

КСІ

《文心雕龍》詩學體系論

歸 青^{*1)}

<目 次>

- 一. 序 言
- 二. 剖情析采：對詩歌的橫向考察
- 三. 因革通變：對詩歌的縱向考察
- 四. 劉勰詩學觀的詩學史意義

一. 序 言

《文心雕龍》是一部具有嚴密體系的文學批評論著，它在理論上的一個顯著特色是具有明顯的折衷傾向，這兩點可以說已經成為人們的共識。現在我們想要進一步討論的問題是，在《文心雕龍》的整體框架內，劉勰對詩歌問題有沒有系統的看法？如果有的話，它的結構是怎樣的？在這個結構里劉勰理論的折衷特色又是如何體現的？

我們以為，劉勰的詩學思想是一個完整而周密的體系，在這個體系內部有着分明的層次感。劉勰對詩學的思考表現在他從縱橫兩個角度回答了詩學上的一系列問題，而在每一個問題上，他都注意將對立的概念有機地結合起來，這就使他的詩學觀帶上了明顯的折衷特色。

* 中國上海華東師範大學中文系

二．剖情析采：對詩歌的橫向考察

這裡我們且把問題分成兩個層面來理解。

第一個層面的折衷特色：

如果我們用最簡潔的語句來概括劉勰對詩歌的基本看法的話，不妨可用雅義麗詞來加以表述。劉勰推崇經典，以為“聖文之雅麗，固銜華而佩實”（《征聖》），這裡的“雅”對應于“實”，“麗”對應于“華”，即指內容與形式而言。在《詮賦》篇中，他說：“情以物興，故義必明雅；物以情勝，故詞必巧麗。麗詞雅義，符彩相生。”這雖然說的是賦，但也適用於詩，因為“志足言文，情信辭巧”（《征聖》）乃是對一切文學作品的共同要求。詩歌的內容必須雅正，符合正統的思想規範；詩歌的藝術必須華美巧麗，愉悅動人，這就是劉勰對詩歌的基本要求，實際上也是他對什麼是詩這一基本問題的回答。

從雅義這一方面而言，劉勰是有着明確看法的。他認為文章源出于道，也是用來“明道”的，即所謂“道沿聖以垂文，聖因文而明道”。劉勰這裡所講的“道”不能簡單地等同于聖人（儒家）之道，他是從宇宙發生論的角度來談“道”的，因而這個“道”就具有了宇宙本源的含義，帶着老子的色彩。但是這個“道”又是包括了聖人之道的。因為聖人之道是從這個本源之道中生發出來，又經過聖人之手表現在詩歌中的，因而詩歌明道首先要明的就是這個聖人之道。在這方面，劉勰顯示出比較正統，保守的一面。他在《明詩》篇中指出：

