

第三章 賀貽孫對前人的詩論承繼

不同時代，詩論的發展有一定的連繫關係。賀貽孫在所處的歷史階段，以前人的詩論為基礎，在思想內容或藝術形式上，都能不斷革新與創造。不論在詩人的創造力或讀者的鑑賞力上，賀貽孫都有很具體、清楚的詩學主張，而這些理論淵緣有自，經筆者梳理其詩學脈絡後，溯其源流，將分別列舉宋代之前的劉勰、鍾嶸、杜甫、司空圖四人與賀貽孫之詩學主張作比較，其次在進入宋朝由江西詩派、楊萬里、姜夔和嚴羽做詩學承接的討論，最後進入明朝，賀貽孫更調節了復古、公安、竟陵三派的主張。以下是筆者探討賀貽孫如何承續傳統的中國詩學：

第一節 遠承劉勰、鍾嶸、杜甫、司空圖

魯迅曾說魏晉是一個「文學的自覺時代¹」，詩歌也從傳統重視政教美刺的功能，轉變為追求情志的抒發與個性的張揚。本節先以處在文學自覺時代的劉勰與鍾嶸做討論，再進入唐代這個詩的代表時代，其中以詩史杜甫和司空圖為探討的對象。筆者分述如下：

(一) 劉勰

南朝梁文學理論家劉勰（約 465-532），字彥和，生活的時代，在南北朝的劉宋到梁代。劉勰撰著的《文心雕龍》體大思周²，所含蓋的範圍很廣，後代學者無不受其影響，是中國古代文學理論專書。以往文壇的論述大多是貶抑曹丕，褒揚曹植，而劉勰卻不以舊談為然，他在〈才略篇〉說：「魏文之才，洋洋清綺，子建思捷而才？，詩麗而表逸；子桓慮詳而力緩，故不競於先鳴。³」劉勰更加肯定曹丕的樂府詩和〈典論〉中的辯論，然而這樣的說法並未被多數後世學者所接受，世俗往往因為曹丕的地位的尊貴而忽略他的才華在文學上的表現，而曹子建因處境窘迫，世人對子建詩的價值在無形中提高了。賀貽孫在此卻一反世人眼

¹ 見魯迅：《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1996），卷三，頁 504。

² 見（清）章學誠著：《文史通義》（台北：華世出版，1980），頁 159。

³ 見周振甫著：《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，1998），頁 863。

光和劉勰有相近的看法，並在《詩筏》中加以論述：

鄴中諸詩，子不如父，弟不如兄，然千古以來，獨陳思與徐、王、應、劉、陳、阮得稱才子者，瞞、丕之才，為功名所掩，而陳思所遭不幸，故特以詩文著耳。⁴

就才氣而言，賀貽孫和劉勰都認為曹丕是勝過曹植的，兩人的看法有別於一般世俗的眼光，賀貽孫對劉勰在這方面的論述上是有所繼承的。其他相關論點，筆者分述如下：

1.論詩隨世變

《文心雕龍 時序篇》中記錄了十個朝代文章風格的九種變化，認為世情和時序造成文學的演變。時代足以影響文風，劉勰說：「時運交移，質文代變，古今情理，如可言乎！故知歌謠文理，與世推移，風動於上，而波振於下者。⁵」時代風氣在交替著發生變化，崇尚質樸或文采各代不同。認為政治力量會影響詩文風格，這樣的看法在賀貽孫的詩論中也可以見到，認為氣運比習尚更加足以影響詩運。若是習尚如此，詩人別出心裁，一反常態，也許能走出詩人不同已往的基調，更創一番新的局面。賀貽孫以杜甫稱讚庾子山、鮑明遠二人為例說：

明遠與顏、謝同時，而能獨運靈腕，盡脫顏、謝板滯之習。子山當陳、隋靡靡之日，而時有骨氣，不為庸立。六朝人多不能為七言，而明遠獨以七言擅長。若子山五言詩，竟是唐人近體佳手矣。⁶

像這樣獨樹一格的詩風反而能夠在習尚之外，更對詩運產生更大的影響力。又在

⁴見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁157。

⁵見周振甫著：《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，1998），頁813。

⁶見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁161。

《詩筏》中說：「大抵建安諸子稍有才調，全無骨力，豈文舉、正平見殺後，文人垂頭喪氣，遂軟媚取容至此，傷哉！」⁷因政治因素的介入造成文人喪命，打擊了一向以風骨著稱的建安文人，更轉移了當時詩文的風格，建安風骨不再。

2.尚風骨

劉勰在認為作文當要「風清骨峻」，關於風骨要求的論述，在《文心雕龍風骨篇》中：「若能確乎正式，使文明以健，則風清骨峻，遍體光華。」⁸風是文學作品思想內容的要求能生動鮮明，作品有情志，能感動人。劉勰常以風與感人至深的「情、意、氣」相連；骨是作品文辭，在語言上要端勁直，文辭精練，對文學作品語言文辭的要求，常與純正、精煉而有力的「辭、言、才、筆」相連。劉勰尚風骨，目的在糾正齊梁靡麗浮豔的文風，希望能培養剛健峻爽的寫作風格。《詩筏》也強調骨力、風骨、骨氣論詩，以風骨讚許孔融和蔡邕，以氣骨讚賞李頎，又說煉骨煉氣為上。可見賀貽孫看重風骨的程度，這樣的想法筆者以為應是受到劉勰所影響。

3.貴虛靜養氣

《文心雕龍 神思篇》主張構思當須虛靜，這也是道家思想之一⁹。老莊哲學尚虛貴無，由虛入靜，任何技藝要達到得心應手，出神入化的高超境界，都必須「用志不分，乃凝於神」，進入虛靜的狀態。劉勰在〈神思篇〉中說：「是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏籥五藏，澡雪精神。」¹⁰虛是能納，能容，不主觀。靜是不躁動，能觀照四方。創作構思時要保持「虛靜」，清洗內心的雜念，使精神一塵不染，在創作構思時要儘量做到凝神靜氣，心煩意亂是寫不出好作品的。

⁷見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁156。

⁸見周振甫著：《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，1998），頁553。

⁹見（清）陳壽昌輯：《南華真經正義》（台北：廣文書局印行，1998），頁38-45。語出〈莊子 天道篇〉：「天靜猶明，而況精神。聖人之心靜乎。天地之鑑也，萬物之鏡也……夫虛靜恬淡寂寞無為者，萬物之本也。」

¹⁰見周振甫著：《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，1998），頁515。

其次，劉勰又提到養外，從外部累積學識，參酌事理以增長才智，使詩人本身能通達事物的奧妙，才能匠心獨運的寫作。在〈養氣篇〉也說：「吐納文藝，務在節宣，清和其心，調暢其氣。¹¹」《詩筏》也強調創作時，心志能專一必會有所得，說：「胸中無識則識自清，眼中無人則手自辣。¹²」詩人創作時心眼要清明，心無雜念，自然能夠思緒清明；更要拋開古今人的眼光，不為他人所動，才能自抒胸襟。又說：「不為酬應而作則神清，不為諂瀆而作則品貴，不為迫脅而作則氣沉。¹³」可見虛靜養氣是詩人平日的修為工夫，和作品中所展現出的詩品是相呼應的。

以上所論，不論在風骨、養氣和文隨世變方面，都可發現劉勰對賀貽孫詩學是有一定程度的影響。

二、鍾嶸

南朝梁文學理論批評家鍾嶸（約 468-518），字仲偉，所撰的《詩品》與劉勰的《文心雕龍》並稱為南朝文學批評的兩大專著，《詩品》被評為思深而意遠¹⁴，總結漢魏以來五言詩創作經驗的成果，是詩話之始¹⁵。鍾嶸論詩觀點詩主抒情，重風力，尚質直、言丹彩、論際遇、倡滋味說¹⁶。賀貽孫也說雄分在骨，以本色為主，強調詩的蘊藉與味厚，始可傳神，又說個人環境影響作品等觀念，無不受益於鍾嶸。

1.論詩味

¹¹見周振甫著：《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，1998），頁 777。

¹²見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁 140。

¹³見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁 137。

¹⁴見（清）章學誠著：《文史通義》（台北：華世出版，1980），頁 159。

¹⁵見鍾嶸著、陳延傑注：《詩品注》（台北：里仁書局，1992），頁 102。文中舉郭紹虞在〈詩話叢編 鍾嶸《詩品》〉說：「詩話之始，當然首推鍾嶸《詩品》。」

¹⁶見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），〈詩品序〉，頁 7、8、9。

鍾嶸的《詩品》說五言詩是眾作中最有滋味的，四言詩因為文繁意簡，當世人較不習用，五言詩由於「會于流俗¹⁷」之故，容易引起讀者共鳴的美感效果。五言詩的「指示造形，窮情寫物，最為詳切¹⁸」利於詳細真實的描摹事物，能夠完整的抒發詩人的情感。他在《詩品》說：「五言居文詞之要，是眾作之有滋味者也。¹⁹」鍾仲偉所說的「滋味」擺脫了儒家詩言志之說，構成了真正純文學性的鑑賞論，是詩的審美標準。

