

《東華漢學》第 15 期；59-88 頁  
東華大學中國語文學系 華文文學系  
2012 年 06 月

## 「三派說」的重新商榷： 從齊梁文論對「雕飾」的看法談起

祁立峰\*

### 【摘要】\*\*

齊梁文學以文章的「雕飾」最為人知，這當然是從文學作品所得到的觀察，而「雕飾」以及其他如「用典」、「巧似」等創作技巧，也就成為齊梁文學最顯著的特徵。但以齊梁的文學理論而言，如蕭子顯、劉勰或鍾嶸談到「近世」文學風格時，對「雕飾」等創作技巧，往往採取了有些矛盾的論述方法：一方面有所批評，一方面「適度」地期待，樂觀其成。而這樣的論述也讓齊梁文學理論在「保守」與「新變」之間另外開出一脈「折衷派」。但「三派說」近年來頗受質疑，本文試著從「雕飾」以及其相關的書寫特徵出發，一則希望重新商榷齊梁文論的「三派說」；二則希望探討齊梁文論彼此主張的差異；三則希望試圖在「一元論」和「二元論」之外尋找其他的可能性。我們可能更進一步發現：所謂文學理論的「同一性」並不存在。

---

\* 國立中興大學中國文學系助理教授

\*\* 感謝兩位匿名審查人的寶貴意見

## 一、前言：三派的主要差異：「雕飾」

言以足志，文以足言。不言誰知其志，言之無文，行之不遠。（《孔子家語》）<sup>1</sup>

知雖落天地，不自慮也；辯雖雕萬物，不自說也。（《莊子·天運》）<sup>2</sup>

古來文章，以雕鐫成體，豈取駟爽之群言雕龍也。（《文心雕龍·序志》）<sup>3</sup>

### （一）研究回顧：文批史對齊梁文論「雕飾」<sup>4</sup>的看法

本文主要商榷的對象，在於中國大陸學者周勛初針對「梁代文論」所提出的「三派說」。三派指的是「復古派」、「趨新派」和「折衷派」，本文以為此三派持立場，根源在於對「雕飾」以及雕飾延伸出的各種文學傾向主張與技巧的觀點。此處可以先談談周勛初此論之前，文學批評史家對齊梁文論對「雕飾」的立場，是如何歸類的？

郭紹虞已注意到南朝作家論述上存在著「創作」與「理論」的區別。他說南朝文學駢麗有其時代因素，但「批評界還不致走向極端，主張純藝術論」。<sup>5</sup>郭紹虞認為蕭綱在重視藻飾的年代「推波助瀾」實則太過，但這可能是因應裴子野的影響。接著郭紹虞談蕭統對「雕飾」的立場就頗值得注意：

<sup>1</sup> 魏·王肅，《孔子家語》（臺北：世界書局，1969），頁96-97。

<sup>2</sup> 清·郭慶藩，《莊子集釋》（北京：中華書局，1961），頁465。

<sup>3</sup> 梁·劉勰著，清·黃叔琳注，《文心雕龍注》（臺北：世界書局，1984），頁150。

<sup>4</sup> 「雕飾」一般我們也用「藻飾」來稱，指的就是對文辭的雕琢。此語出《文心雕龍·情采》，本文延續王夢鷗，〈從雕飾到放蕩的文章論〉，收錄於《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984）一文的用法，統稱之為「雕飾」。

<sup>5</sup> 郭紹虞，《中國文學批評史》（臺北：明倫出版社，1970），頁55。

蕭統〈文選序〉說「……踵其事而增華，變其本而加厲，物既有之，文亦宜然」，這雖說明了文學英當趨向藻飾，但是他在另一篇〈答湘東王求文集及詩苑英華書〉卻說：「夫文典則累野，麗則傷浮……」那就是不廢質。……《文心雕龍》中如〈儷辭〉、〈鍊字〉諸篇，雖強調形文，聲律篇雖強調聲文，但如原道、徵聖以及情采都強調情文。<sup>6</sup>

郭紹虞沒提到「折衷」這個概念，但他認為蕭統與劉勰強調「雕飾」之同時，又不忘以「質」、「情文」為本，一張一弛，文質彬彬。從他的意見來看，蕭綱和裴子野的意見位於「雕飾」的兩極，而蕭統、劉勰則趨近於中央，郭紹虞沒有替這些對「雕飾」看法不一致的批評別門分派，但卻勾勒出一有層次的文學主張光譜。

羅根澤的觀點稍有差別，他將蕭統與劉孝綽的「麗而不浮」、「麗而不淫」的意見歸為一類，認為他們「提倡辭藻」，與「反對辭藻」的裴子野有所區隔。<sup>7</sup>但羅根澤和郭紹虞一樣，認為裴子野的論調直接促成了蕭綱的主張，羅稱蕭綱為「鄭邦文學」，認為其論逐條反對裴子野來立論：

裴子野「不尚麗靡之詞」；蕭綱則「無篇什之美」、「質不宜慕」，逐處與裴氏相反，雖不能遽謂是針對《雕蟲論》而發，但確是在駁斥裴氏一派的理論。蕭綱雖未明白反對經傳，但謂文學不應效法經傳；雖未明白提倡淫麗，但謂不應輕視鄭邦閭鄉。<sup>8</sup>

其實「章甫翠履之人，望閩鄉而歎息」一方面出自蕭綱錯詞易句，「不欲有同鈔襲」<sup>9</sup>的創作傾向；二方面是說對文章鑑賞的標準差別，但羅根澤此處實已注意到蕭綱文論中的多元論述，蕭綱對宗經誥的「用典」有所反對，卻不反經傳；對吟詠性情提倡，卻沒說作文章須雕飾。但在羅

<sup>6</sup> 郭紹虞，《中國文學批評史》，頁 55。

<sup>7</sup> 羅根澤，《魏晉六朝文學批評史》（臺北：臺灣商務印書館，1996），頁 24-25。

<sup>8</sup> 同前註，頁 29。

<sup>9</sup> 清·孫德謙，《六朝麗指》（出版地：出版社不詳，1923）提到：「六朝文士引前人成語，必易一二字，不欲有同鈔襲」，頁 28。

根澤的兩派論之下，蕭綱只能作為重雕飾派的代表；另外，羅根澤說蕭繹因「幼好雕蟲」<sup>10</sup>，所以不能忘懷美辭，但從蕭繹文論可看出「美辭漸為世厭倦」<sup>11</sup>，將兩派說與文學史發展結合。可見「三派說」提出前，文學批評史家對於梁代文論主張已略有所界分，但將之明確分別門派的，乃是周勛初。

## （二）問題意識：「三派說」的提出與反思

周勛初在〈梁代文論三派述要〉文中，將梁代文論為分「三派」，自此，齊梁文論之間相互對立的鮮明圖景，被勾勒了出來。周勛初認為齊梁自有趨新、守舊兩派，分別以蕭綱、裴子野為代表，並認為此「趨新派」的「新變」主張與守舊派「大異其趣」<sup>12</sup>，「引發守舊派強烈不滿」<sup>13</sup>。因此，周勛初說「折衷派」的出現為歷史的必然：

兩大流派的衝突可說是尖銳的。一派是『淫文破典』，內容太過污穢，一派是『質不宜慕』，形式過於蒼白，兩者互相指責，卻把彼此的優缺點都暴露無疑。這不同文風的形成當不是一朝一夕之事，而是自劉宋以來文學演變的結果……故自然有人想到，應該擷取兩派之長，避免兩派之短，寫出既「典」且「華」的作品來。<sup>14</sup>

周勛初由此定義出「折衷派」，以劉勰、蕭統為代表，以「通變」為文學主張。其後不少學者針對「梁代文論三派」繼續討論，對此有繼承<sup>15</sup>也

<sup>10</sup> 蕭繹，〈內典碑銘集林序〉：「子幼好雕蟲，長而彌篤。遊心釋典，寓目詞林」，引自清·嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》（京都：中文出版社，1981），頁 3035-3。關於此點錢鍾書認為，蕭繹強調他收集碑銘集不同於後世考訂文獻或賞玩書法，目的在於「愛翫辭章」，《管錐篇》（臺北：書林出版有限公司，1990），頁 1398，筆者以為蕭繹其實是明顯強調「雕飾」，看不出羅根澤所謂美辭式微之世變。

<sup>11</sup> 羅根澤，《魏晉六朝文學批評史》，頁 33。

<sup>12</sup> 周勛初，〈梁代文論三派述要〉，《中國文史論叢》第五輯（南京：南京古籍出版社，1968），頁 197。

<sup>13</sup> 同前註。

<sup>14</sup> 同前註，頁 198。

<sup>15</sup> 如王運熙、楊明、曹旭、陳文新，也都基於「三派」的論點，進而歸納各

有反駁<sup>16</sup>。姑且不論所謂的「三派」是否真實存在於齊梁的文學理論之中，我們可以從周勛初的論述中發現一個重點，趨新派被批評的「淫文破典」，與守舊派的弊病「質不宜慕」，其中最關鍵的問題，就在於「文」與「質」的濃度比例——即是文章是否應雕琢的問題。「文／質」向來是很重要的問題，又與儒家道統、比興或文體牽扯在一起，誠如顏崑陽所說：「假如我們仔細觀察『文』、『質』兩極化之爭的問題，將會發現他們彼此之間，根本糾纏一些未曾釐清的基本觀念」<sup>17</sup>，此論甚是，但筆者以為裴子野和蕭綱的對立其實可以化約成一個更核心的議題，即是對「文章雕飾與否」的正反觀點。

