

# 齊梁文學論爭中的「典律」反思

鄭 毓 瑜

## 壹

在持續不斷的歷史長河中，沒有人能置身度外。於是人文世界裡，有各式各樣的傳統，比如政統、道統，或者是我們常說的文學傳統，乃至於文學批評傳統。傳統既然是歷時性的系統，面對著迭代的世系、紛亂的人事、繁複的文獻，在建構的過程中，必然經過取捨與編排，以致顯現富有意義的脈絡，來承先啓後，甚至達成借古鑒今的規範效果。以文學爲比方，什麼樣的作品具有被選錄的條件，什麼樣的觀點是被認可的詮釋標準；透過文學史與文學批評史，其實就標揭了權威性的必讀經典與規範性的閱讀方式，而這關乎文學評價與作品定位的問題，就構成了歷代的「典律」（*canon*）論述<sup>①</sup>。像詩經應該就是

---

① 關於西方近十年來針對「典律形成」（*canon formation*）的論述及其與其他如後殖民主義、女性主義的關係探討，參考《典律與文學教學》陳東榮、陳長房主編（台北：中華民國比較文學會，1995年）。至於利用「典律」觀念研究中國古典文學，則有如余寶琳（*Pauline Yu*）〈詩歌的定位——早期中國文學的選集與經典〉（*Poems in Their Place: Collections and Canons in Early Chinese Literature*），*Harvard Journal of Asiatic Studies* 50.1

中國最古老的文學典律，而詩大序就規範了閱讀詩經的方法<sup>②</sup>。以詩經為準，於是展開了對於其他作品究竟是側隱古詩或是沒其風喻的檢驗與論辯<sup>③</sup>；像漢代針對楚辭的批評活動就是一個明顯的例子。

劉勰在《文心·辨騷》中曾針對這場文學論爭有簡要的描述：

昔漢武愛騷，而淮南作傳，以為國風好色而不淫，小雅怨悱而不亂，若離騷者，可謂兼之。蟬蛻穢濁之中，浮游塵埃之外，嚼然涅而不滓，雖與日月爭光可也。班固以為露才揚己，忿懟沈江；羿、曉、二姚，與左氏不合；崑崙、懸圃，非經義所載。然其文辭麗雅，為辭賦之宗；雖非明哲，可為妙才。王逸以為詩人提耳，屈原婉順，離騷之文，依經立義；駟虬乘麟，則時乘六龍；崑崙、流沙，則禹貢敷土。名儒辭賦，莫不擬其儀表，所謂今相玉質，百世無匹者也。

劉安、王逸相對於班固，極力為離騷附會風雅，以便將楚騷拉抬至與詩經同等地位，而得以進入儒學經典的體系。在這個離騷稱「經」的典律化過程裡，清楚顯示「典律」並不只是取決於某個批評家的特殊愛好，或某個權威人士的標貼行動，而其實是透過一連串的對話來逐步建構自己的可見性與發言權<sup>④</sup>；也就是在被理解欣賞的同時，更爭取到在傳統核心文化中的合法席位。換言之，

---

(1990)，pp.163-196。(中譯可參見《北美中國古典文學研究名家十年文選》江蘇人民文學出版社，1996年，頁255-284)以及孫康宜〈明清女詩人選集及其採輯策略〉(馬耀民譯)，中外文學二十三卷第二期，1994年6月，頁27-61。此二文皆針對文選、詩選的編選者如何透過作品的選擇與排除的過程，達成在詮釋與創作上奠立「典律」(或譯作「必讀經典」)的意圖加以深入探討。至於本文則直接探索古典文論中「典律」、「非典律」依存爭逐的實況，試圖解構所謂主流的文學史(批評史)論述傳統。

② 參見許經田〈典律、共同論述與多元社會〉頁23-25，收入《典律與文學教學》，台北中華民國比較文學會出版，1995年。

③ 見班固《漢書·藝文志》，引自《兩漢魏晉南北朝文學批評資料彙編》頁97，台北成文出版社，1978年。

④ 參見註②，頁35。

每個批評家有的只是引介或推薦的功能，而不是下定論。既然如此，典律化的過程，因此是處於二元相對的動盪狀態：「非典律」並不是與「典律」完全相反的一面，而是相對於「典律」的絕對性所開展的可能多元狀況，這是一種典律與非典律同時並存的角力關係<sup>⑤</sup>。究竟是明哲或是妙才，是依經立意或者非經義所載，在肯定與否定之間，充分暴露了典律的正名化試圖掩飾的排他性的局限<sup>⑥</sup>，而其實典律性早已隱含非典律性，以辯證的姿態自我解構了片面的定義。因此，就像劉勰認為楚騷既有同於風雅也有異乎經典的部份，正提示了由定於一尊至於開放多元的典律想像空間。

如果並沒有確切單一的典律性，那麼，與其描述各個批評家對典律的片面定義，倒不如去呈顯典律論述中衆聲喧譁的真實狀況。如此一來，典律的普遍性首先受到挑戰；尤其是針對文學本質的問題。傳統帶有強烈教化意味的普同人性、道德心志，在強調才氣風神的個人自覺興起後，也不得不接受調整與修正。顯然文學並沒有先天的本質，由作者意圖來定義典律根本是一種必須順應時世發展而隨時變動的社會性建構。其次，失去了由本質論而發揮的教化功能，則意味著在解讀上很難再保有詮釋與評價的標準性，當然也影響了創作論中原有的指導性。由四始六義到四聲八病，由諷喻自慰到娛耳悅目，文學典律由什麼角度被閱讀，或者以什麼理由成為寫作教本，本身即構成了分歧多元的歷史遷變。最後，如果典律的普遍性與標準性不可避免會遭到質疑，原本隱藏在典律背後的權力競逐，也就透過擁護典律或抗拒典律，來滿足自己規範文學或改造文化的意圖，從而表徵自己的政治地位、社會階級。楚辭在漢代的典律化運動如果正是符合了兩漢帝王對於臣屬「忠正伏節」的要求<sup>⑦</sup>，那麼像齊梁

⑤ 有關典律性的二元對立問題結構，參見張錦忠〈他者的典律：典律性與非裔美國女性論述〉頁 155，同註②所引書。

⑥ 同上註，頁 155 - 156。

⑦ 參見顏崑陽〈漢代楚辭學在中國文學批評史上的意義〉頁 196 - 197，見《第二屆中國詩學會議論文集》，國立彰化師範大學編印，1994 年 5 月。

宮體明言與經典悖離，又未嘗不是貴遊資產階級的權力宣示。

本文因此將藉助這種辯證性的典律概念，從劉勰的「宗經」觀談起，及於齊梁之際相關的文學論爭。希望不只是理解劉勰所謂「宗經」的意指，也能進一步探問劉勰為什麼要宗經？究竟是獨尊儒學的守舊派、鼓勵變通的新體派，抑或是融合新舊的折衷派？顯然，宗經觀念就產生於各家流派的相互激盪，而在自身體現典律與非典律相互對話的真實情境。典律的重塑、文體的創新，也必然牽涉社會文化的改造，而這當中，文學準則與權力準則又出現一番怎樣的拉鋸對抗呢？這些都是本文嘗試去釐清的問題。

## 貳

《文心雕龍》〈序志〉篇在提挈全書要旨時，首先說到：

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。

可見樞紐五篇為全書立論之本源，而其中「宗經」篇一方面體現天地之道、聖人之心，一方面又成為後代文體新變的對照與評價典範，可以說是劉勰「典律」觀念最直接、明確的宣示所在。究竟劉勰是根據什麼價值觀、透過什麼樣的論述形式來建構以經書作為「典律」的概念本體？又是透過什麼樣的文學發展史觀來具體實踐「典律」的要求，使「回歸經典」理所當然成為文學創作唯一的準則？

〈宗經〉篇一開始就對於所謂「經」提出如下的概念定義：

三極彝訓，其書言經。經也者，恒久之至道，不刊之鴻教也。故象天地，效鬼神，參物序，制人紀，洞性靈之奧區，極文章之骨髓者也。皇世三墳，帝代五典，重以八索，申以九丘，歲歷綿曖，條流紛糅。自夫子刪述，而大寶咸耀。於是易張十翼，書標七觀，詩列四始，禮正五

經，春秋五例，義既極乎性情，辭亦匠於文理，故能開學養正，昭明有融。

劉勰推崇經書講述的是「恆久之至道」、「不刊之鴻教」，因為它從效法天地神蹟，到制理人倫物序，是統貫自然循環、人文化成的常理常道。這樣的看法如果以文學為基點可以分出兩個層面加以討論。第一，與其他文學作品同樣以一種文字形式存在的經書，為什麼會特別和「道」有關係？第二，劉勰在篇末總結經典是「文章奧府」、「群言之祖」，然而經書如果是體「道」之文，那麼屬於經書的文章體、用論，能夠不談道德、無關為人，而只與語言表現相關嗎？關於前者，必須結合〈原道〉篇的文字，來探索經典的源起：