「滋味說」在鍾嶸明確的提出之後，成為文藝批評美學的一個重要範疇。他要詩人在創作時，酌用賦、比、興三義，「幹之以風力，潤之以丹彩²⁰」內容與形式並重才是詩之至。風力是詩人表現在詩歌內容上的抒情方式，是指作品中應有作者風流調達的感情活力，而丹彩是文章形式，指外在文字上的雕琢藻飾。葉嘉瑩先生認為鍾嶸所指的風力：「是一種由心靈感發而出的力量，以支持振起詩歌的表達效果。²¹」他所謂的風力是指詩人的思想情感，丹彩是指形式上的文彩修飾，兩者要達到和諧與統一，也就是情采一致，文質相當，才能達到「使味之者無極，聞之者動心。²²」的極致作品。蕭華榮先生則認為：「鍾嶸所說的『風力』指那種敢於諷喻激刺而又慷慨豪壯的思想感情。²³」總而言之，是為了糾偏當時一味重視形式美的文風，所提出文質並重的論述。鍾嶸所講究的「風力」和賀贍

¹⁷見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），〈詩品序〉，頁7。

¹⁸見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），〈詩品序〉，頁7。

¹⁹見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），〈詩品序〉，頁7。

²⁰見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），〈詩品序〉，頁7。

²¹葉嘉瑩著：〈鍾嶸「詩品」評詩之理論標準及其實踐〉《中外文學》第4卷，第4期，頁8-10。

²²見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），〈詩品序〉，頁7。

²³詳見曹旭：〈漢字文化圈的發想 序〉，收入曹旭選評：《中日韓《詩品》論文選評》（上海：古籍出版社，2003），頁364。

孫所說的「氣骨」可說是如出一轍。賀貽孫所論格調之英分與雄分，雄分在骨，在至變至化後始全。評論建安七子：「稍有才調，全無骨力。」²⁴又說孔融、蔡邕兩人：「綽有風骨²⁵」又評庾信：「時有骨氣，不為庸立。」²⁶評沈約〈別范安成詩〉：「風骨道上，為齊梁間僅見。」²⁷以上皆以「風骨²⁸」為評論的標準，可見他承接鍾嶸對建安詩人「風骨」、「氣骨」的看重程度。賀貽孫也認為好的作品當在文與質之間取得平衡點，他以美人的妝扮打比方說：「亂頭粗服之中，條理井然；金玉追琢之內，姿態橫生。兼此二妙，方稱作家。」²⁹若是文采樸素猶如身穿粗服的美人，仍有一定程度的規矩條理；華美的文采好比穿著精心打扮的人，只要能更添姿色，又有何不可呢？唯二者不可兼得時，賀貽孫認為應以文章的實質為要。

從藝術審美的觀點上來看，〈詩品序〉言：「文已盡而意有餘，興也，因物寓志，比也，直書其事，寓言寫物，賦也。」³⁰其中以「文已盡而意有餘³¹」的解釋最為特殊，啟發後代詩論家對「言有盡而意無窮」的詩味深刻追求。依照鍾嶸對興的定義，他所注重的是在人心與外物的感應，興的寫法可以創造意在言外，言近旨遠的詩境，自然使人味之無盡。賀貽孫在論詩以蘊藉為主，也強調有言外之意，與詩的無窮韻味。又在「厚」之中強調「味厚」，重視詩的含蓄味永，說

²⁴見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁156。

²⁵見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁156。

²⁶見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁161。

²⁷見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁162。

²⁸見范長華：〈初探鍾嶸「詩品」的品評標準〉《國語文教育通訊》第6期，頁6。這裡所指的「風骨」筆者是採納文中所說建安詩歌中所謂「建安風骨」是指：「風力、骨氣，主要表現在體驗雜亂時代的不安無常，感情性格的爽朗豪邁，以及語言的素質有力。」

²⁹見賀貽孫：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁139。

³⁰見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），〈詩品序〉，頁7。

³¹見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），〈詩品序〉，頁7。

要熟參李杜詩、韓蘇文要：

試更誦數十首，方覺其妙，誦其全集，愈多愈妙。反覆朗誦至數十百過，口頰涎流，滋味無窮，咀嚼不盡。乃至自少至老，誦之不輟，其境愈熟，其味愈長。³²

鍾嶸與賀貽孫在論詩上，都以「味」為準則。

2.自然

在唯美文學發展至極的南北朝文風運用華美文藻，講究文字技巧，是當時追求形式美的表現³³。鍾嶸的《詩品》標舉滋味說，標舉自然、直尋，強調詩歌貴在吟詠情性，直抒胸臆，寫出即目所見，在〈詩品序〉中說：「至於吟詠情性，亦何貴于用事。³⁴」要求詩歌自然直尋，重視質直，認為詩歌是用來「吟詠性情³⁵」的，這樣的觀點與秦漢傳統「詩言志」的說法有所出入，他所關心的重點在詩藝的審美上，接繼了陸機「詩緣情」的觀點而來。

鍾嶸對詩人創作詩歌的過程，重視其是否合於自然直尋，認為：「古今勝語，多非補假，皆由直尋。³⁶」詩歌創作是詩人感應外物時，真實情感的表現。他認為古今一些好的詩句，並非以用典為勝，是直接描摹物狀，信手捻來，「直尋」

³²見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁135。

³³參見丁福保著：《全漢三國晉南北朝詩》（台北：世界書局，1962），頁15。〈緒言〉：「塑自建安以來，日趨於豔。魏豔而豐，晉豔而禪，宋豔而麗，齊豔而纖，陳豔而浮。律句始於梁陳，而古道遂以不振，雕琢盛而本實衰也。」

³⁴見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），〈詩品序〉，頁8。

³⁵見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），〈詩品序〉，頁8。又見林宛瑜著：〈論鍾嶸《詩品》之理論體系〉《東吳中文研究集刊》，第十一期，2004，頁171。文中指出鍾嶸認為詩歌不必如奏議等文體，必須以用事為宗，以增加文章的說服力。

³⁶見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），〈詩品序〉，頁8。

即可得。就感情的抒發而言，偏重於個人情怨的書寫，而非政治教化的功能。鍾嶸處在駢文盛行，用典、用事大流行的時代，他卻與潮流相背提出詩歌以吟？情性為要，使個人身心遭遇獲得安慰與調劑，不費用事，反對當時詩歌刻意多用典故的作法。他說：「自然英旨，罕值其人。³⁷」鍾嶸論詩首重詩歌情感的表現，尤其是表達深厚的怨情，以曹植「情兼雅怨³⁸」為例，既要合乎雅正的傳統，又要合乎怨刺的精神。這一點與賀貽孫是有所不同的，《詩筏》不論是在論本色或論性靈，皆是言情之旨。賀貽孫肯定宋詩中「一腔悲憤，盡洩於詩。³⁹」的情感表現，又說陸游與史蒙卿所作悲壯沉痛，可泣鬼神，也許因為賀貽孫所處的時代與陸、史二人大環境背景相似之故，可以同理詩中出現如此悲憤情緒的表現。但在反對用典方面，賀貽孫同意了鍾嶸的說法。

鍾嶸在反對詩歌用典用事之餘，也反對人工的聲律⁴⁰，在六朝齊、梁之濟，盛行聲病之說，他卻不以為然，詩既然不被管絃，又何取於聲律呢？他說：「余謂文製本須諷讀，不可蹇礙，但令清濁通流，口吻調利，斯為足矣；至平上去入，則余病未能；蜂腰鶴膝，閭里已具。⁴¹」鍾嶸崇尚自然之調，對當時過於講究繁苛的聲律，他在〈詩品序〉中也提出反駁，與反對用典相同，這些都妨礙詩在吟詠情性時的表達，反而傷害詩的本質之美，他認為好的詩句，音律應是渾然天成的。賀貽孫也認為詩歌創作乃是作者因個人的特殊際遇，心有所感才發而為詩的情景交會之作，太過雕琢則有傷自然。

鍾嶸崇尚自然直尋之論，反對詩歌用典及不講聲律等論點，都以匡正當時詩風為主。賀貽孫在詩論上也講自然，但在創作上卻反對詩人有匡正詩風的念頭，他認為多了這個想法，思緒便不清澈，也有違自然。

³⁷見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁10。

³⁸見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁11。

³⁹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁195。

⁴⁰見汪中：《詩品注》（台北：正中書局，1997），頁22。

⁴¹見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），〈詩品序〉，頁9。

3.學習

鍾嶸認為詩人在創作上的困難，除了本身的「才力苦弱⁴²」之外，還要能辨優劣，才能「取法乎上⁴³」，若學習到錯誤的對象，自然也就無法創作出高明的作品來。在學習時，取法乎中則僅得乎下，這一個概念在詩學長流中化成了賀貽孫認為學近體詩當從盛唐名家入手，又說學古詩當從古人之玲瓏處著手⁴⁴。

不論是在論文章的實質與文采的華美兩者應兼顧的觀點，或者對詩歌美學上味外味的追求，更或是對自然直尋的創作方式，或學習取法之道，賀貽孫都承接了鍾嶸的論點並加以發揚。

(三) 杜甫

杜甫(712-770)，字子美，盛唐大詩人。唐肅宗時，官左拾遺，後入蜀，加檢校工部員外郎，故後世又稱他杜工部。杜甫對後世詩人的影響是巨大的，自唐代一直延伸到明清，後世詩人或從詩人、或從詩風上加以繼承、或從理論上標舉以杜甫為師法的對象。賀貽孫在其詩學理論專書中多次提及杜甫的詩歌創作，並且常以杜甫評論的意見為論詩的依據，故其詩論應有承接杜甫的詩歌理念。

杜甫論詩特重於沿襲齊梁詩風中藝術之美，除去其中競采？文的作法，也就是兼采陳子昂、李白的復古，以合於漢魏晉宋之長處，因此能集大成⁴⁵。對於詩歌創作，杜甫主張觸物起興，傾向於用力求工、苦心煉意的觀點。他「興」與「意」並重，結合傳統的抒情說，又開啟宋人尚意的作詩方式。當詩人創作詩歌時，主觀的情感和客觀的物象相交會融合成「興象」。其詩句有云：「雲山已發興，玉佩

