

明清文章学中的“调法”论

胡 琦

内容提要 “调法”是明清文章学理论中一个重要的范畴，体现了传统文论对古文中内蕴之音乐性的深入认识。从万历年间开始，“调”便成为八股文领域常用的批评术语；时文评家吸收转化了宋元以来字法、句法、章法中的诸多形式批评因素，用以重组、建构“调法”之论述，将对文章整体风格、节奏的抽象体验落实为具体的作文法度，其内涵涉及平仄、句式长短、语序、关联虚词等多个方面，呈现出向“句调”聚焦的倾向。调法之论由时文批评渗透到古文乃至先秦经籍的细部批评，通过举业指南、古文评点本等形式在士人阶层的知识世界中传播流行。清代桐城派的古文声调论，主张由字句、音节以窥神气，正建基于晚明以降“调法”之批评实践和理论总结。

关键词 调法；八股文；古文；句调

万历27年（1599），袁宏道在写给其妻弟李元善的书信中论作文之法云：

文章新奇，无定格式，只要发人所不能发，句法、字法、调法，一一从自己胸中流出，此真新奇也！^{〔1〕}

这里，“奇”与“法”之间呈现出相反相成的微妙关系——文章之新奇“不拘格套”，但又须通过各种层次的“法”显现出来。值得注意的是，在较为常见的句法、字法之外，袁宏道使用了“调法”与之并列。前人讨论晚明文学理论，常常会引述这封《与李元善书》^{〔2〕}，但对“调法”的确切所指，却鲜有深入解说与阐释。“调法”作为一个文章批评术语，究系何意？“调法”之“调”，指向何种形式特征？与字法、句法的关系如何？其“法”又有哪些审美风格上的要求？“调法”之说在何种历史环境下出现，对此后的文学理论有何影响？若欲更深入地理解明清时期关于文章法度的理论与批评实践，不能不对这些问题予以梳理和考察。

一 文字之节奏：明代八股文理论中的“调”与“调法”

在《与李元善书》中，句法、字法、调法并

列，由此及彼，不难推知“调法”也是一种形式批评。传统文论对文章从整体到局部的结构组织颇有关注，《文心雕龙·章句》即云“夫人之立言，因字而生句，积句而为章，积章而成篇”^{〔3〕}，以字、句、章、篇几个层次构筑文章之体。宋元以来关于作文法度的实践讨论，主要也是从字法、句法、章法、篇法这几个层次展开。如，谢枋得《文章轨范》评柳宗元《送薛存义序》云“章法、句法、字法皆好”；程端礼主张细读韩愈文，“于大段中看篇法，又于大段中分小段看章法，又于章法中看句法，句法中看字法”^{〔4〕}；王世贞《艺苑卮言》云“首尾开阖，繁简奇正，各极其度，篇法也；抑扬顿挫，长短节奏，各极其致，句法也；点掇关键，金石绮彩，各极其造，字法也”^{〔5〕}。在这种结构严整的文法体系中，并没有出现“调法”这个单位。取譬音乐，以“调”指称文章的形式风格，在古代文论的传统中并不罕见，如，颜之推云“文章当以理致为心肾，气调为筋骨”，王安国称“文章格调须是官样”^{〔6〕}。但“调”成为一种形式批评的术语而大得用武之地，则是在明代八股文批评之中。据方苞的概括，明人制义，“隆万间，兼讲机法，务为灵变”^{〔7〕}，对法度变化甚为重视；而对八股时文的批评，也在嘉靖末至万历初之间日趋兴盛^{〔8〕}。茅坤曾总结举业之文的作法为认题、铸辞、鼓调

三端：

予少习举子业，览国朝诸名家，大较有三言为符：始之认题，欲其透以解；次之铸辞，欲其博以雄；又次之鼓调，欲其宕以雅。（《顾侍御课余草题辞》）^[9]

三个层次乃是按照写作的步骤展开，与“篇章一句一字”的结构框架不尽相同，但显然在应举为文方面有很强的实用性。此外，茅坤在不同场合又有“按题抽思，绩辞鼓调”（《〈冠里一家言〉题辞》）^[10]，“认题—布势—调格—炼辞—凝神”（《文诀五条训缙儿辈》）^[11]等大同小异的表述，不难看出“调”在其时文写作理论中的位置。袁黄亦好用“调”谈八股，且较茅坤所论更为细致。如其《举业彀率》（万历5年成书）将起讲部分“一半着题、一半不着题”的写法称为“仄调”；将“烂时文派头”贬为“下调”；赞扬陆庐江“举业熟、变换多，故不拘常调”^[12]等等。在其《游艺塾文规》中，以“调”作为时文批评术语的情形更是俯拾皆是。如将“气昌词顺”而又能“言皆入微、意皆破的”之作称为“魁元高调”，而指“以客形主”的写法“原非元调”^[13]，皆是对会元之文章风格特垂青目。同时，“调”常常与意、格、机、气等术语对举使用。最常见的例子是意、调并举，表示作文中思想与形式两端：如，评虞淳熙《吾之于人也》“超出常境，意调皆高”，庄钦邻《人皆曰予知三句》之正讲“意调两绝”；庄学曾《索隐行怪一节》重讲“句句从胸中流出，意高调高，发场中所不发”^[14]。此外，调也与同属于形式范畴的概念并举，指向不同的修辞层面。如，称赞陶望龄《圣人之行不同也二节》“格高调古，可称绝唱”，乃是格、调并列；评袁宏道《宪章文武》“机圆调逸”、陈治道《市廛而不征二节》“圆机逸调，种种动人”等，是机、调同提；击赏邹德溥《修身则道立一节》“词调皆工”，评伍承宪《此谓惟仁人二节》“语俱平畅，调亦古雅”，则是将调与词、语相互搭配^[15]。这些评语，正显示按照意、格、机、调等范畴展开理论框架，与以篇、章、句、字为基础的结构批评有别，更侧重从“写作”的角度思考行文方法。这些概念具体应如何定义，袁黄未有直接陈说，但不难看出，

