

# 《文心雕龍》所隱涵二重 “文心”的結構及其功能

顏崑陽

## 提 要

劉勰將自己的著作命名為《文心雕龍》，很自覺地使用“文心”與“雕龍”兩個關鍵詞，表述全書的文學理論體系。什麼是“文心”？劉勰只簡單說是“為文之用心”，也就是創作文章所運用的“心”；然而，這一“文心”實質的內涵是什麼？包含哪些要素？諸多要素之間，以什麼邏輯關係形成整體的“結構”？這一“結構”有何相應的“功能”？這是“文心雕龍學”必須解答的基本論題；然而，關於這一論題，學界至今只做了粗略、表淺的論說。本論文針對《文心雕龍》全書的相關文本，經由精密的分析，有效地揭明其中隱含的二重“文心”，並分別詮釋這二重“文心”各自具有什麼實質內涵？各自包含哪些要素？諸多要素之間，以什麼邏輯關係形成整體的“結構”？而這一“結構”有何相應的“功能”？

**關鍵詞：**文心雕龍 文心 結構 功能

## 一、引 論

劉勰為自己的著述命名為《文心雕龍》，很自覺地用“文心”與“雕龍”二個

關鍵詞所指涉的概念,表述主客辯證統合的文學理論體系。“文心”者,文學創作主體之“心”,故《序志》云:“夫文心者,言爲文之用心也。昔涓子琴心,王孫巧心,心哉美矣,故用之焉”;“雕龍”者,語言形式所表現之文體,故《序志》云:“古來文章,以雕縵成體,豈取騶奭之群言雕龍也?”<sup>1</sup>主客實非截然爲二,“文心”是創作“內隱”之“因”,“雕龍”是創作“外顯”之“果”;因內符外,沿隱至顯,終而因果和合,統爲一體,文學創作才得以實現;故《體性》云:“夫情動而言形,理發而文見,蓋沿隱以至顯,因內而符外者也。”

“雕龍”涵蓋全書理論體系中,文體及文術的部分,可另文處理,有關“文體論”,我已發表多篇論文,將以專書出版。<sup>2</sup>本論文主要的問題定位在:“文心”實質的內涵是什麼?包含哪些要素?諸多要素之間,以什麼邏輯關係形成整體的“結構”?這一“結構”有何相應之“自體功能”?

結構者,一事物之各個部分以某種“合功能”之秩序,統一爲有機性的整體;故而事物之“結構”必內具相應之“功能”,此一“功能”爲“結構”本身所內具,故稱爲“自體功能”。結構其“體”而“功能”其“用”,體用相即不離,結構與功能無法截然爲二。故一切事物“有體必有用,而用必歸體”<sup>3</sup>,“體”是其“本質”,“用”是其功能所生效果之顯象。“體”與“用”相即不離,內隱之本質(體)以其功效(用)而外顯,始能受認識主體所感知。然則“體必生用”,離“用”則所認知之“體”,乃抽象概念之虛說,非實在可感之存有;故吾人必“即用以知體”,此“知”爲實踐體悟之知。而“用必因體”,離“體”則所致之“用”,乃喪失

1 劉勰著,周振甫注釋:《文心雕龍注釋》(臺北:里仁書局,1984年),頁915。本論文徵引《文心雕龍》原文,概出於此,不一一附注。

2 參見顏崑陽:《論文心雕龍“辯證性的文體觀念架構”》,收入顏崑陽:《六朝文學觀念叢論》(臺北:正中書局,1993年),頁94—187。《論六朝文學“體源批評”的取向與效用》,臺灣《東華人文學報》第3期,2001年6月,頁1—36。《論“文類體裁”的“藝術性向”與“社會性向”及其“雙向成體”的關係》,臺灣《清華學報》新35卷第2期,2005年12月,頁295—330。《論“文體”與“文類”的涵義及其關係》,臺灣《清華中文學報》第1期,2007年9月,頁1—67。《文學創作在文體規範下的經緯結構歷程關係》,臺灣中山大學《文與哲》第22期,2013年6月,頁545—596。

3 “有體必有用,而用必歸體”,這種“體用觀”是中國古代文化思想的通說,其源起與發展頗爲複雜而時有爭議,參見袁偉杰:《體用觀念來源之爭議考》,臺灣大學《史繹》第36期,2011年7月。

本質之濫用，非真切之功能。“文心”之結構及其功能，必須以這一“體用相即不離”的觀念作為前提性的基本假定。

《文心雕龍·序志》所云“夫文心者，言為文之用心也”，這是“明言”之“文心”，乃指作經之“聖人”、作騷之“妙才”以下，後世一般“才士”的“為文之用心”；《序志》又云：“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。”所謂“文心之作”的“文心”，義同上文。不過，我們必須注意，這一“文之樞紐”的聖人、妙才，其中隱含另一更為“極矣”的“文心”。極，有最始原、根本、至上之義；故而這一重“文心”，隱藏而未明言。

前述那一重已明言之“文心”，其實質內涵究竟包含哪些要素？諸多要素之間，以什麼邏輯關係形成整體？劉勰在《序志》一篇中，並未顯題而詳說，乃散置其他篇章中。因此這一重“文心”，仍有諸多涵義隱而未明，等待我們揭顯。然則《文心雕龍》一書中，所隱涵二重“文心”，其實質內涵與結構、功能究竟如何？尚有待我們精深的詮釋。

這一論題，前行研究成果，約略相關者，大致集中在“文之樞紐”的討論。其中，針對“文之樞紐”的創作主體，前有涂光社的《“文之樞紐”的創作主體論——有關〈徵聖〉的思考》。<sup>4</sup> 另外，概說《文心雕龍》之文學主體性者，則有韓湖初的《略論〈文心雕龍〉對文學主體性的認識》。<sup>5</sup> 而直接以“文心”為論題者，主要有張少康的《文心略論》、<sup>6</sup> 姜曉雲的《劉勰論“文心”與“為文之用心”》。<sup>7</sup> 這就與本論文直接相關，但是大致僅就《文心雕龍·序志》所說“文心”而論，未及於二重“文心”之結構及其功能而細論。其中最值得一提者，厥為白建中的《聖人與一般作家——論〈文心雕龍〉雙重創作主體理論體系

---

4 涂光社：《“文之樞紐”的創作主體論——有關〈徵聖〉的思考》，《文心雕龍學刊》第6輯（濟南：齊魯書社，1992年）。

5 韓湖初：《略論〈文心雕龍〉對文學主體性的認識》，《語文輔導》1987年第5期。

6 張少康：《文心略論》，收入饒芃子主編：《文心雕龍薈萃》（上海：上海書店，1992年），又收入張少康：《夕秀集》（北京：華文出版社，1999年）。

7 姜曉雲的《劉勰論“文心”與“為文之用心”》，《江蘇廣播電視大學學報》2002年第1期。

的建構》，<sup>8</sup>能分辨聖人與一般作家不同層次的創作主體，的確是卓見。其“雙重創作主體”的詮釋框架，我們甚表贊同；不過對這雙重創作主體之內涵，其細部尚未能精密分析，只是概要而已。對聖人的創作主體所論比較詳細，而對一般作家的創作主體則著墨甚少。這雙重創作主體的實質內涵，即其結構包涵哪些要素？其功能究竟如何？尚有待精深的詮釋。

本論文所說的二重“文心”，第一重為“文章原創階段”或“文章原創層位”的“文心”，即“文之樞紐”的聖人、妙才的“文心”。第二重為“文章沿創階段”或“文章沿創層位”的“文心”，即後世一般“才士”的“文心”。

“文章”一詞之義，實有廣狹之別，最廣延之義指一切自然或人爲之事物表現於外在之形色。文者，綫條、顏色交錯而成紋彩。《說文》云：“文，錯畫也，象交文”，《周易·繫辭》云：“物相雜，故曰文。”章者，亦有此義，《周禮·考工記》云：“青與赤謂之文，赤與白謂之章。”引申的次範疇，可指一切人爲創造之文化產物，先秦時期特指政教典章制度，故《論語·泰伯》記載孔子讚頌堯之文化創造云：“巍巍乎其有成功也，煥乎其有文章。”再次範疇，相對狹義則指詩文之作，《文心雕龍·序志》云：“唯文章之用，實經典枝條。”我們這裏所用“文章”一詞，即是此一狹義。

