

文體意識與文學史體例

葉 崗*

關鍵詞：文學史體例 文體 體裁 語體 風格

一

綜合型通史式中國文學史的撰述體例一直是個在理論上歧見紛陳而在實踐上卻殊途同歸的問題。這種源於同一對象的悖反現象表明了撰述文學史的艱難。

作為文藝學的範疇之一，文學史是一門研究和考察文學發展歷史的科學。析而言之，其基本任務在於按照一定的文學觀念為歷史上歸屬於不同文體的文學作品重作時空定位，並且總結文學沿革嬗替的發展規律，在具體撰述之時，選擇什麼樣的體例，就暗含著相應的文學史觀。

中國文學史著作肇始於清代末年，若能進一步確證一九〇四年林傳甲撰述的《中國文學史》講義是這一領域的開山之作^①，那麼這項科學工作的歷程已接近百年。在這世紀之年中，出版了一千一百多種中國文學史方面的著作。除

* 紹興文理學院中文系副教授。

① 邢鐵華：〈二十世紀：中國古典文學史分期疏議〉，《上海社會科學院學術季刊》1998年第3期，頁173-182。邢先生稱：「中國文學史的編作，據史料稱，第一本乃屬瞿理斯（A·Giles）的英文本《中國文學史》，是一九〇一年問世的。」

少數之外，它們大都「似乎很自然地就取用到了一個合適的敘述模式，就是依時代次第講文學，進入某一時代，則又專講其時特盛的文體，即成漢賦、唐詩、宋詞、元曲、明清小說這樣固定的套式」^②。這一概括較為客觀而明晰，反觀給今人留有不同程度印象的一些文學史代表著作，幾乎都沿用著這種體例。

在這種體例中，爭議較大的是其間所蘊含著的文學史分期觀念：以王朝之分代表文學史的分期，使文學史在分期標準上不自覺地趨同於社會史、經濟史和政治史。對於這種分期的不科學性，文學史家也不是沒有察覺，但由於大多強調創造新的分期法的不容易，而使之在半推半就中陳陳相因地沿襲至今。游國恩等先生編寫的《中國文學史》是建國後發行量最大、迄今仍然是高等院校文科專業普遍使用的教科書，它對文學史分期的看法，可大致代表文學史家們對這一問題的認識。游編文學史認為：

至於分期，目前史學界尚有爭論，有些同志雖然提出了一些新的分期辦法，實際上做起來也有困難〔……〕除未編按社會形態劃分外，其餘則基本以主要封建王朝作為分期的標誌。在我國封建社會漫長的發展中，封建王朝的更替，往往是長期階級鬥爭的自然段落，它或多或少為社會經濟和文化的發展帶來了若干新的特點，它也對文學的發展起制約作用，影響著一個時代的文學風貌。因此，儘管以主要封建王朝作為分期標誌，不是嚴格的科學劃分，但它也有助於我們掌握我國文學的發展，所以我們還是採用了這種辦法。^③（著重號為引者所加）

明知這種分期標準「不是嚴格的科學劃分」，只是因為別的分期辦法「實際上做起來也有困難」，所以還是採用了王朝分期法，其效果則是相當勉強地「也

② 戴燕：〈文學·文學史·中國文學史〉，《文學遺產》1996年第6期，頁4-15。

③ 游國恩等編：《中國文學史》（北京：人民文學出版社，1963年初版，1992年再版），〈說明〉，頁2。

有助於」把握文學史。這種兩難境地只能促發我們產生「知易行難」的浩嘆。有學者在談到游編文學史的積極作用時說：「（它的）論述具體而清晰，章節內容的份量比較均勻，結構完整，與高校教學的需要極為吻合。」^④適應高校教學的需要這一點，目前仍是游編文學史長銷不衰的重要原因，而且許多聲稱適用於師範院校、專科學校和電視大學等不同層次的文學史教材，也理直氣壯地沿襲其撰述體例。筆者既不想在以是否用來逆證游編文學史這個令人可疑的邏輯前提上來浪費筆墨，也不想對同樣大可懷疑的「高校教學的需要」這種字眼叩問一二，只想單單標明這樣一點：如果我們的高校文學史教學長期堂而皇之地給學生灌輸「文學的發展同步於朝代的更迭」這種文學史觀，那麼，許多門力圖消解這種偽文學史觀和強調文學自身規律的課程包括「文學概論」、「美學原理」、「寫作學」，甚至「馬恩文論」等等，都可一律取消。如果不作更新的文學史課程（甚至現當代文學史和外國文學史課程也存在著大同小異的以非文學標準來統構文學發展歷史的弊端）與這些課程互相矛盾地並行開設，那就只能證明我們高校文學教學的失敗和文學思想的混亂！在這世紀之初探討文學史撰述體例，不僅是對撰述文學史的百年歷程作一梳理，更是出於對殘缺的高校文學史教學的焦慮之情。