從歷史發展來看，本文前引的孔莊之說，大抵肯定了「文章與雕飾」的關聯。但在大賦盛行的漢代，對於文章雕琢與否，有了新的論述方式，也就是揚雄的「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫」。祝堯說「麗則」是「辭雖麗而義可則」<sup>18</sup>，至於「麗淫」，詹鍇引摯虞來解釋，說「淫」即

---

派別主張與成員。王運熙、楊明，《魏晉南北朝文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1989）也提出「三派說」的論點。另外，歸青、曹旭，《中國詩學史：魏晉南北朝卷》（廈門：鷺江出版社，2002）、陳文新，《中國文學流派意識的發生和發展》（武漢：武漢大學出版社，2003）等著，也都贊同三派說，而根據其說繼續發展。

<sup>16</sup> 但以近年中國大陸探討梁代文論的著作來說，像杜志強，《蘭陵蕭氏家族及其文學研究》（成都：巴蜀書社，2008）；林大志，《四蕭研究——以文學為中心》（北京：中華書局，2006），又多注意到「三派的相同或許多過差異」的論點。杜志強基本的立場就將蕭綱直接歸為「新變派」，而林大志則有一些反思，「對於四蕭的文學思想，我們似乎較多關注於其中的差異，進而形成文壇三派的主張，而任何人實際都難以根絕社會大環境的影響，作為同時代的人文人，在齊梁文風的浸染下，他們的文學觀念存在著相同或相似之處，應該是合理和必然的」，《四蕭研究》（北京：中華書局，2007），頁118。田曉菲更明確地反駁「三派說」，認為此為「虛構的對立」，田曉菲，《烽火與流星：蕭梁王朝的文化與文學》（新竹：清華大學出版社，2009），頁97。

<sup>17</sup> 顏崑陽，〈論魏晉南北朝文質觀念及其所衍生諸問題〉，《六朝文學觀念論叢》（臺北：正中書局，1993），頁42。顏先生指的「糾纏的基本觀念」是像是文學形式與內容的問題，裴和蕭分別論述了心目中不同的文類，但他們的論爭確實是在於「雕飾與否」之上而開展的。

<sup>18</sup> 元·祝堯，《古賦辯體》，王冠，《賦話廣聚》（北京：北京大學圖書館，2006），頁492。

是過度，而「辭人之賦」以「事形為主」、鋪衍侈麗，因而「過度」。<sup>19</sup>這顯然是以二元論的方式，對「麗」的濃度進行區分。伴隨著「則」的界定，遂有了折衷的論調。

如果誠如劉勰所說：「古來文章，以雕縵成體」，逮至六朝大概是文章雕飾的極致。郭紹虞說批評未必全然符應創作，但六朝確實出現了提倡雕飾、認為「文學進化應由『質』變『文』」<sup>20</sup>的說法：像兩晉陸機、葛洪，像齊梁的蕭統、蕭綱和蕭繹。<sup>21</sup>從王夢鷗對這些作家的探討可發現：「雕飾」不僅是狹義的，指「詞藻的雕琢」；「雕飾」還與其他概念有著密切關聯——像「用典」、「巧構形似」、以及「吟詠性情」<sup>22</sup>等。更重要的是，文論所呈現出的立場：不僅僅是「贊成」或「反對」，「褒」或「貶」的是非題。「概念」彼此之間有時會相互牽制；有時又會看似牴觸卻又形成一完整的理論系統。

田曉菲於近作對周勛初的「三派說」作了全盤否定，她提到「三派說」不過是「虛構的（想像的）對立」（*imagine rivalry*），<sup>23</sup>田曉菲認為梁代文論對文學主張其實有一共識，此共識在「對怪異字句的抵抗，以及對詩歌抒發情感功能的提倡與節制」，<sup>24</sup>而這之中就牽扯了雕飾、練字與吟詠性情等等。其實曹道衡也提過類似「一元論」的說法：「齊梁間的文論家似乎都同時反對兩種傾向：一種是蕭子顯說的『全借古語』、『非對不發』之風；另一種也就是所謂的『麗則傷浮』傾向」。<sup>25</sup>本文試

<sup>19</sup> 詹鍇，《文心雕龍風格學》（臺北：正中書局，1984），頁132-133。

<sup>20</sup> 王夢鷗，《古典文學論探索》，頁138。

<sup>21</sup> 同前註，王夢鷗認為蕭繹對雕飾的立場相對保守，但本文以為蕭繹的「綺縠紛披，宮徵靡曼」，反倒是翻轉了兩漢的「麗則／麗淫」論述。此點容後再論。

<sup>22</sup> 「吟詠性情」是比較複雜問題，它看似與「雕飾」無關，或應該說「雕飾」會造成抒發性情的障礙，但事實上對齊梁文論而言，「吟詠性情」與「雕飾」是可以結合的。此點其後再論。

<sup>23</sup> 田曉菲，《烽火與流星》，頁89。

<sup>24</sup> 同前註。

<sup>25</sup> 曹道衡，〈從《文選》看齊梁文學思潮和演變〉，《中古文史論稿》（保定：河北大學出版社，2003），頁32。

圖從「雕飾」——這個「三派說」的癥結談起，觀察齊梁文論對「雕飾」、「聲律」、「用典」、「吟詠性情」、「巧構形似」等幾個觀點的正反論述，以及彼此之間的關聯。

而我們應注意的是：所謂的「文論三派」說穿了依舊是「二元對立」<sup>26</sup>的觀點；在一元或二元之外，是否有「多元」的可能？本文從「雕飾」談起，對齊梁文論的「三派說」重新商榷，試圖提出正、反、折衷三條軸線之外，文論的真實面向——即便這個論述可能並不存在所謂的「同一性」。

## 二、如紅紫、鄭衛的「雕飾」： 蕭子顯〈文學傳論〉對「鮑照派」的批評

田曉菲談梁代文論三派「虛構的對立」時，她特別提到蕭子顯《南齊書·文學傳論》。從文學（或文論）的發展史來說：蕭子顯的理論確實值得注意。在他之前的文論不曾討論「當代的」文學潮流與風尚，沈約《宋書·謝靈運傳》提到顏、謝的文學成就，說「爰逮宋氏，顏、謝騰聲。靈運之興會標舉，延年之體裁明密，並方軌前秀，垂範後昆」<sup>27</sup>，但對沈約而言，代表元嘉體的顏謝，已經是五十年前的文壇領袖了。<sup>28</sup>而在蕭子顯之後的劉勰、鍾嶸，都以較隱晦的方式，討論「當代」的文學風尚。<sup>29</sup>而這樣對於「當代文學」的批評與論述，大概是由蕭子顯先開始的。

<sup>26</sup> 即便按照舊說，齊梁文論可分為三派，但所謂的「折衷」既然是從「新變」、「守舊」而來，那麼依舊是二元對立的架構。但我們一方面看到三派其實都有折衷的立場，卻又在談個別的理论概念時，有著相左、相抵觸的意見。

<sup>27</sup> 梁·沈約，《宋書》（北京：中華書局，1973），卷 67，〈謝靈運傳〉，頁 1778。

<sup>28</sup> 如果把西元 487 年蕭子良「開西邸，召文學」視為是沈約與永明體最活躍的年代，那麼卒於西元 433 年的謝靈運，對於沈約來說已經是半個世紀五十年前的文人了。

<sup>29</sup> 劉勰用「近世」這個概念，雖沒有明確標記出「近世」的範圍，但提到「近世」時經常貶多於褒；鍾嶸對於當代文壇的流行與不良風氣批判更加嚴厲，

蕭子顯將當時作者略分為「三體」，「體」在齊梁文論脈絡中也作「文體」、「風格」解，但在此處的「體」更接近「流派」<sup>30</sup>的概念。其中第一是謝靈運派，第二是傅咸、應璩派，<sup>31</sup>第三派則受到鮑照的影響。蕭子顯的祖父蕭曄曾擬作謝靈運詩，<sup>32</sup>受到蕭道成的稱讚。從〈文學傳論〉來看，蕭子顯的時代，謝靈運和鮑照依舊有很大的影響力：

今之文章，作者雖眾，總而為論，略有三體。一則啟心閑繹，托辭華曠，雖存巧綺，終致迂回。宜登公宴，本非準的。而疏慢闌緩，膏肓之病，典正可采，酷不入情。此體之源，出靈運而成也。次則緝事比類，非對不發，博物可嘉，職成拘制。或全借古語，用申今情，崎嶇牽引，直為偶說。唯睹事例，頓失精采。此則傅咸五經，應璩指事，雖不全似，可以類從。次則發唱驚挺，操調險急，雕藻淫艷，傾炫心魂。亦猶五色之有紅紫，八音之有鄭衛，斯鮑照之遺烈也。（蕭子顯《南齊書·文學傳論》）<sup>33</sup>

上述談鮑照的部份值得一提。蕭子顯認為，追尋鮑照的作家，有「發唱驚挺，操調險急」且「雕藻淫艷，傾炫心魂」的特質。前兩句說的是「聲律」；後兩句說的是「辭藻」<sup>34</sup>。而這種強調聲律驚險，辭藻豔麗的作

此點於後將再論及。

<sup>30</sup> 歸青、曹旭，《中國詩學史》將「體」解釋為「流派」，田曉菲則以「文學口味」代之，基本上對「體」有所共識，認為此「體」指的就是一個時代的文學風尚與（追隨某一作家風格的）風潮。

<sup>31</sup> 田曉菲指出蕭子顯此派指的是任昉的追尋者，任昉與王融確實以用典聞名，惟還不太能確認任昉與傅咸和應璩之間的關連，參見氏著，《烽火與流星》，頁 122-123。

