

如乐之和:《文心雕龙》的“以乐舞为喻”批评范式

赵忠富¹,王 聰²

(1. 唐山学院 文法学院,河北 唐山 063000;2. 江苏师范大学 外国语学院,江苏 徐州 221000)

摘要:在中国古代文学批评史上,注重节奏、崇尚和谐是一脉相承、一以贯之的审美追求,它往往通过“以乐舞为喻”的象喻批评范式来呈现。华夏民族诗乐舞合一的艺术传统,是“以乐舞为喻”批评范式的学理依据。春秋以迄魏晋礼乐崩坏所带来的诗乐舞分殊,则为“以乐舞为喻”批评范式提供了必要的逻辑前提。《文心雕龙》作为古代文学理论象喻批评的典范之作,对于“以乐舞为喻”批评范式的运用达到了前所未有的水平。刘勰取譬乐舞以论文,打破了艺术门类之间固有的藩篱,实现了不同知识域的经验互通与话语共享,大大拓展了文学批评的言说空间。

关键词:文心雕龙;象喻;批评范式;以乐舞为喻

中图分类号:I206.2 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-349X(2024)01-0050-09

DOI:10.16160/j.cnki.tsxyxb.2024.01.008

The Harmony of Music and Dance: The Criticism Paradigm of “Music and Dance as Metaphors” in *Wenxin Diaolong*

ZHAO Zhongfu¹, WANG Cong²

(1. School of Literature and Law, Tangshan University, Tangshan 063000, China;

2. School of Foreign Studies, Jiangsu Normal University, Xuzhou 221000, China)

Abstract: In the history of ancient Chinese literary criticism, a focus on rhythm and the pursuit of harmony have been consistent and integral aesthetic pursuits, which are often presented through the metaphorical criticism paradigm of “music and dance as metaphors”. The artistic tradition of the integration of poetry, music, and dance in the Chinese culture provides the theoretical basis for this paradigm. The fragmentation of poetry, music, and dance brought about by the collapse of the rites and music during the Spring and Autumn Period and the end of the Wei-Jin dynasties provided the necessary logical premise for this paradigm. As a masterpiece of metaphorical criticism in ancient literary theory, *Wenxin Diaolong* has reached an unprecedented level in the application of the paradigm. Liu Xie’s use of music and dance as metaphors to discuss literature breaks the inherent barriers between different art forms, facilitates the experiences exchange and discourse sharing across different fields of knowledge, and greatly expands the discursive space of literary criticism.

Key Words: *Wenxin Diaolong*; metaphorical; criticism paradigm; music and dance as metaphors

基金项目:教育部人文社会科学研究青年基金项目(21YJC751038)

作者简介:赵忠富(1982—),男,河南商丘人,副教授,博士,研究方向为古代文艺理论与批评;
王聪(1981—),男,江苏徐州人,讲师,博士,研究方向为中外文艺理论与文化批评。

中国古代文艺先天具有诗乐舞合一的传统,先民以语言、音声、肢体动作三者合一的形式沟通天地、愉悦神祇、发抒情性^①。诗乐舞不分的艺术传统,从根本上决定了乐舞文化对我国早期文学书写与批评传统的深刻影响。文学理论“以乐舞为喻”批评范式,正是渊源于这种艺术传统。不过,按照语言学“同类不喻”^②的修辞原则,文学理论“以乐舞为喻”批评范式之生成,尚须俟诸礼乐崩坏所带来的诗乐舞分殊。我国古代文学理论“以乐舞为喻”批评范式肇始于魏晋,这也恰好与春秋以迄魏晋诗乐舞分殊的时间节点相吻合。通过曹丕、陆机、葛洪等一众魏晋批评家的大力倡导与实践,至齐梁时期,“以乐舞为喻”渐已成为理论界所熟稔的话语方

式、批评范式。

作为我国古代文学理论象喻批评的典范之作,《文心雕龙》以“象喻”为纽结,几乎将目之所接、耳之所闻、心之所识的所有知识领域,错综为一张包罗万象的理论之网、话语之网^③。而同为艺术样式的音乐、舞蹈,更是刘勰所惯常取譬的对象。经过刘勰的创造性运用,“以乐舞为喻”遂成为我国古代文学理论中一种极具阐释力与普适性的批评范式。遗憾的是,相较于对“以人为喻”“以自然物为喻”“以器物为喻”“以技艺为喻”^④等类型的研究,学术界对《文心雕龙》“以乐舞为喻”的研究还较薄弱^⑤。有鉴于此,本文主要从三个方面展开:一是从知识学角度梳理“以乐舞为喻”的原始发生与逻辑演进,

① 有关中国早期艺术诗乐舞合一的传统,尤其是诗歌与音乐的关系,朱谦之先生在《中国音乐文学史》(上海:世纪出版集团,2006年)之“音乐与文学”“中国文学与音乐之关系”两章中有极周全、极精辟的论述,可参看。

