

# “文如其人”、“風格即人”與 李長之的“傳記批評”<sup>1</sup>

廖棟樑 錢瑋東

## 提 要

“文如其人”是中國古代文論中涉及“人——言/文”關係之一大命題，其假定了“言/文”為“人”心之外發外現，因而兩者之間理應若合符契。進入二十世紀後，隨著西方文學觀念的東漸，“文如其人”屢被用作轉譯或比附於法國布封的名言 *Le style, c'est l'homme* (風格即人)，並與當時流行的西方自然主義理論相結合，在現代文學批評的語境下持續發揮影響力。而這一傳統文論話語在經歷中西對接的意義轉化後，又為李長之創造性地借用，他汲取了狄爾泰的“體驗”論和洪堡特的語言觀，重新省思中國古代“文如其人”的觀念傳統，並擷成其獨具特色的“傳記批評”之理論基礎。緣此，對“文如其人”此一古今中西對接演繹過程之勾勒梳理，允為考察古代文論在西學東漸潮流下的傳承和轉化之絕佳案例。

關鍵詞：文如其人 風格即人 李長之 傳記批評

—

錢鍾書(1910—1998)《談藝錄》的一則“附說”，每為晚近的文學批評研究

---

1 本文初稿發表於2019年3月23日香港浸會大學主辦之“抒情與時代：中國文學批評觀念的傳承與發展”國際工作坊，承蒙與會學者及兩位匿名審查人惠賜寶貴意見，謹此致謝。

者論述“文如其人”之命題時所引據,其語云:

吾國論者言及“文如其人”,輒引 Buffon 語(*Le style, c'est l'homme*)爲比附,亦不免耳食塗說。Buffon 初無是意,其 *Discours* 僅謂學問乃身外物(*hors de l'homme*),遣詞成章,爐錘各具,則本諸其人([*de*] *l'homme même*)。“文如其人”,乃讀者由文以知人;“文本諸人”,乃作者取諸己以成文。若人之在文中,不必肖其處世上、居衆中也。羅馬 Seneca 嘗云:“如此生涯,即亦如此文詞。”……則庶幾“文如其人”之旨矣。<sup>2</sup>

此段文字之旨,乃在於批駁當時“論者”多以中國古代盛行的“文如其人”觀念,作爲遙譯或理解法國博物學家布封(*Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, 1707—1788*)《論風格》中 *Le style, c'est l'homme*(今日多譯爲“風格即人”)一語的先在之見。錢氏指出,布封的立場可概括爲“文本諸人”,此與吾人熟悉之“文如其人”不可同日而語。這種判斷合理與否,後來學者已多有辯證,<sup>3</sup> 但若細覈上段引文,不難發現仍有兩個饒富啟發意味的有趣之處:第一,所謂“吾國論者言及‘文如其人’,輒引 Buffon 語爲比附”云云,可知如此“比附”者在此前絕非罕見。將中國傳統文論資源與西方晚近傳入的文學話語等量齊觀乃至共治一爐,這一近乎“格義”式的解讀,毋寧是二十世紀初中葉的“論者”在中西對接的語境下進行古今演繹的結果。<sup>4</sup> 它一方面反映著時人對西方文學理論的接受,本就不可避免地因文化脈絡的不同而存在一定程度的偏移;另一方面則

2 錢鍾書:《談藝錄》(北京:生活·讀書·新知三聯書店,2001年),卷下,頁503—504。

3 如胡範鑄:《錢鍾書學術思想研究》(上海:華東師範大學出版社,1993年),第八章“風格論:真偽的認識與現象的發覆”,頁164—182;肖翠雲:《形同而質異:“文如其人”與“風格即人”》,《中國語言學批評:行走在文本與文化之間》(哈爾濱:黑龍江人民出版社,2009年),頁217—225。

4 余來明在討論中國近現代“文學”概念的生成和演變史時,即強調此種“古今演繹”和“中西對接”的面向,如其云:“按照歷史主義的眼光,今日慣用的‘文學’/literature 概念,在中西文化的歷史進程中也並非古已有之,是歷經古今演繹的結果,漢語‘文學’概念更是包含了中西對接的歷史面相。”見氏著:《“文學”概念史》(北京:人民文學出版社,2016年),頁1。

顯示了作為舊學知識的中國古典文論，於西學東漸的潮流下是如何持續地發揮影響力，甚而是在這一碰撞磨合的過程裏潛移默化地改換自身的意涵，並以嶄新的面貌進入現代文學批評的話語之中。借用劉禾在《跨語際實踐》提出的質問：“‘文學’就是 literature。可是‘文學’為什麼就正好等於 literature 呢？”<sup>5</sup> 我們同樣可回到當時的語境中追問：為甚麼“文如其人”就正好等於布封所說的 le style, c'est l'homme 呢？具體言之，“文如其人”論的內涵經過何種程度的調整才能對譯於（移植至中國後的）le style, c'est l'homme？此一調整後的結果，又是如何反饋或作用於其時的文藝理論和文學批評的研究與實踐？這些疑問所能開顯出的議題，不啻是吾人考察古代文論在西學東漸潮流下的傳承和轉化之一絕佳案例。

第二，錢鍾書分判“文如其人”與“文本諸人”，以為前者是“讀者由文以知人”，後者則是“作者取諸己以成文”。抽繹其說，則我們不妨認為，錢氏提出的“文本諸人”為一創作論的概念，相對應地，他眼中的“文如其人”則為一批評論的概念。恰如劉勰《文心雕龍·知音》以“觀文者披文以入情”指涉“知音”者亦即讀者的閱讀過程，<sup>6</sup> 錢鍾書此處以“讀者由文以知人”界說“文如其人”，二者造語構句上之相似，自當意味著錢氏把“文如其人”的意義限定在屬於批評論的閱讀過程之一端，或至少是有意無意地突出了這方面的重要性。<sup>7</sup> 然而，若沿著上述第一點的思路加以深究，則我們不禁要問：錢鍾書對“文如其人”的這種解讀是從何而來的？這與古代的“文如其人”論完全相符嗎？抑或是他的此番表述其實也不可免地受到“文如其人”進入近現代語境後的意義調整或轉化現象之影響，一如他所批駁的那些把“文如其人”比附於 le style, c'est l'homme 的論者？如果答案是後者的話，那麼我們或可進而推論：基於某種有待說明的原因，二十世紀初的論者們在接受古代“文如其人”觀、並以之比附布

5 劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學，民族文化與被譯介的現代性（中國：1900—1937）》（修訂譯本）（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008年），頁326。

6 劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》（臺北：學海出版社，1991年），頁715。

7 當然，錢鍾書的立場是不同意“文如其人”的，因此他才說：“以文觀人，自古所難；嵇叔夜之《家誡》，何嘗不挫銳和光，直與《絕交》二書，如出兩手。”見氏著：《談藝錄》，卷下，頁498。

封名言的同時，“文如其人”作為批評論那方面的特徵被強化了，由此才使得錢鍾書即使一方面不滿於此類格義比附的做法，另一方面卻又不自覺地接納了這種新語境下的“文如其人”概念。

誠然，以上所論仍僅止於邏輯的推演。若要證明此點，必先明瞭古代文論中的“文如其人”命題包含哪幾個層次和面向，其內涵又各是如何；以至於進入二十世紀後，“文如其人”此一傳統文論話語在中西對接和對譯的語境下發生了甚麼樣的轉變，且此轉變又是如何及為何發生。如能釐清這些問題，則我們也當可同時發現，連接著古典與現代文學批評的“文如其人”觀念，在二十世紀初中葉的文學場域中蘊涵著何種的理論價值，以及其在時人進行批評實踐時的潛在意義。

但這裏尚有一個前提亟待闡明：“文如其人”之概念（及其與布封之語的比附），在當時文學批評的討論與實踐中，是否真的存在一定程度上的代表地位？研究中國現當代文學的法國學者何碧玉，曾在《京派美學》一文中敏銳地指出：“京派批評家常用布封（Buffon）以作者比作品的那句格言——中文直譯為‘文格即人格’（Le style, c'est l'homme.），文言文還有異曲同工的表達：‘文如其人。’”<sup>8</sup>她舉了朱光潛（1897—1986）《文學與語文（中）：題材與風格》和李健吾（1906—1982）《三個中篇》二處為例。但更值得注意的是，同屬京派批評家的李長之（1910—1978），先後在其文章和論著裏至少三度引用了布封的這句名言，且皆將其翻譯或比附為“文如其人”。<sup>9</sup>單就此表象來看，已足以彰示李長之於前揭論題的探討中有著非同尋常的重要性，其對“文如其人”進入現代文學批評話語的貢獻，自然也應給予足夠的重視。進而言之，李長之的“文如其人”並非孤立而架空的抽象概念，這與他對“傳記批評”和“感情的批評主義”之實踐是密不可分的，<sup>10</sup>如黃鍵《京派文學批評研究》便說：“李長之在把握作

8 何碧玉（Isabelle Rebut）著，陳寒譯：《京派美學》，收於錢林森主編：《法國漢學家論中國文學：現當代文學》（北京：外語教學與研究出版社，2009年），頁179。

9 分別見於《論文藝作品之技巧原理》、《易傳與詩序在文學批評上之貢獻》和《司馬遷之人格和風格》，詳下文。

10 有關李長之的“傳記批評”和“感情的批評主義”，請參閱廖棟樑：《抒情詩人——論李長之《司馬遷之人格與風格》的傳記批評》，《中國學術年刊》，第38期秋季號（2016年9月），頁29—82。

家的藝術個性方面可謂是見識卓越……他似乎繼承了中國古代‘文如其人’的傳統觀點，由論‘文’而論‘人’或由論‘人’而論‘文’成爲他經常遵循的思路。”<sup>11</sup>儘管黃氏未從“傳記批評”等角度加以闡發，唯憑此已不難看出，“文如其人”可說是李長之進行實際批評時的慣常思路乃至是理論基礎，至於其具體內涵爲何，則尚須進一步仔細辨析。

由此觀之，作爲現代文學批評話語的“文如其人”，並非一無足輕重的概念，相反，對京派批評家尤其是李長之來說，這一概念在其批評體系中顯然具有特殊的地位。是以，下文的討論將聚焦於此，在概念的考辨和脈絡的梳理中，詳加考察“文如其人”是如何經歷中西對接和古今演繹的視域轉換，並以李長之的相關表述爲核心，從中抉發其在現代文學批評中久被忽視的理論意義。唯在開展此一議題之前，我們須先考察“文如其人”在古代文論中的內涵。

## 二

學界普遍認爲，“文如其人”一語首見於蘇軾《答張文潛縣丞書》，蘇軾在此書中論及其弟蘇轍之文云：

其爲人深不願人知之，其文如其爲人，故汪洋澹泊，有一唱三歎之聲，而其秀傑之氣，終不可沒。<sup>12</sup>

東坡謂蘇轍“其文如其爲人”，此後明末馮時可《雨航雜錄》則逕直拈出“文如其人”四字：

永叔侃然而文溫穆，子固介然而文典則，蘇長公達而文道暢，次公恬而

<sup>11</sup> 黃鍵：《京派文學批評研究（修訂本）》（臺北：萬卷樓圖書公司，2019年），頁222。

<sup>12</sup> 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986年），頁1427。

文澄蓄，介甫矯厲而文簡勁，文如其人哉！人如其文哉！<sup>13</sup>

若僅就此二處觀之，無論是蘇軾評蘇轍的“其文如其為人”，或是馮時可評歐陽修、曾鞏、蘇軾、蘇轍、王安石等的“文如其人”及“人如其文”，皆不外乎從作家之氣性出發，以說明其作品之體貌，且強調二者若合符契。故蘇軾說“而其秀傑之氣，終不可沒”，所謂“秀傑之氣”者，正是蘇轍之“氣”性呈現在文章上的結果，由其文即可見其“秀傑之氣”，因此“秀傑”同時是形容蘇轍的為文及為人，而東坡即以“其文如其為人”來概括之；至如馮時可稱“蘇長公達而文適暢，次公恬而文澄蓄”云云，也明顯是把蘇軾及蘇轍的為人之“達”或“恬”，連結至二人文風之“適暢”或“澄蓄”，因而馮氏所說的“文如其人”和“人如其文”，亦同樣是凸顯作家氣性與作品體貌這種一而二、二而一之關係。

若就此一角度理解“文如其人”之命題，則此語雖晚至宋明方始出現，但其所蘊有的這種內涵則早已為此前的文論家所抉發。劉勰《文心雕龍·體性》云：“是以賈生俊發，故文潔而體清；長卿傲誕，故理侈而辭溢。……安仁輕敏，故鋒發而韻流；士衡矜重，故情繁而辭隱。”<sup>14</sup>其表述方式，正與上引馮氏之論相似。詹鍔《文心雕龍義證》於“賈生俊發，故文潔而體清”句下作注：“駱鴻凱《文選學》：‘上句斥其材性，下句證以其人之文體。’……下舉各例並同。”<sup>15</sup>所謂“材性”與“文體”的互為印證，自是《體性》的題中應有之義，如黃侃為此篇作解題時開宗明義地點出：“體斥文章形狀，性謂人性氣有殊，緣性氣之殊而所為之文異狀。”<sup>16</sup>是知蘇軾和馮時可揭櫫的“文如其人”一語，若將其義限定在指涉作家氣性和作品體貌相為表裏的這一層次上，則早在南齊時期的《文心雕龍·體性》已先發其端，且就此一命題的內涵及原理作過頗為深入的闡述：“才力居中，肇自血氣；氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性。”“觸類以推，表