大舜云：“詩言志，歌永言。”聖謨所析，義已明矣。是以在心為志，發言為詩，舒文載實，義在茲乎？詩者，持也，持人情性。三百之蔽，義歸無邪，持之為訓，有符焉爾。

這裡所說的基本觀點大抵是漢儒的看法。一方面，他肯定了詩歌具有抒情言志的基本性質，另一方面，他又為詩歌吟咏的情志劃定了一個界限，明確指

出詩中之情必須“義歸无邪”，亦即必須符合正統儒家的思想規範，能有助於“持人情性”。在《文心雕龍》中他反復強調這個思想，在《宗經》篇他提出“文能宗經，體有六義”的標準中，就有“義直而不回”這一條。在《原道》中，他要求詩歌的內容能“經緯區宇，彌論彝憲”，有助於政教風化。他肯定詩歌的比興手法，其着眼點也在于詩人可借此對時政有所干預。“比則蓄憤以斥言，興則環譬以托諷”（《比興》）以一種含蓄委婉的方式對於不合規範的現象進行批評，這些都是從雅正的標準出發對詩歌內容提出的要求。也正是基于這一點，他才高度評價《詩經》，認為“自商暨周，雅頌圓備，四始彪炳，六義環深”（《明道》），具有“麗而雅”的特色，也是首先着眼于它思想內容的雅正。至于楚辭，他的評價則不同了。盡管他贊賞楚辭的藝術成就，高度評價了它們“驚采絕艷”（《辨騷》）的特點，但就總體而言，其地位仍在《詩經》之下，不過只是“雅頌之博徒”（《辨騷》）而已。究其原因主要就是楚辭的思想情感比較駁雜，既有“同于風雅”的一面，更有“異于經典”的地方，偏离了雅義的標準。劉勰對曹操等人的樂府詩評價也不高，認為這些詩“志不出于滔蕩，辭不離于哀思，雖三調之正聲，實韶夏之鄭曲也”（《樂府》），以鄭聲目之，分明顯示了對這類詩思想感情逸出正統標準的不滿。他對於民歌也是頗為輕視的，稱之為“淫濫”，感嘆“若夫艷歌婉變，怨志訣絕，淫辭在曲，正響焉生？”（《樂府》）樂府民歌是來自底層人民的歌唱，其內容多為愛情生活的歌咏和對社會不公的怨憤，于儒家的禮義規範多有抵觸，因而遭到了劉勰的嚴厲抨擊。從這些論述來看，劉勰對於詩歌內容要求雅正的思想大體是從傳統儒家政教詩學中發展過來的，就這一點而言他與夏古派詩學的看法頗為接近的。

如果說在詩歌的內容方面，劉勰的觀念顯得比較保守的話，那麼他對於詩歌的藝術表現則相對而言顯得比較開放。他頗為重視詩歌的藻采之美和豐富的表現手法。為了提高詞采的地位，他從哲學的高度來為詞采尋找根據。他把詞采歸結為“道”的產物。

傍及萬物，動植皆文：龍鳳以藻瑞繪呈，虎豹以炳蔚凝姿；云霞雕色，有逾畫工之妙；草木賁華，無待錦匠之奇，夫豈外飾，蓋自然耳。至于林籟結響，調如琴

笙；泉石激韻，和若球鐘。故形立則章成矣，聲發則文先矣。夫以無識之物，郁然有彩，有心之器，其無文歟？（《原道》）

在《情采》篇中，他開宗明義地指出：

聖賢書辭，總稱文章，非采而何？

抬出經書來加重詞采的分量。接着他又指出：

故立文之道，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，五性發而為辭章，神理之數也。

把藻采之美說成是宇宙間的“神理之數”，這就把詞采的地位抬得很高，而和新變派的思想頗為接近了。在劉勰看來，藻采之美首先體現在語言的形態、色澤和聲調方面。《文心雕龍》在《情采》篇以下的不少篇章中就集中論述了這方面的問題。如《聲律》篇專論聲律，他要求詩歌講究聲調之美，做到平仄交替，飛沉結合，如同“轆轤交往，逆鱗相比”，具有抑揚頓挫的音樂美。《麗辭》篇專論駢偶對仗問題，認為文句兩兩相對，就會有“左提右挈，精味兼載”，“玉潤双流，如彼珩珮”之美。《事類》篇則專論用典，以為“明理引乎成辭，征義舉乎人事”，要求使事用典自然貼切，“不啻自其口出”。其次，劉勰對於藻采的理解并不僅僅局限于文辭，還包括了多樣的表現手法。他在《比興》、《夸飾》、《隱秀》等篇中對詩歌創作中經常使用的比喻、誇張、含蓄等修辭手法也都作了比較深入的論述，這些也都屬於廣義的詞采範疇。儘管劉勰對於詞采的把握有着自己的標準，並不是越華美越好，但不管怎麼說，他對藻采的重視與肯定的確是他詩學思想中非常突出的一個方面，這顯然是他積極吸取南朝詩歌藝術創新成果的表現。南朝的新變派詩學大抵是沿着陸機“詩緣情而綺靡”的路子發展的，他們致力於對詩歌審美特征的揭示，在詩歌隸事、聲律、偶對等技巧的探索上，將詩歌綺靡的特色提高到了一个新的水平。儘管在此過程中也出現了片面追求詞采的傾向，但他們對詩歌藝術的探索

