

## 《文心雕龍》詩史分析\*

簡良如\*\*

### 摘 要

劉勰 (c. 465-c. 521) 《文心雕龍》對文學史之觀法，因本於經學傳統，使其別於一般文學史論述，更突顯背後規律之存在與影響。為此，《文心》五度重述文學史，俾能無所缺漏和失焦。而詩因制作強度最高、主體程度最大，其歷史在《文心》文學史中特具標誌意義，它將是文學制作之可能性與其極限之展示。本文由《文心》文學史中繫諸作品制作的前三面向：〈原道〉所述文學本源，文體論〈明詩〉所列詩詠個體化後之歷史向度，〈通變〉對文學現象常變規律之考察，勾稽《文心》詩史，嘗試分析其義。

**關鍵詞：**《文心雕龍》，詩史，詩起源，感物吟志，文律

---

\* 本文為國科會計畫「中國文學的『詩性』探究——詩之所以為詩：《詩經》『詩性』探原」（計畫編號：NSTC 110-2410-H-007-064-MY3）計畫成果。初稿發表於國立清華大學中國文學系、文論研究中心主辦之「詩性與文變：傳統文學的當代性」國際學術研討會（新竹：2024年10月19-20日）。

\*\* 國立清華大學中國文學系副教授，電子郵件信箱：ljchien@mx.nthu.edu.tw，ORCID：<https://orcid.org/0009-0008-6708-1120>

## 一、前言

無論我們是否承認或接受，中國之有經學傳統，這在人類思想或文化史上極特殊之現象，要求著在其傳統中的人們對各文化層面之真理與恆常性<sup>1</sup> 進行思索，據此為所有文化現象重作定位、重建始末。劉勰 (c. 465-c. 521) 對文學史之觀法，因此而獨特。其所著《文心雕龍》分別就人文及其典範起源（見〈原道〉）、文體論分體歷史（見文體論）、制作常變現象史（見〈通變〉）、時運史（見〈時序〉）、作家史（見〈才略〉），五度重述文學史，藉由還原現象屬性與範疇，客觀呈現文學史變因及其原理。相較於一般由個體或時代風格組成的文學史敘述，即使指出作品與作品間之內在源流關係，亦始終不離個體創發、或個別的效仿和繼承，因而難去歷史偶然性，《文心》文學史意圖揭櫫文學歷史之必然理路，其所期望深掘的，乃文學在其變與不變兩向度背後獨特的結構與規律。

於此預設下，「詩」將是《文心》能否確證文學史觀的最大挑戰。原因可以想見：詩是所有智術制作中制作強度最大的一種，既沒有陳述事件因果和理論本末的絕對必要（故別於《春秋》部和《易》部文體），也不以現實實用為文體樹立要件（故別於《禮》部和《書》部文體），除作者自身之志與神思外，無其他本源可以先在規範。而當詩不滿足日常語言，連表述載體都必經營造，所營造者更不止於修辭、音聲，猶包括對字詞概念與意象意涵等意義基礎元素的重置和創造，乃至對語法、詞性等語言內在律則之顛倒、抽換，這深入語言各方面之營造，已清楚顯示：詩是一種連制作思維本身都為制作範圍的終極制作。若然，詩的一切皆可制作，也就是不爭的事實。對於如此極致之人為產物，如何可能再對詩中現象之必然和偶然做出分辨？詩的「設文之體有常」（〈通變〉）<sup>2</sup> 又如何可能與其制作強度兼容？

<sup>1</sup> 舊謂「常道」。中國經學傳統之所以獨特，正在「經」佔有道理之恆常正確性。這使得經學本質上不可能只是侷限於特定時代或智識狀態之「古典學」，更不可能只是以典籍素材為知識所在之「古典文獻學」。非其他文明沒有言說真理之經典，但就像西方真理與其典籍的不斷遞嬗，有限真理無法發展出「常道」這一存有和價值範疇，也因此沒有真正對等中國經學之學術與經典。少數宣稱真理之永恆與絕對者皆來自宗教，如韓大偉 (David B. Honey) 必將具有「法」、「標準」之經典歸諸《聖經》，便是一例。韓大偉，《西方經學史概論》（上海：華東師範大學出版社，2012）。但中國經學非宗教，其道未依附神義而僅言人道。可想而知，如此特殊之設定，固非一般真理形態和文明所能想像，然其理想性與對人道的極致求索，則顯而易見。

<sup>2</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》（臺北：臺灣開明書店，1985），卷 6，頁 17 上。以下引述《文心》，除獨立引文另標出處，其餘從略。《文心》引文之標點，經筆者修訂。

詩性之有無、詩體之界線又是否在歷代實作經驗下出現鬆動或異變？如何將眾多詩詠現象，圈定為一歷史整體而為嚴格意義下之詩史？……。凡此，皆非簡易之問，卻是以「智術制作」（〈序志〉）作為著述本義的《文心》文學史必須回應的課題。劉勰之所以將九代詠歌史列為「文律」（〈通變〉）之例證，理由或正在詩這一文體之代表性——詩史呈現的作品變化至為劇烈，其所保全之文律是以愈近典型。《文心雕龍》詩史分析，意義在此。<sup>3</sup>

本文以下對《文心》詩史之分析，即以上述文學史五面向中的〈原道〉「人文之元」段，文體論之〈明詩〉篇，以及〈通變〉的「九代詠歌史」段為依據；〈時序〉、〈才略〉則因著眼時代環境與作者，非對詩或詩人的系統討論，故列為補充。唯關於詩歌起源，獨〈時序〉由民歌切入，有特殊重要性，因此併入第二節「詩之源起」討論。分析如下。

## 二、詩之源起

《文心》透過〈原道〉「人文之元」段回溯文學始源，當中也提到了詩：

<sup>3</sup> 後世對《文心》詩史的接受程度和評價：從《新唐書·藝文志》將該書列於丁部集錄文史類，《崇文總目》、《通志》、《文獻通考》、《宋史·藝文志》等重要目錄亦肯認此判斷，可知《文心》對文章現象之綜述，已視同述史。按楊明照（1919-2003）《文心雕龍校注拾遺》「附錄」所輯歷代品評、采摭、因習、引證情況，亦可見《文心》文史論點被廣泛接受之事實。楊明照，《文心雕龍校注拾遺》（臺北：崑高書社，1985），頁 432-662。近人劉師培（1884-1919）《文說·序》「《雕龍》一書，溯各體之起源，明立言之有當，體各為篇，聚必以類，誠文學之津筏也」之說，便大致標誌出《文心》分論文體歷史之成就。劉師培，《文說》（臺北：廣文書局，1970），頁 1 上。特別是劉勰對作家、作品的具體品鑒意見，已近乎客觀陳述而為歷代學者所因習、引證；即便如劉熙載（1813-1881）語帶批評，亦僅是「殊未盡之」、「何足以盡」等程度（「盡」）之議，或徐禎卿（1479-1511）《談藝錄》：「古詩降魏，詞人所遺，雖肅〔蕭〕統簡輯，過冗而不精；劉勰緒論，亦略而未備」，只繁略要求不同而已，俱與品詮取向無關。劉熙載原作，龔鵬程撰述，《藝概》（臺北：金楓出版社，1986），卷 1，〈文概〉，頁 35；卷 2，〈詩概〉，頁 83-84；徐禎卿，《談藝錄》（北京：中華書局，1991），頁 23-24。劉勰對文學史基本材料的掌握，是以準確如實。這也讓後續研究多屬補充性質，舉其代表如廖蔚卿（1923-2009）、林文月（1933-2023）、楊儒賓等對山水詩的系列討論，便理所當然由〈明詩〉「莊老告退，山水方滋」、「巧構形似」說發端，劉勰的判斷正是學者進一步推論、究實的基礎；其餘就《文心》未言處（如不論陶淵明詩）或整體宗經觀所做之非議，只反映價值立場殊異，並不足以取消《文心》所勾勒之理路，代之以全新文史圖象。可注意的是，上述《文心》詩史、文學史研究因各從特定文學現象切入，聚焦局部而與《文心》以明確結構全面確立史論的做法有別，其仍以歷史偶然性為當然，是顯而易見的。

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！若迺〈河圖〉孕乎八卦，〈洛書〉韞乎九疇，玉版金縷之寶，丹文綠牒之華，誰其尸之？亦神理而已。自鳥跡代繩，文字始炳，炎皞遺事，紀在《三墳》，而年世渺邈，聲采靡追。唐虞文章，則煥乎始盛。元首載歌，既發吟詠之志；益稷陳謨，亦垂敷奏之風。夏后氏興，業峻鴻績，九序惟歌，勳德彌綯。逮及商、周，文勝其質，〈雅〉、〈頌〉所被，英華日新。文王患憂，繇辭炳曜，符采複隱，精義堅深。重以公旦多材，振其徽烈，削《詩》緝〈頌〉，斧藻群言。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。<sup>4</sup>

文中直接與詩有關的文字，偏重在詩之典範——《詩經》；後者成於商周，其境界則是「文勝其質」、「英華日新」，簡略概括了〈宗經〉：「《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」、〈明詩〉：「自商暨周，〈雅〉、〈頌〉圓備，四始彪炳，六義環深」，以及〈辨騷〉、〈詮賦〉、〈頌讚〉等相關篇章之說。而從時間原點來說，詩的出現，在《易》象、〈洪範〉九疇、文字發明、《三墳》記古帝遺事之後。這代表：詩必須等待智思的成熟、神理的啟發、載體條件具備，乃至人類經驗的悠長積累等種種條件挹注，才可望誕生。而詩的成熟、詩典範的確立，則猶經相當歷程，〈原道〉該段後半：「元首載歌，既發吟詠之志」、「九序惟歌，勳德彌綯」、「逮及商、周，文勝其質，〈雅〉、〈頌〉所被，英華日新」、「重以公旦多材，振其徽烈，削《詩》緝〈頌〉，斧藻群言」等即對此之簡述，敘述篇幅較先出現的《易》、《書》為多。

那麼，本段反映何種史觀？如此描述詩之生發過程，顯然與今日較通見的詩歌起源見解，如肇自初民機械呼聲之勞動說等，差別極大，其意義為何？

人們應已注意到，《文心雕龍》文學史極鮮明之特點，即：它以聖人經典為界，分前、後兩單元，聖人所在之前一時段，作品均正面而理想，後段則分化起伏、每況愈下。專論前一時期的〈原道〉本段，更突顯了該時期於整體文學史之重要性，它不只將人文歷史之頂峰連結於此，更直指經典之作在歷史一開始便已實現。就像「幽贊神明，《易》象惟先」那樣，第一個制作成果《易》象，即構成經

<sup>4</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷1，頁1上-下。

典《易》的結構樞紐，人一出手便直達終極，始作即成典範。<sup>5</sup> 連面對〈河圖〉、〈洛書〉這類不知「誰其尸之」之神物，人們對其精義（八卦、九疇）的把握，亦自始便能勝任，乃至將之納入經典系統，由人文所統攝，在在表明文學史前期作品之典範性非零星存在，而是全面性的。

劉勰這將典範推至人文肇端的說法，上承傳統正統史觀。<sup>6</sup> 姑且不論它多麼悖反一般進化史觀或與現實經驗相異，其將此類歷史圖象套用在實際制作活動上，最直接之意義當在宣示：基於正確與真實價值而作，實為整體制作活動能夠長遠演繹、昭明發展的必要條件。對此之深刻意識，使《文心》以「原道」、「徵聖」、「宗經」為樞紐，文體論毫無例外地必從訴諸經典的「釋名以章義」、「原始以表末」開始。人無法在負面、醜陋或虛矯不實的預設下仍必然為真，仍能毫不扭曲、毫無困難地洞察真正所向。「文」若緣起於偶然且未能完善之經驗，其存續和走向將莫知所終。這是所有制作之客觀前提，較個體以制作主體為制作發動原點時對作品所產生的影響來得深沉而全面。劉勰這據道理應然立論的做法，充分顯示其經學性格，也因以典範為本源的必要性如上，劉勰如何指認此絕對正確性、典範性，又如何對人文必然自始即站上未來所有文學歷史之制高點做出解釋，這種種更進一步之問題，為〈原道〉本段重點所在。

事實上，即使違背一般經驗，人文本源即人文典範，並非絕不可能。關鍵只在所要求之「典範」為何——後者若指個別境界、內在經驗、制作才分之超越性，人確實難以一步到位，人甚至對它究竟何是，無以名狀；但，相對地，典範訴諸的若是客觀、正確性，一切便簡明且止於至善。《文心》指的正是後者。當〈原道〉說：「人文之元，肇自太極」，將人文與包含人在內萬物生發之源同歸於一（太極），劉勰實重申了〈原道〉首段：「〔文〕與天地並生」之意，指出人文制作與天地萬有一樣，自始即有，非任何人一時主觀興起或巧合為之所創生之範疇，也沒有在萬物源起之外的特殊肇因，純然客觀。而與萬物同源，也連帶排除了神啟、靈感等種種超越性來源，人文將如同萬物之有采般，全屬自然生成，不涉艱難玄妙。

<sup>5</sup> 《易·繫辭下》亦評其：「通神明之德」、「類萬物之情」。《重萊宋本周易注疏附按勘記》（以下簡稱《周易注疏》），卷 8，頁 166。本文所引十三經版本為：阮元審定，盧宣旬校，《重萊宋本十三經注疏附按勘記》（臺北：藝文印書館，1955，影印清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學刊本）。以下所引十三經出版項、簡稱方式類同。

