

特約稿

中國古代原生性「代變文學史觀」 詮釋模型之重構*

顏崑陽

國立東華大學榮譽講座教授

提 要

中國古代「原生性」的文學史觀，其中之一是「代變文學史觀」。「代變」一詞用在文學史觀，其義有二：一是用以描述二種以上形構差異的文學「體製」前後「更替」變動的現象；二是用以描述同一樣態性的文學「體式」，卻依「朝代」或「世代」的時序，因不同處境而更易變化的現象。「體製」與「體式」總合為「文體」。因此，「文學代變」其實就是「文體代變」，一部文學史就是「文體變遷史」。中國古代文學史上，關於「文體代變」，究竟什麼在「變」？「變」出於什麼原因、條件？「變」有什麼規律？歷代變遷的諸多文體各有什麼文學價值？中國古代文人對這些問題的回答所秉持的特定觀念，就是「代變文學史觀」。

這一「代變文學史觀」，古代文人的論述非常紛雜。中文學界至今還未有學

* 本論文為國科會 109 年度《中國古代「原生性」文學史理論重構》三年期專書寫作計畫執行成果，計畫編號：MOST 109-2410-H-030-075-MY3。

** 本論文為特稿，為示尊重作者，除基本排版調整，論文將不依本學報體例做出更動。

者能對這一文學史觀，經由各種文本的詮釋而統合出完整的觀念。本論文廣集諸多重要的文本，經由精密的文本分析詮釋，有效的回答：究竟什麼在「變」？「變」出於什麼原因、條件？「變」有什麼規律？歷代變遷的諸多文體各有什麼文學價值？而後綜合重構這一「代變文學史觀」系統性的「詮釋模型」，可資應用到《中國古代文學史》這一類著作的書寫。

關鍵詞：原生性 文體 代變文學史觀 詮釋模型 重構

中國古代原生性「代變文學史觀」 詮釋模型之重構

顏崑陽

國立東華大學榮譽講座教授

一、緒論

「代變」做為中國古代一種「原生性」的文學史觀，其範疇不如「源流」、「正變」、「通變」那麼明確。從歷代相關論述觀之，有些措詞用語其義相近卻不統一，例如「質文代變」、「若無新變，不能代雄」、「一代之言，皆一代精神所出」、「一代有一代所勝」、「有一代之興，必有一代之文以為之重」、「一代之文有一代之體」、「詩文之所以代變，有不得不變者」、「詩之體以代變」、「詩之格以代降」等。

以這些措詞用語所做的論述，彼此之間有概念疊合之處，也有分殊之處。疊合之處在於「代變」這一基本概念，也就是「歷代變化」之義，故而各代互有差異。至於其分殊處，則在於什麼在變？變的因素條件是什麼？變是否有其規律？變的價值如何？這些問題則各有不同的答案。大略言之，「什麼在變」這一問題，或指「質文」，或指「精神」，或泛指「文」，或籠統指「詩文」，或特指「詩之體」、「詩之格」；「變的因素條件是什麼」、「變是否有其規律」、「變的價值如何」。這些問題，則必須進入各個論述語境中，才能詳解。

現代學界，對於「代變文學史觀」，還未見總體系統化的論著。《中國文學史學史》是一部從古至今，全面討論「中國文學史」之「史學」觀念或理論的大型專著。其中對「傳統文學史學」的討論，依循時代的先後，散見「風雅正

變」、「詩賦源流」、「質文代變」、「同源異流」、「復古、新變與通變的分流」幾個議題。^❶ 其中「質文代變」，「復古、新變與通變的分流」二小節有約略涉及到「代變文學史觀」；卻沒有聚焦在「文學史觀」，跨越時代先後，統整各個相關文本，經由精密的文本分析詮釋，而綜合建構系統化的「代變文學史觀」。其中「質文代變」一節所述，指出：「『質文代變』論是魏晉南北朝時期文學史觀的中心命題。人們在考察文學發展與時代關係的過程中，引入「質」、「文」概念來描述文學的發展變化，力圖從理論上揭示文學古質今文變化的歷史與審美意義。並總結出『時運交移，質文代變』的一般規律。這一觀念體現了一種真正自覺的文學史意識，因而也就成為該時期文學史發展的一條重要的內在線索。」^❷ 總體宏觀，這樣的說法允當。而何謂「質」？何謂「文」？則分從「外在形式與內在本質」、「華麗錯彩與樸素自然」進行詮釋。至於「質文」對舉的觀念，歷程性起源與發展，上溯《論語·雍也》、《禮記·表記》、《春秋繁露·三代改制質文》、《韓非子·解老》、《淮南子·詮言訓》，以至建安時期阮瑀、應瑒的〈文質論〉，這些文化思想的論述。然後轉至文學方面的文質論述，歷敘陸機〈文賦〉、沈約《宋書·謝靈運傳論》、北齊劉晝《劉子·言苑》有關文質的論述。而專對「文學史」角度提出文學由質而文之變化趨勢，則歷敘摯虞《文章流別論》、葛洪《抱朴子·鈞世》、《文心雕龍》的〈時序〉、〈通變〉，詮釋其中以「質」與「文」的基本概念，以論述文學的「古質今文」，最後歸結到《文心雕龍·時序》所提出「時運交移，質文代變」，以做為文學發展演變的基本規律。論者並且肯定：總結出這一規律，使過去依附經史，模糊不定的文學史意識獲具了一種較為嚴密的理論型態。^❸ 史料豐富，卻都分隨各家之說，平面鋪敘，不成系統性的理論。

「質文代變」的論述，主要關鍵詞是「質」與「文」，這是二個對立而非常

❶ 董乃斌、陳伯海、劉揚忠主編：《中國文學史學史》（石家莊：河北人民出版社，2003年），第1冊，頁55-187。

❷ 同前註，頁141。

❸ 同前註，頁147-150。

廣延性的概念，可包括總體文化中，對主體人格型態及修養、政教制度及社會文化風氣、時代文風、古今文體的描述性意義，或言說者附加優劣的評價義；而所謂「質文代變」可指總體文化「由質趨文」的線性變遷規律，或者不同歷史時期，一代為「質」一代為「文」的交替變遷。假如聚焦到「文學史」觀之，則是側重政教制度及社會文化的客觀處境，對時代文學風尚的決定性影響。這是一種很籠統、簡化、機械的文學史觀。其間，創作主體的功能效用隱而不明。因此假如要重構一種完整的「代變文學史觀」，就必須統整其他與主體創作實踐有關的論述，總體重構主客交互作用的一種文學史觀。

另外，論者又從「分流」的觀點分別討論復古、新變與通變。論者認為「復古論是先秦兩漢文學史觀發展的主流傾向，其以古衡今、伸正詘變的思想方法一直體現在文學乃至一切學術文化的研究中」。從而歷敘摯虞、裴子野、蘇綽、柳虬、柳慶等人的復古之論。論者認為這些復古論者「常以一種退化的歷史觀來看待文學的演變歷程」。^④在這一論述語境中，「復古」、「退化史觀」二詞頗著貶意。相對的「新變論」，論者認為從漢代桓譚、王充開始，新變論者「對新的歷史時期創作出現的新變化普遍持肯定態度，認為文學就應當順應這種古質今變的發展趨勢」。接著歷敘桓譚、王充以降，葛洪、沈約、蕭子顯、蕭統、蕭綱、蕭繹等人的「新變論」，以及郭璞、鮑照、湯惠休能「新變」的創作實踐。從而肯定新變論者「以一種發展的歷史觀來描述文學演變的進程，以變革創新、今勝於古的主張，反擊六朝的復古思潮」。^⑤在這一論述語境中，相對「復古」、「退化史觀」，則「新變」、「發展史觀」二詞就頗涵褒意。而最後則以劉勰《文心雕龍》的「通變論」做為折衷調和的文學史觀。雖然肯定「通變論以其執中守正的思想觀點和方法，切合著中國千年一貫的政教文化傳統，不特起到了匡救文學時弊的作用，也為唐代以降文學史觀的發展創設了一個反復循環的運行通則」；不過，論者又批判劉勰的「通變論雖能正確地把握文學演進過程中，『通』和『變』兩方面的辯證關係，卻又從『質』與『文』分立的角度將兩者機

④ 董乃斌、陳伯海、劉揚忠主編：《中國文學史學史》，頁 164-173。

⑤ 同前註，頁 173-182。

械地割裂開來，宣稱『體必資於故實』、『數必酌於新聲』，意即規定變化創新只限於文辭風格之類的表現形式，而文學本體精神則不容推陳出新」，因此論者仍然判定劉勰「通變論」很大程度回到「復古」的路子上去，「帶有濃重的復古色彩」。^⑥這樣的批判顯然未能通透的理解《文心雕龍》的「通變」之論。

綜觀上述復古、新變與通變分項討論，依照歷史時程的先後，從文本語言表層的意義進行描述或詮釋，再加上「復古—新變」、「退化—發展」勢不相容的對立，中間加入「通變」、「折衷調和」，就用這種既成的框架分別詮釋這三種觀念，分論而未能統整為系統性的文學史觀；又附加近現代以來，貶抑所謂「復古」而褒揚所謂「新變」，^⑦預設主觀單一立場的價值觀，以對待多元變化的歷史文化現象，如此詮釋的相對客觀有效性，可以給個問號。其實所引述那些復古、新變、通變之論，都是主觀宣示個人創作實踐的立場與態度，並非直接論述個人所持的文學史觀，例如蕭子顯《南齊書·文學傳論》所謂「若無新變，不能代雄」，即是一種求新擅奇的「創作觀」；後文雖舉建安三曹七子、太康潘岳、陸機、江左郭璞、顏延之、謝靈運等人之作，也不過是讚許諸家能夠「新變」，因而「代雄」，以印證自己的創作觀。^⑧至於其中是否隱涵某種文學史觀，則有待進行全文的精細分析，深度詮釋，才能揭明，可惜論者未能竟功。

文學創作實踐，的確隱涵著第一序「創作型」的文學史建構型態，^⑨卻必須

⑥ 董乃斌、陳伯海、劉揚忠主編：《中國文學史學史》，頁183-187。

⑦ 近代以降，中國古代文學史著作繁多，大致受西學影響，挪借從（英）達爾文（Charles Robert Darwin, 1809-1882）的「生物進化論」演變到（英）斯賓賽（Herbert Spencer, 1820-1903）的「社會進化論」，而轉用到中國文學史的書寫，形成氾濫無所止的「文學進化論」，認為求新求變，才是文學進化的正軌，故逢古必反。「復古」成為貶詞，「新變」則是讚詞。參見王文仁：《啟蒙與迷魅——近現代視野下的中國文學進化史觀》（台北：博揚文化公司，2011年）。

⑧ 參見〔南朝梁〕蕭子顯：《南齊書》（台北：藝文印書館，二十五史，1956年），卷52，頁420-421。

⑨ 文學史的建構分為「創作型建構」與「批評型建構」二種基本型態。詳見顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收入顏崑陽：《學術突围——當代中國人文學術如何突破「五四知識型」的圍城》（台北：聯經出版公司，2020年），頁291-

經由文本分析而做深層的詮釋；但「文學創作觀」的論述卻不能直接等同「文學史觀」。「新變論」的確與「代變文學史觀」最具相切的關聯，卻只是一個片面簡化的觀點，古人言說往往如此；假如我們要後設性的建構一個系統化的文學史觀，就必須統整其他相關的因素條件，而能回答：什麼在變？變的因素條件是什麼？變是否有其規律？變的價值如何？等等這些問題，而做出系統完整的重構。上列的論述，顯然未能從「新變論」統整相關因素條件，而後設的重構系統化的「代變文學史觀」。我們將在後文進行這項工程。

劉文忠以專書論述「正變、通變、新變」三個議題，¹⁰ 同樣未論及「代變」。這本書列為「中國美學範疇叢書」，實將「正變、通變、新變」做為三個美學範疇去論述，並非專從「文學史觀」的觀點去詮釋這三個範疇的意義。近代以來，「美學」已成為一個概念模糊籠統，界義不清的用詞，濫用成災。「美」究竟是什麼？綜觀中西美學史，其說非常紛歧。學者使用此詞，很多未嘗界說明確，只模糊籠統的濫用，似乎一切文學論述，不管與「美」有關無關，都是美學。而文論、畫論、書論、樂論中，並時性的「範疇」（categories），也成為學界的顯學，與歷時性的觀念史研究，彼此對抗，互爭長短。殊不知中國古來的各種文化論述，從沒有可以由動態性歷史語境抽離出來，純做靜態性抽象概念的「範疇」被認知。每個學者所稱的「範疇」，其實都不是概念界定明確而不變的死物；古人大都是以一個共持的基本概念，卻在動態歷程中，因個人論述的不同語境，而賦予具有主觀立場「觀念」（idea）的個殊新義。「概念」（concept）只是形式邏輯上一個詞彙抽象的界義，可不涉及言說主體的立場與觀點；「觀念」則涉及在歷史情境中的言說主體所採取的立場與觀點。因此研究中國古代文學理論，西學所重的並時性「範疇」，其實不適用於中國古代文化情境中，各種交相論述的同一個「觀念」，例如正變、通變、新變。事實上，劉文忠討論這三個範疇時，還是依時代先後，有歷時性的軌跡，只是隨著文獻所顯示的論者及其說詞，一代一代，一家一家，散點式的鋪陳；而沒有跨越不同論者，聚焦在某一

292。

¹⁰ 劉文忠：《正變·通變·新變》（南昌：百花洲文藝出版社，2005年）。

論題，例如「文學史觀」，以統整此一「觀念」在歷時性的論述發展中，有何「不變」的基本義與各人因時適「變」的個殊義。

學界對此一論題的研究，像上述兩種通論性的著述並不多，大多數只就某些典籍所載文獻，各取單一議題去探討，例如童慶炳〈《文心雕龍》「質文代變」說及其啟示錄〉。這篇論文只是針對《文心雕龍·時序》所提出「時運交移，質文代變」的觀念，描述其中心觀點乃是劉勰認為中國古代文學雖然歷「十代九變」，卻都不離「質文代變」、「質文沿時」的規律；又進而提出自己的詮釋觀點，認為劉勰對於「質文代變」的發展規律，又從「上下」、「前後」、「浸染」三種模式，加以全面闡釋。「上下」指的是政教上，君王與臣民的關係；上層有政教措施必影響下層的文風取向。「前後」指的是前代文學典範對後代的影響，戰國文學「籠罩雅頌」，漢代文學「祖述楚辭」。「浸染」則指「世情」與「時序」，也就是在一定時間內，人們的社會心理對文學變化的作用。童慶炳特別重視「浸染」模式，認為與現代的社會心理做為中介來解釋文學發展，有其相似、相通之處。因而劉勰的文學發展觀，對於我們能有啟發意義。¹¹

這篇論文所探討的只是《文心雕龍·時序》的「文質代變」觀，而不是總體系統化的「代變文學史觀」。「質文代變」所謂「質」與「文」也只是泛指一代政教文化以及文學的風氣；但是「代變文學史觀」，所「變」者，當不只是空泛的一代政教文化以及文學的風氣，更具體明確的是一代文學的體製、體式或體格，¹²甚至於題材及表現法則。因此，整體的「代變文學史觀」，還須結合其他

11 童慶炳：〈《文心雕龍》「質文代變」說及其啟示錄〉，引自《愛思想》網址（<https://www.aisixiang.com/data/95072.html>），2015年12月14日發表。

12 「體製」或稱「體裁」，指的是文章可分析的語言形式結構，例如五言律體、七言絕句等。「體貌」指一篇或一家文章特殊的美感形相。「體貌」如果具有「典範性」，可以做為模習的法式，就超越個殊而成為普遍的「體式」。「體式」可就一家之作而言，稱為「家數」，例如陶淵明體、謝靈運體；也可就某一文類而言，稱為「類體」，例如詩典雅、詞婉約；亦可就時代而言，稱為「時體」，例如建安體、太康體。更可超越一家一類一時，就普遍的審美形相而言，例如《文心雕龍·體性》所歸約典雅、遠奧、精約、顯附等八體。「體格」則在「體式」的概念上，再加上「品第」的評價義。參見顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第1期（2007年9月），頁22-25及28-37。

各種相關因素條件，才能做出系統性的重構。

另外，又例如鄭柏彥針對明代王世貞的《藝苑卮言》所論述「文體變遷」的原則，可以詮釋為內涵「代變文學史觀」。他認為《藝苑卮言》的論述內涵著「循環新變」的史觀，而又與「代變」史觀相連結，文體起而盛，盛而衰，衰而起；亦即一代文體盛衰後，繼之而起一代新文體。¹³ 這篇論文所處理的是王世貞《藝苑卮言》的一家之說，不是跨越各種典籍所重構總體系統化的「代變文學史觀」。其「代變」所指乃是「文體」；但「文體」指的是形構性的體製，還是樣態性的體式或體格？是一家之體，還是一代之體？這都必須再做分析詮釋。又例如謝旻琪針對晚明「末五子」之一的李維楨，討論他的文學史觀，而認為李維楨所持為「代變文學史觀」，一方面從政治興衰以論述詩之「格以代降」的原因，另一方面肯認「一代即有一代之詩」，每代文學各擅勝場。謝旻琪認為李維楨雖以不同觀點看待文學發展，具有兼容的意義，其理論卻不免矛盾。¹⁴ 這篇論文所處理的是李維楨一家之說，其「代變」所指也是文體；因而也就不是跨越各種典籍所重構總體系統化的「代變文學史觀」。

諸議題中，最受關注的是清代焦循所謂「一代有一代所勝……余嘗欲自楚騷以下，至明八股，撰為一集。漢則專取其賦，魏、晉、六朝至隋，則專錄其五言詩，唐則專錄其律詩，宋專錄其詞，元專錄其曲，明專錄其八股。一代還其一代之所勝。」¹⁵ 吳偉業所謂「有一代之興，必有一代之文以為之重」。¹⁶ 這一類論述經由近現代學者統合轉譯為「一代有一代之文學」這個文學史觀。首先王國維〈宋元戲曲史序〉云：「凡一代有一代之文學：楚之騷，漢之賦，六代之駢

¹³ 鄭柏彥：〈《藝苑卮言》「辨體」方法論〉，《文與哲》第24期（2014年6月），頁94-97。

¹⁴ 謝旻琪：〈論李維楨的文學史觀〉，《彰化師大國文學誌》第20期（2010年6月），頁277-288。

¹⁵ 〔清〕焦循：《易餘籥錄》（新北市：文海出版社，1967年），卷15，頁341。

¹⁶ 〔清〕吳偉業：〈陳百史文集序〉，參見吳偉業著，李學穎集評標校：《吳梅村全集》中冊（上海：上海古籍出版社，1990年），頁656。

語，唐之詩，宋之詞，元之曲，皆所謂一代之文學，而後世莫能繼焉者也。」¹⁷ 這個說法並非從王國維開始，而古已有之；除了上引清代焦循、吳偉業之說外，甚至可以上溯到金代、明代，錢鍾書在《談藝錄》中，就雜引金代劉祁《歸潛志》、明代曹安讞《言長語》、胡應麟《詩藪》、郎瑛《七修類稿》、陳繼儒《太平清話》等典籍，所述「楚騷、漢賦、唐詩、宋詞、元曲」這一類的論述，並下推王國維〈宋元戲曲史序〉之說。¹⁸

然則，這類論述金代劉祁就已提出；只不過歷代所述，大多採「楚騷、漢賦、唐詩、宋詞、元曲」這種羅列各代「所勝」之文類的話語方式，而沒有共同聚合出「一代有一代文學」這一關鍵詞。這一關鍵詞應是王國維首倡，而其後在眾多「中國文學史」的書寫風潮中，廣被運用。現代有些學者，例如周勛初、¹⁹ 王齊洲、²⁰ 齊森華²¹ 等，就在王國維、錢鍾書的論述基礎上，對「一代有一代文學」做出更為詳細的討論。依據齊森華「〈「一代有一代之文學」論獻疑〉的考察，從金元以迄晚清王國維之〈宋元戲曲考〉，持此說者至少有三十餘位，大多是戲曲家。顯見此說之流行於這一時期，主因與戲曲（亦及小說）之爭取進入正統、主流有關。²² 我們也可以明顯看到王國維提出此說，就因為元曲受到鄙棄，故特為之不平之鳴，云：「……獨元人之曲，為時既近，託體稍卑，故兩朝史志與四庫集部，均不著於錄；後世儒碩，皆鄙棄不復道。」他對於元曲無法在文學傳統中與詩文受到同等重視，憤慨之情溢於言表，因此撰著《宋元戲曲考》，蒐集考證文獻，進行論述，以「究其淵源，明其變化之跡」，為元曲的出身上溯唐宋遼金之文學，冀其能得「尊體」之效，而在文學史上，與詩文並列，擠身正統

