

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

「論」、「說」作為文學類型之美感特質的研究

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC91-2411-H-002-024-

執行期間：91年08月01日至92年07月31日

執行單位：國立臺灣大學中國文學系暨研究所

計畫主持人：柯慶明

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 92 年 10 月 7 日

「論」、「說」作為文學類型之美感特質的研究

柯慶明

一、前言

論說文是不是一種「文學」的類型？假如說：「是」，那麼還有什麼「文體」或「文類」，可以不算是「文學」？因為所有科學的研究報告；政治的辯論勸說，正都可以歸類於此。我們明明看到它顯然與詩歌、戲劇、小說等這類，一方面是外在具有各別特殊的寫作形式，一方面是內容皆具抒情與想像性質的文體，截然不同！論說文，憑什麼可以和它們放在一起歸為「文學」的同類？

近乎同樣的思維，亦可由 Cleanth Brooks, John Thibaut Purser, Robert Penn Warren 所編撰之著名的文學的入門教本 *An Approach to Literature*, 1964 年的 Fourth Edition 上，除了 Fiction, Poetry, Drama 之外，還選入了包括：The Personal Essay、The Essay of Idea and Opinion、The Critical Essay、Biography 等類的 Discursive Prose 一項；但在後來修訂的版本卻給刪去了。¹其他同類的著作甚多，但也都都不約而同的，只選介小說、詩、戲劇，而散文不與焉，遑論論說文！²

不管這樣的發展是否妥當，畢竟散文是「非文學」的書寫亦在使用的文體形式；而論說文的日常應用又和總是和現實上的目的關係緊密，我們確實得探察：以說理為主的「論」「說」文，為什麼可以因其所俱的美感性質，而可以當作「文章」或「文學作品」來欣賞？那都是屬於何種美感特質？出於何種修辭或表現策略？也許透過歷代文論與重要選本的細密考察，我們可以獲得若干線索。由於篇幅的限制，目前先只就中古與近古文學的現象，加以考察。

二、中古文論的見解

1、曹丕《典論·論文》

曹丕也許是最早注意到文體的美感規範，顯然有別的評論家，因而他強調：「文本同而未異」，並且進而作了以下的說明：

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；唯通才能備其體。

雖然他論述的重點，原在強調才性有偏：「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致」³，但卻已經提供給我們最早的文體區劃以及相關之美感要求的一個藍圖，後來的更加細密的劃分與規定，大體都是由此繁衍，踵事增華而成。

其中和我們的論旨相關的是：首先他強調，一切的「書寫」，也就是他所謂的：「文」，都因為它們特定的目的與功能，而有一定的美感規範上的要求：也就

¹ 該書為 (New York: Meredith Publishing Company) 所出版

² 如 *The Norton Introduction to Literature* 或 Barnet · Berman · Burto 合著的 *An Introduction to Literature* 等等。

³ 以上引句並且《典論·論文》。

是各有其「宜」、「尚」或「欲」；而其中僅「詩賦」是純粹以美感為目的：「欲麗」的文體，也就是相當於後世的狹義或純粹的「文學」或「美文」的文體。至於其他的三科，雖然未必以美感的欣賞為寫作的主要目的，（因為有其他的目的，如「奏議」、「書論」，原是屬於他所謂：「蓋文章，經國之大業」，以「經國」為主要目標的寫作；而「銘誄」則正是他所謂的：「不朽之盛事」的一種近於「良史之辭」的文章。）⁴但是它們仍是有其特殊的美感特質，即：「宜雅」、「宜理」、「尚實」等文體風格上的要求。以「尚實」而論，正如今日我們仍然要求「新聞報導」的不可等於「小說寫作」；這裡所牽涉到的不僅是可否「虛構」或「虛美」的問題；更是行文可否「藝增」⁵、「夸飾」⁶的問題，因而在「詩賦」則可的修辭表現，（雖然「銘誄」原來亦同樣具有整齊排比的外在形式）；在「銘誄」則未必適當。

其次，是「書論」歸為一類，由「唯幹著論，成一家言」；以及其〈與吳質書〉中所謂：「而偉長，---著《中論》二十餘篇，成一家之言，辭義典雅，足傳于後，此子為不朽矣。德璉常裴然有述作之意，其才學足以著書，美志不遂，良可痛惜」，對照看來，所謂：「著書」，其實正是「著論」，只是其篇數眾多，能「成一家之言」而已。所以，曹丕不但「論撰所著《典論》詩賦，蓋百餘篇；集諸儒於肅城門內，講論大義，侃侃無倦」；而且「以素書所著《典論》及詩賦餉孫權，又以紙寫一通與張昭。」⁷這都顯示了曹丕與其同代人，對於「論」的重視與對於所謂「著書」的瞭解。

由所謂：「集諸儒---，講論大義」，我們亦可窺見其所謂：「書論宜理」的涵義，一方面誠如他自謂：「文人相輕」，「斯不自見之患也」；「蓋君子審己以度人，故能免於斯累而作論文」，雖曰「論文」，其實更在「說理」，其所講論的，甚至還可以視為就是為人論事之「義理」。一方面，由他評論：「孔融體氣高妙，有過人者，然不能持論，理不勝辭，以至乎雜以嘲戲」的說法看來，「持論」的重點，正在「理能勝辭」；或至少「辭理相稱」；而且其文辭風格必須是嚴肅的，（不可「雜以嘲戲」）；甚至必須如徐幹「著論」的「辭義典雅」。曹丕的敘述雖然簡略，但已對於「論」的文辭風格有了初步的規範。

2、陸機〈文賦〉

在《典論·論文》之後，陸機的〈文賦〉雖然重點在「觀才士之所作，竊有以得其用心」，「述先士之盛藻，因論作文之利害所由」；但還是對各種文體的美感性質作了比較細密的描述與規定：

詩緣情而綺靡；賦體物而瀏亮。碑披文以相質；誄纏綿而悽愴。銘博約而潤；箴頓挫而清壯。頌優遊以彬蔚；論精微而朗暢。奏平徹以閑雅；說煒煒而譎誑。

陸機並在這段話之下，作了：「雖區分之在茲，亦禁邪而制放，要辭達而理舉，

⁴ 以上引句，俱見《典論·論文》。

⁵ 參見王充《論衡》，〈藝增〉篇。

⁶ 參見劉勰《文心雕龍》，〈夸飾〉篇。

⁷ 見裴松之《三國志注·魏書·文帝紀》。

故無取乎冗長」的概括。陸機的文體分類，顯然更為細密，事實上是不但對曹丕所未加區分的「詩賦」、「銘誄」兩科，作了區別，並且在曹丕的「銘誄」一科，分出了「碑」、「箴」，「詩賦」一科分出了「頌」；另一方面則是將「書論」與「奏議」分別為：「論」、「奏」、「說」，到了劉勰《文心雕龍》就將「論說」歸為一類，遂為後世「論說文」概念之濫觴。

在上述的區分與規範之前，陸機一方面指出：「體有萬殊，物無一量」；一方面亦強調了：「辭程才以效伎，意司契而為匠」，因而他對各種文體的美感規範，其實是從「辭」與「意」兩面同時加以形容的。例如：「詩」就「意」而言是「緣情」；就「辭」而言，是「綺靡」。「賦」就「意」而言是「體物」；就「辭」而言，是「瀏亮」。因而，在陸機看來：「論」的特質，就「意」而言是「精微」，就「辭」而言是「朗暢」；而「說」的特質，就「意」而言是「譎誑」，就「辭」而言，則是「煒曄」。

關於「論」、「說」這兩則，李善《文選注》的解釋是：「論以評議臧否，以當為宗，故精微朗暢」；「說以感動為先，故煒曄譎誑」。而劉熙載《藝概·文概》則對「論」獨有發揮：

〈文賦〉云：「論精微而朗暢」，「精微」以意言，「朗暢」以辭言。「精微」者，不惟其難，惟其是；「朗暢」者，不惟其易，惟其達。

論不可使辭勝於理，辭勝理則以反人為實，以勝人為名，弊且不可勝言也。

不論是李善的「以當為宗」，或者是劉熙載的「惟其是」，其實發揮的反而都是曹丕的「書論宜理」的主張，強調的反而都是一種客觀持平的認知的達成。因而都有意強調其文辭的表現必須有所節制，只要「明白通暢」（「朗暢」）就好。事實上摯虞〈文章流別論〉亦有：「辯言過理，則與義相失」的說法。陸機亦非不重視「理」，由他在概括各體所必須遵守之準繩的：「亦禁邪而制放，要辭達而理舉」看來，我們毋寧說他將「辭達理舉」，當成了一切文體的必要準繩，因而他對「文」之寫作的基本描述是：「理扶質以立幹；文垂條而結繁」。這不但是如同劉熙載所發揮的：

〈文賦〉：「意司契而為匠」，文之宜尚意明矣。推而上之，聖人「書不盡言，言不盡意」，正以意之無窮也。⁸

陸機所持的是一種「尚意」的文論；事實上他在《文賦》的中心思維，誠如他在序中所謂的：「恆患意不稱物，文不逮意」，其實一直是一個「意稱物」，「文逮意」的兩面而一體的問題。而「理扶質而立幹」的「理」，正是「意稱物」，近於《莊子·知北遊》所謂：

天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。聖人者，天地之美而達萬物之理。

⁸ 見《藝概·文概》。

就是一種對於「天地之（大）美」，「萬物之（成）理」的「原」與「達」，而能在「情瞳矐而彌鮮，物昭晰而互進」之際，了然於胸，以成其與「理」相稱之「意」，（故謂之「質」）；然後才進入「文逮意」，也就是，「辭程才以效伎」，「文垂條以結繁」的一面。⁹

因此《文賦》的立場，不僅是「尚意」而已；正如：「要辭達而理舉」一語所示，其要正在「文逮意」的「辭達」與「意稱物」的「理舉」。所以說陸機「尚意」固然不錯，但說他尚「辭（達）」；尚「理（舉）」，可能更近事實。因而《文賦》中不斷的出現，像：「或辭害而理比，或言順而義妨，離之則雙美，合之則兩傷」、「或文繁理富，而意不指適」、「或寄辭於瘁音」、「或遺理以存異」、「或言拙而喻巧，或理樸而辭輕」等等以「辭」「理」並舉的論述。這種「理」貫一切文體「區分」而為其表現之「內容」的基礎的想法，其實已經預示了劉勰「原道」所取的玄學立場；因而在陸機的思想裡，「理」反而不是只為「書論」一體所專屬。

因而，陸機對「論」之文體的美感規約，其實不僅「當」、「是」於「理」而已。我們反而應該從「精微」與「朗暢」所具的近乎矛盾的統一或綜合來加以考量，也就我們平素所謂：「言淺意深」或「言近旨遠」之類的說法來加以理解。也就是其「意」，當達致「萬物有成理」，「物」的「精微」之「理」；也就是《莊子·秋水》所謂：「夫精，小之微也」與「可以言論者，物之粗也；可以意致者，物之精也」的瞭解上，以「意之所能察致」而達到「言之所能論」，斯是為「論」。深入淺出，以明白曉暢的話語，表達深奧微妙的意理，才是陸機心目中，關於「論」的文體要求。至於蕭統《文選·序》所謂的：「論則析理精微」，初看似乎是綜合了曹丕與陸機兩人的說法，對於陸機而言，反而只是偏向了「意」的一面的規範，完全忽略了「辭」的一面。

「論」「說」雖在後世漸有合流之勢，但在陸機的觀念裡，卻是涇渭分明的。「論」以見理「精微」為主；「說」則，誠如李善所注，以「感動為先」，其實重在罕譬而喻，往往出以寓言與滑稽，因而陸機以為其文體特質，即具「譎誑」的意想。陸機在這裡顯然是沿用了〈毛詩序〉所謂：「下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足戒」的「譎諫」的觀念。

但是，劉勰，一方面是未曾注意到「譎誑」原是一種作為美學意義上的文體風格的描述；一方面亦疏忽了陸機在各體規範之上的一致準繩，除了「要辭達而理舉」之外，更先提到了「亦禁邪而制放」的要求。因而雖然完全瞭解在專制時代，任何遊「說」，終得「煩情入機，動言中務」，才能「雖批逆鱗，而功成計合」；卻終不免要從道德或倫理的角度，來理解「譎誑」，而要強調：

