

「情」在《文心雕龍》中的概念結構及其與文學審美現象的關涉

尤雅姿*

摘 要

本論文旨在廓清「情」在《文心雕龍》中的概念結構並分析它們與文學現象的關涉。劉勰對「情」的概念結構設計如下，他先從根源義界定「情」即是「性」，是事物據以存在及活動的性質；繼而從「人」界說「情」既是普遍的人性也是作家不同的才情；轉入文學活動實踐進程時，「情」特指物我相召的情感導體、創作意識以及文學作品所蘊藏的情志。綜合來看「情」與文學審美現象的關涉，約有以下四個層面：一、指人類天生普遍具有的本然性情，這是人類能夠感知大千世界的前提，包括心理與生理條件。〈明詩〉：「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」、〈養氣〉：「耳目鼻口，生之役也；心慮言辭，神之用也…此性情之數也。」斯之謂也。二、指作家個人的才情志趣。包括對大我的理想襟抱與對小我的生命關懷，這是作家面對世界、看待人生的態度。〈體性〉：「才力居中，肇自血氣，氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性。」〈情采〉：「風雅之興，志思畜憤，而吟詠情性，以諷其上，此為情而造文也。」斯之謂也。三、指作家在前兩項條件下與物色目擊心迎後所喚起的情感活動與伴隨而之的審美感興。這是創作活動的契機，是文學表達之前強烈的自覺意識，具有一股外化為語言形式的行動驅力。〈物色〉：「獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝…歲有其物，物有其容，情以物遷，辭以情發。」〈詮賦〉：「原夫登高之旨，蓋覩物興情。情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗。」斯之謂也。四、指情感經過反思與審美意象賦形後，轉化為周流於文本形式之內的情致意蘊。〈附會〉：「必以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣。」斯之謂也。劉勰在《文心雕龍》中傾力闡說「情」是文學活

* 國立中興大學中國文學系教授

動的第一性，作為審美表現規律的「采」更必須和「情」有機協作，以圓成此項藝術工程之實現。因此，「情」是啟開《文心雕龍》文論之金鑰，若能周全而確實地釐清「情」的概念範疇，將能精準掌握「情」在不同語境中的意義指涉，也能據此透視其與各篇文論的連結網絡。

關鍵詞：文心雕龍、情、劉勰、情志、文學理論、中國文論

A Study of Affection Category and the Relation to the Literary Phenomenon in *Wen Xin Diao Lung*

Yu Ya-Tze*

Abstract

The goal of this study is to clarify the concept of the affection in *Wen Xin Diao Lung* and analyze its relationship between its literature systems from the live-out process of literature activities. There are four categories of the affection concept in *Wen Xin Diao Lung*. First, the natural reaction of human beings, which includes mental and physical conditions, that enables us to feel this world. Second, the writer's mind and sense that contains visions for society and compassion for lives. This is the writer's attitude towards the world and life. Third, under these two conditions above, writer's emotion and the inspired sense of taking in beauty aroused by scenes in the world, triggers writer's creativity. Last, after the process of rethinking and transferring the abstract image into a concrete image. Emotion eventually transforms into the meanings under the form of literary works.

Key words: Wen Xin Diao Lung, emotion, affection, Chinese literary theory, Lio Xie

* Professor, Department of Chinese Literature, National Chung Hsing University

「情」在《文心雕龍》中的概念結構及其與文學審美現象的關涉

尤雅姿*

一、緒論

「情」在《文心雕龍》的文學理論體系中，是一個關鍵概念，也是一個重要範疇。劉勰綜攝先秦兩漢以來人性論中的「性情」概念與兩漢以迄南朝的「言志說」、「緣情說」、「性靈說」等文學創作看法¹，並特意將人性論與文學觀兩相結合，終建構出一套由藝術哲學所綰結的恢恢「情」網，鄭重確立「情」是文學活動的核心基質。

劉勰的思維進路如下：他先從根源定義「情」即是「性」，是事物據以存在及活動的性質；繼而從「人」界說「情」既是普遍的人類天性，也是個別作家不同的才情和志趣；轉入文學活動實踐進程時，「情」特指物我相召的情感導體以及文學作品所蘊藏的情致。根據上述所鋪設的「情」之概念結構，劉勰遂得游刃於「人」

* 國立中興大學中國文學系教授

¹ 如漢朝時期之《毛詩序》：「詩者，志之所之也；在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情發於聲，聲成文，謂之音。」〈正義〉釋之為：「詩者，人志意之所適也。雖有所適，猶未發口，蘊藏在心，謂之為志，發見於言，乃名為詩。言作詩者，所以舒心志憤懣，而卒成於歌詠，故〈虞書〉謂之詩言志也。包管萬慮，其名曰心，感物而動，乃呼為志。志之所適，外物感焉。言悅豫之志，則和樂興而頌聲作；憂愁之志，則哀傷起而怨刺生。〈藝文志〉云：『哀樂之情感，歌詠之聲發。』此之謂也。」晉朝時期則有陸機：〈文賦〉之「詩緣情而綺靡」，又謝靈運在〈山居賦序〉說其創作動機是「抱疾就閑，順從性情，敢率所樂，而以作賦。」南朝時期鍾嶸在其《詩品·序》言：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠」又說自然物色與社會處境對詩人之影響為「感蕩心靈，非陳詩何以展其義？非長歌何以騁其情？」另，蕭子顯在《南齊書·文學傳論》：「文章者，蓋情性之風標，神明之律呂也。蘊思含毫，遊心內運，放言落紙，氣韻天成。莫不稟以生靈，遷乎愛嗜，機見殊門，賞悟紛雜。」又，蕭繹在《金樓子·立言》分辨文筆時強調「情靈搖蕩」是文章之特徵。詳參穆克宏、郭丹編著：《魏晉南北朝文論全編》南京：江蘇教育出版社，1996年出版。第56頁、140頁、224頁、470頁、484頁。

與「文學活動」之間的「情」理研究，他的這套論情模式約可從以下四個面向加以掌握：

- 一、「情」指人類天生普遍具有的本然性情。這是人類能夠感知大千世界的前提，包括心理與生理條件。〈明詩〉：「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」、〈養氣〉：「耳目鼻口，生之役也；心慮言辭，神之用也…此性情之數也。」斯之謂也。
- 二、「情」指作家個人的才情志趣。包括對大我的理想襟抱與對小我的生命關懷，這是作家面對世界、看待人生的態度。〈體性〉：「才力居中，肇自血氣，氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性。」〈情采〉：「風雅之興，志思畜憤，而吟詠情性，以諷其上，此為情而造文也。」斯之謂也。
- 三、「情」指作家在前兩項條件下與物色目擊心迎後所喚起的情感活動與伴隨而來的審美感興。這是創作活動的契機，是文學表達之前強烈的自覺意識，具有一股外化為語言形式的行動驅力。〈物色〉：「獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝…歲有其物，物有其容，情以物遷，辭以情發。」〈詮賦〉：「原夫登高之旨，蓋覩物興情。情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗。」斯之謂也。
- 四、「情」指情感經過反思與意象賦形後，轉化為周流於文本形式之內的情致意蘊。〈附會〉：「必以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣。」斯之謂也。

概略言之，劉勰認為「情」是有心之器的人類與生俱來的主體性情，它可以指人類普遍具有的一般本性，也可以指某個特定對象的獨特才情；通過「情」的主觀條件，人得以在俯仰天地的生活經驗中，與物色相召相應，進而觸發其審美感興，刺激其藝術想像，啟動將「情」移譯為「文」的文學創作工程，將情感、思想、物色一一凝鑄於文本形式之中。所以「情」是職司文學活動開闢行止的樞機。

