

体性与风格

党圣元 朱忠元

内容提要 中国文论中的体性和西方文论中的风格(style) ,均是产生于各自文化母体的、标示文学整体风貌的重要范畴 ,分别在中西文学理论批评中发挥了关键词的作用。中国文论中的体性范畴是由“体”与“性”两个概念组合而来的 ,用以专指文学风格与作家个性之间的关系。“体性”范畴定型于《文心雕龙》,同时形成概念群。西方文论中的“风格”范畴也有复杂的理论历程 ,不同学科领域对风格一词的用法有所不同 ,指涉多样。体性论和风格论体现了中西文论对于同一理论问题进行阐释时 ,在思维方式、范畴运用和逻辑推演方面的重要差异 ,不可轻易地比附和互用 ,更不可强制阐释。但是 ,体性与风格之间也存在着明显的可通约性 ,而在分析两者异同的基础上 ,寻找它们之间可能存在的会通点并融通之 ,正是中西文论关键词比较研究中需要特别关注的地方。

关键词 体性 风格 文如其人 风格即人 会通融合

中国文论中的“体性”和西方文论中的“风格(style)”均是产生于各自文化母体的标示文学整体风貌的重要范畴 ,它们分别在中西文论的发展过程中发挥了关键词的功能与作用 ,并且在各自所属的文论系统的理论建构和批评实践的历史进程中形成了各自的话语体系。体性论和风格论体现了中西文论对于同一理论问题进行阐释时 ,在思维方式、范畴运用和逻辑推演方面的重要差异 ,不可轻易地比附和互用 ,更不可强制阐释。但是 ,体性与风格之间也存在着明显的可通约性 ,而在分析两者异同的基础上 ,寻找它们之间的可能存在的会通点并融通之 ,正是中西文论关键词比较研究中需要特别关注的地方。本文意在在这两个指涉文学整体风貌的关键词进行必要的历史语义学层面的梳理与分析 ,厘清其意涵和发展过程 ,并且指出它们两者所存在的可通约、可融通之处 ,以为这两个具有经典意义的中西文论范畴之间的融通做一些基础性的梳理、阐释工作。

中国传统文论中的“体性”

(一) 体性、体、性义释

在中国古代汉语中 ,作为合成词的“体性”共有以下五种义项:一是指“身体”。这种用法如《国语·楚语上》:“且夫制城邑若体性焉 ,有首领股肱 ,至于手拇毛脉 ,大能掉小 ,故变而不勤。”唐陆龟蒙《甫里先生传》:“或寒暑得中 ,体性无事 ,时乘小舟 ,设篷席 ,赍一束书 ,茶灶、笔床、钓具 ,櫂船郎而已。”二是指“禀性”。《商君书·错法》:“夫圣人之存体性 ,不可以易人。”宋朱淑真《青莲花》:“净土移根体性殊 ,笑他红白费工夫。”皆是指此意。第三是“体悟真性”。如《庄子·天地》:“体性抱神 ,以游世俗之间者。”这里的用法就是如此 ,对此成玄英疏曰“悟真性而抱精淳 ,混嚣尘而游世俗者 ,固当江海苍生 ,林藪万物 ,鸟兽不骇 ,人岂惊覘”《淮南子·精神训》曰“所谓真人 ,性合于道也。……体本抱神 ,以游于天地之

樊。”在刘安看来,天性自然之质,就是本,故而此处所言的“体本抱神”与庄子所言的“体性抱神”无异。第四,中国佛教文献也常言“体性”,且常常“体性”连用,其所谓的“体性”多指本体和心性,分别而言,其“体”往往释义为“主质”,有本质、实体、自体、载体之意;其所谓的“性”与“相”相对应,指事物内在的不可改变的本质。如《大智度论》有“性名自有,不待因缘”之说。第五是刘勰《文心雕龙》中的“体性”,是一种特别的语义组合,和前面的义项均不相同,需要做特别的解释,从词语的发展史来看,体与性在此层面上的联系有一个意义发掘和联系的过程。

体性范畴是在“体”与“性”的意义承载之上形成的。“体”与“性”彼此间存在特定的意义关联,它们联缀在一起使用而拓展出新的意义空间和使用场域,并且成为传统文学理论批评中的一个重要关键词,为了更加充分认识“体性”这一关键词之来龙去脉及其内涵特质,有必要对其进行一番历史语义学层面的梳理与阐释。

“體”是个形声字,从骨,豊声。《说文解字》曰“体,总十二属也。”所谓十二属,皆承之于骨,故从骨,豊为禮器;凡祭祀,禮器必望厚,因之豊有望厚意。體“总十二属”,體有豊意。故體从豊声,亦从豊意。这说明“体”最初是指由“十二属”构成的人的整体,“体”的本义是指身体,是指人的全身,是一个整体性的称谓,是指一个生气灌注的有机的整体,所以体也可以理解为将各部分合成一个有机整体。《广雅》:“体,身也。”从这一原始用义可以看出,“整体”义项构成了“体”在古典汉语语境中的基本内涵。“体”的本义是指人的身体,后来引申为泛指事物之存在的实在性、基础和本根,比如“阴阳合德,而刚柔有体”(《易·系辞传上》)、“天之与地,皆体也”(《论衡》)句中的“体”便是。在中国古人看来,无论人的肢体、物之形体、事之大体主体,都有一定的形态,都有一定的“体”。天地万物如此,文章也应该如此,而文学批评中所使用的“体”概念正是指文章由内容到形式的枢纽。中国古代文论中的“体”在很多情况下是指文章的存在形态,是指文章的整体形态。古人以“体”衡文的用意之一正是为了突

出“文章整体”和主次条理井然有序的有机性这层涵义。徐复观认为,“文体的‘体’,始见于曹丕《典论·论文》,至陆机《文赋》而其义更显,此后即成为文学批评中的基本观念。这是由人体的体所转借使用的一个概念,具有‘象喻’批评的特点。人体是由五官百骸统一而成,是由肉体与精神统一而成。人的风姿仪态,必由此统一体而见。那么,就文章而言,文体的第一意义便是表现作品形式的统一,表现形式与内容的统一。第二意义则是形成文学艺术性的各种因素,必融入于此统一体中而始能发挥其效用。体之统一和谐,即是文章艺术性之根基。而没有语言,便没有文体,但仅称‘语言’不能表现这种统一的意义。文学的艺术性,是以体之谐和统一为基础而展开的,语言的艺术性,是在统一中,亦即是在文体的‘体’中才能决定的”^①。“在古代,‘体’成为一个具有制约性的、语义覆盖范围极为广泛的符号,这一符号所指称的自然物和社会事物作为人体向外界的延伸,在古人眼中,都有了共同的基本义素:富于生气、有机统一、整体系统。后世以‘体’‘文体’指称文章、文学的组合系统及其内部构成,也正是注意到‘体’在文学、文章系统构成中的重要性和有机整体性。”^②在中国古人看来,人体是一个由众多部分组成的有机的生命整体,是一个和谐的有机的生命整体,文章也一样,故而有云“文之有体,即犹人之有体也。”^③

