

# 文体意识、创作经验与《文心雕龙》研究

左东岭

**内容提要** 本文通过对黄侃、刘永济、王元化、詹锓、郭绍虞、宇文所安等著名学者对《文心雕龙·神思》中相关字句解释的讹误与模糊进行深入辨析,认为出现此种失误的主要原因乃是忽视了骈体文的文体特征与刘勰本人的骈体文写作实践经验,乃至在时代隔阂中误读了文本。由此提出如下结论:研究古代文学理论必须弄清每一时代与作家的创作情况,取得丰富的写作经验,然后再辨析针对这些经验所提出的文学问题与理论范畴,以帮助我们更准确地诠释那些文学理论经典。

**关键词** 文体意识 创作经验 骈体构思 文本诠释

韦勒克在他的《文学理论》中,曾经把文学研究分为文学史、文学批评和文学理论三个不同的分支,其目的当然是进行学科的划分以便有效地从事研究。然而,文学又毕竟是一个整体,人为的划定界限也会在一定程度上损伤对文学问题的认识。因为每一时期与每一地域的文学理论与文学批评都是以其创作经验作为基础而总结产生的,并且也是为了指导新的创作而进行理论探索的,尤其是在中国古代就更是如此。有许多人把《文心雕龙》称之为“写作大全”或文章学著作,看重的正是它这种实践性很强的属性。但是在长期的中外《文心雕龙》研究中,却常常将其作为文学理论著作进行孤立的论述,甚至用不同文化系统或不同历史时期的写作经验进行简单化的比附,并由此阐释其理论范畴与文论价值,但大多数却都是望文生义的过度诠释甚至假想臆测,从而严重影响了对于本书的有效研究。

其中有一个重要的现象值得引起关注,那就是《文心雕龙》产生于骈体文流行的时代,而且这本书自身就属于相当漂亮的骈体文代表作,因此作者在谈论其重要理论范畴时,便会或有意或无意地用自己的骈体文写作经验进行表述或举例。那么,在诠释其文本时,就应该有意识地了解骈体文的文体特征和创作方法,否则便会漫无边际或隔靴搔痒。这在中西方学者中都是普遍存在的现象。下面就以《文心雕龙·神思》中的一段话为例来说明这个问题。该文说:“若情数诡杂,体变迁贸。拙辞或孕于巧义,庸事或萌于新意;视布与麻,虽云未费,杼轴献功,焕然乃珍。”<sup>①</sup>

首先来看西方汉学家对于本段文字的解释。如 Stephen Owen (宇文所安) 在其《中国文论读本》中翻译《神思》篇“拙辞或孕于巧义,庸事或萌于新意”一句时,将其译为:“Plain and simple diction may be made pregnant by some artful truth; commonplace matters may be brought to sprout by fresh concepts.”<sup>②</sup> 根据紧接着的“杼轴献功,焕然乃珍”的表述,本段的意思是在强调作家构思的重要,他的作用就像将原料的“麻”变成了漂亮的“布”,尽管并没有添加什么,却使“麻”产生了根本的变化,这便是作家“文心”的巨大创造。然而,刘勰在谈论这个问题时,很自然地动用了自己骈体文

