

復古觀念對文類演進的影響

惠 鳴*

摘 要

文類的演進是在各個時代的中心文類和邊緣文類的對話中完成的。在復古觀念守護下，詩、文作為中國政教文學的中心文類久盛不衰，而賦、詞、小說、戲曲等新興文類因不符合宗法倫理意識形態所要求的審美標準而屢遭排斥，長期處於邊緣文類的地位。復古觀念大大延緩了古典文學向新的審美形態開拓的進程，遲滯了邊緣文類的成熟和發展。

關鍵詞：復古觀念、文類演進、中心文類、邊緣文類、對話

* 中國人民大學中文系博士生

王國維在《宋元戲曲考》序言中說：「凡一代有一代之文學：楚之騷、漢之賦、六代之駢語、唐之詩、宋之詞、元之曲，皆所謂一代之文學，而後世莫能繼焉者也。」從文學史的角度看，這些文類都在當時達到了各自的藝術成就的高峰，如群峰比肩。但從文學內部的文類間權力關係的歷史演進來看，它們之間的地位卻並不平等。面對文學發展中新興文類與傳統文類間的張力，古人當時總是習慣於採用復古的策略。受其影響，詩、文作為中國政教文學的中心文類久盛不衰，而騷、賦、詞、小說、戲曲等後起文類因不符合復古觀念要求的宗法倫理的審美標準而屢遭詬病，並長期處於邊緣文類的地位。中心文類與後起的邊緣文類之間圍繞文學審美意識形態的「復」與「變」的交鋒互動構成了中國文學演進的基本態勢。

壹、詩、文作為中心文類的基本格局

從外觀上看，文學演進的最顯著處莫過於文類的演進了，而文類的演化與遞變又是在各個時代的中心文類和邊緣文類的對話中完成的。這裏所謂中心文類，是指某一時期中那些文體已獲獨立，具有被主流意識形態接受或倡導的相對穩定的審美要素系統，並在創作上佔據主流地位的文類。相對於中心文類，邊緣文類則是指某一時期那些文體尚未獨立，審美要素系統尚未定型，或文體審美觀念雖然相對成熟但卻不被主流意識形態所認可的文類，以及那些創作上已經式微的文類。

從中國文學的演進歷程來看，源遠流長而又並駕齊驅的詩、文無疑是文學傳統中的中心文類。此處的詩，並非指文學史上某種獨立的詩體，而是指肇自《詩經》，下迄唐宋明清的各類古體、律、絕體的這樣一種詩的歷史流傳物；而文則指始於《尚書》、《春秋》、《左傳》、先秦諸子，下及唐宋明清的種種駢文、散體文的這樣一種文的歷史流傳物。詩、文的中心文類地位源於尊經。《禮記·經解》中關於《詩》教使人「溫柔敦厚而不愚」以及《春秋》教使人「屬詞比事而不亂」的思想奠定了詩、文在中國政教文學中的並尊地位。由此出發，對詩的要求是「感天地，動鬼神」、「經夫婦、成孝敬、厚人倫，美教化」。¹而對文的要求則逐漸集中於傳達聖人的「恒久之至道，不刊之鴻教」。²傳統文論中所謂「主文而譎諫」、「文以載道」、「文以明道」的種種主張，不過是這種要求的換個說法而已。詩、文要承擔如此神聖的使命，就必須建立一套與之相適應的「話語」，詩因而被要求「發乎情，止乎禮義」，「哀而不傷，樂而不淫」，文則被要求「情深而不詭」、「風清而不雜」、「事信而不誕」、「義貞而不回」、「體約而不蕪」、「文麗而不淫」。