所謂“原創”，於歷史時間居於最原始的“階段”，於創作法則及價值意義則居於最根本、至上的“層位”。文化，或縮小範圍為文學、藝術，其“起源論”之所謂“源”，約有三義：一為“歷史時程的起點”，這是文學史或藝術史以“考察”之法所做的事實判斷，偏重“描述性”之義；二為“發生原因”，這是文學史或藝術史以“詮釋”之法所提出的理論解說，偏重“詮釋性”之義；三為“價值之所本”，這是文學史或藝術史以“評價”之法所做的價值判斷，這已涉及文學或藝術的“本質”，偏重“評價性”之義，故文學或藝術的“起源論”與“本質論”必合為同一體系。<sup>9</sup>

8 白建中：《聖人與一般作家——論〈文心雕龍〉雙重創作主體理論體系的建構》，收入戚良德主編：《儒學視野中的〈文心雕龍學刊〉》（上海：上海古籍出版社，2014年）。

9 文學或藝術“起源論”所謂“源”之三義，詳見顏崑陽：《六朝文學“體源批評”的取向與效用》，原刊臺灣東華大學《東華人文學報》第3期，2011年7月，頁7。

《文心雕龍》以《原道》、《徵聖》、《宗經》為三位一體的論述，即是兼合上述三義，但以第三義為主。“文章原於五經”之說，其意乃五經實為一切文章“價值之所本”，故不僅處於歷史時程之“原創階段”，更處於價值所本之“原創層位”，是為“總源”。至於後世一般“才士”之文章創作，則處於“沿創階段”或“沿創層位”。所謂“沿”者，順流而下也，經典為“源”，而一般才士所創作之各體文章，則為順沿之“流”，故稱為“沿創”。不管“原創”或“沿創”都必然要有“文心”之用，只是這二重“文心”的實質內涵及結構、功能有其差別，必須進行分析性詮釋，再做整體的綜合建構。

## 二、第一重“文章原創階段或層位”之“文心”

第一重“文章原創階段”或“文章原創層位”的“文心”，還可析分為“正常”與“奇變”兩個次層，正與奇為對，常與變為對。第一重“文之樞紐”的“文心”，必先分釋正常、奇變兩個次層，再綜合為統一的體系，其義始全，以下分論之：

“正常”次層的“文心”乃由《原道》、《徵聖》、《宗經》三位一體，復輔以《正緯》，所展現“上哲之道心”，“道心”即“文心”。“奇變”次層的“文心”，乃《辨騷》所稱“妙才之情志”。至於《正緯》所示，假如排除緯書為後人所附之矯誕偽謬，則圖籙之見，其中隱涵闡幽之“神道”或“神理”，正如《周易·繫辭上》所謂：“天生神物，聖人則之。天地變化，聖人效之。天垂象，見吉凶，聖人象之。河出圖，洛出書，聖人則之。”此處的聖人當指遠古庖犧氏這一類的聖人，所謂“聖人則之”即是取法這種玄秘的天象神理。劉勰所謂“文”，乃推極於遠古聖人所設教之“神理”；而非僅止於周代禮樂文化所揭顯之“道德理性”，故《原道》云：“人文之元，肇自太極。幽讚神明，易象為先。”這樣，劉勰才能合理的解釋最早文化或文明創造的始因，顯然有“神啓”的色彩。有些現代學者，以科學或道德理性將其批判為無稽之談，迷信神鬼。如此詮釋古代文化或文學，實在缺乏涉入歷史語境的同情理解。因此，緯書及易象所繫的“神理”，也可納入第一重聖人的“文心”，視為構成“文心”的因素之一。

“正常”之“文心”即“道心”，其實質內涵必須整合《原道》、《徵聖》、《宗

經》爲一體，並以《正緯》爲輔而揭明之。前三篇當以《徵聖》爲中樞，因爲天地自然之“道”自身不能直接化爲文字之經典，必須以“聖人”居中做轉化性的創造，故《徵聖》以“聖人”爲具有創造能力的“上哲”，云：“夫作者曰聖，述者曰明。陶鑄性情，功在上哲。”作者聖、述者明，這個觀念出於《禮記·樂記》“知禮樂之情者能作，識禮樂之文者能述；作者之謂聖，述者之謂明”，則所作乃“禮樂”這類文化產物，關乎政教之“道”，而非後世之辭章；此“道”爲“人道”，卻原於“天道”，故《禮記·樂記》云：“大樂與天地同和，大禮與天地同節……明於天地，然後能興禮樂也。”誰能明於天地而興禮樂？當然是“聖人”；這一創造過程與成果，即《原道》所謂：“道沿聖以垂文，聖因文而明道。”這個“道—聖—文—道”的創造過程與成果之所以可能，關鍵就在於聖人“生知”本具的“道心”，故《徵聖》贊揚聖人云：“妙極生知，睿哲爲宰。”而這“生知”本具的“道心”，就是創造文化，垂範經典的動力因、目的因、質料因與形式因，<sup>10</sup>故《原道》云：“玄聖創典，素王述訓，莫不原道心以敷章，研神理而設教。”玄聖包括遠古庖犧、神農、黃帝、堯舜、禹湯等，素王則指孔子；而所創之典，所述之訓，所敷之章，所設之教，即是“道之文”。能夠轉化自然天道而創造爲經典之“文”，此乃聖人“道心”之用；故“道心”即聖人之“文心”。

“道心”乃出於聖人之“生知”，天性之所內具。古今中外，論述文化或文明的創生、起源，推極之因，必然會創說“聖人”或“先知”。這些創生文化或文明的聖人、先知，未必實有其人，多爲“象徵符號性”的人物，例如遠古的三皇、四氏、五帝等，他們的“天性”中，即內具“生知”的才智，所謂不學而能的“天才”，以作爲創生文化之動力因、目的因、質料因及形式因，這也才能在理論上解釋文化或文明之所以創生的原因，故《中庸》對於道德的根源何以可能被揭明，提出“自誠明，謂之性”的說法，朱熹《集注》解釋此說，云：“德無不實而明無不照

10 亞里斯多德的“形上學”有“四因”之說，即質料因（或譯爲物因）、形式因（或譯爲式因）、動力因（或譯爲動因）、目的因（或譯爲極因）。參見亞里斯多德：《形而上學》卷（a）一，第三章，983a24—984b23，（臺灣：仰哲出版社，1982年），頁5—8。此“四因”之說，爲亞里斯多德所創，用以詮釋宇宙萬物創生、演變的根源性因素。此說雖非專爲文化的創造、演變而提出的理論；但是在學術史上，已成爲廣被應用的“詮釋模型”，用以詮釋文化的創生、演變的根源性因素。

者，聖人之德。所性而有者也，天道也。”此《中庸》所謂“生而知之”者，乃先知先覺。而聖人既明天道，則必垂文以設教，以化成天下之士，故《中庸》又有“自明誠，謂之教”的說法，朱熹《集注》解釋此說，云：“先明乎善而後能實其善者，賢人之學。由教而入者也，人道也。”此《中庸》所謂“學而知之”者，乃後知後覺；<sup>11</sup>故《孟子·萬章》將二者連接起來，云：“使先知覺後知，使先覺覺後覺也。”先知先覺，即“生而知之”的聖人。後知後覺，即“學而知之”的賢人或常人。

然則，聖人“生知”的“道心”也就是完滿具足的“天地之心”，故《原道》認為天地之“道”創生萬物，萬物之形象就是“道之文”；而這種創生之“道用”，“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。”才者，《說文》：“草木之初也。”即草木將生枝葉，朱駿聲《說文通訓定聲》：“才，引申為本始之義。”<sup>12</sup>本始，即創生根源。天地人“三才”，就是三種創生之根源；但是，人於自然萬物之創生，只能“參贊”；而於文化，則是直接的創生。人之所以能創生文化，就因為天生具有靈性；這靈性就是“德”，得之於天，乃天地之道“內在”於人性。性之體，因“心”以致用；故此“心”即為“道心”，即“天地之心”，即為文化創生之根源。這一“天地之心”既內在於人性，原則上人人皆有，但是稟性有純雜利鈍之差異，其純者利者即完滿具足之聖人，故為“生而知之”、“先知先覺”。眾人雖也有“天地之心”，但所具雜而不純、鈍而不利，卻猶可“學而知之”，是為“後知後覺”。

