

童 炜 主编

全国高等教育
自学考试中文专业
自学辅导用书

文学概论书系



第六编 文学风格论

北京师范大学文艺学中心 组编

王纪人 著

 北京师范大学出版社

童 炜 主编

全国高等教育
自学考试中文专业
自学辅导用书

文学概论书系

第六编 文学风格论

北京师范大学文艺学中心 组编

王纪人 著



北京師範大學出版社

· 北京 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

文学概论书系/童炜主编;北京师范大学文艺学研究中心
组编. —北京:北京师范大学出版社, 2005

全国高等教育自学考试中文专业自学辅导用书

ISBN 7-303-06840-6

I. 文... II. ①童...②北... III. 文学理论—高等
教育—自学考试—自学参考资料 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 033125 号

北京师范大学出版社出版发行
(北京新街口外大街 19 号 邮政编码: 100875)

<http://www.bnup.com.cn>

出版人: 赖德胜

北京新丰印刷厂印刷 全国新华书店经销

开本: 148 mm × 210 mm 印张: 4.125 字数: 112 千字

2006 年 1 月第 1 版 2006 年 1 月第 1 次印刷

(全套 10 册 定价: 68.00 元)

前 言

中国的高等教育自学考试制度历经 20 多年的实践，成就了一批人才。这些获得“自考”证书的毕业生，在祖国的各个领域出色地工作着，为人民创造着物质财富和精神财富。他们的业务水平和工作质量不但不比正规的大学本科毕业生差，相反常常是更高。这难道不是奇迹吗？其实，说穿了这奇迹就来源于“自考”制度本身。在一般高校读书的学生，老师与学生几乎天天在一起，彼此都很熟悉。在考试的时候，老师面对一张张卷子，就联想起那张张熟悉的面孔。老师笔下想“严”都严不起来。考试对于学生来说就变得比较容易。“自考”就不同了。出题和判卷的老师根本没有见过学生的面。判卷的老师一般都“秉公办事”，按照答案要点，一丝不苟地判。该是多少分就是多少分。考生要是平时不认真读书，要是不反复练习，那么要想“过关”是很难的。这无形中也维系了“自考”学生的高水平和高质量。

作为中文专业“文学概论”课程教材的编写者，我们深知“自考”者和“自考”辅导者的困难。为了使考生和辅导人员在阅读教材时减少一些困难，我们决定编写这部《文学概论书系》（以下简称《书系》）。编者都是自考教材的撰稿人，因此我们对于教材的阐释比之目前流行的各种辅导材料理所当然要准确一些。《书系》的做法是：按照教育部自考考试大纲的要求，按照规定教材的内容，适当地增加解释性的文字，化深为浅，使教材的“概念”、“理

论”以及逻辑关系，以更加明晰更加显豁的面貌呈现在读者的面前。更重要的是，我们在《书系》中举了更多的例子，进行了更深入的分析，使概念、理论变得更为具体更为生动，理解起来更为容易。教材的每一编在《书系》中变成了一本小书。特别要提到的是，《书系》的最后一本并附有近年来的“试题”及答案要点，这就可以帮助考生更有针对性地进行阅读和练习。

我们希望我们的劳动能给正在准备考试的考生和辅导人员以正确的引导，并帮助他们更快更好地理解考试大纲和教材。

最后我们要感谢北京师范大学出版社出版了这套书。特别要提到的是责任编辑景宏先生以认真负责的精神阅读了全套书稿，改正了其中的一些缺漏。

编 者

目 录

第一章 文学风格的诸种理论	[1]
第一节 风格是独特的言语形式	[2]
第二节 风格是作家的创作个性在作品中的自然流露	[7]
第三节 风格是主体与对象、内容与形式相契合时呈现 的特色	[14]
第四节 风格是读者辨认出的一个格调	[18]
第二章 文学风格的内涵	[21]
第一节 风格的定义	[21]
第二节 文学风格与创作个性	[22]
一、创作个性界说	[22]
二、创作个性转化为文学风格	[28]
第三节 文学风格与言语组织	[32]
一、文体三层面	[32]
二、语言的编码、词语的分布与文学风格	[43]
第三章 文学风格的审美构成与特征	[49]
第一节 文学风格的审美构成	[49]
一、文采	[50]
二、情调	[56]
三、气势	[62]
四、氛围	[67]

