

从“兮”字的脱落看汉晋骚体赋的文体变异

□ 林晓光

浙江大学人文学院 浙江 杭州 310028

先唐赋学经过历代学者的辛勤工作已经相当深入,收获了大量可贵成果,对赋的文体、句式研究也有许多创获,这些都是值得继承借鉴的。在复核前人论述中引为论据的那些文本时,往往会发现其中包含着文本变形,而过去的不少观点正是以这些问题材料为依据的,因而也就有待于重新检讨,以期在前人探索的基础上进一步修正完善。而在通过对现存文本变异机理的观察后,我们已重新获得了类型学上的一批“标准件”,据此便可能对现存赋体的形态进行一些能力范围内的修复尝试,尤其是一些看起来怪异不可理解的形态加以安置——就好比博物馆员对残损的器物进行修复一样。当然,这种修复是基于构造性的模型解读作出的,其本身已经没有充分的文字线索作为指示,因此不能说是百分百确凿的。不过,也正如器物、书画的修复者有信心对残损器物作品进行修复一样,文体和文献的大量例证也足以提供给我们进行这一工作的信心。而在这些尝试的基础上,由于文本的基本面貌获得修正,固有认识获得纠偏,我们自然也就有可能对汉晋赋史乃至文学史作出新的思考探索。

首先应考虑的是,像对勘后的《洛神赋》文本所见那样,整体在绝大多数情况下都句式一致,仅有一句例外的文体,这在创作上是否可说是自然的呢?在没有其他证据之前,我们当然只能相信这就是“作品”。但经过对勘论证后,再回过头去思考,便会意识到这其实是非常不正常的,很难说符合创作的一般规律——那就好比重新拼合的出土器物上出现了一个不规则窟窿般的碍眼,我们恐怕只能将此理解为还有些残片未被发现。

一个需要追问的根本的问题是:“兮”字为什么那么容易遭到删削?一方面当然是因为“兮”字作为虚字,在赋已经转化为书写文本后,有无此字都不影响语意表达;另一方面恐怕是因为其极高的重复率,这一点从《九愍》这样大篇幅的文辞我们也可以得到更充分的理解。对一个抄写者而言,每隔若干

字就要抄写一个相同的字,无疑是十分厌烦的工作。既然六言句有“兮”无“兮”并不影响文意的表达,在不要求或未意识到须精确复制的情况下,这个字自然是最容易被跳过的了。

与此机制相关,一个特殊的现象是,不少半骚体赋的“兮”字常常出现在开头和结尾部分。郭建勋已经指出过这种现象:“我们注意到,‘兮’字经常被用在文体赋的开头和结尾。”就汉末建安赋来说,这却是个很有价值的观察。如王粲《游海赋》《马脑勒赋》,实际上只要对勘文献来源便知道,都属于由于不同类书文本被拼接而出现的半骚体,这种误解可以不论。但其他《初征赋》《序征赋》(并见《艺文类聚》卷59)、《愁霖赋》(《艺文类聚》卷2)、《正情赋》(《艺文类聚》卷18)等或只见于一种文献来源,或虽有不同文献来源但不影响观察的例子,则这一观察还是成立的。此外,还有些文本由于出于不同的文献来源,在后世的整理工作中被遮蔽,导致我们不容易注意到的某种文本形态,其实也属此类,如董仲舒《士不遇赋》“重曰”部分,《古文苑》卷1录文全为骚体,《艺文类聚》卷30所录却只有开头一句有“兮”。扬雄《甘泉赋》和《汉书》本传所录全文相比,《艺文类聚》卷39也只剩下开头几句有兮字(末尾的兮字为另一句式,不在此例)。如果失去其他来源而只剩下《艺文类聚》录文,这些作品看起来就和前边提到那些没有什么两样了。

不过,这一现象实际上却并不能从文体运用的角度进行解释,而依然只是文本的存录变形问题。我们仔细观察剩下的这些“作品”,便会发现绝大多数都只是开头若干句用骚体,而并非首尾都有或开头无而结尾有(结尾也有兮字的例子是上面被排除掉的那些);更有意思的是,除《鸚鵡赋》《鸕鶿赋》外,这些作品的单一来源全都是《艺文类聚》,这足以证明这些“作品”其实只是摘抄拼凑后的“文本片段”,这些片段的开头并不就是完整“作品”的开头,而是相当随机地从文中选抄出来的,当然也就与创

作体式无关了。我们这样复核归类过以后,便知道这种形态并非作者造成,而是《艺文类聚》编者或抄录者的处理所致。至于为什么只抄录开头一数句的“兮”字,而将其后的悉数省去呢?则已无可实证。推测其理由,也许是包含有示例的意图,即认为开头既已钞了几句,后边皆可类推;也许根本就只不过是抄了几句以后,便懒得再抄下去了而已。