<sup>6</sup> 「本源即典範」的歷史觀，不僅見於儒家推崇三代、「祖述堯舜」、「法先王」之態度，連百家上溯古帝，亦同屬此類。見司馬遷（c. 135-c. 86 BCE）《史記·五帝本紀》贊語。司馬遷撰，裴駢集解，司馬貞索隱，張守節正義，《史記》第 1 冊（北京：中華書局，2014，點校本二十四史修訂本），卷 1，頁 54-55。

〈原道〉因此可以說：「傍及萬品，動植皆文：……夫豈外飾，蓋自然耳。……故形立則章成矣，聲發則文生矣。夫以無識之物，鬱然有彩，有心之器，其無文歟？」，物采非外飾於物，而是物一旦存世（「形立」、「聲發」）即告生成（「章成」、「文生」）者，人文亦人本於自身自然而然。所不同的只是：人之「自然」與物之「自然」，意義不同。兩者都與其存在連動，但物「無識」，物采故只如「龍鳳以藻繪呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿」（〈原道〉）體現於自身形、聲，而人「有心」，人文因而如「人文之元，肇自太極。幽贊神明，《易》象惟先」所云，以對自始即與萬有同源同在的整體存在其境界、意義之深思和闡明（「幽贊神明」），作為「文」首先之實現。這是人作為存在者對存在整體所自然生發之思。相對於「無識」而只活在自身本能世界中之萬物來說，它確實是人獨有之意識，是人與萬物幾希之異，標誌著人之自然。此面向存在之思，〈原道〉舉〈文言〉而以「天地之心」稱之，「天地」正將其涵蓋存在整體之客觀性與充實性標顯出來。若然，人文之元的全然客觀、自然，便是其能始作即成典範的理由；而對存在整體意義之深刻體會，則是其絕對正確性之所據。我們甚至可以注意到，縱然面對〈河圖〉、〈洛書〉等神奇不可解釋者，劉勰都自覺地指出：聖人所見其實無關神異，而是客觀明晰之「理」（「神理」），神蹟因此亦無不能幽贊之難，而隨後形成的八卦、九疇，亦天地萬有、人間彝倫<sup>7</sup>之理，其實質與人文無異，神物非外於人文之他者，由此可見。〈原道〉「人文之元」段史觀之一貫立場如是。

讓我們回到正題——〈原道〉對詩起源的說明。詩的特殊性，經由上述說明，反而突顯出來，讓人無法忽視，因為證明人文典範之自然、客觀所必要的「肇自太極」、立下即成經典等重要條件，在詩相對晚出，以及必須直到商、周方能「文勝其質」，待周公修飾再製（「刪《詩》緝〈頌〉，斧藻群言」）始稱「圓備」（〈明詩〉）的逐步熟成事實下被打破。詩偏離了原初的史觀設定，展示出另一種人文進路。那麼，為何偏離？又如何能夠亦成典範？關於前一問題，劉勰指出兩項轉折點，說明此進路之本質：制作標的之轉向，以及文字的採用。有關前者，從本段首度提到詩時的「元首載歌，既發吟詠之志」句，即清楚可見：詩表述己志而非先是深思整體存在、幽贊神明。《易》象若本於「天地之心」——對向天地萬有之心，詩所言之「志」則是人自己之心，〈宗經〉對《詩經》的讚美故是：「最附深衷」，而非其他。換言之，詩之首發，標誌著心之對象從存在世界，反身轉回人自己。而詩的生成，有其條件，從〈原道〉本段可知，涉及的正是第二個異變關鍵——

<sup>7</sup> 《尚書·洪範》：「天乃錫禹洪範九疇，彝倫攸敘」。《尚書注疏》，卷12，頁168。

文字的出現。「自鳥跡代繩，文字始炳」，從最初的繩結開始，至文字構造完成，詩必須等待一足以對應文思之完整表意系統，始尋得生成契機。乃至於，從本段先舉「炎皞遺事，紀在《三墳》」才提到「元首載歌」，可以知道，詩所對應之文字運用能力，亦已達相當程度。故連〈明詩〉、〈通變〉裡時代更早的葛天氏樂辭與黃、唐詩歌，劉勰都特別強調它們兼具辭理、音聲，「志合文則」（〈通變〉）。這些材料均反映詩與文字條件之成熟極其相關。若然，詩為何須待此條件？加入文字因素，對人文制作的影響為何？

試重新檢視文字最初原型及其應用——結繩記事，可以知道，其原始目的旨在提示個人其事，但「提示」、「個人」、「其事」孰為關鍵？孰能標誌文字之人文意義？從劉勰將文字完成後第一項重大實踐放在「炎皞遺事，紀在《三墳》」可知，文字之記憶（對應繩結之「提示」性）及表象述事（對應繩結之記「其事」）能力即人們對文字作用首先之理解。這確實是文字最直觀可見之功能，不違背我們至今之認知。不過，劉勰卻也立即透過歷史驗證，帶出它的結果——《三墳》亡佚以致「年世渺邈，聲采靡追」，迅速否決了寄望文字於記事保存的可能性。事實上，制作若求恆存，單只依賴文字之物質存在，是無以保證的，這不僅因為物質本身不能永恆，更因為文字物性實非制作真正的生發原點，就像繩結對非當事者來說等同空白空無、繩結也可以替代為蒼草或任何不同記事形式一樣，文字之在或不在與內容的在或不在、有或沒有，本非絕對相關。也因此，詩能傳唱或使人銘記不忘，從來不取決於文獻保全，而只因為詩意；《易》象、九疇所幽贊對象的實然客觀，更使它們無待文字，可以得意忘象，亦可失而復得<sup>8</sup>地實質永存。人文無論言述天地抑或人自身之心，其內容、價值之永恆均只基於自身，非表面形式和載體。若然，排除「提示」、「其事」，文字之於人文的首要意義，便只剩結繩記事「提示個人其事」中餘下的因素「個人」了——結繩純屬結繩者自己之事，為其所欲記者而結繩。結繩記事因而沒有八卦、九疇那樣全面概括天地萬有或人世之完整性，也非對客觀存在之表象，它只記人特定想記之某事，其餘從略。此主觀向度，正與八卦、九疇區分開來，而和「詩言志」若合符節，文字故為詩所必需。該特性甚至也內在於《三墳》，因明顯地，若典籍亡佚便足使古帝遺事「聲采彌追」，則所記原就不純是事之客觀意義，而更多是藉著遺事透顯的古帝風格氣象等所謂「聲采」。事若客觀，人是否忘卻或無知於創制者，甚至人是否記述其事，都不抹煞其恆在；後世無法復原、感知的，唯其人獨特聲采而已，它無法推擴為普遍矩度，無

<sup>8</sup> 見《尚書·洪範》所述鯀、禹洪範失而復得事。同前引，頁 167-168。

客觀意義，故需文字紀錄來立其實體。《三墳》一如結繩記事，乃紀錄者就自身認可價值、人物理想等主觀對象而記，是以文字亡則亡。而從劉勰在《三墳》之後才突顯詩，並由此對照出詩的極大成功，我們也可知道，詩不只克服了《三墳》受制文字物性這一缺陷，也示範出人文轉向主觀時的正確進路——相對於《三墳》的主、客移轉只由外在對象上的轉變（由客觀的存在整體轉向古帝遺事）達成，詩則直以內在之志為言述所本。這顯然是主觀更純粹且自覺之體現，它不再是對象層次之主觀性，而是自身之主體實踐。詩因此能以文字為載體，利用文字強記功能以組構主觀界域，卻不有所依賴，其本在主體自己故。詩隨後達到的「文勝其質」、「英華日新」等屢見超越、興盛不墜之境，以及周公「刪《詩》緝《頌》，斧藻群言」等之剪裁、鍛鍊，便都是主體主導文字境界的具體展現。詩的成功，因此也讓「人文之元」段後半論及的人文現象，全部轉向主體文學，不再是單純表象存在整體的客體文學。除了有「九序惟歌」等詩詠續作，包括歸入《書》的「益稷陳謨」，屬於《易》的「文王患憂，繇辭炳曜，符采複隱，精義堅深」，都可見主體元素的加入：前者，劉勰補充說明道：「亦垂敷奏之風」，謨在政務謀議之上，寓有「奏者，進也。言敷于下，情進於上也」（〈奏啟〉）人臣之真情，與詩「最附深衷」如出一轍；而文王為《易》繫辭，達至「符采複隱」、「精義堅深」，正是文王患憂之深之體現。至於總人文大成的周公和孔子，劉勰對他們能有如此成就，一者歸因於秀異稟賦（周公「多材」），一者則從個人生命志向（孔子「繼聖」、「必金聲而玉振」之志）來說，均扣緊作者主體條件。據此，劉勰視詩之出現為人文肇始後最重大之轉捩點，並以詩為影響最深遠之人文形態，是可以確定的。

我們不難從《文心》賦予詩起源這一定位，看出劉勰正藉此為人文制作稍後轉為個體文章所必要的共同基礎做出預備。因為詩志所突顯的主體本質，同樣是個體文章的根本；就像〈辨騷〉中舉為個體制作範例的屈原（343-278 BCE），他的「自鑄偉辭」必「軒翥詩人之後」，由詩開始過渡。詩為個體文章開啟了銜接聖人經典的大道，直接揭示了二類制作始末一貫的基底所在。不過，就本節關注的「人文之元」段來說，更重要的課題恐怕還是在如何讓這突出主觀面向、增加文字載體的新制作形態，仍能與「人文之元」原本訴求相偕，實現與《易》、《書》相異、又同樣並列經典的典範性。而可想而知，詩當然不應因表述人自己之心，便被排除在人文認可的典範形態之外，因為人心（志）正是對「人」這一存有之闡明，也是「文」生發唯一之根本，言志之詩毫無疑問是最嚴格意義下之「人文」。也因此，回應上述問題，詩需要滿足的條件，便只有言志者——或更精確地說，志——亦如

《易》象等其他經典制作之客觀性一樣，完全客觀。〈原道〉本段歌詩、編詩者只舉元首典範、天下人、周公、孔子，正為此考量，因上列主體之志或對向天下整體（元首）、或本身即天下整體（天下人）、或承接生民以來全部傳統與未來時空（周公、孔子），其所懷抱之志、所歌頌之功績、所振興雕琢之對象，都基於普遍客觀而立。持相同立場的〈明詩〉對詩歌源起階段的說明，因此也大同小異：

昔葛天氏樂辭云：〈玄鳥〉在曲；黃帝〈雲門〉，理不空絃。至堯有〈大唐〉之歌，舜造〈南風〉之詩，觀其二文，辭達而已。及大禹成功，九序惟歌；太康敗德，五子咸怨：順美匡惡，其來久矣。自商暨周，〈雅〉、〈頌〉圓備，四始彪炳，六義環深。子夏監絢素之章，子貢悟琢磨之句，故商、賜二子，可與言《詩》。<sup>9</sup>

雖追溯到更早的葛天氏、黃帝，並提到反面表達怨刺的〈五子之歌〉，但制作主體或言志主題並不出〈原道〉看法，亦來自古帝或對應天下整體之視野胸襟。詩歌源起時所突出之主體，是以非截斷《易》象、〈洪範〉九疇之客觀性而有，他不是幼稚、任意之自我，更不是自我本位式的狹隘意識。真正的自我意識、心志嚮往，無法與客觀脫鉤，虛構般地自以為是。劉勰在〈明詩〉最後，因而以「神理共契，政序相參」總結詩之理統，遙相呼應〈原道〉「人文之元」段；〈通變〉也總結此段時期詩詠特色為：「至於序志述時，其揆一也」，將客觀之「述時」與主觀之「序志」，並列為詩典範之同一原則。凡此，都對詩志之客觀性，做出極扼要的闡明。〈原道〉「人文之元」段對詩起源的見解如上。

作為補充：〈原道〉所列詩例，因志之客觀取向使然，制作者幾乎不出聖王、聖人；本段所列詩作因此也集中在〈雅〉、〈頌〉等政序色彩較鮮明的作品上，不見〈風〉或早期民歌。後二類作品特點，如〈毛詩大序〉所指出：「一國之事，繫一人之本，謂之風」，<sup>10</sup> 即使是一國之事，亦本於「一人」；就像遊子思婦詩將國之戰亂和勞役，轉化為個人私下之思念那樣，多以主觀心懷詮釋客觀之事，與「人文之元」段期許的客觀取向似相逕庭。〈原道〉未就此著墨，理由可以想見。但，同樣不可忽略的是，詩之典範——《詩經》中最主要的作品類型，卻是與民歌

<sup>9</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷2，頁1上。案：「理不空絃」，原作「理不空綺」，按唐寫本改，本句與「〈玄鳥〉在曲」同論早期詩內容與配樂形式問題。

<sup>10</sup> 《毛詩注疏》，卷1，頁18。

關係最為密切的〈風〉，它們甚至被部分〈小雅〉詩歌吸收和化用，認可其價值；而廣義民歌，亦是今人溯源詩之源起時認為最能體現詩原本風貌之材料，存在於民歌中的心靈質地與歌謠形式，更是制作主體與載體至本真之朗現。若然，《文心》如何看待這類不來自聖王，相反地由居下之無名者所表露之志與言？兩類詩歌有無本質或取向上的差異？後者又何以得與〈雅〉、〈頌〉並列，同登典範？

