

第一編

神思篇

古人說：『形在江海之上，心存魏闕之下』（身在天涯，心在朝廷），這也就是神思。至於文學上的神思，作者的精神可以達到更遙遠的境界；默默地聚精會神，我們的想象可以遠接千古之上；靜靜地眉頭一皺，我們的視線可以直通萬里之遙；口頭吟哦的是珠圓玉潤的聲腔；眼前展現的是風雲變幻的景色；這豈不是思維的妙境嗎？這種思維的妙處，是內在的精神和外界的事物相交游。精神深藏在胸臆之中，由心靈統管其關鍵。事物呈現於耳目之前，有語言掌握其樞機。語言的樞機通暢了，事物就無從隱藏其容貌。心靈的關鍵滯塞了，神思就可能逃遁於無蹤。所以運用文思，貴在胸無雜念。爲此要疎通肺腑，蕩滌胸懷；積累學識以充實胸中的寶藏；明辨事理以增強認識的才能；反覆觀察以窮究事物的變化；從容不迫以抽引美好的文辭；然後使聰慧的心靈，採摘聲腔而揮灑成篇，傑出的妙手，根據意象而運筆如神。這是寫作的首要方法，運思的根本途徑。

當我們開始運思，一時萬念齊來。我們在想象中處理題材，在幻境中刻畫形象，要登山就

縱情於高山，要觀海就心馳於大海，不論我才多才少，都彷彿隨風雲一同變化了。於是拿起筆來，何等地心高氣盛；等到寫成文章，比所想的却相差很遠！這是什麼原故呢？因為在想象中構思容易想得妙，用語言來表達就難於寫得好了。可見思想化爲意象，意象化爲語言，通暢時可以毫無阻隔，滯塞時竟然相距千里，有時理在心中而求之於天外，有時意在身邊而被阻於山河。所以平日要培養性情以通達文理，毋待臨時苦想，光華內涵則文采外發，不必過分勞心了。

作者的才力，有快有慢。文章的體制，有大有小。可是司馬相如構思，居然把筆尖咬爛了；楊雄作賦，夢見把五臟嘔出了；桓譚寫文，把身體寫病了；王充著書，把氣血耗盡了！張衡研寫《西京賦》整十年，左思錘煉《三都賦》十二載，雖說都是長篇巨製，文思也是很慢的了。劉安一個早上寫出《離騷傳》；枚皋一得詔令就把賦寫成；曹植作文，有同口誦；王粲下筆，如錄舊作；阮瑀在馬鞍上寫書札；禰衡在酒筵前草奏文；雖說都是短篇文章，文思也是很快的了。那些才思敏捷的人，善於抓住要點，思路靈活，當機立斷；而文思緩慢的人，慣於徘徊歧路，幾經懷疑才看清問題，反覆考慮才拿定主意。才思敏捷，所以他雖快而得到成功；疑慮多端，所以他愈久愈產生效果。難與易雖有不同，博與精皆有可取。倘使學淺而一味拖遲，才疎而拼命求快，這樣獲得成功的，從來未曾聽到過。須知作文構思，

有兩大困難：思想閉塞者苦於語言貧乏，辭藻橫溢者失之文筆紛亂。那麼，見聞廣博是補救貧乏的食糧；思想貫通是治理紛亂的良藥。廣博而能貫通，更有助於作者的心力了。

說到文情的複雜多樣，文體的變化多端：拙劣的語言可能蘊藏着妙趣，平庸的典故也許萌芽着新意。一堆原料，看不出可貴之處，經過加工，頓時間發出光彩。至於作文運思的細微末節，言外之意的曲折變化，真是語言無法形容，筆下知難而退了。要十分精通才能闡明其巧妙，十分圓熟才能通曉其規律。伊尹說不出烹調的奇方，輪扁說不出運斧的神技，大概是非常微妙的吧！

〔結語〕

神思借形象來表達，
孕育出文情的變化。
萬物以美貌召喚我，
我自有文理來對答。
聲腔在神思中錘煉，

詩文在神思中萌芽。

寫文章先打好腹稿，

似將軍擬作戰計劃。

（本篇原文見本書第二〇一頁）

《神思篇》譯後記

劉勰所說的神思，着重在談藝術想象。這是當代文心學者的共識。進一步來看，這個神思，十分接近於我們今天常說的形象思維。他講的「思接千載」、「視通萬里」那種「神與物游」的現象，當然是藝術想象的妙境。可是他進而談構思，談創作：在想象中操作（規矩虛位），在神思中描寫（刻鏤無形）。作者彷彿進入一個他所熟知的形象世界，在變幻無窮的形象聲色中攝取，消化，謀篇，運筆；這一切都不離開形象。他在形象中思維，即形象地思維着。作者運用形象材料來想象，通過形象活動來運思，從他原來觀察體會所及的山川花木人物等「第一自然」中創造出他的「第二自然」，即他的作品。這才是神思的妙用，形象思維的妙用，也是運用神思的全過程；而藝術想象是進入這一全過程的初步。

