

文心雕龍關於生命機體的理論運用

中興大學中文系尤雅姿

摘要

關鍵詞：

一、前言

成書於一千五百年前的《文心雕龍》曾被魯迅推崇為「東則有劉彥和之《文心》，西則有亞里士多德之《詩學》。」¹魯迅的話擲地有聲地標榜了《文心雕龍》的價值，說它既在東方的文壇上享有獨步群倫的卓越地位，在西洋詩學的領域內也足與亞里士多德的成就並駕齊驅。針對前賢鄭重稱道的《文心雕龍》，其文學理論果真具有普通性、超越性的學術價值？能否經得起當代風起雲湧的理論挑戰？若從西洋哲學、美學的角度切入，劉勰的《文心雕龍》是否可以叩之大者則大鳴，叩之小者則小鳴？

西元一九九九年，本人曾嘗試作一大跨度的異時空與異文化的文學理論比較，將《文心雕龍》的作品結構理論與二十世紀的波蘭哲學美學家—羅曼·英加登（Roman Ingarden 1893—1970）他所獨創的現象學派文學本體論對勘，從中驗證到劉勰嚴密清晰的思維體系，以及在此體系上建構的文論精義確實是歷久彌新，與時俱進，實現了他「一朝綜文，千年凝錦，餘采徘徊，遺風藉甚」（〈才略〉）的宏願。²

經過了這樣的研究嘗試，發現這應該是賦予《文心雕龍》以時代新意，再塑其文論價值的可行之道，值得開拓。本文即擬循此方向，以「生命機體」的美學理念作為討論的焦點。這個研究動機的產生除了受到當代西方美學思潮中的「完形心理學派」（Gestalt psychology）安海姆（Rudolf Arnheim 1904 — ）之啓發外³，也從黑格爾（G.W.F. Hegel 18 — ）的《美學》吸收了關於生命機體的理念說⁴，此外，王師更生亦曾指出：「《文心雕龍》常用人體各部分的構造，

¹ 魯迅：《詩論題記》，見《魯迅研究年刊》創刊號。

² 詳參尤雅姿：〈文心雕龍之作品結構理論闡微—取徑英加登之現象學文論〉，收於《文心雕龍國際學術研討會論文集》（台北：文史哲出版社，2000年），頁529-562。

³ 「完形」指的是「完形的內在關係」（Gestalt contexts），旨在說明藝術作品中各種元素之動力平衡關係。「完形」或譯為「格式塔」，它是德文「形」（die Gestalt）的音譯。完形心理學的基本理論是「部分之總和，不等於整體，因此整體不能分割；整體是由各部分所決定，反之，各部分也由整體所決定。」完形心理學著重分析和綜合互相結合的研究方法，並從有機整體的角度分析藝術現象，主張在一個藝術場域中，各種構成元素在動態的組成過程中，形成一個自我完滿而平衡的整體—完形。在一個完形中，任何元素的改變都會影響整體以及各部分之本來特性；反之，整體的改變也會影響到整體的原貌和各部分的功能。所以安海姆認為藝術作品的完形表現於包含在一件作品中的各種力所組成的有機整體。又，完形心理學的創始人維台默（Max Wertheimer）在1912年的「似動現象實證」中發現：在一定條件下，靜止的各個部分卻能夠產生運動的整體效果。這個藝術理論也有助於瞭解文學作品中的「力」與「勢」原理。以上可參：劉思量著：《藝術心理學》（台北：藝術家出版公司，1992年），頁202-225。朱立元、張德興著：《現代西方美學流派評述》（上海：上海人民出版社，1988年），頁272-298。毛崇杰著：《存在主義美學與現代派藝術》（北京：社會科學文獻出版社，1988年），頁46-47。

⁴ 黑格爾的有機統一論，是對作品內容與形式關係問題的哲學處理。在西方，持此論者不少，從

來比喻文章。」⁵黃維樑也曾運用「新批評派」的「有機統一體」(Organic Unity)闡述劉勰對作品結構的看法。⁶在這些著述得學思誘導下，生發了本文的研究構想，希望能進一步探究《文心雕龍》中關於生命理念的內在察覺，以及劉勰實際運用於文學理論的情況，若能因此而可更翔實地詮釋全書「以少總多」、「稱名也小，取類也大」的術語意涵，則是衷心的期盼。

