

文心雕龍神思篇創作架構之研探

美和科技大學通識中心教授

楊錦富

摘要

〈神思〉為劉勰《文心雕龍》創作論第一篇，亦創作之總論，故研究《文心》創作法則，仍以本篇為伊始。

全篇由構思前的準備工作，進之論及構思時的想像思維；再由想像凝為意象，次由語言申衍至聲律，終則歸宿到作品完成後的修改等等，皆作者運思想像流程的一貫構式，對有心創作者言，不啻提供一條明朗道路。

言及構思，其路徑有二，一在凝聚虛靜的心，一在能積學酌理。有虛靜的心，纔能鑑照萬物，使內心與外境相交相融；有積學酌理之念，纔能博閱多聞，收聚更多智慧；於是作家一則騁越其想像之力，一則對萬事萬物擇精取要，不僅思緒有所寬廣，意念亦能約束，所謂「致廣大而盡精微」，蓋即〈神思〉之謂。

至於創作也者，雖云靈慧之思，亦得才氣以輔。才氣足，則思緒恢宏，想像力即為之奔放縱橫；反之，氣弱神黯，想像力即收束空乏，文亦不成其文。故而蘊蓄才氣，涵養性情，積累久之，思必有得，創作境界亦必軒敞曠達。

總之，〈神思〉篇旨，繫乎心靈運作，將胸中靈思蔚為藝術想像，映現在文學內涵，即為文體創作之源；易言之，即以想像思維透過才性奔越，凝成豐盈作品終至透入讀者心底，則作者、作品、讀者，三者合一，其中美趣，何可言喻。

一、前言

昔曹丕〈典論論文〉曾評論文章之作，概言文章為「經國之大業，不朽之盛事。」以為富貴榮華並不足恃，若文學的精蘊才可久遠傳世。

文學要不朽，要傳之久遠，立基即在文學本身寓有長久的生命意涵。這種意涵，論其緣由，一是來自文士的深度思維，一是來自文學創作的精巧設計。蓋以只有創作未有思維，作品的內容必流於膚淺貧乏；又或者只有思維未有創作，縱使提出鑑賞的批評，終則仍落於虛幻無根。所以思維與創作須得相合相成，亦即批評與創作二者互為依輔，有如體之與面，蘊育的作品才具有風格，才能長久不衰。由此看來，作品的創作固然需要作者高度的想像力，另方面也需要鑑賞者的品鑑技巧，彼此相互運轉，作品的可讀性才能提昇至高處。

至如作品的創造，創作者所凝成的意念是重要的。好的意念，足以涵泳優游，

徜徉性靈，讓自身的思緒接通上下古今，純純然然，便能凝聚切當而優美的材料，這種材料發而為文字，創造出來的作品便值得珍視，值得體會。文章如此，詩詞歌賦，乃至小說野史亦復如此。

因此，作者的意念無疑是決定作品優劣的主因。敦厚而淳樸的意念投射出去，表現的作品必然寓合風雅的教化；反之，偏邪的意念展露在外，即是靡靡或斬伐的穢塞篇章。惟於此須再說明的，即意念雖未敦厚，其中悒鬱的衷懷仍然可以表達更多人性的情操，並非意念略見飄離，就非偏即邪，畢竟七情六慾的感受隨人而異，不同的性情自然表示不同的意念，如果勉強湊合或者非正道不為，那麼人間黑暗的層面將永遠無法透出，當然也沒有所謂罪惡可言，但這卻又如何可能！藝評家姚一葦說：

作品中的意念不是率直地敘述出來的，而是通過人類的行為模式傳達出來的；換言之，即通過某些特定的人在某些特定的情況下所做的某些特定的行為中傳達出來的。¹

特定人的特定情況下的特定行為，隱含特定者所具諸多不同的風采，意謂意念絕對不是單一的，情況卻是放射的。因此，要諸多情狀諧合為一，事實根本不可能，當然也無此必要；假如情狀真的合同一體，作品內容無疑將落於捱板、迂腐，基本上即失去藝術的美感。

藝術的美感可以是意念的表徵，因了作者想像力的充盈，使意念的廣度為之寬廣，將天地萬物都涵容於方寸之間，藉著寬廣的心量，推拓想像的視野，讓作品的意涵且深且闊，於是，在這樣的天地裡，作者所運思出來的作品風格即是完美的也是佳善的。姑以杜甫為例，其意念所及，道盡悲歡離合的歲月，將人間諸般世情都籠罩在他的詩文裡，讀其詩者，共鳴之餘，無不感慨係之，因為詩人想像的空間足以涵蓋他人，而他人又每每不及此，因之，讀了杜氏之作，胸中感動即為之興發。

以上所言，乃將作家意念影響及於作品的因緣概括說，有此因緣，進一步探討劉勰《文心雕龍》〈神思〉篇創作的意蘊即有較一較約略的概念。至於所謂「創作的意蘊」，其實即「創作的想像」，作者有豐富的想像，創造的作品才能見其新穎，也才能不落於俗套。正如藝評家姚一葦所說：

任何一件藝術品必然是一件創造品，因為它通過了藝術家的想像的緣故。所謂想像在此不只是意象（image）的召回或經驗的再現，它包含了藝術家個人的遠為複雜而深邃的心靈作用；此種心靈作用，一般人稱之為「創造的想像」（creative imagination）。舉一個淺近的例；蘇軾說：「畫竹必先得成竹於胸中」，也就是說必先具備對於竹的完整的想像，然後把這一想像表達出來。雖然任何一個見過竹子的人幾乎都可以構成一株胸中之竹的意象，但這只是單純的經驗的召回，惟有一個藝術家的胸中之竹便多少點特殊，這便是通過他的「創造的想像」的緣故。因此想像力乃是一個藝術家的必須具備

¹ 姚一葦《藝術的奧秘》，頁 86。臺北，開明書局，1968 年。這裏所謂「特定的」之意，指的藝術意念獨有的表達方式，其美感經驗有別於科學與哲學。

的最基本的能力。²

「創作的想像」是思維運作充分的發揮，也是「神思」的用心所在，經過這番運思，創作的藝術品便具備特殊的性質；它一則涵融作者的原創力，一則揉合諸家的見解成爲新的風貌，稱之爲出類拔萃是不爲過。所以流芳百世的作家，作品所以久久芬芳，在其承擔了千錘的淬鍊，亦知其人思維的放逸是何等廣涯。明白這道理，就知道劉勰〈神思篇〉所述的想像作用是何等重要，而作家作品的論敘的蘊蓄力又是何等深刻！

