

「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

高知遠*

摘 要

本文提出「情文相應」之說，以「志足而言文，情信而辭巧」這組概念作為主要討論對象。試圖透過這樣的討論，釐析《文心雕龍》內在之理論範型，如何透過「情」、「文」兩端，將創作主體與文本主體串接起來。因此，本文首先梳理了《文心雕龍》之概念結構，分析其由「道之文」轉換為「文學」之概念轉移，進而將「文學」之核心原則，相對區分為「縱向創作過程」之理論範型與「橫向文本對應」之理論範型等兩部分，並提出相應於「縱向創作過程」的生發原則與自然原則，及相應於「橫向文本對應」之相應原則與新變原則等四大原則。企圖透過這樣的解析，有效解碼《文心雕龍》之理論範型之生成及其型態。

關鍵詞：文心雕龍、樞紐論、理論範型、情文相應

*南華大學文學系助理教授



一、前言

「理論範型」意指理論系統內部之原則框架。就《文心雕龍》來說，這種原則框架首先面對的是整體架構的問題，從〈序志〉篇之論述可以發現，《文心雕龍》應相對分為「樞紐」、「文體」、「文術」與「文評」等四端，此四端應為一有機之整體，既分別談論文學之根源、文體之實踐、表現方法之原理及運用、以及文學接受之視角，另外亦相互支援、貫串與補充，透過各篇之概念加以聯結，以充分展現理論主體對於文學概念之價值本原，及其落實為文學觀時之展向。¹而這種文學觀之展向內在必有一核心結構，用以規範整體理論系統。是以考察《文心雕龍》對於這種核心結構之提出，則必須回歸「樞紐論」之論述來加以解碼。

《文心雕龍》之「樞紐論」是以〈原道〉、〈徵聖〉、〈宗經〉、〈辨騷〉與〈正緯〉等五篇組構而成。代表著文學之價值根源、典範與典律。正如〈序志〉篇中所說的：「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。」²可以發現，所謂「樞紐論」之架構乃是架基在以「道」為根本；以「聖人明道之作爲」為師；以「聖人明道之著作」為典範，並且參酌《緯書》與楚騷相異於經書正典外之文采表現及通變，將文學之核心原則予以定位之貫通說法。在此貫通說法中，又以〈徵聖〉篇所說的：「志足而言文，情信而辭巧」³這組概念，應視為文學之所以如此產生以及表現的理論範型。是以劉勰對於這組概念所給予的定位是：「含章之玉牒，秉文之金科」，⁴可見，其乃將之視為文學創作的終極規律，⁵透過這種終極規律之提出可以發現，「志足而言文」與「情信而辭巧」

¹ 例如王更生就將之區別為「文章之原出於自然」、「聖製雅麗文必宗經」、「文不減質博不溺心」與「文律運同日新其業」等四類，分別對應於「自然」、「宗經」、「情采」與「通變」等四種文學觀。（王更生：《文心雕龍研究》（臺北：文史哲出版社，1989年10月），頁409—416。

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

³ 《文心雕龍注釋》，頁17。

⁴ 《文心雕龍注釋》，頁17。

⁵ 相類似的看法，徐復觀在《中國文學論集》中亦曾提到：「〈徵聖〉篇第一大段從『夫作者曰聖』起，到『乃含章之玉牒，秉文之金科矣』止，乃引古典中的相關語言，以證明聖人在『政化』、『事績』、『修身』三方面皆有『貴文之徵』，並順便點出聖人所貴之文，乃『志足而言文』，『情信而辭巧』。這是他憑聖人已標出論文的宗旨。」（徐復觀《中國文學論集》（臺北：學生書局，2001年12月），頁426。）



應當相對分為兩個部分：其中「志足而言文」是一種生發原則，代表著情志與情性下貫為文章時之理論範型；而「情信而辭巧」則是一種相應原則，意謂著當主體之情志與情性下貫為文章，其內容與展陳型態必須相互呼應之理論範型。此兩者分別透過文學之創生結構與表現結構來架構出《文心雕龍》之理論系統，必須進一步闡明，以釐析其內在概念之意涵。

除此之外，透過這組概念之提出亦可看出，歷來從「文質關係」的對應上，⁶注意到《文心雕龍》應為一「文質並重」之看法，⁷應有重新估量的空間。因為「情信而辭巧」是立足在「志足而言文」的基礎上提出的，是以《文心雕龍》顯然並非一專注於「文本」(text)之理論，其理論架設涉及了創作主體之內在情志與情性兩端，特別是「內在情志下貫為文本中之主體意識，而情性影響文本之形式表現」之思維，雖然在「樞紐論」中尚未進一步發揮，但是考察其於「文體」、「文術」與「文評」中之說法，這樣的觀念是相當清楚的，因此以「文質並重」之說加以概括似乎不夠精當。⁸是以，基於能夠有效解釋《文心雕龍》之理論範型，本文遂擬以「情」代「質」，提出「情文相應」之說，⁹目的在於將「主體情志與情性下

⁶ 在中國文學發展中，「文質關係」始終反覆進行著辯證性替換，從「詩言志」到「詩緣情」，從「為政教服務之文學」到「表現自我情性」之文學，繼而針對六朝文學過分講究形式而產生繁采寡情之現象進行反思。「文」與「質」的代換與整合，一直以來都是中國文論對於文學概念之意識框架所要處理的焦點。正如顏崑陽在《六朝文學觀念論叢》一書中所提到的：「這種『文質』的問題，基源上雖在於從『禮』反省到人存在的本質與表現；但在歷史文化的進程中，這種『文質』問題卻不斷觸機而現，發生在各種人文活動中，尤其是文學創作。」（顏崑陽：《六朝文學觀念論叢》，（臺北：正中書局，1993年2月），頁18。）