¹⁷ 王國維：《宋元戲曲史》（台北：臺灣商務印書館，1994年），頁1。按王國維此作，1913年成書，原名《宋元戲曲考》。1915年，商務印書館正式出版，更名為《宋元戲曲史》。

¹⁸ 錢鍾書：《談藝錄》（香港：龍門書店，1965年），頁34-37。

¹⁹ 周勛初：〈文學「一代有一代之所勝」說的重要歷史意義〉，《文學遺產》第1期（2000年）。

²⁰ 王齊洲：〈「一代有一代文學」文學史觀的現代意義〉，《文藝研究》第6期（2002年）。

²¹ 齊森華：〈「一代有一代文學」論獻疑〉，《文學理論研究》第5期（2004年）。

²² 同前註。

的地位。

「五四」以降，白話新文學大興，這是古所未有的鉅大「新變」。白話文學與戲曲、小說同樣面對如何在中國文學史上能立足於正統地位的問題；則「文學史觀」的選擇、論述就成為要務。隨著晚清以降，中國追求現代化的時潮，引進西方的「進化史觀」，以做為白話新文學之正當性的理據。在這樣的歷史語境中，一方面因為反傳統而對歷代文學採取「逢古必反」的論述，相對一方面則結合「文學進化史觀」、「文學新變論」、「一代有一代文學」幾個觀念，做為《中國文學史》書寫的理論基礎。因此中國傳統「文學新變論」、「一代有一代文學」不斷被引用，成為不必論證口頭禪。魯迅、傅斯年、胡小石等有關文學史的著作，更是進化、新變、一代有一代文學的崇信者，尤其胡小石的《中國文學史講稿》最是徹底地運用這幾個中西結合的觀念；²³而這些觀念其實比較接近於中國傳統的「代變文學史觀」。

綜合上述，中國古代源流、正變、通變、代變四種「原生性」文學史觀，在近現代的歷史語境中，最受到重視並加以運用的即是「代變」；因為符合近現代反傳統而求新求變的文化思潮，以及《中國文學史》書寫的理論需求；但是「代變」這一文學史觀，卻比源流、正變、通變三個文學史觀顯得紛歧支離。而一個宏視的「觀念」實由多個單一觀念複合而成，假如要有效的運用於《中國文學史》的書寫，我們的論述過程，就必須集合各種相關文獻，深度分析出幾個主要單一觀念，再綜合重構為系統化而具有「動態歷程性結構」的「詮釋模型」（interpretive model）。所謂「詮釋模型」指的是可以做為詮釋經驗現象之意義的模型化觀念或理論。模型（model）一詞有其分歧義，它通常指的是「一組多個因素的關係形式」，具有廣延性。我們在這裡就用它來指涉：掌握實存經驗現象的某些普遍性質、結構或規律，將它抽繹出來，找出各因素的統合關係，而定型化為一種系統性理論，可反覆操作，應用在同類或類比的研究對象上，以遂行分析、詮釋的目的。不過，我們必須再做一個說明，「詮釋模型」不是固定不

²³ 詳見王文仁：《啟蒙與迷魅——近現代視野下的中國文學進化史觀》，頁224-235。

變的死物，而是活性的原則。「詮釋模型」是「體」，具有普遍原則；但是當它被實際「用」之於個案的分析、詮釋時，卻在動態的歷史語境中，可允許被不同使用者加以「調適」而獲取高度的詮釋效用，因此具有可變性；但是雖有個案使用的可變性，卻仍然維持它的基本結構，而不至於散亂到不成模型。因此，此一「詮釋模型」涵具「動態歷程性結構」。

二、「代」、「變」、「代變」三詞的基本義與所引伸一般概念及其應用於「文學史」的詮釋所涵具的理論性意義

（一）「代」一詞的本義及所引伸的一般性概念義

從詞義分析而言，「代」字的辭典義是「更替」，《說文》云：「代，改也。」段玉裁注云：「凡以此易彼謂之代。」²⁴ 以此易彼，即是「更替」，引伸之後的一般性概念，其與「代變文學史觀」之詮釋有關者約為二義：

1. 「代」即「更替」

《楚辭·離騷》云：「春與秋其代序。」²⁵ 《中庸》云：「如日月之代明。」²⁶ 句中「代」字雖為本義之「更替」；但是，在這些語境中，卻特別突顯二種事物交相輪替，呈現循環狀態。又《孟子·滕文公下》：「堯舜既沒，聖人之道衰，暴君代作。」²⁷ 句中「代」字亦沿用本義「更替」；但是，在這語境中，卻更突顯暴君一個接替一個產生的狀況。與前面日月春秋「循環更替」略有

²⁴ 〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《說文解字》（台北：漢京文化公司，1980年），頁379。

²⁵ 〔戰國〕屈原等著，〔漢〕王逸注，〔宋〕洪興祖補注：《楚辭補註》（台北：藝文印書館，1968年，汲古閣本），卷1，頁18。

²⁶ 《中庸》第三十章，參見〔宋〕朱熹：《四書集注》（台北：學海出版社，1979年），頁27。

²⁷ 〔戰國〕孟軻著，〔漢〕趙岐注，〔宋〕孫奭疏：《孟子注疏》（台北：藝文印書館，1973年，嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本）卷6，頁177。

不同，這種「更替」的現象，乃是各個相接續，呈現「線性更替」的狀態。

2. 「代」即「朝代」或再細分階段性時期的「世代」

「代」字從「更替」的本義引伸用之，由動詞轉而為名詞，即「朝代」或「世代」。古時不同姓氏之王者受命「更替」政權，是為朝代，例如周代、漢代、唐代。《論語·八佾》云：「周監於二代，郁郁乎文哉！吾從周。」²⁸ 二代，謂夏、殷。其義擴而用之，可指一般性之人事更替而形成不同階段的時程，一個階段的時程，就是一個「世代」，例如唐代可由詩歌「體式」的差異，而分為盛唐、中唐、晚唐，所謂「三唐」，或再加上初唐而為「四唐」。

（二）「變」一詞的本義及所引伸的一般性概念義

從詞義分析而言，「變」字的辭典性語義為「更」，《說文》云：「變，更也。」「更」就是改易，其引伸之後的一般性概念甚多，與「代變文學史觀」之詮釋有關者約為：

1. 「變」即「動」

《禮記·檀弓》：「夫子之病革矣，不可以變。」鄭玄注云：「變，動也。」²⁹ 事物「改變」的現象，即是出於「動力因」的作用。一切事物的存在必須「動」而能「變」，「變」而能「動」，故「變」、「動」合義成詞為「變動」。《莊子·逍遙遊》在「乘天地之正」後，續云「御六氣之辯」。³⁰ 「辯」就是「變」。而「變」就是「動」。萬物的本體恆常不變；但是經驗現象，卻是不斷的運動。

2. 「變」即「化」

「變」者，「化」也；而「化」的本字為「匕」。《說文》云：「匕，變

²⁸ 〔漢〕孔安國傳，〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：《論語注疏》（台北：藝文印書館，1973年，嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本），卷3，頁28。

²⁹ 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏：《禮記注疏》（台北：藝文印書館，1937年，嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本），卷6，頁117。

³⁰ 〔戰國〕莊周著，〔清〕郭慶藩集釋：《莊子集釋》（台北：河洛圖書出版社，1974年），頁17。

也。」段玉裁注：「凡變匕，當作化；教化，當作化。……今變匕字盡作化，化行而匕廢矣。」那麼「化」又是何義？《荀子·正名》：「狀變而實無別而爲異者，謂之化。」³¹ 準此，「變」與「化」互訓，故往往合義成詞爲「變化」，其一般性概念就是指：事物改易其狀態而實體卻不變，則原來的事物與變異後的事物，並非完全異體之二物；也就是其各殊的「偶有性」改變了，但是共同的「本質性」卻沒有改變。例如一個人，由「少年」變而爲「老年」，其形貌的「偶有性」改變了，頭髮由黑變成白、皮膚由光滑變成粗皺；但是，其「體」卻都同樣是那個人，並未變成另一實體。如此，則前後二者的關係，雖變易卻彼此有其接續，雖彼此有其接續卻又另顯其殊態。

（三）複合詞「通變」的一般性概念義，及其應用於「文學史」的論述所涵具的理論性意義

1. 「代變」即二種以上形構差異的事物前後更替變動

「代變」一詞的一般性概念義指二種以上之不同事物或現象，產生「更替」的變動，例如宋代程頤《易程傳》：「天文……寒暑陰陽之代變。」³² 自然氣象乃循著寒與暑、陰與陽「更替」的規律在變動。

「代變」這個一般性概念義，可以應用以描述二種以上形構差異的文學「體製」前後「更替」變動的現象。例如明代胡應麟《詩藪》云：「四言變而〈離騷〉；〈離騷〉變而五言；五言變而七言；七言變而律詩；律詩變而絕句。詩之體以代變也。」³³ 四言、〈離騷〉、五言、七言、律詩、絕句都是詩之形構差異的體製。「詩之體代變」就是詩歌這幾種形構差異的體製，前後一個接一個「更替」變動。

³¹ 〔戰國〕荀卿著，〔清〕王先謙集解：《荀子集解》（台北：世界書局，1971年），卷16，頁279。

³² 〔宋〕程頤：《易程傳》（台北：世界書局，1979年），卷3，頁97。

³³ 〔明〕胡應麟：《詩藪》（台北：文叢出版社，1973年），內編，卷1，頁1。

2. 「代變」即同一事物依「朝代」或「世代」的時序而更易變化

「代變」指同一事物性相依朝代或世代的時序而更易變化，例如唐代杜佑《通典》卷八十：「先王制禮，必隨代變。」³⁴ 意謂先王制禮，同樣是禮，必隨著不同朝代或世代的處境而更易變化。

「代變」這個一般性概念義，可用以描述同為樣態性的文學體式，卻依「朝代」或「世代」的時序，因不同處境而更易變化的現象。這種用法較早見於《文心雕龍·時序》，所謂「時運交移，質文代變」，主要在描述從陶唐一直到南朝劉宋，歷代樣態性文學體式，乃隨著朝代或世代先後時序，因帝王的權力主導、政教治亂、文化思潮等不同處境，而產生或「質」或「文」的更易變化。³⁵

三、「代變文學史觀」論述取向的焦點議題

（一）「代變文學史觀」所內含的問題以及文學史建構的基本型態

「代變文學史觀」論述取向，可以「問題化」為下列幾個焦點議題：（一）「變」的是什麼？（二）變的原因條件是什麼？（三）變是否有其規律？（四）變的價值如何？一種完整的「文學史觀」，都必須回答這幾個問題，給定適當的答案，而形成具有邏輯關係的系統化觀念。

古代文人除了劉勰作《文心雕龍》、葉燮作《原詩》³⁶ 之外，極少能做系統完整的理論建構。其發言絕大多數都是基於文化或文學的創造或批評實踐之需要，而站在個人主觀的立場及觀點，提出綜合直觀，片面籠統的論述；眾聲喧嘩，各是其是而非其所非。彼此對抗爭辯之言，很多是在文化或文學霸權的爭奪時，意識形態直接的投射；而極少相對客觀有效性的論證，更難見論述形式精

³⁴ 〔唐〕杜佑：《通典》（杭州：浙江古籍出版社，2000年），卷80，頁431。

³⁵ 〔南朝梁〕劉勰著，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，1984年），頁813-817。

³⁶ 〔清〕葉燮著，霍松林注：《原詩》（北京：人民文學出版社，1979年）。

密的顯性系統。最顯著的現象就是發生在齊梁與明代，常被學界討論到，所謂「新變」與「復古」的極化對抗。這些論爭的話語之中，就隱涵著「代變文學史觀」；但是各家喧喧嚷嚷，幾乎都支離其說，未見能夠完整的回答上述幾個問題，而自成系統的一家之言。不過，其間彼此的論述雖有其差異，卻也有其交集，這就得我們以現代系統化「文學史觀」做為後設性論點，跨越不同歷史時期與不同論述者，統整相關文本，經由分析詮釋，以回答上述幾個問題，終而重構系統化的「代變文學史觀」，並建立它的「詮釋模型」。

在進行文本分析詮釋以回答上述問題之前，我們必須先回答下列二個問題，以確立必要的基本觀念：什麼是「文學史」？「文學史」的建構有哪幾種基本型態？先回答第一個問題：「文學史」有二個序位的涵義：第一序位的涵義指的是：文學發生、演變的經驗事件及現象本身；所謂「文學發生、演變的經驗事件及現象」，就是歷代文人「創作」的實踐，最終會以符號形式化的作品實現出來，才能留存、傳遞。第二序位的涵義指的是：以文字書寫而名為「文學史」的著作。第二序位的文學史，必然是依據第一序位文學史可信的文獻，後設的以文字書寫的方式進行種種文學活動經驗事件或現象的「描述」；更重要的是在這「描述」的基礎上，對某些「時序」先後發生的事件或現象，進行「因果」關係的詮釋；然後又在這「詮釋」的基礎上，進行相關價值的「評斷」。³⁷接著回答第二個問題：文學史建構的基本型態約有二種：一是「創作型」建構，上述第一序位的文學史屬於這一型。二是「批評型」建構，上述第二序位的文學史屬於這一型。³⁸

「創作型文學史建構」指的是作家經由歷史文化意識的自覺而因承或變革前行「典範性」之文體，以創作的實際行動去建構某一文學傳統。所謂「歷史文化意識的自覺」，非僅指其人對歷史文化客觀的認識，更重要的是指其人之意識到

³⁷ 參見顏崑陽：〈洗刷漢代「擬騷」在文學史上的汙名——打開一扇詮釋「中國古代文學史」的新視窗〉，收入顏崑陽：《學術突圍》，頁365-366。

³⁸ 文學史的建構分為「創作型建構」與「批評型建構」二種基本型態。詳見顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收入《學術突圍》，頁291-292。

「文化」乃聯繫個體生命價值實現而形成的「有機體」。「我」無法自外於這有機體而獨存，乃是這有機體的一部份，享有這有機體所給予既成的價值得，而我亦當有所因承的實現價值，以使這有機體得以繼續傳衍。「有所因承」並非毫無揀擇的概括承受，因為歷史文化有機體本身菁蕪並存，所以「因承」即是一種選擇性的接受。

「批評型建構」又可次分為「論述型建構」與「選文型建構」。前者如《文心雕龍·時序》，依藉論述性的語言，以描述歷代文學階段性的演變，並詮釋其演變的原因。³⁹ 至於現代學者眾多的《中國文學史》書寫，當然是標準「論述型建構」的著作。後者如蕭統《文選》，以「事出於沈思，義歸乎翰藻」的特定文學觀為依據，進行作品的揀選。作品揀選，已涵評價之義，決定何者入選、何者不入選；入選即入史。然後在編排的順序上，先分體製，次分題材類型，同一體、類中的作品則「各以時代相次」。從其編選體例而言，《文選》不作論述，卻依藉對「作品」進行系統性的揀選與時序性的編排，而具體建構了「遠自周室，迄乎聖代」的文學史。⁴⁰ 另外，明代高棅的《唐詩品彙》則兼具二者，前面〈總敘〉、〈歷代名公敘論〉以及各類詩體的〈敘目〉，以論述性語言提出初、盛、中、晚四唐之說與正始、正宗、大家等「九格」之品，而經緯交織，以建構分期、體格流變的歷史詮釋系統。然後又依藉對作品的揀選、編排，以「作品」具體呈現一部完整的「唐詩史」。⁴¹ 以上就是依藉理論與實際批評而完成的文學史建構。我們就依據這樣的基本觀念，針對上述幾個問題，進行文本分析詮釋，而給出答案。

³⁹ 《文心雕龍·時序》以為文學演變的原因是「文變染乎世情，興廢繫乎時序」。參見周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 813-817。

⁴⁰ 〔南朝梁〕蕭統〈文選序〉，參見〔南朝梁〕蕭統編著，〔唐〕李善注：《文選》（台北：華正書局，1982 年，重刻宋淳熙本），頁 2。

⁴¹ 〔明〕高棅：《唐詩品彙》（台北：學海出版社，1983 年，影印汪宗尼校訂本）。

（二）「代變文學史觀」所謂「代變」，「變」的是什麼？

這個問題，從歷代的論述文本觀之，諸家顯題、聚焦、用詞所指涉的「變」項有三：一是「文」與「質」，例如《文心雕龍·時序》云：「時運交移，質文代變。」；⁴²二是「文體」，例如明代胡應麟《詩藪》云：「四言變而離騷、離騷變而五言、五言變而七言、七言變而律詩、律詩變而絕句，詩之體以代變也。」；⁴³三是「文法」，例如梁代蕭子顯《南齊書·文學傳論》云：「習玩爲理，事久則瀆，在乎文章，彌患凡舊，若無新變，不能代雄。」明代袁宏道〈敘小修詩〉云：「唯夫代有升降，而法不相沿，各極其變，各窮其趣，所以可貴，原不可以優劣論也。」⁴⁴這三種變項，並非截然不相涉，用詞雖異，所指雖殊；然而終極所獲致的效果，還是歸結於「文體」。

1. 「質」與「文」之變

「質」與「文」的字面意義，其實很簡單，「質」就是「樸實」，「文」就是「華美」；但使用到各種論述的語境中，則被賦予不同的實質涵義，非常複雜。前文已述及，這是二個對立而非常廣延性的概念，可包括總體文化中，對主體人格型態及修養，政教制度及社會文化風氣、時代文風、古今文體的描述性意義，或言說者附加優劣的評價義。

《論語·雍也》云：「子曰：『質勝文則野，文勝質則史』。文質彬彬，然後君子。」⁴⁵這是主體人格型態及修養的論述，綜合觀之，可有三個主要觀念：一是肯定修飾爲人文活動之一種必要的行爲；二是「質」是自然氣質生命所潛存之情性，以「真」爲性格，其表現於外則爲「樸」，若無節文，則可能流於粗鄙。而「文」則是節制情性，修飾儀容舉止，以「善」爲其性格，其表現除合於

⁴² 〔南朝梁〕劉勰著，周振甫：《文心雕龍注釋》，頁813。

⁴³ 〔明〕胡應麟：《詩藪》，內編，卷1，頁1。

⁴⁴ 〔明〕袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，1981年），上冊，頁188。

⁴⁵ 〔漢〕孔安國傳，〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：《論語注疏》，卷6，頁54。

一定之規矩，亦必形成華采。若無「質」為本，則可能流於虛飾；三是兩者理想的關係是辯證融合，相生相成，「質」因「文」而表現得宜，「文」因「質」而有真實內涵，則內外真善美合而為一；⁴⁶ 這是孔子對君子理想人格所做的期許。從中國古代「人格即文格」的傳統觀念而言，此一論述已成為文學創作之道德主體性的觀念基礎，關乎個體人格表現的文風，甚至集體人格所表現的時代文風，與「創作型」文學史的建構有其內在關聯。

董仲舒《春秋繁露·三代改制質文》論述三代政教制度的變遷，「禮樂各以其法象其宜」，而展現「一文一質」前後更替的規律。「湯受命而王，應天變夏作殷號……作濩樂，制『質』禮以奉天。文王受命而王，應天變殷作周號……作武樂，制『文』禮以奉天。」而殷商之前為夏代，其禮「文」以主地，殷商後繼則變「文」為「質」，故云「王者以制，一商一夏，一質一文。商質者主天，夏文者主地」。這就是前文所謂「禮樂各以其法象其宜」。⁴⁷ 三代禮樂制度「一文一質」更替的這種論述，在漢代頗為通行，除《春秋繁露》之外，司馬遷《史記·孔子世家》依《論語·為政》孔子之言而詮釋云：「夏禮，吾能言之，杞不足徵也；殷禮，吾能言之，宋不足徵也；足則吾能徵之。觀殷夏所損益曰：後雖百世可知也。以『一文一質』，周監二代，郁郁乎文哉！吾從周。」⁴⁸ 所謂「一文一質」是司馬遷理解詮釋孔子之意而增入的斷語，顯然是漢人的觀念。夏「文」與殷「質」各為一端，而周則文質彬彬，故孔子云「吾從周」。劉向《說苑·修文》也有「質主天……文主地」，而「王者一商一夏，再而復者也」、「三王術如循環」之說，⁴⁹ 這顯然是因承《春秋繁露》。班固《白虎通·三正》云：「王者必一文一質者何？所以承天地，順陰陽。陽之道極則陰道受，陰之道