「情」遍透於《文心雕龍》的文論體系中，既貫通於一系列的文學活動進程，從創作零期、前期、中期、到完成期²，也輻射至各個文學的構成要素中，如體性、

² 指由未應物感發之前的本然性情狀態，到應感後動，產生有自覺意識的「在心為志」，再由志思蓄憤後積累形成一股欲「為情而造文」的創作意圖，繼而展開神思以虛構意象，當臨篇綴慮之際，作者的情感、意象與文字媒材積極磨合，最後發言為詩，落筆成文，文學創作活動於焉構成。

通變、定勢、情采、風骨、鎔裁、附會、物色…等，有若「三十幅，共一轂」的體用關係，甚至於在文學接受階段的過程，「情」既是讀者披文欲觀的意蘊，也是作者綴辭的原始意圖，此所以〈知音〉說：「綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情，沿波討源，雖幽必顯。世遠莫見其面，覘文輒見其心。」。因此，翔實爬梳「情」的概念範疇，逐層辨析其語義層面所對應的語境，考察它和文學審美實踐歷程的往來聯繫，應能盱衡「情」在《文心雕龍》文論網絡中的地位與作用，同時也可廓清「情」的義解，不至於浮泛地逕以作者情感，或作品內容來作解釋，辜負了劉勰苦心孤詣所搭建的精密「情」網。

關於「情」的論題探討，龍學先進亦多所著力，如王元化在《釋〈情采篇〉情志說》提到：「《文心雕龍》幾乎沒有一篇不涉及「情」的概念…照劉勰看來，作家的創作活動隨時隨地都取決於「情」，隨時隨地都需要「情」的參與，因此，他在〈情采篇〉提出了一句總括的話說：『情者文之經』。」³王師更生在〈文心雕龍總論〉談及劉勰「情采並重」的文學觀時說：「作品不外兩大元素的結合，一是內容，一是形式。內容指思想、情感；形式指文辭、藻采。無內容不足以充實形式，無形式不足以表達內容⁴。」又如劉永濟在《文心雕龍校釋》中注意到「情」的概念範疇，他說：「凡篇中所用「風」、「氣」、「情」、「思」、「意」、「義」、「力」諸名，屬「三準」之「情」，而大要不出情、志二者。」⁵其餘學者或從「物情言」之關係立論⁶，或針對「情志」一辭的辨析進行言志說與緣情說的創作觀討論⁷，或就「六觀」而論《文心雕龍》全書文論體系的文情之意⁸，或作〈情采篇〉之句法解說⁹。

前賢的研究雖各有所獲，然猶未能從層級結構上為「情」的概念作一立體圓觀的說明，也比較忽略於文學審美現象的詮釋，而這正是本文的研究動機與旨趣所在。

³ 參王元化著：《文心雕龍講疏》，台北：書林出版社，1993年出版，第183~184頁。

⁴ 參王更生著：《文心雕龍讀本》，台北：文史哲出版社，1984年出版，第28頁。

⁵ 轉引自周振甫主編：《文心雕龍辭典》北京：中華書局，2004年出版，第592~593頁。又可參劉永濟著：〈釋劉勰的「三準」論〉，收錄於甫之，涂光社主編：《文心雕龍研究論文選》濟南：齊魯書社，1987年出版，第731~739頁。

⁶ 詳參牟世金：〈文心雕龍的總論及其理論體系〉《中國社會科學》1981年二期。

⁷ 王元化：〈釋《情采篇》情志說—關於情志：思想與感情的互相滲透〉收錄於氏著：《文心雕龍講疏》，第183~187頁。

⁸ 參張炳煊：〈文情說發微三題〉，《武漢大學學報》，1993年3期。

⁹ 參黃春貴：〈文心雕龍·情采篇句子分析〉，收錄於《文心雕龍國際學術研討會論文集》台北：文史哲出版社，2000年出版，第467~489頁。

在這個「情」議題的討論上，本文將參酌當代現象美學文論家米·杜夫海納（Mikel Dufrene）的「情感範疇」學說和符號美學家蘇珊·朗格（Sussane K.Langer）的「情感符號」說。兩家均有精闢的見解可資參照，前者主張情感是一種認識的特徵，它是經驗的先驗條件，是一種現實的源泉，透過情感，現實才屬於主體，藝術才有構成的根據，因此，通過符號，直接賦予意義的，正是情感特質；這部份將置於第二節「人類的性情稟賦」上討論。後者主張情感是生命意識的集中與強化，唯有在感覺對象上把握經驗材料，頓悟觀照對象與我之間的感應，觀照對象才被賦予情感與形式，因此，文學作為一種審美符號類型，具有強烈的情感表現性。再者，就藝術作品結構而言，各個要素之間，如題材、風格、音韻、節奏等，也要緊密聯繫，追求其有機統一性，才能使情感生動地體現出來；這部份將置於第三節「情與文學審美現象的關涉」上討論。很明顯的，他們的觀點和一千五百年前的劉勰有英雄所見略同之處¹⁰。因此本文將綜採二家之說，藉以發揚、補充《文心雕龍》鑲嵌於駢文內的精微理論。

二、「情」在《文心雕龍》中的概念結構

《文心雕龍》全書出現「情」字之處計有四十篇一百四十五處，這些為數可觀的「情」字，在涵義上有廣有狹；在指涉上或泛指或專指或兼指，在辭彙的組成上或作單音詞或與其他文字構成聯合複音詞、偏正複音詞等不同型態；至於「情」所棲身的語境更是豐富多端。因此，若不能就其上下文加以檢視，極有可能因失焦而模糊了「情」在該語境的意義指涉，進而誤解了劉勰所持的文學觀。

劉勰配組的「情」辭彙約三十種，包括情性、性情、情理、情變、情偽、事情、文情、世情、俗情、情術、情數、才情、情貌、風情以及情怨、傷情、哀情、情志和情源、情本、情華、情致、情韻、情位、情趣、辭情等，它們以「情」作為「性質」解的意義為根源，在劉勰的概念思維指揮下¹¹，發展成多重層級且類聚以貫的

¹⁰ 參〔法〕米·杜夫海納著、韓樹站譯：《審美經驗現象學》北京：文化藝術公司，1996年出版。以及〔美〕蘇珊·朗格著、劉大基等譯：《情感與形式》台北：商鼎文化出版社，1991年出版。

¹¹ 蔣凡、羊列榮：〈劉勰《文心雕龍》與理性主義的理論思辯〉：「概念是理性思維的基本單位，它通常體現著思維抽象程度。……概念思維的一個重要特點，是能將豐富而具體的理論內容歸納為某一範疇。《文心》的下篇主要討論了二十四個問題，分別設定「毛

語義內涵。在「情」的範疇內，不同的「情」概念從其本然屬性到變異狀態，從內部原理到外部現象，既有其差異性，也有其統一性。試以下列簡表略示「情」概念之層級結構：

萬事萬物的性質

{包括自然物、社會事等的性質狀貌、人類的性情、文學的情志}



人類的性情

{包括人類一般具有的天賦能力及個體分殊有別的才情}



文學的情志

{包括蘊藏於作品之內的人類情感與萬物事理}

(一) 從事物的性質狀貌上說

「情」的根源概念指的是事物的本然性質及依此本質所發展形成的狀態。「情性」、「性情」、「情理」、「事情」、「文情」、「世情」、「情貌」等詞彙屬之。根據劉勰的形上思想體系，「情」指的正是萬事萬物「生之所以然」的本性，它是源自於「道」的「德」分化成萬事萬物各自的本然屬性，是事物所據以形生勢成的性質。人有人性，事有事情，物有物理，每一具體顯現的客觀存在物，不論是它的發展狀況，或是外觀上的樣貌、狀態，包含人自身，以及社會界、自然界的存在現象，一律遵循各個事物的內部屬性、結構原理而形成。這是最廣義的「情」之概念¹²。