還是有意義，值得肯定的，劉勰對此也是贊同的。他在堅持詩歌雅義的前提下，主張在藝術上大胆探索，“通變無方，數必酌于新聲”（《通變》），這就不同于復古派的褊狹，泥古不化，而表現出一種開放的心態。

“志足言文，情信辭巧”（《征聖》），“麗辭雅義，苻采相勝”（《詮賦》），詩歌在思想上必須雅正，貫徹明道、宗經的原則；在藝術上則須悅懌動人，貫徹審美原則，這就是劉勰對詩歌的基本看法。當然這還是一個比較粗略、原則的提法，如果要進一步分析，我們就須深入到劉勰詩學體系的第二層面去考察。

第二層面的折衷特色：

在這個層面中我們不妨分別對內容與藝術兩個側面加以剖析。先看內容方面：

宦游失意，甚至及時行樂等等，不但與禮義政教了無關係，而且其中有些作品的思想情感是明顯違悖禮義的。然而這些詩抒情的細膩動人則又是給人以深刻印象的。劉勰把這些詩稱為“五言之冠冕”，足見劉勰在堅持明道、宗經的言志傳統的同時，也給緣情之作留下了一定的位置。這顯然是受到了六朝詩學中“緣情”思想的影響，當然也是對言志觀念一定程度的修正，體現了他在詩歌內容方面的折衷。

再看藝術方面：在這個問題上，劉勰主張風骨與藻采結合。

先說藻采，如上所述，劉勰對漢魏以來詩歌趨向綺靡的傾向是基本加以肯定的，他對於詩歌藻采之美也是高度重視的。但問題是劉勰是不是因此就認為詩歌越華美越好呢？是不是對於詩歌綺靡的風氣就簡單地認同呢？事實并不如此。我們從《文心雕龍》的有關論述中，可以發現劉勰對詞采的把握是有一個度的。他認為“詩人麗則而約言，辭人麗淫而繁句”（《物色》），“雅麗黼黻，淫巧朱紫”（《體性》），“正采耀乎朱藍，間色屏于朱紫”（《情采》）。這也就是說，他所肯定的詞采只是那些“雅麗”的“正采”，而不是“淫巧”的“間色”。這里所表現出來的還是揚雄“詩人之賦麗而則”的思想。這里的“則”就是法度、標準。為了防止詩歌出現過分追求詞采的“淫麗”傾向，他在詩歌的語言上提出了精要與雅正的原則。所謂精要是針對着堆砌詞藻而發的。他要求詩歌的藻采要適度，應像《詩經》那樣“以少總多，情貌無遺矣”（《物色》），像建安詩

歌那樣“造懷指事，不求纖密之巧”（《明詩》）。所謂“雅正”則是針對語言奇詭的現象而發的，他要求詩歌創作“執正馭奇”，“酌奇而不失貞，玩華而不墜其實”（《辨騷》），反對“離本弥甚”，一味標新立異，在趨新求變的路上走得太遠。這樣劉勰就在堅持藻采的前提下，在質朴與淫麗之間取得中和，形成了他的“雅麗”藻采觀。

與他的“雅麗”藻采觀相輔相成的就是他的風骨論。《風骨》篇云：

詩總六義，風冠其首，斯乃化感之本源，志氣之符契也。是以悵悵述情，必始乎風。意氣駿爽，則文風清焉。深乎風者，述情必顯。若能確乎正式，使文明以健，則風清骨峻，篇體光華。

在《宗經》篇中，劉勰提到文章的六條標準中也有“風清而不雜”這一條。可見風的特征是“清”，是“顯”，是作品所具有的明朗清晰的風貌。《風骨》篇又云：

沉吟鋪辭，莫先于骨，故辭之待骨，如體之樹骸。

結言端直，則文骨成焉。

故練于骨者，析辭必精。

錘字堅而難移，結響凝而不滯，此風骨之力也。

可見骨的特征是端直堅實，是指語言的質素勁健。這樣風骨兩字合起來就是指作品所具有的明朗剛健的藝術風格。劉勰認為具有風骨的作品在風格上往往具有剛健有力與精要簡核的特点。說風格的剛健是強調詩歌在風貌上要體現出蒼勁振拔的力度。這既來源于詞藻的雅正，更來源于作者自身具備的慷慨激昂之氣。至于說到精要，則是劉勰對詩歌語言的一貫要求，“物色雖繁，而析辭尚簡”（《物色》）。精煉簡要的語言的確可以避免由秣詞繁采帶來的臃腫拖沓，晦昧不明之病。¹⁾關於