〈時序〉首度在講述聖人經典時期時，將目光投向民歌，其意見值得參照。它將民歌放在舜〈南風〉詩之前，為該篇回顧人文歷史時提到的最早作品：

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。……。<sup>11</sup>

〈時序〉直接從詩談起，甚至先言民歌，才說到君、臣等上位階層者之歌，當和〈時序〉聚焦君主好尚對世間之影響（「時運」）有關。八卦、九疇因起於「幽贊神明」、「研神理」（〈原道〉），不限於人間政治，故不在〈時序〉討論範圍；而作為對時運的反應，民歌自然比為政者自己的作品更切題。這因主題導致之省略和聚焦，說明本段未必有以民歌為詩第一起源之意。不過，將民歌並列為最早期詩詠之一，則毋庸置疑，清人沈德潛（1673-1769）所編《古詩源》因而也將此處提到的〈擊壤歌〉與〈康衢謠〉置於最先，<sup>12</sup> 二詩雖未必真為遠古之作，但已約略代表傳統對民歌原始樣貌的想像。那麼，《文心》如何定位此二詩，又有何特點？〈時序〉：「野老吐『何力』之談，郊童含『不識』之歌」這句話，既以「野」與「郊」標示他們不在天下中心，遠去政治、教化甚至人文活動，但處人世邊陲的存在境態；也藉「老」之久歷人生、洞察世事而不為所動（「何力」），與「童」之猶未入世、猶未有向外之意識（「不識」），指出他們雖出於不同理由，然作為人皆純粹而內在、各是自己的事實。二項特質，前者拉開了與君、臣或所有為仕者、從事上層或共體活動者之差距；後者則使他們如「唯上知與下愚不移」<sup>13</sup> 那樣，由人生階段中明智與無識之兩端，來與人「知好色」、或追逐認可而「熱中」<sup>14</sup>

<sup>11</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷9，頁22上。「詠於元后」原作「詩於元后」，按范文瀾（1893-1969）意見改。同前引，頁25上，註2。

<sup>12</sup> 《古詩源·例言》：「〈康衢〉、〈擊壤〉，肇開聲詩」。沈德潛選，《古詩源》（北京：中華書局，2010），頁1。本文引用此書，標點經筆者修訂。

<sup>13</sup> 《論語注疏》，卷17，〈陽貨〉，頁154。

<sup>14</sup> 《孟子·萬章上》：「人少，則慕父母；知好色，則慕少艾；有妻子，則慕妻子；仕則慕君，不得於君則熱中。」《孟子注疏》，卷9，頁160。

的青壯時期區隔開來，不因慕外而動搖。換言之，〈時序〉極有意識地將遺世獨立之存在與心境，定為民歌得能本真之前提。這一要件較只以「來源於民間」或只以「表達個人情思」等形式條件指認民歌，更直指核心。否則，民歌仍可能只是種種不自覺受現實形塑、或有所外求而不能自己之歌，與非詩類之制作無以區隔；失去本真，更使它難以與文士精心經營內容、形式之詩詠相比——無本真性之民歌將無獨立範疇與價值。〈毛詩大序〉以「一國之事，繫一人之本」界定〈風〉，因而十分準確，它不只如我們表面以為乃突顯人面對「一國之事」時之主觀性，而彷彿「一國之事」猶有更真實的實體存在；相反地，它更意謂連「一國之事」這樣影響廣泛的邦國現實，對〈風〉詩作者來說，除了自身本真之志，不見其他意義，此乃所謂「繫一人之本」。如是，縱然諷頌世情，亦因幽然獨立而能率真自然，無待世俗得失而免於渙散虛矯。

進一步看，〈時序〉舉此二詩，尚有通過對反方式，展現真正本真獨立者無可無不可之自在主體，及其渾然天成之客觀性的用意。見二詩內容：

日出而作，日入而息。鑿井而飲，耕田而食。帝力於我何有哉！（〈擊壤歌〉）<sup>15</sup>

立我烝民，莫匪爾極。不識不知，順帝之則。（〈康衢謠〉）<sup>16</sup>

明顯地，二詩所呈現之遺世獨立形態，不只在「老」、「童」所致之識與不識上有別，更在二者對「帝」對稱相反的態度：一者「帝力於我何有哉！」，一者「順帝之則」。這意味：若以為民歌必屬個人陳志，則老者之〈擊壤歌〉確實如是，詩人不被「帝力」左右之如常毅力，正透顯其志之獨立與堅定；然而，與之相對，民歌亦可如郊童〈康衢謠〉那樣毫無自我，自言「不識不知」地放棄自身想法和判斷。同樣地，遺世獨立既可如野老逸離「帝力」統攝，自行選擇並度過素樸平實之生命；亦可相反地由對「帝之則」的全盤承認（「莫匪爾極」）、全然順服（「順」）而致——童真者正從毫無對立之心，實現成人失去已久的自在自由，這是「知」、「識」區分主客、內外後不復重拾的自然本真，郊童「不識不知」之主體意義在此。若然，民歌實無絕對模式，即使宛若正、反兩端，亦不損其純粹。而這無可無不可之基礎，歸根究柢，則在民歌之志之客觀：〈擊壤歌〉固然是野老個

<sup>15</sup> 沈德潛選，《古詩源》，頁1。

<sup>16</sup> 同前引。

己之志，但其志之所之之樸素生命，才是人真實無造作之存在。而〈康衢謠〉更是。孩童如何能知政治社會之現實？後者對他來說實同無物；孩童所「不知不識」卻又肯認其理所當然者，唯所有人為表象背後，天所予人者。詩中之「帝」故與〈擊壤歌〉之「帝」非一，祇不指人帝，而指上帝。該詩「不識不知，順帝之則」句，亦見《詩·大雅·皇矣》，乃上帝對文王之要求；<sup>17</sup>「立我烝民，莫匪爾極」則見《詩·周頌·思文》，詩中對后稷功業的歌頌，正從后稷「克配彼天」言之。<sup>18</sup>〈康衢謠〉之「帝」乃上帝，應無疑義。「帝之則」，因此當指萬有理則，套用於人則如《詩·大雅·烝民》：「天生烝民，有物有則。民之秉彝，好是懿德」所指人之天性，<sup>19</sup>或如〈思文〉對后稷克配彼天的具體說明：「貽我來牟，帝命率育。無此疆爾界，陳常于時夏」，如天帝無私化育般，不分彼我共享其成之人之德性。<sup>20</sup>這順其本性之率真，或猶不知計較利害得失所自然成就之德性，正童真者之面貌，亦〈康衢謠〉：「立我烝民，莫匪爾極。不識不知，順帝之則」之所以頌美和順服不疑的理由。若然，無論老幼，其各自貞定之生命均客觀為真、客觀地善。民歌內容雖與聖王之詩異，然其客觀性則一致而無別。此《文心》對民歌與詩起源問題之梳理。

### 三、詩之歷史向度

離開〈原道〉所述聖人經典時期，詩分化為詩、樂府、賦、頌、讚等數種文體，<sup>21</sup>《文心》以〈明詩〉、〈樂府〉、〈詮賦〉、〈頌讚〉進行分論。本節僅聚焦名義相符的〈明詩〉，其他幾種詩類文體或由詩衍生、或僅佔詩局部，或亦收入本篇「選文以定篇」部分，或分體後成果不符劉勰文體制作要求，故暫略不論。<sup>22</sup>

<sup>17</sup> 《毛詩注疏》，卷 16，頁 573。

<sup>18</sup> 同前引，卷 19，頁 721。

<sup>19</sup> 同前引，卷 18，頁 674。孟子將本句用以概括人性，且引孔子評論，說明本句道理之正確性，見《孟子·告子上》第六章。《孟子注疏》，卷 11，頁 195。

<sup>20</sup> 《毛詩注疏》，卷 19，頁 721。

<sup>21</sup> 〈宗經〉：「賦頌歌讚，則詩立其本」。

<sup>22</sup> 《文心雕龍》文體論有其整體結構與不同立體宗旨，文體各代表特定經典元素，以此展示劉勰對個體時代經典新面貌之分析，非單純作品分類。一作品因而既可同時收入不同文體而兼有多體，亦可反過來一文體內無一新創作品合乎矩度，文體徒為虛懸範疇。前一情況較為常見，《詩》部中如騷、賦、頌、讚等都復見於兩類以上文體，甚至跨入《易》部、《春秋》部範圍。而後一情況則如〈樂府〉，該篇除首段經典以前作品外，第二段起所有後世個體之作，劉勰均予負評——

經分化後之詩，制作者由聖王、民人代換為一般文士，以個體之志為志，以個體情性為體貌，論述該類作品的〈明詩〉，則與經典詩學（《詩經》詩學）相對，旨在個體詩學。該篇對詩名義、本末的解釋，雖上溯經典而亦本於「志」，但也配合個體化做出調整：

大舜云：「詩言志，歌永言」，聖謨所析，義已明矣。是以「在心為志，發言為詩」，舒文載實，其在茲乎？詩者，持也，持人情性。三百之蔽，義歸「無邪」，持之為訓，有符焉爾。  
人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。<sup>23</sup>

文中極關鍵的「情性」、「人稟七情，應物斯感」等，已突出作者作為個體之事實——「情性」相對於〈原道〉扣緊聖王、天下人時所關聯的德性和普遍人性，具特殊性；<sup>24</sup> 反應某物而有的七情感受，也與詩早期作品面向整體存在之志，有範圍（全面及持續與否、偶然必然、主觀客觀）和主、被動的差距，〈明詩〉基於個體預設而論，是非常明確的。承此，〈明詩〉對「詩」之定義也調整為「詩者，持也，持人情性」，而與〈堯典〉、〈毛詩大序〉等經典文獻中的「詩言志」、「在心為志，發言為詩」近似而略別，它同樣本於心，但將「志」之主動、主體性收斂為「持」這對情性極具意識的反身操持功夫。范文瀾舉鄭玄（127-200）說，以為「詩者，持也」語出《詩緯·含神霧》，「持人情性」所持為他人之行。<sup>25</sup> 不過，此說當非劉勰本意，除了隨後「選文以定篇」論列作品多不具諷誦教化功能，詩用非〈明詩〉重點外，<sup>26</sup> 《文心》論「情性」（或包括「性情」），皆定焦作

「樂府」一體在經典之後實未進展，歷史可謂停滯。劉勰故自承其論「樂府」的理由乃因：「昔子政品文，詩與歌別，故略具樂篇，以標區界」，乃為文體論結構完整而已，實際上「詩為樂心，聲為樂體」，詩與樂本一體而難割裂，見詩即知聲，觀樂更是為了觀心。劉勰隨後全舉「詩」為考察對象，更強調「季札觀辭，不直聽聲而已」，皆突顯以詩攝樂之意，適對照出前段單論樂時必然無可取之憾。而從制作角度言，〈明詩〉、〈樂府〉談論詩制作本身，〈詮賦〉、〈頌讚〉則外移至詩之對象，並因此而有明雅等不同文體訴求，雖源於詩而已別於詩。據此，本文將詩分體歷史焦點集中於〈明詩〉。《文心雕龍》文體論觀念釐清與整體結構，參見簡良如，《《文心雕龍》之作為思想體系》（北京：中國社會科學出版社，2011），頁 171-178、183-198。

<sup>23</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷2，頁1上。

<sup>24</sup> 見〈體性〉對情性體貌的討論。

<sup>25</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷2，頁3上，註3。

<sup>26</sup> 相形之下，〈頌讚〉可能才更涉及教化詩用。

者，指作者自己之情性，且數度提到對此之陶鑄鍛鍊，<sup>27</sup> 乃其一貫用法。劉勰以之界定個體詩學，理由有二：一是就個體性之成立來說，「持人情性」有無可取代之作用。〈辨騷〉中屈原「自鑄偉辭」之示範，便將操持情性列為最先：

〈騷經〉、〈九章〉，朗麗以哀志；〈九歌〉、〈九辯〉，綺靡以傷情。<sup>28</sup>

這些作品讓人看到，屈原面對自身之志哀，反以正向光明的朗麗為之，情傷，則更深掘萬千無盡之姿彩和細微——屈原在生命之嘆息中讚歎，在孤寂與背叛中懷抱世間萬有。屈原正由對自身哀志、傷情的超越，形成「氣往轍古，辭來切今，驚采絕艷，難與並能」唯其所獨有之高大生命與文美。劉勰及屈原均清楚意識到：個體性不只建立在天賦及個體既有品質上，更應立於主體性上，此對自身自主之形塑，特別連最內在、最誠摯、最表徵其人自己之情性（如哀志、傷情）都能自行超克、自行導向，所形成之個體始純然為主體，既無待於外，亦無限制，所樹立之個體與其自覺意識合一，而為真正完整之個體。相對於聖人經典直接通過「詩言志」體現主體性，詩個體化後由於個體侷限，因此必須以反身操持之自覺意向為個體主體性及個體之「志」，其原理如《論語·公冶長》：「再，斯可矣」，<sup>29</sup> 經由再次的自我檢視和修正，使制作更趨近真正主體活動。對此來說，「詩者，持也，持人情性」與「詩言志」本質相同，唯更適應個體條件而已。另一方面，「詩者，持也，持人情性」也是個體繼承經典詩學所必要者，劉勰用「義歸無邪」和「莫非自然」說明它的客觀性，以此回應經典詩學對詩客觀性之要求。理由可以想見，能夠反身操持情性，而不放任不加剪裁，確實是個體所言之志能「義歸無邪」正確、本真的首要前提，孔子故亦先「雕琢情性」才達到「寫天地之輝光，曉生民之耳目矣」之境；而人在感物七情的基礎上進行操持和吟詠（「感物吟志」），<sup>30</sup> 其操持之所以不落入主觀造作，理由亦可想見：因它既內在自發、又以自身情性為標的，主、客兩端無任何外來和向外之任意性，故「莫非自然」。實現客觀性所必要的是其所

