

論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」 及其「雙向成體」的關係

顏崑陽

淡江大學中文系

摘 要

從清朝末年到當代，有關中國古代及現代文章體裁的分類，一直存在「藝術性文類」與「實用性文類」二分，或「純文學」與「雜文學」二分的論述框架，而形成文學的二元本質論。此一論述框架，使得「藝術」與「社會」斷裂為內外不相及的二元存在。不管從理論或從作品而言，這一論述框架的邏輯都令人質疑。它的本身就隱涵著自我解構的因素。

本論文即從批判這一論述框架為起點，經過解構之後，重新提問：文類體裁有「藝術性」與「實用性」之分嗎？我們所提出的觀點是：文類體裁無所謂「藝術性」與「實用性」或「純」與「雜」之分。它並無先於創作實踐的恆定性本質，而只是在文學傳統與社群的共識上，「原則」地建立了創作、批評與社會互動的公約性、中介性的言語形構。它本身沒有現成的「藝術性」與「社會性」，只在創作實踐的動態過程中，以其工具的結構性及功能性，提供作家實現其作品的藝術性與社會性的可能。因此它只具有這兩種潛在的向度，亦即「藝術性向」與「社會性向」。而且任何一種文類體裁必然同具這兩種向度，形成「雙向成體」的關係。

關鍵詞：文類體裁，藝術性向，社會性向，雙向成體

一、問題的導出

本文所要探討的問題，由下述有關「文體分類」的論述框架所引生：

蔣伯潛出版於一九四二年的《文體論纂要》，其第四、五章論述了「新派文體分類」。所謂「新派文體分類」相對於清代曾國藩《經史百家雜鈔》之前的古代「舊

派文體分類」，指的是自清末龍伯純《文字發凡》，蔡元培〈論國文的趨勢〉與〈國文之將來〉、梁啟超《中學以上作文教學法》、湯若常《修詞學教科書》、施畸《中國文體論》、高語罕《國文作法》、劉永濟《文學論》等，對於古今文體之分類。

(註1)其中有一論述框架，隱涵著值得深入分析探討的問題：

龍伯純在《文字發凡》中，將文體分爲三組十類，其中甲組第一類又分爲二種：(一)科學的記事文；(二)美術的記事文。而乙組第二類「客觀的文體」又有二種分法，其中第一種是「以思想分者」，更下分「實用文」、「美文」與「實用的美文」三小類。所謂「實用文」，指的是記錄文、說明文等；「美文」指的是詩歌、小說、戲曲等；「實用的美文」指的是議論文、勸戒文、慶弔文等。(註2)

蔡元培在〈論國文的趨勢〉與〈國文之將來〉二文中，也將文體分爲二大類：(一)「實用文」：又分爲「說明的實用文」與「記載的實用文」二種。(二)「美術文」：又分爲「詩歌」、「小說」、「戲劇」三種。(註3)

高語罕在《國文作法》中，將文體分爲敘述文、描寫文、解說文、論辯文三大類，其中描寫文又分爲二個次類：(一)科學的描寫文；指用科學方法描寫者；(二)藝術的描寫文；指用藝術方法描寫者。(註4)

從以上的簡述來看，「實用」與「藝術」二分或「科學」與「藝術」二分，是蔣伯潛所謂清末以來「新派文體分類」常見的論述框架。蔣氏又指出蔡元培將文體分爲「實用」與「美術」二大類，和日本一般的「文學概論」，例如武島又次郎《作文修辭法》、加藤咄堂《實用修辭學》，將詩歌、小說、戲劇視爲「純文學」，而與其他普通散文的「雜文學」相對立，其框架相同。則清末以來的文體分類，顯然頗受日本影響。(註5)

蔣伯潛在評述新舊派的文體分類之後，接著於第六章，提出自己對文體分類的嘗試。他將文體分爲「狹義的文章」與「文學」二大類。所謂「狹義的文章」，大抵包括了論說、頌讚、箴銘、序跋、注疏、考訂、贈序、書牘、契約、公文、

1. 蔣伯潛，《文體論纂要》，頁46-68，台北：台灣正中書局，1979年5月台2版。

2. 同注1，頁46-50。又龍伯純，《文字發凡》，桂林：廣智書局，1904年（清光緒30年）。

3. 同注1，頁55-56。又蔡元培，〈國文之將來〉、〈論國文的趨勢及國文與外國語及科學的關係〉二文，收入中國蔡元培研究會編，《蔡元培全集》第三卷，杭州：浙江教育出版社，1997年1版。

4. 同注1，頁46-50。又，高語罕，《國文作法》，上海：亞東圖書館，1922年。

5. 同注1，頁51，又頁56。武島又次郎，《作文修辭法》，東京：早稻田大學出版部，1904年（明治37年），與保科孝一，《言語學》合刊。

哀祭、對聯、傳狀、碑誌、敍記、典志等種，而「文學」則包括辭賦、詩歌、小說、戲劇等種。他自承前人所謂「實用文」或「雜文學」，便是他所謂「狹義的文章」；而「美術文」或「純文學」，便是他所謂的「文學」。因此，從名稱所指涉的實在對象而言，他的分法與前人並無差別。只不過，他意識到前人使用「實用文」、「美術文」與「純文學」、「雜文學」四個類名，「似乎說文學是沒有『用』的，狹義的文章是不必『美』的；而『雜』和『純』，尤似有所軒輊於其間」，因此他就改用「狹義的文章」與「文學」兩個名詞。^(註6)但是，名詞雖換，其實義仍然是清末龍伯純以來的論述框架。

郭紹虞的《中國文學批評史》上冊於一九三四年由商務出版，一九四七年再出版下冊。一九五五年與一九七九年又做過二次修訂。然而，在論述到「孔門的文學觀」與六朝「文筆的區分」二小節，其所持的詮釋觀點卻前後無別。以一九七九年的修訂版為據，有關「孔門的文學觀」，他的觀點是：孔門的文學觀有著「尚文」與「尚用」兩種似乎矛盾的主張。本於他論「詩」的主張，當然會有「尚文」的結論。可是，他同時又是注重實際，著重實用的思想家，所以又注重「尚用」。尚文成為手段，尚用才是目的。這兩個觀念，尚文則宜超於實用，尚用則宜忽於文辭，好似有些衝突，但是他卻能折衷調劑恰到好處。後來人再加推闡，就不免偏於一端了。另外，關於六朝「文筆的區分」，他的觀點是：「文」是美感的文學、情感的文學，指詩賦、兼及箴銘、碑誄、哀弔諸體，屬於「純文學」一類的作品；「筆」是應用的文學、理智的文學，指章奏、論議、史傳諸體，屬於「雜文學」一類的作品。^(註7)

郭紹虞對孔門的文學觀以及六朝文筆之辨的詮釋，也顯然採取「文」與「用」、「情感」與「理智」、「美感」與「應用」、「純文學」與「雜文學」二分的論述框架。其中「純文學」與「雜文學」的二分，至一九八七年蔡鍾翔、黃保真、成復旺所合著《中國文學理論史》，仍然被延用。此書的第三章標題為「雜文學理論的系統總結——劉勰《文心雕龍》」，第四章標題為「純文學性詩學的開端——鍾嶸《詩

6. 同注1，頁69-80。

7. 郭紹虞，《中國文學批評史》，頁5，又頁13-15，又頁67-76，原上海古籍出版社，本文引自台灣五南圖書出版公司，1994年8月1版。

品』。(註8)「雜文學」與「純文學」對舉，其論述框架與前述無別。

徐復觀〈文心雕龍的文體論〉一文，發表於一九五九年的《東海學報》，對台灣地區的中國古代文體研究影響深遠。他認為在中國文學中，人生實用性的文學，佔極重要的地位。《文心雕龍》所分的二十大類中，除了詩、樂府、賦、雜文、諧謔五類，距實用性較遠；而史傳及諸子兩類包羅太大，不應一語斷定外，其餘韻文的五大類、散文的八大類，皆係適應人生的實用目的而成立的。另外，他又提出「文體」有體裁、體要、體貌三方面的意義。其中，「體貌」之體，來自楚辭的系統，以感情為主，出於文學的藝術性；而「體要」之體，來自五經系統，以事義為主，出於文學的實用性。(註9)

徐氏之說最大的誤謬就是切割「體貌」與「體要」，一歸於楚辭系統，一歸於五經系統；一為文學之藝術性，一為文學之實用性。我在〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構」〉一文中已做辨析，(註10)不贅。在此，主要指出其論述框架，仍然不脫以「藝術性」與「實用性」二分的概念去區判中國古代的文體。

錢倉水的《文體分類學》出版於一九九二年。他試圖建構一套「文體分類學」的理論體系，並進而運用所建構的理論對古今詩歌、小說、劇本、散文及應用文進行分類。他認為近代以來，受到外國文化的影響，才逐步區分出文學與非文學的界限。並且，引用陳獨秀在〈文學革命論〉一文中，將文章分為「文學之文」與「應用之文」。所謂「應用之文」指的是評論、文告、日記、信札等；而「文學之文」指的則是詩歌、戲曲、小說等。接著，他又引用劉半農〈應用文之教授〉及蔡元培〈國文之將來〉、葉聖陶、夏丏尊合著之《文心》，都同樣是「文學性」(或藝術性)文類與「實用性」(或應用性)文類二分之論述框架。錢氏明白接受了此一框架，認為「應用類文章」採取「對世界的科學性掌握方式」，相關材料的內涵，「一切都具有客觀的實在性」；而其形式，「語言貴在樸實明白」，至於功能則重在實用。另者，「文學類文章」採取「對世界的藝術的掌握方式」，與材料相關的內涵，「一切都具有客觀的情理性」(按「客觀」恐為「主觀」之誤植)；而其

8. 蔡鍾翔、黃保真、成復旺合著，《中國文學理論史》，北京：北京出版社，1987年6月1版。

9. 徐復觀，〈文心雕龍的文體論〉，頁18-37，收入徐氏《中國文學論集》，台北：台灣民主評論社，1966年3月1版。

10. 顏崑陽，〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構」〉，收入顏氏《六朝文學觀念叢論》，台北：台灣正中書局，1993年2月1版。

形式，「語言貴在文采飛動」，至於功能則重在審美。此一論述框架顯然與清末龍伯純以來所相沿的觀念無別。錢氏另又提出第三種文類，他認為在這兩類之間「存在著一個它們互相交叉和交融的地帶」，可稱為「邊緣性文類」。它「一方面具有應用類文章客觀的性質、真實的性質、實用的性質，另一方面又具有文學類文章主觀感情的性質、形象化的性質、審美的性質」。這一文類指的就是「論說文學」、「報告文學」或「史傳文學」。(註 11)

錢氏所試圖建構的「文體分類學」顯然沒有脫離前行研究者所已築就的框架。他所謂第三種「邊緣性文類」看似特別，卻非首倡，其實就是龍伯純在「實用文」、「美文」之外所另立的「實用的美文」，近乎「雜種」的文類。而他所謂「實用性」、「應用性」也明白地與「科學性」結合，成為等同的概念。這是龍伯純所謂「科學的記事文」、高語罕所謂「科學的描寫文」概念外延的擴大。

