

國立臺灣大學文學院中文所

碩士論文

Department or Graduate Institute of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



「聲」與「文」：晚清民初的六朝想像

Sound and *Wen*: The Imagination of Six Dynasties in Late Qing  
and Early Republican China

柳雨青

Yu-Qing Liu

指導教授：鄭毓瑜 博士 (Yu-Yu Cheng, Ph.D.)

高嘉謙 博士 (Chia-Cian Ko, Ph.D.)

中華民國 106 年 1 月

January 2017

國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書



「聲」與「文」：晚清民初的六朝想像

Sound and *Wen*: The Imagination of Six Dynasties  
in Late Qing and Early Republican China

本論文係柳雨青君（R02121016）在國立臺灣大學中國文學學系、所完成之碩士學位論文，於民國 106 年 1 月 18 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

高嘉謙 鄭毓瑜 (簽名)

(指導教授)

林君俊

曾守仁

## 誌 謝



從六朝跨越到晚清的研究，起因是碩一選修鄭毓瑜老師與高嘉謙老師合開的「近代文化專題研究」。正是在這門課上，我開始重新思考近代中國的世變。從時間與空間到身體與語言，每一個專題的討論，都帶來新的視野，也促使我反思傳統與現代的關係。

特別感謝鄭老師鼓勵我在碩士論文中結合六朝與晚清這兩個時空進行研究。不得不承認，這個題目對於我來說是一個有難度的挑戰。一方面，我必須面對大量不熟悉近代文史材料，而甚至需從最基礎的資料搜集，文獻篩選的方法開始摸索；另一方面，不同於單純的個案研究，在議題式的論文裡，我必須在行文中不斷提醒自己精準的定位、脈絡和分析框架，以駕馭在特定主題下多組人物的交織對話。但我仍慶幸自己能夠在碩士階段，藉由完成這個題目，而大量閱讀，拓展自己的視野和思維。

謝謝我的指導教授鄭毓瑜老師和高嘉謙老師，在我遭遇瓶頸與困難時，給我無數啟發和建議，也在我迷茫困頓時，給我真誠的鼓勵和支持。謝謝我的口試委員曾守仁老師和林香伶老師如此細緻地閱讀這篇論文，並提出許多批判性的意見。

另外也要感謝王德威老師給我的指導，碩二修讀王老師的「史詩時代的抒情聲音」課程，我的期末報告探討的是廢名與六朝文學的關係，雖然未被收入碩論中，但這篇報告開啟了我在這個議題上最初的思考。謝謝張蓓蓓老師在六朝文史方面給我的許多啟發；謝謝 Andrew Jones 教授推薦我閱讀北美有關魯迅的研究；謝謝蘇碩斌老師在文學理論與寫作上給我的許多建議。另外，也要感謝黃雅嫻老師、史臻陶老師在生活中給我的幫助和鼓勵。

碩士論文的寫作漫長而寂寞，我要感謝許多朋友的陪伴。謝謝克倫總是在我身邊不離不棄，給我精神和技術的支持，甚至為我做出一套程式軟體，讓我能夠快速製作參考書目，省下了許多時間。謝謝袁爸爸、袁媽媽，成為我在臺灣的家人，讓我從未感到獨自在異鄉孤軍奮戰的寂寞。謝謝 JoJo 總是安靜地趴在我的腳邊，陪伴我閱讀和寫作，又總能療癒我的焦慮與不安。

謝謝怡瑄學姊和佳鴻學長，在論文寫作上給我許多建議。謝謝沛勳仔細地幫

我校對論文錯字。謝謝仁和，在無數深夜陪我聊書籍與電影，卸下我寫作的疲憊。謝謝舒怡，在遙遠的大洋彼岸，日夜與我聊繪畫與哲學。謝謝鯨鯨，總是耐心聽我梳理論文思路，且每每在我遇到困難時呼風喚雨幫我擺平。

感謝臺大中文系的老師和助教們一直愛護我，也感謝在臺灣遇到的每一個善良溫暖的人們。

最後要謝謝我的父母，雖然不在身邊，卻始終支持我，和我站在一起。

# 「聲」與「文」：晚清民初的六朝想像



## 中文摘要

以「聲音」與「六朝」為關鍵詞，本文旨在深入晚清民初有關「言」、「文」關係的討論，重新分辨古典與現代文學之間的傳承與轉折。本文擷取晚清民初的三組人物作為研究對象，討論清代漢宋之爭中，伴隨著考據學而興起的「聲音之學」如何介入「文學」的重新定義，重組「語言」與「文學」的關係，使得「六朝文學」作為文學典範被重新納入文學正統之中；而晚清學人對於清代以來「言文關係」的進一步闡發，一方面回應著其時主張「言文一致」的白話文運動，另一方面也使得六朝文學得以與新文學產生對話；最後，魯迅將個人的生命經驗、六朝文學的體會、以及清代小學的繼承與理解，融入在其現代文學的寫作中，使得古典與現代之間開啟了溝通與轉化的可能。

首章緒論通過梳理前輩學者在「言文」問題上的洞見與不見，認為晚清民國的種種有關文學現代化討論中，「言文合一」除了標示「白話」對「文言」的取代之外，還存在不同的面貌與可能。因此，本文將結合「關鍵詞」研究與「系譜學」分析，深入晚清民初對於「六朝」與「聲音」的想像與建構，重新審視「文學」作為流動的認識範疇，在歷史變動時期的多元聲音。

第二章則分梳晚清時期「六朝文學」的雙重意義，由此推證「聲音」與「文學」在晚清語境中的兩種不同認識角度。一方面阮元將戴震以來的「聲音之學」延伸到文學的討論中，提舉六朝駢文與文學理論，以「聲音韻藻」重新定義「文學」的性質；另一方面，以張之洞為代表的晚清士人則召喚「聲音之道與政通」的詩教觀，將國朝衰落歸因於六朝詩風興起。晚清詩人沈曾植則提出「活六朝」以綜合二者，從而使六朝文學成為會通駢與散、古與今的重要文學資源。

第三章以章太炎、劉師培、黃侃等人對於言文關係的闡發為焦點，討論他們對清人的小學研究接續與創造。作為皖派學者，他們一方面將傳統小學與西方實證主義語言學相結合，以探究中國語言文字；另一方面則重新闡發六朝文論，從古典的角度回應時代「言文一致」的呼聲，從而使六朝文學文論與現代文學之間有了對話的理論基礎。

最後第四章重點分析魯迅對章太炎、劉師培的文學觀念的繼承與創造性轉化，並由此勘探六朝文學的聲音如何經由論述與想像，介入現代文學的創作實踐。從魯迅早起的文學理論中，可見他將古典的「心」、「志」傳統與西方浪漫主義詩學嫁接，並由此提出「心聲」的概念。作為魯迅文學思想中的重要概念，「心聲」與魯迅對於「魏晉風度」的闡發有所關聯，並且具體表現為「師心使氣」與「隱而不顯」的雙重性。而「魏晉風度」也正是在這一層面上呼應了魯迅置身政治現實與革命理想破碎的虛無，以及他置身其中所感到的劇烈矛盾與痛苦，進而表現為他對於六朝「傷逝」傳統的創造性分解與轉化。

**關鍵詞：**聲音、六朝、文、言文合一、選學、《文心雕龍》、心聲

# Sound and Wen: The Imagination of Six Dynasties in Late Qing and Early Republican China



## Abstract

With the keywords "sound" and "wen", this thesis aims at exploring the relation between classical and modern literature by re-examining the discussions around *yan* (speaking) and *wen* (writing). This thesis takes three groups of figures from Late Qing to Early Republican China as examples to illustrate how the heritage of Six Dynasties literature was used to redefine the essence of *wen* and participated in the construction and transformation of Chinese literature in Late Qing and Early Republican China.

The second chapter explores two kinds of interpretation about Six Dynasties literature in Late Qing, by which I prove that there were two distinct perspectives of sound in Late Qing. For one thing, Ruan Yuan extended Dai Zhen's theory of sound in Phonology to literary criticism and took rhythm as the essence of literature; therefore, he set *pianwen* (rhythmical prose) of Six Dynasties as the paradigm of literature. For another, with the Confucian view of sound which emphasizes that sounds in literary works can reflect and influence political condition, Late Qing literati represented by Zhang Zhidong attributed the decline of Qing to the prevalence of Six-Dynasties-style poems. However, Shen Zengzhi, a Late Qing poet, raised the theory "*Huo Liuchao*" (literally, living Six Dynasties) to appreciate the achievement in literature and philosophy in Six Dynasties, which redetermined the value of Six Dynasties literature beyond those oppositions.

The third chapter focuses on the literary theories of Zhang Taiyan, Liu Shipei, and Huang Kan. As scholars of Wan, they inherited the tradition of Philology and Phonology studies in Qing Dynasty. But different from their progenitors, they combined traditional studies of sound and text with Western positive linguistics, and in the meantime responded to the demand of unifying speaking and writing by re-interpreting the literary theories in Six Dynasties, especially *Wen Xin Diao Long*.

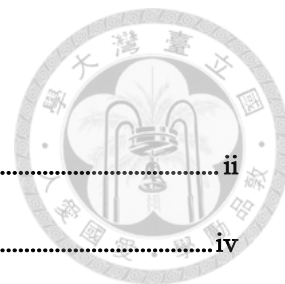
Their discussions laid a theoretical foundation for transforming Chinese literature.

The final chapter mainly discusses how Lu Xun creatively transformed Zhang Taiyan and Liu Shipei's theories of *wen* (text and literature). His idea of "*xinsheng*" (sound of heart) is a combination of Six-Dynasties literary concepts, European Romanticism and Nietzsche's idea of *Übermensch*. And the "sound of heart" should also be understood with the double meanings of *Weijin fengdu* (Wei-Jin Demeanor) – *Shixin Shiqi* (Following the heart) and *Yiner bu xian* (Concealing the heart) –which resonates with Lu Xun's acute sense of pain and nothingness when he faced the cruel political reality and the collapse of the revolutionary ideal. Therefore, he integrated the Six-Dynasties' tradition of *Shangshi* (Mourning for the dead) into his writings, and began a new important tradition in modern Chinese literature.

**Keywords** Sound, Wen, Six Dynasties, The Unity of Speaking and Writing, *Wen Xin Diao Long*, Studies of *Wen Xuan*, The Sound of Heart



# 目 錄



誌 謝 .....	ii
中文摘要 .....	iv
Abstract .....	vi
目 錄 .....	viii
<b>第一章 緒 論 .....</b>	<b>1</b>
第一節 文學的「失語」與「發聲」 .....	1
第二節 多聲道的「言文合一」 .....	4
第三節 從阮元到魯迅 .....	8
第四節 方法/關鍵詞：「文」、「聲音」與「六朝」 .....	13
<b>第二章 「聲音」的兩重意義：「六朝」在晚清的重新發現 .....</b>	<b>17</b>
第一節 「文統」與「道統」/「六朝」與「唐宋」 .....	17
第二節 「聲音」與「意義」：戴震的聲音之學 .....	22
第三節 「聲音嗟歎以成文」：阮元的「文言說」與「文韻說」 .....	28
一 「沉思翰藻」：阮元對《文選》的詮釋 .....	29
二 「聲」與「文」 .....	33
第四節 「聲音之道與政通」：晚清的六朝衰世想像 .....	37
一 「聲音」與「國運」：張之洞「哀六朝」 .....	37
二 從「三元說」到「三關說」：沈曾植的「活六朝」 .....	44
第五節 小結：傳統與現代之間 .....	51
<b>第三章 「言文合一」：《文心雕龍》的現代闡釋與韻文學的活化 .....</b>	<b>55</b>
第一節 「聲義為字之精神」：章太炎的語言文字之學 .....	57
第二節 「凡有字者，皆謂之文」：章太炎對《文心雕龍》的闡釋 .....	63
第三節 「古人之文，以音為主」：劉師培對「文言說」的發展 .....	70
一 「言」與「文」 .....	70
二 從「聲律」到「音節」 .....	78
第四節 「文以載言」：黃侃論《文心雕龍》及其聲音之學 .....	83

一 從「語根」到「章句」 .....	83
二 從「文筆論」到「自然音節」 .....	90
第五節 小結：晚清言文之辨與六朝想像 .....	93
第六節 餘論：六朝駢文與美術之文 .....	98
<b>第四章 造鑄「心（新）聲」：魯迅的六朝想像與「文學自覺」 .....</b>	<b>103</b>
第一節 「詩人」、「摩羅」與「心（新）聲」 .....	104
一 詩人之心 .....	104
二 「惡聲」、「心聲」與《文心雕龍》 .....	107
第二節 「文學自覺」：為藝術而藝術？ .....	114
第三節 師心使氣：六朝「文氣」與現代的「聲音之道」 .....	117
一 「師心使氣」與「個體自覺」 .....	118
二 「心」與「口」：「聲音之道」的現代轉化 .....	123
第四節 隱而不顯：「魏晉風度」與魯迅的「傷逝」書寫 .....	129
一 「隱而不顯」的魏晉風度 .....	130
二 「傷逝」的現代語境 .....	134
第五節 抉心自食的摩羅詩人：從〈傷逝〉到《野草》 .....	138
一 「傷逝」的現代轉化 .....	138
二 生命力的「突進」和「跳躍」：另一種「心聲」 .....	145
第六節 小結：現代文學中的六朝聲音 .....	149
<b>第五章 結 論 .....</b>	<b>155</b>
一 「聲」與「文」 .....	155
二 餘論：現代文學、學術史中的「六朝」 .....	158
<b>參 考 文 獻 .....</b>	<b>161</b>
一、傳統文獻 .....	161
二、近人文獻 .....	164
三、論 文 .....	167
（一）期刊論文 .....	167
（二）專書論文 .....	169
（三）學位論文 .....	169

四、外文及翻譯著作 .....	170
(一) 論文 .....	170
(二) 著作 .....	170
五、報刊 .....	171



## 第一章 緒 論



### 第一節 文學的「失語」與「發聲」

十九世紀末二十世紀初，在啟蒙與救亡所主導的語境中，「文學」在現代中國的處境顯得頗為尷尬：一方面作為革命的武器，文學必須擔負啟蒙大眾、「啓淪齊民」的功能；另一方面，在理性科學所主導的現代語境中，文學研究又為史學與考據學所凌駕。1924 年，吳文淇（1901-1991）因此曾有如是反省：

近年來文學革命的事業，在表面上看來好像已告成功了。其實誤會的繃帶仍舊很牢固地很普遍地縛在大多數人們的眼上；他們對於白話文始終沒有明確的認識：不視之為統一國語的器械，便視之為曉諭民眾的工具。<sup>1</sup>

在吳文淇看來，新文學推動白話寫作的成果不過只是其所反對的「文以載道」的另一種複製品，「讀一件作品，不欣賞其藝術上的美，而但斤斤地計較其思想之得失，這和舊文人之討論《詩經》的微言大義有什麼兩樣？」<sup>2</sup>換言之，伴隨著二十世紀初文學革命而來的，很可能是文學本身的美感價值被工具化、理性化的主流思潮所壓抑和限制。

羅志田教授形容這一境況為「文學的失語(vioceless)」，他舉胡適(1891-1962)《紅樓夢》的考據學研究為例，認為胡適的「新紅學」及其所反對的「索引派」實際上都偏向「考據化」，這種考證方法「促成了文學研究的史學化，並長期佔據大學講堂，最終強化了『文學』本身在文學研究中的失語」<sup>3</sup>。而文學研究為歷史與考據所凌駕的特徵（以及後來興起的「思想史」的研究），都可視為清儒的考據風尚，挾著「科學」的名義，改頭換面而來的現代變體。因此「文學革命」

<sup>1</sup> 吳文淇：〈文學革命的先驅者——王靜庵先生〉，《中國文學研究》，（1927 年 6 月），頁 12。轉引自羅志田：《裂變中的傳承：20 世紀前期的中國文化與學術》，（北京：中華書局，2003），頁 287。

<sup>2</sup> 同上註。

<sup>3</sup> 羅志田：〈文學的失語：整理國故與文學研究的考據化〉，《裂變中的傳承：20 世紀前期的中國文化與學術》，頁 287。

與「整理國故」中的種種論述，導致「文學」本身的「美術」性被拋擲在文學研究與批評之外<sup>4</sup>，並且這種研究方法迄今依然佔據學院中文學研究的主流。

羅教授敏銳指出了二十世紀以來文學研究的病癥。誠然，強調「言文合一」以及「文學大眾化」以抗衡傳統「文以載道」的後果，很可能是置換了另一種的「聲音之道」，而未嘗真正突破傳統「詩教觀」的思維模式；而過分偏重考據的研究方法，又使得文學本身特殊的審美性被湮沒在「拿證據來」的史料考索之中。然而，筆者想提出的兩個問題是：其一、討論「文學」的失語，勢必要首先要澄清「文學」的本質，而事實上不論中國還是西方的歷史脈絡中「文學」都有著更為豐富的層次的定義，且呈現出流動的樣貌，因此「文學」在現代學術體系中的重整與再現，也應該納入更為多元動態的討論；其二、羅教授著眼於「史學」與「文學」的對立面看待 20 世紀初文學的處境，既有洞見，卻也未免陷入五四以來二元論式的思維批判，而忽略了二十世紀初「文學」發展與論述的其他潛在可能。

同樣關注文學與史學之間的關係，陳平原教授在《作為學科的文學史》中則從另一角度詳細梳理北京大學的學科建制，論述「文學」在現代中國如何轉變為一種「知識生產」，並且尤為強調「文學史」的想像與建構如何介入當代文學潮流發展的方向。他也指出二十世紀初北京大學國文學門設「文學史」與「文學」兩科，前者講歷史演變，後者重藝術分析，而隨著文學史課程的一家獨大，文學教育逐漸出現很大的偏差<sup>5</sup>。然而引起筆者注意的是，他論述民國初年桐城派與選學派之間的論爭與權力爭奪中，六朝文選派的大獲全勝進而使得此後數十年的「中國文學史學」的基本上延續著劉師培、黃侃所開創的思路。關於這一場爭論，除了時局、人事的原因外，陳教授提出兩點原因：

一是六朝的文章趣味與其時剛傳入的西方文學觀念比較容易匯通；一是樸學家的思路與作為大學課程兼著述體例的『文學史』比較容易契合。<sup>6</sup>

這裡的「西方文學觀念」，所指即是其時西方浪漫主義的傳入所帶來的「純

<sup>4</sup> 清·王國維：〈紅樓夢評論〉，《靜庵文集》，（沈陽：遼寧教育出版社，1997），頁 65-84。

<sup>5</sup> 陳平原：〈新教育與新文學——從京師大學堂到北京大學〉《作為學科的文學史》，（北京：新華書店出版社，2011），頁 1-24。

<sup>6</sup> 同上註，頁 22。

文學」觀，強調文學擺脫實用價值，而主張「為藝術而藝術」(Art for Art's Sake)，也即是羅志田教授所強調的文學本身獨立的「美術」性。在羅教授看來樸學在民國初年的遺緒，是導致文學的「失語」的始作俑者，但在這裡，可以注意到，樸學除了推助文學史學的學科化之外，其與「六朝文學」的關係則恰恰相反地突顯了文學本身的審美趣味。換言之，清代考據學對於現代中國的影響，或許並非單一面向的「史學」凌駕「文學」，也可能帶來了文學的「發聲」。

而更值得注意的一點是，陳教授指出，儘管大獲全勝的六朝文選派很快遭到了迅速崛起的「新文化運動」的打壓，但實際上「六朝文學」卻藉由章太炎（1869-1936）、劉師培（1884-1919）的重新詮釋，以及周氏兄弟的創造性轉化，而成為現代中國最值得重視的傳統文學資源<sup>7</sup>。而關於「六朝文章」在現代的繼承、轉化，陳平原教授著眼於現代「散文」的發展脈絡中闡發，並且尤其強調章太炎、劉師培——魯迅（1881-1936）、周作人（1885-1967）兩代學人的師承關係。的確，對於現代文學的建立而言，章太炎、劉師培與周氏兄弟承前啟後的作用相當關鍵，然而「六朝」之所以成為現代文學所轉借的文學資源，卻似乎仍有待釐清。筆者認為，六朝文章對於現代文學的影響，事實上不僅體現在「散文」這一文類，而更涉及對「文學」本質的體認。

因此，本文旨在深入晚清所興起關於「聲音」的種種討論，重新分辨古典與現代文學之間的傳承與轉折。以「聲音」與「六朝」為關鍵詞，本文的問題是：伴隨著漢學在清代的興起，清儒對於「聲韻」的提倡與對「六朝」文學的重新發現，如何影響了現代文學的發展？借助於清儒以降對於聲音、語言的闡發，「文學」與「聲音」、「言」與「文」的關係在現代中國是否還有不同的解讀的可能與發展的脈絡？由此，我們是否可以重新定位「文學」在晚清民初的姿態與位置——換言之，文學有沒有可能不是被動的「失語」而是主動的「發聲」；而傳統（文言）與現代（白話）之間也非表面所見的對立、清除與取代，而暗含著澄清、轉化、再生的脈絡？

---

<sup>7</sup> 同上註，頁 14-23。關於六朝文章與現代散文之關係的詳細論述參見氏著：〈現代中國的「魏晉風度」與「六朝散文」〉，《中國現代學術之建立》，（北京：北京大學出版社，1998），頁 375-393。

## 第二節 多聲道的「言文合一」



談及現代中國的「言文合一」，令人首先聯想到的是十九世紀末梁啟超（1873-1929）所提倡的「文界革命」以及二十世紀初的「白話文運動」對於「言」、「文」關係的重整。在 1887 年成書的《日本國志》中，黃遵憲（1848-1905）首倡語言、文字合一的主張：「語言與文字離，則通文者少；語言與文字合，則通文者多；其勢然也」；由此，他提出「變一文體，為適用於今，通行於俗者乎」，以使「天下工農商賈婦女幼稚，皆能通文字之用」<sup>8</sup>。黃遵憲的這一主張很快得到了梁啟超的響應，梁氏因此提出「言與文合，而讀書識字之智民可以日多矣。」<sup>9</sup>對於言文關係的這一認識，也成為了他日後倡導文界革命、詩界革命與小說界革命的思想基礎。憑藉著「現代」、「民智」、「啟蒙」等口號，過去一向被認為不登大雅之堂的白話文，在晚清民初的地位陡然聲勢大振，進而在民國初年的「白話文運動」中大規模地影響了傳統中文的書寫系統。

晚清至於五四的知識分子之所以對於「言」、「文」如此重視，甚至以白話文運動作為革命的先導，不僅在於白話用於傳播的工具性，更涉及「語言」與「國體」之間的象徵關係，以及「語言」與其代表的價值體系（道）的對應關係。胡適曾以活文字/死文字，活文學/死文學對文言與白話加以區分：

自從《三百篇》到於今，中國的文學凡是有一些價值有一些兒生命的，都是白話的或是近於白話的。其餘的都是沒有生氣的古董，都是博物院中的陳列品！……因此我說，「死文言決不能產出活文學」。中國若想有活文學，必須用白話，必須用國語，必須作國語的文學。<sup>10</sup>

胡適提倡白話反對文言，正是藉由語言形式的對立而企圖批判其背後的承載的思想價值體系，不論內容如何，但凡使用文言文，便都是沒有生命的作品，也就是說，文學語言的選擇非但是價值對立的體現，更成為了新舊價值（道）的衝突本身。因此胡適例舉了古代中國的一系列「白話詩」與「白話小說」以勾勒出

<sup>8</sup> 清·黃遵憲：《日本國志》，（上海：上海古籍出版，2001），頁 346-347。

<sup>9</sup> 清·梁啟超：〈沈氏《音書》序〉，《飲冰室文集之二》，《飲冰室合集》第二冊（北京：中華書局，1989），頁 2。

<sup>10</sup> 胡適：〈建設文學的革命論〉，《胡適作品集》第 3 冊，（臺北：遠流出版社，1986），頁 56-57。

他心目中以「白話語言」為典範的「正統」文學史的樣貌。而這一作法與唐宋古文家以「文以載道」為核心建立「文統」何其相似，毋寧說只是用新的「道」代替了舊的「道」。劉正忠教授指出，新文學家不過只是進行了目標與手段的雙重切換：「以較具有表現性與自主性的『言』，來更新『載』的形式；並以較具個性、多元化、時代感的『志』，來替代『道』的內容」<sup>11</sup>。在家國衰亂、西學衝擊等多重因素的影響下，「言文合一」的主張不僅僅是語言表達的有效性問題，而在深層結構上因襲和置換了「聲音」、「道」、「國家」的對應模式。因此，新文學家之所以在「語言」選擇的問題上汲汲營營，某種程度上說明他們實際上確信文學語言是國族命運的決定因素，而企圖通過改造語言，實現一系列價值體系的更新和重建<sup>12</sup>。因此，正如「唐宋散文」的正統性建立於對「駢文」之價值體系的排斥，「白話文」在文學中合法性地位的建立，也必須找出其對立面，並冠之以「桐城謬種，選學妖孽」<sup>13</sup>而驅逐在外。

從當代回溯歷史，新文學的支持者對於「言文一致」的呼籲，彷彿成了籠罩整個時代的單聲道的文學主張，白話取代言言，口語改造傳統書寫系統的歷史宛如一條清晰的直線，而將那些隱微而歧義的聲音摒除在外。然而真正歷史並不如此進行，在新舊交替的過程中，事實上充滿了種種徘徊、齟齬、衝突與矛盾；新舊之間或許也並非截然對峙，而包含不同層次的相互激盪。

余英時教授曾經指出，自從韋伯（Max Webber，1864-1920）在其歷史社會學中提出「傳統」與「現代」兩大範疇後，西方社會學都傾向於將「傳統」視為「現代」的反面，正是傳統阻礙著「自由」、「理性」、「進步」等現代思想。這一觀點在 20 實際 50 年代美國「現代化理論」（modernization theory）的思潮中發揮到極致，並蔓延到中國歷史研究。因此費正清（John King Fairbank，1907-1991）的「挑戰」與「回應」理論<sup>14</sup>長期支配中國史學研究領域。但在余教授看來，「傳

<sup>11</sup> 劉正忠：〈「散」與「文」的辯證：「說話」與現代中國的散文美學〉，《清華學報》新 45 卷第 1 期（2015 年 3 月），頁 103。

<sup>12</sup> 商偉教授分析白話文運動與漢字拼音化運動時，指出胡適及其同仁實際上並沒有一當時的口語為根據，創造出一種新的書寫形式，而只是破壞了帝國內部兩種漢字書寫類型共生並存的格局，以 vernacular 的名義，用白話文取代了文言文。不同於歐洲國家以地域、種族和語言為依據，將一個龐大的帝國分裂成不同的民族國家。胡適等人企圖假借 vernacular 的合法性和正當性，在帝國的內部，完成了向民族國家的歷史轉化。見商偉：〈言文分離與現代民族國家——「白話文」的歷史誤會及其意義〉，《讀書》，（2016 年 11 期/12 期），頁 5-15。

<sup>13</sup> 錢玄同：〈致陳獨秀〉，《新青年》第 2 卷第 6 號（1917），「通信」欄，頁 85。

<sup>14</sup> 費正清曾以「挑戰與回應」之說來解釋中國近代史的發展，認為西方文化代表的現代向中國



統」與「現代化」之間存在著一種辯證關係，換言之，「在中國現代化的過程中，傳統也曾發揮了主動的力量，並不僅僅是被動地回應西方挑戰而已」。對本文尤其具有啟發性的是下面這段話：

「傳統」中的個別價值和觀念（包括正面和負面的）從「傳統」的系統中游離出來之後，並沒有也不可能很快地消失。這便是所謂「死而不亡」。它們和許多「現代」的價值與觀念不但相激盪，而且也相輔相成，於是構成了 20 世紀中國文化史上十分緊要，然而也十分奇詭的一個向度。<sup>15</sup>

換言之，所謂「傳統」與「現代」的劃分，或許並非敵對的二元對立，而很可能在不同層面上相互激盪、相輔相成。因此，余教授認為研究 19 世與 20 世紀的文化思想，更應當注意各轉型階段的各種複雜多元的力動變化。因此，結合本文所欲探討的主題，在這裡更值得追問的問題的或許是，「言文合一」所引發的各種回應與對話，以及這些回應在各自不同的語境、脈絡中所產生的意義。換言之，現代中國文學的「言文合一」是否只有單一的一種論述、一種操作的可能？

借用王德威教授的說法，「現代性的生成不能化約為單一的進化論，也無從預示其終極結果」，通向現代性的道路充滿萬千變數，「太多的蛻變可能同時互相角力」<sup>16</sup>，因此討論「現代性」的問題，便不能忽略那些歷史底層的被壓抑的聲音。沿著王教授分析晚清小說的思路，「現代性」的駁雜與多義不僅體現在眾生喧嘩的晚清，即使在看似歷史朝向單一直線發展的「五四」之後，文學的現代性（現代化）仍然充滿多重、混雜、歧義紛呈的表述與聲音。

就言文關係而言，誠如羅志田教授所指出的，主張白話文的新文化運動內部，對於白話文究竟應該如何寫作的問題依然充滿了歧見。歐化、文言化與大眾化的討論，都曾以不同的方式介入、左右和影響著白話文學的理念和樣貌，其中甚至不乏矛盾吊詭的論述<sup>17</sup>。正如身處各種力量相互衝撞的漩渦中，魯迅所敏銳察覺

---

傳統進行挑戰，但中國回應西方的衝擊是失敗的。見費正清著，張沛等譯：《費正清中國史（中國：傳統與變遷）》（長春：吉林出版集團，2015），頁 298-332。

<sup>15</sup> 余英時：〈總序〉，《朱熹的歷史世界：宋代士大夫政治文化研究》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店出版社，2004），頁 1-10，引文部分出自頁 9。

<sup>16</sup> 王德威：〈沒有晚清，何來五四〉，《晚清小說新論：被壓抑的現代性》，（臺北：麥田出版社，2003），頁 15-26。

<sup>17</sup> 羅志田：〈文學的失語：整理國故與文學研究的考據化〉，《裂變中的傳承：20 世紀前期的中國

到的——「四面八方都是二三至多重的事物，每重又各各自相矛盾」<sup>18</sup>。因此「重理世紀初的文學譜系，發覺多年以來隱而不彰的現代性線索」<sup>19</sup>，正是本文跨越晚清與民國，分析「傳統」與「現代」之間種種複雜的拉鋸、分解與轉化的起點與終點。

在晚清至民國對於「言」、「文」關係的各種討論中，特別值得注意的是，章太炎、劉師培與黃侃（1886-1935）等人從古典的角度回應「言文合一」的討論。與胡適等五四知識分子不同，對於章太炎、劉師培來說，語言文字的重要性，並非來自於傳統（死）與現代（活）的對立，而更來自於它所承載的「國學」與「國粹」的意義，正如章氏所云：「欲知國學，則不得不先知語言文字」<sup>20</sup>。有趣的是，上承清代戴震（1724-1777）以來的「聲音之學」，章太炎、劉師培、黃侃同樣強調「聲音」（語言）與「文字」（文學）的合一，但卻根植於其自身的學術與思想系譜；而三人中，劉師培、黃侃秉承阮元（1764-1849）對文學的觀點，更強調「聲音」作為「文學」的本質屬性，而從古典的角度提出了既呼應卻又不同於白話文運動的另一種「言文合一」，另一種「聲音」與「文學」相關聯的向度。然而，既被五四知識分子歸為舊文人中的典型，章太炎、劉師培與黃侃關於言文關係的討論卻鮮少被放在這一語境中檢視和理解。

鄭毓瑜教授在從「情境」的角度出發，探討晚清民初多層次的複數的「文學」概念，是本文思考的原點。在〈晚清民初的「文學」情境——「多義性」的掙扎與「文法/句讀」的拉鋸〉一文中，鄭教授著重於「文學」在定義過程中從「多義」走向「定解」的認知翻轉中，徘徊於「多義性」的掙扎，而透過對黃侃、馬建忠（1845-1900）與胡適對「章句」與「文法」的討論，她指出新舊文學中「言」、「文」關係看似相互衝突，卻又相互補充：一方面，劉師培、黃侃上溯遠古時代口說記誦，推證書寫中偶語韻文的聲音形式的正當性，從而突出「文以載言」以取代「文以載道」；另一方面，胡適藉由對「文法」的強調，尋求白話口語中的「自然音節」，以擺脫傳統文學中「吟詠嗟歎、聲調曲譜」，從而推陳出新，提出新文學中的「言文合一」——新、舊文學之間自我活化與澄清的契機於焉開啟<sup>21</sup>。

---

文化與學術》，頁 287。

<sup>18</sup> 魯迅：《熱風·隨感錄五十四》，《魯迅全集》第一冊，（北京：人民文學出版社，2005），頁 361。

<sup>19</sup> 王德威：《晚清小說新論：被壓抑的現代性》，頁 19。

<sup>20</sup> 清·章太炎：〈論語言文字之學〉，《國粹學報》，（1906 年第 2 卷第 24 期），頁 64-75。

<sup>21</sup> 鄭毓瑜：〈晚清民初的「文學」情境——「多義性」的掙扎與「文法/句讀」的拉鋸〉，《文學經

換言之，「白話」與「文言」這組看似對立的概念，憑藉著晚清學者對文學中最基本的「文字」與「聲音」之關係的闡發，開啟了潛在的溝通與轉化的可能。

木山英雄教授對於「文學復古」與「文學革命」的辯證同樣引人深思，他指出章太炎「文學復古」的極端「反時代性」與其超越「文學革命」的前衛性不可分割地糅合在一起，因此不能簡單地用進步—反動的尺度來衡量；而周氏兄弟正是在章太炎的影響下，與西方現代的思想、文學產生強烈共鳴，為新文學的發展提供了基礎<sup>22</sup>。其中對本文最具有啟發意義的是，木山英雄教授從章太炎與魯迅的傳承關係重審「文言」到「口語」之間變革，他指出魯迅的「摩羅」詩學一方面與強調語言、自然、天下渾然一體的「文言世界」理不相容，另一方面「摩羅」詩學本身便是民族文化的精華，而離不開古老的文言世界——

他（魯迅）那極激進的從西歐發現「精神」的絕對自由，和他對創造眾多的輝煌文化與神話的老大民族恢復青春活力的召喚是一致的。<sup>23</sup>

因此，魯迅早期受章太炎影響而以極生澀古奧的文言翻譯西方小說、寫作一系列文論，融合西方浪漫主義與中國古典詩學提出「心聲」的觀念，正體現了「文言」與「口語」、「復古」與「革新」之間既對立又交融的複雜性。

本文的討論，建立在這些前人的發現與研究基礎之上，而進一步將言文關係的討論與六朝文學的關係，放在「聲」與「文」的脈絡中，更為細緻地分析從阮元到章太炎、劉師培再到魯迅，這三組彼此傳承又相互獨立的人物與六朝文學之間的關係。

### 第三節 從阮元到魯迅

---

典的傳播與詮釋：第四屆國際漢學會議論文集》，（臺北：中央研究院，2013），頁 137-182。

<sup>22</sup> 木山英雄：〈「文學復古」與「文學革命」〉，《文學復古與文學革命——木山英雄中國現代文學思想論集》（北京：北京大學出版社，2004），頁 209-238。在此特別感謝口試委員曾守仁教授提示筆者關注木山英雄的討論。

<sup>23</sup> 木山英雄：〈從文言到口語〉，《文學復古與文學革命——木山英雄中國現代文學思想論集》，同上註，頁 119。

自黃遵憲、梁啟超提出的「言與文離」、「言與文合」的區辨，「文學」與「聲音」的關係無疑成為了晚清民初重新界定「文學」的重要起點。胡適在 1917 年的〈文學改良議〉中提出了改革文學的八種具體方法<sup>24</sup>，其中第一則就是「須言之有物」，而這個「物」他認為就是「思想」與「情感」，他如此解釋道：

近世文人沾沾於聲調字句之間，既無高遠之思想，又無真摯之情感，文學之衰微，此其大因矣。此文勝之害，所謂言之無物者是也。欲救此弊，宜以質救之。質者何，情與思二者而已。<sup>25</sup>

胡適在這裡所謂「近世文人沾沾於聲調字句之間」顯然意在諷刺其時聲勢頗盛的「選學」一派。不過，胡適認為「言之有物」的「情與思」的對立面即是「言之無物」的「聲調字句」，這裡顯然存在一組概念的偷換：「聲調」與「情思」一定是相對的嗎？講求聲調就一定不包含高遠之思想與真摯之情感嗎？再更進一步說，胡適既引《詩序》之言「情動於中而形諸言」論證「情感」在文學中的地位，那麼從「聲調」的形成本身有沒有可能是「情思」的一部分？提出這些問題，並非意圖以歷史的後見之明，責難前人思維的局限。文學革命者之抬高白話、打壓文言，並非沒有意識到其中矛盾吊詭之處，而之所以這樣做，更多地是出於策略性的考量<sup>26</sup>。但作為象徵「文學革命」起點的文本，胡適在這裡對於「聲調」的批判，以及對再造白話新聲的迫切要求，引發筆者思考的是，「聲音」在中國文學傳統中的具有怎樣特殊意義，以及在新舊文學交替的過程中，不同的「聲音」之間曾有過怎樣的對話而未曾被聽見。

「說話」作為最重要的聲音形式進入現代文學，是白話文運動的題中應有之意。劉正忠教授指出五四新文人有一種「集體失聲的焦慮」，因此他們認為「書寫必須打開體系、改組權力、重新收納口語，乃能取回聲音、展布血氣、創造詩

<sup>24</sup> 胡適：〈文學改良議〉，《胡適作品集》第 3 冊，頁 6。

<sup>25</sup> 同上註。

<sup>26</sup> 比如 1924 年茅盾曾說：「我知道『整理舊的』也是新文學運動體內應有之事，但是當白話尚未在全社會內成為一類信仰的時候，我們必須十分頑固，發誓不看古書；我們要狂妄的說，古書對於我們無用。」又說：「當白話還沒有奪取文言的『政權』，還沒有在社會樹立身後的根柢的時候，我們應該目不旁瞬地專做白話運動」茅盾：〈進一步退兩步〉，《茅盾全集》，（北京：人民文學出版社，1984）卷 18，頁 444-445。

意」<sup>27</sup>；由此，「說話被提升到價值重估與美感變更的層次，生產一種力量，催動『文』由古典向現代的轉移」<sup>28</sup>。然而，「聲音」與「文學」的關係早在清代的漢宋之爭中就以成為文學中的核心議題，儘管兩種「聲音」層次不一，新、舊之間對於「聲音」的爭論、回應、體認，卻深刻影響著現代白話文學的生成。

清代漢學之興起最重要的特徵之一，即是重新確立「聲音」（聲韻）對於考證「意義」的重要作用，進而重新劃定唐宋以來的文章統緒、規範文章寫作的標準。王力曾經指出，清代以前治小學往往「重形不重音」<sup>29</sup>，而清代以後，形、音、意之間的關係開始發生微妙的翻轉。自戴震提出「因聲知義」<sup>30</sup>的方法之後，「聲音」成為考據意義最為重要的憑藉，而藉由王念孫（1744-1832）、段玉裁（1735-1815）等清代學者的進一步闡發，「聲音」逐漸超越「字形」，而與「意義」緊緊纏繞在一起，亦成為「通乎古聖賢之心志」<sup>31</sup>的關鍵所在。隨後，阮元進一步將「聲韻」的重要性從小學拓展到文章寫作，溯源上古言說、記誦的韻律形式，重新提煉六朝文論中「沉思翰藻」與「有韻為文」的準則，以「聲音嗟歎以成文」從「文」的定義上拆解、對抗缺乏韻偶形式的唐宋載道古文。因此，六朝駢文的在晚清的大舉興起，實際上表明了「言說」因素之進入文學，早在清代中葉就已經發展出一種可能的形式。

阮元的文論，在近一個世紀後的劉師培與黃侃這裡得到了進一步的闡發。然而劉師培繼承阮元的說法，強調「音節」之於文章寫作的作用，卻提出文章不必拘執「聲律」的形式，而要求回歸人自然的內心狀態，因此，他從六朝「文氣」之說提煉出「肇自血氣」<sup>32</sup>的「自然音節」以代替「聲律」：

大凡文氣盛者，音節自然悲壯，文氣淵懿靜穆者，音節自然和雅：此蓋相輔相成，不期然而然者。……文之音節本由文氣而生，與調平仄講對仗無關。又作漢魏文而音節甚佳，亦有作一下之四六文而不能成誦者，要以文

<sup>27</sup> 劉正忠：〈「散」與「文」的辯證：「說話」與現代中國的散文美學〉，《清華學報》新 45 卷第 1 期（2015 年 3 月），頁 101。

<sup>28</sup> 同前引。

<sup>29</sup> 王力：《中國語言學史》，（上海：復旦大學出版社，2006），頁 2。

<sup>30</sup> 清·戴震：〈論韻書中字義答秦尚書蕙田〉，《戴震文集》，（北京：中華書局，1980），頁 48。

<sup>31</sup> 清·戴震：〈古經解詁序〉，《戴震文集》，同上註，頁 146。

<sup>32</sup> 梁·劉勰著作，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》，（臺北：里仁書局，頁 2001）頁 535-536。



從阮元到劉師培，「聲音」成為文之為文的關鍵，而這種「聲音」並非來自對聲律的遵守，而是回歸到上古時代「情」、「文」相生共感的抒情時刻，因此「抑揚頓挫、詠歎生情」<sup>34</sup>本身就是情感的表現，也是人面對自然世界時最自然的身心狀態。換言之，文章與聲音的關係，並不在「聲律對仗」，而在體現人之心靈、呼吸、血氣息息相關的「文氣」。而後黃侃也認可這一說法，提出「蓋人有思心，即有言語，既有言語，即有文章，言語以表思心，文章以代言語」<sup>35</sup>。劉師培與黃侃提出「言文合一」、「文以載言」的說法，既有與桐城派相抗衡之意，卻也不無回應新文學中過於直線式的「言文一致」之意。

有意思的是，胡適所批判的「沾沾於聲調字句之間」的選學派，實際上與自己所強調的「情動於中而形於言」的「情與思」有著相同的目的，甚至在理念上也並沒有絕對的衝突，甚至胡適主張搜集民間歌謠「給中國新文學開闢一塊新的園地」<sup>36</sup>，也與劉師培認為文章起源於「謠諺」的想法相合。鄭毓瑜教授分析認為胡適與黃侃的差異，具體體現在「句讀」與「文法」的不同看法上，劉、黃注重內蘊於傳統句讀之中的聲勢、音節與辭氣，胡適則以標點符號和西方文法分析，替代傳統文章中那些曖昧不明的音節辭氣、嗟歎婉轉，並積極嘗試於白話新詩尋找新的詩意，從而使得「文學不再作為歷史的存在，而是往實驗、實踐面上前行」<sup>37</sup>。

然而胡適雖從文法、音節中翻然出新，卻也不得不面對被文法規則所裁切的文章如何承載藝術價值而非工具價值的問題。與羅志田教授的觀察相似，郅元寶教授從文學創作的角度，指出白話文運動所帶了的「無話可說」的「文化失語症」<sup>38</sup>——當新文學、新語言剝除藝術、思想與情感，把語言僅僅作為工具使用，也

<sup>33</sup> 同上註。劉師培講授，羅常培整理：〈漢魏六朝專家文研究〉，《劉師培中古文學論集》，（北京：中國社會科學出版社，1997），頁122。

<sup>34</sup> 清·阮元：〈文韻說〉，《擘經室集·續集》，頁1064。

<sup>35</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·原道第一》，（香港：香港新亞書院出版；臺北：文史哲出版社，1973）頁12。

<sup>36</sup> 胡適：〈《歌謠周刊》復刊詞〉，《胡適文集》第十冊（北京：北京大學出版社，2013），頁776-777。

<sup>37</sup> 鄭毓瑜：〈晚清民初的「文學」情境——「多義性」的掙扎與「文法/句讀」的拉鋸〉，《文學經典的傳播與詮釋：第四屆國際漢學會議論文集》，（臺北：中央研究院，2013），頁182。

<sup>38</sup> 郅元寶：〈「文化失語症」的語言學詮釋——「五四」語言革命的重審〉，《在語言的地圖上》，（上海：文匯出版社，1999），頁53。

將帶來文學表達上的困境，「不但不能生成語言，反而會不斷斫傷語言，『用損』語言」對思想的追求往往演變成對語言的壓抑、扭曲、疏離、簡單化、平面化」。<sup>39</sup>他同時在另一篇文章中對比胡適與魯迅的文學寫作，指出胡適在新文學中開創的是一種「專家型語言」，這種語言不僅容易受到客觀的牽制，而且太過鋪陳而缺乏深度，「實在不必卒讀」<sup>40</sup>。與胡適的淺白相對的是，魯迅的「通儒的語言」，這種語言可以「熔鑄議論、沉思、刻畫、虛擬、感覺、想像、激情、夢幻於一爐，文史哲自然無所不包，廣出犄角，連類旁通」，因而更能表達真理的複雜性，而帶給人意在言外的啟迪：

文體的不同效果淵於語言的深層結構。「胡適之體」是語言絕對歸順邏輯，「魯迅風」則是邏輯寓於語言之中，化為語言的肌理。語言既絲絲入扣，邏輯更勢不可擋。<sup>41</sup>

郅元寶教授以二分對立的方式看待胡適與魯迅雖可商榷，但他的確指出了胡適在新文學實踐上為邏輯所宰制的缺點。不過，這裡更引起筆者注意的是，魯迅同樣作為新文學的積極提倡者，在文學重組的過程中扮演的角色。胡適雖然以其敏銳洞見，拉開了文學革命的序幕，但真正對現代文學、語言的發展奠定基礎的，卻不得不首推魯迅。然而更有趣的是，郅教授在文章中舉魯迅的〈漢文學史綱要〉提醒讀者，魯迅的創作來自於他對語言文字的看法，而這些看法恰恰承襲於章太炎對於「小學」的闡發<sup>42</sup>。

不過，倘若仔細分辨魯迅所提出的「意美」、「音美」與「形美」<sup>43</sup>，魯迅實際上與強調「以文字為文」的章太炎並不一致。因此，更確切地說，他在〈漢文學史綱要〉中所表達的對文學起源的看法，是融合了章太炎、劉師培與黃侃上承阮元發展而來的文學主張。而更進一步說，魯迅在〈摩羅詩力說〉、〈破惡聲論〉等文論中所標舉的「心聲」，正是他以六朝文學中的「文心」、「神思」、「情志」

<sup>39</sup> 郅元寶：〈「文化失語症」的語言學詮釋——「五四」語言革命的重審〉，《在語言的地圖上》，（上海：文匯出版社，1999），頁 53。

<sup>40</sup> 郅元寶：〈作為方法的語言——「胡適之體」和「魯迅風」〉，《在語言的地圖上》，頁 3-28。

<sup>41</sup> 同上註，頁 6-7。關於魯迅對章太炎語言文字之學的繼承，陳平原教授也有論述，見陳平原：〈作為文學史家的魯迅〉，《文學史的形成與建構》，（桂林：廣西教育出版社，1999），頁 14-55。

<sup>42</sup> 同上註。

<sup>43</sup> 魯迅：〈漢文學史綱要〉，《魏晉風度及其他》，（上海：上海古籍出版社，2000），頁 138。

與西方追求個性的浪漫主義傳統、尼采的超人觀相碰撞的產物。也就是說，魯迅一方面收納了胡適所主張的擺脫聲調限制的白話，另一方面也並蓄了胡適所放棄的回歸「思心」熔鑄「文氣」的「言文合一」，並藉此超越了「文」與「言」的簡單組合，打通了古典與現代，傳統與西方之間看似不相容的界線。

因此，如果說胡適與劉師培、黃侃在辭氣與文法的拉鋸中分道，可見新文學從歷史脈絡中產生變異，推陳出新的轉機。那麼，我們也同時可以從另一條隱而不顯的脈絡中，發現章太炎、劉師培、黃侃對於「六朝」與「聲音」的推重，實際上並沒有為新文學的浪潮湮沒，而是經由魯迅等人的文學理論與文學實踐，被創造性地分解、沉澱、轉化，成為現代文學創作中最重要的文學資源。

正是沿著這一思路，本文上溯清代戴震「聲音之學」的提出，以及阮元「文言說」的理論發明；下探魯迅創造性地提煉、轉化六朝「心」、「言」、「文」之間的關係，試圖探索出古典文學（六朝文學）的資源如何成為現代文學中一股潛在力量，支撐著現代文學和語言的生成、發展與更新。

而在這一過程中，「聲音」與「六朝」的重新發現，無疑是關鍵所在。

#### 第四節 方法/關鍵詞：「文」、「聲音」與「六朝」

在某一特定時期的具體情境裡，人們對特定詞語的理解、詮釋與用法，可以體現這一時期的文化與社會，或感覺結構（structure of feeling），雷蒙·威廉斯（1921-1988）將這些詞語稱為「關鍵詞」（Keywords）。這些詞「一方面，在某些情境及詮釋裡，它們是重要且相關的詞。另一方面，在某些思想領域，它們是意味深長且具指示性的詞」<sup>44</sup>。不同於辭典對詞彙給予確定的劃分和意義，威廉斯認為對這些詞彙的分析，應當強調的是它們之間的關聯性（interconnection）、互動性（interaction），以及意義語言在演變的過程中「意義的變異性」。威廉斯尤其指出「在特殊的社會秩序結構裡即社會、歷史變遷的過程中，意義與關係通常是多樣化與多變性的」<sup>45</sup>，但這並不意味著語言僅僅映照著社會、歷史過程，

<sup>44</sup> 雷蒙·威廉斯：《導論·關鍵詞：文化與社會的詞彙》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005），頁7。

<sup>45</sup> 同上註，頁15。



而恰恰相反，這說明了「一些重要的社會、歷史過程是發生在語言內部，並且說明意義與關係的問題是構成這些過程的一部分」<sup>46</sup>。因此，威廉斯尤其強調「在此刻」(for the moment)的分析方法：

必須承認過去與現在的「共聯關係」(community)，但也必須承認 community——這個很難下定義的詞——並不是唯一用來說明過去與現在關係的詞彙；同時也必須承認的確有變異、斷裂與衝突之現象，且這些現象持續發生，成為爭論的焦點。<sup>47</sup>

換言之，「此刻」的涵義包含兩個互補層面——既承認過去與現在的關係，又必須認清其中的變異與斷裂。因此，正是在晚清民初這一特殊的歷史時空語境中，面對詞彙的不斷變動、擦撞、再造、重組，關鍵詞的研究變得尤其具有意義。不過，本文的做法，並不完全依照威廉斯在《關鍵詞》一書中對詞彙下註解、分析詞彙形塑的過程，以及「記錄、質詢、探討與呈現詞義問題」<sup>48</sup>。我所借鑒的是，這些詞彙、概念，以及纏繞在他們周圍的種種「論述」和「想像」，如何在各種語境和歷史流變中相互定義，相互衝突，相互碰撞，而又在矛盾、突變與關聯中產生對話，發展出不同的可能，並最終體現某一時代文化與社會的某種特殊性。而本文既以「聲音」作為研究的對象，「語言」因此既是本文觀察的媒介，也是觀察的對象。

因此，本文的意圖並非對「六朝文學」作接受史的研究，也並非對文學的聲音做歷史源流的考證，而是立足於十九世紀末二十世紀初的時空情境，討論「六朝」如何/為何被「想像」和「建構」，而「聲」與「文」的關係又如何經由這一想像被建立起來，並且形塑著當下「文學」的意義和樣貌。換言之，本文之所以選擇「聲音」與「六朝」作為具體的關鍵詞進行研究，實際上想要突顯的中心問題是——「文」如何作為一種流動的認知範疇，在歷史的大變動中，所具有的分解、轉化與再生（而非單一的因襲與繼承）的生命力。

就這一角度而言，本文對於「聲音」的考掘，也不無來自傅柯（1926-1984）

<sup>46</sup> 同上註，頁 15。

<sup>47</sup> 同上註，頁 17。

<sup>48</sup> 同上註，頁 7。

系譜學研究（genealogy analysis）的啟發。系譜學與普通歷史學研究的一個最主要的不同在於，系譜學拒絕尋求起源，及附著在起源研究上的「事物的确切本质、事物最纯粹的可能性以及精心加诸事物之上的同一性，以及先於所有外在的、偶然的和继替的东西的不变形式」<sup>49</sup>。本文以「想像」作為標題中具有核心意義的動詞<sup>50</sup>，即意在顯示本文所關注的是「文」（文學）、「聲音」與「六朝」這些概念及其相互關係作為一種認識建構的過程，而去除對其「本質」的限定。

如果譜系學家去傾聽歷史，而不是信奉形而上學，他就會發現事物背後「有一個完全不同的東西」：那並非一種無時間的、本質的秘密，而是這樣的一個秘密，即這些事物都沒有本質，或者說，它們的本質都是一點點地從異己的形式中建構出來的。<sup>51</sup>

因此，「文」、「聲音」與「六朝」在本文中具有多層次的意義，並且在不同的論述中呈現出不同的樣貌。

這裡應當先做說明的是「六朝」在本文中的涵義。在《建康實錄》中，「六朝」指的是定都建康的六個朝代，包括東吳、東晉以及南朝的宋、齊、梁、陳。而《資治通鑑》中，則依據繼承關係所劃定魏、晉以及南朝宋、齊、梁、陳。這是最為普遍的兩種劃分「六朝」的方式。不過，本文更傾向於將「六朝」理解為自魏晉至梁陳的跨越地域疆界的整段歷史時空，因為就本文的目的而言，「六朝」實際上是一個建立在不同的「想像」中而不斷變動的概念，而這變動性本身正是本文論述的基礎。另外，「六朝」也並非一段均質的歷史，事實上，通過本文的分析中，可以發現，「六朝」在不同人物的討論中，其側重有明顯的差異。比如章太炎就更為欣賞魏晉文章，而低視南朝駢文，魯迅亦看重魏晉時期的人物與文學，而對南北朝興趣缺缺。相對地，阮元至於劉師培、黃侃則更重視南朝詩文中對「聲音」、「文采」的發現，並尤其看重《文選》、《文心雕龍》和《鍾嶸詩品》中的理論建構。然而，儘管存在這種差異，魏晉與南北朝並不能割裂看待，不僅因為這兩個時期上的連續性與相似性，而更在於這種態度上的差異本身，體現了

<sup>49</sup> 傅柯（Michel Foucault）著，蘇力譯：〈尼采·系譜學·歷史學〉，收錄於汪安民、陳永國編《尼采的幽靈：西方後現代語境中的尼采》，（北京：社會科學文獻，2001），頁 117。

<sup>50</sup> 本文標題的訂立，尤其感謝指導教授鄭毓瑜的啟發與提示。

<sup>51</sup> 傅柯著，蘇力譯：〈尼采·系譜學·歷史學〉，同註 40。

本文所考察的這些人物之間所存在的「六朝想像」的異同，而這正是本文所關注的中心所在。

另一方面，「聲音」無疑是現代文學得以生成的重要因素，而經由五四知識分子的宣傳鼓動，「言說」更成為文學現代化的表徵與支配因素。不過本文所討論的「聲音」並不全然指向「口語」對「文言」的替代，而試圖表明在「白話」與「文言」的對立之外，現代文學的「聲音」還應納入不同的層次的討論——傳統訓詁學與西方語言學、詩教觀念與白話救國、詩言志與浪漫主義文學傳統等各種意義的辯證、衝突與融合。因此在「白話」與「文言」、「傳統」與「現代」之間就非為單純直線式的取代關係，而應包含更為豐富的、各種力量間的角力、和解與對話。

## 第二章 「聲音」的兩重意義：「六朝」在晚清的重新發現

關於晚清學人對於「六朝」的想像可以分出兩條線索：一方面，從戴震到阮元，清代皖派學者在小學研究中提出「因聲求義」的理論，進而立足於「語言」論證六朝有韻之文的正統地位；另一方面，以張之洞（1837-1909）為首的清流士大夫群體，承繼「聲音之道與政通」的儒家詩教觀，對晚清「學六朝」的風尚表達了嚴厲的斥責。有趣的是，這兩套話語的形成，都立足於「聲音」立論，從而彰顯出「聲音」的兩個層次——前者指向「語言」中的姿態聲氣，後者則指向其抽繹出來的政治意義。

本文選擇以這兩種關於「聲音」的想像與論述，作為本片論文切入口，原因在於此二者的關係，對於理解晚清人呼喚六朝的心態和目的，提供了兩個重要視角：一則，在文學層面上，從語言的自然聲氣出發，倡言六朝「有韻之文」如何呼應新文學「言文一致」的要求，使得古典與現代之間產生了對話、溝通的可能；二則，在文學與時代的關係層面上，「聲音之道與政通」的詩教觀以巧妙的方式轉化，並深深影響著清末民初知識分子對於新文學的建構與要求。因此，晚清民初的知識分子為何與如何借鑒六朝文章、改組言文關係、詮釋魏晉風度，亦必須嵌入此一歷史脈絡中分辨其思想理路。

因此本章所欲討論的即是，清代以來，這兩套關於「聲音」話語究竟如何形成，如何介入清代學者、士人對於「六朝」的想像，並且又如何使得六朝文學得以提煉出古典向現代轉化的可能。

### 第一節 「文統」與「道統」/「六朝」與「唐宋」

明代初年，朱右（1314-1376）曾撰〈文統〉一文，在這篇文章中，他開宗明義地指出：「並貫三才而一之者，文也。日月星漢，天文也；川岳草木；地文也；民彝典章，人文也。顯三才之道，文莫大焉。」<sup>1</sup>以「並貫三才」作為「文」

<sup>1</sup> 明·朱右：〈文統〉，《白雲稿》卷一百六十九，收錄於《續修四庫全書》，（上海：上海古籍出版社，2002）集部第1326冊，頁245。

的核心價值，與劉勰（約 465-522）《文心雕龍·原道篇》的開篇如出一轍，遙遙呼應著《易經》對於「文」的定義：「剛柔交錯，天文也；文明以止，人文也。觀乎天文，以察時變，觀乎人文，以化成天下。」<sup>2</sup>基於此，他在文章中明確建立起自六經、孔孟到唐宋古文家的「文統」譜系：

義軒之文，見諸圖畫；唐虞稽諸典謨，三代具諸《書》、《詩》、《禮》、《春秋》。遭秦燔滅，其幸存者，猶章章可睹。故《易》以闡象，其文奧；《書》道政事，其文雅；《詩》發性情，其文婉；《禮》辨等威，其文理；《春秋》斷以義，其文嚴。然皆言近而指遠，辭約而義周，固千萬世之常經，不可尚已。孔思得其宗，言醇以至；孟軻識其大，言正以辯。若左氏多誇，莊周多誕，荀卿多雜，屈宋多怨，其文猶近古，世稱作者。漢興，賈誼、董仲舒、劉向窺見圖經，冀闡其道。相如、揚雄大昌厥辭，然皆有志於斯文者。獨司馬遷父子，頗采經傳國史，集群哲之大成，紬一家言，載諸簡編，為史氏宗，其文雄深多奇。班固繼作，頗就雅馴，以倡來學。二氏之文，遂足為後世之準程也。魏晉日流委靡，唐韓愈上窺姚、姒，馳騁馬、班，本經參史，制為文章，追配古作。宋歐陽修又起而繼之，文統於是乎有在，其間柳宗元、王安石、曾鞏、蘇軾亦皆遠追秦漢，羽翼韓、歐，然未免互有優劣。嗚呼！文豈易言哉。<sup>3</sup>

