

南華大學人文學院文學系

碩士論文

Department of Literature

College of Humanities

Nanhua University

Master Thesis

《文心雕龍》創作體系研究

Wen Xin Diao Long: The Study of The Writing System

許淑萍

Shu-Ping Hsu

指導教授：高知遠 博士

Advisor: Chin-Yuan Kao, Ph.D.

中華民國 108 年 6 月

June 2019

南華大學

文學系

碩士學位論文

《文心雕龍》創作體系研究

Wen Xin Diao Long: The Study of The Writing System

研究生：許淑萍

經考試合格特此證明

口試委員：王若嫻
高知遠
陳章錫

指導教授：高知遠

系主任(所長)：陳章錫

口試日期：中華民國 108 年 6 月 14 日

謝誌

遠山靜默而立。

陣陣童酣聲伴著在微弱桌燈前振筆疾書的我，狡猾的瞌睡蟲總趁人不備挑起濃濃睡意，這是兩年來寫論文的日常。

論文題目設定後，從草擬綱要至章節內容鋪排，無一不考驗著我這隻初生之犢，即使再不畏虎，也畏於劉勰學識之淵博，更畏於《文心》龐大周密的體系與駢文文辭中待填補的空白。陷於絕望深淵的我總覺星辰離我太遠，即使用盡全力登高、伸長手臂，目標仍遙不可及。幸好，指導的知遠老師總適時的引導我方向，給予我一把堅實的梯子；而章錫主任也常在我沮喪時，用溫暖的言語、肯定的眼神，「催眠」我回到書桌完成未竟之論文。

三年倏忽而過，如今，論文即將完成，對南華師長們有說不盡的感激之情。感謝溫柔婉約的祥穎老師及端莊古典的幸雅老師，撫平了我剛進南華碩班的惴惴；也感謝幽默另類的旻志老師與熱情活潑的櫻芬老師，為二年級的我打開另一扇學術研究的窗。也感謝當初碩班口考的章錫主任，給了我進入南華文學系的機會，在書法課堂裡，我更有自信的運筆揮灑，心中十分感恩主任三年中的默默關心。更感謝的是引導我在學術路程中走了三年的知遠老師，從現代散文、文心雕龍、論文寫作、現代詩創作及文學社會學等豐富有系統的課程中，我能一窺學術堂奧；而由老師幽默風趣的課堂互動及細心耐心的論文指導過程中，我更看到一個「傳道，授業，解惑」的師者典範。

又是一個童酣陣陣的深夜，在前一天教學的疲憊中，我又早早從舒適被窩中起身，點亮桌燈的心情截然不同，我懷著感激又不捨的心寫下這篇謝辭。擱筆。

曙光乍現遠山。

《文心雕龍》創作體系研究

許淑萍

南華大學文學系

摘 要

本研究旨在以《文心雕龍》全書五十篇為研究對象，建構出《文心雕龍》的創作體系。藉由「文論原則」、「創作方法」與「期待效應」三方面的探究創作體系。「文論原則」掘發出創作體系之價值本源為「道」，可知劉勰認為具正情正理的文學內容才有益國計民生；而載道本原的文本與價值本原的「道」應具「道」先而「文」後的「自然生發原則」；「創作方法」架構出創作行為者的才氣學習與情性之間對創作的影響，使複製理想作者成為可能；而創作法應由內容之貫一主導，配合形式的使用，具有「相應原則」與「新變原則」，讓作品兼具內容與形式，更將創作之法系統化；最後的「期待效應」藉作者心中的隱藏讀者之期待，再次具體說明文學的內容與形式要求，建構出架基在「情一采」上的創作體系。

關鍵字：文學理論、文心雕龍、創作體系、創作論

Wen Xin Diao Long: The Study of The Writing System

Shu-Ping Hsu

Department of Literature

Nanhua University

Abstract

The purpose of the study is to construct the author's creation system of Wen Xin Diao Long with 50 chapters of Wen Xin Diao Long as the research object. The study is explored in terms of the three aspects — the principle of the literary theory, the creation method and the expectation effect. In the first aspect, the principle of literary theory advocates that the value of the creation system is "Tao". It can be seen that Liu Wei believes that the literary content of positive emotions and positive thinking is beneficial to the national economy and the people's livelihood. Besides, the original text with Tao and the "Tao" existing in the value of the text should follow the principle of natural occurrence — Tao should precede rhetoric. As to the aspect of creation method, it constructs the influences that caused by the author's talents, temperament, acquirements, and personality, which makes it possible to create an ideal author. Moreover, the creation method should be led by the united content cooperating with the use of the forms and composed of "the corresponding principle" and "the updating principle", which makes the literary works compose of both the contents and the forms and makes the creation method systematic. Finally, it comes to the aspect of the expectation method, which once again specifies the requirements of the content as well as the forms and constructs the creation system based on "Ching" and "Tsai".

Keywords: literary theory, Wen Xin Diao Long, creation system, creation theory

目錄

謝誌	I
中文摘要	II
Abstract	III
目錄	IV
圖目錄	VI
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 前人研究回顧	5
第三節 研究範圍與方法	12
第二章 《文心雕龍》之文論原則	14
第一節 文論之本原	14
一、文原於道之理論基架	14
二、文原於心之理論基架	20
第二節 文論之主體結構	23
一、情志主體之結構	24
二、形式主體之結構	31
第三節 文論之情文關係	36
一、「心生而言立」之生發原則	36
二、「言立而文明」之相應原則	39

第三章	《文心雕龍》之創作方法	46
第一節	創作主體之養成	46
一、	情性所鑠之先天才氣	46
二、	陶染所凝之後天學習	52
第二節	修辭之組成結構	58
一、	修辭之組織原則	58
二、	修辭之應用方法	67
第三節	內容之組成結構	74
一、	內容之結構原則	74
二、	內容之貫一方法	80
第四章	《文心雕龍》之創作之期待效應	90
第一節	文學形式之期待效應	91
一、	形式結構之期待	92
二、	形式效應之期待	96
第二節	文學內容之期待效應	101
一、	內容結構之期待	101
二、	內容效應之期待	104
第五章	結論	110
	參考文獻	115

圖目錄

圖 1-1 艾布拉姆斯藝術四要件圖	1
圖 1-2 劉若愚文學四要素圖	2
圖 3-1 范文瀾創作組織圖	87
圖 3-2 王更生創作理論體系圖	88
圖 4-1 期待之理想形式結構圖	96
圖 4-2 形文、聲文、情文結構圖	101
圖 5-1 美學典律原則圖	111
圖 5-2 「心生一言立一文明」關係圖	111
圖 5-3 《文心雕龍》創作體系結構圖	113

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

美國學者艾布拉姆斯¹認為藝術品涉及了四要件，分別是藝術品、生產者、自然與欣賞者。作品，即藝術品本身；藝術品的生產者，即藝術家；自然，或更中性地稱之為「世界」，是作品直接或間接導源於現實事物的主題，或涉及、表現、反映某種客觀狀態或與此有關的東西；欣賞者，即聽眾、觀眾或讀者，作品是為他們而寫或至少引起他們觀注。艾布拉姆斯將此四要件以圖表示。即為下圖：

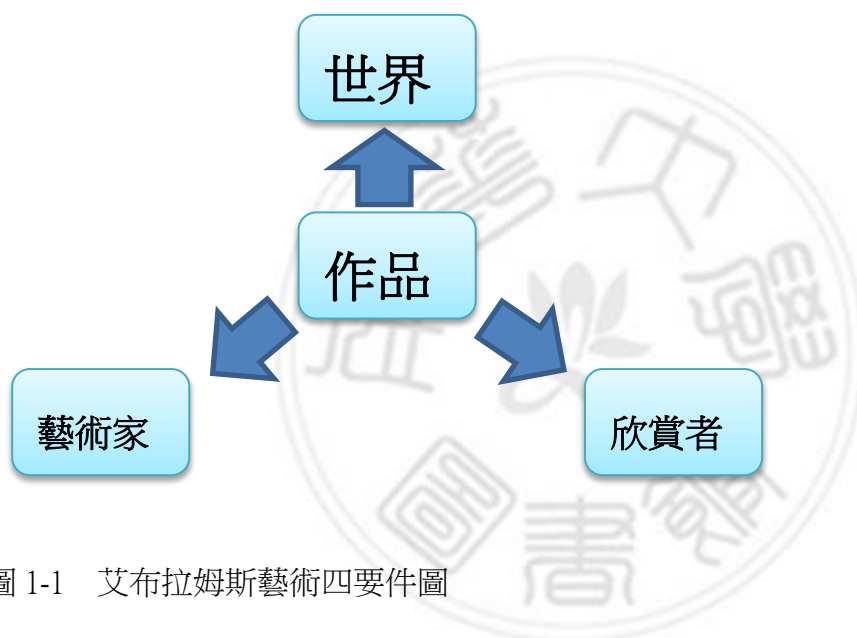


圖 1-1 艾布拉姆斯藝術四要件圖

由此圖式，可知艾布拉姆斯的理論是以作品為中心，建構出作品與其他三者的互涉關係，故可以相對區分為四面向說明：第一面向為「作品與世界」的交互關係；第二面向為「作品與藝術家」的交互關係；第三為「作品與欣賞者」的交互關係；第四

¹ 美國學者 M.H.艾布拉姆斯（1912-2015），歐美現當代文學理論大師。他的文字被認為是「批評權威的標準」，他在 1953 年著的《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》一書至今仍是文學批評學界的扛鼎之作。他也是一位主張把歷史、傳記、校勘、訓詁、出處、類型和風格研究和心理學、美學和人生的閱歷及智慧有機地結合在文學研究的學者，因此他的研究成果和結論具有極強的說服力和啟發性。本論文引用由麗稚牛、張照進、童慶生譯的《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》（北京：北京大學出版社，2004 年，1 版），頁 4-6。

面向為「作品自身」。

艾布拉姆斯的理論其扣環在於「作品」，由作品與其他三者的互涉關係與作品自身為文學探討面向，理論十分簡潔易明；但也因為簡潔而於周全度方面，或可有探究的空間。艾布拉姆斯此文學理論的缺失在於缺少了「世界」、「藝術家」與「欣賞者」三者彼此的互涉關係探究的可能。試想難道在閱讀過程中作者藉由作品呈現的世界觀不會對欣賞者產生影響，而欣賞者的喜好難道不會反過來影響藝術家的創作內容與形式嗎？相信這是必然的，故艾布拉姆斯的理論應有改善的空間。

而中國學者劉若愚²根據 M.H.艾布拉姆斯的理論直指其缺失，並回歸中國文學理論特質，重新將四要素排列並定義，構築成下列圖示：

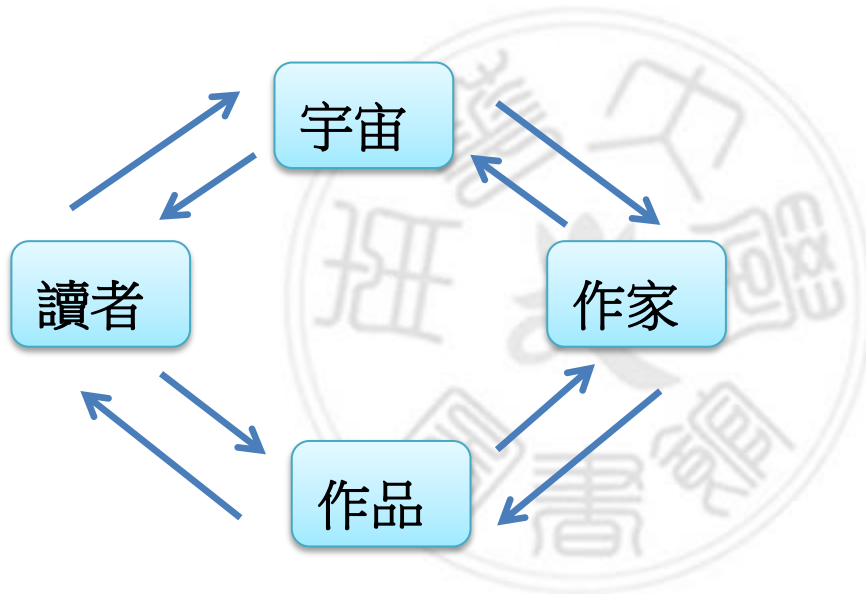


圖 1-2 劉若愚文學四要素圖

劉若愚理論針對的是文學理論，故將艾布拉姆斯的「藝術家」、「藝術品」、「觀眾」分別轉換為「作家」、「作品」及「讀者」。此文學理論可由外圈順時鐘方向先作解釋：第一階為宇宙影響作家，作家反應宇宙的階段；第二階為作家創造作品階段；第三階為作品觸及讀者階段，作品隨即影響讀者；第四階段為讀者對宇宙的反應，因他閱讀

² 劉若愚的文學批評理論可參看《中國文學理論》此書，此書由劉若愚撰，杜國清譯，（臺北：聯經出版事業公司，1981年），頁12-14。

作品的經驗而改變。亦可由內圈逆時鐘方向來解釋：讀者對作品的反應，受到宇宙影響他的方式左右，而且由反應作品，讀者與作家的心靈發生接觸，再度捕捉作家對宇宙的反應。而對於「作家—讀者」與「作品—宇宙」中間並無箭頭，劉若愚也作出了解釋，他認為作家與讀者之間須透過「作品」為橋梁，而「作品」若無作家，也不可能存在，作品當然無法自己展示宇宙的真實。

劉若愚的文學理論其優點是能清楚知道文學批評時是站在作者、作品抑或讀者哪一種角度來進行探究；其理論與艾布拉姆斯相比，更精確表達出四要件彼此互涉的關係，而互涉關係使文學的探究更加深入精闢。優點雖多，但其理論的缺點是未給予作品獨立的空間，事實上劉若愚並未否定作品的客觀存在，也認為作品的客觀存在應與作家創造作品的經驗與讀者對作品的再創造是分開的；但他仍認為進行文學批評時若不採取作家或讀者觀點，是無法討論文學的。

筆者認為劉若愚的文學批評理論較艾布拉姆斯完備，但也認為理論中缺乏了「作品」的獨立空間。筆者認為將「作品」從其他三者互涉關係中抽離出來，更能直探作品自身的表現內容與表現形式。

而在修習《文心雕龍》³課程時，覺得它的文論完整，且因筆者職業之故，認為

³《文心雕龍》作者劉勰，字彥和。祖籍東莞莒（今山東莒縣）。祖先靈真事跡不可考查，父親劉尚曾任越騎校尉，事跡同樣付之闕如。彥和生卒年歲均無確切史料，近代學者如范文瀾、楊明照、張嚴、王更生等皆有考證，認為劉勰約生於宋孝武帝大明八年（西元 464 年），卒於梁武帝普通三年（西元 522 年），年五十九歲。幼年事跡不詳載於史冊，只在《梁書·劉勰傳》可知：「勰早孤，篤志好學。」而其在《文心雕龍·序志》中云：「吾生七齡，乃夢彩雲若錦，則攀而採之。」可知幼齡即對文學充滿期許。齊武帝永明元年（西元 482 年），當其弱冠之時，母逝，一方面因居喪，一方面因家貧，故不婚娶。及守孝畢，依定林寺沙門僧祐，協助其抄錄整理佛經，也因此而博通經論。曾因駁道教徒所著《三破論》所詆毀佛教之言論，自著《滅惑論》。建武三年（西元 496 年），彥和三十三歲，因感夢始撰《文心雕龍》，歷時數載，於齊和帝中興元年（西元 501 年）書成。《梁書·劉勰傳》謂：「撰《文心雕龍》既成，未為時流所稱，勰自重其書，欲取定於沈約。約時貴盛，無由自達，乃負其書，候約出，

若能以此為研究的對象，可以對範文教學及作文教學有極大助益。更在翻查前人研究成果時，發現研究的論文期刊已遍及全書的探究，再加上徐復觀、顏崑陽、沈謙等學術大師皆已撰著專書，研究可謂極廣且深。

但細究論文期刊及專書，對「創作」方面的研究，多半以《文心雕龍》的〈神思〉到〈總術〉的「文術論」為主，但筆者認為全書在「文原論」敘述文學起源為「道」，為文學提供了一個形上的價值本源；「文體論」從歷史性文本分析並歸結文類之要點，為「文術論」提供了闡述的基礎；「文術論」論及作者才氣學習的影響及作者的養成之術，並論及創作之法，從作者由外在環境或景物引發情感思想，將情志下落⁴於文的技巧詳細闡明；「文評論」分析接受主體如何看待文學。由上可知「文原論」中形而上的「道」，應可類推為「宇宙」；「文體論」剖析歷史性文本，屬於「作品」；「文術論」區分為控引情源與制勝文苑兩部分，控引情源屬於「作者」，而制勝文苑是創作技巧，即作品中展現的藝術形式，應類屬於「作品」；而「文評論」既是讀者批評的角度，自然能劃分在「讀者」這一區塊。故筆者認為只有把「文原論」、「文體論」、「文術論」、「文評論」合觀，才能符合劉若愚的批評理論架構，也才能建構出完整的《文心雕龍》「創作體系」。

藉由本論文研究結果，期待能用一個新的視域看待《文心雕龍》的創作理論，在學術上提供另一個研究創作的方向，亦能在教學上提供範文教學與作文教學的理論依據。

干之於車前。約便命取讀，大重之。」勰曾任奉朝請、臨川王宏記室、車騎倉曹參軍、太末令等，政有清績。亦曾擔任東宮通事舍人，為太子侍從，與昭明太子皆有文學之雅好。天監十九年（西元 520 年）奉敕與沙門慧震撰經於定林寺，歷二載而功竟，遂燔鬢髮以自誓，啟求出家，敕許之，於寺變服，改名慧地，未期而卒。

⁴ 本論文所謂「下落」皆指創作主體之情感思想下貫於作品而言。劉勰認為文學作品應該要「先情後文」，情感思想應自然下貫於作品，形成作品的內容，再配以相應之形式，以構成理想的文學作品。

第二節 前人研究回顧

與後世詩話的片言隻語及印象式批評不同，《文心雕龍》是中國首部完整探討文原、文體、文術與文評的文學理論專書。劉勰以駢文寫成此書，文辭組織便具文學研究價值，而理論的架構藉由後世學者的注解、評點與研究，將理論中更深刻的內蘊不斷地發掘出來，更可證明其博深完備。

《文心雕龍》在近百年來受到許多學者重視，其先驅當屬黃侃《文心雕龍札記》一書，書中集結了三十一篇黃氏對《文心雕龍》的研究成果，讓學界震驚劉勰理論的博深，於此揭開龍學研究之序幕。劉澐在《台灣近五十年「《文心雕龍》學」研究》中將台灣龍學分為五期⁵，以下簡略敘述重點：

第一期：賡續與開創期（1949～1960）

台灣處於賡續大陸學術傳統及開創自身格局的時期，在劉勰生平、《文心雕龍》篇次與版本、文體論的辭賦起源、創作論的風格論、文體論、風骨論及〈隱秀〉篇真偽、〈養氣〉篇；與批評論〈時序〉篇的時代文風等皆有所成。尤以徐復觀的「文體論」影響深遠。

第二期：發展期（1961～1970）

此期重要版本與校注幾已齊備；也擁有域外最新的研究論著；研究方法上妥善運用比較法；宏觀研究與微觀研究並行；傳統校注與理論闡發同時發展；兼有普及、教育與學術的三重特性；學位論文、專著、論文集紛紛出現；更有優秀人才的大量參與等，足見此期龍學有良好的進展。

第三期：成熟期（1971～1980）

此期研究，一方面開創嶄新局面，如針對字詞術語的研究；思想方面深及佛教與道家；出現首部全面系統的綜合研究專著與首部博士論文；增加導讀、研究綜述與書

⁵ 王更生所著《台灣近五十年《文心雕龍》研究論著摘要》，將民國三十八年至八十八年間的臺灣龍學分為四期：（一）初期開拓的艱辛、（二）中期發展的猛進、（三）近期成果的輝煌、（四）晚期趨於平緩。此書於1999年由文史哲出版。而於王書出版後兩年，劉澐於王氏著作之基礎上再擴充詳論，並由臺北萬卷樓出版此書。

目提要等性質的論著；論題方面與現代結合；延攬外文系優秀人才等。一方面持續上期的發展，在單篇的研究、域外理論的引進、論文集的擴大範圍、出版品的興盛等皆多元而豐富。

第四期：高原期（1981～1990）

此期多環繞思想觀點與概念範疇來探討；系列的專題討論深化理論內涵；理論與實際的結合走向應用；哲學人才的投入擴張研究領域；出現首部讀本與首部修辭學、經學等專著；綜合研究數量大增等，在在顯出研究的深刻性、整體性、實踐性、拓展性、並重性等特點。

第五期：轉型期（1991～2000）

此期《文心雕龍》研究從多角度、多層次、多方位再度出發，有朝著自由化、學術化、科技化、整合化、全球化等方向發展的趨勢。

《台灣近五十年「《文心雕龍》學」研究》因出版時間的關係，2000年之後的論文不及備載，以下筆者針對2000年之後博碩士論文⁶分類敘述：

一、論文以「特定篇章」為中心的研究，有施筱雲《《文心雕龍·辨騷》研究》⁷、黃素卿《《文心雕龍·物色》研究》⁸、蔡琳琳《劉勰《文心雕龍·史傳》研究》⁹、方柏琪《六朝詩歌聲律理論研究——以《文心雕龍·聲律篇》為討論中心》¹⁰、林明生《《文心雕龍·宗經》研究》¹¹、蘇忠誠《文心雕龍神思覈論》¹²、林陽明《《文心雕龍·

⁶因龍學研究範圍博深浩瀚，臺灣、中國、日本等地研究學者人數眾多，故筆者只列出2001年至2018年臺灣的博碩士論文研究分類，其餘地區的研究將待其他學者研究剖析。

⁷施筱雲，「《文心雕龍·辨騷》研究」（新竹：玄奘人文社會學院中國語文研究所碩士論文，2002年）。

⁸黃素卿，「《文心雕龍·物色》研究」（新竹：玄奘人文社會學院中國語文研究所碩士論文，2003年）。

⁹蔡琳琳，「劉勰《文心雕龍·史傳》研究」（新竹：玄奘人文社會學院中國語文研究所碩士論文，2003年）。

¹⁰方柏琪，「六朝詩歌聲律理論研究——以《文心雕龍·聲律篇》為討論中心」（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2004年）。

¹¹林明生，「《文心雕龍·宗經》研究」（新竹：玄奘大學中國語文學系碩博士班碩士論文，2006年）。

¹²蘇忠誠，「文心雕龍神思覈論」（新竹：玄奘大學中國語文學系碩博士班碩士論文，2006年）。

總術》研究》¹³、江青憲《文心雕龍諸子研究》¹⁴、連鈺屏《從才性脈絡論《文心雕龍·體性》篇》¹⁵、鍾明全《論《文心雕龍·神思》的「神」與「思」》¹⁶、楊豐禧《《文心雕龍·知音》研究》¹⁷。由上列論文的研究方向實遍及「文原論」、「文體論」、「文術論」、「文評論」各範疇，可謂成果豐碩。

二、論文針對「主要論點」的研究者，以下區分為八大類說明：首先是與「文體論」相關的論文有：林家宏《文心雕龍文體論實際批評研究》，林氏以文體論二十篇為研究對象，以「理論略述」、「作品引例」、「實際批評」三層次探析；先以「理論略述」重新建構各體理論，並援引優劣作品，以實際批評方法深刻化劉勰文體批評的內容。其次是與「文論的比較與影響」相關論文有：林文琦《文心雕龍文學評價問題之比較研究》¹⁸、陳忠源《韋沃《文學理論》與劉勰《文心雕龍》之比較》¹⁹，兩本論文皆藉由中西理論的比較，使讀者深刻了解中國文論的優缺與特質。而何恭傑《劉勰《文心雕龍》對唐代文藝理論的影響——以情志與文采為主的討論》²⁰闡述文論歷時性的影響層面。第三為與「樞紐論」相關論文有：張美娟《《文心雕龍》樞紐論詮釋——以「唯文章之用，實經典枝條」美學意涵為詮釋進路》²¹重審「樞紐論」的美學意涵，並以此為「創作論」進行新視域的評價根據。在「樞紐論」中更有特以「通變觀」為

¹³林陽明，「《文心雕龍·總術》研究」（臺北：國立政治大學國文教學碩士學位班碩士論文，2006年）。

¹⁴江青憲，「文心雕龍諸子研究」（高雄：國立高雄師範大學經學研究所碩士論文，2013年）。

¹⁵連鈺屏，「從才性脈絡論《文心雕龍·體性》篇」（臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2014年）。

¹⁶鍾明全，「論《文心雕龍·神思》的「神」與「思」」（嘉義：南華大學文學系碩士論文，2015年）。

¹⁷楊豐禧，「《文心雕龍·知音》研究」（嘉義：南華大學文學系碩士論文，2015年）。

¹⁸林文琦，「文心雕龍文學評價問題之比較研究」（臺北：東吳大學英文學系碩士論文，2006年）。

¹⁹陳忠源，「韋沃《文學理論》與劉勰《文心雕龍》之比較」（宜蘭：佛光大學文學系博士論文，2009年）。

²⁰何恭傑，「劉勰《文心雕龍》對唐代文藝理論的影響——以情志與文采為主的討論」（臺中：國立中興大學中國文學系所碩士論文，2012年）。

²¹張美娟，「《文心雕龍》樞紐論詮釋——以「唯文章之用，實經典枝條」美學意涵為詮釋進路」（臺南：國立成功大學中國文學系碩博士班博士論文，2005年）。

論文者，如陳啟仁《《文心雕龍》「通變理論」之詮釋與建構》²²、陳秀美《《文心雕龍》「文體通變觀」研究》²³，通變觀是《文心雕龍》中重要文論觀點，這兩篇博士論文可反映當代龍學研究對通變觀的重視。第四是「修辭及其應用類」論文，有：李昌懋《文心雕龍辭格美學研究》²⁴、吳純惠《以文心雕龍的修辭技巧來分析幾米繪本的表現探討》²⁵、許惠英《《文心雕龍》創作論修辭技巧之研究》²⁶、謝義欽《《文心雕龍》「道」與修辭關係之研究》²⁷。對於修辭的種類、方法及所造成的美感與美學進行不同層面的探究，各有發揮之處。而以修辭技巧來分析幾米繪本，為《文心雕龍》的修辭研究，開創了嶄新的研究路徑。第五是「作者論」的論文，如：賴欣陽《《文心雕龍》的「作者」理論》²⁸除了向內以「心」為主導，探討「才」、「氣」、「學」、「習」、「思」、「情」、「志」七者對創作的互涉與影響，向外更觸及環境對作者的影響，可謂有關作者的各層面皆有論及。而簡良如《《文心雕龍》研究——個體智術之人文圖象》²⁹探討《文心雕龍》對個體問題、技術論、自然與人文性等整體世界圖象之探討。雖然《文心雕龍》並未針對作者闡發，但兩篇論文細膩地整理歸納，讓「作者」論點更具理論撐持。其六是「應用研究類」論文，包含了「閱讀應用類」及「創作應用類」。「閱讀應用類」如楊曉菁《中文閱讀策略研究——以《文心雕龍》「文術論」為理論

²²陳啟仁，「《文心雕龍》「通變理論」之詮釋與建構」(臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2005年)。

²³陳秀美，「《文心雕龍》「文體通變觀」研究」(臺北：淡江大學中國文學系博士班博士論文，2011年)。

²⁴李昌懋，「文心雕龍辭格美學研究」(嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2001年)。

²⁵吳純惠，「以文心雕龍的修辭技巧來分析幾米繪本的表現探討」(臺中：國立臺中教育大學美術學系碩士班碩士論文，2009)。

²⁶許惠英，「《文心雕龍》創作論修辭技巧之研究」(臺中：國立臺中教育大學語言教育學系碩博士班碩士論文，2012)。

²⁷謝義欽，「《文心雕龍》「道」與修辭關係之研究」(臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2013年)。

²⁸賴欣陽，「《文心雕龍》的「作者」理論」(臺北：國立中央大學中國文學研究所博士論文，2005年)。

²⁹簡良如，「《文心雕龍》研究——個體智術之人文圖象」(臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2006年)。

視域》³⁰，以中國文學理論為中文文本閱讀找到話語權及理論的撐持，開展七項閱讀策略，具內在思維與外在組織的層次性、順序性及連貫性，以期「體」與「用」相結合。而「創作應用類」論文，有：楊邦雄《文心雕龍創作論之運用研究》³¹闡明創作前平時修養與臨文虛靜，創作時對組織辭句的注意事項，創作後在「增色」與「精簡」的潤飾工夫、李致蓉《立意之辨與《文心雕龍》文學技巧研究》³²由玄學的「言意之辨」轉向文學「言」、「意」的指涉與傳播，藉《文心雕龍》所揭櫫的文學技巧來討論「文」、「意」內涵、黃承達《文心雕龍創作論實際批評》³³將創作論十九篇依篇次實際操作作品，對作品分析、批評，將劉勰批語中直覺、頓悟和對感性體驗的描述，化為可實際考察的結論。而創作論在教學上的應用有：楊嬾梨《《文心雕龍》創作論對國民中小學寫作教學之應用研究》³⁴、陳鳳秋《《文心雕龍》理論在高中國文範文教學之應用》³⁵、歐雅淳《《文心雕龍》創作論運用於高中作文教學之研究——以核心選文三十篇內容布局為主》³⁶三篇皆以《文心雕龍》為其論文理論的基礎，架構出能應用於範文及作文的教學模式。

由 2000 年至今的論文除了特定篇章的研究遍及《文心雕龍》全書之外，在應用方面的研究更較前期受到重視，故有在教學上、繪本分析上較為特出的研究方向。故筆者將 2000 年至今定為「應用期」。

³⁰楊曉菁，「中文閱讀策略研究——以《文心雕龍》「文術論」為理論視域」（臺北：臺北市立大學中國語文學系博士論文，2015 年）。

³¹楊邦雄，「文心雕龍創作論之運用研究」（新竹：玄奘人文社會學院中國語文研究所碩士論文，2002 年）。

³²李致蓉，「立意之辨與《文心雕龍》文學技巧研究」（臺北：輔仁大學中文系碩士論文，2006 年）。

³³黃承達，「文心雕龍創作論實際批評」（彰化：國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2007 年）。

³⁴楊嬾梨，「《文心雕龍》創作論對國民中小學寫作教學之應用研究」（臺中：國立台中教育大學語文教育學系碩士班碩士論文，2006 年）。

³⁵陳鳳秋，「《文心雕龍》理論在高中國文範文教學之應用」（臺北：國立台灣師範大學國文學系博士論文，2010 年）。

³⁶歐雅淳，「《文心雕龍》創作論運用於高中作文教學之研究——以核心選文三十篇內容布局為主」（高雄：國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2011 年）。

而專書的部分在許多學者投入研究之下，成果十分豐碩。以下列舉顏崑陽、王更生、沈謙、徐復觀等重要學者之專書介紹。

顏崑陽《六朝文學觀念叢論》³⁷第一篇「論魏晉南北朝『文質』觀念及其所衍生諸問題」認為「文質」觀念始於人及宇宙一切生命的本質及表現的問題，衍涉至文學產生形式（文）及內容（質）的問題，而陸機與劉勰的二次辯證融合，提出形式與內容的理想典範。而形式上亦有質樸（質）與華美（文）的時代偏好；而就文學史觀來說，文質亦為崇古（質）與趨新（文）的問題，而劉勰的通變觀，融合崇古趨新二者，開創另一條文學道路。第三篇「文心雕龍『知音』觀念析論」中顏氏由兩漢箋釋的進路——以意逆志與知人論世，對比六朝的「文體論批評」。確定文體論批評是「以文體知識作為批評的理論依據，而其批評終極標的則是觀察作品是否完滿地實現某一文體。」³⁸而「六觀」使文體論批評有客觀規則可循。

王更生《重修增訂文心雕龍研究》³⁹第一章緒論為研究之回顧與前瞻；第二章劉勰年譜，第三章板本考，一重其人，一重其書。第四章文心雕龍之美學，藉對美學的認知，可逆推劉勰之文藝哲學，第五章的史學與第六章的子學，可窺知劉勰納「史」、「子」於書的見識；第七到第十章分別敘述「文原論」、「文體論」、「文術論」、「文評論」實本書重點。第十一章敘述《文心雕龍》在文學史上之地位。而另一本專書《文心雕龍新論》⁴⁰為王氏十三篇單篇論文之集結整理，第拾貳章「文心雕龍在國文教學上的適應性」為龍學播下一顆實務研究的種子，進而開出國文範文及作文教學的美麗花朵。

沈謙《文心雕龍之文學理論與批評》⁴¹除首末二章，分二大單元，第二至第四章為文學理論，第五至七章為文學批評。與本論文相關者為第四章創作理論。第四章分

³⁷顏崑陽，《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993年）。

³⁸顏崑陽，《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993年），頁238。

³⁹王更生，《重修增訂文心雕龍研究》（臺北：文史哲出版社，1989年）。

⁴⁰王更生，《文心雕龍新論》（臺北：文史哲出版社，1991年）。

⁴¹沈謙，《文心雕龍之文學理論與批評》（臺北：華正書局，1990年）。

為「創作之準備」、「文章之組織」及「修辭之技巧」三節闡述。「創作之準備」包括神思、養氣；「文章之組織」由謀篇、裁章、鍛句、練字四方面論述；「修辭之技巧」包括比興、夸飾、用典、隱秀、聲律、對偶六方面以潤色作品。原則上由《文心雕龍》「創作論」十九篇為依據整理歸納，在內容形式上論述立文之道。而另一本著作《文心雕龍與現代修辭學》⁴²著重探究《文心雕龍》之修辭理論與方法，擷取精華以為現代修辭奠定基礎。本書以《文心雕龍之文學理論與批評》的「修辭之技巧」為礎石，更深刻探究《文心雕龍》之修辭，針對比興、夸飾及隱秀作探析。尤採用現代修辭闡析隱秀的定義，認為可由曲折、微辭、吞吐、含蓄闡明「隱」之修辭；而映襯、示現、層遞、頂真可闡明「秀」之修辭，極具創見。

徐復觀《中國文學論集》⁴³中「文心雕龍的文體論」認為文體包含三方面的意義：體制、體要與體貌。完整的文體應由是體製向體要、體貌昇華的歷程，使三方合而為一。雖然徐氏文體論受到許多後世學者批評，但他開創文體的新思路，在學術上亦占重要之地位。而另一篇「釋詩的比興」徐氏認為應由詩之本質去區分比興，比興與賦比較，為間接的形象呈現。而經過反省的是「比」，直感的為「興」。徐氏更點出興可使用在詩的開端、中段及末尾，也強調末尾的使用是興使用的極致，能營造言有盡而意無窮之韻味，這也極具識見。而「中國文學中的氣的問題」藉「氣」的問題，闡發「氣」對作者及作品甚至讀者的影響，也否定黃侃等學者在「風骨」中認為「風即文意，骨即文辭」的說法。書末有七篇關於《文心雕龍》的淺論，筆者只提出「知音篇釋略」此篇，徐氏認為六觀之法條理分明，最後歸結鑑賞的目的在於見到創作者創作活動的心靈，但此說顏崑陽持反對立場，認為六觀屬「文體論批評」只能見到情志安排，而無法逆推作者創作時心靈。

由前文可知，「創作論」的研究除了應用在教學上之外，與筆者論文較為相關者為楊邦雄及黃承達所研究的論題。楊邦雄的論文主要以「創作論」為研究，架構出創作前中後的理論；而黃承達的論文亦以創作論十九篇為分析對象進行實際分析研究，

⁴²沈謙，《文心雕龍與現代修辭學》（臺北：文史哲出版社，1992年）。

⁴³徐復觀，《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，2001年）。

專書方面亦同黃氏之範域。但筆者認為《文心雕龍》的創作理論應為一完整體系，故應就全書分析歸納才完整，期待建構出一創作體系。

第三節 研究範圍與方法

學者將《文心雕龍》依〈序志〉篇中辭句敘述結構，分為「文原論」、「文體論」、「文術論」、「文評論」四部分。「文原論」包括〈原道〉至〈辨騷〉共五篇；「文體論」包括〈明詩〉至〈書記〉共二十篇；「文術論」包括〈神思〉至〈總術〉共十九篇；「文評論」包括〈時序〉至〈程器〉共五篇，加上〈序志〉共五十篇。

「文原論」先揭橥文學本原為「道」，道由聖人體察下落為五經，劉勰以五經為正，配合楚騷、緯書的奇變形式，構成文學內容與形式的典範。「文體論」以歷史性文體為分析對象，推結文體之要並撐持「文術論」的理論依據。「文術論」論述靈感的生發與下落為文之法、作者的養成、創作時內容與形式的注意要點，為「文體論」的承續。「文評論」揭橥讀者對文學內容形式的要求，以「六觀」讓鑑賞有規則可依循。

一般學者只依〈序志〉篇將「文術論」視為《文心雕龍》的創作理論，但由上文可知「文原論」揭橥文學之價值根源，更點出文學之典範為於五經，也認為形式的投入是文學藝術性之必要；「文體論」藉由歷史性文本分析創作理論之歷史性來源，「文術論」是作者養成及具體創作之法，而「文評論」是將讀者的期待，成為創作的依據之一；故筆者認為這四部分須合觀才能讓劉勰的創作理論更完整，故將全書皆視為創作理論，而此理論由「文原論」、「文體論」、「文術論」、「文評論」撐持，故筆者以「創作體系」稱之，以與一般學者所稱「文術論」作一區別。

在本論文《《文心雕龍》創作體系研究》中，筆者將全書視為創作體系的研究對象。除緒論與結論外，中間區分為：文論原則、創作方法與期待效應三章說明推論過程。

第二章為「《文心雕龍》之文論原則」，以「文原論」為主要對象，闡述「道—聖

一文」的關係，對應至現實創作為「情感思想－創作主體－文本主體」關係。故第一小節「文論之本原」先論述文學的來源應為形上之「道」為價值主體與創作主體之「心」，所謂「心」包含創作主體的情性與情感思想；第二節「文論之主體結構」分別論述「情志主體」的結構與「形式主體」的內容形式如何構成；第三節「文論之情文結構」掘發「聖一文」關係即「創作主體－文本主體」間的關係，相對區分為「生發」與「相應」兩關係論述。

第三章為「《文心雕龍》之創作方法」，以「文術論」為主要研究對象。依〈總術〉區分為「控引情源」與「制勝文苑」兩部分論述創作主體的先天才氣、後天學習對創作的互涉影響與文本主體的內容形式結構。而文本主體也相對區分為「內容的結構組成方式」與「貫一之方法與形式的組織原則及應用方法」兩部分論述。

第四章為「《文心雕龍》之創作之期待效應」，創作者心中必有隱藏一個預期的讀者，故在創作時會設想內容與表現形式以符合預期讀者的要求，達到文學的效應。而創作者終究期待理想作品，應是以「隱秀」為美學原則而形成具有「風骨」效能的作品。

這樣的研究方法，期待將創作研究由文本主體的內容與形式的視域，上下延伸到文學本原價值、創作主體才氣學習及養成，以及接受主體的期待，以期建構出一個結合價值本源、創作主體、文本主體與接受主體四者互涉的創作體系。

第二章《文心雕龍》之文論原則

本章名「文論原則」，其中所謂「文論」為文學理論，「文論原則」旨在探討《文心雕龍》¹架構文論之原則組成。劉勰認為文論的原則由三大部分構成，分別是文學價值本原、創作主體的行為本原與文本主體的形式本原。以下將區分為三節敘述，第一節文論本原，闡明文學之價值根源於道；第二節文論之主體結構，分別闡明行為本原來自聖人體道後著為經典，而五經為文學之形式本原；第三節文論之情文關係，闡明創作主體之情志與文本主體的生發與相應關係。

第一節 文論之本原

一、文原於道之理論基架

《文心雕龍》中的文學，有時又稱「文」、「章」或「文章」。廣義的「文」是指形文、聲文及情文。形文指形狀色彩，如日是圓的、雲霞有彩色；聲文是指萬籟所發之聲響，如泉水激韻；情文是指有情思的文章。而狹義的文指的是文辭，形文強調文辭要講究文采，聲文強調文辭要注重聲韻，情文強調文辭裡要滿溢情思。

學者研究《文心雕龍》多稱美其組織結構嚴密，如元代錢惟善謂「自二卷以至十卷，其立論井井有條不紊，文雖靡而說正，其旨不謬於聖人，要皆有所折衷，莫非六經之緒餘爾。」²，而明代葉聯芳稱此書「若錦綺錯揉，而毫縷有條；若星斗雜麗，而象緯自定」；清代文史學家章學誠更稱美其「《文心》體大而慮周，《詩品》思深而

¹參見劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》〈序志〉篇（臺北：里仁，1994），頁915。本論文原文皆引自此書。黃侃於民國3年至民國8年於北京大學講授文心雕龍時，為講學需要而作之《札記》，其對《文心雕龍》之創見殊多，備受學界重視。受黃侃所影響且在學術界占重要地位的范文瀾，所著《文心雕龍講疏》以考據校勘為主，內容旁徵博引，鎔新鑄故的精神為《文心雕龍》開一新紀元，此書於西元1911年由學海出版發行，名《文心雕龍注》，前人研究多用此書，但王更生於《文心雕龍新論·拾壹 文心雕龍范註駁正》中已揭露范氏之誤有三：（一）資料採輯未備：包含年譜、板本、敘錄、遺著（二）體例書寫不當：包含觀點、篇旨、行文、稱謂、篇卷（三）立說態度乖謬：包括組織體系毫無根據、排列順序錯誤、不辨是非。故本論文不採范註而使用周振甫版本，此版本係根據黃叔琳《文心雕龍》本，參照范仲澐《文心雕龍注》的校本，兼採楊明照《文心雕龍校注》及王利器《文心雕龍新書》和《文心雕龍校證》，並列入明代楊慎和曹學佺評本及清代黃叔琳和紀昀評本以參考，且范註較能探求作意，究極微旨者皆附見注中，故本書注解極為詳備，故本論文原典皆引此書。後原文之處不再特標書名及出版社，只標注篇名及頁碼。

²楊明照，《增訂文心雕龍校注》轉引此段。（北京：中華書局，2012年），頁944-945。

意遠，蓋《文心》籠罩群言，而《詩品》深從六藝溯流別也。」³，皆顯示出《文心雕龍》之理論體系完整嚴密。近代學者王更生更說：「《文心雕龍》全文有特定的體系，不啻如常山之蛇，擊首則尾應，擊尾則首應。」⁴說明它的體系完備且各組成部分之間層次井然、關係密切。而理論體系的構成應具三要件：首先必有某種價值意識為主導原則，亦能依中心論點統攝全文；此外要有內在聯系的各個組成部分，部分雖各自獨立但能互相呼應；最後需有一系列相應於理論的具體方法與概念，才能構成一個完整齊備的理論系統。

劉勰在〈序志〉曾提及「予生七齡，乃夢彩雲若錦，則攀而採之。齒在踰立，則嘗夜夢執丹漆之禮器，隨仲尼而南行。」⁵故立志於弘揚儒學，但注經已有馬鄭建立標竿，實有「眼前有景道不得，崔顥題詩在上頭」之慨。故而想另闢蹊徑，建立一套以儒家思想為指導原則的文學理論。其文論中統攝全書並下貫至文體論、文術論甚至文評論的是「道」。〈原道〉論天文、地文與人文皆源於「道」，其後更以〈易傳〉解釋宇宙萬物生成的模式是自然而然，其觀點與道家「自然之道」契合。由上可知劉勰的「道」是由儒家出發，構築成文學之內容，但在形式藝術上融合了道家的「自然之道」。「自然之道」是老莊思想的核心，在此「自然」並非指日月星辰山川大澤草木蟲魚的大自然，而是「本然、天然、自然而然」的意涵。《老子》第二十五章曾言：「有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立不改，周行而不殆。可以為天地母。」⁶即認為道是宇宙萬物之母，是無功利驅使的本原；在第五十一章更言：「道之尊也，德之貴也，夫莫之命，而恆自然也。」⁷指出道化生萬物是自然而然的，這是道家所謂「自然之道」的基本含義。