天人同“體”而並“用”，萬物創生之根源為天地之“太極”，文化創生之根源亦為人心之“太極”，故《原道》云：“人文之元，肇自太極。”這裏的“太極”實有二義，一指人所“內在”的“道心”、“天地之心”，是人文創生之“元”；一指聖人“道心”、“天地之心”所始創的易象、文言，故《原道》云：“幽贊神明，易象為先。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

<sup>11</sup> 朱熹：《四書集注·中庸》（臺北：學海出版社，1979年），頁16，又頁20。

<sup>12</sup> 朱駿聲：《說文通訓定聲》（臺北：臺灣商務印書館，1937年）。

之心哉!”然則,以易象爲先的經典,就是聖人“天地之心”所創造的“道之文”了。

這是劉勰之前既存的文化傳統思想,《禮記·禮運》:“人者,其天地之德,陰陽之交,鬼神之會,五行之秀氣也。……人者,天地之心也,五行之端也。”“道”既“內在”於人之德、性、心,則《原道》所原之“道”,不是自然宇宙創生萬物而離絕名言之外在、超越、絕對、先驗、客觀、獨立的形上實體,也就不是《老子》二十五章之所云:“有物混成,先天地生。寂兮寥兮,獨立而不改,周行而不殆”的“道”;而是內在於自然萬物之性,並發用爲《原道》所云“麗天之象”、“理地之形”,可以感知之“形文”與“聲文”的“道”;同時內在於人之德性靈心,發用爲《原道》所云“道沿聖以垂文”而受到感知之“人文”的“道”;故道不離性、道不離心、道不離象、道不離文。然則,劉勰所立《原道》,顯然是經驗現象論者,他所原之“道”不是超離經驗現象而僅以抽象概念表述的先驗本體。同時,既非純屬儒家,也非純屬道家或釋家所說的“道”;此“道”乃是使得自然萬象之“文”與人文之“文”得以創生、實現之“原因”的“道”。劉勰就在這一文化思想的基礎上,以“聖人”爲中樞,而將《原道》、《徵聖》、《宗經》綰合爲三位一體的“文學本原論”,解釋文學的創生、實現,並建構文章理想價值的體式,故在《原道》、《徵聖》之後,《宗經》即明示:

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。

體,文體也。義,宜也。經典切實示現了各類文章共同的理想文體;<sup>13</sup>這種理想

13 文體之“體”有四義:體製(或稱體裁)、體貌、體式(或稱體格)、體要。其中,體貌指詩文作品的美感形象,例如雅麗、質樸等;體式指一篇之體貌,例如離騷體;一家之體貌,例如陶體;一代之體貌,例如建安體。由於能完滿的表現某一體貌之美,而足爲他人模習的“範式”,就稱爲“體式”或“體格”;此四義合而爲“文體”這一最大範疇。詳見顏崑陽:《論“文體”與“文類”的涵義及其關係》,臺灣《清華中文學報》,第1期,2007年9月。



文體，都出於聖人之“文心”的創造，分解的說，表現為六個最適宜、最理想的特質：從內容而言，主觀題材的情感與氣力，<sup>14</sup>情感能深厚而不乖戾，氣力能清純而不混雜；客觀題材的事件與義理，事件能信實而不荒誕，義理能正直而不曲邪。從形式而言，體製能精簡而不蕪蔓，<sup>15</sup>辭采能優美而不過度虛飾。所謂“深而不詭”、“清而不雜”、“信而不誕”、“直而不回”、“約而不蕪”、“麗而不淫”，顯示內容與形式合一，表現為文質彬彬，合乎“中庸”的理想文體，因此可以為後世一般“才士”創作文章所宗法。

然則，劉勰之“宗經”乃“文體宗經”，道與文合一而不能切分，道心即文心，文不離道，道不離文；而非荀子、揚雄，以及宋儒所說的“道德實踐宗經”，道本

14 “情”指情感，各家之說，多無差異；但是，“風”指什麼？則各家之說分歧，例如周振甫《文心雕龍注釋》、詹鍈《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1989年），二家都指風格；但是，“風格”乃詩文創作完成後，所整體展現的體貌或體式，亦即作品的美感形象，是表現的結果。而所謂“體有六義”，卻是將經典整體的體式，分解為六個極具特質的要素，“風”只是其中之一，顯然非指作品整體風格之義。趙仲邑《文心雕龍譯注》（南寧：廣西教育出版社，1990年）指風化，即教育作用，則更不貼切。“風”是構成經典文體的要素之一，是屬於文體自身“結構”的概念，而非已衍外教育讀者之“作用”的概念。因此，在“文能宗經，體有六義”的文本“語境”中，“風”與“情”並屬構成經典文體的作者主觀性題材，“情”為情感，乃感物而動、緣事而發的喜怒哀樂。而“風”則是《通變》所謂“文辭氣力”的“氣力”，指作者主體情性所具的生命氣力，有剛柔、清濁之分。聖人之主體情性，乃“中庸”而非“偏材”，故發而為文，可表現為“風清而不雜”的特質。“中庸”與“偏材”情性之別，可參見劉邵《人物志》（臺北：臺灣中華書局，四部備要據金臺本校刊，1983年），其《自序》云：“嘆‘中庸’以殊聖人之德……訓六蔽以戒‘偏材’之失。”又《九徵》云：“人物之本，出乎情性。……兼德而至，謂之‘中庸’。中庸也者，聖人之目也。……一至謂之‘偏材’”。“中庸”不偏不倚，兼合各種向度之情性而圓融完滿；“偏材”則偏於一種向度之情性，皆有所“至”也皆有所“蔽”，即所謂“一至”也。

15 “體約而不蕪”之“體”指什麼？詹鍈《文心雕龍義證》既將“風清而不雜”的“風”釋為“風格”，已是誤謬；又將“體約而不蕪”的“體”也同樣釋為“文體（風格）”，非但不精確，同時更顯得劉勰為文如此重複，“體有六義”竟然就有二個要素都是“風格”。“體有六義”之“體”，其義為“文體”。假如“體約而不蕪”之“體”也指“文體”，其義不就等於“體有六義”之“體”了嗎？“文體”是最大範疇的複合概念，必須加以分析其次層級的概念，本文注13指出文體之“體”有體製（或稱體裁）、體貌、體式（或稱體格）、體要四義。此處“體約而不蕪”之“體”指的是“體製”或“體裁”，乃詩文的語言形式結構，而非內容、形式合一所具體表現完成的“風格”。劉勰分解的說明經典的理想文體所展現六個特質之一“體約而不蕪”，其義就是經典文體的“語言形式結構”非常簡約而不蕪雜。

而文末,重道而輕文。<sup>16</sup>甚至程頤有“作文害道”之說,<sup>17</sup>他所說的“文”雖然指的是不能載道的文人之作,卻也表示他對經典所重視的是“道”;至於“道之文”如何,則非他所關懷的要義。“文體宗經”與“踐道宗經”,兩者層次與型態不能混同,有些學者籠統的認為劉勰之宗經乃源於荀子、揚雄,卻未能分辨其差異。<sup>18</sup>而且,所謂“宗經”,乃宗法經典之理想文體所示範的特質、創作精神態度以及法則,此為“通常”之“理”;相對必須融入作者的當代社會經驗與個人的才性氣力、文辭技巧,此為“創變”之“方”;故而“宗經”並非依樣模擬或複製,乃是“通”與“變”相因而辯證統合,既從經典的理想文體“會通”文章創作之普遍原理,而又貼切於當代及個人經驗而“適變”。<sup>19</sup>《總術》所謂“思無定契,理有恒存”,個人出於文辭氣力的“創變”是無定契之思,經典文體所示的“通常”之理則超越古、今之時間分限而恒存;故後人將“宗經”與“通變”二個觀念結合,而指劉勰的文學觀念為“復古”或“復