⁴²見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1971)，〈詩品序〉，頁8。

⁴³見鍾嶸著：《詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1971)，〈詩品序〉，頁8。

⁴⁴見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》(台北：木鐸出版社，1983)，頁137。《詩筏》：「學詩者但當於古人玲瓏中得眼，不必於古人眼中尋玲瓏。」

⁴⁵見黃美鈴著：《唐代詩評中風格之研究》(台北：文史哲出版社，1982)，頁54。

仍當歌。⁴⁶」、「禮樂攻吾短，山林引興長。⁴⁷」，而杜甫所說的「興」是詩人創作靈感的興起和主客觀所交融的興象，「唐詩多以風神情韻見長⁴⁸」，興正好是抒情說的發展。賀貽孫也講情景交會時，詩人靈感在自然景觀或社會生活觸發下偶然的產生，甚至是轉眼即逝的詩情，「突然而來，倏然而去⁴⁹」。但是，有別於杜甫的寫詩重「意」，賀貽孫講求詩人創作時的「無意」才是符合自然創作的更高境界。

針對唐代人「好古遺近」的學詩態度，杜甫也提出「不薄今人愛古人，清詞麗句必為鄰⁵⁰」的主張，接著又說：「別裁偽體親《風》《雅》，轉益多師為我師。⁵¹」要親《風》《雅》，又不薄今人，他對各朝代的特殊成就都給予肯定。杜甫在許多詩篇中稱述前代與同代詩人，成就不等，風格各異，不僅繼承風雅傳統，對六朝文學、初唐詩體、同時代的作家，都能海納百川、兼容並蓄，融會前人創作之所長，而加以創新，既繼承又革新。賀貽孫與杜甫一樣有著雄厚的學問根底，也強調廣泛吸取歷代的詩歌成就，認同從優秀讀本入手，再熟讀、精讀。「歷代各清規」是杜甫對詩歌創新求變的高度表現，他能革故鼎新，又能獨具風格。對新的追求，使杜甫在詩歌創作上走著苦心求工、強調律法的道路。他在律詩表現

⁴⁶見（唐）杜甫撰，（清）楊倫注：《杜詩鏡註》（台北：新興書局，1968），卷一〈陪李北海宴歷下亭〉，頁86。原詩為：「東蕃駐皂蓋，北渚臨清河；海右此亭古，擠南名士多；雲山已發興，玉佩仍當歌；修竹不受暑，交流空湧波。蘊真愜所遇，落日將如何！貴賤俱物役，從公難重過。」

⁴⁷見（唐）杜甫撰，（清）楊倫注：《杜詩鏡註》（台北：新興書局，1968），卷十七〈秋野五首〉之三，頁611。原詩為：「禮樂攻吾短，山林引興長。掉頭紗帽仄，曝背竹書光。風落收松子，天寒割蜜房。稀疏小紅翠，駐屐近微香。」

⁴⁸錢鍾書先生：「唐詩多以風神情韻見長，宋詩多以筋骨思理見勝。」

⁴⁹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁165。

⁵⁰見（唐）杜甫撰，（清）楊倫注：《杜詩鏡註》（台北：新興書局，1968），卷九〈戲為六絕句〉之五，頁339。原詩為：「不薄今人愛古人，清詞麗句必為鄰。竊攀屈宋宜方駕，恐與齊、梁作後塵。」

⁵¹見（唐）杜甫撰，（清）楊倫注：《杜詩鏡註》（台北：新興書局，1968），卷九〈戲為六絕句〉之六，頁339。

上的爐火純青和詩法之論深深影響宋代的江西詩派⁵²。江西詩派講「詩法」，法就是方法、技法，詩法也就是詩的篇章結構、遣詞造句、聲律對偶等。賀貽孫肯定杜甫的求學態度，也講「法」，論學詩也由法入，作詩雖講究變化，但是他不刻意求新求奇，而是追求貼近神工造化的自然創作，尋求詩歌的最高境界，所謂「出神入化」的「無法之法」。

杜甫論「神」是指創作領域中靈感的一種飛揚狀態，同時也是詩作的最高審美境界。杜甫在詩句中有云：「草書何太古，詩興不無神。⁵³」又：「醉里以為客，詩成覺有神。⁵⁴」「神」就杜甫而言，是指詩人主觀的才思意興在創作時達到難以言狀的境界。「讀書破萬卷，下筆如有神。⁵⁵」神是指靈感激發後的情思所及，是一種精神極度自由的境界，而杜甫認為這是讀書破萬卷後苦思力學得來的；這種刻意雕琢後的巧奪天工之美是客觀知識的累積，也是詩人主觀情感的凝聚。杜甫通過苦思力學達到質文並茂、渾然天成的最高境界，這與賀貽孫所言在學養所致厚之後，作詩要能變能化，才能兼顧飛動流轉之美與筆力遒勁之美，創造出有如造化天工、不著痕跡的自然詩境，兩者有異曲同工之妙。此外，杜甫講：「文章千古事，得失寸心知。⁵⁶」，賀貽孫也說神厚，詩文有神才能「行之久遠」，這論點對杜甫持論是有所學習與繼承的。

⁵²杜甫之言法是中國詩法論之濫觴，給宋詩學帶來很大的影響，包括黃庭堅的句法、呂本中的活法、嚴滄浪在其詩話中也專列〈詩法〉一門。

⁵³見（唐）杜甫撰，（清）楊倫注：《杜詩鏡註》（台北：新興書局，1968），卷六〈寄張十二山人彪三十韻〉，頁261。

⁵⁴見（唐）杜甫撰，（清）楊倫注：《杜詩鏡註》（台北：新興書局，1968），卷四〈獨酌成詩〉，頁180。原詩為：「燈花何太喜，酒綠正相親。醉裏從為客，詩成覺有神。兵戈猶在眼，儒術豈謀身。共被微官縛，低頭愧野人。」

⁵⁵見（唐）杜甫撰，（清）楊倫注：《杜詩鏡註》（台北：新興書局，1968），卷一〈奉贈韋左丞丈二十二韻〉，頁94。

⁵⁶見（唐）杜甫撰，（清）楊倫注：《杜詩鏡註》（台北：新興書局，1968），卷十五〈偶題〉，頁545。

(四) 司空圖

司空圖(837-908),字表聖,晚年自號耐辱居士,河中虞鄉(今山西虞鄉縣)人,生於唐文宗開成二年,卒於五代梁太祖開平二年,是生活在晚唐時期的詩人和詩論家,以詩論著名,其詩歌理論主要出現在論詩雜文〈與李生論詩書〉、〈與王駕評詩〉、〈與極浦書〉及其《二十四詩品》之中,其論詩主旨重在標舉味外味、韻外之致,崇自然、貴含蓄。

《詩筏》中稱讚司空圖味外之味和韻外之致的觀點,認為其論點「大有意味」⁵⁷。司空表聖在《二十四詩品》中的雄渾、自然、含蓄和沉著等都是《詩筏》中常見的辭彙,又豪邁則作豪放語,綿密則作縝密語,又俊逸與飄逸,流轉與流動,高曠與高古、曠達等字辭都在近似之間,是以筆者深信賀貽孫必有受司空圖之《詩品》所沾溉。

1.論詩之自然

司空圖在《二十四詩品》中將「自然」釋為:「俱道適往,著手成春」⁵⁸。要求實地的表現客觀事物與主觀感情,以真情實境吸引人、感染人。「俱道」兩字語出《莊子 天運》的「道可載與之俱也」⁵⁹,詩人與道冥合,詩歌作品就如同自然物呈現活潑的生機,觀念上深受道家哲學思想的影響。

在表現方法上,重視天成,倡言質樸,反對造作,講究本色、天趣,反對人工斧鑿、刻意雕塑之美。司空表聖在論創作精神上說:「妙造自然」⁶⁰,論創作實境則說:「情性所至,妙不自尋,遇之自天,泠然希音」⁶¹。這都是自然天成

⁵⁷見賀貽孫著:《詩筏》,收入郭紹虞編:《清詩話續編》(台北:木鐸出版社,1983),頁181。

⁵⁸見司空圖著:《二十四詩品》,收入何文煥訂:《歷代詩話》(台北:藝文印書館,1971),頁25。

⁵⁹見(清)陳壽昌輯:《南華真經正義》(台北:廣文書局印行,1998),〈天運〉,頁50。

⁶⁰見司空圖著:《二十四詩品》,收入何文煥訂:《歷代詩話》(台北:藝文印書館,1971),頁25。

⁶¹見司空圖著:《二十四詩品》,收入何文煥訂:《歷代詩話》(台北:藝文印書館,1971),

之意，就作者而言，對於自然之道的觀照，是詩人直覺的體悟與心靈的領悟自然而得來的。又《詩品》重「真」與「素」，在〈高古〉中說：「虛佇神素⁶²」在〈洗煉〉說：「體素儲潔，乘月返真。⁶³」在〈勁健〉說：「飲真茹強，蓄素守中⁶⁴」，〈形容〉云：「絕佇靈宿，少迴清真。⁶⁵」司空圖所指的「自然」並非只單純的指著大自然，而是詩人發揮自己的天賦風格，去除人為的障蔽，所得見的道，反對勉強，若讓高適、岑參等人寫田園詩恐怕就有違自然，使不同的詩人詩作走上各種屬於自己獨特的風格。這與賀貽孫在《詩筏》中強調自然之旨時所論述的詩人本色是相應合的道理。在《詩筏》中，提到江文通的〈擬陶徵君〉一首：「非不酷似，然皆有意為之。⁶⁶」刻意摹擬而寫出來的詩總是有違自然。又比方說王維的特色在「潔」，說：「蓋摩詰之潔，本之天然。⁶⁷」「潔」是王維的修養表現在詩作中所自然呈現出來給人的感覺。此外，司空圖也講偶然無心的創作態度，與自然無為之道相應，說：「真與不奪，強得易貧⁶⁸」物的本真乃是受之於天，不可奪易，如果刻意強取，詩中的意象反而會詩去活潑的生命力。所謂：「俯拾即是，不取諸鄰⁶⁹」詩作往往在日常生活中的隨意抒寫中完成，在簡單而

