



綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情——《文心雕龍》「文評論」中「情文相應」之詮釋結構*

高知遠

南華大學文學系助理教授

摘要

本文主要考察《文心雕龍》「文評論」中「情文相應」之詮釋結構。透過引入「詮釋循環」這樣的概念，對於〈時序〉、〈物色〉、〈才略〉、〈知音〉與〈程器〉等五篇所共構之詮釋視域進行討論，以〈知音〉篇之論述為支點，依據「情以物遷」與「辭以情發」等兩個階段，相對分為「外在環境之詮釋結構」與「主體情性之詮釋結構」等兩個層次。如此環環相扣，從社會母體到創作主體，再到文本主體而接受主體不斷循環，遂成為了一種《文心雕龍》「引道入文」，藉由「情文相應」之理念，將「道」之理體貫徹為文本寫作，而文本寫作又呼應「道」之理體以作用於社會母體之理論完型。

關鍵字：文心雕龍、文評論、情文相應、詮釋循環

* 本論文獲「107年南華大學校內專題研究計畫補助」，特此致謝。



The Author Writes Articles with Emotions, Readers Experience Feelings with Words——Interpret Structure of the "Literature Mind: Elaborations"

Chih-Yuan Kao*

Abstract

This article mainly examines Interpret structure of The "Literature Mind : Elaborations", By introducing the concept of "hermetuistic cycle" , Discussion on the interpretation horizon of literary criticism theory, Taking the discussion of the "Ideal Readers" as the fulcrum, according to the two stages of "emotion is influenced by foreign objects" and "text is based on emotions", it is divided into "interpretation structure between external social matrix and textual subject" and "creation Two levels, such as the interpretation structure between the subject and the text subject. Attempt to Decode the Interpretation System in Literary Criticism Theory.

Keywords: The Literature Mind : Elaborations, Emotional Respond Form, Literary Criticism Theory, Hermeneutic Cycle

* Assistant Professor, Department of Literature, Nanhua University.



一、前言

《文心雕龍》之理論體系，依據〈序志〉篇之說法，可以相對分為「樞紐論」、「文體論」、「文術論」、「文評論」與「緒論」等五個部分。¹其中，除了〈序志〉篇作為「緒論」以說明全書寫作動機及系統的建立外，「樞紐論」意指的是被稱為「文之樞紐」的〈原道〉、〈徵聖〉、〈宗經〉、〈正緯〉與〈辨騷〉等五篇；「文體論」則是「論文敘筆」，相對分為「有韻之文」與「無韻之筆」，從〈明詩〉一直到〈書記〉；而「文術論」則是「剖情析采」，以〈神思〉為開端至〈總術〉結束。至於〈總術〉以下，劉勰提出「崇替於時序，褒貶於才略，怛悵於知音，耿介於程器」²之說，可以用「文評論」之命題概括。

然而，這樣的分類不能說是沒有問題的。劉勰在〈序志〉篇之說法是：「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，則園別區分，原始以表末，釋名以章義，選文以定篇，敷理以舉統，

¹ 正如牟世金在〈『體大思精』的理論體系〉一文中所提到的：「從《文心雕龍》自身的實際出發來探討其理論體系，最重要的依據就是這樣〈敘志〉篇的這段論述：『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，則園別區分，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〔割〕（剖）情析采，籠圈條貫，摘神性，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。位理定名，彰乎大易之數，其為文用，四十九篇而已。』這段話是否可以視為劉勰對其全書體系安排的說明呢？應該說是可以的……通常按照這段話劃分《文心雕龍》的內容為四大部分：一、〈原道〉至〈辨騷〉的五篇為『文之樞紐』；二、〈明詩〉至〈書記〉的二十篇為『論文敘筆』，其中前十篇為『論文』，後十篇為『敘筆』，一般總稱為文體論；三、〈神思〉至〈總術〉的十九篇為創作論；四、〈時序〉至〈程器〉的五篇有文學評論、批評論（或稱鑑賞論）、作家論等，一般泛稱為批評論。最後一篇〈序志〉是全書的序言。這只是一個粗略的劃分。」（牟世金：〈『體大思精』的理論體系〉，張少康編：《文心雕龍研究》，武漢，湖北教育出版社，2002年8月，頁266。）

² 周振甫注：《文心雕龍注釋》，（台北，里仁書局，1984年5月），頁916。



上篇以上，綱領明矣。至於〔割〕（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。位理定名，彰乎大易之數，其為文用，四十九篇而已。」³其中「文之樞紐」與「論文敘筆」比較確定，而「剖情析采」以下，從「摛神性，圖風勢，苞會通，閱聲字」到「崇替於時序，褒貶於才略，怛悵於知音，耿介於程器」，除了句型陳述不同外，中間並無其他概念加以分割。也就是說，在該段陳述中，劉勰並無明顯界定〈時序〉之後是「剖情析采」外的其他部分，必須進一步考量〈總術〉之說，才能視為「剖情析采，籠圈條貫」至此為止。但是如此一來遂引出一個問題，即〈時序〉、〈才略〉、〈知音〉與〈程器〉等四篇不只在側重點上與「摛神性，圖風勢，苞會通，閱聲字」等說法有別，其理論間之連結亦不是通貫的，而是輻射的。換言之，在文心雕龍的系統中，無論是「樞紐論」、「文體論」或「文術論」皆有一共構主旨，即「文之樞紐」、「論文敘筆」與「剖情析采」，而〈時序〉、〈才略〉、〈知音〉與〈程器〉等四篇則分別有四個主旨，即「崇替」、「褒貶」、「怛悵」與「耿介」。此四個主旨雖然仍能依據其以接受者之角度立論而冠以「文評」之題，但是就系統性而言，便與前三者在系統上之共構關係有所區別。⁴

³ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 916。

⁴ 牟世金在〈『體大思精』的理論體系〉一文中之見解亦值得注意，其提到：「由於文學現象本身的複雜性和劉勰自己在認識處理上的侷限性，我們就不能要求著者做科學的分類，更不應用今人的觀念要求劉勰，只能就他以做的處理而論其得失。劉勰自己的區分已很明顯：『摛神、行，圖風、勢，苞會、通，閱聲、字』四句為一組；『崇替於時序，褒貶於才略，怛悵於知音，耿介於程器』四句為另一組，不同的敘述方式把兩種不同的內容劃分得清清楚楚……因此我們不應違反劉勰的用意，改作適應自己見解的分類。照〈序志〉篇的說法，則是〈時序〉以上諸篇為一類，〈時序〉以下諸篇為一類。前一類主要是論文學創作，故通稱為創作論；後一類以文學評論為主，故通稱批評論。」（牟世金：〈『體大思精』的理論體系〉，張少康編：《文心雕龍研究》，（武漢，湖北教育出版社，2002 年 8 月），頁 268。）



至於〈物色〉篇為什麼沒有在〈序志〉篇的論述之中？又應該放在《文心雕龍》系統裡的哪個位置？歷來眾說紛紜，譬如范文瀾就認為〈物色〉篇應調整於〈附會〉篇之下，其提到：「本篇當移在〈附會〉篇之下，〈總術〉篇之上。蓋物色猶言聲色，即〈聲律〉篇以下諸篇總名，與〈附會〉篇相對而統於〈總術〉篇，今在十卷之首，疑有誤也。」⁵此說自有不少學者隨從，但亦有持相反意見者。然而，單就《文心雕龍》現有最早傳本來看，其篇目與現今傳本並無不同，將其解釋為後人錯簡所致似乎缺乏證據，再者，若「文評論」諸篇確為一幅射關係，則分別將之視為探討時代、物象、作者才性、文本設計與知識德性之於文學並無罣礙，更何況外在風物景色引發作者直觀美感以進行創作之說，更能補充單論「時序」之不足，那麼，依據篇目將〈物色〉亦視為「文評論」中之一環，似乎更為穩當。

如此一來，「文評論」作為一種方便權宜之分類，包括〈時序〉、〈物色〉、〈才略〉、〈知音〉與〈程器〉等篇目的五種角度，應是相對公允之論。問題在於：此五種角度是否僅能視為一種幅射關係？從內在邏輯來看，選擇此五種角度之推演意識為何？似乎值得進一步細究。單就層次性而言，〈時序〉、〈物色〉、〈才略〉、〈知音〉與〈程器〉等五篇之順序，實際上是一種由外而內而效用之安排，這種安排首先承接了〈原道〉篇中所謂：「心生而言立，言立而文明」⁶之思考，將「心生」、「言立」與「文明」分別對應於心生之根源（時序與物色）、言立之表現（才略及程器）與文明之型態（知音）。其中〈程器〉一文所以奠後，應有著呼應引道入文之思考，以「道」之價值本源開始（〈原道〉），亦以「道」之器用結束（〈程器〉），遂談及文學創作之品德發用與理想之企圖。然而，若單就理論本身的論述對象來看，則〈時序〉與〈物色〉分別從時代背景與物象來談論文學，〈才略〉與〈程器〉是