¹ 《詩大序》。(清)阮元校刻《十三經注疏》本，北京，中華書局，1980。

² (梁)劉勰，《文心雕龍·宗經》。台北，台灣商務印書館影印《四庫全書》本，1983。

³詩、文的這些美學特徵，既是確立自身中心文類地位的依據，又是詩、文與其他邊緣文類對話的「話語」特權。

樹立詩、文的中心文類地位的「話語」模式是在特定條件下產生的，其根據則是封建宗法等級倫理的意識形態。孔子對《詩三百》「思無邪」的斷語，奠定了傳統政教文學觀念以儒家宗法倫理情感作為對詩、文的基本美學要求的根基。清人黃宗羲說：「蓋有一時之性情，有萬古之性情。夫吳歎越唱，怨女逐臣，觸景感物，言乎其所不得不言，此一時之性情也。孔子刪之以合乎興觀群怨無邪之旨，此萬古之情也。」⁴詩、文作為中心文類，它們的審美標準是排斥個體意識以及個性情感張揚的。但藝術發展自有內在規律，隨著審美意識在藝術——實踐活動中的日益自覺與社會生活中個體意識的不斷覺醒，張揚的個性情感必然要求在中心文類的語言形式、審美觀念和新興邊緣文類中表現出來。這種趨勢發展到一定階段，中心文類的話語權力就會受到來自內部的話語顛覆力量和來自外部的邊緣文類的雙重挑戰。就中心文類的內部挑戰而言，它可以表現為社會風氣對中心文類傳統審美價值的侵消，如齊梁宮體詩的淫麗對的「思無邪」與「美刺」觀念的挑戰；可以表現為審美時尚對中心文類話語傳統的悖離，如北宋「太學體」僻澀怪誕的文風對「文章爾雅，訓詞深厚」傳統的顛覆；也可以表現為個體意識與宗法倫理意識形態的對峙，如晚明筆記、小品文中的不拘格套、獨抒性靈的個性展露對中庸品格的反動。就邊緣文類的挑戰而言，一方面，文學史上新興的邊緣文類往往起源於民間，帶有鮮明的市井俚俗特色，它們通俗率真的鄉土氣息，大膽無忌的抒情表白，濃豔直白的俚語特色，傳奇魔幻的自由想象都與中心文類力求含蓄典雅、渾樸自然的人文化追求相對立。另一方面，隨著新興邊緣文類的審美特徵與藝術風格上與時遷變、不斷發展，它們不僅會在話語風格和意識形態層面與中心文類相抗衡，而且會在創作上和接受上挑戰中心文類的地位。

所有這些都在動搖著《詩》教、《春秋》教的地位。對於抱持著堅定《詩》教信念的復古家們來說，是可忍，孰不可忍？復古家們無法忍看詩、文淪落到邊緣文類的地位，他們一次次祭起復古大旗，以摧陷清廓、橫制頽波的豪情來為詩、文找回失落的位置。雖然不同時代的復古觀念在動機、意向、目標、影響上存在著種種差異，但於維護詩、文的正統地位這點上卻並無二致。拋開復古家們奉為至尊卻又各衷其是的詩、文典範，我們將看到，從唐代古文復興、北宋詩文革新、明代前後七子復古運動到有清一代綿綿不絕的復古思潮，復古家們種種努力的旨歸大體不出於恢復與守護詩、文話語的質簡與典雅的話語品格這一範疇。也正是這種質簡與典雅的話語品格一次次成功地捍衛了詩、文作為中心文類歷久彌堅的「合法」地位，決定了中國文學史上長期以詩、文為中心文類的基本格局。然而，這只是復古觀念對文類演進的一種影響。

³ 同上。

⁴ (清)黃宗羲，《馬雪航詩序》，耕余樓本《南雷文定》四集卷一。

貳、其他文類的邊緣化

復古觀念對中國傳統文類演進最顯著的影響，是它固執地堅持詩、文所代表的「正統」審美觀念和意識形態，遲滯了邊緣文類的成熟和發展。在文學演進中，來自詩、文的審美意識形態壓力往往迫使邊緣文類修正乃至放棄作為自身審美品格的「本色」話語，轉而接受中心文類的審美「話語」。對於深受傳統政教文學觀念浸薰的文學家們，是否符合中心文類的話語要求是決定他們對邊緣文類的態度的根本標準。這在賦、詞、小說和戲曲的發展中都有體現。

賦作為一種獨特的文類，自出現以來，就與其他文類不斷滲合，在歷史上經歷了騷賦、辭賦、駢賦、律賦、文賦的種種文體演變。兩漢四百年間，賦體文學風靡天下，作家衆多，是當時最有代表性的文類。班固《兩都賦·序》中描述西漢後期賦體創作盛況時說：「故言語待從之臣，若司馬相如、虞丘壽王、東方朔、枚臯、王褒、劉向之屬，朝夕論思，日月獻納；而公卿大臣御使大夫倪寬、太常孔臧、太中大夫董仲舒、宗正劉德、太子太傅肖望之等，時時間作，或以抒下情而通諷諭，或以宣上德而盡忠孝，雍容揄揚，著於後嗣，抑亦雅頌之亞也。故孝成之世，論而錄之，蓋奏御者千有餘篇，而後漢之文章，炳焉與三代同風。」⁵鍾嶸《詩品·總序》裏也說：「自王（褒）、揚（雄）、枚（乘）、馬（司馬相如）之徒，詞賦競爽，而吟詠靡聞。從李都尉（陵）迄班婕妤（姬），將百年間，有婦人焉，一人而已；詩人之風，頓已缺失。」

從文學審美特徵而言，漢大賦無疑是漢賦的突出代表，而排鋪摛文或可視為漢大賦最為突出的藝術標誌。但終兩漢之世，賦體這一藝術標誌始終身處「詩」、「騷」以來諷諫傳統以及美刺觀念的陰影之下。班固曾言：「相如雖多虛詞濫說，然要其歸，引之於節儉，此於《詩》之風諫何異？揚雄以為靡麗之賦，勸百而諷一，猶騁鄭衛之聲音，曲終而奏雅，不已戲乎？」⁶賦家意在諷諫，但排鋪摛文的苦心以及正言反出的無奈卻可能產生完全相反的結果。揚雄對大賦欲「諷」卻「勸」的效果分析正體現出賦家的自覺擔憂。⁷在經學思想的影響下，自漢代以來，對賦體的批評就持續不斷。班固對屈原「揚才露已」、「多稱昆侖冥婚宓妃虛無之語」⁸的責難，揚雄「辭人之賦麗以淫」⁹的指斥，王充對司馬相如、揚雄之流「文麗而務巨，言眇趨深」、「無益於彌為崇實之化」¹⁰的詰難，王符對賦頌之