我們依據前文略具譜系性的概述，已然彰顯了從清末以至九〇年代，在由日本轉入的西方學術影響之下，現代學者所完成的「中國文體學」，顯然已相沿成統地構造了一種固定的知識型態。這一知識型態，很清楚地是以「藝術性」（或文學性、美術性，下文統一用「藝術性」一詞）與「實用性」（或應用性、科學性，下文統一用「實用性」一詞）二分，或「純文學」與「雜文學」二分的論述框架撐立起來。並且想當然地與六朝時代所形成的「文筆區分」套合，似乎二者是同一種文體分類的模式。

我們的問題就是從這一有關文體分類的論述框架所引生，而試圖去探討這樣的知識型態，是在什麼樣的歷史時期的社會文化語境，基於什麼樣的關鍵性假設、認識方法而被建構出來？在這一知識型態中，學者雖企圖將「藝術性」與「實用性」、「純文學」與「雜文學」二分的論述框架套合於古代一種擬似的論述框架——文筆區分，然而這二者果真等同嗎？「文筆區分」又是在什麼樣的歷史時期的社會文化語境中，基於什麼樣的關鍵性假設、認識方法而被建構出來？其所繫之知識型態與前述現代的知識型態是否相同？而現代此一知識型態所構造文體分類的論述框架，其內在邏輯的合理性，難道果真無可質疑嗎？而它所欲對應的問題，顯然不僅指向現代文學並且指向古代文學的「文體分類」。然而，這一知識型態所

11. 錢倉水，《文體分類學》，頁 16-19，南京：江蘇教育出版社，1992 年 7 月 1 版。

定義的文體類型概念，用之於詮釋古代諸種文體，究竟能有多少相應的詮釋效力？文學果真「純」與「雜」之分嗎？文體果真「藝術性」與「實用性」之分嗎？

這一論述框架所謂「藝術性」指涉的是文體自身內在具足的「美」的本質，既與「實用性」截然二分，也就意謂了這類文體不具涉外的社會性功能；而相對的所謂「實用性」指涉的是文體自身的工具性功能，被使用於社會互動關係中，以達到使用者的利害性目的。這利害性目的必非審美性亦即非藝術性的。從而此一工具性功能所達到的利害性目的，便被視為這類文體的本質。以這種「藝術性」與「實用性」二分的概念，依藉聚同別異的操作，對「文體」進行類型化的區判，遂使雜多的文體被統合在「二元本質論」或是「缺乏性對立」的框架中。不管就「二元本質論」或「缺乏性對立」，「藝術」與「社會」都被斷開為內外不相及的二元存有。而「文體」也被再現為「藝術」與「社會」之間不可逾越的「柏林圍牆」。而這果真就是中國古代諸文體的實存嗎？果真就是中國古代文學家的文體觀念嗎？

這一論述框架的關鍵性假設與認識方法，其內在邏輯的合理性顯然令人質疑。我們將嘗試對它進行解構。不過，在解構之後，我們對於文體之與社會、藝術的關係，有必要重新提問與解答。

我們論述的方法與步驟，首先將對「文體」這一基本概念進行分析、界定，以做為有利於操作的概念性工具。接著，對這一論述框架所建構的「藝術性文類」與「實用性文類」、「純文學」與「雜文學」進行概念分析與事實驗證。在事實驗證上：一方面考察這一框架所繫的知識型態，是一種什麼樣的社會文化語境，以逼顯其認識方法之與古代的社會文化語境不能相應；一方面將以古代社會文化語境中，相關文體創作、批評以及社會致用的實踐成果為準據，進行證謬。經過前一階段的解構之後，接著重新提問。我們的關鍵性假設是，詩賦、章表一切「類體」——體裁或體製，並無先於創作實踐而既成的恆定的本質。它只在文學歷史的傳統與社群的共識上，「原則」地提供了創作、批評與社會致用的公約性、中介性的語言形構。在未經創作實踐以產生成品之前，「類體」本身價值未決。我們不能直接給定「藝術性」與「實用性」這種充滿價值判斷意涵的概念做為「類體」既成而恆定的本質；意即「文體」所指假如是「類體」而非個別作品或作家的「體貌」，則「文體」並沒有「藝術性」或「實用性」之分。但它卻以公約性、中介性

的言語形構，在創作實踐的動態過程中，提供「藝術審美的向度」與「社會實用的向度」。向度，是事物所徵示一種藉它實現主觀目的可能的方向，是在尚未表現完成之前的潛能，因此不是既成的、恆定的屬性。這也就是我們不選用「藝術性」或「社會性」二詞，而選擇用「藝術性向」或「社會性向」二詞的原故。我們所預設的詮釋觀點，這二種「性向」，在詩賦、表章等，任何一種類體中，都是共存的潛能，而形成動態性對立的辯證關係，在主體創作實踐過程，提供其實現個別作品之「藝術性」與「實用性」的可能。「藝術性」與「實用性」是作品實現後的價值判斷，而作品千千萬萬，根本無法在「窮盡原則」之下被分類；能分類的，就只有千萬作品共同遵循的範式——體裁，或眾多作品風格的共相——體式。

這一提問與假設的基本概念及論點，在認識方法上，我們仍然必須契入中國古代的社會文化語境中，依藉文本的分析詮釋以證成之。

二、「藝術性文類」與「實用性文類」二元對立的論述框架， 其內在邏輯的二層困局

「文體」一詞的涵義，經現代學術界所做「中國古代文體學」的研究，已大致釐清。徐復觀提出「文體」有「體裁」、「體要」、「體貌」三義。但是，我認為「體要」，其實指的是各種文體在創作實踐上的美學「要則」，是有關「法」的原則性抽象概念，而非徐氏所說源自五經而以「事義」為主的實在性之「體」。針對徐說之誤謬，我已提出修正，就「文體」的實在性而言，「體」有三義，即「體裁」（或稱體製）、「體貌」、「體式」（或稱體格）。「體裁」指某一文類之成規性的文字書寫形構，例如五言詩之每句皆為五個字，我們稱之為「類體」。「體貌」指一篇作品或一家作品的整體風格。一家之體貌，古人稱為「家數」，為求明切，我們稱之為「家體」。「體式」則指超越一篇、一家、一時代等個別作品之風格，歸約而成的「風格範型」，例如《文心雕龍·體性》中所歸約的「八體」。¹²另者，一家之體如被公認具有範型性，而足為後世所模習的對象，也可提升為「體式」，例

12. 以上有關「文體」分解性諸概念，參見同注 10。又劉勰《文心雕龍·體性》：「若總其歸塗，則數窮八體：一曰典雅，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡」，引文依周振甫，《文心雕龍注釋》，頁 535，台北：里仁書局，1984 年 5 月 1 版。

如「陶體」、「謝靈運體」、「徐庾體」、「杜甫體」、「李白體」。古來能成一家之體者何止萬計，卻非皆能成爲「體式」。(註13)

大陸地區的學者，多將前述所謂「體貌」、「體式」稱爲「風格」。例如錢倉水《文體分類學》、(註14)詹鐸《文心雕龍的風格學》，(註15)都是此一用法。另外，李士彪《魏晉南北朝文體學》，除了將體貌、體式也稱爲「風格」之外，又提出「篇體」一詞，指一篇作品的形製，其概念與指一篇文章之類別的「體裁」不同。(註16)

古人用詞其實並沒有普遍統一。現代學者在進行對「中國古代文體學」的重構時，爲求概念之釐析與精確，會有自己的界義與用語，其名有別，然所指涉之實義相同，卻也無妨；只要在個人的論述脈絡中定義明確就行了，例如稱「體貌」、「體式」，或稱「風格」，名詞雖異，其實無二。本文就以「體裁」、「體貌」、「體式」、「家體」、「類體」的幾個術語進行討論。

前述現代學者「文體分類」(學者或常稱「文章分類」)所建構的「藝術性文類」指的是詩、賦或小說、戲曲等，而「實用性文類」指的是議論文、勸戒文、慶弔文或頌讚、序跋、箴銘等。這二個概念中，其實還存在著「文體」與「文類」的混淆。徐復觀批判了學者長期以來混淆了「文體」與「文類」二個概念，他進而釐清「章表奏議等是類、典雅等是體；章表奏議而能典雅，便是類與體相切合，否則便不相切合」。(註17)然而，其說雖有糾謬之功，卻也未免矯枉過正。「體」當不僅指「典雅」的「體貌」或「體式」之義，否則他自己所稱的「體裁」便落空。「體裁」實爲某一文類本身的成規性「形構」，是文字的組織結構而非作品的整體風格概念。因此「文類」與「文體」二個概念固然不能相混，卻也非截然爲二而全無關係。確切地說，應該是「『文類』乃是依文章『體裁』的徵相爲基準，進行

13. 我們將「體式」一詞界定爲超越個別作家作品歸納而成，具有普遍性的風格範型；另有一義是一家之體貌由於能完滿實現某一種風格而足爲典型，以爲後起作家模習之範式者，亦可稱爲「體式」，例如「陶體」、「謝靈運體」等。參見同注10，頁147-148，又參見顏真陽，〈六朝文學「體源批評」的取向與效用〉，收入台灣成功大學主辦與主編第四屆《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》，頁442，又頁464-465，台北：台灣文津出版社，2001年10月1版。

14. 同注11，頁2。

15. 詹鐸，《文心雕龍的風格學》，台北：木鐸出版社，1984年11月1版。按詹氏在書中所論，大致將賦頌歌詩、箴銘碑誄等名稱認定爲「文體」，而如典雅、遠奧等「體式」則換用「風格」一詞。

16. 李士彪，《魏晉南北朝文體學》，頁186-196，上海：上海古籍出版社，2004年4月1版。

17. 同注9，頁4-18。按徐復觀之後，文類與文體概念之混淆依然存在，例如注16所引詹鐸《文心雕龍的風格學》，即將賦頌歌詩、箴銘碑誄等「文類」直接等於是「文體」。又例如褚斌杰，《中國古代文體學》在〈自序〉中，即明指：「文類就是文體」，台北：台灣學生書局，1991年4月修訂增補版一刷。

聚同別異的判斷而建構完成的類型性文學作品群」，而「『文體』乃是以某一類型性的文學作品群為基域，由其內外形構所辨識的類同性徵相」。故古人「依體而分類」與「依類而辨體」是一種詮釋循環的過程。「類」與「體」在概念上有分，然而在文學作品的實存中，卻相互辯證依存，亦即離類無體，而離體無類。因此，詩、賦、章、表等單詞，究竟指文類或文體？必須在上下文脈絡中，或有性質限定的複合詞，例如詩體、賦類等，才能判定。

有關「文體」的基本概念以及幾個關鍵性術語界定清楚之後，我們就可以開始分析這一論述框架所謂「藝術性文類」、「實用性文類」所指涉的是什麼？然後，再從理論上以及古人所創作的各類文體成品，檢證這樣的分類是否能夠成立。

「分類」之為一種認識的方法，是針對雜多的事物個體，依循「聚同原則」與「別異原則」，相對而並行地一方面歸併、一方面區分，使雜多的事物個體形成分類而聚的秩序。其確切的操作，便是首先界定「類」概念，以建立分類標準。也就是在概念上選擇用什麼內涵條件去定義「類」。內涵條件就是「聚同」成類的判斷標準，相對也就劃分出外延，以區別他類。在同一層級上的分類，其類概念與類標準要一致才行。假如是針對既存的實在事物或經驗現象分類，其內涵條件當由對事物或現象的外在形式或內在性質觀察所得，而非主觀規創的界說。外在形式可由感官經驗而致，比較客觀。而內在性質，除非科學實驗；否則，假如出於個人之理解，便不免主觀。然不管如何，認知性的分類當以描述為主，不宜預設個人主觀的價值立場而附加於所分類的對象上。類概念界定之後，即類標準建立之後，接著便以此為據，對雜多事物或現象，聚同為此類，別異為他類。

