

## 『文心雕龍』 風格論初探

陳, 書良  
湖南省社会科学院文学室研究人員

<https://doi.org/10.15017/9741>

---

出版情報：中国文学論集. 13, pp.67-81, 1984-12-31. 九州大学中国文学会  
バージョン：  
権利関係：

# 『文心雕龍』風格論初探

陳書良

從建安到齊梁，文學逐漸取得了獨立的地位，文學理論也相應獲得了巨大的進展。曹丕《典論·論文》、陸機《文賦》、摯虞《文章流別論》從文體論、才性論、修辭論入手，初步接觸了風格問題，但理論不够系統，也不够科學。到劉勰《文心雕龍》出，才較全面、深刻地討論了風格問題。劉勰風格論論述之精，不僅在中國古代文論是「天下第一」，就是和西方文論的大師相比也毫無愧色。《文心雕龍》的《時序》、《體性》、《定勢》、《風骨》、《隱秀》等篇着重討論了風格的時代性、風格的構成和類別等問題。本文欲就《體性》、《定勢》、《風骨》、《隱秀》構成的風格理論略述陋見；因對《時序》的理解向少歧義，故不煩贅述。

要順利地分析上述諸篇，首先要弄清一個「體」字。「體」是《文心雕龍》的重要術語，也是與上述諸篇密切相關的重要概念。自文學取得獨立地位以來，文學概念大量湧現。文論家發現這些概念之間是相互關聯的，爲了更好地闡述自己對文學的規律性的理解，有人就試圖以形象性的事物來說明文學概念。北齊顏之推《顏氏家訓·文章篇》云：「文章當以理致爲心賢，氣調爲筋骨，事義爲皮膚，華麗爲冠冕。」用的是人體比喻。杜牧《答莊充書》云：「凡爲

文以意爲主，以氣爲輔，以辭彩章句爲之兵衛」用的是人事比喻。其實，劉勰早用此法。他運用人體圖解，創造了大量的文學術語，并通過它們之間的聯系和矛盾來闡明藝術創作過程，很好地闡述了他的文學理論。《附會篇》云：「夫才量學文，宜正體制，必以情志爲神明，事義爲骨鯁，辭采爲肌膚，宮商爲聲氣，然後品藻玄黃，摘振金玉，獻可替否，以裁厥中」。《宗經篇》云：「故文能宗經，體有六義：一則情深而不詭，二則風清而不雜，三則事信而不誕，四則義直而不回，五則體約而不蕪，六則文麗而不淫。」神明、骨鯁、肌膚、聲氣統屬「體」，即「體有六義」的「體」。這種「體」，包括了情志、事義、文辭、宮商，是大共名。根據《墨子·經上》：「體，分於兼（全體）也」的說法，劉勰又將「體」分指情志、事義、文辭、宮商等。如「體約而不蕪」之「體」即指文辭。劉勰在論風格時，「體」多次出現，他還將「體」與其它字聯綴成「體性」、「體勢」，構成系統的理论。總之，我們在討論《文心雕龍》風格論時，一定要用人體圖解的眼光看待「體」字，不可將其含義定死。

一

西方文學理論家布封在《論文筆》中曾說：「這些東西（指知識、事實與發現）都是身外物，文筆卻是人本身。」（《布封文鈔》人民文學出版社1958年版）從布封的論述不難看出，文筆，就是文章風格。德國威克納格在《詩學·修辭學·風格論》中亦說得很精辟：「（風格）只是實體的外服，一件覆體之衣；可是衣服的褶襞卻是被衣服覆蓋着的肢體的意態所形成的。靈魂，再說一遍，只有靈魂才賦予肢體以這樣或那樣的動作。」（見王元化《文心雕龍創作論》129頁）的確，文章風格是作者個性的體現，它反映着滲透于藝術形式與題材內容的、藝術家的富有特色的稟賦、性