人文之元，肇自太極，幽讚神明，易象惟先。庖犧畫其始，仲尼翼其終。而乾坤兩位，獨制文言。言之文也，天地之心哉！若乃河圖孕乎八卦，洛書韞乎九疇，玉版金鏤之寶，丹文綠牒之華，誰其尸之，亦神理而已。

爰自風姓，暨於孔氏，玄聖創典，素王述訓：莫不原道心以敷章，研神理而設教，取象乎河洛，問數乎蓍龜，觀天文以極變，察人文以成化；然後能經緯區宇，彌綸彝憲，發輝事業，彪炳辭義。故知道沿聖以垂文，聖因文而明道，旁通而無滯，日用而不置。易曰：「鼓天下之動者存乎辭。」辭之所以能鼓天下者，乃道之文也。

依據「道沿聖以垂文，聖因文而明道」的傳承體系，經典文辭所以能夠鼓動天下，是因為聖人述作能顯豁隱微奧妙的自然之理；而這自然之理的垂示，也就因此使人文的產生與天地定位、萬物長養，同樣源出於渾沌杳冥的太極元氣——所謂「道」。而不論是藉助傳說中的三皇之首「庖犧」，或是幾近神話的「河圖」、「洛書」，以《易》為首的經書所以源出「道心」、幽贊「神理」，劉勰顯然是透過一種含帶神祕性（不證自明）、甚至是宗教性（信奉不疑）的論述方式加以完成；在這裡經書不只是古代史錄，它早已成爲一種全知全能的

神化軌跡，或是超越個別時空與人事的權威性知識。

於是，當〈宗經〉篇接著分析五經的寫作體例，可不可以視為單純地論究辭章藝術<sup>⑧</sup>，就值得仔細推敲：

夫易惟談天，入神致用。故繫稱旨遠辭文，言中事隱；韋編三絕，固哲人之驪淵也。書實記言，而訓詁茫昧，通乎爾雅，則文意曉然。故子夏歎書，昭昭若日月之明，離離如星辰之行，言昭灼也。詩主言志，詁訓同書，摛風裁興，藻辭譎喻，溫柔在誦，故最附深衷矣。禮以立體，據事制範，章條纖曲，執而後顯，採掇生言，莫非寶也。春秋辨理，一字見義，五石六鷁，以詳略成文；雉門兩觀，以先後顯旨；其婉章志晦，諒以邃矣。尚書則覽文如詭，而尋理即暢；春秋則觀辭立曉，而訪義方隱；此聖人之殊致，表裏之異體者也。

劉勰在這裡是談到五經於文章上的不同表現：言辭的古奧或藻飾，事義的詳略淺深，以及意旨的明晰或隱微等等；但再從所謂「入神致用」、「言志」、「辨理」、「立體」、「制範」來看，可見劉勰並不單單從文章的本體立論，而同時又從體現於外的功能來釋義。所以篇末云：

夫文以行立，行以文傳，四教所先，符采相濟，勵德樹聲，莫不師聖，而建言修辭，鮮克宗經。

一方面是將勵德與修辭並比合觀，一方面其實仍然承襲儒家詩學的根本觀點，是透過「立言」以達「立功」、「立德」的目的；換言之，辭章藝術是為了成

⑧ 王夢鷗認為「文心雕龍一書，不是討論道德或闡釋經訓，而只是討論為文及其用心，……其中不過因其為文的理想繫於五經，故特取以為典範。」（〈劉勰宗經六義試詮〉，見《古典文學論探索》頁198，台北正中書局，1984年）又如劉若愚也說：「聖人之所以為聖人，並不是因為他們具有高超的品德，而是由於他們對自然之道的了解，而儒家經典之所以為經典，並非因其教人如何為人，而是由於它們以美妙的語言具體表現了道。」（《中國文學理論》第二章〈形上理論〉，頁45，台北聯經出版公司，1981年）。

就社會利益，五經縱使有不同的文章體例，但是「致化歸一」（〈宗經〉篇贊語），都是為教化服務的手法。因此經書的文本並不只是作者個人一己的情志抒發或技巧表現，自先秦歷經獨尊儒術的兩漢，社會利益重於藝術價值的二分判準，早已在經書的文本上建立了文化價值性和闡釋（創作）典範性<sup>⑨</sup>。如果對照〈序志〉篇談到文章之用，是：

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，詳其本源，莫非經典。

顯然劉勰標舉〈宗經〉及〈原道〉、〈徵聖〉如果作為一種「文章論」來看，也是融會了經、傳與篇中出現的諸如論語、孟子、荀子、法言等論著的意旨，所建構的儒家式的文學典律，而這種典律往往是與倫常、政治依存共生的價值體系，如底下〈原道〉、〈徵聖〉篇的描述：

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，勳德彌綽。逮及商周，文勝其質，雅頌所被，英華日新，文王患憂，繇辭炳曜，符采復隱，精義堅深。重以公旦多材，振其微烈，制詩緝頌，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。

先王聖化，布在方冊；夫子風采，溢於格言。是以遠稱唐氏，則煥乎為盛；近褒周代，則郁哉可從。此政化貴文之徵也。鄭伯入陳，以文辭為功；宋置折俎，以多文舉禮，此事蹟貴文之徵也。褒美子產，則云言以

⑨ 對於儒家詩學在「立言」這一命題上，把語言設定為主體存在的家園，並進而以在經典文本上「立言」的方式（述作或闡釋），使文學獲得崇高地位，當然也不免導致儒家詩學的政治教化深度模式等看法，參考楊乃喬〈經學與儒家詩學—從與語言論透視儒家在經典文本上的立言〉（中國社會科學，1995年第六期）。

足志，文以足言；泛論君子，則云情欲信，辭欲巧。此修身貴文之徵也。然則志足而言文，情信而辭巧，迺含章之玉牒，秉文之金科矣。

（〈徵聖〉）

從神農、伏羲、唐虞、夏、商、周到周公、孔子所建構的禮樂盛世，從政化、事蹟、修身貴文所揭示的處事之道，我們發現劉勰關於文學典律的觀念，其實有很大的部份是來自於對「道統」、「政統」的崇拜與嚮慕；換言之，是原於文化的權威來想像文學的典律，讓我們覺得某些作品值得保存，而且先天上就是優秀的。「道沿聖以垂文，聖因文而明道」，神聖的菁英所構成的文化，就以傳承有價值的「道統」、「政統」與「文統」為己任，如同摩頂放踵的傳道者，渴望為整個社會大我的利益奉獻犧牲。

於是，文化性的文學典律，以其幾近宗教的神聖性，在辭章的創作與批評上，就展現為有如金科玉牒的正統義法。「恆久之至道，不刊之鴻教」，既是指經典在本質上的先天性，也是指涉書寫體式上的規範性，劉勰就歸納出了「宗經六義」：

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。

這一方面總括了辭章在「文」、「質」雙方的整體表現，一方面透過所謂深／詭、清／雜、信／誕、直／回、約／蕪、麗／淫等相對評價，也可以見出劉勰對於「質代變」（〈時序〉篇語）所抱持的態度。表面上看起來似乎是純就文字媒材的運作面向提出儘量趨近中庸的標準，但是一旦把這「六義」置放在「還宗經誥」（〈通變〉篇語）的主觀意識底下，它必然會蘊藏因為「崇古」、「師古」所導致的新故、本末的優劣分判。像〈序志〉篇就談到後世文章皆源於經典，卻愈發捨本逐末：

而去聖久遠，文體解散，辭人愛奇，言貴浮詭，飾羽尚畫，文繡鞞，離本彌甚，將遂訛濫。



顯然文學發展過程中，哪些可變、而哪些不可變，都必須在「宗經」的尺度下加以檢驗。〈通變〉篇中就明白說到：

夫設文之體有常，變文之數無方，何以明其然耶？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，體必資于故實；通變無方，數必酌于新聲；故能聘無窮之路，飲不竭之源。…是以規略文統，宜宏大體，先博覽以精閱，總綱紀而攝契，然後拓衢路，置關鍵，長轡遠馭，從容按節，憑情以會通，負氣以適變，采如宛虹之奮鬣，光若長離之振翼，乃穎脫之文矣。

由於劉勰揭示了兼顧「故實」與「新聲」的通變之道，看起來是非常平衡而理想，所以，有人認為劉勰應該屬於折衷派，而不是復古派<sup>⑩</sup>。不過，如果注意到劉勰開放的發展空間特別是指「文辭氣力」，而不是情質體要，就會發現他在作者的情志／才性、作品的內容／辭采之間，仍是遵循「依情待實」、「述志爲本」（〈情采〉）的傳統觀念來決定輕重高下；尤其，作品文采形式的變化，終究不離作者在典律常體上的涵詠傳承，因此「自鑄偉辭」如果不是因為「取鎔經意」，終究也只是「夸誕」之語<sup>⑪</sup>。比方對於楚騷以來的辭賦發展，在〈詮賦〉篇列舉了漢晉的辭賦英傑，其中如「枚乘兔園，舉要以會新」、「相如上林，繁類以成艷」、「子淵洞簫，窮變於聲貌」、「景純綺巧，縛理有餘」等，顯然是趨時新變之例，劉勰在此似乎頗能新舊並陳，古今兼美。但是對照其他相關於辭賦的評斷，卻流露出如下的文學史觀：