⁵（漢）班固，《兩都賦序》，見《班蘭台集校注》，（清）張溥輯，白靜生注，1頁，鄭州，中州古籍出版社，1991。

⁶（漢）班固，《漢書·司馬相如傳·贊》。

⁷參閱（漢）班固，《漢書·揚雄傳》。

⁸（漢）班固，《離騷序》，見《四部叢刊》影印明翻宋本《楚辭》卷一。

⁹（漢）揚雄，《吾子》，見《法言注》卷第二，韓敬注，27頁，北京，中華書局，1992。

¹⁰（漢）王充，《定賢篇》，見《論衡》，262頁，上海，上海古籍出版社，1990。

徒「苟爲饒辯屈蹇之辭，競陳誣罔無然之事，以索見怪於世」¹¹的不屑，劉勰對漢大賦「繁華損枝，膏腴害骨，無貴風規，莫益勸戒」¹²的總結，都體現了正統文學家對詩、文話語權力的自覺捍衛。可以說，在兩漢的大多數時段中，賦體文學風頭健盛，從創作與接受的角度而言，都堪稱當時的中心文類。但在兩漢強大的經學傳統壓力下，賦體文學並未取得對其他文類支配性的話語權力。相反，在經學思想絕對統治下，賦體文學始終處在鋪排文采與諷諭規諫的兩難選擇之中，中心文類的話語權力依然屬於先秦以來就已形成的詩、文傳統。

在詩、文中心文類立場的支配下，對賦體文學的傲慢與偏見一直傳承到清代。清人程廷祚論騷賦之別時說「且騷之近於詩者，能具惻隱，含風諭。故觀其述讒邪之言，則庸主爲之動色；敘流離之苦，則悼夫爲之改容；傷公正之陵遲，則義士莫不於邑。至於賦家，則專於侈麗閎衍之詞，不必裁以正道，有助於淫靡之思，無益於勸戒之旨，以其所以短也。」¹³

詞起源於民間，是隨著唐五代以來流行於宦家酒宴和青樓歌肆之中的燕樂的興盛而流行的合樂歌詞，本以通俗抒情爲特徵。經過詞人們長期創作實踐，詞作爲一種新興文類已在藝術上取得了高度成就，但卻不爲正統的文學觀念認可，被認爲是「浪謔遊戲之作」，只配做「詩之餘」。北宋文人錢惟演自述：「平生惟好讀書，坐則讀經史，臥則讀小說，上廁則閱小詞，蓋未傾刻釋卷也。」¹⁴詞的地位如此，詞人的處境也可堪相憐。著名詞人柳永的遭際即爲例證：「雖然他的詞爲廣大市民所喜愛，流傳很廣，影響也很大，可是當時從皇帝、宰相到一般文人學士都以爲他是『多遊狎邪』的浪子，輕視他『無行』，鄙視他的詞俚俗。宋仁宗申斥過他『浮豔虛華』，不取他爲進士；晏殊曾責備他作『綵線慵拈伴伊坐』一類的情詞；張先曾譏誚他的早行詞『語意顛倒』；蘇軾曾責怪秦觀沾染柳詞作風；李清照曾笑他『語詞塵下』；此外，如王灼、黃升、沈伯時等無不詆毀他的詞俚俗，王灼甚至說他是『野狐涎之毒』」。¹⁵「奉旨填詞柳三變」道出的正是這位職業詞人的無限悲酸。

從詞在宋代發展的軌跡看，由俗趨雅是其基本定式。蘇軾不滿柳詞的俚俗淺豔，他「以詩入詞」的作法固然引來了不少不「協音律」的之類的指責，但卻將詩、文言志傳統引入歷來被正統文人視爲「小技」、「末道」、「豔科」的詞中，是開拓之舉。這無疑是詩、文中心文類對詞的一種「雅化」。蘇軾之後，北宋周邦

