

《東華漢學》第 12 期；21-50 頁  
東華大學中國語文學系 華文文學系  
2010 年 12 月

## 揚雄的美學思想：揚雄對西漢儒家審美觀的反省

馮樹勳\*

### 【摘要】

揚雄是中國美學史上，其中一位最富爭議的思想家，他對藝術觀念的反覆探討，以致後學對其思想聚訟紛紜，乃是由於揚雄是西漢儒家審美觀，最具反省能力的藝術家。在面對先秦既有的「美言不文」價值主調，與「詩賦欲麗」的新興模式對立情態下，揚雄堅持在家國價值理想的範圍內，強調文學必須重視形相的直覺訴求。是則，他在承繼《詩經》重視文學教化功能的同時，強調情志在審美的重要意義。

揚雄更釐清了美感雖然依附於感官，但快感並不同於美感，明確地區別藝術欣賞與欲望滿足的殊異。最後，更以人格成長的歷程，在傳統文與質的觀念下，探討何謂恰如其分的表現與情趣。揚雄發揮的是典型「有我」的儒家文學觀點，他對魏晉文學有著極其具大的影響，並開啟了以人類品格為文學藝術品格之先河。

**關鍵字：**揚雄，美學，儒家，美言不文，詩賦欲麗

---

\* 香港教育學院中文學系副教授

## 一、導言

揚雄（前53-前18）是中國美學史上，其中一位最富爭議的思想家，他對藝術觀念的反覆探討，引來後學的聚訟紛紜。譽之者以為揚雄「才智開通，能入聖道，漢興以來，未有此人也」<sup>1</sup>；譏之者則認定「（揚）雄之學，自得者少。其言務擬聖人，斬斬然者影之守形，既鮮所發明，又往往違其本指，正古人所謂畫者謹毛而失貌者也。」<sup>2</sup>雖然歷來學者對揚雄譏譽不一，但都不能否認他在藝術事業上的成就。<sup>3</sup>揚雄一方面承傳先秦儒家的審美觀，另一方面又得照應身處西漢藝壇的新特性，這迫使他逐步釐清各項藝術上的主要議題。李澤厚（1930-）、劉綱紀（1933-）試圖為揚雄的思想，概括出一個主題：

從揚雄的整個思想來看他的美學，其中最重要的東西是什麼呢？這就是要求美必須與善統一。這雖然是儒家美學早已提出的思想，但在揚雄的時代獲得了新的意義。因為美與善的分裂，兩者的尖銳對立，在一切黑暗時代都是普遍現象，揚雄的時代也不例外。<sup>4</sup>

從揚雄的藝術思想看來，儒家美善統一，固屬核心課題，但促使揚雄重新反省儒家美學典範的因緣，卻斷非純為西漢末年黑暗的政治情態。春秋戰國政治的情勢，可不比西漢末年來得清明，卻從未妨礙各大學派的

---

<sup>1</sup> 漢·桓譚，《桓子新論》（上海：上海中華書局，《四部備要》第159冊，1936），〈琴道篇〉，頁21。

<sup>2</sup> 明·曹學佺，《蜀中廣記》（上海：上海古籍出版社，《四庫全書》第592冊，1987），卷九十四，〈揚子法言十三卷〉，頁525。

<sup>3</sup> 陸侃如在《中古文學繫年》一書中，以揚雄出生之年，作為中古文學之肇端。見陸侃如，《中古文學繫年》（北京：人民文學出版社，1985），頁1。

<sup>4</sup> 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史——先秦兩漢篇》（合肥：安徽文藝出版社，1999），頁492。

核心思想發展。揚雄美學思想的重心，在於他面對一個深層典範衝突的重新縮合。即由先秦諸子以來，藝術與思想尚未分途的學術疆界，與西漢文藝獨立發展，繼而開展以「詩賦欲麗」<sup>5</sup>為新典範的藝術界域，兩者如何取得平衡的問題。

## 二、先秦與兩漢藝術觀點的殊異

從藝術理念的分類觀之，先秦時代並無嚴格區分學術與文學之別。系統地嚴分文學與學術，首見於魏晉時代，蕭統（501-531）《昭明文選·序》云：

老莊之作，管孟之流，蓋以立意為宗，不以能文為本。<sup>6</sup>

蕭氏詮選文學作品，務須符合「能文為本」的準則，而老莊管孟等「立意為宗」的思想性作品，則不在《文選》考慮之列。這是中國首個明確把學術與文學作嚴格區別的主張。若從「能文為本」著述的角度看來，則誠如朱榮智（1949-）所指：

先秦諸子皆以立意為宗，不以能文為本，初無文學理論之專著，其散見於典籍者，意亦含混不清，涵意與後代迥別。<sup>7</sup>

西漢文壇固亦未有文學理論之專著，但西漢文學的審美典範，卻與先秦迥然有別，而揚雄更是處於一邊開創，另一邊作藝術反省的模態下，建立他們的審美觀念。雖未必如朱東潤（1896-1988）以為「東漢文論，

<sup>5</sup> 清·孫馮翼輯，《典論》，《典論·中論·仲長統論》（臺北：廣文書局，1988），〈論文〉，頁1。

<sup>6</sup> 唐·李善註，《文選》（香港：商務印書館，1936），〈文選序〉，頁2。

<sup>7</sup> 朱榮智，《兩漢文學理論之研究》（臺北：聯經文化事業出版有限公司，1978），頁29。

全出於揚雄」<sup>8</sup>，但無庸置疑，揚雄的藝術論說在西漢文壇確具代表性的意義。

要觀察西漢一代的文學風尚，當推最能代表西漢文藝創作的辭賦，這從清代學者劉天惠之說中可見一斑，其云：「漢尚辭賦，所稱能文，必工於賦頌者也」。<sup>9</sup>下文將以辭賦為主要討論對象，以見出西漢代表文體的藝術特色。

揚雄曾就「詩人之賦」與「辭人之賦」作出區分。《法言·吾子》云：

詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫。<sup>10</sup>

不論是詩人或辭人，也不論其作品價值高下，凡藝術創作都必須注意表現形式，即「麗」。這種對藝術表現的關注，已超出了先秦諸子的文論方向，成為西漢審美觀念的主要特徵，這正好與曹丕（187-226）所言「詩賦欲麗」互相發明。

誠如前述，尤其從藝術表現形式方面看，漢賦欲麗的文學觀，與先秦主要學派思想畢竟大有分別。簡宗梧（1940-）考據漢賦源流以後，發現「先秦諸子各家的文學觀，都與辭賦欲麗大相異趣」。<sup>11</sup>就先秦諸子的主流思想而論，似乎皆不以能文為尚：

墨家是重質輕文……這和辭賦家之鋪采摛文，完全是背道而馳的。<sup>12</sup>

<sup>8</sup> 朱東潤，《中國文學批評史大綱》（上海：上海古籍出版社，1983），頁16。

<sup>9</sup> 清·劉天惠，〈附錄文筆考〉，載清·阮福，《文筆考》（臺北：世界書局，1979），頁13。直至近賢羅根澤始提出：「漢代所謂文，自然包括賦頌，但賦頌不是所謂文的全體。……所以漢代所謂文固包括賦頌，而亦包括賦頌以外的文學作品」。詳見氏著，《周秦兩漢文學批評史》（臺北：臺灣商務印書館，1996），頁131-132。但這只是近人以現代的「文學」概念，重構西漢文學的定義，未必即合於漢代人的藝事分類。

<sup>10</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》（北京：中華書局，1987），卷三，〈吾子卷第二〉，頁49。