頁 26。

⁶²見司空圖著：《二十四詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 24。

⁶³見司空圖著：《二十四詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 24。

⁶⁴見司空圖著：《二十四詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 24。

⁶⁵見司空圖著：《二十四詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 26。

⁶⁶見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁 162。

⁶⁷見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁 167。

⁶⁸見司空圖著：《二十四詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 25。

⁶⁹見司空圖著：《二十四詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 25。

平常的事物中，詩人對道有所體悟，配合道的自然無為，則呈現了無意去追求藝術形式上的工巧。賀貽孫也不以煉字之法為然，認為是古人寫詩是「落想便幻，觸景便幽。……眼前尋常景，家人瑣俗事，說得明白，便是驚人之句。⁷⁰」這樣的觀念可能是受到司空表聖的啟發。

司空圖的詩歌理論可說是吸取佛、道哲學思想的成果，是崇尚自然樸素的風格，超然自適的個性，遇之成詩的創作過程，這樣對自然的論述與賀貽孫在詩歌理的自然之旨若符相節。

2.論味外之旨

司空圖繼鍾嶸之後，以味覺來論詩，並進一步提出詩歌當追求韻外之致、味外之旨，方能達到醇美與全美的最高境界。在〈與李生論詩書〉中說：「愚以為辨於味而後可以言詩 近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳 以全美為上，即知味外之旨矣。⁷¹」其中，司空圖明白揭示詩歌中的兩個重要的審美標準「韻」與「味」。他所說的「韻外之致」，在王夢鷗的解釋是：「更要在生動的意象中，透露出一種超乎現實的喜怒哀樂而屬於純美的情感。⁷²」而味外之旨，便是用味來比喻韻外之致，因此司空圖所要追求的理想境界「醇美」便是經過感觀經驗後再超越感觀經驗所產生更抽象的美感經驗。

在《二十四詩品》中也涉及佛家思想，如：在〈含蓄〉品中所說：「不著一字，盡得風流。⁷³」這是禪家「不立文字」、「明心見性」之意（《六祖壇經 般若品》）⁷⁴。司空圖為了要使詩歌不落言筌、不著一字，在文字意義之外能盡得風流，

⁷⁰見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁164。

⁷¹見司空圖著：《司空表聖文集》（北京：台灣商務，2005）文津閣四庫全書，第362冊，〈與李生論詩書〉，頁178。

⁷²引自簡淑慧著：〈司空圖「韻外致、味外旨」說之研究〉《中華文化復興月刊》，第20卷，第12期，頁62。

⁷³見司空圖著：《二十四詩品》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁25。

⁷⁴見莊濤等主編：《寫作大辭典》（上海：漢語大詞典出版社，2003），頁668。

達到韻外之致、味外之旨，詩人心中必須要有「象外之象，景外之景」⁷⁵。他認為詩歌中的景象要與詩人的主觀情意相結合交融後才產生意象，也就是詩家之景是要經過詩人這個有機主體的藝術思維熔鑄而成的。詩境中所寫的景是詩人眼裡所見意境的神，使詩的意境遠在言外。這樣的想法與賀貽孫所說：「詩文有神，方可行遠⁷⁶」是一樣的概念。又以當時人學古詩為例，說：「今之學古詩者，但知學其平，不知學其遠。蓋平者其勢，遠者其神，神故不易學也。⁷⁷」古人創作時的寓意之深，心思之遠，所藏蘊在詩中的言外之意才是最重要，最難學得的。

「取神不取形」是司空圖強調比物取象都該離形取神，這對賀貽孫所論「捨」的概念是有所啟發的。創作時作者應超越各個形象，而呈現意境中的神，使作品能呈現出詩人的主體意識，這與賀貽孫所論捨去書本上規矩，講求詩人心靈上的自由是一樣的。

第二節 近承宋代詩論

（一）江西詩派人物

江西永新縣人的賀貽孫，曾經與陳宏緒、徐世溥等人結社，多取江西詩派學說，特別是黃庭堅、陳師道、范溫 and 呂本中等人的詩學理論。崇尚奇趣是江西詩派的優點，而求深務奇是其缺點。筆者將探究賀貽孫與黃庭堅、陳師道、范溫、呂本中等江西詩派前輩的詩論，在比較之後找出其中承繼之處：

⁷⁵見司空圖：《司空表聖文集》（北京：台灣商務，2005）文津閣四庫全書，第362冊，頁177。

<與極浦書>文中說：「詩家之景如藍田日暖，良玉生煙，可望而不可置於眉睫之前也。象外之象，景外之景，豈容易譚哉？」

⁷⁶見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁136。

⁷⁷見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁152。

1.黃庭堅

黃庭堅(1045-1105),字山谷,江西省修永縣人,是江西詩派的實際開創者,其師蘇軾是江西詩派的精神領袖⁷⁸,兩人並稱「蘇黃」。黃庭堅的詩論鎔鑄古今,要求是在詞語上能推陳出新,其辦法是在前人的基礎上或詞意上出新,或在用語上爭奇,能「自成一家⁷⁹」。在〈答洪駒父書〉中提出:「推之使高,如泰山之崇嶇,如垂天之雲;作之使雄壯,如滄江八月之濤,海運吞舟之魚,不可守繩墨令簡陋也。⁸⁰」他對前代豐富的詩歌藝術採取兼收並蓄、轉益多詩的態度,提倡多學精思,貴立新意,特別宗陶崇杜,張戒在《歲寒堂詩話》卷上說:「陶淵明、柳子厚之詩,得東坡而後發明;子美之詩,得山谷而後發明。⁸¹」宋朝人尊杜乃因北宋中期儒學復興之故:宋人對杜甫及其詩歌的發揚在於他終生流落而「一飯未嘗忘君⁸²」的人格與「發于性,止於忠孝⁸³」的詩歌創作。

詩歌的本質在其抒情性,是以表現自我為主。黃庭堅重視詩文的法度與詩人的規矩,追求「不煩繩削而自合⁸⁴」的規矩備具又不守繩墨的創作觀。其詩論倡導有法之法⁸⁵:「無一字無來處」⁸⁶、「點鐵成金⁸⁶」、「奪胎換骨⁸⁷」等著名的江西

⁷⁸見張思齊著:〈求新求變與道教傳統——以黃庭堅為例對江西詩派詩趣追求的個案研究〉《西南交通大學學報》,2001,第2卷,第3期,頁84。

⁷⁹見劉克莊:〈江西詩派小序〉收入丁仲祐編訂:《續歷代詩話》(台北:藝文印書館,1974),頁577。

⁸⁰黃庭堅:《豫章黃先生文集》(台北:商務印書館,1975),卷十九〈答洪駒父書〉,頁203。

⁸¹(宋)張戒撰:《歲寒堂詩話》,收入丁仲祐編訂:《續歷代詩話》(台北:藝文印書館,1974),頁543。

⁸²(宋)蘇東坡著:《詩話》文中談及杜甫有云:「流落饑寒,終身不用,而一飯未嘗忘君。」

⁸³(宋)蔡夢弼撰:《杜工部草堂詩話》,丁仲祐編訂:《續歷代詩話》(台北:藝文印書館,1974),頁241。

⁸⁴黃庭堅:《豫章黃先生文集》(台北:商務印書館,1975),卷十九〈答洪駒父書〉,頁203。

⁸⁵參見沈葉著:〈從有法之法看山谷詩學〉《南華大學學報》,2005,第6卷,第5期,頁92。

⁸⁶黃庭堅:《豫章黃先生文集》(台北:商務印書館,1975),卷十九〈答洪駒父書〉,頁203。文中云:「自作語最難,老杜作詩,退之作文,無一字無來處,蓋後人讀書少,故謂韓、杜自作語耳。古之能文章者,真能陶冶萬物,雖取古人之陳言入於翰墨,如靈丹一粒,點鐵成金也。」

派詩論，其中的「情性說⁸⁸」自然成章與賀貽孫的「無意為詩」，不為應酬語，不做諂瀆、迫脅之詩的理論有相承襲之處。在黃庭堅的詩學中，詩歌是詩人逆境中的產物，是寄托人生之根本精神的所在⁸⁹。其次，黃庭堅等宋代詩人由尊杜（杜甫）轉而為崇陶（陶淵明），是北宋新舊黨爭所導致文人精神受挫，文人從積極的參與政治到畏禍及身的心態演變，而陶淵明棄官歸隱之事恰好迎合北宋文人內省的心態。黃庭堅認為杜甫詩妙處乃在無意於文，雖無意而意已至。《詩筏》中提到黃山谷對陶淵明的評價說：「陶彭澤之牆數仞未能窺者，何哉？豈二子有意於俗人贊其工耳！⁹⁰」黃山谷和賀貽孫都對陶淵明十分推崇，也同樣追求像陶淵明無意為詩而自然相合的方向，無意於傳而能夠自然不朽的久傳於人世間，最重要的在於他在創作時一向都以「自適己意」的自娛為出發點。蘇軾認為無意為文高於有意為文，⁹¹黃庭堅是蘇門三友之一，故這個無意的概念是相傳承的，賀貽孫在《詩筏》中說：

