

“第二形式”与批评文体的古今差异

李 建 中*

<目 次>

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| I. “第二形式”理论之辨析与界定 | III. “第二形式”理论对当下批评文体的启示 |
| II. “第二形式”之美在古代批评文体中的秀出 | |

“第二形式”(亦即“形式之美之形式之美”)是中国文论一个非常重要的理论命题,而学界关于“第二形式”理论的研究,存在着两个较为明显的缺陷:第一,未能对“第二形式”理论作出清晰的有说服力的辨析和界定;第二,对“第二形式”理论的研究,仅限于“文学文体”而未能傍及“批评文体”。有鉴于此,本文首先辨析“第二形式”的理论内涵,并总归为四:“表之出之”之言说,“使笔使墨”之修辞,“神韵气味”之体貌,“愈增其美”之成效。然后将“第二形式”理论及方法用之于批评文体研究:既标举古代批评文体的“第二形式”之价值,亦揭示“第二形式”理论对于当下批评文体之创造、接受和研究的借鉴和启示意义。

I. “第二形式”理论之辨析与界定

关于“第二形式”理论的界定和阐释,学界历来众说纷纭,莫衷一是。王

* 中国 武汉大学 教授

国维《古雅之在美学上之位置》(以下简称《古雅》)¹⁾将“第二形式”表述为“形式之美之形式之美也”。“第一形式”为形式之美,而“第二形式”则为“第一形式”(即形式之美)的形式之美。我们认为,理解“第二形式”的关键,是要弄清楚在“第一形式”的基础上,“第二形式”增添了什么,而这“增添”的部分就是“第二形式”的特征或内涵。细绎并归纳王国维的论述,相对于“第一形式”而言,“第二形式”做了四件事:一是“表出之”,二是“使笔使墨”,三是有“神韵气味”,四是“愈增其美”。分述如下。

《古雅》指出:“艺术则必就自然中固有之某形式,或所自创造之新形式,而以第二形式表出之。即同一形式也,其表之也各不同。”这里说的“同一形式”即“第一形式”,《古雅》又称之为“材质”。王国维将“第一形式”(即“材质”)分为两类:一类是“自然中固有之某形式”,它们可以是自然中具有宏壮之质的高山大川、烈风雷雨,也可以是自然中寻常烦屑之景物如茅茨土阶;一类是文学艺术家“自创造之新形式”,它们可以是伟大之宫室、悲惨之雕刻像、历史画、戏剧、小说等等,也可以具体到戏剧小说之主人翁及其境遇,或者绘画中之布局。这两类“材质”的共同特征是“足以唤起美感”。而王国维这里所说的“材质”,大体相当于英美新批评理论家韦勒克所说的“材料(material)”²⁾。文学艺术家将这些“材质”或“材料”(即“第一形式”)“表出之”,于是就有了“第二形式”。就其对“第一形式”的结构性的表达而言,“第二形式”大体相当于韦勒克所说的与“材料”相对而言的“结构”(structure);而就其“表达”本身而言,“第二形式”则相当于俄国形式主义所说的种种具有文学性意味的“技巧”、“手段”或“程序”。

《古雅》以不同的文学艺术种类为例,强调“第二形式”对“第一形式”的表之出之:“同一曲也,而奏之者各异;同一雕刻绘画也,其真本与摹本大殊;诗歌亦然。”其中“同一曲也”云云,颇似曹丕《典论·论文》“曲度虽

1) 本文所引王国维《古雅之在美学上之位置》,均据《王国维遗书》,上海古籍书店1983年版,第五册第23-26页。下不另注。

2) [美]韦勒克、沃伦著,刘象愚等译:《文学理论》,三联书店,1984年版,第14页。

均,节奏同检,至于引气不齐,巧拙有素”。音乐作品所固有的“曲度”和“节奏”,属于第一形式;而不同艺术家(或声乐或器乐)的“引气不齐”和“巧拙有素”,则是第二形式。在这里,“第一形式”或为自然之形式,或为艺术之形式;而“第二形式”则是对自然或艺术固有之样式的言说亦即“表出之”。此其一。