從文章論述的脈絡可見，朱右所謂「文統」的「統」一方面指文章之「正統」，另一方面亦有為文章建立「系統」的目的。有趣的是，朱右以「並貫三才而一之」作為「文」的核心價值明顯襲自《文心雕龍·原道篇》，但其勾勒文統的過程中，將韓愈（768-824）置於司馬遷（145-86 B.C.）、班固（32-92）之後，推舉韓愈「上窺姚姒，馳騁班馬，本經參史，制為文章，追配古作」有意撇除了六朝文章在文統中的地位，因此文中僅以「魏、晉日漸流靡」輕易帶過。朱氏此舉看似矛盾，究其原因，應與唐宋以降道統論的形成以及古文家對於六朝文章的認識有關。

「文統」一詞行諸文字最早見於《文心雕龍·通變篇》：「是以規略文統，宜

<sup>2</sup> 魏·王弼注，唐·孔穎達等正義：《周易正義》十三經注疏本（北京：北京大學出版社，2000年12月），頁124。

<sup>3</sup> 明·朱右：〈文統〉，《白雲稿》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》第1228冊，卷三，（臺北：商務印書館，1983），頁35-36。

宏大體。」<sup>4</sup>但這裡的「文統」指的是文章本身的綱領與格局，並無「文章正統」的涵義。<sup>5</sup>中唐時期，士大夫階層興起，思想上主張儒學復興，文學上則積極提倡古文。事實上，古文運動的展開正是立足於對六朝以來駢儷文風的批判，而其批判的焦點除了來自文學審美上的差異，更來自於「文」與「道」之間關係的重新確立。正如何寄澎教授所指出的：

所謂「文統」，即「文章之正統」。此一觀念的明白行諸文字雖始見於明茅坤，但觀念的具體化，則當溯自唐代的古文運動。就一個文學運動而言，提出其心目中的「正統」，似乎是相當自然的。因為既為運動，則必有改革的目標，既有改革的目標，則必劃清彼此界限，強調自我特性，建立自我權威；由是架構一個「正統」，乃最為簡易、明確而有效的策略。<sup>6</sup>

柳冕（730-804）曾云：「文章本於教化，形於治亂，繫於國風；故在君子之心為志，形君子之言為文，論君子之道為教。」<sup>7</sup>又云「蓋言教化發乎性情，係乎國風者謂之道。故君子之文，必有其道。道有深淺，故文有崇替；時有好尚，故俗有雅正。」<sup>8</sup>隨後韓愈在〈原道〉一文中將「道」明確為「博愛之謂仁，行而宜之之謂義，由是而之焉之謂道，足乎己無待於外之謂德」<sup>9</sup>，韓愈與柳冕把「道」具體化「仁義道德」，同時將「文」與道德教化、政治治亂聯繫在一起，以此倡言「因文見道」。由此可見，唐宋古文家所強調的「道」與劉勰所謂「天地之心」、「自然之道」儘管同樣來源於儒家經典，其側重與詮釋卻不盡相同。因此，唐宋古文家正是站在文道論的立場上，對於雕琢文字而缺乏道德教化的六朝八代之文表示出強烈的不滿。而另一方面，正如何寄澎教授所提示的，唐宋古文

<sup>4</sup> 梁·劉勰著，黃叔琳等注：《文心雕龍校注》，（北京：中華書局，1962年9月），頁208。

<sup>5</sup> 此處參考邱培超的論述，邱氏同時指出，「文統」一詞真正出現在元末明初，然此時大部份帶有夷夏觀念的「文化意義」，而非文學統緒之意。唯需注意胡助〈壽馬伯庸學士二十韻〉詩，有「壽祺齊廣老，文統接韓歐」，表達了文章流脈之「文統」意義。邱培超：《自「文以載道」至「沉思翰藻」》，（臺北：大安出版社，2012），頁65-67。

<sup>6</sup> 何寄澎：〈唐宋古文運動中的文統觀〉，《中外文學》第14卷第1期（1985年6月），頁4-28。

<sup>7</sup> 唐·柳冕：〈與徐給事論文書〉，《欽定全唐文》卷五百二十七，《續修四庫全書》，（上海：上海古籍出版社，2002）冊1642，頁556。

<sup>8</sup> 唐·柳冕：〈答衢州鄭使君論文書〉，同上註，頁559。

<sup>9</sup> 唐·韓愈：〈原道〉，《新刊經進詳註昌黎先生文集》卷十一（上海：上海古籍出版社，2013），頁556。

運動必然需要「劃清彼此界限，強調自我特性，建立自我權威」，因此六朝文論中儘管不乏「原道」、「徵聖」、「宗經」的主張，然作為古文家批判的對象，六朝詩文因而被視為「道」的對立面，而被排除在「文統」之外。

宋代以歐陽修（1007-1072）、蘇軾（1037-1101）為代表的古文家接續韓愈、柳宗元的觀念，並且進一步將「統」的概念具體化。值得一提的是，宋代雖然崇道之風盛行，道學家與古文家之間實際上存在著相當大分歧，其分歧的關鍵，就在於文與道的關係。郭紹虞（1893-1984）指出：「宋初一般人之『統』的觀念，大概猶混文與道而言之。到後來，道學家建立他們的道統，古文家建立他們的文統，便各不相謀了。」<sup>10</sup>簡言之，北宋古文家繼承了唐代古文運動的遺緒，肯定「文以明道」的基礎上，承認文章的地位，認為文章能夠顯示和傳遞道，因而積極樹立「文統」；而以二程為代表的道學家，則強調道德實踐，承認「道統」的傳承而否定文的作用，認為文不過是「道」的附屬品而已，二程甚至以工於文章有害於道而反對作文，因此道學家不僅不滿六朝駢文，而且將唐宋古文也納入批判的範圍。如此一來，文統與道統便在宋代出現分離。

然而，這種分離並不意味著「文」獨立於「道」，宋代道學家其實是將「道」對「文」的控制發揮得更為極致，二程曾經指出「六經」之文乃是「有德者必有言」的「言」，除了作為載道之工具的「言」以外，「文」沒有存在的必要<sup>11</sup>。而古文家則在強調寫作技藝的同時，反覆申辯「文」能夠傳遞和彰顯道，「文」與「道」始終緊密聯繫在一起。換言之，不論對哪一方而言，「文」究竟無法脫離「道」而自存，而這之間關鍵的差異只在於文能否傳道的問題，古文家所建立的「文統」的背後依然以道統作為支持。如蘇轍（1039-1112）〈歐陽文忠公神道碑〉

<sup>10</sup> 郭紹虞：《中國文學批評史》，（臺北：文史哲出版社，1982），上卷，頁 322-323。

<sup>11</sup> 《二程語錄》中載曰：「問：『作文害道否？』曰：『害也。凡為文不專意則不工，若專意則志局於此，又安能與天地同其大也。《書》云：『玩物喪志』，為文亦玩物也。……古之學者，惟務養情性，其他則不學。今為文者，專務章句，悅人耳目；既務悅人，非俳優而何？』曰：『古者學為文否？』曰：『人見六經，便以為聖人亦作文，不知聖人亦摠發胸中所蘊，自成一文耳。所謂『有德者必有言』也。』曰：『游、夏稱文學。何也？』曰：『游、夏亦何嘗秉筆學為詞章也？且如『觀乎天文以察時變，觀乎人文以化成天下』，此豈詞章之文也！』二程以「有德者必有言」解釋聖人作六經之文，是將六經視為「言」而非「文」，全然否定了「文」的價值和地位。參見宋·朱熹編：《河南程氏遺書》，（上海：商務印書館，1935）卷十八，頁 262。又朱熹曾云：「道者文之根本，文者道之枝葉。惟其根本乎道，所以發之於文，皆道也。三代聖賢文章，皆從此心寫出，文便是道。今東坡之言曰：『吾所謂文，必與道俱』，則是文自文，而道自道，待作文時，旋去討箇『道』來入放裏面，此是他大病處。」見宋·朱熹：《朱子語類·論文上》，（臺北：文津出版社，1986）第 8 冊，頁 3305-3306。

就指出，孔孟之下，叔孫通（?-194 B.C）、陸賈（240-170 B.C）彌縫其闕，西漢賈誼（200-168 B.C）、董仲舒（179-104 B.C）繼承先秦遺烈，而東漢以後「更魏晉，歷南北，文弊極矣」，直到韓愈才重新接續了文統，而韓愈之後，文氣又轉衰弱，到北宋歐陽修又再度承接韓愈的文道傳統<sup>12</sup>。其兄蘇軾（1037-1101）亦云：

自漢以來，道術不出於孔氏，而亂天下者多矣。晉以老莊亡，梁以佛亡，莫或正之，五百餘年而後得韓愈，學者以愈配孟子，蓋庶幾焉。愈之後二百有餘年而後得歐陽子，其學推韓愈、孟子以達於孔氏，著禮樂仁義之實，以合於大道。<sup>13</sup>

蘇軾顯然認同韓愈的說法，而指責六朝時期「道喪文弊，異端並起」，並稱許韓愈「文起八代之衰，道濟天下之溺」<sup>14</sup>。在蘇軾看來，韓愈、歐陽修文章最重要的意義，即在於他們重新接續了孔孟、西漢以來的「道統」。蘇氏兄弟之論，頗可以視作朱右〈文統〉一文中批判魏晉文章的註腳。換言之，朱右所建立的文統實際上延續著唐宋古文家以儒家道論作為核心對六朝文學的想像與批判。

然而「文統」這一概念雖然在唐宋時期古文家手中逐漸成型，直到元末明初「文統」一詞方才正式出現於文論當中，朱右的〈文統〉就是其中代表性的例子，其以「文統」為核心，詳細表述古文家眼中正統文章的譜系，其後明清古文家對於文統觀的發揮，儘管各有異同，但基本不離這一框架，如茅坤（1512-1601）云：「嘗就世之所稱正統者論之，六經者，譬則唐、虞、三王也；西京而下，韓昌黎輩，譬則由漢而唐、而宋，間及西蜀、東晉是也。」<sup>15</sup>換言之，從韓愈，到蘇東坡，到朱右、茅坤，唐宋以降，在「道統」觀念之下，「六朝文學」始終被摒棄在古文家所主導的正統文學論述之外。

<sup>12</sup> 宋·蘇轍：〈歐陽文忠公神道碑〉，《蘇轍集·樂城後集》，（北京：中華書局，1990），頁1127。

<sup>13</sup> 宋·蘇軾：〈六一居士集序〉，《蘇軾文集》，（北京：中華書局，1986年），頁316。

<sup>14</sup> 「自東漢以來，道喪文弊，異端並起。歷唐貞觀、開元之盛，輔以房、杜、姚、宋而不能救。獨韓文公起布衣，談笑而麾之，天下靡然從公，復歸於正，蓋三百年於此矣。文起八代之衰，道濟天下之溺。」蘇軾的慷慨陳詞，將六朝駢儷華美的文風斥為弊病異端，詮釋了「文」與「道」之間不可分割的關聯性。宋·蘇軾，孔凡禮註解：《蘇軾文集》，同前引，頁508-509。

<sup>15</sup> 明·茅坤〈與王敬所少司寇書〉，《茅鹿門先生文集》卷五，《續修四庫全書》，（上海：上海古籍出版社，2002），第1344冊，頁529。





## 第二節 「聲音」與「意義」：戴震的聲音之學

降及清代中葉，「文」與「文統」所指涉的範圍開始出現鬆動，這一變化的起因首先是乾嘉時期漸呈興盛之勢的漢學，對於佔據當時官方意識形態的宋學所產生的衝擊。<sup>16</sup>概括而言，此時與宋學相對的漢學，主張發揚漢代樸實考據的學風，而普遍不滿於宋學偏重玄想，空談道德，缺乏考證，流於空疏的風氣。因此，他們轉而重名物訓詁，通過考據，音訓，文字、名物、制度對經典進行註疏解釋，以近乎實證的方法從經書中求道。

同樣在清代中葉興起的桐城文派，則以「宋學」為宗，宣稱「學行繼程朱之後，文章在韓歐之間」<sup>17</sup>，一併繼承程朱理學的道統，與唐宋古文的文章統。此一文派自然引起了漢學家們的不滿，然而漢學家們雖然對宋學有所批判，其取徑亦不盡相同。考慮到程朱理學在當時還是官方意識形態，早期漢學家對於程朱理學的批判態度比較隱晦，但對於古文的批評則不遺餘力。如戴震曾例舉司馬遷、班固、韓愈、柳宗元（773-819）以說明：「古今學問之途，其大致有三：或事於理義；或事於制數，或事於文章。事於文章者，等而末者也。」<sup>18</sup>即認為工於文章，並非求道的正途，求道需從「義理」與「制數」中來。

戴震的弟子段玉裁則總結其學術思想，而云：「義理、文章未有不由考核而得者。」<sup>19</sup>孫星衍（1753-1818）提出：「古人之著作即其考據。」<sup>20</sup>焦循（1763-1820）則將「考據學」與「經學」打通，認為「證之以實而運之以虛」<sup>21</sup>才是學經之道，

<sup>16</sup> 周予同先生曾對清代學術思想的區分，作過簡明扼要的描述：「簡明些說，就是今文學以孔子為政治家，以《六經》為孔子致治之說，所以偏重於「微言大義」，其特色為功利的，而其流弊狂妄。古文學以孔子為史學家，以《六經》為孔子整理古代史料之書，所以偏重於「名物訓詁」，其特色為考證的，而其流弊為煩瑣。宋學以孔子為哲學家，以《六經》為孔子載道之具，所以偏重於心性理氣，其特色為玄想的，而其流弊為空疏。」參見周予同：《經學歷史·序言》，（北京：中華書局，1959），頁3。

<sup>17</sup> 清·王兆符：〈方望溪文集序〉，清·方苞：《方望溪全集》，（北京：中國書店，1991），頁2。

<sup>18</sup> 清·戴震：〈與方希元書〉，《戴震文集》，（北京：中華書局，1980），頁143。

<sup>19</sup> 清·段玉裁：〈戴東原集序〉，《戴震文集》，頁1。

<sup>20</sup> 清·孫星衍：〈答袁簡齋前輩書〉，《問字堂集·岱南閣集》，（北京：中華書局，1996），頁90-92。

<sup>21</sup> 清·焦循：〈與王引之書〉，賴貴三編《昭代經師手簡箋釋：清儒致高郵二王論學書》，（臺北：里仁書局，1999），頁201。轉引自張曉芬：《天理與人欲之爭：清儒揚州學派「情理論」探微》，（臺北：秀威資訊，2010），頁489。

並且在文學上推舉漢代文章「非不考究於訓詁名物之際」，將解經之文視為文章典範，尤其主張「文莫重於注經」<sup>22</sup>。漢學家既強調「經」的至尊地位，主張「文」從「經」而來，因此很大一部份漢學家將註疏解經視為的文章寫作的標準，推尊「說經之文」為古文中最尊貴的文類，提倡「質言」<sup>23</sup>。

不過，歷來研究者多只注意漢學興起與清代駢散之爭的關係，而較少深入注意到漢學家所以訓詁、考據為中心的方法論，實際上提供了另一種從「語言」出發理解文學與知識的角度<sup>24</sup>。以訓詁考證作為認識方法的這些漢學家，使得「語言文字」本身既是研究的對象<sup>25</sup>，也是進入文學以及一切學科領域的必經之路，因為文字和聲音是抵達「經」進而通向「道」的唯一路徑。因此戴震如是說：

由文字以通乎語言，由語言以通乎古聖賢之心志。<sup>26</sup>

又云：

僕自十七歲時，有志聞道，謂非求之六經孔孟不得，非從事於字義、制度、名物，無由以通其語言。宋儒譏訓詁之學，輕語言文字，是猶渡江河而棄舟楫，欲登高而無階梯也。<sup>27</sup>

戴震之學對於晚清揚州學派的影響相當深遠，使得本文不得不在他身上多加著墨。戴震在文字、音韻、訓詁方面有相當深入的研究，並且在古音韻方面著力尤深<sup>28</sup>。其特殊貢獻之一，在於他明確地建立起「聲音」與「意義」之間的關係，

<sup>22</sup> 清·焦循：〈與王欽萊論文書〉，《雕菰集》，頁 23

<sup>23</sup> 關於清代揚州學派的傳承關係與各家觀點，參考李貴生教授：《傳統的終結：清代揚州學派文論研究》，（上海：復旦大學出版社，2009）

<sup>24</sup> 從語言的角度重新理解和認識清代樸學的影響，來自於鄭毓瑜教授的啟發，參見鄭毓瑜：〈晚清民初的「文學」情境——「多義性」的掙扎與「文法/句讀」的拉鋸〉，《文學經典的傳播與詮釋：第四屆國際漢學會議論文集》，（臺北：中央研究院，2013），頁 137-182。

<sup>25</sup> 「文本考據可以僅僅依據其真實性、精確性或者表述上的價值來分析一個文本，而不管它有多麼神聖。它將語言去神聖化，或者用更為新近的詞彙，它『解構』了語言，使得經典傳統中的不朽文本降格而為其實際的詞彙、文法或者其文字的讀音。」本傑明·艾爾曼著，復旦大學文史研究院譯：《經學·科舉·文化史：艾爾曼自選集》，（北京：中華書局，2010），頁 92-94。

<sup>26</sup> 清·戴震：〈古經解詁序〉，《戴震文集》，（北京：中華書局，1980）頁 146。

<sup>27</sup> 清·段玉裁：〈戴東原先生年譜〉，收錄於《戴震文集》，頁 217。

<sup>28</sup> 事實上，戴震一生的學術思想在漢學與宋學之間依違擺盪，經歷了幾番變化余英時先生指出

從而使得「聲音」在清代經學中佔據核心地位。王力（1900-1986）指出，清代以前，古人治小學往往「重形不重音」<sup>29</sup>，許慎（58-147）的《說文解字》云：「倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之文；其後形聲相益，即謂之字。」<sup>30</sup>即是認為「文」以「形」為來源，聲音只是形聲相益以產生「字」的因素之一，因此「形」具有「聲」所不可比擬的重要性。

「字形」在中國古代的優先地位與「象」的概念密不可分，《周易·繫辭上》云：「是故夫象，聖人有以見天下之賾，而擬者其形容，像其物宜，是故謂之象。」<sup>31</sup>在「書不盡言，言不盡意」的憂慮之下，唯有回到語言產生之前（亦一切有限性與歧義產生之前）的時刻，唯有在原初而神秘的「象」中，方能獲得感通天地的聖人之意，換言之，「言」是有盡（有限）的，但「象」卻可以無限展開，它出現在詞與物相互纏繞尚未分離的時刻，因而凝固和呈現著言語所無法傳達的聖人之意。<sup>32</sup>許慎在《說文解字》序文中云：

古者庖犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，視鳥獸之文，與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作《易》、八卦，以垂憲象。及神農氏結繩為治，而統其事，庶業其繁，飾偽萌生，黃帝之史倉頡，見鳥獸題蹄迹之跡，知分理之可相別異也，初造書契。<sup>33</sup>

建立起「象→八卦→書契（文字）」的產生關係，如此一來使得由具有形象的「文字」遠遠比憑藉聲音的語言要更接近聖人之意，這即造成了古代中國「小學研究中形成了以文字統帥語言的局面」<sup>34</sup>。

明清之際，顧炎武（1613-1682）開始認識到「古音」對於理解經書的重要

---

雖然戴震晚年重新標舉「義理」，確立「義理即考覈、文章二者之源也」的價值系統，看似與漢學立場相齟齬，但在方法論的層面上，他比早年更尊重考證，其所重視的「義理」指的亦是他自己由考覈而得到的六經、孔孟之義理。詳見余英時：《論戴震與章學誠》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005），頁 135-136。

<sup>29</sup> 王力：《中國語言學史》，（上海：復旦大學出版社，2006），頁 2。

<sup>30</sup> 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》，（南京：鳳凰出版社，2007），頁 1306。

<sup>31</sup> 魏·王弼，晉·韓康伯注：《周易王韓注》，（臺北：大安出版社，1997），卷七，頁 10。

<sup>32</sup> 關於字形與「象」的關係，參考王東傑：〈文字起於聲音：近代中國字拼音化思想對一個傳統訓詁理論的繼承式顛覆〉《近代史研究》（2013 年第 4 期），頁 4-27。

<sup>33</sup> 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》，同前引，頁 1306。

<sup>34</sup> 裘錫圭、沈培：〈二十世紀的漢語文字學〉，收錄於劉堅主編：《二十世紀的中國語言學》，（北京：北京大學出版社，2004），頁 91-92。

性，他在閱讀經書的過程中發現：「三代六經之音，失其傳也久矣，其間之存於世者，多後人所不能通，而輒以今世之音改之，於是乎有改經之病。」<sup>35</sup>顧炎武感慨於聲音的變化造成古書流傳過程中以今世之音改經的弊病，且尤其不滿「近日鈔本盛行，而凡先秦以下之書率意徑改，不復言其舊為某」<sup>36</sup>而造成「古人之音亡而文亦亡」<sup>37</sup>的弊病。他強調「三百五篇之詩，可弦而歌之矣」，指出古書之中看似出韻的地方，其實只是古音失落所造成的誤解（「遷流之失」），而後人憑藉今音臆測改經，進一步造成意義的失落。換言之，顧炎武發現文字（形）的不穩定性，它將會受到聲音的改變而改變，而唯有回到語言最初的起點，撿拾起遺失在時間中的和諧音聲，方能回復古書的原貌<sup>38</sup>。

戴震承繼了顧炎武從聲音訓詁入手的思路，且比顧炎武走得更遠，他看出了「字形」在一次次改朝換代與統一文字的歷史進程中，所發生的流變，「自有書契以來，科斗而篆籀，篆籀而徒隸，字畫俛仰，浸失本真」，正是「書契」（文字）的出現與變化阻絕了通向聖人所立之「象」的道路，然而在歷史變遷當中，唯有「聲音」與「意義」的關係是可以確定的。

戴震將關注的焦點上推到形、音、義纏繞在一起的起點，他認為「字」定其本義之後（象形、指事）之後，對於聲音與意義的產生就不再具有決定性的作用，意義的生產來自於聲音與意義的引申變化，因此追溯聲音的來源與變化便可知意義的來源與變化<sup>39</sup>，「故訓之失傳者，於此亦可因聲而知義矣」<sup>40</sup>。他提出「諧聲依類附聲，而更成字；假借依聲托事，不更製字」<sup>41</sup>，「字形」顯然是被動的一方，而「聲音」卻與「意義」緊密纏繞在一起，因此戴震選擇從「聲音」中重新尋回通向聖人的道路。戴震曾經總結聲音發出的生理特性作《轉語》二十章，其在序文中指出：

<sup>35</sup> 明·顧炎武：〈答李子德書〉，《顧亭林文集》，（北京：中華書局，1983），頁 69。

<sup>36</sup> 同上註。

<sup>37</sup> 同上註。

<sup>38</sup> 「故愚以為讀九經自考文始，考文自知音始。至於諸子百家之書，以莫不然。」同上註，頁 73。

<sup>39</sup> 「大致一字既定其本義，則外此音義引申，咸六書之假借。其例：或義由聲出……或聲通義別……或聲義各別。」清·戴震：〈論韻書中字義答秦尚書蕙田〉，《戴震文集》，頁 48。

<sup>40</sup> 清·戴震：〈論韻書中字義答秦尚書蕙田〉，《戴震文集》，頁 48。

<sup>41</sup> 清·戴震：〈答江慎修先生論小學〉，《戴震文集》，頁 63。

夫聲自微而顯，言者未終，聞者已解。辨於口不繁，則耳治不惑。人口始喉，下底唇末，按位以譜之，其為聲之大限五，小限各四，於是互相參伍，而聲之用蓋備矣……凡同位則同聲，同聲則可以通乎其義；位同則聲變而同，聲變而同則其義亦可以比之而通。<sup>42</sup>

戴震以口說語言的生理特點為基礎，追溯「聲音」產生之初與「意義」之間的關聯，也就是說，聲音本身承擔著語義訓示的功能，同音或音近的字之間有著同義近義的可能，所以只要找到聲音變化的規律、恢復聲音最初的形態，就能夠有所依據地尋溯原初的意義，因此戴震在治學方法上強調「疑於義者，以聲求之；疑於聲者，以義正之」<sup>43</sup>。而更重要的是，戴震注意到了聲音背後的「語言」，他指出聲音產生之初「辨於口不繁，則耳治不惑」，此時「言」與「義」之間是相通無礙的狀態，而文字則不僅產生於聲音之後，亦且在數量上少於聲音，因此「文字」與「意義」之間的距離便更為遙遠：

凡六書之字，古人謂之名。名者，聲為之也。既已聲名之，從而為之字……上古但有語言，未有文字；語言每多於文字，亦先於文字。<sup>44</sup>

意義先於語言，而語言先於文字，相比起數量少且後起的文字，語言便更貼近古義最原初的形態。因此，語言中的「聲音」無疑是識字、辨義的樞紐所在。王念孫之子王引之之引申戴震之說云：「故訓之旨，存乎聲音。字之聲同、聲近者，經傳往往假借，學者以聲求義，破其假借之字而讀以本字，則渙然冰釋。」<sup>45</sup>段玉裁亦云：「文字起於聲音，六書不外謠俗。」<sup>46</sup>可見自戴震以降，小學研究中形、音、意之間的關係獲得了重新的認知，聲音（言語）被推源至比文字更遠古的時代，從而在小學研究中被提升到前所未有的地位。「因聲求義」的理論亦由此確立。

<sup>42</sup> 清·戴震：〈轉語二十章序〉，《戴震文集》，頁 91。

<sup>43</sup> 清·戴震：〈轉語二十章序〉，《戴震文集》，頁 92。

<sup>44</sup> 清·戴震：〈經考附錄〉，《戴震全書》第二冊，（合肥：黃山書社，1994），頁 371。

<sup>45</sup> 見清·王引之：《經義述聞·自序》，（臺北：廣文書局，1963），頁 2。

<sup>46</sup> 清·段玉裁：〈六書音均表三〉，漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》，（南京：鳳凰出版社，2007），頁 1404。

值得注意的是，戴氏認為語音並非固定不變，它隨著時間歷史的變遷而不斷變化，戴震尋溯古音的方法，除了利用不同地域的方言、探究語音的生理特點之外，還必須在古詩文中尋找用韻的規律和形式。於是上古韻文中如何用韻，便被納入其聲韻學研究的核心範疇。段玉裁曾指出《詩三百》之中音韻，自唐以下不能通，「僅以為協音，以為合韻，以為古人韻緩，不煩改字而已」<sup>47</sup>，他認為持此論者，乃是不明白古音與今音之間已經有所不同。

段玉裁進一步指出，如果溯源「古本音」，那麼就會發現《詩經》中的用韻其實非常精確嚴謹，幾乎沒有出韻之句，然而唐代以下的人不能通古音，所以才會認為古人韻緩、平仄通押、去入通押<sup>48</sup>。段氏此論襲自戴震，戴氏就曾多次對陸德明的「古人韻緩」的說法表示過懷疑<sup>49</sup>，認為上古韻文看似不押韻的原因並非「古人韻緩」，而是「古四聲不同今韻，猶古本音不同今韻」<sup>50</sup>，戴震進一步指出：

古人以音韻從其意言，帝舜歌喜、起、熙，二上一平，音節自佳，若並讀平聲，喜、起轉嫌於積韻。夫音韻之諧，密近而成節奏為諧，稍遠而成節奏亦諧，遠而隔礙不諧，字異音同或積相似之音亦不諧。<sup>51</sup>

戴震雖是藉由〈帝舜歌〉說明上古音韻的特點，但其提出「古人以音韻從其意言」，以聲音的自然和諧為基礎論證詩歌音韻的生成，已隱然在「言」與「文」之間建立起可能的關聯。而段玉裁立足於音韻流變，考證古人「用韻精嚴」，「本無詰屈聲牙」<sup>52</sup>，也等於是默認了上古時代「韻文」的優先地位，因而為其後阮元等人立足於「音韻」提倡「有韻之文」為文章正統，提供了理論基礎。不過戴震這裡所說的「音節自佳」與「節奏亦諧」還是就音韻的和諧而言，與近代受西

<sup>47</sup> 清·段玉裁：〈六書音均表二〉，《說文解字注》，同前引，頁 1382。

<sup>48</sup> 「明乎古本音，則知古人用韻精嚴，無出韻之句矣。明乎音有正變，則知古人哈音同之，先音同真，本無詰屈聲牙矣。明乎古四聲異今韻，則知平仄通押、去入通押之說未為審矣。古文音韻至諧，自唐而後，昧茲三者皆歸之協韻二字。」清·段玉裁：〈六書音均表二〉，《說文解字注》頁 1385。

<sup>49</sup> 參見清·戴震：〈答段若膺論韻〉、〈顧氏音論跋〉、〈書廣韻四江後〉，《戴震文集》頁 67、84、87-88。

<sup>50</sup> 參見清·戴震：〈答段若膺論韻〉，同前引。

<sup>51</sup> 清·戴震：〈答段若膺論韻〉，《戴震文集》，頁 67。

<sup>52</sup> 清·段玉裁：〈六書音均表二〉，《說文解字注》頁 1385。

方詩學影響而形成的「音節」、「節奏」概念不盡相同，但戴氏以上古歌謠作為用韻之例證，申言上古音韻之自然，顯然是劉師培以「謠諺」作為韻文之源頭提出「言出於口，聲音以成，是為有韻之文，咸合自然之節」<sup>53</sup>的「音節說」的來源所在。

晚清劉師培在〈南北學派不同論〉中指出：「戴氏弟子含金壇段氏外，以揚州為最甚。」尤其是「儀徵阮氏（阮元）友於王氏、任氏、復從凌氏（廷堪）、程氏（瑤田）問故，得其師說」，「時出新說，秩然可觀，亦戴學之嫡派也」<sup>54</sup>。以阮元為首的揚州學派不僅在音韻考據學上繼承了戴震等人的學說，更創造性地轉化為其倡言駢文對抗古文的理論基礎，換言之，依循著戴震的思路，立足於「聲音」的特點來認識「文」，正是阮元等人重新發現「六朝」的起點。

### 第三節 「聲音嗟歎以成文」：阮元的「文言說」與「文韻說」

與強調「質言」的經學家不同，阮元另闢蹊徑，他站在戴震的聲韻之學的基礎上，重新認識「文」的產生、定義「文」的本質，進而從「文」與「言」的關係中，追溯「有韻之文」為「文」之正統。阮元認為從語言產生的角度來看，聲音先於文字，在文字尚未出現的上古社會中，口語傳播的需要造就了偶語韻文的「聲音」形式，這種經由潤飾的而形成的語言，便是「文」最初的形式。換言之，正是「聲音」決定了「文」之為「文」的必要條件。站在這一標準來看，講究聲音美感的六朝駢文顯然最符合「文」的要求，而應視為文章正統。如此一來，阮元便從被古文家棄絕數百年的「六朝文學」中，發掘出對抗唐宋古文傳統的資源。

那麼阮元的論說從何而來？又是站在什麼標準上斷言駢文為文統典範？其念茲在茲的「沉思翰藻」究竟所指為何？更重要的是，阮元的這一說法對於清代以後的文學有何影響？引起了怎樣的反對聲浪？又如何開啟了晚清民初對於文學的思考與討論？則是本章接下來所欲探討的問題。

<sup>53</sup> 清·劉師培：〈文說·和聲篇〉，《劉師培中古文學論集》，195。

<sup>54</sup> 清·劉師培：〈南北學派不同論〉，《劉申叔先生遺書》，（臺北：華世出版社，1975）第一冊，頁 666-667。

## 一 「沉思翰藻」：阮元對《文選》的詮釋

阮元對於《文選》的發揮，延續著戴震的聲音之學，而自成一套更為完整的批評理論。阮元在清代的影響力相當深遠，他既擔任顯要官職，又積極投入於學術，並且創辦「詁經精舍」與「學海堂」兩個具有影響力的教育機構，以傳遞學術思想。值得一提的是，清代文學與學術流派以地域劃分的傾向相當明顯，阮元所在的揚州遠自唐代即為「選學」興盛之地，素來有駢文創作的傳統，這一點在阮元身上有所體現，阮元「幼時即為《文選》學」<sup>55</sup>，嘉慶十年（1805），依父命在阮氏家廟西邊建「文選樓」撰〈揚州隋文選樓記〉；而另一方面，乾嘉時期的揚州學人多接受戴震之學，因此阮元對於文字、音訓和名物的重視<sup>56</sup>，明顯可見戴氏的影響<sup>57</sup>。

阮元極為推崇《昭明文選》，並且毫不諱言將其視為「文」的基本宗旨。因此，他對於古文家所推尊的韓愈「矯文選之流弊」的說法表現出相當的不屑，並且認為唐宋以來《文選》之所以受到批判，正是因為人們並沒有理解《文選》編撰的深刻用心，以及「文」的真正內涵：

〈昭明選序〉，體例甚明，後人讀之，苦不加意。〈選序〉之法，於經子史三家不加甄錄，為其以立意紀事為本，非沉思翰藻之比也。今之為古文者，以彼所棄，為我所取，立意之外，惟有紀事，是乃子史正流，終與文章有別。<sup>58</sup>

又云：

昭明所選，名之曰「文」。蓋必文而後選也，非文則不選也。經也，子也，

<sup>55</sup> 清·阮元：〈揚州隋文選樓記〉，《擘經室集·二集》卷二，頁387。

<sup>56</sup> 關於阮元的家學，參考劉奕：《乾嘉經學家文學思想研究》，（上海：上海古籍出版社，2012年3月），頁34-35。

<sup>57</sup> 清末方東樹後來乃用「揚州學派」來指稱汪中、凌廷堪與阮元等人：「漢學家論文，每曰土苴韓歐，俯視韓歐，又曰孰矣韓歐。……揚州汪氏謂：文之衰，自昌黎始。其後揚州學派皆主此論，力詆八家之文為偽體。阮氏著《文筆考》，以有韻為文，其旨皆如此。江藩嘗謂余曰，吾文無他過人，只是不帶一毫八家氣息。又凌廷堪集中，亦詆退之文非正宗，於是遂有訾《平淮西碑》書法不合史法者。」清·方東樹：《漢學商兌》，方東樹、江藩：《漢學師承記》，（香港：三聯書店出版社，1998），頁291-292。

<sup>58</sup> 清·阮元：〈與友人論古文書〉，收入阮元：《擘經室集》，頁610。



史也，皆不可專名之為文也。故〈昭明文選序〉後三段特明其不選之故。必「沉思翰藻」，始名之為文，始以入選也。<sup>59</sup>



在阮元看來，《昭明文選》體例甚為嚴謹明確，「必文而後選也，非文則不選也」，因此經、子、史三家未加選錄。這一點為唐宋以後的古文家所忽略，他們反而將《文選》排除在外的經、史、子納入了「文」的範疇，而這三者本不在「文」的範圍之內。阮元在文論中，一個明顯的特點是他頻頻引用〈文選序〉中「沉思翰藻」作為「文」的標準。不過仔細分辨他對於「沉思」與「翰藻」的闡述，與〈文選序〉中「事出於沉思、義歸乎翰藻」其實存在一定的差距，阮元在這裡所著意強調的是文章中音韻、對偶的聲音形式：

孔子〈文言〉實為萬世文章之祖。此篇奇偶相生，音韻相和，如青白之成文，如咸韶之合節，非清言質說者比也，非振筆縱書者比也，非佶屈澀語者比也。是故昭明以為經也，子也，史也，非可專名之為文也；專名為文，必「沉思翰藻」而後可也。<sup>60</sup>

上述引文可見，阮元的「沉思翰藻」正是與「清言質說」、「振筆縱書」、「佶屈澀語」相對的概念，而指向〈文言傳〉中「奇偶相生，音韻相和」的語言特點。因此阮元從〈文選序〉中提取出「沉思翰藻」，目的是為強調和諧的聲音形式作為「文」的必要條件。

蕭統（501-531）在〈文選序〉曾明確解釋之所以將經、史、子排除在選文之外的原因。首先，經書既作為社會人倫之準式，蕭統認為自己沒有「重以芟夷，加以剪截」的資格；其次，史書的主要目的是「褒貶是非」、「紀別異同」，終與文章篇翰終究相異；再次，子書因其過於繁博，「雖傳之簡牘，而事異篇章」。蕭統在序文表明，《文選》選錄文章的標準乃是「讚論之綜緝辭采，序述之錯比文華，事出於沉思，義歸乎翰藻」<sup>61</sup>，簡言之，即是以典雅而富於辭采的文章作為判斷是否入選的依據。事實上，蕭統的「事出於沉思，義歸乎翰藻」的解讀歷來

<sup>59</sup> 清·阮元：〈書昭明太子文選序後〉，收入阮元：《擘經室集》，頁 608。

<sup>60</sup> 清·阮元：〈書梁昭明太子文選序後〉，《擘經室集》，（北京：中華書局，1985），頁 608。

<sup>61</sup> 梁·蕭統：〈文選序〉，梁·蕭統編，唐·李善注：《文選》（上海：上海古籍出版社，1986），頁 1-2。

眾說紛紜並沒有定準，朱自清曾考察西晉「事」、「義」二字的用例，指出蕭統此句不外乎「善於用事，善於用比」之意<sup>62</sup>，據此批評阮元對「事」、「義」二字的忽略。但姑且不論蕭統的本意究竟如何，阮元之所以選擇將「沉思翰藻」解讀為「奇偶相生，音韻相和」的寫作形式，顯然有其特殊的目的和意圖。

乾隆五十三年，二十四歲的阮元為孫梅（1739-1790）的《四六叢話》作序，這篇文章中，阮元對於唐宋古文的态度，很堪玩味。與凌廷堪（1757-1890）一樣，阮元承認歐、蘇、王、宋之文令文章「機杼大變，光景一新」，然而筆鋒一轉，又指出此種文章正如衣服不著錦繡而傷其無華，製作器具不上漆雕鏤而失之樸素，實則偏離了「文」的正道<sup>63</sup>。阮元對於韓愈的批評更是暗藏機鋒：

若夫昌黎肇作，皇、李從風，歐陽自興，蘇、王繼軌，體既變而異，今文乃尊而稱古。綜其議論之作，並升荀孟之堂，核其敘事之辭，獨步馬、班之室。拙目妄譏其紕繆，儉腹徒襲為空疏，此沿子史之正流，循經傳以分軌也。考夫魏文《典論》，士衡賦文，摯虞析其流別，任昉溯其原起，莫不精嚴體製，評騭才華，豈知古調已遙，矯枉或過，莫守彥和之論，易為真氏之宗矣。<sup>64</sup>

阮元稱讚韓愈及其傳人的議論之作可媲美荀子、孟子，敘事之辭直追司馬遷、班固。然而也因此，韓愈等人所延續的實際上是子史的敘述傳統，以及經傳的表達方式，並不算是真正的「文」。換言之，在阮元看來，以韓愈為代表的所謂「古文」其實名不副實，與真正的古之文相去甚遠，並不能歸入其文統當中。由此可見，阮元之所以標舉《文選》「沉思翰藻」之論，顯然有意與道學所主導的古文系統相抗衡，並且試圖為以駢文為中心的新文統構建理論基礎。<sup>65</sup>

那麼阮元心目中文章正統究竟為何？他根據《周禮·冬官考工記》：「青與

<sup>62</sup> 見朱自清：〈〈文選序〉「事出於沈思義歸乎翰藻」說〉，《朱自清古典文學論文集》，（上海：上海古籍出版社，1981），頁 39-50。

<sup>63</sup> 「趙宋初造，鼎臣大年，猶沿唐舊，歐蘇王宋，始脫恆蹊。以氣行則機杼大變，驅成語則光景一新。然而衣辭錦繡，布帛傷其無華，工謝雕幾，簾業呈其樸鑿。」清·阮元：〈四六叢話序〉，《擘經室集》，（北京：中華書局，1985），頁 738。

<sup>64</sup> 清·阮元：〈四六叢話序〉，《擘經室集》頁 739-740。

<sup>65</sup> 朱東潤：「大抵藝臺之言，蓋有鑑於當時古文家之空疏，故起而與爭文章之正統。」參見朱東潤：《中國文學批評史大綱》，（上海：上海古籍出版社，2001），頁 374。

白調之文，赤與白調之章」<sup>66</sup>的記載，考辨「文」的涵義，認為文章的必要條件是「言必齊偕，事歸鏤繪」。阮元從「文質之辨」的角度立論，指出正統的文章必須是：「載稽往古，統論斯文，日月以對待曜采，草木以錯比成華，玉十穀而皆雙，錦百兩而名匹，明堂斧藻，視畫績以成文，階阼笙箴，聽鏗鉉而應節。」<sup>67</sup>簡言之，阮元強調文章的要素有三：一為駢偶的形式、二為華美的辭藻、三為和諧的聲韻。

他將六朝文論作為評判文章的依據，並且例舉《典論·論文》、《文賦》、《文章流別》、《文章緣起》、《文心雕龍》，再加上文中提及的《文選》、《宋書·謝靈運傳》（「彥升、休文，肇開聲韻」），但其中的核心無疑是《文選》與《文心雕龍》。以六朝文論為依據，阮元轉而將批評的矛頭對準唐宋以後的古文家，指責他們未能遵守《文心雕龍》「沉思翰藻」的要旨，從而導致唐宋以後，文章偏離古調、矯枉過正。

值得注意的是，阮元引藉蕭統之語，將「文」從經、史、子中區別出來，然而仔細分辨其論述，阮元對於「經」與「文」之間關係，其實並不截然二分。他如此寫道：

懿夫人文大著，肇始六經，典墳丘索，無非體要之辭，禮樂詩書，悉著立誠之訓。商瞿觀象於《文言》，丘明振藻於簡策，莫不訓辭《爾雅》，音韻相諧。至於命成潤色，禮舉多文，仰止尼山，益知宗旨，使其文章正體，質實無華，是犬羊虎豹，反追棘子之談，黼黻青黃，見斥莊生之論矣。<sup>68</sup>

阮元認為《易經·文言傳》具有「訓辭爾雅，音韻相諧」的特點，證明了「文」的本質也必須語言藻麗、音韻和諧。從這一論述邏輯看來，阮元仍然藉由「經」來論證駢偶形式歷史根源性，從而為「文」定立了秩序，確立其合法性，因此，他實際上並沒有將「經」與「文」真正區分開來；而另一方面，阮元也將漢學家對於文字、音訓的講求，拓展到「文」的領域，而要求文章也必須「訓辭爾雅，音韻相諧」。

<sup>66</sup> 清·阮元：〈四六叢話序〉，同上註。

<sup>67</sup> 清·阮元：〈四六叢話序〉，同上註。

<sup>68</sup> 清·阮元：〈四六叢話序〉，同上註，頁 738。



## 二 「聲」與「文」

在〈文言說〉中，阮元更為詳細地闡述了「聲」、「言」、「文」之間的相互關係：

古人以簡策傳事者少，以口舌傳事者多，以目治事者少，以口耳治事者多。故同為一言，轉相告語，必有愆誤，是必寡其詞，協其音，以文其言，使人易於記誦，無能增改；且無方言俗語雜於其間，始能達意，始能行遠。此孔子於《易》所以著〈文言〉之篇也。古人歌詩、箴銘、諺語凡有韻之文，皆此道也。……為文章者，不務協音以成韻，修詞以達遠，使人易誦易記，而惟以單行之語，縱橫恣肆，動輒千言萬字，不知此乃古人所謂直言之言，論難之語，非言之有文者也，非孔子所謂「文」也。〈文言〉數百字，幾於句句用韻，……不但多用韻，抑且多用偶。……凡偶皆文也。於物兩色相偶而交錯之，乃得名曰「文」。「文」即象其形也。然則千古之文，莫大於孔子之言《易》。孔子以用韻比偶之法，錯綜其言，而自名曰「文」，何後之人必欲反孔子之道，而自命曰「文」，且尊之曰「古」也？

69

這篇文章中，阮元從三個層面論述「有韻之文」在文學中的正統地位：

首先，阮元以訓詁的方式重申「文」初始意義為「於物兩色相偶而交錯之」，引申到文章，他認為則唯有音韻和諧，形式對偶之文才能成為真正的「文」。

其次，阮元指出孔子之所以於《易經》中作〈文言傳〉既體現了古老的「文」形式，也同樣懷抱著記誦與傳播的目的，換言之，富於音韻辭藻的韻文與駢文，從孔子與《易經》那裡，獲得了形式的正當性。因此六朝文無疑比唐宋散文更有資格稱為「文章正統」。反過來說，後世古文家反對駢偶主張單行之文，則既背離了孔子之道，也背離了「文」的原初意義。

最重要的一點是，阮元從傳播功能的角度，追溯「文」與「言」的關係，他指出上古時代以口耳治事，重要的事情必須透過易於記誦的聲音形式方能相傳久遠，因此「寡其詞，協其音，以文其言」便形成了駢偶之文最初的形式，如此，

<sup>69</sup> 清·阮元：〈文言說〉，《學經室集》，頁 605-606。

駢文的歷史重要性便被突顯出來。顯然，在阮元看來，「文」並非誕生於文字，而是起源自文字出現之前那個更古老、更自然的言語聲音，因此從上古時代延續到六朝的「奇偶相生」、「音韻相和」的「文」，正是清代小學家們所意圖恢復與復返的那個意義最完足、最原始的時刻。

阮元地將「文」的歷史上溯到文字誕生之前的口語文化時期（primary oral cultures），這在當時不得不說是相當富有見識的觀點。美國學者沃爾特·翁（Walter J. Ong, 1912-2003）在分析口語文化時，也曾提出相似的觀察，他指出在原生口語文化裡，為了保存和再現說出來的內容，人們必須藉助有效的記憶的模式來思考問題，同時這種記憶模式必須有利於迅速用口語再現，因此在思想形成的過程中，「語言必然有很強的節奏感和平衡的模式，必然有重複和對仗的形式，必然有頭韻和準押韻的特徵」（如《荷馬史詩》），同時他也指出，長時期基於口語的思想表達，不僅造就了富於韻律的詩歌，甚至非詩歌的口語文本也往往也極富節奏，因為節奏有助於記憶，因此世界各地早期文字創作的詩歌，也必然模仿口頭吟誦的詩歌，經過這一過程，「文字才逐漸衍生出書面話語，一種韻文或非韻文的話語」<sup>70</sup>。

因此，阮元的推論在語源學上並非沒有道理，然而，他將「文」的源頭追溯到上古口語時代，最終目的並不在於恢復語言歷史的原貌，而是為了證明「韻文」在歷史起源上的正統性。他創造性地將口語時代的「文其言」作為「文」的源頭，使得「文」中「聲音」層次被突顯出來。阮元顯然接受了戴震等人「語言先於文字」的觀念，並且在其古韻學基礎上，進一步論證上古「有韻之文」的正統性，使得「語音」不僅在小學領域發揮巨大的作用，且成為一切「文」的來源與核心。換言之，在阮元的論述中，「文」與「語言」、「聲音」之間的關係優先其與書寫文字的關係，所以富有聲音節奏的駢文便比詰屈聱牙的散文更具有稱之為「古文」的資格。

不久之後，阮元注意到六朝的「文筆之辨」，並且將其引入理論系統。嘉慶二十二年（1817），阮元被任命為兩廣總督，帶領一批江浙學者南下廣府，三年後（1820）阮元於廣州越秀山設學海堂，成為當地教育體系中的學術中心，在學海堂阮元曾以文筆之辨為題，讓學生屬對，題云：「六朝至唐皆有長於文、長於

<sup>70</sup> 沃爾特·翁（Ong, Walter, J.）著，何道寬譯：《口語文化與書面文化：語詞的技術化》，（北京：北京大學出版社，2008），頁 19、25-26。

筆之稱，如顏延之云『竣得臣筆，測得臣文』是也。何者為文？何者為筆？何以宋以後不復分別此體？」。其子阮福（1801-1875）擬對云：「蓋文取乎沉思翰藻、吟詠哀思，故以有情辭聲韻者為『文』。筆從聿，亦名不聿，聿，述也，故直言無文采者曰『筆』。」<sup>71</sup>阮福對「文」、「筆」的解釋是，富有情感、辭藻與音韻的歸為「文」，其餘敘述、議論之詞則歸為「筆」。此言深得阮元的認同，以至於阮元附刻於其文集當中，與他的〈書文選序後〉一文相互印證。<sup>72</sup>

然而阮元既以「有韻為文，無韻為筆」作為論據，勢必要解釋「有韻」所指究竟為何？如果指的是通常意義上的「押韻」，那麼《昭明文選》中為何收錄了大量不押韻的文章？阮元之子阮福顯然也發現了這一矛盾，並且向阮元提出了上述的疑問：「《文心雕龍》云：『今之常言，有文有筆，以為無韻者，筆也；有韻者，文也。』據此，則梁時恆言，有韻者，乃可謂之文。而《昭明文選》所選之文，不押韻腳者甚多，何也？」阮元對此的解釋是：「梁時恆言，所謂韻者，固指押韻腳，亦兼謂章句中之音韻，即古人所言之宮羽，今人所言之平仄也。」阮福又指出：「唐人四六之平仄，似非所論於梁以前。」阮元答曰：

八代不押韻之文，其中奇偶相生，頓挫抑揚，詠歎聲情，皆有合乎音韻宮羽者。詩、騷而後，莫不皆然。而沈約矜為創獲，故于謝靈運傳論曰：「夫五色相宜，八音協暢，由乎元黃律呂，各適物宜，欲使宮羽相變，低昂舛節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊，兩句之中，輕重悉異，妙達此旨，始可言文。」又曰：「自靈均以來，此秘未睹，至於高言妙句，音韻天成，皆暗與理合，匪由思至。」又沈約答陸厥書云：「韻與不韻，復有精粗，輪扁不能言之<sup>73</sup>，老夫亦不盡辨此。」休文此說，乃指各文章句之內有音韻宮羽而言，非謂句末之押腳韻也。……〈序〉曰：「情發於聲，聲成文謂之音。」又曰：「主文而譎諫。」又曰：「長言之不足則嗟歎之。」鄭康成曰：「聲，謂宮商角徵羽也。聲成文者，宮商上下相應也。」此子夏直指詩之聲音而謂之文也，不指翰藻也。然則孔子文言之義益明矣。蓋孔子文言、繫辭亦皆奇偶相生，有聲音嗟歎以成文者也，聲音

<sup>71</sup> 清·阮福：〈學海堂文筆策問〉，《擘經室集》，頁 709-715。

<sup>72</sup> 同上註。清·阮元：《擘經室集》，頁 709-715。

<sup>73</sup> 中華書局 1993 年標點版為「復有精粗輪扁，不能言之，老夫亦不盡辨此。」標點恐有訛誤，遂筆者改為「復有精粗，輪扁不能言之，老夫亦不盡辨此。」



阮元引用〈毛詩序〉中「情發於聲，聲成文謂之音」，指出「有韻者」並非指句末押韻之意，而是指文句之中輕重高下相互呼應的音樂性，因此「韻者即聲音也，聲音即文也」。阮元實際上進一步發揮了戴震所謂「古人以音韻從其意言」的說法，從聲音的自然和諧來理解古人用韻的特點，如此一來，駢文由於其特殊的對偶形式所產生的聲音律動，便可以納入「有韻之文」的範疇，相反，「奧折奔放」而缺乏韻偶形式的單行之文就應歸入「筆」，而不屬於「文」<sup>75</sup>。

換言之，在阮元的論述之中，「文」與「筆」相區分的關鍵事實上並不在特定形式的押韻與否，而是在於文章是否結合「聲音」的變化表情達意。由此可以發現從〈文言說〉到〈文韻說〉，阮元的論述無疑將「聲音」視為核心標準來界定「文」的範圍，並以此證明六朝駢文的正統性：一方面，「文」的產生乃是上古之人由於傳播的需要對「言」進行修飾的結果；另一方面，為了建立駢文與韻文的關係，他擴大了對「韻」的理解，強調人的「詠歎聲情，皆有合乎音韻宮羽者」，人出於自然的聲音本身就是「韻」。

因此，阮元提出「聲音嗟歎以成文」，也就是說，「文」應當從聲音的詠歎中認識，而非以文字界定。如此一來，阮元隱然在「文」與「言」之間建立起了一種可以相互轉化的緊密聯繫。

阮元結合《文心雕龍·總術篇》與《文選·序》總結性地提出：「凡文者，在聲為宮商，在色為翰藻」<sup>76</sup>。從「文言說」到「文韻說」，阮元的駢文理論逐漸完整，確定了「文」的要素為：音韻和諧、形式駢偶、富有辭采。並且藉由溯源「文字」與「聲音」之間的關係，重新為「文」的意義劃定邊界，由此確立了「韻文」在文章中的正統性。如此一來，從凌廷堪、汪中到阮元所發展出來的駢文理論，將「六朝文學」從歷史的廢墟鉤沉出來，相對於唐宋以降尊散黜駢、尊唐宋黜六朝的主流文統觀，建立起以六朝文章為代表，以韻偶之文為中心的新文

<sup>74</sup> 清·阮元：〈文韻說〉，《擘經室集·續集》，（北京：中華書局，1993）卷三，頁1064。

<sup>75</sup> 關於文章與聲音的關係，凌廷堪先於阮元已有論述，其云：「前浮聲兮既失，後切響兮亟隨。不傳之妙兮在茲，匪歌詠兮獨宜。」也即是表明了聲韻之美不僅在於押韻，更應從詩文本身的輕重頓挫的音樂性中講求。參見清·凌廷堪：〈祀古辭人九歌〉，王文錦點校《校禮堂文集》，（北京：中華書局，1998），頁47。

<sup>76</sup> 清·阮元：〈文韻說〉，《擘經室集·續集》卷三，頁1065。

統。



#### 第四節 「聲音之道與政通」：晚清的六朝衰世想像

##### 一 「聲音」與「國運」：張之洞「哀六朝」

宇文所安教授在《追憶：中國古典文學中往事的再現》一書中指出中國的文學傳統傾向於強調作品與活的世界之間的延續性，其最獨特的性質之一就是它的「斷片」形態：「作品本身是不完整的，只有在我們面向那些失落的同外部之間的關係時——同作者、環境和時代的關係，它才有可能變得完滿。」<sup>77</sup>因此，中國的詩歌根植於它活著的那個世界，它是一種不完整的、斷片的語言。而對於閱讀者而言，作品是「可滲透的」，它同創作以前和創作以後的活的世界緊緊聯結在一起<sup>78</sup>。這一觀點既可以解釋中國古典詩歌中龐大的互文系統，同時也道出了作品與時代、社會之間複雜交錯的共生關係。

阮元在〈文韻說〉中曾經引用〈詩大序〉「情發於聲，聲成文謂之音」論證六朝駢文的聲音形式的正當性，然而在引文中他所避而不談的是詩序的後面這段話：

治世之音，安以樂，其政和。亂世之音，怨以怒，其政乖。亡國之音，哀以思，其民困。故正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。<sup>79</sup>

《禮記·樂記》也有相同的表述，並且在此段之後對於聲音與政治之間一一對應的關係進行了詳細的描述，用以解釋所謂「聲音之道與政通」的原理。簡言之，在儒家觀念中，「聲音」不僅僅是一種語言現象，它一方面作為天人感應的中介，體現著時代社會的興衰治亂；另一方面也對整個社會發揮著「正得失，動天地，感鬼神」的能動作用。因此將代表一時代的聲音、文學與一時代的政治治

<sup>77</sup> 宇文所安 (Stephen Owen) 著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中往事的再現》，(北京：生活·讀書·新址三聯書店，2004)，頁 80。

<sup>78</sup> 同上註，《追憶：中國古典文學中往事的再現》，頁 76-89。

<sup>79</sup> 清·方玉潤撰，李先耕點校：《詩經原始》，(北京：中華書局，1986)，頁 45。



亂繫連在一起看待，是中國儒學觀念中一個顯著的特點。<sup>80</sup>

韓愈在〈送孟東野序〉中，延續著〈詩大序〉的思路，也對「聲音之道」進行了解釋，他提出「物不得其平則鳴」，正是將個人情動於中的聲音，與國家治亂興衰的聲音聯繫在一起進行解釋。立足於此，他批判六朝人「不善鳴」：

其聲清以浮，其節數以急，其辭淫以哀，其志弛以肆，其為言也，亂雜而無章。將天醜其德莫之顧耶？何為乎不鳴其善鳴者也？<sup>81</sup>

韓愈站在古文家的立場，從聲音的形式本身立論，斥責六朝文學輕浮的聲音、急促的節奏以及浮靡哀情的辭藻，不是一種「善鳴」的聲音形式，因為它無法體現政治治亂的「聲音之道」、發揮「正得失，動天地，感鬼神」的能動作用，而六朝文學的這種聲音特點，足以印證六朝作為衰亂之世「天醜其德莫之顧」。其後蘇軾批判六朝「道弊文喪，異端並起」，表彰韓愈「文起八代之衰」的理由也在於「是皆有以參天地之化，關盛衰之運」，因此八代之衰不僅僅是文學上的，也同時也指向文學與政治的關係上。

所以不能忽略的是，在中國傳統觀念裡「聲音」不僅僅關乎「情動於中而形於言」的個人的詠歎聲情，更關乎盛衰治亂的政治想像，魏徵（580-643）編撰《隋書》時便常有此種言論，如：

舜詠南風而虞帝昌，紂歌北鄙而殷王滅。大樂不索，則王政在焉。<sup>82</sup>

又如，其論及北齊滅亡的原因時稱：

後主亦自能度曲，親執樂器，悅玩無倦，倚弦而歌。別採新聲，為〈無愁曲〉，音韻窈窕，極於哀思，使胡兒闔官之輩，齊唱和之，曲終樂闋，莫

<sup>80</sup> 孫英剛指出，中古時期，音律被廣泛認為是現實政治的反映，這一觀點受到儒學音律觀、讖緯之學、天人感應以及陰陽五行等觀念的影響。參見氏著〈太平之樂與亡國之音：《樂緯》的分析〉，收錄於：《神文時代：讖緯、術數與中古政治研究》第一章（上海：上海古籍出版社，2014），頁203。

<sup>81</sup> 唐·韓愈著，劉真倫，岳珍校注：《韓愈文集彙校箋注》，（北京：中華書局，2010），頁1464-1465。

<sup>82</sup> 唐·魏徵：《隋書·音樂志》第一冊，（北京：中華書局，1973），頁287。

不殞涕。雖行幸道路，或時馬上奏之，樂往哀來，竟以亡國。<sup>83</sup>



又如，《新唐書》中記載唐太宗（598-649）與群臣論樂的一段對話，如是云：

太宗謂侍臣曰：「古者聖人沿情以作樂，國之興衰，未必由此。」御史大夫杜淹曰：「陳將亡也，有玉樹後庭花，齊將亡也，有伴侶曲，聞者悲泣，所謂亡國之音哀以思。以是觀之，亦樂之所起。」<sup>84</sup>

種種歷史敘述可見，唐代及其後來的史家將六朝的衰亂與滅亡，歸咎於此一時代音樂、文學的風格。文運關聯著國運的盛衰，唐宋以降，對於六朝文章「浮靡」、「繁縟」的指斥，因此通向「亂世之音」與「亡國之音」的聯想，清末倡言溝通駢散的朱一新（1846-1894）也不得不承認「六朝文氣骯髒，自是衰世之作」，他溯源駢文於歷代的流變，指出：

文章關乎運會：東漢清剛簡質，適如東京風尚；建安藻繪而雄俊，魏武偏霸，才力自與六代不同；晉、宋力弱，特多韻致，亦由清談之故，其體較疏，猶有東漢遺意。至永明則變而日密。<sup>85</sup>