古今人才原不相遠，惟後人欲過古人，另出格調，超而上之。多此一念，遂落其後。如五言古詩，魏人欲以豪邁掩漢人，不知即以其豪邁遜漢之和平；晉人欲以工緻掩魏人，不知即以其工緻讓魏之本色。求高一著，必輸

⁸⁷參見惠洪著：《詩人玉屑 冷齋夜話》（北京：商務，2005）文淵閣四庫全書子部雜家類，285集，卷八，頁192。惠洪（1071-1128）在《冷齋夜話》中說：「山谷言：詩意無窮，而人之才有限。以有限之才追無窮之意，雖淵明少陵不得工也。然不易其意而造其語，謂之換骨法；窺入其意而形容之，謂之奪胎法。」

⁸⁸錢志熙著：《黃庭堅詩學體系研究》（北京：北京大學出版社，2003），頁23。書中表示一般認為黃庭堅「情性說」是他在詩歌上反映政治現實的消極態度，而大陸學者錢志熙從中唐至北宋詩歌發展的歷史看來，詩歌有逐漸淪為政爭、黨爭工具的趨勢，黃庭堅所主張的基本功能是抒寫情性，平衡心理，使詩歌回歸到審美的藝術之道。

⁸⁹見張麗華著：〈自成一家的《黃庭堅詩學體系研究》〉《中國圖書評論》，2003，頁30。

⁹⁰見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁159。

⁹¹見蘇軾在〈江行唱和集序〉中總結，他主張「無意于嘉乃嘉」，無意為文高於有意為文，自然勝於人工。

一著；求進一步，必退一步。⁹²

在詩論中也強調寫作時的隨手捻來、信筆成詩這種無意成詩的態度。又說陶詩：「真率處不能學，亦不可學⁹³」，也對杜詩讚許有嘉，這或許是同為江西人，雖不喜好江西詩派的部分論點，卻也多少受其影響。

陶淵明一生所求是「真」，杜甫忠義之氣也是真。除了推崇陶淵明之外，黃庭堅與賀貽孫都大力尊崇老杜，黃庭堅作詩往往強調詩法、句法與詩眼的重要，他講究鍊字，尤其注重對關鍵字的推敲磨鍊，他稱這種字為「句眼」，在〈贈高子勉〉一文中說：「拾遺句中有眼，彭澤意在無絃。⁹⁴」強調句中最生動凝煉的字能使詩句生動靈活，感覺不凡。又在〈大雅堂記〉中說杜子美的妙處在「無意於文。⁹⁵」賀貽孫也以「無意於名」讚賞陶淵明，更說明有意學古詩之人是心存名士之根：

儲、王諸人學蘇、李、《十九首》，亦學彭澤，彼皆有意為詩。有意學古詩者，名士之根尚在，詩人之意未忘。⁹⁶

黃山谷特別看重杜詩的句眼和自然成章這兩點特色，而賀貽孫在《詩筏》中也持「自然說」與「詩眼說」，但賀貽孫的詩眼是指詩的玲瓏處，或是意境、或是詩人巧思，而非單以「句眼」解釋。

對詩文規矩的過份關注是當時文人畏禍及身心態的折射，也是詩人借以逃避政治紛爭的一種手段，這樣的情形與賀貽孫處世代交替時逃禍避世而專心著述的

⁹²見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁141。

⁹³見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁158。

⁹⁴見黃庭堅：《豫章黃先生文集》（台北：商務印書館，1975），卷十二〈贈高子勉四首〉其四，頁106。

⁹⁵見黃庭堅：《豫章黃先生文集》（台北：商務印書館，1975），卷十八〈大雅堂記〉，頁180。

⁹⁶見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁159。

心態很相近。這種時局會讓有自覺性的文人更加追求真情性，反映於詩文創作中。徹底擺脫對外境物象的依賴，直指內心，才能使詩人主體的精神世界得以發展，在平淡自然的基礎上用事，才能不著痕跡，達到有法之法而能與自然相結合的和諧狀態。因此可知黃庭堅論詩法在「意」而不在「法」，而是在超越法的「活法」。

黃庭堅對讀書是十分強調的，學習古人繩墨，這是黃庭堅也是江西詩派的重要主張。他說：「非胸中有萬卷書，筆下無一點俗氣。」⁹⁷多專注前人作品中的技巧與神韻，認為多讀書是有法之法的根基，書卷是寫詩的泉源⁹⁸。在〈與王觀復書〉一文中便指出讀書為精博而造成的弊病⁹⁹，黃山谷雖運用陳言典故，但也能獨立而富有表現力的將語言發揮到獲得新的審美效果。藉讀書以養心才是黃庭堅一再強調讀書與學問的最重要目的，在〈書舊詩與洪龜父跋其後〉中便說：「要須盡心於克己，不見人物臧否，全用其輝光以照本心，力學有暇，更精讀千卷書，乃可畢茲能事¹⁰⁰。」說明讀書與修養有關，將精讀古書所得化為主體人格修為的一部分，把這種由「有法」入于自由的「無法」境界稱之為「入神」的化境，說：「大多要取古書細看，令入神，乃到妙處。為用心不雜，乃是入神要路。¹⁰¹」；而賀貽孫在《詩筏》中卻說：「讀書破萬卷，而胸無一字。¹⁰²」這是對黃庭堅的詩論有更高一層的見解，相較黃庭堅，賀貽孫多提出了「捨」的觀念，認為在熟讀作品、掌握技巧之後，還要捨棄這些法則，才能真正擺脫具體的技巧和前人作

⁹⁷見黃庭堅：《山谷題跋》（台北：廣文書局，1971），卷二〈跋東坡樂府〉，頁5。

⁹⁸見蔡秀玲：〈從自然意象到人文意象——以蘇軾、黃庭堅為例論宋詩的表現手法〉《台中技術學院學報》，第四期，2003.06，頁101。

⁹⁹見黃庭堅：《豫章黃先生文集》（台北：商務印書館，1975），卷十九〈與王觀復書〉，頁201。文中說：「但語生硬不諧律呂，或詞氣不逮初造意時，此病亦只是讀書未精博爾。」

¹⁰⁰見黃庭堅：《豫章黃先生文集》（台北：商務印書館，1975），卷三十〈書舊詩與洪龜父跋其後〉，頁340。又見於黃庭堅：《山谷題跋》（台北：廣文書局，1971），卷六，頁15。

¹⁰¹見黃庭堅：《豫章黃先生文集》（台北：商務印書館，1975），卷二十九〈書贈福州陳繼月〉，頁328。又見於黃庭堅：《山谷題跋》卷五（台北：廣文書局，1971），頁12。

¹⁰²見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁174。

品的束縛，進入自由無待的化境。

2.陳師道

陳師道(1053-1102)，字履常，一字無己，別號後山居士，彭城(今江蘇徐州)人。宋初年，文風承襲五代餘習，流行求深務奇的太學體。就是講求內容深奧，以至用意過當，令人難懂¹⁰³；在文字形式上又翻新花樣，搜奇獵險，故意顯得高深莫測。江西詩派追求詩歌趣味，時而過份講求新變，反而失去本色，其主要詩論見於《後山詩話》。

重視本色的《後山詩話》，說：「退之以文為詩，子瞻以詩為詞，如教坊雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色。¹⁰⁴」《詩筏》也引用其說。¹⁰⁵陳師道祖杜尊黃，強調學習前人，但也反對「滯古循今」。他要求詩歌要「不主故常¹⁰⁶」，變化創新，倡導對文法詩意的精益求精，因而走向苦吟。《後山詩話》又說：「善為文者，因事以出奇，江河之行，順下而已，至於觸山赴谷，風搏物激，然後盡天下之變。¹⁰⁷」但他在求新奇的同時，也注意到詩人天資稟賦與悟性，故又強調工夫到自然成的道理。又說：「詩欲其好，則不能好矣。王介甫以工，蘇子瞻以新，

¹⁰³參見楊玉華：〈試論陳師道的文學思想〉《成都大學學報》，2004，第三期，頁39。文中批評陳師道學杜局限於對杜詩布局謀篇、遣詞煉句等藝術技巧方面的學習、揣摩，而未能具有老杜那種憂國憂民的社會人生與現實主義的創作精神。

¹⁰⁴見王水照：《王水照自選集》(上海：上海教育出版社，2000)，頁405-407。引〈夢梁錄〉、〈續通鑑〉等相關材料，推論《後山詩話》中批評蘇詞「非本色」的記述，是後人偽托增竄，並非出自陳師道之手。《鐵圍山叢談》：雷大使是指雷方慶，宣和中以善舞？教坊，師道安得預知此人，並借以譬喻？故認為是時人看法，李清照〈詞論〉亦主此說。

¹⁰⁵見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》(台北：木鐸出版社，1983)，頁178。

¹⁰⁶見陳師道撰：《後山詩話》，收入何文煥訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1971)，頁187。

¹⁰⁷見陳師道撰：《後山詩話》，收入何文煥訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1971)，頁185。