汉字中的“性”原义为生来本具、天真自然之心,在《说文解字》中被解释为“心中之阳气”。“‘性’字虽然最早见于诗、书,但是,作为关于人性的理论问题明确地提出来,则是在春秋战国这个理性高扬的时代。”^④“重‘性’之说成为秦汉思想文化之主潮”^⑤,产生了像孔子的“性相近”(《论语·阳货》)之说,子思的“天命之谓性”(《中庸》),荀子的“性,天之就也,不可学,不可事”(《荀子·性恶》)、“生之所以然者谓之性”、“不事而自然谓之性”(《荀子·正名》)等论断,庄子的“性者,生之质”等学说,分属儒道两家的思想家形成一个共同认识,即“性”由“天”定,属于先天因素,呈现为自然状态、本真状态,且多指人的自然质性与本能,具有生物性,孟子甚至认为

“食色,性也”(《孟子·告子上》),荀子认为“目好色、耳好声、口好利、骨体肤理好愉佚,是皆生人之性情者”(《荀子·性恶》)。《吕氏春秋·季冬纪·诚廉》认为“性也者,所受于天,非择取而为之也。”《淮南子》主张“全性保真”(《览冥训》),认为真人即是“性合于道”(《精神训》)的人,并认为“率性而行谓之道”(《齐俗训》),《孝经·圣治章》曰“天地之性人为贵”,王充在此基础上提出人之性皆“因气而生”(《论衡·物势》)。值得注意的是汉代的思想家们还将性情与“气”联系起来,丰富了“性”的内涵,魏晋以来的许多思想家和文论家又以气来论人评文。两汉和魏晋除了讨论“性”之外,还涉及性情、才性等问题,从人物品藻的角度探讨人与“性”的关系,儒家主张“性其情”“以性节情”,道家主张“举性而遗情”,都强调“性”对“情”的节制性和“性”的根本性。

与文章之学相联系的“性”,经历了从“诗言志”(《尚书·尧典》)到“吟咏性情”(《毛诗序》),再到“诗缘情”(《文赋》),直至南朝提出的“文章者,盖性情之风标,神明之律吕”(《南齐书·文学传论》)等理论发展过程,其中有两个阶段直接与“性”关系紧密,与“情”相联系。可见,刘勰将作为风格的“体”与“性”联系起来也是有历史渊源的。因此,徐复观有云“曹丕以气来说明文体的根源,到了刘彦和则以情性来说明文体的根源,所以《文心雕龙》便有《体性》篇,这是文学理论走向完成的发展。”^⑥

(二) “体性”相关范畴的发展演变

在刘勰之前,众多的文献已经或多或少地触及了文学的“体性”问题,并且也初步涉及了体性与文学风格的关系问题。如《易·系辞下》中关于人的言辞与心术之谈,《左传·襄公二十九年》所记载季札观乐及其议论,《孟子·公孙丑章句上》关于通过人的言语观其内心世界和隐秘动机的说法,司马迁在《史记·屈原列传》中对屈原《离骚》的评论中所谈到的诗人人品与作品风格关系的揭示,以及东汉王逸从屈原的独特性格和遭际命运来揭示《离骚》的作品风貌,等等,均属是也。南宋陈骙在《文则》中云“春秋之时,王道虽微,文风未殄,森罗辞翰,备括规摹,考诸《左

氏》,摘其英华,别为八体,各系本文:一曰命,婉而当;二曰誓,谨而言;三曰盟,约而信;四曰祷,切而愁;五曰谏,和而直;六曰让,辨而正;七曰书,达而法;八曰对,美而敏。”^⑦从中我们可以看到,中国文学、中华文脉重文体、重体性的传统,早在春秋时期就得到重视,各种文体应该讲求和具有的体性特征通过其时的文体命名便得到体现,而且这种命名同时还具有文体规范的意味。

魏晋时代是“体性”范畴达到理论自觉与成熟的时期,并且在文学批评中得到了广泛的运用。曹丕《典论·论文》以“文本同而未异”为理论基点,说“奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽。”用雅、理、实、丽四个字,概括和描述了奏议、书论、铭诔、诗赋几类文体的体性特征,并且又通过“气”即作家的个性气质来分析之,云“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。”这里的“气”指作家的天赋气质与创作个性,强调的是作家的“才气”对于创作风格形成的重要作用,认为“才气”诉诸文学就形成了“文气”即文学体性风格。由此可见,在传统诗文评中,体性问题往往是与文气问题结合在一起讲的。徐复观指出:“曹丕最大的贡献,乃在‘气之清浊有体,不可力强而致’的两句话。成功的文学作品,必成为某种‘文体’。若追索到文体根源之地,则文体的不同,实由作者个性的不同。……气之或清或浊,各有其形体。故气由文字的媒介以表现为文学,也各有其形体。……这样,便把人与文体的根源地关系,确切地指陈出来了。”^⑧曹丕还认为作家才性的优长只能与一定的文章体式相对应,文章体性特征或曰风格特点其实是作家才性在与之相适应的文体及作品中的展现。曹丕这种将文气与文体、体性联系起来进行分析的方法,在文论史上体性范畴的理论自觉与批评实践方面,产生了巨大的推进作用,影响深远。同时代的曹植在《前录自序》中说“故君子之作也,严乎若高山,勃乎若浮云,质素也如秋蓬,摘藻也如春葩,汜乎洋洋,光乎皓皓,与《雅》、《颂》争流可也。”意谓“君子之作”有多种特点,这种特点的形成正有体性因素作用其中,因此也可以说涉及了作家与体性的问题。陆机以“体有万殊”,说明体制之别;又以“物