② 《墨子·经下》提出的“异类不比”被视为墨辩的经典命题,而语言学家又提出了“同类不喻”(见王希杰:《修辞学通论》,南京:南京大学出版社,1996年,第420页)修辞原则。其实,“象喻”或“譬喻”的成立,言说对象、取譬对象之间的“异质性”与“相似性”均为必要的逻辑前提,二者缺一不可。

③ 有关中国古代文论象喻批评的详细论述,可参见夏静先生的《古代文论中的“象喻”传统》(《文艺研究》2010年第6期)、《“象喻”思维论》(《江海学刊》2012年第3期)。

④ “以人为喻”方面,钱锺书先生提出的“人化批评”(见《中国固有的文学批评的一个特点》,《文学杂志》1937年第4期)、吴承学先生提出的“生命之喻”(见《生命之喻——论中国古代关于文学艺术人化的批评》,《文学评论》1994年第1期)为代表性成果;“以自然物为喻”方面,蒲震元先生提出的“‘泛宇宙生命化’批评”(见《“人化”批评与“泛宇宙生命化”批评——中国传统艺术批评模式中的两种重要批评形态》,《文学评论》2006年第5期)、冯晓玲博士提出的“自然物之喻”(见《自然物之喻与中国文学批评》,《文艺理论研究》2019年第3期)为代表性成果;“以器物为喻”方面,古风先生提出的“以锦喻文”(见《“以锦喻文”现象与中国文学审美批评》,《中国社会科学》2009年第1期)、闫月珍先生提出的“器物之喻”(见《器物之喻与中国文学批评——以〈文心雕龙〉为中心》,《中国社会科学》2013年第6期)为代表性成果;“以技艺为喻”方面,潘天波先生提出的“匠作之喻”(见《匠作之喻与中国诗学批评》,《中国文艺批评》2020年第11期)、笔者提出的“以技艺为喻”(见《“以技为喻”与〈文心雕龙〉批评话语的生成》,《古代文学理论研究》2020年第2期)为代表性成果。

⑤ 就笔者所见而言,目前学术界针对《文心雕龙》“以乐舞为喻”批评范式的研究成果,仅有万奇先生的《声得盐梅,寄在吟咏:〈文心雕龙·声律〉篇探析》(《关东学刊》2017年第10期)、吴中胜先生的《舞蹈文化与〈文心雕龙〉的舞美情结》(《人文杂志》2019年第2期)两篇。此外,张少康先生的《应、和、悲、雅、艳——陆机〈文赋〉美学思想琐议》(《文艺理论研究》1984年第1期)、韩伟先生的《唐代“音象”刍论》(《文学评论》2017年第6期)、宋长建博士的《音乐之喻与中国古典诗学批评》(《暨南学报(哲学社会科学版)》2023年第3期)等相关成果,也为《文心雕龙》“以乐舞为喻”批评范式的研究提供了方法论方面的启迪。

二是从类型学角度归纳其批评用例，三是从方法论角度抽绎其理论意涵，以期获得对《文心雕龙》“以乐舞为喻”批评范式更为系统的把握和更加深入的阐释。

一、诗乐舞分殊与文学理论“以乐舞为喻”批评范式

《尚书·尧典》：“帝曰：‘夔！命汝典乐。……诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。’夔曰：‘於！予击石拊石，百兽率舞。’”^{[1]131}这段文字在我国古代文学理论批评史上，有着非同寻常的重要意义。它不仅提出了中国诗学“诗言志”这一“开山的纲领”^[2]，同时也真实地再现了上古时期诗乐舞一体的艺术样态。除《尚书·尧典》之外，记载我国诗乐舞合一之传统的早期文献亦复不少。《墨子·公孟篇》“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”^[3]，《左传·襄公十六年》“晋侯与诸侯宴于温，使诸大夫舞，曰：‘歌诗必类’”^{[1]1963}，《礼记·檀弓下》“人喜则斯陶，陶斯咏，咏斯犹，犹斯舞”^{[1]1304}，等等，皆是其例。

春秋战国，礼乐崩坏，诗乐舞合一的艺术传统受到了一定程度的破坏。即便如此，诗乐舞一体仍是主流的艺术样态。《史记·孔子世家》中有“三百五篇孔子皆弦歌之，以求合《韶》《武》《雅》《颂》之音”^[4]。屈原《九歌》同样也是与乐舞相互配合的歌诗，此即《九歌·东君》所谓“展诗兮会舞，应律兮合节”^[5]。西汉时期，独尊儒术，礼乐文化传统得以复兴，诗乐舞一体复又成为正统的艺术样态。有关这一点，可从《毛诗序》“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗，情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”^{[1]269—270}“古者教以诗乐，诵之，歌之，弦之，舞之”^{[1]345}中获得充足证据。

