

主 编 童庆炳

副主编 王一川

李春青

第六辑

CULTURE

AND 文化与诗学

POETICS

北京师范大学文艺学研究中心 编

北京师范大学文艺学研究中心 编

文化与诗学 (第六辑)

主 编 童庆炳
副主编 王一川
李春青

图书在版编目(CIP)数据

文化与诗学·第6辑/童庆炳等主编. —北京:北京大学出版社, 2008. 3
ISBN 978-7-301-13429-0

I. 文… II. 童… III. 社会科学-文集 IV. C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 021588 号

书 名: 文化与诗学(第 6 辑)

著作责任者: 北京师范大学文艺学研究中心 编

责任编辑: 吴 敏

标准书号: ISBN 978-7-301-13429-0/I · 2020

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 北京汇林印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm×980mm 16 开本 21.25 印张 302 千字

2008 年 3 月第 1 版 2008 年 3 月第 1 次印刷

定 价: 32.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024; 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

主 编 童庆炳

副主编 王一川

李春青(常务)

编 委(按拼音为序)

曹卫东(北京师范大学文艺学研究中心)

程正民(北京师范大学文艺学研究中心)

陈太胜(北京师范大学文艺学研究中心,执行)

郭英德(北京师范大学文学院)

黄卓越(北京语言文化大学《中国文化研究》杂志社)

李春青(北京师范大学文艺学研究中心)

罗 钢(清华大学人文学院)

钱中文(中国社会科学院文学研究所)

陶东风(首都师范大学文学院)

童庆炳(北京师范大学文艺学研究中心)

王先霈(华中师范大学文学院)

王一川(北京师范大学文艺学研究中心)

张 健(北京师范大学文学院)

周小仪(北京大学外国语学院)

周 宪(南京大学中文系)

朱立元(复旦大学中文系)

Juergen Habermas (哈贝马斯,德国法兰克福大学)

Michelle Yeh(奚密,美国加州大学戴维斯分校)

Richard Lynn(林理彰,加拿大多伦多大学)

Sheldon H. Lu(鲁晓鹏,美国加州大学戴维斯分校)

目 录

《文心雕龙》“循体成势”说	童庆炳(1)
---------------------	--------

“当前文艺学热点与教学改革”讨论专辑

论媒介及其对审美—艺术的意义	杜书瀛(17)
文学活动的去精英化	陶东风(42)
论文学作品的文本分析	刘俐俐(67)
大学中文教育向何处去	
——以现代文学观念为中心的反思	李茂民(92)

海外学人园地

文学史断代与知识生产

——论“五四文学”	贺麦晓(Michel Hockx)(109)
-----------------	------------------------

经典在对话中生成	程正民(121)
----------------	----------

红色经典剧改编的困境在哪里

——以《沙家浜》为例	赵 勇(128)
------------------	----------

大地哀歌和精神重力

——海子论	陈 超(146)
-------------	----------

一个时代的考察:史料的发掘与穆旦的新诗史状貌

——《穆旦诗全集》、《穆旦诗文集》的变动及新诗史意义 ...	霍俊明(173)
--------------------------------	----------

“两间”之思：鲁迅诗学旨趣漫议 孟 泽(187)

《落叶哀蝉曲》的英译：跨文化旅行中的原作与译作 陈太胜(221)

边走边唱

——吴趼人小说中的叙述者与旅行者 唐宏峰(231)

博士论文选粹

《文心雕龙》诗学范式转换的枢纽

——《辨骚》篇与《文心雕龙》诗学思想关系重析 姚爱斌(247)

“雕虫”与“雕龙”的故事

——兼论扬雄与刘勰的文学观 魏鹗举(261)

从对话性到互文性 钱 翰(275)

书评

媒介场景：文化研究中的新思路

——读梅罗维茨的《消失的地域》 桂 琳(291)

象征暴力的反思批判

——评布迪厄《关于电视》 罗 成(299)

解构主义与政治批评

——评马克·柯里《后现代叙事理论》 冯雪峰(307)

世界的秩序

——评克默德《结尾的意义》 易莲媛(314)

在碎片的监狱中行走

——评刘恪《城与市》的碎片化叙事 金 浪(322)

文心之不懈追求

——评万奇《文心之道：汉语写作论说》 张晓丽(329)

