

# 从“表达思想”到“表现个性”

——中国现代文体观演变与现代文学的阶段性诉求

姚爱斌

(北京师范大学 文学院、文艺学研究中心,北京 100875)

[摘要] 原指“文章整体存在”的古代汉语“文体”概念,在日本17世纪至近代的文化语境中,先后发生了两次由表示文章本体(“体”)到表示语言形式符号(“用”)的语义转化。19世纪末至20世纪初,以“语言形式”为实质内涵的日本近代文体观被引入中国,契合了同样以语言变革为主要目标的中国现代文学改良运动的整体文化情势。受日本近代文体观与西方文类学(Genology)、语体学(Stylistics)的双重影响,中国现代学界一方面将传统文类之“体”理解为文学作品的一般形式,同时又继续以“文体”译Style,表示文章中与思想情感相对的具体语言形式。就对应于西方Style的“文体”概念(具有不同特征的语言形式)而言,其内涵的分阶段呈现集中反映了中国现代文学不同发展阶段的诉求。在白话文学草创阶段,人们更关心文体表达思想情感的基本功能,因此突出其“语言形式”这层内涵。当现代文学渐臻成熟,便进而要求文体在表情达意的基础上还应表现作家的个性特征,因此“文体”概念的另一层内涵,即通过“语言形式”所表现的“作者个性特征”,得到作家和批评家的自觉关注。认识中国现代文体观的这一内在转变,可为中国现代文学史研究开启新的思路。

[关键词] 中国古代文体观;日本近代文体观;中国现代文体观;西方文类学;语体学;语言形式;个性特征;梁启超

[中图分类号] I02 [文献标识码] A [文章编号] 1002-0209(2020)04-0070-19

中国现代文体论是从中国古代文体论嬗变、转化而来,期间深受日本近代文体观和西方文类学、语体学的直接影响。中国古代文体论肇端于汉末,发展于魏晋,成熟于南北朝。在曹丕《典论·论文》、挚虞《文章流别论》、李充《翰林论》、陆机《文赋》、刘勰《文心雕龙》、钟嵘《诗品》等文论专著以及沈约《宋书·谢灵运传论》、张融《门律自序》、萧子显《南齐书·文学传序》、萧统《文选·序》、萧绎《金楼子·立言》、颜之推《颜氏家训·文章》等论文之篇中,古代“文体”概念的外延和内涵得到了充分展开和清晰描述:其一,“文体”是一个指向文章(含文学作品)自身本体存在的文论概念。如果说先秦两汉时期的“文”或“文章”概念突出的是各种“文”的外部关系和社会功用,那么六朝时期成熟并流行的

“文体”概念,即主要体现了对文章自身本体存在的自觉意识,关注重点转向了文章的内部关系。其二,因为转向了文章自身,转向了文章的内部关系,所以在六朝文体论视野中,文章和文学作品开始被自觉描述为一种具有内在统一性的整体。如《文心雕龙·附会》篇直接以人之生命整体类比文章“体制”(“情志为神明,事义为骨髓,辞采为肌肤,宫商为声气”),同时强调文章写作要“首尾一体”,而不能“偏枯文体”。其三,因为“文体”概念指向文章的整体性存在,所以论文者可以根据文章整体所包含的各种因素及所具有的各种特征,从文类、作者、时代、流派、文化、地域、主题、题材、技巧、语言形式等大小不同的各个角度对文体进行分类。其四,“文体”概念指向文章自身的整体存在,这一基本内涵

[收稿日期] 2019-11-21

(C)1994-2020 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

[基金项目] 教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“中国古代文体论概念史研究”(15JJD750004)。

并不因为分类方式不同而改变,改变的是文体分类的角度,而非作为分类对象的“文体”。据此,笔者认为中国古代“文体”概念的基本内涵是指各种各类具有丰富特征、构成和层次的文章整体存在<sup>①</sup>。

当传统汉语文体论及“文体”概念传入日本之后,在日语中经历了多次“文章本体的形式符号化”过程。17世纪初编撰的《日葡辞书》将“文体”释为文字、形状或绘画,相当于将“文体”概念还原为更早的“文”。在明治维新开始后译介西方文学理论过程中,“文体”一词又被用于对译西方语体学(Stylistics)的核心概念 Style(语体),强化了“文体”概念的“语言形式”意味。“文体”概念在日本语言文化语境中所发生的这种语义转化,既是各种文化在跨语境移植过程中“化体为用”规律的体现,也契合了日本近代文字改良运动中区别各种语言文字类型(如和文体、汉文体、欧文直译体等)的内在需要,同时又受到西方以“语言表现形式”为实质内涵的语体学的影响和强化。日语化的“文体”一词在明治以后日本近代西学引进和“国语”建构过程中,使用非常广泛,成为相关理论话语的一个基本概念。无论是作为 Style 的日语译词用以表示不同类型、具有不同特征的语言表达方式,还是用来指称日语中实际存在的来源不同的多种形式的语言文字,日语“文体”一词的基本内涵都与一般文章或文学作品的语言形式紧密相关,成为一个描述语言形式特征的理论范畴,失去了其在传统汉语中的基本语义<sup>②</sup>。

“文体”一词的日语式用法,深刻影响了中国古代文体论的现代阐释和中国现代文体观的形成。19世纪后期,日语化的“文体”观念在近现代中日语言文化交流中,最初通过黄遵宪、梁启超等引介回中国,其在“日一中”及“日一西”交流中获得的“语言形式”之义,也因契合了中国现代白话文运动的需要而被自然接受。以“文章整体存在”为基本内涵的传统汉语“文体”概念,在中国现代语言文学变革语境中重演了当初在近代日语中所经历的本体形式化、符号化和工具化过程。一方面是将汉语

指称文类之“文体”对应于西方的文类观,将“散文体”“骈文体”“诗歌体”“议论体”等说法中的“体”理解为语言形式(Form),一方面又继续将西方语体学概念 Style 翻译为汉语“文体”。这就使得现代汉语中“文体”一词同时指向文学作品两个层面的“形式”,即一般文类层面的结构形式和语言形式,以及作家在实际写作中选择的各种具体语言表达方式。而再就 Style(语体)意义上“文体”概念的使用来看,其内涵的具体呈现和倾向又与中国现代白话文学的发展阶段紧密相关。从白话文学开始阶段更多地在“语言表现形式”意义上使用“文体”(Style)一词,到白话文学成熟阶段开始突出“文体”(Style)所表现的作者个性特征,具体而微地反映了中国现代文学在不同发展阶段的不同诉求。

### 一、日本近代“文体”观的输入与梁启超的“新文体”

黄遵宪(1848—1905)是最早一位以职业外交家身份长期、全面考察明治维新后日本社会状况的中国人,其考察成果为40卷50万字的《日本国志》(1887)。其中卷三十三《学术志二·文学》集中介绍了日本近代语言文字改良情况,并通过比较指出了中国传统语言文字存在的突出问题和改良方向:

汉文传习既久,有谬传而失其义者,有沿袭而踵其非者,又有通行之字如御、候、度、样之类,创造之字如鞞、姆、島、榭之类,于是侏僂参错,遂别成一种和文矣。自创此文体,习而称便,于是更移其法于读书。凡汉文书籍概副以和训,于实字则注和名,于虚字则填和语。而汉文助辞之在发声、在转语者,则强使就我,颠倒其句读以循环诵之。<sup>③</sup>

泰西论者谓五部洲中以中国文字为最古,学中国文字为最难,亦谓语言、文字之不相合也。然中国自虫鱼云鸟,屡变其体,而后为隶书、为草书,余乌知夫他日者不又变一字体,为愈趋于简、愈趋于便者乎?自凡将训纂逮夫

① 详见笔者论文:《论中国古代文体论研究范式的转换》,《文学评论》,2006年第6期;《“体”:从文化到文论》,《学术论坛》,2014年第7期。中国古代文体论内部关系可再参看文后所附表1。

② 详见笔者论文:《从“文章整体”到“语言形式”——中国古代文体论的日本接受及语义转化》,《文学评论》,2020年第3期。中、日、西“文体”观和文类观的相互比较可再参看文后所附表2。

③ 黄遵宪:《日本国志》,广州:富文斋刊版,光绪十九年(1893)。

《广韵》《集韵》增益之字积世愈多,则文字出于后人创造者多矣,余又乌知夫他日者不有孳生之字,为古所未见、今所未闻者乎?周秦以下文体屡变,逮夫近世,章疏移檄告谕批判,明白晓畅,务期达意,其文体绝为古人所无。若小说家言,更有直用方言以笔之于书者,则语言、文字几乎复合矣。余又乌知夫他日者不更变一文体,为适用于今、通行于俗者乎?嗟乎,欲令天下之农工商贾,妇女幼稚,皆能通文字之用,其不得不于此求一简易之法哉!<sup>①</sup>

第一段中所说的“自创此文体”是针对日本在汉文基础上自创“和文”而言,其中“文体”一词是典型的日本式用法,表示某种特别的文字形式(即依据汉文字自创的“和文字”)。第二段先论中国文字之体(字体)的演变遵循的是“愈趋于简、愈趋于便”的规律,认为华夏后人将来同样有可能创造出“古所未见、今所未闻”的字体。接着论中国传统“文体”之变,尽管他也提到了“章疏移檄告谕批判”和“小说”等古近文类文体之名,但此段三处用到的“文体”都并非对我们所熟悉的这些中国传统文类文体的指称,而是指这些文类文体所使用的口头语言与书面文字相结合所形成的各种表达方式。“文体”的这层用义在论“小说”的语言文字特征时体现得最为明确。

在深受日本近代教育体制和教育思想影响、由张之洞(1837—1909)主导制定的具有官方性质的文件《奏定学堂章程·学务纲要》(1903年制定,1904年1月公布)中,也同样接受了日本“文体”一词的普遍用法。其中“学堂不得废弃中国文辞,以便读古来经籍”条云:

中国各体文辞,各有所用。古文所以阐理纪事,述德达情,最为可贵。骈文则遇国家典礼制诰,需用之处甚多,亦不可废。古今体诗辞赋,所以涵养性情,发抒怀抱,中国乐学久微,借此亦可稍存古人乐教遗意。中国各种文体,历代相承,实为五大洲文化之精华,且必能为中国各体文辞,然后能通解经史古书,传述圣贤精理,文学既废,则经籍无人能读矣。……凡教员科学讲义,学生科学问答,于文辞

