

《文心雕龍·鎔裁》篇「三準」四辨

鄧仕樑

香港中文大學中文系

前 言

劉勰《文心雕龍》在過去一世紀，愈來愈受重視。尤其是在近二三十年，著作蠡出，研究的廣度和深度，都有空前表現，幾乎沒有一個問題沒有學者加以探討。然而《文心》一書，包容廣大，有不少問題仍然沒有得到解決，或者至少可以說沒有一致的意見。

〈鎔裁〉是《文心》第三十二篇，在下篇次於〈神思〉、〈體性〉、〈風骨〉、〈通變〉、〈定勢〉、〈情采〉，是相當重要的一篇。此篇論櫟括情理、矯揉文采之道，欲使蕪穢不生，綱領昭暢。最後一節說：「夫百節成體，共資榮衛，萬趣會文，不離辭情。」¹ 這裏擬文於人，原是傳統文論中常見的比喻，值得注意的，是劉勰認為文章是有機體，辭和情要作全面的配合。鎔和裁，是處理情、辭的手法。積極上說，是建立一篇文章的主體綱領；消極上說，是避免辭句繁蕪駢贅之弊。

〈鎔裁〉本來不是書中特別難於索解的一篇，但其中標舉「三準」，卻有眾多不同的理解。有學者認為：「關於三準的具體理解、三準在創作過程的位置等，是爭論的熱點。」也有學者指出爭論的具體問題：「爭議較多的問題主要有：(一) 三準屬於創作過程的哪個階段；(二) 三準與鎔裁的關係；(三) 對三準各『準』涵意的不同解釋。」²

¹ 范文瀾：《文心雕龍註》(香港：商務印書館，1960年)，頁544。

² 周振甫：《文心雕龍辭典》(北京：中華書局，1996年)，頁597；李森、趙榮芳：〈「三準」論〉，載楊明照(主編)：《文心雕龍學綜覽》(上海：上海書店出版社，1995年)，頁128。

版權為香港中文大學中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印
鄧仕傑

本文試就這些問題作進一步考察。考察的結果，即使未能提出令人滿意的答案，但從不同的角度看問題，引起方家的注意和指正，相信還是不無意義的。

綜合前舉兩節引文所提意見，這裏先把問題稍加修訂。明白地說，本文準備就下列四個問題試作分析，是為四辨。

- 一、從〈鎔裁〉篇在《文心》書中的位置探索三準屬於創作過程的哪一個階段；
- 二、從劉勰論文的取向探討三準針對的是哪一類文章；
- 三、從《文心》書中內文互證探求三準的具體涵義；
- 四、從《文心》以外的資料探究劉勰何以標舉三準。

版權為香港中文大學中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印
鄧仕傑

第一辨

本文的第一辨是：從〈鎔裁〉篇在《文心》書中的位置探索三準屬於創作過程的哪一個階段。這個問題不妨先從全書的結構和篇章的次第去考察。

《文心》下篇二十五篇的內容，據〈序志〉所言：

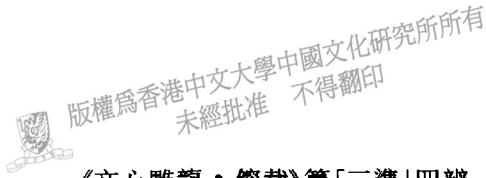
至於剖情析采，籠圈條貫，摘神性，圖風勢，苞會通，閱聲字，崇替於時序，褒貶於才略，悵悵於知音，耿介於程器，長懷序志，以馭群篇，下篇以下，毛目顯矣。³

可見除了〈時序〉等五篇另有作用，下篇所論，俱為剖情析采之事。情和采(辭)共資榮衛，本來不易劃分，但劉勰論文，旨在示後學以津梁，往往把情與辭作二元分論，這可能由於辭采涉於技巧層面較多，指示處理辭采的途徑可以說得較為具體。

大要言之，〈情采〉一篇是下半部《文心》的分野；〈情采〉以前的五篇：〈神思〉、〈體性〉、〈風骨〉、〈通變〉、〈定勢〉，屬於「剖情」部分；〈情采〉以下諸篇，如果除去劉勰特別提出的〈時序〉、〈才略〉、〈知音〉、〈程器〉、〈序志〉五篇，則可歸於「析采」部分。尤其是緊接〈情采〉之後的八篇：〈鎔裁〉、〈聲律〉、〈章句〉、〈麗辭〉、〈比興〉、〈夸飾〉、〈事類〉、〈練字〉，析論的是從文章全局安排到個別字形字義的運用，看來劉勰論文辭的處理，有意由大而及於小，從不同角度分析處理文辭的技巧。⁴

³ 《文心雕龍註》，頁727。案范註本作「剖情析采」，楊明照《文心雕龍校注拾遺》云：「按元本、弘治本、汪本、張甲本、兩京本、胡本、訓故本、四庫本作『剖情析采』，是也。」(上海：上海古籍出版社，1982年，頁380)此處據楊說改。

⁴ 八篇中〈比興〉一篇似乎和他篇性質不完全相同，但比興固可視為修辭手法。〈比興〉篇贊曰：「擬容取心，辭斷必敢。」可見比興的運用，也取決於用詞。〈神思〉篇贊有「刻縷聲律，萌芽比興」之語，表示聲律與比興的應用在同一層次。



當然，文學不同於科學，文論的組織結構不能像解剖一部機器那麼層次井然。「剖情」之篇，不能不涉及采；「析采」之篇，也不能完全脫離情。⁵不過，《文心》結構，號為嚴密，上半部「論文敘筆」，分論「文」之體與「筆」之體，下半部「剖情析采」，分論「情」的處理和「采」的處理，其用意還是相當明顯的。

我以為澄清了全書結構的觀念，對解讀〈鎔裁〉篇有重要提示。下面先引錄〈鎔裁〉篇中提出三準的一段：

凡思緒初發，辭采苦雜，心非權衡，勢必輕重。是以草創鴻筆，先標三準。履端於始，則設情以位體；舉正於中，則酌事以取類；歸餘於終，則撮辭以舉要。然後舒華布實，獻替節文，繩墨以外，美材既斷，故能首尾圓合，條貫統序。若術不素定，而委心逐辭，異端叢至，駢贅必多。⁶

文中在三準之前，有兩個關鍵詞，一為「思緒」，二為「辭采」。到底三準是就「思緒」還是「辭采」而言，還是兼就兩者而言，是決定三準「屬於創作過程的哪個階段」的關鍵。論及這個問題的無慮十餘家，據李焱、趙榮芳二先生的歸納，可分為五說：(一)屬於創作全過程的三階段；(二)屬於創作準備階段或構思階段的三個步驟；(三)屬於作家進入寫作過程的構思到作品完成這個階段的準則；(四)屬於進入創作後如何表達主題的三個步驟；(五)屬於謀篇階段。⁷這五說可大別為三。一是認為三準是屬於創作全過程的，即兼就思緒與辭采而言；二是認為屬於構思階段，即以為三準針對「思緒初發」而設；三是認為屬於寫作成文或謀篇階段，即專就辭采言之。

根據上文所論《文心》全書結構的觀念，可以判斷〈鎔裁〉屬於論辭采的部分。細味「思緒初發，辭采苦雜」兩句，重點在於「辭采」而不在「思緒」，因為問題在於「苦雜」而不在「初發」。〈鎔裁〉之所以作，正是要針對苦雜之辭采。這兩句應理解為思緒初發之際，辭采苦於繁雜。「思緒初發」四字，只是提出前提的子句，主題語是辭采而非思緒。猶之乎說「人之將死，其言也善」，主題語是「其言」而非「人」。再從整段語氣分析，層次是相當明白的：「凡……是以……然後……。」其中論述的焦點是辭采。

⁵ 「剖情」五篇，如〈神思〉言：「意授於思，言受於意。」「意翻空而易奇，言徵實而難巧」。〈體性〉言：「情動言形，理發文見。」〈風骨〉言：「辭之待骨，如體之樹骸；情之含風，如形之包氣。」〈通變〉言：「文辭氣力，通變則久。」〈定勢〉言：「繪事圖色，文辭盡情。色糝而犬馬殊形，情交而雅俗異勢。」俱兼就情與文辭言之。劉勰固深知文學之事，必賴文辭以表達，論情之篇也不能不及文辭。