凡說之樞要，必使時利而義貞；進有契於成務，退無阻於榮身。自非譎敵，則唯忠與信。披肝膽以獻主，飛文敏以濟辭，此說之本也。而陸氏直稱：「說煒曄以譎誑」，何哉？¹⁰

雖然劉勰的心目中，仍是以「戰國爭雄，辨士雲踊；從橫參謀，長短角勢；轉丸騁其巧辭，飛鉗伏其精術」¹¹，《戰國策》作為「說」體的歷史主流，但他終究

⁹ 此處與上文的一體兩面的說法，而不作前後兩個階段的說法，是由於認定「意稱物」和「文逮意」只是一種問題上的分析為兩面，而不以為它們就是實際寫作時的兩個不同的階段。▪

¹⁰ 以上引句，見《文心雕龍·論說》。

¹¹ 見全上註。

只如劉向所謂：「苟以詐偽，偷活取容，自上爲之，何以率下？」¹²，要以儒家道德政治的立場來加以批判；反而無法像劉向的能夠同時從「皆高才秀士，度時君之所能行，出奇策異智，轉危爲安，易亡爲存，亦可喜，指可觀」¹³的角度，來加以欣賞。

但是，假如我們從「焯曄譎誑」的遊「說」風格切入，則「說」之一體，在歷史上未必僅限於《戰國策》的著錄，其實孟子的泰山北海之說；齊人妻妾之事，固亦合拍；而莊子的鯤鵬化徙之言，夢蝶捕蟬之喻，更是此中翹楚。《莊子·天下》，形容莊周：「以謬悠之說，荒唐之言，無端崖之辭，時恣縱而不儻，不以觴見之也。以天下爲沈濁，不可與莊語，以卮言爲曼衍，以重言爲真，以寓言爲廣」，以至：「其書雖瑋，而連犴無傷也；其辭雖參差，而諷詭可「焯曄」的最佳寫照？其實陸機「說焯曄而譎誑」，正有對於寓言、滑稽¹⁴之類，具「意在言外」，必須「得意忘言」，方爲得之的文辭風格與文體性質的深切認識。這種文體風格，後來我們亦可以在韓柳的〈雜說〉、〈天說〉之類作品中見到了承續與傳揚。

3、劉勰《文心雕龍·論說》

劉勰在《文心雕龍》中以〈論說〉一篇的篇幅來處理這兩類的文體，自然是有關它們的最重要的理論著作與歷史評述。他雖然一本其「宗經」的立場，開篇即稱：「聖哲彝制曰經，述經敘理曰論」，但他「詳觀論體，條流多品」，主要包括：「陳政」、「釋經」、「辨史」、「銓文」等四種方向；而可以該括：「議」、「說」、「傳」、「注」、「贊」、「評」、「序」、「引」：「八名區分，一揆宗論」。事實上是他以其「理形於言，敘理成論」的思維來貫串各類文體，而得出：「論也者，彌綸群言，而研精一理者也」的基本定義，並且加以引申，以爲：

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

是以論如析薪，貴能破理。斤利者，越理而橫斷；辭辨者，反義而取通：覽文雖巧，而檢跡知妄。唯君子能通天下之志，安可曲論哉！¹⁵

劉勰身當南朝，已熟知魏晉以降的校練名理，以至清談玄風，是以他在「論」體的「選文以定篇」上，首列《莊子》：「是以莊周齊物，以論爲名」，終於「逮江左群談，惟玄是務」。因而雖有「百慮之筌蹄，萬事之權衡」的理想，所敘各篇，若從論述內容來看，反而，如他所述：「於是聃周當路，與尼父爭塗矣」，只在發揮儒道兩家思想，或者玄談的義理了。因而，至少在「論」這一體的論述上，顯然還是站在一般「書寫」的立場，未必就是從「文」（「文章」或「文學」）的角度著眼。

因而他所作的風格規約，就只有：「故其義貴圓通，辭忌枝碎」；反而是強調

¹² 見劉向〈戰國策序〉。

¹³ 見全上註。

¹⁴ 詳見司馬遷《史記·滑稽列傳》。

¹⁵ 以上引文俱見《文心雕龍·論說》。

了近乎「意稱物」，「文逮意」的普遍原理：「必使心與理合」，「辭共心密」。而他更對「論」的深入於表象之內裏的分析性質，則是首見強調：「窮于有數，迫于無形」，「是以論如析薪，貴能破理。」但他還是從儒家的「唯君子能通天下之志」的立場，反對「越理而橫斷」，「反義而取通」的「曲論」，其重點似乎又回到了曹丕的「書論宜理」。因而，「圓通」為貴；「巧文」知妄。

他的以為：「論之為體，所以辨正然否」的說法，自是李善注所謂：「論以評議臧否」之說法的源頭。但是以「辨正然否」為「論」的根本，則「論」就趨向了批判性，而非建構性的思維；探討的恐怕就不是普遍而先驗之「理」；而終歸只是就經驗中特殊的「萬事」加以「權衡」，對既有之「百慮」施以「筌蹄」，而設法在後設的層次上，求「通天下之志」，「齊」顯然參差的「物論」罷了。所以「義貴圓通」，（這與「得當為宗」，顯然不同。）就成了他的理想；一但細加辨析，他的立場與理解，似乎又較曹丕、陸機為窄了。

劉勰在「若夫注釋為詞」上，雖然明白指出其「解散論體，雜文雖異」，在文體結構上，顯然有別；但卻仍從「理形於言，理成論」，「總會是同」，而提出了「要約明暢，可為式矣」的文體風格上的要求。¹⁶所謂：「明暢」其實就是陸機所謂的「朗暢」；至於「要約」，當然來自注釋的要求，但亦不妨視為是「辭忌枝碎」的正面說法。因此，劉勰雖然對「論」體作了詳密的考察，但在基本的見解上，並未超出前人多少。

4、蕭統《文選·序》

跟我們的論旨相關，而作出重大突破的反而是蕭統的《文選·序》。在這篇序文中，就各文體加以述或規約的部分，如前所述，「論」曹丕與陸機的籠罩之下，有意味的是他明白指出了「析理」，強調了「論」的分析性質與過程。但真正重要的是，他們在編選《文選》之際，所採取的以「詞人才子」，「飛文染翰」的「篇什」之「文」（「文章」或「文學」），「雜而集之」的立場。序中首先解釋了，經部之類的著作，不加選錄的緣由：

若夫姬公之籍，孔父之書，與日月俱懸，鬼神爭奧，孝敬之準式，人倫之師友，豈可重以芟夷，加以翦截。

「與日月俱懸，鬼神爭奧」，其實正是《文心雕龍·宗經》所謂：「經也者，恆久之至道」；「故象天地，效鬼神，參物序」，「洞性靈之奧區」的意思。至於「孝敬之準式，人倫之師友」，則是《文心雕龍·宗經》所謂：「制人倫也」的意思。

但蕭統等人，並未如劉勰採「宗經」而以為一切文體皆源出五經，並為其所籠罩的立場：

故論說辭序，則易統其首；詔策章奏，則書發其源；賦順歌讚，則詩立其本；詔誅箴祝，則禮總其端；紀傳銘檄，則春秋為根；並窮高以樹表，極

¹⁶ 見全上註。

遠以啓疆，所以百家騰躍，終入環內者也。¹⁷

他們毋寧是採的文學演變進化立場：

若夫椎輪爲大輅之始，大輅寧有椎輪之質？增冰爲積水所成，積水曾微增冰之凜！何哉？蓋踵其事而增華，變其本而加厲；物既有之，文亦宜然。隨時變改，難可詳悉。¹⁸

因此與劉勰的相信：「經也者」，「極文章之骨髓者也」¹⁹，大相逕庭的；蕭統只視爲乃姬孔傳述之書籍，而且僅只承認它們在人倫實踐上的指導價值，而未從「文章」上加以肯定。

同樣的從「文章」的角度，加以略去的還有諸子與遊說之作。前者，他強調：

老、莊之作，管、孟之流：蓋以立意爲宗，不以能文爲本。今之所撰，又以略諸。

這裏他將這些應該以其思想的性質來加以對待的著作，稱之爲「以立意爲宗」的作品，（這裏正與《文心雕龍》，不但「宗經」，而且列入「諸子」，同時就「論」而言，亦更注重其思想性，顯然不同），明顯的與「以能文爲本」的「文章」，加以區別。

於是，就從陸機的「意稱物」的「理舉」與「文逮意」的「辭達」等兩個層次之外，另外加上了「辭程才以效伎」，「期窮形而盡相」²⁰的「詞人才子」，「飛文染翰」之「能文」的藝術性表現上的又一層次。因而，從藝術性表現上的「能文」和僅只「立意」的「辭達」之間，就有了明顯的區劃。這也是他在強調一己泛覽七代「文章」之際：「歷觀文囿，泛覽辭林，未嘗不心遊目想，移晷忘倦」，特用「文囿」、「辭林」來表述的緣故。

正因蕭統等人的心目中，「文」必須是具藝術表現性的「篇章」，所以，種種的「言談」，「說」辭：「若賢人之美辭，忠臣之抗直，謀夫之話，辨士之端」，雖然具「冰釋泉涌，金相玉振」的美感素質，而且「事美一時，語流千載」；「雖傳之簡牘」，已見文字之著錄，（也就轉化爲「文字」了），但卻仍堅持它們「事異篇章」，故而「今之所集，亦所不取」。

另外，對於歷史著作，亦強調它們的與具藝術表現性的「文章」有別：「至於記事之史，繫年之書，所以褒貶是非，紀別異同；方之篇翰，亦已不同」，因而不加選錄。若從蕭統不選經、子、史三部著作的敘述看來，他所強調的重點，似乎總在它們應該以其現實上的功能而得到應用與重視，而不是其藝術性的表現。因此，雖然他們所選錄的文體，未必全無實用性，但是終究還是以藝術的表現性而受到肯定。所以，他在序中總論選錄的各體之餘，要以此作結：

¹⁷ 見《文心雕龍·宗經》。

¹⁸ 見《文選·序》

¹⁹ 見全註 17。

²⁰ 見陸機〈文賦〉。

眾制鋒起，源流間出。譬陶匏異器，並為入耳之娛；黼黻不同，俱為悅目之翫：作者之致，蓋云備矣！

強調的正是它們的美感功能。

而在《文選·序》的結尾之際，蕭統更提出了一個既是「踵事增華，變本加厲」；又是與本文的論旨，具有絕對相關的「文體」，就是史書的「讚論」。他顯然作出了最具突破性的表述：

若其讚論之綜輯辭采，序述之錯比文華，事出於沈思，義歸乎翰藻，故與夫篇什，雜而集之。

因而《文選》一方面在辭賦的系統，也就是「答客指事之制」，選錄了「設論」一體，並將陸機〈文賦〉直接分類為「論文」；一方面也在單純的「論」體之前，收錄了「序」、「贊」、「史論」、「史述贊」等類²¹，因而正強調了各類之「論」，亦可充分具顯「綜輯辭采」，「錯比文華」，以至「沈思」、「翰藻」的美感價值。尤其「事出於沈思，義歸乎翰藻」，將之視為即是「文學作品的定義」，亦大有人在。²²因而，《文選》選錄的這幾類作品，正是我們探討「論」「說」作為文類所具美感性質，最好的實例與切入點。

三、《文選》諸「論」類文章的美感分析

但是在舉實例分析之前，或許我們還該對《文選·序》中所謂的：「事出於沈思；義歸乎翰藻」的觀念，略作探討。劉勰在《文心雕龍·知音》提出：「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」；又提到：「揚雄自稱心好沈博絕麗之文，其事浮淺，亦可知矣」。蕭統與劉勰在許多的文學主張未必一致，但若將這些詞語對看，卻多少可以看到六朝時期對於「文」的構成因素的一些通行的觀念。