1) 參考王運熙師《〈文心雕龍〉風骨論詮釋》、《從〈文心雕龍·風骨〉談到建安風骨》，收入王師《文心雕龍探索》，上海古籍出版社1986年版。

這一點，我們在上文論藻采時已經談到了。

劉勰在詩歌風格上的理想就是藻采與風骨的結合。他在《風骨》篇中謂：

夫翠翟備色，而翮翥百步，肌丰而沉力；鷹隼乏采而翰飛戾天，骨勁而氣猛也。文章才力有似于此。若風骨乏采，則鷲集翰林；采乏風骨，則雉竄文苑；唯藻耀而高翔，固文章之鳴鳳也。

可以這樣說，劉勰在肯定辭采的同時引入風骨的概念，就是為了防止詩歌片面追求詞藻的傾向。劉勰藻采、風骨兼備的觀點實際上是對傳統詩論中“文質彬彬”說的深化與發展，也是他在文質之間求取折衷的努力。正是從這一觀念出發，他高度贊揚《詩經》，稱其“麗而雅”，是“要約而寫真”（《情采》），能“以少總多，情貌無遺”（《物色》），意思就是說，《詩經》在詞采上既不過分也不不及，恰到好處，因而在風格上做到了文質相稱，可以成為後世詩歌寫作的典范。劉勰對漢末無名氏的古詩也評價甚高，以為“觀其結體散文，直而不野，婉轉附物，怛悵切情，實五言之冠冕也。”（《明詩》）漢末古詩在語言上受到漢代民歌的影響，具有質朴明朗的特色，但同時它們又出自文人之手，經過了他們的提煉、加工，具有了細膩、婉轉的特色，並不流于質木粗野，因此，這些詩歌也具有文質兼備的特點。他也同樣贊美建安詩歌，以為建安詩“慷慨以任氣，磊落以使才。造懷指事，不求纖密之巧；驅詞逐貌，唯取昭晰之能。”（《明詩》）這就是說，建安詩歌具有剛健挺拔的骨力（任氣、使才），明朗駿爽的風貌（昭晰），有文采而不堆砌，（驅辭逐貌又不求纖密），真正做到了風骨與藻采的結合。相反，他對於詩歌史上過於尚質與尚文的現象都是不滿的。就前者而言，他對於曹操的詩未予贊美，對陶淵明的詩更是只字未提，對劉楨、左思的風格也有微詞，稱之為“偏美”（見《明詩》）。而就後者言，他對於魏晉以降詩壇重文輕質，片面追求詞采的現象抨擊尤烈。如他對於太康詩歌雖然肯定了它們具有“結藻清英，流韻綺靡”（《時序》）的特點，但對其骨力不振，耀采乏力的缺點卻頗為不滿，認為太康詩是“力柔于建安，采縟于正始”（《明詩》），文勝于質。至於劉宋以來的詩歌，劉勰也是在肯定其詞采的前提下，對其過分求文，以至走入詭濫奇詭的現象加以批判。

認為這是“辭人愛奇，言貴浮詭，飾羽尚畫，文綉顰悅，離本弥甚，將遂訛濫”（《序志》），顯然也是文過于質，“風末氣衰”，缺乏風骨，是要加以糾正的。

風骨与文采是關於詩歌体貌的一對相對的范疇。在齊梁詩壇上存在着兩種偏向。夏古派偏于質實，略于文采，以至他們寫出的作品“懦鈍異常”，“質不宜慕”，“了无篇什之美”（蕭綱《与湘東王書》）。而新變派則片面強調藻采，要求詩歌“綺縠紛披，宮徵靡曼”（蕭繹《金樓子·立言》），而忽視風力。劉勰則站在新的起點上對這一問題作了深入的思考，提出了以風骨為重，風骨与藻采兼備的主張，為詩歌風格確立了標準，也是對不同詩學風格論的新的綜合。

