

文心雕龍的文體論

徐復觀

文學的特性，須通過文體的觀念始易表達出來。所以文體論乃文學批評鑒賞之中心課題；亦係文心雕龍之中心課題。顧自唐代古文運動以後，文體之觀念，日趨糢糊；明代則竟誤以文類爲文體；遂致現代中日兩國研究我國文學史者，每提及文心雕龍之文體論時，輒踵謬承訛，與原意大相出入；此不特妨礙對原書之研究，且亦易引起一般文學批評鑒賞上之混亂。本文乃係針對此點與以澄清，一復文體一詞含義之舊；並將原書頭緒紛繁之文體論，稍加疏導條貫，使讀者能得其統宗；且進而窺古今文學發展之跡，通中西文學理論之郵，爲建立中國之文體論作一奠基嘗試。惟此一問題，交奧複雜。西方雖已有不少專著，亦未易會其指歸；我國則傳統久失，新著未聞；作者僅因授課餘閑，偶涉及此，並非專門精力之所寄。謬誤疏漏，勢所難免；尙乞海內通人，賜予指正。又若干有關意見，因行文之便，記入附註，或更須待專文加以補充；並希閱者諒察。

一 文體觀念的混亂與澄清

構成文學的重要因素有三：一是作爲其媒材的語言文字；一是作爲其內容的思想感情；一是作爲其藝術表現的形相性（註一）。正如卡西勒所說：「科學家的事實和法則的發見者，而藝術家則是自然之形相的發見者」（註二）。站在純文學的立場來講，它是以美學爲其基本原理；所以作爲文學總根源的詩，是「通過形相來說話的」（註三）。固然，文學的形相，對其他藝術而言，乃是間接性的，有時只是以一種氣氛情調而出現的；但這，我們可以看出是形相的昇華；所以其基本性格，依然是藝術性的形相；只有通過形相及形相的昇華作用，而後始能加以把握。中國文學的傳統，如後所說，實用性的氣氛特別濃厚；但只要實用性中還有美的心靈的活動，則表現出來的，依然會

離不開藝術性的形相。文學中的形相，在英國法國，一般稱之爲 *Style*（註四），而在中國，則稱之爲文體。體即是形體，形相。文體雖與語言及思想感情，並列而爲文學的三大要素之一；但語言和思想感情，必須表現而成爲文體時，才能成爲文學的作品。一切藝術，必須是複雜性的統一，多樣性的均調。均調與統一，是藝術的生命，也是文學的生命；而文體正是表徵一個作品的均調統一的。從作者說，是他創作的效果；從讀者說，是從作品所得的印象；讀者只有通過這種印象始能接觸到作者；因此，文體是作者與讀者互相交通的橋梁。所以文學的自覺，同時必表現而爲文體的自覺（註五）。中國把文學從作爲道德，政治之手段的附屬地位解放出來，而承認其有獨立價值的自覺，可以用曹丕的典論論文作代表；而文體的觀念，恐怕也是在這一篇文章中才正式提出的。雖然在此一名詞觀念正式提出以前，很早便經過了因事實之存在而有過長期的醞釀。自此以後，由兩晉而宋齊梁，文學的批評鑒賞，盛極一時。深一層看，這些幾乎都是以文體論爲中心的。劉彥和的文心雕龍，實際是此一時代許多批評鑒賞著作的一大綜合。他之所以取名爲「雕龍」，是因爲「古來文章，以雕繆成體」（序志）；凡此書用到雕繆乃至與此相近似的名詞時，都指的是文學中的藝術性。以雕繆成體，用現代的話來說，即是以藝術性而得到其形相。因此，文心雕龍，廣義的說，全書可以稱之爲文體論。總術篇說：

「才之能通，必資曉術；自非圓鑿區域，大判條例，豈能控引情源，制勝文苑哉。」

此處之術，證以後文的「文體多術」，可知即是文體的方法。曉術即是了解文體的方法。圓鑿區域，即是了解文體在文章各區域中具體的要求及實現的情形。大判條例，即是分析貫通于各文體中的各種共同因素。文心雕龍全書五十篇，依照劉彥和的序志，可分爲三部分。第一部分，由原道到辨騷共五篇，乃追溯文體的根源。（以後還要解釋到）第二部分亦稱爲上篇，由明詩到書記共二十篇，是說明各類文章中對文體的要求及既成作品中文體的得失，這即是他所說的圓鑿區域。第三部分，亦稱爲下篇，又可分爲兩部分；由神思到總術共二十篇（註六），是分析構成文體的

內外諸因素，及學習文體的方法，這是他所說的大判條例。其餘五篇，除序志爲自序外，時序篇是說文體隨時代而變遷；才略篇是說個人 talent 與文體的關係，實係體性篇「是以賈生俊發」一段的發揮；知音篇是要人由文體以校閱古人文章的得失；程器篇是希望文人能「貴器用而兼文采」，在較廣的意味上，把人和文連結起來。劉彥和認爲要有創造的才能，便須了解文體的方法；爲能了解文體的方法，則須「圓鑿區域」，這便包括了上篇的二十篇；更須「大判條例」，這便包括了下篇中的二十篇。此外十篇，除序志係自序外，都是以文體爲中心所展開的議論。所以我說文心雕龍一書，實際便是一部文體論，並無牽強附會之處。齊春秋謂「彥和撰文心雕龍五十篇，論古今文體」（註七）。可知古人早已以全書爲文體論。

※

※

※

若再進一步研究，文體可分爲普通性的文體及歷史性的文體。普通性的文體，是指一般的，內在的，理論的，體系的文體；歷史性的文體，是指個體的，外在的，實證的，具象的文體（註八）。二者常是互錯交流；但對普通性文體的研究，乃是文體論的最基本工作；而歷史性的文體研究，自然要受到前一研究的制約的。文心雕龍的上篇，正是歷史性的文體研究；而下篇正是普通性的文體研究。因此，下篇才是文體論的基礎，也是文體論的重心。文體論中最中心的問題，也是最後的問題，便是文體與人的關係；在達到完成階段的文體論，都是環繞此一問題而展開的。所以下篇的體性篇，才是文心雕龍的文體論的核心；以下各篇，分析構成文體的各重要因素，可以說都是體性篇的發揮；這才是對文體論所作的直接而普通的基本研究。上篇自明詩篇以下的二十篇，則不過是把文學作品分成二十類，用彥和在總術篇的術語說，分成二十個「區域」，來研究文體在這些不同的區域中，在歷史中的具體實現或應用情形。所以站在文體論的立場來看，下篇的重要性，遠在上篇之上。但近數十年來，在中日有關中國文學史的著作中，一提到文心雕龍時，便說上篇是文體論，下篇是與文體論相對的什麼修辭說或創造論等，這不能不算是

一個奇怪的現象。例如鈴木虎雄氏，在支那詩論中說：

「上篇二十五篇是概論文之體裁，下篇二十四篇是說修辭之原理方法；因之此書可二分爲文體論與修辭說」。

（註九）

又如青木正兒氏在支那文學概論中說：

「劉勰之文心雕龍，分論文體爲騷（註十），詩、樂府、賦、頌讚、祝盟、銘箴、誄碑、哀弔、雜文、諧謔、史傳、諸子、論說、詔策、檄移、封禪、章表、奏啓、議對、書記二十一種」。（註十一）

又說：

「文心雕龍，是由五十篇構成的大著述；從原道到正緯四篇，乃是論文之起源。從辨騷到書記二十一篇，是論文之諸體，辨明其流別。從神思到定勢五篇，是論作文之基礎。從情采到隱秀十篇，是修辭論。從指瑕到程器九篇，是看作論一般文章上緊要事項的總論。最後，序志一篇，是其自序」。（註十二）

中國現代人士對文學史的研究，多受日人影響，所以在這一部分，也受到日人同樣的錯誤。例如劉大杰氏在中國文學發展史（註十三）中說：

文心雕龍……他的篇名雖極其含混，次序雖極其混亂，然而我們只要稍稍細心，他對於文學幾點重要的意見，我們還可看得清楚。爲清醒眉目，將全書整理如下：

一、全書序言 序志

二、緒論 原道、徵聖、宗經、正緯四篇

三、文體論 辨騷至書記二十一篇

四、創作論 總術、附會、比興、通變、定勢、神思、風骨、情采、鎔裁、章句、練字、聲律、麗

辭、事類、養氣、夸飾十六篇

五、批評論

知音、才略、物色、時序、體性、程器、指瑕七篇」(註十四)

按劉氏對文心雕龍隨意變更其篇次的「整理」，眞算是在「整理」工作中對原典一無所知的非常突出的例子。他把自己頭腦的「含混」，「混亂」，說成原典的「含混」「混亂」。

郭紹虞氏的中國文學批評史，從典論論文起，和青木正兒氏一樣，把所有文章的分類，都說成了文章的分體；自然也把文心雕龍的上篇，說成了文體論。所以他說：

「文心雕龍之論文章體製，就比較精密了。……第二，以性質別體，並不拘於形貌。如頌讚、祝盟、銘箴、誄碑、哀弔、諧隱，……書記諸篇，都是選擇兩種文體之性質相近者合而論之，這樣，文體同異之間，可以分得更清楚。……」(註十五)

以上由四家所代表的共同之點，即是他們無一人把文心雕龍的下篇認作是文體論。而他們所說的文體，實際只是文類。由文章題材性質之不同所分的文「類」，其名稱似乎到唐而始統一，確定；但自典論論文以迄元代，除極少數的例外，都是和文體分別得十分清楚的。文體雖然和文類有密切的關係；文體的觀念，雖在六朝是特別顯著，而文類則在六朝尚無一個固定名稱；但自曹丕以迄六朝，一談到「文體」，所指的都是文學中的藝術形相性的印象；它和文章中由題材不同而來的種類，完全是兩回事。上述各人的誤會，似乎是從誤讀了典論論文開始的。典論論文有幾句是：

「蓋奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗，此四科不同，故能之者偏也；惟通才能備其體。」

這裡的奏議、書論、銘誄、詩賦，乃文章的分類，而曹丕則不謂之「類」，而謂之「科」，四科亦即四類；「雅」「理」「實」「麗」，乃其所謂「體」，即係「文體」；此文前面所說的「文非一體」之體，正指「雅」

「理」「實」「麗」「四者而言。而青木們把曹丕之所謂科，誤解爲體。此種文句的誤解，當然也會出現在古人其他著作，尤其是出現在文心雕龍上面。陸機文賦之「體有萬殊」及「其爲體也屢遷」，「與混妍媸而爲體」，蓋皆指「期窮形而盡相」之體，即指詩之「綺靡」，賦之「瀏亮」等而言。摯虞文章流別論，就全晉文所輯錄的十二條中，可知其所謂流別者乃文章之分類；而十二條中之四個「體」字，皆係形相性之體；如「曲折盡體」「哀辭之體，以哀痛爲主」等。沈約宋書謝靈運傳論：

「自漢至魏，四百餘年，辭人才子，文體三變。相如工爲形似之言；二班長於情理之說；子建仲宣，以氣質爲體。」

形似、情理、氣質，皆所以構成形相性之文體的因素，與題材的性質無關。梁簡文帝與湘東王蕭繹書謂「比見京師文體，懦鈍殊常……」。劉孝綽昭明太子集序謂「窃以屬文之體，鮮能周備……」。蕭子顯南齊書文學傳論謂「今之文章，作者雖衆；總而爲論，略有三體，……」。江淹雜體詩序「夫楚謠漢風，既非二骨；魏製晉造，固亦二體。」庾信趙國公集序「自魏建安之末，晉太康以來，雕蟲篆刻，其體三變。」等等之所謂文體，無不相同。而鍾嶸詩品，「文體」連詞者凡十，亦無不指文學中的藝術性的形相。文心雕龍中所言的文體，更都是如此。與上篇的詩，樂府，賦，頌讚等由題材性質不同所分的二十類的文類，渺不相涉。彥和對於這二十類，雖然尚未用「類」的統一名稱，而稱之爲「區界」「圍別」「區分」「區圍」「區畛」「區品」「區別」「類聚」等。（註十六）但決不會稱之爲體。又頌贊篇：

「又紀傳後評，亦同其（讚）名，而仲洽流別，謬稱爲述，失之遠矣。」

此乃指摯虞分類之謬，益可證流別係指文章之類而非文章之體。「類」名之建立，今日可考者，似始於蕭統之文選序（註十七）。此後對文章題材性質不同之區別，幾無不曰「類」。最著者如歐陽詢之藝文類聚序：

「金箱玉印，以『類』相從，號曰藝文類聚。」
姚鉉唐文粹序：

「得古賦樂章歌詩贊頌碑銘文論箴表傳錄書序，凡爲一百卷，命之曰文粹，以『類』相從。」

宋呂喬年太史成公（呂祖謙）編皇朝文鑑始末：

「……一日，因王公奏事，問曰，聞呂某得末疾……向令其編文海，今已成否？王公對曰，呂某雖病，此書編『類』極精，……。」

元陳旅國朝文類序：

「乃蒐擴國（元）初至今，名人所作，若詩歌賦頌銘贊序記奏議雜著書說議論銘誌碑傳，皆『類』而集之。」

明程敏政皇明文衡序：

「走因取諸大家之梓行者，仍加博采……以『類』相次。」

這都是沒有把類說成體的。宋陶叔獻將西漢文加以分類編輯，即稱爲「西漢文類」。體與類之相混淆，似已萌芽於南宋章樵升之古文苑序（註十八），而大盛於明代鄙陋的文章選家。吳敏德有文章辨體彙選，內集四十九體，外集五體。徐伯魯有文體明辨，正編分一百有一目，附錄分二十六目。賀仲來有文章辨體彙選，分一百三十二目。凡此所謂之體，實即文章之分類。明代既體與類混淆，便反映到文心雕龍的了解上，也把文心雕龍上篇所分的類認成爲體，反而把文體的本義埋沒了。一路錯了下來，這便是今人誤解的來源。如曹學佺文心雕龍序：