檢索全書，發現《文心雕龍》引植物組織和人體結構以喻文章原理的有：「銜華而佩實」(《徵聖》)、「根柢槃深，枝葉峻茂」、「極文章之骨髓者也」(《宗經》)、「骨鯁所樹，肌膚所附」(《辨騷》)、「繁華損枝，膏腴害骨」(《詮賦》)、「甘意搖骨髓，豔詞動魂識」(《雜文》)、「披肝膽以獻之，飛文敏以濟辭」(《論說》)、「雖有次骨，無或膚浸」(《奏啓》)、「諛辭弗剪，頗累文骨」(《議對》)、「辭爲膚根，志實骨髓」(《體性》)、「辭之待骨，如體之樹骸；情之含風，猶形之包氣」(《風骨》)、「木體實而花萼振，文附質也」(《情采》)、「駢拇枝指，由侈於性；附贅懸疣，實侈於形」、「百節成體，共資榮衛」(《鎔裁》)、「音律所始，本於人聲者也。聲含宮商，肇自血氣」、「言語者，文章神明樞機，吐納律呂，脣吻而已」、「抗喉矯舌之差，攢脣激齒之異，廉肉相準，皎然可分」(《聲律》)、「造化賦形，肢體必雙，體植必兩，辭動有配」(《麗辭》)、「詩人比興，觸物圓覽，物雖胡越，合則肝膽」(《比興》)、「異體相資，如左右肩股」、「單複者，字形肥瘠者也。瘠字累句，則纖疏而行劣；肥字積文，則黯黶而簡」(《練字》)、「以情志爲神明，事義爲骨髓，辭采爲肌膚，宮商爲聲氣」、「善附者，異旨如肝膽」(《附會》)、「夫耳目鼻口，生之役也；心慮言辭，神之用也」(《養氣》)、「輕采毛髮，深極骨髓」和「擘肌分理」(《序志》)等等；此外，諸如「心」、「性」、「氣」、「形」、「體」、「力」等的相關辭彙，在全書的使用亦十分普遍，而且絕大多數是服膺於其文論系統地在用著。這些豐富的現象意味著《文心雕龍》與生命有機體的密切關係，即使它們出現的語境是文學理論，而非生物科學，也不足以質疑這些辭彙所透顯出的生命理念，更何況它們竟涵蓋了人體的主要生命系統，例如：骨、骨髓、肩股、百節、肢體等名詞所指涉的骨骼系統；肌、肌理、肢體、肥瘠等所指涉的皮膚系統；又如血氣、榮衛之於循環系統；肝、膽之於消化系統；氣、吐納、聲氣、鼻之於呼吸系統；耳、目、鼻、口、魂識、神明之於神經系統等，可見這些名稱

亞里斯多德到黑格爾、別林斯基、托爾斯泰等均是；然其中又有差異，亞里斯多德、別林斯基和托爾斯泰等的有機統一論，是針對作品的結構而言，強調形式的完整性和有機性。黑格爾所論則是內容與形式互依存的有機統一論。亦是劉勰在《文心雕龍》所宣揚的文學典範。參童慶炳著：《文體與文體的創造》(昆明：雲南人民出版社，1999年)，頁284-286。

⁵ 見王師更生註譯：《文心雕龍讀本》(台北：文史哲出版社，1983年)，頁388。

⁶ 參黃維樑著：〈精雕龍與精制甕－劉勰和「新批評家」對結構的看法〉，收於《文心同雕集》(成都：成都出版社，1990年)，頁114-131。

的出現並非是偶然湊泊的譬喻用語而已，應係出自前於劉勰體大慮周的思維網路。

二、生命機體的文學意義

雖然本論文的研究興趣旨在探索文學理論中的生命機體理念，可以無需徵實它們在人體生理結構上的詳情，但是為了方便於文學理論和生命機體的水平對話，在此仍概要簡述人體的構造情形。

人體係由總數約五百億個細胞所構成，細胞是組成身體的微小結構群，它們構成人體的骨骼、肌肉、神經、皮膚、血液和其他器官與身體組織。所謂的身體組織是由數百萬個細胞連結成的細胞群，他們共同執行一項特定的工作。一種或多種的組織類型又再進行組合，以構成身體的主要部分—器官。一組不同的器官能分工合作，共同完成一種特定的工作，這樣的一組器官稱為人體系統。人體的主要系統包括：骨骼系統，它們提供身體一副強壯而靈活的支撐框架；肌肉系統，它們提供人體活動自如的牽引力；皮膚系統，它們包括皮膚、毛髮，會依照皮下的肌肉形成覆蓋在人體表面的皮膚；神經系統，它的中樞器官是腦，它從身體的主要感官獲知體外世界的訊息；這些感官包括眼、耳、鼻、舌、身等，腦負責把整個身體聯繫起來。循環系統，心臟與動脈、靜脈的血液循環。呼吸系統，執行吸收氧氣，呼出二氧化碳的生命任務。消化系統，飲食以吸收維持生命所需要的能量，以及促進生長與修復組織的建構物質。除此尚有淋巴系統和排泄系統擔負循環調節與排泄的功能。⁷

面對這樣的生命機體結構，我們不免反思：究竟它和文學或藝術作品在結構特性上有什麼關連？

很明顯的事實是——文學作品不是一個生命機體，而且它也沒有實質的身體，及對自己身體的自主性；它之所能存在和擁有存的形式，大部份得仰賴作家對它的創作活動和讀者對它的閱讀活動，此外，生命機體的概念只能在借此喻彼的視窗上觀察文學作品的構造性質，不過，它確實具有某生命機體的典型特徵，提供寬廣的研究領域給有興趣者。以下略述美學先驅在這個領域內的建樹。

黑格爾在《美學》第一卷〈藝術美的理念或理想〉中，曾從「理念作為生命」此一原則論述有生命的有機體的存在性質，並根據此一性質闡發藝術美。他認為生命的理念在現實的有生命的個體裡具有以三個特徵。⁸