而〈原道〉首論文之本原，指出人文與天地並生，皆本於道：

文之為德也，大矣；與天地並生者，何哉？夫玄黃色雜，方圓體分，日月疊璧，

³參見清·章學誠，《文史通義·詩話》（臺北：華世出版社，1980年），頁160。

⁴王更生，《重修增訂文心雕龍研究》中第一章〈文心雕龍研究的回顧與前瞻〉（臺北：文史哲出版社，1989年），頁47。

⁵同注1〈序志〉，頁915。

⁶王弼注，《老子道德經》（臺北：臺灣商務印書館，1965年）頁22。

⁷同注6，頁48。

以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形。此蓋道之文也。⁸

這裡的「德」應以老子的「道德」之「德」解，老子的「道」是萬物生成的內在根源，而「德」是萬物表現出來各異的具體性質。道家的「自然之道」認為萬物是自然天生，不假人為。劉勰運用此觀點解釋文的特質，強調「文」具自然天成的特質，故劉勰在《文心雕龍》中具體論及萬物之文，都強調它們的自然天成之美：

傍及萬品，動植皆文。龍鳳以藻繪呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿。雲霞雕色，有逾畫工之妙；草木賁華，無待錦匠之奇。夫豈外飾，蓋自然耳。至於林籟結響，調如竽瑟；泉石激韻，和若球鐘。故形立則章成矣，聲發則文生矣。⁹

無論龍鳳、虎豹、雲霞、草木之美，皆是形立而章成，不假人工刻意雕琢；而林籟之響、泉水之韻，亦是聲發而文生，自然天成。這與道家「自然之美」的觀點相同，老莊皆認為美之為美是因為「素」、「樸」、「自然」，刻意為之反而為醜。

〈原道〉由萬物論及人文，亦秉自然之原則：

仰觀吐曜，俯察含章；高卑定位，故兩儀既生矣。惟人參之，性靈所鍾，是謂三才。為五行之秀，實天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。¹⁰

襲〈易傳〉的太極、兩儀、三才之說來闡明人之文與天之文、地之文，皆本於自然之道，是人心之自然。人觀天地萬象而有感於心，自然抒發情志於文，如此之文才具有可感之藝術性，故「心生一言立一文明」的過程亦是情志發抒的自然過程，因此劉勰認為「為情造文」才是自然，反對無病呻吟的「為文造情」，故以「自然之道」作為文之所以為文的根本，是他創作論的基本觀點。

〈原道〉中引出「道」為創作的自然原則，而「自然之道」所生的人文之始是《易》，人文極則是以《易》為首的聖人所著的儒家經典——五經。《文心雕龍》以五經為一

⁸同注 1 〈原道〉，頁 1。

⁹同注 1 〈原道〉，頁 1。

¹⁰同注 1 〈原道〉，頁 1。

切文學的祖型與典範，〈宗經〉提及：「經也者，恆久之至道，不刊之鴻教也。」¹¹而五經為何可作為文學的典型？劉勰提出「六義」之說以證明：

故文能宗經，體有六義：一則情深而不詭，二則風清而不雜，三則事信而不誕，四則義直而不回，五則體約而不蕪，六則文麗而不淫。¹²

他強調為文若能以五經為典範，可以使文學作品具有情感深厚、風格純正、引事真實、意義正確、文體及語言精鍊及修辭典麗的優點，避免無病呻吟、虛假含糊、蕪雜雕琢的弊病，最終能達到中國文學的美學要求「詞約而旨豐」與「事近而喻遠」的含蓄且意在言外的藝術性。

〈原道〉寫到：「道沿聖以垂文，聖因文而明道。」¹³透過「聖人」把「自然之道」與人文極則儒家六經作「道—聖—文」縱向的連結，讓儒家經典納入「道」的範疇。但聖人有何可徵？〈徵聖〉提及聖人：「夫鑒周日月，妙極機神；文成規矩，思合符契。」¹⁴認為聖人「妙極生知，睿哲惟宰。」¹⁵天生睿智的聖人以周遍的觀察，將探索道的情思寫成深刻的文章，故能成為後人在文學內容與形式上的典範。而聖人之文為何可徵？是因聖人行文有四個義例，分別是：簡言以達旨、博文以該情、明理以立體及隱義以藏用，四個義例簡言之就是為文的「繁略隱顯」原則而已。

雖然劉勰主張學習聖人經典的內容與形式，但他也敏察到文學是不斷演變的過程，經典代表的「正」，與緯書、楚騷代表的「奇」兩者相對，卻在內容與形式上相輔相成，故在文原論中先寫〈原道〉、〈徵聖〉、〈宗經〉三篇說明經典的內容形式原則後後，再由〈正緯〉、〈辯騷〉兩篇提出文學新變原則，使文論更具時代性。〈正緯〉先批評以緯配經之說：

按經驗緯，其偽有四：蓋緯之成經，其猶織綜，絲麻不雜，布帛乃成；今經正緯奇，倍擿千里，其偽一矣。經顯，聖訓也；緯隱，神教也。聖訓宜廣，神教

¹¹同注 1 〈宗經〉，頁 31。

¹²同注 1 〈宗經〉，頁 22。

¹³同注 1 〈原道〉，頁 2。

¹⁴同注 1 〈徵聖〉，頁 17。

¹⁵同注 1 〈徵聖〉，頁 18。

宜約，而今緯多於經，神理更繁，其偽二矣。有命自天，乃稱符讖，而八十一篇，皆托於孔子，則是堯造綠圖，昌制丹書，其偽三矣。商周以前，圖籙頻見，春秋之末，群經方備，先緯後經，體乖織綜，其偽四矣。¹⁶

劉勰綜合桓譚、尹敏、張衡、荀悅等人的批判意見，詳盡揭示緯書配經的「四偽」，就四方面撻伐兩漢緯學之謬。¹⁷但他如此大力批判緯學的譎偽，目的不在全面否定緯書，相反的，他是在護持心中至高的緯學精神——瑞聖之緯。故〈正緯〉起筆便對符命之緯稱頌：

夫神道闡幽，天命微顯。馬龍出而大《易》興，神龜見而《洪範》耀。故《繫辭》稱：「河出圖，洛出書，聖人則之。」斯之謂也。¹⁸

這種顯示「天心」的符瑞是劉勰所深信的，他也稱之為「神道」，亦可謂之「神理」。〈原道〉中亦強調此種瑞應：

若乃河圖孕乎八卦，洛書韞乎九疇，玉版金鏤之寶，丹文綠牒之華，誰其尸之？亦神理而已。¹⁹

故知〈正緯〉中的「神道」與〈原道〉中的「神理」都是天心的示象，不假做作，自

¹⁶同注 1 〈正緯〉，頁 49。

¹⁷典故來自《後漢書·桓譚傳》，譚上奏光武，說：「今諸巧慧小才伎數之人，增益圖書，矯稱讖記，以欺惑貪邪，誑誤人主，焉可不抑遠之哉！」又《儒林傳》中曾記載：光武令尹敏校正圖讖。「敏對曰：『讖書非聖人所作，其中多近鄙別字，頗類世俗之辭，恐貽誤後生。』帝不納。敏因其闕文，增之曰：『君無口，為漢輔。』帝見而怪之，召敏問其故。敏對曰：『臣見前人增損圖書，敢不自量，竊幸萬一。』帝深非之。」又〈張衡傳〉：張衡上疏揭發讖緯虛假，與經書不合，說：《尚書》稱鯀禹治水，《春秋讖》卻說「共工理水」。史稱黃帝伐蚩尤，而《詩讖》說蚩尤敗，堯即位。公輸班與墨翟事見戰國，而《春秋元命苞》誤入春秋。益州是漢朝設置，緯書在春秋時就有益州等，因請禁絕。荀悅《申鑒·俗嫌》：「世稱緯書仲尼之作也。臣悅叔父故司空爽辨之，蓋發其偽也。」荀爽曾揭發讖緯的虛偽，著有《譚讖篇》，現已散佚。

¹⁸同注 1 〈正緯〉，頁 49。

¹⁹同注 1 〈原道〉，頁 1。

然而。劉勰如此詳論批判兩漢陰陽災異之緯目的在彰顯「歷代寶傳」的瑞聖之緯，其因是欲其在文原論中扮演文之樞紐的角色。〈序志〉曾說：「酌乎緯」²⁰即是參酌緯書中形式上的藝術美：

若乃犧、農、軒、皞之源，山瀆鐘律之要，白魚赤鳥之符，黃金紫玉之瑞，事豐奇偉，辭富膏腴，無益經典而有助文章。²¹

劉勰從兩方面指出緯書有益於文章，首先就「事」來說，「犧、農、軒、皞之源，山瀆鐘律之要」²²指的是伏羲、神農、黃帝、少皞和山水樂律的神話傳說，這些神話故事自遠古口耳相傳至今，部分仍保存在緯書中，故緯書中的「事豐奇偉」²³能引發創作主體無限的想像；其次由「辭」來說，「白魚赤鳥之符，黃金紫玉之瑞」²⁴就是「辭富膏腴」²⁵，繁盛華麗的文辭可資辭人採摭英華，加強文章的色彩。

文學除了的事例、用辭兩方面用心之外，更應注意文學的時代新變性，故〈序志〉中除了提及「酌乎緯」²⁶外，更提出「辨乎騷」²⁷的觀點。他在〈通變〉談到文辭的表現必須隨時代而新變，唯有透過新變，文學的生命力才得以延續，否則只是陳腔濫調的重複：

夫設文之體有常，變文之數無方，何以名其然耶？凡詩賦書記，名理相因，此有常之體也；文辭氣力，通變則久，此無方之數也。名理有常，體必資於故實；通變無方，數必酌於新聲，故能騁無窮之路，飲不竭之源。²⁸

²⁰同注 1 〈序志〉，頁 916。

²¹同注 1 〈正緯〉，頁 50。

²²同注 1 〈正緯〉，頁 50。

²³同注 1 〈正緯〉，頁 50。

²⁴同注 1 〈正緯〉，頁 50。

²⁵同注 1 〈正緯〉，頁 50。

²⁶同注 1 〈序志〉，頁 916。

²⁷同注 1 〈序志〉，頁 916。

²⁸同注 1 〈通變〉，頁 569。

強調新變之法必須採酌新時代的語文藝術，重新表現當代的人與萬物交感而蘊生之情理，才能「騁無窮之路，飲不竭之源」²⁹，使文學在歷史中不斷有活潑的生命力。這樣新變的原則也在〈辨騷〉中體現，起筆便言：「自《風》、《雅》寢聲，莫或抽緒；奇文鬱起，其《離騷》哉！」³⁰強調《騷》是由經典中變異出來的，除了繼承經典之外，更有創新求變：「觀其骨鯁所樹，肌膚所附，雖取鎔經意，亦自鑄偉辭。」³¹「取鎔經意」是繼承了經書的「典誥之體」、「規諷之旨」、「比興之意」與「忠怨之辭」；而「自鑄偉辭」是從文學角度來看楚騷富有「朗麗」、「綺靡」、「瑰詭」及「耀豔」的文學藝術技巧。而這樣的文學技巧，讓《騷》從內容到形式，從情志到文辭，都具有與經典不同的特色。對於《騷》在文學創作上的成就，司馬遷也曾在《史記·屈原傳》中寫到：「其文約，其辭微；其志潔，其行廉，其稱文小而其指極大，舉類邇而見義遠。」³²評論屈原賦的藝術性，文約辭微，稱小指大，舉近見遠，很有見的。但劉勰從新變角度看出它在藝術上的重要，更提出「以正馭奇」的論點，以經典為原則，採取緯書與《騷》的內容與形式的文學藝術技巧，這就更有見的了。

總括來說，《文心雕龍》以「道」為文學的本原，意圖建立以「道」為中心的文學理論，故全書開宗明義便以道之自然一義解釋文學的本原。再由經典的文學性切入，論述經典的文學價值；而經典之所以為道與文的完美結合，是因睿哲先知的聖人觀照萬物而有深刻哲思，表現為內容與形式兼備的經典，足堪為後世創作者學習。但文學不能一成不變，應取資傳統，運用新時代的語言在傳統中進行創造性的突破與轉化，才能讓文學在時代中不斷散發藝術的光采。

二、文原於心之理論基架

「心」是象形字，本義為心臟，古人認為心為主宰生命與思想的主體。³³而王金陵在《文心雕龍文論術語析論》中歸納《文心雕龍》中的「心」有七義，分別是心臟、

²⁹同注 1〈通變〉，頁 569。

³⁰同注 1〈辨騷〉，頁 63。

³¹同注 1〈辨騷〉，頁 64。

³²（日）瀧川龜太郎著，《史記會注考證》（臺北：文史哲，1993 年），頁 983。

³³如《管子·心術》篇曾言：「心也者，智之舍也」，《荀子·解蔽》篇亦言：「心者，形之君，而神明主之也」兩篇都強調心具有神明的特質，也是智慧的本源。

本原、精華、意願、情意、思考及木髓。³⁴而情意與思考兩義與本小節內容較為相關。所謂「情意」指的是經過思考後的情感與知意；而「思考」指思考官能，創作主體具有想像或思考的能力，進而能分析、判斷與組織。合併來說，本小節標題的「心」可指的是創作主體的情志，或此情志經由想像或思考，運用文辭組織的關鍵主體。

《文心雕龍》之書名，可相對區分為「文心」與「雕龍」兩部分闡述，所謂「雕龍」指文章之創作方法，包含藝術形式及寫作原則；而「文心」指為文之用心，故屬於創作主體的層面；「心」指創作者的主體意識，而主體意識包含情志與情性，而「文心」的「文」涉及了美學概念，故「文心」即為創作主體依其對美學原則，將主體意識作妥適的安排，目的在使接受者藉文本主體內容及形式的鑑賞而感知到創作主體的情志與情性。〈序志〉：「夫『文心』者，言為文之用心也。昔涓子《琴心》，王孫《巧心》，心哉美矣，故用之焉。古來文章，以雕縵成體，豈取騶爽之群言雕龍也。」故可知《文心雕龍》一書，旨在論述創作主體如何進行文學寫作，即如何將主體情志意識以藝術形式呈現，故探索為文之用心是本書重要內容。

「為文之用心」的「心」包括：情感、思想、美學概念與情性四類。「文」與「心」的互涉形成四個面向：文學本原於心的「文生於心」、文學須含括寫作意識的「文成於心」、文學中須具創作主體之寫作意識的「文必有心」與文學須具價值意識的「文以立心」。以下便分別依此四面向闡明。

所謂「文生於心」的「生」指產生，「心」指創作主體的心，深入的說是指創作者的情感思想，接近情志的概念。而「文生於心」是說明文學的創生來自於創作主體的情感思想之實踐，從「於」這個字可知創作主體的情志先產生，而後文本形成。這個理論根源於〈原道〉中的「道沿聖以垂文」，形上的道藉由聖人而下落為五經，類推至文學，即「心生而言立，言立而文明，自然之道也」故知劉勰主張情志的生發自然下貫為文本的內容，這是自然之理。〈徵聖〉中言：「志足而言文，情信而辭巧」的「志」即情感思理，而「志足」指情感思理之充沛的狀態，同理「情信」亦指情感信實；志足則情志充沛如澎湃江河，自然洶湧奔赴大海如文本創作之自然而然。這亦為劉勰主張「為情造文」反對「為文造情」之根源，情必為文之根本，文必為情之展現。〈詩序〉亦言：「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩，情動於中，而形於言」³⁵

³⁴王金凌，《文心雕龍文論術語析論》（臺北：華正書局，1981年），頁110-128。

³⁵王雲五主編，《叢書集成簡編·子夏詩序》（臺北：臺灣商務印書館，1966年），頁1。

醞釀於創作主體的情志產生一種發言為詩的創作衝動，自然表現在文本之中。揚雄在《法言·問神》篇亦言：「故言，心聲也；書，心畫也」³⁶即說明「言」與「書」皆是創作主體情志意識的展現。

而所謂的「文成於心」的「成」意指構思而成，「心」指創作主體的美學概念，包含了創作主體的文體認知、體要的認識與寫作技巧的了解。創作主體情感與思想下貫文本後在文辭呈現，若無美學概念將主體情感思想修飾並表現出來，則不能稱之為文學，所謂文學即是一種語言藝術，語言是它的本質，而藝術是它的效用。而劉勰的美學概念的架構來自〈原道〉中的「道沿聖以垂文，聖因文而明道」³⁷的理論根源。前面已論述「道沿聖以垂文」即情先於文之自然生發原則，而「聖因文而明道」亦可類推創作主體為文之根本在於明道，而要達到明道之效果則必須文中內容、形式兼具，具有藝術感染力，內容中情志才得以突顯，形成能鼓動天下之文，亦才具備影響接受者之效能。故〈徵聖〉中言：「志足而言文，情信而辭巧」³⁸所謂「情信」即情感信實，即「文生於心」的「心」在下貫於文時的思理安排的美學概念。〈原道〉中「道一聖一文」系統的「文」為五經，經書向來不被認為是文學。但劉勰在〈宗經〉中談及五經時，處處以文學觀點透視五經。稱易則曰「旨遠辭文，言中事隱」點出易經意旨幽微，文辭切要而華麗；稱書則言「文意曉然」揭示書經文意明晰，文辭有條理；稱詩則曰「摛風裁興，藻辭譎喻，溫柔在誦」點出詩經善用賦比興的形式，形成溫柔敦厚的效應；言禮則曰「據事制範，章條纖曲，執而後顯」說明禮經的敘事根據事實且敘說有條理；言春秋則曰「一字見義」點出春秋用字精約的美學特性。又五經是其他文體根源，可稱為文學典範，兼具內容與藝術形式，這也是劉勰的美學觀——內容與形式並重，文學不是只具內容，更需具有藝術的表現形式。

而「文必有心」的「心」指的是創作主體的情感與思想。前文提劉勰認為的文學是藝術的語言，故文學的內容，即創作主體之意識，必藉由美學概念鋪展為文本主體。而在鋪陳為文本主體時所根據的藝術表現即為典律。〈宗經〉中言：「文能宗經，體有六義」³⁹此六義即宗經的效益。而歸納六義可發現「情深」、「事信」、「義直」屬於內容；「風清」、「體約」、「文麗」是形式表現；而「不詭」、「不雜」、「不誕」、「不回」、

³⁶揚雄，《法言太玄經》（臺北：中華書局，2016年），頁4。

³⁷同注1〈原道〉，頁2。

³⁸同注1〈徵聖〉，頁17。

³⁹同注1〈宗經〉，頁32。

「不蕪」是宗經後得到的文學效能。可知在情志展陳於文本所須的美學框架，則來自五經的六義，而目的在於書寫出「辭約而旨豐，事近而喻遠」的文學，達到運用精確的文辭，及以含蓄的手法表現意在言外的效果。而情感思想變化萬端，故配合情感思想的變化形式也該有不同的呈現方式，劉勰認為六義為本、為正，卻亦需搭配時代性語言為奇為變，文學方能可長可久，故在〈正緯〉、〈辨騷〉中強調事類、文辭的運用可隨時、隨情附會，有時代性文辭、事例的加入，文學才不是一灘死水，而是有源源不絕的生命力投注。

而「文以立心」的「心」指創作主體的價值意識，「立」字為價值意識的表現，遙接〈原道〉中文學的形上來原——道。劉勰〈序志〉曾言：「文果載心，余心有寄」⁴⁰他試圖建立一套創作系統，由創作的價值根源，配合創方法，使創作情志下貫文本中，進而形成鼓動接受者的創作體系。〈序志〉中自述把寫本書的動機與目的，在針對當時作家去聖久遠，文體偏枯的弊病，並且對當時文學理論之不足感到憂心，他認為曹丕的〈典論論文〉密而不周，曹植的〈與楊德祖書〉辯而無當，應瑒的《文選》華而疏略，陸機的〈文賦〉巧而碎亂，贛虞的《文章流別論》精而少巧，李充的《翰林論》淺而寡要。整體而言前人文論具有臧否當時之才，詳論前人作品，有些更能提出文章主旨的優點；但卻鮮能觀文學之本源，提供創作者有系統、能遵循的創作方法。故而文本中若能表現創作主體之情志，那這套創作系統便是成功的，故曰「余心有寄」，除了劉勰建立理論的心被肯定，他同時也讓創作者的情感思想在文本中能被接受者感知。接受者透過文本感知到價值意識並有實踐的動力，以達「踐道」之效果。

王夢鷗將語言分為「內在的語言」與「外在的語言」，所謂內在語言即是「存在於創作者內心的無形虛位的情意」，它總是隨意所之的；而外在的語言則是具體可聞見的文辭。⁴¹而內心無形虛位的情意必須藉由創作者的美學概念將之化為具體的文辭，並能被接受者感知，這便是「文心」與「雕龍」之本義。

第二節 文論之主體結構

《文心雕龍》全書共五十篇，可大致分為五類：文原論、文體論、文術論、文評

⁴⁰同注 1 〈序志〉，頁 917。

⁴¹高大威編註，《王夢鷗先生文心雕龍講記》（臺北：秀威資訊科技，2009 年），頁 142。

論與總類〈序志〉篇，⁴²而貫串其中的主體可相對區分為：價值主體、創作主體與文本主體及接受主體。如文原論中探究文學本原，其「道—聖—文」結構中，「聖」即是創作主體，而「文」便是以五經及緯騷為主的文本主體；文體論中「選文以定篇」等揭示歷代文學中拔卓創作主體所創作的文本；文術論中側重創作主體在文本創作時應如何控引情源及制勝文苑的文術方法；文評論揭示接受主體對文本主體的期待，將使創作主體在創作過程中有依循的可能。以上可知創作主體是價值主體的中介，文本主體是接受主體評論的對象，故創作主體與文本主體可說是文論中最重要的關鍵，貫通於全書中，而創作主體與情志主體不同，在創作活動中創作行為者受外在時、空影響，自然產生情感思想，此時的創作行為者與先前相比，增加了情感思想的醞釀與形成，故稱「情志主體」，由此可知創作主體應包含情志主體。以下相對區分闡述之。

一、情志主體之結構

中國古典文學批評家向來重視作者⁴³，認為對作者生平、仕宦、交遊、閱歷、性格等的深刻認識，能洞澈作者心靈，挖掘作品中幽微意旨。

這樣的傳統起自孟子的「以意逆志」及「知人論世」主張，主張讀者藉由逆推作者之意與深入了解作者的時代環境這兩種進路，試著去解析作者內在情志及外在環境對作者的影響，以探求作品幽微深刻的意涵。

在葉嘉瑩《迦陵論詩叢稿·後敘》中提到中國詩歌以抒情言志為主，故抒情言志的主體，也就是作者的性格、內心世界與詩的內容必然密切，故重視作者才能探其幽

⁴² 本論文將《文心雕龍》分為五部分的原因來自於劉勰〈序志〉篇：「蓋文心之作也，本乎道，師乎聖，體乎經，酌乎緯，變乎騷，文之樞紐，亦云極矣。若乃論文敘筆，則固別區分，原始以表末，釋名以章義，選文以定篇，敷理以舉統，上篇以上，綱領明矣。至於剖情析采，籠圈條貫，摛神性，圖風勢，苞會通，閱聲字，崇替於時序，褒貶於才略，怛悵於知音，耿介於程器，長懷序志，以馭群篇，下篇以下，毛目顯矣。」雖只明言上下篇，但由文字敘述方式應可區分為五類：〈原道〉至〈辨騷〉為「文原論」，〈明詩〉至〈書記〉為「文體論」，〈神思〉至〈總術〉為「文術論」，〈時序〉至〈程器〉為「文評論」，而總論為〈序志〉。

⁴³ 古典文學批評家仍有少部份認為作者不那麼重要，如明末王夫之曾言：「作者用一致之心，讀者各以其情而自得。」及晚清譚獻於其詞論中曾言：「作者之用心未必然，讀者之用心何必不然？」二人對文學批評的角度著重讀者對文本之解讀，與西方的反作者文論有異曲同工之處。但畢竟屬於少數，中國古典文論批評家仍以重視作者為主流。

微意旨。⁴⁴不約而同的，蔡英俊在《中國古典詩論中「語言」與「意義」的問題》中也同樣認為詩是作者情感、心境的表達，故詩與個人生活經驗息息相關。⁴⁵

但西方反作者文論批評家，如俄國形式主義及英美新批評等則更重視文本，認為文本才是文學批評的「本體」，他們重視文本的研究，更著重闡明「文本的質地」(texture)，運用「張力」(tension)、「密度」(density)等概念，分析「悖論」(paradox)、「反諷」(irony)等剖析語文特質的方法，並提倡「細讀法」(close reading)以達到客觀的深刻探索的目的。而執著於文本的重視，他們也相對排斥異於文本的其他論述，故創作主體的生平、性格、思想等相關研究，被歸至傳記學、文學心理學或文學社會學的範疇中。

西方反作者文論雖然重視文本本身的探究而排除作者，但摒除了作者的探索，便無法探討主體寫作活動的進行，故我們無法了解作者如何受外物感動而有創作的衝動，也無法得知作者如何精心構思作品的內容與形式，更無法了解作者特出的見解是如何形成與表現。而對文學的創作來說，我們欠缺根據作者學識養成及創作過程的經驗，以建構出理想作者養成的基架。這對釐清創作的緣起及過程來說，無疑是一大遺憾之處。

而劉勰在《文心雕龍》中雖未特述作者，但實際上「作者概念」遍及全書。在「文原論」中闡述他對理想作者——聖人的看法，更提出對現實作家——屈原的綜評；在「文體論」中，他運用「選文以定篇」、「敷理以舉統」等方法，列舉歷代作家優秀作品並歸納各文類的內容及形式藝術要求；而在「文術論」中，劉勰以〈體性〉為中心，闡述作者的情志如何藉由才氣學習的培養與塑造以彪散為文采；最後的「文評論」架構於「社會批評」、「作者批評」與「文本批評」三層次。所謂「社會批評」闡述了時代環境對作品的影響；「作者批評」點出作者的才氣策略、道德修養對作品的影響；「文本批評」以讀者看待文學的角度，希冀建構出理想作品的典則，而這些典則也為創作者參酌的指標。而劉勰對作者的概念相當清楚也相當重視的原因，在於《文心雕龍》

⁴⁴ 葉嘉瑩，《迦陵論詩叢稿·後敘》：「中國之古典詩歌則在傳統中原是以言志抒情為主的，則作者之性格生平自然與其作品之間結合有密切之關係。而且以寫作態度而言，西方之詩歌似乎更重視理性之安排與設計，而中國之古典詩歌則似乎更重視心直接之感發。」(北京：中華書局，2005年)，頁367。

⁴⁵ 蔡英俊，《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》：「詩在中國古典文學傳統中就表現為對詩人自身情感或心境的一種抒發或表白，詩即是個人生活的一部份，也是生活經驗的延伸；更重要的，詩的意義或價值及（即）來自於詩人情感上的真誠與真摯。」(臺北：臺灣學生書局，2001年)，頁7。

旨在建構出「理想作者」的標準，並描述「理想創作」的境界，而最終的目的便是使複製理想作者成為一種可能。

「作」這個字在《爾雅·釋詁》：「渚、肩、搖、動、蠢、迪、俶、厲，作也。」⁴⁶同書〈釋言〉云：「作，造、為也。」故在「作者」一詞中，「作」應訓為「創造」之義。而《文心雕龍》中的作者應相對區分為「理想作者」與「現實作者」兩個層次來論述。所謂「理想作者」即聖人式作者，在「文原論」中〈原道〉、〈徵聖〉、〈宗經〉中皆有提及。〈原道〉篇中提出道之文有四：天文、地文、萬物之文及人文。人文與其他三者的最大不同，在於人文是藉由聖人而間接顯發，與天文、地文、萬物之文的自然呈現不同。故云：「道沿聖以垂文，聖因文而明道。」⁴⁷可知聖人是道下落於文的關鍵，若無聖人，則道無法體現於文，更無法達到教化人倫、陶鑄性情的功效。

而劉勰所認為的聖人包含哪些？又具有與常人不同的何種特質呢？在〈原道〉中：「爰自風姓，暨於孔氏，玄聖創典，素王述訓。」⁴⁸風姓，指伏羲。此句可知劉勰列出的玄聖包含了伏羲、堯、舜、禹、文王、周公，而集大成者為素王孔子。這些受劉勰推崇的玄聖都有共同的特質，即為智、德的化身。伏羲相傳觀天之象、法地之則，並觀鳥獸之文與地之宜，且受《河圖》之啟發而畫八卦⁴⁹，以通神明之德。而堯「其仁如天，其知如神，就之如日，望之如雲，富而不驕，貴而不舒。黃收純衣，彤車乘白馬，能明馴德，以親九族，九族既睦，便平章百姓，百姓昭明，合和萬國。」⁵⁰堯更定曆法，教民耕種以時；平水患，使百姓能安居樂業；舉賢才，使國家政治清平；家天下，使舜監國並傳之天下。而同為聖王的舜「舜父瞽叟頑，母嚚，弟象傲，皆欲殺舜，舜順適不失子道，兄弟孝慈。欲殺，不可得，即求，常在側。舜年二十以孝聞。……舜耕歷山，歷山之人皆讓畔；漁雷澤，雷澤上人皆讓居；陶河濱，河濱器皆不苦窳。一年而所居成聚，二年成邑，三年成都。」年三十堯舉之為政。舜舉八愷、八元，放

⁴⁶ 晉·郭璞著，《爾雅郭注》（臺北：臺灣中華書局，1970年）

⁴⁷ 同注1〈原道〉，頁2。

⁴⁸ 同注1〈原道〉，頁2。

⁴⁹ 《易·繫辭》上：「古者包（庖）犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始畫八卦，以通神明之德，以類萬物之情。」以上引文根據宋·呂祖謙編，《晦庵先生校正周義繫辭精義》，此書收錄於《續修四庫全書》（上海：上海古籍，2002年）又《漢書·五行志》：「劉歆以為慮（伏）羲氏繼天而王，受《河圖》，則（仿效）而畫之，八卦是也。」漢·班超撰，唐·顏師古注，楊家駱主編，《漢書》（臺北：鼎文書局，1984年），頁1315。

⁵⁰ 西漢·司馬遷：《史記·五帝本紀》（北京：中華書局，1987年），頁15。

四凶。「慎和五典，五典能從，乃偏入百官，百官時序，賓於四門，四門穆穆，遠方諸侯，賓客皆敬。」⁵¹由堯舜言行可歸納兩人皆因本身的德、知，才能由修身而齊家、治國，甚至合和萬國。

而舜後傳位給禹，堯時天下大水，鯀不能治，「禹乃遂與益、后稷奉帝命，命諸侯百姓興人徒以敷土，行山表木，定高山大川。禹傷先人父鯀功之不成受誅，乃勞身焦思，居外十三年，過家門不敢入。薄衣食，致孝于鬼神，卑宮室，致費於溝澮。陸行乘車，水行乘船，泥行乘橈，山行乘樁左準繩，右規矩，載四時，以開九州，通九道，陂九澤，度九山。」⁵²禹對百姓的最大貢獻在平治洪水，百姓得以安居樂業，這也是禹的德之彰顯。

而文王「篤仁，敬老，慈少。禮下賢者，日中不暇食以待士，士以此多歸之。」⁵³崇侯虎譖之於紂，紂拘之羑里，因美女、文馬及珍物而釋。紂具炮烙之刑，西伯獻洛西之地以請，紂許罷之。西伯行善，民俗皆讓。文王事事皆以百姓樂生為考量，是其深具懿德之顯揚。

而周公佐武王伐紂、克殷，封曲阜，是謂魯周公。周公不就封，留佐武王。武王崩，成王幼，在襁褓中，周公恐天下畔（叛）周，乃踐阼代成王攝政、當國，管蔡以武庚畔（叛），周公奉王命討之，三年而定。周公攝政七年，一沐三握髮，一飯三吐哺，勤勞王室。成王長大，還政，北面就群臣之列，修訂禮樂制度，萬民和而頌聲作。代攝國事而孜孜矻矻，一心為國，成王長大後立即還政，修禮制樂以利政教，非有德知者何能達到？

而素王孔子是集大成者，〈原道〉中云：「至夫子繼聖，獨秀前哲。鎔鈞六經，必金聲而玉振。雕琢情性，組織辭令。木鐸起而千里應，席珍流而萬世響。」⁵⁴孔子在前賢基礎上刪述六經，而六經之文具有陶鑄情性且為後世為文典範的功能。故可以說六經對前哲而言具有「承先」、「集大成」的功用，並建構出一個「終極典型」；但對未來的「現實作者」而言，六經又是能「啟後」的「原始典型」；劉勰在〈宗經〉篇中明確揭示六經為後代文體的源流⁵⁵，且〈徵聖〉篇中亦闡明聖文可遵的四大特點—

⁵¹注同 50，頁 21-22。

⁵²注同 50，頁 21-22。

⁵³注同 50，頁 51。

⁵⁴同注 1 〈原道〉，頁 2。

⁵⁵同注 1 〈宗經〉：「故論說辭序，則易統其首；詔策章奏，則書發其源；賦頌歌讚，則詩立其本；銘誄

—簡言以達旨、博文以該情、明理以立體及隱義以藏用，點出文學的美學原則與內容原則，六經的刪定證明孔子集大成的重要地位及對後世文學的影響。

〈徵聖〉中總結聖人的特質：「鑒周日月，妙極機神，文成規矩，思合符契。」⁵⁶認為聖人的識見周遍，如日月之朗照萬物，聖人之心睿智而清明故能知機兆，思想契合於道且為文可為眾人規矩典範。聖人體察道而有道心，所以積道而內滿，自然「弻中而彪外」，道心煥發為文、德，故云：「道沿聖以垂文，聖因文而明道。」⁵⁷聖文為人文之極致，是因聖人之心即道心，故所為之文必充滿道，亦即聖人為道與文之樞紐，體察道而引道入文。〈宗經〉中云：「夫文以行立，行以文傳。四教所先，符采相濟。」⁵⁸即強調文、德相應之重要。

《文心雕龍》中的「作者概念」第二個層次是「現實作者」；亦即安伯托·艾柯 (Umberto Eco) 的「經驗作者」(empirical author)⁵⁹，即現實世界所存在的寫作個體。文原論中前三篇揭示理想作者的典型——聖人，而現實作者的開端則濫觴於〈辨騷〉的屈原，提出創作主體的才、志、情、理等個體特質，深刻影響文辭展現的不同風格。其後文體論中〈明詩〉到〈書記〉的二十篇文體論中運用「選文以定篇」的體例，舉出拔卓之作家作為論述舉例的對象，剖析先天情性及後天學習對作品的影響；〈明詩〉中特別點出作者的創作過程，是因「情」受外物所感，而將「志」吟詠而出成為詩。⁶⁰〈銘箴〉與〈雜文〉中亦揭示創作主體「思」、「氣」與「學」對作品的影響。而「文術論」中從〈神思〉到〈總術〉主要提示創作者的寫作方法及藝術要求，俾使創作活動順利進行。

箴祝，則禮總其端；紀傳盟檄，則春秋為根；並窮高以樹表，極遠以啟疆，所以百家騰躍，終入環內者也。」，頁 31。

⁵⁶ 同注 1 〈徵聖〉，頁 17。

⁵⁷ 同注 1 〈原道〉，頁 2。

⁵⁸ 同注 1 〈宗經〉，頁 32。

⁵⁹ 安伯托·艾柯 (Umberto Eco) (1932-2016) 將作者區分為三：經驗作者 (empirical author)、標準作者 (model author) 與閾限作者 (liminal author)。他雖然認為「經驗作者」用處不大，但仍有讓讀者了解文本創作的過程之意義。他在 1992 年出版的《論詮釋與過度詮釋》(Interpretation and Overinterpretation) 中點出：「畢竟在有些情況下經驗作者的在場是會引起著非常重要的作用的。這倒不是為了更好地理解文本，而是為了理解作品的創造過程。」(pp.84-85)

⁶⁰ 〈明詩〉：「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 83。〈詩大序〉亦言：「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。」

由《文心雕龍》中各篇可探尋出劉勰認為現實作者的特質應由兩方面展現，即「秉心」與「養術」。秉心則強調創作主體心靈的虛靜與養氣可使創作時身心達到最佳狀態；而養術即創作主體知識性的條件，藉由博觀典範以抽繹出典律，再以美學原則安排情志以鋪陳於作品中，期待藉語句的組織、結構的安排以達到文質並重、銜華佩實的效果。

情志主體的「養術」應分三方面來說明，首先是「博觀典範」。《文心雕龍》中處處提示創作主體知識累積的重要性。〈事類〉中云：「文章由學。」⁶¹雖然天生秉賦很重要，但非人力可改；而學習可於後天養成，即使才氣銳發，沒有學習為後盾也無法成為劉勰心中的理想作家，故「積學以儲寶」的概念時時在書中閃耀。〈事類〉中又云：「經典沉深，載籍浩瀚，實群言之奧區，而才思之神臯也。」⁶²六經實為文學內容與形式學習的沃壤。

經典的博覽使學問廣博，而研閱能抽繹出文體之要，也能提升識見，對事理的演繹更有深度，故〈事類〉云：「才富而學貧，則迤邐於事義。」⁶³故研閱窮照後，自然能化用經典中的內容以合己用，表達自己的情志。

除了「博觀典範」外，當須具備「抽繹典律」的能力。〈徵聖〉中明確揭示寫作文章的典律為：「志足而言文，情信而辭巧。」，即為情文相應的原則。由情志的生發來說，是創作主體與外物相接後，自然而然產生的，故必「足」且「信」；而就文學的表現來說，美的形式是使情志表達完整，且讓作品流傳久遠不衰的條件。〈宗經〉點出「文能宗經，體有六義。」這「六義」可區分為內容與形式兩方面來說明。「情深」、「事信」、「義直」為內容；「風清」、「體約」與「文麗」為形式。由內容首先可知劉勰重視「情志」的自然真誠生發，藉由引事的真實及意義的正確，達到風清骨峻的可感性；而形式上著重語言精練及修辭典麗，從內容形式的配合，最終達到「詞約旨豐」、「事近喻遠」的目標。在文術論中不論是意旨的貫串、語詞組織的美化，在在揭示現實作者應具備的美學能力及審美識見。

但文學是不斷創新的，由經典抽繹的典律當須用時代性的文詞與表現方式呈現，方可長可久。〈通變〉中揭示要依情志的不同而適時變通，這概念源自〈正緯〉篇，劉勰認為緯書雖偽，卻在事例與文辭技巧上有助於文章；與〈辨騷〉中認為楚騷「自

⁶¹同注 1 〈事類〉，頁 705。

⁶²同注 1 〈事類〉，頁 706。

⁶³同注 1 〈事類〉，頁 705。

鑄偉辭」⁶⁴兩篇共同引出「奇」的概念，所謂「奇」包含用辭奇、事類奇及形式奇。但「奇」不是毫無所本，而應是架基在經典的「正」之上，在用字遣詞、事類引用及表現形式上憑情會通、負氣適變，以達「變則堪久，通則不乏」⁶⁵的效用。

知識性的「情志主體」在創作時仍需「生理主體」的調適配合，所謂「生理主體」即寫作當時創作者的身心狀態。〈神思〉中揭示：「是以陶鈞文思，貴在虛靜。疏淪五臟，澡雪精神。」⁶⁶在心理的要求上要求除去成見、情緒、雜思，使用志不紛，乃凝於神，讓心靈處於專注於創作的狀態。這與朱熹主張：「不虛不靜，故不明，不明，故不識，若虛靜而明，便識好物事。雖百工技藝，做得精者也是他心虛理明，所以做得來精，心理鬧如何見得。」⁶⁷強調心不躁動、去除陳見的觀念相同。

而生理上的要求是「疏淪五臟」，五臟是身體重要器官，故借指身體。創作時若生理狀況不佳，往往使文思無法順暢表現，直接影響到作品呈現的完美與否。故劉勰揭示創作者若身心狀況佳，則心靈處於虛靜專一的定靜狀態，則文思必銳不可擋。他在〈養氣〉中亦點出創作的最佳狀態應是「志於文也，則申寫鬱滯：故宜從容率情，優柔適會。」⁶⁸為文是要抒發情志懷抱，舒暢心中鬱悶，故書寫時應從容不迫，順著情志寬舒不急地適應時會。故下文云：「是以吐納文藝，務在節宣，清和其心，調暢其氣，煩而即捨，勿使壅滯；意得則舒懷以命筆，理伏則投筆以卷懷，逍遙以針勞，談笑以藥倦。」⁶⁹此段遙承〈神思〉所倡「秉心」之法而來，他要求創作主體在心理上不受塵俗雜務干擾，以使心境平和清明；生理上保持體氣調和舒暢，這也是創作時的身心要求。身心若得安頓妥當則能「水停以鑑，火靜而朗」⁷⁰使心如水停火靜般的虛靜明朗以照鑑萬物，使神與物遊後呈現於文的是理融而情暢的自然表達。

以上闡述劉勰在《文心雕龍》中的「理想作者」與「現實作者」的特質。「理想作者」在「道」與「文」中扮演了樞紐的角色，聖人以其心體察「道」，而將「道」引入文中，簡言之，六經具有「明道」的功能，而聖人為德知的化身，這由前文的玄

⁶⁴同注 1 〈辨騷〉，頁 64。

⁶⁵同注 1 〈通變〉，頁 571。

⁶⁶同注 1 〈神思〉，頁 515。

⁶⁷宋·黎靖德編，《朱子語類》卷第一百四十四〈論文下〉（北京：中華書局，1999 年），頁 3333。

⁶⁸同注 1 〈養氣〉，頁 778。

⁶⁹同注 1 〈養氣〉，頁 778。

⁷⁰同注 1 〈養氣〉，頁 778。

聖及素王事蹟便能證實。而「現實作者」若能盡力修為以復其本存之道心，再循〈徵聖〉、〈宗經〉以聖文為師法之最高典範，則文亦可本於道。劉勰特在〈程器〉中揭示若才德充滿，即使時不我與不得為時所用，創作仍可流傳千古；若顯達則為文必經緯軍國大事，以利黎民百姓，即「窮則獨善以垂文，達則奉時以騁績」⁷¹之意也。故劉勰的「理想作者」的揭示，代表了文學應以明道為目標，突顯了文學的社會功能，故「現實作者」的文德應不斷提升藉以提高作品的思想性⁷²，配合文學內容及形式的知識性的養成，身心狀態的調整，以達到創作時最佳狀態，使創作的內容及形式往「理想作家」靠攏。

二、形式主體之結構

前一小節中已闡述「情志主體」的構築，包括先天才氣所鑠與後天學習所凝，及平日虛靜以養才鋒。此小節所謂「形式主體」指的是「文本主體之表現形式」，即為接續前小節內容，闡發情志主體的載體——文本主體之表現形式加以說明。

〈附會〉云：「必以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣，然後品藻玄黃，摛振金玉，獻可替否，以裁厥中。」⁷³首句說明文本主體必以「情志」為主導，運用事義為撐持之骨架，配合文辭的敷彩巧飾，最後加上情感思想的催化劑——聲律，使文本主體中的情感思想被接受主體感知。這段話由內而外，由主而從地闡明了形式主體的結構。以下將依「事義為骨髓」、「辭采為肌膚」及「宮商為聲氣」三方面來闡述形式主體之構成。

首先是「事義為骨髓」，劉勰在〈附會〉中言：「事義為骨髓」認為事義為撐持起形式主體最重要的骨架，而事義即〈事類〉中的「據事以類意，援古以證今者也。」⁷⁴文學應是含蓄而意在言外的，故應用引古事及成辭以類證創作主體欲表現的核心思想，成辭包含成語及辭語，人事中典故意涵帶有歷史文化意義，故接受主體在閱讀時，並非只見字面意義，字詞意涵在三史文化背景裡被極大化，形成「眾美輻輳，表裏發

⁷¹同注 1 〈程器〉，頁 902。

⁷²朱光潛，《歌德談話錄》：「歌德曾言：『一個作家的風格是他內心生活的準確標誌，所以一個人如果想寫出明白的一風格，他首先就要心理明白：如果想寫出雄偉的風格，他也首先就要有雄偉的人格。』」（北京：人民出版社，1978 年），頁 39。

⁷³同注 1 〈附會〉，頁 789。

⁷⁴同注 1 〈事類〉，頁 705。

揮」之效，因事類的使用，使內涵具動態生成之效果，讓意義因不斷添入而使接受主體有探索、咀嚼之趣。

而事類運用的原則——用舊合機，用人若己。要根據創作者情志的內容作適當取用剪裁，何時使用，如何使用皆依內容為主導，〈事類〉云：「山林為良匠所度，經書為文士所擇，木美而定於斧斤，事美而制於刀筆。」⁷⁵點出事義是要依情感思想內容而有所剪裁的，而使用的優劣則與創作主體的才學有關，且事義由學習而來，他認為創作主體可由五經中摭摭精華以供使用。可見劉勰認為經典的學習是重要的，這也代表劉勰認為文學是有典範可供後世創作主體學習的。「學」雖有五經為事義學習的內容，但「才」是主導，才與學並重才能在事義的學習及辭采的表現上相得益彰。