在礼乐文化体系中，诗乐舞三位一体，并不具备“以乐舞为喻”论文的思想土壤。所以，“以乐舞为喻”论文，只能是诗乐舞分殊以后的事情。对于诗乐舞的分殊，明人胡应麟曾有过细致的梳理，其《诗薮》曰：

《三百篇》荐郊庙，被弦歌，诗即乐府，乐府即诗，犹兵寓于农，未尝二也。诗亡乐废，屈宋代兴，《九歌》等篇以侑乐，《九章》等作以抒情，途辙渐兆。至汉《郊祀十九章》《古诗十九首》，不相为用，诗与乐府，门类始分，然厥体未甚远也。如“青青园中葵”，曷异古风；“盈盈楼上女”，靡非乐府。魏文兄弟崛起，建安拟则前规，多从乐府。唱酬新什，更创五言，节奏既殊，格调复别。自是有专工古诗者，有偏长乐府者。梁陈而下，乐府、古诗变而律绝。^[6]

在胡应麟看来，诗乐舞分殊应始于诗亡乐废的春秋战国，屈宋辞赋为其滥觞，《九歌》等篇尚可侑乐合舞，《九章》之作则专以抒情。两汉时期，《郊祀》之歌诗乐舞合一，《古诗十九首》虽为文人抒情之作，但也多能合乐而歌。建安时期，乐府创作为文坛主流，但不合乐的古诗也渐渐多了起来。至此，诗乐之别才日趋明朗。早在齐梁时期，钟嵘即已扼要地指出了这一变化，其《诗品序》曰：“三祖之词，文或不工，而韵入歌唱……今既不被管弦，亦何取于声律。”^[7]

和春秋以迄魏晋诗乐舞分殊的历史演进相对应，古代文学理论“以乐舞为喻”批评范式也是在魏晋时期开始出现的。就目前可见的文献而言，较早使用“以乐舞为喻”论文的是建安时期的曹丕。在《典论·论文》中，曹丕曾以音乐为譬喻，来阐释文学创作的“天才论”：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。”^[8]对于这段文字，李善注援引桓谭《新论》曰：“惟人心之所独晓，父不能以禅子，兄不能以教弟也。”刘良注云：“譬如箫管之类者，言用气吹之各不同也。素，本也。言其巧者，虽父兄亲于子弟，亦不能教而移之也。”^[9]可见，曹丕援音乐为譬喻，其目的就是要借助音乐演奏中运气行声之道中父兄不能以移子弟来阐释文学创作先天禀赋的决定作用。曹丕的“天才论”显然是受了庄子的影响^[10]。《庄子·天道》篇，轮扁自述斫轮之甘苦时说：“斫轮，徐则甘而不固，疾则苦而不入，不徐不疾，得之于手而应于心，口不能言，有数存焉。”

于其间。臣不能喻臣之子,臣之子亦不能受之于臣。”^[11]庄子、曹丕主旨虽相同,但取譬对象有异,庄子比类于技艺,曹丕则援音乐为譬喻。

相较于曹丕而言,陆机对于“以乐舞为喻”的运用更加娴熟。在剖析文学创作的弊病时,陆机曾指出:

或托言于短韵,对穷迹而孤兴。俯寂寞而无友,仰寥廓而莫承。譬偏弦之独张,含清唱而靡应。或寄辞于瘁音,徒靡言而弗华。混妍蚩而成体,累良质而为瑕。象下管之偏疾,故虽应而不和。或遗理以存异,徒寻虚以逐微。言寡情而鲜爱,辞浮漂而不归。犹弦么而徽急,故虽和而不悲。或奔放以谐和,务嘈嘈而妖冶,徒悦目而偶俗,故高声而曲下。寤《防露》与《桑间》,又虽悲而不雅。或清虚以婉约,每除烦而去滥。阙大羹之遗味,同朱弦之清汜。虽一唱而三叹,固既雅而不艳。^{[12]183}

陆机一连胪列了五种“文病”:“清唱而靡应”(贫乏单调之病)、“虽应而不和”(辞靡无骨之病)、“虽和而不悲”(情不切至之病)、“虽悲而不雅”(淫侈不雅之病)、“既雅而不艳”(质实无文之病)。如此便相应地提出了文学创作的五条审美标准,即:应、和、悲、雅、艳。“陆机在讲述这五个问题时,有一个共同的特点,就是都用音乐来作比喻”^{[12]208},所谓“偏弦之独张”“下管之偏疾”“弦么而徽急”“《防露》与《桑间》”“朱弦之清汜”云云,皆是也。此外,陆机为发明其“中节合度”“因宜适变”的为文之道,亦曾援乐舞以为比类:“若夫丰约之裁,俯仰之形,固宜适变,曲有微情。……譬犹舞者赴节以投袂,歌者应弦而遗声。”^{[12]212}