三．因革通變：對詩歌的縱向考察

如果說上文所述還都只是從詩歌的橫斷面上對詩歌的各个部分、層面加以剖析的話，那么，劉勰的通變觀則是從縱向的角度來談詩歌的發展問題的。在這個問題上，劉勰同樣表現出了他的折衷特色。

所謂通變，源于《易傳》。《易傳·系辭下》云：“易，窮則變，變則通，通則久”，意謂任何事物只有不斷的變化、創新，才能有持久的生命力。劉勰把這個觀點運用到詩學上，認為詩歌只有不斷創新，才能不斷向前發展。詩歌要發展必然要遇到對傳統的繼承問題。在對待傳統与創新的問題上，齊梁時期不同詩學觀念間也存在着不同的看法。夏古派強調的是繼承、沿襲，拒絕新變，“其制作多法古，与今文体异。”（《梁書·裴子野傳》）而新變派則偏于創新，認為“習玩為理，事久則瀆，在乎文章，弥患凡旧。若无新變，不能代雄”（蕭子顯《南齊書·文學傳論》），企圖用不斷地創新來刺激讀者的欣賞興趣。對於詩歌發展觀上的這兩種傾向，劉勰都是有所揚弃与酌取的。他主張對詩歌傳統應有所因革，既要守常，又要創新，“參伍因革，通變之數也。”（《通變》）就守常而言，

首先體現在他的宗經觀念中。他把經書看作天下文章的源泉，在詩歌上，當然也把《詩經》視作后代詩歌的源泉和取法的最高典范。麗而且雅，“銜華佩實”，既“志思蓄憤”，“以諷其上”（《情采》），又為情造文，吟咏情性，這是劉勰心目中理想的詩歌，后世詩歌盡管千變萬化，終究應回到《詩經》的傳統上來，這就是“練青濯絳，必歸藍倩，矯訛翻淺，還宗經誥”（《通變》）的意思。其次，守常還表現在遵守詩歌的基本體制方面。劉勰認為：“設文之體有常”，“凡詩賦書記，名理相因，此有常之體也”（《通變》），是應該繼承學習，不能隨便偏离、拋棄的。《文心雕龍》文體論各篇對各類文體都分別“原始以表末，釋名以章義，選文以定篇，敷理已舉統”（《序志》），作的就是對文體規範的探索。具體到詩歌，劉勰同樣認為“詩有恒裁”。在《明詩》篇中，他簡要地回答了什麼是詩的問題，對於這些基本的規範，他認為是必須遵守的。

但另一方面，劉勰也不是只知守護傳統，不求創新的守舊派。他只是在一些根本的原則上主張守常，至于在“文辭氣力”等方面則是力主創新、變通的。他指出：“文辭氣力，通變則久，此無方之數也。”（《通變》）這裡所謂“文辭氣力”就是指的藻采與風骨，屬於藝術表現的範疇，劉勰認為在這方面創新探索的路子應該可以更加寬廣，不存在一定之規。從《文心雕龍》的有關論述看，他對於詞采多所肯定，他論麗詞、聲律、用事等都有深入的見解，他受到魏晉以來新的詩歌風氣的影響，對詩歌創作的一系列問題都積極去探索、創新，而不像守舊派那樣，把自己困守在一个封閉的世界里。由此看來，他之提倡宗經也只是一个大的原則，實際并不要求后代詩人盲目擬古，對着《詩經》亦步亦趨。

