

梁朝趨新文論探析

郭思豪

提 要：魏晉南北朝文風大盛，文學批評也乘勢而起。至於梁世，就有三種立場不同的文論在交鋒。裴子野是“保守派”，反對炫采浮華，主張文章必須發揮“勸美懲惡”的教化功能。劉勰和蕭統是“折衷派”，傾向在徵聖宗經與踵事增華之間取得平衡。蕭子顯和蕭綱則是“趨新派”，意圖擺脫傳統文論束縛，要讓文學徹底地與道德教化分道揚鑣。他們有兩個豪邁的口號：“若無新變，不能代雄”和“立身先須謹重，文章且須放蕩”，其目的是要體現一種嶄新的“性情觀”。它裏面不必具備深刻的教化意義，而只須於日常生活“應物斯感”，就有形諸筆端的價值。於是，文學創作忽然變得輕鬆許多，文士甚至可以“放蕩”地從事五花八門的文學形式“新變”了。

關鍵詞：梁朝文學；蕭子顯；蕭綱；新變

文學的趨新不是一朝變天，它是一個無聲無色一點一滴的演進過程。像人類的進化歷程一樣，新變是漸變的而非突變的，舊中帶新，新中帶舊，經過若干歲月，驟然回顧，再引首前瞻，兩相對比，才驚覺事物換了新顏。此外，理論建立是滯後行為，它往往根據現存成果的共相和殊相，找出聯繫，組成系統，而觀念的所謂新舊，就在這樣的過程中區分開來。也就是說，實踐是原材料，觀念則是後期加工。倘若把這個說法套用到文學發展上去，則趨新的文學觀念本身不是甚麼新發明，它只是對創新實踐的一種描述。因此當有人呼籲棄舊納新，其實新變的創作早已出現，有時候甚至相當流行，只等新的抽象觀念來確認。因此，探索趨新觀念，不僅要探手時風，還要溯洄從之，尋找它的發端。

討論趨新，還是應該由蕭子顯開始。第一，他那句“若無新變，不能代雄”喊得實在動聽。只消改換一個說法，就輕易使一個耳熟能詳的觀念，重新變得義正辭嚴，鏗鏘有力，為文字的神奇力量，做了示範。第二，他留下不少宮體詩，又是蕭綱集團的重要作家^①，觀念和實踐同時到位，故此不論研究梁朝的文學還是文論，格外受人注目。至於他的〈南齊書·文學傳論〉，立場鮮明，發唱驚聽，簡直就是一篇趨新派的文學綱領：

文章者，蓋情性之風標，神明之律呂也。蘊思含毫，游心內運，放言落紙，氣韻天成，莫不稟以生靈，遷乎愛嗜，機見殊門，賞悟紛雜。若子桓之品藻人才，仲洽之區判文體，陸機辨於〈文賦〉，李充論於〈翰林〉，張視擿句褒貶，顏延圖寫情興，各任懷抱，共為權衡。屬文之道，事出神思，感召無象，變化不窮。俱五聲之音響，而出言異句；等萬物之情狀，而下筆殊形。吟詠規範，本之雅什，流分條散，各以言區。若陳思〈代馬〉群章，王粲〈飛鷺〉諸制，四言之美，前超後絕。少卿離辭，五言才骨，難與爭驚。桂林湘水，平子之華篇，飛館玉池，魏文之麗篆，七言之作，非此誰先？卿、雲巨麗，升堂冠冕，張、左恢廓，登高不繼，賦貴披陳，未或加矣。顧宗之述傅毅，簡文之摘彥伯，分言制句，多得頌體。裴顧內侍，元規鳳池，子章以來，章表之選。孫綽之碑，嗣伯喈之後；謝莊之誄，起安仁之塵。顏延〈楊瓚〉，自比〈馬督〉，以多稱責，歸莊為允。王褒〈僮約〉，束晳〈發蒙〉，滑稽之流，亦可奇瑋。五言之制，獨秀眾品。習玩為理，事久則漬，在乎文章，彌患凡舊。若無新變，不能代雄。建安一體，〈典論〉短長互出；潘、陸齊名，機、岳之文永異。江左風味，盛道家之言：郭璞舉其靈變；許詢極其名理；仲文玄氣，猶不盡除；謝混情新，得名未盛。顏、謝並起，乃各擅奇，休、鮑後出，咸亦標世。朱藍共妍，不相祖述。今之文章，作者雖眾，總而為論，略有三體。一則啟心闡繹，托辭華曠，雖存巧綺，終致迂迴。宜登公宴，本非準的。而疏慢闡緩，膏肓之病，典正可采，酷不入情。此體之源，出靈運而成也。次則緝事比類，非對

^① 本傳載：“太宗（蕭綱）素重其為人，在東宮時，每引與促宴。”唐·姚思廉，《梁書》（北京：中華書局，1973），卷35，512。

不發，博物可嘉，職成拘制。或全借古語，用申今情，崎嶇牽引，直為偶說。唯睹事例，頓失精采。此則傳咸五經，應璩指事，雖不全似，可以類從。次則發唱驚挺，操調險急，雕藻淫艷，傾炫心魂。亦猶五色之有紅紫，八音之有鄭、衛。斯鮑照之遺烈也。三體之外，請試妄談。若夫委自天機，參之史傳，應思俳來，忽先構聚。言尚易了，文憎過意，吐石含金，滋潤婉切。雜以風議，輕唇利吻，不雅不俗，獨中胸懷。輪扁斫輪，言之未盡，文人談士，罕或兼工。非唯識有不周，道實相妨。談家所習，理勝其辭，就此求文，終然翳奪。故兼之者鮮矣。^②