时文批评中所谓“调”并非专就平仄、四声等声律因素而言，而是用以分析谋篇布局、遣词造句等行文方法。

袁氏之后，武之望（1553—1629）《举业厄言》（万历25年成书）内篇分神、情、气、骨、理、意、词、格、机、势、调、法、趣等20则论文，正反映了晚明人对此类时文批评概念的集中阐释。如于“机”云“文之有机，犹车之有轴，户之有枢”，观其取譬，可知文机主要是就文章枢纽性的构思而言。而对于“调”，《举业厄言》云：

调何以言哉？如作乐者，金、石、丝、竹、匏、土、革、木，异音矣，乃分之而各一其音，合之而总协其韵，金玉相宣，宫商迭奏，高下疾徐各中其伦而不乱者，有节奏以成其调也。作乐而无调，即众音齐鸣，不成声矣；作文而无调，即繁辞错举，不成章矣。是调者，文字之节奏也，不可不知也。^[16]

这里也是在格、理、词意为背景的理论框架中讨论“调”。通过追索其本义，从音乐之“调”的角度进行说明：乐曲由不同的音组成，这些相异的成分互相配合，形成一种和谐的节奏，便是“调”的基础。与之相类似，文章也有节奏以成其“调”，需要异质语言成分的适当配合，故武氏指出“调亦难言矣”，认为文章的轻重低昂、缓急疾徐、虚实浅深、离合出入、抑扬起伏、操纵呼吸、顿挫铿锵等因素的调和搭配都对“调”有影响。这些对立元素渗透在篇章字句的各个层次之中，形成一定的和谐节奏，便是“调”的基本表现。

与武之望类似，庄元臣（万历32年进士）^[17]也特别重视“调”在时文批评中的价值。其《论学须知》论古文，以意、章法、句法、字法作为“文家四要诀”；而《行文须知》论时文，则分格、意、调、词四个层次。两种理论框架的不同，似乎正可反映古文批评与八股文批评的思路差异。在其时文理论中，庄元臣用建筑比喻作文，认为格“如屋之间架”，意“如屋之有材”，调“如室之有隔节段落”，词“如室之彩绘”^[18]。这种表述对照建筑的各级单位，暗含了将格、调等概念“结构化”的趋向。更具体而言，“调”尤其针对的，是时文中“股”这一个形式单位。《行文须知》云：

造屋者，格式既定，意思既到，又须遣调有法，使一股之中，前后有伦，呼应有势，起伏有情，开合有节，乃臻妙境。

“股”中的对立结合关系又可细化为两类：

今之不知文者，谓调即是词，词即为调，误矣。调字有二义，有遣调之义，有和调之义。遣调者……又须调拨诸帅，某为先锋，某为后应，某为仗队，某为诱卒。……为文亦然，一股已立，又须布置，何意为起，何意为承，何意为转，何意为合，使曲而不突，紧而不懈，腴而不瘠，匀而不复，乃为佳器。和调者，如庖人烹味，尝其酸咸辛辣，使皆适口，而无偏浓之味。为文亦然，一股之中，相其起承转合，气缓处促之使捷，意晦处刮之使明，句滞处琢之使溜，机窘处衍之使开，词太硬者调之以柔和，意太露者调之以蕴藉，此皆调之作用。故有意虽浅而不觉其淡，词虽清而不嫌其单者，其调法善也；有意愈多尔反觉其难，词虽华而反厌其浮者，其调法不善也。^[19]

《行文须知》在评论中多征引乡会试的实际考题以为例证，其中引及万历14年（1586）丙戌科会试黄汝良《执其两端》文，而庄氏之卒在万历34年左右（1606），可知其成书时间的上下限正与万历25年（1597）刊行的《举业卮言》时代相若。武之望感叹“调亦难言”，庄元臣批评“不知文者”混淆词、调，都可让我们窥见当时文章批评者对“调”这一术语的敏感，由此亦可见“调”这一语词在时文批评中应已有相当的流行程度。庄氏类比军事上的“遣调”，指称文章不同部分的组合关系；类比烹饪上的“和调”，指称文章不同风格的配合关系；同时有意利用了“调”字的多义性，将遣调与和调两重意思熔于一炉；也灵活地运用“调”作为名词与动词的两种词性——作者的手法是“调”（动词），达到的结果就是文章有“调”（名词），二者正相表里。文章欲有佳调，这两方面都须下工夫。庄元臣举出万历8年会试阎士选《如有王者》的中二比，以其发题、承接皆有“调度”，然“一味浓抹而无淡妆，文之以意词胜而不以格调胜者，其于和调之功，尚未精熟也”^[20]，即谓其有“遣”而无“和”，未为尽美。