① 刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》,人民文学出版社1998年版,第495页。

② [美]宇文所安著、王柏华等译《中国文论:英译与评论》,上海社会科学出版社2003年版,第214页。

的创作经验。因为对仗与用典是骈体文构思中最具分量的环节,所以作者必须有充分的学养与精妙的构思,才能写出漂亮的文章。这在《文心雕龙》的其他篇章中也有过充分的表述。如在《知音》中的“六观”,便有“观置辞”与“观事义”;在《镕裁》中所设立的“三准”,便有“酌事以取类”与“撮辞以举要”。为此他还专门写了一篇《事类》集中谈用事用典的问题。可见,对仗与用典乃是刘勰最为关心,也最为熟悉的写作构思环节,所以才会在行文中一再谈及。然而,宇文所安所用的“plain and simple diction”和“commomplace matters”无论如何也难以表达“拙辞”和“庸事”的内涵,因为此处的“辞”与“事”均有特指的内涵,而不能将其理解为普通的文辞与事情。这不仅仅是语言的差异性,而是译者缺乏骈体文的写作经验与文体知识。“庸事”是指用事用典不恰当,而不是平庸的事情。尤其是“或”这个或然词,更不是“may”所能表达的。这里是说,如果不重视构思,那么即使有了“巧义”也有可能被“拙辞”所伤害,即使有了“新意”也可能被“庸事”所拖累,从而写不出漂亮的文章。因此,在骈体文的写作中,对于对仗、用韵和典故的精心挑选与合理安排,就成为作家所必须留意的关键环节。在解释刘勰“杼轴献功”这一术语时,说他重视作家的构思作用当然具有世界性的普泛意义;从此一角度讲,宇文所安的理解仅仅是笼统而不是误读,这要比许多中国的研究者更谨慎。但是如果不了解他据以产生这种想法的写作经验与文体意识,那就成为一种架空的议论与模棱两可的看法。我们也可以由此指出:他所进行的解说是文学理论的一般表述,而不是专业的《文心雕龙》研究。

宇文所安教授作为一位母语非汉语的学者,不具备骈体文等中国古代的创作经验与文体知识,这原本是可以理解并加以原谅的,但他的翻译还是一种尽量靠近《文心雕龙》原意的小心翼翼的直译。这种翻译有可能导致模糊的感觉与笼统的理解,却不会产生颠倒是非的错误。我们对这种认真负责的精神依然应表示深深的敬意。我以为,要真正获得作者的原意而进行有效的诠释,更重要的是拥有重视创作经验与文体规定的自觉意识。在理解《文心雕龙》的文本时要自觉地联想到作者的写作实践与时代流行文体,要伴随着作者的经验总结与理论概括的过程来进行体验性的理解,或许能够少犯一些本应避免的失误。在《文心雕龙》研究史上,就存在着这种缺乏文体意识而失误的先例。比如像黄侃、刘永济这样的重要专家,他们不仅具有扎实的文字训诂基础,也都有古文写作的实践,应该说他们对于骈体文的写作具有一定的训练与经验,但是他们对某些语句的解释并没有超出宇文所安的水准。还以“拙辞或孕于巧义,庸事或萌于新意”一句为例,黄侃是这样解释的:“此言文贵修饰润色。拙辞孕巧义,修饰则巧义显;庸事萌新意,润色则新意出。”<sup>①</sup>黄侃先生在这里有两点重要的失误:一是把两句话的被动语态改成了主动语态,二是把原本是谈构思的“神思”内容换成了“修饰润色”。应该说这样的失误不应该出现在黄先生这样的学者身上,因为无论是改变语态还是转移论述范畴,都是显而易见的违背学术常理。究其原因,我想除了大学者的偶尔轻率外,根本原因还是忽视了骈体文的创作特征与文体规定。因为刘勰在这里谈的是骈体文构思过程中的词语安排与典故使用,而黄先生却不顾这一基本事实,转而去集中于“巧义”和“新意”这些内容要素。自进入20世纪后,中国文坛发生了巨大的变化,从古代的重构思的词语安排与用事用典的讲究转向了重思想观念,于是“巧义”和“新意”受到格外的青睐。但是,《文心雕龙》出自六朝的骈体文高手刘勰之手,黄先生本该依据刘勰的文学写作经验以及自己所拥有的骈体文创作的特有优势来理解其理论表述,可黄先生在不经意间却曲解了古人。

自黄侃此一误解出现之后,由于其学术地位的日益突出,便造成越来越大的影响。刘永济在其《文心雕龙校释》中说:“修改之功,为文家所不免,亦文家之所难。舍人拙辞二语,陈义至确。盖孕

