

【古代文论】

# 《文心雕龙》“八体”本义 及其理论价值考辨

刘尊举

**【摘要】**“八体”是在作家才性与作品风貌之关系这一特定视角下,分别从体式、事义、辞理和风趣等不同角度,探讨文学作品可能具有的两极化的体貌特征;并非简单的文学经验的总结,而具有鲜明的理论建构性;不宜笼统地称作文学风格,而应视为八种基本的语体类型。其批评论层面的价值,不只在于对语体类型的提炼,更在于为精准、细致地阐述作家风格和文体特征提供了有效的批评路径和参照体系。其创作论层面的意义,既在于引发作家对自身才性和文风的思考,又能在论证文体的体貌要求的过程中发挥重要作用;实质上体现了刘勰对当时丰富多样的文学风貌的认知和接受,以及与其宗经思想的折中与融合。“风骨”即是这种文学思想倾向的一个生动展现。

**【关键词】**八体;语体类型;批评路径;文学风貌;折中

**【作者简介】**刘尊举,首都师范大学文学院副教授,发表过论文《真我·破体·摆落姿态:徐渭散文的文体创格》等。

**【原文出处】**《文学遗产》:中文版(京),2023.1.32~45

**【基金项目】**本文为国家社会科学基金项目“新时期《文心雕龙》研究学术思想检视与中国学派建构研究”(项目编号21STA041)阶段性成果。

通常认为《文心雕龙·体性》旨在讨论“性”与“体”,即作家个性与作品风格之间的关系,而“八体”则是刘勰根据当时的文学经验归纳、总结出来的八种基本的文学风格类型<sup>①</sup>。诚然,《体性》篇详尽地探讨了作家才性对作品体貌的影响,“八体”也与文学风格有着十分密切的关联。然而,如果理所当然地把“性”理解为个性,把“体”称作风格,简单地把“八体”视为作家作品的八种基本风格类型,那么既不能准确地阐述其理论内涵,也无助于充分地阐发其理论价值及其学术史意义。我们不妨先回到文本自身,尽可能准确地理解“八体”的本义,在此基础上分别考察其于《文心雕龙》批评论和创作论中的地位与作用,进而阐述其理论价值及其在文学批评史上的意义。

## 一、“八体”的提出

黄侃论《体性》篇主旨云:“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。此篇大旨在斯。”<sup>②</sup>一则谓作家性气不同,决定作品形状多样;二则谓作家性气乃先天所定,然人力亦能发挥作用,故应慎重对待后天之习染。前者属认知层面,论述作家才性与作品体貌之间的关系;后者则属实践层面,讲如何依据这种关系,积极、合理地培养写作能力。“八体”是在论证作家才性与作品体貌之间关系的过程中提出的,但同时又具备有创作论的意义,这是我们解读“八体”的基本前提。

刘勰论作家才性与作品体貌之关系,显然超越了印象式的经验总结,而具有自觉的理论建构意识。他没有简单地把作家才性归纳为若干类型,以之对应不同的文章体貌类型,而是将“性”这一相对笼统的概念分解为才、气、学、习四端:

夫情动而言形,理发而文见,盖沿隐以至显,因

内而符外者也。然才有庸俊,气有刚柔,学有浅深,习有雅郑,并情性所铄,陶染所凝,是以笔区云谲,文苑波诡者矣。(刘勰著,范文澜注《文心雕龙注》卷六《体性》,人民文学出版社1958年版,下册,第505页)<sup>③</sup>

“因内而符外”,“内”不是思想感情,而是作家才性,这里讨论的并非所谓内容与形式的问题,我们首先要排除这种理解的干扰。才、气、学、习,既是作家才性形成的原因,又是其具体呈现。“才有庸俊,气有刚柔,学有浅深,习有雅郑”,如此才性才鲜活起来,有了种种明确的特征,而不再是一个空洞的概念。正是这些特征——庸俊、刚柔、浅深、雅郑——在作家和作品之间构建起具体的关联。值得注意的是,这种关联并非才性与体貌的整体关联,而是才性的不同方面与作品的不同层面之间的关联:

故辞理庸俊,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。(《文心雕龙注》卷六《体性》,下册,第505页)

才、气、学、习——作家才性的四个方面,分别对应辞理、风趣、事义、体式——作品的四个层面或曰描述作品体貌的四个角度,而庸俊、刚柔、浅深、雅郑,则是才性与作品在各个层面共通的特征。才之庸俊,左右辞理之庸俊;气之刚柔,影响风趣之刚柔;学之浅深,制约事义之浅深;习之雅郑,决定体式之雅郑。刘勰描述作家才性与作品之特征,均使用庸俊、刚柔、浅深、雅郑这四组语词,正是要突出其间的关联性。只是,用来描述作品的体貌特征,刚、柔、雅三字或许还比较生动,而庸、俊、浅、深、郑五字则不免有些干枯或抽象。于是,刘勰推出了“八体”的概念:

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。(《文心雕龙注》卷六《体性》,下册,第505页)

典雅和新奇,即谓体式之雅郑;远奥和显附,显系事义之浅深;精约与繁缛,当指辞理之庸俊;壮丽与轻靡,对应风趣之刚柔。可知,“八体”并非对作

品整体体貌的归纳与提炼,而是分别从四个不同的角度——辞理、风趣、事义、体式——对作品可能具有的体貌特征加以探讨与阐述。我们理解“八体”的含义及其关系,不能脱离这个具体语境。郭绍虞先生在1955年版的《中国文学批评史》中就已经谈到这个问题,他说“此所谓八体,不是指文章的体制而是说文章的风格”,但同时又指出:“盖刘氏所说的八体,可以归纳为四类:雅与奇为一组,奥与显为一组,繁与约为一组,壮与轻为一组。这四组就是所由构成风格原因的四类。雅与奇指体式言,体式所以会形成这两种不同的风格,就视其所习,所以说:‘体式雅郑鲜有反其习’。奥与显指事义言,事义所以会形成两种不同的风格,又视其所学,所以说:‘事义浅深未闻乖其学’。繁与约指辞理言,构成之因视其才,所以说:‘辞理庸俊莫能翻其才’。壮与轻由风趣言,构成之因视其气,所以说:‘风趣刚柔宁或改其气’。”<sup>④</sup>郭先生明确地把“八体”归纳为四组,并指出它们分别是指体式、事义、辞理、风趣之特征。其后学者多从此论,却未能借此发掘“八体”本义并阐述其在《文心雕龙》理论体系中的意义。

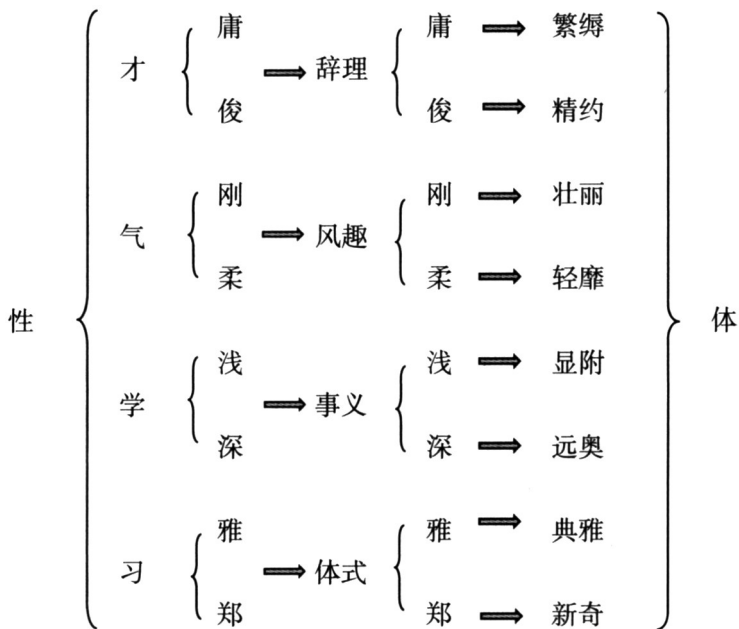
## 二、“八体”的含义

《体性》篇云:

典雅者,谡式经诂,方轨儒门者也。远奥者,馥采典文,经理玄宗者也。精约者,核字省句,剖析毫厘者也。显附者,辞直义畅,切理厌心者也。繁缛者,博喻酿采,炜烨枝派者也。壮丽者,高论宏裁,卓烁异采者也。新奇者,摛古竞今,危侧趣诡者也。轻靡者,浮文弱植,缥缈附俗者也。故雅与奇反,奥与显殊,繁与约舛,壮与轻乖。文辞根叶,苑囿其中矣。(《文心雕龙注》卷六《体性》,下册,第505页)

以上虽然是按典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡的顺序逐一阐述了“八体”的含义,但其后却依然将其归纳为四组——“雅与奇反,奥与显殊,繁与约舛,壮与轻乖”,正照应了体式、事义、辞理、风趣这四个角度。

典雅与新奇,乃“体式”之“雅郑”。“谡式经诂,方轨儒门”,是指模范经典体式,追求质实、雅正文风,



[图1]

以符合儒家的文化形态特征。尽管“经诰”“儒门”也可以理解为儒家的学术思想,但刘勰明确指出典雅与新奇均是就体式而言,我们还是要尊重他的本意。“摛古竞今,危侧趣诡”,正与“铄式经诰,方轨儒门”相反,是指背离经典体式,追求险僻、奇诡文风。这也是就体式及文风而言,而不是指在学术思想上的离经叛道。《序志》篇中的一段文字可以与之相互发明:“自生人以来,未有如夫子者也。敷赞圣旨,莫若注经。而马郑诸儒,弘之已精。就有深解,未足立家。唯文章之用,实经典枝条……而去圣久远,文体解散。辞人爱奇,言贵浮诡。饰羽尚画,文绣鞶帨。离本弥甚,将遂讹滥。盖《周书》论辞,贵乎体要。尼父陈训,恶乎异端。辞训之异,宜体于要。”<sup>⑤</sup>刘勰于此明确指出,其撰写《文心雕龙》的目的,在弘文而不在明道,他要以五经为典范,以体要为绳尺,纠正当时“将遂讹滥”的文风。《体性》篇“摛古竞今”,即《序志》篇之“去圣久远,文体解散”,“危侧趣诡”大体对应“言贵浮诡”。而所谓“方轨儒门”,当与“贵乎体要”“宜体于要”的观点相统一,主要也是就文体特征而非思想内容而言。

远奥与显附,是“事义”之“浅深”。事义,主要是指用典。“馥采典文”,范注:“馥当作复,《总术篇》云:

‘奥者复隐。’”<sup>⑥</sup>周勋初《文心雕龙解析》:“典:疑为‘曲’字之误。……曲有隐微之意。”<sup>⑦</sup>是指精于用典、隐曲深微的表达方式。“经理玄宗”,“玄宗”非谓玄学思想,乃辞旨玄远隐晦之义。《文心雕龙义证》引李曰刚《斟论》云:“案远奥之体,大抵旨远辞玄,言曲事隐,以其撷采微妙,有多令人不易辨识者。”<sup>⑧</sup>深得其意。“辞直义畅,切理厌心”,是指直白浅近、明白透彻的表达,与“馥(复)采典(曲)文”的表述方式迥异。

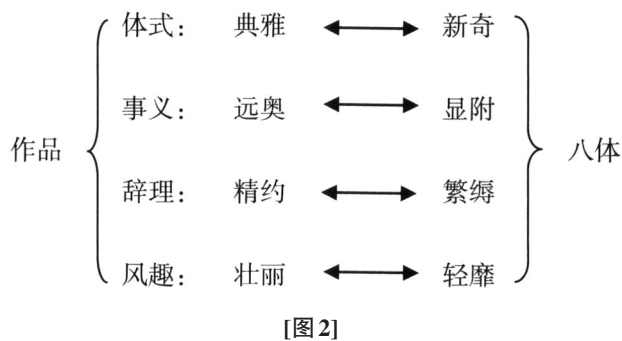
精约与繁缛,即“辞理”之“庸俊”。相对于事义、风趣和体式,辞理的涵义较为模糊。约言之,辞理非辞与理,乃辞之理,是指言辞的组织、锤炼之功。“精约者,核字省句,剖析毫厘”,“核字省句”是指语辞精练,“剖析毫厘”是说表述细密。“繁缛者,博喻酿采,炜烨枝派”,即谓广征博引、极力铺排,不惜笔墨、肆意渲染,以期情文并茂、淋漓尽致的表达效果。与《序志》篇相比照,精约也是“贵乎体要”的一种要求,繁缛则与“饰羽尚画,文绣鞶帨”的取向相近。

壮丽与轻靡,谓“风趣”之“刚柔”。“风趣刚柔,宁或改其气”,文章的气势风貌,由作家的性气决定。倘若人格挺拔、胸怀磊落,发为文章往往能放言高论、大开大阖,从而形成风采卓异、个性鲜明的体貌特征,即所谓“高论宏裁,卓烁异采”。如果性情柔



弱、优柔寡断,形诸文字往往言辞浮泛、气格卑弱、游移飘忽、随附流俗,即所谓“浮文弱植,飘渺附俗”。在这四组关系之中,作家气质与文章风趣之间的关联大概是最直观的了。

综合“八体”的理论语境及具体含义,我们可以得出以下判断。(一)作家才性与作品体貌之关系这一特定视角,框定了“八体”的理论场域,其集中讨论的只是在作家禀赋和习性影响下的作品特征,而不是包括内容、文体、文化在内的各种因素的综合影响。(二)“八体”是用来描述文学作品的体貌特征的一组概念。其所谓“体”,既不是体类,也不是体制和体要,只是体貌。(三)“八体”实为两两相对的四组概念,分别从四个角度描述文学作品的体貌特征——典雅与新奇是体式特征,远奥与显附是事义特征,精约与繁缛是辞理特征,壮丽与轻靡是风趣特征,均侧重于表达方式及其效果的探讨,而非全面的体貌特征。(四)每一组之中的“两体”,典雅与新奇,远奥与显附,精约与繁缛,壮丽与轻靡,都是相互对立的,各自指向一种极端化的可能。其关系如图2所示:



概括地讲,“八体”是在作家才性与作品体貌关系这一特定视角下,从体式、事义、辞理、风趣四个角度,对文学作品八种可能的体貌特征的探讨与描述。这是“八体”的基本含义,我们判断其性质,阐发其意义,都要以此为依据。