时文批评中对“调”的重视，实与八股文本身的文体特性和现实功用关系密切。首先，科场时文之体式在成化、弘治以后逐渐成熟定型^[21]，分股、对偶的体制特征形成规范。与律诗较古诗更有明确的格律相类似，在相对有定的八股格式之中讨论格调法度，无疑更为方便。其次，科场应考之文，在修辞形式的求新、求变方面具有更迫切的需要。茅坤《陆萧山举业刻引》以“世代日以移，而文章之调亦日以变”描述从宋代经义到明代八股的变化^[22]；袁宏道《诸大家时文序》用“其调年变而月不同，手眼各出，机轴亦异”推美“二百年来”的取士之文^[23]；皆可见之。文调多变，所趋在新。故袁黄《文规》主张“调贵新，意贵切”，又称赞徐缙芳《“庸德之行”四句》一文之破承“以新调发新意，自能动人”^[24]，要求调、意俱佳。而庄元臣在对万历2年会试孙鑛《学如不及》一文的评价中，更直指“其意思亦何尝发人所未发，只是调遣布置间，略加组织，便异常调也”，“大抵新其意，不若务新其格调；格调新者售者什九，意新者售者什一”^[25]，公然主张“新其格调”重于“新其意”，与古文传统中“文以载道”“文以意为主”的主流论述大相径庭，其实正是在举业八股这个特殊的背景之下获得了合理性——其明言所求者在“售”与“不售”，乃是颇为坦诚的陈说。欲求新奇之格调，一方面不能拘泥于旧调、常调、俗调，另一方面，又不能不从旧有的佳调、绝调、非常之调中汲取营养，以之为科举致胜的法门——这正是时文讲求“调”的现实动力。

二 聚焦“句调”：细部批评与跨文类迁移

万历以降，时文理论中“调”的概念实际上兼有宏观与微观两个层面。统而言之，一篇文章或一位作者会呈现出某些整体性的声调风格。如袁黄盛赞“魁元高调”，武之望亦云“举业之调工者，先辈无如瞿昆湖，其调优柔而温厚；其次莫如黄葵阳，其调响亮而铿锵；近时莫如李九我，其调和平而悠雅。……学者按而习之，其于调也思过半矣”^[26]，认为瞿景淳（嘉靖23年榜眼）、黄

洪宪（隆庆元年浙江乡试解元、隆庆5年进士）、李廷机（隆庆4年顺天府乡试解元、万历11年榜眼）等举业名公各有其调。此外，“韵调出于声气”，根据声气的清浊，还可以分为“仙调”“雅调”“朗调”“逸调”诸类^[27]。但更为重要的问题是，“调”具体如何实现？这就不能不涉及到微观的问题。《游艺塾文规》是按破题、承题、起讲、正讲等分别讨论；《举业卮言》所云轻重、缓急、离合、抑扬等法，须是在文句的组合之中显现；《行文须知》以“一股已立”论遣调，以“一股之中”论和调，则是聚焦到“股”的层面。而到崇祯年间左培的《文式》（成书于崇祯4年以后），更是并列章法、篇法、股法、调法、句法、字法诸术语，将“调法”置于股、句之间，认为“调法，惟在先呼后应、先疑后决”，如“将言‘又’必先言‘既’，将言‘则’必先言‘或’，将言‘今’必先言‘向’”，以及“人知……不知……”“非特……凡夫……”“其果……抑亦……”等关联虚词的组合，“变幻多端，总之一开合之法而已”^[28]。《文式》将“调”作为股之下、句之上的结构层级，用今天的语言学概念而言，表征的是复句之间的关系。由此，抽象的“呼应”之法落实为句中虚词的分析。不同论者对“调法”的处理互有差异，然能反映出晚明文人论“调”的一种共同趋向：即将抽象虚灵、难以把握的文章之“调”，聚焦到微观的词句层面，或在一股之内，或在数句之间，以便从“法”的角度对“调”做出具体的把握。

这种将“调”聚焦到字句组合的倾向，一方面源于八股写作对文章细部技术的关注，另一方面也是由于宋代以降《丽泽文说》《文则》《文章精义》等著作中有关字法、句法的讨论，本身可以为“调法”提供知识资源。事实上，“调法”本身并非“无中生有”的全新发现，而是重组传统字法、句法理论资源而形成的新范畴。如《举业卮言》以抑扬顿挫、离合缓急等“文字之节奏”来解说“调”之内涵，而王世贞《艺苑卮言》，恰恰就将“抑扬顿挫，长短节奏”归于“句法”的范畴。虽然《文心雕龙》已发“离章合句，调有缓急”之论^[29]，宋人亦有“古人虽不用偶俪，而散句之中暗有声调，步骤驰骋亦有节奏”之说^[30]，但明代的时文、

古文批评，方才正面地将“调”阐发为字句组合法，用“调法”的概念统摄字法、句法之间交互错综的关系。袁黄批评“近日作文者专炼句、炼字”，而不知“句调过奇则伤步骤”^[31]；指出过分追求“句调”，反而影响到章法（步骤）的浑融，正可见其心目中“调法”安顿的层次。汤宾尹《一见能文》有“遣调”一则云：

