

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

## 傳統文論的研究方向

鄧仕樑

香港中文大學中文系

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

中國傳統文論，包括了有關文學的種種主張，既涉及文學的本質、功能、創作論、文體論(指體裁)、風格論等，也涉及作品的賞鑒、品評。今天「文學批評」這個術語，一般指文學的分析、說明、詮釋、評價等等活動，大略可以分為兩部分，一為文學理論，一為實際批評。<sup>1</sup>這兩部分合起來，大概等同於中國傳統文學觀念中的文論。

文論隨著文學創作的蓬勃而發展，時而接近於同步，如魏晉南北朝的文學作品和論文之作，同時呈現異采；時而稍後於創作而興盛，如唐詩極一時之盛，而唐代論詩之語不多，詩話之勃興，則自宋代開始。

研究古典或現代文學，鮮有不注意當時文論者。這由於從文論可見一代的文學觀念。文學觀念既表現於作家的取向，同時也會指導創作。作家即使不太自覺，但總可以從其作品窺見創作背後的文學觀。在文論始興時，文士要求從事論文者有一定的創作經驗甚至成就，這種主張早見於曹植之言：「有南威之容，乃可以論其淑媛；有龍泉之利，乃可以議其斷割。」<sup>2</sup>魏晉之世如曹氏兄弟、陸氏兄弟，固兼有文士和文論者的身分；而南北朝不少文論家如蕭子顯、蕭綱、沈約等，同時是詩文名家。不過，當時最重要的兩位論文者劉勰和鍾嶸，即使並非不能創作，其創作的成就卻

<sup>1</sup> 劉若愚認為應該保留這兩部分的區分：「許多作家還在繼續以『文學批評』這一術語來概括理論探討和實際批評，我卻以為應該保持二者的區分，而把它們都看作是文學批評的再劃分。」見劉若愚(著)、趙帆聲等(譯)：《中國的文學理論》(鄭州：中州古籍出版社，1986年)，第一章：〈緒論〉，頁1。

<sup>2</sup> 曹植：〈與楊德祖書〉，載《文選》(北京：中華書局影印重刻宋淳熙本，1977年)，卷四二，頁593。

遠不如其文論。劉勰對批評者的要求是：「圓照之象，務先博觀。」<sup>3</sup>這跟曹植言論有明顯不同。鍾嶸也沒有提出過評詩者必須能詩，《詩品·序》云：「近彭城劉士章，俊賞之士，疾其淆亂，欲為當世詩品，口陳標榜，其文未遂，感而作焉。」<sup>4</sup>鍾嶸因劉士章未能完成當世詩品，遂感而作是書。劉士章是「俊賞之士」，自有鑒別品評的能力；但鍾嶸在書中列之於下品，評語稱劉有盛才而短於「五言之作」。<sup>5</sup>請注意劉氏欲作詩品所論者正是五言詩，自己不善為五言卻不妨其暢論五言，正可見評詩與作詩實已分途，更可見在當時觀念中，論文者可以獨立成家。今天看來，這可能是文學批評發展的一個重要里程。

六朝而後，固也有詩文大家而兼善於論文者；但作者與論文者分途的情況，更為普遍。幾種影響較大的詩話如皎然《詩式》、嚴羽《滄浪詩話》、楊慎《升庵詩話》、胡應麟《詩藪》、葉燮《原詩》、王夫之《薑齋詩話》等，作者即使有詩名，其詩作也與其論詩之作地位不相稱。如嚴羽固然說過：「釋皎然之詩，在唐諸詩僧之上。」<sup>6</sup>但皎然在大曆可以說有相當地位，在唐代卻還算不上第一流詩人。當然也有不少名家而兼有論詩之作者，如徐楨卿《談藝錄》、謝榛《四溟詩話》、沈德潛《說詩碎語》、王士禛《漁洋詩話》、袁枚《隨園詩話》、朱彝尊《靜志居詩話》等，或發揮詩學主張，或紀述故實，但除《漁洋詩話》少數幾種較受注意外，似乎並未構成詩論的主體。這現象說明了從南北朝文論興盛之世直到晚近，創作和批評基本是分途的。環顧現代文壇和學術界，不無兼批評家與作家於一身的，如西方的艾略特、龐德，中國的聞一多、朱自清，但到底還在少數。有了創作經驗，熟知藝事甘苦，對於文學批評和研究，肯定有更深刻的體會。但創作與批評屬於兩種專業，雖然不乏橫跨兩種專業的名家。至於研究文學作品和研究文學批評，也順理成章成為兩種範疇的學術活動，雖然兩者有千絲萬縷的關係，而且也不乏兼擅兩方面研究的學者。

現代學者對文學作品和文學理論的研究，大抵同樣重視。理論通常自成體系，容易通過推論和分析去說明，這是吸引研究者的地方。中國傳統文論，用了大量象喻的語言，而且多用內行人之間說話的態度，讀者倘有會心，可以深受啟發。但今天

<sup>3</sup> 語出〈知音〉篇。見范文瀾：《文心雕龍註》（香港：商務印書館，1960年），頁714。不妨注意緊接在「圓照」之前的兩句：「凡操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器。」上句說能操琴千曲的人才可以說懂得音樂，似乎也有主張能作文始能論文之意，但並沒有要求操琴者是名家，與曹植的要求仍有不同；而下句提出「識器」的條件是「觀千劍」，「觀」正是「博觀」的「觀」，不待懂得鑄劍或劍術。這個比喻用之於文學，表示能研閱博觀，乃可論文，自身不必為作文名家。

<sup>4</sup> 陳延傑：《詩品注》（香港：商務印書館，1959年），頁6。

<sup>5</sup> 《詩品》評劉繪（士章）云：「至於五言之作，幾乎尺有所短。」見《詩品注》，頁50。

<sup>6</sup> 郭紹虞：《滄浪詩話校釋》（北京：人民文學出版社，1961年），頁172。

一切學術研究要求用嚴謹的思維、精確的術語去闡釋問題，因此研究古代文論，必然遭遇諸多困擾。然而，研究上的突破，有賴於新局面的開創和新典範的建立；而學術上的滿足感，往往來自困難的克服。這可以說明為甚麼愈難解決的問題，愈多學者於斯致力。體制宏大、內容繁富的論文專書如劉勰的《文心雕龍》，近二十年研究者日益滋多，殆非無故。