「雕龍上廿五篇，銓次文體；下廿五篇，駢引筆術。」（註十九）

四庫全書總目：

「其書原道以下二十五篇論文章體製，神思以下二十四篇，論文章工拙。」

文心雕龍的文體論

五二

黃叔琳文心雕龍注例言：

「上篇備列各體，下篇極論文術。」

孫梅四六叢話凡例：

「若乃辨體正名，條分縷折，則文選序及文心雕龍，所列俱不下四十。而雕龍以對問，七發，連珠三者入於雜文，雖創例，亦其宜也。」

明清以來，提到文心雕龍的文體的，幾乎是無一不錯。這一錯不僅關係於一個名詞，而乃關係於對文學特性的了解。

※

大家既把文心雕龍上篇中文章的類，說成了體；然則對於下篇中的體性篇：

「若總其歸途，則數窮八體：一曰典雅，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡。」

※

此處對於「體」字說得這樣明白，又作何解釋呢？有的人儘管寫文心雕龍的文章，却根本不會檢閱原典，不知道還有這一層的問題；有的人則硬把眼前的「體」字，換成另外的名詞，來一套偷天換日的手段。例如青木正兒氏硬把「體」字換成「品」字，他說：

「次論作文之基礎，以文有典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、新奇、輕靡之八『品』，皆作者性格之所顯現，宜學適於性格之文（原註體性篇）。」（註二十）

郭紹虞則硬將體字換成「風格」；他在引用了體性篇「若總其歸途，數窮八體，……」的一段原文以後，接着說：

「此所謂八體，不是指文章的體製，而是指文章的風格。就文章的風格而加以區分，這應當算是最早的材料了。（註二十一）後來日本文鏡秘府論卷四論體篇有博雅、清典、綺艷、宏壯、要約，切至六目，就是文心雕龍所舉八體，稍加改易，而去了新奇，輕靡二體。」（註二十二）

按文心雕龍，用了不少的「品」字，多半是作「品類」解，已如前述；則青木氏之以「品」字易「體」字之不當，不待多說。近年來許多人以風格作 *Style* 之譯名，則郭氏之以「風格」易「體」字，似無不可。但將風格譯 *Style*，這是對風格一詞的廣義用法。縱使我們承認此一廣義用法，也依然不能代替傳統的文體觀念：因為第一，風格一詞過於抽象，不易表示「文體」一詞中所含的藝術的形相性。而形相性才是此一觀念的基點。第二，風格一詞，是作為文體價值判斷的結果，常指的是文體中特為成功的某一作品，因此，文體一詞可以包含風格，而風格不能包括文體。更重要的是：對風格的這種廣義的使用，乃是近幾十年來的事，並不能推到劉彥和的時代。原來風格一詞，是用作對人的品鑒，與風節風骨同義；而風骨連詞，又較為後出。自風骨一詞流行後，風格一詞的應用，似乎大為減少。世說新語賞鑒篇上和嶠傳下注引晉諸公讚曰：「峩然不群，時類憚其風節」；而晉書和嶠傳謂其「少有風格」。又晉書庾亮傳：

「風格峻整……隨父在會稽，巖然自守，時人皆憚其方儼；……元帝為鎮東時，聞其名，辟西曹掾。及引見，風情都雅，過於所望。」

由此可知，風即是風情，風姿，一種文雅的態度；而格則是嚴整方正，不隨流俗的節概。又晉書赫連勃勃載記論「其器識高爽，風骨魁奇。」又南史宋武帝紀「風骨奇偉，不事廉隅小節。」此類記載尚多，大約與風格同義。品鑒文學乃至其他藝術（書畫）的觀念，名詞，多是轉用對人的品鑒所用的觀念名詞；於是風格和風骨，便也成為文學品鑒中的主要觀念，名詞。但此類名詞，在開始轉用期間，其意義之移動性相當的大。風骨一詞，經文心雕龍轉用

而成爲風骨篇。但風格一詞，在文心雕龍中也曾兩見：一爲夸飾篇「雖詩書雅言，風格訓世。」此處之格字馮本作俗，而成爲「風俗訓世」；風作動詞用，風俗即「勸俗」之意，與訓世對舉，似於義爲順。另一則爲議對篇「陸機……腴詞弗剪，頗累文骨；亦各有美，風格存焉。」按此處之風格，既與上文「頗累文骨」之骨對稱，可知彦和所用的風格一詞，並不同於風骨。格可訓法，（註廿三）則此處之風格，或即同於彦和之所謂「風矩」或「風軌」（註二四）。顏氏家訓有「詩格既無此例」之語，則格實與法同義。自此以後，凡談到格的，以法的意義特別多；其次則爲品格的高下；又其次，則與骨同義。若彥和之所謂風格，實與風矩風軌同義，其不能代替文體之體，固已彰彰明甚。即使風格與風骨相同，或與後來在文學批評中佔重要地位的氣格一樣，依然只能成爲文體中的一體。例如王揆所作王士禎神道碑說「蓋自來論詩者，或尙風格，或矜才調，或崇法律，而公則獨標神韻」。按風格、才調、法律、神韻、皆包涵于文體一詞的原義之中，此更可作風格僅爲文體中之一體的明證；所以不能將其與 Style 混爲一體。劉彥和在全書中用了無數的「體」字，也用了一次或兩次的「風格」，這在他，分明是作兩種名詞使用，何以對體性篇之體，不從體字本身去直接了解，以求與全書的體字相貫通，而却要用彥和所極少用的風格一詞去代替？若體性篇之體，與郭氏們所說的「上篇是文體論」之體不同，以致須用風格一詞來代替，則彥和何以不逕用他所已用過的風格一詞，而却在此篇乃至整個下篇中用了許多與郭氏們所說的文體之體不相貫通的體字？由此可見自明代以後，不了解傳統之所謂文體，因而不了解作爲文心雕龍的中心觀念的文體，而誤以類爲體所引起的混亂，真到了難以想像的程度。

※

※

※

中國文章中之所謂「類」，有似於西方之所謂 Genre，這是從法國生物學中轉用過來的名詞。但西方也常常把 Genre 與 style 混淆不清。西方在 Genre 方面，首先分爲韻文與散文，這有似於六朝時之文與筆。再進一步的區

分，大體上是敘事詩（近代小說的母體），抒情詩，劇詩（戲曲）及隨筆四大類。西方之所以不易把 Genre 與 style 分別清楚，乃在於西方的文學領域，是純文藝性的，很少含有人生實用上的目的；因之，其種類的區分，多是根據由語言文字所構成的形式之異；而由文字語言所構成的形式，在中國稱為體裁或體製，如後所說，也是 *style* 的一個基石；於是使他們感到，文章之類，亦即是文章之體。但即使是如此，我們在這裡，也能發現 *genre* 與 *style* 有不可逾越的一條界線。因為 *genre*（類）是純客觀的存在；談到文章的 *genre* 時，可以不涉及作者個人的因素在內；所以 *genre* 的形式是固定不移的。而體則是半客觀半主觀的產物，必須有人的因素在裡面；因而他的形式也是流動的；此即劉彥和在體性篇中所說的「八體屢遷」「會通合數」。尤其是中國文學，有與西方不同的傳統。在中國文學中，人生實用性的文學，佔極重要的地位（註廿五）。文心雕龍所分的二十大類中，除了詩、樂府、賦、雜文、諧隱五類，距實用性較遠；而史傳及諸子兩類包羅太大，不應以一語斷定外，其餘韻文的五大類，散文的八大類，皆係適應人生的實用目的而成立的。這便發生三個結果：第一，在中國傳統文學中的類，較之西方，遠為複雜，因而分類的工作，也較西方遠為重要。第二，這種文章的分類，主要是根據題材在實用上的性質；至於文字語言構成的形式，只居於次要的地位；並且有許多根本與由文字構成的形式無關。這便說明西方的 *Genre* 與 *Style* 有時可以混淆，而中國的類與體，則決不能混淆。第三，因為實用性的文學，在客觀上都有它所要達到的一定目的；而這所達到的目的，便成為文體的重大要求，也成為構成文體的重大因素之一；於是某類的文章，要求某種的文體，也便成為文體論的重要課題。體和類相合的，便是好文章；體與類不相合的，便不是好文章；這便是文心雕龍上篇「圓鑿區域」的最大任務。梅堯臣有兩句詩說：「君詩切體類，能照妍與媸。」切體類，即是體與類相切合。例如：

「一章表奏議，則準的乎典雅；賦頌歌詩，則羽儀乎清麗；符檄書移，則楷式於明斷；史論序注，則師範於覈

文心雕龍的文體論

五六

要。……」（註廿六）

章表奏議等是類，典雅等是體；章表奏議而能典雅，便是類與體相切合；否則便不相切合；便是「文體解散」。（序志）不過，既是體與類這樣的關連密切，又爲什麼體與類不可混淆呢？除了上述的觀念上的問題以外，還有事實上的問題。即是每一類中，其所要達到的目的，雖大概相同；而所形成的形相，則並非一致。有如議對篇：

「至於主父之駁挾弓，安國之辨匈奴，賈捐之之陳於朱崖，劉韻之辦於祖宗，雖質文不同，得乎要矣。」

所謂質文不同，即有的文體是質，有的文體是文。這即是在一類的文章中，並非僅有一體的簡單例證。在以下還要說到。

一一 文體三個方面的意義及其達到自覺之過程

文體之體，就文心雕龍上所說的，加以綜合，他包含有三個方面的意義，或者也可以說有三種次元。後人對文體觀念之所以陷於混亂，恐怕主要是因爲沒有把彥和用字的習慣，加以條理清楚。「體」，如前所說，即是形體，即是形相，所以文心雕龍上，常將體與形互用；定勢篇讚謂「形生勢成」，即該篇上文之所謂「即體成勢」，此即體與形互用之一證，也即是文體的最基本的內容，也即前面所說的藝術的形相性。但此形體，應分爲高低不同的次元。低次元的形體，是由語言文字的多少長短所排列而成的，此即文心雕龍神思篇所說的「文之製體，大小殊功。」例如詩的四言體，五言體，乃至賦中有大賦，小賦等是。文體既是形相，則此種由語言文字之多少所排列而成的形相，乃人所最易把握到的，這便是一般所說的體裁或體製。但僅有這種形相，並不能代表作品中的藝術性；所以體裁之體，是低次元的；它必須昇華上去，而成爲高次元的形相；這在文心雕龍，又可分爲體要之體，與體貌之體。體要之體與體貌之體，必須以體裁之體爲基底；而體裁之體，則必在向體要與體貌上昇華中，始有其文體中藝術性

的意義。體要與體貌，如後所述，可以說是來自文學史上的兩個系統；但體要仍須歸結到體貌上去。所以若將文體所含的三方面的意義排成三次元的系列，則應爲：體貌↑體要↑體裁的昇華歷程。有時體裁可以不通過體要，而逕昇華到體貌。體貌是文體一詞所含三方面意義中澈底代表藝術性的一面。

※

※

※

有文學即有文體。但文體的自覺，是要經過相當長的時期的。前面已經說過，文學中的藝術性的自覺，必表現爲形相的自覺，所以文體雖含有三方面的意義；但文體的自覺，首先是從體貌這一方面引起的。西京雜記：

「……其（司馬相如）友人盛覽，嘗問以作賦。相如曰，合纂組以成文，列錦繡而爲質。一經一緯，一宮一商，此賦之迹也。……」

按所謂賦之跡，實即賦之貌，賦之體。

揚雄法言吾子篇「或曰，女有色，書亦有色乎，曰有。」此處之所謂書，實即指文學作品。揚雄以爲書有色，亦即意識到文學有體貌。何晏論語集解對「夫子之文章可得而聞也」的解釋是「章，明也，文彩形質著見，可以耳目循。」「形質」即「形相」；「可以耳目循」，即是其形相可用感官加以把握；這似乎是以當時對文體的自覺觀念來解釋夫子的文章，自然與論語的原意是不合的。陸機文賦「信情貌之不差，故每變而在顏。」又「文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。」顏即是貌，溢目的是形，盈耳的是聲，這是構成體貌的兩大因素。後漢書文苑傳贊：

「情志旣動，篇辭爲貴。抽心呈貌，非雕非蔚。殊狀共體，同聲異氣。」

范蔚宗在這裡正提出了體貌兩字來說明文體的藝術性；在此一藝術性自覺之下，他才確定了文人獨立存在的價值，而創立了文苑傳。劉彥和在原道篇說明文章是出於道，即出於自然；而自然正是向作者提供以體貌；所以原道篇以「垂天之象」「理地之形」的「象」與「形」爲道之文。又說「形成則章成矣，聲發則文生矣。」更說「龍鳳

文心雕龍的文體論

五八

獻體，龜書呈貌。」而練字篇：

「夫文象列而結繩移，鳥跡明而書契作，斯乃言語之體貌，而文章之宅宇也。」

時序篇說：

「魏武以相王之尊，雅愛詩章……並體貌英逸，故俊才雲蒸。」

這都是特別顯示文學中的形相性。但構成形相性的主要東西是聲和色；所以彥和更常用「聲貌」一詞。（註廿七）聲貌之貌即是色，或稱爲采；以「聲貌」稱文體，而文體之形相性乃更爲具體。文心雕龍中，「聲采」，「符采」，「金玉」，「光采」，「宮商」等詞，或就聲而言，或就貌而言，皆聲貌一詞之換用，亦即體貌之體的偏稱；這在文心雕龍的文體論中，佔有極重要的地位。文學特性的自覺，亦即文體的自覺，是通過文學中一系列的「體貌」，「聲貌」的感受而誘發出來的。有了體貌的自覺，才回轉頭來有體裁體要的自覺。

