

# 樞中所動，環流無倦——試論南朝宋齊兩代的文變

簡翠貞

語文教育學系

## 摘要

劉勰的文學批評論有四篇，《文心雕龍·序志篇》所謂：

「崇替於〈時序〉，褒貶於〈才略〉，惓惓於〈知音〉，耿介於〈程器〉」者是也。」

〈時序篇〉<sup>1</sup>是從時代潮流的角度，來評論文學的盛衰、作品的優劣，啓示我們在進行批評時，要注意的外緣關係，以及這些外緣關係對於作品的重大影響。

文學是反映時代的產物，而一時代有一時代的氣運升降，文學自亦不能不隨之而變，所以，〈時序篇〉一開始就以「時運交移」「質文代變」爲全篇的總冒；以這兩方面的關係爲焦點，來闡明主題。其一是時代的推進，政治的嬗變，勢必影響作家的感情與文學的盛衰；其二是文學的發展，與前代作家的作品有不可分割的關係。

對於作品產生的時代背景，和其受政治影響的成分，劉勰以爲是裁判作品高下的因素之一，其重要性絕對不亞於對作品本身的理解。劉勰肯定了君主在文學發展上所起的作用；〈時序篇〉篇末贊詞，特別強調：

「樞中所動，環流無倦。質文沿時，崇替在選。」

意謂文學的流變是隨著朝廷的動向周而復始地運轉；政治的治亂與時代的興衰直接影響到文學的變遷，以及文風的華麗或質樸<sup>2</sup>。〈時序篇〉論述歷代文學演變的大概情況，相當於一部十代文學史綱要。它最突出的貢獻，是十分準確地概括出各個歷史時期的文學創作特色。遺憾的是劉勰對宋齊兩代的文學狀況，輕描淡寫地帶過，尤其是南齊，更僅敘述一朝四

1 自此以降，引用《文心雕龍》各篇，逕稱篇名，引文均依王更生精校之《文心雕龍讀本》爲主。

2 參考王更生《文心雕龍讀本·下篇》頁 267、268、269。



帝的史實，對當代作品的優劣，避而不談，空泛地大加讚譽後，便以「颺言讚時，請寄明哲」來收束全文<sup>3</sup>。雖然這兩代的文學狀況劉勰並未明言，但從字裡行間，我們不難發現他所強調的重點，以及他所表述的文學特色；而劉勰在《文心雕龍》其他篇章裡，對近代文學的批判，也讓我們對宋齊文風有更進一步的了解。本篇論文即以此為論據，剖析宋齊兩代政治力量對文學的影響，以及兩代之間「質」與「文」如何繼承與革新等問題。

在〈時序篇〉裡，劉勰對宋齊文風雖未正面指陳其長短得失，但從「文思光被」，「才英秀發」，「鴻風懿采」等描述詞彙，我們可以領略到他對南朝文學唯美風尚的清楚認知及深刻感受<sup>4</sup>。的確，我國文學，無論詩歌或辭賦，發展至劉宋時代，都呈現著「聲色大開」的新風貌，而南齊在劉勰看來，無疑是「文變」達到最高峰的一個時代，因為它是〈時序篇〉所論及的最後一個朝代，文學的極盛之變，就是在帝王「聖武膺籙」、「睿文纂業」、「貳離含章」、「文明自天」的影響下實現的：「跨周轡漢，唐虞之文，其鼎盛乎」！而「文思光被」，「才英秀發」，「鴻風懿采」，正標誌著唯美的時代文學風貌<sup>5</sup>。本文所要探討的就是在「文勝於質」的唯美時代風尚下，宋齊兩代「質」「文」如何代變的問題，以及劉勰如何高舉「宗經」「徵聖」的大纛，痛批晉末宋來形式主義「離本彌甚，將遂訛濫」（〈序志篇語〉）的苦心。

關鍵詞：文學、文采、文變、山水、詠物、形式、內容

3 參考鄭在瀛《六朝文論講疏》頁46－50。

4 參考《六朝唯美詩學》頁1－54。關於唯美、唯美主義，參考《六朝唯美詩學·導言》。

5 參考王力堅《六朝唯美詩學》頁42、43。



# 樞中所動，環流無倦——試論南朝宋齊兩代的文變

## 壹、引言

劉勰的文學批評論有四篇：《文心雕龍·序志篇》所謂：

「崇替於〈時序〉，褒貶於〈才略〉，惛悵於〈知音〉，耿介於〈程器〉」者是也。」

〈時序篇〉從時代潮流的角度，來評論作品的優劣；〈才略篇〉是從作者天賦與學養方面，來評論文學與個人才能識略的關係；〈知音篇〉是藉知音難遇以起興，從讀者鑑賞的角度，論作品的優劣，並申述文學批評的避忌和理則；〈程器篇〉藉《周書·梓材》篇文，彰明「士先器識而後文藝」的道理，從道德修養的角度，來衡論古今文士的修為及其作品的優劣，最後歸結到儒家內聖外王的一貫大道。王更生教授說：

「這四篇分之各成單元，合之首尾密會，有乘一總萬，牽一髮而動全身之妙。」

它們所涉及的範圍，從主觀到客觀，從作者到讀者，從時間到空間，具有全面性和獨創性<sup>6</sup>。事實上，《文心雕龍》體大慮周，籠罩群言<sup>7</sup>，全書五十篇，篇篇都是文學批評，可謂環環相扣，沒有一篇可以單獨抽離出來。〈時序篇〉由時代背景來批評文學的盛衰，更給予吾人極大的啓導；啓示我們在進行批評時，要注意的外緣關係，以及這些外緣關係對於作品的重大影響

〈時序篇〉主要是論述「時運交移」與「質文代變」的關係。全文內容大別可分兩方面：

一、論十代文學產生的變化；所謂：「蔚映十代，辭采九變」，起自上古，下及宋齊，論及唐、虞、夏、商、周、漢、魏、晉、宋、齊十代。

二、推求文學演變的原因；所謂：

「文變染乎世情，興廢繫乎時序，原始以要終，雖百世可知也」<sup>8</sup>。

這是古今文變的規律。由此一觀點出發，劉勰縱觀文學發生發展的過程，指出十代的文學有

6 參考王更生《文心雕龍讀本·上篇·總論》頁36。本論文有關《文心雕龍》各篇注解，均依王更生《文心雕龍讀本》之注。

7 見章學誠（民56）：《文史通義·卷五·詩話》。台北市，廣文書局。

8 參考王更生《文心雕龍讀本·下篇》頁267。



九種變化，並且準確地概括出各個歷史時期文學創作的特點：

(一)唐、虞時代，政治清明，恩澤普及，所以產生了「心樂而聲泰」的詩歌。

(二)夏、商、周三代功高德盛，百姓愉悅地歌功頌德。周之末世，幽、厲無道，刺淫譏過的詩歌自然隨之產生，這是一變。

(三)戰國諸侯力政，縱橫馳說，所以產生了想像奇妙，文辭誇誕的文學，是二變。

(四)西漢國力強盛，統治者需要顯耀聲威，「潤色鴻業」的漢賦和其他應制之作便應運而生，是三變。

(五)東漢重視經術，文學創作從「漸靡儒風」到「招集淺陋」，是四變。

(六)建安時期，因為「世積亂離，風衰俗怨」，作品的特色就顯得「志深筆長，慷慨多氣」，是五變。

(七)正始時期，政治黑暗，環境險惡，文學之士多潛身遠禍，發言玄遠；「篇體輕淡」，是六變。

(八)西晉雖然不重視文學，但文學人才頗多，詩文風格華瞻；「結藻清英，流韻綺靡」，是七變。

(九)東晉溺於玄風，詩賦充溢著老莊思想；「辭意夷泰」，是八變。

(十)劉宋時代，「英采雲構」，是九變。

至於南齊，也是〈時序篇〉所論及的最後一個朝代，文教鼎盛，英才輩出，對於這大時代的「鴻風懿采」，劉勰謙恭地表示不敢置評，虔誠等待未來賢達高明的評述<sup>9</sup>。

文學是反映時代的產物，而一時代有一時代的氣運升降，文學自亦不能不隨之而變，所以，〈時序篇〉一開始就以「時運交移」「質文代變」為全篇的總冒；以這兩方面的關係為焦點，來闡明主題。一是時代的推進，政治的嬗變，勢必影響作家的感情與文學的盛衰。二是文學的發展，與前代作家的作品有不可分割的關係。例如他講文學與時代推遷的關係，歷敘到「陶唐之世，德盛化鈞」，「有虞繼作，政阜民暇」、「大禹敷土」、「成湯聖敬」、與「姬文之德盛」、「大王之化淳」以後，接著便說：

「故知歌謠文理，與世推移，風動於上，而波震於下者。」

又於遍數魏晉文學風尚之餘，而云：

「故知文變染乎世情，興廢繫乎時序，原始以要終，雖百世可知也。」

所謂「與世推移」，「染乎世情」，「繫乎時序」，皆明確指認文學的變遷，與時代背景密不可分；是以唐虞歌頌：「心樂而聲泰」，建安篇什：「梗概而多氣」，東晉辭壇：「詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏」。至於講到政治對文學的影響，更是昭明顯著，君主的愛好

9 參考鄭在瀛《六朝文論講疏》頁371—372。





和提倡，對文學事業提供了有利條件，如「春秋以後，角戰英雄，六經泥蟠，百家颯駭」；春秋戰國時期，四海鼎沸，人心思亂，許多國家致力於權謀和征伐，不重視文學，只有齊、楚兩國的君主獎勵文學和學術：「齊開莊衢之第，楚廣蘭臺之宮」，所以，齊、楚兩國頗有文學：

「稷下扇其清風，蘭陵鬱其茂俗，鄒子以談天飛譽，騶奭以雕龍馳響，屈平聯藻於日月，宋玉交彩於風雲。」

文風因而丕變，中國文壇，遂由原來北方詩歌獨佔的局面，被南方《楚辭》所奪席，而平分秋色。漢武帝尊崇儒術，又雅愛文辭，造成了西漢一代「禮樂爭輝，辭藻競驚」的鬱鬱乎文的局面，其「遺風餘采，莫與比盛」，這真是「上有所好，下必甚焉」的最佳例證。建安時期，魏武帝曹操帶頭賦詩，曹丕、曹植皆以文學著稱，各地的才學之士都投奔到曹魏門下，受到曹氏父子的禮遇，因此很快組成了一個以鄴都為中心的文學集團<sup>10</sup>。沈約《宋書·謝靈運傳論》云：

「至於建安，曹氏基命，二祖、陳王，咸蓄盛藻，甫乃以情緯文，以文被質。」  
〈明詩篇〉云：

「暨建安之初，五言騰躍；文帝、陳思，縱轡以騁節，王、徐、應、劉，望路而爭驅。」

曹氏父子寄身於翰墨，轉移了一個時代的創作方向，因而新起的五言詩取得巨大的發展，所謂「建安風骨」，竟成為一代典範，為後世所景仰追慕。

其次，〈時序篇〉也論及文學的繼承與發展問題；如謂屈宋騷辭的豔說奇意，出於縱橫家的詭俗，同時又進一步說明《楚辭》對漢代文學的深遠影響：

「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。」

漢賦九變，而大抵歸趨，皆祖述《楚辭》；但要注意的是「靈均餘影，於是乎在」，「餘影」畢竟不同於靈魂，劉勰是指漢賦從形式上、藝術手法上仿倣《楚辭》，並不是說思想內容方面也傳承了騷賦的「金相玉質」(〈辨騷篇〉)<sup>11</sup>。

以上二端的論列，雖未遍及全面，但已把握文學發展規律的重要指標；這是劉勰別具隻眼的見解，所謂「質文代變」應從此著眼，對文學演變的趨勢和進程，才能掌握方向。

對於作品產生的時代背景，和其受政治影響的成分，劉勰以為也是裁判作品高下的因素，其重要性絕對不亞於對作品本身的理解。劉勰肯定了君主在文學發展上所起的作用；

10 參考王更生《文心雕龍研究》頁437、438及《文心雕龍講疏》頁373、374。

11 參考鄭在瀛《六朝文論講疏》頁374。



〈時序篇〉篇末贊詞，特別強調：

「樞中所動，環流無倦。質文沿時，崇替在選。」

意謂文學的流變是隨著朝廷的動向周而復始地運轉；政治的治亂與時代的興衰直接影響到文學的變遷，以及文風的華麗或質樸。〈時序篇〉論述歷朝歷代文學演變的大概情況，相當於一部十代文學史綱要；它最突出的貢獻，是十分準確地概括出各個歷史時期的文學創作特色。遺憾的是劉勰對宋齊兩代的文學狀況，輕描淡寫地帶過，尤其是南齊，更僅敘述一朝四帝的史實，對當代作品的優劣，避而不談，空泛地大加讚譽後，便以「颺言讚時，請寄明哲」來收束全文<sup>12</sup>。雖然這兩代的文學狀況劉勰並未明言，但從字裡行間，我們不難發現他所強調的重點，以及他所表述的文學特色。本篇論文即以此為論據，剖析宋齊兩代政治力量對文學的影響，以及兩代之間「質」與「文」如何繼承與革新等問題。

## 貳、劉宋文學概略

本篇論文所論述的宋齊兩代文學概況，以劉勰在〈時序篇〉所表述的為主據：〈時序篇〉云：

「自宋武愛文，文帝彬雅，秉文之德，孝武多才，英采雲構。自明帝以下，文理替矣。爾其縉紳之林，霞蔚而飈起：王、袁聯宗以龍章，顏、謝重葉以鳳采，何、范、張、沈之徒，亦不可勝數也。蓋聞之於世，故略舉大較。」

此段文章有兩個重點：一是強調劉宋列主好文。二是舉出聞名於世文家之大略。分述如下：

### 一、劉宋列主好文

由於在上者的提倡，造成了宋代文學的興盛。宋武帝劉裕，雖是憑藉金戈鐵馬起家的武夫，卻頗尊重文人，史稱其：「好文章，天下悉以文采相向，莫以專經為業」（《南史·卷二十二·王儉傳》）。永初三年詔：

「便宜傳延胄子，陶獎童蒙，選備儒官，弘振國學，主考者詳舊典，以時施行。」（《宋書·武帝紀》）

宋文帝劉義隆彬彬儒雅，享位三十年之久，史稱「元嘉之治」。元嘉十五年載：

「立儒學館于北郊，命雷次宗居之。」元嘉十六年載：

「上好儒雅，又命丹陽尹何尚之立玄素學，著作佐郎何承天立史學，司徒參軍謝元立文學，各聚門徒，多就業者。江左風俗，於斯為美，後言政化，稱元嘉

12 參考鄭在瀛《六朝文論講疏》頁46－50。



焉」。(《南史·卷二·宋文帝紀》)

其他宗室，如建平王弘、建平王景素、廬陵王義真、江夏王義恭等，亦多愛好文義（見《宋書》及《南史》本傳）。臨川王義慶更是有名：

「臨川王愛好文義，招聚才學之士，遠近必至。太尉袁淑文冠當時，義慶在江州請爲衛軍諮議。其餘吳郡陸展、東海何長瑜、鮑照等，並有辭章之美，引爲佐吏國臣。所著《世說》十卷，撰《集林》二百卷，並行於世。文帝每與義慶書，常加意斟酌。」(《南史·卷十三·臨川王義慶傳》)

元嘉以來，以文學與當時顯學並稱，等視齊觀，並且給予文學獨立發展的機會，於是「文學」一名，即是「文章」之義；自此以後，著錄亦有專載集部之目，這才是文學與學術分離之漸<sup>13</sup>。

宋孝武帝劉駿也是多才多藝，讀書七行俱下，才藻甚美（據《南史·宋武帝紀》）。宋明帝劉彧好讀書，愛文義，在藩時撰〈江左以來文章志〉（據《南史·宋明帝紀》）。雖然明帝以後，歷廢帝劉昱及順帝劉準，不數年，宋即滅亡，文章情理也跟著衰微；但劉宋一代，在政治力量的影響下，士大夫文學家之多，好比雲霞般的鬱茂，狂風似的興起，〈才略篇〉說：「宋代逸才，辭翰鱗萃」，洵非虛語。

## 二、劉宋聞名於世文家之大略

### (一) 王袁聯宗以龍章

劉宋時代王姓和袁姓的文學家極多，王姓如王誕、王僧達、王微、王儉、王韶之、王准之、王曇生、王素等。袁姓如袁淑、袁粲、袁炳等。

晉氏以來，諸王冠冕不替，位皆榮顯，俱載史傳<sup>14</sup>：

13 「中國文學至兩漢魏晉而大盛，然斯時文學，未嘗別爲一科，故儒生學士，莫不工文，其以文學特立一科者，自劉宋始。考之史籍，則宋文帝於儒學玄學史學三館外，別立文學館，使司徒參軍謝元掌之。明帝立總明館，分儒道文史陰陽爲五部，此均儒學別於眾學之徵也。故《南史》各傳，恆以文史文義並詞，而文章志諸書，亦以當時爲最盛。更即簿錄之學言之，晉荀勗因魏《中經》區四目爲四部，其丁部之中，詩賦圖讚，仍與汲冢書並列。自齊王儉撰《七志》，始立文翰之名，梁阮孝緒撰《七錄》，易稱文集，而文集錄中，又區《楚辭》別集總集雜集爲四部，此亦文學別爲一部之證。」(《中國古文學史講義，第五課：宋齊梁陳文學概略》) 收入(《劉申叔先生遺書》)。

14 李延壽論曰：「昔晉初渡江，王導卜其家世，郭璞云：『淮流竭，王氏滅。』觀夫晉氏以來，諸王冠冕不替，蓋亦人倫所得，豈唯世祿之所專乎。」(《南史·王裕之、王鎮之、王韶之、王悅之、王准之列傳》)



「誕，太保弘從祖兄也。少有才藻。」（《南史·王誕傳》）

「文帝聞僧達早慧，召見德陽殿，應對閑敏，上甚知之，妻以臨川王義慶女。少好學，善屬文。」（《南史·王僧達傳》）

「王微，王弘弟光祿大夫孺之子也。善屬文，所著文集傳於世。」（《南史·王微傳》）

「儉，王曇首之孫，撰《古今喪服集記》並文集，並行於世。」（《南史·王儉傳》）

「義熙十一年，宋武帝以詔之博學有文辭，轉中書侍郎。撰《孝傳》三卷，文集行於世。宋廟歌辭，詔之所制也。」（《南史·王詔之傳》）

其他如王曇生好文義，王准之擅於文辭，王素作〈蜃賦〉等，並載史傳，見（《南史卷二十四·列傳第十四》）。

史稱宋、齊以還，袁門世蹈忠義<sup>15</sup>，袁氏家族亦有文采：

「淑字陽源，少有風氣。至十餘歲，為姑夫王弘所賞，博涉多通，不為章句學。文采道豔，縱橫有才辯。文集傳於世。」（《南史·卷二十六·袁淑傳》）

「粲少好學，有清才，嘗著〈妙德先生傳〉以續嵇康〈高士傳〉。」（《南史·袁粲傳》）

「陳郡袁炳有文學，為袁粲所知。著《晉書》未成，卒。」（《南齊書·文學·王智深傳》）

## （二）顏謝重葉以鳳采

顏、謝兩家在宋朝，可謂名高一代，兩家世世代代都有文學家，顏家如顏延之及其子顏竣、顏測。謝家如謝晦之兄謝瞻，謝裕之子謝恂，謝恂之子謝孺子，謝孺子之子謝璟、謝微，謝裕之弟謝述，謝述之曾孫謝朓，謝方明之子謝惠連，謝靈運之孫謝超宗，曾孫謝幾卿，謝弘微之子謝莊等。茲舉其犖犖大者：

