

# 文學創作在文體規範下的 經緯結構歷程關係\*

顏崑陽\*\*

〔摘要〕

「文學創作論」是一種複雜的系統性知識，涉及文學創作的根源、主客觀因素條件、文體規範、語言形式結構與修辭的法則、技術等抽象理論；也涉及文學家的文學觀念與創作心理過程。甚至涉及文學家所處的文學歷史傳統與社會文化情境。而且，各層面的知識應該加以整合，才能建構系統性的「文學創作論」。

然而，不管古代或現代，一般論述者卻常將如此複雜的系統性知識，簡化為語言形式結構及修辭技法的論述而已。他們幾乎都將文學創作活動從「文學歷史」與「文學社群」抽離出來，視為一種靜態、孤立、抽象的議題；而沒有將文學創作活動，置入「歷史存在」與「社會存在」之「經緯結構歷程關係」的情境中去論述。

本文主題是：「文學創作在文體規範下的經緯結構歷程關係」。這個主題與一般學者所論不同，乃在於我們理解到，中國古代優秀的文學家不管創作或批評，都意識到自己的文學活動乃在「文學歷史」與「文學社群」的存在情境中展開；故「文學創作」不只是個人孤立狀態下的憑空想像與修辭技法操作，而有其文學歷史及社群的時空向度，並實際顯現於文學家所感知的「存在時空位置」及其所面對的「文體規範」。因此，本文是將中國古代文學家的創作及其論述，置入「文學歷史」與「文學社群」經緯交錯的結構與歷程中，去進行種種辯證性「關係」的意義詮釋。

---

\*本論文係國科會補助 NSC 93-2411-H-032-021 專題研究計畫案執行成果。

\*\*淡江大學中國文學學系教授

關鍵詞：文學創作、文體規範、結構歷程、辨體、本色

## 一、引論：

「文學創作論」是一種頗為複雜的系統性知識。它是以人之「文學創作」活動經驗為對象，就創作的根源、因素、條件、過程、原理、規範、技術等問題，進行反思性詮釋或後設性思辨所構成的理論。以下分述之：

### (一)「文學創作論」的二種類型及其知識系統：

分解而言之，所謂「反思性詮釋」指的是作家將自己切身的創作體驗對象化而進行反思，以描述其然之狀，並詮釋其所以然之理；這屬於第一序的「創作經驗談」，往往出於作家個人之切身經驗、立場、觀點；中國古代很多作家，其說多屬此類，尤其歷代之文論、賦話、詩話、詞話、曲話等，更是常見這一類論述。例如左思自述創作〈三都賦〉的動機與法則：「余既私摹〈二京〉而賦〈三都〉。其山川城邑，則稽之地圖；草木鳥獸，則驗之方志；風謠歌舞，各附其俗；魁梧長者，莫非其舊……。」<sup>1</sup>又例如蘇東坡自述為文之道：「作文如行雲流水，初無定質，但常行於所當行，止於所不可不止。雖嘻笑怒罵之辭，皆可書而誦之。」<sup>2</sup>凡此，都是作家的創作經驗談，在創作論上屬於「反思性詮釋」。

另者，所謂「後設性思辨」則是文學家雖然也以自己的創作經驗為基礎，卻能推擴到其他創作或論述的眾多文本，並後設「文學創作論」的觀點，從相對客觀而普遍之創作經驗的視域進行思辨，終而歸納或綜合建構出抽象化的系統性知識，這是屬於第二序的「創作理論」。劉勰《文心雕龍》可為代表。<sup>3</sup>陸機〈文賦〉云：「余每觀才士之所作，竊有以得其用心……故作〈文賦〉以述先士之盛藻，因論作文之利害所由，他日殆可謂曲盡其妙。」<sup>4</sup>則陸機是大文學家，創作經驗豐富；他作〈文賦〉當然是以自己的經驗為基礎；但是，從上引的自述明顯可知，

<sup>1</sup> [晉]左思：〈三都賦序〉，《增補六臣註文選》（台北：華正書局，1979年影印群碧樓藏宋末刊本），卷3，頁88。

<sup>2</sup> [明]宋濂：《宋史·蘇軾傳》（台北：藝文印書館，《二十五史》影印清乾隆武英殿刊本），冊5，卷338，頁4273。

<sup>3</sup> 參見[梁]劉勰著，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，1984年）。本論文所引用《文心雕龍》各篇文字，皆依周氏注本，不一重複加注。

<sup>4</sup> 參見[晉]陸機著，劉運好校注：《陸士衡文集校注》（南京：鳳凰出版社，2007年），卷1，上冊，頁2。

他更推擴到對眾多才士之作的觀察、思辨而得其用心，乃能超越個人主觀的經驗談，從相對客觀而普遍的經驗過程，為文學創作建構原則性的理論，而完成〈文賦〉之作。

在中國古代，並沒有純為批評家者，批評家同時也是作家，可以統稱為「文學家」；因此「批評」與「創作」往往形成文學「經驗」與「觀點」之「相互回饋」的關係；故而這二個序位的創作論，於理論上雖可分解而言之；但是，實際上並非可以截然為二，其關係大體是：文學家以個人切身體驗、主觀立場為本位，選擇性吸納具有「歷史向度」與「社會向度」之相對客觀的各種創作經驗為支援，並加以抽象化而綜合形成系統性的創作理論；它隱含著文學家對自己以及某些文學傳統、文學社群所秉持文學「本質觀」與「創作觀」之正確性的認同。這才是中國古代文學創作論真實的性格。不同論述者的差別僅在於所彰顯的是「個體意識」的主觀取向或「群體意識」的客觀取向，及其抽象化、系統化程度的高低而已。《文心雕龍》之論，雖然比較彰顯其相對客觀性的歷史向度與社會向度，卻也不能完全掩蓋其主觀的立場、態度；而其抽象化、系統化的程度雖然比較高，卻仍然包含著深廣的文學歷史經驗事實或現象；而劉勰既是批評家也是作家，自己就在這文學歷史的存在情境中，累積著豐實的創作經驗，以及對文學歷史傳統與當代文學創作現象深廣的觀察、思辨。抽離自身創作經驗以及主觀的論述立場、態度，相對又缺乏歷史向度與社會向度的創作論，必流於抽離創作主體存在情境與歷史經驗事實或現象之語言修辭、形式結構的「技巧論」，例如唐代很多「詩格」、「詩例」，其說往往被評為「污下」，<sup>5</sup>實「末技」而已矣。唐代之後，詩話多不可勝數，這類缺乏理論深度、缺乏歷史與社會向度的語言技巧論也頗為不少，例如楊載《詩法家數》、范梈《木天禁語》、《詩學禁臠》、<sup>6</sup>王文簡《古詩平仄論》、趙執信《聲調譜》、施潤章《螻齋詩話》、<sup>7</sup>李錕《詩法易簡錄》、<sup>8</sup>冒

<sup>5</sup> 宋代以降，自《蔡寬夫詩話》始，不少批判唐代詩格者，〔宋〕陳振孫《直齋書錄解題》甚至貶責為「污下」，嚴羽《滄浪詩話》亦頗著微詞。詳參羅根澤：《中國文學批評史》（台北：龍泉書屋，1979年），頁580-581。

<sup>6</sup> 《詩法家數》等三詩話，參見〔清〕何文煥編：《歷代詩話》（台北：漢京文化公司，1983年），冊2。

<sup>7</sup> 《古詩平仄論》等三詩話，參見丁仲祐編：《清詩話》（台北：藝文印書館，1977年），上冊。

<sup>8</sup> 〔清〕李錕：《詩法易簡錄》（台北：蘭臺書局，1969年）。

春榮《葦園詩說》<sup>9</sup>等。

「根源」(ground)意指某事物之得以實現、存在的最高原因。準此,文學創作根源的論述,也就是在追問文學得以創作而實現、存在的最高原因是什麼?在中國古代的文論中,對這一問題的回答多先從文學的「本體」層,向外推因於客觀、超越的「道」或「元氣」,例如劉勰《文心雕龍·原道》,以明文學創造乃根源於道:「心生而言立,言立而文明,自然之道也。」鍾嶸則將詩歌之作推因於「氣感」:「氣之動物,物之感人,故搖蕩性情,形諸舞詠。」<sup>10</sup>或向內推因於主體的氣、性、才、心,例如曹丕《典論·論文》:「文以氣爲主」云云;<sup>11</sup>沈約《宋書·謝靈運傳論》:「民稟天地之靈,含五常之德」云云;<sup>12</sup>蕭子顯《南齊書·文學傳論》:「文章者,蓋情性之風標」云云。<sup>13</sup>這些論述都明白將文學創作推因於人的內在主體性。並且,上述主客內外二種原因並非截然切分,而是辯證整合,才能完滿地詮釋文學創作的根源。然後,再推演到文學的「現象」層,從自然物色、<sup>14</sup>歷史文化、社會情境,<sup>15</sup>以詮釋文學創作所關聯到外在世界的種種客觀因素條件;這同時就會涉及到作家後天的學養、器識等主觀因素條件。<sup>16</sup>再進一步辯證地整合主客內外諸因素、條件,提出「緣事」、「感物」、「起興」之說,<sup>17</sup>而文

<sup>9</sup> [清]冒春榮:《葦園詩說》,參見《清詩話續編》(台北:藝文印書館,1985年),冊2。

<sup>10</sup> [梁]鍾嶸:《詩品·序》,參見王叔岷:《鍾嶸詩品箋證稿》(台北:中央研究院中國文哲研究所,1992年),頁47。本論文所引用《詩品》各篇文字,皆依王氏箋證本,不一重複加注。

<sup>11</sup> [魏]曹丕:《典論·論文》,參見版本同註1,卷52,頁965。本論文所引用《典論·論文》,皆依同一版本,不一重複加注。

<sup>12</sup> [梁]沈約:《宋書·謝靈運傳論》(台北:藝文印書館,《二十五史》影印清乾隆武英殿本),卷67,頁861。

<sup>13</sup> [梁]蕭子顯:《南齊書·文學傳論》(台北:藝文印書館,《二十五史》本),卷52,頁420。

<sup>14</sup> 參見《文心雕龍·物色》。劉勰專篇討論自然物色在文學創作活動中的位置。

<sup>15</sup> 參見《禮記·樂記》、〈詩大序〉、鄭玄〈詩譜序〉、《文心雕龍·時序》。這些篇章皆涉及文學創作所關聯到外在世界的種種客觀因素、條件。

<sup>16</sup> 參見陸機〈文賦〉及《文心雕龍·程器》,皆涉及創作活動中,作家後天的學養、器識等主觀因素、條件。

<sup>17</sup> 參見班固《漢書·藝文志·詩賦略論》、鍾嶸〈詩品序〉、劉勰《文心雕龍》之〈明詩〉、〈物色〉等,皆涉及緣事、感物、起興之說。

學之所以發生，亦即其動力因、目的因、質料因為何？<sup>18</sup>這些問題也就獲致理論上的詮釋。「文以載道」、「詩言志」、「詩緣情」諸論，便於此產生。接著，又推演到「心理」層，就涉及文學創作心理過程的論述，神思與意象構想乃是這一層次理論上關懷的重點。<sup>19</sup>再往下推演，便進入「語言」層，那麼「情意」之表現原理的「賦比興」；「聲音」之表現原理的「和」與「韻」；<sup>20</sup>文體規範以及謀篇宅章、構句練字、調聲協韻等技巧，便是此一層次論述的主要議題；而文學的「形式因」，於此也得到詮釋。

## (二)「文學創作論」的「經緯結構歷程關係」以及本文的主題：

準此觀之，「文學創作論」確是一種頗為複雜的系統性知識，涉及文學創作的根源、主客觀因素條件、文體規範、語言的形式結構、修辭等抽象理論；也涉及到整體文學歷史的社會文化經驗基礎，以及發生、因變等過程；甚至涉及作家個人的文學觀念與創作心理經驗。

古代的文論、賦話、詩話、詞話、曲話非常多；然而在「創作論」上，卻不少表淺之作，所論僅限於語言的形式結構及修辭技巧。唐代的詩格、詩例、文格、賦格多達幾十種，<sup>21</sup>多屬此類；故近現代學術史上，一般學者在詮釋中國古代「文學創作論」時，幾乎都將此一活動從時間性的「文學歷史」與空間性的「文學社群」抽離出來，視為一種靜態、孤立、抽象的議題；也就是諸多論述幾乎都缺乏文學創作活動的「歷史」與「社會」向度，沒有將中國古代文學家的創作實踐與相關論述，置入「歷史存在」與「社會存在」的「經緯關係情境」中去詮釋。故有的單論「文學創作根源」、有的單論「文學創作的主客觀因素、條件」，有的單論「文學創作的心理經驗」……更多的是單論「文學創作的語言形式結構、修辭技巧」。而上述文學之本體層、現象層所論述創作的根源、主客觀因素條件，往往又與文學本質論、功能論疊合；其實，這兩者只是從總體文學本身立說，或

<sup>18</sup> 亞里斯多德提出形式因、質料因、動力因、目的因，解釋宇宙萬物創生、變化的根源性因素，是為「四因說」。參見亞里斯多德：《形而上學》（台北：仰哲出版社，1982年）卷（A）一，第3章，983a24-984b23，頁5-8。

<sup>19</sup> 參見劉勰《文心雕龍·神思》、陸機《文賦》，皆涉及創作心理過程的想像與構思。

<sup>20</sup> 參見《詩大序》、劉勰《文心雕龍·比興》，皆涉及賦比興。又參見《文心雕龍·聲律》、《宋書·謝靈運傳論》，皆涉及詩歌聲律。

<sup>21</sup> 參見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：鳳凰出版社，2002年）。

從主體之創作活動立說之別而已。賦比興、聲律、文體規範所涉甚是複雜，又多成爲獨立的論題；不過，有些人對上述賦比興等問題卻僅取其末節，而流爲文學創作中的語言修辭、形式結構技巧論。因此，近現代對中國古典「文學創作論」的研究，最大的成果幾乎集中在「語言層」的「技巧論」或「修辭學」，所論多類似唐代之「詩格」、「詩例」，或如楊載《詩法家數》、范梈《木天禁語》、《詩學禁臠》等；其較高者則不過近於姜夔《白石詩說》<sup>22</sup>而已。《白石詩說》雖短，然已涉及詩的氣象、韻度，意與景的關係，以及詩人的想像、構思等比較深度的問題。

「理論」是對實存事物或現象所做概念化的詮釋，每種理論所詮釋的都只是實存事物或現象的某些部分特徵而已；但是，並不表示各部分之間全無關係。因此，從理論的分解性詮釋而言，「文學創作論」可有上述不同的層次；但是，從「文學創作」實際的活動經驗而言，各層次間皆有其不能切分的互涉關係；另從理論的「整體系統」而言，各層次的概念也有其相互聯繫而系統化的邏輯關係。故有關「文學創作論」的詮釋，必須採取「辯證法」的思維，特別關注到在切實的「時間性」與「空間性」中，文學創作「活動」做爲一種「情境」，其所涉諸多因素之間，既是靜態結構同時又是動態變化歷程的「關係」。我們稱它爲「經緯結構歷程關係」。

我們所擬定的主題是：「文學創作在文體規範下的經緯結構歷程關係」。這個有關中國古代「文學創作論」的議題，與一般學者所論不同之處，乃在於我們理解到，中國古代的文學家不管創作實踐或論述，皆明白地意識到自己的文學活動乃在「文學歷史」與「文學社群」的存在情境中展開；也就是「文學創作」不是一種在個人孤立狀態下的憑空想像與修辭技巧操作；而明顯的有其「歷史存在」與「社會存在」的時空經緯向度。這樣的向度乃真實的顯現在創作主體的「存在位置」及其所對的「文體規範」。因此，本論文的主題是將中國古代文學家的創作實踐與論述置入「文學歷史」與「文學社群」經緯交涉的結構與歷程中，去進行種種辯證性「關係」的意義詮釋。