### 三、“八体”与风格

那么,“八体”究竟是不是八种基本的文学风格或风格类型呢?这还要看我们在何种意义上使用“风格”这一概念。

中国现代文学理论中风格的概念,主要与西方文学批评Style(文体/风格)的概念相对应,但又有很大变化。Style的概念最初源于古希腊的修辞学,主要是指有特征的言语,其所关注的是为达到某种特定表达效果的语言技巧。在长期的发展过程中,以Style为核心范畴的Stylistics(文体学/风格学)始终以语言表达方式及其特征为主要考察对象。但近代以来,作家个性越来越成为一个核心因素。美国学者詹姆逊对西方文体学的现代性转型有这样的说明:“实际上我们叫作文体(风格)的东西都是一种较为晚近的现象,是与中产阶级世界本身同时形成的。文体学可以看成是扬弃那种环绕拉丁和希腊文本而建立的古典教育体系所带的结果;因为文体(风格)本质上是现代中产阶级文化中替代古典时期修辞学的那种东西。这两个范畴可以通过它们赋予个人人格的价值和作用而富有效用地区别开来:因为修辞学从这个意义上说是那种技巧的集合,作家或演说家可以利用这些技巧做到言词达意或者造就崇高的风格,它们被设想成是一个比较固定的阶级标准,被设想成一种极其纷繁多样的性格都能参与的体制。另一方面,文体(风格)则是个体性本身的因素,是个体意识用以显出自身特色、确定自己无可能比拟的匠心独运的那种方式。因此,它的最终表达侧重于躯体和躯体感觉在生理上的独特性。”<sup>⑧</sup>詹姆逊的这番解说,表达了西方古典风格学和现代风格学之间的一个重要差异:古典风格学更多地关注语言特征与言语技巧,试图从普遍意义上探讨写作的规律与方法;而现代风格学更强调个体人格及特点在文学创作活动中不可替代的价值和作用,批评论的意味逐渐超过创作论。中国现代的风格论,完全接受了现代西方风格的这一内涵,作家人格与个性成为风格的核心因素。在此基础上,作家个性的内涵也逐渐发生变化,从禀赋、性格、气质等抽象品质,转向作家的思想、情感等实质性内容;文学风格也从以语言形式为中心的形态,发展成为一种综合的、内容与形式相统一的整体特征。蔡仪主编的《文学概论》认为“文学作品的风格是源于内容而表现于形式的”<sup>⑨</sup>,还保留了注重语言形式特征的西方风格学的

内涵。以群主编的《文学的基本原理》认为文学风格“是从文学作品的内容与形式、思想与艺术的统一中显示出来的”<sup>⑩</sup>，则完全把风格转变为一种综合的文学特征。

通过对风格概念演变过程的粗略梳理，我们可以大致了解西方古典风格学、现代风格学和中国现代风格学之间的显著差异。倘若再进行更加深细的探究，会发现其内涵及变化还要复杂得多<sup>⑪</sup>。因此，如果我们试图用风格来解读中国古代的文学理论，不能不认真考虑究竟在何种意义上使用这一概念。详加比照，不难发现“八体”与中国现代的风格论之间有很大的差距，反倒是与西方古典风格论较为接近。

首先，“八体”所讨论的基本上都是言辞、表达方式及其表达效果问题。事义、辞理和风趣，很明显主要都是讨论作品的言辞特征和表达方式的。唯体式之典雅与新奇，似乎是综合的体貌。这种误解主要缘于典雅和新奇的多重内涵。雅、雅正或典雅，是整部《文心雕龙》的核心概念之一，是指最贴近儒家经典的体貌特征，通常有正大、质朴、庄重、刚健的含义<sup>⑫</sup>。新奇与之相反，往往指那种背离经典的，怪谲、绮艳、夸诞、诡巧的文风。雅正和新奇往往是从思想、情感、言辞、体式、风貌等多个层面综合考量的结果。然而，这并不妨碍刘勰在某种单一的层面使用这一概念。“八体”之中的典雅与新奇，他就明确指出是体式之特征。《定势》篇中的一段文字对我们理解体式之典雅和新奇很有帮助：“自近代辞人，率好诡巧。原其为体，讹势所变。厌黷旧式，故穿凿取新。察其讹意，似难而实无他术也，反正而已。故文反正为乏，辞反正为奇。效奇之法，必颠倒文句，上字而抑下，中辞而出外，回互不常，则新色耳。”<sup>⑬</sup>所谓“原其为体”“厌黷旧式”，“辞反正为奇”“必颠倒文句”，说明此处所论之奇，正是就体式而言，指的是“穿凿取新”的表现手法。那么“八体”之典雅，应当是指从语辞、句式、篇章等方面效仿经典的体貌特征，新奇则反之。如此一来，认为“八体”均是从言辞和表达方式的角度描述作品的体貌特征，应该就没有什么问题了。

其次，“八体”是作家才性影响下文学作品的体貌特征，但才性不等于个性，“八体”也不是作家的创作个性或个人风格。刘勰在《序志》篇中明确地指出，其撰写《文心雕龙》的目的，在于“言为文之用心”。他讨论作家才性与作品体貌的关系，主要也不是出于认知或批评的目的，而是要在分析作家才性影响作品体貌的途径和效果的基础上，反思作家可以从哪些方面、如何致力于写作能力的涵养与训练。然而，他没有以总结经验的方式，分别归纳作家才性和作品体貌的类型，而是采用推理、演绎的方式建构两者之间的关联。他首先把作家才性分解为才、气、学、习四端，并指出这四端分别可能具有的特征——庸或俊、刚或柔、浅或深、雅或郑；与之相对应，他从作品中提取出辞理、风趣、事义、体式四个层面，它们分别受才、气、学、习的影响，分别具有或庸或俊、或刚或柔、或浅或深、或雅或郑的可能性特征，扩展开来就是“八体”。可见，“八体”完全是推导的、理论建构的成果，而非建立在文学经验基础上的提炼与总结。尽管从根本上讲，“八体”的提出，终究依赖于刘勰的文学经验；但无论如何，从理论形态上讲，它只能是或然性、可能性的特征，而非指代某种确定的、具体的个体特征。因此，无论是作家才性的庸俊、刚柔、浅深、雅郑，还是作为体貌特征的“八体”，都不是个性化的，而是一般性、类型化的特征。当然，我们可以运用这些类型化的概念去描述个体的特征，正如《体性》篇对十二家创作特征的分析。他们每人的性情可以称作个性，每人的创作特征也可以称作个体风格。但这只是“八体”的应用，而非“八体”自身。况且，在整篇的论述结构中，对十二家创作特征的分析，是作为才性与体貌关系的例证出现的；而不是在这些个案研究的基础上，归纳“八体”，推导才性与体貌的关联。二者顺逆之间，有本质的区别。

总之，“八体”既不是“内容与形式、思想与艺术”相统一的、综合的创作特征，也不是作家的创作个性或个体风格，而是作品在言辞与表达方式层面的八种体貌类型。当然，有的概念——比如“典雅”——在《文心雕龙》整体的理论体系中具有更加丰富的意

义层次,但在“八体”这个特定语境下,却只能是指言辞的特征。因此,中国现代文学理论的风格概念,并不适合用来阐释“八体”的内涵与性质。西方古典风格论中的风格概念,倒是比较适用于“八体”的阐述。如果我们据此称“八体”为风格,将其解释为八种基本的文学风格或风格类型,很容易与中国现代的风格概念相混同,从而误解其基本性质。因此,与其把“八体”解释成风格,还不如直接使用中国古代文论固有的概念将其称作体貌。但如果只是将“八体”解释为八种体貌,尚不足以精准地表达其言辞特征与表达方式的具体性质。综合来看,借用Style的另一汉译语词——语体——来指称“八体”,或许是目前最稳妥的选择。如上文所述,西方古典文体/风格学(Stylistics)始终以语言表达方式及其特征为主要考察对象,其核心范畴style或译为文体,或译为风格,或译为语体。相比较而言,“语体”与“八体”的含义更加契合,既能说明“八体”在多种层面的体貌特征中的独特性,又能避免与现代的风格概念相混淆。因此,我们不妨把“八体”解释为“文学作品八种基本的语体类型”。

