

由“赋”而“歌”的诗史溯源

——《四川民歌采风录》的诗意生存

唐代兴¹

【摘要】 万光治先生所带领的四川民歌研究所学术团队采风民间,发掘“活态文学”。通过对赋体文学的标本性研究,走向田野,开采出民歌这一“活态文学”宝库。作为“活态文学”的民歌,始终是生长的艺术,它的土壤是民间,它的母体是人性化、人本化和民生化的诗意生存。

【关键词】 赋 民歌 诗史

【中图分类号】 I206 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 1008-0139 (2018) 7-0095-10

风雅堪伤唯见字,南曲北韵久凋零。

复忧世染催文变,渐远斯人无嗣音。

古典典雅的辞赋,曾经是我着力最多的研究方向;我的关注力由辞赋转向民歌,由大雅而趋向大俗,从现象看,似乎是一次兴之所至的学术转向。然而辞赋的源头本在“不歌而诵”的民间说唱艺术,只是因为它在后来文人化与案头化的过程中逐渐脱离了口头吟诵,其文字的记录因此才有了繁复的面目,故我的转向,不过是在自己的学术领域的一次追本溯源。⁽¹⁾

很有幸,能拜读到由万光治先生所主编的十卷《四川民歌采风录》外加一卷绪论,并受如上坦诚“自白”鼓动而阅读《汉赋通论》及相关文献,更确信学术是一种志业,需要“一以贯之”的坚守和纯正。正如王小盾教授所言,万先生作为“热爱音乐的古典文学研究者”⁽²⁾,从“不歌而赋”的“文学标本”研究转向“由赋而歌”的田野考察,其跨越式转向所“一以贯之”的那种“东西”,才是至为珍贵的。

一、“有歌有赋”之为诗

万先生所带领的四川民歌研究所学术团队采风民间,发掘“活态文学”,源于汉赋史研究。“不歌而诵”的汉赋,是对“有歌有赋”的先秦歌诗的一种发展,它成为中国文学自觉的标志。

从固态化的书写文学史观,中国文学的原初形式是诗,它的整体形态学呈现是《诗》,由于它本身源于“天子听政”的需要,并不断释放出治国理政的智慧(比如《左传》引《诗》论政达190多处;《国语》引《诗》论政38处),自然被提升为“经”而成为《诗经》,与《书》并称。

《诗》成为“经”,既是政治需求及可满足其需求的共谋,也是书写固态化的结果。虽然如此,但它仍然保持诗自身。诗之为诗,既涉及源,更彰显流。仅流论,诗作为中国文学的原发形态,流变是自身的常青方式。诗之流变,既可是主题、审美方式、风格等方面的“变风变雅”(《诗·大序》),更有文体的演变。仅后者论,诗之所变,有赋;赋之所变,有词,词之所变,有曲;曲之所变,

¹作者简介:唐代兴,四川师范大学政治教育学院教授,四川 成都 610068。

有小说。溯其源,赋、词、曲、小说之根和本,仍然是诗:诗乃中国文学的母体。

诗作为文学的母体,是否意味着它诞生于自身?正视这个问题,必涉及诗之源。

诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而行于言,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。(《诗·大序》)

孟春之月,群居者将散,行人振木铎徇于路,以采诗,献之大师。比其音律,以闻于天子。故曰王者不窥牖而知天下。(《汉书·食货志》)

男年六十,女年五十,无子者,官衣食之,使之民间求诗。乡移于邑,邑移于国,国以闻于天子。故王者不出牖户。”(《公羊传·宣公十五年注》)

故天子听政,使公卿至于列士献诗,瞽献曲,史献书,师箴,瞽赋,蒙诵,百工谏,庶人传语,近臣尽规,亲戚补察,瞽、史教诲,耆、艾修之,而后王斟酌焉,是以事行而不悖。(《国语·周语上·邵公谏厉王弭谤》)

梳理如上史料,至少记载了如下诗实:

首先,《诗》产生于“天子听政”,以为实现“行事不悖”的治理需要。

其次,为了实现天子“听政”和“治政”的需要,形成一种献诗制度,这一制度规定,不仅“公卿至于列士”必须“献诗”,而且还以政府解决老来无子者“衣食”保障的方式安排他们到民间采诗。这说明原发时期的诗,主要地源于民间。

其三,从民间采集到的诗,其原发形态应该是有乐的歌诗,即乐是诗的形式,诗是乐的内容,歌是乐化之诗的吟咏方式,这就是“诗言志,歌永言”(《尚书·舜典》):诗以表达心志为要务,却需要吟唱才可产生“言志”效果。所以,在民间采集到的歌诗,必须通过“移”的方式进入宫廷。所谓“移”,就是原封不动的以歌的原生态方式将诗由下而上传送进宫廷。

第四,这种以歌的原生态方式“移”入宫廷的民间诗,必须要经过宫廷音乐大师的加工改造后才能献给天子欣赏,这就是

“献之大师。比其音律,以闻于天子”。在这里,“比其音律”的“比”,甲骨为,像二人从,反从为比,亦可写成,本义为密^①,段玉裁注为“亲密”,但更蕴含接近、中正之意。所以,“比其音律”是指宫廷乐师按照中正平和的德政理想和审美要求,对从民间采来的歌诗予以正音正乐后才献给天子欣赏,以达到“听政”而“行事不悖”的效果。对从民间献上的歌诗予以“比其音律”的过程,也是比兴方法运用、赋的限度调适,以及予以风、雅、颂的分类处理过程。