文章開宗明義說道：“文章者，蓋性情之風標，神明之律呂也。”它把文章和性情直接搭鉤，也許在別人看來是貶低了文學，抬舉了性情，但對鍾情文事的文士來說，卻是雙贏的說法。那就是，文學和性情再不必只能是經典的禁臠，經過了折衷論者的首肯和鋪墊，“吟詠性靈”作為文學的重要功能，除了死硬的復古派外，已普遍得到共識。其中的細微分別，只是持折衷觀點的評論者在談到有關話題時，筆法比較迂迴，語氣比較謙卑，識趣地永遠讓傳統的教化觀走在前面，自己則躲在背後偶爾叨光。折衷派如劉勰《文心雕龍》和蕭統《文選》，莫不如是。^③就是在文術上多所開創的沈約，談到文學源起時，仍不敢從心所欲而有半點逾矩。他在〈宋書·謝靈運傳序〉說：“民稟天地之靈，含五常之德，剛柔迭用，喜慍分情。夫志動於中，則

^② 梁·蕭子顯，《南齊書》（北京：中華書局，1972），卷52·907—909。

^③ 至於鍾嶸的文學觀念，論者多指傾向折衷，比如歸青、曹旭《中國詩學史》雖然以異調視之，卻仍把鍾氏說成“儒學的折衷派”。事實上，鍾嶸雖然也批評時風，可是他完全擺脫教化觀的思考角度，真正把文學看成獨立和高雅的藝術形式，其本質與趨新論調更為接近；即如對“吟詠性靈”的看法，就與趨新派深相契合。他在〈詩品序〉說：“氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。欲以照燭三才，暉麗萬有。靈祇待之以致饗，幽微藉之以昭告。動天地，感鬼神，莫近於詩。”（梁·鍾嶸撰，曹旭集註，（上海：上海古籍出版社，1994），1）跟蕭子顯〈文學傳序〉一樣，這裏同樣開宗明義把‘性情’看作文學的靈魂。因此陳順智《魏晉南北朝詩學》說：“雖然‘吟詠性情’的說法出自〈毛詩序〉，但鍾嶸卻用這種舊的說法表達了一個全新內容，賦予它新的時代氣息與新生命；也雖然‘緣情’說早在陸機時代便提出，但鍾嶸以‘吟詠性情’來替代它，更準確、更明白地表達了詩歌的抒情功能，同時由‘吟詠’一詞更擴棄了詩歌抒情的功利色彩，強化了它傳情達意的自娛性與自足性。”（陳順智，《魏晉南北朝詩學》（湖南：湖南人民出版社，2000），117）至於鍾嶸對於時風的批評，出發點不在於折衷和平衡，而是純粹出於獨到的文學思考。因此，與其把鍾嶸歸入儒學的折衷派，說他是理智的趨新派，也許更為恰切。

歌詠外發。六義所因，四始攸系，升降謳謠，紛披風什。”^④起筆不離天地五常，四始六義，用上一大堆套語，反映沈氏的文學思維始終脫不掉傳統枷鎖。諷刺的是，沈約此文是要宣佈一個文學聲律的重大發現^⑤，可是意識的最底層還沒作出相應調節，新觀點，舊原則，正好說明永明文學的所謂新變，仍處於包裝階段。可想而知，這次蕭子顯假史家之名，談到文學本質時，只談“情性”，卻對傳統的“教化論”不屑一顧，是文學成功顛覆經典的重要標誌。有了如此真切的認知，文學才總算徹底放下沉重的道德包袱，輕裝上路。雖然彷彿年輕人離家遠行，要面對種種挑戰，可是那種天空海闊的樂暢，對趨新文人來說，卻有着不可抗拒的刺激和誘惑。梁人對文學創作，表現出前所未有的熱衷和投入，假如沒有經過文學觀念的重大修正，是不能想像的。蕭綱〈答張續謝示集書〉謂：“綱少好文章，於今二十五載矣。竊嘗論之，日月參辰，火龍翻轍，尚且著於玄象，章乎人事，而況文辭可止，詠歌可輟乎？不為壯夫，楊雄實小言破道；非謂君子，曹植亦小辯破言。論之科刑，罪在不赦。”^⑥揚雄和曹植挾着文名輕貶文學，常給復古派攻擊趨新文學引為佐證，這裏蕭綱直斥其非，甚至要論刑處罪，語氣之激烈前所未有的，卻跟他鍾愛文學之深，恰成正比。蕭氏〈與湘東王書〉又說：“吾輩亦無所遊賞，止事披閱，性既好文，時復短詠。雖是庸音，不能閣筆，有慚伎癢，更同故態。”^⑦這裏蕭綱毫不忌諱地說自己好文成癖，是因為確信自己的文學觀與前人不同，也比前人進步。至於通過文學創作能夠抒發内心真實情感，更是一試上癮的玩意，蕭綱夫子自道說“有慚伎癢”，正是這種心理狀態的恰切描述。蕭繹〈與劉孝綽書〉也有類似說法：“君屏居多暇，差得肆意典墳，吟詠情性，比復稀數古人，不以委約，而能不伎癢。且虞卿、史遷由斯而作，想摛屬之興，益當不少；洛地紙貴，京師名動，彼

④ 梁·沈約，《宋書》（北京：中華書局，1974），卷67·1778。

⑤ 沈約〈宋書·謝靈運傳序〉是研究永明聲律說的重要文獻，文中提到：“夫五色相宜，八音協暢，由於玄黃律呂，各適物宜。欲使宮羽相變，低昂互節，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。”梁·沈約，《宋書》（北京：中華書局，1974），卷67·1778。

