

中国诗学丛书



张明非 主编

中国古代叙事诗研究

程相占 著



广西师范大学出版社



ISBN 7-5633-3235-9



9 787563 332359 >

ISBN 7-5633-3235-9/I·317

定价：14.00 元

中国诗学丛书

中国古代叙事诗研究

程相占 著



广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

中国古代叙事诗研究 / 程相占著. —桂林: 广西师范大学出版社, 2002. 11

(中国诗学丛书)

ISBN 7-5633-3235-9

I. 中… II. 程… III. 叙事诗—文学研究—中国古代 IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 090824 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码: 541004)
(网址: <http://www.bbtpress.com.cn>)

出版人: 萧启明

全国新华书店经销

桂林中核印刷厂印刷

(广西桂林市八里街 310 小区 邮政编码: 541213)

开本: 890 mm × 1 240 mm 1/32

印张: 7.75 字数: 200 千字

2002 年 11 月第 1 版 2002 年 11 月第 1 次印刷

印数: 001 ~ 800 定价: 14.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

总序

张明非

中国自古以来便享有“诗的国度”的美誉，前人留下了极为丰富灿烂的诗学遗产，不仅对后世中国文学产生了极其深远的影响，而且以其鲜明的民族特色在世界文学史上写下辉煌的篇章。80年代以来，中国诗学已经越来越多地引起海内外学术界的重视，产生了一批具有开创性的高水平的研究成果。历史和现实告诉我们，努力推进中国诗学研究不仅是必要的，而且时机已经成熟。奉献在广大读者面前的这套《中国诗学丛书》便是广西师范大学一批中青年学人联合国内几位青年学者在诗学研究这片沃土上收获的第一批果实，是我们

在诗学研究领域迈出的坚实的第一步。

确定以中国诗学为研究对象，是在充分认识到中国诗学研究的重要性和广泛了解国内相关领域研究现状的基础上，经过了认真思考、反复酝酿、周密论证的，其中既考虑到建设有中国特色社会主义文化和学术的现实需要，也考虑到参与这一系统工程的每一位学者的学科特点和学术专长。经过长期积累和不断探索，有着近70年历史的广西师范大学中文系在中国诗学方面已经建立起一支以中青年学者为主体的研究队伍，拥有了一批有志于长期从事中国诗学研究的学人，取得了一些成果，并与校内外一些学有专长的诗学研究者建立了广泛的联系和良好的合作关系，相信只要大家通力合作，既发挥各学科优势，又实现学科优势互补，我们在诗学研究方面就一定可以闯出自己的新路。

中国诗学是一个涵盖极广、蕴涵极丰的研究领域。我们

这里所说的“中国诗学”，是一个比较文学的概念，即强调中国的诗学特质与其他民族在文化学意义上的区别。具体说来，便是以深入研究和系统阐发中国文学艺术的“诗学特质”为基本目标，以对中国文学的抒情性本质的理论研究为对象，通过对中国自古以来表现出的以诗歌为中心、各类文体均具有的强烈的“诗化”倾向等独特的文学现象，从不同角度、不同文化或文学层面加以研究，以说明中国文学的实质及其特殊表达机制。

我们清楚地认识到：当代中国诗学研究理应在现代学术视野中展开。因此，我们在坚持传统诗学研究学理的同时，把引进现代学术理念，建构适应现代学术发展要求的研究模式，作为我们坚定不移的学术追求；力图通过对文艺学、美学、比较文学等相关理论的研究，为中国诗学研究提供宽广的学术背景、开阔的学术视野和应有的理论深度；通过对中国古代诗学、现当代诗学、少数民族诗学的研究，从不同的视角切入中国诗学的精神实质，从不同的侧面阐扬中国诗学的现代价值，对中国诗学体系做出深入细致的分析；通过对语言学、音韵学的相关研究，为中国诗学研究提供崭新的视角并注入新鲜的活力。有鉴于此，举凡中国文化中的诗性思维，中国诗学的表达机制，中国诗学与语言、哲学、文化、宗教等的内在联系等现象，都将纳入研究的视野；诸如东方马克思主义美学与中国诗学理论的某种一致性，诗学现象中复杂的文化机制和美学原则等问题，都应受到关注。所有这些努力，都围绕一个目的：寻找中国诗学特殊性的理论规定，以及它在现代诗学理论和文化建设中的历史和现实价值。