故诗有六义焉:一曰风,二曰赋,三曰比,四曰兴,五曰雅,六曰颂。上以风化下,下以风刺上,主文而谏,言之者无罪,闻之者足以戒,故曰风,至于王道衰,礼义废,政教失,国异政,家殊俗,而变风变雅作矣。……是以一国之事,系一人之本,谓之风;言天下之事,形四方之风,谓之雅。雅者,正也,言王政之所由废兴也。政有大小,故有小雅焉,有大雅焉。颂者,美盛德之形容,以其成功告于神明者也。是谓四始,诗之至也。(《诗·大序》)

《诗》之六义中,风、雅、颂是对采集得来的民间歌诗的分类方式:“昔正考父校商之名颂十二篇于周太师”(《国语·鲁语下·闵马父笑子服景伯》)“修宪命,审诗商,禁淫声,以时顺修,使夷俗邪音不敢乱雅,大师之事也。”(《荀子·王制》)说明宫廷乐师的职责有三,一是对“移”入宫廷的民间歌诗进行正音正乐,二是对其予以风雅颂的归类整理,三是进行表达的审美修饰。更具体地讲,风雅颂作为民间歌诗的分类准则,是以歌诗内容所能发挥的德正功能而论;与此不同,赋、比、兴三者,却是从表现手法

论:歌诗创作既需要比兴,也需要铺陈。所以,从民间采集得来的歌诗,经过乐师改造,不仅是音律的校正,内容的归类,更包括对言志抒情方式和内容铺陈程度的修正。

然而,无论是原发形态的民间之诗,还是经过采集而“移”入宫廷经乐师改造分类的诗,都是“有歌有赋”的诗。并且,《诗》发挥行教化、正得失、美风俗以及包括外交往来、会盟等等的“合类”“合法”,往往通过歌来表达:

晋侯与诸侯宴于温,使诸大夫舞,曰:“歌诗必类!”齐高厚之诗不类。荀偃怒,且曰:“诸侯有异志矣!”使诸大夫盟高厚,高厚逃归。于是,叔孙豹、晋荀偃、宋向戌、卫宁殖、郑公孙蚤、小邾之大夫盟曰:“同讨不庭。”(《左传·襄公十六年》)

穆叔如晋,报知武子之聘也,晋侯享之。金奏《肆夏》之三,不拜。工歌《文王》之三,又不拜。歌《鹿鸣》之三,三拜。(《左传·襄公四年》)

二、“不歌而诵”之为赋

赋之于先秦歌诗,只是表现手法;赋之于汉代文学,则演变成一种全新的赋体文学。虽然如是,赋体文学的母体还是诗。班固讲赋乃“古诗之流”“雅颂之亚”,可以“抒下情而通讽喻”,“宣上德而尽忠孝”(《两都赋》),是说赋不仅是诗的变体,并且,从诗脱变而来的赋,仍然保持了“雅颂”品质和“德正”功能。

汉赋虽源于歌诗,却与歌诗根本不同:歌诗是“有歌有赋”,汉赋则“不歌而诵”。“不歌而诵”,成为万先生通论汉赋的逻辑起点。理解“不歌而诵”,既可把握万先生赋学理论的精髓,更可理解其如何开辟“由赋而歌”的“活态”诗史道路,以期把握固态文献学与活态文献学相结合的文学研究方法。

(一)“赋”之表达学与生存论取向

从“有歌有赋”之歌诗到“不歌而诵”之赋体文学,赋获得表现手法与文体的区别,但论其实质,却是表达学与生存论的区别。正确地理解这种区别,需要从“赋”字本身入手。

关于“赋”字,人们以为最早出于《诗》:“天子是若,明命以赋”(《大雅·烝民》)。《毛诗正义》“以赋为布也”。朱熹注《诗经·葛覃》时曰:“赋者,敷陈其事而直言之者也。”⁽¹⁾《释诂》卷三下:“赋,布也。”疏证:“赋者,《尔雅》:班也。《尧典》正义引孙炎注云:谓布与也。《大雅·烝民篇》:明命使赋。毛传云:赋,布也。《周官·大师注》云:赋之言铺,直铺陈今之政教善恶。《释名》云:敷布其义谓之赋。赋、布、敷、铺,并声近而义同。”⁽²⁾以“注经”方式生成文化和支离破碎思想的典籍中,有关于“赋”的释义或注疏,几乎都属词典(即“语词”)意义,即使刘勰也不能幸免此种词典思维,“《诗》有六义,其二曰赋。赋者,铺也。铺采摘文,体物写志也。”(《文心雕龙·诠赋》)。《汉赋通论》通过对如上词典语义的梳理,揭示“赋”乃“布”所蕴含的生存语义:“布以经纬织成,铺开来有纵横之义,其引申义与敷陈相同。倘以经为时间,纬为空间,就实质而言,铺、敷、布、陈具有在时空两个方面把事物加以展开的意义。这些概念之被引入文学,所指的即是不假比兴,直抒其情和表现事物时空状态的艺术手法。赋既然可与敷相通假,又最早与语言表达方式发生关系,后人很自然地用它来概括文学中陈述性、叙事性和描述性手法,并进一步用它来称谓以上述手法为主要特征的文体。”⁽³⁾赋的词典语义虽然是铺、敷、布、陈,但却蕴含构筑时空的生存语义,或者,其构筑时空的生存语义才使“赋”获得铺、敷、布、陈的指涉性,使之从纵横两个维度将事物予以生成性展开。这种生成性展开方式运用于文学作为言志抒情的手段,就形成铺陈对象的表现手法;这种生成性展开方式一旦以本身为目的而运用于文学,就创造出一种全新文体。所以,“‘诗六义’中的赋,是指不待比兴、直抒其情、直陈其事的表现手法。‘不歌而诵’的赋,暗示了诵读的方式和文章因此具有的特点。两者之间,实有内在的联系。赋既以陈述性、叙事性和描绘性为主要的内容和手段,其描状事物便很容易走向铺陈排比,在时间和空间上有极大的延展性,篇制亦不免宏大。以这样的文章诉诸诵读,倘不与说唱文学之注重节律、用韵的特点相结合,便不能方便记忆,吸引听者。所以,人们把以上述表现手法为主、兼具说唱文学性质的文体命名

