃是“教命”之类,所以,“宫体”的称号,就首先出于徐摛所撰写的“教命”之类的应用文<sup>②</sup>。既然出自这样的应用文,其不以女性为描写对象,是显而易见的。《北周书·庾信传》又曰:“时肩吾为梁太子中庶子,掌管记。东海徐摛为左卫率。摛子陵及信并为抄撰学士。父子在东宫,出入禁闼,恩礼莫与比隆。既有盛才,文并绮艳,故世号为‘徐庾体’焉。”“徐庾体”就

① 《辞海》,第2896页,上海辞书出版社,1999。

② 参见拙文《“宫体诗”的界定及其文体价值辨思——兼释“宫体诗”与“宫体文”的关系》,载《复旦学报》(社科版),2009(1)。

是指以徐摛为先导的宫体文。虽然现存徐摛文章很少,庾肩吾留存文章也不多,但庾信、徐陵保存下来的文章却不少,他们的现存文章都没有写艳情的。所以,“文并绮艳”的“艳”显然不是就艳情而言,而是丰美之意<sup>①</sup>。

从《梁书·徐摛传》的“‘宫体’之号,自斯而起”,可知“宫体”之称先是在文的领域中出现的;《梁书·简文帝纪》的萧纲“雅好题诗……然伤于轻艳,当时号曰‘宫体’”,是因为在文中已经有了发源于太子宫中的“宫体”,所以把太子自己的诗也称为“宫体”了。他们名称相同,也都以“绮艳”、“轻艳”的创新文体追求为特点,而无关于特定题材。就《先秦汉魏晋南北朝诗》所收萧纲 297 首诗歌来看,主要写女子的只有 95 首,其中直接涉及身体描写并有情色暗示的只有《咏内人昼眠》等不足十首。历代以“止乎衽席之间”的情色描写概括、批评宫体诗纯属以偏概全。纵观萧纲女性、景物各类题材的诗歌,可以看到,“宫体诗”之“轻艳”体现着语言表现在时间想象、空间想象之深细层面的多维度拓展,代表着属于诗歌凝练空间的文学语言的成熟,是唐代诗歌语言发展的重要历史基础。

再看“吴均体”。《梁书·吴均传》以“清拔有古气”描述“吴均体”,该论述具有常见的古代文体描述的简略、含混,什么是“清拔有古气”并无确指。但我们还可以找到其它材料作补充。有这样一条出自隋代《谈薮》<sup>②</sup>的资料,集中体现了“吴均体”与当时诗歌主流语言观念之立异:“梁奉朝请吴均有才器,尝为《剑骑》诗云:‘何当见天子,画地取关西。’高祖谓曰:‘天子今见,关西安焉?’均嘿然无答。均又为诗曰:‘秋风泷白水,雁足印黄沙。’沈隐侯约语之曰:‘“印黄沙”语太险。’均曰:‘亦见公诗云:“山樱发欲然”。’约曰:‘我姑“欲然”,卿已“印”讫。’”其中梁武帝对吴均的批评显示着最高权力对“吴均体”的排斥;沈约对吴均的批评,显示着代表时代诗歌主流的永明体领袖对“吴均体”的排斥——“吴均体”之独立于当时可以想见。梁武帝诗歌具有复古倾向,不同于当时盛行的永明诗风,但梁武帝诗歌语言于简古自然中追求含蓄隽永,“吴均体”也多“古气”,却追求惊耸的语言效果。沈约及其代表的永明体诗歌虽诗句琢磨,但其琢磨方向在于造就均衡、雅致的诗歌体

式,吴均体语言则于突出险异的语言方向上一往无前。所以,“吴均体”正指这样一种独特的语言追求,追求语言组织的新异奇险,又寓于表面的古朴行文中,由“古气”的语言呈现“拔”俗的奇思<sup>③</sup>。

吴均诗歌被沈约称为“险”,唐代人又有“险诨”之评,也就是说,其诗歌想象因太险而有损谨重,成为玩笑。中国古代诗歌美学原则中历来蕴含着一种平衡、温婉的审美理想,对此类险异语言抱有排斥心理,但事实上,此类语言表达方式往往包含了诗人独特的想象,具有强烈的感染力量。明代胡震亨就有“情语不妨险诨”的判断,更以为,“此非诗家外道,实六朝正法眼藏也”(《唐音癸签》卷十),吴均诗歌语言之“险诨”显然是“六朝正法眼藏”的典型体现。

## 五

建安、南朝、盛唐是中世文学发展的三个重要历史阶段,但它们又是在后世诠释中蒙尘较多的文学阶段。在细致、连续的文学语言发展过程的历史梳理中,我们常能看到被后代历史的抽象重塑所遮蔽的一面,看到常被作内容表彰的建安诗歌、盛唐诗歌于语言发展方面的意义,看到常被作内容批评的南朝诗歌于文学内容表现方面的重要价值,并重新认识这些重要文学阶段之间的历史关系。