五、韵味·····	[69]
第二节 文学风格的特征·····	[75]
一、文学风格的独创性·····	[75]
二、文学风格的稳定性·····	[80]
三、文学风格的多样性·····	[81]
第四章 文学风格类型的划分与审美价值·····	[87]
第一节 文学风格类型的划分·····	[87]
第二节 文学风格的审美价值·····	[96]
第五章 文学风格与文化·····	[102]
第一节 文学风格与时代文化·····	[102]
第二节 文学风格与民族文化·····	[109]
第三节 文学风格与地域文化·····	[116]
第四节 文学风格与流派文化·····	[121]
后 记·····	[128]



第一章

文学风格的诸种理论

文学风格通常被誉为作家的指纹或徽记，它是一种具有特征性的文学审美现象，在创作过程中即已发生，最终凝结为文学作品的一种与众不同的审美属性，从而成为人们辨识不同作家的标记。它是作家独特的艺术创造力稳定的标志，又是文体成熟的标志。文学风格作为文学作品独创性的标志和文学审美价值的最高体现，既是古今中外许多作家的审美追求，也是读者获得审美享受的重要原因。文学风格涉及作家的创作个性和言语形式以及文学与时代、民族、地域文化等领域的关系，涉及文学的接受问题，乃至涉及传统和外来文学的影响和革新等诸多问题。因此，研究文学风格是文学理论中的一个重要问题。通过这一章的学习，不仅要从理论上把握文学风格的内涵、构成和特征，以及文学风格的类型和审美价值、文学风格与文化的关系，而且也要学会对风格的鉴赏和批评。

本章是对文学风格诸种理论的阐述和评析，目的是为了对风格的深入研究提供一个较宽阔的理论背景。中外的风格理论十分丰富，可以概括为四种。第一种是从外部形式着眼，认为风格是独特的言语形式；第二种是从创作主体角度考察，认为风格是创作个性在文学作品中的自然流露；第三种是从有机整体性出发，认为风格是主体与对象、内容和形式相契合时呈现的特色；第四种则从受众着眼，认为风格是读者辨认出的一个格调。这四种理论各有各的角度，也各有各的特色，分别从风格的构成、形成、条件或效应来说明，具有很大的参考价值。

第一节 风格是独特的言语形式

这是诸种理论中的第一种。着眼于从作品的外在形式所呈现的特色来理解风格，认为风格就是一种言语形式。在东方，14世纪印度的毗首那他曾认为，风格只是连缀词句的特殊形式（《文镜》），反对8世纪的伐摩那的“风格是诗的灵魂”（《诗庄严经》）的说法。在我国古代的风格理论中，也有从语言角度论风格的，即把文学风格理解为语言风格。如战国时代的韩非子从“说难”的角度谈到了言语措辞与说话风格的关系，把风格与修辞技巧联系起来。（《韩非子·难言》）但比较而言，这个观点在西方更为普遍，有着悠久的传统，且有词源学上的依据。据19世纪德国语言学家、文艺理论家威廉·威克纳格（1806—1869）的考证，在西方，“风格”（style）一词源于希腊文，由希腊文传入拉丁文再传入德文、英文等，取其“雕刻刀”^{〔1〕}的本义，喻指“以文字装饰思想的一种特殊方式”。显然，“风格”一词最初属于修辞学的概念，强调语言的修辞因素。另一说认为，“‘风格’这个术语本身在罗马文学中就已产生了，那时是把它当做‘写作’特点的换喻名称，‘写作’特点就是指某个作者作品的语言结构、语言形式。”^{〔2〕}两说虽有出入，但实质相似，都把风格理解为独特的言语形式。

由于风格从词源学上来说，是修辞学的概念，而且在相当长的时期里，人们都是在讨论雄辩术时使用这个概念的，所以风格一直被理解为语言如何使用得妥帖恰当，有节奏之类，以保证辩论获得成功。历来讨论风格也着重字的选择与安排。亚里士多德（Aristoteles，前384—前322）认为，修辞的高明就是风格。他在

