

中國文學批評的方法論

張健

中國是一個偏重直覺和常識的民族，所以在一般人民的生活上，在學術上（包括哲學、文學等在內），都展現了一種「直指本心」或「自然而然」的型態。所謂直指本心，其實就是不經由分析的歸納，或排斥辯證的直覺領悟。所謂自然而然，也就是「知其然而不知其所以然」，或明示其應然（ought to be），而不辨說其歷程和理則。打破砂鍋問到底的方式，並不適用於絕大多數傳統中國學者。西方人治學所謂的六W準則，我國最多只重視其中的二三項。

在這樣的文化背景上，要討論文學批評的方法論便不免有些困難，至少是不能像探究西方文學批評時那樣的「捉着便是」，甚至繁花遍地，不勝撿拾。

但推極而言，任何學術或準學術，都應該有其廣

義的「方法」，如果它不足以稱「method」，至少也可以說是一種途徑（“way”）或方向；中國文學批評也不該例外。何況，中國三千年以上有文字記載的文明化業績中，文學批評所佔的比重亦不得過於低估。中國文學批評資料之豐富，幾乎舉世罕有其匹；在這浩瀚的文學批評之海洋中拈取其較有方法觀、較有理路可尋的若干實例，自非無中生有、強作解人。

大致說來，中國批評家中真正注意到批評（按：廣義的批評當然應該包涵「欣賞」在內）的法則的並不多，但另一種在有意無意間展示其批評方法的實際批評家，亦不宜置之不論。

故先論擁有自覺的批評方法的批評家，按時代先後為序：

一、劉勰

劉勰的文心雕龍，是文學批評史上的一部奇書。就中國傳統文學批評而論，它不但空前，而且絕後。三萬七千多字的一本小書，在今天看來，其量似乎不足掛齒，但却是近二千年始終未能完全超越的文學批評瑰寶。以劉勰所處的時代而論，它真可說是面面俱到的一部著作，清代學者章學誠的評語：「體大而思精」真是一點也沒有誇張（見文史通義詩話篇）。所以它也擁有一套批評的方法論。這套方法論固然不是萬靈丹，至少，就我所知，是中國批評史上最成體系的一套。

這就是知音篇第四十八所標舉的「六觀」：

是以將閱文情，先標六觀：一觀位體，二觀置辭，三觀通變，四觀奇正，五觀事義，六觀宮商。斯術既形，則優劣見矣。

可惜的是：在知音篇的後文裏，對六觀並沒有再作長足、明確的發揮或詮釋；劉勰只補充了一個大原則：

夫綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情，

沿波討源，雖幽必顯。世遠莫見其面，覘文輒見其心，豈成篇之足深，患識照之自淺耳。

「披文以入情」是劉彥和所昭示的批評過程。這句話裏面的「情」字，當然是問題的關鍵所在。

明詩篇有四句名言：「人秉七情，應物斯感。感物吟志，莫非自然。」值得注意的是「感物吟志」四字，這四字實際上正相當於「情動而辭發」，不過後者省略了「感物」一義（也可說已包涵在「情動」二字中了）。簡而言之，在劉勰的文學術語中，「情」、「志」往往互用。以常識而言，「言志」、「緣情」是中國文學三大造因之二（另一為載道），實際上，在應用時，「志」往往成爲一個極具彈性的文學術語，乃至可以兼攝「情」、「道」。端視前後文而定。就詩序的理論看：「詩者，志之所之也；在心爲志，發言爲詩，情動於中，而形於言。」——詩是一切心理現象的綜合表現，明白地說，情感、感覺、思想、想像等都是詩的原料。而「情」呢，也可以有狹、廣二義，狹義的，只指情感；廣義的，它便相當於「情思」或「情志」、「情趣」。也就是說，情感之外，還有思想（或說「意念」，idea）、愛好等。所

以情、志的廣義界說，實爲二而一的。「爲情而造文」即「感物吟志」。了解了這一點，才容易弄清楚中國文學批評史上一些夾纏不清的問題。

根據前面的分析，文學批評的根本方法就是依循文字表現而探索作者的情感、思想、感覺、愛好以及想像之運用。這樣，便能有完整的領悟和了解，更能進而作文學評價的工作。這才是真正的「知音」。

至於六觀，可以參照文心雕龍中其他各篇加以實際的體察：

一、位體：位就是安排、選擇；位體者，選擇一種適合於作品題材的文類或文學類型（genre）。對於文學類型的重視，也可以說是中國傳統文學觀的特色之一，只有少數批評家例外；這跟西方古典主義的傾向暗合。文心雕龍花費了二十篇（由卷二至卷五）的鉅大篇幅來討論文體，足見其重視之情，非同等閒！不過文心雕龍的用辭，偶然也予人混淆之感，如體性第二十七所謂的「八體」，便不是指的體裁（form），而是風格（style）。假如體裁選擇的不恰當，文學作品便遭到致命傷。宋人也多呼應這種主張。如張戒云：「先體製而後工拙。」（歲寒堂詩話）便是

