

文情说发微三题

张炳煊

一、文情运动

文情,即文章情感,是我国写作理论古老而复杂的课题。两千多年来,我国古代写家作过许多探讨,发表过许多精辟的论述,《诗大序》说:“情动于中而形于言。”但是,最早谈到情与创作关系的并不是《诗大序》,先秦《礼记·乐记》就有“情动于中,故形于声”的说法,屈原《楚辞·惜诵》有“惜诵以致愍兮,发愤以抒情”之句。嗣后,陆机《文赋》提出“诗缘情而绮靡”,刘勰《文心雕龙·神思》指出“神用象通,情变所孕”;唐代白居易《与元九书》则认为:“诗者:根情,苗言,华声,实义。”把情感视作诗之“根”。迨至明、清,诗话、诗论之作诸家纷起,蔚为大观,不少著作都不乏独到的见解,袁枚《答戴园论诗书》说:“且夫诗者由情生也,有必不可解之情,而后有必不可朽之诗。”不仅点明诗由“情生”,而且把情感与诗的价值和作品的生命力联系起来,这都是对文情理论的进一步发挥。

许多古代作家还通过自身写作实践的验证,进一步阐释了情感与写作的关系。唐代大诗人杜甫有言:“有情且赋诗,事迹可两忘。”①在《客居》一诗中又说:“篋中有旧笔,情至时复援。”我国著名长篇叙事诗《孔雀东南飞》小序,这样说明诗成原因:“汉末建安中,庐江府小吏焦仲卿妻刘氏,为仲卿母所遣,自誓不嫁。其家逼之,乃没水而死。仲卿闻之,亦自缢于庭树。时人伤之,为诗云尔。”作者(无名士)说得很清楚,写出如此感人肺腑的诗作,是因为伤之于刘、焦的婚姻悲剧,愤怒的情感已达到所谓“非陈诗何以展其义,非长歌何以骋其情”②的地步,于是乎就“为诗云尔”。而《老残游记》的作者刘鹗在该书《自序》中介绍写作缘由:“吾人生今之时,有身世之感情,有家国之感情,有社会之感情,有种教之感情。其感情愈深者,其哭泣愈痛。此鸿都百鍊生所以有《老残游记》之作也。”这一自我介绍言简意赅。他之所以写作《老残游记》,是由于“身世”、“家国”、“社会”、“种教”之感情所引起的。

一言蔽之,我国古代写家很早就发现情感在文章中的重要地位,并经过长期的探索与努力,已深入到情感与体裁的选择、情感与主旨的提炼、情感与结构的安排、情感与材料与语言的运用,情感与文气等方面的研究,构成了一个较为完整的文情理论体系。

近、现代对文情的研究又有新的发展,梁启超、王国维可说是这方面的突出人物。王国维在《文学小言》一文中把情与景称为文学的“二原质”,并通过研究诗词,提出了“一切景语皆情语”③的观点;梁启超围绕“艺术是情感的表现”④的中心命题,发表了《情圣杜甫》、《中国韵文里头所表现的情感》等一系列重要论著。鲁迅在《而已集·读书杂谈》中也向人们明确指出“创作须情感”。近年来,我国文艺界、文化理论界对文情的研究也很活跃。如《论文学的情感性》、《从抒情主体的心态模式看古典诗歌的美学特质》,如《中国古代文论的两种情

感观》、《缘情的文艺理论与庄子》、《‘屈原创发抒情’对后世文学的影响》^⑤等文章，都从不同角度对文情理论作了新的探讨。而《文章学》^⑥一书，还设《文情》专章进行论述。《辽宁大学学报》1990年第1期“青年学术论坛”发表了胡兴萍《论太白诗“以情纬文”的特殊性》一文，文章把李白的《行路难三首》其一作了如下的排列：

金樽清酒斗十千，
玉盘珍羞值万钱。
停杯投箸不能食，
拔剑四顾心茫然。
欲渡黄河冰塞川，
将登太行雪满山。
闲来垂钓碧溪上，
忽复乘舟梦日边。
行路难，行路难，
多歧路，今安在？
长风破浪会有时，
直挂云帆济沧海。

