**浅谈《文心雕龙》中的“风骨”**

　　[摘要]“风骨”是刘勰《文心雕龙》中的重要范畴，历来对它的解释可谓是莫衷一是。本文首先总结了前人对“风骨”研究的看法，对较有影响的观点进行了一分为二的评价，接着从《文心雕龙》的结构，即从《神思》———《体性》———《风骨》的纵的发展线索和以《风骨》篇为主，理论发展的横的联系方面对其

　　内涵进行了一番探讨，得出相应结论。

　　[关键词]刘勰风骨“风”“骨”《文心雕龙》情辞

　　Abstrat:“Strengthfharater”isaniprtantpartinLiuXie’s《TheGentleHeartarvesDragns》，andtherearedifferentexplanatinsfrit.Theartilefirstsuupseideasabutthissubjetnludedbypeplefpastandakeareasnableevaluatintthereinfluenedviepint,thenakeastudyabutitseaningfrthenstrutinf《TheGentleHeartarvesDragns》,thateansfrlngitudinaldevelpentluesrelatedt《shensi》-----《tixing》-《Strengthfharater》andthehrizntalntataspetthattheriesdevelpentbasednthepassagef《Strengthfharater》,anddraanlusin.

　　Kerds:liuxieStrengthfharater《TheGentleHeartarvesDragns》“feng”“gu”qingi“风骨”是中国古典美学中一个极为重要的美学范畴，涉及到书法，绘画，文学等多种艺术领域。如梁袁昂《书评》在品评书法时，说蔡的书法“骨气洞达，爽爽有神”，又说“王右军书如谢家子弟，……爽爽有一种风气。”张彦远在《历代名画记》卷一中说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书。”蔡希综《法书论》中说：“每字皆须骨气雄强，爽爽然有飞动之态。”东晋画家顾恺之评画时用“有奇骨而兼美好”。“骨趣甚奇”等语。南齐画家谢赫的《古画品录》里讲六法：“一曰，气韵生动是也”，“二曰，骨法用笔是也”；又称曹丕兴画：“观其风骨，名岂虚哉１这些可以说都是风骨说在书论，画论中的具体运用了。但是真正首次对“风骨”作出具有文艺理论意义阐释的，当属刘勰的功劳。正是他第一次把它运用到了文学理论当中。本文主要是对《文心雕龙·风骨》篇中“风骨”的含义作一番探讨，而不涉及书论，画论中的“风骨”理论。

　　一．关于“风骨”之种种解说

　　在《文心雕龙》研究中，《风骨》篇是最受研究者重视的篇章之一，而对于“风骨”的解说则是众说纷纭，观点不一。对它的阐释，分析，历代文艺理论家，批评家均有论述。

　　关于“风骨”最有影响的说法当属黄侃先生的“风意骨辞”说。在《文心雕龙札记》中，他说：“二者（指风骨——引者注）皆假于物以为喻。文之有意，所以宜达思理，纲维全篇，譬之于物，则犹风也。文之有辞，所以滤写中怀，显明条理，譬之于物，则犹骨也。必知风即文意，骨即文辞，然后不蹈空虚之弊。”[1]这一论点影响颇大，其后追随者甚多。他们或在黄先生的基础上稍有深入，或在这一观点上作补充等。范文澜先生在《文心雕龙》中完全同意黄侃的说法。他说：“风即文意，骨即文辞，黄先生论之详矣。”[2]周振甫《文心雕龙释》中说：“先看风，是对作品内容方面的美学要求”[3]，“要求它写得鲜明而有生气，要求它写得骏快爽朗。”“骨是对作品文辞方面的美学要求”。“是对有情志的作品要求它的文辞精练,辞义相称,有条理、挺拔有力、端正劲直”。[3]这一观点实际上是对黄先生观点的补充。穆克宏先生《刘勰的风格论刍议》[4]一文认为：风是指内容之充实，纯正和感染力。骨指文辞之准确、精炼、道劲和表现力。郭绍虞《中国文学批评史》（上）认为刘勰所言“风骨”是思想性和艺术性的统一，它的基本特征，在于明朗健康，遒劲有力。[5]马茂元在《说“风骨”》[6]中认为：“风骨”是兼思想性和艺术性两方面，特点是明朗，健康，遒劲而有力。王运熙先生在《文心雕龙风骨论诠释》和《从〈文心雕龙·风骨〉说到建安风骨》一文中也说到：“风指思想感情表现得鲜明爽朗，骨指语言端直刚奖。“风骨结合起来，指作品具有明朗刚健的艺术风格”。[7]上述所列诸家观点，本质上是一致的，即“风即文意，骨即文辞”之内涵。#p#分页标题#e#