劉勰約在一千五百年前提出神思——包括藝術想象與形象思維立論的雛形。盡管是雛形，也是值得

敬重的。要知道，才只三十多年前，我國「左」派理論家曾在當時的黨刊上撰文，聲討形象思維理論是資產階級的邪說。當時形象思維這個美學概念，還沒能被我國大多數文學藝術家所接受，流行的寫法有不少還是從概念出發。

在《神思篇》中，劉勰還談到：要取得「陶鈞文思」（即運用神思）的自由，首先要蕩滌胸懷，達到胸無雜念（這包括種種誘惑與顧慮）。還必須重視思想情感的統率作用（即「志氣統其關鍵」）和文學語言的決定作用（即「辭令管其樞機」）。這都要依靠長期的積學、明理、觀察、思考、運用文學語言的功夫。所有這些，都是文學創作不可或缺的條件。這些已經超出《神思篇》深入討論的範圍，却又是運用神思、開展形象思維活動過程中斷然不可缺少的。這些將在其他篇章中分別討論。

（一九九九年七月三日上午）

體性篇

有感情活動才形之於語言，有思想發表才見之於文字，這是把蘊藏的東西顯示於他人，把

內心的事物表達於外界。而作者的才能有高低之分，氣質有剛柔之異，學識有深淺之差，習染有雅俗之別，這都是內在性情所表現，也是外界熏染所形成，因此文筆如風雲之詭譎多端，文苑如波濤之變化無窮了。

可見，文理的高低，不會和作者才能的高低相違反；文風的剛柔，怎能和作者氣質的剛柔相抵觸；文義的深淺，未嘗和作者學識的深淺相乖離；文體的雅俗，很少和作者習染的雅俗相背謬。不同的性情寫出不同的文章，正像不同的作者各有不同的面貌。倘綜述其共同之點，也不外乎八種體式：一是典雅，二是遠奧，三是精約，四是顯附，五是繁縟，六是壯麗，七是新奇，八是輕靡。取法於經典，遵道於儒家，這就是典雅之體。以精微奧妙的詞采，寫道門玄學的義理，這就是遠奧之體。鍛字煉句，刻畫入微，這就是精約之體。辭直義暢，入情入理，這就是顯附之體。富麗而多彩，燦爛而鋪張，這就是繁縟之體。命意宏偉動人，詞采光芒四射，這就是壯麗之體。厭古而喜新，逞奇而好異，這就是新奇之體。浮華而弱不禁風，柔靡而投合時好，這就是輕靡之體。可見典雅與新奇相反；遠奧與顯附不同；繁縟與精約相違背；壯麗與輕靡相乖異。文章的變化，可以包納在這片園林之中了。

說到八體的綜合與變化，那要依靠作者的學力。須知各人才力的不同，源於作者的不同血

氣。血氣決定了情思的狀態，情思決定了語言的風味，吐露文采，都是作者性情的表現。賈誼才思敏捷，所以他的文筆乾淨而文體清新。司馬相如玩世不恭，所以他的文理支蔓而文采橫溢。楊雄沉思靜慮，所以他的文思遠奧而文味深湛。劉向樸素平易，所以他的文風明朗而事例廣博。班固溫柔敦厚，所以他的文意綿密而文情富麗。張衡淹博通達，所以他的文思周到而文辭精煉。王粲恃才傲物，所以他的文鋒外露而才氣逼人。劉楨氣度褊狹，所以他的文筆夸大而驚世駭俗。阮籍風流出衆，所以他的文韻飄逸而文味深遠。嵇康才情豪放，所以他的文旨高超而文采激烈。潘岳輕浮而聰敏，所以他的文筆鋒利而韻調流暢。陸機矜持而莊重，所以他的文情繁縟而辭意隱伏。依此類推，文如其人。這豈不是自然稟賦不同，形成作者才氣不同的概況嗎？

才氣本由於天賦，學習須慎於開始。正像斫木或染絲，功效取決於發端，待到器成色定，就難於翻改了。所以童年學文，必選上品，學習時從根本探索枝葉，到後來才能够運用自如。八體雖然各有不同，得其法也可融會貫通，正如掌握了車輪的軸心，許多車輻可以相輔而相成。作者要善於取法文體以形成良好的習性，同時要按照性格特點以鍛煉自己的才能。文學的南針，指明了這個途徑。