无一量”言说风格之异,为其对文章体性或曰风格的区分奠定了理论前提,并在此基础上对诗、赋等十种常见文体予以比较,由文体不同而引出体貌、体性之异,并对每一种文体的内容特征和形式特征进行了总结,曰“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮。碑披文以相质,诔缠绵而凄怆。铭博约而温润,箴顿挫而清壮。颂优游以彬蔚,论精微而朗畅。奏平彻以闲雅,说炜晔而譎狂。”(《文赋》)这是就体式与体性方面的风格差异进行的总结。陆云《与兄平原书》在谈及楚辞的“言亦自清美”时,指出“清”是一种源于文学作品语言省净明切而显示出的一种隽洁鲜秀的体性特征。挚虞《文章流别论》亦云“若《解嘲》之弘缓优大,《应宾》之渊懿温雅,《达旨》之壮厉愆慨,《应问》之绸缪契阔,郁郁彬彬,靡有不长焉。”也是从体性角度来总结所提到的这些文学作品的创作特色。

魏晋以来,诗文评中谈及作家与体性之关联性的评论相当多,比如陆云评价其兄长陆机的《园葵》为“清工”,李充《翰林论》评潘安“潘安仁之为文也,犹翔禽之羽毛,衣被之绌縠”。也有人将文章体性与作者的才性联系起来进行论说,如葛洪《抱朴子·外篇·辞义》云“夫才有清浊,思有修短,虽并属文,参参万品。或浩漭而不渊潭,或得事情而辞钝,违物理而文工。盖偏长之一致,非兼通之才也。暗于自料,强欲兼之,违才易务,故不免嗤也。”指出才性不同,文章自然不同,体性也自然多样。傅玄对“连珠”一体的论述则更加详切,其《连珠序》云“所谓连珠者,兴于汉章帝之世,班固、贾逵、傅毅三子受诏作之,而蔡邕、张华之徒又广焉。其文体辞丽而言约,不指说事情,必假喻以达其旨,而贤者微悟,合于古诗劝兴之义。欲使历历如贯珠,易观而可悦,故谓之连珠也。班固喻美辞壮,文章弘丽,最得其体。蔡邕似论,言质而辞碎,然其旨笃矣。贾逵儒而不艳,傅毅文而不典。”(《全晋文》卷四六)其评鹭结合文体的起源、发展进程和作家才性亦即个体的差异,论述了在同一文体写作中文章所呈现出的体性差异,认为就“辞丽而言约,不指说事情,必假喻以达其旨,而贤者微悟,合于古诗劝兴之义”文体风格而言,班固“喻美辞壮,文章弘丽”,“最得其

体”最与“连珠”的文体风格相得,其他人如蔡邕、贾逵、傅毅则有“失体”的嫌疑。刘勰在《文心雕龙》中把文章不符合或者偏离体裁规范的情况称之为“乖体”“讹体”“谬体”“异体”“变体”,而把符合体裁规范和文体风格的情况称之为“得体”“达体”“正体”“正式”“昭体”“玉体”,并且认为“失体成怪”(《定势》)。刘勰在《知音篇》中论述批评方法时,将“观位体”列为“六观”之首,认为这是文章的大体,把符合文体规范和体式要求看作是文章的基本要求,不得体便成了文章写作的根本性毛病。后人所谓“作文必先定体”、“文辞以体制为先”(《文章辨体》)、“诗有常体,工自体中”(《艺苑卮言》)、“文各有体,得体为佳”等都是对这一问题的不断强化,其中的体不仅仅指体制、体式,更有体性方面的意涵。

此外,“风格”这一汉语语词虽然用来翻译作为西方文论术语的英语“style”这一词语,但是“风格”本身也是一个汉语词汇,并且在中国古代文献中已经出现。古代汉语中的“风格”一词,最早是讲人,特指人的作风、风度、品格等,后来才用于文学创作。比如葛洪《抱朴子·行品》之“士有行已高简,风格峻峭”,《晋书·和峤传》之“少有风格,慕舅夏侯玄之为人,厚自崇重,有威名于世”,《世说新语·德行》之“风格秀整,高自标持”等,均是魏晋时期士大夫品评人物时所用。而用“风格”来概括文学创作的特点,大约始于魏晋南北朝时期,这一时期也是中国文学理论批评史上开始形成比较系统的风格理论的时期。曹丕在《典论·论文》中所讲的“气”和“体”,刘勰在《文心雕龙》中所讲的“体性”,钟嵘在《诗品》中所讲的“味”,大都与风格有关,但没有直接运用“风格”一词。南梁萧子显《南齐书·文学传论》云:“今之文章,作者虽众;总而为论,略有三体。”根据其所能列举的具体情况^①,“体”指的正是文章风格。刘勰开始正式使用“风格”一词来评论作家,他在《文心雕龙·议对》中说“仲瑗博古,而铨贯有叙;长虞识治,而属辞枝繁;及陆机断议,亦有锋颖。而腴辞弗剪,颇累文骨,亦各有美,风格存焉。”同时代的颜之推在《颜氏家训》中言“古人之文,宏材逸气,体度风格,去今实远,但缙纆疏

朴,未为密致耳。”此后“风格”一词的使用要较之“体性”频繁。杜甫《苏端薛复筵简薛华醉歌》中写到“坐中薛华善醉歌,歌辞自作风格老。”皮日休在《论张祜》中说“及老大,稍窥建安风格。”明代陆时雍的《诗镜总论》评隋炀帝诗“见其风格初成,精华未备。”又说“‘寒鸟数移柯’与隋炀‘鸟击初移树’同,而风格欲逊。”清代况周颐的《蕙风词话》评李贽洲诗“叶韵虽新,却不坠宋人风格”,评《须溪词》“风格道上似稼轩,情辞跌宕似遗山”,评《凭西阁词》“篇幅增于射山,而风格差逊”。我们认为,以上所引材料中出现的“风格”一词,即便以“体性”一词来替代之,其表意也基本不会有什么改变,从传统文论中的大量的批评事例来看,它们在一定程度上可以互换使用,而文论家们有时也是随机性地使用这两个批评术语,这正说明“体性”概念本身就是一个关于文学风格的批评关键词。