⁷ 譬如沈謙在《文心雕龍之文學原理與批評》中提到：「文學之演變，其始也尚質，其繼也驅文，嗣則文質並重，彥和立說，折衷群言，而歸結於質文合一，斯為篤論」（沈謙：《文心雕龍之文學理論與批評》，（臺北：華正書局，1990年7月），頁33。）然而，其繼之也談到「為情而造文」、「為文而造情」與「質文合一」等問題，顯然這裡的「質」必須包含作者情志之「質」。但是當「質」與「文」聯稱使用，容易讓人與「文」相對，而認為其所說的是文本形式中之「內容」。是以本文提出「情文相應」之說，即一方面可以避開這樣的疑慮，一方面可以將由「情」而「文」這樣的理論原則亦納入理論範型的結構之中。

⁸ 顏崑陽在〈論魏晉南北朝文學觀念及其所衍生諸問題〉一文中說到：「討論文學作品中的『質』，往往就等於討論文學主體創作的『質』；從究極上來說，這是同一問題。」（顏崑陽：《六朝文學觀念論叢》，（臺北：正中書局，1993年2月），頁19。）理論上的確如此，不過那是因為中國歷來在使用「文質」之說時，缺乏「作者已死」的概念。但是如果單從語言的使用邏輯來說，則「質」應當相對於「文」來說，指的是「內容」。而將此「內容」與作者這個主體的道德情志連結起來，是一種對於語言使用上的引申設想，如若單就「文質並重」而言，其侷限是明顯的。

⁹ 「情文相應」這個詞為本文始創，用以說明《文心雕龍》對於文學創作一事所提出的理論框架。然而，這種框架的概念並非劉勰獨有。從文學史的發展來看，應從「詩言志」開始即有相類似的概念產生，及至「詩緣情」的概念提出，則無論「詩」所對應的是「志」或是「情」，皆含藏著由創作主體之意識下貫為



貫為文章」這樣一個動態過程考慮進去，以作為《文心雕龍》一書之理論範型的闡釋結構。這裡，「情」所代表的是「創作主體」之情感思理與氣質樣態，而「文」則意謂著「文本主體」之結構形式與文辭表現。就生發型態而言，必然是由情而文，透過創作主體對於「文學」之「認知」而下貫為文本；而就表現形態來說，則是基於創作主體對於「文學」之「認知」而落實為創作技巧之展現，進而透過「情在文中」以產生「情在文外」之效果；是以就接受效應來說，則逆向的由文而情，一方面觀文以知文本中之寫作技巧的繼承與新變，一方面透過這樣的文辭展現洞悉創作主體之情性與情志。可見，「情」與「文」是「文學」內在趨向的不易原則，透過探討「情」與「文」間的結構關係，應可更為清晰的解碼劉勰於《文心雕龍》中之理論思維。

基於上論，本文遂擬從《文心雕龍》一書中之立論本源進行探討，透過引入「情文相應」之概念，考察「情文相應」之本源如何由聖人寫作經書之明道典範與典律，轉換為常人寫作內在情志之範式與原則，進而分別解析「志足而言文」與「情信而辭巧」之說，討論「情文相應」之範式與原則如何成為一種理論框架。企圖透過這樣的解析，相對清楚而深刻地闡釋《文心雕龍》之概念核心。而這種概念核心對於《文心雕龍》整體理論系統之建構，顯然有著更為根源性的規範作用。

二、「道沿聖以垂文」之典範原則與典律原則

《文心雕龍》之寫作，原是為了解治「辭人愛奇，言貴浮詭」之現象，因而透過「振葉以尋根，觀瀾而索源」之方法，企圖為文學找到一個核心原則。是以「樞紐論」在《文心雕龍》中之功能在此，即規範出一個價值本源，並以表現此價值本源之作品做為典範，以此典範之表現方法做為典律，進而使其演化出文學表現時之理論範型。

對於這種理論範型之演化，劉勰首先是將其置放於「道」化為「載道之文」的

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。然而，由於本文主要側重於《文心雕龍》〈樞紐論〉對於文學之理論基架的提出與概念邏輯之推演，本不擬從外緣社會母體或文化背景釐析「情文相應」這個觀念的演變與發展。是以關於「情文相應」觀之脈絡與演進，日後若有機會，當以另篇論文進行說明。



發生結構上。即〈原道〉篇中所提出的：「道沿聖以垂文，聖因文而明道」¹⁰這樣的概念。透過此概念可以清楚地發現，劉勰在此是將「道」、「聖」與「文」分別視為「形上主體」、「傳道主體」與「經典主體」等三種，「形上主體」透過「傳道主體」落實為「經典主體」，而「傳道主體」又因「經典主體」而表現出「形上主體」。可見，從「形上主體」下貫的這個層面來說，由「形上主體」到「經典主體」是藉由下貫而生發的；而從「經典主體」之內容的這個層面而言，則「經典主體」又與「形上主體」對應，藉由「傳道主體」之下貫得以獲得表現。如是，道的表現過程遂一式三分，在「本乎道」的前提下，提出「師乎聖」與「體乎經」這樣的理論依據，即以「道」做為一種價值根源；以「聖人」垂文明道之行為做為寫作範式；以「經典」明道之功能做為文本之結構原型，分別從聖人表意之依據、行為與成果來論述文學之典範原型。

這種典範原型基本上是以「五經」之呈現型態為本。正如〈宗經〉篇中所說：

夫易惟談天，入神致用。故繫稱旨遠辭文，言中事隱；韋編三絕，固哲人之驪淵也。書實記言，而訓詁茫昧，通乎爾雅，則文意曉然。故子夏歎書，昭昭若日月之明，離離如星辰之行，言昭灼也。詩主言志，詁訓同書，摛風裁興，藻辭譎喻，溫柔在誦，故最附深衷矣。禮以立體，據事制範，章條纖曲，執而後顯，採掇片言，莫非寶也。春秋辨理，一字見義，五石六鷁，以詳備成文；雉門兩觀，以先後顯旨；其婉章志晦，諒以邃矣。¹¹

