

## 《文心雕龍》的通變論

朱 曉 海\*

### 摘 要

求新求變乃文學創作的本質要求，否則，就名、實不符了。《文心雕龍》的主旨既在端正當時的寫作風尚、指導繼起的作家應該如何寫作，則什麼才是《文心雕龍》作者心目中的理想新變、如何能達到這種新變、新變落實在作品的什麼地方等等課題無疑即成為此書的核心。《文心雕龍》的作者雖然開列了〈通變〉專篇，陳述他在這方面的意見，但必須置諸此書的整個文論脈絡中，尤其得扣緊他在〈序志〉提出的「文之樞紐」上，並針對某些鑰節性的詞彙、觀念深密辨析，而非單據〈通變〉，浮面整理，輕率下斷語，或許如此方有可能較精確地掌握他通變論的全貌。

**關鍵詞：**道、變、奇

---

\*國立清華大學中國文學系所教授

**A Discussion of “Variability from the Original”  
in *The Literary Mind and the Carving of Dragons***

Sherman Chu\*

Abstract

Seeking change and innovation is a fundamental aim of literary creation. Otherwise, the name will not match the reality. Since the primary purpose of the author of *The Literary Mind and the Carving of Dragons* was to rectify the writing custom of his time and to teach future writers how to write, then topics such as the nature of the ideal change and innovation in the mind of the author of *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, the way to achieve this change and innovation, and which areas of a literary work this change and innovation should be applied to, should be the central focus of his work. Although the author wrote a specific chapter on “Variability from the original,” in which he stated his ideas on these topics, we must place this chapter in the context of the entire discussion on literature in the work, and pay special attention to the idea of “crucial factors of literature” in his preface. We must also carefully analyze and discuss certain key terms and ideas, and not just superficially deal with the chapter “Variability from the original” itself and then come up with rash conclusions. In this way, perhaps we can then have a more precise idea of his total discussion on “Variability from the original.”

**Key words:** *Dao* (Principle), variability, non mainstream

---

\* Professor, Department of Chinese, National Tsing Hua University

關於《文心雕龍》通變論的論著，雖不宜誇稱汗牛充棟，至少可謂相當驚人。筆者所以不懼覆瓿之譏，再談這個論題，因為前修或許惜墨如金，某些根本關鍵似乎研剖尚少。竊以為：探索《文心雕龍》的通變論，固然當以卷六〈通變〉為基盤，然而正像劉勰評論以往的文論：「並未能振葉以尋根，觀瀾而索源」<sup>1</sup>，則似乎應該追問幾個切要問題：一，何謂變？二，為什麼會變？三，如何變？《文心雕龍》通變論或許因此較易於全幅展現。下文即逐步討論。至於變在哪裡，可被收納於上述三個問題中，故不單獨提出。

## 壹

相對於變的自然是不變，用《文心雕龍》的話來說，就是常。如果用較長的句子來表示，那就是卷一〈宗經〉所說的：「恆久之至道，不刊之鴻教」<sup>2</sup>。這兩句話中的「道」、「教」固然承襲了既有的語意，指政治、社會、道德方面的道、教，但不能忽略了這兩句話是在論「文之樞紐」<sup>3</sup>的脈絡下出現的，因此可說：它們更側重文學創作方面永恆、普遍的道、教。按照傳統中國的思路，也是劉勰的思路，道的具體化身是聖人，聖人已過世，不可見，聖人將對天道的完整認知透過文字表述出來的經典則存留於世間，仍可見。在「道——聖——經」這一貫模式下，儒家經典就成了道寄寓之所。既然如此，即可明瞭：「文能宗經，體有六義」<sup>4</sup>，這六義是不能變的，因為六義是道在文學創作這方面展現的六個面向。六而一，一而六。

---

<sup>1</sup> 梁·劉勰著，范文瀾注，〈序志〉，《文心雕龍注》（臺北：臺灣開明書店，1970年），卷10，頁21b。

<sup>2</sup> 〈宗經〉，《文心雕龍注》，卷1，頁14a。

<sup>3</sup> 〈序志〉，《文心雕龍注》，卷10，頁21b。

<sup>4</sup> 〈宗經〉，《文心雕龍注》，卷1，頁14a。

卷六〈通變〉<sup>5</sup>第一段文字的呈現方式仿自曹植（192-232）〈求自試表〉的第一段<sup>6</sup>。雖然採取股對模式，但拆散妃儷，將之整理，即成為：

設文之體有常……詩賦書記名理相因，此有常之體也……體必資於故實。

變文之數無方……文辭氣力通變則久，此無方之數也……數必酌於新聲。

劉勰（約 465-約 520）認為：唯有「望今制奇，參古定法」，方能在文學創作上歷久不疲。按照這裡的措辭，「常」、「故」、「古」顯然異名同指，與另一邊的表述詞：「新」、「今」相對，無論哪一邊的換動字面，皆僅因當時為文風尚，避免犯重使然。上文已指陳：常即永恆，因此才需要、也必然會被歷代「相因」。換言之，那些「理」、「法」不受時間限制。既然如此，怎能說「古」或「故」？萬有引力、重力加速度在任何時代都有效，豈能在這兩種物理定律前加上限定詞，說是太古的萬有引力、三代的重力加速度，其荒謬不待贅言。然而《文心雕龍》如此使用，非無理可說。就文學之道而言，它當然是恆常者，無古今可言。而且所謂無古今，不僅是說：只要經驗界存在，文學創作繼續一日，均需根據這些「理」、「法」，而且更指它們是超經驗界的存有，時間乃後起的，以致縱使世界不復，文學創作告終，文學創作之道仍然在其自我地存有。可是就道的寄寓體：儒家經典而言，確實是經驗界的存有，既屬經驗界的存有，當然就有時間烙印，而它們的出現乃上古，因此，從這方面說，又可說「古」、「故」。〈乾·文言〉「先天而天弗違，後天而奉天時」<sup>7</sup>，頗可作這裡措辭的輔助說明。這並非妄相比附。第二段歷數各階段文風特質時，曾表示：雖有「黃、唐淳而質，虞、夏質而辨，商、周麗而雅」的差異，「至於序志述時，其揆

<sup>5</sup> 〈通變〉，《文心雕龍注》，卷 6，頁 17a-18a。

<sup>6</sup> 詳參梁·蕭統編，李善注，〈表上〉，《文選》（臺北：商務印書館，1988 年），卷 37，頁 527。

<sup>7</sup> 唐·孔穎達，《周易注疏》（臺北：藝文印書館，1972 年），卷 1，頁 17。

一也」。「其揆一也」當然是來自《孟子》：「先聖、後聖其揆一也」<sup>8</sup>，聖乃道的具體化身，但因為他們與經典一樣，是時間序列中出現的存有，故有「先」（古）、「後」（今）之別，但他們秉持、展現的「揆」則無時間色彩，所以說始終「一也」。簡言之，聖、經既是經驗界，又是超經驗界的存有。在傳統中國的思路中，超越與內在可並立，二者之間並無不可跨越的鴻溝。

待追究的是：變與新、新與奇、奇與變這三組詞彙、每一組中的兩端是否均屬重合的概念？

從第三個問題說起。卷十〈知音〉標舉出鑑賞文學作品當循六觀，「三觀通變；四觀奇正」，通變與奇正並列，即此一端已可知：奇與變不必然重合。

或人也許會質問：上文曾引〈通變·贊〉中末聯：「望今制奇，參古定法」，則「奇」豈非是「變」的同義詞？這就涉及第二個問題。按照《文心雕龍》的看法，奇固然往往新，否則，卷六〈體性〉開列的八體就不會以「新奇」連言，做為其中一體，但新並不一定奇。何謂正、奇？卷七〈麗辭〉提供一線索。「自揚、馬、張、蔡，崇尚麗辭」，此後更趨精嚴，不但以通篇對仗相高，且以四六妃偶為鵠的，劉勰認為：

若氣無奇類，文乏異采，碌碌麗辭，則昏睡耳目……迭用奇偶，節以雜佩，乃其貴耳。<sup>9</sup>

「奇類」的「奇」即下文「奇偶」的「奇」，相對於通篇主要句式的麗辭而言，單行直下者不但是奇數句，也是特殊的句式，所謂「異」。由此可推知：「正」指某一文類寫作中居主流者；「奇」則指非主流者。所有文類中都存在著正、奇這兩種作風。對於某種文類寫作的主流習尚而言，新變

<sup>8</sup> 北宋·孫奭，《孟子注疏》（臺北：藝文印書館，1972年），卷8上〈離婁下〉，頁141。

<sup>9</sup> 〈麗辭〉，《文心雕龍注》，卷7，頁34a。

的作品當然非主流，也就當然可以說「制奇」，然當此新奇逐漸為人接受並效法，它就轉為正了。至於非主流者，那僅是相較於主流而言，就其內部小眾而言，它有自己的小傳統，對於這小傳統而言，新變的作品仍是奇，而對於既往主流而言，這種奇則可謂奇中之奇。結合下文將論及的：文學創作必定要求新，則由此可得出兩項重要推論：一，新不一定會奇，新變的結果依然可以在正的範圍內；二，不僅某種文類主流的寫作模式需要新變，非主流者也需要新變，所以可得出有正變，有奇變的推論。卷六〈定勢〉曾說：

圓者規體，其勢也自轉；方者矩形，其勢也自安，文章體勢如斯而已，是以模經為式者，自入典雅之懿；效〈騷〉命篇者，必歸豔逸之華，綜意淺近者，類乏醞藉；斷辭辨約者，率乖繁縟。譬激水不漪，槁木無陰，自然之勢也。<sup>10</sup>

