

第三章「文學自覺觀念」提出之 時代背景

舉凡新學說、新觀念的提出，必有時代氛圍的推波助瀾行乎其中，值得眾人細細思索品味。我們發現在考察個人與時代氛圍的關係之過程中，雖屬學理上的例行公事，但是在處理上、手法上，卻可有程度不同的細緻變化，做得粗糙，往往成爲一種比附，就像將一個過大的套子套到個人身上，不但無法進入當事者的心靈與行事脈絡之中，還很可能讓過大的時代意識與價值觀點，套死了我們對當事者的想像與觀察；但倘若拿捏得宜不僅可「以小窺大」，以個體爲可進可退的點，嗅出它在歷史卷軸中獨一無二的價值與地位，更可佐證我們對個體思維上的一些觀察。

「時代」與「個人」之間的牽連勾扯，素來是研究者熱衷予以申說的熱點，同時也是考察「個人新學說如何成立」不可忽略的重要背景，在這幅背景圖裡頭，人間萬象在此中相守，各色奔騰的人們迷離恍惚，看似擁有自我獨立的生命，其實莫不能出此五指山中；時代同樣將人們送到一個特定的時間點上，用無所不包的力量蘊涵著他們的思想、情感，以及一切的熱烈與飛揚，同時也包括那些無可奈何的命定與侷限。說實在，只有極其偉大之人物，方能在「常人」的世間活出「不常」的意味；多數人則慣常處於一種集體性的價值與無方向感之中，遵循著一定的邏輯，被整體性的時代氛圍所牽引。

在前一章，介紹了魯迅先生所以提出「文學自覺觀念」，其精神氣質與個人學思的基礎，並爬梳發生在他身上種種「極為特殊的因緣」如何匯集成「提出文學自覺觀念的契機」。之後，接下來，我們將針對「文學自覺觀念之時代背景」加以說明。可以這樣說，第二章是就魯迅提出「文學自覺觀念」的前因後果做「思想歷程背景上」的闡述；而從第三章開始，我們將以魯迅提出「文學自覺觀念」的「時代背景」為主，一以「內在傳統理路」——六朝文學的評價在近百年間的發展為經；二以「外在新的衝擊」——近代文學觀念的變遷為緯，以這兩條線索來觀察「近百年來中國文學的變遷與脈動」如何翻覆與織就今人「重新挖掘與看待六朝文學」的嶄新風景，以及時代如何使魯迅在歷史與個人交匯的合流之處，指出一個對現今意義非凡的「文學自覺觀念」。

近代可說是一個「千古所未有」的大變局，在這充滿激烈變化的進程當中，中國文學的整體產生根本上的改弦易轍，而這種扭轉的變局，自然蘊育不少重新認識中國文學的可能性，這種可能性包括：向內對於傳統的反省；向外汲取新眼光的移植。無論如何，這都是千載難逢的一大轉捩點。魯迅先生就生逢近代這個大環境，在這麼一個「一邊回望反省與張望」、「一邊舊學遺老得努力打開硬胳膊，迎接五光十色的外國文學」內外夾擊的特殊處境，迎面與一個「草萊初闢」的時代打照面。

雖然就當時的知識份子而言，面臨種種突如其來的衝擊，在國族、文化、身份、個人認同，以及救亡圖存的使命感之下，莫不感到強烈的苦痛與灰心，在歷史上他們是最尷尬的一群，時常要面臨「總結者」還是「革命者」兩種命運的抉擇，但是就另外一種眼光觀之，他們的生命卻較諸處於後現代洪流的我們，掌握了許多歷史轉折的絕代風華與使得上力的蓬勃朝氣，他們與整個民族、國家都有種正面遭逢而石

破天驚的火花，固然，如卞之琳的〈斷章〉一詩所云：「你站在橋上看風景／看風景人在樓上看你／明月裝飾了你的窗子／你裝飾了別人的夢。」看風景者，終將也是天地之間風景的一隅，但畢竟對當時的他們而言，那種急切地想要前仆後繼投身於時代洪流的心情，卻可證成其所居處的時代確實是「前所未有」的。因此，魯迅先生的歷史高度較諸以往前賢自也是萬般不同的。

或者，這樣說也是可以的，魯迅先生所以能提出「文學自覺觀念」和整個時代一直蘊育著一種激烈變動的意向，有著莫大的關係。反省，往往能夠令人的視野更加開闊，當人固守於一定的思考模式，不容易跳脫慣性，得到新的啓發，但若處於內憂外患、風雲莫測的處境之中，則所有曾經有過的線索，都不會被輕易地放棄；而曾經被歷史否定過、冷淡過的資源，將重新獲得被考慮的契機，從此改變了它們的宿命。近代「六朝文學的地位」一直逐步地提升，對「六朝文學的評價」逐漸地擺脫傳統固定視角，轉而從「負面的排斥」一變到「正面的接納」，由於這種正面態度的幫助，使得眾人自然形成一種看待六朝文學的公平氛圍，這種風氣當然連帶地作用到魯迅先生的身上，更何況如第一章已提到過魯迅先生是個在精神上、學思歷程上頗為接近六朝的人。那麼，可以肯定的是，他應該不會忘記六朝文學在中國傳統上也有其可取之處。

第一節 內在理路：

清代中後期「六朝文風」之復興

看來，一切都需要重新講述，一切也可以重新講述。人類的故事原本不多，講法多了，故事自然就多起來。故事是講出來的，

但講述總不免走樣。作為一種合法的修改，講述是意義對事實的克服，想像對記憶的克服，無限對有限的克服。有此一克一服，我們才彷彿一次又一次經歷著那些已無法直接到場的往事。¹

文學傳統向來都是文學研究、文學創作的核心問題。傳統之所以存在，正是源自於它可以提供後人與之相摩相盪的對話情境與談資的寶庫，從而於其中孕育出文學的新種，舉凡《詩經》的雋永、《離騷》的浪漫、唐詩的壯麗、宋詞的柔情、元曲的流暢、明清小說的高超技巧，都成為後人從傳統中不斷汲引的材料。而文學謀求發展，首先必得以傳統為基石，正面的態度或超越、或汲取養料、或繼承；負面的角度雖以傳統為批判對象，但不可否認地，這些否定的力量仍然根植於傳統，它們以傳統為主，生發出自己的一套截然不同的設準：或顛覆、或批判、或疏離，傳統與反傳統的關係，你要說它們是相互對立的兩極，倒不如說是相互補充、相生相濟的太極。

傳統可以是一種固定的主旋律，但是它卻不是永遠不能更改的，就像前引文所描述的，講述往往只是提供一個又一個的可能性，不斷地講述是為對真相無法窮盡的某種克服方式。因此，文學傳統當中對於某一時期文學的看法，可能在很長一段時間之下，都以某種偏見來加以籠罩；但換了另一種思想眼光之後，很可能由原本的劣勢轉為優勢，來個鹹魚大翻身也說不一定。六朝文學在中國文學傳統當中，一直以來都處於極為不利的地位，但——自晚清以來，它卻開始在文學傳統裡頭，有了起死回生的契機。

一、六朝文學之傳統評價

¹ 王鴻生：《無神的廟宇》（上海人民出版社，2001年），頁185。

其實回顧「六朝文學」，自唐宋以降，便時常被道學人士所排斥，誠如鄧仕樑所言：「在中國歷史上，這三百年（意指六朝）基本上是分裂的時代……加以當時文學與教化分途，一般以為六朝文人背棄儒學，『自從建安來，綺麗不足珍』，因此後世對六朝文學頗有排斥。這種態度時隱時顯，可以說一直延續到近代。……事實上，以後的宋人大都對六朝不甚尊重，這大抵由於宋代重道學，於文學特重其教化功能……。六朝人任情率性，更容易遭受排斥。一般說來，宋人對六朝，不要說研究，就是認識，也還是很不足的。」²這種眼光素來成爲一種主流的觀點，並且不斷地爲人所接受。

（一） 追求文采爲人所詬病

唐代陳子昂便云：「文章道弊五百年矣。漢魏風骨，晉宋莫傳，然而文獻有可徵者。僕嘗暇時觀齊梁間詩，采麗競繁，而興寄都絕，每以詠嘆。」；元稹也說：「宋、齊之間，教失根本，士以簡慢、歛習、紆徐相尚，文章以風容色澤、放曠精清爲高，蓋吟寫性靈流連光景之文也，意義格力無取焉。」³；殷璠《河嶽英靈集序》：「梁昭明太子撰《文選》，後相效著述者十餘家，咸自稱盡善。高聽之士，或未全許。」⁴；李白更稱：「將復古道，非我而誰。」將對齊梁以來靡麗詩風的不滿，發揮到極致。雖然批評多以南朝爲主，但後來範圍益發擴大，到了清代桐城派的宗師姚鼐於《古文辭類纂序目》已說：「古文不取六朝人，惡其靡也。」可見影響之深。號稱「文起八代之衰」的唐宋八大家，顯然已經將六朝文學視爲一個肆力批評的標靶。張之洞〈哀六朝〉：

² 鄧仕樑：〈六朝文學研究的回顧與前瞻〉，《漢學研究之回顧與前瞻》，（北京市：中華 1995）頁 139。

³ 元稹：《全唐文》卷六五四《唐故工部員外郎杜君墓係銘》，《中華書局》，頁 6649。

⁴ 《中國歷代文論選》（上海古籍出版社，2001 年），頁 67。

古人願逢舜與堯，今人攘臂學六朝；白晝埋頭趨鬼窟，書體詭險文纖佻；上駟未解昭明選，變本妄託安吳包；始自江湖及場屋，兩漢唐宋及遷祧。神州陸沉六朝始，疆域破裂羌戎驕，鳩摩神聖天師貴，末運所感儒風澆；玉臺陋語紈袴鬪，造象別字石工雕；亡國哀思亂乖怒，真人既出歸煙銷。⁵

方宗誠〈徐庾文選序〉：「魏、晉、六朝之文，浮靡太甚，故其世運亦衰壞而不可振；韓子所以謂『天醜其德而莫之顧』也。」當大家用「綺靡」、「彩麗」等字眼去評論六朝文學，固然也指出其中某個文學發展面向，然而就整體而言，其企圖卻是有「強烈之否定意味」的。不過這樣的否定是否合理？它又是基於怎樣的立場而言說的？到了今日似乎已不難看出。又，六朝文學由質變文的情況，確實在發展進程中，呈現一股越來越強勁的勢頭，這種傾向是否能夠單純地加以否定，又是另一個必須考慮的問題；而所謂的「浮靡」的傾向、追求「華采」的形式，這些評價是不是那麼「絕對」地和「亡國敗德」可以串聯一氣，更是值得我們深思的。顏崑陽先生說：