假如蕭統所謂的「翰藻」，是相當於劉勰所強調的「位體」、「置辭」以至「宮商」等文體形式上的性質，那麼「事義」或「事」與「義」就主要該當是作品內容上的性質；雖然范文瀾《文心雕龍注》以為：「五觀事義，〈事類〉等篇論之」²³，是指的：「事類者，蓋文章之外，據事以類義，援古以證今者也」，也就是用典的問題。尤其自「劉歆〈遂初賦〉，歷敘於紀傳，漸漸綜採矣；至於崔班張蔡，遂摭摭經史，華實布濩，因書立功，皆後人之範式也」²⁴，誠如黃侃《文心雕龍札記》所言：「漢魏以下，文士撰述，必本舊言：始則資於訓詁，繼而引錄成言，終則綜輯故事。爰至齊梁，而後聲律對偶之文大興，用事采言，尤關能事」²⁵，

²¹ 此處一方面根據劉勰《文心雕龍·論說》所謂：「詳觀論體，條流多品：---辨史，則與贊評齊行；銓文，則與敘引共紀，---贊者明意，---序者次事，---八名區分，一揆宗論」的說法，並就上述引文中：「贊論」、「序述」的相提并舉，而作此強調。

²² 見王夢鷗〈『文學』定義之一考察〉，收入《古典文學論探索》，（臺北：正中書局，1984），P.4。

²³ 見該書卷十頁六，臺灣開明書店印行，臺北，1958 臺一版。

²⁴ 見《文心雕龍·事類》。

²⁵ 參見全註 23，卷八頁十一。

劉勰的「六觀」，自然牽涉到駢儷文字的寫作範式與評價美典。

但「事類」或許可以作為「用典」的指稱，然而從篇中所謂：「據事以類義」、「略舉人事以徵義」；或「然則明理引乎成辭，徵義舉乎人事，迺聖賢之鴻謨，經籍之通矩也」等話語看來：「事」自指「人事」；「義」則正如篇中所強調的「理得而義要」，「取事貴約，校練務精，摺理須覈」等乃指的是作品內容所要傳達的「理」，也就是〈知音〉篇：

夫志在山水，琴表其情，況形之筆端，理將焉匿？故心之照理，譬目之照形。目瞭則形無不分，心敏則理無不達。

這段引文中所謂可以由知音的讀者認知領會的「理」。這種「理」放到〈事類〉的脈絡來探討時，亦就是可以「據事」、「舉乎人事」來比「類」或「徵」驗的「理」。

因而，「義」既是作者心「志」所「在」，亦更寓於「事」中；所以需要「校練務精，摺理須覈」，才能「理得而義要」。相同的道理，放到《文選·序》的脈絡裏，就是所謂的：「事出於沈思」；自然再加上「綜輯辭采」，「錯比文華」的形式美感的修辭表現，也就成了「義歸乎翰藻」了。但是在「翰藻」與「事義」之間，也就是形式與內容之間，顯然仍是各有其表現與距離的。所以，〈知音〉篇要首引：「昔屈平有言，文質疏內，眾不知余之異采」，而揚雄雖好「沈博」「絕麗」之文，但「其事」亦可以「浮淺」²⁶。

當我們依據《文選·序》的上下文脈來看「事出於沈思，義歸乎翰藻」時，我們首先得注意，在此之前原指：「記事之史，繫年之書」；並已強調了它們寫作之「義」或「理」，原在「所以褒貶是非，紀別異同」，頗有「善善同其清，惡惡同其汙」²⁷的筆創意味，因而「方之篇翰，亦已不同」。而「事出--」「義歸--」這兩句的性質，其實是針對「記事之史，繫年之書」所包涵附麗的「讚論」、「序述」而言，因而它所「序述」之「事」與「讚論」之「義」：首先它們已有「史書」本身詳細的「繫年」與「記事」在其前後，因而它們自然無需再作詳密的「記事」，只要「舉事」的「序述」即已足夠；寫作的重點，反而在於「取事在約」，以便在「讚論」中「徵義」，或作「據事以類義，援古以證今」之表現。

由於它們對於「史事」的處理重點已不再是「記」「繫」，反而是在於「校練」「取義」，因而一方面它們必須經過「沈思」，不必然以時間的先後（這通常也就是小說理論中所謂的「故事」Story的特質），反而是以呈現「義理」的方便，也就是凸顯「故事」之經驗意義的方式，直接作重點（也就是直指「主題」的方式）來作呈示。另一方面也因「史事」已經由「史書」記繫了，此處只要按「讚論」之「主題」呈現的需要，來徵取、重組以作「序述」即可，於是就容許了作者，於此種徵取、重組的序述中，有了「綜輯辭采」，「錯比文華」作形式美感之追求與表現的空間。例如〈公孫弘傳贊〉，既可以開宗明義的指出：

贊曰：公孫弘、卜式、倪寬皆以鴻漸之翼困於燕雀，遠跡羊豕之間，非遇其時，焉能致此位乎？

雖然重點在指出：「非遇其時，焉能致此位」，但卻採用了以「鴻漸之翼」、「困於

²⁶ 「其事浮淺」，范文瀾注以為：「疑當作不事浮淺」，如此這段文字就不具「文質疏內」的意涵，也就是「翰藻」與「事義」的區別，但亦一樣的強調了「事出於沈思」，「沈思」的重要。

²⁷ 兩句見《後漢書·范滂傳》。

燕雀」等，既是用典，又是深具「辭采」的比喻，來與「遠跡羊豕之間」的事實，形成「才」與「遇」之對比來作襯托，基本上是一種注重巧喻與藻飾的修辭手法。或者即使未出以藻飾，卻仍重在「綜輯」與「錯比」的表現，例如該文中的：

上方欲用文武，求之如弗及，始以蒲輪迎枚生，見主父而歎息。群士慕響，異人並出。卜式拔，於芻牧，弘羊擢於賈豎，摘青奮於奴僕，日磾出於降虜。斯亦曩的版築飯牛之明已。

爲了形成對仗：枚乘稱爲「枚生」，將主父偃省爲「主父」，以便二名成對；桑弘羊、金日磾亦皆省爲弘羊、日磾，以便於在已具「芻牧」、「賈豎」或「奴僕」、「降虜」辭語的對偶之上，和作爲主詞的卜式、衛青形成對仗。所以，文中的「序述」自然都是有其「史事」的依據，但卻已經「事出於沉思」的出以主題需要上的選擇，又「義歸乎翰藻」的作了文辭上的藻飾美化與排比修整，因而置諸「文囿」、「辭林」，亦一樣的可以編入「略其蕪穢，集其清英」的《文選》。

當我們仔細考察《文選》中歸爲「論」類的諸篇，雖然名義有別，但如：〈過秦論〉、〈王命論〉、〈六代論〉、〈辨亡論〉、〈五等諸侯論〉等篇，雖然並非史官在史書中的論贊序述，其實仍都是一種各有主題的「史論」，它們都有著：「網羅天下放失舊聞，王? 所興，原始察終，見盛觀衰，論考之行事」²⁸的性質，它們或者對「史事」，重加敘述，如賈誼〈過秦論〉一開頭，敘秦之興起：

秦孝公據殽函之固，擁雍州之地，君臣固守，以窺周室。有席卷天下，包舉宇內，囊括四海之意，并吞八荒之心。當是時，商君佐之，內立法度，務耕織，修守戰之具，外連衡而鬥諸侯。於是秦人拱手而取西河之外。

就我們現有的資料看來，賈誼的敘述雖然大體沒有違背史實，但其實是高度的簡化，且作了大量「錯比文華」的表現，如：「據殽函之固，擁雍州之地」，「席卷天下，包舉宇內」，「囊括四海之意，并吞八荒之心」、「立法度」、「務耕織」、「修守戰」、「鬥諸侯」等，其實都是對偶排比的修辭，將其心意，連用四句來強調，以及「以『窺』周『室』」，「『拱手』而『取』」等隱喻性的形容，都是極具意象性與戲劇性的表現。至於：

追亡逐北，伏屍百萬，血流漂櫓。因利乘便，宰割天下，分裂山河，強國請伏，弱國入朝。

更是極盡場景化、形象化的能事。在提出「事出沈思」的睿見性之結論：「仁義不施，而攻守之勢異也」前，更是作了強烈的對比：

以六合爲家，殽函爲宮；一夫作難，而七廟隳；身死人手，爲天下笑

凸顯了情勢逆轉的戲劇性以及其所蘊涵的悲劇反諷，事實上是以強烈的修辭效應取代了實質問題的論證，但卻成了論述的主要說服效果，真可以說是充分的發揮了「辭采」與「翰藻」效果的表現。

²⁸ 見《史記·太史公自序》。

至於〈運命論〉、〈辨命論〉，甚至〈廣絕交論〉，雖然其所「略考其行事，綜其終始，稽其成敗興壞之紀」²⁹的對象，已非天下侯國，但正如傳統史書在本紀、世家之外，另有列傳，基本上仍是充分的利用了史書之類的原有敘事，而以主題的需要，作了重組性的列述，例如劉峻〈辨命論〉的：

故亭伯死於縣長，相如卒於園令：才非不傑也，主非不明也，而碎結綠之鴻輝，殘懸黎之夜色，抑尺之量有短哉？若然者，主父介偃、孫弘對策不升第，歷說而不入，牧豕淄原，見棄州郡；設令忽如過隙，溘死霜露，其為詬恥，豈崔、馬之流乎？

雖然是出以「用事」而非「敘事」之後的「論讚」，但其實與前述所引被《文選》歸為「史論」的〈公孫弘傳贊〉文字，其實並無基本的差異。甚至我們還可以指出其：「碎結綠之鴻輝，殘懸黎之夜色」、「尺量有短」、「忽如過隙、溘死霜露」等意象與比喻的修飾，其踵事增華變本加厲的「辭采」表現，恐怕更有過之。

此外，則〈非有先生論〉、〈四子講德論〉，與歸為「設論」的〈答客難〉、〈解嘲〉、〈答賓戲〉等篇，皆虛構對話情境，已是辭賦，「鋪采摛文，體物寫志」³⁰的寫法，並且大量徵引追敘史事，以形成古今對比的方式，既頌當朝，又兼自解自表，本就與單純的「說理」不同，其中自有抒感讚頌，近於「賦詩言志」的成分在，再加上文辭形式與藻飾的表現，自然是屬於「美文」系譜的作品。

至於韋昭的〈博奕論〉，其立論的基礎，正在：

歷觀古今功名之士，皆有積累殊異之惰其業，窮困不易其素。是以卜式立志於耕牧，而黃霸受道於園囿，終有榮顯之福，以成不朽之名。故山甫勤於夙夜，而吳漢不離公門，豈有遊惰哉？

然後再以博奕的棋局與現實上的用心對比：

夫一木之枰，孰與方國之封；枯棋三百，孰與萬人之將。袞龍之服，金石之樂，足以兼棋局而質博奕矣。假令世士移博奕之力用於《詩》、《書》，是有顏、閔之志也；用之於智計，是有良、平之思也；用之於資貨，是有猗頓之富；用之於射御，是有將帥之備也。如此，則功名立而鄙賤遠矣。

事實上是序述史事，排比成文。因而，其意旨乃在「當世之士，宜勉思至道，愛功惜萬力，以佐明時，使名書史籍，勳在盟府」，仍是「考其行事」，「稽其成敗興壞之紀」，「史論」的典型關切與「錯比文華」的寫作形態。

即使是曹丕的《典論·論文》，既以「於學無所餘，於辭無所假，咸以自騁驥驟於千里，仰齊足而並馳」的駢儷藻飾來形容七子，但全文最終的旨趣，卻仍在：

蓋文章經國之大業，不朽之盛事。年壽有時而盡，榮樂止乎其身。二者必至之常期，未若文章之無窮。是以古之作者，寄身於翰墨，見意於篇藉，

²⁹ 見司馬遷〈報任少卿書〉。

³⁰ 見劉勰《文心雕龍·詮賦》

不假良史之辭，不託飛馳之勢，而聲名自傳於後。故西伯幽而演易，周旦顯而制。不以隱約而弗務，不以康樂而加思。夫然則古人賤尺璧而重寸陰，懼乎時之過已。而人多不強力，貧賤則懼於飢寒，富實則流於逸樂，遂營目前之務，而遺千載之功。日月逝於上，體貌衰於下，忽然與萬物遷化，斯志士之大痛也！