⁶ 《文心雕龍註》，頁543。又「鴻筆」各本俱作「鳴筆」。楊明照《文心雕龍校注拾遺》引紀昀云：「鴻當作鳴。」而加案語：「按紀說非是。《論衡·須頌》篇、《抱朴子》佚文，並有『鴻筆』之文。〈封禪〉篇『乃鴻筆耳』，〈書記〉篇『才冠鴻筆』，亦並作『鴻筆』。〈練字〉篇『鳴筆之徒』句『鳴』字本誤，朱謀瑋已校為『鴻』矣。」(頁226)

⁷ 李焱、趙榮芳：〈「三準」論〉，頁128。

就是說由於辭采苦雜，「是以」標舉三準去對付，「然後」乃有條貫統序的效果。接着說倘若「術不素定，而委心逐辭」，就有異端叢至，駢贅之病。可知三準是素定之「術」，是為了對付委心逐辭的情況而設的。⁸

有關思緒的問題，〈神思〉篇已有詳細討論。劉勰固然知道「文之思也，其神遠矣」，但只要通曉「陶鈞文思」，就掌握了「馭文之首術」。⁹ 陸機〈文賦〉論作文之用心，對於構思過程和寫作過程都有相當詳細的鋪述。¹⁰ 寫構思過程的有下面三節：

其始也，皆收視反聽，耽思旁訊，精驚八極，心游萬仞。

其致也，情曠曠而彌鮮，物昭晰而互進。

於是沈辭佛悅，若游魚銜鈎而出重淵之深；浮藻聯翩，若翰鳥纓繳而墜層雲之峻。¹¹

至於〈神思〉篇論構思之處為：

寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里。

然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤。

夫神思方運，萬塗競萌，規矩虛位，刻鏤無形，登山則情滿於山，觀海則意溢於海。我才之多少，將與風雲而並驅矣。¹²

層次不如〈文賦〉那麼清晰，但自思接千載、萬塗競萌，以至尋聲律而定墨，大略顯示運思的過程。陸機在描述構思過程之後，即轉入寫作過程。寫作過程大要可分兩步，即選義考辭和組織篇章（謀篇）。選義考辭的部分為：「然後選義按部，考辭就班。」組織篇章的部分為：「或因枝以振葉，或沿波而討源。……籠天地於形內，挫萬物於筆端。……理扶質以立幹，文垂條而結繁。」¹³ 〈文賦〉論寫作過程的兩步，大

⁸ 〈總術〉篇云：「文場筆苑，有術有門。」又云：「執術馭篇，似善弈之窮數，棄術任心，如博塞之邀遇。」「棄術任心」就是〈鎔裁〉所謂「委心逐辭」，劉勰比之於賭博，而以下棋喻執術馭篇。標舉三準，正是要學者執術馭篇，庶無繁雜之累。

⁹ 〈神思〉篇云：「陶鈞文思，貴在虛靜。疏淪五藏，澡雪精神。積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹辭，然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤，此蓋馭文之首術，謀篇之大端。」此節詳論「陶鈞文思」之道，又應注意此處「謀篇」泛指文學創作，非指篇章結構。

¹⁰ 錢鍾書《管錐編》：「〈文賦〉非賦文也，乃賦作文也。……於『作』之『用心』、『屬文』之『情』，其慘淡經營、心手乖合之況，言之親切微至，不愧先覺，後來亦無以遠過。」（北京：中華書局，1979年，頁1206）

¹¹ 見《文選》（北京：中華書局據胡克家重刊宋淳熙本影印，1977年），卷十七，頁240。

¹² 《文心雕龍註》，頁493-94。

¹³ 《文選》卷十七，頁240。

抵即〈鎔裁〉篇提出的三準，雖然步驟次序不盡同，但權而論之，選義按部，近於酌事取類；扶質立幹，近於設情位體。三準中的撮辭舉要，〈文賦〉倒是沒有強調，劉勰特別關注，似乎是針對某類文體而設的，且留待下文再論。

這裏還要指出，無論鎔和裁，都是就寫作過程中針對文辭而言的。「鎔」取譬於鎔鑄金屬，「裁」取譬於剪裁布帛，都屬於同一層次即處理文辭的層次。應該注意的是，到了鎔鑄和剪裁的階段，是先有了金屬和布帛，乃需要考慮怎樣去處理它。鎔裁不是教人去開礦和紡織，因此不屬於構思階段。在鎔裁之先，已經有了文章的意念。

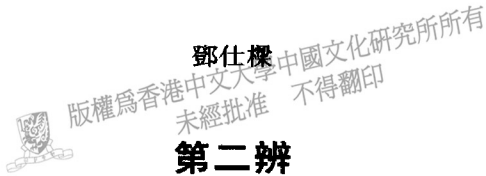
劉勰在篇首提出鎔裁就是「櫟括情理，矯揉文采」。情理即文意，也就是內容。這容易使讀者覺得「鎔」是處理思緒的，「裁」則是處理辭采。然而鎔和裁是平行而在同一層次的，而且思緒變成具體內容，其實已經到了運用語言文辭的階段。〈文賦〉在論文思終了接着說：「然後選義按部，考辭就班。」可見「選義」與「考辭」同屬一層次。在逐漸昭晰的「情」和「物」中選擇適當的素材宣之於文，就是語言運用的階段。把〈文賦〉與〈鎔裁〉篇的說法相互比照，有助於理解陸機與劉勰二家對於創作過程的觀念。黃侃在〈鎔裁〉篇札記有清楚的分析：

意立而詞從之以生，詞具而意緣之以顯。二者相倚，不可或離。……辭之患二：曰枯曰雜。……繁雜之弊，宜納之於鎔裁。舍人此篇，專論其事。¹⁴

黃先生認為鎔和裁專論的「其事」，正是辭意繁雜之弊。其實情意與文辭是同一事的兩種形態。〈文賦〉在「情瞳矐而彌鮮，物昭晰而互進」之後，有「沈辭」、「浮藻」一節，「沈辭」與「浮藻」正是「情」、「物」之見於文章的另一面。黃先生謂「二者相倚，不可或離」，足以說明一事之兩面。當然，構思過程和寫作過程也不能截然分割，因為在寫作過程中，需要不斷運用思維。我們有時覺得寫文章是一邊想一邊寫，但驅使我們提起筆去寫，其實已先有一定的想法和概念。到下筆之頃，當然會繼續想，但要是沒有最初出現的想法（即使存在於潛意識），我們根本不會拿起筆來。大抵耽思旁訊，萬塗競萌之際，屬於構思過程。到有了一定的意念，就是寫作過程的開端，這時就要考慮怎樣表達得清晰。鎔裁，就在這個階段發揮其功能。

上面的推論如果成立，則三準屬於創作過程的哪一個階段不難判斷。但是為甚麼許多前輩學者有種種不同意見呢？這就歸結到下面一個問題：到底三準針對的是哪一類作品？我認為這是理解三準的關鍵，要在下面一節詳加討論。

¹⁴ 黃侃：《文心雕龍札記》（北京：中華書局，1962年），頁112。



第二辨

本文的第二辨是：從劉勰論文的取向探討三準針對的是哪一類文章。上面一辨提出三準屬於寫作過程的準則，恐怕不免要令一些人感到不安，因為文章多體，文術多門，篇章結構，千態萬狀，豈宜有一定之準？倘若以三準為寫作過程的普遍原則，則一首絕句，恐怕不能按照這些既定的原則去創作。即使說劉勰的時代還不曾出現絕句，絕句不在他考慮之內，但作為「五言之冠冕」的古詩如〈涉江采芙蓉〉、〈庭中有奇樹〉也不過八句，他如〈去者日以疎〉、〈生年不滿百〉、〈客從遠方來〉、〈明月何皎皎〉諸篇，不過十句。這類作品，大概沒有人認為應該採用「酌事取類」、「撮辭舉要」這些原則。尤其是詩歌以含不盡之意為貴，不能有「取類」、「舉要」等要求。要之文無定則，體有萬殊，紛紜揮霍，修短有別，實難繩之以定準，因此有學者如熊寄緬提出：「可以認為前面三個步驟應當都是準備時的工作而不是創作時的要點。」寇效信則提出：「『三準』的適用範圍，劉勰交代得十分清楚，屬於創作的構思階段。……『三準』中的『設情』、『酌事』、『撮辭』，則是構思階段的工作，是構思階段的三個準則，三個步驟。」¹⁵ 這些主張，避免了把劉勰的三準理解為寫作的程式。熊氏視三準為「準備時的工作」，也有意說成「三個步驟」，並沒有說是準則。