<sup>22</sup> [宋]姜夔：《白石詩說》，參見[清]何文煥編：《歷代詩話》，冊2。

## 二、「文體規範」之構成的「經緯結構歷程」關係

在正式討論到這一議題之前，我們必須先對「文體規範」與「經緯結構歷程」這二個關鍵性概念做出明確的界定。

### (一)「文體規範」與「經緯結構歷程」的界義：

本論文中，「文體」主要指的是文類的「形構」與「樣態」，也就是「文類之體」，簡稱「類體」，<sup>23</sup>例如「詩」這一「文類」之「體」，或「詞」這一「文類」之「體」等。「規範」是「成規」與「典範」合義。「成規」指的是眾所共識、遵守的「既成性規則」，在「文體」概念的限定下，指的就是文類已被格式化、程式化、倫序化之「基模性形構」，以及與此「形構」相應的表現功能，也就是「體製」（或稱體裁）。所謂「基模性形構」指的就是一種文類之基本模型的形構。它是一篇作品尚未具體表現完成，還沒有賦予特殊內容之前的模型性形構，例如五言律詩的「平仄譜式」。<sup>24</sup>「文體成規」也就是「體製」對於文章「形構」之製作與表現「功能」的掌控，具有規則性的「制約」效用；例如任何一位詩人在創作「五言律詩」時，其「體製」，亦即五言律詩「格式化」的形構與表現功能，對每一位詩人的創作，都有「制約」效用；「典範」則是眾所揀選、同尊的「正典性範型」，在「文體」概念的限定下，指的就是一時、一家、一篇作品所實現之「樣態」，而可為此文類之「範型」的「體式」。<sup>25</sup>「體式」指一種

<sup>23</sup> 「類體」指一種文類的作品群所共具的「體製」及「體式」。「體製」指一種文類之語言文字規則化的形構，例如四言體、五言體。「體式」指一種文類理想性的美感形相，例如詩之「典雅」、詞之「婉約」。參見顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第1期（2006年12月），頁59。

<sup>24</sup> 「基模性形構」之說，參見顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第1期（2006年12月），頁16。格式性的基模形構，常見於格律化的詩、詞等；程式性的基模形構，常見於通篇敘述過程展現程序性形構的賦、八股文等；倫序性的基模形構，常見於人際互動表現為尊卑倫理秩序性話語的章、表、奏、議等。參見顏崑陽：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，《清華學報》新35卷第2期（2005年12月），頁320-322。

<sup>25</sup> 「體式」之義，參見顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第1期（2006年12月），頁28-31。



文類理想性的美感形相，例如詩之「典雅」、詞之「婉約」。它對於文章美感形相的表現具有「示範」效用。「文體規範」乃合此二義始為整全，古代文論稱為「體要」；「體要」也就是文學創作，遵守某一文類之形構成規——「體製」，而實現其理想性美感形相——「體式」的重要法則。<sup>26</sup>

至於「經緯結構歷程」，「經」指的是貫時性的「文學歷史」，「緯」指的是並時性的「文學社群」；而「經緯結構歷程」，一方面用以表述「文體規範」乃是在「文學歷史」的動態過程中，經由「文學社群」對「成規」建立共識而遵守，以及對「典範」進行揀選、同尊而逐漸構成；也就是「文體規範」乃是文學歷史與文學社群之「經緯結構歷程關係」中的產物，它不是純抽象概念的理論。另一方面，「經緯結構歷程」也用以表述文學家在進行創作活動時，其主體的「存在位置」乃處於文學歷史與文學社群所共成的「經緯結構歷程關係情境」中。而從「文學創作活動」與「文體規範」的關係來看，二者又是相互交涉而形成一個既有靜態性「結構」又具動態性「歷程」的總體情境。

依照上述的觀點，我們可以說，文學家們在進行創作時，一方面是每個創作主體都同樣站在某一「社會存在」的位置，實踐著彼此之間橫向的互動關係，而遵守具有「交通效用」<sup>27</sup>的社群語言常規——「文體規範」中的「體製」；此一交涉關係為空間性的「緯」。另一方面是每個創作主體也站在某一「歷史存在」的位置，實踐著彼此縱貫之文學傳統的因變關係，而對具有「示範效用」的前代作品——「文體規範」中的「體式」，進行模習或創變，這一交涉關係為時間性的「經」。

準此，則每個創作主體都處於文學之「歷史」與「社會」的某個存在位置上，接受著文學「歷史」與「社會」所構成的「文體規範」而相互交涉，以形成「經緯結構歷程關係」的總體文學經驗情境。從「結構」而言，不管文學創作主體或文體規範都處在一個空間緯度的「社會存在位置」與時間經度的「歷史存在位置」上，形成彼此溝通、古今傳承之「經緯交涉」而具有特定秩序的「結構性關係」；從「歷程」而言，這種「結構性關係」並非一成不變的固定物，它在「文學歷史」的時序與「文學社群」的交往中，始終處在「因變」的「動態性歷程」；但是，

<sup>26</sup> 「體要」之義，參同前註，頁 37-39。

<sup>27</sup> 「交通」為一古典詞彙，指「彼此交往溝通」之意，例如《管子·八觀》：「外內交通。」《史記·灌夫傳》：「諸所交通，無非豪傑大俠。」皆有此義。

雖變動卻又保持其結構性關係的「基模」。

## (二)「文體規範」如何構成？

「文體規範」幾乎都以「文類」為限定範圍。例如「四言詩」的文體規範、「騷」的文體規範、「賦」的文體規範。那麼，我們進一步要問的是：「文體規範」如何「構成」？

首先，我們得解明何謂「構成」？「構成」可有二層意義：一是「結構」；一是「生成」。「結構」指的是：一個事物，其組成之各要素或各部分間，彼此依特定之關係連結為靜態性存在的整體；故「結構」的概念，必包含「要素」（或部分）與「關係」二個條件。「要素」指的是組成事物的必要素材，故涉及「質料因」。「關係」指的是事物之間依某種秩序而連結在一起的樣態，則「關係」必具現為某種「形式」，故涉及「形式因」。「生成」指的是：事物實體由創生之始具雛形，進而完成，那是一個不斷變化的動態性歷程；最確切的實例是人之「形氣神」俱全的生命體，由胚胎始具雛形，進而誕生為嬰兒，逐漸成長為孩童、青少年，以至壯年而完成整全的生命體。這種創生、完成的變化，是一個毫不停頓的動態性歷程。凡實存之事物必具空間性的「結構」及時間性的「生成」，二者不斷相互辯證推演，既維持「基模性形構」而不變，又於「個殊性樣態」產生不斷的變化，一切事物莫不以這種「動靜辯證的結構歷程」存在著，是謂「構成」；文體規範的構成，當作如是觀。

這個「動靜辯證的結構歷程」又可分為二個層次：第一個層次是，某一個別事物創生、完成的結構歷程，例如一個人的誕生、成長，或一首詩的創思、完成；第二個層次是，某一類事物總體之創生、完成的「階段性」結構歷程。例如某一物種的起源、完成，或某一文類（詩、賦、詞、曲等）的起源、完成；在漫長的「歷程」中，其「結構」都呈現著「階段性」變化。而各種事物的創生、完成，除了質料與形式之外，必然要有其目的以及動力，故又涉及「目的因」、「動力因」。接著，我們就依照上述對「構成」此一概念的分析、界定，用之於「文體構成」的論述：

「文體構成」一方面在「結構」上指的是「文體」的組成要素，彼此依特定之關係連結為靜態存在的整體；綜合言之，其組成要素有四：（1）主觀性材料，指的是文學家感物、緣事而興發之情、意、志的主觀內在經驗及個殊價值意向；（2）客觀性材料，指的是文學家所感所緣客觀世界之事、物、理的外在經驗及普

遍價值觀念體系；（3）基模性形構，指的是某一文類眾所遵循的「體製」，是此一類基本模型的形構，例如四言古詩、五言古詩、騷、賦、近體律詩等，其「體製」都有規範性的基模性形構；（4）意象性形構，指已表現完成的個別作品，藉由特殊章法、修辭的形式，表達特殊情志的內容而具現的意象；其內容、形式無法切分，即個別作品的「體貌」。<sup>28</sup>這就是文體構成的質料因與形式因；但我們必須再說明的是，第一、二項要素，所謂主觀、客觀，乃是在理論上，以抽象概念進行詮釋時，所做必要的相對分別之說。如果從實際的創作過程及表現完成的作品而言，這兩者始終都是主客辯證生成及依存。第三、四項要素也是如此，一個文類普遍的「基模性形構」，乃由同類所有作品個殊的「意象性形構」所歸約而成，而同類作品個殊的「意象性形構」相對地也必然依存於文類普遍的「基模性形構」。這就如人類之「身體」普遍的「基模性形構」，乃由每一人之「身體」個殊的「意象性形構」所歸約而成；而每一人之「身體」個殊的「意象性形構」，則相對地必依存於人類身體普遍的「基模性形構」；依此類推，一首五言律詩的「意象性形構」雖個殊無二，卻必然依存於五言律詩這一文類的「基模性形構」。其他五言古體、七言古體、五七言絕句、五七言律詩……莫不如此。這就是所謂「共相」與「殊相」彼此依存而不離。人體如是，文體亦復如是。

「文體構成」另一方面在「生成」上，也可分為：（1）某一作品之「篇體」創思、完成的動態性歷程。這就關係到文學家創作的動力因與目的因。上述質料與形式的四種要素自己不會主動結合，必然要經由作家之「文心」，<sup>29</sup>亦即創作動力、目的與乎運作質料、形式以實現作品的想像、構思之後，質料與形式才能結合而創造完成為「篇體」；（2）某一「類體」起源、完成的動態性歷程。這是以文學歷史事實或現象為基礎，所進行「文體源流」的詮釋及建構。「文學」是人為創造的產物，就其實質內涵而言，「結構」與「生成」相互依存，不能切分而觀之。因此，所謂「文體構成」之義，必須將上述靜態的「結構」義與動態的「生成」義辯證綜合，才能獲致完整的詮釋。這也就是為什麼對一個民族文學的認知，

<sup>28</sup> 基模性形構與意象性形構，參見顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第1期（2006年12月），頁16。又文體組成的四種要素，參見顏崑陽：〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構」〉，《六朝文學觀念叢論》（台北：正中書局，1993年），頁144-149。

<sup>29</sup> 「文心」指的是文學家創作時所運用的心靈，即劉勰《文心雕龍·序志》：「夫文心者，言為文之用心也。」

「文學理論」不能與「文學作品」、「文學史」截然斷開而純做抽象概念的表述。

### (三) 文章「類體」包涵「體製」與「體式」而各具不同功能：

「篇體」乃是「文體」的基本單位，是第一序實在層的存有物，也是我們可以感知到「文體」的直接對象。而「類體」則有二個層面：(1) 同一文類所有作品在「形構」上的「普遍性規則」，即「體製」；(2) 同一文類在「樣態」上的「理想性美感形相」，即「體式」。例如《文心雕龍·明詩》：「若夫四言正體，則雅潤為本；五言流調，則清麗居宗。」在這段論述文本中，四言、五言各是一種文類的「體製」，有其「形構」上的「普遍性規則」；而雅潤、清麗則是對應這二種體製各自的「理想性美感形相」，也就是「體式」。類體必合此二義始為整全，而且同一文類之「體製」與「體式」也有著「合宜」的對應關係；當這種關係被文學傳統與社群所共同認定，即形成「文體規範」，也就是「體要」了。因此所謂「類體」，乃由同一類諸多「篇體」在歷史經驗過程中，逐漸被文學家們的理性思維所「概化」、「類型化」而建構完成。然則「類體」並非第一序直接呈現而可感知的存有物，乃是第二序經由抽象化所「建構」的概念，它不能被我們所直接感知，而僅能以抽象思維把握之。不過，當它還未被文學社群約定為創作的「規範」之前，就只具有對事物之實然進行「類型化」的描述意義。

準此而言，「文體」是一種以人之存在經驗及意義為質料而以語言為形式的存有物，故有其「形構」與「樣態」。它並非自然現成，乃某一民族之文化產物；是在特定的歷史時空中，被人為創生出來，隨之又有不同階段的變化，終至完成，故有其「生成」之歷程，而為歷史性的存在、符號形式的存在。故「文體規範」乃在漫長的「文學歷史」進程中，一方面各個文學家對同一文類的創作實踐不斷在發生、演變，而形成「傳統」；另一方面又經由「文學社群」在觀念上取得共識，甚至約定，而逐漸「構成」。因此，「文體規範」的構成，除了文學創作的歷史經驗之外，還必須對此歷史經驗加以反思而抽象化出一些有關「文類」與「文體」的概念性知識，而被文學社群所共同認定。

從「文類」與「文體」在理論上的抽象概念來說，文學家們都必須認識到：一個文類之「體」，包括了「體製」與「體式」二個可分別卻又相關聯的層面。「體製」是一個文類所有作品的共同「形構」；「形構」被格式化、程式化、倫序化而成為穩定的形式，我們就稱它為「基模性形構」；其本身就是被建構的一套「成規」。再加上這「基模性形構」必涵具此一文類普遍性的表現「功能」，

這也是「成規」的一部分。「成規」既定，往後文學家進行個別「篇體」的創作時，就必須與這「成規」符應。《文心雕龍·通變》稱此為「名理相因」，亦即建構「有常之體」的理據：

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」指的是詩賦書記等類體之名稱，因「名」以指「實」；而實存之各種事物必有它內含於形構、樣態的本質及功能之「理」，如此「名理相因」，就構成這種事物的「常體」了。「文體」為實存的文化產物，當然也依「名理相因」的要則，建構其「常體」。劉勰這種觀念，顯然出自先秦以至魏晉六朝「名理」論述的思維模式。<sup>30</sup>舉例言之，《文心雕龍·詮賦》云：

賦者，鋪也。鋪采摛文，體物寫志也。

劉勰詮釋「賦」這一類體之名，其義為「鋪」；而「鋪」又是何義？《說文通訓定聲》云：「鋪，假借為敷。」又云：「鋪，假借為溥。」而敷、溥都有「散佈」之義。從劉勰將「鋪」解為「鋪采摛文，體物寫志」來看，則「散佈」當兼有語言形式層的敘述、修辭與題材內容層的物象、情志二義。摯虞〈文章流別論〉云：「賦者，鋪陳之稱。……假象盡辭，敷陳其志。」<sup>31</sup>亦是此義。若以正體的漢代大賦觀之，「物象」的「敘述」，亦即「體物」才是「賦」有別於「詩」的形式特徵；「寫志」僅是「賦者，古詩之流」的餘緒觀念而已；故摯虞〈文章流別論〉又云：「今

<sup>30</sup> 先秦以至魏晉六朝的「名理」論述，非常複雜。而「名理」一詞廣義可概稱先秦形名、名實與魏晉才性、玄學諸論；但「名理」一詞開始而流行於魏晉六朝，故狹義專指此一歷史時期所流行之「才性」與「玄學」二種「名理」之論，大致所論多與人物品鑑及言意之辨的玄理有關。參見牟宗三：《才性與玄理》（台北：學生書局，1974年），頁231-263。不過，從劉勰文心之「釋名以章義」觀之，卻與「才性」及「玄理」的論述內容無涉，而比較接近先秦「墨辨」所謂「知、名實合為一」、「沿名取實，實以定名」之義，是一種辨名、取實而析理的論述。

<sup>31</sup> 〔晉〕摯虞：〈文章流別論〉，參見〔清〕嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文·全晉文》（台北：世界書局，1982年），冊4，卷77。

之賦，以事形爲本，以義正爲助」。將此一「賦體」特徵說得最鮮明的就是題名劉歆《西京雜記》所載司馬相如云：「合綦組以成文，列錦繡而爲質。一經一緯，一宮一商；此賦之跡也。賦家之心，苞括宇宙，總覽人物。」<sup>32</sup>準此，依「賦者，鋪也」之義，而在「名理相因」的原則下，就已指示了「賦」的「體製」，乃是以「空間物象的動態性敘述」爲其「形構」特徵。「空間」爲其緯，即是由「物象」所給予的題材內容，而「動態」則顯現了「時間」爲其「經」；不過這裡所謂「時間」，不指「物象」變化本身所顯現的「經驗時間」，而是指由鋪陳題材內容之進程序所顯示的「敘述時間」。

準此，「賦」的體製，即其「基模性形構」雖不如詩那麼「格式化」，卻仍有一個「概然」之「大體」，其標準式爲漢代大賦，先以「序」敘明作賦之背景、動機，接著中幅主文，以設問、對答的程式進行，而各段內容又多依上下、左右、前後、遠近等「空間次序」去鋪陳。最終則以「亂」總結全篇之旨意，亦即點明作者之「志」。我們就稱這種「體製」爲「程式性形構」。<sup>33</sup>如此則「賦」的「基模性形構」便有所對應的「功能」，即是「鋪採摛文」、即是「體物」。何以然？乃由於其「基模性形構」非常「宏大」，這麼宏大的形構當然具有鋪敘描寫物象的「功能」，這就不同於〈三百篇〉之四言詩，其基模性形構比較短小，其「功能」僅適合「抒情」。由於此一「功能」是「基模性形構」本身之所具，故稱它爲「自體功能」，乃有別於「使用者」以「賦」做爲工具而意圖「諷喻」的「涉外功用」。<sup>34</sup>