亦將文章風格與國運升降聯繫在一起看待。

因此清代阮元等人重新發現「六朝」，建立起「聲音→語言→文」的路徑的同時，也必須面對唐宋以降由於「六朝」的衰世想像所引發的對於六朝文學的批判和否定。而更為複雜的情況是，是時內外交困的動盪局勢，時代共性使得繫聯在六朝文學上的「衰亂」的符號意義以及「聲音之道與政通」的警語，再次迴蕩在此一時期士大夫們心中。在這些清流士大夫看來，「六朝」學術、文風、音樂在此時此刻再次復興，很可能是使得清朝國運衰微的重要禍因，並且很可能導致清朝走向亡國的命運。張之洞於光緒初年所作的〈哀六朝〉便是在此種時代思慮中出現的：

<sup>83</sup> 同上註，《隋書》，頁 331。

<sup>84</sup> 宋·宋祁、歐陽修：《新唐書》，（北京：中華書局，1975），頁 445。

<sup>85</sup> 清·朱一新：《無邪堂答問》，（臺北：世界書局，1963），頁 51。



古人願逢舜與堯，今人攘臂學六朝。  
白晝埋頭趨鬼窟，書體詭險文纖佻。  
上駟未解昭明選，變本妄託安吳包。  
始自江湖及場屋，兩漢、唐、宋皆遷祧。  
神州陸沉六朝始，疆域碎裂羌戎驕。  
鳩摩神聖天師貴，末運所感儒風澆。  
玉臺陋語紈袴門，造象別字石工雕。  
亡國哀思亂乖怒，真人即出歸煙銷。  
今日六合幸清晏，敗氣胡令怪民招。  
睢水祔祠日眾盛，蠟丁文字煩邦交。  
笛聲流宕伶嘆樂，眉髻愁慘民興謠。  
河北老生喜常語，見此蹙額如聞梟。  
政無大小皆有雅，凡物不雅皆為妖。  
願告禮官與祭酒，輶軒使者頒科條。  
文藝輕浮裴公擯，字體不正漢律標。  
中聲九寸黃鐘貴，康莊六達經途遙。  
寶籙綿綿億萬紀，吾道白日懸青霄。<sup>86</sup>

清中葉以降，以「學六朝」為宗旨的，詩文方面有以阮元為首稱賞六朝駢文的「選學派」，以及積極提倡漢魏六朝詩風的王闓運（1833-1916）、鄧輔綸（1829-1893）等湖湘詩人；書法方面，包世臣（1775-1855）的「北碑之學」也在晚清影響廣遠。張之洞之所以將六朝作為批判的對象，亦明確針對今日之「攘臂學六朝」的風氣而發。

夏敬觀（1875-1953）為陳銳（1861-1922）《裒碧齋集》所作的序言中曾記載了一段張之洞對於王闓運、鄧輔綸的批評：「武陵陳君伯弢從兩先生（鄧輔綸、王闓運）遊，始在湘中，專攻五言，魁冠儕輩。及來江南謁南皮張文襄，座上論

<sup>86</sup> 清·張之洞：〈哀六朝〉，收錄於《張之洞全集》，（石家莊：河北人民出版社，1998），冊12，頁10502。

詩，以王派見薄。」<sup>87</sup>作為晚清詩壇的領袖，王闓運不僅在文章觀上步武阮元而提出「復者，文之正宗；單者，文之別派」，更在詩學上以復興六朝詩風而著稱，他徵引陸機（261-303）〈文賦〉的「詩緣情而綺靡」為依據，認為：「自周以降，分為五七言，皆賢人君子不得志之所作。晉人浮靡，用為談資，故入以玄理；宋、齊遊宴，藻繪山川；梁、陳巧思，寓言閨闈；皆知情不可放，言不可肆，婉而多思，寓情於文，雖理不充周，猶可諷誦。」<sup>88</sup>王闓運看重的是「情動於中而形於言」對於詩歌創作的促發作用，同時於詩歌表達上強調：「詩者，持也，持其志無暴其氣，掩其情無露其詞。」<sup>89</sup>因此他稱賞六朝詩歌既能夠發諸性情，又能夠「以詞掩意」、「托物寄興」，因此是詩中的上乘之作；反過來，對於唐代以後的詩歌過於「直書己意，遂成傾瀉」，王闓運表現出相當的不屑。這顯然與「河北老生喜常語」的張之洞，在詩歌審美上大相異趣。

不過黃霖教授指出，其實張之洞與王闓運的私交頗好，張氏也曾稱讚「王秋之詩，則信精美也矣」<sup>90</sup>，但張氏唯對「漢魏六朝」異常反感，這提示了〈哀六朝〉一詩所涉及的可能不僅是詩歌審美上的差異，而更與張之洞本人對於「六朝」認識有關<sup>91</sup>。張之洞晚年曾經如是寫道：

最惡六朝文字，謂南北朝乃兵戈分裂，道衰文蔽之世，效之何為？凡文章本無根柢，詞華而號稱六朝駢體，以纖仄拗澀字句強湊成篇者，必黜之。書法不諳筆勢結字，而隸楷雜糅，假託包派者亦然。謂此輩皈依險怪，欺世亂俗，習為愁慘之象，舉世無寧字矣。果不數年而大亂迭起，士大夫始悟此論之識微從見遠也。<sup>92</sup>

此段敘述頗可解釋〈哀六朝〉寫作的原因和背景，張之洞深惡六朝文字的原

<sup>87</sup> 夏敬觀對張之洞的言行頗為不滿，認為「王先生（王闓運）不許人有宋，固然言過而不察」但張之洞「不喜人言漢魏」亦「甚隘」也。轉引自黃霖：《中國文學批評通史·近代卷》，（上海：上海古籍出版社，1996），頁264。

<sup>88</sup> 清·王闓運：〈湘綺樓論詩文體法〉，收錄於郭紹虞、羅根澤編：《中國近代文學論著精選》，（臺北：華正書局，1982），頁335。

<sup>89</sup> 清·王闓運：〈論作詩之法〉，《湘綺樓詩文集》，（長沙：嶽麓書社，1996），頁368。

<sup>90</sup> 清·張之洞：〈致潘伯寅〉，《張之洞全集》，（石家莊：河北人民出版社，1998），冊12，頁10103。

<sup>91</sup> 黃霖：《中國文學批評通史·近代卷》，（上海：上海古籍出版社，1996），頁264。

<sup>92</sup> 清·張之洞：〈抱冰堂弟子記〉，《張之洞全集》，（石家莊：河北人民出版社，1998），冊12，頁10631。

因，一方面固然是因為六朝詩歌不符合他「清真雅正」的文學標準，另一方面則因為六朝時期在他看來是「兵戈分裂」、「道衰文蔽」之世，亦是「神州陸沉」、「疆域碎裂」的開始，因此他所謂的「六朝」不同於一般以南朝為主的「六朝」概念<sup>93</sup>，而是指向包括北朝在內的整個魏晉南北朝時代，因而北朝的魏碑書法與造像藝術也成為了他斥責的對象。

張之洞顯然與阮元、王闓運等人站在不同的層次上理解「聲音」以及「六朝」的意義。阮、王立足於聲音的美感形式稱賞六朝詩文，而張氏則強調聲音與政治之間的互動關係。〈哀六朝〉一詩中處處充滿著對於「聲音」的敏感，陸胤曾考證詩中「笛聲流宕伶嘆樂，眉髻愁慘民興謠」一句的「今典」，與光緒初年京城中流行的秦腔俗樂有關<sup>94</sup>。張之洞的門生袁昶批點此詩時，對於此二句有所解釋：

人文風氣所趨，可以覘世運。今俗樂多秦聲，嚆殺羽音，其細已甚，民弗堪也。北宋末汴京婦女繡履用金線一縷，曰「錯到底」；梳倭墮髻，曰「上馬不落」，卒罹金人之禍，此服妖也。今見此，皆可憂。<sup>95</sup>

同治末年至光緒初年，京師之中流行「秦腔」，其聲音特點「至急而繁，有如悲泣，聞者生哀」<sup>96</sup>。五音中的羽音，屬於肅殺悲涼的樂調，《史記·刺客列傳》中關於荊軻（?-227 B.C.）吟唱〈易水歌〉記述時，就有「羽聲忼慨，士皆瞋目，髮盡上指冠」的描述。《樂動聲儀》有云：「羽從宮，往而不返，是謂悲，

<sup>93</sup> 通行「六朝」概念有兩種說法，唐許嵩《建康實錄》以定都建康的六個朝代為「六朝」，即東吳、東晉、宋、齊、梁陳；而北宋司馬光《資治通鑑》則以具有繼承關係的魏、晉、宋、齊、梁陳為「六朝」。因此北朝其實並不包含在「六朝」的範圍之內。

<sup>94</sup> 本節關於張之洞〈哀六朝〉的論述，很多方面都受到陸胤研究的啟發，參見陸胤：〈「哀六朝」：晚清士大夫政教觀念的中古投影〉，收錄於《皇帝·單于·士人：中古中國與周邊世界》，（上海：中西書局，2014）

<sup>95</sup> 清·袁昶輯：《廣雅碎金·附錄》，（臺北：藝文出版社，1970），頁9-10。光緒初年，袁昶另有一段詩論可相參照：「自同治末至今，燕中俗樂，咸尚嚆殺促數之音，此羽聲也。羽於五音為物，所謂其細已甚，殆勿堪矣。豈將淪於島索，翦為龍沙，蹙天下之生民，失群倫之正性乎？」《陸西村人初集》，（上海：商務印書館，1936），頁152-153。轉引自陸胤：〈「哀六朝」：晚清士大夫政教觀念的中古投影〉，收錄於《皇帝·單于·士人：中古中國與周邊世界》，（上海：中西書局，2014），頁203。

<sup>96</sup> 清·徐珂編：《清稗類鈔》，（北京：中華書局，1986），第11冊，頁5012。

亡國之樂。」<sup>97</sup>意思是宮能生羽，但羽無法回到宮，在音樂上表現為淒絕肅殺的樂掉，聯繫到政治上就表現為君主往而不返的亡國之音。光緒年間，雅廢夷侵的境況中，愁慘悲哀之秦聲的流行，令張之洞自然地與「習為愁慘之象，舉世無寧宇矣」的六朝聯繫起來。

正如袁昶（1846-1900）所指出的：「世運系乎風俗，風俗兆於人文」<sup>98</sup>，張之洞延續著「聲音之道與政通」的思路，而將「聲音」在更廣的意義的上擴大為包括文章、詩歌、宗教、書法、學術、音樂、造像等等領域在內的「人文風氣」，並將其通通與國家世運的升降建立起因果關係。因此，張之洞嚴厲批判六朝文學上纖仄拗澀，書法上隸楷雜糅，思想上異端並起，音樂上流宕愁慘。他深信正是一時代詩文、學藝導致了一時代國運低微、大亂迭起。所以他「哀六朝」的真正目的，實非單純寄託懷古憂思，而是句句針對當下的時代情境。他在詩中寫道「中聲九寸黃鐘貴」指的是尊奉象徵「君道」的「黃鐘宮」，意味著要以具有校正音律作用的九寸黃鐘<sup>99</sup>表現雅正聲音與文風，以挽救危亡的國運。

陳曾壽（1878-1949）曾云「《哀六朝》一首，乃公平生學術宗旨所在。」<sup>100</sup>〈哀六朝〉詩中張之洞「崇雅黜靡」的態度，的確貫穿其一生的學術與政治思想。在張之洞看來，六朝亡國之音在晚清的重現顯然有矯正的必要，循著這一思路，他找到唐宋的盛世之音作為療救的解藥。他在〈贈蘄水范昌棣〉云：「平生詩才尤殊絕，能將宋意入唐格」，頗可概述其詩學理想，即將唐詩之格調，與宋詩之事理貫通融合。而張之洞於唐詩推舉李白（701-762）、杜甫（712-770）、白居易（772-846）、韓愈；於宋詩則推舉蘇軾、歐陽修、王安石（1021-1086）。他曾在

<sup>97</sup> 清·黃奭輯：《樂動聲儀》，（臺北：藝文出版社，1972），頁5。

<sup>98</sup> 清·袁昶輯：《廣雅碎金·附錄》，（臺北：藝文出版社，1970），頁9-10。

<sup>99</sup> 《漢書·律曆志》：「唱和有象，故言君臣位事之體也。五聲為本，生於黃種之律。九寸為宮，或損或益，以定商、角、徵、羽。」《樂動聲儀》：「宮為君，君者當寬大容眾，故其聲弘以舒，其和情也柔。」《樂叶圖徵》：「坎主冬至，宮者，君之象。人有君，然後萬物成，氣有黃鐘之宮，然後萬物調，所以始正天下也。能與天地同儀、神明合德，則七始八終，各得其宜。而天子穆穆，四方取始，故樂用管。」又唐·虞世南《北堂書鈔》摘錄《樂叶圖徵》：「黃鐘生一，一生萬物。」見安居香山、中村璋八編：《緯書集成》，（上海：上海古籍出版社，1994），頁557。隋朝建立初期曾經過一番關於音樂的討論，最終確立了「黃鐘一宮，不假餘律」的音樂標準，原因即在於「黃鐘者，以象人君之德」，意圖在樂理上確保君權的統一與安全，關於此段歷史經過，詳參孫英剛：《神文時代：讖緯、術數與中古政治研究》，頁191-203。

<sup>100</sup> 清·陳曾壽：〈讀廣雅堂詩隨筆〉，收錄於王培軍、莊際虹校輯：《校輯近代詩話九種》，（上海：上海古籍出版社，2013），頁158。

一次早朝後有感而發作詩云：「宮調調和四海安，唐賢李泌宋賢韓」<sup>101</sup>，可見除了審美上的偏好以外，其貶斥六朝而張揚唐宋，更與唐宋時期文化興盛、賢臣輩出、四海安寧的歷史想像有關。



## 二 從「三元說」到「三關說」：沈曾植的「活六朝」

戊戌、庚子年間，在武昌相繼出入於張之洞幕府的陳衍（1856-1937）、沈曾植（1850-1922）、鄭孝胥（1860-1938）一起論詩時從「元祐」上溯接引「開元」、「元和」之世，提出了「三元說」：「詩莫盛於三元：上元開元，中元元和，下元元祐也。」<sup>102</sup>對此，沈曾植論云：

開元文盛，百家皆有跨晉宋追兩漢之思。……人才之盛關運會，抑不可不謂玄宗之精神志氣所鼓舞也。貞元、元和之再盛，不過成就開、天未竟之業。自後經晚唐以及宋初，並可謂元和緒胤。至元祐而後復睹開、天之盛，詩與書其最顯者已。<sup>103</sup>

沈曾植所論之「三元說」，與張之洞主張的「宋意唐格」的內容不盡相同，但將「文盛」與「運會」相關聯，以表彰唐宋，與張氏的出發點卻是一致的。事實上，「詩盛元祐」的說法早在南宋時就已經提出<sup>104</sup>，但作為元祐詩人代表的蘇軾、黃庭堅（1045-1105）創作最佳的時期其實並非元祐，那麼這一詩學話語的形成，與其說是來自於蘇軾及其門人的文學成就，莫如說起因於北宋新舊黨爭所形成的對於「宋朝文化於元祐極盛」的想像。換言之，北宋新黨與舊黨所對應的「熙寧—元豐」與「元祐」兩個時期，進入詩歌批評的話語中便形成了「熙豐」與「元祐」的對立。歷史的關鍵轉折在於，宋室南渡之後，史家開始對北宋歷史

<sup>101</sup> 清·張之洞：〈早朝恭紀〉，《張之洞全集》，頁 10553。

<sup>102</sup> 清·陳衍《石遺室詩話》，（北京：人民文學出版社，2004）卷一，頁 7。

<sup>103</sup> 清·沈曾植：〈開元文盛〉，《海日樓札叢》，（瀋陽：遼寧教育出版社，1998），頁 279。

<sup>104</sup> 南宋詩人周紫芝《太倉稊米集》卷五九〈見王提刑〉云：「唐之詩人，自宋之問、沈佺期、杜甫、李白唱之於前，至元和、長慶間諸子並作，韓、柳、元、白、劉夢得之輩，其風流騷雅，清艷俊發，自有體制，讀之可喜，味之無窮。往時，歐陽文忠公一出，扶五季之頹風，接唐人之遺緒，炳然如日星之在天，誰不仰睇而拭目。至元祐間，內相蘇公之兄弟與其門人四君子者，更相酬唱，自為表裡，於是詩人躡踵相望，大抵不減唐之晚世。」《景印文淵閣四庫全書》，（臺北：商務印書館，1983），冊 1141，頁 422-423。

進行反思，也對於新舊黨爭逐漸有了蓋棺定論的評價，一方面肯定元祐更化，另一方面則批判熙、豐時期新法的實施，認為正是新法的實施導致「祖宗之法亡而中國之禍酷矣」<sup>105</sup>。蕭瑞峰與劉成國指出，在南宋史家表彰元祐的歷史敘事的影響下，元祐詩學話語最終定型下來，因為按照儒家的詩教觀念，「一代之治便應當有一代之詩，詩歌的盛衰與時世的盛衰總是桴鼓相應的，盛世之治當然應該有盛世之詩。元祐之治既然可以與漢、唐媲美，那麼元祐之詩也自然是一代頂峰」<sup>106</sup>。

因此，在這一歷史語境之下，南渡宋人對於元祐時期的追憶，表現出過度的美化和嚮往，而其具體作法，就是將元祐時期的想像建立在「文化繁盛」與「國朝繁盛」的關係上，如：

元祐初，異人輩出，蓋本朝文物全盛之時也。<sup>107</sup>

臣每惟國朝極盛之時，莫過於元祐。……本朝之治以哲宗皇帝元祐為稱首。

<sup>108</sup>

汴之治，至元祐而極，學問詩文亦至元祐而極。學問造極，程氏是已。詩文造極，蘇、黃、陳氏是已。<sup>109</sup>

三代而降，考論聲明文物之治，道德仁義之風，宋於漢、唐，蓋無讓焉。

<sup>105</sup> 宋·楊誠齋云：「王安石相神宗，有"祖宗不足法"之論，創為法度，調之新法，天下大擾。幸而得司馬光相哲宗，首罷新法，復祖宗之舊，天下大悅。元祐七八年間號為盛治，比隆慶歷。既而，小人章子厚欲傾元祐諸君子，以取富貴，倡為復新法之說，調之紹述。曾布和之，蔡京、王黼又和之，而祖宗之法變更盡矣。……祖宗之法亡而中國之禍酷矣。」可概括此時對待新舊黨政的態度，參見氏著《誠齋集》卷一一三〈初讀三朝寶訓〉另外，余英時提醒我們，宋高宗之所以表彰元祐，必須從「元祐太后」下詔傳位高宗一事去認識，為了維護政權的合法基礎，他事實上非推尊仁和元祐之政不可。所以他十分肯定地說：「朕最愛元祐。」（《系年要錄》卷七九），不但高宗如此，南宋的兩位宰相，李綱和趙鼎，也公開袒護元祐，反對王安石新政。參見余英時：《朱熹的歷史世界》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店出版社，2004），頁 270-271。

<sup>106</sup> 參見蕭瑞峰、劉成國：〈「詩盛元祐」說考辨〉，《文學遺產》，（2006 年第 2 期），頁 54-64。

<sup>107</sup> 宋·汪藻：〈呻吟集序〉，氏著：《浮溪集》，（北京：中華書局，1985），頁 197。

<sup>108</sup> 宋·魏了翁：〈帥守皆得論奏徑達聖聰以防壅蔽海內幸甚〉，氏著：《鶴山集》卷一八，《景印文淵閣四庫全書》，（臺北：商務印書館，1986），冊 1172，頁 240。

<sup>109</sup> 宋·陳櫟：〈吳端翁詩跋〉，氏著：《定宇集》，王雲五主編：《四庫全書珍本二集》卷三，（臺北：商務印書館，1971），冊 332，頁 8。





余英時教授曾經指出，將宋與漢、唐並稱的「後三代」，其關鍵在「三代」而不是「漢、唐」，換言之，宋是「三代」之後，而非漢唐之續，《宋史》所謂「聲名文物之治，道德仁義之風」才是「後三代」這個概念得以成立的最後依據。<sup>110</sup>清季頹喪的國勢與南北宋之交頗有相似之處，張之洞等清流之輩的酬唱詩作中，時常流露出對北宋元祐時期的情有獨鍾，其原因除了詩歌理想上的契合、政治遭遇的相似之外，更與他們仰慕此一時期文化的全面興盛有關<sup>112</sup>。因此陳衍等人表彰元祐詩學，與張之洞厭惡六朝學術詩文而主張貫通唐宋，實則沿著相同的思考脈絡。張之洞在〈學術〉一詩中寫道：「理亂尋源學術乖，父讎子劫有由來。劉郎不嘆多葵麥，只恨荊榛滿路栽。」其自注云：「二十年來，都下經學講《公羊》，文章講龔定安，經濟講王安石，皆余出都以後風氣也，遂有今日傷哉。」<sup>113</sup>可見除了六朝以外，他所不滿的還包括當時流行的公羊學、龔定庵（1792-1841）的文學，以及王安石新學，並且認為正是這些不夠雅正的學術人文風氣導致了清朝國運的衰微。

不過與陳衍共同論詩的沈曾植身上，一個更值得注意的轉變是「三關說」的提出。沈曾植在湖南購得王闓運所編《八代詩選》，當時未加留意，於己亥（1899）大雪節後二日，他再次翻閱這本書時，始有所感悟：「起讀支、謝詩數過，於諸文句頗漸理解，乃知選注之佳，向來諷味，只得其鱗爪耳。」又為此書作跋云：「老莊告退，山水方滋，亦此目一時承流接響之士耳。支公模山範水，固已華妙

<sup>110</sup> 元·脫脫：《宋史·太祖本紀》，（北京：中華書局，1997），頁19。

<sup>111</sup> 余英時先生考證「後三代」的說法最初由歐陽玄在《宋史·太祖本紀》的贊辭中提出。余先生進一步指出歐陽玄顯然把「三代」、「漢」、「唐」、「宋」區別為三個性質不同的代，而把道為貫穿期間的唯一準則，三代是「道」全面流行的時代，但漢、唐卻與「道」脫了節，一直到宋代道學家才重新接上了三代的道統。因此，在「漢、唐、宋為後三代」這句話中，「後三代」才是主導的概念，漢、唐、宋同是作為實例出現的。不僅如此，以「聲明文物」、「道德仁義」為坐標，則後三代中宋居於主位，漢、唐反在賓位。見余英時：《朱熹的歷史世界》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店出版社，2004），頁184-186。

<sup>112</sup> 此處參考陸胤的研究，陸胤指出清季清流士大夫經常引用元祐黨人之事相互砥礪，民初詩話中回憶張之洞與寶廷、張佩綸、陳寶琛等人「當日在朝，譽譽勵風節，並有文字道義之契，世目之為元祐諸賢」。因此清流一輩鐘情「元祐」，除了政治遭遇上的共鳴，恐怕也與元祐時代宋型文化的全面繁盛有關。參見氏著：《政教存續與文教變革》第六章，（北京：北京大學出版社，2015），頁249-250。

<sup>113</sup> 清·張之洞：〈學術〉，《張之洞全集》，第12冊，頁10559。

絕倫；謝公卒章，多托玄思，風流祖述，正自一家，挹其鏗諧，則皆平原之雅奏也。陶公與嵇、阮同流，不入此社。」<sup>114</sup>其欣賞支道林模山範水、謝靈運多托玄思，與其後來推重元嘉詩歌的思路相通。沈曾植晚年在一封寫給金甸丞的書信中寫道：

吾嘗謂詩有元祐、元和、元嘉三關，公於前二關均已通過，但著意通第三關，自有解脫月在。元嘉關如何通法？但將右軍〈蘭亭詩〉與康樂山水詩打並一氣讀。<sup>115</sup>

錢仲聯教授考證這封書信應作於 1918 年，然從己亥年他為《八代詩選》所作的跋中可知，「三關說」的觀點沈曾植可能已經醞釀許久，而他之所以「平生未嘗為人道」又囑咐金甸丞「勿為外人道」的原因，恐怕與「三關說」之推舉「元嘉關」與張之洞等人「撇卻六朝」的立場相矛盾有關。在沈曾植看來，一方面，兩晉的玄學與宋明理學，其實只是「時節因緣之異，名文句身之異，世間法異」，「以出世法觀之」，二者其實並沒有本質上的區別。另一方面，沈曾植看重謝靈運（385-433）詩中以山水性靈「拯溺道情」的作用<sup>116</sup>。沈曾植實際上洞察了張之洞等人一意批判六朝所存在的問題，換言之，拋去「亡國之音」的論述，即便是站在儒家政教觀的標準來審視，六朝也依然存在非常可貴的文學資源，元嘉時期的玄言詩就是很好的例子。

沈曾植深明佛理，認為詩理與佛理頗有相通之處，因而敘述中多以佛教觀念解之，「三關」即是從禪宗化用而來說法，「三關」在禪宗中分別指「初關」、「重關」、「生死牢關」以表明參修禪理時悟道、修道、證道的過程。對應沈曾植的詩學，從元祐、元和，到元嘉，亦是一循序漸進的過程，而元嘉一關顯然是詩歌寫作的最高境界。沈曾植因此建議金甸丞「著意通過第三關，自有解脫者在」。至於元嘉關如何通法，沈氏認為應當「將右軍《蘭亭詩》與康樂山水詩打並一氣讀」，

<sup>114</sup> 清·沈曾植：〈王王秋選八代詩選跋〉，見錢仲聯編：《海日樓叢札·海日樓題跋》，頁 43-44。

<sup>115</sup> 清·沈曾植：〈與金潛廬太守論詩書〉，郭紹虞主編，《中國歷代文論選》第四冊，（上海：上海古籍出版社，1980），頁 291。

<sup>116</sup> 沈曾植曾作詩云：「持戟金門有歲星，春風潞上偶揚舲。向來筐筥疲真俗，喜領山川助性靈。醒醉別筵看總好，莊諧鄙論索認聽。道情拯溺平生意，豈問迂儒抱一經。」，清·沈曾植：〈和爽秋將泛潞河留別詩〉清·沈曾植，錢仲聯編《沈曾植集校注》，（北京：中華書局，2001），頁 147。

而對於山水詩的出現，他並不認同「老莊告退，而山水方滋」的說法，在他看來謝靈運為代表的元嘉詩歌最可貴的地方就是能夠融合「意」、「筆」、「色」：

須知以來書意、筆、色三語判之，山水即是色，莊老即是意；色即是境，意即是智；色即是事，意即是理；筆則空、假、中三諦之中，亦即偏計、依他、圓成三性之圓成實也。康樂總山水、莊老之大成，開其先支道林。

117

沈曾植看重元嘉詩學，其原因在於詩中既情境與玄理融合為一，因而最能臻於佛家「遍於一切而圓滿無缺」的「圓成實」之境。這與阮元等人從聲音字句的角度倡言六朝有韻之文大不相同，在沈曾植看來，不論是王闡運師法六朝，還是明七子的復古，都只是「師貌而不師心」只模仿了六朝文學表面上「鏤金錯彩」的文句，而未嘗真正理解六朝詩從「色」（境、事）與「意」（智、理）到「筆」（圓成實）的境界。因此他將阮元以降的選學派、王闡運等湖外詩人以及明七子（李夢陽、何景明）拘執於聲音字句形式上的模仿視為「呆六朝」，而相對地，他提出了「活六朝」的觀點：

湘綺雖語妙天下，湘中選體鏤金錯彩，玄理固無人能領會得些子也。李、何不用唐以後書，何嘗非一法門，無如目前境事，無唐以前人智理名句運用之，打發不開。真與俗不融，理與事相隔，遂被人呼偽體。其實非偽，只是「呆六朝」，非「活六朝」耳。凡諸學古不成者，諸病皆可以「呆」字統之。在今日學人當尋杜、韓，樹骨之本；當盡心於康樂、光祿二家。康樂善用《易》，光祿長於《書》，經訓舊畬，才大者盡容禡獲。韓子因文見道，詩獨不可為見道因乎？<sup>117</sup>

與張之洞所批判的「攘臂學六朝」相比，沈氏其實看到了六朝文學中更為多元的面向，他之倡言「學六朝」與王闡運、明七子只就文字皮相處字摹句仿不同，

<sup>117</sup> 清·沈曾植：〈與金潛廬太守論詩書〉，郭紹虞主編，《中國歷代文論選》第四冊，（上海：上海古籍出版社，1980），頁 291。

<sup>118</sup> 同上註。

而是以「真」、「理」為標準，站在文化整體上重估六朝文學的價值。在沈曾植看來，六朝詩最精彩處並非辭藻，而是蘊含於其中的玄理思想，如「康樂善用《易》，光祿長於《書》」，他引申韓愈「因文見道」的說法認為六朝詩歌是體現「因詩見道」的典範。換言之，沈曾植雖然同樣肯定唐宋以來「文以載道」、「文以明道」的觀念，但卻打破了六朝文學「亡國之音」與「道弊文喪」的想像，相反地，他提出辭藻背後的「道」才是學六朝者所應著力之處。值得一提的是，沈曾植曾經指出詩歌是「志與時相摩相蕩」<sup>119</sup>的產物，可見他其實並沒有否定文學與社會、時代之間的互動關係，而其強調儒家雅正的文學觀與張之洞等人的立場實際上也並不矛盾，唯選擇看待的方式不同罷了。

沈曾植既認為六朝選學與宋明理學本質上並無二致，又強調「學人當尋杜、韓，樹骨之本；當盡心於康樂、光祿二家」，從唐代開元、元和的杜甫、韓愈，一脈上溯到元嘉時期的謝靈運、顏延之，如此一來，便打通了唐代以降「唐宋」與「六朝」之間看似不可調和的界限和對立。沈曾植以其深厚的學術涵養，重新肯定和活化了六朝文學的資源，這既突破了選學派與湖外詩人強調聲音文字之形式，對於學理、政教、現實的忽略；同時也打破了學術、文學與政治盛衰之間簡單的對應關係，為「聲音」提供了另一種詮釋的新角度。

沈曾植站在「雅正」與「學理」角度看待晉宋詩歌、標舉「雅人深致」為詩家第一義諦，其實與後來章太炎之稱賞魏晉學術文章，頗為相近。事實上，站在清末新舊交替的時間點上，沈曾植雖然作為舊文人團體中的一員，其「活六朝」的提出卻隱然為「六朝」這一古典文學轉化為現代文學資源提供了更為廣闊的視野。換言之，脫離了「亡國之音」的政治想像，劉師培、黃侃之倡言六朝韻文之「自然音節」，章太炎之欣賞魏晉學術禮法，魯迅之欣賞魏晉風度，周作人之嚮往陶淵明的隱逸，以至於朱光潛（1897-1986）、宗白華（1897-1986）之發揚六朝美學——晚清民初對於「六朝」的種種言說和轉化，恰恰印證了沈曾植打通古今時代之隔閡，從「出世間法」（真、理）看待文學、思想、藝術的方式和態度。

最後值得一提的是，沈曾植提出「活六朝」與 1913 年在樊增祥（1846-1931）在其居所舉行的修禊活動頗有關聯，他在寫給金甸丞信中曾說：「記癸丑年同人修禊賦詩，鄙出五古一章，樊山五體投地，謂此真魏晉宋人詩，湘綺畢生，何曾

<sup>119</sup> 清·沈曾植：〈張文達公退思軒詩集序〉，錢仲聯輯錄《沈曾植海日樓佚序》上，《文獻》1990年第3期，頁179。

夢見。」<sup>120</sup> 沈氏所作的這首五古詩中這樣寫道：

適去不自我，有來孰非天。寓形同庶物，觀化循徂年。復此赤奮紀，緬懷永和篇。東風煦庭戶，巾履來群賢。仰見太虛淨，俯玩晨葩鮮。彭殤齊可論，堯桀忘誰先。雲藻發談塵，時珍樂嘉筵。偶然具觴咏，久已屏管弦。今視喟殊昔，後感寧同前。樂緣茲土盡，冥寄他方延。<sup>121</sup>

沈曾植對於樊增祥的稱讚相當滿意，他說「雖謬讚，卻愜鄙懷」<sup>122</sup>。沈氏此詩讀來的確充滿了晉宋風味，其中化用陶淵明（365-427）、謝靈運等人的詩句，頗見玄思。沈氏自稱其詩意從皇侃《論語義疏》「川上」章義引申而來，皇侃疏云：「孔子在川水之上，見川流迅邁，未嘗停止，故歎人年往去，亦復如是。向我非今我，故云逝者如斯夫者也；日月不居，有如流水，故云不舍晝夜也。」<sup>123</sup>有學者指出詩中對於「向我非今我」的引介發揮可能隱含著詩人於辛亥鼎革後今昔殊異的感懷<sup>124</sup>，然而事實上沈氏之詩還包含更多玄學與佛教色彩，「寓形同庶物，觀化循徂年」體現著破執生命有限與時間推移的玄心，而表達為圓融通脫的生命體驗。詩歌最後收束於「今視喟殊昔，後感寧同前」，與王羲之「後之視今，亦猶今之視昔」恰好遙遙對話，不過，沈曾植的結論卻與王羲之相反，他指出了不斷流動的時間當中，當下感受無法循環複製的現實，從而表達出更為超拔的超越於歷史循環之外的時空體驗。

而與樊園雅聚同一天，梁啟超也邀請了在京的四十餘位詩人於北京西郊萬牲園雅聚，發生在兩地的修禊活動，遙遙呼應著永和九年王羲之（303-361）那場著名的蘭亭修禊。梁啟超在雅聚所作的詩中末聯云：「他年誰更感斯文，趣捨恐殊今視昔。」同樣回應著〈蘭亭集序〉中「後之覽者，亦將有感於斯文」的名句，與王羲之對於時間推移與歷史循環的感懷不同的是，梁啟超體認到幾千年來循環不已時間即將從此消逝，他清晰地體認到了一種歷史斷裂。吳盛青指出，蘭亭修

<sup>120</sup> 清·沈曾植：〈與金潛廬太守論詩書〉，《中國歷代文論選》第四冊，頁 291。

<sup>121</sup> 清·沈曾植：〈癸丑修禊詩〉，錢仲聯編：《沈曾植集校注》，（北京：中華書局，2001），頁 562。

<sup>122</sup> 清·沈曾植：〈與金潛廬太守論詩書〉，《中國歷代文論選》第四冊，頁 291。

<sup>123</sup> 魏·何晏注，梁·皇侃疏：《論語集解義疏》，（商務印書館，1937），頁 124-125。

<sup>124</sup> 胡曉明、趙厚均：〈王闓運與同光體的詩學傾向〉，《浙江大學學報》，（2008 年 5 月）第 38 卷第 3 期，頁 76。

禊作為文人想像共同體中固定的文化符碼和精神指標，在歷代文人的模仿與重溫中，體現了個體有限時間與宇宙循環時間之間的糾纏和妥協，蘭亭在不斷的追憶中成為了一種穩固的召喚結構，並且在歷朝歷代的修禊詩文中建構起一個穩固而龐大的互文書寫系統。而當時間來到民國剛剛建立的 1913 年，恰與王羲之蘭亭修禊之年同一甲子，歷經朝代更迭，前朝遺民相邀雅聚作詩唱酬，遙想千年之前會稽山陰的詩歌盛會，感慨於王羲之的經國理想未能實現的悲哀。在那個舊秩序已然崩塌而新秩序正亟欲取而代之的斷裂之處，這場修禊的儀式象徵著一條縮合古今的通道：

如果簡單說來，古往今來，三月三修禊集會是通過儀式與互文將詩意『片刻』閃回，將絲絲縷縷的文化記憶綿延賡續的話，那麼民初的禊集，有對時間斷裂的幡然覺醒，並將之轉化為文化悼亡的時刻。<sup>125</sup>

在這個時間點上，曾經描繪過「少年中國」的國族意象的梁啟超，此時轉身回望古老帝國的餘暉，呼喚著遙遠的六朝時代，其姿態與意義耐人尋味。

事實上，正如這場修禊中所顯示出來的時空秩序的失落，面對著過去與未來、古典與現代、循環與線性的種種掙扎矛盾，在這個新舊交接的時間點上，對於「六朝」的不斷召喚所顯示出來的，或許就是在面對突如其來的現代性時，那個被迫著迎向未來又不斷徘徊於過去的窘迫與曖昧。

## 第五節 小結：傳統與現代之間

清代以來關於「六朝」的種種論述，可以分梳理出兩個重要的層次：一則，阮元立足於語言文字的特點，強調語言的聲音特徵與文章的聲音形式之間的相通性，六朝韻文因此被提高到文章正統的地位<sup>126</sup>；二則，在儒家審音知政說的影響

<sup>125</sup> 吳盛青：〈風雅難追攀：民初士人禊集與詩社研究〉，吳盛清，高嘉謙編：《抒情傳統與維新時代》（上海：上海藝文出版社，2012），頁 30-36。

<sup>126</sup> 民國初年錢基博總結道：「然桐城之說既盛，而學者漸流為庸膚，但習為控抑縱送之貌而亡其實，又或弱而不能振。於是儀徵阮元倡為文言說，欲以儷體嬗斯文之統。江都汪中質中有文，鎔裁六朝，異導班蔡，祛其縲藻，出以典雅；而儀徵一派，又異軍突起以樹一幟。道窮斯變，物極則反，理固然也。」錢基博《中國文學史》，（北京：中華書局，1993），頁 942。

下，文學藝術中的聲音被引申為政治治亂興衰的象徵，在晚清雅廢夷侵的時代背景下，張之洞為首的清流士大夫有感於動蕩的政局，對六朝之文學藝術表現出強烈的排斥。這兩條關於「聲音」的詮釋脈絡，開啟了晚清民初「六朝」作為古典文學資源面向現代自我活化的兩條重要線索。

阮元以「沉思翰藻」為標準，推舉六朝駢文的正統性，不僅與古文家的文章正統論述針鋒相對，也與焦循等人「文莫重於注經」的「質言」主張也有所區隔。從經學角度來看，阮元等人之所以選擇「六朝駢文」，一方面是因為駢文尤其是「選體」，須大量用典，正為強調博學的漢學家所擅長；另一方面，阮元的駢文理論乃是從其「聲音」中建立起來的，因而此一主張更與他對於「聲韻」、「文字」與「語言」的認識密切相關。而受到阮元的影響，晚清學人如章太炎、劉師培、黃侃諸人對於文學、思想、學術乃至革命的種種論述，無不著眼於語言文字立論。阮元「文言說」與「文筆說」在有清一代傳播廣遠，其影響力使得本文不得不在他身上多加著墨。結合整個清代學術論爭的視野，筆者真正關注的問題，是戴震、阮元等人立足於語言文字，藉由重新發現六朝文章所建立起來的對於「文」的認識方式，為清末民初關於「文學」的討論開闢出了怎樣的思想脈絡。清朝末年，劉師培對於清代文學曾有過此番評述：

近代文學之士，謂天下文章莫大乎桐城，於方、姚之文，奉為文章之正軌，由斯而上，則以經為文，以子史為文，由斯以降，則枵腹篋古之徒，亦得以文章自耀，而文章之真源失矣。惟歙縣凌次仲先生，以《文選》為古文正的，與阮氏〈文言說〉相符。而近世駢文名者，若北江（洪亮吉）、容甫（汪中）步趨齊梁，西堂（尤侗）、其年（陳維崧）導源徐庾。即穀人（吳錫麟）、驛軒（孔廣森）、稚威（胡天游）諸公，上者步武六朝，下者亦希踪四傑。文章正軌，賴此僅存。而無識者流，欲別駢文於古文之外，亦獨何哉？<sup>127</sup>

劉氏標舉凌廷堪、阮元為清代駢文復興的關鍵人物，稱讚二人以《文選》為古文之正的，匡正文章之真源，使得清末駢文名者，得以復歸文章正軌。由斯可

<sup>127</sup> 清·劉師培：〈文章原始〉，《劉師培中古文學論集》，（北京：中國社會科學出版社，1997），頁216。

見，凌廷堪與阮元相繼完善的文統觀，除卻在當時的影響力，還一直延續到民國初年，為清末民初的學者所繼承和發揚，甚至參與重構現代「文學」之概念與界域，其重要性自不待言。正是沿著戴震、凌廷堪、阮元等人的思路，劉師培、黃侃從自然的聲音辭氣提煉出六朝韻文中的「自然音節」，站在古典與現代斷裂中間點，其溯源上古時代的言文關係，進而從古典的角度呼應現代「言文合一」的主張<sup>128</sup>，而其姿態與意義則頗值得進一步分梳。

而從張之洞到沈曾植，代表了晚清另一種理解「聲音」的層次。國運動蕩，使得「聲音之道與政通」、「文章經國之大業」的古老命題在晚清士大夫群體間被不斷重提，而儒家思想中「聲音」與「政治」、「文運」與「國運」之間的對應關係，亦是晚清士大夫一直到民初知識分子面對文學何去何從的問題時，所無法迴避的思路。然而，這裡最值得注意的是沈曾植的詩學主張從張之洞等人的「三元說」向「三關說」的過渡。面對六朝詩風的盛行，張之洞以唐宋時代的盛世之詩作為療救的範本；然而沈曾植卻以佛教「出世間法」，稱賞六朝詩歌中的精妙玄思，從而打破唐宋與六朝的對峙，更將「元嘉」之詩納入「元祐」、「元和」的詩學譜系。

從張之洞的「哀六朝」到沈曾植的「活六朝」，二者雖然皆以雅正為文學典範，然而前者繼承歷來六朝文學的衰世想像，指斥清末文學藝術方面學六朝的風尚；後者則就學術思想立論，從唐宋上溯六朝，表彰元嘉時期的山水玄言詩與東晉士人的經國理想，從而打破了長久以來六朝文學因「亡國之音」的歷史敘述所形成衰世想像，為近代中國的「六朝文學」開啟了更為豐富的理解面向。

陳平原教授在〈現代中國的「魏晉風度」與「六朝散文」〉一文中，曾將現代散文對於六朝文章的借鑒，上溯章太炎與劉師培對於六朝文的推重，從而指出現代中國散文藉助六朝文章而實現傳統的創造性轉化的譜系，可以概括為「章太

<sup>128</sup> 鄭毓瑜教授曾指出，晚清劉師培、黃侃立足於戴震、阮元所開闢的思路，推源口說記誦，以保留在書寫中的句讀聲氣，驗證「古人言文合一」，提舉傳統文學中韻偶文學的正當性，可以視為彌合傳統「言（語）」、「文（字）」界限、連通由口說跨越到書寫的一種對策。而與此同時，胡適則在講求文法的同時，拜託傳統文學的聲韻形式，探求白話的自然音節，以達成新文學的「言文合一」。正是這些看似相互衝突，卻又相互補充的「言」、「文」關係，提供了新舊文學自我活化與澄清的契機。參見氏著：〈晚清民初的「文學」情境——「多義性」的掙扎與「文法/句讀」的拉鋸〉，《文學經典的傳播與詮釋》，（第四屆國際漢學會議論文集），（臺北：中央研究院，2013），頁 137-172。



炎、劉師培——魯迅、周作人——俞平伯、廢名、聶紺弩——金剋木、張中行」<sup>129</sup>。然而實際上章、劉對於「文」的認識的差異，使得二人之稱賞六朝文章實則沿著不同的思想脈絡展開：劉氏步趨阮元以來「文言說」與「文韻說」的選學一派；章氏則應納入沈曾植所開闢出來從「魏晉學術」（玄理）到「魏晉文章」的思路。章、劉二人對「六朝」想像的差異，恰恰是六朝文章在晚清民初實現現代轉化的兩條最主要的線索。

---

<sup>129</sup> 陳平原：〈現代中國的「魏晉風度」與「六朝散文」〉，《中國現代學術之建立》，（北京：北京大學出版社，1998），頁 351。



### 第三章 「言文合一」：《文心雕龍》的現代闡釋與韻文學的活化

釐清「文」、「文章」與「文學」之間的關係與界域，為它們在傳統與現代、本土與西方之間找到合適的位置，是晚清知識份子的論爭中最重要的議題之一。事實上，乾嘉時期桐城派與駢文派的爭論，已然顯露出時人對於「文」之界限的遊移徘徊，但如果說，此時還停留在唐宋以來駢散爭勝以及傳統文章流別的層面，那麼到了清末民初，知識份子繼續談論駢散存廢時，已不再僅僅侷限於駢散之爭。由於西方學術觀念的傳入和接受，知識份子將其關注的焦點匯聚於「什麼是『文學』」以及「什麼是『中國』文學」的根本問題上來。

1917年，時任北大教授的朱希祖（1879-1944）曾經在日記中記錄下當時北大校園中三派的分界：

近來北京大學文科教授主持文學者，大略分為三派：黃君季剛與儀徵劉君申叔主駢文。而劉與黃不同者：劉好以古文飭今文，古訓代今義，其文雖駢，詰屈聱牙，頗難誦讀；黃則以音節為主，間飭古字，不若劉之甚，此一派也。桐城姚君仲實、閩侯陳君石遺主散文，世所謂桐城派者也。晉姚、陳二君已辭職矣。餘則主駢散不分，與汪先生中、李先生兆洛、譚先生獻，及章先生議論相同，此又一派也。<sup>1</sup>

朱希祖所略分出來的三派中，倡言駢文者，均借重《文心雕龍》闡發其文章觀。劉師培與朱希祖都曾在北大講授《文心雕龍》，黃侃所作《文心雕龍札記》更是六朝研究中重要的學術著作。章太炎在「國學講習會」時期也曾講授《文心雕龍》，朱希祖與黃侃都是當時在場聆聽的學生。除了上述幾人，即便其後極力推廣白話新文學的胡適，在論及中國歷史上「在內容與形式兩方面都能成一家之言」的著作時，亦將《文心雕龍》列入表彰的範圍之內<sup>2</sup>。更遑論深受章、劉影響的周作人和魯迅。

因此《文心雕龍》作為六朝時期最重要的理論著作，在晚清民初的特殊語境

<sup>1</sup> 朱希祖：《朱希祖日記》，（下冊）（北京：中華書局，2012）頁1389。

<sup>2</sup> 胡適：《五十年來中國之文學》，（臺北：遠流出版社，1988），頁104。

中，建立起了縮合古今的可能。而《文心雕龍》之所以在晚清受到如此廣泛的推重，同時也與其本身的複雜性有關。一方面《文心雕龍》的創作論雖然建立在詩賦駢文寫作實踐的基礎之上，其文體論的部份卻又廣泛地將三十餘種實用文體納入其中進行論述<sup>3</sup>。因此晚清所出現的關於各類文章的討論，都能從中獲取理論資源。另一方面經由阮元以降的選學派的闡發，《文心雕龍》作為最重要的中國文學理論著述，也成為晚清學人面對西學而調適自我位置的中介。

以《文心雕龍》為代表的六朝文論，在近代文學觀念的形成與發展的過程中，扮演著相當特殊的角色，這恰好為我們提供了觀察的契機——以「六朝」作為關鍵詞，或許能幫助釐清晚清關於「文學」的各種聲音。換言之，晚清知識份子對於六朝文學保持何種態度，他們如何想像與定義「六朝」，反映了其思想的掙扎與變化。無論張揚或摒棄，提倡或反對，六朝文章在清末民初社會劇烈變革與西學觀念的刺激下，得以被提煉出不同的言說資源，而進入近代知識份子的視野與論述之中，進而承繼或修正，批判或轉化。一方面是極力擺脫的傳統的幽靈，另一方面作為探索與想像現代的憑藉與中介，「六朝文學」在中國文學中重新定義自身、活化自身的過程中，在「中」與「西」、「新」與「舊」之間不斷遊移。

值得注意的是，在這裡，「語言」成為了最重要的憑藉。本章所討論的這幾位重要的晚清學者，儘管取徑各異、結論不一，但無不藉助於「六朝」重組「言」、「文」關係，進而重新定義「文學」（文字），並從古典的脈絡中抽繹出「言文合一」、「文以載言」的結論。而這些從六朝文論中所提煉的觀點，不再如同過去歷代對特定文體的「復古」——而既有著承續「傳統」的目的，更是必須面對突如其來的「現代」的自我調適。六朝韻文學也因此層層論述之中，產生出其在現代的意義。

由於本文論述的重點側重於「六朝」，因此就晚清的駢散之爭而言，筆者關注的焦點將主要集中於「選學」一派的文學觀，並將以此探討「六朝」在清末民初如何被重新認識與論述，對於「六朝」的想像與建構在這歷史鉅變的時空中產生了怎樣的典範意義，並如何為此一時代言文關係的探索提供了一條由古典聯結現代的道路。

---

<sup>3</sup> 周興陸：〈章太炎講解《文心雕龍》辨釋〉，黃霖：《文心雕龍彙評》，（上海：上海古籍出版社，2005），頁178。



## 第一節 「聲義為字之精神」：章太炎的語言文字之學

1906 年章氏在《國粹學報》上發表〈論語言文字之學〉一文，在這篇文章中，章太炎寫道：

小學之用，非專以通經而已，周秦諸子史記漢書之屬，皆多古言古字，非知小學者，必不能讀。若欲專求文學，更非小學不可。漢時相如子雲唐時韓柳，皆通小學，故其文字閎深淵雅，迥非後人所及。中間東漢六朝，諸文學家亦無不通小學者，一披《文選》，便可略知梗概。然自中唐以後，小學漸衰，韓退之言：「凡作文字，宜略識字。」可知當日文人已多不識字者。……要之，文辭之本，在乎文字。未有不識字而能為文者。<sup>4</sup>

章氏這段表述與此前戴震所謂「夫今人讀書，尚未識字，輒目故訓之學不足為。其究也，文字之鮮能通，妄謂通其語言；語言之鮮能通，妄謂其心志，而曰傳合不謬，吾不敢知也」<sup>5</sup>的思路基本是一致的。在章氏看來，「識字」乃是一切學術的基礎，而欲識字則必通小學。但在這裡需留意的是，章太炎對於「小學」這個名字，不甚滿意，他指出「小學」之名源於古時教八歲以前的兒童識字的書籍，但實際上「小學」早已超出了童蒙識字的範圍，沿用「小學」之名，不過是為了便於指示而已，因此「小學」之名已然名實不符，章太炎此文的目的之一就是要將「小學」正名為「語言文字之學」。名稱的轉換，表示了章氏將「小學」作為獨立學科領域看來，一方面要求小學作為進入一切學科的基礎與方法，另一方面更企圖將傳統小學專注於字際關係的研究，上升到語言的層面，亦即「從文字與語言的關係上把握字詞的關係」<sup>6</sup>。

因此，章氏總結了包括《爾雅》、《說文解字》、《聲類》、《切韻》等歷代小學書籍，指出文字、音韻、訓詁「合此三者乃成語言文字之學」，也就是說，「語言文字之學」的範圍就在於文字、音韻和訓詁，分別對應「形」、「音」、「義」三個

<sup>4</sup> 清·章太炎：〈論語言文字之學〉，《國粹學報》，（1906 年第 2 卷第 24 期），頁 64-75。

<sup>5</sup> 清·戴震：《戴震文集》，（北京：中華書局，1980），頁 45-46。

<sup>6</sup> 韓琳：《黃侃手批說文解字》字詞關係研究》，（北京：中央民族大學出版社，2007），頁 31。

部分。章太炎在治學當中相當強調綜合此三者的重要性，而章氏受戴震之學的影響，非常強調「聲音」在小學研究中的核心位置。章太炎曾經如此描述形、音、義三者的關係：



要之，形為字之官體，聲義為字之精神，必三者具而文字之學始具。<sup>7</sup>

儘管章太炎仍然將「形」納入小學的範疇，但相比作為核心精神的「聲音」和「意義」，「形」只能算是「結構性的外在」<sup>8</sup>。然而在章太炎看來，「字聲」之所以重要，首先體現在它和語言之間的關係。1922年章太炎在國學講習會中講「小學」一章時，如是說：

文字之學，宜該形、聲、義三者。專講《說文》，尚嫌取形遺聲；又何況邈不可知之鐘鼎款識哉！蓋文字之賴以傳者，全在於形。論其根本，實先有義，後有聲，然後有形，緣吾人先有意想，後有語言，最後乃有筆畫也（文字為語言代表，語言為意想之代表）。故不求聲義而專講字形，以資篆刻則可，謂通小學則不可。三者兼明，庶得謂之通小學耳。<sup>9</sup>

「意義」先於「語言」，而「語言」先於「文字」，所以相比起「字形」，「字聲」才是尋溯古「義」的真正途徑，「音理通，而義之轉變乃明」<sup>10</sup>，這與戴震的思路基本一致。也正是基於此一認識，章太炎對於當時出土的古代器物上的銘文表現出強烈的不信任，他認為僅僅藉由文字之「形」並不能真正抵達意義的真實，而如果忽略「聲義」之間的關係，也就稱不上是真正的小學<sup>11</sup>。章太炎將「聲義」並稱而與「字形」分立，顯示了在其看來，聲音與意義之間的關聯比文字與意義

<sup>7</sup> 清·章太炎：〈小學略說〉，氏著：《國學演講錄》，（南京：鳳凰出版社，2008），頁5。

<sup>8</sup> 黃錦樹曾經指出，章太炎繼承了戴震以音為中心的意義理論的同時，也繼承了他將「字形」作為「結構性的外在」的結構條件，同時指出，章氏對於「文字」態度的複雜性在於，面對當時漢字拼音化的呼聲，章太炎仍然認為文字尤不可廢，一方面文字的空間性使得它作為異地之人產生共同理解的中介，另一方面文字具有抗拒時間流變的能力，「蓋文字之賴以傳者，全在於形」。黃錦樹：《章太炎語言文字之學的知識（精神）譜系》，頁80。

<sup>9</sup> 清·章太炎：〈小學略說〉，《國學演講錄》，頁5。

<sup>10</sup> 同上註。

<sup>11</sup> 章太炎曾云：「飯鉤撫鐘鼎，詭更正文者，其無徵多如此也。」見氏著：〈與尤瑩問答記〉，《章太炎全集（四）》，頁45。

要密切得多。換言之，回到語言文字產生的起點，「意義」並非直接藉由「文字」呈現，而是首先表現為「聲音」（語言），再形塑成文字，文字僅僅是語言的「代表」，只有穿透文字的形象找回遠古的語言聲音，才能抵達與還原意義真實的樣貌。值得注意的是，章太炎曾經參與斯賓塞（Herbert Spencer, 1820-1903）文集的翻譯，因此章氏承續清人「因聲求義」的小學傳統的同時，融入了此時傳入中國的斯賓塞的學說：

吾聞斯賓塞爾之言曰：有語言然後有文字。文字與繪畫，故非有二也……乃若夫人之姓名、洲國山川之主名，主形者窮困，乃假同音之字以依託之，於是有諧聲字，則西域字母根株於是也。人之有語言也，固不能遍包眾有，其形色志念之相近者，則引伸緣傳以為稱。俄而聆其言者，眩惑如占覆矣，乃不得不為之分其塗畛，而文字以之孳乳。故數字之義，祖禰一名，久而莫蹤跡之也。今英語最數，無慮六萬言（斯氏道當時語），言各成義，不相陵越。東西之有書契，莫繁是者，故足以表西海。<sup>12</sup>

章太炎將中國語言文字放在世界共同的語言現象中進行類比（墨西哥之象形文字、埃及之象形字），進而站在語言的角度重新審視傳統小學，將西語中「字母」的出現，與清儒所提出的諧聲、假借說相聯繫，認為包括中國在內，世界每一種語言中都存在共通的現象，即從聲音語言到象形文字，再到「形者窮困，乃假同音之字以依託之」的規律，由是產生了形聲字，西方語言的「字母」即根基於此。然而語言有其限制，面對形色志念與之相近的事物，便從聲音中「引伸緣傳以為稱」，這必然造成意義的淆亂，於是人們創造文字「為之分其塗畛」；但語言、文字在歷史發展中不斷變異、孳乳，最終蹤跡難明，導致名實眩惑。

對於章太炎來說，語言文字在此一時代之所以重要，已不是僅僅因為解譯經典的需要，而因其關係著民族的思想文化存續，也預示著民族未來的命運。因此章太炎深深感歎，英語字彙的豐富，能夠言各成義，不相陵越，而中國文字中史籀作書不過九千，其後《凡將》、《說文》中的文字也未曾超過這個數目。而文字的缺乏、意義的疊加、詞彙的淆亂，正是造成「中國日削」的癥結所在。

<sup>12</sup> 清·章太炎著，朱維錚編校：《煇書》，（上海：中西書局，2012），頁39。

如此思慮之下，「語言」、「聲音」與「文字」在晚清的意義，便與乾嘉樸學立足於解經求義有了層次上的差異：一是，從單純「字音」與「字義」之間的關係，拓展到語言學的思考層面；二是，其探究「聲音」與「文字」的目的也不再僅僅是溯源經義，而表現出在中西文化碰撞之中，對於中國語言、文化的重新審視。

意義的澄清關係著整個民族國家的盛衰，在章太炎的思想中，語言文字的重要性也由是被突顯出來，而他意圖為意義、文字與聲音的錯位重新「正名」，並且重新找回意義在數千年文字「孳乳」中所遺失的蹤跡，其方法便是建立起一套追本溯源的語言文字系統，讓那些在文字發展中不斷遮蔽和失落的意義，透過形、音、義關係的發掘，得以有跡可循。1908年5月，章太炎曾在《民報》上刊載〈博徵海內方言告白〉云：

近世有文言一致之說，家乃遏絕方言，以就陋儒之筆筭，因訛就簡，而妄人之漢字統一會作矣。果欲文言合一，當先博考方言，尋其語根，得其本字，然後編為典語，旁行通國，斯為得之。<sup>13</sup>

章太炎在這裡，指出了晚清以來「言文一致」之說所內蘊的暴力，其統一漢字、遏絕方言，實際上只是以過於簡化的方式達成言文一致的假象。在他看來，真正實現「言文一致」的途徑，必須通過博考方言，尋溯語言之根，消除語言、文字在歷史發展中因轉注、假借等引起的音義錯訛的現象，從而達到文字初造時音義完全契合的狀態，進而通行旁國，而這才是章太炎理想中的「言文合一」<sup>14</sup>。為此，章太炎做了三方面的理論建構：「作《文始》以明語原；次《小學答問》以見本字；述《新方言》以一萌俗」<sup>15</sup>。其中，《文始》一書在章氏的著作中實有著特殊的地位，其目的正是為了闡明文字在語言發展中孳乳的規律，考訂源流以建立語言文字之統序，明確「語必有根，字必有本」<sup>16</sup>。

在這部著作中，他提出了「初文」與「準初文」的設想，而理論發源的根基

<sup>13</sup> 清·章太炎：〈博徵海內方言告白〉，轉引自姚奠中，董國炎：《章太炎學術年譜》，（太原：山西古籍出版社，1996），頁121。

<sup>14</sup> 此處參考張向東：〈清代的音韻學與文學革命〉，《中國文哲研究通訊》，（臺北：中國文哲研究所，2010年6月）第22卷，第2期，頁152。

<sup>15</sup> 清·章太炎：《國故論衡·小學略說》，（上海：上海古籍出版社，2003），頁10。

<sup>16</sup> 參考翰琳：《〈黃侃手批說文解字〉字詞關係研究》，頁35。



在於許慎的《說文·序》中的這段話：

倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之文；其後形聲相益，即謂之字；文者，物象之本，字者，言孳乳而寢多也。以迄五帝三王之世，改易殊體，封於泰山者，七十有二代，靡有同焉。<sup>17</sup>