另一位《文心》重要學者王元化看法跟前述兩位不同，但也把三準視為三個步驟。他在〈釋鎔裁篇三準說——關於創作過程的三個步驟〉一文認為：「從『情志』轉化為『事類』，再由『事類』發揮為『文辭』，這就是劉勰所標明的文學創作過程中的三個步驟。」那就是說「三準」關乎寫作中由構思到成篇的整個過程。王先生此文有精到的見解，例如說：「『準』也就是準則的意思。既然是準則，自然也就帶着普遍意義，縱使作家不一定意識到自己是按照這種規律去創作，但仍舊不能不被它們所支配、所指引。」¹⁶ 這自然是合理的推論。但問題在於，倘若認定了三準有普遍意義，可以施之於一切文章，那麼把三準看成行文的具體程式，就不易叫人接受。王氏在文中引述了黃侃《札記》的一段話：

舍人本意，非立一術以為定程，謂凡文必須循此所謂始中終之步驟也，不可執詞以害意。舍人妙達文理，豈有自制一法，使古今之文必出於其道者哉？……章實齋《古文十弊》篇有一節論文無定格，其論閎通，足以藥拘攣之病，與劉論相補苴。¹⁷

¹⁵ 熊寄緬：〈劉勰是怎樣談創作過程的——《文心雕龍》探義之一〉，載甫之、涂光社（主編）：《文心雕龍研究論文選》（濟南：齊魯書社，1987年），頁742；寇效信：〈釋三準〉，《文心雕龍學刊》第二輯（濟南：齊魯書社，1984年），頁241。

¹⁶ 王元化：《文心雕龍創作論》（上海：上海古籍出版社，1984年），頁244，240。

¹⁷ 《文心雕龍札記》，頁112。

接着指出：

他(指黃侃)對於劉勰的「三準說」小心地迴避作正面的批評，採取了一種彌補方式去抉摘其誤。他並不說劉勰揭櫫的「三準說」近於刻板的定程，而祇是說劉勰自己也沒有把「三準說」作為普通的規律看待。他並不說劉勰的「三準說」和章實齋的「文無定格論」相矛盾，而祇是說倘用後者補苴前者就足以救治「拘攣之病」了。¹⁸

當然黃侃已先把三準視為三步驟，但王元化與黃侃二先生不同之處，是黃侃認為，「草創鴻筆已下八語，亦設言命意謀篇之事，有此經營。總之意定而後敷辭，體具而後取勢，則其文自有條理」。¹⁹他雖不忘指出舍人「非立一術以為定程」，但以三準為經營命意謀篇之事，與王氏認為三準為創作整個過程的三步驟不同。這裏我們不妨嘗試思考，按照劉勰論文的取向，他會不會訂定三項準則，作為謀篇的規範呢？下面試加探討。

首先，劉勰並不認為當世文風絕對要不得。然而任何評論家都有責任針貶時弊，而事實上任何時代都有其得失之處，不過劉勰並不如某些論者所強調的動輒貶抑當世文風。他關心的是辭人浮詭的傾向，使後生操筆，莫知所從。《文心》之作，旨在益後生之慮，因此上篇剖析文章的寫作方法，力求其具體切於實用。²⁰劉勰在各篇「敷理以舉統」的部分，提出文與筆各類篇章之大體，說得盡量確切。試舉〈頌贊〉篇為例，頌之大體為：

原夫頌惟典懿，辭必清鑠。敷寫似賦，而不入華侈之區；敬慎如銘，而異乎規戒之域。揄揚以發藻，汪洋以樹義，雖纖曲巧致，與情而變，其大體所底，如斯而已。²¹

贊之大體為：

本其為義，事生獎歎，所以古來篇體，促而不廣，必結言於四字之句，盤桓乎數韻之辭，約舉以盡情，昭灼以送文，此其體也。²²

¹⁸ 《文心雕龍創作論》，頁239-40。

¹⁹ 《文心雕龍札記》，頁112。

²⁰ 參考拙著：〈《文心·知音》篇「一觀位體」辨〉，《文藝理論研究》(上海)1993年第2期(總67期)，頁71-78。

²¹ 《文心雕龍註》，頁158。范注云：「孫云：唐寫本雅作懿。」此處從唐寫本。

²² 《文心雕龍註》，頁158-59。

這些寫作原則，劉勰是看得非常認真的。例如他以為頌以「揄揚」為本，而陸機的〈漢高祖功臣頌〉，由於「褒貶雜居」，因此是「末代之訛體」也。而贊則由於「古來篇體，促而不廣」，因此他在《文心》各篇末了所作的贊，都是四言八句，共為四韻，正好合了「結言於四字之句，盤桓乎數韻之辭」的文體要求。²³

與劉勰同時的鍾嶸撰《詩品》，有見於當世論詩者「喧議競起，準的無依」，²⁴ 故有三品之設，第作者之甲乙。鍾君論詩，頗有體會深切之言，但這樣分別品第，用今天的眼光看，是不易叫人附和的。我們讀《詩品》，不必再參與爭論某家應入某品，卻不妨探討鍾嶸何以列某家於某品，從而剖析其文學觀和論詩準的。要之從鍾嶸論詩態度，可見當時論文者實有這種看來頗為固執的傾向。今天不以為然，倒是由於文學觀改變了。

劉勰釐定各類文章之大體，以經典之作為準的，這或有味於文章之變，今天看來也是不盡合宜的。不過當時既有此種想法，也不必為之迴護。王元化既認為三準是「劉勰所標明的文學創作過程中的三個步驟」，而補充說：「實際創作活動也不像規律所揭示的步驟那樣整齊有序。」說得頗為圓通，但似乎不無迴護劉勰之意。如果三準是寫作過程中的原則，劉勰要求遵守這些原則，應是相當嚴格的。黃侃嘗謂：「鎔裁之名，取其合法。」²⁵ 合法即合乎法則，非如此不能謂之準。接受黃氏以三準為謀篇說的學者如朱廣成在〈《文心雕龍》的構位謀篇論〉一文中提出：「與其稱之為『創作三準』，倒不如乾脆稱它『謀篇三準』。」²⁶ 認同這個說法的不多，是因為不相信劉勰在謀篇方面有這樣明確的程式。郭味農雖認為三準屬於創作過程的考慮，但把範圍收窄為表達主題。他在〈關於劉勰的三準論〉說：

三準是進入創作後如何表達主題的三個步驟。「設情以位體」是確定主題(包括體裁)；「酌事以取類」是用事引證，說明主題；「撮辭以舉要」是列舉要點，歸結主題。……它祇適用於表達主題，且祇適用寫論說體的文章。我們不能有更多的要求和希望。²⁷

我們可以說一切寫作技巧都是為主題服務的，如果三準是表達主題的步驟，應該有其普遍性，為甚麼祇適用於論說體的文章呢？這仍有待進一步澄清。而且既云「表達主題」，則顯然已先有主題才考慮怎樣表達。把「確定主題」視為三準之一，在邏輯上

²³ 〈頌讚〉篇：「陸機積篇，惟功臣最顯；其褒貶雜居，固末代之訛體也。」(《文心雕龍註》，頁158)

²⁴ 曹旭：《詩品集注》(上海：上海古籍出版社，1994年)，〈序〉，頁62。

²⁵ 《文心雕龍創作論》，頁244；《文心雕龍札記》，頁112。

²⁶ 轉引自李森、趙榮芳：〈「三準」論〉，頁128。

²⁷ 郭味農：〈關於劉勰的三準論——與熊先生商榷〉，載《文心雕龍研究論文選》，頁752-53。

也難以說得通。郭氏見解近於黃侃，他提出三準祇適用於寫論說的文章，似乎旨在配合黃先生謀篇之說，可惜沒有進一步推論。下面試提出三準所針對的對象問題以供參考。

細讀原文，劉勰云：「草創鴻筆，先標三準。」則三準是為鴻筆而設的，並不是先有了三準，然後施之於鴻筆。鴻筆是三準所針對的對象。那麼鴻筆是甚麼呢？

考「筆」字之義，本為書寫工具。作動詞用，可表示書寫。在修辭上則有借代之格，借指用筆書寫的人，再引伸為寫文章的人。如果加上一些修飾詞變成「大手筆」之類，就表示善於寫文章的作者。但魏晉以後，筆也表示用筆寫出來的篇章。《世說新語·文學》篇載：