〔1〕 又译为“刀笔”，古希腊人用来在蜡板上写字的工具。

〔2〕 见波斯彼洛夫《文学原理》，400页，三联书店，1985。

谈论古希腊的演说术时指出：“知道我们应当说什么还不够，我们还必须把它说得好像是我们所应当说的”，即“怎样把这些事实用语言表达出来”。又说，“修辞学的全部工作是关于外部表现的”，“语言的准确性，是优良的风格的基础”。^{〔1〕}在《修辞学》一书中，他详细讨论了体现风格的语言表达问题，如妥帖恰当、节奏、隐喻等。在《诗学》中，他同样只从修辞的意义上探讨悲剧的风格，指出“风格的美在于明晰而不流于平淡。最明晰的风格是由普通字造成的，但平淡无奇”，“最能使风格既明白清晰而又不流于平淡无奇的字，是衍体字和变体字；它们因为和普通字有所不同而显得奇异，所以能使风格不致流于平凡，同时因为和普通字有相同之处，所以又能使风格显得明白清晰。”^{〔2〕}罗马雄辩家西塞罗（Marcus Tullius Cicero，前106—前43）论演说术的论文《演说家》阐述了风格适当性的古典原则：庄重的风格最能煽动情感，平凡的风格适于传达信息，中庸的或温和的风格给人以快感，而凡此都与词语有关。“词语的全部比喻和许多思想都属于中庸和温和的风格。”亚里士多德和西塞罗从外部形式和修辞学的角度理解风格的观点在后世产生深远的影响，发展出风格是“思想的外衣”的说法。17世纪的英国学者、作家德莱顿（John Dryden）指出：“诗人的想象的第一个幸运就是适当的虚构，或思想的发现；第二个是幻想，或思想的变异……；第三个是辩论术，或以适当的有意义的和堂皇富丽的词藻给那思想穿起衣服或装饰它的技巧。”^{〔3〕}言下之意是，语言是思想的外衣，而风格如这外衣的独特款式。至18世纪，英国著名作家斯威夫特（Jonathan Swift，1667—1745）在《给某位后来任圣职的青年绅士的信》中说：风格就是“恰当地场合的恰当的

〔1〕《修辞学》，第3卷，见《西方文论选》，上卷，88页、89页、91页，上海译文出版社，1979。

〔2〕《诗学》，第22章，见《诗学·诗艺》，77页、78页，人民文学出版社，1962。

〔3〕转引自格拉汉·霍夫（Granham Hough）：《文体与文体论》，3页，台湾成文出版有限公司，1979。

词”。^{〔1〕}此话一出，遂成名言，不断被人引用。晚于他的另一位英国作家柯勒律治（Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834）也说，风格是“最好的字在最好的次第”。但“思想外衣”说在19世纪也遭到了抨击，人们认为语言和思想是无法分割的。法国著名作家福楼拜就批评这种说法：“这些家伙牢记住这一陈词烂调，说什么‘形式是外衣’。可是，事实不然！形式是思想的血肉，正如同思想是生命的灵魂一样。”^{〔2〕}福楼拜虽然不赞同过分抬高形式的地位，但也是在“正确的字”上下功夫。他认为一句话只有一个最恰当的说法，一个字的改动就会牵一发而动全身。不屑花几个小时去寻找一个恰当的词，或是斟酌一个逗点的位置。以至法国女作家乔治·桑批评他是“一个叫花子，草褥子里头塞满金子，可是他要吃的只是完美的词、精选的字”。“思想外衣”说或更古老的“修辞”说，在20世纪的现代语言学家那里却得到了阵阵的回响，这与结构主义和符号学的流行有很大的关系。其中瑞士语言学家巴依认为，风格是“给予一个已决定的意义加添的选择的附加物”^{〔3〕}这里所说的“附加物”，也就是“思想外衣”的特别款式。有些语言学家认为，语言结构不同造成风格不同，而传达的信息几乎相同。也有的认为，风格的差异仅是同义的句子之间的差异。在这股潮流下，文论界出现了所谓“语言学的转向”，认为一切都从属于语言，文学风格自然更不在话下。如贝特森于1934年在牛津出版的《英诗与英语》中，认为文学是一般语言史的一部分，是完全依赖语言的。他在谈到文学的时代风格时指出：“我的论点是，一首诗中的时代特征不应去诗人那儿寻找，而应去诗的语言中寻找。我相信，真正的诗歌史是语言的变化史，诗歌正是从这种不断变化的语言中产生的。而语言的变化是社会和文化的各种倾向产生的压力造成的。”