13 馮時可：《雨航雜錄》，收於陶宗儀等編：《說郛三種·說郛續》（上海：上海古籍出版社，2012年），頁945。

14 劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》，頁506。

15 劉勰著，詹鍔義證：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1989年），頁1025。

16 黃侃：《文心雕龍札記》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁96。

裏必符。豈非自然之恒資，才氣之大略哉！”<sup>17</sup>更進一步看，劉勰此番闡述亦多有轉化和取資於早期文論乃至先秦典籍之處，如曹丕《典論·論文》的“文以氣為主，氣之清濁有體，不可力强而致”，《孟子·公孫丑上》的“夫志，氣之帥也；氣，體之充也”及“我知言，我善養吾浩然之氣”，《左傳·昭公九年》的“氣以實志，志以定言”，《禮記·樂記》的“是故情深而文明，氣盛而化神，和善積中而英華發外”，甚而是《詩大序》的“在心爲志，發言爲詩”等，<sup>18</sup>凡此在在可見，講究作家主體的情志氣性與其言語文字的體貌風格之內在貫通，這種後來名之曰“文如其人”的觀念，其思想淵源可上溯至先秦時期對言說主體（體）及其言說實踐（用）關係的透明性與一致性之假設；是以，“文如其人”觀念的成立與定型，遂應視作這種“人——言/文”體用關係的思想傳統浸潤至文學批評場域的理所當然之結果。

然而，恰是由於古人對“人——言/文”關係的透明性與一致性之假設，“文如其人”命題所指向的內容，於焉不僅限於前段所述“作家氣性與作品體貌相符應”此一層次之上，而更牽涉至“氣性”以外的創作主體之其他面向。清代劉熙載《藝概·書概》曾言：“書，如也。如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已。”<sup>19</sup>可知他所謂的“如其人”，實際上包括了“學”、“才”和“志”等創作主體的多種內在涵蘊，借用陳秋宏概括歷代“書如其人”觀時的一番話，那就是：“‘如其人’所指向的，皆爲書法與書家自身之品行、氣質、性情之間的聯繫：主要將‘書法’和‘與人有關的不同面向’聯繫比觀，或著眼於書法與人品之相合，或強調形質與情性之相關，或透過書法以觀人氣象，或以品立論，見出書品之

17 劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》，頁506。

18 有關先秦思想及早期文論如何影響至劉勰《體性》對作品體貌風格和作家情志氣性關係的論述，張雲鵬曾有簡要的說明：“‘文如其人’是中國古典風格論的核心命題。朱自清把‘詩言志’作爲中國詩論的開山綱領，這同樣切合中國風格學的理论體系。……孟子提出‘養氣’說，將主體的‘浩然之氣’與‘知言’聯繫起來，這直接影響到曹丕的‘文氣’說，‘氣之清濁有體，不可力强而致’，突出了審美主體與其作品風格的一致性。……到劉勰集大成而獨創體系，將創作主體的才性、氣質、才學、習染等因素納入其風格論中，形成完備的理论體系，‘文如其人’遂成定論，衣被後人，發生深遠影響。”見氏著：《中國的“文如其人”論與西方的“風格即人”論》，《盛唐氣象——中國美學思想與藝術審美規律》（長春：吉林人民出版社，2002年），頁145—146。

19 劉熙載著，袁津琥校注：《藝概注稿》（北京：中華書局，2009年），頁810。

質地與人之立身相關,或強調書之相與心之相相通等。”<sup>20</sup>這裏雖專從文藝中之書法一端立論,但就古代的“人——言/文”關係觀而言,無論是“書”或“文”,俱為人心或曰人的內在精神之外顯外發,故劉熙載既持“書如其人”之說,同時又主張“詩品出於人品”,<sup>21</sup>憑此可見“書如其人”或“文如其人”在大體上實可互通。<sup>22</sup>誠如是,則“文如其人”之命題自不能僅從作家氣性與作品體貌的層次來理解,而應注意到此一“人——言/文”關係的表裏符應觀念,實際上乃視言語文章為人心之具象,因而其根本即是主體心靈的全幅朗現,一如揚雄《法言·問神》所說:“言,心聲也;書,心畫也。聲畫形,君子小人見矣。”<sup>23</sup>“言”正是“心聲”之所具象者(“形”),由此推衍,人心所蓄之志、氣、才、學等面向,自當同樣外現於言/文;或者說,在這“人——言/文”觀念下,正是基於此種外現的事實,才使得言/文成為可能或可被知解之現象。

唯有把“文如其人”的命題置於此一思想傳統中,其內涵才能得到充分的體認。但另一方面,將“文如其人”徑直釋為“文是人心之外現”,則又不免導致其論域的無限擴大,而難以把握此命題在古典文論話語裏所主要指涉的對象或範圍。因此,我們有必要進一步點出,古人實際討論詩文時體現的“文如其人”觀,到底是集中在哪些議題之上,更具體地說,是強調著文章之內容或形式的甚麼層次與人之內在涵蘊的甚麼面向相符。上文所述的“作家氣性與作品體貌相符應”自是其中之一,而除此之外,則尚須關注如前引劉熙載“詩品出於人品”一語所提示的道德志意層次之問題。吳承學即認為:“古人說,文如其人。這其實包涵了兩個命題:一個是‘體’與‘性’即風格與創作個性的關係;一個是人品與文品的關係。前者探討作家的氣質、稟性、性格等個性因素對於文學風格的影響;後者則主要探討作家的人格、情操、思想、品行等道德因素對

20 陳秋宏:《“書如其人”觀再議》,《文與哲》,第30期(2017年6月),頁27。

21 劉熙載著,袁津琥校注:《藝概注稿》,頁395。

22 如董運庭在論述劉熙載的“書如其人”觀後,進一步延伸說:“抽象的書法尚且如此,其餘各‘藝’,也都是人的主體精神的傳神寫照,體現人的品性與氣格,莫之能外。”見氏著:《“詩品出於人品”——劉熙載的藝術主體論》,《青海民族學院學報(社會科學版)》1988年第4期,頁121。

23 揚雄著,汪榮寶義疏:《法言義疏》(北京:中華書局,1987年),頁160。

於藝術品格的制約。”<sup>24</sup>“文如其人”是否只包涵這兩個命題，尚未可必；<sup>25</sup>但吳氏此處提出的“體”（體貌）與“性”（氣性）之關係和“人品”與“文品”之關係，確是我們把握古代“文如其人”觀的兩個最重要的角度。前者上文已論，此處則再就後者稍加闡發。

茲舉清人徐增《而菴詩話》一則為例：“詩乃人之行略，人高則詩亦高，人俗則詩亦俗，一字不可掩飾，見其詩如見其人。”<sup>26</sup>就其所言的“人高則詩亦高，人俗則詩亦俗”二語看來，儘管涉及到格調高下之別，但其性質仍似與前揭“體”（體貌）、“性”（氣性）關係的層次並無根本性之不同。誠然，氣性與德性之間本難截然二分，唯落實至“文如其人”的文論命題時，我們依然可發現其表述方式與關注重心存在著相當的差異。以《而菴詩話》此條來說，第一，與體性論之側重作者的個性氣質有別，其云“詩乃人之行略”，則是就“志——行”關係之一端而發，更多地著眼於道德志意與行事踐履的層面；<sup>27</sup>第二，如果說體性論的角度多從作家的氣性推尋出作品的體貌特徵，其批評取向乃在於指認作品風格形相之各得其美，那麼道德倫理視野的納入，遂使得批評家更傾向於論定作品的品格高下，故徐氏謂“人高則詩亦高，人俗則詩亦俗”，一如人品德行的評價每每有善惡高低的等級之差，由此人品而定的詩品或文品自然也易有優劣之異；<sup>28</sup>第三，因為道德志意必與具體的行事踐履相表裏，故“志”、“行”是否一致或“言”、“行”是否一致便成爲不可避免的問題，若作者刻意掩飾，欲高其志行而示人，則“文如其人”之可靠性就有所動搖，是以徐增雖堅信“一字不可掩

24 吳承學：《中國古典文學風格學》（北京：北京大學出版社，2011年），頁30。

25 如錢鍾書談“文如其人”時，即論及“言出於至誠，而行牽於流俗”等現象，並由此推衍至“見於文者”之“我”與“見於行事者”之“我”的異同問題，見氏著：《談藝錄》，下卷，頁501—502。然本節旨在董理出古代“文如其人”觀的思想主軸，關於此命題所能開掘出的其他深刻意蘊，姑暫從略。

26 丁福保輯：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，2015年），頁442。

27 更爲鮮明的例子，如白居易《讀張籍古樂府》：“言者志之苗，行者文之根。所以讀君詩，亦知君爲人。”見白居易著，顧學頡校點：《白居易集》（北京：中華書局，1979年），頁2。

28 又如薛雪《一瓢詩話》云：“詩文與書法一理，具得胸襟，人品必高。人品既高，其一瞥一效，一揮一灑，必有過人處。”此外如劉熙載《藝概·詩概》亦云：“詩品出於人品。人品惘款朴忠者最上，超然高舉，誅茅力耕者次之，送往勞來、從俗富貴者無譏焉。”分見丁福保輯：《清詩話》，頁701；劉熙載著，袁津琥校注：《藝概注稿》，頁395。

飾”，但既作如此否定，即意味著“可掩飾”或“不可掩飾”之真偽區辨已為批評家所措意。

事實上，古代有關“文如其人”可靠性的爭論，即聚訟於作品是否能如實反映作者人品（道德志意及行事踐履）這一倫理化的面向。其中最為人知的例子，當數元好問《論詩三十首》其六：“心畫心聲總失真，文章寧復見為人？高情千古《閒居賦》，爭信安仁拜路塵。”<sup>29</sup>遺山認為文章不能見其為人的論據，是潘岳“拜路塵”的卑下之舉與其《閒居賦》的情調之“高”適相違背，亦即作品之品格不能符應於作者之品行。這遂涉及“文如其人”的合理限度的問題。對此，近來學者已有頗為充分的反思，較具代表性的意見，可舉蔣寅之說為例。蔣寅從判斷古代“文如其人”論之成立與否出發，指出此命題只有在某一限度之內才是妥適的：“我們可以在一定限度內來談論這一命題，即文如其人是如人的氣質而非品德，是文與人的氣質一致，而非與人的品德一致。”<sup>30</sup>這也就是說，他同意“文如其人”命題在指涉作家氣性與作品體貌的關係時是有效的，而在作家道德與作品品格的層次上則否；簡言之，合理限度內的“文如其人”只具有“風格論”的意義。

但不能否認的一點是，正如元遺山《論詩三十首》其六所顯示的，古人既已認識到作家人品不必然詩品或文品相應，甚至存在著矯飾其文而“總失真”的情形，那又為何仍有論者如徐增般主張“一字不可掩飾，見其詩如見其人”？這一方面固然與根深蒂固的“人——言/文”關係之思想傳統有關，批評家因之而願意繼續信守文章作為人心外現的觀念；另一方面則正是緣於文與人品格不符已成事實，批評家為了重新喚回“人——言/文”的一致關係，而亟欲提倡“文如其人”的創作理想。是以蔣寅在探討了“文如其人”命題的合理限度後進一步指出：“對擴大‘文如其人’的內涵，將‘人’規定為道德品質的論者，我們也

29 元好問著，周烈孫、王斌校注：《元遺山文集校補》（成都：巴蜀書社，2013年），頁480。

30 蔣寅：《文如其人？——詩歌作者和文本的相關性問題》，《古典詩學的現代詮釋》（北京：中華書局，2003年），頁193—194。此外如任遂虎亦云：“在知性、氣性層面上，文、人對應。……在情性、德性層面上，文、人不完全對應。”見氏著：《分層析理與價值認定——“文如其人”理論命題新論》，《文學評論》2010年第2期，頁55。

應理解，‘人不可以無品，經術詞章其末也’的看法，是出於對文學的目的性的最高期望，期望文學的表現與人的真誠理想聯繫在一起。”<sup>31</sup>徐楠說得更為簡要：“中國古代文論史上的‘文如其人’命題，往往具有‘實然’、‘應然’雙重意義。”他舉了沈德潛《說詩碎語》“性情面向，人人各具。……倘詞可饋貧，工同鞏悅，而性情面目隱而不見，何以使尚友古人者讀其書想見其為人乎”之語為例：“它一則表示：文必然正確呈示作者的個性氣質或思想感情。另一則實際上含有警示創作者的意味：人理應在文中呈示真實的‘性情面目’，否則就不可能被他人理解、認可。”<sup>32</sup>本此可知，除了“實然”的判斷性質外，“文如其人”命題既蘊有“應然”的一面，則意味著它同時是一種指導創作的原則，彰顯著批評家對於為文之道的理想期許。