为此，我们在指导思想强调以历史主义为原则，强调宏观比较的理论立场与扎实严谨的微观研究相结合，而在具体研究方法上则主张多元互补。不论是中国传统的考据、感悟和史传的方法，还是西方的符号学方法、精神分析方法、语言学方法、意识形态分析方法，都根据研究的需要加以选取，并融会贯通、综合运用。一切围绕着一个中心来进行，即把开掘、研究、阐述中国诗学内质贯穿其中，努力把握其内在的血

肉相连的贯通脉络,而不是把研究对象孤立和割裂开来。这样,每一个专题虽论题各别、观点自异,但都联结在“诗学物质”这一中心点上,从而形成有鲜明特色、有现代学术品格,共性和个性相统一的研究模式。我们希望通过这一努力,对中国诗学研究有所推进和发展。同时在实践中使我们的科研群体得以更快更好地成长和提高。我们热切期待着专家学者和广大读者的批评帮助。

在《中国诗学丛书》第一批著作付梓之前,我们谨向一切曾给予我们支持和帮助的人们表示最诚挚、最深切的谢意。我们首先要感谢中国诗学研究的先行者们,如果没有他们的开拓和启示,很难想像会有我们今天的研究实绩;我们由衷地感谢国内一些著名学者慨然应允做我们这套丛书的特约编委,是他们的信赖和支持,给了我们信心和勇气;我们还要感谢广西教育厅把中国诗学系列研究作为重点项目,以前所未有的力度给了我们极大的支持;广西师范大学出版社从来是我们亲密合作的伙伴和坚强后盾,一如既往地这套丛书的面世做了许多扎实细致的工作。所有这一切,都将激励我们更加奋发努力。我们清醒地认识到,我们的工作仅仅具有了一个良好的开端,中国诗学研究的路正长,我们将以更高的目标,更强的开拓精神,更脚踏实地的工作,去争取更多更好的实绩。

2000年9月

中国古代叙事诗研究

第四章

诗体·(179)

-
- 一 “诗体”要义·(179)
 - 二 陈述叙事和意象叙事·(185)
 - 三 叙事意象发微·(199)
 - 四 用典的叙事意义·(212)
 - 五 少陵体、长庆体、梅村体·(230)

参考书目·(237)

绪 论

一篇文章有一篇文章的立意,一部系统的学术专著也应该有自己的立意。本书的立意是:通过对中国古代叙事诗的研究,探索中国文学史研究与著述的新方式。

为了让读者对本书有一个整体的印象,这里围绕着本书的立意,对全书的内容进行一些介绍。

1904年林传甲的《中国文学史》的诞生,标志着中国文学史作为一门独立的学科的开始。80多年之后,这门学科无论是在基本历史文献的梳理上,还是在著述的体例上,都取得了丰富的研究成果,可以说已经基本成熟。成熟之后求突破,这是学术研究的基本规律。伴随着20世纪80年代中期的文艺学“方法论”热,文艺观念发生了较大的变化,“重写文学史”的口号也随之提出。平心而论,只要文学史这门学科存在,研究者的取向只有两条:要么重复,要么重写。20世纪80年代末的“重写文学史”话题,以理论探讨的方式强化了学术界不断进行的“重写”实践,促使人们从理论上反思以往文学史的成就与不足,展望文学史所可能具有的新形态,自觉地寻求由既成文学史向新型文学史迈进的突破口。惟有如此,一门学科才会获得不竭的生命力。

本书的研究与著述,正是在这一学术意识背景下进行的。笔者当然无力“重写文学史”,但也清醒地意识到寻求“重写”突破口的必要,因为学术研究贵在创新。在具体的思考过程中,笔者也切实感受到既有文学史确有应该改进的地方。

顾名思义,文学史就是“文学的历史”。既有的文学史大都遵从着这一定义所限定的研究模式。这当然是合理的。不

过问题还有另一面：“文学的历史”是一个偏正词组，“文学的”仅仅是一个修饰语，而词组的中心词是“历史”。这就意味着：“文学的历史”的着眼点是“历史”而不是“文学”，它与其他的历史诸如政治的、经济的、军事的等等，只是“历史”的一种。一句话：它的最终着眼点不是“文学”。既有的文学史著述方式遵循着“时代背景”、“作家生平”、“题材内容”、“艺术特色”、“历史地位”这五大模式，史学的成分占了很大的比重，而能显示文学之为文学的比重则相对小些。这不能不令人生疑：这种以研究“历史”为重的学科还能叫作“文学”研究吗？

如果我们研究的着眼点不是“历史”而是“文学”，我们完全可以对“文学史”作出一种新的理解：“文学史”即“历史上的文学”^①。这样，我们可以将“历史”作为背景置于相对次要的地位，而突出文学之为文学的艺术特征，即着重对历史上的文学进行艺术式的研究而非历史式的研究。