<sup>32</sup> 唐·李延壽，《南史》（北京：中華書局，1975），卷 43，〈蕭曄列傳〉，頁 1081：「性剛穎雋出，與諸王共作短句詩，學謝靈運體，以呈高帝。帝報曰：『見汝二十字，諸兒作中，最為優者。但康樂放蕩，作體不辨有首尾，安仁、士衡深可宗尚，顏延之抑其次也。』」。

<sup>33</sup> 梁·蕭子顯，《南齊書》（北京：中華書局，1972），卷 52，〈文學傳論〉，頁 908。

<sup>34</sup> 從字面意義來說，「發唱驚挺」自然是說聲律、而「雕藻淫艷」說的是詞章，不過像「愉耳悅目」、「綺縠紛披，宮徵靡曼」倒是文論常用的形容，「聽覺與視覺」對應「音樂與色彩」，以之來譬喻（聲色）雕琢過渡的文章，這是常見的譬喻。



品，蕭子顯不能認同，因此他用了「驚」、「險」<sup>35</sup>、「淫」這類的形容詞。然後蕭子顯用了兩個譬喻：「猶五色之有紅紫，八音之有鄭衛」。<sup>36</sup>

從現代的觀點來說：色彩是不同波長投射於視網膜的結果；而音樂則是透過音符的高低起伏而呈現旋律。色彩或音樂本身沒有優劣善惡，「紅紫」與「鄭衛」的偏差意象，是由歷史建構而形成的。在《論語·陽貨》中，孔子提到他對「紫奪朱」、「鄭亂雅樂」<sup>37</sup>的厭惡；在〈鄉黨〉中說「君子不以紺緌飾，紅紫不以為褻服」；<sup>38</sup>至於〈衛靈公篇〉

<sup>35</sup> 「險」讓我們想到吳均與沈約的對答，事見隋·楊松玠，《談藪》，引自北宋·李昉，《太平廣記》（北京：中華書局，1981），頁1438：「（吳）均為詩曰：『秋風灑白水，鴈足印黃沙。』沈隱侯約語之曰：『印黃沙語太險。』均曰：『亦見公詩云：『山櫻發欲然。』』約曰：『我始欲然，即已印訖』」。從這則對話來說，沈約顯然是從現實層次與經驗主義來考量。不過蕭子顯這裡的「險」指的主要還是聲律的問題，相對於聲律，蕭對鮑照追尋者在「辭」的批評則是他的過度「雕飾」。「傾炫心魂」以現在看來未必是壞事，但蕭子顯此處應該是一個批判的用語。

<sup>36</sup> 「五色之有紅紫，八音之有鄭衛」後來成為文論常用術語，像《周書·庾信傳》中就展現了與蕭子顯的「互文性」（intertextuality）。〈庾信傳〉：「子山之文，發源於宋末，盛行於梁季。其體以淫放為本，其詞以輕險為宗。故能誇目侈於紅紫，蕩心逾於鄭衛。昔楊子雲有言：『詩人之賦麗以則；詞人之賦麗以淫。』若以庾氏方之，斯又詞賦之罪人也」。唐·令狐德棻，《周書》（北京：中華書局，1983），頁744。所謂的「誇目侈於紅紫，蕩心逾於鄭衛」就建立在蕭子顯「五色有紅紫，八音有鄭衛」基礎上，令狐德棻進一步將庾信解釋為「侈」、「逾」。

<sup>37</sup> 「子曰：『惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者。』」（《論語·陽貨》）唐·孔穎達正義，清·阮元校勘，《十三經注疏：論語》（臺北：藝文印書館，2003），頁157-1。孔穎達《正義》：「記孔子惡邪奪正也。『惡紫之奪朱也』者，朱正色紫間色，之好者，惡其邪好而奪正色也。『惡鄭聲之亂雅樂也』者，鄭聲淫聲，之哀者，惡其淫聲亂正樂也」，注又引述皇侃的說法，提到五方正色與間色的問題，「青赤田白黑，五方正色。不正謂五方間色，綠紅碧紫聊黃色是也」，頁157-2。

<sup>38</sup> 孔穎達於此段也明確地說明「紅」是南方間色，「紫」是北方間色，據皇侃的說明：「朱是南方正，紅是南方間，南為火，火色赤，火刻金，金色白，故紅色赤白也」、「黑是北方正，紫是北方間，北方水，水色黑，水刻火，火色赤，故紫色赤黑也」，《十三經注疏：論語》，頁157-1。

「顏淵問為邦」時，孔子說，「放鄭聲，遠佞人。鄭聲淫，佞人殆」，<sup>39</sup>「紅紫」、「鄭衛」此後被貼上負面標籤，在後代文獻中多有記載。<sup>40</sup>

〈文學傳論〉這兩句話第一層意思是說：鮑照與其追隨者就像是色彩裡的「紅紫」，像是音樂中的「鄭衛之音」，是「不正」、「偏差」的。但從「猶」這個轉折詞來說，蕭子顯還有第二層意義在於：「紅紫」和「鄭衛」是顏色與音樂的一部分，這是既定的事實，那麼蕭子顯辯證，展現在其對鮑照的「批判」之中包涵了「容受」。詹秀惠認為蕭子顯替鮑照的「鄭衛之音」巧作辯解，<sup>41</sup>但筆者以為更重要的是：蕭子顯用「紅紫」與「鄭衛」指出鮑照派的「過度」，而一旦「過度」就是必須接受批評的。在〈文學傳論〉最後一段，蕭子顯論及「理想體制」說：

三體之外，請試妄談。若夫委自天機，參之史傳，應思排來，勿先構聚。言尚易了，文憎過意，吐石含金，滋潤婉切。雜以風謠，輕脣利吻，不雅不俗，獨中胸懷。輪扁斲輪，言之未盡，文人談士，罕或兼工。非唯識有不周，道實相妨，談家所習，理勝其辭，就此求文，終然翳奪。故兼之者鮮矣。（蕭子顯《南齊書·文學傳論》）

<sup>39</sup> 唐·孔穎達正義，清·阮元校勘，《十三經注疏：論語》，頁138-2，孔安國注解是說：「鄭聲佞人，亦俱能惑人。心與雅樂賢人同，而使人淫亂危殆，故當放遠之」；疏則說：「『樂則韶舞』者，韶舜樂名也，以其盡善盡美，故使取之。『放鄭聲，遠佞人，鄭聲淫，佞人殆』者，又當放棄鄭衛之聲，遠離辨佞之人，以鄭聲佞人，亦俱能惑人，心與雅樂賢人同，然而使人淫亂危殆，故使放遠之」。

<sup>40</sup> 董仲舒《春秋繁露》提到桀紂「驕溢妄行」的扭曲，包括「聽鄭衛之音，充傾宮之志」的嗜好。漢·董仲舒，《春秋繁露》（臺北：臺灣商務印書館，1987），頁90；劉向《列女傳》記載齊桓公本好淫樂，「衛姬為之不聽鄭衛之音」，放棄自己家鄉的音樂。西漢·劉向，《列女傳》（臺北：臺灣商務印書館，1994），頁30-31；而何妥〈定樂舞表〉中甚至說：「移風易俗，天下皆盜。孔子曰：『放鄭聲，遠佞人』，故鄭衛宋趙之聲出，內則發疾，外則傷人。」隋·何妥，〈定樂舞表〉，引自清·嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁4082-1。不但把原本的「鄭聲」擴大解釋成為「鄭衛宋趙之聲」，還成為了疾病的威脅。

<sup>41</sup> 詹秀惠，《蕭子顯及其文學批評》（臺北：文史哲出版社，1994），頁226。

王鍾陵、林大志、田曉菲都指出，此處的「雅／俗」可能與民間文學的摻混有關，<sup>42</sup>但此段提到了從「雕飾」延伸出來的概念，如「委自天機，參之史傳」，這是對「靈感和自然的強調」<sup>43</sup>，卻不否定經典的意義；如「輕脣利吻」、「獨中胸懷」這與音聲的和諧，與情感的直抒又密切相關。所以，蕭子顯除了對鮑照派的「雕飾」有著「雙重性」的認定，對「用典」、「音律」、「吟詠性情」也有其觀點。

那麼，從「三派說」的角度來說，蕭子顯表現出了一「折衷」的表象。但我們更深層來觀察，蕭子顯對於各種技巧與文學主張的看法，其實和齊梁的其他文論有著或同或異的呼應關係。那麼從這個角度來看：田曉菲認為的「共識」可能太過籠統了；而周勛初的「三派說」也從文學傾向所作的歸納。事實上，齊梁文學理論對於作品作家的批評，很可能本身就是游移的、是具有模糊性與不確定性的。但我們能否接受這種「非整體性」的實況？<sup>44</sup>正如同「紅紫」和「鄭衛」這樣負面的意象，有時也可能被作家選取，成為華麗詩句的一部分。<sup>45</sup>

<sup>42</sup> 王鍾陵，《中國中古詩歌史》（南京：江蘇教育出版社，1988），頁 749；林大志、田曉菲的論述參見前述。

<sup>43</sup> 田曉菲，《烽火與流星》，頁 124。

<sup>44</sup> 阿圖塞（Louis Althusser），〈矛盾與多元決定〉，《保衛馬克思》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1995），頁 113-116。論文中提到：黑格爾的辯證法提出的矛盾，其實是「整體性的矛盾」。而阿圖塞認為歷史的發展可能不僅是黑格爾與馬克思的兩種詮釋方法，而連「矛盾」本身都是具備多元性的。原文參酌 Louis Althusser (1990) 'Relative Autonomy and Overdetermination', *For Marx*, London and New York: Verso, pp.110-112.