#### 四、“八体”与《文心雕龙》的文学批评

我们可以从两个基本层面来考察“八体”在《文心雕龙》文学批评中的作用与价值:(一)“八体”对于阐述文学作品体貌特征的意义;(二)“八体”在《文心雕龙》文学批评体系中的定位及其在批评实践中的运用。

描述文学作品的体貌特征是“八体”的基本功能,也是其批评论价值的基础。关于“八体”的作用,刘勰自信地声称:“故雅与奇反,奥与显殊,繁与约舛,壮与轻乖。文辞根叶,苑囿其中矣。”然而,如上文所述,“八体”并非综合的文学风格,只是言辞或表达方式方面的体貌特征。因此,其能涵括的也只能是文学的语体特征。那么,即便只是在语体层面,这八种类型又如何能包罗万象呢?刘勰所言“八体虽殊,会通合数”,是我们理解这一问题的关键。刘永济在《文心雕龙校释》中谈道:“虽约为八体,而变乃无穷。但雅者必不奇,奥者必不显,繁者必不约,壮者必不轻。除极相反者外,类多错综。即一人之作,

或典而不丽,或奥而且壮,或繁而兼丽,或密而能雅,其异已多。又或一篇之内,或意朗而文丽,或辞雅而气壮,或思密而篇迢,或情靡而体清。体性参午,变乃逾众。”<sup>⑧</sup>揭示了八体会通的无限可能性,同时又指出那些截然相反的因素是无法融合的。后来学者大都接受这种说法,认为除了典雅与新奇、远奥与显附、精约与繁缛、壮丽与轻靡不能兼容外,其他各体均具有会通的可能。这种判断貌似圆融,实则尚有较大疏漏。与之相反,典雅与新奇、远奥与显附、精约与繁缛、壮丽与轻靡,非但可以会通,而且必须会通。人们通常认为,一篇作品不可能既典雅又新奇,既远奥又显附,既精约又繁缛,既壮丽又轻靡。然而,却完全有另外一种可能:一篇作品,观其体式,既不十分典雅,也不太过新奇;察其事义,既不晦涩艰深,也不直白浅近;于文辞,既不刻意追求精约,也不会失之繁缛,而是自然流畅;论风趣,虽然有别于壮丽,但也不至于轻靡,而是一种平和、安闲。事实上,大部分作品并不具有鲜明的性格,或彼或此,非此即彼。更多的情况是非此非彼,介乎彼此之间。因此,如果上述范畴无法会通,就不可能覆盖所有作品的语体特征,刘勰所谓“文辞根叶,苑囿其中”自然也就落空了。

事实上,那些看似对立的范畴之间的折中,才是真正意义上的会通;而不同层面之间的会通,实质上只是组合。刘勰所谓“会通”,正是折中与组合两种方式的结合,组合要建立在折中的基础上。他把作品划分出四个层面,每个层面提出两个互相对立的概念,用以描述该层面体貌特征的两端。然而,刘勰并不简单地使用这两两一组的概念直接描述或评价具体的作品,而是努力在两者之间寻求一个恰当的点,尽可能精准地描述其体貌特征。例如,其评刘桢,曰“公幹气褊,故言壮而情骇”;评潘岳,曰“安仁轻敏,故锋发而韵流”<sup>⑨</sup>。“气褊”,乃壮而偏激者;“言壮而情骇”,近乎壮丽,却与“高论宏裁,卓犖异采”不尽相同。“轻敏”,柔而多慧也;“锋发而韵流”,略同轻靡,亦与“浮文弱植”“缥缈附俗”颇异其趣。这两种判断,正体现了刘勰在壮丽与轻靡之间慎重的斟酌与权衡。从这个意义上说,轻靡一体的文学价值不



仅在于它自身,还在于它呈现了有别于壮丽的另一个向度,进而为文章的风趣特征提供了更加丰富的可能性。可见,据刘勰“会通合数”的理论,对作家作品整体风貌的描述,应建立在体式、事义、辞理和风趣四个层面的综合批评上;每一层面的批评,则应在两端之间寻找一个恰如其分的度,而不是从两端之中选择其一,描述其特征、评定其价值。那么“八体”主要的理论价值便不在于对语体类型的界定,而是为准确地描述语体特征提供了可供参照的坐标体系,以及无限丰富的批评空间。

从《明诗》到《书记》,刘勰在二十篇文体专论中按照“原始以表末,释名以章义,选文以定篇,敷理以举统”<sup>①</sup>的体例,依次探讨了各种文体的性质、功能、本源、流变、典范作品、体制规范和体貌要求等。其中,在“原始以表末”和“选文以定篇”环节,多有对作家作品的批评,在“敷理以举统”环节往往包含对该文体体貌的一般要求。其基本逻辑是以作品说明作家特征,以作家说明文体特征。《才略》篇逐一评论各家才识与创作风格,《定势》篇则对各种文体内在的体貌要求作综合的阐述。在这些论述过程中,“八体”既用于描述作家的特征,也用于描述文体的特征。通过这些具体的运用,我们可以更加清楚地体认“八体”在《文心雕龙》文学批评中的位置和作用。

“八体”在作家批评中的运用,主要呈现于《体性》篇、《才略》篇和各篇文体专论中。《体性》篇对十二家的批评可以视为对“八体”的示范性应用:

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;公幹气褊,故言壮而情骇;嗣宗傲诞,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;触类以推,表里必符。岂非自然之恒姿,才气之大略哉!《文心雕龙注》卷六《体性》,下册,第506页)

刘勰对上述作家个体性情与创作特征的评述,基本

上是客观的,可以视为他对文学史的描述与评价。然而,若作横向的对比,无论是作家性情,还是作品体貌,与他之前标举的才性和“八体”之间,都有很大的出入。部分性情大致能在才、气、学、习的体系中找到相应的位置,如“俊发”略同才“俊”,“傲诞”近乎习“郑”,“雅懿”即为习“雅”,“躁锐”“气褊”“俊侠”皆类气“刚”,“轻敏”差似气“柔”,而“沉寂”“简易”“傲诞”则很难找到对应的类型。“淹通”虽是论“学”,却非“浅深”,而是指渊博而能通贯,“虑周而藻密”也无关乎事义之“远奥”或“显附”。“矜重”与“雅”接近,而“情繁而辞隐”则与体式之“典雅”无涉。就体貌而言,虽然大都能找到“八体”的影子,有些却只是形似而已。如“志隐而味深”,虽似“远奥”,实与事义无关。更普遍的情况是,这些体貌往往是综合的特征。其中又包括两种情况,一种是思想情感特征与表达方式特征的结合,一种是不同的表达方式特征的组合。前者如“理侈而辞溢”“志隐而味深”“裁密而思靡”“虑周而藻密”“言壮而情骇”“兴高而采烈”“情繁而辞隐”,后者如“文洁而体清”“趣昭而事博”“颖出而才果”“响逸而调远”“锋发而韵流”。即使是那些关于表达方式的评述,也不是都能与“八体”建立关联的。比如“体清”“响逸”“调远”“韵流”等,就很难以“八体”中的任何一体加以比附。《才略》篇对上述十二家的评述与《体性》篇大同小异。总的来说,这些对作家个体的专门评述,基本上可以看作是对个性特征及创作风格的说明。这反倒证明,刘勰先前讨论的作家才性和“八体”,不能简单地理解为作家的创作个性或个人风格,而只是可以用来讨论个性与风格的途径和基础概念。而从另一个角度,通过“八体”在作家评述中的应用情况,我们可以发现其“会通”观念的实现方式以及较“八体”自身更加丰富的批评空间;同时也进一步说明,“八体”只是作品局部的体貌特征,往往需要与其他方面——主要是思想或情感特征——相结合,才能完整地说明作家作品的整体风格。