一例。

二、置辭：即修辭，屬於修辭學（rhetoric）的範圍，情采第三十一、鎔裁第三十二、章句第三十三的一部分，都在討論這一問題：采是詞采、文采，剪裁浮詞叫「裁」，句者「聯字以分疆」，都不外乎此；至於明情總義以包體，就是「章」，設情以位體（規範本體）就叫鎔，則屬於前項的範疇；可見在劉勰的心目中，修辭與文體的選擇是互爲表裏的。批評家首先要注意文辭的恰當與否；詞采的繁富與感人性，亦在考慮之列。

三、通變：通變第二十九篇開章明義說：

夫設文之體有常，變文之數無方。何以明其然邪？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。可見通變的主要討論範圍是「酌於新聲」的文辭氣力，也就是變化、創造。儘管通變的定義是「因與創」，但所因者既已討論於前，值得特別關注的還是新與變。文辭部分，既歸屬於第二項，本項中當然應該以所謂「氣力」爲重點。最理想的標準是：「斟酌乎質文之間，而櫟括乎雅俗之際」，「先博覽以精閱……」

憑情以會通，負氣以適變」。換言之，本項著眼點在風格的獨特性與創造的多樣性，同時又不能缺乏傳統的潤澤和根基。這是比較複雜的一項，跟一、二兩項也密不可分。因襲者文采雖美，在批評家眼下是不能順利過關的。

四、奇正：此項與上項又有一半相重複。奇正兼指題材與風格的奇正。如宗經載道爲正，參騷酌律爲奇。奇正運用得恰到好處，便是上品之作。但劉勰自己對這一問題態度也有些矛盾。譬如辯騷篇指摘異於經典之四事，標上「荒淫」、「譎怪」等詞，自有貶意；正緯篇却稱許「無益經典而有助文章」的內容。他雖然有一個「酌奇而不失其真」的標準，但對神話題材的運用，態度便不免曖昧；後人似乎也不能明確的代劉勰解開這一個結；一直到現代，我們受了西方文學批評的影響，才對這一問題作全面肯定的體認。

五、事義：事義到底是全等於「事類」篇的「據事以類義、援古以證今」呢，還是指「用事」（即用典故）和「內涵」兩部分，也不免引起後人爭論。不過在「奇正」項中既涉及內容，位體、通變也跟內涵直接有關，「義」字似不必在此予以孤立的詮解。用

典以足義，是文學上的慣技之一，中外皆然，胡適之八不主義中最難成立的一項便是「不用典」，因為它是違反文學史事實的；後來胡氏自己亦將它修正爲「少用典」、「不濫用典」。劉勰身處六朝的文學背景中，重視用典問題，也是意料中事。不過他既提出「學貧者迫遽於事義，才餒者劬勞於辭情」的消極觀點，又標舉「才爲盟主，學爲輔佐」的積極態度，可見並不會把用典當作一件刻板的工作。他的目標是：「用舊合機，不啻自其口出。」也就是袁枚所說的：「余每作詠古詠物詩，必將此題之書籍，無所不搜；及詩之成也，仍不用一典。常言人有典而不用，猶之有權勢而不逞也。」（《隨園詩話卷一》）其實不止詠古、詠物詩如此，一切詩之用典，都應該以此爲圭臬；所謂「仍不用一典」，其實是「好像不用一典」的意思。用典的品評標準有四：一、不乖謬；二、避生僻，三、有新意，四、求自然。

六、宮商：即詩的聲調，包括平仄、用韻。聲律第三十三篇即討論此一課題。篇中歷論用沈聲、飛聲之異：「沈則響發而斷，飛則聲颺不遠。」大致說來，飛聲即平聲，沈聲即仄聲；此外又及雙聲、疊韻字

的運用法則，用韻的「清切」與乖訛等。不過劉勰似乎不能完全了解時代與地域之異對詩韻的影響，乃是一種自然現象，所以斷言「楚辭辭楚，故訛韻實繁。」便值得商榷。他認為聲律之調諧與否，取決於作者的才識。

這六觀中，已包涵了批評詩文的各項主要的著眼點。至於像結構，可歸屬於位體一項中；比興，可歸屬於奇正、事義二項中。當然，由於劉勰時代中國的小說、戲劇尚未告成熟，這六項批評的方法，是不完全適合於小說、戲劇的。

除此之外，時序、才略、程器等篇，也提出批評時要注意的其他條件（如對作者的高度了解，對各種作品的廣博閱讀等），以及批評家本身的修養，也可輔弼六觀，但都不能算是積極的「方法」，茲略而不論。

二、蘇軾

蘇軾是大文豪，但就文學批評的業績論，只能算是二流的批評家。不過他的影響很大，不可忽視。

他在批評方法論方面的貢獻雖有限，但可視作北宋人代表：

一、重意：「不得意不可以用事，此作文之要也。」（韻語陽秋卷三引）換句話說，他在批評文章的時候，首先注意作者有沒有中心意旨。否則一切都是徒然的。如果是「務富文采，不顧事實」（柳宗元語）的作品，根本可以不予考慮。這是基本的方針之一。這種方法如果過度運用，便成為道德批評或哲學批評。