綜上所述，古代文論中的“文如其人”命題，根源於先秦時期即已奠立的“人——言/文”體用關係的思想傳統，其假定了“言/文”為人心之外發外現，因而兩者之間理應如合符契。此種符應觀念落實到“文如其人”的議題時，其開展方式大體而言可區別為兩個面向：一是強調作品體貌與作家氣性相一致，這可視為從風格批評的角度進行討論；二是主張作品的品格與作家的道德志意和行事踐履相掛勾，由此引伸出作家的創作應能如實展示其為人，亦即著重“文如其人”作為指導創作原則時的“應然”意義。準此，“文如其人”實際上揉雜著創作論和批評論二端，從創作論這一端來看，它要求為文時須如實且真誠，同時又預設了這種如實且真誠的為文態度是典範作家創作時的常態；若就批評論而言，它則凸顯了文學作品的個性化因素，以及可因人而知文、瞻文而見人這種雙向互動的審美方式；而無論是創作論或批評論，它們最終又都歸結於“人——言/文”關係的環內。“文如其人”的命題，因而正可理解為古人探討文與人關係時所作的種種周旋於創作論和批評論之間的思考。

31 蔣寅：《文如其人？——詩歌作者和文本的相關性問題》，《古典詩學的現代詮釋》，頁197。

32 徐楠：《“文如其人”命題探微——以考察其思想基礎、思維方式為中心》，《文藝研究》2012年第4期，頁59、60。

## 三

明瞭古代“文如其人”的內涵後，接下來的問題便是：進入二十世紀後，在西學東漸的過程中，“文如其人”如何及為何與布封的名言 *le style, c'est l'homme* 發生關係？“文如其人”概念的涵義又隨之而出現了何種變化？或者換一視角來問：布封這句名言在傳入中國時是如何被理解和演繹，才使得它與“文如其人”聯繫並結合在一起？而為了適應這種跨語際的詞句對接現象，*le style, c'est l'homme* 和“文如其人”或各自或共同地作出了何種程度的意義調整和轉化？

為便展開討論，先廓清布封此句名言的原意是必要的。1753年，布封膺任法蘭西科學院院士，並於該年8月25日舉行的入院式上，發表了一篇主要談論“風格”(*le style*)的演說，這便是上文提及的《論風格》。其中一段云：

作品裏面所包含的知識之多，事實之奇，乃至發現之新穎，都不能成為不朽的確實保證；如果包含這些知識、事實與發現的作品只談論些瑣屑對象……它們就會是湮沒無聞的，因為，知識、事實與發現都很容易脫離作品而轉入別人手裏，它們經更巧妙的手筆一寫，甚至於會比原作還要出色些哩。這些東西都是身外物，風格卻就是本人。……一個優美的風格之所以優美，完全由於它所呈獻出來的那些無量數的真理。<sup>33</sup>

“風格卻就是本人”一語，原文即為 *le style, c'est l'homme*，這也就是我們今天習稱的“風格即人”，或是如錢鍾書所批駁的許多論者眼中的“文如其人”之出處。細繹其文，可知布封並未旨在說明作品展現或反映出作者主體的個性、人格、經歷或氣質等面向，相對地，他口中的“風格”更傾向於指涉作家在傳達“真

33 引自高建平、丁國旗主編：《西方文論經典(第二卷)：從文藝復興到啟蒙運動》(合肥：安徽文藝出版社，2014年)，頁636—637。

理”時的特殊語言表現，所以他也說“風格是應該刻劃思想的”。<sup>34</sup> 就此而言，布封所討論的“風格”，很大程度上仍是西方傳統修辭學的概念，<sup>35</sup> 故錢鍾書將這句話理解為“遣詞成章，爐錘各具，則本諸其人”，實頗得布封之意。肖翠雲進一步闡釋道：“正因為不同作家的思想不一樣，結構謀篇的能力也不一樣，所以當他們面對客觀存在的‘知識’、‘事實’、‘發現’時，他們的興奮點、關注點肯定不一樣，那麼文章表現出來的風格也必然不一樣。所以，在有些作家手中湮沒無聞的東西經更巧妙的手轉寫出來，就會比原作出色得多，正是在這個意義上，布封認為‘風格就是人本身’。……這裏，布封並沒有把文章風格與作家的性格、氣質或者道德品質相聯繫，他更多的是從作家選材構思、佈局謀篇的能力和技巧方面來談風格的。”<sup>36</sup> 作品的風格就是作家思想感情的表現形式，惟其如此，布封認為風格因人而異，它“既不能脫離作品，又不能轉借，也不能變換”。<sup>37</sup> 在這意義上來看，布封的“風格卻就是本人”與中國古代文論的“文如其人”，似無明顯的互通之處。

可是，正如研究法國文學的學者郭宏安所指出：“如同在中國，‘風格乃是人本身’這句話，在法國也常常被引用，也常常被曲解或誤解。曲解或誤解之一是：風格包括了文章與文章的寫法，人包括了人的性格與人的行爲，於是，文與人混而爲一，由文看人，由人看文，自以爲因人而勘破了文之三昧，因文而看透了人之面目。”<sup>38</sup> 布封的名言在傳入中國前已被誤讀，此一事實或當有助於其與“文如其人”概念的對接，但這卻同時使得我們面臨的問題更形複雜：當上世紀二十至四十年代的中國學者們把“文如其人”和 *le style, c'est l'homme* 聯繫在一起時，他們認知中的這句話到底是甚麼意思？這句話又是在怎樣的語境和脈絡下烙印在他們腦海裏，從而對現代中國文學批評產生影響？就筆者所

34 同上，頁 635。

35 郭宏安在討論布封此語時即曾略述法語中 *le style* 一詞的語義演變，參閱氏著：《文如其人還是“文本諸人”》，《完整的碎片》（廣州：花城出版社，2015年），頁 37—39。

36 肖翠雲：《形同而質異：“文如其人”與“風格即人”》，《中國語言學批評：行走在文本與文化之間》，頁 221。

37 布封：《論風格》，引自高建平、丁國旗主編：《西方文論經典（第二卷）：從文藝復興到啟蒙運動》，頁 637。

38 郭宏安：《文如其人還是“文本諸人”》，《完整的碎片》，頁 39。

知,布封《論風格》較爲通行的中譯版發表於1957年,<sup>39</sup>而早期的另一譯本,是1922年錢堃新的《白芬論文》,<sup>40</sup>但錢氏的翻譯全採文言文,此譯本亦似未見同時或稍後的批評家們引用,影響力相當有限。如此觀之,民國學者們之所以接觸到這句話,更普遍的情況當是直接閱讀《論風格》的原文或其他語言的譯本,又或是(或者同時是)從各種文章和著作的轉引中得悉。<sup>41</sup>唯其來源媒介不一,每個人對布封這番話的接觸渠道也不盡相同,今天我們已無法徹底瞭解箇中原委;但若把焦點集中在此一名言之譯介對中國現代文學批評史發生的作用,則我們仍有可能覓出在當時具有較大影響力的相關文本,從而勾勒破譯其間的隱微脈絡。

1921年,吳宓(1894—1978)於《留美學生季報》發表《論新文化運動》;翌年,《學衡》創刊後的第四期轉載該文,吳宓補錄若干內容,<sup>42</sup>其中包括以下一段:

文如其人 *Le style, c'est l'homme*,此法人 Buffon(布馮)之言也。蓋謂賦性仁厚之人,其所爲文,必有一種慈祥愷悌之氣,流露於字裏行間。生來陰鷙殘酷之人,即強學之,亦必不能到。他皆類此。故欲文之工美,必先修學植品而不當專學他人文章之皮毛也。又如李太白,欲強學杜工部之憂時愛國,杜欲強學李之縱酒豪放,亦必不成。今評者謂“各人賦性

39 由譯文編委會編譯,見《譯文》,1957年9月號。前引《論風格》原文亦來自此一譯本。

40 見《文哲學報》1922年第1期。布封該名言,在此一譯本中翻成“而文則誠其人也”,見頁6。

41 如黑格爾《美學》即曾引述:“法國人有一句名言:‘風格就是人本身。’風格在這裏一般指的是個別藝術家在表現方式和筆調曲折等方面完全見出他的人格的一些特點。”見黑格爾著,朱光潛譯:《美學(第一卷)》(北京:人民文學出版社,1959年),頁362。朱光潛於1959年翻譯出黑格爾《美學》的第一卷,但黑格爾的美學理論早在二、三十年代已逐漸爲朱光潛及馬采等人引入,而李長之對德國古典美學極爲諳熟,他對黑格爾的《美學》自然也不陌生。

42 吳宓於該文自言:“按以上所錄之文,原登民國十年春季《留美學生季報》。其年夏,宓由美歸國,海舟中復作《再論新文化運動答邱昌渭君》一篇,投登該報……今逾半載,猶未能出版。故撮其篇中之要義,附錄於此。”引自李帆主編,楊毅豐等編:《民國思想文叢:學衡派》(長春:長春出版社,2013年),頁31。另可參閱沈衛威編著:《“學衡派”編年文事》(南京:南京大學出版社,2015年),頁27—28、38—39、54—55。

不同，產生體裁自異”，似即此意，斯固是也。雖然，每篇文章，詞句不同，意旨不同，即當另視爲一文，不當僅因其格調之同，而遂一體斥之爲印板文章也。<sup>43</sup>

吳宓的這段話是目前所能找到最早把“文如其人”和 *le style, c'est l'homme* 對譯的一個例子。此段意在批駁新文化運動支持者斥舊文學爲“印板文章”之論調，而其立說方式則是主張“文如其人”，並引 Buffon 的 *le style, c'est l'homme* 爲證。值得注意的是，吳宓所謂的“文如其人”與傳統看法相去未遠，他一方面同意各人之賦性不同，則文章之體裁風格自異，這正是前節所述“作家氣性與作品體貌相符應”之觀念，甚至連他所舉的李、杜之例，也與沈德潛《說詩碎語》“性情面目，人人各具。讀太白詩，如見其脫屣千乘；讀少陵詩，如其見憂國傷時”之語頗爲神似；<sup>44</sup>另一方面，他也提到“故欲文之工美，必先修學植品”云云，這亦未嘗不可視爲劉熙載“詩品出於人品”論的異代同調。依此觀之，儘管吳宓說“文如其人 *Le style, c'est l'homme*，此法人 Buffon 之言也”，他在具體發揮此語時卻顯然是完全接受了中國古代傳統中的“文如其人”以爲其立論根柢，布封的名言不過起襯托佐證之用而已。

吳宓的這種態度，或與其堅守傳統文學價值的古典主義立場不無關係。事實上，這篇文章正是吳宓等學衡派中堅“反對新文化——新文學的主要言論”，“也是留學生中攻擊新文學運動最爲激烈，最具有顛覆意義的一篇”，<sup>45</sup>其重要性不容忽視。同時，此文爲民國初年把“文如其人”和布封 *le style, c'est l'homme* 對譯的少數早期例子，<sup>46</sup>故同樣值得我們多加留意。但可惜的是，就

43 引自李帆主編，楊毅豐等編：《民國思想文叢：學衡派》，頁 33。

44 沈德潛撰，王宏林箋注：《說詩碎語箋注》（北京：人民文學出版社，2011 年），頁 429—430。

45 沈衛威編著：《“學衡派”編年文事》，頁 27—28。

46 吳宓赴美後師從白璧德（Irving Babbitt），西學涵養甚豐，而他在《論新文化運動》一文中也批評新文化運動支持者對“西書”、“西文”一知半解（其語見李帆主編，楊毅豐等編：《民國思想文叢：學衡派》，頁 33—34），故他即多引西人之語以攻之。由此推測，吳宓甚有可能直接從西人著作中接觸到布封此一名句，唯其徑以古典文論的“文如其人”代入，則又不免同於他所批評的對象。

像學者所說,《論新文化運動》刊出之際,“新文化運動和文學革命早已過了討論時期”,並進入蓬勃發展的階段,因此當該文“在《學衡》發表時,沒有能夠引起注意”,<sup>47</sup>未能起到其應有的影響力;而吳宓直接以文言文既有的“文如其人”翻譯布封這句名言的做法,在其後十餘年間的新文學作家和譯者中也似乎少有嗣響:如1927年穆木天(1900—1971)《法國文學的特質》把 *le style, c'est l'homme* 引作“文即是人”;<sup>48</sup>同年,郁達夫(1896—1945)翻譯托瑪斯·烏茲的《小說的技巧問題》,把原文引述的布封名言翻成“文者人也”;<sup>49</sup>又如梁實秋(1903—1987)發表於1928年的《論散文》,將其譯作“文調就是那個人”;<sup>50</sup>或者是1931年林文錚(1902—1989)的《何謂藝術》,轉述該語時譯為“作風即是本人”。<sup>51</sup>從這種零碎的引述中,我們可以看到,在上世紀二十年代至三十年代初這段外國文論譯介的發展期和繁榮期,<sup>52</sup>布封此句話尚不總是如錢鍾書所說般被比附為“文如其人”,兩者之間的對接現象應有著更為複雜的脈絡與皺褶;與此同時,以上所列數篇文章亦非真正旨在討論人與文(或是文之 *style*)之

47 沈衛威編著:《“學衡派”編年文事》,頁28。

48 該段為:“或者有人說,法國人最愛藝術,‘藝術的’(artiste),即是法文學的特質。不錯,法國人最愛文章,法國最愛欣賞,法國人最愛藝術。‘文即是人’(Le style c'est l'homme),18世紀的Buffon,曾這樣說過。但,‘藝術的’,究也是外形的特色,而且比法文學還藝術的文學也不是沒有。”見陳惇、劉象愚編選:《穆木天文學評論選集》(北京:北京師範大學出版社,2000年),頁62。

49 該段為:“法國的批評家嬾豐(Buffon)有一句話說 *Le style est l'homme même* ‘文者人也’,所以文體是不能用旁力來左右的。”見吳秀明主編:《郁達夫全集》(杭州:浙江大學出版社,2007年),卷12,頁193。