在曹、陆之后的魏晋南北朝文学理论批评实践中,“以乐舞为喻”论文的现象愈加普遍。葛洪在《抱朴子》中,就经常采用“以乐舞为喻”批评范式来探讨文学问题。《尚博》篇中,其在论述学识积淀对于文学创作的促进作用时有“合锱铢可以齐重于山陵,聚百十可以致数于亿兆;群色会而袞藻丽,众音杂而《韶》《濩》和也”^{[13]103},其中“众音杂而《韶》《濩》和”者,即是“以乐舞为喻”;在对比诗赋与子书优劣时,亦曾有“或贵爱诗赋浅近之细文,忽薄深美富博之子

书。……真伪颠倒,玉石混淆,同广乐于桑间,钧龙章于卉服,悠悠皆然,可叹可慨者也”^{[13]105},“广乐”为盛大高雅之乐,指代“深美富博”的子书,“桑间”为淫侈轻靡之音,指代“浅近之细文”的诗赋,同样是“以乐舞为喻”。此外,《广譬》篇有“聆《白雪》之九成,然后悟《巴人》之极鄙;识儒雅之汪濊,尔乃悲不学之固陋”^{[13]237},《辞义》篇有“清音贵于雅韵克谐,著作珍乎判微析理。故八音形器异而钟律同,黼黻文物殊而五色均。徒闲涩有主宾,妍蚩有步骤。是则总章无常曲,大庖无定味”^{[13]393},《喻蔽》篇有“言少则至理不备,辞寡即庶事不畅。是以必须篇累卷积,而纲领举也。……五色聚而锦绣丽,八音谐而《箫韶》美,群言合而道艺辨”^{[13]433},等等,皆是“以乐舞为喻”的典范用例。

沈约在论述诗歌声律问题时,也每每援音乐以为譬喻。《宋书·谢灵运传论》曰:“夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。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。妙达此旨,始可言文。”^[14]《答陆厥书》云:“若以文章之音韵,同弦管之声曲,则美恶妍蚩,不得顿相乖反。”^[15]《报王筠书》亦云:“览所示诗,实为丽则,声和被纸,光影盈字。夔牙接响,顾有余惭。……会昌昭发,兰挥玉振,克谐之义,宁比笙簧?”^[16]曹丕、陆机、葛洪、沈约等人的批评实践,为《文心雕龙》“以乐舞为喻”提供了重要的范式借鉴与话语资源。

二、《文心雕龙》“以乐舞为喻”用例统计

经曹丕、陆机、葛洪、沈约等批评家的理论先导与批评实践,至齐梁时期,“以乐舞为喻”已是文艺理论界公共的话语方式与批评范式。刘勰对“以乐舞为喻”的运用更是达到了前所未有的水平。为获得对《文心雕龙》“以乐舞为喻”的整体把握,我们在爬梳文本的基础上,按照取譬指向将其区分为“节奏之喻”“乐声之喻”“知音之喻”“和谐之喻”诸类型。直观起见,列表(表1)如下。