「延之，好讀書，無所不覽，文章冠絕當時。帝嘗問以諸子才能，延之曰：『竣得臣筆，測得臣文。』延之與陳郡謝靈運俱以辭采齊名，而遲速懸絕。文帝嘗各敕擬〈樂府北上篇〉，延之受詔便成，靈運久之乃就。延之嘗問鮑照已與靈運優劣，照曰：『謝五言如初發芙蓉，自然可愛，君詩若鋪錦列繡，亦雕績滿眼。』是時議者以延之、靈運自潘岳、陸機之後，文士莫及，江右稱潘、陸，江左稱顏、謝焉。」

15 李延壽曰：「觀夫宋齊以還，袁門世蹈忠義，固知風霜之概，松筠其性乎。若無陽源之節，丹青夫何取貴。、、、粲執履之跡，近乎仁勇，古人所謂疾風勁草，豈此之謂乎？」（《南史·袁湛列傳》）



「顏竣，延之長子也，早有文義，文集行於世。竣弟測亦以文章見知。」並見（《南史·顏延之傳》）

「涉獵文義，博瞻多通，帝於彭城大會，命紙筆賦詩，晦恐帝有失，起諫帝，即代作曰：『先蕩臨淄穢，卻清河洛塵，華陽有逸驥，桃林無伏輪』。於是群臣並作。時謝混風華爲江左第一，嘗與晦俱在武帝前，帝目之曰：『一時頓有兩玉人耳。』」（《南史·卷十九·謝晦傳》）

「瞻字宣遠，晦次兄也。六歲能屬文，爲當時才士歎異。與叔混、族弟靈運俱有盛名。嘗作〈喜霽詩〉，靈運寫之，混詠之。王弘在座，以爲三絕。」（《南史·卷十九·謝瞻傳》）

「惠連，謝方明之子，年十歲能屬文，族兄靈運嘉賞之，云『每有篇章，對惠連輒得佳語』<sup>16</sup>。爲〈雪賦〉，以高麗見奇。靈運見其新文，每曰『張華重生，不能易也』。文章並行於世。」（《南史·卷十九·謝惠連傳》）

「靈運文章之美，與顏延之爲江左第一。縱橫俊發過於延之，深密則不如也，從叔混特知愛之。靈運既東，與族弟惠連、東海何長瑜、潁川荀雍、泰山羊璿之以文章賞會，共爲山澤之游，時人謂之四友<sup>17</sup>。所著文章傳於世。」又：「靈運曾孫幾卿，清辯，時號神童。及長，博學有文采，文集行於世。」（《南史·卷十九·謝靈運傳》）

「混風格高峻，少所交納，唯與族子靈運、瞻、晦、曜、弘微以文義賞會，常共宴處，居在烏衣巷，故謂之烏衣之游。混詩所言『昔爲烏衣游，戚戚皆親姓』者也。其外雖復高流時譽，莫敢造門。瞻等才辭辯富，弘微每以約言服之，混特所敬貴，號曰微子。」<sup>18</sup>（《南史·卷二十·謝弘微傳》）

「莊字希逸，七歲能屬文，及長，韶令美容儀，宋文帝見而異之，尚書僕射殷景仁、領軍將軍劉湛曰：『藍田生玉，豈虛也哉。』元嘉二十九年，除太子中庶子。時南平王鑠獻赤鸚鵡，詔群臣爲賦。太子左衛率袁淑文冠當時，作賦畢示莊。及見莊賦，歎曰：『江東無我，卿當獨秀，我若無卿，亦一時之傑。』遂隱其賦<sup>19</sup>。」

16 靈運嘗於永嘉西堂思詩，竟日不就，忽夢見惠連，即得「池塘生春草」，大以爲工。常云「此語有神工，非吾語也」。元嘉七年，方爲司徒彭城王義康法曹行參軍。義康修東府城，城塹中得古冢，爲之改葬，使惠連爲祭文，留信待成，其文甚美。（《南史卷十九·謝惠連傳》）

17 又：《靈運傳》：惠連幼有奇才，不爲父方明所知。靈運去永嘉還始寧，時方明爲會稽，靈運造方明，遇惠連，大相知賞。靈運性無所推，唯重惠連，與爲刎頸交。





(《南史·卷二十·謝莊》)

「朓字玄暉，少好學，有美名，文章清麗。爲齊隨王子隆鎮西功曹，轉文學。子隆在荊州，好辭賦，朓尤被賞，不捨日夕。朓善草隸，長五言詩。沈約常云『二百年來無此詩也。』敬皇后遷祔山陵，朓撰哀策文，齊世莫有及者。朓及殷叡素與梁武以文章相得。帝以第二女永世公主適朓子謨。」(《南史·卷十九·謝朓》)

三、何范張沈之徒，亦不可勝數也：

何是何承天、何長瑜、何尚之等；范是范泰、范曄等；張是張敷、張永等；沈是沈懷文、沈懷遠等。史稱何尚之父子並處權要；何承天領國子博士；范泰父子以學業自著；沈懷文蹈履之地，足以追蹤古烈；張氏賢良，宋齊之間，雅道彌盛<sup>20</sup>。茲分述如下：

「承天博見古今，爲一時所重，先是《禮論》有八百卷，承天刪減并合，以類相從，凡爲三百卷，并《前傳》、《雜語》、所《纂文》及文集，並傳於世。其曾孫何遜，文章與劉孝綽並見重，時謂之何、劉。」(《南史·何承天傳》)

「尚之雅好文義，從容賞會，甚爲文帝所知。愛尚文義，老而不休。與太常顏延之論義往返，並傳於世。其子偃，素好談玄，注《莊子·逍遙篇》傳於世。」(《南史·何尚之傳》)

- 18 混謂瞻等曰：「汝諸人雖才義豐辯，未必皆愜眾心，至於領會機賞，言約理要，故當與我共推微子。常言『阿遠剛躁負氣，阿客博而無檢，曜仗才持操不篤，晦自知而納善不周。設復功濟三才，終亦以此爲恨。至如微子，吾無間然』。嘗因酣讌之餘，爲韻語以獎勸靈運、瞻等曰：『康樂誕通度，實有名家韻，若加繩染功，剖瑩乃瓊瑾。宣明體遠識，穎達且沉雋，若能去方執，穆穆三才順。阿多標獨解，弱冠纂華胤，質勝誠無文，其尚又能峻。通遠懷清悟，采采標蘭訓，直轡鮮不躡，抑用解偏吝。微子基微尚，無倦由慕蘭，勿輕一簣少，進往必千仞。數子勉之哉，風流由爾振。如不犯所知，此外無所愼。』靈運、瞻等並有誠厲之言，唯弘微獨盡褒美。曜，弘微兄，多其小字。通遠即瞻字。客兒，靈運小名也(《南史·卷二十·謝弘微傳》)
- 19 按：可見謝莊辭賦在當時的聲價。〈月賦〉的歌詞：「隔千里兮共明月」，宋曾季狸〈艇齋詩話〉(收入藝文版《歷代詩話續編一》)以爲蘇軾〈水調歌頭〉的「但願人長久，千里共嬋娟」即用謝賦意。史稱：莊有口辯，孝武嘗問顏延之曰：「謝希逸月賦何如？」答曰：「美則美矣；但莊始知『隔千里兮共明月』。」帝召莊以延之答語語之，莊應聲曰：「延之作秋胡詩，始知『生爲久離別，沒爲長不歸』。」帝撫掌竟日。(《南史·卷二十·謝莊傳》)
- 20 據《南史》本傳及李延壽之論。





「靈運唯重惠連，時何長瑜教惠連讀書，亦在郡內，靈運又以為絕倫。謂方明曰：『阿連才悟如此，而尊作常兒遇之；長瑜當今仲宣，而飴以下客之食。尊既不能禮賢，宜以長瑜還靈運。』載之而去。長瑜才亞惠連，荀雍、羊璿之不及也。臨川王義慶招集文士，長瑜自國侍郎至平西記室參軍。嘗於江陵寄書與宗人何昺，以韻語序義慶州府僚佐云：『陸展染白髮，欲以媚側室，青青不解久，星星行復出。』如此者五、六句。而輕薄少年遂演之，凡人士並為題目，皆加劇言苦句，其文流行。義慶大怒，白文帝，除廣州所統曾城令。及義慶薨，朝士並詣第敘哀，何昺謂袁淑曰：『長瑜便可還也。』淑曰：『國新喪宗英，未宜以流人為念。』廬陵王紹鎮尋陽，以長瑜為南中郎行參軍，掌書記之任。」（《南史·卷十九·謝靈運傳》）

「泰博覽篇籍，好為文章，撰《古今善言》二十四篇及文集傳於世。」（《南史·范泰傳》）

「曄，范泰第四子，善為文章，能隸書，曉音律。」（《同上》）

「敷好讀玄言，兼屬文論。宋武帝聞其美，召見奇之，曰：『真千里駒。』」（《南史·張敷傳》）

「永涉獵經史，能為文章，又有巧思，益為文帝所知。」（《南史·張永傳》）

「懷文少好玄理，善為文章，為〈楚昭王二妃詩〉，見稱於世。隱士雷次宗被徵居鍾山，後南還廬江。何尚之設祖道，文義之士畢集。為連句詩，懷文所作尤美，辭高一座。」（《南史·沈懷文傳》）

「弟懷遠頗閑文筆，撰《南越志》，及懷文文集並傳於世。」（《同上》）

由史傳可知，劉宋文壇是貴族的天下，清寒之士即使有文才，也得為王室所愛接才行；才秀人微的鮑照，就是最好的例子。史稱鮑照家世貧賤，文辭贍逸，元嘉中為〈河清頌〉，其序甚工，義慶賞其才藻，引為佐吏國臣，與何長瑜、袁淑等一起加入以義慶為中心的文學集團<sup>21</sup>。《全宋詩·卷五》只載何長瑜詩兩首，一首即〈嘲府僚詩〉（見前文），另一首是〈離合詩〉，都是遊戲之作；鮑照亦多此類遊戲詩體，像：〈數名詩〉（《文選》作〈數詩〉）、〈建除詩〉等，義慶文人集團的文學活動大概不出此範疇<sup>22</sup>。

21 《南史·臨川王義慶傳》：「鮑字明遠，文辭贍逸，嘗為古樂府，文甚遒麗。元嘉中為〈河清頌〉，其序甚工。」

22 參考王次澄《南朝詩研究》頁248、258、273。又，楊明《南朝詩魂》頁232：南朝人有不少遊戲性質的詩作，比如離合詩、迴文詩、建除詩、數詩、六府詩、六甲詩、八音詩、四色詩、十二屬詩、藥名詩、郡縣名詩、卦名詩、鳥名詩、星名詩、宮殿名詩、口字詩、槁砧詩、五雜俎詩、兩頭纖纖詩等等，這種種名目，後人總稱之為「雜體詩」。



## 參、蕭齊文學概略

〈時序篇〉云：

「暨皇齊馭寶，運集休明：太祖以聖武膺籙，世祖以睿文纂業，文帝以貳離含章，高宗以上哲興運，並文明自天，緝熙景祚。今聖歷方興，文思光被，海岳降神，才英秀發，馭飛龍於天衢，駕騏驎於萬里，經典禮章，跨周轢漢，唐虞之文，其鼎盛乎！鴻風懿采，短筆敢陳？颺言讚時，請寄明哲！」

齊承宋祚，統治天下，國運昌隆，太祖蕭道成、世祖蕭頤、文帝蕭長懋、高宗蕭鸞，皆文義昌明受自天稟，振興偉大國運。今上聖皇歷數正當興旺，文思光被，唐堯、虞舜盛世的文教風流，彷彿又重現於此美好光明的時代！帝王及宗室的愛好文學，挖揚風雅，造就了蕭齊一代英彥雲興的文壇盛況。劉勰以高昂的筆調，寫下讚美之詞：

（一）太祖以聖武膺籙，世祖以睿文纂業，文帝以貳離含章，高宗以上哲興運，並文明自天，緝熙景祚。

「太祖高皇帝蕭道成，博涉經史，善屬文，工草隸書，弈棋第二品。雖經綸夷險，不廢素業。」（《南齊書·高帝本紀》）

「世祖武皇帝蕭頤，剛毅有斷，為治總大體，以富國為先。史臣贊曰：『市朝晏逸，中外寧和』」（《南齊書·武帝本紀》）

「文惠太子蕭長懋，世祖長子也。為太祖所愛，初，太祖好《左氏春秋》，太子承旨諷誦，以為口實。既正位東儲，善立名尚，禮接文士，畜養武人，皆親近左右，布在省闈。永明三年，於崇正殿講《孝經》，少傅王儉以撻句令太僕周顒撰為義疏。鬱林立，追尊為文帝，廟號世宗。」（《南齊書·文惠太子列傳》）

「高宗明皇帝蕭鸞明審有吏才，持法無所借，制御親幸，臣下肅清。」（《南齊書·明帝本紀》）

齊宗室亦多才學，史稱宗室諸子如竟陵王子良，鄱陽王鏘，江夏王鋒，豫章王嶷，衡陽王鈞等，均以能文著稱。其中，竟陵王蕭子良的西邸，豫章王蕭嶷的藩府，皆為當時騷人墨客薈集的場所。梁武帝蕭衍也曾加入西邸的集團，成為「竟陵八友」之一！而「竟陵八友」就是蕭齊立國二十四年之中所產生的文學俊彥<sup>23</sup>、文章冠冕，彼等盛會雅集，皆以文義相

23 《南史·梁武帝本紀》：「竟陵王子良開西邸，招文學，帝與沈約、謝朓、王融、蕭琛、范雲、任昉、陸倕等並遊焉，號曰八友。」竟陵八友亦見（《梁書·卷十三·沈約本傳》）



賞。史稱：

「竟陵文宣王子良，世祖第二子也。少有清尚，禮才好士，居不疑之地，傾意賓客，天下才學皆遊集焉。善立勝事，夏月客至，爲設瓜飲及甘果，著之文教。士子文章及朝貴辭翰，皆發教撰錄。五年，正位司徒，移居雞籠山邸，集學士鈔《五經》、百家，依《皇覽》例爲《四部要略》千卷。又著內外文筆數十卷。」（《南齊書·蕭子良傳》）

「蕭子頤，工屬文。所著《後漢書》一百卷，《齊書》六十卷，《普通北伐記》五卷，《貴儉傳》三卷，文集二十卷。」（《南史·卷四十二·齊高帝諸子上》）

「蕭子雲，勤學有文藻，善草隸，爲時楷法。所著《晉書》一百一十卷，《東宮新記》二十卷。」（《南史·列傳第三十二·齊高帝諸子上》）

（二）今聖歷方興，文思光被，海岳降神，才英秀發，馭飛龍於天衢，駕麒麟於萬里，經典禮章，跨周轡漢，唐虞之文，其鼎盛乎！

今聖，表面似指齊和帝蕭寶融，實乃暗示梁武帝蕭衍。楊明照〈新訂梁書劉勰傳箋注〉云：

「舍人自齊入梁，至大同四年或五年乃卒，凡三十六年，其間歲月較長，且已漸入佳境，于頗爲自負之《文心》，可能時有修訂，如葛洪於《抱朴子》然。〈時序篇〉末『今聖歷方興』至『其鼎盛乎』十句，溢美已極，似非指齊之和帝，疑即特意修訂，專頌梁武者」<sup>24</sup>。

不論今上是指齊和帝或梁武帝，由齊入梁，短短兩年而已<sup>25</sup>；竟陵八友在齊永明時代最富盛名，八友中謝朓、王融二人在齊代遇害，後來，蕭衍篡齊稱帝，其餘的都由齊入梁，梁武帝父子亦崇文獎藝，因此齊、梁二代，在南朝文學史上只是一個段落；討論蕭齊文學，自然會連帶講到蕭梁。

《南史·文學傳》云：

「自中原沸騰，五馬南渡。綴文之士，無乏於時。降及梁朝，其流彌盛。蓋由時主儒雅，篤好文章，故才秀之士，煥乎俱集。于時武帝每所臨幸，輒命群臣賦詩。其文之善者賜以金帛。是以縉紳之士，咸知自勵。」

劉師培云：

24 此段參考李師曰剛《文心雕龍斟詮·下編》頁2144。關於《文心雕龍》成書年代及其相關問題，尚有爭議，請參考王更生《文心雕龍新論》頁155－165。

25 齊和帝中興二年夏三月丙辰，禪位於梁王，夏四月戊辰，薨，年十五。（《南齊書·和帝本紀》）



「梁承齊緒，武帝尤崇文學，嗣則昭明太子簡文帝元帝，並以文學著聞，而昭明簡文，均以文章爲天下倡，此即《南史·梁紀》所謂文物之盛，獨美於茲也。」<sup>26</sup>

總之，齊梁之際，君主風流儒雅，諸王亦篤好詩文，大力倡導，群臣步趨景附，故而文風蔚起，作家輩出。。

### （三）鴻風懿采，短筆敢陳？闕言讚時，請寄明哲！

短短十六字卻有無窮意蘊，等待後學去探索、研究。它至少包含兩個主要意思：

#### 1、對當代貴族文人不敵置評

劉勰對於歷代君臣之文，都有所褒貶，唯獨於齊則一片揄揚，毫無規過之詞。其原因正如紀曉嵐所說的：「闕當代而不言，非惟未經定論，實亦有所避於恩怨之間」<sup>27</sup>。這是極易理解的。綜合當時各史傳，可以得知宋齊梁的文學之士，不是侯王貴主，當朝權貴，就是高門望族，名流碩彥。對於這些貴族文人，以劉勰的身分、地位，當然不便評論其高下<sup>28</sup>。鍾嶸之父至少是齊中軍參軍<sup>29</sup>，昭明太子是梁武帝長子，《詩品》與《文選》自然可以較無顧忌地詮品當時文家的優劣。

這些宮廷詩人、文學侍從，經常是應詔而作，在宮廷遊宴之時，酒酣耳熱之後，灑筆和墨，同題共詠，即席賦詩，作品的風格，便呈現出集體化的傾向，千篇一律，千人一面，缺乏個性。這些文學集團，常於宴集之餘，以限題、限韻、限句、限時等方式，相互酬唱，各顯才藻；此類作品之題面多附有「奉」、「侍宴」、「應詔」、「應令」、「應教」等註明。除了文會時的特定約制外，一般詩人之間亦常以「和」作，來相互應酬，齊、梁間最盛行此體，藉著互相標榜，競才耀藻，來達到情感交流的目的。「賦得」詩更是劃時代的體裁，南朝的詠物詩，題爲「賦得」的，觸目皆是，趣味性及娛樂性都很高。

此外，也可看出貴遊文人心目中的「勝事」，像：愛尚文義、辯才無礙、好談玄、工草隸、善弈棋、曉音律、有巧思等。尤其著重君臣或朋友之間的「文義賞會」，彼此炫博逞才，切磋琢磨，一派名士風流。

