

· 文学研究 ·

戴着镣铐的舞蹈

——宋代游戏诗体在明清的新发展

杨经华

(贵州财经学院文化传播学院 贵州贵阳 550004)

摘要:宋代是一个“以文字为诗”的全新时代。集句诗、八音歌等杂体诗以及次韵等诗学游戏在宋代达到了高潮。在宋人开拓的诗戏疆域之内,明清文人进一步拓展并超越了宋人的某些成就,尤其在集句与戏曲的融合、八音体的双重限定与次韵形式的发展方面,表现出明清文人对演绎汉字诗意组合极致的强烈兴趣和高超能力。

关键词:诗戏;戏曲集句;八音歌;倒押

中图分类号:I207.2 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-8505(2010)04-0058-04

Dancing with Shackles

—New Development of Song Game Verse in the Ming and Qing Dynasties

YANG Jing-hua

(School of Culture Communication, Guizhou College of Finance and Economics, Guiyang, Guizhou, 550004, China)

Abstract: The Song dynasty is a new era characterized by “writing poem in a way of creating prose”. The game poem such as Jigou poem and eight sounds poem reached its climax in Song dynasty. Ming and Qing literati further developed game poem and achieved high, especially in combination of Jigou and drama, double restrictions and minor rhyme in eight sounds poem. These achievements display their intense interests and perfect skills in poetry blend of characters.

Key words: Game poem; JiGou poem; eight sounds poem; taoya

北宋中叶,中国诗歌进入了一个全新的时代,即所谓的“以文字为诗”的时代^{[1]4}。宋人喜欢研究诗法句眼,打破汉语的常规表达,强调字词的锻炼与组合,形成了宋诗中以文字为戏的普遍现象。“游戏”成为宋代诗人创作出现频率最高的词汇之一。苏轼以“得游戏三昧”为诗歌精髓;黄庭坚亦是“善戏”之人,他的诗多以“戏”为题:戏和、戏赠、戏咏、戏答、戏呈、戏书、戏题、戏简等等,共达一百多首;孔平仲将其所作的人名、药名、回文、集句之类的作品编为一卷,题名《诗戏》。“以诗为戏”,宋人创造并热衷于各种游戏诗体的创作。离合、药名、回文、集句、八音歌、建除体、白战体、二十八宿歌等,在宋代形成一代之盛。次韵、险韵、赓和之风更是愈演愈烈。这些

被称为“形式主义”的诗学实践,形成了中国诗学史上一道绵延不绝的风景。在明清时期,宋人的这些智力的竞技形式更是受到文人的挑战与超越。然而对于这种专注于“形式”的诗歌创作,一直没有得到应有的评价与重视。

一、戏曲集句诗:越界的诗学游戏

集句诗是中国古典诗歌中的一种特殊诗体,其创作方式是通过摘取不同诗作的诗句,重新组合成一首新的诗歌。其实质就是用别人的语言,表达自己的思想。集句诗创作最初始于晋代的傅^①,后经宋代王安石等人的努力,最终奠定了它在诗坛的地位。王安石《胡笳十八拍》向来被认为是集句的奠基之作:

收稿日期:2010-03-13

基金项目:教育部人文社科青年项目(09YJC751014);贵州财经学院博士基金资助项目。

作者简介:杨经华(1975—),男,侗族,副教授,博士,主要研究方向为唐宋诗学、文献学。

中郎有女能传业,颜色如花命如叶。命如叶薄将奈何,一生抱恨常咨嗟。

良人持戟明光里,所慕灵妃婉箫史。空房寂寞施繡帷,弃我不待白头时。^②

这是《胡笳十八拍》的第一首。诗歌模拟蔡文姬的口吻对其人生悲剧进行了沉痛的追述,分别将韩愈、高蟾、白居易、杜甫、张籍等人的诗句组合而成。诗歌不仅没有丝毫拼凑糅合之感,反而更加雅洁流畅,浑然天成,后人因此评之“绝无痕迹,如蔡文姬肺肝间流出。”^[2]

集句不仅是一项极富难度的创作游戏,还是诗人角逐智力的舞台。宋人孙应时因此云:“集句,近世诗人游戏法耳。”^③自宋代勃兴以来,集句诗一直具有强大的艺术生命力。在明清,人们已不满足于单纯的集句创作,而是跨越文体的边界,将集句创作纳入戏曲的结构体系,进一步拓宽了集句功能,增大了集句难度。

戏曲中的戏文,在每一出上、下场时,一般都要由出场角色念一段诗词,称上、下场诗,尤其是下场诗几乎成为传奇结构的统一模式。到了明清时代,这些上、下场诗逐渐为集句所取代。如《牡丹亭》中的集句达七十首,其中下场诗全是集句,约五十余首。洪昇《长生殿》下场诗亦如此,近五十首。这些个人集句无论数量还是质量基本与王安石等人的创作不相上下。值得一提的是《长生殿》里的集句,全是集唐人诗句。如第二十九出《闻铃》下场诗:

剑阁连山千里色(骆宾王),离人到此倍堪伤(罗邕)。

空劳翠辇冲泥雨(秦韬玉),一曲淋铃泪数行(杜牧)。

《长生殿》刻画了唐玄宗与杨贵妃的爱情纠葛以及由此给自己和国家带来巨大灾难的悲剧事实。而这首集句以唐人的视角来表现这场发生在唐代的故事,流畅自然,无一杂凑痕迹。不仅拉近了时代的距离,而且增加了语言的亲切美感。

集句创作本是宋人显示智力的一项高雅游戏,具有相当难度。而当其作为戏曲结构的组成部分,充当作家刻画人物或烘托剧情的功能时,她的创作难度无疑进一步增大。如《牡丹亭》第六出《延师》下场诗:

(外)门馆无私白日闲,薛能(末)百年粗粝腐儒餐。(杜甫)

(外)左家弄玉惟娇女,柳宗元(合)花里寻师到杏坛。(钱起)

下场诗的每一句多是由场上角色分念,为了切合角色的身份,对集句的选择提出了更高的要求。南安太守(外)杜宝为女儿杜丽娘择师,恰逢老儒陈最良(末)科场困守,落魄失志之时。“百年粗粝腐儒餐”杜甫这句包含辛酸激愤之语,在此时由穷困潦倒的老儒生陈最良念出,无异于流自肺腑。而左思咏女儿天真烂漫之典,也更切合杜宝此时生活优裕、官事清闲的特定心境。

对戏曲本身而言,集句诗的全面融入,使其语言面貌得到根本的改观。早期戏文由于出民间,语言具有自然、质朴甚至粗鄙的特点。其下场诗亦同样如此。如《白兔记》第二出《访友》下场诗:“〔丑〕刘伯少座片时,吃一碗合塌素面。”^{[3]6}完全是粗俗的口语,具有强烈的插科打诨性质。现存较早的永乐大典戏文三种的下场诗亦无不具有这种“粗鄙”的特点^④。而当雅洁流畅、经前代诗人千锤百炼的诗句由集句而进入戏曲,不仅使戏曲语言面貌得到整体置换,同时也为戏曲本身提高了文化内涵和文学品味,推动了明清戏曲语言的雅化。《牡丹亭》、《长生殿》素以辞藻文雅富丽,才华横溢著称,其中大量的集句诗正是这种才华的见证之一。

总之,作为戏曲创作的副产品,集句必须受制于戏曲文体或戏曲情节发展的需要,难度显然比宋人的单纯创作要大得多。正因为如此,它才成为文人逞才斗智的舞台。这种跨越文体边界的诗学尝试,反映了明清文人在游戏难度上企图超越宋人的内在渴望。

二、八音歌:镣铐下的字词舞蹈

八音歌是宋人首创的另一诗学游戏体。首创人为黄庭坚,其《赠无咎八音歌》为滥觞之作:

金马避世客,谈谐玩汉朝。石门抱关人,长往闭寂寥。

丝虫日夜织,劳苦则以食。竹生罹斧斤,高林乃其贼。

匏樽酌吾子,虽陋意不浅。土德贵重迟,水德贵深远。

革能谈鲲鹏,晚乃得庄周。木雁两不居,相期无待游。

所谓“八音”,乃是指金、石、丝、竹、匏、土、革、木八类乐器。黄诗十六句,每奇句首嵌入一字,谓之八音歌。八音歌实质上与建除体(以建、除、满、平、定、执、破、危、成、收、开、闭十二字嵌入)、二十八宿歌(以二十八星宿嵌入)等一样,都是利用特定的汉字嵌入诗中固定位置,增加诗歌创作的难度,使诗歌创

作变成一种角逐智力的游戏。黄庭坚本人不仅是八音歌、二十八宿歌的始作俑者,而且还极端热衷于这样的诗体游戏。

八音歌除了黄庭坚首创之外,晁无咎、秦观等人亦有赠答之作,如晁无咎《八音歌二首答黄鲁直》等。宋代以后,八音歌逐渐由原来的十六句演化为八句。如孔平仲《八音诗呈诸公》:“金罍美酒斗十千,石榴花开窗户前。丝棼万事何足言,竹溪六逸方醉眠。匏瓜系焉虽不久,土风堪美人皆贤。革易暌散心惘然,木在高山鱼逐泉。”然而令宋人始料不及的是,八音诗竟然成为清代才子佳人小说的品定人物的手段,而且文字游戏的难度更是变本加厉。我们且看清代才子佳人小说中的两首八音体诗歌:

送鸿(限“非”字)