過去一個世紀的中國文論研究，已有學者撰寫專文論述，這裏不準備作詳細的回顧，也不準備徵引許多研究的成果。

本文嘗試探討中國傳統文論的研究方向，就研究的目的、態度、方法三方面觀察，最後試探傳統文論的現代轉換問題。文中多引用《文心雕龍》和《詩品》的研究為例，參以個人粗略的體會和經驗，希望論述較為具體。

## 二

研究傳統文論，主要的目的應該在於了解中國固有的文學觀念，並探討這些觀念對中國文學的創作、批評、賞鑒起著甚麼作用。當今的文學觀，不能割裂於傳統。不了解傳統，無以說明當前的現象；而掌握傳統的精神，必須建基於傳統文論的解讀。解讀除了說明原著有甚麼主張外，還應該探討原著為甚麼有這樣的觀點。

試以《詩品》的品第和源出說為例說明。《詩品》一書，品第了漢魏六朝詩人約一百二十人。後世研究漢魏六朝詩人，大概不出這個範圍，因此有論者認為治六朝詩不得不先讀《詩品》。其實《詩品》代表了梁代鍾嶸的詩學觀和作者對詩人的評價，還可見一個時代的文學思潮。釐清這些觀念，對研究六朝詩有一定的意義；但今天評論六朝詩，本來不必依據這本書；而歷來讀《詩品》者，往往著眼於爭論三品之次第是否公允，如王世貞《藝苑卮言》云：「魏文不列乎上，曹公屈第乎下，允為不公。」又如王士禎《漁洋詩話》云：「上品之陸機、潘岳，宜在中品，中品之劉琨、郭璞、陶潛、鮑照、謝朓、江淹，下品之魏武，宜在上品。」<sup>7</sup>其實一位詩人「宜」在甚麼品，在乎用甚麼標準去衡量；而且即使用同一標準，衡量起來不免有主觀成分。批評的意義，並不在為作家打分數、定等第。定位的結果並不特別重要，最重要的是分析為甚麼有這樣的定位，從而得出背後的文學觀念，更進而嘗試建立理論的架構。

有關六朝詩人的等第，後世紛爭不已，尤其是陶淵明在《詩品》列為中品，而在宋以後其詩名凌駕其他六朝詩人，近代論者乃有力圖為之辯解，非置之於上品而不

王世貞：《藝苑卮言》，《歷代詩話續編》本（北京：中華書局，1983年），頁1001；王士禎：《漁洋詩話》，《欽定四庫全書》本（上海：上海古籍出版社影印文淵閣本，1987年），卷下，頁865。

休者。<sup>8</sup> 其實就鍾嶸主張推之，置陶潛於中品是可以理解的。後世重新考慮陶詩的成就，當然可以有不同的評價。然而這只是反映了文學觀念的不同，我們要探討的正是陶淵明的地位在前後何以有這樣大的分歧。錢鍾書在《談藝錄》早有論陶淵明詩之顯晦一節，詳論其聲名在歷代顯晦之由。<sup>9</sup> 類似的分析對理解觀念的演變是有益的，只管爭論誰應該誰不應該置於甚麼品，倒是迷失了文論研究的方向。

《詩品》論詩人之「源出」，也是有趣而值得探究的問題。下面仍以陶詩的評語為例加以分析。《詩品》言陶潛詩「其源出於應璩」。後世非議者殊多，大抵以為陶是六朝第一流人物，豈有源出於品位不高的應璩之理。如葉夢得以為此是「嶸之陋也」，沈德潛直稱鍾君「難辭厥咎」。似乎都是先認同了後世對陶和應璩的論定，然後加以批判。至於《詩品》下句謂陶「又協左思風力」，則較為後世認同。此蓋由於左思深為論者推重，又鍾嶸以為左詩「得諷諭之致」，「諷諭」這類字眼容易使飽受經學薰陶的批評家肅然起敬。又明代許學夷有《詩源辯體》一書，強調《詩經》為後代詩歌之源頭，惟於陶詩之源則曰：「惟陶靖節不宗古體，不習新語，而真率自然，則自為一源也。」許氏雖也指出應璩詩有「與靖節口語相近」之處，<sup>10</sup> 但認為陶公但寫胸中之妙，何嘗依倣前人？鍾嶸之說在明代不獲接受，原不難理解；但強調陶「自為一源」，甚至不出於《詩經》，倒是極端推尊陶詩的結果。這也沒有對不對的問題，從許氏標舉陶詩自為一源，不惜打破自己建立的系統，正可見他對陶崇拜的程度。從研究文論的意義看，「源出」之說所以值得研究，並不是因為這樣的論述道出了作者的詩學淵源，而是說由這種提法，可見鍾嶸理解中的詩歌發展有怎樣的一個系統。至於這個系統是不是絕對合理，倒是另外一個問題。今天看來，源出之說是不容易叫人認同的，難怪引起後世種種爭論。倘若有清晰的理念，我們就不必參與這些爭論。但通過分析鍾嶸這個系統，可以了解他怎樣看詩歌的承傳關係，也可以加深對古典詩歌發展的認識。

還可以舉《文心雕龍·宗經》篇文體源出的理論為例。《宗經》篇指出群經根柢槃深，枝葉峻茂，可謂太山遍雨，河潤千里，並進一步強調一切文體，皆源出五經：「故論說辭序，則《易》統其首；詔策章奏，則《書》發其源；賦頌歌讚，則《詩》立其本；銘誄箴祝，則《禮》總其端；紀傳盟檄，則《春秋》為根。」<sup>11</sup> 此原是劉勰慣用的立

<sup>8</sup> 如古直《詩品箋》、陳延傑《詩品注》，皆力為鍾嶸回護，舉《太平御覽》為證，謂陶詩原屬上品，而錢鍾書《談藝錄》云：「余所見景宋本《太平御覽》引此，則並無陶潛。二人所據，不知何本。」（香港：中華書局，1986年，）頁88-93）

<sup>9</sup> 錢鍾書：《談藝錄》，頁88-93。

<sup>10</sup> 《詩品注》，頁28；葉夢得：《石林詩話》，《歷代詩話》本（北京：中華書局，1981年），頁434；沈德潛：《說詩碎語》（北京：人民文學出版社，1979年），頁202；許學夷：《詩源辨體》（北京：人民文學出版社，1987年），頁98，99。