⁷ 參史提夫·帕可文、吉里安諾·佛爾納里圖：《人體探索圖集》(The Body Atlas)(台北：台灣英文雜誌社有限公司，1994年)，頁4-9。

⁸ 見黑格爾著、朱孟實譯：《美學》(台北：里仁書局，1981年)，頁169-170。

第一：生命必須作為一種身體構造的整體，才是實在的。

第二：這種整體不能顯現為一種固定靜止的東西，而是要顯現為觀念化的繼續不斷的過程，在這過程中要見出活的靈魂。

第三：這種整體不是受外因決定和改變的，而是從它本身形成和發展的，在這過程中它永遠作為主體的統一和作為自己的目的而與自己發生關係。

綜合而言，生命特徵最主要是依生命體的整體性以明作品的完整統一性。所謂完整統一，既非一團混沌，也不是單調的一再重複，而是像有機體的結構本質般，各個器官、系統雖具有各自獨特的功能，但它們彼此補充，互相確定，幫助其他器官實現它們的功能，所以，一個有機體的生命是由各種依等級、按次序的器官系統所共同完成的；此外，任何一個器官的功能不論是過強，或是過弱，都會干擾到其他器官的功能，影響到整體結構上的平衡，不過，作為一個完整而統一的生命機體，「自我調節」的功能會發揮補償的修復動作，只要這種干擾並不過分嚴重，那麼有機體仍然能維持住平衡運轉的狀態，而不會互解破局。又，沒有一個有機體的器官是獨立自足的，所以是不可以從有機體的整體結構中分離出來，一旦離開有機體，就會死亡。⁹黑格爾說：「例如割下來的手就失去了它的獨立存在，就不像原來長在身體上時那樣，它的靈活性、運動、形狀、顏色等等都改變了，而且它就腐爛起來了，喪失它的整個存在了。只有作為有機體的一部分，手才獲得它的地位，只有經常還原到觀念性的統一，它才具有實在。」¹⁰

依據整體性的原則來理解文學作之構成，就能更深刻地體察到劉勰周流在「剖情析采、籠圈條貫，摛神性，圖風勢，苞會通，閱聲字」中的美學理念。首先是從「疏五藏，澡雪精神，積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以敦辭」地建立作品的神經中樞，繼而在「才、氣、學、習」之中構成作品獨特的定性，這個定性「可以作為推斷全體各部分必有的形狀和互相依存關係所根據的指導原則」¹¹，也就是文學作品的體性，它是由作家內藏於其性，作品外顯於其體，兩者一而二，二而一所共同融鑄成的獨特風格。英加登說：¹²

每一部文學的藝術作品都和人類活動的所有其他產品一樣，顯示出一系列

⁹ 參羅曼·英加登著、陳燕谷等譯：《對文學的藝術作品的認識》（台北：商鼎文化出版社，1991年），頁74-77。

¹⁰ 同注8，頁168。

¹¹ 同注8，頁176。黑格爾在此舉法國科學家居維葉(Cuvier 1769-1832)關於解剖學上的發現來說明藝術在結構組織上的定性，他說：「例如居維葉在推證時對於動物的內容豐富的定性和統攝全種類的特性都已瞭如指掌，這些定性和屬性成為同一動物身體中各個別的互相差異的部分的統一原則，根據這個原則，他就可以推斷全體的形狀。這種定性就是……形成全體各部的結構組織的規律。」這個論點有助於豐富〈體性〉論及作家創作個性與作品風格的關係，對於〈定勢〉從作品客觀體製以探作品文體形成之作用亦有裨益。

¹² 同注9，頁80-81。

特性或要素，它們在作品中的出現不僅同它的創造者的一般特徵，而且同他的心理構成的特徵和他的個人心理生活處於或多或少的功能依存關係中。……文學的藝術作品的「觀念」是一個既可以在作品中具體地呈現也可以通過作品而呈現的、互相調節的、「可以證實的」、綜合的、本質的審美價值質素集。審美價值質素導致了某種審美價值的直觀構成，這種價值以文學的藝術作品本身為基礎，在其內的統一性中構成一個整體。至少在偉大的和真正的藝術作品中，這個整體是不可重複的、「獨特的」、不可模仿的。……這個審美價值質素集賦予具體化的藝術作品以明顯的結構上的「有機」統一性。

除了〈神思〉、〈體性〉飽含理念與真實合一的整體性特徵外，〈風骨〉、〈定勢〉、〈情采〉、〈鎔裁〉也要從整體性上把握作品的結構原則，注重各要素之間的有機聯繫，以及要素在整體中的功能實現，以〈鎔裁〉為例，劉勰將作品的構成依序區分為三個層次，各個層次分別具有其基本的異質性，功能性；然又必須互相聯繫調節，好共同完成情周辭運的理想篇章。〈鎔裁〉說：

草創鴻筆，先標三準。履端於始，則設情以位體；舉正於中，則酌事以取類；歸餘於終，則撮辭以舉要。然後舒華布實，獻替節文，繩墨以外，美材既斲，故能首尾圓合，條貫統序。若術不素定，而委心逐辭，異端叢至，駢贅必多。故三準既定，次討字句，句有可削，足見其 ；字不得減，乃知其密。

就文學作品形成的歷程中，其時間序列依次為：初始階段的「履端於始」，中期發展階段的「舉正於中」，後期完成階段的「歸餘於終」。在空間序列來說，則依有機體的生命構成層級分為：核心範圍的「設情」系統，中間位置的「酌事」系統，外表所在的「撮辭」系統。每一個系統必須實現其個別的、從屬的功能，它們分別是「位體」、「取類」、「舉要」。上述三層異質的功能必須互相依存，緊密聯繫，才能實現整體的生命機能，所以要各個系統彼此協作，發揮獻替調節的功用，以維護有機體的各個部分共同構成一個和諧平衡的整體，因此要「舒華布實，獻替節文，繩墨以外，美材既斲，故能首尾圓合，條貫統序」。又因為沒有一個有機體的器官是孤立自足的，所以一旦從有機體的整體中游離出來，那一個個別的器官必然會凋弊，所以不能「委心逐辭」，否則「異端叢至，駢贅必多」。此外，有機體的功能系統既然是分等級次序地和同它們相適應的機體結構緊密相繫，那麼在「三準既定」之後，自然要由上而下，自內至外地營造先後彌縫，表裏符契的外在形象，使文章具有完全一體化的有機結構。這就是「句有可削，足見其 ；字不得減，乃知其密」。

