

古代詩學重變發展觀的歷史沿革

廖宏昌*

〔摘要〕

本文旨在尋「正變說」的系統源流，探討中國古代詩學發展觀的形成及認識，內容略為：一、正變說的產生及其理論的發展。二、正變說對詩歌本質認識的深化。三、偏勝對立理論的形成與檢討。

關鍵詞：變、正變、通變、復古

* 國立中山大學中國文學系副教授

一、前言

文學演化的軌跡是一條漫漫的長河，由過去流到現在，再伸向未來，其間，有停滯，有分歧，有飛躍，有反複，曲曲折折，終於蔚為大流。文學發展觀的產生，就是文學家試圖把握其內在奔騰的邏輯，探尋其運動軌跡規律，所抱持的觀點。早在先秦，吾國雖然已有「詩言志」等文學觀念的萌芽，但由文學觀溶進為文學史觀，則有待於文學作品相當數量的累積，呈現出歷史變化的趨勢，方足以誕生。

吾國古代文論，對文學發展變化作出考察辨析的，莫先於漢代。漢代經學昌明，《詩三百》被奉為經典，文人莫不傳習，在各篇詩意與時代政治關係的考察中，發展了漢儒以「風雅正變」論詩的學說，可視為詩歌正變史觀的濫觴。其後，文學漸漸獨立成為一門學科，文學創作擺脫政教的束縛，沈約、蕭子顯等從史學的角度考察文學的發展，文學史觀漸趨成熟，劉勰撰《文心雕龍》，對文學的發展規律作了極有系統的論述，無論對「風雅正變」的型態，或以文學體格、聲調、風貌等「詩體正變」的型態，皆有詳細的辨析。自茲以降，分流又起，復古退化或新變進化，各有持論。

二、正變說的產生及其理論的發展

在中國文學理論中，「正變說」以其原型的姿態出現，是被置於人類歷史的現象中，以為文學是時代政治、社會狀態下的產物。〈詩大序〉云：

至於王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風變雅作矣。國史明乎得失之跡，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上，達於事變而懷其舊俗者也。故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；

止乎禮義，先王之澤也。¹

認為一個時代的文學，必然反映此一時代之政治、風俗、道德等內容；政治的隆污，決定作品的內容。詩歌的發展與時代政治社會之關係，這是古代文學發展論一個基本的命題，自〈詩大序〉突現出此「變」的說法之後，文學家、文學評論家莫不重視此一命題。值得一提的是，〈詩大序〉尚直接引用《禮記·樂記》的名言：「治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。」²認為音樂與詩歌有一致之性質，因此，所謂「變風」「變雅」，正是改造衰頹在文學上之反映，文學與政治的興衰，有其平行消長之關係，這是〈詩大序〉率先提出的「變風」「變雅」概念。

至鄭玄（127—200），在〈詩譜序〉中推衍〈詩大序〉的概念，提出「正」與「變」對舉的說法，曰：

周自后稷播種百穀，黎民阻飢，茲時乃粒，自傳於此名也。陶唐之末中葉，公劉亦世修其業，以明民共財。至於大王、王季，克堪顧天。文、武之德，光熙前緒，以集大命於厥身，遂為天下父母，使公有政有居。其時詩：風有〈周南〉、〈召南〉、雅有〈鹿鳴〉、〈文王〉之屬。及成王，周公致太平，制禮作樂，而有頌聲興焉，盛之至也。本之由此風雅而來，故皆錄之，謂之詩之正經。後王稍更陵遲，懿王始受譖亨齊哀公，夷身失禮之後，邶不尊賢。自是而下，厲也、幽也，政教尤衰，周室大壞。〈十月之交〉、〈民勞〉、〈板〉、〈蕩〉，勃爾俱作，眾國紛然，刺怨相尋。五霸之末，上無天子，下無方伯，善者誰賞，惡者誰罰，紀綱絕矣！故孔子錄懿王、夷王時詩，訖於陳靈公淫亂之事，謂之變風變雅。³

¹ 〈詩大序〉，《毛詩正義》（《十三經注疏》本，台北：大化書局，1977年10月）。

² 〈樂記〉，《禮記正義》（《十三經注疏》本，台北：大化書局，1977年10月），卷37。

³ 鄭玄：〈詩譜序〉，《毛詩正義》。

即明確地劃分了「詩之正經」和「變風變雅」，而以頌美周王朝政治的詩歌為「正」，以反映淫亂失禮的衰世為「變」，所謂「正變」，即是時代的變化在詩歌中反映，〈詩大序〉及〈鄭譜序〉的觀點是一致的。除此，二序站在詩歌可以明世變、觀盛衰的立場上，也都似未強分正詩、變詩之軒輊。但是二序以西周中衰前後作為強分變的分界點，疑多牽強，即如二南諸篇就未必皆作於周初，其中亦多「禮義廢，政教失」之內容。⁴至於〈詩大序〉在肯定唯有「變詩」方能「吟詠情性」，給詩人表達真摯情感方式之同時，又提出「達於事變而懷其舊俗」的說法，希望創作從「變」的觀點出發，積極引導政治返回「正」途，規範了「變」的方法和功用，為後代開啟復古的文藝思潮，倒是值得重視的。

綜此，「風雅正變」說在說明詩歌反映時代政治之治亂興衰，是值得肯定的，若謂詩歌與時代興衰同規律，則可能產生極多的異議。大體言之，此說對中國詩歌之正變史觀具有重大開創性之意義，但也因其簡略模糊，論點竟也成為後代不同詩學派別立論的依據。

漢末過渡到建安年間當曹丕（187—226）高呼「文學者，經國之大業，不朽之盛事」之時，⁵文學自覺的時代也宣告來臨，其後四百年間，即史稱六朝的階段，文學創作逐漸擺脫政教的束縛，邁向獨立發展的大道，文學史觀也隨著歷史的演變，日漸醞釀成熟，「正變」的觀念也在〈詩大序〉和〈詩譜序〉的基礎上，有嶄新的詮釋和發展，大約有復古論、新變論和通變論三大流派。所謂「風雅正變」也逐漸褪去政教的外衣，發展為詩歌內在質素要求的「詩體正變」。

（一）復古論者的正變說

復古論者，約取〈詩大序〉「變風變雅」之概念，指其作品為「王道衰，

⁴ 參閱王運熙、顧易生主編：《中國文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1991年4月），第1編第2章〈漢代的文學批評〉。

⁵ 語見曹丕：〈典論論文〉，《文選李善注》（臺北：藝文印書館，1976年10月），第52卷。

禮義廢，政教失，國異政，家殊俗」之環境下的產物，認為史官采詩之本意在「達於事變而懷其舊」，因此，期望詩歌之創作即使不得不從「變」的現狀出發，也仍要積極引領政治社會返回到「正」的狀態之中，於是倡言復古。即如班固（32—92）在《漢書·藝文志》中，追溯辭賦源流，對於後代賦家「競為侈麗閎衍之詞，沒其風諭之義」，⁶就直接採取批評的態度。此復古的傾向，至晉摯虞（？—311）則秉持儒家詩教和言志觀點，對詩賦的流變做了較系統的闡述，且希望透過復古途徑，拯救時弊；故其論頌體，在肯定古頌之餘，即轉而批評今頌：

或以頌形，或以頌聲，其細已甚，非古頌之意。者班固為〈安豐戴侯頌〉，史岑為〈出師頌〉、〈和熹鄧后頌〉，與〈魯頌〉體意相類，而文辭之異，古今之變也。揚雄〈趙充國頌〉，頌而似雅；傅毅〈顯宗頌〉，文與〈周頌〉相似，而雜以風雅之意。若馬融〈廣成〉〈上林〉之屬，純為今賦之體，而謂之頌，失之遠矣。⁷

認為今之頌不及古之頌，是古非今之態度，極其明確。頌體之外，他如賦、詩、七體等論述，皆可看出賤今古的復古思潮，當然，摯虞對於淫辭麗句片面追求形式之不良風氣，其批評具有積極的意義，但一味強調儒家詩教，而無視歷史的進程和藝術的創造，進而大倡復古之風，則似有偏頗。

繼而裴子野（467—528）撰《雕蟲論》，再次提出復古主張，為了強調儒家詩教，裴氏對屈原、相如之後的詩賦歌頌作了全面的否定：

自是閭閻年少，貴游總角，罔不擯落六藝，吟詠情性。學者以博依為急務，為章句為專魯。淫文破典，斐爾為功，無被於管絃，非止乎禮義。深心主卉木，遠致極風雲，其興浮，其志弱。巧而不要，隱而不深，討