16 荀子與揚雄之因為“道德實踐”而徵聖、宗經,以及宋儒“道本文末”、“重道輕文”的“宗經”觀念,詳見郭紹虞:《中國文學批評史》(臺北:文史哲出版社,1979年),頁27—28;頁58—60;頁350—361。

17 程頤論“作文害道”,云:“問:‘作文害道否?’曰:‘害也。凡為文,不專意則不工,若專意則志局於此,又安能與天地同其大也?’”參見《二程遺書》,卷十八,收入《二程集》(臺北:漢京文化公司,1983年),冊1,頁239。

18 例如郭紹虞:《中國文學批評史》論及荀子的文學觀,云:“這與後人論文主於徵聖者何以異。”頁27。又論及揚雄的文學觀,云:“劉勰《文心雕龍》所載《原道》、《宗經》、《徵聖》諸篇,其意亦自揚雄發之。”頁60。劉大杰:《中國文學批評史》(臺北:文匯堂出版社,1985年),論及揚雄的文學觀,云:“揚雄對明道、徵聖、宗經的原則所作的理論上的發揮。這種理論,對後來劉勰、韓愈等人發生較大的影響。”頁65。論及劉勰的文學觀時,也認為原道、徵聖、宗經的觀念,荀子、揚雄已經建立,而“到了劉勰,在前人的基礎上,論述更為深入。”頁149。成復旺、黃保真、蔡鐘翔合著:《中國文學理論史》(北京:北京出版社,1987年),論及劉勰的文學觀,云:“他繼承和發展了荀子、揚雄的觀點,把‘原道’、‘徵聖’、‘宗經’列為‘文之樞紐’。”冊1,頁245。凡此之論,都是只見表層文字,而未細究“文體宗經”與“踐道宗經”兩者內涵的差異。

19 參見《文心雕龍·徵聖》,聖人能隨不同文章之用而作適當變化,卻又有其“通常”不變的法則,云:“繁略殊形,顯隱異術;抑引隨時,變通會適。徵之周、孔,則文有師矣。”又《通變》云:“憑情以會通,負氣以適變。”由此可知,既不泥於古,又不執於今,“會通適變”正是一般文士可向聖人宗法的“文心”。

古名以通變”。<sup>20</sup> 這種論點皆因僵持古、今之時間分限，而未明劉勰超越古今，“會通適變”的辯證思維。

那麼，這一重“文心”，其實質內涵與結構、功能究竟如何？從《原道》、《徵聖》觀之，“文心”的實質內涵乃以“道”為“體”，故云“道心”；而此一“道心”之“體”，乃兼融神理、道德、性情與思力而成。《原道》論及玄聖、素王之創典、述訓，云：“莫不原道心以敷章，研神理而設教。”神理與道心對舉，都是聖人心性之體。《原道》又論及最先創造的人文經典“易象”，以及孕生八卦的河圖，韞藏九疇的洛書，其所以創生的本原，即是“神理”，故《原道》云：“誰其尸之，神理而已。”神理者，創生、變化的神妙不測之理，遠古玄聖如庖犧之創典，其心性本身就生具“神理”，故上能“幽讚神明”、“觀天文以極變”，下能“神理設教”、“察人文以成化”。這是劉勰推極於文化創生之始，所提出雖是玄秘卻屬合理的詮釋。降及近古，文武、周公、孔子之述訓，《徵聖》所云：“陶鑄性情，功在上哲。”又云：“聖人之情，見乎文辭矣。”《原道》云：“雕琢情性，組織辭令。”聖人心性本具“性情”，故能制禮作樂，見乎文辭，以陶鑄、雕琢群庶之性情；而“先王聖化，布在方冊。”聖化本乎道德，“道德”乃聖人心性所生具，故能發用而垂文，布在方冊，以教化天下。而“見乎文辭”、“組織辭令”，必須合乎語言形式之“法”。“法”由誰所建立？《徵聖》云：“文成規矩，思合符契”，其意為聖人之創作文章，內心的思維自能符應合法之秩序，故而“文成規矩”，我們可稱這種內具

20 歷來學者以為劉勰的文學觀念是“復古”或“復古名以通變”者，例如詹鍈《文心雕龍義證》，在《通變》的題解徵引清代紀昀云：“當代新聲既無濫調，則古人之舊式，轉屬新聲，復古而名以通變，蓋以此爾。”冊中，頁1077。黃侃：《文心雕龍札記》（上海：華東師範大學出版社，1996年），在《通變》的札記中，云：“此篇大指，示人勿為循俗之文，宜反之于古。……明古有善作，雖工變者不能越其範圍。知此，則通變之為復古，更無疑義。”頁131—132。此說與紀昀無異，黃侃雖明知“文有可變革者，有不可變革者。可變革者，遣詞捶字，宅句安章，隨手之變，人各不同。不可變革者，規矩法律也。”但是他仍拘於古、今時間之分限，而將“規矩法律”視為古人之所有、經典之所專，而未明“規矩法律”乃超越時間，通常而恒存，非專屬古人之物。其實，“復古”一詞甚為不當，“復”有返回之義，容易被誤解為在綫性的“時序”上，要返回古代，模仿古人之文，因此而失其因時適變的創新之義；則“宗古”一詞或較適義，“宗古”者乃宗法古代經典之文學根本精神及其創作原理，此為學習歷程及方法，而其終極目的則意在因時以創變，即《通變》所謂“望今制奇，參古定法”，二者辯證統合，不偏一端。

自然合法的思維能力為“思力”。然則，聖人“文心”之用，法自內出而非由外定，則“法”乃聖人心性之所本具，故能為後世文章立法。

綜合言之，聖人“文心”之體，其實質內涵乃由神理、道德、性情與思力幾個要素所構成。神理、道德、性情所主者文章之內容，思力所主者文章之形式規矩，兩者辯證統合為一，這也就是聖人“文心”之體的結構。

前文說過，“道心”之“道”，亦即聖人“文心”之體，並非自然宇宙創生萬物而離絕名言之外在、超越、絕對、先驗、客觀、獨立的形上實體之“道”，而是內在於自然萬物之性，並發用為可以感知之“形文”、“聲文”的“道”，同時內在於人之德性靈心，發用為《原道》所云“道沿聖以垂文”而受到感知之“人文”的“道”；體用相即不離，那麼，融合神理、道德、性情與思力的“文心”之“體”，其功能如何展現？《徵聖》云：

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。故《春秋》一字以褒貶，喪服舉輕以包重，此簡言以達旨也。《邠詩》聯章以積句，《儒行》縟說以繁辭，此博文以該情也。書契斷決以象爻，文章昭晰以象離，此明理以立體也。四象精義以曲隱，五例微辭以婉晦，此隱義以藏用也。故知繁略殊形，顯隱異術，抑引隨時，變通適會。

這整段文字說的就是聖人“文心”的“自體功能”。前四句為綱領，又可分為二個次層，前二句“鑒周日月，妙極幾神”為一次層，後二句“文成規矩，思合符契”是另一次層。接著“或簡言以達旨”到“或隱義以藏用”四句，乃依據前文所立綱領，再切實分說聖人文章的表現原理。又接著“春秋一字以褒貶”以下十二句，則針對前面四句所謂“或簡言以達旨”云云，以“經典”的文辭為例，印證上述的文理。再接著“故知繁略殊形”四句，做出最後結論，以斷言聖人“文心”的功能：為文章的創作，從內容到形式，建立“繁略殊形，顯隱異術，抑引隨時，變通適會”的靈活法則。