为赋,也就是很自然的了。”⁽²⁾

《汉赋通论》对赋作为文体的把握,其要义有三:一是赋从铺陈之表现手法上升为文体,必是时空方面的“极大延展性”;二是因其时空的极大延展必然形成形体(即“篇制”)的“宏大”;三是这种以宏大篇制为形态呈现、以时空延展为实质诉求的铺陈必须体现说唱文学性质。并且,此三者缺一不可时,赋体必然诞生。

《汉赋通论》对赋体何以形成的研究所做出这三个结论,同时也蕴含了三个有待进一步探究的问题。比如,作为不待比兴、直抒其情、直陈其事之表现手法的“赋”何以可能蕴含时空的延展性?进一步讲,赋作为文学表现手法被运用时,其所铺开的时间和空间,意味它本身是生存化的,或者说它本身不仅是形式,首先是内容。然而,赋兼具形式和内容何以可能?

三十年前,万先生写《汉赋通论》时,除了自信的结论,没有问题,但不等于问题不存在,相反,此一问题不仅蕴含于结论里,也潜伏于万先生的学术世界中,经历时间的孕育,最终在民歌研究中呈现出来要求解决。《四川民歌采风录》研究解决此一问题的方式,仍然是回到概念本身,重新发现“以经为时间、纬为空间,铺、敷、赋、布皆在时空两个方面加以展开的意义”,“并非‘赋’义的最初来源,赋之本义为赋税。”⁽³⁾万先生从《尚书·禹贡》“厥赋惟上上错”到《广雅》“赋,税也”,再到《尚书大传》“土地所生,以供天子”和《周礼》“甸师掌国中及四邻之人民、六畜之数,以任其力,以待其政令,以时征其赋”等典籍中收集有关“赋”即“税”的证据,然后条分缕析,揭示“赋”之本原语义指涉的如下生存史实:

赋字从贝,与财物相关。上古时期,土地拥有者的领主与土地耕作者的农奴,皆须向王室或领主纳税,谓之贡赋。周王室号称以贡赋充实军力,保境安民,故赋字从武,又谓军赋。⁽⁴⁾

值得注意的是,凡从事家、圃、工、娼、衡、虞等业者,皆赋贡以物,唯从事商业者可以“货贿”充赋贡。

交纳实物,势必要面对计数的问题。上古时期,人们于数概念的运算能力还很低下,只能出于感性,用手指与实物相配合计数,如果实物超过了手指数,则以一个石块或一根树枝为一个单位,代表五个或十个手指。为利于保存计数的结果,乃至采用结绳记数。到上世纪60年代,在我国一些偏远地区,人们在集市交易时,还有陈列实物于地、买卖双方以手指实物计数者。由此上推,上古时期无论民间的以物易物,还是诸侯向王室、农奴向领主交纳贡赋,双方大概都采用布陈实物、清点数量的方法。《说文解字》:“赋者,敛也。”敛有征收、聚集之义,与贡献之铺陈实物,恰好是一个事物的两个方面:一是铺陈以贡赋,一是聚敛以纳贡。即使后来的人们抽象计数的能力大大提高,但因铺陈贡赋,实物验收,在民间已成习俗,且这样的方式能大大满足王室和领主的占有心理,尤其王室还能通过诸侯献贡,强化尊王意识。故上述纳贡方式已经具有仪式的意义,后世因之,相沿不改。由是赋在税之本义而外,因其铺陈实物的交纳方式,又引伸出敷、布、陈等义。⁽⁵⁾

聚敛财货,以铺陈方式交纳贡赋,乃赋之生存论本义,铺、敷、布、陈,是其生存论本义的引伸。换言之,聚合财货、铺陈纳税之赋,是生存论取向的;以此引伸出来的铺、敷、布、陈等义,却呈表达学取向。赋被运用于文学领域,当发挥其表达学语义,就是表现手法,这就是“《诗》六义”之赋;回返其生存论本原语义,则获得时空延展的现实性,此种意义的赋就成为文体,它具有数量扩充所形成的时空舒张性和篇制无限制性所形成的宏大取向,这恰恰是大一统后不断强大的汉代所需要的文体,唯有这种文体,才可负载其扩张性的宏大社会雄心、开放的阔远视野、不断创造新知以及尽其所能表赞盛世的膨胀性体能、体量。

(二)赋何以“不歌而诵”?