<sup>45</sup> 梁·蕭繹，〈縣名詩〉：「長陵新市北，鄭衛好容儀」，引自遼欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1983），頁 2041；北齊·邢劭，〈冬夜酬魏少傅直史館詩〉：「麗藻高鄭衛，專學美齊韓」，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 2264。這兩首詩都是應酬時的同題共作，而兩首詩中的「鄭衛」就是為了替詩句增添藻飾而來；至於連用「紅紫」做為意象或形容的詩文，像梁·沈約，〈郊居賦〉：「或異林而分丹青，乍因風而雜紅紫」，引自清·嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 3099-2；北齊·邢劭，〈新宮賦〉：「土成黼黻，木化蛟螭。布紅紫之融泄，閒朱黃之赫曦」，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 3839-1；褚漾，〈詠柰詩〉：「紅紫奪夏藻，芬芳掩春蕙」，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 2023。在沈約與邢劭的辭賦中，「紅紫」顯然已經沒有間色的意味，而變成紅花紫葉飛舞的形容詞。值

### 三、「飾」如何「不誣」： 劉勰理論中的「情采」與「雕飾」

#### (一) 劉勰對「雕飾」的調整：「回歸經典」

雖然《文心雕龍》的〈儷辭〉、〈鍊字〉也和「雕飾」相關，但劉勰最核心的「雕飾論」應該見於〈情采〉。全篇以「文質彬彬」為題旨，展現回歸經典的折衷論調。但值得注意的是劉勰和蕭子顯一樣，以「正采」和「間色」作為批評的形象術語，以討論「情」、「采」調和或不調和的結果：<sup>46</sup>

是以聯辭結采，將欲明理，采濫辭詭，則心理愈翳。固知翠綸桂餌，反所以失魚。「言隱榮華」，殆謂此也。是以「衣錦褻衣」，惡文太章；賁象窮白，貴乎反本。夫能設模以位理，擬地以置心，心定而後結音，理正而後摘藻，使文不減質，博不溺心，正采耀乎朱藍，間色屏於紅紫，乃可謂雕琢其章，彬彬君子矣。（《文心雕龍·情采》）<sup>47</sup>

「正采耀乎朱藍，間色屏於紅紫」是同義對偶，即「正采耀乎間色」。〈情采〉開頭以「虎豹無皮」起，劉勰似乎在強調「采」的重要和「情采並重」。但最後一段的「翠綸失魚」、「衣錦褻衣」，又回頭強調「采」

---

得一提的是梁·褚湛的「紅紫奪夏藻」，從《論語》「紫奪朱」演變而來，但此處已沒有儒家的道德批判，而呈現一幅百花爭妍、繁華盛景的景象。

<sup>46</sup> 歸青、曹旭，《中國詩學史：魏晉南北朝卷》（廈門：鷺江出版社，2002）書中，即就周勰初的區分再作細分，稱劉勰是「儒家折衷派的旗手」，而鍾嶸則為「儒家折衷派的異調」，頁 201-223。如果我們細讀《文心雕龍》的創作論，有好幾篇都顯示出劉勰處於擺盪之中，在他的結構之下，如誇飾、如物色等未必符合儒家經誥的修辭技巧，都可以被堂而皇之地討論了。

<sup>47</sup> 此處《文心雕龍》用的是清·黃叔琳注，《文心雕龍注》為版本；《詩品》用梁·鍾嶸著，王叔岷箋注，《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中研院中國文哲研究所，1999）為版本，下文不另外贅註。

一旦過度，所造成的弊端。王更生說劉勰不斷暗喻為文要「斟酌質文，辨別真偽，權衡深淺，商量濃淡」，<sup>48</sup>不斷在各種權衡中進行折衷；而顏崑陽發現從陸機到劉勰〈情采〉：「『文質』觀念在文學形式與內容關係這層意義上，正好是兩次辯證融合」，<sup>49</sup>顏先生指的「兩次辯證融合」是由形式到內容（陸機），再從內容回到形式（劉勰）。

本文很認同顏崑陽說的「理想上『文』、『質』辯證融合應該是文學作品的理想典範」<sup>50</sup>，齊梁文論也都呈現了類似的論述，但重點在論述背後的複雜意向與認同過程。以劉勰〈情采〉為例，其一方面對「雕飾過度」有遏制的企圖，另一方面又他無法否認「采」已是當時文壇最重要的文學傾向和成就。故劉勰提出了「雕飾」的「濃度論」。<sup>51</sup>我們可以發現：劉勰將其對「雕飾」的觀點，和「回歸經典」聯繫在一起，以「經典」作為濃度的依歸。

同樣地，劉勰談「事類」這樣一個與「經典」密切相關的技巧，也以「適度」與「過度」為標準，「多寡」是運用「事類」時必須斟酌的，而「正確」與否則更為重要：

夫經典沉深，載籍浩瀚，實群言之奧區，而才思之神臬也……是以將瞻才力，務在博見，狐腋非一皮能溫，雞庶必數千而飽矣。是以綜學在博，取事貴約……凡用舊合機，不啻自其口出，引事乖謬，雖千載而為瑕。（《文心雕龍·事類》）

與蕭子顯對於傅咸、應璩代表的用典派的批評相比，劉勰顯然偏向一較中性的立場，「綜學在博，取事貴約」，周振甫說這是「才駕馭學的具體方法」，<sup>52</sup>但這更是劉勰對典故的折衷態度。但我們還是要留意，劉

<sup>48</sup> 王更生，《文心雕龍選讀》（臺北：巨流圖書公司，1994），頁259。

<sup>49</sup> 顏崑陽，《六朝文學觀念論叢》，頁38。

<sup>50</sup> 同前註。

<sup>51</sup> 但我們可能會有疑問之處在於：「采」（此處約略等於「雕飾」）的濃度要如何才算是適度？如何則算是過度？什麼樣的「雕飾」會造成間色掩蓋正采的後果？畢竟文學創作並不是科學實驗，無法以某種劑量作為標準，這恐怕也不是劉勰的理論能夠解決的問題。

<sup>52</sup> 周振甫，《文心雕龍譯註》（臺北：五南圖書公司，1993），頁457。

勰也並非是純粹的「折衷論者」，類如談到「近世文體」這個概念，他就更加的謹慎。在《文心雕龍》中劉勰六次談到「近世文體」，分別在〈明詩〉、〈通變〉、〈定勢〉、〈指瑕〉、〈物色〉、〈時序〉篇中，多以批評為主。<sup>53</sup>批評的重心不盡然是「雕飾」，但大抵是「新／舊」的分別：

自近代辭人，率好詭巧，原其為體，訛勢所變，厭躋舊式，故穿鑿取新，察其訛意，似難而實無他術也，反正而已。（《文心雕龍·定勢》）

今才穎之士，刻意學文，多略漢篇，師範宋集，雖古今備閱，然近附而遠疏矣。夫青生於藍，絳生於菼，雖逾本色，不能復化。……故練青濯絳，必歸藍菼；矯訛翻淺，還宗經誥。斯斟酌乎質文之間，而隱括乎雅俗之際，可與言通變矣。（《文心雕龍·通變》）

羅根澤大概由此，認定劉勰「對藻績艷麗的文學極力排斥」，<sup>54</sup>但應該留意之處在於：〈定勢〉談「體」的變，而〈通變〉談的是「學習的對象」。劉勰一方面肯定「變」是文學史發展的必然趨勢，創作者難免會趨向新變，朝向「青出於藍」（或變本加厲）的派勢是不變的，但他認為必須以「漢篇」修正「宋集」，以「古」來修正「今」。所以羅根澤說劉勰是「律師式的辯護」，<sup>55</sup>至於該如何「修正」？劉勰回到他的理論核心，也就是「還宗經誥」、「斟酌質文」，以儒家經典最為最終的標準。

<sup>53</sup> 但從批評的方式來說，筆者以為劉勰比蕭子顯更為積極。像以〈通變〉來說：「今才穎之士，刻意學文……青生於藍，絳生於菼」，這和蕭子顯同樣從正色與偏色的觀點，對此一文學現象作一譬喻。但劉勰比蕭子顯積極之處在於：消極來說「紅紫」可能產生孔子所謂「惡紫奪朱」的後果；但「間色」出於「正采」，那它自然也有歸返本色的可能。

<sup>54</sup> 羅根澤，《魏晉六朝文學批評史》，頁33。

<sup>55</sup> 同前註，頁195。羅此說是在談劉勰的批評論，說劉勰談作家優劣時，不像西方文學批評採取「判官式的批評」，倒像是「律師式的辯護」，筆者也認為從對「雕飾」的立場來言，劉勰站在一「無罪推定」的原則上，秉持著對於齊梁文風的默許以至於審查人提到的「期待」，在此期待之中提出建言。

## （二）節制與過度：「夸飾」的必要性

劉勰另外一篇與「雕飾」密切關聯的論述就是〈夸飾〉：「天地以降，豫入聲貌，文辭所被，夸飾恆存」。黃侃說「文有飾辭」可以「傳難言之意」、「摹難傳之狀」；<sup>56</sup>周振甫將之通「誇張」則忽略「飾」之於「雕飾」的意義。<sup>57</sup>「夸飾」或許有其淵源流長的歷史，但從劉勰舉例來看，「夸飾」這樣一個創作技巧是在漢大賦作者的手筆下得到發揮。所以，劉勰對「夸飾」的論述與肯定，同樣是立基在某種「修正」與「剪裁」之中。而標準同樣是「回歸經典」：

故上林之館，奔星與宛虹入軒；從禽之盛，飛廉與鷦明俱獲……  
飾窮其要，則心聲鋒起；夸過其理，則名實兩乖。若能酌詩書之曠旨，翦揚馬之甚泰，使夸而有節，飾而不誣，亦可謂之懿也。  
（《文心雕龍·夸飾》）