※

※

※

若從文學的內容來說明文體自覺的歷程，則文學的形相，是感情與感覺的結合；窮索到最後，文學的形相，其實質乃是感情，乃是感情的客觀化，對象化（註廿八）。所以文學的形相，是在以感情爲主的作品系列中最爲顯現；文心雕龍上篇中從明詩到雜文各篇的文章，多是以感情爲主，於是在這些文章中所說的體，也多半是體貌之體；而文體的自覺，也正是從這一系列的文章中導引出來的。詩經是以感情爲主的文學重要作品；但在過去，因爲將它列入到「經」裡面，於是經典的教訓性，壓倒了文學的藝術性；所以「溫柔敦厚」，實等於彥和所說的「雅潤」之「潤」（註廿九），實際是形容詩之「體」，但漢人不說是體，而說是「教」，（註三十）毛詩的詩有六義，到了正義才把風雅頌說成是體（註三十一）。繼詩經而起，以感情爲主的大文學作品是楚辭。形成兩漢文學主要內容的辭賦，乃是繼楚辭的系統，所以班固說「爲辭賦宗」。（註三十二）而王逸稱其：

「自終沒（屈原之終沒）以來，名博儒達之士，著造辭賦，莫不擬則其儀表，祖式其模範，取其要妙，窃其華藻」（註三十三）。

彥和亦謂：

「雖世漸百齡，辭人九變，而大抵所歸，祖述楚辭。」（註三十四）

魏晉宋齊梁以下逮唐初，則又是繼承楚辭漢賦而發展演變；所以劉彥和說當時的情形是「遠棄風雅，近師辭賦」（註三十五）。此一系列的文章，因為是以感情為主，而感情是朦朧無法把握的，故必借外物之聲貌，以為感情之聲貌，因此便容易引起了文體的自覺。所以劉彥和在詮賦篇說：

「及靈均唱騷，始廣聲貌。然則賦也者，受命於詩人，拓宇於楚辭者也。……述客主以首引，極聲貌以窮文。」正指出此中消息。

※

※

※

另一誘發文體自覺的重大因素，恐怕是來自東漢以來對人物的品鑒。漢世以察舉取士，月旦評題，乃士人的專尚。劉邵人物志，為東漢品鑒風氣之結果。其主要之點，在就人之形容聲色情味而知其才性，即「由形所顯，觀心所蘊」；人體的形相成為知人的戶牖，這便無形中培養成重視形相的風氣。但魏以前形相的重視，是出於實用的要求；而形相的自身，不過為追求另一實用價值之手段。及漢魏，魏晉之際，政治的激變太大，士大夫多因避禍而逃避現實，於是以實用為內容的人物品鑒，一變而為藝術的欣賞態度；因之，人物形相的自身，即有其欣賞之價值；而人體的藝術性，於以確立。世說新語所載之人物品藻，正代表此一大的轉向。于是人物志所重者為人之「才性」，而世說新語所重者乃人之「容止」（註三十六）。容止乃人的「活的」形相。此與希臘人以雕刻來表現人體形相之美，因而想建立一種靜的純一晴朗的形相世界，恰成一對照。（註三十七）此種活的形相之美，不是靠幾何的線條表現出

來，而是靠通過形相而不止於形相，通過感官而又超過感官的「神味」表現出來。對於此種美的領受，不僅是靠「感覺」，而是靠「感觸」；不僅是「認取」，而是要「領會」；此在彥和則謂之「懸識」（附會篇）。由人的活的形相所奠定的美的觀念，便形成中西美學不同的手法與境界。西方古典的形相，總是要求其由逼真客觀而來的分明；因為是逼真客觀的，所以它所表現的人生，總與現實生活中的人生有一距離。而現代的藝術，則又走到另一極端；想由破壞形相，以發現形相以外的東西；這實際又陷入一種原始性的混亂。中國的活的形相，則是把形相和由形相昇華作用而來的神味，直接連在一起；未嘗否定客觀的明朗性，但亦未嘗陷在客觀的凝固局格之中；而是以其流動性與活的人生相貼切。所以西方的藝術性的形相轉入到文學中，在解釋上常發生很大的困難；即是他們的形相，是要用感官去加以具體認取的，有如美術之用目，音樂之用耳；而文學的形相，則主要表現在昇華作用以後的神味上，所以對形相而言，只是間接的，可以用感官去具體認取的成分相當稀薄；因此，他們常常費很多氣力來嘗試解決此一問題。但中國由人的活的形相，把形相及由形相昇華作用而直接連在一起的神味，轉用到文學的鑒賞批評上面，正接上了文學形相的特性；所以對文學的品藻，幾乎都是轉用品藻人物的名詞觀念；這便對文體的自覺，乃至文體論的建立，成爲一個很大的助力。不僅文體之體，即從人體而來；且文體中最重要的體貌一詞，也是先用在對人的品藻方面。體貌，在東漢似乎是一個很流行的名詞。漢書車千秋傳，「千秋長八尺餘，體貌甚麗。」後漢書吳漢傳，「斤斤謹質，形於體貌。」祭彤傳「體貌矜嚴」。袁閔傳「體貌枯毀」。至彥和剖析文體，尤常以人體爲喻；如「觀其骨鯁所樹，肌膚所附。」（辨騷）「故辭之待骨，如體之樹骸；情之含風，猶形之包氣」（風骨）。「必以情志爲神明，事義爲骨髓，辭采爲肌膚，宮商爲聲氣。」（附會篇）「輕採毛髮，深極骨髓。」（序志篇）此外的例子尚多。這種由活的人體形相之美而引起文學形相之美，爲了解我國文學批評的一大關鍵。也爲了解中國藝術的一大關鍵。

在彥和當時，一般人談到文體的多是就體貌之體而言。但劉彥和則於體貌之體以外，又提出體要之體，這是一較一般人更為完整的地方。劉彥和對陸機的批評是：

「昔陸氏文賦，號爲曲盡；然汎論纖悉；而實體未該。故知九變之貫匪窮，知言之選難備矣。」（總術篇）

這幾句話的意思是：陸機文賦，對文學各方面的研究雖然很詳備，但他只是詳細的橫斷面的汎論，所以便被當時所承認的文學範圍所限制，沒有包括文學的全體。劉彥和則是從文學發展的觀點來看文學，知道九代文學的演變是有其條貫的；因而把許多當時人排拒在文學範圍以外的經、子、史等，一概視作文學的一種發展，而皆納入於文學範圍之中；於是在當時一般所承認的體貌之體以外，又提出一個體要之體，以融入，充實到他的文體論裡面去。若以體貌之體，是來自楚辭的系統，則站在劉彥和的觀點說，體要之體，是來自五經的系統。若以體貌之體是以感情爲主，則體要之體是以事義爲主。（註三十八）若以體貌之體，是來自文學的藝術性，則體要之體是出自文學的實用性。若以體貌之體，是通過聲采以形成其形相，則體要之體，是通過法則以形成其形相。上篇中從史傳到書記，多是以體要之體爲主；後來古文家所主張的義法，實際是繼承此一系統而發展的。法國的彪封（Buffon 1707-1788）說：「所謂文體者，乃是人所給與其思想以秩序與運動之謂。」這是對當時盧騷們偏重于以「文學趣味」爲文體的抗議，實際也是偏重在體要之體的一方面。

文心雕龍徵聖篇：

「易稱辯物正言，斷辭則備；書云辭尚體要，弗惟好異；故知正言所以立辯，體要所以成辭；……體要與微辭偕通，正言共精義並用，聖人之文章，亦可見也。」

按徵聖篇是用入作文章的標準而言，宗經篇是用書作文章的標準而言，實則兩篇皆係追溯文體之源於五經，而

以正言與體要爲聖人之文章；正言猶正名，和體要有連帶關係；體要自然會正名。所以全書談到以事義爲主的文章，多是以體要的觀念貫通下去。序志篇說：

「而去聖久遠，文體解散；辭人愛奇，言貴浮詭；飾羽尙畫，文繡盤悅。離本彌甚，將遂訛濫。蓋周書論辭，貴乎體要。……辭訓之異，宜體於要。」

觀此，他之所以提出體要，正是爲了矯正當時過於重視體貌所發生的流弊。僞孔傳對體要的解释是「辭以體實爲要」。集說引夏僕曰：「體則具於理而無不足，要則簡而亦不至於有餘。」觀彥和「宜體於要」之言，似將此處之體字作動詞用；體要，即法於要點，或合於要點之意。體要之體，既由以事義爲主之文章而來，則徵聖篇之所謂「明理以立體」，及書記篇之「隨事立體」，以理與事爲體，即體要之義。又議對篇謂「得事要矣」，「事實允當，可謂達議體矣。」由此便可知能把握題材之要點，適應題材之要求，即係能體於要。例如論說，是以義爲主的；論說篇謂：

「原夫論之爲體，所以辨正然否，窮于有數，迫於無形；鑽堅求通，鉤深取極，乃百慮之筌蹄，萬事之權衡也。」

所謂「論之爲體」，同於上文之所謂「叙理成論」，乃說明論係以思想上之辨正爲體；此即論之要求，目的，亦即論之「要」。下面接着說：

「故其義貴圓通，辭忌枝碎；必使心與理合，彌縫莫見其隙；辭共心密，敵人不知所乘；斯其要也。」

此段是說能把握論之要求，而加以實現，即係能體於論之要，所以說「此其要也」。又如檄移是以事爲主的，檄移篇說：

「夫兵以定亂，莫敢自專；……奏辭伐罪，非唯致果爲毅，亦且厲辭爲武。……奮其武怒，總其罪人，……搖

奸究之膽，訂信順之心……。」

這所說的是微的要求，目的，亦即微之「要」。他接着說：

「故其指義颯辭，務在剛健；插羽以示迅，不可使辭緩；露板以宣衆，不可使義隱；必事昭而理辨，氣盛而辭斷，此其要也。」

能如此，係能合於題材的要求，目的，即係能體於要。亦即係「名實相符」的文體。而名實相符，體類相合，乃文體論的重要要求之一。

※

※

※

前面已經說過，文體的最大意義，即在於表徵一個作品的統一。文心雕龍中文體一詞，裡面雖含有體裁，體貌，體要三方面的意義，但這三方面的意義，乃是通過昇華作用而互相因緣，互爲表裡，以形成一個統一體的。先說以字數的排列情形爲主的體裁吧。詮賦篇：

「夫京殿苑獵，述行叙志，並體國經野，義尚光大。……至於草區禽旅，庶品雜類，則觸興致情，因變取會；擬諸形容，則言務纖密；象其物宜，則理貴側附；斯又小制之區畛，奇巧之機要也。」

按此係由題材之大小，而決定體制之大小；由體制之大小，而決定體貌之「光大」或「纖密」。毛詩大序：「政有小大，故有小雅焉，有大雅焉。」正義：「詩人歌其大事，製爲大體；述其小事，製爲小體；……詩體既異，樂音亦殊。」按此正以題材之大小決定體製之大小；而樂音隨體製大小而異，亦猶體貌隨體製大小而殊。明詩篇：

「四言正體，以雅潤爲本；五言流調，以清麗爲宗。」

兩者雖同爲言志之詩，但因其字數排列之不同，而所要求的體貌亦異；這分明是指出體裁與體貌有密切的昇華關係。亦說明體裁對體貌之要求。頌讚篇：

「讚者明也助也。……必結言於四字之句，盤桓乎數韻之詞；約舉以盡情，昭灼以送文，此其體也。」

按讚以約舉昭灼爲體，乃受四字之句的限制，此可說明體裁對體貌之制約。哀弔篇：

「及潘岳繼作，實踵其美，……促節四言，鮮有緩句；故能義直而文婉，體舊而趣新。」

按潘岳哀辭之體，能義直而文婉，乃與促節四言有密切之關係；此可說明體裁對體要與體貌之效果。後來論古近詩體之不同要求，或詩與詞之不同性格，率多由此一規律發展而來。

※

※

※

體要之體，以事義爲主；事義本身之表達，即會成爲一種文體，並且會要求與事義相稱之文體。頌讚篇「頌主告神，義必純美。」純美乃所以適應於告神之事，亦即頌之要。又說：

「原夫頌惟典雅，辭必清鏗。數寫似賦，而不入華侈之區；敬慎如銘，而異乎規戒之域。揄揚以發藻，汪洋以樹義；惟纖巧曲致，與情而變；其大體所底，如斯而已。」

按典雅者，乃由上純美之要所要求之文體，此係體要之體；清鏗則係指體貌而言；清鏗的體貌，乃達到典雅之方法。華侈與典雅相反；規戒與頌神不合；故「數寫似賦，而不入華侈之區；敬慎如銘，而異乎規戒之域」；此乃說明體要之體，對體貌之體，所發生之制約性。祝盟篇：

「凡群言發華，而降神務實……祈禱之式，必誠以敬；祭奠之楮，宜恭且哀；此其大較也。」

按「誠敬」與「恭哀」，乃因祝盟之事而來的體要之體。又

「夫盟之大體，必序危機，獎忠孝……感激以立誠，切至以敷辭，此其所同也。」

按「感激」，「切至」，乃體貌之體；而此體貌之體，乃所以適應必誠必敬的體要之體的要求。銘箴篇：

「箴全禦過，故文資確切。銘兼褒讚，故體貴弘潤。其取事也，必覈以辨；其摛文也，必簡而深；此其大要

也。」

按禦過與褒讚，乃箴與銘之要；確切，弘潤，乃與禦過，褒讚相適應之體貌；而取事覈以辨，摛辭簡而深，實為能體於要之方法。取事覈辨，自成確切；摛文簡深，自成弘潤；此乃由能體於要而自能形成與之相適應之體貌。誄碑篇：