50 該段為:“散文便不然,有一個人便有一種散文。喀賴爾(Carlyle)翻譯來辛的作品的時候說:‘每人有他自己的文調,就如同他自己的鼻子一般。’伯風(Buffon)說:‘文調就是那個人。’”見梁實秋:《梁實秋散文集》(長春:時代文藝出版社,2015年),卷3,頁86。

51 該段為:“個性與自然界,主體與客物,皆為構成藝術品之必要分子,二者缺一不可;而作風雖為其綜合亦不能捨對象或作家而獨立。福爾德(Voltaire)所謂‘作風即為本體’;碧風(Buffon)所謂‘作風即是本人’皆指個性而言也。”見素頤編:《民國美術思潮論集》(上海:上海書畫出版社,2014年),頁149。

52 沈素琴曾統計現代文學期刊中的外國文論譯介文章數量,並認為:“總體而言,1915—1949年間,以中國現代文學期刊為依托的外國文論譯介活動經歷了萌芽期(1917—1920)、發展期(1921—1927)、繁榮期(1928—1937)和低落期(1938—1949)。”見氏著:《中國現代文學期刊中的外國文論譯介及其影響:1915~1949》(北京:北京語言大學出版社,2015年),頁428。

關係, *le style, c'est l'homme* 很大程度上只是作者聯想所及而捎來一用的名言佳句, 其尚未具有較豐富的文學批評或文學理論之意義。

## 四

此一現象提醒了我們更應注意的是: *Le style, c'est l'homme* 命題之引介, 究竟是怎樣與當時盛行於中國的西方文學思潮乃至更為根本的文學知識之傳播發生關係, 換言之, 我們需要追溯的是布封這句名言在其時所負載著和反映著的文學批評觀念, 而不僅是學者們偶一為之的零散引述。唯其如此, 晚近傳入的 *le style, c'est l'homme* 和中國傳統的“文如其人”的對接現象才能煥發出應有的理論意義。對民國早期學人來說, 蔚然成風的各種《文學概論》譯著成爲他們接觸西方文論的方便津梁, 沿著這種思路, 二十至四十年代間影響極大的本間久雄(1886—1981)《新文學概論》(又名《文學概論》), 特別是其中引用到布封名言的“文學與個性”一章, 便成了我們理當關注的重點, 因爲它發揮著中介的功能。

1916年, 本間久雄《新文學概論》在日本出版。此書譯介至中國的過程頗爲複雜, 要言之, 先是1919年章錫琛(1889—1969)以文言文翻譯該書的“前編”, 逐期刊登在《新中國》雜誌上(譯者署名爲“瑟廬”); 到了1924年, 章氏改以白話文翻譯“後編”, 陸續發表於文學研究會的刊物《文學》, 並同時以白話文重譯“前編”; 同年, 汪馥泉(1900—1959)也開始用白話文翻譯該書, 其譯文則刊載在《民國日報》副刊《覺悟》。章錫琛和汪馥泉的白話譯本, 俱於1925年正式結集出版, 且皆題爲《新文學概論》; 直到1930年, 章氏譯本根據本間久雄的修訂版進行大幅增訂, 並跟隨日文修訂版的標題, 易名爲《文學概論》重新出版。李長之顯然注意到本書的出版, 且稱其“簡而不陋”。<sup>53</sup> 據傅瑩的統計, 本

---

53 李長之《統計中國新文藝批評發展的軌跡》說: “章錫琛所譯的本間久雄的《文學概論》(一九三〇年出版), 沈端先譯的同一著者的《歐洲近代文藝思潮》, 也出版於此時。二書都可當得起‘簡而不陋’。”見氏著: 《李長之文集》(石家莊: 河北教育出版社, 2006年), 卷3, 頁519。

間久雄《新文學概論》譯本在“1920年至1930年十年間,出版重版再版了十二次之多”,“可以說創造了中國翻譯史上的一大奇跡”。<sup>54</sup> 憑此一端,已足見其於當時的受歡迎程度。事實上,學者們早已指出這本書對三、四十年代“文學概論”類著作書寫的典範意義,以及它對現代文學理論體系建立的重要貢獻,<sup>55</sup> 其影響力自是毋庸置疑。簡言之,在體系方面,有全部照搬的,有取其框架變通的;在觀點方面,有依原著或譯著闡述的,有根據自己理解發揮的;在範疇和概念方面,也是或依據原著或加以發揮。<sup>56</sup> 尤其值得注意的是,此書譯述了大量西方文學理論的觀點,而“中國知識界對西方知識的感知和捕捉,在早期主要是得益於日本這個知識口岸或知識中介”,因此“章錫琛所譯本間久雄的《新文學概論》及其改寫本《文學概論》成爲1920年代中國知識界了解現代文論的入門讀物”,<sup>57</sup> 其中談及“文學與個性”的章節,自然也就成了當時人接觸西方文學理論中“文”、“人”關係觀,並藉以重新描述已失去情境的“古典”傳統的“文如其人”之便捷途徑。《新文學概論》前編“文學通論”的第七章即爲“文學與個性”,作者開宗名義地說:

文學與個性(individuality)及人格(personality)的關係,也是極重大的問題。……法國勃封(Buffon, 1707—1788)的有名的警句說“文體是人”(The Style is the Man)。這句話的意思,就是照字面上所說,無論怎樣的文體,結局都是作者其人格的表明。文學與作家的個性及人格的關

54 傅瑩:《中國現代文學理論發生史》(上海:上海文藝出版社,2008年),頁55—56。魯迅早在1927年便敦促青年學生,要“研究文學”,就應該從本間久雄的《新文學概論》和廚川白村的《苦悶的象徵》入手。見魯迅:《而已集·讀書雜談》,《魯迅全集》(北京:人民文學出版社,1993年),卷3,頁441。

55 參閱金永兵、榮文漢:《本間久雄文學概論模式及其在中國的影響》,《內蒙古師範大學學報(哲學社會科學版)》第39卷第6期(2010年11月),頁71—78;蓋生:《本間久雄的〈新文學概論〉對中國20世紀初文學原理文本書寫的影響》,《湖南社會科學》2010年第3期,頁155—157。

56 毛慶耆、董學文、楊福生著:《中國文藝理論百年教程》(廣州:廣東高等教育出版社,2004年),頁105。

57 張旭春:《文學理論的西學東漸——本間久雄《文學概論》的西學淵源考》,《浪漫主義、文學理論與比較文學研究論稿》(上海:復旦大學出版社,2013年),頁218。

係怎樣密切,都在這簡單的話裏表明了,這實在是千古的至言。前面屢次提起過他的名字的亨德,曾說可以把這“文體是人”的警句倒轉來說“人是文體”(The Man is the Style)。就是說,在“人”與“文體”之間有不可分離的關係。倘使照這樣子,把這裏所謂“文體”推廣開去,作為一個作品來觀察,而新造一所謂“作品是人”“人是作品”的命題,含在那裏面的真理乃是同一的。文學的作品,結局是作者其“人”的表明。所以文學的真的鑑賞及批評,結局也無非是認識並且玩味那潛隱在作品裏面的作者的人格及個性。<sup>58</sup>

與同期譯出且同樣流行的溫徹斯特(Caleb Thomas Winchester, 1847—1920)《文學評論之原理》一書觀點相比較,<sup>59</sup>本間久雄對作者“個性”的重視顯得十分突出。本間氏撰著此書“前編”的前七章時(大約相當於修訂版的“第一編”),內容框架的安排上大幅借鑒了溫氏之作,<sup>60</sup>但有趣的是,在本當對應於溫氏之作第五章“文學的思想因素”<sup>61</sup>的那一章,本間久雄卻捨棄了溫氏原來的概念,而把該章標題定為“文學與個性”。張旭春留意到這個不尋常的改動,並指出:“本間用‘文學與個性’替換了‘文學的思想要素’,這一替換不僅僅是稱謂的變化,它反映出兩人對文學本質理解的巨大分歧。”這種對文學本質理解的分歧,大體而言可解釋為本間氏“不認同溫氏新人文主義的保守思想”,因此更為重視作家個性及人格的問題,並以之“代替了溫氏具有明顯道德說教的

---

58 本間久雄著,章錫琛譯:《新文學概論》(上海:商務印書館,1927年),頁46—47。原書初版(1925年版)未見,此處所據為第三版。另外,在汪馥泉的譯本裏,Buffon之語同樣譯為“文體是人”。見本間久雄著,汪馥泉譯:《新文學概論(九)》,《民國日報·覺悟》,1924年6月9日,頁3。

59 如馬睿便指出:“最早完整引進,在影響力上可與本間久雄《文學概論》比肩的是美國學者溫徹斯特《文學評論之原理》。”見氏著:《文學理論的興起:晚清民初的一份知識檔案》(臺北:文史哲出版社,2017年),頁233。

60 二書的章節對應情況,可參閱金永兵、榮文漢:《本間久雄文學概論模式及其在中國的影響》,頁72。

61 在1923年的中文譯本裏,這章的標題翻譯成“文學上的理智原素”。見溫徹斯特(C. T. Winchester)著,景昌極等譯:《文學評論之原理》(上海:商務印書館,1923年),頁82。

‘思想’”概念。<sup>62</sup> 如上段引文所示，本間久雄對“文學與個性”關係的強調，是藉著布封“文體是人”(The Style is the Man)和亨特“人是文體”(The Man is the Style)這兩句話來表達的，他甚至稱道前者為“千古的至言”，足見布封這句話在本間心中的特殊地位。正由於本間極力抬高作者個性和人格在文學作品中的價值，並從根本上認為“文學的作品，結局是作者其‘人’的表明”(這種說法在上段引文中已出現了兩次)，故在邏輯上自必推導出文學批評的目標乃在於從作品(“文”)中發現作者(“人”)之結論：“文學的真的鑑賞及批評，結局也無非是認識並且玩味那潛隱在作品裏面的作者的人格及個性。”在這層意義上來說，布封的名言是被置於此一文學批評目標的脈絡下來解讀和引介的，“文體是人”的重點不在把握作品的文體或風格(Style)，而是透過作品的“文體”(並將其含義擴大到整體的“作品”)<sup>63</sup>以求得作者的“人格”及“個性”。此種文學鑑賞及批評的立場，遂成為本間久雄《新文學概論》的中國讀者們理解布封這句話時連帶而及的潛在觀念。

不難發現，對布封名言的這種認知，與上節所述的“文如其人”之傳統內涵，固然有一部分相似之處，但兩者的差異畢竟甚大，諸如作品體貌的分辨、作者道德的期許等“文如其人”尤為著重的面向，實非“文學與個性”視野下的“文體是人”(The Style is the Man)所措意者。然而，若從另一角度來看，把布封這句話譯作“文體是人”，卻又容易讓人想起古語已有的“文如其人”，特別是後者所重視的本即為文“體”如何“如其人”的體性論問題，這便留下了將布封名言比附為“文如其人”的縫隙。實際上，1930年出版的章錫琛譯本《文學概論》

62 張旭春：《文學理論的西學東漸——本間久雄〈文學概論〉的西學淵源考》，《浪漫主義、文學理論與比較文學研究論稿》，頁230、232。按：張氏認為“文學與個性”這一章是受到哈德森(William Henry Hudson, 1841—1922)《文學研究入門》(*An Introduction to the Study of Literature*)的影響，而哈德森也在專論“個性”的章節中徵引布封的名言，不過，他也曲解布封的原意。他說：“作者將他自己整個身心投入到文字之中；文字也滲透到作者的生命中，因而處處顯示出作者的個性……這足以說明風格——在這個詞最為寬泛的意義上——在本質上就是作者的個性，如勃封那句經常被人引用的名言所說：‘風格即人。’”哈德森這段話的中譯，轉引自頁232—233。又由此可見，本間久雄對布封這句話的誤解，很大程度上是受到哈德森曲解的結果，這也恰好說明“風格即人”這個舶來品的傳播管道之一，是經由日本轉道而來。

63 即引文中所謂“把這裏所謂‘文體’推廣開去，作為一個作品來觀察”之意。

(即《新文學概論》修訂本),在“文學與個性”一章增補了不少內容,其中竟然引用《文體明辨》、《滄浪詩話》等中國古代文論來說明“文體”與作者“人格”的關係,<sup>64</sup>如介紹完布封“文體是人”和亨特“人是文體”二語,隨後的段落便徵引了徐禎卿《談藝錄》“宗工鉅匠,辭淳氣平;豪賢碩俠,辭雄氣武”之說,並解釋道:“作品的文體,是依了人格的如何,人品的高下而生差異的。”<sup>65</sup>這已是全然不顧該章觀點的連貫性和一致性,而回到風格源於人格、詩品出於人品的中國古代文論傳統去了。<sup>66</sup>從“文體是人”到“文如其人”,至此已不過是一步之遙。更有趣的是,章衣萍(1902—1947)發表於1930年的《作文與讀書》,似乎正是受到本間久雄《新文學概論》(或《文學概論》)譯本影響,並進而把布封的名言比附作“文如其人”:

法國文學家布封(Buffon)曾說:“文體如人。”韓德(Leigh Hunt)補充布封的話,說:“人即文體。”中國古語也說:“文如其人。”世人沒有兩個相同的臉孔,樹上沒有兩個相同的果子,山上沒有兩個相同的石頭。一切物體都有個性,文章的詞句和風格方面也應該有個性。<sup>67</sup>