<sup>27</sup> 〈原道〉「人文之元」段孔子也是先「雕琢情性」，始著手「組織辭令」，之後方有「曉生民之耳目」等詩用效果，即最具標誌性之例。

<sup>28</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷1，頁29下。

<sup>29</sup> 《論語注疏》，卷5，頁45。

<sup>30</sup> 「應物斯感」因是應物而生之感，與志之主動本質有別，如《禮記·樂記》「人心之動，物使之然也」所言，由物主導。《禮記注疏》，卷37，頁662。「感物吟志」之「感物」與「吟志」故是兩事，志是在物感之後之主動操持，不應混同。

是（無邪）、如其所如（自然），在個體「持人情性」的前提下，找到兌現的契機。據此，〈明詩〉確立了個體詩詠之基本名義與成立要件。

回到本文關注的詩史敘述上。〈明詩〉第二段如下：

人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。昔葛天氏樂辭云：〈玄鳥〉在曲；黃帝〈雲門〉，理不空絃。至堯有〈大唐〉之歌，舜造〈南風〉之詩，觀其二文，辭達而已。及大禹成功，九序惟歌；太康敗德，五子咸怨，順美匡惡，其來久矣。自商暨周，〈雅〉、〈頌〉圓備，四始彪炳，六義環深。子夏監絢素之章，子貢悟琢磨之句，故商、賜二子，可與言《詩》。自王澤殄竭，風人輟采，春秋觀志，諷誦舊章，酬酢以為賓榮，吐納而成身文。逮楚國諷怨，則〈離騷〉為刺。秦皇滅典，亦造〈仙詩〉。漢初四言，韋孟首唱，匡諫之義，繼軌周人。孝武愛文，柏梁列韻；嚴、馬之徒，屬辭無方。至成帝品錄，三百餘篇，朝章國采，亦云周備。而辭人遺翰，莫見五言，所以李陵、班婕妤見疑於後代也。按〈召南·行露〉，始肇半章；孺子〈滄浪〉，亦有全曲；〈暇豫〉優歌，遠見春秋；〈邪徑〉童謠，近在成世；閱時取證，則五言久矣。又古詩佳麗，或稱枚叔，其〈孤竹〉一篇，則傳毅之詞。比采而推，兩漢之作乎。觀其結體散文，直而不野，婉轉附物，怛悵切情，實五言之冠冕也。至於張衡〈怨篇〉，清典可味；〈仙詩緩歌〉，雅有新聲。暨建安之初，五言騰踊，文帝、陳思，縱轡以騁節；王、徐、應、劉，望路而爭驅；並憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴，慷慨以任氣，磊落以使才；造懷指事，不求纖密之巧，驅辭逐貌，唯取昭晰之能；此其所同也。及正始明道，詩雜仙心，何晏之徒，率多浮淺。唯嵇志清峻，阮旨遙深，故能標焉。若乃應璩〈百一〉，獨立不懼，辭譎義貞，亦魏之遺直也。晉世群才，稍入輕綺。張、潘、左、陸，比肩詩衢，采縟於正始，力柔於建安，或析文以為妙，或流靡以自妍，此其大略也。江左篇製，溺乎玄風，嗤笑徇務之志，崇盛忘機之談，袁孫以下，雖各有雕采，而辭趣一揆，莫與爭雄，所以景純〈仙篇〉，挺拔而為俊矣。宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋；儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新，此近世之所競

也。<sup>31</sup>

承接前段，本段詩史故是對上述「詩者，持也，持人情性」的具體闡釋。劉勰的選文標準，由首句「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然」扼要概括。句中「物」字所指，不限自然萬物；由隨後選文更多人事主題作品可知，該字應如原出處《禮記·樂記》用法一樣，涵蓋存在中一切可能對象。<sup>32</sup>「應物斯感」涉及的，故不只是孤立的美感體驗，它含括人與世交接時對自我各種處境之感知，反映個體之存在現實，甚至因此已與人之生命產生關聯。這也是「吟志」何以必繼「感物」而來，人所期盼迎見的不只是現實中反應處境之自我，不只是因物動而或喜或悲、隨之搖蕩紛紜之心靈，更有其切願，以及無論際遇如何，皆忠於己志的自己。這對志之沈吟，讓原有的應物之感發生了變化，締造出超出現實處境的意識視野和存在姿態。這可約言為「感物吟志」，或更具象地圖示為「感物←吟志」二進程的一句，<sup>33</sup>極簡明地勾出操作「持人情性」的基本元件和步驟，具有概括性。此做法和前述〈辨騷〉屈原以朗麗、綺靡操持情性，實無二致，平實解釋了「持人情性」之意義，並指出它涵蓋現實存在各層面之事實。本段選文因此也都包含「感物←吟志」成分，唯因詩志導往的標的不同致「吟志」形態有所不同。

觀察本段內容，扣除與聖人經典階段時間重疊的「昔葛天氏樂……，故商、賜二子，可與言《詩》」，<sup>34</sup>〈明詩〉主要處理的詩個體化後歷史，蓋從「自王澤殄竭，風人輟采」開始。由於按作品先後紀錄，整體詩史呈現出質量不一，貌似龐雜、無系統的組合態勢；不過，若做歸類，可以發現，實際上只出現六類主題，如表一所示。

在分析六項主題意義前，先就表一略作說明。表一除「至成帝品錄，三百餘篇，朝章國采，亦云周備」句因指劉向（77-6 BCE）父子整理群書目錄事，意在說明詩詠創作到西漢末已成果蔚然，未涉及作品品鑑，故不錄於表一外，其餘文句均已依劉勰意見分組，而僅歸納出此六主題：

<sup>31</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷2，頁1上-2上。案：「及正始明道」原作「乃正始明道」，據唐寫本改；「或析文以為妙」原作「或析文以為妙」，據趙氏意見改；「忘機」原作「亡機」，據《御覽》、梅本改。

<sup>32</sup> 《禮記·樂記》：「人心之動，物使之然也」。《禮記注疏》，卷37，頁662。

<sup>33</sup> 「感物←吟志」利用「感物」、「吟志」二詞之先後序列反映「感物」與「吟志」之先後關係（『吟志』繼『感物』而來），「←」則標誌二者之主客關係，「吟志」為主、「感物」為客，「吟志」超克了「感物」。上述主客關係另參註30說明。

<sup>34</sup> 子貢、子夏論《詩》，因仍在孔子《詩》教範圍，故列入聖人經典時期。

表一：個體詩詠之六項主題

| 主題    | 選文與評述   |
|-------|---|
| 諷誦舊章  | 「自王澤殄竭，風人輟采，春秋觀志，諷誦舊章，酬酢以為賓榮，吐納而成身文」  |
| 怨刺匡諫  | 「逮楚國諷怨，則〈離騷〉為刺」<br>「漢初四言，韋孟首唱，匡諫之義，繼軌周人」<br>「至於張衡〈怨篇〉，清典可味」<br>「若乃應璩〈百一〉，獨立不懼，辭譎義貞，亦魏之遺直也」  |
| 仙詩    | 「秦皇滅典，亦造〈仙詩〉」<br>「〔張衡〕〈仙詩緩歌〉，雅有新聲」<br>「及正始明道，詩雜仙心，何晏之徒，率多浮淺。唯嵇志清峻，阮旨遙深，故能標焉」<br>「江左篇製，溺乎玄風，嗤笑徇務之志，崇盛忘機之談，袁孫以下，雖各有雕采，而辭趣一揆，莫與爭雄，所以景純〈仙篇〉，挺拔而為俊矣」   |
| 辭、韻無方 | 「孝武愛文，柏梁列韻；嚴、馬之徒，屬辭無方」  |
| 抒情    | 「而辭人遺翰，莫見五言，所以李陵、班婕妤見疑於後代也。按〈召南·行露〉，始肇半章；孺子〈滄浪〉，亦有全曲；〈暇豫〉優歌，遠見春秋；〈邪徑〉童謠，近在成世；閱時取證，則五言久矣。又古詩佳麗，或稱枚叔，其〈孤竹〉一篇，則傳毅之詞。比采而推，兩漢之作乎。觀其結體散文，直而不野，婉轉附物，怛悵切情，實五言之冠冕也」<br>「暨建安之初，五言騰踊，文帝、陳思，縱轡以騁節；王、徐、應、劉，望路而爭驅；並憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴，慷慨以任氣，磊落以使才；造懷指事，不求纖密之巧，驅辭逐貌，唯取昭晰之能；此其所同也」<br>「晉世群才，稍入輕綺。張、潘、左、陸，比肩詩衢，采縟於正始，力柔於建安，或析文以為妙，或流靡以自妍，此其大略也」 |
| 山水    | 「宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋；儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新，此近世之所競也」  |

可注意的是，劉勰歸於同類者，不必然與一般意見相同，例如「仙詩」中的秦皇 (r. 247-210 BCE) 〈仙詩〉、玄言詩，阮籍 (210-263)、嵇康 (223-262) 詩，一般不可能視為同主題、同類型作品，但劉勰仍注意到它們重複以「仙」字名篇而特由眾多詩篇中將之提取出來，顯然看到了「仙」串連諸詩的可能性，也因此會在景純 (276-324) 用〈仙篇〉命名玄言作品之前，便已稱正始之作為「詩雜仙心」，認定玄理作品具備仙詩特質。此做法同時說明了何以秦皇〈仙詩〉這類本身無可觀之作品會列入選文，因為它正是主題向度之肇始點，而它的試誤經驗，亦為後續循此進路者提供借鑑。又或如對〈離騷〉的歸類，它確實有怨刺之意，但它亦任氣使才、

屬辭無方，〈辨騷〉對此既已探討，這裡劉勰卻僅突顯其諷怨，顯然是基於對主題先後序列之考慮。這些獨有之調度，反映出：經選文後之〈明詩〉詩史，不宜只以單一線性歷史觀之，如此將只見制作現象之偶然遇合；相對地，〈明詩〉詩史是經過取樣，匯合一組組跨時代作品，所構成之全景。作品在詩史中之角色，亦印證文體論不以作品界定文體矩度之說，因明顯地，作品作為標誌所屬主題興衰成因和分化形態的功能性案例，並非詩史勾勒之標的，主題始是，主題甚至更是實質撐起詩史開闢之骨架。那麼，六者意義為何？試分兩點說明。

### (一)就時間關係言

六者中，「諷誦舊章」最先，如春秋引《詩》、賦《詩》活動。對緊接聖人時代後之個體來說，借經典言志，確實最順理成章，故是詩個體化後首先之主題。其次之「怨刺匡諫」，同樣效仿先秦《詩》用（「匡諫之義，繼軌周人」），唯劉勰所舉詩例全屬新作，已脫離舊章餘蔭而能自行吟詠，當較「諷誦舊章」稍晚。其後四類主題，則顯非由《詩經》直接衍生者，縱然五言形式可上溯至〈召南·行露〉，然該詩「誰謂雀無角？何以穿我屋？誰謂女無家？何以速我獄？」<sup>35</sup> 五言之口語化，也和五言詩句之頓挫韻味有別，四者屬於個體作者新造主題，較前二類晚出，應無疑義。〈明詩〉六主題之生成先後，是以與敘述次序大致相應。不過，如劉勰指出：「至成帝品錄，三百餘篇，朝章國采，亦云周備」，除了「山水」詩外，多數主題在西漢結束前都已現蹤，連五言「抒情」作品實際上亦早見發端。甚至，就像不同時代詩人可對同一主題重複探索，進行修正和形變，主題在歷史中亦持續發展。而即使像「辭、韻無方」這類舉例較少的主題類型，亦可向外影響其他主題實踐，乃至促成新主題形態的誕生。前者如江左袁孫玄風詩之「雕采」；後者如未項主題「山水」，其「儷采百字之偶，爭價一句之奇」、「辭必窮力而追新」正是「辭、韻無方」之訴求，但「情必極貌以寫物」，卻同「抒情」詩的「婉轉附物，怛悵切情」，則要求以極忠實之方式寫情、寫物——兩種前此不曾共存之特性的結合，創造了新的制作意義和想像，而有了全新的題材。這些現象說明了：主題生成雖有先後，但主題本身之性質與動能才是主導詩史的主要力量，主題元素的流動、重組與異變即詩史脈絡之所在。

<sup>35</sup> 《毛詩注疏》，卷1，頁56。

## (二)就「感物吟志」之類型意義言

如劉勰所提示，六類主題即六種詩志，皆在「感物」基礎上超出「感物」而為主體心之所向。六者故即六種超越「感物」之進路，詩人藉此體現相對現實處境之意識視野和存在姿態。對六者之理解，因而應由此切入，後者也使〈明詩〉為何舉此六者、為何是此六者之意義，豁然開朗。試簡述如下。

### 1. 諷誦舊章

如春秋時期的稱《詩》言志、斷章取義，文士固然身在外交酬酢場合，卻借傳統經典為言。據〈明詩〉敘述，該做法應即子夏、子貢一類引詩問學之例之變形，他們同樣看重《詩》，但相較子夏、子貢對《詩》本身之反思琢磨，「諷誦舊章」實際對象則首在眼前人事，《詩》的引入繼而撐開另一視野，人們遂被帶往其中，造就「賓榮」、「身文」彼我一體之昇華。此今與舊之落差，舊時典範在今日場景之再現，乃至將事涉政治現實之酬酢，全由人文典範中之言說與情志所替代，如此之轉向與重塑，如此在現實中對常道價值與其懿美的回望與學習，即個體詩詠超越現實存在的第一種進路。