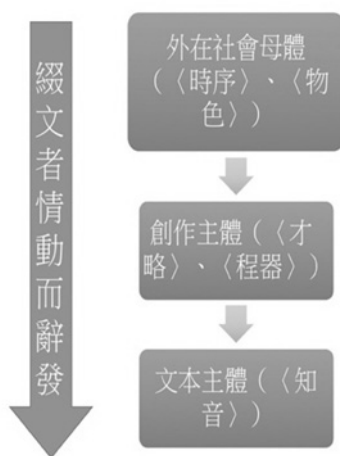
⁵ 范文瀾注：《文心雕龍注》，（台北，明倫，1970年），頁695。

⁶ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁1。



由作者之才性與品德來談論文學，而〈知音〉則是針對文本設計來談論文學，其理論結構顯然是依據文本生發之原則，逆向推論接受者閱讀時所涉及之各種層面。正如〈知音〉篇中所說的：「綴文者情動而辭發，觀文者批文以入情」⁷那樣，由「觀文者批文以入情」之角度，推導出「綴文者情動而辭發」之表現。以圖示之即為：

(一) 文本之生發



(二) 文本之對應



⁷ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 888。



這裡，所謂「外在社會母體」指的是時代與環境，而「創作主體」指的是作者之才性與德性，至於「文本主體」則單指以文字組構的有機體本身。⁸可以發現，這種「觀文者披文以入情」之說法所以能夠成立，在於認為「綴文者情動而辭發」之過程是直接下貫的。如是，則時代、物象會透過作者才性與德性表現為文本，因此通過文本，即可看出作者之寫作策略、才性、德性、時代與物象所產生之影響。這種思考模式本文稱之為是一種「情文相應」觀之展現，即先認知文本的產生是一種作者情志與情性生發下貫之過程，進而認為文本之表現必然反映作者情志與情性生發之條件，於是逆向推導出文本之表現反映了怎樣的情志與情性之生發。

事實上，這種「情文相應」觀之展現並非「文評論」所獨具，而是從「樞紐論」開始即一以貫之的理論範型。在「樞紐論」中，此概念從「原道」、「徵聖」而「宗經」之經典原型，推演出由情志而文明的生發原則與對應原則。進而透過此兩大原則之設立，向下開展出「文術論」中，對於主體情志與情性如何下貫為文本之內容與風格的探討，並且透過「情志可感性」與「貫一」等兩大概念，說明其相應型態如何產生。⁹如是，則文中之「情」遂開出了情志與情性等兩大類項；而表情之「文」則具有「情志可感」與「貫一」等兩種效能。正因為此兩種效能，所以在《文心雕

⁸ 這裡「主體」與「母體」之使用，與西方哲學談論主體、客體之別略有不同。本文所謂「主體」一詞是取其「核心對象」之意，故稱為「創作主體」與「文本主體」，然而此兩者之所以如是產生，與外在社會、環境條件有關，是外在社會與環境條件所孕生，因此稱之為「母體」，用以指稱其對於創作者與其作品之影響。

⁹ 所謂「情志可感性」指的是〈風骨〉篇中所提到的：「是以悵悵述情，必始乎風；沈吟鋪辭，莫先於骨。故辭之待骨，如體之樹骸，情之含風，猶形之包氣。結言端直，則文骨成焉；意氣駿爽，則文風清焉。若豐藻克瞻，風骨不飛，則振采失鮮，負聲無力。是以綴慮裁篇，務盈守氣。剛健既實，輝光乃新，其為文用，譬征鳥之使翼也。」（周振甫注：《文心雕龍注釋》，（台北，里仁書局，1984年5月），頁553。）可見，「風骨」所意指的應是文本中之情感與思想的可感性；而「貫一原則」則涉及〈神思〉篇所說的：「是以臨篇綴慮，必有二患：理鬱者苦貧，辭溺者傷亂。然則博見為饋貧之糧，貫一為拯亂之藥，博而能一，亦有助乎心力矣。」（周振甫注：《文心雕龍注釋》，（台北，里仁書局，1984年5月），頁516。）顯然，博而能一，當是創作主體在創作時的一種主導原則。



龍》的理論假設裡，文本中之主體情志與情性皆是可感的，也是通貫的。這樣的觀念讓「觀文者批文以入情」之提出成為可能，藉由接受者對於文字之理解，感知文字表現下的思想與風格，且進一步推論出產生此思想與風格之物象與時代背景。

如是，「文評論」本應是以文學批評作為理論基架，實則呼應了「樞紐論」以降，整體文學理論之原則，並且加以拓寬文學本原之架設，以文本為核心，將外在社會環境與作者品德才性同時納入文學生發的條件之中。於是外在社會環境透過作者品德才性下貫為文字（綴文者情動而辭發），在此便逆轉為接受者透過文字的相應，逆向推求文本生發時之作者品德才性與社會環境（觀文者批文以入情）。在「文評論」中，這種生發與相應之繼承與發展，可以視為是一種「情文相應」觀之完型，透過不斷迴繞之型態使得文本闡釋於社會環境、創作者與文本之間產生一種詮釋循環。¹⁰這種詮釋循環是以作品解釋時代、外在環境、以及作者之才性與德性；復又以時代及外在環境，加上作者之才性與德性來解釋作品。如此迴旋反覆，在「觀文者批文以入情」的命題底下，以「沿波討源」之概念為核心，將「綴文者情動而辭發」相對擴展為「文本表現」、「外在環境」與「主體才性」等三大類項進行詮釋，¹¹此詮釋路徑與「文評論」中之篇章順序略有不同，然而，此不同並非是反對此順

¹⁰ 「詮釋循環」是詮釋學的關鍵術語。其原本意指的是在理解或詮釋的過程中，部分與整體不斷循環之現象。正如帕瑪（Richard E. Palmer）在《詮釋學》一書中所提到的：「狄爾泰觀察到的理解的操作，發生在由阿斯特和施萊爾馬赫已經闡明過的詮釋學循環的原則之內。整體通過部分得以定義，相應的，部分僅只有聯繫到整體才得以被理解。在狄爾泰那裡，關鍵性的術語是『意義』（meaning）：意義即是整體和部分本質相互作用中所把握到的東西。」（帕瑪（Richard E. Palmer），（台北，桂冠出版社，1992年5月），頁134—135。）然而這裡本文引入其詞而不取其義，用以指涉「詮釋循環」的另一種現象，即在「外在社會母體」、「創作主體」到「文本主體」的過程中，當「接受主體」介入，則其詮釋現象便會產生由「文本主體」逆推「創作主體」與「外在社會母體」，因而認為由「創作主體」感知「外在社會母體」，於是將其情志與情性下貫為「文本主體」之循環過程。

¹¹ 事實上，從「外在社會母體」、「創作主體」到「文本主體」，皆應視為是此詮釋循環之整體。然而為了論述方便，且強調側重點之不同，本文遂相對將之分為「外在社會母體」與「創作主體」等兩大類項，並分別針對其與「文本主體」間之詮釋關係進行討論。



序而加以改正，而是基於論述需要，先從提出「沿波討源」這個概念的〈知音〉篇開始說起，再往上與往下串接起來，期能對於「文評論」之詮釋結構，¹²得以有一個更為整全的認識。

二、「文本表現」之詮釋結構

〈知音〉篇本應視為「文評論」之樞紐，特別是「沿波討源」之說，更是精準的指出了文學接受的反應過程，其認為：

夫綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情，沿波討源，雖幽必顯。世遠莫見其面，覘文輒見其心。豈成篇之足深，患識照之自淺耳。夫志在山水，琴表其情，況形之筆端，理將焉匿。故心之照理，譬目之照形，目瞭則形無不分，心敏則理無不達。¹³

此說歷來頗被忽略。事實上，「沿波討源」才是「閱文情」真正的方法所在，透過接受者逆向感知的方式，追溯體驗文本內在幽深之情志及此情志生發之根由。因此，這裡「綴文者情動而辭發」是從創作過程來說，以時間的先後次序對於創作主體心生而言立之現象進行討論；而「觀文者披文以入情」則是就閱讀過程而言，說明接受主體之行為如何逆向推演出文本主體之主體意識。此概念預設了主體之「情」這種生命經驗是共通的，因此提出「故心之照理，譬目之照形，目瞭則形無不分，心敏則理無不達」這樣的說法，認為可以從接受者之主觀經驗逆推文本主體之主觀經驗，藉此以達到對於客觀文本之共同理解與闡釋。

¹² 這裡「詮釋結構」意指的是由〈時序〉、〈物色〉、〈才略〉、〈知音〉與〈程器〉等五篇之內在意指所共同建構之理論結構。此理論結構由於涉及接受主體對於文本之詮釋，是以稱其為詮釋結構。

¹³ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 888。



這樣的說法大抵契合文本接受時，主體心理的接受現象。然而〈知音〉篇認為：在這樣的理解與闡釋建立之前，還必須先從形式面檢視文本如此設計之表現規範，在《文心雕龍》中，這樣的表現規範是建立在六觀所共同組建的審美判斷底下的，其提到：