通段駢行，文辭多加彫飾，不但由「經國」而大談「不朽」，說到後來不僅言及人生不可避免的衰老、死亡，甚至悲從中來，慨及「融等已逝」與「斯志士之大痛也」，其敘志傷情的意味畢呈，其內容已不僅是單純「論文」而已，其中自亦具有「史論」「述贊」等類文體常見的，對於人類命運的觀照與沉思，所以讀來使人低迴不已，意味無窮。

或許《文選》在「賦」作中選入了陸機的〈文賦〉，並且單獨為它另立了「論文」一類，反而要更切合於「論文」的題旨。該篇不論就《文選》將它定位為「論文」，或者誠如陸機自己在該篇的序中所強調的：

故作〈文賦〉，以述先士盛藻，因論作文之利害所由，佗日殆可謂曲盡其妙。至於操斧伐柯，雖取則不遠，若夫隨手之變，良難以辭逮，蓋所能言者，具於此云。

雖然出以「賦」體，但寫作的重點，其實是「論作文之利害所由」，主導精神仍是「論」，不論是「利害所由」，是「取則不遠」，其要旨皆都在於「析理」，而「曲盡其妙」，以至「所能言者，具於此云」，則皆為求其「精微」之意。完全符合「論則析理精微」的旨趣。

但〈文賦〉的寫作策略仍然是「欲麗」或「體物而瀏亮」，甚至是「紀一事，詠一物，風雲草木之興，魚蟲禽獸之流，推而廣之」³¹，典型的「賦」的寫法，因此不僅其寫作的內容，意在「以述先士盛藻」，文中更是充滿了，像：

悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。心慄慄以懷霜，志眇眇而臨雲。

這樣形象化的文辭表現。許多時候更是以假借了形象化的比喻：

傾群言之瀝液，漱六藝之芳潤；浮天淵以安流，濯下泉而潛浸。於是沈辭佛悅，若遊魚銜鉤而出重淵之深；浮藻聯翩，若翰鳥纓繳而墜曾雲之峻。收百世之闕文，採千載之遺韻；謝朝華於已披，啓夕秀於未振。

文中充滿了「風雲草木之興，魚蟲禽獸之流」的形容與藻飾。所以，在文章的主題結構(structure)上不妨是「析理精微」的「論」述；但在字句修辭的肌理(texture)上，則仍是「尋聲律而定墨」，「闚意象而運斤」³²的出以駢儷藻飾的表現。〈文賦〉的存在，其實正說明了「論」述與「麗辭」並具的可能，因而也是具有「美文」性質之「論」文；甚至是「論」著之存在的可能。假如，前者可以以〈文賦〉為代表；後者無疑的亦可以《文心雕龍》為代表。

³¹ 此句見《文選·序》為對於「今之作者異乎古昔，古詩之體，今則全取賦名」，對於「賦」的形容。

³² 見《文心雕龍·神思》。

四、考察中古文學的暫行結論

因而或許我們可以得到一個暫時的結論：中古時期由於文章逐漸的走上「綜輯辭采」、「錯比文華」的駢儷藻飾的形態，因而即使「析理」的文章，亦可因形式的排比與麗藻巧喻的使用，而具有初步的「美感」素質。何況「理」，或許由於玄談的影響，不僅如「萬物有成理」，及「聖人者，原天地之大美而達萬物之理」這種說法，可以視為「萬物畜而不知」的「本根」³³；事實上亦往往被視為就是藝術表現的真正內涵，例如宗炳就在〈畫山水敘〉中強調：

是以觀畫圖者，徒患類之不巧，不以制小而累其似，此自然之勢。如是則嵩華之秀，玄牝之靈，皆可得之於一圖矣。夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會；應會感神，神超理得，雖復虛求幽巖，何以加焉？又神本亡端，栖形感類，理入影？誠能妙寫，亦誠盡矣。

由於「理」更代表文藝作品的真正精神內涵，因此才有陸機在〈文賦〉中的「意稱物」與「伊茲文之為用，固眾理之所因」，「塗無遠而不彌，理無微而弗綸」的說法，與「或辭害而理比」、「或文繁理富，而意不指適」、「或遺理以存異，徒尋虛以逐微」、「或理朴而辭輕」、「方天機之駿利，夫何紛而不理」、以及「理翳翳而愈伏，思乙乙其若抽」等等的討論。因而劉勰則更以「況形之筆端，理將焉匿？故心之照理，譬目之照形，目瞭則形無不分，心敏則理無不達」為「知音」之狀。

「論」或許是「析理」精微，但這種「理」並不必然與「美」；與人性或主客體的存在之交感無關，所以才能說：「原天地之美而達萬物之理」，說：「意稱物」，說：「應目會心為理」，說：「方天機之駿利，夫何紛而不理」云云。而由《文選》的諸種「論」類的選文看來，它們正都與種種的歷史敘事交相牽連，真正的關切，總在對「王？所興，原始察終，見盛觀衰」的「論考之行事」。所以對朝代邦國「稽其成敗興壞之紀」，則有：〈過秦〉、〈王命〉、〈六代〉、〈辨亡〉、〈五等諸侯〉諸論；延伸到對個人生存處世而「稽其成敗興壞之紀」，則有〈非有先生〉、〈四子講德〉、〈論文〉、〈博奕〉、〈養生〉、〈運命〉、〈辨命〉、〈廣絕交〉諸論。

這些「論」文，不但採取了「通古今之變」，「據事以類義」的寫作手法；其實往往進入「究天人之際」³⁴，或對集體的「王命」或個人的「運命」之神祕，進入了深察細維的「沉思」，往往對人類存在與人性本質的奧義，有令人低迴玩味的揭發，而這些著「論」者，在其寫作之際，亦何嘗無其個人的「言志」、「興情」之意？甚至往往可以如劉鶚《老殘遊記·自序》所謂：「靈性生感情，感情生哭泣」，「不以哭泣為哭泣者，其力甚勁，其行乃彌遠也」，故而往往近似所謂：「《莊子》為蒙叟之哭泣，《史記》為太史公之哭泣」的意趣。

因而，這些「論」作證明了，不僅是其表現修辭的華采輯比手法，可以提供形式的美感，內容上一旦涉及了史實或傳聞上的天下與個人之興亡成敗的命運，即能與一切的「敘事」、「抒情」的作品一樣的引發深沉的人性共鳴，達到一種靜觀諦視卻又感懷不已的美感效應：沉靜的觀照人類或個人的生命，對我們大家或自身的深遠莫測神祕窈冥的命運，投下探照性的短暫一瞥！

³³ 見《莊子·知北遊》。

³⁴ 司馬遷在〈報任少卿書〉上強調其作《史記》：「欲以究天人之際，通古今之變，成一家之言。」

因而，我們或許仍然可以說，這些「論」文的作者，亦一樣是「夫綴文者情動而辭發」，我們的欣賞夠深入的話，亦可如：「觀文者披文以入情，沿波討源，雖幽必顯；世遠莫見其面，覘文輒見其心」³⁵，因此，也就是另一種類型的「神超理得」。

五、近古文論的再思

1. 「文者以明道」

從中古到近古，也就是從魏晉南北朝到唐宋，在文學上的一個大轉折，就是新型「古文」的崛起，逐漸取代了八代的駢儷文風，也就是蘇軾在〈潮州韓文公廟碑〉稱頌韓愈為「文起八代之衰，道濟天下之溺」的重點。「古文」運動的意義，不僅在化駢作散，以「筆」為「文」；更在於「文」與「道」合的主張。不論是韓愈的：「愈之所志于古者，不惟其辭之好，好其道焉爾」³⁶；或者是李漢〈昌黎先生集序〉所謂的：「文者，貫道之器也」，強調的都是這個意思。柳宗元更是明白的主張：「文者以明道」，而自稱：「凡吾所陳，皆自謂近道」。³⁷他們所謂的「文」與「道」，一方面取法於經典與古人，如韓愈〈進學解〉所謂的：

上規姚姒，渾渾無涯。周誥殷盤，佶屈聱牙。春秋謹嚴，左氏浮誇。易奇而法，詩正而葩。下逮莊騷，太史所錄。子雲相如，同工異曲：先生之於文，可謂閱其中而肆其外矣！

或柳宗元所謂的：

本之〈〈書〉〉以求其質，本之〈〈詩〉〉以求其恆，本之〈〈禮〉〉以求其宜，本之〈〈春秋〉〉以求其斷，本之〈〈易〉〉以求其動。此吾所以取道之原也。參之〈〈穀梁氏〉〉以厲其氣，參之〈〈孟〉〉〈〈荀〉〉以暢其支，參之〈〈莊〉〉〈〈老〉〉以肆其端，參之〈〈國語〉〉以博其趣，參之〈〈離騷〉〉以致其幽，參之〈〈太史〉〉以著其潔。此吾所以旁推交通而以為之文也。³⁸

在思想內容上大抵「其所著皆約六經之旨而成文，抑邪與正，辨時俗之所惑」³⁹；然而在文辭的表現上，則以「先生口不絕吟於六藝之文，手不停披於百家之編」，「貪多務得，細大不捐」⁴⁰，而旁採博收作多方變化的表現。

另一方面他們所謂的「道」，(因而明「道」之「文」，亦同樣的)，卻有意的視為包括且深入文明生活的全面與整體，也就是「有聖人者立，然後教之以相生養之道」的全部，韓愈在〈原道〉一文中簡括「夫所謂先王之教者」以為：

³⁵ 引句見《文心雕龍·知音》。

³⁶ 見韓愈〈答李秀才書〉。相同的意思，韓愈一再的在〈答陳生書〉、〈題歐陽生哀辭〉等篇屢有申論。

³⁷ 見柳宗元〈答韋中立論師道書〉。

³⁸ 見全上註。

³⁹ 見韓愈〈上宰相書〉。

⁴⁰ 見韓愈〈進學解〉。

其文，詩書易春秋；其法，禮樂刑政；其民，士農工賈；其位，君臣父子師友賓主昆弟夫婦；其服，麻絲；其居，宮室。其食，粟米果蔬魚肉；其爲道易明，而其爲教易行也。是故以之爲己，則順而祥，以之爲人，則愛而公；以之爲心，則和而平；以之爲天下國家，無所處而不當。是故生則得其情，死則盡其常：郊焉而天神假，廟焉而人鬼饗。

因而「文」與「道」合，就不僅是追溯文化與文學的主流傳統，同時是擴充其寫作的範圍達於整個文明生活經驗的全部。所以，蘇軾可以批評八代之文爲「衰」，正因爲其所書寫的經驗範圍飽受駢儷文體典律的局限而逾益狹仄；同時稱頌韓愈所提倡的「道」之特質，正在「濟天下之溺」，拔擢人類的生活由野蠻混亂而進入文明教化之域。

以上的描述，和我們的論旨相關的是，對於「道」的重視，雖然由他們所「取道之原」與「旁推交通」的著作看來，可以包涵各類的文體，並不必然會特別重視「論」「說」，但是對「道」重視，卻有可能強調了寫作的「論」「說」意涵，因而使得「論」「說」在古文的諸文類中，無疑會往中心移位。「古文」運動對於「道」的認知，假如爲了更加清晰的看出這種時代的轉折，我們可以援引劉勰《文心雕龍》的《原道》以爲對比，那麼我們就可以發現，雖然許多的辭句頗爲類似雷同，但背後的引伸與指涉卻有明顯的不同。

首先，《文心雕龍·原道》推原先聖的創作，以爲：

爰自風姓，暨於孔氏，玄聖創典，素王述典，莫不原道心以敷章，研神理而設教，取象河洛，問數乎蓍龜，觀天文以極變，察人文以成化。

因而提出：「故知道沿聖以垂文，聖因文而明道」，以及「辭之所以能鼓天下者，迺道之文」的結論。這裡提到的「因文而明道」，和柳宗元的「乃知文者以明道」似乎文句近似，但意旨似有差異。