⁶ 班固：《漢書·藝文志》（臺北：臺灣商務印書館，1968年9月），卷30。

⁷ 摯虞：《文章流別論》（嚴可鈞編《全上古三代兩漢魏晉南北朝文》，臺北：明文出版社，1979年8月），《全晉文》卷77。

其宗途，亦有宋之風也。若季子聆者，則非興國，鯉也趨庭，必有不敬。荀卿有言：亂代之徵，文章匿而采。斯豈近之乎！⁸

裴氏不僅斥時文為「淫文破典」，更對當代所競之山水詩做出嚴厲的批評，然而在強調「止乎禮義」之餘，卻也排擯「吟詠情性」，其無視詩歌藝術之發展，可見一斑。

諸此，其以古衡今之思想如出一轍，皆正變說之復古論者。

（二）新變論者的正變說

六朝時期由於詩歌長河不斷向前推進，積累了大量的創作經驗，文壇上除了復古之聲外，又有新興的思潮產生，此即新變論也。新變論者反對創作因襲前人，主張變革創新，反對厚古薄今，主張今勝於古，謂與復古論者針鋒相對。有漢王充（27—97）在《論衡》中，反對模擬，力倡獨創，可謂新變論者之先導。⁹其後，葛洪（284—364）繼踵王充之主張，批評盲目崇古的偏見，嘗云：

然守株之徒，嘍嘍所翫，有耳無目，何肯謂爾；其於古人所作為神，今世所著為淺，貴遠賤近，有自來矣。¹⁰

揭露貴古賤今論之荒謬，尚進而抨擊守株諸俗儒：

⁸ 裴子野：《雕蟲論》，《全梁文》卷53。

⁹ 王充《論衡·自紀篇》有云：「飾貌以強類者失形，調辭以務似者失情。百夫之子，不同父母；殊類而生，不必相似；各以所稟，自為佳好。文必有與合然後稱善，是則代匠斲不傷手，然後稱工巧也。文士之務，各有所從，或調辭以巧文，或辯偽以實事。必謀慮有合，文辭相襲，是則五帝不異事，三王不殊業也。美色不同面，皆佳於目；悲音不共聲，皆快於耳。酒醴異氣，飲之皆醉；百穀殊味，食之皆飽。謂文當與前合，是謂舜眉當復八采，禹目當復重瞳。」（《論衡校釋》，臺北：臺灣商務印書館，1967年8月，卷30）。

¹⁰ 葛洪：《鈞世》，《抱朴子》（《平津館叢書》本，《百部叢書集成》初編。臺北：藝文印書館，1966年），卷30。

俗士多云今山不及古山之高，今海不及古海之廣，今日不及古日之熱，今月不及古月之朗，何肯許今之才士，不減古之枯骨？重所聞，輕所見，非一世之所患矣。¹¹

其以山、海、日、月為喻，指責古賤今者，乃「重所聞，輕所見」，深惡痛絕可知。因此，他公開宣揚今勝於古的理論，他說：

古者事事醇素，今則莫不彫飾，時移世改，理自然也。至於鬪錦麗而且堅，未可謂之減於蓑衣；輜駟妍而又牢，未可謂之不及椎車也。書猶言也，若入淡語，故為知音；胡、越之接，終不相解，以此教戒，人豈知之哉？若言以易曉為辨，則書何故以難知為好哉？若舟車之代步涉，文墨之改結繩，諸後作而善於前事，其功業相次千萬者，不可復縷舉也。世人皆知之快於曩矣，何以獨文章不及古邪？¹²

不同的時代，本應具有不同的審美觀，不可一味抱殘守缺，以古繩今；葛氏持著「時移世改」的歷史發展眼光以待詩歌創作，見解極為深刻，尤其他認為今之勝古，主要在形式上的彫飾技巧，則為王充所未道者。

其後，梁蕭統（501—531）在其〈文選序〉中，就指出文創作體製和形式是不斷演變發展的觀念：

文之時義，遠矣哉！若夫椎輪為大輅之始，大輅寧有椎輪之質？增冰為積水所成，積水曾微增冰之凍，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。¹³

¹¹ 葛洪：〈尚博〉，《抱朴子》卷30。

¹² 葛洪：〈鈞世〉，《抱朴子》卷30。

¹³ 蕭統：〈文選序〉，《文選李善注》。

其選文的審美觀，即是有鑑於人類與物質文明由簡至繁，由質至縟的發展傾向，認為文學之業也必然是「踵其事而增事，變其本而加厲」的進化過程，不能作感復古倒退的發展結論。

至於蕭子顯（489—537）更直云：

文章者，蓋情性之風標，神明之律呂也。……習玩為理，事久則瀆，在乎文章，彌患凡舊，若無新變，不能代雄。¹⁴

所言「新變」，雖在形式上競尚華靡之風，但也言簡意賅地強調了創新變革對文學創作的重要性，從史家的立場，論述古今文學求美的發展方向。

大體言之，新變說在六朝文壇佔有極大的勢力，然而將文學發展的歷史演變歸結為由簡樸向繁縟的直線式推進，無視新舊間的內在聯繫，亦失之片面，其於文壇流於形式主義的不良影響實有推波助瀾之作用。因此，正變說的演化，無論崇古陋今或尊今卑古，無疑背有其偏頗處，而真正能從理論上作合理的詮釋，建立系統之體系者，劉勰則是第一人。

（三）劉勰的通變說

劉勰（465—520）的文學史觀，直探〈詩大序〉文學與時代的「風雅正變」說，又融合了復古、新變說的菁華，尤其在《文心雕龍》的〈時序〉、〈通變〉兩篇中，更透過「時運交移，質文化變」的理論綱領，把握文學發展外部規律機內部規律的軌跡，形成了一套完整的文學發展史觀。

1、文學發展的外部規律

文學創作與時代的關係，除〈詩大序〉的論述外，摯虞、葛洪於前引文中皆嘗提及，而劉掌握文學發展的外部規律，也就是以時代先後為序，考察歷代

¹⁴ 蕭子顯：《南齊書·文學傳論》（臺北：臺灣商務印書館，1976年10月），卷52。

文學質文之變化的，他嘗聯繫武帝以迄南齊每一朝代的政治、社會和學術思想，概括出當代的質文變化情形：

是以九代詠歌，志合文則。黃歌〈斷竹〉，質文之至也；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、夏質而辯，商、周麗而雅，楚、漢侈而艷，魏、晉淺而綺，宋初訛而新。從質及訛，彌近彌澹。何則？競今疏古，風味氣衰也。¹⁵

他論述了詩賦「六期五變」的發展情形，認為文辭由質樸而日趨繁縟而傾向於訛濫，其弊端之源就在於「競今疏古」，只競求新奇，不務承繼傳統，缺乏內在的骨力，故劉勰以為導致了「風味氣衰」之結果。

劉勰在《文心雕龍·時序》篇中，更對唐、虞、夏、商、周、漢、魏、晉、宋齊十代進行細密考察，認為十代文學發生九次變化。「十代九變」之說，自來有多家的詮釋，今按劉永濟先生看法如下：

陶唐世質，民謠樸野，及虞廷賡歌，有雍容之美，乃心樂聲泰之文，此一變也。三代之文，由詠功頌德，變而為刺淫譏過，此二變也。戰國諸子朋興，齊楚稱盛，齊尚雄辯，楚富麗辭，皆出縱橫之詭俗；西漢文變雖多，由麗辭而為儒文，此四變也。靈帝以後，學貴墨守，文亦散緩，其時作者，類多淺陋，比之俳優；文章風氣，由盛而衰，此五變也。漢末大亂，民怨沸騰，魏武雄興，志存戡定，文帝纂業，雅好詞華，影響所及，文風亦慷慨而多氣，此六變也。魏明以後，言漸盛，慷慨之氣，

¹⁵ 劉勰撰，范文瀾注：《文心雕龍註》（香港：商務印書館香港分館，1986年7月），卷6〈通變〉。

至此稍衰，『篇體輕澹』，此七變也。西晉承流，文家苦其輕澹，乃有『結藻清英，流韻綺麗』之文，此八變也。元帝南渡，君臣晏安，士氣頹廢，加以玄風大扇，故『世極逸遠，而辭意夷泰』，此九變也。¹⁶

謂極明確地突顯了劉勰以不斷變化看待文學發展的觀點。劉勰推求歷代文學演變的原因，得到了一個卓越的結論，即「文變染乎世情，興廢繫乎時序」，¹⁷除明白指出文學的興廢與時代遞嬗息息相關外，文風的流變，亦必受世情的感染。

至於時代遞嬗中之「世情」為何？大概不離帝王愛好、政治隆污、社會治亂和學術思想四者，其皆籠罩在時代的大環境中，因此，劉勰從此一角度綜結中國古代詩學發展外部的規律，認為「原始以要終，雖百世可知也」，¹⁸對整個正變史觀而言，是具有奠基作用的。

稍前劉勰，沈約（441—513）在《宋書·謝靈運傳論》中，曾用史學家的眼光，對歷代詩賦風貌亦有所評述，云：

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。原其飄流所始，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，綴平台之逸響，采南皮之高韻。遺風餘烈，事極江右。有晉中興，玄風獨振，為學窮於柱下，博物止乎七篇，馳聘文辭，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，託意玄珠，道麗之辭，無聞焉爾。仲文始革孫、許之風，叔源大變太元之氣。爰逮宋