《古雅》又说:“茅茨土阶,与夫自然中寻常琐屑之景物,以吾人之肉眼观之,举无足与于优美若宏壮之数,然一经艺术家(若绘画,若诗歌)之手,而遂觉有不可言之趣味。此等趣味,不自第一形式得之,而自第二形式得之,无疑也。”茅茨土阶等琐屑之景物,属于材质,属于第一形式;而经艺术家之手,或者说经过艺术家使笔使墨之后,则有了第二形式。就艺术作品而言,在叙事作品中,“戏曲小说之主人翁及其境遇,对文章之方面言之,则为材质;然对吾人之感情言之,则此等材质又为唤起美情之最适之形式。”在美术作品中,“绘画中之布置,属于第一形式;而使笔使墨,则属于第二形式。凡以笔墨见赏于吾人者,实赏其第二形式也。”在王国维看来,读者所欣赏的第二形式,实乃画家的使笔使墨,小说家的绘声绘影,诗人的咏情咏景……“第一形式”为作品之材质与布置,而“第二形式”则为作品之艺术修辞亦即“使笔使墨”。此其二。

关于读者对“第二形式”的品评,《古雅》又以艺术作品为例:“凡吾人所加于雕刻、书画之品评,曰‘神’、曰‘韵’、曰‘气’、曰‘味’,皆就第二形式言之者多,而就第一形式言之者少。文学亦然,古雅之价值,大抵存于第二形式。”《古雅》还举了两组关于诗歌的例子:同写夜阑梦对,杜甫不同于晏几道;同写斯人惟悴,诗经不同于宋词。在这两组例子中,相同的是第一形式,不同的是第二形式:第一形式同为韵语俚辞,第二形式则有着或“温厚”或“刻露”的区别。前面所提到的音乐例子也是如此,一部音乐作品,其总谱(曲度和节奏)属第一形式,而不同音乐家对它的演奏(引气)则属第二形式。如被誉为20世纪华人音乐经典的小提琴协奏典《梁山泊与祝英台》,不同的演奏家可以演绎出完全不同的艺术风格和效果。盛中国用一位中国男性的宏壮和阳刚来叙述这个古老而悲怨的故事,回肠断气,悲怆

高亢，惊心动魄；西崎崇子则用一位日本女性的温柔和细腻来处理这个在中国家喻户晓的爱情悲剧，徘徊低婉，悠扬哀伤，肝肠寸断。同一首曲子，不同的小提琴演奏家，不同的艺术效果和美学风格。用王国维的话说，“第一形式”相同而“第二形式”各异。这也就是王国维为什么要说“第二形式”之创造乃后天之力，乃个性化和独创性之功。黄霖在分析“第一形式”与“第二形式”之区别时指出：“王国维的‘第一形式’，实质上近乎艺术的种类，乃至体裁”；而“王国维所谓的‘第二形式’，就是指由每一艺术家在具体表现时的不同特点而在作品中呈现出的不同体性风貌。”³⁾“第一形式”为作品之体裁或者说在种类或样式方面的共同规定性，“第二形式”则为作品之不同的体性风貌亦即“神、韵、气、味”。此其三。

艺术家在形式美(主要是“第二形式”)的创造过程中，表之出之，使笔使墨，形成因人而异的神韵气味，而最终使其作品愈增其美，也就是由前三项所造成的艺术效果，亦即以古雅为内涵的文学性；而第一形式是客观之美的宏壮与优美。就审美判断或审美实践而言，审美主体对宏壮与优美(即第一形式之美)的判断，是先天的，先验的，具有普遍性；而对古雅(即第二形式之美)的判断，则是“后天的也，经验的也”，故其获得，“又非藉修养之力不可”，“至论其实践之方面，则以古雅之能力，能由修养得之，故可为美育普及之津梁。”正是这个意义上，王国维《古雅》曰：“一切形式之美，又不可无他形式以表之，惟经过此第二之形式，斯美者愈增其美，而吾人所谓古雅。即此第二种之形式……故古雅者，可谓之形式之美之形式之美也。”应该指出的是，王国维这里所说的“古雅”不同于作为中国古代文论之范畴的“古雅”：后者专指“古朴典雅”这样一种美学风格和艺术境界，又可表述为“典雅”、“清雅”或“雅远”；后者则是指代“第二形式”，或者说是描述“第二形式”所具有的形式之美，是对“第二形式”的“美称”。故后者较之前者有着更为宽泛的含义。“第一形式”是“形式之美”，而“第二形式”乃“形式之美之形式之美”(美上加美)亦即“愈增其美”也。此其四。