这种研究方式可行吗？如何建构一种“寓历史于艺术”的理论框架呢？这是本书遇到的最大难题，也是本书成败的关键。

一般来说，遵从既成的文学史模式，写一部以“史”为线索的“中国古代叙事诗史”或许比较容易些，并且，这种写法也自有它的学术价值。但是，我们的立意不在这里，而在于突破“寓艺术于历史”的著述方式，探索一种“寓历史于艺术”的新方式。这种新方式的理论框架，我们是在对“叙事诗”概念的理论反思中形成的。

中国古代有“叙事”一词，但并无“叙事诗”之名，“叙事诗”只不过是当代中国人在借鉴外来的文学理论之后形成的一种观念，人们假借它来对中国古代诗歌进行分类研究。但是，仔细考察之后可以发现，当代叙事诗的概念是相当含混的。试辨析如下：

《辞海·文学分册》“体裁”一条认为：“按作品的内容、性质

^① 这里对“文学的历史”与“历史上的文学”的区分，受到戴燕《中国文学史：一个历史主义的神话》一文启发。文载《文学评论》1998年第5期。

划分,诗中有叙事诗、抒情诗等。”^①在“诗歌”一条中认为“按有无比较完整的情节,可分为叙事诗和抒情诗”。这样,对叙事诗和抒情诗的划分已出现了两种说法:(一)作品的内容、性质;(二)有无比较完整的情节。“叙事诗”一条的定义为“有比较完整的情节和人物形象”,较之标准(二)又多出了“人物形象”,可视为标准(三);“抒情诗”一条则又提出了标准(四):抒情诗“通过直接抒发诗人的思想感情来反映社会生活,没有完整的情节和人物形象”。“直接抒发”云云大概是诗歌的创作方式。

透过这些颇为混乱的解释,我们大致可以明白著者总体上是想根据诗歌作品有无比较完整的情节和人物形象来分类,但似乎又觉得这样仍不足以说明问题。标准(四)所言的“直接抒发”,即表明著者试图再从创作方式上来辅助说明。对照中国古代诗歌史的实际,我们可以依次追问三个问题:(一)中国古代诗歌史上有多少具有“比较完整的情节和人物形象”的作品,其数量是否足以成类?(二)那些没有比较完整的情节和人物形象的诗歌,其创作方式是否是“直接抒发”? (三)如果“抒情诗”的创作方式是直接抒发,那么“叙事诗”的创作方式又是什么?只有明确回答这三个问题,我们才能真正确定我们的研究对象。

在两千多年的中国诗歌史上,确实出现过像《孔雀东南飞》、《长恨歌》这样具有比较完整的情节和人物形象的作品;但是,像《诗经》中的《七月》,杜甫的“三吏”这些通常被认为是“叙事诗”的作品,则很难说有什么比较完整的情节和人物形象。与浩繁的没有比较完整的情节和人物形象的诗作相比,《孔雀东南飞》这样的作品简直太罕见了,几乎难成比例。将两个不成比例的文学样式对立起来分为两类,至少显得不够稳妥。

这还倒在其次。那些典型的抒情诗如王维的《鸟鸣涧》、

^① 《辞海·文学分册》,上海辞书出版社,1981。以下各条目的界说均引自本书13~15页。

杜甫的《秋兴》八首,其创作方式真的是“直接抒发”吗?试看《鸟鸣涧》:

人闲桂花落,夜静春山空。

月出惊山鸟,时鸣春涧中。

诗中“直接抒发”了什么?诗歌只不过围绕着鸟鸣涧这一地点,选择了一系列相关的意象如桂花、春鸟、月等,造就了一个静谧乃至有些神秘的意境,细加体味,方能品出其中蕴含的禅定境界。这很难说是“直接抒发”。

再看《秋兴》八首的第一首:

玉露凋伤枫树林,巫山巫峡气萧森。

江间波浪兼天涌,塞上风云接地阴。

丛菊两开他日泪,孤舟一系故园心。

寒衣处处催刀尺,白帝城高急暮砧。

诗中抒发情怀比较明显的是颈联中的“他日泪”、“故园心”六字,而“泪”与“心”也触目于丛菊,系接于孤舟。诗中其他句子全都用复合意象联缀而成,旨在造成深邃的氛围。这岂能说成“直接抒发”?