#### 2、對當代唯美風尚採保留態度

在〈時序篇〉裡，劉勰對宋齊文風雖未正面指陳其長短得失，但從「英采雲構」，「文思光被」，「才英秀發」，「鴻風懿采」等描述詞彙，我們知道他對南朝文學唯美風尚的清楚

26 引自劉師培：《中國中古文學講義·第五課宋齊梁陳文學概略》。

27 參考王更生《文心雕龍新論》頁158。

28 關於劉勰身世問題，可參閱王元化《文心雕龍講疏》頁1—25：〈劉勰身世與士庶區別問題〉。

29 據《南史卷七十二·文學傳》。



認知及深刻感受<sup>30</sup>。文學的極盛之變，就是在帝王「聖武膺籙」、「睿文纂業」、「貳離含章」、「文明自天」的影響下實現的：「跨周轢漢，唐虞之文，其鼎盛乎」；南齊是〈時序篇〉所論及的最後一個朝代，劉勰認為是「文變」達到最高峰的一個時代，而「文思光被」，「才英秀發」，「鴻風懿采」，正標誌著唯美的時代文學風貌<sup>31</sup>。劉勰對當代文學的批判，在《文心雕龍》其他篇章論述極多，下文所要探討的就是在「文勝於質」的唯美時代風尚下，宋齊兩代「質」「文」如何代變的問題，以及劉勰如何高舉徵聖宗經的大纛，痛批晉末宋來形式主義「離本彌甚，將遂訛濫」（〈序志篇〉）的苦心。

## 肆、劉宋一代文學特色

〈明詩篇〉云：「建安之初，五言騰躍」，作者日眾，製作日多，其時五言詩已可與賦體分庭抗禮，較一日之短長。由建安、正始、太康、永嘉到元嘉，五言詩幾乎已取代賦的地位，故《南齊書·文學傳論》謂晉宋之時「五言之製，獨秀眾品」。本論文即以五言詩作的探討為主，辭賦部分僅稍微帶過。

### 一、五言詩

宋、齊二朝的君主、王侯，即使具有文采，其所扮演的角色也只是文學的贊助者而已；何況，其中還有缺乏文采的附庸風雅之流<sup>32</sup>！翻閱《全宋詩》、《全齊詩》，奉和、侍宴、應詔、詠物之詩充斥集中；文士依附權貴，曲意承歡，自然有此反映。據史傳：「上好為文章，自謂人莫能及，照悟其旨，為文章多鄙言累句。咸謂照才盡，實不然也。」《南史·臨川王義慶傳》；可見環境背景會影響作家的作品風格，才氣縱橫的鮑照也不免此累。但天才傑出的成就絕不止那些應制酬唱之作，能代表一個時代的文學風貌的，當然是真正能反映天才們內心世界的作品。也唯有天才，才能影響文學創作的風尚；他們是真正的文壇盟主<sup>33</sup>。

中國山水詩是從第三世紀後半期開始逐漸出現在詩人的作品中，而於南朝的劉宋時代正式確立其為「文類」的地位，並且成為當時詩歌的主流。劉宋一代在君主臣僚的提倡與效法下，英采雲構，彼此競豔爭奇、誇辭耀藻，到宋文帝元嘉時代，可說是極變風貌；唯美文風風靡江表，銳不可擋。由於文學的獨立，必然朝著形式主義的方向發展，以與其他的

30 參考《六朝唯美詩學》頁1－54。

31 參考《六朝唯美詩學》頁42、43。

32 《南史·蕭子良傳》：「所著內外文筆數十卷，雖無文采，多是勸戒。」

33 參考王國瓊《中國山水詩研究》頁218、219。





「經」、「史」、「儒」、「玄」等學區隔開來。於是，修辭造句、斟酌宮商等外在技巧的追求，日趨新巧妍麗，而大自然的千態萬狀，聲色之美，正是鍛鍊辭藻、蘊釀美文的最佳園地。在這之前，雖也有以山水草木鳥獸等自然景物入詩的作品，但在全詩中僅居於陪附的地位，只是作為詩中主題情境的襯映而已。及至宋初，山水詩人登山臨水，尋幽訪勝，山水物色便逐漸提昇為詩中的主角。文帝、江夏王義恭、臨川王義慶、南平王鐸等，皆各留下山水詩一首，孝武帝則留下了四首，謝靈運的族弟謝惠連留下了三首，可見宋初山水詩的創作已很普及。尤其是謝靈運，以其不凡的才氣和學識，將兩晉以來已經產生的山水詩導至最成熟的階段<sup>34</sup>。他是一位志在征服自然的冒險家，《宋書·本傳》稱其「尋山陟嶺，必造幽峻；巖嶂千里，莫不備盡」；因而展開在他筆下的大自然，不僅是供人遙望欣賞的平面圖畫，也是可以讓讀者跟隨作者攀崖泛流，徜徉遊歷的山山水水。所以在這方面，謝靈運的確是開創了山水詩的新局面<sup>35</sup>。

鍾嶸在《詩品·總論》中總論歷代的詩歌時，對謝靈運的評價是：「元嘉中，有謝靈運，才高詞盛，富豔難蹤。」又說：「謝客為元嘉之雄。」把謝詩列為上品，可謂推崇備至。謝靈運的山水詩大多有一種共同的風格，茲舉二例賞析之：

〈登永嘉綠嶂山〉

裹糧杖輕策，懷遲上幽室。行源逕轉遠，距陸情未畢。  
澹澹結寒姿，團團潤霜質。澗委水屢迷，林迴巖愈密。  
眷西謂初月，顧東疑落日。踐夕奄昏曙，蔽翳皆周悉。  
蠱上貴不事，履二美貞吉。幽人常坦步，高尚邈難匹。  
頤阿竟何端，寂寂寄抱一。恬如既已交，繕性自此出。

「皆周悉」以上一大段，主要以寫登山所見的景物為主。在這段敘寫中，我們可以看到幾點特色：其一是敘述有空間與時間的層次，自策杖登山，經行歷覽，都寫得井然有序；其次是多用駢偶之句，每兩句為一頓挫，有一種凝鍊繁複的情致；其三是他所寫的景物完全是以客觀的筆法刻劃其形貌。後半則藉哲理來言情；「蠱上」兩句，運用《易經》的典故<sup>36</sup>，「頤阿」兩句，引用了兩則《老子》的典故<sup>37</sup>，末二句再引用《莊子·繕性篇》的典故<sup>38</sup>，

34 參考引用王國瓊《中國山水詩研究》頁152－157。宋文帝等山水詩資料，據王國瓊（《中國山水詩研究》）。

35 參考林文月：〈鮑照與謝靈運的山水詩〉，收入《文學評論》第二集（民64），頁1\_21，台北，書評書目出版社。

36 一則是〈蠱卦·上九〉的卦辭：「不事王侯，高尚其事」，一則是〈履卦·九二〉的卦辭：「履道坦坦，幽人貞吉」。





這些哲理占了詩篇的二分之一，份量可謂不輕。而他所引用的哲人言語，只是自我安慰的玄虛世界而已，並非真正的悟道<sup>39</sup>。

再看一首〈登石門最高頂〉：

晨策尋絕壁，夕息在山棲。疏峰抗高館，對嶺臨迴溪。  
長林羅戶穴，積石擁階基。連巖覺路塞，密竹使徑迷。  
來人忘新術，去子惑故蹊。活活夕流駛，噉噉夜猿啼。  
沉冥豈別理，守道自不攜。心契九秋幹，目玩三春萋。  
居常以待終，處順故安排。惜無同懷客，共登青雲梯。

此詩前六聯寫景，後四聯抒情。程序上是從緣景而生情、悟理的方向發展。首聯概括遊覽的時間和地點，二至六聯純寫山景，七聯以後純抒情：其中七至九聯寫詩人緣景所悟守道不二、心契自然、安時處順之理；尾聯總結全詩，寫登山、覽景、悟理整個經驗過程所引起的知音難覓的寂寞情懷。

此詩表面上看來，景與情似乎截然分開；前六聯可以抽離出來，成為單篇遊記；但仔細賞玩琢磨，我們會發現在寫景部分的最後一聯：「活活夕流駛，噉噉夜猿啼」，詩人已悄悄安排進入抒情部分的渡橋。夕流自駛、夜猿自啼，正是天籟的自然呈露，句中完全看不到詩人的身影；詩人已消失在自然的天籟裡；而自我的消失，正是體悟莊、老名理的先決條件。因此，山水與名理表面分開，卻有內在的聯繫。換言之，詩中山水不受詩人情緒的干擾而任其自然呈露，正符合老、莊「物各自然」的道理，也揭露了詩人全神貫注的審美態度。而且，「山水以形媚道」<sup>40</sup>；山水詩正是以壯麗的山水轉化了道家玄言，使老、莊玄思變得生動可感，更成為「生命經驗」的一部分；於是，風光流轉，音響變化，草樹花鳥之間處處蘊含著老、莊玄理與人生的體驗<sup>41</sup>。

37 黃節曾引《老子》：「唯之與阿，相去幾何」及「載營魄抱一」做為此二句的注解，見黃節《謝康樂詩注》頁48－49，人民文學出版社，北京，1958。

38 《莊子·繕性篇》曰：「古之治道者，以恬養知，知生而無以知為也，謂之以知養恬，知與恬交相養，而和理出其性」，「恬如」當作「恬知」，見葉嘉瑩《中國古典詩歌評論集》頁45。

39 白居易〈讀謝靈運詩〉：「謝公才廓落，與世不相遇。壯士鬱不用，須有所洩處。洩為山水詩，逸韻諧奇趣。大必籠天海，細不遺草樹。豈惟翫景物，亦欲攄心素」。見《白氏長慶集》：《四部叢刊·初編，縮本》卷七，頁37。

40 王國瓊《中國山水詩研究》頁156、157。「山水以形媚道」，宗炳〈畫山水序〉語，引自《全宋文·卷二十》。

41 參考陳昌明《緣情文學觀》頁126。



其他如〈登江中孤嶼〉：

江南倦歷覽，江北曠周旋。懷新道轉迴，尋異景不延。  
亂流趨正絕，孤嶼媚中川。雲日相輝映，空水共澄鮮。  
表靈物莫賞，蘊真誰爲傳？想像崑山姿，緬邈區中緣。  
始信安期術，得盡養生年！

也呈現這樣的特質：首先是敘事記遊，然後是寫景，末尾傳達感性、悟理的經驗；一般會在開頭或結尾，暗示賞景者的存在，中間數句往往用來細繪全無人影之景。這種入題一鋪寫一反應的「三部式」模式，幾乎成爲南朝詩歌創作實踐中一種普遍而且較爲固定的結構<sup>42</sup>。

顏延之雖也生在「山水方滋」的元嘉時代，在當時及後來都被目爲與謝靈運並駕齊驅，然而他的詩集裡山水詩極少，提及山水的詩作也並不多，如〈車駕幸京口侍遊蒜山作〉及〈車駕幸京口三月三日侍遊曲阿後湖作〉，〈始安郡還都與張湘州登巴陵城樓作〉，吟詠山水的詩句在全篇中竟然不到半數，也體會不出有強烈的道家思想的表現，頂多有一點隱逸的意味而已。甚至，「周南悲昔老，留滯感遺氓。空食疲廊肆，反稅事巖耕」（〈車駕幸京口侍遊蒜山作〉），「觀風久有作，陳詩愧未妍。疲弱謝凌遽，取累非纒牽」（〈應詔觀北湖田收〉），「請從上世人，歸來藝桑竹」（〈始安郡還都與張湘州登巴陵城樓作〉）等語，所表現的還比較接近積極用世的思想，即使在他的文集中，也看不出老莊玄理的色彩。可以說：「莊老與山水並疏」是顏詩的特色。

劉勰所說的「儷采百字之偶，爭價一句之奇。情必極貌以寫物，辭必窮力而追新」等語（〈明詩篇〉），倒是都適合此二人。濃密、富豔是顏、謝詩的共同作風，尤其是謝詩，從字句的堆砌，修飾，到全篇的結構表現，都極其富麗堂皇；如〈遊南亭〉、〈入華子崗是麻源第三谷〉等作品，一字一句都是千錘百鍊的精品。顏詩亦講究雕琢與堆砌，如前所引的〈車駕幸京口侍遊蒜山作〉，其中亦有佳句，如：「踐華因削成」，「春江壯風濤」，「蘭野茂萸英」<sup>43</sup>等，並不比謝詩遜色。顏謝二人都喜用對偶句，勤於引用典故，這也是二人詩風的共同特色；謝詩典故之出處範圍頗廣，無論經、史、諸子、佛典乃至前人之詩文，他都能融裁於詩中。尤其是謝詩的「名理」，更多以典故表達，其所用道家典故凡一百餘次（包括《莊子》、《老子》、《淮南子》、《列子》等），佛家典故僅十八次<sup>44</sup>，這種「山水與莊老名理並存」的

42 參考王力堅《六朝唯美詩學》頁106、107。

43 顏詩見（丁福保《全宋詩·卷二》）。

44 詳細統計見沈振奇《陶、謝詩之比較研究》，新加坡南洋大學碩士論文，1979，頁146—147。大謝攝取的名理典故如：「持操豈獨古」（《莊》），「無悶徵在今」（《易》）（〈登池上樓〉）；「未若長疏散」（《莊》），「萬事恆抱朴」（《老》）（〈過白岸亭〉）。



作品，在大謝山水詩中占有三分之二強的比例<sup>45</sup>。一般人面臨死亡威脅時，都不免心慌意亂，而靈運在廣州棄市臨刑前，竟能作〈臨終詩〉一首<sup>46</sup>，從頭到尾全用典故，足見其「才高詞盛」，正自不假。顏詩之典故出處，範圍亦頗廣泛，尤其好用比較古老的典故，因而更增加其典雅的色彩<sup>47</sup>。

元嘉三大家之一的鮑照，其山水詩近三十首，當然不及謝靈運山水詩分量之重，然與六朝其他家相比，則除謝朓而外，能與抗衡者並不多。雖然，沈約、何遜、陰鏗、江淹諸人集中亦偶見山水詩作，但在寫作精神上，畢竟已呈餘波蕩漾之狀，元嘉盛況不復可求了。一般言之，齊梁陳是詠物詩、宮體詩的全盛時期，詩人吟詠的對象，逐漸轉移到亭台池閣、苑草宮槐、佳人豔情等身邊事物，對大自然高山深水的描摹，問津者遂少<sup>48</sup>。

鮑照是謝靈運的崇拜者，其山水諸作，在風格上接近謝靈運的詩。鮑照留下來的山水詩占其全部現存詩作的六分之一，而與老莊名理共存的詩作，只占其全部山水詩篇的二分之一弱<sup>49</sup>。到謝朓之後，玄氣就更減輕；因此鮑照可以視作大謝與小謝之間的過渡人物。鮑、謝二人之詩都近似張協，因為他們都善寫景物而得其形似，文詞又富豔逸蕩<sup>50</sup>。試看他的〈登廬山〉：

懸裝亂水區，薄旅次山楹。千巖盛阻積，萬壑勢迴縈。  
巖巖高昔貌，紛亂襲前名。洞澗窺地脈，聳樹隱天經。  
松蹬上迷密，雲竇下縱橫。陰冰實夏結，炎樹信冬榮。  
嘈噴晨鷗思，叫嘯夜猿清。深崖伏化跡，穹岫閼長靈。  
乘此樂山性，重以遠遊情。方躋羽人途，永與煙霧並。

45 參考林文月《山水與古典》頁 61。

46 《全宋詩·卷三》載靈運〈臨終詩〉：「龔勝無餘生，季業有終盡。稽公理既迫，霍生命亦殞，悽悽後霜柏，納納衝風菌。邂逅竟無時，脩短非所愍。恨我君子志，不得巖下泯。送心正覺前，斯痛久已忍。唯願乘來生，怨親同心朕。」

47 參考林文月《澄輝集》頁 83 — 105。

48 參考林文月〈鮑照與謝靈運的山水詩〉，收入《文學評論》第二集（64），頁 1 — 21。  
台北：書評書目出版社。

49 參考林文月《山水與古典》頁 61。

50 《詩品》卷上張協條謂：「文體華淨，少病累，又巧構形似之言。、、、詞采蔥蒨，音韻鏗鏘、、、。」《詩品·序》稱謝靈運：「才高詞盛，富豔難蹤」，列其品於上品，謂：「其源出於陳思，雜有景陽之體，故尚巧似，而逸蕩過之。」《詩品·卷中》鮑照條謂：「其源出於二張，善製形狀寫物之詞。、、、然貴尚巧似，不避危仄。」



此首詩在結構上亦如謝詩的層次分明，整齊嚴密，筆筆寫景，句句是畫：首聯是全詩之序，中間七聯呈現的是廬山奇麗險峻的山水狀貌，最後兩聯寫詩人旅遊覽景之餘，不僅愛山之性、遠遊之情得到滿足，更領悟到一種有若躋身仙人，與世隔絕的逍遙境界。雖然寫景部分在表面上與詩人之情並無瓜葛，但有「深崖伏化跡，穹岫閼長靈」這一關鍵句，我們可體會到詩人是通過對神仙的聯想來描寫隱天蔽日，重巖疊嶂的廬山，密封著一個超越世俗的清明世界；而奇險峻峭、飄逸靈秀的廬山，跟他的心性是多麼契合！詩人的意識已從自然轉向人間，如此一來，寫景部分和抒情部分暗中就有了聯繫，兩者是交互融匯的；雖與大謝的山水詩一般情、景分敘，但已稍有變化。此外，鮑詩亦好用對偶，如全詩皆用對句組成，寫景部分或一句寫山、一句寫水（如一、二、三、四、六聯）；或一句寫上、一句寫下（如五聯）；或鳥、獸相對（七聯）；或雙聲與疊韻相對（如七聯「嘈囀」和「叫嘯」），（五聯「迷密」和「縱橫」）。景物意象的塑造也別具匠心，如以「洞澗」代「深澗」；以「聳樹」代「高樹」，避免陳舊詞彙，「松磴」、「雲竇」更是造語清新。「洞澗窺地脈」，寫得森然可畏，而「聳樹隱天經」，又寫得峻峭醒目，「松磴上迷密，雲竇下縱橫」，這畫面，這意境，真是令人「傾炫心魂」！讀者這才領略到「發唱驚挺」的形容，確實不是誇大的、空泛的<sup>51</sup>。

五言詩中的第三字，所謂句中之眼，謝靈運總在這裡放進動詞或副詞，每每因為一字的活用，而使整首詩呈現出清新的韻致與活潑的生氣；鮑照的遣詞造句也模仿大謝，試舉二例，如：

白雲「抱」幽石，綠篠「媚」清漣。（謝詩）

朱華「抱」白雲，陽條「熙」朔風。（鮑詩）

海鷗「戲」春岸，天雞「弄」和風。（謝詩）

輕鴻「戲」江潭，孤雁「集」洲沚。（鮑詩）

大謝縱情山水，刻意到清虛無為的老、莊玄境中去尋求慰藉，而鮑照一介寒士，依傍王室門下，經常奔波隨行，雖也賞愛山水之美，但其旅遊，大多是外在因素造成的，因此，其緣景所生之情，除了老、莊玄思之外，還有遊子思鄉之情，如：