依此類推，一切文章凡有「體製」之「形構」者，必有其對應之「自體功能」。這在被一般學者指爲「實用性」之文類，尤爲明顯，例如《文心雕龍·章表》云：

<sup>32</sup> [漢]劉歆著，[清]盧文弨輯：《西京雜記》（台北：藝文印書館，1968年），卷3。《西京雜記》舊傳劉歆所作；或以爲偽託，並疑爲葛洪、吳均所作。然盧文弨〈新雕西京雜記緣起〉以爲雖不能確斷劉歆之作，但「出於漢人所記無誤」。葛洪、吳均皆爲大家，能自著書，何需偽託他人？

<sup>33</sup> 程式性形構，參見顏崑陽：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，《清華學報》新35卷第2期（2005年12月）。

<sup>34</sup> 「自體功能」與「涉外功用」之義，詳參顏崑陽：〈漢代「賦學」在中國文學批評史上的意義〉《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》（台北：政治大學中文系，1996年），頁120。又詳參顏崑陽：〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用觀」——建構「中國詩用學」三論〉，《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》（台北：新文豐出版公司，2003年），頁287-288、315-316。

「章以謝恩，奏以按劾，表以陳請，議以執異。」謝恩、按劾、陳情、執異，分別為章、奏、表、議這幾個文章類體的實用性功能；只是「實用性」文類除了「自體功能」之外，特別顯現其「涉外功用」。因此，謝恩、按劾、陳情、執異，除了由這幾個類體的「形構」所內含的「自體功能」，當然也在文體本身之外，涉及到君臣倫理互動關係中，所謝恩、按劾、陳情、執異的「對象」及其「目的」，是為「涉外功用」。實用性文類固然如此，而被一般學者指為「藝術性」之文類，例如詩、賦等，詩雖以抒情、言志為其「自體功能」、賦雖以「體物」為其「自體功能」；然而在中國古代文化社會情境中，並無「純藝術」之詩賦。這些所謂「藝術性」文類其實都在貴族及士人階層的「社會文化行為」互動關係中，發揮其諷喻、教化、通感、期求、應答等「涉外功用」。<sup>35</sup>因此各種文章類體的「自體功能」與「涉外功用」乃內外共成，難以截然切分。這就是所謂「體用相即」之理。因此，「體製」的「成規」固然是文學傳統與文學社群之所約定；但是其依據卻是文章類體自身「體用相即」的理則。

「體式」，如果在「文類」的限定下，它指的是某一文類對應其「體製」之形構所內含之本質、功能，而宜有的理想性美感形相，例如上引《文心雕龍·明詩》：「若夫四言正體，則雅潤為本；五言流調，則清麗居宗。」然而，這樣規定一個「文類」的「體式」，所謂「雅潤」、「清麗」皆只是抽象概念，只是「理論」上的認知而已。因此，為了讓「體式」具象化，就必須從文學歷史進程中，揀選能完滿實現某一文類之美感形相而可為範型之一篇、一家或一時代的作品，將它由個殊性之「體貌」提昇為普遍性的「體式」；故《文心雕龍·通變》在論述「名理相因，此有常之體」後，又接著指出「名理有常，體必資於故實」；「故實」指的即是在文學歷史上已被實現出來之「典範性體式」的作品。如此，「名理有常」才不會只停留在抽象概念的理論層次。

#### （四）「辨體創作論」是文學歷史、文體規範及創作法則經緯交錯的理論：

劉勰寫作《文心雕龍》的「方法」，在「釋名以章義」之後、「敷理以舉統」之前，必經「原始以表末」、「選文以定篇」的歷史考述，也就是將理論落實在歷史經驗基礎上，使概念化的「文體成規」能經由「文體典範」作品，即「體式」

<sup>35</sup> 參見顏崑陽：〈用詩，是一種社會文化行為模式——建構「中國詩用學」初論〉，《淡江中文學報》第18期（2008年6月），頁291-292。

的示現，而可以被切實地體會到。故「體式」實乃「即抽象即具體，即具體即抽象」、「即普遍即個殊，即個殊即普遍」，也就是文體規範之「抽象概念」與「實存作品」的辯證融合；從創作實踐而言，「體式」最大的價值乃是文學社群不斷經由文學傳統的積澱，建構共識性的「典範」之作，而對往後同一類體的創作，產生「示範效用」，以為眾所同尊而模習之，此之謂「典範模習」。<sup>36</sup>因此，由一家作品的個殊「體貌」提昇為群體同尊的「體式」，即「文體典範」的地位，必須是建立在文學歷史的傳承與文學社群的共識上，故有其漫長的生成歷程，例如流傳於漢魏六朝幾十首無名作者的「五言古詩」，尤其被收入《文選》的那一批「古詩十九首」，晉代以來在創作實踐上即有陸機等以它為「體式」以進行「擬作」；<sup>37</sup>而在批評論述上，《文心雕龍·明詩》推為「五言之冠冕」，鍾嶸《詩品》將它列在「上品」，並評為「一字千金」。其後，歷代擬作不斷，而評價亦都推尊備至；<sup>38</sup>它取得五言古詩之「典範」地位，也就不可動搖；而它做為「文體典範」的生成歷程實頗漫長。

準此，則「體製」之成規與「體式」之典範彼此對應所建立的文學創作「規範」，就是「體要」。曹丕《典論·論文》所謂「奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗」，並非憑空抽象之論，而是對漫長的文學歷史經驗反思所致。這段精簡的文本，即隱涵了上述諸義：奏議、書論、銘誄、詩賦諸名稱，指涉的是幾種文類的「體製」，雅、理、實、麗指涉的是幾種理想性的「體式」；而直、尚、欲則表示各種「體製」與「體式」之間的「對應關係」，乃創作上必須去「遵循」或「要求」的法則，「體要」之義已涵在其中矣。假如再加上從文學歷史中揀選若干具有「示範效力」的篇體，以落實「體式」的抽象概念，「體要」之義就更加充分。經

<sup>36</sup> 「典範模習」之義，詳參顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收入《建構與反思》（台北：學生書局，2002年），下冊，頁811-820。

<sup>37</sup> [晉]陸機有〈擬古詩〉十二首，參見版本同註4，上冊，卷6，頁432-496。又《文選》卷30「雜擬」選錄這十二首詩。

<sup>38</sup> 例如[明]胡應麟評論云：「十九首及諸雜詩，隨語成韻，隨韻成趣。……真可以泣鬼神，動天地。」參見胡應麟著，王國安校點：《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979年），內編，卷2，頁24。[清]王夫之〈夕堂永日緒論·內編〉推許云：「興觀群怨，詩盡於是矣。《詩》三百篇而下，唯《十九首》能然。」參見王夫之著，戴鴻森注：《薑齋詩話箋注》（台北：木鐸出版社，1982年），卷2，頁41。[清]沈德潛《古詩源》稱揚云：「清和平遠……而漢京諸古詩皆在其下。五言中方圓之至。」（台北：中華書局，「四部備要」聚珍本，1987年）。上引諸大家皆對「古詩十九首」推崇備至。



此結構歷程，「文體規範」也就於焉構成了。

曹丕這幾句話明顯具有「辨體創作論」的意義。其後，這樣的論述歷代繼有豐碩的發展，即創作必先辨別不同文類之「體要」，遵守「文體規範」而為之。

《文心雕龍》從〈明詩〉到〈書記〉諸篇，其要旨之一也就是在辨明各文類之「體要」，以為創作之準則；這就是劉勰寫作《文心雕龍》的方法之一，即所謂「敷理以舉統」，例如〈詮賦〉：「原夫登高之旨，蓋覩物興情；情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗……文雖新而有質，色雖糅而有本，此立賦之大體也」。這是辨別作賦應有的「體要」，故云「立賦之大體」；又例如〈銘箴〉：「箴全禦過，故文資確切；銘兼褒讚，故體貴弘潤；其取事也必覈以辨，其摛文也必簡而深，此其大要也。」這是辨別寫作「箴」與「銘」應有的「體要」，故云「此其大要」。六朝之後，這種「辨體創作論」歷代儘多倡說者，例如宋代強至〈送裴光世赴舉〉云：「文章貴體要，試格尤要合準」、<sup>39</sup>李燾《續資治通鑑長編》云：「古今文章務先體要。」<sup>40</sup>明代王廷幹〈妙絕古今後序〉云：「文章必有法程，而凡操觚染翰者固當究心乎體要歟！」<sup>41</sup>這一類「辨體創作論」，實不勝枚舉。

因而，「類體」便由文學歷史經驗諸多「篇體」之形構特徵「類型化」的「描述性意義」，進而被文學社群約定為文類形構「規則化」與審美價值「理想化」的「規範性意義」，並對往後同一類體的創作產生「規範效力」。這種論述，以《文心雕龍·通變》最為典範，融整了文學歷史經驗、文體規範、創作法則而經緯交錯地複合為系統化的理論；對「文體規範」之構成的「經緯結構歷程」關係，做出頗為完整的詮釋。〈通變〉云：

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

<sup>39</sup> 參見〔宋〕強至：〈送裴光世赴舉〉，《祠部集》（台北：新文豐出版公司，1984年），冊1，卷3，頁30。

<sup>40</sup> 參見〔宋〕李燾：《續資治通鑑長編》（北京：中華書局，2004年），冊7，卷164，頁3946。

<sup>41</sup> 參見〔明〕王廷幹：〈妙絕古今後序〉，參見〔宋〕湯漢：《妙絕古今》（台北：台灣商務印書館，四庫全書珍本，1970年），12集，頁1b。

於故實；通變無方，數必酌於新聲；故能騁無窮之路，飲不竭之源。然綆短者銜渴，足疲者輟塗；非文理之數窮，乃通變之術疏耳。

我們先要確認的是，在〈通變〉中，劉勰將「通變」視為一種「創作法則」；當然「批評法則」也隱涵在其中，故〈知音〉做為「批評論」所提出的「六觀」，就有「觀通變」之法；<sup>42</sup>但此處不涉及「批評」的問題，姑不論之。

「變文之數」、「文理之數」、「通變之術」都針對「創作」而言。「變文」是指文章的創變；「數」、「術」都有規律或法則之義。「文理之數」是從客觀面而言，指文章本身的規律；「通變之術」是從主觀面而言，指文學家創作實踐時，能操作「會通以適變」的法則。所謂「騁無窮之路，飲不竭之源」與「綆短者銜渴，足疲者輟塗」，也是以比喻之詞，對舉「識通變」與「不識通變」二種創作行為的優劣狀態。接著我們要注意的是，劉勰從「通變」論述「創作法則」，並非將它孤立地當做語言形式結構與修辭技巧的操作而已；而是將它置入「文體規範」的語境中論述，故一開始就提出理論基礎：「設文之體有常」、「詩賦書記，名理相因，此有常之體」；也就是創作活動雖可從個人的「文辭氣力」發揮「無方之數」的變化；但同時卻必須受到客觀性「文體規範」的制約，而不能任意為之。這就是上述所謂「辨體創作論」。

然而，依照理論的邏輯程序，還得進一步追問：「文體規範」如何構成？這個問題，我們在上文已做了回答：「文體規範」必須經由文學歷史經驗的積澱與文學社群的共識，才逐漸構成。在這裡，我們可將這個答案持與〈通變〉之說印證：「名理有常，體必資於故實」已原則地宣示，「文體規範」必須資取於文學歷史傳統中，前行文學家創作實踐的典範性成果。接著，從「九代詠歌，志合文則」開始，劉勰歷述了黃歌、唐歌、虞歌、夏歌、商周篇什、楚之騷文、漢之賦頌、魏之篇製、晉之辭章，以至宋初文詠；並且評論歷代文體的特質及前後承變。然後，從這種種文學歷史的經驗現象，歸約出文體「從質及訛，彌近彌淡」的變遷規律；進而詮釋這種規律乃出於歷代文學家「競今疏古」的創作心態，過度追求個人「文辭氣力」的「變文之數」，相對忽略文學傳統既存的「有常之體」；「適變」卻不能「會通」。

<sup>42</sup> 《文心雕龍·知音》所提出的「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。」

因此，他提出「通變」之道以對治：「矯訛翻淺，還宗經誥；斯斟酌乎質文之間，而櫟括乎雅俗之際，可以言通變矣。」他警示文學家既知「望今制奇」，同時也必須「參古定法」。在劉勰的觀念中，「文體規範」乃經由歷史經驗的積澱而構成；如果懂得反思傳統，就能洞識到「經典」已為後世的文學創作建構了「典範性體式」，最值得宗法，故云「矯訛翻淺，還宗經誥」。從經典的「典範性體式」，文學家在創作時也就能體會到如何「斟酌質文」、「櫟括雅俗」。然則，文學創作不能離開文學歷史傳統，而孤立地當做語言形構及修辭技巧的操作而已。對於「文學創作論」也必須與文學歷史經驗、文體規範整合，才能形成系統完備的理論。《文心雕龍》的〈通變〉正是這種創作理論的典範之作。

### 三、「文體成規」對文學創作的「規範效力」

文類「體製」做為一種「成規」，其本身所呈現的是諸多同類作品語言規則化的「形構」；而「成規」是由「文學歷史」的傳承與「文學社群」的約定所建立，它是被客觀化的既定規律或法則。因此對於文學創作能夠產生「制約性」的「規範效力」。

#### （一）「文體成規」的構成及其「規範效力」的高低：

從中國古代的文人階層觀之，「文壇」不只是一個想像性的社群；甚且是一個雖未必在固定區域內群居，但卻日常時相往來的實存性群體。漢代以降，文人階層興起，以政治權力為「社會連帶」（social solidarity）<sup>43</sup>因素而集結的文學群體逐漸形成。梁孝王、三曹、蕭梁等「貴遊」文學群體，眾所熟知；而宋代以後，非以政治權力為連帶因素而由文學家同氣相求、同道相應的分眾結社，更是常見的社會事實。「流派」紛立是中國文學歷史的重要現象，也使得「文學社群」顯得實在而鮮明，乃是同一流派文人實有社會互動或組織可考的「實構性流派」，而不僅止於風格歸類的想像性虛構而已。<sup>44</sup>因此，至少從漢代以來，文學創作就已

<sup>43</sup> 「社會連帶」（social solidarity）是德國社會學家涂爾幹（Durkheim Emile, 1858-1917）在《社會分工論》（*The Division of Labour in Society*, 1933）中所提出的概念，指社會群體建立關係而整合在一起的因素及其所表現的類型。

<sup>44</sup> 「實構性」與「虛構性」文學流派之分，參見侯雅文：《中國文學流派學初論》（台北：

非個體孤立的行爲，而是一種以特殊符號做爲互動媒介的社群行爲。其符號形式之「特殊」也就在於它不同於日常生活語言，乃是專擅文學的從業者，彼此特別約定的「文學語言」；在「文學語言」的總持下，又分流爲不同的「文體語言」，而共同承認種種「文體語言」爲客觀化的規則。漢代如賈誼、枚乘、東方朔、王褒、枚皋、嚴忌等，都很清楚自己在從事「騷體」的創作，當然知道它的「體製」有一套「形構」的既定「規則」，必須去遵守。又如司馬相如、班固、揚雄、張衡等，也都很清楚自己在從事「賦體」的創作，當然知道它的「體製」有一套既定的「規則」，必須去遵守。漢代之後，各種文章類體的創作行爲莫不如此。

「文體成規」雖是客觀化的他在，然而文學社群的分子卻必須自律的去遵守它，其「身分」才能獲致認可，並得與同儕達到「以文會友」的「交通效用」。因此，文類體製做爲一種規則化的語言「形構」，當其被使用在創作行爲時，即做爲文學家「個體」之間產生「互動」關係而形成社群「結構」之特殊符號形式的連帶因素。反過來說，它對於文學社群同一文章類體的創作行爲也就具有「制約性」的「規範效力」。

文類「體製」之規範效力的高低與該類體形構之「規格化」程度以及功能之「倫序化」程度的精粗成正比：規格化與倫序化越精，則其規範效力就越高；反之，則越低。從類體的形構而言，「規格化」又可分爲「聲韻形式規律化」與「文意敘述程式化」。聲韻形式規律化的極致是近體律詩與詞曲；文意敘述程式化的極致是四六駢文與八股文；而兼此二者，則是迴文詩、律賦、八股文賦。<sup>45</sup>

準此，則韻文之體製的規範效力高於非韻文；非韻文中的駢文，其體製的規範效力高於散文。而同爲韻文，則聲韻形式規律化精密的近體律詩，其體製的規範效力當然高於規律化粗疏的古體詩。而體製之規範效力，當以兼具聲韻形式規律化與文意敘述程式化的迴文詩、律賦與八股文賦爲最高。