顯然，劉勰在此是透過分析五經之學的語言表現，將《易經》、《書經》、《詩經》、《禮經》與《春秋》等五經視為文學典範。¹²從劉勰對於這些典範的描述可知，其一方面以「道」為本源，將其下貫為文本中之情志內容，一方面則講究此情志內容之表現，譬如談《詩經》時的「藻辭譎喻，溫柔在誦」，又或者是談《春秋》時的「婉章志晦」，在在顯示了《文心雕龍》既側重於內容必須載道之前提，亦注意到

¹⁰ 《文心雕龍注釋》，頁2。

¹¹ 《文心雕龍注釋》，頁31。

¹² 徐復觀認為：「五經在中國文化史中的地位，正如一個大蓄水庫，既為眾流所歸，亦為眾流所出。中國文化的『基型』、『基線』，是由五經所奠定的。五經的性格，概略的說，是由宗教走向人文主義，由神秘走向合理主義，由天上的空想走向實用主義。中國文學，是以這種文化的基型、基線為背景而逐漸發展的。」（徐復觀《中國文學論集》，（臺北：學生書局，2001年12月），頁427。）



語言表現之重要性，而這種「情文相應」之思想從典範的這個層面來說，意謂著經典之展現乃是「傳道主體」將「形上主體」下貫為「經典主體」之產物。如是，則「經典主體」必然具有「傳道主體」意識中之「形上主體」，而這樣的典範型態在《文心雕龍》裡應視為一種正典，其主要內容是以「明道」為主的。

再者，從典律的這個層面而言，則〈宗經〉篇中的「六義」之說，應視為一種典律原則，劉勰認為：

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。¹³

這裡所謂「六義」之說，即分別透過內容上的「情深」、「事信」與「義直」，及形式效能上的「風清」、「體約」與「文麗」兩端，對應於形式表現上的「不詭」、「不雜」、「不誕」、「不回」、「不蕪」與「不淫」。展現出一種內容與形式偕重之思維。這種內容與形式偕重之思維的最終目的，即創造出一種「辭約而旨豐，事近而喻遠」的文學表現。所謂「辭約而旨豐」意指的是一種「含蓄」的典律模式，而「事近而喻遠」則是一種「意在言外」的典律模式。此兩者為一整全之概念，「辭約」是整體的表意前提，而喻遠則是在「辭約」這樣的前提下所構成的指意效能。兩者互相搭配，則表現出了經書這種「正典」所呈現出的典律原則。

然而，《文心雕龍》對於文學具有某種藝術性之自覺顯然是辯證且深刻的，是以此並不拘泥於正典，而是在正典之外，同時慮及文學之藝術性與通變性的辯證關係，是以「樞紐論」除了〈原道〉、〈徵聖〉與〈宗經〉等三篇關及儒家正典之理論外，尚有〈正緯〉與〈辨騷〉兩篇針對典律之表現與創變進行補述。相對於「五經」這種典範正統，〈正緯〉與〈辨騷〉是以「奇」與「變」等兩種概念立設於「樞紐論」中。是以〈序志〉篇中提到「酌乎緯，變乎騷」，意指緯書那種雖然「無益經典而有助文章」之表現形式，可以酌採其「事豐奇偉，辭富膏腴」的部分；而相應於此，則楚騷之意義在於「變」，「變」的概念於《文心雕龍》之理論脈絡裡，必須與「通」合觀，即一方面繼承，一方面創造。正如劉勰所提到的：「觀其骨鯁所樹，肌膚所附，雖取鎔經意，亦自鑄偉辭。」¹⁴所謂「取鎔經意」指的

¹³ 《文心雕龍注釋》，頁 32。

¹⁴ 《文心雕龍注釋》，頁 64。



是對於典範繼承的部分；而「自鑄偉辭」則是就其表現技巧之演進來說。

由是，則以經書為典範，以經書明道之表現為典律，進一步將外在形式與演進觀一同加入典律的建構中，則《文心雕龍》之典範原則與典律原則，遂可透過「道沿聖以垂文，聖因文而明道」這樣的說法來解釋清楚。透過這樣的解釋可以發現：「道」、「聖」與「文」之間具有一種先後關係，即「道」是先存的，繼而透過「聖」而下貫為「文」。因此，「文以明道」可說是此先後關係的必然效果，其代表著就經典而言，「文」與「道」間同時具有一種對應關係是外文而內道的。換言之，如果說「道」是「傳道主體」意識中之「形上主體」的話，那麼當此「形上主體」下貫為「經典主體」（道沿聖以垂文），則該「經典主體」之表現勢必理所當然地對應於「形上主體」（聖因文而明道）。

這種經書典範的發生結構，在《文心雕龍》中，是用以設立一個寫作範式，以類轉為文學表現之發生結構。正如〈徵聖〉篇中提到：「論文必徵於聖，窺聖必宗於經」那樣，劉勰顯然意圖將文學產生之根源，上溯至聖人垂文明道之模式，進而透過這樣的模式說明文學型態之產生。是以，這裡「道」所代表之「形上主體」必須轉換為創作主體內在之情志意識；而「聖」所代表之「傳道主體」意指文學作者本身；最後「文」所代表之「經典主體」則替換為具有藝術性之文學作品。因此，「形上主體」下貫為「經典主體」，而「經典主體」又對應於「形上主體」之範式，必然轉化為〈原道〉篇中所說的：「心生而言立、言立而文明」之範型，此範型亦可相對分為兩部分：首先就「心生而言立」來說，其所對應的是聖人垂文明道之結構，亦即「言立」來自於「心生」一如「垂文」是為了「明道」那樣，於是聖人以經典傳道之道統，遂正式轉換為創作主體寫作文學之原型，¹⁵然而「經典」向來不被視為具有文學藝術性之功能，如何讓側重於載道之經典向文學轉換，涉及了語言的表現模式。因此，劉勰在此遂讓其一以貫之，透過「言立而文明」之說建構出由「心生」到「文明」這樣一整個自然連貫的創生過程。此一創生過程的前半部強調了情先（心生）而文後（言立）的下貫關係，而後半部則導入了語言表述之確立（言立）與追求藝術性表現（文明）之對應關係。如是，則「心生而言立」之關係在此遂得以進行藝術性轉換，由「言立」之下貫原則過渡為「文明」之表現原則。