先引用布封的“文體如人”,繼之以韓德(即亨特)的“人即文體”,與本間久雄的行文安排同出一轍;但與本間不同的是,章氏並未止步於此,他自然而然地

---

64 在此版《文學概論》中,本間久雄援用徐師曾《文體明辨》所引的李時勉之說,但他誤將《文體明辨》作者題為李時勉,直到1944年《改稿文學概論》中,始將此錯誤更正,見本間久雄著:《改稿文學概論》(東京:東京堂,1944年初版,1978年四十一版),頁25。

65 本間久雄著,章錫琛譯:《文學概論》(上海:開明書店,1933年),頁54—55。原書初版(1930年版)未見,此處所據為第五版。

66 在這修訂本中,上文引及的“文學的真的鑑賞及批評,結局也無非是認識並且玩味那潛隱在作品裏面的作者的人格及個性”等句被刪去,該章的觀點似出現了微妙的改動。但就在徵引完徐禎卿《談藝錄》的下一段,原書用以說明“人格與文學關係”的一則引文卻依然得到保留:“在純正的文學,我們的興味,常在於作者其人——其人的性質、人格、見解——這是真理。”就此而言,該章所展露的有關文學鑑賞和批評的主要立場,仍是從作品中追求作家的人格和個性。同上,頁55。另參下文。

67 見章衣萍著,書同、胡竹峰編:《章衣萍集》(合肥:安徽大學出版社,2015年),理論卷,頁26—27。

從“文體如人”等聯想至中國古語中的“文如其人”。這一例子應足以從旁證明：本間久雄《新文學概論》(及《文學概論》)的翻譯和流通，對布封名言的引介及其與“文如其人”的對接起著不容忽視的作用。

更深入地看，本間氏藉著布封“文體是人”等語所倡言的“個性”，並非指向脫離作品文本後的存在於某一歷史時期中的作家本人之概念，他所重視的毋寧較接近於讀者或批評家從作品中“體驗”到的作家個性和人格，這層意義上的“文學與個性(individuality)及人格(personality)的關係”，才是本間久雄闡出“文學與個性”一章的核心關懷。如他不惜長篇大論地引用法國美學家哥爾梯《藝術的意義》中的話，正體現著這種觀點：

藝術的作品，依了那樣式來教示我們的，第一是作者其人的性格。我們被感動於藝術作品時，我們是用一種自由的意味，應我們的感情的深淺，而與被那作品所鼓舞的情緒同化。我們同著比多文(Beethoven)苦痛，同著安日里柯(Angerico)崇神，同著連布蘭特(Rembrandt)冥想。這時的苦痛、敬神、冥想，並不是一般的苦痛、敬神、冥想，實在是考察比多文、安日里柯、連布蘭特等的作品時所感得的苦痛、敬神、冥想。就是我們所經驗的情緒，與他們所經驗的情緒同化了。那是單獨底、個性底；具有他自己的色調和陰影——即經驗了那個，把那個具體化到藝術的作品時的人格之色調和陰影。

我們依了那作品而與藝術家的感情同化時，我們便把握著上述藝術家的內底世界，而感得從他的世界裏再生的情緒，這樣，我們依了我們感情的強弱，把藝術家其人的個性在我們的裏面復活了。<sup>68</sup>

在這裏，藝術家的“個性”和“人格”是落實到欣賞者面對藝術作品時所受的“感動”和他所“經驗”到的“感情”或“情緒”來談的，其所講求的是“我們所經驗的

68 本間久雄著，章錫琛譯：《文學概論》，頁59—60。

情緒，與他們（即藝術家——引者按）所經驗的情緒同化了”，唯能“與藝術家的感情同化時”，欣賞者才得以領受“藝術家的內底世界”，進而“把藝術家其人的個性在我們的裏面復活了”。換言之，把握著作為藝術家整個內在精神之本質的“個性”和“人格”，就是我們從藝術作品中獲得的審美經驗之終點和目的所在，而為了達到這一終點和目的，使自己的“感情”透過欣賞作品以“同化”於藝術家的“感情”是必須的。本間久雄挪借了哥爾梯的這種“藝術對個性的關係論”，並認為這“在文學方面也是十分適合的”，<sup>69</sup>由此以收束該章。而被本間視為表明了作家人格與作品關係的“千古至言”的布封名句，於焉具備了豐富的理論內涵：它不僅強調了作品中“個性”和“人格”的關鍵地位，且此一“個性”和“人格”從根本上來說即是作家整個的“內底世界”，而這又需要經由讀者閱讀作品時經驗到的感情之“同化”作用方能體認，因而其一方面成為了審美和批評的終極目標，同時也提供了讀者進行審美或批評時的原則和方式。

經過本間久雄及章錫琛等人的譯介，移植至中國後的布封名言 *le style, c'est l'homme*，成為了承載著特定理論內涵的“文體是人”。這種要求把握作家整個精神世界的批評觀，對二、三十年代的中國知識界而言其實並不陌生，甚至我們可以說，對作者的關心乃是此期中國文學批評的主流，而其淵源則是法國文論尤其是聖伯夫（Charles Augustin Sainte-Beuve, 1804—1869）等自然主義一系文論的大量譯介。<sup>70</sup> 其中最具文學批評改革宣言意味的，是1922年鄭振鐸（1898—1958）以“西諦”筆名發表的《聖皮韋（Sainte Beuve）的自然主義批評論》，該文的開首及結尾分別寫道：

中國人的文學批評，還在因襲的法則的束縛之下，許多年來，儒學的批評論，支配一切，沒有人敢違背他的固定的主義的。……現在雖已把這種傳襲的主張打破，而新批評觀念，尚未成立。所以我們覺得介紹歐洲

69 同上，頁61。

70 有關法國自然主義文論在當時的譯介情形，可參閱王錦厚：《五四新文學與外國文學》（成都：四川大學出版社，1996年），頁564—574；沈素琴：《中國現代文學期刊中的外國文論譯介及其影響：1915～1949》，頁286—295。

近代的文學批評，實有不可一日緩之勢。歐洲的近世批評，始於聖皮韋，泰尼繼之於法，亞諾爾(Arnold)繼之於英，其餘如配德(Pater)之快樂批評，法朗士(A France)之印象批評，等等，亦皆導源於聖皮韋。現在先介紹聖皮韋之批評。一則以聖皮韋為近代批評之祖，二則因自然主義的批評，在中國現在似乎有介紹的必要。

中國現在的時候，正如聖皮韋時的法國有些相似。欲切實的研究中國文學，似非傾向於自然主義的批評法不可。<sup>71</sup>

鄭振鐸期望藉著介紹以聖皮韋(即聖伯夫)為首的自然主義批評，作為研究中國文學、建立中國“新批評觀念”的理論基礎。他對聖伯夫的這種重視態度，其實在當時頗為普遍，如荷蘭學者賀麥曉(Michel Hockx)所指出：“1920年代，範圍廣泛取向不同的主要的文學團體(文學研究會、創造社、學衡派)的批評家，都對自然主義批評家聖伯夫有強烈興趣。”<sup>72</sup>箇中原因，不外乎聖伯夫研究作家時採用的較為科學的批評方法，恰好適應於民國初年文學研究現代化的普遍需求。<sup>73</sup> 這種所謂“科學”的批評方法，具體而言即為對作家其人其文進行鉅細靡遺的觀察和歸納，據鄭振鐸所言：

他告訴我們說，我們研究一本作品，如果要掃除古代的修辭學上的評判，而欲得到真理同研究自然科學時所能得到的真理一樣時，我們必須把這個作家的全部著作都看過，並且還須進而研究作家他自己；而我們要研究一個作家，又必須進而觀察作家的家庭。……對於他的“最初的環境”，就是他開始投身入文學界，開始做第一篇詩或小說或論文時的

71 鄭振鐸：《鄭振鐸全集》(石家莊：花山文藝出版社，1998年)，卷15，頁151、159。

72 賀麥曉著，陳太勝譯：《文體問題——現代中國的文學社團和文學雜誌(1911—1937)》(北京：北京大學出版社，2016年)，頁200。

73 如鄭振鐸該文便說：“聖皮韋在批評史上的地位的重要的原因之一，便因為他是文學上第一個應用培根(Bacon)的歸納法的人。”“在文學史及文學批評裏應用培根的方法，在我看來，似乎是我們現在所必要的。”見氏著：《鄭振鐸全集》，卷15，頁153、159。

環境,尤須注意;他的朋友們及他的同時代人都須研究一下。還有他所受的世間的影響也須研究,我們須同時從崇拜者與反對者的言論裏看出我們的作家。綜合這一切研究的結果,於是真理才會發現。<sup>74</sup>

或是如1931年出版的金石聲(1910—2000)《歐洲文學史綱》介紹聖伯夫一節所概括的:

聖皮韋是當時的偉大的批評家……他的批評,非常尊重“環境”,他以為要研究一種著作,不特要研究作者的全部著作,而且要研究作者的性  
格、經歷和環境。他對於自己的態度,定名為“自然主義的批評”。<sup>75</sup>

在民國學人眼中,聖伯夫的批評特色正是從作家的全部著作,以至作家性格、家庭、時代等影響其創作活動的“環境”因素入手,並根據這種觀察結果進行綜合歸納,以求得對作家本人及其作品的有如自然科學真理般之認識。今日我們多將聖伯夫的此種進路稱為“傳記批評”或“傳記研究法”,<sup>76</sup>而其關注者似乎更傾重在作為歷史人物的作家本身之“畫肖像”的“傳記”資料,而非其文字創作;若與上述本間久雄藉“文體是人”來談“文學與個性”的觀念相對照,則兩者雖同樣凸顯了對作者的關心,但似乎仍存在著所謂“外部研究”與“內部研究”的重心之異。可是,姑勿論聖伯夫重視外部“環境”因素的研究進路是否合理,如果我們回到兩者的立論基礎來看,不難發現他們皆認定了“文體是人”乃至“作品是人”,因而作品中呈現的作家個性和人格遂應與作家本身的個性和人格無異,故其分歧僅在於通過何種途徑以把握作品中的個性和人格而已。一如聖伯夫《夏多布里昂》所自陳的那樣:“文學,文學的產品,在我看來是與人的個性和其他活動不可分割的。我固然欣賞一部作品,然而倘若我對創作這

74 鄭振鐸:《鄭振鐸全集》,卷15,頁156—157。

75 金石聲:《歐洲文學史綱》(上海:神州國光社,1931年),頁105—106。

76 如潘樹廣等著:《古代文學研究導論——理論與方法的思考》(合肥:安徽文藝出版社,1998年),頁196—197。

部作品的人缺乏了解,我就難以評判它。我要說,有其樹必有其果。因此,文學研究便自然而然地將我引向了人性的研究。”<sup>77</sup>事實上,民國初年引介和推廣聖伯夫文學批評方法的中國學者,也已瞭解到這點,亦即他們的目標並不止於掌握作家的傳記知識,而是要把這類傳記知識落實到作品的審美或批評之上。朱光潛發表於1927年的《歐洲近代三大批評學者(一)——聖伯夫(Sainte Beuve)》一文,恰可作為例證:

凡是文藝作品都是作者的人格表現。要懂得作品,先要懂得作者的人格。這番話在今日已成老生常談,但在聖伯夫時還是疑信參半。聖伯夫是第一個人說,你如果不懂得作者的心竅,你決不懂得他的著作;你還沒有懂得他的著作,何以就能評判它的好壞?所以他的主張是:讀書要從知人入手。<sup>78</sup>

既云“凡是文藝作品都是作者的人格表現”,則其核心理念已與本間久雄解釋布封名言時所說的文體或作品“是作者其人格的表明”無甚二致了。聖伯夫對傳記材料的執著、對科學式觀察和歸納方法的提倡,因而可說是為了更好地把握作家的整個精神世界,而這和本間轉引哥爾梯所表達的藉著感情同化作用以體認作家個性和人格之審美或批評方式,在根本上是互補而非矛盾的關係。<sup>79</sup>就此層意義而言,要討論二、三十年代中國知識界是如何理解布封 *le style, c'est l'homme* 這句話,除了須重視前述本間久雄《新文學概論》的引介之外,聖伯夫一系的自然主義批評觀之流行也是不能忽略的語境,因其構成了時

77 此段為楊冬所譯,見氏著:《西方文學批評史》(長春:吉林教育出版社,1998年),頁359—360。

78 朱光潛:《朱光潛全集》(合肥:安徽教育出版社,1993年),卷8,頁210—211。

79 賀麥曉在討論聖伯夫對中國現代文學批評的影響時也指出:“當許多讀者和批評家繼續將文學看成媒介,要借它建立起與作家思想的聯繫的時候,他們擔心文本不能為成功的‘思想交融’提供足夠的信息,這導致了對傳記知識越來越多的需求。這種需求並不是為了對作品進行客觀的闡釋或分析,而是為了增加審美體驗。”見氏著,陳太勝譯:《文體問題——現代中國的文學社團和文學雜誌(1911—1937)》,頁201。