二、聯想的層次

文評家陸侃如以爲劉勰創作論所探討的「神思」問題，其實即藝術的構思問題。他肯定指出：

文學作品和一般文章的區別，主要在於藝術地再創造這一點上。藝術地在創造產生於作家的藝術構思。³

藝術構思即是巧妙的思維作用。有如〈神思〉首段所說：

古人云：「形在江海之上，心存魏闕之下」；神思之謂也。文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載；悄焉（靜寂地）動容，視通萬里。吟詠之間，吐納珠玉之聲；眉睫（眼毛）之前，卷舒風雲之色。其思理之致乎！

此即：

古人曾說：「有形的身體，雖隱居在山林海島之，但是他的內心，卻始終思念著朝廷的爵祿。」這種身在江海，卻心存魏闕的現象，就是所謂「神思」的奧妙。作家在爲文構思的時候，他的精神作用，往往是悠遠難測的。因此，當他在寂靜無聲，聚精會神思考時，可以聯想到千年以前的古人；在悄然不語，揚眉瞬目的時候，可以觀察到萬里以外的景物；而當他吟詠誦讀之際，可以發出珠圓玉潤的聲調；瀏覽欣賞之餘，胸中更呈現那風雲變幻的景色。種種狀況，也許就是思維活動表現的情致。⁴

相較陸機《文賦》亦有若是之語，陸氏云：「其始也，皆收視反聽，耽思傍訊，精鶩八極，心遊萬仞。」又云：「觀古今於須臾，撫四海於一瞬。」又云：「恢萬里而無闕，通億載而爲津。」即謂形象構思（創造想像）不受時間與空間限制，不論千載以上，亦或萬里之外，其景其物皆可依想像而得⁵，是以「恢萬里而無闕，通億載而爲津。」即是「聯想」很好的註腳。換句話說，所謂「思」的層面應是無待的，妙處就在具馳騁的躍動，這躍動無時空的局限，亦無人我的藩籬，於藝術的進路，當是通達無礙而悠然暢順；就因其無局限，所以徹上徹下即無泥滯，即能卷舒風雲，亦能吐納珠玉，毋寧是創作者最大的欣慰。

² 姚一葦《藝術的奧秘》〈論想像〉，頁 20。如姚氏所說：「一個藝術家對於他所企圖表現的事物必先具有一個完整的想像，然後才能將這一想像表現出來；所以想像在先，表現在後。」說來切當。

³ 陸侃如、牟世金《劉勰和文心雕龍》，頁 49。台北，萬卷樓、國文天地雜誌社，1991 年。提及「沒有藝術構思就談不到藝術的創造，就不可能有藝術。」雖無特殊之見，所說仍然值得參考。

⁴ 參考王更生《文心雕龍讀本下》頁 13。臺北，學生書局，1995 年。

⁵ 參見詹瑛《文心雕龍義疏》頁 976。上海，古籍出版社，1999 年。

今如再就「思」的層次推論，則創作者的聯想層面當應有如下的幾個次序：

- (1) 創造的想像：即從經驗所得的要素中，自動地選取若干要素，加以綜合、概括，以創造出其他新事物的作用。
- (2) 聯想的想像：即對於某類事物、觀念，或情緒上相類似的某些心像，加以連結並結合的作用。
- (3) 解釋的想像：即所謂對象價值或意義的認知。亦即將價值或意義所在的部分或性質加以闡明，進之描寫其印象作用。⁶

由(1)例推知想像與感情有其必然關聯，緣以經驗在於收集生活體驗的諸種經歷，可以是對也可以是錯，擇對去錯，端賴概括的綜合。設如創作者意念高遠，作品內容自然深沉有味，投射出去，自然汲引讀者更多共鳴，反之，亦然。就此問題，徐復觀先生曾作如下析論：

感情是幽暗漂蕩，無從把握的東西。感情的發抒，即是感情由幽暗而趨於明朗，由漂蕩而歸於凝定。……感情發抒的藝術性，常常是感情的形象化。而感情的形象化，只有憑想像之力而不能憑概念之力。再憑想象之力而賦予某種感情以適當的形象時，此時的感情即隨形象而明朗，而凝定，而得到發抒的效果。⁷

感情賦予創作者相當的形象，此形象即隨感情明朗而凝定，其想像投射的過程即逼現出鮮明印象，於是發而為詩詞歌賦，便生動妍麗不流於陳腐；又因印象鮮明，作品內容也相對完整渾圓，不致落於游談無根。

再由(2)例推衍，所為聯想的想像雖是心像的組合，其實即作者心境起伏之顯隱。突起的心境，聯想的廣度即寬敞綿延；微伏的心境，聯想的層面即幽僻淡漠；這種相互間的照應，在作品取材上時時可見。姑以李後主為例，前半期享盡宮庭榮華，詞意即悅樂婆娑；入宋後，境況淒寒，詞意即幽怨悱惻，起落間距，明顯差異。因之，聯想的想像有助於作者意識形態的發抒，亦有助於作品整體的展露。就此展露之說，黃永武先生在其談詩聯想的意境說，除陳述心象的組合外，又著重比興的美感，對聯想的想像照應有更確切的說明：

聯想性的美感，主要是指以比興體寫詩所造成的美感，因為直陳的賦體意味易盡，用比興的手法才能多味，方東樹說：「正言直述，易於窮盡，而難於感發人意。託物寓情，形容摹寫，反覆詠歎，以俟人之自得，所以貴比興也。」《昭味詹言》，正是說明要「感發人意」，比興體較「正言直述」要生動得多。⁸

文章要生動，「感發人意」是超過所謂的「正言直述」，尤其藉著作者的聯想，在物我交互的景況中，興發讀者潛抑藏存的幽思，表現的態度即更傳神更姿采，至少讀者研讀作，胸臆得所搖蕩，連帶地映現更多的觀感，則作者的用心即不致

⁶ 此所引為日人木間正雄《文學概論》，頁 67。原作載於 1957 年，今將其說歸納綜理，作為概念的申述。

⁷ 徐復觀《中國文學論集》頁 67。所舉之例，若白居易〈長恨歌〉，主題意識圍繞「長恨」二字，而推衍唐明皇與楊貴妃故事，終以悲劇歸束主題，使感情形象越形明顯。

⁸ 黃永武《中國詩學鑑賞篇》頁 202。具體的比興，是正確的藝術手法，往往能使讀者壓抑的心靈得所宣洩，進而與作者興發共鳴。

枉費。

最後再談及「解釋的想像」，如純以解釋說，則難免落於言詮，是於作品內容須得適當闡明，亦即讓想像空間循一條貫路徑，去其虛幻及拿捏要件，在結構、辭采、聲律上得到憑藉，使能顯現聲色之美，必所謂解釋性的想像與神韻的欣賞。如清之姚鼐所說：