这样排列很有点别致，但作者并不是在追求形式美，作者认为，把诗作这样的排列后，就可以清楚地看到李白两条情绪线索。作者写道：“前两句是领起。诗人用冰塞黄河、雪满太行和多歧路来比喻理想之路阻碍重重和抱负志向的难以实现，这是一条情绪线索。在另一条情绪线索中，诗人先用吕尚的典故表达了自己终将见用于君的信心，后又唱出了希望和自信的最强音：‘长风破浪会有时，直挂云帆济沧海。’这两条情绪线索交织在一起，使诗人的情绪时高时低，时悲时喜，时而茫然悲愤，时而激昂高歌，极其真实地表现了诗人充满矛盾内心世界。”我们无意去评论这篇文章的具体内容，但这篇文章本身表明，文情理论的研究正在向前发展，这是一种可喜现象。

我国作家对文情的探索确实是积累了丰富的认识经验和实践成果。然而文情又是一个复杂的理论问题，很多问题尚待进一步努力才能把握它的真谛所在。譬如，文情运动就有必要进行研究。

实际上，我国古人早就意识到文情运动的重要意义，只是由于受历史和科学发展局限，没有能够明确提出文情运动这个概念。明·李贽《杂说》有一段话，就是对文情运动的生动描述和典型概括：

且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处。蓄极积及，势不能遏，一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之垒块，诉心中之不平，感数奇于千载。既已喷玉吐珠，昭回云汉，为章于天矣，遂亦自负，发狂大叫，流涕痛哭，不能自止。宁使见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割，而终不忍藏于名山，投之水火。

这段话，过去许多文章或写作教材都作过引述。有全段引用的，有部分摘撷的；有的认为它阐明了文情在写作中的动力作用，有的称为写作主体“自我感情的外化，是作者思想感情的结晶”。《文章学》一书引述这段话到“诉心中之不平，感数奇于千载”止，认为李贽的话“很明确地道破了文章因情而生的事实。”当然，《文章学》从“文生于情”这个角度考虑，这个说法是对的。而《现代写作学》^⑦认为这段话“强烈地表现了‘自我’也就是表现了‘我们’”，它从“情感的

传达”这个角度来解释这段话，也有它的道理。李贽这段话的内涵是丰富的，但如果从它的整体性出发，全面考察它丰富的内涵及其含义的连续性，就会发现其重要意义不仅阐释了情感在文章中的某种作用，而且概括了文情运动的过程。

所谓文情，它的内容实际上包括两个指向：一是因情造文，指作者写作需要情感而言；一是因文生情，指文章对读者的感染作用。关于因情造文的问题，上面已谈过，不赘述。至于因文生情，我国古代写作家也有许多精辟的论述，刘勰《知音》篇指出：“辍文者情动而辞发，观文者披文以入情。”徐祯卿《谈艺录》说：“夫情能动物，故诗足以感人。”无论是“披文以入情”还是“诗足以感人”，都是说文章作品能感染人，能激发人们的情感。曹雪芹曾通过《红楼梦》对这个问题作过很深刻的反映：

……林黛玉见宝玉去了，又听见众姊妹也不在房，自己闷闷的。正欲回房，刚走到梨香院墙角上，只见墙内笛韵悠扬，歌声婉转。林黛玉便知是那十二个女孩子演习戏文呢。……偶然两句吹到耳内，明明白白，一字不落，唱道是：“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。”林黛玉听了，倒也十分感慨缠绵，便止住步侧耳细听，又听唱道是：“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。”听了这两句，不觉点头自叹，心下自思道：“原来戏上也有好文章。可惜世人只知看戏，未必能领略这其中的趣味。”……又侧耳时，只听唱道：“则为如花美眷，似水流年……”林黛玉听了这两句，不觉心动神摇。又听道：“你在幽闺自怜”等句，亦发如醉如痴，站立不住，便一蹲身坐在一块山石子上……⑧

很清楚，林黛玉听到戏文“心动神摇”，“如醉如痴”，引起无限感慨，就因为“戏上”的好文章的情感引起共鸣。

事实告诉人们，文章作品就是通过“因情造文”到“因文生情”这样的运动起作用的。李贽这段话，不但对这运动作了较为准确的概括，而且通过这段话的描述，生动地勾勒出文情运动的轨迹：