之间,不得涉于鄙俚粗率。其中国文学一科,并宜随时试课论说文字,及教以浅显书信、记事文法,以资官私实用。但取理明词达而止,以能多引经史为贵,不以雕琢藻丽为工,篇幅亦不取繁冗。教法宜由浅入深,由短而长,勿令学生苦其艰难。中小学堂于中国文辞,止贵明通;高等学堂以上于中国文辞,渐求敷畅,然仍以清真雅正为宗,不可过求奇古,尤不可徒尚浮华。<sup>②</sup>

这段话中提到了诗、辞、赋等“历代相承”的“中国各种文体”,“文体”一词基本上还是传统汉语的用法。但是,这段关于“文体”传承、教学等问题的讨论,其重心明显发生了某种带有近现代意味的转向,即从文类层面的整体规范的要求,转向了形式性、符号性和工具性更强的“文辞”。此段首句云“中国各体文辞,各有所用”,即强调“各体文辞”之用;其后又云“能为中国各体文辞,然后能通解经史古书,传述圣贤精理”,即是对“各体文辞”之用的进一步说明;最后又对中小学学堂和高等学堂“中国文辞”教育提出不同要求和基本原则:中小学“文辞”教育“止贵明通”,高等学堂“文辞”教育“渐求敷畅,然仍以清真雅正为宗”。“文辞”一词在段中共出现了五次。行文中间,又提到“论说文辞”的“试课”(考查)和“书信、记事文法”的教学等具体要求和措施。两相对照,更可以明显看出《纲要》制定者的关注点始终落在文辞运用能力(语言表达能力和文字运用能力)的教育和传承上。从这段话的总体用语和整体表义来看,段中出现两次的“中国各体文辞”中的“体”一词的用法,已然与“中国各种文体”中传统用法的“文体”一词有别,所指已非文类之体,而是文辞之体、语言文字之体。

在“戒袭用外国无谓名词,以存国文,端士风”条中,“文体”一词已完全采用了日语式用法,非常明确地用来表示“文辞”和“言语文字”了:

古人云:“文以载道”。今日时势,更兼有文以载政之用。故外国论治论学,率以言语文字所行之远近,验权力教化所及之广狭,除化学家制造家及一切专门之学,考有新物新法,因创为新字,自应各从其本字外,凡通用名词,

<sup>①</sup> 黄遵宪:《日本国志》。  
<sup>②</sup> 陈学恂主编:《中国近代教育史教学参考资料》,上册,北京:人民教育出版社,1986年版,第536—537页。

自不宜剿袭掺杂。日本各种名词,其古雅确当者固多,然其与中国文辞不相宜者,亦复不少。近日少年习气,每喜于文字间袭用外国名词谚语,如团体、国魂、膨胀、舞台、代表等字,固欠雅驯;即牺牲、社会、影响、机关、组织、冲突、运动等字,虽皆中国所习见,而取义与中国旧解迥然不同,迂曲难晓;又如报告、困难、配当、观念等字,意虽可解,然并非必需此字。而舍熟求生,徒令阅者解说参差,于办事亦多窒碍。此等字样,不胜枚举,可以类推。其实此类名词,在外国不过习俗沿用,并未尝自以为精理要言。今日日本通人,所有著述文辞,凡用汉文者,皆极雅驯,仍系取材于中国经史子集之内,从未阑入此等字样。可见外国文体界限,本自分明,何得昧昧剿袭。大凡文字务求怪异之人,必系邪僻之士。文体既坏,士风因之。夫叙事述理,中国自有通用名词,何必拾人牙慧?又若外国文法,或虚实字义倒装,或叙说繁复曲折,令人费解,亦所当戒。倘中外文法参用杂糅,久之必渐将中国文法字义,尽行改变,恐中国之学术风教,亦将随之俱亡矣。此后官私文牒,一切著述,均宜留心检点,切勿任意效颦,有乖文体,且徒贻外人姗笑。如课本、日记、考试文卷内,有此等字样,定从摈斥。<sup>①</sup>

此条所论不仅整篇都与“言语文字”问题有关,而且重点是与日本近代以汉语为基础自创的新名词对中国的反向输入有关。在外来新名词与固有汉文字的直接遭遇和冲突中,作为文化载体的语言文字本身,就被前所未有地凸显出来<sup>②</sup>。受语境所迫,甚至是“文以载道”的“文”,也从原指篇章作品意义上的“文章”,转而指用来写文章的工具符号——语言文字。在由“言语”“文字”“字样”“名词”“文辞”“文法”等均指向语言文字形式的诸多概念所构成的网络中,“文体”一词的用义也自然获得

了明确规定:所谓“外国文体界限,本自分明”,即是说在日本语言文字中,已有的传统“汉文体”与明治维新后因翻译西方著作产生的“欧文翻译体”这两类语言文字,在使用场合和适用范围上是有明显区分的。所谓“文体既坏”,批评的是中国近代部分青年学人一味追求新奇怪异,在写文章时“喜于文字间袭用外国名词谚语”,导致文辞“固欠雅驯”、“迂曲难晓”。不过,颇为吊诡的是,《纲要》撰写者一面反对“袭用外国名词谚语”的做法,一面在使用“文体”“文法”等词时却偏离了其传统语义,不自觉地采用了它们在近代日语中形成的流行用法。

在明治维新后的日本学习和生活过的中国近现代学人,其论著中用到的“文体”一词,往往会受到日语式用法的影响。如梁启超(1873—1929)《论中国人种之将来》(1899年):

日本某大政党之机关报,其名曰《大帝国》,征文于余,草此应之,并以告我四万万同胞,各壮其气焉。篇中因仿效日本文体,故多委蛇沓复之病,读者幸谅之,撰者自志。<sup>③</sup>

“日本某大政党之机关报”“征文于余”云云,表明了梁氏使用“日本文体”一词的具体语境:作于日本,又刊于日人报纸,其表义自然会受到日语式用法的影响。“篇中因仿效日本文体,故多委蛇沓复之病”,这句话点明了“日本文体”与其所作论文的具体关系,所谓“日本文体”并非针对整篇论文而言,而是指“篇中”所使用的日语式表达方式,“委蛇沓复”云云,也显见是指语言文字的反复、曲折、拖沓而言。又如梁氏《小说丛话》(1903):

文学之进化有一大关键,即由古语之文学变为俗语之文学是也……小说者,决非以古语之文体而能工者也。<sup>④</sup>

这段话是从语言之变的角度考察文学之变,关注的重点在文学作品所用的语言类型(古语或俗

① 陈学恂主编:《中国近代教育史教学参考资料》,第537—538页。

② 王国维《论新学语之输入》(1905)云:“余虽不敢谓用日本已定之语必贤于创造,然其精密则固创造者之所不能逮(日本人多用双字,其不能通者则更用四字以表之;中国则习用单字,精密不精密之分全在于此)。而创造之语之难解,其与日本已定之语,相去又几何哉?”《王国维集》,第2册,周锡山编校,北京:中国社会科学出版社,2008年版,第307页。

③ 梁启超:《论中国人种之将来》,《梁启超全集》,第2集,北京:中国人民大学出版社,2018年版,第5页。

④ 梁启超:《小说丛话》,原刊《新小说》,第7号,此据《梁启超全集》,第17集,北京:中国人民大学出版社,2018年版,第105—106页。

语)。其结语“小说者,决非以古语之文体而能工者也”,意为小说类文学作品,是决不能运用古语这种语言形式可以写好的,所谓“古语之文体”,意即“古语这种文体”,其中的“文体”显然不是指“小说”这一文类(传统汉语“文体”恰恰可以直接指称“小说”等文类),而是指小说这种“文体”(用汉语原义)所用的“语体”(日语“文体”一词的实质内涵)。

尽管梁氏常常按照日人用法,在“语言表达方式”这个意义上使用“文体”一词,但是与其紧密相关的“新文体”一名中的“文体”之义却未循其法。“新文体”一名最早于何时出于何人之口,已难以确考,目前所见确切载有“新文体”一名并说明其原委的文献,恰是梁氏本人所著的《清代学术概论》(1920—1921):

启超夙不喜桐城派古文,幼年为文,学晚汉魏晋,颇尚矜炼,至是自解放,务为平易畅达,时杂以俚语韵语及外国语法,纵笔所至不检束,学者竞效之,号新文体。老辈则痛恨,诋为野狐。然其文条理明晰,笔锋常带情感,对于读者,别有一种魔力焉。<sup>①</sup>

这段话提供了关于“新文体”的若干非常基本的信息:第一,从命名者的身份来看,“新文体”一名并非梁氏本人自题,也非日本人所命,而是中国国内效仿梁氏为文者或相关批评者所号。这意味着“新文体”这一命名所依据的语言经验和语义基础应该主要来自汉语文化语境。第二,从所指称的对象来看,“新文体”是对梁氏所作的一类“时杂以俚语韵语及外国语法,纵笔所至不检束”的文章的命名,而非仅指此类文章中具体使用的“俚语韵语及外国语法”。第三,从文体特征来看,被称为“新文体”之文的主要特点是“条理明晰,笔锋常带情感”,这一说明同时涉及文章的结构形式和情感内容,与传统汉语中“文体”一词的基本用法完全相合。

陈子展(1898—1990)《中国近代文学之变迁》(1929)对谭、梁诸人独创的“新文体”也有评述:

谭、梁诸人为了鼓吹“维新”的缘故,常常做点宣传文章。这种文章系当时一种独创的“新文体”,因为它是从八股文、桐城派文、骈文里面解放出来,中间夹杂些他们所知道的外来

的新知识,新思想。他们用这种文体来向当道上书,来向报馆投稿,来向人家讲富强之学,来谈一切时务,故可以说这种文章为“时务文学”。……谭嗣同虽殉戊戌维新运动而死,但他的思想,可以代表那时从旧思想解放出来的大胆的思想;他的文章也可以代表那时从旧文学解放出来的特创的文体。<sup>②</sup>