總起來說，劉勰的詩歌發展觀是立足于繼承基礎上的變通，用他自己的話來說，就是：

凡詩賦書記，名理相因，此有常之體也；文辭氣力，通變則久，此無方之數也。名理有常，體必資于故實，通變無方，數必酌于新聲；故能騁無窮之路，飲不竭之源。

對傳統的守護是同他的宗經、明道的雅正觀念聯系在一起的，任何創新都不能離開這個根本，否則就會愈走愈遠，趨于訛濫。同樣，詩歌在守護傳統的同時，又必須大力創新，否則守舊、泥古就會把詩歌導入僵化的死胡同，而這也就意味着詩歌生命的終結。繼承與創新的統一，因襲與變革的結合，就是劉勰對於詩歌發展的基本看法。

四. 劉勰詩學觀的詩學史意義

通過上文的分析，現在我們可以對劉勰的詩學思想作一個小結。

與前此諸家的詩學思想相比，劉勰的詩學觀具有集大成的特點，他比較全面、系統地回答了詩學中的一系列基本問題：

在對詩歌的基本看法上，他主張雅義與麗辭的統一。

在詩歌的內容上，他主張言志與緣情的統一。

在詩歌的藝術風貌上，他主張風骨與藻采的統一，而在藻采方面則力主雅與麗的結合。

在詩歌的發展上，他倡導通變說，主張繼承與創新的統一。

由此可見劉勰的詩學思想具有以雅正為主，折衷群言的特色，他是折衷派詩學的巨擘。

從歷史的眼光來看，劉勰折衷詩學觀的出現不是一個偶然的現象，而是詩學思想發展到總結階段的產物。

從歷時的角度看，整個中古時期²⁾可以看作是對詩歌特性的探索和實驗時期。圍繞着什麼是詩，詩歌應該寫什麼，應該怎樣寫（用什麼手法和風格）等基本問題，詩人

2) 這裡的中古是指漢末至初唐貞觀年間，關於這個問題可參拙稿《中古詩學分期論》，見《華東師範大學學報》2002年第5期。

和批評家們作了種種探索。大致而言，從漢末到西晉的一百五十多年時間，詩歌大體上是沿着緣情綺靡的路子發展的。這裏的緣情與先秦兩漢的“言志”相比，更偏重於個人日常生活之情的抒發，顯示着詩歌開始由“止乎禮義”向擺脫禮義制約的方向轉變，而在藝術表現方面的重綺靡則顯示了詩歌對審美特征、愉悅功能的重視。而當着這條路子的弊病在詩歌發展中表現得越來越明顯時，詩風也就醞釀着向相反方向的轉化。於是從西晉末到晉宋之交的一百多年時間詩歌便進入了玄言詩的時代。詩由緣情走向了體道，由綺靡華麗轉變為質樸平淡，這就從另一個方向上對詩歌進行了探索，從而在觀念上提出了這樣兩個問題，即詩歌可不可以說理，詩歌可不可以用質樸的語言來寫。玄言詩的實踐有其合理的一面，但“理過其辭，淡乎寡味”（鐘嶸《詩品序》）的毛病也的確給詩歌造成了新的危機，這又促使詩人再次尋求新的出路。這樣，從劉宋開始，詩歌便由重理性重新回到重感性，詩人們力圖通過內容與形式兩方面的革新，來增加詩歌的感性美。從內容方面說，南朝詩歌大體上是以體物為妙的，山水、咏物、宮體詩的相繼出現就是明顯的標志。但同時我們也要看到詩歌創作中也存在着向緣情回歸的傾向，特別是到了齊梁時期，這種傾向就表現得越來越明顯了。從語言方面看，鑒於玄言詩的枯澀簡淡，南朝詩人在詞采、隸事、聲律上下了很大的工夫，這就意味着詩歌在走出了玄言詩圈子後又開始回到了綺靡的路子上來，只不過在綺靡的表現形式上不同以往。如果說元嘉時期詩歌還只是上承太康着重在詞采的濃麗上下功夫的話，那麼到了齊梁時期，詩歌的語言則明顯表現出一種綜合的傾向，形成了一種既不同於太康、元嘉的繁縟依艷，又不同於玄言詩的質木無文，而又各有所取，清新自然，流麗暢達的風格。如果我們把視野拓寬，把南朝以迄初唐作為一個時段來考察，則這一時期詩歌創作方面的綜合傾向應該說是表現得比較明顯的。語言方面的綜合在齊梁時期已經有了顯著的成果，後來的唐詩不過是踵事增華而已。至於內容方面的綜合，則還只是剛剛開了一個頭，向緣情回歸只是這個綜合過程的第一步，循此繼進到了隋唐之際便會有第二步向言志政教方向的回歸。儘管作為一個完整的綜合過程，在劉勰的年代還遠沒有完成，但這個趨勢卻已經顯露了出來。不管怎麼說，詩歌經過了中古近三百年的不斷探索與實驗，到了齊梁時期確實出現了綜合與總結的條件。