当然,通观中国古代文论史,绝大多数论者在谈到文学风格问题时,还是更多地使用“气”“体”“体性”等术语,而且“体”的运用要多于“气”。由此可见,“体”及“体性”还是中国文论论及文学风格时比较常用和惯用的主导范畴,而唐宋以后人们谈到艺术风格的时候则更多用“格”或者“调”,以及“格调”并而用之,也有“体格”联用的,如谢赫《古画品录》评顾恺之画时有“格体精微,笔无妄下”之说,皎然的《诗式》则多次使用“体格”术语,至明代“体格”一词使用得更加普遍了,而极少用“体性”术语,且所论整体上偏向于体制与风格的关系和风格的外在方面,对风格与作者个性的关系则关注比较少。从这一情况看,作为艺文风格与作者个性关系概括的“体性”范畴,实际上是一次特殊思想背景和语境下的特殊遇合,除了刘勰在《文心雕龙》专设《体性》一篇外,后世专门论及者寡,这似乎与《文心雕龙》在明代前的沉寂有关^⑩,也与“体”与“性”的关系难以把握相关,而到了明代,《文心雕龙》虽然被世所重,但由于明代思想文化更趋多元、多样化,文学艺术雅俗共处了,并且“格调”“性灵”“意趣”等批评关键词正方兴未艾,因时代精神之影响,体性这一关键词使用得偏少,也就不难理解了。

(三) 刘勰与“体性”范畴的定型

刘勰的《文心雕龙·体性》篇,在中国文论史上首次专门讨论文学“体性”问题,对文学创作中作品的体貌与作者个性的关系进行了集中论析,提出“各师成心,其异如面”的见解,“体性”作为一个文论范畴或曰批评关键词,自此而形成。最先把“风格”这一概念引进文艺理论和文艺评论领域的也是刘勰,他将“风格”一词用于论述作家的创作个性和作品的艺术特色。他在《文心雕龙·议对》中说“汉世善驳,则应劭为首。晋代能议,则傅咸为宗。然仲瑗博古,而铨贯有叙。长虞识治,而属辞枝繁。及陆机断议,亦有锋颖,而谏辞弗剪,颇累文骨,亦各有美,风格存焉。”《文心雕龙》谈到风格的地方很多,但使用“风格”这一术语的地方却极少,只有这一次。至于“虽《诗》、《书》雅言,风格训世,事必宜广,文亦过焉”(《夸饰》)出现的“风格”一词,指的则是文章的风范和格局,而不是指艺术风格。此外,《文心雕龙》中指风格的范畴还有“气”,《体性》篇表述为“气有刚柔”、“风趣刚柔,宁或改其气”,气指“气格”,即艺术风格。

在《文心雕龙》中,刘勰谈文学风格时主要使用的还是“体”范畴,有时也称为“体貌”或者“大体”。同时代的人比如钟嵘评陆机“才高词赡,举体华美”,评张协“文体华净”等也常用“体”,可见“风格”一词至少在刘勰的时代还没有完全进入文学批评的术语体系,只是偶尔用之而已。在《体性》篇中,刘勰对文学风格与作者个性的关系作了较为全面而集中的论述,并用“体性”一词加以概括和命名,从而使“体性”一词成为表征作者个性与艺术风格的专有范畴。黄侃《文心雕龙札记》“体性第二十七”释“体性”曰“体斥文章形状,性谓人性气有殊,缘性气之殊而所为之文异状。然性由天定,亦可以人力辅助之,是故慎于所习。此篇大旨在此。”^⑪《体性》篇实际上就是我国古代文论中的第一篇风格专论。

《文心雕龙·体性》将文学风格进行了分类:“若总其归涂,则数穷八体:一曰典雅,二曰远奥,三曰精约,四曰显附,五曰繁缛,六曰壮丽,七曰新奇,八曰轻靡。”并认为风格差异与创作主体的精

神特点有关“若夫八体屡迁,功以学成,才力居中,肇自血气;气以实志,志以定言,吐纳英华,莫非情性。是以贾生俊发,故文洁而体清;长卿傲诞,故理侈而辞溢;子云沉寂,故志隐而味深;子政简易,故趣昭而事博;孟坚雅懿,故裁密而思靡;平子淹通,故虑周而藻密;仲宣躁锐,故颖出而才果;公干气褊,故言壮而情骇;嗣宗倜傥,故响逸而调远;叔夜俊侠,故兴高而采烈;安仁轻敏,故锋发而韵流;士衡矜重,故情繁而辞隐。”高度概括地论述了作家“才”“气”和风格之间的联系。在列举了例子之后,刘勰作了总结性的说明“触类以推,表里必符。岂非自然之恒资,才气之大略哉!”其中需要注意的是,“才力居中,肇自血气”这句话,在刘勰看来,文以性情为主,但性情的根本“肇自血气”,“血气”即先天的气质,也指天赋的生理基础,亦即来自于人生理的生命力。这实际上是对传统“性”之本意的继承。

关于文学风格与作者个性的这种“表里必符”的规律,有很多历史证据可以佐证。明方孝孺《张彦辉文集序》的论述可谓贯通古今,兹录如下:“昔称文章与政相通,举其概而言耳。要而求之,实与其人类。战国以下,自其著者言之:庄周为人,有壶视天地、囊括万物之态,故其文宏博而放肆,飘飘然若云游龙骞不可守;荀卿恭敬好礼,故其文敦厚而严正,如大儒老师,衣冠伟然,揖让进退,具有法度;……由此观之,自古至今,文之不同,类乎人者,岂不然乎?虽然,不同者辞也,不可不同者道也。……人之为文岂故为尔不同哉!其形人人殊,声音笑貌人人殊,其言固不得而强同也,而不必一拘乎同业,道明则止耳。”^⑫这其实就是对刘勰所谓“其异如面”的演绎,更是文章风格与个性之间关系的确证,因为其列举的历史例证都在说明文章“实与其人类”,“其言固不得而强同”的道理。

所谓“表里必符”换一种说法就是“文如其为人”^⑬,刘勰在《体性》篇中罗列了众多作家“文如其人”的状况来说明其所总结的“内外必符”的规律。然而,《文心雕龙》在阐述“文如其人”这一规律之时不是没有注意到“人与文异”的情况。如清代学者纪昀在评论刘勰关于人心、性情等内在

因素必然与其外在表现风格相符,即“表里必符”的命题时说“由文辞得其情性,虽并犹难之,况异代乎?如此裁鉴,于古无两。此亦约略大概言之,不必皆确,百世以下,何由得其性情,人与文绝不类者,况又不知其几耶!”^⑭纪昀似乎没有注意到刘勰这里立论的前提,这就是把后天的学习建立在先天的禀赋和性情之上。在《体性》篇中刘勰仍然肯定文学表现与作家禀赋的关系,断言“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”。这里的才、气、学、习都是着眼于人的禀赋、修养,都落到实处,最终都归结于人的气质和个性,即“功以学成,才力居中,肇自血气;气以实志,志以定言,吐纳英华,莫非情性”。《事类》篇曰“才自内发,学以外成”,风格变化的出发点是人的才力和气质。而个人才力的不同,又源于不同的气质。为此刘勰要求“因性以练才”,也就是顺着自己的性情,学习和模仿与自己的个性比较接近的风格,这样来锻炼自己的才能。这样一来,“性”在《体性》篇中始终是“体”形成的核心,可以总结为“因情立体”——“循体而成势”——“体性”的顺序模式。这样就符合刘勰关于“体”与“性”关系规律的总结,符合其“因内符外”“表里必符”的看法。可见刘勰对作者个性形成和风格形成的论述还是相当全面的,刘勰的文体论实际上也就是作家论,是作家论基础上的风格论,这样一来,风格之“体”和文体的“体”就有了联系,而且在《文心雕龙》中所用的“体”,大多具有这两个方面的所指。