那麼，這一論述框架所針對的分類對象是什麼？其類概念與類標準又如何呢？從前引資料來看，各人所針對的分類對象其實有些差異，有些針對的是籠統的「文章」，例如龍伯純將「記事文」分為「科學的記事文」與「美術的記事文」，蔡元培將「實用文」分為「說明的實用文」與「記載的實用文」，高語罕將「描寫文」分為「科學的描寫文」與「藝術的描寫文」。所謂記事文、描寫文、說明的實用文、記載的實用文，都不是既定如詩、賦、章、表這類的文體。因此他們所針對的是一群大約是題材以事、物為主，而作法或功能以記載、描寫、說明為要的文章，對象頗為籠統。因此，這是「文章分類」，形成的是「單元性文類」。假如一類有一類特定的體裁，便是「單元性文體」。記事、描寫、說明各自都可以視為

一種「體裁」，當然就是一種「單元性文體」。但是，另外龍伯純以「美文」包括詩歌、小說、戲曲；「實用的美文」包括議論文、勸戒文、慶弔文。蔡元培既已將「實用文」分為「說明的實用文」與「記載的實用文」二類文體，相對的又以美術文包括詩歌、小說、戲劇。郭紹虞以「純文學」包括詩賦、箴銘、碑誄、哀弔，而「雜文學」包括章奏、論議、史傳。他們所針對的是諸多既定的「類體」。從「美術」與「實用」之判、「純」與「雜」之別來說，是「文體分類」；從詩、賦、箴、銘等併成一類來說，則是「文體歸類」。所歸併之後的「大類」為「集合性文類」，假如一類有一類新的「體裁」，便是「集合性文體」。由此看來，這一論述框架，有些人在同一概念層級上，文章分類與文體歸類並行，對象參差、概念混淆、標準不一，頗不合邏輯。

綜合上述的分析來看，他們所做的「文章分類」或「文體分（歸）類」，其類概念及類標準，明顯是「體裁」而不是「風格」。記事文、說明文、描寫文、詩賦、小說、戲劇、箴銘、碑誄、章奏、論議、史傳等，指的都是依某種體裁而聚同別異的文類，可稱為「體類」；或依類而得以辨識的共同徵相——體裁，可稱為「類體」。在這一層級中，所謂描寫、記事、說明、論議等概念，都屬類體的功能或題材特徵的描述，未加上價值判斷。

然而，當學者接著將單元性類體歸併為集合性類體，並指稱此為「藝術性」、彼為「實用性」時；我們便必須質問這二個價值判斷的類概念與類標準究竟如何產生？它們分別是出於對單元性類體的客觀徵相之觀察呢？或出於學者主觀價值立場的給定呢？

從這一論述框架，常換用「藝術性」、「美術性」、「美」、「純」等幾個詞來看，顯然是以「美」去定義「藝術性」，這也符合西方近現代以來的美學或藝術理論。而且，「藝術性」既與「實用性」截然二分，此一論述框架便隱涵了「藝術之『美』是無關『實用』的」這個判斷；這種「美」的概念，顯然取自康德（Kant 1724-1804）、席勒（Schiller 1759-1805）以至克羅齊（B. Croce 1866-1952）的美學——「美」是無關善惡利害的直覺表象或經驗。^{（註 18）}而所謂「實用性」指涉的又

18. 參見朱光潛，《文藝心理學》，台北：台灣開明書店，1969年重1版。全書所取的美學觀點，主要就是康德以至克羅齊一系之說。

是何義？在前述論述框架中，它有時換為「應用性」、「科學性」、「雜」等詞，而所謂「實用性文類」、「應用性文類」、「科學的描寫文」、「雜文學」，乃包括諸如記事文、說明文、議論文、勸戒文、慶弔文或章奏、序跋、頌讚等類體，則「實用性」、「應用性」、「科學性」、「雜」，分析而言之，應有二義：(一)文章只做為語言媒介工具，其功能可以被寫作者應用於現實社會的人際互動關係中，去達到某種功利性的目的，而無關乎審美，例如勸戒、慶弔、頌讚、表奏等；(二)文章只做為語言媒介工具，其功能可以被寫作者應用於對現實世界各種事物進行客觀的記載、描寫、說明、議論等，其目的僅在陳述事物的客觀知識，而無關乎審美。綜括上述二義，所謂「實用性」的界定必以文章的工具性功能與作者社會功利性目的或科學知識性之目的為內涵條件。與「藝術性」相對，這一「實用性文類」不管就文字書寫形式或創作動機而言，都是不以「文學自身之美」為目的，而「雜入」文學自身之外的功利性目的或知識性目的，故不具「美」的本質，故稱之為「雜文學」。如此，則這一論述框架，將無可避免地在理論上陷入二層的邏輯困局：

第一層是「文學本質論」的邏輯困局：這種「藝術性」與「實用性」對立的論述框架，假如在二者之上，沒有預設一元的超越性本質，則「文學」這一存有物，就如同人的生命存有被斷裂為身靈二元一樣，將截然二分為「藝術」與「實用」二種互不相干的「本質」。這二元化的「本質」分屬於二種類體；一種只具「藝術性」而不具「實用性」；一種只具「實用性」而不具「藝術性」。假如，學者們不承認這是「二元本質論」；那麼，誰能回答在「藝術性」與「實用性」之上，還有什麼更為超越的、普遍的本質，可以定義文學，並做為「文學」與「非文學」的判準？然而，假如學者提不出一個比二者更為超越、普遍的「本質」，就必須再回答推衍而來的另一個問題：學者們果真肯認有一種只具「實用性」而不具「藝術性」的文學類體嗎？

其實，就產生這一論述框架的知識型態的社會文化語境，我們可以理解到，在這一論述框架中，學者們都不言而喻地預設了「藝術性」為文學唯一而普遍的本質；並且這「藝術性」是以「無關功利、道德、知識之實用價值」的「美」去定義。關於這一點，我們在後文會加詳論。此處暫且假定這一「藝術性」的「本質」預設是成立的。如此，則「藝術性」與「實用性」在「文學」這同一存有物中不能相容，而形成「缺乏性對立」的矛盾關係，即「凡具實用性者必不美」，也

就「缺乏藝術性」；相反的，「凡具藝術性者必不實用」，也就「缺乏實用性」。而「藝術性」又被規定為文學唯一普遍的本質。然則，所謂記事文、科學的描寫文、說明文或古代章表、奏議、箴銘、頌讚等「實用性文類」，既然「缺乏藝術性」，則根本就是「非文學」。它既被排除在文學界域之外，則又如何能列為一種文章體類，以與「藝術性文類」相對立呢？在這種論述框架的邏輯上，只應有「文學」與「非文學」之辨，何來「純文學」與「雜文學」之分？甚且，依照邏輯的排中律，在矛盾對立的二物中間不能有第三者，那麼所謂「實用的美文」、「邊緣性文類」，在概念上完全不能成立。

第二層是「文學創作論」上的邏輯困局：這一論述框架的「文體分類」，其分類既然是以聚同的「體裁」為基準，而不是以個別的文學創作成品為基準。我們就必須質問：文類體裁果真有所謂「藝術」與「實用」的既成而恆定的屬性嗎？假如答案是「有」；那麼，在邏輯上，我們就可以推論：「凡是以『詩賦、小說、戲劇』這類體裁去寫作的成品，必然具有『藝術性』而相對不具『實用性』；反之，凡是以『章表、奏議、箴銘』這類體裁去寫作的成品，必然具有『實用性』而不具『藝術性』」。然則，「藝術性」與「實用性」便是先於創作實踐，就已由「文類體裁」所給定。而「文類體裁」又是客觀既存之物。那麼，從理論而言，作者主體才情、氣力與學養，在創作過程中，豈不完全失去「能動性」的作用？另從文學史上的創作成果來驗證，舉例言之，《昭明文選》一向被公認標榜「事出於沈思，義歸乎翰藻」的「文學本位」觀，然而所選的三十九種文類體裁七百多篇作品，其中被認為「實用性」的文類體裁就有三十餘種，佔三分之二。但不爭的事實是：李密〈陳情表〉、諸葛亮〈出師表〉、李斯〈上秦始皇書〉、李陵〈答蘇武書〉、司馬遷〈報任少卿書〉、曹丕〈與吳質書〉、丘遲〈與陳伯之書〉、孔稚珪〈北山移文〉、賈誼〈過秦論〉、李蕭遠〈運命論〉、班固〈封燕然山銘〉、賈誼〈弔屈原文〉等，這些文學名篇，若依這一論述框架的「文體分類」，皆應當被歸入「實用性文類」；然而，誰能否認它們的藝術性？相對的，在所謂「藝術性文類」中，就以「詩」這一文類體裁言之，謝靈運〈述祖德詩〉、韋孟〈諷諫詩〉、曹植〈上責躬詩〉、〈應詔詩〉、〈公讌詩〉、應瑒〈侍五官中郎將建章臺集〉、王粲〈贈蔡子篤〉、陸機〈贈從兄車騎〉、〈答張士然〉、劉琨〈答盧諶〉等，這些詩作若依此一論述框架的「文體分類」，皆被歸入「藝術性文類」；然而，就作品內容而言，皆在社會互動關係

中，基於某種「實用性」目的而寫成者。假如依照這一論述框架對「藝術性文類」的定義，就只有二種邏輯上的推論：一是只要寫的是「詩」這一文類體裁，不論優劣，皆具「藝術性」；二是諸如上述具有「實用性」的作品，都不是「詩」。

綜合上述二端，這一論述框架內在邏輯之不一致與不確當，於此可知。其本身就已隱涵著自我解構的要素。

其實，這一論述框架，在龍伯純、蔡元培、陳獨秀之後，胡適、劉半農、施畸、蔣伯潛都曾表示異議。胡適在〈什麼是文學〉一文中，不認為有「孤立的美」，更不承認有什麼「純文與雜文」之分，而只有「文學的」與「非文學的」兩項。^(註19)而劉半農在〈我之文學改良觀〉一文中，也明白反對陳獨秀〈文學革命論〉中所謂「文學之文與應用之文」的區分，他認為「就論理學之理論言之，文學的既與應用的相對，則文學之文不能應用，應用之文不能視為文學」。在邏輯上，其說甚是；但他卻又主張「必須列入文學範圍者，惟詩歌戲曲、小說雜文、歷史傳記，三種而已」，至於「酬世之文」（如頌讚、壽序、祭文等），「此種文學廢物，必在自然淘汰之列」。^(註20)這種說法則又將創作實踐之成果或預期視域誤為文學類體的屬性。至於施畸在《中國文體論》中，認為文章的「藝術」，只在「如何表現」，也就是「藝術性」是由創作的表現成果來論斷，不是由文學類體先已決定，「此義為一般文章所同具，非只小說、戲曲、詩歌有之。故謂以小說、戲曲、詩歌三者為『純文學』，餘為『雜文學』者，乃是不知文章本原之論」。^(註21)另外，前文提到蔣伯潛在《文體論纂要》一書中，亦曾意識到這個問題，可惜他雖然換了不同名詞，卻仍然未能打破這種論述框架。