「詳其誄之為制，蓋選言錄行……論其人也賤乎若可睹；道其哀也，淒焉如可傷；此其旨也。」

「賤乎」「淒焉」，非事義所能表達，必有賴乎文章之聲貌。又

「夫屬碑之體，……標序盛德，必見清華之風；昭紀鴻懿，必見峻偉之烈，此碑之制也。」

按標序盛德，昭紀鴻業，乃碑之要；清華之風，峻偉之烈，乃碑之體貌；必有此體貌乃能達成體要之目的；故知體貌可作達成體要之手段。後來有的古文家只講義法，不講聲貌，而亦未嘗無聲貌，此即可見體要與體貌之不可分。並且體要之體，必以能達到適當的體貌，始能得文體之全，成製作之美。所以銘箴篇「魏文九寶，器利辭鈍」，即非合作；而「張載劍閣」，「其才清采」為「得其宜」。

※

※

※

體貌之體，以辭為主。由辭所成之體貌，亦必須與題材相切合，使體貌能符合題材的要求，亦即體貌應以體要為內容。誄碑篇：

「逮尼父之卒，哀公作誄，觀其遺之切，嗚呼之嘆，雖非叡作，古式存焉。」

蓋誄之要求在表達哀情，「切」與「嘆」之體貌，正與哀情相合。又「潘岳構意，……巧於序悲，易入新切。」這是認為新切之體貌，適於表現悲哀。又

「至於崔駰誄趙，劉陶誄黃，並得憲章，工在簡要。」

按簡要故能「切」，切乃表現之文辭與被表現的體要之要的最短距離；（註三十九）哀者情真，情真者語自切，所以「切」的體貌是適於表現悲哀的。又

「陳思叨名，體實繁緩；文章誅末，百言自陳，其乖甚矣。」

按百言自陳，所以成爲繁緩；繁緩與簡要相反，故不切；此種體貌是不適於表現悲哀，故責之以「其乖甚矣」。又「觀風似面，聽詞如泣。」此乃體貌與體要合一之理想的誄碑的文體。哀弔篇：

「原夫哀辭大體，情主於痛傷。……奢體爲辭，則雖麗不哀。必使情往會悲，文來引泣，乃其貴耳。」

按情往會悲，文來引泣，乃說明文之體貌，應達到哀弔之要求，亦即係達到體要之目的；而奢麗之體貌，並不適於達到此種目的。又

「夫弔雖古義，而華辭末造；華過韻緩，則化而爲賦。固宜正義以繩理，昭德而塞違。剖析褒貶，哀而有正，則無奪倫矣。」

按弔因經過「禰衡之弔平子，縉靡而輕清；陸機之弔魏武，詞巧而文繁」；故末造有華過韻緩，化而爲賦之弊；華過韻緩之賦，不足表現弔之哀，故彥和欲以體要之體，救體貌之失；使體貌能根於體要而昇華上去，以得其倫序。正義以繩理四句，即係稱述體要之體。由上所述，可知體貌之不能離乎體要。二者結合的理想狀態，可用議對篇的兩句話作代表：「理不謬搖其枝，字不妄舒其巧。」按上句是理合於辭，下句是辭不過理。又謂：

「長虞識治，而屬辭枝繁。」

「若不達政體，而舞筆弄文，……空聘其華，故爲事實所擯；設得其理，亦爲遊辭所埋矣。」

此皆爲辭與理不相稱，亦即體要與體貌不相稱之弊。惟能「標以顯義，約以正辭」，乃成爲統一的文體。

但不可因此誤會，以爲某一類的文章，其要求與所要達到之目的，大體相同，亦即其體要係大體相同，便認爲

只限於某一種體貌始能與之相適應。假使這樣，便變成每類的文章，只有一種文體，而使文體歸於殭化。實際，每一類的文章，其體要雖大體相同，而體貌則不妨各異。通變篇謂：

「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。」

按名理相因之體，乃體要之體；文辭氣力之數，是體貌之體。前者不能變，而後者則常須變。此即下文之所謂「譬諸草木，根幹麗土而同性，臭味晞陽而異品。」這在文心雕龍上篇二十文類中，實際每類中之作者既非一人，各人之才、性、學習各不相同，其體貌亦自非一致。彥和對此，唯統之以體要，而示之以趨歸；凡與體要不相近觸的各種體貌，即無分軒輊。例如章表篇「章以造闕，風矩應明；表以致禁，骨采宜耀。」此係由體要以要求體貌。但又謂「至於文學之薦禰衡，氣揚采飛；孔明之辭後主，志盡文暢；雖華實異旨，並表之英也。」孔融與諸葛亮兩人之表，一華一實，體貌不同，而同為表中之特出；豈有一類之文，僅拘於一類之體的？又如議對篇「雖憲章無數，而同異足觀。」又謂「雖質文不同，得乎要矣。」並足為例證。

※

※

※

奏啓篇對文體之三方面，均有較明顯的敘述，今摘錄如下，以作此段之結束：

「秦皇立奏，而法家少文。觀王綰之奏勳德，辭質而義近；李斯之奏驪山，事略而意逕；政無膏潤，形於篇章矣。」

按此乃一面言政治，思想，與文體之關係；一面亦表示體要與體貌之自然符合。辭質故義近，事略故意逕。

「若夫質誼之務農……谷永之諫仙，理既切至，辭亦通暢。」

按上句言體於要，下句言體貌能與體要相符。

「楊秉耿介於災異，陳蕃憤懣於尺一，骨鯁得焉。張衡指摘於史職，蔡邕銓列於朝儀，博雅明焉。」

按「骨鯁」「博雅」，皆就文章之體貌言。前者來自其耿介憤懣之情，但此種情與其所言之事有關。後者則端係來自兩人之學，也和兩人所言之事有關。

「夫奏之爲筆，固以明允誠篤爲本，辨析疏通爲首。強志足以成務，博見足以窮理。酌古御今，治繁總要，此其體也。」

按此乃體要之體。

「若乃按劾之奏，所以明憲清國……必使筆端振風，簡上凝霜者也。」

按振風，凝霜，乃體貌之體；而此體貌之體，來自明憲清國之要。

「若夫傳咸勁直，而按辭堅深；劉隗切正，而劾文闊略；各其志也。」

按此言兩人體貌之體，係來自兩人之情性。

「術在糾惡，勢必深峭。」

按此言由糾惡之體要，而自然形成深峭之體貌。

「若能闢禮門以懸規，標義路以植矩，然後踰垣者折肱，捷徑者滅趾。」

按此乃承上而言由人爲之努力，以矯正上述自然所形成的體貌之流弊。

「是以立範運衡，宜明體要。必使理有典型，辭有風軌（按上句爲體要，下句爲合體要之體貌）。總法家之式，秉儒家之文（按此二句爲使體要與體貌相合之工夫）。不畏疆禦，氣流墨中；無縱詭隨，聲動簡外（按此四句言人格流注于文章之中）。

乃稱絕席之雄，直方之舉耳。」

按此段述由題材之要求，人爲之努力，以至人格與文體之關係，言之頗爲周至。

「啓者開也……必斂徹入規，促其音節。辨要輕清，文而不侈，亦啓之大略也。」

按歛徹入規，促其音節，就體裁而言；辨要輕清，文而不侈，此乃在較小之體裁內，對體貌之要求。

二 文體之基型及文體與情性之關係

以上所說的文體中所含的三方面的意義，或三個次元，只是因為劉彥和在使用文體一詞時，常或偏於表現文體的某一方面，因而容易引起讀者的誤解，所以不得不略加分疏。其實，一談到文體，只是讀者所感到的統一印象；因而每一作品常常只能表現一種文體。文體是因人，因題材，因時代，乃至因特別臨時的因素而不斷的變化的；並且正賴這種變化而能成就文學的創造性，永遠與人以新鮮的感覺。但劉彥和爲了使人對文體能作確切的把握，除了在上篇就各種文章的區域（類別）中，作實例的具體說明以外，更在下篇歸納出文體的八種基型及其構成之一般因素；更指出文體與情性的關係。如前所述，文心雕龍的上篇，爲歷史的文體論，而下篇正是普通的文體論。茲略加分別疏釋如下。體性篇說：

「若總其歸途，則數窮八體。一曰典雅，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡。」

按這八種文體，是文體的基型。有如顏色中的紅黃藍白黑五種基本顏色一樣，各種顏色，都是由這五種顏色互相滲和而成；這八種基型，是彥和從各種文體的根源中，所分析歸納出來的結論。各種文體，也是由這八種文體滲和而出。所以他一方面說「數窮八體」，一方面又說「八體屢遷」。不僅上篇所舉之各種文體，遠較此八體爲複雜；即本篇舉出作例證之十二人的文體，無一人與此八體完全相同；而定勢篇所舉出的六大類文章的「本采」，（各以本采爲地）內僅有八體中之典雅沒有改變；此外「清麗」、「明斷」、「覈要」、「宏深」、「巧艷」，也無一與八體中之其餘七體，完全相合；但都可視作由八體融和參雜（「契會相參，節文互雜」。定勢篇）的結果。

再依照劉彥和的發展的文學史觀來說，則基型的八體之中，內中五體是出自五經，而三體則是出自楚辭。徵聖篇：

「故春秋一字以褒貶，喪服舉輕以包重，此簡言以達旨也。」此應為精約所自出。

「關詩聯章以積句，儒行釋說以繁辭，此博文以該情也。」此應為繁縟所自出。

「書契決斷以象夫，文章昭晰以象離，此明理以立體也。」此應為顯附所自出。

「四象精義以曲隱，五例微辭以婉晦，此隱義以藏用也。」此應為遠奧所自出。

彥和在體性篇以遠奧為「經理玄宗」，而周易即為三玄之一，故兩處並不矛盾。又謂「正言所以立辯，體要所以成辭」，此乃總括聖人立言之標準，實即「典雅」一詞之具體註腳；而彥和固明以「鎔式經誥，方軌儒門」為典雅之所自出；文心雕龍凡說到典雅時，無不與五經有關，實可說是五經文體的總括。辨騷篇對離騷文體之敘述，固亦認其包括衆體；如「朗麗以哀志」，「綺靡以傷情」，「瓌詭而慧巧」，「耀艷而深華」，「枚馬追風以入麗，馬揚沿波而得奇」等；然實可用「壯麗」二字加以概括。所謂「氣往轢古，辭來切今，驚采絕艷，難與並能。」及「驚才風逸，壯志雲高」，都是壯麗兩字的擴大形容。班固漢書藝文志詩賦序「漢興，枚乘，司馬相如，下及揚子雲，競為侈麗闕衍之詞。」侈麗闕衍，依然是壯麗；而他們正是屬於楚辭的系統。當然壯麗與緯也有其淵源。正緯篇說「事豐奇偉，詞富膏腴。」這正是彥和視緯為文學淵源之一大原因；但緯對文學的價值，主要還是其神話色彩的「事豐奇偉」，可以擴大作者想像力的這一方面。至於輕靡始於晉世（註四十），而新奇始於謝靈運（註四十一），然此皆係沿楚辭之「麗」的系統而衍變出的。

※

※

※

再就劉彥和心目中的理想文體來說，則可以「雅麗」一體當之。體性篇「雅麗黼黻，淫巧朱紫，」這不是隨意說的兩句話，而實代表他心目中文體的理想。徵聖篇「然則聖文之雅麗，固銜華而佩實者也。」宗經篇「故文能宗經，體有六義。」試將他所說的六義加以綜合，依然是「雅麗」二字。明詩篇「若夫四言正體，則雅潤爲本；五言流調（當時流行之調）則清麗居家。」二者合而言之，則仍爲雅麗。且雅中滲入若干麗之成分則成雅潤；而麗中滲入若干雅之氣味，則成清麗。詮賦篇「故義必明雅，……故詞必巧麗。」義雅而辭麗，正是好的賦體。再推而上之，揚雄謂「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫」（註四十二）；「則」即是雅。班固離騷序稱屈原「然其文弘博麗雅，爲辭賦宗。」凡此，皆彥和之所本。但在彥和則更有其深意。雅是來自五經的系統，所以代表文章由內容之正大而來的品格之正大；麗是來自楚辭系統，所以代表文章形相之美，即代表文學的藝術性。他說聖文之雅麗，將麗亦歸之於聖人，歸之於經，乃所以尊聖尊經；自全書言，固非其實。且麗是當時流行的風氣，而雅是彥和特別提出以補救當時風氣之失。雅麗合在一起，即體要之體與體貌之體融合在一起的理想狀態。窮極言之，一切好的文體，皆自雅麗中流出，並皆由雅與麗之互相滲和以成衍變之源，及補救之術。優美，崇高，悲壯，幽默，爲西方所公認的美的四大範疇。而英人亞諾爾特（M. Arnold. 1822-1888）在其「荷馬翻譯論」中以高雅體（Grand style）爲最高的文體；諾氏不肯對高雅體下抽象的定義，而認爲只能從偉大詩人的作品中感受到（註四十三）。我以爲彥和之所謂雅麗，有近於西方美學中的優美之美，但在彥和的八種文體基型中，缺乏悲壯這一型的形相；這是由中國文化的中庸性格與專制政治的壓制作用，所給與文學發展的限制。在彥和以後，每一時代，每一偉大作者，實際又創造了不少的文體，而非復此八種基型所能概括的。