人有關文學研究方法(尤其是作家研究方法)的基本知識背景。

饒有趣味的是,自然主義批評觀的流行,也連帶左右了時人對“文如其人”概念的認知。1935年,《校風》登載了一篇作者署名為“海樓”的《論“文如其人”》,該文首先引述了布封的名言:“法人蒲豐說 *Le Style C'est l'homme* 譯為 *The style is the man*,也可強譯吾國批評家常說的‘文如其人’。”<sup>80</sup>其後分析作家“個性”的後天因素時,則縷述了“生活”、“環境”等對“個性”的影響作用,如其說:“個性隨環境而改變,文學隨個性而渲染,結果個性與文學化而為一,形成了‘文如其人’!”<sup>81</sup>眾所周知,古代文論家也認同作者個性有後天陶染的一面,像劉勰《文心雕龍·體性》即以“才”、“氣”(先天)與“學”、“習”(後天)並舉,但此文裏“環境”因素的拈出,卻難免讓人聯想至聖伯夫等人的理論,如上文所引金石聲《歐洲文學史綱》,即把對作家所處“環境”的關注視作自然主義批評的核心;而深受聖伯夫影響的泰納(Taine,即前引鄭振鐸一文的“泰尼”),更是以其“種族”、“環境”、“時代”三要素而聞名於世。這篇文章從“環境”角度談作家“個性”,並從這種意義上的“個性”來談“文如其人”,可以說是已為傳統文論中的“文如其人”概念注入了新的內涵。更明確的例子,尚可舉出1937年邵洵美(1906—1968)的《文如其人辯》,此文開篇即標明其旨:

因為我們講到文學,不說是載道、便說是言志。於是“人”和“文”幾乎變成了一件東西。讀了他的文章,便推想到他的人;同時,他是怎麼樣的人,便也斷定他的文章是怎麼樣的文章。自從心理學走進了文學的領域,研究作者的生活、性格、環境,更變了研究作品的唯一方法;畸形發展的結果,我們竟然有時把研究作品的目的也忘懷了,而將一切的注意力都傾注在作者的人身上;過分興奮的時候,人身攻訐會代替了作品批評。他們的托辭便是“文如其人”,或是“人如其文”。<sup>82</sup>

80 海樓:《論“文如其人”》,《校風》,第346期(1935年12月13日)。

81 海樓:《論“文如其人”(續)》,《校風》,第347期(1935年12月14日)。

82 邵洵美:《邵洵美作品系列·隨筆卷:不能說謊的職業》(上海:上海書店出版社,2012年),頁236。

引文中前數句是對傳統“文如其人”說的回顧，但邵氏顯然已自覺地意識到此一觀念在當時是如何受到西方文論的滲透：“自從心理學走進了文學的領域，研究作者的生活、性格、環境，更變了研究作品的唯一方法。”對照前引金石聲概括聖伯夫自然主義批評時所說的“研究作者的性格、經歷和環境”，不難發現邵洵美這裏未有明指的針砭對象，正是那些循著聖伯夫研究進路而“畸形發展”的、只把“一切的注意力都傾注在作者的人身上”的中國當代論者，他們把此種極端的傳記式批評美其名為“文如其人”，而邵氏則認為這已失去了文學批評的真正意義。可以這樣說，邵洵美的《文如其人辯》是從反面證明了，在1930年代的中國批評界，當時大行其道的自然主義理論賦予“文如其人”以新的內涵，是故“文如其人”的觀念雖已失去“古典”的語境，卻仍得以對現代文學批評發生作用；而從另一角度來說，新近引介的自然主義理論聚焦於作者其人之研究，這種進路得到傳統“人——言/文”關係觀的支持，二者的思想親緣性遂使得“文如其人”與聖伯夫等人的自然主義一拍即合，並易於為國人所接受。

論述至此，布封的名言 *le style, c'est l'homme* 之所以被比附為中國古已有之的“文如其人”，這種對接現象的成因及其背後隱涵的複雜脈絡當已趨於豁然開朗，而其中飾演著關鍵的中介角色的，乃是本間久雄《新文學概論》一書的譯介與流通，以及聖伯夫等西方自然主義批評理論的引入與盛行。1937年，李健吾（署名“劉西渭”）發表《自我和風格》一文，文中大量引用和辯證了聖伯夫以降法國文學批評的各種觀點，就在這一論述背景上，李健吾以“文如其人”比附於布封的名言：“甚麼是風格？畢風（Buffon）說：‘風格就是人自己。’我們同樣有一句老話：文如其人。”<sup>83</sup>如此正顯示了聖伯夫理論所起著的橋樑作用。然而，該文並非全面首肯聖伯夫傳記批評的觀點，李健吾毋寧更傾向於受聖伯夫重視作者的態度影響而又別開新徑的勒麥特（Jules Lemaître, 1853—1914）等印象主義一派的說法：“所以一個批評家，依照勒麥特，不判斷，不鋪敘，而在了解，在感覺。他必須抓住靈魂的若干境界，把這些境界變做自己的。”<sup>84</sup>此種

83 李健吾著，李維永編：《李健吾文集》（太原：北岳文藝出版社，2016年），卷7，頁180。

84 同上，頁179。

取向,其實也近似本間久雄《新文學概論》對“科學底批評”的否棄,並讚揚沛得(Walter Pater, 1839—1894,即前引鄭振鐸一文的“配德”,今多譯“佩特”)的“快樂主義底印象主義”。<sup>85</sup> 要言之,即使“文如其人”已對接於 *le style, c'est l'homme*,其所延伸出的理論意涵仍不全是鐵板一塊,而是蘊藏著豐富多樣的可能。準此,在這種種文學批評思潮的激蕩和碰撞之下,以“傳記批評”著稱,且同時強調“情感體驗”、提倡“感情的型”的李長之,其兼容並蓄諸家觀點的批評理論,是如何體現於具備著方法論意義的“文如其人”/*le style, c'est l'homme*,遂為下文進一步闡論的問題。

## 五

對李長之來說,批評的任務就是抓住作家的特徵,選擇那些足以顯現他性格的真實材料,創造性地塑造作家,並用作家傳記去印證、闡釋作品,而批評的目的則是描繪出這一關注作品與個人性情的關係和作品本身的風格的“作家肖像”。李長之這種“傳記批評”所顯露的對個體生命和人格與作品風格的格外關注,自然會讓他關注並引用大家熟悉的布封這一名言。上文已述,布封所謂的“風格即人”,其旨並不在於說明作品展現或反映出作者主體的個性、人格、經歷或氣質等面向,錢鍾書等人的批駁自有其道理。李長之也明白布封這一名言的意涵原不在此,但他卻選擇了誤讀性地借用、挪用,在《易傳與詩序在文學批評上之貢獻》(1941)一文中,他便說:

法國卜奉“文如其人”之說——在公元紀元一七五三年八月廿五日,法國卜奉發表過一篇文章,其中說:“文字的內容是人類身外之物,文字的風格卻才是人類自身。”這句話的本義原是在抬高風格的價值的,認為同樣材料,倘為另一高手獲得,則後者必獲不朽價值。但後來這話都被

---

85 參閱本間久雄著,章錫琛譯:《新文學概論》,後編第五章“鑑賞批評與快樂批評”,頁114—126。

人誤引為“文如其人”，卜奉本是一個自然科學家，但是他這話，尤其是被人誤引了的這話，卻成了批評界的最習見之語了。《繫辭》中有一段話也頗似這被人誤解了的卜奉之說：“將叛者其詞慚，中心疑者其詞枝，吉人之詞寡，躁人之詞多，誣善之人其詞游，失其守者其詞屈。”卜奉的話雖被人誤解，但誤解下來的話，卻並不失為一種真理，而且同時也是研究文學時一種大有用處的方法呢。<sup>86</sup>

顯然，李長之引用布封的說法並將其譯作“文如其人”，卻據之以指涉“作品的內容與作者之人格的本質相符”此一命題，與其說他是真的援用了布封的意見，毋寧說是將“文如其人”的觀念假託嫁接以布封之名，或者是借中國的“文如其人”重新理解布封的名句，其真正認同的乃是中國古代文學批評中的“文如其人”思想。

李長之《論文藝作品之技巧原理》云：“我所謂內容，是指作品中把層層外在的因素提煉過後的一點核心，換言之，是指表現在作品裏的作者之人格的本質(das Wesen)，再換言之是指如法國卜本(Buffon)所說‘文如其人’的那種微妙的聯繫。例如……見到屈原的作品，就想到‘雖九死其猶未悔’，見到陶潛的作品，就想到‘任真無所先’。……‘雖九死其猶未悔’之於屈原，‘任真無所先’之於陶潛，便是我所謂內容。因為這都是最內在的，和作者的精神的根本點不可分的。”作品之“內容”與“作者之人格的本質”或稱“作者的精神”相符，李長之便將此現象或理念稱為“文如其人”。

以此視角觀之，則李長之主張“文如其人”，除了表面的“風格”與“性格”相符合，亦即如第二節所引吳承學所謂“體”與“性”的“形式”一致性外，背後自當蘊涵了更為根本的“文——人”關係觀。抉發李長之對“文——人”關係觀的見解，一方面可使其“傳記批評”中“風格”與“人格”兩個概念的內涵愈為明晰，另一方面則能窺知他如何接受、承繼以至轉化此一關鍵性的古代文學批評觀念，允為考察中國文學批評的“傳統”在進入“現代”學術語境後如何安置的

86 李長之：《李長之文集》，卷7，頁279。

具代表性之一例。概言之，如果說古代“文如其人”觀的基礎是“詩言志”，則李長之顯然亦認同文學作品體現了作者主體的思想情志，但這種“志”，在李長之的眼裏，已不只是某種特定的心理活動，而是作者整個的人格精神：“藝術的製作，不是照相，在他描繪的對象中間，是已滲入作者的人格。”<sup>87</sup>“人格”精神反映在作品的“風格”之中，則此“風格”自不僅是作家的氣質個性在作品的語言形式上之印記，其更直接體現了作家的人格精神之美與流動著強烈情感的生命力。李長之對“文——人”關係或曰“風格——人格”關係之立場既如是，故其解釋孟子的“以意逆志”時，亦帶上了明顯的個人色彩：“我們知道作品是一個有機體，是一個生物。因為是一個有機體，是一個生物，我們不能用反乎生命現象的方法去接近它。我們人也是一個生物呀，我們就拿出我們的生命深處的觸知能力去接近好了。……以意逆志，就是用批評者的心靈，去探索那創作家的靈魂深處。”<sup>88</sup>所謂“創作家的靈魂深處”，自是關乎其“人格的本質(das Wesen)”；<sup>89</sup>而為達到“那創作家的靈魂深處”，則須以“批評者的心靈”發揮“生命深處的觸知能力”沉潛體驗之。此處的“觸知能力”，或可借用李長之在他處所說的“跳入作者世界裏為作者的甘苦所澆灌的客觀化了的審美能力”詮釋之，<sup>90</sup>他要求的是：“批評家在作批評時，他必須跳入作者的世界，他不但把自己的個人的偏見、偏好除去，就是他當時的一般人的偏見、偏好，他也要滌除淨盡。他用作者的眼看，用作者的耳聽，和作者的悲歡同其悲歡。”<sup>91</sup>論者已多注意到李長之的這種批評主張，與其翻譯的狄爾泰(Wilhelm Dilthey, 1833—1911)的“體驗”(Erlebnis)之哲學概念相仿，<sup>92</sup>影響李長之思想極深的狄爾泰在《體驗和文學創作》(今譯《體驗與詩》)一書中首次賦予“體驗”這個詞以一種概念性的功能。狄爾泰對傳記的看法與“體驗”緊緊相關。對於歷史的探討

87 語出李長之對梁實秋《偏見集》之書評。見氏著：《李長之文集》，卷4，頁102。

88 李長之：《批評家的孟軻》，《李長之文集》，卷3，頁196—197。

89 見前引李長之《論文藝作品之技巧原理》。

90 李長之：《我對於文藝批評的要求和主張》，《李長之文集》，卷3，頁20。

91 同上，頁13。在《道教徒的李白及其痛苦》一書的序中，李長之用“同情”、“吟味”來概括這種批評主張。見《李長之文集》，卷6，頁3。

92 如劉月新：《李長之與狄爾泰》，《三峽論壇》2012年第4期，頁79—84。

本來就是狄爾泰學術基點之一,狄爾泰認為曾經在歷史上產生過重要影響的思想家的傳記是建構歷史的基本材料。從這一歷史觀出發,他一生都在致力於探討歷史與傳記的關係。傳記在狄爾泰的著作和理論中既佔有顯著地位,而對深受狄爾泰影響的李長之而言,傳記的意義同樣重要。狄爾泰指出,傳記就是對於個體生命的生理心理單元的描述。傳記是“對於一個個體在其歷史性的具體環境內部所具有的總體性存在的描述和理解,是撰寫歷史的過程所能夠取得的最高級的成就之一”。<sup>93</sup> 進而,狄爾泰認為體驗與生命緊密聯繫:“我們通過體驗和理解所領會的,是作為把人類包含於其中的脈絡而存在的生命。”<sup>94</sup> 在狄爾泰看來,體驗是生命的特徵,因而,他的“體驗”一詞,特指“生命體驗”。狄爾泰對“生命體驗”的定義是:“我把我們在其中檢驗生命和各種事物所具有的價值的,由各種過程構成的脈絡,稱之為生命體驗。它以有關那些存在的東西的知識為預設前提的。”從體驗出發來解釋歷史與社會現象,是狄爾泰生命哲學的核心。由此,體驗不僅具有認識論的功能,更具有價值論的意義。<sup>95</sup> 總之,“狄爾泰通過‘歷史理性批判’,將‘體驗’融進歷史研究,把個人的心理體驗視為理解的根本方法,要求人們像理解自己一樣去理解歷史人物,以自己的體驗和理解去復原歷史材料所表徵的原初體驗,這樣歷史就成了活的生命體,不再是一堆外在於人的冷冰冰的原始材料。可以說狄爾泰將‘體驗’納入傳記,這是他對歷史哲學所作的重要貢獻。”<sup>96</sup> 在李長之翻譯瑪爾霍茲(Werner Mahrholz)的《文藝史學與文藝科學》一書中,瑪爾霍茲便說狄爾泰的《體驗與詩》是“生活體驗與文藝創作就是這樣觀點的一部有次序的論文集。狄爾泰摒棄那種起居注式的傳記,而由一人人格之根本體驗與體現形式以推究其著述與創作。再不是由遺傳、教育和生活而武斷一家之字句,從而死板板地(AK ibistisch)尋影響、尋模範了”。<sup>97</sup> 此處譯文中,李長之還替“體驗”