<sup>11</sup> 簡宗梧，〈漢代賦家與儒家之淵源〉，《漢賦源流與價值之商榷》（臺北：文史哲出版社，1980），頁115。

<sup>12</sup> 同前註，頁115-116。

就道家來說，老子也是反對美言，所謂「美言不信，信言不美」……如果賦家承此思想，那瓌詞麗句可以休矣！<sup>13</sup>

至於法家，也是重質輕文的……賦家有此思想，早已改絃易轍另謀出路了。<sup>14</sup>

雖然在西漢學者心目中，西漢學脈遙承先秦，但在文藝表現形態方面，先秦與西漢的好尚，實在是大異其趣。惟簡宗梧卻試圖把漢賦欲麗的淵源，寄託於儒家之重文：

漢賦的鋪采摛文，極聲貌以窮文，原出於儒家「文」的要求而發揚蹈厲者。……在先秦諸子之中，有關這方面的思想，惟源於儒家而已。<sup>15</sup>

然而，子曰：「小子！何莫學夫詩？」<sup>16</sup>但由「行有餘力，則以學文」<sup>17</sup>，到「鋪采摛文，極聲貌以窮文」，實有不能忽視的鉅大落差。這種分野源自儒家對美善合一的要求，儒家清楚明白美善的分野，《論語·八佾》即載有：

子謂〈韶〉：「盡美矣，又盡善也。」謂〈武〉：「盡美矣，未盡善也。」<sup>18</sup>

美與善顯然屬於可以對舉的不同概念，只不過儒家對美的選擇，是盡量希望將美限制於善的範圍以內而已。這固然使儒家的藝術範圍較為狹窄，但卻無損儒家人物追求藝術的表象與情趣。試看揚雄在《法言》中提出：

<sup>13</sup> 同前註，頁116。

<sup>14</sup> 同前註，頁116。

<sup>15</sup> 同前註，頁117。

<sup>16</sup> 《論語·陽貨》載：「子曰：『小子！何莫學夫詩？詩，可以興，可以觀，可以群，可以怨。邇之事父，遠之事君。多識於鳥獸草木之名。』」見清·程樹德，《論語集釋》（北京：中華書局，1990），〈陽貨下〉，頁1212。

<sup>17</sup> 《論語·學而》載：「子曰：『弟子入則孝，出則弟，謹而信，汎愛眾而親仁。行有餘力，則以學文。』」見清·程樹德，《論語集釋》，卷一，〈學而上〉，頁27。

<sup>18</sup> 清·程樹德，《論語集釋》，卷六，〈八佾下〉，頁222。

或曰：「良玉不彫，美言不文，何謂也？」曰：「玉不彫，瓊璠不作器；言不文，典謨不作經。」<sup>19</sup>

論者強調的「良玉不彫，美言不文」，正是先秦學派對藝術形式的普遍立場。而揚雄的回應卻是「言不文，典謨不作經」，這恰與前述觀點針鋒相對。我們可以說揚雄的思想內核是儒家思想，但並不能輕易把漢世重視藝術意象的傾向，即歸因於儒家重文的思想。

事實上，西漢中葉以後，因董仲舒（前179-前104）之議，五經立於太學，且各有師承家法，變成了專家之學，乃有班固（32-92）《漢書·藝文志·六藝略》所言之景象：

後世經傳既已乖離，博學者又不思多聞闕疑之義，而務碎義逃難，便辭巧說，破壞形體；說五字之文，至於二三萬言。後進彌以馳逐，故幼童而守一藝，白首而後能言；安其所習，毀所不見，終以自蔽。此學者之大患也。<sup>20</sup>

正因為西漢末葉經學已然極度專門，遂造成「幼童而守一藝，白首而後能言」。更重要的是，在學術的取向上，採用了「安其所習，毀所不見」的封閉態度，於是揚雄受學時期的經學與文學，幾乎已成為兩個分途發展的領域。誠如劉勰（約465-520）《文心雕龍·宗經》云：

夫文以行立，行以文傳，四教所先，符采相濟，勵德樹聲，莫不師聖，而建言修辭，鮮克宗經。是以楚豔漢侈，流弊不還，正末歸本，不其懿歟！<sup>21</sup>

<sup>19</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷十，〈寡見卷第七〉，頁221。

<sup>20</sup> 漢·班固，《漢書》（北京：中華書局，1962），卷三十，〈藝文志第十〉，頁1723。類似的批評亦見於揚雄《法言·寡見》：「古者之學耕且養，三年通一。今之學也，非獨為之華藻也，又從而繡其鞶帨。」見清·汪榮寶，《法言義疏》，卷十，〈寡見卷第七〉，頁222。

<sup>21</sup> 范文瀾，《文心雕龍註》（香港：商務印書館，1960），卷一，〈宗經第三〉，頁23。

劉勰看到的漢代文壇，除了「漢侈」的風尚以外，似乎還點出了「莫不師聖」和「鮮克宗經」這兩個文學與儒家典範的分裂問題。即以揚雄個人成學的歷程而論，他在〈答劉歆書〉中，也坦然承認自己「少不師章句，亦於五經之訓所不解」。<sup>22</sup>但由於他「少好沈博絕麗之文」<sup>23</sup>，於是終以言語侍從身份<sup>24</sup>，受詔為黃門侍郎。揚雄晚年面對的不獨是諸經分裂的儒家思想，更是經學與文學典範的破裂與重構問題，所以他才會提出「如孔氏之門用賦也，則賈誼升堂，相如入室矣。如其不用何？」<sup>25</sup>這裡顯示揚雄明白到，孔門對「文學」的選取標準，實與純為藝術家的司馬相如（約前179-前127），有很大的不同。

### 三、個體感受與美感經驗

如前所述，漢代文學界對藝術表現的自覺——「麗」，並不可單純以受到儒家重視文學、言語等影響，即可以得到圓滿解釋，必須有內在美感體驗層面的對應，才可以更確切地說明其關聯所在。審美必須關涉參與者對形相的感覺，因此感官對美感的識別，成了藝術活動的關鍵條件。然而，儒家學者自孟子（前372-前289）以來，為了突顯人的價值判斷能力，特別強調心性之思想：

<sup>22</sup> 鄭文，〈答劉歆書〉，《揚雄文集箋注》（成都：巴蜀書社，2000），頁177。

<sup>23</sup> 同前註，頁180。

<sup>24</sup> 簡宗梧指出：「漢賦是繁盛於宮廷的文學，是侯門清客文學侍從，跟愛好文學的帝王諸侯，在遊處應對時的作品。……因為政治安定，社會繁榮，生活豪華，他們需要謳歌各種享用及禮儀的篇章，以宣揚君王的威德；也需要鋪張揚厲的描述，以滿足他們驕縱狂放的情感。這些都不是經史諸子所能提供的。他們於聽政之餘，需要比附風雅，馳騁情懷的篇章。這些御用的言語侍從，就是這類作品的提供人，漢賦就是他們供以娛悅耳目的篇章。」見氏著，〈漢賦的文學思想源流〉，《漢賦源流與價值之商榷》，頁11-12。

<sup>25</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷三，〈吾子卷第二〉，頁50。

耳目之官不思，而蔽於物。物交物，則引之而已矣。心之官則思，思則得之，不思則不得也。此天之所與我者，先立乎其大者，則其小者弗能奪也。此為大人而已矣。<sup>26</sup>

從「從其大體為大人，從其小體為小人」<sup>27</sup>的判斷可見，由感官而引發的美感，相較道德價值非屬同一層次。至於儒家學派之中，荀子（前 313-前 238）的立說，比較偏重今天我們論及的經驗知識，而遠於注重直覺形相的美感經驗。

是則，在戰國期間的儒家學脈中，不論是孟子要求置道德於人欲之上<sup>28</sup>，或是荀子的重經驗實證，皆未對注重形相的審美經驗，予以應有的重視。那麼，漢儒重視形相感覺的審美觀念，又是從何而來的呢？事實上，漢代重視形相的文學觀，實與儒家天人相應的思想發展，有著密切的關係。在秦火以後，號稱「為儒者宗」的董仲舒<sup>29</sup>，其學即兼荀、孟，以至揉雜陰陽五行之說。董氏言天人合一，即有別於先秦儒家所強調天與人相似之處，《春秋繁露·人副天數》云：