文中多次非常清晰地表明,谭、梁诸人所创的“新文体”是指一种“文章”,如先云“这种文章系当时一种独创的‘新文体’”,后又称“他的文章也可以代表那时从旧文学解放出来的特创的文体”。文中出现的“这种文章”与“这种文体”这两种说法彼此相当,是可以互相指称的。段中还指出,称此类文章为“新文体”,是相对于“八股文”“桐城派文”“骈文”等传统的“旧文体”而言,其文体特征是夹杂了一些“外来的新知识,新思想”,其社会功用是向当道和大众“讲富强之学”,“谈一切时务”。

吴世昌(1908—1986)的《梁启超》(1944)则将梁氏之“新文体”放在一个广阔的“文体改革运动”的时代背景上进行评价:

当时一班青年文豪,各家推行着各自的文体改革运动,如寒风凛冽中,红梅、腊梅、苍松、翠竹、山茶、水仙,虽各有各的芬芳、冷艳,但我们今天立于客观的地位平心论之:谭嗣同之文,学龚定庵,壮丽顽绝,而难通俗;夏曾佑之文,杂以庄子及佛语,更难问世;章炳麟之文,学王充《论衡》,高古淹雅,亦难通俗;严复之文,学汉魏诸子,精深邃密,而无巨大气魄;林纾之文,宗法柳州,而恬逸条畅,但只适小品;陈三立、马其昶之文,祧祢桐城,而格局不宏;章士钊之文,后起活泼,忽固执桐城,作茧自缚。至于雷鸣怒吼,恣睢淋漓,叱咤风云,震撼心魄,时或哀感曼鸣,长歌代哭,湘兰汉月,血沸神销,以饱带情感之笔,写流利畅达之文,洋洋万言,读时则摄魂忘疲,读竟或怒发冲冠,或热泪湿纸,此非阿谀,惟梁启超之文如此耳!即以梁氏一人之文论,亦惟有戊戌至辛亥以前(约1896—1910年)如此耳。……就文体改革的功绩论,经梁氏十六年来洗涤与扫荡,新文

<sup>①</sup> 梁启超:《清代学术概论》,《梁启超全集》,第10集,北京:中国人民大学出版社,2018年版,第278页。

<sup>②</sup> 陈子展:《中国近代文学之变迁》,《最近三十年中国文学史》,上海:上海古籍出版社,2000年版,第70页。

体(或曰报章体)的体制、风格,乃完全确立。<sup>①</sup>

文中出现的“文体改革运动”这一说法,若仅视其名,似与日本近代的“文体改良运动”这一说法没什么区别,但若考究其实,其具体所指洵有明显差异。近代日本学界所说的“文体改良”指的是日本近代语言文字的改良,其所谓“文体”,乃是指语言文字之体,也对应于英语中的 Style(语体)一词,其改良目标是改革近代日语多种“文体”(语言文字)混杂纷乱的状况,建立“言文一致”的、统一的语言文字体系。吴世昌先生这里所说的“文体改革”固然也会涉及语言文字,但其着眼点却是中国近代文坛出现的各种取径不同、特征有异的文章类型。其所用“文体”一词的这层用义,尤可从文中详列的多种类型文章之名见出,如“壮丽顽绝,而难通俗”的“谭嗣同之文”,“杂以庄子及佛语”的“夏曾佑之文”,“高古淹雅”的“章炳麟之文”,“精深邃密,而无巨大气魄”的“严复之文”,“恬逸条畅,但只适小品”的“林纾之文”,“格局不宏”的“陈三立、马其昶之文”,“固执桐城,作茧自缚”的“章士钊之文”等。传统汉语“文体”概念的基本要义,恰在于呈现不同类型文章间的比较关系以及不同类型文章自身的构成和特征。至于被吴世昌先生视为最能体现“文体改革功绩”的梁氏之“新文体”,也是指“饱带情感”、“流利畅达”的“梁启超之文”,并且体现出与前述诸家之文的比较关系。

除此之外,与梁氏同时代的国内其他学者在谈及与梁氏“新文体”同类的文体现象时,一般也是在传统汉语文类文体而非日语式意义上使用“文体”一词。如刘师培(1884—1919)《论近世文学之变迁》(1907年3月):

文学之衰至近岁而极。文学既衰,故日本文体因之输入中国,其始也译书撰报,据文直译以存其真。后生小子厌故喜新,竞相效法。夫东籍之文,冗芜空衍,无文法之可言,乃时势

所趋,相习成风,而前贤之文派无复识其源流,谓非中国文学之厄欤?<sup>②</sup>

其中的“日本文体”应是指呈现“冗芜空衍”之特征(缺点)的“东籍之文”而言,而非仅指“东籍之文”所用的有异于传统汉语的特殊语言,而与之相比对的应是中国近世之前的“前贤之文派”。这里的“文法”也用其是传统汉语之义,乃是指文章写作之法,而非指日本近代学界所理解的语言之法则(语法)。再如钱玄同(1887—1939)《关于文学革命的两封信》(1917年1月):

(梁启超)输入日本新体文学,以新名词及俗语入文,视戏曲小说与论说之文平等(梁君之作《新民说》、《新罗马传奇》、《新中国未来记》皆用全力为之,未尝分轻重于其间也),此皆其识力过人处。鄙意论现代文学之革新,必数梁君。<sup>③</sup>

其中的“新体文学”也即“文学新体”,具体是指一类喜用“新名词及俗语”之“文”(而非仅指“文”中所用的“新名词及俗语”,后者为日本近代“文体”之义),属于与“戏曲”“小说”“论说之文”等相并列的文学类型。

综上,日本近代“文体”观以两种不同的方式影响了中国近代早期的文体论话语:一是将其在日语中表示语言文字表达方式的用法直接引入中国,用以指称近代中国文章写作中所使用的“古语”“俗语”“外来名词”等不同语言文字形式。二是促成了相对于传统汉语文章之体的“新文体”观的产生,既融入了一些新的语言形式和新的思想情感,又沿承了传统汉语“文体”概念指称不同类型文章的基本用法。

## 二、作为语体的“文体”与白话国语的推行

由上节论述可知,中国近代语言文字变革意识至少在黄遵宪 1887 年所写的《日本国志·学术志

① 吴世昌:《梁启超》,上海:胜利出版社,1944年版,第28—29页。

② 初刊于《国粹学报》第26期,1907年3月。此据《刘师培论学论政》,李妙根编,上海:复旦大学出版社,1990年版,第104页。胡蕴玉在《中国文学史序》(《南社丛刊》,第8集,1914年3月)有类似表述:“近岁已来,作者咸师龚、魏:放言倡论,冒为经世之谈;袭貌遗神,流为偏僻之论。文学之衰,至于极地。日本文法,因以输入;始也译书撰报,以存其真;继也厌故喜新,竞相效法。甚至公牍文报,亦效东籍之冗芜;遂至小子后生,莫识先贤之文派。此第四期也。呜呼!文学至第四期,遂无复文法之可言,更三数十年,其浅陋空疏,尚可问耶?”此据《中国近代文论选》,下,舒芜、陈迥冬、周绍良、王利器编选,北京:人民文学出版社,1999年版,第476页。

③ 原刊《新青年》,第3卷,第1号,1917年3月,北京:中国书店重排本,2011年版,第58页。

二·文学》中已有所流露,而在1902年制定的《学务纲要》中即已体现为官方的教育思想和教育政策。中国近代语言文字改革意识的产生,一方面是受到日本近代以“言文一致”为目标的“文体改良运动”的启发和催化,一方面更是源于中国自身社会变革和教育普及的需要。从第一次鸦片战争到20世纪初,这既是一段中国不断遭受内忧外患、经历失败屈辱以致近乎亡国亡种的历史,也是中国有志有识之士不断尝试各种救国方略、探索各种自强道路的历史。这些有志有识之士的探索,经历了从军事技术到政治制度,从政治制度到文化教育的多次转向。在一次次变革失败之后,他们的目光越来越集中到语言文字这个中国文化的载体上面。其代表性人物甚至形成了这样一种观念,即认为中国传统语言文字乃是造成中华民族在近代落后于世界列强(欧西和日本)的根源,因此提出了欲变革中国社会,必先改革语言文字的激烈主张<sup>①</sup>。

1916至1917年间,作为“新文化运动”重要组成部分的“国语运动”和“文学革命”几乎同时展开。“国语运动”的主要推动力量来自北洋政府教育部,其推行“国语”的主渠道是中小学教材。“国语”一词本为“和制汉语”,指的是经过“文体改良”后所形成的以“言文一致”为特征的日本现代国家统一语。相对于“国文”,“国语”一词突出了学习民族共同语(而非传统书面文章)的重要性。因当时的教育主管部门体察舆论趋向,顺势而为,“国语运动”的成效很快就在中小学教材中体现出来。1920年1月,北洋政府教育部发布训令,要求“自1920年秋季起,凡国民学校一二年级,先改国文为语体文,以期收言文一致之效”<sup>②</sup>。同年4月,教育部再次发布通告,对国民学校教科书所用“文体”,提出了更具体的要求:

凡照旧制编辑之国民学校国文教科书,其供第一第二两学年用者,一律作废,第三学年用书,秋季始业者,准用至民国十年夏间为止。春季始业者,准用至民国十年冬季为止。第四学年用书,秋季始业者,准用至民国十一年夏

季为止。春季始业者,准用至民国十一年冬季为止。至于修身、算术、唱歌等科,所有学生用书,其文体自应与国语科之程度相应。凡照旧制编辑之修身教科书,其第一学年全用图画者,暂准通用。第二学年所用文体,与国语科程度不合者,应即作废。第三第四两学年用书,均照国文教科书例,分期作废。算术教科书,在未改编以前,准就现行之本,于教授时将例题说明等修改为语体文,一律用至民国十一年冬季为止。唱歌教本,均应一律参改语体文。<sup>③</sup>

上引两段通知原文中,“国语”“文体”“语体文”这三个词语都是新词,从不同方面体现了对教科书语言的新要求。其中的“文体”一词明显是日语式用法,其义实与“语体文”中的“语体”一词相当,指的是各教科书写作时所使用的不同于传统书面文言的白话式语言。通知一再要求其他各科的“文体”应与国语科程度相合,就是说用于写作其他教科书的白话语言的难易程度,应该与“国语”科的白话语言教学大体同步。在这种以“国语”一词为核心的现代汉语体系中,“文体”一词的“新式”用法得到了进一步明确和普及。