⁴⁶ 詳見顏崑陽：〈論魏晉南北朝文質觀念及其所衍生諸問題〉，收入顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》（台北：正中書局，1993年），頁8-13。

⁴⁷ 〔漢〕董仲舒著，〔清〕蘇輿注：《春秋繁露義證》（北京：中華書局，2002年），頁186-204。

⁴⁸ 〔漢〕司馬遷著，〔日〕瀧川龜太郎注：《史記會注考證》（台北：中新書局，1977年），卷47，頁741-742。

⁴⁹ 〔漢〕劉向：《說苑》（台北：世界書局，1970年），卷19，頁155。

極則陽道受。」引《尚書大傳》云：「王者一質一文，據天地之道。」什麼是「天地之道」？《白虎通》續引《禮三正》云：「質法天，文法地也。」⁵⁰《尚書大傳》舊題漢代伏勝所撰，學界一般認為應是其門徒張生及歐陽生據伏勝之說寫定，多雜陰陽之說，有些學者認為緯書之濫觴。所引《禮三正記》也持「陰陽代變」為理據，以解釋「質文代變」，這與漢代象數之易學顯有交集之義。《論語·雍也》中，孔子之論及殷夏政教制度的損益，過則損，不足則益，這種損益是時代客觀情境變遷之所需，卻也是主觀意志之所為。孔子未曾正式提出「一文一質」前後世代更替的說法；這種說法到漢代才正式出現，而司馬遷雖增益孔子之意，卻未雜入陰陽之說。另一系的《尚書大傳》、《春秋繁露》、《禮三正記》、《說苑》、《白虎通》，才確立前後世代「一文一質」，符應天地陰陽代變的規律，循環更替的系統化觀念。然則「質文代變」就不免落入「陰陽代變」之客觀規律的框架，而主體自由意志的取決作用為之弱化。

「質文代變」的觀念從主體人格型態及修養、政教制度的層面，推及文學史的變遷，所指涉的就是前後世代文風之「質」與「文」的更替。在文學的層面，「質」與「文」的涵義有二：一是「質」指內容，「文」指語言修辭；二是「質」指文學作品「樸實」的美感形相，而「文」指「華美」的美感形相，⁵¹即「體貌」或「體式」。世代文風，以文體學的術語稱之，就是「時體」；「時體」是一種可資模習的「體式」，如果加上價值高低的品評，則稱為「體格」，例如建安體、太康體、永明體等。後世的品評，建安的體格就高於太康。以「文」與「質」兩個概念去形容「時體」，可舉《文心雕龍·通變》為例，文中對黃唐到劉宋，各代「時體」之或「質」或「文」逐一描述云：「黃唐淳而質，虞夏質而辨，商周麗而雅，楚漢侈而豔，魏晉淺而綺，宋初訛而新。」⁵²這

⁵⁰ 〔漢〕班固著，〔清〕陳立疏證：《白虎通疏證》（台北：廣文書局，1986年），下冊，卷7，頁435-436。

⁵¹ 詳見顏崑陽：〈論魏晉南北朝文質觀念及其所衍生諸問題〉，收入顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，頁20-28。

⁵² 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁569。

是第二序位「論述型」的文學史建構，如此由「質」及「文」，代代遞變，即是「質文代變」。這種遞變雖在文學自身；但文學創作實踐與文學家的主體人格以及時代政教制度與社會文化風氣無法脫離關係。劉勰在《文心雕龍·時序》中，所提出「時運交移，質文代變」，⁵⁹顯然因承漢代以降的這種觀念。不過，他雖然保留客觀條件的「時運」，卻已剔除「陰陽」之說。政教雖出於帝王的制定與提倡，但是相對於天地陰陽，仍是「人」主體意志之所為。再進一層來看，在上下權力結構中，帝王所制定的政教，雖然對文人的創作實踐會有相對客觀的影響力；但是創作主體以其明識「通變」之道的心智，依循「質文沿時」的處境，卻仍然可以保有「崇替在選」的自主性，而進行第一序位「創作型」的文學史建構；其關鍵在於兩者之間如何形成主客辯證的關係。這個問題，我們將在後文回答「變的因素條件是什麼」、「變是否有其規律」時，再作詳確的論證。

2. 「文體」之變

文學「起源」之後，絕不會停滯不動，而必然不斷的「分流」演變。因此在文學流變的動態歷程中，首先進入我們認知視域第一序的對象，就是什麼樣的文學存有物在「變」？所謂「文學」，從總體言之，它不是已表現完成的實體存有物，而只是以抽象概念進行定義的理論。文學要成為實體的存有物，就必須以特定的語言形構表現出來，成為作品。特定的語言形構就是「文體」；而所謂「文體」也是一個概念複雜的範疇，必須再加以分析。

「體」字有「形構」與「樣態」二義，詩文作品的語言「形構」，就是「體製」或稱「體裁」；而其表現出來的整體「樣態」，就是「體貌」或「體式」，如加上價值品評，就稱為「體格」。「體製」雖以個別一篇作品表現出來，才能具體的被我們認知，例如一首四言古詩或五言古詩、一首七言絕句或七言律詩；但是，當各種不同「形構」個別作品不斷出現，累積到一定的數量，形成「作品群」時，有識的文人就開始「依體分類」，而稱之為「文類」，因為是某一「體」之「類」，就名之為「體類」。例如《詩經》三百篇，依其「體製」，也

⁵⁹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁813。

就是語言「形構」，可以經由「聚同」的思維，認知這三百篇作品，每一篇都具有共同的形構特徵，即每句四個字，隔句押韻。這三百篇就被認做同一類的「四言詩」，也就是四言的「體類」；相對的有識之士又針對三百篇同一類的作品「依類辨體」，認知到同一類作品都具有語言形構的共同特徵，也就是這一類作品的「基模形構」，稱之為「四言體」。因為是某一「類」之「體」，就名之為「類體」。「類」與「體」的概念有別，卻相互依存，有「體」才有「類」，有「類」才有「體」，合而名之就稱為「體類」或「類體」。「體類」指涉的是同一「體製」的作品群；「類體」指涉的是同一類作品群共同的「體製」。以此類推，對「古詩十九首」也是經由「依體分類」又「依類辨體」的思維，獲致「五言詩」這一「體類」以及「五言體」這一「類體」的認知。同時經由比較思維，又分辨出「四言體」與「五言體」的差異，別為二個類體。⁵⁴從而在文學歷史情境中，就實現了眾多不同的「類體」，韻文有詩、騷、賦、銘、箴、詞、曲等，非韻文有章表、奏議、檄移、詔策、論說、書記等。眾多「類體」乃建構文學史的骨架，一部文學史就是由各個類體的起源、創造、因承、變遷所組成。

每個類體都包容著眾多文學家及其作品，經由歷代的輿譽、汰選而逐漸形成數量有限的「典範」作家及其「典律」作品。典律作品是「篇體」，典範作家是「家數」。而每一歷史時期，又以若干「篇體」與「家數」交集他們的共同特徵，而構成「時體」。這些篇體、家數與時體，所謂的「體」都是具象實在的表現出某種「樣態」，亦即美感形相，例如典雅、清麗、雄渾、平淡等，而在文學歷史傳統與文學社群中，被認定為可供眾所模習的文體，這就是「體式」或「體格」，可單稱為某某「體」，例如陶體、杜工部體。一家之體，也就是「家數」能在文學史上成為眾所同尊的「體式」或「體格」，為數並不多，故宋代嚴羽《滄浪詩話》羅列漢魏以降直到宋代，能成為典範的「體式」，不過三十六家而

⁵⁴ 有關文體之「體」的形構義與樣態義，「體製」、「體貌」、「體式」、「體格」、「文類」、「文體」、「體類」、「類體」等概念，以及「依體分類」與「依類辨體」的操作，參見顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第1期（2007年9月），頁1-67。

已。⁵⁵ 我們可以說眾多篇體、家數、時體乃建構文學史的血肉、臟腑、經絡，甚至靈魂。一部文學史就是在「類體」的骨架中，充實眾多篇體、家數、時體的血肉、臟腑、經絡與靈魂。

明確了解什麼是「文體」，我們就可以回答古代文人在「文學代變」的論述中，所指「文體」之「變」是什麼「體」在變。沈約《宋書·謝靈運傳論》云：

自漢至魏，四百餘年，辭人才子，文體三變。相如巧為形似之言，班固長於情理之說，子健、仲宣以氣質為體，並標能擅美，獨映當時，是以一世之士，各相慕習。源其飄流所始，莫不同祖風騷。徒以賞好異情，故意製相詭。降及元康，潘陸特秀，律異班賁，體變曹王，縉旨星稠，繁文綺合，綴平台之逸響，採南皮之高韻。遺風餘烈，事及江左。有晉中興，玄風獨振，為學窮於柱下，博物止乎七篇。馳騁文辭，義殫乎此。自建武暨乎義熙，歷載將百，雖綴響聯辭，波屬雲委，莫不寄言上德，託意玄珠，道麗之辭，無聞焉爾。仲文始革孫許之風，叔源大變太元之氣。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。⁵⁶

這是一篇濃縮版第二序位「論述型」的文學史建構。沈約就以詩賦「類體」的典範作家司馬相如、班固、曹植與王粲做為西漢、東漢、曹魏三個文學世代的代

⁵⁵ 《滄浪詩話·詩體》以「人」而論，從漢代到宋代，只有三十六體：蘇李體、曹劉體、陶體、謝體、徐庾體、沈宋體、陳拾遺體、王楊盧駱體、張曲江體、少陵體、太白體、高適夫體、孟浩然體、岑嘉州體、王右丞體、韋蘇州、韓昌黎體、柳子厚體、韋柳體、李長吉體、李商隱體、盧仝體、白樂天體、元白體、杜牧之體、張籍王建體、賈浪仙體、孟東野體、杜荀鶴體、東坡體、山谷體、后山體、王荊公體、邵康節體、陳簡齋、楊誠齋。有一人一體，有二人以上合體，例如曹劉體、王楊盧駱體等。參見〔宋〕嚴羽著，張建校箋：《滄浪詩話校箋》上冊（上海：上海古籍出版社，2012年），頁219-244。

⁵⁶ 〔南朝梁〕沈約：《宋書》（台北：藝文印書館，1956年，二十五史，影印清乾隆武英殿刊本），卷67，頁861。

表，論述「文體三變」的歷程，這顯然是秉持「代變文學史觀」所做的詮釋。他所稱的「文體」之「體」，就是樣態性的「體式」，繫於時代而言，稱為「時體」。三個文學世代由典範作家所表現的「體式」，即「形似之言」、「情理之說」、「氣質為體」。因為都是足資效法的「體式」，故而「一世之士，各相慕習」。而值得注意之處，沈約認為這三家都不是前無「因承」，憑空獨創的「新變」，因此斷言「源其飆流所始，莫不同祖風騷」。這明白是「源流」與「代變」二種文學史觀的結合，與齊梁時代及後世極端「新變論」者之只講「變」而不講「承」，實非同調。自漢至魏，「文體三變」之後，接著再歷敘西晉元康、東晉玄言，直到殷仲文、謝混過渡期的轉變，而進入劉宋時代的顏謝之體。這當然還是「文體代變」的論述，從元康的「律異班賈，體變曹王」，以至東晉改變元康「縟旨星稠，繁文綺合」之體，而轉為「玄風獨振」、「適麗之辭，無聞焉爾」；降及玄言詩末期，「仲文始革孫許之風，叔源大變太元之氣」；而「爰逮宋氏，顏謝騰聲」，就完全轉變玄言之體，而以「興會標舉」、「體裁明密」新創一代文風。魏晉以降，「類體」通行五言，未見變遷，「變」者就是時代的「體式」，所謂「縟旨星稠，繁文綺合」、「寄言上德，託意玄珠，適麗之辭，無聞焉爾」、「興會標舉」、「體裁明密」，都是時代文學「體式」的描述詞。

前文述及胡應麟《詩藪》云：「四言變而離騷、離騷變而五言、五言變而七言、七言變而律詩、律詩變而絕句，詩之體以代變也。」⁵⁷他所謂「詩之體以代變」的「體」，就是形構性的「體製」或稱「體裁」，也就是「詩」這一母類體流變而出的各種子類體。諸多子類體一世代一世代的更替，就謂之「詩之體以代變」，這是對文學史上各種「類體」代代更替的演變現象所做的客觀描述，建構了一個大體的文學史骨架。從文學史建構的型態觀之，顯然是以過去的文學史經驗事實為對象，所做第二序位的「論述型」建構。現代很多《中國文學史》的書寫，都沿用這樣的骨架。

胡應麟《詩藪》在論述「詩之體以代變」之後，緊接著又論述云：「《三百

⁵⁷ [明] 胡應麟：《詩藪》，內編，卷1，頁1

篇》降而騷；騷降而漢；漢降而魏；魏降而六朝；六朝降而三唐；詩之格以代降也。……國風雅頌，溫厚和平；離騷九章，愴惻濃至；東西二京，神奇渾璞；建安諸子，雄瞻高華；六朝俳偶，靡曼精工；唐人律調，清圓秀朗。此聲歌之各擅也。」⁵⁸ 前一段所用關鍵詞是「體」，而明指四言、離騷、五言、七言等語言形構，則所謂「體」即是「體製」，繫於文類而言就稱「類體」；這一段論述所用的關鍵詞是「格」，而連結下文對國風雅頌、離騷九章等歷代文風的描述，所謂「溫厚和平」、「愴惻濃至」云云，則是樣態性的「體式」，而繫於漢、魏、六朝、三唐等歷史時期，所指當是「時體」。這當然也是第二序位的「論述型」的文學史建構。明人習用「格調」一詞，故胡應麟將歷代之「時體」稱為「格」，則有「體格」之義。明代「格調」之論，常做高下褒貶的評價，有所謂「其格甚高」、「其格卑下」之斷。胡應麟在此又用「代降」一詞，除了客觀描述一代一代「變遷」之外，是否涵有主觀評價性的貶意？可以推敲，後文再做細論。

顧炎武《日知錄》的〈詩體代降〉條，云：「《三百篇》之不能不降而楚辭，楚辭之不能不降而漢魏，漢魏之不能不降而六朝，六朝之不能不降而唐宋，勢也。用一代之體，則必似一代之文，而後為合格。」⁵⁹ 這也是第二序位「論述型」的文學史建構。顧炎武的用詞不是很統一明確，《三百篇》、楚辭可以指「四言體」、騷體，就是形構性的「體製」之義；但是漢魏、六朝、唐宋則是朝代之稱，無法明指「體製」。漢魏與六朝皆通行「五言體」，這就無所謂「漢魏之不能不降而六朝」，則漢魏、六朝之「詩體代降」，似乎以指「時體」為宜，「時體」則是「體式」。而六朝降而唐宋，則又可指由五言古體代降為近體律絕，甚至宋之詞體，乃「體製」之義。然而不管是體製、體式都可以統稱為「文體」。他與前文所述及胡應麟同樣使用「代降」一詞，除了客觀描述其「變遷」之外，是否涵有主觀評價性的貶意？也是可以推敲，後文再做細論。

至於金元明清以來，所謂「一代有一代文學」，若置入「文學代變史觀」論之，能有何意義？前文述及錢鍾書《談藝錄》徵引金代與明代文人之說，云：

⁵⁸ [明] 胡應麟：《詩藪》，內編，卷1，頁1。

⁵⁹ [明] 顧炎武：《原抄本日知錄》（台南：唯一書業中心，1975年），卷22，頁606。

「金劉祁《歸潛志》卷十三始言：唐以前詩在詩，至宋則多在長短句，今之詩在俗間俚曲。明曹安謫《言長語》卷上亦曰：漢文、唐詩、宋性理、元詞曲。……尤西堂《艮齋雜說》卷三曰：或謂楚騷、漢賦、晉字、唐詩、宋詞、元曲，此後又何加焉？」⁶⁰以至前引近代王國維《宋元戲曲史·序》所謂「凡一代有一代之文學：楚之騷、漢之賦、六代之駢語、唐之詩、宋之詞、元之曲，皆所謂一代之文學，而後世莫能繼者焉。」⁶¹這類論述，用詞都指涉到朝代以及某種「類體」，前後羅列，似乎有「文體代變」之義，可視為第二序位「論述型」的文學史建構；然而從論述者的語態去體會，其顯題聚焦的觀點，卻不在「變」，而在推重各代之所勝的「類體」。有些類似的論述，例如錢鍾書《談藝錄》所引述「《何大復集》卷三十八〈雜言〉曰：經亡而騷作，騷亡而賦作，賦亡而詩作……胡元瑞《詩藪》內編卷一曰：宋人詞勝而詩亡矣，元人曲勝而詞亦亡矣。」⁶²這一類論述顯然涵著「類體」之義，但是其言說聚焦的觀點卻是前一類體「亡」而後一類體「作」，「亡」與「變」之義不能等同。這就涉及「變」的因素條件，甚至規律，可待後文詳論。

綜合言之，「代變文學史觀」所謂「代變」之「變」，究竟「變」的是什麼？依據前文的論證，我們可以明確的回答：「變」的是「文體」。而「文體」之「體」又有形構性的「體製」與樣態性的「體式」或「體格」二義。「體製」繫於「文類」而言，是為「類體」，韻文之詩、騷、賦、詞、曲等，以及非韻文之章、表、奏、議、詔、策、檄、移等。「體式」或「體格」繫於「人」而言，是為「家數」或「家體」，陶體、謝體、王孟體、杜工部體、李白體等；繫於時代而言，是為「時體」，建安體、太康體、永明體、盛唐體、晚唐體等。文學史之「代變」就是「類體」迭代變遷，而在類體包攝之下又有「時體」的變遷，例如同為詩的五古「類體」，又有建安體、太康體、永明體等「時體」的變遷；而所謂「時體」其實是一個時代之「典範」家數共同特徵所彙整，例如「慷慨悲

⁶⁰ 錢鍾書：《談藝錄》，頁34-35。

⁶¹ 王國維：《宋元戲曲史》，頁1。

⁶² 錢鍾書：《談藝錄》，頁34。

涼，梗概多氣」的「建安體」，乃是三曹七子各家之體共同特徵的彙整。

3. 「文法」之變

我們以「文法」一詞指稱「一切爲文之法」，包括文學創作者對文學本質與功能所持的基本觀念，例如「詩言志」、「詩緣情」、「文以載道」、「文以獨抒性靈」等；以及創作實踐所採取的態度、取徑、表現法則等。態度、取徑涉及創作取材與意圖、因承與創變、學古與獨抒的選擇；表現法則涉及語言形式操作的原則與技法，例如賦比興、宅章構句、使事用典等。

這種「文法」之變，都展現在歷代文學家置身於文學史情境中，創作實踐時，其「歷史意識」對文學傳統所採取或「因」或「變」的基本觀念、態度、取徑以及表現法則。因此，這一類論述往往涵具第一序位「創造型」文學史建構的意義，有待我們進行分析詮釋而揭明。一個文學家如果對文學史進行觀察及詮釋，而指認文學發展的歷程乃「因」與「變」兼具，這是相對客觀持平之論，能展現總體完整的文學史視域，例如前述沈約《宋書·謝靈運傳論》指認司馬相如、班固、曹植與王粲之作，「源其飆流所始，莫不同祖風騷」；沈約雖以過去的文學史爲對象，進行第二序位「論述型」的文學史建構，但他聚焦在典範文學家的創作實踐，仍是隱涵著第一序位「創造型」文學史建構的意義。又例如劉勰《文心雕龍·通變》所謂「望今制奇，參古定法」，⁶³也是從創作實踐的法則，論述古今因變的文學史建構之理；又例如葉燮《原詩》論述「漢蘇李始創爲五言，其時又有亡名氏之古詩十九首」而「皆因乎三百篇」，接著「建安、黃初之詩」，則是「因於蘇李與十九首」，但所爲獻酬、紀行、頌德諸體，乃「因而實爲創，此變之始」，其後歷代之詩都以「創一因一變」的動態歷程關係，不斷向前發展。⁶⁴這同樣經由對過去文學家創作實踐成果的詮釋，而提出歷代文學先後「創一因一變」的關係。沈約、劉勰、葉燮都能持有相對完整的「代變文學史觀」。值得注意的是劉勰的「代變文學史觀」必須結合他的「通變論」才能完整