「遊子思故居，離客遲新鄉。新知有客慰，追故遊子傷」（〈登翻車岨〉），

「豈伊藥餌泰，得奪旅人憂」（〈登黃鶴磯〉）。

這種因遊覽山水而引起的遊子思鄉之情，正是繼承大謝賞景引起的放逐之悲而來的。而其應令、侍宴、或奉敕所作的山水詩，緣景所生之情多是對主人公的禮頌或恭維之詞，如「目遠

51 參考王國瓊《中國山水詩研究》頁169、170、171及《古詩新賞11：謝靈運》頁199—201。蕭子顯《南齊書·文學傳論》評鮑明遠云：「發唱驚挺，操調險急，雕藻淫豔，傾炫心魂，亦猶五色之有紅紫，八音之有鄭衛，斯鮑照之遺烈也」。



幽情周，醴怡深恩遍」(〈侍宴覆舟山二首〉之一)；「美哉物會昌，衣道服光猷」(〈蒜山被始興王命作〉)<sup>52</sup>；這種只有外界客觀現象的展露，卻完全看不出詩人內心世界的創作風格，頗流行於梁、陳間，尤其是在宮廷遊宴的場合；如張正見有一首〈賦得岸花臨水發〉：

奇樹滿春洲，落蕊映紅浮。影間連花石，光涵濯錦流。

漾色隨桃水，飄香入桂舟。別有仙潭菊，含芳獨向秋。<sup>53</sup>

張正見嘗侍梁元帝，入陳後亦見賞於陳室，是一位標準宮廷詩人。他這首詩可說完全隔絕了社會現實、人情世故，只有純美的追求。由此可證鮑照融合思鄉之情的山水詩及其應酬時所作的景物詩，都對齊梁詩人產生了影響<sup>54</sup>。

山水詩在謝靈運筆下已創造出寫實客觀而融合景物情理之獨特風格，而鮑照的山水詩，不論遣詞造句，乃至全篇的結構佈局，可說亦步亦趨的追隨大謝，只是廊廡略小而已。某些詩，可明顯地看出規模變小，僅針對山水風景的個體，作細緻、透入的描寫，如〈山行見孤桐〉

桐生藁石裡，根孤地寒陰。上倚崩案勢，下帶洞阿深。

奔泉冬激射，霧雨夏霖霖。未霜葉已肅，不風條自吟。

昏明積苦思，晝夜叫哀禽。棄妾望掩淚，逐臣對撫心。

雖以慰單危，悲涼不可任。幸願見雕甍，爲君堂上琴。

此詩乍見似是「面」的鋪寫，其實是「點」的聚射；作者運用正面、側面的不同角度，寫出「孤桐」的位置、形態、聲響、作用等，這種寫作方式，正是詠物詩的技巧<sup>55</sup>。鮑照這類作品，還有〈望水〉、〈望孤石〉等，筆法緻密，直接影響到永明詩人。

永明時，謝朓以當時所盛行的詠物詩方式寫山水自然，玄味就更稀薄。茲以其〈遊敬亭山〉爲例：

茲山互百里，合沓與雲齊。隱淪既已托，靈異居然棲。

上千蔽白日，下屬帶迴谿。交藤荒且慢，樛枝聳復低。

獨鶴方朝唳，飢龜此夜啼。漂雲已漫漫，夕雨亦淒淒。

我行雖紆組，兼得尋幽蹊。緣源殊未極，歸徑窅如迷。

要欲追奇趣，即此陵丹梯。皇恩竟已矣，茲理庶無睽。

此詩無論在整體的結構、景物的刻畫、感情的抒發上，都有特意追隨大謝的痕跡。如

52 見《全宋詩·卷四》。其他所引鮑詩未加注者均同。

53 《全陳詩·卷二》頁1673。

54 參考引用王國瓊《中國山水詩研究》頁171、172、227、228。

55 參考洪順隆《六朝詩論》頁18。





「上干蔽白日，下屬帶迴谿」與靈運的「疏峰抗高館，對嶺臨迴溪」；以及「我行雖紆組，兼得尋幽蹊。緣源殊未極，歸徑杳如迷」與靈運的「連巖覺路塞，密竹使徑迷。來人忘新術，去子惑故蹊」相比，在用語修辭、風景內容方面都類似。只是小謝更加追求細緻完美，如詩中的寫景部分：「上干蔽白日，下屬帶迴谿」寫山容；「交籐荒且慢，樛枝聳復低」寫植物；「獨鶴方朝唳，飢鼯此夜啼」寫禽鳥和動物；「渌雲已漫漫，夕雨亦淒淒」寫雲和雨；可謂極盡雕琢之能事。這種筆法、格調，所反映的就是當時盛行的詠物詩的特色。詩中最後理悟到「登山棲隱」，雖然還在老、莊的範疇內，但因與「皇恩已矣」並舉，本質上已與謝靈運的理悟境界不同。大謝追求的是超越整個現實人生的玄遠之境，而小謝強調的是仕宦生涯挫折之餘的逃避。大謝〈登石門最高頂〉所悟之理：「居常以待終，處順故安排」，純粹是老、莊玄思，引用的典故也是出自《列子》、《莊子》，而謝朓此詩所悟之理：「要欲追奇趣，即此陵丹梯」，取材於大謝〈登石門最高頂〉之「惜無同懷客，共登青雲梯」；「皇恩竟已矣，茲理庶無曄」則取材於王粲（〈從軍詩五首之三〉）：「即戎有授命，茲理不可違」<sup>56</sup>。因此，在形式上，小謝的山水詩仍苞名理，但在內涵上，已不像大謝那般全心全意躲進老莊的名理中，不食人間煙火了<sup>57</sup>。

大謝為元嘉之雄<sup>58</sup>，小謝是永明體詩人的代表，鮑照居二謝之間，其山水詩篇雖不甚受人重視，然而，從元嘉時代到永明時代，山水詩由兼容玄理變為詠物詩式之寫法，鮑照的山水詩可說扮演了過渡的身分<sup>59</sup>。

## 二、辭 賦

木玄虛〈海賦〉和郭璞〈江賦〉<sup>60</sup>用的是排比鋪張的手法，但題材卻已從廟堂轉向自然，在寫景方面取得了新的成就。其所創造的一些手法，於後人多有沾溉，如鮑照〈登大雷岸與妹書〉與張融〈海賦〉<sup>61</sup>即受此二賦影響。

南朝宋、齊、梁、陳四代一百多年中，文風幾經變化。以辭賦來說，劉宋一代的賦，句式以四言居多，語多駢偶，文益藻繪，形成所謂的四言駢賦格。謝靈運、顏延之、鮑照均為一時

56 見《文選·卷二十七》。

57 參考《中國山水詩研究》頁173－175。

58 《詩品·總論》鍾嶸評語。

59 參考林文月〈鮑照與謝靈運的山水詩〉，收入《文學評論》第二集（64），頁1－21。

台北：書評書目出版社。

60 見《文選·第十二卷》。

61 《全宋文·卷四十七》頁2693。





之秀。顏延之〈赭白馬賦〉，頗有名句，對後世亦有影響。此賦實為應制之作，通篇歌頌宋文帝的功德，寫得典雅莊重，辭藻華美，卻不免雕琢過甚，缺乏生氣。謝惠連的〈雪賦〉是南朝詠物小賦中的名作，此賦假託西漢時梁孝王劉武在菟園賞雪，召集了司馬相如、枚乘和鄒陽等人作賦詠雪，寫景歸之司馬相如，說理歸之枚乘，鄒陽作歌，這種先寫景，次抒情，最後說理的安排，和以寫景為重點的作法，都與當時詩歌的寫法相同；這說明南朝辭賦已受到詩歌深刻的影響。稍後，謝莊的代表作〈月賦〉，駢麗色彩已很重，歷來與〈雪賦〉並稱<sup>62</sup>。〈月賦〉的抒情氣氛，較〈雪賦〉之偏於詠物更能感人，賦末所作二歌，也悲愁哀怨，令人歎歎。如第一首：「美人邁兮音塵闕，隔千里兮共明月。臨風嘆兮將焉歇，川路長兮不可越」，純是望月懷遠的情調。第二首也是意在言外，情味悠長。從全賦看來，〈月賦〉已做到情景交融，因此也更見傳誦。謝莊除〈月賦〉外，還有〈曲池賦〉和〈赤鸚鵡賦應詔〉等，其中〈曲池賦〉只剩幾句佚文見《藝文類聚》，辭采和情調都較好，〈赤鸚鵡賦應詔〉亦有佳句，如：

「雲移霞峙，霰委雪翻。陸離暈漸，容裔鴻軒。躍林飛岫，煥若輕電溢煙門。

集場棲圓，曄若天桃被玉園。」（《全宋文·卷三十四》）

此賦屬對工整，已開律賦之先河<sup>63</sup>。

另外，他的〈山夜憂吟〉、〈懷園引〉一類介於詩賦之間的作品，更值得注意。如〈山夜憂吟〉這篇雜言作品，從形式到內容，基本上已屬於詩的範疇：

庭光盡，山羽歸。、、、流風乘軒卷，明月緣河飛。、、、澗鳥鳴兮夜蟬清，橘露靡兮蕙煙輕。凌別浦兮值泉躍，經喬林兮遇猿驚。、、、南巽別鶴佇行漢，東鄰孤管入青天。沉疴白髮共急日，朝露過隙詎賒年。年去兮髮不還，金膏玉瀝豈留顏。回舫拓繩戶，收棹掩荊關。

像「南巽別鶴佇行漢」以下四句，和唐代七言歌行已十分相近<sup>64</sup>。此後沈約〈八詠〉則已純屬詩體<sup>65</sup>。這種雜言體的詩歌，對南北朝後期小賦及後代詩歌的創作；都有很大的影響，在這轉變過程中，謝莊的作用不可忽視。

鮑照的名作：〈蕪城賦〉和〈舞鶴賦〉<sup>66</sup>，似介於「古賦」和「駢賦」之間，但鮑照另一些賦則顯係「駢賦」，如〈遊思賦〉和〈傷逝賦〉<sup>67</sup>，在文體上已很接近齊、梁以後的作

62 〈赭白馬賦〉見《文選·卷十四》，〈月賦〉，〈雪賦〉見《文選·卷十三》。

63 參考詹杭倫、沈時蓉校證（民82）：《魚村賦話校證》。台北市，新文豐出版。

64 謝莊詩見《全宋詩·卷二》。

65 〈八詠詩〉見《全梁詩·卷四》。

66 分見《文選·第十一卷及第十四卷》

67 《全宋文·卷六十四》頁2687。



品。這說明劉宋後期的辭賦，正處於一個變化階段，到了鮑照以後，辭賦中的古風就逐漸減少。繼之而起的江淹，雖在手法上多取法於鮑照，基本上已是較典型的「駢賦」。鮑照的賦，以〈蕪城賦〉著名。他筆下的災難固然使人哀憐，而他表現災難的藝術，更能予人以強烈的刺激感，足見鮑照渲染氣氛的藝術工力，茲舉一段：

若夫藻扃黼帳，歌堂舞閣之基。璇淵碧樹，弋林釣渚之館。吳蔡齊秦之聲，魚龍爵馬之玩。皆薰歇燼滅，光沉響絕。東都妙姬，南國麗人。蕙心紈質，玉貌絳脣。莫不埋魂幽石，委骨窮塵。豈憶同輿之愉樂，離宮之苦辛哉？

的確是鋪張揚厲；〈蕪城賦〉至今盛傳不衰，就是因為它的匠心巧思和強烈的感染力。

鮑照賦尚存古風，沒有纖弱之弊，也不十分駢化，但〈遊思賦〉、〈傷逝賦〉諸作，從內容和文體來說已有駢儷傾向，開江淹等人駢賦之先。另一篇名作〈舞鶴賦〉雖屬詠物之作，但善用比興，來暗寓身世之感，其價值自不同於一般的詠物賦。

江淹與鮑照時代相去不遠，故江淹受鮑照影響，遠勝其他作家。其辭賦代表作〈別賦〉和〈恨賦〉即從鮑照作品中得到啟發。這兩篇賦的不少意思，都在〈青苔賦〉中有所表現；而〈青苔賦〉的後半篇，又與鮑照〈蕪城賦〉十分相似。至於江淹賦中名句取自鮑照者更不可勝數，如〈恨賦〉中寫馮衍「左對孺人，顧弄稚子」，即鮑照〈擬行路難〉中的「弄几床前戲，看婦機中織」；〈別賦〉中「倘有華陰道士」一段，亦取意於鮑照〈代升天行〉。其〈燈賦〉亦顯然受到鮑照〈代淮南王〉的影響<sup>68</sup>。

## 伍、蕭齊一代文學特色

齊承宋後，文光普被一如劉宋，尤其是武帝永明之際，文風特盛，史稱武帝嘗「設金石樂，命在位者賦詩」（《南齊書·武帝本紀》）；隋王蕭子隆「在荊州，好辭賦，數集僚友，朏以文才，尤被賞好」（《南齊書·謝朓傳》）。彼時最富盛名的文學集團是竟陵八友，小謝也在竟陵王蕭子良的門下；梁簡文帝〈與湘東王論文書〉云：「謝朓、沈約之詩，任昉、陸倕之筆，斯實文章之冠冕，述作之楷模」（《梁書·列傳第四十三·文學上》），可見詩名最高的是謝朓與沈約，尤以謝朓，更是獨有一代<sup>69</sup>。

68 參考曹道衡《漢魏六朝辭賦》頁130－182。《文選·第十六卷》載有〈恨賦〉及〈別賦〉。

69 清沈德潛《說詩晬語·卷上》：「齊人寥寥，謝玄暉獨有一代，以靈心妙悟，覺筆墨之中，筆墨之外，別有一段深情妙理。元長諸人，未齊肩背」。收入《清詩話·二》。《昭昧詹言·卷七》亦謂：「玄暉別具一幅筆墨，開齊梁而冠乎齊梁，不第獨步齊梁，直是獨步千古」。



齊之歷祚甚短，雖然在君臣的唱和下，文風亦盛，但齊人被《詩品》列入中品的，惟有謝朓及江淹，而淹實際上卒於梁，所以，玄暉獨步一代<sup>70</sup>，為永明之雄。朓以擅長五言聞於世，故底下分析，亦以五言詩為主。

## 一、五言詩

泛覽《全齊詩》，多詠物、侍宴、奉和之作，大體上：「齊詩纖巧，琢之字句之間，色澤愈工，性情愈隱」<sup>71</sup>，謝朓卻能寫出情意深長的山水詩，讓後人了解他亦官亦隱的、曲折幽微的苦衷，的確難能。

謝朓主要的成就是山水詩及五言小詩。先論五言小詩方面：如〈玉階怨〉：

夕殿下珠簾，流螢飛復息，  
長夜縫羅衣，思君此何極。

此詩已見唐人絕句的雛形，後來，李白的〈玉階怨〉，就是擬謝之作。又如〈王孫遊〉：

綠草蔓如絲，雜樹紅英發。  
無論君不歸，君歸芳已歇。

此詩在形式方面，語言清麗，聲律諧暢，內容方面，以景襯情，情韻綿邈，已具唐人閨怨的體制，怪不得傳頌千古。

王士禎云：「說山水之勝，自是二謝」<sup>72</sup>，可證小謝山水詩之盛名。前已分析，小謝山水詩作不脫大謝的餘緒，但畢竟已有不同，這與詩人所處的文學環境與個人的際遇有密切的關係。大體而言，小謝較之大謝，篇幅更精簡；形式更律化；聲韻更圓熟流美；最突出的是能在詩篇中反映自己的思想感情，情景相生，使人感動。

齊武帝死後，政局動盪不安，蕭子良憂虞而死。謝朓面臨新的政治情勢，昔日在竟陵王門下詩酒唱和的安定生活已成陳跡，他開始感到仕途坎坷，時局可虞，經常處於危懼之中。齊明帝建武二年春天，他被任為宣城太守，在赴任途中和宣州任上，他寫了不少描寫山水風景的佳作，茲舉〈之宣城出新林浦向板橋〉一首為例：

江路西南永，歸流東北驚。天際識歸舟，雲中辨江樹。  
旅思倦搖搖，孤遊昔已屢。既懽懷祿情，復協滄洲趣。  
翫塵自茲隔，賞心於此遇。雖無玄豹姿，終隱南山霧。

70 參考朱自力《說詩碎語論歷代詩》頁77、78。

71 見丁福保《全漢三國晉南北朝詩·緒言》頁10上。

72 見何士璵錄漁洋夫子口述〈然鐙記聞〉，收入《清詩話·一》。



此詩情景分詠，又相互映襯。前半首寫江行所見之景，又暗含離鄉去國之情；後半首直寫幽棲遠害之想，也是自我寬解之詞。「既懂懷祿情，復協滄洲趣」，精練地概括了詩人一生的思想矛盾。謝朓在不得已的情況下離京出守，只得自我安慰：此去宣城，既能做官享受俸給，又有幽隱山林的樂趣；「囂塵」以下四句便進一步加以申說，「囂塵」在此指京都而言。「雖無玄豹姿」二句用《列女傳·陶答子妻》典故；詩人是說自己雖無玄豹的姿質，不能深藏避禍，但此去宣城，亦如隱身南山煙霧之中，總可幽棲遠害了。這種亦官亦隱的人生態度，這種身在魏闕而心慕江湖的矛盾情感，在小謝其他詩中也多有表現。如其自京邑赴荊州前夕，就有「徘徊戀京邑，躑躅躑曾阿」的感慨（〈將發石頭上烽火樓〉）；出任宣城途中，又覺得「江海雖未從，山林於此始」（〈始之宣城郡〉）；而轉任中書郎時，「安得凌風翰，聊恣山泉賞」的退隱之思油然而起（〈直中書省〉）。正因謝朓始終在仕與隱之間徘徊，眼界漸大，感慨遂深，於是離鄉之悲、送別之情、思歸之嘆、隱逸之慕等種種感受，便如潮湧一般呈現在他的山水詩中，以致情溢於景；濃烈的抒情性使他的作品「情語」、「景語」交織融匯，渾然一體，呈現出不同於已往山水詩的風貌與內涵。

劉宋時謝莊以善詠物著稱，朓踵謝莊之後，集中亦多詠物之作：如〈詠風〉、〈詠竹〉，〈詠薔薇〉、〈詠竹火籠〉等，又嘗與沈約席上各詠一物，有〈同詠樂器〉；〈同詠坐上玩器〉；〈同詠坐上所見之一物〉；數人同詠，所詠性質皆相近，是我國詩歌分題的濫觴<sup>73</sup>。朓之詠物數量較前人為多，我國詠物詩至此可謂趨於鼎盛；而其體物之妙，切狀之巧，使他的作品對偶精工，辭藻妍麗，奇章秀句，往往間出，無論應酬詩、山水詩、詠物詩，都有令人激賞的佳句。如：