卻不能斷章取義，據此推論：分別以經、〈騷〉為本源的變化即正變、奇變。引文這段話是在舉例說明任何一種文類均有其內具的「文章體勢」，重心在「自轉」、「自安」、「自入」的「自」字，強調這種「即體」所「成」之「勢」乃「必歸」之趨、「自然之勢也」。「規」「矩」比喻的文體類別僅是事實描述，毫無應然尺度之意。引文中的「典雅」、「豔逸」與後續文字中的「淺近」／「醞藉」、「辨約」／「繁縟」處於同一層次。如果經、〈騷〉分別為正、奇的典範，淺近等又當以何為矩矱？相較於五帝三王已降的文學變化，《楚辭》確實可謂奇，所以在論及《楚辭》對寫作風格的影響時，會說：

枚、賈追風以入麗；馬、揚沿波而得奇，其衣被詞人，非一代也。<sup>11</sup>

可見：「奇」「麗」確實是《楚辭》的本質特色，與「聖文之雅麗」<sup>12</sup>相映。

<sup>10</sup> 〈定勢〉，《文心雕龍注》，卷7，頁34a。

<sup>11</sup> 〈辨騷〉，《文心雕龍注》，卷1，頁30a。

<sup>12</sup> 〈徵聖〉，《文心雕龍注》，卷1，頁10b。

但《楚辭》這種奇包括可取的，以及有瑕疵、不可取的，《楚辭》的奇並非被劉勰視為與正雖相反，卻可與正並立，需「兼通」<sup>13</sup>的奇。劉勰從未要人無條件地效〈騷〉，否則何勞〈辨騷〉？又何勞於卷一〈辨騷〉總結時，表明應當：

憑軾以倚〈雅〉、〈頌〉，懸轡以御楚篇，酌奇而不失其貞，翫華而不墜其實。<sup>14</sup>

秉持經典原則、駕馭範圍下的奇，這才是劉勰贊同的奇。若因「愛奇」而「反經」<sup>15</sup>，則非其所許。一般僅注意〈辨騷〉，忽略在此篇之前的〈正緯〉。戰國、兩漢許多士人認為：天道的呈現有兩種方式，一為上天主動啟示；一為人主動探索，聖人將領悟成果記錄下來，前者形成緯書；後者集結為經書。劉勰認為流傳的緯書絕大部分是後世「伎數之士」的偽作，理由之一：「緯之成經，其猶織綜，絲麻不雜，布帛乃成」，而今「經正緯奇」<sup>16</sup>，可見後者為偽。此處所說的「奇」不僅包括表述方式，好比採取隱語、異象，也包括內容多悖乎經驗界常情，所謂「事豐奇偉」。他沒有完全否定這些部分「有助文章」<sup>17</sup>，但堅持要以經「正」之。正因既有取，又有捨，所以才說「酌乎緯」<sup>18</sup>。在「奇」這點上，《楚辭》中「詭異之辭」、「譎怪之談」<sup>19</sup>，絕不遑多讓，後世的文學作家取法《楚辭》時，豈能不「酌奇而不失其貞」？卷六〈定勢〉曾繼續發揮這種駕「御」觀：

舊練之才，則執正以御奇；新學之銳，則逐奇而失正。<sup>20</sup>

<sup>13</sup> 〈定勢〉，《文心雕龍注》，卷 6，頁 24a。

<sup>14</sup> 〈辨騷〉，《文心雕龍注》，卷 1，頁 30a。

<sup>15</sup> 〈史傳〉，《文心雕龍注》，卷 4，頁 1b。

<sup>16</sup> 〈正緯〉，《文心雕龍注》，卷 1，頁 18b

<sup>17</sup> 以上引文俱見〈正緯〉，《文心雕龍注》，卷 1，頁 18b-19a。

<sup>18</sup> 〈序志〉，《文心雕龍注》，卷 10，頁 21b。

<sup>19</sup> 〈辨騷〉，《文心雕龍注》，卷 1，頁 29b。

<sup>20</sup> 〈定勢〉，《文心雕龍注》，卷 6，頁 25a。

駕「御」比擬的是有限度，不容「失」控。所以問題不在奇或不奇，而是正（貞）與不正（貞）。這裡所說的「正」不是一般與「奇」相對較的「正」，而是為文的總綱，包括六義以及各種「文章體勢」。在總綱的範圍內，有正、有奇，「正」這一脈下的變化仍可有正變、奇變之分。舉例而言，議對這種文體，「事以明覈為美」。假設某個時代議對時，總是先門面恭維皇帝或意見相反的一方，再一一指出相反意見可商榷之處，然後逐步論證自己所欲主張者。作者儘可開篇即以「天威不足畏，祖宗不足法」一類驚人語喚起注意，且先提出結論，再層層說明理據。但再怎麼不循主流的表述法，也不能「以深隱為奇」<sup>21</sup>。又好比：章表的對象是皇帝，因此優雅是基本要件，或像「文學之薦禰衡，氣揚采飛」；或像「孔明之辭後主，志盡文暢」，「華實異旨，並表之英也」，然而不論哪種「昭明心曲」<sup>22</sup>的措辭風格，總不得奇變到雜以嘲謔之辭。

現在說明第一個問題。變當然意味與以往不同，以往習以為常的方式也當然可用舊來表示，因此，照理來說，變必然包含了新，然而這種推論乃是縱線思考。從某一文類的創作史來看，《文心雕龍》所說的變還包括橫切面，即同一時代採取同一文類創作成品間的差異。誠然，《文心雕龍》對於這部分不大用變這詞彙來描述，有關這部分的差異，《文心雕龍》歸在風格方面來說。學者曾指出：《文心雕龍》論風格時，有兩層意義，一種是應然要求層面的，即典雅等八體；一種屬於事實描述層面的，那種意義的風格豈止八體？乃千萬體。<sup>23</sup>而不論哪種意義的風格，都涉及變。以前者而言，由於劉勰認為：應尊重客觀的「文章體勢」，所以不贊同以任何文體書寫時，都是一種風格，應該「八體屢遷」，遷，變也。以後者而言，由於作家先天（才、氣）、後天（學、習）的差異，風格想要相同也

<sup>21</sup> 〈議對〉，《文心雕龍注》，卷5，頁30a。

<sup>22</sup> 〈章表〉，《文心雕龍注》，卷5，頁10a。

<sup>23</sup> 詳參朱曉海，〈《文心雕龍》的風格論〉，《中日學者六朝文學研討會論文集》（北京：北京大學中文系，2006年），頁52-59。



不可能，所以說「各師成心，其異如面」，<sup>24</sup>異不也是變？綜觀《文心雕龍》的通變論之後，會發現：《文心雕龍》的通變論絕不能缺少這種橫切面的變，不但如此，而且這可能才是《文心雕龍》真正首肯的新變之重要淵源，且詳下文。現在折返問題本身：變與新是否乃重合的概念。變必然包含新，新卻不必然合乎劉勰所說的變，因為那可以是種病變，以劉勰的話來說，即「訛變」。

綜上所述，按照劉勰的看法，真正的變必然包含新，反之則未必然，因為某些新可能僅是看似新，甚至訛變。由於任一文類都有主流（正）、非主流（奇）兩種書寫習尚，這種非主流書寫習尚意義的奇並非新。然而不論哪一種書寫習尚，劉勰認為：都需要新變。相較於以往的習尚，這種新變當然可稱之為奇，但某些新變因取得日後的主流地位，融入大傳統中，所以這種意義的新變不一定奇。其實劉勰關切的不在新變能否奇，而在雖奇卻能不悖乎為文的總綱。由於劉勰將這總綱也稱之為正，易於讓人誤解：他不贊成奇這種寫作風格，實則不然。是以就《文心雕龍》來說，變、新、奇三者雖彼此各有交集，但都不是重合的概念，迥別於當時文壇界將三者視同為一。

然而真正值得探究的問題是：新變在何處？前人根據前文所引卷六〈通變〉第一段「名理」／「文辭」、「故實」／「新聲」相對仗，認為：聲，名也，名之於實，猶形式之於內容，則「新聲」指技術層面：「數」，或者說「文辭」所代表的形式層面的新。按：首先，「實」當訓讀為「事」，劉勰論及議對時，認為要使自己的意見堅實、具說服力，除了「必樞紐經典」，還需要「採故實於前代」，此處의故實就是故事，乃兩漢已降裁斷庶務的重要法理依據，<sup>25</sup>所以劉勰在卷五〈章表〉解釋：何以「《七略》、〈藝文〉，謠詠必錄；章表奏議，經國之樞機，蓋闕而不纂者，乃各有故事，

<sup>24</sup> 以上引文分見〈體性〉，《文心雕龍注》，卷6，頁8b、8a。

<sup>25</sup> 邢義田，〈從「如故事」和「便宜從事」看漢代行政中的經常與權變〉，《秦漢史論稿》（臺北：東大圖書股份有限公司，1987年），頁334-349。

布在職司也」。簡言之，卷六〈通變〉所說的「故實」僅代表成規，與作品實際內容無關。其次，「新聲」的「聲」也與名無關。這本是用來表述俗樂的詞彙。《後漢書》卷八十下〈文苑列傳·邊讓傳·章華賦〉：「設長夜之淫宴，作北里之新聲」。由於新聲迥異於古樂，故又稱新變聲，《漢書》卷九三〈佞幸列傳·李延年傳〉：「延年善歌，為新變聲。是時，上方興天地諸祠，欲造樂……延年輒丞意……為之新聲曲」。將「新變聲」、「新聲曲」二詞合言之，則稱之為「新聲變曲」<sup>26</sup>。此所以劉勰會說：