柳宗元的「文者以明道」之「文」，由其上下文脈：「始吾幼且少，爲文章，以辭爲工；及長，乃者知文者以明道」：明顯指的是「文章」的書寫。但「聖因文而明道」的「文」，指的有可能是「觀天文以極變，察人文以成化」的「天文」與「人文」的現象，所以接下去才會說：「旁通而無滯，日用而不匱」⁴¹。因之直引：「《易》曰：『鼓天下之動者存乎辭』」而發揮闡釋的「辭之所以能鼓天下者，迺道之文也」的「辭」，反而代表書寫⁴²，強調的正是若書寫（「辭」），能反映「道之文」則可以「鼓動」天下。

在《文心雕龍·原道》裡，「文」其實指的是「道」的一種屬性，所以篇首即強調：「文之爲德也大矣，與天地並生」，而以「麗天之象」與「理地之形」爲「道之文」的型範，並且強調了「傍及萬品，動植皆文」以至林籟、泉石的「形立則章成；聲發則文生」等現象。但因（聖）人的能夠成爲「天地之心」，能體會河圖洛書中的「神理」，而達到「原道心以敷章，研神理而設教」，因而方才可以說：「心生而言立，言立而文明，自然之道」，因此也才能說：「言之文也，天地之心哉」。這種說法的背後，正有一個天人合一，神道設教的推想或溯源的預設或後設在。如此才可以說：「道沿聖以垂文，聖因文而明道」，而「（孔）夫子繼聖」

⁴¹ 自然這也因爲此處乃爲援引《周易》而成論，因而以易理爲思考的對象，遂有此種。說法。

⁴² 自然在《周易》裡的原意，「辭」應是指卦爻「辭」，而劉勰正有意引伸擴大爲文「辭」書寫。

的「雕琢情性，組織辭令」，才可以說是「寫天地之輝光，曉生民之耳目矣」。

若參酌<<文心雕龍>>的系統，韓、柳的主張，其實只是「徵聖」與「宗經」。韓愈的<原道>，一方面已經只談「雕琢情性」的「博愛之謂仁，行而宜之之謂義」，而他的「道」亦只剩下實行仁義的「由是而之焉之謂道」，以及仁義為先驗天賦的「足乎己無待於外之謂德」，實際上是不談「觀天文以極變」，而所談的只是「察人文以成化」，只注重以人類生活為中心的倫理關懷與「相生養之道」了。因而「自然之道」與「寫天地之輝光」的意識就不復存在了。在這種特殊的有關於「道」的理解之下，講求「文者以明道」，首先他們的寫作自然是以人本為中心，並且在「扶樹教道，有所明白」⁴³的立場上，以經世致用為其主要的考量。

這種取向和我們論旨相關的約有以下數點：一、由於以人本為中心，且側重在經世致用的考量。因而「古文」寫作的重點，不論採的是何種附屬其下的次文類或文體形式，不免都要具有話語論述(discourse)的性質，因而往往都具有廣義的「論」「說」(尤其是「說」)的性質，甚至我們可以說：「說」的美典亦在某種層次上，成為「古文」的基本美文。所以「古文」的主要類別：論辨、序跋、奏議、書說等固然原來就具話語論述(discourse)，「說」的性質，像新興而獨具時代特色的贈序、雜記等類，若仔細分析仍不脫這種「說」的特質涵蘊在其中，有時甚至成為內容的主體，例如韓愈<送孟東野序>或蘇軾<超然臺記>等。⁴⁴因而，「論」「說」之類的寫作，在「古文」的傳統中顯然受到相對的重視，雖然未必僅從「美文」的角度，來接受與欣賞。

二、由於人本取向與經世致用的考量，因而在「古文」寫作中被排除在外的，則是純粹美感經驗的再現，所謂：「憐風月，狎池苑」⁴⁵或「連篇累牘，不出月露之形；積案盈箱，唯是風雲之狀」⁴⁶以辭藻為尚的文辭表現。不論作為表現的是純粹的美感經驗或者僅是辭藻的修飾應用，風花雪月等「自然」，其所呈現的種種「物色」，原來可以因其為「動植皆文」，「蓋道之文也」，以及在「天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說」⁴⁷與「目擊道存」的理解下，反映為獨具價值的「自然之道也」，而在中古亦一樣的得以成為寫作的重點；卻因為「古文」經世致用的需要，變成了「無用之辯，不急之察，棄而不治」的對象。

除非它們能夠成為倫理的象徵，教化的媒介，而在「寓言寫志」的方式下來被運用與書寫。這顯然就是一種截然不同的觀看與書寫「自然」的方式；但也是一種以「論」「說」的角度，書寫「自然」的方式。例如韓愈<<送孟東野序>>一開篇就說：

大凡物不得其平則鳴。草木之無聲，風撓之鳴；水之無聲，風蕩之鳴。其躍也，或激之；其趨也，或梗之；其沸也，或炙之。金石之無聲，或擊之鳴；人之於言也亦然，有不得已者而後言，其？也 有 思 ， 菑 哭 也 出乎口而為聲者，其皆有弗平者乎？

⁴³ 見韓愈<上兵部李侍郎書>。

⁴⁴ 上述類別，借用明姚鼐<<古文辭類纂>>的分法。

⁴⁵ 見<<文心雕龍·明詩>>。

⁴⁶ 見李諤<上隋高帝革文華書>。

⁴⁷ 見<<莊子·知北遊>>。

在這裡草木風水金石，以及其狀態：「撓」、「蕩」、「躍」、「激」、「趨」、「梗」、「沸」、「炙」等，（並非不具美感性質），卻都成了說理的舉例。但最為特殊的是原來是屬於「四時有明法而不議」的季節現象，卻一樣可以轉化為論述的舉證：

惟天之於時也亦然，擇其善鳴者而假之鳴，是故以鳥鳴春，以雷鳴夏，以蟲鳴秋，以風鳴冬。四時之相推斂，其必有不得其平者乎？其於人也亦然。

另外一種處理的方式，則是以動植物等之自然生態與形勢，作有關人事升降智愚之類比的「寓言」式寫作，韓愈的<雜說>、柳宗元的<黔之驢>自然都是有名的例子。

2. 「文者氣之所形」

唐宋「古文」文論的另一重點是強調「文」與「氣」的關係。韓愈在<答李翊書>中，一方面先從「文」與「道」的關係，（也就是「徵聖」與「宗經」的立場）強調：「始者非三代兩漢之書不敢觀，非聖人之志不敢存」，「雖然，不可以不養也。行之乎仁義之途，遊之乎詩書之源，無迷其途，無絕其源，終吾身而已矣」等的修養功夫；另一方面卻近乎突兀的提出了：

氣，水也；言，浮物也。水大而物之浮者大小畢浮，氣之與言猶是也。氣盛則言之矩長，與聲之高下者皆宜。

這裏若從前面所謂：「當其取於心而注於手也，汨汨然來矣」，「如是者亦有年，然後浩乎其沛然矣！吾又懼其雜也，迎而距之，平心而察之，其皆醇也，然後肆焉」看來，韓愈這段文字，其實是從孟子「知言養氣」的觀念蛻化出來的，包括：「不得於心，勿求於氣，可；不得其言，勿求於心，不可」，「志至焉，氣次焉，故曰：持其志，無暴其氣」以至「我善養吾浩然之氣」，「詖辭，知其所蔽；淫辭，知其所陷；邪辭，知其所離；遁辭，知其所窮」⁴⁸等等的思想，都可以找到痕跡。

這種「文」與「氣」的關係，雖然換成了草書，卻在<送高閑上人序>有了更具體的說明：

苟可以寓其巧智，使機應於心，不挫於氣，則神完而守固，雖外物至不膠於心。

這一段話中的「機應於心」近於「持其志」而「求於心」；「不挫於氣」近於「勿

⁴⁸ 見<<孟子·公孫丑>>。

求於氣」與「無暴其氣」。韓愈事實上是將孟子的「志(心)氣」論，應用到一切具有「巧智」，由「治天下」、「治射」、「治牛」、「治音聲」、「治病」、「九」、「奕」、「酒」等的「技藝」或「藝術」的活動上。這裡強調的不僅是專注其業，更是表現在其中，近乎「精誠所至，金石為開」，「氣」「機」引發的重要，也就是「志至焉，氣次焉」，也就是「志壹則動氣」的表現。所謂：「不挫於氣」的「挫於氣，就是「今夫蹶者、趨者，是氣也，而反動其心」的「氣壹則動志也」⁴⁹的狀態。

它的最重要的觀念是，技藝或藝術不僅是「智巧」的才能之表現；更是其人心志，以至「氣動」的流露。所以，才會突然插入了「氣，水也；言，浮物也」的一段而形成：「言」同時既是「取於心而注於手」，卻同時也是在「氣」動之中「汨汨然來」，以至「浩乎其沛然」下「大小畢浮」的「浮物」⁵⁰，而顯現為「氣韻生動」⁵¹或「生氣遠出」，甚至「行氣如虹」⁵²的「氣盛言宜」狀態。因而，假如不是言求於心，心求於氣；至少是言求於心，亦出於氣，形成近於「志氣統其關鍵」⁵³的「志」與「氣」交相作用的狀態。

「氣」之因素的強調，事實上平衡了「古文」寫作尋求「近道」、「貫道」或「羽翼夫道」的「志在古道」⁵⁴，「非聖人之志不敢存」之際，所導致的思想立場，主題內容之外在性或固定化；而使它們同時涵具了個人的內在體驗與特殊性情的層面。正如孟子早已指出的：「夫志，氣之帥；氣，體之充也」⁵⁵；「志之所之」固然可以指向外在而以客觀型態存在的「道」，而在作為「體之充」的「氣」上，卻仍然反映個人的身心狀態。因而，柳宗元甚至要強調：

故吾每為文章，未嘗敢以輕心掉之，懼其剽而不留也；未嘗敢以怠心易之，懼其弛而不嚴也；未嘗敢以昏氣出之，懼其昧沒而雜也；未嘗敢以矜氣作之，懼其偃蹇而驕也。抑之欲其奧，揚之欲其明，疏之欲其通，廉之欲其節，激而發之欲其清，固而存之欲其重；此吾所以羽翼夫道也。⁵⁶

柳宗元的這段形容，其實仍是順著孟子討論「言」與「心」、「氣」的關係而來，所以一方面談及「輕心」、「怠心」、「昏氣」、「矜氣」；一方面其所謂：抑、揚、疏、廉、激發、固存等等作為，亦只有從「志動氣」而形成的「氣動」狀態，方才能夠理解。其實也就是韓愈在〈答李翊書〉所謂：「當其取於心而注於手也，汨汨然來矣」、「如是者亦有年，然後浩乎其沛然。吾又懼其雜也，迎而距之，平心而察之，其皆醇也，然後肆焉」的修鍊過程，它們自然是屬於創作者個人的「養氣」功夫與執行規範，希望能夠達表現在文中的「氣」，可以達到「留」、「嚴」、「奧」、「明」、「通」、「節」、「清」、「重」，以至「皆醇也，然後肆」的理想；但

⁴⁹ 「志壹---」以下的引文，見全上註。

⁵⁰ 見引句見韓愈〈答李翊書〉。

⁵¹ 見謝赫〈古畫品錄〉中的六法其一。

⁵² 見司空圖〈詩品〉，前一句見〈精神〉；後一句見〈勁健〉。

⁵³ 見〈文心雕龍·神思〉。

⁵⁴ 見韓愈〈答陳生書〉：「愈之志在古道，又甚好其言辭」。

⁵⁵ 見〈孟子·公孫丑〉。

⁵⁶ 見柳宗元〈答韋中立論師道書〉。

由「氣，體之充也」的角度立論，則必然的會走向近於曹丕<<典論·論文>>所謂：

文以氣爲主，氣之清濁有體，不可力強而致。譬諸音樂，曲度雖均，節奏同檢，至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟。