※

※

※

至於文體與人的情性的關係，彪封於一七五三年在 Academic（學士院）入院演詞中，說了「文體即是人」（Le

style c'est l'homme) 的一句有名的話，成爲西方文體論的基本定石。此後，什來厄馬赫 (Schlerer Maecher, 1768-1834) 以爲文體是「顯現於對象中的個性的法則性。」叔本華則以爲文體是「精神的相貌。」(註四十四) 歧約則更進一步具體的說：「真的文體，必定是從思想及感情之本身出來的。」(註四十五) 彥和則早在彪封一千二百餘年前，(文心雕龍約成書於西曆五〇一年前後) 便已很明確而具體的提出了文體與人的關係，即文體與情性的關係；此即神思，體性，風骨三篇之所以成立；而三篇中，又以體性篇爲中心。神思篇的神，指的是心靈，思即是心靈的活動(註四十六)。此篇主旨在說明心靈活動中之藝術性(今人僅以「想像」釋神思，但神思篇不僅包含想像，) 及如何培養此藝術性，以造成理想之文體。文體中之形相，常由聲與色所形成，故體貌之體，如前所說，彥和常稱爲「聲貌。」神思篇說：

「吟詠之間，吐納珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色；其思理之致乎。」

按此處之所謂聲與色，即係構成文體的聲貌；故此數句，乃說明在心靈活動中，先天即含有文體的形相性。又

「是以陶鈞文思，貴在虛靜。疎淪五臟，澡雪精神。積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以擇辭；然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤。」

按聲律即構成文體之聲，意象即構成文體之貌。此數句乃言心靈若能得到培養，便可以適應文體的要求，以構成適當的聲貌，使先天的可能性，成爲後天的實現性。

※

※

※

體性篇則係進一步說明文體是出於人之情性，即所謂「吐納英華(文體)，莫非情性。」情性即上篇「神」之具體化。彥和並將情性分解爲才，氣，學，習，以與構成文體之辭理，風趣，事義，體式，四種因素相適應，以作爲此四因素之主宰。體性篇說：

「夫情動而言形，理發而文見；蓋沿隱（理）以至顯（文），因內（情）而符外者也。」

按此總言文體係由感情（情）思想（理）而來，亦即由情性而來。感情之出於情性，這是很顯而易見的；但思想是從客觀之理而來，似乎與情性無涉；但純文學作品中的思想，應當如亞爾諾爾在「Wardsworth 論」中所說，須先溶入於感情之中，成爲生命之內容而活動；所以思想也是感情。（註四十七）即表現在一般文章中的思想，其客觀之理，也是要通過一個人的個性（情性）來接受，因而在其表達的形式上，也便會受到其情性的影响的。

體性篇再接着說：

「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。」按這是說明因情性之不同而文體亦因之不同。才與氣，是情性所鑠，即是出自情性；但是學與習，乃向客觀的追求吸收，乃係由外力所陶染，似不可以言情性。不過因原始的情性，只含有藝術的可能性；欲將此種可能性加以實現，則原始之情性，必經過學與習之塑造，給與才及氣以內容，於是僅有可能性，衝動力之情性，因加入一種構造能力到裡面去，而成爲有實現性的衝動。所以劉彥和全書皆強調情性爲文學之根源；但彼所說的情性，必須是經過塑造的情性；因此，一說到情性，便常說到學與習。再從另一方面看，學與習雖是向客觀的追求吸收，但所吸收者，必須如食物之經過消化而加入到人的生理中去一樣，也須經過消化而加入到情性之中，則所學所習的始能真正發生作用；所以學與習是出自情性的要求，並歸結到情性中去。同時，學與習，雖最後歸結到情性中去，並須通過情性中之才與氣而實現；但因其原係向客觀吸收，由客觀所發生的積極而獨立的作用，于是在文體構成中，却與才和氣居於並列的地位而各盡不同的職能。所以劉彥和將四者加以列舉。總結的說，四者可以說都是由情性所發生的四種作用。不過彥和所說的情性，還包括有志，而志又是才與氣後面的統帥；此處之所以未說到志，因爲志是在才與氣的後面，要通過才與氣而始見的；所以他在後面補出「氣以實志，志以定言。」這才算是完備的。他再

說：

「故辭理庸俛，莫能翻其才；風趣剛柔，寧或改其氣；事義淺深，未間乖其學；體式雅鄭，鮮有反其習。各師成心，其異如面。」

按此段乃將情性之四種作用，對應於構成文體之外在的四要素，以見此四要素，皆隨此情性之四作用為轉移；因情性四作用之不同，故所構成之文體各異。至此，而文體之出於情性，乃有了更具體的說明。情采篇有「理者辭之經，辭者理之緯」的話，所以彥和常將辭理連為一詞，（有時亦稱文理，）即文章的語言；風趣，乃文章之氣勢情調，即風骨篇之風骨，及定勢篇之「勢。」事義兼思想感情而言，蓋感情亦有假事而見者，但以思想為主。體式，即文體；文體本係語言，風趣，事義等之統一體；但僅就其為代表文學中之藝術性的形相而言，亦可視其為與語言，風趣，事義相並列而為構成文體之一獨立因素；亦猶語言，事義等，可不關聯於藝術性而獨立加以認取處理一樣。此處之習，乃「習體」之習，即摹仿古人之文體。又附會篇：

「夫才童（註四十八）學文，宜正體製；必以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣。」

按彥和此處以情志，事義，辭采，宮商為構成文體之四大因素，與體性篇似有出入；然體性篇係將內外之四大因素，分別對舉；而附會篇則係將內外因素，比擬於人體，以排成一個系列；情志乃情性之異名；辭采，宮商，乃體式之分述；而辭采亦相當於體性篇之辭理；則是二篇所述，並無異致。

又體性篇在敘述了八體之後，接著說：

「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。」

按這一段是說從情性到構造文體的過程的。八種基型的文體，是因每人的情性，學力，時代，題材，而不斷變遷的，不可膠柱鼓瑟；但在變遷之中，而欲使文能成體，則全靠自己的學（此處之學包括習）的陶染。學是把外在的東西

向情性裡吸收，因而與原始性的情性以塑造，這可以說是由外向內的過程。在此過程中，才力居於內外之中，向內發而為接引消化所學的能力，向外發而為文體構造的能力，把內外貫通起來，故曰「才力居中。」才出於天賦，與生理有密切關係，故說「肇自血氣。」人的生命力，是表現在氣上；無氣即無才，故才與氣常連辭。陶染的過程是，由外向內；而創作的過程，則是由內向外；在內的發動機是志；但志只是一點心靈的動向；要把此動向傳達出去，以成為創造的力量，則不能不靠生命中的氣，所以說「氣以實志。」但氣的本身是盲目的，氣要落實在客觀上成為表現的言辭，是要靠志與以方向的，所以說「志以定言。」這樣由「志」而「氣」（包括才）而「言」的過程，即是創造文體的過程；此一過程，是從內在的情性一層一層的展出的，所以說「吐納英華，莫非情性。」彥和常用「吐納」來比擬創造；一個人的全創造過程，實是一內一外的往復，有似于人的呼吸吐納。

※

※

※

風骨篇實體性篇「風趣剛柔，寧或改其氣」的一句之發揮。文體出於情性，但若不闡明氣之作用，則情性究係通過何者而落實於外在的文體之上，以與文體連為一體，仍不能明瞭。氣乃由內在之情性通到外在之文體的橋梁。中國文學理論中特強調氣之觀念，然後「文體即是人」的說法，才能在文體與人之間找出一個確實的連結的線索；此為中國文學理論中最特出的一點。我將另寫一文，專加闡述。此處僅指明情性中之氣，直接落實於文體之上，而形成文體中之風與骨，有如繪畫中之剛與柔的兩個線條；而風與骨乃由氣之自身所形成，故風與骨即人之生命力在文章中之表現，使讀者可通過風與骨而接觸到作者的氣，亦即接觸到作者的生命力，於是情性與文體之關聯，更為具體化了。所以我在這裡也將風骨篇列入於文體出於情性的直接論證之一。因為氣正是情性之一部分。（註四十九）

四 文體出於情性的實證

茲再就具體的文體來看他與情性的關係。

首先，我們已經知道文體一定要適合於題材的要求，滿足於題材的目的的。各類的題材，都是客觀的存在，則其要求與目的，亦係客觀的存在。我們的情性，固然可認取此客觀之存在而加以表現，因而，在此認取上是與題材發生了關係；但此時文體之構成，是以客觀的東西為準，為主，而情性只居於補助的地位；這便很難說文體是出於情性。但真能成爲文體，而給與讀者以深刻印象的文章，對題材不僅是一般性的認取，而是要先將外在的題材，加以內在化，化爲自己的情性，再把它從情性中表現出來；此時題材的要求，目的，已經不是客觀的，而實已成爲作者情性的要求，目的；並通過作者的才與氣而將其表達出來。此一由外向內，由內向外的過程，是順著客觀題材↓情性↓文體的徑路而展開的。所以此時之文體，依然是出自情性。否則所敘述的東西，不能有生命貫注在裡面，不能與人以作者的生命感，即不能成爲好的文體，或不算是文體。純科學的敘述，大概屬於這一類，但不能稱爲文學。哀弔篇：

「原夫哀辭大體，情主於痛傷，而辭窮乎愛惜。……隱心而結文，則事愜；觀文而屬心，則體奢。奢體爲辭，則雖麗不哀。必使情往會悲，文來引泣，乃其貴耳。」

按所謂隱心，是說心的悲痛之深。「痛傷」「愛惜」，乃哀辭的客觀要求；隱心者，乃係此客觀之要求，已內在化於作者之心；心與題材，合而爲一，使痛傷愛惜之題材要求，成爲作者之內心的要求；則此時之文，表面似係適應題材，而實則乃從作者的心中湧出，所以便「事愜」；「事愜者，文與事相符之意。觀文而屬心者，乃看題而用心去作的意思；看題作文，此時題乃在作者之心之外，以心去認取題，想從文辭上如何去滿足題之要求；而作者之心，

與題材實爲二物，二者之間有一距離，下筆時僅係以客觀之題材爲標準，並非從內心流出，因而失去由內心真情所發生之自然制約性，而只是從文辭上去加以捉摸，所以就「體奢」。體奢者，因體與事不相湊拍所發生的遊離現象。遊離現象的所以發生，正因題材未經過內在化，不從真情中流出，故雖麗而不哀。麗而不哀，即係雖有好的體貌，亦不能達到題材之目的；此即在不自情性中來的文體，便不能成爲真的文體之證。

※

※

※

以上乃以表達感情爲主的文體。以表達思想爲主的文體，也是一樣的情形。如論說篇：

「原夫論之爲體，所以辨正然否，……必使心與理合，……辭共心密……此其要也。」

按心與理合，乃心化爲理，故理之秩序，即心之秩序；而心之活動，即理之活動。但從另一角度說，心化而爲理，亦即理化而爲心；所以此時之文從理出，實係文從心出；故不曰「辭共理密」，而曰「辭共心密」。因此，以思想爲主之文體，仍是從心出，亦即從情性中出。

※

※

※

還有以事爲主之文，其要求題材之內在化以成爲真的文體，與上述亦無二致。章表篇：

「是以章式炳賁，志在典謨；使要而非略，明而不淺。表體多包，情僞屢遷。必雅義以扇其風，清文以馳其麗。」

按此乃適應於題材客觀之事的文體。但接着說：

「然懇切者辭爲心使，浮奢者情爲文使。繁約得正，華實相勝，脣吻不滯，則中律矣。」

按文體應適合于題材之要求；然此題材之要求，必須內在化而成爲作者人格之要求，亦即真正形成藝術之意欲、衝動，此即所謂「懇切」。有此懇切之人格要求貫注於文體之中，則文體中的辭句，皆由此人格之要求所驅遣，此即

所謂「辭爲心使。」「浮奢」是心未鑽入于題材之中，因而題材亦未進入於心之內，只是捕風捉影的去玩弄文辭之謂。此時之文辭，非根于心之要求，而只是以文辭之自身爲標準而加以綴輯，故謂爲「情爲文使」。辭爲心使的，即辭出於情性，文辭因情性之自律性，自可繁約得正，華實相勝，即成爲好的文體。

※

※

※

如前所述，文體之自覺，乃由體貌之體所引起；而體貌之體，又常假借於客觀之自然；此在劉彥和，則稱之爲「物」或「物色。」此客觀之自然，如何與人之情性發生關聯，以形成文章中之體貌，此處將略加申述。

部克哈特 (Burchard, 1818-1897) 在其名著「意大利文藝復興期之文化」中指出自然與作品中的人物有切實的內面關係，乃文藝復興以後之事。在古代，對人與自然的關係，只有一種漠然的感覺。到了文藝復興期，則把外面的關係變成內面的關係；於是開始在自然內看人生，在人生中看自然（註五〇）。但自然與人生究竟如何發生關係，一直到李普士 (T. Lipps 1851-1914) 們的「感情移入說」，而始得到一個解決。不過感情移入說，自然是完全居於被動的地位。但實際上，人與自然的關係，有時景物撩人，自然並非完全是被動的；於是又有人主張「感情移出說」以爲之補充。但中國在詩經中的比興，早將自然與人的感情結合在一起。而先秦的儒道兩家，亦早已形成在自然中看人生的態度，把自然加以人格化了。論語：「子在川上曰，逝者如斯夫，不舍晝夜。」又「天何言哉，四時行焉。百物生焉，天何言哉。」這即是在自然中領會到自己的道德生命的境界。及到了莊子，則一切自然，皆具備了人的生命，而這種人的生命，完全是藝術性的形相而不是道德性的意味。淮南王安對屈原離騷的評論有謂「其志潔，故其稱物芳。」所以離騷中所引用的許多動植物，都是某種人格的化身，某種人格的形相。前面曾經提到梁沈約宋書謝靈運傳論中有「相如工爲形似之言」的話，所謂形似，即是對自然的描寫，亦即是詮賦篇所說的「極聲貌以窮文」。這樣一來，在文學中，更大的提高了自然的地位和分量，加強了文學中藝術的形相性，因而也助成