凡操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器；故圓照之象，務先博觀。閱喬岳以形培塿，酌滄波以喻畎澮，無私於輕重，不偏於憎愛，然後能平理若衡，照辭如鏡矣。是以將閱文情，先標六觀：一觀位體，二觀置辭，三觀通變，四觀奇正，五觀事義，六觀宮商。斯術既形，則優劣見矣。¹⁴

這段話必須整合觀之。所謂「操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器」乃是就文學之識見來說，此識見必須整合文學實踐與鑑賞，透過大量的實踐與鑑賞以獲得對於文學典範及典律之理解。特別是鑑賞。劉勰認為「故圓照之象，務先博觀」，即藉由廣泛的閱讀，對於典範與典律之形成產生認識。而這樣的認識應當是形式上的，形式上的認識是一種客觀認識，所以才能「無私於輕重，不偏於憎愛」，透過理性分析來衡量作品好壞。這種理性分析之判準即是所謂的六觀之說，以文體的安排、修辭的佈置、典律的繼承與新變、奇特或正統之表現、據事以類義之使用與音韻的節奏等六大項目，對於文學的美學型態加以要求與考核。¹⁵在〈知音〉篇中，劉勰將這樣的考核視為接受主體進行意識判斷的前驅階段，認為「是以將閱文情，先標六觀」，即透過「六觀」這樣的先在批評來判斷作品外在表現之優劣，進而探析如此表現與

¹⁴ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 888。

¹⁵ 顏崑陽在〈文心雕龍知音觀念析論〉一文中曾經提到：「至於『六觀』是批評方法或判準？從劉勰的敘述來看，『觀XX』此一文法結構，可以理解為『從XX去觀察』，這就提示了一種如何觀察的途徑，『方法』的意義頗為明顯。而當我們將『XX』代入了位體、置辭、通變、奇正、事義、宮商，即可發現他們都是在文體觀念之下的文學創作法則，作品的優劣完全取決於這些法則運用得當與否。因此，所謂『位體』云云，本身其實就隱含著可作為優劣判斷的標準。」（顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，（台北，正中書局，1993年2月），頁 203。）此說言之成理，是以本文於此從之。



社會母體、創作主體間的對應關係。

是以相應於「六觀」之後，〈知音〉篇遂提出了「沿波討源」之說，以作為「閱文情」之方法。這裡，「沿波」指的當然是文本中之內容與設計，而「討源」則進一步探討這種內容與設計從何而來。其預設前提是以「綴文者情動而辭發」之思考作為根據，而這樣的根據來自於「樞紐論」所謂：「心生而言立，言立而文明」¹⁶一說，繼之以「文術論」所提到的：「故情者，文之經，辭者，理之緯；經正而後緯成，理定而後辭暢」¹⁷之論，承之於〈物色〉篇則有：「歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發」¹⁸之談。可以發現，這種「綴文者情動而辭發」的想法，在《文心雕龍》中乃是一以貫之的，是一種認為情先而文後，因此文與情必然相互呼應之理念。也因為這樣的理念，遂使得「觀文者披文以入情」成為可能，當文本主體之主觀經驗是由創作主體之意識下貫而來，那麼從文本主體到創作主體間之經驗意識必然是通貫且呼應的，是以藉由文本主體逆向推論出創作主體之意識如此產生，便可視為是一種可逆之過程。

這種可逆之過程試圖詮釋文本之情與文本所以如是之根源，因此，考察「文術論」中之說法可以發現，其應可相對分為「外在時代環境對於創作主體之情志的影響」，以及「創作主體之情志才性對於文本主體之表現的影響」等兩個層面。前者可以視為是一種「情以物遷」之詮釋結構，而後者則可以視為是一種「辭以情發」之詮釋結構。所謂「情以物遷」主要聚焦於外在社會時代之環境背景，而「辭以情發」則主要關注於創作主體之情志與情性對於文本主體所帶來的形式表現與效應。以圖示示之即為：

¹⁶ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁1。

¹⁷ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁600。

¹⁸ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁845。



外在社會母體（客觀物象）——→ 主體意識（主觀情志）
（情以物遷）

主體意識（主觀情志）——→ 文本主體（美學表現）
（辭以情發）

顯然，所謂「情以物遷」之階段與〈時序〉、〈物色〉之外在社會環境母體所引發的反應有關；而「辭以情發」之階段則涉及〈才略〉與〈程器〉之創作主體內在寫作之驅力。在「文評論」的框架中，唯有將這一切辨析清楚，才能對治文人們「貴古賤今」、「崇己抑人」與「信偽迷真」，以至於「文情難見」之弊病，正如〈知音〉篇中提到：

故鑒照洞明，而貴古賤今者，二主是也；才實鴻懿，而崇己抑人者，班曹是也；學不逮文，而信偽迷真者，樓護是也；醬瓿之議，豈多歎哉！¹⁹

所謂「貴古賤今」指的是盲昧以古人作品為範式，因而低視今人寫作；而「崇己抑人」則是源自於文人相輕，因此以自己為標竿，進而貶抑他人；至於「信偽迷真」即是以錯誤的知識為依據，所以提出了令人恥笑的見解；²⁰如果再加以考量接受主

¹⁹ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，（台北，里仁書局，1984年5月），頁887。

²⁰ 此說去，可依據〈知音〉篇之內容進一步表列如下：

貴古賤今：	昔儲說始出，子虛初成，秦皇漢武，恨不同時；既同時矣，則韓囚而馬輕，豈不明鑒同時之賤哉！	故鑒照洞明，而貴古賤今者，二主是也
崇己抑人：	至於班固傳毅，文在伯仲，而固嗤毅云：「下筆不能自休。」及陳思論才，亦深排孔璋，敬禮請潤色，歎以為美談，季緒好詆訶，方之於田巴，意亦見矣。故魏文稱「文人相輕」，非虛談也。	才實鴻懿，而崇己抑人者，班曹是也
信偽迷真：	至如君卿脣舌，而謬欲論文，乃稱「史遷著書，諳東方朔」，於是桓譚之徒，相顧嗤笑	而信偽迷真者，樓護是也。

上述引文皆出自周振甫注：《文心雕龍注釋》，（台北，里仁書局，1984年5月），頁887。



體的識見與個人偏好的話，那麼「文情難見」當是必然現象了。²¹

如是，為了改正如此「文情難見」之現象，〈知音〉篇遂提出了「六觀」之說，先從文本之形式加以考核，進而藉由「沿波討源」之見，可以綜合〈時序〉、〈物色〉與〈才略〉等三篇，並下開〈程器〉一文，論及品德才性之發用，使得《文心雕龍》得以從道之形上義理開始，並以道之形下器用結束。底下本文即對此進行掘深。

三、「外在環境」之詮釋結構

這裡，「外在環境」一詞必須先行解釋。「環境」本指某一主體棲身其間的客觀景況，然而在此，本文則用以指示無形的「時代背景」與有形的「自然物象」等兩部分，這是一種廣義之理解，²²用以說明「外在環境」促使創作主體感物而動之過程。在《文心雕龍》「心生而言立，言立而文明」的概念下，這種感物而動之過程，說明了外在社會環境對於創作者的觸發作用，因而「心生」創作之想法與衝動。然而，從文評論「沿波討源」的思考來看，這種「情以物遷」之階段正是「綴文者情動而辭發」之根源，是以想要「披文以入情」，必須透過文本表現逆溯這種根源，

²¹ 知音篇中提到：「夫篇章雜沓，質文交加，知多偏好，人莫圓該。慷慨者逆聲而擊節，醞藉者見密而高蹈，浮慧者觀綺而躍心，愛奇者聞詭而驚聽。會己則嗟諷，異我則沮棄，各執一隅之解，欲擬萬端之變。所謂『東向而望，不見西牆』也。」（周振甫注：《文心雕龍注釋》，（台北，里仁書局，1984年5月），頁888。）顯然，此處乃是將接受主體之識見與個人偏好皆加以考量，認為正是這樣的識見與個人偏好，因而產生「東向而望，不見西牆」的偏見。

²² 相關說法，尚可參見張少康在《文心雕龍新論》一書中之探討，其認為：「〈物色篇〉中的『物』主要是講自然事物，而〈明詩〉篇中的『物』則是包括了社會生活內容在內的……在〈時序〉篇中他說文學發展和時代的關係十分密切，因為『文變染乎世情，而興廢繫乎時序』。這也說明『物』的內容更主要是社會現實。《詮賦》篇中論賦的創作時所說的『物』，亦偏向自然事物，即所謂『體物寫志』、『寫氣圖貌』，然而也並不盡然，『述行序志』、『致辨於情理』，也包括了一定的社會生活內容。」（張少康：《文心雕龍新論》，（台北，文史哲出版社，1991年7月），頁86-87。）