夫诗之调，有正有反；讴之调，有官有商；文宁无调乎？有等文章，骤读之而词章错落，把玩之而音响铿锵，此善于遣调者也。然则工拙惟在字句之安顿，安顿遂分品格之雅俗。即如《庄子·天地》内篇“殆哉，岌乎天下”，句何其拙；《孟子》曰“天下殆哉，岌岌乎”，则雅矣。《阿房宫赋》曰：“使天下之人不敢言而敢怒”，将“敢怒”二字放在下面，有多少气力、多少涵蓄！若云“敢怒而不敢言”，便懒散无味，便入俗径矣。^[32]

此处从诗、乐之“调”引出文也应当有“调”，可以推想诗歌之调对文章之调，亦有间接的启发——这实际上正与明代复古派以“格调”言诗相呼应^[33]。不过，诗、词、曲之调，通常系于押韵、平仄等固定格律，而文章之调的实现方式则不尽相同。《一见能文》援引子、史、辞赋作为例证，正是因其与八股之“调”具有更多的共性。明清文家往往将“以古文为时文”悬为高的，如，茅坤自道“吾为举业，往往以古调行今文”，“须于六经及先秦两汉书疏与韩苏诸大家之文，涵濡磅礴于胸中”^[34]；王世贞称吴仕让“既工古文辞，渐薄程式业……时时杂古调出之”^[35]；武之望云“虽作时文，亦必取法古文，然后格不卑、调不俗。盖文字骨格调法，尽备之古文中”^[36]。在这种背景之下，研讨分析古文之“调法”，便是顺理成章之事。晚明文人对古籍文本的研究，在字句分析方面大为具体深入，不仅是为时文修辞提供依据，同时也推进了对古文声调的细部研究^[37]。

传统的文章批点之术，乃是“调法”细部批评展开的主要途径。万历间著名评点家孙鑛（1543—1613）批阅先秦经籍大量使用“调法”这一术语。具体而言，其所谓调法，包括了字数、呼应、排偶/单行等诸多方面。如《尚书·微子

之命》题下总评曰“四字句稍多，与他篇调稍不同”^[38]；《尚书·罔命》题后批语云“虽用四字句，然亦间插以长句”^[39]；乃是就字数多少、长短句之错综而言。以文句间的呼应构成“调法”，如《礼记·郊特牲》：“朝觐，大夫之私觐，非礼也。大夫执圭而使，所以申信也；不敢私觐，所以致敬也。而庭实私觐，何为乎诸侯之庭？为人臣者无外交，不敢贰君也。”^[40]经文以关键词“私觐”前后关联；又以“所以……也”的相同句式两相对比；数个“也”字句形成的节奏重叠；同时又以“何为乎”引出问答相应：各句之间建立其错综复杂的呼应关系。孙鑛眉批“常意常语，然炼得调法绝妙，顿挫唤应，铿然有音”^[41]，正是就此而言。句式奇偶，更是“调法”讨论之大宗。如，《尚书·旅獒》孙批“排语中必间插一二单语，此是节奏”^[42]，强调单、排两种句式的交错；《左传·宣公二年》“董狐，古之良史也，书法不隐。赵宣子，古之良大夫也，为法受恶。惜也，越竟乃免”，孙批“文调须如此，乃不板”，殆谓其前两句对偶而后延伸一单句也；《昭公十四年》“长孤幼，养老疾；收介特，救灾患”一大段，孙批“每叙新政，必用排三字句，亦觉太套，且此调法原亦不甚佳”，则是从反面批评重复排比之不当^[43]。此外，一些特定句式也被称为“调法”。如《尚书·君奭》篇载周公语“我有周既受，我不敢知曰，厥基永孚于休。若天棐忱，我亦不敢知曰，其终出于不祥”，尾批云“此两‘不敢知’，即《召诰》监夏殷调法”^[44]，指出此与《召诰》中“我不敢知曰，有夏服天命，惟有历年；我不敢知曰，不其延”相似，都是以“我不敢知曰”的句式，并列正反两种情况，表达敬慎、惶恐之语气。凡此种种，正可见“调法”概念用于文本批评的实际情形。先秦古籍在篇章结构上与后世古文、时文差别较大，但字句层面则颇有共通之处，故法其“句调”，不但符合复古的心态，亦颇便利。复古派后劲屠隆便主张“取材于经史”，“借声于周汉”；而庄元臣亦有“规调于先秦”之说：

多阅唐宋文，利于气而伤于调；多阅先秦文，利于调而伤于气。……要规调于先秦，借气于唐宋，集两利而去两伤，斯善阅文者矣。^[45]

孙鑛对先秦经籍中“调法”的抉发，正是“借声”“规调”的具体手段也。钱谦益对孙鑛之评经颇为不满，以其“诃《虞书》为俳偶，摘《雅》《颂》为重复”，是为“侮经”^[46]，但由此恰恰可以看到明清之际知识界对孙氏评点的接受和理解。孙氏之外，周梦阳批《考工记》“画绩之事”一段云“调法参差，不可捉摸”^[47]；戴君恩《绘孟》于《梁惠王下》“文王之囿七十里”一段评曰“意本平铺，调却变换”^[48]；金圣叹评《左传·隐公元年》“郑伯克段于鄢”云“庄公语，段段音节甚短”^[49]；陆云龙选编《公羊传》《谷梁传》之文为《公谷提奇》，自称“予特拔其句调灵隽，议论沉异，奇快可喜者，合为一帙”^[50]。这些都是调法分析运用于先秦古籍的例子，它们对句式句法的分析，正是文章“调”论走向细部批评的主要途径。