---

<sup>26</sup> 清·焦循，《孟子正義》（北京：中華書局，1987），卷二十三，〈告子章句上〉，頁792。

<sup>27</sup> 同前註。

<sup>28</sup> 《孟子·盡心下》云：「孟子曰：『口之於味也，目之於色也，耳之於聲也，鼻之於臭也，四肢之於安佚也，性也。有命焉，君子不謂性也。仁之於父子也，義之於君臣也，禮之於賓主也，智之於賢者也，聖人之於天道也，命也。有性焉，君子不謂命也。』」見清·焦循，《孟子正義》，卷二十八，〈盡心章句下〉，頁990-991。君子重視的自然是後天可努力而致的德性，而非先天已有的自然本欲。

<sup>29</sup> 《漢書·五行志》云：「漢興，承秦滅學之後，景、武之世，董仲舒治《公羊春秋》，始推陰陽，為儒者宗。」見漢·班固，《漢書》，卷二十七上，〈五行志第七上〉，頁1317。



天以終歲之數，成人之身，故小節三百六十六，副日數也；大節十二分，副月數也；內有五藏，副五行數也；外有四肢，副四時數也。<sup>30</sup>

此種天人關係，即天以自己的原則展示人形，這種類比方式的天人合一，開始重視天的特質，包括四時節氣的變化，以類比人類的不同情感，例如《春秋繁露·為人者天》章即認定：

人生有喜怒哀樂之答，春秋冬夏之類也。喜，春之答也；怒，秋之答也；樂，夏之答也；哀，冬之答也。天之副在乎人。<sup>31</sup>

這種以人的特徵投射於天，復以天的種種象徵，暗示人類行事的方針，誘發了漢代人對感官經驗的重視。而以人身而擬諸天地的觀念，同見於《太玄·玄瑩》篇：

夫作者貴其有循而體自然也。其所循也大，則其體也壯。其所循也小，則其體也瘠。其所循也直，則其體也渾。其所循也曲，則其體也散。<sup>32</sup>

基於「體自然」的觀念，《太玄·玄數》亦有「九體」<sup>33</sup>和「九竅」<sup>34</sup>的敘述。雖然揚雄在《法言·五百》曾言：

誦身，將以信道也。如誦道而信身，雖天下不為也。<sup>35</sup>

<sup>30</sup> 清·蘇輿，《春秋繁露義證》（北京：中華書局，1992），卷第十三，〈人副天數第五十六〉，頁356-357。

<sup>31</sup> 清·蘇輿，《春秋繁露義證》，卷第十一，〈為人者天第四十一〉，頁318-319。

<sup>32</sup> 宋·司馬光，《太玄集注》（北京：中華書局，1998），卷第七，〈玄瑩〉，頁190。

<sup>33</sup> 《太玄·玄數》云：「九體：一為手足，二為臂脛，三為股肱，四為要，五為腹，六為肩，七為頤咄，八為面，九為頰。」見宋·司馬光，《太玄集注》，卷第八，〈玄數〉，頁202。

<sup>34</sup> 《太玄·玄數》云：「九竅：一六為前、為耳，二七為目，三八為鼻，四九為口，五五為後。」見同前註，頁203。

<sup>35</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷十一，〈五百卷第八〉，頁249。

但強調身體本諸自然，以自然為質，以成就人事之華藻，則不可不謂揚雄的審美觀念，實與自然的感官形體，有著密不可分的关系。故《法言·問明》載：

聰明其至矣乎？不聰，實無耳也；不明，實無目也。敢問大聰明。曰：「眩眩乎！惟天為聰，惟天為明。夫能高其目而下其耳者，匪天也夫？」<sup>36</sup>

這把「大聰明」歸之於天，強調「惟天為聰，惟天為明」。然而，人之耳聰與目明，實得自於天，雖不如天之「能高其目而下其耳」，但有耳目，則可藉感官而得聰明。故聖人以超越眾人之處，則在於「聖人存神索至，成天下之大順，致天下之大利，和同天人之際，使之無間也」<sup>37</sup>，而能使天人無分，達於聖人之境。

因此，一般人雖未能達至聖人境地，猶可以藉其耳目之聰明，把握藝術世界。《法言·吾子》載：

或曰：「女有色，書亦有色乎？」曰：「有。女惡華丹之亂窈窕也，書惡淫辭之渥法度也。」<sup>38</sup>

耳目等感官之思，雖亦屬於小體，但這僅是與天地比對的結果，人因順自然則必須運用耳目等感官，來實現其個體之聰明，並非如孟子以耳目感官為小體那樣，必須要限制耳目之欲，才可以發揮心的價值判斷功能，以達致大體之用。是即，揚雄認定的小體是自大體而來，其能力雖高下有別，但小體自有其為小體的價值。揚雄認為，書可以有色，猶女之有色。人可以通過耳目等感官把握女之色，亦可以依靠感官來掌握書之色。當然，因著女窈窕之特質，則其色必須與之相對應，由是反對採用華丹的色彩，使其本質失色。同理，書也有其本質，由是反對採用淫辭，使其本質迷失（詳見下節）。

<sup>36</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷九，〈問明卷第六〉，頁179。

<sup>37</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷七，〈問神卷第五〉，頁141。

<sup>38</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷三，〈吾子卷第二〉，頁57。

由是觀之，揚雄所強調的心，已不一定是孟子強調能作價值判斷的心，而是可以通過感官作審美活動的心。因此，《法言·問神》指出：

言不能達其心，書不能達其言，難矣哉！……故言，心聲也；書，心畫也。聲畫形，君子小人見矣。聲畫者，君子小人之所以動情乎？<sup>39</sup>

這裡的心，基本上是指情而言，故對於動情之事，並無君子與小人的區別，只要具有感官，則能動情。問題在於能不能以恰切的技巧，把內心的情志加以表達，所謂言而當者，則能運用恰切的辭，表現心之所欲；而所謂書而當者，則在於打破言的時空限制，傳諸千里。不論為聲、為畫，皆需通過具體的形相使眾人皆見。由於審美乃通過人類感官，把握具體的形相，乃至達於作者內心的情感。故凡有感觀者，皆可掌握而動情，固不若道德情操，需待君子始能強烈感知，而小人則較難知見也<sup>40</sup>。此正如李澤厚、劉綱紀所言：

「心聲」、「心畫」的說法既明確指出了文藝同「心」的關係，同時又突出了文藝所具有的直接訴之於視聽感官的形象性。<sup>41</sup>

<sup>39</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷八，〈問神卷第五〉，頁159-160。

<sup>40</sup> 不論孟、荀皆以為道德是人皆可以為之的，《孟子·告子下》謂：「曹交問曰：『人皆可以為堯舜，有諸？』」孟子曰：『然。』」見清·焦循，《孟子正義》，卷二十四，〈告子章句下〉，頁810；《荀子·性惡》云：「塗之人可以為禹。」見清·王先謙，《荀子集解》（香港：中華書局，《諸子集成》第2冊，1978），卷十七，〈性惡篇第二十三〉，頁295。然而，孟子以為眾人日就薰習，於道德判斷不如君子之敏銳，《孟子·告子上》說：「其日夜之所息，平旦之氣，其好惡與人相近也者幾希。則其旦晝之所為，有牴牾之矣。牴牾之反覆，則其夜氣不足以存；夜氣不足以存，則其違禽獸不遠矣。」見清·焦循，《孟子正義》，卷二十三，〈告子章句上〉，頁775-776；荀子則以人固可以為禹，但由於未能隆禮，而事實能為禹者稀，故《荀子·性惡》云：「故塗之人可以為禹則然；塗之人能為禹未必然也。」見清·王先謙，《荀子集解》，卷十七，〈性惡篇第二十三〉，頁296。

<sup>41</sup> 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史——先秦兩漢篇》，頁507。

正因為有這種理解，才可以上接於《詩經》與《楚辭》，突出儒家情志的藝術氛圍。儒家力圖把美與善兩種價值合一，即情必須是善的，美而不善的作品，並不在儒家考慮之列。這是中原文化一貫強調以五經為教化基礎的意念所在。不過，到了西漢司馬相如，這種強調藝術形相與情志結合的觀點，已逐步超出儒家美善結合文藝觀的範圍。《西京雜記》卷二載：