上述的結構性特徵也體現於文術論之中的〈聲律〉、〈章句〉、〈麗辭〉、〈比興〉、〈夸飾〉、〈事類〉、〈練字〉和〈隱秀〉，且又在〈附會〉、〈總術〉作宏觀論述，根據《文心雕龍》的理論文本，發現劉勰對於文學作品的結構分析，既能從各個差異面說明各個構成部分的基本特性和其被確定的功能；也再三強調，各個構成部分必須從屬於作品的統一體，其主要功能才會充分實現，各個構成部分雖然互有差異，但它們並不會因此齟齬衝突，而是在各自的等級次序中與其他部分協作，每一個構成組織都不宜過強或過弱，以免干擾有機體的和諧與平衡。以聲音層次而言，要明白「聲含宮商，肇自血氣」，所以不徒注重「絃以手定」的「外聽」，還要謹守「聲與心紛」的「內聽」。在章句結構方面，更要注意字、句、章、篇的層次序列，講究字與句、句與章、章與篇之間遞進的關係，以及篇與章、章與句、句與字之間的下行關係，此外亦不能疏忽字句章篇之與情志的表裏關係，〈章句〉說：

夫設情有宅，置言有位；宅情曰章，位言曰句。故章者，明也；句者，局也。局言者，聯字以分疆，明情者，總義以包體，區畛相異，而衢路交通矣。夫人之立言，因字而生句，積句而成章，積章而成篇。篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也；振本而末從，知一而萬畢矣。

其他如〈麗辭〉雖在經營俳偶的修辭藝巧，但仍標舉「理圓事密，聯璧其章」的綱領，否則再精巧的言對、事對，也因為違反機體原則而「浮假無功」，所謂「氣無奇類，文乏異采，碌碌麗辭，則昏睡耳目。」附帶一提的是：劉勰在〈麗辭〉的譬喻用語及對平衡整齊的美學理念，竟然與黑格爾不謀而合。劉勰以「造化賦形，支體必雙」的身體形式特徵，類推到「神理為用，事不孤立」的「麗辭」，認為兩者皆「自然成對」，他又強調一致性與不一致性地交錯排列方式，能使對偶整齊的靜態美也含有變化的流動感，所謂「迭用奇偶，節以雜佩，乃其貴耳」。而黑格爾除了覺察「人的身體組織有一部份就至少是整齊一律和平衡對稱的。我們有兩隻眼睛，兩個胳膊，兩條腿，同樣的坐骨，肩膀骨等等。在其它部份情形就不如此，例如心、肺、肝、腸等等就不是整齊一律的。」¹³他更聲明這是以一致的形式結合諸如大小、地位、形狀、顏色、音調之類定性方面的差異，使外在的形式產生平衡對稱，符合規律與和諧的美。而劉勰在〈麗辭〉的贊文中則說：「體植必兩，辭動有配。左提右挈，精味兼載。炳燦聯華，鏡靜含態。玉潤雙流，

¹³ 同注 8，頁 190。黑格爾認為整齊一律，平衡對稱，是符合規律、和諧的形式美，但整齊一律是在一致性中尋求「量」的致關係，而平衡對稱，是在一致性與異性中組構「質」的秩序美，所以包含了量的關係與質的關係。在〈麗辭〉中的言對、事對、正對、反對等俳偶美，亦可以透過這個觀點來進一步認識。

如彼珣珮」他與黑格爾竟異曲同工地揭櫫作品在質量關係上的平衡對稱整體美。

其餘相關篇章，如〈比興〉的「物雖胡越，合則肝膽」，或是〈夸飾〉的「飾窮其要，則心聲鋒起，夸過其理，則名實兩乖」以及〈事類〉的「眾美輻輳，表裏發揮」……等理念，莫不符合生命機體的結構特性，甚至於以完形心理學派的「整體性」(wholeness)來檢測，亦當仁不讓，這個理論的基本原則是「部份之總合，不等於整體，因此整體不能分割；整體是由各部份所決定，反之，各部份也由整體所決定。」¹⁴，又，完形學派的「力」、「場」、「向量」論點，主張以有機整體的眼光看待包含在藝術作品中的各種力的作用關係，並因而使作品散發著活躍的生命力，這些卓越的洞見也早為劉勰所掌握，他在〈定勢〉曾探討「形生勢成，始末相承」的原理。¹⁵

總之，生命機體的美學理念能兼攝分析與綜合，宏觀與微觀，秉持實現作品情志此一主要功能的自為目的，依序發揮各層次的存在意義，以利完成理想的文學作品。

三、生命機體在文學評論中的運用

生命有機體原是衍自於生物範疇的科學概念，它的對立面是物質存在中的無機物構造體。無機物包括化學中的各種元素、化合物或聚合物等。有機體則是以無機物質為構造成分，並且依有機組織的方式所完成的生命個體。這樣看來，有機體和無機物的基本構成物都是元素以及化合物，既然如此，在這個物質基礎上，兩者顯然沒有太大的屬性差異，但是若就有機體的組織規模、其分工合作的運作網絡，以及各層結構均以維護生命活力為主要功能等的特徵來作辨識，那麼有機體的生命形式就和無機物的物質形式涇渭分明，兩者在組織特性上的差異已昭晰可見，更遑論在有機體的諸多生命形態中，尚有萬物之靈的有情人類，他們的情思既內藏也外顯於其身心，是合靈魂與形骸於一體的獨特生命形式。

經由上述的概念聯想，古今中外有不少理論家著眼於生命結構體的模式，藉以分析文學藝術作品，如柏拉圖(Plato)曾在《費鐸羅》(Phaedrus)宣示其重要的文學觀點：¹⁶