<sup>11</sup> 范文瀾：《文心雕龍註》，頁22；羅根澤：《中國文學批評史》（上海：上海古籍出版社，

## 傳統文論的研究方向

論方式：根據既定的概念，建立盡可能包容一切的系統。這裏所舉的論說賦頌等等，大抵已包括了《文心》書中論及的所有文體。據羅根澤觀察，「〈宗經〉篇沒有提到的文體，在其他各篇裏也都明言或暗示是源於經的」。如羅氏在其後的舉例可信，則可知劉勰非常重視五經為群言之祖的觀念。劉永濟指出〈宗經〉篇明「後世文體備於五經」之後，復列舉後世論文體出於五經者如顏之推《顏氏家訓·文章》篇、章學誠《文史通義·詩教》篇、曾國藩《經史百家雜鈔·序目》，謂諸家「推尋文體之源，且各冠以經文，可知文學體製，實繁衍於經典矣」。其實這類論斷無從驗證，所謂源於，到底指體製、技巧、還是功能呢？如說賦頌歌讚等韻文源於《詩經》，還容易理解，如黃侃《文心雕龍札記》以為「謂《詩》為韻文之總匯」。但說銘誄箴祝源於《禮》，則在體製上和技巧上都很難把銘誄之文跟《禮》聯繫起來。《札記》以為「此亦韻文，但以行禮所用，故屬《禮》」，顯然就其功能言之。

這樣看來，源出之論實在非常含糊籠統，即在《顏氏家訓》與《文心》，已有細節上的不同。現代學者的著作如范文瀾《文心雕龍註》、羅根澤《中國文學批評史》二書，書中各列出詳細的表，把一切文類歸於五經之下，其表列中各經所涵文體又自不同。凡此可見這類觀念不可能有科學的論證，即就常理推之，後世文體，有無盡的繁衍，如詞曲雜劇小說，即能勉強牽合謂出於甚麼經，也還有更難比附的如意識流小說、荒誕劇之類，不可能確指甚麼文體出於甚麼經。劉永濟作出「可知文學體製，實繁衍於經典」的結論，殊不必要。研究這些理論的意義，不在於印證劉勰的說法，甚至不須辨析劉勰的主張能不能成立。劉勰看出文學的源頭是經典，是宗經理論的基礎，也成了傳統文論家的共識，猶之乎西方論文者視古希臘羅馬史詩悲劇和希伯來宗教經典為西方文學的源頭，對研究文學有一定的啟示。<sup>12</sup>

要之研究古代文論的意義，不在於印證這些理論的正確性，也不在於援引以為己用，即利用這些理論從事當前的研究或批評，而在於探討中國傳統的文學觀。即使有些文學觀今天是不容易接受的，但為甚麼會形成這樣的文學觀，正是非常值得探討的問題。

〔上接頁390〕

1984年)，頁222；劉永濟：《文心雕龍校釋》（臺北：正中書局，1957年），頁6-7；黃侃：《文心雕龍札記》（北京：中華書局，1962年），頁15；范文瀾：《文心雕龍註》，頁4-5；羅根澤：《中國文學批評史》，頁224。

<sup>12</sup> 《文心雕龍》書中屢屢用根的意象。〈宗經〉篇言「紀傳盟檄，則春秋為根」，「根」為草木生命的基本，與上文的「首」、「源」、「本」、「端」結合起來看，就知道劉勰要求作者回到本源。但「本源」原是個概念，劉勰強調文章本源，莫非經典，我們不必計較某種文體在寫作技巧上是否可以具體摹擬群經。譬如說賦源於《詩經》，《詩經》固有賦的鋪陳技巧，但倘若作者只讀《詩經》，不可能寫作後世辭必巧麗、窮極鋪陳的辭賦。

## 三

研究的態度，與研究的目的有密切關係。目的既是探討而不在驗證其理論的正確性或者援引以為己用，則在態度上應該力求客觀，盡可能探求傳統文論的本來面目。羅宗強提出「歷史還原」的主張，認為「歷史還原的目的，是為了了解古文論的歷史原貌。……最基本的工作，當然是原著的解讀」。<sup>13</sup> 羅氏指出研究者常常用現代的文學理論框架去套古代文論，著重發揮而非原著的解讀，研究者自己的發揮多於原著。<sup>14</sup> 這牽涉研究的立場問題。研究者檢視傳統文論之頃，必然已先有了個人的一套文學觀，或至少有一些對文學的看法。這些文學觀或看法，也許經訓練而得，也許受潮流影響。先入為主的觀念，可能左右了研究者的取向。研究者倘若認為文學應該是這樣的，他就可能不自覺地把個人的觀念加之於研究的對象。

試舉一例。有些學者對詩尤其是六朝詩有一套既定的看法和評價，因而在分析古代有關六朝詩的論述，就往往用個人的成見去闡釋。例如《文心雕龍·明詩》篇，敘述了五言詩的發展，即〈序志〉篇所言「原始以表末」。原始表末的用意在〈明詩〉篇說得更明白：「鋪觀歷代，而情變之數可監；撮舉同異，而綱領之要可明矣。」<sup>15</sup> 這裏清晰地表示「鋪觀」和「撮舉」的用意，在於洞監情變，大明綱領。「鋪觀」的過程，有時也許帶一點抑揚的語調，但基本上並不以顯優劣、評高下為目的。然而在某些學者觀念中，詩的內容最為重要，他們認定劉勰既是進步的文論家，必然強調詩的內容。其實這一節主要鋪敘歷代詩風的流變，提到內容之處不多。有學者在語譯〈明詩〉篇的說明指出，劉勰「比起曹丕《典論·論文》提出『詩賦欲麗』、陸機〈文賦〉提出『詩緣情』來，顯得更注意思想內容，這是他要挽救浮靡文風的心，有意不提『詩緣情』的說法」。<sup>16</sup> 事實上，劉勰在鋪觀歷代五言流變之際，不免在這裏那裏提及一下內容，卻並不以敘述內容為主，尤其看不出他對詩歌的內容有所軒輊。且把〈明詩〉篇中敘述建安至近世一段逐錄於下：

<sup>13</sup> 羅宗強：〈四十年來的中國古代文學理論研究〉，載林徐典（編）：《漢學研究之回顧與前瞻——文學語言卷》（北京：中華書局，1995年），頁77-85。羅氏另有論述近百年古文論研究之論文：〈近百年中國古代文論研究之簡略回顧〉，載羅宗強：《古代文學思想論集》（汕頭：汕頭大學出版社，1999年），頁390-417。