（司馬）相如曰：「合纂組以成文，列錦繡而為質，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，斯乃得之於內，不可得而傳。」<sup>42</sup>

姑先不論《西京雜記》是不是劉歆（約前50-23）的作品，其內容是否完全反映司馬相如的觀點。但無庸置疑，它的確紀錄了西漢末葉至東漢初葉的文學觀點。從內涵而言，該書強調「賦家之心，苞括宇宙，總覽人物」；從表現形象而言則為「合纂組以成文，列錦繡而為質，一經一緯，一宮一商」。這的確超越了儒家審美的界線，與揚雄《法言·寡見》中謂：

好盡其心於聖人之道者，君子也。人亦有好盡其心矣，未必聖人之道也。<sup>43</sup>

實在取捨相反。是則，司馬相如樹立的純藝術典範，與揚雄追慕的儒家審美觀，構成了尖銳的範式衝突，這正是迫使揚雄進一步探究儒家美感經驗的關鍵所在。

<sup>42</sup> 漢·劉歆，《西京雜記》（上海：上海古籍出版社，《四庫全書》第1035冊，1987），卷二，頁9。《西京雜記》託名劉歆，亦有謂葛洪所撰，說見顧易生、蔣凡，《先秦兩漢文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1990），頁546；羅根澤則以為考諸西漢的文學背景，此說亦有信實的可能性。見氏著，〈司馬相如的「賦心」與揚雄的「賦神」〉，《周秦兩漢文學批評史》，頁148-150。

<sup>43</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷十，〈寡見卷第七〉，頁215。

#### 四、美學的功能與本質之辨

不少學者認定揚雄秉持儒家審美觀的核心，是文學的諷諫功能。<sup>44</sup>漢儒在《毛詩》中，認定《詩經》當有美與刺的功能。誠如董治安（1934-）指出：

強調《詩經》的「美刺」作用，是漢代儒家的一般觀念，非獨今文經學如此。象屬於古文經學《毛詩序》以及鄭玄的《詩譜序》，也有所謂「上以風化下，下以風刺上」，「論功頌德，所以將順其美；刺過譏失，所以匡救其惡」之類的說法。<sup>45</sup>

然而不可忽略的是，揚雄對文藝僅就諷的問題作出討論，但從未就美的問題提出疑問。更重要的是，假使揚雄認定文藝的功能是道德和教化，但是否就如蔡鎮楚（1941-）<sup>46</sup>、顧易生（1924-）和蔣凡（1939-）<sup>47</sup>等學者以為一般，文學必然會伴隨著對追求麗這種表現形式要求的否定呢？

<sup>44</sup> 認定揚雄以諷諫功能，來為儒家文藝觀定位的，是學者的主流意見，茲略舉數端於下。例如：龔克昌稱：「到了兩漢，儒家獲得獨尊的地位，它的文藝主張自然就成為文藝批評界的統治思想。……極力強調文藝的功利主義，要求辭賦為儒家的政治、倫理、道德服務。」見氏著，〈評漢代的兩種辭賦觀〉，《文史哲》第五期（1993.9），頁83；李澤厚和劉綱紀指：「對賦這種當時已取得重要成就的藝術形式的否定，顯然是片面的。它表現了揚雄所繼承的儒家美學經常用狹隘的政治功利的觀點去要求文藝。」見氏著，《中國美學史——先秦兩漢篇》，頁494。

<sup>45</sup> 董治安，〈關於漢賦同經學聯系的一點探索——從揚雄否定大賦談起〉，《文史哲》第五期（1990.9），頁27。

<sup>46</sup> 蔡鎮楚認為：「所謂『則』，就是合乎法度，有利於教化；所謂『淫』，就是蕩逸逾矩，不符合儒家道德規範標準，過份鋪張揚厲、踵事增華，以縟麗淫辭去取悅讀者。」見氏著，《中國古代文學批評史》（長沙：岳麓書社，1999），頁108。

<sup>47</sup> 顧易生、蔣凡認為：「所謂『麗以淫』云云，籠統地否定了漢賦的具體、細緻、誇張的文藝描寫，從而否定了文學創作在藝術描寫方面的踵事增華，其理論的片面性，顯而易見。」見氏著，《先秦兩漢文學批評史》，頁551。

抑或如簡宗梧<sup>48</sup>、李錫鎮（1955-）<sup>49</sup>等，反過來認為諷諫的成效如何，並非作品或作者所能保證與承擔。當然，也有不少學者同情揚雄受到自身時代限制<sup>50</sup>、理論矛盾的困擾<sup>51</sup>，以致有輟而不為的消極態度。<sup>52</sup>難道

<sup>48</sup> 簡宗梧指出：「古今多少表章奏議，……並不能因為沒有收到預期的效果，就否定它的價值。……諷諭的效果不彰，也不能完全否定它的效果。……至少他（帝王）了解臣屬的看法與反應，將有所顧忌和警惕，這都是不容易看到效果，價值也是難以衡量的。」見氏著，〈對漢賦若干疵議之商榷〉，《漢賦源流與價值之商榷》，頁138-139。

<sup>49</sup> 李錫鎮認為：「賦論史上因為『欲諷反勸』這一閱讀現象，可能出現在一個『太簡單』的讀者身上，祇因他是帝王而獲得關注，又因揚雄對於個人撰作經驗的理論自覺所流露出的歎憾與義憤，導致使人對諷諫賦篇相關聯的誇飾與虛構敘述之藝術性的忽視，不僅對賦體的認知產生偏差，甚至可能阻礙了文學史往虛構性文體發展的出路。」見氏著，〈揚雄賦論初探〉，載逢甲大學中文系所編，《中國文學理論與批評論文集》（臺北：新文豐出版公司，1995），頁164。

<sup>50</sup> 汪耀明謂：「（揚雄）對宋玉、賈誼和司馬相如的作品的評價並不全面，但所言還是基本反映出屈原以後直到西漢辭賦發展變化的趨勢。……在辭賦風靡的西漢末年，揚雄能注意辭賦的藝術特徵，指出詩人之賦和辭人之賦的區別並肯定前者而批評後者，總結辭賦發展變化的情況，特別強調辭賦的社會作用，尖銳批評漢賦創作中所存在的內容空虛而形成靡麗多誇的缺點，這在古代文學理論上有其積極意義。」見氏著，《西漢文學思想》（上海：復旦大學出版社，1994），頁115。

<sup>51</sup> 批評揚雄理論互相矛盾的學者不少，但所指的矛盾，內容卻各不相同。如：李建中指出：「我們似乎看到兩個『揚雄』：作為漢賦創作者的揚雄，不得不承認漢賦『麗』，是一種美，漢賦那種宏大侈麗、極盡情類的創作潮流是無法改變的；作為仲尼信徒的揚雄，又不遺餘力地要使漢賦之『麗』合於儒家詩教的『法度』或『則』，使賦作雖麗卻不失諷諭之效。」見氏著，《心哉美矣——漢魏六朝文心流變史》（臺北：文史哲出版社，1993），頁77；趙明、楊樹增、曲德來則喟嘆：「揚雄對『詩人之賦』與『辭人之賦』的區分到底有多大合理性，這裡可以不論。值得注意的是，他對這兩種賦作一持肯定態度，一加以否定，但卻認為『麗』是其共同的特徵，只不過有『則』與『淫』的差別罷了。在這一抑一揚中，正可見出揚雄對『麗』的重視。」見氏主編，《兩漢大文學史》（長春：吉林大學出版社，1998），頁1095-1096；而許結也說：「我認為揚雄文學思想由早年『心好沉博絕麗之文』到後期『女

這就是揚雄對於自己的思想內核與創作方針衝突，難以調和而感到無奈嗎？

我們必須承認，揚雄的確曾面對範式衝突的問題，但面對前述種種不同角度、甚或相互矛盾的評論時，似乎最直接的方法，就是檢示相關的文本。有關揚雄對藝術作品，尤其是賦作的討論，應以《法言·吾子》的數節文本為中心。就〈吾子〉一章的前數節文本看來，對文藝的功能與本質，有層層深入的討論。為便逐一詳細探討，茲引錄如下：