雖然，所有文學「類體」，有其「形構」必有其對應的「功能」，詩、賦等亦不例外。不過，有些被認爲「實用性」的文類，例如詔策、章表、奏議、檄移等，乃形構之「規格化」程度不高的散文類體。其「形構」實建立在作者與特定指向之讀者的「社會倫序關係」；故這類「體製」，我們就稱它爲「倫序性形構」。

---

大安出版社，2009年），頁1-2、40-59。

<sup>45</sup> 有關律賦、八股文賦，參見〔日〕鈴木虎雄著，殷石暉譯：《賦史大要》（台北：正中書局，1976年），第五編第二章、第七編。

<sup>46</sup>以「章表」為例，其「形構」特徵主要不在語言層的規格化，而在於由君、臣的「社會倫序關係」所隱蓄一種特殊的「敘述語態」，即臣之對君那種「誠惶恭謹」的說話態度。「關係」就是兩個事物之間秩序性的「形式」；在章表奏議這類文體中，這種「形式」並不像詩賦一類韻文那樣，「外在」於語言表層規格化的結構；而「內在」於「語境」中，從「說話者」與「受話者」雙方的社會身分及倫理互動「關係」所「適宜」的語態，可以體會得到，這是一種「內在形式」。因為這些類體都實際用之於「社會倫序性」的「互動關係」中，故特顯其「涉外功用」。準此，從「涉外功用」言之，「倫序化」比較明確之文類所建立的體製，其規範效力就高於「倫序化」比較不明確的文類，例如個人抒情文。

## (二)「文體成規」的解構與界限：

文類「體製」的「成規」，雖有其客觀化的規範效力；但並非絕對完全不能抗拒或破壞，只是相對程度的高低而已。唐代近體律詩完成之後，對聲律的拗救、韻腳的旁出，都是對體製成規具有「原則性」的抗拒。其中，很多是程度較低的微調，例如王力《近體詩律學》中所稱的「甲種拗」；有些則是程度較高的鉅調，例如王力《近體詩律學》中所稱的「丙種拗」。<sup>47</sup>甚至有些幾近不符規律或大幅破壞規律者，文學家則往往以「變體」或「逸品」名之；<sup>48</sup>但是，這類作品仍然能被文學傳統及文學社群共同肯認為一種特殊體式，除了它還保留「原體製」的部分「形構」特徵之外，其先決條件必須是在美感形相的「體式」上，能表現出優質的創新。例如李白〈夜泊牛渚懷古〉、孟浩然〈晚泊潯陽望廬山〉、〈舟中曉望〉、〈傷峴山雲表上人〉、〈萬山潭作〉等。而這一類「變體」、「逸品」，一旦在文學社群中產生橫向的「漣漪效用」，以及在文學傳統中產生縱向的「鍊接效用」，<sup>49</sup>就會弔詭地形成一種「準解構」的另類體製。說它「準解構」是指不完全解構，

<sup>46</sup> 「倫序性形構」之義，參見顏崑陽：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，《清華學報》新35卷第2期（2005年12月）。

<sup>47</sup> 參見王力：《中國詩律學》（台北：天津出版社，1970年。書名改為《中國詩律研究》，作者易名為王子武）。「甲種拗」參見頁91-94，「丙種拗」參見頁96-100。

<sup>48</sup> 例如王士禎稱本論文下引李白〈夜泊牛渚懷古〉，云：「此詩色相俱空，正如羚羊掛角，無迹可求，畫家所謂逸品是也。」參見王士禎著，張宗柟纂集，戴鴻森校點：《帶經堂詩話》（北京：人民出版社，2006年），上冊，卷3，頁71。

<sup>49</sup> 「漣漪效用」指某種典範性作品對同一時代作家產生如漣漪擴散的影響效用，而群起仿

而部分呈現「原體製」的變貌，部分則還保留依附於「原體製」的形構特徵。我們試以李白〈夜泊牛渚懷古〉為例：

牛渚西江月，青天無片雲。登舟望秋月，空憶謝將軍。余亦能高詠，斯人不可聞。明朝掛帆去，楓葉落紛紛。<sup>50</sup>

從五言律詩「體製」的「成規」而論，這首詩的平仄格律，第三、七句的第三、四字，當句拗而自救，小幅微調，亦屬合律。第二句的第三字「無」，依律當為仄聲，卻拗為平聲；但是，其上句並未作拗，因此它既非用以救上句，而本句也無所救，純屬犯律。至於這首詩對體製成規最強烈的解構，則是頸、腹二聯全不對偶。嚴羽就指出：「有律詩徹首尾不對者，盛唐諸公有此體，如孟浩然詩：『掛席東南望……』。又太白『牛渚西江月』之篇。……。八句皆無對偶。」<sup>51</sup>而王士禛也推許這一首詩「色相俱空」，乃「畫家所謂『逸品』是也」。<sup>52</sup>準此，可見此詩對於五律的體製成規已做出很高程度的解構；不過它在文學傳統中，還能被文學社群辨識為五律之作，是因為它仍然保留「原體製」每句五言、平仄大部分合律、偶數句押平聲韻等形構特徵；而其美感形相又表現優質的創新，故王士禛稱其為「逸品」。這類作品畢竟不是常體，恐怕已屆體製最低程度的「規範效力」。但是，它們仍然沒有逾越文類體製最終的界限，以致無法以任何文類體製去辨識，而喪失「文學社群」彼此互動的語言「交通效用」；否則，將會被拋置於「文學歷史」與「文學社群」經緯結構歷程的存在情境之外，而不知為何物！因此，我們稱其為「準解構」。

從上述的情況來看，文類體製的形構對創作行為雖具有「規範效力」，卻並

---

作，例如屈原〈離騷〉對宋玉、唐勒、景差之徒的影響。「鍊接效用」指某種典範性作品對後代不斷產生如鎖鍊連接的影響效用，例如屈騷對漢代賈誼、枚乘、東方朔等以降之作家的影響效用，而群起仿作。參見顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收入《建構與反思》，下冊，頁811-820。

<sup>50</sup> 參見〔唐〕李白著，瞿蛻園等校注：《李白集校注》（台北：里仁書局，1981年），冊2，卷22，頁1314。

<sup>51</sup> 參見〔宋〕嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋·詩體》（台北：河洛圖書出版社，1978年），頁68。本論文引用《滄浪詩話校釋》，皆依此本，不一一俱注。

<sup>52</sup> 〔清〕王士禛：《帶經堂詩話》，上冊，卷3，頁71。

非一成不變的固定物；在文體發展的歷程中，它始終處在可能被才膽識力俱足的文學家所「解構」的變動狀態中。不過，雖「變」卻又有其「不變」的基模形構在，故「變體」、「逸品」只能相對於「正體」而存在，本身不能獨立成體。它弔詭的破壞「文體規範」卻又依附文體規範而從它的對立面顯其形相，當「變」而成「體」，「逸」而成「品」，並有多數文學家不約而同或傾慕相從的使「變體」、「逸品」沿習成風，就已在文學傳統與社群的經緯結構歷程關係中，宣告了另一種「以不定形為形」的文體了。

假如，其「變」已逾越「原體製」形構的最終界限，則一種全新的類體便於焉誕生；然而，從次類的文體來看，原體製與新體製雖可由其變易的差異性而分為二種不同的類體，卻仍然可以從某些不變的共同性而察其演化的連續性。以永明新體詩及宋詞為例，永明新體詩脫離古體而發展成唐代的近體律絕，從次類的體製觀之，二者實有明顯的差異，故各自為體；不過，從「韻文」共類的體製觀之，則不管古、近體皆同具「韻文」的基模形構特徵。宋詞被視為「詩餘」，雖有隋唐燕樂為其聲律要素，而顯現長短不齊的形構特徵；從次類的體製觀之，詩詞實有明顯的差異，故各自為體；但是，從「韻文」共類的體製觀之，則不管詩或詞皆同具「韻文」的基模形構特徵。中國古代的「文體源流」觀念，應該是從這種各類文體生成、發展，存在著「變」與「不變」、「差異性」與「共同性」對顯的結構歷程現象，所做的理解及詮釋。而諸多文體規範，都是經由文學歷史傳統與文學社群在經緯結構歷程關係的存在情境中，集體的建置並接受它的制約。因此，至少從漢代以來，沒有任何一個文學家能獨立於文學傳統與社群之外，完全不遵守文類體製的成規，而能絕對自由的創作。所有後起的「創變」都是在「經緯結構歷程關係」的文學存在情境中，立基於既有的文類體製，在它的「規範」之下，相對於「前在性文體」所實現的「再創」。在文學史上，前無所承而絕對的「獨創」或「原創」，只出現在一個民族文學的始原之處。

#### 四、「文體典範」對文學創作的「規範效力」

前文述及，「文體典範」是眾所揀選、同尊的「正典性範型」，乃是一時代、一家、一篇作品所實現之「樣態」，而可為此文類之「範型」的「體式」。它對於文章美感形相的表現具有主觀性的「示範效用」。「示範效用」只宣告審美之「主觀性」的「共同期望視域」。因此，它不像文類「體製」的「成規」那樣

具有「客觀性」的制約效力。不過，「文體典範」之「規範效力」，還得視其與「類體」是否聯繫而有程度上的差別。

「文體」知識的應用，最主要見之於針對文學創作與批評的「辨體」論述。而「辨體」論述，又可分為「辨類體」、「辨家數」與「辨時體」三種。這三者各有其分別的涵義，卻又非截然了無關聯；在實際應用性的論述中，往往彼此結合，形成更為複雜的文學知識系統。以下分述之：

### （一）辨類體：

「辨類體」主要是針對各種文類，因其「體製」由於「形構」所內含本質、功能上的差異，而分辨甚至規定其對應之「體式」的不同，從而建立其「體要」。這種論述，魏晉六朝就已常見。上文引述曹丕《典論·論文》所謂：「奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗」，可為範例；《文心雕龍》從〈明詩〉以至〈書記〉都是以「辨類體」為主要論題，上文已頗做探討，不再贅言。陸機〈文賦〉所謂「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮」云云，列述詩、賦、碑、誄、銘、箴、頌、論、奏、說十種類體，分辨它們由於「體製」之形構、功能的不同，因而所對應的「體式」也有差異。這也是眾所熟知的辨體論述，可不復細說。

這類論述，六朝之後相沿不斷，成為詮釋文學歷史變遷、文學創作與批評的理論基礎。最為知名的例子就是陳師道評述蘇東坡「以詩為詞」、「雖極天下之工，要非本色」。<sup>53</sup>陳師道所辨雖是東坡一家之體，但卻將他置入「類體」的基準上，而斷其「非本色」。又嚴羽不滿當朝近代諸公「以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩」，因而重提「詩」這一類體的本質、功能：「吟詠情性」。<sup>54</sup>這是隱設了「詩、文辨體」的詮釋框架，試圖回復詩體已在宋詩創作實踐中淪失的本質與功能。在這詮釋框架中，他也提到「須是本色，須是當行」，卻沒有解釋何謂「本色」；下文又云：「詩難處在結裏。譬如番刀，須用北人結裏，若南人便非本色。」<sup>55</sup>「結裏」是什麼？方回《瀛奎律髓》評姚合〈遊春〉詩，云：「詩家有大判斷，有小結裏；姚之詩專在小結裏，故四靈學之，五言八句，皆得其趣，七言律及古體則衰落不振。……而氣象小矣。」<sup>56</sup>所謂「大判斷」應該是體製形構宏

<sup>53</sup> 參見〔宋〕陳師道：《後山詩話》，〔清〕何文煥編：《歷代詩話》，冊1，頁309。

<sup>54</sup> 參見〔宋〕嚴羽《滄浪詩話·詩辨》，頁24。

<sup>55</sup> 參見《滄浪詩話·詩法》，頁103、115。

<sup>56</sup> 參見〔元〕方回編著，李慶甲彙評：《瀛奎律髓彙評·春日類》（上海：上海古籍出版社



大，體式氣象雄偉之作，方回指的是古體、七律。「小結裏」應該就是體製形構短小、體式氣象纖巧之作，故以姚合「五言八句」之五律的體製及體式為實例。假如除去大、小之別，則「結裏」指的是形構義的「體製」及樣態義的「體式」整合之後，所表現完成之形相。在嚴羽「詩、文辨體」的語境中，他說「詩難處在結裏」指的就是「詩」這一「類體」，其創作的困難處乃在於如何正確掌握其「體製」形構內含的本質、功能，而相應地表現為適宜的「體式」，這就是「本色」。他以番刀比喻，番刀出於北方，北人所打造的产品，其形構與樣態都符合番刀的「本色」。「辨體」論述到宋代逐漸衍生出「本色」的觀念，其義頗為複雜。<sup>57</sup>在「辨類體」的基準上，「本色」就是此一類「正宗」的體式；反之則為「變體」。例如「詞」這一類文的「正宗」體式是「婉約」，則「豪放」便被視為「變體」。

「辨類體」發展到明代，成為詩文創作論述的主要理論基礎。各家所做詩文創作及批評的論述，都非孤立於文學歷史傳統及社群的處境之外，亦即非如唐代詩格、詩例，單純只從語言形構及修辭技巧著眼；明代的文學家，尤其被歸為復古派者，幾乎都特別重視各種文章類體之歷史源流的反思，並且在這歷時性之文學歷史經驗的基礎上，又並時性地分辨各類詩文的「體式」，甚至進而評斷其「體格」；「體格」乃是在「體式」的涵義基礎上，再加上價值高低優劣的評判，故有「高格」、「其格卑下」等語。<sup>58</sup>明代格調之論，大多是這種「體格」之義，下文再詳說。而就在這種文學歷史經驗與文體規範的知識基礎上，才能進一步論述創作與批評的法則，「辨類體」也由此對創作形成「規範效用」。

明代的「辨類體」論述，其大者為詩、文之辨，其細者則下及詩歌次類體之辨，如辨古近體、辨律絕、辨五七言律等。詩、文之辨者，例如李東陽〈滄洲詩集序〉：「詩之體與文異」，又〈春雨堂稿序〉：「古之六經《易》、《書》、《春秋》、《禮》、《樂》，皆文也；唯風、雅、頌則謂之詩，今其為體固在也。」<sup>59</sup>而詩文異體，主要在於二者形構及功能的差異，故〈春雨堂稿序〉又云：

---

2005年)，上冊，卷10，頁340。

<sup>57</sup> 詳參龔鵬程：《詩史本色與妙悟》（台北：學生書局，1986年），第3章，頁93-136。

<sup>58</sup> 「體格」的涵義，參見顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第1期（2006年12月）。

<sup>59</sup> [明]李東陽：〈滄洲詩集序〉、〈春雨堂稿序〉，分別參見《懷麓堂集》（台北：世界書局，1988年，影印摘藻堂四庫全書薈要本），文卷5、文後卷3。

夫文者言之成章，而詩又成其聲者也。章之為用，貴乎記述鋪敘……若歌吟詠嘆，流通動盪之用，則存乎聲……。

這顯然是從文與詩兩種類體之形構、功能的差異所做的分辨。「文」的基模形構是散體，沒有規律化的聲韻。這種形構的功能，適合用在記述鋪敘事物義理；而「詩」的基模形構則是具有規律化的聲韻。這種形構的功能，適合用在歌吟詠嘆。而從聲韻的流通動盪，就能直接的感人。

至於同為詩歌，再細辨次類體之差異，明代這種論述也極為常見，例如李東陽《懷麓堂詩話》：「古詩與律不同體，必各用其體乃為合格。」<sup>60</sup>又例如胡應麟《詩藪》：「四言簡質，句短而調未舒；七言浮靡，文繁而聲易雜。折繁簡之衷，居文質之要，蓋莫尚於五言。」<sup>61</sup>這種辨體論述也顯然由四、五、七言之基模形構的差異，分辨它們所對應表現功能之不同：四言詩的體式簡質，其基模形構是句型短小，故在「聲調」的表現功能上，難以流通舒暢；七言詩的體式浮靡，其基模形構繁複，句型比較長，因而「聲調」也就容易煩雜。胡應麟認為基模形構能折衷繁簡，美感形相能兼得文質的類體，乃是五言詩。凡此，都是典型的「辨類體」，乃明代詩文創作與批評的理論基礎。