① 黄侃《文心雕龙札记》,华东师范大学出版社1996年版,第120页。

巧义于拙辞者，辞修而后巧义始出；萌新意于庸事者，察精而后新意始明。”<sup>①</sup>在此，刘永济不仅继承了黄侃将本段文字内涵概括为修辞的说法，而且在黄侃变被动语态为主动语态的基础上更进一步，又把句式变回了被动，只不过他把文意完全颠倒了过来，将“拙辞或孕于巧义，庸事或萌于新意”换成了“孕巧义于拙辞”、“萌新意于庸事”。且不说随意改动句子形态的轻易草率，更重要的是这完全不符合骈体文创作的实际情形，更不符合刘勰要表达的构思原则。关于构思与修改的区别与关系，其实刘勰本人在《镕裁》里已做过明确的论述。他说：“规范本体谓之镕，剪裁浮词谓之裁。裁则芜秽不生，镕则纲领昭畅，譬绳墨之审分，斧斤之斫削也。”很显然，此处作为“纲领”的“规范本体”属于构思的范围，而去除“芜秽”的“剪裁浮词”虽不能说完全属于修饰行为，却主要是在修改阶段完成。而且，刘勰还集中概括了“镕”的内涵，所谓：“凡思绪初发，辞采苦杂，心非权衡，势必轻重。是以草创鸿笔，先标三准：履端于始，则设情以位体；举正于中，则酌事以取类；归余于终，则撮辞以举要。”<sup>②</sup>此处所讲的“酌事以取类”与“撮辞以举要”均属于构思之内涵，如果此刻出现了“拙辞孕于巧义”与“庸事萌于新意”的构思失误，那么也就不能算是精妙的“神思”了。刘永济作为一位长期研究《文心雕龙》的资深学者，也具有古文创作的的能力，并且对刘勰所言之“三准”有过深入的研究，却依然出现上述的草率之举，还如此轻易地盲从他人的错误判断，我认为他受时代影响而忽视刘勰的骈体文创作经验以及骈体文的文体特征是其主要原因。

王元化是一位建国后研究《文心雕龙》卓有成效的大家，他的《文心雕龙讲疏》也早已成为研究史上的经典之作，但他在论及此段文字时说：“这句话正是针对作家运用想象而言。怎样才能使看起来并不华丽的‘拙辞’孕含着意味深长的‘巧义’呢？怎样才能使大家都熟悉的‘庸事’萌生出人所未见的‘新意’呢？作家并不需要把看起来朴讷的‘拙辞’变成花言巧语，并不需要把大家都熟悉的‘庸事’变成怪谈奇闻。……他只是凭借想象作用去揭示其中为人所忽略的‘巧义’，为人所未见的‘新意’罢了。”<sup>③</sup>王元化认为“杼轴”一词“既有经营组织的意思，指作家的构思活动而言”。因而他也认定“布”与“麻”的关系不是修饰的问题而是指的“构思活动”。但他对“拙辞或孕于巧义，庸事或萌于新意”的解释依然受到黄侃与刘永济的影响，而将此二句理解成“拙辞孕巧义”与“庸事萌新意”，从而将“拙辞”与“庸事”视为无关紧要的东西，而一味强调想象所造成的“巧义”与“新意”，则对此二句的解释便又差之毫厘而谬以千里了。刘勰当然是重视想象的，但却并非构思的全部，他明明在说：“夫神思方运，万涂竞萌，规矩虚位，刻镂无形，登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。”<sup>④</sup>也就是说想象是在“神思方运”的构思初始阶段的特征，所以接着才会说：“是以意受于思，言授于意。”也就是说构思存在着思绪万端与语言组织的两个阶段，其间的区别乃是“意翻空而易奇，言征实而难巧也”。王元化先生将第二阶段的语言组织混同于第一阶段的艺术想象，显然是不符合刘勰本意的。这便是时代错位的体现。在现代文学创作中，将文学想象提高到写作的首要地位，被视为文学与非文学的核心要素，所以文学理论也就往往聚焦于此。但在刘勰的时代却并非如此，当时的文学创作与实用文体的写作往往并非那样泾渭分明，尽管当时已经有了文笔之分，却与现代的文学与非文学的划分并不等同。刘勰当然重视文章的抒情与华美属性，因而也就对于作家的想象能力非常留意。不过依据其本人写作骈体文的经验，仅仅有丰富的想象是不可能写出漂亮文章的，他懂得“方其搦翰，气倍辞前；暨乎篇成，半折心始”的道理，因为那也是他本人的经验。于是他就必须要以同样的分量来谈词语的安排与典故的使用，因为“拙辞”的随意安排与“庸