其次為「辭采為肌膚」，「辭采」應相對區分為二部分，其一為「修辭」，其二為「字形」；「修辭」的形式表現概念集中在〈比興〉、〈夸飾〉及〈麗辭〉三篇中；而「字形」的形式表現概念集中在〈練字〉篇裡。

首先針對修辭部分闡述其對文本主體的形式表現的影響。劉勰在《文心雕龍》中提及的修辭格有「比興」、「夸飾」及「麗辭」。在〈比興〉中云：「比者，附也；興者，起也。附理者，切類以指事；起情者，依微以擬議。」⁷⁶可知劉勰認為「比」是運用符合主體情志樣態的事物以作比方之物，而「興」是運用氛圍營造之技巧，與情志樣態「暗曲相通」的誘導接受主體去感知。兩者就詩性效應來說，「比」具擬喻之意，以甲物比乙物，創作主體需將甲物的內質抽繹出來，以比方乙物；接受主體需對甲物內質有相同的先備理解，才能填補其中內質意蘊在文辭表面的斷裂，正確解讀文辭的意涵。而「興」是將事物作為觸發因子，讓接受主體以事物為觸媒，觸動某種情感與思想。

能運用「比興」，其先決條件是「觸物圓覽」，要能周遍觀照，細覽其形貌，也要能有識見去抽繹事物精神本質，如此才能「擬容取心，斷辭必敢」文字表面描繪事物形貌，但卻能讓接受主體填補事物內質，以達起情、附理之效。如此才能達到「物雖胡越，合則肝膽」的效果。

劉勰認為夸飾來自形而上之道難以描摹，故以壯辭來表現道。這樣的理論根源說明夸飾並非一味夸大渲染，而是以壯辭來「喻真」，即表現真實情感與思想。且在「文

⁷⁵同注 1 〈事類〉，頁 707。

⁷⁶同注 1 〈比興〉，頁 677。

原論」中劉勰強調「心生——言立——文明」中的「心生——言立」是創作主體受外在環境的觸發而起的某種價值意識，自然下落形成文本主體；而「言立——文明」即文本主體運用美學形式表達創作主體的價值意識，使此價值意識更能被接受主體感知，甚至形成實踐此價值意識的衝動。故過度的夸大渲染，使文本形式不能符應創作主體真正的價值意識，故夸飾的原則為「辭雖已甚，其義無害」⁷⁷，避免使接受主體只見形式而忽略內容思想。劉勰認為夸飾的方法是「酌詩書之曠旨，翦揚馬之甚泰，使夸而有節，飾而不誣。」⁷⁸在此劉勰運用正反二方說明方法，正面說夸飾要學習經典中之文學技巧，反面說揚雄、司馬相如的辭賦太過夸大，應予以剪除浮夸之辭才能符合劉勰認為的夸飾，如此才能達到「飾窮其要，則心聲鋒起」⁷⁹運用對事物形、色、聲等的夸大，使接受主體看到增飾的文辭而驚豔於創作主體的才華，更易受創作主體的情感思想衝擊而引起共鳴，這才是真正達到夸飾之效。

「麗辭」即修辭格中之「對偶」也，其理論根源是「造化賦形，支體必雙；神理為用，事不孤立」⁸⁰劉勰認為道生萬物，皆無獨而有偶者，既萬物為無獨有偶，人是有心之器，亦道所生，故措思為文，自然不能無麗偶也。除此之外劉勰認為對偶是自然表現，他說：「心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對。」⁸¹故對偶為措文之自然，亦本於天道。

而《文心雕龍》中將對偶分為四種——言對、事對、反對及正對；最易者為「言對」，因不需運用事例，故看不出創作主體之才學展現；最難者為「事對」，因需引證歷史事例典故，並抽繹事象之意義，除需學得廣，亦需思慮深，無才華之創作主體無法做到；最優為「反對」，因事理相反又能播繹出相同旨趣，又比「事對」更難達成；最劣者為「正對」，因事類雖異，意義卻相同，有重言反覆之疵。以上四種對偶除了「言對」是純屬語言修辭之對偶外，其餘三者皆需創作主體廣博豐富的學養，抑或識見上獨具慧眼以抽繹事類內在意義，以表現創作主體的情感思想，故接受主體由對偶修辭的事象意義斷裂中，引起填補意義之動機，同樣誘發形式美感之感知及意涵的動態增加之效果。

⁷⁷同注 1〈夸飾〉，頁 693。

⁷⁸同注 1〈夸飾〉，頁 694。

⁷⁹同注 1〈夸飾〉，頁 694。

⁸⁰同注 1〈麗辭〉，頁 661。

⁸¹同注 1〈麗辭〉，頁 661。

而「對偶」的修辭形式，最主要服務的是創作主體的情感思想，故云「契機者入巧，浮假者無功」⁸²，所謂「契機」指合於「聯字」、「合趣」之機宜，劉勰認為何時才符合此機宜？便是辭藻符合情感思想之時，這也是他一再強調的「為情造文」的原則。

「辭采為肌膚」的第二部分為「練字」，即對字義、字音及字形的美感要求。在字義的要求上，注重「義訓古今，興廢殊用」即在古今義的使用上需謹慎，不可誤用；由字音的揀擇上希冀達到「諷誦則續在宮商」之效，故《顏氏家訓·文章篇》中云：「沈隱侯曰：『文章當從三易：易見事，一也；易識字，二也；易誦讀，三也。』」⁸³亦強調文章字音要易誦讀，而達易誦讀之法，可由平仄諧調與注重節奏感著手；在〈練字〉中劉勰最注重的是字形的美感，他認為「字形單複，妍媸異體」故在字形揀擇上，需在「避詭異」、「省聯邊」、「權重出」及「調單複」特別留心。所謂「避詭異」即避用罕字，以免通篇字形上的突兀；「省聯邊」是減少部首相同的字並列運用，使畫面呈現單一重複之感；而「權重出」則是避免一字中同字出現兩次以上，創作主體在平日應增廣字庫，便可在文中以同義字交互使用；最後是「調單複」，避免同句中字的筆畫皆作少或偏多之情形，使視覺上形成「肥」、「瘠」的不協調感。由上可知劉勰對字形排列的形式美十分重視，一方面也是鼓勵創作主體在字義上要能辨明古今、字形上要有豐富字庫可借揀擇；在字音上重平仄節奏最主要是利於情感思想的表現及感知。接受主體在閱讀文本時不會因字形而使閱讀時的情緒與流暢度受干擾，亦不會被古今義的誤用而對內容有誤解，更能因文本中字音的匠心安排增加對情感思想的感知。

古來已有文人看出聲律對文字的重要，如西漢司馬相如論賦創作需「一宮一商」，而魏李登在《聲類》中強調以宮、商、角、徵、羽五音區別字音，在三國孫炎《爾雅音義》中更以反切法注音，可見當時已能熟悉區別聲韻，而南朝沈約等更將四聲運用到詩文中，期待解碼語音抑揚迭代的規律，而同處南朝的劉勰，在重音律的時代潮流中，掘發出音律本於人聲，聲中有宮商是自然之道。他也認為聲律是文章的關鍵，也是創作主體情感思想下落於文且被感知的樞紐，其方法便是注重和韻。所謂「和」指異音相從，「韻」指同聲相應，「和韻」著重平仄的安排及押韻的應和。而聲律應以創作主體情感思想為主導進行安排，故劉勰云：「標情務遠，比音則近。吹律胸臆，

⁸²同注1〈麗辭〉，頁661。

⁸³趙曦明，《顏氏家訓·文章篇》（臺北：藝文印書館，1967年），頁201。

調鐘脣吻。」⁸⁴藉由聲律使難以描摹的情感思想能被感知，使文章具有聲情之美。王義良在《《文心雕龍》文學創作論與批評論探微》中也認為劉勰的「聲律」主要是為表情達意的需求而將各種音素、聲調加以重疊、錯綜、呼應，使節奏變換調適以表現創作主體的情感思想，使價值意識被接受主體感受了解。⁸⁵

綜上所述可知「形式主體」的結構由三部分組成——事義、辭采及宮商。先以事義為骨架撐持起形式主體的結構，再配合「比興」、「夸飾」、「麗辭」的修辭及字形的匠心安排以敷采於文，以骨架為基礎填上肌膚具備外形；並運用聲律的安排使價值意識流於文貫如聲氣般賦予文本主體生命，而以上這三部分皆以情志為主導，取裁事義調動辭采，並諧調宮商以形成一有機作品。

而此三部分的美學原則來自「文原論」中〈原道〉的「心生而言立，言立而文明」，架構出「心生一言立一文明」的系統，創作主體因「心生」而創作出文本「言立」，而「文明」指文本主體運用以表現「心生」的美學形式，由此可知形式表現內容，故可知其美學原則有二：「相應原則」與「新變原則」。

所謂「相應原則」指形式應與內容符應。劉勰在〈情采〉中認為情為經而辭為緯，故創作主體的情感思想受外在環境引發後必求宣洩於文，於是創作主體運用美學概念組織為文，以表現其價值意識，故所選的事類必以表現主體價值為旨歸，所運用之修辭、字形揀選、字音調節，必使其價值意識更易被接受主體感知，這便是相應原則。

而「新變原則」是在形式上呼應時代要求的美學原則，每個時代皆有突破前代的文學表現形式。在「文原論」中便以〈正緯〉〈辨騷〉揭櫫文學形式變化的重要。在「文體論」中劉勰更以「原始以表末」、「釋名以章義」、「選文以定篇」、「敷理以舉統」四個寫作條例架構起文體論中有韻之文與無韻之筆的文體內容。其中尤「原始以表末」此一條例闡明此文體歷史由來及其各時代的變化；在「文評論」中更有〈時序〉說明外在社會、政治及學風等對文學共時性的影響，與時代更迭文質變遷對文學歷時性的影響，故云：「故知文變染乎世情，興廢繫於時序。」⁸⁶強調世情與時序對文學的影響使文學的內容與形式與時俱進。

在「文評論」中更以〈通變〉詳述文學新變的重要之因，為「變則堪久」，在時代演變中創作主體由不同時空環境引起不同的情感思想，也經由學習不斷進步的文學

⁸⁴同注 1〈聲律〉 630 頁。

⁸⁵王義良，《《文心雕龍》文學創作論與批評論探微》（高雄：復文圖書，2002 年），頁 229。

⁸⁶同注 1〈時序〉，頁 816。

概念與形式的表現而創造新時代的表現。故本小節「形式主體的結構」，在《文心雕龍》中雖是以〈事類〉、〈比興〉、〈夸飾〉、〈麗辭〉、〈練字〉及〈聲律〉構築起來，但歸究其旨，則需以情經辭緯，形式為內容服務的「相應原則」，與學習既有典律後講求形式變化的「新變原則」二者為形式主體的美學原則。

第三節 文論之情文關係

所謂「情文關係」源自〈原道〉的「道沿聖以垂文，聖因文而明道」⁸⁷，指「道」藉由聖人之文得以闡明，並能教化百姓、陶鑄性情。而「道」投入聖之思想中時便是「情」，此「情」透過「文」的形態得以表現。一方面合於「自然之道」，一方面也體現出《文心雕龍》認為「情」與「文」必須互相呼應的核心思想。故以下相對由「情文生發」與「情文相應」分兩部分闡述。

一、「心生而言立」之生發原則⁸⁸

劉勰在〈原道〉中言：「心生而言立，言立而文明」⁸⁹點出人文的特點。所謂「心生」指創作者產生的情感思想，「言立」的「言」指文辭，「立」指文辭內蘊之價值意識，而「言立」指創作者的情感思想下落為文的內容，所謂「言」指文辭，而「立」指內容的價值意識的存在。銜接的「而」字有「於是、然後」之意，故「心生、言立」加上「而」後，揭示出劉勰認為情感思想與文的先後關係，他認為情感思想是先決條件，創作者情感思想產生後，自然會下落為文中的內容，故劉勰認為情先而文後。〈情采〉中亦揭示「情者文之經，辭者理之緯」⁹⁰，情為文章中如神明般重要，具有主導文辭鋪展的功能。

王金凌歸納《文心雕龍》中的「情」為四義：俗見、情實、思考與情意。⁹¹情為

⁸⁷同注 1，〈原道〉，頁 2。

⁸⁸「生發原則」乃高師知遠的創見，主張「創作次序必須由創作主體之情志意識下貫為文字，以避免為文造情現象。」（高師知遠，〈志足而言文、情信而辭巧——《文心雕龍》「樞紐論」中「情文相應」之理論範型〉《彰化師大國文學誌》第三十五期，（彰化：彰化師範大學國文學系，2017 年 12 月），頁 55-74。）

⁸⁹同注 1，〈原道〉，頁 1。

⁹⁰同注 1，〈情采〉，頁 599-600。

⁹¹王金凌，《文心雕龍文論術語析論》（臺北：華正書局，1981 年），頁 65-90。

「俗見」之意者，是將流俗的意見、想法、觀念統稱為俗見。如〈史傳〉篇中的：「至於紀編同時，時同多詭，雖定哀微詞，而世情利害。」⁹²論寫當代歷史常不能免的現象，此即重富貴而輕寒素，即世情利害。又如〈時序〉中言：「自中朝貴玄，江左稱盛，……故知文變染乎世情，興廢繫乎時序，原始以要終，雖百世可知也。」⁹³此段的「世情」與「時序」互文，指「中朝貴玄，江左稱盛」，代表了流行的觀念。而為「情實」義者，如〈明詩〉：「故鋪觀列代，而情變之術可監；撮取同異，而綱領之要可明矣。」⁹⁴此段言明作詩之要領是從事實抽繹出來的，故知「情」為情實之義。又〈書記〉言：「簿者，圃也。草木區別，文書類聚，張湯李廣，為吏所簿，別情偽也。」⁹⁵說明張湯為三長史所陷之事，此段中「情」亦為情實之義。而「情」為思考之義，則有〈神思〉的「是以秉心養術，無務苦慮，含章思契，不必勞情也。」⁹⁶指若以情為情意，則情意無所謂勞苦，思考才談得上勞苦。此苦慮與勞情相對，故可知「情」指思考也。又〈才略〉提及「劉楨情高以會采，應瑒學優以得文。」⁹⁷而「情」為情意之義者，如〈徵聖〉中言：「夫作者曰聖，述者曰明，陶鑄性情，功在上哲，夫子文章，可得而聞，則聖人之情，見乎文辭矣。」⁹⁸點出夫子文章可得而聞，便能從文辭中推知其意。在〈宗經〉中亦言：「故文能宗經，體有六義，一則情深而不詭」⁹⁹所謂「情」指喜怒哀樂愛惡欲七情，七情出自情性，故言「不詭」。

其理論來源自〈原道〉中：「道沿聖以垂文，聖因文而明道」¹⁰⁰形上之道沿聖人下落於五經中，聖人藉五經以達明道之效。因而一種「道—聖—文」的理論系統。故可知〈原道〉中揭示創作的價值根源及理論依據。在〈原道〉中開宗明義言：「文之為德也大矣，與天地並生者何哉？夫玄黃色雜，方圓體分；日月疊璧，以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形。此蓋道之文也。……惟人參之，性靈所鍾，是謂三才，為

⁹²同注 1，〈史傳〉，頁 296。

⁹³同注 1，〈時序〉，頁 816。

⁹⁴同注 1，〈明詩〉，頁 85。

⁹⁵同注 1，〈書記〉，頁 485。

⁹⁶同注 1，〈神思〉，頁 516。

⁹⁷同注 1，〈才略〉，頁 863。

⁹⁸同注 1，〈徵聖〉，頁 17。

⁹⁹同注 1，〈宗經〉，頁 32。

¹⁰⁰同注 1，〈原道〉，頁 2。

五行之秀，實天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。」¹⁰¹他將文提高至與天地並生的高度，意欲突顯文的重要。而「日月疊璧」是天之文，是要表現「麗天之象」的內容；「山川煥綺」是地之文，意在表現「理地之形」的內容。劉勰認為天之文、地之文皆是「道之文」，而天文、地文皆為以形式表現內容的型態，故可推知道之文亦應屬此型態。而人為天地靈氣所鍾，與天地並列為三才，故可參天地之文而形成人之文。而人之文亦同於道之文，是道自然的下落結果，也是兼具內容與形式之主體。

而「心生而言立，言立而文明」點出創作者在情感思想下落為文是自然而然之事，而文與采的符應亦為自然表現。而劉勰如此重視自然的原因，在於他意欲藉此矯正時弊，時人為文造情，違反了自然的生發原則，只重辭藻雕飾，違反內容與形式並重的自然原則。且因不重情志，造成文體偏枯的結果。故劉勰在〈宗經〉中以五經證明人文是內容與形式並重的。

〈原道〉又曰：「道沿聖以垂文，聖因文而明道」¹⁰²聖人以其睿哲之識，取象洛河、問數著龜，將原道心研神理之內容著為經典，故可知道藉聖人而下落於文，聖人之文即五經，五經必為內容充滿道之文。聖人引道入文寫成的五經具有什麼特色？在〈徵聖〉中劉勰點出聖人行文之體例——簡言以達旨、博文以該情、明理以立體及隱義以藏用。「旨、情、理、義」皆由內容言，「簡言、博文、立體、藏用」則由形式言，總結是「繁略顯隱」，可以看出聖人行文的原則是並重內容與形式，也強調以形式表現內容。故「聖因文而明道」指聖人五經中運用形式以表現內容，而內容即是前句的「道」。

而由「道—聖—文」系統可類推至「情感思想—創作者—文本」，「道」類推為創作者的情感思想，而聖體道而自然為文即為創作者將情感思想自然下落在文本中，故劉勰在此強調出情文的關係第一個特徵便是「自然」。在情與文的關係中，情先而文後，此為自然之理；故劉勰主張「為情造文」反對「為文造情」是因為情下落至文才是自然之理。他的文論強調「先情後文」意欲矯正時文弊病，「而去聖久遠，文體解散，辭人愛奇，言貴浮詭，飾羽尚畫，文繡鞏悅，離本彌甚，將遂訛濫。」¹⁰³時人偏重辭藻忽視內容，形成浮靡文風。故劉勰欲由「心生而言立」矯正時弊。

¹⁰¹同注 1，〈原道〉，頁 1。

¹⁰²同注 1，〈原道〉，頁 2。

¹⁰³同注 1，〈序志〉，頁 915-916。

二、「言立而文明」之相應原則¹⁰⁴

所謂「言立而文明」的「言立」指作品，因其由「道—聖—文」類推至「情感思想—作者—作品」而來。「文明」指文本以合宜的形式表現創作者的情感思想的不同樣態，而使文本具有外在藝術形式的表現。「言立而文明」是站在「心生而言立」的基礎上發展而來的。先由情感思想的自然生發下落為文，再由情感思想充沛的文本內容與適宜的外在形式符應，構築成一種劉勰認為的文學藝術框架。

而「言立而文明」的理論根源，來自〈原道〉：「聖因文以明道」聖人藉五經以明道，而五經因具內容與形式，且為後代文類的源流，故而為文學典範；而其六義兼具內容及形式的藝術要求，亦為後世為文典律。而「道—聖—文」中聖人藉形式表現道的內容，可類推於文學，形成「情感思想—作者—作品」的系統，即創作主體以具藝術形式的文本來表現情感思想，故在「心生言立」的縱向生發原則下，鋪展出橫向的文本形式與文本內容對應的美學範型。

道下落於五經中構築成五經的內容，而聖人運用藝術形式以明道，類推為創作主體的情志自然生發下落為文本主體的內容，而創作主體運用形式以展現情志，故可知文本由內容與形式兩端構成，內容驅動形式的安排，而形式為內容服務。

劉勰在文原論中以〈原道〉、〈徵聖〉、〈宗經〉闡明文學的根源與價值，更點出五經的典範與典律皆揭示劉勰認為文學應內容與形式兼美。〈徵聖〉中言「情信而辭巧」，所謂「情信」代表情感的真摯，而「辭巧」指文辭的巧麗，從文學的表現切入內容與形式兩端的契合。

而情志內容變化萬端，故應依情志不同，採用不同形式抒寫，而此概念來自文原論的〈正緯〉與〈辨騷〉。〈正緯〉中言：「事豐奇偉，而辭富膏腴，無益經典而有助於文章」¹⁰⁵在緯書中的神話故事可為文學的事類，而異於經書的文辭能使形式表現突破一成不變，新奇的內容與用辭往往使接受者有耳目一新之感。〈辨騷〉中言：「取鎔

¹⁰⁴「相應原則」為高師知遠之創見，用以說明《文心雕龍》對於文學創作所提出之理論框架，指情感內容與文辭表現對應之形式。文學史上從「詩言志」至「詩緣情」的概念，皆含蘊著由創作主體之意識下貫為文本主體，而文本主體又表現著創作主體之意識的概念思維。乃至於在整個六朝文學自覺的語境下，亦對於這樣的觀念多所掘發。（高師知遠，〈志足而言文、情信而辭巧——《文心雕龍》「樞紐論」中「情文相應」之理論範型〉《彰化師大國文學誌》第三十五期，（彰化：彰化師範大學國文學系，2017年12月），頁55-74。）

¹⁰⁵同注1，〈正緯〉，頁50。

經意，亦自鑄偉辭」¹⁰⁶在「通」的基礎上「變」，在原本的典律中繼承並創新，使各種不同的情志被安排在不同的形式中，突顯情志的內容。

〈定勢〉提及「因情立體」¹⁰⁷，〈風骨〉曾言：「洞曉情變」¹⁰⁸，〈通變〉揭示：「設文之體有常，變文之術無方」¹⁰⁹、「憑情以會通，負氣以適變」¹¹⁰在在點出典律雖有常規，卻文辭表現方法並無定準。

顏崑陽在〈論魏晉南北朝文質觀念及其所衍生的問題〉中論述文質的概念，他認為文質源於先秦思想家對人以及宇宙一切生命存在的本質與表現關係，對「人」而言指人文修飾與自然本質如何調適的問題。而推衍於文學觀念，「文質」關涉到「形式」與「內容」的關連。所謂「文」即形式，關涉到審美標準的問題；「質」即內容，關涉到創作主體的道德人格及自然情性的問題。¹¹¹而第一小節「心生一言立」的推論過程即屬於此；先有創作主體道德人格及情想思想，才能自然下落為作品。而第二小節「言立一文明」的推論過程屬於「質一文」的相應，此處的「質」指作品的內容，即「言立」；而此處的「文」是作品的形式，作品的內容為形式的骨架，形式的表現方式則以內容為依準。

而質文的關係是「質」為本而「文」為末，兩者並非對立關係而是相生相成之辯證融合的關係。劉勰〈情采〉中提及：「夫水性虛而淪漪結，木體實而花萼振：文附質也。虎豹無文，則鞞同犬羊；犀兕有皮，而色資丹漆：質待文也。」¹¹²強調文質並非矛盾對立，而是相輔相成。

文本之「質」原自創作主體之情感思想。而中國古代的美學理論與文藝理論中，有不少人闡述「情」在藝術美學上的意義與作用。在戰國時的荀子十分重視審美、藝術的教化作用，他反對情欲的縱，但他仍承認「情」在美學和藝術創作中的重要。他在《荀子·正名》中說到：「性者，天之就也；情者，性之質也；欲者，情之應也，

¹⁰⁶同注 1，〈辨騷〉，頁 64。

¹⁰⁷同注 1，〈定勢〉，頁 585。

¹⁰⁸同注 1，〈風骨〉，頁 554。

¹⁰⁹同注 1，〈通變〉，頁 569。

¹¹⁰同注 1，〈通變〉，頁 570。

¹¹¹顏崑陽，《六朝文學觀念叢論》中〈論魏晉南北朝「文質」觀念及其所衍生諸問題〉（臺北：正中，1993 年），頁 18-21。

¹¹²同注 1，〈情采〉，頁 599。

以所欲為可得而求之，情之所必不免也。」¹¹³而《史記·樂書》中更深入研究「情」在音樂創作中的作用：「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲；聲成文，謂之音。」¹¹⁴指人心中有所感，則發為聲，聲若加以調和則為音。《荀子·樂論》中又說到：「且樂也者，和之不可變者也；禮也者，理之不可易者也。樂統合，禮別異，禮樂之統，管乎人心矣！」¹¹⁵又說到：「夫樂者，樂也，人情之所必不免也，故人不能無樂。樂則必發於聲音，形於動靜，而人之道，聲音動靜，性術之變盡是矣。」¹¹⁶而王充在談到情與文的關係時說：「賢聖定意於筆，筆集成文，文具情顯，後人觀之，見以正邪，……故夫占跡以睹足，觀文以知情。」（《論衡·佚文篇》）¹¹⁷陸機在談到創作者的感與創作關係時提到：「若夫應感之會，通塞之紀，來不可遏，去不可止。……及其六情底滯，志往神留，兀若枯木，豁若涸流，覽營魂以探蹟，頓精爽以自求。理翳翳而愈伏，思軋軋其若抽。是故或竭情而多悔，或率意而寡尤。」¹¹⁸可見作家的文思與思想感情的豐竭是有直接關係的。

而劉勰承繼齊梁前文論、樂論的精神，更發掘出「情」在文學創作中的重要意義與作用，在《文心雕龍》中作了非常精闢的論述。賴欣陽統計全書共有一百四十九處談到「情」，歸納出五個主要意涵：

第一指人的情緒。如〈明詩〉：「人秉七情，應物斯感」¹¹⁹指人具有喜、怒、哀、懼、愛、惡、欲七種情緒，往往是因為受外物刺激發生感應；〈物色〉篇：「獻歲發春，悅豫之情暢」¹²⁰指春天的景物能引發人舒暢的情緒。

第二指事實情況，亦引申為真正的狀況。如〈章表〉：「表體多包，情偽屢遷」¹²¹指「表」用來陳述事情，事情各各不同，所以包括許多體式，而事情真假不斷變動。〈書記〉：「張湯、李廣，為吏所簿，別情偽也。」¹²²指張湯、李廣被簿吏所責，故「簿」

¹¹³清·王先謙，《荀子集解》（北京：中華書局，2016年），頁415。

¹¹⁴（日）瀧川龜太郎，《史記會注考證》（臺北：文史哲出版社，1993年），頁419。

¹¹⁵同注113，頁371。

¹¹⁶同注113，頁368。

¹¹⁷漢·王充著，張宗祥校注，《論衡校注》（上海：上海古籍出版社，2013年），頁413。

¹¹⁸南朝·梁·蕭統編，《文選》（臺北：藝文印書館，1989年1月），頁772-773。

¹¹⁹同注1，〈明詩〉，頁83。

¹²⁰同注1，〈物色〉，頁845。

¹²¹同注1，〈章表〉，頁424。

¹²²同注1，〈書記〉，頁485。

能分辨實情與虛偽。〈物色〉：「並以少總多，情貌無遺矣」¹²³指用精鍊文字將景物之情態無遺漏地表達出來。

第三指思慮而言，如〈神思〉：「含章思契，不必勞情也」¹²⁴指醞釀美好的文思，不必要勞苦自己的思慮；又如〈養氣〉：「率志以方竭情」¹²⁵指順著心志比起用空心情來，勞苦和安逸相差萬里之多。

第四指作者的思想感情，通常以「情理」並稱。如〈徵聖〉：「情信而辭巧」¹²⁶指感情信實而文辭巧麗。〈辨騷〉：「山川無極，情理實勞」¹²⁷指山川遼闊無際，抒寫情理確實勞瘁。又如〈雜文〉：「景純客傲，情見而采蔚」¹²⁸指郭璞的〈客傲〉情感顯現且文辭美好。

第五指作者的生命特質，常與「性」並用。如〈體性〉：「吐納英華，莫非情性」¹²⁹文辭巧麗，莫不與情性有關。〈養氣〉：「此性情之數也」¹³⁰指為文時若心意和順則思路明暢，若鑽礪過分，則精神疲乏，這是屬於體氣性情的變化。

第六泛指人情、俗情，如〈史傳〉：「雖定、哀微辭，而世情利害」¹³¹指孔子記錄當時魯定公、魯哀公事蹟，運用隱晦的筆法，是與當世俗情有關。又如〈時序〉：「文變染乎世情」¹³²指文學的變化與當世俗情有關、〈才略〉：「俗情抑揚，雷同一響」¹³³俗情對人的稱美與貶抑，皆同出一轍。¹³⁴由上述可知，「情」有屬作者自身者，亦有屬外在環境者。雖一則屬內一則屬外，屬外在環境者仍需藉作者以有情之眼投入，才能形成有情之景以入文。劉勰對「情」的深刻體悟，進而強調「情」在創作中的重要及

¹²³同注 1，〈物色〉，頁 845。

¹²⁴同注 1，〈神思〉，頁 516。

¹²⁵同注 1，〈養氣〉，頁 777。

¹²⁶同注 1，〈徵聖〉，頁 17。

¹²⁷同注 1，〈辨騷〉，頁 17。

¹²⁸同注 1，〈雜文〉，頁 255。

¹²⁹同注 1，〈體性〉，頁 536。

¹³⁰同注 1，〈養氣〉，頁 777。

¹³¹同注 1，〈史傳〉，頁 296。

¹³²同注 1，〈時序〉，頁 816。

¹³³同注 1，〈才略〉，頁 863。

¹³⁴賴欣陽，《「作者」觀念之探索與建構——以《文心雕龍》為中心的研究》（臺北：臺灣學生書局，2007年），頁 279-280。

在美學範疇的意義。

〈原道〉中言：「道沿聖以垂文，聖因文以明道」句中的「聖一文」關係即是「創作主體—文本主體」的關係。聖人深刻探索道而創作五經，作家深刻的情感思想也會自然下貫至作品之中。

創作論中「馭文之首術」的〈神思〉提到：「故思理為妙，神與物遊，神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機」¹³⁵說明為文運思是內情與外景文融而後文生的。創作主體的心靈與客觀外在物相接，創作主體與物象的內質相呼應而產生意象。再經由構思與臨篇綴意自然寫成作品。作品中的文辭目的在於表情達意與敘志述時。

故「思一意一言」是自然而然的下貫結構。「意授於思，言授於意」「思」是創作主體的情思、情志；「意」是創作主體對文學創作的原則與美學概念；「言」是文學作品。強調創作主體必先產生情志，再藉由其對文學創作原則與美學概念，自然寫出內容深刻具情志，形式辯麗有文采的作品。

〈情采〉提出立文之本源：「故情者，文之經；辭者，理之緯。經正而後緯成，理定而後辭暢」¹³⁶情是經線，辭是緯線，強調必先情理確定，文辭才能有所依附而表現暢達。文中亦提出「研味李老，則知文質附於性情」¹³⁷說明不論文字質樸或華麗，都以性情為依歸。「文采所以飾言，而辯麗本於情性」¹³⁸亦強調離開情性的作品，其文采只是塗飾，如同鉛黛飾容；而有情性的作品，則展現出辯麗的文采，如同盼倩形成淑姿。朱光潛《談美·慢慢走，欣賞啊！》亦云：

『修辭立其誠』是文章的要訣，一首詩或是一篇美文一教是至性深情的流露，存於中然後形於外，不容有絲毫假借。¹³⁹

所謂「誠」是至性深情的狀態，修辭應以「誠」為旨歸。而〈情采〉亦言：「故立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰聲立，五音是也；三曰情文，五性是也」

¹³⁵同注 1，〈神思〉，頁 515。

¹³⁶同注 1，〈情采〉，頁 599-600。

¹³⁷同注 1，〈情采〉，頁 599。

¹³⁸同注 1，〈情采〉，頁 599。

¹³⁹朱光潛，《談美》（臺北：金楓出版社，1991 年 8 月再版），頁 120。

¹⁴⁰強調構成文采的方法有三：第一種是色彩所構成的形文，由青黃赤白黑五色所構成；第二種是音律所構成的聲音，由宮商角徵羽五音所構成；第三種是由性情所構成的情文，由仁義禮智信五性所構成。形文、聲文構成作品的外在形式，由感情互融互攝而成的情文則構成作品內在情志。故可得到創作主體「神與物遊」而產生的情志，應與作品外在形式相符合。

〈情采〉：「辯麗本於情性」引出「為情造文」與「為文造情」兩種不同的寫作方法。劉勰認為司馬相如等辭賦家心中沒有激情，隨便運用誇張華靡的文辭，以沽名釣譽，這是為了創作而虛構感情，「辭人賦頌，為文造情」¹⁴¹。而這種無情思之文，是能算是塗飾，「淫麗而煩濫」，華麗而缺實情故也。

相反的具情性的文是辯麗的，「詩人什篇，為情而造文」。他認為《詩經》中國風和大小雅的創作，作者有情志，懷憂憤，把情感表現出來，用來諷刺上位者，故作品「要約而寫真」。

劉勰雖主張文采，卻又「惡文太章」，要避免文采太過而滅其真情，應「貴乎反本」，以情志為根本，再加上文采，讓情志思想更鮮明，讓作品更具內容形式的可感性。方法是「設模以位理，擬地以置心」¹⁴²理與心皆指情理，是作品的根本；「模」和「地」如體制風格。〈定勢〉中寫到：「夫情致異區，文變殊術，莫不因情立體，即體成勢也」¹⁴³強調要順應情志選擇不同體式來創作，這樣以情理為主，「心定而後結音，理正而後搗藻」¹⁴⁴情志先確定，而後才講究辭藻、聲律的文采，如此為情造文的情才是真性情，采才是正采。依此原則的文才能「英華乃瞻」，更能「言以文遠」。

但創作主體殊異、時代不同，如何「設模」「擬地」又能不被文學的時代洪流淹沒？就創作主體來說，劉勰認為應「憑情以會通，負氣以適變」。他觀察到創作主體的情志與才氣不同，故主張要「因情立體，即體成勢」(〈定勢〉)、「為情造文」(〈情采〉)，即以情志為主體來選擇體制，講究文采。〈體性〉提出創作主體「才有庸雋，氣有剛柔」¹⁴⁵，故要「因性以練才」。就文學發展來看，劉勰在〈通變〉篇中提到：「設

¹⁴⁰同注 1，〈情采〉，頁 599。

¹⁴¹同注 1，〈情采〉，頁 600。

¹⁴²同注 1，〈情采〉，頁 600。

¹⁴³同注 1，〈定勢〉，頁 585。

¹⁴⁴同注 1，〈情采〉，頁 600。

¹⁴⁵同注 1，〈體性〉，頁 535。

文之體有常，變文之數無方」¹⁴⁶文體有常規，可供後人學習模仿，這是「參古定法」；文辭表現手法可以「望今制奇」，考聲律，辨章句，尚麗辭，重練字，文辭要「酌乎新聲」與時俱進。〈附會〉篇中亦云：「首尾周密，表裡一體」¹⁴⁷文章首尾呼應，且形式表現與創作者的思理一致。更提出文學的架構是由內而外「以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣」即主張創作者的情志必須運用形式上的辭采、宮商與內容上的事義，下貫到作品中，才能「品藻玄黃，摛振金玉，獻可替否，以裁厥中」。

劉勰鑑於時弊，反對「為文造情」，強調文學創作要表現真情實感，所謂「情欲信，辭欲巧」，真實的思想感情也應該用美好的文采表現出來，他認為達到「志足而言文，情信而辭巧」¹⁴⁸便是「含章之玉牒，秉文之金科」¹⁴⁹。他的文學理論主張「情文相應」，強調為文應先情後文，以情為本，文采附之，故知「情文相應」有兩個要點，即縱向的「情—文」生發原則，以及橫向的「情—采」相應原則。秉持此二原則，如此才能寫出「文不滅質，博不溺心」的作品。再加上「參古定法」繼承前人文體寫作規範，「望今制奇」的寫作表現手法的變化，作品必能「變則堪久，通則不乏」。

¹⁴⁶同注 1，〈通變〉，頁 569。

¹⁴⁷同注 1，〈附會〉，頁 789。

¹⁴⁸同注 1，〈徵聖〉，頁 17。

¹⁴⁹同注 1，〈徵聖〉，頁 17。

第三章 《文心雕龍》之創作方法

〈總術〉¹中提及兩個重要的寫作規範——「控引情源」與「制勝文苑」。「控引情源」強調創作主體美感的生成過程、情感思想及文學概念；「制勝文苑」透過藝術形式表現創作主體的情感思想的方法。可知創作的過程起於創作主體感物而引發情感思想，而情感與思想必須依據創作主體的美學概念下落為文。故本章先由創作主體的養成說明其先天與後天條件為何，與才氣學習間之互涉對創作過程的影響；再說明文學的藝術性如何藉由修辭的形式與貫一的内容兩者相輔才能達成。

第一節 創作主體之養成

〈體性〉篇揭櫫作品風格有幾種基型：「若總其歸塗，則數窮八體。」²八體分別是典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇及輕靡。形成這八體的不同來自創作主體的不同性情，故云：「才有庸雋，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，並情性所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。」³可知創作主體情性所鑠的才、氣與陶染所凝的學、習兩者，俱對作品有深切的影響，故以下相對區分此二者分別闡述之。

一、情性所鑠之先天才氣

李秀雲在《西方文論經典闡釋》⁴中論及西方天才決定論的濫觴，來自理性主義者的柏拉圖(Plato 429-347B.C.)，他是西方歷史上最早對情感、激情等進行理論觀照的人。而他對情感的認識，尤其是對文學活動中的情感——創作的迷狂，與生活中的情感——愛情的迷狂的區分，為後世藝術情感論的發展邁出了第一步。在文藝創作活動上，柏拉圖提倡「靈感說」，他認為文藝才能憑藉著神祕而迷狂的靈感力量才得以完成。柏拉圖假藉蘇格拉底之言說：「(詩人)才能絕不是來自某一門技藝，而是來自靈感，他們在擁有靈感的時候，把那些令人敬佩的詩句全都說出來。那些優秀的抒情詩人也一樣，就像舉行儀祭的科里班忒在狂舞時自己並不知道一樣，抒情詩人創造出那

¹參見劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》〈總術〉篇（臺北：里仁，1994），頁802。本論文原文皆引自此書。其後原文之出處不再特標書名及出版社，只標注篇名及頁碼。

²同注1〈體性〉，頁535。

³同注1〈體性〉，頁535。

⁴李秀雲，《西方文論經典闡釋》（北京：中央編譯出版社，2008年6月）。

些可愛的詩句自己都不知道。」⁵柏拉圖的「靈感說」強調詩歌的非理性成分，他的靈感近於預言家、先知的神祕力量，故主張好的詩歌是神寫的，是神的作品。

而古羅馬的普洛丁(Plotinus,204-270)則由柏拉圖的情感論的基礎，將藝術無理性學說推進一步。他認為雕刻是一種視覺藝術，而音樂、詩歌是一種聽覺藝術，它們的作用皆是精神狀態描繪事物，從而創造出美。而他更進一步指出這種美不是來自於選擇與理性，是來自非理性的靈魂被藝術的魅力所迷惑。

而將此理論推至成熟的是 18 世紀的康德，他將藝術創作的動因歸結為特殊的才能，即天才，他的理論稱為「天才論」；他認為美的藝術是天才的藝術。他說：「天才就是那天賦的才能，它給藝術制定法則。既然天賦的才能作為藝術家天生的創造機能，它本身是屬於自然的，那麼，人們就可以這樣說：天才是天生的心靈稟賦，通過它自然給藝術制定法則。」⁶康德將以往的天才理論推至新頂點，且改變柏拉圖以來，認為天才等同於靈感而得到的非理性結論，將靈感與理性置於邏輯與規律之下。

由上可知，西方天才理論本架基於神的主導，靈感是神所賦予，不可捉摸亦不可掌握，故所謂的天才也是先天而生。而後康德將「神」修正為「文學的邏輯與規律」，但仍主張天才是一種天賦，非後天人力所能為。

而中國亦有天才決定論。曹丕的《典論·論文》中言：「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致，譬諸音樂，曲度雖均，節奏同檢，至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟。」⁷雖然文中講「氣」，但此「氣」指的是創作主體的「才性」而言。可知曹丕的「先天決定論」架基於才性為先天所秉，而且才性有分高下，

⁵王曉明譯，《柏拉圖全集第一卷·伊安篇》（北京：人民出版社，2002年1月，第1版），頁304。

⁶（德）康德著，宗白華譯，《批判力之批判》上卷（臺北：滄浪出版社，1986年），頁157-158。康德認為天才是一種天賦的才能，對於它產生出的東西不提供任何特定的法規，它不是一種能夠按照任何法規來學習的才能，因而獨創性必須是第一特性；它也可能有獨創性的，但卻無意義的東西，所以天才的作品必須同時是典範，這就是說必須是能成為範例的。它自身不是由摹仿產生，而它對於別人卻須能成為評判或法規的準繩。它是怎樣創造出它的品來的，它自身卻不能描述出來或科學地加以說明，而是它（天才）作為自然賦予它以法規，因此，它是一個作品的創作者，這作品有賴於作者的天才，作者自己並不知曉諸觀念是怎樣在他內心裡成立的，也不受他自己的控制，以便可以由他隨意或按照規劃想出來，並且在規範形式裡傳達給別人，使他們能夠們造出同樣的作品來。而大自然通過天才替藝術而不替科學定立法規，並且只是在藝術應成為美的藝術的範圍內。

⁷南朝·梁·蕭統編，《文選》（臺北：藝文印書館，1989年1月），頁2271。

不可改亦不可移。⁸

曹丕以才性論文非毫無根源。其實漢代用人取士的途徑有二：察舉與徵辟。為舉薦人才，故觀察人物、等第人物便成極重要之事，而班固的《漢書·古今人表》⁹與後來的劉劭《人物志》¹⁰皆為著名品評人物的著作，在《人物志》中有三大論述重點，其一是論個人才性的得失品第；其二是論知人之術；其三是論量材授官。第一點承自兩漢氣化理論，而王充「用氣為性」¹¹對兩漢氣化理論影響最大，〈九徵〉中云：「凡有血氣者，莫不含元一以為質，稟陰陽以立性，體五行而著形；苟有形質，猶可即而求之。」¹²人稟天地元氣而構成人的才性，人的才性受陰陽二氣多寡而有動靜之別，此論點也被曹丕的文論主張所繼承。

曹丕的〈論文〉中屢提及「氣」字，如「文以氣為主，氣之清濁有體。」¹³、「徐幹時有齊氣」¹⁴、「孔融體氣高妙」¹⁵等，歸納可知曹丕文中的氣有兩種意涵：一是先天才性，二是文章氣勢聲調。意涵雖分為二，但實則為一，實因創作主體蓄於內者為才性，宣諸文者為氣勢聲調。可知曹丕認為創作者的先天才性清濁各異，故下落於作

⁸高明，《高明文學論叢》（臺北：黎明文化公司出版，1983年）：「他（曹丕）所謂的「氣」，完全指的質性，沒有說到氣的運行。他認為質性是天賦的，不是人力所可以改變的；文氣隨著各人的稟賦而不同，或清或濁，都是出乎自然，不是勉強得來的。他是一個徹底的『天才論』者。」

⁹《漢書·古今人表》以通史的方式對漢以前的重要人物予以品評，區分為九等第（上上、上中、上下、中上、中中、中下、下上、下中、下下九等，在上上等特標「聖人」，上中等特標「仁人」，上下等特標「智人」，下下等特標「愚人」，其餘並未特別標注），庶幾能達到善惡分明，因古知今之效。錢大昕認為〈古今人表〉特表古人以為今人之鑒，頗能體班固之用心。漢·班超撰，唐·顏師古注，楊家駱主編，《漢書》（臺北：鼎文書局，1984年），頁861-954。

¹⁰劉劭，字孔才，著《人物志》三卷十二篇。《四庫全書總目提要》：「其書主論辨人才，以外見之符，驗內藏之器，分別流品，研析疑似，故隋志以下，皆著錄於名家。」其自序言：「夫聖賢之所美，莫美乎聰明；聰明之所貴，莫貴乎知人。知人誠智，則眾材得其序，而庶績之業興矣！」陳喬楚註譯，《人物志今註今譯》（臺北：臺灣商務，1996年），頁1。

¹¹王充，《論衡·無形》：「人是稟氣而生，氣聚成性；稟氣有多寡，則才性分優劣內質不同，外徵必異。」人的氣形成性，再形成才顯於外，故人的才華是由天生的氣所決定的，由此可知王充認為才是先天決定的。漢·王充著，張宗祥校注，《論衡校注》（上海：上海古籍出版社，2013年），頁30。