斯斟酌乎質、文之間，而槩括乎雅、俗之際，可與言通變矣。<sup>27</sup>

「雅、俗之際」的「雅、俗」正是挪用音樂領域中雅樂、俗樂，來譬擬為文通變之方。音樂本以旋律為主體，歌辭為附件，聲曲變了，就代表音樂整體變了。固然可諉稱「淫辭在曲，正響焉生」，以致「詩、聲俱鄭」<sup>28</sup>，但又哪裡來的淫聲載雅辭呢？如果《文心雕龍》讚許的「新」止於包括文辭在內技術層面的新，這種新變豈非成了冷飯熱炒、老店新開的同義詞？潘岳（247-300）〈金鹿〉、〈澤蘭〉兩篇哀文，被劉勰推許為「莫之或繼也」的佳作，不在格式上有何變動，而是意趣卓然，所謂「體舊而趣新」<sup>29</sup>。陸機（261-303）的〈演連珠〉被劉勰視為連珠這類文體中唯一名符其實之作，迥別於以往的「貫魚目」，其特點之一即在「理新」<sup>30</sup>。明顯可見：劉勰所說並讚許的新絕不止於形式層面。第三，措辭與內容密切相關，如果既有的措辭不足以呈現新的內容，當然必須另起包括措辭在內的表述技術，所以新的表述技術確實在某種程度上暗示了新的內容出現。但如果既

<sup>26</sup> 如東漢·班固著，王先謙注，〈外戚列傳·孝武李夫人傳〉，《漢書補注》（臺北：藝文印書館，1972年），卷97上，頁1683；梁·蕭統編，李善注，〈賦王·音樂下〉所收潘岳，〈笙賦〉，《文選》，卷18，頁267；梁·沈約，〈隱逸列傳·戴顓傳〉，《宋書》（臺北：藝文印書館，1972年），卷93，頁1099。

<sup>27</sup> 〈通變〉，《文心雕龍注》，卷6，頁176。

<sup>28</sup> 〈樂府〉，《文心雕龍注》，卷2，頁25a-b。

<sup>29</sup> 〈哀弔〉，《文心雕龍注》，卷3，頁31b。

<sup>30</sup> 〈雜文〉，《文心雕龍注》，卷3，頁42a。

有的表述技術足以呈現，則何必棄舊謀新？而且使用既有的表述技術，只要「善於適要」，仍然可能「雖舊彌新」<sup>31</sup>。卷六〈神思〉就說：「拙辭或孕於巧義；庸事或萌於新意」。

然而以上辨析猶未批入肯綮。當追索何謂內容更新。一篇作品涉及從所未有的主題、提出前所未有的觀點、道破讀者雖早獲於心卻不知所以然的感知，當然是新，然而鳥瞰傳統中國作品，立刻會發現：如思鄉、閨怨、傷別、感時、士不遇等主題在各時代一再出現，何以仍然可以承認表述這些主題的作品新？這就觸及文學創作的核心。對道體有新的感知，如前修僅見仁，後賢另見智，由此產生的文學作品固然可名之為創作，所感所知的內容與前人無異，所見不出前人既見的仁或智，仍可名之為創作，原因乃在於：作者的感知就其類別或內涵說固然不外乎前脩業已指出的，但對他而言，不復是觀念、閱讀上的認知，而是實感實知，成為個人的體悟了。這也就是劉勰何以論通變時，要在「文辭」之下，特別補上「氣力」，這涉及卷六〈風骨〉，須另文論列，此處不贅。目前需要追究的是：上文曾指出劉勰認為儒家經典已將道全幅、完美地展現，按照這種認定，後起的文學作品哪裡可能涉及從所未有的主題、提出前所未有的觀點？要回覆這種質疑，就如同回覆道體的新一樣。道體本身亙古永存，新／舊、先／後等經驗界的時間概念完全不適用，所謂的新是從人的認知歷程有進展、折返過來說。同理，經由長時間列聖的努力，「爰自風姓，暨於孔氏，玄聖創典，素王述訓」<sup>32</sup>，天道已被全幅、完美地展現，儒家經典蘊含的義理業臻完備，「象天地，效鬼神」，沒有任何損益需要，但人對儒家經典的認知則不然。「道心惟微，聖謨卓絕，牆宇重峻，吐納自深」，豈是我等中人下乘能窺究竟的？就像一位進入故宮博物院的遊客，窮其一生，可能也僅覽遍、掌握明、清瓷器、漆器這兩單元，其他時代的收藏根本尚未涉足。卷一〈宗經〉曾將進入經典殿堂，以尋求創作資源，比擬為「仰山而鑄銅，

<sup>31</sup> 〈物色〉，《文心雕龍注》，卷 10，頁 1a。

<sup>32</sup> 〈原道〉，《文心雕龍注》，卷 1，頁 1b。

煮海而為鹽也」，山、海寶藏豈有窮盡之日？挖掘者卻能動輒有獲，所以眾生「日用而不匱」<sup>33</sup>，「後進追取而非晚，前修久用而未先」，「百家騰躍，終入環內」<sup>34</sup>。以弔詭的論式來說，儒家經典展示的道體，乃一揭開的奧秘。從道體的表述而言，因為已經全幅、完美的展示，所以說「揭開」，但從人對它的認知而言，許多仍視而不見，則依舊可說「奧秘」。

## 貳

從哲學的角度來說，變動本身包含了三個要素：未變以前的狀況，變化後的狀況，及導致變化的原因。變化的原因可概括為內因與外因二者。

卷九〈時序〉篇論及十代文學歷史時，曾指明政治、學術環境會導致某階段文學大勢的變化，所謂「文變染乎世情」。如戰國時期：

鄒子以談天飛譽；騶爽以雕龍馳響，屈平聯藻於日月；宋玉交彩於風雲，觀其豔說，則籠罩〈雅〉、〈頌〉，故知焯燁之奇意出乎縱橫之詭俗也。<sup>35</sup>

建安時期：

觀其時文，雅好慷慨，良由世積亂離，風衰俗怨，並志深而筆長，梗概而多氣也。<sup>36</sup>

是政治、社會局勢對一代文風的影響。至於東漢時期：

---

<sup>33</sup> 〈原道〉，《文心雕龍注》，卷1，頁2a。

<sup>34</sup> 以上引文俱見〈宗經〉，《文心雕龍注》，卷1，頁13a-14a。

<sup>35</sup> 〈時序〉，《文心雕龍注》，卷9，頁226。

<sup>36</sup> 〈時序〉，《文心雕龍注》，卷9，頁23b。

中興之後，群才稍改前轍，華實所附，斟酌經辭，蓋歷政講聚，故漸靡儒風者也。<sup>37</sup>

江左時期：

因談餘氣，流成文體，是以世極迍邐，而辭意夷泰。<sup>38</sup>

則是學術氣候無形的浸染。這都是外因。這種論式的前提乃是認為：任何一階段內雖有不同面貌，也無法化約為一種面貌，但以整體而言，確實可以尋得某種較佔主流的交集，足以代表該階段文學有別於其他階段的特色。

如果將這種宏觀縮小到該階段個別作家之間，會發現：儘管同處於某階段，受到相同的政治、學術風尚影響，但彼此的文學作品風貌仍舊不一。簡言之，〈時序〉所說的可以概括為卷六〈體性〉所說的學、習兩部分。「學有淺深，習有雅鄭」，固然會使得同階段作家的作品風貌不一，縱使學、習一致，由於「才有庸雋，氣有剛柔」，照樣會出現截然不同的作品風貌。才、氣這兩部分可視為內因。

在內因當中，有一點需要特別提出。才、氣、學、習的不同會導致作品風貌不一，這是偏重在自然而然，但幾乎百分之九十五以上的作家都希望有別於人，這種作品風貌上的差異就屬於有意識使然。卷六〈定勢〉指斥：

近代辭人率好詭巧，原其為體，訛勢所變……察其訛意，似難而實無他術，反正而已，故文反正為乏；辭反正為奇。<sup>39</sup>

六朝人為文，講求聲（聽覺效應）、色（視覺效應）並重。以前者而言，

<sup>37</sup> 〈時序〉，《文心雕龍注》，卷9，頁23a。

<sup>38</sup> 〈時序〉，《文心雕龍注》，卷9，頁24a。

<sup>39</sup> 〈定勢〉，《文心雕龍注》，卷6，頁24a。

他在卷七〈聲律〉批評某些作家不選用誦讀起來平順的字詞，偏偏挑些詰屈聱牙者，動機不過是「生於好詭，逐新趣異」。以後者而言，他在卷八〈練字〉曾舉例說明：「列風淫雨」一詞，因為形近，在抄寫過程中，訛成「別風淮雨」，「淫、列義當而不奇；淮、別理乖而新異」，東漢傅毅（約 47-約 92）、蕭齊王融（468-494）等人豈不知正確用法，偏偏以訛為巧，尤其可惡的是：真正要訓解這詞義時，還是得按照列、淫來解釋，然而字面上卻不肯老實照用，「固知愛奇之心，古今一也」。愛奇這種普遍心態應分兩方面來說，一方面是包括文評家在內的讀者；另一方面是作者。而且追根究底，前者還應負較大責任，因為包括文評家在內的讀者「厭黷舊式」，有此嚮新的期盼，自然引導創作風尚，使得作家們認為非如此，不足以「代雄」<sup>40</sup>。卷二〈樂府〉就說：「俗聽飛馳，職競新異」。此所以劉勰要寫〈知音〉，端正文評界的尺度，將「奇正」列為六觀之一。撇開外因，作者所以愛奇，乃是好勝心作祟，說得好聽點，卓越動機使然。《梁書》卷五十〈文學傳下〉史臣評論時，曾指出：

夫文者，妙發性靈，獨拔懷抱，易邈等夷，必興矜露，大則凌慢侯王；小則傲蔑朋黨。<sup>41</sup>

某位作家因為有「獨拔」之處，所以容易蔑視同儕，但這實際是互為因果的，正因那位作家希望壓服群倫，所以挖空心思，弄些新異甚至詭巧的玩意兒，所謂「穿鑿取新」<sup>42</sup>，以便「傲蔑朋黨」。卷九〈養氣〉就說：「漢世迄今，辭務日新，爭光鬻采」。