## （二）辨家數：

「辨家數」是「辨體」另一重要論述。「家」一詞原指卿大夫受封的采邑，佔有一定的疆域。引申用之，即指一個人的學術或技藝具有自己的體系及特色，如同疆域，可與他人區別其界限。《莊子·天下》：「悲夫！百家往而不反。」司馬遷〈報任安書〉：「究天人之際，通古今之變，成一家之言。」其中所謂「家」即是此義。以「家」指稱具有個人體貌特色的詩文藝術，始自宋代。例如葉適《習學記言》：「後世詩文選集，詩通為一家。陶潛、杜甫、李白、韋應物、韓愈、歐陽修、王安石、蘇軾，各自為家。」<sup>62</sup>因此，「家」就是在詩文藝術方面，以個人為單位，凡其作品具有足夠數量，而品質上也能自成特殊體貌者，即為一「家」。「家數」之「數」，有「法」與「等差」二義。從「法」而言，「家數」即「家

<sup>60</sup> 參見〔明〕李東陽：《懷麓堂詩話》，丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1983年），上冊，頁1637。

<sup>61</sup> 參見《詩藪》，內編，卷2，頁22。

<sup>62</sup> 參見〔宋〕葉適：《習學記言》（台北：台灣商務印書館，1972年），卷47。

法」，能構成「一家之言」者，必有其本具的法則、規範，而且可相沿為傳統，故也有以「家法」評論詩文者，例如宋代王灼《碧雞漫志》：「詩與樂府同出，豈當分異！若從柳氏家法，正不分異耳。」<sup>63</sup>所謂柳氏「家法」指柳永一家之詞所含具之法則、規範，即「家數」。數，也有「等差」之義，《文選》有沈約〈齊故安陸昭王碑文〉：「監督方部之數」，李善注：「數位等差也。」若從「等差」而言，「家數」即指各家之言體貌的等差。宋代嚴羽《滄浪詩話·詩法》所謂「辨家數如辯蒼白」；蒼白是顏色之分，以喻各家體貌的差別。

「辨家數」主要是針對一家作品，以分辨其「自成一家」的體貌特色。魏晉六朝的文體論述已非常盛行，雖未正式提出「辨家數」之名，並顯題化為一種特定理論；然而，在實際批評的操作中，這種論述卻已常見，例如曹丕《典論·論文》：「應瑒和而不壯，劉楨壯而不密，孔融體氣高妙……。」這已是「辨家數」的雛型。其後，這類論述頗為普行，也都展示在實際批評中，鍾嶸《詩品》根本是結合辨家數、源流、品第三個基本概念所構成的論述系統，舉其中置於「上品」的曹植詩為例：「其源出於『國風』。骨氣奇高，詞采華茂，情兼雅怨，體被文質。」這段文本中，所謂「其源」云云，「源流」之論也；「骨氣奇高」云云，「家數」之辨也；而將曹植詩置於「上品」，則「品第」之評也。從鍾嶸《詩品》實際批評的操作觀之，「辨家數」實為《詩品》的主要論旨，除分辨各家體貌之別，更加上品第評價，而所辨者「上品」十一家，中品三十九家，下品七十三家。這種帶有評價性意義的「辨家數」，已為明代復古之輩，分辨「體格」高下的「辨家數」論述建立基模。至於《文心雕龍》，從〈明詩〉以下，「辨家數」之論隨處可見，舉〈明詩〉為例：

若夫四言正體，則雅潤為本；五言流調，則清麗居宗。華實異用，唯才所安。故平子得其雅，叔夜含其潤，茂先凝其清，景陽振其麗；兼善則子建仲宣，偏美則太沖公幹。

「四言正體」云云，即上文所論「辨類體」；隨後，就在這基準上，劉勰進而分辨幾個典範性「家數」之別：四言體的典範，張衡典雅、嵇康和潤；五言體的典範，

<sup>63</sup> [宋]王灼：《碧雞漫志》，參見唐圭璋編：《詞話叢編》（台北：廣文書局，1967年），冊1，卷2，頁32。

張華清暢、張協富麗。而四言、五言兼擅，並得雅潤、清麗之體式者，乃曹植、王粲。至於雅潤、清麗各得一偏之美者，則是劉楨、左思。劉勰同樣沒有使用「辨家數」一詞，也未將它顯題化為一種特定的批評理論；但是，這種實際批評的操作，就是典型的「辨家數」；而且很值得注意的是，所謂「華實異用，唯才所安」已為宋代之後的「本色」論述，預示構成一家「本色」，作者主體「才性」是主要因素。這種觀念，劉勰在〈體性〉、〈才略〉二篇中，更分從理論與實際批評做了詳切的論述。<sup>64</sup>只是，劉勰不是絕對主觀主義者，「才性」固然是構成一家「本色」的要素，卻仍然必須受到「類體」客觀性之理想體式的制約，故「本色」的充足義，應該是主客因素的辯證融合，既全作者個殊「才性」，又必須符應所創作文類的理想「體式」。

正式提出「辨家數」一詞而做為一種特定「辨體」論述，則始自宋代嚴羽「辨家數如辯蒼白，方可言詩」之說。他沒有對「辨家數」做出精詳的理論說明；但我們可從《滄浪詩話》的論述脈絡中，理解到嚴羽就在這觀念基礎上，實際做了「辨家數」的批評：「以人而論，則有蘇李體、曹劉體、陶體、謝體……」，並由漢至宋，羅列三十六體，也就是三十六「家數」，其中有一人一體者、有二人合成一體者，甚至有四人合成一體者，例如「王楊盧駱體」。<sup>65</sup>值得注意的是，他這一「辨家數」與《文心雕龍》略有不同，並未以「辨類體」為基礎，而是獨立為之。這種論述，宋代頗多，在嚴羽之前，張戒就有類似之辨：

阮嗣宗詩，專以意勝；陶淵明詩，專以味勝；曹子建詩，專以韻勝；杜子美詩，專以氣勝。<sup>66</sup>

張戒在「詩」這一類體的設準上，分辨曹植、阮籍、陶淵明、杜甫幾個家數的特質。另外，稍後於嚴羽的劉辰翁也有這類論述，他在評點《孟浩然詩集》的「跋語」中，分辨韋應物與孟浩然二家詩之體貌同異，云：

<sup>64</sup> 例如《文心雕龍·體性》：「八體屢遷，功以學成……吐納英華，莫非情性。是以賈生俊發，故文潔而體清；長卿傲誕，故理侈而辭溢……。」又〈才略〉：「賈誼才穎，陵軼飛兔，議愜而賦清，豈虛至哉？枚乘之七發，鄒陽之上書，膏潤於筆，氣形於言矣……。」凡此，皆論述一家文體乃出於才性的表現，即其「本色」也。

<sup>65</sup> 參見《滄浪詩話·詩體》，頁54。

<sup>66</sup> 〔宋〕張戒：《歲寒堂詩話》，參見丁仲祐編訂：《續歷代詩話》，上冊，卷上，頁541。

韋應物……其詩如深山採藥，飲泉坐石，日宴忘歸；孟浩然如訪梅問柳，偏入幽寺。二人趣意相似，然入處不同。韋詩潤者如石，孟詩如雪，雖澹無彩色，不免有輕盈之意。<sup>67</sup>

劉辰翁也如同嚴羽，並未將二人之詩繫屬於特定「類體」，如古體、近體，甚而五言體、七言體或絕句、律詩，而是以一家之詩為單位，將韋應物、孟浩然二家之詩的體貌進行對觀，而比較其差異性。如此「辨家數」，不同於上述劉勰在〈明詩〉中，依四、五言「辨類體」的基準，進而辨張衡、嵇康等家數；另外，值得注意的是，他使用的都是比喻性的語言，兩家之詩各自的體貌如何，就隨讀者自悟了。

「辨家數」的論述到明代尤為盛行，所辨家數上起漢魏，下至宋元，幾乎整個文學史上具有代表性之名家的體貌，都在反思、分辨、評斷之內。例如胡應麟：

漢人詩不可句摘者，章法渾成，句意聯屬，通篇高妙，無一蕪蔓，不著浮靡故耳。子桓兄弟努力前規，章法句意，頓自懸殊，平調頗多，麗語錯出。王、劉以降，敷衍成篇。仲宣之淳，公幹之峭，似有可稱，然所得漢人氣象音節耳。精言妙解，求之邈如。<sup>68</sup>

胡應麟這段「辨家數」之論，以漢詩不可句摘之渾成高妙為極境，魏習漢詩而體格已降，乃一一分辨曹丕、曹植、王粲、劉楨諸家之體，所謂「平調頗多，麗語錯出」、所謂「仲宣之淳，公幹之峭」，皆對一家體貌之辨識。胡應麟又云：

唐初承襲梁隋，陳子昂獨開古雅之源，張子壽首創清澹之派。盛唐繼起，孟浩然、王維、儲光羲、常建、韋應物，本曲江之清澹，而益以風神者也。高適、岑參、王昌齡、李頎、孟雲卿，本子昂之古雅，而加以骨氣者也。

69

我們必須注意的是，上述胡應麟所辨漢、魏、初唐、盛唐幾個代表性的家數，從

<sup>67</sup> 參見〔唐〕孟浩然撰，〔宋〕劉辰翁批點，〔明〕李夢陽參評：《孟浩然詩集》（台北：國家圖書館藏，明吳興凌蒙初刊朱墨套印本），書前序跋。

<sup>68</sup> 參見《詩數》，內編，卷2，頁32。

<sup>69</sup> 同前註，頁35。

《詩藪》文本的語脈而言，都設定在「五古」之「類體」的基準上。許學夷也同樣以「五古」之「類體」為基準，分辨韋應物、柳宗元二個家數，所同者皆源於陶詩之「蕭散沖淡」，卻在語言形構的工夫互有差異而各擅勝場：

唐人五古，氣象宏遠，惟韋應物、柳子厚。其源出於陶淵明，以蕭散沖淡為主。韋、柳雖由工入微，然應物入微而不見其工；子厚雖入微，而經緯綿密，其功自見。故由唐人而論，是柳勝韋；由淵明而論，是韋勝柳。<sup>70</sup>

胡應麟顯然是文體源流承變的歷史脈絡中，分辨唐初二個最具典範性的家數，陳子昂的「古雅」、張九齡的「清澹」；而後以孟、王、儲、常、韋幾個家數，承張九齡之「清澹」，而加入「風神」以變之。又以高、岑、王、李、孟幾個家數，承陳子昂之「古雅」，而加入「風骨」以變之。宋代以降，王、孟、韋、柳都屬自然田園詩人，往往被歸為同一類型的體式。許學夷則比較韋應物、柳宗元二個家數，以辨識其同中之異，韋體表現精微而能消融形構之工，不見痕跡；柳體則表現精微，卻自見形構經緯綿密之功，猶不免痕跡。若以唐代五古的體式為基準，柳宗元比較能充分表現這一體式的特色，故勝於韋應物；相對的，若以陶詩所創造「蕭散沖淡」的體式為基準，則韋應物比較近陶，故勝於柳宗元。如此「辨家數」顯有「評價」之義，非僅描述或詮釋而已。

明代復古或格調者流，對文學史的反思，幾乎都以「辨體」論述為基礎；先從歷時性的視域，以詮釋各家數之間的源流承變；然後，在歷時性的基礎上，又從並時性的視域比較二個以上家數之體式的異同，上引胡應麟、許學夷之辨家數，皆可為範例。綜合而言，復古或格調者流往往在辨體論述的基礎上，反思文學歷史而經緯兼顧，以分辨各家數的異同與承變，並準此而建構可做為創作遵循的典範，此乃是明代諸文學家共同聚焦的問題。

至於反對復古，不倡格調，而以「獨抒性靈」為宗的公安之流，也未必不做文學歷史的反思，而辨各家數之差異；但其辨體論述僅止於描述義、詮釋義而不及於評價義或規範義。從辨體的描述性或詮釋性意義而言，他們也同樣對文學傳統中具有代表性的家數有所辨識，其與復古或格調者流的差異，厥在不做高下之

<sup>70</sup> 參見〔明〕許學夷著，杜維沫校點：《詩源辨體》（北京：人民文學出版社，1998年），卷23，頁239、241。

評價，也不取其所謂高格者做為模習之文體典範，而將一家之體的構成絕對歸因於個人的才性，例如袁宗道云：「漢、唐、宋諸名家，如董、賈、韓、柳、歐、蘇、曾、王諸公，及國朝陽明、荆川，皆理充於腹而文隨之。」<sup>71</sup>這自有「辨家數」之義，但既不以類體為基準，也不以任何家數為高格為典範，他由此所導出的創作法則乃是立基於個體意識的「理充於腹而文隨之」。袁宏道也曾做「辨家數」，基本觀點與袁宗道無異，〈與丘長孺〉云：「李、杜、王、岑、錢、劉，下迨元、白、盧、鄭，各自有詩也，不必李、杜也。」<sup>72</sup>他同樣描述性的分辨唐詩各個家數，只是主張「各自有詩，不必李杜」，故「辨家數」的目的不在建立「文體典範」。

### （三）辨時體：

「辨時體」也是「辨體」的主要論述之一。「時體」指的是一個歷史時期的文體典範，實為各代表性家數之體式的共同特徵，即所謂「時代風格」，故各家體式的殊異處便不做顯題性的追究，例如建安體，以三曹、七子為代表性家數，顯其體式之共同特徵，即表現為「慷慨悲涼，梗概多氣」的「風骨」，而三曹、七子各家特殊體貌則可不俱論；「辨時體」即是分辨某一歷史時期之文體典範的共同特徵。而所謂「歷史時期」，其時間跨距較大者，可以是一朝一代，歷如漢與魏、唐與宋。時間跨距較小者，則可以是一個朝代中的某個歷史階段，例如建安、正始、太康，或初唐、盛唐、中唐、晚唐等。這種辨體論述也同樣可遠溯到魏晉六朝。例如，《文心雕龍》的〈時序〉是一篇從遠古到南齊之文學通史的縮影，就在歷時性的脈絡上，又並時性地分敘各歷史時期之文體典範的共同特徵，雖不用「辨時體」之名，卻顯有其實，例如辨識「建安體」云：

觀其時文，雅好慷慨，良由世積亂離，風衰俗怨，並志深而筆長，故梗概而多氣。

在這段文本的語境中，「時文」指建安這一歷史時期的文章體式，它是文學史上非常重要的「典範」。「雅好慷慨」、「志深筆長」、「梗概多氣」就是它從語言形式、

<sup>71</sup> 參見〔明〕袁宗道著，錢伯城標點：〈論文下〉，《白蘇齋類集》（上海：上海古籍出版社，2007年），卷20，頁286。

<sup>72</sup> 參見〔明〕袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集校箋》（上海：上海古籍出版社，1981年），上冊，卷6，頁284。

到情志內容、到整體表現的共同特徵。劉勰更進一步對構成這種「時體」的原因提出詮釋：「良由世積亂離，風衰俗怨」，也就是時代社會情境乃是決定「建安體」的主要原因。〈時序〉後文有一結論式的斷言：「文變染乎世情，興廢繫乎時序」，即與此呼應。

《文心雕龍》這種「辨時體」之論，或就總體文學而言，如〈時序〉，或就分體文學而言，例如〈明詩〉以至〈書記〉，針對各類體進行「原始以表末」之探源尋流時，也都做了「辨時體」的論述，在此不一一俱說。六朝這種論述所在多有，《文心雕龍》之外，沈約《宋書·謝靈運傳論》也是很值得注意的範例。在這篇文本中，沈約以詩賦這二個類體為對象，在歷時性的文學史脈絡中，又並時性地辨識由漢代以至劉宋時代，舉其代表性家數，歸約幾個「時體」的特徵。<sup>73</sup>準此可知，六朝時期，在文學史反思的基礎上，經由「辨體」論述，建構前代傳衍的文體典範，以做為文章創變的參照，這已是很多文學家所思辨的焦點問題。

「辨時體」到了宋代，頗多這類論述，例如張戒、嚴羽皆有此說。張戒從宋代逆溯歷代之詩，而以「等」評斷之：「國朝諸人詩為一等，唐人詩為一等，六朝詩為一等，陶、阮、建安七子、兩漢為一等，風騷為一等，學者須以次參究，盈科而後進可也。」<sup>74</sup>他所謂「等」應該包含不同的體式與品第，故在學習上必須有其次第，故云：「以次參究，盈科而後進」。嚴羽則對於歷代「詩體」從「以時而論」的基準，分辨出建安、黃初、正始、太康以迄宋代江西宗派等十六「時體」。<sup>75</sup>「辨時體」發展到明代，更是主流性的一種論述，尤其被歸為復古或格調諸家，更是眾聲喧嘩。例如李夢陽之辨唐、宋二種「時體」云：

