

论风格学不宜羸入文体学^{〔*〕}

王 澍

(河南财经政法大学 文化传播学院, 河南 郑州 450046)

〔摘 要〕风格学与文体学关系密切。中国文体分类学源于文体风格论, 风格基于文体, 文体亦赖风格而造极, 故风格学一般归入文体学。但是, 风格学不宜羸入文体学。因为两者不同。(1) 风格更具主观性, 文体更具客观性; (2) 文体偏于形式, 风格偏于内容; (3) 文体学主要指导写作, 而风格学主要指导接受; (4) 文体是类概念, 其价值就在于可复制性, 风格强调个性, 贵在独特; (5) 文体与风格的适用范围不同, 文体适用于所有语文领域, 但不跨艺种, 风格则独衷艺术、可跨艺种; (6) 文体学偏于知性, 风格学偏于感性; (7) 文体实, 风格虚; (8) 作为以审美为本质规定性的文化形态, 文学的临机风格高于文体风格, 两者应分清; (9) 风格关乎价值, 文体比较中性。两者虽长期混沦, 但也有一些古人理性压倒随性, 刘勰就已明辨文体风格与临机风格, 许学夷等亦别目二者。

〔关键词〕风格学; 文体学; 羸入

DOI: 10. 3969/j. issn. 1002 - 1698. 2020. 08. 008

时下, 在学术界, 中国古代文体学方兴未艾, 成果日滋。一般说来, 风格学也被包含在文体学中。但笔者的观点是, 风格学不宜羸入文体学, 两者应分立。

一、先从一场大论争说起

当代文体学界曾经发生, 而且目前仍在不断发酵着一场跨世纪、跨海峡的浩大论争。论争起自台湾学者徐复观于 1959 年发表的一篇文章——《〈文心雕龙〉的文体论》。该文提出, 文体非文类, 中国古代“文体”的含义有三, 即体裁、体要、体貌。三者层级不同, 由低到高排成一

个三次元系列, 即体裁→体要→体貌。三次元之间存在一个不断的、可以越级的和由低到高的“升华历程”。他说: “‘体貌’是文体一词所含三方面意义中彻底代表艺术性的一面。”^{〔1〕}也就是说, “体貌”是文体最根本的和最高的含义。“体貌”当然与主观情性或个体心灵密切相关。很多人对此着了迷。于是, 徐氏的“文体”观甚至被定性为“主观情性论”文体观(其论敌龚鹏程的文体论被定性为“客观规范论”文体观, 其论友颜崑阳的文体论被定性为“辩证性的文体观念构架”)。仿佛“文体”一语的内涵, 已被其说清, 说尽。但是, 徐氏所谓的“体貌”, 或曰“形体”“形

作者简介: 王澍, 原名王章才, 河南财经政法大学文化传播学院教授, 文学博士, 主要研究中国古代文论和文学。

〔*〕本文系国家自然科学基金项目“中国古代文体浑和与文体演进之关系研究”(16XZW012)阶段性成果。

相”，其实就是通常所说的“风格”。这样，绕了一个大圈，还搞出了“次元”论，^[2]但结果徐氏却把文体误解为(或局限于)风格了。

于是，一场论争开始了，且持续很久，至今也没有“剧终”的迹象。笔者以为，这场争议表面是围绕中国古代“文体”的内涵论而展开的，但其实问题的要害在于文体与风格要不要两立，换言之即“风格论应不应纳入文体学”的问题。

在大陆，先是童庆炳呼应徐氏的新观点，他基本不反对徐论，并提升改造为童氏的“三层次”的文体内涵论：“文体包含由低到高三个层次，即体裁、语体和风格。”^[3]但更多的论家反对徐论。其中的典型代表是姚爱斌。他不满徐氏以风格为文体，甚至取代文体，故曾撰长文予以批驳，同时提出了他自己的文体定义。然后，钱志熙、陈军、胡立新、韩扬文以及笔者等，也都相继参与争议，驳斥徐说。

随着争议的不断进行，争议的内容也日益扩展，日益深入。这场争议起自文体内涵论，但很快就升格为文体定义论，再演为定义的方法论，再演为文类论、文类与文体的关系论、文体分类论、文体分类方法与原则论，以及文体学的流别、疆域、学科体系等问题。其中，风格论与文体学的关系问题也屡屡被触及，但很可惜迄今尚未有全面而深入的论述。同时争议的火药味也愈来愈浓，往往是一将出马，挺枪便刺，东扎西戳，待挨个骂了，再提出己论。也就是说，争议已经演变为多方角力、互不相容的全面“混”战。且在大陆学界热议的同时或稍早，台湾岛内也很不消停。徐复观文在岛内也引发了争议。先是1987年台湾学者龚鹏程针对徐文也发表了《〈文心雕龙〉的文体论》^[4]一文，明确反对徐氏将“文类”与“文体”分开(实质上是排逐了“文体”的“文类”义)，以及只把“文体”作近乎现代风格学意义上的阐释，但龚氏又断言“体”是“客观化的”，“文类”就是“文体”，“体固专就文字表现言，不涉及情志问题也”。^[5]嗣后，颜崑阳发表了《〈文心雕龙〉“辩证性的文体观念构架”》^[6]一文，对

徐、龚的论点一并展开批评，可惜他也未能就文体的内涵作出明晰的界定。其他还有赖丽蓉、王梦鸥、虞君质、杨牧等台湾学者，也都先后程度不等地参与或卷入了论争。总之，这场争议起自宝岛，延及两岸，参与者皆学界精英，争议方式是散点对垒，捉对厮杀或以一敌众，虽互不隶属，但争议的广度、深度、持久度、火爆度等都较高，争论很精彩，很好看。

其实，争议的原点无非是徐复观所谓的最高“次元”的文体乃是风格这一极端的说法。也就是说，风格论“窜入”文体场——主要就是因了这个——而引起了一场大论争。这显示了分离文体与风格的紧迫性、必要性及重要性。

童庆炳是比较赞同徐复观的。他以“文体”指“风格”。如云：李清照后期词作“透露出了一种与前期文体很不相同的文体”，李煜“前后期词的文体各异……词的文体也发生了根本的变化”，“一个作家具有什么样的审美趣味，其作品就会具有什么样的文体……试想一个感觉到单纯就是美，就是愉快、就有吸引力的作家，他笔下会出现繁缛的文体吗”，“中国古代诗歌的文体偏于含蓄、隽永、蕴藉”^[7]等。“二李”“前后期词的文体”“很不相同”或“发生了根本的变化”吗？“词的文体”“诗歌的文体”，这样表述是否易引发歧义？其实，这里的“文体”不是“文体”，而是“风格”。那么，风格即风格，不用“文体”代表，如何？

徐复观虽然拒斥“文体”之“文类”义，但他还是清醒地认识到：如果说，汉语的“文体”约相当于西方的 style，汉语的“文类”约相当于西方的 genre，那么，“genre 与 style 有不可逾越的一条界线。因为 genre(类)是纯客观的存在，谈到文章的 genre 时，可以不涉及作者个人的因素在内，所以 genre 的形式是固定不移的。而 style(体)则是半客观半主观的产物，必须有人的因素在里面。因而他的形式也是流动的。”^[8]这段话也说明，徐复观与龚鹏程都没错，且彼此亦无异议，只不过徐复观论的是“风格”，而龚鹏程论的是“文

类”；但徐、龚也都有错，错在他们把各自所论的风格或文类都叫作“文体”并视之为《文心雕龙》或六朝人的“文体”，且认为《文心雕龙》或六朝人的“文体”的内涵是唯一的、排他的。西方的 style 的精准翻译应为“风格”，而 genre 的精准翻译应为“文类”。徐氏以 style 为“文体”是不妥的，因为文体的最基本义是文类，故把 genre 直译为“文体”还庶几。但他说 style 与 genre 两者“有不可逾越的界线”，这话说得虽过于斩截，但其基本的意思是对的。风格与文体虽有瓜葛，但两者为异物，不是一回事。