二、「務令文字華實相副，期於適用乃佳。」（與元老姪孫）這是他另一個批評文章的標準。也就是求內容與形式完全切合，而且進一步具有實用價值（包括為政、教化等）。以此二端作為文學作品的試金石。

三、認定「求奇務新，乃詩之病。」：有心的求奇，刻意的標新，已超出創造的中庸標準，也為東坡所不取。這也是紹承劉勰餘意，但東坡說得更清楚。只有「反常合道」的作品是他認可的。因此批評家必先鑑定「新」、「奇」的性質。用這種批評方法，他便看出「揚雄好為艱深之詞，以文淺易之說。」（答

謝民師書）張耒說：「所謂能文者，豈謂其能奇哉！能久者固不能以奇爲主也。」（答李推官書）正是直接受了東坡的啓發。這和艾略特（T. S. Eliot）所說的：

事實上詩壇上有一種炫奇立異的錯誤，便是想尋找新奇的人類情緒來表現；這種尋找新奇找錯了地方，却找到了怪癖。（「傳統與個人才具」）

正是英雄所見略同。他們的觀點，正好補充劉勰「觀奇正」一項。後來黃庭堅論詩主張要「（辨）識詩病」，更擴大了範圍。

四、反覆揣摩：「陶彭澤詩，初（讀）若散緩不收；反覆不已，乃識其奇趣。」（書唐代六家書後）批評家最忌諱的，便是讀得太匆忙，輕而易易地放過平淡而實出色的作品。

五、充實生活經驗，甚至請教各種專家或特殊生活背景的人物：「題淵明詩」一文有云：

陶靖節云：「平疇交遠風，良苗亦懷新。」

……非余之世農，亦不能識此語之妙也。

可見光有文學修養及書本上的知識，還是不能成爲一

個十全十美的文學批評家。

又「題孟郊詩」一文中說：

孟東野作聞角詩云：「似開孤月口，能說落星心。」今夜聞崔城老彈曉角，始覺此詩之妙。

這種特殊的生活經驗，真是珍貴非凡！所以批評家必須謙遜，必須有孔子「吾不如老農」「吾不如老圃」的胸襟，才能層樓日上。評老杜雲安縣詩，則說「非親到其處，不知此語之工。」（書子美雲安詩）這一點黃庭堅也受他影響。

六、知人：也就是先了解作者。他對陶淵明的獨契深心，便是經由知人而論詩的正途。有了「淵明獨清真，談笑得此生。」（和飲酒詩）甚至「淵明吾所師，夫子乃其後。」（陶子驥駿佚老堂詩）的獨特了解 and 傾慕，才會領略陶詩「質而實綺，癯而實腴」的風格。對於當世詩人作者也是用同一方式去體察——如「與王定國」云：「知公澹甚。」然後更能賞識王鞏的詩文。

七、由畫意悟詩境：亦即由詩中近似繪畫景象的表現，進一步地欣賞詩藝，也可說是以畫家之心、眼

讀詩。「詩畫本一律，天工與清新。」（書鄒陵王主簿所畫竹枝）可見文學批評家也必須有繪畫的素養。沈德潛以「畫家之用烘襯」說李勉履園詩，即受此影響。

八、詩、文分論：中國遠自六朝就有文、筆之分，但對二者批評的尺度却未能涇渭分明，到了宋代，批評家們才開始對詩、文作二分式的批評。蘇軾便是最早的實踐者。大致說來，論文主達意、求貫道，論詩主妙遠、重平淡，後者近於宋人對於繪畫的要求，故此項與上項亦有密切關係。

三、朱熹

朱熹是宋代首屈一指的大學者，也是第一流的批評家。他在從事文學批評（尤其詩評）時，每能超越他作為理學家的立場，這是格外難能可貴的。

他的方法論除紹承、發揚東坡之主張外，更有以下數端：

一、觀察文章中內容與文采的比例，以決定文字（指古文）的評價：

作文大率要七分實，只二三分文。如歐公文字好者，是靠實而有條理。（朱子語類卷一 三九）

這是中國文學批評史上首先定出文、質的確實標準的一個特例。當然，文章中的「實」與「文」，並不能用客觀的儀器來測量；但批評家能執持一個確定的標準，便容易作統一的評價。而且使讀者對批評家的批評意見知所抉擇。

二、熟讀求精：桓譚新論中早有「能讀千賦，則能爲之。」（引揚雄語）的名言，文心雕龍也一再地發揮此一主張，但闡說得最具體，倡導得最堅決的，首推朱熹：

做文章若是子細看得一般文字熟，少間做出文字意思語脈自是相似。讀得韓文熟，便做出韓文底文字；讀得蘇文熟，便做出蘇文的文字。……初見擬古詩，謂只是學古人之詩，元來却是：如古人說「灼灼園中花」，自家也做一句如此；「遲遲澗畔松」，自家也做一句如此；「磊磊澗中石」，自家也做一句如此；「人生天地間」，自家也做一句如