昔詩人什篇，爲情而造文；辭人賦頌，爲文而造情。何以明其然？蓋風

<sup>⑩</sup> 參黃景進〈論儒學對魏晉至齊梁文論的影響—兼論六朝文藝美學之特徵〉，中華學苑第三十六期，1988年。又鄧仕樑〈沿根討葉與望路爭驅—從根與路的意象看劉勰論文學的傳統和發展〉一文亦接近中和性的看法，人文中國學報第一期，1995年。

<sup>⑪</sup> 〈辨騷〉篇曰：「論其典誥則如彼，語其夸誕則如此」又以屈原能「取鎔經意，自鑄偉辭」。

雅之興，志思蓄憤，而吟詠情性，以諷其上，此爲情而造文也；諸子之徒，心非鬱陶，苟馳夸飾，鬻聲釣世，此爲文而造情也；故爲情者要約而寫真，爲文者淫麗而煩濫。而後之作者，採濫忽真，遠棄風雅，近師辭賦；故體情之制日疏，逐文之篇愈盛。（〈情采〉）

是以九代詠歌，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，縛於虞代；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；魏之篇制，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？競今疎古，風末氣衰也。（〈通變〉）

從唐虞、漢魏至於晉宋，劉勰面對歌、詩、騷、賦的文體演變，以一種激憤或哀傷的語調，歷數由「淳」「雅」到「綺」「艷」至於「新」「訛」的文風變換，並於末尾彷彿史家傳贊的口吻，爲歷史現象提出解釋，所謂「近今疎古」、「遠棄風雅」；似乎唯有從「淫麗繁濫」回歸「要約寫真」，才能彌縫歷史的偏差歧異，重新奠立文學發展的雅正體系。於是，詩歌先行，故優於辭賦，晉宋在後，必劣於漢魏，以「去聖之遠近」作爲詮評基準的文學史觀，不但輕易呼應了「原道」「徵聖」的文化性文學原理論，也從而助成了「宗經」作爲創作最高指導原則的地位。

如果文風的發展是逐文疏質、忽情重采，「宗經」的目的就正在於變改世俗，返之於「爲情造文」、「銜華佩實」的風雅標準。所謂「童子雕琢，必先雅製」（〈體性〉篇），透過「鎔鑄經典之範，翔集子史之術」（〈風骨〉篇）來斟酌質文、櫟括雅俗<sup>⑫</sup>。落實在具體的修辭技巧，比如：

⑫ 〈通變〉篇：「斟酌乎質文之間，櫟括乎雅俗之際」。

又詩人用韻，率多清切，楚辭辭楚，故訛韻實繁。及張華論韻，謂士衡多楚，文賦亦稱知楚不易，可爲銜靈均之聲餘，失黃鐘之正響也。（〈聲律〉篇）

楚襄信讒，而三閭忠烈，依詩製騷，諷兼比興。炎漢雖盛，而辭人誇毗，詩刺道喪，故興義銷亡。於是賦頌先鳴，故比體雲構，紛紜雜遝，信<sup>⑬</sup>舊章矣。（〈比興〉篇）

是以詩人感物，聯類不窮，流連萬象之際，沈吟視聽之區；寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。…並以少總多，情貌無遺矣。…及離騷代興，觸類而長，物貌難盡，故重沓殊狀，於是嵯峨之類聚，葳蕤之群積矣。及長卿之徒，詭勢瑰聲，模山範水，字必魚貫，所謂詩人麗則而約言，辭人麗淫而繁句也。（〈物色〉篇）

不論是聯類感物，比興諷喻，或是聲律韻和，劉勰一貫地惟詩經是從；也企圖據守清簡託諷來對抗日趨誇飾淫麗的發展潮流。不過，難道劉勰真可以無視於漢魏以來的駢麗流風而全然加以蔑棄<sup>⑭</sup>？在底下幾則資料裡，我們同時可以看到劉勰對於藻采麗辭不自禁流露的讚嘆：

夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對。…至於詩人偶章，大夫聯辭，奇偶適變不勞經營。自楊馬張蔡，崇盛麗辭，如宋畫吳冶，刻形鏤法，麗句與深采並流，偶意共逸運俱發。至魏晉群才，析句彌密，聯字合趣，剖毫析理。（〈麗辭〉篇）

自天地以降，豫入聲貌，文辭所被，夸飾恆存。雖詩書雅言，風格訓世，事必宜廣，文亦過焉。……自宋玉景差，夸飾始盛。相如憑風，詭濫愈甚。……及楊雄甘泉，酌其餘波，語奇則假珍於玉樹，言峻極則顛

⑬ 范文瀾註云：「故比體云構，故字疑衍；信舊章矣，信當作倍，倍即背也。」

⑭ 李澤厚編《中國美學史》第二卷於第十六章〈齊梁文藝與美學〉中說到「整個齊梁美學，就它主要關注的方面來說，可以說就是在解決“麗”的問題」頁653-655，台北谷風出版社，1987年。

墜於鬼神。至東都之比目，西京之海若，驗理則理無不驗，窮飾則飾猶未窮矣。又子雲羽獵，鞭宓妃以餉屈原；張衡羽獵，因玄冥於朔野。變彼洛神，既非鸞翹；惟此水師，亦非鸞魅；而虛用濫形，不其疏乎！此欲夸其威，而飾其事義啖刺也。至如氣貌山海，體勢宮殿，嵯峨揭業，燿燿焜煌之狀，光采煒煒而欲然，聲貌岌岌其將動矣。莫不因夸以成狀，沿飾而得奇也。（〈夸飾〉篇）

雖然劉勰對於漢代大賦的虛浮不實加以批判，但是認為對偶與誇飾這種注重聯華炳燦、煒燁焜煌的唯美體式也是原生於天地自然，就顯然與前文所述設教化成的原道徵聖、重質致用的崇古宗經，有著扞格違拗之處。於是有人以為《文心》之中將各種文體的起源牽強附會於聖人五經，是刻意扭曲文體自漢以來朝向唯美的生成實況所作的唯心主義強辯<sup>⑮</sup>。也有人說這是劉勰對於文學的定義有廣義、狹義的糾葛不清，以致竟然要求藝術語言必須符合經濟實用的目的<sup>⑯</sup>。而如果我們就「典律」的立場來考量，會發現劉勰於文章本體論所以糾纏藝術與實用的定義之混淆，或唯美與唯心的路線之爭持，更根本的問題，其實正在於無法避而不談創作上個人才性與傳統典式的拉鋸，以及當代文學的習作與應用的實際狀況。關於後者，將在第二節詳加討論。而有關傳統與個人才性，《文心·體性》篇有如此精要的論說：

夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸雋，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，並情性所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。故辭理庸雋，莫能翻其才；風趣剛柔，寧或改其氣；事義淺深，未聞乖其學；體式雅鄭，鮮有反其習；各師成心，其異如面。

<sup>⑮</sup> 參岡村繁〈文心雕龍中的五經和文章之美〉，《文心雕龍國際學術研討會論文集》頁24-27，台北文史哲出版社，1992年。

<sup>⑯</sup> 參王夢鷗〈文心雕龍質疑〉，《古典文學論探索》頁217-218，台北正中書局，1984年。

其中，「學」「習」關乎傳統，「才」「氣」卻是天生而然。因此融會才、學，劉勰歸納出至少八種、而且是相對互異的體式，來說明「才性異區」，故「文體繁詭」的必然結果。但是接著在列舉賈誼、司馬相如等十二家以為表裡相符的例證時，又顯然剔除了「擯古競今，危側趣詭」、「浮文弱植，縹緲附俗」的「新奇」與「輕靡」二體；而擯古附俗以致「事義」輕浮、「體式」詭奇，無疑是與「學」「習」最為相關。因此劉勰在最後強調，雖然「才有天資」，卻必須「學慎始習」，而「摹體定習」，「必先雅製」就是這個道理。如此看來，劉勰固然執著經典是最好的創作範本，也並不就排斥像是博喻繁縟、卓鑠異采等不夠雅潤典正的作品；不過，必須是在能夠「配合」傳統的立場上，才鼓勵獨創開新<sup>⑰</sup>。我們在這裡其實可以感受到劉勰立論的兩難，當他在〈宗經〉篇以五經統攝所有文體流派的時候，文學是體現為一種永恆崇高的文化價值；但是在〈辨騷〉篇裡，他又不得不承認，像「驚采絕豔」、「氣往轢古」的屈辭，正是時時改寫、更新文學命脈的個體實踐。這樣一種既想賦予評價權威又試圖站在客觀認知的角度來理解的「傳統」觀，在依歸歷史正統與肯定後世興革的保守、開放之間擺盪，《文心》當中因此出現宗經（復古）／通變（趨新）、宗經（古雅）／辨騷（誇誕）乃至宗經（傳統）／體性（才性）的矛盾扞格。