在《新青年》同人发起的“文学革命”中,“语言文字”也成为首当其冲的革命对象。胡适(1891—1962)1916年提出的第一版“文学革命八事”清单中,“形式上之革命”即占了五项,且置于“精神上之革命”三项之前<sup>④</sup>。在《尝试集·自序》(1919年8月1日)这篇对“文学革命”的计划和策略带有回顾和总结性质的文章中,胡适详细说明了为什么“文学革命的第一步就是文字问题的解决”:

近来稍稍明白事理的人,都觉得中国文学有改革的必要。……他们都说文学革命决不是形式上的革命,决不是文言白话的问题。等到人问他们究竟他们所主张的革命“大道”是什么,他们可回答不出了。这种没有具体计划的革命,——无论是政治的是文学的,——决

① 这种观点与其说是对中国近代社会病况及其病因的准确诊断,不如说是找到了一个让这些知识分子最能发挥其力量之长的相对薄弱的变革领域。

② 《小学国文科改授国语之部令》,《申报》,1920年1月18日。

③ 《教育部令国民学校文体教科书分期作废》,《申报》,1920年3月16日。

④ “文学革命八事”详见本文第3节,为避重复,此处不引。

不能发生什么效果。我们认定文字是文学的基础,故文学革命的第一步就是文字问题的解决。我们认定“死文字决不能产生活文学”,故我们主张若要造一种活的文学,必须用白话来作文学的工具。我们也知道单有白话未必就能造出新文学;我们也知道新文学必须要有新思想做里子。但是我们认定文学革命须有先后的程序:先要做到文字体裁的大解放,方才可以用来做新思想新精神的运输品。我们认定白话实在有文学的可能,实在是新文学的唯一利器。

说到底,选择“语言文字”作为突破口,是“文学革命”者主动选择的一项策略。他们清楚地知道“单有白话未必就能造出新文学”,也完全懂得“新文学必须要有新思想做里子”,但是他们认准了“白话”是“新文学的唯一利器”,认为没有“文字体裁的大解放”,所谓“新思想新精神”也就没有合适的媒介和载体。

在这种“文字第一”、“白话至上”的“革命”观念中,在这种先语言文字后思想精神的二分式“革命策略”的引领下,胡适本人的“文体”观也自然难以契合于强调文学作品整体性和内在统一性的传统文体观,而更易倾向于当时已经流行的以“语言形式”为本质规定的日式文体观或西式文体观。具体而言,胡适有时所说的“文体”更近于对译英语 Style 的文体概念,侧重指文章中所具体使用的具有某种特征的语言表达方式。如《五十年来中国之文学》(1922年3月):

我们在这里应该讨论的是严复译书的文体。《天演论》有(例言)几条,中有云:

译事三难:信,达,雅。求其信已大难矣。顾信矣,不达,虽译犹不译也。则达尚焉。……

这些话都是当日的实情。当时自然不使用白话;若用白话,便没有人读了。八股式的文章更不适用。所以严复译书的文体,是当日不得已的办法。<sup>①</sup>

胡适是在能否使用“白话”译书这个层面谈论严复译书的“文体”问题的,应该指的是严复译书中使用的那种为严氏特有的古雅而流畅的语言表达

方式。但在《谈新诗》(1919年10月10日)一文中,其所说的“文体”又更侧重指文类层面的特殊形式,与现代汉语中“体裁”一词流行之义相同:

我常说,文学革命的运动,不论古今中外,大概都是从“文的形式”一方面下手,大概都是先要求语言文字文体等方面的大解放。欧洲三百年前各国国语的文学起来代替拉丁文学时,是语言文字的大解放;十八十九世纪法国雷果(雨果——引者注)、英国华次活(Wordsworth)等人所提倡的文学改革,是诗的语言文字的解放;近几十年来西洋诗界的革命,是语言文字和文体的解放。这一次中国文学的革命运动,也是先要求语言文字和文体的解放。新文学的语言是白话的,新文学的文体是自由的,是不拘格律的。

初看起来,这都是“文的形式”一方面的问题,算不得重要。却不知道形式和内容有密切的关系。形式上的束缚,使精神不能自由发展,使良好的内容不能充分表现。若想有一种新内容和新精神,不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐。因此,中国近年的新诗运动可算得是一种“诗体的大解放”。因为有了这一层诗体的解放,所以丰富的材料,精密的观察,高深的理想,复杂的感情,方才能跑到诗里去。五七言八句的律诗决不能容丰富的材料,二十八字绝句决不能写精密的观察,长短一定的七言五言决不能委婉达出高深的理想与复杂的感情。<sup>②</sup>

《谈新诗》与前引《尝试集·自序》写作时间非常接近,相隔仅个月,基本观念和整体思路也非常相近,但这篇文章所论“文的形式”的范围更广一些,层次更丰富一些。胡适在这里把“文的形式”分为“语言文字”和“文体”两个层次,并相应地将欧洲和中国的文学革命分为不同阶段。如谓300年前欧洲各国以国语文学替代拉丁语文学是“语言文字的大解放”,18、19世纪法国雨果、英国华兹华斯提倡的文学革命是“诗的语言文字的解放”,而20世纪前后几十年的西方诗界革命则是“语言文字和文体的解放”。以此为参照,胡适也对中国当时进行

① 胡适:《五十年来中国之文学》,写于1922年3月,发表于1923年《申报》50周年纪念特刊。

② 胡适:《谈新诗》,《星期评论》,1919年10月10日。



的“文学革命”提出了“语言文字的解放”和“文体的解放”两个方面的要求。根据胡适的具体论述和举例,这里所说的“文体”并不是与 Style 对应的具体语言表达形式这层意义的“文体”,而是指“诗体”之“体”,文类之“体”,“体裁”之“体”。不过,胡适所理解的文类(诗歌)之“体”并不直接包含“丰富的材料,精密的观察,高深的理想,复杂的感情”这些内容要素,而是仅指像篇幅长短、格律有无等一些具有文类区别意义的外在形式。因此,从总体上看,与很多近现代中国学人一样,胡适实际上也已经完全接受了源于西方或由近代日本传入中国的以语言形式为本质规定的文体观,具体说即在总的“文章形式”之下再二分为“(作品中具体使用的)语言文字表达方式”(Style)和“不同文类的形式”(Form)这两层用意。

从近代日本输入中国的文体观,本质上是一种西方语体(Style)观。这种文体观具有鲜明的工具本体意味,强调的是如何表达,而不是表达什么,突出的是具体语言表达方式之间的差异,而不是所表达的思想内容的差异。这种文体观与“国语运动”及“文学革命”倡导者以文学形式变革为先、以语言文字变革为先的主张及策略高度契合,因此自然成为他们在语言文字与思想精神二分的思维框架中谈论文学问题时一个非常得心应手的基本概念。胡适之外,鲁迅(1881—1936)也是这样使用的:

仆意君教诗英,但以养成适应时代之思想为第一谊,文体似不必十分决择,且此刻颂习,未必于将来大有效力,只须思想能自由,则将来无论大潮如何,必能与为沆瀣矣。<sup>①</sup>

鲁迅直接以“文体”与“思想”相对,其作为“表达思想之语言形式”一义甚明。周作人(1885—1967)在谈到“平民文学”的主要特征时,也是将“文体”与“思想”及“事实”相对:

第一,平民文学应以普通的文体,记普遍的思想与事情。……第二,平民文学应以真挚的文体,记真挚的思想与事实。<sup>②</sup>

周作人主张“以普通的文体,记普遍的思想与

事情”,“以真挚的文体,记真挚的思想与事实”,其所说“文体”一词自然是指用来记述不同类型(普遍或真挚)思想和事实的、具有不同特征(普通或真挚)的语言表达方式。“文体”的这种用法显然是日本式和西方式的,本质上是 Style(语体)一词的用法。

即使在当时反对白话文运动的保守派学者的文章中,“文体”一词也采用的是“新式”用法。如瞿宣颖(1894—1973)的《文体说》(1925):

本刊既揭橥文体纯正,不取白话之说。同时有某刊自矜文体活泼,不取古文。语有近乎滑稽,义乃不容无辨。请即兹点,申而论之。

夫白话可与文言为对文,而不可与古文为对文。盖文言自有时代,白话亦非无古今。元代典章秘史之白话,几于周诰殷盘同其奥衍。即水浒西厢之文字,不可通于今日者亦正多。岂惟时代,因地域之限,而致语言组织之歧异者,亦固有之。南疆之人,不谙官话者,常以作白话为苦。即勉强从事,亦恒患用语助词之不能协当。然则今之所谓白话文者,不过举今日较通行之一种而言。更越百年,又当谥之曰古白话也。<sup>③</sup>

从基本用义来看,瞿氏所说的“文体”是在文章或文学作品所使用的“文字”及“语言组织”层面来说的,甚至讨论到了“语助词”是否“协当”这样细致的语言运用问题。从所涉及的语言形式来看,瞿氏所说的“文体”包含了“文言”和“白话”两种类型语言表达方式的相互比较。因此准确地说,瞿氏所用的“文体”一词不是针对“文言文”和“白话文”这两类文章而言,而是指用来写作这两类文章所使用的语言形式——“文言文”与“文言”、“白话文”与“白话”还是有明显区别的。

自此以后,“文体”的日式用法和西式用法成为普遍现象。如周作人《燕知草跋》(1928年11月22日)谓:

我也看见有些纯粹口语体的文章,在受过新式中学教育的学生手里写得很是细腻流丽,

① 鲁迅:《致许寿裳》(1919年1月16日),《鲁迅全集》,第11卷,北京:人民文学出版社,2005年版,第369页。

② 周作人:《平民的文学》,《每周评论》,第5号,1919年1月,《周作人散文全集》,第2卷,桂林:广西师范大学出版社,2009年版,第103—104页。

③ 瞿宣颖:《文体说》,《甲寅周刊》,第1卷6号,1925年8月。

觉得有造成新文体的可能,使小说戏剧有一种新发展。<sup>①</sup>

“口语体”与“新文体”对应,“新文体”即是“口语体”的另一种说法。吴文祺(1901—1991)《文学革命的先驱者——王静庵先生》(1927年6月)云:

以文体论,则白话自然而文言不自然;以词类论,则白话精密而文言不精密。<sup>②</sup>

其所说的“以文体论”,意即就“白话”和“文言”两类语言形式而言;其所说的“以词类论”,则是进一步就“白话”和“文言”两类语言形式的具体特征而言。如此分层比较,“文体”之义愈加明确。非常值得注意的是,成仿吾(1897—1984)在《从文学革命到革命文学》(1928)一文中,直接将创造社所努力完成的诗歌语言称为“语体”:

创造社素来对于完成我们的语体非常努力,它的作家们没有一刻忘记这一方面的努力,实际上他们的成功由于这一方面的努力的亦不少,但他们以前的三个方针:

- A. 极力求合于文法,
- B. 极力采用成语,增造语汇,
- C. 试用复杂的构造。

他们在应用这三个方针的时候,做梦也没有想到他们会与现实的语体相离那么远。<sup>③</sup>

作者不用“文体”而用“语体”,反映创造社成员已经对 Style 一词形成了一种属于自己的理解,一种比日语译法更准确的理解。这表明他们似已超越假道日本输入欧西新词的学习阶段,开始直接面对西方语言和文学,并在此基础上创造属于中国现代诗歌特有的新的语言形式。不过直到 20 世纪 40 年代,朱自清(1898—1948)在回顾“新文学运动”的文章中,仍然习惯性地用“语言形式”这种意义上频频使用“文体”一词,足见早期引入的日本“文体”观影响如何广泛而持久:

五四运动加速了新文学运动的成功,白话真的成为正宗的文学用语。而“新文体”也渐渐地在白话化,留心报纸的文体就可以知道。

原来这种白话只是给那些识得些字的人

预备的,士人们自己是不屑用的。他们还在用他们的“雅言”,就是古文,最低限度也得用“新文体”;俗语的白话只是一种慈善文体罢了。

这里说“新的语言”,因为快板和那些故事的语言或文体都尽量扬弃了民族形式的封建气氛,而采取了改变中的农民的活的口语。

而全书文体或语言还能够庄重,简明,不罗嗦。<sup>④</sup>

引文中六次用到“文体”,其中有两次用的是“语言或文体”(“文体或语言”)的说法,这其实相当于直接用“语言”一词给“文体”一词作了注释。

### 三、作为“风格”的文体与现代白话文学的成熟

这里所用的“风格”,取“作家个性的语言表现”之义。在日本学者最初将“文体”与西方 Style(语体)对译过程中,“文体”一词即已具备了两个层次的内涵:首先,“文体”概念最基本的指向是“语言表现形式”(而非完整的语言文字作品);其次,“文体”概念还总是指向不同类型语言形式之间的比较,指向不同类型语言形式的个性特征。现代“文体”概念所指向的语言形式特征的外延极其广泛:可以是源自不同国家的语言形式特征的比较,如近代日语中的“汉文体”“和文体”与“欧文翻译体”间的特征差异;可以是同一国家内部不同类型语言形式特征的比较,如中国近现代之交空前突显的“文言”与“白话”之别;可以是不同文类语言形式特征的比较,如散文(语)体与骈文(语)体之异……其中差异性和特征性最为丰富的,应该是不同作者“文体”之间的比较。因为大凡创作艺术比较成熟的作者,一般都会在其作品的“文体”(语体)层面打上自身的印记,表现出作者的个性特征。

不过,在一个新语言体系(如汉语白话书面语)的发展过程中,不同层次文体特征的实际呈现以及人们对这些文体特征的认识,会有阶段之分。现代白话文学倡导者和先行者胡适,在 1916 年 10 月提出了“文学革命八事”作为“文学革命”的纲领,但在 1917 年 1 月又提出了一个修正版的“文学改良八

① 周作人:《燕知草跋》,《苦雨斋序跋文》,止庵校订,石家庄:河北教育出版社,2002 年版,第 123 页。

② 吴文祺:《文学革命的先驱者——王静庵先生》,《小说月报》,第 17 卷号外,1927 年 6 月。

③ 成仿吾:《从文学革命到革命文学》,《创造月刊》,第 1 卷第 9 期,1928 年 2 月。

④ 朱自清:《标准与尺度·论通俗化》,上海:文光书社,1948 年初版;长沙:岳麓书社,2011 年版,第 26—28 页。

事”,其中有一事的修改,很能反映胡适对白话文不同发展阶段的不同要求。其“文学革命八事”(1916年10月)云:

年来思虑观察所得,以为今日欲言革命,须从八事入手。八事者何?

一曰,不用典。

二曰,不用陈套语。

三曰,不讲对仗。(文当废骈,诗当废律。)

四曰,不避俗字俗语。(不嫌以白话作诗词。)

五曰,须讲求文法之结构。

此皆形式上之革命也。

六曰,不作无病之呻吟。

七曰,不摹仿古人,语语须有个我在。

八曰,须言之有物。

此皆精神上之革命也。<sup>①</sup>

其“文学改良八事”(1907年1月)云:

吾以为今日而言文学改良,须从八事入手。八事者何?

一曰,须言之有物。

二曰,不摹仿古人。

三曰,须讲求文法。

四曰,不作无病之呻吟。

五曰,务去滥调套语。

六曰,不用典。

七曰,不讲对仗。

八曰,不避俗字俗语。<sup>②</sup>

“文学改良八事”与“文学革命八事”相比,事项的数量未变,每个事项的基本内容也未变,但是作出了几个明显的调整。首先最为明显的是调整了“八事”的先后顺序,原“精神上之革命”的几项整体上调到了前面,原“形式上之革命”的几项调到了后面。这一调整,淡化了此前“文学革命八事”以语言形式变革为先的激进色彩,保持了思想变革与语言变革之间的统一和平衡。第二个比较明显的调整是去掉了原三、四两项后面括号内的说明,即去掉了“不讲对仗”后面的“(文当废骈,诗当废律)”,去掉了“不避俗字俗语”后面的“(不嫌以白话作诗

词)”,这一调整使表述更简洁,形式也更整齐,更易于文学改良理念的传播。第三个值得注意的调整是将原第七项“不摹仿古人,语语须有个我在”这一完整表述做了删减,只保留了前面的“不摹仿古人”,去掉了后面的“语语须有个我在”。这一删减的性质显然与去掉原三、四两项括号内的说明有所不同:因为原三、四两项括号内的内容只是对前面正文的补充性解释,去掉后不影响正文意义的完整性,但是“语语须有个我在”相对于“不摹仿古人”却是一项更高层次的写作要求。“不摹仿古人”是一个否定式表述,也是一项相对“消极”的要求,只要坚持用现代白话进行文学创作,自然就可以做到“不摹仿古人”。“语语须有个我在”则是一个肯定式表述,是一项更为“积极”的要求,若要在白话文学创作中做到“语语须有个我在”,不仅要做到“不摹仿古人”,即具有时代的创新性,而且要做到不雷同于他人,即具有个体的独创性。这一目标显然只有在白话文学发展到更高阶段才能实现。

胡适的这一删减,表明他已察觉到“文学革命”(或“文学改良”)的任务有阶段和层次之分,有急与缓、近与远之分。在汉语白话文写作的尝试和开始阶段,无论是白话文创作者还是白话文学批评家,自然会更多地关注白话(语)体与文言(语)体之间的差异,更多地留意白话文的一般规范和基本特征,积累白话文写作的一般经验,探索白话文写作的一般规律。从上节所引的有关文献也可以看出,在中国现代白话文学初兴的那段时期(20世纪10年代后期至20年代),人们讨论的多是有关白话“文体”(实为“语体”,下同)的一些基本问题,如白话文体与文言文有何优劣,如何促进白话文体的创新发展,如何运用恰当的白话文体表达不同的思想和事实,如何运用白话文体写作散文、小说和新诗,如何通过翻译借鉴欧西文体之法,等等。不过,当白话文学日渐成熟,越来越多作家的白话文写作克服了“尝试”期的生涩和稚拙,实现了对新语言规范的熟练掌握以及对白话文体的自如运用。在此基础上,作家的创作个性(即《文心雕龙·体性》篇所谓“性情”)也自然从语言规范之下解放出来,开

① 胡适:《寄陈独秀》,《新文学大系·建设理论集》,赵家璧主编,胡适选编,上海:良友图书印刷公司,1935年初版,上海:上海文艺出版社,2003年影印版,第32-33页。

② 胡适:《文学改良良议》,《新文学大系·建设理论集》,第34页。

始在文体层面比较自由地呈现其自身,性情与才情的结合就创造出了属于作家个人标志的独特文体。于是,作家、评论家和理论家也开始关注不同作家的文体特征,形成了现代白话文学的作家文体论——这也恰是中国现代白话文学及其观念进入成熟阶段的重要标志。

“文体”所体现的作者个性特征,或者说从作者的个性特征角度考察“文体”,这无论是在以文章整体观为内核的中国古代文体论那里,还是在以语言形式为本质的西方“文体学”(Stylistics,语体学)那里,本来都是一个普遍现象。即使在“文学改良”之初,白话文学的推动者也没有忽略其文体应有的这一维度。胡适之外,罗家伦(1897—1969)也在与“保守派”的争论中明确提到了文学的“体性”问题:

请问胡君,文学是为何而有的?是为“结构”“照应”“点缀”而有的呢?还是为人生的表现和批评而有的呢?文学里面有什么特质?是否“艺术”而外还有“最好的思想”“感情”“想像”“体性”(Style字,昔译作“体裁”,今译作“体性”似较妥当。)<sup>①</sup>“普遍”等等特质?