3) 黄霖：《中国文学批评通史·近代卷》，上海古籍出版社1996年版，第821页。

II. “第二形式”之美在古代批评文体中的秀出

国内学界对“第二形式”理论的研究,多限于“文学文体”,亦即主要讨论文学创作即文学文体的形式之美,而极少涉及文学批评即批评文体的形式之美。就后者而言,“第一形式”与“第二形式”之划分尤其是“第二形式”理论颇值得玩味。在文学创作的形式之美当中,“第二形式”的价值是不言而喻的,文学作品若缺乏“第二形式”就会失却独特的风格神韵和美学价值(亦即王国维所说的“古雅”)。那么,文学批评的“第二形式”呢?

文学批评历来有“说什么”与“怎么说”之分野,前者指批评思想即言说内容,后者指批评文体即言说方式。⁴⁾专就批评文体而言,也有“第一形式”与“第二形式”之区分。依照“第二形式”理论,批评文体之材质、结构、布置、语言等共通性或普遍性体裁特征,可称之为“第一形式”,而批评文体之言说方式(表出之)、语言修辞(使笔使墨)和风格体貌(神韵气味)等独特性或个别性形式美效果(愈增其美)则属于“第二形式”。

大体上说,中国古代文论的批评文体都是具有“第二形式”的;不仅具有“第二形式”,而且“第二形式”(即“形式之美之形式之美”)还有着充溢、丰富、绚丽、完备之特征。刘勰将自己的文论巨制命名为《文心雕龙》。何为“文心”?“为文之用心也”;何为“雕龙”?“雕缛成体”也。⁵⁾前者关涉文学(家)“说什么”,后者指向文学(家)的“怎么说”。文学(家)如何“雕龙”?刘勰的论述中,既涉及到“第一形式”,如《事类》篇谈材质、《附会》篇谈结构、《熔裁》《总术》篇谈布置、《练字》《章句》《指瑕》篇谈语言等等,亦涉及到“第二形式”,如《神思》篇谈表出之、《比兴》《夸饰》篇谈使笔使墨、《体性》《风骨》《养气》篇谈神韵气味、《情采》《丽辞》《隐秀》篇谈愈增其美等等。

当然,刘勰以“雕龙”为中心的形式美论属于文学创作。但是,若考虑到

4) 关于文学批评“说什么”与“怎么说”之分野,参见李建中:《中国文论:说什么与怎么说》,《长江学术》2006年1期。

5) 刘勰:《文心雕龙·序志》。

下面两个因素，则可以说刘勰的形式美论与文学批评密切相关：一是刘勰“论文叙笔”的诸多文类之中，包含了批评文体（如《论说》《诸子》《史传》诸篇）；二是刘勰自觉地选择了用“骈体”这一文学文体来讨论文学理论问题，文学文体与批评文体在刘勰那里实际上是相通的或者说是互用的。

不仅仅是刘勰。前刘勰时代，有司马迁、班固等用属于叙事文学的史传体书写文学理论和批评；后刘勰时代，则有李白、杜甫等用属于抒情文学的诗歌体书写文学理论和批评。纵观整个中国文学批评史，从《诗经》中的诗论片断，到王国维的《人间词话》，几乎所有的文学文体（诗、赋、词、曲、骈、散、说、话……），都被文论家用作批评文体。因此，古代批评文体的文学化，先天性地铸成批评文体的“第二形式”之美。