樂令善於清言，而不長於手筆。將讓河南尹，請潘岳為表。潘云：「可作耳，要當得君意。」樂為述己所以為讓，標位二百許語。潘直取錯綜，便成名筆。²⁸

引文中的「名筆」指有名的篇章、作品。稱為「筆」的篇章與「文」不同。南朝有文筆分途的概念。在功能方面說，文以抒寫性情為主，筆以實用說理為主；在表達方面說，文講求聲調辭采，筆講求條理清晰。

《文心雕龍》書中用「筆」字之處甚多，而且「筆」字的各種涵義全都在不同的語境出現過。如〈神思〉篇云：「相如含筆而腐毫。」「仲宣舉筆似宿構」。〈風骨〉篇云：「群才韜筆。」〈養氣〉篇云：「意得則抒懷以命筆，理伏則投筆以卷懷。」其中的「筆」無疑是書寫工具。而〈時序〉篇云：「鴻風懿采，短筆敢陳？」「短筆」自是謙詞，作者自謙所操者為短乏之筆。而〈物色〉篇云：「後進銳筆，怯於爭鋒。」此「銳筆」為敏銳之筆，固可指書寫工具，但可引伸為才華之意。書中加了修飾語的「筆」字有時指作品，如「壯筆」和「傑筆」，分別見於〈檄移〉篇和〈章表〉篇。〈檄移〉篇云：「鍾會檄蜀，徵驗甚明，桓溫檄胡，觀釁尤切，並壯筆也。」這兩篇「壯筆」指鍾會的〈移檄蜀將吏士民〉和桓溫的〈檄胡文〉。〈章表〉篇云：「及後漢察舉，必試章奏。左雄奏議，臺閣為式，胡廣章奏，天下第一，並當時之傑筆也。」²⁹「傑筆」指左雄的奏議和胡廣的章奏。這類用例的「筆」，應指作品而言。³⁰

²⁸ 徐震堦：《世說新語校箋》（北京：中華書局，1984年），頁137。

²⁹ 《文心雕龍註》，頁494，513，647，675，694，378，407。

³⁰ 這裏不妨考慮把「壯筆」、「傑筆」理解為指作者的可能性，即謂壯筆指鍾會、桓溫，傑筆指左雄、胡廣。細察其構句，劉勰謂「徵驗甚明者」，所指為「檄蜀之文」，非謂鍾會，故壯筆應指〈移檄蜀將吏士民〉之作。又「臺閣為式」者，指左雄之奏議足為範式，非謂其人可為式也，故傑筆亦以指左雄胡廣之奏議為合。

《文心》書中的「筆」字，如果指作品而又與「文」對舉，則「筆」指屬於「筆」類的文章，這類用例有五處，如〈體性〉篇云：「是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。」〈章句〉篇云：「裁文匠筆，篇有小大。」「斯固情趣之旨歸，文筆之同致也」。³¹〈總術〉篇云：「文場筆苑，有術有門。」³²〈序志〉篇云：「若乃論文敘筆，則固別區分。」此五例「文」與「筆」對舉，顯然有取於文、筆分途後的概念。劉勰本來不以為文、筆的區分是絕對需要的。他認為古代的經典，即使並非韻文，不講究聲調，也都習稱為「文」，因此在〈總術〉篇提出，「今之常言，有文有筆，以為無韻者筆也，有韻者文也。夫文以足言，理兼《詩》《書》，別目兩名，自近代耳」。³³其實文筆之分，從功能、體制、風格各方面釐清了不同篇章的性質特徵，是文學觀念進化的自然結果。劉勰宗經好古，自不忘澄清說這是後起的觀念。然而綜觀《文心》全書，上半部二十五篇除了樞紐五篇，二十篇分別論述文和筆之各體，所謂「論文敘筆」是也。其中自〈明詩〉至〈諧讌〉十篇論有韻之篇章，即屬於文；³⁴自〈史傳〉至〈書記〉十篇論無韻之篇章，即屬於筆。可見文筆概念對於論文還是方便有用的，《文心》其實正用了這個觀念去處理各類體裁，全書結構井然。

又當時論者，頗有重文而輕筆的，如梁元帝《金樓子》言：「至於不便為詩如閻纂，善為章奏如伯松，若此之流，泛謂之筆。」「筆，退則非謂成篇，進則不云取義。神其巧惠，筆端而已」。從語氣看，顯然有輕視筆之意。《文心》成書時劉勰固未及見《金樓子》，但此種言論相信在齊梁文人間不算罕見。〈總術〉篇首段反覆申論，其實要說明筆也是有文采的。劉勰先引顏延之之說：「筆之為體，言之文也。經典則言而非筆。」接着提出自己的意見：「《易》之〈文言〉，豈非言文？若筆果言文，不得云經典非筆矣。」其結論是經典既然是有文采的，自然不屬於「言」，而且一切篇章，「非以言筆為優劣」。按照劉勰的文學觀，一切書面的作品，都可以有適當的文采，他對文筆也沒有偏重。黃侃《文心雕龍札記》云：「彥和雖分文筆，而二者並重，未嘗以筆非文而遂棄之。」³⁵從上述《文心》全書結構和書中觀念考察，黃先生之言是可信的。

下面試分析三準所針對的「鴻筆」到底是甚麼。

考「鴻筆」在《文心》有四處用例，其中兩處指作者。〈書記〉篇云：「觀此眾條，並書記所總。……並有司之實務，而浮藻之所忽也。然才冠鴻筆，多疏尺牘，譬九方

³¹ 《文心雕龍註》，頁505，570，571。

³² 同上注，頁657。又此篇有「制勝文苑」之語（頁658），「文苑」當泛指文壇。此處分言「文場」與「筆苑」，顯然有文筆分體的概念。

³³ 《文心雕龍註》，頁727，655。

³⁴ 先秦至六朝諧辭隱語多用有韻之文，故〈諧讌〉篇屬論「文」之作。

³⁵ 謝章铤（校）：《金樓子》（臺北：世界書局影印鈔《永樂大典》本，1959年），卷四，頁28b；同卷，頁28b-29a；《文心雕龍註》，頁655；《文心雕龍札記》，頁210。

堙之識駿足，而不知毛色牝牡也。」³⁶ 此處「鴻筆」指大有才華之文士。〈練字〉篇云：「及宣成二帝，徵集小學，張敞以正讀傳業，揚雄以奇字纂訓，並貫練《雅》《頌》，總閱音義，鴻筆之徒，莫不洞曉。」³⁷ 此處「鴻筆」指大有學問的作者。

另外兩處「鴻筆」則指篇章作品，一見於〈封禪〉篇：「鋪觀兩漢隆盛，孝武禪號於肅然，光武巡封於梁父，誦德銘勛，乃鴻筆耳。」³⁸ 所論兩篇「鴻筆」指司馬相如和張純所撰的兩篇封禪文。至於〈鎔裁〉篇的「鴻筆」，當然也是指作品，但是否泛指一切作品呢？我以為澄清此處「鴻筆」的涵義，是解決三準問題的關鍵。

這裏先根據上文論述，提出三點認識：

第一，「筆」字如代表作者，可以泛指一般文士，但指稱作品，卻不能泛指一般篇章，因為指作品的所有用例包括「筆區雲謫」（〈體性〉）、「文場筆苑」（〈總術〉）、「論文紱筆」（〈序志〉）、「壯筆」（〈檄移〉）、「傑筆」（〈章表〉）、「鴻筆」（〈封禪〉）中的「筆」，都是無韻實用的文體如檄移、章表、封禪文之屬。

第二，凡「筆」字指作品而前面加上修飾語的，都是指「筆」一類文章體裁，前舉「壯筆」、「傑筆」和〈封禪〉篇的「鴻筆」可以為證。

第三，劉勰論一般有韻而規模宏大之文，所用的詞語是「鴻裁」、「鴻規」而不是「鴻筆」，如〈詮賦〉云：「故知殷人緝頌，楚人理賦，……斯並鴻裁之環域，雅文之樞轄也。」「太沖安仁，策勳於鴻規」。〈才略〉云：「李尤賦銘，志慕鴻裁。」由這些論據看，可信〈鎔裁〉篇的「鴻筆」，應該指「筆」之類的篇章。黃氏《札記》在〈總術〉篇云：「〈鎔裁〉篇『草創鴻筆，先標三準』，為兼言文筆之辭。」³⁹ 恐為不然。也許正是這種「兼言文筆」的觀念，造成了理解上的困難，因為三準施之於一切之文，顯然是行不通的。比方〈離騷〉嗷懷君國，一篇之中，三致意焉，曷嘗可以繩之以「撮辭舉要」等準則？