日華川上動，風光草際浮。（〈和徐督曹出新亭渚口〉）

葉低知露密，崖斷識雲重。（〈移病還園示親屬〉）

夏木轉成帷，秋荷漸如蓋。（〈後齋迴望〉）

蠹靡青莎被，潺湲石溜瀉。（〈和何議曹郊遊二首〉之二）

以上這些都是用客觀寫實的態度來精描細繪的「秀句」。朓既是詠物能手，其山水詩有時亦沾染詠物色彩，〈遊東田〉即是一例：

戚戚苦無悵，攜手共行樂。

尋雲陟累榭，隨山望菌閣。

遠樹曖阡阡，生煙紛漠漠。

魚戲新荷動，鳥散餘花落。

73 見《全齊詩·卷三》。〈同詠樂器〉，如：謝朓詠〈琴〉，王融詠〈琵琶〉，沈約詠〈簾〉。



不對芳春酒，還望青山郭。

中間六句，爲本詩主體，描寫漫遊東田時所見之景。「阡阡」二句寫遠景，「阡阡」，茂盛貌；「阡阡」而曰「曖」，則其茂密繁盛，鬱鬱蔥蔥之狀，只是朦朧可感，確是「遠樹」之景。「漠漠」，散佈貌；地面煙霧瀰漫，迷濛一片，恰恰是遠觀所得。「魚戲」二句，寫近景，透過工筆的描繪，魚遊、荷動、鳥驚、花落，這些細小的動態，一一畢現於眼前。「遠樹」四句，方東樹曾評曰：「寫景華妙，千古如新」<sup>74</sup>，可見後人對其評價之高。

據史傳，東田是齊武帝時文惠太子於鍾山下所設的別墅園苑，「彌互華遠，壯麗極目」（《南齊書·文惠太子傳》）。本詩或爲謝朓隨太子遊幸東田之作，因此多言主人園苑之美，沒有自己情性的抒發，亦無哲理的領悟，這種筆法、技巧，正是當時盛行的詠物詩的筆法和技巧<sup>75</sup>。五言詩發展到謝朓，其句型、句法更趨成熟，朓詩之句型以上二下三爲多，其間又有「二一二」，「二二一」，「二——」之別。

如「二一二」之句型：特點是靜止凝鍊。

「朱臺鬱相望」（〈永明樂〉）。

「夏木轉成帷，秋荷漸如蓋」（〈後齋迴望〉）。

「餘霞散成綺，澄江靜如練」（〈晚登三山〉）。

「二二一」之句型：句法較爲流動。如：

「觴流白日下，吹溢景雲滋」（〈元會曲〉）。

「鏘鏘玉鑾動，溶溶金障旋」（〈郊祀曲〉）。

「二——」之句型：其銕詞較易，運用較廣，最富變化。如：

「行雁飛且鳴」（〈奉和隋王殿下其二〉）

「珠榴析且紅」（〈和沈祭酒行園〉）

「房櫳閒且肅」（〈冬日晚郡事隙〉）

「芰荷搖復合」（〈落日同何儀曹〉）

由以上諸例<sup>76</sup>可證謝朓善於提煉語言，銕鑄詞彙，句法多變化、不板滯。究精聲律亦謝朓作品特色之一。元嘉之初，范曄已獨得音學的奧秘，可說是永明聲律論的先導。其〈獄中與諸甥姪書〉云：

74 見《昭昧詹言·卷七·小謝》。《昭昧詹言》（民51）：（清）方東樹著。台北：廣文書局。

75 以上參考王國瓊《中國山水詩研究》頁179—189，楊明《南朝詩魂》頁58—61及《古詩新賞12》頁43—66。

76 引自（丁福保《全齊詩·卷三》）。





「性別宮商，識清濁，斯自然也。觀古今文人，多不全了此處；縱有會此者，不必從根本中來。言之皆有實證，非爲空談。年少中，謝莊最有其分。手筆差易，文不拘韻故也。吾思乃無定方，特能濟難適輕重。」<sup>77</sup>

范曄謂：「言之皆有實證，非爲空談」，范文瀾《文心雕龍注》云：

「觀蔚宗此辭，似調音之術，已得於胸懷，特深自秘異，未肯告人，左礙而尋右，末滯而討前，即所謂濟艱難，適輕重矣！謝莊深明聲律，故其所作〈赤鸛鵲賦〉，爲後世律賦之祖」。

據史傳：「王玄謨問莊何者爲雙聲，何者爲疊韻。答曰：『玄護爲雙聲，礪礪爲疊韻。』其捷速若此」。《南史·卷二十·謝莊傳》。玄護是人名，礪礪是地名，對偶、聲律兩方面都無懈可擊。可見謝莊、范曄早於永明諸子幾十年，就有自然音律之說，雖未創爲具體宮商的言論，但以「性別宮商，識清濁，斯自然也」之理，沾溉永明藝苑，也是水到渠成之事。到永明中，講究聲律的「永明體」遂盛極一時，《詩品·總論》曰：

「宮商與二儀俱生，自古詞人不知之，王元長創其首，謝朓、沈約揚其波，三賢或貴公子孫，幼有文辯；於是士流景慕，務爲精密，襞積細微，專相凌駕」。

故知王融乃齊梁宮商論者之始祖，謝朓、沈約都是推波助瀾者。謝朓既是「永明體」的作手，當然對自己詩歌的審美要求極高；曾對沈約說：「好詩圓美流轉如彈丸」（《南史·王弘傳附王筠傳》），講求詩歌語言自然明白，音節流美，聲韻諧暢，因此他的詩作往往予人一種「調與金石諧」<sup>78</sup>的悅耳效果。

## 二、辭 賦

南齊以後，由於「永明體」的出現，強調聲律的作用，詩和文都進一步駢儷化；對偶愈加精巧，音韻更爲和諧，辭采更加豔麗。辭賦方面，在句式上多以駢四儷六成篇，有的賦作呈現出詩賦合流的趨勢，運用五、七言詩句，讀起來更接近抒情詩。

永明作家中，謝朓詩歌成就最高，其賦則以〈七夕賦奉護軍命作〉、〈遊後園賦〉、〈思歸賦〉等較有名<sup>79</sup>。沈約〈郊居賦〉見《梁書·本傳》，性質與謝靈運〈山居賦〉相似。其他如〈麗人賦〉、〈傷美人賦〉等作，莫不韻律和諧，光采煥鮮。南齊一代，除「永明體」作家外，還有一位張融，曾航海至交州，作〈海賦〉，此賦頗多綺麗之句，用寫景以喻玄

77 轉引自《中國歷代文論選》上冊，頁179。

78 沈約〈懷舊詩九首之二·傷謝朓〉：「吏部信才傑，文峰振奇響。調與金石諧，思逐風雲上。豈言陵霜質，忽隨人事往。尺璧爾何冤，一旦同丘壤。」

79 見《全齊文·卷二十三》





理，雖稍遜於木華之作，但自有特點<sup>80</sup>。

辭賦發展到梁代，詩賦合流的趨勢更加明顯；如梁簡文帝的〈對燭賦〉，以六句七言詩起頭：

雲母窗中合花氈，茱萸幔裡鋪錦筵。照夜明珠且莫取，金羊燈火不須燃。下弦三更未有月，中夜繁星徒依天。（《全梁文·卷八》）

而〈採蓮賦〉則以二句騷體起頭：

望江南兮清且空，對荷花兮丹復紅。（《同上》）

梁元帝更喜於賦末用詩句，抒情意味濃厚，如〈蕩婦秋思賦〉之賦末：

已矣哉！秋風起兮秋葉飛，春花落兮春日暉，春日遲遲猶可至，客子行行終不歸。（《全梁文·卷十五》）

總之，駢賦的發展，因受永明聲律運動的影響，鍊字造句皆講究平仄互對，真正做到「五色相宣、八音協暢」《宋書·謝靈運傳論》的審美理想，唯美文學的發展至此可說是達到巔峰。而後代對句的形式，在駢賦裡已具備完全，唐代律賦的格式，就是在這基礎上孕育起來的。

## 陸、宋齊兩代的文變

### 一、新變的文學史觀

六朝論文，可以昭明太子和元帝兄弟為代表。昭明選文，注重「綜緝辭采」，「錯比文華」的審美要求，舉「事出於沉思，義歸乎翰藻」為文的標準；換言之，就是善於用典故，善於用比喻的意思。元帝《金樓子·立言篇》說：「吟詠風謠，流連哀思者謂之文」，又說：「文者，惟須綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻遒會，情靈搖蕩」<sup>81</sup>，所謂「綺縠紛披」，也是指用典繁富、辭藻瞻麗。至於六朝論詩，可以鍾嶸和劉勰為代表，《詩品·總論》指出「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠」，可是當時的詩壇情況卻非如此：

「顏延、謝莊尤為繁密，于時化之。故大明泰始中，文章殆同書抄。近任昉王元長等，詞不貴奇，競須新事，爾來作者，寢以成俗。遂乃句無虛語，語無虛字，拘攣補衲，蠹文已甚。但自然英旨，罕值其人，詞既失高，則宜加事義；雖謝天才，且表學問，亦一理乎！」（《詩品·總論》）

劉勰在〈明詩篇〉也形容宋初的山水詩：「情必極貌以寫物，辭必窮力而追新」。「競須新

80 參考曹道衡《漢魏六朝辭賦》頁150—182。

81 轉引自《中國歷代文論選·上》頁301。



事」明指用事，「辭必窮力而追新」指的也是在遣詞造句上力圖變新的用心，可見當時炫才騁博、競相藻飾的風氣。由鍾、劉兩家的話，更可看出求「新」尚「變」是當時文人的文學史觀。「新」是創造，對舊而言是「變」；到隋唐之後，「新變」就自然地連稱在一起。「新變」，是六朝詩壇的重要表現；也可說，整個六朝詩歌的發展史，就是一個不斷求新尚變的動態演進過程。《南齊書·文學傳》論道：「習玩爲理，事久則瀆。在乎文章，彌患凡舊。若無新變，不能代雄」，能求「新變」，才能獨自成家，雄長一代。《梁書·四十九·庾肩吾傳》云：

「齊永明中，文士王融、謝朓、沈約，文章始用四聲，以爲新變。至是轉拘聲韻，彌尚麗靡，復踰於往時」。

可證喜用典故、雕琢辭藻之外，聲律也是求得「新變」的一條路。求新尚變就要別出心裁；據史傳：

「摘遍覽經史，屬文好爲新變，不拘舊體。武帝以摘爲侍讀。摘文體既別，春坊盡學之，『宮體』之號，自斯而始。帝聞之怒，召摘將加誚責，及見，應對明敏，辭義可觀，乃意釋」。（《南史·徐摘傳》）

徐摘本因好奇，嘗試創作新文體，而此新文體竟不自覺地趨向輕豔的「宮體」，適合春坊吟詠傳唱。梁武帝震怒，其實不知自己亦好寫此類文體。茲舉其〈白紵辭二首〉爲例：

朱絲玉柱羅象筵，飛管促節舞少年。短歌流目未肯前，含笑一轉私自憐。

纖腰嫋嫋不任衣，嬌怨獨立特爲誰？赴曲君前未忍歸，上聲急調中心飛。

此詩<sup>82</sup>對舞蹈者的姿態、神態、心情都刻劃入髓，尤其是「含笑一轉私自憐」七字，更是體貼入微，不禁令讀者心醉神眩<sup>83</sup>，這種內容題材，正是宮體詩的調調。

南朝時，聯句風氣極盛，《何遜集》中所載最多，其中有好幾首描繪女性的聯句詩：如〈增新曲相對聯句〉、〈照水聯句〉、〈折花聯句〉、〈搖扇聯句〉、〈正釵聯句〉等。可見當時詩人對於描寫女性的美頗有興趣，宮體詩就在這樣的時代風氣中形成、發展起來<sup>84</sup>，足證它的產生，也是齊梁文士雅愛「新變」的產物。

當時不滿這類「新變」的，有裴子野的《雕蟲論》：「淫文破典，斐爾爲功」，以爲「拘攣補衲」，有失自然，鍾嶸《詩品·總論》也評道：「故使文多拘忌，傷其真美」。劉勰最爲折衷：〈通變篇〉云：

「夫設文之體有常，變文之數無方。何以明其然耶？凡詩、賦、書、記，名理相

82 見《全梁詩·卷一》頁4。

83 參考楊明《南朝詩魂》頁93。

84 參考楊明《南朝詩魂》頁230。



因，此有常之體也；文辭氣力，通變則久，此無方之數也。名理有常，體必資於故實；通變無方，數必酌於新聲；故能騁無窮之路，飲不竭之源。」

「文辭氣力，通變則久」，而「通變無方，數必酌於新聲」。清紀昀評這段道：

「彥和以通變立論，於求新於俗尚之中，則小智師心，轉成纖仄。明之竟陵、公安，是其明徵。故挽其返而求之古。蓋當代之新聲，既無非濫調，則古人之舊式，轉屬新聲。復古而名以通變，蓋以此爾。」

劉勰針對當時的情形，指出了一條創作新路；文學創作，就是要求新求變。〈風骨篇〉云：

「洞曉情變，曲昭文體，然後能孚甲新意，雕畫奇辭。昭體故意新而不亂，曉變故辭奇而不贅」。

「新變」才能領袖文壇，雄視百代。但「新變」有好壞兩方面，劉勰在〈通變篇〉裡指導我們如何通變，如何祛壞從好，汰蕪存菁。劉勰在這裡所說的「新意」「奇辭」就是變，「不贅」「不亂」，即防止向壞的方面變，「昭體」「曉變」，就是要求向好的方面變<sup>85</sup>。

文到六朝成為專科之學；范曄作《後漢書》，創立〈文苑列傳〉，鍾嶸定《詩品》，劉勰論《文心》都在此時。而劉勰更注重詩文體的代變；《文心雕龍》上篇論列各體，都詳述源流遷變。在前沈約已經論到文體的變；《宋書·謝靈運傳論》中道：

「自漢至魏，四百餘年，辭人才子，文體三變。相如工為形似之言，班固長於情理之說，子建、仲宣以氣質為體。並標能擅美，獨映當時。」

以下直敘到宋代的顏、謝為止；他讚賞大謝及顏延之，曰：

「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」。

〈明詩篇〉亦曰：

「宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋。儼采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新，此近世之所競也」。

沈約及劉勰都能識「變」，他們的認識是一致的，而這又是跟當時追求「新變」的風氣相應的。這也說明在文學自覺的時代背景下，文學理論的建設和文學批評的開展，都取得了非凡的成就。劉勰以後，論「文變」的便多了起來；唐人修六朝史書，多有〈文苑傳〉或〈文學傳〉，傳各有序或論，皆論「文變」；並且多引易傳「觀乎天文以察時變，觀乎人文以化成天下」二語（《周易三·賁卦彖辭》）為論據，正見出六朝以來的風氣。

「文變」是指詩文體的變，這個「變」包含文學的思想內容（質）；及文學的表現形式

85 參考王更生《文心雕龍讀本·下》頁47－59。



(文)。所謂「質文代變」的「代變」，並非意味著「今」對「古」的斷然否定，全盤代替，而是在否定中繼承與創新，這個「變」是「患凡舊」，是「化而裁之」，是「趣時」。不論復古也罷，求新也罷，「變」的總是「新」的；「變」而能成體，引領一代風騷，這「新」就能垂諸久遠，〈通變篇〉所謂「文律運周，日新其業」是也。顧炎武《日知錄·卷二十二·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也，勢也。用一代之體，則必似一代之文，而後為合格。」<sup>86</sup>

誠哉斯言！明白了通變的道理，了悟到文體之變，乃是不得不然的趨勢，便不至於一味的貴遠賤近，也不至於一味的競今疏古，更能公平客觀的看待歷代文學發展的情形，各各還給它一副本來面目。

## 二、劉宋詩性情漸隱，聲色大開

沈德潛《說詩碎語》云：「詩至於宋，性情漸隱，聲色大開，詩運轉關也。」「性情漸隱，聲色大開」，便是指劉宋詩的「質文代變」。劉宋詩以元嘉三大家—謝靈運、顏延之、和鮑照的創作為主，而顏謝二家即是「性情漸隱，聲色大開」的典型。謝靈運的山水詩承東晉玄言詩發展而來，玄言詩是通過多采多姿的山水景色描寫來闡發玄理的，「澹思濃采」（〈時序篇〉）結合的風貌，使玄言詩在「文變」方面，不致於完全流於「澹乎寡味」（《詩品·序》）。所以，謝詩在內容方面是「山水與莊老並存」，玄理的闡發與山水的表現排擠了個人的情感；但靈運全心致力於山水詩的創作精神，使他詩中的山水比重大為增加，其餘的侍遊、酬應或擬代之作，也夾雜著若干刻劃山水的詩句<sup>87</sup>。他對山水的描摹大大刺激了辭采及聲律美的追求；〈明詩篇〉所謂：

「儷采百字之偶，爭價一字之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新。」

〈物色篇〉所云：

「窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠；體物為妙，功在密附。故巧言切狀，如印之印泥，不加雕削，而曲寫毫芥。故能瞻言而見貌，即字而

86 參考朱自清《詩言志辨》頁131—163。顧炎武語見《原抄本日知錄》（民59），頁606，台北：明倫出版社。

87 據《全宋詩·卷三》，謝靈運現存詩八十七首，其中山水詩三十三首，而與名理並存的山水詩二十三首，占全部山水詩三分之二強。參考林文月《中國山水詩的特質·附記》，收入《山水與古典》頁61。



知時也。」

正是謝靈運模山範水的特徵；也正是鮑照稱美謝詩「自然可愛」的意涵。所謂「自然可愛」，應指謝集裡那些不假雕飾而天然豔麗的寫景佳作；如〈登池上樓〉、〈遊南亭〉、〈登永嘉綠嶂山〉、〈石門巖上宿〉、〈從斤竹澗越嶺溪行〉等，這些詩作雖然也是雕章琢句、運用事類、講求排偶，但技巧運用頗為得當，能增加其詩的厚度，使人覺得凝鍊自然，毫不刺目。

顏延之詩內容題材局限於應詔侍陪生活，除〈秋胡行〉、〈五君詠〉之外，一般應酬文字都呈現藻飾雕琢、喜用古事的傾向，不易觸摸到作者的感情世界。〈五君詠〉則無用事之病，語言質樸，寄意深遠，堪稱佳作；〈秋胡行〉凡九章，皆為五言體，較多地體現了顏詩「體裁明密」的優點，可惜這類作品不足以構成他的藝術特色，湯惠休形容其詩作「如錯采鑲金」《詩品·卷中》，這種唯美特徵，正是當時及後人對他的普遍印象。

鮑照的樂府詩，半為五言，半為七言或雜言。他繼承了漢、魏樂府現實主義的精神：「感於哀樂，緣事而發」，對他所處的那個時代的社會現實進行了廣泛而又深刻的描述。儘管鮑照位卑人微，但他卻懷抱著滿腔的熱情，投身到現實社會中去批判醜惡，去歌頌光明，這就使他的詩作飽含著一種真切的感情和蓬勃的生氣，煥發著一種積極豪邁、雄建俊逸的精神。樂府作品中，也有一部分情辭激壯的邊塞詩，如〈代出自蓟北門行〉一詩，描寫了荒涼酷寒的邊疆戰場景色，歌頌了邊塞將士們為國奮戰的英勇精神。在〈擬古詩〉之三中，詩人借幽并遊俠少年之口說道：

漢虜方未和，邊城屢翻覆。留我一白羽，將以分虎竹。

表達了詩人建功立業、要為國消除外患的忠勇意志。這些邊塞詩，是唐人邊塞詩的最佳範本。另外，我們在他的雜言詩裡，特別能領略他慨嘆身世、抒發情懷的苦衷。他的山水詩，因為玄氣的味道不濃重，加上恰如其分地借景抒情，使詩中的山水形象較完整生動，從而把山水詩的發展推向了另一個新的高度<sup>88</sup>。