以明白文學如何生發，又這樣的生發從何而來。²³

在「文評論」中涉及此一問題的，即為〈時序〉與〈物色〉等兩篇文章。〈時序〉談的是「世情與時序」對於文學之影響，而〈物色〉則由創作主體感物而興之現象，論及文本之物象描寫應使接受者產生感興之作用。其中，時代背景主要影響寫作的風格與內容，而客觀物象則影響寫作素材的聯想與美覺。從「綴文者情動而辭發」這樣的論述來看，〈時序〉與〈物色〉作為情動之根源，乃是由大而小，由抽象的時間向實存的環境過渡。兩者相輔相成，卻又判然有別，必須分別進行解析。

(一)「文變染乎世情、興廢繫乎時序」之詮釋結構

中國自古即有「知人論世」之傳統。所謂「知人論世」典出《孟子》〈萬章〉篇中所提到的：「頌其詩，讀其書，不知其人，可乎？是以論其世也。是尚友也。」²⁴這段話本意是指交友，談及藉由詩書與古人往來，必須了解其身處之時代背景，才能真切與古人為友。此概念與「以意逆志」之說應可同視為《孟子》一書的兩大詮釋原則。其中，「知人論世」之詮釋原則是一種社會詮釋之典型，即透過外在社會母體，解釋作者或者作品所以如是之表現，以及其所欲表現之意涵為何。而如此詮釋闡說之方法亦見於古人對於《詩經》內容之討論，例如〈毛詩序〉中提到：

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。²⁵

藉由「治世之音」、「亂世之音」與「亡國之音」三分之法可知，這種認為文學反

²³ 是以，本文在此所使用之「情以物遷」乃為一廣義之解釋，即將這裡的「物」，視為「外在的客觀環境」，包括時代背景與物象等兩種。用以說明外在環境與主體內在情動之現象。

²⁴ 楊伯峻譯注：《孟子》，（北京，中華書局，2010年2月），頁232。

²⁵ 郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選上冊》，（台北，華正書局，1991年3月），頁44。



映時代，又或者時代影響文學表現之思維，並非是《文心雕龍》所獨創，只是在《文心雕龍》中，這種思維有了結構性的理論脈絡，不再只是簡單的將文學視為社會母體的機械性反饋。是以〈時序〉篇中認為：「文變染乎世情；興廢繫乎時序。」²⁶可以發現，劉勰在此是將外在社會母體與文學間之關係相對切分為「世情」與「時序」雙軸，將社會母體以時間之軸性區別為「共時」與「歷時」兩種，²⁷復而以共時性之「世情」與歷時性之「時序」的對應關係，分別論說「社會背景」與「時代演進」對文學產生之影響。如是，則「世情」在此指涉的是文學作品產生時之政治、文化、學術等社會語境，而「時序」則意指一代與一代文學間所各自具有不同之文學風尚。²⁸

是以就「世情」來說，劉勰顯然認為政治底下之時代風氣可以影響人民心情，進而表現為藝術形式或者內容，因此在談及唐堯、虞時代之詩歌時便說：

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〔詩〕（詠）於元后，爛雲歌於列臣。盡其美者，何乃心樂而聲泰也！²⁹

從這樣的論述可以發現，劉勰之判斷乃是藉由點出時代背景（昔在陶唐，德盛化鈞），以說明此時代背景之藝術表現所以如此之原因（薰風〔詩〕（詠）於元后，爛雲歌於列臣），進而歸納出為何人民有此表現（心樂而聲泰）。於是外在社會母體成為

²⁶ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 816。

²⁷ 這裡所謂「歷時性」是將時代視為是一連續之時間過程，在此時間過程之中探討社會母體之於文學之影響；而「共時性」則是將當代文化視為一凝定與共享之剖面，透過此剖面討論社會文化氛圍下之文學特色。

²⁸ 「文變染乎世情」之「染」意指文章的變化與當代的文化環境有關，而「興廢繫乎時序」之「繫」，則意在於表述文體之興起與廢除離不開時代演進之流變，此兩者不能偏廢，共同解釋了當世之文學所以如此之現象，然而為了論述之明晰，所以本文在此遂將其相對分為兩個部分以分別進行闡釋。

²⁹ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 813。



文學所以如是之核心理由，透過外在社會母體合理推想人民的感知與這種感知之表現，其內在邏輯顯然是：外在社會母體之型態會內化為人民心裡之情志樣態，所以此情志樣態遂表現出某種反映外在社會母體之型態的文字語態。

易言之，則外在社會母體所產生之主體情志，會在這樣的推演中下貫為文學表現，因此，此文學表現一方面對應著主體情志，一方面又反映了外在社會母體，如此循環詮釋，闢如提到建安末年時的文學發展：

自獻帝播遷，文學蓬轉，建安之末，區宇方輯。魏武以相王之尊，雅愛詩章；文帝以副君之重，妙善辭賦；陳思以公子之豪，下筆琳琅；並體貌英逸，故俊才雲蒸。³⁰

將曹魏時文學所以蓬勃發展之原因（俊才雲蒸）與時代背景進行連結，因而歸納出：由於曹操、曹丕與曹植等三王對於文學之提倡（體貌英逸），因此那個時代的文學詮釋遂可相對分為「從時代背景看待文學」（此三王提倡所以文學興盛）、與「文學反映時代」（文學興盛反映了當時三王雅愛詩章）等兩種循環視角。前者談的是文學如何生發，後者談的則是文學如何與其產生的背景相應。所謂「生發」意指的是社會母體產生主體情志復又下貫為文本中之敘述意識；而「相應」則是文學之表現反映了主體情志之樣態兼且反映了社會母體之特殊型態。³¹透過這樣的解析可以發現，「文變染乎世情」之概念，乃是將文學之詮釋視域投射於文學作品產生時之社會文化背景，藉由對於社會文化背景之理解，以解釋文學所以如此生發與相應之原因，乃至於其與社會母體間的表現及對應關係。

³⁰ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 815。

³¹ 這種詮釋循環實為「情文相應」觀之繼承與擴充。即一方面談論文學是怎麼產生的（志足而言文），一方面談論文學反映了什麼（情信而辭巧）。差異在於：這裡創作主體之情志意識被導向了社會母體的影響與生成，因而擴充了創作主體之情志意識的內在意涵。



而這種生發與對應會隨著每個時代的社會文化背景有所不同，因此就「時序」而言，「時序」一詞意在於指出這樣一種現象：即一代有一代之文學。是以劉勰提出了「質文沿時」之論，透過「質文沿時」的思考，檢視「十代九變」之現象，其認為：

蔚映十代，辭采九變。樞中所動，環流無倦。質文沿時，崇替在選。終古雖遠，〔曠〕〔俊〕焉如面。³²

所謂「十代九變」指的是從唐虞到宋武等十代所經歷的九種變化。指出這九種變化的目的在於：透過分別解析每個時代文學型態之不同，說明文學在歷史上不斷演變之現象。於是，每個時代有每個時代之文學，而時代與時代間之型態又各有差異。從各個時代的角度來看，是一種「文變染乎世情」之現象，而從大的歷史框架進行審視，則時代與時代間的代換，就是「興廢繫乎時序」了。

如是，透過「世情」與「時序」等雙軸，將「共時性」的社會文化考察（文變染乎世情）投入「歷時性」的歷史洪流裡（興廢繫乎時序），遂可得出文章之形式與內容在怎樣的層面上受到歷史與社會母體的交互影響（生發），又或者透過形式與內容，反映了怎樣的歷史與社會母體之景況（相應）。由此可見，〈時序〉一文乃是從「時間性」的角度來分析文學，替文學之當代表現找到歷史演進之定位。而這樣的定位是從相對為大的時空背景來說的，可是文學生發除了受到時空背景之影響外，創作主體感物吟志之過程更是「綴文者情動而辭發」之關鍵，是以基於此論，則〈物色〉篇所以排在〈時序〉篇後，顯然亦有相對的理論脈絡可循。

³² 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 817。



(二)「物色盡而情有餘」之詮釋結構

如果說〈時序〉是從時間性的「歷時」與「共時」等兩個層面談論時代背景對於文學創作之影響的話，那麼〈物色〉則將討論對象限縮為外在物象促使創作主體感物吟志之現象，此兩者顯然皆聚焦於外在環境對創作主體之作用。³³差別在於：〈時序〉是從較大的社會母體及時代背景立論，而〈物色〉則聚焦於物象之感興。

這種物象之感興對於文學之影響，應該分別就三個層次來談。首先是就「外在物象與引主體情志」來說，其談論的是外在物象與主體情志間的引動關係。〈物色〉篇中提到：

春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。蓋陽氣萌而玄駒步，陰律凝而丹鳥羞，微蟲猶或入感，四時之動物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英華秀其清氣，物色相召，人誰獲安？是以獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝；天高氣清，音沈之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深。歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足引心。況清風與明月同夜，白日與春林共朝哉！³⁴