有德者必有言，這是從由內而外的創作觀點立說，其最嚴重的缺陷是跳過了語言媒介運作技巧的階段，完全不考慮「言」如何稱「意」的問題。並且同時混淆了一個觀念，就是文學實際批評，基本上是由外（言）而內（德）的逆向活動，也就是由作品風格以逆斷主體人格的活動。然而孔子在「有德者必有言」之下，又另作一個相反的命題：「有言者未必有德」；言與德之間的關係便不再是絕對的同一。⁶

⁵ 《近代文論選》（人民文學出版社，1999年），頁286。

⁶ 顏崑陽：〈論魏晉南北朝文質觀念及其所衍生諸問題〉，《六朝文學觀念叢稿》（正中書局1993年），頁55。

「言」與「德」、「人」與「言」、「道德責任」與「審美追求」是否兩相妨礙？甚至只能二擇一？以及增強文學表達的形式、文學的抒情性是不是就會阻遏了文學的嚴肅，使得文學變成個人的玩物？文學到底要不要承擔某種社會價值所期望的教化包袱？這些都是非常有趣的問題。我們在與這些問題周旋的過程當中，都可以更進一步地接觸到許多自己從未設想過的複雜層面，這些都可以促使我們增長研究文學的智慧與經驗。

但是，我們要反對的是：將以上這些一組組的觀念設想為相互生發的簡單邏輯關係。現在我們大概都不太會以「追求修辭、文字」為文學創作的大惡，而文學在當今社會所居的地位，也跟往日不可同日而語。今人大概可以承認，追求完美的文字表達，應當是一位優秀的文字創作者必備的條件，至於文學作品也不再背負著某種經世濟民的重責，種種都可以顯示「文學」早已脫胎換骨，有其在現今社會的自我價值，可是對於傳統以文之載道為完美典範的中國，長期以來卻因此而否定了六朝文學的優點。

（二）駢文興盛為人所詬病

除了追求文采為人所詬病之外，「駢文的興盛」也是六朝文學招致批評的重要話題。「駢文」被認為是追求形式到達極致的一種產物，李兆洛〈答湯子厚〉曰：「曩與彥文論駢體，以為齊梁綺麗，都非正聲，末子競趨，由纖入俗……終遠大雅，施之製作，益乖其方，文章之家遂相詬病。……要之此事雅有實詣，非可貌襲。學不博則不足以綜蕃變之理；詞不備不足以達蘊結之情；思不極則不足以振風雨之氣。」⁷ 駢文確實是講究形式的一種文學表現，但誠如李兆洛所言，駢文並非

⁷ 李兆洛：〈答湯子厚〉。

是一種低下的文學創作，相反地，它對於創作者的要求還在一般水準之上，需要才與學的高度結合方能達成，這是不可不措意的地方。陳寅恪先生《論再生緣》一書中也說：

中國之文學與其他世界諸國之文學，不同之處甚多，其最特異之點，則為駢詞儷語與音韻平仄之配合。就吾國數千年文學史言之，駢儷之文以六朝及趙宋一代為最佳。其原因故甚不易推論，然有一點可以確定言，……吾國昔日善屬文者，常思用古文之文法，作駢儷之文，但此種理想能具體實行者，端繫乎其人之思想靈活，不為對偶韻律所束縛。六朝及天水一代思想最為自由，故文章亦臻上乘，其駢儷之文遂亦無敵於數千年之間矣。⁸

其實我國文學對駢文一向不太友善，但正如陳寅恪先生所言，駢文是我國獨特的產物，它非單靠「賣弄技巧」即可以寫得好，除了前面提到才與學的結合之外，等於還要求作者具備「思想靈活」的特質，才能掙脫為文的手銬腳鐐表現自己的情感，這可真是一般批評六朝駢文的人所意想不到的。曹道衡先生也說：「其實，把一種文體說成『形式主義』，本來就不很妥當。因為在文學方面來說，『形式主義』是指光追求形式華美，而卻乏思想內容的東西。但『駢文』這種文體，卻是由古漢語多系單音詞的特點而產生，在文章的發展過程中自然形成的。因此不能籠統地一律把它看作形式主義的作品。」⁹。明人王世貞中在批評之餘，講了比較公允的意見：

吾於文雖不好六朝人語。雖然，六朝人亦那可言。皇甫子循謂藻豔之中有抑揚頓挫，語雖合璧，意若貫珠，非書窮五車，筆

⁸ 陳寅恪：《論再生緣》，（台北市：地平線，1970年）。

⁹ 曹道衡：《中古文學史論文集》〈關於魏晉南北朝的駢文和散文〉（中華書局2002年新版），頁57。

含萬化，未足云也。此固為六朝人張價。然如潘、左諸賦及王文考之《靈光》、王簡棲之《頭陀》，令操觚，必至奪色。¹⁰

的確「非書窮五車，筆含萬化，未足云也。」道出了六朝人在追求所謂「形式文風」之下，一種自我表現欲望的底子。這也說明六朝人能夠把「駢文」寫得好，並沒有想像中輕鬆容易，除了突出自己的「才情」之外，我們也不需要完全否定他們為求「自我表現」的努力，更不必因此就對「駢文」產生惡感。說實在，駢文之所以容易為人所詬病，其中很大的因素，是被「偏向技巧層面就會傷害文章的真美」的思考給限制住了。到目前為止，研究駢文的學者，都無法否認「駢文」這個概念並沒有完全被固定下來，而好的作品往往「道」與「技」、「質」與「文」都同等重要，任何文章要能夠臻至佳境，往往兼善二者之妙，因此就算真要去「駢散」之別，我們也不該忘了他們之間的關係，就像劉開所說是一株植物生出來的兩瓣葉片，應該同時都被重視，且它們皆是文學傳統中，可供取法的典範。曹虹先生亦云：

無庸置疑，駢文是技巧性極高的一種文體，容易弄巧傷質；相對而言，古文則顯得是一種善於藏巧若拙的文體，加上有載道的意識，因而較易脫離技巧層面的拖累。「駢體脫俗，即是古文」，這一論斷借重於古文，意在表明駢體也能通往藝術的康衢，也有坦途可言。¹¹

這話提醒了我們「駢體」本身不應該因為技巧性的要求高，而被排斥。相反地，它也能通往「藝術之善境」。不過可惜的是，傳統對於文章要求的傾向，往往不把「技巧」看得與「內容」一樣重要，而認為文章本身是必須具備「道理」或「思想」的，這才是文章之「本」，然而什麼是「本」呢？寫不好的「古文」，不容易產生太大弊病，頂多就像一杯白開水罷了。然而強調「古文」過了頭，那就成了說教文章，

¹⁰ 王世貞：《藝苑卮言》〈卷三〉。

¹¹ 曹虹：〈清嘉道以來不拘駢散論的文學史意義〉《文學評論》1997年第3期。

文學的本身也會受到傷害，由於古文披上道德樸素的外衣，因此儘管文采稍弱，也常能免於責難，人們習焉不察，習慣將「駢文」與文章「技巧」等同起來，把「駢文」打落到「無內涵」的冷宮裡頭去的時候，他們渾然不覺，自己其實也將「駢文」中蘊含「文采」的寶庫，連帶冰封，對於文學傳統更是一種扼殺。總而言之，六朝文學作為中國文學傳統中的一份子，向來被傳統「文以載道」觀念的有色眼鏡棄之如敝屣，其質如一塊未被發現的和氏璧，自有它可貴的價值存在，是不能輕易加以拋棄與視而不見的。

二、中國文學傳統內部對六朝文學的維護之聲

在傳統論述之中，其實也有人發現「妄加輕薄六朝文學」本身亦是有所侷限的，包世臣說過：「夫六朝雖尚文采，然其健者則緩急疾徐，縱放激射，同符史、漢，貌離神合，精采奪人。」¹²；「又詢及選學與八家優劣，及國朝名人孰為近古。夫《文選》所載，自周、秦以及齊、梁，本非一體。八家工力至厚，莫不沉酣於周、秦、兩漢、子史百家；而得體勢於韓非子、呂覽者為尤深，徒以薄其為人，不欲形諸論說。然後世有識，飲水辨源，其可掩耶？自前明諸君泥子瞻『文起八代』之言，遂斥選學為別裁偽體。良以應德、順甫、熙甫諸君，心力悴於八股，一切誦讀皆為制舉之資，遂取八家下乘，橫空起議、照應鉤勒之篇，以為準的。小儒目眩，前邪後許，而精深閎茂，反在屏棄。於是反其道以求之者，至謂八家淺薄，務為藻飾之詞稱為選學，格塞之語翊為先秦。」¹³。

¹² 包世臣：〈再與楊季子書〉，《近代文論選》（人民出版社 1999 年），頁 122。

¹³ 包世臣：〈再與楊季子書〉，《近代文論選》（人民出版社 1999 年），頁 122。

明人張溥曾云：

兩京風雅，光並日月，一字獲留，壽且億萬；魏雖改元，承流未遠；晉尚清微，宋矜新巧，南齊雅麗擅長，蕭梁英華邁俗。總言其概：椎輪大路，不廢雕幾，月露風雲，無傷骨氣，江左名流，得與漢朝大手同立天地者，未有不先質後文，吐華含實者也。人但厭陳季之浮薄而毀顏、謝，惡周、隋之駢衍而罪徐、庾，此數家者，斯文具在，豈肯為後人受過哉？¹⁴

也對於漢魏時期的作者遭受批評，寄予無限之同情。更早之前，皎然《詩式》中有評齊梁間的五言詩，也為它們的價值加以張揚，他說：

夫五言之道，惟工惟精。論者雖欲降殺齊梁，未知其旨。若據時代，道喪幾之矣。詩人不用此論，何也？如謝吏部詩「大江流日夜，客心悲未央。」；柳文暢詩「太液滄波起，長楊高樹秋。」；王元長詩「霜氣下孟津，秋風度函谷。」亦何減於建安？若建安不用事，齊梁用事，以定優劣，亦請論之。如王筠詩「王生臨廣陌，潘子赴黃河。」；庾肩吾詩「秦王觀大海，魏帝逐飄風。」；沈約詩「高樓切思婦，西園游上才。」，格雖弱，氣猶正。遠比建安，可言體變，不可言道喪。大曆中，詞人多在江外，皇甫冉、嚴維……竊佔青山白雲、春風芳草，以為己有。吾知詩道初喪，正在於此，何得推過齊、梁作者？¹⁵