此外,还有一些其它方面的文学现象也面临着重新思考的必要。比如,我们应该如何看待文学史中时常出现的意指不明的创作,如阮籍《咏怀诗》八十二首,李商隐《无题》诗等。传统的研究方法是对之反复考索,执意要将其不明确之意指变得明确,从而忽视了这些朦胧意指本身所体现的语言观念及其历史价值。

阮籍《咏怀诗》八十二首以旨意“遥深”<sup>④</sup>著称,人们常将之归因于险恶政治环境,并揣摩具体事件背景以诠释诗意。这样的研究取向几乎隐没了其中蕴含的重要语言观念的变迁。事实上,隐

① 《说文》:“艳,好而长也。”徐锴《系传》进一步释为“容色丰满也”。

② 宋李昉《太平广记》卷 198 录。

③ 参见拙文《寓奇险于古朴的语言追求——“吴均体”内涵考辨》,载《中国文学研究》2010(1)。

④ 《文心雕龙·明诗》:“阮旨遥深”。

去具体现实所指本是阮籍有意识的语言追求,也是正始玄风影响所致。正始玄学思潮中言意关系的讨论对当时文学语言观念影响最为直接,王弼《周易略例·明象》云:“忘象者,乃得意者也;忘言者,乃得象者也。得意在忘象,得象在忘言。故立象以尽意,而象可忘也;重画以尽情,而画可忘也。”简单地说,就是不满足于有限的具体事物,而要求取更抽象、普遍性的意义内涵。在这样的思想氛围中,建安时期真实、强烈的个体情感表现出现了转向,由真实而趋于抽象、概括,由强烈而趋于超越、理性;且由于概括而摆脱现实琐碎,由于超越而摆脱现实功利,从而离开了《诗经》时期就开始的以真实情感为表现对象的文学水平,开始有意识地以某种程度地具有审美特征的情感内容为表现对象,这是文学发展的重要突破。

阮籍独特的文学思想就与其精深的玄学感悟有着一致的思理,其《清思赋》曰:“余以为形之可见,非色之美;音之可闻,非声之善。是以微妙无形,寂寞无闻,然后乃可以睹窈窕而淑清。”摆脱具体“形”、“音”,而追求超乎其上的“微妙无形,寂寞无闻”,即属玄风波及。这与相似题材的曹植《洛神赋》中具体、细腻的体物性描摹很不一样。阮籍《咏怀诗》述情而不粘滞于具体事件亦属该逻辑的合理延伸。《咏怀诗》不像建安时代王粲《七哀》、曹植《赠白马王彪》、蔡琰《悲愤诗》等诗歌一样,将强烈的个人情感寄于具体事件的描述中,而是将个体情感作为一种超越具体现实处境的独立对象加以描绘,这不仅使个体情感被更为集中、深入地加以表现,且使个体情感获得了更为普遍的存在意义。文学语言所表现的审美情感就是一种升华于现实琐细而具有概括力的情感,由此而能在广泛时空中感动读者。可以说,《咏怀诗》中所表现的抽象、概括并因此而遥深、远大的伤悲,使文学内容在有意识的审美提升方面前进了一大步,从而使文学语言本体意识发展到一个新的水平。

李商隐诗集中以“无题”为名的诗作有十五、六首<sup>①</sup>,而在李商隐以前,这样的命题方式非常少见。笔者以为,李商隐《无题》诗的大量出现,是文学语言本体属性体认的自然发展,并以题旨空缺的极端方式显示着对于纯粹文学性的大胆追求。在语言文学性体认的历史发展过程中,有一个逐渐疏离现实描写对象而超越升华为文学性质的情

感表现的脉络:包括正始时期遥深远大的语言追求,盛唐诗歌意象的成熟也使文学语言不再直接叙述现实描写对象,而是由“像”的结撰摇曳多姿地喻示其“意”,中唐诗歌进一步突出了“像”之超越现实逻辑束缚的情感逻辑特征,获得了更纯粹的具备超越、普遍特质的审美内涵,李商隐《无题》诗所昭示的,就是一条更加远离现实描写对象的语言路径,以至纯粹的文学性。在诗歌语言不断追寻文学性发展的过程中,诗歌题目并没有达到与诗正文一致的文学性程度,作为题旨的揭示,其往往成为对现实描写对象的直接叙述,并因此在整体上影响了诗歌对于现实描写对象的超越<sup>②</sup>。《无题》就避免了此类诗题对内容的限制,有助于诗歌内容之文学性的纯粹,也吻合于李商隐诗歌正文对朦胧意象的追求。这正如音乐家对无标题音乐的崇尚,以反对标题的语言文字所包含的现实所指干扰音乐艺术的纯粹性。