那麼，究竟傳統只是理解的前結構，終究要被一個新的現在重新改寫；或者面對傳統我們只有不斷的自我犧牲，不斷的泯除個性<sup>⑱</sup>？顯然，劉勰並不想立下一個唯一而明確的答案。而這是否意味著劉勰的理論體系因此就是分歧顛

<sup>⑰</sup> 鄧仕樑認為「劉勰的體系裡，傳統當然以五經為根本，但未嘗不可以接受五經以後的東西，……只要能夠配合傳統，終會成為傳統的一部份。」見前註<sup>⑩</sup>，頁145。

<sup>⑱</sup> 有關「傳統」的概念與價值，參考杜國清譯艾略特〈傳統和個人的才能〉（《艾略特文學評論選集》台北田園出版社，1969年）及潘德榮、魏名國〈迦達默爾的傳統觀〉，學術月刊，1994年12月。

倒，表面上看起來是古典主義，暗地裡又參雜了新變派的因子<sup>①9</sup>，結果落得空礙兩難的地步呢？其實，並不盡然只能做如是觀。當劉勰由儒家的文化史觀來建立「宗經」的價值與義法的同時，他並不是只看到一條文學發展的主流，〈序志篇〉說：「文體解散」，「將遂訛濫」；〈通變篇〉云：「競今疏古，風末氣衰」，顯然在當代誇飾浮詭反倒才是主流。主流既然不是唯一，宗經也就不可能絕對純粹。它總是在五經與辭賦的對比中，簡鍊與繁蕪、質淳與淫麗的流移之中，正與變、雅與俗的斟酌之中，一步一履的摸索，一針一線的織鑄出來。劉勰一方面如同我們是站在「現在」來重定典律，企圖對文學的源流與發展做出超越流俗的評斷；可是同時也和我們一樣，面對一路無所捨棄、紛紜衆說的歷史洪流，只有茫然無緒，徘徊歧路。而正是這樣充滿辯證的特質，使劉勰的「宗經」真實體現了典律／非典律依存爭逐的文學「典律化」過程。

### 參

就「典律」做爲一種固定恆久的規範而言，最大的挑戰當然是來自於多元歧異的變動與發展。除了如前所述個人才性與傳統典式的拉鋸之外，文學因應時世發展而生發的不同流風，也成爲建構或顛覆「典律」的關鍵。自風騷、辭賦而至五言詩，六朝文人面對紛然多樣的文學體類，究竟採取什麼樣的態度，是沿波討源、或是隨波逐流，就成爲本節的討論重心。

魏晉以來的文體論，如曹丕、陸機早有「四體」、「十體」之分<sup>②0</sup>，而除

- ①9 如黃侃札記與劉永濟校釋就分持復古與變通的意見，而在文心雕龍的研究裡，復古、新變或折衷，一直是爭論不休，並沒有結論。可參考文心雕龍學刊有關通變的篇章。
- ②0 〈典論論文〉云：「夫文本同而未異，蓋奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，書論欲麗：此四科不同，故能之者偏也。」〈文賦〉曰：「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮，碑披文以相質，……說煒燁而譎狂。」引自《兩漢魏晉南北朝文學批評資料彙編》頁151及188。

了涉及文類表現的基本要求，桓範、皇甫謐、摯虞等也在文體論說上，與劉勰同樣流露崇古徵聖的偏向：

夫讚象之所作，所以昭述勳德，思詠政惠。此蓋詩頌之末流矣。…若言不足紀，事不足述，虛而爲盈，無而爲有，此聖人之所疾，庶幾之所恥也<sup>①</sup>。

夫著作書論者，乃欲闡弘大道，述明聖教，推演事義，盡極情類，記是貶非，以爲法式，當時可行，後世可修。…而世俗之人，不解作體，而務汎溢之言，不存有益之義，非也。故作者不尚其辭麗，而貴其存道也。不好其巧慧，而惡其傷義也。故夫小辯破道，狂簡之徒，斐然成文，皆聖人之所疾也<sup>②</sup>。

然則賦也者，所以因物造端，敷弘體理，欲人不能加也。引而申之，故文必極美；觸類而長之，故辭必盡麗。然則美麗之文，賦之作也。昔之爲文者，非苟尚辭而已，將以紐之王教，本乎勸戒也。自夏殷以前，其文隱沒，靡得而詳焉。周監二代，文質之體，百世可知。故孔子采萬國之風，正雅頌之名，集而謂之詩。詩人之作，雜有賦體。子夏序詩曰：「一曰風，二曰賦。」故知賦者，古詩之流也。至于戰國，王道陵遲，風雅浸頓，于是賢人矢志，辭賦作焉。是以孫卿屈原之屬，遺文炳然，辭義可觀，存其所感，咸有古詩之意。皆因文以寄其心，託理以全其制，賦之首也。及宋玉之徒，淫文放發，言過于實，誇競之興，體失之漸，風雅之則，于是乎乖<sup>③</sup>。

賦者敷陳之稱，古詩之流也，古之作詩者，發乎情，止乎禮義。情之

① 《世要論·讚象》，引自《全三國文》卷三十七，日本京都中文出版社，1975年7月再版。

② 同上註。

③ 《三都賦序》，引自《文選》卷四十五，河洛圖書出版社，1975年5月。

發，因辭以形之，禮義之旨，須事以明之，故有賦焉。所以假象盡辭，敷陳其志。前世爲賦者，有孫卿屈原，尚頗有古詩之義，至宋玉則多淫浮之病矣。楚辭之賦，賦之善者也。故揚子稱賦莫深於離騷。賈誼之作，則屈原儔也。古詩之賦，以情義爲主，以事類爲佐；今之賦，以事形爲本，以義正爲助。情義爲主，則言省而文有例矣；事形爲本，則言當而辭無常矣。文之煩省，辭之險易，蓋由於此。夫假像過大，則與類相遠；逸辭過壯，則與事相違；辯言過理，則與義相失；麗靡過美，則與情相悖。此四過者，所以備大體而害政教，是以司馬遷割相如之浮說，揚雄疾辭人之賦麗以淫<sup>②④</sup>。

在這一系列有關各文體的「體要」、「體貌」及「體用」的論述中，展現了評論者對於體類之本源界義的尋索與堅持，也因此面對後代日趨巧麗、誇競、淫浮之風，會有棄本逐末、今不如古的慨嘆。而之所以強調原初彼此分明的體類表現，其實正因爲魏晉以下混同體類的辭賦化寫作風氣。比如針對頌讚、哀弔的敷寫似賦，劉勰就曾如此努力而仔細的判別其中差異：

原夫頌惟典雅，辭必清鑠，敷寫似賦，而不入華侈之區；敬慎如銘，而異乎規戒之域。

夫弔雖古義，而華辭未造；華過韻緩，則化而爲賦。故宜正義以繩理，昭德而塞違，割析褒貶，哀而有正，則無多倫矣<sup>②⑤</sup>。

至於像「章表」、「奏啓」、「議對」等紀實性文體，也務爲褥麗、浮侈<sup>②⑥</sup>，顯然魏晉以來的作者確是「遠棄風雅，近師辭賦」<sup>②⑦</sup>，一片風響影從。毋怪乎劉勰、裴子野等人要聲討近代辭人「趨近」、「適俗」的詭巧訛勢，「興浮」、

②④ 〈文章流別論〉，引自《全晉文》卷七十七。

②⑤ 分見《文心·頌讚》與《文心·哀弔》。

②⑥ 參見〈章表〉、〈奏啓〉、〈議對〉諸篇。

②⑦ 《文心·情采》曰：「而後之作者，採濫忽貞，遠棄風雅，近師辭賦，故體情之製日疏，逐文之篇愈盛」。



「志弱」的雕蟲之藝了<sup>⑳</sup>。

如果說魏晉辭賦化的文風流弊，造成歸返「典律」的呼籲，相對來說它也必然會提供「反典律」的新變契機。換言之，站在文學史的角度來觀察，辭賦化的文風，不但引發了對於文學過往的思慕，也刺激了文學前瞻性的幅度。我們可以用沈約、鍾嶸、蕭子顯的看法來說明。

周室既衰，風流彌著：屈平、宋玉導清源於前，賈誼、相如振芳塵於後，英辭潤金石，高義薄雲天。自茲以降，情志愈廣，王褒、劉向、揚、班、崔、蔡之徒異軌同奔，遞相師祖；雖清辭麗曲時發乎篇，而蕪音累氣固亦多矣。若夫平子豔發，文以情變，絕唱高蹤，久無嗣響。至於建安，曹氏基命，二祖陳王，咸蓄盛藻，甫乃以情緯文，以文被質。自漢至魏，四百餘年，辭人才子，文體三變：相如巧為形似之言，班固長於情理之說，子建、仲宣以氣質為體，並標能擅美，獨映當時，是以一世之士，各相慕習。原其飆流所始，莫不同祖風騷，徒以賞好異情，故意製相詭。