格、氣質、素養、情思的美，是作家在藝術上獲得相當成就的一個標誌。

作品的風格總是通過特定的形式，主要是通過語言表現的特點呈現出來的。讀者對於作品風格的認識，則往往先從語言的特點感受到。中國古代早就意識到可以以言觀人。《易·繫辭》云：「將叛者其辭慙，中心疑者其辭枝，吉人之辭寡，躁人之辭多，誣善之人其辭游，失其守者其辭屈。」孟子自稱「知言」，他的體會是：「諛辭知其所蔽，淫辭知其所陷，邪辭知其所離，遁辭知其所窮。」（《孟子·公孫丑上》）曹丕《典論·論文》認為個性對文學具有決定性的作用：「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致。……至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟。」在這種理論的指導下，他注意到了作家不同的文章風格：「徐幹時有齊氣」、「應瑒和而不壯」、「劉楨壯而不密」。陸機《文賦》也認識到個性對文學的影響：「夸目者尚奢，愜意者貴當，言窮者無隘，論達者唯曠。」劉勰批判地繼承了前代關於修辭風格和藝術風格的理論。《總術篇》稱：「精者要約，賈者亦鄙，博者該贍，燕者亦繁，辯者昭晰，淺者亦露，奧者復隱，詭者亦曲。」尤其是《體性篇》，深入討論了文章風格的多樣化，解決了「摺疊」和「靈魂」的關係問題。

魏晉時，學術界開展了一場人的性行和才幹的關係的大辯論，即「才性論」的辯論。現在，我們從《世說新語·文學》中可以約略知道，這場辯論的參加者有傅嘏、李豐、王廣、鍾會等。劉勰學識淵博，又精於玄學，對當年的才性辯論當很熟悉。爲了更深刻地闡述自己的看法，劉勰借用了魏晉時才性辯論的套套，創立了「體性」論。「體性」即體與性。體即「數窮八體」之「體」，劉勰歸入情志類，和現代文學理論的「風格」差不多。在中古時，用「體」指風格，這是人們習慣所能接受的。如鍾嶸《詩品》卷中：「（陶潛詩）文體省靜，殆無長語。」又「觀休文衆制，五言最優，詳其文體，察其餘論，固知憲章鮑明遠也。」性，即個性。按《荀子·正名》：「生之所以然者謂之性。」董仲舒

《元光元年舉賢良對策》：「性者，生之質也；情者，人之欲也。」陸機《演連珠》：「情生於性。」既然「體性」的「性」是天賦的個性；那麼，「體」也就是個人風格了。「體性」即個人風格與個性的關係，亦即風格的主觀因素。《體性篇》一開始就說：「夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。」顯然，劉勰認為對於辭章而言，「體」與「性」都是「隱」者、「內」者；如果「體」與「性」比較，則「體」為「顯」者、「外」者，「性」為「隱」者、「內」者。這就叫「表裏必符」。所以，「體性」是由內容到形式的特點的有機體現，是根源於內容而表現於形式的，是「因內而符外」的統一體。

劉勰將個人風格的差異歸之於作者本身的四種因素——才、氣、學、習的不同，他認為這四者是形成個人風格的最內在的原因。他說：「才有庸備，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭」，由於「各師成心」，文章風格才「其異如面」。

劉勰這種見解是超越前人的。其一，曹丕強調「文以氣為主」，并且這種氣「清濁有體」，「雖在父兄，不能以移子弟」，表現了玄奧的天才論。劉勰雖然也認為「才為盟主，學為輔佐」（《事類篇》），但是，他在認為先天的才和氣起決定作用的同時，也重視後天的學和習的影響。他提出「八體屢遷，功以學成」，「習亦凝真，功沿漸靡」，也就是說，他看到了風格不是自然形成的，它是作家經過有意識的藝術追求而後達到的藝術獨創性。這是難能可貴的。其二，劉勰不僅將曹丕的「氣之清濁」改為「氣之剛柔」，從而顯得不那麼玄虛了；并且，劉勰豐富了「氣」的內涵。孟子首倡「養氣」。他說：「我知言，我善養吾浩然之氣。」（《孟子·公孫丑下》）但孟子所說的氣是指個人的道德修養，跟文學批評還沒有直接的關係。王充《論衡·自紀》云：「乃作養性之書，凡十六篇，養氣自守。」并且，王充認為「稟氣有厚泊，故性有善惡」，《論衡·率性》性由氣來決定。王充雖然將氣和創作、氣和性聯系起來，但是，他所說的