从理论上讲，不同时空中的批评家，其批评文本所具备的“第一形式”大体上是相似或相同的：材质或材料就是他们的批评对象即文学作品，结构、布置和语言均有共通的形式规范和文体要求。但论及“第二形式”，则会因人因时而异。同为魏晋南北朝文学理论批评，在不同批评家的批评文本之中，其“第二形式”是大异其趣的。曹丕朗畅通达、清正典雅的“论”，迥异于钟嵘情志深厚、秀隐兼备的“品”；陆机自出杼机、精巧细密的“赋”，有别于刘勰弥纶群言、笼圈条贯的“骈”；挚虞以人为纲的“志”，有别于萧统以体分类的“选”……这个时代的文学批评，其不同批评家的不同批评文本，通过“第一形式”所表现出来的文学思想，或许有公允与偏激之异，有系统与零散之别，但他们的“第二形式”却有着刘勰所说的“雕龙”之美，有着王国维所说的“古雅”之美。

既便是面对完全相同的批评对象（即“材质”），不同批评家笔下所呈现出的“第二形式”也是有很大差异的。以对建安文学（家）的批评为例。与七子同时的曹氏兄弟，其文学批评既知人知心、有情有义，又见仁见智、口无遮拦，给人一种当下性和现场感。稍后的刘勰和钟嵘，则有“体貌英逸，俊才云蒸”⁶⁾之叹，有“彬彬之盛，大备于时”⁷⁾之赞，使笔使墨间洋溢着“千载逢

6) 刘勰：《文心雕龙·时序》。

知音”的欣喜。到初唐陈子昂，登幽州台而悲歌，序修竹篇而浩叹，其文论旗帜上大书“汉魏风骨”四字，借建安骨气横制颓波而大变天下文风，何等的英雄气和使命感！而到了盛唐李白，其论诗诗中（如《古风二首》、《宣州谢朓楼饯别校书叔云》等）亦论及建安诗人，通脱大器，挥洒自如，别有一种旷放达观之情和明快灵动之美。面对完全相同的“材质”（批评对象），不同批评家的批评文本，其“使笔使墨”各异，其“神韵气味”有别，因其不同的“表出之”而有不同侧面和不同层度的“愈增其美”。

批评文体的“第二形式”不仅会因人因时而异，而且同一个时代乃至同一位批评家又会因体因性而异。前述建安文学批评，曹丕曾用两种不同的文体书写：一是论说体的《典论·论文》，二是书信体的《与吴质书》。《典论·论文》以“文人相轻”为“的”，以“七子文气”为“例”，以“文气说”为“核”，以“文人—文体—文气—文章”为“秩”，逻辑结构清晰有序，理论风格简洁质朴，完全符合刘勰所拟定的“伦理无爽”、“叙理成论”的“论”体之标准⁸⁾，是颇为规范的论说体。《与吴质书》同样是以建安文人及作品为批评对象即“材质”，但因其以书信体“表出之”，故“使笔使墨”之时，于叙事中抒情，于抒情中叙事，最终酿成别一种“神韵气味”：其“徐、陈、应、刘，一时俱逝”之事，催人泪下；其“追思惜游，犹在心目”之情，感人心脾。曹丕的两个批评文本，说的都是建安文人之文气，因表出有别，而各增其美：用曹丕自己的话说，前者为论之“宜理”，后者为情之“尚实”。可谓“能之者偏也，唯通才能备其体”⁹⁾。

批评文体中不同的“第二形式”，还会营构出不同的语境，从而形成不同的美学效果。司马迁“发愤著书”的文论命题，同时出现在他的两个文本之中：《史记·太史公自序》和《报任少卿书》，前者的语境是“太史公曰”，后者的语境是“与友人书”。《史记》当然是史传体，但其中的“太史公曰”则是司马迁发表（史学和文学之）理论见解的“场域”，故可视为史传体中的“论

7) 钟嵘：《诗品·序》。

8) 刘勰：《文心雕龙·论说》。

9) 曹丕：《典论·论文》。

说”语境。司马迁在排比历史上“发愤著书”之八个例子之前，有一句“退而深惟曰”，深惟者，深思也，可见“发愤著书”是深思之结果。而《报任少卿书》是与友人谈心，性情文字，冲口而出，无须“太史公曰”那样“退而深惟”。同样的“发愤著书”，同样的八个例子，但《报任少卿书》“八例”前的“导句”与《太史公自序》完全不同。司马迁向朋友感叹：“古者富贵而名磨灭，不可胜记，惟倜傥非常之人称焉。”联想到这封书信中司马迁痛说家史的悲怆，以及悲怆中所交织缠绕的自尊与自卑、期冀与绝望，我们便会悟出“发愤著书”说的情感内涵。如果说，《太史公自序》的“发愤著书”是要以理服人，而《报任安书》中的“发愤著书”则是要以情动人。而这两种不同的效果，分别来源于两个批评文本各具其美的“第二形式”。