可見在皎然的眼中，齊梁間的詩還甚有可觀，後人僅以宮庭詩作以偏概全的否定齊梁文學，是一種推卸責任的作法。陸符《四六法海序》中也云：

¹⁴ 張溥：《漢魏六朝百三家集題辭注》序，（木鐸出版社 1982 年），頁 314。

¹⁵ 《中國歷代文論選》第二集，頁 67。

先秦兩漢之文，至六朝一變，六朝駢耦之作，至韓、柳而再變。一變而秦漢之體更，再變而秦漢之法出。故唐以後稱大家者，無不以韓、柳為宗，乃昌黎固所稱起八代之衰，振綺靡之習者也。柳州則始汜濫於六朝，而既溯洄於秦漢。由是稱兩家者，率略其四六而特重其古文辭。其古文辭歷傳為歐、蘇、曾、王。迨讀其四六制作，則又無不足謝六代之華，而啟一時之秀焉。然則四六固古文辭所不得輕以意退者矣。彼以古文辭睥睨當世而抗談秦漢，唾棄唐宋，薄六朝金粉而不為，亦何足以語文章之原委也哉！¹⁶

並且，六朝文學的價值，亦可用錢穆先生的講法來加以描述。錢先生認為在中國歷史中，有兩種不同類型的人物，一種類型是：衰世亂世的人物、不得志不成功的人物、無所表現的人物；另一種是指治世盛世的人物、得志成功的人物、有所表現的人物。在前後這兩種類型當中，往往前者較之後者在精神文化上的影響力、感染力要大得多，因而他們對中國古代精神文化的貢獻也要大得多。正所謂一個人在事業上無表現，旁見側出在文學藝術作品中來表現，是中國文化傳統真精神之一脈。以此角度觀之，六朝文學未可盡棄於傳統之外，則應是意料中事。結合上述資料，我們發現在傳統否定六朝文學的聲音之外，早已埋伏不少潛在的細語，這些個人的聲音，能夠超越一般的看法，洞見六朝文學的價值，自然是非常不容易的。

三、清代中後期「魏晉南北朝文風的復興」

¹⁶ 皎然：《詩式校注》（人民出版社 2003 年），頁 273。

接下來，我們將回顧從清代至近代百餘年間「六朝文學評價回升的過程」，畢竟這才是影響魯迅先生為大的歷史進程。先來看一段龔鵬程先生的話：

從晚清到五四，常被看做一個古典語言體系逐漸瓦解的過程：傳統的古文系統，隨著支撐它的科舉制度之崩潰，以及革命形勢的需要，逐步白話化，而趨近西歐的語、文合一狀態。……然而，這個幾乎毫無可疑的論調，可說全是詮釋路向選擇出來的，猶如帶著某種有色眼鏡在看東西……因為，當我們說晚清之文體日益淺俗，出現了「新民叢報體」、各式白話報刊，甚至章太炎、劉師培也曾提倡過利用白話以便啟蒙與革命……等等事項時，我們都忽略了：在晚清，也同時存在著文體艱深化的趨勢……最值得注意的就是魏晉南北朝文風的復興。從阮元提出〈文言說〉、李兆洛編《駢體文鈔》以後，以及源六朝來超越唐宋八大家以迄桐城派長期籠罩的文風，可說是一重要的傾向。¹⁷

這裡提醒了我們文學觀念轉變的歷史，其趨向並不只有「簡化」之傾向，如：「文言合一」、「白話化」的單一趨勢。龔鵬程先生為我們指出了「魏晉南北朝文風復興」的重要歷史，讓我們了解到從晚清到五四的這個敏感階段，「魏晉南北朝文風的復興」是很可注意的現象。其實不只是龔鵬程先生要特別地提出這件事情的重要性，周勛初先生也有過類似的言論，更進一步地說明了清代中後期，「六朝文學」於歷史之中掘起的原因，他說：

在我國過去的各個朝代，六朝時期的文學觀念具有明顯的特點。這一時期的文人考察文學問題時，從政教著眼的傾向有所

¹⁷ 龔鵬程：〈以章太炎為線索論晚清到五四的文化變遷〉《五四文學與文化變遷學術研討會論文集》（學生書局，民國79年），頁8。

減弱，而從純文學考察問題的傾向有所增強。梁代蕭氏王室中人曾經提出一些著名的觀點……分別從感情與辭采等方面闡發文學的特點，有與後代文學觀念相合的地方，因而在清代中後期引起了很大的反響。¹⁸

在中國，「文」、「文學」一直是知識份子心目當中崇高的符號象徵，士人與文學、文字，關係之緊密自不在話下，可見文學在中國佔有至為吃重的地位，它承載著一種修文成教的道德理想，很自然地也難與政治劃得一乾二淨，在這樣的情況底下，六朝的文學觀念固然在今日看起來是文學獨立了、文學自覺的時代，然而在歷代以來多半如周氏所言，反被「政教」著眼的文學傳統所否定了，清代自中後期開始，文學傳統在外來的刺激、內在的反省之後，六朝文學重新受到肯定，這似乎並不是一件意外的事情。接下來我們特別要來介紹清代中後期魏晉南北朝文風的復興情況，此一歷史現象可以說對於後人翻轉對六朝文之印象，可以說是至為關鍵性，而對於「文學自覺觀念」的產生也是直接地起了促進的效果。以下，我們就來看看，所謂清代中後期的魏晉南北朝文風復興是怎麼一回事，以及其相關代表人物為何，其主張、用意、情感又是甚麼。

（一）阮元及其復興六朝文風之主張

要講到魏晉南北朝文風的復興，在這一股潮流中最直接影響了魯迅先生提出「文學自覺觀念」者，第一個不可放過的對象就是阮元。阮元（1764—1849），字伯元，號芸台，乾隆朝進士。他曾寫過〈文言說〉、〈文韻說〉、〈書梁昭明太子文選序後〉、〈與友人論古文書〉、〈四六叢話序〉等文章，當中許多言論影響至為深廣，不僅喚醒了少數人

¹⁸ 周勛初：〈文學『一代之所勝』說的重要歷史意義〉，《文學遺產》，2000年1月，頁23。

對於六朝文學傳統之回顧，並且在這些文章當中，他抬高「駢文」之地位，又悉心探索、挖掘六朝文學的資源，對於魏晉南北朝文風的復興，可說起了重大之作用。

而阮元在以上這些主張的背後，我們不可忽視一項極為重要的前提，即是他之所以在清代提六朝文學，包括「爲文選張目」，以及試圖「爲駢文脫罪」，「重拾六朝文筆之分」等等作爲，都來自於此一強大的企圖，那即是一一針對桐城派長久以來壟罩了清代文壇，從而所造成文學步入僵死，所產生的不滿情況下提出來的。以下，我們先來看看一封劉開所寫給阮元的信，從劉開與阮元的對話當中，我們明顯地可以感受到阮元當時重振六朝文風，在時人的眼光也是「有所爲而爲的」：

本朝論文，多宗望溪，數十年來，未有異議。先生獨不取宗派，非故為異也，亦非有意薄望溪也，必有以信其未然而奮其獨見也。……夫退之起八代之衰，非盡掃八代而去之也，但取其精而汰其粗，化其腐而出其奇，其實八代之美，退之未嘗不備有也。宋諸家疊出，乃舉而空之，子瞻又掃之太過，於是文體薄弱，無復沉浸醲郁之致，瑰奇壯偉之觀。所以未能追古者，未始不由乎此。夫體不備不可以為成人，辭不足不可以為成文。

19

清代桐城派取得勢力已經有數十年之久，在這個情況底下，都沒有任何人出來打破既定之勢，但是桐城派所宗主的唐宋文，在劉開看來，清代桐城人的眼光底下所理解八代之弊，是有偏頗的。這個偏頗就在在於韓愈雖說「文起八代之衰」，表面上是否定了六朝文學，不過劉開認爲在骨子裡唐宋古文家都已經吸收了六朝文學的精華，然而桐城派只知其一不知其二，只知取唐宋古文的傳統，便將八代與唐宋一刀切，

¹⁹ 劉開：〈與阮雲臺宮保論文書〉，《中國歷代文論選》（上海古籍出版社），頁 594。

以爲八代文章是不可取，六朝文章又可盡棄，這種態度是切斷了文學歷史的進展而言之。阮元〈與友人論古文書〉中又將此一立場說得更爲詳盡明白：

近代古文名家，徒爲科名時藝之累，於古人之文有益時藝者，始競趨之。元嘗取以置之兩《漢書》中誦之擬之，淄澠不能同其味，宮徵不能壹其聲，體氣各殊，弗可強己……夫勢窮者必變，情弊者務新。文家矯厲，每求相勝。其間轉變，實在昌黎。昌黎之文，矯《文選》之流弊而已。²⁰

這條資料比劉開所言，更進一步對桐城派的不滿，他的批評重點在於「古文」。阮元看到了桐城派盛行之後，因爲桐城派能提供一套研習古文，應付科舉考試的作文方式，導致天下士子在這其中，不斷對「古文」趨之若鶩。這裡表面上看起來阮元是要友人討論「古文」，但其實阮元針對桐城派所強調的「古文」具有針對性，他認爲因此又對古文家之首韓愈韓愈大加批評，認爲目前爲桐城派的老宗師韓愈其立足點只是矯正《文選》一書的流弊而已，可是《文選》的優點卻反而在後人對韓愈的推崇之下被掩埋，這無疑是見樹不見林的。阮元在〈書梁昭明太子文選序後〉一文中說得更明白了，他說：

自唐宋韓蘇諸大家以奇偶相生之文，爲八代之衰，而矯之。於是昭明所不選者，反皆爲諸家所取，故其所著者，非經即子，非子即史，求其合乎昭明序所謂文者，鮮矣。²¹

阮元認爲在昭明太子選錄《文選》之餘，就已經明顯地區分了經、史、子不在文學的範疇之中，此乃一文學觀念上的大進步，但是後人反而

²⁰ 阮元：〈與友人論古文書〉，《中國歷代文論選》（上海古籍出版社），頁 591。

²¹ 阮元：〈書梁昭明太子文選序〉，《近代文論選》（人民文學出版社），頁 105。

將昭明太子推出文學邊界之外的經、史、子，視為文章之正宗，造成「昭明所不選者，反皆為諸家所取」的尷尬處境，於是「文學」與「非文學」之間的界限又模糊化了，可以看出阮元重振魏晉南北朝文風，本身和桐城派就是一種文學觀念上的針鋒相對。

尤值得注意的是，阮元對於「文」的解釋，更與昭明太子的文學觀念並無二致，其於〈書梁昭明太子文選序後〉一文中說：「然則今人所作之古文，當名之為何？曰：凡說經講學，皆經派也；傳志記事，皆史派也；立意為宗，皆子派也；惟沈思翰藻，乃可名之為文也。非文者，尚不可名為文，況名之為古文乎？」這裡的「惟沈思翰藻，乃可名之為文也」這種定義「文」的條件，正與《文選序》中所言：「若其讚論之綜輯辭采，序述之錯比文華，事出於沉思，義歸於翰藻，故與夫篇什，雜而集之。」選錄「文學作品」標準一致，所以可知阮元不贊同桐城派，除了針對桐城派造成清代文壇流弊之外，也與他本人認同六朝時昭明太子的文學觀已經是種大進步，是不應該被廢棄的一種信念是息息相關的。