然而上述內因之說，實非究竟話頭。因為我們可追問：這種好勝心的氣質從何而來？這種能將此好勝心付諸實踐，以追求卓越的才份又從何而

<sup>40</sup> 梁·蕭子顯，〈文學列傳·史臣論〉，《南齊書》（臺北：藝文印書館，1972年），卷52，頁420。

<sup>41</sup> 唐·姚思廉，《梁書》（臺北：藝文印書館，1972年），卷50，頁357。

<sup>42</sup> 〈定勢〉，《文心雕龍注》，卷6，頁24b。

來？卷六〈體性〉論作家風格差異時，清楚地將才、氣、學、習四者分為二，前二者由「天資」，後二者來自「陶染」；以卷八〈事類〉的話來說，「才自內發；學以外成」。好勝的氣質、追求卓越的才份既屬天資，天資固然可被濫用，但仍不能否認：變動的根源實際來自天，以傳統中國哲學的詞彙來說，就是道。換言之，道本身要求變，藉由人之私，以成道之公。

有關道變，需要分疏。天啟觀在中國雖非告闕，但甚薄弱，最居勢力的觀點乃是人主動去認識天道。卷六〈通變〉所說：

黃歌斷竹，質之至也；唐歌在昔，則廣於黃世；虞歌卿雲，則文於唐時；夏歌雕牆，縟於虞代；商、周篇什，麗於夏年。<sup>43</sup>

姬周以上文學作品風貌由淳質而縟麗，固然可說是文化演進等外因導致，但也可以說是聖人對天道的體會逐步豐富使然。卷一〈原道〉指出：「文」乃道的重要屬性之一，故當經驗世界形成之初，即展現出來，所謂「與天地並生者」，因此像「日月疊壁，以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形」，被稱作「道之文也」。聖人「研神理」、「觀天文」以「明道」、「設教」，縱使「研」、「觀」所得無深淺高下之別，但彰明、鋪設豈無一個前修未密、後出轉精的歷程？否則「庖犧畫其始，仲尼翼其終」的「始」、「終」將不悉如何著落。這種意義的道變並不側重在道本身有變化，乃是從人的認知角度來說，因為人對道的認知更新變化，折返過來說道變。一幅畫完成後，始終是那幅畫，同一個觀眾隨著年齡、知識、經歷的不同，以致對那幅畫的賞悟不同，並非畫本身有何變化。假如一定要從道的角度來說，也僅能說是道在其自我固然不受任何侷限，但道在經驗界展現則有個歷程，道變這用語中的道指的是這層意義的道。但另一種意義的道變則是以變化為道的屬性。先秦即有人認為《周易》乃講天道的書，不但講天道，而且講得一無遺漏，所以說「《易》與天地準，故能彌綸天地之道」、「《易》廣矣！

<sup>43</sup> 〈通變〉，《文心雕龍注》，卷6，頁17a。

大矣……以言乎天地之間，則備矣」<sup>44</sup>。順著這思路，就面臨如何解釋這本講天道的有字天書為何命名為《易》，按照鄭玄的解釋，那是因為「易」這個語詞有易簡、變易、不易三種語意，<sup>45</sup>恰可貼合天道的三種屬性。這在訓解上當然站立不住腳，卻也反映了古人對道的認知確實會將變化本身視為道的屬性之一。誠然，如果從哲學的論式來說，既然變化這點是永恆、必然的，則變化可收歸在不變中。或許古人不習慣這種辯證思考，也或許古人非常理解這種辯證思考，刻意用這組看似弔詭的表述來彰顯道的非經驗性。總之，變化確實被古人視為道的屬性之一，所以才說：「日新之謂盛德」<sup>46</sup>。既然如此，則道在文學寫作面向展現時，自然地要求有新變，以展示文學之道的「盛德」，卷六〈通變·贊〉就指出：「文律運周，日新其業」，「文律」即為文之道，日新又新乃它的本質要求。否則，文學寫作焉能被歸類為創作？賦予人的文學才、氣不過是完成道體要求文學作品新變的工具。

既說到創作，就不能不簡略述及世界各主要文化的創造論。像猶太教、基督教神學中上帝最初創造宇宙時、那般無中生有（creato ex nihilo）的創造，實乃異軍，絕大多數都是藉用既有素材的創造，中國所說的創造亦然。縱使是猶太教、基督教神學，在宇宙既成之後，也是由有造有。眾所周知，六朝人寫作時，固然延續其遠祖《楚辭》「自鑄偉辭」<sup>47</sup>的遺傳，

<sup>44</sup> 唐·孔穎達，〈繫辭上〉，《周易注疏》（臺北：藝文印書館，1977年），卷7，頁147、149。

<sup>45</sup> 〈第一論易之三名〉，《周易注疏》，卷首，頁3。

<sup>46</sup> 〈繫辭上〉，《周易注疏》，卷7，頁149。

<sup>47</sup> 〈辨騷〉，《文心雕龍注》，卷1，頁29b。楊明照，《文心雕龍校注》（臺北：河洛圖書出版社，1976年），卷1，頁32：「偉辭，猶奇辭也。《說文》：『偉，奇也。』此云偉辭，上云奇文，意本相承，誼亦可通」。按：楊說是。卷2〈詮賦〉，頁47：「子雲〈甘泉〉構深瑋之風」，瑋，唐寫本、宋本《太平御覽》所引《文心雕龍》均作「偉」，詳參林其銓、陳鳳金，《敦煌遺書文心雕龍殘卷集校》（上海：上海書店，1991年），頁34、82。卷1〈正緯〉，頁19a：「事豐奇偉」，奇偉即奇緯，乃同義複詞；卷8〈練字〉，頁15a：「前漢小學率多瑋字」，瑋字即奇字，所以說：「非獨制異，乃共曉難」。



但其主流乃講求詞句有出處、用典故。除了炫學，用典故一方面是種技巧，利用古典包裝帶來的距離營構美感；另一方面是喚起該事類在歷史中積澱的諸多印象、感受，以豐富內涵，並不會構成這種寫作方式是否得名之為創作的質疑。至於講求詞句有出處，章學誠曾說：「子有雜家，雜於眾，不雜於己」。取材來自各處，所以雜於眾；雖來自各處，取此去彼，有其中中心思想，故不雜於己，所以「雜而猶成其家」<sup>48</sup>。是以六朝人寫作的這種風尚同樣無礙於它們被名之為創作。

### 參

在探討如何變之前，先面對卷六〈通變〉第三段：

夫誇張聲貌，則漢初已極，自茲厥後，循環相因，雖軒翥出轍，而終入籠內。

枚乘〈七發〉云：「通望兮東海，虹洞兮蒼天」；相如〈上林〉云：「視之無端，察之無涯，日出東沼，月生〔入乎〕西陵」；馬融〈廣成〉：「天地虹洞，固無端涯，大明出東，月生西陵」；揚雄〈校獵〉云：「出入日月，天與地杳」；張衡〈西京〉云：「日月於是乎出入，象扶桑於〔與〕濛汜」，此並廣寓極狀，而五家如一。諸如此類，莫不相循。參伍因革，通變之數也。<sup>49</sup>

的解釋問題。這段文字前面說「循環相因」，結尾處說「莫不相循」；前面說「終入籠內」，結尾處說「五家如一」，相循、如一表示的正是未變，豈能將這裡舉的例子當成通變之方？漢代賦作家的作品為何會相循、如一，這段話是接續第二段的比喻來的：

<sup>48</sup> 清·章學誠，〈外篇一·立言有本〉，《文史通義》（臺北：漢聲出版社，1973年），頁202。

<sup>49</sup> 〈通變〉，《文心雕龍注》，卷6，頁18a。

青生於藍，絳生於蒨，雖踰本色，不能復化……故練青濯絳，必歸藍蒨。<sup>50</sup>

誇飾之法「漢初已極」，以極致為取法對象，邏輯上就已顯示不可能超過極致，至多與之一致，否則，所謂的極致其實並非極致，仍有發展突破的空間。既然如此，當然「不能復化」，化，變也。劉勰提供的出路在回「歸」源頭，從源頭再出發。用在誇飾上，就是不再以漢初已降的賦作為取法對象，否則，窮盡其力，「終入籠內」，並不能擺脫前人的故「轍」。「誇張聲貌」所以至「漢初已極」，是因為漢賦那些手法都源自《楚辭》，所以卷一〈辨騷〉會說：如果適當地取法《楚辭》，「則顧盼可以驅辭力，歛唾可以窮文致，亦不復乞靈於長卿，假寵於子淵」。劉勰為何要舉上面引文中的例子，做為創作求變的負面樣版？這可分為兩方面來說。首先他必須防堵前文可能留下的罅隙。前文說：

今才穎之士刻意學文，多略漢篇，師範宋集，雖古今備閱，然近附而遠疎矣。<sup>51</sup>

他必須顧慮到有人可能因此誤會，轉而「師範」以往「多略」的「漢篇」，不知在劉勰心目中，師範宋集與師範漢篇的缺點，直五十步與百步耳，所以他必須接著以漢賦為例，指出：師範漢篇的結果同樣是條死胡同，僅是或早或晚碰到盡頭的差異而已。唯一的出路乃「還宗經誥」，還，歸也，「必歸」回如同「藍、蒨」的經誥，再出發。當然，後世誤解這段文字，或者對這段文字究竟是讚許或針砭感到困惑，劉勰也要負相當責任。因為他在結尾處所說的「參伍因革，通變之數也」與上文之間緊密銜接，缺乏顯示上、下文義關係的連接詞。或許他認為意思已經很清楚了：前面說「五家如一」，「莫不相循」，下面說「參伍因革」才是「通變之數」<sup>52</sup>，既相循，