撰述體例上的王朝分期法，不始自於游編文學史，對這種分期法的不滿，不始自於針對游編文學史。倒是可以說，早在二、三十年代，接近於這門科學工作的誕生期，胡雲翼和鄭振鐸等人就討論過這個分期標準問題。對王朝分期法的疑問和不滿，幾乎貫穿於撰述文學史的百年歷程。歷時百年而破不開這一玄關，莫非王朝分期法真的就是中國文學史這一特定的撰述對象的命定的「天數」？如果在這個標準問題上還容探索的話，那麼，我們就要揭一揭下面這個

^④ 孫明君：〈追尋遙遠的理想——關於二十世紀《中國文學史》的回顧與瞻望〉，《北京大學學報》1997年第1期，頁48-56。

老問題：王朝分期法到底在哪些方面、哪種程度上違背了文學發展的規律？對此，很多論著大都語焉不詳，只強調了文學的變遷往往不依政治的變遷而變遷這個大結論，而忽視了對這結論覆蓋下的細部作深入的分析，以致很難察覺王朝分期法是如此扭曲了文學的肌質。黑格爾辯證法告訴我們，把握抽象的具體，才是解決問題的關鍵。解構王朝分期法的關鍵，不在於先行預置另外一個分期標準，而在於細究上述的結論。

首先，文學是一種審美反映。文學對社會生活作出的反映必須通過藝術家的審美感受和審美體驗這一中介，這就決定了以下兩點：第一，文學反映的內容已不再是實體屬性的社會生活，而是與作家主觀情感相適應的那一部分生活，是有著作家的價值評判並蘊含了深邃內含的藝術真實意義上的生活；第二，文學語言和文學形式作為作家審美反映的物化形態，不是由簡單地模仿社會生活的關係、結構和形態而產生發展起來的，而是無數代作家創作實踐經驗和成果的總結，總是這樣、那樣地凝結著人類豐富的藝術經驗和審美需求，是歷史形成的一種藝術規範和藝術積累，有著相對的獨立性和穩定性。綜此兩點，文學的審美反映不同於認識反映。

其次，文學的意識形態性較為複雜。意識是「在實踐中形成的人所特有的反映現實的形式，是一個十分複雜的結構系統：從意識主體的角度來看，可以分為個人意識和社會意識；從意識層次的角度來看，可以分為感性意識和理性意識；從意識與社會存在關係的角度來看，可以分為思想觀點和知識材料（包括日常知識和科學知識）」^⑤。在這兩兩相對的複雜結構系統中，文學的意識形態性更多地體現於個人意識、感性意識和知識材料等方面的作用之中，而它們與社會意識、理性意識和思想觀點等方面儘管不是根本對立的，但確實存在著並非完全一致和協調的情況，並不總是那樣鮮明地反映社會經濟和政治生活

^⑤ 王元驥：《審美反映與藝術創造》（杭州：杭州大學出版社，1992年），頁94。

的特點。

最後，文學是一定文化類型的肖像，有著文化內涵。文化較之其他社會現象具有相對的穩定性，雖然它「就像任何有機體一樣，都有一個其自身不可逾越的生命之期」^⑥。這種相對穩定性表現在如下幾個方面：第一，文化的變遷「更多地反映著生產力的發展，而不是生產關係的變化，即使因生產關係變化所引起的某些『文化突變』，要是生產力不能也相應地隨之發展，也終將會回復到原來的狀態中去」^⑦；第二，在歷史的早期，生產力發展相對緩慢，文化有較長的生發和凝聚期。一旦發生變遷，則不是表現為簡單的否定，而是此起彼伏的沉浮或在繼承前提下的改造。新的文化形態總是蘊藉著深層的、相對穩定的和原始形態的傳統基因，也就是說，文化總是處於亙古長存而又變動不居的狀態之中；第三，文化的沉浮或改造並不總是體現為優勝劣汰之勢，有時也表現為唯新為尚，文學的歷史演化尤為如此。

從文學的審美特性、意識形態特性和文化特性這三個方面來看，「文學與生活之間的關係變得極其複雜而曲折，幾乎已經沒有任何線性的因果聯繫可尋」^⑧。在中國文學史的撰述中，以王朝的更迭作為分期標準，思想基礎是在文學與社會生活之間的「線性的因果聯繫」，這不但游離於文學史演變的實跡，而且有可能使文學史淪落為社會變化的附庸和摹本，更容易使文學史變為文學題材史，即「它所感興趣的是文學所反映的對象的歷史，而不是文學反映方式的歷史」^⑨。即使撇開這些根本問題不談，王朝分期法在具體撰述時，也要碰到一些技術性的難題，如不易闡述各種文體的歷史演變、不好安排一些跨