不只如此，我們發現阮元為了鞏固六朝時強調「翰藻沉思」的文學觀念，他更費心地從上古時候講起，去探討「文」的起源，並且刻意地解說為何他所認為的文學觀念，又為甚麼應該以六朝文學觀念這種「有韻」、「詞藻」為主。阮元說：「古人無筆硯紙墨之便，往往鑄金刻石，始傳久遠；其著之簡策者，亦有漆書刀削之勞；非如今人下筆千言，言事甚易也。」²²強調古時書寫不便，所以往往「以口舌傳事者多」，「故同為一言，轉相告語。」為了避免錯誤，「是必寡其詞，協其音，以文其言，使人易於記誦。」不過在這裡並沒有嚴格的材料佐證，我們應該可以推測這是為了加強「六朝文學觀念」的合法性而如是說。他同時還拉抬孔子〈文言〉作為其源頭，說：「孔子於乾、坤之言，自名曰『文』，此千古文章之祖也。」，但是〈文言〉是不是孔子

²² 阮元：〈文言說〉，《近代文論選》（人民文學出版社），頁 100。

所作，他並未深考，而且順理成章地說孔子作〈文言〉，這卻是沒有根據的一種說法。雖然，阮元對魏晉南北朝文風的復興，以及六朝文學觀念的拉抬是頗具歷史意義和價值的，但是在此同時，我們也要了解到這個極欲使他人看到魏晉南北朝文學文風之美妙的說法當中，裡面存在著不少缺失，這些缺失或多或少都使得今日在企圖了解阮元的後人眼光，有些疑問存在。以下還是來看看一些例子。

我們都知道阮元對於六朝時文學觀念優於桐城派所擁護之唐宋古文的文學觀念，這種信仰上的推廣一直是不遺餘力的。這種深信，當然促使他不會放過任何有可能拿出來批駁桐城派的六朝文學資料。其中，有關六朝曾有文筆之分的說法，自然他亦是極為重視的，在當時，重新提及六朝時「文筆之分」更是阮元與弟子之間，一個相當熱門的話題，舉凡門人劉天惠、梁國珍、侯康、梁光釗，都曾因為阮元的再三強調，針對「文筆之分」發表了類似的意見²³。至於阮元之子——阮福，更擬有《文筆對》，闡發阮元此一理念，受到阮元的嘉許，一併收入《擘經室集》中。

但是，問題是阮元雖然總是強調文筆之分，且六朝的「文筆之分」也是一個值得注意的文學歷史現象，但它本身應該如何去理解？以及如何顯示它確乎是六朝文學的一個重大文學傾向，阮元卻總是不太能說得清楚明白。在《學海堂集》〈文筆策問〉中，載了如此一段阮福的疑問：

問六朝至唐皆有長於文長於筆之稱，如顏延之云：「峻得臣文，測得臣『文』是也。」何者為文？何者為筆？何以宋以後不復分別此體？男福謹擬對曰：自明人以唐宋八家為古文，於是世

²³ 劉天惠曾作〈文筆考〉、侯康〈文筆考〉、梁光釗〈文筆考〉，三文可分別參考《中國歷代文論選》之頁345~349。

之人惟知有唐宋古文之稱，竊考之唐以前所稱，似不如此也。²⁴

提到六朝文筆之分，大家都知道顏延之「峻得臣文，測得臣『文』是也。」是相當重要的一則資料，「文」與「筆」又當如何區分？是一種文章風格的不同？還是一種體裁上的區別？如果文筆之分，在六朝人的心目中已經被區分出來了，為何到了宋以後又被混淆了？阮福對這些問題都感到十分困擾。他想知道的是，在六朝人心目中的「文」指的是甚麼？「筆」指的又是甚麼？為甚麼到了後來六朝的「文」又變成了「古文」？

阮福又依照《文心雕龍》中推測當時六朝人應該以有韻、無韻去區分「文」和「筆」的，所以在〈文韻說〉開頭載：「福問曰：『文心雕龍云：「今之常言，有文有筆。以為無韻者筆也，有韻者文也。」但是很快的阮福又感到奇怪，如果以「有韻」「無韻」來區分文筆，那麼為甚麼用這個標準去審視《文選》所收錄的作品，又有很多都是不合標準的。則《文心雕龍》、《文選》中所說的「韻」很顯然地並不是一種「文字上的押韻」了，所以「韻」是甚麼也成問題，一切都不能從後世的眼光去推斷。於是阮福又求助於阮元，希望將此問題解說得更清楚些：「據此，則梁時恆言有韻者乃可謂之文，而昭明文選所選之文，不押韻腳者甚多，何也？」阮元的回答是：「梁時恆言所謂韻者，固指押腳韻，亦兼謂章句中之音韻，即古人所言之宮羽，今人所言之平仄也。」阮元將韻解說成「章句中的音韻」、「平仄」都不能解決六朝「文筆之分」的問題，只是為了止住阮福的疑問罷了，終究還是不能鑿破六朝的「文筆之分」的核心。阮元又於〈文韻說〉中總結說：「綜而論之，凡文者，在聲為宮商，在色為翰藻。」強調所謂的文是「有聲有色」的。章太炎更是對阮元的主張提出許多的批評，我們下面就借由章氏的批評來看：

²⁴ 《學海堂集》〈文筆策問〉。

近世阮元，以為孔子贊《易》，始著《文言》，故文以耦儷為主；又牽引文筆之說以成之。夫有韻為文，無韻為筆，是則駢散諸體，一切是筆非文，藉此證成，適足自陷²⁵。

在阮元的邏輯裡頭，為了要突出六朝文學觀念的特殊面向是重情、講究翰藻的，所以很自然地，六朝時「文筆之分」的現象是一個可以把握的重點，阮元的企圖是為了要強調六朝文學重「文」的面向，以便對抗桐城派，其用心是認為桐城派所認為的文學觀念，其核心「古文」，是經、史、子為題材，而根本不是「文學」，這是又把文學觀念擴大，弄得不乾不淨，又無比混淆了，因此在這個情況底下，阮元必定要提「文筆之分」來強調六朝人已經注意到了「文學觀念的淨化」，而這種淨化是極為可取的，且不應該在歷史中遭受忽視。

但是章氏針對「阮元在文筆之分上頭講不清楚」這件事情上頭窮追猛打，這是因為他從阮元的許多說法都中，感受到阮元在重提六朝文學傳統時，在體系上呈現前後矛盾的漏洞，這樣的漏洞有著極為明顯的弊病。比如章氏認為阮元拉抬孔子幫助六朝文學觀念有一較為合法性的依據，其用意是挖桐城派的老根，因為桐城派最講究古文，古文當中往往離不開孔孟之訓，因此阮元此舉看起來是很有力道，但是卻完全都站不住腳。又比如文筆之分的解說上，雖然阮元已經告訴了阮福，說明了文筆之分不一定是「押腳韻」，而可能是文章中讀起來的一種韻律感，可是這樣還是說不通，終究沒辦法說清楚文筆之分的核心所在。他在《文韻說》當中將重心放在解說「文」又上溯到孔子，仍沒有解決六朝時的情況。而且，要說文筆之分的區別主要在「韻」的話，又把駢文推入谷底，六朝文之中更無「文」的存在。章太炎先生亦說：

誠以文筆區分，《文選》所集，無韻者猥眾，寧獨諸子？若云文

²⁵ 章太炎：〈文學總略〉，《近代文論選》（人民出版社），頁 422。

貴其文邪，未知賈生《過秦》，魏文《典論》，同在諸子，何以獨堪入錄；有韻文中，既錄漢祖《大風》之曲，即《古詩十九首》，亦皆入選，而漢晉樂府，反有慙遺。是其於韻文也，亦不以節奏低昂為主，獨取文采斐然，足耀觀覽，又失韻文之本矣。是故昭明之說，本無以自立者也²⁶。

從章氏的批評當中，我們可以看到「文筆之分」，絕對不是用「韻」能夠區分出來的，阮元從這個地方發揮的〈文韻說〉更是顯得有些離題，無論他如何企圖為「文」與「筆」之間的區隔再怎樣的說明，比如說「吾固曰：韻者即聲音也，聲音即文也。」又說「然則今人所便單行之文，極其奧折奔放者，乃古之筆」將「文」說成雙行偶句之作品，就可以知到在此問題上，阮元一直沒有捉住其本質，這或許與他一開始重振六朝文風，就是為了對抗桐城，因此立場上一直與對手捉對廝殺，不能有一清明的看法，有極大之關係。章氏又說：

阮雲臺妄謂古人有文有辭，辭即散體，文即駢體，舉孔子《文言》以證文必駢體，不悟《繫辭》稱「辭」，亦駢體也。劉申叔文本不工，而雅信阮說。余弟子黃季剛初亦以阮說為是，在北京時，與桐城派姚仲實爭，姚自以老髦，不肯置辯。或語季剛：呵斥桐城，非姚所懼；詆以末流，自然心服²⁷。

可見從阮元以降，在中國文學傳統當中對於桐城派的反省，仍是個大問題，就可見重提六朝文學，除了可以消極防止桐城派的坐大，繼續佔據中國文學的主流之外，更有相當積極的作用存在，那即活化中國文學的傳統。所以在前面一段資料，我們可以看到，章氏其實也對當時在北京的桐城派相當不滿，然而章太炎先生卻並沒有一味的贊同阮元，他看到了阮元的說法中有許多問題，他自己雖然也認同魏晉文章

²⁶ 章太炎：〈文學總略〉，《近代文論選》（人民出版社），頁 422。

²⁷ 轉引自周勛初先生〈黃季剛先生《文心雕龍札記》的學術淵源〉，頁 1。

的傳統，但是並不盲目，反而提醒弟子黃侃，不要像劉師培那樣很快的接受了阮元的說法，更無須畏懼持桐城派意見之人，只要心態保持正統，自然可以退去這些桐城老賊。

（二）魯迅對阮元主張之繼承

至於魯迅先生應該也深知阮元的主章，有人說：「在揚州學派的學人中，最受魯迅重視的是阮元……阮元所以引起魯迅重視，有外在和內在兩方面原因。外在的原因是阮元曾任浙江學政和巡撫。在浙江期間除創辦詒經精舍外，還主修《浙江通志》、主編《經籍纂詁》。撰寫《兩浙金石志》，不僅在浙江留有政聲，還對浙江文化產生過較大影響。這種影響的餘緒延及清末，魯迅當有感知。例如，魯迅故家藏書中少有經書，卻藏有《十三經注疏》，這與阮元曾影響於浙江學界並校刻該書不無關係。詒經精舍是阮元的精神和學術承傳的載體和象徵……而魯迅的老師章太炎曾在詒經精舍就讀並學有所成，僅憑此端，阮元之名也會為章太炎、魯迅師弟兩代人難忘。」²⁸魯迅先生對於阮元的重視可以歸結三點：一是阮元對魯迅先生故鄉浙江的影響，二與章太炎先生學問發源地（即阮元創辦的詒經精舍）有關，三是劉師培先生對於阮元的支持，應該也會讓魯迅先生心中有感。魯迅先生就曾經說：