正如《汉赋通论》和《四川民歌采风录》所言,诵是声音的艺术,但它仅仅是一种声音的艺术。作为一种声音的艺术的赋,其基本特征有二,一是“不歌”,一是“诵”。不歌,揭示赋的去音乐化;诵,揭示赋必须铺陈,由此自然体现对先秦歌诗的发挥光大:先秦歌诗运用赋(当然还包括比兴)手法,其意于渲染(铺陈)情志,汉赋运用赋手法也要渲染情志,但重心却是对叙事呈物状貌的铺张,喧哗气象或炫耀智识。更具体地讲,先秦歌诗意于政教,宣扬善美之道德;汉赋意于社会气象、学识智识、个人才华的铺陈、

渲染。

汉赋就是“不歌而诵”。然而,汉赋为何要“不歌而诵”?

这需要回到班固:“不歌而诵谓之赋,登高能赋,可以为大夫。”(《汉书·文艺志》)班固给赋下了“不歌而诵”的定义后,还附上了“登高能赋,可以为大夫”的解释。班固对“赋”为何要做如此解释?

古者诸侯、卿大夫交接邻国,以微言相感,当揖让之时,必称《诗》以谕其志,盖以别贤不肖而观盛衰焉。故孔子曰“不学诗,无以言”也。春秋之后,周道浸坏。聘问歌咏不行于列国。学《诗》之士,逸在布衣,而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原离谗忧国,皆作赋以风,咸有惻隐古诗之义。(《汉书·文艺志·诗赋略》)在分封建制的西周时代,诗既是“天子听政”的方式,也是正教化、美风俗的方式,更是贤人走向庙堂以及贵族以德才立于庙堂的基本功夫。西周以降,“道术将为天下裂⁽²⁾,诸侯从兼并(春秋)走向并吞(战国)而结束分裂,其后很快陷入新的战乱,至于汉代一统,天子听政不需要歌诗,诗之正教化、美风俗的治理功能丧失,入朝为官以及求立庙堂更讲才与能,而赋体则成为人们张扬其才的有效方式,携其能赋的才华进入庙堂,自然有资格做颁布政令的大夫。

另外,大一统为文化大融合创造了条件,“正是南北文化的融合,为散体赋提供了形式的来源;汉帝国的兴盛以及它雄视一切的气魄,赋予了汉代赋家以错综古今,包罗万有的眼光和胸怀;经济的发达,文化的繁荣,交织出一幅丰富多彩的社会生活图画,更为汉代赋家开拓新的文学题材提供了优越的条件。所以,汉代散体赋乃是西汉鼎盛时期的文化产物。”⁽³⁾更重要的是“上有好者,下必有甚焉者矣。”(《孟子·滕文公上》)因为“人之慕名,如水趋下。”(《资治通鉴·唐纪·高宗上元二年》)统一后的汉代经过一段时间休养生息,国力日渐强盛,表彰盛世,既是帝王的本能性渴望,也成为国人的情感认同方式,赋能发挥铺陈喧哗盛世气象、知识创造及个人才华,自然受到帝王的欣赏和国人的喜爱。

(三)赋之“不歌而诵”的追求

作为“一代之文学”的汉赋,可用一个“大”字概括。

汉赋之“大”,不仅相对《诗》论,更与其后乐府、唐诗、宋词、元曲甚至明清小说比较。《诗》意于“言志”,赋重在弘知。赋的创作“偏重于知识和技能的特征,赋家的才气,主要体现在能否驾驭如此丰富的知识和技能,经营如此庞大的体制;赋家的想象,也主要体现在能否借助这些知识和技能去表现已经被类化了的事物和类化了的主题,而并非用于表现属于个人的情志。”⁽¹⁾赋所表达出来的视野、眼界、胸襟、气魄以及激情、实是对春秋战国文人风度的弘扬:春秋战国时代,天下道术分裂自然激励文人志士重新收拾旧山河的雄心而恃才傲物,自由驰骋于思想和志业创造的疆场,以实现人生价值;进入汉代,天下一统,万象更新,必然鼓动文人志士以自觉张扬大国气象为己任,自由驰骋于知识和美学创造的天地,以实现人生价值。“汉人于赋,尚持有真正的文学激情。”⁽²⁾赋家们基于文学激情而创造“赋”这种“纯文学的价值和地位”,虽然“并没有得到文人充满自信的认可”⁽³⁾,但它本身却成为一颗璀璨的明星,哪怕是唐诗宋词也为之黯然。

汉赋之大,更在于它最大程度地实现了文学自觉。

首先,汉赋实现了文学文人化,剪断了文学与民歌的脐带,消解了文学的草根性。

其次,汉赋开辟出文学的新来源,即作为文人文学的赋,其题材、其内容来源于知识、智识,而不是下层生活,民间疾苦。

其三,汉代赋家虽然具有很强的依附性,但“不歌而诵”的纯文学努力,促进了文学的独立。这种独立主要体现在三个方面:一是去音乐化。其实质是去掉了先秦歌诗必须按照统治者意志任意改造的接受模式,帝王之于文学的权力,只是限于欣赏或不欣