至此我們可以得到結論：三準是針對「鴻筆」而標的。三準有普遍性，即可施之於一切「鴻筆」，「鴻筆」卻並非指一般文章，而是指屬於「筆」之類而規模較為宏大的文體。

此外，我們不妨考察「草創鴻筆」中「草創」一詞。「草創」出於《論語·憲問》：「為命，裨諶草創之，世叔討論之，行人子羽修飾之，東里子產潤色之。」邢昺疏云：「命

³⁶ 《文心雕龍註》，頁460。范註本「眾」原作「四」，黃注云：「『四』疑作『數』。」范云：「『四條』疑作『六條』。」王利器以為「四」乃「眾」之壞文。〈檄移〉篇：「凡此眾條。」〈銘箴〉篇：「詳觀眾例。」〈誅碑〉篇：「周胡眾碑。」句法與此相同。俱用「眾」字，因據改為「眾」，此從王說。見王利器《文心雕龍校證》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁186。

³⁷ 《文心雕龍註》，頁623-33。

³⁸ 同上注，頁394。

³⁹ 同上注，頁134，135-36，699；《文心雕龍札記》，頁210。

謂政命盟會之辭也。言鄭國將有諸侯之事，作盟會政命之辭，則使裨諶適草野以創制之。」看來劉勰用「草創」泛指起草文章，不必執着「適草野以創制之」的說法。有英譯學者把此節首句譯為：“In composing the text of a treaty, P'i Ch'en would write the draft...”⁴⁰，考慮到下文「修飾」、「潤色」諸詞，把草創譯為 write the draft 無疑是非常適當的。值得注意的是，《論語》所言「草創」的，原指「政命盟會」之辭。如果相信劉勰嫻熟經典，所引用經典的語言有一定用意，則「草創」的篇章正合乎上文提出的「筆」之類的文體。

如果同意〈鎔裁〉全篇結構為第一段提出鎔和裁的基本概念，第二段「凡思緒初發，辭采苦雜」論鎔，第三段「故三準既定，次討字句」論裁，則第三段討字句的對象，還是屬於「筆」的文體，因為只有筆才適合用三準去規範。

接着有待解決的問題，是〈鎔裁〉篇所論，如「槩括情理，矯揉文采」、使「情周而不繁，辭運而不濫」的要求，應該適用於一切文章，何以具體論鎔裁之法的時候，只針對「筆」的體裁去討論呢？這裏嘗試提出三點考慮。

一、《文心》下篇綜論文術，而文術多門，各種技巧適用的範圍和對象不一，例如〈聲律〉篇的對象主要為韻文，〈比興〉篇的對象主要為詩賦，觀其論「興之託喻，婉而成章」一節，例子全取《詩經》而兼及《離騷》；論「比之為義，取類不常」一節，所用八例，俱出詩賦。⁴¹ 這是由於實用的「筆」，一般不需要用比興手法。至於說理所用的類比方法，則屬於〈鎔裁〉三準中的「酌事取類」，不同於文學手法上的比。可以說，〈比興〉篇基本上不是為「筆」而設的。又如〈物色〉篇先論詩人感物之情，復論古來辭人因革之功，對象都未及於「筆」的體裁。

二、〈鎔裁〉篇首段云：「裁則蕪穢不生，鎔則綱領昭暢。」其實是對篇章的消極要求。且看〈夸飾〉篇所標舉的藝術效果：

至如氣貌山海，體勢宮殿，嵯峨揭業，熠耀焜煌之狀，光采煒煒而欲然，聲貌岌岌其將動矣。莫不因夸以成狀，沿飾而得奇也。於是後進之才，獎氣挾聲，軒翥而欲奮飛，騰擲而羞跼步。辭人焒焒，春藻不能程其艷；言在萎絕，寒谷未足成其凋。談歡則字與笑並，論感則聲共泣偕。信可以發蘊而飛滯，披譬而駭聾矣。⁴²

這才是文章技巧的最高表現。當然〈夸飾〉所論，也是不及於「筆」的。「筆」之各體，雖然也可以甚至有時必須用一些文采，但一般寫得比較平實，而更重要的是「筆」一

⁴⁰ 《十三經注疏》(北京：中華書局影印阮刻本，1982年)，頁2510；D. C. Lau (trans.), *The Analects* (Middlesex: Penguin, 1979), p. 125。

⁴¹ 〈聲律〉篇所論見《文心雕龍註》，頁552-54。〈比興〉篇之例見頁601-2。

⁴² 《文心雕龍註》，頁609。

類體制特別注重條理，三準的最終目的，是使文章「首尾圓合，條貫統序」。且舉《文心》書中論一些實用之文為例，如〈議對〉：

仲瑗博古，而銓貫有敘；長虞識治，而屬辭枝繁；及陸機斷議，亦有鋒穎，而腴辭弗剪，頗累文骨。⁴³

可見其論議對之作，關心的也是文辭是否銓貫有敘而不枝蔓的問題。「識治」之議對，自有可觀的內容，但「屬辭枝繁」，正要用鎔裁之法去對付。「腴辭」則自當加以剪裁，〈鎔裁〉篇正是要提出處理之良方。此外，〈附會〉篇論彌綸一篇之法，宗旨有與〈鎔裁〉篇相通之處，且看開篇一段：

何謂附會？謂總文理，統首尾，定與奪，合涯際，彌綸一篇，使雜而不越者也。若築室之須基構，裁衣之待縫緝矣。⁴⁴

其中「統首尾」、「定與奪」，正是〈鎔裁〉關心的問題。可注意此篇論處理文辭，也用「裁衣」為喻，篇中也提出了附會之法的具體對象：

昔張湯擬奏而再卻，虞松草表而屢譴，並理事之不明，而詞旨之失調也。及倪寬更草，鍾會易字，而漢武嘆奇，晉景稱善者，乃理得而事明，心敏而辭當也。以此而觀，則知附會巧拙，相去遠哉！⁴⁵

其中論及張湯的奏疏、虞松的章表，都屬於「鴻筆」之類。此篇也提到「文變無方，意見浮雜」、「才分不同，思緒各異」，因此得設法處理文辭，使「原始要終，疏條布葉」。⁴⁶「原始要終」就是〈鎔裁〉篇的「首尾圓合」。請注意〈附會〉篇除了「贊曰」有「原始要終」之語，篇中提到「首尾」一共有四處：「統首尾」、「首尾周密」、「制首以通尾」、「首尾相援」，如此著重文章的層次條理，益使人相信〈鎔裁〉和〈附會〉所針對的，以「筆」之各體為主。總觀《文心》下半部論文術，仍然以論「文」的篇幅較多，劉勰會不會有意識地在某些篇章多注意「筆」的寫作原則呢？

三、前面說過劉勰有時嘗試制定明確的法則俾後學遵循，但另一方面，劉勰也說過「隨變適會，莫見定準」，似乎不會主張用一定程式去規範寫作。這裏應該考慮的，倒是如果有程式，則程式要針對的是甚麼的問題。〈章句〉篇那幾句是這樣說的：「夫裁文匠筆，篇有大小，離章合句，調有緩急，隨變適會，莫見定準。」⁴⁷ 劉勰認為體

⁴³ 同上注，頁438。

⁴⁴ 同上注，頁650。

⁴⁵ 同上注，頁651-52。

⁴⁶ 同上注，頁651，652。

⁴⁷ 同上注，頁570。

制不同，裁文匠筆，應該隨變適會，沒有一定準則。這裏最重要的訊息，是文和筆處理的方法不同。文和筆之所以能分為兩大類，是由於二者在體制、功能、表達上的區分，是最為明顯的。大抵文主情靈搖蕩，流連萬象，需要豐富的想像力和創造力。一般以為文學創作在思考方法上屬於擴散性思考 (divergent thinking)。這是指多元、多向的思維模式。對付一個問題，沒有固定程式，也沒有固定答案。〈神思〉篇述神思之運行云：