鮑詩傑出的成就，在重聲色的劉宋時代，顯然是「質」方面極大的變革，但這變革在當時產生不了什麼作用，根本無多大影響；倒是他那些講究錘字鍊句的詠物詩及宮體風格的詩篇，如〈翫月城西門〉、〈詠白雪〉、〈詠雙燕二首〉、，〈吳歌三首〉、〈採菱歌七首〉、〈幽蘭五首〉、〈代白紵曲二首〉等，助長了劉宋詩聲色大開的「文變」聲勢，並且開啓了齊、梁、陳宮體詩風的先河。蕭子顯《南齊書·文學傳論》評鮑明遠云：

「發唱驚挺，操調險急，雕藻淫豔，傾炫心魂。亦猶五色之有紅紫，八音之有鄭、衛，斯鮑照之遺烈也」。

88 參考王紹曾等譯注：（《謝靈運、鮑照詩》）。





當時文壇給予「雕藻淫豔」的評價，正意味著當時文士認為鮑詩在「雕藻淫豔」方面頗為突出<sup>89</sup>。總之，以劉宋詩為分水嶺，六朝<sup>90</sup>詩歌的發展，可說是從魏晉詩歌的「重情性」，轉向了南朝詩歌的「重聲色」。

### 三、南齊的永明新變：「聲律說」

《南齊書·文學傳論》曰：

「今之文章，作者雖眾，總而為論，略有三體，一則啓心閑繹，託辭華曠，雖存巧綺，終致迂回，宜登公宴，本非准的。而疏慢闌緩，膏育之病，典正可採，酷不入情。此體之源，出靈運而成也。」

魏文《典論·論文》曰：「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而至」，又云：「徐幹時有齊氣」，所謂「齊氣」，指的是齊地特有的迂緩之氣，曹丕讚美徐幹著《中論》，成一家之言，但卻認為這迂緩之氣是美中不足之處，未免為文章之累。文氣之不疾不徐與音韻有關，故沈約云「燕音累氣」（《宋書·謝靈運傳》），混濁之氣會損傷文章的清明，會阻礙文章的氣勢，是以文氣之說，可謂聲律論的前驅。文氣乃最自然的音律，音律為最具體的文氣，文章音律的闌緩，換言之，就是所謂文氣的舒緩。晉宋以來，文人喜用雙聲疊韻字入詩文，尤以謝靈運為最，以至常有拗口之弊，闌緩之譏。蕭綱〈與湘東王書〉曰：

「又時有效謝康樂、裴鴻臚文者，亦頗有感焉。何者？謝客吐言天拔，出於自然，時有不拘，是其糟粕。、、、是為學謝則不屆其精華，但得其冗長。」<sup>91</sup>

靈運雖才高詞勝，淵雅難蹤，然蓄意雕琢，有傷真美，詩文之中，每用雙疊之字，音韻煩沓，展轉不斷，讀來詰屈聱牙，有冗長及疏慢之病；永明聲律說，就是要矯詩歌拖沓拗口的毛病<sup>92</sup>。

謝朓的詩作，不僅對「永明體」的形成作了貢獻，更重要的，是向唐代律詩過渡架起了橋樑。無論在篇幅的短小、語言的明朗，音韻的和諧方面，都可看出謝朓以他的一些名篇，為「永明體」奠定了基礎，如〈晚登三山還望京邑〉

89 按：鮑詩如〈紹古辭〉之三，演化古詩句，表現新內容，堪稱千古絕響的藝術佳品，那種認為此類詩篇是「淫豔」，「紅紫」的評論，未免歪曲。以上參考《古詩新賞 11》頁 249－251。

90 關於六朝，說法不一，本篇所謂「六朝」，指魏（含建安）、晉、宋、齊、梁、陳，參考《六朝唯美詩學》頁 2。

91 《梁書·卷四十九·列傳第四十三·文學上》

92 參考陳松雄（《齊梁麗辭衡論》）



灞浹望長安，河陽視京縣。  
白日麗飛甍，參差皆可見。  
餘霞散成綺，澄江靜如練。  
喧鳥覆春洲，雜英滿芳甸。

去矣方滯淫，懷哉罷歡宴。  
佳期悵何許，淚下如流霰。  
有情知望鄉，誰能鬢不變？

此詩在形式上，已接近唐代的律詩；如二聯的平仄協調，三、四、五聯的對偶精工，尤以三、四聯，輪廓清晰，音節圓轉，深受李白的激賞<sup>93</sup>。

南齊的「永明新變」，便是乘著劉宋詩歌「聲色大開」的勢頭，愈演愈烈，唯美藝術的文學風尚如火如荼地向前推進，達於鼎盛。謝朓的山水詩遠承大謝，近師鮑照，氣魄略小，視覺的幅度也變小，其他詩人亦是如此，景物表現的範圍，從山林原野收攏到園林庭院，仕宦生活的情感抒發與自然景物緊密結合，玄理的闡發日漸減少，其所描寫的實景，往往浸染著詩人一些宦遊生涯的感慨，如與謝朓同時的詩人范雲，其〈之零陵郡次新亭〉一詩，就是藉景抒情之作：

江干遠樹浮，天末孤煙起。  
江天自如合，煙樹還相似，  
滄流未可源，高飄去何已<sup>94</sup>。

此詩當為范雲在蕭齊時代赴任零陵內史途中之作。前四句是以審美的態度眺望山水，可是與「滄流未可源，高飄去何已」連讀時，詩人內心所懷的江流無盡、飄零無已的落寞之情，就躍然紙上<sup>95</sup>。這種「情思景物化」，「景物情思化」的特徵，較之劉宋山水詩的內容，可說是一個小變化。

#### 四、梁陳宮體，別為新變

蕭梁文壇，「詩風妖豔，益為麗靡」<sup>96</sup>；所以，梁陳宮體詩的「質文代變」是以「豔」

93 李白〈金陵城西樓月下吟〉特意提到這個名句：「解道澄江靜如練，令人長憶謝玄暉」。

94 見《全梁詩·卷六》。

95 參考王國瓊《中國山水詩研究》頁188、189

96 丁福保語，見《全漢三國晉南北朝詩·緒言》。



爲總特徵的「訛變」。內容方面集中於嘉樹珍果、奇珍異玩、美女和豔情的表現，到梁簡文帝時，更針對宮中婦女的容飾、舞姿及生活起居，進行「形似」的精描細繪，其語言風貌有甚於「雕藻淫豔」，普遍被認爲是「傷於輕靡」之作<sup>97</sup>。魏晉以來的詩歌唯美追求，至此得到淋漓盡致的體現<sup>98</sup>。

宮體詩的創作發展過程，是由自然山水而庭院山水，而器物，而人物這一條路徑發展開來的。南朝以後，因庭園山水興起，詩人的焦點漸漸收縮在庭院某個點上；更由於王公、貴族、文人的遊樂生活，室內的陳設也成爲他們吟詠的對象，往往視覺所及，各詠一物，以集體連作的方式爭奇鬥豔，如〈同詠坐上所見一物〉：謝朓〈詠席〉，王融〈詠幔〉，虞炎〈詠簾〉等。此類詩作，極盡雕琢刻鏤之能事，茲舉二例：

玲瓏類丹檻，苔亭似元闕。對鳳懸清冰，垂龍掛明月。

照粉拂紅妝，插花理雲鬢。玉顏徒自見，常畏君情歇。（謝朓〈雜詠三首之一：鏡臺〉）

雖然堆積辭藻，但善用比喻，文辭清麗<sup>99</sup>。又如虞炎的〈詠簾〉：

青軒明月時，紫殿金風日。瞳矐引光輝，曖曖映容質。

清露依檐垂，蛸絲當戶密。寥閑誰共臨，掩晦獨如失。

全用旁襯，含蓄深隱。以聯綿字「瞳矐」、「曖曖」狀物之疏密，「引光輝」、「映容質」，引人遐思，加上「清露」、「蛸絲」的點綴，予人以浪漫的想像空間，難怪有人將它歸入廣義的宮體詩<sup>100</sup>。

梁簡文帝〈與湘東王書〉云：

「比見京師文體，懦鈍殊常，競學浮疏，爭爲闌緩。玄冬修夜，思所不得，既殊比興，正背〈風〉〈騷〉。若夫六典三禮，所施則有地，吉凶嘉賓，用之則有所。未聞吟詠性情，反擬〈內則〉之篇；操筆寫志，更摹〈酒誥〉之作；遲遲春日，翻學〈歸藏〉；湛湛江水，遂同〈大傳〉、、、、」。

所謂「吟詠性情，反擬〈內則〉之篇，操筆寫志，更摹〈酒誥〉之作」，正是太康以來詩壇上的通病。由於傾心擬古，大量用事，使得詩歌失去應有的活潑生命，顯得暮氣沉沉，枯槁黯淡。簡文帝有鑑於此，頗有意改革振興，但因本身生活環境的限制，耳聞目睹，無非後宮

97 《南史·卷八·梁本紀下》：「雅好詩賦，其自序云：『七歲有詩癖，長而不倦。』然帝文傷於輕靡，時號『宮體』」。

98 參考王力堅《六朝唯美詩學》頁50－54。

99 《全齊詩·卷三》頁1030、1031：謝朓〈雜詠三首：鏡台、燈、燭〉。

100 參考洪順隆《六朝詩論》頁16－32。



佳麗，賞樂遊宴，習染所得，既無深刻的思想，又乏高遠的情致，徒使視野更加狹窄，寫作範圍變得更小，雖不再濫用典故，聲調亦流利而不沉滯，終不免於向「訛變」的方面發展。另一方面，由於永明年間聲律方面的探討，講求詩歌的抑揚頓挫，鏗鏘悅耳，使詩的形式達到更成熟完美的境地，由是以新鮮的內容，鋪入新的格律之中，詩人們終於找到一條新的出路——宮體詩<sup>101</sup>，可以說，宮體詩也是詩人們力求突破的一個嘗試。

## 陸、矯訛翻淺，還宗經誥

劉勰在〈序志篇〉裡，自言「齒在踰立」，曾夜夢「執丹漆之禮器，隨仲尼而南行」，以為聖人降夢，事非偶然，乃決定讀聖述經。而

「文章之用，實經典枝條，五禮資之以成文，六典因之以致用，君臣所以炳煥，軍國所以昭明，詳其本源，莫非經典。而去聖久遠，文體解散，辭人愛奇，言貴浮詭，飾羽尚畫，文繡鞶帨，離本彌甚，將遂訛濫。」（〈序志篇〉）

為挽救「習華隨侈，流遁忘反」（〈風骨篇〉）的時代潮流，遂「搦筆和墨」，撰述《文心雕龍》，提出文章歸本於「體要」的審美理想。〈序志篇〉講得非常清楚，他是針對「文體解散、辭人愛奇」的近代文學現象痛下針砭的，可見宋齊文風在劉勰心目中是怎樣的評價。試看以下各篇的評述：

「宋初訛而新。」（〈通變篇〉）

「今才穎之士，刻意學文，多略漢篇，師範宋集，雖古今備閱，然近附而遠疏矣。」（〈通變篇〉）

「若夫立文之道，惟字與義。字以訓正，義以理宣，而晉末篇章，依希其旨，始有賞際奇至之言，終有撫叩即酬之語，每單舉一字，指以為情。夫賞訓錫賚，豈關心解，撫訓執握，何預情理；雅頌未聞，漢魏莫用，懸領似如可辯，課文了不成義，斯實情訛之所變，文澆之致弊。而宋來才英，未之或改，舊染成俗，非一朝也。近代辭人，率多猜忌，至乃比語求蚩，反音取瑕，雖不屑於古，而有擇於今焉。」（〈指瑕篇〉）

「凡精慮造文，各競新麗，多欲練辭，莫肯研術。落落之玉，或亂乎石；碌碌之石，時似乎玉。精者要約，匱者亦黷；博者該贍，蕪者亦繁；辯者昭晰，淺者亦露；奧者複隱，詭者亦曲。或義華而聲悴，或理拙而文澤。」（〈總術篇〉）

「自近代辭人，率好詭巧，原其為體，訛勢所變，厭黷舊式，故穿鑿取新，察

101 參考〈南朝宮體詩研究〉，收入林文月《澄輝集》頁139－221



其訛意，似難而實無他術也，反正而已。故文反正爲支，辭反正爲奇。效奇之法，必顛倒文句，上字而抑下，中辭而出外，回互不常，則新色耳。夫通衢夷坦，而多行捷徑者，趨近故也；正文明白，而常務反言者，適俗故也。然密會者以意新得巧，苟異者以失體成怪。舊練之才，則執正以馭奇；新學之銳，則逐奇而失正；勢流不返，則文體遂弊。」（〈定勢篇〉）

「夫三皇辭質，心絕於道華；帝世始文，言貴於敷奏；三代春秋，雖沿世彌綰，並適分胸臆，非牽課才外也。戰代技詐，攻奇飾說；漢世迄今，辭務日新，爭光鬻采，慮亦竭矣。」（〈養氣篇〉）

「昔詩人什篇，爲情而造文；辭人賦頌，爲文而造情。何以明其然？蓋風、雅之興，志思蓄憤，而吟詠情性，以諷其上，此爲情而造文也；諸子之徒，心非鬱陶，苟馳夸飾，鬻聲釣世，此爲文而造情也；故爲情者要約而寫真，爲文者淫麗而煩濫。而後之作者，採濫忽真，遠棄風雅，近師辭賦，故體情之製日疏，逐文之篇愈盛。」（〈情采篇〉）

由以上諸篇的論述，可見劉勰對近代文風的批判。近代指晉代以後宋、齊、梁各代的辭人。辭人即詞人，劉勰稱他們爲辭人，文字本身即寓有貶責之意；因爲揚雄讚美詩人之賦「麗以則」，卻貶抑詞人之賦「麗以淫」，後悔自己年輕時喜歡寫作辭賦：

「或問，『吾子少而好賦？』曰：『然，童子雕蟲篆刻』。俄而曰：『壯夫不爲也』。」（揚子《法言·吾子篇》）

劉勰認爲晉末宋來及近代辭人，過於愛奇，競豔爭采，棄本逐末，「多欲練辭」，「辭務日新」；一些貴遊文人，大玩文字遊戲，或用諧音字、反切字來吹毛求疵<sup>102</sup>，招人咎尤。他們研術未精，有些作品空有潤澤的文辭，理論卻拙劣不堪，有些作品內容華茂充實，聲調卻枯燥乏味，一言以蔽之；僅具有一端之美，不符合「文質彬彬」的審美要求與「體要」的審美理想

102 參考王更生《文心雕龍讀本·下篇》頁222。「比語」，即聲韻諧比的語言。《顏氏家訓·文章篇》：「梁世費昶詩云：『不知是耶非？』殷潛詩云：『飄揚雲母舟』，簡文云：『昶既不識其父，潛又飄揚其母。』」案耶和爺諧音，雲母的母同於母親的母，這是利用諧音來吹求對方蚩惡之例。「反音取瑕」是說假借反切的字音，來挑剔文中的瑕疵。《文鏡秘府論·五》：「翻語病者，正言是佳詞，反語則深累是也。如鮑明遠詩云：『雞鳴關吏起，伐鼓早通晨。』伐鼓，正言是佳詞，反語則不詳，是其病也。崔氏曰：『伐鼓反語腐骨，是病。』又『何僧智者，嘗於任昉坐賦詩，而言其詩不類。』任云：『卿詩可謂高厚。』何大怒曰：『遂以我爲狗號。』（高厚切狗，厚高切號）任逐後解釋，遂不相領。」此乃反音取瑕之例。





相去甚遠。

「體要」的審美理想就是「徵聖宗經」。「徵聖宗經」是劉勰《文心雕龍》一書的最高指導原則；此一思想貫串於全書中：

「周書云：『辭尚體要，弗惟好異。』蓋防文濫也。」（〈風骨篇〉）

「是以論文必徵於聖；窺聖必宗於經。易稱：『辨物正言，斷辭則備』，書云：『辭尚體要，不惟好異』。故知正言所以立辨，體要所以成辭，辭成則無好異之尤，辨立則有斷辭之美。」（〈徵聖篇〉）

晉末宋來及近代的「文濫」之弊，訛淺之病，只有回到「徵聖宗經」的傳統，才能補偏救弊，挽狂扶傾。〈通變篇〉云：「矯訛翻淺，還宗經誥」；一個人從事文學創作，若能祖述經典，則其作品就具有六大優點：

「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。」（〈宗經篇〉）

而這六項標準是可以適用於一切文體的；所以他對各種文體的代表作品與代表作家又往往用這種標準來衡量。如論「雜文」說：「唯七厲敘賢，歸以儒道，雖文非拔群，而意實卓爾矣」（〈雜文篇〉）；論「史傳」說：「立義選言，宜依經以樹則；勸戒與奪，必附聖以居宗」（〈史傳篇〉）；〈章表篇〉云：「章式炳賁，志在典謨」，都是從儒家的觀點來批評的。

但劉勰還能肯定文學的作用，不局限於儒家經典之道，所以，體會到「文章之用，實經典枝條」；經典之道與文學之道，因為聖人的媒介而溝通起來。〈原道篇〉云：「道沿聖以垂文，聖因文以明道」，「道」在聖人不曾寫作以前，原是屬於客觀現實的自然之道，而在聖人認識了道以後，通過聖人對客觀現實的觀察概括以及判斷推理等作用，再加上聖人創造、描繪、組織、雕琢等工夫，將「自然之文」轉化為「人爲之文」，以垂教萬世，那麼，「道心惟微，聖謨卓絕」，也就必然以經典為宗主。經典是最優秀的作品，所謂「性靈鎔匠，文思奧府」，它的影響既深且遠，像「泰山遍雨，河潤千里」一樣（並見〈宗經篇〉），取之不盡用之不竭，前修久用而未先，後進追取而非晚；因此，作為「經典枝條」，「文章之用」當然也是鉅大無比的。劉勰明確地認識到文學對現實的影響，特別反對「無益時用」，「用乖遠大」（〈諧隱篇〉）；批評司馬相如「文麗用寡」（〈才略篇〉）；讚美檄移有「摧歷鯨鯢，抵落蜂蠆」的效果（〈檄移篇〉）；史傳可以「騰褒裁貶，萬古魂動」（〈史傳篇〉）；樂府的影響力是「情感七始，化動八風」的（〈樂府篇〉）；夸飾得當便能夠「發蘊而飛滯，披瞽而駭聾」（〈夸飾篇〉）；針對當時「訛濫」的文風，劉勰強調「文用」，是有積極意義的<sup>103</sup>。

表面看來，劉勰對宋齊以來的「新變」，似乎否定的成分較多，稱其「情訛之所變，文

103 參考吳聖昔《劉勰文學理論建構與精髓》頁45、46。



澆之致弊」(〈指瑕篇〉)，語氣沉痛，憂心忡忡。實則劉勰是以儒家接近現實主義的理論為中心，而又不局限於儒家之道，所以他同時也能吸收形式主義文學的理論；由下編中的〈聲律〉、〈章句〉、〈麗辭〉、〈夸飾〉、〈事類〉、〈練字〉、〈隱秀〉、〈指瑕〉諸篇，可以看出他對新變思潮的態度。〈聲律篇〉既不完全採用沈約之說，也不另制一套格律，主要是提出格律的原則；格律是自然形成的，並非經由一個人的主觀制定即可。〈章句篇〉雖本陸機〈文賦〉<sup>104</sup>之論，卻要：