① 刘永济《文心雕龙校释》，中华书局2007年版，第93页。

② 刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》，第543页。

③ 王元化《文心雕龙讲疏》，上海古籍出版社1995年版，第109页。

④ 刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》，第493—494页。

事”的不当使用，均会累及文章的构思效果从而成为创作的败笔。上述三位大学者的失误，原因可能不尽相同，但缺乏文体意识和忽略实际创作经验则是相同的。

詹锳的《文心雕龙义证》是近二十年来影响最大的《文心雕龙》注本，其优点在于融汇各家精华，并加上自己的见解，尤其是将现当代及国外的研究成果亦加汇拢，虽在体例上与传统古籍之集注略有不同，但的确是集《文心雕龙》研究成果之大成。不过他在解释上述一段话时，清晰地显示出他所受黄侃等人的影响：“此谓未经润色的文章，虽然有‘巧义’、‘新意’，却难免文辞拙劣，事例平庸。《札记》：‘此言文贵修饰润色。拙辞孕巧义，修饰则巧义显；庸事萌新意，润色则新意出。’《文赋》：‘或言拙而义巧，或理朴而辞轻。’”<sup>①</sup>应该说，詹锳的理解与黄侃的思路并不一致，他认为“巧义”、“新意”本来是已经具备的，不好的只是文辞拙劣和事例平庸，那么需要做的工作自然便须锤炼辞句，调整事例。可他为什么要引述黄侃的话作为证明呢？黄侃明明说的是通过修饰而显巧义，通过润色而出新意。其实，詹锳所受黄侃的影响主要是文贵润色的看法，也就是说，他同意这段话主要是谈修饰润色而不是谈文章构思的。如此，则又与刘勰的论证思路南辕北辙了。

不过詹锳先生最大的问题，是他又引述了陆机《文赋》中的“或言拙而义巧，或理朴而辞轻”作为旁证，以说明其文贵润色的观点。这便牵涉到《文赋》以及《神思》中另一段话的理解，而此问题恰恰就包含着作家与批评家对写作过程的不同理解。在《文赋》中，“或言拙而义巧，或理朴而辞轻”之句既不是谈构思也不是谈修饰的，其原话为：“若夫丰约之裁，俯仰之形，因宜适变，曲有微情。或言拙而喻巧，或理朴而辞轻。或袭故而弥新，或沿浊而更清。或览之而必察，或妍之而后精。譬犹舞者赴节以投袂，歌者应弦而遣声。是盖轮扁所不得言，故亦非华说之所能精。”<sup>②</sup>此段文字到底主要表达何种观点，学界亦多有争议，但我认为张少康的看法较合乎实情，他认为本段文字是谈写作规则之外“因宜适变”的灵活性的：“写作过程中常常有许多超出常规的意外情况，往往是不能用语言所能完全表达清楚的。在这一段中，陆机引述了《庄子》中轮扁斫轮的故事，进一步说明了‘言不尽意’的道理，强调不要拘泥于《文赋》前面所说的各项具体论述，而应当按照每篇文章的不同特点考虑运用不同的方法去写作。”<sup>③</sup>之所以在众家说法中肯定张少康的观点，是因为陆机在开始的小序中就明确说，他之作《文赋》是要“曲尽其妙”的“论作文之利害所由”，但随后又说：“至于操斧伐柯，虽取则不远；若夫随手之变，良难以辞逮。”<sup>④</sup>此二段文字分别所言的“轮扁斫轮”与“操斧伐柯”都是一个意思，便是大匠能给人以规矩而不能使人巧的意思，而并不是在谈构思与修饰本身的内涵。《文心雕龙》中与此相关的文字是：“至于思表纤旨，文外曲致，言所不追，笔固知止。至精而后阐其妙，至变而后通其数。伊挚不能言鼎，轮扁不能语斤，其微矣乎！”<sup>⑤</sup>从行文方式看，此处所表达的与陆机为同一旨意，但在《文心雕龙研究》中依然有不同理解。一种理解与张少康同，认为是谈原则方法之外的妙处；另一种则认为是谈言不尽意之妙，张立斋说：“言所不追，笔固知止者，言文笔忌滥，适可而止。趣味宜永，耐人寻思，方称妙品也。”<sup>⑥</sup>之所以有这样的误解，主要是没有区别理论与创作之间对于写作问题的不同态度。无论是刘勰还是陆机，他们都是既有理论又有实践的作家。从理论家的角度谈，他们要尽最大努力概括出创作的原则与写作的方法，从而使初学者有门径之可入；从作家的角度谈，他们深知任何原则与方法都不能道出创作的所有奥妙，那些难以靠理论原则所传达的