二、风格学与文体论的瓜葛

文体与风格当然是有联系的，之间的联系千丝万缕，剪不断，理还乱。

第一，文体分类学源于文体风格论。詹福瑞先生指出：“中国古代的体派或曰体貌的认识，也就是今天所说的风格论，最早是产生于文体论的。古人谈文体，总是要讨论文体风格，这是因为不同的文体对文章的语言、文章的形式、文章内容的表达，会有不同的限制和要求，从而形成与这种文体相适应的文体特征和文章风格。”^[9]也就是说，文体论或文体分类论的最早形态乃是（文体）风格论，文体（分类）论是导源于（文体）风格论的。

就这样，文体风格论很自然地就被归入了文体学。于是，捎带所有的风格学也都蜂拥而入，升堂坐阶，窃据了文体学的堂奥。两者本系“近亲”，长期“同居”，早成“事实婚姻”了。事实如铁，人便因循。但是，笔者要说的是：近亲不能结婚，两者宜早分手。故撰写此文，藉以呼吁：为文体学清理门户，送风格论早点回家。

第二，中国古代的文体论往往包含风格论，或主要是风格论。外国文论界，也常如此。^[10]中外交攻，遂令二者混论。

笔者认为这是有问题的。中国古代文体学，尤其是中国古代文体学中对文体与风格的关系的定性、定位、定评需要，而且亟需再调整、再理

顺。风格论掺入文体学，且任其疯长、一枝独秀、尾大不掉，这是文体学的“误长”，是“外来物种”，是“骨质增生”，是古代文体学的“骈拇”。

因为，文体论与风格论，不是一回事。

文体，顾名思义，本义应谓文章之体；风格，本义谓文章之体的品格、风味。文章之体与文章之体的品格、风味显然是两码事。事实上，在古代，前者的精准称呼是“体”或“文体”，而后者的精准称呼是“体格”“体调”或“体制”，意思是“文学或文体的格调”。文体存在于文本与文本的比较之中，它存在的价值是区分文体和文体独立。风格，除了文体风格，其义实为某一文体或某几种文体或全部文体在一定条件下所呈现出的临时性、临地性、临个人性或临阶层性、族群性的临时性品格，可称之为文学的“临时风格”。它存在的价值在于审美、鉴赏、书写和流布。打个比喻，文体犹如食品，风格犹如食品的风味。食品与食品的风味当然是两个概念。文体有多种，食品也有多种。如有面条、米饭、荤食、素食等。这相当于文体。就拿面条这一“文体”来说，有一般的面条，也有各种各样的风味面条。一般面条相当于文体，它只管最基本的特征，只要具备这些特征，它就叫面条。比如，面条必须是成条的面，必须放油盐等。若无成条的面，它就不是面条，而是菜汤或面汤。若有面块但不成条，而是成团，那就是咸疙瘩汤。使面条成为面条的必备因素就是面条“文体的基本规定性”。文体学只关注和研究这些“文体的基本规定性”。但是，面条可以做成豆花面、兰州拉面、打卤面等，这些就属于“风味”或“特色”面条了。它们既具备一般面条的质素，又有新增的质素，这些新增的质素并未改变面条的“基本规定性”，它只是“临时性”地添加进去的质素。对于风味面条而言，这些质素当然是必要的，因为它是“风味”所系。其价值在于能满足吃饱基础上的较高级要求，即：吃出特色、吃出品味——这相当于文体之有风格。但这只是一个比喻。比喻都是蹩脚的。家常面条是存在的，但普通文体就只在文体学研

究时“存在”(概念性存在),而读者和受众接触到的绝大多数现实作品是优秀的(有风格的)。平庸之作一般不会出版,勉强出版也不会流布。这样的作品称不上“作品”,只是文字产品,顶多是“夭折”的“作品”。就像夭折的婴儿,生命刚开始就结束了。但是,婴儿也是人体,已相当于“准文体”。而大人不仅个体饱满,更有个性、风格等精神特质。从这个意义上说,风格意味着优秀,而文体不嫌乎平庸。平庸的文体,文体学价值未必平庸,甚至还可能是“标本”。而有风格之作,一定是优秀之作,但其文体之标本价值未必高。而且,稍有文学常识的人都知道,文艺界的实际情形是:优秀作品往往程度不同地出格,而且贵在出格——既有思想内容方面的出格,也有形式体裁方面的出格;所以,杰作的文体价值往往反而较低,甚或很低。

可以这样说:任一文学文体的风格都是由两个方面组成的:一曰文体风格(或体制风格、基本风格、自然风格);一曰临机风格(或审美风格、高级风格、文学风格等)。这两种风格不是并列关系,而是层级关系、递进关系。文体风格可以没有临机风格,但临机风格离不开文体风格,临机风格只能建构于基本风格之上。临机风格可以一定程度上或很大程度上“突破”基本风格,但不能舍弃之或无限度地逆袭之。

可是,学界大都把文体风格与文学风格视为“同义词”了,这就极易导致混乱。比如屈原《天问》是楚辞体,辛弃疾《木兰花慢》“可怜今夕月”是词体(全是问句)。辛弃疾在“词序”里自称“用天问体”。显然,“天问体”说法不当。因为它不是体(文体),而是风格。辛弃疾可以错,我们不能将错就错。

混一两者的理据与其说是科学精神,不如说是基于因循和惰性。在中国古代,大多数文论家论“体”时是包含或主要指风格的。也可以这样说,在中国古代,文体之体类义与风格义几乎平分了文体论的天下。这是不合逻辑的。

可喜的是,并不是所有学者都主张纳风格论

于文体学中。比如:老舍 1933—1934 年间在青岛大学任教时编著的《文学概论讲义》,^[11]“这部教材的体例和内容受本间久雄《文学通论》的影响甚为明显,但与本间久雄把文类(Genre)与文体(Style)两个问题统一在‘文学形式’之下不同,老舍把‘风格’问题独立出来,单设了‘文学的风格’一讲”。虽受日本学者本间久雄的“直接影响”,但老舍在编讲义时“情况发生了重要改变,首先是名称的改变,‘文学风格’取代了文学‘文体’”。^[12]老舍把“文体”与“风格”视为二物,分别单独设“讲”,很英明。再如,褚斌杰也明分两者。他在《中国古代文体概论》一书的“前言”中提出:“文体,指文学体裁、体制”。^[13]其说要言不烦。其中最值得注意的是他“漏掉了”文体的“体性”(即风格)一义。他没有把风格论归入文体学。此可谓之“一元论”文体观。此外,钱志熙、陈军、欧明俊、胡家祥等也主张把风格学与文体学分立。钱志熙指出:“古代文学的文体学的研究对象中,是否应该将古代文学中的风格问题包含在内呢?我的理解是应该有所区别的”,“风格与体裁是有关系的,但体裁并非造成风格的主要因素,造成具体的文学风格的主要因素是才性、修辞与取材。这是古今风格学的共同认识”,“尽管研究风格有时会关系到文体”,但他还是主张风格学“应该与文体学的研究对象区分开来”。^[14]陈军也主张把文类学与风格学分开,他提出用“文类(genre)”“并指我国古代‘文体’和‘体裁’范畴之义中的种类或类别,他义如语体、风格之类一律称之为‘风格’(style)”。^[15]欧明俊也提出中国“古代‘文体’,类似西方的‘文类’,西方的‘文体(style)’,则类似中国古代的‘风格’”。他也不认同徐复观视“style”为“文体”的说法。^[16]胡家祥说:“应该将艺术形体学与艺术神态学区分开来研究,分别考察其发展演变的规律。”^[17]就文学言,形体学即文体学,神态学即风格学。两者宜分研。这些显然都是把文体与风格分论的了,说明文体与风格“势在两立”。

第三,所有种类的风格都“基于”、或“寄生于”、或体现于具体的文体中。换言之,文体是所有种类的风格之宿主。但是,宿主与寄生者不是一回事,不容混淆。没有寄生者,宿主也照样存在;但没有宿主,就没有寄生者。而且,寄生者既要“榨取”宿主,又不能完全“吃掉”宿主(犹如临机风格不能压倒文体风格)。从接受的角度说,文学之为文学,当然既要宿主,也要寄生者。有了寄生者,才是“文学”。但从文体学上说,文体重要、风格(谓临机风格)不重要。只有这样,文体学的门户才更清爽,更干净,更纯粹。