¹¹ (漢)王符，《務本》，見《潛夫論箋校》卷一，(清)汪繼培箋，彭鐸校正，19頁，北京，中華書局，1985。

¹² (梁)劉勰，《文心雕龍·詮賦》。

¹³ (清)程廷祚，《騷賦論下》，見《中國歷代文論選》第一冊，郭紹虞主編，147頁，上海，上海古籍出版社，1979。

¹⁴ (宋)歐陽修，《歸田錄》卷二，見《歐陽修文集》第五冊，李逸安校點，1931頁，北京，中華書局，2001。

¹⁵ 唐圭璋《柳永事迹新證》(原文有注釋)，見《詞學論叢》，五九九頁，上海，上海古籍出版社，1986。

彥等大晟詞人，在創作上明確以去俗求雅為指向。周邦彥作詞，不僅注重制腔造譜，播諸管弦，還講究文字聲律的清濁輕重，力求和諧於口舌。《四庫全書》編者為南宋方千里《和清真詞》所作提要說：「邦彥妙解聲律，為詞家之冠。所制諸調，不獨音之平仄宜遵，即仄字中上、去、入三音，亦不容相混。所謂分判節度，深契微芒。」¹⁶大晟詞人万俟詠曾自刪詞集，以正其「雅」¹⁷。南宋一代，詞壇雖有東坡遺韻，辛詞強音，但詞作尚雅，蔚成風氣，這從時人詞集取名中可見一斑。¹⁸施蟄存先生曾指出：「詞既以雅為最高標準，於是周邦彥就成為雅詞的典範作家。《樂府指迷》、《詞源》、《詞旨》諸書，一致地以『清空雅正』為詞的標準風格。夢窗、草窗、梅溪、碧山、玉田諸詞家，皆力避俚俗，務求典雅。」¹⁹南宋詞人中，姜夔、吳文英是致力「雅詞」的突出代表。姜夔的詞歷來被公認重音律，崇典雅，情深韻勝，褪盡鉛華。吳文英的詞烹練精綻，密麗幽邃，奇思壯彩，令人雕繡滿眼。南宋張炎的《詞源》力倡雅正與清空，是周邦彥、姜夔一派詞學的重要總結。²⁰就詞而言，愈是「雅正」，則取詞愈嚴；愈是「清空」則取徑愈窄。在一味求雅正、崇尚清空的背景下，詞的境界難免愈進愈狹，其最終衰落不可避免。清代「常州詞派」首領張惠言在其《詞選·序》中主張詞和詩一樣，要講求比興、要有寄託，「要其至者，莫不惻隱盱愉，感物而發，觸類條鬯，各有所歸，非苟為雕琢曼辭而已」，²¹他認為宋亡以後「四百餘年」的詞家，都是「安蔽乖方，迷不知門戶者也」。這些看法固然與其經學家的身份有莫大關係，但宋詞一味求雅的弊端，亦可從中得到反證。從宋至清，詞的豔俗本色既不能為詩、文中心文類所見容，一味求雅的努力又導致境界局促、失卻生機，倒是詩、文本身比興寄託的傳統不時對詞進行著滲透。這就是詩、文中心文類話語權力對於詞的影響。

小說作為一種文類，自唐人有意創作傳奇就已取得文體獨立地位，經過宋代話本的發展，至元代已開始興盛，在到明清時代，小說從形態和審美情趣上已日趨成熟，不光產生了「三言」「二拍」，「四大小說」這樣的不朽之作，而且對自身的藝術特徵也有了深刻的認識。明代綠天館主人對此有一段妙論：「試令說話人當場描寫，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲決脰，再欲捐金；怯者勇，淫者貞，薄者敦，頑鈍者汗下。雖小誦《孝經》《論語》其

¹⁶ 見《影印文淵閣四庫全書》集部詞曲類，第一四八七冊，431頁，臺灣商務印書館。

¹⁷ 王灼《碧雞漫志》卷二雲：「雅言（万俟詠）初自集分兩體，曰雅詞，曰側豔，目之曰勝萱麗藻。後召試入官，以側豔體無賴太甚，削去之。」見《詞話叢編》第一冊，唐圭璋編，北京，中華書局，1986。

¹⁸ 如《樂府雅詞》（曾慥）、《複雅歌詞》（綢陽居士）、《介庵雅詞》（趙彥端）、《書舟雅詞》（程正伯）、《壺山雅詞》（宋謙父）、《紫薇雅詞》（張孝祥）、《典雅詞》（佚名）等。