① 詹锳《文心雕龙义证》，上海古籍出版社1999年版，第1002页。

② 张少康《文赋集释》，人民文学出版社2002年版，第212页。

③ 张少康《文赋集释》，第223页。

④ 张少康《文赋集释》，第1页。

⑤⑥ 詹锳《文心雕龙义证》，第1004页。

神妙之处，只能凭作家的才气与悟性去体味。

詹锳对此段文字的理解应该说是准确的。他曾有如下总结文字：“第三段，谈文章修改，讲艺术加工的必要性。最后说还有最微妙的地方，不能用语言阐明。”<sup>①</sup> 观其文意可知，说谈文章修改指的是“杼轴献功”那段文字，而不能用语言阐明则是指“文外曲致”那段文字。说詹先生对“文外曲致”的理解是准确的，是因为他解释“文外曲致”说：“也就是荀粲所说‘理之微者’，刘勰认为这些是语言不能表达的。”可知他的意思不是张立斋所说“趣味宜永，耐人寻思”之意。当然，无论是张少康还是詹锳，在对该问题的表述上还可以再明晰一些，不要用“言不尽意”的模糊词语来表达，因为该术语既可指作家创作，亦可指理论批评。但詹锳最大的问题是用表述“文外曲致”的例句去旁证“杼轴献功”的观点。“或言拙而义巧，或理朴而辞轻”二句与“拙辞或孕于巧义，庸事或萌于新意”二句意思并不相同。徐复观曾说：“‘或言拙而义巧’六句，乃为‘曲有微情’之变举例。”<sup>②</sup> 即它们并不用于修饰或构思。明人张凤翼则具体解释此二句说：“袭与沿皆因也。言拙喻巧，是以拙而用其巧也。理朴辞轻，是以朴而运其逸也。袭故弥新，沿浊更清，所谓神奇臭腐者也。”<sup>③</sup> 观此则知此二句乃谈通变之意。当然，他们也包含词语安排问题，只不过作者是在强调复杂的变化往往非几条原则所能概括，而需要把握变化的机缘与灵感的体悟。其实，詹锳先生在总体思路上对《神思》的把握基本是成立的。之所以会存在这些问题，其原因主要有两个：一是受到了黄侃先生文贵修饰的影响，先入为主地将构思误解为修饰。二是没有将刘勰与陆机的论述立场弄清楚。即二人经常从理论论述与作家创作的不同角度看待同一问题，而所得结论往往是有差异的。

更重要的是，此种情况远非詹锳先生一人所有，而是广泛存在于《文心雕龙》研究领域，以致时常陷入纷乱不清的状态中。比如冯春田亦曾释此一段文字说：“这里（指黄侃之释义）释‘拙辞或孕于巧义，庸事或萌于新意’为‘拙辞或孕巧义’、‘庸事萌新意’是对的，也即文思有义巧而辞拙、意新而事庸的情况。……因此，如果像用机杼将麻织成布帛那样，把‘义巧’‘辞拙’和‘意新’‘事庸’的构思进行一番再加工（‘杼轴献功’），使之在‘辞’和‘义’、‘事’和‘意’两方面得到完美的统一，也还是会成为素帛锦绣般焕然可珍的美好作品的。”<sup>④</sup> 这种解释很显然受到黄侃的深刻影响。这不仅表现在他未加反思地坦然将“拙辞或孕于巧义，庸事或萌于新意”与“拙辞或孕巧义”、“庸事或萌新意”完全等同起来，更重要的是他将黄侃的“文章贵修饰”转换成“构思的艺术再加工”，居然没有做任何交代，从而在修饰与构思之间模棱两可而语焉不详。其实，他的此种含糊态度依然是由于其缺乏骈体文的文体意识而导致的理解偏差。因为在作者眼中，刘勰此处所要强调的重心并非辞与事的组织安排，而是对“巧义”与“新意”的重视，所以才会如此说：“刘勰的文思艺术再加工的理论，是建立在、或者说着眼于‘意’、‘义’的基点上的。只有‘巧义’或‘新意’具备（即内容可取），而‘辞’‘事’拙庸，还可以进行构思再创造或再加工。显然，如果‘意’、‘义’毫无可取，便没有再加工的价值了。这也是很符合文学创作规律的论点。”<sup>⑤</sup> 如果说冯氏的观点与黄侃有差异的话，那就是他带有更浓厚的社会学与反映论的色彩，即将文学创作分为内容与形式两个方面，而内容又是决定形式的。这的确是所谓的文学创作的规律，但遗憾的是它并非刘勰所提出的规律，而是现代文学社会学所提出的规律。如果从此一层面讲，冯春田恐非始作俑者，因为早在20世纪60年代，郭绍虞在解释《神思》时就说过：“他认为想象不是来自凌虚蹈空的主观冥想，而是来自对客观物像