章太炎的「初文」取的是《說文》中的獨體字，而「準初文」則是初文所演變而來的合體象形、指事、聲具形殘字、同體複重字。二者是貫通形、音、義三者的「語根」（聲首），也即是所有中國語言文字可見的根源所在，而在此之上，眾多文字盤根錯節，構築起彼此相互關聯的文字系統（「經以同訓，緯以聲音」<sup>18</sup>）。章太炎將「初文」設定為語言的起點（「語根」），實則是回到「字」產生之前作為「物象之本」的「文」來重新看待語言文字的意義。因此章太炎的理論中預設了《說文》中的這五百餘字，不僅僅具有「形」的意義，更是形、音、義三者的結合體，是「字源」、「音源」也是「義源」<sup>19</sup>。換言之「初文」作為「語根」的條件，建立在其與「音」、「義」相通合一的條件之上，也就是章太炎心目中「言文合一」的那個「一」。

隨後，在言、文、義短暫合一的片刻之後，「字」出現了，它不再是最初的「物象之本」，而是「文」再生產的結果。章太炎認為「文字」產生的方式，是通過「變易」、「孳乳」兩條路徑完成：

討其類物，比其聲均，音義相讎，謂之變易；即五帝、三王之世，改易殊體者。義自音衍，謂之孳乳。<sup>20</sup>

前者聲音與意義不變，而字形改變；後者則又包含轉注、假借兩種方式，音義相互引申出新的意義，或更造一字或取音近之字以代之。顯然，不論是「變易」

<sup>17</sup> 東漢·許慎：《說文解字》卷十五，（上海：上海古籍出版社，1981）頁754。

<sup>18</sup> 清·章太炎：〈轉注假借說〉，《國故論衡疏證》，（北京市：中華書局，2008），頁189。

<sup>19</sup> 黃錦樹指出章太炎所定義的「初文」與「準初文」是「理論上原始的和諧，形、音、義緊密結合的『一名』、『語根』，是字源、音源，也是義源」：《章太炎語言文字之學的知識（精神）系譜》，頁115。

<sup>20</sup> 清·章太炎：《文始·文始敘例》，（臺北：中華書局，1970），頁2。



還是「孳乳」，決定意義產生的，都不是「字形」而是「聲音」。因此，在章太炎的語言文字之學中，無論對於「源」還是「流」，文字始終隸屬於語言，字形受制於聲音。所以他在在強調，小學研究不可拘泥於「辨章形體」，而必須「推訓故言，得其經脈，不明音韻，不知一字數義所由生」<sup>21</sup>。此一思路，在章太炎一生的學術思想中貫穿始終，他在中年以後所作〈自述學術次第〉中云：

學問之道，不當但求文字，文字用表語言，當進而求之語言。語言有所起，人、仁、天、顛，義率有緣，由此尋索，覺語言統系秩然。<sup>22</sup>

章太炎一方面將「語言」作為小學研究的核心，另一方面則強調追本溯源對於建立音義統系的必要性——這是章太炎治小學的最重要的思路之一，亦是其「通神旨，知義趣」的根基所在。作為章門大弟子，其後黃侃亦是循著這一條思路進一步發展「語根」之說。

章太炎與劉師培學術思想上的分合，是研究晚清學術史中一個頗引人注目的事件。就語言、文字的關係研究上，早期章太炎與劉師培的立場和觀點其實非常接近，因此章太炎曾數度將劉師培引為知音：

音韻通，文字可以略說，則小學始自名其家。然達者能就其聲類，以知通轉，比合雅詁，窮治周、秦、兩漢之籍，而拘者唯分析字形，明徵金石，若王筠之徒，末矣！……莫友芝、鄭珍、黎庶昌輩，皆寶翫碑版，用意止於一點一畫之間，此未為正知小學者。如其上者，通神旨，知義趣，余與劉生所有志也。<sup>23</sup>

章太炎認為小學研究當中，「通聲類」與「析字形」判分了「達者」與「拘者」。同樣繼承戴震以降皖派學術思想的遺緒，能夠「就其聲類」，「通神旨，知義趣」，確是章、劉二人的共同追求。他們顯然都受到戴震以來音韻之學的影响，因此尤其強調「聲音」在小學研究中的重要作用。而時至晚清，聲韻之學的發展，以及

<sup>21</sup> 清·章太炎：《國故論衡·小學略說》，（上海：上海古籍出版社，2003），頁9。

<sup>22</sup> 清·章太炎：〈太炎先生自述學術次第〉，《太炎先生自訂年譜》，（近代中國史料叢刊），（臺北：文海出版社，1971）頁53-68。

<sup>23</sup> 清·章太炎：〈說林下〉，《中國近三百年學術史論》，（上海：上海古籍出版社，2006），頁26。

西方思潮的湧入，使得章、劉在清代聲韻之學的基礎上，提出了各自的創見，同時將傳統侷限於字詞研究的小學，拓展到語言的層面。

章太炎與劉師培，繼承了清代漢學家治學的思路，皆有深湛的小學根底，其論文的方法，亦都強調必須以小學為基始。章太炎云：「今日言小學者，必不能讀。若欲專求文學，更非小學不可。」<sup>24</sup>劉師培以〈析字篇〉作為〈文說〉首篇，開頭即云：「自古詞章，導源小學。蓋文章之體，奇偶相參，則俾色揣稱，研句練詞，使非析字之精，奚得立言之旨？故訓詁文字，乃文字之始基也。」<sup>25</sup>章、劉既然都肯定小學在文學中的重要性，那麼其間分歧究竟出現在哪裡，又是如何出現的？

## 第二節 「凡有字者，皆謂之文」：章太炎對《文心雕龍》的闡釋

章太炎強調「形為字之官體，聲義為字之精神」這既說明了「聲」在意義生產中的核心作用，亦說明了「形」雖然位於結構的邊緣，但仍然具有一席之地，正是「形」讓轉瞬即逝的聲音得以保留，因而具有聲音所不可替代的功能作用。這一點相當重要，因為「形」在章太炎思想中的位置，關涉著他對於「文」的認識和定義，而這也正是其與阮元、劉師培的關鍵差異所在。

正如上文所言，承續乾嘉以來的聲音之學，「聲音」在章太炎的小學研究中佔據著核心的地位，因此他的論述中時有批評《說文》重字形而不重字聲的弊病，同時也嚴厲指責當時研究《說文》的王筠（1784-1854）等人以及「寶翫碑版」的金石學家，「用意止於一點一畫之間」，這樣的治學方式「可稱說文學，不可稱小學也」<sup>26</sup>。值得注意的是，章太炎將「文學」與「小學」對舉，認為王筠的學術方式只能稱得上「文學」而非「小學」，暗示了在章太炎看來，小學與文學之間的差異即在於：論小學須重「字聲」，而文學則須重「字形」。在《國故論衡·文學總論》的篇首，章太炎為「文」與「文學」作了如下明確的定義：

<sup>24</sup> 清·章太炎：〈論語言文字之學〉，《國粹學報》，（1906年第2卷第24期），頁64-75

<sup>25</sup> 清·劉師培：〈文說〉，《劉師培中古文學論集》，（北京：中國社會科學出版社，1997），頁190。

<sup>26</sup> 清·章太炎：〈與人論樸學報書〉，《章太炎全集四》頁153。

以有文字著於竹帛，故謂之文。論其法式，謂之文學。<sup>27</sup>



在章太炎的理解當中，「文」指的是著於竹帛的一切文字形式，「文學」則指的是一切文字書寫的體式章法，所以著於竹帛的「文字」才是「文學」產生之初的基礎和根本，亦是核心所在。換言之，在這樣的認知結構中，「文學」毋寧說是一種「文字之學」，但凡使用「文字」的表達都可以放入「文學」的視域中檢視。因此他對於《文心雕龍》的理解也基於這一觀念，1906年章太炎東渡日本，隨後設立國學講習會並擔任主講，其間他講授了《文心雕龍》，魯迅、朱希祖、錢玄同（1887-1939）都是當時在場聆聽的學生，從當時的筆記中來看，章太炎曾非常明確地指出：

《文心雕龍》於凡有字者；皆謂之文，故經、傳、子、史、詩、賦、歌、謠，以至諧、隱，皆稱謂文，唯分其工拙而已。此彥和之見高出於他人者也。<sup>28</sup>

章氏認為劉勰之所以見識過人的關鍵，就在於他將經、傳、子、史、詩、賦、歌、謠等各類文體，都納入了「文」的範疇，也就是說，章氏認為《文心雕龍》對於「文」的定義其實是「凡有字者，皆謂之文」。有趣的是，如此一來，章太炎提舉《文心雕龍》的理由，正好與阮元從聲韻的角度看重其「有韻為文，無韻為筆」的分界相反，其針鋒相對的意味亦相當明顯。

更堪玩味的是，章太炎在解釋《文心雕龍》中「形立則章成矣，聲發則文生矣」這句時，特別指出這裡的「文」、「章」二字的位置應當調換，即當云「形立則文成，聲發則章生」<sup>29</sup>。也就是說，在章太炎看來，「文」所繫聯的必須是具體可觀的「形象」（文字），這便與從阮元以聲音為文的「文言說」，區別開來。

事實上，章太炎承認「古人之文，大都駢儷有韻，此由古人語簡，又不著竹帛，故必駢而有韻，乃易於記憶」<sup>30</sup>，然而他認為這並不能說明只有駢儷之文才能

<sup>27</sup> 清·章太炎：〈文學總論〉，《國故論衡疏證》，（北京：中華書局，2008），頁49。

<sup>28</sup> 清·章太炎：〈章太炎講授《文心雕龍》記錄稿兩種〉，收錄於黃霖：《文心雕龍彙評》，（上海古籍出版社，2005），頁168。

<sup>29</sup> 同上註。

<sup>30</sup> 同上註。

稱為「文」，而只能算是早期以文字記錄的文章的一種特點。至於《文心雕龍》的文筆之辨，他如此解釋道：



《文心雕龍》始言文、筆之分。蓋文、筆之分，實始東漢。然此分之界限，亦各不同。在東漢以詩賦為文，奏札為筆。六朝人以有韻為文，無韻為筆。唐人又以詩歌為文，頌銘為筆（見《一切經音義》）。至於阮元之說（言駢文始可稱文），更不足道。<sup>31</sup>

在章太炎看來《文心雕龍》中的文筆之分其實並沒有明確的界定，阮元以駢文為文來解釋「有韻之文」與劉勰的原意並不相符，而他同時認為阮元標舉《文選》卻忘記了編選「總集」的初衷其實只是「只因分集易散而作，故僅選集散篇文之佳者」<sup>32</sup>，所以才會「以為集以外皆不得稱文，故惟選集部之文」，而不選經、史、子。而至於阮元所例舉的〈文言傳〉，章太炎引用梁武帝的說法，認為「文言」的意思乃指「文王之言」，而非阮元所論之「文」、「言」的關係。

因此，章太炎進一步推證「彬彬」與「文章」分屬兩個不同的概念，以回應阮元以來以辭采聲韻為文的說法：

凡文理、文字、文辭，皆稱文。言其采色發揚謂之彪。……夫命其形質曰文，狀其華美曰彪。指其起止曰章，道其素絢曰彰。凡彪者必皆成文，凡成文者不皆彪。是故權論文學，以文字為準，不以彪彰為準。<sup>33</sup>

章太炎看似將文理、文字、文辭等一切文學表達的形式都納入了「文」的範疇，將「文」的範疇擴展至最大；但事實上，他藉此明確了以「文字為文」的核心標準。章太炎同樣利用尋溯古義的方法，將「文章」與「彬彬」分离開來，指出前者強調形象與章法，後者注重修飾與辭采，從文章就其本質而言，應當以「文字」為準，而不以「彬彬」為準。這一段論述，章太炎明顯是針對阮元以降的選學派而發，他甚至毫不留情地批評阮元將「文辭」與「學說」分離，「只以彬彬為

<sup>31</sup> 同上註，頁 167。

<sup>32</sup> 同上註，頁 167。

<sup>33</sup> 清·章太炎：〈文學總論〉，《國故論衡疏證》，（上海古籍出版社，2003），頁 49。



文」的作法，是不明文章的根柢在於「文字」。

有意思的是，確立了「文學以文字為準」之後，章太炎更進一步區分了「有句讀文」與「無句讀文」，並將一切著之竹帛的文字，乃至無法誦讀的表譜圖象，通通納入「文」的範疇，他如是說：

文字初興，本以代聲氣，乃其功用有勝於言者。言語僅成線耳，喻若空中鳥跡，甫見而形已逝。故一事一義得相聯貫者，言語司之。及夫萬類全集，勢不可理，言語之用，有所不周，於是委之文字。文字之用，足以成面，故表譜圖畫之術興焉。凡排比鋪張不可口說者，文字司之。……然則文字本以代言，其用則有獨至。凡無句讀文，皆文字所專屬者也。<sup>34</sup>

章太炎承認就「文」的發展而論，文字形成之初的確是用以代聲氣，那便是上文「言文合一」的那個短暫的片刻，然而在那個瞬間之後，「文」和「言」便在功能上分開了，文字形成了與口語文化截然不同的表達功能和思維方式。在章太炎看來言語是時間性的，文字則具有超越言語的空間性和形象性，因而能夠突破聲音的線性限制，章太炎將「文」與「文字」繫聯在一起，認為這種突破時間線性的空間性既是「文字」獨特的性質，也是「文章」區別於「言語」的關鍵所在<sup>35</sup>。因此章氏將文學的核心精神推導到「修辭立誠」的「誠」<sup>36</sup>，也就是文章必須表達它背後真正的「義」，離開「誠」而去談論「文氣」、「文德」都只是本末倒置。在章太炎這裡，駢散之爭不再具有意義，因為不論駢文還是散文，唯須抵達「誠」的境界，才可稱為「文」。如此一來，章太炎恰恰將阮元最為強調的「語言聲氣」排除在了文學的核心價值之外。

然而有趣的是，章氏對於六朝文章的欣賞，也正是建立在他對於「文」的認識之上。在論《文心雕龍·徵聖篇》時，章太炎曾云：

正言所以立辨，體要所以成辭：二語，文學之圭臬也。晉以前文章，概文

<sup>34</sup> 清·章太炎：〈文學總論〉，同上註，頁 269-270。

<sup>35</sup> 將聲音視作「線」，將文字視作「面」，而將「儀象」視作體，是章太炎的文學理論體系中相當富有創見的觀點。同上註《國故論衡疏證》，頁 269-270。

<sup>36</sup> 清·章太炎：「知文辭始於表譜簿錄，則修辭立誠其首也。」《國故論衡疏證》，頁 271。

實兼備，非僅聖人為然。齊、梁而後，漸染浮靡之習。<sup>37</sup>

「聖文之雅麗，固銜華而佩實者也」：晉、宋以前之文，類皆銜華而佩實，固不僅孔子一人也。至齊、梁以後，漸偏於華矣。<sup>38</sup>



換言之，章太炎看重的是魏晉文章「銜華而佩實」，實非傳統對於六朝文學的想像中以徐、庾為代表的駢文，因此章太炎所建構的六朝文學想像，與桐城派、選學派的出發點都全然不同。而章氏對於《文心雕龍》的解釋亦基於此：

故文能宗經，體有六義：當梁之時，文學浮靡，達於極點，侯景說帝「文章賦詠不出桑中」，而徐、庾之徒亦起於是時。故斯時劉起於南，蘇起於北，皆思以質樸救弊。故〈宗經〉一篇實為彥和救弊之言。自宋代歐、曾、王、蘇以降，以迄今，茲弊又不在淫艷，而專在膚泛矣。<sup>39</sup>

章太炎肯定劉勰作《文心雕龍》的意義在於矯正當時文學浮靡的風氣，而能「以質樸救弊」，但他並不因此讚賞與六朝之文相對的唐宋古文，而同時批評唐宋以降古文家過於膚泛的弊病。在他心目中，理想的文章典範是「清和流美」、「平徹閑雅」的魏晉文章<sup>40</sup>。他在〈自述學術次第〉中自述早年治小學因而仰慕韓愈「為文奧衍不遜」，又因師從譚獻（1832-1901）而曾宗法汪中（1745-1794）、李兆洛（1769-1841）的駢文，而三十四歲之後「欲以清和流美自化，讀三國兩晉文辭，以為至美，由是體裁初變」，章太炎如此稱讚魏晉文章：

吳、魏之文，儀容穆若，氣自卷舒，未有辭不逮意、窘於步伐之內者也……余既宗師法相，亦兼事魏晉玄文。觀乎王弼、阮籍、嵇康、裴頠之辭，必非汪、李所能窺也。<sup>41</sup>

<sup>37</sup> 清·章太炎：〈章太炎講授《文心雕龍》記錄稿兩種〉，收錄於黃霖：《文心雕龍彙評》，（上海古籍出版社，2005），頁 171。

<sup>38</sup> 同上註。

<sup>39</sup> 同上註，頁 169。

<sup>40</sup> 清·章太炎：〈自述學術次第〉，《章太炎先生自定年譜》，頁 59。

<sup>41</sup> 清·章太炎：〈自述學術次第〉，《章太炎自訂年譜》，頁 58-59。



又云：

魏晉之文，大體皆埤於漢，獨持論彷彿晚周。氣體雖異，要其守己有度，  
伐人有序，和理在中，孚尹旁達，可以為百世師矣。<sup>42</sup>

章太炎欣賞魏晉文章不拘泥於聲調奇偶，而能儀容穆若，氣自卷舒，辭達義明，因此他尤其偏愛的是魏晉玄談、論禮與議政之文。也因此，他內心嚮往的是王弼、阮籍、嵇康、裴頠的文章。正如陳平原教授所指出的，章太炎稱賞六朝的角度毋寧說是首先立足於魏晉思想學術，再到魏晉文章，所以他注意到魏晉學者不再獨尊儒術，而是廣採眾說，自立新義，旁理諸子；基於此，他給魏晉的定位是「真以哲學著見者，當自魏氏始」<sup>43</sup>。正如陳教授所指出的，中歲以後，章太炎宗師法相，又傾心魏晉玄文，於是形成「清遠本之吳、魏，風骨兼存周、漢」的自家風貌<sup>44</sup>。而由此也可見，章太炎所賞慕的「六朝」實則落在魏晉，而不在南朝。因此章氏在《國故論衡·論式》中云：

余以為持誦《文選》，不如取《三國誌》《晉書》《宋書》《弘明集》《通典》  
觀之，縱不能上窺九流，猶勝於滑澤者。<sup>45</sup>

章氏之所以排斥《文選》，明顯針對的是阮元以降逐漸興盛的「選學」一派。在他看來，僅僅從形式上欣賞與模仿六朝駢儷之文，其實只得起末流，六朝文章中真正應當效法的不是晉宋以下的駢儷之文，而應是魏晉時期的平典近雅又富於實學的議論文章。在章太炎看來，魏晉人既精小學又擅玄思，作出來的文章自然

<sup>42</sup> 清·章太炎：〈論氏〉，《國故論衡疏證》，頁 402。

<sup>43</sup> 清·章太炎：〈案唐〉，《章太炎全集》，（上海：上海人民出版社），第三卷，頁 451。

<sup>44</sup> 陳平原教授指出章太炎對有清一代追慕六朝最成功的駢文大家汪中、李兆洛表示不以為然，而格外推崇綜刻名理、清和流美的魏晉玄文。在章氏看來文章的好壞關鍵在於「必先豫之以學」。深深吸引太炎先生的首先是六朝學術，而後才是六朝文章。「六朝人學問好，人品好，文章自然也好，後世實在望塵莫及——如此褒揚六朝，非往日汲汲於捍衛駢文者所能想像。」而章太炎對於六朝文章的獨特發現，整個顛覆了傳統對於「八代之文」的想像。參見：〈現代中國的「魏晉風度」與「六朝散文」〉及〈關於經學、子學方法之爭〉，收錄於《中國現代學術之建立》，（北京：北京大學出版社，1998），頁 250-251、350-351、387-389

<sup>45</sup> 清·章太炎：〈論氏〉，《國故論衡疏證》，頁 398。

典雅雋永，所以他將魏晉之文、漢代之文與唐宋之文相比較，認為：

夫雅而不核，近於誦數，漢人之短也。廉而不節，近於強鉗；肆而不製，近於流蕩；清而不根，近於草野；唐宋之過也。有其利無其病者，莫若魏晉。<sup>46</sup>

在他看來，唯魏晉之文能兼二者之所長，而無二者之所短，因此既雅且核、既廉且節，肆而有制，清而有根。

1909 年章太炎在寄給《國粹學報》的一封信中如此寫道：

蓋學問以語言為本質，故音韻訓詁其管籥也；以真理為歸宿，故周秦諸子其堂奧也。<sup>47</sup>

陳平原教授指出，章太炎流亡日本時，在東京講學便選擇音韻與諸子，即以語言為方法，以真理為歸宿，這也可以說是章氏一生的學術宗旨<sup>48</sup>。章氏雖師承漢學，卻超越了漢學「專釋名物」的局限，而於當世卻鮮少知音，於是進而有「使魏晉諸賢尚在，可與對談」<sup>49</sup>的感歎。循此，章氏對於魏晉文章的偏愛，實則可與上文沈曾植論詩時所提出的「活六朝」並讀。如上文所言，沈曾植特別指出，若以出世法視之，魏晉玄學實不遜色於宋明理學，而六朝詩歌能夠融合「色」（境、事）與「意」（智、理）進而臻於「圓成實」之境，因此六朝詩歌的獨特價值便在於能在詩歌中體現「道」（真理），而學六朝者不應囿於字句上的模擬。沈曾植與章太炎，二者之學識淵深皆傑出於當世，儘管沈氏重在論詩、章氏重在論文，然他們均注意到了六朝文學在駢儷文風之外，獨特的思想價值，從而使得「六朝」在晚清得以拓展出更為豐富的面貌與意義。

<sup>46</sup> 清·章太炎：〈論式〉，《國故論衡疏證》頁 404-405。

<sup>47</sup> 清·章太炎：〈致國粹學報社書〉，《國粹學報》1909 年（己酉年）第十號。

<sup>48</sup> 陳平原：〈關於經學、子學方法之爭〉，《中國現代學術之建立：以章太炎、胡適之為中心》，頁 191。

<sup>49</sup> 清·章太炎著，馬勇編：《章太炎書信集》（石家莊：河北人民出版社，2003），頁 237。



### 第三節 「古人之文，以音為主」：劉師培對「文言說」的發展



#### 一 「言」與「文」

與章太炎一致的是，劉師培亦同樣深受戴震聲音之學影響，因此重視小學在一切學科中的關鍵作用，因此治小學亦相當重視立足聲韻的研究方法，而令章太炎曾一度將其引為知己。然而劉師培承其家學，在「文」的認識上則明顯步趨阮元，而與章氏相異。對於「文」的認識上的分歧，預示了劉師培與章太炎的文學理念必然將走向殊途。

章太炎雖早年在阮元所創辦的詁經精舍修習，但他對阮元的「文選學」並不以為然，章氏看重的是文章能否真正表達內容、貫通意義、修辭立誠；相反，真正繼承和發展阮元之說的是劉師培。因此，劉師培論文強調文章的聲音形式是否符合「聲成文」的要求，而他將「文」訓為「飾」，也正是從阮元那裡繼承的思路。劉師培認為從《易經》「觀乎天文，以察時變；觀乎人文，以化成天下」的文明之文，到上古三代的禮樂、典籍、文字、言辭莫不體現了「文」的秩序和原理，而「以文為文章之文者，則始於孔子作《文言》」。他如此寫道：

其蓋「文」訓為「飾」，乃英華發外，秩然有章之謂也。故道之發現於外者為文，事之條理中秩然者為文，而言詞之有緣飾者，亦莫不稱之為文。古人言<sup>●</sup>文<sup>●</sup>合<sup>●</sup>一<sup>●</sup>，故借為文章之文。後世以文章之文，遂足該文字之界說，失之甚矣。<sup>50</sup>

同樣精通小學的劉師培為了完善阮元「有韻為文」的觀點，因而從另一個角度強調古人「言文合一」，在小學方面他同樣重視「字聲」，認為語言聲音先於具有形象的文字，進而認為「言詞之有緣飾者」即是「文章之文」的起源。因此劉師培的「言文合一」與章太炎就「語言文字之根」來談的「言文合一」有著明顯的差異，也正是因為強調「言」、「文」之間的關係，劉師培毫不客氣地批判以「文字」界說「文章」的方法「失之甚矣」，正好與「文學以文字為準」的章太炎站在了對立面。

<sup>50</sup> 清·劉師培：〈論文雜記〉，《劉師培中古文學論集》，（北京：中國社會科學出版社，1997），頁235。

第一章曾經指出清代戴震推重考據倡言「因聲求義」，其後幾經演變影響了阮元等人對於「文」的重新認識，阮元因此立足於語言傳播的特點與聲音的形式，建立起以六朝駢文為典範的文統，他在〈文言說〉中從傳播的角度，解釋「文」的起源時指出：

古人以簡策傳事者少，以口舌傳事者多，以目治事者少，以口耳治事者多。故同為一言，轉相告語，必有愆誤，是必寡其詞，協其音，以文其言，使人易於記誦，無能增改；且無方言俗語，雜於其間，始能達意，始能行遠。

51

劉師培與阮元一樣認為「文」的產生是為了使「言」便於記誦，並且以此減少傳播中出現的訛誤，阮元在這裡將「文」作為動詞使用，意思是「寡其詞，協其音」，其作用的對象乃是「言」，因此在阮元的「文言」雖然區別於一般的「質言」，但本質上仍具有「言」的性質，因此具備簡省文詞與和諧音韻的「文言」就是文章最原初的形式，這為之後的「有韻之文」的正統性地位提供了歷史起源性的支撐。作為阮元的同鄉後輩，劉師培幾乎亦步亦趨地繼承了阮元的文統論與文章觀，並且在其基礎上加以敷衍和論證，建立起一個更為周密的理論體系。

劉師培在〈文章源始〉中云：「積字成句，積句成文，欲溯文章之源起，先窮造字之源流。」<sup>52</sup>就「文章」的認知而言，劉師培與章太炎的思路一樣，認為必須釐清語言、文字、文章的源流，因此他對於「文」的理解與闡發，亦建立在他對於語言、文字的認識之上。劉師培如此看待語言文字的源起：

蓋人意所製之音即唇舌口氣所出之音也，意蓄於中，賴唇舌口氣為之達。昔《樂記》有言：「凡音之起，由人心生焉」又曰：「感於物而動，故形於聲。」蓋意由物起，既有此物，即有此意，既有此意，即有此音，及聲音演為言語，而言語之音即象唇舌口氣所出之音，迨言語易為文字，而文字

<sup>51</sup> 清·阮元：〈文言說〉，《擘經室集》，（北京：中華書局，1985），頁 605-606。

<sup>52</sup> 清·劉師培：〈文章源始〉，《劉師培中古文學論集》，（北京：中國社會科學出版社，1997），頁 210。

之音復本於言語所發之音。<sup>53</sup>



在劉師培這裡，「聲音」的層次非常豐富。首先從人發聲的身心狀態而言，「聲音」源於「內心」與「外物」之間的感通，「既有此物，即有此意，既有此意，即有此音」，在這裡「物」與「意」與「音」既層層遞進又彌合無間，而最初「感於物而動」的唇舌口氣之「聲」演變而為「語言」，成為具有固定意義的符號系統。所以劉師培之論「字音」，往往將其與人們遭遇事物的情境與經驗聯繫在一起，比如他指出「喜」、「怒」、「哀」、「懼」四字就分別來自於嘻笑之聲、盛怒之聲、悲痛之聲和詫怪之聲<sup>54</sup>。

蓋人聲精者為言，既為斯意，即象斯意，製斯音而人意所宣之音即為字音之所本。……則文字之音即象言語所發之音，而言語之音又象唇舌口氣所宣之音，凡古字之音，奚可不窮其始哉。<sup>55</sup>

劉師培試圖溯源語言剛剛萌發的時間點，那個文字尚未出現的茫昧時代，人們遭遇事物的當下發出了最原始的自然聲氣，或「象人意所製之音」或「象物音所製之音」這些劉師培稱之為「自然之音」<sup>56</sup>，而這種逐漸「由簡趨繁」便形成了「語言」，因此語言聲音的出現「或循天籟，或效物音，或因形定聲，或因聲見義，故心同此理，即同此音」<sup>57</sup>。語言產生之後，繼而「由語言而造文字」<sup>58</sup>，「文字者，基於聲音者也」<sup>59</sup>。於是，這段歷史過程可以表述為：「自然之音」→「語言」→「文字」。

因此，在劉師培看來，文字之「形」在辨義與作文中並沒有決定性的作用，一則，「古無文字先有語言」<sup>60</sup>，相較於聲音，文字只是後起之物，真實的意義體現在最初「感於物而動」所發出的聲音（「元音」）當中。二則，字形的簡化與用

<sup>53</sup> 清·劉師培：〈正名隅論〉，《劉申叔先生遺書》，頁1660。

<sup>54</sup> 清·劉師培：〈正名隅論〉，《劉申叔先生遺書》，頁1660。

<sup>55</sup> 清·劉師培：〈原字音篇〉，《劉申叔先生遺書》，頁1473。

<sup>56</sup> 清·劉師培：〈正名隅論〉，《劉申叔先生遺書》，頁1660。

<sup>57</sup> 清·劉師培：〈文章源始〉，《劉師培中古文學論集》，頁211。

<sup>58</sup> 清·劉師培：〈文章源始〉，《劉師培中古文學論集》，頁211。

<sup>59</sup> 清·劉師培：〈文章源始〉，《劉師培中古文學論集》，頁211。

<sup>60</sup> 清·劉師培：〈字義起於字音說上〉，《劉申叔先生遺書》，頁1472。

字變遷，造成了意義的晦暗不明，而意義的蹤跡保存於語言聲音之中，辨義必須從聲音入手，因此「字形雖殊，聲類同者，義必近」<sup>61</sup>。



洪荒字簡，一字兼數字之音；後代義明，數字歸一字之用。審音惟取相符，用字不妨偶異。蓋音同字異，亦可旁通，而音異字同，不容相假。則作文以音為主，彰彰明矣。<sup>62</sup>

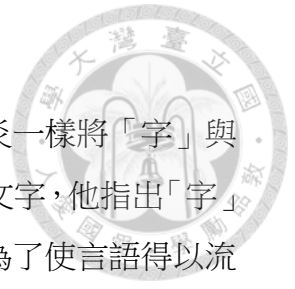
正因為「音同字異，亦可旁通」，所以不論就小學而言還是就文章寫作而言，「字形」都是次要的，「審音惟取相符，用字不妨偶異」。立足於此，劉師培循著阮元開闢的思路，將小學中的聲音之說拓展到文章寫作的領域，而提出「作文以音為主」，也就是說，在他看來，「文章」與「聲音」之間的關係才是其本質所在，因為只要明確了聲音，意義便能夠明確，所以「作文」毋須受到字形的拘束。換言之，在劉師培看來，「文章」並不指向「文字」，而是發源於更早的言語聲音。他如此表述「語言」、「文字」、「文章」與「文」的關係：

上古未造字形，先有字音，以語言流傳，難期久遠，乃結繩為號，以輔言語之窮。及黃帝代興，乃易結繩為書契，而文字之用以興。故「字」訓為「飾」，「文章」之訓相同（文章取義於藻繪，言有組織而後成文也。《易》言：「書契既作，百官以治，萬民以察，蓋取諸夬。」即言文明之象也。），足證上古之初，言與字分，以字為文。然文字雖興，勒書簡畢，有漆書刀削之勞，抄胥匪易，傳播維艱。故學術授受，仍憑口耳之傳聞。又慮其艱於記憶也，必雜於偶語韻文，以便記誦，而語言之中有「文」矣。即以語言著書冊，而書冊之中亦有「文」矣。是則上古之前，「文」訓為「字」；中古以降，「文」訓為「章」，故出言之有章者為文，著書之有章者，亦為文。<sup>63</sup>

<sup>61</sup> 清·劉師培：〈古韻同部之字義多相近說〉，《劉申叔先生遺書》，頁1474。劉師培尤其讚同黃春谷的「右文說」而認為「凡字義皆起於右旁之聲，聞其聲即知其義；凡同聲之字，但舉右旁之聲，不必舉左旁之跡，皆可通用」，在此基礎上，他更進一步地指出「字義既起於聲，並有不舉右旁為聲之本字，任舉同聲之字，即可用為同義」參見氏著：〈文章源始〉，《劉師培中古文論集》，（北京：中國社會科學出版社，1997），頁210。

<sup>62</sup> 清·劉師培：〈文說·和聲篇〉，《劉師培中古文論集》，頁195。

<sup>63</sup> 清·劉師培：〈文章源始〉，同上註，頁211-212。



劉師培這段話可以分成兩個層次來看：一方面，他與章太炎一樣將「字」與「文」聯繫在一起進行解釋，但不同的是，他並不認為文章本於文字，他指出「字」與「文章」均訓為「飾」，因為「字」與「文章」（文言）都是為了使言語得以流傳久遠，將語言加以「組織」而產生的一種形式，因此根源上都有「文飾」、「藻繪」的涵義。這裡可以補充的是，在〈中古文學史講義〉中，劉師培也標舉「修辭立其誠」作為其論述「文」的基礎，然而他對此的解釋與章太炎恰好相反。劉氏解釋云：「修飾互文，系綴同情，是詞之為體，迴異之直言」<sup>64</sup>。換言之，章太炎看重的是「誠」，而劉師培看重卻是「修辭」——「修辭」即是「飾」，即是一切「文」的起點。

另一方面，劉師培暗示「字」與「文章」事實上都隸屬於一個更為廣大的「文」的概念，這個「文」不僅僅指向語言，更彰明著統攝天地萬物的章法和秩序，他引用《周易》之語云：「書契既作，百官以治，萬民以察，蓋取諸夬。」換言之，在劉師培看來看來，「文」的範圍絕非「凡有字者，皆謂之文」，「文」最核心的意義應當通向《周易》中的「文明之象」，因此劉師培對於「文」的理解，實際上已與阮元以「沉思翰藻」為文的定義，有了層次上的差異。在〈廣阮氏文言說〉一文中，他寫道：

故三代之時，凡可觀可象，秩然有章者，咸謂之文。就事物言，則典籍為文，禮法為文，文字亦為文；就物象言，則光融者為文，華麗者亦為文；就應對言，則直言為言，論難為語，修詞者始為文。文也者，別乎鄙詞俚語者也。<sup>65</sup>

「直言為言，論難為語，修詞者始為文」是阮元〈文言說〉當中的原話，劉師培為了鞏固阮元的理論，進一步提出「文」的定義乃是「英華發外，秩然有章者」，因此在「言」、「語」、「文」之間，「文」最大的特徵就是「有章」也就是「飾」，因此「言」轉化為「文」的關鍵既在於聲音的可誦讀，也在於形式上是否「有章」。更值得注意的是，在劉師培這裡，「有章」已經不僅僅是阮元依據訓詁文義而提出

<sup>64</sup> 清·劉師培：〈中國中古文學史講義〉，《劉師培中古文學論集》頁7。

<sup>65</sup> 清·劉師培：〈廣阮氏文言說〉，《劉師培中古文學論集》，頁183。

來的「奇偶相生，音韻相和，如青白之成文，如咸韶之合節」，而是聯繫到「天文」與「人文」，放置在整個宇宙秩序當中去辨認。正如王風所指出的，阮元文論的核心是「文言」，而劉師培討論的則是「文」；他創造性地建立了一個相生垂直的系統，在這一體系中，「文」包括「禮樂法制、威儀言辭、古籍所載」的天地間一切「英華發外，秩然有章」的事物<sup>66</sup>，而阮元的「文言」則被納入他所分析的「文」的體系當中。

理解了這一點，再回到〈文章源始〉一文來看，劉師培認為「字」與「文章」都有「飾」的內涵，其產生與出現體現著「文」的精神，因此「飾」（「組織」、「有章」）無疑是「言」轉變為「文」的關鍵，所謂「言有組織而後成文也」。而後劉師培將這裡的「有章」進一步限縮為「偶語韻文」，也就是說，以偶語韻文的形式編織而成的言語，即是口語中的「文」；而把這種言語形式著之書冊，便成了書冊之「文」。既然「書冊之文」只是記錄「語言之文」的一種形式，那麼「文章」的本質便不在文字，而是根源於更原始的語言聲音。因此劉氏總結上古出現大量韻文，有兩個層面的原因：

一則創字之原，音先義後；解字之用，音近義通。古人作文，比類合義，韻既相叶，義必相符。一則奇字硬語，佶屈聱牙；惟韻語偶文，便於諷誦。

67

基於這兩個層面，劉師培明確提出了「古人之文，以音為主」。而立足於此，劉師培溯源文章最原始的形態，指出「文章」的起源並非「文字」，而是早在造字之前，就已經出現在口語文化中的「謠諺」與「口授」：

太古之文，有音無字。「謠諺」二體，起源最先。「謠」訓「徒歌」，「諺」訓「傳言」。蓋言出於口，聲音以成，是為有韻之文，咸合自然之節。則古人之文，以音為主。故和聲依永，八音於焉克諧；六律五聲，五言於焉出納。聲音之道，與政通矣。

<sup>66</sup> 王風：〈劉師培文學觀的學術資源與論爭背景〉，夏曉虹主編：《文學語言與文章體式：從「晚清」到「五四」》，（合肥：安徽教育出版社，2006），頁 236-237。

<sup>67</sup> 清·劉師培：〈文說·和聲篇〉，《劉師培中古文學論集》，頁 195。



又云：

況三代之時，學憑記誦。師儒之學，口耳相傳；經典之文，聲韻相叶。故聲教記於《禹貢》，文言著於義經，太學錫成均之名，四教為樂正所掌。而六藝之文，諸子之書，莫不叶音而足語，立均而出度。<sup>68</sup>

劉師培認為相傳於口耳之間，富有節奏韻律的「謠諺」與「口授」，是「有韻之文」最原初的一種形式，也是其反駁「以文字為文」的例證之一。劉師培明確將合於自然節奏的「聲音」作為「文」的起源，於是「有韻之文」就不再是「聲律論」出現之後才產生的一種文章體式，而源於「感物而動」的相對自然的音節形式。因此，後世所謂押韻、轉韻、雙聲、疊韻等眾多聲音形式的要求，其實只是後設的命名，回歸到韻文的本質，聲音節奏的形成乃是「不期其然而然者」<sup>69</sup>，「非人力所可強為」<sup>70</sup>。因此上古時代之所以大量使用韻文的原因，就在於奇字硬語，佶屈聱牙，只有韻語偶文，便於「記憶」和「諷誦」<sup>71</sup>。

厥後詩歌繼興，始著文字於竹帛。然當此之時，歌謠而外，復有史篇，大抵皆為韻語。言志者為詩，記事者為史篇。……大抵偶語韻文，便於記誦，舉民生日用之字，悉列其中，蓋《史篇》即古代之字典也。又孔子論學詩，亦曰「多識鳥獸草木之名」，是詩歌亦不啻古人之文典也。蓋古代之時，教曰「聲教」，故記誦之學大行，而中國詞章之體，亦由此而生。<sup>72</sup>

為了使流傳更為廣遠，竹帛文字發明以代聲音，然而由於承載的材質過於繁重，其表達不得不「力求簡質」<sup>73</sup>，這種更為簡化壓縮的語言，反過來又作用於語言上的韻偶形式，一方面形成了「記誦」、「聲教」之學，而中國的「詞章」之體

<sup>68</sup> 清·劉師培：〈文說·和聲篇〉，《劉師培中古文學論集》，195。

<sup>69</sup> 清·劉師培：〈論文雜記〉，《劉師培中古文學論集》，頁257。

<sup>70</sup> 清·劉師培：〈論文雜記〉，《劉師培中古文學論集》，頁257。

<sup>71</sup> 清·劉師培：〈文說·和聲篇〉，《劉師培中古文學論集》，頁195。

<sup>72</sup> 清·劉師培：〈論文雜記〉，《劉師培中古文學論集》，頁227。

<sup>73</sup> 清·劉師培：「及觀之中國文學，則上古之書，印刷未明，竹帛繁重，故力求簡質，崇用文言。」，〈論文雜記〉，《劉師培中古文學論集》，頁226。

亦在此時奠基。因此劉師培認為《楚辭》接續了《詩經》比興傳統與《史篇》記載之遺，而為詞賦家之鼻祖，亦成為中國文學的源頭。劉師培在自注中補充云：「古人之文，一曰蘊藉，一曰奧曲」，鄭毓瑜教授指出這裡的「蘊藉」與「奧曲」所強調韻偶形式已不只是形式上的韻偶，「更是一種委婉形容、餘韻無窮的表達模式；而上古原初口耳傳述的背景，成就了這種簡要整齊的韻偶形式，同時也奠定了中國文學或文章發展的典型。」<sup>74</sup>也就是說，劉師培所在在強調的「古代之時，言文合一」<sup>75</sup>，已不是「字聲」與「字形」的合一，而是「言語」與「文字」的相互作用所形成的獨特形式。同樣從小學出發，劉師培與章太炎顯然在「文」的定義上得出了截然不同的結論。

如此一來，劉師培沿著戴震、阮元的思路，將「韻文」上溯到文字尚未出現之前，「物失其平則鳴，情動於中則言」的自然之音，不僅使「韻文」的出現回歸到一個遠古的時間點，也使得「韻」所包納的範圍有所擴展。因此，《文說·和聲篇》中，劉氏以「句中用韻」與「字中之音」兩個層次說明「有韻」的表現形式包括：

或抑揚以協律，或經緯以成章，或間句而協韻，或隔章而轉韻，或用韻不拘句末，或協聲即在語端，或益助詞以足句，或譜古調以成音，此句中之韻也。至於觸物抒情，侔色揣稱，或掇雙聲之字，或採疊韻之詞，或用重言，或用疊語，此字中之音也<sup>76</sup>。

劉師培所例舉這些聲音形式所涵括的範圍，已遠遠超出了「押韻」的單一標準，而幾乎將所有修飾聲音的方式都納入了「韻」的範圍。

劉師培之所以不遺餘力地試圖擺脫聲律對於「韻文」的限制，強調「自然聲律」，很大程度上是為了彌縫阮元「文言說」的漏洞。事實上，阮元的「文言說」

<sup>74</sup> 參見氏著：〈晚清民初的「文學」情境——「多義性」的掙扎與「文法／句讀」的拉鋸〉，《文學經典的傳播與詮釋：第四屆國際漢學會議論文集》，（臺北：中央研究院，2013），頁169。

<sup>75</sup> 劉師培曾經在解釋為什麼訓釋文字中會出現「同一字而字義相反」以及「正名詞同於反名詞」（如廢訓為置，亂訓為治；以不如為如，以不敢為敢）的現象時指出：「蓋古代之時，言文合一，故方言俗語有急讀、緩讀之不同，咸著於文詞，傳於書冊，非通古今之言詞，孰能釋古今之疑義哉。」可見劉師培這裡所謂的「言文合一」是「語言」與「文章」的合一。清·劉師培：〈小學發微補·字義起於字音說上〉，《劉申叔先生遺書》，頁517。

<sup>76</sup> 清·劉師培：〈文說·和聲篇〉，《劉師培中古文學論集》，頁195-196。引文省略括號內的文字。



與「文韻說」提出之後受到了相當多的挑戰，其論述中最薄弱的環節之一，就是不押韻的「駢文」究竟能不能等同於「有韻之文」。儘管〈文韻說〉中阮元借由回答阮福的提問，對於這一個問題進行了解釋，指出六朝時期「有韻」所指並非句末押韻，而是自然的聲音中「奇偶相生，頓挫抑揚，詠歎聲情」的音樂性，由此提出「聲音即韻也」<sup>77</sup>的說法。然而一方面六朝的文筆之辨說法不一、層次複雜，另一方面《文心雕龍》中所謂的「有韻」顯然還是有押腳韻的意思<sup>78</sup>。然而劉師培為了鞏固阮元的理論，從「自然之音」出發立論，一方面雖然明確了「聲音」作為文章的核心與本質，另一方面卻也使得「有韻之文」擺脫了聲律的拘限，而擴大到所有嗟歎詠歌，音韻和諧的聲音形式。

## 二 從「聲律」到「音節」

「聲律論」是六朝文論最重要的理論之一，對於其後唐代格律詩的形成有直接的影響，然而劉師培重視文章中的聲音，卻並非全然指向「聲律」，而是先於聲律的自然的聲氣，他稱之為「音節」。1917年劉師培在北大教授「漢魏六朝專家文研究」，其講義中有「論文章之音節」一節，劉氏例舉《文心雕龍·聲律篇》乃是「專論文章中之音節」的理論著作，並且首先對「音節」與「聲律」作了明確的區別：

或謂四聲之說肇自齊梁，故唐以後之四六及律詩乃有聲律可言，至古詩與漢魏之文則無須講聲律。不知所謂音節既異四聲，亦非八病。凡古之名家，自蔡伯喈以至建安七子、陸士衡、任彥昇、傅季友、庾子山諸人之文，誦之於口無不清濁通流，唇吻調利。即不尚偶韻之記事文莫不如是。<sup>79</sup>

是否出於自然，區分了「聲律」與「音節」——「聲律」是人工定立的準則，但「音節」則是不受聲律所拘束的和諧音聲。因此劉師培在建立起「駢文」與「韻文」的統一性的同時，也將韻文在「聲律」上的要求轉移到對「自然音節」的講求上面。

<sup>77</sup> 清·阮元：〈文韻說〉，《學經室集·續集》，頁1064。

<sup>78</sup> 黃侃就曾批評：「至彥和之分文筆，實以押韻腳與否為斷，並無有情采聲韻為文之意。」見《文心雕龍札記·總術》，頁208。

<sup>79</sup> 清·劉師培講授，羅常培整理：〈漢魏六朝專家文研究〉，《劉師培中古文學論集》，頁122。



至於「文之音節」究竟是什麼，又如何求之，劉師培指出「文之音節本由文氣而生，與調平仄講對仗無關」<sup>80</sup>。劉氏恰恰使用了章太炎認為是「末務」的「文氣」的觀點：

大凡文氣盛者，音節自然悲壯，文氣淵懿靜穆者，音節自然和雅：此蓋相輔相成，不期然而然者。……文之音節本由文氣而生，與調平仄講對仗無關。有作漢魏文而音節甚佳，亦有作以下之四六文而不能成誦者，要以文氣疏朗與否為判。<sup>81</sup>

曹丕在《典論·論文》中首倡「文氣」，指出：「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致。」<sup>82</sup>曹丕同樣以音樂作比喻，認為文氣就像奏樂「曲度雖均，節奏同檢，至於引氣不齊，巧拙有素。」<sup>83</sup>因此「文氣」就不僅僅指外在的可以度量的音聲律動，更與個人的身體、氣質、呼吸密切相關。因此，在劉師培這裡，詩歌「音節」便與中國傳統的「文氣觀」聯接在一起，它不僅僅是幾步一節的聲步節奏，而關係著作者的個人的身心狀態與創作當下的情境。「文氣」的自然發揮，帶來了「音節」的急徐變化，二者之間在創作活動中，相輔相成，因此文章聲音的動人與否並非從對仗格律中求之，而必須從個人的身心修養中求之，最後通過文章自然地表達出來，因而劉師培再三強調「不期然而然」的自然狀態與「音節辭氣」之間相互發動的作用。

劉師培提出了兩個需注意的方面，首先是「文之音節由疏朗而生，不可砌實」；其次則強調「文章最忌一篇只用一調而不變化」。後者較好理解，指的是文調前後錯綜，不相重犯，駢偶之文亦不必句句相對，而要寓於變化。至於「文氣疏朗」在這裡與「字句堆砌」相對，劉師培認為文之音節生於「空」，一方面不可堆砌辭藻，另一方面用典則必須「以我為主」，「能使之入化」。他舉董祐誠兄弟的駢文作為反例，指出他們所使用的典故雖然都出於上古三代之書，但堆砌成篇毫無「潛

<sup>80</sup> 清·劉師培講授，羅常培整理：〈漢魏六朝專家文研究〉，《劉師培中古文學論集》，頁123。

<sup>81</sup> 同上註。劉師培講授，羅常培整理：〈漢魏六朝專家文研究〉，《劉師培中古文學論集》，頁123。

<sup>82</sup> 魏·曹丕：〈魏文帝典論論文〉，梁·蕭統編，唐·李善注：《文選》（上海：上海古籍出版社，1986），卷五十二，頁2270-2272。

<sup>83</sup> 同上註。

氣內轉」之妙，「非特不成音節，文亦甚晦」<sup>84</sup>。

「潛氣內轉」最早出自繁欽（？-218）〈與魏文帝箋〉，繁欽用以形容一位駕車小童通過控制自己演唱的歌聲，而使音節諧適動人，富於高低起伏的變化，進而達到似斷未斷的藝術效果<sup>85</sup>。晚清譚獻則將其引入詞學批評之中<sup>86</sup>，而後朱一新又用於解釋駢文「向背斷續之法」，他指出：

向背之理易顯，斷續之理則微。語語續而不斷，雖悅俗目，終非作家。惟其藕斷絲連，乃能回腸蕩氣。駢文體格已卑，故其理與填詞相通。潛氣內轉，上抗下墜，其中自有音節，多讀六朝文則知之。<sup>87</sup>

「潛氣內轉」在這裡因而指的是六朝駢文所內涵的一股生動的文氣，使得文章毋須藉助虛字或明確的段落的劃分，就能自然呈現出語意的起承轉折，表面上看起來似斷非續，實則隱隱相連，因而語句之間呈現藕斷絲連的表達效果。朱一新在這裡也談到了文章的「音節」，他指出「潛氣內轉」除了實現文義的曲折變化以外，也同時自然產生文章音節的和諧動聽，所謂「其中自有音節」既表明了「音節」寓於「文氣」的自然狀態，同時也暗示了駢文寫作在「聲音」與「意義」之間聯動相生的關係。換言之，內在於文詞中的「氣」乃是貫通「音節」與「文義」的關鍵所在。

「潛氣內轉」不僅涉及具體的寫作方法與結構，更是「內在的一氣迴旋」，一種「迴還往復的抒情」<sup>88</sup>。結合詞學批評來看，「潛氣內轉」的手法主要針對長調的創作而言，具體而言，即以複雜迂迴的音節結構表現含蓄婉轉的情感流動。陳

<sup>84</sup> 清·劉師培講授，羅常培整理：〈漢魏六朝專家文研究〉，《劉師培中古文學論集》，頁124。

<sup>85</sup> 「時都尉薛訪車子，年始十四，能喉轉引聲，與笳同音。白上呈見，果如其言。即日故共觀試，乃知天壤之所生，誠有自然之妙物也。潛氣內轉，哀音外激，大不抗越，細不幽散，聲悲舊笳，曲美常均。及與黃門鼓吹溫胡，迭唱迭和，喉所發音，無不響應，曲折沈浮，尋變入節。」此處參考奚彤雲的相關研究，見氏著：《中國古代駢文批評史稿》，（上海：華東師範大學出版社，2006），頁145。

<sup>86</sup> 清·譚獻：〈《續駢體正宗》敘〉：「夫車子一歌，潛氣內轉，中旗動操，用志不紛。士有蕉萃失職，婉約言情，單詞不足鳴哀，獨思豈能無儷？登山臨水，秋士將歸，群鶯雜華，春人望遠，發過人之哀樂，妙天下之語言。」又其評辛棄疾〈水龍吟·登建康賞心亭〉時云：「裂竹之聲，何嘗不潛氣內轉。」見《譚獻集》，（杭州：浙江古籍出版社，2012），頁95。

<sup>87</sup> 清·朱一新：《無邪堂答問》卷二，（北京：中華書局，2000），頁91-92。

<sup>88</sup> 關於「潛氣內轉」與「抒情」的關係特別感謝口試委員曾守仁教授的提示與啟發。

匪石（1884-1959）將「文氣」分為「舒」與「斂」兩類：「勁氣直達，大開大闔，氣之舒也；潛氣內轉，千回百折，氣之斂也。」<sup>89</sup>儘管有此分別，陳氏認為詞當以「斂」為主，相應的詞之用筆則應以「曲」為主，「必反面側面，前路後路，淺深遠近，起伏回環，無垂不縮，無往不復，始有尺幅千里之觀、玩索無盡之味」<sup>90</sup>。然而，這種起伏婉轉不僅體現為字句之間的斷續之法，更呼應著內在沈潛流動的情感，如高友工（1929-2016）指出：「長調在它最完美的體現時是以象徵性的語言來表現一個複雜迂迴的內在的心理狀態。」<sup>91</sup>。朱一新將「潛氣內轉」的理論引用進駢文批評之中，就其根本而言，正是基於「駢文」與「詞」相似的內斂迂迴的抒情性。

另外，指出「潛氣內轉」中的「氣」和「轉」實際上並非駢文獨具的創作特徵，而是借鏡了古文創作中的「氣」、「轉」概念。余祖坤教授指出自韓愈提出「氣盛言宜」，「氣」一直是歷代古文批評中的重要觀念；「轉」同樣屬於散體文的創作方法，指文章承接轉折、斷續離合、抑揚起伏、開闔映照<sup>92</sup>。在清代駢散之爭的背景之下，朱一新正是參照散體文的創作規律而提出「潛氣內轉」，「其理論旨歸是為了溝通駢散，表明駢文與古文同樣可以富於變化，從而以此抵制古文理論家對駢文的批評，達到提升駢文文體地位的目的」<sup>93</sup>。換言之，「潛氣內轉」雖然是針對駢文所提出的概念，但卻利用「氣」與「轉」這組駢文、散文中相通的概念，打破了駢散之間的界線和對立。<sup>94</sup>

因此，劉師培這裡藉由「文氣」建立起了「聲」與「義」之間相生互動的關係，其要求的反而是拋開平仄、對仗這些外在的形式要求，迴歸上古至於漢魏六朝「情文相生」的自然抒發。如此一來，「非特辭賦能情文相生，音節和諧，即《辨

<sup>89</sup> 陳匪石：《聲執》卷上，陳匪石編著，鍾振振校點：《宋詞舉（外三種）》，（南京：江蘇古籍出版社，2002），頁189。

<sup>90</sup> 同上註，頁190。

<sup>91</sup> 高友工：〈小令在詩傳統中的地位〉，《詞學》第九輯，（華東師範大學出版社，1992），頁20。本段有關「潛氣內轉」在詞學方面的意義，參考彭玉平：〈詞學史上的「潛氣內轉」說〉，《文學評論》（2012年第2期），頁197-208。

<sup>92</sup> 余祖坤：〈論古典文章學中的「潛氣內轉」〉，《中南民族大學學報》（人文社會科學版），（2012年1月）第32卷第1期，頁157-161。

<sup>93</sup> 同上註，頁158。

<sup>94</sup> 晚清桐城古文名家林紓（1852-1924）就曾把「潛氣內轉」運用到古文理論中，提出：「文筆之最難者即內轉。內轉即潛氣之調也，凡省閒言空調，承接曲折，不按常法是也。此唯韓、歐能之，莊生最擅勝場。」清·林紓口授，朱義胄述〈文微〉，收錄於王水照主編《歷代文話》第七冊，（上海：復旦大學出版社，2007），頁6531。轉引自余祖坤：〈論古典文章學中的「潛氣內轉」〉。

亡》《五等》諸論亦無不可誦」<sup>95</sup>。儘管劉師培尊奉阮元的學說，積極為「有韻為文」提供理論支持，但他在尋溯上古自然音節的過程中，卻隱然打破了駢散之分，以及各種文體的形式限制，轉身回到「言」與「文」最初相遇的那個「不期其然而然」的時刻。

而承接著阮元「文言說」的遺緒，「言文合一」無疑是劉師培文論中最重要的命題之一，然而此一時代，劉師培對「言」、「文」關係的重提與發展，不得不扣合與回應此時新文學中「言文合一」的呼聲與要求。換言之，這裡的問題是：既然劉師培認為「文」的正統性來自於「言」，那麼何以此時卻仍然標舉早已不再與言相合的六朝駢文？他又如何看待此時白話文學所提出的「言文一致」的主張？

劉師培曾如是寫道：

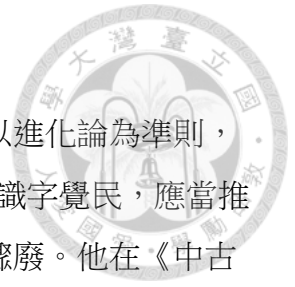
蓋文言合一，則識字者日益多。以通俗之文，推行書報，凡世之稍識字者，皆可家置一編，以助覺民之用。此誠近今中國之急務也。然古代文詞，豈宜驟廢？故近日文詞，宜區二派：一修俗語，以啓淪齊民；一用古文，以保存國學，庶前賢矩範，賴以僅存。若夫矜誇奇博，取法扶桑，吾未見其為文也。<sup>96</sup>

白話文學所要求的「言文合一」顯然與劉師培所強調的「言文合一」有層次上的差異，前者主張的是語言文字的功能性而強調言與文的統一，後者重視的則將文學視為國學之一部分，強調中國古典儷文律詩在世界文學中的特殊地位，因而重視「誦讀」與「文氣」。劉師培在〈論近世文學之變遷〉一文中指出：「夫以語錄為文可宣之於口而不可筆之於書，以其多方言俚語也，夫以註疏為文可筆之於書而不可宣之於口，以其無抗墮抑揚也，綜此二派咸不可謂之文。」<sup>97</sup>換言之，劉氏心目中的「文」是「語言」與「文字」相互作用的結果，純粹宣之於口的語錄體，與純粹筆之於書的註疏之文，都不是他心目中「文」的樣態。因此文界革命所主

<sup>95</sup> 清·劉師培講授，羅常培整理：〈漢魏六朝專家文研究〉，《劉師培中古文學論集》，頁124。

<sup>96</sup> 「蓋文言合一，則識字者日益多。以通俗之文，推行書報，凡世之稍識字者，皆可家置一編，以助覺民之用。此誠近今中國之急務也。然古代文詞，豈宜驟廢？故近日文詞，宜區二派：一修俗語，以啓淪齊民；一用古文，以保存國學，庶前賢矩範，賴以僅存。若夫矜誇奇博，取法扶桑，吾未見其為文也。」〈論文雜記〉，《劉師培中古文學論集》，頁226。

<sup>97</sup> 清·劉師培：〈論近世文學之變遷〉，《劉師培中古文學論集》，頁270。



張「言文一致」顯然不是劉師培所能全然接受的。

不過劉師培對於白話文的態度具有兩重性：一方面他認為以進化論為準則，則中國必經「俗語入文之一級」，同時他也承認言文合一有利於識字覺民，應當推廣；另一方面他堅持認為古代文詞有保存國學的作用，不應當驟廢。他在《中古文學史講義》第一課中曾開宗明義說道：「儷文律詩為諸夏所獨有，今與外域文學競長，惟資斯體。」<sup>98</sup>站在清末民初的時間點上，劉師培標舉「六朝」所回應的早已不是乾嘉時代的漢宋、駢散之爭，在各種西方思潮的衝擊下，他重談「六朝駢文」所試圖回答的是「『中國文學』是什麼」以及「『中國文學』應當何去何從」的問題。劉師培在這裡的答案，顯然充滿了矛盾與不安，然而傳統與現代之間的複雜性正在於此，其澄清與轉化的契機亦蘊育其間。