氣和孟子一樣，仍指道德修養。曹丕《典論·論文》提出「文以氣為主」，將「氣」引入了文論，曹丕所謂的「氣」相當於今天所說的「氣質」。劉勰雖然也受到王充自然元氣論的影響，認為「才力居中，肇自血氣」，但《文心雕龍》中出現的「氣」有三重含義。一是生理的血氣，亦即氣質。劉勰有時稱為「血氣」、「素氣」。如「才力居中，肇自血氣」。（《體性篇》）二是心理的志氣。如「詩總六義，風冠其首。斯乃化感之本源，志氣之符契也。」（《風骨篇》）三是作品的文氣。如「思不環周，索莫乏氣，則無風之驗也。」（《風骨篇》）具體說來，這種文氣即氣韻或語氣，它是作家的氣質和思想在創作對象上的情緒投影，它顯示了作家觀察生活時流露出來的個人特徵。血氣、志氣、文氣都是構成風格的主觀因素的要素，三者的關係是「氣以實志，志以定言」，血氣充實了志氣，而志氣又影響着文氣。可見，《文心雕龍》的「氣」不僅不象前代文論所述那樣難以捉摸，而且集「養氣」說和「文氣」說之大成，因而更加複雜了。

作家各有各不同的才、氣、學、習，構成了「其異如面」的「性」，而不同的「性」又決定了雲譎波詭的「體」。這就是所謂「文如其人」。清代鄭燮云：「無古無今獨逞，并無復自家門徑。」正因爲人各不同，才得以「無古無今獨逞」；正因爲人：「無復自家門徑」，才能形成衆多的藝術風格。劉勰從衆多的風格中約爲八體：「一曰典雅，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡。」（和「八體」意義相近的品評亦散見於《文心雕龍》各篇中。）我們通讀《文心雕龍》可知，「典雅」是宗法儒家，學習經典；「遠奧」是傾向道家，辭采玄奧；「精約」是精密簡煉；「顯附」是顯達切理；「繁縟」是辭藻繁富鋪張；「壯麗」是文章豪邁高遠；「新奇」是追求奇詭；「輕靡」是柔弱輕浮。這八種風格又可視爲雅與奇、奧與顯、繁與約、壯與輕一正一反的四組。寫詩要獨樹一幟，論詩則不可獨倡一格；作文要自立門戶，論文則切忌門戶之見。劉勰對待「八體」，不管其是否對立，一一加以承認，這是

實事求是的藝術觀。不過，他最重視「典雅」的風格，而對「新奇」、「輕靡」則微含貶意。必須指出的是，劉勰一方面認識到有些作品的題材、主題以至語言表現等互相近似，它們的風格也就有基本上相同的傾向，「八體」是「總其歸途」之舉，是從衆多的風格中約取同類而成，「數窮八體」并不是否認風格的多樣化。另一方面也認識到「八體雖殊，會通合數」，這八種風格可以按規則組成爲許許多多不同的風格。然而，雅者必不奇，奧者必不顯，繁者必不約，壯者必不輕，這是由作家個性所決定的，這是「自然之恆資，才氣之大略」。這些見解是很卓越的，在理論上很有意義，在歷史上也是有影響的。

劉勰以前，還沒有文章風格分類的文字記載；後來，唐釋皎然《詩式》用高、逸、貞、忠、節、志、氣、情、思、德、誠、閑、達、悲、怨、意、力、靜、遠十九字概括詩體；遍照金剛《文鏡秘府論》列博雅、清典、綺艷、宏壯、要約、切至六目；司空圖《詩品》則羅列二十四詩品。然而，比起劉勰的「八體」說，給人截然不同的感覺。究其原因，主要就是他們的風格論往往很少理論色彩而更多藝術的氣味。如鍾嶸《詩品》評范雲的詩歌風格是：「清便宛轉，如流風回雪」；評丘遲的詩歌風格是：「點綴映媚，似落花依草」。後來的文論家於風格的敘述往往採取這種玄而虛之的手法。這種手法產生的弱點是由於含義不明確，在借助想象、美感聯想去體驗它、理解它、說明它時，往往只可意會，不可言傳，甚至人各而異，各言其是。劉勰的風格敘述與這種傳統的手法是大異其趣的。如同標曰「典雅」，司空圖《詩品》云：「玉壺買春，賞雨蒨屋。坐中佳士，左右修竹。白雲初晴，幽鳥相逐。眠琴綠蔭，上有飛瀑。落花無言，人淡如菊。書之歲華，其曰可讀。」劉勰對於「典雅」的敘述則是：「典雅者，鎔式經誥，方軌儒門者也。」只要比較一下，就可看出，前者是建立在我們審美經驗的基礎之上，訴諸我們的想象的。後者是建立在概念、