每篇論說都必須這樣組織，使它看起來具有生命。就是說，它有頭有腳，有軀幹有肢體，各部份要互相配合，全體要和諧勻稱。

¹⁴ 參劉思量著：《藝術心理學》(台北：藝術家出版社，1992年)，頁202。

¹⁵ 安海姆認為「與有機體關係最為密切的東西，莫於那些在它周圍活躍著的力—它們的位置、強度和方向。」又說「造成表現性的基礎是一種力的結構。」參朱立元、張德興著：《現代西方美學流評述》(上海：上海人民出版社，1988年)，頁274-280。

¹⁶ 同注6，頁125。

又，亞里斯多德（Aristotle）在《詩學》（poetics）中也說：¹⁷

一個結構優良之情節不能在任意的一點上開始或結束；其開始與結束必須依照上述方式。（指有開始、中間與結束的完整結構。）再者：為了求美起見，一個活的生物與每一由部份組成之整體不僅在其各部份之配置上呈現一定之秩序，而且要有一定的大小。美與大小及秩序相關。

當然，這類視文學作品結構為有機統一體（Organic Unity）的例證不勝枚舉，而且最重要的是，它不分古今中外，具有理論上的普遍性，不僅西洋文論多所引申致用，在我國也有源遠流長的發展軌跡，如《史記·太史公自序》即從人體的形神關係立論，既強調神是生命的大本，又指出形神不可分離的生命特性，司馬談的這個思想要旨為魏晉美學的形、神論作了學理上的鋪墊，他說：¹⁸

凡人所生者，神也，所托者，形也。神大用則竭；形大勞則敝；形神離則死。死者不可復生，離者不可復反，故聖人重之。由是觀之，神者，生之本也；形者，生之具也。不先定其神，而曰我有以治天下，何由哉？

又，《淮南子》也曾在《真訓》、《原道訓》提到感官系統雖然是接收刺激及作出動作的實體，但它們必須互相協調配合，形體才能發揮各官能的功用，此外，耳目、手足、百節均得服膺於心志的精神指使，可見這些哲學理念也扣緊了人體的身心結構作說明，《淮南子》：¹⁹

且人之情，耳目應感動，心志知憂樂，手足之惰疾癢，避寒暑，所以與物接也。

今人之所以眴然能視，懵然能聽，形體能抗，而百節可屈伸，察能分白黑，視醜美，而知能別同異，明是非者，何也？氣為之充，而神為之使也。

這一類的有機體觀念其後經常被運用在對詩歌、散文的作品結構分析上，甚至於書畫、戲劇亦無所不包，顯見藝術作品的形式結構確實蘊藏著文評家所洞燭到的生命機體之組織特色，宋人陳善在《捫虱新話》中即以活靈活現的常山之蛇譬喻文章之氣勢宜盤旋矯捷，機敏靈動，洋溢著牽一髮而動全身的精神與活力，陳善說：²⁰

桓溫見《八陣圖》曰：「此常山蛇勢也。擊其首則尾應，擊其尾則首應，擊其中則首尾俱應。」予謂此非特兵法，亦文章法也。文章亦要宛轉回復，首尾相應，乃為盡善。山谷論文亦云：「每作一篇，先立大意。長篇須曲折三致意，乃成章耳。」此亦常山蛇勢也。

¹⁷ 見亞里斯多德著、姚一葦譯註：《詩學箋註》（台北：中華書局，1993年），頁79。

¹⁸ 見葉朗著：《中國美學的發端》（台北：金楓出版有限公司），頁247-248。

¹⁹ 同注18，頁263。

²⁰ 見楊義著：《中國敘事學》（嘉義：南華管理學院出版，1998年），頁83。

「常山蛇勢」亦即注重文章的首、中、尾各部分不能缺乏聯絡往來的生氣，各個部分都要有所司亦要有所本，以共同組成一個有機而完整的藝術體勢，如常山之神蛇般靈敏活絡。清代李漁在討論戲曲結構時，則提出「立主腦說」，認為主腦是作品結構的首要條件，他說：²¹

古人作文一篇，定有一篇之主腦。主腦非他，即作者立言之本意也。傳奇亦然……至於結構二字，則在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始。如造物之賦形，當其精血初凝，胞胎未就，先為制定全形，使熱血而具五官百骸之勢。倘先無成局，而由頂及踵，逐段滋生，則人之一身，當有無數斷續之痕，而血氣為之中阻矣。

李漁對於作品結構的系統解析，完全根據人體生命的構成進行說明，從主腦為樞機中心，而至精血、五官、百骸、一身等逐層遞升，以及由內而外的滋生賦形過程。他依此而認定一部優秀的戲曲作品結構亦當如是完成。這樣的觀點不但和柏拉圖、亞里斯多德對情節結構的看法如出一轍，而且更加細膩深刻且生動。

以上不殫其煩地徵引關於生命機體結構的文學論點，主要是想說明這個現象的普遍性，以及生命機體結構特點確實和成功的藝術形式之組織原則極為一致，即使這些文學術語多半是被取用為譬喻語，如同詩「心」、文「眼」、奪「胎」換「骨」、景媒情「胚」、「肌理」、「風骨」、立主「腦」等說法，必須置放於文學評述的語境才能引申出意義，而這也仍無損於它們所象徵的生命機體理念。

四、文心雕龍在生命機體上的理論發揮

生命機體的審美理念一旦形成，它就可以作為鑑別藝術作品是否生動精妙的依據。成功的作品不論是在立意為主腦的情志貫徹上、形與神的有機統一上，或是在文章結構方面：部分與部分的分工合作、部分與整體的隸屬關係、整體與部分的統轄、各層次的照應上，以及文氣的沛然暢足、文勢的運轉機靈上，都普遍體現著一個完整生命體應有的健全狀態。《文心雕龍·附會》即舉生命統一體的實例為喻，說明作品結構的原理為：