赏的选择性。二是去学术化。“在中国文化史上,赋是作家第一次自觉地把文学与学术区别开来创作所取得的成就,它以其作家的广泛性和作品的丰富性成为一代之文学。”^④三是去政教化。汉赋与政教分离的必然结果,就是被权力抛弃。由此使汉赋一方面形成依附性取向,不得不以“铺采摘文”的方式“润色鸿业”;另一方面又在遭受歧视的境遇中自由地诉说情志,“汉代知识分子的依附性地位以及赋家遭受的歧视性待遇,产生了所谓的‘失志之赋’,这也是汉代赋体文学能够成为一代文学的原因。”^⑤这个原因就是自由发抒,自由创作。因为,文学自由和独立的绝对条件,就是自由,包括自由的社会空间和自由的思想空间,当汉代社会制造了知识分子的依附性和对赋家的歧视性的同时,也慷慨地赠予赋家极大的自由空间,这恰恰成为“汉代辞赋的幸运。”^⑥这种幸运以极度个性的方式推动文学朝审美化、娱乐性方向发展,极大地淡化了先秦文学的诗教传统,哪怕后来如何张扬“文章,乃经国之大业,不朽之盛世”(曹丕《典论·论文》),但文学的政教功能始终是间接性的。

三、“诵而乃歌”是其源

为时代所造就的汉赋,因自觉开辟纯文学道路所做的“不歌而诵”努力,却意外地丧失其源头活水,并随社会政风衰变而流于苍白。汉赋这一内在取向以及由此形成的独特气质,不仅演变成“以形统神”(即“形”大于“神”,或形式大于内容)的美学范式,也使原本可以成为大海的后世文学多成溪流,即使广被赞誉的唐诗宋词,也大都陷于精致的个人感兴或情致抒发,难以获得天空般的广阔,大海般的深邃,以及旷野奔放的人性力量和历史性生存的苦难与希望。

整体观之,汉赋的成败,以及给后世文学的多元性影响,均源于“不歌而诵”:不歌,既是去音乐化,更是去民间化、去生存化;“而诵”,只是铺陈、渲染、炫耀才识而忽略人性洞察和审美生存。所以,汉赋真正可以成为永不凋谢的文学源泉,不是“不歌而诵”,而是“不歌而诵”本身始终保存了重返民间审美生存的“说唱形式”。对汉赋的最有价值的研究,应该是对其活水源头的探讨。本着“礼失而求诸野”的视野和方法,汉赋研究的努力方向,应该追本溯源,这就必然关注民间歌诗、田野歌谣。

民间说唱艺术的原发形式,是田野歌谣、民间歌诗。无论诗词曲,还是文人辞赋,其活水源头是田野歌谣、民间歌诗。由是观之,由民歌而词赋的转换机制,也必然蕴含由词赋回返民歌的转换机制。要深入理解此,须先考察“不歌而诵”之“诵”。

(一)“诵”之于“说”“唱”的自由空间

“诵”字最早出现于《国语》:“故天子听政,使公卿至于列士献诗,瞽献曲,史献书,师箴,瞽赋,蒙诵。……”(《国语·周语上·邵公谏厉王弭谤》)无论采集得来的民间歌诗,还是“公卿列士”所献之诗,都要经过宫廷音乐师的校正、归类和修饰后,才献给天子以为正得失的智慧,但将校正后的歌诗献给“天子听政”,既需要乐音伴奏,更需要人赋诵,于是就有了音乐伴奏与诗文赋诵的分工,更有了“瞽赋”和“蒙诵”的分工。要理解这种分工,需要理解“诵”之不同于“赋”的含义与功能。

“诵”字由“言”“甬”构成,其“甬”表声也表意,即“通”,意为“从头至尾”,所以“诵”之本义乃“通读”,比如“宴居有师工之诵”(《国语·楚语》,亦或“子路终身诵之”(《论语·子罕》),均如是。“诵”虽为“读”,但也仅是“读”的一种方式,故《说文》释“诵,讽也”,亦曰:“讽,诵也”。《周礼》“以乐语教国子,兴、道、讽、诵、言、语。”(《周礼·春官·大司乐》)郑玄注之曰:“背文曰讽,以声节之曰诵”;段玉裁注“倍同背,谓不开读也;诵则非直背文,又为吟咏以声节之。”这即是说“背”乃记忆式的念,靠记忆念出文辞就是讽,强调记忆对所念内容的体味,表达内容本身的功能发挥,而不是读的方式;与此不同,诵却强调读的方式,即有节奏地读,追求读的神韵情态所产生的感染性效果。正是在这上意义上,《汉赋通论》和《四川民歌采风录》才认为诵作为“声音的艺术”,“既非歌唱,也非一般的言说”,而是“必须受制于一定语言节律”。正是这一特征,使诵成为“唱”“说”之外“人类的语言口头表达存在的第三种形态”^①。

自人类以语言为口头交流工具,常见的有两种基本形态,一是说话,即以日常的语言、日常的语态表达和交流;一是歌唱,即依据曲调的抑扬起伏与快慢疾徐所构成的旋律,运用具备美感与情感的声音,将诗型化的歌词作艺术的表达。前者是自然的、用于日常生活,后者是艺术的、用于特定场合,两者界定分明,不易混淆。然而除此之外,介乎“说”与“唱”之间,还有一种语言表达