再從共時的角度看，齊梁時期也是各派詩學觀念論爭最為激烈的時期。一方面，以裴子野為代表的夏古派仍然固守着儒家傳統的政教詩學觀，主張回到詩言志的老路上去，在詩歌的藝術表現上也是尚質尚用，效法古體，以至寫出來的詩“質不宜慕”，“了無篇什之美”。夏古派詩學則過於固守傳統，缺乏與時俱進的革新精神，不免給人以抱殘守闕，僵化保守的感覺。但從另一角度來說，夏古派詩學的出現又不是完全沒有意義的，相對於當時詩壇上盛行的片面追求詞藻，忽視情志的傾向，夏古派的主張也有着一定的糾偏矯弊的作用。另一方面以沈約、蕭子顯為代表的新變派大體上可以看作是對陸機“詩緣情而綺靡”說的發展。新變詩學最主要的特征就在于強調詩歌的審美特征和娛樂功能。他們注重詩歌對個人情性的抒發，偏重於對詩歌藝術的探索，要求詩歌“以情緯文，以文被質”（沈約《宋書·謝靈運傳論》），“綺縠紛披，宮徵靡曼”，“情靈搖蕩，流連哀思”（蕭繹《金樓子·立言》）。新變派詩學有注重藝術、技巧，忽視思想內容的唯美傾向，南朝詩壇上出現的片面求文，繁采寡情的詛濫風氣從本質上來說，也是新變詩學理論自身的缺陷所致，但他們對詩歌審美特征的探索與實踐則有其積極意義，未可輕易否定的。

齊梁時期不同詩學觀念間的激烈交鋒，揭示了這樣一個事實，即對立的雙方在對詩歌的看法上都各有片面的真理，也都存在着偏弊。當他們在論爭與創作中將各自的優長與弊端充分展現出來之後，也就為詩學思想的總結與綜合提供了條件，作好了準備。這也就意味着一種在新的基礎上，集大成的詩學思想即將出現。果然，劉勰順應着時代的潮流而成為這種歷史傾向的代表。他凭借着歷史提供的條件與個人的才力終於完成了這樣一個龐大而周密體系的構築，而這正是劉勰詩學之所以具有折衷特色的成因了。

歷史的發展往往就是這樣，它總是在不知不覺間走着一條正、反、合的路程，在邏輯的推演中完成了一個又一個的圓圈運動。劉勰詩學體系的誕生正標志着經過了中古三百多年的發展，詩學思想差不多走完了一個圓圈，從而也就標志着一個時代的終結，並預示着一個新時代的到來。

《中文提要》

劉勰的詩學思想是一個完整而周密的體系。他對詩學的思考表現在他從縱橫兩個角度、在不同的層面上回答了詩學上的一系列問題。而在每一個問題上，他都注意將對立的概念有機地結合起來。在對詩歌的基本看法上，他主張雅義與麗辭的統一；在詩歌的內容上，他主張言志與緣情的統一；在詩歌的藝術風貌上，他主張風骨與藻采的統一，而在藻采方面則力主雅與麗的結合；在詩歌的發展上，他倡導通變說，主張繼承與創新的統一。這使他的詩學觀帶上了明顯的折衷特色。劉勰詩學思想的產生既是中古三百年詩歌探索與實驗的總結，又是對齊梁不同詩學觀念的綜合，標志着詩學思想史上一個時代的終結，也預示着一個新時代的到來。

關鍵詞：《文心雕龍》，詩學體系，折衷特色