至于作家个人的气质、禀赋对风格的影响,中国古代的文学理论中更是早就注意到了。曹丕《典论·论文》所说的“文以气为主”,就强调了“气”是形成风格的主要根据。在曹丕那里,“气”主要指的是人的先天禀赋,刘勰则进一步指出:“才有庸俊,气有刚柔。”他在不否认“性情所铄”的同时,又注重“陶染所凝”,把“才”“气”“学”“习”作为影响风格的四大要素,这样,影响和造就作家个人风格差异的原因就更加全面了,除了先天的气质禀赋,还涉及其身世、经历、个性、艺术修养等,并认为这是形成“笔区云谲,文苑波诡”

即文学风格多样的原因。除了充分论述文学风格形成的作家主体因素也就是主观因素之外,刘勰还论述了文学风格形成的客观因素。王元化《刘勰风格论补述》中指出“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。”^⑮刘勰在《体性》之外又专设《定势》一篇,互为补充,可以看出他对作家的才性与文体风格之间的关系有总体的认识。若单就每一篇来看,《体性》篇论述文章风格与作家个性的关系,涉及文体风格问题;《定势》篇论述体裁与风格的关系,也包括作家性情的因素在内。《定势》篇开篇即云“夫情致异区,文变殊术,莫不因情立体,即体成势也。”可见刘勰的文体风格论与作家的艺术个性论是联系在一起的。刘勰在《定势》篇中又指出“模经为式者,自入典雅之懿;效《骚》命篇者,必归艳逸之华。”这又指出了文章体制对风格的制约性。仅从以上所列举的几篇来看,刘勰的风格论是复杂而全面的,《文心雕龙》“体大而虑周”也于此可见。

“体大而虑周”的《文心雕龙》体系严密,思虑周详,在风格论中的表现就是与《原道》篇中“人文”之论相联系,强调了人尤其是作家主体性灵与风格的重要关系。在刘勰看来,文学的体道,是必须经过“性灵所钟”的人的。那么,文究竟是经过了人的什么而使“道”之文彰显的呢?刘勰的《体性》一篇便是试图回答这样一个关键的问题。原来文学的体道是通过作者个性或者说是性灵将自然和社会生活转化为“文”而最终呈现“道”的,“文苑波诡”的众多风格实际上就是染上个性色彩或者呈现作者性灵的“道之文”,所以人文之美不仅要它所反映的“道”之美中去寻找根据,更要从人的性灵方面去获得解释,这样关于文的认识就获得了来自客体(“道之文”)和主体(“人之文”)两个方面的解释,“物无一量,体有万殊”是文学风格多样性的客观因素,而“各师成心,其异如面”的作家个性差异则是文学多样风格的主体因素。这样看来,只有“体性”一词才能确切地表征文与人的关系,完美表达风格与人的关系。

《文心雕龙》不惟《体性》一篇专论风格,其他篇章也有类似之论,《定势》说“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,则师范于覈要;箴铭碑诔,则体制于宏深;连珠七辞,则从事于巧艳……”不同体裁对于风格有不同的要求,而语言特点,则既是形成风格的重要因素,又是风格的重要外在表现。刘勰的“体有因革”(《明诗》)之论,应该是指文体、文学风格发展中的因袭和变革两个层面。值得注意的是,刘勰也主张“因情立体”(《体势》)而且对情的地位认识到位,但他还是选择了“性”作为表征作者个体特征的概念,这一点值得探讨。我们认为,刘勰选择“性”范畴是基于对此前关于“性”“性情”深刻认识基础上的独特选择,遵循了以性为本、以情为末,以性为主、以情为从的传统理念,并未受到“缘情”说的绝对影响。《毛诗序》云“发乎情,民之性也”,意谓借用诗歌来表达感情,乃是人的自然本性。孔颖达在《毛诗注疏》中说“其民性不同,故各言其志也。”意思是说由于民之本性不同,故而作为“在心为志”的诗各不相同,“吟咏情性”也不同,在此意义上,“性”应该是比情、志高一级的范畴,较之“诗缘情”的情更具有涵盖性。所以,在选择风格需要对应的范畴之时,刘勰没有选择他那个时代比较流行的“情”范畴,也没有选择汉代流行的“志”范畴,而是选择了“性”这一更具根本性的范畴,从而使“体”与“性”范畴合成的“体性”范畴更具涵盖力。文学创作是性情之人见自性的活动,所以“性”对应风格更具有根本性,更具有内在性,更容易达到“表里必符”的状态。作为一个文论范畴“体性”就这样定型了。

西方文论中的“风格”(style)

即如中国古代文论重视文学风格问题,通过“体性”“体貌”“风格”“体式”“体势”等概念来辨析、阐述文学风格,并且形成了关于文学风格问题的系统的理论批评话语体系一样,西方的文学理论批评也非常重视文学风格问题,从而使风格(style)也成为西方文论中的一个重要理论范畴和批评关键词,并且在长期的发展过程中形成了西方文论中的关于文学风格问题的理论批评话语体系。“风格”一词在英语中用 style 来表示,但 style

在汉语翻译中除了指涉“风格”概念外,还对应于“文体”概念,甚至常常以“文体风格”来表示泛称。^⑩由此,我们发现,越来越多的文体学(stylistics)实际上涵盖了“文体风格”,而关于“文体风格”的研究可谓历史悠久,可以直接上溯到古希腊时期的以寻求最有效表达方式劝说为目的的修辞学传统。