<sup>14</sup> 參考上注羅氏論文頁85。

<sup>15</sup> 《文心雕龍註》，頁67。

<sup>16</sup> 周振甫：《文心雕龍選譯》（北京：中華書局，1980年），頁55。周氏在下文批評劉勰對思想內容的要求不高，贊美建安詩「沒有提出更重要的同情人民苦難的王粲〈七哀詩〉，以及曹植要為國立功的詩」，也是先假設劉勰「注重思想內容」，然後用今天的觀念去推論。其實劉勰既沒有強調今天認為「更重要」的內容，恐怕就不能說他注重。

香港中文大學中國文化研究所所有  
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

暨建安之初，五言騰踊，文帝、陳思，縱轡以騁節；王、徐、應、劉，望路而爭驅；並憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴；慷慨以任氣，磊落以使才；造懷指事，不求纖密之巧，驅辭逐貌，唯取昭晰之能，此其所同也。及正始明道，詩雜仙心，何晏之徒，率多浮淺。唯嵇志清峻，阮旨遙深，故能標焉。若乃應璩《百一》，獨立不懼，辭譎義貞，亦魏之遺直也。晉世群才，稍入輕綺。張、潘、左、陸，比肩詩衢，采縵於正始，力柔於建安，或析文以為妙，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、孫已下，雖各有雕采，而辭趣一揆，莫與爭雄，所以景純仙篇，挺拔而為俊矣。宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋；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，此近世之所競也。<sup>17</sup>

其中述及內容者共有四處：

- 一、憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴。
- 二、正始明道，詩雜仙心。
- 三、江左篇製，溺乎玄風，嗤笑徇務之志，崇盛忘機之談。
- 四、宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋。

要注意這四處並沒有把魏晉南北朝詩歌的內容作全面介紹，即在建安也還有「憐風月」以外的內容。下面試就此四處略作分析。

一、數句說建安有「憐風月」即公宴一類詩，是一般的觀察，並沒有評說這類詩好不好。

二、二語指魏正始時詩尚說理，又雜有遊仙一類題材。「詩雜仙心」是平實的敘述，劉勰對遊仙詩沒有偏見，觀下文「景純仙篇，挺拔而為俊矣」可知。「明道」即說明道理。此詞也見於《原道》篇「聖因文以明道」，<sup>18</sup> 詞自身顯然沒有貶意，倒是下文「何晏之徒，率多浮淺」中「浮淺」一詞不難看出有貶義。但「浮淺」屬於風格上的問題，並不因為「明道」。當然，如果劉勰認為詩的功能在於「感物吟志」，不在「明道」，因而不喜這類說理的詩，也未嘗沒有可能，但這就更不能推斷他「注意思想內容」。

三、「溺乎玄風」和「嗤笑徇務之志，崇盛忘機之談」指東晉詩走向玄言一路，與正始的路子為近。這在《時序》篇說得更明白：「自中朝貴玄，江左稱盛，因談餘氣，流成文體。是以世極連遭，而辭意夷泰，詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏。」<sup>19</sup> 劉勰對這些詩的內容也沒有加以褒貶。

<sup>17</sup> 《文心雕龍註》，頁66-67。

<sup>18</sup> 同上注，頁3。

<sup>19</sup> 同上注，頁675。

香港中文大學中國文化研究所所有  
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

四、「莊老告退，而山水方滋」指晉末宋初詩歌題材的演變，作者仍然站在客觀的角度敘述，並沒有對老莊或者山水這些題材表示喜好與否的意見。

如果上面的分析可以接受，則可見劉勰對詩歌的題材內容其實是開放的，即並沒有強調詩歌應有甚麼內容或哪些內容可取。劉勰論詩歌的功能，以為：「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」可能因此不甚認同「明道」的詩，但如果說他「有意不提『詩緣情』的說法」，顯然與「感物吟志」的主張不符。劉勰、鍾嶸的詩學觀，基本上繼承了陸機〈文賦〉「詩緣情以綺靡」的主張。也有學者批評劉勰「一再強調詩歌順美匡惡的社會作用，推崇《詩經》是最高典範，實際上是要求詩歌為封建的政治服務，為統治者歌功頌德，這在歷史的進程中是保守的」。<sup>20</sup>案「順美匡惡」見於〈明詩〉篇：「大禹成功，九序惟歌；太康敗德，五子咸怨。順美匡惡，其來久矣。」但這幾句只是說夏代有〈大化〉、〈大訓〉等四章詩，歌頌大禹之功，又有太康弟作〈五子之歌〉怨其不返，這幾篇詩有順美匡惡的作用。況歌之與怨，正是感於哀樂，緣情而作。而且詩可以有「順美匡惡」的作用，但劉勰並沒有說一切詩皆應「順美匡惡」。即如建安「憐風月、狎池苑」之篇，何嘗有「順美匡惡」的內容？因此指責劉勰「一再強調」是沒有根據的。

再舉另一位學者的意見：

劉勰十分重視文學作品的內容。……正因如此，他不滿「晉世群才，稍入輕綺」，指責「江左篇製，溺乎玄風」，批評「宋初文詠，……儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力以追新」。劉勰對晉代以後文學以形式主義進行了嚴肅的批評，從中也可以看出他對文學作品內容的重視。<sup>21</sup>

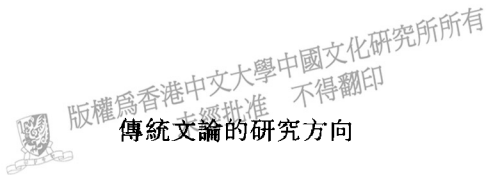
這似乎透露了為甚麼許多學者對〈明詩〉篇有這樣的理解：他們認為晉以後文學有形式主義的傾向。是否真有這樣的傾向不必討論，但用這種觀念去解讀古代文論，就不容易作「歷史還原」。如上引一節從〈明詩〉篇舉出三個例子去論證劉勰重視文學作品的內容。第一例是「晉世群才，稍入輕綺」，但這兩句實就作品風格言之，完全不涉及內容。第二例「江左篇製，溺乎玄風」，是純粹客觀鋪敘，不存在「指責」問題，上文已加討論。第三例前半「宋初文詠」四句涉及內容，後半「儷采百字之偶」四句，則與內容無關。下面且就第一和第三例作進一步分析。