¹²陳喬楚註譯，《人物志今註今譯》（臺北：臺灣商務，1996年），頁12-13。

¹³梁·蕭統編《文選》（臺北：藝文印書館，1989年1月），頁2271。

¹⁴梁·蕭統編《文選》（臺北：藝文印書館，1989年1月），頁2270。

¹⁵梁·蕭統編《文選》（臺北：藝文印書館，1989年1月），頁2271。

品便形成了不同風格。

而劉勰繼承了曹丕的「才性」的概念，但對「先天決定論」有不同的見解。在《文心雕龍》中劉勰用「才」字凡 120 次。¹⁶王金凌分析《文心雕龍》中的「才」之義為五：正氣、個性、典型、才能、才人等，其中唯「才能」之義方能闡述為創作主體的寫作能力。¹⁷而寫作能力包含調動文字語言的能力及想像力。所謂文字語言的運用能力其實遍及全書。在「文原論」中即強調「明道而富文采」的情文相應主張；在「文體論」中顯現於各文類的美學要求；在「文術論」中不論對字句的鍛鍊、對修辭的摛采、對謀篇布局的掌握，都突顯文字驅使能力在創作中的重要；在「文評論」中以時間為軸線，評析歷代作家的才略；而想像力在〈神思〉篇中更專論靈感的由來及構思之過程。

劉勰認為「才」有幾項特點：首先是在創作過程中，「才」是創作的主導。〈事類〉云：「是以屬意立文，心與筆謀。才為盟主，學為輔佐。」¹⁸他主張「才」除了是文章寫作活動的主導因素，也是作品優劣的因素。在〈才略〉篇中提及的作者，都是憑藉他們的「才」，方能「一朝綜文，千年凝錦」¹⁹，文名永垂文史。故才富、才高者，作品成就也高，反之則作品多庸詞凡句。如〈風骨〉中云：「才鋒峻立，符采克炳」²⁰、〈才略〉中云：「賈誼才穎，陵逸飛兔」²¹顯示才高者作品文采耀目；而〈才略〉中評論李尤云：「才力沈隄，垂翼不飛」²²顯示才淺則辭采平庸，故可知「才」與文辭關係密切。故〈事類〉云：「才餒者劬勞於辭情」²³，〈體性〉中亦云：「辭理庸儻，莫能翻其才」²⁴顯示「才」雖為內在具有，但在寫作過程中必會呈現於作品中的辭理表達優劣。

「才」的第二個特點是「可富、可練、可通」。劉勰認為「才」雖為天賦所稟，

¹⁶ 賴欣陽，《「作者」觀念之探索與建構——以《文心雕龍》為中心的研究》（臺北：臺灣學生，2007），頁 236。

¹⁷ 王金凌，《文心雕龍文論術語析論》（臺北：華正書局，1981 年 6 月）第一章第三節，頁 33-54。

¹⁸ 同注 1 〈事類〉，頁 706。

¹⁹ 同注 1 〈才略〉，頁 865。

²⁰ 同注 1 〈風骨〉，頁 554。

²¹ 同注 1 〈才略〉，頁 861。

²² 同注 1 〈才略〉，頁 862。

²³ 同注 1 〈事類〉，頁 705。

²⁴ 同注 1 〈才略〉，頁 535。

但可由學習而富「才」，〈神思〉中云：「酌理以富才」²⁵主張藉由典範的學習可增進思考與想像能力；亦可通過精練而提升「才」，如〈體性〉中言：「因性以練才」²⁶主張依創作主體情性來鍛鍊文采；也能透過融會通曉創作方法而通「才」，如〈總術〉中云：「才之能通，必資曉術」²⁷藉由創作方法的熟練掌握，而提升語文運用的能力；使原始之「才」昇華、醇化。

總上所論，劉勰深化了漢魏以來文論中「才」的意涵。他認為「才」是先天的、內具的，也會在寫作過程中顯現出來，並對文章的優劣產生主導作用。此外，「才」並非不可改變，可藉由「學」去豐富它、鍛鍊它並且融會貫通，這點與西方天才論或曹丕的先天決定論有很大的不同。這樣的不同提示我們：即使天賦不可移轉，後天的學習鍛鍊對寫作才能仍有可提升之處；這是劉勰跳脫漢魏氣質稟賦說與先天決定論，建構出自己理論的特點。他也注意到「才」須配合作者個別氣質，自然而然地發展、培養，以作者獨特氣質為基礎，再藉由學習與鍛鍊，讓作者熟悉不同的文體的掌握，如此才能在創作中立於不敗之地。

而「氣」在《文心》中出現次數為八十一次。²⁸在王金凌《文心雕龍文論術語析論》中綜括出十種意涵，²⁹而與文章寫作直接有關的包括「聲氣」、「情意」、「元氣」、「個性」、「才能」、「正氣」、「生命力」；而「元氣」、「個性」、「才能」、「正氣」都可以被「生命力」所統括。而「生命力」可相對區分為作者自身的生命力與文章的生命力兩層次，作者自身的生命力在〈養氣〉中有專論，其他篇章中如〈神思〉：「氣倍辭前」³⁰、〈書記〉：「調暢以任氣」³¹皆指作者的生命力；而解釋為文章的生命力如〈諸子〉：「斯則得百氏之華采，而辭氣之大略也。」³²、〈祝盟〉：「氣截雲蜺」³³皆指文章

²⁵同注 1 〈神思〉，頁 515。

²⁶同注 1 〈體性〉，頁 536。

²⁷同注 1 〈總術〉，頁 802。

²⁸賴欣陽，《「作者」觀念之探索與建構——以《文心雕龍》為中心的研究》（臺北：臺灣學生，2007），頁 241。

²⁹王金凌，《文心雕龍文論術語析論》中分析「氣」有：景物的氣勢、北風、風尚、聲氣、元氣、情意、個性、才能、正氣及生命力十種意涵。（臺北：華正書局，1981 年 6 月）第一章第二節，頁 13-33。

³⁰同注 1 〈神思〉，頁 515。

³¹同注 1 〈書記〉，頁 484。

³²同注 1 〈諸子〉，頁 327。

³³同注 1 〈祝盟〉，頁 181。

的生命力。意涵雖釋為二，但作者自身的生命力在創作時自然下落於文，故文章的生命力實是作者生命力的展現，故二者可合為一，而文章的生命力則是借語言文字呈現出來的；故本文以下相對區分為作者生命力與文章生命力二層次分別闡述之。

作者的生命力會隨時間而改變，〈養氣〉中云：「凡童少鑒淺而志盛，長艾識堅而氣衰，志盛者思銳以勝勞，氣衰者慮密以傷神。」³⁴故知「氣」雖內稟，但會隨時間而成長、茁壯、衰頹甚至因死亡而消失，這是隨時間推移而人力無力扭轉的。徐復觀認為「氣」是生理的綜合作用，它包含了生理現象外，也推擴至影響文學藝術的因素。故他認為孟子所謂的「養氣」是使生理作用受道德理性提升，亦即生理作用的精神化。所以孟子的「浩然正氣」是道德理性與生理作用合而為一後，生理作用向精神昇華的精神現象。

而劉勰主張「養氣」的原因有二：一是寫作傷神，尤其年長者為甚，超過自己能力則更傷生。〈養氣〉：「長艾識堅而氣衰，……，氣衰者慮密以傷神，斯實中人之常資，歲時之大較也。若夫器分有限，智用無涯，或慚鳧企鶴，瀝辭鑄思，於是精氣內銷，有似尾閭之波；神志外傷，同乎牛山之木；怛惕之成疾，亦可推矣。」³⁵所以創作要適分胸臆，不可牽課才外，心情保持從容率情，態度更要優柔適會。二是作文應由養氣以醞釀文機的成熟。〈神思〉篇中云：「是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五臟，澡雪精神。」³⁶運用生理的調暢、精神的高潔的方法，讓心靈虛靜無成見與私欲的煩擾，保持心靈廣大與潔白以使文思常通無滯的狀態。創作者也應認清創作時文思的利鈍狀態，利時樞機方通，可從容表達情志；鈍則關鍵將塞，情志無法運用文字適切表現，此時宜「逍遙以針勞，談笑以藥倦」³⁷切不可再勞神苦思；要清和其心，調暢其氣，用節宣的方法找回創作的動力，若仍無法使文思流暢則宜投筆卷懷，不宜再費神傷生。

而文章的生命力對創作過程中具有催化的功用。「才」在創作中居主導之作用，而「氣」是讓寫作過程得以實現的作用，也體現在語言文字中。韓愈曾言：「氣，水也。言，浮物也。水大，而物之浮者，大小畢浮。氣之與言，猶是也。氣盛，則言之

³⁴同注 1 〈養氣〉，頁 777。

³⁵同注 1 〈養氣〉，頁 777。

³⁶同注 1 〈神思〉，頁 515。

³⁷同注 1 〈養氣〉，頁 778。

短長高下者皆宜。」³⁸揭示「氣」使文采益鮮、聲調愈力，故「氣」是文學創作過程可把握的關鍵，而為了提高作品的境界，必須提高創作主體的層次，這非「養氣」不可做到；且為了提升創作的力量，也非藉由「養氣」不可，由上可知故養氣對創作而言實是一門重要的修養工夫。

而〈神思〉中云：「神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機。樞機方通，則物無隱貌，關鍵將塞，則神有遯心。」³⁹志是心的意向，是隱而未發的。〈詩大序〉中云：「在心為志，發言為詩。」⁴⁰志藉氣的充實發而為言，作品中便充滿了生命力；而最根本的則是情性，⁴¹〈體性〉中云：「若夫八體屢遷，功以學成，才力居中，肇自血氣；氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性。」⁴²情性中包含了才、氣與志。才是由內而外的表現力，氣使才得以展現，志是心的意向指出文旨的方向，而三者由情性統攝。情性是文體構成主因，亦是文體成立的最大因素，但原始的心、情性並不能創造出優秀的文學作品，心、情性需要培養，藉由心靈的虛靜與身心的諧調，配合後天學問的深化，塑造出文學的心、文學的情性，才能形塑文學創作的主體。

二、陶染所凝之後天學習

前文論及西方天才論及曹丕的先天決定論皆認為才氣為上天賦予，不可捉摸不可掌握，更不可移轉。而劉勰雖亦肯定創作主體的「才」為先天內具，但卻可富、可練、可通，這是與西方天才論及先天決定論在根本上的不同。劉勰肯定了後天學習的重要，並揭示創作主體學習創作的有力方法。

〈體性〉篇中言：「學有深淺，習有雅鄭。」⁴³又言：「事義深淺，未聞乖其學；體式雅鄭，鮮有反其習。」⁴⁴點出了「學」、「習」的內容與方法與創作主體及創作過程的關係。以下相對區分為「學」與「習」分別闡述之。

³⁸引自徐復觀，《中國文學論集》（臺北：臺灣學生，2001年12月），頁328。昌黎先生集卷十六的〈答李翊書〉。

³⁹同注1〈神思〉，頁515。

⁴⁰王雲五主編，《叢書集成簡編·子夏詩序》（臺北：臺灣商務印書館，1966年），頁1。

⁴¹徐復觀，《中國文學論集》（臺北：臺灣學生，2001年12月），頁303。

⁴²同注1〈體性〉，頁536。

⁴³同注1〈體性〉，頁535。

⁴⁴同注1〈體性〉，頁535。

賴欣陽歸納「學」在《文心》中出現了五十二次，可分析其意涵有三，其一就事而言，指「學問」，如：〈神思〉篇「積學以儲寶」⁴⁵、〈事類〉篇「有學飽而才餒，有才富而學貧」⁴⁶；其二就人而言，指「學者」，如〈正緯〉篇「平子恐其迷學」⁴⁷、〈風骨〉篇「明者弗授，學者弗師」⁴⁸；其三就行動而言，指「學習」，如〈論說〉篇「通人惡煩，羞學章句」⁴⁹、〈附會〉篇「夫才童學文，宜正體製」⁵⁰等。⁵¹但本文探討創作主體的學習與創作關係，故會針對第一與第三意涵深入剖析。

首先就「學問」言，應先叩問的是學問的內容究竟為何？依《文心》的意旨可知劉勰認為針對文學創作來說，學習的內容應包含二者，分別是文學的內容與文學的藝術形式。文學的內容即文章欲表現情感思想的材料，也就是事義，故〈體性〉篇云：「事義深淺，莫聞乖其學」⁵²而事義即據事以類義，即引入事件以表現核心思想，即俗稱之「用典」。〈事類〉篇中云：「明理引乎成辭，徵義舉乎人事」⁵³運用事象、成辭語的意涵，使核心思想能具體呈現。

而內容的學習，除了事義之外，劉勰認為五經是一切文章的祖型與典範，故〈宗經〉言：「經也者，恆久之至道，不刊之鴻教也」⁵⁴，因為經具有文學的價值根源——道。聖人的道心上窺宇宙萬象而為聖文，聖文為聖人引道入文的結晶，處處閃耀道的光彩，故〈原道〉篇開宗明義揭示：「道沿聖以垂文，聖因文而明道。」⁵⁵可證之，在〈風骨〉篇亦言：「若夫鎔鑄經典之範，翔集子史之術。」⁵⁶藉由經典子史充實文學的內涵。而形式的學習，即文學藝術形式的要求，劉勰在〈序志〉篇中言：「剖文析采，

⁴⁵同注 1 〈神思〉，頁 515。

⁴⁶同注 1 〈事類〉，頁 705。

⁴⁷同注 1 〈正緯〉，頁 50。

⁴⁸同注 1 〈風骨〉，頁 554。

⁴⁹同注 1 〈論說〉，頁 348。

⁵⁰同注 1 〈附會〉，頁 789。

⁵¹賴欣陽，《「作者」觀念之探索與建構——以《文心雕龍》為中心的研究》（臺北：臺灣學生，2007年5月），頁 260。

⁵²同注 1 〈體性〉，頁 535。

⁵³同注 1 〈事類〉，頁 705。

⁵⁴同注 1 〈宗經〉，頁 31。

⁵⁵同注 1 〈原道〉，頁 2。

⁵⁶同注 1 〈風骨〉，頁 554。

籠圈條貫。」⁵⁷他在「文術論」中歸納出文學形式的指歸，由〈神思〉到〈鎔裁〉揭示創作之原則，由〈隱秀〉到〈附會〉揭示創作要求。而創作方法藉由〈練字〉、〈麗辭〉、〈聲律〉、〈夸飾〉、〈比興〉在形、音、義的要求揭示語詞組織的原則；更藉由〈事類〉、〈章句〉、〈鎔裁〉、〈附會〉將主旨由篇至章至句形成緊密而下貫的要求。「文術論」歸納出來的美學原則，是普遍性的美學原則；而「文體論」中藉由〈書記〉到〈諧讖〉二十篇文類的剖析，歸納出歷史性文體的美學原則，雖具有時代、文類的限制，但其內容與形式的美學原則，亦可為普遍性美學原則的參考。

上文提及經典是劉勰在創作內容的依準，但其實經典在藝術表現上亦有可提供創作者學習之處。〈宗經〉篇點出聖文的特點——簡言以達旨、博文以該情、明理以立體及隱義以藏用，顯示經典在內容上具有達旨、該情、明理及隱義的思想意旨與情感；更在形式上運用繁約隱顯的手法使情志充足表現。達到「志足而言文，情信而辭巧」⁵⁸的情文相應的目標。而〈宗經〉亦揭示「六義」之說，可顯見經典的內容與形式可酌取出文學的典律以供創作的指南。

值得再提的是「六義」中的「文麗」根源自〈辨騷〉中楚騷的文學藝術形式——朗麗、綺靡、瑰詭及耀豔，這些「自鑄偉辭」的美學形式給了後世創作者更瑰麗的參酌典範。⁵⁹楚騷除了在藝術形式上可供參酌外，它也點出了文學作品要可長可久，必定是在義正辭約的「正」的基礎上，尋得「奇」的內容與形式的變化，以適應時代、情志的莫測變化，此「新變」的概念在〈通變〉中特專文闡發。文中揭示文體具有常規，創作者宜對文體繼承規律有深刻的了解，而形式表現的方法並無常法，文辭氣力必須在既定的文體內容規律下，運用新奇的表現方式來寫作，這與西方的陌生化理論有異曲同工之妙。

與西方陌生化效果相似，劉勰運用「新變」讓讀者對文學形式「陌生」而延長感知，提升文學藝術性，使文學「變則堪久，通則不乏」⁶⁰。〈物色〉中亦云：「莫不

⁵⁷同注 1 〈序志〉，頁 916。

⁵⁸同注 1 〈徵聖〉，頁 17。

⁵⁹徐復觀在《中國文學論集》頁 436 中〈文心雕龍淺論之六——文之樞紐〉篇的結論指出，劉勰認為五經為文體之雅的樞紐，為事義之文的樞紐；而楚辭為文體之麗的樞紐，為抒情寫境之文的樞紐。再加上神話（緯書）的豐富想像力與特異的表現語言。讚頌其眼光之鉅，用心之周，持論之平，實非後人論文所能企及。

⁶⁰同注 1 〈通變〉，頁 571。

因方以借巧，即勢以會奇，善於適要，則雖舊彌新矣。」⁶¹借巧順勢則典故亦能表現今日之情志。由以上可得知，劉勰認為學習的內容為博覽典範並抽繹出典律，再採用新穎的文字技巧表現，如此才算完整的學習內容。

而「學」當「學習」來講，強調的是創作能力的培養。劉勰注重初學為文時的典範，〈體性〉中云：「八體屢遷，功以學成。才有天資，學慎始習。」⁶²初學為文若非經典，則在內容與形式上有偏頗之可能。故云：「童子雕琢，必先雅製」⁶³、「才童學文，宜正體製」⁶⁴強調宜先浸淫於雅正的經典，學習經典的正確內容與美好形式，再尋求文辭表現的變化，以「執正馭奇」方為正道。因為習慣一旦養成，則「斲梓染絲，功在初化。器成綵定，難可翻移。」⁶⁵要改變原來的習慣是十分困難的。

除了注重「學慎始習」外，劉勰情性下落為文，形成八體——典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇及輕靡。徐復觀認為八體中以「雅麗」為最理想的文體，是文體表現的最佳狀態。「雅」出自五經系統，文章由內容之正大而來的品格正大；「麗」為楚騷之特色，文章形相之美、文學藝術性的由來。八體為文體基型，可互相滲和而有變化，如紅藍黃白黑為五色，五色互滲形成繽紛的各種顏色。⁶⁶故前言「數窮八體」後言「八體屢遷」其義在此，先明白熟悉八體的內容形式要求，便能在創作時依當時情志選擇最適當的文體來呈現。

此外，周遭人事物皆為創作題材，若能悉心觀照則俯拾皆是。〈物色〉中言：「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。」⁶⁷創作者受四時之動，情以物遷，辭順勢而發。藉由季節的遞嬗、國內外要聞、大自然的啟迪、文物的參訪，以提升心靈境界，獲得大量知識，這些都是創作者生命的題材。

而「學」的深度、廣度對寫作有何重要性？〈神思〉中云：「理鬱者苦貧」⁶⁸、「博見為饋貧之糧」⁶⁹提示創作主體必須廣泛的閱讀以增廣見聞，可以避免創作時內容貧

⁶¹同注 1 〈物色〉，頁 846。

⁶²同注 1 〈體性〉，頁 536。

⁶³同注 1 〈體性〉，頁 536。

⁶⁴同注 1 〈附會〉，頁 789。

⁶⁵同注 1 〈體性〉，頁 536。

⁶⁶徐復觀，《中國文學論集》中的〈文心雕龍的文體論〉（臺北：臺灣學生，2001年12月），頁 41。

⁶⁷同注 1 〈物色〉，頁 845。

⁶⁸同注 1 〈神思〉，頁 516。

⁶⁹同注 1 〈神思〉，頁 516。

乏之苦；同樣的在〈知音〉不厭其煩地提醒我們：「凡操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器；故圓照之象，務先博觀」⁷⁰要能圓照，必見多識廣才行。而博覽的內容為何？當以經典為依歸。而深度來談，〈神思〉云：「學淺而空遲」⁷¹指學識過於淺薄即使創作時間拉長，仍會因內容空泛無法寫出好作品。〈體性〉中云：「事義深淺，未聞乖其學」⁷²，故知學與事義有關，事義是學的主要內容。故〈事類〉中云：「學問膚淺」⁷³，沒有事義，則內容空泛。以上可知學的廣度是宜博不宜貧，深度當然是宜深不宜淺。

而學對寫作的影響為何？劉勰認為積學可練才，才本內具，但由學可外鑠，使原始之才得以提升，避免「學飽才餒」而「劬勞辭情」，也可避免「學貧才富」而「迍邐事義」。前文可知學與事義有關，即取事用義的深度與正確性。就取事用義之深度言，學貧者見事淺，只能看到表象，只能用浮詞淺義，文章內容不足。學問淵博者見事象時，能觀察思索並鍛鍊鑄出深層意涵，故學問能為創作豐富養分，形成題材所資的寶庫。取事用義之正確性言，學問淵博者往往能判斷事義本身的由來正確與否，避免就將事義解釋錯誤，造成文章內容貽笑大方之家的窘況。

那麼「習」⁷⁴對創作來說，又有何重要與影響？《文心》中出現「習」字有 11 次。⁷⁵〈體性〉中云：「習有雅鄭」⁷⁶、「體式雅鄭，鮮有反其習」⁷⁷強調摹仿練習才能將古人之文體消化吸收以為己用。故云：「摹體以定習」⁷⁸強調為文者重複鍛練以熟悉文體，並形成一種自然反應，故也有「爛熟」的意涵。

徐復觀在〈文心雕龍的文體論〉中歸納劉勰的「摹體」有三個歷程：開始的歷程為「必先雅製」；其次為會通且詮別各文體；第三為摹體的內在化。⁷⁹以下分別闡釋。

第一個歷程為「必先雅製」。徐復觀認為「雅製」即為五經，「先雅製」指的是摹

⁷⁰同注 1 〈知音〉，頁 888。

⁷¹同注 1 〈神思〉，頁 516。

⁷²同注 1 〈體性〉，頁 535。

⁷³同注 1 〈事類〉，頁 706。

⁷⁴《說文》：「習，數飛也」東漢·許慎著，段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓，1997 年），頁 139。

⁷⁵賴欣陽，《「作者」觀念之探索與建構——以《文心雕龍》為中心的研究》（臺北：臺灣學生，2007 年 5 月），頁 269。

⁷⁶同注 1 〈體性〉，頁 535。

⁷⁷同注 1 〈體性〉，頁 535。

⁷⁸同注 1 〈體性〉，頁 536。

⁷⁹徐復觀，《中國文學論集》中的〈文心雕龍的文體論〉（臺北：臺灣學生，2001 年 12 月），頁 65-68。

體必先由五經入手。因為五經是後代文類的濫觴，故「沿根討葉，思轉自圓」⁸⁰由根本著手可把握文章發展之跡。也因五經之質樸可救時弊，欲以宗誥以矯正時文訛淺之弊。而五經之所以被稱為「雅」是因為內容的道德性，再加上形式的美好，形成雅麗的文體，供後世摹仿，才為學習之正途。

第二個歷程是將各文體加以會通，而又能詮別，此即〈體性〉所云：「八體雖殊，會通合數」⁸¹；〈通變〉所說的「古今備閱」⁸²、「先博覽以精閱」⁸³及〈定勢〉所言：「淵乎文者，並總文勢；奇正雖反，必兼解以俱通；剛柔雖殊，必隨時而適用」⁸⁴。會通是「博」的工夫，會通後又要能詮別，〈定勢〉中云：「括囊雜體，功在詮別」⁸⁵，能詮別才能取精用宏。

第三個歷程是摹體的內在化。把文體的優劣消化融解在情性中。〈通變〉中言：「憑情以會通，負氣以適變」⁸⁶對所摹的各體，要根據性情揀擇消融加以會通自己生命之中。更有憑藉自己的氣以適文體之變，這樣的變出自生命力自然要求，由生命力創造而出。

而劉勰的「學」與「習」又有何相關性？「學」的深度與廣度可使識見提升、知識內化、了解文學概念，更有能力抽繹事物內在價值；換句話說，即是以「學」提升「才」；再藉由嫻熟地寫作技巧練習，使情感思想能以藝術技巧適切表現於作品中。⁸⁷

故〈神思〉中云：「積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹辭」⁸⁸主張

⁸⁰同注 1 〈體性〉，頁 536。

⁸¹同注 1 〈體性〉，頁 536。

⁸²同注 1 〈通變〉，頁 570。

⁸³同注 1 〈通變〉，頁 570。

⁸⁴同注 1 〈定勢〉，頁 585。

⁸⁵同注 1 〈定勢〉，頁 585。

⁸⁶同注 1 〈通變〉，頁 570。

⁸⁷此概念在徐復觀〈詩詞的創造過程及其表現效果——有關詩詞的隔與不隔及其他〉此篇亦得到啟發。徐復觀認為杜甫的不隔來自他的「工力」，即杜甫既博且深的閱讀工力與作詩全力以赴的動機。而閱讀的工力深厚使他能累積所學且內化所學。他將積累的知識化在才氣中，塑造才氣，使才氣昇華。而內蘊情感、創作衝動配上昇華後的才氣，而這昇華後的才氣與外物相接，使外物亦跟著昇華，而顯示其內蘊的生命。徐復觀認為這呼應杜甫詩句「讀書破萬卷，下筆如有神」，其「破」字表現「學之博與深」，但下筆要有如神助，沒有對文體一定程度的熟悉如何能做到？

⁸⁸同注 1 〈神思〉，頁 515。

以學問蓄積創作的材料，以思考力充實表現的能力，以習體窮盡文體的變化，以練習使文辭運用自如。讓客觀存在的題材，經由「學」不斷地累積內容及形式的知識，再藉由不斷摹體使知識內化成自己情性，最後表現在作品中。

本節先論「才與氣」的內容，次論「學與習」的重要，其實在劉勰的才氣學習觀中它們是互涉的有機整體。「才」是天生的表現能力，但要藉由「氣」這個生理的生命力推動，「才」的表現性更能提升。而「氣」之盛厚，決定於「志」，「志」統率「氣」的方向；而「志」與「才」須由「學」以充實擴充。「才、氣」包含於情性之中，原始的情性是粗糙的，必須藉由「學、習」的陶染塑造，給予「才、氣」以內容，兩者是互動的，先天之才須由學擴而充之，並依氣質選定表現方式，而表現方式之運用優劣又決定於練習的熟悉度，故先天才氣與後天學習兩者，須相輔相成最後才能成就完美作品的實現。

第二節 修辭之組成結構

創作主體的情感思想下落為文，要達到文學的藝術性，必須藉重修辭以達其效果。而修辭可分為形式上的修辭與內容上的修辭；所謂形式上的修辭指字的形象美與節奏感；所謂內容上的修辭，指運用夸飾、比興、麗辭等技巧，讓內容具有意在言外的效果。以下相對區分為修辭的組織及應用兩方面論述之。

一、修辭之組織原則

「文術論」中屬「修辭之組織原則」者包含〈練字〉、〈聲律〉、〈麗辭〉、〈夸飾〉、〈比興〉等篇。屬於形式上美學原則的有〈練字〉與〈聲律〉，前者側重字形要求的美學原則，後者側重字音要求的美學原則；而屬內容上美學原則的包含〈麗辭〉、〈夸飾〉、〈比興〉三篇修辭屬之。以下先由形式中對字形的要求闡述。

在〈練字〉中云：「若夫義訓古今，興廢殊用，字形單複，妍媸異體，心既託聲於言，言亦寄形於字，諷誦則績在宮商，臨文則能歸字形矣。」⁸⁹此段包含練字三層次，首先就字義的美學要求是「義訓古今，興廢殊用」⁹⁰點出的古今義不同，寫作時

⁸⁹同注 1 〈練字〉，頁 722。

⁹⁰同注 1 〈練字〉，頁 722。

不可誤用，以免詞不達意，徒然貽笑大方之家；其次「字形單複，妍媸異體」⁹¹是指筆畫多寡的字形視感性⁹²的美學要求；最後「諷誦則績在宮商」⁹³這是字音方面節奏感的要求。但〈練字〉篇中側重字形的視感性，主張創作者在綴字屬篇時，應注意擇字的標準有四：一為「避詭異」，〈練字〉云：「詭異者，字體瑰怪者也。曹攄詩稱『豈不願斯遊，褊心惡呶呶。』兩字詭異，大疵美篇，況乃過此，其可觀乎！」⁹⁴認為運用罕見字除了使讀者在文意理解有困難外，讀者在閱讀時，因字形的詭奇而停頓、困惑，則作品的整體視感性也會大打折扣。

二為「省聯邊」，即少用連續部首相相同的字。〈練字〉中云：「聯邊者，半字同文者也。狀貌山川，古今咸用，施於常文，則齟齬為瑕，如不獲免，可至三接，三接之外，其字林乎！」⁹⁵重複出現偏旁或部首相相同的字形成視感覺的單調，一樣是從視感性是否和諧美好為考慮重點。

其三是「權重出」，要求重複的字要多所衡量取捨替換。〈練字〉云：「重出者，同字相犯者也。詩騷適會，而近世忌同，若兩字俱要，則寧在相犯。」⁹⁶作文的用字遣詞考驗的是創作者後天學識的豐富與否，詞庫豐富者能以同義詞代替，貧乏者對重出字詞的避免會感吃力。最好的方式是如〈神思〉中所說的「博見為饋貧之糧」⁹⁷以博見充實的詞彙庫，讓創作時能詞語交替運用不犯重出之瑕病。

第四為「調單複」，這是針對筆畫多寡的視感要求。〈練字〉云：「單複者，字形肥瘠者也。瘠字累句，則纖疎而行劣；肥字積文，則黯黹而篇闇；善酌字者，參伍單複，磊磊如珠矣」⁹⁸若學識豐富，可斟酌字的筆畫多寡調節運用，使作品看起來更加賞心悅目。

以上四項綴字屬篇的標準，在作文中比較重要的是「避詭異」及「權重出」，避免使用冷僻字、古字、火星文、網路鄉民用語；也避免因詞彙不足產生的重出現象。

⁹¹同注 1 〈練字〉，頁 722。

⁹²漢字具單音獨體的特性，而「獨體」的特性，使文字具有字形結構點畫之美，如果結構點畫達到和諧，即產生視覺的美感。不只單字，一句、一行中的字詞結構點畫也互相影響美的感受。

⁹³同注 1 〈練字〉，頁 722。

⁹⁴同注 1 〈練字〉，頁 722。

⁹⁵同注 1 〈練字〉，頁 722。

⁹⁶同注 1 〈練字〉，頁 722。

⁹⁷同注 1 〈神思〉，頁 516。

⁹⁸同注 1 〈練字〉，頁 722。

《顏氏家訓·文章篇》中引沈約之言：「文章當從三易：易見事，一也；易識字，二也；易誦讀，三也」⁹⁹可相啟發。

〈練字〉中雖已有對字音的要求「諷誦則績在宮商」¹⁰⁰，然「文術論」中的〈聲律〉篇才是特別針對字音要求所著的單篇。

〈聲律〉中開宗明義便言：「夫音律所始，本於人聲者也。聲含宮商，肇自血氣」¹⁰¹強調音律來自人聲，而人聲本含宮商，因此強調字音本具宮商，這是聲律產生的「自然原則」。而聲律包含平仄、雙聲、疊韻，交互運用即形成音節的變化。若聲律運用不佳則易產生「吃文」現象：「夫吃文為患，生是好詭，逐新趣異」¹⁰²總歸是因為趨新獵奇使「喉脣糾紛」¹⁰³使讀者誦讀不易；故創作者必須重視對聲律的研究，務使內在情志與外在文字聲律相契合，達到「聲萌我心」¹⁰⁴的理想，形成「標情務遠，比音則近。吹律胸臆，調鐘脣吻」¹⁰⁵的情思深刻的效果，也符合劉勰在〈情采〉中要求情文與聲文的契合原則。〈聲律〉云：「聲轉於吻，玲玲如振玉；辭靡於耳，累累如貫珠」¹⁰⁶作品具備音韻和諧的聲情之美。而這樣的聲情之美，可使讀者更能感受到創作者下落於作品的情志「聲畫妍媸，寄在吟詠，吟詠滋味，流於字句」¹⁰⁷讀者吟詠時由文字聲律中流瀉而出的，是創作者綿綿不盡的情志、韻味。現代的創作美學要求，雖不必像古人如此鑽研平仄、雙聲、疊韻的使用，但可注重文辭的節奏感，平仄的運用及文句的長短等皆是形成節奏感的方式。

以上針對〈練字〉、〈聲律〉說明「修辭之組織原則」中字音、字形上的形式要求。以下將從〈麗辭〉、〈夸飾〉、〈比興〉三篇，聚焦內容要求來分析闡述。

〈麗辭〉篇開宗明義說明對偶的種類與根源。劉勰認為大自然創造生物肢體多是成雙成對的：「造化賦形，支體必雙；神理為用，事不孤立」¹⁰⁸所以造化的作用使事

⁹⁹趙曦明，《顏氏家訓注·文章篇》（臺北：藝文印書館，1967年），頁201。

¹⁰⁰同注1〈練字〉，頁722。

¹⁰¹同注1〈聲律〉，頁629。

¹⁰²同注1〈聲律〉，頁629。

¹⁰³同注1〈聲律〉，頁629。

¹⁰⁴同注1〈聲律〉，頁629。

¹⁰⁵同注1〈聲律〉，頁630。

¹⁰⁶同注1〈聲律〉，頁629。

¹⁰⁷同注1〈聲律〉，頁630。

¹⁰⁸同注1〈麗辭〉，頁661。

理自然成雙。¹⁰⁹由此可知對偶亦符合「自然原則」：「夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對」¹¹⁰。〈麗辭〉中將對偶分成四種：言對、事對、反對、正對。所謂「言對」是「雙比空辭者也」¹¹¹，即兩句並列但不用事例。如：「修容乎禮園，翱翔乎書圃」¹¹²因只是單純並列故云：「偶語胸臆，言對所以為易也」¹¹³劉勰認為是簡單的對偶；「事對」是「並舉人驗者也」¹¹⁴，即在對偶中運用人事典故，如「毛嬙障袂，不足程式；西施掩面，比之無色」¹¹⁵就運用昭君、西施的典故以烘托神女的花容月貌。若要能適切運用事例，則需後天培養的學識才行，故云：「徵人之學，事對所以為難也」¹¹⁶；「反對」是「理殊趣合者也」¹¹⁷，即事類不同卻有契合的意旨，如「鍾儀幽而楚奏，莊舄顯而越吟」¹¹⁸，鍾儀被拘、莊舄顯達，處境相反卻同懷故鄉。創作者必須能就事象提煉意義出來，才能寫出「反對」的對偶句，故除學識之外，更要能具備深思提煉的抽象思考能力，這並非易事，故〈麗辭〉中云：「幽顯同志，反對所以優也」¹¹⁹，而較優的原因是難度高，難度高的原因在於需將事象的同一核心概念表現出來，而接受者也須將兩件事象抽繹出相同旨趣，故具感知延長效果，使作品更具詩性。

第四是「正對」，是「事異義同者也」¹²⁰，即事象不同意義卻相合，如「漢祖想

¹⁰⁹ 此概念來自李澤厚《美學論集》中的〈審美與形式感〉（臺北：三民書局，2001年），頁730。李澤厚認為創作主體在物色的感知中，其心靈世界與物質世界有種形式結構上巧妙的對應關係和作用，使創作主體在物我變動的交流中不自覺地模擬。朱光潛稱之為「內摹仿」；而格式塔心理學家把這種現象歸納為外在世界的力（物理）與內在世界的力（心理）在形式結構上的「同形同構」或「異質同構」；致使外在對象與內在情感合拍一致，而能在相映對的對稱、均衡、節奏、韻律、秩序、和諧……中，產生美感愉快。

¹¹⁰ 同注1〈麗辭〉，頁661。

¹¹¹ 同注1〈麗辭〉，頁661。

¹¹² 同注1〈麗辭〉，頁661。

¹¹³ 同注1〈麗辭〉，頁662。

¹¹⁴ 同注1〈麗辭〉，頁661。

¹¹⁵ 同注1〈麗辭〉，頁662。

¹¹⁶ 同注1〈麗辭〉，頁662。

¹¹⁷ 同注1〈麗辭〉，頁661。

¹¹⁸ 同注1〈麗辭〉，頁662。

¹¹⁹ 同注1〈麗辭〉，頁662。

¹²⁰ 同注1〈麗辭〉，頁661。

粉榆，光武思白水」¹²¹，即事類雖異，卻皆指思念故鄉，這樣犯了「同言反覆」的毛病，類同〈練字〉中「重出」的瑕病，只是一為重字，一為重意，故云：「並貴共心，正對所以為劣也」¹²²，因事理重複故也。

介紹對偶的四種類型後，劉勰接著點出運用對偶時可能犯的瑕病有四：其一是「重出」，即對句之駢枝，重言反覆的瑕病；其二是「不均」，即兩事類不相稱。劉勰認為「言對為美，貴在精巧；事對所先，務在允當」¹²³點出能精巧、適切才符合對偶的藝術要求；其三是「孤立」，劉勰言：「若夫事或孤立，莫肯相偶，是夔之一足，踰蹕而行也」¹²⁴，即事類孤立無以匹配，當然為文之瑕病；其四是「庸冗」，劉勰云：「若氣無奇類，文乏異采，碌碌麗辭，則昏睡耳目」¹²⁵，強調對偶內容要奇，即具有拔卓思想，在形式上能使文辭具有文采，否則平庸的事類，冗蕪的文辭，徒使人昏沉欲睡罷了！

劉勰認為對偶藝術性的理想為「理圓事密，聯璧其章，迭用奇偶，節以雜佩，乃其貴耳」¹²⁶主張對偶內容的美學要求為「理圓事密」¹²⁷，即事理圓通無礙，符合文章要旨，才能增耀文采；而形式的美學要求為「迭用奇偶」¹²⁸，善用奇偶變化自然表現情志，此亦矯正時弊之深意也。由此可知劉勰對麗辭的原則是以情志為主導，故云：「契機者入巧，浮假者無功」¹²⁹。契機，指合於機宜，他認為剖毫析釐、聯字合趣之際，必有機宜，若能應以契合情志，則可入巧。浮假，指虛浮而無實情也。由此可見劉勰主張內容與辭藻的符應，如此才是劉勰麗辭的本意，否則只是無病呻吟的浮假文辭，無動人的效果。

內容要求的第二部分要剖析的是夸飾修辭。〈夸飾〉篇開宗明義說明夸飾的理論依據：「夫形而上者謂之道，形而下者謂之器。神道難摹，精言不能追其極；形器易

¹²¹同注 1〈麗辭〉，頁 662。

¹²²同注 1〈麗辭〉，頁 662。

¹²³同注 1〈麗辭〉，頁 662。

¹²⁴同注 1〈麗辭〉，頁 662。

¹²⁵同注 1〈麗辭〉，頁 662。

¹²⁶同注 1〈麗辭〉，頁 662。

¹²⁷同注 1〈麗辭〉，頁 662。

¹²⁸同注 1〈麗辭〉，頁 662。

¹²⁹同注 1〈麗辭〉，頁 661。

寫，壯辭可得喻其真。」¹³⁰文中的「道」即是〈原道〉中的「道心」與「神理」，亦即天地化育萬物之心。「道」是形而上的，故不可摹，故以形而下的壯辭將形象「表現」¹³¹出來。在〈夸飾〉中劉勰指出夸飾的寫作原則為「辭雖已甚，其義無害。」¹³²「酌詩書之曠旨，剪揚馬之甚泰，使夸而有節，飾而不誣。」¹³³主張夸飾不是一味夸大，而是以無害旨意為圭臬，符合「夸而有節，飾而不誣」¹³⁴的核心原則。此核心原則契合劉勰文論中不斷強調的美學原則——真實作者的內在情志應與作品的外在形式相符應，也就是〈徵聖〉所言：「情信而辭巧」¹³⁵的美學原則，才能達到「飾窮其要，則心生鋒起」¹³⁶，能精確掌握事物的特質予以誇張描寫，文辭才會使接受者心中產生共鳴的效應；但若徒務形式而無真實情感，則會造成「夸過其理，則名實兩乖」¹³⁷，使接受者只看到華美的形式，卻感知不到情志的表達，這樣的文辭就缺乏情感思想的可感性，即缺乏「風骨」的感染力。故劉勰認為理想的夸飾應為「倒海探珠，傾崑取琰，曠而不溢，奢而無垢」¹³⁸，運用夸大文辭表達事物特點，不可夸過其理而形成內容、形式的乖違造成瑕病，要能透過夸大的描摹以傳達情志。

字義要求的第三類是比、興兩種修辭的要求，〈比興〉中言：「比者，附也」¹³⁹、「附理者，切類以指事」¹⁴⁰。「比」是「比附」，即「以彼喻此」，即以比附方式闡明事理。「比」的原則是「切要」，外在事物有種內質符合創作者的情志樣態，此即「類意」，創作者以理知的心將之抽繹切要地比附以闡明事理，這就是「比」。故〈比興〉

¹³⁰同注 1〈夸飾〉，頁 693。

¹³¹在高師知遠的博士論文《「立象盡意」之構築原則——中國「象」論詩學的美學闡釋》（新北：花木蘭文化出版社，2016年），頁 70 中有對「再現」與「表現」的詳盡解釋：「再現」是外在物象直截呈現內在經驗；而「表現」為外在物象的敘述，以一種動態結構來與內在經驗相擬仿，其內在思想因為這種擬仿而成為另一種可視可感的物象形態。

¹³²同注 1〈夸飾〉，頁 693。

¹³³同注 1〈夸飾〉，頁 694。

¹³⁴同注 1〈夸飾〉，頁 694。

¹³⁵同注 1〈徵聖〉，頁 17。

¹³⁶同注 1〈夸飾〉，頁 694。

¹³⁷同注 1〈夸飾〉，頁 694。

¹³⁸同注 1〈夸飾〉，頁 694。

¹³⁹同注 1〈比興〉，頁 677。

¹⁴⁰同注 1〈比興〉，頁 677。

中云：「蓋寫物以附意，揚言以切事者也」¹⁴¹，強調寫物附意以「切事」為要。文中舉了「金錫以喻明德」¹⁴²為例，「金錫」為銅錫合金之鍛鍊精純之金屬，是符號學中的符徵，而「明德」是符指，在符徵指向符指的過程中形成「空白」，讀者必須運用文化前理解¹⁴³，將「金錫」抽繹出「精純崇高」之意涵，以填補符指過程中的「空白」，創造文辭詩性效果。

而中國文學特有的寫作手法是「興」，劉勰的定義是：「興者，起也」¹⁴⁴認為「興」的作用是「起情」，即因感物而引起情思，可以是外物的幽微內質使人興起情感，形成情境的營造；也可以是興起思想，形對人事的思考想法，以上二者皆是「興」的作用。但〈比興〉中云：「婉而成章，稱名也小，取類也大」¹⁴⁵所取託之物名小，而所寄託之事卻大，故可知劉勰認為的興，只側重以小事興起對人事的思考議論，即「依微而擬議」¹⁴⁶，而對情境的營造懸置未論。〈比興〉中言：「關雎有別，故后妃方德」¹⁴⁷，即以鳥類託喻后妃之德的大道理。

劉勰亦提示創作者如何運用比興：「詩人比興，觸物圓覽」¹⁴⁸，能靜心周密觀照，

¹⁴¹同注 1 〈比興〉，頁 677。

¹⁴²同注 1 〈比興〉，頁 677。此典故來自《詩·衛風·淇奥》之三章：「有匪（通「斐」，文采也）君子。如金如錫（金錫為古青銅製作原料，指鍛鍊精純），如圭如璧（圭璧指玉質溫潤）。」及《毛傳》：「金錫練而精，圭璧性有質。」《鄭箋》：「四者亦道其學而成也。」劉勰在此言學而成，有明德，故以此為喻也。

¹⁴³ 文化前理解又稱「攜帶文本」、「伴隨文本」或「附加文本」。趙毅衡在《符號學》第六章定義伴隨文本為：「任何一個符號文本，都攜帶了大量社會約定和聯繫，這些約定和聯繫不顯現於文本之中，而只是被文本『順便』攜帶著。在解釋中，不僅文本本身有意義，文本所攜帶的大量附加的因素，也有意義，甚至可能比文本有更多的意義。應當說，所有的符號文本，都是文本與伴隨文本的結合體。這種結合，使文本不僅是符號組合，而是一個浸透了社會文化因素的複雜構造。」以上資料來自趙毅衡，《符號學》（臺北：新銳文創，2012年），頁 182。