金秋景物隔年非,石蕨沙芦春不回。丝柳渐长声带别,竹风未暖梦先归。

瓠瓜莫系终高举,土谷难忘又北飞。革面胡儿还习射,木兰旧戍慎知机。

迎燕(限“栖”字)

金铺文杏待双栖,石径阴阴引路迷。丝棘渐添帘幕影,竹风新酿落新泥。

瓠尊莫慰乌衣恨,土俗休将红雨啼。革孤倘思重作垒,木香亭畔有深闺。^{[4]106}

这两首八音体出现在《玉娇梨》第十回《一片石送鸿迎燕》。是一道择婚考题。即白府小姐白红玉委派侍妾媯素甄考青年才子苏友白的诗题。虽然才子佳人小说素来为人所轻视,认为其结构幼稚,“不过作者要写出自己的那两首情诗艳赋来”^{[5]94}。鲁迅先生亦批评说:“所谓才者,惟在能诗。所举诗篇,复多鄙倍,如乡曲学究之所为。”^{[6]153}但这两首八音体却具有非同寻常的意义。

首先,这两首诗在技术难度上已超越了宋人的八音诗。宋代八音歌仅仅是奇句首字受到用字的限制,句尾之韵可自由选择。而清人的这两首八音体竟然连句尾的用韵已经限定。换言之,在每句之中,句首与句尾皆为固定之字,诗人的天才只有在中间五字得到有限的施展,可谓是戴着双重“镣铐”的舞蹈。

其次,这两首诗歌并非是单纯的游戏,它更是对人物的刻画和情节的烘托起到了精彩的提升。从诗题难度的设置上,可以说是一种残酷的竞技。然而正是这种双重的首尾限制,才进一步彰显出主角才华之高。在出题者方面,八音体的诗题也显出其特有的深心与痴情。正如侍妾媯素道:“每句上要以

金、石、丝、竹、匏、土、革、木冠首。小姐说婚姻大事,举动必须动礼乐,今虽草草不能备,聊以此代之。”^{[4]108}而送鸿迎燕之题暗含送旧迎新,栖身表意之苦衷。这无疑与才子佳人的爱情历程是结合得非常紧密的。

这种首尾受限的八音体,并非小说家的独创,而是明清文人企图对宋人游戏规则进行超越的结果。明人潘希曾即进行类似的尝试。如其《十五夜戏效八音体叠前韵二首》^⑤:

金气行秋年复年,石亭秋半月还圆。丝传律吕风回壑,竹逗清寒露满天。

匏爵不辞歌既醉,土穀随意秩初筵。革更叵奈光阴速,木影中宵幸不偏。

金波洗眼送流年,石假山头镜影圆。丝鬓暗惊行乐地,竹帘高卷未云天。

匏成漫落堪豪饮,土不尘埃合肆筵。革鼓冬冬宫漏杳,木犀花底兴方偏。

“前韵”即指诗人前作《八月十四夜西涯阁老园亭看月奉次限韵二首》,诗中韵脚分别为:年、圆、天、筵、偏,平水韵下平一先。两首八音体是“叠前韵”,实际上就是次自己诗原韵。换言之,在未作之前,每一句的句首与句尾字已固定。这种首尾严格的规则限制,虽近于镣铐,但唯有此,才能彰显诗人飞扬的诗魂。闻一多先生说:“越是有魄力的作家,越是要戴着镣铐跳舞才跳得痛快,跳得好。”^{[7]413}这无疑是对明清八音体作者的真切写照。

三、叠韵倒押:次韵诗艺的新开拓

从纯形式上说,押韵是中国古典诗歌的生命^{[8]549}。押韵的原则自中国诗歌产生之日已经存在,次韵诗产生于元白。宋人在押韵方面的游戏似乎很难跳出如来的掌心。但次韵与险韵的结合为宋人的诗歌游戏开创了广阔的舞台。尤其在王安石、苏轼、黄庭坚主持诗坛后,次韵、险韵之风愈演愈烈。苏轼、苏辙、王安石之间在“尖叉”险韵之间“敢将诗律斗新尖”的智力竞技,成为宋代诗坛的一大特色。

但是这些次韵仅仅是就和韵的数量、用韵的选择上煞费苦心,就形式本身未有质地的突破。这种持续了上千年的赓和次韵规则直到清末才以倒押的形式获得新的拓展。“倒押”的独创者为清末广西幕府诗人潘乃光。下面是他在次韵基础上的倒押:

步廖鱼牧直守之官甘肃韵即以赠别(节选其二)

北马南船梦未安,劳人草草路漫漫。名场等是惊强弩,宦海何从下钓竿。

忧乐心关天下久,行藏身现宰官难。渭城

忽唱君西去,吹面东风已不寒。

倒押前韵再成五章以展未罄之意(节选其二)