三、古今「文體分類」所對應之社會文化語境的差異

自清末以來，「藝術性文類」與「實用性文類」二分、「純文學」與「雜文學」對立，這一論述框架，其間雖有胡適、劉半農、施畸、蔣伯潛等之異議。但是，卻仍一直被沿用，甚至到一九八〇、九〇年代，還有學者如蔡鍾翔、黃保真、成

19. 胡適，〈什麼是文學〉，收入《胡適文存》第一集，頁215-217，台北：遠東圖書公司，1961年10月2版。

20. 劉半農，〈我之文學改良觀〉，刊載於1917年5月《新青年》3卷3號。

21. 施畸，《中國文體論》，北平：立達書局，1933年7月1版。

復旺、錢倉水等，抱持這種不合邏輯的舊說。這就顯示一種知識型態被建構出來，其變革誠屬不易。我們進一層要追問的是，這一知識型態是在什麼樣的歷史時期的社會文化語境中，基於什麼樣的關鍵性假設、認識方法而被建構出來？

中國近百年社會文化的鉅大變局，學者的研究可謂汗牛充棟。有些論述，已為共識：大體在文化上由反傳統而逐漸重構傳統、在知識上追求科學性、在美學上則一九四九年之前，以朱光潛為代表，接受康德、席勒、克羅齊、立普斯、谷魯司等的「形象直覺說」，明顯是主觀的、唯心的、感覺的、形象的、唯美的。其間，雖有蔡儀從客觀的、唯物的觀點加以批判；然而前者仍然處於主流地位。到一九五〇、六〇年代，由於美學界對朱光潛一九四九年之前唯心主義的美學展開批判，而引發美學大討論，對於美與藝術的本質、審美心理經驗、藝術與社會實踐等問題，眾聲喧嘩，互相辯詰。舉凡西方的、中國的；唯心的、唯物的；主觀的、客觀的；感覺經驗的、意識型態的；事物典型性的、社會實踐的……。各種對立性的論見紛陳，使得中國當代美學研究呈現頗為複雜的局面。(註 22)相較於一九四九年之前，明顯的轉向是傳統中國美學被重新詮釋與建構，以調整早期一味西化的美學偏向。而唯物、意識型態與社會實踐的美學，也足與唯心、形象直覺的美學相拮抗，甚至迫使朱光潛修改了自己早期的美學取向。(註 23)然而在一九四九年之前，這一系形象直覺的唯心主義美學，對此一論述框架的影響早已定型。

這個歷史時期，就在此一知識型態的社會文化語境中，上述有關「文體分類」的論述框架被建構出來。我們不難洞曉其中某些關鍵性的基本假設：美學觀念最直接支配了對於「文學」的定義。「什麼是文學？」這個問題，任何一個答案都必然假設了一個「文學之為文學」的本質性因素。從「藝術性」、「美」、「純」等概念，與「實用性」、「科學性」、「雜」等概念對立的這個架構來看，「美」就是「文學的本質」，這是一個很少有人質疑的關鍵性概念假設。然而，「美的本質」又是什麼？這卻是必須再進一步去釐析的問題。

從蔣伯潛對「新派文體分類」的評述觀之，清末以來，由龍伯純開始的「文體分類」，「藝術性」與「實用性」（或科學性）、「純文學」與「雜文學」的對舉，

22. 參見趙士林，《當代中國美學研究概述》，天津：天津教育出版社，1988年3月1版。

23. 同注 22，頁 3-21。

的確挪借日本學者如武島又次郎、加藤咄堂等有關「修辭學」的論述，而日本學者的文體分類「又係採自西洋」。在中國古代的文體分類中，從魏晉南北朝時代諸如《文章流別論》、《昭明文選》、《文心雕龍》、《文章緣起》等，到明清時代諸如徐師曾《文體明辨》、吳訥《文章辨體》、曾國藩《經史百家雜鈔》等，從未有將小說與戲曲列入，並視之為重要類體者。這種將小說、戲劇視為主要的類體，並且是所謂「藝術性文類」、「純文學」的代表，明顯是西方的文學傳統，而非中國的文學傳統。這一論述框架，是西方美學與文學觀念影響下的產物，相當明顯。

中國當代美學研究之多元複雜化是五〇、六〇年代以後的事。然而，這一論述框架大約在二〇年代「新文化運動」前後就已形成。龍伯純開始的「文體分類」或借自日本，而日本又源自西方，當時的套用，尚未在美學理論上有精審的自覺。到三〇年代，朱光潛選擇性地介述西方自康德、席勒以至克羅齊的唯心主義美學，以及布洛（E. Bullough, 1880-1934）、立普司（T. Lipps, 1851-1914）、谷魯司（K. Groos, 1861-1946）、浮龍李（Vernon Lee, 1856-1935）、閔斯特堡（H. Münsterberg, 1863-1916）等心理學派的美學，尤其是「移情說」，卻若合符契地為這一論述框架建立了美學基礎。他的《文藝心理學》、《談美》、《詩論》以及譯著克羅齊的《美學原理》可以代表這一時期所接受的西方美學。他就同意克羅齊之說，以為「從美學觀點看，文學只有『詩與非詩』的分別。凡是純文學都應該屬於詩」。而他所謂「詩」，不在於有音律無音律之別，而在於有無形象直覺美感之辨。^{（註24）}朱光潛早期介述西方美學，明顯比較片面地突顯了「形象直覺」的審美經驗，相對忽視「道德性」、「社會性」在審美經驗上的要素地位。其影響頗為偏差而深遠。

我們相信，朱光潛所介述的這般美學，並非他個人的偏好。它既是西方近現代美學的主流思潮，同時也是清末以至五〇年代一般文藝界在美學及文學、藝術理論上頗為普遍的意識。這一美學上的意識與「新文化運動」以來反儒家封建、禮教傳統的思潮，正好形成一正一反的應答，而為「文學」做出現代化的重新定義。

這一系的美學觀念，展示著當時一般新知識分子所持有的某些共識：（一）美是

24. 參見朱光潛，《文藝心理學》，頁170，版本同注18。

感性直覺作用於物象的情趣，依朱光潛的說法是「美在心與物的關係上……是心藉物的形相來表現情趣，……是情趣意象化或意象情趣化時心中所覺到的『恰好』的快感。」^(註 25)其中，很關鍵性的概念是：(1)感性，亦即情趣；(2)意象，是物之形象經過心靈創造的產物。(二)藝術上的審美判斷與道德實踐上的善惡判斷、科學知識上的真假判斷都無關。朱光潛在《談美》、《文藝心理學》中多次強調這種概念。其中，很關鍵性的概念是「藝術之美」與事物或社會之實用價值的分判。道德與科學都是重在「實用」價值，而「美」卻非生活「實用」之所必需。^(註 26)

這一美學觀並非只重形式而不重內容。但是，他所規定的內容卻比較限於感性的情趣，而排除與道德、科學之用有關的理智。因此，「藝術性文類」與「實用性文類」對立、「純文學」與「雜文學」對立這一論述框架，便又衍生了「情感」與「理智」的對立。除前引郭紹虞《中國文學批評史》將「文筆區分」做如是觀之外。有些學者對文體分類，採取的也是「感情」與「理智」對舉，例如劉永濟《文學論》的第二章，將文體分為二類，一為「屬於學識之文」，如史傳、碑誌、典制、書札、論辯等，大抵是古代「無韻之筆」；一為「屬於感化之文」，如記游記事、或抒情述志之詩歌、辭賦、詞曲、頌讚、箴銘等，其中除小說、傳奇之外，多屬古代「有韻之文」。^(註 27)施畸在《中國文體論》中，以為文章在於「表現心象」，而人之心象大體有「情念」與「理智」二端，故將文章分為三門：(一)論理；(二)記事；(三)抒情。前二門皆屬理智之文。^(註 28)錢倉水《文體分類學》也認為「應用類文章」採取「對世界的科學掌握方式」，是客觀邏輯思維的文體。而「文學類文章」則採取「對世界的藝術的掌握方式」，是主觀感情與想像的文體。^(註 29)

新知識分子在追求近代化以至現代化的歷程中，對儒家封建禮教傳統的批判，雖至「新文化運動」才達到高峰，但其發軔則在晚清，尤其是甲午戰後的「維新運動」。張灝將晚清接受西學而反儒家封建禮教傳統的新思想分為二種類型，一種是以救亡圖存的「群體意識」為中心，一種是以「超越意識」為中心。這二種

25. 同注 18，頁 158。

26. 同注 18，頁 152-156。又參見朱光潛，《談美》第一篇〈我們對於一棵古松的三種態度——實用的、科學的、美感的〉，原由開明書局出版，本文參考台灣國文天地雜誌社 1990 年 3 月 1 版。

27. 同注 1，頁 56-57。又劉永濟，《文學論》，台北：台灣商務印書館，1967 年臺一版。

28. 同注 21。

29. 同注 11。

新思想都對儒家所代表的「綱常名教」思想展開強烈的挑戰，而至五四時期，此一「綱常名教」思想便全面崩潰。^(註 30)這種反傳統的思潮對「文學」的衝擊，最顯著當然是以「白話」取代「文言」；而此一思潮對「文體分類」也有很大的影響，顯然成為這一論述框架之建構，很具關鍵性的概念假設；而這一概念，並非出於客觀的文學理論，而是出於主觀立場的社會文化意識型態。陳獨秀在〈文學革命論〉中直指文言文背後的文化，凡貴族文學、古典文學、山林文學皆在排斥之列，這是根本的、全面的反抗，故稱之為「革命」。其中，「應用文」更是目標集中的箭靶，因為它最充分反映了傳統封建禮教的負面性。陳獨秀〈文學革命論〉對它做了嚴厲的批判，云：

文學之文，既不足觀。應用之文，益復怪誕。碑銘墓誌，極量稱揚，讀者決不見信，作者必照例為之。尋常啟事，首尾恆有種種諛詞。居喪者即華居美食，而哀啟必欺人曰「苦塊昏迷」。贈醫生以匾額，不曰「術邁岐黃」、即曰「著手成春」。窮鄉僻壤極小之豆腐店，其春聯恆作「生意興隆通四海，財源茂盛達三江。」此等國民應用之文學之醜陋，皆阿諛的虛偽的鋪張的貴族古典文學為之屬階耳。^(註 31)

他雖將「應用文」視為「國民應用之文學」，然其所以「醜陋」的病根卻是「貴族古典文學」。而「貴族古典文學」的病根則是那孔教、禮法。因此，應用文在他看來，應該已經是「非文學」，之所以還與「文學之文」對舉，恐怕是當時社會處境的限制，一時還難以將它逐出文學之域吧！故在當時，只能尋求改良之道，而無法徹底廢除。錢玄同就曾提出〈論應用之文亟宜改良〉之見。^(註 32)劉半農也在〈應用文之教授〉一文中認為「應用文與文學文，性質全然不同」，並提出他教「應用文」時選材的幾個原則，其中就有「思想過於頑固，不合現代生活者」、「迷信鬼神，不脫神權時代之習氣者」、「卑鄙齷齪之應酬文干祿文」、「諛墓文」等九種「不