或問「吾子少而好賦」。曰：「然。童子彫蟲篆刻。」俄而，曰：「壯夫不為也。」或曰：「賦可以諷乎？」曰：「諷乎！諷則已，不已，吾恐不免於勸也。」或曰：「霧縠之組麗。」曰：「女工之蠹矣。」《劍客論》曰：「劍可以愛身。」曰：「狴犴使人多禮乎？」<sup>53</sup>

揚雄透過與論者答問，首先承認了自己「少而好賦」，並表示這屬於「童子彫蟲篆刻」之類，稍後更表明「壯夫不為」的立場，這就是揚雄被指責把文學貶低的證據。揚雄的確認定了西漢辭賦在藝術創作上，不應予以最高的評價。但壯夫不為，並不表示彫蟲篆刻，對於童子階段亦不可為也。從個人實踐角度而言，揚雄本人確然是以諷勸人主之故，而創作了一系列成名的賦作，此所以揚雄以為賦作屬於雕蟲之戲，壯夫不為，這僅是指藝術家成長以後，既為壯夫，便不以幼時的雕蟲之戲作為生活

---

惡華丹之亂窈窕也，書惡淫辭之滉法度也』的悔賦之變，只是交戰於他思想中的矛盾的表面，而其深層，則無疑是雙重主旨，如同交響樂中兩個主旋律（文以載道與文道玄覽）在揚雄的意識中的反復出現。」見氏著，《漢代文學思想史》（南京：南京大學出版社，1990），頁213。

<sup>52</sup> 顧易生、蔣凡認為：「揚雄是作家兼理論家，揭示了漢賦弊端並反對不良的創作傾向，但不能在批評中求改革、圖進步，因噎廢食，『輟不復為』，導致取消文學，這是其理論的消極因素。」見氏著，《先秦兩漢文學批評史》，頁551。

<sup>53</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷三，〈吾子卷第二〉，頁45。

的主要內涵，但並非否定在成長以前的青少年時期，不當作此雕蟲之戲也。易言之，在揚雄心中，賦並非高度成熟的藝術媒介，但不否認其為一種藝術創作的歷程，甚至是他本人重要的創作歷程，其他漢代文學家或亦如此。

何以賦達不到揚雄心目中藝術的最高標準呢<sup>54</sup>？這涉及賦的其中一項社會功能——諷的作用。在西漢人心目中，賦是具有諷諭功能的<sup>55</sup>，因此論者才會提出「賦可以諷乎」的疑問。但從揚雄的回應看來，他並非完全肯定賦的諷諭功能，揚雄以為如果能達到諷的功能，亦不必反對壯夫作賦。可惜事實恰為相反，甚至不免有推波助瀾之意在，故曰「不免於勸也」。很多批評者認定，這等同於揚雄所指為賦的諷諭功能失效之「勸而不止」。事實上，「勸而不止」的「勸」該作為「勸戒」解，而「不免於勸」的「勸」則當作「勉勵」解，在詞義上，是恰為相反的。事實上，讀者對賦的感受，不僅不是諷諭而實在是勸勉，乃因賦的表現手法，重視刺激讀者的官能反應，在藝術形式上給了讀者不少美的享受，同一時間，藝術欣賞的情趣也逐步給即時的感官反應所蓋過，不能達至諷諫之旨。漢賦由於鋪排、想像、煉字的表現形式，或可能引致藝術情趣下降的危機。此所以辭賦欣賞還得包括一顆能細味藝術情意的心。

因之，揚雄接下來立即借論者之口提問，賦是否就像「霧縠之組麗」？他即直指此為「女工之蠹」。揚雄此言驟看似不可解，然其把霧

<sup>54</sup> 有不少學者如：萬志全，〈論「文學的自覺」理論探討始自揚雄的「麗」〉，《名作欣賞》第一期（2007.1），頁40-42；踪凡、冷衛國，〈揚雄漢賦觀芻議〉，《陝西師範大學學報（哲學社會科學版）》第三十三卷第五期（2004.9），頁81-82。均有把「麗」視作漢賦的最高境界的說法，但實與揚雄文本不符。

<sup>55</sup> 《漢書·藝文志》：「春秋之後，周道寤壞，聘問歌詠不行於列國，學《詩》之士逸在布衣，而賢人失志之賦作矣。大儒孫卿及楚臣屈原離讒憂國，皆作賦以風，咸有惻隱古詩之義。」見漢·班固，《漢書》，卷三十，〈藝文志第十〉，頁1756。從「皆作賦以風」一語，即知西漢文人普遍認定，賦具有諷諫的功能。



穀視之作衣，而尋問其作用何在，似乎組麗的霧縠，並沒有禦寒的功能，故謂女工之精力皆浪費，如蠹蟲之靡費穀物一般。這種回應，其實是有著深厚的歷史淵源的。《漢書·嚴朱吾丘主父徐嚴終王賈傳》載：

上令（王）褒與張子僑等並待詔，數從褒等放獵，所幸宮館，輒為歌頌，第其高下，以差賜帛。議者多以為淫靡不急，上曰：「『不有博弈者乎，為之猶賢乎已！』辭賦大者與古詩同義，小者辯麗可喜，譬如女工有綺縠，音樂有鄭衛，今世俗猶皆以此虞說耳目，辭賦比之，尚有仁義風諭，鳥獸草木多聞之觀，賢於倡優博弈遠矣。」<sup>56</sup>

宣帝（前91-前49）以為辭賦較倡優博弈為佳，乃不過以杜議者批評之口而已，其心實把辭賦視作較高級的娛樂品。所謂與古詩同義者，表面在「仁義風諭，鳥獸草木多聞」，實則強調其「辯麗可喜」，以比之於綺縠與鄭衛，皆重在於感官快慰而已。這才是揚雄所謂勸勉，實已不僅是區區之勸諭而不止，而是直接變本加厲了！

是故，從藝術的本質觀之，賦在勸諭的問題上，不單失去了諷的功能，更是違反了藝事不能以快感代替美感的本質問題。至於引述《劍客傳》之言，則更進一步申明劍道的本質，是愛身，但如日事於狴犴，而不以禮義節制，則劍適足以亡身而已。這正明確表達出，過猶不及的儒家藝文之道。

揚雄接著評論「詩人之賦」與「辭人之賦」的區別，云：

或問：「景差、唐勒、宋玉、枚乘之賦也，益乎？」曰：「必也淫。」  
「淫，則柰何？」曰：「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫。如孔氏之門用賦也，則賈誼升堂，相如入室矣。如其不用何？」<sup>57</sup>

<sup>56</sup> 漢·班固，《漢書》，卷六十四下，〈嚴朱吾丘主父徐嚴終王賈傳第三十四下〉，頁2829。

<sup>57</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷三，〈吾子卷第二〉，頁49-50。

使他捲入了另一場文學論爭中。他指出自屈原（前340-前278）以後，景差（生卒年不詳）、唐勒（約前290-前223）、宋玉（生卒年不詳）、枚乘（?-前140）之賦的文學風格，被論者指為益，這自是相對屈原而言。但所益者，並不單指文字數量，而是情感益見豐沛。易言之，即必須使用更多文字，才能表述相同的情感。這種增益可以視作諸家駕馭文字的功力，並不如屈原。但難道司馬相如駕馭文字的能力，也不及賈誼（前200-前168）嗎？可以說，揚雄僅是客觀地指出，漢世文壇對文字鋪敘較前人增加，乃是一種客觀的趨勢，並不一定含有價值的高下判斷。