了文體的自覺。在這一傳統之下，彥和一方面擴大了詩經中比興的意義，以作一般文學中結合自然事物的方法（註五十二）。同時，早于西方感情移入說成立約一千三百餘年以前，而提出了簡捷明白的「情以物興」「物以情觀」的論據。詮賦篇：

「原夫登高之旨，蓋睹物興情。情以物興，故義必明雅。物以情觀，故詞必巧麗。」

情以物興，是內蘊之感情，因外物而引起，這是由外物之情以通內心之情，有似於感情移出說。物以情觀，乃通過自己之感情以觀物，物亦蒙上觀者之感情，物因而感情化，以進入作者的文體之中；此時文體中的外物，實乃作者情性的客觀化，對象化；所以文體中的自然，外物，依然是從情性中流出。這即是感情移入說。由此種感情之互移，而心之與物，常入于微茫而不可分的狀態，以形成文章中主客交融，富有無限暗示性的氣氛，情調，亦即形成包含着深情遠意，盡而不盡的文體；這正是文學中的最高境界，物色篇所謂：

「寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。」正係此一境界。

還有以外物象徵感情，在實際寫作時，是通過怎樣的徑路？誄碑篇：

「至於序述哀情，則觸類而長。傳毅之誄北海云，白日幽光，淮雨杳冥。始序致感，遂爲後式。」

按觸類而長，乃觸與感情相類之物，而將感情借此相類之物加以伸長之意。此處之白日幽光，淮雨杳冥，乃與哀相類；即借此白日幽光，淮雨杳冥的形相，以爲哀的形相；而內心之哀情，因此而得到伸長。所以文體的聲貌，雖由假借外物而來；但實際則仍是由內在情性所流出之形相。觸類而長，實是對比興的很深徹的說明。

※

※

※

這裡還應順便一提的：即是文體中的形相，以思想爲主者，正如歧約所說，「可用線狀的連鎖形表現出來。」（註五十二）其缺乏形相的明瞭性，固不待論；即以感情爲主的，其形相亦係由昇華的結果而成爲間接性的；讀者只可得

之于想像之中，並不能直接接納於讀者的感官之上。於是一般文體論者，遂以此爲文學對其他藝術而言的一大弱點。補足的方法，或以爲文學中可包含思想，以加深感情的深度，因而加強文體的深厚意味，爲其他藝術所不及。或以爲文學中可自由運用更多的感覺而加以混合連結，於是能以其感覺之豐富性補其曖昧性。（註五十二）這都是很對的。但我在這裡想更提出一點補充說明。繪畫的形色，音樂的聲調，都是以其形色與聲調，直接呈現於觀賞者的目或耳，此乃直接表現藝術的形相，固可保持其形相的明朗性與完整性；但此形色與聲調，一經構成後，其本身即呈顯一客觀獨立存在之美，而可將人之視聽，吸引于此獨立存在之美的上面。若此形色與聲調的裡面，或後面，實蘊藏有作者的感情，則此獨立存在之美，對作者的感情，無形中殆已成爲一重障壁；觀者聽者必須有進一步之沉潛玩味，以突破此一障壁，即突破耳目之感官，然後才能接觸到作者的感情，這是很不容易的事。所以這種藝術，常只能作爲一客觀之美而加以欣賞。當然，音樂與人之感情最易貼切，尤其是聲樂；所以，它常被稱爲主觀的藝術，遠較美術富有感動性。但音樂所給於人的感動性是朦朧而漂蕩，容易飄來，也容易飄走的。文學中的形相，有如上面所說的白日幽光，不是畫出的，而是用語言寫出的；所以作者是通過由自己的感情所引起對白日幽光的想像，而將其寫成語言，此語言乃是作者通過想像而把自己的感情伸長出來的符號；語言的自身，則係一無所有的。正因其如此，所以讀者不能停頓在語言自身上面，而須立即以自己的想像，去接觸語言後面由作者的想像所象徵的感情，例如接觸到由作者所想像的白日幽光所象徵的哀情，這便可與作者的感情直接照面，而立刻受到作者感情的感染。而這種感情的感染，常賦與以作者所提供的內容，方向，因而較音樂的感動性更爲深刻而持久。所以文學所給與人的感動力，常不是其他藝術所能比擬的。因此，文學作品中形相的間接性，是它的短處，也可以說是它的長處。

※

※

※

再就文心雕龍下篇各篇的關連來看文體各因素與情性的關係。文體論是以體性篇爲中心而展開的。從體性篇而

上，推其根源，則有神思篇；由體性篇而下，落到實際，則有風骨篇。通變、定勢兩篇，我以為是教人學習文體的綱領，後文另作研究。構成文體重大因素之一為語言，語言的藝術性稱之為「采」；文體既出於情性，則構成文體的語言，也不能不出於情性，所以有情采篇。情采篇主要是在指出「辨麗（采）本乎情性，」而要求「心定而後結音，理正而後摛藻。」鎔裁，章句，附會三篇，都是談文章結構（Plot）的各重要因素，以便能達到「首尾圓合」「表裡一體。」這正是文體的要求，所以文體必待結構而後能完成其統一性，均調性。誅碑篇「以傳為體，以頌為文。」下文又謂「叙事如傳，結言摹詩。」按此可知所謂以傳為體者，即是叙事如傳；叙事如傳而謂之體，則此處之體，正指其結構而言。結構是統一的，故亦謂之體；由此可知結構在文體中所佔的重要地位。結構是各因素的融合，統一；各因素出於情性，而結構正是情性中的構造能力的發揮。

構成文體之另一重大因素為聲律。歧約說「被形相化了的文體，已經是含有一種韻律的文體。」（註五十四）。可見聲律與文體之不可分。沈約在宋書謝靈運傳論中論及發現聲律之重要謂「自靈均以來，多歷年代；雖文體稍精，而此秘未睹。」可見沈約以文體須待聲律而始入於精密；所以有聲律篇。而「聲含宮商，肇自血性，」正指出聲律亦出於情性。麗辭篇謂「麗句與深采並流，偶意共逸韻俱發，」所以它是情采與聲律兩篇的補充。情感要借外物的狀貌以成形；語言要借外物的狀貌以成采；這是使文體之所以成為文體的重大的外緣。物色，比興，夸飾三篇，便是解答此一問題的。事義篇為體性篇「事義淺深，未聞乖其學」的發揮。練字與指瑕兩篇，乃想矯正當時因太注重辭藻以致用字「率從簡易」「依稀其旨」的流弊，可以說是章句篇正反兩面的補充。後來韓愈說為文亦當略識字，也是針對此種流弊說的。許多人援韓說以作治文學必先治文字聲韻之學的根據，這實在是出於附會。隱秀篇是說明由「源奧」「根盛」所形成文體中最精拔和精采的「隱」與「秀」的兩種形相；此篇係從文章的效果來講，實與風骨篇互相發明；骨與秀有關，乃所以引起讀者的注意力；風與隱有關，乃所以與人以感動力。此篇雖不完

全，但在文體論中仍居於重要的地位。養氣篇則為神思篇「疎淪五臟，深雪精神」及「是以秉心養術，無務苦慮；含章司契，不必勞神也，」的發揮，和說明。以上各篇，皆係分述構成文體之各因素；而在這些因素的後面，都有情性的活躍。總術篇係對以上各篇的總結，所以說：

「況文體多術，共相彌綸；一物携貳，莫不解體；所以列在一篇，備總情變。譬三十之幅，共成一轂。」幅是比譬下篇所分析的文體的各個因素；而轂則是比譬由各因素所構成的文體。所以作為一個普通的文體論，可算是很完備，很明白的。

五 文體論的效用

彥和著文心雕龍一書，實際是要教人如何學文，如何知音，（鑒賞）的。並且他正是要人通過文體論去學文，去知音。

修辭學在西方有很久的傳統；在大學的文學課程中，一直是佔着主要的地位；以為這是教人以文學寫作的必須訓練。但近數十年來，始反省出用修辭學來作寫作的訓練，是沒有結果的；要養成寫作的能力，只有從文體論着手（註五十五）。而劉彥和遠在一千四百年以前，即主張學文不應從修辭學入手，而應從文體論入手，這也是在中國文學理論批評中，較西方成熟特早之一例。他在體性篇說：「故宜摹體以定習」，在總術篇批評當時的風氣說，「多欲練辭，莫肯研術」。「練辭」即是從修辭上用功；「研術」即是從文體上用力。他這種意見是非常明顯的。文心雕龍中，不是不注重修辭；下篇中有好幾篇都是與修辭有關的。但在劉彥和看來，這僅是文體多術中之一術，應當和其他的術連結在一起，作整個的認取。沒有修辭，固然是「一物携貳」，使文體解散；但若僅求修辭，則携貳者更多，更不成為文體。一個生命可以分為若干元素，但不能由各個元素的再結合而造出生命；生命是一個不可分的

統一體。文體可以分解爲若干因素，但文體不是由A因素加B因素再加X因素，這樣一直加上去所能形成的；而是成立於各因素凝爲一體的統一體之上。同時我們爲了研究的便利，可以分析文體內的各因素，並作概念性的說明；但正如培忒（W. H. Pater. 1839-1894）所說，由抽象說明藝術的形相所作的批評，決接觸不到個性的情操及純一的氣氛的統一。（註五十六）所以我們只能從一個作品的統一去評價一個作品；各個因素，只能在統一均調中，也就是在文體中得到他的地位。彥和說「一物携貳，莫不解體；」我們應注意「莫不」兩字；莫不者，乃全般之意。某一個因素沒有融合好，不僅是缺少了某一個因素而已，而是全般的解體。所以要學文學，只有從它的統一性上去學，亦即是從文體上去學，而不能只去學其一枝一節；一枝一節的東西，便是離開了它的生命之流的東西。還有更重要的一點，修辭學是一個技巧，有如女人臉上的化粧品；化粧品若能增加女人的美，只有在它與女人的生命力相融合的時候；離開女人的生命力，化粧品都是死物。文體是與作者的生命力相連結的東西；作品中有人格的存在，有生命力的存在，才能成爲一個文體。從修辭學入手，便是離開了人的因素而專從技巧上去學文，這便有如想僅從化粧品上去得到人形之美，那當然是白費的。從文體上去學文，便可通過技巧而接觸到作者的生命，也即是接觸到文學的生命。並且因此而可以知道文學是要從人生的本身去發掘的；所以彥和一定要扣緊情性來講文學；這是中國的傳統，也是人類整個文學的共同傳統。由此，我們可以承認這種說法：「創作是由方法決定的。」（註五十七）但「方法只是在各個藝術家個人活動之中，才可以看出其存在；方法乃表現於作家的文體之中；在各種文體以外，無所謂方法。」（註五十八）

※

劉彥和主張從文體上學文，可略分下述各點：

※

（一）培養作爲文學主體及文體根源的心靈（情性），並加以塑造；神思篇說「是以陶鈞文思，貴在虛靜。疏

滄五臟，凜雪精神。」養氣篇說「故宜從容率情，優柔適會；」又說「是以吐納文藝，務在節宣；清和其心，調暢其氣。」這都是就培養方面來說的。文體的高下，繫於作者人生境界的高下。虛是無方隅之成見，靜是無私欲的煩擾；疎潔五臟，是不溺于肥甘，保持生理的均調；凜雪精神，是不染于流俗，保持精神的高潔。這兩句都是達到虛靜的方法。虛所以保持心靈的廣大，靜所以拔出於私欲污泥之中，以保持心靈的潔白。二者皆所以不斷提高人生的境界，使人能以自己廣大潔白的心靈，涵融萬事萬物的純美潔白的本性，而將其加以表出；這自然可以形成作為物我兩忘，主客合一之象徵的文體。誠如歧約所說「文體不僅是人，同時也是某時代的社會；是通過個性所看到的國民，的世紀。」（註五十九）在這一點上，劉彥和為時代所限制，為當時知識分子的生活意識所限制，只強調了情性，而似乎沒有強調到文體中的社會性。但是，個性愈是由洗鍊，沉潛而澈底下去，以達到虛靜的境地時，便可發現個性與社會性之間的牆壁自然撤除了；於是廣大潔白的個性，同時即是廣大豐富的社會性。在虛靜的心靈中，自然不能不涵攝社會，不能不湧現對社會的責任感；於是劉彥和所要求的文章，不能不是「摛文必在緯軍國，負重必在任棟梁，」的文章（註六〇）；而他心目中的文人，不能不是「貴器用而兼文采」的文人；對時代，社會，必須負下一份責任。幾十年來我國談文學的人，常常以為道德是與文學不相容的；為了提倡文學，便須反對道德；甚至連推尊文心雕龍的人，也故意抹煞文心雕龍中濃厚的道德意味。殊不知道德的教條，說教，固然不能成為文學；但文學中最高的動機和最大的感動力，必是來自作者內心的崇高道德意識。道德意識與藝術精神，是同住在一個人的情性深處。許多偉大作品，常常是嘲笑，批評世俗的虛偽道德，以發掘更深更實的道理。（註六一）而我國所說的「文以載道的道」，實際是指的個性中所涵融的社會性，及對社會的責任感。所以這句話可以討論的是道的具體內容問題，和表現的方式問題。若根本反對這句話所代表的原則性，則正如亞諾爾特所說「反抗於道德本能的詩，即是反抗於人性的詩」（註六二）。彥和徵聖宗經兩篇，在這一點上，正有其深意所在。把文學作為道德說教的工具，