⁶³ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁571。

⁶⁴ 〔清〕葉燮著，霍松林注：《原詩》，內篇上，頁3-5。

的認識。有關「通變」之論，我已專文處理。⁶⁵

然而，在某些歷史時期，對於文學創作實踐，卻出現不同文學群體之間，基於文化或文學霸權的爭奪，而同在歷史情境中，各以二極對立的意識形態，提出截然差異的「文法」主張，彼此抗論。有的文學群體強「因」而弱「變」，所弱化之「變」幾於隱匿不彰。這種文學群體在當代以至後世，就被標示「復古」之名。相對有的文學群體則強「變」而弱「因」，所弱化之「因」也同樣幾於隱匿不彰。這種文學群體在當代以至後世，就被標示「新變」之名。於是「復古」與「新變」的極化對立，乃成為中國文學史及批評史上常談的論題。然而，在這一論述的歷史語境中，通解雙方的創作與論述實踐，其中所隱涵第一序位「創作型」文學史建構以及「代變文學史觀」的意義，還有待揭明。在這一論題中，我們只聚焦在「文法」之「變」的詮釋，不做全面的討論。

中國文學史上，第一次出現所謂「復古」與「新變」對立諍辯的時代是齊梁。學界對這論題所做表象性的描述及詮釋，已多成果，無須再贅述。我們的焦點議題是所謂「新變」，究竟「變」的是什麼？關鍵詞明確為「新變」者，必推梁代蕭子顯《南齊書·文學傳論》，故學者論及「新變」，多徵引其說，云：「習玩為理，事久則瀆，在乎文章，彌患凡舊，若無新變，不能代雄。」如果斷章取義，僅就這幾句觀之，其實是很簡化的基本常識，並無深博的理論。他所強調的只是一個文學家在創作實踐時，假如缺乏不同於前代或同代「凡舊」之作的創新奇變，就無法在一代文學中稱雄。這是無須辯解，沒有人會反對的常識。他的論述在強調「新變」的表層語意下，卻似乎未能進一層申論「變的是什麼」？又「如何變」？以及相對弱化隱匿「新變」是否需要「因承」？不過通觀全文，這幾個問題，蕭子顯在下文約略有提出回答，他從建安以降，歷數西晉之潘、陸，以至東晉的郭璞、許詢，宋代的顏延之、謝靈運、湯惠休、鮑照，強調他們各自擅奇，而「不相祖述」。然則他在強調「新變」擅奇的同時，不僅弱化，甚至否定前後數代「典範」文學家彼此的「因承」關係。而建安以降，歷代的文學

⁶⁵ 參見顏崑陽：《中國古代原生性「通變文學史觀」詮釋模型之重構》，《東華漢學》第38期（2023年12月）。

家是否更有遠古之源，以爲祖述？這個問題則缺而不論。這與前文所引述沈約《宋書·謝靈運傳論》歷數自漢及魏的典範文學家「莫不同祖風騷」，而「一世之士，各相慕習」的論點極不同調。

不過，蕭子顯在下文卻又論述到「今之文章，作者雖眾，總而爲論，略有三體」。所謂「今之文章」當指他所處的齊梁時代，一般缺乏「新變」之作，大略只有因承而模習前代的「三體」。所謂「體」是何義？魏晉以降，通用「五言體」，故三體之「體」，不指形構性的「體製」。從他對「三體」的形容，所謂「啓心閑繹，託辭華曠，雖存巧綺，終致迂迴」云云、「緝事比類，非對不發，博物可嘉，職成拘制」云云、「發唱驚挺，操調險急，雕藻淫艷，傾炫心魂」云云，都是對語言形式表現樣態的描述，則所謂「體」指的是樣態性的「體貌」或「體式」。當代文章「三體」都是因承而模習前代三種「體式」，第一種「此體之源，出靈運而成」，第二種則類從傅咸、應璩，第三種乃「鮑照之遺烈」。蕭子顯既強調文學創作必須追求「不相祖述」的「新變」，才能代雄。那麼「今之文章」都只是模習這三體，缺乏獨創，當然被他視爲「凡舊」。

這完全是「個體意識」的文學觀。因此，從文學史的事實觀之，蕭子顯所對的當代，不是沒有「因承」的創作實踐，只是在價值評判上，這種「凡舊」之作，既不能「代雄」，也就進不了文學史。那麼，能「代雄」而進入文學史的文學家及其作品，就只有那些「不相祖述」又無其「源」的「新變」之作。如此排除一切「因承」的影響因果關係，追求絕對「獨創」而極化的「代變文學史觀」，個人創作與文學傳統及同代文學社群之間，既完全斷裂而全無彼此影響的因果關係，則「創作型」的文學史建構如何可能？就成爲一個很難回答的問題。

最後他在「三體之外」，又再次強調「新變」，云：「委自天機，參之史傳；應思排來，勿先構聚；言尚易了，文憎過意；吐石含今，滋潤婉切；雜以風謠，輕唇利吻；不雅不俗，獨中胸懷。」這些論述全是創作實踐的「文法」。然則，我們可以說，蕭子顯所提出的「新變論」，所「變」者就是「文法」，至於如何變？答案就是「委自天機，參之史傳」、「不雅不俗，獨中胸懷」，這就回應到他開筆對文章之本質及功能的定義：「文章者，蓋性情之風標，神明之律呂也。蘊思含毫，遊心內運。放言落紙，氣韻天成。莫不稟以生靈，遷乎愛嗜。機

見殊門，賞悟紛雜。」文章的本質與功能就是性情神明的表現，而法自內出，全在個人「遊心內運」，殊門紛雜，沒有外在客觀，普遍不變的法則。

齊梁時代，這類「新變」的論述，所見大致相近，蕭綱〈與湘東王書〉截然區分吟詠情性之「文」與經史之「學」；而對「當世之作」的批判，強烈貶低彼輩之模習揚、馬、曹、王、潘、陸、顏、謝諸家典範，以為其結果「遣辭用心，了不相似」。⁶⁶ 這當然也是認為創作實踐，必須於「文法」能有個人「新變」之獨創。至於蕭繹《金樓子·立言下》強調「文者，唯須綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻適會，情靈搖蕩」，⁶⁷ 也同樣認為創作實踐的「文法」，必須以華美的修辭、流暢的音韻直接抒發搖蕩的性靈。至於博窮子史之「學」，善為章奏之「筆」，則截然與「吟詠情性」無涉，不算是「文」，⁶⁸ 這是一種特殊的「文學本質觀」。

這種文學本質觀付諸創作實踐，當然具有第一序位「創作型」的文學史建構之義，其中隱涵著特殊的文學史觀；而在這種特殊的文學史觀視域中，「學」固然無法進入文學史，就是章表奏議的「筆」也被排除在文學史外，那麼其兄長蕭統主編的《文選》，必有一半以上的作品被汰除，這種論述非常偏極。蕭子顯、蕭綱與蕭繹這一類「新變論」，皆為偏極之「個體意識」的表現，卻是明代公安派「新變論」之所本。至於齊梁以至隋代，被學者稱為「復古論」者，例如裴子野〈雕蟲論〉、李諤〈上隋高帝革文華書〉，他們的論述其實無涉於創作實踐如何表現的「文法」問題，只是從文學的政教功能論述其利害，裴子野所謂「淫文破典，斐爾為功。無被於管絃，非止乎禮義」，⁶⁹ 李諤強烈批判曹魏以降，至於齊梁之文風，以為「忽君人之大道，好雕蟲之小藝」、「文筆日繁，其政日亂」。

⁶⁶ 〔南朝梁〕蕭綱：〈與湘東王書〉，參見〔清〕嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》（台北：世界書局，1982年），冊7，《全梁文》，卷11，頁3。

⁶⁷ 〔南朝梁〕蕭繹：《金樓子》（台北：世界書局，1975年，鈔《永樂大典》本），卷4。

⁶⁸ 同前註。

⁶⁹ 〔南朝梁〕裴子野：〈雕蟲論〉，參見〔清〕嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，冊7，《全梁文》，卷53，頁15。

良由棄大聖之軌模，構無用以爲用也。損本逐末，流徧華壤」。⁷⁰ 這種論述完全是政治威權結合衛道的意識形態，無關乎文學創作實踐之「文法」是「因」或是「變」的問題，因此與「新變論」者其實沒有「對焦」之爭，各言其道而已。假如我們明辨被學者視爲「復古論」的明代前後七子，他們所關注的是創作實踐的「文法」，強調必須「因承」古代高格的文體典範，這種論述雖同樣被貼上「復古」的標籤，但是所論卻與齊梁不能等同。

明代文學群體的對抗，一般都聚焦在所謂「復古派」與「公安派」的論爭，「復古派」或稱「格調派」，不過「格調」一詞雖從明代李東陽及前後七子以至晚明的胡應麟都在使用，但將「格調」顯題化而做爲一種理論，則一般文學批評史都歸於清代的沈德潛，而成爲「格調派」的代表。⁷¹「復古」一詞雖古人已用之；⁷²但我曾爲文指出，此詞很不適切，常爲「新變論」者用以貶低「學古」者之不知創新；故而「復古」一詞不如「學古」、「法古」、「師古」這幾個詞爲宜。文化或文學其勢必然往前演變發展，非人力所能逆反，這是常識；故「古」不可「復」而可「學」可「法」可「師」。學而不通，法而固執，師而不知變，乃是庸才之誤，非方法之謬。從文學史觀之，漢代開始以至歷代，「學古」、「法古」或「師古」已成學習創作過程中，眾所遵循的方法，優秀的文學家，未有不學古、法古以求創變者。⁷³這在文學史上斑斑可考，何以近現代學者獨對被貼上「復古」標籤的明代主流文學社群儘多負評，而偏賞公安？其實是「文化意識形態」所致，其論斷缺乏相對客觀有效性。故本文假如引述一般論著，則沿用

⁷⁰ 〔隋〕李諤：〈上隋高帝革文華書〉，參見〔清〕嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，冊9，《全隋文》，卷20，頁15。

⁷¹ 參見陳岸峰：〈格調的追求——論沈德潛對明清詩學的傳承與突破〉，《漢學研究》第20卷第2期（2006年12月），頁225-254。

⁷² 「復古」，古人就已使用，例如李白〈古風五十九首〉第一首：「聖代復元古。」皎然《詩式》卷五〈復古通變體〉：「反古曰復。」袁宏道〈雪濤閣集序〉：「近代文人，始爲復古以勝之。」

⁷³ 以上論點參見顏崑陽：〈中國古代原生性「通變文學史觀」詮釋模型之重構〉，《東華漢學》第38期（2023年12月）。

學者所習稱的「復古派」；假如表述我個人之意，則使用「學古群體」一詞。另者，一般所稱「公安派」以袁宗道、袁宏道、袁中道三袁兄弟為代表，上溯李贄，旁翼焦竑、江盈科、陶望齡等。其中尤以袁宏道最具強烈的論述力。「公安」是三袁的里籍，以此為派名，易有地域的限制。不過我們要討論的議題是「文法」之變，所謂「公安派」最主要的論述立場及觀點，就是反對學古，主張獨抒性靈，不拘格套的「新變」。因此本文假如引述一般論著，則沿用學者所習稱的「公安派」；假如表述我個人之意，則相對於「學古群體」而使用「新變群體」一詞。

這兩個文學群體的論爭，焦點都在「文法」之「因一變」。即使被視為同一文學群體的李夢陽與何景明的論爭，焦點也是在「文法」之「因一變」。中國文學發展到明代，詩文創作，歷經先秦、兩漢、魏晉、六朝、唐宋重層累積豐饒的成果，各種「體製」齊備，諸樣「體式」俱陳；明代的文人們面對這樣的文學史傳統，多數糾纏著「如何創變」的集體焦慮，因此「變」乃是共同的意圖，絕非新變群體能知變，而學古群體不知變；只是「變的是什麼」、「如何變」？各有不同的取徑；取徑雖然不同，最終目的卻都是「創變」，以求自己能在文學史上佔有一席之地。「公安」直接明白的強調個人「獨抒性靈」的「新變」，這已是眾所熟知，毋庸贅論。然而被一般學者認為「復古」的文學群體，其實也是求「變」。因為他們的論述片面的顯題在模習古代高格的典範之體，相對的「變」被弱化而不彰，因此當代以至後世，常不免被誤解為模擬、抄襲甚至剽竊，惡聲負評遠大正向的讚揚。

近現代從「五四」倡導文化、文學革新，既反傳統而又挪借西學以求「新變」。在這歷史語境中，偏極的「新變」觀念已成固著的「文化意識形態」，故一般淺薄的《中國文學史》與明代文學研究之作，面對他們所謂「復古」與「公安」之爭，開始就選邊站，揄揚公安，輕貶復古。為什麼會這樣？因為在這些學者看來，相對復古派的「群體意識」，公安派所抱持的是「個體意識」；相對復古派主張的「復古」，公安派強調的是「獨抒性靈」；相對復古派主張文學流變必須返宗正源而「再創」的文學史觀，公安派卻主張離絕源流關係而「獨創」的文學史觀。公安派這些文學觀念正好符合「五四」新知識分子「反傳統」與「個

體意識」的「文化意識形態」，以及「文學進化史觀」；而可以做為他們「白話文學革命」之正當性的歷史依據。

陳國球教授對明代復古詩論的研究最為全面而客觀，他就指出：「對於創作者來說，所謂文學史的意識，其實就是對文學傳統的省察，正如李夢陽和何景明的論詩爭辯，其中心論題正是個人（作為當代作家）與傳統的關係。」陳國球解釋何景明〈與李空同論詩書〉：「『曹、劉、阮、陸、李、杜』所代表的就是詩的傳統，何景明要探索的是，面對這個詩歌傳統，個人應如何自處，才能『登詩壇』、『千載獨步』。所謂『登壇』、『獨步』也就是贏得文學史的地位。他認為個人在向古代傳統學習之後，就要『泯其擬似之迹』，『達岸則舍筏』。」⁷⁴然則何景明的論述，明白是文學創作實踐如果要取得高度的成就而在文學史上佔有一席之地，必經由先「因承」傳統，而後超離傳統以達到個殊「創變」的學習過程。至於李夢陽的論述，在〈駁何氏論文書〉中也同樣自認「予之同者，法也」，他肯定古代典範之作，已建立普遍不變的法則，可經由學習而悟得，並「守之不易，久而推移，因質順勢，融鎔而不自知。於是為曹為劉為阮為陸，為李為杜，即今為何大復，何不可哉？此變化之要也。故不泥法而法嘗由，不求異而言人人殊。」⁷⁵經由「因承」再求「創變」的學習過程，這樣的觀點與何景明沒有什麼差別。

兩人的爭論其實只在於「法」是什麼？以及如何從「因」而「變」的學習方式？他們共同之處有三：一是認為文章有「不易之法」，大體是形式性的普遍法則，何景明論及的「不易之法」是「辭斷而意屬，聯類而比物」；⁷⁶李夢陽論及的「不易之法」是「方圓規矩」、⁷⁷「前疏者後必密，半闊者半必細，一實

⁷⁴ 陳國球：《明代復古派唐詩論研究》（北京：北京大學出版社，2007年），頁285-286。

⁷⁵ 〔明〕李夢陽：〈駁何氏論文書〉，參見李夢陽：《空同先生集》（台北：偉文圖書出版社，1976年，據明嘉靖九年刊本影印），卷61，頁1735-1736。

⁷⁶ 〔明〕何景明：〈與李空同論詩書〉，參見何景明：《何大復先生全集》（台北：偉文圖書出版社，1984年，據乾隆庚午歲重鐫賜策堂藏板影印），卷32，頁1216-1217。

⁷⁷ 李夢陽：〈駁何氏論文書〉，《空同先生集》，卷61，頁1735-1736。

者必一虛，疊景者意必二」⁷⁸、「開闔照應，倒插頓挫」。⁷⁹二是向古人學習必有不短的時間過程，非一蹴可幾；故前文引到李夢陽提示「守之不易，久而推移」。何景明則提示「富於材積，領會神情」，⁸⁰這當然不可能一朝一夕就能奏功。三是最終成果都在個人的「創變」，李夢陽強調「以我之情，述今之事，尺寸古法，罔襲其辭」，語言形式之法可以學古，但是具體修辭、情事內容則出於己意，那當然就是個人「創變」了。何景明強調的是「臨景構結，不仿形迹」，則雖模習古法，但實際創作，進入篇章修辭的構結時，則不尺寸仿似，而自作「創變」。至於他們所不同者，則在於從「因」而「變」的學習方式，李夢陽提示的是客觀的遵循古法，「守之不易」，經由長久鍛練，逐漸融通而不自知；也就是熟習「定法」，久而活用之。何景明提示的是主觀的「領會神情」，而「類推極變，開其未發」，終而「捨筏則達岸，達岸則捨筏」，⁸¹注重的是主體之「悟」，相對比較有「活法」之義。

我們必須再辨明，上述李何兩人所謂「不易之法」，學者或以為層次不高，僅是語言形式技巧而已。其實「文法」除非提高到文學本質、功能或主體性情、心理思維、歷史因變的層次，例如《文心雕龍》從〈宗經〉到〈辨騷〉，從〈神思〉到〈通變〉，才有理論的高度，但卻很抽象。只要進入到實際的語言表現層次，最高也就是整篇文章結構性的普遍法則，再往下便是局部修辭技術。語言表現層次的普遍法則與局部修辭技術，其實非常複雜多端，非如《文心雕龍》從〈明詩〉到〈書記〉分由不同類體，「敷理以舉統」的論其「體要」，以及從〈定勢〉到〈總術〉那樣系統化的分篇專論各種法則，就難以盡其言。李何兩人只是書信往還論辯，隨意舉其一端而已，我們也不宜據此而求全責備。同時，我們也應該契入他們論述的歷史語境，同情理解他們言說的目的不是《文心雕龍》那樣建構體系性的文學理論，而是自己創作實踐的表現方法，更重要是教導一般

⁷⁸ 李夢陽：〈再與何氏書〉，《空同先生集》，卷 61，頁 1742。

⁷⁹ 李夢陽：〈答周子書〉，《空同先生集》，卷 61，頁 1748。

⁸⁰ 何景明：〈與李空同論詩書〉，《何大復先生全集》，卷 32，頁 1216-1217。

⁸¹ 同前註。

文人作詩之法，高深的理論反而不切實用。通觀他們的論述，主張創作實踐必須身處文學史的情境中，面對傳統而經由學習過程，從「因承」而「創變」，這其實比較適合絕大多數的一般文人，畢竟「不學而能」的天才極為少數。而且第一序位「創作型」的文學史建構，不可能只有「變」而沒有「因」，那是離開文學家生命存在的歷史情境，而腳不著地的空論。我們對學者所謂明代「復古論」的文學群體，必須要有超越「文化意識形態」的偏見，重新全面而客觀深入的詮釋與評價；而非偏執一二片語隻字，就以合己意為是，不合己意為非，妄作評斷。

新變文學群體對學古文學群體的論爭，其實李夢陽（1473-1529）、何景明（1483-1521）等前七子已經作古。新變群體的代表人物，公安袁宗道（1560-1600）、袁宏道（1568-1610）、袁中道（1570-1624），他們所面對是李何的後學。其實後七子之中，也只有王世貞（1526-1590）、徐國倫（1524-1593）二人的在世時間與三袁比較多的重疊，而其中剛過世不久的李攀龍（1514-1570）與王世貞兩人領袖文壇，聲望最高，所受批評也最多。這時期，李何所提倡的學古之法，後進之輩學而不通透，泥於法而死於法的弊端已經顯現。三袁的文學觀迥異學古，文學霸權意識勃動，遂向主流文學群體挑戰，展開強烈抨擊；不過對李何仍存敬意，抨擊的對象泛指他們的後學，不具名姓；而所論爭者也聚焦於「文法」之變。