正面涉及價值性論述的，則是「淫」這個字。「淫」雖承「益」之文風而來，但淫卻又不全同於益，蓋以「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫」作對比，方能見出兩者的差異。揚雄並不反對麗的文字風格，只是反對「麗以淫」的辭人賦作而已，對於「麗以則」的詩人賦作，則全無反對之意。漢賦相對於屈賦而言，其分野在「淫」與「則」之別，此種「淫」固有其文字上的極盡鋪敘，較之景差、宋玉更有變本加厲的趨向。更重要的是，從藝術觀賞角度而論，漢賦超邁前代作品者，在於極力強調文字對感官的刺激作用。漢賦不獨長於鋪敘，更擅長以猛烈、迅捷、場面宏大等表述方式，以異色、巨響和雄辯把讀者帶入一個不能自己的藝術境域。

以表達媒介而論，詩超越畫面的地方，正是詩可以表達連續的事態；而畫面勝於詩之處，則在更具體的官能刺激。而賦通過極度的鋪敘，使讀者享有如畫面直陳的樂趣，此所以漢賦之成，需要花大量時間對所寫物象，有極精細的蒐集與描繪，使讀者不必親臨而有如即目臥遊的效果。除此以外，漢賦也具有故事性的時空轉換。因之，從藝術效果而言，漢賦宛如今人之動畫，較諸詩與畫對個人感官的刺激，實有更進一步之處；若從娛樂角度言，賦比合樂的詩，似乎更滿足人主的慾望，這也是賦可以風行一時的主要緣故。不過，娛樂性的提高，在官能上或能進一步提供滿足，並不表示藝術價值的提昇。藝術的功能並不在於挑動個人

情緒，亦無助於藝術欣賞者以觀照的態度，投入藝術作品中，達到物我兩忘的境域。

正如朱光潛（1897-1986）在《文藝心理學》一書中清楚指出：

如果把美感經驗看形相的直覺，它和尋常快感的分別就不難尋出了。

第一、美感是不沾實用，無所為而為的，尋常快感則起於實用要求的滿足。……至於看美人所生的快感可以為美感，也可以不為美感。如果你覺得她是一個可希求的配偶，你所謂「美」就祇是說滿足性慾的條件。如果你能超脫本能的衝動，祇把它當作線紋勻稱的形相看，絲毫不動慾念，那就和欣賞雕像或畫像一樣了。<sup>58</sup>

賦家要起強化感官效應的作用，則必須以極仔細的觀察、極細膩的描寫出發，以達致物無隱貌的目標。是故，他深明文章一旦過分強調修辭，以至給予感官刺激的同時，未能有足夠情感輸送予讀者的話，則文遠過其質，反而會出現「繁華損枝，膏腴害骨」<sup>59</sup>的結果，距離文學作品以情志交流的宗旨也日遠，而且這種強調官能刺激的作品，非獨儒家的藝術觀不能接受，就連以觀照為主要藝術觀點的道家，亦難首肯。

因此，揚雄希望文藝的創作者與欣賞者，都必須區別於朱、紫，辨別由美感而向快感下滑的審美性質逆轉。他借論者之口，提出疑問：

或問「蒼蠅、紅紫」。曰：「明視。」問「鄭、衛之似」曰：「聰聽。」或曰：「朱、曠不世，如之何？」曰：「亦精之而已矣。」<sup>60</sup>

揚雄認為這涉及感官能否恰如其分地區別，朱與紫、鄭衛之聲與正樂的分野。他指出藝術的欣賞，應具有「明視」與「聰聽」的能力。當然，他亦承認能絕對準確區分者不多，甚至不一定出現於當世。然而，就一

<sup>58</sup> 朱光潛，《文藝心理學》（香港：開明書店，1970），頁77。

<sup>59</sup> 范文瀾，《文心雕龍註》，卷二，〈詮賦第八〉，頁136。

<sup>60</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷三，〈吾子卷第二〉，頁52。

位藝術工作者的角度看，則只能以朱、曠作為自我期許，要求精益求精而已。

為了進一步申明自己的藝術觀點，揚雄再以音樂為例，借論述者之口問道：

或問：「交五聲、十二律也，或雅，或鄭，何也？」曰：「中正則雅，多哇則鄭。」請問「本」。曰：「黃鍾以生之，中正以平之，確乎鄭、衛不能入也！」<sup>61</sup>

既然音樂的基本結構，都是以五聲和十二律為本的，則雅樂與鄭衛之聲等淫樂的區別何在呢？揚雄以「中正以平」為準則，合乎此標準者則為雅樂，過者則淫。至於音樂生起的外在條件，則以黃鍾所概括的十二律為形成音樂的必要條件，但此卻非區別聲音是否符合藝術的充分條件，因為美感要求的是恰如其分的快感，過此以後，則趨向於慾望，故只有以「中正以平」為本，才足以避免與鄭衛之聲混淆了。揚雄這番議論，如果不順承前述文本逐步推論而得，則很容易引生排拒藝術創新的誤解。不俟於後世，即揚雄的知交桓譚（前23-56），便有指：

揚子雲大才而不曉音，余頗離雅操而更為新聲，子雲曰：「事淺易善，深者難深，卿不好雅頌而悅鄭聲，宜也」。<sup>62</sup>

查揚雄反對的，並非桓譚為新聲，而是他的新作「不好雅頌而悅鄭聲」耳！

因此，〈吾子〉接下來自音而論及色，首先舉的是常人習見的美人之色，謂：

或曰：「女有色，書亦有色乎？」曰：「有。女惡華丹之亂窈窕也，書惡淫辭之渥法度也。」<sup>63</sup>

誠如朱光潛前文所指，文學藝術固有其色，但其為美感與快感，則必須有一本質的區別。故以窈窕為本質的女，雖必以色而始顯，猶藝事之必

<sup>61</sup> 同前註，頁53。

<sup>62</sup> 漢·桓譚，《桓子新論》，〈琴道篇〉，頁23。

<sup>63</sup> 清·汪榮寶著，《法言義疏》，卷三，〈吾子卷第二〉，頁57。

有形相而見，故女不妨其麗，但過度修辭的華丹，反而不能盡顯其本質之美。同理，文藝有其本質，順其本質則不失法度，猶能「麗以則」；反之，因淫辭而失卻審美的本來面目，則不能不惡此「麗以淫」的藝術安排了。這種對美感與快感的嚴分，對揚雄而言，乃能確切地回應了屈原以情志為本的賦作，亦區分了西漢唯美的賦作。

## 五、恰如其分的表現與情趣：文與質

中國傳統的文質觀念，對揚雄的藝術觀有相當的影響。然而，我們不能把文、質視作藝術形式與內容的對舉。我們同意朱光潛把文質的區別，表述為藝術意象部分與藝術情趣部分的舉述。<sup>64</sup>前者提供意象，引發後者的情趣，才能稱為藝術。易言之，藝術是一種創造性的心理活動，它的創造性具體展示在表現之上。如果意象或情趣無所表現，都無法把這次創作或欣賞，視作藝術活動的完成。

揚雄擔心文（意象）與質（情趣）的不對稱，不排除有功能的色彩，蓋因情志與價值並非必然衝突。但更重要的似乎是希望指出快感與慾望，並不同於藝術。於是，感覺如何恰如其分地表現，便成了必須考慮的課題。文與質的討論，自《論語》以來，便受到儒家學者的注意。<sup>65</sup>儒家對於質（情趣），有其道德價值的規範，因而相較其他思想學派而言，它的範圍是比較狹窄的。然而，這並不代表儒家美學深度，不及別的思想學派，因為儒家的質，同樣是強調情趣與感受的，只不過其感受範圍務以符合人倫日用為主而已。儒家不但重視道德原則，亦重視道

<sup>64</sup> 見朱光潛，《文藝心理學》，頁158。

<sup>65</sup> 《論語·雍也》載：「子曰：『質勝文則野，文勝質則史。文質彬彬，然後君子。』」見清·程樹德，《論語集釋》，卷十二，〈雍也下〉，頁400。

德情感，在追求藝術表象（文）的同時，也強調與藝術的情趣（質）作適度的配應。這正是現代美學觀，對藝術活動的基本要求。

揚雄發揮儒家的文、質觀念<sup>66</sup>，乃始自他的名作〈反離騷〉：「素初貯厥麗服兮，何文肆而質難」<sup>67</sup>，此處明指屈原文采開展，但質疑屈子何以選擇自沉此一狹隘的自處之道？由是觀之，則揚雄以為屈原尚未符合儒家文質彬彬的最高宗旨。據《文選·宋書謝靈運傳論》李善（630-689）注引《法言》曰：