所以為文者八：曰神理氣味，格律聲色。神理氣味者，文之精也；格律聲色者，文之粗也。然苟合其相，則精者亦胡以寓焉？⁹

文章如此，詩之作法亦復如此。宋胡應麟說：

作詩大要，不過兩端，體格聲調、興象風神而已。體格聲調，有則可循；興象風神，無方可執。故作者但求體正格高，聲雄調鬯，積習之久，矜持盡化，形跡俱融，興象風神，自爾超邁！¹⁰

興象風神要超邁群倫，勢必得從文字格律入手。而形式的「體裁」、「聲調」、「辭采」，內容的「風神」、「興象」二者兼合，便得神跡韻會，想像力的發揮至此即淋漓豐實。

總之，聯想的層面廣闊，觸及的角度亦邃密，透入詩文本身，即能盡乎透闢的境界，而這境界圍繞著的即是作者想像的能力，有了如此的能力，詩文創作的意願即因之提高，作品的根柢也愈趨篤實。

三、運思的工夫

〈神思〉云：

故思理為妙，神與物遊。神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機。樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遯心。是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神，積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以懌辭，然後使元解之宰，尋聲律而定墨；燭照之匠，闢意象而運斤；此蓋馭文之首術，謀篇之大端。

此即：

所以思維的活動是微妙的。作家精神與外界景物交通融會，而後構成文章，精神本來就蘊藏在胸臆當中，而意至精氣卻是統帥它的關鍵；外部順沿耳目而傳達到作家的內心，言語辭令是表達感受的工具。當言辭通暢無阻時，一切物象便毫不隱藏地呈現在他的字裏行間；如果意志精氣阻塞不通時，就証

⁹ 姚鼐《古文辭類纂》序。按全書共 74 卷，卷首《序目》略述各類文體的特點和源流，從先秦屈原、宋玉至清代方苞、劉大櫆，精選六十四位作家的作品約七百篇，分為論辨、序跋、奏議、書說、贈序、詔令、傳狀、碑誌、雜記、箴銘、頌讚、辭賦、哀祭等十三種文類，書成於乾隆四十四年（1779），嘉慶時康紹庸刊刻初稿本。

¹⁰ 〔明〕胡應麟《詩藪》內篇，卷 5。按《詩藪》，明胡應麟撰，分內編 6 卷、外編 6 卷，雜編 6 卷、續編 2 卷，共 20 卷。《詩藪》為胡氏隨刻之書，最早僅 6 卷，之後不斷增補，多循王世貞《卮言》，敷衍其說，以詩體為綱，朝代為序，輯周至元的詩集，包含四言詩、古樂府、七言歌行、五言律詩、七言律詩、五言絕句、七言絕句、騷賦等。繆荃孫《藝風藏書續記》云：「內編六卷、外編六卷，自周至元，以時代為次；雜編六卷，分遺逸、閏餘各三卷。」概為成書情形。

明他的心神不定，心神不定，精神就不能集中。因此要培養作家行文運思的能力，可以分幾方面進行：首先，在臨文之際，心境要虛靜，排除內在的鬱悶，滌除精神的困擾。其次，在平常時間，要累積學問，充實知識的寶庫；明辨事理，豐富寫作的才識；體驗實際生活，增進觀察的能力；順應情感發展，演繹美妙的文辭。然後使心靈透徹明朗，按照創作規則來寫定文稿。這樣，就如同一個技術獨到的工匠，根據自己的想像，揮動刀斧製造器具一般。這是從事創作時首要的技術，也是規畫篇章的重大開端。¹¹

今者，將上列段落再作一規約，可得幾個概念：

- (1) 醞釀神思之方，必須具備虛靜的心靈，而後佐以「積學」、「酌理」、「研閱」、「繹辭」的工夫才能落實。
- (2) 唯有從容涵泳心靈，保持靈動，才能縮短心靈與意象，及意象與表達之間的距離。
- (3) 文思不論快慢，皆以見聞廣博及主旨貫通作為鍛鍊，才是培本之要。

茲再闡論之：

(一) 虛靜的心

事實上，要思理工夫蘊釀宜，虛靈明覺的心是關鍵所在。曾文正公〈日記〉曾載：「靈明無著，物來順應，未來不迎，當時不雜，既過不變，是之謂虛而已矣，是之謂誠而已矣。」講的正是「虛則能納」的道理。近人杜松柏將之細分為：

- (1) 接納他人的心得，(2) 接納他人的經驗。(3) 接納他人的方法。¹²

由虛而容納他人意見，這是積漸的條件，儲蓄久之，自然深造有得，但只如此，總尚有未盡之處，所以最需要虛壹以靜，蓋必如此，纔能澡雪精神，疏瀹文藻。此若朱子對態能照之理，即有一說：

心不定，故見理不得。今且要讀書，須先定其心，使之如止水，如明鏡；暗鏡如何照物？¹³

鏡照之後，當即可以：(1) 照察自己的過惡，用功的勤惰。(2) 照察書中的精微，前人的是非。(3) 照察事物的體用，行事的方針。¹⁴三項說法，姑不論是否一定合乎虛壹的範疇，作為思緒的運作也具相當功效。此外，如紀昀評點莊子「虛靜」之說，即能入內出外：

虛靜二字，妙入微渺，補出積學酌理，方非徒聘聰明，觀理真則思歸一線，直湊單微，所謂用志不紛，乃凝於神。¹⁵

而用志不紛，乃凝於神，其燭照三才，即能浸入微茫，使景境得所融洽。昔人說：「心凝形釋¹⁶」大體就此境界而言。至於虛靜而凝，超然物外，乃此思的玄即不受局限，精神一奮起，想像的思維便更形活躍，若乎淡然無奇的文詞，即孕