作者情感积累——情感触发——文章（作品）——读者——读者情感共鸣

所以我们认为它是对文情运动精辟的论述。

文情运动揭示了情感对写作的重要意义与文章发挥功能的重要途径。可以这样认为，没有文情运动，作者就不可能写出动人的文章，读者也就不可能得到美的艺术感受。文情运动与文意的表达、文气的产生与运行、文章的美学价值密切相联，就象神经与血脉之于人体一样左右着文章作品。人类文化生活中存在这种客观现象，李贽《杂说》作了系统的揭示，是对写作理论的一个重大贡献。理论越深刻、越系统、越明确，在实践中就愈起指导作用；对李贽这段论述，我们认为应该提高到“文情运动”这个高度来认识，正是这个意思。

11

二、文情构架

文情复杂，刘勰的感受很深。他在《文心雕龙·隐秀》指出“文情之变深矣”，在《知音》篇说“文情难鉴”，在《定势》篇又举例云：“陆云自称：‘往日论文，先辞而后情，尚势而不取悦泽；及张公论文，则宗其言。’西晋作家陆云在情与文关系上的认识过程，刘勰深有感触，所以他又说：“夫情固先辞，势实须泽，可谓先迷后能从善矣。”

刘勰认为“文情之变深”，可说有两层意思：一是指文情之变可以使文章显得深刻，一是指文情变化的道理很深奥。刘勰在《隐秀》篇提出这个问题，以文章的“隐”与“秀”来进行阐释。虽然《隐秀》篇原稿残缺不全，但就《隐秀》篇现存的原文和经考证属“隐秀”篇原有之文句

来考察^⑨，刘勰谓“文情之变深矣”是很有道理的。譬如，说“隐”有“文外之重旨”，能够“秘响旁通，伏采潜发”；“秀”乃“篇中之独拔者”，这都属隐、秀之作用。它可以使文章变得更深刻，更有艺术魅力，也就是如刘勰所说的“动心惊耳，逸响生匏”。然而，要达到这个目的，做到“深文隐蔚，余味曲包”，要做到“自然会妙，譬卉木之耀英华；润色取美，譬缙帛之染朱绿”，却非易事，因为“辞生互体，有似变爻；言之秀矣，万虑一交”，这都说明文情之变的深奥所在。

刘勰提出“文情难鉴”是从文学批评的角度立论的。刘勰认为，文章作品要做到正确的评论很不容易，除了象楼护那样信口雌黄不负责任的批评，主要还有两种因素的妨碍。首先是在评论中存在贵古贱今、崇己抑人的毛病，他举秦始皇、汉武帝、班固、曹植等人为例，比如说到崇己抑人，刘勰则说：“班固、傅毅，文在伯仲，而固嗤毅云：‘下笔不能自休。’及陈思论才，亦深排孔璋；敬礼请润色，叹以为美谈；季绪好诋诃，方之于田巴。”指出班固嗤笑傅毅的不应该，曹植在评论中有偏见。其次是文章作品由于内容与形式的多样化，而欣赏者评论者常常各有偏爱，形成偏向，如“慷慨者逆声而击节，酝藉者见密而高蹈，浮慧者观绮而跃心，爱奇者闻诡而惊听。会已则嗟讽，异我则沮弃；各执一隅之解，欲拟万端之变。”这种合自己口味的就赞叹称颂，不合口味的就贬抑排斥的做法，自然会造成“文情难鉴”。

刘勰认为，解决文情难鉴这个难题，首要的是排除主观随意性，尊重文章客观本身。刘勰告诫人们，只有“无私于轻重，不偏于爱憎；然后能平理若衡，照辞如镜。”“无私于轻重，不偏于爱憎”就是指不能对文章采用“会己则嗟讽，异我则沮弃；各执一隅之解，欲拟万端之变”的态度；那种“所谓东墙而望，不见西墙”的做法，不可能正确评价文章。这也就是说，要真正了解文情，必须排除主观上的种种思想障碍，排除人为的干扰。另外，刘勰还指出，要能做到“平理若衡，照辞如镜”，须真正从文章本身入手，通过“六观”去考察问题。所以刘勰又说：“是以将阅文情，先标六观：一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫商。”他井然有介事地下结论：“斯术既形，则优劣见矣。”