走向所謂：「徐幹時有齊氣」，「應瑒和而不壯，劉楨壯而不密，孔融體氣高妙，有過人者，然不能持論，理不勝辭」的個人化，甚至個性化的表現。

因而，強調「文以貫道」，或「志在古道」，或許有「曲度雖均，節奏同檢」的規範作用，但就「氣盛言宜」的角度看，終是會有「氣之清濁有體，不可力強而致」的個性的差異，或「引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟」的個人表現的不同。同時，最重要的，即使是「持論」，不僅會有「辭」「理」的不勝或不稱的問題，並且仍是會有「體氣」的是否高妙，而各人或各別作品，亦在「氣」上，有種種「齊」、「和」、「壯」、「密」，風格上的差異。雖然古文家論「文」與「氣」的關係，和曹丕的出於風格辨析的批評論角度不同，大抵是出以創作者的功夫論或修養論，例如蘇轍<上樞密韓太尉書>所謂：

轍生好爲文，思之至深，以爲文者氣之所形；然文不可以學而能，氣可以養而致。孟子曰：「我善養吾浩然之氣。」今觀其文章，寬厚宏博，充乎天地之間，稱其氣之小大。太史公行天下，周覽四海名山大川，與燕趙間豪俊交遊。故其文 ▪ 蕩，頗有奇氣。此二子者，豈嘗執筆學爲如此之文哉？其氣充乎其中，而溢乎其貌，動乎其言，而見乎其文，而不自知也。

蘇轍將孟子與太史公相提並論，一強調：「其文章寬厚宏博，充乎天地之間，稱其氣之小大」；一稱道：「其文 ▪ 蕩，頗有奇氣」；雖然同時肯定了<<孟子>>與<<史記>>二書，並爲古文寫作的典範，但無疑仍是指出了它們在文體風格上所反映的作者個性上的差異：「浩氣」與「奇氣」。因而，固然從修養論的角度相信：「氣可以養而致」，但「文」中之「氣」的表現卻仍是人格閱歷的反映，因此也就是個人情性的表現⁵⁷。這種人格閱歷交感所形成的「養氣」功夫，使得蘇轍以爲自己：

百氏之書，雖無所不讀，然皆古人之陳？，不足以激發其志氣。恐遂汨沒，故決然捨去，求天下奇聞壯觀，以知天地之廣大。

這裡最重要的觀念是「志氣」是需要「激發」的，否則就會在「汨汨然而來」之後，消沉滅「沒」；而所以「激發」的對象，則必須是活生生親見目睹的「天下奇聞壯觀」，而非只是保存在百氏之書中的「古人之陳？」，無疑的這裡強調的是直接親身「經驗」之重要，所以蘇轍要在該文中不斷強調「所與遊者」，「所見」

⁵⁷ 「氣」與「情性」之表現的關係，亦可參照鍾嶸<<詩品·序>>所謂：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠」，可見「性情」之「搖蕩」亦可視爲是「氣」「感」的表現。

云云。因而「登覽以自廣」，固然包括了「知天地之廣大」的眼界之開拓，是一種使人「志其大」的境界的提昇，但是「求天下奇聞壯觀」，「行天下，周覽四海名川大山」，「恣觀」、「北顧」而「慨然」；以及與「豪俊交遊」，與「賢人士大夫遊」等等的「經驗」過程，則更能激發其「氣」，而是「氣可以養而致」的「養氣」功夫，也是一種「益治其文」的方式。

這種轉攝外在的眾山之「高」、河之「奔流」「大且深」、「宮闕之壯」、「城池苑囿之富且大」、「天下之巨麗」，以至聽人物「議論之宏辯」、「觀其容貌之秀偉」等經驗，而能成爲「養」一己內在「體之充」的「氣」，因而得以「益治其文」的機轉(mechanism)，雖然多少亦可自「得觀賢人之光耀，聞一言以自壯」⁵⁸，看到其間的感通激發的端倪；但由外物的觀感，轉化爲內在的氣韻，終至成爲藝術之表現的過程，最清楚的描寫，仍爲韓愈<送高閑上人序>的這一段陳述：

往時張旭善草書，不治他伎，喜怒窘窮，憂悲愉快，怨恨思慕，酣醉無聊不平，有動於心，必以草書焉發之。觀於物，見山水崖谷，鳥獸蟲魚，草木之花實，日月列星，風雨水火，雷霆霹靂，歌舞戰鬥，天地事物之變，可喜可愕，一寓於書。故旭之書，變動猶鬼神，不可端倪，以此終其身而名後世。

韓愈這段話自是爲「機應於心，不挫於氣」作的最好註。因爲張旭「神完而守固」，「不治他伎」，「寓其巧智」，「一寓於書」，因而能「使機應於心」，充分的隨時將外感轉化爲內在的氣韻，並且能夠「不挫於氣」將此氣機「一寓於書」的透過所善的草書表現出來。因而其書，因爲乃氣機之體現的緣故，遂無一定成法之可尋，「變動猶鬼神，不可端倪」，而又因其「氣韻生動」的表現，達到了藝術「妙造自然」的極詣，遂可「以此終其身而名後世」。

但是這一段話，卻有更重要的意旨，也就是明白的指出「文」(藝術的創作與表現)和「氣」的關連，雖然源出於孟子的「知言養氣」的說法，但是卻與孟子的思考有截然不同的取向。<<孟子>>書中，孟子所強調的是，自己與告子的「不動心」，以及「不動心有道」，由「北宮黝之養勇」、「孟施舍之所養勇」，以至「孟施舍之守氣，又不如曾子之守約也」；然後強調「不得於心，勿求於氣」，「持其志，無暴其氣」，以至直養「配道與義」，「集義所生」，「至大至剛」之「浩然之氣」。對於「氣」，不論是「守」、是「勿求」，以至「善養浩然之氣」，皆是從「不動心」的方向來立論的⁵⁹。

但在「心」與「氣」的關係上，韓愈從藝術終究是主體性情的表現上立論，強調創作的動因，正在「有動於心」，而其心氣之動，卻是藉藝術來表現，「必以草書焉發之」。因而這段話的重點有二：一是強調個人生活中「喜怒窘窮，憂悲愉快，怨恨思慕，酣醉無聊不平」等等「有動於心」的情感體驗，甚至情緒激動，也就是某種「氣」動而「不挫」的狀態；一是強調由「氣之動物，物之感人」到「搖蕩性情」過程的，「觀於物：見山水崖谷，鳥獸蟲魚，草木之花實，日月列

⁵⁸ 以上諸引句，俱出蘇轍<上樞密韓太尉書>。

⁵⁹ 以上引句俱見<<孟子·公孫丑>>。

星，風雨水火，雷霆霹靂，歌舞戰鬥，天地事物之變，可喜可愕」，然後這兩類的感動，「一寓於書」，完全透過藝術創作來加以表現。

韓愈還惟恐說明的不夠清楚，特別加以提要，再作原理性的闡發，以為：

為旭有道：利害必明，無遺錙銖，情炎於中，利欲鬥進，有得有喪，勃然不釋，然後一決於書，而後旭可幾也。

這種以為藝術創作需要「情炎於中」的動「心」以至動「氣」的歷程，真德秀有很好的說明：

韓公本意，謂：人必有不平之心，鬱積久之，而後發之，則其氣勇決，而伎必精。⁶⁰

真德秀顯然既扣緊由「喜怒窘窮，---」以下所描為的各種情緒，而終結於「不平」二字，因而「不平」可視為是其總結；另外亦可能是參酌了韓愈在<送孟東野序>中將自唐虞以降至於中唐的重要作者，皆視為「不得其平則鳴」的表現。這種思維，自是由司馬遷首開其端，所謂：「夫詩、書隱約者，欲遂其志之思」；「大抵賢聖發憤之所為作也。此人皆意有所鬱結，不得通其道也，故述往事，思來者」⁶¹，「鬱結」自是「不平」，「發憤」正是「有動於心」，「不挫於氣」而為「其氣勇決」之最扼要的表述。因而不管書寫是何種文體，終究是一種「不平之心」，「勇決之氣」的表現。這也就是「文者氣之所形」的重要意涵。

而韓愈所質疑的：「今閑之於草書，有旭之心哉？不得其心，而逐其跡，未見其能旭也」，則正是後來蘇轍主張：「文不可以學而能，氣可以養而致」的張本。「學文」只是「逐其跡」；「養氣」方為「得其心」。而他們所謂的「養氣」或「致氣」，其實著重的是「激發其志氣」的「激發」；是「有動於心，必於草書焉發之」的「發」，以至「情炎於中」，「勃然不釋，然後一決於書」的「情炎」與「勃然」。因此，「文」與「氣」之關連的論述，強調的正是創作背後或內裏的情感動因或動能。於是不管出於任何文體，任何藝術的形式，只要是真正的創作，（「得其心」，而不僅是模仿，「逐其跡」的作品），必然都會反映作者的人格特質，並且涵蘊某種抒情的成分，因而都會具有與讀者或欣賞者心靈感通的潛能。

這種理念，雖然號稱「古文」，其實是新的藝術觀與文學觀，是一種打破藝術與文學體類與既定形式，而著重在以能否反應作者人格特質與是否涵具抒情潛能，來判別作品是否為藝術的新思維。因而強調：「當其取於心而注於手也，惟陳言之務去，戛戛乎其難哉！」⁶²，「陳言之務去」不僅是一種語言創新的主張，其實更是能夠真正反映個人內在氣韻之有機形式的尋求與創造。

唐宋以後，由於「古文」的崛起，文學思想改變，注重「文者以明道」與「文者氣之所形」，「文」與「道」、「氣」的關係。因而「論」、「說」的美感特質，就間接的被規定。首先，在「文」與「道」的關係上，因為所注重的不僅是仁義道德，而同時強調人類的「相生養之道」，因而一方面倫理行為的「仁義」，成為主

⁶⁰ 參見王文濡評註<<評註古文辭類纂>><送高閑上人序>文後評語。

⁶¹ 見司馬遷<<史記·太史公自序>>，後段亦見<報任少卿書>。

⁶² 見韓愈<答李翊書>。

要的關懷與闡釋的主題，而其思理與文辭之表現，則取源於「詩書」以降的經典傳統與某些特定的名家；並且由於重視「相生養之道」，因而寫作的素材，遍及人類生活的各面，吸納了各種生活的經歷與體驗，使它們在「論」、「說」之際，往往同時具有經驗再現的成分。

雖然經由「識古書之正偽，與雖正而不至焉」⁶³，力求「凡吾所陳，皆自謂近道」⁶⁴，但所「論」、「說」皆為身寓其中的社會生活，即使出以說理的形式，往往不免就涵帶個人「有動於心」，「發憤」「不平」的「感遇」情懷，而在「氣」的層次，作人格的反映與抒情的表現。因而這種寫作就往往具有了：一方面是相對固定的「主題」（「古道」或「仁義」），但另一方面卻又出以複雜變化經驗的「再現」，以及充分反映個性與抒情的「表現」。同時從個人的「用心」與「養氣」下手之際，書寫就自然重視真誠的抒發與因而得致的創新，而不取外在形式與固定文辭的模仿行為，其結果了就涵具了一般「藝術」所需的：主題、再現、表現、有機形式與創新等等的層面與特質，因而使得以「藝術」的角度，來作「美感」的欣賞，成為可能。

六、近古文學的表現

曾國藩在《<<經史百家雜鈔·序例>>》說明他的分類，以為：

論著類 著作之無韻者，經如：<洪範>、<大學>、<中庸>、<樂記>、<<孟子>>皆是。諸子曰篇，曰訓，曰覽；古文家曰論，曰辨，曰議，曰說，曰解，曰原皆是。

因此我們對於唐宋古文的討論，將不僅侷限於名稱為「論」為「說」的篇章，而將包括曾氏所列的各體。

韓愈的<原道>一篇，不但在思想觀念上，闡發了他們所要「思修其辭以明其道，我將以明道也」⁶⁵之際，所謂：「明先王之道以道之」⁶⁶的「先王之道」；更重要的是它在修辭的表現上，亦以配合其內容的方式，達到了某種層次上的「綜輯辭采」「錯比文華」的美感效應：

如古之無聖人，人之類滅久矣。何也？無羽毛鱗介以居寒熱也，無爪牙以爭食也。是故君者，出令者也。臣者，行君之令而致之民者也。民者，出粟米麻絲，作器皿，通貨財，以事其上者也。君不出令，則失其所以為君。臣不行君之令而致之民，則失其所以為臣。民不出粟米麻絲，作器皿，通貨財，以事其上，則誅。