<sup>50</sup> 〈通變〉，《文心雕龍注》，卷 6，頁 17b。

<sup>51</sup> 〈通變〉，《文心雕龍注》，卷 6，頁 17b。

<sup>52</sup> 〈物色〉，《文心雕龍注》，卷 9，頁 1b：「古來辭人，異代接武，莫不參伍以相變，因革

哪來的「革」？則作為相循的例證當然是負面的，何勞辭費？劉勰舉漢賦為例的第二個原因是從文學史的角度著眼。在他撮述九代文變時，清楚顯示：《楚辭》是一重要轉變關鍵。在繼續討論之前，先需要點明中國文論史上一特殊現象。在兩漢人觀念中，並非使用所謂騷體句寫的矢志、憤世作品都可名之為楚辭，必須是屈原（約 340-約 278B.C.）所作，或者體貼屈原的心境，以屈原聲口代屈原言的作品，才能稱《楚辭》。《楚辭》與屈原乃一體兩面，前者是後者的文字表述；後者是前者的血肉化身。<sup>53</sup>按照這個邏輯，《楚辭》如果有任何道德上的瑕疵、文學上的敗筆、歷史上的負面影響，都必須歸咎在屈原身上。兩漢、六朝士人與屈原在精神、行徑取向上雖不相契，但並不否認他值得敬愛，劉安（179-122B.C.）甚至恭維他足以「與日月爭光」<sup>54</sup>；曾致微詞的班固（32-92）也照樣將之列為第二等的仁人，<sup>55</sup>這就導致如果要批評《楚辭》時的尷尬。結果捏造一師承譜：「宋玉者，屈原弟子也」<sup>56</sup>，將責任推卸給屈原弟子宋玉。這與兩漢時期出現災異，不由皇帝負責，轉嫁給「上佐天子理陰陽，順四時」<sup>57</sup>的丞相或三公來背黑鍋，要他自殺、去職謝罪一般。劉勰雖然相當勇於面對如何處理屈原在文學史上的評價問題，但也仍不免受到傳統影響，卷二〈詮賦〉就說：

---

以為功」，「參伍」與「因革」正對，可見：參伍乃損益之意。

<sup>53</sup> 詳參朱曉海，〈「靈均餘影」覆議〉，《漢賦史略新證》（西安：陝西人民出版社，2004年），頁 105-108。

<sup>54</sup> 東漢·王逸編，洪興祖注，〈離騷〉所附班固〈離騷贊序〉，《楚辭補注》（臺北：漢京文化事業有限公司，1983年），卷 1，頁 51。

<sup>55</sup> 東漢·班固著，王先謙注，《漢書補注》，卷 20，頁 389。

<sup>56</sup> 東漢·王逸編，洪興祖注，〈九辯·敘論〉，《楚辭補注》，卷 8，頁 182。

<sup>57</sup> 西漢·司馬遷著，〈陳丞相世家〉，瀧川龜太郎注，《史記會注考證》（臺北：藝文印書館，1972年），卷 56，頁 797。東漢·班固著，王光謙注，〈翟方進傳〉，《漢書補注》，卷 84，顏師古《集解》引如淳曰：「《漢儀注》：有天地大變、天下大過，皇帝使侍中持節、乘四白馬，賜上尊酒十斛、牛一頭，策告殃咎。使者去，半道，丞相即上病；使者還，未白事，尚書以丞相不起病聞」，頁 1485。

宋發夸談，實始淫麗。<sup>58</sup>

卷八〈夸飾〉也說：

自宋玉、景差，夸飾始盛。<sup>59</sup>

這乃是「同乎舊談」<sup>60</sup>的部分。皇甫謐（214-282）〈三都賦序〉：

及宋玉之徒，淫文放發，言過于實，誇競之興，體失之漸，〈風〉、  
〈雅〉之則於是乎乖。<sup>61</sup>

摯虞（約 240-311）《文章流別論》：

孫卿、屈原尚頗有古詩之義，至宋玉，則多淫浮之病矣。<sup>62</sup>

在此之前，是聖王時代，也是經典形成的時代，在徵聖、宗經的前提下，這段期間文學寫作的變化當然均被首肯。《楚辭》之後，繼續變。以變本身來說，兩階段都在變，但這僅是事實描述，實然不等同於應然，《楚辭》之後的變則愈變愈走下坡。這也就是劉勰何以非要將〈辨騷〉包括在「文之樞紐」內，指出：《楚辭》「同於〈風〉、〈雅〉者」四；「異乎經典者」四。因為在劉勰的觀點中，後世病變濫觴於《楚辭》，它之於以往經典家族非肖子，乃「博徒」，始固僅差之毫釐，終則謬以千里。雖然帶給後代的負面影響甚鉅，但從它衍生的後代愈來愈墮落的作品子孫而言，不愧為別子為宗的開山「英傑」<sup>63</sup>。劉勰在卷十〈序志〉清楚表明：他所以「搦筆和墨，乃始論文」的原因是：

<sup>58</sup> 〈詮賦〉，《文心雕龍注》，卷 2，頁 47a。

<sup>59</sup> 〈夸飾〉，《文心雕龍注》，卷 8，頁 56。

<sup>60</sup> 〈序志〉，《文心雕龍注》，卷 10，頁 21b。

<sup>61</sup> 〈序上〉，《文選》，卷 45，頁 653。

<sup>62</sup> 北宋·李昉編，〈文部三·賦〉所引《太平御覽》（臺北：臺灣商務印書館，1997 年），卷 587，頁 2774。

<sup>63</sup> 以上引文俱見〈辨騷〉，《文心雕龍注》，卷 1，頁 29a-b。

唯文章之用，實經典枝條……而去聖久遠，文體解散，辭人愛奇，言貴浮詭。<sup>64</sup>

辭人風尚正濫觴於《楚辭》。不僅卷九〈時序〉明言：

爰自漢室，迄至成、哀，雖世漸百齡，辭人九變，而大抵所歸，祖述《楚辭》，靈均餘影於是乎在。<sup>65</sup>

卷一〈宗經〉更不假詞色地直指：

楚豔漢侈，流弊不還，正末歸本，不其懿歟？<sup>66</sup>

綜言之，近代作家「師範宋集」固然不當，師範漢篇照樣被批駁，最簡單的理由即因漢篇都跟著《楚辭》走，所謂「影寫楚世」，師傅本身就成問題，出自這種成問題師門的作品當然被批駁。苟明乎此，就不會誤以為劉勰將《楚辭》作為奇變的典範。

不過，就此處舉的例子來說，劉勰真正想呈現的是：「師範宋集」的不當，乃由此引生的變會成訛變；師範漢篇的不當，乃由此引生的變實際並未變。可進一步追問：為何若非訛變，就是未變？一言以蔽之，那些作家都在為變而變，卻未嘗理解變的原理。這就觸及最基本而學界竟忽略的一明顯問題：劉勰何以將此篇命名為〈通變〉？「通變」一詞見世甚早，《公孫龍子》有〈通變〉篇；太史公自言寫作的鑰節之一在「通古今之變」，因為「禮、樂損益，律、歷改易，兵權、山川、鬼神、天人之際，承敝通變」，故「作八書」<sup>67</sup>；阮瑀（？-212）〈為曹公作書與孫權〉，舉前賢為例，認為他們「豈聖人哉？徒通變思深，以微知著耳」<sup>68</sup>，但盡人皆知，劉勰

<sup>64</sup> 〈序志〉，《文心雕龍注》，卷 10，頁 21a。

<sup>65</sup> 〈時序〉，《文心雕龍注》，卷 9，頁 23a。

<sup>66</sup> 〈宗經〉，《文心雕龍注》，卷 1，頁 14b。

<sup>67</sup> 西漢·司馬遷著，瀧川龜太郎注，〈太史公自序〉，《史記會注考證》，卷 130，頁 1347。

<sup>68</sup> 梁·蕭統編，李善注，〈書中〉，《文選》，卷 42，頁 601。

使用通變一詞，實源自《周易》卷八〈繫辭下〉：

易：窮則變，變則通，通則久。<sup>69</sup>

按理來說，他大可言變通，所以不如是，竊以為：他正是要糾正當時認為變才不窮的觀點。劉勰認為：這種為變而變的變，如上文所述，結果不是訛變，即未變，唯有通了之後的變，才可能帶來真的變，以致不復窮。下面的問題即：怎麼叫通？通的觀念《莊子》已提出，以人的身體比喻，不侷限於耳目口鼻一官，方謂之通，否則，僅「得一察」，「不該不偏」，則被視為「一曲之士也」<sup>70</sup>。漢人承襲這種觀念，專一經、守一家法的不得名為通人、通儒。而通的觀念運用到文論上，建安末已見。曹丕（187-226）於《典論》〈論文〉中說：「文非一體，鮮能備善」，「四科不同，故能之者偏也，唯通才能備其體」<sup>71</sup>。檢視《文心雕龍》中的用法，如：隨著詩有四言、五言之分，詩的理想狀況分雅潤、清麗兩種，一般詩人「隨性適分，鮮能圓通」，也就是鮮能「兼善」<sup>72</sup>。若以各類文體而言，「淵乎文者，並總群勢，奇、正雖反，必兼解以俱通」；如果以個人才份長短決定個人對文章體勢的好惡，則「兼通之理偏」<sup>73</sup>。由此可知：劉勰蓋沿襲戰國已降之說，在其措辭脈絡中，通、圓、兼、總乃同一指涉，即面面「俱」到。以上是從橫切面講，但《文心雕龍》更看重縱深面，否則，怎麼會認為：對文學本質、原理有深邃認知的人，所謂「淵乎文者」，其主要特質為「兼」「通」？卷九〈總術〉：

不截盤根，無以驗利器；不剖文奧，無以辨通才。<sup>74</sup>

<sup>69</sup> 清·阮元校刻，《周易正義》，《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1982年），頁167下。