¹⁴⁴同注 1 〈比興〉，頁 677。

¹⁴⁵同注 1 〈比興〉，頁 677。

¹⁴⁶同注 1 〈比興〉，頁 677。

¹⁴⁷ 《詩·周南·關雎》：「關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。」《毛傳》於洲字下云：「興也。關關，和聲也。雎鳩，王雎也，鳥鷺而有別。水中可居者曰洲。后妃說樂君子之德，無不和諧，又不淫其色，慎固、函深，若雎鳩之有別焉，然後可以風化天下。」又於逑字下云：「窈窕，幽閒也。淑，善也。逑，匹也。言后妃有關雎之德，是幽閒貞專之善女，宜為君子之好匹。」

¹⁴⁸同注 1 〈比興〉，頁 678。

才能在創作時切中「物雖胡越，合則肝膽，擬容取心，斷辭必敢」¹⁴⁹的創作要點。「胡、越」喻遠，即表面看來毫不相干的兩物；「肝、膽」喻近，即兩物切合旨意；「擬容」指描繪外物形貌，「取心」指創作者抽繹出的事物內質。即創作者心中先蘊含情志，靜心尋找符應的客觀對應物（Objective correlative）¹⁵⁰，並抽繹其內質寫出能以物附理的比及以物起情的興。

而在比興的比較上，劉勰認為興大而比小，〈比興〉中云：「若斯之類，辭賦所先，日用乎比，月忘乎興，習小而棄大，所以文謝於周人也」¹⁵¹，指出辭賦家多用比，而《詩經》中常用興。比雖切類，但興更具詩性，故辭賦不及《詩經》也。而所謂「興大比小」應可從兩方面說明：其一就創作的難易度而言，興體較難。徐復觀認為比的寫作過程，是創作者熱烈的感情經過反省、冷卻後，以理智為主導，將事物藉由理智安排與意匠經營，配合環境的要求與作品技巧的需要，以加強主題的深度與強度，讓事物取得與主旨平行的地位，可與主旨並列相提，這也就是比顯的原因。而興的寫作方式，徐復觀認為是創作者先蘊積情感，偶觸外物，此時便是內外主客的交會點，情感未刻意安排而直接流注，進而引出內蘊的感情。徐復觀認為「興」主要是一種觸發引起，外物與作者的情常飄蕩在一起而難解難分。¹⁵²徐復觀所闡述的「比」的創作過程筆者認為極是，但「興」的寫作過程筆者較難認同。葉嘉瑩在〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說—從形象與情意之關係看「賦」、「比」、「興」之說〉一文中，分析創作者創作時表達感發的方式有三：其一為「賦」，是對事類的直接敘寫；其二是「比」，是借物為喻；其三為「興」，是因物起興。她認為就心物關係來說，「賦」為「即心即物」，鋪陳之事類即是創作者要表達的情志意旨；「比」為「先心後物」，創作者先有情志後再尋找符應的事物借以為喻；「興」為「先物後心」，即創作者受外物的觸動而引發情志，發而為文。¹⁵³筆者認為葉嘉瑩對心物關係的闡述極有見的，但「興」

¹⁴⁹同注 1〈比興〉，頁 678。

¹⁵⁰客觀對應物（Objective correlative）的概念來自艾略特，他在《艾略特文學評論選集》〈哈姆雷特論〉中云：「以藝術形式表現情緒的唯一方法是藉著找出一種『客觀的相關物件』；換句話說，是藉著找出該成為那種特殊情緒之公式的一組物體，一種情況，一串事件；當必須以感覺經驗結束的一些外在事實被給與時，情緒隨即被喚起的那種公式。」杜國清譯，（臺北：田園出版社，1969年），頁 208。

¹⁵¹同注 1〈比興〉，頁 678。

¹⁵²徐復觀，《中國文學論集》中〈釋詩的比興〉（臺北：學生書局，2001年），頁 98-103。

¹⁵³葉嘉瑩，《迦陵談詩》中〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說〉（臺北：三民書局，1985年2月），頁 123-158。她在此文中云：「如果我們不用舊日經學家的牽附政教的說法，而只從『賦』、『比』、『興』

的「先物後心」應就文本主體的層面來闡發才是，故「心」應指接受者在閱讀文本時因創作者描寫的外物形貌，而引發一種幽微的情致韻味；所以鍾嶸《詩品》論「興」時云：「文已盡而意有餘。」¹⁵⁴文本文字已盡，但讀者感受仍在心中迴蕩；這種無窮的興味非高手無能力為之，故曰興難於比。

其二就作品中所得的功用來說，興較比為大。比是比方於物，藉他物以比方說明，目的是加強主旨的深度與強度，兩者相比時，接受者必須以自身經驗填補「空白」，而此也是詩性的由來。徐復觀認為「興」運用在創作中可置於篇首、文中或結尾，三者各形成不同效應。「興」置於篇首，興的事物在前，所引起的主題在後，這是結構上的自然順序，接受者會因外物觸發，使情志向主題凝斂；置於文中，接受者在文字頓跌中，忽觸某種客觀事物，進而引發更深更曲折的內蘊情感，使文章開闢出另一情境，或使主題作進一步開展；而置於結尾，徐復觀認為是興使用的極致，讓作品更具詩性，形成「意盡而情未盡」的效果，因「興」將未盡之情又投射向客觀事物，使其沾染未盡之情以寄託情志。¹⁵⁵

而若以西方接受美學來分析，可發現「空筐式的召喚結構」¹⁵⁶是利用想像和經驗去填補文本中未寫出的內容，因接受者需透過想像和經驗填補，故亦稱「可寫性文本」，而「比」正需讀者透過想像、經驗去填補文中空白，故「比」屬此類。而「吸附性召喚結構」¹⁵⁷藉由技巧使文本營造情境、氛圍，使文章流轉著一股朦朧的情調，故「興」

三個字的最簡單最基本的意義來加以解釋的話，則所謂『賦』者，有鋪陳之意……所謂『比』者，有擬喻之意……所謂『興』者，有感發興起之意……姑不論這三種解說是否果然合於《周禮》及《毛詩》中所謂『六義』或『六詩』的原意，總之，這種樸素簡明的解說卻實在表明了詩歌中情意與形象之間互相引發、互相結合的幾種最基本的關係和作用。」亦可相啟發，頁 123。

¹⁵⁴鍾嶸著，陳延傑注，《詩品注》（臺北：商務印書館），頁 4。

¹⁵⁵徐復觀，《中國文學論集》中〈釋詩的比興〉（臺北：學生書局，2001 年），頁 98-103。

¹⁵⁶余秋雨，《藝術創造工程》（臺北：允晨文化出版，1990 年），頁 275-284。第三章〈形式的凝鑄〉中將「空筐結構」又稱「嵌入性召喚結構」或「虛線結構」，其理論依據是：一切藝術作品既然無法離開接受者而獨立完成，那麼它們也不應呈現為完成狀態，而應該保留讓接受者進入的空間，埋伏一系列故意留下的空缺。它的特點是「開放」，提供「虛線」讓接受者自動進行嵌飾，使之成為實線；提供「空筐」讓接受者根據筐子的大小材質，自填適合之物品，歸納其構成之法即為「以殘缺導致完整」。

¹⁵⁷余秋雨，《藝術創造工程》（臺北：允晨文化出版，1990 年），頁 284-293。第三章〈形式的凝鑄〉中論及「吸附性召喚結構」也可稱為「儀式性結構」，它發揮藝術本體的聚合力量，把接受者吸附在作品周圍，構成審美心理儀式，其美學之構成原因為「以局囿導致宏大」。

屬此類。

本章節由〈練字〉、〈聲律〉、〈麗辭〉、〈比興〉、〈夸飾〉五篇，分別由字形、字音、字義三方面分析，歸納出語詞組織原則有：在字形要求側重字形的視感性，在字音要求上重視誦讀的音韻和諧之感，在文義上著重修辭的自然表現，並符合「情信而辭巧」，情文符應的原則。

二、修辭之應用方法

〈情采〉中言：「聖賢書辭，總稱文章，非采而何？」¹⁵⁸明確揭示聖人體察幽微之「道」所撰者的經典中是文采斐然的。後又說明《孝經》曾言「喪言不文」故可推知君子常言亦富文采。故可知劉勰為矯正浮誇時弊，主張為文應以情志主導，不可徒務文采；但也強調文采是作品是否流傳久遠的條件之一，故云「言以文遠」¹⁵⁹，且經典中亦富有文采，故揭示使用文采的原則是以情志為主導，文采與情志符應，便是好的作品。

故作文時應由先後關係思考，創作者要先審題以確立題旨，之後才調動修運以敷采。前面已說明「道—聖—文」架構轉換為「情志—創作者—文本」，而形上主體「道」即類轉為創作者之「情志」，下落為文即為情理。以下便相對分為「起情」、「附理」兩方面來闡明修辭的調動與起情附理的關係。

首先說明「起情」之法。「興」為中國文學中特有的修辭，利用景物的描述以引起情感，形成情境的營造。一般總以為「興」只有放在篇首，事實上「興」運用在創作中可置於篇首、文中或結尾，三者各形成不同效應。「興」可置於篇首，如〈關雎〉¹⁶⁰中「關關雎鳩，在河之洲」由沙洲上求偶鳴叫的關雎鳥，聯想君子匹配的貞靜好女。又如王維的〈渭城曲〉¹⁶¹以「渭城朝雨浥輕塵，客舍青青柳色新」刻畫渭城一場綿綿春雨使景致明朗清新，連客舍旁的柳樹也青綠可喜。這樣的雨霽朗淨之景，卻因「渭城」、「客舍」及「柳色」而使情境染上沉鬱的色彩，把作者將送老友元二出使西域的

¹⁵⁸同注 1 〈情采〉，頁 599。

¹⁵⁹同注 1 〈情采〉，頁 600。

¹⁶⁰《詩經·周南·關雎》：「關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。參差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，輾轉反側。參差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。參差荇菜，左右芣之。窈窕淑女，鐘鼓樂之。」

¹⁶¹王維〈渭城曲〉：「渭城朝雨浥輕塵，客舍青青柳色新。勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人。」

離愁給烘托得更孤寂無奈。「興」用於篇首，引情的事物在前，引發的情感、主題在後，這是結構上的自然順序，接受者會因外物觸發，使情志向主題凝斂。

而「興」亦可置於文中，如《詩經·王風·君子於役》¹⁶²第一節中間「雞棲于埗，日之夕矣，羊牛下來」，第二節中間「雞棲于桀，日之夕矣，羊牛下括」，藉由女主人公勞動時由眼前家禽、家畜黃昏回籠圈之景，聯想到因行役而遲遲未歸的丈夫，對比出當時重役之下人民生活的巨大痛苦。又如古詩十九首中〈行行重行行〉¹⁶³有言：「胡馬依北風，越鳥巢南枝。相去日已遠，衣帶日已緩」，由胡馬尚且依戀北風，越鳥尚且向南為巢對比不顧返的遊子，而隨著離別的日子不斷向前推進，思婦因思念而不思餐飯以致衣帶日漸寬鬆。「興」用於文中，能使接受者在文字頓跌中忽觸某種客觀事物，進而引發更深更曲折的內蘊情感，使文章開闢出另一情境，或使主題作進一步開展。

而「興」亦可置於篇末，如李白〈黃鶴樓送孟浩然之廣陵〉¹⁶⁴末兩句「孤帆遠影碧山盡，唯見長江天際流」從送行者李白角度寫去，放眼江中船隻點點，但他只專注在老友孟浩然的船上，一直注視著直到再也見不著為止，最後畫面停留在長江奔流至天際的景象，將李白的無奈、不捨藉由景物傳達給讀者，讓讀者感受到不盡的依依離情。又如李白〈夜泊牛渚懷古〉¹⁶⁵詩中的「明朝掛帆去，楓葉落紛紛」刻畫作者掛起船帆離開牛渚，四周滿天楓葉蕭蕭飄落之景，烘托作者心羨袁宏受謝尚讚譽，從此聲名大著，而自負才華的他懷才不遇而心懷鬱悶之情。可知「興」置於篇尾，能使作品更具詩性，形成「意盡而情未盡」的效果，因「興」可將未盡之情再投射向客觀事物，使其沾染未盡之情以寄託情志。由上述可知「興」的起情作用之大，為文者焉可不用心學習運用之法以收其效乎？

¹⁶² 《詩經·王風·君子於役》：「君子於役，不知其期，曷至哉？雞棲於埗，日之夕矣，羊牛下來。君子於役，如之何勿思！君子於役，不日不月，曷其有佸？雞棲於桀，日之夕矣，羊牛下括。君子於役，苟無饑渴！」

¹⁶³ 〈行行重行行〉：「行行重行行，與君生別離，相去萬餘里，各在天一涯。道路阻且長，會面安可知。胡馬依北風，越鳥巢南枝。相去日已遠，衣帶日已緩。浮雲蔽白日，遊子不顧反。思君令人老，歲月忽已晚，棄捐勿復道，努力加餐飯。」

¹⁶⁴ 李白〈黃鶴樓送孟浩然之廣陵〉：「故人西辭黃鶴樓，煙花三月下揚州。孤帆遠影碧山盡，唯見長江天際流。」

¹⁶⁵ 李白〈夜泊牛渚懷古〉：「牛渚西江夜，青天無片雲。登舟望秋月，空憶謝將軍。餘亦能高詠，斯人不可聞。明朝掛帆席，楓葉落紛紛。」

其次是「附理」之法，劉勰在「文術論」揭示了「興」、「比」、「麗辭」的方法。首先說明「興」，在〈比興〉中劉勰對「興」的定義是：「婉而成章，稱名也小，取類也大。」¹⁶⁶認為「興」是以小見大，由小事興起思想，形成對人事的思考想法，所以常見的「寓言」屬此類。如印度的《伊索寓言》¹⁶⁷、佛教的《百喻經》¹⁶⁸、中國的諸子百家亦擅其事。如《莊子》中藉「庖丁解牛」講述道家養生之理、以「蝸角之爭」諷刺齊魏兩國加主為爭奪一點私利不惜兵戎相見，與蝸角上的觸蠻二角並無二致；《孟子》的「齊人乞墾」諷刺為謀利而不擇手段的人、「揠苗助長」寄託欲速則不達之理；《列子》的「愚公移山」隱括自助天助之理、「野人獻曝」諷刺識見狹窄的人自以為是的想法；而《呂氏春秋》的「刻舟求劍」諷刺固執不知變通的人、「三豕過河」諷刺文字訛誤卻穿鑿附會者，在在皆屬以小喻大，以故事啟發思想的寓言作品。

而「比」亦屬附理之法。〈比興〉中對比的定義：「比者，附也，附理者，切類以指事。」¹⁶⁹要從事物中抽繹出內質以比類。「比」的理論建立在心理學的「類比作用（Apperception）的基礎上——利用舊經驗引起新經驗。通常是以易知說明難知；以具體說明抽象，使人在恍然大悟中驚佩作者設喻之巧妙，從而產生滿足與信服的快感。

170

〈比興〉中依所喻之主體大致分為四類：喻於聲、方於貌、擬於心、譬於事。「喻於聲」如宋玉〈高唐賦〉：「纖條悲鳴，聲似竽籟」¹⁷¹以竽籟之聲比擬林木之結響；「方於貌」如枚乘〈菟園賦〉：「焱焱紛紛，若塵埃之間白雲」以塵埃之間白雲以比擬眾鳥

¹⁶⁶同注 1〈比興〉，頁 677。

¹⁶⁷《伊索寓言》原書名《埃索波斯故事集成》，是源自古希臘民間流傳的諷喻故事，經後人加工成為現在流傳的《伊索寓言》，是世界上最早的寓言故事集。《伊索寓言》膾炙人口，對歐洲的寓言文學影響很大，十七世紀法國著名寓言詩人拉封登著名的《寓言詩》即以此書為主要素材。伊索，《伊索寓言》（臺北：志文出版社，1997年）。

¹⁶⁸《百喻經》全稱《百句譬喻經》，為天竺高僧僧伽斯那撰寫，南朝蕭齊天空三藏法師求那毗地翻譯。內容為九十八則寓言故事，加上引言及書末的偈文，合計可稱百則。全經由近百個寓言小故事集結而成，故事通俗易懂，生動活潑，反映佛教基本思想。每篇經文都由「喻」和「法」兩部分組成。「喻」是一則簡短的寓言，「法」是其中蘊含的教誡。寓言中具有諷刺性，可讀性高。尊者僧迦斯那，《百喻經譯注》（北京：中華書局，2012年）。

¹⁶⁹同注 1〈比興〉，頁 677。

¹⁷⁰黃慶萱，《修辭學》（臺北：三民書局，1997年3月），頁 227。

¹⁷¹同注 1〈比興〉，頁 678。

飛翔之貌也：「擬於心」如王褒〈洞簫賦〉：「優柔溫潤，如慈父之畜子也」以洞簫聲溫潤優柔的感受與舐犢之深情為喻；「譬於事」如賈誼〈鵬鳥賦〉：「禍之與福，何異糾纏」¹⁷²以絞索喻禍福相倚之理。但不論比方何物，皆以「切要」為原則。

宋代陳騏著《文則》一書，將「比」分為十類。¹⁷³而近人黃慶萱的《修辭學》中將比（即譬喻法）依組成結構分為四種：其一為「明喻」，指喻體、喻詞、喻依三者皆備，且喻詞為「像」、「如」、「如同」者；其二為「隱喻」，即喻體、喻詞、喻依三者皆備，但喻詞為「是」、「為」者；其三為「略喻」，即省略喻詞，只保留喻體、喻依者；其四為「借喻」，即省略喻體、喻詞，只保留喻依者。

〈比興〉中言：「寫物以附意，揚言以切事者也。」¹⁷⁴故所喻之物（喻依）的選擇十分關鍵，喻體與喻依間要有關係，使接受者能因經驗與學識聯想出喻意來。故劉勰以「金錫」喻「明德」，接受者便可由金錫的「精純」聯想品德的高潔。如《莊子·山水》：「君子之交淡若水，小人之交甘若醴」以水的淡喻君子以禮相交，以醴的甘甜喻小人只是勢利之交。又如《世說新語·言語》中「白雪紛紛何所似？」謝道韞回答：「未若柳絮因風起」由柳絮的輕柔潔白以喻雪因風舞動，豈不妙哉！但喻體、喻詞、喻依兩者須有本質的不同，否則易流於平淡之瑕。故〈比興〉中云：「物雖胡越，合則肝膽」¹⁷⁵要能使兩者間留下空白，使讀者運用文化前理解去填補，才會使文辭中具有讓讀者想像的空間。¹⁷⁶此外，在運用「比」時亦可根據新變原則，運用新穎的詞語來比擬，只要符合前文原則，亦可因「酌新聲」創造出使讀者眼睛一亮的效果呢！

其三是「麗辭」，即運用成對之文句說明事理。「麗辭」在現代修辭學稱「對偶」，運用上下文句的字數相等、句法相似、平仄相對來說明事理。其理論來源有二：從主觀來說是來自心理學上的「聯想作用」¹⁷⁷，即取類相從及舉事為證，以及美學上的「對

¹⁷²同注 1 〈比興〉，頁 678。

¹⁷³蔡宗陽，《陳騏文則新論》（臺北：文史哲出版，1993 年）

¹⁷⁴同注 1 〈比興〉，頁 677。

¹⁷⁵同注 1 〈比興〉，頁 678。

¹⁷⁶空筐式結構為德國文學批評家沃爾夫岡·伊瑟爾（Wolfgang Iser, 1926-2007 年）所提出文本的召喚結構理論，認為文本中的召喚結構「空白」、「空缺」、「否定」三要素構成，由它們來激發接受者在閱讀中發揮想像喚起經驗來填補空白、空缺，確定新視界，構成文本的基本結構，又稱「再創造」、「可寫性文本」。

¹⁷⁷《范註》：「原麗辭之起，出於人心之能聯想。既思雲從龍，類及風從虎。此正對也。既想西伯幽而演《易》，類及周旦顯而制禮。此反對也。正反雖殊，其由於聯想一也。古人傳學，多憑口耳，事理

比、平衡、勻稱原理」¹⁷⁸；而客觀上是因自然界的相對。〈麗辭〉云：「造化賦形，支體成雙，神理為用，事不孤立」¹⁷⁹即因大自然的成雙而聯想至文辭的成對。而漢語的單音、獨體的特性，可滿足主客觀作用的表現。¹⁸⁰

而分類上〈麗辭〉中將對偶分為四種：言對、事對、反對及正對。此四種已在前一節的「語詞之組織原則」說明，故不贅述。日本遍照金剛《文鏡秘府論》東卷「論對」將對偶分為二十九種¹⁸¹，名目雖多，但失之繁瑣。近人黃慶萱在《修辭學》中依

同異，取類相從，記憶匪艱，諷誦易熟。此經典之文，所以多用麗語也。凡欲明意，必舉事證。一證未足，再舉而成；且少既嫌孤，繁亦苦贅；二句相扶，數折其中。昔孔子傳易，特制文繫，語皆駢偶，意殆在斯。又人之發言，好趨均平，短長懸殊，不便脣舌。故求字句之齊整，非必待於耦對，而耦對之成，常足以齊整字句。魏晉以前篇章，駢句儷語輻輳不絕者此也。」南朝·梁，劉勰著，范文瀾註，《文心雕龍註（上，下）》（北京：人民文學出版社，2006年），頁590。

¹⁷⁸ 黃慶萱，《修辭學》：「就美學而言，美的形體無論如何複雜，大概都含有一個基本原則，就是平衡（Balance）或勻稱（Symmetry）。根據煩瑣哲學（Scholastic philosophy）的說法，個體化原則是時空中主體之質形或殊性。個體的統一性與單純性皆植根於其各元素之韻律與呼應上，所以個體常以對稱性線條，或對稱性的音程為其界限。森塔耶那在「美感」一書「對稱」章中對此有更詳細的發揮。他說：如果客體的安排情狀不能使眼睛肌肉亢奮得到平衡，而使視覺重心勉強注視著某一點，那麼會因左右搜索其對稱的界限而造成激動與不安。當感官在迷惘混亂中藉著對稱性而認識了個體，其快樂滿足，尤勝於乾渴的喉嚨之得水。再者，當客體是按某種規律的間隔出現時，心意中就會起一種期待，這時，如果繼續出現的果然按照原來的規律，便會帶給人快樂的完整狀態，使人回復一種內在的平靜。總之：對稱是一種個體化原則，有助我們去辨認各種客體。對稱的辨認，帶給人舒適快樂。對稱的繼現，帶給人滿足平靜。中國的宮殿，希臘的廟宇，羅馬的教堂，其正面總是採取對稱的形式，常給人莊嚴堂皇的感受，而且印象鮮明深刻。文學上對偶句亦具類似效果，理由都在此。」頁449-450

¹⁷⁹同注1〈麗辭〉，頁661。

¹⁸⁰《校釋》：「文家之用對偶，實由文字之質性使然。我國文字，單體單音，故可偶合。考詩歌肇興，厥惟二言。……二言之句，倍之成四。故四言之成，為時最早，皆為偶數也。……惟恆言每喜用複詞，此證之俗語而可知，不必遠徵《書》、《易》。其故有二：字為單音，則同出者多；同出者多，則耳聽不明，一也；概用奇詞，則語多蹇澀，語多蹇澀，則口吻不調，二也。」南朝·梁，劉勰著，劉永濟校釋，《文心雕龍校釋》（香港：中華書局，1980年），頁139。

¹⁸¹ 日本金剛峰寺禪念沙門遍照金剛所撰《文鏡秘府論》東卷有「論對」及「二十九種對」，是根據元兢《髓腦》、皎公《詩議》、崔氏《唐朝新定詩格》所論對句的型式而集大成之作，其二十九種對偶為：的名對、隔句對、雙擬對、聯綿對、互成對、異類對、賦體對、雙聲對、疊韻對、迴文對、意對、平時、奇對、同對、字對、聲對、側對、鄰近對、交絡對、當句對、含境對、背體對、偏對、雙虛實對、假對、切側對、雙聲側對、疊韻側對及總不對對，共29種。（日）弘法大師原撰，王利器校注，《文鏡秘府校注》（臺北：貫雅文化，1991年），頁259-317。

句型歸納為四種：句中對、單句對、隔句對及長對。「句中對」為一句中之對偶，如「紅花綠葉」、「花開葉落」等；「單句對」指上下兩句相對，如「千古的明月，萬里的旅客」、「白日依山盡，黃河入海流」等；「隔句對」指第一句與第三句相對，第二句與第四句相對，如「欲知前世因，今生受者是；卻知來世果，今生作者是」、「昨夜越溪難，含悲赴上蘭；今朝逾嶺易，抱笑入長安」；「長對」指的是六句以上的對偶，第一、四句相對，第二、五句相對，第三、六句相對，依此類推。如「茶，泡茶，泡好茶；坐，上坐，請上坐」、「酒，蕩漾在玻璃杯裡，琥珀般的豔紅；笑，蕩漾在她的唇邊，紅梅般的動人」。

而運用對偶時要掌握的原則為：工整、自然、意遠三種原則。工整非指「工對」可能造成的以辭害意，而是在不妨害意義原則下盡量求其工整。且好的對偶應秉自然原則，無斧斤雕琢的刻意做作，嚴羽《滄浪詩話》中云：「詩者，吟詠情性也。盛唐諸人惟在興趣，羚羊掛角，無跡可求，故其妙處，透徹玲瓏，不可湊泊」¹⁸²自然原則除了寫作的自然之外，情志的自然抒發亦為重點。〈麗辭〉中云：「契機者入巧，浮假者無功」¹⁸³作創作時以主體情志為主導原則，辭藻符合題旨聯字合趣的機宜，才能收到「理圓事密」之功效。此外對偶的意趣深遠亦是創作原則，張夢機在《近體詩發凡》中論「屬對之用」時點出對偶要注意剛柔、晦明、人我、鉅細、動靜的「對比」，以及情景、有無、今昔、時空的「虛實迭用」，其目的便是要求上下兩句「意遠」而不致「合掌」。〈麗辭〉中亦點出四個應避免之瑕病，其中便有「避重出」，意義重複即合掌之瑕病也！

創作時除了依「起情」、「附理」調動修辭外，最後也應依題旨斟酌使用夸飾。劉勰在〈夸飾〉中說明抽象神理難以摹寫，故文人多用壯辭以夸其言。夸飾在修辭學中的定義即是語言超過客觀事實，其目的是要滿足讀者的好奇心理。在東漢王充的《論衡·藝增篇》言：「世俗所患，患言事增其實；著文垂辭，辭出溢其真。稱美過其善，進惡沒其罪。何則？俗人好奇；不奇，言不用也。故譽人不增其美，則聞者不快其意；毀人不益其惡，則聽者不愜於心。聞一增以為十，見百益以為千，使夫純樸之事，十剖百判；審然之語，千反萬畔。墨子哭於練絲，楊子哭於歧道。蓋傷失本，悲離其實也。」¹⁸⁴點出「俗人好奇」是文人夸過其言的原因，而王充深不以為然。而近代心理

¹⁸²嚴羽著，郭紹虞校釋，《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1983年），頁26。

¹⁸³同注1〈麗辭〉，頁661。

¹⁸⁴蔣祖怡，《論衡選注》（臺北：長安出版社，1987年），頁1。王充反對因俗人好奇而譽人毀人皆愛

學家也發現假如有兩種或多種刺激同時出現時。其中之大者（面積或體積）、強度高者（如聲音）、反覆出現者（如霓虹燈）、輪廓明顯者、顏色鮮明者，以及與其他刺激成對比者（如在很多白棋子中夾放一顆黑棋子覺其特別顯明），皆易惹人注意。揭發誇張文辭是引人目光的要素，用「語不驚人死不休」的方式滿足讀者的好奇心。〈夸飾〉中並未對夸飾加以分類，而在黃慶萱的《修辭學》中將夸飾分為四種：其一為時間的夸飾。如「左邊的鞋印才下午，右邊的鞋已黃昏」、「一日不見如三秋兮」；其二為空間的夸飾，又細分為高度的夸飾，如「白髮三千丈，緣愁似箇長」；面積的夸飾，如「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅」、體積的夸飾，如「北冥有魚，其名為鯤，鯤之大不知幾千里也。化而為鳥，其名為鵬。鵬之背不知其幾千里也，怒而飛，其翼若垂天之雲」；其三為物象的夸飾，如「班聲動而北風起，劍氣沖而南斗平」；其四為人情的夸飾，如「北方有佳人，絕世而獨立。一顧傾人城，再顧傾人國，寧不知傾城與傾國，佳人難再得」。四者皆運用放大或壓縮的方式以夸其言而引人注目。¹⁸⁵

但夸飾的使用亦有其原則，其一是「壯辭喻真」，點出夸飾雖採夸大文辭，但亦需是情志的自然流露。其次是「無害於義」，不可夸過其節，也不可為飾而誣，更不可被讀者誤認為事實。濫用夸飾可能造成名實乖違的瑕病，但善用夸飾能「飾窮其要」便能使讀者「心生鋒起」形成美感的共鳴。

除了斟酌夸飾之外，下筆書寫時若能再考量字形的視感美，避免詭異字形、同邊字及同字重複出現，並注意文字筆畫多寡的協調，使文章看起來有整體舒適的美感。再配合字音的平仄與節奏，使文章讀來音韻和諧，能享受聽覺之美，更能使讀者感受到作者綿綿不絕的情感。

〈情采〉中揭示文采與內容不可偏廢的原則，雖以「言以文遠」點出文采在文學作品中的重要性，卻也提點我們只追求文采而忽略情性，文采反而造成「淫麗煩濫」的反效果。文采的種類除了各種修辭外，精理秀氣亦屬文采。故〈徵聖〉中言：「精理為文，秀氣成采」¹⁸⁶，也可知劉勰認為韻散文中皆有文采。而創作者應由何處學到文采使用之道？劉勰認為經典、緯書、楚騷是可為典範學習的。〈原道〉云：「龍鳳以藻繪呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；雲霞雕色，未逾畫工之妙；草木賁華，無待錦匠之奇。

誇過其實，夸大言語易陷入失本離實之瑕病。

¹⁸⁵黃慶萱，《修辭學》（臺北：三民書局，1997年3月），頁213-226。

¹⁸⁶同注1〈徵聖〉，頁18。

夫豈外飾，蓋自然耳。」¹⁸⁷草木、動物、雲霞皆有文采，故「形立則章成」，亦屬於〈情采〉中三種立文之道的「形文」；「至於林籟結響，調如竽瑟；泉石激韻，和若球鐘」¹⁸⁸將大自然的各種聲響寫入文中，故「聲發則文生」，亦屬〈情采〉中之「聲文」。形、聲的描摹在使文章充滿色彩、形貌、聲音的美感，亦同於陸機〈文賦〉：「文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳」的聲形之美¹⁸⁹。而緯書、楚騷中我們可以學習到語言表現的靈活與感知性。〈正緯〉揭示：「事豐奇偉，辭富膏腴」¹⁹⁰故可採其雕蔚文采；〈辨騷〉亦點出「文辭雅麗，為辭賦之宗」¹⁹¹的楚騷，不論述情寫景，都能使用新穎又富情意的文辭描摹，使人如聞其聲，如見其人，如臨其景，如歷其境，如感其情。能執經典之正而馭緯騷之奇，並酌新聲以適會情志，作品必達驅辭力、窮文致的理想。

第三節 內容之組成結構

創作主體的情感與思想下落為文，除了要具有藝術的表現方式才合於文學的要求外，在內容上也應以情感思想為主導，使篇一章一句一字皆符應於文旨。以下將由內容組成之結構依循原則及應用方法分別闡述。

一、內容之結構原則

「文術論」中以〈情采〉篇明示文采須以情性為本源，下啟「設情位理」的〈鎔裁〉、〈章句〉、〈附會〉、〈事類〉與「敷辭飾采」的〈麗辭〉、〈比興〉、〈夸飾〉、〈練字〉、〈聲律〉等篇，實可稱為「文術論」之樞紐。

〈情采〉中言：「文采所以飾言，而辯麗本於情性」¹⁹²說明文采之大用在於修飾文辭，使其美化，但其本源來自情性；只有當創作者將情性徹注於文采中，文采才會被賦予真生命、真精神！而文采要如何達到飾言的目的？〈情采〉中點出「立文之道」有三：「一曰形文，五色是也；二曰聲文，五音是也；三曰情文，五性是也」¹⁹³所謂

¹⁸⁷同注 1 〈原道〉，頁 1。

¹⁸⁸同注 1 〈原道〉，頁 1。

¹⁸⁹南朝·梁，蕭統編，《文選》（臺北：藝文印書館，1989 年 1 月），頁 772。

¹⁹⁰同注 1 〈正緯〉，頁 50。

¹⁹¹同注 1 〈辨騷〉，頁 63。

¹⁹²同注 1 〈情采〉，頁 599。

¹⁹³同注 1 〈情采〉，頁 599。

「形文」指以事物形、色為文采；「聲文」是以聲律為文采；「情文」是以情性為文采。雖三者並列為立文之道，但「情文」應涵括「形文」與「聲文」兩者，因文章必以情性為根源，並下貫於文辭之中，再以摛藻、結音使內容兼具表形、著色、調音之藝術性，使接受者如聞其聲、如見其物，才是內外兼美的作品。

〈情采〉又云：「昔詩人什篇，為情而造文；辭人賦頌，為文而造情，何以明其然？蓋風雅之興，志思蓄憤，而『吟詠情性，以諷其上』此為情造文也。諸子之徒，心非陶鬱，苟馳夸飾，鬻聲釣世，此為文造情也」¹⁹⁴點出詩人心中懷著對家國的憂思，對政治的憤懣，故為文以美刺為目的，是情志真誠的表現，故曰「為情造文」；而辭人徒事文采，只為求取名聲，而非情性的真實抒發。

而為文若非出自情性，那麼文辭與情性便不相稱，使文辭的內容也就虛妄不實。故〈情采〉中言：「夫桃李不言而成蹊，有實存也；男子樹蘭而不芳，無其情也。夫以草木之微，依情待實，況乎文章，述志為本。言與志反，文豈足徵？」¹⁹⁵外在文采須有內在情志撐持，才有動人的情味，若言與志反，所言必訛，即使飾以文采，內容也不足徵信，何況要有感人的效能？。故〈情采〉又言：「是以聯辭結采，將欲明經」¹⁹⁶所謂「明經」即「明道」，即表達情志也。

以上皆說明情性在文章中的重要性，故〈情采〉中強調「故情者，文之經」¹⁹⁷，而此概念承接自「文原論」。〈原道〉中云：「道沿聖以垂文，聖因文而明道」¹⁹⁸又云：「辭之所以能鼓天下者，乃道之文也」¹⁹⁹構築出「道—聖—文」下貫架構，而落實於創作中，便可推闡為「情志—創作者—文本」架構；創作者依情志而表現為文者，才具動人的「風骨」，也才能感動讀者；亦同於〈情采〉中言：「經正而後緯成，理定而後辭暢」²⁰⁰是也，「理」包含「情」、「理」，即情感思想兩者，有情理為主導原則，調動的文辭才有準據，故情先而辭後，情發而文生。

由前文可知，如何將情志下貫於文本中是創作時最重要的課題。劉勰在〈鎔裁〉

¹⁹⁴同注 1 〈情采〉，頁 600。

¹⁹⁵同注 1 〈情采〉，頁 600。

¹⁹⁶同注 1 〈情采〉，頁 600。

¹⁹⁷同注 1 〈情采〉，頁 599-600。

¹⁹⁸同注 1 〈原道〉，頁 1。

¹⁹⁹同注 1 〈原道〉，頁 2。

²⁰⁰同注 1 〈情采〉，頁 600。

中揭示擬稿的三準之說，即為創作者情理下貫至作品提供良策，三準之法為：「是以草創鴻筆，先標三準：履端於始，則設情以位體；舉正於中，則酌事以取類；歸餘於終，則撮辭以舉要」²⁰¹以下分而述之。

三準的第一個方法是「設情以位體」，即創作者的情志體現為情理，而情理需適切安排在文本中。〈情采〉亦言：「設模以位理，擬地以置心」²⁰²此「理」、「心」即為情理，需精心安排在章句中。〈鎔裁〉中的「鎔」即是練意，運用規範本體使內容合於體式，以彙括情理，達到綱領昭暢的目的。故〈鎔裁〉中開宗明義即言：「情理設位，文采行乎其中」²⁰³主張要先安排情理，文辭才得以附麗成采。而〈附會〉中點出「會義」的目的，便是使各段涵義統攝於全篇主旨之下。既然「設情以位體」著重的是情理的安排，故創作時必以情志為主導，〈附會〉亦云：「以情志為神明」、「總文理」²⁰⁴即此義也。〈章句〉中云：「其控引情理，送迎際會」²⁰⁵即主張題材適切與否皆以情理為準則，合於情理則用，不合情理則捨。各章段落內容的安排及字句的選擇，皆以情志為主導，才能達到〈附會〉中所言：「所以附辭會義，務總綱領，驅萬塗於同歸，貞百慮於一致」²⁰⁶主旨貫串一致的效果。

前文曾闡述「道—聖—文」的結構概念，轉換為創作應是「情志—創作者—文本」的概念。「設情」的「情」指「情志」，下貫於文本即為「情理」。

是故「設情」的「情」即為「情志」，如何下貫於文中，有四項寫作原則。首先是「總義以包體」²⁰⁷，依主體情志為依歸，搜羅篩揀材料，並將其安排至各章中。在組織題材時需注意順序性，〈章句〉中提醒我們，若材料的順序有差池，接受者會感邏輯上的困惑不安，增加閱讀理解上的難度，「事乖其次，則飄寓不安」飄寓與「位體」的「位」相反，指段旨的順序安排不恰當，給讀者增加閱讀的困難及對文意的困惑。〈附會〉亦言：「思理雖繁，而無倒置之乖」²⁰⁸以情志主導即思理繁而不雜、不亂，

²⁰¹同注 1 〈鎔裁〉，頁 615。

²⁰²同注 1 〈情采〉，頁 600。

²⁰³同注 1 〈鎔裁〉，頁 615。

²⁰⁴同注 1 〈附會〉，頁 789。

²⁰⁵同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁰⁶同注 1 〈附會〉，頁 789。

²⁰⁷同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁰⁸同注 1 〈附會〉，頁 789。

達成「總義以包體」²⁰⁹之效也。

其二是「意窮而成體」²¹⁰指各章(段落)間的義理要連貫並表達完備,故〈章句〉言:「章總一義,須意窮而成體」²¹¹。在作文時雖著重依主旨分章,但章也要將該章的義理表達清楚完備,才有段落分明的優點。

其三是「體必鱗次」²¹²,即各章間義理的表達闡述要注重層次性及承接性。層次性指的是組織題材時宜依照「由外而內」、「內廣而深」的表現次序,讓義理的闡述不顯雜亂,進而能層層渲染情感或層層解析義理。關於承接性在〈章句〉中提示我們:「啟行之辭,逆萌中篇之意;絕筆之言,追騰前句之旨」²¹³段落間具有啟、承、合的關係,組織題材時注意這些原則,可達到段落分明又彼此承接的緊密結構。

其四是「統首尾」²¹⁴。在〈附會〉中特別針對首尾兩段有藝術性的要求。首段的要求是「首唱榮華」²¹⁵,即開頭精彩吸引接受者目光,而好的開頭可用拔卓的警句、廣闊的意境抑或精彩的修辭技巧,使讀者眼睛一亮。而末段的藝術要求是達到餘韻無窮的美感,〈附會〉中言:「若夫絕筆斷章,譬乘舟之振楫;會詞切理,如引轡以揮鞭。克終底績,寄深寫遠」²¹⁶揭示我們運用有力的文辭切合主旨,便能總括前段段旨,表現全文主旨意涵,使人咀嚼再三。

作文時若能在審題時掌握題旨,並能聯想題材將其適切安排至各章中,使各章彼此呼應承接,且義理賅備又具層次性,再配合強有力且能統攝各章的結尾,如此便能使情志下貫至作品中,對作文來說即題旨下貫至作文裡,達到〈附會〉中「首尾周密,表理一體」、「情周不繁」的效果,作品具有情志的內容且有文辭的相應表現,並可使接受者感知到作者的情思。此概念是繼承「文原論」而來,〈宗經〉云:「文能宗經,體有六義:一則情深而不詭,二則風清而不雜」²¹⁷,「情」指情志,於文則為內容、意旨;「風」指情的可感性,故全文強調文本中情深而正,且兼具感染接受者的力量。

²⁰⁹同注 1 〈附會〉, 頁 789。

²¹⁰同注 1 〈章句〉, 頁 647。

²¹¹同注 1 〈章句〉, 頁 647。

²¹²同注 1 〈章句〉, 頁 647。

²¹³同注 1 〈章句〉, 頁 647。

²¹⁴同注 1 〈附會〉, 頁 789。

²¹⁵同注 1 〈附會〉, 頁 790。

²¹⁶同注 1 〈附會〉, 頁 790。

²¹⁷同注 1 〈宗經〉, 頁 32。

〈宗經〉又云：「三則事信而不誕，四則義直而不回」²¹⁸點出題材、事類的揀擇必以真實可信為原則，如此構築的內容才具有思理的可感性，即〈風骨〉的文骨必峻的美學要求。三準的第二個方法是「酌事以取類」²¹⁹。「事」即事象中的類義，包括成辭語的意涵及附加文本的歷史文化意義。文本中運用事類可以「據事類義」²²⁰、「接古證今」²²¹增強立論的說服力及作品的深刻性。

而事類要從何汲取？劉勰認為經典中多有可資耕耨漁獵者，故云：「經典沉深，載籍浩瀚，實群言之奧區，而才思之神皋也」²²²由經典中的古人古事，抽繹出核心思想以運用在作品中，使作品達到「眾美輻輳，表裡發揮」²²³的效果。

事類使用的主導原則是情志為依歸，為文是為抒發情志，故作品內容之一的事類當然也要情志是瞻。在此原則下劉勰認為事類是須修改化用以符情志的表現，故云：「山木為良匠所度，經書為文士所擇，木美而定於斧斤，事美而制於刀筆」²²⁴在情志的主導下，考慮事類使用的時機、敘述的視角、時間的安排等，適時斷削化用以達到情辭相稱的目的。

三準的第三個方法是「撮辭以舉要」²²⁵，即運用精練文辭精要表現文章意涵。〈章句〉中揭示「句」是「位言」、「局也」²²⁶並「聯字以分疆」、「相接以為用」²²⁷，由字詞的連接以表達完整的意涵，故辭句不可顛倒錯置，使文意不通，故〈章句〉云：「搜句忌於顛倒」²²⁸。因為文句是表現情志的工具，故文句的表達必有邏輯性，才能使接受者了解意涵。

文章中文辭的繁略並無定準，此與創作者的性分有關，〈鎔裁〉中點出思贍者通常情思充沛，為文時擅引而申之，使兩句敷為一章；而才覈者則才思精要，為文時擅

²¹⁸同注 1 〈宗經〉，頁 32。

²¹⁹同注 1 〈鎔裁〉，頁 615。

²²⁰同注 1 〈事類〉，頁 705。

²²¹同注 1 〈事類〉，頁 705。

²²²同注 1 〈事類〉，頁 706。

²²³同注 1 〈事類〉，頁 706。

²²⁴同注 1 〈事類〉，頁 707。

²²⁵同注 1 〈鎔裁〉，頁 615。

²²⁶同注 1 〈章句〉，頁 647。

²²⁷同注 1 〈章句〉，頁 647。

²²⁸同注 1 〈章句〉，頁 647。

約以貫之，常一章刪成兩句。但不論思贍或才覈，不論文辭繁富或精略，都要以「繁而不可刪」、「略而不可益」為原則，才是「真繁」、「真略」，避免造成「繁而雜」、「略而不賅」的瑕病。

文辭繁略依情分不同，並無定準，但文辭必以情志為旨歸，故〈鎔裁〉中「裁」為剪裁浮辭、矯揉文采的工夫，對於同辭重句視為文之疣贅，必裁之而後快，使文辭精練蕪穢不生，而剪裁的歸準便是情志，如此才能達到辭意相稱的目的。〈章句〉亦言「理資配主」，即言文理須依情志鋪陳，才能達到「環情而草調，宛轉相騰」²²⁹之效，即依情為文，文中情味才會宛轉騰湧，迴蕩無窮餘韻而易被接受者感知。