韓愈寫作「古文」的修辭策略，並不單純的只是變駢為散，而是在排比對仗的基本架構上，加以變化，使它形成整齊中有參差，甚是多層次的對仗排比的寓變化

⁶³ 見全上註。

⁶⁴ 見柳宗元<答韋中立論師道書>。

⁶⁵ 見韓愈<爭臣論>。

⁶⁶ 見韓愈<原道>。

於統一，於統一下求變化，甚至多重變化的效果。例如：「無羽毛鱗介以居寒熱也，無爪牙以爭食也」，任何人不論增字或減字，都可以將它寫成更為整齊的形式：「無羽鱗以蔽體；無爪牙以爭食」，但韓愈故意在「羽毛鱗介」與「爪牙」；在「居寒熱」與「爭食」之間形成參差，卻又重複的使用「也」的虛字，以形成文氣節奏的搖曳生姿。

同樣的，「民不出粟米麻絲，作器皿，通貨財」，亦很容易寫成：「出粟麻，作器皿，通貨財」之類的整齊形式，而其意涵亦僅是以意象化的方式來象徵：農、工、商各有所業，而皆為「民」，這種意象化的表現，雖然不即是<<文選·序>>所謂的「辭采」、「文華」，但卻一樣是可喚起感官經驗的美感形相。

同樣的美學考量，亦見於：「君」之「統治」，故意出以具動作形態的「出令」；「臣」之「佐理」亦一樣，特地出以具動作形態的「行君之令而致之民」，再加上「民」的「出---以事其上」，因而遂在「君」、「臣」、「民」之間，形成一種近於「敘事」的相互關連，而「君」、「臣」、「民」的關係，遂成爲一幅栩栩如生，關連互動，和諧的戲劇場面。到了負面的敘述：「君不---」、「臣不---」似乎皆在說理：「則失其所以爲---」，到了「民不---」卻突然迸出來一句斬釘截鐵，充滿意志決心與動作意象的「則誅」，更是富涵戲劇性，頗有「鐵騎突出刀槍鳴」的效果。而「君」、「臣」、「民」三者排比，亦在「出粟米麻，作器皿，通貨財」的農、工、商的三者排比中得到了呼應：稱它們爲「綜輯」、「錯比」，誰曰不宜？

這樣的以「綜輯辭采」，「錯比文華」的方式，來達到說明道理的效果，我們可以更清楚的下引的例段看到：

古之時，人之害多矣。有聖人者立，然後教之以相生養之道。爲之君，爲之師，驅其蟲蛇禽獸，而處之中土。寒，然後爲之衣。飢，然後爲之食。木處而顛，土處而病也，然後爲之宮室。爲之工，以贍其器用。爲之賈，以通其有無。爲之醫藥，以濟其夭死。爲之葬埋祭祀，以長其恩愛。爲之禮，以次其先後。爲之樂，以宣其湮鬱。爲之政，以率其怠倦。爲之刑，以鋤其強梗。相欺也，爲之符璽斗斛權衡以信之。相奪也，爲之城郭甲兵以守之。害至而爲之備，患生而爲之防。今其言曰：「聖人不死，大盜不止。剖斗折衡，而民不爭。」嗚呼！其亦不思而已矣！如古之無聖人，人之類滅久矣。

韓愈在<原道>的這一段裏，從「爲之君，爲之師」起到「害至而爲之備，患生而爲之防」，其實完全出以複筆，運用了各種排比對仗的句法，加上種種深具感覺與動作性的字眼，如：「蟲蛇禽獸」、「寒」、「飢」、「木處而顛」、「埋葬祭祀」、「湮鬱」、「怠倦」、「鋤其強梗」、「符璽斗斛權衡」等等，參差變化的以列舉的方式，具體的指陳人類的文明生活，主要是一種爲了克服「人之害多矣」，所發展出來的一種「相生養之道」。

他以爲這些「相生養之道」乃是「聖人者立」，「然後教之」的結果。因而，從論理來說，他要藉此駁斥老莊的「聖人不死，大盜不止。剖斗折衡，而民不爭」⁶⁷是「不思」的錯誤想法。因爲他相信「古之無聖人，人之類滅久矣」。若從「剖

⁶⁷ 這幾句見<<莊子·胠篋>>，但顯然是發揮<<老子>>第十九章：「絕聖棄智，民利百倍；絕仁棄義，民復孝慈；絕巧棄利，盜賊無有。此三者以爲文不足，故令有所屬，見素抱樸，少私寡欲。」

斗折衡」作為切入點，他的預設正是人類的必然「相欺也」，所以需要「為之符璽斗斛權衡以信之」，這裡當然是他和老莊，對「原始自然」與「文明教化」的意義，採取了截然不同的看法。

其實，對於「原始自然」的「古之時」，韓愈和老莊皆沒有經驗過，事實上他們皆各以其臆想，構作了「原始自然」或「文明教化」的某種理性推演的「神話」。只是老子是從「大道廢，有仁義；智慧出，有大偽」⁶⁸的角度來思考，因而「原始自然」的「古之時」就代表了一種「見素抱樸，少私寡欲」⁶⁹的理想時代；韓愈則從「無羽毛鱗介以居寒熱也，無爪牙以爭食也」來思考，就成了「人之害多矣」，若無「聖人者立」，「教之以相生養之道」，人類就面臨滅亡的險惡時期，因而彼此所瞭解與賦予「自然」與「文明」的意義，就不免南轅北轍了。

韓愈是否能以他所構設的「文明」起源的「神話」，有效的取代或否定了老莊「自然」之「道」的「神話」，並非本文的關切所在；但是他在上段引文中，動用了「綜輯」、「排比」的鋪敘形式，並且有意的變化句法，以調節氣韻姿態等等的修辭手法，事實上不僅使它成為某種可以單獨欣賞的「美」文；同時雖然只是具體而微，卻一方面強調了「人之害」的真正「多矣」；而另一方面，則呈現了「文明」作為人類「相生養之道」的多面性與整體性，恰可以反駁老莊的單面思考，自然從論理或說服而言，亦是有其作用的。

這裡重要的是「古文」家，雖然在文字上有了變駢為散的趨向，卻並未放棄「綜輯辭采」、「錯比文華」的修辭企圖，並且以構設「神話」，虛擬「寓言」的敘事手法，來進行推論與說理。相同的以理性的推論，構設「古之時」的「神話」，以為論理的依據，而且最具一己修辭策略自覺的，或許就是柳宗元的〈封建論〉：

天地果無初乎？吾不得而知之也。生人果有初乎？吾不得而知之也。然則，孰為近？曰：有初為近。孰明之？由封建而明之。

柳宗元一方面承認上古之事，「吾不得而知之也」；一方面卻要以理性的推演，要同時構設「生人有初」與「封建」產生的「神話」：

彼其初與萬物皆生。草木榛榛，鹿豕狉狉，人不能搏噬，而且無毛羽毛，莫克自奉自衛。荀卿有言：必將假物以為用者也。夫假物者必爭。爭而不已，必就其能斷曲直者而聽命焉。其智而明者，所伏必眾。告之以直而不改，必痛之而後畏，由是君長刑政生焉。故近者聚而為群。群之分，其爭必大；大而後，有兵有德。又有大者，眾群之長，又就而聽命焉，以安其屬。於是有諸侯之列，則其爭又有大者焉。德又大者，諸侯之列，又就而聽命焉，以安其封。於是有方伯連帥之類，則其爭又有大者焉。德又大者，方伯連帥之類，又就而聽命，以安其人，然後天下會於一。

是故有里胥而後有縣大夫，有縣大夫而後有諸侯，有諸侯而後有方伯連帥。有方伯連帥，而後有天子。自天子至於里胥，其德在人者，死必求其嗣而奉之。故封建非聖人意也，勢也。

而近於誇飾的文字。因此，本文中以老莊並舉，尤其終〈原道〉一文，韓愈僅直稱「老子」、「老」；並以「老者」稱道家，而未言及莊子。

⁶⁸ 見《老子》第八章。

⁶⁹ 見《老子》第十九章。

這段「敘事」自然不是歷史事實，而是儒家「德治」思想下所構設的「神話」，但它同時解釋了人類社會的產生與發展，終至「封建」的形成；並且在一再反覆申說卻又逐次升高層次中，達到了一種近乎複沓的形式美感。當然它的目的在說理，然而卻採取了以虛構的敘事型態，掌握了一個基本的「理則」而又以此迴旋複沓，逐步發展的文字書寫形式，因而不僅達到「論如析薪，貴能破理」⁷⁰的「析理精微」⁷¹或「論精微而朗暢」⁷²的基本要求，而在文辭表現上自亦有足夠作美感玩味的空間。

事實上，以「虛構」的情境敘事，尤其是作為對比的表現來說理，幾乎是唐宋「古文」的慣技，最明顯的例子是韓愈的〈原毀〉，他的基本論點，不過是：「古之君子，其責己也重以周，其待人也輕以約。重以周，故不怠。輕以約，故人樂為善」；「今之君子則不然，其責人也詳，其待己也廉。詳，故人難於為善。廉故自取也少」。全篇文章主要不過是以虛構的「古之君子」與「今之君子」的內在獨白，（一如「小說」的寫作），來具體呈現他所相信的這兩種人的心態，讓它們形成對比。但最具戲劇性的是他自己登場的經驗描述：

吾常試之矣：常試語於眾曰：「某良士，某良士。」其應者，必其人之與也。不然，則其所疏遠，不與同其利者也。不然，則其畏也。不若是，強者必怒於言，懦者必怒於色矣。又嘗語於眾曰：「某非良士，某非良士。」其不應者，必其人之與也。不然則其所疏遠，不與同其利者也。不然，則其畏也。不若是，強者必說於言，懦者必說於色矣。是故事修而謗興，德高而毀來。

這樣的「論理」所以可以被接受，其實正在於他所討論的是當今的世態與人情，於是描摹、對話、內在獨白、戲劇場景、自敘口吻（因而就具有了某種抒情的意涵），以至虛構等等小說敘事的技巧，全可以派上用場，而成為「論証」的一部分。同樣的，對話技巧、自敘口吻、直接臧否人物，卻是利用了自己虛構的理想人物（「自古聖人賢士」）的性行，作為對比，亦見於韓愈的〈爭臣論〉。這種寄褒貶於以對比性的虛構敘事，不僅可以評駁今人，如該篇的陽城；亦可以評議古人，如柳宗元的〈桐葉封弟辨〉：

吾意周公輔成王宜以道，從容優樂，要歸之大中而已。必不逢其失而為之辭；又不當束縛之，馳驟之，使若牛馬然，急則敗矣。且家人父子，尚不能以此自克，況號為君臣者耶！

這都是一種「事出於沉思」，卻以「近道」的理想型態，而又深入於歷史情境，來重加構設，並出以對比性的敘事，來與史傳或「古之傳者有言」相提並論，因而或者揭發了「傳言」的不可信：「是直小丈夫[垂夫][垂夫]者之事，非周公所宜用，故不可信」；或者指陳歷史人物與先前歷史判斷的偏失。這種以更近人情的虛構敘事來顯示史事中的悖理謬失之處，我們可以不斷的在唐宋古文家的史論中看到，這裏姑引蘇軾的〈賈誼論〉為例：

⁷⁰ 見劉勰《文心雕龍·論說》

⁷¹ 見蕭統《昭明文選·序》

⁷² 見陸機《文賦》

若賈生者，非漢文之不能用生；生之不能用漢文也。夫絳侯親握天子璽而授之文帝。灌嬰連兵數十萬，以決劉呂之雌雄，又皆高帝之舊將；此其君臣相得之分，豈特父子骨肉手足哉！賈生洛陽之少年，欲使其一朝之間，盡棄其舊而謀其新，亦已難矣。爲賈生者，上得其君，下得其大臣，如絳灌之屬，優遊浸漬而深交之，使天子不疑，大臣不忌，然後舉天下而惟吾之所欲爲，不過十年，可以得志，安有立談之間而遽爲人痛哭哉？