有趣的是，劉師培雖然強調文章與誦讀之間的關係，他自己的文章卻並非如此，朱希祖說：「劉好以古文飭今文，古訓代今義，其文雖駢，詰屈聱牙，頗難誦讀。」<sup>99</sup>但朱氏認為真正能夠「以音節為主，間飭古字」的不是劉師培，而是黃侃。不過「以古文飭今文，古訓代今義」這其實也是章太炎的寫作特點，由此可見章、劉在使用語言文字的某些原則上實有著相似的堅持。不過，章太炎溯源「語言之根」到劉師培論述「音節」、「文氣」，顯示了此一時代的人們在面對語言、文字、文章與文學重新定位的過程中，所產生的種種碰撞與掙扎，並在那個新舊交織的時間點上，為古老的中國文學帶來自我活化的可能。<sup>100</sup>

#### 第四節 「文以載言」：黃侃論《文心雕龍》及其聲音之學

##### 一 從「語根」到「章句」

1914年，黃侃在北京大學教授詞章學課程，同樣使用《文心雕龍》作為講解的教材，其授課期間的講義編撰整理成為了其著名的學術著作《文心雕龍札記》。作為劉師培與章太炎的弟子，黃侃在二者之間的取舍頗值得細究。他一方面繼承了章太炎的語言文字之學，進一步發展「語根」之說；另一方面其論「文」又明

<sup>98</sup> 清·劉師培：〈中國中古文學史講義〉，《劉師培中古文學論集》，頁3。

<sup>99</sup> 朱希祖：《朱希祖日記》，（下冊）（北京：中華書局，2012），頁1389。

<sup>100</sup> 王風曾指出：「劉師培論小學重『字聲』，論『文章』強調語言文字的聯繫，毋寧說這一學術上的偏重就給語言文字合一觀留下理論基礎。」

顯受到劉師培影響，而強調「音節辭氣」的重要性。因此「聲音」是理解黃侃學術思想與文學理論，最重要的一條線索和脈絡。

作為章太炎的弟子，黃侃在小學訓詁方面多可見章氏學說的痕跡，然而就「語根」之說，黃侃實則在他的兩位老師之上開闢出了自己的獨特的思路。事實上，章太炎提出「初文」與「準初文」的系統之後，引來了廣泛的批評，反對者的焦點主要集中在以下三點：一是，章氏之論本之《說文》其實並沒有脫離字形的束縛；二是，《說文》所列舉的部首和文字並非最古老的文字形式，不能稱說「初文」；三是，章氏將文字之根源與語言之根源混為一談，而將語言出現到創造文字之間的那段時間抹消了<sup>101</sup>。黃侃亦曾批評《文始》「只能以言文字，不能以說語言」，比如就文字產生而言，「羊」當在「祥」之先，「火」當在「燬」之先，然而就語言起源來看，實則「祥」應在「羊」先，「燬」應在「火」先，所以黃侃認為「《文始》所言，只為字形之根源，而非字音、字義之根源也」<sup>102</sup>。為了彌縫這一論述的缺點，黃侃區分了「本字」與「語根」，而指出：

單獨之本，本字是也；共同之本，語根是也。<sup>103</sup>

「求語根」是黃侃從章太炎之學所發展的重要觀念，他將其視為訓詁學次序中的最高階段。黃侃認為「真正之訓詁學，即以語言解釋語言」，所以方法上「初無時地之限域，且論其法式，名其義例，以求語言文字之系統與根源是也」。<sup>104</sup>換言之，訓詁學的目的有二，一則求語言文字之系統，二則求語言文字之根源，「求其統系者，求其演進之跡也；求其根源者，溯其元始之本」<sup>105</sup>，二者相輔相成。黃侃指出「文字根於言語，言語發乎聲音」<sup>106</sup>，因此無論建立統序還是追根溯源，都勢必從聲韻求之。「聲音」本身的重要意義，由是被突顯出來。而黃侃既要求擺脫字形的束縛，則必須穿過文字出現之前的那段失落的歷史時空，而回到「命名」

<sup>101</sup> 參考黃錦樹：《章太炎語言文字之學的知識（精神）系譜》，頁 114。王力就曾批評：「在原始社會千萬年的漫長歲月中，有語言而無文字，語言的產生先於文字，何來『初文』？」見王力《同源字典·同源字論》，（北京：商務印書館，1987），頁 40。

<sup>102</sup> 黃侃：《文字聲韻訓詁筆記》，（上海：上海古籍出版社，1983），頁 199。

<sup>103</sup> 同上註，頁 60。

<sup>104</sup> 黃侃述，黃焯撰集：〈訓詁學筆記〉，《黃侃國學講義錄》，（北京：中華書局，2006），頁 229。

<sup>105</sup> 黃侃述，黃焯撰集：〈訓詁學筆記〉，《黃侃國學講義錄》，（北京：中華書局，2006），頁 244。

<sup>106</sup> 黃侃述，黃焯撰集：〈訓詁學筆記〉，《黃侃國學講義錄》，（北京：中華書局，2006），頁 244。



的初始時刻：

萬物得名，各有其故，雖由約定俗成，要非適然偶會，推求其故，即求語根之謂也。<sup>107</sup>

黃侃對於「語根」認識，與 18 世紀歐洲語源學研究的思路頗為相近，正如傅柯曾經指出歐洲古典時代語言學，體現著理性秩序（同一性與差異性）為基礎的認識型，因此對語言起源的研究，一方面要求對「活動的語言」進行分析，亦即人身處各種境遇中所發出的叫喊聲如何構型成真正的語言；另一方面則深入語言與其命名之物間的內在關係，展開「詞根」研究，以揭示「詞」與「物」之間的初始狀態<sup>108</sup>：

「詞根」就是那些基本的詞，這些基本的詞總是千篇一律地出現在大量語言中——也許在所有語言中；自然把它們當做不由自主的喊叫聲而強加給語言，活動的語言自發地使用了這些喊叫聲。人們正是從活動的語言中把它們找出來，以使它們在它們的約定俗成的語言中凸現出來。<sup>109</sup>

而在黃侃看來，「詞」與「物」之間通過「命名」（指明）所建立的初始關係，正是他所試圖追問和揭示的「語言真正的根源」所在：

太古人類本無語言，最初不過呼號感歎之聲表其喜怒哀樂之情，由是而達於物。於是見水流也，則以沓沓、泄泄之聲表之；見樹之動也，則以蕭蕭索索之音表之。然則感歎之間固為語言真正根源，而亦即文字遠溯之祖，故名詞由是生焉，動詞由是生焉。<sup>110</sup>

<sup>107</sup> 黃侃述，黃焯撰集：〈訓詁學筆記〉，《黃侃國學講義錄》，（北京：中華書局，2006），頁 247。

<sup>108</sup> 即為何「一個特殊的音節或詞總是被選擇用以指明一個特殊的物」，傅柯（Michel Foucault）著，莫偉民譯：《詞與物：人文科學考古學》，（上海：上海三聯書店出版社，2001），頁 142。

<sup>109</sup> 傅柯（Michel Foucault）著，莫偉民譯：《詞與物：人文學科考古學》，（上海：三聯書店，2001），頁 146。

<sup>110</sup> 黃侃：《黃侃國學講義錄》，頁 245。



在語言尚未出現的遠古時代，人們遭遇事物所發出的「呼號感歎之聲」逐漸演變成為指明事物的聲音符號，而成為最初的「語根」，因此黃侃認為「感歎之間固為語言真正根源」<sup>111</sup>。黃侃的論述一方面回應著此時盛行的西方語言學學說，另一方面則扣合著「感於物而動，故形於言」的古老命題。而更重要的是，「語根」既作為語言之根源，就不僅關乎訓詁字義，亦是一切「文章」的根源所在。黃侃在《文心雕龍札記》中如此寫道：

蓋人有思心，即有言語，既有言語，即有文章，言語以表思心，文章以代言語，惟聖人為能盡文之妙，所謂道者，如此而已。此與後世言文以載道者，截然不同。<sup>112</sup>

鄭毓瑜教授指出黃侃這裡對於「言語」的認識與劉勰的本意其實有所差異，劉勰所謂「心生——言立——文明」，強調的是連結天、地、人的「文」的整體顯現，但黃侃關注的是作為文章初始的語言作用：

文章與語言本同一物，語言而以吟詠出之，則為詩歌。<sup>113</sup>

換言之，詩文的表情達意不必執著於文義，通過「吟詠」自然流露的音節氣韻，便可成為詩歌、文章<sup>114</sup>；由此，他提出「文以載言」區別於「文以載道」。黃侃認為《文心雕龍》最重要的意義就在於指明了「文章本由自然生」<sup>115</sup>，因此「原道」所謂「道」是通於萬理也是「萬物之所由然」<sup>116</sup>的「道」，換言之，「原道」的體現即在於「心」與「言」與「文」之間融合無礙的狀態，從「文章」可以回到「語言」，從「語言」可以回到「思心」。

<sup>111</sup> 語言與文字的關係上，黃侃與章太炎還存在一點分歧在於，黃侃認為文字產生之初，並非與音、義合一（初文音義不定於一），初文與言語之間實處於分離的狀態，象形、象事之文，祇是事物的象徵，而非語言之符識，因此一文可表數義。而後形聲相益，一文演變為數「字」，因此才出現後世字書，分部別屬，令形專於一義。黃侃：《黃侃國學講義錄》，頁 255。

<sup>112</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·原道第一》，頁 12。

<sup>113</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·章句篇》，頁 128。

<sup>114</sup> 鄭毓瑜：〈晚清民初「文學」情境——「多義性」的掙扎與「文法/句讀」的拉鋸〉，《文學經典的傳播與詮釋》，（臺北：中央研究院，2013），頁 165。

<sup>115</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·原道第一》，頁 12。

<sup>116</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·原道第一》，頁 12。

黃侃雖然承繼了章太炎「求語根」的思路，然而就「言」與「文」的關係而言，卻更近於劉師培的觀念。因此在黃侃一方面在訓詁學中從「文字」上溯「語根」，建立起追本溯源的語言文字系統；另一方面則在文學中，確立起了一條從「思心」→「語言」→「文章」的發生脈絡。

而如此一來，同樣從「語根」出發，黃侃推衍出「文章以代言語」的結論，則與「以文字為文」的章太炎大相異趣。黃侃明確指出「文辭」（詞章）與「文字」（小學）不可混同，文章之學講究「勢」，而文字之學講究「理」，二者本質上有異，方法亦截然不同：

夫文字與文辭之不可並為一談者久矣，如許氏《說文》說解中即多借字及俗字，而段氏每為更正，是不明此義也。形、音、義三者不可分離，此論其理也；論其勢則非至於分離不可。<sup>117</sup>

文字之學論其原理，則必「求真返本」<sup>118</sup>，形、音、義三者不可分離；文章之學論其勢，可「隨俗而相通」<sup>119</sup>，因此文字形、音、義相離亦無不可。所以他同樣引用韓愈所謂「為文者宜略識字」之語，卻認為韓愈此處「特謂宜明字之原理，得以助用字之妥適而已，非以文字、文辭並為一說也。文字有變，治小學者宜追求其不變者，此小學之事，非文章之事也」<sup>120</sup>，「識字」是為「用字之妥適」，而非將「文字」與「文辭」等而視之。換言之，在「文」與「言」的關係上，黃侃其實比劉師培的論述更為透徹，他將「析字」與「用字」分別看待，而試圖剝除「小學」對於「文辭」的拘束，因而他一方面強調應對經書文獻的解釋當考慮「用字」的角度，另一方面在文章寫作上也並不執著於「古訓」，而更重視言語聲氣的表情達意，也使與「以古文飭今文，古訓代今義」的章、劉二人都不盡相同。在黃侃看來，在錘煉文辭固須精於「煉字」，而然就「文章」的本質而言，則實有別於「小學」，而「文章」根基當在於「章句」：

凡為文辭，未有能不辨章句而能工者也。凡覽篇籍，未有不通章句而能識

<sup>117</sup> 《黃侃國學講義錄》，頁 235-236。

<sup>118</sup> 《黃侃國學講義錄》，頁 247。

<sup>119</sup> 《黃侃國學講義錄》，頁 247。另外，黃侃論文非常強調「勢」的概念和作用，其闡發詳見下文。

<sup>120</sup> 《黃侃國學講義錄》，頁 235-236。

其義者也。故一切文辭學術，皆以章句為基始。<sup>121</sup>



有趣的是，黃侃「語根」說雖與西方語源學相近，但他在〈章句篇〉所作的札記，卻明顯意圖與此時引介入中國且相當盛行的「文法」之說對話，且據此批評以「文法」取代傳統章句對古典文辭進行劃分、解讀的不合理<sup>122</sup>。運用西方文法理論解讀古文，早在十九世紀末就已經出現，出版於 1898 年的《馬氏文通》是其中最典型的例子<sup>123</sup>，馬建忠在書中劃分了名字、代字、動字、靜字等十九字類，並將句子劃分為起詞（主語）、語詞（述語）、止語（賓語）等八種句法成分，以字詞的句法功能拆解傳統模糊寬泛的章句句讀。馬建忠具體指出：

要之起詞、語詞兩者備而辭意已全者，曰「句」。凡有起、語兩詞而辭意未全者曰「讀」。<sup>124</sup>

然而在黃侃看來，僅僅以「辭意」完整作為句讀劃分的依據，恰恰遮蔽了古代「文辭」中最重要言語音聲的層次，因此「文法書雖工言排列組織之法，而於舊文有所不能施用」<sup>125</sup>。因此他在《文心雕龍·章句篇》的札記中以相當長的篇幅，上溯「章句」在漢代以前的初始意義，以回應「文法」之說：

案古稱一言，非必詞意完具，但令聲有所稽，即為一言，然則稱言與稱句

<sup>121</sup> 《文心雕龍札記》，頁 123。

<sup>122</sup> 黃侃對於《馬氏文通》的回應與對話，參見鄭毓瑜：〈晚清民初「文學」情境——「多義性」的掙扎與「文法/句讀」的拉鋸〉，《文學經典的傳播與詮釋》，（臺北：中央研究院，2013），頁 137-182。鄭毓瑜教授在文章中指出，黃侃反對《馬氏文通》完全以辭意來定奪句、讀的劃分，而強調古之「章句」在文義之外同時還包含「聲音」、「諷誦」的層次。「章句或句讀不只是由『文字』字義來定奪，更應該是直接關注『語言』在語音上的高低抑揚、疾徐頓挫、重複對比所傳達的聲情」。黃侃、劉師培等皖派學者通過強調聲氣、韻偶與文章章句的關係，實際上為古代文章提供了由語言進入的新角度，同時也可以視為彌合傳統「言（語）」、「文（字）」界限、連通口說跨越到書寫的一種對策。

<sup>123</sup> 《馬氏文通》序言中言：「斯書也，因西文已有之規矩，於經籍中求其所同所不同者，曲證繁引以確知華文義例之所在，爾後童蒙入塾能循是而學文焉，其成就之速必無遜於西人。」換言之，「文法」在此時的流行扣合著「救亡圖存」的時代命題，知識分子試圖藉由「文法」建立起一種確保知識得以普遍流通的方法，以達到強國保種的目的。

<sup>124</sup> 馬建忠：《馬氏文通》正名卷一，（北京：商務印書館，2010），頁 23

<sup>125</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·章句第三十四》，頁 125。

無別也。總之句、讀、章、言四名，其初但以目聲勢，從其終竟稱之則為章，從其小有停遇（馬改垂馬）之則為句，為曲，為讀，為言。<sup>126</sup>

簡言之，正如鄭毓瑜教授所指出的，黃侃認為古代文章句讀不僅僅關乎意義的傳遞，而必須考慮言語聲氣的進止停頓。語氣的完整表達為「章」，而其中「句」、「曲」、「讀」、「言」都是在同一個層次上表現語氣在誦讀中的略微停頓，其所劃分都不止為文義，而應包含誦讀之人的動靜姿態，以及文章本身的「聲勢」。所以黃侃指出《馬氏文通》以「語意已完為句，語意未完語氣可停者為讀」，只是「取便學者耳，非古義已然」<sup>127</sup>。因此，他指出古時句讀非止係於文義，而實有係於音節：

凡人語言聲度不得過長，過長則不便於喉吻，雖詞義未完，而詞氣不妨稍止，驗之恆習，固有然矣。文以載言，故文中句讀，亦有時據詞氣之便而為節奏，不盡關於文義。<sup>128</sup>

劉勰在《文心雕龍·章句篇》中曾云：「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。句司數字，待相接以為用；章總一義，須意窮而成體。其控引情理，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。」<sup>129</sup>此處主要是就文章寫作如何通過離章合句以達到意義、聲調、情理、節奏的和諧適切。但黃侃則從《文心雕龍》的解釋上溯章句的原始意義，指認「章句」的劃分必須考慮聲音的層面，也即暗示了「文」作為「言」的本質屬性<sup>130</sup>。而黃侃通過強調句讀有「係於音節」與「係於文義」之間的差異，顯示出「拘執文法，強作分析」於文言古書中所可能產生的扞格。在這裡，黃侃明確提出了「文以載言」，既不同於「以文字為文」的章太炎，亦不認為文章須符合語

<sup>126</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·章句第三十四》，頁 125。

<sup>127</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·章句第三十四》，頁 125。

<sup>128</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·章句第三十四》，頁 128。

<sup>129</sup> 梁·劉勰撰，周振甫注：《文心雕龍·章句篇》，（臺北：里仁書局，1984），頁 647。

<sup>130</sup> 鄭毓瑜教授指出：「劉師培、黃侃等，從語言、聲氣乃至於韻偶來談文章，其實正可以視為是對古代文學的章句或句讀問題提出了一個追本溯源的新角度。章句或句讀不只是由「文字」字義來定奪，更應該是直接關注『語言』在語音上的高低抑揚，徐疾頓挫、重複對比所傳達的聲情。」因此一方面彌合了傳統「言」、「文」界限，連通由口說跨越到書寫，另一方面與西方文法的對話，引爆了新、舊交鋒的無比能量，引導出文學發展的新契機。參見氏著：《晚清民初的文學情境》，頁 170。



言在溝通中的實用功能。相反，他強調的恰恰是那些文章中不具有確切意義的音節氣韻，對於文章表情達意具有至關重要的意義。

## 二 從「文筆論」到「自然音節」

阮元曾引述《文心雕龍·總術篇》所謂「無韻者『筆』也，有韻者『文』也」以論證駢文為「文」，散文為「筆」，從而使得《文心雕龍》的重要意義在清代以降的駢散之爭中被突顯出來，這場論爭一直持續到民國初年的北京大學。民國初年，劉師培、黃侃相繼應校長蔡元培之邀，赴北大任教，儼然與當時林紓、姚永概等桐城諸子形成對立之勢。黃侃雖對《文心雕龍》相當推崇，亦多被史家歸入選學一派，但他對於阮元的學說，其實並不十分滿意。黃侃對於《文心雕龍》詮釋與解讀，往往可見他自己獨特的視角，而他對阮元的「文筆之辨」也作出了明確的回應與反省。

黃侃承認在六朝盛談文筆的氣氛中，劉勰亦不能免俗地在《文心雕龍》中對「文」、「筆」加以區分，但他指出近人徵引《文心雕龍》所作的解讀存在頗多謬誤：首先，他認為六朝「文筆之辨」實包含兩種說法，「其一以有韻者為文，無韻者為筆，其一以有文采者為文，無文采者為筆」<sup>131</sup>，阮元之論文筆，混淆了二者，造成對劉勰本意的誤讀，這一點必須加以區分；其次，他不讚成劉師培以「筆不該文，文可該筆」解讀文筆論，而指出在劉勰的論述中「通言則文可兼筆，筆亦可兼文」<sup>132</sup>，文筆之間並非截然二分；再次，他指出劉勰於文筆之間，二者並重，「未嘗以筆非文而遂屏棄之」<sup>133</sup>，後人據《文心雕龍》，尊文黜筆，實則是使文章之學過於狹隘的一種誤解。所以他說：

與其屏筆於文外，而文域狹隘；曷若合筆於文中，而文圍恢弘。屏筆於文外，則與之對壘，而徒啟鬥爭；合筆於文中，則驅於一途，而可施鞭策。阮君之意誠善，而未嘗至懿也。<sup>134</sup>

黃侃固不與桐城派為伍，然其對於選學派的態度也並不全然接受。關鍵就在

<sup>131</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·序志第五十》，頁 10。

<sup>132</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·總術第四十四》，頁 203。

<sup>133</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·總術第四十四》，頁 203。

<sup>134</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·總術第四十四》，頁 203。

於黃侃認為以有韻、無韻區分文筆，造成了「文」的囿限與狹隘，因此黃侃認為「阮氏之言，誠有見於文章之始，而不足以盡文辭之封域」<sup>135</sup>。換言之，黃侃不滿於選學派以六朝駢文自居「文統」正宗，而使得原本的補弊救偏之舉適得其反，因此，他意圖在理論上調和「文」與「筆」之間的界限<sup>136</sup>。黃侃指出筆札之語最早見於《漢書·樓護傳》，或曰筆牘，或曰筆疏，「皆指上書奏記施於世事者而言」，而以有韻、無韻區分文筆，乃始於六朝「聲律論」出現之後<sup>137</sup>，因為這些上書奏記的「公家之言」不須安排聲韻，而且當時有通稱之為「筆」，所以才有無韻為筆的說法，究其源流，「其實筆之名非從無韻得也」<sup>138</sup>。

換言之，六朝文筆之辨興起的歷史轉折在於「聲律論」的出現，然而如果以合聲律者為文，不合聲律者為筆，那麼「古今文章稱筆不稱文者太眾，欲以尊文，而反令文體狹隘」<sup>139</sup>，如此一來反而使得「蘇綽、韓愈之流起而為之改更，矯枉過直，而文體轉趨於枯槁，磔裂章句，隳廢聲韻，而自以為賢」<sup>140</sup>。因此黃侃認為：「夫孰非褻積細微，轉相凌駕，文多拘忌，傷其真美者之有以召釁哉。故曰：中之為用，故未可遠也。」<sup>141</sup>可見，黃侃其實肯定「聲韻」之於文章寫作的重要性，惟反對以「聲律」作為標準而對「文」有如此嚴格的拘限。黃侃立論的立場雖與劉師培有異，但其推論卻導向了相似的結果。

因此，在《文心雕龍·聲律篇》的札記中，黃侃亦區分了「聲律」與「音節」。然而不同於劉師培認為「聲律」只是自然音節理論化之後的產物<sup>142</sup>，黃侃激烈地批判聲律對於文章寫作的限制，他在文中區分了「聲韻之學」與「聲律之文」，反對將「聲韻之學」與「聲律之文」混為一談，因為對於聲韻學而言，講究四聲變化固然是必要的，但對於文章寫作來說，卻不可拘忌於聲律。他說：

<sup>135</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·章句》，頁 17。

<sup>136</sup> 「中和駢散」的聲音事實上在晚清早已出現，朱希祖就指出民國初年的北京大學除了桐城派與選學派外，其餘則主駢散不分，與汪中、李兆洛、譚獻，以及章太炎的主張一致。參見《朱希祖日記》1917 年 11 月 5 日條，轉引自朱希祖《五四運動前後的北京大學》，全國政協文史資料研究委員會《文化史料》第 5 輯，文史資料出版社，1983 年，頁 162。

<sup>137</sup> 「文筆以有韻無韻為分，蓋始於聲律論既興之後，濫觴於范曄、謝莊，而王融、謝朓、沈約揚其波。」黃侃：《文心雕龍札記·總術第四十四》，頁 204。

<sup>138</sup> 同上註。黃侃：《文心雕龍札記·總術第四十四》，頁 204。

<sup>139</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·總術第四十四》，頁 205-206。

<sup>140</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·總術第四十四》，頁 205-206。

<sup>141</sup> 黃侃：《文心雕龍札記·總術第四十四》，頁 205-206。

<sup>142</sup> 劉師培：〈文說·和聲篇〉，《劉師培中古文學論集》，頁 195。



詳文章源於言語，急徐高下，本自天倪。宣之於口而順，聽之於耳而調，斯已矣。典樂教胄子以詩歌，成均教國子以樂語，斯並文貴聲音之明證。觀夫虞夏之籍，姬孔之書，諸子之文，辭人之作，雖高下洪細，判然有殊。至於便籀誦，利稱說者，總歸一揆，亦何必拘拘於浮切，斷斷於宮徵，然後為貴乎？至於古代詩歌，皆先成文章，而後被聲樂。諧適與否，斷以匈懷，亦非若後世之詞曲，必按譜以為為之也。自聲律之論興，拘者則留情於四聲八病，矯之者則務欲隳廢之，至於詰屈蹇吃而後已，斯皆未中道。<sup>143</sup>

文章既源於言語，那麼詩文寫作是言語聲氣自然流露的急徐高下，這與劉師培所提出的「言出於口，聲音以成，是為有韻之文，咸合自然之節」的觀點相似，然而不同之處在於，劉師培認為六朝所發明的格律與對仗形式雖然是後設的規範，但仍然符合自然最初的韻律節奏，黃侃卻認為六朝所興起的聲律論，恰恰扼殺和拘束了自然的音節節奏，文章雖然必須重視聲音，但不應該「拘拘於浮切，斷斷於宮徵」。因此黃侃並不認同劉勰在〈聲律篇〉中所提出的要求，而讚賞鍾嶸《詩品》所提出的「文製本須諷誦，不可蹇礙，但令清濁通流，口吻調利，斯為足矣」，並認為鍾嶸此言才是「曉音節之理，藥聲律之拘」。換言之，文章中的音節當出於天然，只須清濁通流，口吻調利，易於誦讀，而根本無需發明聲律。

如此一來，黃侃駢散折衷的態度看似與章太炎師一脈相承，然就其對文章本質的理解而言，黃侃實則與章太炎大相異趣。而值得玩味的是，在〈原道篇〉中黃侃也對「形立而章成，聲發則文生」作出詮釋：

故知文章之事，以聲采為本。彥和之意，蓋謂聲采由自然生。其雕琢過甚者，而寢失其本，故宜絕之，非有專隆質樸之語。<sup>144</sup>

黃侃的解釋顯然認為《文心雕龍》中所突出的其實是自然的音聲辭采，既非刻意雕琢，亦非專隆質樸。所以他指出章氏「凡書以文字著之竹帛者皆謂之文」的作法所涵蓋的範圍過於廣大，而若選學派只就駢文的音節形式來定義文章，則

<sup>143</sup> 黃侃：《文心雕龍札記》，頁 114-115。

<sup>144</sup> 黃侃：《文心雕龍札記，原道第一》，頁 17。

又過於偏狹。中和二者，黃侃強調，文章的本質終究還須講究音節辭采，然而惟有「文質之宜而不偏，盡奇偶之變而不滯，復古以定則，裕學以立言」<sup>145</sup>才是一切文章之宗。換言之，無論章句的劃分，抑或聲韻辭采的運用，黃侃的出發點仍落實在「文章源於語言」的基礎之上，所以無論「文勢」、「文氣」、「聲韻」無不須在言語聲情的自然流露中，顯示其意義<sup>146</sup>。

馮友蘭(1895-1990)回憶黃侃上課時的情景時曾說：「他(黃侃)上課的時候，聽講的人最多，他在課堂上講《文選》和《文心雕龍》，這些書我以前連書名都沒聽說過的。黃侃善於念書念文章，他講完一篇文章或一首詩，就高聲念一遍，聽起來抑揚頓挫，很好聽。他念的時候，下面的觀眾都高聲跟著念，當時成為『黃調』。當時的宿舍里，到晚上各處都可以聽到『黃調』。」<sup>147</sup>這段軼事，或許可以成為理解黃侃聲音之學的一個註腳。

## 第五節 小結：晚清言文之辨與六朝想像

由上述論述中可見，儘管從章太炎、劉師培到黃侃，清末學人對於「六朝」的呼喚，承續著清代漢學的文論脈絡，以保存國粹為宗旨；然而他們的論述一方面打破了六朝文學與「亡國之音」之間的聯結，使得「六朝文學」容納了更為廣泛的思想、學術與社會的面向，從而超越傳統駢偶與聲律之文的六朝想像；而更重要的是，劉師培與黃侃立足於言語聲氣，從古典的角度倡言「言文合一」，提出「文以載言」以拆解「文以載道」，進而與新文學所提出的廢典、廢律、不講對仗的「言文一致」有所對話，也為六朝的文學資源參與重組中國現代文學，開闢了視野與理論基礎。

第二章結尾曾經提及，中國散文藉助六朝文章而實現現代轉化的譜系中，章太炎與劉師培無疑是使得六朝文章進入現代視野的關鍵起點，然而仔細分梳章、劉論述異同，他們對於「文」的認識與定義，正是其學術思想的分歧所在，由此

<sup>145</sup> 同上註。

<sup>146</sup> 「知去向從違隨乎物形而不可橫陳雜以成見，則為文定勢，一切率乎文體之自然，而不可橫雜以成見也。唯彥和深明勢之隨體，故一篇之中數言自然，而設譬於織綜之因於本地。」《文心雕龍札記·定勢篇》，頁109。

<sup>147</sup> 馮友蘭：《三松堂自述》，（新北市：谷風出版社，1987），頁38-39。



所建構的理論版圖，亦大相徑庭。因此，章、劉、黃三人雖都對六朝文章青睞有加，但其取徑與偏重的差異，使得三者對於「六朝文學」的認識和想像亦有所偏差。尤其章太炎和劉師培雖然都認為「小學」是「文學」的基礎，然而章、劉論「文」，前者以「文字」為基，倡言魏晉文章「銜華佩實」；後者以「聲音」為準，強調六朝駢文「便於諷誦」。

正如第一節所得出的結論，章太炎承續清代聲韻之學的思路，並結合西方語源學，強調語言先於文字，文字本以代語言，從而推出「聲義為字之精神」，認為聲音才是尋溯意義的根本所在，故章氏作《文始》，試圖藉由文字回溯聲音，進而抵達形、音、義相融合一的初始時刻。然對於章氏而言，歷史的關鍵轉折在於，文字雖然本以代語言，然著之竹帛之後，不斷孳乳變異，遂與言逐漸分離而形成了相對獨立的表義系統。這個系統一方面包含具有聲音層次的「有句讀文」，另一方面也包含只具有形象的「無句讀文」。因此，就「文章」本質而言，章太炎所重視的並非音節形式，而是其表義作用，因而強調「修辭立其誠」之「誠」。他將《文心雕龍》對於「文」的定義解讀為「凡有字者，皆謂之文」，更與阮元提煉的「有韻為文」相對立。也因此，章氏欣賞六朝文章實則落實在學問精神、平實典雅的「魏晉」而不在講究聲律形式的「南朝」。

同一時代，劉師培與黃侃則上承阮元，同樣立足於語言，強調「文」、「言」之間的關係，以及六朝文章的「音節」形式。而作為章太炎與劉師培二人的弟子，黃侃一方面承繼章太炎「文始」的思路，上溯「語根」，探索語言與文章之間的關係而提出「文以載言」；另一方面納涵阮元「文言說」對於文章起源於語言的說法，進一步打破了文、筆之間的界限，使得「文章」的定義，從選學派所倡言的狹義的「駢文」擴大為一切利用跌宕起伏的音節形式表情達意的文章。他不僅跨越了文筆之間的對立，也使得傳統章句與西方文法、古典詩文與現代白話的訴求之間有了對話與溝通的可能。

錢基博（1887-1957）在《中國現代文學史》中曾就章太炎與劉師培文章風格的差異給出了這樣一番精要的點評：

師培與章炳麟並以古學名家，而文章不同。章氏淡雅有度而矜於響；師培雄麗可誦而浮於艷。章氏云追魏、晉，與王閻運文為同調；師培步武齊、

梁，實阮元文言之嗣乳<sup>148</sup>。



章太炎與劉師培同樣看重六朝的文學資源，然前者追慕魏晉，後者偏愛南朝，其差異恰好劃分出六朝文學前後兩個時期，也揭示了六朝文學的兩重意義，一為「淡雅有度」，一為「雄麗可誦」。換言之，一方面是魏晉文人的學問精深而有法度，另一方面是六朝文章富於辭藻與音節之美。

藉助於對「言」與「文」的重新闡發，章太炎、劉師培、黃侃等晚清學人實際是從古典文學體系中，以「言文合一」拆解「文以載道」，一則尋溯語根主張形、音、義三者合一，從而打破駢散，追求文章之典雅；一則主張「文以載言」，強調文章的聲音美感。二者之間盤根錯節又相互拮抗，進而為晚清以來「言文合一」之要求，以及五四之後反對「文以載道」重組現代「白話文學」的呼聲，提供了傳統文論的不同角度。

1985年前後，黃遵憲在撰寫《日本國志》時曾參照西方語言歷史與日本明治維新時期「國語改良」的經驗，提出：「語言與文字離，則通文者少；語言與文字合，則通文者多：其勢然也。」由此，他提出簡化字體、增益新字以及「變一文體，為適用於今，通行於俗者乎。」目的則在於「天下工農商賈婦女幼稚，皆能通文字之用。」<sup>149</sup>隨後，黃遵憲此說也得到了梁啟超的讚同，梁氏表達了相似的看法，他在《湖南時務學堂學約》中區分了「傳世之文」與「覺世之文」：「傳世之文，或務淵懿古茂，或務沉博絕麗，或務瑰奇奧詭，無之或可。覺世之文，則辭達而已矣。當以條理細備，詞筆銳達為上，不必求工也。」他認為學者應「以覺天下為任」所以要捨棄華麗的辭藻，而務求淺顯易懂，方能宣傳新思想開啟民智<sup>150</sup>。

因此，在梁啟超的「文界革命」中「言文一致」的要求即是文章必須接近口語，他以「民智」與「國強」為目的，指出「言與文合，而讀書識字之智民，可以日多矣。」<sup>151</sup>。他如此看待「言」與「文」之間的關係：「古人之言即文也，文即言也。自後世語言文字分，始有離言而已文稱者。然必言之能達，而後文之能

<sup>148</sup> 錢基博：《中國現代文學史》，（上海：上海書店出版社，2007）頁141-142。

<sup>149</sup> 清·黃遵憲：《日本國志》，（上海：上海古籍出版，2001），頁346-347。

<sup>150</sup> 清·梁啟超：《飲冰室合集》（文集之二），頁27

<sup>151</sup> 清·梁啟超：〈沈氏音說序〉，《時務報》，（1896年9月，第4期），頁4-7。

成，有固然也。」<sup>152</sup>並且指出「言」與「文」分的原因在於「文字」延續數千年未嘗一變，而語言則經歷了無數變遷，「以多變者與不變者相遇，此文言相離之所由起也」。因此他指出：



古者婦女謠詠，編為詩章，士夫問答，著為辭令，後人皆以為機文字之美，而不知皆當時之語言也，烏在其相離也……後之人棄今言不屑用，一宗於古，故文章爾雅，訓詞深厚，為五洲之冠，然顯門之士，或乃窮老盡氣不能通小學，而山海僻壤，百室之族，知書者往往而絕也。是中國文字能達於上，不能逮於下，蓋文言相離之為害，起於秦漢以後，去古愈久，相離愈遠，學文愈難。非自而既然也。<sup>153</sup>

在梁啟超看來，古代文章本來就是當時的口語，今時今日之所以文與言離，是因為人們一味宗古，所以「文章爾雅，訓詞深厚」，缺乏學術訓練的讀者難以讀懂，如此導致思想所能傳達範圍非常狹窄，梁啟超此說所指摘的對象恐怕就是以章、劉為首強調「雅言故訓」的樸學家們。然而就其立論根基而言，也即是「言」與「文」的關係而言，梁啟超的思路其實與阮元、劉師培一致，即都認為文章源於語言。其差異惟在於阮、劉認為語言到文章之間仍然須經「文飾」的過程，借助於韻偶的聲音形式令言語文章得以傳播，並彰顯「天地人文」的秩序；梁啟超則強調口語與文章無有間隔，文章就是對口語的完全再現，他認為這不僅是古代文章的特點，也是此一時代將新思想傳播廣遠的必要途徑。因此被他忽略棄絕的即是中間「宗古」與「文飾」的階段。只是話雖如此，梁氏這篇文章本身卻恐怕也不能稱得上是當時的口語。

然而，梁啟超終究為「傳世之文」保留了一席之地，與其後胡適掀起白話文運動，直接宣判文言文為死文學相比，其態度還是相對緩和的。另一方面，從「言文合一」出發論「文」的劉師培，實際上未嘗站在「白話文學」的對立面，他也承認「以俚俗之文，著之報章，以啟淪愚氓，亦為覺民之一助」<sup>154</sup>，只是在他看來文在根本上還是與「鄙俗」之語言不同的，白話只能說是一時的社會需求，就

<sup>152</sup> 清·梁啟超：〈論幼學〉，《變法通議》，（北京市：華夏出版社，2002），頁106。

<sup>153</sup> 清·梁啟超：〈沈氏音說序〉，《時務報》，（1896年9月，第4期），頁4-7。

<sup>154</sup> 清·劉師培〈論文雜記·一三〉，《劉師培中古文學論集》，頁243。

文章而言「既曰文詞，則文體不得非法古文，否則不得成為文矣」，「崇尚文言，刪除俚語，亦今釐正文體之一端」<sup>155</sup>。所以新文化運動興起時，面對當時社會上批評其為「舊派」以及他與白話文運動相抵觸的言論，劉師培甚至登報澄清：「雖以保存國粹為宗旨，亦非與《新潮》諸雜誌互相爭辯也。」<sup>156</sup>此言頗堪玩味，以劉師培一貫的文學主張來看，這樣做或許並非出於自保，而體現了他徘徊在小學傳統與西方進化論的價值之間的雙重矛盾。因此，所謂舊派與新派，文言與白話之間，很可能並非截然對立的關係。

由上文可見，在晚清的時空背景下，討論「六朝」的重要性其實已不再停留於漢宋之爭、駢散之辨，而在於如何以中國最精粹的語言文字「與外域文學競長」<sup>157</sup>，以及如何「以語言文字開將來之世界」<sup>158</sup>。然而無論是章太炎，劉師培、黃侃還是黃遵憲、梁啟超、胡適，他們對於語言文字的討論，實際上都表明了，以「聲音」為核心重新建立新的「文章」（文字）<sup>159</sup>體系，是中國文學走向現代的必經之路；惟前者取道「六朝」，後者發明「白話」，二者實有相通之處。

1917 年之後桐城和選學很快成為了其後「新文化」所攻擊的目標。關於這段歷史，最常被引用的例證就是錢玄同那句著名的口號「桐城謬種，選學妖孽」。不過，這裡用「攻擊的目標」來形容「選學」與「新文化」之間的關係，或許只道出了部分的事實，事實上錢玄同與黃侃一樣，都是章太炎在東京講學時的學生，而其他新文化運動中的重要學者，或曾受教於章太炎，或對其深厚學養與革命精神相當尊敬。所以陳平原教授指出，這些新文化運動的新銳，幾乎都是章門弟子，因此「選學不但沒有受到徹底的清掃，反而可以成為新文化人的批判武器這一事實，本身也質疑了『妖孽』的命名方式」<sup>160</sup>。實際上，經太炎先生及周氏兄弟的轉化，魏晉風度與六朝文章，應當被視為現代中國最值得重視的傳統文化資源<sup>161</sup>。

<sup>155</sup> 引文均見劉師培〈論文雜記·一三〉，《劉師培中古文學論集》，頁 243。

<sup>156</sup> 劉師培：〈劉師培致公言報函〉，1919 年 3 月 24 日《北京大學日刊》。轉引自陳平原：《作為學科的文學史》，頁 31。

<sup>157</sup> 劉師培：〈中國中古文學史講義〉，《劉師培中古文學論集》，頁 3。

<sup>158</sup> 梁啟超：〈清議報第一百冊祝辭並論報館之責任及本館之經歷〉，《中國近代期刊彙刊》，《清議報》，（1901 年第 100 期）頁 3，全文縮微膠卷編號：J-4726/03 幀：0309。

<sup>159</sup> 關於「聲音」與「文字」之間的關係，「漢字拉丁化」運動是語言學方面的另一例證，由於本文僅就「六朝」與「現代」之間的關係討論，故在此不做討論。

<sup>160</sup> 陳平原：《中國現代學術之建立》，頁 375-393。引文出自陳平原：〈新教育與新文學〉，《作為學科的文學史》，頁 22-23。

<sup>161</sup> 同上註。

換言之，六朝文學與新文學之間，恐怕並非表面上所看到的敵對關係，而實際上更可能是，六朝文學參與了新文學對於中國文學的建構與重組。這一方面固然是由於章、劉的提倡與發揚，另一方面也是因為六朝文學本身提供了豐富的詮釋資源。

關於這一點，錢玄同是一個很好的例子，錢玄同之讚成「文學革命」的立場似乎與其師章太炎相去甚遠，然而正如王風所指出，錢玄同論證文學革命的理論基礎卻大多來自章太炎的文論，比如他認為作文不應用典，特別是應用文要徹底禁絕用典，又提及「表像語」的問題，都是章氏《文學說例》中所使用的理論；而錢氏認為文章應不避駢散，悉由自然，也是其師的主張；至於「廢除格律」，章太炎也偏愛古體而不喜近體；而對「載道」古文的批判，更是章太炎一貫的態度——章太炎與胡適之間的相似，恰好通過錢玄同的「反叛」而突顯出來。因此章、胡二人之間最大的區別就在於：「章太炎找到了『魏晉詩文』，胡適找到了宋元以來的話本語錄」<sup>162</sup>。


事實上，不避駢散、悉由自然、不遵格律、反對載道，正是章太炎、劉師培與黃侃等人共同的結論。因此，儘管看似不可調和的舊學與新學、文言與白話之間，其實分享著相似的論述基礎，而這也使得「魏晉詩文」在白話文理論建立與文學實踐的過程中，成為可供利用的古典資源。

## 第六節 餘論：六朝駢文與美術之文

六朝的文章趣味與民國初年流行的浪漫主義西方文論之間的會通關係，已非學界新論<sup>163</sup>，然而在本文的脈絡中，這一觀念的嫁接與變遷仍然有其特殊的重要意義。1907年劉師培對於「文」的論述發生了一次富有意義的轉折，是年，章、

<sup>162</sup> 王風：〈文學革命與國語運動之關係〉，夏曉虹主編：《文學語言與文章體式：從「晚清」到「五四」》，（合肥：安徽教育出版社，2006），頁53。

<sup>163</sup> 陳平原在分析二十世紀初發生於北京大學的駢散之爭時，曾指出：「對於劉（師培）、黃（侃）與林（紓）、姚（永樸），在北大的同類講義，前者推崇六朝，後者獨尊唐宋；前者學養豐厚，後者體會深入，本該各有千秋。可為何前者一路凱歌，而後者兵敗如山倒？除了時局的變遷，人事的集合，更有兩點值得注意：一是六朝的文章趣味與其時剛傳入的西方文學觀念比較容易會通；一是樸學家的思路與作為大學課程兼著述體例的『文學史』比較容易契合。」陳平原：《作為學科的文學史》，第一章「新教育與新文學」，（北京：北京大學出版社，2011），頁21-22。



劉二人之間的思想分歧日漸明顯，劉氏在《國粹學報》新增的「美術」版面上發表了一系列與美術相關的文章，將西方「真善美」中「美」的概念引入「文」的討論，而與章太炎對「美文」的批評<sup>164</sup>針鋒相對。劉氏在〈中國美術學變遷論〉中，區分了「美術」與「實學」之間的差異，上古時代實用之學寓於美學當中，至於周代則「舍質崇文，不復以美術為實用」，因此周代是「美術」這個概念第一次獨立出現的時候，而「美術」最初的內涵即存在於「儀文制度」之中，彰顯著人類的「文明」，這正好與劉師培對於「文」的解釋相呼應，故而他說：「古代之時，用美術以表莊嚴，禮與文合，而美術以生，非禮文之外別有所謂美也。」<sup>165</sup>隨後，東周至秦漢，美術經歷一段衰落的時期，直到東漢末期再次興盛，他提出魏晉時代的「美術」與漢代以前以禮法為核心的美術迥異，魏晉士人「不復以禮法自拘」，「宅心藝術亦率性而為」，從而使得美術之學空前繁盛，並且在性質上真正從實學中獨立出來。因此劉師培此後的主要篇幅便在討論魏晉南北朝時期的「美術」，其範圍包納詩文、碑帖、書法、繪畫、音樂、造像等廣泛的方面。

立足美術之學的變遷，劉師培指出「美術之學」與「徵實之學」的差異即在於：「蓋美術以性靈為主，而實學以考核為憑。若於美術之微，而必欲以徵實，則於美術之學，反去之遠矣。」<sup>166</sup>劉師培尤其將「詞章」納入美術的範圍之內，與征實之學對舉，此說可見西方「純文學」觀念的影響。就「文學」這一概念產生的歷史而言，雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）溯源 Literature 在西方社會中概念變遷時曾指出，Literature 來源於拉丁語的 littera，意指 letter。在中世紀和文藝復興時期，Literature 指的是「通過閱讀得到的高雅知識」，用於形容一個人博學、博聞，也用於描述閱讀和書寫希臘文與拉丁語等高級書籍的能力<sup>167</sup>。十七世紀中葉，浪漫主義的興起才使「文學」和「藝術」或者「美學的」、「創造性的」、「富有想像力的」等價值交織在一起，因而產生「純文學」的劃分，與此同時伴隨著

<sup>164</sup> 章太炎：〈文學論略〉曾云：「或其取法泰西，上追希臘，以美之一字，橫梗噎於胸中。」見〈文學論略〉，收入鄭振鐸編：《晚清文選》，（北京：社會科學出版社，2002），頁 392。

<sup>165</sup> 劉師培：〈中國美術學變遷論〉，《國粹學報》第 3 卷，第 7 期（1907），頁 88-91。

<sup>166</sup> 劉師培：〈論美術與徵實之學不同〉，《國粹學報》第 3 卷，第 8 期（1907），頁 93。

<sup>167</sup> 鈴木貞美指出，Literature 在中世紀的用法和多重的意思，與漢字文化圈內精通中國古典（一切指經史之學以及老莊和佛典等學問）的觀念，以及和這種觀念密切相關的「文章」的意思所合成的「文學」一詞的用法和意思基本對應。而這種對應關係的成立首先使 polite literature 一詞作為「文學」的譯語成立，然後用 literature 一個詞代替 polite literature 的習慣逐漸取得了優勢，於是「文學」即 literature 的這種習慣在中國和日本固定下來。見氏著：《文學的概念》，頁 103。

對於「低級文學」的排斥，並具有文化民族主義的性質<sup>168</sup>。

相較於西方的 Literature，「文學」一詞在中國歷史中有其自身發展脈絡，它通常指向與儒學有關的學問，興膳宏教授指出自《論語》以下「文學」儘管包含有「文章」的意思，但主要指的是學問，特別是經學。而將「文學」視為「以詩文為中心的文章」是魏晉之後才確立的觀念，而這個解釋更接近於現代學者藉由 Literature 所建構的「文學」想像（當然，不能否認二者之間仍然存在相當的差距）<sup>169</sup>。而清代中葉，六朝文學經由清代經由阮元一派的闡發，更使得「文」從經史中獨立出來，而被賦予「飾」的意義，這一發展到了清末民初與浪漫主義的傳入匯流，二者之間於是產生了可以對譯之處。因此，十九世紀末二十世紀初，西方 Literature 觀念的輸入實際上使得「六朝文學」被賦予了特殊的時代意義。非獨劉師培以「美術」包納「文章」提煉古典詞章的美學性質，黃人在 1911 年出版的《普通百科新大詞典》亦云：

我國文學之名，始於孔門設科，然意平列，蓋以六藝為文，篤行為學。後世雖有文學之科目，然性質與今略殊。漢魏以下始以工辭賦者為文學家，見於史則稱文苑，始與今日世界所稱文學者相合。<sup>170</sup>

黃人（1866-1913）以西方 Literature 審視中國文學歷史，認為「漢魏」之際，文學觀念出現了一次重要轉折，即「以工辭賦者為文學家」，這種觀念恰「與今日世界所稱文學者相合」。劉師培將「美」與「文」聯繫在一起，實際上也同樣反映了當時西方「純文學」觀念的輸入，然而他以「美」為基礎重新解釋「文」的意

<sup>168</sup> 雷蒙·威廉斯《關鍵詞：文化與社會的詞彙》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005）頁 268-274。以及鈴木貞美：《文學的概念》，（北京：中央編譯出版社，2011），頁 29-31。

<sup>169</sup> 興膳宏溯源「文學」一詞自先秦至六朝的涵義變化，指出漢代以前「文學」主要指經學與學問，而魏晉以降「文學」則涵蓋了「學」與「文」兩個性質相異的不同領域。從而與現在我們所理解的「文學」具有共同的意識範疇。而二十世紀初的中國知識分子之所以接受以「文學」作為 Literature 的譯詞，普遍認為是受到日本的影響。參見氏著：〈六朝時期文學觀的發展：以文體論為中心〉，《中國文學理論》，（臺北：聯經出版社，2014），頁 35-80；王力：《漢語史稿》第四章〈詞彙的發展〉（北京：中華書局，1980），頁 529。魯迅也曾指出「文學」一次是從日語翻譯過來的，參見魯迅：《且介亭雜文·門外文談》，《魯迅全集》，（北京：人民文學出版社，2005）第 6 冊，頁 96。

<sup>170</sup> 黃人：《普通百科新大詞典》，（上海：上海國學扶輪社，1911）。轉引自陳平原：〈晚清辭書視野中的「文學」——以黃人的編纂活動為中心〉，《北京大學學報·哲學社會科學版》，（2007 年 03 月）第 44 卷第 2 期，頁 68-69。

義，使得阮元的「文言說」得以與西方「純文學」觀念嫁接，實現「創造性的轉化」，其中一個重要的原因在於六朝崇尚美文的傾向，以及作為六朝理論核心的《文選》與《文心雕龍》本身就具有「純文學」所要求的某些重要特點<sup>171</sup>。

不過，歷史的耐人尋味之處在於，1907年後劉師培便沒有再使用「美術」這一概念，將其沿用下來的卻是章、劉二人最著名的兩個的學生——魯迅和周作人<sup>172</sup>。同樣在1907年，魯迅在〈摩羅詩力說〉中，如此寫道：

由純文學上言之，則以一切美術之本質，皆在使觀聽之人，為之興感怡悅。文章為美術之一，質當亦然，與個人暨邦國之存，無所係屬，實利離盡，究理弗存。……此他麗於文章能事者，猶有特殊之用一。蓋世界大文，無不能啓人生之閥機，而直語其事實法則，為科學所不能言者。所謂閥機，即人生之誠理是已。此為誠理，微妙幽玄，不能假口於學子。<sup>173</sup>

這篇魯迅早期的文論，於1908年分兩期刊登於劉師培所經手編訂的《河南》雜誌上。文中，魯迅明確使用了「純文學」的說法，指出文學的意義不在於其「實利」，而在於其彰顯人生至理——「啓人生之閥機，而直語其事實法則」，乃是「科學所不能言者」。隨後兩期，《河南》雜誌刊登了周作人的另一篇文章〈論文章之意義暨其使命因及中國近時論文之失〉，指出中國文章的通病即在於「手治文章而心儀功利」，而真正文章（文學）應當是「別為孤宗，不為他物所統」。周氏兄弟此時不約而同地強調「文學」與「功利」之間的差異，與劉師培對「美術之學」、「徵實之學」的界分或有相通之處。同時，魯迅立足於「純文學」，將文學之「用」最終建立在「興感怡悅」之上，亦與劉師培描述魏晉時代之美術時所強調的「不復以禮法自拘」「宅心藝術亦率性而為」相契合。後來，魯迅之闡發魏晉風度與文學，其視野之開闊與對整體時代之理解，亦多可見劉師培的主張。

<sup>171</sup> 鈴木貞美指出，Literature 雖然與中國「六朝」時期所出現的以韻文（美文）為「文章」的觀念有差距，但是，與這種崇尚美文的態度卻基本對應，這也是近代中國與日本都使用「文學」作為“Literature”譯語的原因鈴木貞美：《文學的概念》，頁104

<sup>172</sup> 王風指出從阮元到劉師培所開展出來的「文」的概念，為周作人所繼承，並在他的論述中落實為「人的文學」，強調「言以足志」。因此他搜尋出同樣「言志」的六朝文，在北京大學開設「六朝散文」課程，與劉師培當初的「漢魏六朝專家文研究」前後輝映。詳參王風：〈劉師培文學觀的學術資源與論爭背景〉，《文學語言與文章體式》，頁259-265。

<sup>173</sup> 魯迅：〈摩羅詩力說〉，《魏晉風度及其他》，頁394。



然而強調文學的「興感悅怡」，看似與後來魯迅主張「戰鬥的文學」有相當大的矛盾，結合魯迅一生的文學實踐來看，「純文學」亦顯然不是他的最終歸宿。那麼他之所以將「興感悅怡」指認為文學的特點，其原因除了前後期文學認識上的差異之外，更因為在魯迅看來文學與社會政治（「個人暨邦國之存」）之間不應只是簡單的嫁接，他否定將文學作為政教的工具（文以載道）；然而這並不意味著文學必當脫離時代社會而存在，相反，文學與社會之間須經由「原發的、創造性的、具有無窮可能性的精神世界為仲介」<sup>174</sup>，通過「涵養人之神思」<sup>175</sup>實現社會集體精神的重塑，也即是文學的「不用之用」。

在六朝文學的研究中，魯迅重新闡發「魏晉風度」，提出「文學自覺」的概念。這一觀點非止對於二十世紀六朝文學研究產生了巨大的影響，更體現了魯迅立足於現代，對文學的認識與想像。換言之，面對二十世紀初紛亂的中國社會，魯迅之提出「文學自覺」強調文學產生於「心」與「氣」，除了指向六朝以外，其意義更體現在其自身所處的特殊的情境。而透過魯迅對於「魏晉風度」與「六朝文章」的論述與實踐，則可見其對現代中國文學的批判與建構。於是，延續著六朝的主題，可以繼續追問的是：章太炎與劉師培之後，「六朝文學」作為古典的餘蔭，如何成為魯迅造鑄「心聲（新聲）」的文學資源？作為新文學的實踐者，「六朝」帶給魯迅怎樣的思路，又如何作用在其開創性的文學實踐當中？

---

<sup>174</sup> 汪衛東：〈文學主義與雜文意識〉，《魯迅：現代轉型的精神維度》，頁 238。

<sup>175</sup> 魯迅：〈摩羅詩力說〉，《魏晉風度及其他》，頁 394。

#### 第四章 造鑄「心（新）聲」：魯迅的六朝想像與「文學自覺」

本文第三章曾指出章太炎、劉師培與黃侃等晚清學者，從語源的角度論證聲音、字形與意義的關係，強調「聲音」在語言辨義中的核心地位，進而從「聲音」出發，積極探求「語根」。而劉師培、黃侃更繼承阮元的思想脈絡，將聲音之學引入文學，並從六朝文論（特別是《文心雕龍》）中提煉出「言文合一」、「文以載言」的主張以對抗「文以載道」，並以「古典」的角度回應新文學所提倡的「言文一致」。而本章將以魯迅為例，探討經由晚清學人詮釋與轉化之後六朝文學，如何催生出所謂「新時代的聲音」？新舊之間的關係究竟為何？新的聲音與時代社會的關係又將如何拆解、重組與回應六朝的文學傳統？

關於魯迅與六朝文章之間的關係，曹聚仁（1900-1972）的一段回憶文章，常為人所津津樂道，曹氏如此寫道：

章師推崇魏晉文章，低視唐宋古文。季剛自以為得章師的真傳。我對魯迅說：「季剛的駢散文，只算是形似魏晉文，你們兄弟倆的散文才算是得魏晉的神理。」他笑著說：「我知道你並非捧了我的場的。」後來這段話傳到蘇州去，太炎師聽到了，也頗為讚許。<sup>1</sup>

在學六朝中分出「形似」與「神理」，恰好呼應了清末沈曾植在「呆六朝」與「活六朝」之間的分判，然而時移世易，此時「形」與「神」之間的內涵，卻已有了另一層轉換。令人好奇的是，作為中國現代文學史上具有典範意義的人物，魯迅究竟在何種意義上「得魏晉神理」？又如何將六朝的文學資源轉化為其文學實踐的養分？「六朝」在現代文學中的典範意義為何？

事實上，在轉換古典、尋找新聲道路上，依然可以發現「聲音」作為重要的問題被提出，身處文學革命勢不可擋的時代潮流中，亦是新的「言文合一」正欲破土而出之際，「聲音之道與政通」的古老命題轉換成新的形態，依然迴響於時人心中。而在周氏兄弟身上，恰恰看到「聲音」的兩重意義的重疊交織——既在語言的層面上回應著「言文合一」的討論，又扣合著當下的時局困境而亟欲透過

<sup>1</sup> 曹聚仁：《我與我的世界》，（北京：人民文學出版社，1983年），頁399。

口語，造鑄「新聲」，以催生出一個現代的中國。

因此，本章所欲探討的並非某一特定的文體，而是包括詩歌、散文、小說在內的更為普遍的「文」的認識。換言之，筆者希望藉由探討魯迅對於「六朝文學」的詮釋與轉化，結合其文學實踐，進而發掘此一時代「聲音」、「國家」以及「個人」之間的關係為何。不可否認的是，關於「文言文」與「白話文」在現代中國的革新的討論已汗牛充棟，而本文藉由魯迅的「心聲」及其與「六朝文學」的關係重看這一問題，則試圖跳脫出五四以來文白之爭、新舊對立的二元論式框架，而進一步探索古典與現代、文言與白話之間除了對立、取代、替換之外，是否還有分解、轉化、重新吸收的可能？而在改組「文」、「言」關係的過程中，作為倡導者與實踐者的魯迅，與古典文學系統中的「心」、「言」與「文」形成了怎樣千絲萬縷的對話，並又如何創造性地將古典文學引入現代文學的概念與實踐當中？

## 第一節 「詩人」、「摩羅」與「心（新）聲」

### 一 詩人之心

1908 年章太炎避難日本，在東京舉辦國學講習會，其時在座聆聽的學生當中包括朱希祖、錢玄同、許壽裳（1883-1948），周作人以及魯迅。許壽裳回憶當時的情形說，魯迅極少發言，只有一次，因為章太炎問及文學如何定義，魯迅回答道：「文學和學說不同，學說所以啟人思，文學所以增人感。」章太炎不甚滿意，認為這樣分法雖較勝於前人，然仍有不當，比如郭璞的〈江賦〉，木華的〈海賦〉，何嘗能動人哀樂呢？魯迅默然不服，退而與許氏說：「先生詮釋文學範圍過於寬泛，把有句讀的和無句讀的悉數歸入文學。其實文字與文學固當有分別的，〈江賦〉、〈海賦〉之類，辭雖奧博，而其文學價值就很難說。」<sup>2</sup>這段對話的真實性雖已不可考，但在「文學」的定義上，魯迅確實不滿意章太炎將一切可讀與不可讀者悉數納入文學的分法。在魯迅看來，「文學」與「學說」之間存在區別，前者指向情感，後者則指向思辨。「文學」特殊的性質和作用即在於「增人感」，這可以與魯迅在〈摩羅詩力說〉中所提出的「一切美術之本質，皆在使觀聽之人，

<sup>2</sup> 許壽裳著、馬會芹編：《摯友的懷念：許壽裳憶魯迅》，（石家莊：河北教育出版社，2001 年 5 月）頁 16。

為之興感怡悅」相互印證。

1926年，魯迅在廈門大學擔任中國文學史課程，為了教課的需要，魯迅編訂了一套講義，題為《中國文學史略》，次年他在廣州中山大學講課時，也曾使用這套講義，並改題為「古代漢文學史綱要」。不過這部文學史綱，最終只寫到漢代而未能完稿。在這部著作中，魯迅開篇即從「自文字至文章」談起：