¹⁶ 劉永濟：《文心雕龍校釋》（香港：中華書局香港分局，1980年12月）〈通變〉第29。

¹⁷ 劉勰撰，范文瀾註：《文心雕龍註》，卷9〈時序〉。

¹⁸ 以上參閱劉勰撰，范文瀾註：《文心雕龍註》，卷9〈時序〉。

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。¹⁹

其敘東漢張衡曰：「文以情變」，敘漢魏辭人才子曰「文體三變」，敘元康潘岳、陸機曰「律異班賈，體變曹王」，敘晉末文學曰「仲文始革孫許之風，叔源大變太元之氣」，皆立於「變」的基點，以明歷代文學之變遷。劉勰在論述文學發展的外部規律，應受沈約極大的影響，尤其所謂「情變」云者，其《文心雕龍·明詩》：「鋪觀列代，而情變之數可監」，²⁰敘述詩歌體製的發展變化，即是以「情變」為線索，只是沈約了解文學歷之轉變，而未深究其何以轉變，劉勰不僅洞悉文學歷史的轉變，又深刻掌握時代造成文質變化原因的規律，使吾國古代文學發展所謂「質文代變，時運交移」的觀念，在六朝即能得到普遍的共識。

2. 文學發展的內部規律

劉勰在強調其受時化制約之餘，並未忽視文學本身發展的內部規律的檢討。其內部規律的檢討，是以通古和變今為中心內容，在融匯古今作品優點為前提之下，所形成的一種通變觀。因此，其通變的思想，除承襲《易經》「窮通變久」之理外，並直接受到〈詩大序〉、〈詩譜序〉「變而不失其正」，也就是正變無優劣說的啟發而提出的。

首先，文學的發展有其必然的傳承性創造性。劉勰云：

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，體必資於故實；通變無方，數必酌於新聲；故能聘無窮之路，飲不竭之源。

¹⁹ 沈約：《宋書·謝靈運傳論》（臺北：臺灣商務印書館，1968年9月），卷67。

²⁰ 劉勰撰，范文瀾註：《文心雕龍註》，卷2〈明詩〉。

任何一種文學的形式，任其體製不一，唯「序志述時，其揆一也」，也就是在反映作家的思想情感，表現時代精神，其道理是一樣的，此乃顯而易見，而且比較容易把握的，但是每位作家尚要根據自己的才能，一方面繼承前人的優秀遺產，一方面又要吸取當代的創作經驗，如此方能在前人既有的成果上，開創新格局，進而傳之不朽。劉勰認為不同時代的不同作家，對於相延已久的文體，可運用「文辭氣力」使它產生無窮無盡的變化，而「綆短者」與「足疲者」由於氣力不足，無法推陳出新，其原因不在於文體之「數盡」，而是缺乏「變文之術」；如果說，「時運」之變決定一個時代文學的取向，則「文辭氣力」就是藝術傳達文采之變的關鍵了。劉勰曾言：「論文之方，譬諸草木，根幹麗土而同性，臭味晞陽而異品」²²即是極其形象之巧喻。

為了論述文學發展的內部規律，劉勰在〈通變〉篇中，嘗就各時代文學的風貌和傾向，做了概括的介紹和評價，認為作品的文辭藻采由簡陋而日趨繁縟，由質樸而日趨華麗，總是不斷推陳出新，此乃不得不變的演進，也唯有不斷的演進，文學的方能長年如新。因此，楚之騷文，漢之賦頌，魏之策制，晉之辭章，前代影響後代，後代繼承前代，由侈豔到訛新，內在的神味又不免漸趨淡薄，而一代不如一代，劉勰對「近世」文采繁縟訛濫的演變結果，表示十分的厭惡，因此，他主通古變今。如何通古變今？劉勰的理想是主張「望今制奇，參古定法」，²³要求對新聲和故實同時參酌資取。

雖然劉勰對劉宋以來的文風，多所痛責，然而他並不因此而無視新變存在的價值，因為就整體而言，時代不斷地前進，文學不演化，所謂「文律運周，日新其業」，創新必須受到肯定，而且劉勰還十分肯定「趨時必果，乘時無怯」之勇於革新的精神，因此，他強調「望今制奇」。除此，他尚強調「參古定法」。

21 劉勰撰，范文瀾註：《文心雕龍註》，卷6〈通變〉。

22 劉勰撰，范文瀾註：《文心雕龍註》，卷6〈通變〉。

23 劉勰撰，范文瀾註：《文心雕龍註》，卷6〈通變〉。

如何參酌古代優秀的作品來確立創作的法則呢？劉勰云：

練青濯絳，必歸藍蕒，矯訛翻淺，還宗經誥。斯斟酌乎質文之間，而槩括乎雅俗之際，可與言通變矣。²⁴

他在《文心雕龍》之「文之樞紐」中，即一再強調「文能宗經，體有六義」²⁵，也就是「情深」、「風清」、「事信」、「義直」、「體約」、「文麗」六者。是以「參古」，無論在思想內容或藝術形式，都要以經為依歸，不能違背「宗經」的原則。但是劉勰之「參古定法」是要求學習前人藝術經驗，而不是要復古或作單純的模仿寫真，他主張「憑情以會通，負氣以適變」，要在學習前人藝術經驗的基礎上，能夠表達出自己的情志，反映出自己的個性氣質和風格，如此才能臻極新之要領。

綜此，劉勰言通變，是要變其可變，而通其不可變者，二者是不可分割的一體，必須交互為用，因為乏通，變而無由，而無新變，即不可謂通。如果站在正變史觀的立場上看，這種「變」是詩歌創作在「正」的基礎上之發展，是對「正」的繼承和突破。劉勰「通變」的文學史觀，較諸復古和新變論者通達全面，也自然地將文學的發展推像更高的境界。

三、正變說對詩歌本質認識的深化

所謂「質文代變，時運交移」，詩歌因時而變的觀念，在魏晉六朝之際，已漸漸形成共識，然而在此共識的背後，卻有兩種對立的文學史觀相互較勁著，其為文學的進化論與退化論。然而進化新變者和退化復古論者之主張，並不能將其帶上絕對值，只是各有偏重，因此，「參古」與「酌今」各取其長的論點上，是比較切合文學發展的藝術規律的，但基於學派的對立論點差異的輕

²⁴ 劉勰撰，范文瀾註：《文心雕龍註》，卷6〈通變〉。

²⁵ 劉勰撰，范文瀾註：《文心雕龍註》，卷1〈宗經〉。

重，六朝以降，爭論不休，倒也是不爭之事實。

(一) 隋唐對前代正變說的深化

從詩學發演變的藝術規律看來，隋唐接踵魏晉六朝詩學思想，其間必然存在前代表接受的事實，此事實就表現為正面深化和負面反撥二者，但通變史觀能然居於主流的地位。

在負面反撥方面，主要是針對六朝緣情綺麗末流之弊而發的，即此，李諤〈上隋文帝書〉、王通《中說》已批攻訐之端，展現復古的先聲，初唐陳子昂（661—702）也標舉復古的主張，其〈與東方左史虬修竹篇序〉云：

文章道弊五百年矣。魏漢風骨，晉宋莫傳，然而文獻有可徵者，僕嘗暇時觀齊梁其間詩，彩麗競繁，而興寄都絕，每以永歎。思古人常恐逶迤頽靡，風雅不作，以耿耿也。一昨於解三處明公〈詠孤桐篇〉，風骨端翔，音情頓挫，光英朗練，有金石聲。遂用洗心飾視，發揮幽鬱。不圖正始之音，復睹於茲，可使建安作者相視而笑。²⁶

他主要針對齊梁詩風而發，提出「風骨」、「興寄」二說，主張恢復建安時期慷慨激越、骨梗有力的詩歌風格，其主張並影響到李白、杜甫、白居易等詩人。

及於白居易（772—846），亦將周室寢微後之詩歌流變，劃分為「六義始剝」、「六義始缺」、「六義寢微」和「六義盡去」²⁷四個階段，站在詩歌必須帶有政教目的前提下，其層層退化的思路亦顯而易見。而為了使詩歌發揮社會作用，他在〈新樂府序〉中又說：

²⁶ 陳子昂：〈與東方左史虬修竹篇序〉，《陳伯玉文集》（《四部叢刊》本。台北：臺灣商務印書館，1979年11月），卷1。

²⁷ 白居易：〈與元九書〉，《白氏長慶集》（《四部叢刊》本。台北：臺灣商務印書館，1979年11月），卷45。

凡九千二百五十二言，斷為五十篇，篇無定句，句無定字，繫於意，不繫於文。首句標其目，卒彰顯其志，詩三百之義也。其辭質而徑，欲見之者易諭也；其言直而切，欲聞之者深誠也；其事覈而實，使采之者傳信也；其體順而肆，其體順而肆，可以播於樂章歌曲也。總而言之，為君、為臣、為民、為物、為事而做，不為文而作也。²⁸