降及元康，潘、陸特秀，律異班、賈，體變曹、王，縟旨星稠，繁文綺合，綴平臺之逸響，採南皮之高韻。遺風餘烈，事極江左。有晉中興，玄風獨振，為學窮於柱下，博物止乎七篇，馳騁文辭，義殫乎此。自建武暨乎義熙，歷載將百，雖綴響聯辭，波屬雲委，莫不寄言上德，託意玄珠，適麗之辭無聞焉爾。仲文始革孫許之風，叔源大變太元之氣。爰逮宋氏，顏謝騰聲，靈運之興會標舉，延年之體裁明密，並方軌前秀，垂範後昆。

若夫敷衽論心，商榷前藻，工拙之數，如有可言。夫五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜，欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮

<sup>⑳</sup> 參見《文心·定勢》及《雕蟲論》引自《全梁文》卷五十三。

聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異；妙達此旨，始可言文。至於先士茂製，諷高歷賞，子建函京之作、仲宣霸岸之篇、子荆零雨之章、正長朔風之句，並直舉胸情，非傍詩史，正以音律調韻，取高前式；自騷人以來，此祕未覩。至於高言妙句，音韻天成，皆闇與理合，匪由思至；張、蔡、曹、王，曾無先覺；潘、陸、謝、顏，去之彌遠。世之知音者，有以得之，知此言之非謬，如曰不然，請待來哲<sup>②9</sup>。

沈約在這一大大段論說中，藉由為文體演變進行階段劃分，同時也提出文體發展的可能方向。或者可以說是因為他對於演變分期的具體掌握，因此可以另闢蹊徑，走出新途。從「周室既衰」到「子建仲宣以氣質為體」為第一階段，總結為「原其飗流所始，莫不同祖風騷」，即以作者「情志」為創作主導，遵循「以情緯文，以文被質」的原則。至於元康以下，既然說「律異班賈，體變曹王」，自然是另一階段。由所謂「縟旨星稠，繁文綺合」、「興會標舉」、「體裁明密」，明顯由注重作者情志，至於以作品的文辭體構為創作用心之所在；參照劉勰以「體情之製」、「逐文之篇」分別詩人風雅與辭人賦頌的特色<sup>③0</sup>，兩晉至於宋初的文學就在擬則漢賦的風氣中發展<sup>③1</sup>。這個辭賦化的階段入齊梁而至極，簫子顯有這樣的觀察：

今之文章，作者雖衆，總而為論，略有三體：一則啓心閑繹，託辭華曠，雖存巧綺，終致迂回。宜登公宴，本非准的。而疎慢闡緩，膏盲之病，典正可採，酷不入情。此體之源，出靈運而成也。次則緝事比類，非對不發，博物可嘉，職成拘制。或全借古語，用申今情，崎嶇牽引，

<sup>②9</sup> 《宋書》卷六十七〈謝靈運傳〉論，引自鼎文書局版，1984年四版。

<sup>③0</sup> 見前文所引《文心·情采》篇語。

<sup>③1</sup> 有關沈約〈謝靈運傳論〉的文學觀念，主要參考顏崑陽〈論沈約的文學觀念〉一文，見《六朝文學觀念叢論》，台北正中書局，1993年。

直爲偶說。唯覩事例，頓失精采。此則傳咸五經，應璩指事，雖不全似，可以類從。次則發唱驚挺，操調險急，雕藻淫豔，傾炫心魂。亦猶五色之有紅紫，八音之有鄭、衛，斯鮑照之遺烈也<sup>③②</sup>。

分別源出於謝靈運、傅咸或鮑照的「三體」，前兩者指時文用典隸事、排偶對稱竟至於「崎嶇牽引」、「酷不入情」的地步<sup>③③</sup>。這與蕭綱於〈與湘東王書〉中所論是一致的：

比見京師文體，儒鈍殊常，競學浮疏，爭爲闡緩。玄冬脩夜，思所不得，既殊比興，正背風騷<sup>③④</sup>。

齊梁間「浮疏」、「闡緩」的文體，因此可以說是複製了形同博物類書的漢代賦風，不但扭曲了詩騷的古雅原意，也在淫浮的相反路向上往而不反。那麼蕭綱所謂「既殊比興，正背風騷」，就正是對於兩晉以來辭賦流風能否承接或取代漢魏間宗主詩騷之體，而成爲文學史上的正統典式，所提出的質疑與否定；甚至，除了認爲辭賦體斲喪了詩騷精神，也意味著由極端古雅而致走向拘攣淫麗，是一條背離典律的不歸路。於是蕭子顯所謂「鮑照遺烈」的第三體，在齊梁文學發展上，就扮演著典律／非典律論爭中的關鍵地位。蕭子顯用「驚挺」、「險急」、「紅紫」、「鄭衛」來評論鮑照體，就如同鍾嶸於《詩品》中品說鮑照：

不避危仄，頗傷清雅之調。故言險俗者，多以附照<sup>③⑤</sup>。

如果對比於靈運一派的顏延之是「喜用古事，彌見拘束，雖乖秀逸，是經綸文

③② 《南齊書》〈文學傳論〉，引自鼎文書局本，1983年四版。

③③ 此處的解釋，參考王夢鷗〈漢魏六朝文體變遷之一考察〉，但對於鮑照一體，王先生仍以爲是屬於辭賦化的淫艷之修辭技巧，本文卻認爲鮑照的險俗，影響了沈約而成爲辭賦化走向聲律化的關鍵。見《傳統文學論衡》，頁73-74，台北時報文化出版公司，1987年。

③④ 引自《全梁文》卷十一。

③⑤ 引自陳延傑注本，台灣開明書店，1981年台八版。

雅才」<sup>③⑥</sup>，那麼，以險俗危仄對反於當時自以為是古雅典正的文風，這不但是對僵硬刻板的「典律」末流形成反諷，其實也凸顯了以「非典律」的另類風格，來重建典律的意義。而如果再注意到鍾嶸指出沈約是效法鮑照：

觀休文衆製，五言最優。詳其文體，查其餘論，故知憲章鮑明遠也。所以不閑於經綸，而長於清怨<sup>③⑦</sup>。

於是，自劉宋以來，「殊以動俗」<sup>③⑧</sup>的鮑照一體，給予沈約等齊梁文士的啓發，就不只是反對拘守隸事，甚至是反對追摹經典的典律了。因此回頭來看〈謝靈運傳論〉，如果詩騷強調的是作者之內容情志，辭賦強調的是語言的形義格式（典事儷偶），那麼意欲反「經典化典律」的沈約，就只有別開蹊徑，從「自騷人以來，此秘未覩」的聲律形式上著手了。所謂「直舉胸情，非傍詩史」，不但捨棄了比附詩騷情志的辭賦作法，也同時用前所未覺的音韻技巧，來改造詩騷所代表的經典辭章，而成就了嶄新的「永明」體。雖然像鍾嶸、蕭子顯並不見得贊成四聲八病的規範，甚至擔心會使「文多拘忌，傷其真美」<sup>③⑨</sup>，但是同樣強調為文賦詩「言尚易了，文憎過意」<sup>④⑩</sup>，「皆由直尋」，「詎出經史」<sup>④⑪</sup>，卻是明顯構成了以簡易自然對比於宗經之典雅遠奧<sup>④⑫</sup>的新派別了。

齊梁之際依違經典的「典律」重建，如前所述是已經由情志主體進展到文體風格的論爭，亦即打破原來憑依內容的社會實用性來支配或評判形式的個別藝術性；因此就辭章寫作而言，古代的一套儒家經典能否滿足當代書寫的需

③⑥ 《詩品》中品。

③⑦ 《詩品》中品。

③⑧ 《詩品》下品評謝超宗等七人一則引鍾憲語曰：「大明泰始中，鮑休美文，殊以動俗。」

③⑨ 《詩品》序文。

④⑩ 《南齊書》〈文學傳〉論。

④⑪ 同註<sup>③⑨</sup>。

④⑫ 劉勰〈體性〉篇分辨八種文體，而以「典雅」、「遠奧」居先。

要，或者是否仍舊可以成爲普遍的理想典範，就成爲雙方論爭的焦點。在第一節我們談到劉勰以「宗經六義」作爲創作的正統義法，並盛讚五經爲「文章奧府」、「群言之祖」<sup>④③</sup>；然而，由〈誇飾〉、〈麗辭〉等篇，卻也可以隱約感覺到宗經的原理論與質文代變的文學發展，出現了扞格矛盾的情況。首先站在「若無新變，不能代雄」<sup>④④</sup>的角度來看，文學「體貌」往往是踵事增華、後出轉精，比如葛洪在《抱卜子》〈鈞世〉篇批評時人貴遠賤近、崇古抑今的習氣，並細論經典古文之淳素質樸，根本比不上後世雕飾富麗的風貌；像是「且夫尚書者政事之集也，然未若近代之優文詔策軍書奏議之清富瞻麗也。毛詩者華采之辭也，然不及上林羽獵二京三都之汪濊博富也<sup>④⑤</sup>。」其次由「體用」來說，蕭綱與鍾嶸就分別論到：