第一例「晉世群才，稍入輕綺」，從語氣看，是平實地對西晉詩風的描述，謂張潘左陸諸人逐漸走向輕綺的詩風。「輕綺」是對風格定性的詞。從構詞成分看，可能

<sup>20</sup> 同上注，頁65；張長青、張會恩：《文心雕龍詮釋》（長沙：湖南人民出版社，1982年），頁62-63。

<sup>21</sup> 穆克宏：《文心雕龍研究》（福州：福建教育出版社，1991年），〈文附質一質待文——劉勰論文學作品的內容與形式〉，頁10。





是由兩個平行形容詞構成的雙音節形容詞，也可能是以「輕」修飾「綺」。不論構詞方式如何，得先澄清「輕」和「綺」兩個詞素。先說「綺」字，「綺」字在六朝文學語言中有美好的聯想，如「餘霞散成綺，澄江淨如練」，是劉勰同時人小謝的名句。<sup>22</sup>《文心》書中如〈原道〉篇「山川煥綺」歌頌山川自然之美，〈辨騷〉篇「綺靡以傷情」用以形容「驚采絕艷，難與並能」的楚辭作品。從諸用例可見「綺」字絕對沒有貶義。至於與「綺」字構成雙音節詞的「輕」字，其為褒為貶跟另一字有關，如〈物色〉篇「味飄飄而輕舉」的「輕舉」是褒義，但不是形容詞。《文心》書中以「輕」字構詞的形容詞除「輕綺」外值得討論的共有三個：「輕清」、「輕敏」、「輕脆」。〈體性〉篇的「輕靡」、〈時序〉篇的「輕澹」暫不具論。「輕清」一見於〈哀弔〉篇：「彌衡之弔平子，縟麗而輕清。」一見於〈奏啟〉篇：「辨要輕清，文而不侈，亦啟之大略也。」「輕敏」見於〈體性〉篇：「安仁輕敏，故鋒發而韻流。」「輕脆」見於〈程器〉篇：「仲宣輕脆以躁競。」<sup>23</sup>就上下文義推之，「輕清」、「輕敏」有褒義，「輕脆」則有貶義。不難看出「輕」字跟有褒義的詞結為雙音節詞，必然有褒義。「綺」字既有褒義，則「輕綺」是不可能貶義的。可是不少學者以為「晉世群才，稍入輕綺」是劉勰貶抑晉詩的明證，有譯為「輕浮綺麗」者，有譯為「浮淺綺麗」者，有譯為「浮艷綺麗」者，<sup>24</sup>都用上了「浮」字，把「輕綺」看成貶義詞，以為劉勰於此深致不滿，恐怕是對晉詩的成見左右了對詞意的理解。

第三例「宋初文詠」四句是客觀敘述晉末宋初五言詩題材的演變，已見上文。至於「儷采百字之偶」四句，涉及寫作的技巧和取向。晉宋間如謝靈運有名的山水詩〈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，嗷嗷夜猿啼。沉冥豈別理，守道自不攜。心契九秋幹，目翫三春萋。居常以待終，處順故安排。惜無同懷客，共登青雲梯。<sup>25</sup>

全詩二十句，合乎百字之數，而二十句中除末二句外，全用對偶，正是「儷采百字之偶」的典型。此詩前半寫山水，後半用了《莊子》「安時而處順，憂樂不能入也」，<sup>26</sup>正

<sup>22</sup> 「餘霞」二句為謝朓〈晚登三山還望京邑〉詩句，見《文選》卷二七，頁385。

<sup>23</sup> 《文心雕龍註》，頁1，47，694，241，424，506，719。

<sup>24</sup> 周振甫：《文心雕龍選譯》，頁62；陸侃如、牟世金：《文心雕龍譯註》（濟南：齊魯書社，1981年），頁68；王久烈等（譯注）：《語譯詳註文心雕龍》（臺北：文津出版社，1985年），頁82。

<sup>25</sup> 《文選》，卷二二，頁315。

<sup>26</sup> 《莊子·養生主》，見郭慶藩（著）、王孝魚（點校）：《莊子集釋》（北京：中華書局，1961年），頁128。

合了「莊老告退，而山水方滋」的描述。又大謝最著名的〈登池上樓〉，全詩廿二句，除「衾枕」二句外，也是通篇對偶：

潛虯媚幽姿，飛鴻響遠音。薄霄愧雲浮，棲川怍淵沉。進德智所拙，退耕力不任。徇祿反窮海，臥痾對空林。衾枕昧節候，褰開暫窺臨。傾耳聆波瀾，舉目眺嶇嶽。初景革緒風，新陽改故陰。池塘生春草，園柳變鳴禽。祁祁傷幽歌，萋萋感楚吟。索居易永久，離群難處心。持操豈獨古，無悶徵在今。<sup>27</sup>

篇末「持操」出於《莊子》，而其中名句如「池塘生春草，園柳變鳴禽」，千古傳誦，正是「爭價一句之奇」的代表。至於「情必極貌以寫物，辭必窮力以追新」，道出了當時詩人銳意創新的精神。劉勰對這種心理體會甚深，不只一次提出「辭人愛奇」、「愛奇之心，古今一也」。<sup>28</sup>「奇」字在《文心》沒有一定的褒貶之意，要看作者用甚麼手段取得「奇」的效果。但〈明詩〉篇這幾句只是說出近世之所競，並沒有指責的意思。其實哪一代作者不試圖極貌寫物，窮力追新！這完全不值得驚怪。

綜觀〈明詩〉篇鋪敘五言詩發展一節，實以描述為基調，不必以泛批判的態度去解讀。「輕綺」一詞，本來不難解決，但成見把許多人蒙蔽了，於是有這些言論：「本篇僅用了八百多字的短小篇幅，……大力肯定了建安風力，而批判了……西晉詩人的輕綺。……這些都是對的。」今天研究劉勰的詩學觀，本來不必判斷他對不對，所謂「對」，不過是用今天的看法印證古人。細讀原文，劉勰完全沒有提出「建安風力」，更看不出他「大力肯定」甚麼。大抵今人有了建安風力或風骨至高無上的看法，用這樣的觀念去解讀〈明詩〉篇，於是把描述性的語言，都看成寓有褒貶的評語。從〈明詩〉篇研究的情況看，有這樣傾向的學者頗不少，如周振甫以為〈明詩〉篇值得重視者有三點，第三是「指出歷代詩歌創作上的缺點，可以引以為戒」。<sup>29</sup>如上文所論，這恐怕是一方面由於今天某種文學觀特別強調思想內容，一方面是先認定了某個時代的詩是屬於「形式主義」的，遂把劉勰引為同調，而忽略了解讀原著應有的態度。<sup>30</sup>有些地方留待下一節探討研究方法時再加申論。