詩至唐，古調亡矣；然自有唐調可歌詠，高者猶足被管絃。宋人主理不主調；於是唐調亦亡。<sup>76</sup>

<sup>73</sup> 參見〔梁〕沈約：《宋書·謝靈運傳論》：「自漢至魏，四百餘年，辭人才子，文體三變……降及元康，潘陸特秀，律異班賈，體變曹王，縉旨星稠，繁文綺合……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，莫不寄言上德，託意玄珠，道麗之辭，無聞焉爾。」

<sup>74</sup> 參見《歲寒堂詩話》，上冊，卷上，頁542。

<sup>75</sup> 參見《滄浪詩話·詩體》，頁48。

<sup>76</sup> 〔明〕李夢陽：〈岳音序〉，參見《空同先生集》（台北：偉文圖書出版社，1976年），卷51，頁1462。



唐、宋二種時代體式，李夢陽以「調」做爲判準，辨其差異。「調」的概念頗爲複雜，古人用字精簡，以一單詞而表多義，往往隨文脈語境而切解。一般論述明代「格調」之說者，多從「聲」以言「調」，即所謂「聲調」。「調」的要義之一的確與樂曲或語言的「聲音」有關，指「聲音之和」在聽覺上所產生的美感經驗，可稱爲「聲音意象」。元末明初的詩學，凡反宋詩者，莫不力求詩歌「聲音之和」的美感，謂之「聲調」。然而，「調」字之義，也可由「聲音之和」引伸到一切事物由和諧所產生的美感形相，而謂之「體調」，例如《北史·辛德源傳》云：「文章綺艷，體調清華。」而一篇詩歌構成「調」的因素，並非僅止於由「聲音意象」而來的「聲調」，更有由所抒寫之內容「情意意象」而來的「情調」或「意調」。而合此「聲調」與「意調」而成的整體之「調」，即其「體貌」，則又根源於作者的「才性」，可謂之「才調」，也就是由作者特殊才性所表現的一家體貌，故陶、謝、王、孟、李、杜各有其「才調」。這就與「家數」有關了；然則詩文之「調」的構成，分而言之，雖有聲調、意調、才調之不同概念；但整體言之，三者必是有機的融合。其中，「聲調」與「意調」同一層級，爲作品語言形構及內容之「調」的兩個要素；而「才調」則高一層級，繫屬於創作主體，爲聲調、意調之根源性因素，也是一家體貌的呈現。在上引李夢陽的那段文本，從其歷史語境而言，唐代時體主「情」而又注重「聲」之和諧，相對宋代時體主「理」而不重「聲」之和諧；從此一唐、宋時體的差別觀之，則所謂「調」者似偏指「聲調」；但是，從這篇〈缶音序〉的上下文脈來看，他批判黃山谷、陳後山之詩「其詞艱澀，不色香流動」，又貶責「宋人主理，作理語，於是薄風雲月露」，更強調詩歌之作必須「流動情思」而達致「其氣柔厚、其聲悠揚」；依此觀之，他所謂的「調」當不只「聲調」一端而已，必兼上述三義。

除了李夢陽，這類「辨時體」的論述，在明代詩學中所在多有，例如胡應麟從「文質融合」的觀點，辨識漢、魏二體而斷其高下云：「漢人詩質中有文，文中有質，渾然天成，絕無痕跡，所以冠絕古今。魏人瞻而不俳，華而不弱，然文與質離矣。」<sup>77</sup>許學夷另從「情興所至」的觀點，分辨漢、魏二種時體之異同，並斷其高下云：「漢魏同者，情興所至，以情爲詩，故於古爲近。魏人異者，情興未至，以意爲詩，故於古爲遠。」<sup>78</sup>高棅從聲調、氣、格力的觀點，分辨盛、中、

<sup>77</sup> 參見《詩藪》，內編，卷2，頁22。

<sup>78</sup> 參見《詩源辨體》，卷4，頁71。

晚三唐之體，而斷其高下：「盛唐作者雖不多，而聲調最遠，品格最高。……中唐來作者漸多……篇什雖盛而氣或不逮……唐末作者雖眾，而格力無足取焉。」<sup>79</sup>胡應麟更從「格與調」、「骨與肉」的觀點，分辨宋、元時體的差異：「宋主格、元主調。宋多骨，元多肉。宋人蒼勁，元人柔靡。宋人粗疏，元人整密。宋人學杜，於唐遠，元人學杜，於唐近。」<sup>80</sup>凡此，都是「辨時體」的論述。而且所辨「時體」，從漢以迄元，可說對元代之前的文學史做出全面性的反思。

這類「辨時體」有些雖然沒有明指某「類體」做為基準，其實於類體也有所隱設，例如上引胡應麟、許學夷之辨漢、魏時體，實隱設「五古」為其基準。有些「辨時體」則明白以某特定「類體」做為基準，例如許學夷之辨漢魏、六朝、唐代之「時體」，即明設「五古」為基準：「五言古，自漢魏遞變以至六朝，古律混淆。至李、杜、岑參始別為唐古。」<sup>81</sup>又例如胡應麟在「七律」的設準之下，辨初、盛、中三唐之「時體」：「初唐體質濃厚，格調整齊，時有近拙近板處。盛唐氣象渾成，神韻軒舉，時有太實太繁處。中唐淘洗清空，寫送流亮，七言律至是，殆於無可指摘，而體格自卑，氣運日薄，衰態畢露矣。」<sup>82</sup>

復古或格調者流之「辨時體」有如上述，而公安者流亦非不知「時體」之辨，只是與「辨家數」一樣，都僅止於描述義或詮釋義，而不做評價義及規範義。例如袁宏道云：「唐自有詩，不必選體也。初、盛、中、晚自有詩也，不必初、盛也。」<sup>83</sup>他明白辨識漢魏六朝、唐；或初、盛、中、晚四唐，歷代各有其「時體」。但是，僅止於描述而已，重點在「各自有詩」而不必然以某時體為高格而立為「典範」。

#### （四）「辨體論述」在「文學創作論」上的意義：

綜合而論，「辨體」實為魏晉六朝以降，最為重要的文學論述之一。雖然分而言之，各有其不同的分辨對象及基準：「辨類體」以「文類」為對象、基準；「辨家數」以「人」為對象、基準；「辨時體」以「時代」為對象、基準。但是，

<sup>79</sup> 參見〔明〕高棅：《唐詩品彙·七言律詩敘目》（台北：學海書局，1983年，影印明代汪宗尼刊本），頁705-708。

<sup>80</sup> 參見《詩藪》，內編，卷2，頁40。

<sup>81</sup> 參見《詩源辨體》，卷18，頁192。

<sup>82</sup> 參見《詩藪》，內編，卷5，頁92。

<sup>83</sup> 參見袁宏道：〈與丘長孺〉，《袁宏道集校箋》，上冊，卷6，頁284。

它們並非彼此截然了無關聯，而是交錯為複雜的系統。這類論述，乃整合文學歷史與文體知識為基礎，通過實際批評與理論建構的操作，而最終的目的則指向「文學創作」；為文學創作確立各種文章類體的本質、功能以及相應的文體典範，進而「依體以求法」，提供創作實踐之依據。其主要意義可得而言者，約有四端：

#### 1、「辨體」論述必須從「效果歷史」的觀點理解其意義：

「辨類體」可以只在理論層次提出抽象概念的原則，例如曹丕所謂「奏議宜雅」云云，劉勰所謂「四言正體，雅潤為本」云云；但是，假如「辨體」論述僅止於此，恐不切實際而學習者也不知如何操作，因而必須從文學歷史的反思，為抽象概念的原則找尋具體的典範，才能確切有助於創作實踐，這是在「辨類體」基礎上推演出「辨家數」與「辨時體」的原因；另外，辨家數與時體雖六朝已有之；但其極盛則在宋代之後，尤其明清。由於文學家追求各種文體的個殊創變，劉勰在六朝已為文體的混亂而焦慮，故〈序志〉云：「文體解散，辭人愛奇，言貴浮詭……離本彌甚，將遂訛濫」，這當然是他提出「辨體」論述的主因；而詩歌發展到唐代，幾乎已各種「體製」皆備，故從宋代開始，新創體製已無空間；語言形式及修辭技巧，也被唐代的「詩格」、「詩例」講論到瑣細不堪。這種情狀，歷經唐宋而愈甚，尤其明清已在文學歷史的下游位置，不僅是文體混淆而必須辨識，更讓他們焦慮的問題是：面對層層積澱的文學歷史，在前代千千百百之家數、時體緊密圍困的存在位置上，如何能突圍而有所創變？創變而又如何能延續傳統？這已成爲宋元之後，尤其明清文學家們，共同懷抱的「創作焦慮」。因此，將「辨體」論述由理論層次的抽象概念原則，經由「辨家數」與「辨時體」的實際批評，對文學歷史進行全面的反思，而找尋創作實踐對傳統如何因承又如何創變的出路？這就成爲他們文學思辨的重大議題。「辨家數」與「辨時體」之所以極盛於宋元之後，尤其明清，其因在此。

準此而言，古代文學家對文學歷史的反思，其目的與我們現代的文學史研究及書寫不同。現代的文學作家也好、學者也好，都已離開古典文學創作實踐的現場，故而「文學史」只是一種與作家、學者之歷史存在情境無關的知識客體；但是，古代文學家都在創作實踐的現場，看似已成「過去」的文學歷史，其實是與他們「現在」之歷史存在情境無法切斷的「有機性傳統」，甚至是他們開展「未來」之文學創變不可能捨棄的要素。在這種「歷史性」（historicality）的實存中，文學歷史的時間三維無法做抽象概念認知的切割；「傳統」是一種「有機性」而

連綿不斷的文化存在情境，各種已在文學歷史中存在，包括文學觀念、文體知識、作家、作品等，都自覺或不自覺對他們的文學活動產生「影響效果」。復古或格調之流固然如此；公安者流之反對「文體典範」的建立及模習，他們焦慮地企圖掙脫文學歷史傳統的圍困，當然也是受文學歷史傳統之「影響」的「效果」。因此，文學歷史對古代文學家而言，都不是純為知識客體，而與他們的文學歷史存在情境不能切割，這就是所謂「效果歷史」（*Wirkungsgeschichte*）。<sup>84</sup>

我們必須以這種「效果歷史」的觀點，才能從歷史情境的同情理解，而明白古代的文學「辨體」論述，其主要意義不能視為純是客觀性的文學理論知識。它是古代文學家們在文學歷史存在情境中，整合「文學歷史」與「文體知識」為基礎，通過「實際批評」與「理論建構」的操作，而最終的目的則指向「文學創作」；即經由「文體典範」的選擇與建立，進一步「依體以求法」。凡此現象，皆顯示宋元以後，「文學創作」已成為一個極其複雜的「叢結性論題」，不僅是單純的語言形構與修辭技巧這些末節的問題。其中糾葛著詩歌本質及功能觀念，以及對文學歷史傳統之「文體典範」的選擇、當代各文學社群創作取向之「正當性」與文學霸權（*hegemony*）爭奪的種種意識形態（*ideology*）。其中，「文體典範的選擇」是創作論述上的顯題。因此，文學「創作」主要關注的問題視域，乃切實於文學歷史傳統與文學社群互動的「經緯結構歷程關係」中，找出自己在文學創作上的「歷史存在位置」與「社會存在位置」。而通過辨類體、辨家數、辨時體的論述，文學家們就在這基礎上，各自選擇究竟是要拋棄傳統而追求獨創？或要因承傳統以追求再創？

準此，我們必須注意到，「辨家數」與「辨時體」的論述，往往不僅止於「描述義」或「詮釋義」，更進而加入「評價義」，甚至「規範義」；故各「家數」及「時體」之間便有「體格」的優劣高下之別；甚至在所評定的價值基準上，對創作及批評形成「規範效力」，而擇其「高格」者以做為模習的典範。這在明代的「辨體」論述中，多是如此。上舉袁宗道、袁宏道之辨家數，不判高下，更不立規範；但是，胡應麟之辨漢、魏，以及許學夷之辨韋、柳，顯然就有「評價」之義在。另外，袁宏道之「辨時體」，也大致以描述義、詮釋義為主，不涉評價

<sup>84</sup> 「效果歷史」（*Wirkungsgeschichte*）指的是：一切歷史現象或流傳下來的作品都不能當作只是純為歷史研究客體，而應當注意它在人們歷史性的存在以及意義的理解過程中所產生的影響效果。參見加達默爾（H. G. Gadamer）著，洪漢鼎譯：《真理與方法》（*Wahrheit und Methode*）（台北：時報文化公司，1993年），頁393-401。

及規範；但是，復古或格調者流之「辨時體」則顯然強調評價及規範之義。不管是胡應麟、許學夷之辨漢、魏時體，李夢陽之辨唐、宋時體，或高棅之辨盛、中、晚三唐時體，其要義都不僅是描述或詮釋各「時體」之美感形相而已；主要還在於評斷其體格高下，以做為建立典範模習的依據。

## 2、「客觀型」與「主觀型」的辨體論述各有其文學創作論的意義：

「辨體」論述可分為「客觀型」與「主觀型」二種，各有其文學創作論上的意義。先詮說「客觀型」，這一型的辨體論述，辨類體、辨家數及辨時體三者相互為用、彼此依存，而形成「辨體」論述的系統化觀念。「辨類體」由於以客觀性的文章類體為對象及基準，而「類體」實結合「體製」與「體式」的對應關係而存在。在文體的實存中，「體製」最具相對客觀性，不但有其規範效力甚高的成規；同時由於「基模形構」所內含的本質、功能，而有其對應的合宜「體式」，從而構成其「體要」，以建立創作活動必要的矩度。因此，在理論上，它最具有相對客觀性、普遍性原則的規範效力，這就是《文心雕龍·通變》所謂「名理相因」的「常體」。因此，「辨類體」最具有理論性的意義，在客觀型的「辨體」論述系統中，它是基礎知識，其重要性也就特別受到強調。

「辨家數」及「辨時體」則是對文學史上既存的創作成品所做的實際批評。此一「客觀型」的辨體論述，其辨家數及時體都或顯或隱地預設了「辨類體」的理論基礎。這可回顧前文所論，很容易就明白。劉勰〈明詩〉之「辨家數」、胡應麟、許學夷之辨建安及唐代五古各家數，都預設某特定「類體」以做為基準。而「時體」乃從多個代表性「家數」歸約其美感形相的共同特徵，故二者彼此依存而在；但由於「時體」只顯各家數的共同特徵，而泯其個別差異；甚至有些「時體」的構成，受到文學家時代處境的決定，例如上述劉勰所論的「建安體」，因此有其相對客觀性。假如「辨時體」也同樣預設某一「類體」為基準，則其客觀性更被強化。上引胡應麟、許學夷之辨漢魏、六朝、唐代之「時體」，乃設定「五古」之類體為基準，又胡應麟之辨初、盛、中三唐「時體」，其基準也是設定「七律」類體。凡此，都是這一「客觀型」的辨體論述。

明代復古或格調者流，大致取向這種「客觀型」的辨體論述。不過，我們必須特別指出，所謂「客觀型」乃相對於下面所要論述的「主觀型」而言，而非絕對客觀主義之論。這一型雖強調客觀性「類體」與「時體」的規範效用，卻同時沒有排除主觀性的個別「家數」，作家的「才性」在文體整全的實存在中，仍然

是基本要素；但是，「家數」必須與「時體」、「類體」結合，具體顯現其客觀化的「典範性」，才能對文學創作產生明切的「示範效用」。因此，這一型辨體論述，比較完全的說，實為主客辯證統合的觀念系統；《文心雕龍》的〈通變〉應該是最為典型之論，它恐怕也是明代這類辨體論述的基模。

接著，詮說「主觀型」的辨體論述。「家數」與「時體」的構成，不像「類體」那樣，有著「體製」之「基模性形構」所內含相對客觀的本質、功能，以及相應合宜的「體式」為其基礎。其構成要素以「人」的主體性為優先，所謂一家之體貌，皆以作者之「才性」為主導，麗與樸、剛與柔、繁與簡都為才性之差異所致，實有其相對主觀性。故上引劉勰〈明詩〉云「華實異用，唯才所安」，又專篇討論「體性」、才略」。因此，「辨體」論述如果脫離相對客觀性的「辨類體」、「辨時體」基礎，而獨立「辨家數」，即偏取文體典範的主觀性因素；從《文心雕龍》之〈通變〉的理論系統衡之，就是但取由個人之「文辭氣力」所獲致「無方」的「變文之數」，而捨離「名理相因」之「有常之體」的規範。前引嚴羽所提出「辨家數」之說，雖隱設詩、文辨體的基礎，而重塑詩歌的「本質」；但所歸約以「人」而言的三十六體，即三十六家數之辨，卻不以詩之次類體在特質、功能上的差異為基準。又劉辰翁之辨章、柳家數，也是這種「主觀型」的辨體論述。至於上述公安者流以個人創變為導向的辨體論述，更是將「辨家數」脫離相對客觀性的「類體」與「時體」而論；甚至拒絕從文學歷史傳統建立「典範性」的家數，而讓「家數」獨立成為純屬個人主觀才性的創變。這已走入絕對主觀主義的境地。