⑥ 清·嚴可均輯，《全梁文》（北京：商務印書館，1999），卷11·114。

⑦ 清·嚴可均輯，《全梁文》，卷11·115。

此一時，何其盛也！”^⑧蕭繹把意思說得比蕭綱更明確，“吟詠情性”與“技癢”有直接的因果關係。可見趨新派的創作熱誠和動機，已不再源於教化的虛假號召，而是實實在在的“技癢”使然，至於“技癢”，又由“吟詠情性”的精神需要啟動。因此蕭繹在〈金樓子·立言〉給文學下了一個簡明的定義：“至如文者，惟須綺縠紛披，宮徵靡曼，脣吻逾會，情靈搖蕩。”^⑨聲色與情意並列，孰輕孰重，不得而知，但可以肯定的是，來到梁代中葉，“吟詠性靈”毫無疑問成了趨新文論的核心觀念，而且振振有詞，不再躲閃。

不過須作補充的是，文學的“性情觀”並非新生事物，它有時候是“教化觀”的雙生兒，有時候甚至與“教化觀”一體兩面，由性情達成教化，以教化管束性情。〈尚書·舜典〉謂“詩言志，歌永言”，^⑩其中“言志”的意思，就同時包含“道德”和“情意”兩個內容。〈詩大序〉說：“國史明乎得失之跡，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上，達於事變而懷其舊俗者也。”^⑪這裏顯然要突出“吟詠情性”的政治效果，強調性情須為教化所用。它跟着又說：“故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。”^⑫可見〈詩大序〉一方面鼓勵性情自然抒發，主張不平則鳴，讓施政者知所得失；另一方面卻試圖以“禮義”引導和限制性情自由伸展，不讓“興觀群怨”溢出統治者預設的範圍。因此傳統文論也理直氣壯大談性情，只是詞語的多義性着實為種種觀點提供了不少自圓其說的空間。政教文學的“性情觀”說穿了原來是一套“鳥籠觀”，其所謂“性情”，往往不過是“禮教”的點綴或者化身。由此而言，文學自覺運動其實是一個給性情放飛的漫長過程，這期間，折衷派嘗試打開籠子，趨新派

^⑧ 清·嚴可均輯，《全梁文》，卷17·182。

^⑨ 梁·蕭繹〈金樓子·立言〉，引自《四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1987），冊848，卷4·853。

^⑩ 〈尚書·舜典〉。《十三經注疏》（上海：上海古籍出版社，1997），漢·孔安國傳，孔穎達正義，《尚書正義》，卷3·131。

^⑪ 〈毛詩序〉。漢·毛公傳，鄭玄箋，孔穎達等正義，《毛詩正義》（上海：上海古籍出版社，1990），卷1·19。

^⑫ 〈毛詩序〉。漢·毛公傳，鄭玄箋，孔穎達等正義，《毛詩正義》，卷1·19。

努力催牠飛走，復古派呢，痛惜於馴養已久的性情無故走失，一心要把牠重新捕回。

儒家文論的保守本質，長久以來束縛文學發展，人心早已思變，趨新派提倡“吟詠性靈”作為解放文學的手段，一矢中的，具有很大的說服力。可是，對於如何解讀“性靈”，儒家文論有着一套明確和習用的語言，^⑩趨新陣營要與之抗衡，也就不能只提口號而沒有具體內容。蕭子顯提出“文章者，蓋情性之風標，神明之律呂”之後，沒有跟進說明“情性”的內涵，文理上顯有缺失（這無心之失，正好反映時人對“情性”的新義已取得共識，不必再勞心費詞），不過他在〈自序〉倒作了充份補充：“追尋平生，頗好辭藻，雖在名無成，求心已足。若乃登高目極，臨水送歸，風動春朝，月明秋夜，早雁初鶯，開花落葉，有來斯應，每不能已也。”^⑪末句“有來斯應，每不能已”是全段概括。“有來”指外在的種種現象，也就是“登高目極，臨水送歸”的人事際遇，以及“風動春朝，月明秋夜，早雁初鶯，開花落葉”的自然物色。“斯應”指內在種種情意的躍動，也就是喜慍哀怨，譬如井水，投石激起。“有來”是“象”，“斯應”是“意”，“意象”滲透融合，就構成了文學創作的重要元素。“每不能已”承接“斯應”，指反應的強大力度，表明情意一經觸動，會形成一股奔突的血氣，必須因象托意，通過創作來宣洩，來撫平。表面上，這說法仍舊彈着“在心為志，發言為詩”的老調，但只要細心對比復古和折衷的文論，就會發現趨新論者由於揚

^⑩ 吳喬說：“問曰‘何為性情？’答曰：‘聖人以思無邪蔽《三百篇》，性情之謂也。《國風》好色，《小雅》怨悱，發乎情也。不淫不亂，止乎禮義，性也。樂而不淫，哀而不傷，亦言此也。此意晉、魏不失，梁、陳盡矣。’”這就是儒家的性情觀，吳喬說“梁、陳盡矣”，也就是梁、陳對性情另有與儒家完全不同的理解。清·吳喬，《圍爐詩話》。郭紹虞編選，《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983），480。

^⑪ 清·嚴可均輯，《全梁文》，卷23·259。

棄了“發乎情，止乎禮義”的功利目標，高舉的不再是文學的教化功能，^⑯而是它的娛人作用。宣洩是愉快的，“大凡物不得其平則鳴”，這才是創作予人最實在的心理享受^⑰。因此，像“蓋文章，經國之大業，不朽之盛事”之類的話^⑱，說得再正氣凜然，來到普遍視文學為高雅娛樂的梁朝，只能變成哄孩子學乖的遠大理想，陳義不妨，但別指望有人真心躬行。