作为“文章节奏”的声调，本是一种跨文类的批评概念。语言符号以其平仄、长短、轻重、缓急等不同属性相互配合，以及在句段之间的呼应组合，皆可以组成一定的节奏或曰“调”。换言之，不同文类中构成“调”的基本要素大同小异。明人在文学复古思潮之下，开启了古诗声调问题的研究^[51]，晚明时期对古书古文声调的兴趣，不可谓非闻其风而起者。不过，不同文类因其各自的规定性，对“调”的实现方式互有差异。例如平仄是诗律的核心，于古文则无决定性的影响；句式长短，在词、曲有相对固定的“调法”^[52]，在文章虽系形成缓急之主要因素，然亦无定格、随宜变化。另一方面，某些“调法”在不同文类间则颇有共通之处。例如句间呼应的问题，在诗、文中皆有体现：孙鑛评《大雅·常武》“王犹允塞！徐方既来。徐方既同，天子之功！四方既平，徐方来庭。徐方不回，王曰还归”云：“八句内四个‘徐方’，用顶转互为呼应，固自是一调法。”^[53]这种思路在后人亦不绝如缕，清代牛运震《诗志》评《召南·采芣》“连用‘于以’，调法灵脱”，邓翔《诗经绎参》评《邶风·柏舟》“我心匪石”一章“六句三‘不可’，调法如扫叶卷云，轻快流畅”^[54]，从中可以看到孙鑛调法分析作为一种细部批评的持续性影响。

三 从音节到神气：“气盛言宜”说的转化与桐城古文声调论

从晚明至清初，“调法”在时文、古文批评中颇放异彩。原本抽象、空灵的“调”，通过评点实践与理论反省等多方面的积累，面目日渐清晰而细密。入清之后，关于文章调法的讨论，更多地是打通古文、时文，聚焦在“句”的层次，讨论其声调特点。具体而言有两个主要的方面：一是考察句与句之间的虚词连结；二是讨论句内平仄、长短、奇偶等不同成分的配合关系。唐彪的《读书作文谱》认为“凡古文、时艺，读之至熟，阅之至细，则彼之气机皆我之气机，彼之句调皆我之句调，笔一举而皆趋赴矣”；“句调”的具体内涵，被界定为平仄和虚字两方面：“文章句调不佳，总由于平仄未协与虚字用之未当也。”平仄指向的是句内的声律性质，虚字则代表了句间的协调关系。针对虚字的用法，《读书作文谱》又引述梁素治《学文第一传》所载，分“起语辞”“接语辞”“转语辞”“衬语辞”“束语辞”“叹语辞”“歇语辞”诸类详列，并简要解释其用法，较《文式》更为详密^[55]。赵吉士《万青阁文训》标出局、意、机、调、句、字六条目论文，特别辨析“句与调相似而实不同”，“文之风韵在乎调”，“用调处亦只在起句、转句、收句间一露风韵耳”^[56]。康熙间人吴兰所撰《吴苏亭论文百法》“历历指陈时文各法，而古文之法亦寓焉”^[57]，其中如“布局法”分析《大学》第二节“知止而后有定，定而后能静，静而后能安”是“用‘而后’走调”；“排调法”举苏洵《春秋论》“赏罚者，天下之公也；是非者，一人之私也”为例说明“调之两相排比，成小段”的写法；“韩调法”认为韩愈《原道》“开手四‘之谓’”出于《中庸》的“天命之谓性”^[58]。凡此种种，皆用“调”打通古文、时文而论其句式之法。康熙末年，张谦宜（1649—1731）《緹斋论文》对“调法”进行了较为系统的理论总结，其卷二“细论”部分专立“调法”一类，按照从小到大的次序，分出声响、节奏、错落、点缀等目，归纳与“调”有关的各种形式因素。节奏、声响是就句子内部组成而言：

节奏者，文句中长短疾徐、纤曲歎薄之取势是也。声响者，文逗中下字之平仄死活、浮动沉实之音韵是也。

“句”“逗”两个层次，可见其在文法结构上的细腻区分。“声响”针对的是音韵和词性（死活）问题；节奏则是句式长短的问题。“错落”指“句调布置之参差也”，避免骈偶过多的“堆排”和纯用散句的“单弱”。“点缀”则是主张在文章中“间以隋字鍊句，错置其间”，以为变化调节。^[59]缘乎此，“调”成了文章学中一个可以沟通上下，结合感性体悟与技法分析的批评范畴。

“调”本身是与“声”有关的概念，八股作手与古文名家藉助字句分析将其落实为一系列可以分析的因素，使得原本浮动于口吻之间的“声调”，变得可在纸上捕捉。这一层意义，正是桐城派以“声”论古文之要旨所在。刘大櫆《论文偶记》云：

神气者，文之最精处；音节，其稍粗者也；字句，其最粗者也。……盖音节者，神气之迹也；字句者，音节之矩也。神气不可见，于音节见之；音节无可准，以字句准之。^[60]