可以發現，劉勰認為，外在環境與物象之表現會引動創作主體產生不同的情緒感受，是以一方面提到：「蓋陽氣萌而玄駒步，陰律凝而丹鳥羞，微蟲猶或入感，四時之動物深矣。」一方面又說：「是以獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝；天高氣清，音沈之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深。」顯然是為了更進一步強調「物

³³ 王少良在《文心管窺》一書中亦提到：「文學與現實關係的問題，包含著物與文、世與文兩方面的關係，他所要求回答的是作家的創作情感來源以及作品所表現內容的現實基礎這樣一個問題，其中最核心的範疇就是『心物』關係。劉勰在這個問題上面繼承發揮了《禮記·樂記》的觀點，把作家創作情感的產生視為『人心之感於物』的結果，圍繞心——物關係和情——辭關係來展開論述。」（王少良：《文心管窺》，（哈爾濱，黑龍江出版社，2006年12月），頁264。）

³⁴ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁845。



色之動，心亦搖焉」之說法。而這樣的說法其實是將外在物象對於主體情志之影響，回歸於「樞紐論」中所提到的「心生而言立，言立而文明」這樣的生發原則中，透過外在物象對於創作主體情志的引動關係，從物色一面解釋創作主體「心生而言立」的作用機制，此作用機制除了「心生」的一面還有「言立」的一面，因此「情以物遷」之後接續的便是「辭以情發」，也就是從「言立而文明」的部分談論創作主體「情以物遷」之文學表現。

如是，就「主體情志感知外在物象」而言，由於這種感知乃是外在物象與內在心靈之互動所引發的，因此劉勰進一步將這種引發相對分為「隨物以宛轉」及「與心而徘徊」等兩個階段，其認為：

是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沈吟視聽之區；寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。³⁵

這裡，所謂「詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沈吟視聽之區」的說法，應是延續〈神思〉篇中：「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。樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遯心」³⁶而來，其所指涉的是文學創作之時，創作主體搜尋其內在美感素材以表現主體情志之現象。此現象必須將內在情志特性與外在客觀物象進行連結，而這樣的連結基本上是一種「心物交感」之產物，即外在形象經過內在思維而成為一種心象。此心象乃是創作主體之意識透過剝析外在形象之物象特性（隨物以宛轉），於物象的美感經驗中找到一個與情志樣態共同的「介素」（與心而徘徊），藉由這樣的「介素」，將形象與情志整合起來，³⁷在這樣的過程中，既「以物興情」又「以情觀物」，前者

³⁵ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 845。

³⁶ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 515。

³⁷ 這裡「介素」一詞乃援引高友工之說法，其分析物象之感象這種經驗材料於美感經驗裡的層次時提



為美感素材的經驗階段，後者為創作意識的整合階段，此兩階段交會作用，遂成就了意象之產生。

是以，劉勰在〈物色〉篇中最後導出「情往似贈，興來如答」這樣的結論，即是從創作生發的角度說明外在物象與主體意識間的互動型態：

山沓水匝，樹雜雲合。目既往還，心亦吐納。春日遲遲，秋風颯颯。情往似贈，興來如答。³⁸

可以發現，劉勰在此明白點出了外在物象與主體意識間的互動關係：首先是就「以物興情」的部分來說，則「山沓水匝，樹雜雲合」皆是一種外在物象之觀象（目既往還），當此觀象透過視感回遞到觀物者的意識之中，則此觀物者遂產生相應之美感效應（心亦吐納）。這種美感效應並非是單層次的單向效應，而是一種雙層次的雙向效應。即當第一個層次的外在觀象構成了心象，此心象便成為了一種美感素材，這種美感素材經過意識的歸類與闡釋，進而找到與觀物者內在情志相類之「介素」，此「介素」使得外在物象與內在情志間產生連結，遂成為了一種表達內在情志之意象，是以就「以情觀物」的部分來說，由於觀物者觀物時之意識並非總是處於一種零度的、不包含情緒與前理解之狀態，因此當觀物者以某種先在情志樣態投向外在客觀物象時，則第二個層次之美感經驗遂被引發，即先以某種先在情志投射於客觀

到：「我們無意說在欣賞過程中，這個由『物象』至『心象』的階段是如此清晰劃分的。但儘管有時二者溶合為一，最後卻還是要成為心象才能進入解釋的層次。所以我們要強調的是：第一、既然討論美感經驗時，注意集中在脫離外在刺激後心境中出現的經驗材料，因此我們的最基本形象至少也應該是心境中的形象，而非直接的形象；第二、這再次的形象必然與原始形象不同；第三、他如其他形象都存在於意識中，因此有一相通的『中介因素』，以及共同性質；最後，所有經驗的材料雖有外在與內在之分，但就美感經驗而言，似乎都只可以視為內在的。是以不但直接體現的材料和間接代表的材料最後都形成內在的形象；它們與經驗過程中自潛在記憶中浮現的材料也由於他們的共同性質的『介素』，也就有了在同一層次組合的可能。」（高友工：《中國文學美典論集》，（台北，台灣大學出版中心，2004年3月），頁54-55。）

³⁸ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁846-847。



物象上（情往似贈），然後此物象中之「介素」便回擊啟引出某種與之相互呼應之情志樣態（興來如答），使得這種由觀象到心象間的過程，成為了一種迴旋感知。

這種迴旋感知是就創作時之思維意識來說的。但是從「文本表現外在物象」這一個層次來看，當這種迴旋感知透過創作主體之中介轉化為符號式的經驗描述，則創作主體隨物以宛轉、與心而徘徊後之表現，必然複製外在物象與引主體感知之方式，正如〈物色〉篇中提到：

故灼灼狀桃花之鮮，依依盡楊柳之貌，杲杲為出日之容，濛濛擬雨雪之狀，喑喑逐黃鳥之聲，嚶嚶學草蟲之韻；皎日擘星，一言窮理，參差沃若，兩字〔窮〕（連）形：並以少總多，情貌無遺矣。³⁹

這裡點出了劉勰對於「文本表現外在物象」這一個層次的兩種美學要求：其一是表現形態上的「以少總多」，再者則是接受效應上的「情貌無遺」。「以少總多」指的是用最簡易的文字表現外在物象之本質，而「情貌無遺」則是藉由表現這種物象之本質，使接受主體充分感知外在物象的各種情貌。對此，〈物色〉篇有極明確之描述：

是以四序紛迴，而入興貴閑；物色雖繁，而析辭尚簡；使味飄飄而輕舉，情曄曄而更新。古來辭人，異代接武，莫不參伍以相變，因革以為功，物色盡而情有餘者，曉會通也。⁴⁰

顯然，劉勰認為所謂四季變化之感興主要來自於心識的閑靜，唯有閑靜的心識才能「隨物以婉轉」並「與心而徘徊」，一方面透過「外在物象與引主體情志」；一方面又以「主體情志感知外在物象」。如此迴旋感知的結果表現於文本之中，其語言

³⁹ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 845。

⁴⁰ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 846。



形態應是含蓄而簡約的，透過含蓄而簡約之表現來達到「味飄飄而輕舉，情曄曄而更新」之美學要求，進而使得接受主體產生「物色盡而情有餘」的興發感受。

準此，〈物色〉篇透過「外在物象興引主體情志」、「主體情志感知外在物象」與「文本表現外在物象」等三個層次，分別建構了外在物象引動主體情志之效應、主體與物象客體間的迴旋感知、以及表現這種迴旋感知時，必須產生物色盡而情有餘之效果等說法，對於物象引動主體心象進而表現為文本意象之過程進行討論，使得物象對於創作主體之作用，以及對於接受主體所應具有的美學效應，得以掘深主體之情（心生而言立）與文本之情（言立而文明）在生發與相應關係上的系統論述。而這樣的論述同時也補充了單論時代背景之不足，使得外在環境影響文學之理論建構，得以在《文心雕龍》中顯得更為完整。

四、「主體情性」之詮釋結構

當外在環境興引主體情志，則主體之情志與情性即是外在物象與文辭表現產生連結的中介，在「文評論」中，對於此中介之探討主要聚焦於〈才略〉與〈程器〉兩篇，前者是針對主體之「情性」與文學表現間的對應關係加以分析；後者則是就主體之「德行」與文學表現間的對應關係進行討論。其一方面繼承了「樞紐論」對於「情文相應」之看法，一方面則是將這樣的看法投向了「才氣情性」與「品德修養」等兩個層面。其中，「才氣情性」應視為「吐納英華，莫非情性」的一種批評實踐，屬於文學形式的探源與詮釋；而「品德修養」則可歸納為對於〈原道〉、〈徵聖〉、〈宗經〉等篇章之期許與補充，屬於文學內容之探源與詮釋。可見〈才略〉與〈程器〉兩篇皆非蹈空而來，具有理論層面上的繼承與呼應關係。