表 1 《文心雕龙》“以乐舞为喻”用例统计表

类型及数目	具体用例及所在篇目
	《乐府》:至于魏之三祖,气爽才丽, <u>宰割辞调,音靡节平。</u>
	《哀吊》: <u>促节四言,鲜有缓句。</u>
	《章表》: <u>唇吻不滞,则中律矣。</u>
	《议对》: <u>必敛饬入规,促其音节。</u>
节奏之喻 (9 例)	《书记》: <u>黄钟调起,五音以正,法律驭民,八刑克平,以律为名,取中正也。</u>
	《声律》:古之佩玉,左宫右徵,以节其步,声不失序。音以律文,其可忽哉。
	《章句》:夫裁文匠笔,篇有大小;离章合句,调有缓急;随变适会,莫见定准。 <u>句司数字,待相接以为用;章总一义,须意穷而成体。其控引情理,送迎际会,譬舞容回环,而有缴兆之位;歌声靡曼,而有抗坠之节也。</u>
	《章句》:改韵从调,所以 <u>节文辞气。</u>
	《章句》:吹律胸臆,调钟唇吻。
	《原道》:鎔钧六经,必 <u>金声而玉振。</u>
	《宗经》:道心惟微,圣漠卓绝,墙宇重峻,而吐纳自深。譬万钧之洪钟,无铮铮之细响矣。
	《明诗》:流靡以自妍。
	《诔碑》:辞哀而 <u>韵长。</u>
	《诔碑》:辞靡 <u>律调。</u>
	《诏策》:施命发号,洋洋盈耳。
	《体性》:嗣宗傲傥,故响逸而调远。
	《定势》:括囊杂体,功在铨别,宫商朱紫,随势各配。
乐声之喻 (17 例)	《情采》:五色杂而成黼黻,五音比而成韶夏,五情发而为辞章,神理之数也。
	《声律》:吃文为患,生于好诡,逐新趋异,故喉唇纠纷;将欲解结,务在刚断。左碍而寻右,末滞而讨前,则声转于吻,玲玲如振玉;辞靡于耳,累累如贯珠。
	《声律》:识疏阔略,随音所遇,若长风之过籁,南郭之吹竽耳。
	《练字》:讽诵则绩在宫商。
	《隐秀》:动心惊耳,逸响笙匏。
	《附会》:摘振金玉。
	《总术》:视之则锦绘,听之则丝簧,味之则甘腴,佩之则芬芳。
	《才略》:殊声而合响,异翻而同飞。
	《知音》:六观宫商、洪钟万钧,夔旷所定。良书盈箧,妙鉴乃订。
知音之喻 (3 例)	《知音》:知音其难哉! 音实难知,知实难逢,逢其知音,千载其一乎。
	《知音》:凡操千曲而后晓声,观千剑而后识器。故圆照之象,务先博观。
	《知音》:知音君子,其垂意焉。
	《原道》:林籁结响,调如竽瑟;泉石激韵,和若球锽:故形立则章成矣,声发则文生矣。
	《乐府》:中和之响,阒其不还。
	《声律》:今操琴不调,必知改张,摘文乖张,而不识所谓。响在彼弦,乃得克谐,声萌我心,更失和律,其故何哉? 良由内听难为聪也。故外听之易,弦以手定,内听之难,声与心纷,可以数求,难以辞逐。
和谐之喻 (8 例)	《声律》:若夫宫商大和,譬诸吹籥;翻回取均,颇似调瑟。瑟资移柱,故有时而乖贰;籥含定管,故无往而不壹。陈思、潘岳,吹籥之调也;陆机、左思,瑟柱之和也。
	《章句》:妙才激扬,虽触思利贞,曷若折之中和,庶保无咎。
	《附会》:是以驷牡异力,而六辔如琴;并驾齐驱,而一轂统辐;驭文之法,有似于此。
	《附会》:如乐之和,心声克协。
	《总术》:知夫调钟未易,张琴实难。伶人告和,不必尽窕淑之中;动角挥羽,何必穷初终之韵;魏文比篇章于音乐,盖有征矣。

说明:

- 1.《文心雕龙》“以乐舞为喻”用例数量较多,虽经细心爬梳,但遗珠之憾恐亦难免;
- 2.《文心雕龙》“以乐舞为喻”就其取譬指向而言,概有表1所列之四种,从其形式来看,则有“完形话语”和“简省话语”的不同。所谓“完形话语”者,指那些有本体、喻体,甚至有比喻词的完整形态的譬喻,而所谓“简省话语”者,则是指那些不采用完整譬喻形式,只是援用音乐、舞蹈相关概念、范畴的批评形态。为示区别,“完形话语”以粗体加下划直线为标识,“简省话语”以粗体加下划曲线为标识;
- 3.表中所列用例的引文,均出自范文澜《文心雕龙注》(北京:人民文学出版社,1958年版)。因数量较多,节省篇幅计,不再一一注释。

三、《文心雕龙》“以乐舞为喻”的理论归趣

从认知语言学的视角加以观照,可将文学理论批评“以乐舞为喻”视为不同艺术门类之间的“隐喻投射”(metaphorical projection)^[17]。在这组隐喻关系中,乐舞之艺显然是投射的“源域”(source domain),而文学则属于投射的“靶域”(target domain)^[18]。“隐喻投射”打破了诸艺术门类之间的藩篱,弥合了逻辑分类产生的鸿沟,最终达到了不同知识域的经验互通与话语共享。刘勰援乐舞以为譬喻,目的就是要将乐舞领域独特的审美经验投射到文学领域,进而实现对文学创作与批评中某些规律性问题的阐释与言说。刘勰“以乐舞为喻”论文,其理论归趣概有两端:其一,以乐舞的缀兆之位、抗坠之节来阐述文学的章句安排与节奏把握;其二,以乐音组合及其和谐效果来诠释诗文的声律之术、调和之美。刘勰借助“以乐舞为喻”,不仅实现了乐舞经验向文学领域的迁移,同时也完成了乐舞相关概念、范畴向文论话语的转换。

舞蹈之妙在于位置的安排与节奏的把握。《礼记·乐记》中有:“钟鼓管磬,羽籥干戚,乐之器也。屈伸俯仰,缀兆舒疾,乐之文也。”郑玄注云:“缀,谓鄤,舞者之位也;兆,其外营域也。”^{[1]1530}又曰:“执其干戚,习其俯仰诎伸,容貌得庄焉。行其缀兆,要其节奏,行列得正焉,进退得齐焉。”孔颖达正义曰:“缀,表也;兆,域也。言舞者缀表兆域,方正得其所矣。节,谓曲节;奏,谓动作。言作乐或节或奏是依其缀兆,故行列得正,由随其节奏,故进退得齐焉。”^{[1]1545}可见,“缀兆”者,即舞者的行列位置及舞动范围;“节奏”者,乃舞蹈动作的屈伸俯