① 詹锳《文心雕龙义证》，第1007页。

② 张少康《文赋集释》，第215页。

③ 张少康《文赋集释》，第214页。

④ 冯春田《文心雕龙阐释》，齐鲁书社2000年版，第266页。

⑤ 冯春田《文心雕龙阐释》，第267页。

的观察感受,从而把想象活动置于现实的基础上。”那一时代的《文心雕龙》研究者常常将刘勰关于文学的内部技巧研究向外部社会生活方面引申,以为这样方能突出本书的价值与地位。此乃时代限制,今人不必苛责。而且,郭绍虞毕竟是对中国古代文论深有研究的大家,他对“杼轴献功”最后以一语概括说:“这里以麻、布为喻,形象地说明了想象活动就是作家对现实生活素材进行艺术加工。”<sup>①</sup>他的意思很清楚,“杼轴献功”指作家的“艺术加工”,也就是所谓的构思。这是迄今为止最为明快的解释。然而,遗憾的是,这种明快是当今文学理论术语的表述,正如宇文所安的表述一样,你不能说他是错误的,但却是缺乏针对性的。他们所进行的解说是文学理论的一般表述,而不是专业的《文心雕龙》研究,或者说他们并未揭示出中国古代文论的独特理论内涵。

对《文心雕龙》研究的整体判断是建立在对每一句、每一段和每一篇的准确理解之上的,如果常常错会刘勰的意思,当然也就谈不上有效的研究。就拿上边所讨论的这两句话,我认为就对理解《文心雕龙》的书名乃至他对文学的基本态度具有重要的作用。关于刘勰对文学的基本态度,有人认为他是尊奉儒家经典而反对六朝唯美倾向的,这似乎已经成为《文心雕龙》研究的主流观点。但是他却如此强调词句安排与典故运用,希望写出犹如锦绣般漂亮的文章,可知他是多么重视文章的审美特性。刘勰当然也重视文体的选择、体要的把握和体貌的讲究,所以他把“设情以位体”(《镕裁》)、“观位体”(《知音》)的尊体放在了创作与批评的第一位。但是,作为文章写作的整体过程与最终结果,他依然对语言技巧的运用与华美漂亮的体貌充满了向往。因此,《文心雕龙》这个书名所体现的内涵,我以为不是简单的分为重视作家灵巧构想的“文心”与讲究华美漂亮的“雕龙”两个意项就可了事的。其实,“文心”所思考的主要对象便是如何构成“雕龙”的效果,“雕龙”也就成为“文心”所指涉的主要对象。所以无论如何,刘勰都是一位深受时代影响的文论家,对文章的华美特质有一种本能的爱好。这无论是就其可以用深邃思想与高超技巧写出《文心雕龙》这样漂亮的骈体文章,还是他在书中所侧重的对于词语安排与典故运用的精心探求,都可以得出如上的看法。