30. 張灝，〈晚清思想發展試論——幾個基本論點的提出與檢討〉，刊載於中央研究院《近代史研究所集刊》第七期。

31. 陳獨秀，〈文學革命論〉，刊載於1917年2月《新青年》2卷6號。

32. 錢玄同，〈論應用之文亟宜改良〉，原載1917年7月《新青年》3卷5號，收入《錢玄同文集》第一卷，頁26-32，北京：中國人民出版社，1999年4月1版。

選」的「應用文」。(註 33)這些「不選」的應用文，與傳統文化之負面性皆有密切關係。

綜上所述來看，在這些新知識分子的心目中，所謂「實用文」（或「應用文」），有的建立在政治君臣互動關係上，如章表詔策；有的建立在人與鬼神的互動關係上，如誅碑祝盟；有的建立在一般社會之人與人的互動關係上，如慶弔書信；凡此大致是儒家封建禮教的產物。一方面在反傳統的思潮下，一方面在西方美學影響下，它雖一時還沒有被逐出文學之域，而暫與「藝術性文類」對立；然而，在這論述框架中，其不得稱「美」，卻已昭然若揭。

注重「科學」知識與「科技」應用，是晚清以來追求近代化以至現代化的新知識分子普遍的思潮。「文體分類」本就帶有邏輯性，在古典文學研究的知識中，最容易被要求科學化。科學知識，皆在「主客對立」的圖式中產生，即主體的情意不涉入認知客體，而只就客體的屬性、結構、規律進行觀察、實驗與分析、綜合、歸納、演繹等操作，以建立系統性知識。晚清以來的新知識分子，多少都具有「科學」意識，儘管做得不一定成功。故在古代文體的分類上，明顯地有這種科學知識的假設。梁啟超、蔡元培、陳獨秀固然抱著很強的科學意識，而施畸《中國文體學》甚至直接表明自己採用科學方法進行文體分類。錢倉水在《文體分類學》中也明白宣示，對古代文學的重新分類、編組，「運用的是現代科學的原則與方法」。(註 34)

這種基本假設與認識方法，也就意謂古代諸多文章類體，只做為科學認知的對象，去客觀地進行分門別類。而事實上，許多古代的文章類體，尤其是「實用性文類」中，諸如章表、奏議、詔策、檄移等建立在專制政體倫理關係上的類體，民國肇建以來，便逐漸離開其社會性表意實踐的場域，而成為與分類者的文學實踐或社會實踐無關，僅供陳列於「文學博物館」，當做以科學方法去研究的知識客體。我們可以稱它為「離場性的文體分類」。這種認識方法，不但主客對立，並且體用為二。

綜合上述，這一歷史時期的知識型態，其形構之所依賴的社會文化條件，反

33. 劉半農，〈應用文之教授〉，引文見《半農雜文》頁 52、又 55-56，石家庄：河北教育出版社，1994 年 5 月 1 版。

34. 同注 11，頁 11。

傳統、追求科學、形象直覺美學三者之間存在著相互作用的關係。反傳統的辯證對立面就是追求近代化以至於現代化，而近代化、現代化主要的特徵，就是知識的科學化與生活的科技化，以及社會結構的專業分工，這就使得文學進入一種和傳統完全不同的「科技專業化的社會文化語境」。在這一語境中，文學已遠離一般人的社會生活，而成為相對少數「文學社群」的特殊文字書寫形構。相對的，古來原本文學家職掌的所謂「實用性文類」，尤其是公部門的文書，已在社會專業分工及科學化要求之下，脫離文學家的職掌，而由專業官僚接手。幾次公文改革，更明白趨向科學化。^(註 35)然則，文學之與社會或科學「實用」截然分割，而被純化為一種僅供美賞的藝術品，也就不難理解。這一論述框架，會在此種知識年代被建構出來，固有以也。

那麼，相對於近現代，則古代是一種怎樣的知識型態？給予文學又是一種怎樣的社會文化語境？龔鵬程在《文化符號學》一書中，對中國先秦以至歷代的文人傳統與文字化的社會及其變遷，做了非常詳實的論述。他認為中國的文化是以形象性的「文字」書寫為中心，不同於西方文化之以聲音性的「語言」說話為中心。故至遲在春秋時代，即開始以「文」概括綜攝一切人文藝術活動，逐漸形成「尚文」的傳統。文學不只是文人的專利包辦，而是彌漫貫串於一切社會之中的存在與活動。文化，其實就是文學，就是「文」。而中國人的生活方式、人生態度，也都體現為一文學藝術的性質。在這「主文」的傳統裡，不但以文涵蓋一切藝術的創造、概括一切自然美的表現，更以文為一切歷史文化的內容，為存在之原理。而這一文化傳統，有其變遷之階段：先秦時代，在「作之者聖」的觀念下，能創造文化的「作者」，只有聖人。及至漢代，「作者」便世俗化了，而以文字去從事創作的「文人階層」於焉興起。王充《論衡·佚文篇》對「文人」之能事做出界說：「文人宜遵五經六藝為文、造論著說為文、上書奏記為文、文德之操為文。」而文人由於能「作」，故在王充的眼界中，其地位當然高於只知「傳述」經典的一般「儒生」；除非儒生能進而達到「精思著文，連結篇章」的「鴻儒」；鴻儒之所以高超，也在乎其能著作文章。及至劉劭《人物志》總結漢代以來知識階層

35. 現代公文的制立與修改，從一九一二年南京臨時政府制訂並頒佈實施，其後一九一四、一九一六、一九二七，以至國民黨政府遷台之後，一九五二、一九七二、一九七三等，凡多次迭經修改，其修改趨勢大體朝向科學化與民主化。參見陳鵠，《應用文》，頁 33-37，台北：三民書局，1979 年 10 月修正 3 版。

與貴族階層的材能及事業而為「十二流業」，其中之一即是「文章家」。什麼是「文章家」？《人物志》云：「文章家，能屬文著述，司馬遷、班固是也。」大體漢代文人約有三種類型：(一)以孔子之「作」《春秋》自我期許者，如司馬遷；(二)延續戰國策士或諸子之流而著書持說者，如陸賈《新語》、賈誼《新書》、王充《論衡》等；(三)在新時代統治結構變遷之後，所出現的「文吏」與「專藝文人」。「文吏」是官府中職掌文書的僚吏；而「專藝文人」則以創作文章為能事，如枚乘、司馬相如者。這種「文人」逐漸成為社會主流的發展趨勢，至清代未曾終止，其間至唐宋而達於高峰。隋唐之後，由於進士科舉的推助，使整個社會產生「文學崇拜」的意識型態，乃至社會生活文學化。在這個社會中，文學一方面是高居流俗之上的文人的專擅技藝；但另一方面卻又是上自天子下至庶民的社會生活必需品。在一切社會生活中，幾乎處處都得用到文學，家居廳堂器皿上，要寫著文學作品；個人生命中重要及有意義的事件，如婚壽、遠行、升官或貶謫，乃至於死亡，都得有文學來點明其意義；與世交遊，更須藉著文學來溝通，於是述志、送別、慶弔、贈答、書信等都是文學作品。當然在高層的政府部門中，一切君對臣民、臣民對君的倫序互動，所謂詔策章表等公文書，也莫不講求文學性。重要公文書，往往非一般刀筆文吏所能勝任，中央朝廷的公文書固然多出於文學名家之手，例如唐代張說、蘇頌即有「大手筆」之稱。即使地方幕府也多由情采斐然的文人掌理書記，例如杜牧、李商隱等。這種社會生活文學化的現象，唐宋之後依然如是。

(註 36)

經由上文所詮釋、描述的中國古代社會圖像來看，我們可以說，「文學」根本就已經滲透到各階層的社會生活中，成為普遍的意識型態與存在形質。因此，中國古代的「文學」，從不曾離開「社會」而有所謂「孤立之美」，即使魏晉南北朝逐漸興起而發展的「緣情詩」——個人抒情詩，亦是如此。故一切文學之「美」，只能在「宇宙情境」與「社會情境」中被體驗、被定義。而所謂「宇宙情境」與「社會情境」，兩者雖有層次之分，卻辯證統一。其基本概念就是「際」——天人之際、物際與人際。際，就是「關係」，就是「倫常」、就是「結構」、就是「秩序」，

36. 參見龔鵬程，《文化符號學》，台北：台灣學生書局，1992年8月1版。上述全段文字乃概括或節錄其書之大意。

其完滿狀態就是「和」。但「和」的實現，其道雖出於「天」，其實踐動力卻出於「人」，故「際」的完滿實現，根本在主體「人格」的完滿。人格的完滿，儒道各以「善」與「真」去規定。「善」與「真」由人格而言，都必須依藉形神合一的表象去具現而為「美」，故「善」或「真」都與「美」相即不離，統而言之則可謂之「和」。而「和」就是「美」，人格之和，是為「人格美」；天人之際、物際與人際之和，是為「秩序之美」。(註 37)在古代這一知識型態中，其美學之對於「美」的關鍵性假設，其一是「人格」的善與真，故「美」與「善」或「真」辯證為一；其二是天人之際、物際與人際的秩序和諧。總之，「美」不是個人心理感性形象直覺的經驗。將「美」視為個人心理感性形象直覺經驗，那是西方某一個流派的美學理論的片面，絕非西方美學理論的全貌。然而「美」本有實踐性，不能僅作理論上抽象概念的界說，它必然相對於不同民族文化的「歷史性存在經驗」而被做各殊的定義。這是詮釋歷史文化必須正視的原則。

中國古代這種知識型態，不管「文化」之「文」，或「文學」之「文」，或「文章」之文，都是體用相即不二。它同時是人之存在應然的本質與形式，又同時是一切社會活動的目的與手段。其文化之生發都是通過實踐而從價值理想之「應然」開展社會世界之「實然」。因此，一切之「知」不能與「行」截然為二，情感與理智也應該是彼此融合。其認識方式，主要是社會實踐的綜合體證，而不是科學邏輯的分析推論。郭紹虞將「孔門文學觀」說成有「尚文」與「尚用」兩種似乎矛盾的主張，而「尚文」為手段，「尚用」才是目的。雖然他又認為孔子能折衷調劑恰到好處。然而，這種論見已是受之於西方科學思維而體用為二的分解性詮說，非知本之見。其他「藝術性」與「實用性」截然二分的認識方式，問題的癥結同樣在此。

中國自魏晉南北朝以降的「文體分類」，就是在這一知識型態中被建構出來。它所繫的語境，可以說是「文學普遍化的社會文化語境」，和現代的「科技專業化社會文化語境」完全不同。在這語境中，所有的「文章類體」都還存活在社會性表意實踐的場域中，也就是古人所做的並非「離場性的文體分類」而是「在場性

37. 參見李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史》，頁 78 至 107，台北：里仁書局，1986 年 10 月 1 版。又參見顏崑陽：〈論先秦儒家美學的中心觀念與衍生意義〉，收入台灣淡江大學中文系主辦並主編《文學與美學學術研討會論文集》第三集，頁 209 至 253，台灣文史哲出版社 1991 年 4 月 1 版。

的文體分類」。李士彪在《魏晉南北朝文體學》一書中認為：

魏晉南北朝的體裁分類原則是實用的、經驗的。它不是建立在科學的基礎上，進行邏輯判斷，而是以創作實踐和文化為背景，對作品進行類聚式的區分，以便揣摩、效仿。（註 38）