“鑒周日月，妙極幾神”是聖人“文心”之體，乃其“生知”之神理、道德、性

情的發用。這是聖人創作經典的過程，如何從實存之宇宙人生所觀察、感知、體悟的事、情、理，以取得文章的內容，這是“寫什麼”的問題，亦即《周易·家人》所謂“言有物”，包含創作的動力因、目的因與質料因。日月者，舉日月以涵概整個自然宇宙萬象，聖人全都能洞觀其理，故云“鑒周”；劉勰對於聖人之“文心”能“鑒周日月”的觀念，乃取自《周易》，《繫辭上》指出聖人作《易》，而“能彌綸天地之道，仰以觀於天文，俯以察於地理。是故知幽明之故，原始反終，故知死生之說。”又指出聖人“知周乎萬物而道濟天下，故不過”。然則“鑒周日月”，其要義在於聖人能洞觀宇宙人生的普遍、周全之道。至於“妙極幾神”，幾者，事物未發之徵兆，吉凶存乎其中。神者，變化不測。妙者，隨機適變，不執一方。所謂“妙極幾神”也是本乎《周易·繫辭上》云：“夫易，聖人之所以極深而研幾也。”何謂“深”？何謂“幾”？韓康伯注云：“極未形之理，則曰深；適動微之會，則曰幾。”《繫辭上》又云：“陰陽不測之謂神。”韓康伯注云：“神也者，變化之極，妙萬物而為言，不可以形詰者也。”然則“妙極幾神”，其要義在於聖人能察知宇宙人生幽微未形、變化不測之理，而變通適會。天地之心，通乎人心；天地之道，通乎人道；人道無非道德與性情。因此“鑒周日月，妙極幾神”，乃統合宇宙與人生之存在經驗及價值而言。這是“文心”之體，其神理、道德、性情所本具的功能。

“文成規矩，思合符契”，乃聖人“文心”之體，其“思力”的發用，而為經典文體規範的根源，這是“如何寫”的問題，亦即《周易·艮》所謂“言有序”，乃聖人為文章立法，是文章創作的形式因。《原道》指出“道沿聖以垂文”，也就是《徵聖》所說聖人“原道心以敷章”。然而“敷章”而“垂文”，總是必須要有適當的形構、修辭法則；這些“法則”從何而來？在第一重“文章原創階段”或“文章原創層位”，前無既定的外在客觀法則可循，則聖人之原創經典，乃“法自內出”；“法”為聖人“文心”之體所本具，即其“思力”也。何以明之？“思合符契”就是這一本具之“思力”所發用。符契，如信符與契約之兩半密合，意指文章之內容與形式能密切配合；而這樣的表現法則完全出於聖人“文心”內具的思力，如同“鑒周日月，妙極幾神”，也是文心的“自體功能”。

“鑒周日月，妙極幾神”與“文成規矩，思合符契”合而觀之，則聖人“文心”

之因體以顯用，循用以知體，便可曉然矣。其下所謂“或簡言以達旨，或博文以該情，或明理以立體，或隱義以藏用”，即切實地提出“思合符契”所示範的表現原理，接著舉例印證。總結來說，其表現原理的特徵就是“繁略殊形，顯隱異術，抑引隨時，變通適會”；“法”隨著所要表現的事、情、理內容的性質以及聖人之創作目的而適變，此之為“活法”；顯非外立客觀規矩之“死法”。聖人原創之經典一旦實現，便是“文成規矩”，可為後世一般才士“沿創”所效法。

聖人能自然而然的“文成規矩，思合符契”；相對而言，劉勰對於後世一般才士之創作，其“文心”往往以“思無定位”、“思無定契”等語形容之，因此有時會導致創作失敗或不夠圓滿，例如《文心雕龍·明詩》云：“詩有恒裁，思無定位，隨性適分，鮮能圓通。”《風骨》云：“思不環周，牽課乏氣，則無風之驗也。”《總術》云：“思無定契，理有恒存。”《物色》云：“物有恒姿，而思無定檢，或率爾造極，或精思愈疏。”因此，一般才士的創作，法非生知，思無定契，故“宜摹體以定習，因性以練才”，而“師乎聖，體乎經”就是必循之路了。

討論“正常”次層之聖人的“文心”之後，接著討論“奇變”次層的“文心”。這一次層的“文心”，乃《辨騷》所稱“妙才之情志”。《辨騷》云：“自風雅寢聲，莫或抽緒。奇文鬱起，其《離騷》哉！”則劉勰明指《離騷》為“奇文”；而此一“奇文”的作者“雖非明哲，可謂妙才”。“明哲”義同《徵聖》所謂“上哲”，即“聖人”也；劉勰認為屈原並非聖人，而僅是“妙才”。妙者，變化超奇，才不偏美；“妙才”即變化超奇，才不偏美之士。以屈原之妙才，作《離騷》、《九章》、《九歌》、《天問》等，既繼承經典而又作個殊之創變，故《辨騷》云：“《離騷》之文，依經立義”，他所表現的“典誥之體”、“比興之義”、“規諷之旨”、“忠怨之辭”，實“同於風雅”，乃“取鑠經意”的“正常”之體也。另外，個殊表現的“詭異之辭”、“譎怪之談”、“狷狹之志”、“荒淫之意”，則是“自鑄偉辭”的奇變之風。而他影響後世至鉅者，不在“正常”而在“奇變”，故《序志》云“變乎騷”，而《辨騷》也肯定“名儒辭賦，莫不擬其儀表，所謂金相玉質，百世無匹者也”。這種“奇變”之風，非經典可以完全涵蓋，實有相對之“原創性”，故劉勰繼經典之後，另立典範，“騷”與“經”同列於“文之樞紐”，所重者就在於“奇變”。正與奇、常與變兼合而並存，樞紐之義始全。那麼，這一奇變之體的妙才作者，其“文心”的結構與

功能如何？其必曰：性、才、情、志、學是其體，這五個靜態的內在因素以成其結構；而忠諫、哀怨、奇想、譬喻以見其用，這四個動態而外顯的言行以表現其功能。《辨騷》云：

譏桀紂之猖披，傷羿澆之顛隕，規諷之旨也；虬龍以喻君子，雲蜺以譬讒邪，比興之義也；每一顧而掩涕，歎君門之九重，忠怨之辭也。

《騷經》、《九章》，朗麗以哀志；《九歌》、《九辯》，綺靡以傷情。

託雲龍，說迂怪，豐隆求宓妃，鳩鳥媒娥女，詭異之辭也；康回傾地，夷羿殛日，木夫九首，土伯三目，譎怪之談也。

《離騷》之文，依經立義。

固知《楚辭》者，體憲於三代，而風雜於戰國，乃《雅》、《頌》之博徒，而詞賦之英傑也。觀其骨鯁所樹，肌膚所附，雖取鎔經意，亦自鑄偉辭。

屈原“文心”之“體”所見之“用”，即其“結構”所顯現之“功能”：其“忠”乃出於其“性”，此“性”實非道德理性而是氣質之性，<sup>21</sup>故纏綿固執，就如《離騷》自供“雖九死其猶未悔”。而極諫以圖“悟君”與“改俗”，<sup>22</sup>乃出乎其“志”。詭異之辭、譎怪之談，而自鑄偉辭，全是其“妙才”所發之“奇想”，實具“原創性”。忠而被謗，放逐湘沅，行吟澤畔，形容憔悴，以創作諸辭，是其“情”所感之“哀怨”。至於依經立義，體憲三代，取鎔經意，則顯然出於“學”。因此，屈原並非“生知”之聖人，而是“學知”之才士。學習、因承經典“正常”之體，而另有創變之風。其創變之“奇”，非經典之所固有，故亦屬“原創”。就因為如此，屈騷才能繼經典之後，列入樞紐地位。

劉勰所說“文之樞紐”，第一重“文章原創階段”或“文章原創層位”的“文心”，其結構及功能，必合正奇、常變而始全，故《通變》明指：“夫設文之體有常，變文之術無方。”而《知音》所說之“六觀”，其四曰“觀奇正”。經為正為常，而

<sup>21</sup> 詳見顏崑陽：《漢代文人“悲士不遇”的心靈模式》，收入顏崑陽：《詮釋的多向視域——中國古典美學與文學批評系論》（臺北：臺灣學生書局，2016年）。

<sup>22</sup> 參見司馬遷：《史記·屈原列傳》（臺北：藝文印書館，二十五史，清乾隆武英殿本）。

騷爲奇爲變，合而爲第一重的“文心”。

### 三、第二重“文章沿創階段或層位”之“文心”

《文心雕龍》從《明詩》以下，所論都是一般文士之所爲的“文章沿創”；沿創者，接續文章原創之“始源”，沿流而再創。這一階段，文章已從上一階段原創經典之“總源”，分流爲《明詩》以下各種“類體”。劉勰對各類體都逐一“原始以表末”，“原始”即追溯各類體之起源，考察這一類體歷史時間起點的“始出之作”，以見其體製之特徵，這就是各類體的“支源”。故《文心雕龍》的“體源論”，實有“總源”與“支源”之別；而相對的，創作主體之“文心”也有二重。