目」，而其中的許多「毛目」已具有了範疇特徵，如「神思」屬於創作心理範疇，「風骨」屬於審美範疇，而「通變」屬於發展論範疇，等等。可以說，劉勰的文學理論已初步呈現範疇體系之規模，即以範疇為綱去展開理論的具體內容。我們特別要指出這一點，是因為在古典的理論著作中，是極少有這種體例的。」，收錄於《《文心雕龍》國際學術研討會論文集》，台北：文史哲出版社，2000年出版，第95頁。

¹² [美]宇文所安說：「『情』指一個主體的主體性或主體的本性，在這個意義上，「情」與「性」十分接近，二者在詞源上有關係。因此，「情」既指特定情況下的「主體狀態」，也指某個人的主體性情。」見氏著王柏華、陶慶梅譯：《中國文論：英譯與評論》上海：上海社會科學院，2003年出版，第656頁。又，余治平：「中國哲學裡的情，一般都得隨性而出。情是性從本體境界走向表象的實際歷程和外化經歷。情在中國哲學裡是實質、內容、成分，是本體之性流入現象世界後所生發出的具體實現。」參氏著〈儒家之性情形而上學〉，《哲學與文化》第353期，2003年10月，第5~6頁。

劉勰在〈情采〉說：「夫水性虛而淪漪結，木體實而花萼振，文附質也。虎豹無文，則鞞同犬羊，犀兕有皮，而色資丹漆，質待文也。」在這段文句中，他列舉了五種各色物體，藉以說明萬物的內在屬性——「質」主導著物體的外觀狀態——「文」，不論它們是無機物的水，或是植物中的花木，動物中的虎豹文獸，器物中的犀兕革甲，或是人物中的佳麗，這些存在物莫不體現著萬物資始，「文質相附」的結構原理，也就是萬物各以其特有的內在性顯示出其外在的形象。試逐項解說之：

1.就「水」而言，水的性質虛柔，因而當風吹拂水面，或有物激觸時，水面自然會形成波紋盤旋的樣貌。

2.就「花木」而言，其枝幹堅實，因而得使花朵昂然挺立地綻放於枝頭。

3.就「虎豹」而言，其生命屬性為兇猛之野獸，外表斑斕炳蔚之虎斑與豹紋是自然生就的威猛形貌。

4.就「美人」而言，她天生麗質，因而笑顏美目，顧盼生姿。

5.就「文學」而言，其藝術構成屬性為將各種訴諸人類性靈的情思予以審美化組織，因而使文字得據之以成藻麗的情感載體。

6.就「圖畫」而言，其藝術之構成屬性為將各種訴諸視知覺的色相予以審美化組織，因而顯現出耀艷好看的圖繪形式。

7.就「音樂」而言，其藝術之屬性為將各種訴諸聽知覺的聲音元素予以審美化組織，因而顯現出曼妙好聽之旋律。

茲以圖表顯示上述這些存在物的「文質」關係如下：

類型 文質	水	花木	老虎	花豹	盔甲	佳人	文學	圖畫	音樂
內在於 物之本 然性質	虛柔	堅實	猛獸	猛獸	堅固	美麗	性情	色相	聲音
體現於 物之外 在情態	各種盤 旋之水 波紋	挺立開 放之花 朵	斑斕有 威之虎 斑	彪炳勇 武之豹 紋	增威強 化之丹 漆圖飾	巧笑倩 兮美目 盼兮	文采辯 麗之詞 章	耀艷之 繪畫圖 樣	曼妙之 音樂旋 律

在《文心雕龍》中作此萬物性質及狀態解的「情」字詞彙，尚有下列幾個文句，茲根據其上下文關係，略作解說於後：

1. 〈明詩〉：「故鋪觀列代，而【情】變之數可監。」此處之「情」指歷代詩歌的發展情況。
2. 〈總術〉：「況文體多術，共相彌綸……所以列在一篇，備總【情】變。」此處之「情」指文術在創作過程時的各種運用情況。
3. 〈時序〉：「文變染乎世【情】，興廢繫乎時序。」此處之「情」指時代世局的情勢。
4. 〈物色〉：「自近代以來，文貴形似，窺【情】風景之上，鑽貌草木之中。」此處之「情」指自然物色的情態形貌。
5. 〈才略〉：「俗【情】抑揚，雷同一響。」此處之「情」指世間一般的情形，社會普遍的情況。
6. 〈知音〉：「文【情】難鑿，誰曰易分？」「將閱文【情】，先標六觀。」此二處之「情」皆指文學作品整體表現出的優劣情況。

以上之「情」隸屬於第一層級最廣義的「情」之概念範疇，若未充分了解劉勰類具有貫的概念結構方式，極易將之窄化為較常用的第二層級或第三層級之概念，使「情」的義解含糊為作家的情志或作品的內容，如此一來，所混淆的將不只是文句的解釋問題而已，很可能導致劉勰的理論被迫曲解，價值不彰！

以〈知音〉：「文【情】難鑿，誰曰易分？」和「將閱文【情】，先標六觀。」為例，若將「情」解釋為作者的「情志」，將使劉勰的客觀文本批評論撤退至兩漢時期主觀的作家情志批評論，而這樣的理解顯然有違〈知音〉的理論文本——「將閱文【情】，先標六觀。一觀位體，二觀置辭，三觀通變，四觀奇正，五觀事義，六觀宮商，斯術既形，則優劣見矣。」從這段重要論述來看，劉勰的批評準則建立在「文情」，即「文本的整體表現情況」上，它們依次是文學作品在下述六個方面的表現：1.情理與文體的配置是否得體？

- 2.文辭的運遣是否符合該文體應有的審美規範？
- 3.文體在成規繼承與創變進化上的成就如何？
- 4.在典正或奇巧的寫作策略上是否運用得宜？
- 5.材料的調度是否能據事類義，發揮有功？
- 6.聲律的經營是否抑揚有節，自然流利？

劉勰明白「文【情】難鑿，誰曰易分？」的問題在於批評者的主觀態度不易持平，因而提倡從「六觀」之術，也就是透過客觀文本形式的六個面向進行對作品的觀照，以核定該作品整體表現情況的優劣，故說「獨有此律，不謬蹊徑。」因此，「文【情】難鑿，誰曰易分？」之「情」不應解為作品情理或作者情志；若解釋為作品情理，違反「六觀」逐項品鑑形式表現的「知音」法則！若解釋為作者之情感，則情感豈有優劣？因此概念把握不善的「情」，其說法不但將遭到劉勰在語境現場的拒絕，也很可能誤判了劉勰的理論標的。

（二）從人類的性情稟賦上說

由於文學活動的創作主體與接受主體都是「人」，所以第二層級的「情」範疇係針對「人類」來進行討論。劉勰在此吸收了中國倫理學範疇中的「情性論」以墾拓其文論基礎。簡而言之，他採用了「情性論」中的未發/已發；同質/異質；心理/生理等三組概念，略說於下：

未發是「性」在於身而未發的潛蓄狀態，源於「人生而靜，天之性也」之說（《禮

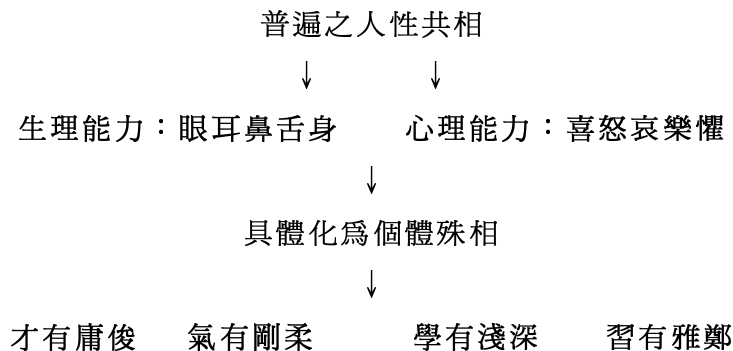
記·樂記》)；已發是性之接於物而形出於外的「情」，源於「感於物而動，性之欲也」之說¹³（《禮記·樂記》）。