〔1〕 参见《简明不列颠百科全书》，第3卷，127页。

〔2〕 转引自赵俊欣：《法语文体学》，2页，上海译文出版社，1984。

〔3〕 转引自《文体与文体论》，7页、8页。

美国学者阿伯拉姆在给风格下定义时指出：“风格是散文或诗歌的语言表达方式，即一个说话者或作家如何表达他要说的话。分析作品或作家的风格特点可以从以下几方面入手：作品的词藻，即词语的运用；句子结构和句法；修辞语言的频率和种类；韵律的格式；语言成分和其他形式的特征以及修辞的目的和手段。”^{〔1〕}类似的说法还可以找到许多。可见文学风格是独特的言语形式的看法，在西方是极其普遍的，可谓深入人心，源远流长。

由于风格最终是以言语的形式呈现出来的，作品与作品之间的风格差异确实与它们不同的表达方式、语言结构、修辞技巧等有关，因此从外部来研究风格是十分必要的。这个观点为研究文学风格建立了一个视角，即外部形式和修辞学的角度、乃至整个语言学的角度，但通常它是被夸大了的。往往把文学与雄辩术混为一谈，把修辞与文学风格完全等同起来，把言语形式看成是文学作品唯一的因素，那就犯了以偏概全、言过其实的毛病。我国美学家朱光潜在《文学与语文（中）：体裁与风格》一文中曾经正确指出：“一个作家最难的事往往不在创造作品，而在创造欣赏那种作品的趣味。这就是所谓‘开风气之先’。如果缺陷在作品本身，根本的救济仍在思想情感的深厚化，而不在语文的铺张炫耀。但是平庸的作家往往不懂得这简单的道理，以为文学只是雕章琢句就可以了事，于是‘修词学’成为一种专门学问，而文学与雄辩混为一谈。从文学史看，文学到了专在修词家所谓‘词藻’上显雕虫小技时，往往也就到了它的颓废时期。文学与雄辩的分别，穆勒（J. S. Mill）说得很好：‘雄辩是使人听见的（heard），诗是无意中被人听见的（overheard）。当言说非自身就是目的而是达到一种目的之手段时，……当情感的表现带着有意要在旁人心中产生一个印象时，那就不复是诗而变为雄辩了。’穆勒虽专指诗，其实凡是纯文学都与诗一理，雄辩意在炫耀，文学须发于真心，心里有那样的话非那样说出不

〔1〕《简明外国文学词典》，325页，湖南人民出版社，1987。

可，一炫耀就是装点门面，出空头支票。所以诗人魏尔伦（Verlaine）在《论诗》的诗里大声疾呼：‘抓住雄辩，扭断它的颈项！’”在朱光潜看来，思想感情比修辞更重要，对创作来说是这样，对风格来说也是如此。只要有了表现力，也就有了感动力，不必在表现之外另求所谓“效果”（effect）。他批评“一般修词学家往往以风格为修词的结果，专从语文技巧上来分析风格，这种工作本也有它的效用，但是也容易使人迷失风格的真正源泉。历史上许多伟大作者成就了独到的风格，往往并不很关心到风格问题；而特别在修词技巧上钩心斗角的作者却不一定能成就独到的风格。风格像花草的香味和色泽，自然而然地放射出来。它是生气的洋溢，精灵的焕发，不但不能从旁人抄袭得来，并且不能完全受意志的支配。”朱光潜的批评很切中其要害，可以作为学习者的重要参考。但是，当我们把“独特的言语形式”的观点限制在一定的范围之内，把它作为风格在语言层面的体现，也即理解为通常说的“语言风格”时，便有了合理性。在第二节论述风格内涵时，我们吸收了“独特的言语形式”论的合理内核，认为“言语结构的特色是风格的形式特征”，但仅仅把它作为文学风格定义的四个要点之一。在理解这一理论时，要有辩证的观点：一方面要知道文学风格离不开言语，风格批评不能撇开文学言语的分析，另一方面又要防止把风格仅仅归结为言语形式，或者在文学风格与语言风格之间划等号。文学风格的形成有着更为深刻和复杂的内在根源，风格的呈现也是由内及外的。