若夫六典三禮，所施則有地；吉凶嘉賓，用之則有所。未聞吟詠情性，反擬內則之篇；操筆寫志，更摹酒誥之作<sup>④⑥</sup>。

夫屬詞比事，乃爲通談。若乃經國文符，應資博古；撰德駁奏，宜窮往烈。至乎吟詠情性，亦何貴於用事<sup>④⑦</sup>？

古今文學的用途既然有立德經國與吟詠情性的不同，今文不必補綴古事、無須擬則經典，也是理之必然。而新變派與復古派之所以在「體貌」、「體用」的看法上對立，又顯然是源於彼此對於「寫作」是否成爲一種「技術」，有根本歧異。鍾嶸說「至若詩之爲技，較爾可知，以類推之，殆均博奕」<sup>④⑧</sup>，視鋪采摛文爲士子之技藝，當然並非鍾嶸新見，但卻是在齊梁才比較能得到世俗的肯定與認同。在漢代，當漢宣帝想讚美辭賦「辯麗可喜」，得以「愉悅耳目」，

④③ 《文心·宗經》贊語。

④④ 蕭子顯《南齊書》〈文學傳〉論。

④⑤ 引自《兩漢魏晉南北朝文學批評資料彙編》頁205。

④⑥ 〈與湘東王書〉。

④⑦ 《詩品》序。

④⑧ 《詩品》序。

還必須加上「仁義風論」、「賢於博奕」來掩飾<sup>④</sup>。所以像「雕蟲之藝」的批評，楊雄講的振振有辭、盛氣凌人；裴子野卻是孤立無援、感慨萬千。與裴子野來往而文學觀也偏向復古的蕭繹<sup>⑤</sup>，對於當代以文章為「戲笑」「技術」的蔚然風氣，有如下的陳述：

夫今之俗，搢紳稚齒，閭巷小生，學以浮動為貴，用百家則多尚輕側，涉經記則不通大旨；苟取成章，貴在悅目。龍首豕足，隨時之義；牛頭馬髀，彊相附會，事等張君之弧，徒觀外澤；亦如南陽之里，難就窮檢矣。射魚指天，事徒勤而靡獲；適郢首燕，馬雖良而不到。夫挹酌道德，憲章前言者，君子所以行也。是故言顧行，行顧言。原憲云：「無財謂之貧，學道不行謂之病。」末俗學徒頗或異此。或假茲以為伎術，或狎之以為戲笑，若謂為伎術者。犁耨眩人，皆伎術也。若以為戲笑者，少府門獲皆戲笑也。未聞彊學自立，和樂愼禮，若此者也。口談忠孝，色方在於過鴻，形服儒衣，心不則於德義。既彌乖於本行，實有長於澆風，一失其原，則其流已遠<sup>⑥</sup>。

寫作既然成為一種遊戲，那麼評估這種技術的價值，愉耳悅目的娛樂效果自然比體國經世的致用成效來的重要；既然顛倒了原本社會利益優先於藝術價值的看法，當時蕭統在《文選》序裡，就明白揭舉編選要旨，是以「能文」取代經典子籍所代表的「立意」教化之傳統觀念。這對於透過「體用」來建立徵聖宗經的文體規範，而企圖使後代新奇訛變的體勢歸源返正的復古派來說，自是一大衝擊。所以相對於摯虞、劉勰戮力於各種文類的「體用」、「體貌」的斟酌銓評，蕭統卻是混同了應用／非應用、言志／娛樂的界限，而以文華翰藻「並

④ 《漢書》卷六十四〈王褒傳〉。

⑤ 有關蕭綱、蕭繹兄弟在文學觀念上的差異，請參考王夢鷗〈從雕飾到放蕩的文章論〉，見《古典文學論探索》頁145-147，台北正中書局，1984年。

⑥ 《金樓子》〈立言篇〉，引自《兩漢魏晉南北朝文學批評資料彙編》頁251-252，台北成文出版社，1978年。

爲入耳之娛」、「俱爲悅目之玩」來總括他的文體觀。

於是，順循新變派的理路，選編或宗法古人辭章，與立身修德、體聖入道完全是兩回事；劉勰遵奉詩騷爲文化價值的載體，蕭統則明顯只是作爲辭章寫作的教本。而如果考察「寫作」在晉宋以來逐漸解除對於經典儒道的依附，甚至早就出現如陸機〈文賦〉這種研討「作文利害之所由」<sup>②</sup>的理論專著<sup>③</sup>，那麼劉勰因爲執著經典爲文章典範，以致無法適切於當代對寫作教材的需求，而難免出現原理／應用之間無法調諧的失衡狀況，比如：誇大經典的文學性或者對文學興革的不當批評等<sup>④</sup>，也就能輕易理解了。

## 肆

透過二、三兩節的論述，可以發現在內容／形式、實用／唯美、傳統／個人乃至古典／流行的拉鋸角力之下，「典律」所代表的普遍性與標準性會一再受到質疑與衝擊，而逐漸削弱它的權威性與規範性。不過，齊梁之際「典律」游移向「非典律」的現象，是否就一定意味著文學演變或創作主體從此會有更自由自主的發展空間？在「典律」的建構／解構之間，可以全然關乎審美品味的轉換，或者還存在其他非審美的因素？如果沒有純粹的審美本質可言，那麼，「非典律」的反動會不會又形成了另一個「典律」霸權呢？本節所要討論的正是「典律」如何在「文學」與「權力」之間離合擺盪，從而「運作」出自己的合法地位。

劉勰在《文心雕龍》專立〈時序〉一篇，闡明「文變染乎世情，興廢係乎

② 陸機〈文賦〉序，引自《文選》卷十七，台北河洛圖書出版社，1975年。

③ 有關六朝寫作理論體系的正式建構，請參考李道榮〈魏晉南北朝寫作理論研究的特點〉，武漢大學學報1995年第四期。

④ 這一點如王運熙、李道榮等人已經指出，參見王文〈劉勰對漢魏六朝駢體文學的評價〉，頁41，文學遺產1980年第一期；李文見前註，頁104。

時序」的因果道理，其中提到宋齊以來帝室愛文，流風所及，「縉紳之林，霞蔚而颯起」。李諤於上書中也提到江左齊梁，「貴賤賢愚，唯務吟詠」：

世俗以此相高，朝廷據茲擢士，利祿之路既開，愛尚之情愈篤。於是閭里童昏，貴游總丱，未窮六甲，先制五言<sup>⑤</sup>。

這段話透露了文學「典律」的形成與政治權力交互糾纏的關係；所以會成為某種學習典式，其實很難免於功名利祿的推助，而政治權勢更經由內化了選士制度的文學典律，在運作實踐上愈加穩固。當然這樣的學習往往是假「知識教導」之名行「階級專權」之實；換言之，從學習、教導到閱讀、批評，都只是一小撮貴游階級的專利。鍾嶸在《詩品》序談到當時五言詩的蓬勃發展，其實就連帶指出當時文學運動的核心所在：

至使膏衣子弟，恥文不逮，終朝點綴，分夜呻吟。…觀王公縉紳之士，每博論之餘，何嘗不以詩為口實，隨其嗜欲，商榷不同。

又以聲律形式的興起來說：

王元長創其首，謝朓、沈約揚其波。三賢或貴公子孫，幼有文辯；於是士流景慕，務為精密，襞積細微，專相陵架。

由所謂「王公縉紳」、「膏衣子弟」、「貴公子孫」，可見刻鏤雕章、調音諧韻，向來是貴游集團必備的文學教養，也可以說是維持貴游生活的必要活動。

《梁書》記載，蕭氏父子皆好士愛文，如武帝：

每所御幸，輒命群臣賦詩，其文善者，賜以金帛，詣闕庭而獻賦頌者，或引薦焉。其在位者，則沈約、江淹、任昉，並以文采，妙絕當時<sup>⑥</sup>。

於是，善為文章不但成為晉身之階，它根本也就成為獲取或鞏固一己貴游成員身分的捷徑法門。而貴游集團的成員也就往往透過對於文學作品的閱讀、討論，乃至編選、創作，來推展或掌控某種特定的價值觀。顯然，即便是在反典