¹¹ 參見王更生《文心雕龍讀本下》頁13。

¹² 杜松柏《國學治學方法》頁12。臺北，五南出版社，1998年。此處乃言虛靜所得的領會。

¹³ 同上，同頁，引朱熹《朱子語類》之言，惟未載卷次。

¹⁴ 同註10。

¹⁵ 《莊子》〈知北遊〉章，「用志不紛，乃凝於神。」紀曉嵐注。

¹⁶ 〔唐〕柳宗元〈始得西山宴遊記〉有「心凝形釋，與萬化冥合」之語。

化爲英華菁美的篇章，繼之聚匯成感動人心的佳作。準此，黃侃《文心雕龍札記》特地追述此心境，謂：

內心與外境非能一往相符會，當其窒塞，則耳目之近，神有不同，及其怡懌，則八極之外，理無不決，然則以心求境，境足以役心；取境赴心，心難於照境。必令心境相得，見相交融，斯則成連所以移情，庖丁所以滿志也。¹⁷

心境相得，虛靜的理意才能透達，心爲境役，或取境赴心，都是若干間隔難以湊泊，必爲相得的心境才會融而無礙；此無礙之念流轉而去，作品即超逸脫越不落庸俗。

（二）學理閱致

虛靜的心，歸約之即爲「道」；而積學、酌理、研閱、馴致，可以稱之爲養「術」。「道」、「術」不離，以道御術，因術明道，皆是積存智慧的方法。此問題，陸侃如曾作如下詮釋：

- 第一、要把知識當作寶貝似地在平時不斷積累起來。
- 第二、要明辨事理，以充實自己的創作才能。
- 第三、要參照自己已往的經驗閱歷以求認清事物的真象。
- 第四、要培養自己的情致，以達於能準確地運用文辭。¹⁸

幾個要點，說來平易，亦無甚新奇，卻能道出「積累」的緊要。要之，作者如只運思，若無內涵，所得不過泛泛；思而後學，博而能通，觸類相循，創作的軌跡便能恢宏順適，否則思而不學，創作之源，難免枯窘。因此，以虛靜的心爲主體，以學理閱致爲輔依，主客互見，作品才能落實，謀篇構思也才能鎔鑄精巧、剔透瑩徹。至於鎔鑄部份，就「學理閱致」四字言，亦無非在「學以養識」，茲在討論之：

（1）積學博聞

治學在能博，亦在能約，博而能約，學則精當。此如陳鐘凡〈論讀書之方法〉即言：

研治古書，應審諦者約有九事：一曰別真偽，二曰識途徑，三曰明詁訓，四曰辨章句，五曰考核實，六曰通條理，七曰治經宜知家法，八曰治史應詳察事實，九曰治諸子應知流別。前二者言應讀何書，次三者言依何法讀書，後四者則言讀書後所應審察之事。¹⁹

創作與治學途徑皆一，非創作即創作，亦非治學即治學，而陳氏研讀古書之法，就是積學博聞的橋樑，使後學有所遵循，得以篤志，得以探尋。如此，則儲蓄的寶庫必定豐實，創造作品亦必光采。

（2）酌理富才

運思的過程在著重條理，沒有條理的思維，章法必亂，即有所作，也必茫然

¹⁷ 《中國現代學術經典·黃侃卷》頁90。河北，教育出版社，1996年。

¹⁸ 陸侃如、牟世金《劉勰和文心雕龍》頁54。意謂作者可由此培養自己運思和表達的能力，使寫作才能得心應手。

¹⁹ 應裕康、王忠林《治學方法》頁8，〈國學研讀法〉所引陳鐘凡《論讀書之方法》章。高雄，復文出版社，1986年。

不知所措。此如高明先生說：

窮究那些道理，應採下列各種步驟：一是發掘問題，二是擬定假設，三是搜尋證據，四是試為駁議，五是慎下結論。採用這五種步驟去窮究事理，所得事理應該是較為靠的。²⁰

經過理則的訓練，思維便井然有序，放逸的慮念便能夠收束，倫類之際，就有脈絡，循循而進，即能統貫，此統貫依朱子之說，即是豁然的貫通。所謂：

讀書要自家道裡浹洽透徹。杜元凱²¹云：「優而柔之，使自求之；厭而飫之，使自趨之。若江海之浸，膏澤之潤。怡然冰釋，然後為得也。²²」

廣看多讀，自然文成可觀。而從寫文端倪看去，學文亦須透達源委始末，條理旨趣方足備至。有如清方東樹《昭味詹言》所說：

嘗論凡著一書，以使無一理之不具，否則褊隘，此孟子所謂：「觀水之瀾，容光必照。」自然發露，非鋪陳買弄，使盡見也。凡著一書，必有宗旨，否則淺陋無本，一望絕潢斷港，黃茅白葦而已。此二義，作詩亦然，然必須妙會其旨，不可執著，若執著，必將高張土埂，稗販腥腐，豈惟不可當著書，抑於斯文真脈遠矣。

方氏之言，清楚說明即凡著書作詩，立論說理都要始末通貫；若無理說述，文必不彰，即或推論闡說，亦無法直透宗旨。由此知，為文要有秩序，文有秩序，上下連綴才能合於理義，也才能周浹圓熟。

(3) 繹辭鍊字

繹辭鍊字，在研閱窮照，亦在馴致繹辭。研閱，在精細揣摩；窮照，在用心思辨；而馴至，在於久練；繹辭，在使文筆入於佳境。合而為一，即是錘鍊文字，使精巧的運思充分發揮。假如文字拙劣，筆意泛泛，雖巧心匠思，也將黯然無生趣。姑舉《文心》實例，〈章句篇〉云：「句之清英，字不妄也。」近人王金凌詮解此句謂：

不妄就能達到清英，二者實為一事。「不妄」是創作說，「清英」則從觀賞的印象說。李曰剛先生《文心雕龍注》解釋清英為「句之清純雋美者」，范文瀾注則說：「用字出於簡擇精切，則句自清英矣。《詞學指南》引宋景文云：『人之屬文，有穩當字，第初思之未至。』即此義矣。」從李注不易有進一步的瞭解；宋景文所說的「穩當」，很切合「不妄」，但寬泛些，也不易把握，范注則說得很確定。²³

王註評諸先生，是有個人獨特的見解，但要全面客觀地評論，確是不易。但提及用詞鎔句的簡擇精切，確是極佳的寫作論點。此種論點，可舉古文二例以為引証：

(1) 梁章鉅《退庵隨筆》載歐陽修改文妙言，謂：

²⁰ 同註 17，頁 15。

²¹ 杜預（222-284），字元凱。官鎮南將軍。以平吳功爵當陽侯，注《左傳》，《晉書》卷 34 有傳。

²² 《朱子語類》卷 10，第 5 條，頁 256。

²³ 王金凌〈論文心雕龍中的清〉，《古典文學》第二集，頁 88。臺北，學生書局，1971 年。依王說，其所採在運用評析的角度，但所評卻未必達全面的客觀性，亦見批評之不易。