在「不文而作」原則之下，要求詩歌語言必須「質徑」、「直切」，描述的對象必須「覈實」，臻及「順肆」，而易於傳播，其強調詩教之作用如此，與新變化論者迥異。

然而，復古論者並非就是唐人文學史觀的代表，諸多詩人及詩論家對六朝降講究詩歌對偶、聲律、辭采之技巧，也默然接受，並進而汲取其精華的。如殷璠（生卒不詳）即明選詩的標準為：「既閑新聲，曉復古體；文質半取，風騷兩挾；言氣骨則建安為傳，論宮商則太康不逮」。²⁹元稹（779—831）在〈唐故工部員外郎杜君墓係銘並序〉中，除直指六朝詩歌弊端外，又極稱頌杜甫曰：

上薄風騷，下該沈宋，古傍蘇李，氣奪曹劉，掩顏謝之孤高，雜徐庾之流麗，盡得古今之體勢，而兼人人之所獨專矣。³⁰

可謂奄有界長，間賅古今。而元稹不偏執一端，正視子莫之境界在於「盡得得古今之勢」，無疑深切體認到繼承與革新詩歌發展過程之重要性。因此，唐人借復古以求革新之手段是十分明顯的，這時期的復古論與後代一味追摹古人為矩矱者，大異其趣，深具有劉勰「通變」思想的精蘊，而唐文學之所以為唐文學，即在於其能超邁復古的侷限，汲取新變的精華，著眼於通變的理路。

²⁸ 白居易：〈新樂府序〉，《白氏長慶集》，卷1。

²⁹ 殷璠：〈河嶽英靈集集論〉，《河嶽英靈集》（《四部叢刊》本，台北：臺灣商務印書館，1979年11月）。

³⁰ 元稹：〈唐故工部員外郎杜君墓係銘並序〉，《四部叢刊》本，台北：臺灣商務印書館，1979年11月），卷56。

至於皎然（720—？），則直擬「復變之道」，云：

作者須知復變之道，復古曰復，不滯曰變。若惟復不變，則陷於相似之格。……復變二門，復忌太過，詩人呼為膏肓之疾，安可治也？……夫變若造微，不忌太過，苟不失正，亦何咎哉？如陳子昂復多而變少。沈宋復少而變多，今代作者不能盡舉。³¹

復者，指明詩歌繼承及師古之重要，依襲了齊梁以降復古的詩論，他以陳子昂為代表；變者，指明詩歌獨創及新變的重要，依襲了齊梁時期新變的詩觀，他以沈佺期、宋之問為代表。他用「復變之道」，概括詩歌繼承和創新的規律。然而皎然的「復變之道」，立論雖言「復變二門，復忌太過」，而實際上卻反對「強效復古」，主張「變若造微，不忌太過，苟不失正，亦何咎哉」，因此，對「復少變多」之沈、宋，乃推崇備至，因此，他是推重六朝以降之新變說的。瞭解實質上近於通變觀之法後，而後可進而分析唐人正面深化的論述。

吾國詩歌發展的過程中，近體詩之藝術成熟於沈、宋，此乃相當一致的看法，由六朝注重形式主義的思潮，至沈、宋時期，各種技巧法則，皆臻完備，詩論家至此一時期，所欲進而探討追求的是詩歌的內在之美，追求如何更藝術地抒發情思，創造意象，給予讀者更深邃的審美感受，此即是唐代繼承六朝新變說正面深化的宗旨，皎然、司空圖都是這方面的代表人物。皎然曾云：

兩重意以上，接文外之旨。若遇高手如康樂公，覽而察之，但見情性，不睹文字，蓋詩到之極也。³²

其謂「文外之旨」，是追求一種可意冥，難以言狀的意境，重在超文字意義之外的美感要求。司空圖（837—908）有云：

³¹ 皎然著，周維德校注：《詩式校注》（杭州：浙江古籍出版社，1993年10月），卷5。

³² 皎然著，周維德校注：《詩式校注》，卷1。

文之難，而詩之難尤難，古今之喻多矣，而愚以為辨於味，而後可以言詩也。江嶺之南，凡足資於適口者，若醯，非不酸也，止於酸而已；若醢，非不鹹也，止於鹹而以。華之人以充飢而遽輟者，知其鹹酸之外，醇美者有所乏耳。比江嶺之人，習之而不辨也，宜哉。詩貫六義，則諷諭、抑揚、停蓄、溫雅，皆在其間矣！……近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳。……倘復以全美為工，即知味外之旨矣。³³

其所謂「味外之旨」，只的就是「全美」，亦即在「酸鹹之外」，有諸多「醇美」之味，一如「詩貫六義」，而「諷諭、抑揚、停蓄、溫雅」盡含其間。他於文中尚用「近而不浮，遠而不盡」，概括「韻外之致」，「味外之旨」，所謂「近而不浮」，是指詩人所描繪的形象不流於浮泛，具體可感，如在目前。所謂「遠而不盡」是指詩歌的形象意味深長，耐人尋繹，有無窮之意，³⁴如此，方能在語言之外具有強烈的審美效果和感受。

（二）中唐詩學思想的巨變

就詩學思想演化的軌跡而言，自曹丕提出「詩賦欲麗」、陸機提出「詩緣情而綺靡」之後，「尚情」之思潮及一直持續著，至中唐時期漸轉而「尚意」，詩學思想又一巨變，許學夷（1563—1633）即嘗云：

元和諸公，則以巧飾意，故意愈切而理愈周，此正變之所由分也。³⁵

詩壇由盛唐而中唐的標志，即是由「尚情」轉而「尚意」。至於「情」、「意」二者，陸時雍（生卒不詳，明宗禎貢生）辨之極詳，曰：

³³ 司空圖：〈與李生論詩書〉，《司空表聖文集》（《四部叢刊》本。台北：臺灣商務印書館，1979年11月），卷3。

³⁴ 參見曾祖蔭：《中國古代美學範疇》（台北：丹青圖書公司，1987年4月），頁228。

³⁵ 許學夷：《詩源辯體》（北京：人民文學出版社，1987年10月），卷18。

夫一往而至者，情也；若摹而出者，意也；若有若無者，情也；必然必不然者，意也。意死而情活，意迹而情神，意近而情遠，意偽而情真。情意之分，古今所由判矣。³⁶

直言之，情偏重於感性直覺，意偏重於理性邏輯。葉燮（1627—1703）亦道中唐「此中也者，乃古今百代之中，而非有唐之所獨得而稱中者」，就詩而言，「三代以來，詩壇如登高之日上，莫可復逾」，中唐之後，則「詩之調之格之聲之情，鑿險出奇，無不已是為前之開鍵」，除此，中唐詩人「諸公無不自開生面，獨出機杼，皆能別無古人，後開來學」，³⁷葉燮之論，果然見識不凡，值此之際，杜甫、韓愈為代表人物，二人皆直接間接影響宋代及後代的詩學思想。

（三）宋代詩歌極變之面貌

時至宋代，詩學的流變，與處於璀璨奪目的唐詩成就之後有極大的關係，又深受當時流行的理學之影響，故詩學思想既有獨立的發展脈絡，又有與前人密不可分之聯繫，綜理其著力及表現處，今人張高評先生就指出：「詩歌之創作形態，由天分轉向學力，由直尋轉向補假，由緣情轉向尚意；美學主潮，則超脫形似，追求寫意；破棄絢爛，歸於平淡；用心於本位，更致力於出位之思；用心於辨體，更致力於破體為文；用心於專心純粹，致力於集成融合」，³⁸故舉凡詩歌表現方法上的以禪喻詩、以文為詩，藝術手法上的以俗為雅、點鐵成金、脫胎換骨，都為宋代詩歌注入新助力，展現出新的面貌與美感，相對於唐詩而言，可謂別開生面，苟唐詩為「正」，則宋詩即「變」之極也，許學夷（1563—1633）曾云：

³⁶ 陸時雍：《詩鏡總論》（《歷代詩話續篇》本，台北：木鐸出版社，1983年9月）。

³⁷ 葉燮：〈百家唐詩序〉，《已畦文集》（民初夢篆樓邵園全書本，國立中央研究院史詩所傅斯年圖書館藏），卷8。

³⁸ 張高評：《宋詩之新變與代雄》（台北：洪葉文化事業有限公司，1985年9月），頁75。

宋主變，不主正，古詩歌行，滑稽議論，是其所長。其變幻無窮，凌跨一代，正在於此。或欲以論唐詩者論宋，正猶求〈中庸〉之言於釋老，未可與語釋老也。³⁹

宋詩在藝術上之成就，即在其「變幻無窮」之創作形態中完成之，唐、宋之詩，自有其優劣，不能量其高下。朱庭珍（1841—1903）亦云：

宋人承唐人之後，而能不襲唐賢衣冠面目，別闢門戶，獨樹壁壘，其才力學術，自非後世所及。如蘇黃二公，可謂一朝大家，前無古人，後無來者也；半山、歐公、放翁亦皆一代作手，自有面目，不傍前賢籬下。⁴⁰