分析、歸納、判斷的基礎之上，引發我們去進行理性的思辯。這裏，本文不想分析二者的優劣，只是想指出，對於風格的規定，《文心雕龍》和傳統的敘述方法是不相同的，是值得我們重視的。

## 二

如果說，《體性篇》講的是某一作家的特殊風格，講的是風格的主觀因素；那麼，《定勢篇》則講的是某一體裁的共同風格，講的是風格的客觀因素。

什麼叫「勢」呢？從來的解釋都很玄虛。而玄虛的解釋則影響了對《定勢篇》的理解。黃侃《札記》引《考工記》「審曲面勢」，謂勢者，契也。契是臬的假借，《說文》：「臬，射墩也。」又與藝通，訓為法度。其實，「勢」的含義，只能從《定勢篇》本身找。《定勢篇》之「勢」，源出《孫子兵法》，原意是指特定情形產生的一種自然力。《定勢篇》給「勢」下的第一個定義是：「勢者，乘利而為制也。」按《孫子·計篇》：「計利以聽，乃為之勢，以佐其外；勢者，因利而制權也。」劉勰又舉例說明「勢」：「如機發矢直，澗曲湍回，自然之趣也。圓者規體，其勢也自轉；方者矩形，其勢也自安。」按《孫子·勢篇》：「激水之疾，至於漂石者，勢也。」又「任勢者，其戰人也，如轉木石。木石之性，安則靜，危則動，方則止，圓則行。故善戰人之勢，如轉圓石於千仞之山者，勢也。」《孫子》的「勢」，指的是特定的情形下產生的自然趨勢、自然力；而劉勰在暗引了上述話後，說：「文章體勢，如斯而已」，提出了「體勢」論。在這裏，體指的是體統。按《周禮·鄭注》：「禮者，體也。統之於心名為體。」體是可訓為體統的。在《定勢》中，亦即指某一體裁作品的規格要求和風格要求。勢，則指順應這種要求而表現的風格。所以劉勰說：「夫情致異區，文變殊



術，莫不因情立體，即體成勢也。」對於這個問題，劉永濟《文心雕龍校釋》言簡意賅，頗得要領：「情者，作者之情思；體者，作品之篇體；勢者，篇體之姿態；三者事如連環，故曰『因』、曰『即』，明其出於自然，未容假借也。」劉說的「篇體」，有體統意；「篇體之姿態」，就是「體勢」，亦即特定體裁的共同風格，亦即風格的客觀因素。

由於劉勰標名《定勢》，所以歷來對「勢」到底是有定還是無定，爭論很多。其實，從《文心雕龍》全書看來，劉勰是很會運用辯證法的。他的「體勢」論也同樣閃爍着辯證法的光輝。