另一种情形,是编纂抄录者对于赋的正文与赋末作为尾声的“乱”“系”等部分,会由于文体上有所差异,而分别选择删去或保留“兮”字。从抄本的角度,原因也很好解释:因为乱辞中的“兮”字如被删去,读下去便变成七言句,改动的幅度已超过“抄录”所愿意承担的限度了,所以幸运地得到了保留。但是,这种“愿意承担的限度”显然并不是买保险,而是视乎抄录者的态度和水平而变化的,只是在《九愍》这一个案中走向了保留“兮”字的方向而已。反过来我们也可以想象,如果这乱辞的兮字完全被删去,就会成为一首五句的七言诗,我们恐怕也就从而将其作为一首西晋七言诗的例证来看待了。这甚至已不是赋体的内部问题,而且牵涉到赋体与诗体的文本干扰问题了。

我们知道,“辞赋”是一种结构宏大复杂的文体,在其中会包含有“系”“乱”“重”之类系于正文末端的尾声(这常常也被视为骚体的一个基本特征),也会有位于正文内部或末尾的“歌”。在文本的对勘中,可以看到“兮”字删落的情况更多地发生在正文部分,而尾声及“歌”的“兮”字常常是不脱落而保留了一种楚歌式的韵律。这大约是因为从抄录的工作量来说,正文篇幅更大,抄录“兮”字时的重复劳动更辛苦;从文体上说,则这些部分与正文有明显的区隔,也容易引起编者、抄手的差异意识而予以保留。总之,汉晋赋的这些尾声和“歌”,一般规律下都是骚体。但反过来,也有个别例子是恰好相反的,例如同时收录于《后汉书·张衡传》和《文选》卷15的张衡《思立赋》,通篇都是非常典型的骚体,然而其中有玉女、宓妃的“歌”一段以及最后的“系曰”,却反而毫无楚歌的痕迹。虽然与常见情形刚好相反(理由不得而知),但他们得到的这一文本显然也同样体现出对于赋的正文和这些部分的文体区隔意识。

最后,对于同一个作家乃至同一时期的作家群体创作中体式纷乱的现象,我们也能得到更妥善的解释,并进而梳理由此产生的赋史误读。如《古文苑》卷2录班婕妤《捣素赋》,几乎通篇对偶,毫无骚体的痕迹。《艺文类聚》卷30所录她的《自悼赋》也是同样的体式。班婕妤现存赋作仅此两篇,如果只看《艺文类聚》和《古文苑》中的这位赋家,我们很难不认为她已经是一位很成熟的骈赋作家;然而无论

从其时代还是从《汉书》的载录看,她都显然应该处身于楚骚传统当中。我们今天之所以了解这一点,是因为有《汉书》所录《自悼赋》为对勘,然而却并不是每一位赋家都有这种幸运的。

实际上从整个汉晋赋的现存文献看,两汉时代作者多半都只较为零星地留下一两篇赋(而且往往是短小的残文),只有若干位大赋家有数量较多的赋作流传,但也通常不过数篇,且其文本的存录来源多元,不少都来自《史记》《汉书》等早期文献,故其体式也呈现出大赋、骚赋、半骚赋、骈赋等多种面貌。而只有到了汉末建安时期,曹氏兄弟、建安七子和杨修等人才忽然爆炸性地留下了的大批的赋作,而且几乎全都是通过唐宋类书保存下来的,因此他们的赋中集中地出现了许多全无“兮”字的“作品”,与前代形成鲜明反差。学者往往将魏晋之际定位骈赋开始盛行的时代,恐或也与这种同质文本爆炸现象不无关系。而这些文本的“兮”字脱落机制既如本文所论,则建安作家在赋作体式上也仍是屈原的流裔,魏晋赋体相较于汉代骚赋乃至《楚辞》并没有什么太显著的变化。

从六朝时期开始的这种抄录变异,经历唐宋明清的编纂,更在现代学术系统中获得了历史性的阐述与确认。有兮无兮,是骚非骚?汉晋赋的这一体式变迁史,不折不扣是一个层层变异、层层建构的结果。面对着汉晋的这些文本,我们需要分析的与其说是“作者”的想法与行动,与其说是以作家为主体的“文学史”本身的流变,莫若说更应当探究文本镜像是怎样半遮半掩地修饰覆盖了其当初的本体,通过这种假象来改造(当时以及后世的)文本阅读接受者的认知,使赋史在一种反复联动的过程中获得演进。即以《文选》收录《洛神赋》的案例来说,在大多数情况下文本都很完整的《文选》,我们可以相信其体例不是摘录而是收录全文。然则萧统们何以会将这种面貌的文本收录进来?不难理解这就是他们所得到的《洛神赋》文本。如果梁代人已经开始接受赋的这种文本形态,那么他们在学习、创作赋的时候,是否就会将这种形态作为模板来进行模仿呢?如果是的话,这一机制是在某一时期得到集中强化的,还是逐步在“前代文本存录—成为学习模板—进行新创作”的互动链条中发展的起来呢?如果是前者,那么发生在何时?我们通过寻找什么证据可以判断?如果是后者,则又有哪些因素是过去传统研究范式中未能注意,而今后需要重头建立起一套分析方法与准则的?作为这个时代的最终结局,完全非骚体的赋是从何时、如何得到承认,从而进入新的历史时期的?种种问题,都已因入口的打开而等待着我们的探索前行。

■ 《中国社会科学》2018年第8期,约24000字