這個說法頗為恰切。我們還可以擴大來說，不僅魏晉南北朝如此，歷代莫不如此。而「文章體裁分類」也不僅便於創作上的揣摩、仿效，更是做為批評上的判準，故「文體批評」形成於魏晉六朝，與形成於漢代的「情志批評」並為中國古代兩種最主要的文學批評型態。（註 39）再進一層說，「體裁分類」也做為整個社會以「文字」書寫而進行人際互動的中介性、公約性形構，幾乎沒有一種文章類體與「社會致用」完全無關。連被現代學者認為「純文學」最典型的「詩」體，也多的是述志、慶弔、贈答、應制、諷諫等「社會致用」之作。因此，我們可以說，古人所做文章體裁分類，乃在社會性表意實踐的場域裡，為中介性、公約性的文字書寫形構建立共識，故其認識方法經常是主體涉入情境中的社會實踐性決斷，而非主客對立的科學性判斷。

綜合上述對古今兩種知識型態的說明，我們可以瞭解到，不管就其關鍵性的概念或立場假設與認識方法而言，皆不相同。現代學者的「文體分類」如果用之於當代的新文學，或有其相應處。然用之於對古代的文體分類，卻全不相應；主要原因是這些學者對古代文體分類所繫的社會文化語境缺乏同情的理解。其不相應，可以用他們試將「藝術性文類」與「實用性文類」這論述框架套合古代的「文筆區分」為例，進行檢證。

六朝之後，有關「文筆區分」的議題。乾嘉年間，阮福所編《文筆考》中的幾篇文章，固有為駢文辯護的立場偏執，姑且不論。及至清末，「文筆區分」又逐漸成為學術研究的熱門議題，劉師培《中古文學史》以下，（註 40）幾乎所有「中國

38. 同注 16，頁 21。

39. 參見顏崑陽，〈文心雕龍「知音」觀念析論〉，版本同注 10。

40. 劉師培，《中古文學史》，頁 100-106，台北：世界書局，1979 年 7 月 4 版。按阮福《文筆考》係彙集阮元〈文言說〉、〈書梁昭明太子文選序後〉、〈與友人論古文書〉、〈文韻說〉以及阮福自己之〈學海堂文筆策問〉、劉天惠、梁國珍、侯康、劉光釗四人之〈文筆考〉而成冊。他們所秉持的是阮元為駢文辯護的基本立場。世界書局將上列二書合刊。

文學史」、「中國文學批評史」，或魏晉南北朝的斷代文學史、文學批評史以及文體學一類的著作，都會處理到這個議題，故本文不細為複述。綜括前人的研究，其中有一關鍵性概念沒有任何爭論，那就是「有韻者為文、無韻者為筆」。諸學者所依據的史料，主要為《文心雕龍·總術》，云：

今之常言，有文有筆，以為無韻者筆也，有韻者文也。夫文以足言，理兼詩書，別目兩名，自近代耳。（註41）

劉勰這段話的重點在於「文筆區分」是「近代」以來的「常言」。「近代」指的大約是劉宋時代前後，「常言」指一般通說，尤其是范曄及顏延之最可為代表。而劉勰自己的意見更值得注意，他認為「文以足言，理兼詩書」，也就是不管有韻之文或無韻之筆，都不離「文以足言」之理，也就是都必須具有「文學性」。

除《文心雕龍》之外，《文鏡秘府論》所引隋人的《文筆式》也是最直接而明切的史料，云：

制作之道，唯筆與文。文者，詩、賦、銘、頌、箴、贊、吊、誄是也；筆者，詔、策、移、檄、章、奏、書、啟是也。即而言之，韻者為文，非韻者為筆。（註42）

這段話除了「有韻為文，無韻為筆」此一通說之外，值得注意的是，《文筆式》的作者，在「文」與「筆」兩種類型之下，羅列幾種代表性的單元性類體。這完全是描述性的話語，而不做任何「藝術性」（或文學性）與「實用性」（或應用性）的價值判斷。

有些學者，例如遼欽立的〈說文筆〉一文，引用蕭繹《金樓子·立言》之說：

至如不便為詩如閭纂，善為章奏如伯松，若此之流，泛謂之筆。吟詠風謠，流連哀思，謂之文。……筆退則非謂成篇，進則不云取義，神思巧惠，筆端而已。至如文者，惟須綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻道會，情靈搖蕩。（註43）

41. 引文版本同注12，頁801。

42. 王利器，《文鏡秘府論校注》，頁474，北京：中國社會科學出版社，1983年7月1版。

43. 蕭繹，《金樓子》第四卷〈立言下〉，台北：世界書局鈔《永樂大典》本，1975年7月再版。

遼氏即據此以與顏延之、劉勰比較，認為顏、劉之文筆說為傳統派，僅以「有韻為文，無韻為筆」；而蕭繹則為革新派，認為「文」所應具備之條件，已不限於韻律，更需「綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻適會，情靈搖蕩」。(註44)的確，蕭繹這段話隱涵的態度，似乎有重文輕筆之意；但一則這是他頗為個人偏愛的立場，並非當時的通說；另則他說「不便為詩如閭纂，善為章奏如伯松」，也只是描述之詞，並無明顯之貶意。對於「文」所應具備的條件，也只是規範性地提出修辭、音律、文氣與情感內容的寫作要則而已，並非相對於「筆」而形成一貶一褒的價值判斷。換言之，那只是規範性話語，而不是評價性話語。

綜合而言，古人之文筆區分，大體是以「韻律」這一形式特徵，做出描述性的區隔。雖蕭繹特別對「文」在形式與內容二方面做出更明確的寫作規範，但也未曾以「藝術性」、「實用性」這種價值判斷的話語，截然二分文筆的本質。所謂「綺縠紛披，宮徵靡曼」云云，並不同判斷文學與非文學，或美文與非美文的「本質」——「藝術性」這一概念。在魏晉南北朝文人的觀念中，其通說應該是，文與筆的區分主要在於「有韻」與「無韻」的規範性體裁之別。它們是二種不同的體類，但都必然是「文以足言」，也就是都具「文學性」。「文學性」（或藝術性）是超越二者之上共具的本質。然由於二者在類體上有所區別，相對地也就各有「美學」上的不同要求，此即《文心雕龍》所謂的「體要」。故現代學者以「藝術性文類」與「實用性文類」套合「文筆區分」，根本是不相應之論述框架。明顯的事實是，在「文」的區域內，所有單元性類體，除「藝術性向」而外，也都有「實用性向」。其顯著者例如箴銘、頌讚、弔誄等；其不顯著者，例如詩賦，又何嘗沒有政教諷諭的社會實用性？而在「筆」的區域內，所有單元性類體，例如章表、書記、檄移等，除「實用性向」外，亦都有其「藝術性向」，此將於後文論述之。「藝術性」與「實用性」並非先於創作實踐，而完全由類體所客觀決定；必須在創作實踐之後，由作者的性情、學養、創作動機與目的以及語言表現技法的效果，才能判定。一般學者都將創作成果誤植為文類體裁的先驗性本質。

44. 遼欽立，《漢魏六朝文學論集》第三編〈說文筆〉，頁366，西安：陝西人民出版社1984年11月1版。

四、「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」 及其「雙向成體」的關係

經過前文從理論層面，對此一論述框架進行邏輯性分析，以及考察、詮釋其所繫知識型態的社會文化語境、關鍵性概念及立場假設之後，此一論述框架已被我們所解構。接著，我們將從對古代文類體裁的實際詮說層面，重新建構這一論述。其步驟有二：(一)、首先釐析、設定幾個基本概念，以做為理論依據；(二)、其次，依此一論述框架，例示兩種二極對立的類體以進行比較，並分析其體裁所涵具的「藝術性向」與「社會性向」以及二者的關係。詩歌，為「藝術性文類」這一極的例示體裁；章表，為「實用性文類」這一極的例示體裁。下文即依此步驟論證。

首先，我們將「藝術性」、「實用性」二詞換成「藝術性向」與「社會性向」二詞，這就是假設：「文類體裁」乃價值未決，其本身只是一種公約性、中介性的文字書寫形構。在作者展開創作實踐而完成作品之前，它只做為「工具」而存在。理論上，文字書寫的公約性形構，在未由作者賦予個殊內容之前，只是範型性的形式結構與所對應的功能而已，這才是它的客觀屬性。故所謂「藝術性」、「實用性」，都是創作實踐之後，由於各別作者種種不同條件的加入而形成的效果；這時，也才能做出價值判斷。在創作實踐之前，文類體裁只是由於其成規性的形構與功能，提供了作者操作工具時，可以導之「藝術」或導之「實用」的「向度」而已；那只是一種潛在的可能性，不是既成、恆定的屬性。另外，這一論述框架，我們從其所處「科技專業化的社會文化語境」加以理解，「實用性」指的是不具審美價值，而只具功利、道德及知識的價值。功利、道德的價值都只在「社會關係」中發生與實現。而「知識」的價值，則是指「科學性之認知」的價值。中國古代的文類體裁，如有所謂「實用性價值」應是偏指「社會性功利與道德價值」而不是「科學性知識價值」。本文所要討論的是古代的文類體裁，為求明確，乃將「實用」一詞換為「社會」一詞。而且「藝術」與「社會」這一組概念，才更貼切於文學存在的本體論意義。

其次，我們必須理解，「文類體裁」的形成是由並時性文學社群與歷時性文學

傳統的持續「模習」所產出諸多個別作品歸納而成。^(註 45)它具有公約性或成規性，因此既是歷史事實的存在，也是觀念共識的存在。就歷史事實的存在而言，它是個殊而具體的；但就觀念共識的存在而言，它卻又是普遍而抽象的。這也就是所謂「範型性」。故「文類體裁」所指涉的不是一篇作品的形構「殊相」——即所謂「篇體」；而是諸多作品「聚同」而成「類」之後的形構「共相」，也就是某一文類公約性而成規化的普遍形構與對應之功能——所謂「類體」。有些雖無「必然如此」的「定體」，卻有「概然如此」的「大體」。它是一種尚未用以創作實踐之前的規範性話語，而非已創作完成的評價性話語。這是「文類體裁」綜合性的概念。然其本身還可以再分析為下列三層義涵：

(一)格式性形構：此一體裁義，指的是文字書寫層面，已固定規格化的空間性靜態形構。它還可區分為「完全定型」與「局部定型」二種。前者以齊言體詩為範型，每句或四言或五言或七言，偶數句必押韻，而完全定型為四言體、五言體、七言體。聲律觀念影響之後，再加上平仄、句數、對仗的規格化，其極致便是五七言律絕。後者以雜言體詩為範型，整篇以一體為主型，而局部雜入它體，例如整篇以五言體為主型，局部雜入其他句型，「歌行體」往往如此。在韻文中，這種格式性體裁是基本型，總稱之為「詩」，故廣義的「詩」具有韻文「母體」的身分，其基本型往往為銘、箴、頌、讚等子文體所共用。子文體的分別，必須再加上其他條件。這其他條件多為下述第三種「倫序性形構」，亦即由社會互動所產生的關係形構及其對應的功能。

(二)程式性形構：這一體裁義，與前一種有所分別。「程式」指的是一種動態性時間歷程，卻又具有規則化的形構。因此，它與篇章的「敘述」有關。假如諸多個別篇章在文字敘述的動態歷程中，同樣形成某種規則化的形構，而一旦歸約成類，即是此一文類的程式性形構。所謂「規則化形構」，大多表現在篇章中局部性意義單元之間的轉換與連接，因此是由文意段落的「紐