此。意思語脈皆要似他底，只換却字。某後來依如此做得二、三十首詩，便覺得長進。蓋意思、句語、血脈、勢向，皆效它底。大率古人文章是行正路，後來杜撰底皆是行狹隘邪路去了。（語類一三九）

這就是文心體性篇「童子雕琢，必先雅製，沿根討葉，思轉自圓。」的具體發揮。可說是舉世最徹底的模仿論。這種模仿論，一方面是創作的根本方法，一方面也足以供批評家按圖索驥，如說杜詩多自選（文選）詩中來，便是用此法作回溯式的探究。批評家若能自己先實踐這一模仿法，則「如人飲水，冷暖自知」，更有助於批評的眼光。

三、觸類旁通法：語類一三九還有一段值得注意的文字：「須是自看得這一人文字某處好，某處有病，識得破了，却看那一人文字，便見優劣如何。」假設一個有志成為批評家的人，先找一家平易近人的作品來仔細品鑑它的優劣得失，便獲得一種珍貴的鑑別經驗；再轉而去細讀另一家比較深晦的作品，便容易下手，不致茫然迷失了。如此一而再、再而三的磨鍊嘗試，便不難成為第一流的鑑賞家或批評家了。

四、注意文學作品的時代因素，並加以比較：時代與文學作品的關係，文心時序篇早有討論，朱子以他淵博的歷史知識，再作長足的發揮，兼及詩、文：有治世之文（六經），有衰世之文（國語），有亂世之文（國策）。（語類一三九）

他的立論雖跟詩序所云暗合，但以爲衰世之文「委靡繁絮」，亂世之文「奇偉」「有英雄氣」，便不同於詩序。同卷另一條與此大有出入：

大抵文章盛則國家却衰，如唐貞觀、開元都無文章，及韓昌黎、柳河東以文顯，而唐之治已不如前矣。

唐朝貞觀、開元時代何嘗沒有文章！此段自不免誇張，可惜未能一一舉陳理由，所以不免予人前後扞格之感。「答鞏仲至」一書中論詩的時代：

古今之詩，凡有三變：蓋自書傳所記虞夏以來，下及魏晉自爲一等，自晉宋間顏謝以後，下及唐初自爲一等，自沈宋以後定著律詩，下及今日，又是一等。

甚至江西詩也因時代先後而分兩種（黃庭堅以後的，楊萬里以後的）。雖然他的討論方式時有參差，但重

視時代因素則一。它顯然跟政治、社會風尚、文學本身的流變都發生關係。

五、重視地域的影響：語類一四〇中云：「氣類近，風土遠，氣類才絕，便從風土上去。且如北人若居婺州，後來皆做出婺州文章。」朱熹自己是婺州人，說這段話，很可能有實際的例證作依據。批評家自應先了然於作者的里籍、生平行踪，始能更了解其作品的風格與內容的變化。庾信在南朝時與流落北方後的作品之迥異其趣，便是一個有力的印證。但以前的批評家從未正面論及此一法則。

六、虛靜然後明詩：這是論及批評家的心境或修養問題：「不虛不靜故不明（詩），不明故不識。」（語類一四〇）這是創作、批評一貫之理。虛懷若谷，超然而不沾滯成見，而且能以寧靜的心情面對作品，批評才够水準，否則不免成爲「摸象派批評家」。

七、注意作者的年歲：大致有兩種情況：一是晚年的文字與二十歲以前的差不多，如韓元吉便曾如此自述，這多半不是大家；一是因年齡不同而有不同的境界。不過，老年之文，如因氣衰而力弱，便不免成爲例外：「人晚年做文章，如禿筆寫字，全無鋒銳可

觀。」（語類一三九）此項與二、四、五諸項合看，足證朱熹主要是一位歷史派的批評家。

四、嚴羽

嚴羽的滄浪詩話是宋人詩話中最具體系的一部。關於批評的方法，大致承襲北宋、南宋諸家，但有三點是格外強調，或別具會心的：

一、懸一最高標準：「論詩以李杜爲準：挾天子以令諸侯也。」（詩評）有一最高標準（詩辨中以李杜詩爲「入神」，義即絕頂、最佳。），批評便有所依歸，正與西方的古典主義者不謀而合。可惜他未能進一步作分析式的示例。

二、多讀書、多窮理：以此作爲批評的準備工夫。儘管詩有別材、別趣，但不是多讀書，多窮理，則無以極其至。創作如此，批評更復如此。讀書不限於前人之詩，而應遍及經、史、子、集——各種學問，「窮理」也是一種廣泛的心智訓練。他能够自詡「至識則自謂有一日之長。於古今體製，若辨蒼素，甚者望而知之。」（答吳景仙書）一方面固然是不斷「參