〔結語〕

不同的才能和性格，
寫不同風格的詩文。
文辭是皮毛與枝葉，
情志是骨髓和根本。
雅麗者寫雅麗之體，
淫巧者寫淫巧之文。
習染也能形成才氣，
長期熏陶移人性情。

（本篇原文見本書第二〇三頁）

《體性篇》譯後記

陸侃如、牟世金的《文心雕龍譯注·體性篇題記》指出：《體性》是「從作品風格（「體」）和作者性格（「性」）的關係來論述文學作品的風格特色」。『他正確地總結了風格形成的主要原因，明確了風格

和個性的關係，強調後天學習的重要，這對古代風格論的建立和發展，都是有益的。」（見該書下冊第九十六、九十七面）。這些話說得好。

可以補充一點：風格與語言不可分，語言是構成風格的要素。作者驅使語言的不同才情與習慣，對形成各自不同的風格至關重要。《文心雕龍》對風格與語言的研究十分精細。我們今後還會讀到的。

我國六朝時期，儒、釋、道三家爭鳴，文人學士思想解放，作者的個性與文風得到多方面的發展。劉勰在綜述漢魏六朝文風的八種體式（典雅、遠奧等等）之餘，也看到作者才情的千差萬別，促成文苑風格的千變萬化。即所謂「各師成心，其異如面」。我們熟知西洋近代學者「風格即人」的名言。也該知道，約在一千五百年前，即在抹殺人性、個性的西洋中世紀，我國的文學大師劉彥和，已經強調個性，提出風格與個性之血肉關係的系統論述了。

在劉彥和的時代，我國的小說、戲劇這些以寫人爲主的文學體裁還很不發達，他的著作未曾談到這個方面。可是，他在這《體性篇》的最後一段，反覆提醒青年學子要「學慎始習」，要「摹體以定習，因性以練才」，我以爲，這對當代以寫人爲主的青年作者，也還是有參考作用的。

（二〇〇〇年三月三十一日）

風骨篇

《詩經》包括六種義法，而風爲六義之首，這是推行風化的源泉，也是展示心靈的手段。抒寫情感的時候，風爲先行；推敲辭句的時候，骨爲首要。辭離不了骨，正像人體離不了骨骼；情包含着風，有如人身包含着血氣。語言挺拔，就形成了文骨，意氣昂揚，就產生了文風。倘使辭藻豐富多彩，而風骨飛動不靈，正如空有彩羽而失風姿，徒具歌喉而無力氣。所以構思爲文，要保持充盈的氣勢。充實了內在的剛健之氣，然後有外在的鮮明之采。文章要善於用氣，正像飛鳥要善於運用翅膀一般。

講究文骨的人，用辭一定精煉。深通文風的人，寫情必然鮮明。捶字堅實而難移動，聲腔凝練而又靈活，這就是運用風骨的效果。倘若意瘦辭肥，雜亂無章，那是缺乏文骨的徵象。思理不暢，無精打采，那是缺乏文風的證明。從前潘勗爲了曹操寫《九錫文》，用筆取法經典，群才爲之攔筆，就因爲他的文骨挺拔。司馬相如爲了漢武帝寫《大人賦》，號稱有凌雲之氣，成爲辭賦的宗師，就因爲他的風力遒勁。掌握了這個要領，可用來駕馭文采；違背了這個方

法，也無須追求辭藻了。

魏文帝認為文章以氣為主，文氣的清濁表現為文體的清濁，那是不能勉強達到的。為此他評論孔融的文章，說它「體氣高妙」（文體與文氣都很高妙）；論徐幹的文章，說它「時有齊氣」（齊人的一種迂緩之氣）；論劉楨的文章，說它「有逸氣」（氣韻飄逸）。劉楨也說，孔融卓越不凡，確有一股異氣，文章風格之高，別人很難超過他。這都是重視氣韻的意思。雉鷄五色俱備，而只能低飛於百步之內，因為它身肥而體重，鷹隼色彩單調，而一舉高飛於雲天之外，因為它骨健而氣猛；文章的才與力未能兼備者，也像這樣。倘使有風骨而少文采，那就是鷺鳥混進了翰林；有文采而無風骨，那就是野鷄竄入了文苑。唯有光彩照人而又高飛衝天，那才是文壇上善鳴的彩鳳哩。

倘能取法於經典文章的規範，參照以諸子史傳的方法，洞察文情的變化，探明文體的源流，然後自能萌生新意，創寫奇辭。深明文體，故文意雖新而不亂；善於通變，故文辭雖奇而無傷。倘使文骨與文采的結合未能圓通，文風與文辭的運用未能熟練，却要跨越舊有的規範，侈談新奇的創造，雖然也能够得到巧意，但是失敗的機會更多，豈止杜撰奇字，須知錯誤久了也就習以為常了。《書經》上說：「辭尚體要，弗唯好異」（用辭貴乎得體，不可但求新奇），

就爲的防止文辭泛濫。而文章的做法多種多樣，各適合作者不同的愛好。懂的人不肯傳授，學的人不肯求師，於是乎大家追隨浮華之風，泛濫而不可收拾。倘能確立經典的標準，以文風健美爲能事，自然風清骨高，通體光輝奪目了。掌握了這些要點，離目標又何嘗太遠呢？