傳統文論也談物色，也談人事，前者如“風雨淒淒，雞鳴喈喈”^⑲，後者如“青青子衿，悠悠我心”，^⑳可是這些真率動人的詩句，來到復古信徒手中，最後都只能被醸製成為乾凅的教條^㉑。趨新的文學觀卻一心排除道德雜念，專注地以物色和人事作為審美主體，並視通過審美直接獲得的情意反饋，才是文學創作的終極意義。可以想見，由此取義的“性靈觀”，是個人的、寬泛的，也是自然的、真實的，在在與傳統的解讀相反相違。事實上，自陸機提出“緣情論”以來，尚新的文學軌跡，就一直儘量把“性靈”說得平易近人。來到梁世，更進一步讓“性靈”緊貼生活，強調只須有所聞見，有所感觸，自會創作隨之，既不虛玄，也不道學。只有這樣的“性靈”，才

^⑯ 劉勰《文心雕龍·明詩》：“大舜云‘詩言志，歌永言。’聖謀所析，義已明矣。是以在心為志，發言為詩，舒文載實，其在茲乎！詩者，持也，持人情性；三百之蔽，義歸無邪，持之為訓，有符焉爾。人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。昔葛天樂辭，玄鳥在曲；黃帝《雲門》，理不空絃。至堯有《大唐》之歌，舜造《南風》之詩，觀其二文，辭達而已。及大禹成功，九序惟歌；大康敗德，五子咸怨；順美匡惡，其來久矣。自商暨周，雅頌圓備，四始彪炳，六義環深。”其中“應物斯感”和蕭子顯的“有來斯應”，說法十分相似。可是劉氏對“物”的理解，除了人事物色外，也包括道德教化，而且視為“人稟七情”極其重要的指歸。這跟蕭氏認為創作只須立足於人事物色的直接情意反應，本質很不相同。事實上，上文曾舉引蕭綱“未聞吟詠情性，反擬《內則》之篇；操筆寫志，更摹《酒誥》之作”數語，說明趨新派刻意讓文學的“情性”與經典的“教化”保持距離，正好與“有來斯應”情意內容互相引證。梁·劉勰撰，范文瀾註，《文心雕龍註》（北京：人民文學出版社，1998），卷2·65。

^⑰ 語出韓愈《孟東野序》。唐·韓愈撰，廖峯中集註，《東雅堂昌黎集註》（上海：上海古籍出版社，1993），289。

^⑱ 語出曹丕《典論·論文》。清·嚴可均輯，《全三國文》（北京：商務印書館，1999），卷8·83。

^⑲ 《詩經·鄭風·風雨》。漢·毛公傳，鄭玄箋，孔穎達等正義，《毛詩正義》，卷4·178。

^⑳ 《詩經·鄭風·子衿》。漢·毛公傳，鄭玄箋，孔穎達等正義，《毛詩正義》，卷4·178。

^㉑ 《毛詩·鄭風·風雨》傳曰：“風雨，思君子也。亂世則思君子不改其度焉。”（漢·毛公傳，鄭玄箋，孔穎達等正義，《毛詩正義》，卷4·178）《毛詩·鄭風·子衿》傳曰：“子衿，刺學校廢也。亂世則學校不修焉。”（漢·毛公傳，鄭玄箋，孔穎達等正義，《毛詩正義》，卷4·178）二者都從政治教化的角度理解詩意。

能做到蕭子顯所說的“蘊思含毫，游心內運，放言落紙，氣韻天成，莫不稟以生靈，遷乎愛嗜，機見殊門，賞悟紛雜”。這是趨新論者所嚮往的文學經驗，可以“放言”，追求“天成”，不拘“愛嗜”，講究“賞悟”，與古人臨文下筆如履薄冰的戒懼情貌，不可同日而語。

蕭子顯對“性靈”的看法，在當時已經是梁人的習用概念，不是甚麼獨得之秘；說新，其實已經新過了。比如蕭綱〈答張續謝示集書〉說：“春庭落景，轉蕙承風；秋雨且晴，檐梧初下。浮雲生野，明月入樓，時命親賓，乍動嚴駕，車渠屢酌，鸚鵡驟傾。伊昔三邊，久留四戰，胡霧連天，征旗拂日，時聞鳩笛，遙聽塞笳，或鄉思悽然，或雄心憤薄，是以沈吟短翰，補綴庸音，寓目寫心，因事而作。”^{②1} “春庭”四句是物色，“浮雲”以下是人事，結果就是“寓目寫心，因事而作”。鍾嶸〈詩品序〉復寫道：“若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒，斯四候之感諸詩者也。嘉會寄詩以親，離群托詩以怨。至於楚臣去境，漢妾辭宮；或骨橫朔野，或魂逐飛蓬；或負戈外戍，殺氣雄邊；塞客衣單，孀閨淚盡；又士有解佩出朝，一去忘返；女有揚娥入寵，再盼傾國：凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義，非長歌何以騁其情？”^{②2} 也就是說，四時變化，人事亂離，只要有所感蕩，無一不是文學題材。綜合上述，可見蕭子顯等人在寫到物色和人事的面貌時，雖然取材稍有出入（正是蕭子顯所說的“遷乎愛嗜”所致），但對性靈的層次和內涵，以及它如何影響創作的看法，眾口一詞，別無二致。

“性靈”作為文學的核心觀念，釐清它的趨新意義，對進一步探索它跟創作的細緻關係，至為重要。首先從創作的發生原理看，蕭子顯說“有來斯應，每不能已”，蕭綱說“寓目寫心，因事而作”，都是以虛應實，聽任自然，顯然與道家的文學觀點更為接近。文論家把這種觀念叫做“物感說”。歸青、曹旭《中國詩學史》談到鍾嶸的詩論時說：“在詩歌的發生過程中，假如〈詩大序〉和劉勰偏重於人心是‘主動’的話，鍾嶸則偏重於人心是‘被動’的。就是說，詩歌的發生，首先是有外界客觀的‘氣’，使客觀的‘物’發生變化，而作為創作主體的人心，先是被物感，然後才有可能抒發