《文心雕龙》“循体成势”说

童庆炳

〔摘要〕 本文讨论《文心雕龙·定势》篇。评述了对《定势》篇中的“势”的五种理解。包括“法度”、“标准”说、“体态”说、“表现形式”说、“风格倾向”说和“文体风格”说。本文认为“文体风格”说的思路大体正确,但提法不妥。本文根据作者的“文体”论的系统思考,提出了刘勰所要定的“势”是语体之势。本文比较了徐复观的文体论与作者自己文体论的同与异,进一步确认刘勰的“势”属于文体系统中的语体层面。对个人的自由语体之势的重视。概括刘勰认为运用语势的三个原则。

〔关键词〕 势 体裁 语体 语势 风格 自然

《定势》篇的前面四篇是《神思》篇、《体性》篇、《风骨》篇、《通变》篇,其后五篇则是《情采》篇、《熔裁》篇、《声律》篇、《章句》篇、《丽辞》篇,从这种联系中,我们大体可以判定《定势》篇要讨论的创作问题,即所谓“文术”问题,但如果进一步追问“定势”所要定的是什么“势”,那么我们就遇到了困难。本文试图克服这个困难。

一 “势”的五说

《文心雕龙》《定势》篇的“定”,就是“确定”的意思,但要“确定”什么“势”呢?其实《定势》篇最重要的一个概念就是“势”。什么是“势”?怎样来理解“势”,这可谓众说纷纭,莫衷一是。大致说来,有以下五种说法:

(一)“法度”、“标准”说。这是较有权威的一种文字考证的说法。黄侃解

释说：“《考工记》曰：审曲面势。郑司农以为审察五材曲直、方面、形势之宜。是以曲、面、势为三，于词不顺。盖匠人置槩以县，其形如柱，俾之平地，其长八尺以测日景，故势当为势当为槩，槩者臬的假借。《说文》：臬，射埠也。其字通作艺。《上林赋》：‘弦矢分，艺懿仆’。本为射的，以为端正有法度，则引申为凡法度之称。”^①这就把“势”训为“槩”。而“槩”为古代插在地上测日影的标杆。“槩”通“艺”。然后再把“势”引申为法度。范文澜同意黄侃的意见，并又提出：“势者，标准也，审察题旨，知当用何种体制作标准。”把“势”看成“法度”、“标准”，主要根据文字学的考证，似脱离开本文的语境，很难成立。当然黄侃在解释“定势”的时候，也给我们许多启发。（详下文）

（二）“体态”说。刘永济在《文心雕龙校释》中认为：“统观此篇，论势必因体而异，势备刚柔奇正，又须悦泽，是则所谓势者，姿也。姿势为联语，或称姿态；体势，犹言体态也。公干、士衡以慷慨激越为姿，不务悦泽。故舍人通斥之。观其圆转方安，水漪木阴之喻，非姿而何？”^②从刘永济著作的前后文看，他所说“势”是“体态”、“姿势”，最后又归结为“阳刚之美”和“阴柔之美”，这样“势”就成为一种美的形态了。台湾学者多有从此说者。^③ 这种看法是一种常识性的推论，可以理解，但似不完全可信。

（三）“表现形式”说。此说由陆侃如和牟世金提出。他们在解释《定势》篇中的“夫情固先辞，势实须泽”这句话的时候，说：“这是对‘尚势而不须悦泽’的纠正，‘势’必须润饰，说明刘勰的体势论侧重于表现形式方面。”^④又涂光社在《文心雕龙“定势论”浅说》一文中说：“‘定势’是创作过程择‘术’的一部分，‘势’与现代文论中的表现方式在概念上有相近之处。”^⑤这种说法虽然在解释《定势》篇时提出，但基本上脱离开文本的语境，很难令人信服。

（四）“风格倾向”说。詹锳在《文心雕龙义证》中说：“在《定势》篇里，‘势’

① 黄侃：《文心雕龙札记》，中国人民大学出版社2004年版，第107页。

② 刘永济：《文心雕龙校释》，华正书局1981年版，第113页。

③ 参见刘澍：《台湾近五十年来〈文心雕龙〉学研究》，万卷楼图书有限公司2001年版，第392—395页。

④ 陆侃如、牟世金：《文心雕龙译注》下，齐鲁书社1982年版，第137页。

⑤ 詹锳：《文心雕龙义证》，上海古籍出版社，第1110页。

和‘体’联系起来,指的是作品的风格倾向,这种趋势变化无定。《通变》篇说:‘变文之数无方’,‘势’就属于《通变》篇所谓‘文辞气力’这一类的。这种趋势是顺乎自然的,但又有一定的规律性,势虽无定而有定,所以叫做‘定势’。”^①此说把“定势”与“文辞气力”联系起来考察,有一定道理,但仍然说得比较笼统,不能让读者体会到“风格倾向”之具体所指。