黃魯直以奇，而子美之詩，奇常工易新陳，莫不好也。¹⁰⁸」這想必影響賀貽孫所說的「論詩先看本色¹⁰⁹」。賀貽孫還強調詩人各異，所悟亦不相同，如詩之潔也因各家所悟不同，而有「孟襄陽之淡，柳柳州之峻，韋蘇州之警，劉文房之雋¹¹⁰」之別。但在實踐詩論時，只有靠銷形損體也在所不辭的苦吟，他在雕琢詩語方面用力之苦，頗為當時詩壇所知，因此有「閉門覓句陳無己¹¹¹」一語。陳師道所論詩之好與奇，非勉強所能求得這與賀貽孫的論述是相似的，但是在創作實踐上堅持非苦吟不能得的想法，卻與賀貽孫相去甚遠。

「語工」是指詩句中的情景表現是否工妙，「意工」是詩人表現的發想之巧妙。「意工」與「語工」合為一體的詩態，陳師道名之為「奇」，有出眾高明之意。他認為黃庭堅詩的奇，不及杜甫詩的奇，因為黃詩的奇是作成物，而杜詩即物自成，十分自然。還說黃庭堅詩：「過於出奇，不如杜之遇物而奇¹¹²」詩中的奇必須要「遇物」、「因事」方成，詩人心中與外界對象存在而發生的巧思。陳師道在杜詩中見到「語」和「意」兩個層面，詩句是否表現精妙成了他批評的焦點，然而當時詩壇重詩文內容重於文辭的表現，反對西昆體華麗的修辭方式。陳師道對詩要求語與意皆工說：「寧拙毋巧，寧樸毋華，寧粗毋弱，寧僻毋俗，詩文皆然¹¹³」這段話排斥了技巧華露的修辭法，而以無釜鑿痕跡為上。《詩筏》說：「詩家妙處，全在押韻¹¹⁴」又說：「以落韻自然為奇¹¹⁵」賀貽孫在詩的創作論上是十分強調自

¹⁰⁸見陳師道撰：《後山詩話》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁183。

¹⁰⁹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁181。

¹¹⁰見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁167。

¹¹¹見黃庭堅：《豫章黃先生文集》（台北：商務印書館，1975），卷七，〈病起荆江亭即事〉十首之八，頁58。

¹¹²見陳師道撰：《後山詩話》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁184。

¹¹³見陳師道撰：《後山詩話》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁186。

¹¹⁴見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁165。

然之旨的，也說：「每見後人有意為樸，反不如華；有意為拙，反不如巧；有意為粗，反不如弱；有意為僻，反不如俗。¹¹⁶」樸拙粗僻原是勝過華巧弱俗的，但若是刻意為之，違背自然之道，則終究不佳。

3. 范溫

范溫（?-?），一名仲溫，字元實，成都華陽人。生平事蹟不詳，只是在呂本中的《紫薇詩話》和晁公武《郡齋讀書誌》中有記載。范溫的《潛溪詩眼》是宋代中較有影響力的詩話之一。《詩筏》也表示詩有眼猶奕有眼，須求其活。《潛溪詩眼》稱讚《金針集》：「鍊句不如鍊意¹¹⁷」，而《詩筏》也以鍊骨鍊氣為上，字句次之。今人郭紹虞的《宋詩話輯佚》從中輯得二十八則，所論大抵持江西詩派主張，重在句法字眼，以禪喻詩，主悟入之說。

范溫看重審美主體的審美認識能力，強調「學詩貴識¹¹⁸」，「如禪家所謂正法眼者¹¹⁹」，「正法眼」是佛徹見正法的智慧眼。詩的語言是精緻的，因此詩人寫作莫不嘔心瀝血，這種錘鍊字句的功力，往往直接表現在動詞和形容詞的推敲上，因此前人所留下的佳句名篇，常是因某個關鍵性的字而使整體形象分明、意蘊豐富，即是范溫所謂的「詩眼」。黃山谷也在藝術的鑑賞力上提出「詩識」，是對學

¹¹⁵見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁164。《詩筏》：「『天清木葉聞』與孟浩然『荷枯雨滴聞』，兩『聞』字亦真亦幻，皆以落韻自然為奇，即作者亦不自知，何暇煉乎？落韻自然，莫如摩詰，如『潮來天地青』，『行踏空庭落葉聲』，『青』字『聲』字偶然而落，妙處豈復有痕跡可尋？」

¹¹⁶見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁178。

¹¹⁷見范溫著：《潛溪詩眼》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁321。說：「世俗所謂樂天金針集，殊鄙淺，然其中有可取者，『鍊句不如鍊意』，非老於文學不能道此。」

¹¹⁸見范溫著：《潛溪詩眼》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁317。

¹¹⁹見范溫著：《潛溪詩眼》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁317。

古理論的深化。《潛溪詩眼》所講的識詩之眼，是指對一種直接訴諸審美感觀的感性形式的自覺，融合了感性與理性的審美觀。賀貽孫對深厚的學養也很重視，也在《詩筏》提到：「詩思玲瓏，則詩眼活¹²⁰」賀貽孫雖未直接定義「詩眼」，但他解釋說：「所謂眼者，指詩奕玲瓏處言之也。學詩者但當於古人玲瓏中得眼，不必於古人眼中尋玲瓏。¹²¹」可見作詩要曲折變化，不可意隨古人，更不以穿鑿字句之美為美。

范溫又說：「如古人文章直須先悟一處，乃可通其他妙處。¹²²」「悟」原是中國禪宗的一個重要範疇之一，其根本在通過人們的參禪來識心見性，自成佛道，從而達到本心清靜，空靈清澈的精神境界，宋代禪風盛行，「悟」便成了文人士大夫評論詩文的話語。「悟得一處¹²³」即是妙處，也就是詩中妙意，古人作詩的用意處。悟詩之妙，貴在有識；入詩之妙，須先明意¹²⁴。此外，又說東坡工於命意：「必超然獨立於眾人之上 世人意外，別具眼目。¹²⁵」范溫貴識重悟，詩人必須具備高情遠意的詩識，才能看到一般人所看不到的詩意，運用語言文字，自由自在的表達美妙高超的詩情詩意。「詩眼論」是范溫詩歌美學理論的重點，詩中之眼可謂詩的眼目，是一首詩中最精煉傳神之處，是詩的審美情思所凝聚的焦點，也是詩人反覆錘鍊的警句。范溫的詩法就是在研究這個使人在鑑賞時能夠自然發現，而又反覆玩味這詩人精心構思的詩眼，主要包含「煉字」、「煉句」、「煉意」，相互聯繫而又有機的三層意蘊。范溫所講的詩眼是重在詩句、詩篇之中，

¹²⁰見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁137。

¹²¹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁138。

¹²²見范溫著：《潛溪詩眼》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁328。

¹²³見范溫著：《潛溪詩眼》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁328。

¹²⁴見朱學東著：〈識詩之法門 悟詩之妙處——論《潛溪詩眼》的詩學理論〉《雲夢學刊》，2000，第五期，頁58。

¹²⁵見范溫著：《潛溪詩眼》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁333。

作者特別用意來表達詩句、詩篇之中立意、命意的警策字句。語言要工拙相半，美「字」方可成美「句」，用字要精煉要求一字多意，字少意豐，如此才能使詩含蓄而有韻味，范溫說：「煉字不如煉句¹²⁶」，煉字是為了煉句，學習前人佳句也很重要，學習詩歌必先掌握詩句的基本知識。在《潛溪詩眼》中說：「句法之學，自是一家工夫。¹²⁷」，又說：「句法以一字為工¹²⁸」字句的巧妙安排常能傳神，使詩頓時神形皆現，境界全出。而煉字、煉句都是為了煉意，說：「詩有一篇命意，有句中命意。¹²⁹」強調句中字詞的巧妙安排，在章法上，講求命意曲折。詩歌的目的在表情達意，給人審美感受。煉字、煉句、煉意的最終目的乃在使詩呈現出生命的靈動之趣¹³⁰；精煉是形式上的要求，傳神是內容上的精彩，最重要的是發人所未發的立意高妙。范溫認為詩家的語言應「如禪家所謂信手捻來 其感興皆出于自然。¹³¹」因此，雖然一再強調鍛鍊句法，但順其自然的起興才是根本的，不可為文造情。賀貽孫也強調鍊字句次之，當以鍊骨鍊氣為上。相較范溫的煉意，賀貽孫強調創作時的無意，但重視詩人的骨氣，這似乎是立足於范溫的理論，而層次更高深。

范溫煉字、煉句、煉意，論詩眼，主悟入。賀貽孫在《詩筏》中，也講詩有眼如奕有眼，須求其活。此外，賀貽孫還強調鍊骨鍊氣為上，字句次之。與范溫相同，都認為詩的鍛鍊當以詩人抽象的主體意志為上乘，以形式上的煉字煉句為

¹²⁶見范溫著：《潛溪詩眼》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁321。

¹²⁷見范溫著：《潛溪詩眼》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁330。

¹²⁸見范溫著：《潛溪詩眼》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁333。

¹²⁹見范溫著：《潛溪詩眼》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁325。

¹³⁰見余虹著：〈《潛溪詩眼》美學思想簡論〉《四川師範大學學報》，2001，28卷第一期，頁46。

¹³¹見范溫著：《潛溪詩眼》，收入郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁314。

次要。

4.呂本中

呂本中(1084-1145)，字居仁，號紫微，世稱大東萊先生。出身於北宋世家大族，南宋初賜進士出身¹³²。他的詩論，主要反映在〈江西宗派圖〉、《紫微詩話》和〈童蒙詩訓〉中，並散見在其詩文中。「江西詩派」之名是由呂本中確立，他意識到江西詩法雖方便於初學者，卻也極易讓人受詩法束縛。為了糾正江西詩風的弊端，呂本中提出他的詩法理論——「活法」與「悟入」。這兩個論點，賀貽孫雖未明白指出有受呂本中影響，但在《詩筏》及《水田居文集》中可發現相近似的觀點，又同為江西學者有地緣之便，或許賀貽孫有受先輩呂本中影響之處。