公安群體對學古之流的創始人李夢陽猶存敬意，未敢完全否定，故袁宗道〈論文上〉云：「空同模擬，自一人創之，猶不甚可厭。」但對其後學泥於古法，「視為定例」，以致流弊叢生，則強烈抨擊，故云：「迨其後以一傳百，以訛益訛，愈趨愈下，不足觀矣。」⁸²與公安同聲相應的焦竑〈與友人論文〉更痛貶學古末流，云：「……群盲以趨之，謬種流傳，浸以成習。」⁸³袁宏道為好友江盈科的《雪濤閣集》作序，並不完全否定「復古」；但是於其末流，同樣強烈

⁸² 〔明〕袁宗道：〈論文上〉，參見袁宗道：《白蘇齋類集》（上海：上海古籍出版社，1989年），卷20，頁284。

⁸³ 〔明〕焦竑：〈與友人論文〉，參見焦竑：《焦氏澹園集》（上海：上海古籍出版社，2002年），卷12，頁103。

抨擊，云：

夫復古是矣，然至以剿襲為復古，句比字擬，務為牽合；棄目前之景，摭腐濫之辭；有才者拙於法，而不敢自伸其才；無才者拾一二浮泛之語，幫湊成詩。智者牽於習，而愚者樂其易，一倡億和，優人騁從，共談雅道。吁！詩至此，亦可羞哉！⁸⁴

李何所倡導的學古「文法」，到晚明時期的確弊端明現，不僅對立的文學群體如三袁、江盈科、焦竑等強烈批判，就是同為學古群體的屠隆，在推尊李夢陽、何景明、徐禎卿之餘，也對末流之「模辭擬法，拘而不化」頗為不滿；⁸⁵則「學古」固然具有比較鮮明的文學歷史意識，但是其末流泥古而不化也是無可否認的事實。

袁宏道對文學本質及功能的觀念，純屬「個體意識」，在〈敘小修詩〉中，稱揚其弟袁中道的詩文，云：「大都獨抒性靈，不拘格套，非從自己胸臆流出，不肯下筆。」⁸⁶從論述語境來看，這段文本乃特指袁中道的創作實踐而極力稱揚，固有私情在，其實不能做為普遍適用於所有文人的通則，因為即使袁中道是不學而能的天才，也不是人人都是袁中道。此論從深層詮釋，所見甚為偏狹，文學的本質及功能既是「獨抒性靈」，則文學家的生命存在也就未能自覺文化傳統與社會群體的「歷史意識」；「歷史意識」不同於將過去已發生的歷史經驗事實做為認知客體的「歷史知識」，而是個人主體能意識到自我生命乃存在於古今相接的傳統文化情境中，群己不二，既是「自在」又是「共在」，故所行所為都應有「繼往開來」的影響效果。袁宏道這種「個體意識」的文學觀，推演所及，當

⁸⁴ 〔明〕袁宏道：〈雪濤閣集序〉，參見袁宏道著，錢伯城校箋：《袁宏道集校箋》（上海：上海古籍出版社，1981年），中冊，卷18，頁710。

⁸⁵ 〔明〕屠隆〈文論〉，參見屠隆著，李亮偉、張萍校注：《由拳集》（杭州：浙江大學出版社，2016年），卷23，頁638。

⁸⁶ 〔明〕袁宏道著，錢伯城校箋：《袁宏道集校箋》，上冊，卷4，頁187。

然也就不認為文學傳統有何客觀外在的「定法」可為遵循，則臨筆之際但須「不拘格套」，法自內出，直接「從自己胸臆流出」。並且書寫的題材，凡是性情所發，無不可入，豈必曰「道」，故不效顰學步古之典範，這才是「真聲」。這是對「載道」的古文與學古的創作取徑，強烈抗論。

袁宏道針對學古者之以漢魏、盛唐為高格而模習的創作之法，明白否定；而改以「今之閭閻婦人儒子所唱〈擘破玉〉、〈打草竿〉之類」，所謂的「真聲」為效法對象，云：「不效顰於漢魏，不學步於盛唐，任性而發尚能通於人之喜怒哀樂嗜好情欲，是可喜也。」⁸⁷ 這明顯是與對抗學古群體的極化之論，排除古之高格典範，卻相對迎接今之民謠俗曲，以此為「真聲」；而題材也擴大到「嗜好情欲」，無不可入於詩文，這就是他所稱「各窮其趣」的創作觀。因此他在這種極端「個體意識」的文學本質及功能觀念基礎上，也就對李何之輩肯定古人詩文涵有「不易之法」可為準則的觀念，全不以為然；故而提出對抗的論述，〈敘小修詩〉云：「唯夫代有升降，而法不相沿，各極其變，各窮其趣，所以可貴，原不可以優劣論也。」⁸⁸ 明白強調沒有「法」可以代代沿用，當然古人之作也就不存在「不易之法」。歷代「各極其變，各窮其趣」，則當代個人的創作實踐對前代典範的「因承」關係被弱化到幾乎完全斷裂，這與前述蕭子顯那種排除一切「因承」的影響因果關係，追求絕對「獨創」而極化的「代變文學史觀」，非常相近。

綜合觀之，李何為代表的「文法」論爭，大體的觀念是個人站在文學史情境中的創作實踐，面對傳統所累積的「文法」，認為有其「不變」的常規，也有其「可變」的殊術，兩者相對辯證。總體觀之，最終目的仍在追求當代詩文創作能入於古法而又出於古法，以得「創變」之功。然則從「因」而「變」，可視為保守、相對的「代變文學史觀」。他們的論述雖然未用「通變」一詞，其實一半接近劉勰在《文心雕龍·通變》⁸⁹ 中所提示「名理有常，體必資於故實」、「參古

⁸⁷ 〔明〕袁宏道著，錢伯城校箋：《袁宏道集校箋》，上冊，卷4，頁188。

⁸⁸ 同前註。

⁸⁹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁569-571。

定法」的學古原則，只是所參的「古法」過度狹隘的選擇，不如劉勰那樣多元兼容並蓄；同時，另一半則因為完全排斥宋詩，而失去「通變無方，數必酌於新聲」、「望今制奇」的新變原則。而所謂「高格」就是「正」就是「源」，而「變」則是「流」，如宋詩者，其格不高。準此，我們可以推斷明代格調群體所持以創作實踐為動力的文學史觀，乃以「代變」而非「復古」為終極目的，又混合了半殘不整的「源流」、「正變」、「通變」觀念，論述表面更過度強化「學古」而弱化「新變」，整體觀念龐雜而文學史的視域狹窄，故易生誤解，遭致反抗；相對的，公安群體主張「獨抒性靈」、「法不相沿」、「各極其變」，弱化對文學傳統的「因承」，偏極的強化「新變」，其觀念淺顯而簡明，在「個體意識」高漲的時代，很容易被了解而接受，這可視為激進、絕對的「代變文學史觀」。若以《文心雕龍·通變》做為衡量，新變群體肯定宋詩之極變，故得「通變無方，數必酌於新聲」、「望今制奇」的新變原則；相對的，卻失去「名理有常，體必資於故實」、「參古定法」的學古原則。劉勰融合古今的「通變」觀念，到明代斷裂為「學古」與「新變」的對抗。其實，任何「文法」皆有其「正」值與「負」值。學古群體主張由「因」而「變」，法則本身無誤；但是實踐的結果，庸才死於法下，自生流弊，當然會引起對立文學群體的攻伐。新變群體力倡「法不相沿」、「各極其變」，其末流至於空疏不學，以粗俗為新變，何嘗不流弊蔓生。清初葉燮《原詩》提出「創一因一變」具足的論述，⁹⁰實有同時矯治雙方之流弊的用意。我們身處現當代，一般學者所謂「復古」與「公安」之爭已為陳跡，詮釋歷史應有超越兩照，全面而客觀、深層的探究，始能獲致有效性的論斷。

「文法」之變乃創作論所關注的焦點，其中隱涵著第一序位「創造型」文學史建構的意義。「文法」經由實踐而表現為詩文作品，其實就是個別的篇體與家數，乃樣態性的「體貌」或「體式」。如果由於文學群體的領袖型作家力倡某種「文法」而產生「漣漪效用」與「鍊接效用」，⁹¹形成一代文風，就是「時

⁹⁰ 〔清〕葉燮著，霍松林注：《原詩》。

⁹¹ 文學「典範」始創之後，如果當代作家群起模習，產生並時性橫向之擴散，稱為「漣漪效

體」，而「文體代變」於焉實現。

最後，我們綜合前述「質與文之變」、「文體之變」、「文法之變」，就可以回答「代變文學史觀」，所謂「代變」，究竟「變的是什麼」？「文體之變」，所「變」固然是「文體」；就是「質與文之變」、「文法之變」，最終所「變」也是「文體」。然則，我們可以說，一部文學史其實就是「文體變遷史」。文學史作者如果沒有「文體知識」，就很難寫出一部合格的文學史。

（三）「代變文學史觀」，「變」的是文體；然則，「變」的原因條件是什麼？「變」是否有其規律？「變」的價值如何？

「變」的原因條件是什麼？「變」是否有其規律？「變」的價值如何？這三個問題有連帶關係，故而一起論述回答。前文論及「代變」一詞之基本概念有二，應用到文學史的論述，所涵具的理論性意義也有二：一是「代變」即二種以上形構差異的事物前後更替變動，此一概念可用以描述二種以上形構差異的文體前後「更替」變動的現象；二是「代變」即同一事物依「朝代」或「世代」的時序而更易變化，可用以描述同為樣態性的文學體式，卻依「朝代」或「世代」的時序，因不同處境而更易變化的現象。後者比前者多了「朝代」或「世代」的時序概念。不過這二義都只是「描述」表面可見的事實現象；然而歷史的知識在事實現象的描述基礎上，更重要的卻是發生、演變之原因條件以及規律的深層意義詮釋；然後又在意義詮釋的基礎上加以評價。

這些論述都屬於第二序位「論述型」文學史建構所持有的史觀。各家的詮釋、評價，都沒有絕對客觀而一致的答案，不免主觀的立場與觀點。我們將跨越各家之說，進行分析詮釋，聚其同而別其異，統整出中國古代「原生性」的「代變文學史觀」，以認識古代論述者如何回答上述三個關聯性的問題。通觀各家之說，對於「變」的原因條件是什麼？所提出的回答實頗紛歧。所謂「原因」是指

用」；如果異代作家接續模習，產生縱向性歷時性之傳衍，稱為「鍊接效用」。一種文類體裁始創之後，必經這兩種效用，其形構才能定型。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」〉，收入顏崑陽：《學術突圍》，頁 294-302。

與「結果」直接形成因果關係的內在主因；「條件」則指供應直接因果關係得以實現的間接外在助因，例如眼睛正常的視力功能，乃是看見事物此一結果的直接內在主因，是為「原因」；而光線充足則是供應眼能視物之因果關係的間接外在助因，是為「條件」。論述者對此一問題的回答，原因條件有主觀性與客觀性的差異，也有主客觀兼具之見。主觀性、客觀性的答案，二者內部各有所見略同者，而持主客觀兼具之見也有其共識者。「變」的原因條件是主觀性或客觀性，就會關聯到對於「變有何規律」的回答。推演所及，則又關聯到各家所採取的「評價」立場。這些問題，我們後文將一一進行分析詮釋而論證之。

1. 文學「代變」的原因條件及其規律

這個問題關聯到「變的是什麼」，依循前文的論述，文學「代變」落實在歷史情境，具體而言，「變」的就是「文體」；而「文體」又可分為形構性的「體製」與樣態性的「體貌」或「體式」。「體製代變」的原因條件，論者比較多從客觀原因去論述，其中有些會涉入主觀原因，而形成主客觀原因交互作用之說。體製之變既是出於客觀原因，也就會形成某種規律。文學史所論述多為「體式」，有從時代說，有從家數說。「體式代變」的論述，大致以時代情境為客觀外在條件，而以文學家創作主體的選擇與實踐為主觀內在原因，就很難形成某種規律。我們分從「體製代變」與「體式代變」進行分析詮釋。

(1) 「體製代變」的原因條件及其規律

在文學史的論述中，「體製」主要以文類為單位，就是「類體」。韻文的主類體有詩、騷、賦、詞、曲等，非韻文的主類體有散文、駢文、小說等。主類體有時還必須分流論述次類體，例如詩這一主類體，必須因其演變而分術其次類體，四言古體、五言古體、五七言近體律絕等；散文這一主類體，必須因其演變而分論其次類體，秦漢唐宋古文、明清小品文等。「體製」是歷代文學家共同使用定型化的「基模形構」。體製的起源，有二種狀況：一是無法指認特定的始創者，而由於群體日常生活、行事之所需，而共同逐漸生成。三百篇的四言體、詞體與曲體，就是這種「類體」，可稱為「共造體」；二是可指認特定的「始創」者，例如屈原〈離騷〉為「騷」這一類體的「始創」者、司馬相如〈子虛〉、〈上林〉為「大賦」這一類體的「始創」者，可稱為「特創體」。然而不

管是「共造體」或「特創體」，當一種新的體製已生成或被創造出來，而並世引起「漣漪效用」，出現很多同作者；而異代也引起「鍊接效用」，出現很多繼作者。經過一段歷史時期，同類作品累積很多數量，逐漸「定型」而「定名」，成為文學社群與文學傳統眾所同遵的「體製」，就構成特定的「類體」，不斷被沿用；則此一類體之「變」之「滅」，就非任何一個文學家所能獨自掌控、決定；而有其漫長「演變」的軌跡。因此「變」的原因就非主觀性，而有其客觀性的原因。那麼這些客觀原因是什麼，古代的論述者，有的沒有回答，有的籠統回答，有的明確回答。不過，我們還得特別指出，「體製」是人為的創造，一旦已成定型的客觀存有物，它自身不會產生變化；讓它產生變化者仍然是人，即文學家的創造，所謂「變體」；因此，「體製」之「變」似為客觀原因，卻不是絕對客觀，往往會與文學家創作實踐的主觀原因，形成主客相對交互作用的關係。

劉勰《文心雕龍》從〈明詩〉到〈書記〉，對諸多「類體」的起源與流變，都做了「原始以表末」的論述，但這是「分體文學史」的型態。「代變文學史觀」乃就跨體的通史而言，故分體之談可以不論。我們就只論通史的「代變文學史觀」。李夢陽〈潛虬山人記〉曾提出「宋無詩」、「唐無賦」、「漢無騷」的論斷。⁹²此論非常偏極，明顯不合文學史的經驗事實，宋代詩人詩作的數量遠超過唐代詩人詩作好幾倍，⁹³而唐賦的數量也遠超漢賦，漢騷數量同樣多於屈騷。為何李夢陽做出如此不符史實的斷言？原因是由於他先立理想價值為基準，定義詩、賦、騷三體的本質，從而評定屈騷符合他的本質論，是為高格，這才是「騷」。賦、詩以此類推，則唐詩才是詩，宋詩不符合他所立高格的本質，根本不是「詩」，這是極端霸權之見，已表現訴諸絕對主觀意志的論述暴力，不符歷史的發生事實。但這種不符文學史事實的論述，影響甚大。同一群體而年歲略小的何景明也持同樣觀念而更強化之，提出「文體亡滅」之論，在〈雜言〉中斷

⁹² 〔明〕李夢陽：〈潛虬山人記〉，參見李夢陽：《空同先生集》，卷47，頁1371。

⁹³ 北京大學古文獻研究所編纂，傅璇琮主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1998年）。收入九千餘位詩人的作品，共二十幾萬首，72冊，3785五卷。遠超過唐代詩人二千餘位，詩作四萬多首，加上補編，總共五萬多首。

言：「經亡而騷作；騷亡而賦作；賦亡而詩作。秦無經，漢無騷，唐無賦，宋無詩。」⁹⁴ 李何之論所用詩、騷、賦這些名詞，其所指涉包含形構性的「體製」與樣態性的「體式」，總稱「文體」；故漢無騷、唐無賦、宋無詩實乃「體製」與「體式」整個文體俱亡。他們以這種不符文學史經驗事實的理想文體本質論，所建構的文學史，就形成前一文體「亡滅」而後一文體「更替」的「代變」規律。

「變」的原因，看似相對客觀之文體自身本具生生滅滅的變化之道，其實卻是論述者絕對主觀的獨斷之言。這樣的「代變文學史觀」，「變」的原因歸諸文體自身的生滅更替，卻是純屬絕對主觀的獨斷；而其變遷規律更將多元的類體統攝為一元，而以一亡一作之「直線更替」的模式，建構他們心目中理想的文學史。這種文學史觀卻影響甚大，下貫到晚明時期。

晚明的胡應麟也受到李何此說的影響，前引他的論述：「四言變而離騷、離騷變而五言、五言變而七言、七言變而律詩、律詩變而絕句，詩之體以代變也。」⁹⁵ 所論述明確是體製，但只是客觀描述各體線性「更替」而變的規律，沒有解釋「變」的原因。他在下文繼續論述，云：「詩至於唐而格備，至於絕而體窮；故宋人不得不變而之詞，元人不得不變而之曲。詞勝而詩亡矣，曲勝而詞亦亡矣。」從這樣的論述，我們就可以了解到，胡應麟所論「詩之體代變」，其何以「變」的原因是「體窮」，窮則變，變則通，這是客觀性原因。然而所謂「體窮」究竟是指詩的「體製」形構自身已變化到無法再變化，也就是「體製」的變化已經「窮盡」？或者是指文學家使用「詩」的體製，其表現功能已被唐人發揮窮盡，創造出各種「體式」。宋人如果繼續使用「詩」的體製，就難以創造新的「體式」。因此宋人不得不變化新的體製，即是「詞」；那麼，體窮之詩就被新興而勝的「詞」所「更替」，曲體之更替詞體也是這樣的原因？如果是從舊「體式」之窮盡而被新「體式」所「更替」而變化來說，則關係到文學家創作實踐的「選擇」，那麼「代變」的原因，就有主觀性。胡應麟是明代學古群體的殿軍，古體以漢魏為高格，近體以唐代為高格，而不能認同宋詩「體式」之變，這種觀

⁹⁴ [明]何景明：〈雜言〉，參見何景明：《何大復先生全集》，卷38，頁1438。

⁹⁵ [明]胡應麟：《詩藪》，卷1，頁1。

念應該是接受李夢陽所提出「宋無詩，唐無賦，漢無騷」之論。那麼，「詩體代變」之「變」的原因，就不僅是客觀性的「體製」自身窮盡而變，同時也是文學家主觀性創作實踐追求「體式」創新之變；每種「體製」都因其形構而內具相應的表現功能，舊體製表現功能之窮盡，導致新體製的產生；而新一代的文學家為求「體式」的創新，也就停止舊體製而接受新體製，舊體製等於亡滅，故云「詞勝而詩亡，曲勝而詞亦亡」；則「文體代變」，實為主客觀原因的交互作用所致。

前引顧炎武對「詩體代降」的論述云：「《三百篇》之不能不降而楚辭，楚辭之不能不降而漢魏，漢魏之不能不降而六朝，六朝之不能不降而唐也，勢也。」「降」的基本義是由上而下，在「詩體代降」的語脈中，可以是描述義，指時序從古代（上）的詩體往後代（下）的詩體變遷；但也可以是評價義，指詩體的價值從高往低貶降。這就不僅指形構性的「體製」而指樣態性的「體式」了。顧炎武這段話的語意其實不明確，不過從他指明「代降」的原因是「勢」來推想，則「代降」以描述義為宜。因為他將「詩體代降」的「原因」歸於「勢」，顯然是客觀性原因。體製之代降，才會是客觀性原因，如果是「體式」則已是創作實踐完成，表現出典雅、雄渾、遠奧等某種樣態，既是主觀性原因，也會有格調高低的價值之別；但是，「勢」的概念非常籠統，其中有一義是事物在時空情境中所呈現的狀態及其運動變化的趨向。在顧炎武這段文本的語境中，可以理解為《三百篇》之「四言體」往下演變為楚辭「騷體」；「騷體」往下演變為漢魏「五言體」……。這是文學「體製」在歷史往前推演的進程中，不斷被使用，因應不同時代創作實踐的需求而「不能不」產生演變。關鍵就在於「不能不」，乃是某種客觀形勢所迫。然則，文學體製之變有其客觀性的原因。這種觀念同樣是將多元的類體統攝為一元，而一個接一個規律的「直線更替」模式，與李何的差別只在於顧炎武沒有主觀武斷的宣判不合理想高格的文體亡滅，而只指出「不得不變」的客觀性之「勢」。這就涉及到文學家創作實踐所面對文體演變的處境，應該如何選擇的問題。顧炎武指認「變」的原因乃是「勢」，其實還是不明確。他在〈詩體代降〉一文中，下文接著說：