45. 文學「典範模習」，並時性產生「漣漪效用」，即當代作家群起模習，為橫向之擴散；歷時性則產生「鍊接效用」，即異代作家接續模習，為縱向性之傳衍。必經這兩種效用，才能形成穩定的文類體裁。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——中國文學史的探索學術研討會論文集》下冊頁 787-833。台灣學生書局 2002 年 7 月 1 版。

帶關係」規則化所造成的形構。其範型，可以「賦」為例，「賦」不像「詩」那樣定型化；但是，其形構仍有「概然」的「大體」，以構成「賦」之為「賦」的形式特徵。標準體裁當為漢代的大賦，其「程式性形構」是先以「序」敍明作賦之背景、動機，接著是中幅主文，以設問對答的程式進行；而各段落內容，則又多依上下、左右、前後、遠近等「空間次序」，或古今、季節、日月、朝夕等「時間次序」去鋪敍，故云「賦者，鋪也」。最終則以「亂」總結全篇之旨意，即其預期目的或效果。《文心雕龍·詮賦》對賦的「程式性形構」有簡要說明云：「既履端於倡序，亦歸餘於總亂。序以建言，首引情本，亂以理篇，迭至文契。」這種「程式性形構」雖不如前一種「格式性形構」那樣定型化，卻仍然有「大體」可循，像「七」、「連珠」等，也都如此。否則，便難以成體。

- (三)倫序性形構：前二種體裁都屬文字書寫層明顯可見的形構，一般論體裁者多能辨識。這種「倫序性形構」則一般論者往往注意不到。因為它主要存在於文字書寫層外，是屬於社會互動關係的行為層形構。有些這類體裁，會局部地習用表徵書寫者與受讀者倫序關係的術語及趨向程式化的形構，如書札中的稱謂、敬辭、署名等，以及前文、正文、後文的程式性書寫。東漢蔡邕《獨斷》及西晉索靖《月儀》等書，即對此有詳實介述。^(註 46)這種形構可由「通訊」的觀點或「倫序」的觀點去理解。比較顯著的是被認為「應用性」的文類，如章表、書札等，從「通訊」的觀點，都可分解出「發訊者」（即作者）與「受訊者」（即讀者，而且多數為特定的讀者），二者之間的互動關係，便造成這種話語的特有形構。然而，「通訊」觀點所解釋的是語言符號的傳送與接受過程、訊息形式及其意涵的編碼、解碼等，這是西方符號學及傳播學所關注的議題。中國古代對於文類體裁的社會行為層形構，其理解的觀點多屬「倫序性」的，也就是書寫者與受讀者彼此的社會倫序關係，其中隱涵著功利或道德的價值意識。例如「檄移」這二種鄰近的類體，即建立在敵之與我或統治者之與被統治者的「社會倫序關係」上，以做為「互動性」的文字書寫中介，因而有其特定形構。而「章

46. 詳說可參見李士彪，《魏晉南北朝文體學》，頁 44-49，版本同注 16。

表」這二種鄰近的類體，即建立在臣之與君的「社會倫序關係」上，以做為「互動性」的文字書寫中介，因而有其特定形構。此種「形構」，不是優先取決於文字書寫的格式或程式，而是優先取決於書寫者與受讀者的「社會倫序關係」。文字的形構反而由這一倫序形構所決定。這一關係內涵著倫理分位的道德實踐目的與規範，或功利立場的權力實踐目的與規範。其「美」的性質，不在於形象的感性直覺，而在於社會倫序的理性或知性實踐；當然其實踐乃依藉文字書寫去表現，故於社會倫序形構而言，「適分的完善」為「美」，於文字書寫形構而言，則「得體」為「美」，二者互為表裡。格式性與程式性的形構，於言內即為可見。倫序性形構，則須於言外去體察，故一般人往往忽視之。「筆」區之內，即一般人所謂「實用性」之文類如章表，其「倫序性形構」還比較易知。至於「文」區之內，即一般人所謂「藝術性文類」如詩賦，其「倫序性形構」，則更是很少有人能夠體察得到。

再次，我們要了解：理論上，有形構必有相對應的功能。「格式」與「程式」是文字書寫層的形構，文類體裁本身即由文字組成，則這種文字書寫層的形構所對應的功能，可稱之為「自體性功能」。自體性功能，其「用」在於實現一物之自己，從「體」說是「性」，從「用」說是「功能」，有體必有用而用必歸體，故體用不二；例如「賦」這一類體，其「鋪采摛文」的程式性形構所產生的功能，就是實現賦之為賦的「自體性功能」。相對的，「倫序」是社會行為層的形構，而社會行為必然是指向他人，而有其「原因動機」與「目的動機」的行為；(註 47)則這種社會行為層的形構所對應的功能，可以稱之為「涉外性功能」。涉外性功能，其「用」在於實現行為者的意圖或期待，例如班固在〈兩都賦序〉中云「或以抒下情而通諷諭；或以宣上德而盡忠孝」，即是賦體的「涉外性功能」。然而，「自體性功能」與「涉外性功能」在文類體裁中不是斷開為二，它們並具於任何一種類體中，只是有或隱或顯的差異。詩賦一類的體裁，以文字書寫層的形構所對應的「自體性功能」為顯，而以社會行為層形構所對應的「涉外性功能」為隱。然「詩賦」

47. 「原因動機」(because motive)，是指一個行為者由於過去的經驗，因而導致他之所以產生現在此一行為的動機；「目的動機」(in-order-to motive)，是指一個行為者由於某種指向未來的目的，而導致他產生現在此一行為的動機。參見舒茲 (A. Schutz, 1889-1959)，盧風蘭譯，《舒茲論文集》第一冊，頁 91-94，台灣久大與桂冠出版社聯合出版，1992 年 5 月 1 版。

的文字書寫形構，必然要進入社會群體的場域，在倫序形構中，經過傳送與接受之相應，意義才能完成，故此一隱性功能必因作者的社會互動而顯現。相對的，章表一類的體裁，以社會行為層的形構所對應的「涉外性功能」為顯，而以文字書寫層形構所對應的「自體性功能」為隱。然而社會倫序形構的「涉外性功能」，從文學言之，必然要藉由文字書寫層的形構才有可能實現，故此一隱性功能必由作者文字書寫的技巧經營而顯現。尤其是在古代「文學普遍化的社會文化語境」中，這二種形構與功能必然是相依而存，此即文類體裁的歷史事實性與普遍規範性的辯證合一。

理論上的基本概念與假設已釐析、界定清楚之後，我們試以「詩歌」與「章表」兩種二極對立的類體進行分析論證，其餘類體便可依此類推：

我們先論「詩歌」此一類體：詩歌在文字書寫層的格式性形構，其對應的「自體性功能」，本就內在涵具著實現文字本身「聲文」之美的「藝術性向」，此固不待言。任何文類體裁必然是文學社群與傳統公約性的產物，它無法脫離其歷史時間中的社會文化情境而獨立。就此而言，中國古代詩歌的體裁，當然也就不只是以靜態的格式性形構抽象地存在。它被落實在不同的歷史時期，進行既有個人獨創又有文學社群與傳統公約性的表意實踐，此即是劉勰在《文心雕龍·通變》中所謂「設文之體有常」與「變文之術無方」的辯證。從詩體而言，在實踐過程中，除了由文學社群與傳統共同約定出幾種「格式性形構」的顯性體裁而外，更由於不同時代的社會文化意識型態的召喚，而大致認同了二種基本的隱性體裁，即「詩言志」與「詩緣情」二種社會文化意識型態所制約下的社會倫序性形構。「詩言志」，對於詩之為詩，乃建立在「上以風化下，下以風刺上」的「社會倫序性形構」，而使詩在本身的「自體性功能」基礎上進而達到社會互動的「涉外性功能」。此義已經諸多學者論述詳明，我在〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用」觀〉一文中更做了完整的詮說。^(註 48)此處，可不復贅述。我們將討論重點放在可能被認為不具社會互動「涉外性功能」的「緣情」（個人抒情）之詩。為了集中討論的焦點，我們將以鍾嶸的《詩品》為代表，分析在六朝發展完成的個人抒情詩，是否隱涵

48. 顏崑陽，〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用」觀〉，收入台灣政治大學主辦並主編第四屆《漢代文學與思想學術研討會論文集》，頁 287-324，台北：新文豐出版公司，2003 年 4 月 1 版。

著「倫序性形構」。鍾嶸〈詩品序〉云：

氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。欲以照燭三才，暉麗萬有；靈祇待之以致饗，幽微藉之以昭告。動天地，感鬼神，莫近於詩。

（註 49）

鍾嶸這段話對於以「五言體」為範型的詩歌，承繼《呂氏春秋》、《禮記·樂記》以來「感物起情」的觀念，解釋「詩」之所以發生的動力因，從而也規定了詩的本質就是「情」。然而，他仍然由詩的本質衍生出它的「功能」，即所謂「照燭三才，暉麗萬有；靈祇待之以致饗，幽微藉之以昭告。動天地，感鬼神」云云。這段話明顯承繼〈詩大序〉部分的傳統詩觀。楊祖率《詩品校注》認為〈詩品序〉汰除〈詩大序〉所偏重「樂歌祭祀之效，及人君政教德化之功」，而只重「動天地，感鬼神」之能，因此是「純文學詩」。^{（註 50）}這仍然是上述論述框架的觀點。鍾嶸這段話即使去除掉〈詩大序〉「經夫婦，成孝教，厚人倫，美教化，移風俗」的政教之功，仍然無法完全取消詩歌「靈祇待之以致饗，幽微藉之以昭告。動天地，感鬼神」這種宗教性義涵的「涉外性功能」。這一「涉外性功能」顯然建立在社會文化情境中，人之與神靈的「倫序性形構」上。這就是說，詩做為一種社會文化的產物，它在本質上就涵有「社會性向」。所謂「純文學詩」究竟能以什麼「不食人間煙火」的條件去定義呢？

鍾嶸〈詩品序〉接著又將詩更貼切於人的現實存在經驗，去詮釋它的創作動機，云：

若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒，斯四候之感諸詩者也。嘉會寄詩以親，離群託詩以怨。至於楚臣去境，漢妾辭宮。或骨橫朔野，或魂逐飛蓬；或負戈外戍，殺氣雄邊；塞客衣單，孀閨淚盡；或士有解佩出朝，一去忘返；女有揚娥入寵，再盼傾國；凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義，非長歌何以騁其情？故曰：「詩可以群，可以怨。」

49. 引文見曹旭，《詩品集注》，頁 1，上海：上海古籍出版社 1994 年 10 月 1 版。

50. 同注 49，曹旭集注本頁四，引楊祖率《詩品校注》之說。

使窮賤易安，幽居靡悶，莫尚於詩矣。(註 51)