詩」(狹義的讀書)的結果，一方面也由於平日窮理有得，增益了作為批評家的辨識才力。

三、以第一義、第二義……論詩，實為一種比較的批評方法。

五、葉燮

清初批評家葉燮，他的論詩名著「原詩」，是一部最有體系的詩話，影響也很大。

原詩中揭舉的批評方法，有以下諸項：

一、要明辨古今作者的心思、才力、深淺、高下、長短；孰為沿，孰為革；孰為創，孰為因；孰為流弊而衰？孰為救衰而盛？一一剖析縷分，兼綜而條貫之（原詩內篇上）：這已經兼包了歷史派批評和新批評的長處，其中有探源，有比較，有分析。

二、要通達理、事、情：這比滄浪詩話的「窮理」更推進一層。葉氏認為詩的三大要素是理、事、情，所以批評家必須通達這三者。大批評家必兼具思想家、藝術家及事功家的修養和長處，對抽象的道理、七情六慾的變化、人世種種事務與物態，一一洞察了

然，才能克盡厥職，而不使批評變成主觀的文字遊戲。

三、要體察作者的才、識、胆、力：按：作者的才華可自傳記資料及作品（當代作者還可經由直接觀察）來了解，他的學識亦然。至於膽與力，主要當由他的作品本身着眼。葉燮標舉「膽」字，是特別重視作者的創作慾，「無膽則筆墨畏縮。」（原詩內篇下）可說發前人之所未發。作者與作品的雙面了解，是完美批評的先決條件。他一再慨嘆「歷來之評詩者，雜而無章，紛而不一。」（原詩外篇上），便是由於他們不能面面俱到。

以上諸家，對批評的方法都有直接或半直接的貢獻；以下再就比較不自覺的，或以實踐為主的批評方法分類論列（末項可視作例外）。

一、分等評鑑法：所謂分等，便是品定作家與作品的高下。鍾嶸詩品深受漢魏以來品人流風（其極端的表現為九品中正的制度）的影響，可說是此一批評方法的濫觴。

鍾嶸在詩品序中，也承認分詩人為上、中、下三

品並沒有絕對的標準：

至斯三品升降，差非定制；方申變裁，請寄知者耳。

不過據我們後人考究：他在決定品第高下時，還是有他一貫的準則的，其主要的考慮關鍵在於：文質是否兼美，也就是前述蘇軾主張的「華實相副」；其次他也不免受六朝詩文風尚的薰染，比較偏愛華綺或豐潤的作品，因此，陶潛屈居中品，曹操退列下品，而陸機反高踞上品，在在引起後人的疵議。但大致說來，他是能够執持自己的批評方式，而未嘗自亂陣腳的。

可惜他沒有翔實地說明他品評高下時的尺度。明人呂天成的曲品，也界分「新傳奇」的曲家為九品，等第井然。

此外，唐人張為撰作的「詩人主客圖」中，又發明了一種分類分等法：他先把唐代的詩人分為廣大教化、高古奧逸、清奇雅正、清奇僻苦、博解宏拔、瑰奇美麗等六類，然後每類中界分五等：一為「主」……如白居易為廣大教化主，孟雲卿為清奇雅正主；二為上入室，三為入室，四為升堂，五為及門。（當然，可以想像的，還有第六等是「不及門」，但不予論列

。）並且各家都摘引代表詩句以為印證，可惜也沒有明白地示人以標準。同時他只取中唐、晚唐詩人（只有孟雲卿一人可算是盛唐），批評的對象也選擇得很奇特。

宋代批評家張戒在歲寒堂詩話卷上裏，分詩為氣、韻、味、意四等，實際上是指陳所有水準以上的詩，詳見拙著「張戒的詩論」一文。清人李重華貞一齋詩說中則分為神、氣、巧、詞、事（「以神運」……）五等；「以詞運」、「以事運」乃屬中下品或下品。

二、溯源法：即設定若干詩的源頭，然後將批評的詩人或作品一一銜定其淵源所自。詩品在分等法之外，兼採此法，但也往往失諸主觀。他筆下的三個主源是：國風、小雅、楚辭。實際上國風、小雅有若干詩篇，不論內容、風格、用字，都極為相似，強闢為二，至少不能涇渭分明；而風格、內容相去較遠的大雅、頌，反置之不顧，亦使人詫異。阮籍、左思，風格相去不遠，而分屬於小雅、國風二源；陸機、潘岳亦分隸於國風、楚辭之下，（其實連二者的八字評語都大同小異），使人不知適從。後代的批評家亦多有

受詩品影響而好作溯源或「辨體」功夫的，也很少能面面俱到，終不免於自相扞格之弊。關鍵在於不客觀，太武斷。李重華「貞一齋詩說」云：「鍾嶸所論，是強別源流。」可謂一語中的。至於個別作品的溯源，倒是比較容易獲得肯定的成果。不過溯源之外，更要參以比較的方法，才有積極的批評意義，這又是一部分批評家所忽略的。