用一代之體，則必似一代之文，而後為合格。詩文之所以代變，有不得不變者。一代之文，沿襲已久，不容人人皆道此語。今且數千百年矣，而猶取古人之陳言，一一而摹倣之，以是為詩，可乎？故不似則失其所以為詩，似則失其所以為我。⁹⁶

這樣的論述，已由形構性的「體製」而推向創作實踐所表現完成樣態性的「體式」。他所謂「一代之體」的「體」指的是「體製」，例如五言古體，七言近體等；而「一代之文」的「文」則指的是已表現完成的「體式」，依「時代」而言，就是「時體」，例如建安體、太康體、齊梁體、盛唐體、晚唐體。因此他所要表達的是文學家面對時代文體，既用其「體製」，必有其體製所要求的「體式」，「一代之文」能表現「一代之體」應有的「體式」，才算「合格」。借用劉勰《文心雕龍·明詩》的「辨體」之論：「四言正體，則雅潤為本；五言流調，則清麗居宗」。《三百篇》的「一代之體」是四言古體，表現「一代之文」以「雅潤」為合格；漢魏六朝的「一代之體」是五言古體，表現「一代之文」以「清麗」為合格。而唐宋的「一代之體」是五七言近體，則用「一代之體」所表現「一代之文」，必須似唐人的「體式」，方為「合格」。合格就是「正格」，明代學古群體以「正格」為高而模習之。問題是「一代之文，沿襲已久」，即使漢魏六朝人作五言古體，如固守「正格」就很難再有創新，唐人作五七言近體，如固守「正格」也很難再有創新。何況明代人相隔漢魏六朝以及唐代數千百年，還「取古人之陳言，一一而摹倣之」，又怎可能創出新「體式」，其諷諭學古群體之意，可會心而知。因此兩難問題是「不似則失其所以為詩，似則失其所以為我」；「似」是合乎「正格」，人人為之。「不似」則是不合乎「正格」而自成面目。似與不似要如何選擇？他以李杜為典範，云：「李杜之詩，所以獨高於唐人者，以其未嘗不似，而未嘗似也。」⁹⁷這是詭辭，卻並非全無道理。用一代之體而能似一代之文，是為「合格」；然而卻又不全似，而能創變自己的體式。李

⁹⁶ [明]顧炎武：《日知錄》，卷22，頁606。

⁹⁷ 同前註。

杜是唐代詩人，作詩須得唐詩之「正格」，這是群體用「一代之體」，以時代的共同經驗所表現的「一代體式」，李杜之詩當然「似」這「一代體式」；卻又能以個人的情性、才學、文辭「創變」自成一家的「體式」，此則「不似」。那麼假如「勢」是文體自身演變的客觀趨勢規律，當其沿襲已久而勢窮，則「不得不變」；而個別主體之創作實踐不當摹倣以求「似」，必須順勢利導，選擇創變以求「不似」。然則在顧炎武的論述中，文學「代變」之「變」的原因，既有文體自身演變的客觀規律，相對也有文學家創作實踐因「勢」以求「變」的主觀動力，主客原因交互作用。

至於前文論述到「一代有一代文學」，所謂「楚之騷、漢之賦、六代之駢語、唐之詩、宋之詞、元之曲，皆所謂一代之文學，而後世莫能繼者」。這一類的論述所關注的重點不在「文學代變」的原因條件以及規律，而只在已經「代變」而成爲歷史事實的基礎上，強化一代有一代重要的代表性類體，論述目的是在爲戲曲、小說爭取文學史的地位。理論意義不大，但對現當代諸多《中國文學史》的書寫影響甚鉅。這種論述被提倡出來，再與西方重視戲劇、小說的文學觀念互相呼應，元明清三代的文學史，戲曲、小說已從不入流的文體躍升爲主流文體。

（2）「體式代變」的原因條件及其規律

樣態性「體式」之「代變」，「變」的原因條件爲何？是否有其規律？前文論述到劉勰在《文心雕龍·時序》所提出「時運交移，質文代變」之說，⁹⁸最終也是表現爲「文體代變」；而他在〈通變〉中所論卻是「文體通變」，⁹⁹二者似乎涇渭之分，彼此不相涉。其實，劉勰的文學史觀體系宏大，兼合源流、正變、通變與代變。《文心雕龍》之中，五經爲所有文學之總源，而詩賦各類都是分流。〈明詩〉到〈書記〉，則以「原始以表末」之法，爲各類體溯其源而別有流。「經」爲「源」爲「正」，而緯、騷爲「流」爲「變」；至於各類體又有其「正」與「變」，例如〈明詩〉就以四言爲「正體」，五言爲「流調」，流調即

⁹⁸ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 813-817。

⁹⁹ 〔明〕袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》，頁 569-571。

是「變」。
〈通變〉聚焦在創作論，論述的是第一序位「創造型」的文學史建構；文學家創作實踐時，其「文心」必內含「通變文學史觀」。而「通變」的最終效果則是經由對傳統「有常之體」的因承，獲致當代文體的「創變」，這當然是以「因承」為基礎而達到「代變」的目的。因此〈時序〉雖論述時代情境對文學創作實踐所產生的影響，卻未落入客觀的社會文化決定論；而必須與〈通變〉互文閱讀，才能理解劉勰所謂「質文代變」，雖有「時運」為客觀外在條件；但是「變」的主觀內在原因仍在於文學家精識「通變」的文心，文學變遷乃出於主客觀原因條件的交互作用。

〈時序〉以「時運交移，質文代變」二語為全篇論述綱領，從後文的敘述觀之，歌謠與文人創作必須分別看待，二者以春秋為時代的分水嶺。因為遠古時期，帝王並未特意提倡文學，也沒有個別文人才士蓄意獨創文學。歌謠是人民群體感物而動、緣事而發，直接反應時代政教治亂而形諸歌詠。因此，「質文代變」的原因及規律都出於客觀的政教治亂情境；故〈時序〉開始從陶唐敘述到周平王遷都而春秋開始之前，結論是「歌謠文理，與世推移。風動於上，而波震於下者」。春秋以後，帝王開始特意政策性的提倡文學，而文化思想也形成不同時期的思潮，並出現眾多的一家之言，即所謂諸子百家，文人才士也各有特別的表現，質文代變的原因條件就顯得複雜。

關於〈時序〉所蘊涵「質文代變」之「變」的原因條件，及其與〈通變〉創作論的關係，我已另文做了詳細處理；¹⁰⁰擇其大意而言，從〈時序〉對歷代的敘述，「質文代變」的原因條件大約有五：一是帝王權力的主導，包括帝王對文學主觀的好惡與政策性的導向，例如東漢時期「自哀平陵替，光武中興，深懷圖讖，頗略文華」云云，這是帝王權力的負向影響，屬於「質」；相對的建安時期「魏武以相王之尊，雅愛詩章；文帝以副君之重，妙善辭賦；陳思以公子之豪，下筆琳琅；並體貌英逸，故俊才雲蒸」云云，這是帝王權力的正向影響，屬於「文」；二是時代政教的治亂，讓文學家感物而動，緣事而發，而哀樂之情生，

¹⁰⁰ 參見顏崑陽：〈中國古代原生性「通變文學觀」詮釋模型之重構〉，《東華漢學》第38期（2023年12月）。

因以成文，例如建安文學「雅好慷慨，良由世積亂離，風衰俗怨，並志深而筆長，故梗概而多氣」云云，這也就是「文變染乎世情」。三是文化思潮影響到文學創作的取向，例如東晉時期玄言詩的興起「中朝貴玄，江左稱盛，因談餘習，流成文體」云云。四是前代文學典範之作的影響，例如西漢時期「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」云云。五是文學家才性情志的表現，例如東漢時期「自和安已下，迄至順桓，則有三傳班崔，王馬張蔡，磊落鴻儒，才不時乏，而文章之選，存而不論」云云。雖帝王不重視倡導文學，但是班固、傅毅、崔駰、崔瑗、崔寔、王逸、王延壽、馬融、蔡邕等，各展才學，蔚為文采。

這幾個文學變遷的原因條件，若以文學家創作主體的才性情志為主觀內在原因，則其餘四個都是相對客觀的外在條件。因此〈時序〉對於文學變遷的原因條件與規律的論述，看似突顯了政治權力、時代治亂、文化思潮、文學傳統等客觀條件，難免會引起客觀決定論的錯覺。然而，閱讀《文心雕龍》，以詮釋其理論系統，不能個別篇章文本孤立觀之，必須將相關的諸篇文本合觀，進行互文詮釋。不管就理論或經驗事實言之，文學歷史的構成與變遷，絕非單一原因，而必是多元原因條件交互作用。這多元原因條件必然有主觀也有客觀；故而〈時序〉必須與〈通變〉合觀，並互文詮釋。〈時序〉從政教導向與治亂，以及文化思潮的客觀時代處境立論，但客觀中隱涵主觀的才性情志；〈通變〉則從主觀的創作實踐立論，但主觀中隱涵客觀的時代處境；而突顯創作主體如何能「望今制奇，參古定法」，以獲致「變則堪久，通則不乏」的效果，故而文學變遷乃是多元主客觀原因條件交互作用的結果。

沈約《宋書·謝靈運傳論》所論述的「文體代變」，明確是「體式」之變，那麼變的原因條件是什麼？有沒有規律？沈約的回答是：「自漢至魏，四百餘年，辭人才子，文體三變……源其飆流所始，莫不同祖風騷……徒以賞好異情，故意製相詭。」從他的論述來看，所謂「賞好異情，故意製相詭」，指的是「體式」之變乃出於文學家創作實踐對題材、主題取向，各有偏愛，故而各成自己作品情意內容與形式樣態的差異，這是主觀內在的原因；但是，對於某一歷史時期，卻又認為一代體式之變，受到當時文化思潮的影響，故云：「有晉中興，玄

風獨振，爲學窮於柱下，博物止乎七篇。馳騁文辭，義殫乎此。自建武暨乎義熙，歷載將百，雖綴響聯辭，波屬雲委，莫不寄言上德，託意玄珠，適麗之辭，無聞焉爾。」東晉時期，玄言詩的體式普遍流行，乃出於清談玄風的影響，這是客觀外在的條件。然則在沈約的論述中，一代文學「體式」之變，有出於個體才情的主觀內在原因，也有受到群體共持之文化思潮的外在條件所導向。這兩者的主導力互有強弱，當一個時代沒有產生群體共持的文化思潮時，則個體才情主導力強盛，體式之變出於「一世之士」對「標能擅美，獨映當時」之典範家數「各相慕習」而成風。例如司馬相如、班固、曹植、潘岳、陸機，這一類典範家數對當時文風的主導性影響。相對的，當一個時代沒有這一類才情特秀而主導力超強的典範家數，而時代文化思潮又普遍興盛，則一代文學「體式」就受到這種客觀外在條件的主導。然則，在沈約的論述中，「體式」代變，每一時代導致變遷的原因條件各有不同，沒有一定的規律。

至於「文法」之變，聚焦在創作實踐取「法」的差異，所使用的「體製」其實無別。六朝時期，不管是主張「新變」的蕭子顯、蕭綱、蕭繹等，或被認定爲「復古」的裴子野等，所使用「體製」都是五言古體。而明代學古群體與新變群體的「文法」論爭，他們所使用的「體製」都是到唐代已全備的五七言古近體。因此，雙方所爭論的觀念付諸實踐，最終當然是以「體式」表現出來，而各有差異。那麼依照他們創作實踐取「法」的論述，「體式」之變的原因條件是什麼？有沒有規律？

學古群體或新變群體對「文法」的取徑，不管有何差異，置入文學史脈絡以理解其意義，都不是純爲第二序位「論述型」的文學史建構，最終必然經由創作實踐而表現爲某種「體式」而產生第一序位「創作型」的文學史建構；因此文學歷史發展到明代，「體式」之變的原因乃出於主觀內在的「文心」，學古群體如此，新變群體亦如此，問題在於有沒有客觀外在的條件？這對學古群體的李何而言，客觀外在條件有二：一是在文學史上已經存在而被他們評價爲高格，可資取「法」的古代體式，五古取「法」於漢魏而變之，近體取「法」於唐代而變之；二是當代的現實生活經驗，以爲取材。前文引述李夢陽〈駁何氏論文書〉，就明

白表示「以我之情，述今之事，尺寸古法，罔襲其辭」。¹⁰¹所謂「今之事」當指時代社會文化經驗，可取為題材。所謂「尺寸古法」當指前述第一種客觀條件，古代高格「體式」所蘊涵的「不易之法」。因此，對立文學群體的袁宗道在〈論文〉中，就客觀評述李夢陽的創作，能有個人及當代的經驗內容，云：「空同諸文，尚多己意，紀事述情，往往逼真；其尤可取者，地名官銜，俱用時制。」¹⁰²所謂「紀事述情，往往逼真」，明顯是逼近當代真實的社會文化經驗；而「地名官銜，俱用時制」也就是李夢陽自述「罔襲其辭」之意。然則，依照李夢陽的論述，創作實踐最終目的乃在於當代「體式」之變；「變」的主觀內在原因就在「我之情」、「己意」，主體文心必居主導作用；但是，相對有其客觀外在條件做為基礎，那就是古代典範體式所蘊涵的「不易之法」，以及當代的社會文化經驗。這是李夢陽所建立學古以求變的基本教義，他自己大體能做到，至於後學泥古而不化，乃是庸才之過而非「法」之失誤，前文已詳論。

至於由公安三袁所代表，以「新變」為準則的創作實踐，「體式」之變的原因明顯出於主觀內在的才情，即前文引述袁宏道〈敘小修詩〉所謂「獨抒性靈」、「任性而發」。¹⁰³然則，「體式」新變難道沒有客觀外在條件嗎？不管從理論或創作經驗言之，內在「性靈」不可能無緣無故而動而發，必然感物緣事，才會產生創作的動機。這所感所緣就是「外境」，故袁宏道〈敘小修詩〉描述其弟袁小修的創作，云：「有時情與境會，頃刻千言。」¹⁰⁴情在內，境在外，而且此「境」是個人當下直對之境。在袁宏道看來，「體式」的創變還是有其客觀外在條件，只不過他在這篇序文的論述，是針對袁小修創作經驗的特例而言，不是具有通則性的理論。甚且，他繼續描述袁小修的創作動機是：「不得志於時，多感慨；又性喜豪華，不安貧窘；愛念光景，不受寂寞。百金到手，頃刻都盡，故嘗貧……。」接著描述他「沉湎嬉戲，不知樽節，故嘗病」，卻又不任貧不

¹⁰¹ [明]李夢陽：〈駁何氏論文書〉，《空同先生集》，卷61，頁1735-1736。

¹⁰² [明]袁宗道：《白蘇齋類集》，卷20，頁284。

¹⁰³ [明]袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》，卷4，頁187。

¹⁰⁴ 同前註。

任病，故多愁。他的詩就是抒發自己「貧病無聊之苦」，袁宏道卻認為是「真詩」。¹⁰⁵這是一個沒有歷史意識，沒有社會意識，而只有自我的浪蕩文人、豪奢公子「悲己不遇」的創作實踐。文學創作已走入絕對個體意識的境地，「體式」之變雖有「外境」的客觀條件，卻無關乎群體共在的歷史文化傳統與當代社會情境，而僅是個體的存在經驗，這是極端的「個人抒情」文學。其實袁宏道的創作大體亦若是，詩文很多屬於個人交遊及日常生活情趣的書寫，雖然還是當代經驗，但大時代普遍經驗與長遠歷史文化傳統的成分卻相當淡薄。那麼，這樣的創作實踐既排除對傳統的「因承」而偏求個人的「新變」，假如置入文學史脈絡衡量之，豈不脫離承先啓後的因果關係，而與文學傳統斷裂嗎？

當代文學家的論述及創作實踐與文學歷史傳統的連接或斷裂的問題，值得再做思辨。明代學古群體的論述，正向提出對漢魏與唐代的因承，看似對文學歷史傳統連接；然而仔細辨之，卻不是直線延續不斷的連接，而是經由價值評判而選擇性的跳接；也就是以理想的文體本質與格調高下為評斷，反對宋詩而與宋詩斷裂，跳越過宋代而近體正向「因承」唐代，五古更跳躍過宋代、唐代而正向「因承」漢魏。「正向因承」是歷史變遷時序中，「正影響」的因果關係；反宋詩而與宋詩斷裂，則是否定正向因承的「反影響」因果關係。在學古群體來看，宋詩流「變」至極而失其「正」，故不直接正向「因承」而跳越之，唐代的五古亦然。因此溯源反本以尋其「正」，又法「正」以求「變」，則「變」而不失其「正」，如此則「體式代變」可經由文學家的論述與創作實踐，形成正影響與反影響、連接與斷裂對立辯證，源流正變循環更替的規律。至於袁宏道對「文法」之變的論述，〈敘小修詩〉與〈雪濤閣集序〉二文必須合觀統整。〈敘小修詩〉所謂「代有升降，而法不相沿，各極其變，各窮其趣」乃否定正向因承的「正影響」，看似歷代文體彼此斷裂，不相連續。〈雪濤閣集序〉卻從「反影響」立論，提出另一種前後代文體連接的因果關係，云：

105 〔明〕袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》，卷4，頁188。

夫法因於敝而成於過者也。矯六朝駢麗釘鉅之習者，以流麗勝；釘鉅者，固流麗之因也。然其過在輕纖，盛唐諸人以闊大矯之；已闊矣，又因闊而生莽，是故續盛唐者，以情實矯之；已實矣，又因實而生俚；是故續中唐者，以奇僻矯之；然奇則其境必狹，而僻則務為不根以相勝，故詩之道至晚唐而益小。有宋歐蘇輩出，大變晚習，於物無所不收，於法無所不有，於情無所不暢，於境無所不取，滔滔莽莽，有若江河。今之人徒見宋之不法唐，而不知宋因唐而有法也。¹⁰⁰

「法因於敝而成於過」是袁宏道很具創見的論點，雖不免偏至而不圓融，但是對文學史「因」與「變」的詮釋卻有片面的效力。他從文學史的觀察，發現「體式代變」存在一個規律，當代「新變」之法乃「因」於「矯」前代之「敝」而成，例如新變「流麗」之法，乃「因」於矯治前代由駢麗所生「釘鉅」之敝而成；新變「闊大」之法，乃因於矯治前代由清麗所生「輕纖」之敝而成。然而，新變生成之法卻又漸趨於「過」，「過」是「過度」之意；過度則敝生，例如「流麗」過度即生「輕纖」之敝；「闊大」過度即生「莽」之敝。如此則矯敝而生成新變之法，新變之法過度而生敝，復受矯敝而生成新變之法，就在歷史時程中連續相循更替而變，形成「體式代變」的規律。準此，宋詩並非不法唐詩，而是「因」為「矯」唐詩演變到晚唐而詩道益小之「敝」，乃生成「新變」之法，不應該被學古群體所排斥。從他的論述語境理解，「因」不是「正向因承」之意，也就不是前代對後代「正影響」的因果關係；而是「反向因由」之意，乃因為由於前代體式之敝，引起矯敝的動機而生成「新變」之法，是為「反影響」的因果關係。這種論述之所以偏至而不圓融，就在於完全排除文學史事實存在著「正向因承」的「正影響」因果關係，李白杜甫之成為最偉大的詩人，「正向因承」詩騷以降的歷代典範，而多方受到「正影響」，這是不爭的事實。袁宏道卻僅片面強化「反向因由」的「反影響」因果關係。其論述目的顯然是針對學古群體所生成