《通變篇》云：「設文之體有常，變文之數無方。」什麼叫「常」呢？「凡詩賦書記，名理相因，此有常之體也。」《定勢篇》也說：「因情立體，即體成勢」。這種「體」，是「有常之體」，有相對的穩定性，有共同的要領。曹丕《典論·論文》云：「夫文本同而末異，蓋奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗，此四科不同，故能之者偏也」，第一次提出了不同文體對文章風格和修辭的不同要求。此後，陸機《文賦》也總結了一些規律：「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮，碑披文以相質，誄纏綿而悽愴，銘博約而溫潤，箴頓挫而清壯，頌優遊以彬蔚，論精微而朗暢，奏平徹以閑雅，說焯曄而譎誑。」稍後，摯虞《文章流別論》也對文體風格作了零碎的闡述，劉勰繼承了前人的觀點，《文心雕龍》前半部即論「文章體制」。劉勰論文體的特點是：「原始以表末，釋名以章義，選文以定篇，敷理以舉統。」他一反從前為文體而論文體的研究態度，更多地從文章的內容、效用和題材出發，指出每一體的文章所應有的風格特點，為寫作服務。關於各體文章的風格，《文心》上半部有詳盡的論述，《定勢篇》也有歸納：「章表奏議，則準的乎典雅；賦頌歌詩，則羽儀乎清麗；符檄書移，則楷式于明斷；史論序注，則師範于覈要；箴銘碑誄，則體制于弘深；連珠七辭，則從事于巧艷；此循體而成勢，隨變而立功者也。」劉勰認為「體必資於故實」，每一體的文章，可以根據前代的

創作，總結出寫作要領；根據這種要領，就可以知道應呈現的風格，這就是「即體成勢」。從這個意義上說來，勢由體定，勢是有定的。

另一方面，「變文之數無方」。文體風格屬於「變文之數」，它有正常和反常的變化，這就是《定勢篇》闡述的奇正觀。劉勰所論文勢的奇正也源於《孫子》戰勢的奇正。《書記篇》云：「兵謀無方，而奇正有象」，可見劉勰是相當熟悉戰勢兵謀的奇正的。按《孫子·勢篇》：「戰勢不過奇正，奇正之變，不可勝窮也。奇正相生如循環之無端，孰能窮之？」孫子講的是兵法，講究出奇制勝；劉勰卻提倡「然淵乎文者，并總羣勢，奇正雖反，必兼解以俱通；剛柔雖殊，必隨時而適用」。顯然，奇正剛柔都是指勢而言。對於奇正的解釋向多岐義。詹鏐先生認為奇正即新奇和雅正，（見詹鏐《文心雕龍的定勢論》）我認為是欠當的。什麼叫正呢？這個「正」，就是特定體裁的共同風格，即《風骨篇》「確乎正式」之「正」。劉勰認為這是作者必須遵守的，所謂「體必資於故實」。什麼叫奇呢？劉勰認為雖然某一特定體裁的作品要求作者遵守這一體裁的共同風格，但是，作品也會因作者和時代的不同而煥發異彩。并且，一個藝術家基於一時的境遇而產生的某種心情，由於一種新穎獨特的客觀事物所喚起的某種特殊意緒，還會使其某一或某些作品具有偏離其基本風格的另樣風格。如陶淵明，有他的「采菊東籬下，悠然見南山」，也有他的「刑天舞干戚，猛志固常在」。這，就是奇。劉勰認為「舊練之才，則執正以馭奇；新學之銳，則逐奇而失正。勢流不返，則文體遂弊。」熟練的老手，能夠依照文體的風格要領來駕馭自己新奇的文風，而那些急於求新的人，卻片面追求詭奇的文風而失去文章體統。劉勰還指出，有些人的「效奇之法」，不是煥發個性和時代的異彩，而是「顛倒文句，上字而抑下，中辭而出外，回互不常，則新色耳。」這種「奇」，才是詭巧的、字面上的「新奇」。這一論點正是針對當時的形式主義文弊而發

的。至於「執正以馭奇」之「奇」就不是此意了。《物色篇》云：「故後世銳筆，怯於爭鋒。莫不因方以借巧，即勢以會奇，善於適要，則雖舊彌新矣。」這裏的「方」、「勢」，就是「正」，就是文體的風格要求。因為時代是發展的，個人風格是千變萬化的，所以，文章呈現的「奇」，也是千姿百態。從這個意義上說，「勢」又是無定的。

當然，「執正以馭奇」，正與奇在格調上還得統一。「若雅鄭而共篇，則總一之勢離。」假如在要求典雅的奏議中，作者注入了輕靡的字句，那就失去了內容和形式的統一，也就失去了風格，那正是作家在思想上以及藝術上不成熟的表現。