「控引情理，送迎際會，譬舞容迴環，而有綴兆之位；歌聲靡曼，而有抗墜之節也。」

其歸於自然之意，至為彰顯。至如〈麗辭篇〉云：「神理為用，事不孤立」，更是當時一般人崇尚駢儷的主張，但他又說：「若氣無奇類，文乏異采，碌碌麗辭，則昏睡耳目」，同樣也要歸於自然的標準。他如〈練字篇〉謂：「後世所同曉者，雖難斯易，時所共廢，雖易斯難」；〈事類篇〉謂「用舊合機，不啻自其口出」；〈比興篇〉言：「比類雖繁，以切至為貴」；〈夸飾篇〉言「夸而有節，飾而不誣」；在在都說明了他根據自然的標準，對形式主義的文學理論是有所吸納，有所揚棄，有所批判的。純藝術論者強調外飾，但劉勰卻認為「自然會妙，譬卉木之耀英華；潤色取美，譬繪帛之染朱綠」(〈隱秀篇〉)；肯定：「聖文之雅麗，固銜華而佩實者也」(〈徵聖篇〉)；他是本於這樣的理解來折衷，來統一矛盾，而集以前文論之大成的。

以上所舉諸例，就是說明《文心雕龍》的理論儘管講到枝葉，都會再回顧到根本，如此，這枝葉就是有根之葉，生氣勃勃，而不是人工雕飾的假花假葉，所謂「自然」的真義應是如此。

另一方面，講到根本，也必須顧到枝葉。〈情采篇〉講到情文，就連帶講到形文、聲文；而〈鎔裁篇〉的宗旨也就在「槩括情理，矯揉文采」，一方面「規範本體」以「鎔」治情理，使「綱領昭暢」，一方面又「剪截浮辭」以「裁」治文采，使「蕪穢不生」，雙管齊下，才能達到「芟繁剪穢，弛於負擔」的鎔裁標準。〈附會篇〉所謂的「附辭會義」，就是一方面修飾辭采宮商，一方面整理情志事義，要做到「眾理雖繁，而無倒置之乖，群言雖多，而無棼絲之亂」，才算是「總文理，統首尾，定與奪，合涯際，彌綸一篇，使雜而不越者也」。因此，〈體性篇〉要求「摹體以定習，因性以練才」，使性習並重，才學兼顧；〈風骨篇〉要求「練於骨者，析辭必精」；使情辭並茂，風骨交勁；〈通變篇〉說：「斟酌乎質文之間，而槩括乎雅俗之際」，文質適中，雅俗得所，才有資格談論文學通變的道理。不僅如

104 陸機〈文賦〉自「選義按部，考辭就班」至「苟傷廉而愆義，亦雖愛而必捐」，對如何部署「意」、「辭」以及「意」和「辭」之間的關係，有詳盡深入的闡發。



此，〈程器篇〉再提到文德問題：「貴器用而兼文采」，作品的優劣與作家的品德修為，雙方都要兼顧。〈總術篇〉說：「文體多術，共相彌綸」，文章是個有機組織；章句、風骨、情志、事義、辭采、聲律等，彼此互相影響，缺一不可，如一有乖違，就要彌縫補足，否則全篇皆受其害<sup>105</sup>。

## 采、情志、事義、辭采、宮商

南朝的詩及文，排比對偶，隸事用典，雕琢辭藻，斟酌宮商，在「辭采」及「宮商」的形式方面，可謂：

「綺麗以豔說，藻飾以辯雕，文辭之變，於斯極矣。」（〈情采篇〉）

文辭之變，於斯已極。但在「情志」與「事義」方面，它的內涵卻已產生變化或有所不足。劉勰在〈附會篇〉說：

「情志為神明，事義為骨鯁，辭采為肌膚，宮商為聲氣；然後品藻玄黃，摘振金玉，獻可替否，以裁厥中，斯綴思之恆數也。」

以「情志」和「事義」為質，以「辭采」和「宮商」為文，是劉勰「文質論」的架構模式，雖然劉勰將「質」的部分一分為二，成為「情志」與「事義」，其實可一分為三：即「情志」、「事」、「義」。

六朝期間，首倡「文情說」的是陸機，他在〈文賦〉裡提出「詩緣情以綺靡」，此後，魏晉以來的文論家，大多在不同程度上汲取了「詩緣情」的成分。「文情說」的源頭，可追溯到先秦時期的「詩言志」說：帝舜要求以「言志」的詩及樂「教胥子」<sup>106</sup>；《禮記·仲尼燕居》引孔子說：「志之所至，詩亦至焉」；《左傳·襄公二十七年》引趙孟說：「詩以言志」；《莊子·天下篇》云：「詩以道志」。這些古籍所表述的「詩言志」觀念，強調的是理性、社會性及教育性；偏重在國家禮俗政教的美刺方面，是《詩》的創作路線的理論概括。而屈原的作品，帶有濃烈的抒情成分：「惜誦以致愍兮，發憤以抒情」（〈惜誦〉），因此，「詩緣情」被認為偏重在一己窮通出處的抒發方面，是《騷》的創作路線的理論概括。

從《詩》、《騷》本身來看，主志、主情雖然重點不同，但「情」和「志」的界限並沒

105 參考郭紹虞〈試論文心雕龍〉，收入《照隅室古典文學論集》頁435—457。又：以上各篇之注釋，參考王更生《文心雕龍讀本·下篇》有關各篇。

106 《尚書·堯典》：「帝曰：『夔！命汝典樂，教胥子。直而溫，寬而慄，剛而無虐，簡而無傲。詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫。神人以和。』」夔曰：『於！予擊石拊石，百獸率舞。』」



有嚴格區分。言志美刺的「詩」並不一定摒棄抒情的成分；《詩·大序》說：「在心爲志，發言爲詩，情動於中，而形於言」，這裡所說的「志」和「情」就是混用不分的。另一方面，發憤抒情的「騷」，也不一定全無言志的功用；〈九章·悲回風〉曾提及「志」的問題說：「介眇志之所惑兮，竊賦詩之所明」<sup>107</sup>，可見《詩》、《騷》本身已經說明「志」即「情」，「情」即「志」，二者的含義是相通的；屈原早就在創作實踐中把「情」與「志」結合起來用。

劉勰總結了《詩》與《騷》的創作路線，加以融匯，成一家之言。〈序志篇〉說：「本乎道，師乎聖，體乎經，酌乎緯，辨乎騷」，這始終是劉勰立論的基本綱領；因此，他在〈明詩篇〉給詩作概說的時候，一方面從言志美刺的角度出發，指出詩有順美匡惡的作用：「大禹成功，九序惟歌；太康敗德，五子咸諷；順美匡惡，其來久矣」；另一方面，也從發憤抒情的角度出發，指出詩有吟詠性情的特點：「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然」；這裡就是把「情」和「志」作爲兩個互相補充的概念而提出的；這是劉勰把「情」和「志」綜合起來的第一種意義。

在第一種意義裡，「情」、「志」這兩個概念是就文學創作的性能功用而言的。而由第一種意義又可引申出另外一種意義，但這和第一種意義又有一定區別；在這後一種意義上，「情」、「志」這兩個概念是就文學創作的構成因素而言的。「情」在這裡可歸入感性範疇，相當於我們所說的感情。《文心雕龍》所用的「五情」、「七情」、「情性」、「情趣」、「情致」、「情韻」、「情源」諸詞，大體上都歸於這個「情」的概念。「志」可歸入理性範疇，相當於我們所說的思想。劉勰曾把「志」和「思」組成一個詞，他所說的「思」同時又和「理」「義」諸義相近。〈情采篇〉說：「志思蓄憤，吟詠情性」，「志思」即屬理性範疇，「情性」即屬感性範疇。照劉勰看來，屬於感性範疇的「情」和屬於理性範疇的「志」是可以互相補充、彼此滲透的；這是他把「情」和「志」綜合起來的第二種意義。他不僅經常以「情」、「志」對舉，互文足義，而且也時常把屬於感性範疇的概念和屬於理性範疇的概念聯繫起來考慮；如〈宗經篇〉：「義既挺乎性情」，〈詮賦篇〉：「情以物興，故義必明雅」，〈章句篇〉：「明情者總義以包體」，這都清楚的說明「情」在一定情況下是包含著「義」的成分的。因此，他在這種意義上所提出的「情者，文之經」的主張和「文以明道」的主張是可以互相發明的。

〈附會篇〉把「情」和「志」連綴成詞，用「情志」來表明構成文學內容的思想感情；這正是〈情采篇〉中情志合一的表述：

「蓋風雅之興，志思蓄憤，而吟詠情性，以諷其上，此爲情而造文也。」

107 王逸《楚辭章句》，藝文印書館影印惜陰軒叢書《王逸章句洪興祖補注本》。



「夫以草木之微，依情待實；況乎文章，述志爲本！言與志反，文豈足徵？」

劉勰企圖用「情」來推廣「志」的領域，用「志」來充實「情」的內容，使「情」和「志」互相涵蓋滲透，結合成一個整體。雖然「情志」僅見於〈附會篇〉一處，但我國古代漢語本有「字同而義異」和「字異而義同」的特點，劉勰把「情志」作爲一個重要的概念來運用是毫無疑義的。在同一篇〈鎔裁篇〉中，下文「設情以位體」，其實就是上文「情理位體」的另一種說法。〈體性篇〉「志實骨髓」，其實也是〈附會篇〉「必以情志爲神明」的另一種說法。因此，在一定情況下，「情」就是「情理」，「志」就是「情志」。同時，「情理」、「情志」這兩個詞又可以被視爲是同義的，我們可以說劉勰比前人更充分地闡發了「情志」這個概念<sup>108</sup>。

關於「情志」的理論基礎，大略分析如上。落實到現實中來講，「情志」便是作者對現實生活的感受。這感受主要來自兩個方面：一方面來自現實社會，另一方面則來自自然界。來自現實社會的感受也有兩種不同的內涵與表現，一是著重於對整個社會人生的感慨，其所表現的特色是志深筆長，梗概多氣。如〈時序篇〉所謂的：

「觀其時文，雅好慷慨，良由世積亂離，風衰俗怨，並志深而筆長，故梗概而多氣也」。

以及謝靈運〈擬王粲詩序〉所說的：「遭亂流寓，自傷情多」(〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉)<sup>109</sup>。由於建安文人經歷了政治與社會的長期動亂，他們的作品中就清晰地反映了那個時代人們激昂慷慨的情緒，有較濃重的社會意識。一是著眼於對個人遭遇的詠嘆，個人色彩較爲濃郁；其所表現的特色多爲情綿意切，低迴婉轉。而來自自然界的感受，即〈物色篇〉所謂：

「情以物遷，辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足引心。況清風與明月同夜，白日與春林共朝哉。」

〈詩品·總論〉所謂：

「氣之動物，物之感人，故搖盪性情，形諸舞詠。」

「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。」

雖然自然界與社會人生關係密切，它也是組成生活的一部分，但作者往往有意識地將它與社會「劃清界線」，只求個人與自然的「心物感應」：

「追尋平生，頗好辭藻，雖在名無成，求心已足。若乃登高目極，臨水送歸，風動春朝，月明秋夜，早雁初鶯，開花落葉，有來其應，每不能已也。」(蕭子顯

108 參考王元化《文心雕龍講疏》頁183—194。

109 《文選·第三十卷》。





〈自序〉)<sup>110</sup>。

「山沓水匝，樹雜雲合，目既往還，心亦吐納。春日遲遲，秋風颯颯，情往似贈，興來如答。」（〈物色篇〉）

「是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區；寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。」（〈同上〉）

所以，六朝人所重的「情」，已偏離了劉勰內涵豐富的「情志」概念，他們刻意迴避社會，投進大自然的懷抱裡，去尋求他們安身立命的所在。「大自然」在六朝已游離於社會而成為獨立的審美客體。

「事」泛指萬事萬物而言，換言之，其概念包括所有「客觀的現實」；此客觀的現實，無古今之限，〈事類〉篇言之甚詳：「事類者，蓋文章之外，據事以類義，援古以證今者也」；又云：「君子以多識前言往行，亦有包於文矣」；可見「事」用來作徵驗時，古事尤其重要<sup>111</sup>。具體言之，「事」即作品所採用的素材，包括社會人生，自然風物及歷史典事等，是作品創作的基礎。「義」即義理，也就是通過對「事」的理性思考而產生的思想觀點。「事」要真實，「義」要正確，二者關係密不可分。〈詮賦篇〉云：「苟結隱語，事義自環」，「事義」兩字連在一起；意謂荀子〈禮〉、〈智〉、〈雲〉、〈蠶〉、〈箴〉五賦，賦而用比，結尾都用隱語以喻意；辭事與意義前後隱射，回環相發，這樣的「據事類義」，才是「事」與「義」最完美的結合。〈宗經篇〉言經體六義之三為「事信而不誕」，而用「事」的條件，就繫乎「信」。「事信」為「正言體要」的要義之一，而與「信」相反的就是「誕」。表現於文學方面的「誕」有下列幾種情形：第一種情形是「夸誕」，如〈辨騷篇〉所云：

「將覈其論，必徵言焉：故陳堯舜之耿介，稱禹湯之祇敬，典誥之體也；譏桀、紂之猖披，傷羿、澆之顛隕，規諷之旨也；虯龍以喻君子，雲蜺以譬讒邪，比興之義也；每一顧而掩涕，歎君門之九重，忠怨之辭也；觀茲四事，同於風雅者也。至於託雲龍，說迂怪，駕豐隆，求宓妃，憑鳩鳥，媒娥女，詭異之辭也；康回傾地，夷羿彈日，木夫九首，土伯三目，譎怪之談也；依彭咸之遺則，從子胥以自適，狷狹之志也；士女雜坐，亂而不分，指以為樂，娛酒不廢，沉湎日夜，舉以為歡，荒淫之意也；摘此四事，異乎經典者也。故論其典誥則如彼，語其夸誕則如此。」

此處所說的「覈論徵言」，就是求其「言」與「事」的若合符契，如〈書記篇〉所說的：「朝市徵信，則有符、契、券、疏」，這就是所謂「事信」。下引經典之辭，同於風雅的四

110（《南史·列傳第三十二·蕭子顯》）。

111 參考王夢鷗〈劉勰宗經六義試詮〉，收入《古典文學論探索》頁183－198。



者，就是「事信」之文；又引《離騷》之詭異、譎怪、狷狹、荒淫，此四者皆異乎經典，劉勰名之為「夸誕」，這是「誕」的第一種情形。其次是「虛誕」，《諸子篇》云：

「若乃湯之問棘，云蚊睫有雷霆之聲；惠施對梁王，云螭角有伏尸之戰；《列子》有移山跨海之談，《淮南》有傾天折地之說，此踳駁之類也。是以世疾諸子，鴻洞虛誕。」

這是「誕」的第二種情形。此外如緯書之文的「詭誕」（〈正緯篇〉）<sup>112</sup>，司馬相如之文的「傲誕」（〈體性篇〉）等等<sup>113</sup>，都是劉勰所謂的「誕」。換言之，「不誕」的基本條件，就是求其所言與客觀的現實互相印證，絲毫不爽。劉勰所指斥的近代之文，大多「文浮於理」，「辭溢於情」，違反了六義中「事信而不誕」的準則<sup>114</sup>。

「義」不僅要正確，還要具有社會教化價值：即〈明詩篇〉所謂的「義歸無邪」；思想純正，不偏不倚，以社會教化為歸趨；這神聖的使命，往往使「義」體現為一種關注人生、批判現實、執著理想的社會責任感。這種體現社會責任感的「義」，具有強烈的理性精神，表現在作品中，就有洞察事理，見於言辭的效果。在文學作品，尤其是詩歌創作中，不少以社會人生為主要題材的抒情詩，像曹操的〈苦寒行〉、劉楨的〈贈從弟〉、左思的〈詠史〉、和鮑照的〈擬行路難〉等<sup>115</sup>，都是「情」、「義」交融的好詩，真正做到〈詮賦篇〉所說的：

「情以物興，故義必明雅；物以情睹，故詞必巧麗。麗詞雅義，符采相勝。」

事義明潔典雅，詞采豔巧絢麗，具體言之，在感性的抒情中，融進了理性的思考；好比玉石的文理和質地，彼此相得益彰。可見「情志」與「義理」是作品的「質」中，具有同等重要意義的兩大有機組成部分。因此，劉勰在〈鎔裁篇〉中說：「情理設位，文采行乎其中」，就是這個道理。吾人可作一小結語：「事」是整個作品創作的基礎，換言之，是作品「質」的基礎，通過「感性」與「理性」兩條途徑，產生了「情志」與「義理」兩大「質」的主體部分。在整個作品結構中，「質」是通過「文」來體現的，而「文」在體現「質」的時候，則要求語言形式的色彩美和音樂美（「品藻玄黃，摘振金玉」），講究鎔裁修辭的技巧運用（「獻可替否，以裁厥中」）。

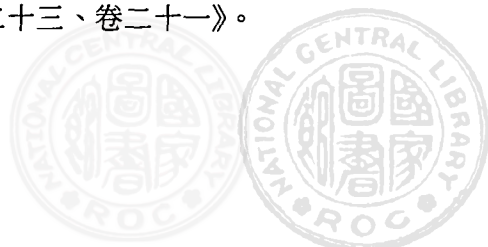
這個理論架構，以生活為基礎，文質並重，情理並舉，既主張個人的情懷抒發，亦強調現實社會的責任感，可說是最完備的「文質論」。可惜在六朝，這個理論只有劉勰特別強

112 〈正緯篇〉：「苟悅明其詭誕」；東漢荀悅在《申鑑·俗嫌篇》中，曾辨明讖緯之說的詭誕。

113 〈體性篇〉：「長卿傲誕，故理侈而辭溢。」

114 參考王夢鷗〈劉勰宗經六義試詮〉，收入《古典文學論探索》頁183－198

115 鮑詩見《全宋詩·卷四》，其他分見《文選·卷二十七、卷二十三、卷二十一》。



調，其他文論家雖或多或少也曾涉及，但不像劉勰那般周密圓融<sup>116</sup>。譬如說，同樣講到文質兼顧，情詞並茂，劉勰與蕭統所著重的內涵就不一樣：〈情采篇〉說：

「故情者，文之經，辭者，理之緯；經正而後緯成，理定而後辭暢，此立文之本源也。」

這是內容和形式，思想和藝術兼重的主張。至如蕭統〈答湘東王求文集及詩苑英華書〉所謂

「夫文典則累野，麗則傷浮；能麗而不浮，典而不野，文質彬彬，有君子之致，吾嘗欲爲之，但恨未逮耳。」

這也是文質並重的意思，但他所講的只要求在風格方面做到既典且麗，不浮不野，並未接觸到文的本質，歸根究底，還是偏重在形式方面<sup>117</sup>的藝術技巧。

東晉以來，詩歌經歷了玄言詩、山水詩、宮體詩的流變，文人對「情」的重視，有增無減。但他們所重的「情」，是基於人的自然天性之情；強調自我獨立與個性自覺，情感的抒發亦排斥社會性的約束，不屑依附於道德禮義，即裴子野〈雕蟲論〉所謂的：「罔不擯落六藝，吟詠情性」<sup>118</sup>。可以說，在劉勰以「情志」、「事義」爲「質」的文質理論建構中，六朝文士理性的負荷減縮到最少，群體社會意識淡薄模糊，心態柔弱，思想內容貧乏，相對地，形式技巧卻力求新變，呈現出來的作品，不是「擯古競今，危側趣詭」的新奇之品；就是「浮文弱質，縹緲附俗」的輕靡之作（〈體性篇〉）；完全不符合劉勰「情深而不詭」的美學標準。鮑照與陶淵明，到後代備受推崇，而在當時評價卻不高<sup>119</sup>，就是因爲在形式主義主導的時代裡，卓爾不群，獨樹一幟，固然是異數，可惜成不了氣候。