總文理，統首尾，定與奪，合涯際，彌綸一篇，使雜而不越者也。若築室之須基構，裁衣之待縫緝矣。夫才童學文，宜正體製：必以情志為神明，事義為骨鯁，辭采為肌膚，宮商為聲氣；然後品藻玄黃，摛振金玉，獻可替否，以裁厥中，斯綴思之恆數也。

從劉勰的論述中可以得知：他認為理想的結構必須具有組織上的完整統一

²¹ 同注 6，頁 127。

性，不能是拼湊無序的聚集物，這樣的理念具體而明白地顯現於他的用語，如「總文理」的「總」、「統首尾」的「統」、「合涯際」的「合」，以及「彌綸一篇」的「彌綸」與「一」。此外，劉勰也體認到，作品的結構雖然是一個完整的統一體，但是，這個統一體卻絕不是由各個性質一致的部分所共同構成，而是由各個性質、功能都別具定性的差異面來組織完成的，它們包括文中所揭櫫的情志部分、事義部分、辭采部分、宮商部分等，每個部分均有其負責的功能，也有它們所以存在的特殊屬性，但卻不會混淆零亂，因為各個差異面分工合作，並且接受情志的神明統攝，所以是「雜而不越」，正如人體也是由精神、骨鯁、肌膚、聲氣等差異面的統一組織，才能行使生命體的整體機能。

距劉勰《文心雕龍》成書一千三百年後，黑格爾的美學觀也是建立在生命體的有機組織形態之上，他認為「美是理念，即概念和體現概念的實在二者的直接統一，但是這種統一須直接在感性的實在的顯現中存在著，才是美的理念。」²²黑格爾強調：無機的自然是不符合理念的，故不美；只有活的有機的自然才是理念的一種現實，所以是美。根據生命體的結構原則，他歸納出三點生命特性：第一，在生命裏概念所含的差異面外現為實在的差異面；其次，這些單純的實在的差異面遭到否定，因為概念的觀念性的主體性把這實在統轄住了；第三，這裡也出現了生氣，作為概念在它的軀體裏的肯定的顯現，作為無限的形式，這種形式有力量維持它在它的內容裏作為形式的地位。²³

黑格爾又根據一般生命形式的組成的必兼含身體的存在和靈魂的通體滲透，因而主張「我們應把身體及其組織看成概念本身的有系統組織外現於存在，這概念使生物的一些定性在生物的肢體中得到一種外在的自然界的存在。」²⁴，當靈魂與身體能在這個意義上獲得融貫一致的普遍性，作品才得以晉昇為生氣灌注的自在自為主體。這一點又和劉勰的風骨論、情采論遙相契合，《文心雕龍·風骨》云：

怛悵述情，必始乎風；沈吟鋪辭，莫先於骨。故辭之待骨，如體之樹骸；情之含風，猶形之包氣。結言端直，則文骨成焉；意氣駿爽，則文風生焉。若辭藻克瞻，風骨不飛，則振采失鮮，負聲無力。是以綴慮裁篇，務盈守氣，剛健既實，輝光乃新。

這段論述若與黑格爾之說合併，那麼文章裏的怛悵之情就相當於靈魂的觀

²² 同注 8，頁 162。

²³ 同注 8，頁 165。

²⁴ 同注 8，頁 165。

念，是「形成實體的統一和通體滲透的普遍性」²⁵，所以有了真性真性的內容，文章就像注入了生命力的形骸，剛健充實，它使主體的概念得在作品的軀體裏獲得肯定的顯現。另一方面，美的理念需要有體現它的感性實在，正如靈魂必須周流於身體，因此「情之含風」還得憑藉一個「形之包氣」的實體，這在文章上來說，就是「沉吟鋪辭」的文骨。文骨所架構而成的形式賦予了形式以力量，使它能如黑格爾所說的「有力量維持它在它的內容裏作為形式的地位」²⁶此即劉勰提出的「辭之待骨，如體之樹骸」和「結言端直，則文骨成焉。」

必須再提出討論的是，風和骨的關係並不是「風」粘合上了「骨」就等於「風骨」，正如生命雖然可以大判為靈魂與身體兩大部分，但是一個健全生命體的構成，卻絕不可能僅僅是簡單的靈魂加上身體，就可以湊合而成。連結到風骨的構成，其道理亦然。文章若要風骨兼全，必須使外的文骨形式因為內蘊著充盈豐實的文風而剛勁有力，而內在的文風意氣也得依存於精當適健的文骨結構才能精神奕奕，篇體光華。因此劉勰在〈風骨〉中強調：除了要「析辭必精」以求樹立文骨外，也要「述情必顯」地講究文風的駿爽，更重要的是，有了文風、文骨之後，尚要致力將此兩種不同屬性、功能的範疇，圓滿地組織起來，才可以使文章在「情與氣偕，辭共體並」的有機統一體中，煥發出「符采克炳」的風骨活力。又，劉勰在〈風骨〉中除了選用「力」字作正、反證說明外，也系列地舉「征鳥」、「翬翟」、「鷹隼」、「鷲」、「雉」、「鳳」等飛禽為例，並以動詞「飛」、「振」、「使翼」、「戾天」、「高翔」等比喻風外顯之動力，以如狀詞之使用：「鮮」、「健」、「實」、「新」、「堅」、「凝」、「勁」、「猛」、「圓」、「練」、「明」、「峻」、「耀」等，均不難察覺劉勰極力要強調「風骨」一旦完善構成，文章將如九臯鳴鳳般，既有文采晔晔的形軀，又有振羽高翔的勃然活力。至於〈情采〉說：「夫水性虛而淪漪結，木體實而花萼振，文附質也。虎豹無文，則鞞同犬羊；犀兕有皮，而色資丹漆；質待文也。」也可以從「風骨」的有機結構中進行認識：即文是由內在的性質而顯現於外在的生命事實；質是外在生命事實所以活動的內蘊本體，文不是純然的外在實體，質也不是片面的抽象概念，只有本諸生命機體的完整統一，才是文質彪炳的情采本色，因此劉勰提出控情馭采的立文過程也是饒富有機體的組織意味，〈情采〉：