劉勰強調「飾不能窮其要」、「夸不能過其理」，創作者必須「酌詩書之曠旨，翦揚馬之甚泰」，就能夠達到劉勰心目中的「夸飾」標準：「夸而有節，飾而不誣」。<sup>58</sup>這是一種有條件的「肯定」，那麼從「有條件」不也就表示：即便這「夸飾」這樣的技巧，自天地以降即存，但劉勰對之仍有所防範，擔心作者步踵「辭人麗淫」的覆轍。劉永濟引王充「為言不溢，則美不足稱」<sup>59</sup>來解釋此段，告訴我們劉勰雖「不廢夸飾」，然「敷設太甚，真意轉漓」<sup>60</sup>，這表示〈夸飾〉的「肯定」包含了某種「修正」與「否定」的意向性，這是「正」與「反」經過辯證的結果。

<sup>56</sup> 黃侃，《文心雕龍札記》（上海：華東師範大學出版社，1996），頁 229。

<sup>57</sup> 周振甫，《文心雕龍譯註》，頁 446。

<sup>58</sup> 但我們或許可以這樣問：情感奔放，不就反而能成就出真摯不羈的作品嗎？超乎常理的誇張，反而不是成就出波瀾壯闊的文章嗎？

<sup>59</sup> 黃暉，《論衡校釋》（臺北：臺灣商務印書館，1968），頁 359，王充原文是「夫為言不益，則美不足稱；為文不渥，則事不足褒」。

<sup>60</sup> 劉永濟，〈《夸飾》釋義〉，張少康編，《文心雕龍研究》（武漢：湖北教育出版社，2001），頁 582。

在〈比興〉篇中，劉勰也有類似的論述模式，蔡英俊認為「比興」是一套由漢儒建構起的美感傳統，代表了「詩的性質與意義可以等同於歷史」，<sup>61</sup>那麼「比興」當然也與典誥有關。劉勰舉了潘岳的〈螢賦〉、季鷹的〈雜詩〉，然後告訴我們：「故『比』類雖繁，以切至為貴」，以「切至」或「不切至」作為「比」的依歸。

從字面的論述來說，劉勰似乎普遍維持著一「折衷」的立場，遇到各種「過度」或「濫用」的技巧，就回到「宗經」的本體，以「儒家經典（道統）」為依歸。但從另一個角度來說，劉勰更積極去肯定了「夸飾」、「比」這些與「雕飾」、與可能伴隨著「驚挺險急」的技巧，就像他在〈明詩〉篇中，批評過度重視雕琢的「宋初文詠」所說：「儷采百字之偶，爭價一句之奇」，這本身就是一聯工整的對句。<sup>62</sup>

#### 四、「巧構形似」的優劣： 鍾嶸理論中的「雕飾」與「用典」

##### （一）鍾嶸對「雕飾」的矛盾：「巧構形似」

延續前題，鍾嶸對「近世文風」的批評還比劉勰更強烈，從用語來考察，他的有些句法，甚至與「三派說」中的「守舊派」代表裴子野異常地吻合。例如〈詩品序〉的「至使膏腴子弟，恥文不逮，終朝點綴，分夜呻吟……次有輕薄之徒，笑曹、劉為古拙，謂鮑照羲皇上人，謝朓今古獨步」，似乎和裴子野的「自是閭閻年少，貴遊總角，罔不擯落六

<sup>61</sup> 蔡英俊，〈試論「比」、「興」觀念的演變及其理論意義〉，《文學評論》第九集（臺北：書評書目出版社，1976），頁71。

<sup>62</sup> 另外一個例子像李諤對齊梁文風的批評：「競一韻之奇，爭一字之巧。連篇累牘，不出月露之形，積案盈箱，唯是風雲之狀」。我們可以發現，這種雕飾、聯偶的書寫習性，已經內化成為作者的一部分。



藝，吟詠情性……其興浮，其志弱，切而不要，隱而不深」<sup>63</sup>在句型句法、以及論述的對象上很接近。<sup>64</sup>

此處可以特別著重來談「巧構形似」：這個從物色景觀而來的創作技巧。廖蔚卿將「巧構形似」分成「題材」、「技巧」、「題旨」三個方面，與本文「雕飾」相關主要是「技巧」：「即巧構形似之手法：密附、曲寫；這不僅指儷辭、奇句，主要是指比興夸飾等描寫形容的修辭技巧」。<sup>65</sup>換言之，從對「巧構形似」的評價，也得見鍾嶸對「雕飾」的立場、以及他對過度與適度的標準：

其源出於王粲。文體華淨，少病累，又巧構形似之言，雄於潘岳，靡於太沖。（《詩品·張協》）

其源出於陸機。尚巧似。體裁綺密，情喻淵深，動無虛散，一句一字，皆致意焉。（《詩品·顏延之》）

其源出於二張，善製形狀寫物之詞，得景陽之諛詭，含茂先之靡嫚。骨節強於謝混，驅邁疾於顏延。……然貴尚巧似，不避危仄，頗傷清雅之調。故言險俗者，多以附照。（《詩品·鮑照》）

「巧構形似」強調「再現」眼前物色，「巧」、「形似」等概念很自然與「雕飾」有所連結。鍾嶸強調「直尋」、反對「過度用典」、反對刻意聲律，照說應該不怎麼支持「巧似」這樣的創作技巧。但就上述三段來說：張協是這群「巧構形似之言」創作者中，年代最早的。「文體華淨，少病累」是讚美之詞，「又」此一連接詞後面加的話，應該也不是什麼轉折的意思。也因此「巧構形似」在此處就算不是讚美，但也不至於是批評；鍾嶸說顏延之「尚巧似」，似乎也不算批評。

<sup>63</sup> 梁·裴子野，《雕蟲論》，引自清·嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 3262-2。李諤同樣有「閭里童昏，貴遊總帥，未窺六甲，先製五言」，《隋書》，頁 1544。

<sup>64</sup> 值得一提的是：裴子野在這一段之後還用了一個我們熟知的典故：「季子聆音，則非興國」，於是這些「閭閻年少」又和鄭衛亂世之音聯繫在一起了。

<sup>65</sup> 廖蔚卿，〈從文學現象與文學思想的關係談六朝巧構形似之言的詩〉，《中國古典文學論叢（冊一）：詩歌之部》（臺北：中外文學月刊社），頁 63-64。

鍾嶸顯現出他明確批評論述，應該出現在論鮑照的段落。鍾嶸明顯於前段稱讚，後段批評。廖蔚卿說「諛詭」，是一種「掀動自然使人觸感較迫切的手法」，這不算不好，<sup>66</sup>根據王叔岷的說法，鍾嶸認為鮑照最大的問題在於，「貴尚巧似，不避危仄，頗傷清雅之調」，<sup>67</sup>「尚巧似」加上熱愛運用新創麗藻的後果，讓「故言險俗者，多以附照」。鍾嶸認為鮑照本身還沒有那麼大的問題，而在於鮑照開啟的不良風氣，所以他予以批評。這觀點與蕭子顯是吻合的。<sup>68</sup>

從這個角度來看：像「巧構形似」本身就可能與「過度雕飾」有所聯繫，鍾嶸秉持了較矛盾的看法，但整體來說：鍾嶸的表現其實又符合齊梁文論的某種共識：像「巧似」、「夸飾」、「比」這一類的創作技巧，都很容易發展成為「過度的雕飾」，它們本身就有危險性。於是，劉勰或鍾嶸對於這些技巧與創作方法，在論述時格外小心。他們一方面發現「雕飾」在當時是無法避免的，所以得要調整「雕飾」的濃度；但同時他們又憂慮文學風尚背離儒家經典太遠（劉勰）、或重蹈過去清淡寡味的覆轍（鍾嶸），所以予之批評。從這個角度來看，文論不僅僅在對於過去的文學史發展進行統整與回應，更有積極的指導意味。

## （二）不適當的「用典」

「典」和「麗」這兩個概念在齊梁文論中常被放在一起，像蕭統「麗而不浮，典而不野」<sup>69</sup>、劉孝綽「典而不桀，麗而不淫」。「典」與「經

<sup>66</sup> 廖蔚卿，《六朝文論》（臺北：聯經出版事業公司，1987），頁338。

<sup>67</sup> 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，頁198。

<sup>68</sup> 蕭子顯對於鮑照與其追尋者的影響力，在前言部份我已經提到。就字面來說，我們會以為蕭子顯和鍾嶸是在對鮑照的過度雕飾進行批判，但如果說「雕飾」某程度已經被除罪化，不同於揚雄時代的認知，那麼蕭子顯和鍾嶸真正批判的是鮑照所導致的負面影響。

<sup>69</sup> 梁·蕭統，〈荅湘東王求文集及詩苑英華書〉：「夫文典則累野，麗亦傷浮。能麗而不浮，典而不野，文質彬彬，有君子之致。吾嘗欲為之，但恨未逮耳」，清·嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁3064-2。蕭統很重視「典」與「麗」的聯繫，這可以從他在《文選》選文的標準：「事

典」、「典正」的概念相關，根據錢鍾書的解釋，所謂「典而野」就是像〈與湘東王書〉說的「翻學《歸藏》」、「遂同《大傳》」；像《詩品》評張欣泰、范縝的「並希古勝文」，<sup>70</sup>「典」或許有多重義界、指涉，但也經常與「用典」重疊。當然，「典麗」並不代表「用典」必然會成就「雕飾」，但「用典」應當是呈顯「雕飾」的因素之一。<sup>71</sup>故此處且將「用典」歸於廣義的「雕飾」範疇之下，<sup>72</sup>並來談一談鍾嶸對「用典」的態度。