“八体”的运用,一方面呈现于作家批评中,另一方面呈现于文体批评中。文体的批评,具体包含三

个层面:首先还是作家作品的评论,其次是对各类文体体貌特征分别的探讨,最后是文体体貌的综合讨论。所有的文体专论都会涉及具体作家作品的评述,这也是刘勰论定各种文体整体特征及创作要求的基础。其中,《诠赋》《哀吊》《诸子》三篇有比较集中的评述,我们可以通过《诠赋》篇的相关文字了解其批评特点:

观夫荀结隐语,事数自环;宋发巧谈,实始淫丽。枚乘兔园,举要以会新;相如上林,繁类以成艳。贾谊鵬鸟,致辨于情理;子渊洞箫,穷变于声貌。孟坚两都,明绚以雅贍;张衡二京,迅发以宏富。子云甘泉,构深玮之风;延寿灵光,含飞动之势。凡此十家,并辞赋之英杰也。及仲宣靡密,发端必道;伟长博通,时逢壮采。太冲、安仁,策勋于鸿规;士衡、子安,底绩于流制;景纯绮巧,缛理有余;彦伯梗概,情韵不匮。亦魏晋之赋首也。(《文心雕龙注》卷二《诠赋》,上册,第135-136页)

刘勰对各家赋作的批评,同其在《体性》和《才略》篇中对各家风格的评述大体一致。此外有两个特点值得关注。首先,这些评论,除了表达方式及思想情感的特征之外,还涉及一些更加宏观的问题。比如,“宋发巧谈,实始淫丽”,实则涉及“雅丽”这一重大命题;“景纯绮巧,缛理有余;彦伯梗概,情韵不匮”,关乎“情”与“采”的平衡问题;“举要以会新”“穷变于声貌”“策勋于鸿规”“底绩于流制”,则是在“通变”的视角下审视其创作特点。这也进一步说明,“八体”只是刘勰复杂的批评体系中的一环。其次,刘勰在文体批评中直接讨论作品的特征,而不再掣肘于作家性情的影响问题,避免了左支右绌的困窘局面,明显比《体性》篇论述十二家的创作风格要得心应手。这说明,刘勰对作家性情与作品体貌之间关系的把握,远不如他对作品体貌自身的认知来得充分。当然,创作主体与文学作品的关系问题,放到今天仍然是一个理论难题,很难落到实处,我们当然不必苛责刘勰。只是我们也要更加清醒地认识到,“八体”更切实的作用是描述作品的体貌特征,以之说明作家的个体风格毕竟有些勉为其难。

在各篇文体专论中,刘勰大都通过“敷理以举

统”,总括各体之“大体”,即其性质、功用及核心创作要求等,其中也包含基本的体貌要求。以此下数体为例:

故铺观列代,而情变之数可监;撮举同异,而纲领之要可明矣。若夫四言正体,则雅润为本;五言流调,则清丽居宗。华实异用,惟才所安。故平子得其雅,叔夜含其润,茂先凝其清,景阳振其丽。兼善则子建、仲宣,偏美则太冲、公幹。然诗有恒裁,思无定位,随性适分,鲜能通圆。(《文心雕龙注》卷二《明诗》,上册,第67-68页)

原夫登高之旨,盖睹物兴情。情以物兴,故义必明雅;物以情观,故词必巧丽。丽辞雅义,符采相胜,如组织之品朱紫,画绘之著玄黄,文虽新而有质,色虽糅而有本,此立赋之大体也。(《文心雕龙注》卷二《诠赋》,上册,第136页)

夫箴诵于官,铭题于器,名目虽异,而警戒实同。箴全御过,故文资确切。铭兼褒赞,故体贵弘润。其取事也必核以辨,其摛文也必简而深。此其大要也。(《文心雕龙注》卷三《铭箴》,上册,第195页)

凡檄之大体,或述此休明,或叙彼苛虐,指天时,审人事,算强弱,角权势,标著龟于前验,悬鞶鉴于已然。虽本国信,实参兵诈。谲诡以驰旨,炜晬以腾说。凡此众条,莫或违之者也。故其植义颺辞,务在刚健。插羽以示迅,不可使辞缓;露板以宣众,不可使义隐。必事昭而理辨,气盛而辞断。此其要也。(《文心雕龙注》卷四《檄移》,上册,第378-379页)

《明诗》篇论诗之“大体”,以体貌或曰风貌特征为主要讨论内容,这在二十篇专论中是比较特别的。他把诗体分为四言和五言,分别以雅润和清丽概括其风貌特征,并将其与作家之才性联系起来,所谓“惟才所安”“随性适分”是也。然而,雅、润、清、丽,却显然超出了“八体”的理论范畴。论赋之大体,核心要求是“丽辞雅义,符采相胜”。“义必明雅”是思想内容的要求,“辞必巧丽”是表达方式的要求。这种结合方式是刘勰论文体的一个重要特点。如《论说》篇论“论”体“义贵圆通,辞忌枝碎”,论“说”体“披肝胆以献主,飞文敏以济辞”<sup>⑧</sup>,《杂文》篇论连珠“义明而词



净,事圆而音泽”<sup>⑩</sup>,《章表》篇“雅义以扇其风,清文以驰其丽”<sup>⑪</sup>,《颂赞》篇“揄扬以发藻,汪洋以树义”<sup>⑫</sup>,《议对》篇“标以显义,约以正辞”<sup>⑬</sup>,均是如此。《铭箴》篇“箴全御过,故文资确切。铭兼褒赞,故体贵弘润”,明确论证文体功用对体貌的要求,“其取事也必核以辨,其摛文也必简而深”则是更加具体的写作要求。“弘润”大约是壮丽和典雅的融合,“简而深”分别指向精约和远奥。《檄移》篇在揭示檄文“虽本国信,实参兵诈”的文体性质的基础上,提出一系列的体貌要求——“谲诡以驰旨,炜晔以腾说”“植义飏辞,务在刚健”“不可使词缓”“不可使义隐”“事昭而理辨,气盛而辞断”,包含了壮丽、显附和新奇的体貌特征。其他各体,或显或隐,或多或寡,均有言辞或表达方式层面的要求。通过以上分析可知,刘勰对各文体基本体貌特征的论述,往往是在阐发其性质和功用的基础上,从“义”与“辞”两端立论,其中关于“辞”的要求大都与“八体”相关。可见,“八体”在文体特征的探讨中同样扮演了重要的角色。