“六观”的提出，无疑是对文章批评理论的一个重大开拓，为文情研究提供了一个较为系统的考察依据。但学术界对“六观”的看法也不一致，见仁见智，有的论者认为“六观”是刘勰的文艺批评标准，说刘勰“因为在批评上要避开主观的偏见与印象的褒贬，他于是提出了‘六观’的标准。……由这六个标准，去客观地品评文学作品的价值”^⑩。有的论者则不同意“标准”的说法，而认为这是六种“方法”：“‘六观’通常被理解为刘勰进行文学批评的六条标准，这是有待重新考虑的。第一，从它的前言后语看，并非批评标准。‘将阅文情，先标六观’，明明是讲‘披文以入情’的具体方法；是说要考察作品的内容，先提出这六个方面，以便从这六个方面具体着手，以入其情。最后又明明说‘斯术既形’，‘术’并非标准，而是方法，亦即‘披文入情’或‘沿波讨源’的方法。用此方法，则作品的优劣可见；而不是用此标准，‘则优劣见矣’。第二，‘六观’本身并非标准。所谓‘标准’，必须有某种程度的规定性。刘勰这‘六观’，只是说从体裁的安排、辞句的运用，继承与革新、表达的奇正、典故的运用、音节的处理等六个方面入手，进而研究这六个方面所表达的内容。‘六观’本身并没有作何要求与规定，也就说不上是什么标准了。第三，‘六观’基本上都是表现形式方面的问题，当做标准来看，显然与他一贯文质并重特别是‘述志为本’的主张不符。”^⑪不同论者各据其理，自圆其说。文艺批评标准论者说刘勰“因为在批评上要避开主观的偏见与印象的褒贬”，所以提出“六观”的标准。显然，这里所说的标准是相对于主观偏见与印象的褒贬而言的，持之有故。方法论者所例举的三条理由，说明“六观”是六种方法而非六条标准，言之成理。本文之旨不在评论“标准”

“方法”的争辩，我们提及这个问题，一方面是要说明“六观”的影响面很大，一方面是要相对于这些解释，就文情本身与六观的关系谈谈我们的看法。我们认为，刘勰所提的“六观”，阐释了文情的构架，对文情的研究具有深远的意义。

要阐明这个问题，首先要回到刘勰“是以将阅文情，先标六观”这句话来。“阅”文情为什么要先“标”六观呢？六观的对象与情感是什么关系？这也就必须对“六观”进行分析才能清楚。

一观位体。何谓“位体”？有的同志认为观位体就是看“作品采用什么体裁”^⑫，有的认为“所谓‘位体’是就作品的主体意旨而言”^⑬，而范文澜先生曾说：“一观位体，《体性》等篇论之。”^⑭《体性》篇讲的是个性与风格的关系，按范先生所说的，“位体”主要就是指文章的风格了。我们觉得以上的说法都有一定道理，但“位体”的内容不是单项的；我们认为，“六观”中的“位体”主要是指作品的题旨和体裁。所以我们对范文澜先生提出“等篇”的“等”字很赞赏。理解这里所说的“位体”，应联系刘勰整篇文章思想来考察。

刘勰在《熔裁》篇已谈到“位体”。《熔裁》篇云：“是以草创鸿笔，先标三准；履端于始，则设情以位体；举正于中，则酌事以取类；归余于终，则撮辞以举要。”履端于始“位体”，是要做到“纲领昭畅”、“规范本体”，这就不但指熔意即题旨的提炼，并也包括体裁的选择的。体裁没有确定，就无所谓位体；刘勰在文体论《封禅》篇就曾说过“构位之始，宜明大体”。《知音》篇的“位体”与《熔裁》篇的“位体”尽管着眼角度不同，精神却是一致的。总而言之，所谓观位体，就是看文章题旨、体裁等这样一些本体性问题确立的怎样。