仰、节奏的舒疾缓急。舞者缀兆有位,步骤有节,方能行列得正而进退得齐。

刘勰就此取譬,来阐述诗文创作的章句之法:“裁文匠笔,篇有小大;离章合句,调有缓急;随变适会,莫见定准。句司数字,待相接以为用;章总一义,须意穷而成体。其控引情理,送迎际会,譬舞容回环,而有缀兆之位;歌声靡曼,而有抗坠之节也。”(《文心雕龙·章句》)^{[19]570}对此,李曰刚先生在《文心雕龙斟注》中指出:“此段论章句之安排,必须照顾全局,喻题材中动境之遇合,既已过往则控制情理以遣送之,尚未来临则牵引情理以迎接之:务使上下有所呼应,首尾得以圆合,譬如舞容之回转旋环,歌声之轻细柔和,进退抗坠,皆有一定之乐位节奏也。”^{[20]1255—1256}由此可知,刘勰这里所要强调的是诗文创作必须特别关注章句的安排与节奏的把握,就好比乐舞的缀兆有位、抗坠有节。

音乐之美体现于乐音本身和乐音的组合,以及由此带来的和谐效果。《论语·八佾》:“子谓《韶》,‘尽美矣,又尽善也’;谓《武》,‘尽美矣,未尽善也’。”何晏集解曰:“言《韶》乐其声及舞极尽其美,揖让受禅其圣德又尽善也。……言《武》乐音曲及舞容则尽极美矣,然以征伐取天下不若揖让而得,故其德未尽善也。”^{[1]2469}抛开“善”的一端不论,所谓音乐之美者,首先源自于乐音及乐音之间的组合。史伯的“声一无听,色一无文”(《国语·郑语》)^{[21]472},晏婴的“声亦如味,一气,二体,三类,四物,五声,六律,七音,八风,九歌,以相成也。清浊,大小,短长,疾徐,哀乐,刚柔,迟速,高下,出入,周疏,以相济也”(《左传·昭公二十年》)^{[1]2093—2094},《礼记·乐记》中的“声成文,谓之音”^{[1]1527}“声者,乐之象也。文采节奏,声之饰也”^{[1]1536—1357},等等,所强

调的都是乐音及其组合。奥地利音乐理论家爱德华·汉斯立克亦曾指出：“音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。”^[22]除乐音自身之外，音乐之美更在于乐音组合所产生的和谐效果。季札的“直而不倨，曲而不屈，迩而不逼，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒……五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也”（《左传·襄公二十九年》）^{[1]2007}，伶州鸠的“凡人神以数合之，以声昭之。数合神和，然后可同也。故以七同其数，而以律和其声，于是乎有七律”（《国语·周语》）^{[21]126}，《吕氏春秋·大乐》中的“凡乐，天地之和，阴阳之调也”^[23]，等等，所强调的都是乐音组合所产生的和谐效果。

刘勰取譬音乐的目的之一就是借乐音及其组合来喻指文学的声律之美。其《声律》篇曰：

凡声有飞沈，响有双叠。双声隔字而每舛，叠韵杂句而必睽；沈则响发而断，飞则声飚不还，并辘轳交往，逆鳞相比；迁其际会，则往蹇来连，其为疾病，亦文家之吃也。夫吃文为患，生于好诡，逐新趣异，故喉唇纠纷；将欲解结，务在刚断。左碍而寻右，末滞而讨前，则声转于吻，玲玲如振玉；辞靡于耳，累累如贯珠矣。^{[19]552-553}

声律问题的讲讨，向来是一大难题。在上述文字中，刘勰为阐明声律的规律，巧妙地运用了象喻的批评范式。在刘勰看来，文章的声律主要在于平仄（亦即“飞沈”）、双声与叠韵的组织安排，其要领是错综搭配，不可单调，亦不能重复。声律处理得当，就能做到圆转如辘轳交往，靡密似逆鳞相比。这里刘勰采用了“以器物为喻”（辘轳绳）与“以自然物为喻”（龙鳞）两种象喻类型。若处理失当，则阴阳不谐，双叠不对，如同人得了口吃之病，此为“以人为喻”类型中的“疾病之喻”。接下来，刘勰分析了“吃文之病”的起因以及救治之法，病因乃“好诡”，药方则是“刚断”。《文镜秘府论·南卷·论体》曰：