### 3、客觀型與主觀型的「本色」論述各有其文學創作論的意義：

前文說到「辨體」論述到宋代衍伸出「本色」論述；此一論述往後續有發展。對應上文所謂辨體論述的主、客觀分流，「本色」論述也有「客觀型」與「主觀型」之分。先說「客觀型」的「本色」論述，前文已述及《文心雕龍·明詩》所謂「華實異用，惟才所安」，已為宋代之後的「本色」論述，預示構成一家文體之「本色」，作者主體「才性」是主要因素；但是，劉勰的理論系統，「才性」固然是構成一家「本色」的要素，卻仍然必須受到「類體」客觀性之理想體式的制約，故「本色」的充足義，應該是主客因素的辯證融合，既全作者個殊「才性」又必須符應類體的理想「體式」。準此，劉勰雖無顯題化的「本色」論述，然而其理論語境中所隱含的「本色」之義，卻有主、客觀的兩個面向，並且終究必須

達致主客辯證融合，始為「本色」之充足義，故很難完全歸入其中任何一型。前文也述及陳師道批評東坡「以詩為詞，要非本色」；這種「本色」論述，顯然預設詩、詞之「辨類體」為其基準；前文也已分析嚴羽在「詩、文辨體」的詮釋框架下，重申詩體的本質在於「吟詠情性」，而提出「本色」之說。凡此，都可做為「客觀型」之「本色」論述的先驅性代表。

降及明代，這種以「辨類體」為基準，所提出「客觀型」的「本色」論述甚多，例如王應麟云：「文章自有體裁，凡為某體，務須尋其本色，庶幾當行。」<sup>85</sup>他又論述五古、七律、五言長律、七言長歌諸體寫作之難，而提示：「學者務須尋其本色，即千言鉅什，亦不使一字離去。」<sup>86</sup>其意「本色」必須在「體裁」的制約下去尋求，則個人「才性」不能全無限制的自由馳騁。黃宗義亦有此論，他在〈胡子藏院本序〉云：「詩降而為詞，詞降而為曲。……其間各有本色，假借不得。近見為詩者，襲詞之嫵媚；為詞者，侵曲之輕佻。徒為作家之所俘剪耳。」<sup>87</sup>這在詩、詞、曲辨體的基準上，指認各類體皆有其「本色」的語言形構，不可彼此假借侵犯。

在明代，客觀型的「本色」論述最具規模者應屬曲論。王驥德曾論及戲曲的「本色」，云：

曲之始，止本色一家，觀元劇及〈琵琶〉、〈拜月〉二記可見。自〈香囊記〉以儒門手腳為之，遂濫觴而有文詞家一體。<sup>88</sup>

他認為戲曲從起始，這一類體即以元代雜劇及南戲傳奇中，高明的〈琵琶記〉、無名氏〈拜月亭〉做為「本色」。王驥德又云：「〈拜月〉質之尤者，〈琵琶〉兼而用之，如小曲語語本色……故是正體。」則曲的「本色」當如元代雜劇，尤其關漢卿之作，或如民間戲曲〈拜月亭〉，乃「質之尤者」；「本色」就是「正體」。〈琵琶記〉已是文人的作品，然雅俗文質兼用，猶不失「本色」。至於南戲傳奇，邵璨的〈香囊記〉則內容既表達儒家倫理之道，修辭又頗為文雅，故王驥德評為「以儒

<sup>85</sup> 參見《詩藪》，內編，卷1，頁21。

<sup>86</sup> 同前註，卷3，頁50。

<sup>87</sup> [清]黃宗義著，吳光整理釋文：《南雷雜著手稿》（杭州：浙江古籍出版社，1987年）。

<sup>88</sup> [明]王驥德：《曲律·論家數》，參見《歷代詩史長篇》（台北：鼎文書局，1974年），第2輯，冊4。

門手腳爲之」、「文詞家一體」，這已非戲曲這一類體的「本色」了。徐渭對〈香囊記〉也有同樣評語：「〈香囊〉如教坊雷大使舞，終非本色。」<sup>89</sup>這明顯套用陳師道評東坡「以詩爲詞」之語。總括而言，這類客觀型「本色」之說，都是將「辨家數」置於「辨類體」的基準上論述，則「本色」乃某一家數對應某一類體的正宗「文體典範」。這種論述在明代非常流行，不一一細說。<sup>90</sup>

接著，說主觀型「本色」論述。這一型的「辨家數」脫離「辨類體」而獨立爲之。隨之，「本色」論述亦可與「辨類體」無涉。這種論述，構成「家數」的根源性因素，便是超越由「文學歷史」傳承與「文學社群」共識的「文體規範」，而直取個人的「性情」了。隨著這種脫離「辨類體」系統而獨立「辨家數」的論述，「本色」的觀念也由「類體」之義轉爲「才性」之義；亦即能表現文學家個人「才性」的作品體貌，就是「本色」，不必置於文類「體式」的基準去評斷。如此，則「本色」便不具有相對於某一「類體」之「文體典範」的普遍意義，而只具有相對於文學家個人「才性」之獨創的特殊意義。例如，明代袁宏道〈序小修詩〉，稱讚其弟袁中道之詩文大都「獨抒性靈，不拘格套」，皆「從自己胸臆流出」，故而即使「疵處」，也多爲「本色獨造語」。<sup>91</sup>那麼他所謂「本色」也就無涉文類之「體式」，而純爲個人「才性」之獨造了。又例如胡震亨也認爲：「凡詩，一人有一人本色。」<sup>92</sup>則「本色」純爲個別「家數」之樣貌，不必置於文類的正宗「體式」去衡量。這種主觀型之「本色」論述，尤以唐順之說最具範型，他認爲文章之作，只要「直據胸臆，信手寫出」，就是「宇宙間一樣絕好文字」，也就是「文章本色」。他進而以詩爲論，評述陶詩：「陶彭澤未嘗校聲律，雕文句；但信手寫出，便是宇宙間第一等好詩。何則？其本色高也。」依這一觀念，他認爲：「秦、漢以前，儒家者有儒家本色；至如老、莊家，有老、莊本色；縱橫家有縱橫本色；名家、墨家、陰陽家皆有本色。」如此則諸家數之間彼此無須假借，而「各自其本色而鳴之爲言；其所言者，其本色也。」<sup>93</sup>

這類論述顯然脫離「類體」的範限，而將「本色」視爲個人主觀「才性」表

<sup>89</sup> [明]徐渭：〈南詞敘錄〉，《歷代詩史長篇》，第2輯，冊3。

<sup>90</sup> 詳參龔鵬程：《詩史本色與妙悟》。

<sup>91</sup> 袁宏道：〈序小修詩〉，《袁宏道集校箋》，卷4，頁187。

<sup>92</sup> [明]胡震亨：《唐音癸籤》（台北：木鐸出版社，1982年），卷25，頁266。

<sup>93</sup> 以上引文參見[明]唐順之：〈答茅鹿門知縣二〉，《荊川先生文集》（台北：商務印書館，《四部叢刊正編》影印明萬曆刊本，1979年），卷7。



現於作品的「獨創」體貌，無所謂文類之客觀性的「體式」做爲普遍標準；各家之間更不必彼此假借，當然也就不必樹立「文體典範」了。

「本色」即是某一文類「正宗」的體式，謂之「正體」，反之即是「變體」或「變格」。因此，客觀型的「本色」論述，肯認文章必須在「類體」的基準上，從理論層次先建立某一文類之理想性「體式」，再從文學歷史的反思，尋求符合此一體式的家數或時體，以做爲「文體典範」。而樹立「文體典範」，其目的就在於向文學家們具體「示範」最正宗、最高格的美感形相，以供後進者模習。從《文心雕龍·通變》觀之，客觀型的「本色」論述乃肯定「名理相因」的「有常之體」，並從文學歷史傳統的反思，進而做到「體必資於故實」；故雖追求個人創變而「望今制奇」，同時也必須「參古定法」。相對的，主觀型的「本色」論述，則不樹立客觀性的「文體典範」，而回歸個人「才性」，直抒胸臆，自由獨造。那麼，從《文心雕龍·通變》觀之，這種「本色」論述，對文學創作就僅取個人的「文辭氣力」，而自由馳騁「無方」的「變文之數」；但求個人之「變」而拋除由文學歷史與文學社群所共構之「通」。

「辨家數」也可以納入「辨類體」的論述系統中，將所分辨之「家數」置於「類體」的判準上，而斷此爲「正宗」，「正宗」即是「本色」；相對斷彼爲「變格」（變體），「變格」則爲「非本色」。所謂「正宗」、「變格」可以只是對作品體貌比觀所做的描述義；但是，古代這類論述幾乎都不單純只是對於文學歷史現象的實然性描述。從上所述，「辨體」論述往往做爲選擇「文體典範」以爲模習的理論基礎，因此都站在某種主觀立場對「正宗」、「變格」加上「品位」高低的評價義，或以「正宗」爲尙，或以「變格」爲高，並擇之以爲「典範」。李夢陽等復古之流，五古取漢魏、近體取盛唐，做爲理想的正宗「典範」；而「七律」理想的正宗「典範」，則推許杜甫爲第一。<sup>94</sup>這都是結合了「辨類體」與「辨家數」而所做「評價性」的選擇，其目的無非抉取創作上可資模習的「典範」。一般而言，懷抱「群體意識」而以「因承」文學歷史傳統爲優先的文學家或文學流派，往往以「正宗」爲尙，例如劉勰以及明清復古或格調者流。反之，懷抱「個體意識」而以「創變」爲優先的文學家或文學流派，則往往以「變格」爲高，例

<sup>94</sup> 詳參陳國球：《唐詩的傳承——明代復古詩論研究》（台北：學生書局，1990年），第三、四章。又參見廖可斌：《復古派與明代文學思潮》（台北：文津出版社，1994年），上冊，頁211-217。

如明代公安、性靈者流。

#### 4、辨體論述之「因體以求法」的文學創作論意義：

「辨體」論述最終目的在於文學創作；以詩歌的辨體而言，論述者所關懷的基本問題是：什麼是詩？這是詩體的「本質」問題；什麼是好詩？這是詩體「典範」的問題；如何做出好詩？這是創作法則的問題。因此，在辨體論述中，從文學歷史的反思建立典範，其目的也就在「因體以求法」，而為「學古」找尋門徑，李夢陽就曾明示：「夫追古者未有不先其體者也。」<sup>95</sup>故明代復古或格調者流，在辨體論述中，幾乎都特別突顯「辨家數」與「辨時體」的評價義及規範義，經常依此而推出「可學」或「不可學」的斷語，及有關「法」的提示。例如何景明云：「二家（李、杜）歌行近體誠有可法，而古作尚有離去者，猶未盡可法之也。故景明學歌行近體有取于二家，旁及唐初盛唐諸人，而古作必從漢魏求之。」<sup>96</sup>謝榛亦云：「有學晚唐者，再變可躋上乘；學宋者，則墮下乘而變之難矣。」<sup>97</sup>

那麼，在「辨體」與「本色」論述中，「文體典範」對於「文學創作」究竟能有多大的「規範效力」？這可從客觀、主觀二型分別觀之：

從「客觀型」的「辨體」與「本色」論述觀之，「辨類體」所聯繫某一家數的「文體典範」，在「類體」的限定下，做為此一類體之正宗、本色的「典範」之作，其「選擇」過程雖出於「主觀」；然而，當其聯繫到具有「規範效力」的「體要」，並取得眾所同尊的地位，也就具有「相對客觀性」了。這時，「文體典範」相對於遵循此一「辨體」與「本色」論述的文學家及其同道的文學社群，便具有較高程度的「規範效力」。明代復古或格調者流，大多是「客觀型」的「辨體」與「本色」論述，彼輩所「選擇」做為模習的「文體典範」，不管家數或時體，當然對他們的創作也就會產生高度的「規範效力」。眾所周知，復古或格調者流，五古以漢魏為高，七律以盛唐為上，尤其推杜甫為第一；那麼彼輩推尊這些家數或時體所建立的「文體典範」當然就對他們的創作產生高度的「規範效力」了。

從「主觀型」的「辨體」與「本色」論述觀之，有些辨家數與時體，僅是描

<sup>95</sup> [明]李夢陽：〈徐迪功集序〉，《空同先生集》，卷51，頁1459。

<sup>96</sup> [明]何景明：〈海叟集序〉，參見《何大復先生全集》（台北：偉文圖書出版社，1984年），卷34，頁1257-1258。

<sup>97</sup> [明]謝榛：《四溟詩話》，丁仲祐編訂：《續歷代詩話》，下冊，卷4，頁1440。

述義；故不立「文體典範」以供模習，則無所謂「文體典範」的「規範效力」可言。公安三袁及唐順之等，走入絕對主觀主義境地，認為每人皆有其「各自的本色」，卻沒有任一「本色」可做為相對客觀性的「文體典範」；因此創作只是個人直抒性靈之事，有何「文體規範」可言？另外，有些獨立辨家數或辨時體者，也可以由此建立「文體典範」，例如陶體、杜工部體等，或盛唐體、晚唐體等，皆非繫屬於某類體，如古體、近體、五言、七言；而但獨立辨其一家或一時代之體式，並肯定其特殊的「本色」；這樣的辨體，由於它不聯繫到「類體」，所以假如僅出於個人主觀的「選擇」，也就只對其個人的創作產生「規範效力」；有些「家數」的「典範性」由於能獲得相對多數人的認同而尊奉之、模習之，例如陶體、杜工部體等，或盛唐體、晚唐體等；但是，這種「選擇」並非出於群體，而是個人未經約定的同趨，故也無法產生相對普遍的「規範效力」。宋人於詩「學古」，就是在辨家數與時體的基礎上，各有不同的「選擇」；而學陶、學杜、學白居易、學李商隱，或學盛唐、晚唐者固然頗多，卻都是個人對所學之「文體典範」的主觀「選擇」與「會悟」。除了所謂「西崑體」之外，其他少有經由「群體」的選擇，建立一套可共同遵循的客觀性「文體規範」。因此，相對於聯繫到「類體」的「文體典範」，這種獨立辨家數與時體的「文體典範」，對文學創作的「規範效力」便比較低弱。它其實已訴諸「模習者」與「典範性文學家」之間，互為主體的會悟；「悟」而入於「妙」，其用無方，乃存乎一心之事，故全無客觀性的「法則」可循。宋人之由學習一、二家之「典範」而悟入，便不重客觀性之法則，而只重主觀性之會悟，而謂之為「活法」。

宋代以降，客觀型「辨體」、「本色」論述與主觀型「辨體」、「本色」論述，雖各有其眾；但是「文體典範」畢竟不同於「文體成規」那樣具有客觀普遍的制約效力。因此，宋代以降，尤其明清時期，「文體規範」的爭論，其焦點不在「體製」的「成規」，而在各有選擇之「典範性體式」。然而，不管如何，其種種論爭皆顯示著，「文學創作」是一種文化社會存在關係情境中的實踐行為，是文學家處於「歷史存在」與「社會存在」的「經緯結構歷程關係」中，對文學歷史傳統與文學社群交往之「存在位置」的選擇，以及對「文體典範」的取捨；而不僅是語言形構及修辭技巧操作那麼簡化的問題。

「文體典範」的模習，目的在於「因體以求法」；而這所謂「法」乃是「體要」的原則，而不僅是修辭之末技。這其實就是劉勰在《文心雕龍·通變》中所揭示「名理有常，體必資於故實」，也就是在追求「望今制奇」的創變之前，必

須先能「參古定法」。其進路就是從模習的過程中，「會悟」典範性文體所隱含的創作法則。因此，「文體典範」模習只是創作學習的過程，而不是終極；終極仍在於主體「才性」的表現，而自成一家面目；「模習」而不能自成一家面目，是實踐之失敗，而非法門之途誤。明初高啓就已指出：