形态,即班固、郑玄所说“以声节之”的“不歌而诵”。⁽²⁾

“诵”非“唱”,这是因为诵“没有音乐曲调的严格限制,但仍然需要声韵节律赋予语言表达的美感和情感”;“诵”非“说”,这是因为诵读仍然“需要特殊的腔调和韵律,以区别日常状态下口头的自由表达”。由于这两个方面的要求,诵在“说”“唱”之间获得自由选择 and 个性发挥的广阔空间,它“既可倾向于唱,谓之吟唱;也可以倾向于说,谓之诵说,更可能倾向于吟,谓之吟咏,同时还可以唱、说、吟、诵并用。总之,与唱、说相比较,诵在表现方面有更大的自由度。”⁽³⁾这种灵活的自由发挥的空间度,更表征为运用范围的广阔性,比如,祭祀、诵经、宣布政令、发表政论、集会司仪、日常生活中的各种礼仪活动,以及言说哲理、抒情言志、讲述故事等,都可诵。然而,但凡诵,其既非唱亦非说的根本区别,不在形式,而是实质。

就“诵”与“说”论,说是日常性口头交流方式,诵既可是日常性口头交流方式,也可是特殊场合的口头交流方式,所以一般地讲,说所叙者多为一般之事,日常生活之事,体现随意性,平常性;诵所叙者乃特殊之事,或者日常生活中的重要之事,多体现严肃性、庄严感。并且,说侧重于事本身,或专意于所叙之事的条理性、清晰性,目的在于使听者易知易懂易会。让听者易知易懂易会虽然也是诵的要求,但除此之外更有其情感要求,并且这种情感要求里面蕴含某种价值的强调,由此获得严肃感、庄严性等情感色彩。

(二)“赋而乃歌”的内在通道

对事理或情志的选择性铺陈,构成“诵”“唱”的根本区别,正是这种区别为“由歌而赋”和“赋而乃歌”提供了内在通道,因为隐藏在这种区别中的恰恰是“歌”“赋”之间的内在关联,一是《诗》三百的“直陈其事”,一是“不歌而诵”的说唱形式。但由歌而赋如何生成的转换机制何在?却成为待探讨的问题。其后,四川民歌研究所经历十余年的田野考察、民歌采风与研究,探索出解决的路径,即基于“上古时期,诗乐本一体;古人所‘诗’,也就是可以诉诸唇吻的‘乐歌’”⁽¹⁾的基本认知,重新考察民间的劳动号子、经诵佛偈、丧葬、婚嫁等生活风俗中的“诵”述方式,进而分析民歌中叙事之作与俳谐之作,揭示“诵”的独立应用价值和文体地位:诵,既是歌诗向赋体文学转换的机制,也是赋体文学吮吸民间歌诗、田野歌谣营养获得诗化生存的内在通道。

古代的诵,发展到后来,一方面是唱、诵、说兼具的曲艺,一方面是“不歌而诵”的赋体。班固把口头的“诵”与文体的“赋”联系在一起,其合理性在于:一是因为赋的原生形态本属民间口头文艺形式,而其口头传播形式正是“不歌而诵”,二是在时空两个方面铺叙与铺陈,是文体之赋最重要的特征,这一特征决定了赋的口头传播方式不可能是唱,而只能是“诵”。⁽²⁾

诵之产生,与人类的社会活动、思想感情的日益丰富与审美活动的日益深化有密切的关系。人们无论叙述故事、描绘物象、陈述道理,内容越来越丰富,说与唱的局限性也因此表现出来。当需要述说的内容超过了唱的承载力,曲调的有限性以及重复性便显得单调甚至乏味;当需要述说的内容虽然可以无止境地延伸,却会因为变成了絮絮叨叨的言说最终令听众感到厌倦。因为如此,诵乃获得了自己的功能价值。正因为有在唱与说之间有较大空间,诵近乎唱则向吟诵、唱诵靠拢;近乎说则与韵白、诵说相似。而且在艺术的实践中,诵说之间往往相互为用,诵而兼说,说而兼诵,能有效地解决了内容丰富、表达单调的问题。⁽³⁾

由歌而赋的转换机制,是诵。从“音乐与歌词的关系”入手做进一步考察,“民歌有两个基本走向:一是吟诵化,二是歌唱化。……而介乎唱、说之间的诵,则发展为赋。”⁽⁴⁾这是因为“汉代辞赋因能付诸口诵而使用大量的口语,其中有的口语在当时尚无相对应的文字,赋家乃依‘六书’造字原理,以新造之字记其音。因为如此,乃有同声符、意符的字连绵而出,且成为汉代散体赋的一大文体特征。”⁽⁵⁾这种体现口语化倾向的、既可吟诵也可歌唱的原生态之“诵”,至今保留在民间歌谣之中,成为难得的“活态文献”,这是因为至今流传的民歌中,仍然部分或整体地保留“诵”的声音形态,比如各种类型的需要协作完成的劳动号子,各种类型的宗教仪式和不同地域的民俗仪式上的唱诵,包括民歌中的叙事之作与俳谐之作,都为研究“诵”何以构成“由歌而赋”的转换机制,提供了形象而具体的“活态文献”。⁽⁶⁾仅就“文学的表现手法而言,在古代的叙事性民歌中铺陈其物、铺叙其事的部分已具有赋体的因素;就民歌的口头传播而言,长篇叙事性民歌的传唱极易由歌唱向‘不歌而诵’转化,两者的结合,直接导致赋体因素的产生。”⁽⁷⁾