辭筆或詩筆對舉，唐世猶然，逮及宋元，此義遂晦，於是散體之筆，並稱曰文，且謂其用，所以載道，提挈經訓，誅鋤美辭，講章告示，高張文苑矣。清阮元作《文言說》，其子福又作《文筆對》，復昭古誼，而其說亦不行。²⁹

²⁸ 張杰：〈魯迅與揚州學派中堅〉《瀋陽師範學院學報》（社會科學版）2001年9月。

²⁹ 魯迅：《魯迅全集》第五卷，《漢文學史綱要》第一篇〈有文字至文章〉，頁5。

分明是感嘆「六朝文筆之分的沒落」與「阮元提倡『文筆之分』之不行於世」。又，魯迅先生《漢文學史綱要》第九卷談文筆之辨：

晉宋以來，文筆之辨又甚峻，其《總術篇》即云：「今之常言：『有文有筆。以為無韻者筆也，有韻者文也。』」。蕭繹所詮，尤為昭晰，曰：「今之門徒，轉相師受，通聖人之經者謂之儒；屈原宋玉枚乘長卿之徒，止於辭賦則謂之文。……至如不便為詩如閻纂，善為章奏如伯松，若是之流，泛謂之筆。」《金樓子·立言篇》蓋其時文章界域，極可弛張，縱之則包舉萬匯之形聲；嚴之則排擯簡質之敘記，必有藻韻，善移人情，始得稱文。其不然者，概謂之筆³⁰。

從阮元一路到章太炎、劉師培，乃至於到其弟子黃侃、魯迅等先生，特別是魯迅先生，顯示了一股魏晉南北朝文風復興的時代潮流，雖然章太炎先生與劉師培先生兩者對於阮元之說態度迥異，一是批判補充；一是接納推廣，但是從他們的身上，我們卻發現一個共通點，那即是他們對阮元的說法都曾知之甚詳，相信這些對於魯迅提出「文學自覺觀念」，有明顯的促進作用。

（三）阮元復興「六朝文學」之歷史定位

那麼，我們應該如何理解這一股「魏晉南北朝文風復興」的時代潮流呢？阮元的主張又有何意義呢？這股針對六朝文學傳統的再發現，對於我們理解「文學自覺觀念」又有何助益呢？可以肯定的是阮

³⁰ 《魯迅全集》第五卷，《漢文學史綱要》，頁5。

元的主張雖然有缺陷，但是他在近代文學發展的助益，還是很令人著目的。因為近代文學的誕生是從古典文學的灰燼之中誕生的，其產生不是一朝一夕，所以從清代中後期所醞釀的這股對桐城派之反省，樂觀點來看，它本身已經是種進步的前兆，讓大家有機會在近代文學觀點底下重新認識六朝文學的優點，此一翻轉也是使得魯迅先生能夠理解六朝文學的大前提。我們看在《近代文學的突圍》一書當中，袁進也曾說到：

阮元只是選擇了錯誤的劃分標準，他試圖明確文學與非文學之間的界限，這一意圖卻是正確的。文學不能與非文學劃清界限，就要影響到對文學內部規律的總結，非文學的許多方面就會束縛文學，限制文學獨立自由地發展。中國文學進入近代以後，「文學獨立」的思潮也在曲折地發展，但是它表現在一些具體的論述上，在 20 世紀前很少有人再敢於像阮元這樣公然亮出劃分文學與非文學的旗號。³¹

總而言之，雖然阮元等人所促成的清代駢文中興的現象，為近代文學研究者斥駁為「守舊」，打為「無法適應近代文學變遷的轉變前之退縮」，或目為「復古主義」。然而，我們應該看到這一點，復古有時不單純是負面的，它可能也代表在外來壓力之下，向自身反省的態度。無論如何，任何轉變都無法割捨對於傳統資源的再咀嚼，阮元對於六朝文學的努力，開啓了六朝文學復甦的契機，這種現象姑且可以稱之為「六朝文學小傳統」再次以正面形象重新融入「中國文學大傳統」的「曙光」。儘管阮元可能沒那麼清楚的知道，他本身所做的事情，已經很接近對文學與非文學的釐清，但是具體而言，客觀效果都已經達成了。郭紹虞先生也曾說：

是故以文筆對舉，則雖不忽視文章體制之異點，而更重在文學

³¹ 袁進：《近代文學的突圍》，（上海人民出版社 2001 年），頁 73。

性質之分別；其意義與近人所謂純文學雜文學之分為近。以詩筆對舉，則只是文章體制之差異；其意義又與普通所謂韻文散文者為近。由文學性質言，純文學與雜文學均為文學中的一種，故時人以「文學」為其共名，而「文」與「筆」為其別名。³²

也就是對於「文筆之分」此一議題關注，其實很接近現在「純文學」與「雜文學」之分。王立群先生則從駢散之爭，對阮元的主張如此解讀：

清代桐城派力倡散文，並以明人歸有光上承唐宋，徹底否定魏晉南北朝文學，尤其是否定六朝佔據文壇主導地位的駢文。阮氏為給駢文爭一正統地位，必須肯定六朝文學，特別要肯定駢文。故集中六朝駢文成就的《文選》就進入了阮氏褒揚的視野。阮元正是出於這一獨特的學術背景，對《文選序》進行提煉概括，得出必「沈思」「瀚藻」方能稱之為『文』，方能入選《文選》的結論。阮氏主觀上是為駢文尋找文統，為駢文的生存尋找理論根據，並非為研究《文選》而撰文，旁涉《文選》是因為《文選》中駢文特夥，便於肯定《文選》為阮氏所生活的時代的駢文尋找歷史根據。……清代駢文家較之古文家對文學特質的認識更為敏銳，故駢文家常常能提出與現代文學觀相通的諸多命題。³³

其實「重視駢文」已隱然與「新文學的文學觀」有所聯繫，因為駢文重視文章裡的聲色，以及注重音節、韻律、典故、文字經營等等，這些都是近代文學的重要傾向，也可以說，從阮元開始，他所提出的許多六朝文學當中的重大命題，都是與現代文學觀相通的，所以既是一種「復古」也是一種「創新」。其中的效果與聯繫，恐怕是連阮元都想像不到的。周作人也曾經說：

³² 郭紹虞：《中國文學批評史》，（百花文藝出版社 2001 年），頁 123。

³³ 王立群：〈清代《選學》與 20 世紀《選學》〉，河南大學學報（社會科學版）。

駢文和新文學，同以感情為出發點，所以二者也很相近，其不同處是駢文太趨重於形式方面。後來反對桐城派和八股文，可走的路徑，從這表上也可以看得出來，不走向駢文的路便走向新文學的路。而駢文在清代的勢力，如前面所說，本極微弱，於是便只有走向新文學這方面了³⁴。

所以阮元強調「文筆之分」，雖然並沒有把這個問題釐得很清楚，但是自也有他的價值，因為「文」和「筆」之分的討論，最重點不在於提出更適合的標準來區分兩者，而是在這個過程中，「文學」與「非文學」的分野以及「文學」本身的價值，能夠不斷地被釐清，才是阮元成功之處，繼而能發揮其影響力的原因。沈玉成先生也說：「至於清朝中葉以後，桐城與反桐城之爭，改革與保守之爭，曾經牽涉到六朝文學，這當然也不是純粹的文學研究。」³⁵這股重新發現六朝文學的回流，雖然是為了對抗桐城派長久以來的正統觀念，但它應該不只是為了對抗而對抗，中國一直以來都是「文以載道」的文學觀念，六朝文學的復甦，為新文學鋪下希望的新芽，確確實實的幫助是讓劉師培、魯迅等人感受到六朝文學與現代文學觀念的若合符節之處，這點不該被忽略。

而從近代開始，「文學觀念」本身面臨種種衝擊，我國傳統廣泛文學觀念備受挑戰，「文學」的核心是甚麼？「文學」又是甚麼？……種種問題都浮上檯面來，這或許也是章太炎、劉師培、魯迅等先生能夠在「文筆之分」有所留意的原因，因為「文筆之分」不止是個舊時代的命題而已，更可以幫助現代人思考有關「新的文學觀念」等課題。在魏晉文逐漸得以抬頭的時代潮流之下，再加上魯迅先生本身文學觀的搭配，魯迅先生所欣賞的乃是能夠表達「個人真情實感」的作品，

³⁴ 周作人：〈清代文學的反動（上）：八股文〉，《周作人全集》（藍燈文化事業，1995年），頁339。

³⁵ 引自曹道衡：《中古文學論文集》序，（中華書局2002年），頁3。

更由於他認為「文藝是可以轉移性情，改造社會」的緣故，因此那些八股文章，被他視為拖累民族性的東西，不屑一顧，而將眼光投向魏晉文章，也是極為自然之事了。

總而言之，「文學自覺觀念」是由清代開始所醞釀的一杯醇酒，從阮元提出重振魏晉南北朝文風開始，駢文的價值、六朝人的文學觀念、文學的技巧與形式、情感等，這些曾經在中國傳統內部被否定的資源，在前哲的再次審視當中，都被提高到一種前所未有的地位，整個六朝文學也從中國傳統文學中釋放而出，在對六朝文學能夠有一客觀的看法與評價的同時，對於此時期展現「自覺」之現代文學精神的挖掘，也就不難為人所道出了。

第二節 外在衝擊：近代文學觀念之轉變

前面介紹清代阮元對「駢文」的重視，連帶造成一股「對六朝文學傳統重新評價」的線索正在逐漸成形：從章太炎先生對阮元的批評與回應、劉師培先生對阮元的支持與繼承，乃至於後來章太炎先生和劉師培先生聯手在北京大學造成一股魏晉文學的勢力；又，由於魯迅先生個人對魏晉的了解與愛好，以及他和前二者之間的密切關係，「六朝文學」透過這些林林總總的聲音，原本匯聚於地表之下的潛流正式終於浮上檯面，而六朝文學對於「中國文學傳統」的重要性正被喚醒，影響於無形之中，不但如此，這些契機正在暗暗扭轉著一些固有的論述，對於魯迅先生本人提出文學自覺觀念，和重新挖掘六朝文學，都具有潛移默化的作用。