王国维《古雅》说：“一切之美，皆形式之美也。就美之自身言之，则一切优美皆存于形式之对称变化及调和。”中国古代文学理论的批评文体，既有相通的“形式之美”：材质是美的，结构是美的，语言是美的；更有着各自的“形式之美之形式之美”：语体修辞是美的，体貌体性是美的，比兴秀隐是美的，神情韵味是美的……而后者（即“第二形式”之美），缘其因时因人团体因性而异，而独具一种“古雅”之美。正因为此，中国古代的文学批评家才会“爱美以尊体”，才会挚爱“文”之美而推崇批评文体。也正是从“爱美以尊体”出发，古代批评家才会选择自己所擅长的文体来书写文学理论批评，也才会分外珍视自己所拥有的文体选择之自由。

III. “第二形式”理论对当下批评文体的启示

“第二形式”之美有一个重要的理论前提：即王国维《古雅》所说的“一切之美皆形式之美”。而“一切”之谓则表明“第二形式”不仅同时适用于文学创作与文学批评（如上一节所述），也同时适用于古代文学批评与当下文学批评。关于古代文学批评的“第二形式”之美已如前述；那么，当下文学批评有无“第二形式”之美？这是一个问题，是一个需要认真质疑并认真考量的问

题。

若按其文体样式及发表方式分类,当下批评文本大致可分为两类:一类是由学术期刊登载的论文和由出版社印制的论著;一类是各种非学术类报刊杂志所发表的评论文章。两类文本的质量不好妄加评鹭;若仅就数量而言,无疑是前者多于后者:大量的文学批评文章都是发表于学术期刊,这既是现代学术“分科治学”的结果,也是学术制作(包括文学理论批评制作)“量化管理”的结果。在这样一个前提下,我们可以说:当下批评文体主要是学术性的论说体。

依照“一切之美皆形式之美”的命题和理论,其“第一形式”是各类文本在材质、结构、布置和语言等方面相通的或共有的体裁特征,而“第二形式”则是不同的文本在“第一形式”基础上所新增的不同的形式美(即“愈增其美”)之效果:包括不同的“表出之”,不同的“使笔使墨”和不同的“神韵气味”。我们看当下批评文体的书写或制作,从材质(即批评对象)之确定到结构之搭建,从篇章布置的完成到语言文字的驱遣,都是要恪守统一的文体格式和书写规范的,亦即当下批评文体的“第一形式”是完全相同的。

那么“第二形式”呢?

严格地说,现代学术背景和发表制度下的文学理论批评,其批评文体只有“第一形式”而没有“第二形式”。本文已详述“第二形式”的两大要素:一是在“第一形式”基础上所新增,二是因时因人因体因性而异。我们看不同级别(国家级或省部级)不同种类(各高校综合类或各社科院综合类)学术刊物上发表的文学理论批评论文,在“第一形式”(即统一的书写规范)的基础上,并没有增添属于作者自己的因而也是属于“第二形式”的东西。作者别无选择地“选择”论说体,因而没有个性化“表出之”的可能,亦即没有选择论说体之外的多样化言说方式的文体自由。既然是“独尊一体”,那么作者也相应地丢失了“使笔使墨”的用武之地和“神韵气味”的营造机缘,因而欲通过“第二形式”而“愈增其美”则只能是一种奢望。在现代学术制度的严格管理下,庞大的学术机器生产出巨量的学术论文,月夏一月,年夏一年。就文学理论批评类的学术论文而言,无论其批评主体和批评对象有多大差异,而批评文