(一) 风格术语词源及其用法

艺术史家贡布里希在《论风格》中探讨了“风格”一词的词源,指出其“源于拉丁语的 *stilus*”,而 *stilus* 最初是指“罗马人的一种书写器具”(即一端削尖的棍子、雕刻刀等写字工具),因此“风格”一词可用以“表示一个作家的写作方式”。^⑪另一位美国艺术史家库布勒(George Kubler)则指出“风格有着双重词源”:“文学关联意义”上的拉丁语 *stilus* 以及“建筑关联意义”上的希腊语 *stylos*(其派生词涉及圆柱形,“因此, *stylos* 的希腊词源家族始终属于空间组织艺术,而派生自 *stilus* 的拉丁家族却一贯维系着时间形式艺术”。^⑫在罗马时期语言艺术和造型艺术并未采用 *style* 的两个词源,而是以 *genus dicendi*(演说方式)表示语言艺术风格,以 *maniera*(manual 个体艺术家手法的传统所指)表示造型艺术风格,直到温克尔曼 1764 年出版《论古代艺术》,才首次以文学史意义的 *style* 替换 *maniera*(manual) 这一传统概念,对艺术史进行分期^⑬。至此,风格成为艺术史研究中的专业术语。

此后, *Style* 一词在当代英语中的用法又有所扩展。贡布里希将这些用法归纳为“描写用法”和“规范用法”。所谓风格的描写用法意即“按照集团、国家和时期,描写可以对种种创作或制作方式分类”,常用“表示心理状态特性的形容词”或“表示类别的专门术语”来描写风格,譬如“幽默的风格”“巴洛克风格”;而所谓风格的规范意义用法是指“风格”一词不加任何修饰形容词,“作为赞扬词”可以表示“一种称心的一致性和显著性”^⑭,使某个表演或某件作品卓异于众多脱颖而出,这一类的用法与诸如在外貌、言行举止、社会关系等方面具有时尚的特征结合在一起。无论是描写用法还是规范用法,一般都具有褒义。在此

基础上,贡布里希将风格作为“表现或创作所采取的或应当采取的独特而可辨认的方式”^⑮。

值得注意的是,不同学科领域对风格一词的用法又有所不同。正如夏皮罗指出的,艺术家们通常将风格一词用于个体或团体艺术中的恒常要素、品质和表现;而考古学家则将风格当作某种具有表象特征的“诊断手段”而非具有独立审美意义的东西;而作为艺术史家的重要研究对象,风格被视为“确定作品诞生地的标准”,被用作“追溯艺术流派之间关系的手段”,甚至群体成员间的“一种表现载体”,“来传达和固定某些宗教、社会 and 道德生活的价值”,其中风格的形成与演化及其历史变迁问题被给予特别关注;文化史家或历史哲学家则将风格视作“一个整体的文化的某种表现”,看成“投射了集体思想感情的”文化“统一性的可见符号”;而批评家则会在规范用法意义上将风格理解为“一个价值术语”和“一种品质”,譬如称赞某位作家是“文体家”以及对某个时代风格所取得成就的衡量^⑯。

(二) 风格的界定

学界关于风格的界定始终众说纷纭而尚无定论。当代文体学家安克威思特归纳出 7 种风格定义^⑰,更有学者曾例举西方语境中关于风格的 21 种定义^⑱,可见界定之复杂性。就影响力而言,关于风格的界定大致显示出如下倾向:

1. 风格作为最高规定性的价值判断。最具有代表性的是歌德,他将风格定义为“艺术所能企及的最高境界”,“艺术可以向人类最崇高的努力相抗衡的境界”^⑲。作为具有较强规定性的价值判断,这类界定在强调风格成为文学艺术最高成就的同时,使得风格被局限于经典的文学艺术作品,失却了其普适性。

2. 风格的得体原则。安克威思特所归纳的第一种风格定义即是“以最有效的方式讲恰当的事情”,实际上涉及了风格的“得体原则”,用贡布里希的话说,“风格要合乎场合时宜的原则”,言语的效果取决于选词是否恰当,也就是斯威夫特所言的“在恰当的地方使用恰当的词”,贡布里希转述西塞罗的看法认为“过分追求效果会造成一种空洞做作、缺乏力度的风格,唯有不断研究风格的

最伟大的模范(“古典”作家),才能保持风格的纯洁”。风格的得体原则作为一种规范,构成了18世纪以前批评理论的基础。贡布里希指出“艺术史中所采用的表示风格的各种名称都是规范带来的产物。它们不是指一种对古典规范的(适当)依赖,就是指一种对古典规范的(不当)偏离。”²⁶这一观点在18世纪哥特风格的复兴中遭到了挑战。

3. 风格是“环绕已存在的思想或感情的内核的外壳”²⁷。这个界定涉及文体风格研究中的核心问题:内容与形式的关系。它与流行于理性主义时代的将风格视为“思想的外衣”的观念一样,都是把风格看作思想内容意义的装饰和打扮,这意味着风格仅仅是外在于内容的表述形式,内容可以脱离风格而独立存在。风格在当代的界定,同样绕不开形式与内容之间那种假定的二元对立的困扰。当代评论家苏珊·桑塔格反驳了惠特曼对“风格”的否定态度,指出“并不存在中性的、绝对透明的风格”,甚至罗兰·巴特所谓的“写作零度”的东西实际上仍然是一种文体风格,风格形式不可能从内容意义中剥离出去,因此苏珊·桑塔格指出“谈论风格,是谈论艺术作品的总体性的一种方式”,反感“风格”,只是对“某种既定风格的反感”,“不存在没有风格的艺术作品,只有属于不同的、或复杂或简单的风格传统和惯例的艺术作品”。²⁸正如新批评派维姆萨特所说,“风格与意义是一体的理论今天已经牢固地树立起来”,内容与风格表现形式被视为有机整体。²⁹苏珊最终将一切风格,即一切艺术,视为一种“形式”,而世界则被看做是一个“审美现象”,归根结底,“风格”是艺术,而“艺术不过是不同形式的风格化、非人化的再现”³⁰。很显然,苏珊以极端的形式美学建构其风格理论,以感受力重估艺术价值,实际上在1893年里格尔的著作《风格问题》³¹中就创立了以纯粹的形式为研究对象的艺术科学,只研究图案;而沃尔夫林的《艺术史的基本概念》³²其基础即古典艺术与巴洛克艺术两个风格图式,其间的辩证发展又被归纳为五组概念:线描向图绘、平面向纵深、封闭形式向开放形式、多样性向同一性、主题的绝对清晰向相对清晰的发展。沃