⑥ [美]露絲·本尼迪克特著，王煒等譯：《文化模式》（北京：三聯書店，1988年），頁54。

⑦ 王元驥：《審美反映與藝術創造》，頁129。

⑧ 同前註，頁43。

⑨ 陶東風：《文體演變及其文化意味》（昆明：雲南人民出版社，1994年），頁5。

時代的作家、無法對作品的風格作有力的說明等等。

二

組成文學史的各因素中，最關鍵的是文學作品。「文學研究不同於歷史研究，它必須研究的不是文獻，而是具有永久價值的文學作品。一個歷史學家必須在目擊或敘述的基礎上再現過去很久的事件，而文學研究者卻與之不同，他直接觸及他的對象：藝術作品」^⑩。這也就是說，文學史研究應該把文學性放在第一位。其他如文學批評、文學理論和文學思潮運動，嚴格地說來，屬於文學批評史的範疇，它們要進入文學史的前提，是必須有助於說明在何種程度上影響並參與了作品系列的創造和演化；至於作家生平、社會環境、讀者群反應等因素，也必須通過作品的關隘才能給它們發放進入文學史的許可證。然而，假如文學史只是一味建基於對作品進行孤立的梳理和詮釋，則缺乏明確的史學意義，因為這種做法無助於闡釋文學的起源、影響和發展，倒有可能使文學史歧變為《文選》和《古文辭類纂》一類的選本。要有效地撰述文學史，既不使外部因素佔據本體地位，又能自覺貼近作品這個要素，同時還要展示文學規範體系之間的嬗變規律，我們認為，必須在現有文學史特別是中國文學史對待文體的態度的基礎上，進一步加強文體這個結構要素在文學史中的地位，強化文體意識。

文體是個歷史悠遠、內涵豐富、彈性較強的概念，中國歷代對文學現象進行理論闡釋，大多沿循著文體這一線索。較早的「文以載道」和「詩以言志」，便主要規定了兩種不同文體的職能。「體大而慮周」的《文心雕龍》所轄範的理論命題很多，但從〈明詩〉到〈書記〉的二十篇，則是明確的文體論，在這一方面，劉勰繼承了曹丕、陸機、摯虞等人的文體理論成果而達到了

^⑩ [捷克]雷奈·韋萊克：〈文學理論、文學批評與文學史〉，見《新批評文集》（北京：中國社會科學出版社，1988年），頁509。

更高境界。後來大量出現的詩話、詞話、曲話和小說評點，都是針對著不同文體而展開的理性感悟和解說。這個優良傳統在建國前後曾一度有所失落，近些年學術界振衰起弊，在對文體學的本體研究上取得了不少令人矚目的成果。由雲南人民出版社一九九四年組織出版的「文體學叢書」就是一個例證。從撰述文學史的角度著眼，尤應注重闡析文體的概念及其相應的觸及範圍以便搞清楚文體的組織功能。在這一方面，叢書中童慶炳的《文體與文體的創造》作了有益的嘗試。總結起來，文體的概念及其範圍大致可分為三個層次：

其一，指體裁。《宋書·謝靈運傳》云：「自漢至魏四百餘年，辭人才子，文體三變。」^①這裏的「文體三變」指的是漢魏間詩、賦、文三種文學體裁的迭變。這一文類劃分上的文體概念，在古代文論中保存甚多，使用較繁，它最早或可追溯到《尚書·畢命》中的「辭尚體要」^②，文體概念的實踐功能，最早也主要體現於辨體（辨別各類文體的不同特點）和體裁分類上。《詩經》和《尚書》這兩部不同文體的集子的出現，表明先秦時期就已有明確的辨體和文體分類意識。日後各種文學或文章總集，也都以按體區分、從類編排作為首要的編輯原則。體裁的作用對文學史而言，可以把存在於各個歷史階段複雜的文學作品集約於一般所言的詩歌、散文、小說、戲曲這四大體裁之下，按照各種體裁不同的文學特性，進行不同的藝術詮解，並在合適的分期框架下，在總結各種體裁下的文學作品的歷史發展規律的基礎上，綜合性地闡示體裁之間的消長演變及文學歷史發展的整體面貌。

其二，謂風格。鍾嶸《詩品》在品評陶潛詩時說：「宋徵士陶潛詩，其源出於應璩，又協左思風力，文體省靜，殆無長語。」^③這是在風格意義上使用文體概念。《文心雕龍·體性》把風格分成八類，標誌了古文論中風格論的完全