## 捌、結 語

〈附會篇〉云：「情數稠疊」；〈神思篇〉云：「情數詭雜」；可見文情頭緒複雜繁多，文章情理詭異奧妙。〈定勢篇〉云：「夫情致異區，文變殊術，莫不因情立體，即體成勢也」；作者的情感思致各有不同的品類，文辭變化的式樣又有多種的技巧，而最終決定作品語調辭氣的推動力是作家的「情」。情感思致影響了風格，風格又影響了語言姿態。沈約云：「文以情變」（《宋書·謝靈運傳》），意謂思想情感、價值觀發生變化，筆下的詩文內容自然跟著

116 參考王力堅《六朝唯美詩學》頁22－47及陳昌明《緣情文學觀》。

117 參考郭紹虞〈試論文心雕龍〉，收入《照隅室古典文學論集》頁435－457。蕭統之文見嚴可均輯《全梁文·卷二十》頁3064。

118 《全梁文·卷五十三》。

119 按：鍾嶸《詩品》列鮑詩、陶詩於中品。



改變；「情變」對「質變」具有主導、決定的意義；具體言之，「情變」掌控著「質變」，「質變」又決定了「文變」。

劉勰十分強調「情變」，〈神思篇〉云：「神用象通，情變所孕」；作家的精神和外界的物象，發生交會融通之後，就孕育了情感的變化，蘊釀了文思的產生。〈總術篇〉云：「列在一篇，備總情變」；作品的結構，必須總攬情感的變化，加以靈活運用。〈風骨篇〉云：

「洞曉情變，曲昭文體，然後能孚甲新意，雕畫奇辭」。

〈通變篇〉云：

「憑情以會通，負氣以適變，采如宛虹之奮鱗，光若長離之振翼，乃穎脫之文矣」。

〈隱秀篇〉云：

「心術之動遠矣，文情之變深矣。源奧而派生，根盛而穎峻，是以文之英蕤，有秀有隱」。

〈物色篇〉云：

「味飄飄而輕舉，情曄曄而更新。古來辭人，異代接武，莫不參伍以相變，因革以爲功，物色盡而情有餘者，曉會通也」。

作家爲文運思的心靈活動，悠遠難測，文章本身感情韻致的變化，也是深奧難明的。自古以來，從事寫作之人，不知凡幾，前仆後繼，接踵文壇，他們之所以能如此的體物寫志，曲盡其妙，而情感的流露又饒有餘韻，令人回味，主要是因爲他們能順應著情感的發展，深切體認情境的變化，了解參伍因革的道理，融會貫通而獲致成功的。「情變」活躍於生活之變與文學之變中間，融渾匯通於作品內部，成爲作品的有機組成，並且具體表現在作品的藝術「新變」上。對此，〈明詩篇〉有深入的剖析：

「晉世群才，稍入輕綺，張、潘、左、陸比肩詩衢，采繆於正始，力柔於建安，或析文以爲妙，或流靡以自妍，此其大略也。江左篇製，溺乎玄風，嗤笑徇務之志，崇盛忘機之談，袁、孫以下，雖各有雕采，而辭趣一揆，莫能爭雄，所以景純〈仙篇〉，挺拔而爲雋矣。宋初文詠，體有因革、、、此近世之所競也。故鋪觀列代，而情變之數可監；撮舉同異，而綱領之要可明矣。」

〈比興篇〉、〈物色篇〉也有類似的表述：

「至於揚班之倫，曹劉以下，圖狀山川，影寫雲物，莫不織綜比義，以敷其華，驚聽回視，資此效績。」（〈比興篇〉）

「長卿之徒，詭勢瑰聲，模山範水，字必魚貫。」（〈物色篇〉）

從晉代起，詩的表現和風格，就一直朝著這個現象直線發展下去，文學的創作實踐，由山水而詠物，再由詠物轉移觀察的對象，便是宮闈私情<sup>120</sup>。建安風力一天比一天柔弱，表現



的語言卻一天比一天繁縟。政治黑暗，世事迍邐，文學卻不能反映現實；裴子野說得好：「深心主卉木，遠致極風雲。其興浮，其志弱」（〈雕蟲論〉）；裴子野是南朝人，他的評論較能客觀地反映當時文學的真實情況。他認為南朝許多騷人墨客唯以吟詠情性為務，他們的情感內容是以「卉木」、「風景」為訴求對象，透過連篇累牘的風雲之狀和月露之形，表達他們的「深心」和「遠致」。這種「情變」便影響了「質變」，「質變」又開啓了「文」的進行；推動了「文」的進行<sup>121</sup>。而在「質」的代變過程中，現實社會的因素既日益減弱，個體自我的因素又日益加強，因此，「質變」一直處於弱勢地位，不足以對「文變」產生驅動力；「文變」便如脫韁的野馬，馳騁在唯美的時代風尚中。

魏晉南北朝文論雖多，但對文學自身「質文代變」的考察與認識，較集中於「文」的方面，換言之，即藝術形式方面，「質變」的表述較少。如：

「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。」（《宋書·謝靈運傳論》）

「夫楚謠漢風，既非一骨；魏製晉造，固亦二體。譬猶藍朱成彩，雜錯之變無窮；宮角為音，靡曼之態不極。」江淹（〈雜體詩序〉）<sup>122</sup>

「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。」（〈文選序〉）

「文辭之異，古今之變也。」（摯虞〈文章流別論〉）<sup>123</sup>

「且夫古者事事醇素，今則莫不雕飾，時移世改，理自然也。」（葛洪《抱朴子·鈞世》）

以上諸家文學史觀的中心觀點都著眼於「變」，對歷代文學發展的論述，也都聚焦於「文變」上；劉勰的文學史觀也是順應著當時文學的發展狀況，強調「文變」；而「變」的途徑和方向，是以帝王及文人為主導的。〈時序篇〉所說的：「樞中所動，環流無倦」，就在突出帝王對文學的作用；尤其是在南朝，帝王本人對文學的影響更為明顯。而在世衰道微的時代裡，帝王對文學的熱衷不免偏重於文學的娛情作用，忽略了政治教化嚴肅的目的，這在客觀

120 參考 洪順隆《由隱逸到宮體》頁 136－148。

121 參考王更生《文心雕龍讀本·下篇·神思、總術、風骨、通變、隱秀、物色》及王力堅《六朝唯美詩學》頁 40－47。

122 轉引自《中國歷代文論選·上冊》頁 257。《文選·卷三十一》有江淹〈雜體詩三十首〉。

123（嚴可均《全晉文·卷七十七》）。





上就驅使文學更向唯美之路邁進。南朝的帝王，或積極倡導文學，或親自從事文學創作，而當時文名籍甚的，也都是華宗貴胄，布衣之士極難在文壇上占有一席之地。於是，帝王與文人的創作活動，便成為文學演變的唯一途徑，取代了其他現實社會等客觀因素。

自建安以來，斟酌「文義」、整飾「音辭」，成了時代風尚，載籍所錄，俯拾皆是。史稱：

「宋明帝頗好玄理，以顓有辭義，引入殿內，親近宿直。」（《南史·列傳第二十四·周顒》）

「辭義」便是「勛績」，於此可見一斑。史又稱周顒「音辭辯麗」：

「每賓友會同，顒虛席晤語，辭韻如流，聽者忘倦。兼善《老》、《易》，與張融相遇，輒以玄言相滯，彌日不解。、、、太學諸生慕其風，爭事華辯。」（《同上》）

《世說新語·言語》載：

「道壹道人好整飾音辭，從都下還東山；經吳中，已而會雪下，未甚寒。諸道人問在道所經。壹公曰：『風霜固所不論；乃先集其慘澹，郊邑正自飄瞥，林岫便自皓然。』」

道壹的四句答語，始終未見一個「雪」字，卻處處有「雪」；每句六字，形式整齊，而所謂「風霜」「慘澹」「飄瞥」「皓然」，彼此關連，又是雙聲疊韻之字，音節諧婉，道壹修辭的功力，的確不凡<sup>124</sup>。

文學自覺意識的抬頭，個人自我意識的高漲，以及「尚玄虛、貴放誕」的浮華世風等種種因素，交互影響，促成了文學獨立發展的趨勢；而這種文學獨立發展的趨勢，正是形式主義「踵事增華，變本加厲」的重要原因之一。六朝文論家文學史觀的重心，所著重的就是文學的藝術形式之變，而「變」的最終目的，就是「文」之美<sup>125</sup>。

本篇所論，對「質變」的部分闡述不多，勉力探索，俟諸來日；博雅君子，幸垂教焉。

124 參考劉正浩等注釋《新譯世說新語》頁112。

125 參考王力堅《六朝唯美詩學》頁40－54。



## 參考文獻

- 1、(梁)劉勰著、王更生注譯(民 77)：文心雕龍讀本。台北市，文史哲出版社。
- 2、王更生(民 78)：文心雕龍研究。台北市，文史哲出版社。
- 3、王更生(民 80)：文心雕龍新論。台北市，文史哲出版社。
- 4、劉永濟編著(民 57 臺四版)：文心雕龍校釋。台北市，正中書局。
- 5、李師曰剛(民 71)：文心雕龍斟詮。台北市，國立編譯館中華叢書編審委員會。
- 6、王元化(1992)：文心雕龍講疏。上海，上海古籍出版社。
- 7、范文瀾著(民 52 臺三版)：文心雕龍注。台北市，臺灣開明書店。
- 8、遼欽立(民 72)：先秦漢魏晉南北朝詩。台北市，木鐸出版社。
- 9、丁福保：全漢三國晉南北朝詩。台北市，藝文印書館。
- 10、嚴可均校輯(民 64)：全上古三代秦漢三國六朝文。台北市，宏業書局有限公司。
- 11、王力堅(2000)：魏晉詩歌的審美觀照。台北市，文津出版社有限公司。
- 12、(梁)昭明太子撰、李善注(民 56)：文選。台北市，藝文印書館。
- 13、(梁)鍾嶸撰、陳延傑注(民 53)：詩品注。台北市，臺灣開明書店。
- 14、(梁)蕭子顯撰(民 67 再版)：新校本南齊書。台北市，鼎文書局。
- 15、(唐)房玄齡等撰，楊家駱主編：新校本晉書。台北市，鼎文書局。
- 16、(梁)沈約撰，楊家駱主編：新校本宋書。台北市，鼎文書局。
- 17、(隋)姚察、(唐)魏徵等合撰，楊家駱主編：新校本梁書。台北市，鼎文書局。
- 18、(唐)李延壽撰(民 65)，楊家駱主編：新校本南史。台北市，鼎文書局。
- 19、(漢)王充撰(民 77)：論衡。四部備要本。台北市，台灣中華書局。
- 20、(漢)揚雄撰、(晉)李軌注：揚子法言。四部備要本。台北市，台灣中華書局。
- 21、(晉)葛洪撰(民 73)：抱朴子。四部備要本。台北市，台灣中華書局。
- 22、劉正浩等注(民 88)：新譯世說新語。台北市，三民書局。
- 23、鄭在瀛(民 84)：六朝文論講疏。台北市，萬卷樓圖書有限公司。
- 24、朱自清(民 71)：詩言志辨。台北市，臺灣開明書店。
- 25、廖蔚卿(民 67)：六朝文論。台北市，聯經出版事業公司。
- 26、顧俊發行(民 69)：中國歷代文論選。台北市，木鐸出版社。
- 27、林文月(民 74)：澄輝集。台北市，洪範書店有限公司。
- 28、陳松雄(民 75)：齊梁麗辭衡論。台北市，文史哲出版社。
- 29、洪順隆(民 73)：由隱逸到宮體。台北市，文史哲出版社。



- 30、盧清青（民 73）：齊梁詩探微。台北市，文史哲出版社。
- 31、王國瓊（民 81）：中國山水詩研究。台北市，聯經出版事業公司。
- 32、高海夫·金性堯主編古詩新賞 10。台北市，地球出版社。
- 33、曹道衡（1989）：漢魏六朝辭賦。上海，上海古籍出版社。
- 34、王夢鷗（80）：傳統文學論衡。台北市，時報文化出版企業有限公司。
- 35、劉師培（民 59）：劉申叔先遺書。台北市，京華書局。
- 36、楊明（民 80）：南朝詩魂。台北市，漢欣文化事業有限公司。
- 37、王紹曾等譯注（民 81）：謝靈運、鮑照詩。台北市，錦繡出版事業股份有限公司。
- 38、朱自力（民 83）：說詩碎語論歷代詩。台北市，里仁書局。
- 39、丁福保訂（民 60）：清詩話。台北市，藝文印書館。
- 40、郭紹虞（民 74）：照隅室古典文學論集。台北市，丹青圖書有限公司。
- 41、陳昌明（民 88）：緣情文學觀。台北市，臺灣書店。
- 42、葉嘉瑩（民 80）：中國古典詩歌評論集。台北市，桂冠圖書股份有限公司。
- 43、劉大杰（民 80）：中國文學發展史。台北市，莊嚴出版社。
- 44、王力堅（1997）：六朝唯美詩學。台北市，文津出版社有限公司。
- 45、林文月（民 70）：山水與古典。台北市，純文學出版社。



# **STRONG POLITICAL UNDERCURRENTS AND MIGRATIONS - AN ATTEMPT TO DISCUSS THE LITERARY CHANGES OF SOONG AND CHI DYNASTIES (SOUTH DYNASTIES)**

Chien Tsui Chin

Department of Language and Literature Education

## **ABSTRACT**

Perennial Literary Changes Revolving Dynasty Migrations - An Argumentation of the Literature Metamorphosis in the Southern Soong and Chi Dynasties.

Four essays in Liu Shay' s critics of literature: 〈Entertaining Summation of Writings〉 :

[ 〈Background and Time Period〉 : An assessment of the decline and prosperity of literatures based on different backgrounds and timeframes; 〈Talent〉 : Praise or Condemnation of the works based on the talents of the authors; 〈Appreciation of Intimates〉 : Lamentation of the Scarcity of Qualified Readers; 〈Exposition of Learning Ethics〉 : Revelation of the Importance of Ethics Discipline of Writers.]

〈Background and Time Period〉 is an assessment on the decline and rise of literatures, as well as on the quality of the works, viewed from the perspective of time, by way to enlighten critics that while one comments, one must be attentive of external elements and factors, as well as be vigilant to the important influences these external ties have on the writings of different periods.

Literature is a by-product reflective of the respective time periods, a creation that changes with the gyration of its birth period. Hence the 〈Background and Time Period〉 started out with [The migration of time, intertwines and propels; each period had its own literary mainstream, in which the style of writings, however understated or exuberant, varied with the disparate eras, depicting transformations and metamorphosis] as the summation of this essay. This essay used the above two relationships as its key focus to highlight its main topic. One of the relationships was the



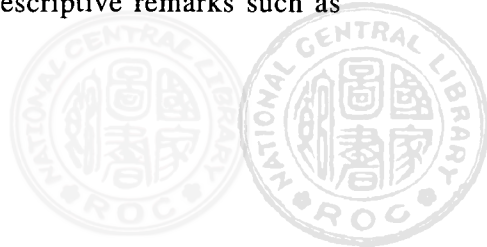
indisputable influence advancing time and political fluctuation had on the emotions of the writers, not to mention the prosperity or decline of literature during that period. The other relationship was the indispensable tie existed between the literary developments of one timeframe with the writings of previous generations.

Liu Shay believed that one of the evaluating factors on the quality of the writings rested with the background and timeframe for which the work was produced in addition to the degree of political influence this particular work was affected. The importance of this factor was no less than the comprehension of the writing itself. Liu Shay validated the effect monarchs and emperors have on literary developments. The favorable remarks at the end of 〈Background and Time Period〉 stressed especially:

[The flow of literature rushed on and renewed itself with the migration of the dynasties; the opulent or refined nature of the wordings, changes with the passing of dynasties, in which the prosperity or decline of literature may so be determined].

〈Background and Time Period〉 was one volume of writings equivalent to a historical epic spanning ten generations in its approximation of literary changes in different dynasties,. The most significant contribution of 〈Background and Time Period〉 was its accurate rendition of the features and attributes of the literary works in each historical timeframe. Regrettably however, Liu Shay only skimmed through briefly on the literary situations in Soong and Chi Dynasties; particularly his coverage of South Chi Dynasty, only contained a historical fact of four emperors in one dynasty, without touching on the quality of the literatures of that period. After ostensible yet insubstantial compliments, he concluded his essay 1 with a glossy [instead of asking me to sing the praise of this never-before-seen era, please allow to me to cast my hope on the wisdom of future emperors!]. Even though Liu Shay did not specify the literary conditions of these two dynasties, but by reading between lines, it was not difficult for one to decipher his key emphasis, or the literary features inflected by his disclosures. Nevertheless, Liu Shay's comments on modern literatures contained in his {Wen Shen Dao Loong} and other writings, did supply his readers further insights to the literary styles of the Soong and Chi Dynasties, with which this thesis is based upon to profile the influence political might of Soong and Chi Dynasties had on literature, in addition to the changes of “understated refinement of idioms” or “opulent wordings” of these two eras, as well as addressing the questions of cultural inheritance and reforms.

Although Liu Shay did not describe directly the literary strength and weakness of South Dynasty in his 〈Background and Time Period〉, but from his descriptive remarks such as





“intrinsic writings of rapture and perception” , “upstanding literary giants” , and “majestic style; elegant presentation” , one may discern his profound understanding and in-depth awareness of the beatific literatures in the South Dynasty 2. Chinese literature, irrespective of poetry or verse, have clearly denoted a neo-style of “elegant wording, graceful resonant” up to the end of the Liu Soong era; but in the eyes of Liu Shay, no doubt the South Chi period was the peak of “literary development” , for it was the last dynasty assessed in the 〈Background and Time Period〉 . The ultimate metamorphosis of literary changes was realized under the influence of the ruler as he was “wise and sage as so crowned by heaven as emperor” , “inheriting empire with sovereign intelligence” , “continuing the works of forefathers with supreme intrinsic quality” , and “multi-talented by heritage glorifying the magnificent future of the country” . Moreover, statements such as “structures of art and music exceeded those of the Chou Dynasty, and far excelled the Han; as of the great literary expose of the Tang Ran and Yu Shun periods were once again revived” , and “intrinsic writings of rapture and perception” , “eminent genius” , and “regal style, grandeur presentation” were symbolic of the aesthetic contemporariness of the time 3. This paper aimed to explore the metamorphosing issues of “understatement” and “opulence” in the Soong and Chi Dynasties to the “belletristic appearance superceded substantial insightfulness” of the aesthetic-oriented contemporariness, in addition to the painstaking steps Liu Shay took to hide under the illusive cover of “classic master, the teachings of Confucius” in order to rip apart the formalism of “imminent embarkation onto the road of promiscuous decadence by straying away from the root and fundamentals of writing” , as so articulated in his “Summation” .

Key words: literature, presentation, changes of literary style, landscape, ode, formation, content.