同質是所有人類普遍共有的天性，包括一般生理感官機能與精神活動現象，異質是由於稟氣剛柔、才情庸俊、習染清濁等生就條件之不同所顯現的具體差異。¹⁴

生理是如耳目口鼻之於對大千世界的認識能力與經驗，心理是如喜怒哀樂憂懼之於接物感時的情志顯應。

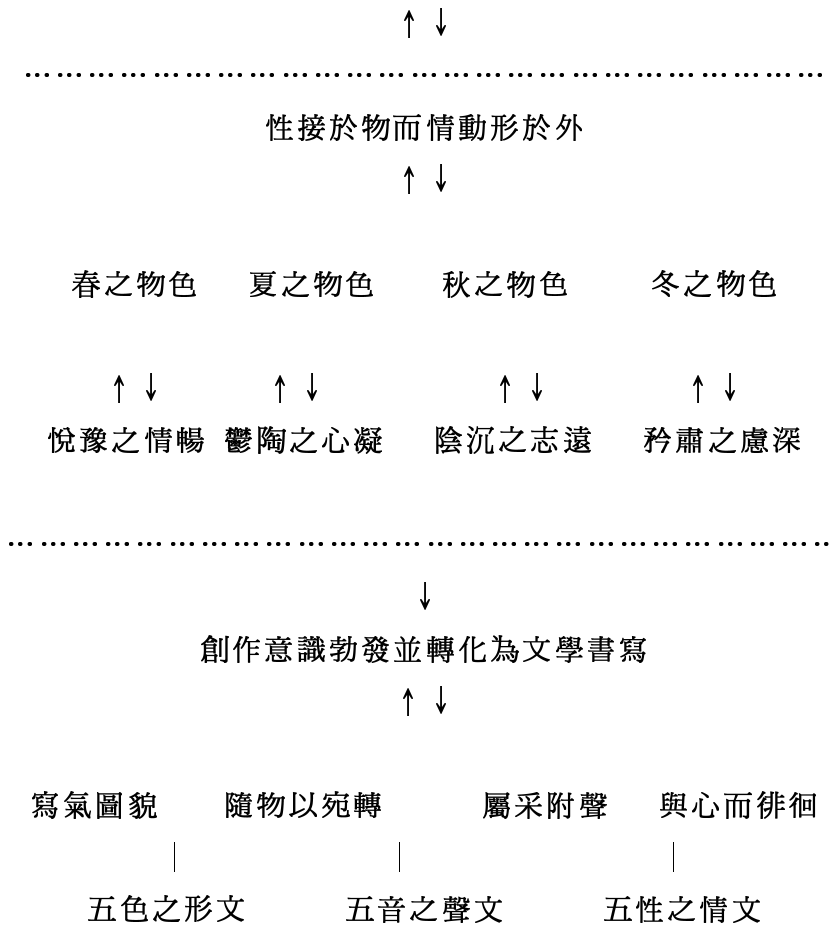
《文心雕龍》中的「性情」作此層語義解釋的語境有〈原道〉：「雕琢性情」、〈徵聖〉：「陶鑄性情」、〈宗經〉：「義既誕乎性情」、〈明詩〉：「持人情性」、〈體性〉：「情性所鑠」、〈情采〉：「吟詠情性」等。

劉勰融會了「情性論」的重要觀念後，將之轉用於文學現象的理論論述，裨便建立其以人為本 → 感時應物 → 寓情志於文的文學藝術觀。他再三強調人的本然性情是文學實踐的根源動力，是審美創作的先驗條件，故知此一層級之「情」是文學活動的肇生條件，此條件具足之後，人類各種各樣的感覺、體驗及思維活動才得以發生、拓展，作家方能執行對經驗對象和思辨對象的言說活動。茲以圖表顯示其層級結構及與藝術活動的作用關係：



¹³ 牟宗三：《才性與玄理》：「情之潛蓄不發即為性，此是天然而靜之潛存狀態，故云：『在於身而不發』。性與情不是截然兩物；不是性為一物，放在那裡不發不動，情又為一物，放在那裡既接且動。……性與物接而動形於外，即情也。其動形於外也，或為喜怒哀樂，或為卑謙惻隱，或為善情，或為惡情，皆情也。皆性之動而欲也。故性之動形即為情，情之潛隱即為性。」台北：台灣學生書局，1983年，第33頁。

¹⁴ 牟宗三：《才性與玄理》：「由一般的陳述，進而至於具體的陳述，則須注意氣之異質性、駁雜性、以及組合性或結聚性。由於此等性，材樸之性始有種種徵象。……氣性之清者即智，氣性之濁者即愚。清濁通善惡，亦通智愚。而才則貫其中而使之具體化。具體化清濁而成為賢不賢，亦具體化清濁而成為智與愚。故才是具體化原則（Principle of Concretion）。」台北：台灣學生書局，1983年，第3頁。



劉勰在〈序志〉倡言：「夫人肖貌天地，稟性五才，擬耳目於日月，方聲氣乎風雷，其超出萬物，亦已靈矣！」〈明詩〉亦說：「人稟七情，應物斯感，感物言志，莫非自然。」〈情采〉：「立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也。二曰聲文，五音是也。三曰情文，五性是也。五色雜而成黼黻，五音比而成韶夏，五情發而為辭章，神理之數也。」從這三段文本的論述可知，劉勰認為人由於與生俱來的「性情」使然，因而能以一個有著靈性的血肉之軀和世界交涉，既能憑藉耳目感官知覺去體驗這個時空物色，也能思考、反省、判斷、詮釋、表述這些人生活動經驗，舉凡訴諸視知覺的五色之文，訴諸聽知覺的五音之文，以及源發於喜怒憂懼的五性之文，莫不一一發跡於此，即使施之於讀者的接受反應也必須由此基礎人情出發。

這個概念與杜夫海納的情感先驗說有著驚人的相似性，他在其聲譽斐然的《審美經驗現象學》中指出：審美知覺中的思考和感覺是取決於「主體的性質和經驗、

制約這種經驗的環境」(頁 455)，人類的肉身是一個「充滿著能感受世界的心靈的肉身。」(頁 374) 故能以其肉身的「我思」和智性的「我思」與世界發生意義，構成意識，交付行為。所以「意義是在肉體與世界的串通中由肉體感受的」(頁 375) 又，杜夫海納所說的「情感特質」可視之為劉勰的「性情」概念，杜氏認為「情感特質」所呈現的先驗包括肉體先驗、智力先驗、情感先驗，人類在所有經驗以前認識這些先驗，它使「一個獨特的有機體按自己的構造與一個環境連結在一起，置身於環境之中，與環境相配合，在環境中生、在環境中死的那種獨特方式。」(頁 503)。

綜合來看，杜夫海納與劉勰在探討文學與藝術時，都具備著哲思的睿智，因而使他們的文藝理論不同於凡響，劉勰取徑於中國的人性論，杜氏從現象學派的認識論立說，他認為「情感先驗之所以構成一個確實而嚴密的世界，是因為它是主體中的最深的東西，正如它是審美對象中的最深的東西一樣。」杜夫海納強調¹⁵：