① 《宋書》（北京：中華書局，1974年），卷67，〈謝靈運傳〉，頁1778。

② 顧頡剛主編：《尚書通檢》（北京：書目文獻出版社，1982年），〈畢命〉，頁22。

③ 鍾嶸：《詩品》（北京：北京大學出版社，1986年），頁127。

成熟。司空圖、嚴羽、姚鼐等人也都在這一層面上使用文體概念，總結出歷代詩文的不同風貌。對文學史撰述來說，對某個作家作品或作家作品群的風格分析是至關重要的「硬件」和基礎，但風格分析是遠為複雜的，它不僅須在體裁分類的基礎上來進行；又因為作品是由語言所組成的，文學語言的不同客觀上可導致作品風格的差異，故而風格分析也得在語言分析的基礎上來進行。風格分析必須綜合把握作品的客觀因素（時代、地域、民族、文化等特徵）和主觀因素（創作個性、感覺和思維方式、審美趣味等），從某種程度來說，風格分析是一種對作家作品的整體分析。只有把握了作品的風格特徵，才能真正把握此作品不同於彼作品的特殊性。面對作品紛繁多樣的文學歷史現象，文學史的主要職能之一就是把握重要作品或作品群的風格特徵。然而，只有當文學史在把握一些作品風格特徵的基礎上而鋪築起貫穿於文學發展歷程起點與終點之間的風格的河道之時，由於所有重要作品的風格均湧現和沉浮於這條河道，而使得文學史成功地呈現出某些歷史規律，文學史撰述的目的才能找到最終的歸宿。

其三，是語體，即語言體式。這是體裁和風格之間的中介概念，「是我們古人對文體解說的更深層面，而且是十分重要的層面」^⑭。文體的這一層意義過去少有人明確提及，但它在古代文論中是明確存在著的。曹丕〈典論論文〉中說：「夫文體同而未異：蓋奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗，此四科不同，故能之者偏也，唯通才能備其體。」^⑮這裏的八種體裁——奏議、書論、銘誄、詩賦——被合稱為「四科」，「唯通才能備其體」的「體」是指「四科」分別要求的雅、理、實、麗等四種不同的語體。陸機〈文賦〉曰：「體有萬殊，物無一量，紛紜揮霍，形難為狀〔……〕詩緣情而綺靡，賦體物

^⑭ 童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1994年），頁23。

^⑮ 曹丕：〈典論論文〉，見郭紹虞等編：《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁60。

而瀏亮，碑披文以相質，誄纏綿而淒愴，銘博約而溫潤，箴頓挫而清壯，頌優游以彬蔚，論精微而朗暢，奏平徹以閑雅，說煒曄而譎誑。」¹⁶這裏就規定了與十種體裁相適應的十種不同的語體。再來看有名的詩之「六義」：風、雅、頌很明確的是《詩經》中三種不同體裁，但對賦、比、興則各有解釋。其實把它們解釋為三種不同的語體，是較為合適的。賦——直陳其事，相當於敘述語體；比——取物為譬，是明喻語體；興——托物興詞，是隱喻或象徵語體。在文體概念中劃分出語體這一意義層面，是對文學歷史現象的客觀總結。對文學史撰述而言，可以把已處於不同體裁之下的作品再進行編排。比如詩歌和小說作品，按語體來分，又各有抒情體和敘述體之別。又因為語體趨近於風格，是一種「準風格」，故而能為作品的風格分析打下基礎。這種分析可以不限於語言分析這一程序，但因語言之於文學作品的重要性，決定了風格分析絕不可以跨過這一程序。

在上述文體三層面中，體裁制約著一定的語體，語體發展到極致轉化為風格。對於文體概念及其所轄範圍，多數論者僅歸結為「體裁」，而忽視了語體和風格這兩個層面。由此，不但無法揭示體裁、語體和風格這三者之間深刻的內在聯繫，而且減弱了文體在文學史撰述中的強大的結構功能。正因為以往多數文學史沒有把握文體概念的完整性和豐富性，沒有把文體置於文學史重要的結構性位置上，從而使得文學史在那種朝代背景加作家作品的單一刻板的模式中循環不已，以致不但造成了閱讀感受上的瑣碎繁亂，而且影響了對文學中的「文學性」及文學歷史發展規律的正確完整的闡述。

在文學史中，從特定的論述角度和不同的論述對象出發，文體是一個可大可小、伸縮度較強的結構單位。從某大類作品到某一具體作品，都可集約於文體之下。借助於文體，不但易於發現和闡述文學史的發展規律，也便於對具體