综上所述,“八体”的价值首先体现于对作品语体特征的描述。“八体”体现了刘勰鲜明的理论建构意识,本质上是一组类型化的概念,且是两两相对的极端化的概念组合。因此,当其面对具体的作家作品时,很难轻松地找到妥帖的、精准的对位关系。于是,刘勰以“会通合数”做出补救,使得各体之间可以相互组合,两两相对的概念也能彼此折中,从而在理论上提供了无限丰富的可能性。即便如此,“八体”仍然难以完全应对“笔区云谲,文苑波诡”“各师成心,其异如面”的纷繁复杂的创作现象。一方面是因为理论的抽象总是以牺牲部分细节为代价的,难免会有应用的盲区;另一方面,也是更重要的原因,“八体”主要是对语体特征的描述,所以不可能完全覆盖作家作品综合的体貌特征。而在文体批评中,我们会发现,一旦摆脱了作家性情与作品体貌之间关系的掣肘,即使同样是评述具体的作家作品,“八体”的运用也变得轻松自如了;而在讨论各种文体的体貌要求时,就显得更加游刃有余了。这是因为,刘勰用自然因果论解释“八体”的生成,即有什么样的才性,自然就有什么样的体貌,进而推导出八种基本的体

貌类型。事实上,作家才性与作品风貌之间的关系哪有这样简明?如果试图用“八体”阐释复杂、微妙的个体创作特征,自然会遇到很多的麻烦。而文体批评不同,它采用的是应然的逻辑,即出于某种表现内容以及表达效果的需要,应该选择某种相应的体貌特征,这种应然的特征显然与“八体”更加匹配。可见,虽然“八体”是在作家才性与作品风貌关系的具体语境下提出的,但相对而言它却更加适用于文体批评。

### 五、“八体”与《文心雕龙》创作论

“八体”本身是用来阐述文学作品语体特征的理论范畴,从根本上讲体现了刘勰对魏晋以来丰富多样的文学风貌的充分认知。如何在创作中运用“八体”理论,实质上反映了刘勰如何面对和处理其宗经思想与文学发展多元化之间关系的问题。

“八体”所呈现的文学风貌的多样化,既体现为创作主体多样化的文风选择,也体现为各种文体不同的体貌要求和相应的写作规范。《体性》篇“必先雅制”和“摹体以定习,因性以练才”的主张,即表达了他创作主体文风选择问题上的基本态度:

夫才有天资,学慎始习。斫梓染丝,功在初化。器成彩定,难可翻移。故童子雕琢,必先雅制。沿根讨叶,思转自圆。八体虽殊,会通合数。得其环中,则辐辏相成。故宜摹体以定习,因性以练才。文之司南,用此道也。(《文心雕龙注》卷六《体性》,下册,第506页)

“夫才有天资,学慎始习”,是说先天禀赋与后天修习都能影响写作能力。“故童子雕琢,必先雅制”,是强调后天修习的重要性,认为练习写作应该从“雅制”入手,打好根基才能融会贯通。那么,“雅制”是什么?有的学者直接把“雅制”解释成“典雅”。“典雅”是体貌特征,势必依附于作品,所以“雅制”还是理解成具有典雅特征的文学作品更为妥当,儒家经典当然是其中的典范之作。因而,这里实质上是强调宗经的思想。

“八体虽殊,会通合数。得其环中,则辐辏相成”,“八体”各不相同,但有会通的可能,若处理得当,就能融会贯通、浑然一体。如何算是得当?即要

“得其环中”。“环中”究竟是指什么?有的学者认为“环中”就是上文所讲的“雅制”或“典雅”,也有学者认为刘勰化用了庄子“枢始得其环中,以应无穷”的典故,取其无是无非、莫执一端之义。如果把“环中”理解为“典雅”,那就意味着“典雅”是“八体”的中心,但这并不符合刘勰关于“八体”之间关系的阐述。如果考虑到其与经典的密切关联,认为“典雅”最接近,也最能代表经典的特征,那我们还不如索性将“环中”理解为经典本身或“必先雅制”的宗经思想。然而,如果将“环中”理解为宗经,那就意味着在“八体”会通的过程中,起决定性作用的只是经典,“八体”自身的特性反而无足重轻了。这样只是强调了后天的影响,而忽略了先天的作用;突出了“必先雅制”的共性,却遮蔽了其“各师成心,其异如面”的特性,不符合“会通”的精神。如果认为“环中”是“空”,是无是无非、不固执一端,则刘勰所谓“数”,不是有之数,而是无之数;不是树立一个会通的准则,而是扫除会通的障碍。那么“环中”非但不是指哪一体,并且不是一种规则,只是破执而已。这样阐释“环中”,不仅符合刘勰的会通思想,而且有助于打通“八体”之间的壁垒,提供自由融合的空间,文学样貌也就具备了无限丰富的可能性。然而,同样有一个突出的问题,那就是它只强调了变通的一端,却忽视了前文对“必先雅制”的强调。因此,刘勰所谓“环中”,应该是一种折中原则,既能体现“必先雅制”的思路,又能体现“八体”各自的作用。那么,“摹体以定习,因性以练才”大概是对“环中”最妥当的阐释了。

“故宜摹体以定习,因性以练才。文之司南,用此道也”,此处所讲的“体”,是指“八体”,还是特指“典雅”一体以及具有相应体貌特征的作品呢?考虑到这是全篇的结语,且上下句之间“体”与“性”相对成文,理应是照应题目之“体性”。那么,“体”应该是“八体”所代表的全部的体貌,而非“典雅”一体。“习”应该也不局限于“体式雅郑”,而是综合的习得。“性”倒是没有太多歧义,自然是指整体的作家才性。“才”也不是才、气、学、习之一端,而是经由先天、后天共同影响而形成的综合的写作能力。“摹体以定习”和

“因性以练才”互文见义,“摹体”和“因性”相结合构成写作能力训练之路径,“定习”和“练才”则共同表达了训练之目标。其句序也不必太过拘泥,出于理解或表述的需要,将其调整为“因性以练才,摹体以定习”也未尝不可。需要特别说明的是,“摹体”不只是由着自己的才性选择摹仿对象,还要效仿那些具有典雅特征的作品——当然主要是指儒家经典。比如,如果某人生性好奇,反而不能只选择那些瑰丽奇诡的作品来读,更要以雅正的作品尤其是儒家经典为范本,只有这样才能做到“执正以驭奇”,而不至于“逐奇而失正”。故“摹体以定习”实则包含两个层面,一是“必先雅制”,一是根据自身才性选择适当的文风,二者互为支撑,不可偏废。综合以上分析,我们不妨这样解释这段文字:以宗经为前提,在熟知经典体制及其体貌特征的基础上,根据自身才性,在文章的各个层面寻求适合自己的体貌,综合考虑,灵活运用,庶几可以达到圆融、自如的境地。

或许,具体的语词训释,我们很难给出确定无疑的答案。我们所能做的似乎只是尽量准确地把握刘勰对这一问题的基本态度,在此基础上寻求尽可能圆融的阐释。刘勰的基本态度,我想无外乎两端:一方面,以宗经为前提,将仿效经典作为培植创作能力的基本路径;另一方面,充分认可作家才性与作品风貌的多样性,并试图将其与宗经思想融会贯通,而非简单地以经典为依据确立一种风貌范型。刘勰的这种思想倾向与其所处时代的文学发展状态,与他对当时文学发展潮流的认知及态度,均有密切关联。周勋初先生在解释刘勰何以在“体性”问题上有如此深刻的认识时,谈到这样一种现象:“其时一些著名的诗人已被他人视作仿效对象,从而有刘公幹体、阮步兵体、陶彭泽体、谢灵运体、吴均体等称。”(《文心雕龙解析》,下册,第482页)可知,对近世名家的效仿是当时的一种普遍现象。刘勰对此显然持认可的态度,所以提出“摹体以定习,因性以练才”;但他又不满意于一味地效仿近体,于是又强调“必先雅制”,这符合他一贯的折中思想。