其他五观是什么意思？范文澜先生也曾有言：“二观置辞，《丽辞》等篇论之。三观通变，《通变》等篇论之。四观奇正，《定势》等篇论之。五观事义，《事类》等篇论之。六观宫商，《声律》等篇论之。”^⑮这确是有识之论。总的来说，这五观较观位体的内涵简单，大致可作如下概括解释：观置辞，就是看作品的文辞布置，即遣词造句情况；观通变，就是看作品对前人的继承与创新变化情况；观奇正，就是看作品或奇或正的表现手法情况；观事义，就是看作品运用典故材料情况；观宫商，就是看声律的运用情况。因此，所谓六观，即考察文章作品的文意内容、体裁、风格、遣词造句、继承与创新、表现方式、用典、声律音节等。如此看来，六观的位体、置辞、通变、奇正、事义、宫商，实际上就是文情的构架。

情感是抽象的东西，情感要成为文情，必须以文章的体裁、文意、文辞为载体，同时也要靠表现方式和方法予以传递。而六观所指的六个方面内容，恰恰概括了这些主要的东西。也就是说，它构成文情表达的构架；通过这个构架，我们便可了解文情。这也就是刘勰为什么说“将阅文情，先标六观”的原因。

文情构架之说与把“六观”视作文章批评论或鉴赏论^⑯有什么不同之处？批评论是通过“六观”去评论作品，鉴赏论是通过“六观”去鉴赏作品；文情构架之说则把“六观”的内容看作文情的基本构架，没有这样的基本构架，文情就无从表现；它被视为作者情感表现的媒介和载体。批评论或鉴赏论的指向可以是作品的全方位；文情构架之说局限于情感问题，它是研究写作主体的情感是怎样通过这样的构架表现在文章作品中，文章作品的情感又是怎样通过这样的构架去感染读者，去唤起读者的共鸣。文情构架说属情感范畴，然而它又是一个十分重要的问题，刘勰以“万趣会文，不离情辞”与“为情造文”“为文造情”的不同效果来强调情感在写作中的极端重要性；而李渔则干脆说：“文情艰涩，勉强支吾，则朝气昏昏，到晚终无晴色，不如不作之为愈也。”^⑰指出文情在写作中的关键性作用。正是基于上述情况，我们认为也应该回到文情本身去研究“六观”，这也就是我们提出文情构架的原因及其意义所在。

三、文情表现与文章风格

风格属文章深层次问题。我国古代作家对文章风格是较为敏感的。曹丕的《典论·论文》是我国文学批评史上专篇论文的开始^⑧，曹丕在这篇文章就指出：“文以气为主，气之清浊有体”，这里所说的“体”，就是指文章风格。所谓“清浊有体”，是说文章作品有俊爽超迈之阳刚体与凝重沉郁之阴柔体两大类风格。陆机在《文赋》中也指出不同个性写出不同的文章：“夸目者尚奢，愜心者当贵，言穷者无隘，论达者唯旷。”实际上是谈个性对文章风格的影响。刘勰论文章风格前面已提及，主要反映在《体性》篇。刘勰这篇文章把艺术风格归总为八种类型：“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。”并解释说，所谓“典雅”就是“熔式经诂，方轨儒门”；“远奥”是“馥采典文，经理〔元〕玄宗”；“精约”是“核字省句，剖析毫厘”；“显附”是“辞直义畅，切理厌心”；“繁缛”是“博喻酿采，炜烨枝派”；“壮丽”是“高论宏裁，卓烁异采”；“新奇”是“摛古竞今，危侧趣诡”；“轻靡”是“浮文弱植，缥缈附俗”。阐明了各种风格的特点。至于各种风格的形成，《体性》篇一开始就有所论述：“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，是以笔区云譎，文苑波诡者矣。”这说明，文章风格的形成，与作家的才、气、学、习、情性相联系。而唐代司空图又把风格分为二十四种类型^⑨。

从曹丕的《典论·论文》到陆机《文赋》，到刘勰的《文心雕龙·体性》，到司空图的《诗品》，对文章作品风格的认识都在不断深化。特别是刘勰对情性与风格关系的阐述，进一步揭示了情感对风格的重要作用。袁枚《随园诗话》有一句话说得很有见地：“后人无杜之性情，学杜之风格，抑末也。”^⑩他把情感与风格比作本末关系，认为情感是风格形成的根本。可以说，我国古代作家对情感与风格的密切关系的认识是颇为深刻的。但是，情感怎样影响文章风格，它通过什么方式影响风格，却一直是有待深入研究的问题。