假設「過度的用典」一如「過度的雕琢」那般，非常有可能都指向了齊梁文學偏差、驚險的面向，那麼齊梁文論是如何看待「用典」？前面的蕭子顯談傅咸、應璩時，對他們的批判，就主要集中在他們「過度用典」這樣的特性。而鍾嶸則是對於當代「用典」風氣批判最強烈的理論家，他強烈地主張「古今勝語，多非補假，皆由直尋」，認為「用典」會阻礙「吟詠性情」。而他批評的對象也很明確：

---

出於沈思，義歸乎翰藻」的要求上得見。審查人提到蕭統一方面重視「翰藻」，一方面又對「麗」有所商榷，此展現與蕭綱、蕭繹的異趣，甚有理。但筆者以為從選文標準來說，蕭統重視「翰藻」，但對自身創作的要求，又回歸「麗而不浮，典而不野」。在折衷論調上與蕭子顯、劉孝綽又得到同一性。但我們應注意的是，此「同一性」實建立在選文與自我要求之「雕飾」差異論上。

<sup>70</sup> 錢鍾書，《管錐篇》，錢鍾書說所謂的「典而野」的作家，也如宋後道學家以六經語為詩，足見「典」的核心即是「用典」，頁 1399。

<sup>71</sup> 劉師培，《中古文學史》中，就把「衿言數典，以富博為長」和「宮體新變」、「語悉成章」（頁 92-94）等並列在一起。而胡適的「文章辭賦化」也大概是這個思考脈絡。王夢鷗也提過：像蕭綱就喜歡刻意變化典故，將原本通用的典故達成「雕飾」的效果：像「章甫翠履之人，望閭鄉而嘆息」。這個典出《莊子》的句子就有了很不同的面貌。審查人提到「典麗」未必與「典故」密切相關，此處已作修改，然對鍾嶸以及其他文論而言，「用典」所產生的複雜義界，是我們要突破「同一性」的文論時必須論及的。

<sup>72</sup> 王夢鷗，〈貴遊文學與六朝文體的演變〉徵引清·孫德謙《六朝麗指》的兩則，解釋了創作者如何將「雕飾」與「典故」融合在一起。王夢鷗說六朝文體非常多這樣的例子，這就是劉勰說的「覽文雖巧，而檢跡知妄」。

大明、泰始中，文章殆同書抄。近任昉、王元長等，詞不貴奇，競須新事，爾來作者，浸以成俗。遂乃句無虛語，語無虛字，拘攣補衲，蠹文已甚。（鍾嶸〈詩品序〉）

許文雨曾說鍾嶸和前文提到的蕭子顯，其「分體」的邏輯很近似，<sup>73</sup>而高莉芬、田曉菲也有類似看法。只是田曉菲認為蕭子顯批評當時的「用典派」就是鍾嶸此處說的王融和任昉；而高莉芬認為蕭子顯說的是應該是顏延之、謝莊。<sup>74</sup>

但即便強烈主張如鍾嶸者，依舊在論述「用典」時保留了某種肯定性的空間，提出類似「自然英旨，罕直其人，詞既失高，則宜加事義」的觀點。蕭子顯批評了「過度的用典」，並且舉了一個極其極端的狀況，說是「唯睹事例」；而鍾嶸也一樣以「句無虛語，語無虛字」作為最極端的例子。廖蔚卿說這表示「語言構造在外形上可能現出一種完美精密的組合，而詩的情致卻因此缺弱淡薄」。<sup>75</sup>從字面來說，我們不能說鍾嶸反對用典，他反對的是「過度」、「極端」的用典，<sup>76</sup>於是回到了「折衷派」的分類中，但事實上，其間存在著論述的矛盾與曖昧。

從上述討論可以發現到：對於「用典」的評價往往取決於其濃度，這一點和「雕飾」很類似。而從「用典」延伸的另外一個問題是「吟詠性情」。從顯著的理論表達而言，「用典」往往與「吟詠性情」呈現明顯的對立：「由鍾嶸反用事而主張直尋的觀念裡，可以了解鍾嶸對於詩的語言絕對要求訴諸情性……僵化的語言及其素材的運用祇是拼湊填

<sup>73</sup> 許文雨，《文論講疏》（臺北：正中書局，1976），頁161-162。許文雨認為鍾嶸《詩品》可以以「正體」、「古體」、「新體」三類來區分之，此分類與蕭子顯吻合。

<sup>74</sup> 高莉芬，《元嘉詩人用典研究》（臺北：花木蘭出版社，2007），頁23；田曉菲，《烽火與流星》，頁127。

<sup>75</sup> 廖蔚卿，〈鍾嶸《詩品》析論〉，《文學評論》第一集（臺北：書評書目出版社，1975），頁21。

<sup>76</sup> 廖蔚卿：「鍾嶸反對的祇是用事過度，造成『補假』的語言貧乏，如能用事適當而展示新的語言藝術特性」，《文學評論》第一集，頁20。

補，並非創作」。<sup>77</sup>若借用「非同一性」<sup>78</sup>的概念來說，鍾嶸展現了他對於「用典」的辯證——換言之，鍾嶸理論的「反對用典」與「適度用典」這兩個一「正」一「反」的概念，在辯證過程纏繞在一起，呈顯鍾嶸的理論。

如果我們認為「適度與否」是一無以求證、無可客觀衡量的概念，那麼鍾嶸的理論有其矛盾性存在，但若放進文論發展的脈絡來看，這種對於「適度／過度」的論述，又要回到揚雄的「麗則／麗淫」<sup>79</sup>的辯證。而且我們不能忽略揚雄在對此論述進行辨別時提到的例證：「女工霧縠」與「童子篆雕」。這兩個意象都存在著某種程度的美感經驗。

因此，從字面意義來說，蕭子顯、劉勰、鍾嶸的文論是有所共識的，他們共同去批判「過度」的雕飾和用典，而個別肯定了論文的核心概念。這「核心」對蕭子顯來說是「不雅不俗，獨中胸懷」的體制；對劉勰來說是「飾而不誣」、「還宗經誥」的體裁；對鍾嶸來說則是「自然」、

<sup>77</sup> 廖蔚卿，〈鍾嶸《詩品》析論〉，《文學評論》第一集，頁 21。

<sup>78</sup> 「非同一性」是德國哲學家阿多諾（Theodor Adorno）的理論，是對於過去哲學「同一性」（尤其是黑格爾哲學）的否定。阿多諾從自然歷史的進程觀察，發現所謂的「同一性」事實上是偽造的。而不和諧、概念與非概念的纏繞才是最終的狀態。鍾嶸的「反用典」之（非）概念裡，存在著另一個「適切用典」的概念。（阿多諾原文是說：「黑格爾內容哲學的基礎和結果，是主體的第一性，或用他的《邏輯學》導論中的一句著名的話說，是『同一性』和『非同一性』之間的同一性……否則哲學就不可避免地缺少內容的見解，限定在那種說明哲學的科學方法論上，並最終把自己勾消掉」，《否定的辯證法》，頁 6）。簡單來說，「非同一性」是對「同一性」的否定性，而這是因為阿多諾認為「非同一性」才是對於自然歷史認識的方法論根基，這基本上是對黑格爾哲學的反思（相關論述我也參酌德·Theodor W. Adorno (1987), *Aesthetic theory*, London: Routledge and Kegan Paul, pp1-15；日·細見和之，《アドルノ：非同一性の哲学》（東京：講談社，1996），頁 22-23；陳瑞文，《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》（臺北：左岸文化出版社，2004），頁 231-233）。如果說同一性不是真實，而所謂「概念」又可能是虛無的存在，那麼鍾嶸提出了「否定用典」，其實就必然包涵對「否定用典」的「否定」。概念是彼此纏繞的。因此此處以「非同一性」這個概念進行類比，並非以哲學理論套用之。

<sup>79</sup> 汪寶榮，《法言義疏》（北京：中國書店，1991），頁 49-50。

「直尋」的作品。那麼，這些齊梁文論就在對於各種概念技巧存在著「差異」的範疇之內，取得了「共識」。

## 五、「雕飾」的阻力或助力： 蕭綱、蕭繹理論中的「吟詠性情」

### （一）蕭綱的「吟詠性情」與「雕飾」的關係

前面本文討論了蕭子顯、劉勰、鍾嶸對於「雕飾」的觀點。而從上述文論中，我們發現有一個與「雕飾」、「用典」纏繞在一起的概念，也就是「吟詠性情」。照廖蔚卿所說：「吟詠性情」與「用典」可能是違背的，但和「雕飾」的關聯又如何？<sup>80</sup>此處從蕭綱的〈與湘東王書〉談起。

蕭綱因為其與「宮體」的關係，其文學主張也被貼上對應的標籤。<sup>81</sup>中大通三年（531），蕭綱入京師繼任太子，在他寫給蕭繹的信〈與湘東王書〉中，提到自己親身觀察的文學風氣。蕭綱將當時文體分為裴子野派與謝靈運派，但對此兩派皆有所批評。他認為學謝派「不屆其精華，但得其冗長」；學裴派「蔑絕其所長，惟得其所短」。就像羅根澤所說：這篇文論看不到蕭綱直接去「提倡淫麗」，<sup>82</sup>或強調寫作必須「雕飾」。就此文而言，蕭綱提到了一個他認為非常重要的文學主張，即是「吟詠性情」：

<sup>80</sup> 就我們今日的理解，「吟詠性情」也就是直抒情志，而「雕飾」就難免造成情感抒發的窒礙。但這樣的理解顯然並不適用於齊梁的文學理論。

<sup>81</sup> 一個有趣的例證是，像〈月下出新林詩〉這一類宮體風格的、過度雕飾詠物的作品，遼欽立直接依據風格判斷此為蕭綱所作、而非蕭統。田曉菲批評這樣的判斷，未免過度將蕭統視為清教徒，而把蕭綱過度淫靡化了。但蕭綱確實是「宮體詩」的提倡者，細膩極致的詠物體貼，也很自然地走向了雕飾去發展。