### 三

關於風格的分類，雖然劉勰在《體性篇》中歸納為「數窮八體」；但是，他認識到在給人的感覺上也有剛性美和柔性美之分。這是在風格論上超越前人的貢獻。

中國古代哲人觀察宇宙，多採用直觀的方法，所以將萬相分為「陰」與「陽」，這種觀念影響了對文學作品風格的認識。摯虞《文章流別論》云：「文章者，以究萬物之宜者也。」按《易·繫辭上》：「象其物宜」。孔穎達《正義》：「聖人又法象其物之所宜。若象陽物，宜於剛也；若象陰物，宜於柔也；是各象其物之所宜。」劉勰多次注意到文章風格的剛柔。他在《體性篇》中說：「風趣剛柔，寧或改其氣」。在《定勢篇》中說：「剛柔雖殊，必隨時而適用。」又說：「然文之任勢，勢有剛柔，不必壯言慷慨，乃稱勢也。」在《風骨篇》和《隱秀篇》中，劉勰重點探討了風格的剛性美和柔性美問題。

劉勰認為，風骨是文章風格剛性美的特徵，亦可稱為風格剛性美的最高典範。「風骨」一詞，原指人的風神骨相，如《世說新語·賞譽》注引王韶之《晉安帝紀》：「(王)羲之風骨清舉。」《宋書·武帝紀》：「劉裕風骨不恆，蓋人傑也。」南齊謝赫《古畫品錄》用於評畫，意為一種氣韻生動遒勁的風格。以後，鍾嶸《詩品》用它來品詩，劉勰也用它來論文。

《文心雕龍》「風骨」一詞，既承繼了傳統的觀念，有風神、氣韻等涵義；又賦予了豐富的新義。

歷來，對風骨的解說是衆說紛紜的。黃侃《札記》主張「風卽文意，骨卽文辭」。劉永濟《校釋》則云：「風者，運行流蕩之物，以喻文之情思也。骨者，樹立結構之物，以喻文之事義也。」較黃說成理一些，但將風、骨割裂，也有值得商榷之處。劉勰認為，風是「化感之本源，志氣之符契。」氣指內涵，風指外發，風是志氣的一種標志。并且，看來劉勰認為風與情也有微妙的差別，情往往指作家而言，風則指作品而言。所以，「深乎風者，述情必顯。」由此，我們可以知道，情志是風的精神基礎，風和情、志同類，屬人體圖解的「神明」一類，意為作品的激情。這種激情，往往有傾向性，所以又稱「風趣」。至於骨的含義，《附會篇》說得很清楚：「情志為神明，事義為骨鯁，辭采為肌膚，宮商為聲氣。」骨卽事義，亦卽題材和邏輯。只有題材、推理高度提煉，文字才會簡潔。所以說「練於骨者，析辭必精」。事義是骨的物質基礎。劉勰在《風骨篇》中正是從人體圖解的角度來闡述風骨的：「辭之待骨，如體之樹骸；情之含風，猶形之包氣。結言端直，則文骨成焉；意氣駿爽，則文風清焉。」相反，「若瘠義肥辭，繁雜失統，則無骨之徵也。思不環周，索莫乏氣，則無風之驗也。」從風、骨的單獨意義上說，劉永濟《校釋》的解釋還是合理的。

然而，「風骨」聯綴成詞還有其深刻的涵義。過去的批評家往往把風和骨分析開來，認為這是兩個不容調和、絕

對對立的概念。如《札記》分指意、辭、《校釋》拘於三準，皆染此弊。我認爲「風骨」聯綴成詞，意爲激情和事義的互相滲透體。（《文心雕龍》限於駢文的形式，有些地方單舉風或骨，實際上是互爲補充的。如「若骨采未圓，風辭未練」，其中的「風」、「骨」均指「風骨」。）這樣滲透、結合的結果，當然表現爲「力」、「猛」、「健」、「峻」、「清」、「明」，當然「捶字堅而不移，結響凝而不滯」。這也就是文章剛性美風格的特徵。劉勰是這樣描述這種剛性美的：「剛健既實，輝光乃新。其爲文用，譬征鳥之使翼也。」文章具有「風骨」這樣的剛性美，就象鳥兒插上了雄健有力的飛翅一樣。這是一種動的美。