^{②1} 清·嚴可均輯，《全梁文》，卷11·114。

^{②2} 梁·鍾嶸撰，曹旭集註，〈詩品序〉，47。

這種‘物感’。”^②這裏所謂主動，是作者假如相信文章須為教化而作，會覺得天將降大任於斯人，下筆務必宗經徵聖，積極尋找事物的道德意義；於是往往先有主見，以觀物事。所謂被動，是作者假如相信創作可以純粹為了“吟詠性情”，會聽任“人情”與“物象”自然湊合，耳得之而為聲，目遇之而成色；於是往往先有物事，情意繫之。如此稍稍顛倒次序，就成了趨新的關鍵，讓創作起了翻天覆地的變化。

須作補充的是，這裏所說的“主動”和“被動”，僅是客觀的原理分析，沒有任何褒貶含義，因此別誤會“主動”要比“被動”對文學創作更為有利。剛好相反，傳統的文學發生論，是一個最終把事物“德化”的過程，而新的“物感說”卻讓事物“情化”，同時也讓性情“物化”，是一個事物與性情之間平等的互動過程。因此假如撇開“德化”、“情化”和“物化”的檔次高低不談，先從多樣性的角度計算，人稟七情六慾，物有千姿百態，兩者的互動結果，自然要為文學開創一個前所未有的繽紛局面。事實上，梁代稍具趨新意識的文士，談到寫作，都不約而同地對文學的多樣性表示理解和認同。比如劉勰《物色》謂：“詩人感物，聯類不窮；流連萬象之際，吟詠聽之區；寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。”^③蕭統《文選序》說：“蓋踵其事而增華，變其本而加厲；物既有之，文亦宜然。隨時變改，難可詳悉。”^④蕭子顯《文學傳論》則稱：“屬文之道，事出神思，感召無象，變化不窮。”^⑤此外，“物感”的動機論也大大增加創作機會。因為說到物，無論季候、時分、山水、動植，都是寓目可見，不必營求；繼而說到事，即使出塞、去境不是貴公子常有的體驗，可是送別、悼亡、嘉宴、酬贈的機會，卻可以多得應接不暇。可見把種種物和事加在一起，即使被動“物感”，也不愁沒有題材。蕭綱說“寓目寫心，因事而作”，看似下筆必有所寄，無病不會呻吟，大有陶淵明“採菊東籬下，悠然見南山”的高遠境界。可是，先不說自然物色觸目皆是，就是人事往還，盛

^② 歸青、曹旭，《中國詩學史》（廈門：鷺江出版社，2002），222。

^③ 梁·劉勰撰，范文瀾註，《文心雕龍註》，卷10·693。

^④ 清·嚴可均輯，《全梁文》，卷20·221。

^⑤ 梁·蕭子顯，《南齊書》，卷52·907—909。

情難卻，還不免要為文造情。裴子野就曾對這種創作態度，深致不滿。他說：“每有禎祥，及幸讌集，輒陳詩展義，且以命朝臣，其戎士武夫，則託請不暇，困於課限，或買以應詔焉，於是天下向風，人自藻飾，雕蟲之藝，盛於時矣。”^⑦記載的雖是宋明帝時事，借彼喻此，罵的顯然也包括梁代文人。可見所謂“物感”，其實有需要時也可以是“感物”，一切操之在我，或是技癢，或是酬答，隨時化“被動”為“主動”，不必受“佇興”或“感會”所限。“吟詠情性”的提法本來並不新穎，“寓目寫心”也從來是創作常規，不是甚麼新鮮的話題。可是看似尋常不過的觀念，背後卻藏着極大的新意，那是鑽進了“情性”和“事物”的空子，無限地擴充了“物感”的範圍。上文說過，“趨新其實是給情性放飛的過程”，由“吟詠情性”到“有來斯應”到“寓目寫心”，則在放飛情性之後，繼續放飛題材，放飛動機，這麼一整套互相適應的文學觀念，就是梁朝文學變革的“新”之所在。

梁朝文士的趨新意圖，是為文學尋求最大的空間，假如嫌“吟詠情性”等種種表述還沒有把這個意圖說明白，蕭綱的“立身先須謹重，文章且須放蕩”，^⑧肯定更能一語中的。可是，坦率激烈的言詞容易引來反彈。蕭氏主張文行該有不同標準，已經是危仄之談，更何況“放蕩”一詞讓人有不雅的聯想，因此難免招來非議。郭紹虞說：“南朝文學的傾向訛濫，已成為不可遏止的事實，不過明顯地為訛濫文學提出理論的，還並不多。比較突出的，要算梁簡文帝蕭綱了。蕭綱〈誠當陽公大心書〉云：‘立身先須謹慎，文章且須放蕩。’他把文和行分開來講，可說是訛濫文學的理論。”^⑨郭氏無視“放蕩”只作為梁朝趨新文論的概括描述，認為它是一種訛濫甚至黃色的文學理論，不是公允的論斷。事實上，即使梁人為了實踐“文章且須放蕩”的理論，走得太遠，最後淪於訛濫和色情，也自有其他促成墮落的因素，並不是蕭綱提出“放蕩”時想見的結果。鄧仕樑則指“放蕩”體現了六朝文學的新變追求，才算擊中問題的核心。他說：“我們說六朝文學的精神在於‘放