(一)「性各秉異」之詮釋結構

《文心雕龍》對於「情性」之探討，最早起源於〈原道〉篇中所謂「雕琢情性」之說：

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，寫天地之輝光，曉生民之耳目矣。⁴¹

透過這樣的論述可以發現，情性在此並非是僵固不變的，而是具有後天「雕琢」之可能。是以其將「鎔鈞六經」與「雕琢情性」做為對照擺置，其中「鎔鈞六經」與文學寫作的內容有關，而「雕琢情性」則與形式相連，當「鎔鈞六經」之內容投入「雕琢情性」的形式辭令後，方能使「木鐸起而千里應，席珍流而萬世響」。

這樣的概念在〈體性〉篇中進一步拓深為「並情性所鑠，陶染所凝」之見：

夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸雋，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。⁴²

這裡，劉勰指出了才、氣、學、習等四個層面對於創作主體「情動而言形，理發而文見」之影響，此影響可進一步歸納為「情性所鑠，陶染所凝」，顯然是將「先天」之情性與「後天」之陶染，同時納入了文學作品所以如此呈現之考量。⁴³然而，如

⁴¹ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁2。

⁴² 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁535。

⁴³ 正如詹鏜在〈《文心雕龍》論風格與個性的關係〉一文中所說的：「劉勰進一步將文壇上的『筆區雲譎、文苑波詭』，也就是風格的個別差異的形成，歸結到作家本身的四種心理因素：『才、氣、學、習』。其中的『才』、『氣』是從魏晉以來的『才性論』而來的，所以說是『情性所鑠』；而『學』、『習』兩個因素的提出，並把它歸之後天的『陶染所凝』，則是劉勰本人的創見。」（詹鏜：〈《文心雕龍》論風格與個性的關係〉，張少康編：《文心雕龍研究》，（武漢，湖北教育出版社，2002年8月），頁468。）事實上這種「陶染所凝」，正好可以補足單論先天才性的不足，而使得創作者與其風格之間



果加以思考〈原道〉篇中所謂「雕琢情性」一說的話，則可發現，這裡先天情性與後天陶染當是無法切分的，其意義在於藉由後天的「學習」可以將文學典律之型態移置於情性的認知與發用上，一方面繼承經書之義理；一方面則使得「情性」在「組織辭令」時之形式，可以符合經書之典範原則，且依據先天之「才氣」，創新出個別的形式樣態。

換言之，這裡的情性由於關及文學表現之天份，是以說「才有庸雋」，每個人的稟賦各有不同；而「氣質」則涉及生命內質之存在特性，是以說「氣有剛柔」，用以表示每個人的性格質地有別。然而，在劉勰的概念裡，這樣的先天情性會與後天習染一同下貫為文學寫作之風格。因此，這才提出「歸其總塗，數窮八體」之說，主張文體應具有典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇與輕靡等八種體貌，此八種體貌正是來自於創作主體先天之「情性」加上後天之「陶染」所成。

如是，則〈才略〉篇中所謂：「才難然乎，性各異稟。⁴⁴」應是這種觀念的進一步發用。正是因為「性各異稟」，所以可以推導出如此異稟之性所能產生的文采風景。換句話說，如果〈體性〉篇中所提到的「情性所鑠」是從文本生發的角度來看的話，那麼〈才略〉篇在這裡所說的「性各異稟」則是延續這種生發角度，加入其必然相應之看法，認為文學表現既然由情性而來，那麼此表現必也反映出主體之情性樣態，是以藉由文本表現遂可逆向推導出此情性樣態之特徵，如此，從創作的一面來看，〈才略〉雖然意指創作主體之才情策略對於作品之呈現型態與風格之影響，然而，從接受的一面來說，則〈才略〉亦可由作品之呈現逆推創作主體之才情策略。

的理論建構更為完整。

⁴⁴ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 865。



是以衡諸〈才略〉篇中所述，可以發現皆是這種觀念之發用。例如描述王褒：「王褒構采，以密巧為致，附聲測貌，泠然可觀。⁴⁵」即是先行論述創作主體之才情策略（王褒構采，以密巧為致）復又評論其表現形態（附聲測貌，泠然可觀）；而談及潘岳時則說：「潘岳敏給，辭自和暢，鍾美於西征，賈餘於哀誄，非自外也。⁴⁶」亦是在論及創作主體之特性的前提下（潘岳敏給，辭自和暢）談論其創作成果所以如此（鍾美於西征，賈餘於哀誄，非自外也）；又譬如說到賈誼：「賈誼才穎，陵軼飛兔，議愜而賦清，豈虛至哉？⁴⁷」或者描寫楊雄：「子雲屬意，辭〔人〕（義）最深，觀其涯度幽遠，搜選詭麗，而竭才以鑽思，故能理瞻而辭堅矣。⁴⁸」無論是賈誼的「才穎」之說，或者是楊雄的「竭才以鑽思」，在「情性生發文本」與「文本相應情性」的原則底下，都是該作品所以表現為「議愜而賦清」或「理瞻而辭堅」之主因。

然而，在〈才略〉篇中最能見出採用這種模式加以詳細分析的，應屬論及曹丕與曹植一段：

魏文之才，洋洋清綺，舊談抑之，謂去植千里，然子建思捷而才俊，詩麗而表逸，子桓慮詳而力緩，故不競於先鳴；而樂府清越，典論辯要，迭用短長，亦無憎焉。但俗情抑揚，雷同一響，遂令文帝以位尊減才，思王以勢窘益價，未為篤論也。⁴⁹

劉勰在這裡首先顛覆了曹丕與曹植在歷史上的評價問題。歷來皆認為曹丕的才華不及曹植（舊談抑之，謂去植千里），然而，劉勰在此卻提出了不一樣的說法，

⁴⁵ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 862。

⁴⁶ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 863。

⁴⁷ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 861。

⁴⁸ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 863。

⁴⁹ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 863。



認為不應以「位尊減才」，此兩者間的文采表現應是「不同」而非「不及」。這樣的概念可以從生發與相應等兩種關係來談：首先就生發關係來說，曹植因為「思捷而才俊」，所以當此才性下貫為文本，便產生了「詩麗而表逸」之現象；而曹丕則因為「慮詳而力緩」，所以當其表現為文本時，就產生了「樂府清越，典論辯要，迭用短長，亦無憎焉」之特色。如是，則從相應關係而言，即可逆向推導為「詩麗而表逸」對應於曹植的「思捷而才俊」；而「樂府清越，典論辯要，迭用短長，亦無憎焉」則對應於曹丕的「慮詳而力緩」。從文本表現推導出主體情性如此，所以產生出了這樣的文本特色，〈才略〉篇引入「性各異稟」之說，企圖「褒貶於才略」之論證，⁵⁰由此可見。

綜上所論，顯然〈才略〉篇中的「性各異稟」之說，仍舊貫策著〈體性〉與〈定勢〉篇以來，由主體情性下貫為文體，並產生出對應風格之看法。只是〈才略〉更進一步確認了文本風格的詮釋視角，應將其置於主體的異稟之性上。這裡的異稟之性同時包含氣質與才性等兩種，不同的氣質才性會在其組織辭令中產生出不同的表

⁵⁰ 〈才略〉篇中提及作者之「才」共計有十二處，表列如下：

作者	對於其才情之論述
賈誼	賈誼才穎，陵軼飛兔，議愜而賦清，豈虛至哉？
楊雄	子雲屬意，辭〔人〕（義）最深，觀其涯度幽遠，搜選詭麗，而竭才以鑽思，故能理贍而辭堅矣。
桓譚	桓譚著論，富號猗頓，宋弘稱薦，爰比相如，而集靈諸賦，偏淺無才，故知長於諷〔論〕（論），不及麗文也。
杜篤、賈逵	杜篤賈逵，亦有聲於文，跡其為才。
王莽	李尤賦銘，志慕鴻裁，而才力沈隄，垂翼不飛。
潘勗	潘勗憑經以聘才，故絕群於錫命……
曹丕	魏文之才，洋洋清綺……
曹植	子建思捷而才俊，詩麗而表逸……
王粲	仲宣溢才，捷而能密，文多兼善，辭少瑕累，摘其詩賦，則七子之冠冕乎！
左思	左思奇才，業深覃思，盡銳於三都，拔萃於詠史，無遺力矣。
陸機	陸機才欲窺深，辭務索廣，故思能入巧而不制繁……
張載、張協	孟陽景陽，才綺而相埒，可謂魯衛之政，兄弟之文也。



現形態，如此逆向觀之，則文學中不同的表現形態，亦可相應詮釋出不同主體之情性樣態。這種情性樣態，即是劉勰所謂的：「一朝綜文，千年凝錦。餘采徘徊，遺風籍甚。無日紛雜，皎然可品。⁵¹」之精義所在。