　　对“风骨”的研究，也有一些专家学者持与黄侃先生等不同的看法。舒直先生在《略说刘勰的“风骨”论》中认为：“风是富有情绪色彩的语言，富有音乐性的语言；骨指文章有正确的思想内容。骨为志，即情志。”[8]这一观点，与上述所举正相反。刘永济先生认为：风以喻文之情思，骨以喻文之事义。廖仲安、刘国楹二先生共同撰写了《释“风骨”》[9]一文，影响颇大。其对黄侃先生“骨是文辞”之说持反对意见，认为风骨是文章内在的人力与骨干，都是内容的概念。文辞时形式的概念。风是作家发自内心的、集中充沛的、合乎儒家道德规范的情感和意志在文章中的体现；骨是指精确可信、丰富坚实的典故、事实，是合乎经义、端正得体的观点、思想在文章中的体现。简而言之，风是情志，骨是事义。寇效信先生认为：“风”有三个方面的含义，一是指作家刚健骏爽之气；二是指风与时代紧密联系；三是风是教化和感染作用的本质。“骨”主要是指对文章辞语的美学要求，只有经过锤炼而坚实遒劲，骨硬有力的辞语才符合骨的要求。[10]

　　上述所举种种对“风骨”的释评，很明显存在的分歧较大。应该说这些观点既有所长，亦存在不足之处。从《文心雕龙》严密的体系看，刘勰提出“风骨”一词，并以之命名独立篇章，其理论容量是很大的。但是与此同时，这一术语本是一个比喻，用形象的比喻去揭示一个概括极为丰富的理论命题，这就需要我们用全面科学的观点对它进行分析与阐释。下文将试图从《文心雕龙》的理论体系出发，进一步揭示“风骨”这一术语的内涵，以便更好地了解刘勰的文学思想。

　　二、“风骨”释义

　　“‘风骨’的概念是形象的，有所本的，因此有迹可寻，但它又是抽象的。”[11]“风骨”究竟是什么，刘勰并没有正面下一个明确的定义，我们只能从“风骨”所比譬的意义中去理解。从方法上说，我们对“风骨”的考释不能就《风骨》篇谈“风骨”，还应联系刘勰《文心雕龙》整个体系来进行考察。

　　（一）《文心雕龙》（以下简称《文心》）中《风骨》篇是居于《神思》篇与《体性》篇之后的。刘勰作这样的安排不是偶然的。“《文心》上篇从史的角度考察了各种文体的特征和流变，在此基础上，下篇主要是总结创作规律，刘勰以《神思》开篇，正是文学从普泛的学术文章中独立出来以后，抓住文学思维特征这个关键问题，揭示了文学独立的本质。”[12]围绕创作活动的具体进程，刘勰在探讨了文学创作思维活动的特征之后（《神思》），便以“体性”命名开始深入探讨文学创作规律。“神思”，作为作家创作思维的特征，这是共同的、普遍的，但创作本身又是千差万别、因人因体而异的，这是因为构成作品的情与体是变幻无穷的。这个“体”，就指风格。《神思》篇末曾讲到：“情数诡杂，体变迁贸。”由于作者的思想感情非常复杂，因而风格上的变化也是多种多样的；所以,“刘勰认为艺术构思中许多细微曲折的地方，是‘言所不追的’[13]。但作家的艺术风格虽然变化无穷，其基本情况还是可以探讨的。《体性》篇是从“情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者”的创作过程来探讨风格形成的。又说：“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”。从这里我们可以看到《体性》篇实际重在论“性”，所谓“贾生俊发，故文洁而体清，长卿傲诞，故理侈尔而辞溢，……安仁轻敏，故锋发而韵流；士衡矜重，故情繁而辞隐”。在刘勰看来，风格形成的内核是作家的情志、情理、情性，作家有什么样的情志情理，就会形成什么样的风格，“文如其人”，刘勰的主张与此类似。

　　既然情志情理是形成作家风格的内在的决定因素，并不是任何情志情理都可以形成良好的风格，应对其有一定的规范。在刘勰看来，作家的情志情理必然通过作品的情和辞表现出来。这样，他对作家情志的规范就落实到作品构成的这两个主要部分上，“风骨”正是对作品的情与辞提出的一种美学要求，《风骨》篇的旨归就在于此。#p#分页标题#e#

　　（二）上文从《文心》的结构上，即《神思》——《体性》——《风骨》的纵的发展线索明确了《风骨》篇在《文心》体系中的位置，指出“风骨”正是对文学创作中作品的情与辞提出的一种美学要求。而对它的释义再以《风骨》篇为主，从理论发展的横的联系方面进行探讨，进一步明确其内涵指向。

　　《风骨》篇开宗明义：“诗总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也。是以怊怅述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。”这是刘勰对“风骨”实质最明确的提示：“风”是对“情”提出的美学要求，“骨”是对“辞”提出的美学要求，“风骨”正是对作品整体的美学规范。