¹⁹ 施蟄存《雅詞》，見《詞學名詞釋義》，4頁，北京，中華書局，1988。

²⁰ 參閱（宋）張炎，《詞源》卷下《清空》等，見唐圭璋編《詞話叢編》，北京，中華書局，1986。

²¹ （清）張惠言，《詞選·序》，同上，617頁。

感人未必如是之捷且深也。」²²儘管如此，但卻小說被視為不登大雅。清末的黃人（摩西）在《小說林發刊詞》中說：「昔之於小說也，博弈視之，俳優視之，甚至鴆毒視之，妖孽視之，言不齒於縉紳，明不列於四部。私衷酷好，而閱必背人。」²³這正是明清時正統文人與小說間關係的真實寫狀。同時，來自詩文中心文類的壓力使小說在言情感人的同時也大力宣揚倫常報應、忠孝節義等內容，人們在對小說的接受中普遍也存在著求實心理。夏志清先生說：「《三言》中沒有一個故事的重要人物沒有來歷，作者還特地要交代清楚他們是何時何地人，以保證其故事的歷史真實性」，「他們對虛構的故事不信任表明，他們相信故事和小說不能僅僅作為藝術品而存在：不論怎樣加上寓言的偽裝，它們都只有作為真事才能證明自己的價值。它們得負像史書一樣教化民衆的責任。」²⁴「真事」和「教化民衆」正體現了明清人最常用的「補史」和「道德」兩種小說接受觀念的要旨。明清小說接受上的「補史」觀念的淵源可上溯到漢代。班固對「小說家」的看法中已流露出對「小說」的「補史」之用的認識。²⁵成書於西晉的《西京雜記》收錄西漢流傳的逸聞傳說、掌故瑣事，編輯者葛洪在跋文中明確聲稱其目的是「以裨《漢書》之闕」。唐代史學家劉知幾更將小說看作史乘的分支，認為，「偏記小說，自成一家。而能與正史參行，其所由來尚矣」。²⁶明清人置班、劉之「小說」觀念及《西京雜記》與明清白話通俗小說的形態差異於不顧，幾乎將求實的「補史」觀念看作小說存在的依據。明代笑花主人在《古今奇觀·序》中把極摹市井人情世故之態，備寫閭巷悲歡離合之事的小說稱作「正史之餘」。²⁷綠天館主人則在《古今小說·序》中說：「史統散而小說興」。²⁸明人胡應麟說：「小說，子書流也。然談說理道或近於經，又類註疏者；紀述事迹或通于史，又類志傳者。」²⁹在這種觀念主導下，他認為《柳毅傳》這樣的傳奇「極鄙誕不根，文士亟當唾去」。³⁰清代蔡元放從「通俗補史」的原則出發，要求小說內容「件件都從經史中來」，「有一件，說一件，有一句說一句」，並認為：「子弟讀了（東周列國志），

²²（明）綠天館主人，《古今小說序》，見《全像古今小說》卷一，福州，福建人民出版社，1980。

²³摩西（黃人）主編，《小說林》第一期，光緒三十三年（1907）六月再版。

²⁴（美）夏志清，《中國古典小說史論》導論，胡益民等譯，14頁，南昌，江西人民出版社，2001。

²⁵《漢書·藝文志》說：「小說家者流蓋出於裨官，街談巷語，道聽途說之所造也。孔子曰：『雖小道，必有可觀者，致遠恐泥』。是以君子弗為也，然亦弗滅也。閭裏小知者之所及，亦使輟而不忘，如或一言可采，此亦芻蕘狂夫之議也。」並將「或托古人，或記古事，托人者似子而淺薄，記事者近史而悠謬」一類的著作歸入「小說家流」。

²⁶（唐）劉知幾，《史通》卷十《雜述》，見《史通新校注》，趙呂甫校注，580頁，重慶，重慶出版社，1990。

²⁷笑花主人，《古今奇觀序》，見墨憨齋批點，同治六年新刻繡像本。

²⁸《全像古今小說》卷一，福州，福建人民出版社，1980。

²⁹（明）胡應麟，《九流緒論下》，見《少室山房筆叢》，283頁，上海，上海書店出版社，2001。

³⁰（明）胡應麟，《二酉綴遺中》，同上，370頁。

便如將一部《春秋》、《左傳》、《國語》、《國策》都讀熟了，豈非快事！」³¹《四庫全書》編纂主持者紀昀沿襲班固以來的「補史」觀念，把「小說」分為敘述雜事、記錄異聞、輟輯瑣語三類。他在編錄「小說家類」時，一個基本的態度就是「甄錄其近雅馴者以廣見聞，惟猥鄙荒誕徒亂耳目者則黜不載焉」，³²其原則仍為「實錄」。³³明清人如此看重小說的「補史」功能，其目的只有一個，那便是讓小說承當起「言志」的詩，「載道」的文及「通鑒」的史為人們在日常生活中心所起的價值範導作用。³⁴這一點，在風行明清的另一種立足于「道德」教化的小說接受模式中體現尤為突出。明代「無礙居士」在《警世通言序》申明小說具有「說孝而孝，說忠而忠，說節義而節義」³⁵的功用，《警世通言》一篇小說的「入話」則說：「語必通俗方遠傳，語必關風始動人」，³⁶簡潔明快地道出了「道德」批評模式的全部旨趣。「道德」批評的觀念如此深厚，以致以思想激進而名的李贄在點評小說時也離不開這一思維模式。李贄明確表示，自己點評《水滸傳》的全部目的，在於給「有國者」、「賢宰相」、「兵部」、「督府」們指出一條扭轉當時社會「小德投大德，小賢役大賢」的不合理秩序的道路。³⁷「補史」和「道德」的小說接受觀念固然為古典小說中寫實品格的樹立做出了貢獻，但它們共同的反「造作」、「添造」特色卻使小說發展悖離了早期的「傳奇」色彩，向史退化，成為道德宣教的工具，更有不少小說因道德教化的關係屢屢遭禁。這些無疑都是中國古典小說文類演進的特色。晚清維新人士在「小說界革命」的口號下，發出了以革新小說來革新國民精神的吶喊：「欲新一國之民，不可不先新一國之小說。故欲新道德，必新小說；欲新宗教，必新小說；欲新政治，必新小說；欲新風俗，必新小說；欲新學藝，必新小說；乃欲新人心，欲新人格，必新小說。何以故？小說有不可思議之力支配人道故。」³⁸雖然維新派對小說「新民」的期望值未免