近人梁启超(1873—1929)写有一篇《中国韵文里头所表现的情感》，文章把韵文的表情艺术分为六类：“奔进的表情法”、“回荡的表情法”、“蕴藉的表情法”、“象征派的表情法”、“浪漫派的表情法”与“写实派的表情法”。除“象征派的表情法”未作专章论述^⑪，我们暂且不论。现将该文的五种表情法的例证各摘其一试作比较：

- (一) “蓼蓼者莪，匪莪伊高。
哀哀父母，生我劬劳。”（蓼莪）
- (二) “肃肃鸛翼，集于苞棘，
王事靡盬，不能艺黍稷，
父母何食？悠悠苍天，曷其有极。”（鸛羽）
- (三) 君子于役，不知其期。曷至哉？
鸡栖于埘，日之夕矣，羊牛下来。
君子于役，如之何勿思！”（君子于役）

(四) 载营魄而登霞兮，掩浮云而上征。命天闾其开关兮，排阊阖而望予。召丰隆使先导兮，问太微之所居。集重阳入帝宫兮，造旬始而观清都。朝发轫于太仪兮，夕始临乎于微闾。屯余车之万乘兮，纷溶与而并驰。驾八龙之婉婉兮，载云旗之逶迤。建雄虹之采旄兮，五色杂而炫耀。服偃蹇以低昂兮，骖连蜷以骄骜。骑胶葛以杂乱兮，斑漫衍而方行；撰余轡而正策兮，吾将过乎句芒。历太皓以右转兮，前飞廉以启路。阳杲杲其未光兮，凌天地以径度，……”（屈原：《远游》）

(五) 孤儿生，孤儿遇生，命当独苦！

父母在时，乘坚车，驾驷马，父母已去，兄嫂令我行贾。南到九江，东到齐与鲁。腊月来归，不敢自言苦。头多虮虱，面目多尘土。大兄言办饭，大嫂言视马。上高堂，行趣殿下堂，孤儿泪下如雨。使我朝行汲，暮得水来归；手为错，足下无屣。怆怆履霜，中多蒺藜；拔断蒺藜肠肉中，怆欲悲。泪下漉漉，清涕累累。冬无复襦，夏无单衣。居生不乐，不如早去，下从地下黄泉！春气动，草萌芽。三月蚕桑，六月收瓜。将是瓜车，来还到家。瓜车反覆，助我者少，啗瓜者多。愿还我蒂，兄与嫂严，独且急归，当与校计。乱曰：里中一何饶说，愿欲寄尺书，将与地下父母；兄嫂难与久居！（汉乐府：《孤儿行》）

以上各例，（一）《蓼莪》代表“奔进的表情法”，（二）《鸛羽》代表“回荡的表情法”，（三）《君子于役》代表“蕴藉的表情法”，（四）《远游》代表“浪漫派的表情法”，（五）《孤儿行》代表“写实派的表现法”。《蓼莪》《鸛羽》《君子于役》都引自《诗经》。但这三篇的表情法不同，读起来的诗味也不同。《君子于役》与《蓼莪》《鸛羽》相比较，梁启超认为，《蓼莪》《鸛羽》就像“外国人吃咖啡，炖到极浓，还掺上白糖牛奶”，而《君子于役》一类的诗，却“象用虎跑泉泡出来的雨前龙井，望过去连颜色也没有，但吃下去几点钟，还有余香留在舌上”。而《蓼莪》与《鸛羽》又有各自特点。《蓼莪》“写父母死了，悲痛到极处，‘哀哀……劬劳’八个字，连泪带血迸出来”，是“忽然奔进一泻无余”。《鸛羽》则是反映当时人民被强迫去当公差，庄稼不能种，田地荒芜，父母捱饿，非常痛苦；但这首诗的情感表现不象《蓼莪》那样是“直线”式的倾泻，而是“曲线”式的，那种“极浓厚的情感蟠结在胸中，象春蚕抽丝一般”抽出来。《远游》通过幻构、寻求理想寄托的方式表达情感；《孤儿行》只把一个可怜孤儿的日常经历直叙，“并不下一字批评”，读起来能自然引起极度同情。显然，不同表情方式给读者的影响方式和感受不一样。