三、賦、比、興鑑定法：此法早在詩小序中便已採用，宋人如朱熹等更推波助瀾，但朱子詩集傳中發明了一種兼攝法，即所謂「比而興也」、「賦而興也」等；明人何楷的詩經世本古義中又增加了「比中有賦」、「賦中有比」、「全興之比又賦」等批評術語，使這一方法更為複雜，甚至因比、興定義之不盡一致，引起曖昧的爭論或誤解。明代批評家謝榛四溟詩話中曾對詩經三百零五篇作了一個統計：賦七二〇，比一一〇，興三七〇，也只是他根據個人觀點所作的分析。後來的批評家也用此法批評其他的詩歌，如清人袁枚說：「詩以比興為佳。……」（隨園詩話卷五）吳喬云：

子美七律……有前六句皆是興，末二句方是

賦，如聞笛詩，只在「故園愁」三字；蓬萊宮闕篇，全篇是賦，前六句追述昔日之繁華，末二句悲歎今日之寥落，童稚情親篇（即送路六侍御入朝詩），只前二聯詩意已足，後二聯無意，以興完之。（圍爐詩話）

宋詩率直失比興，而賦猶存；宏嘉人詩無文理，並賦亦失之。（同上）

可見此法可以探及詩的作法（尤重結構）及風格，並能進一步品賞詩境，或鑑定高下，確是相當有價值的一種批評方法。所以近人夏敬觀在「唐詩說」中極力稱許吳喬的此類批評。不過吳雷發却有不同意見：「詩豈以興比為高，而賦為下乎？如詩果佳，何論興比賦？設令不佳，而謬學興比，徒增醜態耳。」（說詩管削）可謂見仁見智。

四、起承轉合法：也可說是八股文法。用此法評文固不必說，移用來評詩，則當始自明末，最有名的自推金聖歎。不過金氏喜將律詩八句強分「前解」、「後解」——相當於上半節、下半節，然後以上半說起承，下半說轉合，往往犯了削足適履、刻舟求劍之病。他的師弟徐增，也附庸此法。王夫之曾批評道：

「起承轉收，一法也，試取初盛唐律驗，誰必株守此法者？」「起承轉收以論詩，用教幕客作應酬或可……」（薑齋詩話下）到了吳喬手裏，則更進一大步：他認為有的律詩是前聯為起，如起比虛做，以引起下文；次聯為承，如中比實做；第三聯為轉，如後比又虛做；末聯為合而束題。又有一種，則前聯為起，中二聯為承，第七句為轉，第八句為合。（圍爐詩話）其實不僅如此，還有轉合集中在第八句的特殊作法，甚至將合移在前聯的倒置結構，亦偶有所見。此法專論結構、章法，自有助於詩義的了解和欣賞。

至於有機地討論作品結構的則較少。如黃庭堅評杜甫贈韋見素詩的結構「如官府甲第廳堂房屋，各有定處，不可亂也。」即為一例。此外清人沈德潛說詩碎語、翁方綱石洲詩話、常州詞派諸人的著述中，也都努力於這方面的理論與實際批評，翁氏的成績尤著。

五、比較法：比較法在中國文學批評裏是運用相當廣泛的，在二十世紀，它已由附庸蔚為大國，形成比較文學的基本法式。不過中國傳統的比較法，出自直觀者多，基於客觀比量者少。滄浪詩話的詩評章中

，便常用此法，如說：「大歷以前，分明別是一副言語；晚唐分明別是一副言語；本朝諸公分明別是一副言語。」便是由比較而得的結論，惜乎缺乏明確的論證；「南朝人尚詞而病於理；本朝人尚理而病於意興；唐人尚意興，而理在其中。漢魏之詩，詞理意興，無迹可求。」就較為清楚，但又失於籠統。「李頻不全是晚唐，間有似劉隨州處。」這又有點近似溯源法了，不過論述得較有彈性；「少陵詩法如孫吳，太白詩法如李廣。」這是運用象徵方式來比較。可見比較之法，不一而足。比較法而兼含分等法特色的，如：「九章不如九歌」，「釋皎然之詩，在唐諸僧之上。」等皆是。明人胡應麟的「詩薮」是一部批評名著，也喜採用各種比較法。明、清的批評家尤其喜歡比較唐、宋詩風格，茲舉最具代表性的三段：

唐人詩純，宋人詩駁。唐人詩活，宋人詩滯。唐詩自在，宋詩費力。唐詩渾成，宋詩釘飯。唐詩縝密，宋詩漏逗。唐詩溫潤，宋詩枯燥。唐詩鏗鏘，宋詩散緩。唐人詩……風流，宋人詩……鄙俗。（四溟詩話引鎬氏霏雪錄）

說得何等肯定！但是仔細想想：唐代詩人數千，宋代詩人更多，如何能一篙子打到底，強作二分法的比較！

六、分類分體法：分類法前已提及，大致以風格為主，內容爲輔而加以分類。文心雕龍體性篇的「八體」，其實是「八品」——八種不同的文學風格。皎然詩式所標舉的十九字、司空圖詩品的二十四品，滄浪詩話的九品等，都屬於此一範疇。但袁枚續詩品的三十二品，就是以作法及作者修養爲重心了。這正好證實了中國批評家分類觀念的淆亂。李重華說：「表聖所評，亦躡排品類。」（貞一齋詩說）一針見血。這種分類法的好處，在於經由風格的體認而進一步了解某作家之作品的一般特色，其次亦有助於文學史家處理某些素材，其流弊則是各品各類之間欠缺均衡的斟酌，或不免重複雷同，甚至冗濫無當。分體之法，滄浪詩話實踐得最認真，規模也最大，但仍不免錯舛、重疊，以致爲馮班評作「於諸家體製，渾然不知。」（滄浪詩話糾謬），這方面對於明、清批評家也有很大影響。同時所謂四唐說（分唐詩爲初、盛、中、晚四期，其沿革可參看拙作「由文藝史的分期談到四