体本身是千人一面、千篇一体的：袭用的是相同的文体样式(体制)，驱遣的是相同的句型句式(语体)，呈现的是相同的风格文气(体貌)。想当年刘勰搦笔和墨，以一己文心精雕文龙，与“近代之论文者”¹⁰⁾相比是“各师成心，其异如面”¹¹⁾，创造出前无古人后无来者的文论宏篇。看今天学者们繁忙而机械的论文制作，在“第二形式”严重匮乏的语境中，“文心”何用又如何“用心”？如何“雕龙”又何须“雕龙”？

当然，论文体自有其特色，自有其优长，而且中国学术史上并不乏论文体之佳构。《文心雕龙·论说》篇“选文定篇”之时，就对庄子《齐物论》、王充《论衡》、嵇康《声无哀乐论》、钟会《才性四本论》这些与文学理论批评相关的论文体给予很高的评价。在现代学术语境下，自然科学类和社会科学类的学科领域，以论文体为书写模式是完全必要的。而作为人文科学的文学理论和批评，因其学科的特殊性，故在使用论文体的同时，应该允许而且提倡作者选择自己所擅长的文体来书写文学思想和文学理论批评。

文学理论批评的“特殊性”何在？在于她的材质(批评对象)本身是具有“第二形式”的。而文学理论批评的重要任务之一，是如何“当行”如何“本色”¹²⁾地呈现出研究对象的“第二形式”之美。如果我们的文学理论批评书写缺乏“第二形式”(象当下大多数批评文体那样)，则很难揭示出甚至无法触及到批评对象的“第二形式”。中国古代文论有“以诗论诗”的文体传统，有批评家甚至主张“诗必以诗人评之”¹³⁾。“以诗论诗”以及“诗人评诗”，从宽泛的或者是隐喻的意义上说，如果不是“诗体”(具有文学性或诗性的各种文体)和“诗人”(具有文学才华和诗性情怀的批评家)，则是没有办法甚至是没有资格来论“诗”和评“诗”的。这也就是曹植所言：“有南威之容，乃可以论于淑媛；有龙渊之利，乃可以议以断割。”¹⁴⁾“南威之容”是“诗人”的才情体貌，

10) 刘勰：《文心雕龙·序志》。

11) 刘勰：《文心雕龙·体性》。

12) 严羽：《沧浪诗话·诗辨》。

13) 刘克庄：《跋刘澜诗集》，《后村先生大集》卷109，《四部丛刊》本。

“龙渊之利”是“诗体”的文体功能。

其实,即便是在现代学术体制的统驭或掌控之下,人们偶尔也能观赏到“南威之容”,也能感受到“龙渊之利”。前面谈到,当下批评文体除了占居主流的期刊学术论文之外,还有发表于非学术刊物的各体文章,如随笔、杂感、访谈、对话等等。后一类批评文体,因其缺乏统一的文体规范,作者反而能够获得一种文体自由,其“使笔使墨”自出杼机,其“神韵气味”自成其趣,最终因其“表出之”的个性化而能够“愈增其美”。比如,《读书》杂志和《南方周末》所刊发的一些文学理论批评文章,因缺少严格和统一的文体规范而能幸免于“格式化”之难,从而获得“第二形式”之美。只是这类文章因其在主流学术和考核体制之外,所以常常为学术界所忽略。

还有另一类更为学界忽略却更具有“第二形式”之美的批评文本:互联网文体。三年前,笔者曾谈到互联网上一个“以小电影批评大电影”的个案。¹⁵⁾这个批评文本(网络视频《一个馒头引发的血案》)很有趣:其“材质”(批评对象)是一部电影(故事片《无极》),其“结构”、“布置”、“语言”等“第一形式”也是电影或者说是电影语言。更有趣的是,这位批评者在使用电影语言时,其“表出之”采取了具有后现代意味的拼贴方式:用来组接视频的画面差不多都是来自电影《无极》,只不过重新蒙太奇一番。奇特的“使笔使墨”,营造出奇特的“神韵气味”:将幽默、反讽、调侃、批判融为一体。整个批评文本(小视频),并没有任何分析式或判断式话语,全部是电影语言即画面叙事,批评者用自己独特的“表出之”,犀利而深刻地凸现出批评对象的种种悖谬和失误,看上去隐晦含蓄,实际上一针见血,借用严羽《答出继叔临安吴景仙书》的话,是“说江西诗病,直取心肝刽子手。”¹⁶⁾能达到这种批评效果,应该说是“第二形式”的功劳。