在昔原始之民，其居群中，蓋惟以姿態聲音，自達其情意而已。聲音繁變，浸成言辭，言辭諧美，乃兆歌詠。時屬草昧，庶民樸淳，心志鬱於內，則任情而歌呼，天地變於外，則祇畏以頌祝，踴躍吟嘆，時越儕輩，為眾所賞，默識不忘，口耳相傳，或逮後世。復有巫覡，職在通神，盛為歌舞，以祈靈貺，而贊頌之在人群，其用乃愈益廣大。……然而言者，猶風波也，激蕩既已，余蹤杳然，獨恃口耳之傳，殊不足以行遠或垂後。詩人感物，發為歌吟，吟已感漓，其事隨訖。倘將記言行，存事功，則專憑言語，大懼遺忘，故古者嘗結繩而治，而後之聖人易之以書契。<sup>3</sup>

魯迅從聲音、文字談論文章起源，尤可見清代樸學學者治學的特點。而從這段文字來看，魯迅認為「文章」（文學）源於上古初民以「姿態聲音」表情達意——聲音的繁變，造就了言辭，而言辭組合成諧美的形式，便產生了最初的「歌詠」。他進而分辨了兩種人：「詩人」與「巫史」。前者發聲的關鍵在於將積蓄於內的「心志」發諸於外而「任情歌呼」，這些聲音經由口耳相傳，流傳後世；後者的發聲則源於巫史記事，其以歌舞讚頌的形式，上告於天，並「練句諧音」，以便記誦流傳。因此魯迅指出，文章之古道乃是「協其音，偶其詞，使讀者易於上口」，而「初始之文，殆本與語言稍異，當有藻韻，以便傳誦」。

魯迅從源頭界分出了兩種「文學」：一是「詩人」之文，即從個人心志中所迸發的聲音，「詩人感物，發為歌吟，吟已感漓，其事隨訖」；二是「巫史」之文，其職責在於「傳事」，然而「厥初亦憑口耳，慮有愆誤，則練句諧音，以便記誦」。綜合二者而言，「文章之事，當具辭意，且有華飾，如文繡矣」<sup>4</sup>，因此，就文學

<sup>3</sup> 魯迅：〈漢文學史綱要〉，《魯迅全集》卷9（北京：人民文學出版社，2005），頁353。本文所引《魯迅全集》除《苦悶的象徵》之外均為此版本。

<sup>4</sup> 魯迅：〈漢文學史綱要〉，《魯迅全集》卷9，頁356。

的發源而論，魯迅其實更認同劉師培一派的說法，即認為文章來源於言語聲音，因而強調「偶語韻文」、「練句諧音」對於「文學性」之形成的重要性。所以他稱許「清阮元作〈文言說〉，其子福又作〈文筆對〉，復昭古誼」。

魯迅同時指出宋元以降，不僅文筆之分的意義被遺忘，散體之文也一併被納入「文」當中，尤其「文以載道」觀念的影響，使得「提挈經訓，誅鋤美辭，講章告示，高張文苑」，其態度明顯不以為然。不過，魯迅是否因此偏袒選學一派，則亦未必。事實上，魯迅對於「選學」表達過不少冷嘲熱諷，比如 1937 年他在論及《文選》時，就說「那些煩難字面，如草頭諸字，水旁山旁諸字，不斷的被摘進歷代的文章裡面去，五四運動時雖受奚落，得『妖孽』之稱，現在卻又很有復辟的趨勢了」<sup>5</sup>，這似乎與他在〈漢文學史綱要〉中讚美峻嶒嵯峨、汪洋澎湃等字兼具「意美以感心，音美以感耳，形美以感目」的觀點相矛盾。然而魯迅對於「選學」的矛盾態度，不僅因為其前後期思想的轉變，同時也正反映了魯迅文學觀念的複雜性。

仔細分梳其文學史敘述，魯迅在這裡特別強調中國文學的「雙重」傳統：一為其感物言志的「詩人傳統」，二為其傳播文明的「巫史傳統」。而事實上，魯迅對於文學的批判，便產生於此二者與時代之間的相互激蕩。

就感物言志的「詩人傳統」而言，魯迅從原初的「姿態聲音」出發建立漢晉文學演進系譜，雖然沒有明確支持阮元、劉師培之說，然而隨後的論述中，卻不斷提醒讀者以「文采」、「藻韻」作為參考標準，並且時常表現出對於「教訓」、「載道」之文學標準的否定態度，與選學一派的說法非常接近。比如，他於「顯學」三家（儒、道、墨）中，獨採「老莊」進行評述，原因即是「儒者崇實，墨家尚質，故《論語》《墨子》，其文辭皆略無華飾，取足達意而已」；「文辭之美富者，實惟道家……其文汪洋辟闔，儀態萬方，晚周諸子之作，莫能先也」<sup>6</sup>。而魯迅對於屈原的推崇也在於「其言甚長，其思甚幻，其文甚麗，其旨甚明，憑心而言，不遵矩度」<sup>7</sup>，並且指其「履韻偶句之法」，頗為後代詞人效法<sup>8</sup>。不過，魯迅雖以「文采」作為文學的基本原則勾勒文學史脈絡，但在他看來，驅動「文采」的「詩人之心」，才是文學之於此一時代最重要的資源和意義。

<sup>5</sup> 魯迅：〈選本〉，《魏晉風度及其他》（上海：上海古籍出版社，2010），頁 215。

<sup>6</sup> 魯迅：〈漢文學史綱要〉，《魯迅全集》卷 9，頁 375。

<sup>7</sup> 同上註，頁 382。

<sup>8</sup> 同上註，頁 384。



## 二 「惡聲」、「心聲」與《文心雕龍》

1907 年前後正是魯迅棄醫從文的初期，上一章末尾曾經提及，他在劉師培經手主編的《河南》雜誌上發表了一系列文論，其中〈摩羅詩力說〉具有特殊的意義，不僅因為它顯示了魯迅之所以取徑「文藝」救國的原因，更因為這篇文論在魯迅的文學思想中具有原點性的意義。正是在這篇文論中，魯迅提出了「心聲」的概念：

蓋人文之留遺後世者，最有力者，莫如心聲。古民神思，接天然之閼宮，冥契萬有，與之靈會，道其能道，爰為詩歌。其聲度時劫而入人心，不與絨口同絕；且益曼衍，視其種人。<sup>9</sup>

魯迅將「心聲」視為一切人文中之最有力者；「心聲」來自於「詩人之心」，其以「神思」感通天地，發為「心聲」，也就是最初的「詩歌」。在魯迅看來，詩歌的能量（詩力）表現為「撓人心」。而詩歌之所以能撓人心，是因為人之精神寓於「心」，因此「詩歌」的力量便在於通過「聲音」以撼動和振拔世人之精神。換言之，在魯迅看來，「聲音」在文學中最重要意義已不再體現為其循溯語義的功能，而在於「聲」與「心」之間相互發動的關係——一方面「聲」是「心」最真實最直接的體現，另一方面「聲」具有「撓人心」的震拔之力。

考證「心聲」所蘊含的內在理路，可以結合 1908 年魯迅的另一篇文章〈破惡聲論〉並讀。其中，魯迅寫道：

本根剝喪，神氣旁皇，華國將自槁於子孫之攻伐，而舉天下無違言，寂漠為政，天地閉矣。狂蠱中於人心，妄行者日昌熾，進毒操刀，若惟恐宗邦之不蚤崩裂，而舉天下無違言，寂漠為政，天地閉矣。……蓋惟聲發自心，朕歸於我，而人始自有己；人各有己，而群之大覺近矣。若其靡然合趣，萬喙同鳴，鳴又不揆諸心，僅從人而發若機括；林籟也，鳥聲也，惡濁抗攘，不若此也，此其增悲，蓋視寂漠且愈甚矣。<sup>10</sup>

<sup>9</sup> 魯迅：〈摩羅詩力說〉，《魯迅全集·墳》卷 1，頁 65。

<sup>10</sup> 魯迅：〈破惡聲論〉，《魯迅全集·集外集拾遺補編》，（北京：人民文學出版社，2005），卷 8，



魯迅此文以復沓的節奏反覆指陳中國社會面臨的「寂漠」之境，「寂漠」一語典出《離騷·遠遊》「山蕭條而無獸兮，野寂寞其無人」<sup>11</sup>，意為蕭條而寂寥。而這寂漠無聲的意象很容易令人聯想起魯迅二十年後來那篇著名的演講「無聲的中國」。顯然，無論是「寂漠」還是「無聲」都並不真正指向聲音的消弭，而是指發自內在靈魂的「心聲」的匱乏，所以四處充斥著惡濁擾攘的「惡聲」。這種「惡聲」首先是沒有靈魂（本根）的，因為其鳴「不揆諸心」；其次在魯迅的復沓結構中，「舉天下無違言」顯示了「惡聲」缺乏反抗的特質。而「破惡聲」的方法即在於重鑄「心聲」——「聲發自心，朕歸於我」。正如魯迅在後來的演講中所倡言「大膽地說話，勇敢地進行，忘掉了一切利害，推開了古人，將自己的『真心的話』發表出來」<sup>12</sup>。

不少學者都注意到〈摩羅詩力說〉與〈破惡聲論〉這兩篇魯迅早期的文論中，「心聲」與「新聲」的關係，這個「新」既是地理上的異域之「新」，亦是時間上對照於古的「新」。魯迅認為，古民雖曾發出「心聲」，但已「呼吸不通於今」，尤其中國之傳統「要在不撓人心」，所以「反不如新起之邦，縱文化未昌，而大有望於方來之足致敬也」。因此在〈摩羅詩力說〉中，作為魯迅所尋找的「新聲」之一，「摩羅詩人」的出現意味深長。按照魯迅的說法，「摩羅」來自印度語中的「天魔」，也即是歐洲文化中的「撒旦」，「摩羅詩派」指的是以詩人拜倫（George Gordon Byron, 1778-1824）為代表的浪漫主義詩派。在魯迅這裡，「摩羅」則被引申為「一切詩人中，凡立意在反抗，指歸在動作，而為世所不甚愉悅者」。他在文中例舉了一系列他心目中歐洲各國的代表性「詩人」，包括英國的拜倫、雪萊（Percy Bysshe Shelley, 1792-1822）、到俄國的普希金（Aleksandr Sergeyevich Pushkin, 1799-1837）、萊蒙托夫（Mikhail Lermontov, 1814-1841），再到波蘭詩人密克威支（Adam Mickiewicz, 1798-1855）、斯洛伐支奇（Juliusz Slowacki, 1809-1849）克拉甸斯奇（Zygmunt Krasinski, 1812-1859），以及匈牙利詩人裴多菲（Sándor Petőfi, 1823-1849）。在魯迅看來，這些人雖外狀各異，但殊途同歸：

---

第 24 頁。（本文所引《魯迅全集》均為此版本）

<sup>11</sup> 汪暉：《聲之善惡》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店出版社，2013），頁 29-30。

<sup>12</sup> 魯迅：〈無聲的中國〉，《魯迅全集·三開集》卷 4，頁 15。

大都不為順世和樂之音，動吭一呼，聞者興起，爭天拒俗，而精神復深感後世人心，綿延至於無已。<sup>13</sup>



換言之，「詩人（摩羅）之心」必不斷逃逸於世間的規訓，其立意於反抗而「爭天抗俗」，便是從其本心出發，而不為任何既定的外在秩序（「道」）所收編。

在這裡，「摩羅」意即魔鬼，其特點就在於不斷反抗與破壞，不順世不妥協，而能感召世人。因此，「詩心」正是一切文學最初湧動的源頭，其能「動吭一呼，聞者興起」，即是文學在其根本的精神性上之於個人與社會的「不用之用」。

魯迅顯然有意引介歐洲浪漫主義文學思潮作為此篇論述的基底<sup>14</sup>。北岡正子考察〈摩羅詩力說〉所引用的這些材源出處時指出，魯迅在文章中所提出的「詩人之心」與「心聲」，來自於木村鷹太郎（1870-1931）、濱田佳澄等人關於西方浪漫主義詩派的著譯，尤其是濱田佳澄在 1900 年出版的《シェレー》（雪萊）一書對於「心聲」的闡發，此書中如此寫道：「若夫十八世紀之文學為散文時代…雖有作詩家卻並無真詩人，熱烈至誠之心聲不響矣。」又云「詩乃詩人胸中戛然琴弦之響，詩乃有淚詩人之心聲也。」<sup>15</sup>，可以視為魯迅提倡「心聲」與「至誠之聲」的參照。

然而這裡更值得注意的是，從這幾篇魯迅早期的文論來看，魯迅雖然認為古人「呼吸不通於今」，而推求異邦「新聲」，但他在文章中所提出的「心聲」、「言志」、「抒情」與「神思」卻反過頭來利用中國古典文學傳統作為中介。在〈破惡聲論〉中對，魯迅對「心聲」有如下論述：

吾未絕大冀於方來，則思聆知者之心聲而相觀其內曜。內曜者，破黜暗者也；心聲者，離偽詐者也。人群有是，乃如雷霆發於孟春，而百卉為之萌

<sup>13</sup> 魯迅：〈摩羅詩力說〉，《魯迅全集·墳》卷 1，頁 68。

<sup>14</sup> 參見北岡正子著，李冬木譯：《魯迅救亡之夢的去向：從惡魔派詩人論到《狂人日記》》第二章「寄託於詩力的救亡之夢」，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015），頁 46-54。北岡正子對〈摩羅詩力說〉的材料來源作了非常詳盡的研究和整理，並且指出，魯迅在《摩羅詩力說》中的材源用法可知，他不是消化要旨之後使其反映在自己的文章中，而是採取了近乎引用的做法，以「剪刀加糨糊」的方式進行操作。而對比材源出處的語境與魯迅文中的語境相比較，可明確《摩羅詩力說》是魯迅按照其意圖使用材源而構成文章。可參看北岡正子著，何乃英譯：《〈摩羅詩力說〉材源考》，（北京：北京師範大學出版社，1983）。

<sup>15</sup> 轉引自北岡正子：《魯迅救亡之夢的去向：從惡魔派詩人論到《狂人日記》》第二章「寄託於詩力的救亡之夢」，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015），頁 49。



動，曙色東作，深夜逝矣……情若遷於時矣，顧時則有所迕拒，天時人事，胥無足易其心，誠於中而有言；反其心者，雖天下皆唱而不與之和。其言也，以充實而不可自己故也，以光曜之發於心故也，以波濤之作於腦故也。是故其聲出而天下昭蘇，力或偉於天物，震人間世，使之瞿然。瞿然者，向上之權輿已。<sup>16</sup>

「心聲」這一用語最初見於揚雄《法言·問神》：「言，心聲也。書，心畫也。」揚雄指出，「言」與「書」就是「心」的直接體現，因此通過聽其言觀其書，就可以分辨君子與小人。而其理論根基實則來源於《禮記·樂記》：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲；聲相應，故生變；變成方，謂之音；比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂。樂者，音之所由生也。」<sup>17</sup>而漢代〈詩大序〉亦云：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。」<sup>18</sup>換言之，魯迅所提出的「心聲」一方面回應的是中國文學中「感物言志」的古老命題，另一方面則強調「心聲」具有「天下昭蘇、震人間世」的能力和作用。

日本學者丸尾常喜（1937-2008）曾指出，《文心雕龍》對於魯迅文學思想之養成相當重要。〈摩羅詩力說〉中，處處可見魯迅對〈辨騷〉、〈明詩篇〉與〈程器篇〉的引用與重新詮釋；同時，上述〈破惡聲論〉的引文中描述「心聲」與「內曜」與自然變化之間的相互引動，也明顯受到《文心雕龍·物色篇》的影響<sup>19</sup>。結合二十世紀初駢散之爭的背景，以及選學在晚清的興盛來看，魯迅既師從章太炎與劉師培，受到《文心雕龍》的影響並不令人意外，〈摩羅詩力說〉以及魯迅早期的文論中，所一再提出的「心聲」與「神思」，明顯是從《文心雕龍》借用的概念。1909年魯迅與周作人合譯的《域外小說集》出版，魯迅在序中提醒讀者，閱讀這些小說，必「籀讀其心聲，以相度神思之所在」，從文學中領悟時代

<sup>16</sup> 魯迅：〈破惡聲論〉，《魯迅全集·集外集拾遺補編》卷8，頁25。

<sup>17</sup> 漢·鄭玄注，唐·孔穎達等正義：《禮記·樂記》，重刊宋本十三經注疏本，《禮記注疏》，（臺北：藍燈文化出版社，1991）卷37，頁662。

<sup>18</sup> 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達等疏：《毛詩注疏》，（臺北：藝文印書館，1979），卷1之1，頁12。

<sup>19</sup> 丸尾常喜進一步論證魯迅「心聲」所內涵的想像力、個人精神與現實之間的相互作用，來自於《文心雕龍》諸篇的啟發，進而指出魯迅提出「神思」與「心聲」的概念是藉由「涵養神思」打破中國社會「麻木」與「隔膜」的狀態。丸尾常喜：〈魯迅と想像力の問題：「麻木」と「隔閡」を破るもの〉，《北海道大学文学部紀要》，（The annual reports on cultural science）30(2)，（1982年3月29日），頁193-224。

社會之中個人的「心聲」與「神思」，是魯迅進入文學的方式，也是他面對突如其來的現代，重新闡釋古典的途徑所在。

王德威教授曾提示，在解讀〈摩羅詩力說〉時，必須注意魯迅在這篇文章中，對於中國傳統的「心」、「志」、「情」的頻頻致意與反叛所形成的張力，而魯迅所強調的「詩心」就其根本精神而言，實則是與這劉勰的「文心」對話<sup>20</sup>。《文心雕龍·原道篇》開宗明義寫道：

心生而言立，言立而文明，自然之道也。<sup>21</sup>

劉勰將「心」放置於聯結天文與人文的核心位置，它既是人藉以感通天地的中介，亦是文得以形成的、內在於人的初始動力，因而《文心雕龍》奠定了「心」在中國文學傳統中的重要地位。因此魯迅提出「心聲」，也必須置放在傳統「心」與「言」的關係脈絡中理解——哪些為他所憑藉，哪些為他所批判，哪些又為他所轉化。

上文曾提及，黃侃與劉師培曾引介《文心雕龍》關於「文」與「言」的討論，提出「文以載言」以拆解「文以載道」。但他們顯然默認了「心」與「言」之間的融合無礙，是故著眼於後兩者的論述。魯迅同樣延續著「心生」→「言立」→「文明」的思路，但在他看來，歷來討論「言文合一」其實只看到了問題的表面，更深層問題是「言」與「心」是否合一。因此，魯迅與章、劉等人一樣承認「言」與「文」對於改變現狀的重要性，但其重塑「言」的方式不是上溯時間之初尋找「語根」，而是面對當下，回到人的「本心」。因此，魯迅強調「心聲」，實際上是進入到語言文字背後更根本的問題，而他找到了這條關係鏈中的最初亦最關鍵的一環——「心生」——心如何生，心如何發聲，心聲如何催動「文的自覺」與「群之覺醒」。

換言之，魯迅實際上已經與清儒之聲韻學、語源學有了根本的不同。他並非上溯歷史的起源，亦非憑藉天地人文的神聖性秩序，賦予「言文合一」以意義；而是深入「文」與「言」的內在動能，進而重新發現作為抒情主體的「心」所具

<sup>20</sup> 參見氏著：〈從摩羅到諾貝爾〉，收錄於高嘉謙、鄭毓瑜主編：《從摩羅到諾貝爾：文學·經典·現代意識》，（臺北：麥田出版社，2015），頁33-39。

<sup>21</sup> 梁·劉勰：《文心雕龍·原道篇》，（臺北：里仁書局，1984），頁1。

有的原始的精神性的促發作用，「心」的感通與召喚，才是「詩」以及一切文學聲音的最初來源與最後歸宿。因此「心聲」除了作為魯迅文學理論的核心要素之外，也是魯迅此一時期探索中國何去何從的關鍵一環。

這裡，尤其需要強調是，魯迅的「詩心」實際上並非對「與天籟合調」的「文心」的因襲與繼承，這裡更應注意其中遊移在「中介」與「反叛」間所形成的強大張力。在魯迅這裡，真正的「心聲」應當具有「撻人心」的巨大的能量，它具有破壞和諧狀態的「魔鬼」性質，它是反叛的否定性的，並在根本上拒絕「文明」與「秩序」的收編<sup>22</sup>。正如王德威教授所指出的，摩羅詩人的抒情「不是禮樂交融、曠觀天然而已，更是『釋憤抒情』；這是躁鬱不安的情，激發創作者與讀者『思有邪』的情」<sup>23</sup>。因此，魯迅毋寧說是從傳統的底層顛覆了傳統的價值秩序，從而將《文心雕龍》中「心」、「志」與「神思」分解、轉化，並且重新放置在現代語境中，與歐洲追求「個性」的浪漫主義的傳統，以及強調不斷超越既有體系與價值秩序的尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)「超人觀」相嫁接<sup>24</sup>。

「詩」是魯迅之進入「文學」的起點，「詩」在這裡並非文體的概念，而是與古典的「秩然有章」之「文」相對的概念。摩羅詩人正是在不斷挑戰既有的價值體系中發出「心聲」，而也正是在「詩心」與世俗的對立中，魯迅發現了現代文學翻轉傳統的可能性，以及蘊育其中的社會變革的契機。因此，魯迅的「心聲」既非剝除時代社會的存在、追求藝術性的「純文學」，也非單純用以進行社會革命的工具（功利主義）。而是通過回返「本心」，而抵達「個體的自覺」<sup>25</sup>。

「心」的發現，是魯迅在 1907 年前後最重要的主題，強調文學「撻人心」的作用，頗可見其「棄醫從文」的內在動機。有學者注意到，魯迅前後期的文論

<sup>22</sup> 正如王德威教授所指出的：「摩羅辨證性地揭發，卻又同時延續傳統詩學內蘊的矛盾，是在這個層次上，〈摩羅詩力說〉成為現代文學論述彼端的一個激進的浪花。」參見：王德威：〈從摩羅到諾貝爾〉，收錄於高嘉謙、鄭毓瑜編：《從摩羅到諾貝爾：文學·經典·現代意識》，（臺北：麥田出版社，2015），頁 36。

<sup>23</sup> 王德威強調抒情主體從撻人心到自抉其心的矛盾面，說明「抒情傳統」的內爆作為參看中國文學現代性的依據。見王德威：〈埔里的摩羅詩力與文心〉，《聯合報·副刊》，（2016 年 8 月 7 日）

<sup>24</sup> 另外，已有不少學者指出〈摩羅詩力說〉中魯迅受到尼采(Friedrich Nietzsche)「超人」觀念的影響。在尼采的學說中，「超人」(The Übermensch)是一種具有超越性的理想人格，具有強烈的蔑視庸眾人的意味，因此魯迅將尼采的「超人說」與浪漫主義摩羅詩人結合起來，「把惡魔詩人給『超人化』，使其具有更神髓的思想資源，從而將『詩人—戰士』形象由社會面擴展到精神界。」參見劉正忠：〈摩羅，志怪，民俗：魯迅詩學的非理性視域〉，《清華學報》新三十九卷第三期（2009 年 9 月）頁 438。

<sup>25</sup> 魯迅：〈破惡聲論〉，《魯迅全集》卷 8，頁 26。

不論語言還是思想，都有相當大的轉折<sup>26</sup>，其一生中亦屢次經歷絕望與沉默；但早期魯迅對「道」的警惕，對「本心」的堅持，以及「爭天抗俗、發為心聲」，則終其一生都未嘗減減。他在〈破惡聲論〉中如此解釋「心聲」的意義：

蓋惟聲發自心，朕歸於我，而人始自有己；人各有己，而群之大覺近矣……

人各有己，不隨風波，而中國亦以立。<sup>27</sup>

「發為心聲」最重要的意義，實際上在於發現「個人」，使群體中「人各有己」。由「心聲」而來的「自覺」，意義由是彰顯。魯迅在〈摩羅詩力說〉中指出「自覺之聲發，每響必中人心，清晰昭明，不同凡響」<sup>28</sup>。然而在這裡，「自覺」雖是「有己」，亦必須建立在「知彼」的基礎上，唯其如此，「外之既不後於世界之思潮，內之仍弗失固有之血脈，取今復古，別立新宗，人生意義，致之深邃，則國人之自覺至，個性張，沙聚之邦，由是轉為人國。」<sup>29</sup>因此，魯迅的理想之邦便是由「心聲」引動「個體自覺」進而實現「群的大覺」。

如此一來，「心聲」便可聯繫到後來魯迅論魏晉時所提出的「文學自覺」與「師心使氣」一併思考——何謂「自覺」？如何「師心」？魏晉時代對於現代文學的意義為何？

值得一提的是，魯迅之強調「心」之感通與提振作用，恰恰與章太炎對於「心」的闡發相呼應，章氏討論中國哲學，最重「陽明心學」<sup>30</sup>；而其倡言「國粹」之根本，亦在在強調一國之「國性」與「國心」<sup>31</sup>。他曾用身體比喻國家，指出四肢軀幹可以毀棄，唯「心」之尚存活氣，便終有恢復之期<sup>32</sup>。而魯迅雖不滿意章

<sup>26</sup> 陳平原指出，魯迅思想的變遷，除了前後不同時期的轉折之外，更因為雜文家直接殘酷的社會現實，本就無法「為藝術而藝術」；而作為史家思考千年古國「文以載道」的缺陷，不免突出「純文學」之「興感悅怡」。見氏著：〈清儒家法、文學感覺與世態人心〉，《作為學科的文學史》，頁 274。

<sup>27</sup> 魯迅：〈破惡聲論〉，《魯迅全集》卷 8，頁 26。

<sup>28</sup> 魯迅：〈摩羅詩力說〉，《魯迅全集·墳》卷 1，頁 67。

<sup>29</sup> 魯迅：〈文化偏至論〉，《魯迅全集·墳》，卷 1，頁 57。

<sup>30</sup> 參見朱維錚：〈章太炎與王陽明〉，收入章念馳編，《章太炎生平與思想研究文選》，（杭州：浙江人民出版社，1986），頁 264-285。

<sup>31</sup> 章太炎：〈論教育的根本要從自國自心發出來〉，《章太炎的白話文》，（臺北：藝文印書館，1972），頁 48-49。

<sup>32</sup> 章太炎：〈《華國月刊》發刊詞〉，《章太炎文選》，頁 534。關於章太炎新「心學」與魯迅強調「心之初」的作用，受邵元寶教授之啟發，參見氏著：《在語言的地圖上》，（上海：文匯出版社，

太炎對「文學」的界分，然就「國」與「心」的關係而言，卻隱然與其師有神合之處。魯迅去世前曾連寫兩篇文章追憶章太炎，文中撇除其學術成就不談，極力讚揚其「戰鬥的文章」<sup>33</sup>。他說：「我以為先生的業績，留在革命史上的，實在比在學術史上還要大」，而其愛讀章氏的文章的原因，非為其文筆古奧，而是因為他與人「鬥爭」，「所向披靡，令人神旺」<sup>34</sup>。魯迅之欣賞章太炎正因為他是「有學問的革命家」<sup>35</sup>，其首要在革命，其次才是學術。然而，召喚本「心」以解放個人、提振國性，既是魯迅與章太炎思想匯流之處，亦是魯迅得以超越其師、開啟中國文學現代性的起點。

## 第二節 「文學自覺」：為藝術而藝術？

孫伏園(1894-1966)在〈魯迅逝世五週年雜感〉中記敘劉半農(1891-1934)曾贈給魯迅一副聯語，將他的學術思想與文學風格概括為「托尼學說，魏晉文章」，前者指其學術思想融合托爾斯泰(Leo Nikolayevich Tolstoy, 1828-1910)與尼采，後者則指其文章風骨神似魏晉，據說魯迅本人也並不反對<sup>36</sup>。魯迅與六朝的淵源除了上文所提及的《文心雕龍》，同樣引人注目的，還包括他後半生對《嵇康集》的反覆輯較，以及那場著名的演講「魏晉風度及文章與藥及酒之關係」。這篇演講中，對於劉師培的《中古文學史論》的引用頗多，而亦有文學史家認為魯迅對魏晉文章的偏愛得益於章太炎的闡發與提倡。然而，就魯迅對魏晉時代精神的整體把握與理解而言，他其實並沒有為二家的論述所束縛，而是將六朝嵌入其自身對於文學的整體理解當中。因此，「六朝」，或者更確切地說，「魏晉」正是魯迅既連通古典又超越古典的關鍵所在。

1927年，魯迅在廣州中山大學發表演講「魏晉風度與文章及藥與酒之關係」，在演講開頭，便指出他之所以特別將魏晉時代選列講題，是因為魏晉時代的文學在他看來獨具「異彩」，而這個「異彩」魯迅隨後總結為「清峻、通脫、華麗、

---

1999)，頁 218-219。

<sup>33</sup> 魯迅：〈關於太炎先生的二三事〉，《魏晉風度及其他》，頁 245。

<sup>34</sup> 魯迅：〈關於太炎先生的二三事〉，《魏晉風度及其他》，頁 245。

<sup>35</sup> 魯迅：〈關於太炎先生的二三事〉，《魏晉風度及其他》，頁 245。

<sup>36</sup> 轉引自曹聚仁：《魯迅評傳》，（上海：東方出版中心，1999），頁 28。

壯大」。魯迅同時也坦言，自己對魏晉文章的發現，多承襲自劉師培《中古文學史講義》的論點，顯而易見的是，「清峻、通脫、華麗、壯大」也幾乎完全沿用了劉師培〈講義〉第三課「論漢魏之際文學變遷」的論述，唯魯迅將「華靡」、「騁詞」改為「華麗」、「壯大」，大意並沒有改變。值得注意的是，在論及「華麗」的特點時，魯迅提出了「文學自覺」的說法。魯迅是這樣說的：

丕著有《典論》，現已失散無全本，那裡面說：「詩賦欲麗」，「文以氣為主」。……他說詩賦不必寓教訓，反對當時那些寓訓勉於詩賦的見解，用近代的文學眼光看來，曹丕的一個時代可說是「文學的自覺時代」，或如近代所說是為藝術而藝術（Art for Art's Sake）的一派。<sup>37</sup>

魯迅所謂「用近代的文學眼光來看」，指的是浪漫主義思潮之下，強調「為藝術而藝術」的純文學觀。魯迅所言十分清楚，「文學自覺」的具體表現就是「詩賦不必寓教訓，反對當時那些寓訓勉於詩賦的見解」，也即是曹丕所強調的「詩賦欲麗」、「文以氣為主」，因此追求「華麗」的美感形式是「文學自覺」最直接的表現。雖然此處沒有明顯的褒貶，魯迅顯然對於曹魏時代對的這一文學轉變抱持讚許的態度，其主要原因即在於此一時代既強調文學的「美感形式」，則「文學」得以獨立於道德教化之外，而開展出獨特的價值與面貌。

不過，魯迅在演講中提出這一觀點，並沒有在這一觀點上作過多的停留和解釋，因此關於「文學自覺說」的歧義性與模糊性，也引發了學者們相當多的爭論<sup>38</sup>。然而不論「文學自覺說」正確與否，筆者更關注的是，它顯示了魯迅對於魏

<sup>37</sup> 魯迅：〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉，《魯迅全集》卷3，頁526。

<sup>38</sup> 80年代後期，不少學者回應魯迅所提出的「文學自覺」觀，重新定位「文學自覺」出現的時代，如龔克昌教授認為「漢賦是文學自覺的起點」將文學自覺上推司馬相如的時代，而張少康教授也指出，中國的文學自覺應當始於西漢，而非魏晉。由此引發了對魏晉文學自覺說的廣泛討論。而對這一論題的批判與反思至今仍然可見，如顏崑陽教授指出「文學自覺說」過度簡化了中國文學的發展歷程，不能用以詮釋總體中國古代文學多元化的美典，以及多面向變遷的歷程，因此顏教授認為文學家存在於一個總體混融的文化情境，文學乃此情境的產物。朱曉海教授也對「魏晉文學自覺說」持懷疑態度，首先他指出魏晉時期在文學上持論近於文學自覺者，實為少數；其次，當時的文學觀點與近代浪漫主義思潮下的文學，還存在相當大的距離；再次，「演化並不必然意味進化」，魏晉時代的文學事實上還看不出逐步進化的大勢。參見龔克昌：〈漢賦—文學自覺時代的起點〉，《文史哲》，（1988年5月）第五期，頁69-77；張少康：〈論文學的獨立和自覺非自魏晉始〉，《北京大學學報》哲學社會科學版，（1996年3月）第二期，頁75-87。顏崑陽：〈文學自覺說與文學獨立說之批判芻論〉，《慶祝黃錦鉉教授九秩壽論文集》，（臺北：洪葉文化公司，2011），

晉文學的怎樣的想像？而「文學自覺」的提出又如何回應著魯迅所身處的時代？

事實上，將曹魏認定為「文學自覺」的時代，並非魯迅的發明，孫明君教授指出魯迅的這一說法其實借鑒自日本學者鈴木虎雄<sup>39</sup>，鈴木虎雄(1878-1963)曾於1920年在《藝文》雜誌上發表了一篇〈魏晉南北朝時代的文學論〉(後收錄於其《支那詩論史》)，其中有言：「魏的時代是中國文學的自覺時代」<sup>40</sup>，與魯迅所謂「曹丕的一個時代可說是『文學的自覺時代』」大同小異。儘管有此先例，魯迅是否真正「借鑒」自鈴木虎雄，抑或二者只是不謀而合地提出了相似的論點，學界仍然存在爭議，但鈴木虎雄的說法的確為理解「文學自覺」提供了可能的解讀。他如此寫道：

通觀自孔子以來直至漢末，基本上沒有離開道德論的文學觀，並且在這一段時期內進而形成只以對道德思想的鼓吹為手段來看文學的存在價值的傾向。如果照此自然發展，那麼到魏代以後，並不一定能夠產生從文學自身看其存在價值的思想。<sup>41</sup>

鈴木虎雄認為魏代之「文學自覺」的基礎在於打破了孔子至漢代的道德論的文學觀，從而使得文學獲得了獨立的價值，這與魯迅所說基本上是一致的，從內容與結構的相似來判斷，魯迅借鑒其說的可能性非常大。不過，不論是引借還是創發，魯迅特別將「文學自覺」放在「華麗」這一特點之下談，有其特殊的語境和脈絡。

魯迅強調「華麗」與「文氣」作為魏晉六朝時代的文學特色之一，正呼應了劉師培在〈中國美術學變遷論〉中所特別指出的魏晉時代「不復以禮法自拘」，「宅

---

頁 917-946。朱曉海：〈魏晉時期文學自覺說的省思〉，收入徐中玉、郭豫適主編：《古代文學理論研究》第二十二輯，(上海：華東師範大學出版社，2004)，頁 59-101。初刊於《淡江中文學報》第 9 卷(2003 年 12 月)，頁 1-43。

<sup>39</sup> 孫明君：〈建安時代「文的自覺」說再審視〉，《北京大學學報》(哲學社會科學版)(1996 年)第 6 期，頁 43-50。

<sup>40</sup> 鈴木虎雄指出：「通觀自孔子以來直至漢末，基本上沒有離開道德論的文學觀，並且在這一段時期內進而形成只以對道德思想的鼓吹為手段來看文學的存在價值的傾向。如果照此自然發展，那麼到魏代以後，並不一定能夠產生從文學自身看其存在價值的思想。」鈴木虎雄：《支那詩論史》，(支那學叢書，第 1 編)(東京：弘文堂書房，1925)，頁 40-42。換言之，「文學自覺」意味著文學脫離道德，而獲得其獨立的存在價值，這恰好可以印證魯迅所說的「詩賦不必寓教訓」。

<sup>41</sup> 同上註。

心藝術亦率性而為」<sup>42</sup>的時代特點。而這一觀點，亦可以追溯到阮元、凌廷堪等清代駢文派學者從《文選·序》中所提煉的「沉思翰藻」作為「文」的核心價值。正如本文第一章所言，阮元等人反對唐宋古文的策略，即是將「文」的價值從經、史、子中獨立出來，強調其美感形式，並由此所建立起的六朝文章的典範意義。唯魯迅強調曹魏時代的開創性的歷史地位，阮元則標舉趨向成熟的南朝駢文，然就六朝文學的發展脈絡而言，魏晉詩賦與南朝駢文對於美的重視與追求其實上下相承。

不過，魯迅與他人最明顯的不同在於，文學的美感形式在魯迅這裡僅僅是其把握六朝文章的一部分，而非其全體精神的體現。值得注意的是，魯迅對於魏晉文學的理解與論述，其實更多是建立在其對於社會、歷史與時代整體精神的把握之上，因此他將文章與魏晉服藥、飲酒、清談等社會風習與政治狀況聯繫在一起，以觀其時代的整體精神，是故理解「魏晉文章」在魯迅文學思想中的重要意義，必須注意到其中體現的是魯迅對於「個人」——「文學」——「時代」之間相互關係的思考<sup>43</sup>。魯迅濃墨重彩地講述的孔融、何晏、嵇康、阮籍等人，其流露「異彩」之處，都非「為藝術而藝術」而已，而更體現在他們如何回應亂世中嚴酷的政治對個人自由的壓制，以及他們以怎樣的力量和姿態面對種種外在與內在的衝突矛盾。

換言之，魯迅的「文學自覺」，雖然指出其「為藝術而藝術」的特徵，但就其全篇對於魏晉文學的把握來看，卻並未剝除時代、政治對於文學創作的影響，以及文學介入政治的能動作用<sup>44</sup>。因此，接下來的兩節，筆者便將從「師心使氣」（嵇康）與「隱而不顯」（阮籍）這兩個魯迅對於魏晉文學所提煉出來的最重要的特徵，探討他如何藉由「魏晉風度」回應他在當時代所面對的文學與生存處境。

### 第三節 師心使氣：六朝「文氣」與現代的「聲音之道」

<sup>42</sup> 劉師培：〈中國美術學變遷論〉，《國粹學報》第3卷，第7期（1907），頁88-91。

<sup>43</sup> 八十年代，李澤厚進一步從「人的覺醒」到「文學自覺」闡釋漢魏六朝的文學風格，也正是由此一思路而來。參見氏著：《美的歷程》，（天津社會科學院出版社，2003），頁159-168。

<sup>44</sup> 這一點在他談陶淵明時，尤其可以得到證實，在魯迅看來純粹的「田園詩人」是不存在的，文學無法擺脫其社會性的存在。



## 一 「師心使氣」與「個體自覺」

不難發現，魯迅在演講中對於幾個人物特別有興趣：曹操(155-220)、孔融(153-208)、嵇康(223-263)、阮籍(210-263)以及陶潛。首先，魯迅所總結的漢魏易代之際文學的四個特點中，「清峻」與「通脫」都與曹操有關，「清峻」指的是「文章要簡約嚴明」，而「通脫」則是「隨便」之意，也就是說文章「想說甚麼便說甚麼」。前者來自於曹操時代「尚刑名」的統治特點，而後者則因為曹操反對清流士人自命清高所形成的倨傲、固執的社會習氣，是故力尚通脫。在魯迅看來，曹操的統治方式影響了魏晉文學的特點，而他自己亦是魏晉時代改造文章的祖師，其意義有二：一方面思想通脫便能充分容納異端和外來的思想，使得孔教以外的思想得以源源引入；另一方面做文章時沒有顧忌，想寫的便寫出來，不遵循內容和格式的拘束。

從漢到魏，思想與文學的這兩方面的轉變，對於魏晉時代文學風格的形成，至關重要——正是因為文章可以沒有顧忌地「隨便寫」，而思想上又充分容納異端，因此才有了其後嵇康與阮籍「師心」與「使氣」。

反抗與挑戰制度、思想、權威，是魯迅對於孔融、嵇康與阮籍論述的共通點。魯迅在〈我們怎樣做父親〉一文中說：「漢末的孔府上，很出過幾個有特色的奇人，不像現在這般冷落」這裡「有特色的奇人」魯迅舉的例子就是孔融。魯迅指出孔融曾表達過驚世駭俗的言論：「父之於子，當有何親？論其本意，實為情欲發耳。子之於母，亦復奚為，譬如寄物瓶中，出則離矣」，否定父子、母子之間的孝慈關係，則近乎極端地挑戰了儒家倫理觀，孔融也因此在格外強調「孝」的曹魏時代見殺。魯迅儘管不完全讚同孔融的言論，卻顯然相當讚許他對政治權威者以及儒家倫理觀的反抗作為。

不過這幾人當中，魯迅最為欣賞的恐怕還是嵇康與阮籍，而其中又格外偏重「非湯武而薄周孔」的嵇康。從魯迅的日記可知，自 1913 年起一直到 1936 年去世，魯迅不厭其煩地反覆修訂輯校《嵇康集》<sup>45</sup>，許壽裳回憶說：「自民二以來，

<sup>45</sup> 1913 年 9 月 23 日日記：「下午往留黎廠搜《嵇中散集》不得，遂以托本立堂。」10 月 1 日，在京師圖書館借到明代吳寬叢書堂鈔本《嵇康集》一冊，立即趕抄一冊，抄作底本。但在翻閱中他發現「原鈔頗多訛舛，經二三舊校，已可籀讀」，但「校者一用墨筆，補闕及改字最多。然刪易任心，每每塗去佳字。二以朱校，一校新，頗謹慎不苟。第所是正，反據俗本」分別見《魯迅日記》，（北京：人民文學出版社，2006），頁 82。以及魯迅：〈嵇康集跋〉，《魯迅全集》卷 9，頁 21。

我常常見魯迅伏案校書，單是一部《嵇康集》，不知校過多少遍，參照諸本，不厭精詳，所以成為校勘最善之書。」<sup>46</sup>魯迅選擇將畢生心力投注於《嵇康集》的整理校對，其間心緒可知。

不過令人疑惑的是，魯迅其實並沒有在演講和文章中表現出對嵇康的絕對推崇，相反，他甚至不無嘲諷地指出嵇康、阮籍之所以反對禮教，乃是因為他們「實在相信禮教到固執之極」，因此「實在比曹操司馬懿們要迂執得多」。那麼魯迅究竟在怎樣的層面上欣賞嵇康，嵇康之文對於魯迅而言又有怎樣的意義？許壽裳(1883-1948)曾云：「魯迅對於漢魏文章素所愛誦，尤其稱許孔融和嵇康的文章……為什麼呢？就因為魯迅的性格，嚴氣正性，寧願覆折，憎惡權勢，視若蔑如，皓皓焉堅貞如白玉，懔懔焉動烈如秋霜，很有一部分和孔、嵇二人相類似的緣故。」<sup>47</sup>作為魯迅的好友，許壽裳的這段評註固然具有相當重要參考意義，然而僅僅以個性相似解釋魯迅對嵇康的偏愛，則未免失之簡便。

引人注意的是，在演講中，魯迅引用《文心雕龍·才略篇》中「嵇康師心以遣論，阮籍使氣以命詩。」來總結嵇康與阮籍文章的特殊之處，進而指出這「師心」和「使氣」，也是魏末晉初的文章特色。<sup>48</sup>「師心」、「使氣」出現在《文心雕龍·才略篇》，這裡的「心」、「氣」之概念與魏晉時代的「文氣論」密切相關，指向個人的才思氣性與文學寫作之間的關係。而「心」、「氣」與「志」、「言」之間的關係，我們可以參照《文心雕龍·體性篇》的另一段描述：

才力居中，肇自血氣；氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性。<sup>49</sup>

「氣以實志，志以定言」出自《左傳·昭公九年》，鄭毓瑜教授曾考察從先秦至六朝的「氣」論，指出這裡的「氣」意思是構成「人的生命本質」的「血氣」，「血氣充足，則能在維持生命之外，進而產生有定向的『志氣』，來構成言語或文章中的主旨、大要」<sup>50</sup>。換言之，「氣」是生命的最原初的本質與動能，它如

<sup>46</sup> 許壽裳：〈亡友魯迅印象記〉，《摯友的懷念——許壽裳憶魯迅》，（石家莊：河北教育出版社，2002），頁23。

<sup>47</sup> 許壽裳：〈亡友魯迅印象記〉，同上註。

<sup>48</sup> 魯迅：〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉，《魏晉風度及其他》頁197。

<sup>49</sup> 梁·劉勰著作，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》，（臺北：里仁書局，1987）頁535-536。

<sup>50</sup> 鄭毓瑜：《國立臺灣大學文史叢刊七十九：六朝文氣論探究》，（臺北：國立臺灣大學出版社，1988），頁118。

同血液在人的身體內部運行不息，蓄積於人的內心中，形塑人的情性、才力與志氣，繼而吐納為有形的言語，成為人口中所發出「聲氣」，進而組成文章中所展露的「辭氣」。因此，「言」是「氣」最直接最有力的表現，而「文氣」所連接的是文章與作者的內在生命。

「文氣論」肇始於曹丕(187-226)的《典論·論文》，其云：

文以氣為主；氣之清濁有體，不可力強而致。譬諸音樂，曲度雖均，節奏同檢；至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟。<sup>51</sup>

事實上，魯迅在談及「文學自覺」時，所引用的也正是曹丕的「文以氣為主」，而他認為，正是曹丕注重「文氣」，從而形成了文章中「華麗」之外更為「壯大」的特點。魯迅之所以特別強調「文氣論」作為漢魏時期的文學特點，大抵也來自劉師培的啟發，本文第三章已經指出劉師培的〈漢魏六朝專家文研究〉曾經就以六朝「文氣論」論述「音節」，其云：「大凡文氣盛者，音節自然悲壯，文氣淵懿靜穆者，音節自然和雅：此蓋相輔相成，不期然而然者。」又云：「文之音節本由文氣而生，與調平仄講對仗無關。又作漢魏文而音節甚佳，亦有作一下之四六文而不能成誦者，要以文氣疏朗與否為判。」<sup>52</sup>「文氣」關聯著「聲音」急徐高下的自然吐露，不僅僅指外在的可以度量的音聲律動，更與個人的身體、氣質、呼吸密切相關。換言之，「文氣」的自然發揮，帶來了「音節」的變化，二者在創作活動中，相輔相成，因此文章聲音的動人與否並非全然體現為對仗格律的形式，而更關乎個體的稟賦與內在生命，因而劉師培再三強調「不期然而然」的自然狀態與「音節辭氣」之間相互發動的作用。因此，魯迅以「氣」論「文」，可說亦是將「文章」與「個人」的身體、情感聯繫在一起，如此一來，文章（文學）一方面超越了道德訓誡的拘束，另一方面突顯了文章寫作與作者的個體生命之間的聯繫。因此，漢魏的「文氣論」，或許正應視為魯迅標舉「心」、「氣」所回應的傳統，其在在提舉的「心聲」也就是這種富含「血氣」、發諸「情性」的「真聲音」。

不過，在魯迅的行文脈絡中，「師心使氣」除了包含文章寫作與個人氣性的

<sup>51</sup> 梁·劉勰著作，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》，頁 553。

<sup>52</sup> 同上註。劉師培講授，羅常培整理：〈漢魏六朝專家文研究〉，《劉師培中古文學論集》，頁 122。

關係之外，亦同時被賦予了另一層意義——一個人在文學中如何直面時代、群體與政治的衝突。魯迅在嵇康文章中，舉〈難自然好學論〉、〈管蔡論〉以及〈與山巨源絕交書〉以表彰其「非湯武而薄周孔」，「思想新穎，往往與古時舊說反對」，可見嵇康最吸引魯迅的地方，並不完全在於其文章寫得精彩，而更在於其不服膺於權力與現實的要求，完全依循自己真實的「心」和「氣」以「遣論」、以「立言」。在這裡，正是發自「血氣」與「真心」，方能成就振聾發聵之「言」。這亦令人聯想到魯迅〈摩羅詩力說〉中敘述拜倫「善抗」、「率真」、「剛毅雄大」，因而不能見容於英國，最終顛沛流離，死於異域。魯迅在文中引用拜倫的話：

英人評騭，不介我心，若以我詩為愉快，任之而已。吾何能阿其所好為？  
吾之握管，不為婦孺庸俗，乃以吾全心全情感全意志，與多量之精神而成  
詩，非欲聆彼輩柔聲而作者也。<sup>53</sup>

魯迅為此深深觸動，而讚嘆拜倫之詩「凡一字一辭，無不即其人呼吸精神之形現，中於人心，神絃立應，其力之曼衍於歐土，例不能別求之英詩人中。」拜倫求諸個體呼吸與精神的「任心」與「反叛」恰與嵇康形成參照。因此，以嵇康為典範的魏晉文學之所以在魯迅看來具有「異彩」，正是因為他們的「詩心」具有如「摩羅詩人」般的反抗色彩。

反對因襲傳統，同時反對暴政的壓迫，魯迅在嵇康之文中所提取的精神根底便是「反抗」，因而能夠不為傳統舊說所束縛，展現出「發為心聲」的「真」，如此「師心使氣」讓魯迅既感到欽佩又有所共鳴。然而也因此，形成了魯迅對於嵇康及其所代表的魏晉時代的雙重態度——一方面欣賞魏晉士人思想新穎與反抗特質，另一方面這種反抗特質又內化為魯迅的人格，從而使得包括魏晉在內的一切不合時宜的內容，都成為了魯迅所反對的對象。這種矛盾的雙重性，或許便能解釋上文所提出的魯迅對於嵇康以及魏晉文學的雙重態度。作為「戰鬥者」的魯迅，其鮮明的個人特質建立在「反抗」與「否定」之上，沒有絕對的推崇，沒有絕對的標榜，哪怕是嵇康、阮籍、陶淵明這些他讚賞、傾慕的對象，也同時被納入他反思與批判的範圍。

如此看來，「文學自覺」與「師心使氣」或許正可以作為魯迅想像魏晉的一

<sup>53</sup> 魯迅：〈摩羅詩力說〉，《魯迅全集·墳》卷1，頁85。

體兩面。而從「文學自覺」到「師心使氣」，魯迅在這裡所談的魏晉文章為近代中國的六朝研究帶出了「個體自覺」的新面向。儘管這一個概念魯迅在演講中並沒有更具體地加以指認和闡發，但沿著相同的思路，錢穆、余英時均提出魏晉思想上的重大轉折在於「個體自覺」（士的自覺）。錢穆(1895-1990)在〈略論魏晉南北朝學術文化與當時門第之關係〉一文指出：「正式有純文學觀念之覺醒，則必俟建安始。建安以後，始以文學作品為表現作者人生之用，以文學為作者私人不朽所寄。」<sup>54</sup>錢氏從曹丕「文章經國之大業，不朽之盛事」推論此一時代「人求以文章期不朽，遂求融作者於作品中，務使作家之與作品相會合一而成為一種新文學」。而余英時教授承繼此說，從「士」的自覺與老莊思想的關係，探察「漢晉間之思想變遷」，認為「文學之自覺乃本之於東漢以來內心之自覺，而復與老莊思想至有淵源」<sup>55</sup>。八零年代，李澤厚進一步從「人的覺醒」來談魏晉時期的文學與藝術的發展，並將繪畫、造像等廣泛領域都包納其中<sup>56</sup>。

事實上錢穆側重於士人對「不朽」的寄託來談「文學自覺」，以及李澤厚從「懷疑論哲學思潮下對人生的執著」來解釋魏晉時期「人的覺醒」，與魯迅側重於個人面對時代社會而能「師心使氣」、持續鬥爭的精神氣質稍有差異，其所面對時代語境亦大不相同。但由此可見，自魯迅提出「文學自覺說」，魏晉文學在現代中國文學語境中的意義被逐漸聚焦為文學創作之「主體性」的問題。循此，從「文學自覺」到「個體自覺」的體認，恰可以呼應魯迅對於「人各有己，而群之大覺近矣」的召喚。

因此，這樣的魏晉文章顯然在精神上太不「古典」了，它既體現著浪漫主義下的美學追求，又顯示出張揚個性、破壞秩序、吐納心聲的「魔鬼」精神。「清峻、通脫、華麗、壯大」（文學自覺）的文學表現，再加上「血氣」與「心聲」（個體自覺）的精神內核，正可以用來形容魯迅自身的文學理想。因此，這或許正是「魏晉文學」於魯迅所身處之時代的意義，也是他之所以在 1927 年這個時間點，選擇講述「魏晉」的原因所在。

<sup>54</sup> 錢穆：〈略論魏晉南北朝學術文化與當時門第之關係〉，《中國學術思想史論叢（三）》，（臺北：三民書局，1993），頁 134-199。

<sup>55</sup> 余英時：〈漢晉之際士之新自覺與新思潮〉，收錄於《中國知識階層史論》，（臺北：聯經出版社，1980），頁 315-321。

<sup>56</sup> 李澤厚認為：「魏晉『人的自覺』帶來了『文的自覺』，這兩者是密切聯繫不可分割的，同時前者又是後者的基礎、前提。」李澤厚、劉剛紀著：《中國美學史·第三編，魏晉南北朝編》，（北京：中國社會科學出版社，1987），頁 6。

自 1926 年至 1927 年，魯迅頻頻論及「革命」與「文學」的關係，除了「魏晉風度及文章與藥與酒之關係」以外，魯迅在廣州與香港的幾場演講幾乎都與此相關。同年四月，魯迅在廣州黃埔軍校所發表的「革命時代的文學」的演講中，如此描述文學與革命之間的關係：

在這革命地方的文學家，恐怕總喜歡說文學和革命是大有關係的，例如可以用這來宣傳，鼓吹，煽動，促進革命。不過我想，這樣的文章是無力的，因為好的文藝作品，向來多是不受別人命令，不顧利害，自然而然地從心中流露的東西；如果先掛其一個題目，做起文章來，那又何異於八股，在文學中並無價值，更說不到能否感動人了。為革命起見，要有「革命人」，「革命文學」倒無須急急，革命人做出東西來，才是革命文學。所以我想：革命，倒是與文章有關係的。<sup>57</sup>

在革命的時代背景下，魯迅事實上明確了「文學」對於社會有其特殊的作用形式，文學是「不受別人命令，不顧利害，自然而然地從心中流露的東西」，因此文學既不斷挑戰政治維持現狀的意圖，也不為革命的功利性所收編，所謂「革命文學」必須要先有「革命人」，才能有真正的革命文學，因為倘若作者是革命人，「則無論寫的是什麼事件，用的是什麼材料，即都是『革命文學』。從噴泉裡出來的都是水，從血管裡出來的都是血」<sup>58</sup>。此時的魯迅歷經五四革命激情的消歇而意識到，文學若是單純為革命宣傳服務，那麼實際上仍然陷入了道德教訓與功利主義的相同邏輯，因此，真正的「革命文學」其主體不應在「革命」，當應在「文學」，因此「革命文學」同樣根植於「心聲」，必須從人的內心中湧現，如此方才能夠感人，也方才能夠凸顯與發揮文學的真正力量。

## 二 「心」與「口」：「聲音之道」的現代轉化

從〈摩羅詩力說〉到〈無聲的中國〉，魯迅在文體和語言上的轉折十分耐人尋味，早期魯迅受到章太炎的影響，不僅以文言為文，而且文章近於古奧<sup>59</sup>，他

<sup>57</sup> 魯迅：〈革命時代的文學〉，《魯迅全集·而已集》卷 3，頁 436-444。

<sup>58</sup> 魯迅：〈革命文學〉，《魏晉風度及其他》頁 274。

<sup>59</sup> 魯迅在〈《集外集》序〉中曾說：「我的文章裡，也有受著嚴又陵的影響的，例如『涅伏』，就是『神經』的臘丁語的音譯，這是現在恐怕只有我自己懂得的了。以後又受了章太炎先生的影響，

與周作人一同翻譯的《域外小說集》更是有意在語言上與林紓一較高下。但魯迅後來對於自己所使用的語言，很不滿意，在再版序言中他說：「我看這書的譯文，不但句子生硬，『詰誦聾牙』，而且也有極不行的地方，委實配不上再印」<sup>60</sup>。因此魯迅後來主張白話的原因，雖然同樣從語源學出發，強調文章來自言語聲音，其重塑「聲音」的取徑，卻以進化的思維認為「文」與「言」之間必須從不斷進化、發展的歷史進程中看待。因此不同於章太炎、劉師培、黃侃等人上溯「文始」、「語根」以期恢復語言與文字的符號體系，魯迅要求面對「文」與「言」所不斷變動的當下情境。

站在「現代」的入口，魯迅與五四知識分子一樣指出，正是「文章」與「口語」的分離，使得這些書本中「窈窕之聲」對於現代中國而言，究竟是死去的聲音，即便這些「文」曾經是與「言」相合的產物，但那不過是「古代的死人的話」<sup>61</sup>，語言的隔閡使得文學與讀者之間彷彿多了一道無法穿越的屏障。這一道隔閡來自於「時間」的斷裂，而「時間」在此出現顯示了五四知識分子以進化為基礎，重新改組文學體系內各種文體和語言的權力結構。

魯迅曾指出：「古文已經死掉了；白話文還是改革道上的橋樑，因為人類還在進化。便是文章，也未必有萬古不磨的典則。」<sup>62</sup>劉師培也曾以「天演之例」指出「就文字之進化之公理言之，則中國自近代以來，必經俗語入文之一級」<sup>63</sup>。然而與章、劉等人「崇古」的觀念不同的是，魯迅立足於進化的觀點，時間先後順序所內涵的象徵意義恰好被顛倒置換，「古」意味著落後、原始，而「今」反而則意味著進步和崇高，因此儘管文言與白話在歷史發展中同時並行，但在五四知識分子這裡，它們不僅僅包含語言、語法與使用場域的差異，更加上了時間維度的象徵意義，古文是屬於過去的，白話才是屬於現在與未來的，白話文於是被放置在了進化階級中的最高一層。因此，魯迅斥責堅持古文的人是「『現在』的屠殺者」，並且「殺了『現在』，也便殺了『將來』」<sup>64</sup>。如此一來，使用「古語」還是「今言」，儼然成為了「物競天擇」的法則之下中國人所必須面對的生死存

---

古了起來。」見氏著：，《魯迅全集》卷7，頁4。

<sup>60</sup> 魯迅：〈域外小說集序〉，《魯迅全集》卷10，頁163。

<sup>61</sup> 魯迅：〈無聲的中國〉，《魯迅全集》卷4，頁13。

<sup>62</sup> 魯迅：〈古書與白話〉，《魏晉風度及其他》，頁484。

<sup>63</sup> 只是劉師培轉頭又說：「古代文詞，豈宜驟廢？」「保存國學，庶前賢矩範，賴以僅存」。劉師培：〈論文雜記·二〉，《劉師培中古文學論集》，頁226。

<sup>64</sup> 魯迅：〈隨感錄五十七·現在的屠殺者〉，《魏晉風度及其他》，頁482。

亡之抉擇——「一是抱著古文而死掉，一是捨掉古文而生存」——「失聲」與「發聲」，「死亡」與「生存」，「古文」與「白話」在線性演化的切割之下壁壘分明。

因此在魯迅看來，「無聲」的境況正來源於「語言」與「時代」之間的衝突——古典的文字無法發出現代的聲音，也無法真正被人們聽見，於是一方面「文」最初作為「文言」的傳播功能亦被阻滯，另一方面「文」最接近人之生命本質的「血氣」也被剝離，它成了標示文人特權的神秘而孤寂的符號。因此，魯迅才會意味深長地指出這是一個「無聲」的時代，一個「無聲」的中國，並亟欲創造一個「有聲」的中國：