(五)“文体风格”说。王元化《刘勰风格论补述》:“刘勰提出体势这一概念,正是与体性相对。体性指的是风格的主观因素,体势则指的是风格的客观因素。”^②此外如寇校信在《释体势》中说:“对自然界事物来说,‘势’指它的一定的‘姿态’;对文章来说,‘势’则含有风格的意思,不是作家的个人风格,而是文体风格。”^③认为势是“文体风格”,“不同的体裁形成的不同风格是势”,持这种意见者最多,除上面几人外,如周振甫、王运熙等都持这种看法。

我认为,在这众多的看法中第五种意见无疑接近刘勰的本意。刘勰《定势》篇说:

是以括囊杂体,功在铨别,官商朱紫,随势各配。章表奏议,则准的乎典雅;赋颂歌诗,则羽仪乎清丽;符檄书移,则楷式于明断;史论序注,则师范于核要;箴铭碑诔,则体制于宏深;连珠七辞,则从事于巧艳:此循体而成势,随变而立功者也。^④

这里举出了各种体裁,然后规定了典雅、清丽、明断、核要、宏深、巧艳六种格调。这就是说,把“势”理解为“文体风格”是从刘勰本文立论的,是有根据的。其他各说,都与刘勰的本意有点“隔”,不足以说服人。而且把“势”理解为“文体风格”还基于这样一种思路,即从体裁——风格跨度太大,缺少中介,于是他们就提出了体裁——文势——体性这样一个逻辑序列:“因情立体”——“循体而成势”——“体性”形成。这个思路有其合理因素,大体上也符合刘勰

① 詹鍈:《文心雕龙义证》中,上海古籍出版社,第1113页。

② 王元化:《文心雕龙创作论》,上海古籍出版社,第125页。

③ 詹鍈:《文心雕龙义证》,上海古籍出版社,第1111页。

④ 刘勰:《文心雕龙·定势》。本文的《文心雕龙》引文用范文澜:《文心雕龙注》(上、下),人民文学出版社1958年版,下同,不再注。

本意。

但是,用“文体风格”一词来解释“势”又欠妥当,同时也不足以涵盖“势”的内容。既然是“风格”,就必须与作家的创作个性相联系,因为风格是作家创作个性的显现,没有作家个性的投入,即没有刘勰所说的“体性”的“性”,是不能谈什么风格的。人们所理解的文体对作品的风格当然有影响,这是要充分看到的;但文体本身还不足以规定整个风格。而且从文类的角度来理解“文体”,也还存在问题(详下)。是否可以这样来考虑:用“文体风格”一词来解释“势”,就思路来讲大体上是对的,但是“文体风格”一词似不当。因为它忽略了风格形成的充分条件,与《体性》篇所讲的“因内符外”、“表里必符”的观点也不一致。

二 “定势”所定的是语体之势

我个人的学习体会,刘勰《定势》篇所讲的“势”,是指语势,即《通变》篇所说的“文辞气力”之“势”。无论是哪一种“体”,首要的因素是语言文字,正是语言文字构成了“体”的基础,若没有语言文字,那么文章之“体”就不存在,怎么能讲到与“体”相关的更深层次的问题呢?从这个意义上,高尔基所说的“语言是文学的第一要素”,是不刊之鸿论,是永远不会过时的真理。刘勰讲“势”所提出的第一原理就是“即体成势”或“循体成势”,就是从文章之体的语言文字层面来规定“势”,那么这“势”就首先是一定的文章体裁所要求的语势。刘勰未给“势”下定义,他用了比喻,他说:

势者,乘利而为制,如机发矢直,涧曲湍回,自然之趣也。圆者规体,其势也自转;方者矩形,其势也自安:文章体势,如斯而已。

这就是说,对一个事物来说,“势”不是人为强加的,它是事物本身运动的自然趋势。文章体裁与语言文字之势的关系也是如此。不同的文章体裁自然而然地要求与它匹配的语势。这语势,用现代的名词来称呼,也就是语体