(二)「蓄素以弼中，散采以彪外」之詮釋結構

在〈程器〉與〈才略〉篇中隔了〈知音〉一文，顯然，劉勰之本意應是在論及外在社會母體的時代背景（時序）、環境物象（物色）、以及創作主體的才情策略（才略）與文本主體的形式表現（知音）後，就已完成「文評論」之架構。至於〈程器〉篇應視為「文評論」之補充，即藉由導入文學寫作之社會責任，一方面使得文學接受不只側重於外在形式之美感；一方面亦與開端之〈原道〉篇相互呼應，將文學之器用納入文學創作與接受的考量之中。而這樣的考量由於涉及創作主體之德行與理想，因此，本文遂將其與〈才略〉並置，以綜合探討「文評論」關及主體情性之詮釋結構。

事實上，《文心雕龍》以「道」為價值本源，並主張「徵聖」與「宗經」之說，本就含攝儒家思想於其中，而〈程器〉篇延續這樣的概念而來，必依循此概念就結構面所強調的文質並重之理，乃至於進一步提出「經世致用」的理想，這樣的理想其實於〈序志〉篇中已可見出端倪，其提到：

自生人以來，未有如夫子者也。敷讚聖旨，莫若注經，而馬鄭諸儒，弘之已精，就有深解，未足立家。唯文章之用，實經典枝條，五禮資之以成，六典因之致用，君臣所已炳煥，軍國所以昭明，詳其本源，莫非經典。而去聖久遠，文體解散，辭人愛奇，言貴浮詭，飾羽尚畫，文繡鞶悅，離本迷甚，將

⁵¹ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 865。



遂訛濫。⁵²

藉由手執禮器跟隨孔子南行之夢，進而引發《文心雕龍》之寫作動機，可以發現，這樣的寫作動機應可相對分為兩個層次：首先就外在層次來說，乃是立基於「辭人愛奇，言貴浮詭」而來，是以劉勰特別強調形式與內容相應之重要性。再者則是就其內在層次而言，則企圖「詳其本源」，將〈原道〉、〈徵聖〉、〈宗經〉、〈正緯〉與〈辨騷〉等五篇同列為文之樞紐，藉由經典之思想與表現找到文學寫作的價值根源。可見劉勰引道入文，其初衷即在於有效框範文學之典律，以使得文學在形式表現外能夠以經書為典範，注重內容思想之傳達。而這樣的概念顯然是劉勰將其批評標準與儒家思想結合之產物，其具體表現於〈程器〉篇中，透過反對世人「歷詆群才」之批評現象，以進一步鑿深其對於文人與文學關係之理念完形：

周書論士，方之梓材，蓋貴器用而兼文采也。是以樸斲成而丹雘施，垣墉立而雕朽附。而近代詞人，務華棄石，故魏文以為「古今文人，〔之〕類不護細行」，韋誕所評，又歷詆群才；後人雷同，混之一貫，吁可悲矣！⁵³

由這段論述可知，劉勰之理念乃是立基於「梓材之士」這樣的概念上，認為所謂「梓材之士」應「貴器用而兼文采」。這裡「器用」一詞可視為〈程器〉一文之理念核心，是一種「道」的價值發用，透過「器用」一詞之提出，將創作主體的社會功能納入文學詮釋的視域裡頭。如此才能「樸斲成而丹雘施，垣墉立而雕朽附」，建構出「質」（樸斲成）與「文」（丹雘施）、「器用」（垣墉立）與「修飾」（雕朽附）相輔相成之結構。可以發現，所謂文質之「質」於此有了進一步發揮，即文本之「質」來自於創作主體之「質」，而創作主體之「質」與知識德行有關，因此，

⁵² 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 915。

⁵³ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁 901。



以這種知識德行下貫為文字，其目的不僅僅只是為了充實文學作品之內容，更是為了使這樣的內容得以產生反饋社會之功用。

如是，可以進一步導出〈程器〉一文之主旨：

是以君子藏器，待時而動，發揮事業，固宜蓄素以弼中，散采以彪外，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，若此文人，應梓材之士矣。⁵⁴

從「摛文必在緯軍國，負重必在任棟梁」之說可見，所謂的「梓材之士」，並不只是舞文弄墨之流，更重要的是透過書寫來回饋社會，達到個人生命情志之完成。⁵⁵是以在《文心雕龍》中，其首先表現於以「道」為價值本源，主張「徵聖」與「宗經」之說的樞紐論原則，進而在〈程器〉篇裡，將儒家那種「達則兼善天下，窮則獨善其身」之思考，轉化為「窮則獨善以垂文，達則奉時以聘績」之期許。⁵⁶於是，「程」與德行及修養有關，而「器」則是關及此德行與修養之運用。「程器」聯稱就「文

⁵⁴ 周振甫注：《文心雕龍注釋》，頁902。

⁵⁵ 李師正治在〈文心雕龍的程器論〉一文中如是說：「彥和揭櫫文德並重之要旨，是沿著文質彬彬的要求而來，文章要求其內容與形式的完美，做一個文人亦要求其文章（形式）與德行（內容）的高度修養。這與梁簡文帝所云：『立身之道，與文章異；立身先須謹重，文章且須放蕩』（戒當陽公大心書）的論點不同，亦與『有德者必有言』的一元論的立場不同。彥和認為德行與文章乃相互影響，格高文亦高，德敗文亦敗。文人不必無行，他可以在『立言』尚有所成就，而同時在『立德』『立功』上亦有所成就，三面不朽，相得益彰。」（李正治：《至情只可酬知己》，（台北，業強出版社，1986年10月），頁25。）可見這是一種既要求文學表現，又務使知識德性展現於文學之中的人格理想。

⁵⁶ 是以王更生在《文心雕龍研究》一書中認為：「他理想的文人，是蓄素弼中，而散采彪外的君子，其襟抱是何等高？士而如此，庶可有為有守。得志澤加於民，不得志修身見於世。讀聖賢書，所學在此。」（王更生：《文心雕龍研究》，（台北，文史哲出版社，1989年10月），頁441。）而相似的看法亦見於賴欣陽之論述：「劉勰認為文士並非徒務執筆為文，亦非以隱世絕俗為高。他不同於當時一些文學作者及文論家，認為文學是超凡脫俗的。他也不認同當時從事文學寫作者，在某種程度上視政事為『俗務』的態度，所以他主張『士之登庸，以成務為用。』可以看出他對文士的期許，並不認同他們做一個超然歸隱的世外高人。」（賴欣陽：《作者觀念之探索與建構——以《文心雕龍》為中心的研究》，（台北，學生書局，2007年5月），頁369。）



評論」的架構來說，即意指透過文字評析作者之修養於文學中之展現，而這裡的展現應該下開兩層：其一為主體情志下貫為文本之表現（生發原則）；再者則是此表現與情志之呼應（相應原則）如何順向作用於社會母體之上。

這種將主體情志作用於社會母體之思考，即是所謂：「蓄素以弼中，散采以彪外」，將創作主體內在才德之美與作品外在表現之美串接起來，一方面將文學寫作之動機與效果指向才德之美的社會反饋；一方面則將文學寫作之評鑑視野，逆向推導至創作主體的心識核心。如此，就詮釋的概念來說，〈程器〉篇中對於「情志」之定義，顯然不僅僅只是透過文字逆向導出文本中之價值意識，更指向了此價值意識之根源，即創作主體之知識修為與德行實踐。

綜上所論，則《文心雕龍》以〈原道〉開始以〈程器〉結束，其意義應是：當經典從外在的現象世界中抽取出道的價值意識，那麼道的價值意識遂透過學習下貫為創作主體之情志，於是，當創作主體以其情志推展出文本主體，那麼接受主體遂可因為從文本主體中讀出創作主體之情志，進而逆推出道的價值意識，或者反應為社會母體之建設行為。如此週而復始，遂使得文本之封閉意義向外在世界開放，因而將外在世界圈入文本的詮釋現象裡頭，構成一個由外在世界、創作主體、文本主體與接受主體圈圍在一起的詮釋循環。

而這樣的詮釋循環，無疑說明了在《文心雕龍》的理論系統中，文學其實是一種社會性行為⁵⁷。

⁵⁷ 這裡所謂「社會性行為」意指的是：劉勰在此所展現之文學觀，並非是將文學視為一種文字技藝，而是將其放置於社會國家等語境之中，並期待作者之德性修養能與文字表現相應，以發揮其改善社會之功能。正如王少良在《文心雕龍管窺》一書中所提到的：「在劉勰看來，文人而具備政治器識，固然可以負軍國之任，做國家棟樑，然而寫作文章也可以經國，他也照樣需要具備道德心胸和政治才具，兩者在人才的內在素養上的要求是一致的。就這一問題上我們也可以看到，劉勰對文學的社會地位擺放極高，而且把文人的地位也擺到了和朝廷將相同等高的位置上來了。」（王少良：《文心