### 2. 怨刺匡諫

據〈明詩〉相關敘述，本進路同樣可溯及先秦《詩》用，甚至追溯到「大禹成功，九序惟歌；太康敗德，五子咸怨」的「順美匡惡」做法，然不同之處有二：一是，詩全屬新作，詩人對現實之修正，並不依賴舊章，新的、可獨立衡度之矩度正嘗試建立。劉勰所列四則詩例即示範了四種建立新矩度之方向。前二者各在經典以外，另注入所在時代或文化價值，對經典之繼承或側重其義、或模擬其體：「逮楚國諷怨，則〈離騷〉為刺」，〈離騷〉在「同於〈風〉、〈雅〉」（〈辨騷〉）之外，增加了楚國元素；<sup>36</sup> 韋孟（生卒年不詳）「繼軌周人」地仿效〈魯頌〉之長篇四言形式，但內容全已置換為漢世鴻業。稍晚之張衡（78-139）〈怨篇〉、應璩（190-252）〈百一〉，則對應前兩例做法而反轉正奇：前者以「怨」名篇，且詠美人芳草，一如屈騷，然無楚風之詭異譎怪，循四言正體而「清典可味」；後者如韋孟勾勒當世理想，亦體現其世（魏）風骨，但不用典正頌體而採五言流調，「辭譎」

<sup>36</sup> 另見〈辨騷〉對屈原作品與經典四同四異關係之分析，及「風雜於戰國」而為「〈雅〉、〈頌〉之博徒」之評價。

以譏時。<sup>37</sup> 四例在經典與新增價值、典正與詭譎、內容與形式上的組合嘗試，正顯示價值事理之重估或新建，正是本項主題之志。而另一與前此不同之處則在：即使太康「五子咸怨」，所怨亦與個人生命實踐無關，但本主題四例，自〈離騷〉以下都扣緊個體懷抱，連韋孟都有「繼軌周人」之自許。這使得本來理應就事論事之匡諫，形變為「怨刺」，乃至以個體之「怨」間接象徵對客體世界之批判（如張衡〈怨詩〉）；而不應歧異的客觀是非，也因作者取向各異，而使價值事理出現上述不同組合樣式，匡諫與個體立身姿態再不能切割。

### 3. 仙詩

秦皇所造〈仙詩〉雖已不傳，但因「滅典」及曾求長生不老，可知本意在對人道與人其極限之超越。做法虛妄，然直接以超越性為志，亦詩超越「感物」之進路。不過，秦皇求仙、求不死實際上仍只世俗慾望之擴張，非真正超越，張衡〈仙詩緩歌〉及玄言詩則相對切題。張詩今已無考，玄言詩之形上思辨，相對於秦皇求「仙」之向外索求，其超越性由人內在精神之拔高、遠奧所致，更顯純粹。劉勰讚美嵇康、景純詩而稱「清峻」、「挺拔而為俊」，即取其秀異獨拔；讚阮籍詩「阮旨遙深」，則意在遠奧。秀異俊拔者超越他者，遠奧遙深者不見所止，所謂超越即此二模態而已。<sup>38</sup> 反之，「浮淺」與「辭趣一揆，莫與爭雄」因相反遠奧，又與眾無別、未見秀異，已無超越之實。

### 4. 辭、韻無方

本類二例共同點在所作俱無真實目的，只如遊戲或炫技。因無真實目的，故無客觀對應之對象或範疇，而純由人自己之意志（「孝武愛文」）或能力（如嚴、馬之才），且只作用在不需與客觀對象或範疇直接對應的辭、韻等作品外顯層次，既可如「柏梁列韻」般嚴格定規，亦可「屬辭無方」地無任何先在限制，無可無不可地純然自由。此完全自主自為之制作，亦「感物吟志」之類型，它可無感、不因任何感受而作，也可渲染、盡情地在其感受中耽溺，由此超越真實「感物」，使「感物」本身都成為制作之客體，而不只是事後操持之對象。

<sup>37</sup> 以上三例，原始詩文見范文瀾注，《文心雕龍注》，卷 2，頁 5 下-6 上，註 15；頁 15 上，註 24；頁 16 下-17 上，註 30。

<sup>38</sup> 劉勰論文術至高境界，亦同此二形態，見〈隱秀〉：「夫心術之動遠矣，文情之變深矣，源奧而派生，根盛而穎峻，是以文之英蕤，有秀有隱。隱也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之獨拔者也。」

## 5. 抒情

本類即漢魏後興起之五言詩。劉勰指其源頭甚早，且歷時存在，不曾斷絕，可知本類主題之生成，自然貼合人情，它作為詩詠型態，可謂是「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然」最直接、最接近原型之實踐。劉勰評〈古詩十九首〉為「五言之冠冕」時，因而亦特別指出它的「婉轉附物，怛悵切情」——忠實於「物」、「情」（附物、切情）而沒有離間。如此正面肯認感物之情，實六主題中之唯一。然而，既要求附物、切情，則「吟志」如何實現？何處可見抒情詩人之志？細品劉勰評語：「觀其結體散文，直而不野，婉轉附物，怛悵切情」，顯然，我們所看到的不只是被忠實重現之物、情，還有因之透顯的詩詠之人：他「婉轉」以附物，如此謙和而順應，「怛悵」以切情，則又如何發自肺腑。這被總結為「直而不野」的品性，既是對作品格調或情愫之定位，更是對詩所透顯之「人」之形容——明明為應物之感，卻反映感物者其人，抒情詩「吟志」對「感物」之轉化在此。而〈古詩十九首〉既為「五言之冠冕」，則抒情詩所能呈顯者，自然以「直而不野」所形容的平實而懿美者為最高，而這意味：抒情作為主題，不僅反身標顯「人」，嚴格來說，更在體現「人」其為人之真實。此所以抒情詩自始即肯定人情自然，肯定人「應物斯感」這現實中平凡之存在，且以古詩單純、深摯之懷抱為美。因明顯地，「直而不野」固迥異於屈原之高偉，但亦截然不同於《詩經》詩人之平正純粹，作為一種特定情感樣態或品性，它是人平凡之真實，在世俗存在中仍保有其真誠與節度所必要之品格。

可注意的是，劉勰在這裡提到的另一組抒情佳作——建安詩歌，它們適與上述相反，卻同樣成功。其相反古詩佳麗者，不只是以慷慨任氣取代婉轉怛悵等剛柔差異，也不只在「使才」、「爭驅」等力圖不平凡之作風或興感之「物」（風月、池苑、恩榮、酣宴等）的毫不素樸，而是在它自行構造「物」與「情」，致「感物」之不能真實反映存在實況。關於此點，〈時序〉已作說明：

觀其時文，雅好慷慨，良由世積亂離，風衰俗怨，並志深而筆長，故梗概而多氣也。<sup>39</sup>

事實上，建安詩歌中的氣力、情誼與雍容，和其真正身處之實況（「物」）——「世積亂離」，以及相應此存在現實之感受「風衰俗怨」——與風骨無法掛鉤的衰

<sup>39</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷9，頁23下。

敞無力之情、世俗卑懦之怨，正好顛倒。建安詩人不忠實於現實之物與情，自行感受欲感受之物、自行生發所雅好之情。詩歌中所勾勒之世界與情調，為文士貴胄自造之世界與氣度，它在眾人所感知、存在之現實之上，自成領域，因士子彼此之唱和，而宛若實存。〈明詩〉是以直指其「造懷指事」，它自「物」至「感」一體之構造性如是。相對於〈古詩十九首〉的自然抒情，建安詩歌無疑先是一種人為造情。詩中各層面、各元素無不極其飽滿，包括選物濃郁之人文性、人間性、歷史感，情感、人格之激越濃烈與瀟灑磊落，乃至悲嘆之深長和對高亮輝煌之神往，這充滿風力的一切，都是人為性的強烈體現，無論鉅細都充滿人自覺充其量之用心。如此之人為造情，與單純造作或「辭、韻無方」對「感物」之制作不同，因所造皆為使諸物更具「人」味，更見其「人」。若然，劉勰並列建安詩歌的理由，也就可以想見，它陳示出一種自「感物」開始即與〈古詩十九首〉相對照的反向進路，乃至連最終所崇許之「人」與所視為最深美之「情」之屬性與成因，亦俱往相反方向成立。而建安詩歌的成功，特別當人為構造之建安風骨取代建安實況，成為後人唯一深刻之建安印象，這實意味它締造了能使人共鳴、甚至視為較現實更真之深情與生命。後者之慷慨任氣，是文士所體現之「直而不野」，是已具素養且深入權力利害者依然能夠真實所必要之品性。劉勰在形容應璩詩「獨立不懼，辭譎義貞」時故也用「魏之遺『直』」來稱他，「直」是建安風骨的基底。建安詩歌對物、情之構造因而非為虛構而虛構，更是為真實而構造，它之「不求纖密之巧，驅辭逐貌，唯取昭晰之能」，正反映其對構造目的之自覺與構造操作之自制。反之，欲循同一進路者，若對物、情或「人」唯務構造，或構造僅止於表面而不真，便不免如晉世詩人般「稍入輕綺」。

## 6. 山水

「山水」作為詩詠主題之特殊處有二：一是，它是六類主題中唯一以自然對象為主題者。前此如「抒情」或「怨刺匡諫」固然有附物或詠芳草之作，但目的終在抒情、怨諫等人事意向，和作者走入山水、任由山水啟導其體驗，截然不同。<sup>40</sup>二是，前已提及，山水詩是「辭、韻無方」追求文辭新異與「抒情」要求忠實寫物兩種寫法取向之結合。二取向先前未曾結合，因二者無法相容：辭藻之絢麗新奇來

<sup>40</sup> 山水詩「以山水大自然為主要的寫作對象」，非只「借為抒情寫志的比興或陪襯」。林文月，〈中國山水詩的特質〉，《中外文學》，3.8（臺北：1975），頁 156、153。該文並區分了自然山水詩與一般風景詩、田園詩、《詩》、〈騷〉、漢大賦、詠物詩、宮體詩之別，山水詩基本特點已大致可見。

自作者自由不受限制之才力，忠實寫物卻須順應對象、不加造作。這使得六主題中有明確內容訴求的「諷誦舊章」、「怨刺匡諫」、「仙詩」、「抒情」，〈明詩〉所列佳作無一因其文辭表現獲選，反之，那些刻意突出雕采縟文之作，若非清綺力柔，便僅致平庸。縱使如屈原自鑄偉辭，都只做到朗現作者自身，而不及對象，其所著墨之香草松柏、山阿雲水，全如神境而無待真實，自始便與「極貌寫物」無涉。巧構、形似的結合共構，故非理所當然；經此結合共構所察見之對象，亦只能是將極致雕飾性和真實性這兩種對反性質兼蓄於一身之特殊對象，非其他主題素材可逕予比擬或逆料。學者因本段「莊老告退，而山水方滋」句，遂將山水詩與玄言詩相關聯，認為二者本質相通，唯山水與玄理本末角色不同等說法，因此不完全對應劉勰見解。<sup>41</sup> 劉勰針對山水詩唯一強調的特點，僅上述結合事實，這是對應「近世之所競」——宋以後山水詩人爭相致力於此——所做的客觀陳述，它是從事「山水」主題者所意會之實質。「山水」為一獨立主題，非「仙詩」（含玄言詩）之枝派。

那麼，以結合二對反性質之特殊對象為主題，意義何在？對照《文心》中與自然書寫最相關的〈物色〉篇的說法，可以知道，篇中主要認同的體物原則僅有形似，且主張以簡約、以少總多、不加雕削、直觀貴閒等相反巧構之原則來達成目標，對人在寫氣圖貌時的精心構思則抱有疑慮：

物有恆姿，而思無定檢，或率爾造極，或精思愈疏。<sup>42</sup>

顯然，對應「物」與「思」性質之分歧，形似和巧構間的矛盾並沒有因為對象是自然物色便得予取消。篇中「雖復思經千載，將何易奪」、「《詩》、〈騷〉所標，

<sup>41</sup> 學者多循宗炳 (375-443) 〈畫山水序〉「山水以形媚道」框架，解釋山水詩與玄言詩之關係。張彥遠撰，毛晉校訂，《歷代名畫記》（臺北：廣文書局，1971），卷 6，頁 202。如前引林文月文，山水作為主要寫作對象僅是相對抒情寫志中之景物來說，但比之玄理，山水便只扮演「用」的角色，乃藝術性地導引出玄理所必要的自然景象。林文月，〈中國山水詩的特質〉，頁 175。楊儒賓「玄化山水」說則改變上述體用、本末關係，雖認同山水與玄言主題有本質上的關聯，但指出主體在山水，哲學（玄理）退位。楊儒賓，〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》，30（臺北：2009），頁 209-254。不過，楊先生其後以神氣交通、形氣神之身體主體、情感等，作為玄理退場後、山水詩獨特「趣靈」所在，強調「精微的攝受主體」之前提性，則仍蹈入主體在人而非山水自然之覆轍。與之相對，劉勰結合二對反性質以言山水，似乎更貼近詩直觀可見之山水，無需其他藝術、思想體系或宗教背景概念為之補充，較為簡明；劉勰直指制作原理的做法，也讓「山水」或「自然」之意涵有所不同。下詳。

<sup>42</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷 10，頁 1 下。

並據要害，故後進……，善於適要，則雖舊彌新矣」等語，甚至頗有「密附」典範既立，敘述便應定型，作者無需再為更換新說法多作發想之意，都反映出「切合對象以作陳述」確實被劉勰視為寫物最高原則，故能不堅持自作。乃至於，連文辭有所堆疊的屈騷，實際上也是順應所處世界「觸類而長，物貌難盡」的結果，對象實況仍是唯一考慮因素，不能和後來長卿之徒的自造淫繁混為一談。於客觀應物前提下，欲寄託情興，劉勰的建議因此只有「時見」、「適要」、「貴閒」、「尚簡」、「會通」幾種做法，它們歸根究柢都屬無形之功，未有實質制作——人唯從退後和節制中，找到心、物間往還吐納之空間，逾越則難免扭曲或削減了物色……。〈物色〉直到「物色盡而情有餘者，曉會通也」之後，全篇將盡，劉勰才話鋒一轉，這樣說道：