“神气—音节—字句”这一由精到粗的分化，实际上正是一条将审美感受与技法操作连接起来的通路，而“音节”正是其中一个关键的层次。刘氏解释“音节”的具体内涵，归诸造句短长与下字平仄：“一句之中，或多一字，或少一字；一字之中，或用平声，或用仄声，则音节迥异，故字句为音节之矩”——刘氏之“音节”，可以对应张谦宜“调法”中的节奏、声响两者，进而言之，正是晚明以来时文、古文领域调法探讨的延续。

桐城派的古文声气说，理论资源在于韩愈《答李翱书》的“气盛则言之短长与声之高下者皆宜”；然而韩愈的本意侧重在“气盛”，强调文章以道德、学问之修养为本。而桐城派则陈仓暗渡，凸显了“言宜”，并且将“短长高下”落实为文字之声调节奏。如刘大櫆《张秋语诗集序》云“气之精者，托于人以为言。而言有清浊刚柔、短长高下、进退疾徐之节，于是诗成而乐作焉”^[61]；姚鼐《答翁学士书》云“意与气相御而为辞，然后有声音节奏，高下抗坠之度、反复进退之态、采色之华”^[62]，莫不如此。厥后吴德旋《初月楼古文绪

论》之说更为显豁：

昌黎谓声之长短高下皆宜，须善会之。有作一句不甚分明，必三句、两句乃明而古雅者；亦有炼数句为一句，乃觉简古者。^[63]

此处将“短长高下”解释为句法之锻炼也。又如曾国藩批《汉书·贾捐之传》“父战死于前，子斗伤于后，女子乘亭鄣，孤儿号于道”云“古文中五字句极少，此连用四句，声调悲壮，可歌可泣”^[64]。可知“声调”之实现，不离乎字句之间也。俞樾分析《尚书·皋陶谟》“臣作朕股肱耳目”一段，谓其“句法长者至三十九字，短者止四字，参差错落，真大珠小珠落玉盘”，“韩昌黎论文曰‘气盛则言之短长、声之高下皆宜’，余谓此言惟《尚书》足以当之”^[65]，正是孙鑛调法批评之流亚。刘师培以为“大凡文气盛者，音节自然悲壮”，又主张文章须“变调”，“变调之法不在前后字数不同，而在句中用字之地位”，“调若相犯，颠倒字序即可避免”^[66]，也是从字句使用上讨论“文气”与“音节”。至晚清张裕钊论“果尽得古人音节抗坠抑扬之妙，则其气亦未有不昌者也”^[67]，更是在理论上反转过来，指出“言宜”也可以作为“气盛”之证。可见，将抽象的“神气”问题转化为具体字序、句法，实又不同于桐城一派。从知识渊源上看，自晚明开始的从时文延伸到古文的“调法”论，以及对经史古籍句法声调的分析批点，正是这种古文声调论得以发展的重要基础。

对文章声调音节的体贴，事实上不仅限于纸上，更有吟咏、诵读等实践。《论文偶记》云“读古人文字时，便设以此身代古人说话，一吞一吐，皆由彼而不由我。烂熟后，我之神气即古人之神气，古人之音节都在我喉吻间……久之自然铿锵发金石声”，很容易使人联想到八股时文“代圣贤立言”的文体特征。代人说话，势必体贴其语气神情，此是时文、古文讲“调”的一个重要因缘。晚清古文家林纾最明其中款曲，其《春觉斋论文》称“时文之弊，始讲声调，不知古文中亦不能无声调”^[68]，正提示了清人知识结构中“声调”与时文的关联。朱自清《经典常谈》讨论清代古文，也已指出姚鼐论文重诵读、讲究虚字，“分明是八股文讲究声调的转变”。^[69]另一方面，古文、时文又

都可以诵读之法习学之。《吴苏亭论文百法》有“声调法”一则，记载了“前明吴因之先生”（吴默，1554—1640）“出小木鱼一器暨文十篇，命生熟读，亲以木鱼击而调之”的教学方法^[70]。刘大櫆亦记述了武进顾明侯令弟子“诵所读书，而已听之，以为俯仰抑扬，能尽合古人之音节”^[71]；大抵可以反映康熙中期普通读书人通过诵读学习古书的情况。姚鼐提倡“学古文者，必要放声疾读，又缓读，只久之自悟”^[72]；方东树谓“欲学古人之文，必先在精诵”，否则“心与古不相习，则往往高下短长齟齬而不合”^[73]；曾国藩主张“读者如四书，《诗》《书》《易经》《左传》诸经，《昭明文选》，李、杜、韩、苏之诗，韩、欧、曾、王之文，非高声朗诵，则不能得其雄伟之概，非密咏恬吟，则不能探其深远之韵”^[74]。他们都将口头诵读视为学习古文、古书的一大法门，而时文之诵读更是颇为流行。梁章钜《制义丛话》载“阮云台师最笑近人之读时文者，谓之唱文，而福州人尤喜拍案豪吟，几有击碎唾壶之概”；由诵而“唱”，可谓更加“绘声绘色”矣。梁氏特别举出郑光策“喜诵汤文正公《见善不及章》后二比”，孟超然“喜诵方望溪《君子不器》中二比”，龚景翰“喜诵陈句山《见贤而不能举节》中二比”等实例，并描写刘士棻“诵萨檀河《子曰关雎》中二比，高声大叫旁若无人，每遇觞政中有罚歌唱者，辄以此代之”^[75]，栩栩如见，可知时文诵读在当时不仅用于文学教育，甚至已成为士人佐觞娱宴的一种文化活动。嘉道间徐养原《顽石庐经说》解释讽、诵之别，就类比时人经验，指出“讽如小儿背书，声无回曲；诵如举子读文，有抑扬顿挫之致。”^[76]“调”之使用，贯通经书、古文、时文，游移口头、纸上，其机杼正相通也。