¹⁰⁰ 〔明〕袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》，卷18，頁710。

之「敝」，而為我方群體矯「敝」以求「新變」之法，建立正當性的因由。矯枉必過正，其敝由此而生。袁宏道這樣的論述，果然不久的未來，就反射到新變群體，其末流空疏粗俗之敝叢生，就成為被矯敝的一方。不過，他的論述也的確解釋了「體式代變」的片面現象，可以看作是一種代變的規律。

2. 文體「代變」的文學價值評斷

文體「代變」的文學價值評斷，必須分從「體製」與「體式」論述。體製的代變，如果僅就類體的「基模形構」而言，例如四言古體、五言古體、五言律詩、七言絕句、騷體、賦體等，其實沒有價值高低。因此古人的論述，往往只作客觀描述，不帶入論述者主觀的評價，例如前文述及胡應麟所謂「四言變而離騷、離騷變而五言、五言變而七言、七言變而律詩、律詩變而絕句，詩之體以代變」，這明白是不帶評價的描述義。假如使用這些文類體製的名稱進行論述，卻明顯涵有評價義，那就已非純就形構性的體製而論，而是就創作實踐完成的作品而論，這時往往會在體製名稱之前加上領屬性的名詞，例如楚騷、漢賦、唐詩、宋詞、元曲等，指的是集合一個時代這類代表性作品共同的樣貌。楚騷就是楚國屈宋之作，漢賦就是司馬相如、班固、揚雄、張衡等作品。這所指已非「體製」而是「體式」，一個時代同類代表性作品集合所表現的「體式」，就是「時體」。「體式」就會被某些評論家認為具有文學價值高下之別，而謂之「體格」，明人稱為「格」或「格調」。故胡應麟接著前文所引那段論述，又云：「《三百篇》降而騷，騷降而漢，漢降而魏，魏降而六朝，六朝降而三唐。詩之格以代降也。」所述《三百篇》、騷、漢、魏等，所指都非純屬基模形構的體製，而指一個時代代表性作品的「體格」。

辨明這個基本概念，我們就可以進行理解歷代文人對「體式代變」做出哪些不同的價值評斷。歷代這類價值評斷非常紛雜，往往片言隻語，不成系統。因此，我們只能擇其重要而略具系統者，加以統整而論。並且所謂「價值評斷」，必須針對「體式代變」而言；與此無關的價值評斷，不納入討論。

(1) 創造型「文學價值拋物線循環」的文質代變觀

劉勰在《文心雕龍·時序》中提出「時運交移，質文代變」之說。我們可以回顧前文的論述，其論旨顯題的是描述及詮釋從陶唐到劉宋，歷代文學如何隨著

帝王權力主導、政教治亂、文化思潮、前代文學典範、文人才性情志五種內外原因條件的影響而產生代變。然而，總體觀之，既未完整的顯明「質文代變」有一定的規律，也沒有做出基準一致的評價，而大體以描述及詮釋為主。但是，可持與〈時序〉互文詮釋的〈通變〉，則相對顯題「質文代變」的規律及其評價。從遠古「黃唐淳而質」開始，歷經「商周麗而雅」，直到「宋初訛而新」為止，¹⁰⁷總體「代變」的趨勢是從「質」往「文」持續變遷。

不過，變遷的軌跡並非一線直下，而是呈現拋物線的態勢。這就必須先總體理解劉勰對質、文的評價。他心目中最理想完善的「體式」不是「質之至」的黃唐，也不是「訛而新」的宋初。黃唐是極端的「質勝文」，乃「質之至」；宋初則是極端的「文勝質」，乃「文之至」。變遷到商周的「麗而雅」，才達到「文質彬彬」，才是他理想完善的「體式」，¹⁰⁸這可與劉勰〈宗經〉所謂「文能宗經，體有六義」相呼應。商周文學的代表就是「五經」，而五經的體式，所謂「文能宗經，體有六義：一則情深而不詭，二則風清而不雜，三則事信而不誕，四則義直而不回，五則體約而不蕪，六則文麗而不淫」，¹⁰⁹從內容與形式都合乎中庸，也就是「文質彬彬」。

那麼從價值評斷來看，歷史起點而「質之至」的黃唐，與劉勰時代做為歷史終點而「文之至」的宋初，分別在文學價值最低的兩端，而在歷史中程「麗而雅」的商周，就在文學價值的最高點。因此，從黃唐開始，經過虞夏，到商周，呈現的是「質」漸減而「文」遞增，直到「文質彬彬」；也就是從文學價值最低處，逐漸往高處上升，直到商周的最高峰。接著，由商周的「麗而雅」，經過楚漢的「侈而艷」、魏晉的「淺而綺」，直到宋初的「訛而新」，呈現的是「質」繼續遞減而「文」繼續遞增，變遷到最低處，則「質」幾近滅失而「文」幾近滿溢。也就是從文學價值最高處，逐漸往低處下降。然則，以黃唐及宋初為文學價

¹⁰⁷ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 569。

¹⁰⁸ 劉勰以「文質彬彬」為最理想完善的體式，詳見顏崑陽：〈論魏晉南北朝「文質」觀念及其所衍生諸問題〉，收入《六朝文學觀念叢論》，頁 2-92。

¹⁰⁹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 32。

值最低的兩端，商周為文學價值最高的中程，呈現的是拋物線變遷的態勢。

然而，我們必須再注意到，〈時序〉是第二序位「論述型」的文學史建構，以過去的文學歷史為論述對象，所突顯的是帝王權力、政教治亂等客觀外在條件，對文學代變的影響；卻又隱涵著文學家主體才性情志可以不受這些客觀外在條件的支配，而能自主的創變。劉勰相信也期許，文學的變遷發展，總有第一流傑出文學家，能經由自主的創作實踐，而改變一代衰敝的文體。

〈時序〉乃第二序位「論述型」的文學史建構，論述的是已成過去的文學史。〈通變〉則是第一序位「創作型」的文學史建構。劉勰的文學史觀必須整合這兩型，才能獲致完全的理解詮釋。〈通變〉另從文體自身「文質代變」的歷程，期許第一流傑出文學家能深知文學「通變」之道，置身此一「文質代變」的文學史情境中，面對當代而反思過去並瞻望未來，以實踐「繼往開來」的創作，而改變當代文體的衰敝，開展未來理想的文體。然則在劉勰的觀念中，「文質代變」不是一種純為客觀決定論的規律，文學家創作主體的意志具有轉變客觀情勢的主導力量。劉勰通觀文體自身的「文質代變」，從黃唐「質之至」發展到「宋文之至」，已全失其「質」。誠如「易傳」所謂「窮則變，變則通」，在劉勰看來，他所面對的當代，文體衰敝，應該是「窮則變，變則通」的時機。故而〈通變〉以創作實踐法則的論述，為「質文代變」畫出未來發展的藍圖，期許為宋初「文之至」的文體尋回其「質」，而逐漸朝向「文質彬彬」的理想文體發展，或許就會讓「文質代變」再造一次拋物線變遷的文學史圖像，而形成前後時期接續「拋物線循環」之文學價值升降的發展軌則。這是理想主義者對「文質代變」所規劃「應然」的藍圖，指向的是「未來」文學變遷可能的「創造」契機。我們就稱他為「創造型『文學價值拋物線循環』的文質代變觀」。將劉勰定位為「復古論」者，實為簡化淺識之見。

（2）機械型「文學價值直線遞降」的文體代變觀

對文體「代變」提出文學價值評斷，比較完整的論述當推胡應麟，可以做為「機械型『文學價值直線遞降』的文體代變觀」的代表。前文引述到他所謂：「《三百篇》降而騷，騷降而漢，漢降而魏，魏降而六朝，六朝降而三唐。詩之格以代降也。」所述《三百篇》、騷、漢、魏等，所指都非純屬基模形構的體

製，而指一個時代代表性作品的「體式」，又再加上「格調」的價值評斷，而謂之「體格」。因此，這一段論述乃接著上文「詩之體代變」之後，對《三百篇》到三唐，歷代詩歌的「體式」做出文學價值的評斷。值得注意的是，他只論述到唐代，而宋元闕如。這顯然因為胡應麟屬於學古群體，宗唐而排宋，並波及元代，不承認宋元之詩是詩，根本不入格，故而在《詩藪》中，對五代開始到宋元的詩，貶為一文不值，云：「五季亂不加於戰國，變不數於南朝。而上靡好文，下曠學古。故自宋至元，歷年三百，莫能自拔。非天開明德，宇宙其無詩哉！」^⑩ 在他看來，到了宋元，詩已亡滅矣。

「詩之格以代降」之「降」字，基本義是由上而下，可以只是對從古至今時序遞變的描述，不涵評價義，前文述及顧炎武「詩體代降」就是描述義的用法；但是也可以對某種事物價值由高而下遞減的評價。其上文論述「詩體代變」，對「體製」代變的時序做了描述。接著乃就各時代使用這些「體製」所表現諸多作品群的「體式」，以「格調」做為價值判準，而依其高下做出配合「詩體代變」時序，由高格往下遞降的評價。不過，胡應麟對「詩體代變」的評價有些看似矛盾，卻是兼顧。他在「詩之格代降也」的下文，接著論述云：

上下千年，雖氣運推移，文質迭尚；而異曲同工，咸臻厥美。國風雅頌，溫厚和平。離騷九章，愴惻濃至。東西二京，神奇渾璞。建安諸子，雄贍高華。六朝俳偶，靡曼精工。唐人律調，清圓秀朗。此聲歌之各擅也。風雅之規，典則居要。離騷之致，深永為宗。古詩之妙，專求意象。歌行之暢，必由才氣。近體之攻，務先法律。絕句之構，獨主風神。此結撰之殊途也。^⑪

這段論述，可先注意到「氣運推移，文質迭尚」沿用劉勰《文心雕龍·時序》所提出「時運交移，質文代變」之意。「質」與「文」相對為義，是他所使用的關

^⑩ [明] 胡應麟：《詩藪》，內編，卷1，頁2。

^⑪ 同前註，頁1。

鍵概念。這一段論述，從「國風雅頌，溫厚和平」到「唐人律調，清圓秀朗」，對歷代詩歌「體式」的描述，大體就是「質」與「文」二個對立概念的運用。

「溫厚和平」的國風雅頌是「文質彬彬」，至於「愴惻濃至」、「神奇渾璞」，大約是「質勝文」，「雄贍高華」、「靡曼精工」、「清圓秀朗」，大約「文勝質」。不過，這段論述是並時性的比觀國風雅頌、離騷、漢賦、建安及六朝五言古體、唐代近體，評斷各種體式「異曲同工，咸臻厥美」，而「聲歌各擅」、「結撰殊途」，也就是各種體式都有它們各殊之美。在這段論述中，胡應麟以相對價值觀看待歷代各種體式，呈現多樣性的未作高下的評比。然而，在《詩藪》同樣內編卷一，後文卻對周代、兩漢、魏、六朝到唐代的體式，以「質」與「文」為基準，進行歷時性的文學價值評斷，云：

文質彬彬，周也。兩漢以質勝，六朝以文勝。魏稍文，所以遜兩漢。唐稍質，所以過六朝也。¹¹²

胡應麟以「質」與「文」二個對立概念做為評價基準，質勝文、文勝質與文質彬彬各是一種體格。「文質彬彬」的體格最高，文學價值也最高。其次是「質勝文」，文學價值較低；再次是「文勝質」，文學價值更低。他就用這樣的價值判斷，評斷由周代至於唐代的詩歌體格。相較於前述「異曲同工，咸臻厥美」的相對價值觀，這一段論述就轉從絕對價值觀，建立一個絕對完善的價值標準，就是「文質彬彬」，再依照此一基準，視其「質」與「文」缺乏的程度，訂立價值的高低，而形成一種文學價值評斷的格式，而對歷代的詩歌體式進行歷時性的價值評比。文化及文學的演變，由「古質」往「今文」不斷的「代變」，這是歷史經驗事實，也是人們的共識，或質或文，原可止於描述或詮釋，而不做價值高下的評斷。然而，凡事必爭高下優劣，這是人性之常。價值高下優劣，沒有絕對客觀的標準，大抵隨人主觀好惡。所謂「復古」與「新變」之爭，實乃各是其所的

¹¹² 同前註，頁3。

主觀選擇。胡應麟選擇的是「學古」，詩歌源起的周代國風雅頌「文質彬彬」被視為絕對完善的價值標準，往下就是「質勝」或「文勝」偏至的變遷。文化及文學其大勢既然由「古質」往「今文」代變，學古者必尚質而輕文，故而胡應麟在「兩漢以質勝，六朝以文勝」的二極之間，就評斷「魏稍文，所以遜兩漢」、「唐稍質，所以過六朝」。在「質」往「文」代變的歷程中，雖偶有小幅的變化，例如唐代在六朝之後，卻以「稍質」而「過六朝」。然而總體的趨勢，卻是在周代國風雅頌「文質彬彬」之後，歷代體式就不斷朝向「質」遞減而「文」遞增，直線式變遷。這種變遷趨勢，從胡應麟「尚質而輕文」的評價基準觀之，卻是文學價值遞減，而且這樣的遞減，幾乎是「機械型」的規律。他在另一論述很明確的斷言：「國風雅頌並列聖經。……楚一變而為騷；漢再變而為選；唐三變而為律，體格日卑。」¹¹⁶從國風雅頌，歷經楚之騷、漢之選體、唐之律體，「體格日卑」則文學價值直線遞降。論證至此，我們就可再回顧前文，胡應麟所謂從《三百篇》到三唐乃「詩之格以代降」，也就是「體格日卑」之意。因此，我們可以將胡應麟這種對「文體代變」的價值評斷，稱為「機械型『文學價值直線遞降』的文體代變觀」。這當然是對過去的文學史，所做第二序位「論述型」的建構。

這一型的文體代變觀，胡應麟所論最為完整。不過，前文述及學古群體的開路者李夢陽、何景明已有類似之見，只是所論不完整。前文引述李夢陽所謂「宋無詩，唐無賦，漢無騷」之論，何景明所謂「經亡而騷作；騷亡而賦作；賦亡而詩作。秦無經，漢無騷，唐無賦，宋無詩」。這種論述明顯帶著絕對價值觀而對歷代文體所做的評斷，文體變遷的趨勢大致也是文學價值由前往後下降。只是沒有將各類體統攝在同一線性的歷史時序，串接成遞相代變的關係，而分從各類體本身的歷史時序，評斷其由變而衰而滅之勢，看似「文學價值直線遞降」；然而騷至漢而亡滅，賦至唐而亡滅，詩至宋而亡滅，各類體之間既無前後流變的關係，而本身代變的歷史時程結構也中途斷裂，就連「分體文學史」也無法建構。

¹¹⁶ [明] 胡應麟：《詩藪》，內編，卷1，頁3。

這就不是完整的「機械型『文學價值直線遞降』的文體代變觀」。

這一種史觀，在近現代的《中國文學史》書寫，受到強烈的貶斥，被視為「文學退化史觀」。這顯然受到西學的影響，學古之論果真可以等同西方史學所稱「退化史觀」嗎？這個問題可以重新全面的反思討論。

（3）有機型「文學價值相對而無升降優劣」的文體代變觀

依前文所論，中國古代「原生性」的文學史觀，既有「機械型『文學價值直線遞降』的文體代變觀」，那麼相對是否也有「機械型『文學價值直線遞升』的文體代變觀」？晚清以降，《中國文學史》的書寫蔚為風潮，這類著作多達千種以上。¹¹¹其中，因應中國現代化的追求，又適逢「五四」白話新文學運動，乃引進西方生物以至社會「進化論」，用之於《中國文學史》書寫，「文學進化史觀」一時成為廣被濫用的迷咒。文學史作者為了讓此一舶來品的文學史觀具有正當性，遂結合中國古代的文學「新變論」與「一代有一代之文學」，簡化而淺化的認定古代已有「文學進化史觀」。在文學史的進程中，今勝於古，後代新體文學必然比前代舊體文學進步，故白話新文學必然優於文言舊文學，這就被稱為「文學進化史觀」。然則依循這種文學史觀推論，相對而言，古代既有「機械型『文學價值直線遞降』的文體代變觀」，當然也就有「機械型『文學價值直線遞升』的文體代變觀」；但是省察古代相關的論述文本，其實沒有形成系統完整的這種文體代變觀，也就是古代文人對於文學歷史的論述，並沒有所謂「文學進化」的觀念。「新變論」不能等同於「進化論」，「一代有一代之文學」也不涵有「文學進化」的意義。某些文學史作者認為「新變」、「一代有一代之文學」之說，就是「文學進化論」，這是有意而無識的假藉性論述。前文所述，被貶斥為「文學退化史觀」的「機械型『文學價值直線遞降』的文體代變觀」，固然是

¹¹¹ 從晚清林傳甲、賓警凡、黃人第一本現代化而西方式的《中國文學史》開始，這一類著作累積的數量已千種以上。參見黃文吉主編：《中國文學史書目提要》（台北：萬卷樓圖書公司，1994年），附錄〈中國文學史總書目〉，從1880年到1994年，世界各國已出版有關「中國文學史」的著作，高達1600餘種。其中，一般「通史」就有420餘種。而1994年至今又過二十幾年，著作總數已不只黃文吉所統計。

某些文人「崇古」文化意識形態虛幻的投影。相對的，「文學進化史觀」也同樣是某些文人「貴今」文化意識形態虛幻的投影。其實，文學沒有進化或退化的規律，更沒有古勝今或今勝古的價值優劣。

前文述及劉文忠比較全面完整的論述從永明聲律說開始，歷經蕭子顯、蕭統、蕭綱、蕭繹、徐陵，到隋唐、宋金元、明代、清代以至近代的「新變論」。¹¹⁵從這一類所謂「新變論」來看，其實絕大多數片言段語，都是對於創作實踐提出創新求變的論述，只是簡單的常識而已，構不上系統化的理論。依據我們前文的論證，雖然有些論述隱涵第一序位「創作型」文學史建構的史觀；但是更多的論述並沒有將創作主體置入文學史時序的情境中，論述他們如何持有某種文學史觀，在「因」與「變」的影響因果關係中，進行創作實踐而獲致第一序位的文學史建構。所論大體只是將「創作」視為離開文學史時序情境，孤立的表示某種創新求變的態度及方法，具有「創作論」的意義而沒有「文學代變史觀」意義。

六朝時期，「新變論」常被舉為代表者，我們就以葛洪、蕭子顯、蕭統為例。葛洪《抱朴子·鈞世》的論述用意只在抗辯時人貴古賤今的文學觀，因而比較古今文章，進行實際批評，而提出相對的評價，云：「《毛詩》者，華彩之辭也，然不及〈上林〉、〈羽獵〉、〈二京〉、〈三都〉之汪濊博富也。」¹¹⁶這樣的論述其實只是並時性的平行比較，進行優劣的評價。並未將古今多種以上的文體，置入文學歷史時序脈絡中，以詮釋其因變的影響關係而後評價之；只說〈上林〉、〈羽獵〉等漢賦比《毛詩》更要「汪濊博富」，如此簡略的實際批評，當然沒有蘊涵歷代「文學價值直線遞升」的文學史觀，與「文學進化」更搭不上關係。

前文所論及的蕭子顯《南齊書·文學傳論》，所謂「若無新變，不能代雄」；大體所重乃在「創作」求新求變的原則，以爭取一代文學特出的地位；後

¹¹⁵ 劉文忠：《正變·通變·新變》，頁262-370。

¹¹⁶ 〔晉〕葛洪著，陽明照校箋：《抱朴子外篇校箋》（北京：中華書局，1997年），下冊，頁65-79。

文所舉潘岳、陸機、郭璞、許詢等文學家，由於靈變擅奇，因此得到高度的文學史地位，這只不過舉例證明自己所提出「若無新變，不能代雄」的創作觀為正確；潘岳、陸機、郭璞、許詢等能「代雄」的文學家，既「不相祖述」，不管並時或歷時，彼此了無影響性的因果關係；也沒有將這些文學家在文學史時序脈絡中，以詮釋其演變的原因條件及規律而後評價之，當然沒有蘊涵歷代「文學價值直線遞升」的文學史觀，同樣與「文學進化」沒什麼關係。