<sup>82</sup> 羅根澤，《魏晉六朝文學批評史》，頁 29。

比見京師文體，懦鈍殊常，競學浮疏，急為闡緩。玄冬修夜，思所不得，既殊比興，正背《風》、《騷》。若夫六典三禮，所施則有地；吉凶嘉賓，用之則有所。未聞吟詠情性，反擬〈內則〉之篇；操筆寫志，更摹〈酒誥〉之作；遲遲春日，翻學《歸藏》；湛湛江水，遂同《大傳》。（蕭綱〈與湘東王書〉）<sup>83</sup>

如前述，顏崑陽認為蕭綱和裴子野的論爭糾纏了內容與形式：「裴子野的創作成就在文不在詩……而蕭綱等人的成就卻是純文學上的詩歌」，<sup>84</sup>這談的是文類和創作實踐的問題，但就此處的文學主張來說，蕭綱不止和裴子野對立，他和劉勰在面對經典的態度之上，有了直接的對立。劉勰勉勵創作者「酌詩書之曠旨，翦揚馬之甚泰」，而蕭綱說的是「未聞吟詠情性……」。但如果把鍾嶸「文章殆同書抄」的批判觀點一併納入，齊梁文論看待「經典」的邏輯也就更複雜了。

閻采平針對齊梁的「性情說」，認為「鍾嶸、蕭子顯、蕭綱都是吟詠性情的積極鼓吹者，三子言論如出一轍」，<sup>85</sup>從文論的字面來說確實如此，但誠若前述，鍾嶸談「吟詠性情」是針對「用典」來的，蕭子顯

<sup>83</sup> 梁·蕭綱，〈與湘東王書〉，引自清·嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 3011-1。

<sup>84</sup> 顏崑陽，《六朝文學觀念論叢》，頁 42。顏崑陽所說的「文質」的問題其實與「文學與學術」或「詩與文」的載體差別有關，但從趨勢來看，蕭綱就是對於裴子野持反對立論，而這樣的反對成了後來學者「二派」、「三派」的別門分派證據。但事實上，蕭綱和裴子野確實顏崑陽所說，是「『質』與『文』的兩極化之爭」。

<sup>85</sup> 相關論述參見閻采平，《齊梁詩歌研究》（北京：北京大學出版社，1986），頁 102。其實不少學者都試圖把這些文論主張作一統整，像田曉菲也說「梁代詩人」的共同主張是「音聲的和諧，對晦澀語言和怪異字句的抵制；一方面承認情感的功能，一方面又提倡有所節制」，《烽火與流星》，頁 125，以聲音、文詞的「和諧」與「雅」為依歸（田曉菲將蕭子顯的「不雅不俗」解釋為「優雅」，我認為是很正確的。像林大志把蕭子顯的「不雅不俗」當成今日的雅俗文學區別來理解，是有失誤的，參見氏著，《四蕭研究——以文學為中心》，頁 121。避免掉「險」、「驚」這種危險的用語，我也認為這是齊梁文學主張的共識，只是在共識之上，不同的文人還是對於某種技巧、某個典律作家有所辯證。

的「不雅不俗，獨中胸懷」則是談對「雅／俗」的折衷。<sup>86</sup>而對蕭綱來說，「吟詠性情」可能是對於裴子野派強勢的反動。

我們知道蕭綱的許多作品都是重「雕飾」的、甚至在他的宮體詩呈現了過度雕飾的狀況，這一點林大志、杜志強都曾討論過。<sup>87</sup>但在〈與湘東王書〉中，蕭綱沒有明確去討論「文章與雕飾」的問題，在〈答張纘謝示集書〉和〈昭明太子集序〉又提了「吟詠性情」的重要。<sup>88</sup>至於蕭綱的「文章放蕩」說，錢鍾書說若我們「見文章之放蕩，遂斷言立身之不『謹重』」，<sup>89</sup>甚不合理；王夢鷗認為「文章放蕩」此說法，是對雕飾文辭的辯護，且認為此辯護較之蕭統「義歸乎翰藻」來得更為積極。<sup>90</sup>果如是，在蕭綱的預期視野之下，文學創作的「雕飾」不但是理所當然的，且也無所謂「過度／適度」的區分。當然，這立基於「放蕩」可以與「雕飾」相互連結的前提之下。<sup>91</sup>

<sup>86</sup> 蕭子顯在此段前面說「言尚易了，文憎過意」，又說「吐石含金，滋潤婉切」，顯然是像周勛初說的保留「華」與「典」，辭章要雕飾，卻不能過意過險。

<sup>87</sup> 林大志說：「作者（四蕭）往往在光影、色彩、麗辭、雕飾方面刻意追求，作品形式美的特點因之突顯。其中色彩的運用尤其成功，像蕭綱〈雜句春情詩〉……」，《四蕭研究》，頁 204-205；杜志強說：「試舉蕭綱〈傷別離〉一詩為證……月光桂樹、流影徘徊的景色與風逐寒沙，雪裡花開的景色組合在一起，給讀者的審美圖畫顯然是不協調的……」，《蘭陵蕭氏家族及其文學研究》，頁 129。

<sup>88</sup> 梁·蕭綱，〈答張纘謝示集書〉：「以沉吟短翰，補綴庸音。寓目寫心，因事而作」；〈昭明太子集序〉：「近逐情深，言隨手變，麗而不淫」。事實上，蕭綱強烈主張創作應該「吟詠性情」，也認為「過度用典」會阻礙性情的抒發，這個主張也跟為文應當「不雅不俗」、「不淡不險」類似，應是齊梁文論的共識。前面的談鍾嶸，和蕭子顯的〈自序〉：「若乃登高目極，臨水送歸。風動春朝，月明秋夜。早雁初鷺，開花落葉。有來斯應，每不能已也」，引自《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 3087-2，也都是站在物色之動而情靈有所感應的角度而提出的。以直抒性情的這個觀點來說，蕭子顯、鍾嶸、蕭綱、蕭繹的意見差不多。

<sup>89</sup> 錢鍾書，《管錐篇》，頁 1390，錢鍾書又提到：「簡文別『立身』於『文章』，玉谿辨『篇涉』與『身接』，亦屬西方常談，古羅馬詩家自道或曰：『詩人必端潔，而詩句不須如此』，或曰『作詩與為人殊轍』」，頁 1391-1392。

<sup>90</sup> 王夢鷗，《古典文學論探索》，頁 145。

<sup>91</sup> 事實上，筆者較傾向於「放蕩」指的是廣義的、為文的道理，包涵題材、



## (二) 蕭繹的「情靈搖盪」與「雕飾」的關係

若拿蕭子顯或蕭綱的文學主張來說，他們強調「事久則瀆厭」或「模擬經典，忽略吟詠性情」，但卻沒有真正去強調雕飾對於文章的必要性；沈約《宋書·謝靈運傳》提到過「五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜」，<sup>92</sup>但主要談的還是聲律妥協的問題；<sup>93</sup>蕭統說「義歸乎翰藻」、「變本加厲」，這或許可說是對「雕飾」之強調，但偏重的是《文選》的選文標準，其文學主張如「麗而不浮，典而不野」<sup>94</sup>則偏向折衷。

至於在蕭繹的文學主張中，可明確看到他對「雕飾」的提倡。蕭繹是蕭綱、沈約外，另一個有豐富創作留存、同時也有文論主張的齊梁作家。他編纂的《金樓子》談「文」、「筆」的區分，談「古之學者」、「今之學者」的差異，可視為他對文學創作最重要的立場：

至如不便為詩如閭纂，善為章奏如柏松，若此之流，泛謂之筆。吟詠風謠，流連哀思者，謂之文。而學者率多不便屬辭，守其章句，遲於通變，質於心用。學者不能定禮樂之是非，辯經教之宗旨，徒能揚榷前言，抵掌多識……至如文者，惟須綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻道會，情靈搖盪。（蕭繹《金樓子》）<sup>95</sup>

---

風格放蕩的解釋，並不限於「雕飾」。王夢鷗提到：「（蕭綱）是把立身（正業）看作一回事，寫文章又看作一回事，立身既先要謹重，則其文張的放蕩，自限於寫作的活動了。放蕩是無拘無束，讓寫作盡量的自由放逸；亦唯有這樣，才可與謹重的立身生活相互調劑」，《古典文學論探索》，頁 143。

<sup>92</sup> 梁·沈約，《宋書》，頁 1779。

<sup>93</sup> 沈約另外曾說王筠的詩「覽所示詩，實為麗則。聲和被紙，光影盈字」，引自《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 3115-2，沈約多從聲與辭這兩個角度來論，不過他此處稱讚王筠的「麗」，但還是回到揚雄的脈絡。

<sup>94</sup> 梁·蕭統，〈答湘東王求文集及詩苑英華書〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 3064-2。

<sup>95</sup> 梁·蕭繹著，許德平校注，《金樓子校注》（臺北：嘉新文化會，1969），頁 118。

「吟詠風謠，流連哀思」大概可以視為「吟詠性情」的衍生概念，而「綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻遒會，情靈搖盪」四句，不僅談到聲律的妥切，更指向辭采的雕飾。「綺縠」這個意象自然出自揚雄，如前述，這原本就是一個具有辯證性的雙重命題。蕭繹把揚雄原本的負面意義，作了大幅度的翻轉，「綺縠」成了錦緞斑斕的意象，<sup>96</sup>「雕飾」也和「吟詠性情」緊密結合在一起，由阻力成為助力。張少康說蕭繹此段「強調了文學與學術的不同，又提出以感情充沛、音韻流暢、辭彩華美作為文的標誌，這比蕭統又進了一步」，<sup>97</sup>事實上，這個主張甚至比蕭綱的「放蕩」還更積極。在蕭繹的脈絡中，「文章與雕飾」的關係被抬升到了一個前所未有的高度，足以歌頌與讚揚。