宋人潛心研究詩歌之表現技巧，故能「獨樹壁壘」，其「主變」情形，大率如是。而此時詩話興起，論詩風氣大盛，提及詩變者，亦不乏其人，然終散見，系統主論缺然。

唯此時張戒（生卒不詳）撰《歲寒堂詩話》，尊唐李白、杜甫，指責蘇軾、黃庭堅作詩習氣，開啟後代「尊唐卑宋」之風，此乃吾國詩話史上最早提出文學退化論觀點的。他嘗引鄒德九之言，曰：「一代不如一代，天地風氣生物，只如此耳」⁴¹可識一二。

³⁹ 許學夷：《詩源辯體》，〈後集纂要〉，卷1。

⁴⁰ 朱庭珍：《篠園詩話》（郭紹虞編《清詩話續編》本），卷20。

⁴¹ 張戒：《歲寒堂詩話》（丁福保輯《歷代詩話續編》本），卷上。

四、詩歌發展規律在偏勝對立思潮下的反思

(一) 明代對詩歌發展規律的激辯

至明代，在就七子之弊及反擬古復古的運動中，詩論家即嘗對詩歌發展的規律做過熱烈的討論。其中較突出的，謝榛（1499—1575）提出「文隨世變」的命題，他說：

《三百篇》直寫性情，靡不高古。雖其逸詩，漢人尚不可及。今學之者，務去聲律，以為高古。殊不知文隨世變，且有六朝唐宋影子，有意於古，而終非古也。⁴²

察其意，並非言文學隨著時代前進而發展，而是認為古人以樹立無法逾越之規模，時代向前，文學自然越不及古，有云：「學古不及，則流於淺俗」⁴³學古則提倡「以漢魏盛唐為法」，其嘗引顏滄浪曰：「學其上，僅得其中；學其中，斯為下矣。豈有不法前賢，而法同時者？」⁴⁴此亦典型之退化論者。

其後，胡應麟（1551—1602）亦明確指出「詩之格以代降」說，云：

四言變而《離騷》，《離騷》變而五言，五言變而七言，七言變而律詩，律詩變而絕句，詩之體以代變也。《三百篇》降而《騷》，《騷》降而漢，漢降而魏，魏降而六朝，六朝降而三唐，詩之格以代降也。⁴⁵

二者之論，雖不乏精闢之處，然而學詩論詩之未脫離七子摹古窠臼。亦即明顯。因此，屠隆、李贄、公安三袁等，即針對七子文學退化論予以駁斥，提出了「勢」

⁴² 謝榛：《四溟詩話》（丁福保輯《歷代詩話續編》本），卷1。

⁴³ 謝榛：《四溟詩話》，卷3。

⁴⁴ 謝榛：《四溟詩話》，卷1。

⁴⁵ 胡應麟：《詩藪》（台北：廣文書局，1971年11月），內編卷1。

的文學發展觀。而對前後七子批評最激烈的，謂非三袁公安派莫屬了。袁宏道又是三袁的代表。

袁宏道（1568—1610）首先從「變」的角度提出繼承與創新的問題，探討了文學發展的基本規律。他說：

近日讀古今名人諸賦，知蘇子瞻、歐陽永叔輩見識，真不可及。夫物始繁者終必簡，始晦者終必明，始亂者終必整，始艱者終必流麗痛快。其繁也晦也亂也艱也，文之始也。如衣之繁複，禮之周折，樂之古質，封建井田之紛紛擾擾是也。古之不能為今者也，勢也。其簡也明也整也流麗痛快也，文之變也。夫豈不能為繁為亂為艱為晦，然已簡安用繁？已整安用亂？已明安用晦？已流麗痛快，安用聾牙之語、艱深之辭？譬如《周書》〈大誥〉、〈多方〉等篇，古之告示也，今尚可作告示不？《毛詩》〈鄭〉、〈衛〉等風，古之淫詞媿語也，今人所唱〈銀柳思〉、〈掛鉞兒〉之類，可一字相襲不？世道既變，文亦因之，今之不必摹古者也，亦勢也。張、左之賦，稍異揚、馬，至江淹、庾信諸人，抑又異矣。唐賦最明白簡易。至蘇子瞻真文耳。然賦體日變，賦心亦工，古不可優，後不可劣，若使今日執筆，機軸尤為不同。何也？人事物態，有時而更，鄉語方言，有時而易，事今日之事，則亦文今日之文而已矣。⁴⁶

文學與時代有密不可分的關係，時代不斷地向前，文學自亦必須隨之發展；何況「人事物態」隨時更動，「鄉語方言」；反映今日「人事物態」，必須用彼時「鄉語方言」也隨時改變，反映彼時「人事物態」，自然須用今日之「鄉語方言」。因此，他說「古不可優，今不可劣」，故「今之不必摹古」也明矣，復古退化論之不符合文學發展規律，最主要就是因為他們不知其為「勢」也。他又說：

⁴⁶ 袁宏道：〈與江進之〉，《袁中郎全集》（台北：偉文圖書出版社，1976年9月）卷22

文之不能不古而今也，時使之也。妍媸之質，不逐目而逐時。是故草木之無情也，而鞞紅鶴翎，不能不改觀於左紫溪緋。唯識時之士，為能隄其隕而通其所必變。夫古有古之時，今有今之時，襲古人語言之 而冒以為古，是處嚴冬而襲夏之葛者也。《騷》之不襲《雅》也，《雅》之體窮於怨，不《騷》不足以寄也。後之人有擬而為之者，終不肖者也，何也？彼直求《騷》於《騷》之中也。至蘇、李述別及〈十九〉等篇，《騷》知音節體致皆變矣，然不謂之真《騷》不可也。⁴⁷

他指出《騷》之繼《雅》，是繼承「怨」之精神，而不是因襲其形式，所以繼承是一種新的創造，如蘇、李詩及《古詩十九首》縱使形式上之音節等都改變了，但卻是《騷》真正的繼承者，因此，唯有革新才是真正的繼承。

文學歷史既然是繼承與革新中，不斷發展變化，因此，就不能認為某一時代的作品最佳，學習必欲模仿一時代之作品，袁宏道又曾說：

蓋詩文至近代而卑極矣，文則必欲準於秦、漢，詩者必欲準於盛唐。剿襲模擬，影響步趨，見人有一語不相肖者，則共指以為野狐外道。曾不知文準秦、漢矣，秦、漢人曷嘗字字學六經歟？詩準盛唐矣，盛唐人曷嘗字字學漢、魏歟？秦、漢而學六經，豈復有秦、漢之文？盛唐而學漢、魏，豈復有盛唐之詩？唯夫代有升降，而法不相沿，各極其變，各窮其趣，所以為貴，原不可以優劣論也。且夫天下之物，孤行則必不可無，必不可無，雖欲廢焉而不能；雷同則可以不有，可以不有，則雖欲存焉而不能；故吾謂今之詩文不傳矣。其萬一傳者，或今閨閣婦人孺子所唱〈擊破玉〉、〈打草竿〉之類，猶是無聞無識真人所作，故多真聲，不效顰漢、魏，不學步於盛唐，任性而發，尚能通於人之喜怒哀樂嗜好情慾，是可喜也。⁴⁸

⁴⁷ 袁宏道：〈雪濤閣集序〉，《袁中郎全集》，卷1。

⁴⁸ 袁宏道：〈序小修詩〉，《袁中郎全集》，卷4。

他強調隨著時代的前進，文學技巧、方法都會隨之而變，而不是代代相沿，文學進步之可貴處，即在於各代「各相其變，各窮其趣」，也因為各代能窮其趣，文學才能一代盛於一代，反之，雷同因襲，文學也就沒有存在的價值了。袁宏道堅持「世道既變，文亦因之」，反對文學之退化論，他更重視「一代盛一代」，其對文學發展之規律，就在以「變」論詩中，有深刻之認識。

（二）清代詩學重變的發展觀

明清易代，知識份子有感於天崩地解的劇變，也對明代文壇的對立思潮，作了極深廣的反思，甚而直指束書不觀，專事於游談之學風，乃誤國之要因，⁴⁹於是學術界力倡讀書，注重實學，一時蔚為風尚。即如顧炎武（1613—1682）就致力於經學、音韻學、歷史學、地理學的研究，在學術領域及治學方法開闢新的途徑。⁵⁰錢謙益（1582—1664）也在此背景之下對復古派大力抨擊，嘗上罵前七子領袖李夢陽，下罵後七子生年最晚之王世貞，至其後繼者，更一併抹煞，喻其「不見日月」。⁵¹其實，清代詩論家（包括錢謙益），並不貶抑漢魏盛唐詩歌既有的成就，而只是不滿其因襲模擬，以至直指七子派謂之「擬議變化」，其唯「句撫字捃，行數墨尋」，變化不成，竟如「臭腐」⁵²而已。但在重實學的時代精神驅使之下，卻也使其審美趣味疏離唐人而近於宋詩，錢謙益之反嚴、高，⁵³馮班（1604—1671）之著《糾繆》，⁵⁴賀裳（生卒年不詳，約1681