五、結語

本文主要討論「情文相應」觀於「文評論」中之通貫。「情文相應」本是「樞紐論」以來即提出之觀念，意在於指出：文本形成是由創作主體之情志與情性下貫而來，因此，文本中之內容與風格必然反應創作主體之情志與情性。此為《文心雕龍》中十分重要的理論原則。此一理論原則經過「文術論」加以擴展與鑿深，表現為文學批評時的一種理論視野，當這種理論視野具現為「文評論」所建構之理論框架，即透過〈時序〉、〈物色〉、〈才略〉、〈知音〉與〈程器〉諸篇，以文本主體為核心，含攝外在社會母體與創作主體等兩個層面，論述就文本接受的角度來看，如何從「外在環境」、「主體情志」與「文本表現」等類項，對於文學呈現進行解碼。是以從縱向之理論結構來看，其論述原則大抵依據「情以物遷」與「辭以情發」等兩階段加以表述，以圖示之如下：

管窺》，（哈爾濱，黑龍江人民出版社，2006年10月），頁310。）





由「物」到「情」談「情以物遷」；由「辭」到「情」談「辭以情發」。這裡，「物」、「辭」與「情」不可拘執於字面義之理解，而是就引申義來說，論述外在社會環境（這裡的物，包含時代背景與物象）、文本表現（這裡的辭，包含文體、置辭、通變、奇正、事義與宮商等形式）與主體情志（這裡的情，包含由外在環境引動之情志與符號化時主導之情性）等三方面之結構關係，既是縱向生發亦是橫向相應。而這種由生發導致相應之原則，遂使得「文評論」之建構有了逆向推展之可能，透過文本表現反觀時代背景與物象起興，主體情志理想與情性樣態。

其中，〈知音〉篇應視為「文評論」之理論核心。在〈知音〉篇中，劉勰提出

了「六觀」之說，歷來討論者眾，多半將其視為《文心雕龍》之文學詮釋與批評判準，然而就詮釋面來說，「六觀」固為一客觀化之形式批評，卻只能算是「將閱文情」的前驅階段，並不足以深入「文評論」之要點，反而是「閱文情」時所提到的「沿波討源」之說，才是文學詮釋就接受主體逆向體驗一面所應加以深究的。「沿波討源」一說認為：文學詮釋應從外在文本入手，進而推演出內在文情及其興發環境，在形式性的審美判斷後，加入對於文學所以如是之闡揚，而這樣的闡揚分別涉及「外在客觀物象（包含社會母體與景物）引動創作主體之情志」，以及「創作主體依據情性與德性表現主體情志之樣態」等兩部分。前者透過〈時序〉與〈物色〉進行說明；後者則藉由〈才略〉與〈程器〉加以解析。

在〈時序〉篇中，劉勰將社會母體之時代背景相對分為「共時性」之「世情」與歷時性之「時序」等兩部分。其中「世情」一詞指涉的是文學作品產生時之政治、文化、學術等社會語境，而「時序」一詞則意指將文學現象置於整體歷史流變下進行考察，其內在邏輯是：將「共時性」的社會文化考察（文變染乎世情）投入「歷時性」的歷史流變中（興廢繫乎時序），進而得出文章之形式與內容在怎樣的層面上受到歷史與社會母體之交互影響（生發效應），又或者透過怎樣的 forms 與內容反映出歷史與社會母體之景況（相應效應），所以〈時序〉篇中提出了「質文沿時」之說，即認為文學既是反映時代，同時也是不停演進的。

而在〈物色〉篇裡，劉勰則將物象對於文學之影響分為：「外在物象興引主體情志」、「主體情志感知外在物象」與「文本表現外在物象」等三種層次。在第一個層次中，觀物主體只是將客觀物象之觀象投射為感知主體之心象；而在第二個層次裡，則加入了觀物主體之先在情志，使得這種由觀象到心象之過程，成為了一種「情往似贈，興來如答」的迴旋感知，進而在第三個層次中，試圖透過「以少總多」之方式，產生「物色盡而情有餘」之效果。藉由探討外在物象、觀象而心象，乃至



於文本意象之過程，可以發現，〈物色〉篇仍是立基於主體情志（物象感興）下貫為文本（可感興之意象）之生發原則，加以闡明外在物象與引主體情志，而文本意象與引接受主體感知此情志之現象。

如是，當外在客觀物象引動創作主體之情志，則主體之情志必須通過主體情性表現為符合該情性之風格。因此在〈才略〉篇裡，劉勰遂將這種情性之見引入，以將文本表現之特色，歸納為不同情性下貫之產物，透過「性各異稟」之說，考量創作主體之氣質與才性，在其組織辭令中產生怎樣的對應形態，而這種對應型態逆向觀之，亦可得出不同文學風格與主體間的呼應關係。換言之，從文學評論一面來說，則〈才略〉篇之架設，實有詮釋文本風格，並將其與主體情性進行連結之意。

至於〈程器〉篇則對應「樞紐論」以來引道入文之理念，將道之實踐理想納入文學寫作的社會期待裡頭，如此提出了「蓄素以弼中，散采以彪外」之說，以將創作主體內在才德之美與文學作品外在表現之美串接起來，將文學寫作之動機與效果，指向才德之美的社會反饋，認為「摛文必在緯軍國，負重必在任棟梁」，於是文本意義之產出，不僅僅只是側重於形式與內容相應之藝術性價值，更進一步投向社會母體，構成了一個由外在世界、創作主體、文本主體與接受主體圈圍在一起的詮釋循環。

準此，以〈知音〉篇為基點，確立「文本表現之詮釋結構」，進而導入〈時序〉與〈物色〉兩篇，對於「外在環境之詮釋結構」加以探討，復又向下拓深為〈才略〉與〈程器〉對於「主體情性之詮釋結構」之界定。如此環環相扣，從社會母體到創作主體，再到文本主體而接受主體不斷循環，遂成為了一種《文心雕龍》「引道入文」，藉由「情文相應」之理念，將「道」之理體貫徹為文本寫作，而文本寫作又呼應「道」之理體以作用於社會母體之理論完型。



六、參考資料

(一) 專書

- 王少良：《文心管窺》，（哈爾濱，黑龍江人民出版社，2006年12月）
- 王更生：《文心雕龍研究》，（台北，文史哲出版社，1989年10月）
- 王義良：《《文心雕龍》文學創作論與批評論探微》，（高雄，復文出版社，2002年9月）
- 王運熙：《文心雕龍探索》，（上海，上海古籍出版社，2014年4月）
- 李正治：《至情只可酬知己》，（台北，業強出版社，1986年10月）
- 沈謙：《文心雕龍之文學理論與批評》，（台北，華正書局，1990年7月）
- 周振甫注：《文心雕龍注釋》，（台北，里仁書局，1984年）
- 帕瑪（Richard E. Palmer）《詮釋學》，（台北，桂冠出版社，1992年5月）
- 金民那：《文心雕龍的美學》，（台北，文史哲出版社，1993年7月）
- 范文瀾：《文心雕龍注》，（台北，明倫出版社，1970年）
- 徐復觀《中國文學論集》，（台北，學生書局，2001年12月）
- 張少康：《文心雕龍新探》，（台北，文史哲出版社，1991年7月）
- 張少康編：《文心雕龍研究》，（武漢，湖北教育出版社，2002年8月）
- 郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選上冊》，（台北，華正書局，1991年3月）



黃侃：《文心雕龍札記》，（台北，文史哲出版社，1973 年 6 月）

黃端陽：《文心雕龍樞紐論研究》，（台北，國家出版社，2000 年 6 月）

黃霖編著：《文心雕龍彙評》，（上海，上海古籍出版社，2005 年 6 月）

楊伯峻譯註：《孟子》，（北京，中華書局，2010 年 2 月）

劉羨：《台灣近五十年來《文心雕龍》學研究》，（台北，萬卷樓出版社，2001 年 3 月）

賴欣陽：《作者觀念之探索與建構——以《文心雕龍》為中心的研究》，（台北，學生書局，2007 年 5 月）

顏崑陽：《六朝文學觀念論叢》，（台北，正中書局，1993 年 2 月）

（二）期刊論文

方漢文：〈「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》第二期，（2000 年 4 月）

王淑禎：〈文心雕龍辨騷篇釋義〉，《興大中文學報》第四期，（1991 年 1 月）

朱壽興：〈《文心雕龍》與易學思維〉（《廣西師範學院學報第 24 卷》第三期，（2003 年 7 月）

吳武志：〈徵聖在劉勰文學思想之地位〉，《國文學報》第十九期，（1990 年 6 月）

李正治：〈《文心雕龍》引道入文的理論效應〉《文學新鑰》第六期，（2007 年 12 月）



綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情
——《文心雕龍》「文評論」中「情文相應」之詮釋結構

林葉連：〈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，（2012年6月）

林顯庭：〈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》第五期，（1999年7月）

華仲慶：〈宗經徵聖與劉勰〉，《孔孟月刊第九卷》第十一期，（1990年6月）

黃端陽：〈文心雕龍原道篇之道義析辨——兼論文、道兩者之關係〉，《東吳中文研究集刊》第四期，（1990年6月）

黃錦鉉：〈文心雕龍文學理論的思想淵源〉，《逢甲中文學報》，（1991年3月）

賴柏霖：〈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》第六期，（2010年6月）