若乃山林臯壤，實文思之奧府，略語則闕，詳說則繁。<sup>43</sup>

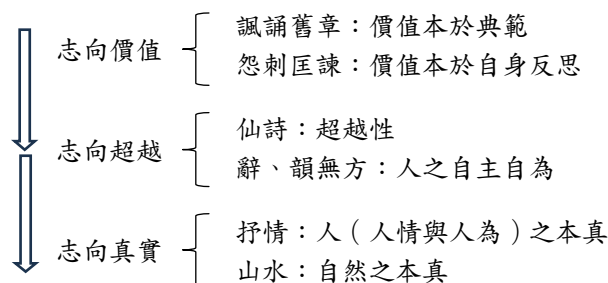
可以看到，與前一引句對「物／思」性質相異的說法相反，本句不僅主動連結「文思」，更將山林臯壤視為文思蓄蘊所在；而後半對文辭詳、略的態度，也不似前文之取捨（取略捨繁），相對地，劉勰對兩者都未否定、但也不能滿足。這明顯迥異前文的說話，所指為何？約言之，文思，以及必須在現有語言中重新構造，找到解開當前或闕或繁之病的新契機，實即巧構、屬辭無方之所以。而它們所關聯的對象——山林臯壤，無疑地，也即「山水」。唯山水結合巧構、形似，〈物色〉呼應了〈明詩〉的說法。而這也就代表：山水與〈物色〉用了近乎全部篇幅探討的聯類萬象（自然萬有及其形聲）並非同類事物，兩者並不因為同出自然便屬於同類對象。事實上亦正是如此，如同「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉」所描述，物色縱然來自自然，卻早已近在左右，如四時般滲透包覆，感人至深至微，無不能言傳或神祕，此所以劉勰能謂「物有恆姿」且不以自作形容為必要之原因，它們內在於人之存在界域，從來即在。山林臯壤、山水不然，就像謝靈運（385-433）必須遠離人間都邑、擘劃行程、尋幽訪勝，山水原不可見，即便它就在世間，即便它真實存在，它是對人而言未知之物、超出經驗之外之異物。面對山水之所以必須巧構，正因它非經驗所知，人故必須通過文辭之新與奇百般嘗試，始能捕捉其一二（「儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新」）。易言之，巧構是順應對象的結果，是密附此特殊對象、實現形似所必要途徑，巧構、形

<sup>43</sup> 同前引，頁2上。

似是以因山水而必然結合。而它之所以為「文思奧府」，亦因這突破既有感知之獨特存在，於人有所啟迪，更遑論山林阜壤本即含藏萬千、山水如此遠逸深靜。「山水」是較物色更純粹之自然，恆久實在且在其自身，它既在又彷彿不在，具體可感卻又超乎所知、難以名狀，既是山、林、阜、壤這一個個可分別指陳之物、又不只是眾物之集合，它是人揭開存在表象後世界之本貌、但人立於其中卻又外於它。這「是什麼又不是什麼」、「既內且外」、「既近且遠、既遠又近」等種種超乎人間常理、不可想像之對反結合，一如巧構與形似一體之鏡像，即山水，即「自然」純粹之義。「山水」主題之「感物吟志」模式因此是對既有「感物」內容（含人間現實存在與萬有物色之感）的置換：就置換為經驗之外之新奇感受言，它是「感物」之突破；就置換為純粹自然、世界之本貌來說，它是「感物」之還原、「感物」之返真。

以上，即〈明詩〉詩文體歷史，其由特定詩主題及其分化形態構成，相當於對詩主題之分析。

作為小結，就為何是此六類主題，以及六類主題之代表性與涵蓋性，做一簡單探討。歸納六主題整體圖象如圖一：



圖一：個體感物吟志之唯三向度

實際上，由最初的兩類主題「諷誦舊章／怨刺匡諫」，即能察覺之相對性，在其後的四類主題間也同樣存在，是以，六主題實可彙整為三組向度：第一組「諷誦舊章／怨刺匡諫」關注人類存在之美惡、正誤、榮辱、文野等各層次價值，是顯而易見的，只不過對價值本於學或思、通過再現或修正來實現等取向有所差異。反之，第二組「仙詩／辭、韻無方」似無任何現實意義，更對立既有價值，乃至如遊戲般刻意與價值無關。不過，這也反映出第二組主題跨出世俗現實與價值制約之超越本質——單單只是價值反思或針對現實世界議定價值，猶有限而陳腐，它們超出桎梏，

期待更高形態之理，或純任自身之創造。「仙詩」故從對象內容或性質探究超越，「辭、韻無方」則著眼超越之動力與形式。相對地，第三組「抒情／山水」回歸真實，分從人與自然切入，前者因是人自己之真實，故由抒發達致，後者純粹自然，所以藉觀覽巧構俾使躍然紙上。這對人、物本真的正視和闡述，顯然對反前一類主題之遠人與造作，轉身回返真實。也因此，雖有非人且有待巧構之「山水」，但「山水」仍不具超越性，山水的具體實存，以及從未排拒人的造訪和安住，說明它只是作為突破人封閉經驗之「他者」存在，非與人有不能逾越之隔閡者，亦非滌去感性感受始能藉形上思辨揭露之理。詩人欲詠純粹自然，但不推極至無形之自然理則或本質，而準確地定焦「山水」，正說明其意在自然本真而不在形上自然的事實。據此，我們可以大致了解六項主題之倫序，正為顯示三組詩志向度間的承轉關係，後者不僅反映不同詩志向度在性質上的相對特點，亦見對存在應然之道的思索和琢磨，它們約略形成一種向上推極、又歸返平實的路徑，且必然如此推進。就此而言，〈明詩〉詩史已做到了對個體詩詠發展規律之清理和提取。而劉勰在選文上所做調度，也得到解釋：如由「怨刺匡諫」定位屈騷，而不是「辭、韻無方」或「抒情」，顯然因後二類主題重點，與屈原「自鑄偉辭」的強烈價值取向、「重之以修能」<sup>44</sup>所要求的自我修造和鍛煉，顯有差距，但「怨刺匡諫」涉及的價值省思與新立，卻與屈原樹立個體價值這一歷史貢獻若合符節；同樣，真正訴求超越的玄理詩晚出，五言詩則溯源極早，但為使「抒情」具有修正「仙詩」這一超越向度之意義，秦皇〈仙詩〉必須及時列入，以呈現合乎向度性質的遞變始末……。凡此，皆見選文歸類之勢必如是。而抽除歷時表現，三向度亦讓我們看到：〈明詩〉的六項主題已足夠涵蓋所有「感物吟志」內容，鮮有其無法界定者。理由很明顯，個體面對現實存在（感物）若其吟詠猶懷抱正面嚮往（吟志），則除了價值、超越、真實三向度，已無其他出路——價值是現實存在之應然或提升；尋求超越則遠去現實或逸出現實；而所謂真實，則往現實存在之內裡或其純粹樣態探求，雖未離現實但又非止現實，非止現實但又未改現實地順應其本來實況。三者已窮盡所有相對現實存在的正面路徑，是顯而易見的。而六項主題兩兩一組，則更進一步如叩其兩端般將所屬詩志向度完整打開，同樣窮盡了該向度所涉領域。所有作品只要基於「感物吟志」而作，便自然能在六項主題中找到歸屬。若然，除非後代詩人能夠另外創造性地發想出新的「感物吟志」路徑，或根本否決「感物吟志」這一詩詠預設，否則一如劉勰總結本段詩史時所說：

<sup>44</sup> 洪興祖，《楚辭補注》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016），卷1，屈原〈離騷〉，頁6。

故鋪觀列代，而情變之數可監；撮舉同異，而綱領之要可明矣。<sup>45</sup>

〈明詩〉已為尚未到達歷史終點之詩詠制作史，勾畫出全景。

#### 四、詩於時間中的推移形態與條件

與〈明詩〉相對，〈通變〉亦完整講述了一次詩歌歷史。然而，作為通變原理運作實例，本段詩史卻與〈明詩〉分別極大。原文如下：

九代詠歌，志合文則。黃歌「斷竹」，質之至也；唐歌〈在昔〉，則廣於黃世；虞歌〈卿雲〉，則文於唐時；夏歌「雕牆」，縟於虞代；商周篇什，麗於夏年。至於序志述時，其揆一也。暨楚之騷文，矩式周人；漢之賦頌，影寫楚世；魏之策制，顧慕漢風；晉之辭章，瞻望魏采。推而論之，則黃唐淳而質，虞夏質而辨，商周麗而雅，楚漢侈而豔，魏晉淺而綺，宋初訛而新。從質及訛，彌近彌澹。何則？競今疏古，風末氣衰也。<sup>46</sup>

九代詠歌史與〈明詩〉詩史之所以無法直接對應，主因在它雖為詩史，實際敘述文體卻超出詩。不僅有另屬《詩》部其他文體的賦與頌，更混入性質迥異的《書》部文體——策、制、章，難以視作單純的「詩史」看待。學者因而多傾向將牽涉策、制、章的「策制」、「辭章」，作一般泛解，以去其突兀。例如「策制」，范文瀾利用它原作「薦制」，許無念（生卒年不詳）改為「策制」，另有一本作「篇制」等版本異見，主張應作「篇制」，<sup>47</sup> 泛指作品，或稍涉體製構造；「辭章」則因「辭」、「章」本為《文心》常用字，似更無專指，或至多偏重文辭表現。不過，如此解釋有兩項誤失：一是，即使不指文體而指作品，篇制與辭章之間之區分，亦無法套用於魏、晉詩詠實況。以《文心》專論辭理的〈章句〉來說（本段討論因此

<sup>45</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷2，頁2上-下。

<sup>46</sup> 同前引，卷6，頁17下。「風末氣衰」原作「風味氣衰」，按孫君蜀丞意見改，參考〈封禪〉「風末力寡」。同前引，頁21上，註12。

<sup>47</sup> 同前引，頁20下，註10。

也關聯「辭」)，<sup>48</sup> 它這樣定調「章」與「篇」：

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……。<sup>49</sup>

章為篇之組成單位，篇大於章，篇因此也以「彪炳」這類符合規模尺度的成果為佳，乃至於連「篇制」一詞，本也有作品規模可觀之意。然而，魏詩之辭理規模或體制是否多大於晉詩？顯然未必。晉雖有制作小詩之趨勢，但真正關鍵的永明體已晚至齊、梁，曹植 (192-232)、阮籍亦早有四句之作。<sup>50</sup> 而若捨棄〈章句〉之說，僅就字面觀，魏詩又是否在篇制構造上有獨特成就、晉詩則在文辭表現上更多華采雕琢？恐怕亦無法一概而論。魏詩中頗見模擬《詩經》、騷體、漢樂府、古詩之作，並未以革新體製為務；晉詩則雖有張潘左陸的「輕綺」、「采縟」（〈明詩〉），但〈通變〉這裡明將魏、晉全以「淺而綺」概括，二時期作品差距有限。而「辭章」若從《文心》另一次僅見之連用——〈情采〉的「五性發而為辭章」來看，<sup>51</sup> 則更難比附。因「辭章」作為文采，非「為文造情」之「文」，而是由五性所發，合於「神理之數」、「立文之道」之「情文」，與晉詩「輕綺」、「淺而綺」及江左玄風之「雕采」、「嗤笑」（〈明詩〉）有別；至如潘岳 (247-300) 哀辭，固然獲劉勰肯定，但歸入《禮》部文體〈哀弔〉篇，不在詩討論範圍，因此也非九代詠歌史中「辭章」所指。捨文體而泛指魏、晉作品，故只能取最寬泛義，然而這又與本段楚以前明確註明作品或文體之寫法不類，該解釋方向是以終不可行。

另一個因泛泛解釋「策制」、「辭章」所致之誤失，則在：與「通變」理論無法對應。觀本篇首段所述「通變」內涵：

夫設文之體有常，變文之數無方。何以明其然？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

<sup>48</sup> 〈章句〉篇旨，據簡良如，《《文心雕龍》之作為思想體系》，頁 125-142。

<sup>49</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷 7，頁 21 下-22 上。

<sup>50</sup> 陸侃如、馮沅君，《中國詩史》（濟南：山東大學出版社，1996），頁 285、323-339。

<sup>51</sup> 「五性」黃叔琳校本原作「五情」，據范注改，以對應「立文之道，其理有三」中第三項之「五性」。

竭之源。<sup>52</sup>

「通變」由兩條件構成，即「設文之體有常」、「變文之數無方」；二條件對應範疇，各為文體與文數（術）。前者劉勰舉「詩、賦、書、記」為例，涵蓋文體論起迄篇章，後者事關文章體貌，因而包含「文辭氣力」、「新聲」等文術論議論範圍。<sup>53</sup> 九代詠歌史作為「通變」示例，應同時呈現上述兩面向。抹去「策制」、「辭章」的文體意涵，籠統將詩、騷、賦、頌與二者視為同一文體，則詩體之衰弱歷程，歸根究柢，將僅由文辭這單一面向所主控，文體在其歷史中並無實質角色。姑且不論這與文體論區分詩、賦、頌為不同文體，以及〈明詩〉「詩者，持也，持人情性」詩體名義對詩史不可取代之主導地位等《文心》重要觀點，有多少牴觸，僅就〈通變〉所述理論來說，也嚴重失衡。事實上，對於文體解散、「離本彌甚，將遂訛濫」之憂慮，劉勰在〈序志〉篇自述全書寫作動機時便已提及，〈總術〉亦對文體「解體」有所警惕，這是因為文體所面臨之歷史課題不只是能否持續產出佳作等作品層次問題，更有文體本身之立體問題必須考量。如同前一節已分析過的〈明詩〉詩史，文體仍容許作品多所試誤、多方開拓其主題樣態，在合乎文體名理的情況下，作者「惟才所安」、「隨性適分」（〈明詩〉）地作，仍是合宜的，即便因此「鮮能通圓」（〈明詩〉），亦是個體制作之本來事實，與文體自身所關涉層次不同。以作品抽換文體，或只片面考慮文術、文辭，皆與〈通變〉所論有所落差。