结 语

从晚明到清代，“调”与“调法”乃是使用广泛而复杂多变的概念。梳理其演进之脉络，一方面可以看到这一文章学范畴如何渐渐由“虚”而入“实”，在“众声喧哗”之中逐渐聚焦到句式的细密分析上；另一方面，也可以看到不同文类在阅读方式、批评术语方面的互动与渗透。“调”的概念

在诗歌、古文赏鉴中本已有之，经由八股文领域的使用、演化，形成颇具技术性的“调法”术语，进而又反馈到古文批评乃至经籍的分析之中。当然，脱胎于八股写作的“调法”批评本身颇具实用色彩，其中关于文章声调具体构成要素的分析值得今人参考，但与现代语言学的句法分析、语言节律研究仍不可同日而语。在明清文论的系统之中，“调法”论的主要意义也不在于“形而上”的抽象，而在于“形而下”的落实，展现文学理论的知识基础。事实上，明清文人对“调法”的时文色彩和理论局限亦颇有认识，甚至有故意“去时文化”的表述。刘、姚等桐城文家讨论文章音节，究其实质当有采于晚明以来的调法批评，但在术语上则回归“气”的概念，或许便是有意回避八股色彩，建构更具形上意义的理论话语。同时，论者也每每指出“调”可以来自文体更尊的古文、经典。如乾嘉间郑光策主张偷“经典之调”：

……有偷名文之调者，有偷时墨之调者，有好手能偷古文之调者，则鲜不倾动一时。若偷经典之调者，则少所概见。^[77]

八股之“调”可以来自经书、古文，可见“调”具有超越具体文类的普遍意义。举业之文于体为卑，然在传统中国的科考制度下，围绕应举而展开的种种教育、文化、书写与出版活动，实际上对一般读书知识世界的形成有举足轻重的影响。批评术语内涵的发展，除了“高屋建瓴”，也不无“自下而上”的可能。举业领域所创造、深化、推而广之的种种概念，正可为其他领域理论的新变提供资源与启示。回到历史的脉络中理解古人思想、知识与话语的复杂互动，此又不可不察也。

[本文系中国社会科学院青年科研启动项目“明清古文声调论研究”(项目编号2020YQNQD0049)的阶段性研究成果]

[1][23] 袁宏道:《袁宏道集笺校》，钱伯城笺校，第785—786页，第185页，上海古籍出版社1981年版。

[2] 可参见郭绍虞《中国文学批评史》，第277页，《民国丛书》第60册影印1947年版，上海书店1989年版；刘大杰《中国文学发展史》下卷，第119页，古典文学出版社1958年版；周勋初《中国文学批评小史》，第161页，长

江文艺出版社1981年版。

[3][29] 詹鍈:《文心雕龙义证》，第1250页，第1253页，上海古籍出版社1989年版。

[4] 谢枋得辑:《叠山先生批点文章轨范》卷五，第8页b，中华再造善本影印元刻本，北京图书馆出版社2005年版；程端礼:《程氏家塾读书分年日程》卷二，第4页a，四部丛刊续编本，上海书店1984年重印版。

[5] 陈广宏、侯荣川编:《明人诗话要籍汇编》第6册，第2423页，复旦大学出版社2017年版。

[6] 分别见王利器:《颜氏家训集解》，第267页，中华书局1996年版；吴处厚:《青箱杂记》，李裕民点校本，第46页，中华书局1985年版。

[7] 方苞:《方苞集·集外文》，刘季高校点本，第580页，上海古籍出版社1983年版。

[8] 黄卓越:《时文与古文的交涉：晚明时文批评的向路》，《北京大学中国古文献研究中心集刊》第11辑，北京大学出版社2011年版。

[9][10][11][22][34] 茅坤:《茅鹿门先生文集》，第140页(下)，第137页(下)，第151页，第132页(下)，第151页(下)，上海古籍出版社2002年版。

[12][16][26][27][32][36]《稀见明人文话二十种》，陈广宏、龚宗杰编校，第176页、第183页、185页，第455页，第456页，第456页，第877页，第469页，上海古籍出版社2016年版。

[13][14][15][24]《游艺塾文规》，《续修四库全书》集部第1718册，第80页(下)、第141页(上)，第100页(上)、第123页(下)、第143页(下)，第93页(上)、第87页(下)、第129页(下)、第100页(下)、第119页(上)，第65页(上)、第37页(上)。

[17] 潘怪章:《松陵文献》卷九《人物志》，《北京图书馆古籍珍本丛刊》第19册第683页下，书目文献出版社1996年版。《四库全书总目》卷一三八《三才考略》提要称庄元臣为“隆庆戊辰进士”，后之学者亦多沿其说，误。