<sup>27</sup> 《文選》，卷二二，頁313。「衾枕」二句據別本補。

<sup>28</sup> 分別見〈序志〉篇及〈練字〉篇，《文心雕龍註》，頁726及625。

<sup>29</sup> 陸侃如、牟世金：《文心雕龍譯註》，頁54；周振甫：《文心雕龍注釋》（北京：人民文學出版社，1981年），頁62。

<sup>30</sup> 有些論著可能受特定歷史背景的影響，因而提出不符合實際的論斷。故此考察文論的研究，不妨多注意發表研究時的社會背景。

## 四

研究傳統文論的基本工作，當然是文論自身的闡釋解讀。近代以來，對於古文論的名物訓釋，已經有不少成績；闡釋的工作，則還有待進一步發展。闡釋有好幾個層次，詞義的訓釋是第一步，通常不會是一詞對一義，要配合上下文理即句與句之間的語境去理解。語境也有好幾個層面，句與句即上下文之間、一篇之間、一書之間、乃至一個時代和整個傳統之間，構成了層層語境。某種理解，必須經過其他語境的驗證。只在某一語境說得通，在其他語境齟齬難安的解讀，不可以接受。誤解了一層語境，往往導致不合實情的結論。語境 (context) 是語言學術語，亦稱「上下文」，既指「在話語或文句中，位於某個語言單項前面或後面的語音、詞或短語」；也指「話語或文句的意義所反映的外部世界的特徵」。<sup>31</sup> 前一義由上下文決定，後一義要根據說話人的語言環境去理解。文句的意義反映了外在世界，但理解文句的意義，必須依賴對外在世界的了解，所以多層語境是互有關聯的。錢鍾書論經典的解讀，也涉及這樣的考慮：

《孟子·梁惠王》：「老吾老，幼吾幼」，「老老、幼幼」者，尊之愛之也；《列女傳·齊管妾媵》：「毋老老，毋少少」，「老老、少少」者，輕之賤之也，亦「文同不害意異」，不可以「一字一之」，而觀「辭」(text) 必究其「終始」(context) 耳。……乾嘉「樸學」教人，必知字之詁，而後識句之意，識句之意，而後通全篇之義，進而窺全書之指。雖然，是特一邊耳，亦祇初栲耳。復須解全篇之義乃至全書之指，庶得以定某句之意，解全句之意，庶得以定某字之詁；或並須曉會作者立言之宗尚、當時流行之文風、以及修詞異宜之著述體裁，方概知全篇或全書之指歸。積小以明大，而又舉大以貫小；推末以至本，而又探本以窮末；交互往復，庶幾乎義解圓足而免於偏枯，所謂「闡釋之循環」者是矣。<sup>32</sup>

錢氏所謂「終始」即上下文語境。他提到「闡釋之循環」是文獻闡釋上的重要課題。解讀文學作品，可以有很大的空間；解讀理論性質的著作，則須注意不同層面的語境。我在一篇研究《文心雕龍》的論文曾經提出「內文互證」方法：

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。……古代文論距離科學化的評論

<sup>31</sup> Hartman and Stork (著)、黃長著等(譯) *Dictionary of Language and Linguistics* (上海：上海辭書出版社，1981年)，頁78。

<sup>32</sup> 錢鍾書：《管錐編》(北京：中華書局，1979年)，頁170-71。

學尚遠，孤立地去索解一詞一句乃至一章一節，往往有欠全面。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。<sup>33</sup>

利用「內文互證」方法，有如處理代數的聯立方程式。聯立方程式是一組方程式中有好幾個未知數，每一個未知數的數值在其中一條方程式可以驗證還不算解決了問題，應該在同組每一條方程式都可以驗證。例如上一節分析〈明詩〉篇「晉世群才，稍入輕綺」中「輕綺」一詞，如果從單句不能確定其意義，就要看「原始以表末」一段的上下文理，再加上整部《文心》的用詞習慣。倘若書中其他地方沒有出現這個詞，就要分析「輕」和「綺」兩個詞，再探索「輕綺」之成詞到底有甚麼含義。此外，要分辨劉勰是否對晉世詩人有輕視之意，就得看他在其他地方怎樣評價兩晉詩人。其實即就〈明詩〉篇考察，此篇「敷理以舉統」部分提出了五言詩的準則：「五言流調，則清麗居宗。」接著舉出可以代表「清」與「麗」的詩人：「茂先凝其清，景陽振其麗。」<sup>34</sup>茂先為張華字，景陽為張協字，張協即「張潘左陸」中的張，茂先、景陽都是比肩詩衢的西晉詩人。<sup>35</sup>憑這一點，足以證明劉勰不可能對晉世群才深致不滿。

再看〈時序〉歷敘晉世群才：「茂先搖筆而散珠，太沖動墨而橫錦，岳湛曜聯璧之華，機雲標二俊之采，應傅三張之徒，孫摯成公之屬，並結藻精英，流韻綺靡。」這一節絕對屬於讚美的語言。「結藻精英」之輩自然包括了張潘左陸。更進一步看〈才略〉篇對整個晉代的定位：「晉世文苑，足儷鄴都。」<sup>36</sup>分明指出晉世群才足可媲美建安文人。「文苑」自不限於五言詩壇，但五言詩顯然也在其內。此外，鍾嶸《詩品》標舉上品詩人，除古詩外計有十二人，去取至為嚴格；而十二人中，張潘左陸皆在其內，佔了十二分之四，較之建安時期上品詩人曹植、劉楨、王粲，人數上還多了一人。可見齊梁之間，完全沒有鄙視晉詩的跡象。這就是錢鍾書說的要考慮「當時流行之文風」。<sup>37</sup>由此看來，說劉勰指責晉世五言詩人的說法，在任何一層語境看，都是不可能成立的。有些論者對整個時代的大語境看法有了偏差，以為當時的大批評家必然重建安而輕西晉，乃有此結論。楊明照曾經指出：