文学是人生的表现和批评,从最好的思想里写下来的,有想象,有感情,有体性,有合于艺术的组织;集此众长,能使人类普遍心理,都觉得他是极明了,极有趣的东西。<sup>①</sup>

白话文学草创之际,相对于已经高度成熟的文言文,结构难免粗疏,形式难免粗糙,“保守人士”往往指责其缺乏“结构”“照应”“点缀”等为文言文所擅长的精致章法。针对保守人士这方面的指责,罗家伦反其道而行,强调文学的价值决不仅仅在于艺术形式的精美,更在于表现和批评人生,在于表现人生的“思想”“感情”“想象”“体性”“普遍心理”等“特质”,而这正是白话文学之所长。罗家伦用到的“体性”一词在这段话中尤显特别。就其直接表义来看,“体性”在这里是作为西方文论中 Style 一词的汉语译词被使用的。由罗家伦的介绍可知,这个词此前曾被译为“体裁”,不过他认为还是译作“体性”较为妥当。罗家伦的改译和说明意味颇为丰富,表明他不仅能准确领会西方 Style 概念所蕴涵的有关作者个性特征的因素,而且能够选择更为恰当的汉语词翻译、传达出 Style 概念原有的这层

内涵。

在传统汉语中,“文体”“体裁”“体性”等都属于文体论概念。其中“文体”概念最为基本,表示(具体丰富特征和构成的不同类型的)文章整体存在,“体裁”侧重指具有文类规范性质的文体构成。在此之前,无论在日本还是在中国,最常见的是用“文体”一词翻译西方 Style,而据罗家伦的说明,还有人用过“体裁”一词来翻译 Style。这两种译法自然都有一定的道理,尤其是以“文体”译 Style,虽然无法抹平二者固有的“文章整体观”与“语言形式观”的差异,但至少可以比较全面地反映二者之间的“异体同构”关系——即“有特征的文章整体”与“有特征的语言表达方式”之间的对应。不过,罗家伦本人还是选择了以“体性”翻译 Style,这一选择显然还是更多地基于他在特定语境中的特殊用心,而非基于他对 Style 一词内涵的全面考察。尽管全面来看,Style 能够体现的特征非常丰富,有作者特征,有时代特征,有地域特征,有文类特征,有性别特征,有阶级特征,等等,但罗家伦这段话的基本立场是强调文学对人生的表现和批评功能,强调文学中所表现的“思想”“情感”“想象”等源自作家真实人生经历、体验和思考的因素,因此他自然更为关注西方 Style 概念所蕴涵的作家个性之维。基于这一认识和意图,此处选择汉语“体性”一词翻译 Style 显然更为合适——刘勰《文心雕龙·体性》篇即关于对文体与作家性情气质关系的专论,用作篇名的“体性”一词也即是“文体”与“性情”(作家个性)的缩写与合成。

毫不令人意外的是,那些鲜明体现了现代作家个性特征的“文体”,评论者最先是在鲁迅等第一批最优秀的白话文学创作者的作品中发现的。20世纪20年代末(即“文学革命”发起后约10年),黎锦明(1905—1999)在《论体裁描写与中国新文艺》(1928)这样评价鲁迅和叶圣陶的“新文艺”作品:

西欧的作家对于体裁,是其第一安到著作的路的门径,还竟有所谓体裁家(Stylistics)者。我们中国文学,从来就没有所谓体裁这名词,到现在还是没有。……我们的新文艺,除开鲁迅叶绍钧二三人的作品还可见到有体裁

<sup>①</sup> 罗家伦:《驳胡先骕君的中国文学改良论》,《新潮》,1919年第5期。

的修养外,其余大都似乎随意的把它挂在笔头上。<sup>①</sup>

首先应当指出这段话中存在的一个知识性错误:黎锦明很可能把西方文论中的 Stylist 一词错写成了 Stylistics,因为只有 Stylist 才能翻译为“××家”(如黎氏所译的“体裁家”),而 Stylistics 则应翻译为“××学”(如“文体学”“语体学”“风格学”等)。黎氏既然是把 Stylistics(实为 Stylist)译为“体裁家”,说明他是(或赞同)以汉语“体裁”一词译 Style 的。对照前引罗家伦 1919 年所作之文,以“体裁”译 Style 在中国现代学界应该也是渊源有自,并在一定范围内流行。而且,将 Stylist 译为“体裁家”也应非黎氏首创,当有所本,且很可能与鲁迅有关——鲁迅曾在 1921 年所写的《〈战争中的威尔珂〉译者附记》中将德语 Stilist(相当于英语和法语中的 Stylist)一词译为“体裁家”<sup>②</sup>。明乎此,就可以确定黎锦明这里所说的“体裁”“体裁家”云云,实相当于当时其他诸多作家和批评家所说的“文体”和“文体家”,宜并非别是一物。在这段话中,首先值得注意的是黎锦明提到了西方文学界和批评界的一个重要传统,即一个作家作品的 Style,是读者(包含一般读者和专业批评家)进入其作品的第一门径,被称为 Stylistics(应为 Stylist)则是对一个作家艺术成就的高度肯定和褒扬。黎锦明接下来所说的“我们中国文学,从来就没有所谓体裁这名词,到现在还是没有”,与其从字面上理解为中国文论中没有西方 Style(语体)和 Stylistics(语体学)意义上的概念,不如根据其上下文整体用意,理解为黎氏对发展初期的中国现代白话文学缺少个性化语言这一状况所表达的不满。正是在这种状况下,黎氏尤其感受到鲁迅、叶圣陶等极少数几位作家在作品中体现的对 Style(语体)的自觉讲究和修养显得难能可贵。由此也可进一步印证,中国现代白话文学的语言从一般作家能做到的规范性

运用,进阶至相当一部分作家能够臻达的个性化表达,不可能完成于朝夕之间,而是需要较长时间的自觉修养。

若干年后,鲁迅在《我怎么做起小说来》(1933)一文中,回应并欣然接受了黎锦明对其作品 Style 的评价:

我做完之后,总要看两遍,自己觉得拗口的,就增删几个字,一定要它读得顺口;没有相宜的白话,宁可引古语,希望总有人会懂,只有自己懂得或连自己也不懂的生造出来的字句,是不大用的。这一节,许多批评家之中,只有一个人看出来,但他称我为 Stylist。<sup>③</sup>

由前引鲁迅对保加利亚作家跋佐夫(通译伐佐夫)的称赞可知,“体裁家(Stilist)”(Stilist 是对应于英语 Stylist 的德语词)在其心目中应该是对一个作家作品的很高评价。因此,鲁迅在这篇文章中如遇知音般地欣然接受了黎锦明对其作品语言的评价。此外,他还顺手订正了黎锦明原文中的“笔误”——将其误写的 Stylistics(语体学)改回了正确的 Stylist(语体家)。鲁迅这一段夫子自道,透露出关于现代白话文学“文体”(Style)的丰富信息:第一,文学作品的 Style 本质上是文学作品语言的艺术。鲁迅此节所谈都是其本人处理作品语言的经验和习惯。第二,Stylist 的得名缘于作家创造的独特语言形式,是对作家语言艺术成就的肯定。鲁迅此节至少提到了他本人作品语言的两个特点,即一是要让人读得顺口,二是为了让人读得懂,不避古语,不生造字句。这两个要求看似很低,但语句拗口和生造字句却是初期白话文作品的通病。第三,好的 Style 源自作家关于作品语言的正确态度,来自作家对作品语言的严格要求和精细打磨。好的 Style 一方面能体现作家的创作个性,一方面又能体现出作家自觉的读者意识,为广大读者所喜闻乐见,而不是以蓄意为难读者的标新立异来刻意

① 黎锦明:《论体裁描写与中国新文艺》,《文学周报》,第5卷第2期,1928年2月合订本。

② 《〈战争中的威尔珂〉译者附记》:“跋佐夫不但是革命的文人,也是旧文学的轨道破坏者,也是体裁家(Stilist),勃尔格利亚文书旧用一种希腊教会的人造文,轻视口语,因此口语便很不完全了,而跋佐夫是鼓吹白话,又善于运用白话的人。”本篇连同《战争中的威尔珂》的译文,最初发表于1921年10月《小说月报》,第12卷第10号《被损害民族的文学号》,后收入《现代小说译丛》,第1集。此引自《译文序跋集》,《鲁迅全集》,第10卷,北京:人民文学出版社,2005年版,第199页。

③ 此文最初收入1933年6月上海天马书店出版的《创作的体验》一书。此据《鲁迅全集》,第4卷,北京:人民文学出版社,2005年版,第526—527页。

制造属于自己的 Style。“做完之后,总要看两遍”,其实就是由作者本人先充当了第一个读者。“自己觉得拗口的,就增删几个字,一定要它读得顺口”,为了顺口所作的增删已不同于为了准确表意所作的修改,而是在节奏语气层面的精细加工和精微调整。尽管鲁迅实践的是白话文写作,但他并不是一个唯白话是认的教条主义者,倘若“没有相宜的白话”,他就“宁可引古语”,而不是生造一些“只有自己懂得或连自己也不懂”的字句,而他这样做的目的就是“希望总有人会懂”。总之,自觉的读者意识,健全而敏锐的语感,以白话为主兼采古语的灵活策略,精益求精的修辞功夫,正是这些因素的结合,造就了鲁迅作品在现代作家中独树一帜的 Style(语体),也使其作品中的语言成为现代汉语的重要典范。

还需补充说明的一点是,尽管堪称 Stylist 的中国现代作家实属凤毛麟角,但是当一些中国现代学者在批评西方文学作品时,似乎更容易从中发现具有作者个性特征的“文体”(Style)。这应该与批评对象有关:一则因为他们评论的多是西方现代文学中的优秀作家和作品,二则因为他们所评论的“文体”实质上就是西方评论家所说的 Style。如周作人在《王尔德童话》(1922)一文中比较安徒生与王尔德二位作家“文体”之同异:

王尔德的文艺上的特色,据我想来是在于他的丰丽的辞藻和精炼的机智,他的喜剧的价值便在这里,童话也是如此;所以安徒生童话的特点倘若是在“小儿说话一样的文体”,那么王尔德的特点可以说是在“非小儿说话一样的文体”了。<sup>①</sup>

在《梦》(1923)一文中评南非小说集《梦》的“文体”:

《梦》是一八八三年所刊行的小说集,共十一篇,都是比喻(Allegoria)体,仿佛《天路历程》一流,文体很是简朴,是仿新旧约书的;这些地方在现代读者看来,或者要嫌他陈旧也未可知。但是形式即使似乎陈旧,其思想却是现在还是再新不过的。……还有一层,文章的风