不過，以上這些線索就某種程度而言，我們將之歸屬於「內在傳統的理路」，而另外也還有一條「外在理路」的線索可指。這麼說是因為考慮到，實際上從晚清至 1917 年間，中國的命運與處境，使得原本固有的一切都在劇烈地變化之中，而魯迅先生所處的時代，正也是我國「文學」與「西方文學觀念」的「碰撞」日益頻密，而越來越傾向一種陣痛期的新生。在當時，文學觀念發生莫大轉變，人們關心的已經不是傳統文學孰優孰劣的問題，他們所要面對的問題至為艱鉅、複雜。因此接下來，處理這個問題時，我們必須將視野拉至「近代文學觀念變遷」的層面上來看，看看近代如何經歷「文學定義的摸索」，以及初步將「文學定義分為廣狹、純雜等二分路向」，到最後「純文學」的觀念定型、深植人心，終於導致現代在對「六朝文學」的理解上更進了一層。

一、近代文學觀念的變遷及其與六朝文學之反映

眾所皆知，雖然近代文學之發展，較諸古人更加繽紛多姿，比以往有著更豐富的文類、文體以及作品。但是不可否認地，無論是從前或是現今，要找到能「眾口一致」之文學義界，仍是現今所有文學批評家、理論家所無法做到的。換言之，即便當前對於文學的概念，以眾聲喧嘩的姿態展現開放多元的樣貌，然而對於「文學」的定義，仍然見仁見智，沒有統一的標準。

(一) 近代文學觀念之混亂——文學義界從混雜至二分化

朱自清先生說：

甚麼是文學？大家願意知道，大家願意回答，答案很多，卻都不能成為定論，因為文學的定義得根據文學作品，而作品是隨時代演變、隨時代堆積的。因演變而質有不同，因堆積而量有不同，這種種不同都影響「甚麼是文學」這一問題上。³⁶

不只是文學的定義，百年來文學研究也在不斷調整腳步，以適應瞬息萬變的學術場域。龔鵬程說：「自六〇年代迄今，短短二十年間，文學理論或文學批評觀念，迭創新猷。不僅相繼出現了結構主義、現象學派、法蘭克福學派、記號學、詮釋學、讀者反應理論、後期結構主義……等不同角度與方法，開拓了人們對於文學的認知領域，同時也腐蝕了或摧毀了不少傳統的文學觀念，讓人目不暇給之餘，也震駭不知所措。」³⁷隨著時間的推移，當代文學研究仍持續在努力跟隨西方腳步之中，找尋一不至於被認為生吞活剝理論的空間。文學觀念的混亂，到現在仍是百家爭鳴，但是可以肯定的是，現在的我們幾乎不再對於傳統雜文學觀的逝去，而感到絲毫的痛惜，葉慶炳先生於《中國文學史》中如是說：

唐、宋、明、清均有古文運動，四朝文壇均為古文家霸佔。古文家咸主文以載道；道者文之根本，文者道之枝葉。此所謂道，即儒家之倫理道德，亦即先王之道。荀子正名篇曰：「凡言不合先王，不順禮義，謂之姦言。」文以載道亦即此意。於是文學淪為儒學之附庸及儒家宣傳倫理道德之工具。自唐至清末千年來，對文學之觀念大致如此。雖明末有公安派袁宗道、宏道、中道三兄弟及竟陵派鍾惺、譚元春諸人，起而主張文學應獨抒性靈，不拘格套，頗能發揮六朝人之文學觀念，但不久即被清代桐城派諸衛道君子所摧毀。直至民國八年五四運動後新文學

³⁶ 朱自清：〈甚麼是文學〉，《朱自清古典文學論文集》（1982年5月），頁1。

³⁷ 龔鵬程：〈走出文學理論的冰岩期〉，《我們都是稻草人》，（久大文化股份有限公司：1987年4月），頁175。

革命成功，傳統之文學觀念始告徹底消滅。³⁸

傳統文學觀念的破滅既然成爲事實，然而對於「文學」的定義卻還在重構中翻滾。如何從古老的文學定義中被釋放出來，面對眾多文學遺產、西方文學作品的衝擊，二者之間如何取得協調，在張望之際，許多文學工作者都大嘆文學義界之艱難。周作人在《中國新文學的源流》一書中也說：

關於文學是甚麼的問題，至今還沒有一定的解答。這本是一個屬於文學概論範圍內的題目，應當向研究文學的專門家去問，無奈專門家至今也並沒有定論。試翻開文學概論一類的書籍看，彼此所下的定義各不相同。本來這也是一件很困難的事。³⁹

胡懷琛先生更感嘆中國文學等概念之不明，使得從事文學研究者在中西調和的路子上走的很辛苦。《中國文學史略序》中曾言：「中國文學，體裁之多，名稱之雜，爲他國所未有。曰歌，曰謠，在古者體例各別；曰文，曰筆，至今界限難分；或名存而實亡；或名同而實異；舉其淺近者爲例，今日之詞，久不能譜入管絃，而猶存樂府之名，胡元之曲，非古詩中之所謂曲也。參差糅雜，至于極端。一推其源，則古人對於文學，專門名詞，未能確定故也。今欲一一劃其界而正其名，豈非絕難之事！」王夢鷗先生之語，或可爲此下個精闢的總結：

總之，「文學」是個十分古老的課題，它邁過悠長的歲月，衍化爲形形色色的作品。人們對之，機見殊門，賞悟紛雜，單看那許多老生常談，雖然大家都想給它下個確切的定義，但是，一來因它牽涉的方面太多，難得有個周延的說法；二來為著語言的障礙太多，如許多指述，或名異實同，或則輕重各判，使意

³⁸ 葉慶炳：《中國文學史》，（臺灣學生書局，1986年）。

³⁹ 周作人：〈中國新文學的源流〉，《周作人全集》（藍燈文化事業，1995年），頁316。

見未能互通。或從廣義以求其周延，往往又陷於空泛；或從狹義以測其真際，但又常落於虛玄。⁴⁰

由於「文學義界」之難，人們發現要答覆「文學是甚麼」這樣一個問題，竟成了臚列各式各樣詮解「文學概念」一詞的百科大全。在這樣的情況底下，後來不少文學史家爲了解決此問題，紛紛嘗試將文學定義作簡單的二分法。⁴¹以下試舉文學史著作爲例，錢基博《中國文學史》是以廣狹兩義為區分：

文學之定義亦不一：(甲)狹義的文學專指「美的文學」而言。所謂美的文學者，論內容，則情感豐富，而不必合義理；論形式，則音韻鏗鏘，而或出於整比；可以被絃誦，可以動欣賞！

謝無量先生《中國大文學史》亦是採廣狹義之分，曾云：

廣義的文學「兼包字義，同文書之屬」，狹義的文學惟宗主情感，以娛志為歸者，乃足以當之。

可見廣狹分法是頗為常見的一種分類方式。我們發現不少文學史著作對於文學的定義恰好可以作為觀察人們摸索文學定義的艱苦歷程。的確，想要為一個東西確立定義，第一步就是進行較不那麼精緻的分類動作，分類總是帶點無可奈何的粗糙感，但是從上引諸多資料，我們也不難發現這些話都反應出：人們不再耐煩於過往雜廁紛呈的文學觀念，而急欲走向一個具有明確定義之文學觀念的結果。很顯然地，中國傳統雜文學觀，已經不是大眾認同的主流。

⁴⁰ 王夢鷗：《古典文學論探索》，（台北市：正中書局，1984），頁9。

⁴¹ 錢基博：《中國文學史》（北京市：中華書局，1993年）。

(二) 純文學觀念漸清晰

劉麟生《中國文學史》說：

文學是甚麼東西？要回答這句話，不得不分為廣義的或狹義的兩種，廣義的文學，是指一切文字上的著述而言。狹義的文學，是指有美感的重情緒的純文學。⁴²

童行白先生《中國文學史綱》以純雜分文學定義：

文學有純雜之別，純文學即美術文學，雜文學即實用文學也。

朱希祖先生《中國文學史要略》序：

此編所講，乃廣義之文學，今則主張狹義之文學矣。以為文學必須獨立，與哲學、史學及其他科學可以並立，所謂純文學也⁴³

周作人先生的話，或可反應當時人對於「純文學」的重視，他說：

近來大家都有一種共通的毛病，就是：無論在學校裡所研究的，或是個人所閱讀的，或是在文學史上所注意到的，大半都是偏於極狹義的文學方面，即所謂純文學。⁴⁴

可見大家對文學觀念現代化的同時，在分類的過程當中，「純文學」觀

⁴² 劉麟生：《中國文學史》，（台北市：中新，1977年）。

⁴³ 朱希祖：《中國文學史要略》，（北平：國立北京大學出版社，1920年）。

⁴⁴ 周作人：《中國新文學的源流》，（華東師範大學出版社：1995年12月），頁4。

念也隨之蔚然成形。而純文學觀念的誕生，可以說使得近代人感受到六朝文學的好處。我們發現近代文學觀念受到西方的衝擊，發生突破性的蛻變，其改變與「六朝文學觀念」有著相同的傾向，這個傾向即是——文學觀念的「窄化」或「純化」，這個「純化」使得大家對傳統「泛文學」觀的不滿，強調「純文學」的重要性。「純」一字的價值判斷極為強烈，更是一刀切開了奏章等應用文字的傳統臍帶。對於中國的文學發展，採取排除法的方式，將所謂應用文字類視為廣義的文學，認定表達作者自身真實情感者的純文學，才算是文學，到目前為止「純文學」佔據了時人文學觀念的最好、最核心的部分，可以說是前所未有的。在中國文學觀念裡頭，一直是兼容並蓄、百川匯流，各式主張在不同時期有所迭盪消長。

而近代人們要求自己去定義文學，正顯示文學在今日已經真正跳脫傳統的學科分類——經、史、子、集的四分法中，擁有自己的價值與地位。胡小石先生《中國文學史講稿》於其第一章說：

認清純粹文學之範圍：中國自來哲學與文學相混，文學又與史學不分，以致現在一般編文學史的，幾乎與中國學術史不分界限。頭緒紛繁，了無足取。焦君此篇所舉的歷朝代表文學作品，如楚騷、漢賦、唐詩、宋詞、元曲等均屬純文學方面。文學的面貌既被他認清楚了，講起來，才不至於夾雜不清。⁴⁵