審美經驗運用的是真正的情感先驗，這種先驗與康德所說的感性先驗和知性先驗的意義相同。康德的先驗是一個對象被給予、被思維的條件。同樣，情感先驗是一個世界能被感覺的條件。但感覺這個世界的不是康德所指的一個非屬人的主體——後康德派哲學家可能把這個主體等同於歷史——而是可以與一個世界保持活的聯繫的一個具體主體。這個主體可以用這個世界來表現自己的藝術家，也可以是通過讀解這一表現而與藝術家結合的欣賞者。的確，在審美經驗中有某種東西求助於先驗的概念。這就是審美對象具有的、根據自己的表現性打開一個世界的能力，以及審美對象本身儘管是給予的、仍然有預示經驗的這種能力……實現世界需要感覺……這種功能對人來說是很自然的。

再從主觀殊相來看。人心不同、各師其面，每位作家的才氣稟賦各有限定，其身處之環境與所遭逢之人生際遇，亦千差萬別，因此，其所陶鑄成的「性情」就有具體且獨特的精神面貌。這層含義的「性情」指的是作家主體的天資個性，劉勰認為它是經由才、氣、學、習等條件所融冶而成，〈體性〉說：「才有庸俊、氣有剛柔、學有淺深、習有雅鄭、並情性所鑠，陶染所凝。是以筆區雲譎，文苑波詭者也。」

¹⁵ 見氏著：《審美經驗現象學》第 489、477 頁。

作家個人的主體性情在藝術創作過程中，具有無可取代的作用，它決定著心靈感知的方向，主導著經驗的體會、審美價值的判斷，執行著文學活動的創作進程，職是之故，作品的情志、風格、事類、辭采等構成因素，先天必然地與作家的才氣性情互通。

〈體性〉說：「若夫八體屢遷，功以學成，才力居中，肇自血氣，氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性。」此處之「情性」所指即為具體生就之個人才情¹⁶，它們與作品的關係是同體性的關係，套用杜夫海納的說法就是「情性」是行為的規律，所以它也是作品的規律。

杜夫海納曾言「作家創造作品，作品表明作者」，這個見解和劉勰的「體性論」若合符契，他說¹⁷：

先驗表示一個主體在萬物面前所處的絕對地位，以及主體瞄準、體驗與改造萬物的方式和主體聯繫萬物以創造自己的世界的方式，就如同肉體的先驗是一個獨特的肉體根據自身結構的迫切需要與自己的環境聯繫的方式一樣。實際上，先驗就是一個具體主體借以構成自己的…東西。…情感先驗是獨特的，來自主體的直覺…這種先驗關係是一種獨特本質藉以肯定自己、顯示自己的根本行為，是所有特殊行為的源泉，是一種內在性的必然外在化。在這種先驗關係中包含的不是一個需要認識的世界，一個能成為一種普遍有效的經驗的對象的世界。…這個世界與主體的聯繫如此緊密，以至作為它的基礎的情感先驗就是主體：莫札特就是明朗，貝多芬就是悲愴激烈。

尚須一提的是劉勰在《文心雕龍》中偏用「氣」的辭組來指稱作家主觀面的氣質殊相，它和先驗的性情天賦息息有關，但不能混為一談，「氣」也和「志」、「風」、

¹⁶ 在《文心雕龍》文本中，凡涉及作家主體性情的語境，劉勰偏重於遣用「才」、「氣」的字彙以突顯所指。〈程器〉說：「人稟五材，修短殊用。」所以要「因性以練才」，方能達到「才情之嘉會」。「才」偏重於能力，而「氣」則偏重於個性。以「氣」來說，「血氣」、「才氣」、「體氣」、「志氣」、「意氣」、「志氣」等，皆指作家獨特的個性氣質，它們必然制約著作品的整體表現。〈風骨〉云：「魏文稱文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致；故其論孔融，則云體氣高妙；論徐幹，則云時有齊氣；論劉楨，則云有逸氣；公幹亦云，孔氏卓卓，信含異氣，筆墨之性，殆不可勝，並重氣之旨也。」所以劉勰在〈風骨〉宣明「情」與「氣」的關係密不可分，故云：「情與氣偕」。

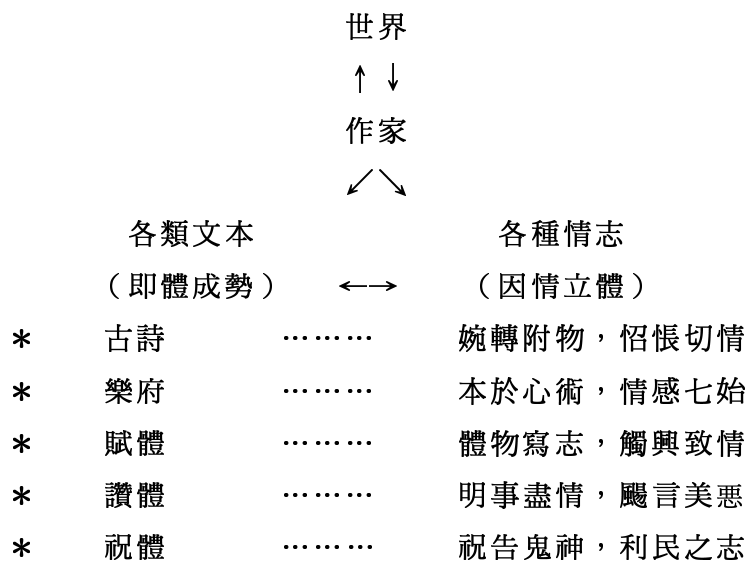
¹⁷ 見氏著：《審美經驗現象學》第487~488頁。

「才」存有密切的親緣關係，但仍各有所指。概略來說，「志」是由氣所凝定而成的自覺意識，有著明確的心靈指歸，而「風」則是指作家貫注於文本的情感表現力，具有審美的價值，至於「才」則是指作家的才華能力。以〈才略〉為例，劉勰說：「荀況學宗而象物名賦，文質相稱，固巨儒之情也。」謂荀子以其作為一代大儒的才情學力，故能創作出文質相稱的賦作。在此，「情」指的是經過具體化之後的作家才情，而非「意識」（吳林柏：《文心雕龍》義疏，頁580）或「情思」（周振甫：《文心雕龍》譯注，頁568）。

（三）從文本存在的情志上說

「情」的狹義概念係對文學內容的總稱，它包括萬物的情實、世間的現象、物色的容態、作家個人的情感體驗、智性思辨、人生感懷等。通過創作活動，作家經由文字的書寫，將個人流動於意識域的情感活動經驗，轉化為以文本形式呈顯的情志意蘊。兩者的載體不同，前者是作家其本人，後者是作品其本文，兩者宜加區別，雖然後者因前者而存在，但就藝術而言，作品才是跨越時空限制之終極存在體。

在《文心雕龍》的文論系統中，以文本形式存在的「情志」兼含思辨性的智性內容和直覺性的情感內容兩大範疇，這是因為劉勰匯聚了北方詩經文學的言志傳統與南方楚辭文學的抒情傳統所致，他將情、志兩者統合為一切作品的內容物，並視之為文學的命脈所在。以下試從各體文類和適宜其文類所當傳達的「情志」作一條列式說明：



*	銘箴	……	戒訓之義，攻過之志
*	誄碑	……	表旌德行，序述哀情
*	哀弔	……	傷痛之情，悲苦之事
*	諧體	……	怨怒之情，諷戒之志
*	史傳	……	記言記事，褒貶善惡
*	諸子	……	博明萬事，適辨一理