〈附會〉中云：「以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣」²³⁰除了以情志為主導原則，以事類撐持內容，以辭采使文字華美，並注重聲律的運用，使外在文辭的韻律與內在情志符應，使接受者誦讀時感受「玲玲如振玉」、「累累如貫珠」的聲情之美。

前文已說明〈原道〉中的「道—聖—文」架構落實在創作中，應轉變為「情志—創作者—文本」的架構。而劉勰讓情志下落於文本中，是以事義為骨、辭采為膚、聲律為氣三者統攝於情志下，以達情貫於一的效果。他更點出在創作中，運用「設情位體」、「酌事取類」、「撮辭舉要」的三準之法，從字而句而章而篇，貫一於情志之下。沈約《宋書·謝靈運傳·論》亦言：「以情緯文」可見情志誠文中之神明也。不論情志的下貫於章句字中，修辭的運用、事類的揀擇化用皆以此為歸準。

值得再說明的是劉勰在「道—聖—文」架構中即明確揭示聖人垂文是要闡明「道」，而「道」的意義為何？或許可由「人文關懷」來解讀。

何謂「人文關懷」呢？社會主義普遍認為人文關懷就是對人的生存狀況的關懷，對人的尊嚴與符合人性的生活條件的肯定，對人類的解放與自由的追求。創作者秉持一顆對人的關懷理解的心，對弱勢族群抱以同情，對不義之事感到憤怒，對環境議題持續關注……，在「人文關懷」的燭照下，題旨境界自然深刻高遠，再配合事類的運用，章句的安排，文辭的敷采、結音，作品必能達到「道味相附、懸緒自接。如樂之和，心聲克協」的境地。

²²⁹同注 1 〈章句〉，頁 647。

²³⁰同注 1 〈附會〉，頁 789。

二、內容之貫一方法

〈章句〉中言：「夫人之立言，因字而生句，積句而成章，積章而成篇。篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無瑕也；句之清英，字不妄也。振本而末從，知一而萬畢矣。」²³¹故知立言之道為由字而句，由句而章，由章而篇。故字為句之本，句為章之本，章為篇之本；故由本振則末從之，即字辭切要則篇章易成佳作。上一小節就語詞的組織原則探詩字詞的形音義所構成的美學原則，本篇就「句」、「章」、「篇」探求內容之結構美學。

〈章句〉中云：「置言有位」、「位言曰句」²³²即指句是將文辭安放在適切位置中，而後又云：「句者，局也」²³³《說文》言：「句，曲也。」段玉裁注中引申為「稽留而可鉤曲之義」²³⁴故文後說明「句」形成的方式：「局言者，聯字以分疆」²³⁵即連結數字以稽留鉤曲出不同意義。連字時要注意「句司數字，待相接以為用」²³⁶即點出積字成句，要達到詞義的聯貫才有作用，若「辭失其朋，則羈旅而無友」²³⁷文辭間必有意義上的聯貫呼應，否則無法成句，亦即〈附會〉中「附辭」之意，也就是文辭前後意義的連貫。而在句法上，劉勰主張「四字密而不促，六字格而非緩，或變之以三五，蓋應機之權節也」²³⁸，現代作文雖不必要求字數多寡，但字數多寡所造成的語氣急促、緩和也是創作時應留意的，最重要的是字數應依情志的表現而有不同，此即「應機」

²³¹同注 1 〈章句〉，頁 647。王充《論衡·正說》篇曰：「夫經之有篇也，猶有章句也。有章句也，猶有文字也。文字有意以立句，句有數以連章，章有體以成篇。篇則章句之大者也，謂篇有所法，是謂章句復有所法也。」按此言可與彥和此段相啟發。以上引自漢·王充著，張宗祥校注，《論衡校注》（上海：上海古籍，2013 年），頁 548-549。而《註訂》亦云：「言本者，字為句之本，句為章之本，章為篇之本也。字不妄加而後句得清英，句無沾染而後章得明靡，章無疵瑕而後篇得彪炳，皆由務其本耳。」以上引自張立齋著，《文心雕龍註訂》（臺北：正中書局，1981 年臺 7 版），頁 338。

²³²同注 1 〈章句〉，頁 647。

²³³同注 1 〈章句〉，頁 647。

²³⁴段玉裁注：「凡曲折之物，侈為倨，斂為句。考工記多言倨句，樂記言倨中矩，句中鉤。淮南子說獸言句爪倨牙，凡地名有句字者皆謂山川紆曲如句容、句章、句餘、高句麗皆是也。凡章句之句，亦取稽留、可鉤乙之意。古音總如鉤，後人句曲音鉤，章句音屨。」彥和以句為局，既屬聲訓，亦為稽留而可鉤曲之義也。東漢·許慎著，段玉裁注，《說文解字》（臺北：萬卷樓，1997 年），頁 88。

²³⁵同注 1 〈章句〉，頁 647。

²³⁶同注 1 〈章句〉，頁 647。

²³⁷同注 1 〈章句〉，頁 647。

²³⁸同注 1 〈章句〉，頁 648。

也。除了字數的要求與文辭意義的承接外，更須注意文辭有無符應情志，〈鎔裁〉中的「裁」即練辭，主張裁剪浮辭讓作品蕪穢不生，使文辭確切表達情志。

〈章句〉中言：「積句以成章」²³⁹，章的目的是為「設情有宅」、「宅情」²⁴⁰，指妥善安排情志於各章之中。又言：「章者，明也」²⁴¹認為章就是要將文旨意義闡明清楚，故劉勰又云：「章總一義，須意窮而成體」²⁴²即強調章中情理須前後貫串並表達完備，而要達到此目的便要「原始要終，體必鱗次」²⁴³讓各章的情理的承接前後一貫，且內容敘寫應具層次性。〈鎔裁〉的「鎔」即為練意，規範本體以使綱領昭暢，以主體意識或主體情志為主導，形成組織原則以將情志下落於章節中。

而〈章句〉中更提示章、句的寫作要點其一為：「啟行之辭，逆萌中篇之意；絕筆之言，追媵前句之旨」²⁴⁴所謂「啟行之辭」指一篇之開始，「逆萌」即今所言伏筆是也；「絕筆之言」指終篇也，「追媵」即寄寓也。全句點出文義之承接，在篇首即埋下伏筆以引出中章，而末章需能總括全文要旨，才能「外文綺交，內義脈注，跗萼相銜，首尾一體」²⁴⁵外在文辭適切美好，內在意旨如血脈貫注章句中，形成作品的形式與內容如一有機整體。在形式上各章句具有承接呼應的關係，在內容上各章情理連貫又層層遞進。〈鎔裁〉中提出的三準說：「是以草創鴻筆，先標三準：履端於始，則設情以位體；舉正於中，則酌事以取類；歸餘於終，則撮辭以舉要」²⁴⁶寫作開始先依情志決定文體表現，過程中參酌事類，最後以文辭扼要表達主旨。三準主要在明全篇之結構，並據以敷辭以成篇。蓋始、中、終相聯絡呼應，故能首尾圓合、內外一體，使全篇成為統一和諧之有機體。

〈附會〉篇運用「附辭」、「會義」使文辭前後連貫與各段含義統攝於全篇主旨之下。主張以「總文理，統首尾，定與奪，合涯際，彌綸一篇，使雜而不越者也」²⁴⁷即以情志為主導意識去選取材料，使內容雖多卻能符合意旨，透過章節、辭句的安排，

²³⁹同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁴⁰同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁴¹同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁴²同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁴³同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁴⁴同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁴⁵同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁴⁶同注 1 〈鎔裁〉，頁 615。

²⁴⁷同注 1 〈附會〉，頁 789。

使首尾皆統攝於主旨之下，達到「首尾周密、表裡一體」²⁴⁸因文字與章節的安排使文章的表現與情志相符應。

〈附會〉中又言：「若夫絕筆斷章，譬乘舟之振楫；會詞切理，如引轡以揮鞭。克終底績，寄深寫遠」²⁴⁹亦可與〈章句〉相啟發。可歸納出劉勰的美學原則為：在文章結尾時應能總括前章意涵，並收束有力如振楫；而文辭的揀擇要以主旨為依歸，才能達到結尾寄託深情而產生餘韻無窮的意味。

章句的寫作要點其二是以情志為主導原則。〈章句〉中云：「其控引情理，送迎際會，譬舞容迴環，而有綴兆之位；歌聲靡曼，而有控墜之節」²⁵⁰，「情理」即情感思理，即情志；「送迎」即取捨，謂送而捨之，迎而取之也；「際會」指偶然適會之意，不期然而然者也，此指辭采之取用時，要以情志為主導，構思時辭采合則用不合則去，此適會並非必然，也與創作者身心狀態與才氣學習有關。又云：「理資配主」，「主」即情志，亦同於〈鎔裁〉所言綱領是也。文中道理要配合情志去安排，才能由字而句而章而篇下貫整體，達到「環情草調，宛轉相騰」²⁵¹的為情造文，情理宛轉騰湧而現的情韻綿綿之效。〈附會〉中亦言：「以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣」²⁵²亦以情志為主導意識，運用事象、辭采、宮商來創作。

在情志為主導的寫作架構下，還要避免瑕病：「若辭失其朋，則羈旅而無友；事乖其次，則飄寓而不安」²⁵³，「章」最忌各段義理安排未能相承繼且首尾不圓密，如此全篇段旨安排零亂則無法突顯全篇旨意，造成飄寓不安的問題。故「裁章貴於順序」²⁵⁴要依情志來安排；「句」中文辭具有意義的承接，否則會造成羈旅無友的瑕病，故句子的安置忌諱顛倒無次。章、句的安排在情志主導下，注意意義的相承、段落的呼應，讓情志貫徹於字於句於章於篇中，如此便能因「情趣之旨歸」²⁵⁵達到文筆同致的目標。

²⁴⁸同注 1 〈附會〉，頁 789。

²⁴⁹同注 1 〈附會〉，頁 790。

²⁵⁰同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁵¹同注 1 〈章句〉，頁 649。

²⁵²同注 1 〈附會〉，頁 789。

²⁵³同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁵⁴同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁵⁵同注 1 〈章句〉，頁 647。

而文學是不斷向前推衍的，故文辭技巧應與時俱進。〈章句〉中言：「情數運周，隨時代用矣」²⁵⁶指出情志抒寫的技巧繁多，隨著各時代的政治、社會、文化不同需求而改變。文中舉詩為例，有二言、三言、四言、五言等不同變化，也是因應時代文學潮流而變化。除了字數之外「夫裁文匠筆，篇有大小，離章合句，調有緩急，隨變適會，莫見定準」²⁵⁷可知體裁大小、章句離合、文辭意義安排及主次緩急的調整，皆在情志主導下，依時變化而莫有標準。這也是〈通變〉中：「設文之體有常，變文之術無方」、「通變無方，數必酌於新聲」²⁵⁸強調文辭氣力必須望今制奇，隨時代有新穎的表現方式，這樣的概念承接「文原論」中〈辨騷〉的「取鎔經意，亦自鑄偉辭」在繼承的原則下，又能以新奇的表現方法，使作品與時俱進，不落俗套窠臼中。

而在結構的原則下，事象可以是數字、數言的意象，亦可成為一章之意象，也有一篇皆是由意象構成之作品。

〈事類〉即事象中之類意「據事以類意，援古以證今者也」²⁵⁹即引用古事、古語以表現核心思想，若使用時能由事象中抽繹出涵意，與情志一致，就能形成含蓄而意在言外的效果。賦、比、興三種寫作手法中，直陳其事的「賦」即是以事類形成意象以表現情志。

「事類」即今所言之「用典」，劉勰云：「徵義舉乎人事，明理引乎成辭」²⁶⁰除了前文的語詞組織技巧及結構原則外，事類可加強文意及文辭技巧。劉勰點出事類來自「人事」及「成辭」，即古事、古語、成語，創作者抽繹出典故意涵，再加上典故本具有之歷史文化意涵（又稱「附加文本」或「攜帶文本」）可發揮以少字明多意²⁶¹的效果。作文中需引用事類的原因在於抽象的道理需用形象表達情理，具意象才具「詩

²⁵⁶同注 1 〈章句〉，頁 648。

²⁵⁷同注 1 〈章句〉，頁 647。

²⁵⁸同注 1 〈通變〉，頁 569。

²⁵⁹同注 1 〈事類〉，頁 705。

²⁶⁰同注 1 〈事類〉，頁 705。

²⁶¹《校釋》云：「文家用典，亦修辭之一法。用典之要，不出以少字明多意：其大別有二：一、用古事，二、用成辭。用古事者，援古事以證今情也；用成辭者，引彼語以明此義也。援古事以證今情之類，約有四端，一曰直用、二曰渾用、三曰綜合、四曰假設。」又云：「用成辭以明今義之類，亦約分四項，一曰全句，二曰隱括，三曰引證，四曰借字。」《校釋》中凡此兩類總共八項，於每項下皆有舉例說明，多作文具體可行之法。劉永濟編著，《文心雕龍校釋》〈事類篇〉（臺北：正中書局，1948年），頁 47-52。

性」。散文中亦需事類證明以使論據更具說服力。

故創作時若能明瞭事類使用的重要，「事得其要，雖小成績，譬寸轄制輪，尺樞運關也」²⁶²，點出事類運用能切要主旨，雖是小事微語，也能有極大功效，如同車轄控制輪子的轉動，戶樞是門關闔的關鍵一樣。若事類能運用貼切，就能達到「用舊合機」²⁶³、「用人若己」²⁶⁴的功效。但運用時也要能避開「引事乖謬」²⁶⁵、「改事失真」²⁶⁶的瑕病，以免畫虎成犬，適得其反也。

而創作者如何善用事類以達「用舊合機」、「用人若己」的境界？〈事類〉中云：「夫薑桂因地，辛在本性，文章由學，能在天資，才自內發，學以外成」²⁶⁷薑桂本辛，不因其生地而辛，此用以喻下文「文章由學，能在天資」²⁶⁸文章可由學、習而成，但其才、氣卻來自上天秉賦，猶如薑桂之性本辛，非由其生地影響也。下文「文章」即文章中的事類，亦即文章中的典故也。指運用典故能否適切文旨，要靠與生俱來之才氣，配合後天學習才能養成。故〈體性〉中亦言：「夫才由天資，學慎始習」²⁶⁹。由此可知劉勰並非完全否定天才決定論，而是天資之外，應兼顧後天學習，更可知劉勰認為文學是有典範可供學習的。

文後又云：「有學飽而才餒，有才富而學貧。學貧者，迍邐於事義；才餒者，劬勞於辭情；此內外之殊分也」²⁷⁰迍邐者，艱難而進的樣子；「劬勞」指病苦的樣子，後天的學習不足的人，則作文時便無事義可資，或無法解釋出事義的深度；而先天才氣不足的人，在文辭技巧上很難確切表達情志，故在形式表現上要花費較多的心思去經營情理關係。這是才與學之內外殊分的緣故。故又云：「是以屬意立文，心與筆謀，才為盟主，學為輔佐，主佐合德，文采必霸；才學褊狹，雖為少功」²⁷¹認為應以先天

²⁶²同注 1 〈事類〉，頁 706。

²⁶³同注 1 〈事類〉，頁 706。

²⁶⁴同注 1 〈事類〉，頁 707。

²⁶⁵同注 1 〈事類〉，頁 706。

²⁶⁶同注 1 〈事類〉，頁 707。

²⁶⁷同注 1 〈事類〉，頁 705。

²⁶⁸同注 1 〈事類〉，頁 705。

²⁶⁹同注 1 〈體性〉，頁 536。

²⁷⁰同注 1 〈事類〉，頁 705。

²⁷¹同注 1 〈事類〉，頁 706。

才氣為主，輔以後天學習的成果，才能「表裡相資」²⁷²制勝文苑。

而後天學習的方法為：「綜學在博，取事貴約，校練務精，捃理須覈」²⁷³尤須注意「綜學在博」，即〈神思〉中「積學以儲寶」²⁷⁴的養術之法與〈通變〉中「博覽」之術也。而究章要廣博的學習什麼？〈事類〉中云：「夫經典沉深，載籍浩瀚，實群言之奧區，而才思之神泉也」²⁷⁵故知學習的範型便是經典，這個概念亦是承接「文原論」而來。取資經典，任力耕耨，縱意漁獵，其目的在於「贍才」，故〈事類〉云：「是以將贍才力，務在博觀」²⁷⁶前文說明才雖為盟主，學只是輔佐，才雖是天資，但綜學博而校練精乃見學之精與深，則所學必能化於才，其才已非原始生糙之才，而是精核之才。而以此精核之才，運其所學以為創作，則取事約，捃理覈亦不是難事矣。而「取事約」、「捃理覈」可知事類必須經過修改才能切合主旨。故云：「山木為良匠所度，經書為文士所擇；木美而定於斧斤，事美而制於刀筆」²⁷⁷木美仍需良匠定於斧斤，事美一樣需文士剪裁才能妥貼運用在文章中的不同題旨。創作者需考量何時運用這個典故，及採取什麼視角、依循何種時間順序來描寫。而要達到運用自如，必以精核之才將古人典故澈底消化，才能為己所用，能在創作時依情性、合主旨、適時機的運用自如。²⁷⁸

本章主要論述《文心雕龍》之創作方法，第一節先由創作主體分析其情性所鑠之「才」與「氣」對作品風格造成的影響，再由創作主體能掌握的「學」與「習」論述創作者可藉由美學概念與技巧的學習，讓自己不同的情志能有適宜的文體及表現。

〈情采〉中言：「孝經垂典，喪言不文。故知君子常言，未嘗質也。老子疾偽，故稱『美言不信』而五千精妙，則非棄美矣。研味李（應為「孝」）老，則知文質附

²⁷²同注 1 〈事類〉，頁 706。

²⁷³同注 1 〈事類〉，頁 706。

²⁷⁴同注 1 〈神思〉，頁 515。

²⁷⁵同注 1 〈事類〉，頁 706。

²⁷⁶同注 1 〈事類〉，頁 706。

²⁷⁷同注 1 〈事類〉，頁 707。

²⁷⁸徐復觀在《中國文學論集》中〈詩詞的創造過程及其表現效果——有關詩詞的隔與不隔及其他〉一文頗多論及用典之效，尤積典與化典的說明極精。他認為詞藻、典故的積累與運用，來自於詩人的工力。在詞藻、典故運用時，常與所要表現的情景有一種前後的距離，會削弱表現效果，故需賴作者博覽的積累並「化掉」所積累於自身才氣之中，運用出來就像自己所說的話一般。（臺北：學生書局，2001年），頁 118-139。

於情性」²⁷⁹可知君子常言必有文采，而喪戚時不文是本乎情性；老子雖標舉美言不信，但著作卻精美深奧，故知美言若無真情，必疾偽，若有真情，美何棄乎？可知「情」誠文之神明也！

而創作技巧分為形式表現與情志內容二者，故第二節先針對形式表現爬梳其修辭組織的原則及如何應用；第三節針對內容如何結構及貫一的重要作闡述。以三準之法說明情志（作文中為題旨）如何下貫到全篇。作文中創作者藉審題確立題旨，聯想題材後依設情位體之法安排各章句的內容，首段的美學要求為「首唱榮華」並在全篇結構上逆萌中篇之意，末段強調如振楫般有力或餘韻無窮。而中段需承上啟下，並注意酌事取類之法，利用事類抽繹事象，旁徵博引印證題旨。最後撮辭時注意文辭精要之原則，且能意義賅備又先後承接，在書寫時注意字形、字音的美學要求，如此全篇便能在題旨的主導下，達到情與采密合無縫的目的。

「文術論」從控引情源到制勝文苑，提供具體可行之法，也呼應〈徵聖〉中劉勰認為文學最高美學原則是「情信辭巧」、「志足言文」的情采互相輝映的作品！

而歷代學者研究《文心雕龍》皆極重視「文術論」，多認為其籠圈條貫且綱舉目張，如研究文學創作卓然具體系之范文瀾，便曾在《文心雕龍注》的〈神思〉篇附創作組織圖，並引清代孫梅《四六叢話》，讚美《文心雕龍》「總括大凡，妙抉其心，五十篇之內，百代之精華備矣」²⁸⁰，其圖如下：

²⁷⁹同注 1〈情采〉，頁 599。

²⁸⁰此段引文及創作體系圖表來自范文瀾所著《文心雕龍注（上，下）》（北京：人民文學出版社，2006年），頁 495—496。此圖在王更生的《文心雕龍研究》（臺北：文史哲出版社，1989年）一書中第 356 頁亦有引用，但略有錯誤，在「采」以下連結〈聲律〉至〈養氣〉處，范文瀾使用的是直線，而王更生使用的是箭頭。

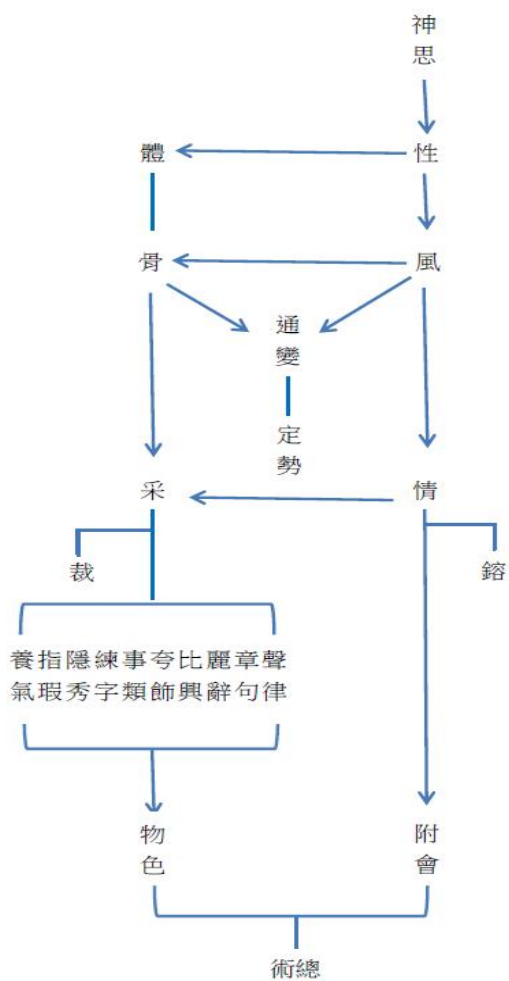


圖 3-1 范文瀾創作組織圖

王更生評論范文瀾此創作理論體系圖的缺失：「范表為了適應『剖情析采』的對稱性。致『體性』分途，『風骨』異幟，『通變』『定勢』尤不知所安，竟散置於眾篇之下，忽視了它們在文學創作上，無分軒輊的地位。至於『附會』『物色』又何以此疆彼界，斷分『情』『采』，使兩者隔路相望。在這方面，范氏均缺乏說明。」但王更生也肯定其優點：「在不破壞今本《文心雕龍》的編次，由『神思』以迄『總術』，依次排比，令人按圖索驥，毫不費力。」²⁸¹肯定其按書目中的編次、簡易明白之優點。

其後王更生也提出自己對創作理論的體系圖，其圖如下：

²⁸¹ 此段評論引自王更生，《文心雕龍研究》（臺北：文史哲出版社，1989年），頁356。

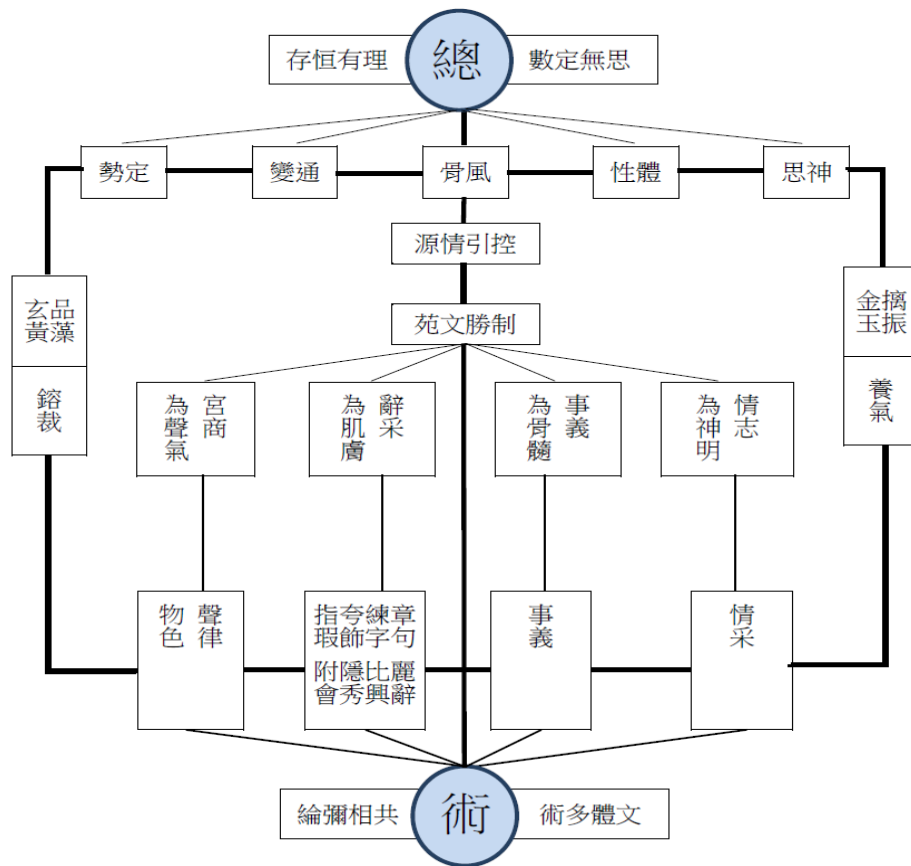


圖 3-2 王更生創作理論體系圖

王更生的創作體系圖表²⁸²是以〈總術〉篇為基架，上為「總論」，即創作的原理原則；下為「修辭」，即創作的方法技巧。「總論」以〈神思〉〈體性〉〈風骨〉〈通變〉〈定勢〉為行文運思之犖犖大端，是情感之源與謀篇之端；「修辭」以情志、事義、辭采、宮商為理論體系四目，認為四目聚則成文，散則無章。右以〈養氣〉為〈神思〉餘緒，左以〈鎔裁〉為藝術的加工。由上可知王更生的創作理論由〈總術〉篇「控引情源」與「制勝文苑」兩大原則為骨，將「文術論」各篇依「情」與「采」加以安置，試圖架構出劉勰的創作理論體系，可謂條分縷析，理論規模宏大可觀。

但筆者認為其體系的缺失有三：其一是放在「控引情源」的〈風骨〉、〈通變〉與二篇不甚妥當，因為「風骨」為情感與思理的可感性，是為創作時作品形成的效能，而〈通變〉是對典律的繼承與創新，故應是作品的整體美學原則，二篇理應放在「制勝文苑」處才是，其置於「控引情源」是較不適合的。其二是放在「制勝文苑」的〈情采〉、〈附會〉、〈物色〉三篇亦不甚妥當，因為〈情采〉篇談情采並重、情經辭緯，可

²⁸² 此圖表及內容說明引自王更生，《文心雕龍研究》（臺北：文史哲出版社，1989年），頁354-358。

知其單獨置於「控引情源」或「制勝文苑」皆偏離全篇意旨；而〈附會〉篇談文辭前後連貫與各章應合於主旨，故將此篇置於「辭采」之下，未突顯其「附辭以會義」之「會義」重點；而〈物色〉既是創作者情志興發之所由，亦是情志投射的客觀對應物，故此篇置於「宮商」之下就更不知所以然了。其三，王更生認為〈鎔裁〉為藝術的加工，故將之置於圖之左側，但筆者認為〈總術〉中的「術」皆可算是藝術的加工，皆是為文敷采之法，故單獨將〈鎔裁〉置於左側也覺不妥。

范文瀾及王更生創作理論皆以「文術論」為核心，但筆者認為完整的創作理論應有源有本，故應加入「文學價值」才具備文學創作根源；而作品也應有與之相接觸之讀者，故也應將讀者接受情形納入理論考量，故本論將在下一章節談論讀者對創作的影響。



第四章《文心雕龍》之創作之期待效應

創作者心中必有一預期之「理想讀者」，在創作過程中會盡可能考量理想讀者的接受需求及可能性，藉文學技巧「有目的」的將他所預估的作用在文本結構中體現出來。創作者也預期透過「理想作品」引發理想讀者的理想效應。在《文心雕龍》中，「文評論」可視為劉勰的換位思想，即由創作者的角度轉換為讀者的角度來看待文學。

而期待視野又稱期待視域，是由接受美學理論家姚斯（Hans Robert Jauss, 1921-1997）¹提出，他認為接受主體在開始閱讀之前及閱讀過程中，在心理上帶著既定心理圖式，它是架基在接受主體既往的審美經驗上而形成。任何文學作品都必須經由接受主體的這種既定心理圖式整合，才是「完整的」作品。所謂「完整的」作

¹ 姚斯為德國文藝理論家、美學家，他也是接受美學的主要創立者和代表之一。其主要著作有《文學史作為向文學理論的挑戰》、《文學範式的改變》、《審美經驗小辯》、《審美經驗與文學闡釋學》等等。姚斯提出新的文學史應是文學作品的消費史，讀者作為消費主體是一個能動的構成。通過「期待視野」，姚斯將作家、作品、讀者聯繫起來，並溝通了文學的演變和社會的發展。「期待視野」是讀者接觸作品前已有的潛在審美期待，是由閱讀經驗的積累而產生的先驗心理結構。而文學的社會功能在於其構成性，通過改變讀者的期待視野，實現文學的效果與文學的接受的統一。姚斯的理論來自德國現代解釋學理論家海德格爾（Martin Heidegger, 1889-1976）提倡的「前理解」，海德格爾強調文學積累的重要性，肯定先備知識對理解新審美對象的重要。伽達默爾（Hans-Georg Gadamer, 1900-2002）繼承海德格爾的「前理解」概念。他認為理解中的偏見是「合法的偏見」，因為每個人都生活在特定時代，處於特定時代背景、文學氛圍中，無可避免的帶著自己時代與個人的「偏見」；而文本和讀者皆具有自己的「視野」，因前者是特定時空條件下由特定的人創作的，後者是生活在特定時空境遇的人，故兩者只有達到「視野融合」才能理解文本。姚斯直承伽達默爾，認為讀者從對文類的先在理解，從熟稔的作品形式與主題，形成期待系統，影響了其後閱讀時對作品的理解及認同或排斥。而期待視野對讀者的作用有二，其一為「定向期待」，其二為「創新期待」。所謂「定向期待」是指讀者過往的閱讀經驗如同篩子，使讀者在其後閱讀留下符合經驗的意象，而不符合則排斥，它是讀者心理上的一種預期，對閱讀和接受起著選擇、求同和定向的作用。故可說某種程度上讀者的審美經驗的期待視野已預先決定閱讀結果——對審美的認識和理解的方向。但「定向期待」並非固定不變，而是期待視野的習慣性延伸與擴張。其二為「創新期待」。創新期待與定向期待相反，讀者在閱讀過程中並非純然被動接受作品，而是不斷打破習慣思維方式，調整自身視野結構，以開放姿態接受作品與原有視野不一，甚至相反表現方式。而在視野遇挫時，雖有暫時不適，但隨著經驗的增加，美學概念的學習，期待視野進而拓展與豐富，這樣的「挫折→拓展」的交替的閱讀過程中，使期待視野得到螺旋型上升，心理有欣悅及滿足之感。

品，指的是由創作主體創生的文本主體，經由接受主體的解讀，使文本主體附加了接受主體的意識形態及審美評斷，而接受主體心中的既定圖式便是姚斯的「期待視野」。而「期待視野」在文本欣賞的過程中，可相對區分為三個層次——文本期待、意象期待及意蘊期待。而接受主體之期待往往會驅使創作主體在創作過程中對文本形式與內容的反饋。立基於這樣的認識，本文挪用期待視野之理論，將《文心雕龍》²之「文評論」視為創作體系之一環，分析創作者心中「理想讀者」對形式與內容的期待為何，與「理想作品」應具之效應³為何。而本文所指「文評論」包括〈時序〉、〈物色〉、〈才略〉、〈知音〉、〈程器〉等篇，在這些篇裡最有爭議的當屬〈物色〉篇，有許多研究者認為〈物色〉應歸屬「文術論」之一⁴，但筆者認為由《文心雕龍》的版本中既已明列出〈物色〉為第四十六篇，且物色是創作者情志之寄託，探討自然景色對文學的關係。接受主體可就物色與情志的對應評論文本文學技巧之高低，故筆者依原版本次序，將其歸為「文評論」。

第一節 文學形式之期待效應

劉勰在「文評論」中對形式的期待可由「六觀」為其代表，所謂「六觀」先由「觀位體」、「觀置辭」兩項由整體與用辭作形式批判，評論此作品是否符合美學要求；其次以「觀通變」、「觀奇正」兩項原則評論作品的位體與置辭是否符合繼承與新變原則；最後由「觀事義」、「觀宮商」評論作品的情感思想是否能與事義之取舍與節奏感相符

²參見劉勰著；周振甫注，《文心雕龍注釋》〈總術〉篇（臺北：里仁，1994），頁 802。本論文原文皆引自此書。其後原文之出處不再特標書名及出版社，只標注篇名及頁碼。

³所謂「效能」指文本借由寫作形式及價值所展現的效果；而「效應」是指讀者在閱讀文本時因作者運用的內容形式與閱讀現象，得到的感知後的反饋。

⁴如范文瀾在《文心雕龍註》云：「本篇（指〈物色〉篇）當移在〈附會〉篇之下，〈總術〉篇之上。蓋物色猶言聲色，即〈聲律〉篇以下諸篇之總名，與〈附會〉篇相對而統於〈總術〉篇，今在卷十之首，疑有誤也。」認為〈物色〉篇應放在「文術論」的還有徐復觀，他也認為由〈神思〉到〈總術〉共二十篇，是分析構成文體的內外諸因素，及學習文體的方法，他認為皆屬於「大判條例」之範圍。同樣認同〈物色〉應放在「文術論」的還有楊明照、李曰剛、王夢鷗等學者。但王更生認為現存可見的《文心雕龍》版本中，其篇章次序皆一致，並無篇次之出入疑慮，實不可貿然更動〈物色〉的次序才是。王更生云：「然而遍檢現存的元至正乙未（西元 1533）嘉禾本文心雕龍，明弘治甲子（西元 1504）吳門本文心雕龍，不見有與今本不合的跡象，所以關於〈時序〉、〈物色〉二篇是否如某些學者所疑，恐怕還未肯定。」

應。本節將區分為「形式結構之期待」與「形式效應之期待」，先闡敘形式期待之「六觀」結構原則，再說明其預期之理想效應。

一、形式結構之期待

美學家克羅齊⁵認為：「批評和認識某某為美的那個判斷，再創造那美的活動相同，唯一的差別，只在情境上：一是審美的創造，一是審美的再造。」他認為創作與鑑賞只在情境上。但鑑賞者是否熟稔文學創作原理、技巧，是否具備審美能力，是否具備與作品契合的感情思理才是能否「知異」的關鍵。劉勰將創作過程由創作者換位思考，轉換為「理想讀者」的鑑賞批評，以「六觀」為理想讀者期待之形式批評進路。而「六觀」可相對區分為「結構層」、「組織層」及「創造層」，以下分別闡述之。

所謂「結構層」意指作品情感思想的文體安頓及篇章句字的結構。在「六觀」中「觀位體」的「觀」指觀察，「位」指安排，「體」指文體。「觀位體」指理想讀者觀察創作主體是否能依題材，即情感思想的內容或主題的性質，安排適當的文體，進而實現合宜的藝術形式。〈體性〉提到創作主體「情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也」⁶認為文學創作活動是人思想情感活動的外現過程，故作家會依情志內容的不同配合不同文體特性，形成不同的作品風格。而情理的安排之所以重要，是因為劉勰強調情志的生發是自然而然，而情感思想更是文本的靈魂。既然要適切安排不同的情感思想，創作者對於各種文體的語言藝術表現就必須爛熟，才能在情志的引導下，形式與內容的互相配合中，形成一種文勢讓讀者感知。理想讀者也會藉由觀察創作主體的情理是否妥善地安排在各章節中以呈現主旨。〈鎔裁〉：「情理設位，文采行乎其中。」⁷主張創作者應依中心思想以謀篇布局，文采才依中心思想調動展開鋪陳；〈定勢〉更言：「因情立體，即體成勢」⁸便是作者情志下貫到作品內容本身，則作品自然形成情感的力度與器度。妥善的情理安排能使作品具「辭已盡而勢有餘」的美感，即形成餘韻無窮、情感迴蕩的效果。

理想讀者除了感知到情感思想妥當安頓於文體而產生的文勢，在作品字句章篇中，

⁵克羅齊（Benedetto Croce，1866-1952），義大利哲學家、美學家、文學批評家。著有《美學》一書，中譯本《美學原理》是其中的一部分。

⁶同注2〈體性〉，頁535。

⁷同注2〈鎔裁〉，頁615。

⁸同注2〈定勢〉，頁585。

也預期看到章句安排的匠心。在〈章句〉中劉勰揭示出「句」為字的相接，「句」的結構原則是呼應，即開頭句子預伏中段之意，且後句要呼應前句，以使文意前後貫串。而「章」的目的是「明情」，其原則為綱要分明，即在情感思想的主導下各章與篇的關係是分明又連貫。由上可知，創作者心中的理想讀者預期看到的理想作品，應是情感思想與文體切合，章句的首尾是互相呼應並能鋪展內容的理想作品。

在「組織層」部分，劉勰認為理想讀者會預期看到有文采的作品，故在「六觀」中的「觀置辭」可看出文辭組織的重要。文辭組織又可區分為「修辭的應用」、「字形的要求」與「字音的要求」三部分。

在「修辭的應用」上，理想讀者預期看到的是具藝術性的語言而非理知性語言，故創作者藉者「比興」、「夸飾」、「麗辭」修辭的應用以美化形式。

〈比興〉中寫到：「比者，附也；興者，起也。附理者，切類以指事；起情者，依微以擬議」⁹。「比」是先心後物，比方於物，讓詞句更具意象的藝術性；「興」是先物後心，先有物象，再興起情志。〈夸飾〉提出「形器易寫，壯辭喻真」¹⁰，通過對具體事物的夸大描繪，來表達形上之道，即抽象的情思。夸飾的原則是「夸而有節，飾而不誣」¹¹，要「飾窮其要」，不可「夸過其理」。修辭中還有對偶，在〈麗辭〉中認為「造化賦形，支體必雙」¹²故文句疊雙也具有形象美。這與格式塔心理學的「異質同構」有相同論點，李澤厚〈審美與形式感〉寫到：

格式塔心理學家則把這種現象歸結為外在世界的力(物理)與內在世界的力(心理)在形式構造上的「同形同構」，或者說是「異質同構」，就是說材質雖異而形式結構相同，它們在大腦中所激起的電脈衝相同，所以才會主客相同，物我同一，外在對象與內在情感合拍一致，從而在相應的對稱、均衡、節奏、韻律、秩序、和諧……中，產生美感愉快。¹³

而〈麗辭〉雖強調對偶修辭可使作品更在形式有「美」的提升，但「真、善」還是鑑

⁹同注 2 〈比興〉，頁 677。

¹⁰同注 2 〈夸飾〉，頁 693。

¹¹同注 2 〈夸飾〉，頁 694。

¹²同注 2 〈麗辭〉，頁 661。

¹³見李澤厚，《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風出版社，1987年5月，1版），頁 503-504。

賞的根本，「理圓事密」強調作品內容的重要。歸納修辭的要求是：是否「擬容取心」能感知創作者情志？是否「飾而不誣」，情感真實美好？是否具含蓄的藝術之美？

而同屬「組織層」中的「觀事義」，事義即事類、典故。〈事類〉寫到：「事類者，蓋文章之外，據事以類義，援古以證今者也」¹⁴創作者引用事類以明理徵義。事義來源有二：「徵義舉乎人事，明理引乎成辭」即利用辭語、成語及事象來表現核心思想。劉勰預期的理想讀者應會借由作品中成辭與典故的取捨與剪裁，以評論作品的優劣。故創作時應秉持「用舊合機」¹⁵與「用人若己」¹⁶的原則，要達到此美學原則應先博觀，在博觀前人優秀作品後，還要能抽繹出事類的內在意涵，創作時並依情感思想的不同，將事類加以揀擇裁製以適應不同主旨需求。文學藝術美是含蓄而意在言外的，故引事類入文可達到「眾美輻輳，表裡發揮」的效果，就創作者而言，可謂能發揮才能與學問；就作品而言，讀者可感知到內容與形式的感染力。

「組織層」的「字形」亦是理想讀者評論的一環。他認為理想讀者會期待理想作品中具備「避詭異」、「省聯邊」、「調單複」、「權重出」的美學要求。「避詭異」、「省聯邊」、「調單複」強調文字的視感性，避免閱讀時因字形的詭異及筆畫的肥瘠而造成障礙；而「權重出」是避免字重複出現率太多，使讀者感到乏味。〈練字〉中亦有對「虛字」的看法，認為善用虛字可使文字組織更嚴密；而在字義上，劉勰認為讀者需釐清每個字的確切意義，尤其要注意分別字的古今義，不可用今義解古義。也要注意字的活用問題，才能釐清字在詞性變化的確切意義。最後要注意字的通假，才有助於閱讀古文。

「組織層」的「字音」會影響讀者對內容的感知，故創作者在字的揀擇除了會考慮字義、字形外，更會顧慮到字音的要求，即「六觀」中的「觀宮商」。觀察文章聲律節奏是否能自然妥貼地傳達作者情感，使讀者感知並獲韻律節奏之美感。¹⁷〈聲律〉

¹⁴同注 2 〈事類〉，頁 705。

¹⁵同注 2 〈事類〉，頁 706。

¹⁶同注 2 〈事類〉，頁 707。

¹⁷保爾巴西：《比較語音學概要》(Paul Pasy: *Outlines of Comparative Phonetics*) 曾言：「語言是聲音構成的，但我們所發出的聲音並非全部均勻而沒有停頓的，實乃依自然的規律分做一個個的節奏，……分節的原因有二：其一為生理的需要。因我們用以說話的呼氣是由肺部迫出的，而肺部藏氣限，到了用盡，不得不再吸入補充。這樣地一呼一吸之間便自成說話聲音的節落。其二為語言本身的需要。因我們說話要別人瞭解，故於言談之時不得不稍留使人容易知解的間隙，於是，在每一意義表示完畢之後，略作停頓。」又說：「我們說話時，倘為某種原因要使別人特別注意某些字的涵義，就

主要論述創作者的內在情感與外在文辭節奏的韻律相應問題。劉勰認為文章所以產生「吃文」現象，都是因為作家「生於好詭」、「逐新趨異」的心態造成吻唇糾紛，而避免的方法便是注重和韻工夫，使「同聲相應」、「異音相從」讓唇吻吐納和諧，使情志表現深遠悠長。但現代作品不似古代著重音律，故讀者分析作品的聲律，可從作品的文字節奏感切入，評鑑作品節奏的流暢與否，節奏是否符合作品的情感抒發。

「創造層」意指理想讀者披文時會觀看作品是否有與時俱進的表現性。「六觀」中的「觀通變」，是觀看作品對傳統的繼承和自我的創新，從而探索創作者如何資於故實，酌於新聲。〈通變〉強調「設文之體有常」而「變文之術無方」，劉勰認為理想讀者會在既定的文體規範下，觀察作者是否運用新奇的表現方式來創作。¹⁸

而「六觀」中的「觀奇正」亦同屬「創造層」。〈定勢〉寫到：「模經以為式者，自入典雅之懿；效騷命篇者，必歸豔逸之華」¹⁹前二句為「正」指經典的辭直義暢，後二句為「奇」指奇事奇辭；劉勰認為創作者應「執正馭奇」，而這也是接受者在鑑賞時的標準之一，即觀察作品怎樣執正馭奇，探索作者是否掌握奇正的規律。此外，〈定勢〉亦言：「淵乎文者，並總群勢，奇正雖反，必兼解以俱通；剛柔雖殊，必隨時而適用」²⁰說明創作者若能通曉各種文章體勢，解通奇正、適用剛柔，便能寫出更完美的作品。而理想讀者應視作品的體勢風格是否符合作者情志主旨，來評斷作品高下。

由上可知，理想讀者認為的理想作品形式應由下圖表示：

要加重那個字的讀音，……一串言詞，因某些字之加力重讀，便要變更了原來的語調。這語調的變更常發生於感情濃烈，或要感動別人說服別人的時候，因之加力原則不僅常見於日常談辯而在辯論講解或演說的時候尤其常見到。」（劉復譯本）