<sup>⑤</sup> 《隋書》卷六十六〈李諤傳〉。

<sup>⑥</sup> 《梁書》卷四十九〈文學傳〉。



律的一方，文學創作也不必然就是個體才性的自由抒發，往往仍然是以一種龐大的集團勢力（以政治階級性取代文化道統性）來作為文學的實際行動者。前文提到蕭統以《文選》作為文章寫作的教本，而從序文裡我們也看到他藉由選集來改造教化立意之傳統，塑造能文愉悅之新觀念的用心。據史書記載，蕭統常與文士討論篇籍、商榷古今，尤看重劉孝綽；而孝綽因為舅父王融的關係，自幼接觸沈約、范云等「永明」體代表人物，因此當他與蕭統共同撰集《文選》，毋寧就可以視作是標舉「永明體」的主張作為士大夫遵循的書寫規範，以發揮昭明太子集團在文壇的影響力<sup>57</sup>。而另一位服膺新變派主張的蕭綱，則是與徐摛等人相與創作「宮體」，造成「春坊盡學之」的模仿潮流<sup>58</sup>。至於「宮體」輕艷的特質，除了涉及題材、詞采之外，更是企圖透過對於女人、器物的賦寫，來實證全面物慾化、物質化的權貴生活，而再現他們所存在的資產世界<sup>59</sup>。那麼，總結言之，齊梁時期以蕭統、蕭綱為主的貴游集團，正透過知識／學習的方式來建構文學新典範，並從而在其中表徵特殊階級的意識形態，完成了權力宰控的合法機制。

對於這種以愉悅君侯帝室、飾麗資產權勢為目的的貴游文體，依歸傳統典律的復古派，自然是站在言志託諷的標準，大加抨擊與斥責。如前引鍾嶸、蕭繹、裴子野等都談到此種文體因為隨俗浮沈、流波相尚，不免興浮志弱、輕薄平鈍；亦即在創作主體性被抹消了以後，相對於輕浮的「雅正」之審美理想、相對於戲笑的「諷諭」之詮評標準，也隨之式微不彰。劉勰在《文心·樂府》

<sup>57</sup> 清水凱夫曾根據《梁書》〈劉孝綽傳〉、〈王筠傳〉及《文鏡秘府論·南卷》等，對劉孝綽在昭明太子集團中的重要地位及對於《文選》編輯工作的影響力，有非常詳盡的析論。見《文選編輯的目的和撰（選）錄標準》，收入韓基國譯《六朝文學論文集》，四川重慶出版社，1989年。

<sup>58</sup> 《梁書》卷三十徐摛等傳。

<sup>59</sup> 有關蕭梁文學集團如何推助「宮體」詩類的合法化，並同時經由此種書寫來誇示縱情享樂的貴游文化，請參考鄭毓瑜〈由話語建構權論宮體詩的寫作意圖與社會成因〉，漢學研究第13卷第二期。

也著力於這樣的雅／俗、怨／淫之辨：

夫樂本心術，故響浹肌髓，先王慎焉，務塞淫濫。敷訓胄子，必歌九德；故能情感七始，化動八風。自雅聲浸微，溺音騰沸。秦燔樂經，漢初紹復，制氏紀其鏗鏘，叔孫定其容與。於是武德興乎高祖，四時廣於孝文，雖摹韶夏，而頗襲秦舊，中和之響，闕其不還。暨武帝崇禮，始立樂府，總趙代之音，撮齊楚之氣，延年以曼聲協律，朱馬以騷體製歌。桂華雜曲，麗而不經，赤雁群篇，靡而非典；河間薦雅而罕御，故汲黯致譏於天馬也。至宣帝雅頌，詩效鹿鳴；邇及元成，稍廣淫樂；正音乖俗，其難也如此。暨後郊廟，惟雜雅章，辭雖典文，而律非夔曠。至於魏之三祖，氣爽才麗，宰割辭調，音靡節平。觀其北上衆引，秋風列篇，或述酣宴，或傷羈戍，志不出於淫蕩，辭不離於哀思；雖三調之正聲，實韶夏之鄭曲也。…故知詩爲樂心，聲爲樂體；樂體在聲，瞽師務調其器；樂心在詩，君子宜正其文。好樂無荒，晉風所以稱遠；伊其相謔，鄭國所以云亡。故知季札觀辭，不直聽聲而已。若夫豔歌婉變，怨志詖絕，淫辭在曲，正響焉生？然俗聽飛馳，職競新異，雅詠溫恭，必欠伸魚睨；奇辭切至，則拊髀雀躍；詩聲俱鄭，自此階矣。

批評三代以下樂府歌詩的「麗而不經」、「靡而非典」，當然與他崇古宗經，反對詭巧訛變有關，而更根本的問題也是在第二節提過復古派共同的盲點——蔽於「體用」。換言之，反對多元、歧異的新變，是因為他們把原來施用於典禮的歌詩風格，當作純粹、唯一的審美理想，一方面是誇大了經典的文學美質，一方面必然刻意蔑視了用途開放後異於雅正的其他風貌。而就如蕭綱所說，既非爲「三典六禮」、「吉凶嘉賓」的施用，只是「吟詠情性」、「寓目寫心」，爲什麼不「放蕩」情靈，而要拘守「謹重」<sup>60</sup>？「立身」與「文章」

<sup>60</sup> 分別參見〈與湘東王書〉、〈答張讚謝示集書〉、〈誠當陽公大心書〉，引自《兩漢魏晉南北朝文學批評資料彙編》頁243-245。

的區別，就如蕭統明白劃分「立意」與「能文」，被認為是區分了「文學」與「非文學」的界域<sup>⑥1</sup>；那麼究竟是站在道德教化立場的「正體」才具有審美特質，抑或是搖蕩情思的「流調」才真正是抒情美文？然而，值得進一步玩味的是，蕭統雖然強調將文章從經、子、史的實用性要求中解脫出來，但是證諸文選所選錄的篇章，卻仍有許多如奏策、詔令、碑誌、序銘等應用文字，這與所謂抒情美文顯然出現了差距。例如任昉、王融等應用文名家，他們所寫的文字常常是爲了粉飾太平或歌功頌德，並無所謂個人主體性<sup>⑥2</sup>；縱然它們在典雅嚴整的辭風上似與詩賦並無二致，但是否就能據此評斷蕭統擺脫了傳統致用的文學典範，而《昭明文選》推動了純文學概念的確立與創作發展<sup>⑥3</sup>？

如果雅／俗與審美／實用並沒有直接對應的關係，那麼進一步來說，風諭／愉悅其實也很難有劃分的標準。前引《文心·樂府》談到後世所以「俗聽飛馳」、「詩聲俱鄭」很大原因是來自對閱聽快樂的追求：「雅詠溫恭，必欠伸魚睨；其辭切至，則拊髀雀躍」，顯然愉悅戲笑以辭淺會俗，難入雅正之流，而對於完全出自遊戲歡謔的俳諧體，劉勰自是認爲無益時用、有虧德音：

諧之言皆也。辭淺會俗，皆悅笑也。昔齊威酣樂，而淳于說甘酒；楚襄宴集，而宋玉賦好色；意在微諷，有足觀者。及優旃之諷漆城，優孟之諫葬馬，並譎辭飾說，抑止昏暴。是以子長編史，列傳滑稽，以其辭雖傾回，意歸義正也。但本體不雅，其流易弊。於是東方枚皋，舖糟啜醢，無所匡正，而詆嫚媒弄，故其自稱爲賦，乃亦俳也；見視如倡，亦有悔矣。至魏文因俳說以著笑書，薛綜憑宴會而發嘲調，雖扞推席，而無益時用矣。然而懿文之士，未免枉轡；潘岳醜婦之屬，束皙賣餅之

⑥1 參劉樹清〈集清英以明時義，類範文以刑後昆——從諸體散文的入選看文選的價值〉頁82-83，廣西師院學報，1994年4月。

⑥2 請參考曹道衡〈從文學角度看文選所收齊梁應用文〉，文學遺產1993年第三期。

⑥3 同註⑥1。

類，尤而效之，蓋以百數。魏晉滑稽，盛相驅扇，遂乃應瑒之鼻，方於盜削卵；張華之形，比乎握春杵。曾是莠言，有虧德音，豈非溺者之妄笑，胥靡之狂歌歟<sup>⑥④</sup>？

要求文章具有匡正時弊、勸諫君王的「風諭」效果，自詩、騷乃自漢賦，一直是批評家的詮釋法則，但這法則也由於是後設性的建構，往往與實際的創作、閱讀狀況不相合契。以賦體來說，被大量創作而最獲君王賞愛的就是「無貴風軌，莫益勸戒」<sup>⑥⑤</sup>的淫麗大賦，那麼使武帝龍心大悅的司馬相如之上林子虛賦，是如司馬遷所謂「歸引之節儉」<sup>⑥⑥</sup>或者就像楊雄所批評的「勸百而風一」<sup>⑥⑦</sup>；或者說，風諭的背後其實是悅笑，「曲終奏雅」毋寧是用來掩飾或甚至飾麗流俗的聲色娛樂。既然如此，號稱「體國經野」的大賦與「傷於輕艷」的宮體詩，在審度時勢、投君所好的動機上，根本如出一轍；「典律」的建構與解構顯然完全在權力的掌控中，成為政治的裝飾品，那麼，我們又如何肯定的說有一種叫做「典律」的東西，是相對於愉悅戲笑、獨出於功利世俗之上的理想標準？