¹⁶ 陸機：〈文賦〉，見郭紹虞等編：《中國歷代文論選》，頁67。

的作家作品在文體序列裏作出正確的評判。簡單地說，理想意義上的文學史不但應該由體裁史、語體史和風格史這三者所組成，而且應該是這三者的血肉聯繫和有機轉化。這一點，相信編寫過綜合型通史式中國文學史的人應該有或正或反、或多或少的體會。也正是在這意義上，韋勒克和沃倫所提出的文學史撰述的總體原則才值得我們深刻記取：文學史必須「按照共同的作者或類型、風格類型、語言傳統等分成或大或小的各種小組作品的發展過程，並進而探索整個文學內在結構中的作品的發展過程」^⑰。

在文學史撰述中強化文體意識，積極發揮文體的結構功能，這容易招致「形式主義」的非議。雖然我們承認由於語言體式的存在使得文體染有形式感的一面，然而，蘊含於成熟的文體之中的形式感乃是文學題材向文學內容轉化的結果。正是在這意義上，盧卡契才指出「藝術中意識形態的真正承擔者是作品本身的形式，而不是可以抽象出來的內容」^⑱，更何況，文學作品中的「內容之所以為內容即由於它包含有成熟的形式在內」^⑲。再者，文體同時負載著和折射出社會的文化精神和作家的審美素質與人格內涵。如果我們承認文學史的基本存在形式就是各種各樣的文學作品所組成的整體系列，那麼，從更貼近於作品的文體學視角去展開對文學史的撰述較之採用其他類似於主題學的視角就更能體現文學史的「文學性」。實際上，在文學史撰述中，存在著一個不是從主題分析到文體分析而是從文體分析到主題分析的過程。主題學視角只有依賴於文體學視角才能施展其作用。

^⑰ 〔美〕韋勒克、沃倫著，劉象愚等譯：《文學理論》（北京：三聯書店，1984年），頁293。

^⑱ 轉引自〔英〕伊格爾頓著，文寶譯：〈馬克思主義與文學批評〉，見《西方馬克思主義美學文選》（廣西：灑江出版社，1988年），頁684。

^⑲ 〔德〕黑格爾著，賀麟譯：《小邏輯》（北京：商務印書館，1980年），頁22。

三

雖然文學史撰述客觀上存在著共時敘述與歷時架構之間的矛盾，「作為文學，文學史所列對象都涉及到審美問題，它是一種共時序列；作為歷史，文學史又是一種有著編年性質的歷史序列」^{②①}。然而，這兩者之間的矛盾並非截然不可調和。在具體撰述文學史之時，總的原則應該是以歷時序列的架構來統合共時序列的論述，即把文學史認作是一門史學，但這門史學的特定對象和暢流其間的血脈卻是文學的，也就是說完整的文學史應該凸顯出文學自身「既是永恆的（即永久保有某種特質），又是歷史的（即經過有跡可循的發展過程）」^{②②}發展軌跡。因此，文學史不能取消分期，但這種分期的標準必須立足於文學本體，盡可能符合或遷就於文學發展的實際進程。

學界一般從共時性來定位文體，從而縮減了文體在文學史撰述中強大的結構功能。但這種定位是頗可商榷的。共時性意義上的文體側重於對文學作品的孤立要素作靜態和橫向的分析、比較、區別，它旨在剖析作品的邏輯構成。如錢鍾書先生認為「唐詩、宋詩，亦非僅朝代之別，乃體格性分之殊。天下有兩種人，斯分兩種詩」^{②③}。而從文體的形成、發展和演化的歷史過程，以及文體三層面所包蘊的意義來看，它更多地傾向於歷時性。即使是共時性的作品要素，也或多或少是歷史發生的結果，不難從中尋繹到歷史的足跡。文體歷時性形成的原因主要在於以下兩點：一是受外部因素的影響，所謂「時運交移，質文代變」和「文變染乎世情，興廢繫乎時序」^{②④}即是也；二是肇因於文體的自身運動，即某種文體發展到一定程度就開始走向衰落。王國維先生對此論述詳

②① 張榮翼：〈文學史：延續與斷裂的雙重構造〉，《學術研究》1996年第1期，頁69-72。

②② 韋勒克、沃倫著，劉象愚等譯：《文學理論》，頁37。

②③ 錢鍾書：《談藝錄》（補訂本）（北京：中華書局，1984年），頁2。

②④ 劉勰：《文心雕龍》（長沙：嶽麓書社，1997年），〈時序〉，頁459。

備：「四言蔽而有楚辭，楚辭蔽而有五言，五言蔽而有七言，古詩蔽而有律絕，律絕蔽而有詞。蓋文體通行既久，染指遂多，自成陳套。豪傑之士，亦難於中自出新意，故往往遁而作他體，以發表其思想感情。一切文體所以始盛終衰者皆由於此。」^{②④}這種情況下，文體中的體裁變遷表現得較為明顯。