百工冶器，必幾經轉換，而後器成；我輩作文，亦必經刪潤而後文成，其理一也。聞歐陽忠作〈畫錦堂記〉，原稿首兩句是「仕宦至將相，富貴歸故鄉。」再四改訂，乃添兩「而」字。作〈醉翁記〉，原稿起處有數十字，黏之臥內，到後來只得「環滁皆山也」五字，其生平為文都如是，甚至有不存原稿一字者。近聞吾鄉朱梅崖先生，每一文成，必粘稿於壁，逐日熟視，輒去十餘字，旬日以後，至萬無可去，而後脫稿示人，皆後學所當取法也。²⁴

如歐氏懌辭如此，是有些許文癡，但作文認真的態度，人亦難望其項背。

(2) 宋·袁褰《楓窗小牘》云：

歐陽文忠公〈樊侯廟災記〉真稿舊存余家，其中改竄數處：如「立軍功」三字，稿但曰：「起家」；「平生」，曰「生平」；「振目」，曰「瞋目」；「勇力」，曰「威武」；「雄武」，曰「英勇」；「生能萬人敵，死不能庇一躬。」曰：「生能聾啞啞之主，死不能保束草附土之形。」；「有司」，曰「殘暴」；「啞鳴叱咤」四字無，第曰「使風馳電掣，憑此咆哮。」凡定二十三字書亦道勁。

²⁵

這段話談及歐氏〈樊侯廟災記〉真稿，異於刻本，但仔細推敲本文，刻本較真稿刪改處為多；觀改易的部分，後文又較原作為佳，殆晚年竄改。

以上說法，知謀篇之思，待乎蘊釀而見，積學以進，而後寢假有功，絕非一蹴可幾；必操觚以行，迤邐曲折，才能盡委婉的韻致，運思之妙，可見一斑；乃知「學而知之」的學，在乎長久的蓄積，終久才能左右逢源。此則因思而進於術，於學於文，都是良方，徒然杜撰臆斷，結果只有落於下乘，亦無裨文情意脈。

四、氣性與才質

神思云：

夫神思方運，萬塗競萌；規矩虛位，刻鏤無形。登山則情滿於山，觀海則意溢於海，我才之多少，將與風雲而並驅益。方其搦翰，氣倍辭前，暨乎篇成，半折心始。何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧也。

此即：

當作者運用思考的時候，想到與主題相觀的事物，真是千頭萬緒，紛至沓來。作家在虛幻的情況下，安排文章的布局，在抽象的意念裏，刻畫辭藻。於是想到登山，感情便充滿高山峻嶺的圖象；想到觀海，意識裏便洋溢著汪洋大海的美景。這時，不論才華多少，他那整個的思潮，都可以和輕風浮雲並駕齊驅。而當提筆濡墨、行文措辭之時，想像中的種種，可說是倍加豐富，但是等到作品完成後，細加檢討，卻發現和原來所想打了一半的折扣。究其原因，恰說明作家在運用聯想時，思潮由於憑空翻騰，所以容易奇特怪異；表現在最後，又必須與事實相徵驗，所以難以從中取巧。²⁶

²⁴ 馮書耕、金仞千《古文通論》下，頁 1458 引。臺北，國立編譯館，1979 年。本篇所談為古文修辭，對於歐陽文忠的文章風格，有所評述。

²⁵ 同上，頁 1459。

²⁶ 參見王更生《文心雕龍讀本下》頁 13-14。

至於「登山觀海」句，學者張立齋先生說：「以登山觀海，概萬途競萌也。以情滿意溢，表神思方運也。²⁷」而「才之多少」句，張立齋先生云：「才之多少，與風雲並驅者，位，虛位；形，無形。於規矩之安排，刻鏤之工夫，非才不足以成其大也。²⁸」而所謂「神思方運」，本文在談思的工夫中，已概約說述，今可省略。可注意的在「才」的稟賦與「氣」的運作，在創作思維中是一大關鍵，值得研探。

大抵《文心》〈神思〉之外，所談的「氣性」劉勰概稱之為「風骨」。「風骨」一詞，依徐復觀先生的見解，應是指作者生命力貫注在作品上，所形成的不同相貌，也是劉勰〈風骨〉所言：「是以綴慮裁篇，務盈守氣，剛健既實，輝光乃新，其為文用，譬征鳥之使翼也。」以是知剛健著實的篇章，必與氣相互連綴，如徐先生所云：

氣之所以能行成風骨，實由氣自身之有剛有柔。彥和言氣之剛柔，有就一人之稟賦而言，有就創作時精神狀態與技巧而言。創造文藝時的氣與平時的氣，如果說有不同之點，乃在於平時之氣不曾凝注在某一對象之上，而只是生命自然地呼吸。創作時，氣是乘載著作者的感與理智，以凝注於某一對象之上，而將其加以塑造，於是生命的律動便因得到昇華而顯著；由氣的剛與柔的律動而作為作品的風與骨的形相。²⁹

氣乘載作者的感與理智，凝注某一對象，形成生命的律動，而為剛健、陰柔的作品，其實所指的是才性之影響氣質而言。才性的剛柔與作品的表現彼此依繫，剛健的才性，作品即顯現豪邁的特質；陰柔的才性，作品即表現婉約的形象；但這只是一般的說法，當然不必具其必然性。畢竟才性的搖蕩，皆依情性的流動，有時剛者柔，柔者亦剛；或者剛柔兼具，甚而純然為剛性、柔性之作。這樣的類型為呈多面性，值得推述，即以詞論，就有是說，學者葉慶炳先生即持如此說法：

近人論詞，每分宋代詞人為豪放、婉約兩派，並以蘇軾為豪放派之領袖。此種分法，雖便於敘述，而究有不妥，蓋詞固有豪放婉約兩種風格，而天才辭人常有多方面之表現，其詞風殊不能以豪放或婉約兩字概括之。³⁰

周濟《介存齋論詞雜著》亦云：「人賞東坡粗豪，吾賞東坡韶秀。³¹」粗豪、韶秀，相去遠甚，怎能合而為一？僅稱豪放，確為未妥。好比「豪放高曠」是世俗給蘇詞風格的評價，但高曠之言，憑的都是超人才華，雖豪放傑出，有時亦不免落下敗筆，不若清麗韶秀，所作非為辭藻堆砌，而是性情端淳的表現。所以截然畫分剛柔，偶而也會亂了方寸，總以適合作者創作的情境為宜。