造成風格剛性美的原因是什麼呢？西方哲學家康德在《實踐理性的批判》中認爲是由于形體的雄偉或精神的雄偉。其實，劉勰早看到了精神（氣）的雄偉是造成「風骨」剛性美的原因。他引述了曹丕、劉楨的有關議論後，說：「筆墨之性，殆不可勝，并重氣之旨也。」對此，紀昀深得《文心》之理，他的批語是：「氣爲風骨之本。」不是嗎？作家往往因性格的偏向而作品也因而呈剛或呈柔。曹操在性格上和藝術上都是「風骨」美的典型代表。試看他的《蒿里行》，有比他更蒼涼的目光嗎？試看他的《短歌行》，有比他更熱烈的傾訴嗎？試看他的《步出夏門行》，他的頭腦裏恐怕藏着比日月滄海更驚心動魄的宏圖吧？曹操的作品之所以具有「風骨」美，正是因爲他「重氣」，亦即精神雄偉。

劉勰從多樣化的風格中，提出「風骨」作爲剛性美的典範，是含有針貶時弊的用意的。《隋書·經籍志·集部後論》云：「永嘉已降，玄風既扇，辭多平淡，文寡風力，降及江東，不勝其弊。」劉勰在《風骨篇》中指出，有些人「跨略舊規，馳騫新作」，其原因正是缺乏「風骨」：「豐藻克贍，風骨不飛，則振采失鮮，負聲無力。」「采乏風骨，雉竄文囿。」至於文采辭藻，劉勰主「三準」論，也并不偏廢。他認爲，「若風骨乏采，則鷲集翰林；采乏風骨，則雉竄文

圍。唯藻耀而高翔，固文章之鳴鳳也。」鷹隼比山鷄飛得高，而鳳凰卻比鷹隼飛得更高更美。風骨與辭藻結合，這是文章的美學境地。

劉勰提出「風骨」作為剛性美的典範，對後世產生了深遠的影響。以後，文學批評所艷稱的「建安風骨」、「漢魏風骨」，仍然是從剛性美的角度而言的。可惜的是，後人一直未從風格論的角度對「風骨」作深入的探討，一直未用統一體的眼光看待「風骨」。

劉勰認為隱秀是文章風格柔性美的特徵，亦即風格柔性美的最高典範。這在《隱秀篇》中可以得到說明。

通行本《文心雕龍·隱秀》從「瀾表方圓」以下到「朔風動秋草」以上四百多字，都單獨標出，大多數專家認為是明人僞托。近人詹鍇先生認為不是僞托。兩種意見各自成理，因現存資料有限，難以決定。但是，就是從通行本《文心雕龍·隱秀》有限的文字中，也可以窺見隱秀大旨。

什麼叫隱秀呢？劉勰說：「隱也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之獨拔者也。隱以復意為工，秀以卓絕為巧。」又張戒《歲寒堂詩話》引《文心雕龍》佚文云：「情在詞外曰隱，狀溢目前曰秀。」我們可以知道，隱指隱篇，秀指秀句。隱篇是內容含蓄的文章，秀句是明麗特出的警句。「隱秀」連綴成詞，表示包含了明麗的警句的含蓄的文章風格，這是風格的柔性美的特徵。劉勰在《定勢篇》中認為具有剛性美的氣勢固然是「勢」，具有柔性美的「悅澤」也是「勢」，所謂「文之任勢，勢有剛柔，不必壯言慷慨，乃稱勢也。」隱秀正是「不必壯言慷慨」的柔性美的典範。

劉勰以前的文論家也注意了文章的含蓄。杜預《左傳序》所稱的「婉而成章」，就是含蓄風格的說明。陸機《文賦》也論及了「文外曲致」和「一篇之警策」。但是，他們都沒有從隱篇和秀句的關係上探討，沒有將其作為一個風格