综上,文体论与风格论不是一回事。两者不得混为一谈,不得互相隶属。

遗憾的是,迄今为止尚没有学者认真地、集中地探讨风格与文体为何要两分、两立之问题,尤其是两者究竟有哪些巨大的差异或原则上的不同,以至于彼此难以通融、不能混为一谈,更无人细究。今即详研揭橥,庶几使无憾焉。

三、风格论与文体论的不同

笔者认为,风格与文体不伦不类,不容混杂。

(一)风格更具主观性,文体更具客观性

黄遵宪说“诗中有人”,龚自珍说“人外无诗”。诗中有人、人外无诗,主要谓风格,因为风格与创作主体密切相关。事实上,无论古今中外,文学风格的研究都与作家综合个性的研究紧密相联,比如,“中国现代文学风格论本质上是一种关于作家创作个性的理论话语”。^[18]“风格即人”(布封)或“人是风格”(亨德)等说因而深入人心,成为至理名言。此说用曹丕的话说就是:风格即人气。按《典论·论文》的说法,有人气,有文气,人气决定文气。人气就是作家主观之气(类乎我国现代文论里的“主体性”)。文气就是风格,它决定于人气。宋代刘克庄《竹溪诗序》在谈到宋代文学成就时曾说,“本朝……三百年间”,“人各有集,集各有诗,诗各自为体,或尚理致,或负材力,或逞辩博……”。^[19]这里,“诗各自为体”的“各自”指各人、“体”指风格。“诗各自

为体”,鲜明地揭示了风格的“各自性”、主观性及差异性。风格贵乎不相蹈袭,独特互殊。

顾炎武云:“诗文之所以代变,有不得不不变者。一代之文,沿袭已久,不容人人皆道此语。今且千数百年矣,而犹取古人之陈言,一一而摹仿之,是以为诗,可乎?故不似则失其所以为诗,似则失其所以为我。李杜之诗,所以独高于唐人者,以其未尝不似,而未尝似也。知此者,可与言诗也已矣。”(《日知录》卷二十一“诗体代降”)这里,“不似则失其所以为诗”,谓文体与文体规范,这是人人皆须遵守的。“似则失其所以为我”,谓个人的艺术独创,其最高成就就是形成个人风格。写诗首先要“似”,“似”才是诗,否则一切无从谈起。另,“似”不是“是”,即:文体规范不必过于拘泥,“大体”符合就行。请注意,这就是文体学所应该关注的。换言之,文体学只研究“似不似”的问题,不研究或不必要研究“我不我”(即好不好)的问题。文体学应明确自己的任务,该管的管好,不该管的不管。文体学是“片警”,不是太平洋的警察(管的宽)。也不要狗拿耗子。

风格概念的“关键词”是“个性”和“独特”。文体概念的“关键词”是普通性和规范性。文体的规范犹如文学王国的“宪法”,无论谁做“国家元首”(作者),都得遵奉。刘熙载《艺概·诗概》说:“长篇以叙事,短篇以写意,七言以浩歌,五言以穆诵,此皆题实司之,非人所能与。”^[20]“题”之所“司”,既有内容风格,也含“文体”。而刘熙载所论,似乎特指后者(“题”似当作“体”)。因为内容风格,主要由人而定,人各不同、篇各不同。而“文体”(文体规范),则人人相同、篇篇相同,“非人所能与”。

故曰:虽然说“人外无诗”,但必须“人外有体”。“体”者文体,文体与创作主体的关系比较疏远,甚至很疏远。文体就像一个比较客观的和比较具体的“筐子”——比如说一个“荆条筐”——虽然谁都可以用,但无论谁用,都只能把它当筐子,尤其是当作荆条筐子来使用。容器的

种类很多,柜筐箱盒之类皆是,其中,筐属又有好多种,有金筐、竹筐、木筐、草筐等,其用途大致一样而又有区别,无论谁用、何时用,都要尊重其固有的属性。

“文体风格”其实不属于风格的范畴,而属于“文体规范”的范畴。风格贵主观,是作家的“指纹”,个人性极强。而规范是客观的、社会的,是文体约定俗成的特征的总和,它蔑视个人,碾压个性,是某类文本之间的最大“公约数”,是“共性”。童庆炳认为“‘文体风格’这个概念是不科学的”,因为“无论中外,风格从根本上说是与作家的创作个性相关的东西”,而“某种体裁”“至多只能影响到作品的状貌,根本决定不了作为艺术品审美最高范畴的风格”。^[21]“体裁”“能影响到作品的状貌”,故有“文体风格”一词。但此语“不科学”,若仍使用,就要严格区分它与文学风格的不同。

清代薛雪《一瓢诗话》讲:“格有品格之格,体格之格。体格一定之章程,品格自然之高迈。……品格之格与体格之格,不可同日而语。”^[22]刘熙载《艺概·诗概》也认为“诗格”有二:“一为品格之格”,“一为格式之格”。^[23]这说明古人已有分清文体与风格者也。“体格”属于文体学,“品格”属于风格学,“体格”与文体相联,比较客观,“品格”与作家相关,偏于主观,两者“不可同日而语”。“体格”的“格”,即文体规范,它属于“一定之章程”,一般宜遵。“品格”之“格”,源于各人的天然禀赋及后天习染,真实自然地挥洒就是。

人外有“体”,体必须遵,必须辨;必须人人遵,个个辨。这是无条件的。要么不作此体,要么必须遵从其写作规范,不待商量。文体规范就是所有作家、作品必须“遵守”的“通则”。这个通则从长期看虽非一成不变的,但一定时期内是比较稳定的,也必须是稳定的。而且,但凡一种文体,总有其内在的质的规定性,这个内在规范犹如生物的“遗传基因”,其他方面可以变,但基因是不能变的。就好像生物变异尽可以有,“不

肖子孙”尽可以出,但再变异的生物、再不肖的子孙,种性没变,基因没变,“万变不离其宗”。诚然,固然,规范也是人制造的,既是人制造的、人就能改变之。但问题是,一旦约定俗成了,这个规范就具有了一定的客观性、强制性和稳固性。移风易俗没有那么容易,也不都是必要的。比如赋体,从楚辞、到散赋、到骈赋、到律赋、到文赋、到白话赋等,样貌固然有(很大)变化,但既然都称“赋”,则必有其共同性或共通性。倘若没有这个共同(通)性,那就不叫赋了。何绍基说:“诗是自家做的,便要说自家的话,凡可以彼此公共通融的话头,都与自己无涉。”^[24]“说自家话”,就是黄遵宪、龚自珍辈所说的“诗中有人”“人外无诗”,而“与自家无涉”的“公共通融的话头”,就属于“人外有体”,主要体现于“文体规范”方面。

刘熙载《艺概·经义概》:“昔人论文,谓未作破题,文章由我;既作破题,我由文章。”对此,龚鹏程曾发挥说:“一般皆只知人作诗,不知作诗者,均需依循文字之结构。箭在弦上,不得不发,文字是会带着人走的。”^[25]你要写小说,你就得把事情的发生、发展、高潮、结局写清楚,写完整,想省事也不行。但是你如果写诗,你就必须跳跃,不能前三皇、后五帝按部就班地娓娓道来,因为如果你写得太细节、太拉杂、太完整,那就不是诗了。其实,这不是“文字”带着作家走,而是“文体”(的规范)带着作家走。任何文体,在写什么、怎么写、为什么写、给谁写等方面,或者说在结构、语体、人称、层次、篇幅、表现手法乃至文体风格等方面,都会有一些基本的要求,这些基本要求就是文体规范,这些规范是早于任何具体的文本书写行为而预先存在的,是任何作者都不得肆意僭越的。比如律诗或词,无论谁写,都必须得讲究格律,这是体制要求,不然就不是律诗或词了。故宋末王应麟《词学指南》卷四说:“凡作文字,先要知格律,次要立意,次要语贍。所谓格律,但熟考《(宏词)总类》可也。”王应麟这里讲的“作文字”是指“词”。词的格律是很严的。