但“朦胧”一词在中国文学批评中历来不是一个正面术语,仿佛表达不清、晦涩含混,人们执意要赋予题旨朦胧的李商隐诗歌以清晰内涵就是明证。值得一提的是,英美新批评派重要代表威廉·燕卜苏(William Empson)有这样一个著名论断,所有伟大诗歌都具有朦胧的特征<sup>③</sup>这对我们反省传统文论观念极为重要。燕卜苏在《朦胧的七种类型》第二版中指出:“伟大的诗歌在描写具体的事物时,总是表达出一种普通的情感,总是吸

① 朱鹤龄注本中有十六首,冯浩注本中十五首,其他各家注本大致相同。

② 如陈子昂《登幽州台歌》:“前不见古人,后不见来者。念天地之悠悠,独怆然而涕下。”虽然诗中语言极富概括性,但题目仍然是具体时地的交代,并不作文学性升华,此类命题方式是普遍存在的。

③ 燕卜苏的原文是“ambiguity”,周邦宪等译《朦胧的七种类型》将之译为“朦胧”,(中国美术学院出版社,1996年)。赵毅衡编选的《“新批评”文集?复义七型》北京,中国社会科学出版社,1988(天津,百花文艺出版社,2001)将之译成“复义”,又在“编者按”中这样写道:“燕卜苏沿用了一个旧名称 ambiguity 来称呼诗歌语言这种现象,此词我国一般译作‘含混’,但燕卜苏给 ambiguity 下的定义是:‘不论如何细微、只要使一句话有可能引起不同反应的任何语义上的反应。’燕卜苏的意思显然不是指‘意义含糊不清’,而是指诗歌语言的复杂多义现象。因此,译成‘含混’是会招致误会的。《文心雕龙?隐秀篇》说:‘是以文之英蕤,有秀有隐?????隐以复意为工。’我们借用刘勰的术语,略改一字,称之为‘复义。’但以前者为切合原意。”



引人们探索人类经验深入的奥妙,这种奥妙越是不可名状,其存在便越不可否认。”<sup>①</sup>“朦胧”就是指这种“不可名状”的“奥妙”,以引发读者对人类经验的深入探索。其以现实描写对象的无法确指,将文学语言与作为现实指示工具的实用语言区分开来,指向广泛的情感联想空间,由此实现文学语言的审美感染力。那种力图指实李商隐《无题》诗作的内涵而消解“朦胧”的做法,其实是一种非文学性的阅读方式。

因为阮籍《咏怀诗》将个体悲情作为一种超越现实处境的独立对象加以描绘,所以,其所表现的悲哀情感之集中、深入超过了前此诗歌;与之一致,李商隐之前,从没有一个诗人能将情爱等心理特征在审美层面表现得如此深入、细腻,摆脱现实逻辑束缚而具有音符般审美暗示力的意象创造,获得了细致入微、层深至里的对于复杂微妙情感之探索力,这是李商隐《无题》诗昭示的纯文学追求的魅力所在<sup>②</sup>。

总之,文学语言发展视域中的文学史描述是以文学语言内涵的重新理解为前提,这种理解以逐渐成为共识的彰显本体特征的文学语言内涵为参照,又以丰富的文学历史发展过程为基础。这样的研究视域会带来一系列传统文学史描述的概念、逻辑、价值系统的反思,带来对建安、南朝、盛唐等重要历史阶段及彼此关系的重新认识,以及其它一些习见历史阐释误区的重新理解,并终而会带来中世文学史乃至更大范围的文学史之重构。

(责任编辑:张曦)

① [英]威廉·燕卜苏著:《朦胧的七种类型》,周邦宪等译《朦胧的七种类型》。

② 这样的追求也不同程度地体现在李商隐其它诗作中,既包括那些摘首二字为题的诗歌,这些诗歌本就相当于无题,也包括其它诗歌。

## A Preliminary Discussion on the Literary History Description in the View of Literary Language Development

——Focus on the Literary History of the Medieval Ages

Xu Yan

**Abstract:** When we describe the literary history in the view of the literary language development, we should have a logic construction to describe the literary language development precisely, which the original glancing description mode can't match such requirement, the connotations of some conceptions should be made clearer, and their different connotation levels should be marked off well, in order to describe the literary language development skeleton continuously and integrally, which was presented in traditional literary history in an intermittent manner. Meanwhile, we could reconsider some important literary facts in the continuous and particular literary language development description, for example, we find the critical function of Jian An poems and High Tang poems in literary language development, which was often praised for their content mainly, and we find the important value of content expression of Southern dynasties poems, which was often criticized for their content, and also, we could reconsider the relationship among these important literary phases. Some other literary phenomena could be reconsidered too, as how should we realize some ambiguous works as Ruan Ji's Yong Huai Shi, Li Shangyin's Wu Ti Shi, etc.. This research, which contains a sery of reconsideration about the conceptions, logics and value systems of traditional literary history description, is very important to literary history research.

**Key words:** Literary language, literary history, literature of Medieval Ages