宋海屏先生《中國文學史》亦云：

蓋「文學」一詞，古列於孔門四科之一；今則與「哲學」、「科學」共稱為世界學說三大類。其定義則是「人類思想與情感具體化之實現品」。⁴⁶

⁴⁵ 胡小石：《胡小石論文集緒編》（上海市：上海古籍社，1991），頁5。

⁴⁶ 宋海屏：《中國文學史》，（台北：學生，1974年），頁4。

顧實先生的《中國文學史大綱》：

今世通談，以文學與科學相對立，表示心之活動力二大派，文學為情志之活動，科學為智識之活動。⁴⁷

繼而科學藝術，專著勃興。終而文化大開，群籍鱗萃，不得不分別門類，於是以古來能特別動人之作品，自成一區域。此近世純文學之所由名，而實經數千年之演進，始克此臻境者也。⁴⁸

有些文學史的寫作也持「純文學」的觀點進行。如黃公偉先生的《中國文學史》便是這樣的寫作態度：

依次，我們認為真正的文學史，應是狹義的文學流變說明。不但不能把音樂、美術一類性質牽連在內，就是經史、諸子、史學與哲學也不該納入文學範圍。推究其因，或者與當時浪漫主義的風行⁴⁹，以及西方科學觀念在中國的強盛，乃至於滲透入文學研究有密切關係。也就是說，文學史所陳述摭取的對象，以純文學為限度。如韻文之詩歌、辭賦、樂府、詞曲、散文之駢文、古文、小說、辭賦，都應列為主要的內容。⁵⁰

凡此種種皆可見純文學越來越取得其地位⁵¹。

⁴⁷ 顧實：《中國文學史大綱》，（台北：文海，1971年），頁4。

⁴⁸ 同上。

⁴⁹ 劉麟生也說：「外國學者對於文學的定義，也有大同小異的說法，略舉數例如下：文學之別有二：一屬於知，一屬於情。屬於知者，其職在教。屬於情者，其職在感。」戴燕：「十九世紀歐洲的浪漫主義思潮引入中國，也帶來浪漫主義強調文學是思想情感表現的理論。文學表達感情的功能被迅速發掘，文學與情感之間的聯繫被大大凸顯。」

⁵⁰ 黃公偉：《中國文學史》，（台北：帕米爾，1967年），頁46。

⁵¹ 然而王夢鷗先生曾對近人對於純文學的賞愛表示質疑，他認為「純文學」的地位上升，其實只

(三) 純文學觀念與六朝文學觀念之交涉

純文學觀念的鞏固有助於人們對六朝文學的了解，不少學者在談到六朝文學時也以「純文學」的觀念，認為這一時代的文學有其可取之處，以為六朝是個能重視純文學之價值的時代。這其中很可能是因為自近代以來十分講究文學獨立的價值，而且又受到純化文學觀的影響的緣故，所以眾人方能去欣賞實際上符合自己之眼光的六朝文學。我們可以發現許多學者都曾點出六朝時期為一純文學發揚的時代。在錢穆先生〈讀文選〉一文中有云：

建安時代在中國文學史上乃一極關重要之時代，因純文學獨立價值之覺醒在此時期也。詩書以下迄於春秋乃及諸子百家言，文字特以供某種特定之使用，不得謂之純文學。純文學作品當自屈子離騷始。然屈原特以政治家，忠愛之忱不得當於其君國，始發憤而為此，在屈原固非有意欲為一文人，其為楚辭，亦非有意欲創造一文學作品。漢代如枚乘司馬相如諸人，始得謂之是文人，其所為賦，亦是謂是一種純文學，然論其作意，亦特以備宮廷帝王一時之娛，而藉以為進身之階，仍不得謂有一種純文學獨立價值之覺醒存其心中也。

這裡認為建安時期文學之所以特別重要，在於它有一種「純文學獨立價值」之覺醒，不只如此錢先生更說：

嚴格言之，在此之前，中國並無純文學觀念。詩三百，都於政治場合中使用。屈原作離騷，乃激於忠君愛國之忱之有所不得已，而非有意作為一文學家。漢賦大體供宮廷消遣娛樂，淵源於戰國

是文學觀念的窄化而已，比古人的觀念要來得退化。

策士縱橫游說之餘波，仍不失其在政治場合使用之背景。正式有純文學觀念之覺醒，則必俟建安始。故以前頗少以作者本人放進其作品中。換言之，即很少以表現作者自身之日常生活及其內心情感作為文學題材者。…故在中國文學史上開始有純文學之抒寫，亦是此一時代一大貢獻也。⁵²

以為到了建安時期方有純文學觀念的成立。而李澤厚先生〈魏晉風度〉也說：

魏晉在中國歷史上是一個重大變化時期……與頌功德、講實用的兩漢經學、文藝相區別，一種真正思辨的、理性的「純」哲學產生了；一種真正抒情的、感性的「純」文藝產生了。這二者構成中國思想史上的一個飛躍。哲學上的何晏、王弼，文藝上的三曹、嵇阮，書法上的鍾、衛、二王等等，便是體現這個飛躍，在意識形態各部內的開創真善美新時期的顯赫代表。⁵³

這段文字到目前為止常為人所引用。李氏也明顯強調魏晉時期是我國「純文藝」誕生的時期。張亞新先生更云：

建安以前，文學作為經學的附庸而存在，文學的觀念還頗為朦朧；建安以後，文學逐漸獲得了獨立發展的地位，其特點和規律為越來越多的人們所認識、所掌握、所遵循，一種真正抒情的、注重審美價值的「純」文學終於以前所未有的姿態，昂首闊步、大張旗鼓地走上了歷史舞台，文學從此步入了一個嶄新的發展時代。⁵⁴

⁵² 錢穆：〈略論魏晉南北朝學術文化與當時門第之關係〉，頁34。

⁵³ 李澤厚：〈魏晉風度〉《美學·哲學·人》，（風雲出版社1989年），頁100。

⁵⁴ 張亞新：《漢魏六朝詩》，（廣西師範大學出版社1999年），頁1。

仍是與上述觀點同轍。除此之外，由於大家用純文學的眼光，認為六朝是一純文學時代，魏晉時期的不少文學現象也都成了大家闡說「純文學」的表徵。如曹丕《典論論文》中：「蓋文章，經國之大業，不朽之盛事。」，以及蕭子顯《南齊書》文學傳中的：「文章者，蓋情性之風標，神明之律呂也。蘊思含毫，遊心內運，放言落紙，氣韻天成。莫不稟以生靈，遷乎愛嗜，機見殊門，賞悟紛雜。」，這些資料都共為大家所津津樂道。曾永義先生更說：「他們（指六朝人）所說的『文章』或『文學』和我們現在所謂的『文學』，實在沒有多少區別。」⁵⁵；又以為「是故以文、筆對舉，則雖不忽視文章體制之異點，而更重在文學性質之分別；其意義與近人所謂純文學、雜文學之分為近。」⁵⁶。

（四）從純文學觀念回顧六朝文學觀念

我們要知道今人正是因為有了西方文學觀念的影響，並且不再受限於中國雜文學觀，以及文以載道的束縛，才能夠對於六朝文學的發展與文學觀念予以讚許和欣賞，翻開近代不少文學史的著作給予此時期遲來的加冕，封其為中國文學史上唯一「純文學」特別發揚的時代。⁵⁷用「純文學」之眼以詮釋文學史，不難發現魯迅何以言「魏晉為文學自覺的時代」。也由於「純文學」的觀念當道，當時人回過頭來看六朝文學之發展時，開始有了不同的視野，不是捧若至寶、大加讚美，就是儼然而為六朝人的知己，認為六朝文學具有現代文學之精神，一反過去明儒、清儒著重批評其辭藻與重視技巧的特點。劉大杰先生便

⁵⁵ 參見《兩漢魏晉南北朝文學批評資料彙編》，（成文出版社，1978年），頁6。

⁵⁶ 郭紹虞：《中國文學批評史》，（百花文藝出版社，1999年），頁123。

⁵⁷ 華仲馨：《中國文學史論》，（台北市：開明1965年），頁4。

曾以浪漫主義思潮來看待六朝文學，並以爲六朝文學的精神是可與五四文學的運動精神相比擬的：

中國過去的文學史上，真能形成有力浪漫派思潮的，只有三個時期，一個是魏晉，一個是晚明，一個是五四。……晚明公安派的理論……與五四時代的文學運動精神完全相同。⁵⁸

華仲馨先生就曾於《中國文學史論》提倡應該依六朝文學觀念，認爲不能再用傳統的雜文學觀：

狹義的文學與廣義的文學範圍是顯有分別的。現代文學觀念，我們不能遵循古人那種籠統不分的傳統，最好是依據六朝人所劃定的狹義範疇，來適用近代的純文學觀念。⁵⁹

華氏更於第六章論「南北朝文學」之時強調：

茲所論者，乃魏晉因時代關係，造成文學上盛極一時的浪漫作風，到了南北朝和隋朝無論學術思想，政治環境和外來因素，不惟沒有阻礙浪漫玄虛風氣的發展，更且遭逢機運，內容上達到自覺獨立的境域，再加上外形的絕對美化，因而形成中國文學史上唯美主義的高潮，造成獨立自覺純文學的黃金時代。一般文人對於文學獨立的意義，文學本身的價值，皆有確切而清楚的肯定，同時在文學的技術上也有精密的成功，他們只承認藝術至上，只有美才是文學的至高意義。⁶⁰

實在是將六朝文學歌頌到了極點。至於朱自清先生在評說羅根澤先生

⁵⁸ 劉大杰：《中國文學發達史》，24 章第 3 節。

⁵⁹ 華仲馨：《中國文學史論》，（台北市：開明 1965 年），頁 4

⁶⁰ 華仲馨：《中國文學史論》，（台北市：開明 1965 年），頁 155。

的《魏晉六朝文學批評史》時也曾表示：

讀了羅先生的敘述和分析……這些理論指示人們如何開始了文學的自覺，並見出六朝時那新的「淨化」的文學概念如何形成。……再說魏晉時代開始了文學的自覺以後，除文體論外，各種的批評還不少……第三分冊裡敘述史學家的文論，特立「文學史觀」一個節目（89至91面）；這是六朝以來一種新的發展，是跟著文學的自覺和文學概念的轉變來的。⁶¹

總而言之，凡此種種都是想說明一個事實，即六朝文學為中國文學大發展、大變革的時代，到目前為止雖然已經是文學史上的一種定論了，但是我們也要提醒大家：正由於純文學觀念的釐清為文學自覺觀念打好基礎，「六朝文學」之重要性方能為魯迅先生所觀察到，這一切或者都應該歸功於純文學觀念一定程度地被釐清和重視，才致使現在的我們能藉此眼光，超越自古以來對於六朝文學的偏見。因此，魯迅能提出「文學自覺觀念」，不可小看兩時代文學觀念、文學追求的吻合，特別是近代「純文學觀念」的釐清。