《文心雕龍》本是一部最系統最完整的古代文學理論批評巨著，要深入探討它當中的任何問題，都不能局限於某一篇或某幾段，必得貫穿全書，相互發

<sup>33</sup> 見拙著：〈《文心雕龍·鎔裁》篇「三準」四辨〉，《中國文化研究所學報》新第十期（2001年），頁288-89。

<sup>34</sup> 《文心雕龍註》，頁67。

<sup>35</sup> 張潘左陸的張應指三張：張載、張協、張亢，張華（茂先）不在其內，而俱為西晉重要詩人，觀下文引〈時序〉篇茂先與三張並舉可知。

<sup>36</sup> 《文心雕龍註》，頁674，702。

<sup>37</sup> 錢鍾書：《管錐編》，頁170-71。

明。……但不顧上下文意，各取所需，只圖把自己論點說圓的現象，是較為普遍的，有的還很嚴重。<sup>38</sup>

從一些論者對〈明詩〉篇的理解，可以看到楊先生所言是有感而發的。

下面再舉一例。梁簡文帝蕭綱〈誠當陽公大心書〉裏有兩句話：「立身先須謹重，文章且須放蕩。」頗引起文論家的注意。郭紹虞《中國古典文學理論批評史·魏晉南北朝》章裏有一節「形式主義的文論」，其中一個標題名為「黃色文學的理論」，其根據即以簡文「文章且須放蕩」一語為中心：「南朝文學的傾向訛濫，已成為不可遏止的事實，不過明顯地為訛濫文學提出理論的，還並不多。比較突出的，要算梁簡文帝蕭綱了。蕭綱〈誠當陽公大心書〉云：……<sup>39</sup> 這問題我在另一論文已作分析，<sup>40</sup> 此處不詳論，只簡略提出三點：

一、這裏所謂「訛濫」偏重內容言，與《文心雕龍》所提出「訛濫」的概念不同。劉勰所謂「訛濫」不會是郭先生所謂「黃色」。

二、詞義有今古之殊，更要照顧上下文、一篇之間、乃至一個時代的語境。所謂「今古之殊」，就是說今天與古代的語境不同。簡單地說，「放蕩」在魏晉南北朝指的是逸出當時規範的行為。這也許不是儒者推崇的品質，卻也並沒有大受時流貶斥，如曹植任性而行，飲酒不節，正可入放蕩之列，而六朝人未嘗以此輕之。<sup>41</sup> 其在文學，則放蕩指縱筆獨創，不守文律，如司馬相如的傲誕、謝靈運的逸蕩，都可以入「放蕩」一流，而俱為當時第一流的大家。

三、此語出於梁簡文帝〈誠當陽公大心書〉，原來可能並沒有這樣的題目，但後人標出這樣的題目，原是由於書中內容以「誠」為主導，故《藝文類聚》列之於「鑒戒」類中「書」目下（該目所收書札十三篇，大部分是誠子之書）。簡文作書的對象是他兒子蕭大心，此書即列於陶淵明著名的誠子書後。觀《藝文類聚》「鑒戒」類所錄各書，莫不懇切周至，尤其注意勉以學問操行。簡文書開篇即言「汝年時尚幼，所闕者學，可久可大，其惟學歟」，<sup>42</sup> 全是教訓兒子的口吻。簡文頗以節操自勵，又為兒子取字「仁恕」，說他在誠子書中提倡「黃色文學」，豈不是匪夷所思！

<sup>38</sup> 楊明照：〈文心雕龍研究中值得商榷的幾個問題〉，載楊明照：《學不已齋雜著》（上海：上海古籍出版社，1985年），頁458。

<sup>39</sup> 嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1958年），《全梁文》，卷十一；郭紹虞：《中國古典文學理論批評史》（北京：人民文學出版社，1958年），頁81。

<sup>40</sup> 參考拙著：〈釋「放蕩」——兼論六朝文風〉，《中國文學報》（京都：京都大學文學部）第35期（1983年10月），頁37-53。

<sup>41</sup> 《三國志·魏志·陳思王傳》稱曹植性「簡易，不治威儀」，又「任性而行，不自彫勵，飲酒不節」，而曹植極受六朝人推重，如鍾嶸推為建安之傑，譬以人倫之有周孔。

<sup>42</sup> 《全上古三代秦漢三國六朝文·全梁文》，卷十一。

郭先生大抵看到簡文帝為詩「傷於輕艷」，創為宮體詩，又用今天的習見義去理解「放蕩」一詞，因此認定此語是簡文提倡黃色文學的明證。這裏的問題在於對好幾層語境的理解都產生了偏差，即詞在當時的意義、詞在篇中的意義、篇章的語境和時代的語境。分析時代的語境要避免過於籠統。梁代出現了宮體詩是事實，但宮體詩產生的原因不能看得太簡單，以為是梁代淫風大行的結果。事實上，當時儒家的規範仍然頗受尊崇，而且不少作者是奉佛的，宮體詩的產生可能有更深層的原因。近來有學者分析宮體詩可能受佛典中大量有關女子描寫的影響，<sup>43</sup> 這也許還不能作定論，但這種研究至少注意到較大的語境。羅宗強指出：

歷史還原事實上並不僅僅涉及原著，而且也涉及到文化背景的研究。一種文學思想傾向，一種文學觀點，一種文學批評術語的出現，常常與它所由產生的時代的社會思潮、士人風習、不同地域的文化環境，其他文藝部門的發展狀態有關。<sup>44</sup>

這也牽涉大語境的問題，值得研究者考慮。然而時代思潮和士人風尚往往有多種面貌，有時執著一面而不見全貌，就會導致其他語境層面的誤解，這是應該特別注意的。

## 五

中國文學有悠久歷史，傳統文論隨著文學的發展而日益豐富。但文學與文論範疇不同，一屬於藝術，一屬於理論。藝術訴諸直覺和感性，理論卻要求嚴謹的思維、清晰的架構。關乎藝術的理論，性質非常複雜。劉若愚說得好，「像所有的文學藝術都是試圖表現無法表現之物一樣，所有的文學藝術理論都是試圖闡明無法闡明之物」。<sup>45</sup> 那麼，研究文學理論，就是探索文論家試圖闡明甚麼，闡明了甚麼，闡明了的東西對文學和文學研究有甚麼意義。這最後一點尤其值得研究者深思。

可能由於傳統文論豐富而繁雜，過去一個世紀，文論研究大多停留在清理階段。<sup>46</sup> 也有學者指出研究不能完全停留在史料的清理上。<sup>47</sup> 本文第二節曾提出研究