由上列說明可知，作家在生活經驗中取得實際的情志題材，或透過胸中情志去聽聞、觀察人生後，將各種各樣的情感事理轉譯為文字，賦形於其所適宜之文體，以實踐其言志抒情之創作工程，即循〈定勢〉所言「因情立體，即體成勢」之表現進路，故凡是收納於文本形式之內的情感、事物或道理，均從屬於此一層級之「情」概念。在行文上，劉勰有時使用單詞「情」或「志」或「理」或「意」，有時則是使用複音詞「情本」、「情志」、「情源」、「情理」、「情華」、「情致」、「辭情」、「風情」、「情數」…等，其能指變化雖多，但所指的「情」一皆在於「文本存在形式」中的情志。

三、「情」與文學審美現象的關涉

「情」的概念及範疇既已劃定，劉勰就為「情」與文學活動的關係覓得了活水源頭，從文體論、文術論、文評論等…劉勰都可以據此制高點進行闡述。

(一) 以文學創作意識為導向的情志活動

情志活動指個人內在於心靈的情懷、志向和感情狀態。情志是就經驗層面而言，指作家內在的總體心靈活動，兼有思辨性的理智反省，也有經驗性的情感反應內容，它是蘊藏於血肉形軀之內的直覺、知覺、感覺、理解、判斷、體悟、情緒反應、價值觀、生命情操、終極關懷等等的感知活動內容總彙，它的發生條件是以人之所以為人的身心存在及其感知能力為主體因素，與物之所以為物的存在樣態及變化現象為客體因素。

當性情與外物相接，由於萬物皆源出於道的前提已被確認，因此，人與物遂有相召相感的可能，氣化物，物感人，人動心，觸緒牽情的人生體驗就在「目既往還，

心亦吐納」的進程中聯類無窮，徘徊於眉間與心頭¹⁸。劉勰在〈物色〉曾論及人自身與萬象物色之間的情感互滲，他說：

春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。蓋陽氣萌而玄駒步，陰律凝而丹鳥羞，微蟲猶或入感，四時之動物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英華秀其清氣，物色相召，人誰獲安！是以獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝；天高氣清，陰沉之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深。歲有其物，物有其容；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！

劉勰用在此段文句的「心」、「情」、「志」、「慮」、「意」等詞彙，皆指創作主體在經過物我交涉，觸緒牽情之後，自覺形成的創作意識，它具有強烈的言說欲力，能誘發神思，召喚形象思維，將蘊藏於作家形軀之內的情志喚出，激發他實踐文學的書寫活動，以體現這個情感經驗與其所聯結的意義。

現代符號美學論者蘇珊·朗格的想法與劉勰遙相契合，她在《情感與形式》一書中強調，詩人之情感經驗敏銳且深刻於常人，所以他可以從感情上去觀察自己的或他人的人生經驗，因為他懂得感情。她說：¹⁹

人對周圍世界做出反應的方式主要是由這種精神活動和感受決定的。純粹知覺——時而痛苦、時而快樂——往往沒有連貫性，而且常常要以一種最基本的方式來變換機體對其他苦樂的感受。在人的生活中，只有那些記憶中的期望的感受，只有那些令人畏懼、令人渴望的感覺，甚至只有那些令人想像、令人迴避的感覺才是重要的。而且，只有那些通過想像力形成的知性才能把

¹⁸ 「物我相召」的感應原理可參劉長林：《中國系統思維的三種模式》。劉長林認為「五行學說」、「八卦理論」、「有機系統的原始控制理論」是中國古代的思維方式，他說：「自然界和人世間的一切，按照五行的類分，在同行中發生著『同類相召；同氣相求』的相應聯繫；而在不同行之間，又處於相勝相生的網路結構之中。於是宇宙呈現為一個有嚴格秩序的循環超大系統，這個超大系統的核心和基本架構是時間和空間的統一。萬事萬物隨四時的運轉發生變化，互相關聯，構成一個不可分割的有組織的整體。」見收於楊儒賓、黃俊傑主編：《中國古代思維方式探索》台北：正中書局，1996年出版，第335頁。

¹⁹ 見氏著：《情感與形式》，第430~431頁。

我們所認識的外部世界展示給我們。而且，也只有連續不斷的思維才能把我們的情感反應整理為各種具有不同的情感色彩的態度，才能為個人的激情確立一定的範圍。換言之：借助思維和想像，我們不僅具備了情感，而且也獲得了充滿情感的人生（life of feeling）。

所以朗格要說：「想像必須靠世界——以新鮮的觀察、聽聞、行為和事件——來哺育，藝術家對於人類情感的興趣必須由實際生活和實際感情而引起。」²⁰因為唯有如此，詩人方能完成使充滿情感的人生經驗表現為具有生命力的藝術審美對象。她強調²¹：

各種現實的事物，都必須被想像力轉化為一種完全經驗的東西，這就是作詩的原則。進行詩轉化的一般手段是語言。述說某件事情的方法，使得這件事具有一種或是漫不經心地，或是鄭重其事地；或微不足道或至關重要；或好或壞；或熟悉或陌生的外在形式。每一種論述總是某種思想的詳盡闡發，每一個給定的事實、假設或者幻想，則主要從它被表現和被接受的方法中獲取其情感價值。

朗格認為：詩人經由周圍世界形形色色的刺激後，可以直接溝通「腦海中那種短暫的顫動的次序」，當詩人的藝術構思於焉展開時，他又必須把無數轉瞬即逝的情感衝動納入複雜的語辭結構當中，以創造出「情感的形式」——藝術。所以，不論是主觀上的人生情感，或是客觀上的世界事物，只要能引起詩人情感上的激動，它們就能為詩人提供藝術想像，她因此論定抒情詩是「一次情感的風暴」、「一次情緒的緊張感受」、「一種充滿生命力思想的事件」（頁 300）。

經由朗格的話語進行〈物色〉的再詮釋，可以細膩地朗現劉勰壓縮於駢體美文之中的審美感興論述，重現他對詩人如何從巧妙錯迭的世界中由感物體物到以文寫物的進程分析，〈物色〉：

²⁰ 見氏著，《情感與形式》，第 294 頁。

²¹ 見氏著，《情感與形式》，第 299 頁。

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。故灼灼狀桃花之鮮，依依盡楊柳之貌，杲杲為出日之容，瀟瀟擬雨雪之狀，啾啾逐黃鳥之聲，嚶嚶學草蟲之韻。皎日擘星，一言窮理；參差沃若，兩字窮形。並以少總多，情貌無遺矣。

劉勰從四季更迭的物候變遷與姹紫嫣紅的繽紛景色談及審美感興的源起，指出它們不但是作家情緒的導體，誘發他蘊蓄於內心的種種思緒，同時也是作家在作品中所表現的寫作對象；由於這些自然物色都是有情人眼中的有情世界，因此它們出現於本文時，已浸染著作家鮮明而獨特的情懷。艷耀明燦的桃花、跳躍的草蟲、啾啾啾的鳥鳴、風中款擺的依依柳絲、漫天飄舞的飛雪、苦旱下刺眼的烈日……一一負載著詩人自身的情志，它們是對人生幸福的憧憬、對愛人的殷切思念、對青春歲月的追慕，或是對現實不滿的怨怒……總之，在物色的感召下，處於特定情境的人自身，某種蟄伏的思慮獲得了喚醒，他的情感因為自我意識的注目而有了焦點，在此情感氛圍的環抱下，人自身的視覺目光、聽覺耳力、膚觸體驗……都受到情志萌興的影響，顯得強烈而深刻，且高度地主觀化²²。在此，杜夫海納的見識再度值得重視，他說²³：

任何完整的感知都要把握一種意義。正因為如此，感知使我們進行思考或者採取行動。它就是這樣與我們的一生結合在一起。感知不是消極地紀錄一些本身無意義的外觀，而是在外觀之中或之外去認識亦即發現外觀只向善於辨認它的人交付的一種意義。