夫桃李不言而成蹊，有實存也；男子樹蘭而不芳，無其情也。夫以草木之微，依情待實，況乎文章，述志為本。...夫能設模以位理，擬地以置心，心定而後結音，理正而後摛藻，使文不減質，博不溺心...心術既形，英華

²⁵ 同注 8，頁 165。

²⁶ 同注 8，頁 165。

乃瞻。

「風骨」和「情采」既然都在詮釋文學藝術形式內藏於中與外顯於形的有機構造原理，以及經此完整構造之後，文章由內而外透顯的蓬勃生氣，那麼不妨借用黑格爾的生命理念美學觀，為劉勰獨步千載的理論作一佐證，黑格爾所謂的「身體」相當於劉勰的「骨」、「采」：「靈魂」則近似於「風」、「情」，他說：²⁷

如果根據尋常意識來看生命是什麼，我們就一方面得到身體的觀念，另一方面得到靈魂的觀念，對兩方面都分辨出一些不同的特性。...不過靈魂與身體的統一的關係也同樣重大...正是由於這種統一，生命才形成理念在自然界中最初階段的顯現。...這就是說，靈魂與身體並不是兩種原來不而後聯繫在一起的東西，而是統攝同樣定性的同一整體。正如理念一般只應理解為靈魂及其身體的統一。...因為有機自然的生命既包括實在存在的各部分的差異面和在這部分中單純地自為地存在著的靈魂，同時卻又包括這些差異面作為經過調和的統一，所以生命比起無機自然要高一層。只有有生命的東西才是理念，只有理才是真實。

除了「風骨」、「情采」的有機組織特性外，劉勰的生命理還遍透於《文心雕龍》的其他篇章中，他以理一分殊的理論體系，按部就班地探究文學的奧義，難能可貴的是，他在一千五百年前即能以卓識不凡的慧眼，洞見文學藝術作品在結構上的生命機體屬性，縱然當代西方近二世紀以來，持此論且已成學派者甚多，如狄爾泰(Wilhelm Dilthey)及其擁護者所主張的有機結構說，活力論(或譯為生機論)、完形論(或譯為格式塔理論)以及系統論等，在後出轉精的理論盛況下，劉勰在《文心雕龍》中建構的文學思想不但與時俱進，而且可以相互論證，彼此發明。

五、結論

以上多從有機結構的角度討論，以下試由無機物的構造特性反面立說。以無機物的構造屬性而言，黑格爾認為它們是缺乏統一性的分立物體，只是純然的以機械物理的方式存在著，並不具有主體在思想上認識到的統一性，因此是毫無靈魂地將各種物質轉化為感性的客觀存在物體，他在《美學》中有言：²⁸

例如一種金屬物在它本身上固然具有許多複雜的機械的物理的屬性，但是其中每一部分都同樣含有這些屬性。這樣的物體不但沒有一種完整的組織，使其中每一個差異面都得到獨立的特殊的物質存在，而且這些差異面

²⁷ 同注 8，頁 165。

²⁸ 同注 8，頁 162。

也沒有一種消極的觀念性的統一，可以起生氣灌注的作用。它的差異只是一種抽象的雜多，而它的統一只是同樣屬性在各部分同樣存在的那種等同性或一致性。

就文學及其他藝術形式而言，作品確實是建立在物質材料此一載體之上，而且沒有任何一類的藝術可以與實現它的物質材料分道揚鑣，雖然如此，但是藝術作品的本身顯然仍和它的物質材料大異其趣，兩者或可如此分野：物質材料可視為無機物，藝術作品可視為有機體。「然而必須指出，對藝術作品我們只能在比喻的意義上使用『有機體』概念，所以文學的藝術作品中一個『有機結構』的形式在許多方面和一個真正意義上的有機體(例如生物)的是不同的。」²⁹以文學作品的構成物而言，各式各樣由形音義構成的文字、單字、片語，在未被組織以前，都只能看作是各個互相外在，且又囿限於彼此所屬定性之內的獨立存在，所以是非理念的、非有機的。單字、辭彙、成語等個別單位，或可視之為基本元素，而詰組、句型和句子群等，則可比方為一由基本元素依照文法原則所構成的化合物。這些文、字、詞、句在作者以成功的創造活動加以書寫，並澆鑄著作者的情志神明，使文字的物質材料獲取藝術作品的形體與生命後，文、字、詞、句才從無機的固定狀態轉化為有機的存在體。