<sup>43</sup> 參考蔣述卓：《佛經傳譯與中古文學思潮》（南昌：江西人民出版社，1990年）。

<sup>44</sup> 羅宗強：〈四十年來的中國古代文學理論研究〉。

<sup>45</sup> 劉若愚：《中國的文學理論》，頁4。

<sup>46</sup> 如陳伯海在〈「變則通，通則久」——論中國古代文論的現代轉換〉一文中指出：「本世紀以來的古文論研究大多停留於清理階段，尚無暇計及如何活用這筆遺產。」（《文學遺產》2000年第1期，頁33-39）

<sup>47</sup> 參考羅宗強〈四十年來的中國古代文學理論研究〉一文的意見。

傳統文論的意義不在於利用這些理論從事當今的批評，但任何學術研究，不應該脫離現代人生活的現實，除了探索文論家闡明的是甚麼，更應該探討這些理論對我們今天看文學有甚麼意義，這就是當今學者提出的古代文論的現代轉換問題。錢中文提到當代文學理論的建設，面對三個傳統，即五四以後的文學理論傳統、古代文學理論傳統和外國理論傳統。沒有對古代文論認真的繼承和融合，當代文學理論很難得到發展，獲得完整的理論形態。<sup>48</sup>

錢氏又提出古代文論的現代轉換研究，主張在不同的理論形態中，分離出那些表現了文學創作普遍規律的理論觀念，使之與當代文學理論接軌，融入當代文論，成為它的組成部分。<sup>49</sup> 怎樣使傳統與當代接軌是研究者關心的問題，但應該注意，所謂接軌，並不是把現代理論框架套用於傳統，而是分離出文學創作的普遍規律。譬如風格的觀念，《文心雕龍》的〈體性〉和〈定勢〉兩篇有詳細而平實的論述，而且跟現代人認識的風格學基本相通，即風格是通過語言表達於作品的形相，其形成關乎作者個人的性情和學養；風格的分析，目的在於了解作品的特色，並說明何以有此特色，這種特色對文學的發展有何意義。

我們不能說某一種風格好或不好，卻應該注意在某一場合，某種文類，以何種風格為宜。因此，最理想的創作者應該「輻湊相成」、「並總群勢」，以配合不同情況的需要，而不是只管追求某一種風格。<sup>50</sup> 不少學者強調劉勰所提出的「八體」有所褒貶，是由於以為劉勰不喜新奇和輕靡之風。<sup>51</sup> 王元化借用了德國理論家威克納格關於風格有主觀和客觀因素的主張，有助澄清劉勰的風格概念。<sup>52</sup> 有關問題這裏不暇詳細論證，但風格既是研究者普遍關心的問題，則古今中外對風格的理解，倘若真有不能調協的殊異，那麼我們對文學的理解恐怕很難得到共識，許多文學家、理論家的努力，豈不徒然！陳伯海最近提出的現代轉換有這樣的方向：「比較、分析與綜合，勾劃出古文論由封閉走向開放、由完成走向新創、由民族走向世界的基本軌迹，這也就是古文論現代轉換的軌迹。」<sup>53</sup>

<sup>48</sup> 參考錢中文：《文學理論：走向交往、對話的時代》（北京：北京大學出版社，1999年），其中一節「我國文學理論的幾個特點與古代文學的現代轉換」即討論這個問題。

<sup>49</sup> 同上注，頁252。

<sup>50</sup> 參考拙著：〈試用風格學觀念探討劉勰有關風格的理論〉，《中文學刊》（香港：香港中文大學中國語言及文學系）第一期（1997年），頁97-120。

<sup>51</sup> 黃侃在《文心雕龍札記》提出八體並陳，了無輕重之見存於其間，而自范文瀾以來，許多學者都以為劉勰於新奇、輕靡二體有貶意，甚至認為繁縟、遠奧二體亦有貶抑者。

<sup>52</sup> 參考王元化《文心雕龍創作論》（上海：上海古籍出版社，1984年）中〈釋體性篇才性說〉之附錄：「風格的主觀因素和客觀因素」，頁170-71。

<sup>53</sup> 陳伯海：〈「變則通，通則久」〉，頁35。

其實無論研究古代或者現代，我們的立足點始終是當前的時空，這個時空不可能是封閉的，尤其是在資訊和文化交流頻密的今天。對於古今中外的文學觀念，不必強求其同異，卻儘可細加比較、分析與綜合，從而探求傳統文論的現代意義。錢鍾書在〈走向世界叢書序〉有幾句話說明了研究者的處境：「『走向世界』？那還用說！難道能夠不『走向』它而走出它嗎？哪怕你不情不願，兩腳彷彿拖著鐵鐐和鐵球，你只好走向這個世界，因為你絕對沒有辦法走出這個世界。」<sup>54</sup> 傳統文論的研究者，有時可能像錢氏打的比喻，兩腳拖著鐵鐐，但總的方向應該還是一致的，就是走向這個世界。大概到了古代文論研究者和現代文論家甚至和其他國別文學研究者所關心的問題，所採取的態度再沒有明顯分歧的時候，文論的研究就成功走上了健康、積極的道路。

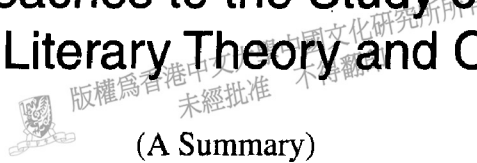
54

《錢鍾書論學文選》(廣州：花城出版社，1991年)，第六卷，頁246。





## On the Approaches to the Study of Traditional Chinese Literary Theory and Criticism



(A Summary)

Dang Shu-leung

Traditional Chinese literary theory and criticism is far from systematic in the process of discourse and is characterized by the extensive use of imageries. This certainly is contrary to the style and practice of modern scholarship which stipulates the use of precise language and the unambiguous clarification of ideas.

The present paper is not an attempt to provide a summary of research in this area over the last century, on which a number of papers are already available. Rather it aims to examine the objectives, attitude and methodology adopted in this body of research. Attempts are made to elucidate each argument with the support of examples cited mainly from the two main works of literary theory and criticism, i.e., the *Wenxin diaolong* and the *Shipin*. But the chief focus of the paper is the goal and significance of this research area, and, in particular, its contribution to the understanding of Chinese literary concepts from the perspective of modern literary scholarship.