對文學固然可以發生阻抑的作用；但存心要從文學中驅除道德，則對文學可以發生滅絕的結果。二者是在其根源和歸趨上，有其自然的結合。

至關於文學心靈的塑造，則神思篇所說的：

「積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，（此似就「物色」而言，如對自然之觀照）。馴致以懌辭。（此似就「習體」而言）。」

四語可以盡之。下篇各篇中對此隨處皆有發揮，此不多贅。但須特別指出一點；對心靈的塑造和對心靈的培養，二者實際是不可分的；以同樣的力量，讀同樣的書，或觀照同樣的物色，而各人所得的有精粗深淺偏全之別，這便是關係於各人的心靈狀態，人生境界了。

（二）摹體及摹體的三過程：體性篇說「摹體以定習，」這是當時一般學文所盛行的方法。全書中有幾個地方都提到具體的例子。因此，我們可以了解鍾嶸詩品上總是說某人之詩，「其原出於」某人，後人對這一點多覺得只是鍾記室的牽強附會；但我們只要想到當時文人「摹體」的風氣，而將其原出於某某的說法，解釋為係某人開始作詩時，摹仿某人之詩體，即便毫不足異了。作文之摹體，有如寫字和繪畫的臨帖，臨畫一樣，是硬把自己提高向已經成功的作品上面去的方法；這在現在，還是一種有力的學習方法。波多野完治在文章心理學入門中有這樣一段話：英國某文章心理學家，提出「文章的復活作業，」以作為使文章得到進步的方法。即是先選定自己所愛好的某家文章，摘錄其梗概。約經過一週，以摘錄的梗概為基礎，而將原文復活，再將復活的文章與原文加以比較檢討。（註六十三）這實際即是摹體的一種具體方法。

茲更將彥和的意思加以歸納，摹體可分為三個歷程：開始的歷程是「必先雅製。」所謂「雅製」，乃指五經而言；所謂先雅製，即是先從五經下手；這是從他的徵聖、宗經兩篇的意思出來的。所以要先從五經下手，一是因為

「沿根討葉，思轉自圓」；五經是根，以後的文章是葉；順着根下來，能把握到文章發展之跡，亦即能把握到文章之全。二是因爲「矯訛翻淺，還宗經誥」（通變篇）；以五經之質樸，救當時的文弊。三則因爲五經是中國文學的根源，它所包含的可能性多，所發生的影響大，能給學者以深厚廣大的基礎，此即宗經篇所說的「太山徧雨，河潤千里。」及「仰山而鑄銅，煮海而爲鹽」。至於經誥之所以成其爲「雅」，則在其內容的道德性。而宗經篇所說的「文能宗經，體有六義」，亦即是可以得到「雅麗」的理想文體，則如前所說，實是一個人會通各體以後的總結結果。

摹體的第二歷程，是將各文體加以會通，而又能加以銓別。此即體性篇所說的「八體雖殊，會通合數」。通變篇所說的「古今備閱」，「先博覽以精閱」，及定勢篇所說的「淵乎文者，並總文勢（註六十四）；奇正雖反，必兼解以俱通；剛柔雖殊，必隨時而適用」。並且在會通衆體之中，又須加以銓別。其理由是「若愛典而惡華，則兼通之理偏。似夏人爭弓矢，執一不可以獨射也。若雅鄭而共篇，則總一之勢離，是楚人鬻矛而譽楯，兩難得而俱售也。是以括囊雜體，功在銓別。」（定勢篇）會通必須包含有「博」的工夫在裡面，所以彥和在全書中，常常提到「博」字；不博則無所謂會通。會通而又能銓別，乃能「取精用宏」；供給創作以豐富的資料。

第三歷程是摹體的內在化。此即通變篇所說的「憑情以會通，負氣以適變。」所謂憑情以會通者，是對於所摹的各體，要根據自己的性情，加以會通之意。摹體是向客觀的摹倣。但僅摹倣一家一派的文體，固然易入於偏枯；即多習多摹各家的文體，也易流於雜亂，並成爲沒有靈魂的假古董。所以如上所說，貴在能加以會通。可是各體的會通，不能由各文體外在的拼湊可以作到，而只有融解於自己性情之中，有如甜酸苦辣，融解於自己胃液之中一樣，這才是真正的會通；並且這樣會通以後，向外所習所摹之體，不復以其原有客觀外在之體而存在，乃內在化而成爲學者情性的組成分子。此時的情性，不復是僅具有可能性之原始性的情性，乃係經過塑造後具有向外實現之構造力的情性。由此所形成的文體，非復以前所摹的任何一種文體，而是由自己的情性所會通的新體。負氣以適變，是

說憑藉自己的氣，以適應文體之變。文體應不斷的創造，所以應不斷的變；但變應為自己的氣所貫注，因而為自己的情性所流露，所控制，這便變而不訛不亂。能憑情以會通，便能負氣以適變；所以這句話，可以作為一種要求，也可以作為一種效果。

(三) 昭體與變體：彥和在通變篇中，將文體分為「有常」與「通變」的兩部分，這在前面已經說過；他在風骨篇說，「洞曉情變，曲昭文體」。上一句是指的通變的一部分，下一句是指的有常的一部分。文體必須不斷的創造，不斷的日新；但彥和之意，似以為在變之中，應把握住不變的因素，使文章能在法軌上變。而他之所謂有常的部分，就風骨篇「周書云，辭尚體要，弗性好異，蓋防文濫也。」及「若能確乎正式」的話來看，乃指體要之體而言。而體貌之體，已在前面提過，是應當「通變則久」的。昭體是昭著體要之體，使文章能適應題材的要求，達到其目的；因而同時受到題材的制約，這即風骨篇所說的「昭體故意新而不亂」。構成文體的效果之一，在它能夠與人以新鮮的感覺。任何辭句，在它被使用太多而成為爛熟時，便失去其新鮮感，失去文體的效用。因此，文體的創造，常必表現為語言的創造；而語言的創造，即是體貌之體的變化。所以通變篇說「通變無方，數必酌於新聲。」(註六十五)定勢一篇的大意，即在以體要有常之體，定體貌日新之變，這即是在結論上所說的「執正以馭奇。」昭體與變體連結在一起，乃是文學中的以常御變，在客觀要求，客觀制約中，求得不斷的創造。

文體沒有不求新，不求變的。一種成功的文體，即是一種新創造的文體。文心雕龍通變、定勢兩篇，主要是繼承體性風骨兩篇來解決學文者如何由摹體以求變的問題。紀昀因通變篇有「矯訛翻淺，還宗經誥」的話，遂以彥和是要「挽其返而求之古」，「復古而名以通變。」(註六十六)這實係一大誤解。這篇的贊說「趨時必果，乘機無怯；望今制奇，參古定法。」何嘗有半點復古意味？彥和之所以主張還宗經誥，是因為「青生於藍，絳生於蒨；雖踰本色，不能復化」。即是說文學藻麗的這一面，在當時已發展到了尖端，在此尖端上不能有新的變化；而一個人

在此種風氣中，若精神上無所憑藉，便不容易從風氣的束縛中解放出來；所以還宗經誥的用意，一是爲了回到可能性最多的原始出發點，以求再出發。一是爲了跳出時代風氣的束縛，造成重新創造的自由。至於變的方法，彥和的意思是「以通求變的」。「通變」之通，被人常常誤解爲「變則通」的意思。但觀贊曰「變則其久，通則不乏」，及下篇的許多通字，實應解釋作「以通求變」；而彥和是以通爲求變的途徑、方法的。通有兩義：一是通古今。即「還宗經誥」下面所說的「斟酌乎質文之間，而躡括乎雅俗之際，可與言通變矣。」經誥是質，是雅；當時的風氣是文，是俗；斟酌質文，躡括雅俗，即是將古今加以會通，創出新的文體。二是通各體。從技術上將各體加以會通取捨，這即是所謂「參伍因革，通變之數也」。參伍因革，在彥和認爲是技術上求變更新的重要法門，所以在物色篇也說「古來辭人，異代接武；莫不參伍以相變，因革以爲功」。用這兩種方法來以通求變，彥和認爲「故能馳無窮之路，飲不竭之源。」即是有無窮的創造性。本來，從外在的因素來說，文體變化，除彥和所說的求變的途徑以外，尚有四種情勢：一爲與不同文化系統的接觸；二爲文體自身的演變；三爲社會的大變革；四爲民間文學的昇進。但凡屬價值系統方面的文化，一切合理的變，都是出之於會通；即都是出之于斟酌、躡括、因革、參伍，而不是來自張三「打倒」李四，或李四「打倒」張三的方式。這是通過任何途徑的變化所不能例外的。假定我們的新文學運動，走的是「以通求變」的路，而不是走的打倒的路，或者在文學的自身，也不致到現在還是一張白紙。當然，打倒，是非常簡單，而會通則決非一朝一夕之功所能爲力，所以這不是出風頭的捷徑。

※

※

/ ※

文體論的另一功效，便在文學的批評鑒賞。某作家假定真正確立了文體，則其文體必表現於外部。研究者必通過外部的東西，即通過文體以了解作家的本質。（註六十七）所以現代在文學中對文體的研究，已進而成爲根本認識文藝之存在的方法。（註六十八）劉彥和說：

「夫綴文者，情動而辭發；見文者，披文以入情。沿波討源，雖幽必顯；世遠莫見其面，覩文輒見其心」（知音篇）。

這正是指通過文體去作文學的批評鑒賞的。他在知音篇中說：

「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。」

所謂位體，乃是視題材以決定所應採取的文體；觀位體，乃是看作者能否「曲昭文體」，能否以「本采爲地」。把六觀總合起來，即是從一個完整的文體去了解，批評作者的文章。通觀全書，乃至所有六朝人在文學方面所作的批評，都是採取這種方法。如明詩篇，稱古詩爲「直而不野」（按即雅潤）；張衡怨詩爲「清典」；建安詩爲「慷慨以任氣，磊落以使才」，不求「纖密」，惟求「昭晰」。稱正始詩爲「浮淺」，稱嵇康詩爲「清峻」，阮籍詩爲「遙深」，晉詩爲入於「輕綺」，景純可稱「挺拔」等，全書之例，不勝枚舉。有專指一篇之體，有概指一人之體，有總指一代之體；由體以追求其文章中的人格，思想，時代，乃至文學之技巧等；因而藉各個統一印象之力，可互相比較，可溯其源流，可得其演變，可推其歸趨，可指其利弊及其補救之途徑。在西方很長的傳統中，對文學的研究，過分誇大了傳記，語言，註釋等的作用，尤其是受了語言學的壓制，歪曲；現在則將這類的研究，左遷爲屬於文學的「外的研究」，只能當作是補助的手段；並且應將「以爲沒有這些外的研究，便不能對文學作健全研究」的觀念，加以排除。而且認定文學作品，其全體與各部分之總計，是兩個東西；文學不是細部的積聚；其全體的構造，要由全體構造所顯出的統一印象，（即是文體）才是解釋之鍵。（註六十九）所以從文體研究，批評文學，才是研究批評的正軌。這一新的趨向，無形是與劉彥和的觀點相符合的。這是近代在文學研究上的一大進步。但是對於美的東西，不能完全加以分析，（註七〇）即是不能完全依賴概念的說明，而只能直接從文學作品本身來領會作者的

文體，當然是一件不容易的事。所以彥和雖對文體，提出了許多的剖析，並提供了許多的實例；而最後仍只能說出「凡操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器；故圓照之象，務先博觀」的方法。博觀是要看得多，並且還要看得熟。以多讀熟讀，從作品的本身來認取作品的文體，這一直到現在，還沒有比這更好的辦法。

※

※

※

總上所述，可知文體論在中國的發展，實比歐洲佔先一步。這是因為有大的文化背景在後面，此處不能詳說。但隨唐代的古文運動，而文體的觀念，即開始糶糊。這是因為作為古文運動的中心思想，係繼承經誥的道德性的實用思想；實用性的要求，超過了藝術性的要求；以文心雕龍的立場來看，是體要之體的意識，壓倒了體貌之體的意識；於是在文體的構成中，只重氣格，而不重色澤；有似繪畫中只重線條，白描，而不重渲染；恰是風骨篇所說的「風骨之采」。於是在文體一詞中，多只保持了「體裁」這一方面的意義；體貌的觀念，在古文系統中反漸漸隱沒了。但這只是觀念上的隱沒，而並不是事實上的隱沒；因為只要能成爲一篇好的文章，其體要一定會昇華而成爲一種體貌。例如古文運動的領導者韓愈，正創造了一種與六朝不同，因而也不是劉彥和八種基型所能包括的文體，或者可以說是與輕綺流靡相反的嚴重奇崛的文體。並且古文系統中其他好的文章，常合於「大的藝術技巧，在隱藏其技巧」的原則。他們輕視飄浮在表面上的體貌，而實則要求並表現爲更深更高的體貌。此一觀念與事實上的矛盾，可用對古文用力最深的姚姬傳在古文辭類纂序目的一段話作代表。

「凡文之體類十三，而所以爲文者八。曰神、理、氣、味、格、律、聲、色。神理氣味者，文之精也。格律聲色者文之粗也。然苟舍其粗，則精者亦胡以寓焉。學者之於古人，必始而遇其粗，中而遇其精，終則御其精者而遺其粗者。文士之效法古人，莫善於退之，盡變古人之形貌；雖有摹擬，不可得而尋其跡也。其他雖工於學古，而跡不能忘，揚子雲柳子厚於斯，蓋尤甚焉，以其形貌之過於似古人也。」