“参会事情，推校声律，动成病累，难悉安稳。如其理无配偶，音相犯忤，三思不得，足以改张。”^[24]可视其为刘勰“刚断”之方的注脚。改弦更张之后，再经过作家一番寻右、讨前的研究，即能达到音乐之美。为诠释这种声律之美，刘勰又采用了“以音乐为喻”的象喻批评范式，所谓“玲玲如振玉”“累累如贯珠”者是也。其中“振玉”即孟子所说的“金声而玉振”（《孟子·万章下》）^{[1]2741}，“贯珠”即《礼记·乐记》所说的“累累乎端如贯珠”^{[1]1545}，两者都是以有条理、合法度的乐音之美来比譬文学创作的声律之美。此外，《定势》篇“宫商朱紫，随势各配”^{[19]530}、《情采》篇“五音比而成韶夏，五情发而为辞章”^{[19]537}、《附会》篇“品藻玄黄，摛振金玉”^{[19]650}等，也都是“以音乐为喻”的精彩用例。

刘勰取譬音乐论文的另一目的，是以音乐的和谐之美诠释文学的调和之美。其《声律》篇曰：

操琴不调，必知改张，摛文乖张，而不识所调。响在彼弦，乃得克谐，声萌我心，更失和律，其故何哉？良由内听难为聪也。故外听之易，弦以手定，内听之难，声与心纷；可以数求，难以辞逐。^{[19]552}

刘勰以音乐为譬喻，来论述文章声律的调和之难。在他看来，弹琴时若音调不谐调，通过解开弦索重新施张，就能达到谐调，而诗文创作中声律的失调，很难补救。其原因在于外在的音声容易分辨，内在的音声不易察觉。外在的音声用手即可调定，内在的音声必须借助声律的术数才能实现①。此外，刘勰还以“吹籥”“调瑟”来比拟诗文声律调和的两种类型，即“自然声律和人工声律”^{[20]1237}。其《声律》篇曰：

若夫宫商大和，譬诸吹籥；翻回取均，颇似调瑟。瑟资移柱，故有时而乖贰；籥含定管，故无往而不壹。陈思、潘岳，吹籥之调也；陆机、左思，瑟柱之和也。概举而推，可以类见。^{[19]553}

① 相关论述，可参见万奇先生《声得盐梅，寄在吟咏：〈文心雕龙·声律〉篇探析》，《关东学刊》2017年第 10 期。

在刘勰看来,声律调和的实现,有两种类型:不事雕琢的自然声律和研求而致的人工声律。两者之间的区别,就如同籥有定音而瑟无常调一样^[25]。接下来,刘勰又以曹植、潘岳等的创作实例来论述自然声律和人工声律的形成原因。曹植、潘岳生活于中原之地,吐音雅正,文章自然和律;而陆机原为吴人,左思原为齐人,方音较浓,故须翻回求索方得调和。需要特别指出的是,刘勰这里并没有贬陆、左而褒曹、潘的意思。即便《文心雕龙》的全书确实呈现出这种抑扬之势,起码《声律》篇尚无此意。刘勰精心结撰《声律》一篇,目的正在于探讨“左碍而寻右,末滞而讨前”的“翻回取均”之道。关于这一点,我们可从后文“练才洞鉴,剖字钻响,识疏阔略,随音所遇,若长风之过籁,南郭之吹竽耳”^{[19]554}一句明显看出。其中所谓“练才洞鉴,剖字钻响”,是指那些懂得“翻回取均”之道并且能因之达到和谐之人。而所谓“识疏阔略,随音所遇”,则是指那些不谙宫商之术、盲目行文之人。该句中的“过籁”与“吹竽”,亦属“以音乐为喻”的象喻批评用例。此外,《乐府》篇“中和之响,阒其不还”^{[19]101}、《章句》篇“折之中和,庶保无咎”^{[19]571}、《附会》篇“如乐之和,心声克协”^{[19]652}等,也都是“以音乐为喻”比譬文章声律和谐的典范用例。

四、余论

特别值得注意的还有《文心雕龙》“以乐舞为喻”之“喻中喻”现象。所谓“喻中喻”,亦可称为“譬喻之譬喻”,指包含多重譬喻关系的修辞类型。它与多方取譬的“博喻”一样,属于《文心雕龙》象喻批评范式中较为特殊的类型。“喻中喻”与“博喻”,相同之处是它们均以多种喻象比譬来说明同一文学规律,目的都是突出、强调;区别之处在于喻象间所形成的结构关系不同,在“博喻”中各喻象间是较松散的平列式结构,而在“喻中喻”中各喻象间构成层级递进的有机系统。如前述《声律》篇“凡声有飞沈,响有双叠。……并辘轳交往,逆鳞相比”^{[19]553},以及《附会》篇“何谓附会? 谓总文理……若筑室之须基构,裁衣之待缝缉矣”^{[19]650}等,即为“博

喻”。而《原道》篇“至于林籁结响,调如竽瑟;泉石激韵,和若球锽:故形立则章成矣,声发则文生矣”^{[19]1}、《附会》篇“是以驷牡异力,而六辔如琴;并驾齐驱,而一轂统辐:驭文之法,有似于此”^{[19]651}等,则属于“喻中喻”。