次再談及「才性」與「氣質」的關係，依曹丕之見，其將「氣」置為第一義，認為才性乃天生稟賦，勉強不得，一味依恃，終而是箇限制。其實才性有稟於天

²⁷ 張立齋《文心雕龍校註》，頁281。臺北，正中書局，1967年。

²⁸ 同上。

²⁹ 徐復觀《中國文學論集》頁310。臺北，學生書局，1990年。

³⁰ 葉慶炳《中國文學史下》，頁49。臺北，學生書局，1987年。所論在天才辭人皆生氣橫逸，機趣昂揚，風格自未便受限制。

³¹ 《北京，中華書局《詞話叢編》，1986年，頁1633。

之賦，也有來自後天的薰陶，更有發自胸臆的浩然培養，皆可尋跡以求，實則與夫子的論生知、學知、困知的說法異曲同工，如一定要志氣超穎，那文士之平澹者，恐將無法嶄露頭角而與世沉淪。今再就此問題探討；

（一）先天的才氣

有如學者沈謙所說：

先天之才與氣，本之性情，亦即志氣；換言之，即為個人性格。才氣有剛柔庸儻，稟賦於自然，不可力強而至，故曹丕〈論文〉曰：「雖在父兄，不能以移子弟。」〈體性〉篇云：「才力居中，肇自血氣，氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性。」情性不同，所鑄之才氣亦迥異，此乃作者內在之特殊精神，作者之情感思想緣此精神而表現於作品之上，為一種風趣，此乃內在之力量。³²

故知作者的情感思想，是內在凝聚的力量，就批評的角度講，即是所謂淋漓的發抒。事實上，作者主觀的情志確是創作的根源，亦必如此，作品的表達才能直接而透顯。只是同為作者，高才之人，能抒其胸臆；思深者，能盡其揮灑，若乎困知者即不甚容易，因此，以學而知之的「習」的方式，亦是劉勰所肯定的。

（二）學知的才氣

〈體性篇〉載云：

夫情動而言形，理發而文見；蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸儻，氣有剛柔，習有雅鄭；並情性所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎；文苑波詭者矣。故辭理庸儻，莫能翻其才；風趣剛柔，寧或改其氣？事義深淺，未聞乖其學；體式雅鄭，鮮有反其習。各師其心，其真如面。

此即：

身為作家，當他的感情受到激盪，自然而然地把心思表現在語言上；思想受到情感引發，也自然顯現成為文章。作家之於創作，即是將這些隱藏在內心的思想、感情，表露成為外在的語言文字。以內在的情意，印證外在的事物，如此，自能符采相應，內外如一。然而作家的才調，有平庸與俊美的差異；氣質有陽剛與陰柔的不同；學力有淺薄與深厚的區分；習業有雅正與邪俗的分別。才調、氣質是由先天情性鑄鑄而成；學力、習業則是後天環境陶染所聚；由於每位作家先天情性與後天學習有所不同，因此作品的風格就有多樣的變化，正如雲氣的舒卷，水波的吞吐，無法作一定準。既知先天的才、氣，和後天的學、習，是決定文章風格的重要條件，所以作家文辭情理的平庸或俊美，絕不可能轉移他的才調，風韻旨趣的陽剛或陰柔，又怎能改變他的氣質？用事引義的淺薄或深厚，未聽說有乖悖作者的學力，同樣的，體製法式的雅正或邪俗，也很少有違反作者的習業。文章風格既因作者才氣和學習不同，如果每位作家各本其偏好而自以為是，那麼所寫成的文章，必定像每個人的面孔，各各不相同。³³

³² 沈謙〈文心雕龍文學風格〉頁 61。《古典文學》第二集。所論以為先天才氣，為內在力令，對有志為文且具姿采者，啓益甚大。

³³ 參見王更生《文心雕龍讀本下》頁 27-28。

就此段落，黃侃《文心雕龍札記》申論最為得體：

性非可力致，而為學則在人。雖才性有偏，可用學習相補救。如今所習此紕繆，亦足以賊其天性，縱姿淑而無成。貴在省其短，因其所長，加以陶染之功，庶成器服之美，若習與性乖，則勤苦而罕效。性為習誤，則劬勞而鮮成。性習相資，不宜或廢。求其無弊，惟有專練雅文，此定習之正術，性雖異而可共宗者也。³⁴

作者才氣的高下，固影響及於創造的作品，此前已言之。惟學文初始，即應慎重，有如斲木之類，為方為圓；亦或色染絲綸，為蒼為黃，事之成否，皆攸關伊始，待得物定事熟，意欲改易，恐已良難。由是知為文者，一則順緣才性，一則因時制宜必得會通體勢，綜覈其要，才足肆應萬端，羸受利澤；否則學無定向，飄盪逐波，雖才堪適，亦不足訓。是以作品要登堂入室，其才學知能，皆待潛運，仍須博聞廣識，方可稱道。

所以彥和肯定才氣出於自然，雖以力強而致，但學仍在人，學者宜循序漸進，允執規矩，所學乃進。至其要領，乃在：(1) 學可輔才之不足。(2) 學貴慎始，宜模擬雅正。(3) 因性練才，順乎自然，未可戕賊天性，庶免事倍功半之累。³⁵因之，為學的進路明白影響作品風格，此足為證。晉葛洪曾言：「洪年十五六時，所作詩賦雜文，當時自謂可行，至於弱冠，更詳省之，殊不稱意。天才未必增也，直所覽差廣，而覺妍蚩之別。³⁶」乃知詩文妍蚩之所以有別，良以關係學力之故。

(三) 蘊蓄的才氣

才氣的蓄積，在積學儲寶，學富寶必豐，無學亦無寶可言。再以蓄積者，在蓄其淵然的大我，大我淵淵其深，胸襟自然宏闊，識見自然遠大。反之，侷促一隅，必流於井蛙。宋之蘇轍〈上樞密韓太尉書〉有云：

轍生好為文，思之至深，以為文者氣之所形。然文不可以學而能，氣可以養而致。孟子曰：「我善養吾浩然之氣。」今觀其文章，寬厚宏博，充乎天地之間，稱其氣之小大。太史公行天下周覽四海名山大川，與燕、趙間豪俊交游。故其文疏蕩，頗有奇氣。此二子者，豈嘗執筆學為如此之文哉！其氣充乎其中，而溢乎其貌，動乎其言，而見乎其文，而不自知也。³⁷