文體的歷時性，是確立文學史體例的客觀理論基礎。如果我們承認歷史上的文學作品是文學史的實際存在方式，並且把文體視作為組織作品的基本的結構單位，從而強化文體在文學史撰述中的結構性地位，那麼，在確立綜合型通史式中國文學史的撰述體例特別是分期標準之時，就必須相應地考慮下述三點具體要求：

首先，分期宜寬宜粗。既然完整意義上的文學史把文體的歷時性演變置於主要的結構性位置，而文體演變一般來說比朝代的興廢更為緩慢和持久，因此，文學史的分期尺度就須相應拓寬。再者，「文學傳統對文體的影響比時代、民族、階級因素對文體的影響更直接、更明顯」^{②⑤}，而文學傳統則屬於典型的文化形態，在其衝突又調和的長期發展過程中，總是以某種較為穩固的特性影響著後代作家作品，也就是說，它是文學河道深處汨汨不絕的潛流。為了體現文學傳統對文體的影響作用，也須減弱外在的歷史尺度。以往大多數文學史，由於分期標準是朝代的更迭，強調社會歷史對文學史的決定作用，分期尺度就相對細密瑣碎一些，也更武斷一些。例如游編文學史，把上古至近代的中國文學發展歷程大致依朝代的不同劃分為九編，在各編裏，雖然把重點放到其時特盛或相對較盛的文體及相應的作家作品，但由於這種重點隨著朝代文學的轉換而轉換，被迫切斷了對某些文體尤其是體裁在發展階段某個自然時段裏相對集中的關注和闡析，難以體現文體在前後因革上的相互滲透和創造性轉化之

^{②④} 王國維：《人間詞話》（濟南：齊魯書社，1981年），頁104。

^{②⑤} 童慶炳：《文體與文體的創造》，頁193。

間的歷史關係，無法說明一些重要作品作為先前文體的發生結果和作為之後文體的發生基礎。這樣造成的最終結果是：在理論上應該具有和在歷史實踐上已經呈現的相對完整，並且具備或隱或現的前後繼承轉化關係的文體，在文學史撰述中實際上成為一堆無法拼接起來的無數細小的碎片；並且，由於受朝代框架下的題材學或主題學興趣的牽制和引導，以及非文學自身因素的影響，一些在文學史上對文體形成和發展起關鍵作用的作家作品的重要地位被相對點落，而另一些並非重要的作家作品的地位則被相對誇大；更進一步，由於相對無視和任意切割文體的歷史發展以及難以始終如一地從體裁、語體和風格的角度去審視評判作家作品，降低了文學史撰述的美學品格，無法充分展現作家作品的審美理想和審美素質。

有鑒於此，我們提出文學史分期體例上宜寬宜粗的要求。初步設想是：把整個中國古代文學發展史分成上古、中古、近古這三大歷史自然時段，以使文學史撰述上的歷時性要求切合於撰述對象文學的客觀實際，並且通過分期時段的拓寬拉長，以激活和增強文體之作為文學史的基本結構單位的組織功能，更想通過這種安排，保持各種文體的相對延續性和完整性，進而正確審視作家作品的文學地位。在這初步設想裏，遠古至戰國結束為上古階段，漢初至宋末為中古階段，元初至清末為近古階段。作為外在歷史時間表徵的文學史三大階段，其分期標準已經不是與王朝政治密切相關的朝代更迭，而是按照和盡量照顧到最能代表文學史的「文學性」的文體演變情況。上古階段的文體運動主要是詩歌（《詩經》、《楚辭》）和散文；中古階段則包括詩歌方面的古體詩、樂府詩、近體詩和詞，散文方面的辭賦、駢文和「古文」，小說方面的志怪佚事小說、傳奇小說；近古階段詩歌和散文在因循和變革中繼續交替演化（曲和詞均可作為詩歌基本體裁下的亞類），小說方面則包括雅小說的志怪體和傳奇體，以及俗小說中的話本、擬話本和演義體，戲劇方面則有雜劇、傳奇和南戲。在這三大分期中，凸顯的是詩歌、散文、小說和戲劇這四種最基本的文體

(指體裁層面)，它們的演化脈絡在每個分期裏都有所體現，並且呈現出某些新舊變體中的自然段落。文體的變體是相對於基本文體而言的，從語言體式(即語體)層面可以很好地解釋這種現象，它們與基本文體之間存在著「家族相似性」，如詞、曲之於詩，變文、話本之於小說等。前後或同時作家作品之間的影响關係也可從語體和風格層面的繼承和變異上得到剖示。實際上，這種三分期法或相類似的分期法並不新鮮，建國前已有少量文學史著作作過嘗試^{②⑥}，只不過我們的設想是以文體演變作為基本線索和以文體演變所體現出來的文學史規律作為最終歸穴之處。