蕭統〈文選序〉所謂：「椎輪為大輅之始，大輅寧有椎輪之質；增冰為積水所成，積水曾微增冰之凜，何哉？蓋踵其事而增華，變其本而加厲。物既有之，文亦宜然。隨時變改，難可詳悉。」¹¹此一論述以譬喻的方式，揭示在文學演變的歷史進程中，展現著踵事增華，變本加厲的現象，隱涵文學史觀的意義。然而也僅是在理論上提出簡單的演變軌則，並沒有針對梁代之前的文學史，運用這個史觀進行第二序位「論述型」的文學史建構。既然說是「隨時變改，難可詳悉」，也就無法明確認知「文學代變」的規律。而最關鍵的詞語「踵其事而增華，變其本而加厲」，也只是對變化現象的描述及詮釋，並沒有明白指出踵事增華，變本加厲之後的新事物比原本的舊事物具有更高的價值，因此也沒有「文學進化」的涵義。

至於前文論及「一代有一代文學」，被縮合到「文學進化史觀」，明顯是有意而無識的假藉。焦循《易餘籥錄》所謂「夫一代有一代所勝」、王國維《宋元戲曲史·序》所謂「凡一代有一代之文學」，雖然涵有文學評價義；但是，既非古勝於今，亦非今勝於古，而是楚之騷、漢之賦、六代之駢語、唐之詩、宋之詞、元之曲，每一朝代之文體各擅勝場，不宜重此而輕彼。論述的目的，只是為了替被輕視的元曲爭取應有的地位。其影響效果就是每一朝代都有它代表性的文體，元代當以戲曲這一文體為代表。這種論述的焦點其實不在文體「代變」的原因條件及規律，價值評斷也屬相對性，既非古勝今，亦非今勝古，完全沒有文學「退化」或「進化」的涵義。

11 [梁]蕭統編著，（唐）李善注：《文選》，頁2。

「新變論」涵有比較明確之「文體代變」的評價義，應推明代李贄與袁宏道的論述。李贄〈童心說〉云：

苟童心常存，則道理不行，聞見不立；無時不文，無人不文，無一樣創制體格文字而非文者。詩何必古選？文何必先秦？降而為六朝，變而為近體，又變而為傳奇，變而為院本，為雜劇，為《西廂記》，為《水滸傳》，為今之舉子業，皆古今至文，不可得而時勢先後論也。¹¹⁰

明代的文學主流是從李東陽以降，李夢陽、何景明等所領航的學古群體。後起的新變論述，發言的目的都意在對抗、解構、顛覆。真正創根掘本的論述就是李贄的〈童心說〉，雖然偏激至極，卻力道萬鈞。他以本質之真的「童心」為文學創造的根源，解消一切歷史積澱而被建構牢固的古代典範，讓文學創造回歸根源的「童心」，以「真」為質，則「無時不文，無人不文，無一樣創制體格文字而非文」。然則「詩何必古選、文何必先秦」，以此解構學古群體所遵奉「調古格高」相對「調近格卑」的價值評斷模式。歷代各體詩文可從這一評價模式開放出來，還其自身以「真」為質的多元價值。這種論述可稱為「有機型『文學價值相對而無升降優劣』的文體代變觀」。何以為「有機型」？是因為文體乃隨著創作主體文心之「真」而多元變化，其價值相對，不能比較優劣，也無法歸為固定的直線遞升或遞降的規律。

袁宏道大致因承所師者李贄的這種文體代變觀。前文論及他在〈雪濤閣集序〉中，以「法因於敝而成於過」為觀點，歷述六朝至於宋代，因為矯敝過正而產生詩體代變的現象。這一段論見以描述及詮釋為主意，那麼他對詩體代變究竟抱持什麼價值評斷的觀點，〈敘小修詩〉的一段論述，可以回答這個問題：

唯夫代有升降，而法不相沿，各極其變，各窮其趣，所以可貴，原不可以

¹¹⁰ 〔明〕李贄：《焚書》（台北：漢京文化公司，1984年），卷3，頁98-99。

優劣論也。¹¹⁸

「代有升降」的「代」可指朝代，也可再細分一個朝代中階段性時期，大致可以指稱一種「體式」的「世代」，例如建安體的建安，太康體的太康、盛唐體的盛唐。〈敘小修詩〉這一段文本之前，就論述云：「詩準盛唐矣，盛唐人曷嘗字字學漢、魏歟？」盛唐、漢、魏都可以「代」稱之。然則各朝代或世代的文體本身就自有升降，變化多元，無法一概而論。例如唐代之詩，就有三唐、四唐的階段性世代之分，各世代的詩體就有升降變遷；再進一步細觀，各世代又有不同「家數」的差異，同為盛唐，又有王、孟、岑、高、李、杜等各家不同的體式；故唐代無法以「總體」觀之，而持與宋代總體為對立。以此類推，漢、魏、六朝、宋、元，何嘗不是如此？將每一朝代或世代都做一元、總體固化的「體式」看待，這是不知「變」的靜態史觀。而「文法」因時之變而變，也沒有可以代代相沿的「不易之法」；有創造力的詩家，莫不「各極其變，各窮其趣」，文學的可貴也就在此。因此，不可以古勝今，或今勝古為優劣之論。這是多元殊變的動態史觀，顯然就是前述李贄「有機型『文學價值相對而無升降優劣』文體代變觀」的理論化。

四、結論

綜合前文的分析詮釋論證。我們就可以為中國古代原生性「代變文學史觀」的詮釋模型做出如下的重構：

（一）「代變文學史觀」所觀文學史上之「代變」者，雖可分為「質」與「文」之變、「文體」之變、「文法」之變。前二者為第二序位「論述型」文學史建構所持之史觀，後者為第一序位「創作型」文學史建構所內含之史觀。然最終總是表現為「文體」，即各種文學形構性的「體製」或樣態性的「體式」，先

¹¹⁸ 〔明〕袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》，卷4，頁188。

後更替變動或依朝代、世代的時序更易變化。因此，一部文學史就是文體變遷史。

（二）歷代文學家乃是第一序位「創作型」文體變遷史的建構者。他們身處文學史情境中進行創作實踐，其「文心」必內含「代變文學史觀」，對歷代既存的文體都有一定的認知，而對既存文體的「因」與「變」也都各持或同或異的觀念，從而付諸創作實踐，使得各種文體趨向未來發展。文體因變的觀念既有差異，也才能開展出多元化「文體代變」的第一序位「創作型」的文學史建構。

（三）「文體代變」內外原因條件頗為複雜。外在客觀條件大致有四：一為帝王政治權力的主導；二為政教治亂的時代情境；三為文化思想的風潮；四為傳統的文學典範。內在主觀原因是文學家的才性情志。內外原因條件雖非同一，卻也不是截然為二，了不相涉，而是多元主客觀原因條件交互作用，才會產生文體變遷的結果。

（四）「文體代變」的規律，必須分從「體製」與「體式」觀之。先就「體製」之變觀之，當一種新的「體製」已生成出來，而並世引起「漣漪效用」，異代引起「鍊接效用」，出現很多繼作者。經過一段歷史時期，同類作品累積很多數量，逐漸「定型」而「定名」，成為文學社群與文學傳統眾所同遵的「體製」，就構成特定的「類體」，不斷被沿用；則此類體之「變」之「滅」，實非任何一個文學家所能獨自掌控、決定；而有其漫長「演變」的軌跡。明代學古群體所提出「經亡而騷作；騷亡而賦作；賦亡而詩作」的論述，形成前一文體「亡滅」而後一文體「更替」的「代變」規律。「變」的原因，看似相對客觀之文體自身本具生生滅滅的變化之道，其實卻是論述者絕對主觀的獨斷之言。其變遷規律更將多元的類體統攝為一元，而以一亡一作之「直線更替」的模式，建構他們心目中理想的文學史，這當然不符文學體製代變的歷史事實。晚明胡應麟與顧炎武的論述，就比較有相對客觀性。胡應麟所謂「詩體代變」之「變」，不僅是因為客觀性「體窮」，亦即「體製」自身功能窮盡而不得不變，同時也是文學家主觀性為追求「體式」創新而變；每種「體製」都因其形構而內具相應的表現功能，舊體製表現功能之窮盡，導致新體製的產生；而新一代的文學家為求「體式」的創新，也就停止舊體製而接受新體製，舊體製等於亡滅，故云「詞勝而詩

亡，曲勝而詞亦亡」；則「文體代變」，實為主客觀原因的交互作用所致。至於顧炎武認為文學「體製」在歷史往前推演的進程中，不斷被使用，因應不同時代創作實踐的需求而「不能不」產生演變。關鍵就在於「不能不」，乃是某種客觀形勢所迫，這也是胡應麟所謂「體窮」之意。然則，文學體製之變有其客觀性的原因。這種觀念雖然同樣是將多元的類體統攝為一元，而一個接一個規律的「直線更替」模式，但是顧炎武沒有主觀武斷的宣判不合理想高格的文體亡滅，而只指出「不得不變」的客觀性之「勢」。同時，顧炎武又從文學家創作實踐主觀求「變」的心理，回應「不得不變」的客觀性之「勢」。假如「勢」是文體自身演變的客觀趨勢規律，當其沿襲已久而勢窮，則「不得不變」；而文學家之創作實踐就必須順勢利導，選擇創新因而導致體製之變。然則在顧炎武的論述中，文學「代變」之「變」的原因，既有文體自身演變的客觀規律，相對也有文學家創作實踐因「勢」以求「變」的主觀動力，主客原因交互作用而形成代變的規律。

（五）「文體代變」的規律，次就「體式」之變觀之，很難形成客觀的規律，隨文學家的論述，而約略有幾種不同的說法。劉勰與沈約的論述，大致是「體式代變」的規律，乃經由文學家一方面歷時性的「因承」傳統典範，一方面又並時性的以自身才性情志感知當代社會文化處境而「創變」，主客、因變交互作用而產生「體式代變」的規律。至於明代學古群體的論述，正向提出對漢魏與唐代的「因承」，看似對文學歷史傳統連接；其實卻不是直線延續不斷的連接，而是經由價值評判而選擇性的跳接；也就是以理想的文體本質與格調高下為評斷，反對宋詩而與宋詩斷裂，跳越過宋代而近體正向「因承」唐代，五古更跳躍過宋代、唐代而正向「因承」漢魏。「正向因承」是歷史變遷時序中，「正影響」的因果關係；反宋詩而與宋詩斷裂，則是否定正向因承的「反影響」因果關係。在學古群體來看，宋詩流「變」至極而失其「正」，故不直接正向「因承」而跳越之，唐代的五古亦然。因此溯源反本以尋其「正」，又法「正」以求「變」，則「變」而不失其「正」，如此則「體式代變」可經由文學家的論述與創作實踐，形成正影響與反影響、連接與斷裂對立辯證，源流正變循環更替的規律。新變群體的論述則是認為「體式代變」的規律，乃當代文學家「因」於「矯」前代體式之「敝」而新變之；新變體式又因過度而生敝，復受後代矯敝而

生成新變體式，就在歷史時程中連續相循更替而變，形成「體式代變」的規律。而所謂「因」不是「正向因承」之意，也就不是前代對後代「正影響」的因果關係；而是「反向因由」之意，乃因為由於前代體式之敝，引起矯敝的動機而生成「新變」的體式，是為「反影響」的因果關係。

（六）文體「代變」的文學價值評斷大致可以分為三型：一是整合第一序位「創造型」文學史建構與第二序位「論述型」文學史建構，而形成「創造型『文學價值拋物線循環』的文質代變觀」；二是第二序位「論述型」文學史建構所持有的「機械型『文學價值直線遞降』的文體代變觀」；三是第二序位「論述型」文學史建構所持有的「有機型『文學價值相對而無升降優劣』的文體代變觀」。

這是中國古代原生性「代變文學史觀」的大體的「詮釋模型」。古代文人所論，第一序位與第二序位的文學史建構都有。降及明代，不同文學群體各懷主觀的文化意識形態，各取主觀的立場，彼此對抗而爭奪文學霸權，很難能有客觀超越的論證，其知識本質原非我們當代必須受到學術規範所制約的人文學術，詮釋與評價雖不免主觀卻必須被要求相對客觀有效性，而任何判斷也必須以充分可信的史料與方法進行論證，才能被認可為確當。然而，歷史有其已發生的事實他在性，不能被刪除，不能被絕對主觀任意的妄斷。從學術研究的觀點而言，站在現當代，做為一個負責的學者，我們應該先做第一序深層意義的詮釋，揭明諸多歷史經驗現象之所以發生的原因條件及其規律，而後才能就所詮釋的結果，進行第二序的評價。而不能一開始就以絕對主觀的文化意識形態，預設合乎己意的價值基準，未詮釋就先評價而產生論述暴力。

源流、正變、通變、代變幾個「原生性」文學史觀，其中以「代變文學史觀」對近現代的《中國文學史》書寫影響最大。但一般學者對整個「代變文學史觀」的認知，大多籠統而破碎，指被簡化、淺化為新變、一代有一代之文學而縮合從西方舶來的「文學進化史觀」，用以書寫《中國文學史》，逢古必抑，逢新必揚，妄談「獨創」。中國古代文學史的發展似乎只「變」而不「因」。於是明代「學古」與「新變」之爭，一開始就以白話新文學運動所需，形成固化的意識形態，向古代文學歷史投影，公安新變群體允為同路人，而學古群體就成異途，完全無需用心研究理解，以抄襲、剽竊加以汙名化。整段明代的文學史，扭曲不

成面目，其實應該全面反思而重新理解詮釋。

「代變文學史觀」之詮釋模型的重構，或許有助於我們對古來「學古」與「新變」的論爭，以及「文體代變」的原因條件及其規律、評價，能有比較完整而客觀的認識。或許未來有意書寫《中國文學史》者，可以參考。

徵引書目

一、傳統文獻

屈原等著、王逸注、洪興祖補注：《楚辭補註》，台北：藝文印書館，1968年。

孟軻著、趙岐注、孫奭疏：《孟子注疏》，台北：藝文印書館，1973年。

荀卿著、王先謙集解：《荀子集解》，台北：世界書局，1971年。

孔安國傳、何晏集解、邢昺疏：《論語注疏》，台北：藝文印書，1973年。

董仲舒著、蘇輿注：《春秋繁露義證》，北京：中華書局，2002年。

司馬遷著、瀧川龜太郎注：《史記會注考證》，台北：中新書局，1977年。

劉向：《說苑》，台北：世界書局，1970年。

班固著、陳立疏證：《白虎通疏證》，台北：廣文書局，1986年。

許慎著、段玉裁注：《說文解字》，台北：漢京文化公司，1980年。

鄭玄注、孔穎達疏：《禮記注疏》，台北：藝文印書館，1937年。

葛洪著、楊明照校箋：《抱朴子外篇校箋》，北京：中華書局，1997年。

蕭子顯：《南齊書》，台北：藝文印書館，1956年。

劉勰著、周振甫注釋：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，1984年。

蕭統編著、李善注：《文選》，台北：華正書局，1982年。

蕭繹：《金樓子》，台北：世界書局，1975年。

沈約：《宋書》，台北：藝文印書館，1956年。

杜祐：《通典》，杭州市：浙江古籍出版社，2000年。

程頤：《易程傳》，台北：世界書局，1979年。

朱熹：《四書集注》，台北：學海出版社，1979年。

嚴羽著、張建校箋：《滄浪詩話校箋》，上海：上海古籍出版社，2012年。

高櫟：《唐詩品彙》，台北：學海出版社，1983 年。

李夢陽：《空同先生集》，台北：偉文圖書出版社，1976 年。

何景明：《何大復先生全集》，台北：偉文圖書出版社，1984 年。

李贄：《焚書》，台北：漢京文化公司，1984 年。

焦竑：《焦氏澹園集》，上海：上海古籍出版社，2002 年。

袁宗道：《白蘇齋類集》，上海：上海古籍出版社，1989 年。

袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》，上海：上海古籍出版社，1981 年。

胡應麟：《詩藪》，台北：文馨出版社，1973 年。

屠隆著，李亮偉，張萍校注：《由拳集》，杭州市：浙江大學出版社，2016 年。

顧炎武：《原抄本日知錄》，台南：唯一書業中心，1975 年。

吳偉業著、李學穎集評標校：《吳梅村全集》，上海：上海古籍出版社，1990 年。

葉燮著、霍松林注：《原詩》，北京：人民文學出版社，1979 年。

焦循：《易餘籥錄》，台北縣永和市：文海出版社，1967 年。

嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，台北：世界書局，1982 年。

二、近人論著

（一）專書

王文仁：《啓蒙與迷魅——近現代視野下的中國文學進化史觀》，台北：博揚文化公司，2011 年。

王國維：《宋元戲曲史》，台北：臺灣商務印書館，1994 年。

周振甫：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，2007 年。

陳國球：《明代復古派唐詩論研究》，北京：北京大學出版社，2007 年。

黃文吉主編：《中國文學史書目提要》，台北：萬卷樓圖書公司，1994 年。

董乃斌、陳伯海、劉揚忠主編：《中國文學史學史》，石家莊：河北人民出版社，2003 年。

劉文忠：《正變·通變·新變》，南昌市：百花洲文藝出版社，2005 年。

錢鍾書：《談藝錄》，香港：龍門書店，1965 年。

顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，台北：正中書局，1993 年。

顏崑陽：《學術突圍》，台北：聯經出版公司，2020 年。

（二）期刊論文

王齊洲：〈「一代有一代文學」文學史觀的現代意義〉，《文藝研究》第 6 期（2002 年）。

周勛初：〈文學「一代有一代之所勝」說的重要歷史意義〉，《文學遺產》第 1 期（2000 年）。

陳岸峰：〈格調的追求——論沈德潛對明清詩學的傳承與突破〉，《漢學研究》第 20 卷第 2 期（2006 年 12 月）。

齊森華：〈「一代有一代文學」論獻疑〉，《文學理論研究》第 5 期（2004 年）。

鄭柏彥：〈《藝苑卮言》「辨體」方法論〉，中山大學《文與哲》第 24 期（2014 年 6 月）。

謝旻琪：〈論李維楨的文學史觀〉，《彰化師大國文學誌》第 20 期（2010 年 6 月）。

顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第 1 期（2007 年 9 月）。

顏崑陽：《中國古代原生性「通變文學史觀」詮釋模型之重構》，《東華漢學》第 38 期（2023 年 12 月）。

童慶炳：〈《文心雕龍》「質文代變」說及其啓示錄〉，《愛思想》網址 <https://www.aisixiang.com/data/95072.html>（2015 年 12 月 14 日）

The Reconstruction of the interpretation model of the Chinese Original “Literary Historiography on Genre-shifting by Era.”

Yen, Kun-Yang

Emeritus Professor, Department of Chinese Language and Literature,
National Dong Hwa University

Abstract

One of the ancient Chinese “original” perspectives of literary historiography is the “genre-shifting by era.” The term “genre-shifting by era” of literary historiography connotes two meanings. First, it describes the “alternative” changes of literary “styles” of more than two kinds of literary construction. It secondly describes the transformation of a single literary “style” that changes in different situations according to the chronological order of “dynasty” or “era.” The term “genre” integrates from the two terms: “style” and “forms.” Therefore, the “literature shifting by era” is actually the “genre-shifting by era.” Literary history is the “history of literature transition.” What exactly is “changing” in Chinese ancient literary history concerning “genre-shifting by era.” What are the causes and conditions that induce these “changes?” What are the regularities of these “changes?” What are the literary values in the changed genres throughout history? The underlying specific perspectives of the answers to these questions proposed by the ancient Chinese literati represent the “literary historiography on genre shifting by era.”

The arguments on the “literary historiography on genre-shifting by era” by the ancient literati are extremely diversified. To date, scholars of Chinese literature have not yet proposed a complete concept from interpretations of different kinds of texts. By intricate text analyses and interpretations, this article assembles many critical texts and answers the following questions: What exactly is “changing” in Chinese ancient literary history concerning “genre-shifting by era.” What are the causes and conditions that induce these “changes?” What are the regularities of these “changes?” What are the literary values in the changed genres throughout history? Subsequently, the systematically constructed 'transformational literary historiography' and its interpretive model can be applied to writing works such as ‘*A History of Ancient Chinese Literature*.’

Keywords: Originality, Genre, Literary Historiography on Genre Shifting by Era
Interpretation Model, Reconstruction