　　《风骨》篇用了将近一半的篇幅，从创作过程强调风骨作为文章内在生命力和骨干的特点和重要性，他继承和发扬了曹丕“文以气为主”的主张，强调风骨而又归之于作家务必首先充实内在的“气”，“务盈守气”的意义正在于“刚健既实，辉光乃新”。五色兼备的山鸡却只有百步的活动余地，骨劲气猛的雄鹰却能高飞摩天，刘勰用这个比喻告诫当时的作家：决定创作成败的是风骨，只有加强风骨，使作品保持内在的充沛活力，才有锤字振采，结响负声的天地。又言：“若骨乏采，则鸷集翰林；采乏风骨，则雉窜文囿”。由此可见，所谓风是对文章情志方面的美学要求，骨是对文章言辞方面的美学要求，都是从文章内质方面来规定的。在此范围内探讨风骨的具体涵义。先说“风”。首先根据刘勰自己提供的线索，追朔到诗歌的六义说。在《毛诗序》中，“风”也是一个比拟词：“风，风也，教也。风以动之，教以化之，——上以风化下，下以风刺上，主文而谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风。”这是用“风”来概括诗歌的教化作用的，肯定了诗歌具有普遍的打动人感动人的力量。又言“风”是“化感之本源，志气之符契”，这比《毛诗序》的含义更为丰富。志是作家的主观情怀，气则偏重于作家的气质个性，都属于作家主观精神面貌的范畴；这样，刘勰就把诗歌的教育风化作用与作家的志气联系起来了，作家主观的志与气决定着诗歌的这种风化作用。其次，什么样的情志才能具备感人的“风力”，使作品产生风化作用？《风骨》篇中又提到“风”对“情”的美学规范的内容。文章中说到“风”的地方有六处：“怊怅述情，必始乎风”，“情之含风，犹形之包气”，这是把情与风的关系比之为形与气的关系，没有气的形是没有生命的，没有风的情是不足道的；“意气骏爽，则文风清焉”，“深乎风者，述情必显”，是说“意气骏爽”才能产生有风之情，把这样的情抒发出来必然表现出一种显豁明朗的感情力量；“思不环周，索莫乏气，则无风之验也”，是从反面说明同一个意思：作家缺乏刚健的志气，枯寂无力，作品必然是无风的，而无风的情是不能打动人感化人的；“相如赋仙，气号凌云，——乃其风力遒也”。又以司马相如的《大人赋》为例，正面说明作家有了充沛刚健的凌云之气，作品就有了风力。从《风骨》篇看，“风”总是和作家情感之气的刚健相联系着。再次，从作为写作《文心》指导思想的《宗经》篇的相关内容来看，文中提到“情深而不诡”“风清而不杂”。可见刘勰特别强调情志的深沉和不诡异，不诡不杂，正如《明诗》篇所谓“三百之蔽，义归无邪”，都是要求作家的情志合乎儒家的思想和道德规范。

　　综上所述可知“风”的涵义：“风”就是被作家刚健骏爽的情感和志气所决定，为文学所固有的一种教化和感染人的内在特性，一种通过感情作用使人潜移默化的力量。因此，“风”就不等于情志，更不是任何作家的情志都能构成有“风”的作品，只有情志深沉、充沛、合乎儒家道德规范的作家才能创作“风清骨骏”的作品，也只有这样的作品，才能成为“化感之本源，志气之符契”，因而就能最有效地发挥诗的教化和感染作用。

　　关于“骨”的内涵，归纳前文所述各种论点，大体说来有两类：一类认为骨是对文章辞语的美学要求，只有那种经过锤炼而坚实遒劲、骨鲠有力的辞语，才符合“骨”的要求，辞指言辞；另一类认为骨是指作品的事义，事即用事用典，义即义理，事义就是表现文章主题思想的材料、内容。这两类意见都各有不足之处。其中，事义说是没有把“骨”当作刘勰对言辞的美学要求看，离开了言辞谈骨，忽视了辞和骨的表里关系；言辞说虽纠正了事义说的这一缺点，但却局于言辞本身的锤炼。其实，并不是任何言辞经过锤炼都可以变的坚实遒劲、骨鲠有力的。它本身应当具备一定的质的可靠性，才有可能经过锤炼而铸成合乎“骨”的要求的辞语。辨析“辞”的概念，它除了指“言辞”这种泛指的意义之外，往往又和“情”、“义”、“理”、“采”、“藻”、“文”、等联合构成新的概念，“辞情”、“辞义”、“辞理”、“辞意”是属于言辞内容领域的，“辞采”、“辞藻”和“文辞”则是属于言辞形式领域的。联系《文心》其它相关篇章，分析可知所谓“骨”是对辞所表现的内容方面提出的美学要求。《征圣》篇说：“《易》称‘辨物正言，断辞则备’；《书》云‘辞尚体要，弗惟好异。故知正言所以立辩，体要所以成辞；辞成无好异之尤，辨立有断辞之义。虽精义曲隐，无伤其正言；微辞婉晦，不害其体要。体要与微辞偕通，正言共精义并用，圣人之文章，亦可见矣。”刘勰认为断辞必由辨物正言出，故宜体实，也就是宜“体要”，不是“体实”之外另有什么“体要”。只要以辨物正言，贵尚体实为本，则虽精义曲隐微辞婉晦无妨，断辞的特点是理类辨明，名理相因，“弗惟好异”也是从辞所表现的内容方面要求的，因为辞的主要功能便是宣理。“辞尚体要”，正是从辞的宣理功能出发，要求达理的端正确切。《正义》说：“谓观辞以知得失也。”正因为辞是宣理的意义单位，所以它能外现宇宙的本体精神，观辞而能知得失。很明显，因为辞有宣理功能，它总能与情意密切关连着，所以宣理功能是言辞内在的生命。#p#分页标题#e#