(style)^①。叙述文一般不能用议论语体,也不能用抒情语体,只能用叙述语体,否则就不符合语势。反之,议论文、抒情文也一样。要是从古典文学的角度看,诗有各种体制,如古体、近体,近体又可分为四言体、五言体、七言体、杂言体等。小说也有各种体制,传奇、话本、章回小说等,抒情文也可分为散文体、骈文体等,这些不同的文学作品体制,在语言文字的长短、声律的安排、排行的样式等上都有起码的规定,这就构成了不同的语体。这种不同的语体实际上因长短、对偶、声律等不同,自然而然地会形成不同的语势。我们读律诗与读词,读散文与读韵文,读诗歌与读小说,就会感觉到那语体之势是不同的。刘勰生活的时代,他提出的六种语体之势:典雅、清丽、明断、核要、宏深、巧艳,是与章表奏议、赋颂歌诗、符檄书移、史论序注、箴铭碑诔、连珠七辞相匹配的,是“其势也自转”,“其势也自安”,是“即体成势”或“循体成势”。总之,势的第一个定义是指体裁所要求的“语体”。这个说法,并不是从刘勰开始的,刘勰之前,曹丕在《典论·论文》中即提出:“夫文本同而末异。盖奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽。此四科不同,故能知者偏也。唯通才能备其体。”^②这里所谓的“四科不同”,就是说“奏议”、“书论”、“铭诔”、“诗赋”这四种文类或体裁各有自己的语体,这语体就由这“四科”所要求的“雅”、“理”、“实”和“丽”。曹丕这一论说,具有划时代的意义。因为此前很少专门从体裁的角度来规定语体,人们谈论的都是文类的思想内容,如前面谈到儒家常论到的“思无邪”、“发乎情,至乎礼义”等,总是宣扬儒家政教而强寓训勉。文类的意识淡薄,文类所规定的语体意识更淡薄。到曹操、曹丕父子,抑儒家政教而扬文学自身。鲁迅谈到曹丕也特别提到他的“诗赋欲丽”的意义,他说:“曹丕著有《典论》……那里面说:‘诗赋欲丽’、‘文以气为主’。……他说诗赋不必寓教训,反对当时那些寓训勉于诗赋的见解,用近代的眼光看,曹丕的一个时代可说是‘文学的自觉时代’。”^③鲁迅这个评价很独特也很有分量。陆机接着曹丕,在

① 英文 style,中文可翻译为风格、格调、笔调、语体、文风等词。

② 曹丕:《典论·论文》,见《魏晋南北朝文论选》,郁沅、张明高编选,人民文学出版社1996年版,第13页。

③ 鲁迅:《魏晋风度及文章与药及酒之关系》,《鲁迅全集》第3卷,人民文学出版社1959年版,第382页。

《文赋》中对此有进一步发展,他说:“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮,碑披文而相质,诔缠绵而悽怆,铭博约而温润,箴顿挫而清壮,颂优游以彬蔚,论精微而朗畅,奏平徹以闲雅,说炜烨而譎诳。”这里陆机把当时的主要文章类别或体裁分为十类,即诗、赋、碑、诔、铭、箴、颂、论、奏、说,对这十类体裁的题材都有大致的要求,并根据不同体裁的题材特点,提出不同体裁的语体规范。显然,刘勰的《定势》篇是跟随曹丕、陆机的说法而“接着说”的。

可贵的是,刘勰的“势”还有第二个含义,即个人的语体之语势,作家在创作中发挥自己的创作个性而形成的不同的语体之语势。刘勰在本篇中说:“然渊乎文者,并总群势;奇正虽反,必兼解以俱通;刚柔虽殊,必虽时而适用。”又说,“文家各有所慕”。这就是说,作为语体的“势”并不是被体裁规定死的,作家有自己的个性,有自己的“气”,可以有自己的灵活性,奇与正虽反,但作家可以融会贯通,刚与柔相异,但作家可以根据时代的需要来加以运用,这种经过作家的创作个性过滤的语体,就是个人语体。

这样,“势”就有两重含义:

第一含义,势是相对稳定的,所谓“循体而成势”,这是体裁规定的规范语体,不同的体裁有不同的语体。写作的时候,要“循体定势(语体)”,这是不能弄错的。你写的是诗赋,那么语体肯定与“清丽”有密切联系,即要遵守诗性的语体的基本要求,离开或违背这种要求,就违背“循体成势”的原则。如果你写的是章、表、奏、议,那么从语体上就要求“典雅”,如果你在章、表、奏、议中不用“典雅”的语体,而用“清丽”语体,那就错了。这是刘勰“循体而成势”的第一层含义。

第二含义,势又是灵活的,可以根据作者本人的个性和喜好自由选择的。所以紧接着“循体而成势”,刘勰讲“随变而立功”。“随变而立功”这就是随作家自己创作个性的选择和自由发挥。这就是说作为个人语体的“势”,又是可以灵活变化的,不是不变的、刻板的。刘勰为了发挥他的“随变而立功”的观点,在本篇中引了桓谭、曹植等人的言论:“桓谭称:‘文家各有所慕,或好浮华而不知实核,或美众多而不见要约。’陈思亦云:‘世之作者,或好烦文博采,深沉其旨者;或好离言辩句,分毫析厘者:所析不同,所务各异。’言势殊也。”刘勰

所引都是为了强调第二含义的“势”是各人不同的,具有无穷变化的,是作者的创作个性的体现。这第二含义的“势”尤为重要,因为第一含义的“势”仅仅是某种文类所要求的相对稳定的语体,这种语体并没有艺术的意味,或很少有艺术的意味;只有把“语体”升华为第二含义的“势”,那么这“势”就为一般语体转变为风格创造了条件,艺术的意味才得以发挥出来。所以这第二含义的“势”不变中的变,“有定而又无定”,是形成风格的基本条件,是艺术性的体现,其层级在第一含义的“势”之上。这两者的关系应该是这样:语体(第一含义之“势”)是风格(第二含义之“势”)的基础,而风格(第二含义之“势”)则是语体(第一含义之“势”)的艺术性的升华。语体还没有体现出艺术性,而风格的形成则是艺术性的集中体现了。刘勰对第二含义的“势”的理想似乎是刘桢所说的“辞已尽势有余”,但达到这种高度的“天下一人耳”,意思是很少很少。所谓“辞已尽势有余”,就是说建立在语体之上的风格有无穷无尽永远也说不完的艺术意味。

那么,刘勰为什么要专设一个《定势》篇?他提出基于语言文字基础上的“势”,在当时有何现实意义?这就是为了批评齐梁时期文坛上的“讹势”倾向。这一点黄侃、刘永济等人都谈到。如刘永济说:“齐梁之文,于字句之润饰务工,音律之谐和务切。于时作者,遂有颠倒文句以为新奇者,舍人誉为‘讹势’也。例如江淹《别赋》:‘孤臣危涕,孽子坠心’,本危心坠涕也。又《恨赋》:‘意夺神骇,心折骨惊’,本骨折心惊也。此例之外,复有增字、省字、换字之法。”^①刘勰所处的时代,正是骈体文流行之时,作家在文学修辞上,从文句、声律等各个方面不能不加以润饰,若润饰过分,或文字晦涩难懂,或讹滥不通,这就要贻笑大方,用刘勰的话说就是“讹势”。《定势》篇讲解文家写作运用语言过程中,什么是“有定”的,什么则是“无定”的,可以根据自己来创造,以求得艺术性的表现的。

上述“势”的两重含义,若能放到“文体”的整个系统中去考察,那么我们的理解就会更进一步。可对于“文体”,人们的理解常有混乱之处。台湾著名学

^① 刘永济:《文心雕龙校释》,华正书局1981年版,第114—115页。

者徐复观所著《文心雕龙的文体论》是一篇“龙学”研究的重要论文,此论文并没有引起“龙学”界的重视,就是在台湾也没有引起足够的注意。这篇论文长达 83 页,这里仅就徐复观关于“文体”的见解,作一扼要的转述,也许对于理解本篇所提出的“势”会有益。徐复观首先批评了中日学者在《文心雕龙》研究中常把“文体”与“文类”(文学体裁)相混淆。如通常都把《文心雕龙》中《明诗》到《书记》这二十篇称为“文体论”,徐复观指出这些研究者所说的“文体论”实际上是体裁论,把文体等同于体裁或文章体制,这是不对的。徐复观认为,文体是一个大概念,它本身就是一个系统。文体按照刘勰的意思包含了体裁、体貌、体要,“文体无不指文学中的艺术性的形相”^①。徐复观的基本观点是这样的:

体,……即是形体,即是形相;所以《文心雕龙》上,常将体与形互用;《定势》篇“赞”谓“形生势成”,即该篇上文之所谓“即体成势”,此即体与形互用之一证,也即是文体最基本的内容,也即前面所说的艺术的形相性。但此形体,应分为高低不同的次元。低次元的形体,是由语言文字的多少长短所排列而成的,此即《文心雕龙·神思》篇所说的“文之制体,大小殊功”。例如诗的四言体,五言体,七言体,杂言体,今体,古体,乃至赋中有大赋、小赋,有散文,有骈文等是。文体既是形相,则此种由语言文字之多少所排列而成的形相,乃人最易把握到的,这便是一般所说的体裁或体制。但仅有这种形相,并不能代表作品中的艺术性;所以体裁之体,是低次元的;它必须升华上去,而成为高次元的形相;这在《文心雕龙》,又可分为“体要”之体,与“体貌”之体。体要之体与体貌之体,必须以体裁之体为基底;而体裁之体,则必在向体要与体貌的升华中。在向体要与体貌的升华中,始有其文体中艺术性的意义。体要与体貌,如后所述,可以说来自文学史上两个系统。但体要仍要归结到体貌上去。所以若将文体所含的三方面的意义排成三次元的系列,则应为:体貌——体要——体裁的升华历程。有时体裁可以不通过体要,而迳升华到体貌。“体貌”,是文体一词

① 徐复观:《文心雕龙的文体论》,《中国文学论集》,台湾学生书局 1976 年版,第 9 页。

所含三方面意义中彻底代表艺术性的一面。^①

徐复观从一个比较开阔的视点来对待“文体”这个概念是可取的,具有启发性的。第一,徐复观把文体看成一个由三个要素所构成的系统,文体包含体裁、体要和体貌,而不像许多学者那样,仅仅把文体理解为文类、文章体制;第二,在文体三个要素中,形成了由低向高的升华运动,体裁是基础,而体貌才是根本;第三,文学作品就是文体三要素的统一,文学的艺术性形象也就在这统一中。根据他的这个理论,他认为整部《文心雕龙》都在讲文体问题;而“《定势》一篇的大意,即以体要有常之体,定体貌日新之变”^②。徐复观的这种解说,就是把“势”放到整个文体系统中去把握,这无疑是一种具有智慧的深刻理解。

笔者也对文体论有初步的研究,于1994年出版《文体与文体的创造》一书。笔者与徐复观一致的地方有三点:一、不把文体局限于文学体裁,而认为文体具有丰富的意义,它是一个系统;二、文体包含了三个要素,是一个升华运动。三、文体的创造是达成文学的艺术性的根本途径。但是与徐复观不同的是笔者对文体有另一种理解。笔者在书中说:“文体不单是指那种被狭隘化了的文类,也不单是指文学的风格,我们试图从更丰富的意义上来探讨它。我们大致上给文体这样一个界说:文体是指一定的话语秩序所形成的文本体式,它折射出作家、批评家的独特的精神结构、体验方式、思维方式和其他社会历史、文化精神。上述文体定义实际上可分两层来理解,从表层看,文体是作品的语言秩序、语言体式,从里层看,文体负载着社会的文化精神和作家、批评家的个体的人格内涵。”^③

笔者认为,文体包含由低到高三个层次,这就是体裁、语体和风格。体裁是文体的基础,它制约着作品的语言状态;语体是作品实际的秩序和体式,即语言的长短、声韵的高低和排列的模式等;而风格则是作家创作个性和社会文

① 徐复观:《文心雕龙的文体论》,《中国文学论集》,台湾学生书局1976年版,第18—19页。

② 同上书,第68页。

③ 童庆炳:《文体与文体的创造》,云南人民出版社1994年版,第1页。

化的体现。一定的体裁必须升华为语体和风格,作品才能获得艺术意味。

文体是一个非常丰富的概念,其三层的关系如下图:

体裁——(“因情立体”)

语体——(“循体成势”) · 1. 体裁语体(“循体而成势”)

· 2. 个人语体(“随变以立功”)

风格——(“因内符外”)