93 狄爾泰著,童奇志、王海鷗譯:《精神科學引論》(北京:中國城市出版社,2002年),頁61。

94 狄爾泰著,艾彥、逸飛譯:《歷史中的意義》(北京:中國城市出版社,2002年),頁10。

95 同上,頁210。

96 王蘇君:《審美體驗研究》(北京:中國社會科學出版社,2013年),頁5。

97 瑪爾霍茲著,李長之譯:《文藝史學和文藝科學》,《李長之文集》,卷9,頁188。

加了注釋，<sup>98</sup>從中可見體驗與傳記、體驗與藝術和世界的關係。上一節論及本間久雄引述布封之語時，關注到讀者或批評家如何從作品中體驗作家的個性與人格，在此，李長之則更進一步地藉由狄爾泰的“體驗”概念，闡述“體驗”在“文如其人”的“傳記批評”中之意義。李長之撰寫“傳記批評”這種以含有傳記和批評兩種成分的文體求諸於中外古今，納入視野的固然有中國文論的“以意逆志”、“知人論世”的身影，但是更深、更直接受益於狄爾泰的說法，進而重新省思中國“文如其人”的觀念傳統，並徵引布封語為比附。關於此點，李長之研究者從未提及。<sup>99</sup>

前文曾提到“文如其人”之命題自不能僅從作家氣性與作品體貌的層次來理解，而應注意到此一“人——言/文”關係的表裏符應觀念。布封的“風格即人”並不是把風格與作家、作品等同起來。在他看來，好的風格固然必須從好的思想內容中生發出來，但有了好的思想內容，還不就等於有了好的風格，這就涉及到思想內容與藝術表現形式的和諧統一的關係問題。風格既離不開思想，也離不開藝術表現形式。不過，藝術表現中，語言、體裁對風格表現的積極作用，布封論述很少，甚至沒有涉及，而李長之“傳記批評”總體的有機組成部分中，其特色之一即語言具有重要的地位。李長之不特非如前輩時賢那樣把人格與言辭混合處理，也不像“在自然主義批評那裏，有關作者的系統研究，是與文本研究分開來進行的”，<sup>100</sup>其強調語言與生命體驗的密切相關性，他說文學就是“憑借語言或文字而把內在的不得不表現到藝術形式的體驗表現給讀者或觀眾，並使讀者或觀眾也獲得同樣體驗”。<sup>101</sup>由此，他說：“文學所借者則為

98 李長之在翻譯《文藝史學和文藝科學》一書時加了六萬多字，一共三百多條的注釋，其中有些條目是他自信“就目前國內出版物說，還沒有可以代替的‘得意之作’”，“體驗”一語即位列其中。見李長之譯：《文藝史學和文藝科學》，《李長之文集》，卷9，頁188，注釋3。關於這一定義，他闡明說：“體驗乃是文學科學上的專用字，原文時 *Erlebnis*，這是指一種情勢，一種感覺，一種經驗的過程，其強調可以產生文學上的孕育作用（*Dienteischen Konrektion*）者。”見李長之：《正確的文學觀念之樹立》，《李長之文集》，卷3，頁314—316。

99 劉新月雖有《李長之與狄爾泰》一文，談的是李長之的“感情的批評主義”與狄爾泰的“體驗”之關係，至於，體驗與傳記的關係則未見論述。見《三峽論壇》2012年第4期，頁79—84。

100 賀麥曉著，陳太勝譯：《文體問題——現代中國的文學社團和文學雜誌（1911—1937）》，頁201。

101 李長之：《正確的文學觀念之樹立》，《李長之文集》，卷3，頁310。

語言,好的作品就是把語言駕馭好了的。”<sup>102</sup>並且,所謂風格“在文藝上便是指的作者對於語言文字的運用……在一個作家把語言文字的運用,蒙上了特殊的統一的色彩時,我們便往往指說這是某某風格”。<sup>103</sup>這樣,人格與風格問題的本質,就是人格與語言的關係。故而,李長之在談到“甚麼是文藝批評家的基本知識”時,赫然把語言學列為第一位。<sup>104</sup>這自然是德人洪堡特(Wilhelm von Humboldt, 1767—1835,李長之稱之為宏保耳特)對李長之的影響。洪堡特從體驗維度觀照語言:“語言正像自然界本身一樣,對人來說顯得跟他已知的和想得到的一切相反,是一個取之不盡的寶庫。精神始終能夠不斷地從這個寶庫中發掘出未知的東西,感覺也始終能夠以新的方式從中知覺到以前從未體驗過的對象。”“語言滲透到了精神和情感的最最隱秘的深底。”<sup>105</sup>李長之吸收洪堡特的體驗論語言觀,認為:“語言者乃是天生只許可詩人把他充分而豐滿的體驗置之於輪廓並陰影中的。”<sup>106</sup>他還發揮道:“詩人之喚起人的情調與感情……原來就是語言之直接的力量,就是語言之把內在的生命帶到活潑生動的表現,因而把我們的心靈置入震撼的狀態的力量。”<sup>107</sup>換言之,“情緒與感覺是使詩人的辭藻得到直觀性與生命的源頭”。<sup>108</sup>這就較深入地揭示了文學語言與作家生命體驗的密切關聯。

通過語言介質來闡釋作家的情感,正是李長之“文如其人”和“傳記批評”最具特色之所在。李長之多次分析作家的用字,如他從李白常用“愁殺”、“笑殺”、“狂殺”、“醉殺”等一類極度誇張的字眼,來證明李白“內心裏的要求是往往強烈”,“所愛、所憎、所棄、所喜、所愁,皆趨於極端”。<sup>109</sup>而李詩中常有“忽然”的字樣,“正是代表他精神上潛藏的力量之大,這如同地下的火山似的,便

102 李長之:《我對於“美學和文藝批評的關係”的看法》,《李長之文集》,卷3,頁9。

103 李長之:《論文藝作品之技巧原理》,《李長之文集》,卷3,頁54。

104 李長之:《論文藝批評家所需要之學識》,《李長之文集》,卷3,頁35。

105 洪堡特著,姚小平譯:《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》(北京:商務印書館,2010年),頁74,200。

106 李長之:《語言之直觀性與文藝創作》,《李長之文集》,卷3,頁499。

107 同上,頁492。

108 同上,頁501。

109 李長之:《道教徒的詩人李白及其痛苦》,《李長之文集》,卷6,頁6—7。

隨時可以噴出熔漿來”。<sup>110</sup> 又如李長之發現，魯迅有兩種慣常的句式，一個是“但也沒有竟”怎麼樣，一個是“由他去吧”，李長之認為這代表了魯迅作為“小資產階級知識分子”的“脆弱”、“偏頗和不馴”的根性。<sup>111</sup> 而在探討司馬遷時，李長之則不僅考察語言風格，甚而至於虛詞之運用及句調之分析。<sup>112</sup>

李長之在《苦霧集》中一篇對話錄裏直接引用洪堡特“一種新語法的獲得，是一種新世界觀的獲得”的話，並接下去說：“語言就是一種世界觀的化身，就是一種精神結構。”<sup>113</sup> 而在另一處李長之更明確指出：“語言是一個民族精神的化身。”<sup>114</sup> 這種把語言同民族文化精神聯繫起來考察的視角正來自洪堡特。洪堡特認為：“語言仿佛是民族精神的外在表現；民族的語言即民族的精神，民族的精神即民族的語言，二者的同一程度超過了人們的任何想象。”<sup>115</sup> 李長之相信個人的“人格”與“風格”的語言形塑往往受民族文化、時代的影響和制約，故而，李長之在他的《司馬遷之人格與風格》與《道教徒的詩人李白及其痛苦》二書中，特別注意考察文學文本語言與特定時代民族文化精神或文化人格的同構對應性。<sup>116</sup>

總之，推究其傳記批評的演繹步驟，則是：一是推定傳主的歷史語境，亦即

110 李長之：《道教徒的詩人李白及其痛苦》，《李長之文集》，卷6，頁18—19。

111 李長之闡釋說：“因為他‘脆弱’，所以他自己常常想到如此，而竟沒有如此，便‘但也沒有竟’如何如何了，又因為自己如此，也特別注意到別人如此，所以這樣的句子就多起來。‘由他去吧’，是不管的意思，在裏面有一種自縱自是的意味，偏頗有不馴，是顯然的。這都代表小資產階級的知識分子的一種型。”見李長之：《魯迅批判》，《李長之文集》，卷2，頁99—100。另參閱黃鍵：《京派文學批評研究（修訂版）》，頁223。

112 關於李長之“傳記批評”中的語言風格分析，筆者此前已專門針對此議題進行研究，故此節在涉及相關部分時，均有意避免重覆舉證，而將焦點置於李長之“傳記批評”如何呼應前面數節著重闡發的“文如其人”和“風格即人”等議題，以及說明李長之這一批評進路背後隱現出的時代意義與文化脈絡。見廖棟樑：《抒情詩人——論李長之〈司馬遷之人格與風格〉的傳記批評》，《中國學術年刊》第38期秋季號，頁54—61。

113 李長之：《文藝史學與文藝科學》，《李長之文集》，卷3，頁141。

114 李長之：《迎中國的文藝復興》，《李長之文集》，卷1，頁81。

115 洪堡特著，姚小平譯：《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》，頁52。

116 例如，在《道教徒的詩人李白及其痛苦》中，李長之對詩人李白上溯到其童年所受“異國的精神教養”和青年的“遊俠精神”。在《司馬遷的人格與風格》中，則探討“人格”形塑的三個面向：（一）時代精神：楚漢浪漫文化精神；（二）思想淵源：浪漫的自然主義；（三）創傷經驗：李陵案。見廖棟樑：《抒情詩人——論李長之〈司馬遷之人格與風格〉的傳記批評》，《中國學術年刊》第38期秋季號，頁42—54。又參見梁剛：《理想人格的追尋》（北京：北京大學出版社，2009年），頁73—80。

“時代精神”的總體趨向；二是探幽該語境中傳主的生命意緒與審美情趣；三是刻骨銘心的切身體驗又如何淨化傳主的生命意緒與審美情趣；四是描述傳主的生命意緒、審美情趣怎樣轉化為特有的語言藝術形式。<sup>117</sup> 李長之強調傳記批評家應當將目光集中到這三者的關係中來，即歷史文化語境——生平經歷——作品的審美風格，三者關係所型塑出的即是詩人的人格與風格。

於是，李長之再度借用布封的說法，稱贊：“司馬遷儘量求他的文章之風格和他的文章中之人物性格相符合。卜封(Buffon)所謂的‘文如其人’，我們已不足以拿來批評司馬遷了，我們卻應該說是‘文如其所寫之人’。”<sup>118</sup>這一“所寫之人”的“寫”字便是強調“文如其人”中的語言維度，把“文如其人”區分作兩個層次：“其人——文——所寫之人”三位一體，但在這三位之中又各自有其構成的條件，唯獨“文”之一位居中，這都是堅信語言與心靈有不可分的關係之表示。這種表示，雖然早已發自經典的遺訓，如劉勰《文心雕龍》，算不得是他的創見；但是，他徵引西方布封、洪堡特的說法來溝通、深化中國古代“文如其人”批評傳統的此一觀念，而特別注意這種關係，並從語言學的觀點來發揮他對於“人——文”的看法，實為其卓識。李長之在文學批評中更進一步獨標“感情的型”。重視“感情的型”是李長之批評的鮮明特色。他認為，“感情的型”作為內容與形式的極致，應該成為批評的最高原理。李長之精心建構的這一批評範疇，在中國現代文論史上的確十分獨特。李長之將“感情的型”作為衡量作品藝術優劣的最高標尺。他在《藝術論的文學原理》一文中認為，藝術家將體驗過的情感和思想經過幻想力的加工和重組，使之得到藝術造型而成為藝術作品時，情感就經過形式的處理而被“賦以面貌”了。李長之說，思想和情感這些內容“經過幻想力之有效的影響而自動地迫切地得到一個生動的形式(form)，並由此而形成為一種藝術品之際，才有文藝的本質可言。凡詩人所感到的，感到的人多啦，凡詩人所想到的，別人也未必然想不到，但是他能把他所感到的所想到的‘賦以面貌’(gestatten)，這才是藝術家之所以為藝術家處”。<sup>119</sup>“感情