另一个与创作论密切相关的问题是语体风格的

倾向问题,具体表现为“八体”的褒贬与取舍。自黄侃提出“八体并陈,文状不同,而皆能成体,了无轻重之见存于其间”(《文心雕龙札记》,第97页),刘勰对“八体”是否有褒贬态度,以及褒扬何体、贬抑何体,就成了一个颇受关注的话题。目前来看,大部分学者认为刘勰对“八体”还是有褒贬的,但具体的褒贬倾向及程度则有种种不同的说法。权且不论观点如何,我们首先要注意一个研究思路的问题,那就是讨论“八体”的褒贬,不能直接做平行的比较,首先要对比四组两两相对的概念。在典雅和新奇、壮丽和轻靡之间,刘勰的倾向是显而易见的,不必赘言。精约和繁缛,远奥和显附,即刘勰经常谈到的繁、略、隐、显问题,尽管他通常以辩证的眼光看待这一问题,但总体而言还是倾向于精约和显附,对繁缛和远奥则不同程度地持有保留态度。关键问题在于,褒贬不等于取舍。如上文所述,“八体”实质上是两两相对的四组概念,均指向极端化的体貌特征,因此其批评意义不只在推导出八种语体类型,更在于提供了有较强操作性的坐标体系和无限的批评空间。其创作论意义亦然,它不只是提供了八种可供选择的文风,而且是在各种对立的关系中提供了权衡、折中、融合的空间。因此,折中是刘勰处理这类问题的基本思路。且不论在精约和繁缛、远奥和显附这两组褒贬倾向不太明显的体貌之间,即便是在典雅和新奇之间,刘勰通常也是持折中的态度。唯壮丽和轻靡,似乎有明确的取舍倾向,其实也不尽然,轻靡亦有其存在的空间。

刘勰在讨论通则时,通常持折中的态度;而在具体讨论文体的语体要求时,往往有明确的倾向,但同样也表现出一定程度的辩证态度。他在《定势》篇论道:

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,则体制于弘深;连珠七辞,则从事于巧艳。此循体而成势,随变而立功者也。虽复契会相参,节文互杂,譬五色之锦,各以本采为地矣。(《文心雕龙注》卷六《定势》,下册,第530页)

各类不同的文体,分别有不同的语体要求。典雅、清

丽、明断、核要、弘深自不必言,巧艳显然属于新奇一体,同样也是连珠体、七体正当的体貌要求。他还强调“循体而成势,随变而立功”,“随变而立功”不是说各种文体的体貌特征可以自由变化,而是说随着文体的变化而有不同的体貌要求,还是在强调文体体貌的确定性。“各以本采为地”,即谓虽有相对灵活的融合空间,但各文体还是要保持其基本的体貌特征。在具体的文体论中,其论诗歌曰“夫四言正体,则雅润为本;五言流调,则清丽居宗”,论赋曰“义必明雅”“词必巧丽”,论颂曰“颂惟典雅,辞必清铄”<sup>③</sup>,论盟曰“切至以敷辞”<sup>④</sup>,论铭曰“文资确切”,论箴曰“体贵弘润”,均提出明确的体貌要求。有些文体,则提出了辩证的要求。如其论碑曰:“夫属碑之体,资乎史才。其序则传,其文则铭。标序盛德,必见清风之华;昭纪鸿懿,必见峻伟之烈。此碑之制也。”<sup>⑤</sup>因碑体具有跨文体的特征,则提出复调式的体貌要求。再如其论封禅曰“使意古而不晦于深,文今而不坠于浅”<sup>⑥</sup>,论章曰“使要而非略,明而不浅”<sup>⑦</sup>,本身即是折中的体貌要求。尤其值得注意的是,其论檄文曰“谲诡以驰旨,炜晬以腾说”,论谐隐曰“辞浅会俗”“谲譬以指事”,显然是将新奇与轻靡作为基本的体貌特征。且言“然文辞之有谐隐,譬九流之有小说”<sup>⑧</sup>,正是肯定了新奇、轻靡的存在意义。

刘勰是一个务实而有情怀的理论家。面对实际的创作,他在宏观上持折中的态度,呈现出通达、圆融的理论视野;在具体的文体体貌要求上,则表现出明确的倾向而不失辩证。然而,这并不妨碍他怀抱理想、憧憬完美。风骨,即是刘勰心目中的理想体貌。“镕铸经典之范”,“确乎正式”,是对“典雅”的强调;“述情必显”,“文明以健”,是对“显附”的向往;“练于骨者,析辞必精”,是对“精约”的肯定;“刚健既实,辉光乃新”,则是对“壮丽”的追求。于是,“风骨”就成为一种写作范型,体现了刘勰对文章体貌的综的、理想的追求。我们把“镕铸经典”“确乎正式”“述情必显”“析辞必精”汇总一处,再结合“结言端直,则文骨成焉;意气骏爽,则文风清焉”“风清骨峻,篇体光华”等要求,可以发现风骨几乎就是“六义”除



“情深而不诡”“事信而不诞”之外其他内容的综合<sup>②</sup>。因此,可以说风骨就是刘勰的宗经思想在体貌层面的集中体现。然而,尽管刘勰十分推崇这一理想范型,却没有令其走向僵化与单一,他依然保持着高度理性,试图寻求一种尽可能平衡、完美的形态。比如,风骨总体上是偏向于刚健、质朴的,在辞采和新奇方面容易有所欠缺。刘勰认识到这一点,于是在正面讨论风骨的内涵之后,有针对性地作出补充说明。“若风骨乏采,则鸷集翰林;采乏风骨,则雉窜文囿。唯藻耀而高翔,固文笔之鸣凤也”<sup>③</sup>,是追求风骨与辞采的平衡。“洞晓情变,曲昭文体,然后能孚甲新意,雕画奇辞。昭体故意新而不乱,晓变故辞奇而不黷”<sup>④</sup>,是寻求风骨和新奇的折中。“八体”不能覆盖风骨的全部,但其所包含的四组关系全都体现在风骨中,刘勰的价值取向与折中态度都被清楚地呈现出来。

刘勰还有一点难能可贵的品质,那就是既能入乎其中,又能出乎其外。在“八体”的内部,他可以尽可能周密、尽可能圆融地建构其理论体系。然而,他又清楚地知道,“八体”及其所代表的言辞或表达方式问题,只是众多文学问题之一,在其完整的理论体系中只是其中的一个层面。《总术》中的一段文字,通常被征引以说明“八体”的运用情况,殊不知刘勰的本意恰恰是要说明“八体”的局限。其文如下:

凡精虑造文,各竞新丽。多欲练辞,莫肯研术。落落之玉,或乱乎石;碌碌之石,时似乎玉。精者要约,匮者亦黜。博者该赡,芜者亦繁。辩者昭晰,浅者亦露。奥者复隐,诡者亦典。《文心雕龙注》卷九《总术》,下册,第655-656页)