青年們先可以將中國變成一個有聲的中國。大膽地說話，勇敢地進行，忘掉了一切利害，推開了古人，將自己的真心的話發表出來。——真，自然是不容易的。譬如態度，就不容易真，講演時候就不是我的真態度，因為我對朋友，孩子說話的時候的態度是不這樣的。——但總可以說些真的話，發些較真的聲音。只有真的聲音，才能感動中國的人和世界的人；必須有了真的聲音，才能和世界的人同在世界上生活。<sup>65</sup>

正是以「時間」為軸線，「青年」、「孩子」、「說話」、「真心」、「覺醒」成為了一組彼此相連的意象群（image group）。在這裡，魯迅不斷強調「真」必藉助於青年們「大膽地說話，勇敢地進行」以實現，「真」也即意味著「心」的發聲，因此在「說話」中重新塑造「文」，便是在此一時代情境中藉由「說話」重新調度「血氣」與「心聲」而創造屬於現在、屬於未來的活著的聲音。

從〈摩羅詩力說〉到〈無聲的中國〉，十年間，魯迅就文章寫作的風格與思想幾經轉折，然而其中貫穿始終的是他對「心聲」的探索與堅持。〈無聲的中國〉的這段敘述，實則他在〈破惡聲論〉中所云上下相承——

其言也，以充實而不可自己故也，以光曜之發於心故也，以波濤之作於腦故也。是故其聲出而天下昭蘇，力或偉於天物，震人間世，使之瞿然。瞿然者，向上之權輿已。蓋惟聲發自心，朕歸於我，而人始自有己；人各有

<sup>65</sup> 魯迅：〈無聲的中國〉，《魯迅全集》卷4，頁15。



己，而群之大覺近矣。<sup>66</sup>



不同的是，在十年後的這場演講中，「聲音」既是「心」的表而出之，而且與其使用的語言密切相關——「古文」被視為阻礙「心聲」表達的屏障，而「白話」則成為了「心聲」表而出之的正當形式。

然而立足於「聲音」拆解「文字」與「意義」之間的關係，強調「聲音」在辨義與文章中的核心地位，並非五四人的發明，而可以追溯自戴震、阮元以至章太炎、劉師培等清代漢學家在小學中的闡發。因此，作為章、劉的弟子，魯迅在這裡重新呼喚「聲音」則尤其顯得意味深長，儘管其立論的目的與方法大相逕庭，但他們的共通點則在於，都認為「聲音」是直抵「心靈」與「血氣」，甚而貫通「真理」（「通乎古聖賢之心志」）的途徑與方法，因此無論「訓詁辨義」還是「文章寫作」都必須從「聲音」中求之。不過在魯迅這裡，「發聲」（言語）之所以重要，恰恰是因為「發聲」（言語）可以排除阮元、劉師培所強調的「文飾」與「崇古」。在魯迅看來，唯有拋開了種種迂迴的修飾，拋開過往文學的歷史負累，「聲音」才更接近人的真實，而將這樣坦白的、直率的「聲音」形諸文字，也才能廣泛傳播並且感動世人。

魯迅在這裡所謂的「無聲」與「有聲」顯然並非單純指向具體的感官聲音。首先，它指向與「文辭」相對的「言語」，意味著脫離「古文」的拘束，「用活著的白話，將自己的思想，感情直白的說出來」；其次，「聲音」同時具有符號意義，象徵著「進步」與「現代」，因而具有顛覆的力量，而與其所反對的舊文化形成對照<sup>67</sup>；第三，「聲音」在這裡象徵並影響著民族與國家的處境——「人是有的，沒有聲音，寂寞得很」。因此，「聲音」在魯迅這裡，恰恰成為了連結「文章」與「國運」的關鍵所在，「發聲」的重要性便不僅僅體現在語言的轉換（文言→白話），更意味著「語言」（文學語言）背後的符號意義具有調度社會變革的巨大能量，從而與國家整體的命運息息相關

在《漢文學史綱要》中，魯迅曾論及《詩經·鄭風》時曾指出：「激楚之言，奔放之詞，《風》《雅》中常有」，但後代儒生因孔子所謂「惡鄭聲之亂雅樂也」

<sup>66</sup> 魯迅：〈破惡聲論〉，《魯迅全集》卷1，頁26。

<sup>67</sup> 古文顯示的是「古代的死人的話」，「雖然也能說話，而只有幾個人聽到，原初的人們便不知道，結果也等於無聲」，所以「我們不必再費盡心機，學說古代的死人的話，要說現代的活人的話」。

指責「鄭聲」淫逸失旨，其實不過是他們自己內心不乾淨罷了。魯迅因此感歎「世人欲捐窈窕之聲，蓋由於此，其理通於文章」。魯迅對於傳統「詩教說」的批評態度由是可見，第二章第四節所談的「聲音之道與政通」，顯然是魯迅所棄絕的儒家傳統。然而，既拒絕「文學」與「功利」之間的直接關聯，又不滿於「為藝術而藝術」的明哲保身，魯迅從「心聲」重新定義文學，進而強調文學與個人以及民族、社會、國家命運之間的關係，正是為現代中國建立起另一種的「聲音之道」，而這種聲音之道除了表現為「言文合一」的形式，更建立在「心」與「口」合一的基礎上。

換言之，魯迅在這裡轉換了《文心雕龍》中所謂「心生 / 言立 / 文明」的文學傳統，但其轉化的關鍵則在於置換了「文」背後的價值系統。劉正忠教授用「去魅」(disenchantment) 來形容五四新文人建立白話散文的意圖，在五四知識分子看來，舊文章之所以必須驅除，是因為它殘餘了太多巫術的性質<sup>68</sup>。事實上，從阮元到劉師培、黃侃，其提舉六朝文章雖然是為反對唐宋古文的「文以載道」，但其基礎仍然落實在儒家對於「天地人文」的觀念之中，阮元舉《易經·文言傳》作為「萬世文章之祖」以論證「沉思翰藻」的合法性。劉師培則強調「聲成文」的「文」必須納入整個「文明」中審視其意義，它意味著人在宇宙中建立起自己的位置，而「文」不僅僅是著之竹帛的文字，更包含著「秩然有章」的一切禮樂典章。顯然，選學一派雖然強調「文」的美感價值，但其論述基礎並沒有真正從儒學的魅影中脫離出來，而是將其內化於形式當中。因此無論桐城還是選學，都成為了五四新文人眼中的鬼魅與妖孽。

不過，在魯迅看來，古文的「魅影」首先建立在「文字」的神秘性之上：

因為文字是特權者的東西，所以它就有了尊嚴性，並且有了神秘性。中國的字，到現在還很尊嚴，我們在牆壁上，就常常看見掛着寫上「敬惜字紙」的簍子；至於符的驅邪治病，那就靠了它的神秘性的。文字既然含着尊嚴性，那麼，知道文字，這人也就連帶的尊嚴起來了。新的尊嚴者日出不窮，對於舊的尊嚴者就不利，而且知道文字的人們一多，也會損傷神秘性的。符的威力，就因為這好像是字的東西，除道士以外，誰也不認識的緣故。

<sup>68</sup> 劉正忠：〈「散」與「文」的辯證：「說話」與現代中國的散文美學〉，《清華學報》新 45 卷第 1 期。劉教授此文雖針對現代白話散文立論，但這一點或可納入解釋五四新文學的過程。

所以，對於文字，他們一定要把持。歐洲中世，文章學問，都在道院裏；克羅蒂亞（Kroatia），是到了十九世紀，識字的還只有教士的，人民的口語，退步到對於舊生活剛夠用。他們革新的時候，就只好從外國借進許多新語來。<sup>69</sup>



魯迅從社會階級的角度認為，文字的神秘性破壞了其傳播功能，使得文學為少數「特權者」所有，古典文章因此參與到整個社會階級權力的運作當中，而在魯迅看來療救的方式同樣必得從最基本的語言文字入手——以直白大眾的「口語」取代魅影重重的「文字」。因此他一方面積極主張漢字拉丁化，另一方面則肯定民間口傳文學的價值。

我們的祖先的原始人，原是連話也不會說的，為了共同勞作，必需發表意見，才漸漸的練出複雜的聲音來，假如那時大家抬木頭，都覺得吃力了，卻想不到發表，其中有一個叫道「杭育杭育」，那麼，這就是創作；大家也要佩服，應用的，這就等於出版；倘若用甚麼記號留存了下來，這就是文學。<sup>70</sup>

魯迅的這一段論述其實與黃侃的「語根」之說非常相近，同樣溯源上古時代文字尚未出現以前的口語社會，並由此肯定「聲音」在文章中的核心地位。然而黃侃所謂「蓋人有思心，即有言語，既有言語，即有文章，言語以表思心，文章以代言語，惟聖人為能盡文之妙，所謂道者，如此而已」的結論，仍然是將文放在「道」的統轄之下來看，只是這裡的「道」與文以載道之「道」內涵有所不同而已。然而，魯迅藉助「聲音」則是在反思整個精英化的文字（文章）系統，而試圖剝除任何外在於語言文字的神秘性（「道」或「聖人」），換言之，從「思心」到「言語」到「文章」，毋須藉助任何「道」來完成其合法性的建立，而應當以最初的「本心」作為貫穿一切言文的動力與基礎。

正是立足於「心」與「口」一致性，魯迅支持胡適等人的主張，倡言使用白話文，以重新彌合「言」、「文」之間的界限，創造出「現代的聲音」。然而耐人

<sup>69</sup> 魯迅：〈門外文談〉，《魯迅全集·且介亭雜文》第六冊，頁 94-95。

<sup>70</sup> 魯迅：〈門外文談〉，同上註。

尋味的是，白話文自身與啟蒙、救亡以及各種政治意識形態的對應關係，又何嘗不是重新定義了「道」的內容，或許正如劉正忠教授所指出的：白話散文在「去魅」的同時，是否也重新塑造了文學的「魅影」或「魅力」？<sup>71</sup>

在新文學的種種論述中，白話文學的意義其實並不完全在於其功能性（傳播新思想），它的形式本身便承擔著社會變革的責任，有學者更用「文學主義」來形容這一歷史階段，以強調文學作為社會變革的重要一環<sup>72</sup>。不論援引西方理論，還是重新建構中國的白話文學史，五四知識分子彌縫言文界限的同時，試圖建立起白話文在現代中國文學中的「正統性」，這之中何嘗沒有重新樹立「文統」的象徵意味。書寫「白話文」的意義並不僅在傳播思想，更在於其相對於古文，所隱含的符號意義——「有聲」即「現代」；「無聲」即「死病」——從而調動起巨大的社會變革的能量。白話文運動因此不僅僅是文學形式的變革，更是二十世紀中國的政治革命與社會革命的重要環節，深度參與建構中國現代性，因而，毋寧說是建立起了現代的「聲音之道」。

#### 第四節 隱而不顯：「魏晉風度」與魯迅的「傷逝」書寫

「魏晉風度」作為魯迅關於六朝的演講中的關鍵詞，上文已然提及魯迅對於魏晉文章的偏愛建基於「個人」--「文學」--「時代」的相互關係上，如果說魯迅欣賞嵇康「師心使氣」對於六朝文氣的闡發，突顯的是「個人」對於「文學」與「時代」的能動關係，那麼魏晉風度中「隱而不顯」的另一面，則更突顯了「時代」之於個體生命與文學之間更為隱微的矛盾狀態。承接上文的討論，本節的提問因此可以歸納為：魯迅如何與為何重新引介、詮釋與呼應「魏晉風度」？他文章與演講中的「魏晉風度」除了表現為「師心使氣」的反抗姿態之外，如何在更

<sup>71</sup> 劉正忠：〈「散」與「文」的辯證：「說話」與現代中國的散文美學〉，《清華學報》新 45 卷第 1 期，頁 102-142。

<sup>72</sup> 汪衛東教授提出「文學主義」的概念，認為「文學」正與救亡、啟蒙、革命等語彙一樣，必須作為把握二十世紀中國的關鍵詞，因為文學革命既是五四新文化運動中最有聲勢最為見效的一翼，並且在後來的政治革命與社會革命中，文學或主動或被動地介入政治而參與整個二十世紀的現代性建構。尤其是「魯迅文學」作為現代中國文學的「傳統」和「範式」，反映著文學、革命與政治之間的複雜交錯的狀況。汪衛東：《魯迅現代轉型的精神維度》，（臺北：秀威資訊科技，2015），頁 194-195。

深的精神結構中呼應其內心的種種矛盾、複雜而隱晦的情感？換言之，究竟基於何種深層的情感結構（structure of feeling）<sup>73</sup>的異同，令魯迅得以與遙遠時空的魏晉名士同情共感，發出相似的感喟？而魯迅對「魏晉風度」的矛盾情懷，能夠如何豐富和深化對魯迅「心聲」的理解？

## 一 「隱而不顯」的魏晉風度

承接上文對於聲音的討論，耐人尋味的是，1927年發表「無聲的中國」的魯迅，同時經歷著文學上的「沉默」時期，同一年他在《野草·題辭》<sup>74</sup>中寫道：「當我沉默著的時候，我覺得充實；我將開口，同時感到空虛。」<sup>75</sup>既強調發聲與吶喊，魯迅自己為何卻屢屢選擇沉默？尤其面對革命後的1920年代，強調直白、血氣之聲的魯迅，其作品中的語言，卻處處充滿了種種隱微的迂曲、婉轉與難以明言的隱晦，摻雜著古典詩文的語彙，並遊走在各種文體的邊緣。除了提倡發出「血氣的聲音」，魯迅之遙溯「魏晉風度」或許還包含有一層「難於發聲」的蒼涼與無奈。

過去學者多將「魏晉風度及文章與藥及酒之關係」這篇演講放在魏晉文學史研究的中勘探其學術價值。誠然，與魯迅同年所作的其他幾場演講相比，這場關於魏晉文學的演講的政治色彩的確相對淡薄，然而魯迅在此時突然開講魏晉文章，則亦有深意寓於其中。值得注意的是，魯迅演講中所論的幾人，夏侯玄（209-254）、何晏（195-249）、孔融，以及嵇康均因為不容於統治者而見殺於世，在清峻、通脫、華麗、壯大的文學風格背後，殘酷的政治現實所帶來的死亡陰影始終揮之不去。

因此在魯迅的演講中，魏晉文章表面看起來通脫瀟灑，實際上隱藏著巨大的悲痛、無奈與創傷。正如李澤厚從魯迅的演講中對於「魏晉風度」的引申：

<sup>73</sup> 「情感結構」是雷蒙德·威廉斯（Raymond Williams）所提出的理論，指的是「客觀結構」與「主觀感受」之間的張力，體現的是「一種整體的生活方式」，一種「一般組織中所有因素產生的特殊的現存結果」。並且威廉斯強調「情感結構」必須視為一種不斷變化、發展的有機體，處於「溶解狀態的社會經驗」，是一種在特殊時空中的特殊的思考與生活方式。參見雷蒙德·威廉斯著，王爾勃、周莉譯《馬克思主義與文學》，（Marxism and Literature），（洛陽：河南大學出版社，2008）。頁136-151。

<sup>74</sup> 《野草》實際寫於1925年，1927年由北京北新書局出版。

<sup>75</sup> 魯迅：〈野草·題辭〉，《魯迅全集》卷2，頁163。

這些門閥貴族們經常生活在這種既富貴安樂而又滿懷憂禍的境地中，處在身不由己的政治爭奪之中。「常畏大網羅，憂禍一旦並」(何晏)，「心知憂矣，永嘯長吟」(嵇康)，是他們作品中經常流露的情緒。正是由於殘酷的政治清洗和身價毀滅，使他們的人生慨歎夾雜無邊的憂懼和深重的哀傷，從而大大加重了分量。他們的「憂生之嗟」由於這種現實政治內容而更為嚴肅。從而，無論是順應環境，保全性命，或是尋求山水，安息精神，其中由於總藏存這種人生的憂恐、驚懼、情感實際是處在一種異常矛盾複雜的狀態中。外表儘管裝飾得如何輕視世事，灑脫不凡，內心卻更強烈地執著人生，非常痛苦。這構成了魏晉風度內在的深刻的一面。<sup>76</sup>

在李澤厚看來，阮籍正是這類文人的典型，恰如魯迅所說「阮籍作文章和詩歌都很好，他的詩文雖然也慷慨激昂，但許多意思都是隱而不顯的」<sup>77</sup>。「魏晉風度」的意義實際上不僅體現為「師心使氣」的嵇康，也同樣體現為「隱而不顯」的阮籍，二者之間的矛盾與張力突顯了「魏晉風度」在亂世中更為深刻的層面。換言之，魏晉時代「文的自覺」與「人的自覺」，來自於「死生愴痛所帶給人自我生命的覺醒與自覺」<sup>78</sup>。因此，要定義魯迅在 1920 年代後期的所提舉的「魏晉風度」，或許也必須將其時代背景一併納入。已有不少學者指出，將魯迅的這篇演講放在 1927 年時代脈絡中，他或隱或顯地諷刺了不久前（同年 4 月）國民黨的「清黨」政變，在這場政變中，國民黨闖入中山大學逮捕和處決共產黨員，其中不少是魯迅的學生<sup>79</sup>。魯迅對於魏晉嚴酷政治下文人的處境的敘述，就現實層面上，呼應著當下人人自危的處境。

魏晉文章與政治現實之間的關係，可以在魯迅另一篇文章〈為了忘卻的紀念〉中得到證實：

<sup>76</sup> 李澤厚：《美的歷程》，（天津：天津社會科學院，2001）頁 169。

<sup>77</sup> 魯迅：〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉，《魯迅全集》卷 3，頁 533。

<sup>78</sup> 蔡英俊：〈情景交融理論探源〉，《比興物色與情景交融》，（臺北：大安出版社，1986），頁 36。蔡教授並且認為「不論這種豁醒與覺悟在歷史上演變成怎樣一種虛無頹廢、甚至無所成的低調，這種生命意識的轉變是中國文化史上一項重大的突破」。

<sup>79</sup> 魯迅在〈怎麼寫——夜記之一〉寫道：「果然，畢磊君大約確是共產黨，於四月十八日從中山大學被捕。據我的推測，他一定早已不在這世上了，這看去很是瘦小精幹的湖南的青年。」《魯迅全集》卷 13，（北京：人民文學出版社，1981），頁 79。

我又沈重的感到我失掉了很好的朋友，中國失掉了很好的青年，我在悲憤中沈靜下去了，不料積習又從沈靜中抬起頭來，寫下了以上那些字。要寫下去，在中國的現在，還是沒有寫處的。年青時讀向子期《思舊賦》很怪他為什麼只有寥寥的幾行，剛開頭卻又煞了尾。然而，現在我懂得了。<sup>80</sup>

魯迅這篇文章寫於 1933 年柔石（1902-1931）、白莽（1909-1931）等五位左翼青年遇害的三年之後。文章中回憶與兩人生前的交往，以及死後所感到的憤怒與悲哀，然而這種憤怒與悲哀卻是壓抑的，若隱若現的。柔石等人的遭遇，以及「要寫下去」卻「沒有寫處」的現實處境，令魯迅想起向秀（227-272）所作的〈思舊賦〉。向秀的〈思舊賦〉寫於嵇康、呂安（？-262）見法之後，因途經舊日朋友的住所有感而發。現實與歷史的對應，使得魯迅的〈為了忘卻的紀念〉與他所提到的〈思舊賦〉產生了一種互文（intertextual）關係。

向秀如是寫道：

將命適於遠京兮，遂旋反而北徂。濟黃河以泛舟兮，經山陽之舊居。瞻曠野之蕭條兮，息余駕乎城隅。踐二子之遺蹟兮，歷窮巷之空廬。嘆黍離之愍周兮，悲麥秀於殷墟。惟古昔以懷今兮，心徘徊以躊躇。棟宇存而弗毀兮，形神逝其焉如？昔李斯之受罪兮，嘆黃犬而長吟。悼嵇生之永辭兮，顧日影而彈琴。託運遇於領會兮，寄余命於寸陰。聽鳴笛之慷慨兮，妙聲絕而復尋。停駕言其將邁兮，遂援翰而寫心。<sup>81</sup>

不同於嵇康的從「心」到「志」再到「言」的一以貫之，向秀這裡的「心」卻是「徘徊以躊躇」充滿了隱忍難發的感傷。他並不直抒內心對嵇康、呂安之死的悲憤，而藉由敘述時空的今昔對比抒發傷逝的感懷，而當他終於從景色過渡到人物身上時，卻又戛然而止，正如魯迅所言的「剛開頭卻又煞了尾」，使得種種深切的哀傷與痛苦流蕩在字句之外，向秀的「寫心」因而是迂迴婉轉，隱而不顯的。《世說新語》中的一段記載，頗能說明向秀此時的心境：

<sup>80</sup> 魯迅：〈為了忘卻的紀念〉，《魯迅全集》卷 3，頁 493-505。

<sup>81</sup> 梁·向子期：〈思舊賦〉，梁·蕭統編，唐·李善注：《文選》（上海：上海古籍出版社，1986），卷十六，頁 719。



嵇中散既被誅，向子期舉郡計入洛，文王引進，問曰：「聞君有箕山之志，何以在此？」對曰：「巢、許狷介之士，不足多慕。」王大咨嗟。<sup>82</sup>

這段故事與《晉書》的記載略有出入，但大意相同。向秀與嵇康曾「鍛於洛邑，與呂安灌園於山陽，不慮家人有無，外物不足拂其心」，嵇康被殺之後，向秀遂「應歲舉，到京師，詣大將軍司馬文王（昭）」<sup>83</sup>，隱於箕山的巢父、許由對堯相讓天下不屑一顧，他們曾經是向秀與嵇康等人希慕的對象，而向秀卻在此時司馬昭（211-265）的逼問中給出「不足多慕」的答案。而後向秀以「適性」來解釋《莊子》「逍遙」之意<sup>84</sup>，或許也與這一事件不無關聯。如駱玉明教授所言，向秀的「適性」，「既表達了在侷促的政治壓力下心靈的無奈，同時仍然企圖保留幾分對自由的渴望，想像再小的生存空間，也有可能構成獨得的玄境」<sup>85</sup>。

魯迅在柔石、白莽被害之後，寫下這篇〈為了忘卻的紀念〉與〈思舊賦〉，儘管在語言、文體與篇幅上有極大的差異，但盤桓其中的迂迴與隱忍，徘徊於無奈與自由之間的心境，以及「禁錮得比罐頭還嚴密」的政治壓力，卻相似彷彿。由此看來，魯迅與魏晉文學的關係，除了任性高蹈、師心使氣，恐怕更有著一層「吟罷低眉無寫處」的共感，而此時的魯迅面對「無聲的中國」，不只抱持衝破網羅式的發聲，而同樣也感到「不能說」與「不可說」的強大壓抑與深深悲哀。換言之，於魏晉時代的文士中，魯迅看似更偏愛嵇康，自身也有著更接近阮籍的一面，暗藏著「欲寫而不能寫的巨大矛盾和苦痛」<sup>86</sup>。然而這種言說的壓抑既來自於外部的現實，也來自於作者對於文學與自我的反省。

值得一提的是，〈思舊賦〉作為六朝傷逝文學中的典範之作而被收入《文選》賦體的「哀傷」一類當中。藉此，魯迅之文或許可以放在六朝所形成的「傷逝」傳統來看。也就是說，魯迅對於魏晉傷逝文學的改寫與闡發，其實不止於與現實世界相互指認的對應關係，更體現為一種深層的心理結構的同情共感。而他對於

<sup>82</sup> 南朝宋·劉義慶著，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》，（北京：中華書局，1983），頁93。

<sup>83</sup> 《晉書·向秀別傳》，見《世說新語·言語》注引《向秀別傳》，見《世說新語箋疏》頁79。

<sup>84</sup> 向秀將《莊子》中的「逍遙」理解為「苟當其分，逍遙一也。」也就是說自然天性的滿足，因此大鵬直上雲霄、高飛萬里固然出於天性，小雀嬉戲於柴藩，以咫尺之地為滿足，也同樣出於天性。

<sup>85</sup> 駱玉明：《世說新語精讀》，（上海：復旦大學出版社，2007），頁37。

<sup>86</sup> 李澤厚：《美的歷程》，頁170。



魏晉文學的特殊情感，並非全然來自於對現實政治的憂懼，而同樣體現為對自身、對內心的不斷反省和否定。因此「魏晉風度」一方面「師心使氣」，另一方面「隱而不顯」，看似不可調和的矛盾體現在魯迅的創作中，或許從另一個角度詮釋了魯迅文章中那些難於直言的部分。

這裡，在進入下一小節之前，不妨引用李澤厚對於魏晉美學的闡發來理解六朝「傷逝」傳統與魯迅內在精神之間的關係：

對生死存亡的重視、哀傷，對人生短促的感慨、喟嘆，從建安直到晉宋，從中下層直到皇家貴族，在相當一段時間中和空間內瀰漫開來，成為整個時代的典型音調。……這個核心便是在懷疑論哲學思潮下對人生的執著。表面看來似乎是如此頹廢、悲觀、消極的感嘆中，深藏著的恰恰是它的反面，是對人生、生命、命運、生活的強烈地欲求和留戀。而它們正是在對原來佔據統治地位的奴隸制意識形態——從經術到宿命、從鬼神迷信到道德節操的懷疑和否定基礎上產生出來的。正是對外在權威的懷疑和否定，才有內在人格的覺醒和追求。<sup>87</sup>

由此可見，魏晉文學中看似消極的「傷逝」傳統中，其實蘊含著積極的意義，在對死亡的哀歎中體現著對「生」的留戀與執著；而魏晉人的悲觀與頹廢，來自於對生命本然的自由追求，以及對於這種自由的有限性體認，這是對外在世界既定價值體系的懷疑和否定，與對內在人格的醒覺與追求。這種流動在消極與積極之間的矛盾狀態，或許恰恰呼應了 1920 年代魯迅所面臨的精神困境，正如他在這一時期的文學創作中，充滿了對生命與死亡、明與暗、人與鬼、充實與虛空的辯證，這種衝折於絕望與希望之間的寫作，正如他自己所形容的「廢弛的地獄邊沿的慘白色小花」<sup>88</sup>。

## 二 「傷逝」的現代語境

回到 1926 年，再看魯迅在為其文集《墳》所寫的序。在這篇序文的結尾之處，魯迅引用了陸機〈弔魏武帝文〉的這段文字：

<sup>87</sup> 參見李澤厚、劉剛紀著：《中國美學史·第三編，魏晉南北朝編》，頁 87。

<sup>88</sup> 魯迅：〈《野草》英譯本自序〉，《魯迅全集·二心集》卷 4，頁 365-366。



既晞古以遺累，信簡禮而薄藏。  
彼裘紱於何有，貽塵謗於后王。  
嗟大戀之所存，故雖哲而不忘。  
覽遺籍以慷慨，獻茲文而淒傷！

這段截取自陸機弔文的最後四句，從陸機的序文可知，他寫作這篇弔文，源於他翻閱舊時典籍時，讀到曹操死前遺令。遺令中記載了許多瑣碎的家務細節，顯得過分多情，曹操向年長的兒子託付幼子幼女，又命他們將自己的裘衣綬帶藏於他處，甚至命妻妾在他死後仍然要在銅雀臺上為他獻上食物，並要求她們依舊朝向他生前的穗幃舞蹈。曹操臨終時對人世間的眷戀，令陸機感到不以為然。他說：「夫以回天倒日之力，而不能振形骸之內；濟世夷難之智，而受困魏闕之下。已而格乎上下者，藏於區區之木；光於四表者，翳乎蕞爾之土。雄心摧於弱情，壯圖終於衰志。」<sup>89</sup>換言之，無論智者還是天子，無論是否懷抱雄心壯志，即便有回天倒日的力量，也必須面對死亡的威脅與限制，因此即令曹操這般一世豪傑，仍然難以抵擋由於死亡而帶來的哀傷，臨終時仍留戀於妻妾兒女，不免為物情所累。而陸機寫作弔文的動機，來自於對曹操臨終時這種種對生命、財產的眷戀不以為然。

若乃繫情累於外物，留曲念於閨房，其賢俊之所宜廢乎？遂憤懣而獻弔云爾。<sup>90</sup>

陸機認為曹操其實尚未看透對於外物的留戀之情終將隨時間變遷而消逝；不論多麼貪戀生命、厭惡死亡，人的一切對外物的留戀，都將隨生命的消亡而消逝，因此陸機寫作弔文時其實充滿了「憤懣」之情。

然而，在弔文的最後，陸機卻筆鋒陡轉，由「憤懣」轉為嗟歎同情，而最終以「淒傷」定調，魯迅所引的最後四句，字裡行間其實充滿了對於生命有限的無

<sup>89</sup> 梁·陸機：〈陸士衡弔魏武帝文〉，梁·蕭統編，唐·李善注：《文選》，（上海：上海古籍出版社，1986），卷六十，頁 2594-2601。

<sup>90</sup> 同上註腳

可如何的哀生之思，即便是聖賢之人，也難以真正捨卻對人世的拳拳眷戀，因而陸機自己也不免感到淒然，又怎能苛責曹操。

魯迅在這裡引借陸機之文，既作為對自己作品之「墳」的一種呼應，抑或是一種自嘲，因而也包含了逝去（忘卻）與不願逝去（紀念）兩方面互相交織而成的「傷逝」之情。然而魯迅面對當下的時代情境，引用陸機的傷逝之文，其要旨或已非嘆逝，或許還包含他面對歷史斷裂的矛盾心緒。他如是說：

不幸我的古文和白話合成的雜集，又恰在此時出版了，也許又要給讀者若干毒害。只是在自己，卻還不能毅然決然將他毀滅，還想借此暫時看看逝去的生活的餘痕。惟願偏愛我的作品的讀者也不過將這當作一種紀念，知道這小小的丘隴中，無非埋著曾經和過的軀殼。待再經若干歲月，又當化為煙埃，並紀念也從人間消去，而我的事也就完畢了。<sup>91</sup>

由此，顯示了作者置身於傳統與現代，紀念與逝去之間的種種矛盾徘徊。魯迅這裡的「墳」不禁令人聯想起他的小說〈在酒樓上〉中呂緯甫小兄弟的墳，故事中的呂緯甫為了母親的請求，回到南方的家鄉為小兄弟遷墳，但他掘開「墳」後卻發現裡面空無一物，「什麼都沒有」。錢理群教授認為，呂緯甫的這次掘墳行動，「是對已經逝去的生命的一個追蹤，所以在他的感覺中這是『一生中最偉大的命令』；而最後開掘的結果，卻是『無』：這正是魯迅的命題，儘管明知『蹤影全無』，他仍然要去開掘；明知是『騙』，也要埋葬」，他因此認為魯迅這篇小說中最令人動容的，就是「對已經逝去的生命的追蹤與眷念」。<sup>92</sup>而更深一層來看，魯迅對逝去生命的眷戀，與這個無所有的「墳」，以及他的文集《墳》形成了一層巧妙的呼應，「墳」彷彿成為了魯迅對於自身寫作與生存處境的一則寓言，呼應著他「忘卻」與「紀念」之間的矛盾辯證。

而這種「傷逝」的情結，同時令人想起〈孤獨者〉中開篇描述：「我和魏連殳相識一場，回想起來倒也別致，竟是以送殮始，以送殮終」<sup>93</sup>。正如王瑤（1914-1989）所指出的，〈孤獨者〉中極富有魏晉氣息，不僅魏連殳充滿魏晉名

<sup>91</sup> 魯迅：〈寫在《墳》後面〉，《魯迅全集》卷1，頁298。

<sup>92</sup> 錢理群：〈『最富魯迅氣氛』的小說——讀《在酒樓上》、《孤獨者》和《傷逝》〉，《魯迅作品十五講》，（北京：北京大學出版社，2003），頁63。

<sup>93</sup> 魯迅：〈孤獨者〉，《魯迅全集》卷2，頁284。

士的任誕孤寂之感，「我」與「魏連殳」之間的交往相談也恍然如魏晉時代的玄學清談<sup>94</sup>。不過，這裡更引人注意的是，小說最後「我」如何面對魏連殳的死亡：

我快步走著，彷彿要從一種沉重的東西中沖出，但是不能夠。耳朵中有什麼掙扎著，久之，久之，終於掙扎出來了，隱約像是長嗥，像一匹受傷的狼，當深夜在曠野中嗥叫，慘傷裡夾雜著憤怒和悲哀。<sup>95</sup>

這種面對死亡與絕望的悲哀，既呼應著魏晉時代悼亡傷逝的景象，更是魯迅在這一時期的內心狀態的體現。在彷徨時期，「死亡」與「傷逝」是魯迅作品中極其重要的主題，而「彷徨」這個名字本身便充滿了死亡與鬼魅的暗示<sup>96</sup>。他一方面甘願「逝去，逝去，一切一切，和光陰一同早逝去，在逝去，要逝去了」<sup>97</sup>，另一方面卻又坦言「我有時卻也喜歡將陳跡收存起來，明知不值一文，總不能絕無眷戀，集雜文而名之曰《墳》，究竟還是一種取巧的掩飾」；一方面主張白話文學要發出「真」的「血」的聲音，另一方面卻說自己其實「未嘗將心裡的話照樣說盡」，也未嘗「全露出我的血肉」；一方面批評他人懷抱著古文不放，並悔恨於自己「背了這些古老的鬼魂，擺脫不開，時常感到一種使人氣悶的沉重」<sup>98</sup>，另一方面卻仍不免引用陸士衡的弔曹孟德文來為文章作結。

而由此可見，此一時期，魯迅文學上的矛盾之處體現為「大膽地說話」與「隱而不顯」交織而成的張力。而事實上，魯迅的文學創作中，始終不斷纏繞著這些反覆矛盾的，未能盡於真切的欲言又止，也仍舊背負著他所欲擺脫的古典文學的幽靈。他因此坦言道：

有人以為我信筆寫來，直抒胸臆，其實是不盡然的，我的顧忌並不少。我

<sup>94</sup> 王瑤：〈論魯迅作品與中國古典文學的歷史聯繫〉，收錄於《中國現代文學史論》，（北京：北京大學出版社，1998），頁 10-22。

<sup>95</sup> 同上註。

<sup>96</sup> 「彷徨」一詞的意義可以從魯迅 1933 年的〈題《彷徨》〉詩中解讀為「古戰場扛著戟孤獨地彷徨的士卒」，另一層涵義則出自《莊子·達生篇》中漫遊於曠野中的遊魂。參見丸尾常喜：《「人」與「鬼」的糾葛——魯迅小說論析》，（人民文學出版社，2006），頁 275。另見 Liu, L. (2009). Life as Form: How Biomimesis Encountered Buddhism in Lu Xun. *The Journal of Asian Studies*, 68(1), 21-54

<sup>97</sup> 魯迅：〈寫在《墳》後面〉，《魯迅全集》卷 1，頁 298。

<sup>98</sup> 同上註。

自己早知道畢竟不是什麼戰士了，而且也不能算前驅，就有這麼多的顧忌和回憶。<sup>99</sup>

說自己有所顧忌而不能直抒胸臆，並非魯迅的自謙之詞，事實上，這種「說」與「不能說」的矛盾情緒反覆出現在魯迅的筆下。對照魯迅在同年（1926）發表的〈記念劉和珍君〉，或許更能明白這種徘徊於「發聲」與「沉默」之間的困惑與緊張感如何緊緊纏繞著魯迅靈魂：

「先生可曾為劉和珍寫了一點什麼沒有？」我說「沒有」。她就正告我，「先生還是寫一點罷；劉和珍生前就很愛看先生的文章。」……可是我實在無話可說。我只覺得所住的並非人間。……我也早覺得有寫一點東西的必要了……我正有寫一點東西的必要了。……我還有什麼話可說呢？我懂得衰亡民族之所以默無聲息的緣由了。沉默呵，沉默呵！不在沉默中爆發，就在沉默中滅亡。<sup>100</sup>

因此，魯迅所實踐「心聲」並非由「心」到「口」的單一直線，其中隱藏於筆端的種種轉圜曲折的欲言又止，以及在「說」與「不說」之間的往返衝折，隱含了時代、政治與現實之於個人的巨大創傷與壓抑，迫使得魯迅徘徊於古典與現代之間，忘卻與紀念之間，沉默與說話之間，「師心使氣」與「隱而不顯」之間，困頓躊躇。而這一點，或許才是魯迅與六朝文章、魏晉風度之間最引人深思的關聯之處。

## 第五節 抉心自食的摩羅詩人：從〈傷逝〉到《野草》

### 一 「傷逝」的現代轉化

承接上一節對「傷逝」傳統的討論，這一節將以魯迅寫於 1925 年的小說〈傷逝〉為討論的起點。這篇魯迅唯一的愛情小說，因為其隱晦難解的現實意義而引

<sup>99</sup> 魯迅：〈寫在《墳》後面〉，《魯迅全集》卷 1，頁 298。

<sup>100</sup> 魯迅：〈記念劉和珍君〉，《魯迅全集》卷 3，頁 289-295。

發了其後各種不同的解讀，然而少有學者留意這篇小說對於魏晉六朝「傷逝」傳統的呼應，分析其以「傷逝」為題的用意。錢理群最早注意到魯迅的〈傷逝〉與魏晉文學的關聯，其解讀也最富有啟發性，他繼承王瑤的說法<sup>101</sup>，將〈傷逝〉與〈在酒樓上〉和〈孤獨者〉三篇小說一起放在魯迅與魏晉文學的特殊關係中進行分析，認為〈傷逝〉是魯迅在「真相」與「說謊」之間苦苦掙扎的產物，並且在「對於人存在本身的追問中」呼應了魏晉時代的玄學命題<sup>102</sup>。

〈傷逝〉這篇小說的確與〈在酒樓上〉、〈孤獨者〉一樣共同包含著「傷逝」的主題。故事中的涓生與子君因為自由戀愛而同居，然而現實生活的不堪與束縛，令涓生逐漸發覺自己已經不再愛子君，他告訴子君之後，子君離開了他卻不久傳來死訊。故事的結尾與〈孤獨者〉十分相似：

我願意真有所謂鬼魂，真有所謂地獄，那麼，即使在孽風怒吼之中，我也將尋覓子君，當面說出我的悔恨和悲哀，祈求她的饒恕；否則，地獄的毒焰將圍繞我，猛烈地燒盡我的悔恨和悲哀。

我將在孽風和毒焰中擁抱子君，乞她寬容，或者使她快意……。

但是，這卻更虛空於新的生路；現在所有的只是初春的夜，竟還是那麼長。

我活著，我總得向著新的生路跨出去，那第一步，——卻不過是寫下我的悔恨和悲哀，為子君，為自己。

我仍然只有唱歌一般的哭聲，給子君送葬，葬在遺忘中。

我要遺忘；我為自己，並且要不再想到這用了遺忘給子君送葬。

我要向著新的生路跨進第一步去，我要將真實深深地藏在心的創傷中，默默地前行，用遺忘和說謊做我的前導……。<sup>103</sup>

書寫是為了「說謊」和「遺忘」，〈傷逝〉結尾再次呼應了魯迅「墳」的意象，提醒著人們紀念與忘卻的辯證關係。然而在這篇小說中，作者藉由「傷逝」，更

<sup>101</sup> 王瑤在二十世紀五十年代提出魯迅小說與魏晉風骨之間的內在聯繫，他認為〈在酒樓上〉、〈孤獨者〉這兩篇小說中的人物塑造，很可能來自於魯迅對魏晉人物的理解。王瑤：〈論魯迅作品與中國古典文學的歷史聯繫〉，收錄於《中國現代文學史論》，（北京：北京大學出版社，1998），頁10-22。

<sup>102</sup> 錢理群：〈『最富魯迅氣氛』的小說——讀《在酒樓上》、《孤獨者》和《傷逝》〉，《魯迅作品十五講》，（北京：北京大學出版社，2003），頁74-79。

<sup>103</sup> 魯迅：〈傷逝〉，《魯迅全集》卷2，頁133。

突顯出的是對「空虛」的反省。在短短的故事中，「空虛」與「虛空」一共出現了 24 次，它反覆出現在敘事者的內心畫面中，如同作者潛意識的喃喃低語。

故事中的「我」始終糾纏在「真實」與「謊言」的選擇中：當「我」發現自己不再愛子君時，「常在苦惱中常常想，說出真實自然必須有極大的勇氣的；假如沒有這勇氣，而苟安於虛偽，那也便是不能開闢新的生路的人」。然而當我終於向子君說出我的「真實」，讓子君離「我」而去之後，我卻同樣感到「異樣的寂寞和空虛」。換言之，無論「我」用謊言欺騙子君，還是用真實埋葬子君，無論子君在或者不在，愛或者不愛，說或者不說，這種「空虛」都揮散不去，如幽靈般籠罩著「我」。曾經「純真熱烈的愛」早已被遺忘，而連那些剩下的記憶片段也「化作無可追蹤的夢影」。更引人深思的是，子君磨煉的自由思想與豁達無畏的言論，「到底也還是一個空虛」，且對於這空虛「並未自覺」；而我曾經告訴子君「這是真的，愛情必須時時更新，生長，創造」，最後卻證明了愛的盲目、消亡與虛妄。因此，在魯迅的「傷逝」書寫中，一切真實與理想都得到了尖銳地自我否定和質疑。

在「真話」與「謊言」的徘徊中，魯迅突顯了置身於現代情境中的「言說」困境，以及追求「真實」的虛妄。「沉默」意味著空虛與滅亡，「開口」同樣擺脫不了虛妄與意義的失落。早年棄醫從文，相信文藝具有振拔人心之力的魯迅，如今卻不得不再從對自身的反省中，面對書寫與言說的有限、無用、乃至虛無，這種矛盾成了魯迅一生揮之不去的痛苦來源，而直到他逝世前不久，還在文章中寫下「我要騙人」<sup>104</sup>，一如掙扎在謊言與真實中的涓生。

〈傷逝〉中這種真實與虛妄的交織，沉默與發聲的矛盾，或許必須放在同一時期魯迅所寫作的《野草》中，方能更為凸顯其內在與外在的意義。魯迅《野草·希望》中寫道：

這以前，我的心也曾充滿過血腥的歌聲：血和鐵，火焰和毒藥，恢復和報仇。而忽而這些都空虛了，但有時故意地填以沒奈何的自欺的希望。希望，希望，用這希望的盾，抗拒那空虛中的暗夜的襲來，雖然盾後面也依然是空虛中的暗夜。然而就是如此，陸續地耗盡了我的青春。<sup>105</sup>

<sup>104</sup> 魯迅：〈我要騙人〉，《魯迅全集》卷 6，頁 503。

<sup>105</sup> 魯迅：〈希望〉，《魯迅全集·野草》，卷 2，頁 181。



這段文字與〈傷逝〉形成了某種精神上的呼應關係。曾經「血腥的歌聲」無疑是「空虛」的，而用以抵擋虛無的「希望」也同樣空虛，正如魯迅在文中反覆吟誦著裴多斐的詩句：「絕望之為虛妄，正與希望相同」。然而矛盾之處在於，他一方面將逝去的青春視為「希望」所蠱惑的虛妄之物，另一方面卻又悸動不安地要去追尋：

我早先豈不知我的青春已經逝去了？……雖然是悲涼漂渺的青春罷，然而究竟是青春。……倘使我還得偷生在不明不暗的這「虛妄」中，我就還要尋求那逝去的悲涼漂渺的青春，但不妨在我的身外。因為身外的青春倘一消滅，我身中的遲暮也即凋零了。<sup>106</sup>

徘徊於於這種希望與絕望之間，魯迅便彷彿是在傷逝追悔中陷溺於虛無的循環中的涓生，是在光明與黑暗中暗淡的「影」，是在無物之陣中舉起投槍的「戰士」，而這裡對已逝的、虛妄的「青春」的追尋，或許正對應了魯迅為自己五四時期的文章選集命名為「墳」的用意所在。如他所說：

只是在自己，卻還不能毅然決然將他毀滅，還想借此暫時看看逝去的生活的餘痕。惟願偏愛我的作品的讀者也不過將這當作一種紀念，知道這小小的丘隴中，無非埋著曾經活過的軀殼。<sup>107</sup>

因而這也是他之所以引用陸機〈弔曹孟德文〉的原因：明知道一切終將消逝的虛無，然「嗟大戀之所存，故雖哲而不忘」。

《野草》創作於 1924 年至 1926 年，已有不少學者指出，魯迅在這一時期的思想轉變，李歐梵指出這是魯迅一生中最痛苦的時期之一，此時「『五四』運動的高潮已經低落，他已失去了許多早期寫作特色的戰鬥精神」<sup>108</sup>，與魯迅此前此後的作品相比，《野草》的特殊之處不僅在於其語言風格上的瑰麗奇異，而更在

<sup>106</sup> 同上註。

<sup>107</sup> 魯迅：〈寫在《墳》後面〉，《魯迅全集·墳》卷 1，頁 298。

<sup>108</sup> 李歐梵：《鐵屋中的吶喊》，（臺北：風雲時代出版社，1995），頁 155-156。



於理想主義的熱情退卻之後，魯迅對自我、對革命、對寫作、對現代的深刻內省與扣問。因此「野草」的意象在魯迅的生命中，也更多地承載了他一生中所感受到的最為強烈的虛無與矛盾。



當我沈默著的時候，我覺得充實；我將開口，同時感到空虛。

過去的生命已經死亡。我對於這死亡有大歡喜，因為我借此知道它曾經存活。死亡的生命已經朽腐。我對於這朽腐有大歡喜，因為我借此知道它還非空虛。

生命的泥委棄在地面上，不生喬木，只生野草，這是我的罪過。

野草，根本不深，花葉不美，然而吸取露，吸取水，吸取陳死人的血和肉，各各奪取它的生存。當生存時，還是將遭踐踏，將遭刪刈，直至於死亡而朽腐。

但我坦然，欣然。我將大笑，我將歌唱。

.....

我希望這野草的朽腐，火速到來。要不然，我先就未曾生存，這實在比死亡與朽腐更其不幸。<sup>109</sup>

生長於陳死人血肉中的「野草」，正是魯迅「傷逝書寫」中最重要的蛻變與化身。各種相互交織的文體、語言，種種隱晦難解的意象，以及難以分類的混雜性質，使得《野草》成為魯迅「傷逝」書寫中最神秘奇譎的一個文本。而《野草》的題辭顯示了，對「死亡」與「腐朽」的讚美與歡喜是魯迅對「傷逝」最獨特的精神超越，魯迅在此體認到書寫的意義建立在其必然逝去的基礎之上，因此「我希望這野草的腐朽，火速到來。要不然，我先就未曾生存，這實在比死亡與朽腐更其不幸。」這裡的死亡與腐朽已不再是二元論式的傳統與現代的對立，而是魯迅對自我的一次次否定性的超越。

而從鐵屋中的吶喊，到沉默的彷徨，再到面向死亡欣然歌唱，《野草》儼然構成了魯迅的「心聲」最複雜的辯證，也是對魏晉「傷逝」傳統最富有現代意義的創造和改寫。而《野草》的成型，或許也印證了魯迅在〈寫在《墳》後面〉坦言自己其實並非「直抒胸臆」的原因。他在 1931 年《野草》英譯本序言中，談

---

<sup>109</sup> 魯迅：〈題辭〉，《魯迅全集·野草》卷 2，頁 163。

及《野草》寫作狀態時，寫道：「那時難於直說，所以就有時措詞就很模糊」<sup>110</sup>，正如李歐梵所言，《野草》中那些「含糊的措詞」決不僅是為了躲避政治審查的伊索式寓言，更揭示了魯迅內心緊張的某種狀態<sup>111</sup>。在《三閒集·怎麼寫（夜記之一）》中記錄了一段沉默的魯迅的「心音」：

這時，我曾經想要寫，但是不能寫，無從寫。這也就是我所謂「當我沉默著的時候，我覺得充實，我將開口，同時感到空虛」。<sup>112</sup>

在沉默中爆發的《野草》表明，魯迅的「心聲」不僅標示著「血氣之聲」，其更深處或許在於對「難於直說」（「隱而不顯」）的體認。換言之，歷經層層轉折與自噬的反省，在革命的鐵和血的激情迅速消退之後，魯迅立刻感受到了激情背後空曠與虛無。因此，這裡的「心音」它固然並非指向「心生」--「言立」--「文明」的天地秩序，卻也不再是「師心使氣」式反抗一切的「血腥的歌聲」<sup>113</sup>，而是立足於對「消逝」的體認，掙扎於對「言說」與「不能言說」的絕望中，所產生的不斷否定的，內省的，矛盾的，迂迴的聲音。

魯迅「傷逝」書寫中揮散不去的死亡、魔鬼與墳墓，在《野草》而到達極致，而〈墓碣文〉可以視為魯迅「傷逝」書寫中意義最為詭異，最複雜，也最值得深思的一個文本。〈傷逝〉中子君的猝逝，〈在酒樓上〉空空如也的墳墓，〈孤獨者〉中魏連殳的死亡，或許都可以在《野草》中找到魯迅靈魂深處的根源。

從〈摩羅詩力說〉到《野草》，年輕的魯迅曾經從浪漫主義的「摩羅詩力」與「詩言志」的詩歌傳統中，淬煉出「心聲」作為文學的精神與動能，強調展布血氣，發出「真的」聲音；而十七年後，他卻夢見自己的墓碣，再次與魔鬼相遇，這次他掘開了自己的墳墓，決心自食，觀看自己的死亡：

……於浩歌狂熱之際中寒；於天上看見深淵。於一切眼中看見無所有；於無所希望中得救。……

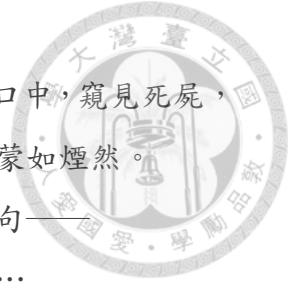
……有一遊魂，化為長蛇，口有毒牙。不以嚙人，自嚙其身，終以殞顛。……

<sup>110</sup> 魯迅：〈《野草》英譯本自序〉，《魯迅全集·二心集》卷4，頁365。

<sup>111</sup> 李歐梵：《鐵屋中的吶喊》，頁120。

<sup>112</sup> 魯迅：〈怎麼寫（夜記之一）〉，《魯迅全集·三閒集》卷4，頁18-19。

<sup>113</sup> 魯迅：〈希望〉，《魯迅全集·野草》卷2，頁181。



……離開！……

我繞到碣後，才見孤墳，上無草木，且已頽壞。即從大閘口中，窺見死屍，胸腹俱破，中無心肝。而臉上卻絕不顯哀樂之狀，但蒙蒙如煙然。

我在疑懼中不及回身，然而已看見墓碣陰面的殘存的文句——

……抉心自食，欲知本味。創痛酷烈，本味何能知？……

……痛定之後，徐徐食之。然其心已陳舊，本味又何由知？……

……答我。否則，離開！……我就要離開。而死屍已在墳中坐起，口脣不動，然而說——

「待我成塵時，你將見我的微笑！」

從「心聲」到「抉心自食」，十幾年間魯迅對於「心」的體認轉折，隱含了複雜交錯的思想轉折。王德威教授曾經將〈摩羅詩力說〉與〈墓碣文〉對讀，指出早年魯迅所淬煉的摩羅詩人之心，如何調動出文學對於社會的強大動能，卻又如何迅速陳舊，本味盡失。他指出，〈摩羅詩力說〉最隱秘的部分，是「詩人的創造/毀滅的力量及於自身」<sup>114</sup>。換言之，摩羅詩人「從傳統底層翻轉傳統」的書寫策略，曾帶給中國文學巨大的反叛動能，然而當歷史的激情褪色，敏感的詩人終必面對這股力量反噬其身的「創痛酷烈」。愛情的消逝、希望的虛妄、墳中的空無一物、自噬其身的遊魂，這些反覆出現在魯迅筆下的死亡景象，說明了魯迅對革命與戰鬥的內省，在希望與絕望之間的徘徊掙扎，以及對書寫與自我價值的懷疑。20年代後期，沉默的魯迅不斷書寫死亡、悼亡傷逝的根底，亦即在此。

然而〈墓碣文〉的結尾，這句話或又再次令人想起魯迅在〈寫在《墳》後面〉的結尾，他曾寫道：「待再經若干歲月，又當化為煙埃，並紀念也從人間消去，而我的事也就完畢了。」如果說陸機的〈弔魏武帝文〉還充滿了六朝人對於生的執著與對死亡的悲哀，那麼魯迅在這裡為自己的悼亡，所隱藏的或許還有一層「消逝」的積極意義：寫作的「意義」（或「無意義」）必須是建立在不斷消逝之中，唯有消逝才能證明自我的存活。

藉由這種文本間的隱秘關聯，筆者所希望說明的是，魯迅對於魏晉風度與傷逝書寫的闡發，實際上並非僅僅如研究者們通常所注意到的對嵇康、孔融式任性

<sup>114</sup> 王德威：〈從摩羅到諾貝爾：文學·經典·現代意識〉，高嘉謙、鄭毓瑜編：《從摩羅到諾貝爾：文學·經典·現代意識》，頁 36-38。

高蹈的欣賞偏愛，而是在更深刻的層次上，體認魏晉時期嚴酷政治對個人戕害，共感於六朝人對自由與生命的有限性的探問，同情於他們渴望超越卻又無法超越的痛苦。而魯迅藉由對六朝「傷逝」傳統的轉化，卻提取了「傷逝」在矛盾中的積極意義：即便希望的允諾同樣虛妄，仍要「肉薄這空虛中的暗夜」去「尋求那逝去的悲涼漂渺的青春」。

## 二 生命力的「突進」和「跳躍」：另一種「心聲」

最後，承接前兩章對於語言、聲音與文字的討論，值得注意的是《野草》在現代文學中語言的特殊位置。魯迅從「心」的否定所產生出來的「聲」的形式，同樣令人深思。關於《野草》的文體特徵已有非常多討論，大部分研究都同意將其歸入「散文詩」，或看作「散文的一種特殊類別」<sup>115</sup>，原因是魯迅曾經自己有過如此表述：「有了小感觸，就寫些短文，誇大點說就是『散文詩』。」<sup>116</sup>然而魯迅使用「散文詩」為《野草》分類，其實意思十分含混，其用意或許反而是要跳躍出任何確定的文類劃分。從《野草》的內容和語言來看，它絕非古典散文或韻文，也並非其所推崇的直白的口語，而更像是一種各種文體和語言嘗試的混雜物，一種「尚未生成」的狀態中的奇異的結晶體。

魯迅的文章雖早已顯示出一種「混雜」的創造力，但《野草》無疑是作者在文學書寫中跨越文類、語體的界限而最富有創造力的文本。《野草》中的作品很難被統整和歸類為單一文體，比如〈我的失戀〉魯迅說是一首「擬古的打油詩」，〈聰明人和傻子和奴才〉有如一篇微型小說，〈過客〉更像是一部短劇。在魯迅這裡，「散文詩」本身彷彿就是一種充滿混雜的不穩定的容器，其中除包納散文與詩的特徵以外，甚至也吸收了小說和戲劇的元素。而就每篇作品內部來看，其語言風格也呈現出一種雜糅的狀態，混合著文言、白話、佛家語、翻譯語、甚至是作者自創的新詞。因此這一所謂「散文詩」的形式，或許恰恰是超越形式的，他打破各種語言、文體限制，從而超越了五四以來文學論述中對於現代文學語言想像的二元對立的框架<sup>117</sup>。

<sup>115</sup> 李歐梵：《鐵屋中的吶喊》，頁 118。

<sup>116</sup> 魯迅：〈自選集自序〉，《魯迅全集·南腔北調集》卷 4，頁 469。

<sup>117</sup> 這種對二元論的超越，可見於〈題辭〉中魯迅對其所列舉的一系列對立結構的超越，如生長與腐朽、沉默和開口、空虛和充實、明和暗、過去和未來、希望和失望。而亞伯（Charles Alber）認為魯迅的《野草》的主要結構為「對稱和平行」，也即是說這些相對的概念在這裡並非對立，

正如許多學者所指出的，《野草》的內在精神與風格語言的選擇上很可能受到了廚川白村（1880-1923）《苦悶的象徵》的影響，魯迅寫作《野草》的時期也正是他在翻譯這本書的時期。魯迅在譯序中闡述廚川白村的文學觀，指出文學是「生命力受到壓抑」而通過象徵主義的方式表現出來，而這一思想來自於佛洛伊德與柏格森帶給廚川白村的啟發，不過魯迅認為廚川白村又與他們的哲學有著根本的不同：

柏格森以未來為不可測，作者則以詩人為先知，弗羅特歸生命力的根柢於性慾，作者則云即其力的突進和跳躍。這在目下同類的群書中，殆可以說既異於科學家似的專斷和哲學家似的玄虛，而且也並無一般文學論者的繁碎。<sup>118</sup>

廚川白村認為文學藝術的創作來自於「兩種力」<sup>119</sup>的衝突。作為「人間生活的根本」，「生命力」在廚川白村看來，是「閃電似的，奔流似的，驀地，而且幾乎是胡亂地突進不息的」。然而這種生命力在人類生活中的表現卻並非直線式地高揚，它同時隱含著社會的壓抑與人類本性的種種矛盾。因此「生命力」產生於個體生命對於自由和解放的熱望，卻又受到社會外部的拘束，以及存在與人本身的壓抑——這兩種力量之間不斷衝撞、抵抗、肉搏，而形成一種不斷渴望飛躍的，奔騰流動的狀態。因此，「壓抑」成為了生命力的必要條件，「無壓抑即無生命的飛躍」<sup>120</sup>。而文學，或詩意，也就顯示為這種「個人」如何從壓抑的外部與內部因素中，追求個性的絕對自由，進而表現為生命力的「突進」與「跳躍」。「文藝是純然的生命的表現；是能夠全然離了外界的壓抑和強制，站在絕對自由的心境上，表現出個性來的唯一的世界。」<sup>121</sup>

---

而是處於「相互作用，相互補充和對照的永恆的環鏈裡」，李歐梵認為「魯迅那許多種衝突的兩極，建立起一個不可額那個邏輯地解決的悖論的漩渦。」見 Charles J. Alber, "Wild Grass, Symmetry and Parallelism in Lu Hsun's Prose Poems," in *Critical Essays on Chinese Literature*, ed. William H. Nienhauser, Jr. (Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, 1976), pp.1-29; 以及李歐梵《鐵屋中的吶喊》，頁 126。

<sup>118</sup> 魯迅：《苦悶的象徵·引言》，《魯迅全集》卷 10，頁 256。

<sup>119</sup> 廚川白村著，魯迅譯：《苦悶的象徵》，《魯迅全集》，（北京：人民文學出版社，1973）卷 13，頁 26。

<sup>120</sup> 廚川白村著，魯迅譯：《苦悶的象徵》，《魯迅全集》卷 13，頁 30。

<sup>121</sup> 廚川白村著，魯迅譯：《苦悶的象徵》，《魯迅全集》卷 13，頁 32。

文學與內在、外在世界的衝突，隱然與魯迅所論的「魏晉風度」有相似之處——無論孔融的「特立獨行」、嵇康的「師心使氣」、阮籍的「隱而不顯」、陶淵明的「總不能超於塵世」，在他看來，事實上都體現著時代中的個人如何回應現實政治對於個體自由的壓制，並面對自身的怯弱與矛盾，這種這多種力量之間動態流動的衝撞、對抗、掙扎。而強調個性的張揚與發聲，則似乎同樣令人想到早年魯迅對浪漫主義詩學的追隨，以及其對摩羅詩學的闡發：「惟聲發自心，朕歸於我，而人始自有己」<sup>122</sup>。