117 參閱夏中義：《學人本色》(桂林：廣西師範大學出版社，2004年)，頁99。

118 李長之：《司馬遷之人格與風格》，《李長之文集》，卷6，頁371。

119 李長之：《藝術論的文學原理》，《李長之文集》，卷3，頁535。

的型”是情感的最高形式，是“文如其人”、“風格即人”的典型意義，它具有永恆性。因此，好文藝的判斷標準就是“感情的型”。他說：“在欣賞者所得到的那種最高、最好的，我便名之為感情的型，能夠表現了的，我就名之為技巧的最高點。”<sup>120</sup>因此，從《魯迅批判》到《道教徒的詩人李白及其痛苦》，再到《司馬遷之人格與風格》、《陶淵明傳論》與《孔子的故事》，李長之的“傳記批評”莫不在把握、勾勒傳主“人格”與“風格”聚焦的這一“感情的型”。“感情的型”既要有“感情”，更要能“型”，而“型”的典範仍必須借助著語言，“好的作品就是把語言駕馭好了的”。

然而，正像李長之在《論偉大的批評家和文學批評史》一文中所說的：“批評而批評到文藝，不過是他的精神的點滴流露，這只是應用，而不是根本。”<sup>121</sup>那麼，李長之傳記批評的根本精神旨歸究竟何在呢？正在於他所渴慕的以理想人格建構為核心的中國現代文化復興偉業。所以，他標榜“感情的型”，他說批評的要務是發現優秀作品中呈現的“感情的型”，其實也是“生命的型”、“道德的型”，緣是，“生命——道德——感情，是他批評活動貫穿的又一個三位一體，也是最終保證其批評整體性的神髓。”<sup>122</sup>總此而言，“文如其人”這一傳統文論話語在經歷古今演繹、中西對接的意義轉化後，又為李長之積極性地借用，他汲取了狄爾泰的“體驗”論和洪堡特的語言觀，以及布封的“風格即人”，重新省思中國古代“文如其人”的觀念傳統，並搏成其獨具特色的“傳記批評”，在現代文學批評的語境下持續發揮影響力。

## 六

1935年李長之開始在天津《益世報》和《國聞周報》上陸續發表長篇系列評論《魯迅批評》，一舉奠定了他作為傳記批評家的地位。其後十多年的時間裏，李長之出版了十多本論著，功力最深的還是那些帶著批評性質的傳論，如

120 李長之：《論文藝作品之技巧原理》，《李長之文集》，卷3，頁56—57。

121 李長之：《論偉大的批評家和文學批評史》，《李長之文集》，卷3，頁23。

122 郜元寶、李書編：《編後記》，《李長之批評文集》（珠海：珠海出版社，1998年），頁419。

《道教徒的詩人李白及其痛苦》、《司馬遷之人格與風格》等等。文學史家“將李長之的批評標示為傳記批評,是因為他擅長為作家寫傳,而那傳記又有很濃重的文學批評與文學史研究的特點。”<sup>123</sup>不過,誠如論著指出:“李長之的傳記批評並不滿足於一般地描繪介紹作家的創作生活道路,也從不沉潛於史料的搜羅考證,其功夫是探尋把握作家的人格精神與創作風貌,闡釋人格與風格的統一,領略作家獨特的精神魅力及其在創作中的體現。”<sup>124</sup>對作品風格與作家人格形象的深切關注,自然使得李長之留意“文如其人”這個古代文論中涉及“人——言/文”關係的命題,以及隨著西方文學觀念的東漸而引進和對譯於“文如其人”的布封名言“風格即人”。這一傳記文論話語在經歷古今演繹、中西對接的意義轉化後,便為李長之積極性地借用,重新估價中國古代文學。本文分析這段古今演繹、中西對接的過程,最後落點於李長之,闡明在此一東西文化接觸的時代,中國學者面對西方知識時並非僅採取由編譯、改寫、挪用等手段構成的拿來主義而已。

(作者:廖棟樑,政治大學中國文學系特聘教授、華人文化主體性研究中心研究員;錢瑋東,政治大學中國文學系博士生)

---

123 溫儒敏:《中國現代文學批評史》(北京:北京大學出版社,1993年),頁290。

124 同上,頁290—291。

## 引用書目

### 一、專書

- 揚雄著,汪榮寶義疏:《法言義疏》。北京:中華書局,1987年。
- 白居易著,顧學頡校點:《白居易集》。北京:中華書局,1979年。
- 劉勰著,范文瀾注:《文心雕龍注》。臺北:學海出版社,1991年。
- 劉勰著,詹鍇義證:《文心雕龍義證》。上海:上海古籍出版社,1989年。
- 蘇軾著,孔凡禮點校:《蘇軾文集》。北京:中華書局,1986年。
- 元好問著,周烈孫、王斌校注:《元遺山文集校補》。成都:巴蜀書社,2013年。
- 陶宗儀等編:《說郛三種》。上海:上海古籍出版社,2012年。
- 沈德潛撰,王宏林箋注:《說詩碎語箋注》。北京:人民文學出版社,2011年。
- 劉熙載著,袁津琥校注:《藝概注稿》。北京:中華書局,2009年。
- 丁福保輯:《清詩話》。上海:上海古籍出版社,2015年。
- 毛慶著,董學文、楊福生著:《中國文藝理論百年教程》。廣州:廣東高等教育出版社,2004年。
- 王錦厚:《五四新文學與外國文學》。成都:四川大學出版社,1996年。
- 王蘇君:《審美體驗研究》。北京:中國社會科學出版社,2013年。
- 朱光潛:《朱光潛全集》。合肥:安徽教育出版社,1993年。
- 余來明:《“文學”概念史》。北京:人民文學出版社,2016年。
- 吳秀明主編:《郁達夫全集》。杭州:浙江大學出版社,2007年。
- 吳承學:《中國古典文學風格學》。北京:北京大學出版社,2011年。
- 李帆主編,楊毅豐等編:《民國思想文叢:學衡派》。長春:長春出版社,2013年。
- 李長之:《李長之文集》。石家莊:河北教育出版社,2006年。
- 李健吾著,李維永編:《李健吾文集》。太原:北岳文藝出版社,2016年。
- 沈素琴:《中國現代文學期刊中的外國文論譯介及其影響:1915~1949》。北京:北京語言大學出版社,2015年。
- 沈衛威編著:《“學衡派”編年文事》。南京:南京大學出版社,2015年。
- 肖翠雲:《中國語言學批評:行走在文本與文化之間》。哈爾濱:黑龍江人民出版社,2009年。

- 邵洵美：《邵洵美作品系列·隨筆卷：不能說謊的職業》。上海：上海書店出版社，2012年。
- 金石聲：《歐洲文學史綱》。上海：神州國光社，1931年。
- 胡范鑄：《錢鍾書學術思想研究》。上海：華東師範大學出版社，1993年。
- 夏中義：《學人本色》。桂林：廣西師範大學出版社，2004年。
- 素頤編：《民國美術思潮論集》。上海：上海書畫出版社，2014年。
- 邵元寶、李書編：《李長之批評文集》。珠海：珠海出版社，1998年。
- 馬睿：《文學理論的興起：晚清民初的一份知識檔案》。臺北：文史哲出版社，2017年。
- 高建平、丁國旗主編：《西方文論經典(第二卷)：從文藝復興到啟蒙運動》。合肥：安徽文藝出版社，2014年。
- 張旭春：《浪漫主義、文學理論與比較文學研究論稿》。上海：復旦大學出版社，2013年。
- 張雲鵬：《盛唐氣象——中國美學思想與藝術審美規律》。長春：吉林人民出版社，2002年。
- 梁剛：《理想人格的追尋》。北京：北京大學出版社，2009年。
- 梁實秋：《梁實秋散文集》。長春：時代文藝出版社，2015年。
- 章衣萍著，書同、胡竹峰編：《章衣萍集》。合肥：安徽大學出版社，2015年。
- 郭宏安：《完整的碎片》。廣州：花城出版社，2015年。
- 陳惇、劉象愚編選：《穆木天文學評論選集》。北京：北京師範大學出版社，2000年。
- 傅瑩：《中國現代文學理論發生史》。上海：上海文藝出版社，2008年。
- 黃侃：《文心雕龍札記》。上海：上海古籍出版社，2006年。
- 黃鍵：《京派文學批評研究(修訂本)》。臺北：萬卷樓圖書公司，2019年。
- 楊冬：《西方文學批評史》。長春：吉林教育出版社，1998年。
- 溫儒敏：《中國現代文學批評史》。北京：北京大學出版社，1993年。
- 劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性(中國：1900—1937)(修訂譯本)》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008年。
- 潘樹廣等著：《古代文學研究導論——理論與方法的思考》。合肥：安徽文藝出版社，1998年。
- 蔣寅：《古典詩學的現代詮釋》。北京：中華書局，2003年。
- 鄭振鐸：《鄭振鐸全集》。石家莊：花山文藝出版社，1998年。
- 魯迅：《魯迅全集》。北京：人民文學出版社，1993年。
- 錢鍾書：《談藝錄》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001年。
- 本間久雄著，章錫琛譯：《新文學概論》。上海：商務印書館，1927年。
- 本間久雄著，章錫琛譯：《文學概論》。上海：開明書店，1933年。
- 本間久雄著：《改稿文學概論》。東京：東京堂，1944年初版，1978年四十一版。

溫徹斯特著,景昌極等譯:《文學評論之原理》,上海:商務印書館,1923年。

賀麥曉著,陳太勝譯:《文體問題——現代中國的文學社團和文學雜誌(1911—1937)》。北京:北京大學出版社,2016年。

狄爾泰著,艾彥、逸飛譯:《歷史中的意義》。北京:中國城市出版社,2002年。

狄爾泰著,童奇志、王海鷗譯:《精神科學引論》。北京:中國城市出版社,2002年。

洪堡特著,姚小平譯:《論人類語言結構的差異及其對人類精神發展的影響》。北京:商務印書館,2010年。

黑格爾著,朱光潛譯:《美學(第一卷)》。北京:人民文學出版社,1959年。

## 二、論文

任遂虎:《分層析理與價值認定——“文如其人”理論命題新論》,《文學評論》2010年第2期,頁55—60。

金永兵、榮文漢:《本間久雄文學概論模式及其在中國的影響》,《內蒙古師範大學學報(哲學社會科學版)》第39卷第6期,2010年11月,頁71—78。

徐楠:《“文如其人”命題探微——以考察其思想基礎、思維方式為中心》,《文藝研究》2012年第4期,頁59—66。

陳秋宏:《“書如其人”觀再議》,《文與哲》第30期(2017年6月),頁23—72。

董運庭:《“詩品出於人品”——劉熙載的藝術主體論》,《青海民族學院學報(社會科學版)》1988年第4期,頁120—125。

廖棟樑:《抒情詩人——論李長之〈司馬遷之人格與風格〉的傳記批評》,《中國學術年刊》第38期秋季號,2016年9月,頁29—82。

蓋生:《本間久雄的〈新文學概論〉對中國20世紀初文學原理文本書寫的影響》,《湖南社會科學》2010年第3期,頁155—157。

劉月新:《李長之與狄爾泰》,《三峽論壇》2012年第4期,頁79—84。

錢瑩新譯:《白芬論文》,《文哲學報》1922年第1期,頁1—7。

何碧玉(Isabelle Rebut)著,陳寒譯:《京派美學》,收於錢林森主編:《法國漢學家論中國文學:現當代文學》,北京:外語教學與研究出版社,2009年。

本間久雄著,汪馥泉譯:《新文學概論(九)》,《民國日報·覺悟》,1924年6月9日。

海樓:《論“文如其人”》,《校風》第346期,1935年12月13日。

海樓:《論“文如其人”(續)》,《校風》第347期,1935年12月14日。

**“Writing Reflects the Author’s Personality,”  
“Le Style, C’est L’homme,”  
and Li Changzhi’s Critique of Biographies**

**Liao Tung-liang**

(Distinguished Professor, Department of Chinese Literature,  
Chengchi University; Researcher,  
Research Center for Chinese Cultural Subjectivity in Taiwan)

**Chin Wai-tong**

(PhD Student, Department of Chinese Literature, Chengchi University)

**Abstract**

The belief that “writing reflects the author’s personality” (*wen ru qiren* 文如其人) was a major theory in traditional Chinese literary criticism concerning the relationship between Man and Word/Text. It presumed that Word/Text is a manifestation of the author’s thought; therefore, the two should perfectly correspond with each other. Since the beginning of the 20th century, with the introduction of Western literary theories into China, *wen ru qiren* has frequently become a rendering or counterpart of the famous saying “le style, c’est l’homme” by Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon(1709 – 1788). It was also combined with the then-popular Western Naturalism theory and exerted continuous influence within the context of modern literary criticism. This traditional literary discourse underwent conversions of meaning as a result of its interactions with Western theories before Li Changzhi(1910 – 1978) borrowed it for his own creative use. Li drew upon Wilhelm Dilthey’s (1833 – 1911) philosophical theory on “Erlebnis” and Wilhelm von Humboldt’s(1767 – 1835) philosophy of language, reevaluated the traditional Chinese concept of *wen ru qiren*, and thereby molded

these Western and Chinese theories into the theoretical basis of his unique “critique of biographies.” For this reason, the investigation of the process through which *wen ru qiren* evolved by connecting a traditional Chinese concept with modern Western theories makes a perfect case study for examining the inherence and conversion of traditional literary theory during the era when Western knowledge was introduced to China.

**Keywords:** “writing reflects the author’s personality”; “Le Style, C’est L’homme”; Li Changzhi; critique of biographies