由此可見，由「道沿聖以垂文，聖因文而明道」之說，轉移為「心生而言立、

¹⁵ 這裡「原型」一詞意指將聖人寫作經書以傳道之模式，視為是文人藉由文字符號表現情志之原始型態。



言立而文明」之論，《文心雕龍》之理論範型，遂也由「形上主體」與「經典主體」間的下貫及對應關係，轉換為「情志主體」與「文本主體」間的下貫及對應關係。這種下貫與對應關係本文將其稱為是一種「情文相應」之理論範型，其意涵可以相對分為「志足而言文」之「生發原則」與「自然原則」，及「情信而辭巧」之「相應原則」與「通變原則」等兩部分，底下將進一步進行解析。

三、「志足而言文、情信而辭巧」之概念結構

文學之所以為文學，必須藉由內容與形式兩端相應組成。單有內容不足以成為「文學」，「文學」做為一種藝術的有機體，並不只是訴求於表意上之理知，更多的是訴求於呈象時之感知。是以內容必須投入藝術化的形式之中，透過這樣的形式來產生美覺。同理，光有形式亦不足以稱之為文學，因為如此將成爲一個形式的空殼，繁采寡情，正如六朝時的文學語境那樣。

是以，爲了改正當時采濫辭詭之現象，劉勰於是引道入文，¹⁶企圖透過「道」的情志意識與範型，從自然天文之道轉換爲人文之道，因而提出：「心生而言立，言立而文明，自然之道也。」¹⁷這樣的說法。此說法可以相對分為兩部分加以說明：首先「心生而言立，言立而文明」指的是文學的生發過程，從創作主體的感知意識落實於文字載體之中，而此文字載體又以合適的形式表現創作主體的美覺感知，進而成爲一種具有藝術性之文本主體，當這兩方面的條件同時滿足，即爲劉勰理想中之文學。再者，這種理想文學的產生是自然而然的，所謂「自然之道」既可相對分為「自然而然之理型」與「自然的道理」等兩個層次，¹⁸劉勰兼而取之，並

¹⁶ 「引道入文」乃李師正治之創見，其依據「道」的簡易、不易與變易等三義，創設了「引道入文」之新說，將《文心雕龍》之理論規範分為「自然」、「體要」、「經典」與「通變」等四大原則。（李正治：〈《文心雕龍》引道入文的理論效應〉《文學新論》第六期，（嘉義：南華大學文學系，2007年12月），頁1—26。）

¹⁷ 《文心雕龍注釋》，頁1。

¹⁸ 關於《文心雕龍》中的「自然之道」，徐復觀認為：「自然一詞的另一演變用法，乃是作形容詞或作副詞用，或作由形容詞副詞而來的名詞用。凡具有某種條件，即會產生某種作用，出現某種現象或結果的，在尋常語言中，便常以『自然』一詞加以形容；與『當然』、『固然』的用法，約略相近。其意義指的是自自然然地如此。」（徐復觀《中國文學論集》，（臺北：學生書局，2001年12月），頁391。）顯然，徐復觀是從詞性的角度解釋《文心雕龍》中的「自然之道」，認為其不代表任何特定的思想內容，只是「前件與後件的密切關係」。這樣的說法顯然有些武斷，因為考察《文心雕龍》中的論述



以此做為「心生而言立，言立而文明」之說所以如此產生的原則與規範。

在這樣的認知前提下，遂可以理解劉勰在〈徵聖〉篇中，何以將「志足而言文，情信而辭巧」稱之為「含章之玉牒，秉文之金科」。¹⁹顯然，其乃對應於「心生而言立，言立而文明」這種符合於「自然之道」的創作律則，而成為一種《文心雕龍》中，用以表現「情文相應」這種概念結構的理論範型。這種理論範型承接「道沿聖以垂文，聖因文而明道」之概念而來，加入了創作主體充足的思理、信實的情感與藝術性轉化等因素，進而落實為一種將文學之生發原則投入文學之相應原則的概念結構，必須進行解釋，以鑿深這種理論範型之意涵。

（一）「志足而言文」之生發原則與自然原則

「志足而言文」這個概念，必須就字面上先行說明。所謂「志足」是指創作主體內在之情志意識，而「言文」則是將此情志意識下貫為文章。是以「志足而言文」之「而」應當作「而後」解，亦即必須在情志充沛的情況下，再來考慮文學創作。如是，則從文學創作的角度來看，其意指的是文學創作之時，創作主體先而後文本主體的外在結構。這種外在結構具有兩個層次必須釐析：首先是理論根源的問題；再者則是理論原則的問題。

就理論根源來說，「志足而言文」這個概念的產生，乃是為了對應〈序志〉篇中所提到的：「辭人愛奇，言貴浮詭，飾羽尚畫，文綉鞏悅，離本彌甚，將遂訛濫。」²⁰而來，進而「引道入文」，希望能透過將「道」與「載道」之範型導入文學理論的建構之中，以此導正「言與志反」、「為文而造情」進而「言貴浮詭」之現象。是以「道」之呈現既是表現框架亦是價值根源，其具體表現為一種「自然之道」，並以這種自然之道的範式向「人文之道」類轉，正如〈原道〉篇中所說的：