³¹ (清) 蔡元放，《東周列國全志讀法》，見馮夢龍《東周列國志》，石家莊，河北人民出版社，1994。

³² (清) 紀昀，《四庫全書總目》子部卷一百四十小說家類，見影印《文淵閣四庫全書》第三冊，台北，臺灣商務印書館，1983。

³³ 石昌渝先生指出，「不管是歸在子部還是歸在史部，傳統目錄學所指的『小說』都不許內容有虛構，叢殘小語也好，芻蕘狂夫之議也好，必須是實錄。自唐至清，歷代目錄學家對小說的概念都作過自己的解釋，『小說』的概念的確隨著文化的發展而發展，但實錄這一條，他們始終是堅持不變的。」石昌渝《『小說』界說》，原載《文學遺產》，1994，第1期，86頁，南京，江蘇古籍出版社。

³⁴ 梁道禮先生認為，「十分重視小說的通俗，盡力府就下層百姓的文化水準，是『補史』小說批評模式的一個引人注目的特點。這個特點由於有傳統詩文固執的復古追求的反襯面顯得愈加突出。」參閱梁道禮《古代文論的現代闡釋》，196頁，西安，陝西師範大學出版社，1997。

³⁵ 見(明)馮夢龍《警世通言》，上海，上海古籍出版社，1987。

³⁶ 《范鰵兒雙鏡重圓》，同上，卷十二。

³⁷ (明)李贄，《忠義水滸傳序》，見《李贄文集》第一卷《焚書》卷三，張建業主編，102頁，北京，社會科學出版社，2000。

³⁸ 梁啟超《論小說與群治之關係》，見《飲冰室文集點校》第二集，梁啟超著，吳松等人點校，758頁，昆明，雲南教育出版社，2001。

過高，但其與封建正統文學的小說觀念徹底決裂的決心正反映出他們的深惡痛絕。

戲曲的命運並不比小說好。元雜劇本以俚俗為本色，但最後走入宮廷，一味迎合風雅，歸於消亡。在元雜劇興起的同時，統治者曾頒佈了一系列有針對的禁令，儘管此後禁令由嚴厲趨向寬鬆，但戲曲始終是被當作有可能產生有害作用而須加防範的娛樂活動看待的。明洪武三年，詔天下立學，明經取士，明確將出身倡優之家者排除于科考生員之外。³⁹明初的親王朱權熱衷於雜劇，但也只將其視為一項娛樂，認為雜劇之作是「良家之子，有通於音律者，又生當太平之盛，樂雍熙之治，欲返古感今，以飾太平。」⁴⁰文人也把戲曲看作「小技末道」。明人何良俊說：「祖宗開國，尊崇儒術。士大夫恥留心曲詞。雜劇與舊戲文本皆不傳，世人不得盡見。」⁴¹即便到了「臨川四夢」享譽天下的時候，還有人對湯顯祖表示惋惜：「張新建相國償語湯臨川曰：『以君之辯才，推塵而臯比，何渠出濂洛關閩下？而逗漏於碧簫紅牙隊間，將無為青青子衿所笑！』」⁴²雖然戲曲受到如此歧視，但其自身「感人也速」的特點卻使它和小說一樣，被迫擔起成俗化教的作用。清代梁清遠《雕丘雜錄》載：「洪武初年，親王之國，必以詞曲一千七百本賜之。或亦教導不及，欲以聲音感人，且俚俗之言易入乎？」⁴³洪武三十年律令規定：「幾樂人搬做雜劇戲文，不許妝粉扮歷代帝王後妃，忠臣烈士，先聖先賢神像，違者杖一百；官民之家，容令妝扮者與同罪。其神仙道扮，及義夫節婦、孝子順孫，勸人為善者，不在禁限。」⁴⁴朱元璋曾對以「不關風化體，縱好也徒然」為創作原則的《琵琶記》大加讚賞：「《五經》、《四書》在民間譬諸五穀，不可無；此傳乃珍饈之屬，俎豆之間亦不可少也」。⁴⁵在這種情況下，明清雖有像《西廂記》、《牡丹亭》等不少為至情至真而發的作品，但主流卻附比風化，出現《五倫全備記》、《香囊記》這樣毫無趣味的道學說教戲也並不足怪了。探討戲曲的發展，一個不能回避的問題便是關於「本色」的爭論。這場貫穿明清，幾乎所有知名劇作家與劇論家都捲入其中的關於曲詞風格的討論衝擊了籠罩劇壇的濃烈的八股時文氣息，力圖使戲曲語言向舞臺性和通俗性靠攏，但最終卻在對非「雅」亦非「俗」的「俊語」的追求中走上了文人化方向。這一點，只要看到明清人對本色