首先,人们根据表达不同感情的需要,在长期的历史过程中,形成了不同的文章体裁。六朝时期是文章体裁多样化发展的时期,各种新的文章体裁纷纷涌现出来。《文心雕龙》的文体部分提出了一百多种文章体裁,是当时文章体裁多样化的实际反映。这里要特别指出的是,体裁的体制由于是历史形成的,一般是较稳定的,变化比较小,但也不是不变。其次是语体。语体首先是一定的体裁所要求的。最早把体裁和语体联系起来考虑的是《周礼·春官》:“太师教六诗:曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂。”后来的《诗大序》把六诗改为六义,这就是有名的“诗之六义”:“一曰风,二曰赋,三曰比,四曰兴,五曰雅,六曰颂。”风、雅、颂是《诗经》中三种不同的体裁,赋、比、兴是什么?后人说法不一,笔者的看法是赋、比、兴是诗的表现方法,更具体地说是由不同的修辞手段所形成的不同语体。朱熹《楚辞集注》中说:“赋则直陈其事,比则取物为比,兴则托物兴词。”朱熹从语言角度的解释最简明:赋——直陈其事,相当于现在的叙述语体;比——取物为比,以彼物喻此物,是明喻语体;兴——托物起兴,“先言它物以引起所咏之词”,在它物与所咏之词之间有一个若隐若现的对应关系,实际上是一种隐喻或象征,因此可以说是隐喻或象征语体。语体、语势作为体裁与风格之间的中介概念,其自觉成熟期是魏晋南北朝时期,目前留下的资料主要是曹丕的《典论·论文》、陆机的《文赋》、钟嵘的《诗品》和刘勰的《文心雕龙》等。

语体就是语势,其中又分为“体裁语体”和“个人语体”。个人语体是语体中最为活跃、最为自由的因素,不同个性的作家,有不同的修养、喜好、趣味和

艺术追求,就会有不同的语体。这种不同的语体可以说只要写文章的人都有的。一个人的思想感情、作风气派、说话的口气、语调、所掌握的常用词语等等,都要在他的文章的语体中流露出来,不流露是不可能的。刘勰《定势》篇所要定的就是“体裁语体”和“个人语体”。但这种语体还不是风格,似乎可以说是“准风格”。作家在自由创造的个人语体中,活跃着个人的内心生活,体现了作家的创造个性,它已逐渐趋近风格。但要等到语体完全成熟或发展到极致,这才是风格。换句话说,风格是某种语体发展到极致的产物,只有当语体发展到极致,文学的艺术意味才能充分体现出来。

个人语体也可称为自由语体。自由语体是一个作家独一无二的创造,用刘勰的话说,它可以“随变而立功”,它是文体创造中的核心问题。清代学者薛雪在《一瓢诗话》中说:

格有品格之格,体格之格。体格一定之章程,品格自由之高迈。品高虽被绿萼青笠,如立万仞之峰,俯视一切;品低即拖绅缙笏,趋红走尘,适足以夸耀乡闾而已。所以品格之格与体格之格,不可同日而语。^①

这是非常有见地的话。按笔者的理解,他这里所说的体格的格,即按一定体裁所选择的一定的语体,即刘勰“势”之第一含义。但是,如果一个作家仅仅能达到能按一定的体裁选择与之相匹配的语体的水平,而不能活用乃至创造独特的语体,那么这就如同旧时官吏上朝,拖着长绅带,插着朝笏,混迹人世间,最多也只能在乡邻故里中夸耀而已。品格的格是指作家在遵守了“体格一定之章程”的同时,凭着自己的灵性和审美情趣,获得某种独特的语感、语调,创造出一种独具一格、具有艺术魅力的自由语体。这种自由语体似乎是作家在不经意间随手写出,却具有一种出人意料的意味和韵调,具有极丰富的内涵,这就像一位虽是戴竹笠、披蓑衣者,立于万仞之颠,却能俯视一切。所以,品格高于体格,自由语体高于体裁语体。就像甲乙两个舞蹈家同跳一个舞,甲和乙同操的是同一种舞蹈语言,她们的动作都合乎规范。甲虽然跳得很认真,也挑不出毛病,但她的舞姿给人一种费力感、僵硬感,没有魅力,不能引人入

^① 薛雪:《一瓢诗话》,见《清诗话》下,上海古籍出版社1978年版,第695页。