任何人填词,不遵词谱不行。词然,其他诸体何尝不然?!再拿骈文说,《文心雕龙》是骈文。美国汉学家宇文所安曾指出,此书有“两个”作者,“其中一个角色我们把他叫做‘刘勰’,一个有着自己的信念、教育背景和常识的人物;另一个角色是骈体文的修辞,我将称之为‘话语机器’,它根据自己的规则和要求生产话语。”^[26]宇文所安不喜欢“骈体”这个“话语机器”,或许很多人都不喜欢“机器性”写作,但是没办法,“文体”都是写作的“机器”。它预定了一些方法、原则、路径和特征,并要求你务必遵照执行、务必规范化操作,但它的确也可以帮助你更便捷地到达目的地。

概括地说,在中国古代文论语境中,文气说、师心说、使气论、格调说、气象说、韵味说、雅俗论、师圣论,往往主要指向风格学。而尊体论、辨体论、正变论、体要论、经典论、妙悟说、熟参说、诗格论、诗法论、声韵说、绮靡论、文笔之争、骈散之争等,主要指向文体学。“两论”各拉山头,各自核算、独立经营,纵谈不上泾渭分明,至少也是“亲兄弟、明算账”。你有你的账,我有我的账,是两本账。

(二)文体偏于形式(肉体),风格偏于内容(精神)

中国古代的“体”字,繁体作“體”,本义指人的形体。形体什么最重要?当然是骨架。朱熹有言曰:“只就那骨处便是体。”^[27]此语中的。繁体的“体”是骨旁,右边的“豊”是声旁兼义旁。《说文解字》:“体,总十二属也,从骨,豊声。”骨谓骨架、骨节,豊谓秩序、规矩。骨与豊合为“體”,意为骨架依次布列也。豊音 lì,《说文解字》:“从豆,象形,行礼之器也。”可见,“豊”是古代祭祀时用的礼器,是“礼”的本字。我们不妨以人体为喻。那么我们要鉴别人体,首先要看什么?当然要看是男是女(此犹韵散)了!其次才是:是黑种白种棕种黄种(此犹四种基本文类)?是混血还是纯种(此犹混体、单体)?是幼稚、成熟还是老朽(此犹文体之有发生期、兴盛期和衰

老期)?等等。要搞清楚这些,显然只看骨架(或生理特征)即可。文体学应关注的,就是这些,斯已足矣。至于贤愚、善恶、勤懒、内向外向、积极消极等精神因素,不必纠缠,因为不影响对上述问题的研判。“文体一如人体。虽以情志为神明,但神毕竟非形,而是使其形者。形体必专指人的血肉形貌,此即所谓体貌”,“文体论,所讨论就是这有关‘形’的知识。”^[28]总之,要判断一个人是男是女,只看其生理特征即可,用不着评测其智力、性格倾向、宗教爱好等。假如一个女性性格豪强,就认定为男性,那肯定不对。判断是男是女,应根据其生理特征(主要是骨骼特征),而不是精气神。就好像判断文体归属主要是根据其文本特征,而不是依据其气韵风格。这个比喻也足以说明:风格(犹如人的性情)属人类型判断场所是不适宜的。它只会为文体类型的研判添乱。

“是男是女”与“是什么样的男或女”,不是一回事。性别由天,但做什么样的人,由人,由后天。当然,性别问题既是自然现象,也是社会现象。也就是说,性别虽由天,而性别意识则由人。男像男,女像女,这既是天生的(犹文体风格),也是后天养成的(犹临机风格)。先天生成与后天养成的混合,就是风格。这说明,文体风格与临机风格也有交叉。也正是主要因了这一点,所以很多人把“文体风格”与“临机风格”搞混。但性别意识由人,意思是它是人为造成的,不是说任何个人都可任意改变。它属于“集体(无)意识”——一旦形成,就比较稳定,比较客观,不能随意更改。此亦犹文体风格,文体一旦形成,则文体风格也基本定型,且比较客观,不能任意更张。

有秩序的骨架,就是体。而主观的精气神,犹如风格。人是复杂的存在,既是自然存在,也是社会存在,还有其他方面的存在。这些存在并非互不关联,但有一个主次轻重问题。“物有本末,事有终始,知所先后,则近道矣。”(《大学》)次序很重要。观察一个人,当然既可以从自然角

度衡量,也可以从社会角度评判。从社会角度看,一个人的精神的确比骨架重要。所谓相形不如相神,约即此意。但是,在科学分类学上,骨架远比精神重要。骨架属人体范畴,风格属精神范畴。风格之入文体,是精神范畴入人体范畴,可乎?

文体偏于形式,风格偏于内容。这已是中外学者的共识。如韦勒克、沃伦说:“总的说来,我们的类型概念应该倾向于形式主义一边。”^[29]陶东风说:“文体是一个揭示作品形式特征的概念。”^[30]郭绍虞说:文体“由文之形式言……语其狭义而说得具体一些,便是体制。”^[31]胡家祥说:“对于作品本身的形与神的研究,可统称为‘艺术形态学’。它客观地存在两个分支学科,我们不妨分别称之为‘艺术形体学’与‘艺术神态学’。前者主要着眼于描述艺术世界的内部结构,如文体学等,后者则着眼于描述艺术世界的审美风貌,也就是艺术风格学”,“我国古代往往将艺术形态称作‘体’”,^[32]“应该将艺术形体学与艺术神态学区分开来研究,分别考察其发展演变的规律”。^[33]龚鹏程说:“其实古来对文体的解释并无错误,文体本来就是如挚虞《文章流别志》所说的,指语言文字的形式结构,是客观存在,不与作者个人因素相关涉之语言样式。”“文体,如前所述,专就语言样式说。”^[34]西晋挚虞的文体论,在《文心雕龙》之前,应属最恰。故萧子显《南齐书·文学传论》称:“仲洽之区判文体……共为权衡”。钟嵘《诗品·序》于诸家文论皆有不满,而独赞之:“挚虞文志,详而博赡,颇曰知言。”刘勰《文心雕龙》之《才略》《序志》等篇也一再称赏之。

文学风格,一般谓内容与形式的综合所显现出的气韵或品格,但其实它更偏于内容(即古人所谓事义、情理之类)。就文学言,没有内容的“空壳风格”是不可想象的。这也是明代竟陵派、清代格调说、神韵说之所以频遭诟病的根本原因——他们拿腔拿调,徒务“风格”,仅得皮毛,故给人东施效颦、无疾捧心、九天舞扇之感。

因为人们常把“文体”与“风格”混为一谈,所以就出现了“俗文体”“雅文体”一类的畸说。古人也爱讲四言雅润、五言流调一类的话。笔者以为,这正是混言文体与风格的后果之一。其实,文体是文体,风格是风格。任何文体都可以是任何风格,任何文体都既可俗、也可雅,至少理论上“应当是”这样的。四言未必清雅,《诗经》中的“国风”本就属于通俗的民歌。俗文体也可以不俗。一般谓俗文体是指小说、戏曲、说唱文学、白话文等。但是,小说一定通俗吗?未必。中国古代的文言小说、笔记小说就比较高雅。戏剧也可文雅,元杂剧就有“文采派”之目,京剧也很高雅,说唱文学不乏雅洁者。白话文也不一定通俗,鲁迅的杂文整体就比较深奥,康德《判断力批判》、恩格斯《反杜林论》等都被翻译为现代白话文,但一般人根本读不懂,至于畅达而雅洁的白话文就更多了,如鲁迅《一件小事》、朱自清《荷塘月色》、孙犁《荷花淀》等。再比如“词”体,是雅体,还是俗体?答案是:不论俗雅,亦俗亦雅。早期民间词、曲子词,都很通俗。后期文人词、“匠人词”“雅派词”就很清雅。词贵婉约吗?也不。词既有婉约而佳的,也有豪放而帅的,更有不阴不阳的中性词。从这个意义上说,“雅文体”“俗文体”的提法是不对的。其根本原因是:雅俗问题主要是就内容和风格而言的,而文体问题主要是就形式而论的。形式与内容固然不是两张皮,形式、内容二元论固然不无问题,但两者毕竟不是一回事,要不然怎么会有“理不胜辞”“徒有其表”“装模作样”“有名无实”一类的说法呢,而且理论上的“花开两朵、各表一枝”既是必要的,也是可行的。