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，

可以發現，這裡的「自然之道」是接續「夫玄黃色雜，方圓體分：日月疊璧，以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪地理之形。此蓋道之文也。仰觀吐曜，俯察含章，高卑定位，故兩儀既生矣。」（《文心雕龍注釋》，頁1）等自然景物的「道之文」而來，是以這裡的「道」必然是某種透過自然加以表現的形上主體，如是，則「自然」一詞所意指的，當不會是如徐復觀所說：「不代表任何特定思想內容」（徐復觀《中國文學論集》，頁391。）。

¹⁹ 《文心雕龍注釋》，頁17。

²⁰ 《文心雕龍注釋》，頁916。



以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形。此蓋道之文也。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。²¹

這裡的「自然之道」就內容與形式相搭襯之表現型態來說，顯然是一種內容與形式相呼應之結構，譬如「麗天之象」透過「日月疊璧」進行表現；而「理地之形」則藉由「山川煥綺」加以展示。可以發現，外在華美的表現形式皆是為了呈現某種內在意旨，這是自然之文呈現其理則時之樣態。而就「自然之道」如此表現之過程而言，則意指在時間線性上，先具有某種形上主體，進而落實為形下之自然景態，正如先有某種書寫意識繼而落實為文字，復而展現出藝術型態的創作過程那樣。

如是，像「日月疊璧」這種「垂麗天之象」的「道之文」，便在「形式對應內容」與「自然而然形成」兩端，成為創作行為之律則與典範模式，於是推演出「心生而言立，言立而文明，自然之道也」這樣的創作流程。其中，「心生而言立」是就其創生義而言，而「自然之道也」是就其根源義來說。兩者間的概念應視為是一種由「自然之道」規約並且成為範式之理路，橫向複製為文學創作時之表現過程。這種表現過程首先必須從時間性加以定位，其主要表現為「創作主體」與「文本主體」間的貫串關係。其中，若以「文本主體」之文本性為主，側重於文本之表達而構建出創作主體之意識內容，那麼則會產生「先文後情」之效應，即文本性的被強調，使得創作主體之意識內容附著於文本主體的詭譎華麗底下。這種表現是劉勰所反對的，正如〈情采〉篇中提到：

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，此為情而造文也；諸子之徒，心非鬱陶，苟馳夸飾，鬻聲釣世，此為文而造情也。故為情者要約而寫真，為文者淫麗而煩濫。²²

從「淫麗而煩濫」這樣的說法可以發現，劉勰顯然不同意「為文而造情」之作法，而主張「為情而造文」，其根據便是來自於「樞紐論」中所提出的「心生而言立」

²¹ 《文心雕龍注釋》，頁1。

²² 《文心雕龍注釋》，頁600。



這樣的自然之道。透過側重於「文本主體」的意識主體性，使得「文本主體」為此意識主體而服務，於是產生「先情而後文」之效應，即創作主體的意識內容被強調，而「文本主體」之目的在於有效的表現出意識主體，這種「心生而言立，言立而文明」的表現方式，將創作主體之意識內容下貫為文本主體之概念，也就是本文所謂的「生發原則」。

是以，進一步探討這種「生發原則」，可以發現其內在本質除了來自於「自然之道」的發展特性，必須依循「為情而造文」之生發原則，表現為一種自然而然的下貫結構外，還包含了將自然之「道」轉換為文學表現之內在意識，正如〈原道〉篇中所說的：

人文之元，肇自太極，幽贊神明，《易》象惟先。庖犧畫其始，仲尼翼其終。而《乾》、《坤》兩位，獨制《文言》。言之文也，天地之心哉！若乃《河圖》孕八卦，《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。²³

可見，在劉勰的概念中，文學之典範（經典）乃是由天地之心（自然）而來，其所表現的是天地間之神理。那麼，當典範之典律生成，則文學亦應趨向其典範之基型，目的是為了在言志抒情外，還能夠展現自然之「道」，如此才能像〈原道〉篇中提到孔子編訂六經時所產生的效果那樣：「寫天地之輝光，曉生民之耳目」。²⁴

從上所論，那麼可以深入闡發「志足而言文」這個概念之意涵，在《文心雕龍》中，應可相對釐析出「生發原則」與「自然原則」等兩部分。其中「生發原則」意指的是主張創作次序必須由創作主體之情志意識下貫為文字，以避免為文造情之現象；而「自然原則」則是取「道」之自然義的表現形態，認為這種「由創作主體之情志意識下貫為文字」之程序，才符合於「自然之道」自然而然的本質。除此之外，「志足」一說亦應納入自然之「道」來加以思考，以涵納「道」之「志」為「志足」的表徵，進而將這種儒家道統式的載道思想回歸到以「情志下貫為文

²³ 《文心雕龍注釋》，頁1。

²⁴ 〈原道〉篇中說到：「至若夫子繼聖，獨秀前哲，熔鈞六經，必金聲而玉振；雕琢性情，組織辭令，木鐸啓而千里應，席珍流而萬世響，寫天地之輝光，曉生民之耳目矣。」（《文心雕龍注釋》，頁2。）然而，從「寫天地之輝光，曉生民之耳目」可以發現，這種「自然之道」的引入，並不單單只是形態上的引入，同時也具有「灌輸思想」與「影響社會」這樣的道德理想，應該加以留意。



章」的創作律則上。如是，則「志足而言文」之說遂通過「生發原則」與「自然原則」這樣的結構，將「志足」之理想內容與「志足」而後「言文」這樣的程序，組構為一種「縱向創作過程」之理論範型。