^⑦ 裴子野〈雕蟲論〉。清·嚴可均輯，《全梁文》，卷53·576。

^⑧ 蕭綱〈誠當陽公大心書〉。清·嚴可均輯，《全梁文》，卷11·113。

^⑨ 郭紹虞在《中國古典文學理論批評史》中，把蕭綱此論，置於“黃色文學的理論”一節之後。郭紹虞，《中國古典文學理論批評史》（北京：人民文學出版社，1959），81。

蕩’，也不為過。當然，‘放蕩’並不像郭紹虞先生所說的‘黃色’。按當時人的理解，文章確乎是不妨‘放蕩’，甚至文學上的‘放蕩’是理所當然的。”^①理論上，要趨新而不許“放蕩”，就好像求忠臣而不許切諫，是很難想像的，關鍵只在於“放蕩”該有甚麼具體內容。

何遜詩云“生平任浩蕩”^②，能夠從心所欲，人生當然有無限快意；但讓人感興趣的是，當人的情性得到解放，它會怎樣決定自己的流動方向。劉勰說“感物吟志，莫非自然”^③；蕭子顯說“委自天機，參之史傳，應思俳來，忽先構聚”^④，又說“須其自來，不以力構”^⑤；說得語態豁達，一派老莊口吻，好像真能率性而行，隨意所之。可是性情始終不由作為客體的物色和人事決定，它源於主體的個性，而個人的性情品味，又與時代的文化風格息息相關。換句話說，聽任自然的“放蕩”結果，不可能像“瀉水置平地，各自東西南北流”般，平均發展；文化風格到底不是平地，它總有一定的坡度，主宰性情流向。由此而言，“莫非自然”不過是句作態的虛語吧了。

梁人的文學“放蕩”觀，原意要打破“載道”傳統的束縛，讓情意有更廣闊的流動空間。可是他們沒有想到，自己原來處身在一個平凡的年代，養

^① 鄧仕樸〈釋“放蕩”——兼論六朝文風〉從文學、詞彙、語用等各方面詳論“放蕩”的正確解讀。除了指出“放蕩”是六朝文學的精神，肯定“那批趨新、或者可說‘放蕩的文人’”，還從體裁、語言和內容三方面指出‘放蕩’文學該具有的面貌，很有啟發性。陳國球，《香港地區中國文學批評研究》（臺北：學生書局，1991），101—119。

^② 何遜〈入西塞示南府同僚〉。逸欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983），梁詩卷8·1684。

^③ 劉勰〈文心雕龍·明詩〉。梁·劉勰撰，范文瀾註，《文心雕龍註》，卷2·65。

^④ 蕭子顯〈文學傳論〉。梁·蕭子顯，《南齊書》，卷52·907—909。

^⑤ 蕭子顯〈自序〉。清·嚴可均輯，《全梁文》，卷23·259。

成一種平凡的性格^⑩，如此把情意的範圍一下子擴得太寬，生活接不上軌，所謂流動，最後成了流失。胡應麟論及歷朝詩歌的文質變化時說：“五言盛於漢，暢於魏，衰於晉、宋，亡於齊梁。漢，品之神也；魏，品之妙也；晉、宋，品之能也；齊、梁、陳、隋，品之雜也。漢人詩，質中有文，文中
有質，渾然天成，絕無痕跡，所以冠絕古今。魏人瞻而不俳，華而不弱，然文與質離矣。晉與宋，文盛而質衰；齊與梁，文勝而質減；陳、隋無論其質，即文無足論者。”^⑪這裏說五言詩亡於齊梁，固然是偏激之論，但說詩至齊梁，“文勝而質減”，就是用上梁人自己寬泛的情性觀來考察，又不能不承認這確是梁文學的總傾向。梁人高談“吟詠情性”的時候，顯然對時代對自己，都同時缺乏深刻認識。

缺乏內在美，只好拿外在美來補償，這是梁人身陷無情可詠的困局中，仍能讓文學新變的唯一出路。“外在美”往往訴諸物質的塗飾，反映在創作上，是手段變成了目的，物色不再是情意的附庸，而紛紛佔領作品要津，然後據險固守。由此可見，從“吟詠情性”到“吟詠物色”，梁人的文學觀念和創作實踐，出現了嚴重的異化。可是異化並不表示斷層，在異化的表象背後，觀念和實踐還是有着密切的因果關係，也不妨礙文學“新變”的追求。開放的“性情觀”讓作者從容接納一切情感反應，也順勢接納一切目遇耳聞的題材。“放蕩論”的即時效果，是“性情告退，物色方滋”，而寄生在物色身上的種種描寫技巧，成了梁人的獨得之秘。

此外，值得一提的，是梁人“吟詠情性”的主張，使他們追求傾向明暢的語言風格。歷代文論對梁朝文學頗多誤解，其中一項，就是以為它真像蕭

^⑩ 庾信《哀江南賦》有“五十年中，江表無事”一語，反映了梁人普遍存有一種“守業”而非“創業”的保守意識。要解讀“五十年中，江表無事”的深層意義，得先從無事的“江表”說起。“江表”指長江以南地區，原是“大一統天下”南望的一塊富饒寶地。可是到了公元318年司馬睿（276—321）定都建康建立東晉後，北方為匈奴所佔，皇土重新劃界，“天下”就只好一北一南裂成了“中原”和“江表”；而浩蕩南遷的王侯將相，高門世族，無不沾上幾分流放的悲劇色彩。自此知識分子的視野起了重大變化，總的趨向，是從東漢末年的“老驥伏櫪，志在千里”，三百年間一步一步退到蕭梁時期的“五十年中，江表無事”，表現出嚴重的空間萎縮；而這外在的空間萎縮，其實與內在的胸襟、野心和魄力的愈趨局促，互為因果，惡性循環。因此雖然蕭梁與宋、齊相比更安定繁榮，但卻要以相對“平凡”的歷史面相作為代價。