这种不同的表情方式与给读者不相同的影响方式的对应现象，很耐人寻味。我们试把它与文章风格联系起来考察，我们发现，《蓼莪》的表情方式及其艺术效果与司空图《诗品》“悲慨”一类风格中的“大风卷水，林木为摧”联系极为密切，而与他种风格的联系就不那么密切或完全无关甚至相反，比如它与“清奇”风格就似乎格格不入；《鸛羽》与“委曲”风格中“力之于时，声之于羌，似往已回，如幽匪藏”的联系密切，与他种风格的联系就不那么切近或无缘；《君子于役》与“含蓄”风格中的“不着一字，尽得风流，语不涉难，已不堪忧”的联系密切，与他种风格联系较少或无联系；《远游》与“超诣”风格中的“远引若至，临之已非，少有道契，终与俗违”和与“飘诣”风格中的“高人画中，令色绸缪，御风蓬叶，泛彼无垠”联系密切，而他种风格就没那么密切或无关；《孤儿行》与“实境”风格中的“取语甚至，计思匪深，忽逢幽人，如见道心”和与刘勰所论“显附”中的“辞直义畅”的联系比与他种风格密切。梁启超所论的虽然只是“韵文”，即诗经、楚辞、乐府歌谣、古近体诗、词曲、骈体文，但梁氏这篇文章较为系统的研究了韵文的各种表情法，揭示了各种表情法的特点及其对文章的影响，实际上突破了韵文的范围，对研究抒情文章风格的形成具有重要意义。比如，韩愈的《祭十二郎文》、归有光的《项脊轩志》都不是韵文，但文中所抒发的情感，韩文主要采用了回荡式的表情方式，归文采用蕴藉的表情法，《项脊轩志》的含蓄风格与《祭十二郎文》的坦荡风格迥然不同。

以上事实说明，表情方式对文章风格起着举足轻重的作用，或者说，文章风格对情感的表现方式具有一定的选择性。

这种观点，是否跟“文章风格与作家的才、气、学、习、情性等相联系”的说法有悖违？

我们认为：并不矛盾。这不仅因为作家的个性、气质等与情感相联系，而人的个性、气质等则往往是通过情感表现出来，因此，作家的情感表现方式自然影响着文章的风格。文章风格成为不同表情方式与给读者不同影响方式对应关系的一个中介因素。

当然，我们不能用这种方法去生套议论文等文章。但是，如果我们同意“情者文之经”^②的看法，即文章与情感都有一定关系，那我们就可以这样说，梁氏所谈的表情法应该与一切文章都有直接或间接的关系，对研究各种文章风格都具有直接的或间接的意义。

注释：

- ① 《四松》。
- ② 钟嵘：《诗品序》。
- ③ 王国维：《人间词话》删稿第10则。
- ④ 《情圣杜甫》，见《饮冰室合集》文集第13册。
- ⑤ 分别见《盐城师专学报》1989年第4期；《文学遗产》1987年第6期、第6期；《暨南大学学报》1988年第4期；《华中师范大学学报》1990年第1期。
- ⑥ 蔺羡壁主编，南开大学出版社出版。
- ⑦ 朱伯石主编，人民日报出版社出版。
- ⑧ 《红楼梦》第二十三回。
- ⑨ 据周振甫《文心雕龙今译》《隐秀第四十》
- ⑩ 刘大杰：《中国文学发展史》第314页。
- ⑪ 陆侃如、牟世金：《文心雕龙译注》引论，第104—105页。
- ⑫ 陆侃如、牟世金：《文心雕龙选译》第127页。
- ⑬ 《中国文学辞典》，唐富龄等主编，三秦出版社，第239页。
- ⑭⑮ 范文澜：《文心雕龙注》第717页。
- ⑯ 见周振甫《文心雕龙今译》第468页。
- ⑰ 李渔：《闲情偶寄》卷三。
- ⑱ 见《中国历代文论选》，郭绍虞主编，第129页。
- ⑲ 见司空图《诗品》。
- ⑳ 袁枚：《随园诗话》卷十四。
- ㉑ 此表情法未列专章，只在第四类的蕴藉的表情法中谈到象征问题。
- ㉒ 刘勰：《文心雕龙·情采》。