不過，對於「心聲」，廚川白村在這裡有了另一層的發揮，他借助於佛洛伊德的文藝觀（Freudian Romantic），則將這種內在的生命力（心）與受到壓抑的心理創傷相連結，進而認為「生命力受到了壓抑而生的苦悶懊惱乃是文藝的根柢，而其表現法乃是廣義的象徵主義。」<sup>123</sup>而廚川白村對文學的這一理解也特別為魯迅所激賞。他如此解釋道：

伏在心的深處的內底生活，即無意識心理的底裡，是蓄積著極痛烈而且深刻的許多傷害的。一面經驗著這樣的苦悶，一面參與著悲慘的戰鬥，向人生的道路進行的時候，我們就或呻，或叫，或怨嗟，或號泣，而同時也常有自己陶醉在奏凱的歡樂和讚美裡的事。這發出來的聲音，就是文藝。<sup>124</sup>

因此文學的本質不是為了藝術而藝術的「美」的追求，而是生命的躍進，是慾望深處的力比多，是在苦悶與壓抑中迸發出來的「或呻，或叫，或怨嗟，或號泣」的聲音。然而更重要的是，在廚川白村看來，「心」（力比多）轉化為「文學」的途徑，而必須經過一層「象徵」的轉換，正如慾望具象化為夢境：

藝術的最大要件是在具象性。即或一思想內容，經了具象的人物、事件、風景之類的活的東西而被表現的時候；換了話說，就是和夢的潛在內容改裝打扮了而出現時，走著同一的徑路的東西，才是藝術。<sup>125</sup>

<sup>122</sup> 魯迅：〈破惡聲論〉，《魯迅全集》，（北京：人民文學出版社，2005）卷8，頁26。

<sup>123</sup> 魯迅：〈苦悶的象徵·引言〉，《魯迅全集》，（北京：人民文學出版社，1973）卷13，頁18。

<sup>124</sup> 廚川白村著，魯迅譯：〈苦悶的象徵〉，《魯迅全集》卷13，頁44。

<sup>125</sup> 廚川白村著，魯迅譯：〈苦悶的象徵〉，《魯迅全集》卷13，頁51。

換言之，藝術創作與夢都是慾望被扭曲化（喬裝打扮）之後的表現，「這種調整目的不在直接反映，而在以藝術方式的意象扭曲投射出內在心理被壓抑的創傷」<sup>126</sup>。這種象徵化、具象化，就是創作家「抓住了空漠不可捉摸的自然人生的真實，給予『居處和名』」進而形成一種「具象化的心象」。這種「心象」存在與作家胸中，逐漸煉成自然人生的感覺的事象，並放射到外界去，形成一個情景兼備的空間——「這是作家分給自己的血，割了靈和肉，作為一個新的創造物而產生」<sup>127</sup>。換言之，寫作是深深穿掘到內心深處，直面那些被壓抑的痛苦，並將這種痛苦具象化成具體可感的事象。

魯迅在譯本的序言中，表達了他對於廚川白村藉助佛洛伊德心理分析的創造性發揮的極大興趣與欣賞，而結合《野草》的創作，或許可以明白，廚川白村從精神分析所提煉的「幻夢」、「心象」、「苦悶的象徵」與「血的創造物」，為魯迅的「心聲」所帶來的不同的現代意義。

《野草》中反覆出現的夢幻、囁語與隱晦的意象、語言，很大程度上來自於廚川氏的啟發，又或者說，可以看作是其象徵主義的一種文學實踐。《野草》中從無意識中轉化生成的涵義豐沛的文學意象，既區別於傳統的比興，顯然也與五四知識分子所主張的「口語的」、「寫實的」的白話文存在極大的差別。夏濟安指出〈影的告別〉一文中「一連串『然而』使詩句參差，念來拗口，不論在文言還是白話裡，都很不雅」，從而為白話文學開創了新的境界。而他在〈墓碣文〉中在莊重的文言文中夾雜白話文，「將過去與現在置於同一平面，視聽交融」，則形成一種詩意的夢魘般的恐怖空間。但他的散文卻因此呈現出一種參差的節奏，「意象赤裸樸實，同時也將白話帶離民主主義理想的道路」<sup>128</sup>。

而也正是在這一層次上，魯迅的「心聲」與「潛意識」中的「心象」結合起來，創造出他一生中最為神秘、瑰麗而詩意的文本。而這裡的「心聲」，因而就精神上區別於五四理想主義的激情，寫實主義的推崇，以及對白話口語的信奉；又或者說，他完成一種對五四以來過於簡化的文學論述的超越。正如廚川白村在書中所言：

<sup>126</sup> 李歐梵：《鐵屋中的吶喊》，頁 119。

<sup>127</sup> 廚川白村著，魯迅譯：〈苦悶的象徵〉，《魯迅全集》，卷 13，頁 61-62。

<sup>128</sup> 夏濟安：《黑暗的閘門：中國左翼文學運動研究》，（香港：香港中文大學，2016），頁 133。

客觀主義的極致即與主觀主義一致，理想主義的極致也與現實主義合一，而真的生命的表現的創作，於是成功。嚴厲地區別著什麼主觀、客觀、理想、現實之間，就是還沒有達於透徹到和神的創造一樣程度的緣故。……那幻想、那夢幻，總而言之，就是描寫著藏在自己的胸中的心象。<sup>129</sup>

因此就語言、文體的混雜性而言，《野草》的創作莫如說正是魯迅這種超越的「心聲」的再現。它來自於作者對內心最深處的自省，對靈魂最黑暗處的具象，因此其中文言夾雜著白話，散文的自由夾雜著古典詩的韻律，並且在在突顯著魯迅對真實與希望的一次次失敗的追尋，以及對現實的虛空的體認。正如夏濟安所說：「只有當一個作家深刻關切自己內心的想法，他才會感到表達的不足；他在深切的內省中忘記關照自己的讀者，但他的創作最終卻又會改造、豐富讀者大眾的語言。」<sup>130</sup>而也恰恰是在這樣直面自我的，跨越語體拘束的創作中，魯迅以其不曾設想的方式，將自己對古典文學的敏感與學養，注入現代文學的語言風格之中，進而為現代白話文學的語言開闢了一片新的天地。

## 第六節 小結：現代文學中的六朝聲音

強調「言說」對於中國現代文學形成的重要意義，已非學界新論<sup>131</sup>。劉正忠教授在探究「說話」於中國現代散文形成的重要意義時指出，五四新文人有一種集體的「失聲」焦慮，他們認為「書寫必須打開體系，改組權力，重新收納口語，乃能取回聲音，展布血氣，創造詩意」。在文學革新上，以說話為創造，「說話被提升到價值重估與美感變更的層次，產生一種力量，催動了『文』由古典向現代

<sup>129</sup> 廚川白村著，魯迅譯：〈苦悶的象徵〉，《魯迅全集》，卷 13，頁 56。

<sup>130</sup> 夏濟安：《黑暗的閘門：中國左翼文學運動研究》，頁 133。

<sup>131</sup> 陳平原教授曾創造性地論證「演說」對於白話文運動的推動，以及近代中國文章變革的促發作用；梅家玲教授則以朱自清、朱光潛等人組織的「讀詩會」為例，探討「聲音」（朗誦）如何介入新詩寫作，促成新文學與傳統文學的辯證發展。陳平原：〈有聲的中國——「演說」與近現代中國文章變革〉，《千年文脈的接續與轉化》，（香港：三聯書店出版，2008），頁 180-256。梅家玲：〈有聲的文學史——「聲音」與中國文學的現代性追求〉，《漢學研究》，第 29 卷第 2 期（2011 年 6 月），頁 189-223。



的轉移」<sup>132</sup>。儘管這一觀點主要針對現代散文的形成而提出，但事實上，從「說話」中淬煉出新文學的「聲音」，正是此一時代改組整個文學傳統的途徑所在。而另一方面，對於五四知識分子而言，「聲音」之所以成為此一時代的重要命題，不僅僅是為了追求形式上「白話」取代「文言」，五四知識分子更是在「聲音」中投射以民族、國家的想像，因此「聲音」更被賦予自由、現代、進步與文明的多重意義，因此這裡的「聲音」並非將日常口語挪用於文學創作，而同樣需要創造、重鑄與「現代化」<sup>133</sup>。

然而，另一方面，也必須注意到魯迅在「言說」與「不能言說」之間的轉折與矛盾。而在本章所著意關注的 1920 年代，魯迅的眾多作品中，比起「大膽發聲」，他似乎更傾向於「沉默」，或更準確地說，是受困於「發聲」的慾望與「不能發聲」的絕境之中，而由此突顯了魯迅在強調「進步」的現代性與理想主義的激情中，所感到的銳利的虛無之感，以及不得不承擔的言說與生存的困境。筆者認為魯迅在「發聲」與「沉默」之間衝折往返，恰可以通過他對於「魏晉風度」的闡發作進一步的解讀。

關於魯迅與魏晉文學的關係，歷來關注於魯迅的反抗精神與嵇康、孔融等魏晉名士的相似<sup>134</sup>，然而本文認為「魏晉風度」對於魯迅的意義，更體現在「師心使氣」（嵇康）與「隱而不顯」（阮籍）之間的衝突與矛盾。簡言之，魯迅在這一時期提舉「魏晉風度」，其用意除了隱約指向現實政治壓迫的對應之外，或許更包含了魯迅與整個六朝「傷逝」傳統的同情共感，因而在更深層次上包含了時代政治之於個人的壓抑與創傷，個人生存與自由的困境，以及面對歷史斷裂的矛盾與困惑。

因此，本章集中討論了 1930 年代以前魯迅對於魏晉文學的闡發，並以「心聲」為線索梳理魯迅如何承續晚清章太炎、劉師培等人對「言文合一」的討論，卻又創造性地將六朝的文學資源翻轉、改造、引入現代文學的創作之中。筆者認

<sup>132</sup> 參見劉正忠：〈「散」與「文」的辯證：「說話」與現代中國的散文美學〉，《清華學報》新 45 卷第 1 期（2015 年 3 月），頁 101-142。

<sup>133</sup> 梅家玲教授提出的問題也頗值得深思：「『聲音』是否也有現代化的需要？怎樣的聲音才算是『現代』？它是否，以及如何介入了文學革新的方案？」梅家玲：〈有聲的文學史——「聲音」與中國文學的現代性追求〉，《漢學研究》，第 29 卷第 2 期（2011 年 6 月），頁 190。

<sup>134</sup> 此類研究中代表性的如田剛：《魯迅與中國士人傳統》，（北京市：中國社會科學，2005）；高俊林：《現代文人與「魏晉風度」：以章太炎、周氏兄弟為個案研究》，（鄭州：河南人民出版社，2007）

為魯迅以反叛的姿態，以「心聲」連接六朝文學的「文心」與西方浪漫主義的詩學傳統，發展出「撷人心」的摩羅詩學，進而「從傳統底層翻轉傳統」<sup>135</sup>。然而這種「撷人心」的巨大能量，既成為了詩人反叛一切的動能，也預示了當理想主義的激情退卻之後，詩人不得不面對對歷史虛空的「抉心自食」。而正是在這種「反其心」、「撷人心」與「抉心自食」之間的矛盾衝突之間，體現了魯迅所發明的魏晉文學之「異采」。筆者認為，魏晉文學對於魯迅的特殊意義，一方面來自於嵇康、孔融「師心使氣」的反叛，另一方面更來自這種「師心使氣」與「隱而不顯」之間衝著往返的掙扎、矛盾與困苦，以及整個六朝「傷逝」傳統中對「死亡」的逼視與探問，對「生」的執著與留戀，對政治壓制與外在束縛所感到的痛苦，以及對於人的終極自由渴望卻終不可得的深深悲哀。

這種種精神的困境體現在魯迅 20 年代大量的「傷逝」書寫中，而在《野草》達到極致。受到廚川白村《苦悶的象徵》的啟發，《野草》是魯迅掘入內心深處直面這衝突矛盾所凝結與具象的夢境和文字，因而這裡的「心聲」既非傳統體現天地秩序的「文心」，也非五四知識分子所信奉的直白的口語，而是超越「形式」與「主義」、打破二元框架、進而直面內心「無物之陣」的「真聲音」。而魯迅在《野草》中混雜各種語體、文體的寫作，也以其最不曾預料的方式，將古典文學創造性地分解、轉化（而非保留繼承）成現代文學的資源，進而為現代文學開闢出一條如此詩意、神秘、又充滿無限可能的道路。

然而論及現代文學中的六朝，除了魯迅對魏晉風度的闡發，另一條值得追溯的線索是周作人對南北朝文學的提倡。1930 年代以後周氏兄弟對於六朝文學解讀的分歧，或許是從本文延伸出去的另一個值得深入探討的問題，本章最後不妨一提。

30 年代魯迅與朱光潛的論戰，是現代文學中一樁著名的公案。1935 年朱光潛在〈說「曲終人不見，江上數峰青」——答夏丏尊先生〉一文中將錢起的詩句聯繫到他的「靜穆」的美學，進而由此引向陶淵明：

「靜穆」是一種豁然大悟，得到歸依的心情。它好比低眉默想的觀音大士，超一切憂喜，同時你也可說它泯化一切憂喜。這種境界在中國詩里不多見。屈原、阮籍、李白、杜甫都不免有些像金剛怒目，憤憤不平的樣子。陶潛

<sup>135</sup> 王德威：〈從摩羅到諾貝爾〉，《從摩羅到諾貝爾：文學·經典·現代意識》，頁 37。

渾身是『靜穆』，所以他偉大。<sup>136</sup>

朱光潛對於「靜穆說」的這一段發揮，引起了魯迅強烈的不滿，他在隨後發表的〈題未定草（七）〉中，一方面指責朱光潛評論錢起的詩句以偏概全，另一方面也為陶淵明辯解，指出陶淵明之所以被視為「渾身靜穆」，只是因為讀者只顧欣賞「採菊東籬下，悠然見南山」，而未嘗看到他也有「刑天舞干戚，猛志固常在」的一面，所以歷來的作者當中，其實沒有一個「渾身是靜穆」的。「現在之所以往往被尊為『靜穆』，是因為他被選文家和摘句家所縮小，凌遲了。」<sup>137</sup>值得注意的是，魯迅在同時刊載的〈題未定草（六）〉中也特別闡述了他個人對於陶淵明的意見，他指出陶淵明除了《歸去來辭》和《桃花源記》以外，也有像《閒情賦》這般「摩登」和「大膽」的作品，而詩歌除了「悠然見南山」以外，也還有「刑天舞干戚，猛志固常在」類的「金剛怒目」式，所以「這『猛志固常在』和『悠然見南山』的是一個人，倘有取捨，即非全人，再加抑揚，更離真實。」值得玩味的是，文章最後，魯迅意有所指地說：「我每見近人的稱引陶淵明，往往不禁為古人惋惜。」<sup>138</sup>這裡的「近人」既指向朱光潛，也指向文學道路上與魯迅日漸殊途的周作人。

陳平原考察六朝文學對現代散文的影響時曾經指出，周氏兄弟對文章的研究興趣的區別，魯迅的目光集中在先秦到魏晉，而周作人在關注南北朝以降，「把周氏兄弟的目光重疊起來，剛好是一部完整的『中國散文史』」<sup>139</sup>，而兄弟二人對於六朝文學，魯迅欣賞的是反抗與獨立的嵇康、孔融，周作人則更傾向於思想通達的陶淵明、顏之推（531-591）。1930年代的周作人的思想轉向「隱逸」，因而寫道「古代文人中我最喜歡諸葛孔明與陶淵明」，又尤其稱賞陶淵明「衣沾不足惜，但使願無違」的生活法，而其學生廢名更用陶淵明的「漸進自然」來形容周氏「陶淵明式的隱逸」，至於1934到1936年，周作人更大談陶淵明的曠達與閒適。

與周作人相反，在魯迅看來，陶淵明「總不能超於塵世」，也有金剛怒目的

<sup>136</sup> 朱光潛：〈說「曲終人不見，江上數峰青」——答夏丏尊先生〉，《中學生》第60號（1935年12月）

<sup>137</sup> 魯迅：〈題未定草（六-九）〉，《且介亭雜文二集》，《魯迅全集》卷六，頁430。

<sup>138</sup> 同上註

<sup>139</sup> 陳平原：《中國現代學術之建立》，頁354。

一面。魯迅在〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉的演講中，最終結束於陶潛，他是這樣說的：

即使是從前的人，那詩文完全超於政治的所謂「田園詩人」、「山林詩人」，是沒有的。完全超出於人世間的，也是沒有的。既然是超出於世，則當然連詩文也沒有。詩文也是人事，既有詩，就可以知道於世事未能忘情。……由此可知陶潛總不能超於塵世，而且，於朝政還是留心，也不能忘掉「死」，這是他詩文中時時提起的。<sup>140</sup>

魯迅指出陶淵明的避世田園，終究不是真正的超出於世，因為既然有寫詩作文則表明其「於世事並沒有遺忘和冷淡」。換言之，在魯迅看來，文學（文章）的書寫行為本身便具有入世的意義，因此不能剝除其與時代、社會之間的關係。所以在魯迅看來，陶潛並非真正的田園詩人，而所謂超脫世事「田園詩人」也是不存在的。

周氏兄弟對於陶淵明的解讀的分歧與爭論，固然離不開 30 年代日漸混亂的社會局面中個人如何應對處世的問題。然而 30 年代周作人對於陶淵明的閒適與顏之推的曠達的推崇，無疑也使得六朝文學以另一種面貌轉化成現代文學的資源，而深深影響了其後廢名（1901-1967）、朱光潛、宗白華等人對六朝詩學、美學的進一步闡發和創造。不過，因為本文限定在晚清民初，對於這個問題，就不在這裡繼續作更為深入討論。

---

<sup>140</sup> 魯迅：〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉，《魯迅全集》卷 3，頁 538。



## 第五章 結 論



### 一 「聲」與「文」

「口語」與「聲音」無疑是二十世紀新文學標示自我，展示現代，確立自身合法性的基礎。而當我們站在歷史時間的盡頭，回顧這段過往時，「聲音」與「文學」之間的關係或許有必要再做歷史底層的挖掘。本文以「聲音」與「六朝」作為關鍵詞，考察從晚清到民初，「文學」如何作為流動的認識範疇，在不同時代的論述中，經歷意義的剝落、繼承、變異、斷裂、改造與重構，從而實現「古典」向「現代」的過度與轉變。

不同於以往白話文運動「言文合一」的視角，以及「文學失語」的論述<sup>141</sup>，本文嘗試提出那些潛伏在歷史表面之下的「聲音」，發掘「言」與「文」之間不同的論述與想像，拆解「現代」與「古典」之間的絕對對立。立足於晚清民初的文學情境，「六朝」與「聲音」的關係因此成為本文所關注的焦點。簡言之，藉由重審「聲」與「文」之關係，筆者所希望回答的問題是：六朝文學如何在現代情境中被想像與重構，而成為重要的古典文學資源，介入「聲」與「文」關係的重組，參與現代文學與學術的生成與發展。

因此，本文選取了三組人物作為研究對象：（一）以阮元為代表的清代皖派學者；（二）以章太炎、劉師培與黃侃為代表的「選學」派；（三）站在現代文學起點處的魯迅。這三組研究對象之間有著相互獨立又相互承接的關聯，而「聲音」與「六朝」是他們在不同的時空情境中，想像與界定「文學」的重要憑藉。從這三組個案的分析中，「聲音」與「六朝」正是在不同層次上被建構和想像，而這些千絲萬縷的對話、承接、衝突與轉折，深深影響著現代中國文學與學術史的樣貌。

「文學」與「聲音」的密切關係並非晚清民初的白話文運動時才被提出，而是在清代已然作為考據學與文學中的重要問題被討論。唐宋以來，古文家既奠定

<sup>141</sup> 羅志田教授提出「文學失語」的說法，認為二十世紀初文學研究為史學與考據學所凌駕，而失去文學作為藝術的聲音，郅元寶教授則從文學寫作實踐的層面提出「文化失語症」，形容白話文運動實際上造成藝術、思想與情感從文學中剝離，而把語言僅僅作為工具使用，導致文學表達上的困境。參見羅志田：〈文學的失語：整理國故與文學研究的考據化〉，《裂變中的傳承：20世紀前期的中國文化與學術》，（北京：中華書局，2003），頁287；以及郅元寶：〈「文化失語症」的語言學詮釋——「五四」語言革命的重審〉，《在語言的地圖上》，（上海：文匯出版社，1999），頁53。

「文以載道」為宗旨，更因奉行「聲音之道與政通」的傳統「詩教觀」，在「文統」的建構中，對六朝文學加以排斥與拒絕。而漢學在清代中葉的興起，不僅在考據學的方法論上與宋學相對抗，更試圖在文學上重新定義「文」，而打破長期以來以唐宋古文為中心的「文統」。更值得注意的是，皖派學者在方法上提出「因聲求義」的理論，使得「聲韻」之學逐漸佔據了考據學中的核心地位。隨後，阮元在其文學理論的建構中將戴震的「聲音之學」拓展到文學領域，以歷史起源的神聖性重新肯定六朝文學中的聲音、韻律、藻飾的形式。他從六朝文論中提煉出「沉思翰藻」、「有韻為文」的文學觀點，而將聲音的韻律形式視為文學的根本，由此，企圖顛覆唐宋古文藉「文以載道」所賦予自身的合法性地位。

如此一來，「聲音」與「文學」在晚清產生了兩種相互對立又相互補充的意義層次：一是「聲音之道與政通」；二是「聲音嗟歎以成文」。然而阮元對於「聲韻之學」的創造性發揮，不僅帶來了駢文在清代的復興，更使得「聲音」的美感形式與「文學」的本質屬性聯繫在一起，從而為晚清「言文一致」的思潮，奠定了對話的可能性與基礎。

晚清章太炎、劉師培與黃侃對於語言文字關係的探究，以及對「聲音」與「文學」關係的進一步闡發，起到了承上啟下的關鍵作用。章太炎將清代小學拓展到語言的層面，一方面將「語言」作為小學研究的核心，另一方面則追本溯源，強調建立音義發展統系的必要性。他回應其時「言文一致」的說法，認為真正的「言文合一」不應是盲目的統一漢字、遏絕方言，而應當「博考方言，尋其語根，得其本字，然後編為典語，旁行通國，斯為得之」<sup>142</sup>。換言之，章太炎繼承清儒對小學的認識，溯源語言之根，實際上並非全然守舊，也包含趨新的一面。而正是基於對「語根」的認識，章太炎考訂「初文」，闡明文字在語言（聲音）發展中「孳乳」的規律，從而建立語言文字之統序，實現他心目中形、音、義相契的「言文合一」。

劉師培則繼承阮元的「文言說」，進一步發展「聲音」與「文學」的相互關係，並藉由對六朝「文氣」論的闡發，建立起了「聲」與「義」之間相生互動的關係。因此他要求文章寫作拋開平仄、對仗這些外在的聲律限制，而呈現為音節急徐高下的自然流露。而黃侃更結合章太炎與劉師培二人的說法，一方面在訓詁

<sup>142</sup> 清·章太炎：〈博徵海內方言告白〉，轉引自姚奠中、董國炎：《章太炎學術年譜》，（太原：山西古籍出版社，1996），頁121。

學中從「文字」上溯「語根」，建立起追本溯源的語言文字系統；另一方面重新闡發《文心雕龍》，在其文學理論中確立起了從「思心」到「語言」再到「文章」的發生脈絡。最終以「文章源於語言」之說，使得「文章」的定義，從選學派所倡言的狹義的「駢文」擴大為一切以跌宕起伏的音節形式表情達意的文章，進而不僅跨越了文筆之間的對立，也使得傳統章句與西來文法、古典詩文與現代白話的訴求之間有了對話與溝通的可能。

作為章太炎與劉師培的學生，魯迅雖然以反傳統的姿態拒絕文言傳統、提倡現代的白話，積極參與民國初年整個中國文學書寫系統的巨大變革；但他一方面，從章太炎、劉師培那裡繼承了對六朝文學、文論的強烈興趣，另一方面，創造性地將西方浪漫主義具有反抗精神的「摩羅詩學」與中國詩學傳統中的「心」(志)、「言」、「文」之關係相結合，而淬煉出具有強烈個人主義傾向的「心聲」，從而從傳統的底層翻轉傳統。這二者結合在一起，體現為他對「魏晉風度」的偏愛。而「魏晉風度」對於魯迅而言，既突顯為嵇康式的「師心使氣」的反抗姿態，亦表現為身處殘酷的政治現實中，不得不擺蕩於「師心使氣」與「隱而不顯」之間的困苦與矛盾，同時也暗藏著面對革命理想主義的激情退卻之後所感到的虛無之感。因此他在 20 年代的寫作中一再回應六朝「傷逝」傳統，表達對「死亡」的逼視與探問，對「生」的執著與留戀，對政治壓制與外在束縛所感到的痛苦，以及對於人的終極自由（理想）的渴望卻終不可得的深深悲哀。

《野草》的寫作可視為魯迅「傷逝」書寫的極致，在這本散文詩的寫作中，魯迅受到廚川白村的「心象」之啟發，融合潛意識精神分析與象徵主義，掘入自我內心深處，將痛苦具象化為筆下黑暗的夢魘，並在迫向內心的過程中，超越古典與現代的書寫範式。在這裡，魯迅對「心聲」的實踐，顯然不再是「與天地和調」的文心，也非追求淺白的工具性的口語，而是直面內心幽暗的深處，超越二元對立的框限，所迸發出來的「心聲」。而與此同時，《野草》中語言與文體的混雜不僅作為一種有意識的語言實驗，也超越了意識形態對文學語言的掌控，從而為現代白話「文學」帶來新的詩意。魯迅站在古典與現代的斷裂處，以其最不曾預料的方式，將古典文學提煉、分解、轉化、熔鑄為一條通往現代的詩意而奇譎的道路。

從阮元到魯迅，對於「六朝」的論述與想像經歷層層轉化，完成了古典向現代的過渡。以「聲音」與「文學」的關係為切面，本文嘗試處理的是清代伴隨考



據學而興起的言文關係的轉變，如何參與晚清「言文合一」的思潮，並且介入現代文學生成的歷史。而由此本文試圖說明的是，「文學」與「聲音」在多重層次上緊緊纏繞在一起；藉由對「六朝文學」的重新闡釋，中國文學在面對「現代」的過程中隱然產生了自我活化的可能。由此，本文考掘出一條不同於現代取代古典、白話取消文言、工具理性壓抑文學審美的歷史脈絡。

## 二 餘論：現代文學、學術史中的「六朝」

不可否認的是，晚清民初的這一時代，關於語言與文字的討論眾生喧嘩，本文由於主題與篇幅所限，選擇處理其中的一部分最具有典範意義的個案，以突顯這些關於「言」、「文」關係的討論如何傳承、轉化與新變。但同時，這裡也不得不指出，清代訓詁學發展至晚清，除了造成文學上的影響之外，事實上還廣泛參與了晚清各種有關語言、文字存廢與改革的方案，如漢字拼音化、簡化漢字、統一國語和設計注音符號等等。這些討論中，舊學與新知識之間的關係值得作更為深入的探討。

另外，本文關注於晚清民初這個歷史斷裂的時間點，而沒有涉及 1930 年代之後中國現代文學的發展。而事實上，「六朝文學」經由周氏兄弟及其後繼者的承續，而在現代文學中持續散發著某種特殊的引力，並且深深影響著中國現代的文學創作與文學研究。

1940 年代，王瑤先生自稱因欽仰魯迅而致力於漢魏六朝研究<sup>143</sup>，其在清華大學講授「中國文學史分期研究」（漢魏六朝）課程，根據課堂講義所編成的《中古文學史論》<sup>144</sup>成為現代六朝文史研究的重要著作，影響了其後一批當代學者，其中包括錢理群教授與陳平原教授。而循著周作人推崇六朝美文的脈絡而下，1930-40 年代，廢名在散文創作中推崇陶淵明的隱逸與庾信（513-581）的駢文，指認「庾信的文學是新文學」<sup>145</sup>並又認為梁遇春（1906-1932）的散文是「新文學中的六朝文」；朱光潛、宗白華更從中國古典傳統中標舉六朝美學，成為中國美學研究的典範之作。1980 年代，李澤厚對於魯迅的「魏晉風度」、六朝美學與個體覺醒的重新呼喚，又使得幾個歷史時代之間產生微妙的呼應，突顯出文革後

<sup>143</sup> 錢理群：〈史家的風範——王瑤先生的研究個性、學術貢獻與歷史地位〉，氏著《返觀與重構：文學史的研究與寫作》，（上海：上海教育出版社，2000 年），頁 59—60。

<sup>144</sup> 王瑤：《中古文學史論》，（北京：商務印書館，2011）

<sup>145</sup> 廢名：《莫須有先生傳》，《廢名集》，頁 879-880。

一代人的精神創傷。

在海峽另一邊的臺灣，魯迅的「入室弟子」臺靜農（1902-1990）教授在臺灣大學中文系延續著魯迅對於漢代與六朝文學的一往情深。國民政府遷臺遙遙呼應著千百年前的晉室南渡，生命的「奄忽之感」友人的「傷逝之情」<sup>146</sup>因此深深滲入他筆下去國懷鄉的日常經驗；廖蔚卿教授（1923-2009）民國三十六年來臺之後，受臺靜農先生之邀，在臺大中文系任教，亦著力於研究先秦至漢魏六朝的文學與思想，而廖教授對魏晉名士精神風貌的研究，更與其自我人格相互映照<sup>147</sup>。因此，六朝文學不僅關係著學術研究的發展，還與一輩學者的生命經驗、亂世中的文人情懷與歷史創痛緊緊相連。在臺靜農教授的影響下，林文月先生同樣以六朝文學作為文學研究的起點，在她的散文創作中，亦時時迴盪漢魏六朝古遠的音聲。六朝文學研究因而不僅成為臺大中文系的一項最重要的學術傳統，更成為一種精神象徵，一段歷史的創傷記憶(traumatic memory)，寄寓著幾代學人間的薪火相傳。

而大洋彼岸的陳世驥（1912-1971）先生則以六朝為起點，開闢出中國文學傳統的另一條脈絡。1953年，陳世驥先生翻譯的陸機〈文賦〉在美國出版，這成為他探索建構中國文學「抒情傳統」(lyrical tradition)最重要的原點性文本。他以比較文學的視野，重新詮釋《文賦》中「情」、「志」、「詩」、「姿」等概念<sup>148</sup>，不僅寄託著對中國文學與文化的無限眷戀，也呼應著1949後風雲變色的時代情境。陳先生將「文」理解成以美學為基本價值的有機整體，而六朝文學在美學上的成就，正可謂中國文學理論的「黃金時代」<sup>149</sup>。高友工先生進一步發展陳先生的理論，追蹤中國文學中的「抒情美典」，亦以「六朝」為美典之萌芽期，以及

<sup>146</sup> 臺靜農先生在臺灣的許多散文寫作中都流露著此種嘆逝、傷逝之情，其中最具有代表性的，可見他的〈傷逝〉，收錄於《龍坡雜文》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2002），頁94-98。

<sup>147</sup> 參見柯慶明：〈廖蔚卿先生事略〉，《2009/柯慶明：生活與書寫》，（臺北：爾雅，2010），頁351-356。

<sup>148</sup> 陳世驥對〈文賦〉的新詮與意義，參見陳過球：〈陳世驥論中國文學——通往「抒情傳統論」之路〉，《漢學研究》第29卷第2期（2011年6月），頁225-244；另外鄭毓瑜則進一步分析陳世驥如何從〈文賦〉中提煉「姿」、「詩」、「興」重新建置古典抒情傳統的身體動力學，並以漢語的「可體現性」回應了五四以來對於詩的「音節」或「節奏」的思索，見鄭毓瑜：〈從「姿」到「之」——由「力動往復」詮釋陳世驥的詩說〉，《清華學報》新45卷第1期（2015年3月），頁7-33。

<sup>149</sup> Chen Shih-hsiang, "The Cultural Essence of Chinese Literature" in C. C. Berg et al., eds., *Interrelations of Cultures: Their Contributions to International Understanding* (Paris: UNESCO, 1953), pp. 43-85.

文學個人化與內向化的奠基期<sup>150</sup>。作為陳世驥的學生，楊牧不僅在學術研究上偏重先秦與六朝<sup>151</sup>，其詩歌創作中對聲音、節奏、韻律的強調與發明亦非偶然；而魏晉風度背後的「傷逝」之情，更融入「家國荒亂」的大時代中化解生命沉鬱的詩情<sup>152</sup>。

至此，「六朝」作為重要的歷史與文學記憶，深深植入二十世紀中國知識份子建構學術史、文學史之脈絡，呼應著歷史與時代的創傷，體現著現代學者與文學家們的內在人格與精神。因此，當陳平原教授站在二十世紀末的時間點上重新回顧二十世紀六朝文學的種種討論而重談「中古文學研究的魅力」<sup>153</sup>、提舉「現代中國的『魏晉風度』與『六朝散文』」<sup>154</sup>就顯得尤其意味深長。王德威教授曾用「魂兮歸來」談論歷史的鬼魅時序與文學記憶，引人深思的是，歷史與往事並不總是消逝，卻如同鬼魅時時歸來，纏繞著今時今日的時空<sup>155</sup>。

因此，本文著重於世紀初言文關係的討論，論述六朝文學如何轉化、介入現代文學語言的生成；但關於「現代文學」與「六朝」之間的關係，在其不同的時代脈絡中，還包含眾多主題和面向，也值得繼續從不同的角度繼續拓展與深入。

<sup>150</sup> 高友工亦有其看重〈文賦〉與《文心雕龍》對於中國文學美典形成的重要意義，參見氏著：〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺灣大學出版中心，2011），頁122-137。

<sup>151</sup> 楊牧的《陸機文賦校釋》即是以陳世驥對〈文賦〉的翻譯與闡釋，以及徐復觀所著《陸機文賦疏釋初稿》為基礎，結合《文賦》英文譯本與中文傳統訓釋，並西方文學理論的學術論著。在序中，他寫道：「《文賦》是我們文學批評史上最能承先啟後的大作品，殆無可疑。」見楊牧：《陸機文賦校釋》（臺北：洪範書店，1985），頁vi。

<sup>152</sup> 楊牧：〈六朝之後酒中仙〉，《搜索者》，（臺北：洪範，1982），頁107-120。

<sup>153</sup> 陳平原：〈中古文學研究的魅力——關於《中古文學史論》〉，收錄於《文學史的形成與建構》，（桂林：廣西教育出版社，1999），頁56-63。

<sup>154</sup> 陳平原：〈現代中國的「魏晉風度」與「六朝散文」〉，《中國現代學術之建立》，（北京：北京大學出版社，1998），頁375-393。

<sup>155</sup> 王德威：《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》，（That Is History: History, Violence, Narrative），（臺北：麥田出版社，2011）。

# 參考文獻



## 一、傳統文獻

- 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達等疏：《毛詩注疏》，（臺北：藝文印書館，1979）
- 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》，（南京：鳳凰出版社，2007）
- 漢·鄭玄注，唐·孔穎達等正義：《禮記·樂記》，（臺北：藍燈出版社，1991）
- 魏·何晏注，梁·皇侃疏：《論語集解義疏》，（商務印書館，1937）
- 魏·王弼注，唐·孔穎達等正義：《周易正義》，（北京：北京大學出版社，2000年12月）
- 魏·王弼，晉·韓康伯注：《周易王韓注》，（臺北：大安出版社，1997）
- 南朝宋·劉義慶著，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》，（北京：中華書局，1983）
- 梁·劉勰撰，周振甫注：《文心雕龍注釋》，（臺北：里仁書局，1984）
- 梁·劉勰撰，黃叔琳等注：《文心雕龍校注》，（北京：中華書局，1962）
- 梁·蕭統編，唐·李善注：《文選》，（上海：上海古籍出版社，1986）
- 唐·韓愈著，劉真倫、岳珍校注：《韓愈文集彙校箋注》，（北京：中華書局，2010）
- 唐·韓愈著，宋·文謙注，王儔注：《新刊經進詳註昌黎先生文集》，（上海：上海古籍出版社，2013）
- 唐·魏征：《隋書》，（北京：中華書局，1973）
- 宋·宋祁、歐陽修：《新唐書》，（北京：中華書局，1975）
- 宋·朱熹：《朱子語類》，（臺北：文津出版社，1986），
- 宋·朱熹：《河南程氏遺書》，（上海：商務印書館，1935）
- 宋·汪藻：《浮溪集》，（北京：中華書局，1985）
- 宋·蘇軾，孔凡禮註解：《蘇軾文集》，（北京：中華書局，1986）
- 宋·蘇轍：《蘇轍集·樂城後集》，（北京：中華書局，1990）
- 宋·陳櫟：《定宇集》，王雲五主編：《四庫全書珍本二集》，（臺北：商務印書館，1971）冊 332
- 宋·魏了翁：《鶴山集》，《景印文淵閣四庫全書》，（臺北：商務印書館，1986）

冊 1172

南宋·周紫芝：《太倉稊米集》，《景印文淵閣四庫全書》，（臺北：商務印書館，1983）冊 1141

元·脫脫：《宋史》，（北京：中華書局，1997）

明·朱右：《白雲稿》，《續修四庫全書集部》，（上海：上海古籍出版社，2002）冊 1326

明·茅坤：《茅鹿門先生文集》，《續修四庫全書》，（上海：上海古籍出版社，2002）冊 1344

明·顧炎武：《顧亭林文集》，（北京：中華書局，1983）

清·凌廷堪；王文錦點校：《校禮堂文集》，（北京：中華書局，1998）

清·孫星衍：《問字堂集·岱南閣集》，（北京：中華書局，1996）

清·張之洞：《張之洞全集》，（石家莊：河北人民出版社，1998）

清·徐珂編：《清稗類鈔》，（北京：中華書局，1986）

清·戴震：《戴震文集》，（北京：中華書局，1980）

清·戴震：《戴震全書》，（合肥：黃山書社，1994）

清·方玉潤撰，李先耕點校：《詩經原始》，（北京：中華書局，1986）

清·方苞：《方望溪全集》，（北京：中國書店，1991）

清·朱一新：《無邪堂答問》，（臺北：世界書局，1963）

清·江藩、方東樹：《漢學師承記》，（香港：三聯書店出版社，1998）

清·董誥等輯：《欽定全唐文》：《續修四庫全書》，（上海：上海古籍出版社，2002）

冊 1642

清·沈曾植，錢仲聯編：《沈曾植集校注》，（北京：中華書局，2001）

清·沈曾植，錢仲聯編：《海日樓叢札·海日樓題跋》，（瀋陽市：遼寧教育出版社，1998）

清·沈曾植，錢仲聯輯錄：〈沈曾植海日樓佚序〉，《文獻》第3期（1990），頁179。

清·焦循：《雕菰集》，（臺北：藝文印書館，1967）

清·王引之：《經義述聞》，（臺北：廣文書局，1963）

清·王闈運：《湘綺樓詩文集》，（長沙：嶽麓書社，1996）

清·王國維：《靜庵文集》，（沈陽：遼寧教育出版社，1997）





- 清·袁昶：《陸西村人初集》，（上海：商務印書館，1936）
- 清·袁昶輯：《廣雅碎金》，（臺北：藝文出版社，1970）
- 清·譚獻：《譚獻集》，（杭州：浙江古籍出版社，2012）
- 清·阮元：《擘經室集》，（北京：中華書局，1985）
- 清·阮元撰，鄧經元點校：《擘經室集·續集》，（北京：中華書局，1993）
- 清·陳衍：《石遺室詩話》，（北京：人民文學出版社，2004）
- 清·黃奭輯：《樂動聲儀》，（臺北：藝文出版社，1972）
- 清·黃遵憲：《日本國志》，（上海：上海古籍出版，2001）
- 清·黃人：《普通百科新大詞典》，（上海：上海國學扶輪社，1911）
- 清·章太炎：《國學演講錄》，（南京：鳳凰出版社，2008）
- 清·章太炎：《章太炎全集》，（上海：上海人民出版社，1982-1986）
- 清·章太炎，陳平原導讀：《國故論衡》，（上海：上海古籍出版社，2003）
- 清·章太炎：《國故論衡疏證》，（北京：中華書局，2008）
- 清·章太炎：《太炎先生自訂年譜》，（臺北：文海出版社，1971）
- 清·章太炎：《章太炎的白話文》，（臺北：藝文印書館，1972）
- 清·章太炎：《章太炎文選》，（上海：文匯出版社，1999）
- 清·章太炎：《文始》，（臺北：中華書局，1970）
- 清·章太炎、劉師培等撰，羅志田導讀：《中國近三百年學術史論》，（上海：上海古籍出版社，2006）
- 清·章太炎著，朱維錚編校：《煊書》，（上海：中西書局，2012）
- 清·章太炎著，馬勇編：《章太炎書信集》（石家莊：河北人民出版社，2003）
- 清·劉師培：《劉申叔先生遺書》，（臺北：華世出版社，1975）
- 清·劉師培：《劉師培中古文學論集》，（北京：中國社會科學出版社，1997）
- 清·梁啟超：《飲冰室合集》，（北京：中華書局，1989）
- 清·梁啟超：《變法通議》，（北京市：華夏出版社，2002）
- 安居香山、中村璋八編：《緯書集成》，（上海：上海古籍出版社，1994）
- 王培軍、莊際虹校輯：《校輯近代詩話九種》，（上海：上海古籍出版社，2013）
- 賴貴三編：《昭代經師手簡箋釋：清儒致高郵二王論學書》，（臺北：里仁書局，1999）

## 二、近人文獻



- 王力：《中國語言學史》，（上海：復旦大學出版社，2006）
- 王力：《同源字典·同源字論》，（北京：商務印書館，1987）
- 王力：《漢語史稿》，（北京：中華書局，1980）
- 王德威：《晚清小說新論：被壓抑的現代性》，（臺北：麥田出版社，2003）
- 王德威：《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》(That Is History: History, Violence, Narrative)（臺北：麥田出版社，2011）
- 王瑤：《中國現代文學史論》，（北京：北京大學出版社，1998）
- 王瑤：《中古文學史論》，（北京：商務印書館，2011）
- 王風：《文學語言與文章體式：從「晚清」到「五四」》，（合肥：安徽教育出版社，2006）
- 王汎森：《章太炎的思想——兼論其對儒學傳統的衝擊》，（上海，上海人民出版社，2014）
- 王水照主編：《歷代文話》，（上海：復旦大學出版社，2007）
- 田剛：《魯迅與中國士人傳統》，（北京市：中國社會科學出版社，2005）
- 皮錫瑞著，周予同注：《經學歷史》，（北京：中華書局，1959）
- 朱希祖：《朱希祖日記》，（北京：中華書局，2012），
- 朱東潤：《中國文學批評史大綱》，（上海：上海古籍出版社，2001）
- 牟宗三：《才性與玄理》，（臺北：學生書局，1989）
- 李歐梵：《鐵屋中的吶喊》，（臺北：風雲時代出版社，1995）
- 李澤厚：《美的歷程》，（天津：天津社會科學院出版社，2003）
- 李澤厚、劉剛紀著：《中國美學史·第三編，魏晉南北朝編》，（北京：中國社會科學出版社，1987）
- 李貴生：《傳統的終結：清代揚州學派文論研究》，（上海：復旦大學出版社，2009）
- 汪暉：《聲之善惡》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店出版社，2013）
- 汪衛東：《魯迅：現代轉型的精神維度》，（臺北：秀威資訊科技，2015）
- 沈雁冰：《茅盾全集》，（北京：人民文學出版社，1984）
- 余英時：《論戴震與章學誠》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005）

- 
- 余英時：《朱熹的歷史世界》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店出版社，2004）
- 余英時：《中國知識階層史論》，（臺北：聯經出版社，1980）
- 邱培超：《自「文以載道」至「沉思翰藻」》，（臺北：大安出版社，2012）
- 馬建忠：《馬氏文通》，（北京：商務印書館，2010）
- 胡適：《胡適作品集》，（臺北：遠流出版社，1986）
- 胡適：《胡適文集》，（北京：北京大學出版社，2013）
- 胡適：《五十年來中國之文學》，（臺北：遠流出版社，1988）
- 邵元寶：《在語言的地圖上》，（上海：文匯出版社，1999）
- 柯慶明：《2009/柯慶明：生活與書寫》，（臺北：爾雅，2010）
- 姚奠中，董國炎：《章太炎學術年譜》，（太原：山西古籍出版社，1996）
- 郭紹虞：《中國文學批評史》，（臺北：文史哲出版社，1982）
- 郭紹虞、羅根澤編：《中國近代文學論著精選》，（臺北：華正書局，1982）
- 郭紹虞主編：《中國歷代文論選》，（上海：上海古籍出版社，1980）
- 奚彤雲：《中國古代駢文批評史稿》，（上海：華東師範大學出版社，2006）
- 孫英剛：《神文時代：讖緯、術數與中古政治研究》，（上海：古籍出版社，2014）
- 陳平原：《作為學科的文學史》，（北京：新華書店出版社，2011）
- 陳平原：《中國現代學術之建立》，（北京：北京大學出版社，1998）
- 陳平原：《文學史的形成與建構》，（桂林：廣西教育出版社，1999）
- 陳平原：《千年文脈的接續》，（香港：三聯書店，2008）
- 陳匪石編著，鍾振振校點：《宋詞舉（外三種）》，（南京：江蘇古籍出版社，2002）
- 陸胤：《政教存續與文教變革》，（北京：北京大學出版社，2015）
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺灣大學出版中心，2011）
- 高俊林：《現代文人與「魏晉風度」：以章太炎、周氏兄弟為個案研究》，（鄭州：河南人民出版社，2007）
- 許壽裳著、馬會芹編：《摯友的懷念：許壽裳憶魯迅》，（石家莊：河北教育出版社，2001年5月）
- 曹聚仁：《我與我的世界》，（北京：人民文學出版社，1983）
- 曹聚仁：《魯迅評傳》，（上海：東方出版中心，1999）
- 張曉芬：《天理與人欲之爭：清儒揚州學派「情理論」探微》，（臺北：秀威資訊，2010）



黃侃：《文心雕龍札記》，（香港：香港新亞書院出版；臺北：文史哲出版社發行，1973）

黃侃：《文字聲韻訓詁筆記》，（上海：上海古籍出版社，1983）

黃侃述，黃焯撰：《黃侃國學講義錄》，（北京：中華書局，2006）

黃錦樹：《章太炎語言文字之學的知識（精神）系譜》，（新北市：花木蘭出版社，2012），

黃霖：《中國文學批評通史·近代卷》，（上海：上海古籍出版社，1996）

黃霖：《文心雕龍彙評》，（上海：上海古籍出版社，2005）

馮友蘭：《三松堂自述》，（新北市：谷風出版社，1987）

楊牧：《陸機文賦校釋》，（臺北：洪範出版社，1985）

楊牧：《搜索者》，（臺北：洪範出版社，1982）

賀根民：《民國文人的魏晉情結》，（北京：中國社會科學出版社，2016）

裘錫圭、沈培：《二十世紀的中國語言學》，（北京：北京大學出版社，2004）

臺靜農：《龍坡雜文》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2002）

蔡英俊：《比興物色與情景交融》，（臺北：大安出版社，1986）

廖蔚卿：《中古詩人研究》，（臺北：里仁書局，2005）

鄭振鐸編：《晚清文選》，（北京：社會科學出版社，2002）

鄭毓瑜：《國立臺灣大學文史叢刊七十九：六朝文氣論探究》，（臺北：國立臺灣大學出版社，1988）

鄭毓瑜：《姿與言：詩國革命新論》，（臺北：麥田出版社，2017）

劉奕：《乾嘉經學家文學思想研究》，（上海：上海古籍出版社，2012）

魯迅：《魏晉風度及其他》，（上海：上海古籍出版社，2000）

魯迅：《魯迅全集》，（北京：人民文學出版社，2005）

魯迅：《魯迅日記》，（北京：人民文學出版社，2006）

錢基博：《中國文學史》，（北京：中華書局，1993）

錢基博：《中國現代文學史》，（上海：上海書店出版社，2007）

錢理群：《魯迅作品十五講》，（北京：北京大學出版社，2003）

錢理群：《返觀與重構：文學史的研究與寫作》，（上海：上海教育出版社，2000）

錢穆：《中國學術思想史論叢（三）》，（臺北：三民書局，1993）

駱玉明：《世說新語精讀》，（上海：復旦大學出版社，2007）

羅志田：《裂變中的傳承：20 世紀前期的中國文化與學術》，（北京：中華書局出版社，2003）

韓琳：《〈黃侃手批說文解字〉字詞關係研究》，（北京：中央民族大學出版社，2007）



### 三、論文

#### （一）期刊論文

王東傑：〈文字起於聲音：近代中國字拼音化思想對一個傳統訓詁理論的繼承式顛覆〉《近代史研究》（2013 年第 4 期），頁 4-27。

王風：〈周氏兄弟早期著譯與漢語現代書寫語言〉，《魯迅研究月刊》（2009 年第 12 期），頁 4-18。

仁姍：〈章太炎的文學復古與魯迅文學的發生〉《學術月刊》第 39 卷 7 月號（2007 年 7 月），頁 120-128。

朱曉海：〈魏晉時期文學自覺說的省思〉，收入徐中玉、郭豫適主編：《古代文學理論研究》第二十二輯，（上海：華東師範大學出版社，2004），頁 59-101。  
初刊於《淡江中文學報》第 9 卷（2003 年 12 月），頁 1-43。

何寄澎：〈唐宋古文運動中的文統觀〉，《中外文學》第 14 卷第 1 期（1985 年 6 月），頁 4-28。

余祖坤：〈論古典文章學中的「潛氣內轉」〉，《中南民族大學學報》（人文社會科學版），（2012 年 1 月）第 32 卷第 1 期，頁 157-161。

吳文淇：〈文學革命的先驅者——王靜庵先生〉，《中國文學研究》，（1927 年 6 月），頁 12。

胡曉明、趙厚均：〈王闓運與同光體的詩學傾向〉，《浙江大學學報》第 38 卷第 3 期（2008 年 5 月），頁 72-80。

陳平原：〈晚清辭書視野中的「文學」——以黃人的編纂活動為中心〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》第 44 卷第 2 期（2007 年 03 月），頁 59-74。

陳過球：〈陳世驥論中國文學——通往「抒情傳統論」之路〉，《漢學研究》第 29 卷第 2 期（2011 年 6 月），頁 225-244。

- 陳學然：〈章太炎語言文字學的關懷悖歸及其思想淵源〉，《九州學林》第6期，  
(2008年)，頁133-195。
- 孫明君：〈建安時代「文的自覺」說再審視〉，《北京大學學報》(哲學社會科學版)  
第6期(1996年)，頁43-50。
- 張向東：〈清代的音韻學與文學革命〉，《中國文哲研究通訊》第22卷第2期(臺北：  
中國文哲研究所，2010年6月)，頁141-155。
- 張少康：〈論文學的獨立和自覺非自魏晉始〉，《北京大學學報》(哲學社會科學版)  
第2期(1996年3月)，頁75-87。
- 高友工：〈小令在詩傳統中的地位〉，《詞學》第九輯，(華東師範大學出版社，1992)，  
頁1-21。
- 彭玉平：〈詞學史上的「潛氣內轉」說〉，《文學評論》，(2012年第2期)，頁197-208。
- 梅家玲：〈有聲的文學史——「聲音」與中國文學的現代性追求〉，《漢學研究》  
第29卷第2期(2011年6月)，頁189-223。
- 鄭毓瑜：〈聲音與意義——「自然音節」與現代漢詩學〉，《清華學報》新44卷第  
1期，(2014年3月)，頁1-6。
- 鄭毓瑜：〈節奏、措辭與姿態——漢字與詩文詮釋〉，《清華學報》新44卷第1  
期，(2014年3月)，頁157-183。
- 鄭毓瑜：〈從「姿」到「之」——由「力動往復」詮釋陳世驥的詩說〉，《清華學  
報》新45卷第1期(2015年3月)，頁7-33。
- 劉正忠：〈「散」與「文」的辯證：「說話」與現代中國的散文美學〉，《清華學報》  
新45卷第1期(2015年3月)，頁101-142。
- 劉正忠：〈摩羅，志怪，民俗：魯迅詩學的非理性視域〉，《清華學報》新39卷第  
3期(2009年9月)，頁429-472。
- 樊善標：〈劉師培文學史觀念的轉變：由「建安文學，革易前型」切入〉，《中國  
文化研究所學報》第52期(2011年1月)，頁247-268。
- 蕭瑞峰、劉成國：〈「詩盛元祐」說考辨〉，《文學遺產》第2期(2006年)，頁54-64。
- 龔克昌：〈漢賦——文學自覺時代的起點〉，《文史哲》第五期(1988年5月)，頁  
69-77。

## （二）專書論文

- 王德威：〈從摩羅到諾貝爾〉，高嘉謙、鄭毓瑜主編：《從摩羅到諾貝爾：文學·經典·現代意識》，（臺北：麥田出版社，2015）
- 王風：〈劉師培文學觀的學術資源與論爭背景〉，夏曉紅主編：《文學語言與文章體式：從晚清到「五四」》，（合肥：安徽教育出版社，2006）
- 朱自清：〈〈文選序〉「事出於沈思義歸乎翰藻」說〉，《朱自清古典文學論文集》，（上海：上海古籍出版社，1981）
- 朱維錚：〈章太炎與王陽明〉，收入章念馳編，《章太炎生平與思想研究文選》，（杭州：浙江人民出版社，1986）
- 吳盛青：〈風雅難追攀：民初士人楔集與詩社研究〉，《抒情傳統與維新時代》，（上海：上海藝文出版社，2012）
- 鄭毓瑜：〈晚清民初的「文學」情境——「多義性」的掙扎與「文法/句讀」的拉鋸〉，林玫儀主編：《文學經典的傳播與詮釋：第四屆國際漢學會議論文集》，（臺北：中央研究院，2013）
- 顏崑陽：〈文學自覺說與文學獨立說之批判芻論〉，《慶祝黃錦鉉教授九秩嵩壽論文集》，（臺北：洪葉文化公司，2011）
- 陸胤：〈「哀六朝」：晚清士大夫政教觀念的中古投影〉，童嶺主編：《皇帝·單于·士人：中古中國與周邊世界》，（上海：中西書局，2014）

## （三）學位論文

- 任姍：《章太炎與新文學》，（復旦大學中文系博士論文，指導教授：郅元寶先生，2009）
- 林佳燕：《六朝文學自覺觀念研究》，（國立政治大學中國文學研究所碩士論文，指導教授：張蓓蓓先生，2004）
- 許惠琪：《劉師培論清代學術及其相關問題研究》，（國立臺灣大學中國文學研究所，指導教授：夏長樸先生，2007）
- 陳梅香：《章太炎語言文字學研究》，（國立中山大學中國文學研究所博士論文，指導教授：孔仲溫先生，1997）
- 鄭懿瀛：《魯迅與中國現代知識分子——從「吶喊」到「彷徨」的心路歷程》，（國



#### 四、外文及翻譯著作

##### (一) 論文

- Charles J. Alber, "Wild Grass, Symmetry and Parallelism in Lu Hsun's Prose Poems",  
ed. William H. Nienhauser, Jr. *Critical Essays on Chinese Literature*, (Hong  
Kong: Chinese University of Hong Kong, 1976) , pp.1-29.
- Chen Shih-hsiang, "The Cultural Essence of Chinese Literature" in C. C. Berg et al.,  
eds., *Interrelations of Cultures: Their Contributions to International  
Understanding* (Paris: UNESCO, 1953), pp. 43-85.
- Liu, L. (2009). Life as Form: How Biomimesis Encountered Buddhism in Lu Xun.  
*The Journal of Asian Studies*, 68(1), pp21-54.
- 丸尾常喜：〈魯迅と想像力の問題：「麻木」と「隔閡」を破るもの〉，《北海道大  
学文学部紀要》30(2)（1982年3月29日）（The annual reports on cultural  
science），頁193-224。
- 木山英雄：〈「文學復古」與「文學革命」〉，《文學復古與文學革命——木山英雄  
中國現代文學思想論集》，（北京：北京大學出版社，2004），頁209-238。
- 木山英雄：〈從文言到口語〉，《文學復古與文學革命——木山英雄中國現代文學  
思想論集》，（北京：北京大學出版社，2004），頁113-125。

##### (二) 著作

- Cheng, Eileen J, *Literary Remains: Death, Trauma, and Lu Xun's Refusal to Mourn*,  
(Honolulu, HI: University of Hawaii Press, 2013)
- 沃爾特·翁（Walter J. Ong）著，何道寬譯：《口語文化與書面文化：語詞的技術  
化》，（北京：北京大學出版社，2008）
- 本傑明·艾爾曼（Benjamin Elman）著，復旦大學文史研究院譯：《經學·科舉·  
文化史：艾爾曼自選集》，（北京：中華書局，2010）
- 宇文所安（Stephen Owen）著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中往事的再現》，

- (北京：生活·讀書·新址三聯書店，2004)
- 夏濟安 (T.A Hsia):《黑暗的閘門：中國左翼文學運動研究》(The Gate of Darkness)  
(香港：香港中文大學，2016)
- 費正清著，張沛等譯：《費正清中國史（中國：傳統與變遷）》（長春：吉林出版集團，2015）
- 鈴木虎雄：《支那詩論史》，（東京：弘文堂書房，1925）
- 鈴木貞美著，王成譯：《文學的概念》，（北京：中央編譯出版社，2011）
- 廚川白村著，魯迅譯：《苦悶的象徵》，《魯迅全集》卷 13，（北京：人民文學出版社，1973），
- 北岡正子著，何乃英譯：《〈摩羅詩力說〉材源考》，（北京：北京師範大學出版社，1983）
- 北岡正子著，李冬木譯：《魯迅救亡之夢的去向：從惡魔派詩人論到《狂人日記》》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015）
- 興膳宏著，蕭燕婉譯：《中國文學理論》，（臺北：聯經出版社，2014）
- 雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）著，劉建基譯：《關鍵詞：文化與社會的詞彙》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005）
- 雷蒙德·威廉斯（Raymond Williams），王爾勃、周莉譯：《馬克思主義與文學》，（洛陽：河南大學出版社，2008）
- 傅柯（Michel Foucault）著，莫偉民譯：《詞與物：人文學科考古學》，（上海：三聯書店，2001）
- 傅柯（Michel Foucault）著，蘇力譯：《尼采的幽靈：西方後現代語境中的尼采》，（北京：社會科學文獻，2001）

## 五、報刊

- 清·劉師培：〈中國美術學變遷論〉，《國粹學報》第 3 卷第 7 期（1907），頁 88-91。
- 清·劉師培：〈論美術與徵實之學不同〉，《國粹學報·美術篇》總第 33 期（1907），頁 5-7。

- 清·章太炎：〈論語言文字之學〉，《國粹學報》第2卷第24期（1906年），頁64-75。
- 清·梁啟超：〈沈氏音說序〉，《時務報》第4期（1896年9月），頁4-7。
- 清·梁啟超：〈清議報第一百冊祝辭並論報館之責任及本館之經歷〉，《中國近代期刊彙刊·清議報》第100期（1901年），頁3。
- 朱光潛：〈說「曲終人不見，江上數峰青」——答夏丏尊先生〉，《中學生》第60號（1935年12月）
- 王德威：〈埔里的摩羅詩力與文心〉，《聯合報·副刊》，（2016年8月7日）
- 商偉：〈言文分離與現代民族國家——「白話文」的歷史誤會及其意義〉，《讀書》，（2016年11期/12期），頁5-15。