文學作品既然可以比方為有機體，則可以進一步推想有機體的生命狀態除了理想中的蓬勃健美外，也有虛弱乏力，精神不濟的情形，甚至於也存在著生病、傷殘、死亡解體的現象，而這都可能發生在文學作品的創作過程，或是作品完成之後方呈現出來的狀況。劉勰對此亦有洞悉，《文心雕龍》專設〈指瑕〉一篇作討論、黃侃在《文心雕龍札記》中將文章瑕病分為五類：一曰體瑕、二曰事瑕、三曰語瑕、四曰字瑕、五曰勦襲之瑕。³⁰這些文病若是瑕不掩瑜，雖然有玷白圭，但是仍能維持文體大局，更何況古來文人「慮動難圓，鮮無瑕病」；這好比生命體難免有機能障礙的狀況發生，但有機體的功能系統也會適時發揮修復、彌補、調節的作用，只要損害不大，未危及整體組織，則無大礙，但要是文章敗筆迭出，弊病叢生，已到「剗肉補瘡」、「割股療飢」或是「削足適履」的地步，損傷了有機體的生命功能，那麼，輕則疲弱不振，形神黯然無華；重則病入膏肓，氣若游絲，甚至於死亡解體，從有機狀態歸零為無機狀態，至此，文章渙散而板滯，幾可稱之為文、字、詞、句的衣冠塚。劉勰在《文心雕龍·附會》說：「若統緒失宗，辭味必亂，義脈不暢流，則偏枯文體。」，又言「若首唱榮華，而媵句憔悴，

²⁹ 同注9，頁75。

³⁰ 參黃侃著：《文心雕龍札記》（台北：新文豐出版公司，1979年），頁215-216。黃侃說：「竊謂文章之瑕，常分五族，而注謬之瑕不與。一曰體瑕。二曰事瑕。三曰語瑕。四曰字瑕。五曰勦襲之瑕」

則遺勢鬱湮，餘風不。此周易所謂臀無膚，其行次且也。」劉勰以為作品的結構若缺乏統一周流的完整性，勢必喪失生機活力，所以他以《周易》的話作譬喻，指一個臀部無肉的人，他在行走時將會趑趄難前。這些都是就作品無法實現生命理念時的病態而言，巧的是黑格爾亦作如是觀，他說：³¹

當然，就連在有機體裏，由於身體不能充分實現它的觀念性和生氣灌注作用，這種真實也可以被毀滅，例如在生病時就是如此。在這種情形之下，概念就不能作為唯一的力量而統治著，還有別的力量在和它抗衡。不過這種存在只是一種敗壞了的生命，這種生命之所以還能維持住，只是由於概念與實在之間的不適應還只是相對的而不是絕對的。如果這兩方面的協調完全消失了，身體既沒有真正的組織，又沒有了這種組織的真正的觀念性，生命就會馬上轉為死亡，既然死亡，凡是由生氣灌注作用所統攝於不可分裂的統一體的東西也就解體，彼此獨立分立了。

這些見解和譬喻與劉勰不謀而合，可見英雄所見略同，劉勰除了以「偏枯」、「憔悴」、「無力」、「乏氣」來描述缺乏概念與實在間有機聯繫的作品外，也認為理念渙散的作品是「其為疾病」（〈聲律〉）、「解散辭體」（〈才略〉）、「文體解散」（〈序志〉）、「莫不解體」（〈總術〉），一旦生命體已塌陷崩解，作品必然敗壞，一如黑格爾說的：「身體既沒有真正的組織，又沒有了這種組織的真正的觀念性，生命就會馬上轉為死亡」，生命體死亡分解之後，文章已成無機的枯字堆。而要避免割讓棄支離的解體命運，劉勰主張：「立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也。二曰聲文，五音是也。三曰情文，五性是也。五色雜而成黼黻，五音比而成韶夏，五情發而為辭章，神理之數也。」「形文」中的五色、「聲文」中的五音、「情文」中的五情，經過「神理」的融貫組織後，這分屬形、聲、情等三大範疇的至少十五個原本獨立而有定性的差異元素，就在神理的領銜之下，完滿地形成一個統一體，彷彿生命活動過程中，個體主動地吸收各個不同的東西來營養自己，實現自己。當生命體通過上述的實踐活動而有了自己的身體組織，它就獲得了一種黑格爾所說的「可以感覺到的空間性，生命就是在這種實在本身裏的自發運動，例如血液循環，四肢運轉等等」³²，易言之，作品若有效完成，那麼五音、五聲、五情等差異面就獲得了自在自為的安身立命空間，如此，無機物體自然活靈活現為生氣盎然的有機生命體。即黑格爾在論述藝術美的理念或理想時

³¹ 同注 8，頁 166。

³² 同注 8，頁 170。又頁 173 說：「按照前已說明的生命的概念，我們對於種顯現的較精確的性質就可以推演出以下幾點：形象是在空間綿延的，有界限的，現出形體的，見出形式、顏色、運動等多方面差異性的。」

一再重申的原則，他說：³³

如果要概念達到這真正的存在，就要求實在中的不同方面能回到統一；就要求自然差異面的這種整體一方面把概念明白外現為它的各種定性，在實在界的互相外在，另一方面卻又把它的每一特殊面的自封閉似的獨立狀態取消掉，使觀念性顯現為對這些才顯得不僅是拼湊在一起的本無關聯的各個部分，而是一個有機整體中的成員；這就是說，它們不再彼此分立，而是只有在它們的觀念性的統一裏，才有真正的存在。只有在這種有機組織裏，概念的觀念性的統一才出現在各成員裏，作為它們的支柱和內在的靈魂。

以劉勰的話來說，就是五色已然成爲黼黻，五音成爲韶夏，五情蔚爲辭章，是一個形、聲、情獲得有機統攝的感性存在。

以上不殫愚陋，援用黑格爾《美學》以及相關之生命機體學理，將它與《文心雕龍》之文學理論進行參照會通，希望能賦予《文心雕龍》歷久彌新之時代價值，也期盼有助於古典文論在研究範疇上的拓展；學殖甚瘠，闕誤必多，所敢獻曝者，唯作拋磚引玉之盼，於此，尙祈博雅方家不吝教我。

³³ 同注 8，頁 164。