　　《风骨》篇论及“骨”的五处：“沉吟铺辞，莫先于骨”；“辞之待骨，如体之树罕；“结言端直，则文骨成焉”；“练于骨者，析辞必精”；“若瘠义肥辞，繁杂实统，则无骨之征也”。前两条是说，铺辞以骨为先，骨是辞的主干，辞必赖骨而树；“结言端直，则文骨成焉”是直接承上“沉吟铺辞，莫先于骨”来的，“莫先于骨”句从正面说明骨与辞的先后主从关系，“文骨成焉”句则从因果角度说明了同样的关系，“沉吟铺辞”而能“结言端直”便是有文骨了。“析辞必精”与《物色》篇“物色虽繁，而析辞尚简”是一个意思，析辞必精靠的是“一言穷理”“义少总多”的本领，这是“练于骨者”的必然成果。“瘠义肥辞”句是以上各条的小结，因为“瘠义”便不可能做到析辞必精，必然是繁杂失统得，瘠义是造成辞之无骨的必然原因。正是基于这样的认识，刘勰才把“义”的因素当作“辞”的骨干，从辞的宣理表义功能方面对它提出了自己的美学要求。

　　这种把义理作为辞的内在骨干的思想，是贯穿《文心》全书的。在《论说》、《才略》、《表章》《议对》、《诸子》等篇中都有相关论述。刘勰在《文心》下篇建立创作理论的时候，便把辞与理的这种内在联系从理论上肯定下来了，《情采》篇中说道：“情者，文之经；辞者，理之纬，经正而后纬成，理定而后辞畅，此立文之本源也。”

　　由此可知，“骨”作为对文章言辞的美学要求，指必须用丰富贴切、雅驯体要的事典和义理来强固言辞内在的宣理功能，这样，通过不断的锻炼加工而铸成的言辞，便是端正刚舰骨鲠有力的，只有这样的言辞，才有可能加强情志的表现力量。

　　（三）以上我们分别探讨了“风”与“骨”，它们各有自己的内涵，但“风骨”作为刘勰提出的一种美学要求，本身就是一个整体概念，“风”与“骨”共同形成一个完整的美学批评范畴。《文心》中《事类》篇谈到：“事类者，盖文章之外，据事以类义，援古以证今者也---然则明理引乎成辞，征义举乎人事，乃圣贤之鸿谟，经籍之通矩也。”就是说，成辞与人事实文章义理的具体外观，而作家的情志、思想在作品中是潜伏的，总要通过具体的成辞人事才能得到表现，所以刘勰把情志与事义分别比作“神明”和“骨髓”（《附会》篇），都是文章内在的生命和骨干。由此可以理解作为一个完整美学要求的“风骨”的意义了。

　　综上所述，“风骨”作为一个美学概念，因其本身这种形象的比喻，导致了学界对它莫衷一是的种种解说，通过对《文心》的结构，即从《神思》———《体性》———《风骨》纵的发展线索和以《风骨》篇为主，理论发展的横的联系方面深入理解了这一术语的内涵。作为一个很有责任心的文艺批评家，刘勰是有感于六朝文学那种离本逐末、竞事华艳的浮靡文风，为了提高作家的认识，指导作家的创作，所以他提出“风骨”通过创作两大要素的情与辞，来对文学创作进行美学规范。“风骨”在作品中表现为深沉明朗、刚健端直的内容和气势，使作品产生出一种文学创作的审美标准，稍后钟嵘《诗品》用于论诗。唐初的陈子昂举起“汉魏风骨”的大旗横扫诗坛，风骨论从此成为中国文学批评的重要内容。