〔結語〕

文情與文氣相隨，

文辭與文體相並。

文風健美動人心，

文心如玉光而潤。

養成充實的風力，

錘煉堅強的骨鯁。

文才鋒利而高強，

文采輝煌如雲錦。

《風骨篇》譯後記

作家要有作家的風度和骨氣。詩文要有詩文的風采和骨力。劉勰針對六朝浮靡的文風，鄭重提出了文貴風骨的要求，是很有價值的。今天看來，這對當前的文風，特別是對當前新詩的詩風，仍然有寶貴的指導意義。

劉勰並不反對詩文語言的新與奇，反而贊美詩文作者「葷甲新意，雕畫奇辭」。他提倡的是在繼承優良傳統、通曉文情變化（即通變）的基礎上發揮新的創造，做到「新而不亂，奇而不贖」。他不歡迎有骨無采的鸞鳥；也不歡迎有采無骨的野鷄；而對於「藻耀而高翔」的文壇鳴鳳，發出了熱情的召喚。他的苦心是十分感人的。

（二〇〇〇年四月一日）

通變篇

文章的格式有固定的體裁，文辭的變化沒有固定的方法。何以見得呢？例如詩、賦、書、

記的類別，其體例互相沿用，這就是固定的體裁；至於文辭氣勢的運用，有變化才有生命，這就沒有固定的方法了。體例有定，必須根據舊有的法式；變化無窮，必須尋求新鮮的創造；這才能馳騁於廣闊的文路，汲取於不竭的源泉。可是也有人汲繩太短，雖在水邊而不能解渴；腿腳無力，雖在平地却半途而廢；並不是文章的途徑不多，而是通變的辦法太少了。文章通變之理，譬如園中草木，根幹附着於土壤，這是它們共同的天性，枝葉一見了陽光，就顯出不同的品質了。

試觀歷代詩歌，皆暗合於文章的法則：黃帝時代的《斷竹》之歌，可謂質樸之至；唐堯時代的《在昔》之歌，比黃帝時代有所發展；虞舜時代的《卿雲》之歌，比唐堯時增了文采；夏禹時代的《五子之歌》，比虞舜時顯得繁多；商、周兩代的詩篇，比夏禹時更見華美；至於抒情寫事，則遵循着共同的法則。後來楚之《騷》篇，取法周人詩義；漢人辭賦，摹寫楚之騷體；魏代詩文，仰慕漢代遺風；晉人辭章，瞻望建安風采。略而言之，則黃唐時代，文風淳厚而質樸；虞夏時代，文風樸實而鮮明；商周時代，文風華美而典雅；楚漢時代，文風鋪張而冶艷；魏晉時代，文風淺顯而綺麗；到了宋初，文風訛濫而新奇。從質樸到訛濫，時愈近而味愈淡，這是什麼緣故呢？急於求新而疎於學古，風氣就越來越衰弱了。今天有些聰

敏的作者，努力學習詩文，可是忽略了漢代的名篇，一味摹仿宋人的作品，雖然也兼學古今，還是愛近代而不愛古人。要知道青出於藍，絳生於蒨，盡管超過了本色，也再難有什麼變化。桓譚曾說：「我看到近來的漂亮詩文，雖美而無足取；及重讀劉向、楊雄的文章，每有所得。這就是一個證明。所以必須滌除青與絳的過濃，重歸藍與蒨的正色，必須矯正訛與淺的流風，重歸經與誥的典雅。這樣來斟酌質與文的得失，辨別雅與俗的優劣，才可以談得上通變了。」

須知對於景物的誇張描寫，到漢初已經達到極致，從此以後，陳陳相因，雖有人振翅高飛，終不免墮入籠內。枚乘《七發》：「通望兮東海，虹洞兮蒼天。」（遙望東海，天水相連。）司馬相如《上林賦》：「視之無端，察之無涯，日出東沼，入乎西陂。」（一眼望不到頭，看不到邊，太陽好似出於東湖，落於西池。）馬融《廣成賦》：「天地虹洞，固無端涯，大明出東，月生西陂。」（天地相連，無邊無際，太陽出於東湖，月亮生於西池。）楊雄《羽獵賦》：「出入日月，天與地杳。」（日與月出入湖中，天與地迷離難辨。）張衡《西京賦》：「日月於是乎出入，象扶桑與濛汜。」（日月出入於湖中，好似出於扶桑而落於濛汜。）這都是極力描繪，而五家如出一手，諸如此類，互相沿襲。必須錯綜變化，有繼承也有革新，這才是通變的方法。

所以規劃文章的綱領，必須得其大體，先博覽繼以精讀，得要領而後命筆，還要開拓思路，