(三)文体学主要指导写作,风格学主要指导接受

中国古代的文体论一般是以写作指导书的面目出现的。刘勰《文心雕龙》即然。越来越多的研究者倾向于把《文心雕龙》视为“文体论”,但刘勰自己说他著书的目的乃是阐述“为文之用心”,故此书的撰著动机是写作指导。当然,文体

论与写作学这两者之间并不互相排斥:刘勰正是从文体学的角度为写作者提供指导的。

中国古代文论大多是以指导写作为鹄的的,是故,中国古代文论极重体制,“以体制为先”几成书写界第一定律,同时在辨体、尊体、破体、混体等方面的理论兴致亦长盛不衰。

而风格论则主要适用于阅读品鉴领域。

从创作或写作的角度讲,风格固然也可模仿,且“风格模仿”也可对书写产生一定的规范或促优作用,但效果一般是不称意的。原因很简单,风格是自由的、淋漓的书写活动的结果。书写者不宜一开始就先以某对象为准,强调“咸酸”,以“复制”或再现某种风味。一是风格很难复制,二是复制风格意义不大。原因是风格贵独特,读者期新鲜。饮食业讲“一招鲜,吃遍天”。但吃遍天以后就得创新。方便面的味道再鲜,也极易餍足,原因在于从第二包开始就重复了。风格不宜复制。同理,风格论也不宜当写作学来对待。把风格论当作写作指导,其效果也很差。作为写作指导书,刘勰《文心雕龙》固然也有风格论(如《体性》《定势》等篇),但“刘勰的目的也只是在区分这些‘风格’,并指导人们如何顺应性情学习这些不同的‘风格’”。^[35]换言之,它只是指导初学者用的,是初学者的“学步车”。初学者谈不上自己的风格,故无妨就腿搓绳,先从模仿开始。但模仿的目的不是成为“学步车”,而是抛弃学步车,然后走出自己的路子和步调。成熟的、优秀的作家或作品的风格绝对不是模仿出来的。《文心雕龙》风格论是这样,其他“如严羽的‘趣味’说、王士禛的‘神韵’说、沈德潜的‘格调’说等”也都如此,如果误用为写作指导,肯定是“泛而不切,虚而不实,也难以在实际创作中发挥具体作用”。^[36]

(四)文体是类概念,其价值就在于可复制性;风格则极强调个性,其价值在于独特性

文体本来就是一个类概念。曾枣庄说:“文体之‘体’至少应包括体裁之体、体格之体、体类之体三方面。与之相应,文体分类学也应全面研

究这三个方面的内容。”^[37]体格应属风格学,体裁、体类均属于文类。抛开体格不论,这段话正好说明:文体学约等于文类学(文体分类学)。其实,在潜意识里,很多人一提“文体”,指的就是体裁、体类,就是文本(语本)的类别划分。很多人也正是这样使用“文体”一词的。

文体风格也较具客观性、类同性和相对稳定性。同一文体,不论什么人写、什么地方及什么民族的人写,也不论何时写,总会有一些共性,总有大致相同或相近的风貌。比如“小说”文体,古今中外,凡可归入小说一路的,肯定大都是具有大体一致的内容特点、表现技巧及审美趣味的。这就是文体风格的客观性、类同性和相对稳定性。由此可见,文体风格不宜混同于一般的文学风格。西人布封讲,风格即人。就文体风格而言,这句话应改为“风格即文体”或“文体即风格”。

文类论也好,文体风格论也好,其价值正在于可以无限“复制”,其目的正在于“规范”复制、指导复制,以防止低质复制、恶意复制或颠覆性复制。文体、文类不怕“复制”,怕复制而走样、走体,所以需要文体论、文类学,文体论、文类学也以辨体、正体为重心。

风格则相反。风格即人,而人是互不雷同的——所谓人上一百、形形色色,所谓人心不同、其异如面,所谓人各有志,皆此意也。故曹丕曰:“虽在父兄,不能以移子弟”(《典论·论文》),刘勰《文心雕龙·体性》也说:“辞理庸俊,莫能翻其才;风趣刚柔,宁或改其气;事义浅深,未闻乖其学;体式雅郑,鲜有反其习;各师成心,其异如面”。这样,基于个体主体性的临机风格也必然是多样的,同时也是独特的,临机风格的价值就在于其独特性和不可复制性。文学风格贵在“临机性”。比如“诗仙”李白的价值主要就在于他的风格是不可模仿的。再如晚唐诗人李贺被称为“诗鬼”,其风格也极难“再现”。从绝对意义上说,任何个人都是“曾经被模仿,从未被超越”的。因为模仿的最高境界无非是一个“像”字,

但绝对不是“是”。任何个人风格都唯一。风格犹如人的指纹。世上没有两片完全相同的树叶。

文体风格与文学风格异趣。前者相对保守和稳定,也鼓励无限复制。虽然每次的复制并非绝对相同,但“大体”是不差的,也不能差。中国古代文论常说的“定体则无,大体则有”(王若虚《滹南遗老集》卷3《文辨》)一语,约即此意。汤显祖《合奇序》说:“予谓文章之妙,不在步趋形似之间。”然文体之“妙”,似正在此也。

文学风格,人人不同。但文体风格,人人相同。严羽曾自负于“辨家数如辨苍素”(《沧浪诗话·诗法》)。他说的“家数”应谓个人风格,而非文体。文体是“因文立体”,不是“因人立体”。因人而异的是风格,而非文体。李杜都写歌行体,所作也各具风格,我们能否说两人的歌行体是不同的文体呢?

(五)文体与风格的适用范围不同,文体适用于所有语文领域、但不跨艺种,风格则独衷艺术、可跨艺种

两者都适用于文本及语本领域,但又有不同。文体,可以跨越文学与非文学,文体研究常常要打破文学之限。但风格一般是就文学作品而言的,非文学作品可以有个性和风格,但不以有风格或风格鲜明为贵,为本,为优。

此外,文体学不可以跨艺种,它只适用于“文”的范围内,不适用于诸如音乐、绘画、舞蹈、雕塑等其他非文本或不含文本的艺种中。而风格则可以通用于所有艺种。比如文学风格有“豪放”一目,其他所有艺种同样也都有“豪放”之品。文体“跟着”文本走,“附丽”于文本(或语本)。而风格是“跟着”人走的,它“附丽”于人,“附丽”于人的知、情、意(或才、学、识)。文体不可以“走出”文本,否则它就无法存在。而风格(文体风格除外)则可以“脱离”文本,“寄寓”或“存活”于其他媒介或符号中。

(六)文体学偏于知性,风格学偏于感性,两者殊伦

文体学属知性知识,满足求知欲,贵在逻辑、

思辨和系统。好奇与求知是人的天性。事物也都是可感、可知的。文体学的出发点就是“以类知文”——文本太多,文本的样式、体制也很复杂,为了“知文学”,就须“以类知文”;为了“以类知文”,就须辨体、分体,于是就有了文体学。文体学正是以体裁学或文学分类学(文类学)为基础的。从这个意义上说,文体学主要作用于作家,作用于“书写”。

风格学属感性知识,满足“体验欲”,贵在感觉和心理满足。它属情和意,不属知。宇宙浩瀚,万物纷纭,而人生有限。人们为了满足无止境的新奇“体验欲”,就需要文学艺术不断地提供各色各样的“间接性体验”来弥补。文艺风格正好可以满足人类无限的、逐异的心理体验。也就是说,风格主要作用于体验和情感。从这个意义上说,风格主要作用于接受和“阅读”。

正因文体理性,风格感性,故文体耐分析,而风格则不然,“试图对作品的审美风貌进行理性分析往往是徒劳无功的,最好的描述方式可能是‘立象以尽意’,司空图的《二十四诗品》、黄钺的《二十四画品》都是取这种方式谈风格”。^[38]