在上述两条“喻中喻”的批评用例中,音乐均是作为“终极喻象”而出现,可见刘勰之于“以音乐为喻”范式的情有独钟,以及对诗文和谐之美的不懈追求。以《附会》篇用例为对象试析之,所谓“驷牡异力”“并驾齐驱”“一轂统辐”者,属于“喻中喻”的第一层级,刘勰取譬“御驭之术”,阐释文学创作中不同质素间的角力与冲突,以及“附会之术”的折中、调和作用。所谓“六辔如琴”,则是“喻中喻”的第二层级,刘勰引《小雅·车輶》“四牡騤騤,六辔如琴”^{[1]482}的成句,“以音乐为喻”来说明“御驭之术”的超迈境界当如音乐一般和谐。在这一“喻中喻”的有机系统中,尚有未曾明言的第三层级,即以音乐的和谐比譬“附会之术”带来的审美效果。从“音乐”到“御驭之术”再到“文学创作”,形成了奇妙的喻象流动与环连。

综上,刘勰对于“以乐舞为喻”的创造性运用,不仅有效拓展了此批评范式的言说空间,而且大大丰富了其层级递进的喻象系统,《文心雕龙》也由此成为我国古代文学理论批评“以乐舞为喻”的经典之作。

参考文献:

- [1] 阮元. 十三经注疏[M]. 北京:中华书局, 1980.
- [2] 朱自清. 诗言志辨[M]. 北京:商务印书馆, 2011:7.
- [3] 孙怡让. 墨子间诂[M]. 孙启治,点校. 北京:中华书局,2001:456.
- [4] 司马迁. 史记[M]. 北京:中华书局,1959:1936.
- [5] 洪兴祖. 楚辞补注[M]. 白化文,许德楠,李如鸾,等,点校. 北京:中华书局,1983:75.
- [6] 胡应麟. 诗薮[M]. 上海:上海古籍出版社, 1979:13.

- [7] 周振甫.诗品译注[M].北京:中华书局,1998:27.
- [8] 夏传才,唐绍忠.曹丕集校注[M].石家庄:河北教育出版社,2013:37.
- [9] 李善,吕延济,刘良,等.六臣注文选[M].北京:中华书局,1987:967.
- [10] 罗根泽.中国文学批评史[M].上海:上海古籍出版社,2003:198-199.
- [11] 王先谦.庄子集解[M].北京:中华书局,2012:120-121.
- [12] 张少康.文赋集释[M].北京:人民文学出版社,2002.
- [13] 杨明照.抱朴子外篇校笺:下册[M].北京:中华书局,1997.
- [14] 沈约.宋书[M].北京:中华书局,1974:1779.
- [15] 萧子显.南齐书[M].北京:中华书局,1972:900.
- [16] 姚思廉.梁书[M].北京:中华书局,1973:485.
- [17] JOHNSON M. The body in the mind[M]. Chicago: The University of Chicago press,1987:XIV-XVI.
- [18] INDURKHYA B. Metaphor and cognition [M]. Boston: Kluwer Academic Publishers,1992:271.
- [19] 范文澜.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,1958.
- [20] 詹锳.文心雕龙义证[M].上海:上海古籍出版社,1989.
- [21] 徐元诰.国语集解[M].王树民,沈长云,点校.北京:中华书局,2002.
- [22] 爱德华·汉斯立克.论音乐的美:音乐美学的修改刍议[M].杨业治,译.北京:人民音乐出版社,1980:49.
- [23] 许维遹.吕氏春秋集释[M].梁运华,整理.北京:中华书局,2009:110.
- [24] 遍照金刚.文镜秘府论[M].北京:人民文学出版社,1975:153.
- [25] 刘永济.文心雕龙校释[M].北京:中华书局,1962:126.

(责任编辑:冯兆娜)

(上接第 49 页)

- [20] 清实录:第六册卷二五八[M].北京:中华书局,1985:552.
- [21] 王春晓.蒋士铨中年书院时期剧作研究[D].北京:首都师范大学,2008.
- [22] 赵尔巽.清史稿[M].北京:中华书局,1977.
- [23] 王春晓.乾隆时期戏曲研究[M].北京:中国书籍出版社,2013.
- [24] 黄洁颖.清前期咏剧诗研究[D].桂林:广西大学,2016:466.
- [25] 吴毓华.中国古代戏曲序跋集[M].北京:中国戏剧出版社,1990.

- [26] 赵永恒.论清代中叶的杂剧创作[D].上海:上海戏剧学院,2020.
- [27] 中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成:第八册[M].北京:中国戏曲出版社,1959:5.
- [28] 徐扶明.牡丹亭研究资料考释[M].上海:上海古籍出版社,2016:293.
- [29] 刘东海,王兆鹏.论清代顺康、雍乾词坛群体同画唱和主题[J].甘肃社会科学,2017(3):62-69.

(责任编辑:冯兆娜)