整體來說，比起「斟酌經籍」，蕭繹更重視「吟詠性情」；相對於「良史章奏」他更重視「綺縠紛披，宮徵靡曼」。他把「性靈」與「雕飾」以他自己的內在邏輯緊密聯繫在一起，又對揚雄「麗淫／麗則」作了新解釋。在蕭繹的理論中，「雕飾」——無論其適度與否，只要能和音律、和真實的感情結合在一起，它即是合理的、可被接受的。揚雄「綺縠」是一負面意象；而劉孝綽沿用了「女工之蠹」的注疏解釋；<sup>98</sup>而到了蕭繹：斑斕雕琢、錯織華麗的文章，雖然仍舊像女工編織的「綺縠」，但它同時也構成了一幅漫天飛舞的景象，代表著「文章」、「文學」獨特的美學位置。

<sup>96</sup> 前文曾提到揚雄的雙重性在於他提出「麗淫」／「麗則」以及「童子篆雕」／「壯夫不為」的對立性而來。揚雄在表面上肯定其「麗」，肯定其「篆雕」的精緻，卻其實將之推演向了一個負面意義。但蕭繹此處的前文本顯然是揚雄的「女工霧縠」，但「綺縠」翻轉成為一個正面而華麗的意象。

<sup>97</sup> 張少康，《中國文學理論批評史教程》（北京：北京大學出版社，1999），頁117。

<sup>98</sup> 梁·劉孝綽，〈昭明太子集序〉：「子淵淫靡，若女工之蠹。子雲侈靡，異詩人之則」，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁3312-2。根據汪寶榮，《法言義疏》，李軌注：「霧縠雖麗，蠹害女工；辭賦雖巧，惑亂聖典」，頁45。

## 六、結語：同一性的迷思

基於以上的討論，本文提出以下幾點的結論：

### （一）「三派說」存在與否

本文從「雕飾」作為切入點，對於周勛初所提出的「梁代文論三派」進行商榷，筆者無意要作出支持或反駁「三派說」的結論，而是呈現出這幾篇文論對於「雕飾」以及延伸的論述、主張、傾向，進行歸納與梳理，並希望回歸文論的真實面貌。從結果來看，1.蕭子顯批評過度用典的傅咸派、將詞彙聲律驚險的鮑照派以「紅紫」、「鄭衛」譬喻之，推崇「不雅不俗，獨中胸懷」的理想體制；2.劉勰談到「夸飾」、「采」、「比」以及「近世文體」等技巧或觀念時，大抵以「回歸經典」為最終的標準；3.鍾嶸反對「（過度的）用典」，對「巧構形似」的態度則游移未定，且對當時文壇的批評近似裴子野；<sup>99</sup>4.蕭綱、蕭繹則談了「吟詠性情」的重要，蕭繹更認為「情靈」必須和詞彙的華美、音聲的和諧結合在一起。那麼，無論新變、守舊或折衷派，文論中確實存在著共通點，譬如說對「性情」的強調、對「過度雕飾」與「過度用典」的批評。即便「過度」可能同樣是一個弔詭的論述方式。

<sup>99</sup> 鍾嶸批評追尋鮑照、謝朓的青年創作者，認為他們是「輕薄之徒」。王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》：「至使膏腴子弟，恥文不逮，終朝點綴，分夜呻吟。獨觀謂為警策，眾睹終淪平鈍。次有輕薄之徒，笑曹劉為古拙，謂鮑照羲皇上人，謝朓今古獨步。而師鮑照終不及『日中市朝滿』，學謝朓劣得『黃鳥度青枝』」，頁 81，此處倒看不出鍾嶸的批評，是否與「雕飾」有關。不過值得注意的是，鍾嶸並不是說「不能學鮑照、謝朓」，而是更往前找臨摹的對象，同時，他也強調「劣得……」，也就是他認為這些「輕薄之徒」沒有學習到鮑謝較好的部分。

## (二) 「共識說」存在與否

若延續上述所說，齊梁的文論是否就如田曉菲所說，具有一「同一性」呢？本文以為文論大致具有上述的共同傾向，但從部份的論述和主張而言又有差異存在。1.對於「雕飾」的態度，蕭子顯基本上對於鮑照派代表詞彙與聲律的「驚險」，採取批判的態度，批判的主軸在於其「過度」，這一點與劉勰對「采」、「飾」的看法類似；但鍾嶸、蕭氏兄弟則並不這麼認為，鍾嶸對部份作家的「巧似」站在讚揚的立場，蕭繹透過對「綺縠」的辯證，展現了他對「雕飾」的肯定與期待。2.對於「典故」的態度，劉勰說「綜學在博，取事貴約」，「適度的」隸典用事是值得讚揚的；但鍾嶸說「多非假補，皆由直尋」，所謂的「宜加事義」出於勉為其難，與劉勰的宗經典在意圖上有所區別；至於蕭綱對「典」的看法又更極端了。從這個角度來說，本文不認為齊梁文論存在著多麼明確的共識，如果借用阿圖塞或海登懷特對歷史的解釋，不同立場、主張的文論本質上可能就是多元、矛盾的，隨著歷史的發展建構成今日分類井然的結果。那麼，我們更應對所謂的「流派」或「同一性」有所質疑。

## (三) 「雕飾」的「過度」與「適度」

從文學史的發展來看，作家追求「文章的雕飾」恐怕是常理，「無雕飾便無以見文學之進展」<sup>100</sup>。但當放回文論脈絡來說：「雕飾」的「過度」與「適度」就成了倍受關注的議題。過去齊梁文學作品受到最多負面批評的部份，正是其過度的「雕飾」，而這樣鋪張、蔓衍的辭藻和典故，又往往與「淫靡喪志」、「抽黃對白」<sup>101</sup>或「情短味淺」<sup>102</sup>等評價

<sup>100</sup> 王夢鷗，《古典文學論探索》，頁146。

<sup>101</sup> 明·謝榛，《四溟詩話》，收錄清·丁福保，《歷代詩話續編》（北京：中華書局，2006）：「六朝以來，留連光景之弊，蓋自三百篇比興中來，然抽黃對白，自成一體」，頁1138。

<sup>102</sup> 元·祝堯，《古賦辯體》，收錄王冠輯，《賦話廣聚》（北京：北京圖書

聯繫在一起。但從本文的討論可以發現到：齊梁文論並不認為辭藻的雕琢會影響到「情靈」、「性情」的抒發，甚至這兩者是相互補充、並行不悖的。筆者認為這樣的概念其實與「辭賦」關係密切，胡適認為六朝產生了「文章的辭賦化」現象，<sup>103</sup>如果據《文心雕龍·詮賦》：「鋪采摛文，體物寫志」的定義，那麼「雕飾」本來就可以與「寫志」密切結合。或許我們可以這麼說：齊梁不僅是文學作品發生「辭賦化」現象，某些特定的文論主張也受到「辭賦化」影響了。

文學創作以追求美感、追求創新為目標，那創作者必然會向「變」方向走，<sup>104</sup>那麼換個角度，所謂的「復古」、「反璞」，也就是一種新變，<sup>105</sup>也是一種廣義的「雕飾」了。那麼，正因為雕飾的「過度」與「適度」該如何取決，其間有待填補，於是齊梁的文論有了如此多元、紛紜的論述。而回歸到這麼一個多元的層面來說，一元二元的對立或三派的歸納，顯然是不足夠的，這也是本文要對「三派說」重新商榷的原因。

---

館，2006）：「三國六朝，一代工於一代，辭愈工，則情愈短而味愈淺，味愈淺，則體愈下」，頁 265。

<sup>103</sup> 胡適，《白話文學史》（天津：百花文藝出版社，2002），頁 75-76。

<sup>104</sup> 劉師培說：「陳季艷麗之詞，尤較梁代為盛，即魏徵論所謂偏尚淫麗之文也，故初唐詩什，競延其體，歷百年而不衰」，《中古文學史》，頁 94。唐代的人文評論家也有一種折衷、返樸的風氣，與其說艷麗的風氣歷百年不衰，倒不如說這是創作者本身的意向性使然。

<sup>105</sup> 這是因為創作者一方面希望對於作品增妍、另一方面希望求新求變，當兩個目標衝突時，要不就是比前代更加雕琢，要不就是反璞歸真，達成另外一種新變。

---

**Rediscovering the “Three Schools”:  
On Different Views of the “Decorative Carving”  
of Chi-Liang Literary Theories**

Li-Feng Chi\*

**Abstract**

Chi-liang literature is famous of its “decoration,” but this view was based on observation of literary works. The decoration, the allusion using, and the description had become the most distinctive features of Chi-liang literature. However, scholars of literary theory, like Xiao Zi-xian, Liu Xie, or Zhong Rong, were ambivalent about these decorative skills. On the one hand, they criticized the “decoration.” On the other, they accepted them with reservation. The above elaboration had facilitated the compromised school. In this paper, I try to discuss the decorative carving and other literary skills. This paper has three objectives. First, I hope to rediscover the “three schools” of Chi-liang literary theories. Second, I hope to discuss differences among Chi-liang literary theories. Third, I hope to find the other route besides monism and dualism. Maybe we will discover that there is no “unity” of Chi-liang literary theories.

**Keywords:** Chi-liang literary theories, three schools, Xiao Zi-xian, Xiao Gang, Liu Xie, Zhong Rong

---

\* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Chung Hsing University