九代詠歌史作為闡明「通變」之例，故除了反映文辭的歷史實況，亦當兼敘文體現象。後者一如〈原道〉、〈明詩〉做法，以聖人經典為界：商周以前劉勰逐代說明文辭發展進程，而以「至於序志述時，其揆一也」總結詩體表現，「序志述時」和〈原道〉舜、禹時詩詠特性一致，皆合詩之常體，已見前文分析。自楚以降，則詩體漸有偏移。以「楚之騷文」來說，騷雖收入〈明詩〉而為純正詩體，但如本文前一節所歸納，楚騷所能代表的，只詩歷史向度中之一（怨刺匡諫）而已，

<sup>52</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷6，頁17上。

<sup>53</sup> 正因「通變」同時要求不變（「有常」）與新變，對於劉勰究竟傾向復古、保守，抑或肯定創新，或甚至只有一表面看似折衷、實則含糊矛盾的文律主張，學者多有保留。如朱曉海論析雖詳，亦不能辨其分際。朱曉海，〈《文心雕龍》的通變論〉，《中央大學人文學報》，31（桃園：2007），頁1-35。〈通變〉開宗明義便將「常」、「變」各對應文體、文數而言，變或不變故有各自對應範疇，不可通用。文體由經典分化而來，涉及恆常真理（常道），故要求「資於故實」；文數則基於神思與才氣學習等個體特性，故亦以實現個體獨異成就為主訴。制作非純然任意之事而仍必有其客觀，兩面向涉及範疇、性質不同，必須各就需要調整制作尺度。

詩體至楚故已面臨文體狹隘化的壓力。其後「漢之賦頌」，詩體偏移幅度逐步加大，賦、頌雖屬《詩》部文體，但已不見於〈明詩〉，另歸〈詮賦〉、〈頌讚〉。根據〈明詩〉名義（「詩者，持也，持人情性」以及落實在個體詩詠時的「感物吟志」），可知賦、頌與詩體確實有別。〈詮賦〉如此解釋「賦」之名義：

賦者，鋪也，鋪采摛文，體物寫志也。<sup>54</sup>

又云：

原夫登高之旨，蓋觀物興情。情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗。麗詞雅義，符采相勝，如組織之品朱紫，畫繪之著玄黃，文雖新而有質，色雖糅而有本，此立賦之大體也。<sup>55</sup>

明顯地，賦之別於詩，正在它雖觀物、體物，但略去了「持人情性」——在「感物」之上，另疊加「吟志」以轉化應物斯感之情——這至關鍵之程序。賦所止唯在情，情之所以能「義必明雅」，亦「情以物興」，因物使然，而非由於志所帶來的昇華轉化。同樣地，頌未被納入詩體的理由亦與之相近，見〈頌讚〉對「頌」的解釋：

頌者，容也，所以美盛德而述形容也。……夫化偃一國謂之風，風正四方謂之雅，容告神明為之頌。風雅序人，事兼變正；頌主告神，義必純美。<sup>56</sup>

頌亦無「感物吟志」這一操持過程。相對於賦因登高博覽而使情明雅，頌是因為對象為「盛德」，對其之述說已臻「純美」的緣故。〈明詩〉因此可以列入同樣關注價值的「諷誦舊章」、「怨刺匡諫」主題詩歌，卻不納入在價值上更為極致的頌，「諷誦舊章」以舊相對今、「怨刺匡諫」由負面糾正相對於現實之敗壞不公，但頌卻不存在這價值高下兩端，自亦無再行操持、超越之必要。若然，從楚騷至漢之

<sup>54</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷2，頁46上。

<sup>55</sup> 同前引，頁47下。

<sup>56</sup> 同前引，頁61下。

賦、頌，詩體看似擴及〈明詩〉之外其他《詩》部文體，改善了騷聚焦單一主題之處境，實則卻取消了詩體之名理，漸行漸遠，「離本彌甚」（〈序志〉），其後再轉入完全不屬《詩》部文體的策、制、辭章，也就是大勢如此了。「魏之策制」、「晉之辭章」宜指兩代藉以致力詠歌之文體——取代詩體而行詩體之實之文體，應可以確定。

有關「魏之策制」，見〈詔策〉對相關名義之說明：

皇帝御寓，其言也神。淵嘿黼辰，而響盈四表，唯詔策乎！昔軒轅唐虞，同稱為「命」。命之為義，制性之本也。其在三代，事兼誥、誓。誓以訓戎，誥以敷政，命喻自天，故授官錫允。《易》之「姤」〈象〉：「后以施命誥四方。」誥命動民，若天下之有風矣。降及七國，並稱曰「令」。令者，使也。秦并天下，改命曰「制」。漢初定儀則，則命有四品：一曰策書，二曰制書，三曰詔書，四曰戒敕。「敕」戒州部，「詔」誥百官，「制」施救命，「策」封王侯。策者，簡也。制者，裁也。詔者，告也。敕者，正也。<sup>57</sup>

策、制在古帝聖王時期原合稱「命」，戰國以後內涵有所改變，突顯使役權力而並稱「令」，<sup>58</sup> 秦改稱「制」，漢則再析分為「策書」、「制書」、「詔書」、「戒敕」四品。〈通變〉這裡僅取策、制，或和二者更與「命」原義「制性之本」重點相近有關，策、制一封、一敕，均直接關乎人之受命，詔、敕則對應百官、州部等有司，對應政務或特定事為。不過，四者同源於「命」，前代用義頗有重疊，〈詔策〉討論相關文體歷史時亦不得不偶有混同，但總體來說，魏確實有其特殊角色：

觀文景以前，詔體浮雜，武帝崇儒，選言弘奧。策封三王，文同訓典；勸戒淵雅，垂範後代。及制詔嚴助，即云：「厭承明廬」，蓋寵才之恩也。孝宣璽書，責博進陳遂，亦故舊之厚也。逮光武撥亂，留意斯文，而造次喜怒，時或偏濫。詔賜鄧禹，稱司徒為堯；敕責侯霸，稱黃鉞一下。若斯之類，實乖憲章。暨明章崇學，雅詔間出。安和政弛，禮閣鮮

<sup>57</sup> 同前引，卷4，頁50上-下。

<sup>58</sup> 詳論參見簡良如，《《文心雕龍》之作為思想體系》，頁231，註1。

才，每為詔敕，假手外請。建安之末，文理代興，潘勗九錫，典雅逸群。衛覲禪誥，符采炳耀，弗可加已。自魏晉誥策，職在中書。劉放張華，互管斯任，施令發號，洋洋盈耳。魏文帝下詔，辭義多偉。至於作威作福，其萬慮之一弊乎！晉氏中興，唯明帝崇才，以溫嶠文清，故引入中書。自斯以後，體憲風流矣。<sup>59</sup>

〈詔策〉主要選文均落在漢以後，由引文中可見漢武帝 (r. 141-87 BCE) 時詔策等已具垂範價值，但至光武 (r. 25-57)，則漸有偏濫，其中明、章時期雖稍有起色，安、和之後仍不能振興。此情況直至建安末、魏，始完全改觀，既屢有佳篇，亦奠定之後體式矩度。〈通變〉將策制與魏連結，故有所本。至於「晉之辭章」，見〈章表〉：

夫設官分職，高卑聯事。天子垂珠以聽，諸侯鳴玉以朝。敷奏以言，明試以功。……降及七國，未變古式，言事於王，皆稱「上書」。秦初定制，改書曰「奏」。漢定禮儀，則有四品：一曰「章」，二曰「奏」，三曰「表」，四曰「議」。章以謝恩，奏以按劾，表以陳請，議以執異。章者，明也。《詩》：云「為章於天」，謂文明也。其在文物，赤白曰章。表者，標也。《禮》有〈表記〉，謂德見於儀。其在器式，揆景曰表。章表之目，蓋取諸此也。<sup>60</sup>

章為臣之上書，漢定禮儀後始分「章」、「奏」、「表」、「議」四品，劉勰將「章」、「表」合論，「奏」、「議」則另立〈奏啟〉、〈議對〉專論，理由蓋因二者同有昭明體現之義，這是因為章、表用於謝恩、陳請，故必呈顯作者自身，別於奏、議的客觀論事。〈章表〉於「敷理以舉統」部分故總言道：

原夫章表之為用也，所以對揚王庭，昭明心曲。既其身文，且亦國華。<sup>61</sup>

<sup>59</sup> 范文瀾注，《文心雕龍注》，卷4，頁50下-51上。案：「詔體浮雜」原作「誥體浮新」，據《御覽》改；「責博進陳遂」原作「賜太守陳遂」，據《漢書》意見改；「明章崇學」黃叔琳校本作「明帝崇學」，據范文瀾註22意見改。

<sup>60</sup> 同前引，卷5，頁9上-下。

<sup>61</sup> 同前引，頁10上。

作者之心曲寓諸文辭，其人之身文與社稷國華結合為一。至於實際制作表現，〈章表〉同樣多列漢以下作品，嘉篇不少，不過，相較魏猶有「未足美矣」之情況，劉勰對晉世章表之肯定，更沒有保留：

逮晉初筆札，則張華為偶。其三讓公封，理周辭要，引義比事，必得其偶，世珍〈鷓鴣〉，莫顧章表。及羊公之辭開府，有譽於前談；庾公之〈讓中書〉，信美於往載。序志顯類，有文雅焉。劉琨〈勸進〉，張駿〈自序〉，文致耿介，並陳事之美表也。<sup>62</sup>

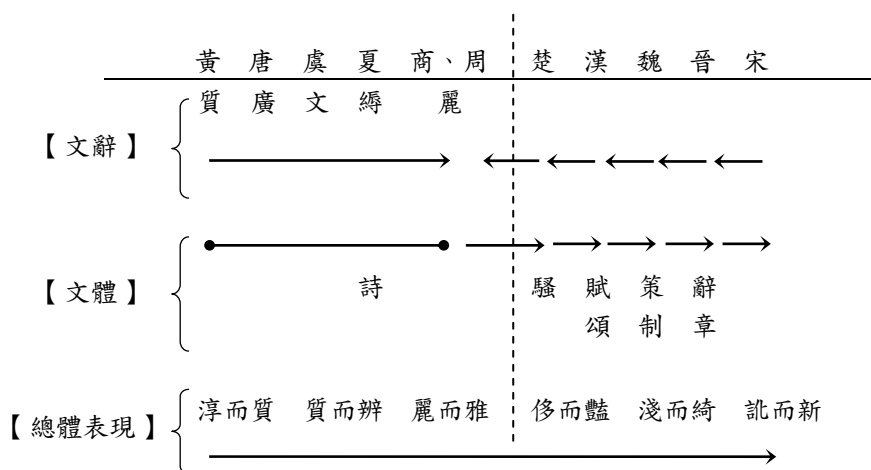
「有譽於前談」、「信美於往載」之超越前人成就，足證〈通變〉「晉之辭章」將本類文體連結於晉，原有跡可循。至於「辭章」一詞是否兼表、或單言章，雖難確定，但〈章表〉述史時並未刻意區分，可知二者性質接近，是否兼表，影響不大。據此，〈通變〉在賦、頌之後，繼言「策制」、「辭章」的理由也就可以明白，一方面二組文體確實為魏、晉之勝場；另一方面，策、制作為王言，無論特指制性之命，或力能使役他者行事之制，均現實中最高權力者遂行意志之言，而章（或含表）昭明人臣心曲，亦陳述懇惻之辭，兩組文體上、下相對，同為《詩》部文體之後唯二且最能述志之文體。其餘如《禮》部、《易》部、《春秋》部文體，各有客體或客觀性之考量，而《書》其他文體則或因論事、除弊興革，或如封禪樹立典章，皆未如二組文體得以體現作者志意。魏、晉詠歌轉以「策制」、「辭章」為載體，因而非完全突兀之舉，作者取其言志取向，且成果顯著。

九代詠歌史超出〈明詩〉詩史而擴及其他文體，已如上述。接下來的問題是：劉勰為何拉出這樣跨部類的觀照觸角？原因並不難尋，對照該段與〈明詩〉所述詩體名義，即可知道，九代詠歌史所強調的，顯非「持人情性」、「感物吟志」這類個體詩詠要件；相對地，如同該段對商周以前詩史的正面總結，「序志述時」才是本段詩史判斷是否為正體的關鍵，而這，即〈原道〉「人文之元」段對詩詠的本來看法。這說明了：〈通變〉的歷史考察立場，非僅立於個體詩詠角度，更站在全部歷史範圍（聖人經典時間與個體文章時期）來重估詩詠現象，呼應「文體有常」、「體必資於故實」的要求。這也是何以詩詠個體化後，於〈明詩〉所列六類主題中唯「怨刺匡諫」類之楚騷中選，「怨刺匡諫」是六主題中僅有的可滿足「序志述時」者。其餘主題或偏於序志，或如抒情詩那樣雖反映現實，但只與作者生命存在