可見胸襟器識，很能影響作文，尤以地域不同，南北殊異，山川河嶽，盡都阻隔，人的賦性亦化諸多樣形態，作品風格的表現即更顯著。比如《詩經》源自黃河流域，民性質樸淳厚，為文必趨寫實；《楚辭》居處長江流域，湖泊千錯，林木蒼鬱，民性充寓奇想，為文必趨浪漫。風土習俗不同，寓之於文，其暢言寄趣，亦多殊趣，此種殊趣，形之於文，差別立顯。明魏冰叔云：

文章視人好尚，與風土所漸被。古之能文者，多游歷山川名都大邑，以補風土之不足，而變化其天資。司馬遷，龍門人，縱遊江南沅湘彭蠡之匯故其文

³⁴黃侃《文心雕龍札記》頁95。

³⁵沈謙〈文心雕龍文學風格〉頁64。此為沈氏歸納意見，可作學之印証。

³⁶葛洪《抱朴子》〈自敘篇〉。

³⁷見《古文觀止》〈宋文〉。

奇恣蕩軼，得南方煙雲草木之氣為多。³⁸

此外，作品範疇與人格的去取也具關聯，如詩家中，李白性情灑脫率真，所作即清新俊逸；杜甫憫念群黎，又逢世亂，表現之作即沉鬱雄渾，滿懷憂憤。再者，文章欲奇，詩作欲精，山河大地的蘊育也是一因。吮吸自然菁華，匯為思想意脈，發而為文，當見恢皇闊越，如蕭統所說：「若夫椎輪為大輅之始，大輅寧有椎輪之質？增冰為積水所成，積水曾微增冰之凜，何哉？蓋踵其事而增華，變其本而加厲；物既有之，文亦宜然。³⁹」亦見作家欲求宏富深邃，汲引之道，便需若江海之容納百川，泰岱之不辭小丘，則氣魄方廣，識見方遠，抒理寫文，方能寢寢乎上乘。否則，胸狹氣弱，才識不足，充其量只為一曲的陋儒，何足成為軒昂大家。

五、結語

〈神思〉的篇旨，關乎心靈運作，將心中的靈思發為藝術的想像，表現在文學的內涵，便是文體的創作之源，亦即以想像的思維，透過才性的奔越，凝成豐盈的作品，終至透入讀者心底，其中美趣，非可言喻。故謂：

駿發之士，心總要術，敏在慮前，應機立斷；覃思之人，情饒歧路，疑在慮後，研鑒方定。機敏故造次而成功，疑慮故愈久而致績。難易雖殊，並資博練。若學淺而空遲，才疏而徒速，以斯成器，未之前聞。是以臨篇綴慮，必有二患：理鬱者苦貧，辭溺者傷亂，然而博見為饋貧之糧，貫一為拯亂之藥，博而能一，亦有助乎心力矣。

此即：

要追究運思快慢的根本原因，可以分兩方面來說：那些構思快速的作者，可能由於事先總攬了重要的寫作技巧，所以在考慮問題之前，都能很快當機立斷。而深思熟慮的作家，因為情感豐富，內心充滿各種想像，所以在細加思慮後，還是猶豫不決，後又再三研判，才勉強決定。由於前者快速當機立斷，所以即使時間倉卒，仍能完成佳作。後者由於一再研究鑒別，所以需要長久時間，才能獲得寫作的成效。儘管思考過程有遲速的不同，但同樣需要具備廣博的學問與練達的才思。假如作者學問淺薄而創作遲緩，或者才思粗淺卻只求快捷，想要寫出理想作品，恐是從未聽說過的事。所以一般臨文運思的作家，往往犯有種缺點：一是文理不通，苦於學識貧乏；二是辭藻堆砌，內容雜亂無章。至於補救之道，也有二點：一是增廣見聞，作為救濟內容貧乏的食糧；二是樹立中心思想，作為拯救措辭雜亂的靈藥。如果作家個人能具備見識廣博和思想一貫兩大條件，相信對從事寫作時的運用心思，是有很大幫助。

彥和用這段話補充上述諸段之言，堪稱剴切明智。如果把這些言語濃縮裁

³⁸ 魏禧（1624-1681），字叔子，一字冰叔，號裕齋，亦號勺庭先生。江西寧都人。明末清初著名的散文家。與侯方域、汪琬合稱「清初散文三大家」。與兄魏祥、弟魏禮並美，世稱「三魏」。此為《曾庭聞文集》序。

³⁹ 梁·蕭統《昭明文選》序。

綴，發現其理仍不離「養心」和「秉術」二者。以養心者說，在其人情志篤定，發舒卷曲都能神通理順，並且氣奔勢迸。而以秉術者說，在其人持理精當，不論取字用詞，均順勢切宜，對於文辭的聯綴，段落的分釐，句式的比並，詞語的典瞻，也都能恰如其分。寫文如此，焉能不駕輕就熟！關於此點，徐復觀先生在其所論「文之樞紐」一文中，即就劉勰的「文體觀」提出敏睿而寫實的意見：

彥和論文的構成內容，雖將情與事並列，但實則對情在文學中的分量，較之事義為更重。從情的方面以把握文學的形成與發展，他便不能不突破以現實而合理為基本性格的五經，而把握到神話與文學的密切關係，這是古文家所萬萬不能想到的。……他只兩句話表達出來，「事豐奇偉，辭富膏腴」；因為是神話，便不受現實的限制，而可盡量發揮為感情所要求的想像力，所以便「事豐奇偉」。作者可從事豐奇偉以開擴自己的想像力；以擴大的想像力，馳騁自己的感情，恢宏了創作的天地。⁴⁰

事豐奇偉，馳騁出去，必然辭富膏腴，此亦見思情的樞紐於文中，確能縱貫全局；而若人思鬱理窮，即有創作之念，亦無由表示。因此，創作者的博而能一，進至廣開言路，厥為求深求廣的不二法門，是以在取例部份，彥和仍舉用「思」的遲速，權作為的考量，此即：

人知稟才，遲速異分，文之制體，大小殊功。相如含筆而腐毫，揚雄輟翰而驚夢，桓譚疾感於苦思，王充氣竭於思慮，張衡研京以十年，左思練都以一紀，雖有至文，亦思之緩也。淮南崇朝而賦騷，枚皋應詔而成賦，子建援牘如口誦，仲宣舉筆似宿構，阮瑀據案而制書，禰衡當食而草奏，雖有短篇，亦思之速也。