詩之要……必兼師眾長，隨事摹擬，待其時至心融，渾然自成，始可以名大方，而免夫偏執之弊矣。<sup>98</sup>

高啓明白的表示學詩的主要原則是，過程中必須能「兼師眾長，隨事摹擬」。所師者當然是前代的「文體典範」，並且他不主一家之體，故云「眾長」；而學習之法，則「隨事摹擬」，也就是隨所閱讀的前代典範而從事「摹擬」。如此積學既久，終可待「時至心融」，而化去摹擬之迹，達到「渾然自成」。這樣，才能實現為「大方」的名家，而不致陷於「偏執」的弊病。其中，最必須注意的是，學古而摹擬，只是過程，最終的目的，仍在融會於心，渾化形跡，而「自成」一家體貌。假如我們能同情理解到明代文學家所處的歷史存在位置，從詩而言，面對詩、騷以至兩漢、魏、晉、六朝、唐宋，那麼厚重的文學傳統，如何可能跳出文學歷史經驗與既有的文體規範，而不經「學古」之功，就能做到「創變」？

及至李夢陽更明白揭示：先由模習「文體典範」，而融通會悟其中所隱含客觀、普遍「法則」，這是必要的門徑及過程；然後積漸歷久，推移變化，終能自成一家。他曾與何景明辯論，云：

予之同，法也。……守之不易，久而推移，因質順勢，融鎔而不自知。於是為曹為劉，為阮為陸，為李為杜，即今為何大復，何不可哉？此變化之要也。<sup>99</sup>

李夢陽所認為「同」，也就是具有「普遍性」意義者，就是「法」。他所說的「法」不是語言形構及修辭的末技，而是文學創作所應遵循的普遍性原理原則，就如工

<sup>98</sup> [明]高啓：〈獨庵集序〉，參見《高太史龜藻集》（台北：商務印書館，1979年，《四部叢刊》影印明正統甲子長洲刊本），卷2。

<sup>99</sup> 李夢陽：〈駁何氏論文書〉，《空同先生集》，卷61，頁1737-1738。

匠所必守的「規矩」，故又云：

古之工，如倕，如班，堂非不殊，戶非同也；至其為方也圓也，弗能舍規矩。何也？規矩者，法也。僕之尺尺而寸寸之者，固法也。<sup>100</sup>

他認為古代最高明的工匠，唐堯時代的「倕」及春秋時代魯國的「公輸班」。他們所建造的堂、戶，從個別具體的作品觀之，都不相同。這是在比喻每篇、每家詩文都各有其體貌，就如上述《文心雕龍·通變》所說，由個人「文辭氣力」所構成「無方之數」的「變文」；但是，不管個別成果的堂戶如何殊異，其為方為圓的建造之「法」，卻必然有其共同的「規矩」，就如《文心雕龍·通變》所謂「名理相因」的「有常之體」。劉勰稱「有常之體」為「通」，李夢陽稱「規矩」之「法」為「同」，故云「予之同，法也」。那麼，「法」在哪裡？又如何顯示？他認為「法」是事物自身所內具，故〈答周子書〉云：

文必有法式，然後中諧音度，如方圓之於規矩；古人用之，非自作之，實天生之也。今人法式古人，非法式古人也，實物之自則也。<sup>101</sup>

法式，不是瑣細的修辭末技，而是可為共同遵循的原理原則。所謂「物之自則」指的就是事物自身所內具的規矩，乃自然生成之理，有其客觀性，而非人們主觀憑空發明之「自作」。然而，問題是這「文」之「法式」或「規矩」，雖客觀內具於「文」的自身，卻又如何「顯示」出來，而被吾人所認知？答案當然是被典範性的文學家所「發現」，並實踐在創作的成果中。那麼，所謂「文之法式」還是必須求之於古代文學家高格的「典範」之作；所謂「古人用之」，則古人的創作實踐已將「法」運用而顯示出來。那麼，「法式」古人之作，應該是一般人可循的學習蹊徑及過程。

不過，我們應當注意到，李夢陽特別指出所學習的不是古人作品個殊的「意」或「形」。何景明曾經針對李夢陽之「刻意古範，鑄形宿鑄，而獨守尺寸」，<sup>102</sup>譏

<sup>100</sup> 同前註，頁 1736。

<sup>101</sup> 李夢陽：〈答周子書〉，《空同先生集》，卷 61，頁 1747。

<sup>102</sup> 何景明：〈與李空同論詩書〉，《何大復先生全集》，卷 32，頁 1216-1217。

其詩文為古人「影子」。故李夢陽在〈駁何氏論文書〉中，就強烈的辯駁這種誤解：「子適我文曰：『子高處是古人影子耳』」、「假令僕竊古之意，盜古形，剪裁古辭以為文，謂之影子誠可。」<sup>103</sup>問題是他的學古並非如此。這裡的「意」指的是出於作者個人之情事經驗而表現在作品中的特殊內容；這裡的「形」指的是已依藉語言形式表現完成之作品的特殊章法結構及修辭。然則，他所指示的學習對象，乃是那隱涵於古人「典範性」文章中，普遍原則的「法式」。而且他更強調對這些「法式」的堅守，持續練習，隨著不同文章的性質及形勢而推移變化；久之，以至內化於心而不自知；也就是他認為一般人之學習詩文寫作，其門徑及過程，其始應該從「法」入，經由長久練習的過程，最終達到「無法」之境；「無法」乃超越「法」的拘束而又能「自然合法」，故云「守之不易，久而推移，因質順勢，融鎔而不自知」。如此，即能自成一家體貌，所謂「為曹為劉，為阮為陸，為李為杜，即今為何大復，何不可哉？」因此，求「法」於「文體典範」是一條可循的蹊徑，前引〈徐迪功集序〉就已明示：「夫追古者未有不先其體者也」，但終究必須融通而泯其「蹊徑」；故他又認為學古之所以尚有「蹊徑存焉」，是因為「守而未化」之弊，復古的末流者之所以學古而失敗，其故在此；並非在原則上，「學古」是一條絕對不可行的蹊徑。

當然，相對而言，公安者流，尤其最激烈的袁宏道，針對復古模擬的蹊徑，堅持反對之論，認為「古人之法，顧安可概哉」，也就是古人創作詩文之「法」沒有如李夢陽所謂的「通則」；而「法」之所以產生都是為了對治前代詩文的流弊，故云「法因於敝而成於過」；<sup>104</sup>它不斷隨著不同時代文學情境所要對治的問題而變化；因此，對於袁宏道而言，完全沒有所謂「文體典範」的「規範效力」問題，反而只有如何「突圍」的問題。這其實也是「文體典範」的一種「反向性」影響效果；明代格調與公安之爭，模擬與獨創之論，現代學者在「五四」之「反傳統」的歷史處境中，幾乎都偏袒公安。其實，任何時代，「論述」(discourse)都是一種充滿主觀立場的話語，往往是文化意識形態的投射，或文化霸權的爭奪，故而各據片面之理，很少能虛心傾聽對方的聲音。我們研究古代的文學論述，無須先預設評價立場，而妄斷是非對錯。只須傾聽雙方的「對話」，而將這種「眾聲喧嘩」的現象視為詮釋學的境域，理解進而詮釋其所以發生的文化社會因素、

<sup>103</sup> 李夢陽：〈駁何氏論文書〉，《空同先生集》，卷 61，頁 1735-1736。

<sup>104</sup> 袁宏道：〈雪濤閣集序〉，《袁宏道集校箋》，中冊，卷 18，頁 710。

條件及影響後果就可以。「文體典範」的「規範效力」是各自的選擇性問題，並沒有絕對確當的答案。

## 五、結語

每個生命都存在於某一文化傳統、歷史時期與社會階層、結構的特定時空位置上。從而形成先後因變、相互依存及彼此詮釋的辯證關係。因此，「文學創作」絕非個人遺世獨立的憑空想像及修辭技術的操作。中國文學歷史發展到魏晉六朝，文人階層的興起以及作品質量的積累，已形成對文章「依體分類」而「依類辨體」的事實。文學歷史傳統與文學社群的建立，都使得「文學創作」不同於一般日常生活的書寫，而有其專業性的「文體規範」。不管從文學社群在專業語言上的「交通效用」，或從文學歷史建立美感形相上的「示範效用」而言，「文體規範」都是魏晉六朝之後，「文學創作」所無法拋置的物事；每個文學家進行創作時，都必須面對它。因此，「文體規範」不是有、無的問題，也不是需要與不需要的問題，而是如何「選擇」與如何「操作」的問題。

文學創作是文學家在「經緯結構歷程關係」的存在情境中，有其歷史向度與社會向度的行爲。不管從文學家一篇文章短暫的創作心理、一生漫長的創作經歷，或一個民族整體文學歷史的發展來看，「文學創作」與「文體規範」之間，都存在著複雜的「經緯結構歷程關係」。

## 引用文獻

- 方回編著，李慶甲彙評：《瀛奎律髓彙評》，上海：上海古籍出版社，2005年。
- 毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達疏：《毛詩正義》，台北：藝文印書館，1973年，《十三經注疏》影印嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本。
- 王力：《中國詩律研究》，台北：文津出版社，1970年。
- 王士禛著，張宗柟纂集，戴鴻森校點：《帶經堂詩話》，北京：人民出版社，2006年。
- 王夫之著，戴鴻森注：《薑齋詩話箋注》，台北：木鐸出版社，1982年。
- 王文簡：《古詩平仄論》，收入丁仲祐編：《清詩話》，台北：藝文印書館，1977年。
- 王灼：《碧雞漫志》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，台北：廣文書局，1967年。
- 王驥德：《曲律》，收入《歷代詩史長篇》第二輯，台北：鼎文書局，1974年。
- 牟宗三：《才性與玄理》，台北：學生書局，1974年。
- 何景明：《何大復先生全集》，台北：偉文圖書出版社，1984年。
- 宋濂：《宋史》，台北：藝文印書館，《二十五史》影印清乾隆武英殿刊本。
- 李白著，瞿蛻園等校注：《李白集校注》，台北：里仁書局，1981年。
- 李東陽：《懷麓堂集》，台北：世界書局，1988年，影印摛藻堂四庫全書薈要本。
- \_\_\_\_\_：《懷麓堂詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》，台北：藝文印書館，1983年。
- 李夢陽：《空同先生集》，台北：偉文圖書出版社，1976年。
- 李鎡：《詩法易簡錄》，台北：蘭臺書局，1969年。
- 李燾：《續資治通鑑長編》，北京：中華書局，2004年。
- 沈約：《宋書》，台北：藝文印書館，《二十五史》影印清乾隆武英殿本。
- 沈德潛：《古詩源》，台北：中華書局，1987年，「四部備要」聚珍本。
- 孟浩然著，劉辰翁批點，李夢陽參評：《孟浩然詩集》，台北：國家圖書館藏，吳興凌蒙初刊朱墨套印本。
- 冒春榮：《菴園詩說》，收入《清詩話續編》，台北：藝文印書館，1985年。
- 姜夔：《白石詩說》，收入何文煥編：《歷代詩話》，台北：漢京文化公司，1983年。
- 施潤章：《蠖齋詩話》，收入丁仲祐編：《清詩話》，台北：藝文印書館，1977年。
- 胡震亨：《唐音癸籤》，台北：木鐸出版社，1982年。
- 胡應麟著，王國安校點：《詩藪》，上海：上海古籍出版社，1979年。



- 范梈：《木天禁語》，收入何文煥編：《歷代詩話》，台北：漢京文化公司，1983年。
- \_\_\_\_：《詩學禁齋》，收入何文煥編：《歷代詩話》，台北：漢京文化公司，1983年。
- 侯雅文：《中國文學流派學初論》，台北：大安出版社，2009年。
- 唐順之：《荆川先生文集》，台北：商務印書館，1979年，《四部叢刊正編》影印明萬曆刊本。
- 徐渭：〈南詞敘錄〉，收入《歷代詩史長篇》第2輯，台北：鼎文書局，1974年。
- 班固：《漢書》，台北：藝文印書館，《二十五史》影印清乾隆武英殿本。
- 袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集校箋》，上海：上海古籍出版社，1981年。
- \_\_\_\_，錢伯城標點：《白蘇齋類集》，上海：上海古籍出版社，2007年。
- 高啓：《高太史覺藻集》，台北：商務印書館，1979年，《四部叢刊》影印明正統甲子長洲刊本。
- 高棅：《唐詩品彙》，台北：學海書局，1983年，影印明代汪宗尼刊本。
- 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，南京：鳳凰出版社，2002年。
- 張戒：《歲寒堂詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》，台北：藝文印書館，1983年。
- 強至：《祠部集》，台北：新文豐出版公司，1984年。
- 許學夷著，杜維沫校點：《詩源辨體》，北京：人民文學出版社，1998年。
- 陳師道：《後山詩話》，收入何文煥編：《歷代詩話》，台北：漢京文化公司，1983年。
- 陳國球：《唐詩的傳承——明代復古詩論研究》，台北：學生書局，1990年。
- 陸機著，劉運好校注：《陸士衡文集校注》，南京：鳳凰出版社，2007年。
- 湯漢：《妙絕古今》，台北：台灣商務印書館，1970年，四庫全書珍本。
- 黃宗羲著，吳光整理釋文：《南雷雜著手稿》，杭州：浙江古籍出版社，1987年。
- 楊載：《詩法家數》，收入何文煥編：《歷代詩話》，台北：漢京文化公司，1983年。
- 葉適：《習學記言》，台北：台灣商務印書館，1972年。
- 廖可斌：《復古派與明代文學思潮》，台北：文津出版社，1994年。
- 趙執信：《聲調譜》，收入丁仲祐編：《清詩話》，台北：藝文印書館，1977年。
- 劉歆著，盧文弨輯：《西京雜記》，台北：藝文印書館，1968年。
- 劉勰著，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，1984年。
- 蕭子顯：《南齊書》，台北：藝文印書館，《二十五史》本。
- 蕭統編，李善等注：《增補六臣註文選》，台北：華正書局，1979年，影印群碧樓

藏宋未刊本。

謝榛：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》，台北：藝文印書館，1983年。

鍾嶸著，王叔岷箋證：《鍾嶸詩品箋證稿》，台北：中央研究院中國文哲研究所，1992年。

顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，台北：正中書局，1993年。

\_\_\_\_\_：〈漢代「賦學」在中國文學批評史上的意義〉，收入《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》，台北：政治大學中文系，1996年，頁107-135。

\_\_\_\_\_：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收入《建構與反思》，台北：學生書局，2002年，頁787-833。

\_\_\_\_\_：〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用觀」——建構「中國詩用學」三論〉，收入《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》，台北：新文豐出版公司，2003年，頁287-324。

\_\_\_\_\_：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，《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〉，《清華中文學報》第1期，2006年12月，頁1-67。

\_\_\_\_\_：〈用詩，是一種社會文化行爲模式——建構「中國詩用學」初論〉，《淡江中文學報》第18期，2008年6月，頁279-302。

羅根澤：《中國文學批評史》，台北：龍泉書屋，1979年。

嚴可均校輯：《全晉文》，收入《全上古三代秦漢三國六朝文》，台北：世界書局，1982年。

嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，台北：河洛圖書出版社，1978年。

龔鵬程：《詩史本色與妙悟》，台北：學生書局，1986年。

鈴木虎雄著，殷石臚譯：《賦史大要》，台北：正中書局，1976年。

亞里斯多德：《形而上學》，台北：仰哲出版社，1982年。

加達默爾(H. G. Gadamer)著，洪漢鼎譯：《真理與方法》(*Wahrheit und Methode*)  
台北：時報文化公司，1993年。

# Style Regulation and the Longitude-Latitude Relationship of Literary Creation

Yen, Kun-yang\*

## [Abstract]

Literary creation theory is a systematic knowledge which involved the origin of literary creation, style regulation, discourse rules and rhetoric techniques; in addition, it was also concerned with the writer's literature philosophy and the process of the literary creation. Furthermore, we might even consider the writer's historical social background and the literature tradition. By integrating the above mentioned factors of literary creation, we can construct a solid and systematic knowledge of literary creation theory.

However, discourses from the present time or the past tended to simplify such a complex systematic knowledge into the form concerning only the language structure and the rhetoric techniques. Instead of treating the process of literary creation as the interaction among historical being, social existence, and the longitude-latitude relationship, the discourses seemed to isolate the process of literary creation from the literature context and the literature community, regarding this process as a static, isolated, and abstract issue.

The topic of this paper is "Style Regulation and the Longitude-Latitude Relationship of Literary Creation." Contrary to other researchers' interpretations, this paper proposed that famous writers in ancient China conducted their works under the context of literature history and literature community. Therefore, literary creation was defined as the writer's perception of his being and interaction with the whole society and the relevant style regulation but not the writer's own imagination and rhetoric manipulations. In conclusion, this paper interpreted the ancient Chinese writers' literary works based on the style regulation and the longitude-latitude relationship under the domain of literature history and literature community.

---

\* Professor, Department of Chinese Literature, Tamkang University.

**Keywords:** literature creation, style regulation, formation process, differentiation, true color