唐說的沿革」）也肇始於滄浪，而後由高棟等人完成之。這種分期方式自然也給予文學批評不少方便。它們的流弊，都是失於拘泥，造成偏見。分類分體法往往與比較法相輔爲用。

七、印象法：這是中國傳統文學批評最常用的方法。批評家全憑主觀的好惡，閱讀文學作品而獲得某些印象，然後用直陳或譬喻的方式表達出來。誠如法國大文豪法朗士（Anatole France）所云，這類批評是「靈魂在作品中冒險歷程的記錄」；等而下之，批評者連那「歷程」都不加表現，只留下殘餘的、朦朧的印象而已。高者亦足把捉作品菁華，啓導讀者，使之別有會心；低者只是一堆囁語式的札記或一二抽象名詞的排比而已。顯著運用此法而較有成績者，有劉辰翁、鍾惺、譚元春、歸有光、金聖歎等，他們的印象記錄實際上是配合了形式（如起承轉合）的討論而成，故不致完全流於空泛，但偏差之處仍復不少。夏志清先生說金聖歎在「西廂記的詳細評語中，廢話跟精闢的一樣多。」（熊譯「西廂記」新序）確是解人語。所謂的評點法、眉批法，均可歸屬於此類。嚴格說來，這是中國文學批評的一大陷阱。

八、指疵法：即專事指摘作品結構、用字方面的

缺憾以及用典的錯誤或不切的。江西詩派批評家便已注意此一方法，金人王若虛尤喜此法。運用得好的有些近似美國的新批評。其缺點是往往流於見樹不見林，甚至察秋毫而遺輿薪。一般地說，中國傳統批評家對用字的指疵最爲著力。注重聲韻問題的批評（如四聲八病、用險韻等），大致亦可歸併於此類。茲分別列舉關於字詞及結構之實例：齊己早梅詩原作「前村深雪裏，昨夜數枝開。」鄭谷以爲「數枝」便不切早梅之意，建議他改爲「一枝」。張戒引鄭武子，謂杜詩已上人茅齋多「僻」與「遲」二字（歲寒堂詩話）。葉夢得石林詩話謂八哀詩太贅繁，李邕、蘇源明二首可刪其半。（按：如「豐屋珊瑚鉤」以下六句說爲人寫碑文得財富等便宜刪。）

九、道德批評法：一般而言，用於文章者多於詩

詞。經學家、理學家作此主張不必說，就連古文家歐陽修也有類似的見地：「聖人之文，雖不可及，然大抵道勝者文不難而自至也。……若子雲、仲淹，方勉焉以模言語，此道未足而彊言者也。」（答吳充秀才書）楊時所說：「爲文要有溫柔敦厚之氣，……子瞻

詩多於譏玩，殊無惻怛愛君之意。」（龜山語錄）則爲實際運用此法之一例。

十、歷史批評法：歷史批評法大致又可分兩類，

一類爲縱觀時代變遷對文學創作及文壇風氣的影響，這在中國文學批評史中出現較多，但往往語焉不詳，甚或自相矛盾，主要因爲使用此種方法的過程不够客觀，不够縝密。一類則爲知人然後論文。亦即對個別作者的時代背景、出身、經歷、個性等作一全盤省察，再配合他的作品來評論，正如孟子所說的「誦其詩，讀其書，不知其人可乎？」可惜做得週到、篤切的也不多。試舉數例：詩大序說：「治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。」便是一個提綱挈領的典範。朱熹說：「有治世之文，有衰世之文，有亂世之文。」（朱子語類一三九）便是直接承其緒端，不過在「亂世之文」之下增加了「然有英雄氣」的評語，算是稍稍修正、補充了詩序的三分法。而且另有數條呼應此說。可是同卷中卻又出現一段截然不同的議論：「大抵文章盛則國家却衰，如唐貞觀、開元間都無文章，及韓昌黎、柳河東以文顯，而唐之治已不如前矣！」可見他自