《序志》所明指的“文心”，乃是第二重的“文心”。劉勰寫作《文心雕龍》的意圖，主要因爲有見於所處當代的文風，正如《序志》所云“去聖久遠，文體解散”，若要對治文風之弊，則首要之務就是針對一般文士“爲文之用心”、“文心之作”，提出理想典範而導正之。不過，《序志》明指“文心”，卻只見其綱而未見其目，劉勰並未將“文心”顯題化，聚焦論述它的實質內涵及其結構因素與功能。這個問題的答案，其實散在各篇，有待我們聚集文本，分析詮釋而綜合建構之。

這一重“文心”之“體”及其相即之“用”如何？也就是它的結構包涵哪幾個要素？而相應之功能如何表現？先論其體，後說其用。其體包涵性、氣、才、神、情、志、學、習。《文心雕龍·體性》云：

夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸雋，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，並情性所鑠，陶染所凝。

這段話語大體已勾勒“文心”之體，其結構涵有三個次層：一爲先驗的“情性”及其派生的“才”、“氣”；二爲存在經驗情境中，感物而動，緣事而發的“情”、“志”；三爲平常陶染所得的“學”、“習”成果。

“情性”是本體，再派生才、氣，故“才有庸雋，氣有剛柔”，都是“情性所



鑠”。《體性》在上引那段文本之後，又論及“情性”，云：

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。

劉勰處齊梁時期，他所持的人性論是漢魏以降，普為流行的氣質性或才性，而非先秦孟子所持的道德理性。情性，是情之性，也就是氣質之性、血氣之性，乃與生而具，為體質、才氣、情欲之源，沿自《荀子》、《禮記·樂記》、《呂氏春秋》一系。《荀子》用到“情性”一詞，《非十二子》云：“縱情性，安恣睢，禽獸行，不足以合文通治。”荀子所說“情性”，其義包涵“欲”，情與欲混而不分，故《正名》云：“生之所以然者謂之性……性之好惡喜怒哀樂謂之情。”好惡，就是“欲”，與喜怒哀樂之情緒同為“性”內之要素。《呂氏春秋》也用到“情性”一詞，其義與《荀子》略同，《侈樂》云：“樂之有情，譬之若肌膚形體之有情性也。”而《禮記·樂記》更明白指出：“夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。”心術，是指心的動向，喜怒哀樂也。《文心雕龍·體性》所謂“才力居中，肇自血氣”，即《樂記》所說“血氣心知之性”。那麼，這一重的“文心”即是以“情性”為其本體，再派生才、氣。

“才”是個人所稟的天資，指的是操作文章之形式與內容的表現力，關乎個人創作過程的遲速及成果之優劣。“氣”也是自然稟賦，展現為個人的體魄及精神能量，關乎創作成果，即作品風趣之剛柔、清濁。凡此之理，後文再作詳論。

如果，再與《神思》互文合觀，則這先驗情性所派生者，應該增加“神”這個要素。《神思》：“文之思也，其神遠矣。”又云：“神居胸臆，志氣統其關鍵。”神，居於胸臆，當然是情性所具，指的是直覺、想象、思慮的精神能力，故《神思》云：“神用象通”，又云：“思理為妙，神與物遊。”神為“文心”的要素之一，其“用”即為“文思”，故《養氣》云：“心慮言辭，神之用也。”而“神”與“氣”更是密切連動，盛衰同步，《養氣》云：“鑽礪過分，則神疲而氣衰。”又云：“氣衰者慮密以傷神。”神與氣不能缺一。

綜合上述，這一層“文心”之體，其構成的先驗要素，情性為本，派生氣、才、

神。這是與生而具，非可改易，故“才有庸雋，氣有剛柔”，皆生而決定，至其所表現則“辭理庸雋，莫能翻其才；風趣剛柔，寧或改其氣”。才、氣為情性所決定，而相應文章之辭理、風趣又為才、氣所決定，難以偽飾。而道德理性之本質為“普遍”，故人人可以為堯舜；氣質情性之本質則為“差異”，人人各殊，故《體性》云：“才性異區。”《才略》亦云：“才難然乎，性各異稟。”凡此都在強調氣質、才性的“差異”。從氣質、才性的“差異”觀之，個人的特殊文體才能構成。這是學、習文章創作或批評所必須參照的準則。

這一重“文心”的“情”與“志”，都是前述“情性”感物而動，緣事而發才會產生的心理經驗及價值意向。情，是直覺的感性經驗；志，則是有價值判斷的意向。性，與生而具，靜態、內在而存，必須感物、緣事才會動態生發，表現於外，故《禮記·樂記》云：“人生而靜，天之性也。感於物而動，性之欲也。物至知知，然後好惡形焉。”欲，心之所向也。因此，“文心”中的情、志，乃作者在現實存在情境中，由於與人、物、事的種種遭遇經驗，而所引生的情感與價值意志。這是“文心”興發創作的動機與目的，也是創作的經驗材料，故《文心雕龍·明詩》云：“人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。”《物色》亦云：“歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發。”故而“情”、“志”乃“文心”之所涵具，而為文章之主要內容，故《情采》云：“情者，文之經。”《附會》也提示才童學文，“必以情志為神明”。然則，情、志當然是構成“文心”的必要因素。

在第一重“文心”中，即使以屈原之“妙才”，已非“生知”之聖人，故必須“學習”經典，《離騷》之作，才能依經立義；何況這第二重的“文心”，一般才士更必須學、習。學、習原非心性之內具，乃自外而得；但是學、習若有功於創作，則必須積累融通而內化為“文心”的構成要素。宋代嚴羽必是有此體認，故《滄浪詩話·詩辯》云：“夫詩有別材，非關書也；詩有別趣，非觀理也。然非多讀書，多窮理，則不能極其至。”<sup>23</sup>古代文學家對文學創作，大多抱持“性情”與“學養”並重的觀念。劉勰更是將學、習視為構成“文心”的要素。

學什麼？習什麼？學，指飽讀典籍，厚養學問，思辨道理。習，指摹習前賢

<sup>23</sup> 嚴羽著，張健校箋：《滄浪詩話校箋》（上海：上海古籍出版社，2012年），頁129。

高格之文體。有時，這二種情況不分，都以“學”一詞概指之。上引《文心雕龍·體性》已指出，文章創作關乎“學有淺深，習有雅鄭”，則學、習是創作必備的要件；又云：“八體屢遷，功以學成。”強調掌握文體的變化，必須“學”才能成功；又云：“夫才由天資，學慎始習。”指出天資之才，必須佐以學習；而“學”與“習”雖屬外鑠，卻必須積久功深，“內化”為構成“文心”的要素。

在學、習的過程中，最優先也是最根本者，就是向“文之樞紐”去學習，亦即《序志》所謂：

蓋文心之作也，本乎道，師乎聖，體乎經，酌乎緯，變乎騷。

其入手處，當然是深度閱讀經、緯、騷的文本，因為“道沿聖以垂文，聖因文而明道”，道以及聖人的“文心”存乎經文，故“本乎道、師乎聖”，必然要“體乎經”，涵泳其中而有所悟。至於“酌乎緯”、“變乎騷”也是從文本入。此處學、習可再分為三個層次：一是體會聖人、妙才之“文心”，而得其為文之精神；二是獲得其中的知識、道理，故學習經典，正如《宗經》所云，可識其“恒久之至道”、“開學養正，昭明有融”；閱讀屈騷，正如《辨騷》所云，可識其“詭異之辭”、“譎怪之談”；閱讀緯書，當如《正緯》所云，可酌取其“事豐奇偉，辭富膏腴”；三是摹習文體，宗法經典的理想體式，則能“情深而不詭；風清而不雜；事信而不誕；義直而不回；體約而不蕪；文麗而不淫”，得文章“正常”之體。摹習屈騷，倘如《辨騷》所云，能“酌奇而不失貞，翫華而不墜其實”，則可得文章“奇變”之體。這些學習，涵養功深，則內化於“文心”，成為創作之要素。