其实,学界早已对古代文论研究与文学史研究的关系有所关注。王运熙在20世纪90年代便主张不能仅仅盯住古代文论的理论范畴,而应当重视古代文论家对于作家作品的评价。而要理解文论家对作家作品的评价,又必须熟悉文学史。他在谈及自己的研究经验时说:“研究中国古代文论,要求得深入,应当有较扎实的中国文学史基础。郭绍虞先生致力于中国文学批评史研究,他生前有一次和我谈起招收‘中国文学批评史’专业的研究生问题时,认为最好让学生用一段时间学习文学史,然后学习文学批评史,这样更容易学好。他的意思也是学文学批评史应以文学史为基础。老一辈的学者,对汉魏六朝文学,往往主张要同时学习萧统《文选》和《文心雕龙》两部书。因为《文选》着重选录汉、魏、两晋、宋、齐、梁各代的诗、赋和各体文章,而《文心雕龙》评论作家作品,也以汉、魏、晋、宋为主;《文心雕龙》肯定的作品,也常见于《文选》;两书的文学观有不少相通之处。《文选》中的作品熟悉了,就会给理解《文心雕龙》带来很多方便;反过来,《文心雕龙》熟悉了,也会对理解《文选》中作品大有裨益。这一例子,说明研究古代文论,和多读有关古代文学作品结合起来,可收相得益彰的效果。”<sup>②</sup>王先生的话乃是经验之谈,如果没有文学史知识做基础而做古代文论研究,往往会造成空谈体系的隔靴搔痒。尤其是他所说的《文选》与《文心雕龙》的关系,的确是研究《文心雕龙》不可忽视的重要环节。需要指出的是,王先生的话还是稍显笼统了些。我认为他所说的文学史知识也好,作家、作品也好,必须集中到两点上进行讨论,这就是创作经验与文体意识。所谓的创作经验,当然首先是指研究者本人最好能够从事古代文体的写作,从而具备写作的实际经验。如一时难以

① 郭绍虞《中国历代文论选》(第一册),上海古籍出版社1979年版,第239页。

② 王运熙《我与中国古代文论研究》,《古典文学知识》1994年第1期。

做到亲自动手写作，也最好能够站在作家的立场去考虑理论的问题。而要站在作家立场，就必须掌握古代相关文体，从文体的角度去把握写作时的种种环节与体验，然后才会深入把握相关理论范畴的真实内涵。比如前边提及的黄侃、刘永济等，他们自身可以写文言文，也可以说是有创作经验的，可为什么还会出现那么多的误读与误解。我想主要问题就是忽视了相关文体的写作经验，具体讲也就是关于骈体文创作的经验。因为自五四运动以后，文言文尽管被批判，但多少还活在一些文人的笔端。可骈体文自唐代的韩愈开始，往往成为被批评的对象。尽管在清代此种文体又一度复活，但在现代学者眼中却已成为过时的死文体，像汉赋、八股文一样，骈体文逐渐被历史所尘封，大多学者对这些文体往往从其外部进行知识性的了解，缺乏实际写作体验和亲切感。当大家对这些文体已经不再拥有实际的文学写作经验的时候，再来讨论解释与之相关的理论范畴，自然就不免有扞格难通之感了。于是，便只好从其熟悉的现代理论范畴与现代文学经验去理解古代文论，遂造成不可避免的偏差而难以恢复其原有形态与内涵。

尽管本文只是从一句话的解释来说明文体意识、写作经验对于诠释文本的重要作用，但由此我们依然可以得出如下结论：文学理论的研究固然在于总结世界通用的文学原理及其普泛意义，但这并不意味着研究者只关注抽象的文学原理而忽视其时代与地域之间的差异，因为那样将会失去文学理论研究的丰富内涵与实践价值。因此，弄清每一时代与作家的创作情况，取得丰富的写作经验，然后再辨析针对这些经验所提出的文学问题与理论范畴，将会帮助我们更准确地诠释那些文学理论的经典。尤其是进行跨文化研究的比较文学研究者，要真正进入某一文化研究的真实语境，那么了解其文学写作的经验与历史，就成为其进入门槛的基本功夫。

[作者简介] 左东岭，首都师范大学中国文学思想研究中心教授。出版过专著《李贽与晚明文学思想》等。

(责任编辑 孙少华)