的統一體而提出。

劉勰認為「晦塞爲深，雖奧非隱」。隱是含蓄，字面上不明說，但別人看得懂；奧是晦塞，辭不達意，別人看不懂。要使文章隱而不奧，就要發揮秀句的作用，使文章有如「卉木之耀英華」。《雜文篇》云：「蔡邕《釋誨》，體奧文炳」，就是這個意思。《體奧文炳》之「奧」就是「隱」。從這個意義上說，隱、秀是相輔相成的。另一方面，劉永濟《校釋》指出：「文家言外之旨，往往即在文中警策處，讀者逆志亦即從此處而入。蓋隱處即秀處也。」例如《楚辭·少司命》：「悲莫悲兮生別離，樂莫樂兮新相知」二句是篇中秀句，而屈原痛心於子蘭與己不合的絕望的隱情，亦於此可見。從這個意義上說，隱秀是一種隱與秀互相滲透的風格。可惜《隱秀篇》殘缺，難見全貌。劉勰是這樣描繪這種柔性的：「故自然會妙，譬卉木之耀英華；潤色取美，譬繒帛之染朱綠。朱綠染繒，深而繁鮮；英華耀樹，淺而煒燁。隱篇所以照文苑，秀句所以侈翰林，蓋以此也。」（引文據明曹學佺《批梅慶生第六次校本》）秀句象樹上的花朵一樣，色彩鮮淺照人；隱篇章綢子上的染色一樣，深厚而繁鮮。「自然會妙」和「潤色取美」是互文，指天然和人工。劉勰認為，隱秀這種風格的柔性美既得之自然，又成於人工。這是一種靜的美。

從多樣化的風格中辨別出美學境界上的剛柔之異，劉勰是獨具慧眼的。後來，明朝屠隆在《與王元美先生書》中說過：「今夫天有揚砂走石，則有和風惠日；今夫地有危峰峭壁，則有平原曠野；今夫江海有濁浪崩雲，則有平波展鏡；今夫人物有戈矛叱咤，則有俎豆晏笑；斯物之固然也。借使天一於揚砂走石，地一於危峰峭壁，江海一於濁浪崩雲，人物一於戈矛叱咤，好奇不太過乎？將習見者厭矣。文章大觀，奇正、離合、瑰麗、爾雅、險壯、溫夷，何所不有？」姚鼐在《復魯絜非書》中說：「自諸子而降，其爲文無有弗偏者。其得於陽與剛之美者，則其文如霆如電，如長

風之出谷，如崇山峻崖，如決大河，如奔騏驎，其光也如杲日，如火，如金鏐鐵；其如人也如憑高視遠，如君而朝萬衆，如鼓萬勇士而戰之。其得於陰與柔之美者，則其文如升初日，如清風，如雲，如霞，如煙，如幽林曲澗，如淪如漾，如珠玉之輝，如鴻鵠之鳴而入寥濶；其於人也滲乎其如嘆，邈乎其如有思，啜乎其如喜，愀乎其如悲。」闡發盡暢，但不如《風骨篇》、《隱秀篇》達到了較高的理論高度。近代歐州哲學家康德《論秀美與雄偉的感覺》、《美感的評判》探討了「雄偉」和「秀美」的問題，車爾尼雪夫斯基《生活與美學》探討了「壯美」和「優美」的問題，他們所言實際上也就是風格的剛性美和柔性美。但是，他們和屠隆、姚鼐一樣，是從剛性美和柔性美的表現上，是從讀者的感覺上進行分析、討論的；而劉勰《風骨篇》、《隱秀篇》卻是從作家的寫作方法上進行分析、討論的。劉勰和他們比起來，論述角度不同，而無論是在系統化方面，抑或是深度方面，都毫無遜色。并且，劉勰的時代還早得多。

《文心雕龍》雖然並沒有一篇明言論述「風格」（劉勰所用的「風格」一詞，和現代文學理論的風格的含義也絕不相同）；但是，《文心雕龍》的風格論是系統的。在源遠流長的中國古代文學批評史上，任何一家的風格理論，總不及劉勰的風格論這樣深刻、豐富、卓有見地。以前，我們對劉勰的風格論的探討在系統化、深入化方面做得不夠，對有些篇章如《風骨篇》、《隱秀篇》等，還沒有從風格論的角度去理解、闡發。本文欲就此略陳陋見，「識在餅管，何能矩獲」？敬希專家學者指正。

一九八四·六 二稿於長沙