当代的诗学研究表明,中国古代诗歌最突出的特征是情景交融,意境浑成。古人也曾极为明确地指出:

景无情不发,情无景不生。^①

中国古代艺术理论中有关情景关系的论述不计其数,都在强调情由景触发而生,而情又必须融于景中,借景而现。上文所举二例鲜明地体现了这一法则。既然必须借景方能言情,又怎能概之以“直接抒发”呢?当然“以议论为诗”的情况也颇为常见,如宋诗,但这并不是中国古代诗学的最高审美理想和典型特征。因此,当代文学理论对“抒情诗”的界定,基本上无法运用于对中国古代诗歌的研究上;与之对应的叙事诗的界定也就不能不令人生疑。

之所以出现这种“名不副实”的窘状,关键原因在于下定

^① 宋人范晞文评杜诗语,见《对床夜语》卷二。转引自牟世金:《雕龙集》,62页,中国社会科学出版社,1983。

义者只从当代的文学理论出发,未能切实地考虑中国文学史的实际情况。如果我们不作任何改进地以当代叙事诗的概念去衡量中国古代文学史,势必要犯削足适履的错误。因此,我们在研究中国古代叙事诗之前,首要的任务是考察中国古代有关“叙事”的概念,总结符合中国古代文学实际状况的叙事诗概念。

“叙事”一词在中国古代又作“序事”,而“序”又与“绪”同音假借。因此,所谓叙事无非就是给事件安排顺序,理清头绪。

在中国古代,与叙事关系最密切的是史学。《说文解字》释“事”为“职也,从史”;释“史”则为“记事者也,从又持中,中正也。”古文字中“事”、“使”、“史”、“吏”本为一字,后来才分化开来。可见在中国古人的观念中,“事”、“史”原为一体。正因为如此,宋代真德秀在《文章正宗纲目》中提出“叙事起于史官”,清代章学诚于《上朱大司马论文》中也说“叙事实出史学”。^① 在中国古代地位尊崇的史学对中国古代叙事文学产生了巨大而深远的影响,根源即在于此。概而言之,古代史学对叙事诗的影响主要有两方面:一是对叙事技巧的影响,一些评论叙事技巧高超的术语经常与史学有关,如“诗史”、“史笔森严”、“龙门笔法”、“司马子长体”,等等;二是对叙事观念的影响,主要体现在“实录”和“春秋大义”上。“实录”强调事核,亦即本照事件原貌著录,不虚美,不隐恶;“大义”则强调叙事中暗寓褒贬,以发挥史书的彰善瘅恶之功能。“实”与“义”的矛盾统一集中体现了古代叙事主体的心灵用意。本书第一章“意旨”大量涉及古代史学的有关内容,根源即在于古代史学对叙事观念的重大影响。

文学是以语言为媒介的艺术样式。因此,我们可以将中国古代的叙事观与语言观结合起来,来对古代叙事诗作出大致的界定。

^① 杨义:《中国叙事学》,14页,人民出版社,1997。

《易经》中《家人》第三十七的《象辞》提出“君子以言有物”，《艮》第五十二的《六五》又说“言有序”。^①可以说，“言有物”与“言有序”是语言运用的基本要求。“言有物”指语言必须指涉一定的对象，同时，语言必须构成一定的顺序关系，如果无序则语言不过是杂乱堆砌的字词。语言之“序”的根源又在于心灵对对象的感知，语言之序无非是心灵之序的外化。可见，语言活动必然涉及“对象”、“心灵”、“语言”这三项要素。如果我们将“对象”限定为事件，那么以事件为对象的语言活动就是叙事，叙事所依之“序”取决于叙事者的主观用意，也就是他的心灵。（或许正因为如此，中国古代才将“叙事”又称为“序事”。）从中国古代的叙事观念和语言观念出发我们可以认为：“叙事诗”就是在一定用意的支配下，用押韵的语言将事件安排得具有一定顺序、头绪的文学作品。这一界说既是我们全书选取材料的根据，又是全书结构安排的内在依据：著作的结构应该与研究对象的结构相一致。由以上的论析可以看出，所谓“叙事”也就是主体在一定的“义”的主导下对事件的组织和安排，“义”正是作品的价值取向或曰意旨。由此，我们将首先在第一章考察中国古代叙事诗的诗歌思想的历史流变。我们将会看到，中国古代叙事诗的意旨始终与“史”相联，集中地体现在“诗史”这一观念上。一定的价值取向决定一定的视角——观察世界、叙述事件的角度，一定的视角又影响一定的结构——事件的展开方式，故第二章“视角与结构”考察了中国古代叙事诗的视角与结构类型。人物是事件的承担者与造就者，是事件中不可或缺的因素，故有第三章“人物”之设，主要从功能层面考察中国古代叙事诗中的人物类型。一般叙事文学都有意旨、视角、结构、人物诸要素，叙事诗之所以不同于一般叙事性文学如小说，关键在其文体样式——诗体，于是第四章“诗体”，考察了中国古代叙事诗体现在诗歌这一文本样式上的叙事特点及其历史发展，并重点发掘有别于其