³⁹ (清)佚名，《松下雜抄》下「臥碑」，見《涵芬樓秘笈》第三集。

⁴⁰ (明)朱權《太和正音譜·雜劇十二種》。

⁴¹ (明)何良俊，(明)徐複祚著，《明何元朗徐陽初曲論》，見《古學彙刊》卷十二，(清)鄧實輯。

⁴² (明)陳繼儒，《批點〈牡丹亭·題詞〉》，轉引自《中國文學批評通史》五(明代卷)王運熙，顧易生主編，738頁，上海，上海古籍出版社，1996。

⁴³ (清)梁清遠，《雕丘雜錄》卷十五，見《四庫全書存目叢書》子部一一三，濟南，齊魯書社，1995。

⁴⁴ 《大明律講解》卷二十六《刑律雜犯》，據《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，王利器輯錄，11頁，上海，上海古籍出版社，1981。

⁴⁵ (明)何良俊(明)徐複祚著《明何元朗徐陽初曲論》，見《古學彙刊》卷十二，(清)鄧實輯。

的討論無一不從文人劇作中尋求規範就足以明瞭：明清人對本色的討論南戲取《琵琶記》、雜劇標《西廂記》，皆為文人氣質濃鬱的作品，而對真正的民間草根戲作，卻鄙薄視之。⁴⁶

從比附教化到文人化品格的追求，中心文類巧妙地將自己的意識形態追求轉嫁給一種本是要體現新的審美追求的藝術形式，當帝王將相才子佳人成為舞臺的主角時，當忠孝節義化風成俗成為戲曲的唯一使命時，中國古典戲曲實質上已淪為一種最為行之有效的愚民工具。事實上，元明以來，戲曲已是目不識丁的黎民百姓接受倫理教化最的直接途徑之一。晚清維新派一味寄厚望於「新小說」去「新一國之民」，而對更為效果更顯見的「新戲曲」的重要性視而不見，就顯得實在不夠高明了。

參、文類審美觀念之檢討

從最初的「詩言志」至清代，古典政教詩學的審美觀念歷經了「吟詠性情」（《詩·大序》），「詩緣情而綺靡」（陸機），「幹之以風以力，潤之以丹青，使味之者無極，聞之者動心」（鍾嶸），「詩有三境」（王昌齡），「獨抒性靈，不拘格套」（袁宏道），「興來神來，天然入妙，不可湊泊」（王士禛）等不同認識過程，其演化軌迹正是通向「詩情飽滿」的審美自覺之途。但是由於被復古家們竭力守護的政教文學觀念始終佔據著詩學話語的中心地位，詩學觀念的審美自覺只有作為道德價值的補充才能取得主流觀念的認可，這樣，詩學觀念的最終定位自然只能是正統詩教與審美自覺兩種觀念妥協的產物。清代詩學堪當古典詩學理論的總結，其代表性觀念，如情景說（王夫之）、格調說（沈德潛）、神韻說（王士禛）和肌理說（翁方綱）等，所追求的淡泊中和、清遠幽深、心物融一、主「理」重「法」的詩境的本質上乃是封建文士所向往的心性寧靜的文人情懷。這種優雅情懷的背後是代表正統文化的儒家審美教化觀念與代表個性解放的新興世俗化個人情感的「雅」「俗」對峙，是中心文類以自己固執的審美態度、審美標準以「雅」壓「俗」、以「雅」化「俗」，對邊緣文類中個性解放精神和平民文藝觀念進行壓抑和匡裁的話語霸權。晚明浪漫思潮中出現的李贄「童心說」對個性情感的追求在清代的一度銷聲匿迹、公安三袁「性靈說」主「露」尚「俗」的凌銳之氣在清代繼承者那裏的退化、清代的文化高壓都體現了傳統的中心文類審美意識形態的自閉與保守。

清季以來，隨著西方文化新質對傳統文化視域的浸漸，傳統文類的審美觀念產生了劇烈的變革要求，但由於中心文類的審美觀念依然保持著強大的自閉力量，導致文體變革的嘗試表現出鼠首兩端的格局：既要追求古人之技法、格調與神韻，又要表現對時代精神的關注。然而這種類似「闡舊邦」與「輔新命」之間

⁴⁶參閱陸偉，譚帆著《中國古典戲曲理論史》第三章第四節，北京，中國社會科學出版社，1993。

的調和是可能的嗎？我們只要看看各種文類努力通變的結果就不難得出結論。晚清詩歌中本善於抒情的「宋詩派」、「南社派」以及詞中的「常州詞派」，力圖用傳統的話語系統和表現技巧來表現外來文明衝擊之下危機四起的時代生活，但其原有的表現手法與語言模式已無法準確表達出復雜而新鮮的時代感受，最終只有步入衰亡。「詩界革命派」欲「以舊風格含新意境」，將大量新事物、新名詞、新思想納入詩句，但由於不能打破五、七言句式，終於未能開一代新風。文中的「桐城派」散文，戲曲中的「北劇派」、「傳奇劇派」，其沒落也是同樣的原因。