¹⁸傅庚生在《中國文學批評通論·自序》中言：「有志於文學創作者，首必求能多了解他人之作品，繼之以摹倣，終之以創作。創作之前，必縱以訪文學之源流，橫以參文學之理論，技巧備而基礎堅，遂能達其情思以杼柚成章矣。」（臺北：正大印書館，1975年），頁1。

¹⁹同注2〈定勢〉，頁585。

²⁰同注2〈定勢〉，頁585。

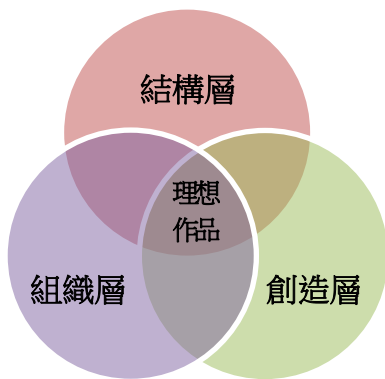


圖 4-1 期待之理想形式結構圖

理想讀者藉由作品中的情感思想的下貫、辭藻的組織修飾及與時俱進的表現三方面來觀察作品形式，故可知理想作品的形式美學要求是由「結構層」、「組織層」及「創造層」三方構築。

二、形式效應之期待

由上小節內容可知，創作者期待藉由理想作品形式的巧妙安排，以滿足理想讀者的鑑賞要求，亦達到作品形式的理想效應。劉勰認為作品的理想形式效應有二，一為讀者由形文、聲文感知情文中作者的情感思想；二為讀者讚嘆創作者與時俱新的形式運用，進而提升對作品的評價。

預期理想讀者會以六觀去評論作品，最根本的是促使作者藉由形式的安排，使作品具備「形文、聲文、情文」合一的效應。

〈原道〉中云：「夫玄黃色雜，方圓體分：日月疊璧，以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形。此蓋道之文也。」²¹可知形上的道下落呈現於天文的日月疊璧，與地文的山川煥綺中。後文又述道之文更體現在動、植、萬品中：「龍鳳以藻繪呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；雲霞雕色，有逾畫工之妙，草木貴華，無待錦匠之奇。」²²說明天、地、萬品、動植物皆體現道之文，而人為五行之秀，故人文亦自然有采。〈情采〉中言：「立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰聲文，五音是也；三曰情文，

²¹同注 2 〈原道〉，1 頁。

²²同注 2 〈原道〉，1 頁。

五性是也。五色雜而成黼黻，五音比而成韶夏，五性發而為辭章，神理之數也。」²³揭示創作主體為文時可表現情志的三種形式——形文、聲文與情文。

五色原指青、紅、黃、白、黑，萬物皆以色呈現，筆者在此認為應指作品中字形美學的表現；五音原指宮、商、角、徵、羽，此指對作品中字句聲律的美學要求；五性的解釋較多，周振甫認為是仁、義、禮、智、信，而亦有學者認為是喜、怒、哀、樂、欲。筆者統以情志的直接表現而言。以下分別闡述之：

〈練字〉篇首段揭示文字是「言語之體貌」²⁴與「文章之宅宇」²⁵其重要可見一斑。中國字單音獨體，字形構造可由六書法則分析。〈練字〉篇便是劉勰對字形美的要求所寫專論。劉勰認為「字形單複，妍媸異體，心既託聲於言，言亦寄形於字」²⁶字形有簡單複雜之別，故文字運用時應注意一句中字形的美感。創作主體情感發而為文，文以字形構成，故用字時怎能不注意字形的挑選使用呢？

劉勰在字形的美學要求上，提出四項應避免的原則：一是避詭異，避免字體瑰怪者，瑰怪的文字，其弊是變正為怪，阻塞文理，使接受主體閱讀時流暢度受阻，影響理解。二是省聯邊，指半字同文者，一句之中若同偏旁字過多，使接受主體生厭，如陸機〈日出東南隅行〉：「璫珮結璠璠」五字聯邊者四，如何不招字林之譏？三是權重出，指同字相犯者，在〈鎔裁〉中亦言：「同辭重出，文之疣贅也。」²⁷須剪裁浮詞才能矯揉文采，為文用字，貴在精約，重出易流於疊床架屋、單薄寡味之弊。四是調單複，指字形肥瘠應加以調配。字形的單複如人有肥瘦之別，組字成句、連句成章，應以均衡和諧為原則。筆畫少的瘠字成句，則有空疏纖細之失；而筆畫多的肥字成句，則生滿溢擁擠之疵。兩者均使讀者因礙目而影響閱讀的過程，不可不慎。

故就讀者的角度，整篇文章在字形上無瑰怪者，無聯邊累串者，無多重出之字者，無字形筆畫多寡不均者，在閱讀時毫無字形的阻礙，就能專注文本主旨及形式美學營造的探索感知。

〈原道〉篇言：「林籟結響，調如竽瑟；泉水激韻，和若球鐘。」²⁸林籟泉水自

²³同注 2 〈情采〉，599 頁。

²⁴同注 2 〈練字〉，721 頁。

²⁵同注 2 〈練字〉，721 頁。

²⁶同注 2 〈練字〉，722 頁。

²⁷同注 2 〈鎔裁〉，615 頁。

²⁸同注 2 〈原道〉，1 頁。

然表現出聲文的美好，而人為有心之器，人文也應具聲文之美。且人聲本具宮商音律，〈聲律〉首段便言：「夫音律所始，本於人聲音者也。聲含宮商，肇自血氣。」²⁹可知聲中宮商本乎自然。

「聲文」即指字句中音韻的協調之美學要求。〈聲律〉言：「言語者，文章關鍵，神明樞機，吐納律呂，唇吻而已。」³⁰點出聲舉可表達創作主體的感情，是文中極重要的環結。而如此重視，甚至立專文探討，其實背後有時代環境的影響。齊梁時代，聲律之說興盛，江左有陸機的〈文賦〉：「暨音聲之迭代，若五色之相宣。」³¹便強調聲律的和諧；而范曄〈獄中與諸甥侄書〉：「性別宮商，識清濁，斯自然也。觀古今文人多不了此處，縱有會此者，不必從根本中來。」他自負能辨宮商清濁之異，用之文章以顯其超越群倫之才。而沈約的「聲病說」在當時也引起潮流與重視。《宋書·謝靈運傳論》中寫到沈氏在與時人論辯時言：「夫五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜；欲使宮羽相變，低昂舛節，若前有浮聲，後須切響，一簡之內，音韻盡殊，兩句之中，輕重悉異，妙達此旨，始可言文。」與陸機、范曄相比，沈約更具體點出一句中前後字、上下兩句及全篇文字的聲律要求，讓聲舉能具體運用在文學中。

王更生在《文心雕龍新論》³²中指出劉勰在聲律方面強調五項重點：

（一）由內聽以審和律：他認為作者雖非音樂家，但作品卻須富有音樂之美。故在〈聲律〉篇中首先認定言語本身就含宮商，應鑑別宮商並應用在作品中，使作品具有音律美。他更將音律之美，歸結到「聲萌我心」，強調內聽的重要，認為言為心聲，言語的疾徐高下，一準乎心，文章的抑揚頓挫，一依乎情。創作者惟能心靜才能內聽以審音律，調動符合情感思想的文字音律以形成作品。

（二）節聲律以避吃文：〈聲律〉中言：「聲有飛沈，響有雙疊，雙聲隔而每舛，疊韻離句而必睽；沈則響發而斷，飛則聲揚不還；並輓轡交往，逆鱗相比，迕其際會，則往蹇來連，其為疾病，亦文家之吃也。」³³所謂「飛」、「沈」指「平清」、「仄濁」而言，它們造成的效果迥異。「飛」使聲颺不還；「沈」使響發如斷。強調句中平仄清

²⁹同注 2 〈聲律〉，629 頁。

³⁰同注 2 〈聲律〉，629 頁。

³¹王煥鑣編註：《中國文學批評論文集》（臺北：正中書局，1991 年），頁 41。

³²王更生，《文心雕龍新論》（臺北：文史哲出版社，1991 年），115-128 頁

³³同注 2 〈聲律〉，頁 629。

濁應適切變化。而雙疊指雙聲、疊韻而言，雙聲須避隔句³⁴，疊韻不可離句使用。³⁵劉勰指出講究平仄清濁的相間及注意雙聲疊韻的接合，便可避免吃文之患。

(三) 明和韻以調宮商：所謂「和」指「異音相從」的聲調問題，認為句中平仄應順適唇吻，而方法是「左礙而尋右，末滯而討前」運用以右救左，以上救下之法使聲調和諧；而所謂「韻」指「同聲相應」即詩文韻腳相應，方法是「韻氣一定，則餘氣易遣」³⁶首句選定韻腳句須得跟從相應。

(四) 切正韻以求清切：時人對聲律研究雖多，著作雖豐，但未顧及各地方言不同。故用韻各異。而韻書取材無有定準。劉勰提出以黃鐘為正韻，取韻才能有所依據。

(五) 養氣以節神理：文氣是最自然的音律，音律是最具體的文氣，故養氣為創作之要。而養氣一要「節宣」，一要「虛靜」，兩者配合則神志內盈、聲氣外發，作品自然如行雲流水，婉轉切暢。

〈聲律〉為劉勰重音韻之呈現，而他重音律的原因是認為音律為創作主體情感的自然表現³⁷，能適切運用在文中，可傳達出作者的感情，如王夢鷗曾言：「文學語言的潛在情緒，完成託於聲音，一個單詞的聲音構造，不但是象徵某一觀念而且亦隨伴有某種感情；換句話說，構詞上的聲音形成同時就在象徵或隱喻著某種感情。」³⁸又言：「文學語言的韻律形式，……。一方面要求滿足知解，一方面要求滿足想像，而從中裝載它感情。」³⁹故〈聲律〉云：「標情務遠，比音則近。吹律胸臆，調鐘唇吻。」⁴⁰情思與聲律的協調，可使情味加深，讓讀者在閱讀時藉由和、韻的安排吟詠更易感

³⁴王斌《五格四聲論》中「傍紐病」即為此。《文鏡祕府論西卷》釋曰：「傍紐詩者，言詩一句之中有『月』字，更不得安『魚』、『元』、『阮』、『願』等，此即雙聲，雙聲即犯傍紐病。」

³⁵即劉善經《四聲指歸》中的「小韻病」。《文鏡祕府論》引劉氏之語：「小韻者五言詩十字中，除本韻以下，若已有『梅』字，更不得復用『開』、『來』、『才』、『臺』等字。五字內犯者，曹植詩云：『皇佐揚天惠』，即『皇』、『揚』是也；十字內犯者，陸士衡擬古歌云：『嘉樹生朝陽，凝霜封其條。』即『陽』、『霜』是也。若故為疊韻，兩字一處，如『飄飄』、『窈窕』、『徘徊』、『周流』之類，不是病限，若相隔越，即不得耳。」

³⁶同注 2 〈聲律〉，頁 630。

³⁷《禮記·樂記》：「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲，聲成文謂之音。」（臺北：錦繡出版，1993 年），頁 145。

³⁸王夢鷗，《中國文學理論與實踐》第七章〈韻律的形成〉（臺北：里仁出版社，2009 年），頁 63。

³⁹同注 37，頁 92。

⁴⁰同注 2 〈聲律〉，630 頁。

知情意滋味的深長。

「情文」強調情感直接表現的美學要求。情感的表現要從篇、章、句、字來闡發。創作主體將情感表現於文，須先注意「謀篇」的要求。而「謀篇」首先須重「設情位理，擬地置心」。〈情采〉云：「夫能設模以位理，擬地以置心，心安而後結音，理正而後摛藻。」⁴¹文章最重要的便是情志的表現，故應先依情志的內容特質決定文體的形式，在文體規範下，才能結音摛藻而不偏離主旨。〈鎔裁〉亦言「情理設位」文采才可行於文中，這便是「鎔」的功效——使文章綱領昭暢。

其次要重「務總綱領，萬塗同歸」；〈附會〉中云：「是以附辭會義，務總綱領。驅萬塗於同歸，貞百慮於一致」⁴²作家掌握中心思想，將各材料聚束裁削，使納同一旨趣。

其三要注意「層次井然，圓合呼應」。〈附會〉中云：「若夫絕筆斷章，譬乘舟之振楫；會詞切理，如引轡之揮鞭，克終底績，寄深寫送，……惟首尾相援，則附會之體，固亦無以加於此矣。」⁴³所謂「乘舟之振楫」強調思緒的可想像性，句子雖已結束，但思緒仍有綿綿不絕之感；「引轡以揮鞭」指調動文辭須指出情感思想的方向。情思具有意味，文辭隱約讓讀者具自行填補「空白」的主動權。

而讀者在閱讀時，如何感知情志呢？筆者認為可藉由三準之法逆推創作者之情志：首先是「履端於始，則設情以位體」接受主體可由體裁的安排適切與否感知情志的內容。其次是「舉正於中，則酌事以取類」接受主體藉由事類的選取、剪裁去感知情志內容。最後是「歸餘於終，則撮辭以舉要」接受主體視作品文字的撮託警辭總結文旨，歸結情志旨歸。

此外，接受主體在「章」的安排上，須由「總義以包體」、「體必鱗次」見到情感的層層渲染及思理步步推衍。故段落分明、層次井然、推衍有層次是逆推情志的方法。而「句、字」部分，接受主體需視字、句上下的安排是否銜接有順序，俾使情志的感知無礙。藉由篇、章、句、字的組織安排，接受主體期待感知到「情文」的「情周而不繁，辭運而不濫」的情感周密、思理卓絕。情感周密、述情怱悵，此即為「風」也，是情感的美學要求；思理卓絕，鋪辭精練，此即「骨」也，為文章思想的美學要求。故可知「情文」旨在使接受主體感知情感思理的「風骨」之美。

⁴¹同注 2 〈情采〉，600 頁。

⁴²同注 2 〈附會〉，789 頁。

⁴³同注 2 〈附會〉，790 頁。

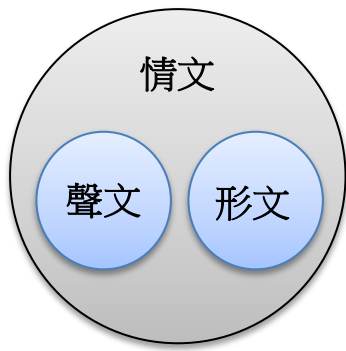


圖 4-2 形文、聲文、情文結構圖

由上圖可知，形文、聲文、情文雖皆是情感思想表現的方式之一，但情文的位階與形文、聲文不同，形文與聲文統攝於情文之下。讀者藉由形文、聲文之藝術形式的運用，能感知到創作者的情感與思想（情文），這便是理想形式的效應之一。

讀者除了藉由形文、聲文、情文可感知創作的心志之外。作品與時俱新的形式也會吸引讀者目光，令讀者讚嘆創作者的巧思；而且新穎的表現方式也更能符應創作內容的時空背景及在此時空下的創作者情志，是以讀者能藉由新穎的形式感知到創作者的時空與情思。其與徐復觀所提出的「追體驗」有異曲同工之妙。所謂「追體驗」意指「鑒賞者順著文字深入進去，可以與作者創作時的心靈相觸，相融合」、「讀者之心，迎上了作者的心」⁴⁴，讀者能藉由形式的效能，追溯創作者的美感經驗與情感思想。

第二節 文學內容之期待效應

本節題目為「文學內容之期待效應」，首先要釐清的是「文學內容」的範域為何？「文學內容」應包含人事素材及時代環境背景，與包含在其中的作者意識。而「內容效應」可相對區分為「情感效應」與「思理效應」。本節想探討劉勰認為創作主體藉由「文學內容」想讓接受主體感知到什麼，而接受主體感知後又會對個體生命及群體社會有何反饋？以下相對區分「期待之內容結構」及「期待之內容效應」加以論述。

一、內容結構之期待

接受主體在閱讀前除了對形式上有既定之美學要求外，在內容上也有對政治社會、景物人事等反映的期待。在〈時序〉中提及：「文變染乎世情，興廢繫乎時序。」⁴⁵時

⁴⁴徐復觀，《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，2001年），頁423。

⁴⁵同注2〈時序〉，816頁。

代的遞嬗中文學的質文偏重不斷更替，而當代政治社會之世情影響文學的內容與形式。故劉勰認為接受主體對文本內容應有反應時代中政治社會現況的期待。〈時序〉有言：「昔在陶唐，德盛化鈞，野老吐何力之談，郊童含不識之歌。有虞繼作，政阜民暇，薰風詠於元后，爛雲歌於列臣。盡其美者，何乃心樂而聲泰也！至於大禹敷土，九序詠功；成湯聖敬，猗歟作頌。逮姬文之德盛，周南勤而不怨；大王化淳，邠風樂而不淫。幽邢昏而板蕩怒，平王微而黍離哀。」⁴⁶在政治清平之時，文學作品展現出愉悅和樂之情，相反的，在政治動蕩百姓塗炭之世，作品呈現的是哀怨憤怒之意，故接受主體期待能在作品內容中看到對當世政治的反映。

而同樣的道理，〈時序〉提到建安文學的輝煌，除了魏武、魏文、陳思等上位者的雅好提倡外，建安七子在文學上的成就是作品反映時代世積亂離、風衰俗怨而形成志深筆長、梗概多氣的時代風格。

而有些作品雖未反映政治社會的動蕩或安泰，但卻反映了當代的學風，〈時序〉中提及東晉崇尚玄學清談之風，「自中朝貴玄，江左稱盛，因談餘氣，流成文體。是以世極迍邐，而辭意夷泰，詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏。」⁴⁷文學作品內容反映的不是東晉政治的動蕩、百姓流離困頓的苦難，而是受清談之風影響的辭意寬泰的作品，這樣的作品雖無法反映政治社會之真實性，但接受主體可藉此一窺當時學風傾向，故這也是對作品內容的期待之一。

此外，接受主體對內容的期待在〈物色〉中亦有揭示。〈物色〉首段即言：「物色之動，心亦搖焉。」⁴⁸四季更迭，歲有其物，物有其容。創作主體「情以物遷，辭以情發」⁴⁹情因外在景物的萬千變化而興起，其後更投射情志至景物中，故景物已是情化之物，創作者文字中的物象更是情志投射後的產出，物象中蘊含作者之意，是意象結合的結果。故接受主體對文學內容的期待，並不是文字鋪藻而出的外在景物，而是具意象的文辭表現。故〈物色〉中不斷強調接受主體期待看到的是對物形的密附，要看到「寫物圖貌」與「巧言切狀，如印之印泥，不加雕削，而曲寫毫芥，故能瞻言而見貌，印字而知時也。」⁵⁰能將景物描寫得栩栩如生，如臨眼前，便是創作成功的

⁴⁶同注 2 〈時序〉，813 頁。

⁴⁷同注 2 〈時序〉，816 頁。

⁴⁸同注 2 〈物色〉，845 頁。

⁴⁹同注 2 〈物色〉，845 頁。

⁵⁰同注 2 〈物色〉，846 頁。

展現；而要活靈活現，景物的象徵性、代表性必須提煉出來，這便是物象的普遍性精神，故云「寫氣圖貌，必隨物以宛轉」⁵¹接受主體期待的是作品中細膩描寫的物象，而物象中，接受主體要看到的是作者情志的投射。也可以說，在文學的語言中，接受主體期待看到的並非如攝影般的景物，而是能透過物象觸及創作主體情感思理。接受主體如能在作品物類描繪中咀嚼感受創作主體情志，才會在閱讀過程中感受到「味飄飄」與「情曄曄」之韻味無窮之趣。

職是之故，在〈時序〉、〈物色〉中可綜合得之，劉勰認為接受主體對作品內容的期待有二：一是對政治、社會與學風的反映，二是對環境物色的反映。文學社會學者認為：文學是受環境影響的產物。而環境包括大範圍時代性的政治社會，亦包括小範圍的地自然景物。

作品除受環境影響外，更直接的是受創作主體的才德影響，而〈程器〉中借由《周書·梓材》以室家、梓材以喻士人，強調室家要勤垣墉而施墜茨，梓材要勤樸斲而塗丹雘，而士人也要涵養內在且雕飾，進而成就功業，這便是士人的器用，展現出文學的社會功能——緯軍國、任棟梁。故云：「君子藏器，待時而動，發揮事業，固宜蓄素以弼中，散采於彪外，榘桷其質，豫章其幹，摛文必在緯軍國，負重必在任棟梁，窮則獨善以垂文，達則奉時以聘績。」⁵²劉勰認為文學有其目的，或可稱之為終極目標，即文學的社會功用，有益於政治、軍事與民生，經世濟民、建樹國家。而要達此目的，必須回到作者之人格品性來談，士人須於平日涵養品德、進德修業、鍛練才幹，窮時自守節操，為文以垂後世；達時極力發揮才幹，裨益國家百姓，故知劉勰以創作者之人格為基礎，透過文學以達到助益國家之利。

徐復觀在《中國文學論集續篇》中有言：「進入創作範圍內之客觀事物，雖賦多以形象性的表出；但成功作品中的形象性，必然是某客觀事物的價值或意味。客觀事物的價值意味，在客觀事物的自身，常隱而不顯，必有待作者的發現，這是創作的第一意義。……。價值意味，則有高低淺深等無限層級，可以說是變動不居的。……。對客觀事物價值意味所含層級的發現，……，而係決定於作者主觀精神的層級。作者精神的層級高，對客觀事物價值、意味，所發現的層級也因之而高；作者精神層次低，對客觀事物價值、意味，所發現的層級也低。決定作品價值的最基本準繩，是作者發

⁵¹同注2〈物色〉，845頁。

⁵²同注2〈程器〉，902頁。

現的能力。作者要具備卓異的發現能力，便必須有卓越的精神；要有卓越的精神，便必須有卓越的人格修養。」⁵³將創作主體人格對文學創作的影響闡發十分詳明，他認為創作主體人格高，其視野便高，作品內容不再只是個人的離情別恨，而是對時代的反思、對人民的關懷。

而劉勰此概念源於「文原論」的〈原道〉篇。〈原道〉篇中點出從玄聖至孔子「莫不原道心以敷章，研神理而設教。」⁵⁴聖人體會精微神理，引道入文的目的是「經緯區宇，彌綸彝憲，發揮事業，彪炳辭義。」⁵⁵聖人為治天下而制定禮儀以為遵循之準則，揭示文學的終極目標是為國治民安。綜而言之，接受主體期待看到的文學內容是創作主體人格的展現與對國家社會的抱負。由前文可知接受主體對內容的期待有二：其一是環境的反映，細分為人為之政治社會與自然之物色；其二是創作的才德之展現，反映憂以天下樂以天下之經世濟民之志。

二、內容效應之期待

以上針對「文學內容」加以闡述，既已知劉勰認為文學內容的範疇與意義，那更須扣問劉勰認為文學內容應具之效應為何？由《文心雕龍》中可歸納為二：其一為情感效應，其二為思理效應。以下分別闡述：

所謂「情感效應」是指接受者由文本中的形式內容，感知到作者寄託的情感。魏晉以降個體生命意識覺醒，文學更強調個人殊性，文學內容由群體意識的政教經驗退位，取而代之的是個體感物之審美經驗，投射出的是個體的存在意識之價值，開展出「詩緣情」的文學傳統。

「詩緣情」⁵⁶一詞首見於陸機〈文賦〉，文中云：「每自屬文，尤見其情。……佇中區以玄覽，頤情志於典墳。遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春；心慄慄以懷霜，志眇眇而臨雲。詠世德之駿烈，誦先人之清芬。遊文章之林府，嘉麗藻之彬彬。慨投篇而援筆，聊宣之乎斯文。……詩緣情而綺靡，賦體物而瀏

⁵³徐復觀，《中國文學論集續篇》（北京：九州出版社，2014年4月），頁3。

⁵⁴同注2〈原道〉，2頁。

⁵⁵同注2〈原道〉，2頁。

⁵⁶「詩緣情」為重要詩學傳統，而以此為專題的書籍有裴斐《詩緣情辨》（四川：四川文藝出版社，1986年3月）。而論文部分有陳昌明碩論《緣情文學觀》（臺北：臺灣書店，1999年11月）闡述六朝緣情觀念。兩者皆具參考價值。

亮。」⁵⁷由陸機〈文賦〉可知，他認為「緣情」與「體物」有關。創作主體因「遵四時」、「瞻萬物」、「悲落葉」、「喜柔條」、「懷霜」、「臨雲」的觸物審美經驗，引發創作衝動。這與〈明詩〉中「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」⁵⁸強調詩人創作動機來自觸物而起情，而情感自然下落於作品中。之後的鍾嶸《詩品》序亦云：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」也點出創作主體感物而引發創作動機故「詩緣情」的創作意識是個體生命存在之價值意向，作品中的情志關乎「感物」，即「應物斯感」。而《文心雕龍》中情感效應，應從〈物色〉篇剖析。〈物色〉首段便言：「情以物遷，辭以情發」說明物色搖蕩人心，人觸景而生情，而人再以引發之情投射物色中。人之心與物色之間的往返交流過程，即「情以物興」、「物以情觀」的體現。「情以物興」時人是被動的，而「物以情觀」時人是主動的，此心、物兩方皆為動態，形成雙向作用，此心物交融的作用需達一平衡、和諧，才會使物象化為「心物」，此「心物」為情化之物，外物因人情感的投射而染上情感的色彩，進而創發為文辭。

而由「心物」到創發為「文辭」的階段，需藉由藝術形象的選擇與語言文字的運用。所謂藝術形象的選擇，是以情的內容去挑選物象，而物象的描寫也應概念化、特色化，以與情感符應。這便是「與心徘徊」的原則。

而語言文字的運用，在〈物色〉中點出創作原則為「析辭尚簡」，也就是強調文字要精練。此外描寫時能求物之形、聲的密附，使物象能如臨眼前才是成功的描寫，此即「隨物以宛轉」原則。而除求形似之外，更注重的是物象精神，也就是特色的刻畫，務求「寫氣圖貌」，才會形神兩俱而佳。藉由以上二原則使「意—象—言」得以實踐。由「立意」至「立象」是意象生成的過程，因心物交感而使物象具藝術形象，而情感更形熱烈；而「立象」到「立言」是使意象實踐的過程，也是語言符號化的過程。而「意—象—言」中象的選擇與文辭表現技巧，深受創作主體情性與才學的影響，擅長的文體、篇幅、表現的形式皆受影響，展現不同風格。

而運用不可一味模仿古人，宜「曉會通」、能「適要」，要依情而擇物，更要能善用新辭，才可達到餘韻無窮、情味無限的效應。「詩緣情」中強調個別審美主體，藉由心、物互融互攝而將澎湃之情宣洩於作品。故接受主體應能由作品中的「物」的描

⁵⁷ 參見南朝·梁·蕭統編，《文選》（臺北：藝文印書館，1989年1月），頁245-246。除了〈文賦〉此處學界常引用之外，他的賦作中亦有幾處提及，如〈歎逝賦〉云：「樂隕心其如忘，哀緣情而來宅。」又〈思歸賦〉：「悲緣情以自誘，憂觸物而生端。」

⁵⁸同注2〈明詩〉，83頁。

寫而感知到創作主體之情。接受主體透過文本所描寫的物及描寫物的技巧，是否能逆推作者之情，要視作品的文學形式是否具有「秀」的效能及效應。所謂「秀」即篇中獨拔卓絕者，在此筆者以「秀句」解，是篇中突出卓越的佳句，在物色的描寫過程中，須以「秀」為整體美學原則，展現物色的特出性，藉由物色聲形之美的拔卓描寫技巧，才能引起接受主體感知物色之內在創作主體情意。而文辭的「秀」會形成「骨」而被接受主體感知，〈風骨〉中說明兼由文辭的「結言端直」、「析辭必精」、「捶字堅而難移」即為文辭中對思理鋪陳的美學要求。

文辭的「骨」與「秀」會形成「味飄飄而輕舉，情擘擘而更新」的效果，接受主體可藉由作品中文辭「骨」與「秀」的展現，逆推並感知作品中的物象之情意。

創作主體的心物交感，此「物」在本小節指「物色」即自然景物，形成「心物」，此「心物」中已非原本自然景物。而是情化之物，藉由文學形式形成作品。接受主體由文本中秀句對物色的描寫技巧，感知到文骨峻焉的物色描寫中，作者情感的投射。

而所謂「思理效應」是指接受主體由文本形式內容所感知到創作主體的思想理念。「詩言志」與「詩緣情」同為中國兩大創作傳統，「詩言志」一詞源自《尚書·虞書》及〈詩大序〉。〈虞書〉中記載：「帝曰：夔，命汝典樂，教胄子。直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。詩言志，歌永言，聲依永，律和聲；八音克諧，無相奪倫，神人以和。」⁵⁹古代詩樂合一，詩與樂皆可表達情志，進而可推知詩教與樂教，兩者皆以和諧人倫及神人關係為目的。而〈詩大序〉記載：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情發於聲，聲成文，謂之音。治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。……上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。至於王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風、變雅作矣。國史明乎得失之跡，傷人倫之廢，還刑政之苛，吟詠情性，以風其上，達於事變而懷其舊俗者也。故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。」⁶⁰由上可知「詩」為「志」之載體，情感形成聲，再書而為文（音）。情感受外在政治社會的治亂引起，發而為不同的文（音），故政和則表現為安以樂的治世之音，政乖則表現怨以怒的亂世之音。可

⁵⁹《尚書注疏》卷三（臺北：藝文印書館，十三經注疏本，1979），頁46。

⁶⁰王雲五主編，《叢書集成簡編·子夏詩序》（臺北：臺灣商務印書館，1966年），頁1。

知作者看見王道衰、禮義廢、政教失、國異政、家殊俗的社會動蕩，引發心中之情，發而為詩作。詩作的目的在於「化下」及「刺上」，尤以「刺上」為主，而受先王之澤所影響，對美學的要求是「主文而譎諫」，運用比興等技巧達到諷諫的效果。

而詩教傳統為何主張用「微言」達到通感、期求與回應呢？顏崑陽認為在先秦兩漢，詩「不只是一種文學『類體』，而且更是一種不離社會生活的『文化』現象或產物，可稱為『詩文化』」⁶¹。這時期的詩是社會存在結構的重要部分，「原因或條件有三：一是周代『禮樂文化』的建制；二是儒家思想型塑了知識階層普遍的社會倫理意識，並且流衍為傳統；三是『詩』始終是中國古代最主要的文學母體。」⁶²故知識階級認同倫理意識，用「詩」實踐「禮樂文化」，形成「溫柔敦厚」的詩教傳統。而詩教的「溫柔敦厚」兼有民心人情之溫柔敦厚與言語形式之溫柔敦厚，以期達到「諷化」、「感通」、「期應」的功用。而「諷化」便是〈詩大序〉中「上以風化下，下以風刺上」的功用，而為達人倫和諧，故以言語形式之溫柔敦厚來隱微諷化，最終形成「和」之境界。

在「詩言志」中所謂「志」指的是「集體意識的價值意向」與「政教目的」，而《文心雕龍》中〈時序〉雖揭示文學的演變及原因，但若從接受主體觀點，可知接受主體期待看到的文學內容是反映社會現實面的，〈時序〉中認為文學應反映世情及時序，故在首段言：「歌謠文理，與世推移，風動於上，而波震於下者也。」⁶³文學受政治的影響，當然也反映政治，投射出陶唐、有虞、大禹、成湯、姬文、大王政治的清平，百姓的安居樂業；抑或對政治暴亂、人民憤怒痛苦的反映。亦如同接受主體由漢末曹魏的作品中看到長期戰亂、人民愁怨的心理投射，以上皆為內容對時代的反映。而〈時序〉中亦言：「自中朝貴玄，江左稱盛，因談餘氣，流成文體，是以世極迍邐，而辭意夷泰，詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏。」⁶⁴內容雖無法反映社會，但亦反映時代學風。以上是接受主體在內容上期待看到的。

此外〈程器〉士人於平日涵養內在，窮則獨善垂文以「立言」，達則奉時騁績以「立功」，不論是成一家之言抑或建功立業皆是文學的社會功用，可知劉勰認為「道

⁶¹顏崑陽，〈用詩，是一種社會文化行為模式——建構「中國詩用學」初論〉，《淡江中文學報》，第十八期，頁 285。

⁶²同注 59，頁 289。

⁶³同注 2〈時序〉，813 頁。

⁶⁴同注 2〈時序〉，816 頁。

德—文學—政軍功業」三者互有關涉，道德如樹之根為士人為文建功之平日涵養，有德之人關注的不只是自己，而更秉持人飢己飢，人溺己溺的精神，期許自己能「立言」、「立功」，助益社會人群。而文學、政軍事功為樹之花果，為道德涵養之社會功效。而就接受主體而言，期待由本文中看到作者對社會人民的關懷，進而提出政治軍事方策以使國家強盛、人民和樂。徐復觀亦言：「一個偉大的詩人，他的精神總是籠罩著整個的天下國家，把天下國家的悲歡憂樂，凝注於詩人的心，以形成詩人的悲歡憂樂，再挾帶自己的血肉把它表達出來，於是使讀者隨詩人之所悲而悲，隨詩人之所樂而樂。」⁶⁵這便是詩人的人格灌注於作品，進而對讀者產生強大感染力的證明。

由上述可知創作主體以心體「物」，此「物」在本小節特指政治社會之人事，具社會性向，因心有所感而發為作品，在發言為作品，所運用的文學手法則是運用「隱」以諷諫的手法。故接受主體在閱讀過程中，在時序世情文字仗述的表層之外，應要能體會文字外的真正意涵，而且感知到作者品格中的社會關懷。接受主體對「志」的內容美學要求是「隱」，由義主文外、複義的形式，達到「溫柔敦厚」的詩教諷化效應，這也是〈風骨〉中言：「詩總六義，風冠其首，斯乃化感之本源，志氣之符契也。」⁶⁶接受主體能由文本感知到創作主體對國家社會的關懷，並進而受到感染，這便是「風」的效應。

由本小節可知，創作主體觀照政治社會的現況，並運用文學技巧以表現現實，接受主體期待文本中能運用「隱體」以形成「風」的效應，看到作者之道德與對社會的關懷，感受到「溫柔敦厚」之詩教遺風。而內容的展現即是文辭的鋪展，須用拔卓的「秀體」來展現。〈隱秀〉中言：「秀也者，篇中之獨拔者也」、「秀以卓絕為巧」，秀可解釋為篇中特出之文句，筆者稱之為「秀句」；亦可解釋為作品中卓絕特出之思想主旨，筆者稱之為「秀旨」。如何達到卓絕巧妙？在〈風骨〉中言：「沈吟鋪辭，莫先乎骨」⁶⁷，可知辭與骨有關，而如何使文辭有「骨」？首先是措辭須端莊正宜且精確適當，〈風骨〉云：「結言端直」、「析辭必精」，端直是劉勰「宗經」的原則，而用辭精當才能達到「捶字堅而難移」⁶⁸雖一字亦不可更換的功力，也就是「秀」當「秀句」

⁶⁵徐復觀，《中國文學論集》〈傳統文學思想中詩的個性與社會性問題〉（臺北：臺灣學生書局，2001年），頁84-85。

⁶⁶同注2〈風骨〉，553頁。

⁶⁷同注2〈風骨〉，553頁。

⁶⁸同注2〈風骨〉，553頁。

解。其次是命意拔卓、敘述井然，〈風骨〉云：「若瘠義肥辭，繁雜失統，則無骨之徵也」⁶⁹命意即主旨，識見高超見解自與人異，才能有拔卓思想使接受主體佩服驚豔，此將「秀」當「秀旨」說。由此可知，接受主體期待的文學內容是藉由秀句的敘寫與秀旨的建立，而達到「骨」的效應。

本小節由接受主體對文學內容的期待，可歸納出：劉勰所認為的文學應以「隱體」形成複義，使意在言外形成含蓄的效果，這也可說是「美學效應」，能使接受主體感知到創作主體情的綿密不絕與流轉；且應藉由「秀體」的秀句鋪陳及秀旨呈現，使接受主體感知到文辭思理的美感效果，這對以「經世濟民」為發軔的文學，便具備「社會學效應」。



⁶⁹同注 2 〈風骨〉，553 頁。

第五章 結論

前人探討文術大多只將《文心雕龍》中自〈神思〉至〈總術〉共十九篇稱為「文術論」或「創作論」，認為此部分為劉勰闡述文學的創作方法；但本論文將全書皆視為「創作論」，試著梳理出劉勰的創作理論內涵，又因此創作理論涵括文學的起源、理想作者的養成、創作的方法及讀者的期待，可謂結構組成完備，故筆者稱《文心雕龍》創作理論為「創作體系」。而藉由全書的剖析，試圖由「文論原則」、「創作方法」與「期待效應」三面向去架構創作體系。

第二章文論原則說明文學本原於「道」，這個形上的「道」是文學的價值主體，「道」在《文心雕龍》中從儒家出發，充實文學的內容，再結合道家美學內涵，構築出文學形式之美。而「道—聖」的概念，類推至文學的「情感思想—創作主體」的概念，即可知「道」即「情感思想」，即創作主體的「心」，應強調的是，因為「道」是價值主體，故「情感思想」的內涵應具備「道」的特質，也可以說這樣的情感思想是具「正」的價值意涵的。

而「文論主體」藉由「文論原則」作進一步的探討，文論的主體包含了「情志主體」與「形式主體」。所謂「情志」為創作主體的情感與思想，故可知「情志主體」與「創作主體」不同，「創作主體」因外物而興發的情感思想即為「情志主體」。創作主體的情感思想自然下落為文學作品，故而「情志主體」為「形式主體」的內容，強調內容主導形式，而形式應為內容而服務。

由上可知，「文論原則」可由「價值主體」、「情志主體」及「形式主體」的互涉關係組成。創作主體將價值主體落實於作品之中，此為自然生發原則；而作品中除具道的價值更須以藝術形式表現，進而構築出一個內含「道」之內容價值的、注重形式的文論原則。

第三章針對創作方法區分為二方構築，分別是「控引情源」的創作主體方面及「制勝文苑」的文術方法。控引情源藉由平日的養氣與才氣學習的互涉，架構出創作主體的養成所須具備的條件，為作者的養成構築出可行之法，使複製理想作者成為可能。制勝文苑藉由修辭的組織為內容的貫一服務，建構出一個同心圓的架構，以下圖表示：

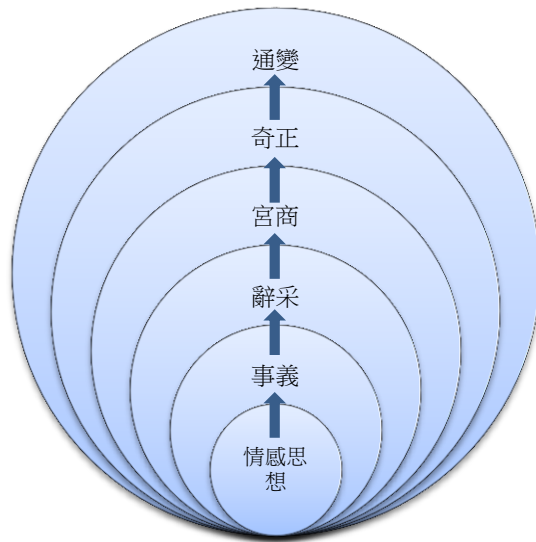


圖 5-1 美學典律原則圖

以情感思想為主導，取捨剪裁合宜的事義，調動辭采以美化作品，文辭的宮商安排應符合情感與思想的內容，最後配合奇正通變的新變原則，這便是劉勰的美學典律原則。由二、三章「價值主體」、「情志主體」及「形式主體」三者的互涉，可得知三者的關係為「心生而言立，言立而文明」的結論。以下圖說明之：

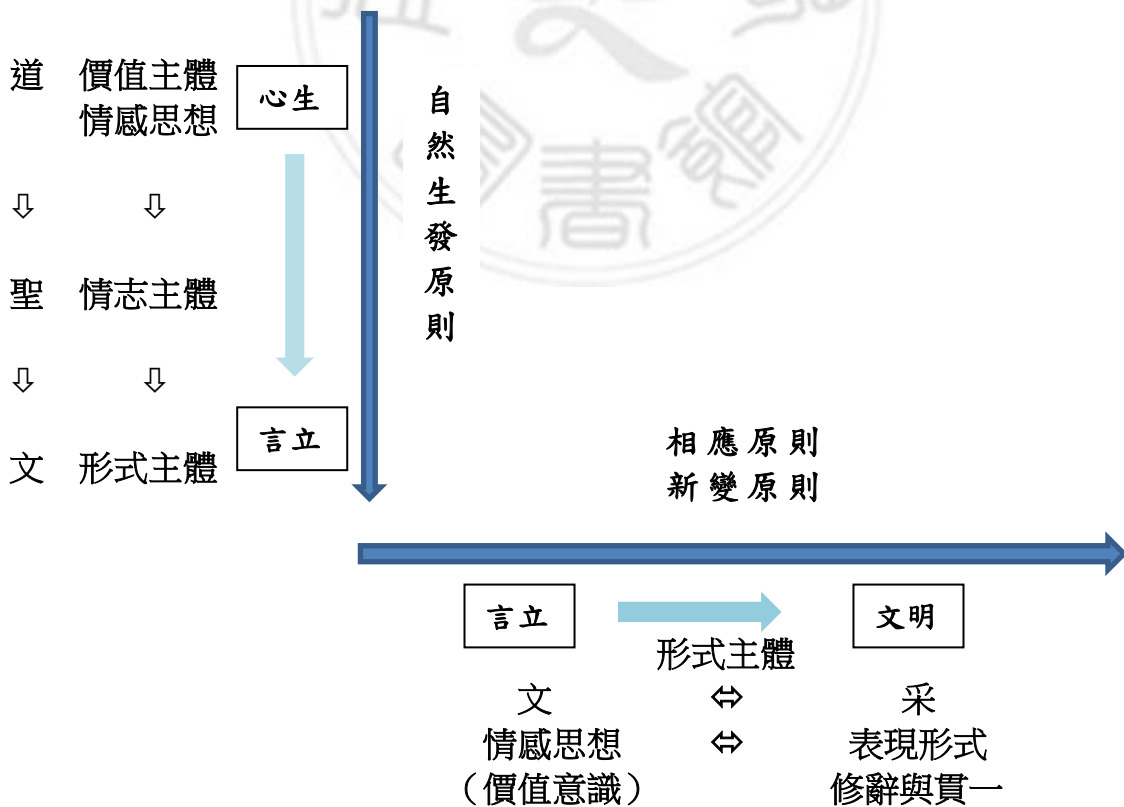


圖 5-2 「心生—言立—文明」關係圖

創作主體感物而自然興發情感與思想，此情感與思想具有其價值意識，自然下落於文，成為作品中的內容，此為「自然生發原則」。創作者再依內容調動文辭形成文采，創作出文質並重之作品。而調動文辭形成之文采應具「相應原則」與「新變原則」，「相應原則」為形式呼應情志內容，「新變原則」使作品的形式具時代變化。

是以，第四章針對創作主體心中有一理想讀者，理想讀者接觸作品的過程中，以期待視野檢視作品的形式與內容，形式方面以「六觀」作為檢視之原則，並以六觀為橋梁，直取作品內容隱涵的作者情感思想，也可說藉由作品的形式以感知到內容，並藉由內容的美學效應與社會學效應，一則感受文學藝術之美，一則興發經世濟民之情志，以達到踐道的目的。

綜上所論，歸結重點如下：

一、本論文將《文心雕龍》全書視為創作體系，有別於前人研究只將〈神思〉至〈總術〉視為創作論，前人這樣的研究便缺乏文學本原的探討、作者的養成及讀者角度的思索。本論文掘發了劉勰認為文學內容的本原來自於道，而「引道入文」使文學的內容不再只是作者的情感思想，更強調這樣的情感思想是正向的、經濟自期的。而劉勰藉由「引道入文」使創作體系具有形上本原，這使得創作體系更加周密完整。

二、創作主體養成是藉由才氣學習建構，使現實作家有向理想作家靠攏的可能。

三、筆者認為《文心雕龍》的創作體系應以〈情采〉篇為中心，「情」包含了情性、情感思想，「情」依自然生發原則下落於「文」，「文」的祖型典範是五經，而緯書、楚騷更添其形式藝術性之典律。「文」須講究「采」才為文學，而「采」之運用須由「控引情源」及「制勝文苑」兩方並進。以作者「神思」為中介，藉由修辭及內容的美學要求，最後達成以隱秀為原則並具風骨的文學效能。