²² 人自身是統攝感知的主體，因此，他以自我的血肉形軀去感覺，自我的情志去體察這個世界。就文學而言，這是「情以物興，物以情睹」（〈詮賦〉）的審美感興之道；就文化而言，這是中國傳統的思維模式。吳光明在〈古代儒家思維模式試論—中國文化詮釋學的觀點〉中之論述可以補充說明「情志」的作用，他說：「『我』的心感受到『我』的感覺，藉此統合了『我』的感覺經驗，整個經驗外物的過程都是自覺的。感官感知實在，心知感官統攝知覺。藉由心的統攝，自我才能發揮肯定作用，亦即將感知到的實存整合成一個景象，再確證此景象作為世界實存景象的感知連結。因此，我用感官來感知，用心智感官來統攝，並藉肯定作用來肯定和確證意義、概念，我們用它們來描述某一情境。」收錄於楊儒賓、黃俊傑編：《中國古代思維方式探索》，第43頁。

²³ 見杜氏著：《審美經驗現象學》第372頁。

總之，透過情志活動的中間傳導，詩人與外部世界建立了一種立體的對話關係，他一方面自我開發，自我建構；另一方面他與大千世界雙向交流，意圖辨識其中的意義；最後他必須落實於文字世界的建構，才能體現這個情感經驗，蘊藏好其中的意義訊息。從劉勰所論及的作品來看，匹夫庶婦謳吟桑麻而成樂府歌謠，屈原離居懷國，敘情怨，抒壯志而成《楚辭》，潘岳因傷愛兒凋零而作哀辭，君子鑒戒自慎而作箴銘惕志，黎民懷怨惡政而有怨詩諧文之作等…皆足以說明作為審美感興的「情志」是日常再現世界邁向文本表現世界的前導。

（二）以文學審美價值為導向的情志表現

這層含意的「情」指的是作家凝聚於本文形式之內的情志及其所傳達的萬物情實，亦可以釋之為「意蘊」²⁴。劉勰曾在〈風骨〉將文章與文章所蘊含的情志之關係比擬為「猶形之包氣」，可見他把作品的文字結構體視為物質性的肉體存在，而情志則是使肉體發光發熱的靈質性精神存在，兩者形神相濟，構成一有機生命體。蘇珊·朗格在〈偉大的文學形式〉一章中亦持相同的看法，她說：「所有的藝術常規都是創造表達某種生命力或情感概念的形式之手段。」（頁 324）

「情」遍佈於各種文體，已如上節表列所述：詩的「情必極貌以寫物」、賦的「致辨於情理」、頌贊的「約舉以盡情」、誄碑的「序述哀情」、諧讖的「怨怒之情」、諸子的「情辨以澤」、論說的「敷述昭情」、議對的「事切而情舉」、書記的「陳列事情」…真可謂源泉滾滾，潤澤文府。

「情」也與文學的審美構成要素相互協作，在風骨的表現上，述情要悃悃駿爽，並應與靈活穩健的文骨相互搭配，作品才有生命力。在通變的關節上，要「憑情以

²⁴ 劉安海、孫文憲主編的《文學理論》對於意蘊的說明值得參考：「『意蘊』的德文是 das Bedeutende，意即『有所指』或『含有用意』的東西，近於漢語的『言之有物』的『物』。黑格爾在其《美學》中通常把它叫做『內容』（Gehalt），並用希爾特的『特性說』和哥德的『意蘊說』來印證自己的『美是理念的感性顯現說』，認為『意蘊』是由藝術作品的『外在形狀』所顯現出的『一種內在的生氣，情感，靈魂，風骨和精神』，剛好對應著『美』的兩種要素：一種是內在的，即內容，另一種是外在的，即內容借以現出意蘊和特性的東西。顯然，藝術作品的意蘊是一種以美為核心的內容，亦即審美意識，它『灌注生氣於外在形式』而得以顯現自身。因此，我們認為，文學本身的意蘊層作為一種審美的內容必然與其賴以安身立命的形象體系密不可分，可以說是一種滲透、充溢在藝術形象的審美情思。」見其《文學理論》武漢：華中師範大學出版社，2000年出版，第124頁。

會通，負氣以適變」，作品才能「騁無窮之路，飲不竭之源」。在體勢的運遣上，要「因情立體，即體成勢」，作品的風格才會道地有本色。試以簡表顯示如下：

各種文術

文情的審美配置原則

神思
體性
風骨
通變
定勢
情采
鎔裁
聲律
章句
比興
隱秀

神用象通，「情」變所孕
「情」性所鑠，陶染所凝
「情」之含風，猶形之包氣
憑「情」以會通，負氣以適變
因「情」立體，即體成勢
「情」者文之精，辭者理之緯
「情」理設位，文采行乎其中
標「情」務遠，比音則近
宅「情」曰章，位言曰句
起「情」故興體以立
文「情」之變深矣

劉勰在「文術論」之首，專設〈情采〉闡述作為意蘊的「情」必須與文學形式的審美質素「采」體用相濟，才能在辯麗芬芳的審美形象下實踐「情」的傳達化感之功能，換個方向論述亦然，即唯有在辯麗芬芳的審美形式中，「情」的傳達化感之功能才得以圓成。因此，自〈情采〉以下，任何的修辭手段都必須「以情志為神明」；而各式各樣的「情」也都需要「采」來充足實現其意蘊。如〈鎔裁〉在於「不離辭情」，〈聲律〉應「標情務遠」，在章句上也要「控引情理」，使「明情者總義以包體」，在比興手法的操作上，要以「起情」為前提等等。

以「聲律」來說，劉勰絕非膚泛地僅止於聲調的抑揚考求而已，他能從人類的心理與生理之間的變化來審度語音和聲律的天賦性、情感性、表現性，〈聲律〉：

夫音律所始，本於人聲者也。聲和宮商，肇自血氣，先王因之，以制樂歌。故知器寫人聲，聲非學器者也。故言語者，文章神明樞機，吐納律呂，唇吻而已，…故外聽之易，弦以手定，內聽之難，聲與心紛，可以術求，難以辭

逐。

在此，不妨再度參酌蘇珊·朗格的審美理論，她和劉勰一樣強調聲律的思維及情感表現性²⁵：

語言的這種能力確實十分驚人。僅僅是它們的發音就往往能影響人們關於詞彙原意的情感。有韻句子的長短同思維結構長短之間的關係，往往能使思想變得簡單或複雜，使其中內含的觀念更加深刻或淺顯直接。賦予語言以節奏的強調性發音，發音中元音的長短，漢語或其他難得了解的語種的發音音高，都可以使某種敘述方式比起別的方式來顯得更為歡愉，或顯得倍加哀傷。這種語言的韻律節奏是一種神秘性格，它或許能證明至今還完全沒有進行探索的思維與情感的生物學統一性問題。

整體而言，劉勰提出「情」的審美表現法則為：

1. 優先性：要為情而造文，遵循「首引情本」、「情動而言形，理發而文見」、「設情以位體」的先後進程。
2. 真摯性：情感要真摯不詭，誠懇不虛。落實「為情者要約而寫真」、「情信而辭巧」的表現原則。
3. 切當性：在與文體的配合上，情要得「體」，也就是得其文體之表情原則，如此之情，方是「當位」之情。所謂「因情立體，即體成勢」
4. 豐富性：情感要深厚有餘，才能怗悵切心，情韻不匱。

四、結論

從生之所以然的「人稟七情」，落實到個別作家剛柔殊異之氣與庸俊不同之才，創作主體因「睹物興情」而「情以物遷，物以情觀」，於是「志思序憤」，欲敘情怨，以吟詠其情性。此時，「辭以情發」的寫作活動於焉開始。他準備「為情而造文」。