[18][19][20][25][28][45][55][56][59][60]

[63][68] 王水照编:《历代文话》，第2231页、第2238页、第2246页、第2250页，第2246—2247页，第2248页，第2249—2250页，第3179页，第2287页，第3457页、第3493页、第3494—3500页，第3313—3314页，第3888页，第4109页，第5038—5039页，第6371页，复旦大学出版社2007年版。

- [21] 参见龚笃清《明代八股文史》第三章,岳麓书社2015年版。
- [30] 陈善《扞虱新话》卷一引唐庚说,载《儒学警悟》卷三十一,第176页,中国书店2010年版。
- [31] 《游艺塾续文规》卷四《了凡袁先生论文》,《续修四库全书》第1718册,第209页上。
- [33] 邓红梅:《论“格调”》,《文学遗产》2009年第1期。
- [35] 《弇州山人续稿》卷一百二,《承事郎灵璧县令吴君暨元配屠孺人继配陈孺人合葬志铭》,第3页b,天津图书馆藏明刻本。
- [37] 关于时文与古文法度相通的问题,学界已颇有关注。如蒋寅《科举阴影中的明清文学生态》(《文学遗产》2004年第1期)、刘尊举《“以古文为时文”的创作形态及其文学史意义》(《文学评论》2012年第6期)等,故此处主要讨论“调法”移于古书古文的情况。
- [38][39][42][44]《孙月峰先生批评书经》,《四库全书存目丛书》经部第150册,第178页(上),第202页(上),第175页(上),第190页(下),齐鲁书社1997年版。
- [40]《礼记注疏》卷二十五,《十三经注疏》第3册,第3135页,中华书局(影印嘉庆刻本)。并参王文锦《礼记译解》的解说,第338页,中华书局2001年版。
- [41]《孙月峰先生批评礼记》卷三,《四库全书存目丛书》经部第150册,第265页(下)。
- [43] 上两例分别见《春秋左传》(孙月峰先生批点)《宣公》第5页b、《昭公中》第28页b,国家图书馆藏万历44年闵齐伋刻朱墨套印本。
- [46] 钱谦益:《牧斋有学集》,钱曾笺注,钱仲联标校本,第768页,上海古籍出版社1996年版。
- [47]《考工记》,《辽宁省图书馆藏陶湘旧藏闵凌刻本集成》第15册,影印万历44年闵齐伋刻朱墨套印本,第244页,中华书局2015年版。
- [48] 戴君恩:《绘孟》,《辽宁省图书馆藏陶湘旧藏闵凌刻本集成》第14册,影印天启闵齐伋刻朱墨套印本,第363页。
- [49] 金圣叹:《天下才子必读书》,《金圣叹全集》第5册,陆林辑校整理,第84页,凤凰出版社2016年版。
- [50] 陆云龙:《公谷提奇小序》,《翠娱阁近言》文卷一,《续修四库全书》第1389册,第105页(上)。
- [51] 参见蒋寅《古诗声调论的萌生》,《古典文学知识》

1996年第4期。

- [52] 王骥德论《西厢记》之“调法”,主要指曲牌对各句字数的规定。如卷三《省简》中《石榴花》一曲第四句“昨日个向晚”,注云“古本无‘昨日个’三字,然调法当五字作句”,见《续修四库全书》第1766册,第78页(下)。
- [53]《孙月峰先生批评诗经》卷三,《四库全书存目丛书》经部第150册,第126页(下)。
- [54]《诗经汇评》,黄霖、陈维昭、周兴陆主编,张洪海辑,第37页、第66页,凤凰出版社2016年版。
- [57][59][70]《稀见明清科举文献十五种》,陈维昭编,第1149页、第1157页、第1163页、第1162页,第1206页,复旦大学出版社2019年版。
- [61][71] 刘大魁:《刘大魁集》,吴孟复标点本,第88页,第235页,上海古籍出版社1990年版。
- [62] 姚鼐:《惜抱轩文集》,刘季高标校本,第84—85页,上海古籍出版社1992年版。
- [64] 曾国藩:《求阙斋读书录》,《曾国藩全集》第15册,第172页,岳麓书社2011年版。
- [65] 俞樾:《湖楼笔谈》卷一,《续修四库全书》第1162册,第359页(下)。
- [66] 刘师培:《汉魏六朝专家文研究》,第25页、第27页,独立出版社1945年版。
- [67] 张裕钊:《张裕钊诗文集》,第484页,上海古籍出版社2012年版。
- [69] 朱自清:《经典常谈·文第十三》,第135页,三联书店1980年版。
- [72] 姚鼐:《惜抱先生尺牍》,第6页b—第7页a,海源阁丛书本,江苏广陵古籍刻印社1990年影印。
- [73] 方东树:《考槃集文录》卷五《书惜抱先生墓志后》,《清代诗文集汇编》第507册,第207页(下)。
- [74] 曾国藩:《曾文正公家训》卷(上),《续修四库全书》第952册,第166页(上)。
- [75][77] 梁章钜:《制义丛话》,陈居渊点校本,第371页,第216页,上海书店出版社2001年版。
- [76] 徐养原:《顽石庐经说》卷八《歌永言说》,《续修四库全书》第173册,第391页(上)。

[作者单位:中国社会科学院文学研究所]

责任编辑:吴子林