格与著者的心情有密切的关系,出于自然的要求,容不得一点勉强。<sup>②</sup>

周作人在这段话中实际上用到了两类“文体”概念:一是“比喻(Allegoria)体”之“文体”概念,此为文类意义上的文体,其用法与传统汉语中的“议论体”“纪传体”等属于同一类型。Allegoria 一词现常译作“寓言体”或“寓意体”,似更能体现其文类文体之义。二是“文体很是简朴”之“文体”概念,此为语言表达方式意义上的文体,其用法来自西方 Stylistics(语体学)。这段话重点论述的应该是这第二类语言表达方式意义上的“文体”。周氏将此类“文体”归入小说的“形式”范畴,并与小说中的“思想”相对,其表意更为明确。周氏认为《梦》集中的 11 篇小说“文体很是简朴”,这是对其“文体”(即语言形式)特征的概括;又认为其“文体”“是仿新旧约书的”,这是将《梦》集中小说“文体”与《旧约》“文体”进行比较。周氏这些评论“文体”的方式也都是西方 Stylistics 中常用的批评和研究方法。在此段最后一句中,周氏又将前面所论小说的“文体”换了一种说法,改称“文章的风格”,这样做似乎为了突出小说的“文体”特征与“著者心情”之间的“密切关系”。

周作人这一看似偶然的名词替换,却实际上预示了中国现代“文体”批评的一个新的趋向:当人们评论那些能够体现作家个性特征的“文体”现象时,为了突出其作者个性内涵,开始更多地用“风格”一词替代此类“文体”概念。这样,原来两类“文体”概念——指称不同文类之“文体”概念与指称不同语言表达方式之“文体”概念——的二分式并列,就逐渐转换为指称文类之“文体”概念与指称作家个性之表现的“风格”概念的二分式并列。

周作人是一位对中日文学理论都有深入了解的作家和评论家,在其批评文章中出现的这种“文体”与“风格”并用的现象,一定程度上也是日本文体论中的二分式文学形式观向中国现代文体论中的二分式文学形式观转换这一过程的反映。比较本间久雄《新文学概论》(1916 日文版,1925 年由章

① 周作人:《王尔德童话》,原刊《晨报副镌》,1922 年 4 月 2 日。此据《周作人散文全集》,第 2 卷,桂林:广西师范大学出版社,2009 年版,第 543 页。

② 周作人:《梦》,原刊《晨报·文学旬刊》,第 6 号,1923 年 7 月 21 日。此据《周作人散文全集》,第 3 卷,桂林:广西师范大学出版社,2009 年版,第 84 页。

锡琛译为汉语)与直接受其影响撰写的老舍(1899—1966)《文学概论讲义》(1931)两本教材中关于两种文学形式的区分和命名,可以集中看出上述这一转换过程。在本间久雄的《新文学概论》中,著者将文学作品的形式(Form)分为“文类”(Literature kinds)之形式与“文体”(Style)两个层次,后者被称为“狭义的形式”<sup>①</sup>。这种区分方式直接来自西方文学理论。在老舍的《文学概论讲义》中,撰者把文学作品的形式区分为“普通的形式”与“个人所具的风格”两个层次。所谓“普通的形式”主要是指抒情诗、史诗、五言律诗、七言绝句等文类文体的形式。所谓“个人所具的风格”则是指不同作者根据同样的文类形式能写出不同作者的个性,如同样写七绝,“苏东坡的七绝里有个苏东坡存在”,与陆放翁的七绝有所不同。受西方文学理论资源的影响,老舍也接受了“怎样告诉便是风格的特点”的观点,但他同时又强调,“这怎样告诉并不仅是字面上的,而是怎样思想的结果,就是作者的全部人格伏在里面”,这种理解似乎又多少反映了传统文体论中的文章整体观的影响<sup>②</sup>。

#### 四、日式“文体”二分释义模式的接受及改造

笔者在前期研究中已反复阐明:在中国古代文体论中,“文体”这一核心概念的基本内涵是统一的,都含有“文章整体存在”这一基本规定,各种类型的“辨体”如文类文体论、作者文体论、时代文体论等,实质上是从不同角度对作为文章整体存在的“文体”进行不同形式的分类。中国古代文体论藉此构成了一个以“文体”概念为中心、以文章整体观为基础、以各种辨体论为“扇面”的内在统一的文论体系。但在日本文体论中,从理论形式到概念内涵都发生了实质性的变化。形成于明治维新后的日本近代“文体”论,尽管使用了汉语“文体”之名,却并非中国传统文体论的完整移植,在“脱亚入欧”的整体时代氛围中,日本学界自然将引进、译述“先进”的西方文学理论作为首选。因此,日本文体论的实质是汉语文体论之名与西方相关文学理论(主要是文类形式论与语体学)的结合。整体来看,从中国传统文体论到日本近代文体论,发生了这样几

个重要改变:第一,“文体”一词失去了汉语原有的“文章整体”这一基本内涵,被用来泛指文学作品的形式,所以日本文体观实质上是一种文学作品形式观,而不是一种文学作品整体观。第二,在日本文体论中,“文体”一词既用来翻译西方各种文类之名(如译 Prose 为散文体,译 Poetry 为诗体等),又用来翻译 Stylistics(语体学)的核心概念 Style,导致“文体”一词既可指各种文类的普遍形式(对应于英语中的 Form),又可指与作家个性化选择密切相关的具体语言形式(对应于英语中的 Style)。因此第三,在日本文体论中,“文体”一词的内涵缺乏真正的统一性,其文体论也只是两种不同理论(文类形式论与语体学)的并置共存,仅在宽泛的“文学形式”这一意义上,日本文体论中所包含的两种文学理论才保持了一种比较松散的统一关系。据此,可以将日本文体论理解为一种“文类形式(Form)与作家语体(Style)广狭二分”的文学形式论。

当以文学形式观为其实质的日本文体论输入中国之际,中国文坛和学界的关注重心也恰好开始转移到了文章写作和文学创作的载体——语言形式层面,社会变革的需要、白话文运动的推动以及“文学革命”的激发,都将语言形式这个属于表达“工具”范畴的问题前所未有地凸显出来。在这种文化语境中,人们谈论文章写作和文学创作,但主要是谈论文章和文学作品使用的语言是文言还是白话,是骈语还是散文,这种情况直接导致作家和批评家的文学本体观发生了从文学作品整体向文学语言形式的明显偏移。即使是谈论传统文类文体如古文、骈文、小说、戏曲等,一般也主要从语言形式角度言说其文体特征。如梅光迪(1890—1945)《评提倡新文化者》(1922)云:

夫古文与八股文何涉,而毕并为一谈。吾国文学,汉魏六朝则骈体盛行,至唐宋则古文大昌。宋元以来,又有白话体之小说戏曲,彼等乃谓文学随时代变迁,以为今人当兴文学革命,废文言而用白话,夫革命者,以新代旧,以此易彼之谓,若古文白话之递兴,乃文学体裁之增加,实非完全变迁,尤非革命也。诚如彼等所云,则古文之后,当无骈体,白话之后,当

<sup>①</sup> [日]本间久雄,《文学概论》,章锡琛译,上海:开明书店,1930年订正本,第38页。

<sup>②</sup> 老舍:《文学概论讲义》,上海:复旦大学出版社,2004年版,第64—73页。

无古文,而何以唐宋以来,文学正宗,与专门名家,皆为作古文或骈体之人。此吾国文学史上事实,岂可否认,以圆其私说者乎。盖文学体裁不同,而各有所长,不可更代混淆,而有独立并存之价值,岂可尽弃他种体裁,而独尊白话乎。<sup>①</sup>

梅光迪称古文、八股文、骈体、小说、戏曲等为“文学体裁”,这也是传统的说法,不过他争辩的重点无关这些文学体裁的内容,而是要从语言层面论证散文体(古文)与韵文体(骈文)、文言文(古文和骈文)与白话文体(小说、戏曲)各有所长而不可偏废的道理。在这种论述思路中,语言形式成为评价各种“文学体裁”的关键性因素,占据了“文学体裁”论的前台,而思想内容则淡退为背景性因素。在《国故新探·中国文体的分析》(1927)中,著者唐钺(1891—1987)更是直接声明只讨论文体的“形式的分类”(散文与非散文),而不讨论文体的“机能的分类”(如论辩学说等):

本篇所谓文体,专指形式的分类,不关机能。(如分为论辩学说等即是机能的分类。)论起文章的形式,当然以散文为最自由:只求文从字顺,此外差不多没有旁的拘束。虽然散文也得有节拍;但他的节拍,并不像诗词等有一定的格式,不过是耳朵里听出来的自然音节,罢了。

凡散文以外的文体,我们可以暂且囿囿地叫他做非散文。非散文,除守文法外,还要含一个或一个以上的构成素。这种构成素有六件:一是整,二是俚,三是叶,四是韵,五是谐,六是度。<sup>②</sup>

文体的“形式的分类”自然主要考虑的是文体的语言形式特征,而文体的“机能的分类”则会更多地考虑与文体功能密切相关的思想、情感、事义等。唐钺在文体分类标准上的取舍,体现了一种从文体的内容机能向文体的语言形式转向的自觉意识,也顺应了那个时代文体批评的整体倾向。

郁达夫(1896—1945)撰写的《中国新文学大

系·散文二集·导言》(1935)是对20年白话新文学散文成就的总结,也是对中国现代散文文体观的一次集中阐述,完整而充分地呈现了“文类形式与作家语体广狭二分”的文学形式论:

我以为一篇散文的最重要的内容,第一要寻这“散文的心”;照中国旧式的说法,就是一篇的作意,在外国修辞学里,或称作主题(Subject)或叫它要旨(Theme)的,大约就是这“散文的心”了。有了这“散文的心”后,然后方能求散文的体,就是如何能把这心尽情地表现出来的最适当的排列与方法。到了这里,文字的新旧等工具问题,方始出现。

从前的散文的心是如此,从前的散文的体也是一样。行文必崇尚古雅,模范须取诸六经;不是前人用过的字,用过的句,绝对不能任意造作,甚至于之乎者也第一个虚字,也要用得确有出典,呜呼嗟夫等一声浩叹,也须古人叹过才能启口。<sup>③</sup>