其次，確立文體價值的評判原則。文體價值的評判，應是文學史撰述的題中之義和重要內容。這種評判，是通過對文體三層面體裁、語體和風格作同分期或跨分期的比較分析而得出的，以便甄別以作家作品為主體的文體創造的優劣高下，並且揭示各自價值的合理性之所在，從而總結文學史發展規律。以往多數文學史，由於把文學史發展歷程切割成不盡合理的、非文學自身的社會歷史性碎塊，並且無視文體作為文學史撰述的主體地位的存在，加上在具體闡述時文體意識的淡薄，故而遮蔽了對文體作多角度、多方面比較的可能性，即使也存在著對個別作家作品的比較分析，但這種比較分析不僅在尺度上往往停留於文學性不強的主題學範疇，而且在格局上顯得狹窄細碎，不利於揭示整體性或有相當覆蓋度的文學史規律。比較性不強、文學性意義上的評判性不夠，是

^{②⑥} 鄭振鐸的《插圖本中國文學史》(1932年商務印書館出版，1957年作家出版社再版)把文學史劃分為古代、中世、近代三個時期，分期標準是中國文學是否受外域文學的影響，即以本土文學—「結婚」文學—過渡文學的轉軌為基本線索；胡適的《白話文學史》(上卷，未成下卷。1928年新月書店出版，1985年嶽麓書社再版)把漢代至唐末的文學史劃分成唐以前、唐朝兩編，其分期標準是在歷史進化論影響下的白話文學史觀和平民文學史觀，其表層的線索則是以語體層面上的白話相對於文言的演進情況為依據；錢基博《現代中國文學史》(增訂本)(1936年世界書局出版，1986年嶽麓書社再版)在「編首」中把遠古至民國以前的文學史劃分成上古、中古、近古、近代四個時期，分期標準則接近於文體的歷史演化。

大多數以歷史王朝作為分期標準並且文體意識不足的文學史著作與生俱來的通病。

要對文體價值作出比較和評判，首先必須承認邏輯文體的存在。邏輯文體側重概括的是作品之間的共性，它始自於個別作家的創造，因其慣例性、權威性和對文學傳統的影響性而被後代作家不斷模仿和遵從。因此，邏輯文體的形成，「其基本的前提是具有一定數量、並體現出某些共同的、慣例化的文體特徵的作品的支撐」^{②7}。邏輯文體的存在，是對文體作共時性比較的立足點。劉勰《文心雕龍》對三十五種文學體裁所作的比較分析，就是共時性比較的範例。不僅如此，邏輯文體還能說明和揭示一些偉大作家作品的獨創性，因為假如不存在文體共同性方面的規範和界定，怎能把握以共同性作為背景的個體性和創造性呢？邏輯文體作為文學傳統的一部分，在任何時候都影響著作家們的文體創造。評判文體價值，其次應正視歷史文體的存在。由於文學創作是最富自由特點的個體精神創造，加上文學文體的形成和確立不僅受制於文體自身（特別是語體）的規律，而且與作家心理、接受者心理、文化背景和文學傳統有關。這一複雜前提決定了任何作家或作家群所創造和形成的文體都很難是絕對意義上的邏輯文體，只能是某種歷史文體，某種在歷史演變狀態下對邏輯文體作出這樣那樣或成功或不成功的修正與突破的文體。這是由無數作家共同進行的建構與解構活動的結果。故而，評判文體價值的原則，必須持一種歷史主義的態度，將文體還原到歷史狀態中去，對文體作出歷時性的比較和分析。綜此兩端，對文體價值的評判，要堅持邏輯文體和歷史文體這兩種觀點的有機統一，不要為了邏輯而犧牲個體、為了歷史而犧牲共性，對文體及活動在文體之中的作家作品的創造活動，唯有通過共時性比較和歷時性比較，融會假定性理論和豐富的文學歷史經驗，才能判斷其價值，甄別其高下，總結其規律。

^{②7} 陶東風：《文體演變及其文化意味》，頁50-51。

抽象的理論原則不能代替具體的過程。對文體價值的比較判斷，似乎存在著無數可能性，但又存在著多種陷阱和不歸之路。下表粗略地概括了對文體三層面在三分期框架下作共時性比較和歷時性比較的幾種可能性或途徑：

	共時性比較	歷時性比較	備註
體裁	同分期內不同體裁的比較。 例：唐詩—唐傳奇	不同分期內同體裁的比較。 例：漢詩—唐詩	
語體	同分期內同語體的比較。 例：李白詩—杜甫詩	不同分期內同語體的比較。 例：楚辭—李白詩	不同語體之間較難比較
風格	同分期同語體下風格比較。 例：李白詩—杜甫詩	不同分期同語體下風格比較。 例：楚辭—李白詩	語體是一種「準風格」。接近於語體比較。
	同分期不同語體的風格比較。 例：《世說新語》—陶潛詩	不同分期不同語體下風格比較。 例：李商隱詩—《板橋雜記》	往往由於融進了主題或題材的因素才形成比較。