在〈童蒙詩訓〉中說：「近世人學老杜多矣，左規右矩，不能稍出新意，終成屋下架屋，無所取長。¹³³」在紹興三年(1133)，呂本中為其好友江西詩人夏倪詩集所寫的〈夏均父集序〉中提出著名的「活法說」：

學詩當識活法。所謂活法者，規矩備具而能出於規矩之外，變化不測而亦不背于規矩也。是道也，蓋有定法而無定法，無定法而有定法，知是者則可以語活法矣。¹³⁴

呂本中的「活法」還是偏重於技法，尤其是指字法、章法的獨創掌握與靈活運用，關於寫詩的法度，不同於蘇軾所主張隨物賦形，詩無定法。呂本中在〈別後寄舍弟二十韻〉：「筆頭傳活法，胸次即圓成。¹³⁵」在賀貽孫的《詩筏》中，也大力

¹³²見王兆鵬著：《兩宋詞人年譜》(台灣：文津出版社，1994)，〈呂本中年譜〉，頁192。其傳亦可見於《宋史》卷三七六。

¹³³見(宋)呂本中著：《童蒙詩訓》，收入郭紹虞編：《宋詩話輯佚》(台北：華正書局，1980)，頁596。

¹³⁴見(宋)劉克莊著：〈江西詩派小序〉，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》(台北：藝文印書館，1974)，頁585。

¹³⁵見(宋)呂本中：《東萊詩詞集》(合肥：黃山書社，1991)，頁866。

讚賞謝朓與沈約論詩所說：「好詩圓美流轉如彈丸¹³⁶」賀貽孫又讚美謝玄暉的詩靈活生動自然：

玄暉能以圓美之態，流轉之氣，運其奇俊幽秀之句，每篇僅三四見而已。然使讀者於圓美流轉中，恍然遇之，覺全首無非奇俊幽秀，又使人第見其奇俊幽秀，而竟忘其圓美流轉，此其所以驚人也。

呂本中所謂詩文得活法之妙與賀貽孫所言的流轉之氣、至變至化而得的化境有相似之處，但呂本中是比較偏形式上詩法的活用，賀貽孫則除了講究章法、詩法的運用之外，更講求在創作主體心思巧運上的靈活。江西詩派的代表：黃庭堅，則主張摹仿古人，講究詩法技巧。自黃庭堅以來，江西派詩人論詩強調規矩、法度，偏于「有定法」。呂本中所倡「活法」，即要有法，又要有變化，既不背于規矩，又能出于規矩之外，學會對法的活用。方回欣賞呂本中，並稱讚說：「居仁在江西派中，最為流動而不滯者，故其詩多活。¹³⁷」因此，呂本中在〈童蒙詩訓〉中強調在學習杜甫、黃庭堅的同時，還必須師法李白和蘇軾，尤其是蘇軾，呂本中說：「自古以來，語文章之妙，廣備眾體，出奇無窮者，唯東坡一人。¹³⁸」可見他的「活法說」是以蘇軾的出奇無窮來補救黃庭堅尋法蹈規之不足；也就是對蘇黃詩風兼收併蓄，將黃庭堅所倡「漢魏以來有意於文者之法」和蘇軾的隨物賦形、行雲流水的「無意於文者之法」互相調合統一。賀貽孫也在《詩筏》中，多次提出詩文要「變化」，更不斷以「奇平」論詩文變化之道。他以古詩十九首〈東城高且長〉評論古人章法，說：「脈理斷續，無跡可尋¹³⁹」又評〈飲馬長城窟〉說：

¹³⁶見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁161。

¹³⁷見（元）方回著：《瀛奎律髓》（合肥：黃山書社，1994），卷十七，頁20。

¹³⁸見（宋）呂本中著：《童蒙詩訓》，收入郭紹虞編：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁604。

¹³⁹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁146。

「通篇零零碎碎，無首無尾，斷為數層，連如一蓄¹⁴⁰」詩句的轉換原本看似不相承接，但通篇的精神脈絡，不接而接，連成一氣。賀貽孫雖認為學詩要由詩法入，但是仍以「轉接無端，閃鑠光怪，忽斷忽續，不倫不次。¹⁴¹」變化渾淪的無法之法為最高境界。

呂本中為詩初自江西詩派入手，而江西詩派不善學之人，易流於生澀？拙，此派先驅黃庭堅、陳師道也不免此弊，其末流甚至產生詰屈聱牙，更將各種句法變為死法，失去了詩的自然之旨，面目令人生厭。因此，呂本中尊重法而又反對為法所縛，除了講究「活法」，更講究「悟入」。曾季狸在《艇齋詩話》中說：「東萊論詩說活法 然其實皆一關鍵，要知非悟入不可。¹⁴²」認為詩法重活，希望能如彈丸、脫兔一般流轉圓美，迅捷自如；賀貽孫也在《詩筏》中明白指出「悟」與「厚」是作詩很重要的關鍵¹⁴³。呂本中說：「作文必要悟入處，悟入必自工夫中來，非僥倖可得也。¹⁴⁴」認為創作詩歌要「悟」，只有下苦工夫悟到詩理，從而達到「羚羊掛角，無跡可求」的藝術境界，才算達到詩道，掌握活法。呂本中所說的「工夫」便是賀貽孫所言的「學力」，《詩筏》：「固由才情，亦關學力。¹⁴⁵」兩人對於作詩悟入之法門都認為是根基於深厚的學問。至於「悟入」之道，呂本中提出「熟讀」和「遍參」，「熟讀便是精妙處¹⁴⁶」重新為人指出作詩的門徑。在他認為創作的定法易於遵循，活法卻難以領會，而悟入是領會活法的方法。「熟

¹⁴⁰見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁151。

¹⁴¹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁151。

¹⁴²見曾季狸著：《艇齋詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），頁332。

¹⁴³見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁141。《詩筏》：「顏滄浪詩話，大旨不出『悟』字；鍾譚詩歸，大旨不出『厚』字」，二書皆足以長人慧根。」

¹⁴⁴見呂本中著，郭紹虞編：《宋詩話輯佚 童蒙詩訓》（台北：華正書局，1980），頁594。

¹⁴⁵見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁139。

¹⁴⁶見呂本中著，何文煥訂：《歷代詩話 紫薇詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁211。

讀」和「遍參」是達到悟入的門徑，說：「悟入之理，正在功夫勤惰間耳。¹⁴⁷」認為學詩需熟看老杜、蘇軾、黃庭堅，然後再遍考他詩，自然工夫就可度越過人。江西詩論雖濫觴於黃庭堅，但若論臻於成熟，則呂本中功不可沒。賀貽孫在詩人的學力上也強調學的廣度和深度，認為讀書破萬卷之後，由生得熟，久而久之自能通神。於賀貽孫所著《水田居文集》中〈示兒一〉一文：

日取《三百篇》及漢唐人佳詩，反覆吟詠，自能悟入。或無悟門，但於古詩及漢魏晉唐人詩內，聲容字句，摹擬描畫。如在琉璃屏外拍美人肩，雖表裡洞見，拍者終見琉璃不是美人。若舍《三百篇》漢魏晉唐而別尋悟門，如涉江海者，本無神通。悟門不能遽開，累積時日，庶幾一朝遇之。

148

這樣講究學習的工夫以尋求悟入之道，呂本中和賀貽孫雖為異代，卻為師承。在講求詩人的學習上，呂本中與賀貽孫的理念很相近，只是賀貽孫在學習與領悟的層次上，更提出了一個「學而後能捨」的觀念。

呂本中主論學詩當識「活法」、「悟入必自工夫中來¹⁴⁹」，這些說法都在《詩筏》及《水田居文集》中找到承繼處，唯生在後代的賀貽孫更創新意。

（二）楊萬里

中國詩壇由不講求法則，崇尚直覺¹⁵⁰，到黃庭堅為肇始的江西詩派的崇尚理性，講求法則。黃庭堅的法則理論使學詩者看得到、摸得到，立竿見影的按照法

¹⁴⁷見呂本中著：《童蒙詩訓》，收入郭紹虞編：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁596。

¹⁴⁸見賀貽孫撰：《水田居文集》收入在紀昀等編著：《四庫全書存目叢書》（台灣：莊嚴出版社，1997），卷五，頁170、171。

¹⁴⁹見呂本中著：《童蒙詩訓》，收入郭紹虞編：《宋詩話輯佚》（台北：華正書局，1980），頁594。

¹⁵⁰見劉若愚著，杜國清譯：《中國文學理論》（台北：聯經，1981），頁105。

則來創作詩歌，提倡師法古人，但師古並不應泥於古，師古是手段，出新才是目標。可惜江西末流學者以流代源，卻反而成了點金成鐵。故其末流呂本中提出「活法說」以改善其弊病，楊萬里另闢蹊徑提出「透脫說」¹⁵¹，更以其晚期的創作成功走出江西詩派，這兩位由江西詩派轉型的詩論家針對江西詩派「閉門拾句」、「脫胎換骨」，在舊紙堆裡尋找詩意與詩法，他們已經意識到江西詩派末流的弊病，他們所提出「活法」與「透脫」的詩論，這對同樣身為江西人的賀貽孫有很大的影響。