⁴⁹ 全祖望：〈梨州先生神道碑文〉，《鮚埼亭集》（四部叢刊，台北：台灣商務印書館，1979年11月），卷11。

⁵⁰ 顧炎武嘗樹立「經學即理學」之旗幟（全祖望〈亭林先生神道表〉，《鮚埼亭集》，卷12。），也曾強調「讀九經自考文始，考文自知音始」（顧炎武：〈答李子德書〉，《亭林文集》卷4，台北：中華書局，1966年3月）。

⁵¹ 錢謙益：〈黃子羽詩序〉，《牧齋初學集》（上海：上海古籍出版社，1985年），卷32。

⁵² 錢謙益：〈黃子羽詩序〉，《牧齋初學集》卷32。

⁵³ 錢謙益：〈宋玉叔安雅堂集序〉云：「二百年來，俗學無目，奉嚴羽腳，高廷禮二家之暫說以為蝦目。而今之後，人又相將以俗學為目。由達人觀之，可為悲憫。」見《牧齋有學集》（上海，上海古籍出版社，1996年9月），卷17。

前後)也隨波唱和,⁵⁵順沿其論而與宋詩接軌,顧炎武即在此轉變的大時代中認為:

詩文之所以代變,有不得不變者,一代之文沿襲已久,不容人皆道此語。今且數百年矣,而猶取古人之陳言一一摹仿之,以是為詩,可乎?故不似則失其所以為詩,似則失其所以為我。⁵⁶

主張詩文必須在表現「我」中,既似舊體,有所承繼,又不似舊體,有其創造,再從反對因循摹擬,轉為從表現「我」之個性角度上論「變」加以觀察,不難測知詩壇審美趣味的轉向。

美的邏輯,有其社會功利性,⁵⁷審美的趣味和標準,也必然如此。除了上述顧炎武強調「為我」之論外,清代在詩壇上審美趣味的趨尚,還包括重性情、重詩教、重學問等,皆可從中得知清代詩學在不同層面的轉向。大致言之,我國詩學理論自唐宋以降,以審美為核心的理論體系,經司空圖、嚴羽、胡應麟、陸時雍諸人的探索思辨,正逐漸趨於完善,而儒家傳統的政教詩學也日退幕後。明末清初,學術中人有感於時局大變,不僅對文學社會的關係有深切的反思,也企圖從理論上力挽詩學的走向,重整儒家詩教在詩壇上的主導地位,但也難能無視於唐宋以來,對詩歌審美藝術規律探討的成就事實,於是在批評審美理論之餘,又接受化用其中的不易之論,建立一套以「變」為核心的清代詩學理論。

清代論詩為何而變,其看法與明人沒有很大的不同,大略仍沿用「勢」、「理」等術語來說明詩歌興衰嬗遞的歷史進程,但其理論深度則更上一層。

⁵⁴ 馮班著:《嚴氏糾繆》(台北:台灣商務印書館,1986年3月),逐條糾彈《滄浪詩話》之內容。

⁵⁵ 賀裳:《載酒園詩話》(《清詩話續編》本,台北:藝文印書館,1985年9月),也以同樣角度批評嚴羽。

⁵⁶ 顧炎武:《詩文代降》,《日知錄》(《四部備要》,台北:中華書局,1966年3月),卷4。

⁵⁷ 參考孟憲堂:《美的邏輯哲學論》(天津:百花文藝出版社,1995年9月),頁39。

在「勢」、「理」方面的認識，顧炎武即云：

《三百篇》之不能不降《楚辭》，《楚辭》之不能不降而漢魏，漢魏之不能不降而六朝，六朝不能不降而唐也，勢也。⁵⁸

在《三百篇》、《楚辭》之後的詩文，大致是以朝代論其演變，因此，嘗謂：

詩文之所以代變，有不得不變者。一代之文；沿襲已久，不容人人皆道此語。⁵⁹

一代有一代的語言，一代有一代的思維模式，詩文體制，自然不能千古不變，此其所謂之「勢」。

葉燮更「理」、「勢」並用，云：

自有天地以來，古今世運氣數，遞相變以相禪。古云天道十年而一變，此理也。亦勢也，無事無物不然，豈獨特詩之一道膠固而不變乎？⁶⁰

其所謂「理」、「勢」，是推源天地古今「世運氣數」的相變相禪以成其說的，然而何謂「世運氣數」？趙翼曾提及「世運」，⁶¹錢謙益也有「世運」之謂，⁶²明胡應麟更常提及「氣運」與「世運」，⁶³而「氣運」與葉燮所謂「氣數」，又

⁵⁸ 顧炎武：《日知錄》，卷 21。

⁵⁹ 顧炎武：《日知錄》，卷 21。

⁶⁰ 葉燮：《原詩》（《清詩話》本，台北：西南書局，1979 年 11 月），卷 1 內篇上。

⁶¹ 趙翼：《論詩》，《甌北集》（嘉慶 17 年壽考堂刊本），卷 46。

⁶² 錢謙益〈題杜蒼略自評詩文〉云：「夫詩文之道，萌折於靈心，蟄啟於世運，而茁長於學問。三者相值，如燈之有炷有油有火，而焰發焉。」《牧齋有學集》，卷 49。

⁶³ 胡應麟：「文章關氣運，非人力。」（《詩藪》內篇卷 1，上海：上海古籍出版社，1979 年）又云：「國初因仍元習，李、何一振，此道中興，蓋以人事則鑒戒大備，以天道則氣運方隆。」（外篇卷 5）有云：「文章關世運，詎謂不然！」（內篇卷 1）

或不同；然相較之下，「氣運」倒較常見，明代如李東陽、袁宏道皆嘗用以推論詩文之演化，⁶⁴分言之即氣數和命運，然終亦習用之一概念而已，至於胡應麟亦未明言其意義，但胡氏曾指出「文章關氣運，非人力」，⁶⁵所謂「人力」自可排除於「氣運」之外，而「氣運」、「氣數」或可概言指宇宙自然演化之力量。至於「世運」，胡應麟則較明確將其視為「政事俗習」，⁶⁶也即一代之政治風氣習尚，強調時代盛衰興降對文學的影響。因此，葉燮所謂之「理」，乃世運氣數之理，是自然而然之理；所謂之「勢」，乃遞變、遞遷之勢，是必然演變的趨勢。

其實，以「理」、「勢」概括詩學發展為何而變的基本特點，是將詩道之變提升至哲學層次的一種肯定，所以詩道的發展變化規律，清代詩論家各有其論證解說的依據，也都能言之鑿鑿，但葉燮將詩道從天地古今之無事無物談起，「從普遍的宇宙規律推論詩歌之變，把變的問題放到一個大的宇宙論框架中來論證」，⁶⁷其後，又從詩之源《三百篇》討論起，認為：

風有正風，有變風；雅有正雅，有變雅。風雅已不能不由正而變，吾夫子亦不能存正而刪變；則後此為風雅之流者，其不能伸正而誦變也明矣！⁶⁸

說明變的歷史性及合理性，除此，他又細數漢魏至宋元的詩史變化，證明變的

⁶⁴ 李東陽：《麓堂詩話》（丁福保輯：《歷代詩話續編》本，台北：木鐸出版社，1983年9月）：「人章固關氣運，亦繫於習尚。」；袁宏道云：「至其不能為唐，殆是氣運使然。」（袁宏道著、錢伯誠箋校：《袁宏道集箋校》，上海：上海古籍出版社，1981年，卷6。）

⁶⁵ 胡應麟：《詩藪》，內篇卷1。

⁶⁶ 胡應麟謂：「優柔敦厚，周也；樸茂雄渾，漢也；風華秀發，唐也。三代改事俗習，亦略如之。魏繼漢後，故漢風猶存；六代居唐前，故唐風先兆。文章關世運，詎謂不然！」（《詩藪》內篇卷1。）

⁶⁷ 引見張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年11月），頁334。

⁶⁸ 葉燮：《原詩》，卷1內篇上。

必然性，也因此「葉氏的詩論，是無處不具現他的重變的精神」。⁶⁹

清初邵長蘅（1637—1704）也談及「勢」，謂：

楊子（地臣）之言曰：今天下稱詩慮亡不祧唐而禰宋者。予曰：然。詩之不得不趨於宋，勢也。蓋宋人實學唐而能要逸唐軌，大放厥詞。唐人尚醞藉，宋人喜徑露。唐人情與景涵，方為法斂；宋人無不可狀之景，無不可暢之情。故負奇之士不趨宋，不足以洩其縱橫馳驟之氣，而逞其膽博雄悍之才，故曰勢也。⁷⁰