或問屈原、相如之賦孰愈？曰：原也過以浮，如也過以虛。過浮者蹈雲天，過虛者華無根。然原上援稽古，下引鳥獸，其著意，子雲長卿，亮不可及。<sup>68</sup>

廖棟樑（1958-）則承認：

揚雄批評屈賦「過以浮」、「蹈雲天」。遺憾的是「過以浮」、「蹈雲天」的評價失之簡略，尤其上下文間缺乏扼要概念的說明，確切的意思也就難以界定，似乎是意味著屈原作品充滿太多超現實的想像藝術……。但他又認為這和司馬相如「華無根」的虛夸有所不同，屈原之作是有充實的內容。<sup>69</sup>

<sup>66</sup> 萬志全認為揚雄美學思想的發展，有三個階段：「第一個階段發生在創作大賦期間，主要是追逐形式美，認為『文』比『質』重要……然後轉入第二個階段，即撰寫《太玄》期間，主要是探討真與美的關係……其中『真』為玄之質，『美』為玄之文，『質』是『文』的前提……轉入第三個階段，即寫作《法言》以後，主要探討『人格精神美』和『美的內容與形式的關係』，認為『文』與『質』缺一不可，應該有機交融。」見氏著，〈揚雄美學思想的發展歷程〉，《山東師範大學學報（人文社會科學版）》第五十一卷第三期（2006.5），頁121。然而，萬氏的說法，並未能有適當的文本支持，即在第一階段中，〈反離騷〉已強調質勝於文，故不能採用萬氏的說法。

<sup>67</sup> 揚雄，〈反《離騷》〉，載鄭文，《揚雄文集箋注》，頁153。

<sup>68</sup> 南齊·沈約，〈宋書謝靈運傳論〉，載唐·李善注，《文選》，卷五十，頁1099。

<sup>69</sup> 廖棟樑，〈雙重旋律：論揚雄〈反離騷〉〉，載兩漢文學學術研討會籌備委員會編，《兩漢文學學術研討論文集》（臺北：華嚴出版社，1995），頁361。

誠如廖氏所論，既然屈原的作品，有充實的內容，則揚雄何以仍稱其作品為「過以浮」呢？李善所引《法言》「過以浮」指的是屈原，「過以虛」指的則是司馬相如。揚雄明顯認定司馬相如不及屈原，他解釋過虛者，好比花朵美，但缺乏根本；相對而言，屈原雖為過浮者，其形態類於相如，猶如蹈天雲采，幸其藝術形象具體而有本源，故其藝術意趣明顯，此為揚雄和司馬相如所不可及。全文並未對道德價值與浪漫主義文學觀，作正面批評，則前述諸先生之言，豈非無根之評論乎？如果這裡揚雄對屈原的批評，與前文〈反離騷〉合參，則揚雄認為屈原的表達方式，在文學上實無可疵議處，但他進一步要求，文學的表述與生命的選擇應該一致，文采開揚也不應有狹隘的人生觀。

揚雄最能發揮儒家人格審美觀的部分，不是嚴分文與質，而是強調人有能力改善其品格，以逐步使內質副於外文。《法言·吾子》有一番極發人深省的話：

或曰：「有人焉，自云姓孔，而字仲尼。入其門，升其堂，伏其几，襲其裳，則可謂仲尼乎？」曰：「其文是也，其質非也。」  
「敢問質。」曰：「羊質而虎皮，見草而說，見豺而戰，忘其皮之虎矣。」聖人虎別，其文炳也。君子豹別，其文蔚也。辯人狸別，其文萃也。狸變則豹，豹變則虎。<sup>70</sup>

揚雄首先點明，並非自稱姓孔名仲尼，使用孔子的衣飾、居室，即可以變為孔子。因為這僅是襲取了其外在表現，而非內在特質。他繼而指出，聖人像虎一般，而君子則似豹，再次一等的辯人則如狸。惟最重要的是，人可以有升進之道。揚雄並不反對文辭華麗，甚至可以因應改善其內涵態度，而得以由辯人昇進至於聖人，呼應前文彫蟲篆刻，雖童子為之，壯夫不為，但未嘗非眾人昇進之一道階梯也。所以說「如孔氏之門用賦

<sup>70</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷四，〈吾子卷第二〉，頁71-72。

也，則賈誼升堂，相如入室矣」。因此，揚雄在《法言》第一篇的〈學行〉中，便強調學習的重要：

孔子習周公者也；顏淵習孔子者也。羿、逢蒙分其弓，良捨其策，般投其斧而習諸，孰曰非也？<sup>71</sup>

這種重視教育與人格陶塑歷程的觀念，實非始自《法言》，在揚雄的《太玄·玄瑩》中，已清楚可見整個發展的圖象，但最為完整的表現，厥在《太玄·文》首之中，其詞曰：

陰斂其質，陽散其文，文質班班，萬物粲然。

初一，袷禕何縵，玉貞。《測》曰：袷禕何縵，文在內也。

次二，文蔚質否。《測》曰：文蔚質否，不能俱曄也。

次三，大文彌樸，孚似不足。《測》曰：大文彌樸，質有餘也。

次四，斐如邠如，虎豹文如，匪天之享，否。《測》曰：斐邠之否，奚足譽也。

次五，炳如彪如，尚文昭如，車服庸如。《測》曰：彪如在上，天文炳也。

次六，鴻文無范恣于川。《測》曰：鴻文無范，恣意往也。

次七，雉之不祿，而鷄蓋穀。《測》曰：雉之不祿，難幽養也。

次八，彫鐵穀布，亡于時，文則亂。《測》曰：彫鐵之文，徒費日也。

上九，極文密密，易以黼黻。《測》曰：極文之易，當以質也。<sup>72</sup>

《太玄·文》首內九贊，其吉凶視與首之奇偶配合為度，文首屬奇，故奇數之贊為吉，而偶數之贊則為凶。此首的重心在「文質班班，萬物粲然」，但達成此境，亦有歷程在焉。

初一，文雖在內而未顯，但質亦於內而足副，故為吉兆，惟其文與質，均伏而未發，故居整個發展階段之首；次二，較初一而論，則文更

<sup>71</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷一，〈學行卷第一〉，頁13。

<sup>72</sup> 宋·司馬光，《太玄集注》，卷四，〈文〉，頁97-99。



進一步，可惜質未配合，由是則凶；至於次三，與次二相反，質勝於文，然而從儒家觀點論之，則寧取質先於文，是為吉也；初四文彩斑斕，有若虎豹，但以無其質，故天不享之，亦何足稱譽哉！<sup>73</sup>至於次五，為此首之極致，質文相副，方為《法言》所謂君子「弼中而彪外也」。<sup>74</sup>次六雖繼次五，惜已過全首之高峰，然而「鴻文無範，恣意往也」，引起後世學者望文生義的憧憬，復以此而謂揚雄試圖引入道家的審美觀，以替代或強化其儒家的審美標準。

由於涉及揚雄思想的核心，不得不略辨於下。蔡妮芳提出：

揚雄的文學思想，一方面主張文以明道之說；另一方面，又強調至道無體、至神無方，如此就從「先王之法」轉化到「鴻文無範」，主張為文不應受任何形式的局限。<sup>75</sup>

蔡氏並得出如下結論：

如果要依循「先王之法」，鴻文是很難「恣意往也」，使得揚雄陷於「二重的文學價值觀」、「審美觀」，很難自圓其說。<sup>76</sup>

蔡氏此說，完全錯誤理解揚雄的說法。不過，有趣的是，蔡氏自己也已經提及揚雄文之真正想法：

「次六」，人之為「文」，恣意無範，失去準繩，這是破壞文質統一的第一個原因。<sup>77</sup>

由是觀之，「鴻文無範，恣意往也」，列於文首偶贊，與首數為奇者衝突，故謂之凶。考其文義，則重點在於「恣」也。觀乎《法言·君子》有言：

<sup>73</sup> 此節可與《太玄·飾》次二「無質飾，先文後失服。《測》曰：無質先文，失貞也」一條合參。見宋·司馬光，《太玄集注》，卷五，〈飾〉，頁128。