四、劉勰的創作理論加入了「讀者」的概念，以理想讀者使作者在創作過程中多所考量，以符合讀者的期待。而這裡的讀者是劉勰的換位思考，以作者換位為讀者的角度，藉由換位思考可以使理論由更多角度去建構，使理論更加完備周全。

五、由價值本原、創作主體、本文主體至接受主體的交互關係如此之緊密，可知劉勰的創作體系絕不是只有針對創作方法，而是有價值起源，有創作主體的養成，有創作方法，更有讀者期待之考量，可謂體大慮周。

由上所述，本論文歸結劉勰《文心雕龍》創作體系如下圖：

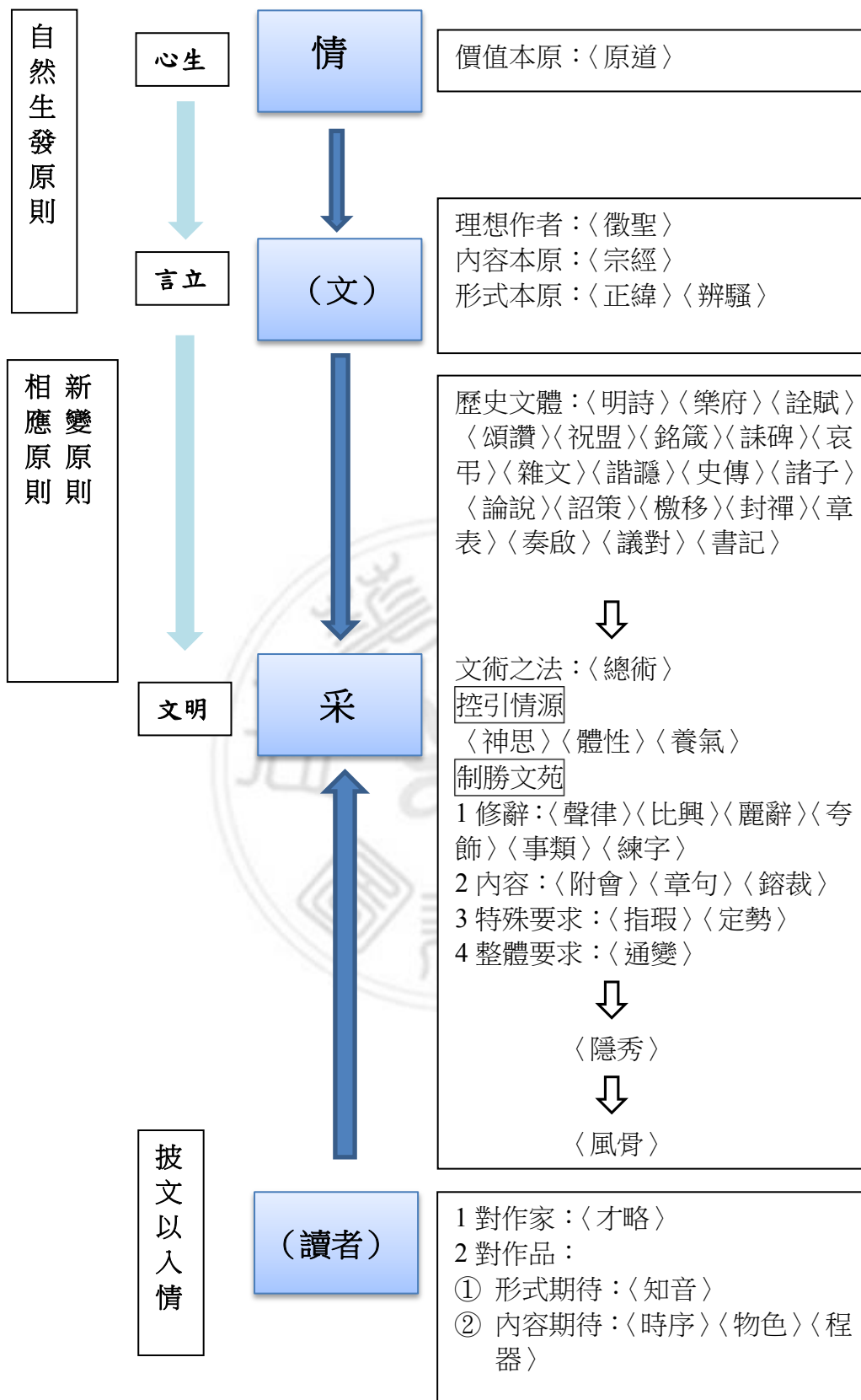


圖 5-3 《文心雕龍》創作體系結構圖

不同於范文瀾與王更生兩位學者的創作理論只以「文術論」為主，本論文的「創作體系」以「情」、「采」為基架，「情」的內涵包含了「情感思想」及「情性」，劉勰認為其本原為「道」，為文學價值本原，構成文學之內容。「情」與「采」的中介有二，一為作者，一為作品。作者之祖型為聖人，其為一般作者之理想典型，具仁智之特質；作品之祖型其來有二，一為內容之祖型的五經，一為形式之祖型的騷緯，二者架構出理想作品的美學結構。「采」為文術之法，其源來自劉勰對歷史文體的剖析歸納，得出「采」應由二方建立，其一是作者，其二是創作方法，作者運用創作技巧最終應創作出具風骨效能之文學作品。而體系藉由讀者角色的換位思考，考量讀者對作品內容形式的要求，使創作者對作品的美學有更周延的關照。

而論文在書寫過程中雖盡力求完備，但礙於筆者的才疏學淺，論文中對「情性」的探討自覺不夠深入。「情性」是創作者與生俱有的秉賦氣質，其對文學的創作過程及作品的表現影響極大，期待未來能有機會再撰寫相關論文以補足此處不足。

《文心雕龍》創作體系完備周詳，作家若能鑽研對創作必有實質助益，讀者若能鑽研也能對文學評論提供具體批評方法，但它內容精深博大，牽涉極廣，要掌握它難度很高。但因職業之故，筆者仍期待未來能繼續深研《文心雕龍》，藉由它的體系有條理地剖析範文，將範文中的美學理論及效能釐清；更藉由它的體系，使筆者的作文教學更具理論基礎，從而建構出由淺而深、循序漸進、內容形式並重的作文教學方法。也自期能在指導作文的過程中，依學生的情性及才氣學習的引導，使理想作者的養成有實現之可能。

參考文獻

一、傳統文獻部分（依朝代先後排列）

- 三國·魏·王弼注：《老子道德經》，臺北：臺灣商務印書館，1965年。
- 晉·郭璞著：《爾雅郭注》，臺北：臺灣中華書局，1970年。
- 南朝·梁，劉勰著：《文心雕龍》，見《文津閣四庫全書·集部·詩文評類》共十卷，第1482冊，北京：商務印書館，2006年。
- 南朝·梁，劉勰著，黃叔琳注：《文心雕龍注》，臺北：臺灣開明書局，1978年，台十四版。
- 南朝·梁，鍾嶸著，成林、程章燦注譯：《詩品讀本》，臺北：三民書局，2008年7月，二版一刷。
- 南朝·梁，劉勰著，黃淑琳注，李詳補注，楊明照校注拾遺：《增訂文心雕龍校注》，北京：中華書局，2012年8月。
- 南朝·梁，劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1994年。
- 南朝·梁，蕭統編：《文選》，臺北：藝文印書館，1989年。
- 宋·黎靖德編：《朱子語類》，北京：中華書局，1999年。
- （日）瀧川龜太郎：《史記會注考證》，臺北：文史哲出版社，1993年。

二、專書部分（按作者姓名筆畫順序排列）

- 戶田浩曉著，曹旭譯：《文心雕龍研究》，上海：上海古籍出版社，1992。
- 戶田浩曉著，曹順慶譯：《文心同雕集》，成都：成都出版社，1990。
- 方元珍：《文心雕龍作家論研究——以建安時期為限》，臺北：文史哲出版社，2003。
- 王久烈：《語譯詳注文心雕龍》，臺北：弘道文化，1981。
- 王元化：《文心雕龍創作論》，上海：上海古籍出版社，1984。
- 王元化：《文心雕龍講疏》，臺北：書林出版有限公司，1993。
- 王少良：《文心管窺》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2006。
- 王利器：《文心雕龍校證》，臺北：明文書局，1985。
- 王更生：《文心雕龍研究》，臺北：文史哲出版社，1984。

- 王更生：《文心雕龍新論》，臺北：文史哲出版社，1991。
- 王更生：《文心雕龍選讀》，臺北：巨流圖書公司，1994。
- 王更生：《文心雕龍讀本》，臺北：文史哲出版社，1983。
- 王更生：《歲久彌光的龍學家：楊明照先生在文心雕龍學上的貢獻》，臺北：文史哲出版社，2000。
- 王更生：《文心雕龍研究》，臺北：文史哲出版社，1989。
- 王更生：《文心雕龍管窺》，臺北：文史哲出版社，2007。
- 王更生：《文心雕龍導讀》，臺北：華正書局，2004。
- 王忠林：《文心雕龍析論》，臺北：三民書局，1998。
- 王金凌：《中國文學理論史、六朝篇》，臺北：華正書局，1988。
- 王金凌：《文心雕龍術語新論》，臺北：華正書局，1981。
- 王金凌：《劉勰年譜》，嘉新水泥公司文化基金會，1976。
- 王義良：《《文心雕龍》文學創作論與批評論探微》，高雄：復文書局，2002。
- 王曉明譯：《柏拉圖全集》，北京：人民出版社，2002。
- 王煥鑣：《中國文學批評論文集》，臺北：正中書局，1911。
- 王運熙：《文心雕龍探索》，上海：上海古籍出版社，2012。
- 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，臺北：里仁書局，2009。
- 王夢鷗：《古典文學的奧秘——文心雕龍》，臺北：時報文化出版社企業股份有限公司，1998。
- 石家宜：《文心雕龍整體研究》，南京：南經出版社，1993。
- 安徽師範大學中國詩學研究中心編：《中國詩學研究》第八輯——《文心雕龍》研究專輯，合肥：安徽大學出版社，2011。
- 朱光潛：《文藝心理學》，合肥：安徽教育出版社，2008。
- 朱光潛：《談文學》，臺北：大坤書局，1998。
- 朱光潛：《談美》，臺北：金楓出版社，1991。
- 朱光潛：《歌德談話錄》，北京：人民出版社，1978。
- 牟世金：《劉勰年譜匯考》，四川：巴蜀書社，1988。
- 牟世金：《雕龍集》，北京：中國社會學出版社，1983。
- 牟世金：《文心雕龍研究》，北京：人民文學出版社，1995。
- 吳聖昔：《劉勰文學思想建構與精髓》，臺北：貫雅出版社，1992。

- 呂武志：《魏晉文論與文心雕龍》，臺北：樂學書局，2006。
- 呂正惠、蔡英俊主編：《中國文學批評第一集》，臺北：學生書局，1992。
- 李中成：《文心雕龍析論》，臺北：大聖書局，1972。
- 李曰剛：《文心雕龍斟詮》，臺北：國立編譯館，1982。
- 李秀雲：《西方文論經典闡釋》，北京：中央編譯出版社，2008。
- 李建中：《文心雕龍演講錄》，廣西：廣西師範大學出版社，2008。
- 李澤厚：《美的歷程》，臺北：三民書局，1996。
- 李澤厚：《美學論集》，臺北：三民書局，2001。
- 李澤厚：《李澤厚哲學美學文選》，臺北：谷風出版社，1987。
- 余秋雨：《藝術創造工程》，臺北：允晨文化出版，1990。
- 杜黎均：《文心雕龍理論研究和譯釋》，臺北：谷風出版社，1987。
- 葉家瑩：《迦陵論詩叢稿》，北京：中華書局，2005。
- 葉家瑩：《迦陵談詩》，臺北，三民書局，1985。
- 杜黎均：《文心雕龍文學理論研究與譯釋》，北京：北京出版社，1981。
- 汪春泓：《文心雕龍的傳播與影響》，北京：學苑出版社，2002。
- 沈謙：《文心雕龍之文學理論與批評》，臺北：華正書局，1990。
- 沈謙：《文心雕龍與現代修辭學》，臺北：文史哲出版社，1997。
- 卓國浚：《文心雕龍精讀》，臺北：五南圖書出版，2007。
- 周振甫：《文心雕龍二十二講》，重慶：重慶大學出版社，2011。
- 周振甫：《文心雕龍今譯》，北京：中華書局，2013。
- 周振甫：《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，2007。
- 周振甫：《文心雕龍辭典》，北京：中華書局，1996。
- 周振甫：《文心雕龍譯註》，臺北：五南出版社，1993。
- 周振甫：《周振甫講文心雕龍》，江蘇：江蘇教育出版社，2005。
- 林其銓、陳鳳金：《增訂文心雕龍集校合編》，上海：華東師範大學出版社，2010。
- 金民那：《文心雕龍的美學：文學的心靈及其藝術的表現》，臺北：文史哲出版社，1993。
- 施友忠：《文心雕龍》，臺北：臺灣中華書局，1975。
- 胡海、楊青芝：《《文心雕龍》與文藝學》，北京：人民出版社，2012。
- 胡緯：《文心雕龍字義通釋》，香港：文德文化事業有限公司，1997。
- 范文瀾：《文心雕龍注》，北京：人民文學出版社，2011。

- 徐復觀：《中國文學論集》，臺北：學生書局，1982，。
- 徐復觀：《中國文學論集續篇》，北京：九州出版社，2014。
- 祖保泉：《文心雕龍解說》，安徽：安徽教育出版社，1993。
- 高大威：《王夢鷗先生文心雕龍講記》，臺北：秀威資訊科技，2009。
- 高明：《高明文學論叢》，臺北：黎明文化公司，1983。
- 寇效信：《文心雕龍美學範疇研究》，西安：陝西人民出版社，1997。
- 張仁青：《文心雕龍通詮》，香港：明文出版社，1985。
- 張少康：《中國文學理論批評史》上冊，臺北：水牛圖書，2005。
- 張少康：《中國文學理論批評史教程》，北京：北京大學出版社，1999。
- 張少康：《中國古代文學創作論》，臺北：文史哲出版社，1991。
- 張少康：《文心雕龍研究》，武漢：湖北教育出版社，2002。
- 張少康：《文心雕龍新探》，臺北：文史哲出版社，1991。
- 張少康：《古典文藝美學論稿》，臺北：淑馨出版社，1989。
- 張少康：《劉勰及其《文心雕龍》研究》，北京：北京大學出版社，2010。
- 楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，上海：上海書店出版社，1995。
- 黃慶萱：《修辭學》，臺北：三民書局，1997。
- 趙耀鋒：《文心雕龍研究》，銀川：陽光出版社，2013。
- 趙毅衡：《符號學》，臺北：新銳文創，2012。
- 趙曦明：《顏氏家訓注》，臺北：藝文印書館，1967。
- 張立齋：《文心雕龍考異》，北京：國家圖書館出版社，2010。
- 張利群：《文心雕龍體制論》，廣西：廣西師範大學出版社，2010。
- 張巖：《文心雕龍通識》，臺北：臺灣商務印書館，1982。
- 戚良德：《文心雕龍學分類索引》，上海：上海古籍出版社，2005。
- 戚良德：《文論巨典：文心雕龍與中國文化》，河南：河南大學出版社，2003。
- 戚良德：《劉勰與文心雕龍》，山東：山東文藝出版社，2004。
- 戚良德：《文心雕龍校注通譯》，上海：上海古籍出版社，2008。
- 戚良德：《《文心雕龍》與當代文藝學》，北京：中央編譯出版社，2012。
- 郭紹虞：《中國文學批評史》，臺北：藍燈文化事業股份有限公司，1992。
- 郭鵬：《《文心雕龍》的文學理論和歷史淵源》，濟南：齊魯書社，2004。
- 陳兆秀：《文心雕龍術語探析》，臺北：文史哲出版社，1986。

- 陳志平：《文心雕龍譯注》，上海：上海三聯書店，2014。
- 陳拱：《文心雕龍本義》，臺北：臺灣商務出版社，1999。
- 陳思苓：《文心雕龍臆論》，四川：巴蜀書社，1988。
- 陸侃如、牟世金：《劉勰與文心雕龍》，臺北：萬卷樓圖書，1993。
- 游志誠：《文心雕龍與劉子系統研究》，臺北：文史哲出版社，2010。
- 游志誠：《文心雕龍與劉子跨界論述》，臺北：華正書局，2014。
- 游國恩：《魏晉南北朝文學史參考資料》，臺北：漢京文化事業有限公司，1985。
- 童慶炳：《童慶炳談文心雕龍》，河南：河南大學出版社，2008。
- 華仲馨：《文心雕龍要義申說》，臺北：臺灣學生書局，1998。
- 黃亦真：《文心雕龍比喻技巧研究》，臺北：學海出版社，1991。
- 黃侃：《文心雕龍札記》，臺北：五南圖書出版，2013。
- 黃春貴：《文心雕龍之創作論》，臺北：文史哲出版社，1978。
- 黃端陽：《文心雕龍樞紐論研究》，臺北：國家出版社，2000。
- 黃維樑：《從《文心雕龍》到《人間詞話》—中國古典文論新探》，北京：北京大學出版社，2013。
- 黃霖：《文心雕龍匯評》，上海：上海古籍出版社，2005。
- 楊明照：《文心雕龍校注拾遺》，臺北：崧高書社，1985。
- 楊明照：《文心雕龍校注拾遺補正》，江蘇：江蘇古籍出版社，2001。
- 楊明照：《楊明照論文心雕龍》，上海：上海科學技術文獻，2008。
- 楊家洛：《文心雕龍注等六種》，臺北：世界書局，1986。
- 楊清之：《《文心雕龍》與六朝文化思潮》，山東：齊魯書社，2014。
- 萬奇、李金秋：《文心雕龍文體論新探》，北京：中央民族大學出版社，2012。
- 董家平、安海民著：《文心雕龍理論體系研究》，北京：華齡出版社，2012。
- 詹鏌：《文心雕龍義證》，上海：上海古籍出版社，2008。
- 詹鏌：《文心雕龍的風格學》，臺北：正中書局，1994。
- 劉大杰：《中國文學發展史》上卷，臺北：漢京文化，1992。
- 劉永濟：《文心雕龍校釋》，臺北：正中書局，1991。
- 劉若愚：《中國文學理論》，臺北：聯經出版社，1981。
- 劉澐：《台灣近五十年來「文心雕龍學」研究》，臺北：萬卷樓圖書，2001。
- 劉業超：《文心雕龍通論》【上中下編】，北京：人民出版社，2012。

- 劉殿爵、陳方正、何志華：《文心雕龍逐字索引》，香港：香港中文大學中國文化研究所，2001。
- 劉綱紀：《世界哲學家叢書：劉勰》，臺北：東大圖書公司，1989。
- 蔡宗陽：《文心雕龍探蹟》，臺北：文史哲出版社，2001。
- 蔡宗陽：《劉勰文心雕龍與經學研究》，臺北：文史哲出版社，2007。
- 蔡宗陽：《陳騷文則新論》，臺北：文史哲出版社，1993。
- 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》，臺北：臺灣學生書局，2001。
- 蔣祖怡：《文心雕龍論叢》，上海：上海古籍出版社，1985。
- 蔣祖怡：《論衡選注》，臺北：長安出版社，1987。
- 穆克宏、郭丹：《魏晉南北朝文論全編》，江蘇：江蘇教育出版社，2004。
- 穆克宏：《文心雕龍研究》，廈門：鷺江出版社，2002。
- 賴欣陽：《作者觀念之探索與建構：以文心雕龍為中心的研究》，臺北：臺灣學生書局，2007。
- 錢鍾書：《談藝錄》，北京：新華書店，2001。
- 龍必錕：《文心雕龍全譯》，貴州：貴州人民出版社，1994。
- 龍協濤：《文學閱讀學》，北京：北京大學出版社，2004。
- 繆俊杰：《文心雕龍美學》，北京：北京文化藝術出版社，1987。
- 簡良如：《《文心雕龍》研究一個體智術之人文圖像》，臺北：臺大出版中心，2008。
- 藍若天：《文心雕龍的樞紐論與區分論》，臺北：臺灣商務印書館，1975。
- 顏崑陽：《六朝文學觀念論叢》，臺北：正中書局，1993。
- 羅立乾：《新譯文心雕龍》，臺北：三民書局，2006。
- 饒宗頤：《文心雕龍研究專號》，臺中：明倫出版社，1971。
- 龔菱：《文心雕龍研究》，臺北：文津出版社，1982。

三、學位論文部分

- 方元珍：「《文心雕龍》與佛教之關係」，臺北：中國文化大學碩士論文，1984。
- 方柏琪：「六朝詩歌聲律理論研究——以《文心雕龍·聲律篇》為討論中心」，臺北：國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，2004。
- 王萬洪：「風趣剛柔，數窮八體——《文心雕龍》寫作風格類型理論研究」，四川：

四川師範大學碩士學位論文，2008。

王鳳英：「《文心雕龍》劉勰中的創作論辨要」，內蒙古：內蒙古師範大學碩士論文，2006。

白建忠：「《文心雕龍》楊批中的創作論研究」，內蒙古：內蒙古師範大學碩士論文，2004。

江青憲：「文心雕龍諸子研究」，高雄：國立高雄師範大學經學研究所碩士論文，2013。

何恭傑：「劉勰《文心雕龍》對唐代文藝理論的影響——以情志與文采為主的討論」，臺中：國立中興大學中國文學系所碩士論文，2012。

何穎：「《文心雕龍》紀評中的創作論研究」，內蒙古：內蒙古師範大學碩士論文，2004。

吳純惠：「以文心雕龍的修辭技巧來分析幾米繪本的表現探討」，臺中：國立臺中教育大學美術學系碩士班碩士論文，2009。

呂立德：「《文心雕龍》時序篇研究」，高雄：國立高雄師範大學碩士論文，1989。

岑亞霞：「劉勰「知音」說的鑑賞交流理論研究」，廣西：廣西師範大學文藝學碩論，2005。

李昌懋：「文心雕龍辭格美學研究」，嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2001。

李金秋：「《文心雕龍》曹評中的創作論研究」，內蒙古：內蒙古師範大學碩士論文，2004。

李星頤：「『缺席者的在場』：《文心雕龍·神思》篇四種英譯文解構策略研究」，貴州：貴州大學碩士論文，2008。

李相馥：「文心雕龍修辭論研究」，臺北：中國文化大學，1995。

李致蓉：「言意之辨與《文心雕龍》文學技巧論研究」，臺北：輔仁大學碩士論文，2006。

李瑋娟：「《文心雕龍》修辭理論研究」，高雄：國立中山大學碩士論文，1999。

卓國浚：「《文心雕龍》文論體系新探：閱讀式架構」，臺北：國立政治大學博士論文，2004。

周春來：「王元化《文心雕龍講疏》創作論辨要」，內蒙古：內蒙古師範大學碩士論文，2008。

屈篤仕：「知音與閱讀」，上海：華東師範大學中國語言文學碩論，2009。

林文琦：「文心雕龍文學評價問題之比較研究」，臺北：東吳大學英文學系碩士論文，2006。

林明生：「《文心雕龍·宗經》研究」，新竹：玄奘大學中國語文學系碩博士班碩士論

文，2006。

林柏宏：「文心雕龍的文學心理學」，臺北：輔仁大學，1999。

林家宏：「《文心雕龍》文體論實際批評研究」，彰化：國立彰化師大碩士論文，2007。

林陽明：「《文心雕龍·總術》研究」，臺北：國立政治大學國文教學碩士學位班碩士論文，2006。

施筱雲：「《文心雕龍·辨騷》研究」，新竹：玄奘人文社會學院中國語文研究所碩士論文，2002。

段耀沛：「旅游英語翻譯主體教學的神思視角」，上海：華東師範大學碩士論文，2009。

胡仲權：「文心雕龍通變觀考探」，臺北：東吳大學，1989。

孫邦盛：「韓非子思想淵源之研究」，臺北：中國文化大學，1984。

徐子涵：「六朝神思論研究」，山東：山東大學碩士論文，2013。

徐亞萍：「《文心雕龍》通變觀與創作論之關係」，高雄：國立高雄師範大學碩士論文，1989。

高知遠：「『立象盡意』之構築原則——中國「象」論詩學的美學闡釋」，彰化：國立彰化師範大學國文學系博士論文，2014。

張秀烈：「文心雕龍道沿聖以垂文研究」，臺北：國立臺灣師範大學，1991。

張美娟：「《文心雕龍》樞紐論詮釋——以「唯文章之用，實經典枝條」美學意涵為詮釋進路」，臺南：國立成功大學中國文學系碩博士班博士論文，2005。

張健旺：「《文心雕龍·神思》關鍵詞語釋義及核心思想闡釋」，陝西：陝西師範大學碩士論文，2009。

張琦：「《文心雕龍·神思》對高中作文教學的啟示」，湖南：湖南師範大學碩士論文，2011。

張鳳翔：「劉勰文士論研究」，臺北：輔仁大學，2004。

張慧儒：「王禮卿《文心雕龍通解》之創作論辨要」，內蒙古：內蒙古師範大學碩士論文，2010。

張靜雯：「韓非法治思想研究」，臺中：國立中興大學，2002。

許惠英：「《文心雕龍》創作論修辭技巧之研究」，臺中：國立臺中教育大學語言教育學系碩博士班碩士論文，2012。

連鈺屏：「從才性脈絡論《文心雕龍·體性》篇」，臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2014。

- 陳秀美：「文心雕龍『文體通變觀』研究」，臺北：淡江大學博士論文，2012。
- 陳忠和：「從劉勰『六觀』論張岱小品文」，高雄：國立高雄師範大學碩士論文，1999。
- 陳忠源：「韋沃《文學理論》與劉勰《文心雕龍》之比較」，宜蘭：佛光大學博士論文，2009。
- 陳建郎：「文心雕龍佛論辭源研究」，宜蘭：佛光大學，2008。
- 陳美文：「《文心雕龍》創作論與初中作文教學」，內蒙古：內蒙古師範大學碩士論文，2013。
- 陳素英：「文心雕龍對後世文論之影響」，臺北：東吳大學，1985。
- 陳啟仁：「《文心雕龍》「通變理論」之詮釋與建構」，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2005。
- 陳鳳秋：「《文心雕龍》理論在高中國文範文教學之應用」，臺北：國立臺灣師範大學博士論文，2010。
- 黃承達：「文心雕龍創作論實際批評」，彰化：國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2007。
- 黃素卿：「《文心雕龍·物色》研究」，新竹：玄奘人文社會學院中國語文研究所碩士論文，2003。
- 黃端陽：「文心雕龍樞紐論研究」，臺北：東吳大學，1998。
- 黃端陽：「范文瀾文心雕龍注研究」，高雄：國立高雄師範大學，2009。
- 楊邦雄：「文心雕龍創作論之運用研究」，新竹：玄奘人文社會學院中國語文研究所碩士論文，2002。
- 楊曉菁：「中文閱讀策略研究——以《文心雕龍》『文術論』為理論視域」，臺北：臺北市立大學中國語文學系博士論文，2015。
- 楊豐禧：「《文心雕龍·知音》研究」，嘉義：南華大學文學系碩士論文，2015。
- 楊麗萍：「《文心雕龍》言意觀的語用學分析」，浙江：浙江師範大學碩論，2006。
- 楊嬾梨：「《文心雕龍》創作論對國民中小學寫作教學之應用研究」，臺中：國立臺中教育大學語文教育學系碩士班碩士論文，2006。
- 溫光華：「劉勰文心雕龍文章藝術析論」，臺北：臺灣師大博士論文，2002。
- 管繼芬：「劉勰「知音批評理論」研究」，山東：山東大學文藝學碩論，2008。
- 趙二超：「《文心雕龍》風格論新探——以『論文敘筆』為中心」，河南：河南大學碩論，2009。

- 趙改麗：「黃春貴《文心雕龍之創作論》辨要」，內蒙古：內蒙古師範大學碩士論文，2011。
- 趙欣然：「吳林伯《《文心雕龍》義疏》創作論辨要」，內蒙古：內蒙古師範大學碩士論文，2009。
- 趙敏：「劉勰的創作才性論研究——《文心雕龍·體性》篇作家評語疏證」，北京：首都師範大學碩士學位論文，2008。
- 劉紅利：「劉勰的文學風格論試析——《文心雕龍·體性》篇解讀」，武漢：中南民族大學碩士學位論文，2010。
- 劉泮：「劉勰文心雕龍文體論研究」，臺北：國立臺灣師範大學，1997。
- 劉蘭雨：「〈神思〉與中國山水畫創作之關係研究」，吉林：延邊大學碩士論文，2010。
- 歐雅淳：「《文心雕龍》創作論運用於高中作文教學之研究——以核心選文三十篇內容布局為主」，高雄：國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2011。
- 蔡琳琳：「劉勰《文心雕龍·史傳》研究」，新竹：玄奘人文社會學院中國語文研究所碩士論文，2003。
- 鄭根亨：「文心雕龍風格論探究」，臺北：東吳大學，1991。
- 賴欣陽：「《文心雕龍》的「作者」理論」，臺中：國立中興大學博士論文，2005。
- 謝君讚：「劉勰原道觀的詮釋與反思」，嘉義：國立中正大學，2005。
- 謝義欽：「《文心雕龍》「道」與修辭關係之研究」，臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2013。
- 鍾明全：「論《文心雕龍·神思》的『神』與『思』」，嘉義：南華大學文學系碩士論文，2015。
- 叢麗麗：「〈通變〉觀與《文心雕龍》的創作論體系」，山東：山東大學碩士論文，2009。
- 簡良如：「《文心雕龍》研究——個體智術之人文圖象」，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2006。
- 顏賢正：「文心雕龍述秦漢諸子考」，臺北：東吳大學，1982。
- 魏素足：「黃侃及其《文心雕龍札記》之研究」，臺北：國立臺灣師範大學碩士論文，1995。
- 羅建文：「《文心雕龍》創作論對中學寫作教學的指導」，湖北：華中師範大學碩士論文，2006。
- 羅薔薇：「文心雕龍徵引諸子文獻考」，湖北：華中師範大學，2012。

蘇忠誠：「文心雕龍神思覈論」，新竹：玄奘大學中國語文學系碩博士班碩士論文，2006。

四、期刊論文部分

孔德明。2008。〈再釋劉勰《文心雕龍·體性》中的公干氣篇〉，重慶：長江師範學院，第24卷，第四期。

方元珍。2006。〈《文心雕龍·原道》儒道思想探驪〉，《空大人文學報》，第15期。

方元珍。2012。〈《文心雕龍》風格論探析〉，《空大人文學報》，第21期。

方元珍。2007。〈「桃李不言而成蹊」——《文心雕龍》論作家〉，台北：《2007年文心雕龍國際學術研討會論文集》。

方元珍。2012。〈從《禮記》論劉勰宗經思想〉，《中國文化大學中文學報》，第25期。

方漢文。2000。〈「神思」新譯：藝術心理與語言——《文心雕龍》的比較詩學研究〉，《蘇州大學學報》，第2期。

王平洋。2011。〈「才性」異與「體性」異——讀《文心雕龍·體性》篇〉，《浙江樹人大學學報》，第1卷，第4期。

王更生。2006。〈劉勰《文心雕龍》「養氣論」與道教〉，《文與哲》，第九期。

王怡云。2011。〈論紀昀評點《文心雕龍》——以〈神思〉、〈體性〉、〈通變〉篇為例〉，《清華中文學報》第6期。

王治理。2011。〈《論衡》對《文心雕龍》的影響〉，《廈門大學學報》，第1期，總203期。

王淑禎。1991。〈文心雕龍辨騷篇釋義〉，《興大中文學報》，第4期。

王惠玉。2009。〈風格與人——《文心雕龍·體性》析論〉，《國際關係學院學報》，第5期。

王萬洪。2012。〈劉勰文氣論〉，《成都大學學報》，第1期。

王穎吉、余鋼。2005。〈析《文心雕龍》「體」的文論範疇〉，貴州：黔南民族師範學院，第25卷，第5期。

王顥瑞。2009。〈神思論及其演變探析〉，《有鳳初鳴年刊》，第4期。

甘秉慧。2014。〈談《文心雕龍》的創作理論與文藝心理學——以〈神思〉〈養氣〉兩

- 篇為例》，《馬偕學報》，第 12 期。
- 安贊淳。2013。〈《文心雕龍·神思》的創作論分析〉，《人文叢刊》，第 7 輯。
- 朱雅琪。2012。〈以「人」為本的風格論——《文心雕龍·體性》篇探析〉，《甘肅理論學刊》，第 6 期，總 214 期。
- 朱壽興。2003。〈《文心雕龍》與易學思維〉，《廣西師範學院學報》，第 24 卷，第 3 期。
- 何騏竹。2011。〈論《文心雕龍》養生創作觀——以〈神思〉、〈風骨〉、〈養氣〉為核心的探討〉，《輔仁國文學報》，第 33 期。
- 吳軍。2008。〈情動而言形，理發而文見——對《文心雕龍》創作論中內容和形式關係問題的認識〉，《文教資料》，第 25 期。
- 吳福相。2010。〈劉勰審美意象論探究〉，《實踐博雅學報》，第十三期。
- 李建福。2006。〈文心雕龍『道』義新詮〉，《興大中文學報》，第十八期。
- 李紅梅。2008。〈試析《文心雕龍》中的佛教思想〉，《社科縱橫》。
- 李飛鴻。2010。〈從宗經角度分析劉勰對八體的態度建論作家個性與作品風格之關係〉，《東京文學》，第 10 期。
- 李健。2011。〈劉勰感物美學的「神思」意蘊〉，《中國詩學研究》第八輯——《文心雕龍》研究專輯。
- 杜方立。1996。〈由六朝文藝理論中言意之辯及形神思想談六朝的藝術再創造觀〉，《問學集》第 6 期。
- 肖翠云。2004。〈形同而質異：「文如其人」與「風格即人」〉，《江淮論壇》，第 5 期。
- 辛保平。2001。〈《文心雕龍》論風格〉，《廣播電視大學學報》，第 3 期。
- 邢琴琴。2008。〈《文心雕龍》學術視野下賈誼的文學創作〉，《黃河科技大學學報》，第 10 卷，第 1 期。
- 林葉連。2012。〈文心雕龍『道沿聖以垂文，聖因文以名道』的內涵探析〉，《漢學研究集刊》，第十四期。
- 林顯庭。1998。〈《文心雕龍·神思篇》試解——劉勰對文藝創作心路歷程的剖析〉，《東海哲學研究集刊》第 5 期。
- 邵秀芳。2011。〈想象與神思——中西文論範疇的比照與透析〉，《黑龍江高教研究》，第 4 期。
- 姚素華。2011。〈從〈體性〉篇看《文心雕龍》的思想來源〉，《齊齊哈爾師範高等專科學校學報》，第 1 期。

- 胡大雷。2002。〈劉勰論作家個性與風格〉，《常德師範學院學報》，第 27 卷，第 5 期。
- 胡豔琳。2010。〈從〈才略〉篇看劉勰的作家批評論〉，《河北工程大學學報》，第 27 卷，第 4 期。
- 凌照雄。2013。〈以《文心雕龍·章句》要旨析論〈滕王閣序〉的四重結構〉，《中國語文》，第 674 期。
- 唐輝。2005。〈《文心雕龍·體性》的心性思想〉，《湘潭師範學院學報》，第 27 卷，第 3 期。
- 徐克瑜。2008。〈文學風格與作家人格關係問題新探——兼談「文如其人」命題的傳統文化意蘊和當代價值〉，《甘肅社會科學》，第 6 期。
- 徐梅。2013。〈人論到文論：魏晉「才性之辨」與《文心雕龍》的理論建構〉，《南昌大學學報》，第 44 卷，第 5 期。
- 桂昕翔。2013。〈從〈體性〉篇看劉勰的文學風格觀〉，《湖南城市學院學報》，第 35 卷，第 5 期。
- 殷勤興。2007。〈論《文心雕龍·神思》之「思」〉，《語文學刊》，第 21 期。
- 張甲子、曹勝高。2011。〈漢晉才性觀的發展與作家風格說形成〉，《貴州師範大學學報》，第 4 期，總 171 期。
- 張枝萬。2005。〈從《文心雕龍·神思篇》美學觀談書法美學〉，《中華書道》第 50 期。
- 張金鳳。2010。〈藝術創作的想象與表達——淺析《文心雕龍·神思》中「物」「意」「言」的關係〉，《當代小說》，第 2 期。
- 張厚齊。2009。〈神思說之特質與演變探析〉，《新亞論叢》，第 10 期。
- 張紅寧。2006。〈劉勰的才性鑑定心理學思想〉，《青海師專學報》，第 3 期。
- 張靜。2012。〈風格與人——讀《文心雕龍·體性》篇〉，《東京文學》，第 1 期。
- 凌晨。2007。〈從「心物交感」到「神思」〉，《新亞論叢》，第 9 期。
- 許婧。2012。〈劉勰與布封風格論的比較〉，《文藝生活》，第一卷。
- 郭文沁。2013。〈論《文心雕龍·體性》篇中創作意識與後世研究觀點評述〉，《雲漢學刊》，第 26 期。
- 郭章裕。2012。〈「德行」與「文學」關係之考察——從《文心雕龍》〈程器〉談起〉，《淡江中文學報》，第 26 期。
- 郭寶莉。2012。〈神隨物游，思理精妙——試析劉勰〈神思〉篇中構思想像在創作中

的作用》，《大家》，第 18 期。

陳迪泳。2002。〈「神思」：徜徉於心物之間——《文心雕龍》心物關係新探〉，《山東大學學報》，第 5 期。

陳桂市。2000。〈《文心雕龍·神思》中「神與物遊」的美學思想〉，《高雄應用科技大學學報》，第 30 期。

陳慶元。2002。〈《文心雕龍·神思》所展現的莊子美學思維〉，《東海大學文學院學報》，第 43 期。

陶子珍。1997。〈《文心雕龍》〈神思〉篇創作理論試析〉，《中國國學》，第 25 期。

陶水平。2000。〈隱秀篇主旨新說〉，江西：《贛南師範學院學報》。

陶禮天。2005。〈視域融合：《文心雕龍》審美心物觀之建構論〉，《政大中文學報》，第四期。

傅曉青。2007。〈《文心雕龍》自然文學觀管窺〉，《西華大學學報(哲學社會科學版)》，第 26 卷 3 期。

喬琦。2008。〈整體和部分的關係兼論《文心雕龍》創作論的結構〉，《文教資料》，第 30 期。

黃致遠。2007。〈《文心雕龍·神思》析論〉，《中華技術學院學報》，第 36 期。

黃端陽。1990。〈文心雕龍原道篇之道義析辨——兼論文、道兩者關係〉，《東吳中文研究集刊》，第 4 期。

黃維樑、徐志嘯。2012。〈《文心雕龍》與西方文學理論--兩岸學者宏觀《文心雕龍》(上)〉，《國文天地》，第 322 期，27 卷，第 10 期。

黃維樑。1991。〈美國的《文心雕龍》翻譯與研究〉，《漢學研究通訊》。

黃維樑。1989。〈精雕龍與精工甕——劉勰和「新批評家」對結構的看法〉，刊於《香港文學》年 9 月、10 月號，又刊於臺北《中外文學》1989 年 12 月號。

黃賢忠。2013。〈從本體特性看《文心雕龍》中「氣」的內涵及闡釋困境〉，《渭南師範學院學報》，第 28 卷，第 5 期。

黃錦鉉。1991。〈文心雕龍文學理論的思想淵源〉，《逢甲中文學報》。

楊邦雄。2002。〈《文心雕龍》創作論的「虛靜養氣」〉，《中國語文》，第 91 卷，第 3 期。

楊國蘭。1996。〈由《文心雕龍》「神思篇」探析「形象思維」〉，《育達學報》，第 10 期。

- 楊錦富。2010。〈《文心雕龍》〈神思〉篇創作架構之研探〉，《中山學報》，第31期。
- 葉維廉。2010。〈翻譯：神思的機遇〉，《臺灣文學研究集刊》，第7期。
- 熊飛宇、劉燕。2008。〈布封〈論風格〉與《文心雕龍·體性》風格論之比較〉，《四川文理學院學報》，第18卷，第3期。
- 趙宣竹。2011。〈志氣統其關鍵——釋《文心雕龍·神思》篇中「志氣」與「杼軸獻功」的關係〉，《名作欣賞》，第32期。
- 趙樹功。2008。〈論「才為盟主」、「以氣為主」的整合與文學自覺的標準〉，《文藝理論研究》，第1期。
- 趙豔菊。2009。〈論《文心雕龍·體性》篇中的風格說〉，《中國古代文學研究》，第2期。
- 劉晶。2011。〈《文心雕龍·神思》中的文學觀〉，《文學教育》，第2期。
- 劉滌凡。2000。〈從語言學看現代詩神思的效用〉，《國文天地》，第16卷，第6期。
- 樊婷。2010。〈淺論《文心雕龍》中的〈體性〉〈定勢〉〈風骨〉篇的文學風格〉，《鴨西大學學報》，第10卷，第6期。
- 蔡昀妮。2010。〈《文心雕龍·情采篇》中「情」、「采」觀念析論〉，《國文天地》，第307期，26卷第7期。
- 賴力行。2001。〈「役才」與「課學」——《文心雕龍》才性論探析〉，《雲夢學刊》，第22卷，第1期。
- 賴欣陽。2001。〈重讀《文心雕龍·原道》篇——一個形上學角度的解讀〉，《第三屆中國文哲之當代詮釋學術研討會會前論文集》。
- 賴柏霖。2010。〈試論《文心雕龍》「樞紐論」的結構意義——以〈正緯〉篇為討論核心〉，《世新中文研究集刊》，第6期。
- 簡福興。2013。〈文學批評與創作的關係——以《文心雕龍》為例〉，《中山學報》，第33期。
- 顏映馨、何俊青。2002。〈劉勰「神思論」與現代文藝美學「想像說」的比較研究〉，《語文教育通訊》，第24期。
- 顏崑陽。2008。〈用詩，是一種社會文化行為模式——建構「中國詩用學」初論〉，《淡江中文學報》，第18期。
- 羅宗強。2009。〈《文心雕龍》的成書與劉勰的知識積累〉，《社會科學戰線》，第4期。

五、論文集部分

- 中國文心雕龍學會：《文心雕龍研究第一輯》，北京大學出版社，1995年。
- 中國文心雕龍學會：《文心雕龍研究第八輯》，河北大學出版社，2009年。
- 中國文心雕龍學會：《文心雕龍研究第五輯》，河北大學出版社，2002年。
- 中國文心雕龍學會：《文心雕龍研究第六輯》，北京：北京學苑出版社，2005年。
- 中國文心雕龍學會：《文心雕龍與二十一世紀文論研究國際學術研討會論文集》，北京：北京學苑出版社，2009年。
- 中國文心雕龍學會選編：《文心雕龍研究論文集》，北京，人民文學出版社，1990年。
- 中國古典文學研究會：《文心雕龍綜論》，臺北：臺灣學生書局，1988年。
- 日本九州大學中國文學會主編：《文心雕龍國際學術研討會論文集》，臺北，文史哲出版社，1992年。
- 日本福岡大學文心雕龍國際學術研討編委會：《文心雕龍國際學術研討會論文集》，臺北：文史哲出版社，2007年。
- 古代文學理論研究編委會：《古代文學理論研究、第八輯》，上海：上海古籍出版社，1983年。
- 國立中山大學中國文學系：《文心雕龍國際學術研討會論文集》，高雄：國立中山大學，2007年。
- 國立台灣師範大學國文學系：《文心雕龍國際學術研討會論文集》臺北：，文史哲出版社，2000年。
- 淡江文理學院中文研究室：《文心雕龍研究論文集》，臺北：驚聲文物供應公司，1975年。
- 楊明照、劉綬松等：《文心雕龍研究論文集》，台北：一山書屋出版部，1988年。

六、外文翻譯書籍部分

(美) M.H.艾布拉姆斯著，鄺稚牛、張照進、童慶生譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，北京：北京大學出版社，2004年。

(英) 艾略特著，杜國清譯：《艾略特文學評論選集》，臺北：田園出版社，1969年。

(法) 羅蘭·巴特著，李幼蒸譯：《寫作的零度》，臺北：桂冠圖書公司，2007年4月。

(法) 羅蘭·巴特著，劉森堯譯：《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，臺北：桂冠圖書公司，2002年5月。