“多欲练辞”与“莫肯研术”对举,意味着言辞只是文术之一端。若一意练辞,而疏于研术,则所为之文往往似是而非、良莠难辨。“精者要约,匮者亦黜。博者该赡,芜者亦繁。辩者昭晰,浅者亦露。奥者复隐,诡者亦典”,正是就精约、繁缛、显附、远奥四体而言。可知“八体”实属“练辞”之一端,其固然是文学创作的基础,却不是枢要或根本。刘勰显然对“八体”有比较明确的定位,我们也要清楚这种定位,既

不要低估也不要夸大“八体”的价值与意义。

### 结语

通常认为,刘勰提出“八体”,其主要贡献在于归纳出八种基本的风格类型,对于中国古代风格学的发展具有突破性的理论意义。这种判断看似评价甚高,其实不但没能准确地阐释“八体”的含义,并且也无助于全面阐发其理论和实践意义。

首先,“八体”是用来描述文学作品体貌特征的一组概念,主要指向言辞和表达方式问题。八种体貌不是平行并列的关系,而是两两相对的四组,典雅和新奇是体式特征,远奥和显附是事义特征,精约和繁缛是辞理特征,壮丽和轻靡是风趣特征。这些都是类型化的概念,并不直接指向创作个性。相比较而言,语体比风格更适合阐释“八体”的内涵与性质。明确地把“八体”界定为“语体类型”,不但能更加准确地阐述其理论内涵,而且更有利于说明其于《文心雕龙》理论体系中的定位与价值。

其次,刘勰“八体”的提出与界定,虽然根植于他对文学作品的体验与认知,却超越了经验性的描述与总结,而体现出自觉的理论建构意识。他不是根据笼统的印象概括出若干风格类型,而是首先从作品中提炼出四个可以感知与分析的层面,然后分别提出一组相互对立的概念,用以描述该层面体貌特征的极端可能性。四个层面的提炼,其学术意义绝不亚于“八体”自身,我们至今依然可以从体式、事义、辞理、风趣等角度有效地解读古代的文学作品。这种自觉的理论构建意识是极为超前的,不但在他之前,即便在他之后的很长一个历史时期,都没有出现这样的建立在理论推演基础之上的风格划分。

再次,“八体”在文学批评上的意义,首先体现为对作品本身体貌特征的描述。他并没有把这八种语体类型视为可以描述一切风格特征的概念,而是通过“会通合数”将其转化为一个开放的理论体系,为风格描述提供了有效的参照和无限的可能。在此基础上,“八体”既能用于作家风格的探讨,也能用于文体特征的阐述。然而,“八体”毕竟只是语体风格,所以在具体的批评实践中,往往需要与思想、情感等方

面的特征相结合,才能完整地说明作家风格或文体特征。相比较而言,“八体”对文体特征的阐释往往比对作家风格的阐释更加有效。

最后,“八体”的创作论价值,一方面体现为在作家文风选择问题上的建设性意义,另一方面在于它体现了刘勰在宗经与文风多样化之间折中的创作倾向。刘勰主张“童子雕琢,必先雅制”,“摹体以定习,因性以练才”,要求在熟悉经典体制及其体貌特征的基础上,根据自身才性选择适当的语体类型,两相结合,融会贯通,养成自己擅长的文风。刘勰在典雅和新奇、远奥和显附、精约和繁缛、壮丽和轻靡每一组体貌之间均有不同程度的褒贬态度,但他并不作简单的取舍,而是根据作家才性或文体性质的不同,作不同的选择,或是折中、融合,寻求最适合的体貌。这种兼容并包的创作倾向反映了刘勰客观、务实的一面,而他对风骨的阐释和推扬则体现了其宗经思想和文学理想。典雅、壮丽、精约、显附,均是风骨内涵重要的构成因素。从根本上讲,无论是作家的文风选择,还是文体的体貌要求,都体现了刘勰在其宗经思想和当时文风的多元化趋势之间的折中态度。罗宗强先生对刘勰文学思想的主要倾向有一个深刻的整体判断:“刘勰站在其时文学思想的发展潮流之中,而比同时的其它思想家更冷静地思考问题。对于其时文学思潮发展的许多实质问题,他是接受的,认可的,但是他要把这个思潮引向雅正。这就是刘勰文学思想的倾向。”<sup>②</sup>其“八体”理论无疑是这种文学思想的一个鲜活的个案。

#### 注释:

①姚爱斌《中国古代文体论思辨》(北京大学出版社2012年版)第四章在考察中国现代文学风格论的生成与发展过程时,明确地对学界普遍将“八体”视为风格的观点提出质疑,认为“八体”是“文章整体(文体)的种种特征”,是为指导写作而提出的,这很有启发意义。本文进一步探讨“八体”究竟是文体何种层面、何种性质的特征。赖欣阳《重读〈文心雕龙·体性〉篇》将“八体”界定为“个人语体风格”,最接近“八体”的实质,但尚有进一步的阐释空间(参见《文心雕龙研究》第6辑,学苑出版社2005年版)。

②黄侃《文心雕龙札记》,上海古籍出版社2000年版,第96页。

③案:本文所引《文心雕龙》原文皆据范文澜注本,标点符号或略加调整。

④郭绍虞《中国文学批评史》,新文艺出版社1955年版,第66页。

⑤《文心雕龙注》卷一〇《序志》,下册,第725-726页。

⑥《文心雕龙注》卷六《总术》,下册,第508页。

⑦周勋初《文心雕龙解析》,凤凰出版社2015年版,下册,第476页。

⑧刘勰著,詹谟义证《文心雕龙义证》卷六,上海古籍出版社1989年版,下册,第1016页。

⑨弗雷德里克·詹姆逊著,李自修译《马克思主义与形式》,百花洲文艺出版社1997年版,第282页。

⑩蔡仪《文学概论》,人民文学出版社1979年版,第176页。

⑪以群《文学的基本原理(上册)》,作家出版社1964年版,第396页。

⑫姚爱斌对风格概念在西方与中国的发展演变作了详尽的梳理(参见《中国古代文体论思辨》)。

⑬詹福瑞《〈文心雕龙〉“典雅”考释》对广义的“典雅”概念作了深入、细致的研究(参见《古代文学理论研究》第15辑,上海古籍出版社1991年版)。

⑭《文心雕龙注》卷六《定势》,下册,第531页。

⑮刘永济《文心雕龙校释》,中华书局2007年版,第95页。

⑯《文心雕龙注》卷六《体性》,下册,第506页。

⑰《文心雕龙注》卷一〇《序志》,下册,第727页。

⑱《文心雕龙注》卷四《论说》,上册,第328-329页。

⑲《文心雕龙注》卷三《杂文》,上册,第256页。

⑳《文心雕龙注》卷五《章表》,下册,第408页。

㉑《文心雕龙注》卷二《颂赞》,上册,第158页。

㉒《文心雕龙注》卷五《议对》,下册,第438页。

㉓《文心雕龙注》卷二《颂赞》,上册,第158页。

㉔《文心雕龙注》卷二《祝盟》,上册,第178页。

㉕《文心雕龙注》卷二《诔碑》,上册,第214页。

㉖《文心雕龙注》卷五《封禅》,下册,第395页。

㉗《文心雕龙注》卷五《章表》,上册,第408页。

㉘《文心雕龙注》卷三《谐隐》,上册,第270-272页。

㉙以上参见《文心雕龙注》卷六《风骨》,下册,第513-514页。

㉚㉛《文心雕龙注》卷六《风骨》,下册,第514页。

㉜罗宗强《魏晋南北朝文学思想史》,中华书局1996年版,第283页。