按方望溪們只強調「義法」，即強調體要。但僅有義法，實不足以構成一篇好文章，故姚姬傳進而談形貌。他所舉的「所以爲文者八」，即是構成文章形貌的八種因素。在他看，神理氣味，乃所以構成形貌之精；格律聲色，乃所以構成形貌之粗；作者學古人，（即摹體），要由構成形貌之粗者，以通於構成形貌之精者，最後並遺粗而御精；這正是前面所說過的昇華作用。若把姚氏這段話詳加解釋，與劉彥和的意思並無出入。他在海晏詩鈔序中謂「文之雄偉而勁直者，必貴於溫深而徐婉」。「溫深」，「徐婉」，是他所說的形貌，即彥和之所謂文體。在答翁學士書中謂「意與氣相御而爲辭，然後有聲音節奏高下抗墜之度，反復進退之態，采色之華。故聲色之美，因乎意與氣而時變者也，是安得有定法哉。」他此處之所謂「度」「態」「華」，亦即他之所謂形貌，亦即彥和之所謂文體；而此處之所謂「聲色」，正是彥和之所謂「聲貌」，即文體中之體貌。他以聲色之美，因乎意與氣而時變，也與風骨篇及通變篇之大意相合。一個問題追究到底時，見解自然若合符契，此亦其一證。但姚氏不知他之所謂形貌，即六朝人之所謂文體；而襲誤承訛，仍以體類爲一物，而說「凡文之體類十三」，這不能不說是他的一大錯誤。他這段話的正確表現，應爲「凡文之類十三，而所以爲文體者八。……」假使能呼起姚氏於九原，一定會得到他的首肯的。但唐代文體之觀念，雖隨古文運動而漸晦，但在詩中仍加保持；釋皎然「詩勢」，以十九字論體；司空圖二十四詩品，均係形容詩的體貌。及宋人好以「事義」爲詩（註七十二），而文體之觀念，乃轉著於詞，著於曲。由此可見文學中的純藝術性，並不能爲實用性所掩；而文學中的形相性的自覺，既因文學之藝術性而誘發，亦因文學之藝術性而保持。現在要把文學從語言，考據的深淵中，挽救出來，作正常的研究，只有復活文心雕龍中的文體觀念，並加以充實擴大，以接上現代文學研究的大流，似乎這才是一條可走的大路。

註 一：莫爾頓(R. G. Moulton)：The Modern Study of Literature (文學的近代研究)日本本多顯章譯本一〇六頁，又英文之 Figure 中日多譯爲「形象」，但荀子非相篇已屢用「形相」一詞，而陸機文賦亦有「期窈形而濫相」之語，故本文用「形相」而不用「形象」。

註 二：卡西勒(E. Cassirer)：An Essay on man 日宮城吉彌譯本二〇四頁。

文心雕龍的文論體

九二

- 註三：岐約(J. M. Guyann:)著「Art au Point de vue Sociologique」(從社會學看藝術)日大西克禮譯本一〇九頁。
- 註四：最初所謂Style的，係一端是尖的，另一端有一個小圓鈍的金屬小棒。羅馬人用它來在著了一層薄蠟的小板上寫字的。以後，把人的筆跡稱為Style，再進一步，則稱寫作的模式，言語的特殊性，文體等為Style。(以上參閱東鄉正延編文學理論②一八二頁)日人有的譯音，有的譯為「樣式」，這是為了便於與一般藝術相通用；有的譯為「文體」，文體是根據中國的傳統觀念來使用的。
- 註五：西方最早的文學理論批評的著作，應當推亞里士多德的「詩學」。詩學中雖未正式提出文體的觀念，但已特別重視結構(Plot)與修辭，這正是構成文體的重大因素。西方第一部文體論(Peri Hermeneias)乃出現於作者姓名不詳的第一世紀。這部書應當是對以前許多文體論的總結。
- 註六：現本文心雕龍自神思至附會，共十八篇，然時序篇後之物色篇，范注以為應在總術篇之上者是也。
- 註七：見太平御覽卷六一〇。
- 註八：參閱岡崎義惠著文藝學概論二〇七—二一頁。
- 註九：見支那詩論史九五頁。
- 註十：按劉彥和係將離騷與上篇之原道，徵聖，宗經，正緯等四篇並列，以為此後文學發展之總根源，故序末篇謂「本乎道，師乎聖，體乎經，酌乎緯，變乎騷，文之樞紐，亦云極矣。」青木氏將辨騷一篇與明詩以下二十篇並列，而視為文章之一類(青木則誤為一體)，與彥和自序不合，大誤。
- 註十一：見原書一一二—一二三頁。
- 註十二：見青木氏著支那文學思想史七七—七八頁。
- 註十三：此書在臺灣由中華書局重印，而未註明作者姓名。若干大學用作文學史課程之教材。
- 註十四：見劉氏原著上卷二二九頁。
- 註十五：見郭氏原著一九五五年改寫版五七頁，並參閱原著三十七—四十七頁十三，十四，十五三節。
- 註十六：文心雕龍樂府篇「故略具樂篇，以標疆界。」詮賦篇「斯又小製之區畛」。雜文篇「詳夫漢來雜文，名號多品，……總括其名，並歸雜文之一區。……類聚有真，故不曲述。」諸子篇「條流殊述(術)，若有區圍。」論說篇「八名屬分，一揆總論。」書記篇「草木區別，文書類聚。」序志篇「若乃論文敘筆，則固別區分。」
- 註十七：蕭統文選序「詩賦體既不一，又以『類』分。類分之中，各以時代相次。」
- 註十八：章樵升，南宋理宗時人。其古文苑序謂「歌詩賦書狀箴銘碑記雜文，為體二十有二。」
- 註十九：見凌雲刻本。
- 註二十：青木氏著支那文學思想史七九頁。
- 註二十一：此處若暫將文體與風格的區別，置之不論，而將二者作同一意義的名詞用，則揚雄法言稱「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫」，此豈非加以區分之始？其次則曹丕之典論論文，將文體區分為「雅」「理」「實」「麗」四種，尤為彰著。郭氏以一生之力治中國文學

批評史，而謂體性篇之八體，爲區分文章風格的最早材料，未免過於粗陋。

註二十二：郭氏著中國文學批評史改寫版六十六頁。

註廿三：禮記緇衣「言有物而行有格」注，「格，舊法也。」

註廿四：文心雕龍章表篇「章以造闕，風矩應明。」又奏啓篇「辭有風軌。」

註廿五：近數十年來，我國學術界受西方文學的影響，以實用性文學，爲我國文學傳統之一大弱點，因而特注重提倡傳統中之純美文學；尤以繼承乾嘉學派者爲然。但若想到西方文學發展之趨向，逐漸以新聞文學爲中心，則我國實用文學之傳統，或竟係一大優點。

註廿六：文心雕龍定勢篇。

註廿七：文心雕龍詮賦篇「及靈均唱騷，始廣聲貌」，「極聲貌以窮文。」誇飾篇「故自天地以降，豫入聲貌。」

註廿八：可參閱日人岡崎義惠著文藝學概論一一二頁——一四頁。

註廿九：文心雕龍明詩篇「四言正體，則雅潤爲本。」

註三十：禮記經解「溫柔敦厚，詩教也。」

註三十一：詩大序「故詩有六義焉」。正義「風雅頌者，詩篇之異體，賦比興者，詩文之異辭耳。」但此體爲體裁之體。

註三十二：班固離騷序。

註三十三：王逸楚辭章句序。

註三十四：文心雕龍時序篇。

註三十五：全上情采篇。

註三十六：世說新語卷下之上有容止篇。

註三十七：參閱日人土居光知著文學序說三三八—三三三頁。

註三十八：中國文化不注重純思辨性的思想，而常是通過具體的事項以表達其思想。此即事類篇之所謂「據事以類義。」事義相當於西方之所謂思想，而又多是因事見義，故又與西方之所謂思想不盡相同。此等處，正可見中西文化性格之違異。事義以思想爲主，但亦包含有感

情在內；蓋感情亦因事而發，而古人對情與義，有時混而不分也。

註三十九：斯賓塞以爲文體的語法則，不過是以最小之力，獲得最大之效果的法則。（歧約著從社會學看藝術第二部前日譯本下八九頁）此主張

的實現，即是縮短表現與對象的距離，（參閱波多野完治著文章心理學入門七六頁）亦即此處之所謂「切」或「簡要」。

註四十：明詩篇「晋世群才，稍入輕綺。」又時序篇「然晋雖不文，人才實盛，……並結藻清英，流韻綺靡。」

註四十一：明詩篇「宋初文詠，體有因革。莊老告退，而山水方滋。儻采百字之偶，爭價一句之奇；情必極貌以寫物，辭必窮力而追新。」此正

指謝靈運而言。

註四十二：揚子法言君子篇。

註四十三：參閱土居光知文學序說三三七頁。

文心雕龍的文體論

文心雕龍的文體論

九四

註四十四：參閱日文世界文學辭典一〇五六頁。

註四十五：坡約著從社會學看藝術第二部下前日譯本九五頁。

註四十六：神思篇「古人云：形在江海之上，心存魏闕之下，神思之謂也。」「心存」之心，即此處之神思；故下文將神與思分述。而後文之「亦有助乎心力」之「心力」，亦即神思。

見土居光知著文學序論三三八頁。

註四十七：「才量學文」之量，依楊明照文心雕龍校注改作童。見原著二七四頁。按彥和稱初學者皆曰童；如體性篇之「童子雕琢」，養氣篇之

「凡童少鑿而氣盛」皆是。

「凡童少鑿而氣盛」皆是。

註四十九：黃季剛先生文心雕龍札記，以理釋風，以辭釋骨，與原義不合，未敢苟同。

註五十：參閱邵克哈特著意大利文藝復興期之文化，日村松恒一郎譯本下卷第四篇第三章「風景美之發見」，二八一—四一頁。

註五十一：文心雕龍中的比興篇，乃就一般文學而言，非僅論詩的比興。

註五十二：見坡約著「從社會學看文藝」日譯本第二部下二〇〇頁。

註五十三：參閱岡奇義惠著「文藝學概論」二〇四—二一四頁。

註五十四：坡約「從社會學看藝術」日譯本第二部下二二三頁。

註五十五：參閱小林英夫著「文體論之建設」一一四頁。波多野完治著「文章心理入門」一五頁。

註五十六：參閱土居光治著「文學序說」三四五—三四六頁。

註五十七：東鄉正延編譯「文學理論（二）」二四〇頁。

註五十八：同上書二二二頁。

註五十九：坡約著「從社會學看藝術」第二部下日譯本一八五頁。

註六〇：皆見程器篇。

註六十一：請參閱傅東華譯 Heit 著文學概論三五—三六頁。

註六十二：見土居光知著文學序說三三五頁。

註六十三：見原書六二頁。

註六十四：定勢篇之「勢」，黃季剛先生札記以「法度」釋之，實與勢之本義及本篇不相應。試就全篇研究，則知勢有三義，而皆相資互通；

(一) 勢即氣；氣之表現於文章中之部分者為風為骨；氣之驅遣全篇者則為勢。(二) 勢即體；但體以靜態言，勢以動態言。此處之勢，即與體同義。(三) 為作者所養成之一種自然的形成力量或創造力量，此為本篇之主要意義。

陸機文賦「情貌之不差，故每變而在顏。」似亦同此意。

註六十六：見文心雕龍紀昀評。

註六十七：參閱波多野完治著「文章心理學入門」一一七—一九頁。

註六十八：參閱岡奇義惠著「文學學概論」二二一頁。

註六十九：參閱 R. G. Moulton 著 The Modern Study of Literature 前日譯本序二頁及一一三—一一七頁。及傳華譯 *Hent* 文學概論四八—四九頁。

註七十：參閱日譯 Moulton 上書四三三頁。

註七十一：我以為宋詩係古文運動的擴大；最低限度，亦係受古文運動之影響，此處不多涉及。

On the Conception of "Style" in Wen Hsing Tiao Lung

Hsu Fu-kuan,

Professor of Chinese

It seems to be generally accepted that the specifically literary quality of a work inheres in its style. This literary style is the principal topic of literary criticism. It is also the major interest of Liu Hsieh's *Wen Hsing Tiao Lung*, which Professor Vincent Y. C. Shih of the University of Washington has recently translated into English. (It is entitled *The Literary Mind and the Carving of Dragons (Thought and Pattern in Chinese Literature)*, published by Columbia University Press.)

In spite of this early Chinese interest in style, from the "Ancient Essay movement" of the Tang Dynasty, the definition of the term "style" has become vaguer and vaguer. Later, in the Ming Dynasty, people were so confused as to mistake genre for style. Literary historians in China and Japan maintain the traditional misunderstanding of style (*wen tih*) even in interpreting Liu Hsieh's book. Such a misunderstanding not only hinders the study of the book but confuses the general appreciation and criticism of literature.

The author has three aims motivating his research:

- 1) to clear away the misunderstandings by recovering the original implications of the term.
- 2) to make a systematic arrangement of the complicated portions of the book in order to help the reader grasp the correct meaning.
- 3) to lay the first foundation for the reconstruction of the idea of "style" in Chinese literature by tracing the historical development of Chinese literature and making a comparison of Chinese and western literary theory.

Naturally these aims will never be achieved in a single effort.

Many western books deal with style, but they are inadequate for our problem. In China it is even worse. The old tradition has been

lost and no one has been successful in building a new one. The author hopes eventually to make a contribution in this area.

文心雕龍的文體論