綜合上述，這第二重“文心”之體，其構成涵有三個次層的要素：一為先驗的性、氣、才、神；二為存在經驗情境中，感物而動，緣事而發的情、志；三為平常陶染所得的“學”、“習”成果。

至於其體之發用，也就是其結構所相應之功能，則是：“性”的功能是感物緣事，發而為文章，實為創作之動力因，故《明詩》云：

詩者，持也，持人情性……人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。

同時,“性”的功能也決定性的表現為個人文章體貌,故劉勰將“體”與“性”複合成“體性”一詞,專篇論述“情性”之與個人“文體”的內外表裏關係,《體性》例示“賈生俊發,故文潔而體清;長卿傲誕,故理侈而辭溢;子雲沉寂,故志隱而味深”云云,劉勰的結論是:“觸類以推,表裏必符;豈非自然之恒資,才氣之大略。”“性”乃內隱為決定性的個殊人格特質,“才”、“氣”則外顯為個人言行的形象,故劉勰另作《才略》以與《體性》前後呼應。中國古來之“人格即文格”之論,其人格必須界定在氣質、才性,始能與文格構成內外表裏的決定性關係;而道德人格的表現,可以作偽,故內外未必符應。

前文說過,“才”是個人所稟的天資,其功能主要是操作文章“辭理”的表現力,“辭”為形式,“理”為內容。首先,“才”關乎個人文章創作過程的遲速,故《神思》云:“人之稟才,遲速異分。”其例示,遲者司馬相如之含筆腐毫、揚雄之輟翰驚夢、桓譚之疾感苦思、王充之氣竭沈慮、張衡之研《京》十年、左思之練《都》一紀;速者則淮南之崇朝賦騷、枚皋之應詔成賦、子建之援牘口誦、仲宣之舉筆宿構、阮瑀之據鞍制書、禰衡之當食草奏。並且,“才”更關乎個人的創作成果,則才以表現個人文章辭理之庸儻、華實、巧拙、疏密等不同風貌;故《體性》云:“辭理庸儻,莫能翻其才。”《才略》則列舉九代群才之文,略述其辭令華采,例如賈誼才穎,議愜賦清;王褒構采,密巧為致;馬融思洽識高,華實相扶;曹丕之才,洋洋清綺;曹植思捷才俊,詩麗表逸;王粲溢才,捷而能密。凡此,都可以見出“才”的功能,實為文章創作之過程及其成果的關鍵。

前文論及,“氣”也是自然稟賦,展現為個人的體魄及精神能量,質地有清濁、剛柔、強弱之分;清濁、剛柔是本質常態,無法改易。強弱是一時之情況,可以調養。“氣”的功能表現為個人文章之特殊風趣,故曹丕《典論·論文》云:“文以氣為主,氣之清濁有體,不可力強而致。”《文心雕龍·體性》亦云:“氣有剛柔。”又云:“風趣剛柔,寧或改其氣。”風,即《風骨》所說的“風力”,指文章由氣、情融合,就如《風骨》所云“情與氣偕”,因而產生的感染力。趣,是文章所表現吸引讀者的情味意旨。由“氣”所生的文章“風趣”,不是靜態的存在,而流動於字裏行間。其剛柔、清濁既決定於作者的自然稟賦,必也展現個別的“差異性”,甚至從篇章而言,同一作者也會在臨筆之時,因為“氣”的盛衰強弱,導致

表現成功或失敗，而產生“風趣”殊別的效果，故“氣”必須調養，劉勰乃特立《養氣》一篇以論之，警示文章之士：“吐納文藝，務在節宣，清和其心，調暢其氣，煩而即捨，勿使壅滯。”

“神”同樣是自然生命之所具，是直覺、想象、思慮的精神能力。從“文心”結構的功能而言，是啟動文思之力，故《養氣》云：“心慮言辭，神之用也。”此謂之“神思”，而“神思”實為“心遊”，乃是超越時空限制而無遠弗屆的想象，故《神思》云：

文之思也，其神遠矣。故寂然不動，思接千載；悄然動容，視通萬里。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？

然則，神思所及的範圍，包括整個創作的心理過程，即臨筆之前的想象，自由遨遊於典籍與自然的世界，以及臨筆之際的篇章構思，其意頗通於陸機《文賦》。<sup>24</sup>《神思》云：“神用象通，情變所孕；物以貌求，心以理應”，是進入語言文字構作之前的“窺意象而運斤”；又云：“刻鏤聲律，萌芽比興。結慮思契，垂帷制勝”，是進入語言文字構作之後的“尋聲律而定墨”。總合而言，“神”用而為“思”，乃是掌控“馭文之首術，謀篇之大端”。

“情”是作者在實存情境中，感物而動，緣事而發，所產生喜怒哀樂的感性情緒，這是文章的題材，其功能展現為文章的風力與辭采。而風力之生，情與氣偕，必須是出於作者自然興發的真情實感，即《明詩》所謂：“人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。”亦是《情采》所謂：“志思蓄憤”以至“為情而造文”，因而抒情必須“要約而寫真”。如此才能使得文章產生讓人感動的“風力”，故《風骨》云：“深乎風者，述情必顯。”

《詩大序》云：“志者，心之所之也，在心為志，發言為詩。”所謂“心之所

24 陸機《文賦》：“其始也，皆收視反聽，耽思傍訊，精驚八極，心遊萬仞。其致也，情瞳矐而彌鮮，物昭晰而互進。傾群言之瀝液，漱六藝之芳潤。浮天淵以安流，濯下泉而潛浸。”描寫臨筆之時，馳騁想象，心神遨遊於自然景象與六藝群言之間。其意與《文心雕龍·神思》相近。參見劉運好：《陸士衡文集校注》（南京：鳳凰出版社，2007年），冊上，卷一，頁9。

之”，即心意之所往，涵有善惡是非的價值取向。<sup>25</sup> 這是儒家“詩言志”的傳統觀念。《文心雕龍》屢言“詩言志”，《明詩》所繼承就是這一儒家的詩學傳統：“大舜云：‘詩言志，歌永言’，聖謨所析，義以明矣。”雖然，劉勰的詩觀亦頗接受六朝新起的“感物起情”之說，肯定受到自然物色、人情之常所感動的個人抒情詩；但是儒家傳統所持政教諷喻的“詩言志”觀念，他也繼承了下來，兩者兼容並蓄。“志”之發用，就成為文章主要的內容，因此《宗經》有“詩主言志”之說，《情采》也有“文章述志為本”之論，而《體性》更視“志”為文章之“骨髓”。“志”之所發用，才使得詩歌非徒抒發個人的喜怒哀樂，更能產生“政教諷諭”之旨，故《情采》云：“風雅之興，志思蓄憤，而吟詠情性，以諷其上。”然則“文心”必以“志”為要素。

前文述及，學，指飽讀典籍，厚養學問，思辨道理。習，指摹習前賢高格之文體。那麼，學、習做為“文心”的構成要素，有何功能？簡要的說，文章創作當然以性、氣、才、神為主導，卻必須佐以學、習，才能成就極致完滿之功。劉勰的文學觀不同於鍾嶸《詩品》所提出詩歌創作“自然英旨，皆由直尋”而“吟詠性情，何貴用事”之說；不管從內容之事義、修辭之典實，或文體之規範而言，在劉勰看來，都不能只憑天資才性可以成事。《事類》對於才、學合德，以達創作完滿之功，曾作顯題化的論述，云：

文章由學，能在天資。才自內發，學以外成。有學飽而才餒，有才富而學貧。學貧者迍邐於事義，才餒者劬勞於辭情：此內外之殊分也。是以屬意立文，心與筆謀，才為盟主，學以輔佐。主佐合德，文采必霸；才學偏狹，雖美少功。

這段話語明切的論述內發之“才”與外成之“學”互濟的重要性。才固然為主，而學為輔，但二者必須合德不分，才能寫出事信義直、文采華茂之作。而所

<sup>25</sup> 詳見顏崑陽：《從〈詩大序〉論儒系詩學的“體用觀”——建構“中國詩用學”三論》，臺北政治大學中文系主編：《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》（臺北：新文豐出版公司發行，2003年），頁287—324。