邵氏概括了唐、宋詩歌藝術風貌及表現手法的差異，認為清代詩壇之「祧唐禰宋」，乃必然之趨勢，邵氏指出詩壇趨尚的變化，就詩歌的風貌談思潮的演變，雖與葉燮皆標舉出「勢」，但不同的是，他不是從宇宙觀規律推論詩歌之變，然而重變的精神確是清代詩學關注的話題。

清代重變的詩學在詮釋詩歌為何而變的推論引證，頗不一致，但與葉燮一樣，試圖以天地或自然的規律推論詩歌之變，則是較夥的。一如黃宗羲，以其一介遺民，為了肯定文學與時代的關係，確立「變」的價值與必然性，即認為愁思窮苦之變音方能驚天地而動鬼神，也從而肯定了明清之際的變風變雅之音，謂：

夫文章，天地之元氣也。元氣之在平時，昆命旁薄，和聲順氣，發自廊廟，而鬱浹於幽遐，無所見奇。逮夫厄運危時，天地閉塞，元氣鼓盪而出，擁勇鬱遏，全憤激許，而後至文生焉。故文章之盛，莫盛於亡宋之日，而皋羽其尤也。⁷¹

⁶⁹ 語見楊松年：《中國文學批評論集》（台北：文史哲出版社，1989年8月），頁2。

⁷⁰ 邵長蘅：〈研堂詩稿序〉，《青門簾稿》（《邵青門全集》，《百部叢書集成·常州先哲遺書》，台北：藝文印書館，1971年），卷7。

⁷¹ 黃宗羲：〈謝皋羽年譜遊錄注序〉，《南雷文案》（《四部叢刊》，台北：台灣商務印書館，1979年11月）附《吾悔集》卷1。

「厄運危時」是其所處之時代，相同遭遇之文章，也就特別容易引起心靈共鳴，此其欣賞之至文，又曰：

（《詩》有正變），此說詩者之言也。而季札聽詩，論其得失，未嘗及變。孔子教小子以可群可怨，亦未嘗及變。然則正變云者，亦言其時耳，初不關於作詩者之有優劣也。美而非諂，刺而非許，怨而非憤，哀而非私，何不正之有？夫以時而論，天下之治日少而亂日多，事父事君，治日易而亂日難。韓子曰：和平之音淡薄，而愁思之聲要妙；歡愉之辭難工，而窮苦之言易好。向令風雅而不變，則詩之為道，狹隘而不及情，何以感天地而動鬼神乎？是故漢之後，魏晉為盛；唐自天寶而後，李杜始出；宋之亡也，其詩又盛。無他，時為之也。⁷²

清代詩論家大皆肯定，援引《詩經》之正、變的存在以證成其「變」的合理性，黃宗羲於此則首先懷疑其權威的存在，並認為彼時正變，只攸關於「時」（政治之治亂），正變之間無優劣之分；而引韓子之語，肯定窮思窮苦之聲言，說明風雅因變而能「感天地而動鬼神」，自然也就詩道之變置於合理之位了。而「時」對詩文之重要影響，黃氏極其看重，要言之：厄運危時，元氣鼓盪而出，而後感天地動鬼神之詩文生焉。

錢謙益之思路與黃宗羲如出一轍，也云：

夫文章者，天地之元氣也。忠臣志士之文章，與日月爭光，與天地俱磨滅。然其出也，往往在陽九百六，淪亡顛覆之時。宇宙偏沲之運，與人心憤盈之氣，相與軋磨薄射，而忠臣志士之文章出焉。⁷³

⁷² 黃宗羲：〈陳革庵年伯詩序〉，《南雷文案》，附《撰杖集》。

⁷³ 錢謙益：〈純師集序〉，《牧齋初學集》，卷40。

又云：

宋之亡世，其詩稱盛，……古今之詩，莫變於此時，亦莫盛於此時。⁷⁴

要言之：時變而天地宇宙亦變，人心隨之而變，而後與日月爭光之詩文出焉。錢氏也即將詩道的變化，納入天地宇宙的變化規律之中，並以時之變化考察詩文之盛衰，將變與盛劃上等號，肯定變的合理性。

除了推源天地宇宙，以證成變之合理性外，錢氏更在「溫柔敦厚」詩教的新詮釋中，在理論上肯定了詩道之變。云：

記曰：溫柔敦厚，詩之教也。說詩者謂雞鳴、沔水，殷勤而規切者，如扁鵲之療太子；溱泊、桑中，咨嗟而哀嘆者，如秦和之視平公。病有淺深，治有緩急，詩人之志在救世，歸本於溫柔敦厚一也。⁷⁵

此著眼於《詩》並非皆是性情和平之作，但詩人志在救世，因此激憤之音也符溫柔敦厚之旨，也就是說：

溫柔敦厚不能從表達意見方式的層面去理解，而應從目的層面上來理解。按照這種說法，只要是志在救世，無論性情和平還是不和平都合於溫柔敦厚的詩教。⁷⁶

其立足於詩人之志，而不拘泥於表達語言之方式，對《詩》之內容與詩教間作新的詮釋，在重變的詩歌理論上又更上一層。

至於崇尚「性靈」的袁枚（1716—1798），則從詩歌抒寫「性情」之立論

⁷⁴ 錢謙益：〈胡致呆詩序〉，《牧齋有學集》，卷18。

⁷⁵ 錢謙益：〈施愚山詩集序〉，《牧齋有學集》，卷17。

⁷⁶ 見張健：《清代詩學研究》，頁36。

著眼論變的，曰：

夫詩，無所謂唐宋也。唐宋者，一代之國號耳，與詩無與也。詩者，各人之性情耳，與唐宋無與也。若拘拘焉持唐宋以相敵，是子之胸中有已亡之國號，而無自得之性情，於詩之本旨已失矣。⁷⁷

此論的動機就在批評「分唐界宋」之說，針對性極強，然而不同於前述論者大皆在詩歌發展的規律上談變，而是完全著力於詩歌抒寫性情的本質上加以闡發。又云：

謂詩有工拙，而無今古。自葛天氏之歌至今日，皆有工有拙，未必古人皆工，今人皆拙。即三百篇中，頗有未工不必學者，不徒漢晉唐宋也。然格律其備於古，學者宗師，自有淵源。至於性情遭遇，人人有我在焉，不可貌古人而襲之，畏古人而拘之也。……唐人學漢魏變漢魏，宋學唐變唐，其變也，非有心於變也，乃不得不變也。使不變，則不足以為唐，不足以為宋也。子孫之貌，莫不本於祖父，然變而美者有之，變而醜者有之，若必禁其不變，則雖造物有所不能。先生許唐人之變漢魏，而獨不許宋人之變唐，惑也。⁷⁸

即完全站在性情之立場上強調「變」，我有我之「性情」，所以古今皆宜，不能強求一律，因此，不可強分唐宋，也即說每個時代皆有其特色存焉，不必宋不如唐，或後代不如前代，至於變醜變美，就不是人的意志所能控制，但他重視的是「著我」，嘗言「作詩，不可以無我」，「有人無我，是傀儡也」，⁷⁹有我就有自家風貌，能有自家風貌，也就能夠符合創新的標準，所謂「新」，也就是

⁷⁷ 袁枚：〈答蘭坨第二書〉，《小倉山房文集》（台北：廣文書局，1992年2月），卷17。

⁷⁸ 袁枚：〈答沈大宗伯論詩書〉，《小倉山房文集》，卷17。

⁷⁹ 袁枚：《隨園詩話》（台北：鼎文書局，1974年10月），卷7。

其在變的基礎上建立起來的招牌理論，袁枚有〈著我〉：「不學古人，法無一可。竟似古人，何處著我？字字古有，言言古無。吐故吸新，其庶幾乎！孟學孔子，孔學周公。三人文章，頗不相同。」⁸⁰「新」也就成為「性靈」一派追求的原理原則。唯同清代詩學審美角度差異極大，袁枚立論卻也曾招受方東樹的批評，方氏云：

近世有一二庸妄鉅子，未嘗至合，而輒矜求變。其所以為變，但糅以市井諧譚、優伶科白、童孺婦媪淺鄙凡近惡劣之言，而濟之以雜博、鉅釘故事，蕩滅典則，欺誣後生，遂今古法全亡，大雅殄絕。⁸¹

此針對袁枚詩歌而發，雖稍涉俚俗，但在詩學論變之立場，還是有其正面意義的。

趙翼（1727—1814）在「變」的認識中，也強調「新」，嘗有「詩文隨世運，無日不趨新」之語，⁸²「世運」之謂，自可得知出身文學家的趙翼，較側重在詩歌歷史發展變化之求新，相對於袁枚從性情表現的「新」，他較注意詩歌之表現自然萬有的無窮變化，其〈觀化〉云：