一旦揭示“由歌而赋”的转换机制,就意味着赋在本质上是歌,也揭示了“由赋而歌”的可能性。因为“由歌而赋”源于诵,诵是一种口语方式,口语相对文字而言,它始终是第一性的,“在可以制造出有意味的声音形象的各种手段之中,人的发声器官以其独有的灵活性和直接性,超过了人所发明的其它任何手段。”⁽¹⁾ 口诵的这一独特功能使赋以及其它书写文学形式获得歌的滋养,这是因为,第一,口语可直接摹仿客体的各种形貌和主体的各种感受,“正是在这种绘声绘影的语言中反映了种族的天性灵活而机敏的智慧。这个智慧能够借助这些词来表现种种细微的意义差别,这是比较拘束的语言所不能表达的。”⁽²⁾ 第二,“口头文学的灵活性,形象性,尤其是直接性,从某种意义上讲,乃是书面文学所不可代替的。而书面文学在艺术上的种种努力,归根结底,目的都在尽力消除作者与读者之间的感官印象、情感体验和思想认识方面的隔膜,以恢复得而复失的直接性。我们似乎可以这样说,书面文学一当实现了它对口头文学的否定,它同时也就开始了自己苦苦的追求,以求得在更高的层次上实现对口头文学的回归。”⁽³⁾ 这种回归就是对泥土芬芳的古诗或者诗意生存的民间歌谣的亲昵,并吮吸其原生态的奶汁。第三,散发浓郁泥土芬芳的古诗或诗意生存的民间歌谣“这样的口语,其内涵远较书面的文字丰富,它既是共有的、方言的,又可以是属于个人的。因为无论是口语的一般性表达,还是口语的文学性表达,除去口语的普遍的符号意义外,主体表述时的音色、音调、语气、节律等等,这些属于个人的因素,使这种普遍的符号同时具有了特殊的意味。正因如此,中国的书面文学从来就把追求语音的形象性作为自己的美感内容之一。”⁽⁴⁾

然而,无论是具体的赋体文学,还是整个的书面文学,要实现如上努力,惟有重新发现诵的转换功能。一旦如此,诵不仅构成“由歌而赋”的转换方式,也开辟“由赋而歌”的可能性和“赋而乃歌”的必然性。诵之能推动歌与赋相互转换,根源于歌与诵之间的自身规定性:仅一般而论,歌动于情,重在发抒,意在张扬个性,实现个体自由;与此不同,诵源于事,重在铺陈,意在强调知识,实现明事或者弘理。歌与诵相互转换,当然源于所欲表达的内容(包括性质、取向、侧重等)对它的选择,同时也受时空、环境、主体性条件等因素制约,比如内容的繁富程度、长短程度以及唱者的体力、精力,亦可构成或歌或诵的选择动机。《四川民歌采风录》对《大绣荷包》《十里坪》《哭嫁歌》等长篇叙事歌谣的详细分析来予以证明,比如,《十里坪》因为结构宏大、内容繁富,情节曲折,加之“仅有四个乐句的小调分节歌经过不断地重复已经变得十分单调,它们不但不能引起听众对音乐的兴趣,即歌者自己也不免陷于审美疲劳,何元礼要将歌曲坚持唱下去,已经势不可能。故其《十里坪》始则歌,继则唱诵,最后乃完全变为吟诵了。”⁽⁵⁾ 《哭嫁歌》也兼具唱诵、吟诵和诵说的特点,这是因为“一当哭嫁被仪式化、程式化,新嫁娘因必须面对不时来访的亲友反复哭诉,其体力、精力与情感必然会因长时间的消耗而倦怠,哭嫁也就往往由歌唱蜕变为唱诵或吟诵。”⁽⁶⁾ 这恰恰表明,由外在因素引发的“由歌而诵”的内容,本质上是歌。本质上的歌,亦可因为外在因素的解决而重获“由诵而歌”,这可以获得发生学解释:从发生学观,诵似乎比歌更原始。将诵事理转换为歌情感,其重要的转换机制是情感,即诵之口语叙事方式的情感倾向性构成了由诵而歌的内在机制。由诵而歌,一是强化其情感因素,二是简化所歌内容的情节性、过程性,或曰,当所诵内容的情节性、过程性被节俭化或者被最大程度的淡化,自然演变成了歌。