(二)「情信而辭巧」之相應原則與新變原則

如果說「志足而言文」是就創作主體之意識先而文本主體之呈現後，這種「自然原則」下之「生發原則」所提出的；而「情信而辭巧」則涉及了「言立而文明」之說，將其結構相對分為情志內容與文辭表現等兩個部分。前者確立了情與文的下貫關係，而後者則確立了情與文的對等關係，兩者本為一理論意識之整體，必須站在「生發原則」的前提下，對於「情信而辭巧」之概念加以考察，才能有一較為深入而準確之理解。

是以所謂「情信而辭巧」應當分別對應「內容」與「形式」兩端，在「情感內容必須信實」的基礎上，提出「文辭形式必須巧麗」的美學要求。是以「情信而辭巧」之說顯然是接續「志足而言文」的看法，將情感之信實視為來自於「志足而言文」這種生發原則的下貫效應。如是，則創作主體之情志先而文字之表現在後，文字是用以展陳創作主體之內在情感，如此前提下，文字表現遂成為了文學從記錄系統向藝術系統轉換之關鍵。因此說是「情信而辭巧」，目的在於一方面承接「志足而言文」這種為情而造文之生發原則；另一方面，則透過「而」這個字做為「情信」與「辭巧」間之連接，解釋為「又」的意思，也就是在情感的信實之外，同時亦強調形式表現之巧麗。

這種情感內容與文辭表現對應之形式，本文稱為是一種「相應原則」，這種「相應原則」可以從「典範」與「典律」兩端進行考察。首先就「典範」來說，劉勰認為聖人之文之所以必須遵守，來自於聖人之文具有四種特徵，其提到：

夫鑒周日月，妙極幾神，文成規矩，思合符契；或簡言以達旨，或博文以該情，或明理以立體，或隱義以藏用。²⁵

這裡「簡言以達旨」、「博文以該情」、「明理以立體」、「隱義以藏用」等四組概念，

²⁵ 《文心雕龍注釋》，頁17。



可以相對分爲「旨」、「情」、「理」、「義」等四組敘述內容，透過「簡言」、「博文」、「立體」與「藏用」等四種方式分別進行表現。而這樣的結構又可簡約爲「正言」與「精義」、「體要」與「微辭」等兩組，即將「精義」與「體要」及「正言」與「微辭」相應，進而提出：「體要與微辭偕通，正言共精義並用」²⁶這樣的說法。可見，在劉勰的概念中，聖人之文的表現即爲一種情志內容與創作表現對應之典範，這種典範透過「宗經」之概念下開爲「情深而不詭」、「風清而不雜」、「事信而不誕」、「義貞而不回」、「體約而不蕪」與「文麗而不淫」等六種典律。此六種典律基本上可以由內而外、兩兩相對的分爲「情」與「風」、「事」與「義」、「體」與「文」等三組。其中「情」指的是內在情感，而「風」則是此內在情感之外在表現；「事」指的是文中之事象，而「義」則是這種事象之類義；「體」應指文體，而「文」則是展現此文體的表現形式。由此可見，劉勰在此之安排乃是將其層層推擴開來，既分別講述各義間之要點，亦在義與義中分隔出層次與內涵。透過這樣的分解可以發現，內在之「情」、「義」與外在之「風」、「事」、「體」、「文」皆是對等而重要的，這種「情」與「文」對等重要之觀念即爲「情信而辭巧」之要義，即在創作主體意識下貫之前提下，將創作主體的情志意識轉換爲內容。如是，則內容必須與形式表現對應起來，從一種主體情志的下貫模式，轉換爲情志與文辭表現的對應模式。

這種「情志與文辭表現」的對應模式，在「樞紐論」的框架中，基本上已透過〈原道〉、〈徵聖〉與〈宗經〉等三篇文章大致建構完成。然而對於怎樣的形式，以及形式美的內在規律，則有待〈正緯〉與〈辨騷〉等兩篇文章來進一步申說。在「樞紐論」的架構裡，〈原道〉、〈徵聖〉與〈宗經〉等三篇應視爲文學之正典，而〈正緯〉與〈辨騷〉則是文學之奇變。正典針對當時綺靡之文風提出文學的價值根源、典範與典律；而「奇變」則是相對於「正典」而言，藉由〈正緯〉與〈辨騷〉兩篇，提示除了經書的典律之外，事類與文辭表現的重要性及典律的流變性。²⁷其

²⁶ 《文心雕龍注釋》，頁18。

²⁷ 正如王少良在《文心管窺》中，透過「通變」這個概念所分析的那樣：「事實上，完整地來看待《文心》全書論文綱領的『文之樞紐』五篇的關係，就體現爲『通』與『變』的關係，簡言之：〈原道〉、〈徵聖〉、〈宗經〉三篇是闡述文章所本的事義典則、風格雅正等『質』的論題；而〈正緯〉、〈辨騷〉兩篇則是文辭艷麗、風格華美等『文』的論題。五篇是一個整體，有通有變，通者爲『正』，變者爲『奇』，以『通』爲本，以『變』爲用，最後以達成文質統一的理想風格爲目標，這是『執正馭奇』總的原則的具體表現。」（王少良：《文心管窺》，（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2006年12月），頁209。）此論見甚爲精彩，可以參酌。



中，〈正緯〉篇可說是〈宗經〉篇之補充，在文學必須「宗經」的概念下，將經典這種明道型態之價值根源轉換為文學藝術之形式追求，因而提出以緯書中之事類與文辭來作為文學表現之典範模式。其提到：

若乃羲農軒皞之源，山瀆鍾律之要，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。是以後來辭人，採摭英華。²⁸

可見，就文學理論而言，劉勰在此所側重的其實是緯書在事類之取用與文辭華美等兩部分。因為這兩個部分「無益經典而有助文章」，特別是文辭華美，應是「文章」顯然「益於」也「異於」經典的部分。由此可見，《文心雕龍》之創生雖是為了解對治「辭人愛奇、言貴浮詭」之現象，然而，實際考察其理論意識卻可以發現，劉勰並未因為想要矯正文學在表現形式上之瑕病，就全然忽視「形式」的重要性，反而從經典中尋找其表現形式所具有的文學性特徵，加以類化為文學表現之祖型。