二、近代精神、大環境氛圍與六朝之密契

最後，要提的是「六朝」與「近代」時代精神的密契關係，即是儒家思想對知識份子和群眾的鬆綁⁶²，與個人主義的極度高漲。林東

⁶¹ 朱自清：《朱自清古典文學論文集》（1982年5月），頁549~550。〈詩文評的發展—評羅根澤《周秦兩漢文學批評史》、《魏晉六朝文學批評史》、《隋唐文學批評史》（以上《中國文學批評史》第一、二、三分冊，商務印書館出版）與朱東潤《中國文學批評史大綱》（開明書店出版）〉

⁶² 關於後者可參，羅成琰〈魯迅與魏晉風度〉：「魯迅認為，魏晉是一個很重要的『易代之世』，

海先生說：

清廷衰敗，帝制推翻，自辛亥革命以後，民元之世，名曰五族共和，實乃軍閥割據，一元社會變而為多元社會，文化思想復由實轉虛，學者多轉向人生意義的探討，一方面從西方引進各種主義，同時從古代汲取若干思想，因而學界主流便成了提倡主體推重個體的學術思潮。魏晉時期的思潮，正是由務實轉向崇虛，由客體轉向主體，由群體轉向個體，與民元之初的思潮有驚人的相似之處，也有一些可資借鑒的有益之論，所以成為當時學術界研究的熱點。⁶³

的確在很多人的眼裡，五四與魏晉都有一種驚人的相似之處。這當然不只是因為都是亂世的緣故，其共同的特點更表現在人生觀上，皆以「自我之覺醒」為首要。五四運動的人物陳獨秀先生在〈一九一六年〉一文中提到：「儒者三綱之說，為一切道德、政治之大源。」；「君為臣綱，則臣于君為附屬品，而無獨立自主之人格矣；父為子綱，則子于父為附屬品，而無獨立自主之人格矣；夫為妻綱，則妻為夫之附屬品，而無獨立自主之人格矣。」⁶⁴；這是大大地排斥儒家自董仲舒以來，三綱五常對於人心的教化作用，強調個人的尊嚴與判斷力、意志的徹底落實。

魯迅先生也曾說過：「聚今人之所張主，理而察之，假名之曰類，則其類之大較二：一曰汝其為國民，一曰汝其為世界人。前者囁以不

社會各方面都處於轉折關頭，孔教的權威被打破了，異端和外來思想源源不斷地湧入，思想得到了解放，在文學方面也起了一個重大的變化，是『文學的自覺時代』。這與五四時期的社會狀況和思想文化狀況非常相似，自然引起了魯迅的注意，使他感到熟悉和親切。」《魯迅研究月刊》，1995年第4期。

⁶³ 林東海：〈《魏晉思想論》導讀〉，引自《魏晉思想論》（上海古籍出版社1998年），頁5。

⁶⁴ 載於《青年雜誌》1卷5號，1916年1月15日。

如是則亡中國，后者懼以不如是則畔文明。尋其立意，雖都無條貫主的，而皆滅人之自我，使之混然不敢自別異，泯于大群。」以為人的自我是應該受到保護的，不該為了一種群性的道德倫理而受到破壞。李大釗先生：「由來新文明之誕生，必有新文藝為之先聲，而新文藝之勃興，尤必賴有一二哲人，犯當世之不韙，發揮其理想，振其自我之權威，為自我覺醒之絕叫。」⁶⁵。這些自我意識的強調，其立意看似鼓吹一種強大的自我主義，然而在其性質仍屬一種憂國憂民的激調，是發自當時知識份子看到中國人民幾千年來甘於奴性，內心沉痛的音弦。

《中國近代思想史論》一書當中，王爾敏先生也曾說在近代，知識份子非常喜談「自覺」，我們推測魯迅所以用「自覺」形容漢末魏晉之際的文學，也可能與此有關，書中曾引及謝文孫「漫談智識之士」的觀念：「『近代的中國智識之士好談「覺醒」，常以「喚醒」民眾自任，孫中山先生倡說的「先知先覺」，更是風行。也有人以「啓蒙者」自居。至於二十世紀的中文雜誌，採用「覺醒」、「醒獅」、「醒世鐘」等等為標題，據著者初步估計，當在二百種以上，實數也許更多。總之，四、五百年後的將來，回顧二十世紀上半的中國思想界，恐會看到一種智識之士「集體覺醒」的現象。這些智識之士當中，不免有優劣之分，存派系之見，甚至有爭論、有詬誶，但是作整體的觀察，似乎是一種共同的徵候。他們都經歷過一種精神上的「覺醒」，都以「覺醒者」自居，都願「自覺覺人」。』載大學雜誌第五期。」⁶⁶所以可見近代知識份子的「覺醒」意識極強，他們稱魏晉之時為自我覺醒的時代，這種論調仍為今人所稱引不輟。

魏晉人的自我意識在近代人的慧眼開發之後，其忠於自我的覺醒

⁶⁵ 李大釗：〈「晨鐘」之使命（青春中華之創造）〉，《中國歷代文論選》（上海古籍出版社，2001年），頁523。

⁶⁶ 王爾敏：〈清季知識份子的自覺〉，《中國近代思想史論》（臺灣商務印書館1995年），頁156。

似也不遑多讓，《世說新語·品藻》記載：「桓公（溫）與殷侯（浩）齊名，常有競心，桓問殷：『卿如何我？』殷云：『我與我周旋久，寧作我。』」可見一種勇於作自己的執著與不悔，「周旋」二字，令人動容！《世說新語·品藻》：「桓玄問劉瑾：『我何如謝太傅？何如賢舅子敬？』劉瑾回答說：『楂、梨、橘、柚，各有其美。』」；「晉明帝問謝鯤：『君自謂何如庾亮？』謝鯤回答說：『端委廟常，使百僚准則，臣不如亮。一丘一壑，自謂過之。』」這兩條也都說明魏晉人堅持自我之價值、自我存在感受，既不吝於欣賞他人，也不輕易否定自己，其風度與自信也令人欣賞。

又《世說新語·品藻》：「桓大司馬（溫）下都，問（劉）真長曰：『聞會稽王語奇進，爾邪？』劉曰：『極進，然故是第二流中人耳！』桓曰：『第一流復是誰？』劉曰：『正是我輩耳！』」；《世說新語·品藻》：「撫軍（簡文帝）問殷浩：『卿定是何如裴逸民？』良久答曰：『故當勝爾。』」其自信又是千古所難得一見。《世說新語·識鑒》載：「張季鷹（翰）辟齊王東曹掾，在洛見秋風起，因思吳中菰菜羹、鱸魚膾，曰：『人生貴得適意爾，何能羈宦數千里以要名爵！』遂命駕便歸。」能夠認清人生的本質，亦自不凡。

而這兩個朝代的文學觀念，也較其他任何時期要來得通達。六朝文學在中國文學史上，常被拿來和兩漢「重人倫、道德」的政治特質放在一起，做為「一個強烈的對比」而存在⁶⁷，因此，「六朝文學」常被理解為以「個人情性」為文學本原的文學時代⁶⁸，更是一文學「大

⁶⁷ 可參〈魏晉南北朝文學思想發展中的幾個理論問題〉一文，收於《羅宗強古代文學思想論集》頁（汕頭大學出版社，1991年第一版）：「若自其實質言之，可以說，魏晉南北朝三百八十餘年間，文學思想的發展是在一步步離開政教中心說，擺脫它的工具的身分，而走向自我。」頁168。

⁶⁸ 本文以下所引《世說新語》之條目皆參見余嘉錫《世說新語校箋》一書。〈文學篇〉第七十二：「孫子荆除婦服，作詩以示王武子。王曰：『未知文生於情，情生於文。』」《文心雕龍》〈情采篇〉：「夫情者文之經，辭者理之緯。」。

解放」的時代⁶⁹。

中國文學觀念的演變，經歷兩次含有質的飛躍的重大變革，第一次革命即在魏晉時期，第二次革命則在「五四」新文化運動。第二次革命，使文學成為狹義的「純文學」，即我們今天所說的文學；第一次革命，使作為儒學附庸的文學游離出來，雖然仍顯得駁雜，卻取得了相對獨立的身份，成了廣義的「雜文學」。圍繞這兩次革命，不僅文學創作方面，特別是文學形式和技巧，有著長足的進步，在文學理論方面，無論是創作論還是鑒賞論，都帶有劃時代意義的新建設。⁷⁰

錢穆先生也說：

若欲認識此一時代（意指魏晉南北朝）之整個時代精神，亦當於此一時代之文學中覓取。在此時代，幾乎人人喜有一部集，自求表現，求不朽。下迄唐宋，直至近代，似不能越出此一時代之想像與標榜。⁷¹

兩代之所以在文學觀有所突破，細察之，從宏觀的角度來看，兩者在時代氛圍上不無共通之處。我們相信由於這兩個時代本身的混亂，對於清醒的知識份子，都帶來精神上巨大的衝擊，他們面臨變化快速、沒有固定價值的衝擊，感到惶惶不可終日，因此尋尋覓覓，欲擺脫隨俗流轉，找到一個如章學誠所言——「獨與天地精神往來」之心靈安

⁶⁹ 參見王夢鷗先生：〈魏晉南北朝文學之發展〉，《中國文學史論文精選》「自漢末建安迄於隋代，約當西元三世紀至七世紀初，四百餘年文學之發展，以現存資料觀之，大體上確有許多明顯的轉變。其與前代文章比較，倘用『文』、『質』二字表意，則此階段可謂由『質』而『文』至於『文』勝於『質』的過程。」收於羅聯添所編《中國文學史論文精選》，（學海出版社，1984年），頁341。

⁷⁰ 林東海：〈《魏晉思想論》導讀〉，引自劉大杰《魏晉思想論》一書，頁5。

⁷¹ 參見錢穆先生：〈略論魏晉南北朝學術文化與當時門第之關係〉一文，頁35。

身立命處，然而這希望卻不可得，故而造成一生「無所掛搭於天地之間」的騷動不安，正是牟宗三先生所言「天地之逸氣，人間之棄才」。正因如此，這欲有所著力於現世的當下，又無能為力的心情，讓兩代人的精神是互相感通的。

龔自珍曾寫過一首讀陶詩與陶潛唱和：

陶潛詩喜說荆軻，想見停雲發浩歌；
吟到恩仇心頭湧，江湖俠骨恐無多。
陶潛酷似臥龍豪。萬古潯陽秋菊高；
莫信詩人竟平淡，二分梁甫一分騷。
陶潛磊落性情溫，冥報因他一飯恩；
頗覺少陵詩吻薄，但言朝叩富兒門。⁷²

乃至於魯迅先生與嵇康，都可證明近代人與魏晉人之間早已搭起一座銜通的橋樑，在精神上生出一條血肉相連的臍帶，是以，魯迅先生能提出「文學自覺觀念」，自是一點也不令人感到意外。

⁷² 《近代文論選》上，〈舟中讀陶詩三首〉，頁9。