这仅从表现手法以及语体或文体之间的转换论,如果从生存论,“诵”又为“不歌而诵”的文人文学如何通向田野文学,获得泥土芬芳的滋养开辟了可能性路径。“原夫作乐之始,乐写人音。人音有大小高下之殊,乐器有宫徵商羽之异。依人音而制乐,托乐器以写人,是乐本效人,非人效乐。”(《诗序》孔颖达《正义》)文学作为人学,它的广阔天地,不在宫廷,不在上层社会,而在低层社会,在民间,在以不屈于命运和苦难为歌的大众生存。无论遥远的古代还是现代社会,民歌真实再现了大众生存并构成原生态的艺术沃土。这是因为“民间歌谣是人类心灵交流的产物,它们充满浓郁的泥土气息,最能体现地域文化的风格与价值,是地域文化的深层次代表。而人类社会的流动性与多元化,又赋予地域民歌以多样性。”⁽¹⁾ 历史地看,民歌作为文字与声音的综合性艺术⁽²⁾,不仅是艺术的摇篮,更是文学的慈母。确实,“民歌是依赖于某种生产生活方式而存活的”⁽³⁾,然而,低层生存者、社会大众又是因为民歌而获得存在感,更因为欣赏和享受将创造和传播融为一体的民歌方式,才可感受到生的希望、活的意义,体味到人间的真假善恶美丑,以及人生的温暖和亲爱。正是在这个意义上,由赋而歌,是诵的生存论取向;赋而乃歌,成为赋溯本续源、返朴归真的必然努力。

四、“由诵而歌”的诗意生存

远古的歌谣经历漫长孕育诞生大气磅礴的赋,这是文学的真正自觉。赋以永相眷恋的赤裸方式吟诵泥土芬芳的歌,这是文学

的溯本归源。

万先生早年研究汉赋,因尊崇其大;晚年走向田野十余年弦歌不辍,为贯通其大。汉赋之大,确实因为时代宏大、赋家才情阔大,但最终根源于更为宏大的历史和伟大的日常生存。无论何人,其天赋大才要成就为人生实才,不是力争与强夺,而是溯源张本,返朴归真。万先生亦是,无论主政文学院之鸿业,还是其赋学研究自成一家,以及创建民歌活态文献库,都不过是在身体力行“本立而道生”⁽⁴⁾之“大”。

这是因为“任何一种文体都有自身的生态系统,只有了解其孕育生长所需要的土壤、空气、营养,才能真正明了它们何以会长成这般模样,也才能理解它们衰落、凋亡或变异的原因。文体研究者绝不能只关注‘文体标本’,而是要进行‘原境’追溯,尽可能把文体放在相关历史语境中,对相关问题抱‘同情之理解’,如此才可能明白时人怎么说?为什么说?在什么情况下说?也才能进一步体会文体在古代‘人生日用’中的意义。”⁽⁵⁾通过对赋体文学的标本性研究,会通“直陈其事”和“说唱形式”走向田野,自然开采出民歌这一濒临消亡的“活态文学”宝库,更提炼成文学的“活态文献”。作为“活态文学”的民歌,始终是生长的艺术,它的土壤是民间,它的母体是人性化、人本化和民生化的诗意生存,它的不竭营养之源是民族的生生不息和地域的个性化风采,它的永恒的主题是“性相近,习相远”⁽⁶⁾的日用伦常。所以,作为生长的艺术的民歌,它是民生的、民族的、地域的、低层生存的、泥土的、生活伦理的,正是如此丰富多彩、凝重深广的审美内容及其所蕴含具有无限生活张力的生存精神,才能够化育出弥补书写的固态文学、固态文学文献以及固态文学研究方法之不足的诗性智慧和生存力量,亦成为四川民歌研究所全体学人十余年如一日为之努力不已的根本动力所在,更成为原本源于草根的文学及其研究如何回返诗意生存的广阔天地而更相繁荣的殷殷期盼:

归来研判词和谱,往返推敲果与因。

沧海骊珠诚一探,应知后出更专精。

注释:

1(2) 万光治:《民歌采风录》,成都:巴蜀书社,2017年,第16页,第1页。

2 马如森:《殷墟甲骨文实用字典》,上海:上海大学出版社,2008年,第195页。

3 朱熹集注:《诗集传》,赵长征点校,北京:中华书局,2001年,第3页。

4 郭璞注,邢昺疏:《尔雅注疏·释詁》(卷三下),上海:上海古籍出版社,2010年,第101页。

5(2) 万光治:《汉赋通论》,北京:中国社会科学出版社,2004年,第34页,第36页。

6(4) 万光治:《民歌采风录》,第46页,第46页。

7 万光治:《民歌采风录》,第47页。

8 朱文熊:《庄子新义》,李花蕾点校,上海:华东师范大学出版社,2011年,第339页。

9 万光治:《汉赋通论》,第162页。

10(2)(3)(4)(5)(6)万光治：《汉赋通论》，第5页，第12页，第6页，第179页，第177页，第178页。

11(2)(3)万光治：《民歌采风录》，第43-44页，第44页，第44页。

12(2)(3)(4)(5)(6)(7)万光治：《民歌采风录》，第79页，第66页，第66页，第43页，第62页，第47页，第56页。

13(3)(4)(5)(6)万光治：《汉赋通论》，第406-407页，第407页，第408页，第59页，第55页。

14[法]列维·布留尔：《原始思维》，北京：商务印书馆，1986年，第160页。

15(2)(3)万光治：《民歌采风录》，第78页，第15页，第2页。

16 阮元校刻：《十三经注疏》，北京：中华书局，2008年，第2457页。

17 郗文倩：《中国古代文体史研究的对象、观念和方法》，《福建师范大学学报》2016年第6期。

18 阮元校刻：《十三经注疏》，第2524页。