然而，劉勰同時也意識到這種祖型的表現不應該是一成不變的。因此引入「楚騷」作為文學「新變」的代表，透過「變乎騷」之說，由「辨」而知其「變」，於「樞紐論」中加入「通變」的概念，指明經書與楚騷間的四同與四異，說明文學之演進其實是一方面繼承、一方面新變的：

故其陳堯舜之耿介，稱〔湯武〕禹湯之祇敬，典誥之體也；譏桀紂之猖披，傷羿澆之顛隕，規諷之旨也；虯龍以喻君子，雲霓以譬讒邪，比興之義也；每一顧而掩涕，歎君門之九重，忠怨之辭也；觀茲四事，同於風雅者也。至於託雲龍，說迂怪，豐隆求宓妃，鳩鳥媒〔女戎〕女，詭異之辭也；康回傾地，夷羿彈日，木夫九首，土伯三目，譎怪之談也；依彭咸之遺則，從子胥以自適，狷狹之志也；士女雜坐，亂而不分，指以為樂，娛酒不廢，沉湎日夜，舉以為歡，荒淫之意也；摘此四事，異乎經典者也。故論其典誥則如彼，語其夸誕則如此。²⁹

這裡，同於典範者，分別是「典誥之體」、「規諷之旨」、「比興之意」與「忠怨之

²⁸ 《文心雕龍注釋》，頁 50。

²⁹ 《文心雕龍注釋》，頁 63-64。



辭」，而異於典範者，則是「詭異之辭」、「譎怪之談」、「狷狹之志」與「荒淫之意」。透過這樣的比較，劉勰企圖點出楚騷中，那種「雖取鎔經義，亦自鑄偉辭」的「通變」現象，亦即哀志與傷情的書寫內容應該是有某種層次的繼承關係；然而在引事用語的表現形式上，楚辭所用的「詭異之辭」與「譎怪之談」，卻有別於典範之書寫面貌。其中差異最大的，應該在於「形式美」的部分，正如〈辨騷〉篇中所說的：

觀其骨鯁所樹，肌膚所附，雖取鎔經意，亦自鑄偉辭。故騷經九章，朗麗以哀志；九歌九辯，綺靡以傷情；遠遊天問，瑰詭而〔惠〕（慧）巧；招魂〔招隱〕（大招），耀豔而深華。³⁰

從「朗麗」以哀志、「綺靡」以傷情、「瑰詭而慧巧」與「耀豔而深華」等四項可以發現，前兩者是分別就哀志與傷情的表現來說的，而後兩者則專指形式。而以其「朗麗」、「綺靡」、「瑰詭而慧巧」與「耀豔而深華」等用詞明顯可知，楚騷與經典的不同，正在於這種華美而誇張的表現形態。這種表現形態即為所謂的「辭巧」，其本質是不斷流變的。

是以綜上所論，則「情信而辭巧」應相對區分為「相應原則」與「通變原則」等兩個層次。所謂「相應原則」是承襲「志足而言文」這種生發原則而言，談文學內容與形式的相互搭配；而「通變原則」則是就形式一端來說，談典律的流變性質。如是，則「情信而辭巧」中之「辭巧」，在強調形式美之外，又加入了這種形式美須隨著時代演進而創新表現之思考。這樣的思維無疑是《文心雕龍》中十分精彩的部分：即文學必有典範，而典範產生典律，但典律並非是一成不變的，必須不斷新變才能夠開出藝術的成果。通過這樣的說明，則「情信而辭巧」一說，遂可視為是一種「橫向文本對應」之理論範型。

五、結語

本文主要以《文心雕龍》之「理論範型」做為討論對象。所謂「理論範型」意

³⁰ 《文心雕龍注釋》，頁64。



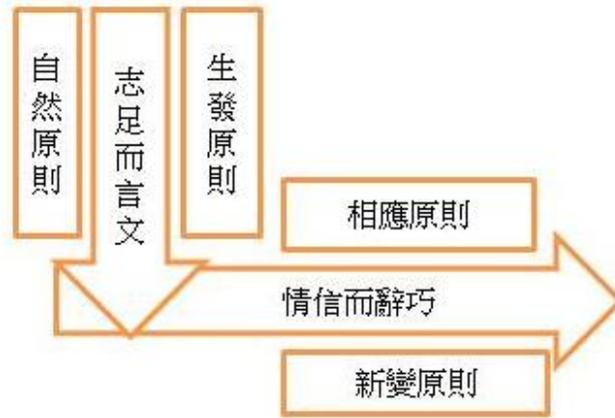
指將《文心雕龍》的理論系統視為劉勰在建構其理論主體時，某種概念原則之衍生。此概念原則涉及了理論主體對於創作主體與文本主體間的對應結構之闡釋，是以本文提出「情文相應」之說，試圖透過分析「樞紐論」中，典範與典律之轉移與建構，從「明道之文」轉為「文學之文」這樣一個過程切入，對於「樞紐論」所傳達之理論範型進行解碼。

於是發現，在「樞紐論」的結構裡，所謂〈原道〉、〈徵聖〉與〈宗經〉等三篇，是以儒家經典作為文學創作之祖型，將經典載道之精神看作是文學的價值根源，進而以「道沿聖以垂文，聖因文而明道」這種形上主體、傳道主體與經典主體三分之方式，對於文學典範的建構加以闡發。然而經典這種載道之文畢竟不是文學，文學自有其藝術性要求。是以，劉勰遂在此進行了一種轉化，透過「心生而言立，言立而文明」這樣的概念，將「形上主體」轉化為「情志主體」、將「傳道主體」轉化為「創作主體」、將「經典主體」轉化為「文本主體」，另外加入〈正緯〉與〈辨騷〉等兩篇與經典之「正」相對之「奇」，用以說明事類與文辭形式及其新變於典律上之重要性。如是，則一整個「情文相應」之框架，遂進一步確立為「情志主體」與「文本主體」間的下貫及對應關係。