尔夫林以这五组概念阐明了审美创造的可能性是多因素的统一,审美创造领域的规范即形式、风格。

4. 风格是个人特点的综合³³。这一界定很容易令人想到十八世纪法国博物学家布封在《论风格》中的那句名言“风格就是人本身”,强调应该从作家内部个体因素去探寻其风格,这种观点确定了个人言语风格的存在,也建构出一种文学批评模式:作家决定论,即以特定作品分析作家个人的风格特征,从而延伸至作家的其他作品,归纳总结出作家个人特有的文体表达方式,布封认为风格“逼真地存在于作家思想的顺序中”,其表达即风格,则是人为的。值得注意的是,布封对风格的界定引发了不小争论,其一,布封的结论属于循环论证,往往以对作家经历的了解做出相关人格假设,最后于写作中发现证据,缺乏科学价值;其二,作家对自己的风格有无必要去有意识地控制,在多大程度上能够实现这种控制,成为一个引起争议的话题;其三,聚焦于作家是否能改变自己的风格以及风格能否被模仿;其四,引发了风格与作家人格是否能够完全对等的讨论,二者之间的联系并不能说明灵魂的全部问题³⁴。威克纳格同样将风格作为区别不同作家作品的依据,视风格为个人的“面貌的生动表现,活的姿态的表现”,其源于“内在灵魂”在他看来,风格作为语言的表现,一部分是“被表现者的心理特征决定”(主观方面),另一部分则是客观地“被表现的内容和意图所决定”³⁵。如此极力推崇个体性、个人表达的文体风格理论能够引起广泛关注与反响,与当时语境中推崇个性的浪漫主义运动的蓬勃发展有密切联系。

5. 风格是对于常规的变异³⁶。这一界定是由20世纪初现代语言文体学的先驱斯皮策肇始。值得注意的是,20世纪初由索绪尔开创的现代语言学使得哲学思想领域发生了语言论转向,同样对文体风格理论研究产生了巨大影响,促使斯皮策立足于分析的科学性,以语言学沟通文学批评,一方面,在实践中验证了布封的理论假设,他认为“一个民族的灵魂可见之于它的文学;反之,从文学经典名著的语言中也可以看到一个民族的精神。”³⁷另一方面,比之于以前的文体学更为重要的突破在于他提出了个人不同于常规的文体风

格偏离变异是“作家迈出的历史性的一步”，“它显示出时代的灵魂的彼岸花，对作家来说，他是有意识的，他会把这个变化转化成新的语言形式。”³⁸虽然斯皮策的研究备受挑战，但其将文学效果与语言的特定排列顺序联系起来，有助于从之前的印象感受式批评鉴赏过程转向解释文学效果，将文体学由修辞学引向科学文体学，拓展了研究视野。

除了斯皮策外，“风格是对于常规的变异”这一界定的主要来源则是以雅各布逊为代表的布拉格语言派对诗歌文体所做的考察，在他们看来，正是由于对日常语言规范的偏离之变异，造就了诗歌文本的文体风格，甚至诗人的个性风格也以此来解释。此解释文体风格的理论后期由于操作性及其阐释效力等实际问题陷入困境。

综上所述，关于文体风格界定的讨论是一个理论过程，由于问题本身的复杂性，较难达成一致意见。学界对风格现象及其理论的探讨仍在持续，有待于深化。

（三）风格作为方法论

自18世纪由温克尔曼将“风格”一词确立为艺术史研究中的专业术语，逐渐建立起以各个历史时期的风格来划分艺术史的方法，风格成为艺术史研究和分析的重要工具。前面提到的海因里希·沃尔夫林就是这样一个里程碑式的艺术史家。为了使人们关注个体艺术家可利用的艺术手法，他采用了一种“根据风格发展内在的逻辑去分析风格的方法”³⁹，并研究出一整套可供讨论艺术使用的词汇，以此使人们将目光更多地投向艺术家及其艺术品在所处时代传统中所占据的位置及其对后世的影响，这一方法强调以发展的“纵向”观点研究艺术史，奠定了风格形态学的基础。

另一种方法是“根据某种艺术特有的手段来对风格传统进行分析”，与前一种方法不同，它更多注意“对某一部落、民族或时期所有活动的共时特征的研究”，认可从浪漫主义哲学特别是黑格尔《历史哲学》传承下来的“把风格作为集体精神的表现来探讨的方法”，一个民族的艺术总是能反映“绝对精神”发展所处的阶段，表明共同的东西，即“时代的本质”。因此，艺术史家的任务

就是以推演证实一元论原理，“用语言阐释清楚风格与社会之间假设存在的相互依赖关系”。艺术家与艺术史家相当热衷于这种“风格整体论”。在当时的佼佼者沃尔夫林看来，“解释一种风格不外乎意味着，将该种风格置于其一般的历史背景里，并证明它和当时其余的‘喉舌’发出了一致的‘声音’”。当时的历史学家们都熟谙这一套“循环论证法”，“喜欢展示他们对已知结果作解释的技能，而不喜欢冒险去寻找新的证据”。⁴⁰这一整体论的观点以及循环论证的方法显然已暴露出自身的弱点，但是风格仍然可以被当作研究某一群体传统的有效出发点为艺术史提供一个最便于理解的结构。而风格作为方法论，也为艺术史研究产生出风格观相学、艺术选择鉴别学、形态学与鉴赏学等分支。

综上所述，我们认为，从批评史的角度看，“体性”之论是“文如其人”思想在具体的文学批评中的另一种表述，和布封的“风格即人”之论异曲同工，殊途同归。通过对中国“体性”和西方风格理论的各自梳理，我们可以发现，中外理论表述不同，循理各异，但认识有共同之处：创作主体的生活经历、生命体验、人格气质会为作品留下鲜明的个性印记，这也就意味着，若要全面深入地理解一个作家，了解其人生经历、人格气质的形成与演变是有必要的。同时，两者均指涉宽泛，涉及语言修辞、文体风貌和作者个性等诸多层面，均具有标示艺文整体性的意指，中国称之为体，西方把风格看作是“一个整体的文化的某种表现”，整体上均置于文体学之下。在指涉文学风貌和作者的关系层面上，中国“体性”论与西方的“风格”论产生于有共同时代精神的时代背景和理论氛围之中，“体性”论与汉代以来关于人的性情、才性的讨论以及人的渐次觉醒有关，而西方的“风格即人”的理论产生于文艺复兴之后，也就是“人的发现”之后，是“人的发现”在文艺层面的重要发现，是浪漫主义文艺思潮推动的结果。可以说只有在“人的觉醒”和“人的发现”这一思想资源和意识背景之下，文学的风格才会与“人”这样一个复杂的主体联系起来，使文学风格的复杂性得到了应有的