(七)文体实,风格虚

在中国古代,“体”多谓文体。有体则有“形”,有形即直观,故曰“形体”。比如诗与文,句式、篇幅等差别明显,一看便知。故文体较实。而风格除“体”(或“体X”如体性、体气)外,用的是更多的是“文气”“气韵”“气象”“神韵”“风神”“神理气味”“滋味”“品”“格调”“境”“意境”等词语。这些词语本身表意朦胧,义界交叠。这是因为风格本虚。19世纪法国文论家丹纳说:“风格把内容包裹起来,只有风格浮在上面。”风格不是内容,当然也不是形式,它是内容与形式综合所显现出的审美特征。它虽然可被感知,但它主要属于精神性存在,所以难以捉摸,甚至虚无缥缈。

(八)作为以审美为核心或主要规定性的文化形态,文学的临机风格高于文体风格,两者应分清

风格与文体混,导源于文体风格之混同于临

机风格。其实,文体风格与临机风格是二物。文体及文体风格是“物质基础”,是成文的起码要求,它指向保守、规范和定型;临机风格是“上层建筑”,是成熟、完美乃至经典的标志,它指向审美、多元和开放。文体风格是法官,临机风格是顽民。一个要管,一个要放。不管不行,管死了也不行。无规矩不成方圆。但规矩只是手段,不是目的。手段低于目的。作为以审美为主要规定性的文化形态,文学临机风格高于文体风格,两者即使不是对立关系,也“差着辈分”,不在同一层级。

或许正因两者“差辈”,故徐复观才煞费苦心地拈出“三次元”论来定义“文体”。按其说法,文体是由体裁、体要、体貌三者组成,且三者之间存在一个动态的、可以越级的和由低到高的“升华历程”,即不是“体裁+体要+体貌=文体”,而是“体裁<→体要<→体貌=文体”。“<”是低于,“→”是待升级为。这就等于说“虫卵<→毛虫或蛹<→蝴蝶=蝴蝶”。这合理吗?若是“体裁<→体要<→体貌=文学”,还庶几合理。但是,有心人会从徐氏的说法中解读出另外的意思来,即:文体不是体貌,蝴蝶不是毛虫,它们不在同一个层面上!

童庆炳说:“品格高于体格”。品格,谓风格;体格,谓文体规范。童庆炳类比论证说:“就像甲、乙两位舞蹈家同跳一个舞,甲和乙所同操的是这一种舞蹈语言,他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,不能引人入胜。乙则跳得很随意、很活泼,她的一招一式,如同珠落玉盘,流转自如,变化神妙,一气贯注,诗情画意于舞姿中显现,令人惊叹不已。甲、乙都合体裁的体格,乙高于甲的地方是……品格。”^[39]这个类比生动地说明了风格高于文体,两者不同类。

汤显祖《张元长嘘云轩文字序》说:“谁谓文无体耶?观物之动者,自龙至极微,莫不有体。文之大小类是。独有灵性者自为龙耳。”这句话

有两个“龙”,但两“龙”的喻意有不同,读者不可不察焉。前一“龙”谓文体,后一“龙”谓风格。“灵性”即谓风格。“有灵性”的龙,谓有风格的优秀的文体作品。第一个“自龙至极微”的“龙”谓合乎文体规范的一般性的文体作品。它也是“龙”,虽然可能是普通的龙,但“龙”的种类特征一样不少。从文体学上讲,此龙已堪称完备矣,故云“莫不有体”。但若从艺术成就或审美价值来看,则“有灵性”的龙更可贵。“灵性”实乃“英伟”“优秀”之意。人有几等人,龙也有几等龙。所以有神龙与普通龙之别。神龙固高于普通龙,但不能说普通龙就不是龙。

(九)风格关乎价值,文体比较中性

文学属于意识形态,风格与此相关,而文体则比较中性。两相比较,政教伦常更看重后者。所以,易风格、不易文体,是古代文学运动的常途——这实际上也说明古人不以文体与风格为一物。旧瓶装新酒,换药不换汤,是古代文学变革的常途。唐代古文运动、新乐府运动皆然。古文运动倡散拒骈,其实骈散皆文,皆属“大散文”之范畴,骈和散只是语风有不同而已。质言之,韩柳,还有宋代欧苏、明代前后七子及清代桐城派诸人,搞这运动那运动的,其实他们就是喜欢质素语风而已。陈师道《后山诗话》:“宁拙毋巧,宁朴毋华,宁粗毋弱,宁僻毋俗。”方苞讲“雅洁”,严复尚“雅”。这都是讲风格,而非论文体的。故古文运动实乃“古风运动”,它主要是“整风”(风格),文体基本未动。新乐府运动亦然。新“题”乐府并不是新“体”乐府,它只是要变革风格与内容(用新题、写时事)而已。

如果文体与风格不分,这些重大文学现象就很难说清和说透。

当然,这并不是说文学变革与文体无关或关系不大。王国维《人间词话》有一段名言:“四言敝而有楚辞,楚辞敝而有五言,五言敝而有七言,古诗敝而有律绝,律绝敝而有词。盖文体通行既久,染指遂多,自成习套。豪杰之士亦难于其中自出新意,故遁而作他体,以自解脱。一切文体

所以始盛终衰者，皆由于此。故谓文学后不如前，余未敢信。但就一体论，则此说固无以易也。”也就是说，一代有一代文体，文学发展史几乎就是文体更替的历史。故曰文学史关乎风格，也关乎文体。两者的不同在于，“风格”之变多赖人力，而“文体”之变常出乎意外。有的文体新变，一开始还会遇到阻力。乐府、词、小说等初兴时，保守文士就大多拒斥。两相比较，前者系乎纲常，后者更具文学史价值。不把文体与风格分开，这一点也难以说透。

综上，风格与文体性气悬殊，不伦不类，兼差层级。故风格与文体实异，名也应异。以“体”谓风格会导致概念混乱。古代文论重辨体，但名不正，体焉辨！为正名计，两者也应各名。^[40]

四、中国古代文体学中一次不自觉的清场

中国古代文体学总是与风格学纠缠在一起，这固是常态。但是，因为两者毕竟不宜“搭班”，所以，有时，人们又会“不自觉地”为文体学清理门户，即不约而同地把风格学或风格学的成分清除出去。笔者在研究中发现此点，时觉意外，也很有意思。

下面不妨解剖一个个案以观。众所周知，建安是中国古代文学史上最辉煌的时期之一。故建安文学备受推崇，“建安文学”之旗处处飘扬，几无异议。如何精准地、专业地概括这面“旗帜”呢？一开始，刘勰造出了一个词：“建安风骨”。几乎同时，钟嵘也造出了一个词：“建安风力”。风力、风骨，一字之差，其实庶几，都管用。但是，到了唐代，世风廓落，故学界又出新词：“建安体”。如王维《别綦毋潜》诗称赞朋友的诗歌曰：“盛得江左风，弥工建安体。”皮日休《郢州孟亭记》曰：“明皇世，章句之风，大得建安体，论者推李翰林、杜工部为之尤。”^[41]后人迤邐沿用，不辍至今。尤足注意者，宋末严羽吸纳此语至其理论中，并引而长之，大放厥词。《沧浪诗话·诗体》很专业地使用了“建安体”之概念，以与黄初体等诸“体”并列。不过，在使用“建安体”这一

概念时，严羽或许自觉别扭，故又加了一个“蛇足式”的自注：“汉末年号，曹子建父子及邳中七子之诗。”问题是：“建安体”是指三曹、七子的“诗”或“诗体”吗？显然不是。那么，扩大、再扩大，它是指建安时期“三七”等的所有文体吗？也还不是。因为，“建安体”主要不是指文体，而是指风格的。对此，何诗海可谓目光如炬：“值得注意的是，在唐人眼中，‘建安体’并非指某种具体、明确的文学体裁，而是指某种具有鲜明时代特征的体貌风格。”^[42]唐人这么看是对的。“建安体”本来就指风格。王小舒径称“建安体”曰“风骨派”。古代流派多依于风格，故称“风骨派”或“建安派”实属允当。照此说来，“建安体”之名号本身显然是一个张冠李戴的误称。称谓非小事。名不正言不顺。严羽有此小谬误不足怪。可怪的是，至今人们大多仍失察于严羽的这一误称。