這種「情志主體」與「文本主體」間的下貫及對應關係，在《文心雕龍》中，可以「志足而言文，情信而辭巧」這種「含章之玉牒，秉文之金科」來加以概括。所謂「志足而言文」可將其視為是一種生發原則與自然原則，即以創作主體內在之情志下貫於文章，如此一來，方符合於順應自然、凡為文者皆因情而造文的自然之道。相應於此，則表現此情志之方法及規律，遂可透過「情信而辭巧」之概念來加以說明。所謂「情信」應是承繼「志足而言文」而來，因為主體之情志下貫，所以文章中之情志必然是信實的。是以「情信而辭巧」之重點在於「辭巧」與「情信」間的對應關係，在劉勰的概念中，「情信而辭巧」是一種藝術性轉化，「情信」規範著「辭巧」，而「辭巧」是為了表現「情信」，這種形式上的相應原則，其內質並非是一成不變的，即所謂「辭巧」會隨著時代不斷新變，因此，文學之典範與典律，必須在一方面繼承，一方面創新的前提下，才能夠產生新的文學。可以說，劉勰在這一方面的體會十分深刻。

綜上所述，所謂「情文相應」之理論範型，應可以圖式表現如下：





可以發現「情文相應」這一個概念乃是劉勰從明道之文轉換為文藝之文時所定位的一種核心範型。此核心範型由於必須以創作主體之情志發動，因此，「情文相應」之「情」，遂由一種情志下貫之生發原則投射為情與文相互規約之相應原則。此下貫原則是一種自然而然的創生過程，而此相應原則，則會隨著時代的改變而更易。透過此四大原則的確立，可以有效說明《文心雕龍》之理論，乃是架基於這樣的概念下，進而落實為「文術論」與「文評論」中之理論建構。至於「情文相應」之概念如何貫串於「文術論」與「文評論」中，則有待另闢文章加以申發。

事實上，所謂《文心雕龍》之理論範型，其實從其書名中已可見出端倪。所謂「文心」意指的是「為文之用心」，而「雕龍」則意指「古來文章，以雕縵成體」。一為強調寫作文章時創作主體的意識作用；一為強調文本效能時文本主體的組織結構。這兩個類項在《文心雕龍》一書都有進一步發揮，當「文心」加上「雕龍」，其理論展向遂可以相對區分為兩個部分：一個是以「文心」下貫為「雕龍」之呈現；一個是使「文心」與「雕龍」呼應。此兩者可以分別對應為「志足而言文」與「情信而辭巧」等兩種概念，從「主體意識下貫」到「將此意識轉換為文本藝術」之角度，使文學的建構與表現統合起來，透過「志足而言文」所以「情信而辭巧」。



引用文獻

近人論著

- 王更生：《文心雕龍研究》（臺北：文史哲出版社，1989年10月）。
- 王淑禎：〈文心雕龍辨騷篇釋義〉，《興大中文學報》第4期（1991年1月）。
- 王少良：《文心管窺》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2006年12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）。
- 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2期（2000年4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3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19期（1990年6月）。
- 沈謙：《文心雕龍之文學理論與批評》（臺北：華正書局，1990年7月）。
- 李正治：〈《文心雕龍》引道入文的理論效應〉，《文學新鑰》第6期（2007年12月）。
- 周振甫注：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984年5月）。
- 金民那：《文心雕龍的美學》（臺北：文史哲出版社，1993年7月）。
- 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14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5期（1999年7月）。
- 徐復觀《中國文學論集》（臺北：學生書局，2001年12月）。
- 張少康：《文心雕龍新探》（臺北：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）。
- 黃侃：《文心雕龍札記》（臺北：文史哲出版社，1973年6月）。



- 華仲慶：〈宗經徵聖與劉勰〉，《孔孟月刊》第9卷11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4期（1990年6月）。
- 黃端陽：《文心雕龍樞紐論研究》（臺北：國家出版社，2000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）。
- 黃霖編著：《文心雕龍彙評》（上海：上海古籍出版社，2005年6月）。
- 劉湊：《臺灣近五十年來《文心雕龍》學研究》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2001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6期（2010年6月）。
- 顏崑陽：《六朝文學觀念論叢》（臺北：正中書局，1993年2月）。



Emotional Respond Form's Theoretical paradigm in Core theory of "The Literature Mind : Elaborations"

Kao Chih-Yuan* (高知遠)

This paper presents a new statement of "emotional respond form", The concept of "thoughtful and then writing literature, feelings of true and language gorgeous" as the main object of discussion. Trying to use this discussion, analysis of " The Literature Mind : Elaborations " inherent theoretical paradigm, how through "emotional", "form" two parts, the author and works connected. Therefore, this article first collated the concept structure of " The Literature Mind : Elaborations ", and analyzed the conceptual transformation from "the form of" "Tao" to "literature", and then divided the core principle of "literature" into "vertical creation Process theory "and" horizontal text corresponding to the theoretical type "and other two parts, And put forward the corresponding "vertical creation process" of the "germinal principles" and "natural principles" And the corresponding principle of "horizontal text correspondence" and "new change principle". Attempting to explain the formation and pattern of the theoretical paradigm of " The Literature Mind : Elaborations " through this analysis

Keywords: *The Literature Mind : Elaborations* (文心雕龍), *Core theory* (樞紐論), *Theoretical paradigm* (理論範型), *Emotional Respond Form* (情文相應)

* Assostant Professor, Department of Literature, Nan-Hua University