解释。从理论体系上讲,西方风格的概念沿用西方理性思维的传统,意义和内涵比较确定,但也呈现出复杂性;中国关于风格与个性的关系的范畴“体性”虽定型于《文心雕龙》,但后世运用并不普遍,而西方“风格即人”的说法只是众多表述中的一种,尚未定型。相较而言,中国的“体”与“性”理论更复杂,含义随语境的不同而所指有较大差异,而且除了文学体貌风格与作者个人才性的联系的相关论述之外,还有一条重要的理论线索,这就是“心声心画”“文如其人”的理论,这是中国风格理论解释多样性的一种重要呈现。

中国的体性论和西方的风格论体现了中西文论对于同一理论问题进行阐释时在思维方式、范畴运用和逻辑推演方面的重要差异,体现了中西文论各自的特点和特征,也呈现出自身的困境和难处,这一情况也决定了中西文论汇通困局,因此简单地用西方的风格论话语指涉中国文学作品的体性与体貌即整体风貌不值得提倡,以西方的风格理论强制阐释中国的“体性”、“风格”范畴也不可取。若强行比附,以为援手,则语义混淆,夹缠难清,实两败俱伤之途路也。因此,在分析中国的体性与西方的风格两者异同的基础上,发现它们之间所存在的可通约的成分,寻找它们之间所存在的会通点并融通之,正是中国体性论与西方风格论关键词比较研究中需要特别关注的地方。

- ①徐复观《王梦鸥先生〈刘勰论文的观点试测〉一文的商讨》,载《中国文学论集续篇》(台湾)学生书局1981年版,第174页。
- ②朱玲《文体建构论》,海峡文艺出版社2005年版,第14页。
- ③沈承《文体》,载阿英编《晚明二十家小品》,河北人民出版社1989年版,第405页。
- ④⑤陈竹、曾祖荫《中国古代艺术范畴体系》,华中师范大学出版社2003年版,第135、137页。
- ⑥⑧徐复观《中国文学中的气的问题——〈文心雕龙·风骨篇〉疏补》,载《中国文学精神》,上海书店出版社2004年版,第87、86页。
- ⑦陈骥《文则》,人民文学出版社1960年版,第37页。
- ⑨其关于三体的表述如下:“一则启心闲绎,托辞华旷,虽存巧绮,终致迂回。宜登公宴,本非准的。而疏慢阐缓,膏肓之病,典正可采,酷不入情。此体之源,出灵运而成也。次则缉事比类,非对不发,博物可嘉,职成拘制。或全借古语,用申今情,崎岖牵引,直为偶说。唯睹事例,顿失精采。此则傅咸五经,应据指事,虽不全似,可以类从。次则发唱惊挺,操调险急,雕藻淫艳,倾炫心魂。亦犹五色之有红紫,八音之有郑卫。斯鲍照之遗烈也。”

- ⑩《文心雕龙》成书于齐末梁初,当时除了沈约“谓为深得文理,常陈诸几案”(《梁书·刘勰传》)的评价而外,未见有其他的评论。历陈迄隋,仅见史书著录书目,未见有评论意见。到唐、宋两代,《文心雕龙》的影响日渐扩大,但只有史学家刘知几的《史通》提及,宋代黄庭坚等也曾提到刘勰,但从总体上来说,《文心雕龙》对唐宋文学,只是潜在地起了作用,理论价值和历史地位未引起应有的重视。这种状况在元、明、清时期起了很大变化。自元至正本刊刻,明清两代刻本甚多,足见《文心雕龙》已逐渐受重视并获得推广。至近代,才蔚为大观,成为显学。
- ⑪黄侃《文心雕龙札记》,上海古籍出版社2000年版,第96页。
- ⑫方孝孺《张彦辉文集序》,《逊志斋集》卷一二,四部丛刊本。
- ⑬苏轼《答张文潜县丞书》,载张春林编《苏轼全集》(下),中国文史出版社1999年版,第1090页。
- ⑭纪晓岚《纪晓岚评注文心雕龙》,江苏广陵古籍刻印社1997年版,第258~259页。
- ⑮王元化《文心雕龙创作论》,上海古籍出版社1979年版,第124页。
- ⑯胡社麟编《理论文体学》,外语教学与研究出版社2000年版,第1页。“在实际运作中,就作品和作家来分,似乎分析作品时把style理解为‘文体’者多,讨论作家的语言特征时,则往往把‘文体’理解为‘风格’。”
- ⑰⑱⑲⑳㉑㉒恩斯特·贡布里希《论风格》(1968)徐一维译,载范景中编选《艺术与人文科学:贡布里希文选》,浙江摄影出版社1989年版,第86.84~85.84.86~88.94.94~96页。
- ⑳库布勒《视觉风格狭义论》选自《美术译丛》1989年第2期,浙江美术学院出版社1989年版,第48~51页。
- ㉑吴卫光《风格与经营:中西建筑史学中的两个概念》,《新美术》2002年第2期。
- ㉒迈耶·夏皮罗《风格》(1953),载《艺术的理论与哲学:风格、艺术家和社会》,沈语冰、王玉冬译,江苏凤凰美术出版社2016年版,第50~52页。
- ㉓⑳㉔㉕转引自王佐良、丁往道主编《英语文体学引论》,外语教学与研究出版社1987年版,第515、515.513、515、515页。
- ㉖刘世生《文体学的理论、实践与探索》,《北京大学学报》(哲学社会科学版)1992年第2期。
- ㉗歌德《自然的单纯模仿·作风·风格》,载库珀编《文学风格论》,王元化选译,上海译文出版社1982年版,第3页。
- ㉘⑳㉙苏珊·桑塔格《论风格》,载《反对阐释》,程巍译,上海译文出版社2003年版,第19~21、32~36页。
- ㉚里格尔《风格问题——装饰艺术史的基础》,刘景联、李薇曼译,湖南美术出版社1999年版。
- ㉛海因里希·沃尔夫林《艺术风格学:美术史的基本概念》,潘耀昌译,中国人民大学出版社2003年版。
- ㉜㉝㉞胡社麟编《理论文体学》,外语教学与研究出版社2000年版,第50~55、56~57、60页。
- ㉟威克纳格《诗学·修辞学·风格论》,载库珀编《文学风格论》,王元化选译,上海译文出版社1982年版,第15~22页。

作者简介:党圣元,1955年生,中国社会科学院外国文学研究所研究员、博士生导师;朱忠元,1970年生,兰州城市学院文史学院教授。

(责任编辑:刘蔚)