<sup>70</sup> 戰國·莊周著，〈天下〉，郭慶藩注，《校正莊子集釋》（臺北：世界書局，1971年），卷10下，頁1069。

<sup>71</sup> 〈論二〉，《文選》，卷52，頁733、734。

<sup>72</sup> 〈明詩〉，《文心雕龍注》，卷2，頁2b。

<sup>73</sup> 〈定勢〉，《文心雕龍注》，卷6，頁24a。

<sup>74</sup> 〈總術〉，《文心雕龍注》，卷9，頁12b。

最能將這層意思表現出來。以形式邏輯而言，樣樣都能的作家可以相當膚淺。《莊子》界定：「君子通於道之謂通」，而通於道的關鍵在不復循耳目之官，繼續往外浮面追求，而是「墮肢體，黜聰明」，「返於大通」、「立之本原」，唯如此，才能「同於大通」、「通於神」，神，奇妙變化，使得「臭腐復化為神奇，神奇復化為臭腐」<sup>75</sup>。劉勰明顯受到《莊》學的影響，認為：真要能橫切面樣樣俱通，且不流於膚淺，還能新變，需以縱深面進入「文奧」為前提。前文已指出：變是道的屬性，而歷代聖人已經參透了道之「奧」，將之筆諸於書。卷一〈原道〉說明「道沿聖以垂文，聖因文以明道」時，讚嘆整個展示：「旁通而無滯，日用而不匱」，則文學創作本質要求的變的原理不可能再封閉，儒家經典已完整地蘊含了它。以劉勰的話來說，唯有儒家經典「洞性靈之奧區，極文章之骨髓」<sup>76</sup>，當得起文學殿堂的「奧」。其次，研讀儒家經典不僅可以發現變的原理，儒家經典因為同時也是道在文學領域最完美的展現，所以儒家經典它們就是一切變的資源本身。是以無論從儒家經典蘊含了完備的道，或是儒家經典本就是道的完美展現，要想通變，都得「還宗經誥」。卷六〈風骨〉末段說：

鎔鑄經典之範，翔集子、史之術，洞曉情變，曲昭文體，然後能茅甲新意，雕畫奇辭，昭體，故意新而不亂；曉變，故辭奇而不黷。<sup>77</sup>

洞，通也<sup>78</sup>，與下文表示周備的「曲」，一指深度，一指廣度。卷二〈明詩〉曾說：「鋪觀歷代，而情變之數可監」，簡言之，則作「情數」，如卷七〈章句〉：「情數運周，隨時代用」。以宏觀角度來說，作品繫於兩端：作者的

<sup>75</sup> 以上引文分見戰國·莊周著，郭慶藩注，《校正莊子集釋》，卷9下〈讓王〉，頁982、卷3上〈大宗師〉，頁284、卷6下〈秋水〉，頁601、卷5上〈天地〉，頁411、卷7下〈知北遊〉，頁733。

<sup>76</sup> 〈宗經〉，《文心雕龍注》，卷1，頁13a。

<sup>77</sup> 〈風骨〉，《文心雕龍注》，卷6，頁14a。

<sup>78</sup> 例證詳參高亨、董治安，〈東部第一·用字聲系〉，《古字通假會典》（濟南：齊魯書社，1997年），頁10。

感知情志；文體的特質區分。卷六〈神思〉指出：「情數詭雜，體變遷貿」，能洞察各種複雜的感知情志軌跡；認清各類文體的特質區分，就叫做「洞曉情變，曲昭文體」，所以這兩句話不僅是「通變」的鋪展敘述，而且點明：「通」「曉」洞明的對象。其前提乃浸潤於經典這個模「範」中，累積多了，自然能在「意」、「辭」兩方面「新」「奇」，卻能「不亂」「不黷」，也就是卷九〈總術〉所說的「因時順機，動不失正」也。

以上是從新變的角度來說。還可以從創生的角度來闡釋何以要「還宗經誥」。傳統中國的宇宙生成乃是一衍生圖像，<sup>79</sup>由無形質但豐沛的終極實體分流，逐步固結，愈固結，愈具體，也就愈缺乏變化的可能性，以宇宙論的說法來表述，即：靈性與固結程度適成反比。這在《老子》中表現得最為明顯。由於古人觀念中，整個經驗界最先出現的是水，<sup>80</sup>而「天下莫柔弱於水」；以個人生命過程來說，嬰兒是第一階段，而「人之生也柔弱，其死也堅強」。不論水或嬰兒，他們的柔軟度都甚高，接近道體的屬性，最富生機。相較於此，「物壯則老，謂之不道，不道早已」，所以《老子》勸導人「歸根」「復命」。以生理的狀態來譬擬，即是「復歸於嬰兒」，「專氣致柔，能嬰兒乎」，因「堅強者死之徒；柔弱者生之徒」。以人之外的自然事物為喻，即是「上善若水」，因其「幾於道」，「攻堅強者莫之能勝」<sup>81</sup>。以寫作過程本身來說，卷六〈神思〉就曾指出：所以會「方其搦筆，氣倍

<sup>79</sup> Benjamin I. Schwartz, *The World of Thought in Ancient China* (Massachusetts: Harvard University Press, 1985), 6, 200, 203-204.

<sup>80</sup> 荊門市博物館編，〈釋文·太一生水〉，《郭店楚墓竹簡》（北京：文物出版社，1998年），頁125：「大一生水，水反輔大一，是以成天。天反輔大一，是以成地」。唐·孔穎達，〈月令·孟春〉，《禮記注疏》（臺北：藝文印書館，1977年），卷14，孔疏引鄭注《易》〈繫辭〉，頁283：「天一生水於北」。鄭玄是否讀過〈太一生水〉，雖無從得悉，但其說與先民宇宙創生圖像——居於北極的太一先產生了水和天，故天數為一——實相契合。詳參陳麒仰，〈太一信仰與西漢郊祀〉，將刊於《文與哲》期10（2007年6月）。

<sup>81</sup> 以上引文分見曹魏·王弼著，樓宇烈注，《王弼集校釋·老子道德經注》（臺北：華正書局，1992年），第78章，頁187、第76章，頁185、第55章，頁146、第16章，頁36、第28章，頁74、第10章，頁23、第8章，頁20。



辭前；暨乎篇成，半折心始」，乃是因為「意翻空而易奇；言徵實而難巧」。愈落實，「奇」「巧」的難度愈高。苟明乎此，就可領悟：何以劉勰會認為師範後來的作品，縱使是絕佳的作品，照樣不會因此在文學創作上產生良好的新變之作，因為後代作品的靈性愈來愈寡，從中可能衍生的變化度相應地也愈來愈薄。卷十〈物色〉指陳：

近代以來，文貴形似……體物為妙，功在密附，故巧言切狀，如印之印泥，不加彫削，而曲寫毫芥，故能瞻言而見貌；即字而知時也。<sup>82</sup>

「近代以來」這種描寫手法固然可達到極其逼真的效果，卻也使得餘韻告闕。劉勰一方面指出：《詩經》「以少總多」的表述方式甚可取，應返回「詩人麗則而約言」的描寫手法，「析辭尚簡，使味飄飄而輕舉，情曄曄而更新」，才能在舉世「麗淫而繁句」<sup>83</sup>的叢林中，真正開出一條嶄新的出路。另一方面指出：文學手法本有比、興兩種。由於「辭賦所先，日用乎比，月忘乎興」，以致步武辭賦模式的「揚、班之倫，曹、劉以下，圖狀山川，影寫雲物」，均「資此效績」。在他看來，這是「習小而棄大，所以文謝於周人也」<sup>84</sup>。因此，不僅應回復《詩經》比的手法，更應該振興興的手法。而當時的作家卻力圖在已經「曲寫毫芥」的基礎上再發展，而又期望新變，突破前人牢籠，勢必走偏鋒，淪入訛變入魔之途。劉勰自供他這本書中的意見「有異乎前論者，非苟異也」<sup>85</sup>，意即：不能為了標新而立異，故意唱反調，抹殺道理上的是非。寫作如果「逐奇而失正」，同樣是「苟異」，「苟異者以失體成怪」<sup>86</sup>。《左傳》卷二四〈宣公十五年〉說：

天反時為災；地反物為妖；民反德為亂，亂則妖災生，故文反正為

<sup>82</sup> 〈物色〉，《文心雕龍注》，卷 10，頁 10b。

<sup>83</sup> 以上引文俱見〈物色〉，《文心雕龍注》，卷 10，頁 1b。

<sup>84</sup> 〈比興〉，《文心雕龍注》，卷 8，頁 1a。

<sup>85</sup> 〈序志〉，《文心雕龍注》，卷 10，頁 21b-22a。

<sup>86</sup> 〈定勢〉，《文心雕龍注》，卷 6，頁 25a。

乏。<sup>87</sup>

劉勰在〈定勢〉曾引用最後一句，但實際已將上文涵蓋在內。換言之，他認為：「近代」以來的文學發展乃文學的「災」禍、「妖」孽、混「亂」。其次，《左傳》中的「反正為乏」原本就不止於單就「文」字上講，乃一雙關語，劉勰沿襲這種方式：文字本是藉形表義，象形的「止」代表的不僅是足部，而且代表了行進方向。道是一切生命、創造之源，《周易》卷七〈繫辭上〉不僅說：「日新之謂盛德」，更指出：變化乃生命的特質，所以接著就說：「生生之謂易」。而《老子》說：「反者，道之動」<sup>88</sup>，則作家要想獲得創造生命力，則唯有「還宗經誥」，在這神秘的子宮體中，才可能回復創作的生機，出現新變。試觀：後世哪一個文體不是以儒家經典為其「首」、「源」、「本」、「端」、「根」<sup>89</sup>的？而儒家經典的表述，「繁、略殊形，顯、隱異術，抑揚隨時，變通適會」<sup>90</sup>，有哪種方式見遺在外？如今不依循道之反而動，竟逆道之道而行，以《老子》的論式來說，乃反「反」之道，順著既有文學風尚下去，只會將文學創作帶進滅絕一途。是以珍愛文學創作的劉勰於論文之始就表示：「體要所以成辭」，「辭成無好異之尤」，如果厭棄「正言」，「惟好異」<sup>91</sup>，那不是文學創作，而是爭奇鬥怪。而於全書終了時，再度說：「尼父陳訓，惡乎異端，辭訓之異，宜體於要」<sup>92</sup>。何休（129-182）解詁：「他伎奇巧，異端也」<sup>93</sup>，異端本身僅意味有別於傳統主流，何晏（190-249）講得好，乃因「善道有統，故殊途而同歸，