二十世紀文論中，俄國形式主義曾深入研究文類交叉滲透現象，尤其強調通俗文類對高雅文類的衝擊、滲透與取代。托馬舍夫斯基認為，通俗文藝衝擊高雅文藝產生兩種結果：一是高雅體裁完全消失，如頌詩消失於十八世紀，史詩消失於十九世紀；二是低俗體裁向高雅體裁滲透，促成了自身體裁的規範。⁴⁷中國文學演進中，各種文類圍繞「俗」與「雅」、「情」與「理」的交鋒正體現了邊緣文類對中心文類高雅的話語格調與審美趣味的反復衝擊以及中心文類對邊緣文類的文體規範化的影響。雖然新興的小說、戲曲等邊緣文類對傳統中心文類詩、文的衝擊一再因復古觀念的壓制而受阻，但在個性解放和民間世俗文化興起的歷史趨勢面前，尤其是在異質文明猛烈對撞和社會精神急劇轉型的清末，這種壓制只會導致邊更為劇烈的反彈。因而，我們看到，在傳統中心文類力圖保持自身話語風格與審美形態的努力走向失敗的同時，一些開拓性的文體創新紛紛拋棄中心文類傳統的審美規範與話語要求，為傳統文類間權力格局的革命性顛覆進行著切實準備。晚清興起的「新文體派」散文，以其語言之自由不拘、情感之放縱不檢、語體之明朗活潑，⁴⁸徹底與傳統的文的語言風格與審美形態決裂，最終過渡為五四白話散文文體。此外，「鴛鴦蝴蝶派」小說對近代西方小說觀念和表現技巧的借鑒與初步運用，「譴責小說派」對白話的廣泛運用，「文明戲派」對西洋近代話劇在形式與內容上的移植等，都為五四新文體的創造準備了條件。

在中西文化的急劇磨撞中，傳統的中心文類與文學觀念最終遭到強烈的質疑與顛覆。王國維在《人間詞話》中說：「境非獨謂景物也，喜怒哀樂亦人心中之境界，故能寫真景物，有真感情者，謂之有境界，否則謂之無境界。」王國維以「境界」說修訂意境說，其意旨正在使表現喜怒哀樂的「真感情」成為詩歌藝術情感的主體。五四前夕(1917年)，陳獨秀明確提出以「三大主義」對傳統政教文學進行「革命」：「曰推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；曰推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；曰推倒迂晦的艱澀

⁴⁷ 參閱托馬舍夫斯基《主題·文學體裁》，見《俄國形式主義文論選》，(俄)維克托·什克洛夫斯基等著，方珊等譯，北京，三聯書店，1989年版。

⁴⁸ 「新文體」的重要代表人物梁啟超評價自己的「新文體」說：「務為平易暢達，時雜以俚語韻語及外國語法，縱筆所至不檢束，學者競效之，號新文體。老輩則痛恨，詆為野狐。然其文條理明晰，筆鋒常帶感情，對於讀者，別有一種魅力焉。」見梁啟超《清代學術概論》，77頁，北京，東方出版社，1996。

的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。」⁴⁹陳獨秀更以歐洲十九世紀資產階級文學為楷模，要求新文學能「赤裸裸的抒情寫世」。只有實現了這一點，文學才算獲得了真正的解放。中國文學演進中的「復」、「變」交響曲最終在「五四」新文化運動的高歌聲中劃上了休止符，為復古家們所竭力維護的古典詩、文及其審美標準隨著文言文從歷史舞臺上的退出最終滑落到邊緣文類的位置，日趨衰微。在歐風美雨的洗禮中，以新小說、新戲曲為代表的邊緣文類終於堂而皇之地進入中心文類的地位，與新散文、新體詩一起成為二十世紀中國文學的主流。

⁴⁹ 陳獨秀，《文學革命論》，見《新青年》第二卷第六號，上海，亞東圖書館，求益書社印行，民國六年。

Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences
pp. 111-123, No.8, May 2004
College of Humanities and Social Sciences
Feng Chia University

The Influence of Retrieving Ancient Classics on the Evolution of Traditional Chinese Literary Genres

*Ming Hui**

Abstract

The evolution of literary genres is a historical dialogue between mainstream genres and marginal genres. Influenced by the revival of ancient classics, the composition of the mainstream genres of traditional Chinese literature—poetry and prose—experienced a long-time prosperity, while the subsequently rising genres such as Fu, Ci, novel and ancient Chinese drama were criticized continuously for having not met the paradigm standard of mainstream genres and were kept to the status of marginal genres. The revival of ancient classics prolonged the process of the advance of traditional Chinese literature to new paradigms by cumbering the maturity of marginal genres.

Keywords: revival of ancient classics, evolution of literary genres, mainstream genre, marginal genre, dialogue

* PhD student, Department of Chinese Literature, China Remin University