創作構思之際，他的情意鼓蕩於胸次，「登山則情滿於山，觀海則意溢於海，

²⁵ 見氏著：《情感與形式》，第 299 頁。

我才之多少，將與風雲而並驅矣！」然而，神思方運之時，情饒歧路，萬塗競萌，再加上文學的本色不離意象與文字，因而他可能勞情竭思地捕捉著那撲朔迷離的意象和神出鬼沒的文辭。劉勰建議，此時創作者宜從容率情，不必劬勞於辭情，以免神困志傷，精氣內銷。作者要率志委和，虛靜以應，才能理融而情暢，因為「此性情之數也。」

臨篇綴文，創作者應控引情源，必令情志為其神明關鍵，然後設情以位體，順情以入機，使文辭盡情，情與氣相偕，如此，必能情發而理昭，怳悵入人情，不但作者所欲表現之對象情貌無遺，而且物色盡猶情有餘，整個作品的情采芬芳自凝。

文成以後，知音者既可以披文以入情，亦可以從「六觀」剖情析采，作出適當而公允的審閱，至於終極的文學標的，不論是就情動而辭發的綴文者而言，或是就披文以入情的觀文者而言，兩者皆發於情、致於情、該於情、達於情，而能中和調節人的壅滯心情，因為文學的社會價值是性情的陶鑄，這是劉勰信守人為五行之秀的人本精神旨趣。

劉勰論述「情」在文學世界及創作活動中的地位與作用，依俗情來看，似乎不必如此大費周章地從化外之境談起，也無須佈下天羅地網地把所有的「情」一網打盡，他可以實事求是，直接鎖定文學的內容和人的七情六慾來談，然而，這正是他文論體系博大精深的勝境。劉勰秉持著他一貫的有機系統思維和思辨性極強的邏輯模式²⁶，為《文心雕龍》中的「情」闢建了一個層次分明、類聚有貫，且又統一協作的概念範疇，如此一來，「情」就既有其形上思想的根據，也有其形下世界的體現，文學世界的「情」遂有了源頭活水，而相關的文情審美規範，才有穩當的理論根據，由此出發，他確立文學的創作準則是「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。」（〈情采〉），除此，他還主張文學的情致意蘊須和文本的審美形式靈肉相濟，而文學的體式、辭理、風趣、事義也必然與作家的性情才略表裡相應；從文學的根本內容來看，「情」納須彌於毫芥，在白

²⁶ 有機系統理論是借鏡於生命體的結構啟示所開創的社會科學方法，由奧地利生物學家貝塔·朗非率先提出。其所揭櫫的原則是：整體性、結構性、層次性、最優性。在文學範疇中，有機系統理論亦有極性的操作性。我們可以將作品理解為是由部分與部分，依序逐層且分級地相互協作所構成，各層級有其專司之職能而又須與其他層級聲氣相通，彼此合作，以達到一個最優的狀態。不獨文學作品，文學理論體系之建構原則亦可如是觀察。可參尤雅姿：〈文心雕龍在生命機體結構上的理論表現〉《第三屆通俗文學與雅正文學研討會論文集》台北：新文豐出版社，2002年出版，第459~502頁。

紙黑字的文本世界中，它吸納了人情世事、自然物色，因而得與大千世界聲氣相通。由是而知，劉勰對「情」的範疇設定，使得物 \leftrightarrow 情 \leftrightarrow 言；天 \leftrightarrow 地 \leftrightarrow 人，盡在這個廣闊的情網之中呼吸偃仰。「體大思精」的讚揚，洵非虛譽。

當代西方美學家杜夫海納在其《審美經驗現象學》一書中的第四編《審美經驗批判》，曾從情感先驗的觀念說明它是人類認識世界的條件與特性，也指出情感特質既內在於創作者，也內在於作品，是作品的思想、靈魂，從情感範疇來說，杜夫海納認為它正是人性的範疇，在被審美化的對象中，作為主體的人向世界自我開放，作為另一主體的世界也向人透露意義，兩者二元合流，閃耀著人性情感特質的輝光，審美價值及精神生命的價值在情感範疇之中獲得了建立²⁷。這些卓然不凡的理論見地，使杜夫海納被喻為當代現象美學家的巨擘。令人驚奇的是，劉勰在一千五百年前所闡建的「情采」理論，竟和杜夫海納的情感範疇理論若合符節。另一位符號美學家蘇珊朗格，她從符號學的立場建構藝術理論，認為藝術是一種有表現力的形式，除了內容的情感結構外，藝術形式的審美外觀更是作品實現的物質基礎，兩者缺一不可²⁸，朗格之說亦深得彥和之志。

一千五百年餘前，劉勰殺青了《文心雕龍》，他對這部標心於萬古之上，送懷於千載之下的文藝哲學理論有著極深的期待，但也感於「茫茫往代，既沉予聞；眇眇來世，倘塵彼觀。」（〈序志〉），在滔滔的歷史洪波中，他擘肌分理的中國古典文學理論體系能否超越時空而存在？當代，和他素昧平生的美學理論者屢能和他的《文心雕龍》相呼應，看來，劉勰「一朝為文，千年凝錦」的創作願景業已實現，銷解了形同草木之脆的生命遺憾。

※本文據《文心雕龍中「情」的範疇研究》作大幅更寫，原文宣讀於 2005 年日本・福岡大學所舉辦之【文心雕龍國際學術研討會】，曾獲國科會國際合作處補助（94-2914-005-004-A1），特此申謝；在此亦向兩位匿名審查學者惠賜的肯定與高見致謝，本文已依審查意見補正。

²⁷ 杜夫海納說：「用情感範疇來對這個世界加以確認表現的是一個接受的主體意識的絕對地位，即這個主體意識承擔的人類系數。」見氏著：《審美經驗現象學》第 534 頁。

²⁸ 蘇珊·朗格認為藝術是表現人類主觀情感的客觀符號形式。除了生命騷動的人類情感外，以一組物質材料創造出具有表現力的作品形式，也是藝術的構成要件。她說：「詩歌總要創造某種情感的符號，但不是依靠復現能引起這種情感的事物，而是依靠組織的詞語—荷有意義即文學聯想的詞語，使其結構貼合這種情感的變化。」朗格的理論頗能映襯劉勰的「情采」、「風骨」之說。參氏著：《情感與形式》第 267 頁。

參考資料

- 文心雕龍註〔梁〕· 劉勰著 范文瀾注 台北：明倫出版社 1971 年出版
- 情感與形式〔美〕· 蘇珊· 朗格著 劉大基等譯 台北：商鼎文化出版社 1991 年出版
- 審美經驗現象學〔法〕· 米· 杜夫海納著 韓樹站譯 北京：文化藝術出版社 1996 年出版
- 中國文學批評史新編 王運熙 顧易生主編 上海：復旦大學出版社 2002 年出版
- 中國文學理論 劉若愚著 杜國清譯 台北：聯經出版社 1981 年出版
- 中國古代文學創作論 張少康著 北京：北京大學出版社 1983 年出版
- 文心雕龍讀本〔梁〕· 劉勰著 王更生註譯 台北：文史哲出版社 1983 年出版
- 文心雕龍新探 張少康著 濟南：齊魯書社 1987 年出版
- 藝術創造工程 余秋雨著 台北：允晨出版社 1996 年出版
- 文心雕龍義疏 吳林柏著 武漢：武漢大學出版社 2002 年出版
- 中國文論：英譯與評論〔美〕· 宇文所安著 王柏華 陶慶梅譯 上海：上海社會科學院出版社 2003 年出版
- 文心雕龍辭典 周振甫主編 北京：中華書局 2004 年出版
- 心雕龍講疏 王元化著 台北：書林出版社 1993 年出版
- “情采”——劉勰的藝術情感論 牛芙珍著 滄州：《滄州師範專科學校學報》第 19 卷第 2 期 2003 年 6 月