這段文字，指出了詩的創作動機，是心有所「感」，故以抒「情」。而所感之「物」，不外「自然」與「社會」二境；這就給定了「情」的內容是「自然經驗」與「社會經驗」。然而，中國人文傳統中，「景不孤生，因情而生」，這是一種共同觀念。人是社會文化的存在，所有自然景物必經社會文化存在的主體性情去「觀」，才能入於詩而為意象。完全離絕社會文化經驗的「感性直覺」，理論上可能，事實上不可能。至於「嘉會寄詩以親，離群託詩以怨」，所謂「寄」、所謂「託」，明切地指出詩之抒情性，是在社會倫序脈絡中，由內而及於外，將「情意」傳向所「期待」能理解的確定性或不確定性讀者；「可以群，可以怨」就是此義。離開社會倫序性形構，詩不可能發生與存在。當然，我們可以說，「言志」這一系列的詩，其社會性的「涉外功能」，是出自於作者依道德之善為目的的「意圖」，故比較顯性；而「緣情」這一系列的詩，其社會性的「涉外功能」，則是出自作者依情感之溝通為目的的「期待」，故比較隱性。然而，其涵具「社會性向」而具有某種程度的實用性，則沒有差別。前一種「涉外性功能」，我曾在所建構「中國詩用學」的論文中，稱它為「集體意識詩用」；後一種「涉外性功能」，我稱它為「個體意識詩用」。(註 52)按諸文學史上，詩除了「集體意識」的政教諷諭功能之外，在「個體意識」下，各種贈答、慶弔、勸勉、迎送、干謁等作品，恐怕佔去一半以上的數量。詩，在中國古代，從未曾完全脫離社會文化的倫序性形構而獨立過。它做為歷史事實的存在，其「體製」本身在「藝術性向」的相對面就涵具著「社會性向」，而必「雙向成體」乃能實現「詩」這一文類。由此言之，「文類體裁」何來「藝術性」與「實用性」、「純」與「雜」之分？其他被視為「藝術性」的類體，如賦、詞、戲曲、小說，可以此而類推。

其次，我們論「章表」這二種鄰近的類體：章表體裁之「倫序性形構」相當明顯，故涵具「社會性向」，此固不待贅論。我們將論述重點放在它的「藝術性向」，以分析它不同於詩歌的美學，也就是「章表」之體裁如何具有實現「美」的可能

51. 同注 49，頁 47。

52. 參見顏崑陽，〈論唐代「集體意識詩用」的社會文化行為現象—建構「中國詩用學」初論〉，收入台灣成功大學中文系主辦並主編第四屆《唐代文化學術研討會論文集》，頁 27-67，成功大學印行，1999 年 1 月 1 版。

性。在古代「文學普遍化的社會文化語境」中，「章表」一直是在社會互動的場域中，做為一種表意實踐的類體。它是朝廷上，基於君臣倫序關係的一種公約性、中介性文字書寫形構。也就是依藉這一形構，表現身為人臣在處事行為中的「人格」，以及臣與君在倫序互動上的「適分」，其理想便是道德實踐上能合乎「完善」。而此種倫序上「適分」之「完善」，係依藉文字書寫層的形構去加以具現，因而形成倫序與文字書寫二者表裡一致的體裁，如此即是「得體」，也就是「美」，故具「藝術性向」。關於這類體裁的「藝術性向」，劉勰《文心雕龍·章表》論述最為精當，云：

原夫章表之為用也，所以對揚王庭，昭明心曲。既其身文，且亦國華。章以造闕，風矩應明；表以致策，骨采宜耀；循名課實，以文為本者也。是以章式炳賁，志在典謨，使要而非略，明而不淺；表體多包，情偽屢遷，必雅義以扇其風，清文以馳其麗。然懇惻者辭為心使，浮侈者情為文屈，必使繁約得正，華實相勝，唇吻不滯，則中律矣。子貢云「心以制之，言以結之」，蓋一辭意也。荀卿以為「觀人美辭，麗于黼黻文章」，亦可以喻于斯乎！（註53）

章以謝恩，表以陳請，劉勰指出「章表」類體乃建立在「昭明心曲」的人格表現與「對揚王庭」的君臣倫序關係上。而「身文」與「國華」，顯示個人和國家，都共處在文學普遍化的社會文化語境中，因此不管章或表，其「本」都在乎「文」。這就明白指出此類體裁的「藝術性向」，它絕非只是「實用」而已。至於這種「文」，也就是其「藝術之美」實現的可能性，並非僅在華麗的修辭，而是必須「意」與「辭」內外相符，這才是「得體」；而「意」更具有優位性。因此，當辭意華實不能兼得時，寧可「辭為心使」，雖文辭樸實，卻能表現「懇惻」之情，諸葛亮〈出師表〉就是典範性的例子。這樣說來，「章表之美」乃取決於書寫者的「人格之善」。而「人格之善」表現在倫序上，則是「適分」，也就是能適當地表現合乎人臣分位及與國君相對待的言辭。故用以「謝恩」的「章」，其「風矩應明」；用以「陳請」的「表」，其「骨采宜耀」。依《文心雕龍·風骨》所云「結言端直，則文骨成焉」，

53. 引文版本同註12，頁424-425。

所謂「端直」放在陳請之表的倫序上來看，當然是依道義而行，也就是「適分」，例如劉勰稱讚劉琨的〈勸進表〉與張駿「自序」（按可能是〈請討石虎李期表〉），「文致耿介，並陳事之美表也」。綜合章表這類體裁，雖以「倫序性形構」而顯其「社會性向」；但這一社會行為層的形構，由於道德實踐的應然規範以及文學普遍化的社會語境，也就決定了文字書寫層的形構必須導向於表現書寫者情意懇惻與分位適宜的「人格美」及「秩序美」，更結合了以「文」為本的適當修辭，明於風矩、耀乎骨采，終而華實相勝，美善合一，此之謂「得體」。因此，這種類體其實現「藝術」的可能性，不是經由感性「形象直覺」的意象去表現，而是經由感性與理性辯證融合的人格修養與社會道德實踐而形乎辭去表現。中國古代人文傳統，以言行合一為理想。清末以至新文化運動所批判醜陋的「應用文」，是言行不一的劣作，非文類體製本身既成、恆定的屬性。

美，從人的存在事實去體現，它是相對的、多元的；而文學的「藝術性」也不能以「形象直覺」的美感為唯一而絕對的標準。尤其「文體」的審美標準，總要相對於不同類體而衡定；類體不同，則審美標準亦自有異。這就是劉勰在《文心雕龍》中反覆申說的「體要」概念。綜合而言，即以章表為例，其體裁也同時涵具著「社會性向」與「藝術性向」而形成「雙向成體」的關係。其他被一般學者視為「實用性」的類體，可以此而類推。

五、結語

晚清以來，近百年的「中國文體學」研究，於量而言，成果不可謂不豐；然於質而言，其中卻頗多值得省察、批判的問題，尤其是理論上，一些基本的關鍵性概念，尚有待辨析。較大者，徐復觀已指摘一般學者多混淆「文類」與「文體」二個概念，而誤將文類視為文體。然而，徐氏將文類與文體截然為二，也是未見二者辯證依存而矯枉過正之謬見。此外，近百年來，諸多學者所做「文體分類」，一直相沿著「藝術性文類」與「實用性文類」二分、「純文學」與「雜文學」二分、「情感的文學」與「理智的文學」二分，並套合古代的文筆之辨。這種形式邏輯二分法的論述框架，導致文學陷入二元本質論或缺乏性對立的矛盾中。這一論述框架內在的邏輯困局，已隱涵著自我解構的因素。由此也可見「中國文體學」的研

究與建構，其理論基礎至今仍然非常薄弱。

考察生產這一論述框架，其歷史時期的總體知識型態，是由反儒家封建禮教傳統、追求科學知識及科技實用與形象直覺的唯心美學三個關鍵性概念或立場的假設所共構而成。它所處的是一種「科技專業化的社會文化語境」。而中國古代對文體的分辨，則是在「文學普遍化的社會文化語境」中，依創作、批評與社會致用的實踐而進行。前者是體用為二的科學認知，亦即「離場性的文體分類」；後者是體用相即的實踐體證，亦即「在場性的文體分類」。因此，現代學者對古代文體的研究，看似客觀性，其實是不知不覺地局限於當代社會文化語境的主觀性，甚至陷入當代社會文化意識型態立場的批判，而對古代的社會文化語境缺乏同情的理解。

我們對此一論述框架進行邏輯性分析，以及考察其所繫知識型態的社會文化語境、關鍵性概念或立場假設之後，已將它徹底解構。這一論述框架實應在往後的「中國古代文體學」研究中被拆除、廢止。

然後，我們復由理論層面與實際層面，針對「文類體裁」與「藝術」、「社會」（實用）的關係，進行重新提問、解答與建構。經過分析論證，可得綜合判斷如下：

「文類體裁」所指涉的不是一篇作品的形構「殊相」，而是諸多作品「聚同」而成「類」之後的形構「共相」，也就是某一文類由文學社群與傳統逐漸地公約化、成規化的普遍性形構及其對應之功能。分解而言之，「文類體裁」又有「格式性形構」、「程式性形構」與「倫序性形構」三義。它雖然是由文學創作的歷史傳統與社群互動而具體地形成，但類型化之後，則又超越個殊而成為抽象、普遍的範型。因此，它是後起文學家在創作實踐之前的「規範性話語」，而不是創作實踐之後已完成的個別作品的「評價性話語」。換言之，它只是一種文學創作、批評與社會致用的公約性、中介性文字書寫形構；在個別創作實踐完成之前，其價值未決，故並無既成的、恆定的「藝術」與「實用」的價值性。其形構與功能，只以工具之體用，提供書寫者在創作實踐時，結合其社會文化處境與倫序，人格、才情與學養，創作動機與目的以及修辭原則與技巧，而導向於實現作品之「藝術」或「實用」的可能性。故「文類體裁」本身只涵具「藝術性向」與「社會性向」的潛能，並形成「雙向成體」卻隨使用者調節的動態關係。

On Literary Form: The Interaction Between the “Aesthetic-oriented,” the “Social-oriented,” and the “Aesthetic-social” Balanced Literary Form

Kun-yang Yen

Department of Chinese
Tamkang University

ABSTRACT

Since the late Qing Dynasty, it has been a common critical practice to divide Chinese prose writings—modern as well as ancient—into two categories: the prose of art and the prose of utility or, in another set of terms, the pure literary writing (*chunwenxue*) and the mixed literary writing (*tsawenxue*). This framework of discussion views literature as essentially divided by a binary opposition between the artistic and the useful, a binary that results in the perpetual rupture between art and society as if the former existed in an inner realm isolated from the external realm of society without any interaction. This framework is problematic either as a theoretical formulation or for creative writing—and, in itself, are embedded the elements of deconstruction.

This paper takes this classification of styles as its point of departure. After deconstructing its framework, we have to ask: is there an essential distinction of literary styles between the artistic and the useful? My argument is that such a distinction—the artistic in opposition to the useful, or “*chun*” in opposition to “*tsa*”—does not exist as the eternal essence prior to the actual practice of writing. The classification of literary styles is only a mediating common ground made in and by language for the social interaction among critics and writers; it is only a “principle” established on the basis of a literary tradition and the consensus of the academic community. There is no ready-made “artistic nature” or “social nature” in literary styles, but there is the instrumental structure and function for writers to crystallize artistic and/or social possibilities in their works. Therefore, there are only

two potential dimensions: that is, the “aesthetic-oriented” and the “social-oriented.” Any literary style must simultaneously possess these two dimensions, forming a co-existent relation, “aesthetic-social” balanced literary form.

Key words: literary form, aesthetic-oriented, social-oriented, “aesthetic-social” balanced literary form

(收稿日期：2005.8.17；通過刊登日期：2005.11.22)