14) 《四部丛刊》影宋本六臣注《文选》卷42。

15) 参见李建中、李小兰:《文学与批评:怎么说比说什么更重要——以几部经典作品为例》,载《文艺争鸣》2008年第3期。

16) 郭绍虞主编,王文生副主编:《中国历代文论选》,上海古籍出版社2003年版,第二册第430页。

上述网络视频的言说方式颇有点象中国古代文论的“以诗论诗”：批评文本与批评对象采取了完全相同的文体样式。无论是古典版的“以诗论诗”，还是现代网络版的“以(小)电影论(大)电影”，其批评文本的“第一形式”(材质、结构、布置、语言等)，与批评对象是完全相同的。但是，两个文本(批评文本与她所要批评的文学文本)的性质、目的或宗旨又是完全不同的：文学文本或叙事或抒情，或塑造人物或营构意境；而批评文本则是或言诗或谈艺，或明理或立论。因此，当批评家选择了与批评对象相同或相似的文体样式(如“以诗论诗”)时，其批评文本的“第一形式”就自动取得了“第二形式”的功能。诗性的文学性的“第一形式”，却要实现理论的批评的目标，这一独特的“表出之”，就使得批评文体的“第一形式”本身就成为了独特的“使笔使墨”并形成独特的“神韵气味”。比如《二十四诗品》，倘若我们视其为文学作品，则司空图这一组诗的“第二形式”与大多数写景抒情之作并无多大差别；而正因为这二十四首四言诗以“文学”之名行“批评”之实(也就是“以诗论诗”)，所以才获得了独特的“第二形式”之美，成为中国古代文论的“诗眼画境”¹⁷⁾。能够自然而自由地选择包括“诗体”在内的各类文学文体来说文学理论批评，这是古代批评文体“第二形式”完备的主要原因。明乎此，我们便不难理解当下批评文体为何匮乏“第二形式”之美。

<參考文獻>

- [美]韦勒克、沃伦著，刘象愚等译，《文学理论》，三联书店，1984年版
 钟嵘著，陈延杰注，《诗品》，人民文学出版社，1958年版
 刘勰著，范文澜注，《文心雕龙》，人民文学出版社，1958年版
 六臣注，《文选》，《四部丛刊》影宋本
 刘克庄，《后村先生大集》，《四部丛刊》本

17) 参见李建中著：《古代文论的诗性空间》，湖北人民出版社，2005年版，第116页。

- 严羽著, 郭绍虞校释, 《沧浪诗话校释》, 人民文学出版社, 1983年版
王国维, 《王国维遗书》, 上海古籍书店, 1983年版
黄侃, 《文心雕龙札记》, 华东师范大学出版社, 1996年版
郭绍虞主编, 王文生副主编, 《中国历代文论选》, 上海古籍出版社, 2003年版
黄霖, 《中国文学批评通史·近代卷》, 上海古籍出版社, 1996年版
叶嘉莹, 《王国维及其文学批评》, 广东人民出版社, 1982年版
王元化, 《文心雕龙创作论》, 上海古籍出版社, 1979年版
詹瑛, 《文心雕龙的风格学》, 人民文学出版社, 1982年版
李建中著, 《古代文论的诗性空间》, 湖北人民出版社, 2005年版
李建中, <中国文论: 说什么与怎么说>, 《长江学术》2006年1期
李建中、李小兰, <文学与批评: 怎么说比说什么更重要——以几部经典作品为例>, 《文艺争鸣》2008年第3期

<Abstracts>

“The second form” which is part of Chinese classical literary theory has rich connotation, and the academia’s research of “the second form” which has been limited to “literary style” has not covered “style of literary criticism”. Same as “literary style”, “style of literary criticism” manifest the aesthetics significance of “the second form” by expression, rhetoric, style, and effects. Through employing the theory and method of “the second form”, we can not only disclose the value of form of Chinese classical literary theory, but also supply reference and enlightenment to the creation, acceptance and research of “style of literary criticism” nowadays.

Key Words : Style of literary criticism, The second form, Theaestheticssi
gnificanceofform