^⑪ 明·胡應麟：《詩藪》（上海，上海古籍出版社，1979），內篇卷2·22。

繹所說的，作品都是“綺縠紛披”，辭華泛濫，一味以炫采炫博為能事。這是未經精審之論。過度的文采會傷害情意表達，不僅復古派和折衷派如是說，趨新論者也心知肚明，沒有異議^⑦。上文提過蕭繹認為“繁則傷弱”和“要使豔而不華”，可見“繁富”在趨新文人看來不是理想風格，他們主張去繁從易，追求傾向清晰的美感^⑧。這從沈約的“三易”論^⑨，到鍾嶸的“自然英旨”觀^⑩，到蕭子顯的“文尚易了”說^⑪，一脈相承，文學思維深相合契。所謂“自然”，是既尊重物色的獨立意義，也同時盡量保持“人”與“物”的真實關係；所謂“易了”，是重新確認讀者對作品的理解和分享，乃整個審美經驗不可分割的重要一環。前者着重物色的觀照和感會，後者強調意象的建構和傳遞，結合起來，就形成相對完整的創作觀。為了貫徹“自然”和“易了”的主張，梁人下筆除了不求堆垛，當然也極力避免用典。鍾嶸反對詩歌用典，立場鮮明，人所共知。他在〈詩品序〉說：“夫屬詞比事，乃為通談。若乃經國文符，應資博古；撰德駁奏，宜窮往烈。至乎吟詠情性，亦何貴於用事？‘思君如流水’，既是即目；‘高臺多悲風’，亦唯所見；‘清晨登隴首’，羌無故實；‘明月照積雪’，詎出經史？觀古今勝語，多非補假，皆由直尋。”^⑫鍾氏這裏正面立論，指出去掉典故，物色的面貌才能真切，才能寫出“自然英旨”的清詞秀句。他在評論任昉詩時，則從反面說起：“昉既博學，動輒用事，所以詩不得奇。少年士子，效其如此，弊矣。”^⑬這段話有兩點值得注意。一是“用事”往往使“詩不得奇”。“奇”是“新變”的一種面貌，“尚奇”就是“尚新”，“用事”屬

^⑦ 趨新與復古折衷對文采的制約主張，說法雖然相類，但本質不同。趨新論者主要從意象經營和語言風格的角度考慮；復古派則批評繁縟的詞采會傷害情理，扭曲文學達成教化的功能；至於折衷者則或此或彼，兼而有之。

^⑧ 蕭繹〈內典碑銘集林序〉。清·嚴可均輯，《全梁文》，卷18·195。

^⑨ 顏之推〈顏氏家訓·文章〉說：“（沈約云）文章當從三易：易見事，一也；易識字，二也；易讀誦，三也。”陳·顏之推撰，王利器集解，《顏氏家訓集解》（北京：中華書局，1993），卷9·272。

^⑩ “自然英旨”即指追求自然精美的風格。梁·鍾嶸撰，曹旭集註，〈詩品序〉，181。

^⑪ 蕭子顯〈文學傳論〉。梁·蕭子顯，《南齊書》，卷52·907—909。

^⑫ 梁·鍾嶸撰，曹旭集註，〈詩品序〉，174。

^⑬ 梁·鍾嶸撰，曹旭集註，〈詩品序〉，316。

於徵引“故實”，本質上自然跟“尚新”相違^⑭。二是“少年士子，效其如此”一語，反映時人用事成風，鍾氏故意借題發揮，提出創見之餘，也有矯正時弊的深意。蕭子顯也反對用典，他說：“今之文章，作者雖眾，總而為論，略有三體……次則韻事比類，非對不發，博物可嘉，職成拘制。或全借古語，用申今情，崎嶇牽引，直為偶說。唯睹事例，頓失精采。”^⑮這裏“頓失精采”是“詩不得奇”的另一表述。綜觀鍾蕭二人之論，他們對“用事”和“時風”的看法如出一轍，稍有不同的，是鍾嶸只針對詩歌創作，蕭子顯卻是各種體裁一概而論（不過看來重點仍有詩歌），因此多了一句“博物可嘉”的稱許，標準稍微寬鬆。假如拿梁人的作品來引證，凡是吟詠物色的，大都能體現這種崇尚，不求依傍，直接觀照，着重把握審美過程中最具意趣的形象，再透過精煉的文字表達出來。

須作補充的是，梁人雖然不主張用典，追求清新的文學語言，但別以為他們會完全放過露才揚己的機會。〈梁書·沈約傳〉載：“（沈）約嘗侍宴，值豫州獻栗，逕寸半，帝奇之，問曰：‘栗事多少？’與約各疏所憶，少帝三事。出謂人曰：‘此公護前，不讓即羞死。’帝以其言不遜，欲抵其罪，徐勉固諫乃止。”^⑯比隸事也就是比才學，雖屬遊戲卻是名譽攸關。難怪沈約既然識相退讓，卻又忍不住把實情告訴徐勉，而蕭衍先贏後輸，老羞成怒，差點兒使學術較量演成政治事件。梁人極重才學，而衡量才學的簡易標準就是用典，因此很難想像滿腹詩書的梁朝文士，下筆真能控勒得住，不讓一個個經典故事跑出來干擾意象的純粹。〈梁書·王僧孺傳〉記道：“（王）僧孺好墳籍，聚書至萬餘卷，率多異本，與沈約、任昉家書相埒。少篤志精力，於書無所不睹。其文麗逸，多用新事，人所未見者，世重其富。”^⑰可見梁人對用典不僅沒有反感，反而因王僧孺能用新事，表示讚