<sup>87</sup> 清·阮元校刻，《春秋左傳正義》，《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1982年），頁408下。

<sup>88</sup> 曹魏·王弼著，樓宇烈注，《王弼集校釋·老子道德經注》，第40章，頁109。

<sup>89</sup> 〈宗經〉，《文心雕龍注》，卷1，頁14a。

<sup>90</sup> 〈徵聖〉，《文心雕龍注》，卷1，頁10a。

<sup>91</sup> 〈徵聖〉，《文心雕龍注》，卷1，頁10a。

<sup>92</sup> 〈序志〉，《文心雕龍注》，卷10，頁21a。

<sup>93</sup> 唐·徐彥，〈文公十二年〉，《公羊傳注疏》（臺北：藝文印書館，1977年），卷14，頁176。

異端不同歸也」<sup>94</sup>。道統展現在文學創作上，即成文統。批評近代以來那些「跨略文統，馳騫新作」的筆墨為「異端」，即因在劉勰看來，那已經不是工具層面差異的問題，而是已經從根本上背叛了文學創作的本質了，所謂「文濫」，所以才會將之視為像洪水猛獸一般的禍害。那些作家或許自認在建立新文統，劉勰質疑：「豈空結奇字，紕繆而成經」<sup>95</sup>？。

既然要想在創作時能產生實質意義的新變，需要「還宗經誥」，言下之意，當然得熟讀玩味儒家經典，而〈通變〉末段說：

是以規略文統，宜宏大體，先博覽以精閱，總綱紀而攝契，然後拓衢路，置關鍵，長轡遠御，從容按節，憑情以會通，負氣以適變，采如宛虹之奮鬣；光若長離之振翼，迺穎脫之文矣。若乃齷齪於偏解，矜激乎一致，此庭間之迴驟，豈萬里之遠步哉？<sup>96</sup>

據上文所引的卷六〈風骨〉說：「翔集子、史之術」，「博覽」的對象似乎不限於儒家經典。確實如此。文學創作與文學批評密切相關，後者提出的優劣評價經常引導前者的趨向，而前者的風尚同樣左右後者的好惡尺度，劉勰為了拔本塞源，特別撰寫〈知音〉。他指出：「知多偏好，人莫圓該」，「圓該」即「通」的同義詞，對症下的處方也是博覽，所謂「圓照之象，務先博觀」<sup>97</sup>。博觀並不意味無條件的接納。以儒家經典為準，諸子與《楚辭》同樣是後續創作發展的偏差產品。從內容情志來說，後者有「狷狹之志」、「荒淫之意」；前者有的更嚴重，如「商、韓六蟲、五蠹，棄孝廢仁」。從文辭方面來說，後者有「詭異之辭」、「譎怪之談」；前者有「移山跨海之談」、「傾天折柱之說」，難分軒輊。騷要辨，子亦然，故劉勰承認；諸子「述道言治，枝條五經」，然而應分疏：「其純粹者入矩；躡駁者出規」，

<sup>94</sup> 北宋·邢昺，〈為政〉，《論語注疏》（臺北：藝文印書館，1977年），卷2，頁18。

<sup>95</sup> 以上引文俱見〈風骨〉，《文心雕龍注》，卷6，頁14a。

<sup>96</sup> 〈通變〉，《文心雕龍注》，卷6，頁18a。

<sup>97</sup> 〈知音〉，《文心雕龍注》，卷10，頁14a。

與《楚辭》固有「同於〈風〉、〈雅〉者」，也存在「異乎經典者」一致。簡言之，有些不在「經典之範」內。因此，是要將諸子納入「博覽」、「洽聞」的範圍內，但必須「棄邪而採正」<sup>98</sup>，如同對待《楚辭》時的方是一樣，「酌奇而不失貞」。至於史書，六朝是中國史學的第一度顛峰，然而在劉勰眼中，也就在此際出現了嚴重問題。以記載內容而言，「俗皆愛奇」，「此訛濫之本源」，導致記事「棄同即異，穿鑿傍說」。以評論而言，由於「世情利害」，違背公允原則，「勳榮之家，雖庸夫而盡飾；述敗之士，雖令德而常嗤」。換言之，都悖乎「事信而不誕」、「義貞而不回」<sup>99</sup>兩點。劉勰認為：「立義選言，宜依經以樹則；勸戒與奪，必附聖以居宗」<sup>100</sup>。由於子、史都有這些缺陷，所以才用鳥類或徘徊不下「翔」、或斂翼棲息「集」來比喻當有所簡擇。

其實，前引卷六〈通變〉「是以規略文統」那段文字重要處倒不在博覽這點，而是（一）「長」、「遠」、「從容」；（二）「憑情」、「負氣」。兩者結合在一起，要顯示的是：變化乃自然而然發生的。（一）主要針對絕大部分渴求變化以代雄或迥出群儕之上的作家而言，卷二〈明詩〉指出：「辭必窮力而追新，此近世之所競也」。如果說文學創作像在子宮中孕育一新生命，那需要時間，急不來的。就像釀酒，必須長期發酵，酒才可能醇厚芳香，否則，出現的作品必然無從逃脫「淺」、「澹」的命運。一般作家愈想迅速求變化，結果愈缺乏變化，縱有某些變化，那些變化本身既不能持久，也都是些枝微末節的小玩意，好比「顛倒文句，上字而抑下，中辭而出外，回互不常，則新色耳」<sup>101</sup>，卷六〈通變〉以「此庭間之迴驟，豈萬里之遠步哉」來譬擬。那些作家缺乏辯證的思路：一個人愈能作個長期服

<sup>98</sup> 以上引文分見《文心雕龍注》，卷1〈辨騷〉，頁29b、卷4〈諸子〉，頁17b。

<sup>99</sup> 〈宗經〉，《文心雕龍注》，卷1，頁14a。

<sup>100</sup> 以上引文俱見〈史傳〉，《文心雕龍注》，卷4，頁3a、2b。

<sup>101</sup> 〈定勢〉，《文心雕龍注》，卷6，頁24b-25a。楊明照，《文心雕龍校注拾遺》（上海：上海古籍出版社，1982年），卷6，頁257，引謝兆申說：「疑作『色新耳目』」。按：不論是否校改，意思一致，都是說：這種新乃浮面的新而已。

膺權威、不違如愚的好學生，將來就愈能成為自立門戶的好老師。忙著伸張所謂的主體性，因為缺乏凌駕批判流俗的能耐，結果往往淪為流俗的犧牲品而不自知。(二) 針對或人可能提出的質疑而說。同樣浸潤於儒家經典，飲於同一源頭，如何保證出門異轍？劉勰指出：學、習縱使一致，但才、氣不可能重合，儒家經典如同取之不竭、用之不罄的礦藏，每個人都僅可能根據自己的認知結構取得一瓢，因此根本勿需多慮。換言之，這就回到了卷六〈體性〉所說的風格問題。風格由才、氣、學、習四大元素構成，後二者屬於「陶染所凝」，要想有真正收穫，得耐得住性子，慢慢來，所謂「功沿漸靡」<sup>102</sup>；前二者保證不同作家因著個人所「憑」之「情」、所「負」之「氣」的差異，自然會出門異轍。其實，卷六〈通變〉首段末已經指出了，不同種的植物，雖都吸收同樣的土壤養分，接受同樣的陽光照射，結出的果實固然因天生品種不一樣，縱使是同樣的果實，芳香、色澤仍會有別，所謂：

論文之方，譬諸草木，根幹麗土而同性，臭味晞陽而異品矣。<sup>103</sup>

換言之，劉勰批評「近世辭人」慮所不必慮，而不憂應憂者。

平心而論，以上所言實際均側重在「變」的預備工作，要想新變之前，先需要回歸文章「根」「源」，在儒家經典此一無盡藏中長期好好浸潤，重獲創造的生機。然而浸潤充足之後，還得再度流衍；折返並非終極目的，重新出發才是。所謂「尺蠖之屈，以求信也」，「精義入神，以致用也」<sup>104</sup>。誠然，劉勰認為：「通」必然帶來「變」的效果，此處關切的是：當再出發時，劉勰究竟有沒有提出變的具體軌跡呢？卷六〈通變〉說：「變文之數無方」，方，常也，沒有固定的方法也就等於說沒有方法。這種說法是恰當的，因為按照一般對方法的理解，方法總是指某種固定的程式、一定

<sup>102</sup> 〈體性·贊〉，《文心雕龍注》，卷6，頁9a。

<sup>103</sup> 〈通變〉，《文心雕龍注》，卷6，頁17a-b。

<sup>104</sup> 〈繫辭下〉，《周易注疏》，卷8，頁169。

的步驟及工具，然而如今既是在講文學創作，創作豈是某種固定程式生產線上的製造？然而論學不能僅就理論理，必須顧及文本。前引卷九〈總術〉「不剖文奧，無以辨通才」之後，接著說：