<sup>74</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷十八，〈君子卷第十二〉，頁496。

<sup>75</sup> 蔡妮芳，《理論與實踐——揚雄文學思想及其賦結合之考察》（臺北：逢甲大學中國文學系碩士班碩士論文，簡宗梧教授指導，2004），頁74。

<sup>76</sup> 同前註。

<sup>77</sup> 同前註，頁86。

或曰：「聖人自恣與？何言之多端也！」曰：「子未觀禹之行水與？一東一北，行之無礙也。君子之行，獨無礙乎？如何直往也！水避礙則通於海，君子避礙則通于理。」<sup>78</sup>

這裡清晰地表明揚雄的儒家審美觀點，即聖人並非「自恣」。但論者之問，點出聖人有「言之多端」的事實，亦合於情理。揚雄之答則深符儒家之旨要，而且能道出人類面對審美的曲行問題。聖人以擬天，但天為無限，故無所謂礙。揚氏以禹之行水，並非直往，水道有變則非因應而變不可，正因能應世變，才可以為聖人。所以，君子正因其礙，反更能理解事理的不同角度，而更通於理也。

至於次七，雖有其質，但其文不足以彰顯之，故曰：「難幽養也」，然尚不至於次六之「自恣」，仍可謂之曰吉；而次八則時之不當，尚強為之文飾，故「文則亂」為其必然結果，其為凶之極；至於上九，至於文之極，但能以「當以質」，進一步「易以黼黻」，故不為凶也。

有關美感配應的標準與條件，歷來眾說紛紜，朱光潛以表現出恰到好處的程度，來確定藝術之美與醜，愈離恰到好處的標準愈遠就愈近於醜。<sup>79</sup>揚雄同樣地重視文（表象）與質（情趣）的配應關係，但他並不是以美與醜，來表述文質兩者恰如其分的程度，他是以一種更為切身經驗的方式，敘述個人的藝術成長歷程，這不能不說是典型的中國藝術傳統，重視有歷程的實踐過程。

## 六、結語

揚雄堅持藝術表象（文）與情趣（質）的平衡，並以一種歷程的態度來理解藝術與人格的推進，以全新結合先秦儒家審美與漢代新藝術觀

<sup>78</sup> 清·汪榮寶，《法言義疏》，卷十八，〈君子卷第十二〉，頁511。

<sup>79</sup> 見朱光潛，《文藝心理學》，頁163。

的典範。然而，後世學者對揚子雲的審美歷程，缺乏全盤的理解，因而產生了不少與文本不符的批評。甚至如蘇軾（1037-1101）之流竟也指揚雄「好為艱深之詞，以文淺易之說」。<sup>80</sup>言揚雄好艱深者，必引〈解難〉以為據，但揚雄自謂「彼豈好為艱難哉？勢不得已也」<sup>81</sup>，在揚雄意識裡，雖然聖賢之言，有其艱深之事實，但並非好為之，乃有其不得已。同時，艱深的部分，並不在於文辭，從「大味必淡，大音必希；大語叫叫，大道低回」<sup>82</sup>等語可見，則文非但不艱澀，反倒過於寡淡，並不能炫人之耳目。後世時常指責揚雄好用奇字瑋字，但依簡宗梧考據，實情似是：

賦篇那些字體瓌怪的字，既不是搜輯群書翻摘故紙所得的古語，也不是賣弄艱深故作晦澀的隱語，卻是生動活潑的語彙，平白淺俗的口語，而其聯邊疊綴，早期也不見得是作者刻意如此，而是賦篇分別排比名物，曲盡形容，運用形聲字所致。<sup>83</sup>

這不但說明漢賦的語言，並非故為艱深之詞，反而具有平白淺俗的口語風格。<sup>84</sup>

綜而論之，揚雄對重構儒家審美觀，作了承先啟後的重要貢獻。在面對先秦「美言不文」的價值主調，與「詩賦欲麗」的範式對立情態下，揚雄堅持在儒家價值理想的範圍內，強調文學必須重視形相的直覺訴求；他在承繼《詩經》重視文學教化功能的同時，強調情志在審美的重

<sup>80</sup> 蘇軾，〈與謝民師推官書〉，孔凡禮點校，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986），頁1418。

<sup>81</sup> 揚雄，〈解難〉，載鄭文，《揚雄文集箋注》，頁219。

<sup>82</sup> 同前註，頁157。

<sup>83</sup> 簡宗梧，〈對漢賦若干疵議之商榷〉，《漢賦源流與價值之商榷》，頁149。

<sup>84</sup> 簡宗梧謂：「『辭賦』這文學形式，是從口語記錄時代，轉移到書面寫作時代的主要樞紐，因此有很多篇章還保存著對話的形式。再說早期賦家與縱橫家是同源共流，辭賦的寫作，相當於縱橫家的口論。在書寫工具比較便捷的漢代，賦篇大量使用口語語彙，應該是合乎情理的。」見氏著，〈漢賦瑋字源流考〉，《漢賦源流與價值之商榷》，頁94。這也是漢賦多「瑋」字的原故。

要意義；同時更釐清了美感雖必依於感官，但快感並不同於美感，明確地區別藝術欣賞與欲望滿足的殊異；最後，更以人格成長的歷程，在傳統文與質觀念的對舉下，探討恰如其分的表現與情趣。揚雄發揮的是典型有我的儒家文學觀點，他對魏晉文學，尤其建安風骨之說，背後的人格風采假設，有著極其巨大的影響。雖然，他堅持儒家的品藻人物與藝術情趣，並不如劉劭（約426-453）的《人物志》，來得豐富多采，但他確是開了以人類品格為文學藝術品格之先河。

## Yang Xiong's Aesthetic Philosophy: The Reconstruction of Confucian Aesthetics in Xi Han Dynasty

Shu-Fun Fung<sup>\*</sup>

### Abstract

Yang Xiong is one of the most controversial philosophers in the Chinese aesthetic history. The fact that he was the most reflective artist in topic of the Confucian aesthetic model in the Qin Dynasty contributed to his repeated aesthetic investigations as well as the arguments and inconsistent interpretations towards his thoughts. On one hand he had to follow the Qin Confucian aesthetic perspectives, and on the other he had to take into account the new characteristics as seen in the Xi Han literary world, he thus had to clarify gradually the different major topics in the art world.

Yang Xiong has extremely significant contributions to the reconstruction of Confucian aesthetics, in which he inherited the teachings of the previous scholars and inspired his successors. Facing the contradicting if not opposing situation of the emphasis on the value of 'Mei Yan Bu Wen' and the newly established model of 'Shi Fu Yu Li,' Yang Xiong insisted on emphasising the subjective aspect of literature with the focus on expressing oneself, within the boundaries of national values and patriotic dreams. As a result, while he aligned with *Shi Jing* and continued with the focus on the educational function of literature, he also emphasized the important concept of considering aesthetics as the centre of emotions.

Yang Xiong also distinguished the differences between artistic appreciation and gratification of lust, by clarifying the proposition that although

---

<sup>\*</sup> Associate Professor, Department of Chinese, The Hong Kong Institute of Education

beauty is to some extent attached to senses, a pleasant sensation may not necessarily equal to an aesthetic feeling. Last but not the least, he investigated the standard of appropriate expression and tastefulness under the traditional concept of internal morality and practical manifestation, taking the journey of personal growth as an example. Yang Xiong has displayed the typical 'You Wo' perspective that can be found in Confucian literature, and he has significant influence on the literature from the Wei and Jin Dynasties. Moreover, he was definitely a pioneer in establishing human characters as artistic characters in the literature.

**Keywords :** Yang Xiong, aesthetic, Confucian, Mei Yan Bu Wen, Shi Fu Yu  
Li