这两段是从文类层面对散文之“体”的分析。郁达夫将散文作品从整体上分为“散文的心”与“散文的体”两个部分,“散文的心”是指散文的作意、主题或要旨(相当于古代文论所说的“意”),“散文的体”则是指将“散文的心”“尽情地表现出来的最适当的排列与方法”,在他看来,“文字的新旧等工具问题”即属于“散文的体”层面的问题。由此可见郁达夫的观点非常明确,文类之“体”就是指文学作品中相对于内在之意的语言表现形式和方法。

郁达夫接下来又集中阐述了“个人文体”的问题:

因为说到了散文中的个性(我的所谓个性,原是指 Individuality[个人性]与 Personality[人格]的两者合一性而言),所以也想起了近来由林语堂先生等所提出的所谓个人文体 Personal Style 那一个的名词。文体当然是个人的;即使所写的是社会及他人的事情,只教是通过作者的一番翻译介绍说明或写出之后,作者的个性当然要渗入到作品里去的。左拉

① 梅光迪:《评提倡新文化者》,《学衡》,1922年第1期。

② 唐钺:《国故新探》,上海:商务印书馆,1927年第2版,第33页。

③ 《中国新文学大系·散文二集》,赵家璧主编,郁达夫选编,上海:良友图书印刷公司,1935年初版;上海:上海文艺出版社,2003年影印版,第4页。



有左拉的作风,弗老贝尔有弗老贝尔的写法,在尤重个性的散文里,所写的文字更是与作者的个人经验不能离开了;我们难道因为若写身边杂事,不免要受人骂,反而故意去写些完全为我们所不知道不经验过的谎话倒算真实么?这我想无论是如何客观的写实论家,也不会如此立论的。

至于个人文体的另一面的说法,就是英国各散文大家所惯用的那一种不拘形式家常闲话似的体裁“Informal or Familiar Essays”的话,看来却似很容易,像是一种不正经的偷懒的写法,其实在这容易的表面下的作者的努力与苦心,批评家又那里能够理会?十九世纪的批评家们,老有挖苦海士立脱的散文作风者说:“在一天春风和煦的星期几的早晨,我喝着热腾腾的咖啡,坐在向阳的回廊上的乐椅里读××××的书,等等,又是那么的一套!”这挖苦虽然很有点儿幽默,可是若不照这样的写法,那海士立脱就不成其为海士立脱了。你须知道有一位内庭供奉,曾对蒙泰纽说:“皇帝陛下曾经读过你的书,很想认识认识你这一个人。”你知道他是怎么回答的呢?“假使皇帝陛下已经认识了我的书的话”,他回答说,“那你就认识我的人了。”个人文体在这一方面的好处,就在这里。<sup>①</sup>

这两段关于“个人文体”(即前文所说的“作者语体”)的论述颇能代表当时中国现代文学理论界关于这一问题的认识深度。郁达夫详细说明了“个人文体”的概念来源、具体内涵、产生机制、具体表现等多方面的问题。他首先明确,“个人文体”是一个散文作者“个性”层面的问题,而散文作者的个性则是 Individuality(个人性)与 Personality(人格)的合一。接下来的介绍和分析又表明,“个人文体”本身是一个西方文论概念,对应的是 Personal Style 这个西方文论中的特定名词,按其本义即是指作者个性在语言表达方式层面的表现。“个人文体”并不直接见于散文中所写的“社会及他人的事情”,而是作者的个性在“翻译”“介绍”“说明”或“写出”这些“社会及他人的事情”的过程中,“渗透入作

品里”并通过“文字”呈现出来。郁达夫列举了“个人文体”在散文大家作品中的各种具体表现:或表现为看似偷懒实则颇费苦心的“一种不拘形式家常闲话似的”语言,或者表现为“挖苦”中又“很有点儿幽默”的话语艺术,或者表现为一种机智而又不失礼貌的应答,如此等等。

在接下来的四段文字中,郁达夫分别对20年中国现代散文创作中几位作家的“个人文体”(或曰“作风”“风格”),作了传神写照式的精当概括:

鲁迅的文体简练得像一把匕首,能以寸铁杀人,一刀见血。重要之点,抓住了之后,只消三言两语就可以把主题道破——这是鲁迅作文的秘诀,详细见《两地书》中批评景宋女士《驳覆校中当局》一文的语中——次要之点,或者也一样的重要,但不能使敌人致命之点,他是一概轻轻放过,由它去而不问的。

与此相反,周作人的文体,又来得舒徐自在,信笔所至,初看似乎散漫支离,过于繁琐!但仔细一读,却觉得他的漫谈,句句含有分量,一篇之中,少一句就不对,一句之中,易一字也不可,读完之后,还想翻转来从头再读的。当然这是指他从前的散文而说,近几年来,一变而为枯涩苍老,炉火纯青,归入古雅遒劲的一途了。

叶绍钧风格谨严,思想每把握得住现实,所以他所写的,不问是小说,是散文,都令人有脚踏实地,造次不苟的感触。<sup>②</sup>

郁达夫关于鲁迅、周作人、叶绍钧等散文作家“个人文体”的很多精当之评,已被作为权威之论载入多种版本的中国现代文学史教材。郁达夫有关现代散文作家“个人文体”的丰富论述,一方面表明中国现代散文写作已臻成熟,在一大批优秀作家的作品中已经实现文类(规范)之体与个人语体的统一,一方面也标志着中国现代散文研究已经做到本土创作经验与引进文学理论框架的结合,以源自西方的“文类形式与作者语体广狭二分”的文学形式论为其实质的中国现代文体论,获得了本土文体创作经验和文体批评的支撑<sup>③</sup>。

<sup>①②</sup> 《中国新文学大系·散文二集》,赵家璧主编,郁达夫选编,第6-7,14-18页。  
<sup>③</sup> 中国现代文体观演进的两个阶段及现代“文体”概念内涵在两个阶段的不同呈现,可再参考文末所附表3。

### 结语

中国现代文学史研究已积累了诸多方法,建立了诸多范式,“文体”研究当是其中重要一种。但总的来看,既有中国现代文学的“文体”研究在关注现代文学语言形式的同时,尚未认识到现代“文体”概念内涵的阶段性呈现与现代文学语言发展的阶段性诉求之间的内在关联。考察日本近代文体观和

西方文类学、语体学对中国现代文体观的深刻影响,比较中国传统文体观与现代文体观的异同,辨析中国现代文体观的多层次内涵,梳理现代文论和文学批评中“文体”概念的使用特点和规律,有助于充分展开中国现代文学发展史的另一个重要维度,为现代文学的文体研究奠定更扎实的学理基础,注入更丰富的历史内涵。

附表1 中国古代“文体”概念基本内涵及文体论内部关系

古代“文体”概念 基本内涵	古代各种“辨体”的基本关系
文章整体存在 (含有丰富特征、构成和层次)	诗体,赋体,词体,论体……(文类角度之辨体) 曹刘体,少陵体,义山体……(作者角度之辨体) 建安体,盛唐体,晚唐体……(时代角度之辨体) 边塞体,豪放体,竟陵体……(流派角度之辨体) 说明:完整之“体”,不同分类

附表2 从文章整体到语言形式:近代日本“文体”概念的语义转化

传统汉语“文体”观 (体一用殊)	近代日语“文体”观 (广狭二分)		西方文学语言形式观		
文章整体存在 (具有丰富特征、 构成和层次)	文字 外形 图画	不同文类 语言形式	诗(体) 颂(体) 散文(体) 韵文(体)	Verse(Form) Prose(Form)	Genre(Form) (文类一般语言形式)
		不同特征 具体语言 或文字 形式	汉文体 和文体 和汉混合体 欧文直译体 敬语体 俗体	Poetry Style Milton's Style Plain Style	Style (不同特征具体语言形式, 宜译“语体”)
文章本体第一次形式符号化 (“文体”的日语释义)	文章本体第二次形式符号化 (日语“文体”与 FORM,STYLE 对译)				

附表3 从表达思想到表现个性:中国现代文体观的演变

中国现代“文体”观 (广狭二分)	现代白话文学初创阶段	现代白话文学成熟阶段
文类一般语言形式 (诗歌体,报章文体,新文体)	/	/
具体语言形式	表达思想情感的语言形式 (文言体,白话体)	表现作者个性的语言形式 (鲁迅文体,叶圣陶文体)

(责任编辑 宋媛 责任校对 宋媛 侯珂)

**From Idea Expression to Personality Manifestation:****The history of modern Chinese stylistic conception and the phased demand of modern literature**

YAO Aibin

(The Center for Studies of Literary Theories, School of Chinese Language and Literature, BNU, Beijing 100875, China)

**Abstract:** The concept of *Wenti*, which refers to the “literary entity” in ancient Chinese, has experienced semantic transformation twice, whose meaning has transformed from “literary entity” to the symbol of linguistic form in the context of Japanese culture since the 17th century. From the end of the 19th century to the beginning of the 20th century, the views of stylistics from, taking “language form” as its essential connotation, was introduced to China. Such introduction conformed the overall cultural current of the reform movement of modern Chinese literature, which also targeted at language revolution. Dually influenced by the views of stylistics from Japan and the concept of western genology and stylistics, modern Chinese academia interpreted *Wenti*, referring to genre based on the tradition, as the general form of literary works. Meanwhile, they kept translating “style” to *Wenti* in order to express relative language forms of thoughts and emotions in an article. Compared to western view of “style”, referring to the language forms with different characteristics, the multistaged realization of the connotation of literary style intensively mirrored various demand of the different developing stages of modern Chinese literature. At the initial stage of vernacular development, the focus of the basic emotional function of literary style highlighted the connotation of “language forms”; within the maturity of modern literature, the demand of expressing the author’s personality emerged beyond the foundation of emotional expression. Thereforth, the author’s personality expressed through the form of language consist the other connotation of literary style, which started to catch conscious attention of authors and critics. Only by knowing such transformation of modern Chinese stylistic conception can we pave a brand new way for the research on the history of modern Chinese literature.

**Keywords:** the conception of ancient Chinese literary entities; modern Japanese stylistic conception; modern Chinese stylistic conception; genology; language form; personality; Liang Qichao