己也沒有一個一貫的標準可資依循。劉勰的時序篇似乎比較合乎中庸之道，一方面開章明義，交代清楚：「文變染乎世情，興廢擊乎時序。原始以要終，雖百世可知也。」而在實際運用此一大原則時，也做得有板有眼：「及（漢）明帝（宜作「章」）疊耀，崇愛儒術，肄禮壁堂，講文虎觀，孟堅珥筆於國史，賈逵給札於瑞頌……」（建安諸子）良由世積亂離，風衰俗怨，並志深而筆長，故梗概而多氣也。」「晉雖不文，人才實盛。……運涉季世，人未盡才。」等等，大致能兼顧帝王之提倡或忽視，及時代之變亂或其他特殊風尚；有時還兼及個人背景及才具。但往往滙集若干人加以討論，終欠細密。明人胡應麟的詩藪，內編卷一第一條就縱論時代與文體的關係，但也只一點到即止。第三條可說出些明確的理由來了：「優柔敦厚，周也；樸茂雄深，漢也；風華秀發，唐也。三代政事、俗習亦略如之。魏繼漢後，故漢風猶存；六代居唐前，故唐風先兆。文章關世運，詎謂不然？」「不過仍未臻絲絲入扣之境。說「六代」一則，尤差強人意。雜編卷四首條云：「古風兩漢，近體三唐，能事畢矣；宋元以降，世謂無詩。迺其盛時，巨擘旁

午簡編，詩家者流，稍名涉獵，咸指掌上。獨自梁迄周五代，戎馬劬勤，文章否極。……余暇讀五代小說稗談，覺其間人雖微，尙有足述，句雖陋，時或可觀，悼彼生之不振……」又討論地域與詩文發展的關係，也屬於廣義的歷史批評法：「大率五代詞人，與南北朝絕類；中原最寥落，覺江淮爲盛，楚蜀次之。」（同上引）若仔細考究，都有因由可尋。至於特殊變故對創作的影響，文學史家亦時有論及，如庾信北遷難返，作品的風格、內容、評價俱異；「靖康之變，中原爲虜地。當時高人勝士，陷沒者不少。……史舜元昆陽一篇（歌行也）……尤悲憤可觀也。」（詩藪雜編卷六）清人學術普遍精進，運用歷史法批評文學，亦有新猷，如李慈銘說王昶：「雖氣格稍弱，而醇雅清絕，律絕尤有風致，蓋皆未仕以前所作者，得於山林之趣者爲多。蒲褐山房集至聞思精舍集，則召試官中書直軍機房後所作，已不免塵拂沓冗。勞歌集三卷，乃罷官後從征緬甸金川時之作，戎馬閱歷，滇蜀煙雲，多入歌詠，詩又較前爲勝。杏花春雨集以後，則凱旋晉秩，自此敷歷中外，致位九卿，老年頽唐，可取者尠矣。」（越縕堂日記）不愧爲第二類歷史批

評法的範例。也有把作者研究的重點放在性格上、並以此鑑定作品風格的，如木天禁語引宋人儲泳語：「性情褊隘者其詞躁；寬裕者其詞平；端清者其詞雅；疏曠者其詞逸；雄偉者其詞壯；蘊藉者其詞婉。涵養情性，發於氣，形於言，此詩之本源也。」薛雪「瓢詩話」也說：「鬯快人詩必瀟灑，敦厚人詩必莊重……猥鄙人詩必萎靡。」不過嚴格說來，不好好考究作者的立身行事，如何能確知他的情性？所以它仍然屬於以個人傳記研究為基礎的歷史批評法。也正因此，這一批評法跟道德批評法、比較法、甚至溯源法都有相當的互惠關係。

十一、美學批評法：中國古代並無西方所謂的「美學」(aesthetics)，但中國有兩三位大批評家，他們所揭櫫或展示的批評方法，已可稱之為美學的或審美的批評方法。前述劉勰的六觀法是其一。清代戲劇家、小說家兼批評家李漁，在他的「閒情偶寄」卷一至卷五中所論述的戲劇批評法則以及示範，應該是更合格的實例。卷一至卷三總名詞曲部，是討論劇本的創作的，包括結構(實為總論或原理論)、詞采、音律、賓白、科諢、格局(這才是我們現在所說的

結構)六部分，各分若干目，真是面面俱到，甚至細密到注意主角上場的時間。卷四至卷五為「演習部」，完全討論戲劇的演出事宜，包括事先的選擇、改編、訓練，以及臨場的一些問題，是導演和演員的指南手冊，也是戲劇實際批評的一些有用的律法，其中有原則性的，也有具體性的，可惜除了他對金聖歎的西廂評點有公允的批評，以及琵琶記尋夫改本、明珠記煎茶改本的特殊示範外，實際批評的成績仍太少。

以上十一類方法中，分等評鑑法、溯源法、分類分體法、比較法可以歸納為廣義的「比較評鑑法」；賦比興鑑定法與起承轉合法亦可考慮合併為「形構批評法」。

此外諸如社會學的批評法、心理分析的批評法、神話原型的批評法，幾乎從未出現於中國的傳統批評中。至於所謂考證式、訓詁式的「批評」，嚴格地說，只能算是一種「歸類的謬誤」，故不予列舉。

清末以來的批評家，因受西方文學批評及文藝思潮的影響，已頗有改弦更張之勢，譬如王靜安的「人間詞話」仍不免參雜若干印象批評在內，其「紅樓夢評論」便是一部以西方美學為基礎的批評著作了。