其实，建安文学于文体方面，并无突出建树。建安文学之优异在其时代风格。南朝人称之为“建安风骨”“建安风力”本来是非常合适的（初唐陈子昂称“汉魏风骨”亦可），但多事者非要把它往“文体学”里拉，于是就有了“建安体”“曹刘体”等不伦不类的提法。可喜的是，人毕竟是理性的动物，在潜意识里，逻辑和理性仍然默默地发挥着作用，不自觉地矫正着信口之谬。于是，在提到建安文学时，人们又大都“集体无意识地”选用了“建安风骨”“建安风力”或“汉魏风骨”一类的说法，而“建安体”等说则日趋隐沦。

反过来，这个个案也提醒我们：莫继续误风格为文体了。从小是兄弟，长大各乡里。既然“两位”都已长大，那就应该分家了。

其他如黄初体、太康体、永嘉体、齐梁体、六朝体、元和体等等也大率如此——多系误称误叫。只是因为这些“体”远不如建安体重要，“上镜率”低，所以人们的潜意识理性未及发生作用，所以尚未见自动清理。但是，那些逻辑缜密的学者们在使用这些名词时还是会不自觉地“体”前加上一个风格描述词来补救，方觉表述妥帖，不然就有点“隔”。如人们讲到六朝体时常加

“绮靡”二字,说成“六朝绮靡之体”,永嘉体说成“永嘉平淡之体”等。当然,这类叫法也不都或不全谬误,因为其中也有一些是含有一定的文体学因素的,如永明体、元和体等,因包含声病、体裁等文体学因素,因而“名”与“实”多少有些相符,有一定的合理性,故其生命力也就更强一些。但是,其所包含的风格义还是应该清理出去。

五、刘勰已把文体风格与临机风格区分对待

如上所述,文体风格论不同于一般的文学风格论。一般的文学风格论,诸如时代风格、个人风格、流派风格、地域风格、民族风格等,主要与主观相联,或受一定的文学外部因素的制约(也就是说,其存在是有一定条件的,故谓之“临机风格”),应属风格学。而文体风格论,与客观相联,应属文体学。文体风格论的“本名”应叫“文体制规范论”,古代称“体要论”“大体论”“大要论”“体势论”等。我国古代文人理论意识、逻辑意识总体较淡漠,但也未必没有把两者区分开者。例如在《文心雕龙》里,刘勰就把两者作了很明显的区分。

詹锳《文心雕龙义证》之《体性》篇解释“体性”时提出“体”有三义:“《文心雕龙》中作为专门术语用之‘体’,含义有三方面之意义,其一为体类之体,即所谓体裁;其二为‘体要’或‘体貌’之体,‘体要’有时又称‘大体’、‘大要’,指对于某种文体之规格要求;‘体貌’之体,则指对于某种文体之风格要求……而在本篇中‘体性’之体,亦属体貌之类,但指个人风格。”^[43]“体”有三义,其二“体要之‘体’”,实即文体风格论,它与其一的“体类之体”,都应归于“文体学”;而其三之“体性之体”,则应归入风格学。

对文体风格与临机风格,刘勰是分别撰专文以论的。这显示两者是被区别对待的。《文心雕龙》之《定势》篇就是文体风格论,而《体性》则是临机风格论。《定势》论文体风格说:“势者,乘利而为制也,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,如斯而矣。”童庆炳解释这段话:“这就是说,对一个事物来说,‘势’不是外力强加给它的,而是它本身运动的自然趋势。”^[44]陈鸣树说:“《体性》篇论风格形成的主观因素,《定势》篇则论风格形成的客观因素。势就是客观必然性,体现在文学创作中,就是题材内容和主题概念的内在规律,就是由题目本身产生的调子。”^[45]这些解释都强调了“势”的客观性、强制性和预设性,说明“势”就是指文体制规范导致的自然风格,即文体风格。《定势》是论“文体风格”的。《定势》称“定”,称“自然之势”,意甚明了,即指“文体风格”的客观性、稳定性及规范性。范文澜《定势》篇注曰:“此篇与《体性》篇参阅,始悟定势之旨。所谓势者,既非故作慷慨,叫嚣示雄,亦非强事低回,舒缓取姿。文各有体,即体成势,章表奏议,不得杂以嘲弄,符册檄移,不得空谈风月,即所谓势也。……人之才性不同,善此者不必善于彼,……若夫兼解俱通,惟渊乎文者为能,偏才之士,但能郭郭不逾。体式相因,即文非最优,亦可以无大过矣。”又云:“势者,标准也,审察题旨,知当用何种体制作标准。标准既定,则意有取舍,辞有简择,及其成文,止有体而无所谓势也。”^[46]范文澜直解“势”为“标准”。无独有偶,郭绍虞《中国古典文学理论批评史》也把“势”解作“标准”,但他未作说明。^[47]“标准”者何?文体规范也。

当然,从字面上说,解“势”为“标准”也不标准。寇效信《释体势》一文指出:“对自然界事物来说,‘势’指它一定的姿态;对文章来说,‘势’则含有风格的意思。但这种风格,不是作家的个人风格,而是文体风格。”此语中的。他又说:“从刘勰的论述来看,‘势’包括文体风格,但不等于文体风格。‘势’字的本义,有趋势的意思,作为文学理论术语的‘势’,同样有趋势之意。”^[48]那么,文论术语的“势”究竟指什么“趋势”呢?詹锳的论述一步到位、精准无误:“在《定势》篇里,‘势’和‘体’联系起来,指的是作品的风格倾向。……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,所以叫作‘定势’。……‘定势’是要运用‘文变’之‘术’的,但‘势’的本身并不是‘术’。”^[49]“势”,就是“体势”。“体势”,“指的是作品的风格倾向”,这种“倾向”或“趋势”主要是由文体或文类所预先决定的。所以,在写作之初,它叫“势”——这时,它只是一种预设的、导向性的风格。一旦文本写完了,这种风格就成型了,就叫“文体风格”了。“势”不属于“术”,因为“体势”比较客观,而“文术”则更为主观;“势”以遵奉为贵,“术”以充分发挥主观能动性为贵;“势”是保障写作不出现“颠覆性错误”的轨辙,一般不得逾越,“术”是竞新出彩的写作技艺,作者可放手而为。

六、晚明许学夷等也已明辨文体与风格

自古圣贤多。古人不余欺。明代许学夷《诗源辨体》一书也基本廓清了文体与风格的界线。不知当今学人为何视而不见,见而不说。许学夷《诗源辨体》一再致意、反复申明文体与风格不同。如是书“凡例”第一条即云:“此编以‘辨体’为名,非辨意也,辨意则近理学矣。故《十九首》‘何不策高足’、‘燕赵多佳人’等,莫非诗祖,而唐太宗《帝京篇》等,反不免为绮靡矣。知此则可以观是书。”这话说得很明白,论内容和风格,“古诗 19 首”多杂负面信息,不若李世民《帝京篇》等诗歌之正能量满满,然而《诗源辨体》之所以取彼弃此者,非混妍媸、乱鱼目也,乃以“体”不以“意”也。论体,“五言首创,则‘十九’诣其极。”^[50]即作为“诗祖”,19 首更具“首创”和“标本”价值。《诗源辨体·凡例》还写道:“此编鲍照、谢朓、沈约、王融古诗渐入律体者录之,高适、孟浩然、李颀、储光羲古诗杂用律体者不录。盖鲍照诸公当变律之时,录之以识其变,高适诸公当复古之后,黜之以塞其流。”句中“复古之后”有自注曰:“谓复古声,非复古体也”。“古声”者,此处谓风格也;“古体”者,谓文体也。文体不异,而格调复古。这不是相当明确地把“文体”与“风格”视为二物了吗?!又《诗源辨体》卷