注釋蟲魚愧大家，豈知天咫驗萌芽。鐵鞋踏破春難覓，葭管吹來物自華。
水力不濡鳧鴨毳，人工能變鳳雞花。眼前何一非新意，猶只恆河裡一沙。

83

強調宇宙萬有的自然變化，隨時皆有其新意可言，詩人自當擇取自然的新意作為創作題材，而非在典故考證中求生活。亦即消其「新意」是立基於「變」表

⁸⁰ 袁枚撰，劉衍文、劉永翔合注：《袁枚續詩品詳注》（上海：上海書店），頁177。

⁸¹ 方東樹：《昭昧詹言》（台北：漢京文化公司，1985年9月）。

⁸² 趙翼：《甌北集》，卷46。

⁸³ 趙翼：《甌北詩話》（台北：木鐸出版社，1982年4月），卷4。

現出的創造性意義，嘗言：

元遺山論詩云：蘇門若有功臣在，肯放坡詩有態新。此言似是而實非也。新豈易言，意未經人說過則新，書未經人用過則新。詩家之能新，正以此耳。若反以新為嫌，是必拾人牙後，人云亦云；否則抱住守株，不敢踰限一步，是尚得成家哉？⁸⁴

成家與否，端看「新」否，正將詩歌發展歷史視為創新的過程，而在創作及鑒賞中，其標準之高，在歷代的論家恐不多見，務求其「意未經人說」、「書未經人用」。其觀自然之變，而以變求新之詩學理論，自有其體系。

屈大均（1630—1696）重變則推源《易經》，原因在於易道變化莫測，詩道在語言構造及創作思維也奇幻不居，故謂：

不善《易》者不能善詩。《易》以變化為道，詩亦然。故曰知變化之道者，其知神之所為乎！詩以神行，使人得其意於言之外，若遠若近，若無若有，若雲之於天，月之於水，心得而會之，口不可得而言之，斯詩之神者也。⁸⁵

詩歌創作主要用「形象思維」。形象思維既是分析、概括生活真實本質規律的理性認識過程，同是也是提煉、改造感性材料的藝術創作過程，此形象思維的特徵，葉燮曾細加描述，謂：「詩之至處，妙在含蓄無垠，思致微渺；其寄托在可言不可言之間，其指歸在可解不可解之會；言在此而意在彼，泯端倪而離形象，絕議論而窮思維，引人於冥漠恍惚之境，所以為至也。」⁸⁶屈氏「詩之神」論與此近似，其論變也就立基於此，《易》道既然變化莫測，詩歌創作之

⁸⁴ 趙翼：《甌北詩話》（台北，木鐸出版社，1982年4月），卷5。

⁸⁵ 屈大均：〈粵遊雜詠序〉，《翁山文外》（國學扶輪社鉛印本，宣統三年），卷2。

⁸⁶ 葉燮：《原詩》，卷2內篇下。

藝術特點也神行恍惚，所以以《易》為詩，嘗云：

吾嘗欲以《易》為詩，使天地萬物皆聽命於吾筆端，神化其情，鬼變其狀，神出手無聲，鬼入手無臭，以與造物者同遊於不測。⁸⁷

其將詩歌創作推源於《易》，並以《易》之變論詩之變，深入詩歌創作與鑒賞不可言之地，言之成理，別樹一幟。

翁方綱（1733—1818）的肌理詩學體系中，更引《禮記·樂記》以證成其「變」云：

夫詩豈有不具格調者哉？《記》曰：變成方，謂之音。方者，音之應節也，其節即格調也。又曰：聲成文，謂之音。文者，音之成章也，其章即格調也。是故噍殺、嘽緩、直廉、和柔之別，由此出焉。⁸⁸

其借所謂「生變成方」之理以說明格調之形成，即謂物為詩者，各言其志，體式雜陳，後相參合，遂成規範，詩體之規範既成，詩人創作始有則可尋，然用之之理，用之之趣，各有不同，遂有「噍殺、嘽緩、直廉、和柔」等風格，不同之風格，自然「非一家所能概，非一時一代所能專」，因此，認為明七子泥於格調，乃以「上下古今只有一格調，而無遞變遞承之格調」，⁸⁹實亦有其針對性可言。

翁方綱除引《禮記》以證成其說，無非對彼泥古學古而不知求新求創者，痛下針砭，有破有立，同時他也就「變」的觀點，鑽研詩法，建立其所謂「窮形盡變」的詩法理論：

⁸⁷ 屈大均：《翁山文外》，卷2。

⁸⁸ 翁方綱：〈格調論上〉，《復初齋文集》（光緒刻本），卷8。

⁸⁹ 以上見翁方綱：〈格調論上〉，《復初齋文集》，卷8。

文成而法立。法之立也，有立乎其先，立乎其中者，此法之正本探原也；有立乎其節目、立乎其肌理界縫者，此法之窮形盡變也。杜云「法自儒家有」，此法之立本者也；又曰「佳句法如何」，此法之盡變者也。夫惟法之立本者，不自我始之，則先河後海，或原或委，必求諸古人也。夫惟法之盡變者，大而始終條理，細而一字虛實單雙，一音之低昂尺黍，其前後接筭，乘承轉換，開合正變，必求諸古人也。⁹⁰

他將法分為兩種：一是正本探源之法，一是窮形盡變之法。正本探源之法，通於其所謂之義理，指詩歌創作的思想內容；窮形盡變之法，通於其所謂之文理，指詩歌藝術形式的表現方法和技巧。二者皆要「求諸古人」，將古人詩法作為基礎，以今人、今時、今地制宜，採用不同的創新方法。⁹¹在談法的理論中，極具特色。

五、結語

中國詩歌的正變史觀，最初是以討論《詩三百》之「風雅正變」姿態出現，其後，文學脫離學術的藩籬，自立門戶，詩歌有其獨立的生命和發展的規律，詩論家在探討其生命發展的過程中，索性將「風雅正變」的「正」、「變」附會於其過程，來專事於詩歌的運動規律，而成「詩體正變」。因此，「正變」說「脫胎」之後，隨即「換骨」於魏晉六朝，至於劉勰撰《文心雕龍》，特立〈通變〉之目，而羽毛豐潤。「正變」說之由「風雅正變」而「詩體正變」，正如朱自清所言「將正變說引用到評詩和作詩兩方面，是鄭氏（玄）想不到的」，也因此「詩體正變說，從鄭氏的風雅正變說出來，卻不是直線的發展，而是『旁逸斜

⁹⁰ 翁方綱：〈格調論上〉，《復初齋文集》，卷8。

⁹¹ 參考張少康、劉三富著：《中國文學理論批評發展史》（北京：北京大學出版社，1995年12月），頁436。

出』的發展」，⁹²其後經過唐、宋兩個詩歌大時代的印證考驗，已達到茁壯技進的階段。元、明二代，則將唐、宋未及反思的技藝作通盤的檢討，於是「品唐論宋」，即如吾人之講文修武。至於有清葉燮，其思維力大，故能融匯各階段的立論，將吾國詩歌的正變史觀推向風雲鼎盛的時代。

就清代詩學本身如何變化加以反思，雖然其主流可概括為「祧唐禰宋」，亦即「遠唐近宋」，前述邵長蘅即認為「趨宋」是「勢」也。主要是就詩歌的藝術風貌而言，而在理論的表現形式上，卻是融合唐宋，走向「折中」之路。蔡鎮楚先生在討論邵長蘅之文時，即將「祧唐禰宋」解釋為彌合唐宋，並認為：「清代詩話已經跨越了明代原先不可逾越的唐宋鴻溝，將曠日已久的『唐宋詩之爭』引向對詩歌藝術之美的多元化追求」。⁹³其實就唐、宋詩歌而言，清人對宋詩的價值是肯定的，即如葉燮就從「變」的觀點，認為宋詩變唐詩，是一「因變而得盛」的典型，⁹⁴但在理論上並不否定唐詩，而且認為宋詩確是唐詩的後繼者，不宜有鄙薄之理，田雯（1635—1704）即持此論，⁹⁵或可直言清人是兼取唐宋的，因此，蔡鎮楚之言從另一側面而論，也是值得肯定的。

⁹² 朱自清：《詩言志辨》（台北：臺灣商務印書館，1975年9月），頁161。

⁹³ 蔡鎮楚：《中國古代文學批評史》（長沙：岳麓書社，1999年4月），頁421。

⁹⁴ 葉燮：《原詩》，卷1內篇上。

⁹⁵ 田雯：《古歡堂雜著》（《清詩話續編》本，台北：藝文印書館，1985年9月）。

A Historical Survey on the Emphasis of Change in Chinese Poetics

Liao, Hung-chang*

[Abstract]

The purpose of this paper is to delve into the development of Orthodox-change Theory of Chinese poetics. The content of this paper can be divided into three parts: first, the origin and the development of the orthodox-change theory; second, the influence of theory of orthodox-change on the poem writing; third, a criticism to the orthodox-change theory.

Keywords: Change, orthodox-change, tradition-renovation.

* Liao, Hung-chang is an associate professor in the Department of Chinese Literature at National Sun Yat-sen University.