夫神思方運，萬塗競萌，規矩虛位，刻鏤無形。登山則情滿於山，觀海則意溢於海，我才之多少，將與風雲而並驅矣。⁴⁸

表示構思之際，沒有時間、空間和限制，是典型的擴散性思維。《文心》書中當然沒有這個術語，但劉勰論文學創作，似乎頗能注意這種思維的特點，如〈物色〉篇云：「詩人感物，聯類不窮，流連萬象之際，沈吟視聽之區。」〈明詩〉篇云：「人稟七情，應物斯感。」⁴⁹ 聯類不窮，應物斯感，都表示沒有循一定的徑路去思考，這正是文學創作的精神。與擴散性思考相對的是聚斂性思考 (convergent thinking)，其特色是把思維一步步收窄，限制在與問題相關的範圍，尋求最適當的答案。一般屬於「筆」的篇章，功能在於解決實際問題，傾向於用聚斂性思考。這種思考方式着重條理和步驟，根據一定的程式去處理，可能效果會更好。劉勰設三準對待「鴻筆」，相信還是有實際而相當周延的考慮的。當然，「文」之諸體，也有不少是具有實用性的，其大較如此而已。

第三辨

本文的第三辨是：從《文心》書中內文互證探求三準的具體涵義。鎔裁之功，欲使篇章首尾圓合，條貫統序。劉勰自己所作的《文心雕龍》，在篇章結構和語言運用方面，豈不欲達到這樣的效果？然而彌綸群言，擘肌分理，論述文學的語言，不可能做到像科學文獻那樣精密。解讀文學理論和批評著作，得付出更仔細的分析，更大的耐性。

倘若視《文心雕龍》五十篇為有組織的信息系統，五十篇之間，構成一個完足的世界，則書中的觀念、用語，自然可以互相引證而得到比較可靠的理解，這就是內文互證的方法。劉勰用術語不可能如科學家那樣嚴密，但他深受佛學訓練，對於觀念和語言的掌握還是比較明確的。上文的討論，其實不少地方用上了內文互證的方法。古代文論距離科學化的評論學尚遠，孤立地去索解一詞一句乃至一章一節，往

⁴⁸ 同上注，頁493-94。

⁴⁹ 同上注，頁693，65。

往有欠全面。內文互證可以幫助我們有系統的掌握作者旨歸，釐清文學觀念。

下面試釋三準的具體涵義。先條列此三準：「履端於始，則設情以位體；舉正於中，則酌事以取類；歸餘於終，則撮辭以舉要。」「履端」、「舉正」、「歸餘」三語出於《左傳》：「先王之正時也，履端於始，舉正於中，歸餘於終。」《左傳》此數句本述曆法，孔疏云：「謂推步曆之初始，以為術曆之端首。」⁵⁰但劉勰用此數語，與曆法無關。此處但取其「始」、「中」、「終」之義。詹鍈說得很明白：「只是借用《左傳》文公元年的話，作為首先、其次、最後的代詞，與原來含義無關。」⁵¹

下一步是怎樣理解「首先」、「其次」、「最後」三層次。

許多學者避免把三準看成篇章結構的準則，因此不願意把始、中、終解釋為一篇文章的開頭、中間和結尾，如范文瀾云：「始、中、終，非指一篇之首中尾而言。」他對三準有這樣的解釋：「此謂經營之始，心中須先歷此三層程序。首審題義何在，體應何取；次採集關於本題之材料；最後審一篇之警策應置何處。」此三層程序包括了自經營至成篇整個過程。「警策」的觀念，見於陸機《文賦》。⁵²《文心》有《隱秀》篇，論「文外之重旨」與「篇中之獨拔」，以獨拔為秀，正是「警策」之意。⁵³劉勰是否認為每篇文章都應該有警策，三準中會不會以警策為一準，恐怕都是大有疑問的。

此外不能忽略的，是下文提出「首尾圓合，條貫統序」，此二語可視為遵照三準的目的。上文指出《附會》篇除「贊曰」有「原始要終」之語，篇中提到「首尾」計共為四處。他如《史傳》篇云：「明白頭訖之序。」《章表》篇云：「肅恭節文，條理首尾。」⁵⁴則劉勰對一些實用文體的篇章結構，非常注重其首尾相應，是明顯不過的。再從他篇的用語比照觀之，「履端」與「歸餘」，先見於《詮賦》篇：

夫京殿苑獵，述行序志，並體國經野，義尚光大。既履端於唱序，亦歸餘於總亂。序以建言，首引情本；亂以理篇，寫送文勢。按《那》之卒章，閔馬稱「亂」，故知殷人緝《頌》，楚人理賦，斯並鴻裁之寰域，雅文之樞轄也。⁵⁵

其中「履端」和「歸餘」肯定指文章的首與尾而言。此節論「京殿苑獵，述行序志」之賦，此類賦作體制宏大，故需要「履端於唱序」和「歸餘於總亂」。這些賦固可名為「鴻裁」，與接着所論的短篇賦作體制要求不同：

⁵⁰ 《左傳·文公元年》，《十三經注疏》本，頁1836。

⁵¹ 詹鍈：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1989年），頁1184。范文瀾已指出：「彥和蓋借《左傳》文公元年語以便文詞耳。」其實劉勰在《詮賦》篇已先借用「履端」、「歸餘」之語，見下文。

⁵² 《文心雕龍註》，頁546；《文選》卷十七，頁241。

⁵³ 《文心雕龍註》，頁632。范注：「獨授者，即士衡所云『一篇之警策』也。」（頁633）

⁵⁴ 《文心雕龍註》，頁141，408。

⁵⁵ 同上注，頁135。

至於草區禽族，庶品雜類，則觸興致情，因變取會，擬諸形容，則言務纖密；象其物宜，則理貴側附；斯又小制之區畛，奇巧之機要也。⁵⁶

「小制」異於「鴻裁」，故不必有唱序和總亂。前面曾指出「鴻裁」不同於「鴻筆」，事實上，短篇「筆」之體裁如簿錄契券之類，本來也用不着設立三準。

由此觀之，「履端」和「歸餘」分別指文章的開頭和結尾，是沒有疑問的。始、中、終也當理解為文章的開頭、中間、結尾。

再探究「設情」等三語的理解。三語中爭議最多的是「設情以位體」。「設」和「位」的理解分歧不大，分歧最大的是「體」。當然「情」字是全句關鍵，所指涉也得解決。

其實《文心》書中有幾處用上了相同或類似的詞和句式，如〈定勢〉云：「因情立體，即體成勢。」〈通變〉云：「設文之體有常。」〈章句〉云：「設情有宅，置言有位。」而〈鎔裁〉篇篇首即謂：「情理設位，文采行乎其中。」此數句的設、位、置都有安排、設置之意，可視為互文。劉勰心中存有秩序井然的文學世界，一切文章，各有其本分、功能和地位。一篇之中，也有清晰的層次，所以特別重視設情置言，有宅有位。至於「情」，可以指情理、情事、情實，泛言事物的性質、狀況，不必限於性情或感情。〈情采〉篇云：「情者文之經，辭者理之緯。」⁵⁷ 情、理與文、辭為互文。而且情與辭對舉，如果辭為外表，情就是文章的內涵。「設情」則是安排文章的內涵。「位體」的「體」，爭議極多，大抵是由於在中國文論中「體」有體裁、風格、本體、實體、體制、整體結構、主幹、主題等等涵義，具體的意義要看上下文，還有與甚麼詞對舉或與甚麼字結成雙音節詞。此處「體」字或以為指體裁，或以為指風格，或以為兼指兩者，⁵⁸ 或以為指主幹。⁵⁹ 諸解也許失之片面，但很難說是完全不對的，因為「體」是個融和混成的概念，有時無所不包，有時偏有所指。⁶⁰

試用內文互證方法探求「設情以位體」的理解。前引〈詮賦〉篇在「既履端於唱序，亦歸餘於總亂」下具體說明序和亂的內容是：「序以建言，首引情本；亂以理篇，寫送文勢。」「情本」是寫作的緣起緣由，鴻裁之賦，篇首必說明此賦之所以作。「本」與「體」有關，〈鎔裁〉篇云「立本有體」，「引情本」就是「設情以位體」。假設「鴻筆」是規模較大的論說之作，則「設情」就是建立起論題。既有清晰的論題，文章的主體就有