一洗从前范叔寒,颂无张老措辞难。问心
独苦吟匏叶,到尾犹甜是蔗竿。

白水好盟心坦荡,青天拔去雾迷漫。苍生
属君当口出,预卜他年是谢安。^⑥

廖鱼牧的原诗虽已遗失,但并未妨碍对这场次韵游戏原貌的理解。潘诗第一首是次韵廖鱼牧诗,第二首是他自己在次韵廖诗之后,仍然余兴未尽,遂以“倒押”叠韵申之。“倒押”是对传统次韵诗的全新尝试,也是对押韵次序的大胆开拓。传统次韵是据原诗的韵脚顺序,从头至尾,依次相押。但“倒押”却完全打破这种固定的次序,以原诗最后一句韵脚作为“倒押”诗首句韵,以原诗倒数第二句韵为“倒押”诗第二句韵,以此次序,按原诗韵从尾至头依次相押。《步廖鱼牧直守之官甘肃韵即以赠别》首句入韵,韵脚分别为:安、漫、竿、难、寒,平水韵上平十四寒。倒押之后,次序依次变为:寒、难、竿、漫、安。此诗以倒押叠韵的形式,反复咏唱离别的情感,有对幕府经历不堪的回首,也有对未来苦涩的期望。廖鱼牧五度应试,均不得志,无奈投笔从戎。作者从廖之无奈感受到自身之沧桑,盖同为天涯沦落之人,唯有在“倒押”的诗意反复中尽情表达彼此莫名之恨。

“倒押”虽然是一种纯粹的诗歌游戏,但在游戏中却呈现出作者不拘一格的襟抱与情怀。从本质上说,“倒押”正是宋代次韵诗艺发展到烂熟时期的必然产物。

西方文艺批评家伊格尔顿指出,诗歌语言的特点,就是“语言吸引人们注意其自身,它炫耀自己的物质存在”^{[9]162}。文学的诗性就是“符号指向自身,而不指向他物的能力”。从宋代诗戏到明清诗人的新开拓,无不以诗歌语言自身的诗性组合尝试为皈依。他们通过为诗歌限定种种规则,力图演绎汉字在诗意表达上的无穷组合。不可否认,过度的文字游戏规则会对文学产生负面影响,但人的游戏冲动

却是艺术不断创新的源泉。一部中国诗歌的发展史,本身就是形式的不断更新史。而各种异彩纷呈的杂体诗戏更是构成了中国诗歌的丰富性与多样性。从宋代到明清的诗戏拓展尝试中,凭藉语言符号能指,直接达到艺术的审美目的。这是能指的“奢华”,是能指的“游戏”,是能指的“解放”,是能指的“舞蹈”与“狂欢”。

注释:

- ① 杨慎《升庵集》载:“晋傅咸作‘七经诗’。其毛诗一篇略曰:‘非修厥德,令终有假。勉尔遁思,我言维服。盗言孔甘,其何能淑。谗人罔极,有颐面目。’此乃集句诗之始。或谓集句起于王安石,非也。”
- ② 王安石《临川先生文集》卷三七,四部丛刊本。
- ③ 孙应时《跋胡元迈集句》,《烛湖集》卷十,文渊阁四库全书本。
- ④ 如《张协状元》第二十四出:“〔丑〕近来学得乌龟法,〔合〕得缩头时且缩头。”《小孙屠》第九出:“〔末〕大家飞上梧桐树,〔合〕自有旁人说短长。”这些由民间日常俗语、套语组成的下场诗,或寄予着对人生的规劝,或有着对世事的调侃,甚至带有纯粹打油的性质。见钱南扬校《永乐大典戏文三种校注》,中华书局,1979年版。
- ⑤ 潘希曾《竹涧集》卷二,文渊阁四库全书本。
- ⑥ 潘乃光《榕阴草堂诗草》,卷十二《东游草》,光绪十九年铅印本。

参考文献:

- [1] 周裕锴. 文字禅与宋代诗学·前言[M]. 北京:高等教育出版社,1998.
- [2] 魏庆之. 诗人玉屑:卷二[M]. 上海:上海古籍出版社,1978.
- [3] 白兔记简注[M]. 北京:中国宝文堂书店,1988.
- [4] 黄秋散人. 玉娇梨[M]. 北京:人民文学出版社,1983.
- [5] 曹学芹. 戚蓼生序本石头记[M]. 北京:人民文学出版社,1957.
- [6] 鲁迅. 中国小说史略[M]. 北京:东方出版社,1996.
- [7] 闻一多. 诗词格律[M]//闻一多全集(三). 北京:生活·读书·新知三联书店,1982.
- [8] 周裕锴. 宋代诗学通论[M]. 成都:巴蜀书社,1997.
- [9] 伊格尔顿. 二十世纪西方文学理论[M]. 西安:陕西师大出版社,1986.

[责任编辑 陈玉兰]