第二节 风格是作家的创作个性 在作品中的自然流露

这是诸种理论中的第二种。即从风格形成的内在根据来理解风格，把作家的创作个性与作品的风格联系起来。这在中外都有相似的理论，而且十分丰富。

在中国，历来的理论家都认为风格与作家的个性精神和生命状态有关。《周易·系辞·下》云：“将叛者其辞惭，中心疑者其辞枝。吉人之辞寡，躁人之辞多，诬善之人其辞游，失其守者其辞屈。”虽然说的不是文学风格，但却影响了后人从心理—语言—文学风格的思路去探讨风格问题。汉代是中国古代文学风格理论的起始期。司马迁根据“诗言志”的观点评价《离骚》的风格，指出：“其文约，其辞微，其志洁，其行廉，其称文小而其指极大，举类迩而见义远。其志洁，故其称物芳；其行廉，故死而不容自疏。濯淖污泥之中，蝉蜕于浊秽，以浮游尘埃之外，不获世之滋垢，皜然泥而不滓者也。推此志也，虽与日月争光可也。”^{〔1〕}认为《离骚》文约辞微、意旨深远，与作者屈原高洁的志向密切相关。此后，扬雄提出“心画心声”说。他在《法言》“问神”篇中说：“言，心声也；书，心画也；声画形，君子小人见矣。声画者，君子小人之所以动情乎。”^{〔2〕}认为“声画形”是人的情感的表现，从中可以看出人的品位等第。至魏晋南北朝，随着文学的自觉和繁荣，对文学风格的研究也进入了成熟期。当时出现了“体”、“体格”、“风格”等概念。“体”的本义是人的身体，引申到文章学，就指文章的体貌风格，也可以指文体、体裁。曹丕始以“气”论文，提出“文以气为主，

〔1〕《史记·屈原贾生列传》。

〔2〕郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上册，69页，中华书局，1962。

气之清浊有体，不可力强而致。”〔1〕“气”在当时也是一个流行的概念，指人的气度、气质、襟怀、才性，总之与人的精神个性有关，起初人们用“气”来品藻人物。曹丕把“气”与“体”相联，以文气论文体和风格，品评当时的作家作品。指出：“王粲长于词赋，徐干时有齐气”，“应瑒和而不壮，刘桢壮而不密。孔融体气高妙，有过人者，然不能持论，理不胜辞，以至乎杂以嘲戏。”〔2〕“气”和“体”在这里均有生命意味。陆机《文赋》云：“体有万殊，物无一量，纷纭挥霍，形难为状”，指的就是文章风格。司马迁所说的“志”，扬雄所说的“情”，曹丕所说的“气”都是作为风格的内在根据提出来的，涉及作家禀赋和创作个性的方方面面。只是他们分别从一个侧面来强调人格志向、审美情趣、个性气质对文学风格的决定作用。而刘勰则把三者整合丰富，以专论的形式充分阐述了作家的创作个性（性）对文学风格（体）的形成所起的决定性作用。他在《文心雕龙》“体性”篇中明确提出：“气以实志，志以定言，吐纳英华，莫非情性”，“各师成性，其异如面”，“才性异区，文体繁诡”。这就是说，作家的精神气质充实浸透他的思想感情审美情志，思想感情审美情志决定语言格调，文章所流露的风采才华，都是作家创作个性的表现。各个作家按照自己的创作个性进行创作，作品的风貌就各各不同，正如他们的面貌各各不同一样。才性的差异，造成了风格的多姿多彩。对此，他列举众多作家的例子加以说明：贾谊才气英俊，所以文辞洁净而风格清新；司马相如行为狂放，所以文理虚夸而文辞夸饰；扬雄性情沉静，所以辞赋含意隐晦而意味深沉；刘向性情平易，所以文辞的志趣明白而事例广博；班固文雅深细，所以文章的体裁绵密而思想细致；张衡学识广博通达，所以考虑周到而文辞细致；王粲急躁而勇锐，所以锋芒突出而果敢有力；刘桢性情偏急，所以言辞雄壮而情思警人；阮籍行