34 云:“古诗至于汉魏,律诗至于盛唐,其体制、声调,已为极至,更有他途,便是下乘小道。故国朝人取法古人,法其体制、声调而已,非掩取剽窃之谓也。”又说:“规矩者,体制、声调之谓也。”“今观献吉、昌穀五言律、体制、声调靡不唐也,而命意措辞则已出也,若并变其体制、声调而为诗,则野狐外道矣。”^[51]抛开为前后七子复古主义辩护不论,这些句子中反复并用“体制、声调”二语,显是视二者不同之意。要不然何必总是两词并举而不合为一语呢?“体制”谓文体,“声调”谓风格也。并举是因二者不同,无法互相包举。

还有,刘勰《文心雕龙·体势》中“体势”的“势”谓文体风格,他已明辨文体风格与文学风格。许学夷也曾论及“文体风格”。只不过,许学夷不称“势”,而称“趣”:“古、律、绝句,诗之体也;诸体所指,诗之趣也。别其体,斯得其趣也。康文瑞……既不别诗之体,乌能得诗之趣哉!”^[52]趣势无空发,它缘于文体,决定于文体。人类为何需要那么多不同的文体,因为不同的文体有不同的趣和势,可满足不同的口味。诗庄词媚,各有各的好,所以各有存在的价值。好比花各不同,不相兼代。不过,花只有“文体风格”,因为同样的花,色香形性也庶几——花只有类差,而没有个体差异。而文体,不同的人写,既有相同,又有不同,存在个体差异。

明代辨体盛行,明了文体风格与文学风格及其关系者,许学夷只是其中一个代表。

另,由上文所引清代薛雪和刘熙载等人的话可知,他们也基本分清了文体风格与文学风格。

注释:

[1]徐复观:《〈文心雕龙〉的文体论》,《中国文学论集》,台北:台湾学生书局,1976年,第19页。按:此文原刊于《东海学报》1959年第1卷第1期,后收入其《中国文学论集》一书,再后更名为《中国文学精神》在大陆出版(上海:上海书店出版社,2006年)。

[2]按:“次元”是一个模糊而吊诡的词语。或许,用“维度”要好一些。

[3][44]童庆炳:《〈文心雕龙〉“循体成势”说》,《河北学

刊》2008年第3期。

[4]原载于《中央副刊》(台北)1987年12月11—13日。后收入《文学批评的视野》(武汉:华中师范大学出版社,2011年)等书。

[5][28][34]龚鹏程:《文学批评的视野·(文心雕龙)的文体论》,武汉:华中师范大学出版社,2011年,第73、72-73、71、70、76页。

[6]此文后收于其《六朝文学观念丛论》,台北:正中书局,1993年。

[7][21][39]童庆炳:《童庆炳文集》第四卷《文体与文体的创造》,北京:北京师范大学出版社,2016年,第162、181、183、187、22、130-131页。

[8]徐复观:《中国文学精神》,上海:上海书店出版社,2006年,第127页。

[9]詹福瑞:《古代文论中的体类与体派》,《文艺研究》2004年第5期。

[10]如我国当代西方文体学家刘世生所著《什么是文体学》(上海:上海外语教育出版社,2016年)一书的“序言”的第一句话就说:“文体学是研究文体风格或语言体裁的学问。”此句中间的关联词是“或”,这就意味着,“文体风格”就是“语言体裁”。是书第7页在引用了里奇“文体即变异”的话后又接着发挥说:“这种看法可简要总结为:文体是对常规的偏离(style is deviation from the norm)……作家在写作的过程中往往努力使自己的语言与众不同,只有超出平常的语言才能引人入胜,才能体现自己的风格。因此在分析作品的时候,要分析作品中的变异。变异的总和就是作品的独特风格”。可见,其所讲的文体学主要就是风格学。通读全书可知,刘世生所谓的“文体”实谓风格和语体。里奇(Geoffrey Leech)是英国现代语言学家、文体学家,有《小说文体论》等著作。

[11]老舍:《文学概论讲义》,上海:复旦大学出版社,2004年。另,[日]本间久雄:《文学概论》(又译“文学通论”),章锡琛译,上海:上海商务印书馆,1925年初版,1930年上海开明书店订正版。

[12][18][35][36]姚爱斌:《中国古代文体论思辨》,北京:北京大学出版社,2012年,第181、187、207、202、203-204页。

[13]储斌杰:《中国古代文体概论》,北京:北京大学出版社,1990年,第1页。

[14]钱志熙:《再论古代文学文体学的内涵与方法》,《中山大学学报(社会科学版)》2005年第3期。

[15]陈军:《文类基本问题研究》,北京:北京大学出版社,2013年,第54页。

[16]欧明俊:《文学文体,还是文化文体?——古代散文界说之总检讨》,《文史哲》2011年第4期。

[17][33][38]胡家祥:《论艺术形态的构成及其嬗变规律》,《中南民族大学学报(人文社会科学版)》2010年第5期。

[19][宋]刘克庄:《后村集》卷94,四库全书本。

[20][23][清]刘熙载:《艺概·诗概》,上海:上海古籍出

版社,1978年,第78、82页。

[22][清]叶燮著、霍松林校注,[清]薛雪著、杜维沫校注,[清]沈德潜著、霍松林校注:《原诗一瓢诗话 说诗晬语》,北京:人民文学出版社,1998年,第119-120页。

[24][清]何绍基著、龙震球等校:《何绍基诗文集·与汪菊士论诗》,长沙:岳麓书社,1992年,第817页。

[25]龚鹏程:《中国文学史》(上),北京:东方出版社,2015年,第465页。

[26][美]宇文所安:《他山的石头记》,田晓菲译,南京:江苏人民出版社,2006年,第98页。

[27][宋]朱熹著、黎靖德编、王星贤校点:《朱子语类》(卷6),北京:中华书局,1986年,第101页。

[29][美]韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,上海:上海三联书店,1984年,第265页。

[30]陶东风:《文体演变及其文化意味》,昆明:云南人民出版社,1994年,第2页。

[31]郭绍虞:《中国文学批评史》(上卷),南昌:百花文艺出版社,1999年,等113页。

[32]胡家祥:《气韵:艺术神态及其嬗变——中国传统的艺术风格学研究》,北京:中国书籍出版社,2013年,第1-2、147页。

[37]曾枣庄:《中国古代文体学》(下卷),上海:上海人民出版社,2012年,第11页。

[40]中国古代代表风格义的“体X”系常用词语有“体格”“体调”“体性”“体气”等,笔者认为“体性”最佳。曾枣庄称风格曰“体格”(曾枣庄:《中国古代文体学》(下卷),上海:上海人民出版社,2012年,第11页),也可。“体调”亦庶几。另,对“什么是文体”这一文体学基本问题,学界一直未圆满解决。此即“文体概念的危机”。窃以为,风格学与文体学的关系问题,是文体概念论中所涉及到的一个很重要的问题,两者分立是解决中国文体学之文体概念“危机”之关键所在。

[41][唐]皮日休:《皮日休文集》卷七《杂著》,四部丛刊本。

[42]何诗海:《汉魏六朝文体与文化研究》,北京:北京大学出版社,2011年,第78页。

[43][49][南朝梁]刘勰著、詹锳义证:《文心雕龙义证》,上海:上海古籍出版社,1989年,第1010、1113页。

[45]陈鸣树:《释“势”——从〈文心雕龙·定势〉篇看风格的客观因素》,《河南师大学报(社会科学版)》1980年第4期。

[46]转引自[南朝梁]刘勰著、詹锳义证:《文心雕龙义证》(中),上海:上海古籍出版社,1989年,第1110页。

[47]详参郭绍虞:《中国古典文艺理论批评史》(上册),北京:人民文学出版社,1959年。

[48]寇效信:《释体势》,《文心雕龙学刊》(第1辑),济南:齐鲁书社,1983年。

[50][51][52][明]许学夷著、杜维沫校点:《诗源辨体》,北京:人民文学出版社,1998年,第320、321、323、370页。

【责任编辑:李本红】