^⑭ 這只是就理論而言。實踐上，假如能巧妙運典，不僅不妨礙理解，而且往往讓人讀一得二，有意外驚喜。顏子推〈顏氏家訓·文章篇〉載云：“邢子才常曰：‘沈侯（沈約）文章，用事不使人覺，若胸臆語也。’深以此服之。祖孝徵亦嘗謂吾曰：‘沈詩云：崖傾護石髓。此豈似用事耶？’”陳·顏之推撰，王利器集解，《顏氏家訓集解》，卷9·272。

^⑮ 梁·蕭子顯，〈南齊書〉，卷52·909。

^⑯ 唐·姚思廉，〈梁書〉，卷13·243。

^⑰ 唐·姚思廉，〈梁書〉，卷33·474。

賞，其中關鍵，就在“其文”一語。梁人詩文俱用典，不過兩者比較，文章用典的頻率，大大超過詩歌，似乎梁人意識到兩種體裁各有任務，須運用不同語體來配合。比如王僧孺的詩文，這種分野頗為明顯：

一旦攀附，遂無涯限，排雲矯漢，飛捧侍翼。陸離蟬組，照灼潘旗，受脤推轂，執珪奉耐。變狹室於高門，改小冠於侯服，況復還周紐其六印，歸齊列其五鼎。常懼輪輕載積，基薄墉高，器覆危傾，人指鬼瞰。老與年並，疾隨衰及，途遙齒截，漏迫鐘鳴。高春之景一斜，不周之風忽至，菌蠶夕陰，倏駛無幾，葢葬朝采，飄零已及。仰朱闕而掩涕，向漾谷而自悲，豈復式瞻拱默，仰接鐘鼓。儻帷蓋未親，東岳稍駐，擊壤鼓腹，其賜猶多。（王僧孺〈為韋雍州致仕表〉）^⑧

四時如湍水，奔飛競回復。夜鳥響嚶嚶，朝花照煜煜。厭見花成子，多看筍為竹。萬里斷音書，十載異栖宿。積愁落芳鬢，長啼壞美目。君去往榆關，妾留住亟谷。唯對昔耶房，如鬼蜘蛛屋。獨喚響相酬，還時影自逐。象床易氈簟，羅衣變單複。幾度過風霜，猶能保榮獨。（王僧孺〈春怨〉）^⑨

文章敘事說理，運典能以少總多，對達意有一定好處。可是詩歌寫景抒情，用典越多，性情越隱，物色越隔，滋味越淡，因此不宜主動提倡。上引王氏二作，第一篇駢體散文多用故事帶引文意；第二篇詩歌則直寫聞見，逕抒胸臆，至於事類，勉強只有“榆關”和“亟谷”兩個，不過就是不懂它們的意思，也無礙欣賞作品情意。王僧孺還有一些用典的詩句，如“重價出秦韓，高名入燕鄭”、“長卿幸未匹，文君復新寡”等，都是些耳熟能詳的代詞，借用和直道分別不大。梁人詩中隸事，大率類此。值得進一步補充的，是梁人對詠物詩和詠物啟在運典技巧上往往作不同處理，下面只舉同一作家兩篇題材類似的作品說明：

燠梅朝始發，庭雪晚初消。折花牽短樹，攀叢入細條。垂冰溜玉手，含刺胃春腰。遠道終難寄，馨香徒自饒。（庾肩吾〈同蕭左丞詠摘

^⑧ 清·嚴可均輯，《全梁文》，卷51·543—544。

^⑨ 遷欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，梁詩卷12·1770。

梅花〉)⑩

成叢殿側，猶連製賦之條；結實西園，非復粘蟬之樹。異合浦之歸來，疑藏朱實；同秦人之逐彈，似得金丸。（庾肩吾〈謝賚朱櫻啟〉）⑪

前者把焦點集中在“摘”字，指物窮形，境界雖然不高，但貴在真切；後者則顯然以堆砌典故為能事，文章殆同書抄，缺乏深刻的創作意義。不過也許可以正面地說，梁人的用典癖好，因為有了這種種疏導途徑，他們才可以專注地通過詩歌描寫物色的形態，求工而不必同時炫博。

總的來說，文學經過魏晉以來的反覆討論，來到梁朝，文士普遍有了一套完整而嶄新的創作觀念。其中最為核心的，是通過重新演繹“吟詠情性”的意義，終於擺脫政教加諸文學的種種束縛，在題材和技巧兩方面，作種種大膽的嘗試。儘管觀念和實踐不一定完全對等，也跟創作水平沒有必然關係，可是文學自覺運動要延續下去，不能不摸着石頭過河，憑着直覺走路，然後在路上放些標記，讓後來者知所遵循。“吟詠情性”的寬泛理解，即使沒有讓梁人作品的情感內容更加可觀，但卻解放了題材，也豐富了文學語言的面貌。至於由“吟詠情性”轉入“吟詠物色”，又大大提高了文士追求文學技巧的興趣，讓對偶、練字、設色、聲律等各種藝術手段，得到淋漓盡致的實踐機會。儘管有人不喜歡這種風格，說梁人專事“琢句”⑫，形同“賣弄”⑬，梁文學也因此落得“工緻”之類的二、三流評價；但必須同時指出，它始終有過一個高尚的文學理想，也始終着實對文學的藝術形式，作過不少貢獻。

（郭思豪 香港 香港教育學院中文學系）

⑩ 邱欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，梁詩卷23·1999。

⑪ 清·嚴可均輯，《全梁文》，卷66·729。

⑫ 沈德潛《說詩啐語》云：“梁、陳、隋間，專尚琢句。”清·王夫之等撰，丁福保輯，《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1978），533。

⑬ 陸時雍《詩鏡梁詩序》說：“梁詩妖豔，聲近於淫。倩妝豔抹，巧笑嬌啼，舉止向人賣致。”引自《四庫全書》冊1411，151。