〔1〕《典论·论文》。

〔2〕同上书。

为豁达，所以文辞音节高超而声调卓越；嵇康豪侠，所以兴趣高超而文采壮丽；潘岳轻浮而敏捷，所以锋芒毕露而音韵流动；陆机庄重，所以情事繁富而辞义含蓄。他由此得出结论：外表的文辞和内在的性情气质，必然是相符合的——“因内而符外者也”。“风格”一词起先也是用来品藻人物的，见于葛洪的《抱朴子》和刘义庆的《世说新语》，渐渐由评人转向评文，如北齐颜子推在《颜子家训·文章》篇中说：“古人之文，宏材逸气，体度风格，去今实远。”这里所说的文章的“体度风格”，同样与作者的生命状态有关。总之，在魏晋南北朝期间，中国的文论家们已经牢固地确立了自己的风格成因说，把文学作品的风格看成是作家内在情志和生命状态的外化和表现，这一点一直深深地影响了后世的风格研究，几乎没有什么改变。

在西方，持相似观点的也不乏其人。瑞士著名美学家海因里希·沃尔夫林在《艺术风格学》中有这样一段文字：“路德维格·利希特（1803—1884年，德国画家、雕刻家、插图画家）曾在其回忆录中提到，他年轻时在蒂沃利，有一次同三个朋友外出画风景，四个画家都决定要画得与自然不失毫厘，然而，虽说他们画的是同一画题，而且各人都成功地再现了自己眼前的风景，但是结果四幅画却截然不同，就如四个画家有截然不同的个性那样。述者由此得出结论，根本不存在什么客观的视觉，人们对形和色的领悟总是因气质而异的。”^{〔1〕}把艺术表达方式的不同也即风格的不同，最终归结为气质、性格等主观条件的不同，这在中西都是一致的。在西方，此种观点同样导源于古希腊，因为那是一个百科全书式的时代，后世的理论大多可从这个时代找到源头，甚至找到同一个鼻祖。如亚里士多德虽然强调从外部形式和修辞学的角度研究风格，但与此同时，他在《修辞学》中也曾指出：“外部的语言符号”，“也表现了你个人的性格”。因为“不同阶级的人，不同气质的人，

〔1〕 海因里希·沃尔夫林：《艺术风格学》，10页，辽宁人民出版社，1987。

都会有他们自己的不同的表达方式。我所说的‘阶级’，包括年龄的差别，如小孩、成人或老人；包括性别的差别，如男人或女人；包括民族的差别，如斯巴达人或沙利人。我所说的‘气质’，则是指那些决定一个人的性格的气质，因为并不是每一种气质都能决定一个人的性格。这样，如果一个演说家使用了和某种特殊气质相适应的语言，他就会再现出这一相应的性格来。”〔1〕显然，亚氏所说的“气质”是一个非常广泛的概念，同一“阶级”的人可能具有相似的气质，只有“某种特殊气质”才“决定一个人的性格”；而“外部的语言符号”也只有与之相适应，才能表现个人的性格，从而呈现为风格。在西方，而后在中国，都广为流传过一句名言：“风格即人”，其实与亚氏的观点倒是一脉相承的。这句名言出自18世纪的法国博物学家、文学家布封（Buffon, 1707—1788）之口，他在1753年一次论风格的演说中指出：“只有写得好的作品才是能够传世的：作品里面所包含的知识之多，事实之奇，乃至发现之新颖，都不能成为不朽的确实的保证；如果包含这些知识、事实与发现的作品只谈论些琐屑对象，如果他们写的无风致，无天才，毫不高雅，那么，它们就会是湮没无闻的，因为，知识、事实与发现都很容易脱离作品而转入别人手里，它们经更巧妙的手笔一写，甚至于会比原作还要出色些哩。这些东西都是身外物，风格却是人的本身。”〔2〕换句话说，“风格是当我们从作家身上剥去那些不属于他本人的东西，所有那些为他和别人所共有的东西之后所获得的剩余和内核。”〔3〕这是对前一段话的最好注解，虽然可以商榷，但其本意却是强调风格的重要性、独特性和不可替代性，这与从伦理学意义上所说的“文品即人品”或“文如其人”则相去甚远。西方人的理解往往更切近原意，如黑格尔和马克思都正确地引用过这句

〔1〕《西方文论选》，上卷，93页，上海译文出版社，1979。

〔2〕又译为“风格即人”或“风格即是本人”。

〔3〕《论风格》，《译文》，1957（9）。