<sup>62</sup> 同前引。

或意向相關，談不上真正對應現實整體之「述時」。相對地，賦、頌、策、制、章則具備「述時」所必要的整體存在視野，漢、魏、晉三朝因而反而是這些文體較純正詩體更能展示詩詠之故實。至此，九代詠歌史與〈明詩〉詩史差異處已獲釐清，九代詠歌史全貌也得以呈現。那麼，劉勰如何評論？經此驗證之文律，內容如何？

如「黃唐淳而質，虞夏質而辨，商周麗而雅，楚漢侈而豔，魏晉淺而綺，宋初訛而新」所述，九代詠歌史無疑是一段盛極而衰之歷史，前期整體正向，至商、周達致顛峰，其後則「從質及訛，彌近彌澹」。前期之正向性，為《文心》全書基本立場，不再贅述，不過，正因前、後兩階段一正、一負，在通變表現上適可對照。如圖二所示：



圖二：九代詠歌史之常、變表現

前、後期結構非常簡明清楚，前期同時滿足了通變對文體、文數的常變要求：於文體部分，「至於序志述時，其揆一也」，皆合詩之常體，即使歷經數代，亦一如故實；而變文之數所營造的文辭表現，前期亦隨時代更迭而推進，「黃歌『斷竹』，質之至也；唐歌〈在昔〉，則廣於黃世；虞歌〈卿雲〉，則文於唐時；夏歌『雕牆』，縟於虞代；商周篇什，麗於夏年」便呈現出由「質→廣→文→縟→麗」之遞變，可以想見歷代亟欲突破舊觀之努力。商、周以後詠歌則相反，無論文體、文辭氣力哪一面向，皆與通變原則相悖：文體部分不斷偏移，離本彌甚，已見前文說明；更令人驚異地，雖然劉勰總評本段發展時指出：「楚漢侈而豔，魏晉淺而綺，宋初訛而新」，似意謂諸代對文辭聲貌的追求日益變本加厲，然而實際上，其真正事實卻是：

暨楚之騷文，矩式周人；漢之賦頌，影寫楚世；魏之策制，顧慕漢風；  
晉之辭章，瞻望魏采。<sup>63</sup>

楚「矩式」周，漢「影寫」楚，魏「顧慕」漢，晉「瞻望」魏，此數代無不在肯定前人風雅氣度的立場上，效習、追慕前朝，以此作為文辭新創的憑藉和基石。若然，楚、漢、魏、晉完全顛倒了通變做法，於不應變處有變，應變處不變，此常、變兩面同時之顛倒始造成了整體「從質及訛，彌近彌澹」、「侈而豔→淺而綺→訛而新」往而不復之境。〈通變〉將後者總結為兩項原因：一是「競今疏古」，指諸代競相解散既有文體，流轉於其他文體，而不能資於故實之做法。其錯誤可想而知：新轉入之文體如騷、賦、頌、策、制、章，固然都有相近體質可以代替詩體實現「序志述時」，然各體終究有其文體要求，致寄生其上的詩「序志述時」成分及作為載體的新文體本身，都受牽制。二是「風末氣衰」，顯露在文辭上的外在淺陋，非由詩人對辭采新聲的直接致力而有，反而來源於人將其制作動力寄託於不斷向後回返之嚮慕心意，此依附前人之柔弱無力，致令文辭同樣無力。前代作品縱如屈騷已臻奇偉，終究只是其人風采，而非後代作者自己之情性風力，故「雖踰本色，不能復化」，效仿制作之聲貌終因無實而彌「澹」。

歸納上述，九代詠歌史展示出以下文學史規律：

- 一、文體、文數連帶相關。文學發展一旦出現淫淺、訛偽等負面情形，必源於文體、文數同時之敗壞，「風末氣衰」與文體上的「競今疏古」必然同時發生。是以，到了九代末期，詠歌雖似只有趨向外在浮豔這一弊端，但實際上，文體亦已開始偏移、解體；而文體遞嬗，既引致詩體的瓦解，亦必助長徒慕外飾、浮淺無實的制作結果。反之，黃至周詩體的文質圓備，既由於文數求新不已，也本於文體本身之穩定守常。文體、文數的連帶相關，故亦說明文學歷史上可能實現的風貌、文學史可能的走向，亦唯此正、反兩種而已。
- 二、無論文學實踐如何走向，整體文學史的行進必然有兩特點：一是，如九代詠歌前、後都在文辭上呈現日漸精巧、縝麗的趨勢般，文學發展中文辭聲貌上的新變（無論品質），是即使未自覺致力於此之時代，都必定發生的現象，這甚至是文學史唯一突顯而可指認的變化。二是，若文學發展必出現上述現象，那麼，屬於文學的歷史也絕非一靜止不變之歷史，文學史必

<sup>63</sup> 同前引，卷6，〈通變〉，頁17下。

然前行，必有所變，它是面向未來而開啟的歷史。因而，類似擬古或如楚、漢對前朝之嚮慕仿效，甚至是在文體上自覺守常，都無法阻止文學實際上持續的改變。

- 三、承上，與之相反，文學史亦必然立足於故昔。依通變之術者，體必資於故實，毋庸贅言；然而，倒轉通變原則者，其文辭聲貌同樣受前代資養而致，於此情況下，楚、漢以後之文史，實經受積累、從未中斷。
- 四、欲避免文章「風末氣衰」、「競今疏古」地走向淫淺、訛偽，文學必須確保「通變」「能騁無窮之路，飲不竭之源」正向前進的動力。除了一代代作者都應本於個體特質致力獨特文辭聲采，實現文數源源不絕之生命力外，於文體部分，汲取故實也是推進文學史的重要動力。唯《文心》所認可的文體發展，非文體和文體之間的互用或轉化，而只有以經典為本源的文體創造。如策制應從《書》而非如九代詠歌史之從詩體而致。〈通變〉所云：「夫青生於藍，絳生於蒨，雖踰本色，不能復化」，又謂：「故練青濯絳，必歸藍蒨，矯訛翻淺，還宗經誥」，明以經典為化生之本，並以此矯正文體相互遞嬗、侵越分際所致文章故實的訛、淺化。易言之，「宗經」正是從文體角度言之文章新變動力。合而言之，文學歷史同時以兩類相對向度推動其歷史發展。就目的和內容來說，一是作者對文體及其本然價值的致力；二是作者對實現個體自身特性之致力，即文數對主觀胸臆的經營。二者表現在文學史上的現象（特別是所呈現的時間向度），一趨向故實、一競於新變，使文學史成為一種向前（新變）與回返（故實與故往）連串並行之歷史。

以上，結束以〈通變〉為中心的文學史論分析。

## 五、結論

《文心雕龍》詩史不只陳述、歸納詩經驗事實，更直是經驗事實本身之規律。劉勰藉回推詩起源，界定詩本質；並由個體感物吟志之必然向度與歷代詩詠之正反表現，預告詩之未來。這涵攝過去、未來而為詩之常道之歷史，正是《文心》文學史觀最純粹之體現。而其意義，不只在具體確立「經」之詩學面向，更因劉勰以

「智術制作」（〈序志〉）統稱人類一切造為，<sup>64</sup> 而以「文」為「智術制作」之道，相關討論實已等同對人類造為存在之反省，其所闡述之道直為「人為」之道——人類造為之真理。結合全體制作經驗與人類智術意圖之文學史，因此不能輕忽為文藝現象的鬆散集合，它是人類心智自主構建之整體。若人必然利用智術進行制作，若人必然人為地形塑其存在，則歸納、分析人類造為之本末與依歸，其重要性自同劉勰做法一樣，必深入內裡直至道顯。而詩作為「智術制作」中最純粹之一種，詩史結合實際制作實踐與心志嚮往所展示之道，將是人類造為最真實之道理。這也是劉勰縱然面對「詩」這樣極個人化，連語言、思維、心態皆納入創作範圍的純粹制作，依然致力穿透個別差異與偶然變因，探求其應然規律的主要理由。那麼，《文心》詩史說明了什麼？約言之，詩意和詩性的真正來源唯自心在存在體驗（感物）之前究竟是否正向自主（吟志）；而詩生命力之衰微、詩之造作或虛偽（不能通變所致之浮濫、訛偽），也只和放棄心之獨立致力有關。此詩史所揭櫫的制作之道，人類造為存在最純粹之義。

<sup>64</sup> 見〈序志〉對經典、文章及所有人為創制其本末關係之總言：「唯文章之用，實經典枝條，五禮資之以成，六典因之致用，君臣所以炳煥，軍國所以昭明」。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 司馬遷 Sima Qian 撰，裴駟 Pei Yin 集解，司馬貞 Sima Zhen 索隱，張守節 Zhang Shoujie 正義，《史記》*Shiji* 第 1 冊，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，2014，點校本二十四史修訂本 *Dianjiaoben ershisishi xiudingben*。
- 沈德潛 Shen Deqian 選，《古詩源》*Gushi yuan*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，2010。
- 阮 元 Ruan Yuan 審定，盧宣旬 Lu Xuanxun 校，《重槧宋本十三經注疏附校勘記》*Chongkan Songben shisanjing zhushu fu jiaokanji*，臺北 Taipei：藝文印書館 Yiwen yinshuguan，1955，影印清嘉慶二十年（1815）江西南昌府學刊本 *Yingyin Qing Jiaqing ershi nian (1815) Jiangxi Nanchang fuxue kanben*。
- 洪興祖 Hong Xingzu，《楚辭補注》*Chuci buzhu*，臺北 Taipei：國立臺灣大學出版中心 Guoli Taiwan daxue chuban zhongxin，2016。
- 范文瀾 Fan Wenlan 注，《文心雕龍注》*Wenxin diaolong zhu*，臺北 Taipei：臺灣開明書店 Taiwan kaiming shudian，1985。
- 徐禎卿 Xu Zhenqing，《談藝錄》*Tan yi lu*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1991。
- 張彥遠 Zhang Yanyuan 撰，毛晉 Mao Jin 校訂，《歷代名畫記》*Lidai minghua ji*，臺北 Taipei：廣文書局 Guangwen shuju，1971。
- 劉熙載 Liu Xizai 原作，龔鵬程 Gong Peng-cheng 撰述，《藝概》*Yi gai*，臺北 Taipei：金楓出版社 Jinfeng chubanshe，1986。

### 二、近人論著

- 朱曉海 Sherman Chu，〈《文心雕龍》的通變論〉“*Wenxin diaolong de tongbian lun*”，《中央大學人文學報》*Zhongyang daxue renwen xuebao*，31，桃園 Taoyuan：2007，頁 1-35。doi: 10.29905/JCUT.200707.0001
- 林文月 Lin Wen-yueh，〈中國山水詩的特質〉“*Zhongguo shanshui shi de tezhi*”，《中外文學》*Zhongwai wenxue*，3.8，臺北 Taipei：1975，頁 152-179。doi: 10.6637/CWLQ.1975.3(8).152-179
- 陸侃如 Lu Kanru、馮沅君 Feng Yuanjun，《中國詩史》*Zhongguoshi shi*，濟南 Jinan：山東大學出版社 Shandong daxue chubanshe，1996。

- 楊明照 Yang Mingzhao, 《文心雕龍校注拾遺》 *Wenxin diaolong jiaozhu shiyi*, 臺北 Taipei: 崧高書社 Songgao shushe, 1985。
- 楊儒賓 Yang Rur-bin, 〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉“‘Shanshui’ shi zenme faxian de: ‘xuanhua shanshui’ xilun”, 《臺大中文學報》 *Taida Zhongwen xuebao*, 30, 臺北 Taipei: 2009, 頁 209-254。doi: 10.6281/NTUCL.2009.30.06
- 劉師培 Liu Shipai, 《文說》 *Wen shuo*, 臺北 Taipei: 廣文書局 Guangwen shuju, 1970。
- 韓大偉 David B. Honey, 《西方經學史概論》 *Xifang jingxue shi gailun*, 上海 Shanghai: 華東師範大學出版社 Huadong shifan daxue chubanshe, 2012。
- 簡良如 Chien Liang-ju, 《《文心雕龍》之作為思想體系》“*Wenxin diaolong*” *zhi zuowei sixiang tixi*, 北京 Beijing: 中國社會科學出版社 Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2011。

## An Analysis of the History of Poetry in *Wenxin Diaolong*

Chien Liang-ju\*

### ABSTRACT

Liu Xie's 劉勰 (c. 465–c. 521) approach to literary history in *Wenxin diaolong* 文心雕龍 is rooted in the tradition of the Classics, thus distinguishing it from the history of literature in general. In particular, Liu highlighted the existence and influence of underlying laws in literary history, and he reiterated this history five times in the text to ensure that there were no omissions or misalignments. Due to the great degree of subjectivity and high intensity involved in its craftsmanship, poetry holds a significant place in Liu's analysis, which reveals how the history of poetry manifested the possibilities as well as the limits of literary creation. This article outlines the first three aspects of the laws underlying literary creation in the *Wenxin diaolong*'s literary history: 1. the origin of literature ("The Original Meaning of Tao" *Yuandao* 原道); 2. the historical dimension of individualized poetry ("An Explanation of Poetry" *Mingshi* 明詩); and 3. the examination of laws governing constant and changing phenomena in literature ("Tradition and Change" *Tongbian* 通變). The article thus provides a perspective for tracing and analyzing the significance of the history of poetry in the *Wenxin diaolong*.

**Keywords:** *Wenxin diaolong* 文心雕龍, the history of poetry, the origin of poetry, being stirred by things and voicing one's aspirations, the laws of poetic history

(收稿日期：2025. 6. 16；修正稿日期：2025. 12. 17；通過刊登日期：2026. 2. 23)

---

\* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University, email address: ljchien@mx.nthu.edu.tw, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6708-1120>