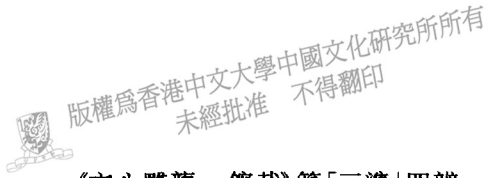
⁵⁶ 同上注。

⁵⁷ 同上注，頁529，519，570，543，537。

⁵⁸ 《文心雕龍義證》，頁1185。

⁵⁹ 劉永濟云：「位體，猶言立幹也。」見劉永濟：《文心雕龍校釋》（臺北：正中書局，1957年），頁27。

⁶⁰ 《文心雕龍》的最新英譯本譯「設情以位體」一句為“Consider the substance of what you write in perspective”，把體視為寫作的整體內涵，相信是比較妥當的處理。見 Siu-kit Wong, *The Book of Literary Design* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1999), p. 121。



了適當的安排。「履端於始，則設情以位體」可以理解為在文章的開頭，要先建立全文的主要論題，使文章的主體有適當的安排。

我們不妨再用鴻筆的實例作具體說明。其實《文心雕龍》五十篇，在劉勰看來，應該篇篇俱屬鴻筆。每篇的寫法，都是先建立了論題，使讀者知道問題之所在（「設情以位體」），然後依次提出論點，配合適當的論據（「酌事以取類」），最後作簡要的總結（「撮辭以舉要」）。即以〈鎔裁〉篇為例說明。此篇第一段可分四小節。第一節提出問題所在：「情理設位，文采行乎其中。剛柔以立本，變通以趨時。立本有體，意或偏長，趨時無方，辭或繁雜。」第二節提出為甚麼要鎔裁，鎔裁針對的是甚麼問題：「蹊要所司，職在鎔裁，櫛括情理，矯揉文采也。」第三節正面界定鎔裁的意義和功用：「規範本體謂之鎔，剪裁浮體謂之裁。裁則蕪穢不生，鎔則綱領昭暢，譬繩墨之審分，斧斤之斲削矣。」第四節說明文章不懂得鎔裁之弊：「駢母枝指，由侈於性，附贅懸疣，實侈於形。二意兩出，義之駢枝也；同辭重句，文之疣贅也。」這樣看來，〈鎔裁〉篇的首段，正符合了第一準的要求。

把三準視為文章首、中、尾的準則，雖有程式化的傾向，但在程式之內，還是有可發揮的空間，而且針對「鴻筆」，劉勰提出這樣的謀篇方法是可以理解的，也是他自己撰寫《文心》各篇採用的。試再舉一證，說明劉勰關心的問題。

〈書記〉篇論筆札之體多品，其中大部分不能算鴻筆，但篇中論及的司馬遷〈報任安書〉、楊惲〈報孫會宗書〉、嵇康〈與山巨源絕交書〉諸作，並為《文選》所錄，應屬鴻筆無疑。〈書記〉篇末段云：

觀此眾條，並書記所總，或事本相通，而文意各異，或全任質素，或雜用文綺，隨事立體，貴乎精要，意少一字則義闕，句長一言則辭妨，並有司之實務，浮藻之所忽也。⁶¹

其中「隨事立體」之「體」，正是「設情以位體」之「體」。書記眾作，不論是鴻筆還是庶品雜札，都有實用目的，故云「貴乎精要」。〈鎔裁〉篇關心的，正是「綱領昭暢」、「蕪穢不生」那樣的精要。至於〈書記〉篇云：「或全任質素，或雜用文綺。」〈鎔裁〉篇則云：「舒華布實，獻替節文。」上句謂所舒所布者，或華或實。下句「節文」在《文心》屢見，解釋不一。⁶² 上句「舒華」既與「布實」相對稱，則「節文」結構應與「獻替」相同，「獻」、「替」兩字俱為動詞，則此句四詞俱屬動詞，謂或獻或替或節或文也。或節或文即或有所裁省，或有所文飾。這兩句與〈書記〉篇指出筆之為體，或可全取質樸，或可用一些文采，要當視情況而定，可說宗旨不異。又〈書記〉篇云：「意少一句則義闕，句長一言則辭妨。」與〈鎔裁〉篇「句有可削，足見其疏，字不得減，乃知其

⁶¹ 《文心雕龍註》，頁460。

⁶² 如〈章表〉篇「肅恭節文」的「節文」應作禮節、節儀解。

密」，⁶³ 在字句處理方面，要求更是完全相同。要注意這是指筆之體裁言，驚采絕艷之文，自不必服從這樣的準則。

其後兩準，上文已經論及，不再詳論，僅略說如下。

三準中的第二準「酌事以取類」，由於句中有「事」和「類」之詞，論者或謂此言用典。然而文章本不一定要用典，如第二準與第一準同屬謀篇的層次，則此句應指參酌採用有關的論據以說明論點。又說明問題往往用相類似的事物來推論，即所謂類比或類推，「據事以類義，援古以證今」的典故，⁶⁴ 也可算類比的一種，但類比的運用，不必限於典故。〈鎔裁〉篇中一段：

昔謝艾王濟，西河文士，張駿以為艾繁而不可刪，濟略而不可益，若二子者，可謂練鎔裁而曉繁略矣。至如士衡才優，而綴辭尤繁；士龍思劣，而雅好清省。及雲之論機，亟恨其多，而稱清新相接，不以為病，蓋崇友于耳。夫美錦製衣，脩短有度，雖翫其采，不倍領袖，巧猶難察，況在乎拙。⁶⁵

用相關例子說明練於鎔裁的重要，既以文章為例，復以美錦製衣為喻，正是「酌事取類」的實例。

第三準「撮辭以舉要」，是在文章完結之前，把論點說清楚，《文心》各篇最末一段大抵屬此，如〈鎔裁〉最後一節云：「夫百節成體，共資榮衛，萬趣會文，不離辭情。若情周而不繁，辭運而不濫，非夫鎔裁，何以行之乎！」⁶⁶ 應該注意這是全文的要領、要點，並不是大綱。至於「贊曰」在篇後概括全篇大意，不屬於文章的一部分，不能算撮辭舉要。

第四辨

本文的第四辨是：從《文心》以外資料探究劉勰何以標舉三準。上文反覆論證，意在說明三準是有針對性的，不能施用於一切文章。然而即使對付鴻筆，劉勰為甚麼特別關心這樣的問題呢？這一節試作探究。

劉勰早歲往定林寺依沙門僧祐，與之居處十餘年，遂博通佛典。僧祐為當時高僧，校定敍錄大量佛經，並撰《出三藏記集》，成於齊世，初為十卷，入梁後續有所增益，成十五卷。此書載錄自晉以來佛經序記，詳其傳譯之原委始末，論述譯事得失、群經大要，記述高僧譯者之生平等，為佛教史上重要文獻。勰依祐既久，實與

⁶³ 《文心雕龍註》，頁93。

⁶⁴ 見〈事類〉篇，《文心雕龍註》，頁614。

⁶⁵ 《文心雕龍註》，頁544。

⁶⁶ 同上注。

其事，有學者相信《出三藏記集》部分文字由總執筆。⁶⁷ 至於哪一部分由總撰作，今已難一一考證，但書中的言論和見解，即使非出於總，也當是總所熟悉而認同的。

佛經經文源出古印度，持論精密，而辭理繁縟，譯經者和佛學研究者同受困擾。試從《出三藏記集》舉出有關〈成實論〉的兩篇序記作說明。周顒〈抄成實論序〉云：

自〈發聚〉之初首，至〈道聚〉之末章，其中二百二品，鱗綵相綜，莫不言出於奧典，義溺於邪門。故必曠引條繩，碎陳規墨，料同洗異，峻植明塗，裨濟之功，實此為著者也。……又卷廣義繁，致功難盡，故復往不旋，終妨正務。……今欲內全成實之功，外蠲學士之慮，故銓引論才，備詳切緩。刊文在約，降為九卷。刪除採要，取效本根，則方等之助無虧，學者之煩半遣。⁶⁸

新撰〈略成實論記〉云：

公每以大乘經淵深，漏道之津涯，正法之樞紐，而近世陵廢，莫或敦修。棄本逐末，喪功繁論。故即於律座，令柔次等諸論師抄比〈成實〉，簡繁存要，略為九卷，使辭約理舉，易以研尋。⁶⁹