上表所列的幾種比較角度，既依據文體三層面在文學史撰述中的結構功能和對文學作品的統轄作用，又根據評判文體價值的原則所衍生出來的兩種比較方法，其對象立足於文體的作品或作品群。通過這種既有層次感又全線貫通的比較和評判，能使文學史撰述充滿價值向度，有利於總結文學歷史發展的規律。

最後，兼顧「綜合型」與「通史式」。完整的中國文學史，必須同時具備「綜合型」與「通史式」的特質。缺少「綜合型」，文學史就會縮小為體裁史；缺少「通史式」，則會截變為斷代或分期文學史。當然，這兩類文學史均可成立，但若著眼於完整的中國文學史，則非兼顧兩種特質不可。建國後出版或再版的一些完整的文學史著作，如劉大杰所著《中國文學發展史》、中國科學院文學研究所編的《中國文學史》、游國恩等編的《中國文學史》、章培恆等編的《中國文學史》，都注意到了這個問題，也在自己設定的框架內，盡可能完善處理這個問題。然而，由於這些文學史著作均以朝代迭變作為分期標準，並且或多或少沒有把文體作為文學史主體的結構單位，以致於都存在一些

可供商榷之處。綜合型方面，雖在每個朝代下均設置一些像「漢代樂府詩」、「宋代詩歌」、「元代雜劇」等文體指示性標題，但這種設置缺乏較為明顯的層次感，不利於體現基本文體（體裁）與由民間提升上來或由個別獨創性作家（群）創造出來的亞類文體（體裁）之間的區別和互相滲透、交匯的關係，並且對於文體統轄下的作品的分析探討沒有較好地立足於文體（語體和風格）立場。如此，雖然這些文學史著作都涉及到了中國文學發展史上幾乎所有的文體包括亞類文體和重要作家作品，但終究給人留下缺少「文學性」和文體感的遺憾。通史式方面，雖均從遠古的文學起源講到了清末文學，但由於把文學史割裂成多塊朝代性碎片，既在某種程度上造成了人爲的而非文學本身的局部朝代階段的始點與終點，遮蔽了文學長河如潮汐般沉浮的自然性階段感；又由於切斷了文體線性發展的脈絡，強化了朝代政治對文學的影響作用，故而不利於總結文學歷史起承轉合之間的關係，無視了作家作品總是置於一定文學傳統之中的產物的客觀現象。

強調文學史撰述中的「綜合型」與「通史式」兼具的要求，其實是從共時性與歷時性方面對文學史撰述作出的又一項總體性要求。在綜合型方面，重點是要求以文體演變和文體之間的滲透為綱目，把文體作為評述重要的文學歷史現象和作家作品的焦點視角，並且從共時性評析和比較中總結出重要的文學經驗教訓。同時，在諸如「上古詩歌」、「上古散文」的標題下，較為完整地演示出相應的文體在一段相對較長的歷史時期裏的發展軌跡。在通史式方面，要求以三分期為框架，削弱那種在歷史上雖朝代迭變但封建制依然的社會政治對作家作品和文學現象的直接掛靠式的影響作用的解說，在社會作用和作家作品之間，設法較多地以「文化影響力」一類概念為中介物，這樣，既可節省以往大多數文學史花費在各朝代文學的社會背景解說方面的筆墨和篇幅，凸顯文學史的「文學性」，使外部影響（包括文學傳統）對作家作品的作用變得更為細微和信服，同時，使文體三層面體裁、語體和風格能更為自由和豐富地活躍於文學史時空之中。

文體意識與文學史體例

葉 崗

提 要

針對綜合型通史式中國文學史撰述體例上的一般做法提出駁議。認為首先應該強化文體意識，加強文體的體裁、語體和風格三層面在文學史中的結構性地位，這是保持文學史的「文學性」的客觀基礎。其次，在確立歷時文體學的前提下，文學史撰述體例中的分期標準、評判文體價值的原則、「綜合型」與「通史式」的兼顧等問題才能得到妥當處理。

Stylistic Consciousness and the Layout of Literary History

YE Gang

This article criticizes the received approach for laying out Chinese literary history into a comprehensive, chronological pattern. The author proposes that the objective foundation by which to keep literary history “literary” is to emphasize stylistic consciousness and the three stylistic levels—genre, tenor, and style—that are of structural significance in literary history. Only once a diachronic stylistics is established can issues such as criteria for classifying different periods, standards for stylistic evaluation, and joint consideration of comprehensiveness and chronology be treated appropriately.

Keywords: form of literary history literary form genre tone
style