謂“外成”，當指“學”非性內本具，乃自外習得；但是，學有所“成”則必須內化，如同“文心”所儲存之寶，甚至學者必須明辨事理；能辨事理，更可豐實其才，而不至於寫出“迍邐事義”的文章，故《神思》云：“積學以儲寶，酌理以富才”。“神思”也並非全屬空虛的想象，必須佐以學養所致的豐富內容。

習者，主要是摹習文體，故《體性》指出文章創作必先“摹體以定習”。而摹體必須辨別雅鄭，故《體性》才說：“習有雅鄭”。雅、鄭是二種高卑不同的體式，摹習之時必須慎選，否則一旦陶染已成，則“鮮有反其習”者，故而強調“學慎始習”，指示“童子雕琢，必先雅製”。摹習既久，則所習必內化為“文心”的構成要素之一，即《體性》所謂“習亦凝真，功沿漸靡”。而文章創作必在文學歷史傳承的基礎上，才能找出個人的創變，故作者必須熟習前代的典律，以及由此所形成的文體規範，故劉勰特立《通變》以明此理云：“夫設文之體有常，變文之數無方。”所謂“有常之體”是歷史的積淀，必須經由學習而知；而“變文之數”，則出於個人才性所致的“文辭氣力”。因此，文章創作除了發揮個人才性之外，還得“體必資於故實”，才性與學習反覆辯證，才能在文體的創造上，做到“憑情以會通，負氣以適變”。這就是“文心”中，學、習所達致的功能。

## 四、結 語

文章創作，“雕龍”之術必以“文心”為主據，故“文心”之義實為《文心雕龍》整體理論系統之基礎、核心的概念，必須論明。然而，劉勰雖在《序志》一篇明言：“夫文心者，言為文之用心也。”為“文心”做了基本的唯名定義；又云：“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。”又為“文心”的創作實踐，提供了綱領；但是，卻有綱而無目，劉勰並未將“文心”顯題化，做出詳密的論述。其義實散在各篇文本之中，因而“文心”的實質內涵為何？分解的說，其體與用以及體用的關係為何？再換個現代話語來說，“文心”的結構如何？由哪些要素所構成？而相應的功能如何？也就是諸多結構要素如何發用於文章的創作，而能獲致什麼效果？凡此系列問題，都有待我們以原典的文本為據，進行精密的分析詮釋，闡明其結構中諸多要素的涵義，以

及所致用的功能,而後綜合建構整體“文心”觀念的系統。這是本論文所要解答的問題。

我們經由原典文本的分析詮釋,以及系統的綜合建構,已如上述,在此不必再贅述。我們所要提出的展望是:“龍學”做為一門專業的學術,已歷百年。學者競相論述,成果不可謂不豐碩;但是,一門學術的建構,“枝葉”繁茂固然可喜;但“根本”之堅實卻更應期待。龍學的基礎理論,例如《文心雕龍》理論系統所關懷的基本問題為何?他所持有的基本觀念為何?他的文學本體論為何?文學知識的本質論以及相應的方法論為何?這些問題如獲得解答,則《文心雕龍》的文學理論置於現代的文學批評語境中,能做出如何適當的應用,而為中文學界提供中國式的詮釋典範,以與西方的文學理論進行“平行對話”?這些“務本”的問題,都還有待學者們更為精深的詮釋與建構。本論文之作,就是在回應這一學術願景,期待有更多學者各本“文心”,懇切“對話”。

(作者:臺灣輔仁大學中文系講座教授)



## 引用書目

### 一、專書

- 司馬遷：《史記》，臺北：藝文印書館，二十五史，清乾隆武英殿本。
- 陸機著，劉運好校注：《陸士衡文集校注》，南京：鳳凰出版社，2007年。
- 劉勰著，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1984年。
- 劉勰著，詹鍔義證：《文心雕龍義證》，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 劉邵：《人物志》，臺北：臺灣中華書局，四部備要據金臺本校刊，1983年。
- 程顥、程頤：《二程遺書》，收入《二程集》，臺北：漢京文化公司，1983年。
- 朱熹：《四書集注》，臺北：學海出版社，1979年。
- 嚴羽著，張健校箋：《滄浪詩話校箋》，上海：上海古籍出版社，2012年。
- 朱駿聲：《說文通訓定聲》，臺北：臺灣商務印書館，1937年。
- 亞里斯多德：《形而上學》，新竹：仰哲出版社，1982年。
- 黃侃：《文心雕龍札記》，上海：華東師範大學出版社，1996年。
- 郭紹虞：《中國文學批評史》，臺北：文史哲出版社，1979年。
- 劉大杰：《中國文學批評史》，臺北：文匯堂出版社，1985年。
- 成復旺、黃保真、蔡鍾翔合著：《中國文學理論史》，北京：北京出版社，1987年。
- 顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，臺北：正中書局，1993年。
- 顏崑陽：《詮釋的多向視域——中國古典美學與文學批評系論》，臺北：臺灣學生書局，2016年。

### 二、論文

- 韓湖初：《略論〈文心雕龍〉對文學主體性的認識》，《語文輔導》1987年第5期。
- 張少康：《文心略論》，收入饒芃子主編：《文心雕龍薈萃》，上海：上海書店，1992年。
- 涂光社：《“文之樞紐”的創作主體論——有關〈徵聖〉的思考》，《文心雕龍學刊》第六輯，濟南：齊魯書社，1992年。
- 顏崑陽：《論文心雕龍“辯證性的文體觀念架構”》，收入顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，臺北：

正中書局,1993年。

顏崑陽:《論六朝文學“體源批評”的取向與效用》,臺灣《東華人文學報》第3期,2001年6月。

姜曉雲:《劉勰論“文心”與“爲文之用心”》,《江蘇廣播電視大學學報》2002年第1期。

顏崑陽:《從〈詩大序〉論儒系詩學的“體用觀”——建構“中國詩用學”三論》,臺北政治大學中文系主編、出版:《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》,臺北:新文豐出版公司發行,2003年。

顏崑陽:《論“文類體裁”的“藝術性向”與“社會性向”及其“雙向成體”的關係》,臺灣《清華學報》新35卷第2期,2005年12月。

顏崑陽:《論“文體”與“文類”的涵義及其關係》,臺灣《清華中文學報》第1期,2007年9月。

袁偉杰:《體用觀念來源之爭議考》,臺灣大學《史繹》第36期,2011年7月。

顏崑陽:《文學創作在文體規範下的經緯結構歷程關係》,臺灣中山大學《文與哲》第22期,2013年6月。

白建中:《聖人與一般作家——論〈文心雕龍〉雙重創作主體理論體系的建構》,收入戚良德主編:《儒學視野中的〈文心雕龍學刊〉》,上海:上海古籍出版社,2014年。

顏崑陽:《漢代文人“悲士不遇”的心靈模式》,收入顏崑陽:《詮釋的多向視域——中國古典美學與文學批評系論》,臺北:臺灣學生書局,2016年。

## The Double Construction and Functions of the Literary Mind in *Wenxin diaolong*

Yen, Kun-yang

(Department of Chinese Literature, Fu-Jen Catholic University)

### Abstract

When entitling his *Wenxin diaolong* (*The Literary Mind and the Carving of Dragons*), Liu Xie consciously employed the two key terms *wenxin* and *diaolong* to recapitulate the theoretical framework of the book. But, what is *wenxin*? Liu Xie only explains it as “the creative mind for literary composition.” Several questions have remained unanswered. They include: what is the actual content of *wenxin*? What elements are included? With what logic and relationship are these elements connected to make a comprehensive “structure”? To what functions does this “structure” correspond? These are unavoidable questions in the scholarship of *wenxin diaolong*. However, these questions have not been amply answered and only dealt with in a rough and shallow manner. The present essay focuses on related contexts in the *Wenxin diaolong* and shall analyze and interpret the content, essential elements, and logical structure of the double “literary mind,” attempting to discover its holistic structure and its corresponding features.

**Keywords:** *The Literary Mind and the Carving of Dragons* (*Wenxin diaolong*), *wenxin*, structure, functions