^① 高亨：《周易大传今注》，329、430页，齐鲁书社，1979。

他叙事文学的“意象叙事”技巧和用典的叙事意义。

以上是本书的理论框架,这一框架可用“横断纵贯”四字来概括。我们可以这样来类比:将一根树干从中间锯断后,横断面上便会显露出清晰的年轮;同时,每一个年轮又都纵贯树干的本末二端。我们对叙事诗诸要素的提取如同横断树干,意旨、视角与结构、人物、诗体便如同一个个年轮,每一个要素在两千多年的历史发展过程中都有其自身的变化,正如同每一个年轮纵贯整个树干一样纵贯于整个中国古代。这样,我们便将古代叙事诗的艺术要素置于突出地位,同时将诸要素各自的变化历史寓于其中,从而完成了“寓历史于艺术”的框架设想。这一框架的得失如何,主要取决于它能否将中国古代叙事诗的艺术研究推进一步。本书是否做到了这一点,要等待着读者读完全书后再来评判。

最后,我们有必要说明一下“中国古代”在本书中的历史期限问题。

作为中国历史学的分期概念,古代一般指 1840 年鸦片战争以前的历史时期。历史学的分期对文学史的分期自然有着重要的参照作用,原因很简单:通常的文学史也是一种“史”。但是,“历史上的文学”首重“文学”,文学才是规定文学史分期的最终根据。

有鉴于此,文学史分期的最终根据也只能从文学自身去找。我们找到的根据是文体,即一定的话语秩序所形成的文本体式,具体表现为作品的语言秩序、语言体式。^① 我们粗略回顾一下迄今为止的中国诗歌史便会清楚地看到,中国诗歌的诗体只有一次根本性的变革,那就是“五四”新文化运动中产生的“新诗”——一种改文言为白话、运用自由体取代严整格律的诗歌,胡风称之为“截然异质的突起的飞跃”^②。在此

^① 该定义参考了童庆炳著《文体与文体的创造》一书中的界定,1 页,云南人民出版社,1994。

^② 胡风:《论民族形式问题》,转引自《新诗鉴赏辞典·序言》,1 页,上海辞书出版社,1991。

之前,黄遵宪和梁启超曾大力倡导过“诗界革命”,探讨过诗与口语的关系、诗体解放等问题,并在创作实践中取得了一定的成就。但是,他们并没有完成这次革命,关键问题在于他们保留了“古人之风格”,如梁启超《夏威夷游记》中所说:

欲为诗界之哥伦布、玛赛郎,不可不备三长:第一要新意境,第二要新语句,而又须以古人之风格入之,然后成其为诗。……若三者具备,则可以为二十世纪支那之诗王矣!①

“新意境”主要是指当时中国人所能理解的欧洲的自然科学、物质文明,“新语句”主要指新名词、新概念,而“古人之风格”则指古典的诗词格律。我们常用“旧瓶装新酒”来概括“诗界革命”的理论,这也未尝不可;但是“旧瓶装新酒”这个比喻实际隐含了今人这样一个理论预设:作品的内容和形式就好像酒与装酒的瓶子可以一分为二,而事实上既没有无内容的形式,也没有无形式的内容。梁启超的失误也正在这里。只有在国人透过自然科学和物质文明,看到欧洲的科学、民主等文化精神时,“新意境”才真正成为一种新理想,“新语句”也才有了真正的精神内涵,从而“古人之风格”这强大的历史惯性才被止住,诗人们才有意识地打破旧诗词最顽固的语言形式桎梏。胡适宣告:“若想有一种新内容和新精神,不能不打破那些束缚精神的枷锁镣铐。”他主张,诗要“合乎语言的自然”,“话怎么说,诗就怎么写”。他把这种“诗探索”叫作“尝试”,并概括为“诗体的大解放”。② 从而,中国诗歌史上有了《尝试集》这块巨大的里程碑,中国诗歌以此分为“旧”与“新”。

西方近代史上科学、民主、自由、平等这样的文化精神,并不出现在中国历史学分期上的中国“近代”,若依据文化精神来分期,那只能叫作“古代”;诗体的质变发生在西方近代精神

① 梁启超:《饮冰室专集》二十二,转引自黄保真等著:《中国文学理论史》(五),162页,北京出版社,1987。

② 胡适:《谈新诗》,转引自《新诗鉴赏辞典·序言》,3页,上海辞书出版社,1991。