可見此經鮮綵相綜，卷廣義繁，故或則刪除採要，用省學者之繁，或則略為九卷，使辭約理舉，易以研尋。又晉代名僧道安〈比丘大戒序〉嘗論「斥重去複」問題，終以佛典之戒，不宜遽刪。⁷⁰ 可見不屬於戒者，可刪處實多。

南朝僧眾，最敬重晉代高僧慧遠。觀《出三藏記集》卷十五〈慧遠法師傳〉，可見僧俗對慧遠仰慕之情。《出三藏記集》錄慧遠〈大智論抄序〉：

童壽以此論深廣，難卒精究，因方言易省，約本以為百卷。……而文藻之士，猶以為繁，成累於博，罕既其實，譬大羹不和，雖味非珍，神珠內映，雖寶非用。……遠於是簡繁理穢，以詳其中，令質文有體，義無所越。輒依經立本，繫以詞論，正其位分，使類各有屬。謹與同止諸僧，共別撰以為集要，凡二十卷。⁷¹

⁶⁷ 參考興膳宏：《〈文心雕龍〉與《出三藏記集》》，載彭恩華（編譯）：《興膳宏文心雕龍論文集》（濟南：齊魯書社，1984年），頁5-108。興膳宏以為：「如果說劉勰曾參與本書的撰述工作，那麼在此書畢工時，他應該仍在昭明太子身邊任東宮通事舍人，而天監初元年完稿一事遠在斑斑可考的《文心雕龍》之後。當然，這種工作需要耗費相當時日，因此可能在他出仕以前還在僧祐處時就着手進行編纂了。《梁書》、《南史》的劉勰傳都把編纂佛經目錄列為他最初的事迹，筆者覺得這可以理解為他很早就參加了這方面的工作。」

⁶⁸ 僧祐：《出三藏記集》（北京：中華書局，1995年），頁406。

⁶⁹ 同上注，頁405。

⁷⁰ 同上注，頁413。

⁷¹ 同上注，頁390-91。

此序述童壽先約此論為百卷，而猶以為繁，遠於是簡繁理穢，別撰為二十卷。此項工作在慧遠的事業是一項重要成就，〈慧遠法師傳〉也有載錄：「遠常謂〈大智論〉文句繁積，初學難尋，乃刪繁剪亂，令質文有體，撰為二十卷，序致淵雅，以貽學者。」⁷² 劉勰強調：「裁則蕪穢不生，鎔則綱領昭暢。」遠之刪繁理亂，令質文有體，正是鎔裁之功，〈大智論抄〉二十卷，可視為「練鎔裁而曉繁略」之實例。尤可注意者，則慧遠序中「依經立本」、「正其位分」、「使類各有屬」、「令質文有體」諸語，跟〈鎔裁〉篇論文所用「剛柔以立本」、「設情以位體」、「酌事以取類」、「舒華布實，獻替節文」等語相互比照，可見其觀念上實有相通之處。這些資料，正好讓我們進一步了解劉勰為甚麼特別關心剪繁理亂這種問題。

又論辯析理之文，特別需要鎔裁，自非無故。慧遠的〈大智論抄序〉尚有一節討論論說文的特點：

論之為體，位始無方而不可詰，觸類多變而不可窮。或開遠理以發興，或導近習以入深，或闡殊塗於一法而弗雜，或關百慮於同相而不分。此以絕乎壘瓦之談，而無敵於天下者也。⁷³

慧遠當是劉勰夙所欽服之名德高僧，遠之所撰，又為釋家要典，這篇序文劉勰必經寓目，相信也同意其中意見。《文心·論說》篇也有一節析論論說之文的特性：

原夫論之為體，所以辨正然否，窮於有數，追於無形，迹堅求通，鉤深取極，乃百慮之筌蹄，萬事之權衡也。故其義貴圓通，辭忌枝碎，必使心與理合，彌縫莫見其隙；辭共心密，敵人不知所乘，斯其要也。⁷⁴

兩節文字內容不同，但對於論辯的效果，一云使敵人不知所乘，一云無敵於天下，倒是一致的。其實二家同析「論之為體」，〈論說〉篇之言，可視為劉勰對慧遠序文中意見的補充。又劉勰提出論體條流多問，有陳政、釋經、辨史、銓文各體，慧遠針對的當屬「釋經」之類，與劉氏綜說論辨之文有異。慧遠心目中的經既為佛典，故有「一法」、「同相」等語，其實〈論說〉篇標舉論的最高境界是：「動極神源，其般若之絕境乎！」⁷⁵ 這是全書唯一明顯用佛家語以論文之處。此固由於劉勰精於經論，故有此舉。至於是自覺還是不自覺，難可究詰。要之《出三藏記集》書中的資料，對理解劉勰何以特別關心鎔裁而標舉三準，是有特別啟發的。

⁷² 同上注，頁569。

⁷³ 同上注，頁406。

⁷⁴ 《文心雕龍註》，頁328。

⁷⁵ 同上注，頁327。

總 結

本篇論證了三準在寫作過程中屬於篇章結構的要求，即所謂素定之「術」，具體訂定文章的首、中、尾應如何處理。

三準所針對的是「鴻筆」，即屬於「筆」之體而規模比較宏大的篇章，大抵即論辯說明之文。具體地說，三準是先建立論題（「設情以位體」），再提出相關的論據論證（「酌事以取類」），然後標明全文要點（「撮辭以舉要」）。

劉勰為甚麼特別注意鎔裁而標舉三準呢？這是由於他研精佛典經論，深明辭采繁雜，足以湮沒論點和正理，使讀者難於研尋，欲令綱領昭暢，必宜曉鎔裁而標三準。

劉勰特別關心條貫統序的效果，這在論說一類文章，尤其重要。大抵詩賦之作，志思蓄憤，不若論辯和實用之文可以冷靜構思，得其條貫，然後命筆。

有學者認為三準屬於創作全過程的三個階段，即由構思到轉化成意象到寫成文辭的過程，甚至認為屬於創作準備階段。這種取向避免了把劉勰的三準要求看作「近於刻板的定程」。⁷⁶然而在構思階段，耽思旁訊，恐怕更不宜有定準。訂定三準，本來就有強烈的指導意識。鍾嶸深恨當時論詩者「準的無依」，⁷⁷故品列詩人，分為三品。今天看來可能覺得這種批評取向不合時宜，但鍾嶸論詩的精神，正是根據既定的「準的」去作判斷。鎔裁三準針對的既是鴻筆，屬於實用說理之文，比較適宜服從結構上的程式。

《文心雕龍》五十篇，每篇都屬鴻筆，可以衡以三準。

陸機《文賦》有言：「每自屬文，尤見其情。……至於操斧伐柯，雖取則不遠。若夫隨手之變，良難以辭逮，蓋所能言者，具於此云爾。」⁷⁸陸氏蓋自謂論屬文之道，即以作此賦之情理論之。劉勰論鎔裁之道，是否也有「操斧伐柯」的意味，以自己所作《文心》的經驗為依據呢？這也是不妨加以考慮的。

最後還要說明，鴻筆有待於三準，即包括始、中、尾三部分，但這三部分卻不是鴻筆的全部。文章貴乎隨事立體，合於三準的內容之外，還可以有別的成分。體有百節，固非可以盡歸於三準之下。可以說《文心》各篇撰作都依據三準，但每篇內容不同，不可能把一字一句，都納入三準之中。

⁷⁶ 《文心雕龍創作論》，頁239-40。

⁷⁷ 《詩品集注》，頁62。

⁷⁸ 《文選》卷十七，頁239-40。



Four Arguments in Regard to the “Three Principles” in the Chapter of “Casting and Cutting” in *Wenxin Diaolong*

(A Summary)



Dang Shu-leung

Wenxin diaolong, the first comprehensive study of Chinese literary criticism by Liu Xie (c. 465–522), has generated increasing interest since the last century, and the past few decades have seen a surge of research exploring almost every aspect of this work. However, a large number of issues remain controversial to date, and many questions remain unanswered. One of these questions is posed by the Chapter “Casting and Cutting,” in which the author discussed the “Three Principles” for “drafting a major work.”

This paper presents four arguments in the following areas in an attempt to address this problem:

1. the stage in the process of writing in which the Three Principles apply;
2. the genres of literary works targeted by Liu in proposing the Three Principles;
3. the exact meaning of the Three Principles; and
4. the literary context in which Liu introduced the Three Principles.