才之能通，必資曉術，自非圓鑿區域，大判條例，豈能控引情源，制勝文苑哉？<sup>105</sup>

「通」包含了兩方面，一方面是主觀面的「情變」；另一方面是客觀面的「文體」。劉勰要求兩方面取得平衡。而因為針對時尚流弊，格外強調後者，不允許作家根據個人好惡、才能長短而蔑棄文體應有的「名理」，也就是這邊講的各種文類的「區域」、「條例」，因為它們是道體在文學領域中的分流展現，假使允許作家任性揮灑，即成了以人滅天。作家必須主動降服在各種文類的「區域」、「條例」之下，讓「情源」受到它們的督「控引」導，而不能任由「情源」及衍生的情流氾濫。這部分尚未碰觸到棘手之處。劉勰在上文結束後，接著以下棋、博塞兩種遊戲譬喻「執術馭篇」、「棄術任心」兩種寫作模式，前者有具體方法可循；後者純賴機運，所謂「借巧儻來」。卷六〈通變〉說：「變文之數無方」；卷九〈總術〉說：為文時，「術有恆數，按部整伍」，恆，常也，一說數無常；一說有常數，豈非彼此牴牾？按：文學寫作如同其他藝術創作、表演，有它概括性的原則。好比：作者必須清楚自己要表述的是什麼、假設的閱讀對象是誰、在什麼樣的場合呈現於讀者面前、期望達到什麼目的，根據這些，選擇自認最能奏效的文體。文體一旦選定，「文章體勢」也隨之確定，不能採取章表這種體裁，卻像寫賦一般。不論採取哪種文體，作者都應該將自己要表述的內容有番大致的結構規劃，要透過哪幾個步驟來表述、衡量運用哪些技巧可以凸顯主旨，如卷七〈鎔裁〉所說：「草創鴻筆，先標三準」，而非「術不素定，而委心逐辭」。這些當即卷九〈總術〉所說的「按部整伍」。至於內容有無創見、結構是否脫俗、遣詞用典以致塑造的氛圍能否令人耳目一新，則存

<sup>105</sup> 〈總術〉，《文心雕龍注》，卷 9，頁 12b。

乎其人，哪有一套規格可循？姑以學術研究比擬，精讀與選定課題相關的原典、參考這課題既有的研究論著、擬定章節，乃撰寫任何學術論文必有的「部」「伍」，但撰寫出來的論文能否具有精彩的學術創見，豈是治學方法、某某理論研究等能著力的？戰國時期《易》學家曾說：「非天下之至精」，孰能「遂知來物」？「非天下之至變」，孰能「參伍以變，錯綜其數，通其變，遂成天下之文」<sup>106</sup>？劉勰將這種說法，運用到文學創作上，在卷六〈神思〉指出：

至精而後闡其妙；至變而後通其數，伊摯不能言鼎；輪扁不能語斤，其微矣乎？<sup>107</sup>

「至精」、「至變」講的是「同於大通」、上契道體的狀況，只有如此，才能靈活運用那些「數」，發揮真正的作用，而不至流於生吞硬搬。若有人據此處流露的濃厚神秘色彩，而惋惜、甚至指責劉勰唯心或不夠科學，僅反映論者全然昧於真正文學創作的本質特性，它本來就是奧妙、無從明言，讓人亦步亦趨效仿的。

凡是作家，都希望能不斷推陳出新，相較於其他作家，希望有自己的獨特風格；相較於自己以往的作品，則希望能自我突破。劉勰僅指示了一條培育變化潛能的途徑：「還宗經誥」。培育完畢之後，實際要創作時，他認為並沒有一套固定的新變軌跡可循，因為真要有這麼一套軌跡，那就不是創作了。劉勰一點也不擔心無軌跡可循，會使得作家卻步，因為「心生而言立，言立而文明，自然之道也」<sup>108</sup>，問題僅在是否真能在言、文上別開生面。他更不擔心同孕育於儒家經典的作家們、他們的作品會一般面貌，對他來說，必然會「同歸而殊塗，一致而百慮」<sup>109</sup>，因為「性各異稟」

<sup>106</sup> 〈繫辭上〉，《周易注疏》，卷 7，頁 154。

<sup>107</sup> 〈神思〉，《文心雕龍注》，卷 6，頁 2a。

<sup>108</sup> 〈原道〉，《文心雕龍注》，卷 1，頁 1a。

<sup>109</sup> 〈繫辭下〉，《周易注疏》，卷 8，頁 169。

## 結 論

道體是一切生命的根源，它的創生屬性是文學創作的基礎，文學創作不過是道體這屬性在經驗界中文學這領域的展現。創生本身就意味著新變，因此，縱使撇開作家沒有凌駕他人或自我超越的驅力，文學創作也本質地要求新變。以任一文類來說，不論是該文類內部主流（正）或非主流（奇）的表述型態，都有此要求。而且變絕不止於表述層面，觀點、內容均要求新變。正因此，文學創作要想符合這項要求，必須回到文學創作的根源，才可能獲得創生力。而按照包括劉勰在內的傳統中國人思路，「道沿聖以垂文，聖因文以明道」，道的具體內涵全備於經典，是以文學創作若欲新變，需要回到經典，亦即回到最早呈現、也將道呈現得最完美的作品中，長期浸潤玩味，以獲得創生力。歷代以來的佳作沒有不是因為透過經典、接觸道體，於其中有所汲酌的成果，從中深造有得的多寡與作品能變程度、新變成果高下適成正比。雖然作家未必自覺，無礙闡合。所謂百姓日用而不知。在劉勰的文學史觀中，三代已降，《楚辭》首先離經叛道，它的直接孽果即漢賦。「後之作者採濫忽真，遠棄〈風〉、〈雅〉，近師辭賦」<sup>111</sup>，離道漸行漸遠，文學作品的品質也愈來愈低落，然而文學寫作本質性的新變要求並未消失，絕大多數作家一方面急於新變，另一方面因為認知顛倒，取法乎下，於是在前者驅力下產生的作品若非不變，就是訛變。這種為變而變，只會走進死胡同裡，達不到可久可長的效應，唯有通而後的變，才能真正不窮，所以劉勰不說變通，而說通變。這種文學史觀乃是《老子》式宇宙衍生論的文學理論版，與《荀子》以後王「粲然」大備，因而認為應該「法後王」<sup>112</sup>的看法全然背馳。認為《楚辭》是首先離經叛道的代表，

<sup>110</sup> 〈才略·贊〉，《文心雕龍注》，卷 10，頁 6a

<sup>111</sup> 〈情采〉，《文心雕龍注》，卷 7，頁 1b。

<sup>112</sup> 戰國·荀況著，〈非相〉，王先謙注，《荀子集解》（臺北：世界書局，1981 年），卷 3，



並不意謂劉勰無視於《楚辭》的傑出，如果「體憲於三代」的《楚辭》僅因「風雜於戰國」，大醇小疵，尚能這般璀璨，則醇乎醇者何可限量？至於劉勰這種通變觀，究竟適用「保守」、「復古」或「折衷」哪種標籤，則留待高明裁奪，非我敢知。

## 徵引文獻

### (一) 古籍

- 荊門市博物館編，《郭店楚墓竹簡》，北京：文物出版社，1998年。
- 戰國·莊周著，郭慶藩注，《校正莊子集釋》，臺北：世界書局，1971年。
- 戰國·荀況著，王先謙注，《荀子集解》，臺北：世界書局，1981年。
- 西漢·司馬遷著，瀧川龜太郎注，《史記會注考證》，臺北：藝文印書館，1972年。
- 東漢·班固著，王先謙注，《漢書補注》，臺北：藝文印書館，1972年。
- 東漢·王逸編，洪興祖注，《楚辭補注》，臺北：臺灣中華書局，1965年。
- 曹魏·王弼著，樓宇烈注，《王弼集校釋·老子道德經注》，臺北：華正書局，1992年。
- 南朝宋·范曄著，王先謙注，《後漢書集解》，臺北：藝文印書館，1972年。
- 齊·蕭子顯，《南齊書》，臺北：藝文印書館，1972年。
- 梁·沈約，《宋書》，臺北：藝文印書館，1972年。
- 梁·劉勰著，范文瀾注，《文心雕龍注》，臺北：臺灣開明書店，1970年。
- 梁·蕭統編，李善注，《文選》，臺北：藝文印書館，1998年。
- 唐·姚思廉，《梁書》，臺北：藝文印書館，1972年。
- 唐·孔穎達，《周易注疏》，臺北：藝文印書館，1977年。
- 唐·孔穎達，《禮記注疏》，臺北：藝文印書館，1977年。
- 唐·孔穎達，《左傳注疏》，臺北：藝文印書館，1977年。
- 唐·徐彥，《公羊傳注疏》，臺北：藝文印書館，1977年。
- 北宋·李昉編，《太平御覽》，臺北：臺灣商務印書館，1997年。
- 北宋·邢昺，《論語注疏》，臺北：藝文印書館，1977年。
- 北宋·孫奭，《孟子注疏》，臺北：藝文印書館，1972年。

清·章學誠，《文史通義》，臺北：漢聲出版社，1973年。

清·阮元校刻，《十三經注疏》，臺北：藝文印書館，1982年。

## （二）近人編輯、論著

朱曉海，《漢賦史略新證》，西安：陝西人民出版社，2004年。

朱曉海，〈《文心雕龍》的風格論〉，《中日學者六朝文學研討會論文集》，  
北京：北京大學中文系，2006年，頁52-59。

邢義田，《秦漢史論稿》，臺北：東大圖書股份有限公司，1987年。

林其銓、陳鳳金，《敦煌遺書文心雕龍殘卷集校》，上海：上海書店，1991年。

高亨、董治安，《古字通假會典》，濟南：齊魯書社，1997年。

陳麒仰，〈太一信仰與西漢郊祀〉，將刊於《文與哲》期10，2007年。

楊明照，《文心雕龍校注》，臺北：河洛圖書出版社，1976年。

楊明照，《文心雕龍校證拾遺》，上海：上海古籍出版社，1982年。

Schwartz, Benjamin I. *The World of Thought in Ancient China*. Massachusetts:  
Harvard University Press, 1985.

中央大學人文學報 第三十一期