因而虛構與敘事的趣味，加上了對比之際，所彰顯的作者個人之「世事洞明」；「人情鍊達」，以至論事之際深致感慨：

愚深悲生之志，故備論之。亦使人君得如賈生之臣，則知其有狷介之操，一不見用，則憂傷病沮，不能復振；而爲賈生者，亦僅其所發哉！

其抒懷雖似說之以理，而其寄慨往往類同於「詠史」詩作，因而綜合了對史事的深觀洞察，析理入微；又出以虛構情境的敘事，並深致個人感慨，甚至區區之心，拳拳之意，就成爲這種「論」體的美感興味之所在了。

此外，另一種可能，就是利用自然的物性形象作寓言式的敘事，例如，韓愈的〈雜說四〉：

世有伯樂，然後有千里馬。千里馬常有，而伯樂不常有。故雖有名馬，祇辱於奴隸人之手，駢死於槽枥之間，不以千里稱也。馬之千里者，一食或盡粟一石。食馬者，不知其能千里而食也。是爲也，雖有千里之能，食不飽，力不足，才美不外見，且欲與常馬等不可得，安求其能千里也。策之不以其道，食之不能盡其材，鳴之不能通其意，執策而臨之曰：「天下無馬。」嗚呼！其真無馬邪？其真不知馬也！

這篇關於伯樂與千里馬的寓言，其實與上引蘇軾〈賈誼論〉一樣，主旨皆在君臣遇合，與引用人才之道。雖然就文本而言，全篇無一字及於「人才」，但對如何發現潛在的秀異人才；使用真正的秀異人才之道，其實是三致意焉。這對困於科舉考試與文官任用的唐宋士人而言，自然是性命交關的大事。因而，通篇由「世有伯樂，然後有千里馬。千里馬常有，而伯樂不常有。」的論點出發；但是其論證過程，卻在一個「故」字之後，撰述了一個「名馬」受辱的寓言。而終篇的結論，卻是一個反諷性的慨歎：「嗚呼！其真無馬邪？其真不知馬也！」因而熔說理、敘事、抒情於一爐。不但可以抒發一己之「怨以怒」，而且達到「言之者無罪，聞之者足以戒」的「主文而譎諫」的效果，⁷³正合「說煒曄而譎誑」的標準。事實上，採虛構的敘事，不論其爲「神話」爲「寓言」，作爲主要的論證，加上主體的介入，抒情的表現，因而使得唐宋「古文」的論述，往往具有「說」的性向，而深具富涵「文學」的興味。

「說」的這種「煒曄而譎誑」的特質，甚至可以在「有激而爲」之下，達到一種「謬悠之說，荒唐之言，無端崖之辭」⁷⁴恣縱滑稽的表現，柳宗元〈天說〉

⁷³ 以上諸引句，見《毛詩·序》。

⁷⁴ 見《莊子·天下》。

所記韓愈爲了解釋「殘民者昌，佑民者殃」的「知天」之論，就頗有這種意味：

夫果蓏，飲食既壞，蟲生之；人之血氣敗逆壅底，爲癰瘍、疣贅、痔，蟲生之；木朽而蠹中，草腐而螢飛，是豈不以壞而後出耶？物壞，蟲由之生；元氣陰陽之壞，人由之生。蟲之生而物益壞，食齧之，攻穴之，蟲之禍物也滋甚。其有能去之者，有功於物者也；繁而息之者，物之讎也。

人之壞元氣陰陽也亦滋甚：墾原田，伐山林，鑿泉以井飲，窳墓以送死而又穴爲偃洩，築爲牆垣、城郭、臺榭、觀遊、疏爲川瀆、溝洫、陂池，燧木以燔，革金以鎔，陶甄琢磨，倅然使天地萬物不得其情，倅倅衝衝，攻殘敗撓而未嘗息。其爲禍元氣陰陽者滋少，其爲禍元氣陰陽也，不甚於蟲之所爲乎？

吾意有能殘斯人使日薄歲削，禍元氣陰陽者滋少，是則有功於天地者也；繁而息之者，天地之讎也。今夫人舉不能知天，故爲是呼且怨也。吾意天聞其呼且怨，則有功者受賞必大矣，其禍焉者受罰亦大矣。

這段文字，不但設想詭奇巧妙，更重要的是「舖采摛文」頗具排比鋪陳的形式美感，而所綜輯的辭藻，則爲傳統上視爲醜陋與莊重兩類的交相並置，形成一種兩不相稱卻又相提並論的怪誕風格。因而它的「有激而爲」的抒情性，設想奇妙的類比想像，以至充滿感覺形象文字所形成的怪誕風格，各種美感的表現，皆似遠勝於「說理」，但卻又皆爲其「說理」服務，於是「論說」遂亦成爲一種特異的「美文」了！

七、綜合的結論

「論」「說」雖然都以說理爲主，但文體的風格不妨有別，所以陸機〈文賦〉強調：「論精微而朗暢」；「說煒曄而譎誑」。在這個研討中，將二者相提並論，主要是「論說文」一詞，已成今日的通行說法，未必要扣緊某一個歷史時期的特殊用法。本篇想要探討的是一種被視爲是：「宜理」或「析理精微」的文類，如何在歷史實踐中，仍有部分作者的部分作品，亦一樣的進入了「美文」的領域，成爲文學欣賞的對象；它們是以何種美感特質而達到了這樣的效果？假如不是個別的偶然；那麼作爲「美文」的「論說」文類，是否具有某種共同的美感特質？

假如劉勰〈文心雕龍·論說〉：「論者，倫也」，「論也者，彌綸群言，而研精一理者也」的說法不錯，至少「論」在形式上會因爲「倫」或「彌綸群言」而特別強調「綜輯」、「錯比」的排列對照的組織形態；並且以「研精一理」而強化了主題的原則與在統一中求其辯證發展的趨向，因而往往出現「析」的概念，所謂：「是以論如析薪，貴能破理」，甚至要說：「辭辨者，反義而取通」。以形式結構而言，「論」至少是一種容易掌握形式美感中，主題原則(the principle of theme)與主題變化原則(the principle of thematic variation)⁷⁵的文體。

同時，假如「綜輯辭采，錯比文華」是中古以降，形成「美文」在文辭上必要的條件，那麼，正如陸機雖然意在「論作文之利害所由」，卻不妨出以「賦」

⁷⁵ 參見 DeWitt H. Parker, "The Problem of Aesthetic Form", 該篇原爲作者 *The Analysis of Art* 一書的第二章，選入 Morris Weitz 所編 *Problems in Aesthetics*, The Macmillan Company, New York, Fifth Printing 1964.

體而撰爲<文賦>；劉勰著<<文心雕龍>>，原以「夫文心者，言爲文之用心也」，正是討論寫作「文」（「美文」）之原理的體大思精之作，但亦不礙他以「古來文章，以雕褥成體」而藉駢辭麗藻成篇。⁷⁶所以，「論」「說」之體，亦不妨出以駢儷的形式與藻麗的文辭，而就語言的層面進入「翰藻」，成爲某種「美文」。

這種「綜輯辭采，錯比文華」的修辭手法，在「古文」崛起之後，並沒有消失，只是改換成更爲多變的句法來「錯比」與「綜輯」，因而由「駢四儷六，錦心繡口，宮沉羽振，笙簧觸手」⁷⁷的聲律，走向了側重個人情性的「氣」的表現。而其「辭采」或「文華」，則由柳宗元所謂的：「模擬竄竊，取青媲白，肥皮厚肉，柔筋脆骨」的雕褥經營，轉爲「若捕龍蛇，搏虎豹，急與之角而力不敢暇」的「盡天下之奇味以足於口」的多層次經驗與多樣感覺性融合的追求。⁷⁸

這種新起的美感風格，正如駢文的遍用於一切文體，亦遍用於一切書寫，尤其在文以明道的立場上，更是處處皆是「道」的闡發，因而也是人類共同生活之「理」的論述了。因而遂有張耒的「其言工而理益明」的說法：

自六經以下，至於諸子百氏，騷人辯士論述，大抵皆將以爲寓理之具也。是故理勝者，文不期工而工；理愧者，巧爲粉澤而隙開百出。---故學文之端，急於明理。夫不知爲文者，無所復道，如知文而不務理，求文之工，世未嘗有是也。⁷⁹

這無疑使「論說」在諸文體的位置，往中心移⁸⁰，同時亦與諸文體在寫作策略上，交相溶滲，因此「論說」的文體，在說理之外，亦不妨包括：寫物、敘事、言志、抒情等因素，而成爲可觀、可感、可賞、可玩的文體了。

在題材內容上，蕭統指出史書的「讚論」「序述」，具有「事出於沈思」的特質，事實上正如古文的「文以明道」，無疑都規範了這類論述的性質與範圍。是以吳訥<<文章辨體>>序「論」以爲：

按韻書：「論者，議也。」梁昭明<<文選>>所載，論有二體：一曰史論，乃史臣於傳末作論議，以斷其人之善惡，若司馬遷之論項籍、商鞅是也。二曰論，則學士大夫議論古今時世人物，或評經史之言，正其訛謬，如賈生之論秦過，江統之論徙戎，柳子厚之論守道、守官是也。唐、宋取士，用以出題。然求其辭精義粹、卓然名世者，亦惟韓、歐爲然。

但是不論是「史論」，是「論」，所議論者皆爲「古今時世人物」，而皆有「經史之言」的敘事在前，因而深入於先前經史的「敘事」，加以「沈思」，並在斷其人善惡，論其言行舉措得失之際，能深入人性與人心底奧，「必使心理合」，「則析理精微」，而達到「窮于有數，迫于無形」的境地⁸¹。

因而這類「論」體必然是「知人論世」甚至是「養氣知言」的行爲與表現，

⁷⁶ 見劉勰<<文心雕龍·序志>>。

⁷⁷ 見柳宗元<乞巧文>。

⁷⁸ 以上引句見柳宗元<讀韓愈所著毛穎傳後題>。

⁷⁹ 見張耒<答李推官書>。

⁸⁰ <<昭明文選>>始於賦、詩，史論、論皆已五+卷前後，<<文心雕龍>>在諸文體的討論時，自辨騷以下，亦首列詩、賦，論說已是第十八了。分類的古文家選本，如姚鼐的<<古文辭類纂>>或曾國藩<<經史百家雜鈔>>，皆首列「論辨」或「論著」，多少可以反映這種位移。

⁸¹ 引句除「則析理---」見<<昭明文選·序>>，其餘俱見<<文心雕龍·論說>>。

也就是一種「外師造化(史實)，中得心源」的過程。由於得「窮于有數，迫于無形」，其勢不得不重組經史前人的「敘事」，甚至親作虛構的「敘事」以爲對比，因而創構爲「神話」，轉化爲「寓言」的想像表現，以及個人心理情性之流露，亦往往不可避免；差別僅在是否要刻意強化成爲美感形象的呈現或美感經驗的塑造而已。中古階段重在以文辭的形式美感來達成這種效果；近古的「古文」，則更重視虛構敘事，作經驗的對照呈現與自然引出或涵蘊其間，作者個人情性感懷之表露。

因而，「論說」雖然以「理」爲主，但未嘗不兼「情」、「事」的表現⁸²，重點只在何爲焦點覺知(focal awareness)；何爲輔助覺知(subsidiary awareness)而已⁸³。同時，在寫作之際，不論「言」、「象」、「意」各層，「論說」亦如其他文體，皆各有追求其間的美感表現之可能⁸⁴，至於偏重何層的美感，要如何統合成美感經驗的整體，則不僅在於時代文風的影響，亦是個人才性與寫作風格的表現。

當我們深入的考察側身「美文」傳統的「論說」作品，甚至是相關理論，必然發現它們，始終都是以沉思人類的個別或集體命運，觀照潛隱其間的人性掙扎爲其主要的內容。而這一切都是「人性的，太人性的」，焉能不引發作者自身與作爲讀者的我們，迴環共鳴，深沉的文學感興呢？

▪

⁸² 文學理論上重「情」「事」「理」的探討，參見清代葉燮<<原詩>>。

⁸³ 參閱 Michael Polanyi & Harry Prosch, *Meaning*, The University of Chicago Press, 1975, P.33~42.

⁸⁴ 「言」「象」「意」三層的關係，參見王弼<周易例▪>。