任何文體的演變，既然都無法脫除貴游權勢的影響，那麼在顛覆了審美／實用、風諭／愉悅的界限之後，對於「典律」所帶來的主流／非主流文學的想像，其實就需要重新調整。從劉勰的「宗經」體系，我們可以發現他為文學發展樹立的根源主幹，並力圖正本清源、刪除枝蔓，比如〈通變〉、〈定勢〉篇說：

今才穎之士，刻意學文，多略漢篇，師範宋集，雖古今備閱，然近附而遠疎矣。夫青生於藍，絳生於蒨，雖踰本色，不能復化。桓君山云：

⑥④ 引自《文心·諧隱》。

⑥⑤ 語出《文心·詮賦》。

⑥⑥ 《史記》卷一百一十七〈司馬相如列傳〉論。

⑥⑦ 《漢書》卷五十七〈司馬相如傳〉贊。

「予見新進麗文，美而無採；及見劉揚言辭，常輒有得。」此其驗也。故練青濯絳，必歸藍蒨，矯訛翻淺，還宗經誥；斯斟酌乎質文之間，而櫟括乎雅俗之際，可與言通變矣。

自近代辭人，率好詭巧，原其為體，訛勢所變，厭黷舊式，故穿鑿取新；察其訛意似難，而實無他術也，反正而已。故文反正為乏，辭反正為奇。效奇之法，必顛倒文句，上字而抑下，中辭而出外，回互不常，則新色耳。夫通衢夷坦，而多行捷徑者，趨近故也；正文明白，而常務反言者，適俗故也。然密會者以意新得巧，苟異者以失體成怪。舊練之才，則執正以馭奇；新學之銳，則逐奇而失正；勢流不反，則文體遂弊。

在復古派認為傳統經典是唯一而終極的理想，它不但成為師範摹習的標本，甚至也就是區判新／舊、奇／正的無上權威，而主導著文學未來的走向。但是如果注意這兩段文字中談到近代辭人「率好詭巧」、「厭黷舊式」、「近附遠疏」、「取新適俗」，就如同前文提及趨新復古的寫作風氣，已經隨著仿如教本的《文選》，成為吟詠點綴的主流；那麼，這「宗經」的典律觀，一當標舉的同時，是不是也就面對了非主流的邊緣化困境呢？於是從疏離／親近的角度來說，普受大眾歡迎的新變派，在「非典律」的同時，似乎也解決了「典律」尊貴卻孤高的缺憾。不過，流行通俗的文學就一定表示下放權力，而為平民大眾所共享嗎？如果我們想到蕭統、蕭綱握有的教導權，特屬王公縉紳的學習權，貴游集團的「非典律」顯然並未真正深入民間，反倒是利用流俗化作為推翻傳統典律的手段，而仍然暗中偷渡了資產擁有式的新一代「典律」霸權。

文學如果終究是為政治服務，所謂「典律」不論是在雅正或流俗的包裝之下，都只是權力競逐的符碼；權力遊戲一天不終止，舞台上就隨時有換裝改扮的「典律」進出上下。因此，「典律」其實自我解構了「典律性」，在復古懷往與前瞻新變的不斷迴旋裡，「典律」一直處於無限可能的論述之中！

## 伍

我們不得不承認，許多文學作品或文學理論一旦被編寫入所謂「文學史」或「文學批評史」裡，事後的閱讀者往往是習慣性地當作知識來吸收，很少有抗拒性的反思。本文藉助西方所謂「典律」（canon）的觀念，重探齊梁時期的文學論爭，正是希望能破解面對歷史論述形式的迷思，乃至於呈顯在某種觀念建構過程中由於無法圓滿解釋所企圖掩飾、排除的矛盾與對立的真相。<sup>68</sup>

即使是距離齊梁將近一千四、五百年的現代，一些文學觀念仍透過古今文論家、文學家的強力捍衛，保持在文學傳統中顛撲不破的地位。例如底下所例舉有關齊梁文學常見的看法：

由於儒家思想削弱，使這時期的文學更能擺脫過去學術著作的束縛而獨立發展。在內容上不像漢賦那樣偏於歌頌帝王功德，而傾向抒寫個人的情懷。加以隱逸思想的流行，促進了山水寫景文學的繁榮。文學體裁更豐富，語言技巧更講究了。文學創作的這種新現象，推動了文學批評注意於文學特點、寫作方法、文體風格這類問題的探討。這時期門閥制度發展，許多貴族出身的文人，生活放蕩，不關心國事民生，在創作上形成片面追求華美形式的不良風氣。反映到文學批評領域，表現出重形式、輕內容的偏向。但有少數進步的批評家，針對這種偏向，進行了批判和改革。<sup>69</sup>

山水詩興起後，在文學上產生了一批有較大影響的作家，文學作品在藝

---

<sup>68</sup> 針對文學史的歷史性論述形式所具有的矛盾、破綻，以及如何妥適地利用解構主義顛覆歷史論述，參考余君偉〈歷史論述與解構批評的局限〉，收入《文學史》第二輯，陳平原、陳國球主編（北京大學出版社，1995年），頁289-313。

<sup>69</sup> 引自劉大杰《中國文學批評史》（台北：文匯堂印行，1985年），頁84。

術技巧上達到很高的水平。但是，由於有閑階級普遍過著侈奢糜爛的生活，苟且偷安，文學的社會內容卻被普遍地忽視，不僅出現了“憐風月，狎池苑”和名之為“香豔”，帶有明顯淫靡傾向的“宮體詩”，而且，浮豔的文風和創作中偏美形式的傾向卻一直在發展著。其影響一直延續到隋代和唐初。<sup>⑦</sup>

維持著內容／形式、致用／唯美一分為二，而且永遠是前者優先於後者的評價標準，幾乎與秦漢以來至於劉勰、裴子野等人擁護經史的文學主張相互呼應。如果我們根據上文討論，可以看出齊梁時期的「宗經」觀念其實充滿爭議性，那麼同樣也就可以懷疑這些批評史的論述很可能是過於粗率得將歷史化約為簡單明瞭的單一主線了。由於在敘述上企圖整齊明晰，因此選擇歷代所謂最主要的代言人、最有意義的事件，建立統貫相承的體系，對於當代某些含混、矛盾的狀況只好一筆帶過或是視而不見。其實任何概念主張，都難以是孤立單一的定點，它總是依靠著與其他概念的差異而存在，只是理論者為強調其基本性與理想性，所以強行壓抑與其他概念的關係。<sup>⑧</sup>就像我們無法只由內容來討論言志諷諭詩，而完全忽略它的語言策略；當然也無法單單從形式上來批評詠物巧似的作品，而完全不考慮其中的情思興感。同樣的道理，所謂「典律」與「非典律」也很難擁有獨立自存的本質，典律是非典律反動的藍本，而非典律是典律標舉的動機，二者永遠會互相帶有彼此的軌跡。

因此，藉助「典律」形成與重建的反思，將齊梁時期單軸、絕對性的文學批評史錄，拆解成相對並存的多元狀態，可以發現，整個文學活動其實是存在於各個不同的「詮釋（創作）集團」彼此交涉、角力的動態結構之上；換言之，沒有任何純粹由「文學」本身自然發展而成的作品或理論，文體的衍變不必然只關乎文辭技巧的推陳出新，文論關注的焦點也往往超越審美價值之外，

<sup>⑦</sup> 引自敏澤《中國文學理論批評史》（吉林教育出版社，1993年），頁180。

<sup>⑧</sup> 針對如何解構概念的純粹本質，參考余君偉文，見註<sup>⑥</sup>，頁304。

而隱藏著非文學性的標準。於是，詮釋或批評文學，就必須是結合文化傳統、政治集團、社會階級等等的綜合研究。如此一來，由批評觀念的解套進至於文學現象的重新探察，會令人反省到許多原本被排除在所謂「主流文學」之外的創作，比如貴遊公宴、宮體艷情、贈答擬代等作品，是否就是因為當代論者以及後世文學史或批評史家在建構一貫體系時的刻意忽略與抹消？而如果這些論述都是有意建構而不是反映實況，重新解釋與定位這些作品，就成為新一代文學研究或文學史寫作的首要課題。

當然，再也沒有人能夠還原歷史真相，每一代的解釋都只是那一代的解釋；但是文學的魅力也正在於此，它容納後世不斷新出的發現，所以古典的光芒在時運交移中永恆閃耀。在二十世紀末的今日，當西方的解構主義「旅行」<sup>⑦</sup>到台灣，通過修正、變形的「在地化」手續而加以挪用，讓我們重新探測古典文學及其批評「典律」種種潛藏的可能性，應該是這一代於文學發展史上鄭重鐫刻的軌跡吧！

---

⑦ 李有成於〈理論旅行與文學史〉文中，闡發薩依德（Edward W. Said）〈旅行的理論〉（Traveling Theory）一文的觀點，對於外來的理論在遷徙、移植之後，如何撼動在地的文學史或文學批評史所建構的規範系統，而引發文學新典律的建造活動，有非常詳盡的解析。中外文學二十五卷第三期，頁224-233，1996年8月。