此即：

由於人們天賦才智的不同，所以在行文運思的時候，就有緩慢和快速的差別；再加上文章的體式規模各異，在篇幅方面，其長短大小也並不一致。因此，寫起文章來，便有快有慢了。比如司馬相如，當他寫成上林賦後，由於含筆苦思，連筆毫都腐爛了；揚雄完成甘泉賦後，以至心力交瘁，被惡夢所驚醒；桓譚由於艱苦思考，最後身染重病；王充因為用心過度，以至氣力衰竭；張衡構思二京賦，鑽研十年的工夫；左思揣摩三都賦消耗了十二個寒暑。雖然他們所寫都是長篇鉅著，但也不能說不是思考遲緩的證明！至於像淮南王劉安，僅用一個早上的工夫，就寫成了離騷賦；枚乘接到詔令，立刻完成賦篇；曹植拿起紙筆，好像抄寫背誦過的舊作；王粲提起筆來，猶如騰寫預先打好的草稿；阮瑀靠著馬鞍，代曹操寫好書信；禰衡在宴會上，頃刻之間，草成鸚鵡賦。上列篇章雖然都是短篇小品，事實上，也是他們思考敏捷的緣故。⁴¹

所用典故，其來有自，不擬掇拾。惟無論如何，作者潛沉於思情，脫越而為

⁴⁰ 徐復觀《中國文學論集》頁 432。言情事合一即情志與事義之並列，謂二者頗能開拓想像的能力。

⁴¹ 參見王更生《文心雕龍讀本下》頁 15。

高超之志，其於進退之間，養其慧識，此即〈神思〉所謂「巧義」與「新意」的創作之人，故承上段人才高超之意，劉勰又云：

若情數詭雜，體變遷貿，拙辭或孕於巧義，庸事或萌於新意；視布於麻，雖云未費，杼軸獻功，煥然乃珍。至於思表纖旨，文外曲致，言所不追，筆固知止。至精而後闡其妙，至變而後通其數，伊摯不能言鼎，輪扁不能語斤，其微矣乎！

此即：

談到作家的情理，非常複雜奧妙；文章的風格，更是千變萬化，由於錘鍊不精，往往在拙劣的文辭中，孕育著巧妙的義理；由於思慮欠周，在平庸的敘事裏，或許包含清新的意境。現今姑以用麻織布的道理來說明：用麻織布，雖然沒有增加什麼額外材料，但經過機杼加工後，就變成光彩奪目的珍貴衣料。由此類推，行文運思，亦復如此。在草稿打定之後，作者對文章的精心修改，是有絕對必要。至於思考的背後，所暗示的微妙意旨；文字之外，所流露的曲折，既不能用言語加以追述，就不得不到此擱筆。惟有具備精湛藝術修養的人，才能闡揚情感的微妙；亦惟有徹底了解古今文章變化的人，才可貫通創作的技巧。像伊摯那養擅長調和鼎鼐的專家，尚且無法談論調和鼎鼐的奧妙；輪扁那樣巧妙的工匠，還無法說出運斤斲輪的道理。所以談到文學創作的化境，真是神妙莫測，作家創作能力不能及的地方確實甚多。⁴²

總之，為文之法，端在吐露胸臆，而文學的化境，又是神妙莫測；創作者如果沒有己見，或者思緒紜雜，壹以摭拾他人之作，雖或洋洋洒洒，仍無生命可言；必也出之己思，見之才氣，使內容表露透達，作家才氣才足朗現。而基本道理，就如篇末「贊」所云：「神用象通，情變所孕，物以貌求，心以理賸。刻鏤聲律，萌芽比興。結慮司契，垂帷制勝。」意謂作家精神與外界物象交通融會之後，情感即孕育變化。外界事物以各種不同形貌來打動作家，作家亦以不同情理作相應的活動；此外，再推敲文字的聲律，運用比興的手法。由是作家如能深思熟慮，把握創作規範，加之平時苦學努力，一旦作起文來，必然得心應手，勝券在握。

⁴³

綜上所說，知古人為文造辭，雖思有遲速，皆為競業以求，其苦思驚夢，孤獨寂然之狀，皆時刻縈迴。故而知道用心於筆墨，且決意於恆久創造，使己之情志始終不輟，讓想像的靈思飛越於山河大地，皆是理想作家奔馳之念。而若所懷膚淺，僅存遊戲筆墨，卻謂思涵江海；或者只想振翅高舉，卻矯弱無力，乃謂能創造經典之作，垂教萬世之名，將不免見笑大方，而徒增愧怍！

參考書目

⁴² 同上，頁 15—16。

⁴³ 參見王更生《文心雕龍讀本下》頁 16。

- 范文瀾《文心雕龍註》，臺北：明倫出版社，1970年。
- 黃侃《文心雕龍札記》，河北：教育出版社，1996年。
- 詹鍔《文心雕龍義證》，上海：古籍出版社，1989年。
- 陸侃如、牟世金《劉勰與文心雕龍》，臺北：國文天地雜誌社，1991年。
- 張立齋《文心雕龍校註》，臺北：正中書局，1967年。
- 王更生《文心雕龍新論》，臺北：文史哲出版社，1991年。
- 王更生《文心雕龍讀本》，臺北：學生書局，1995年。
- 周振甫《文心雕龍譯注》，臺北：五南出版社，1993年。
- 王忠林《文心雕龍析論》，臺北：三民書局，1998年。
- 張少康《文心雕龍新探》，臺北：文史哲出版社，1991年。
- 王元化《讀文心雕龍》，北京：新星出版社，2007年。
- 張文勛《文心雕龍研究史》，昆明：雲南大學出版社，2001年。
- 徐復觀《中國文學論集》，臺北：學生書局，1990年。
- 葉慶炳《中國文學史》，臺北：學生書局，1987年。
- 馮書耕、金仞千《古文通論》，臺北：國立編譯館，1979年。
- 〔清〕方東樹《昭味詹言》，臺北，明倫書局，1974年。
- 姚一葦《藝術的奧祕》，臺北：開明書店，1971年。
- 黃永武《中國詩學·鑑賞篇》，高雄：巨流出版社，1987年。
- 中國文學研究會主編《古典文學》第二集，臺北：學生書局，1980年。
- 杜松柏《國學研究法》，臺北：洙泗出版社，1985年。
- 應裕康、王忠林《治學方法》，高雄：復文書局，1989年。

單篇論文

- 王金凌〈論文心雕龍中的清〉，《古典文學》第二集。臺北：學生書局，1971年。
- 沈謙〈文心雕龍文學風格〉，《古典文學》第二集。臺北：學生書局，1971年。