楊萬里（1127-1206），字廷秀，自號誠齋，江西省吉永縣人，著有《誠齋詩話》。詩論的要點在強調透脫，追求詩味，崇尚新變¹⁵²。在年輕時，楊萬里對黃庭堅其人其詩與江西派詩人都很崇拜¹⁵³，後來感到「學之愈力，作之愈寡」¹⁵⁴，最後終於「作詩忽若有所悟，于是辭謝唐人及王、陳江西諸君子皆不學，而後欣如也。¹⁵⁵」學之愈力，卻作之愈寡，是不想取古人意或出古人手¹⁵⁶，而未能在詩文上有所創獲，這是賀貽孫所說：「學富所困」¹⁵⁷的情形。後來，楊萬里辭謝諸君子而欣如也，便是賀貽孫所言：「學而能捨」¹⁵⁸的豁然開朗。楊萬里學於法而後

¹⁵¹ 見（南宋）陳善撰：《捫虱新話》卷八，曾用來指讀書之法：「見得親切，此是入書法；用得透脫，此是出書法。」又見周汝昌：《楊萬里選集》（上海：上海古籍出版社，1979），頁42。楊萬里是指詩人：「識度胸襟的通達超豁，不縛於世俗情見，心境活潑，機趣駿利，不執著，不粘滯。」

¹⁵² 見李勝著：〈誠齋詩論要題摭談〉《四川師範大學學報》第27卷，第2期，2000.03，頁58。

¹⁵³ 見楊萬里著：《誠齋集》（台北：台灣商務，1983），景印文淵閣四庫全書，第1161冊，卷八十一〈荊溪集序〉，頁84。文中說：「予之詩始學江西諸君子，既又學後山五字律，既又學半山老人七字絕句，晚乃學絕句於唐人。」

¹⁵⁴ 見楊萬里著：《誠齋集》（台北：台灣商務，1983），景印文淵閣四庫全書，第1161冊，卷八十一〈荊溪集序〉，頁84。

¹⁵⁵ 見楊萬里著：《誠齋集》（台北：台灣商務，1983），景印文淵閣四庫全書，第1161冊，卷八十一〈荊溪集序〉，頁84。

¹⁵⁶ 見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁137。

¹⁵⁷ 見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁144。

¹⁵⁸ 見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁140。

超於法，這是在江西詩派之後，詩人有意識的一直努力去作改變的地方。他的詩學過程，由江西詩派所提倡拘束的死法到自悟之後生動自由的活法，這樣的詩學歷程似乎也印證了賀貽孫的求學理論「學、困於學、學而捨、捨為學、無所不捨、無所不學」。而賀貽孫是從學習舉業之書，到盡焚舉業之書，廣納古今詩文¹⁵⁹，所作的詩學理論專書《詩筏》也是在躬身學習創作之後，示人門徑，讓學習者藉由此一詩學工具，方便渡過浩瀚的詩海。在《詩筏》自序中，他說：「是為用筏耶？為舍筏耶？為不用之用，不舍之舍耶？」¹⁶⁰這種及岸捨筏的概念令人想到和賀貽孫同是江西人的南宋詩人楊萬里在其《誠齋詩話》中說：「要誦詩之多，擇字之精，始乎摘用，久而自出肺腑，縱橫出沒，用亦可，不用亦可。」¹⁶¹楊萬里認為先要「誦詩之多」，也就是要廣博的閱讀後，才能「擇字之精」，具備詩人的判斷力和鑑賞力，選擇適合的用字，即使用典也是隨性而起，並非要刻意模擬。楊萬里強調真正學到古人寫詩的精髓，透過日積月累所下的功夫，詩人才能融入古詩句中，自然的與古人作品合為一體，如此才能在胸臆中自由出沒，達到揮灑自如的境界。追攝造化，善於捕捉稍縱即逝、轉瞬即改的自然情趣，並用生動、活潑，而又富有變化的語言表現出來。詩歌創作最終要擺脫詩法的束縛，展現創作的靈活變通，達到「用亦可，不用亦可。」¹⁶²的隨意自在。這樣的思路又繼而湯顯祖、焦竑、李贄、袁宏道等人的發揚光大，在明末便產生針對文學本身而思辨出晚明批評理論中的「無法說」¹⁶³。在明末清初的賀貽孫，更加深刻的將此概

¹⁵⁹見戴蓀堂著：〈明代士子的學詩經驗初探——以成人初學者的學詩動機為論述中心〉，（第141次常態性學術研討會，2007.11），頁3。文中有云：舉業是國家社會制度運作下的產物，在明代這個特定時空中，為多數人所遵守，個人意欲衝撞、挑戰這個制度，多得基於強大的動力及決心，因此專心舉業或專攻詩藝，常成為明代士子的重要人生抉擇。

¹⁶⁰見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁133。

¹⁶¹見楊萬里著：《誠齋詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），頁141。

¹⁶²見楊萬里著：《誠齋詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），頁155。

¹⁶³見黃卓越著：《佛教與晚明文學思潮》（北京：東方出版社，1997），頁215-233。按：「無法說」

念用在其論說的序文中表明立書態度，《詩筏》也主張捨筏登岸，學貴能捨，更將捨與化做為審美標準的前置蓋念。賀貽孫所講詩人自然入神後，任轉自我、直抒胸臆的創作詩文，說：「鑿字句之眼則詩歌死。¹⁶⁴」這種理論便是站在楊萬里所講的參「活句」的心悟法理論之上，在詩歌創作中，對前人的句法、句律、典故、藝術之法加以參熟，以心悟入，化為我用。賀貽孫以王右軍學習書法的歷程為例，說：

右軍初學衛夫人書，及渡江北，學李斯書。入許，學鍾繇、梁鵠書。入洛，學蔡邕書。然右軍所以為右軍者，自在也。今閱諸帖能指某某字似衛夫人，某字似鍾繇、梁鵠、蔡邕乎？不相似則與之俱化矣。¹⁶⁵

學而後能捨、能化，詩人與所學同化後，得其自在所產生新的藝術，便能出脫之前所學，無所學是因為無所不學，學貴能捨，幾近於化。

楊萬里認為詩人心中除了有充沛的蘊蓄之外，還必須要進而能「透脫¹⁶⁶」，能悟，才足以言詩。楊萬里的「活法」追逐造化，善於捕捉稍縱即逝的自然情趣，並以生動活潑又變化的語言表現出來。又在其《誠齋詩話》中以杜甫的〈九日藍田崔氏莊〉為例，讚賞他說：「第一句頃刻變化，才說悲切，忽又自寬。詩已盡而味方永」¹⁶⁷對於杜甫描寫人已老去，面對秋景更生悲，寫是「笑請」，實在是強顏歡笑，更透露出一縷傷感、悲涼的意緒，讓人在讀完後更覺得滋味無窮。賀貽孫也在《水田居文集》中提到自己：「吾以哭為歌也，凡哀怨顛倒之事，皆

的精神根源與禪學的反經院佛學的取途相近似。

¹⁶⁴見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁138。

¹⁶⁵見賀貽孫著：《水田居文集》（台灣：莊嚴出版社，1997），卷五，頁178。

¹⁶⁶見楊萬里：《誠齋集》，（台北：台灣商務，1983），景印文淵閣四庫全書，第1160冊，卷一〈和李天麟二首之一〉：「學詩須透脫，信手自孤高。」

¹⁶⁷見楊萬里：《誠齋詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（北京：中華書局，1983），頁140。

性情所適耳。」¹⁶⁸生活上的苦中作樂，文人捕捉瞬間情緒的轉變，也是不失自然活潑的「透脫」表現。《詩筏》論詩重視章法奇平的轉移，主舍筏登岸、其書《詩筏》可傳亦可燒，要求詩文變化、能暢快性靈，與欣賞轉接無跡、味長的詩篇。

(三) 姜夔

姜夔（1155-1221），字堯章，自號白石道人，江西鄱陽人。生於南宋高宗紹興二十五年，卒於寧宗嘉定十四年。姜夔由廣泛閱讀而師法黃庭堅，再走上無所學的詩學歷程，所著《白石道人詩說》一卷，郭紹虞先生在給予它很高的評價說：「在江西詩派以後，在《滄浪詩話》以前，可以看出詩論轉變的大關鍵的，應當推姜夔的《白石道人詩說》。¹⁶⁹」可？是江西詩論風靡到《滄浪詩話》問世這一段時間的詩論代表作¹⁷⁰，以下簡稱《詩說》。《詩說》論詩大抵為性靈一路，卻又注重「詩法」，論詩有四種高妙，貴含蓄，認為好詩應當「句中有餘味，篇中有餘意¹⁷¹」「景中有景，景中有意¹⁷²」與《詩筏》所言有部分的一致性，故筆者以為賀貽孫論詩自有取法姜白石之處。

生在南宋前期的姜夔，正當江西詩派風行之時，早期曾經學黃庭堅之詩，在詩藝上也深受江西詩派的薰染，在〈白石道人詩集自序〉中說：「三薰三沐，師黃太史氏，居數年，一語嚙不敢吐。¹⁷³」但是終究他明白江西詩派使詩人迴避了

¹⁶⁸見賀貽孫撰：《水田居文集》，收入在紀昀等編著：《四庫全書存目叢書》（台灣：莊嚴出版社，1997），卷五，〈自書遠詩後〉，頁179。按：憶昔年避亂禾山，有老父夜半扣床而歌，其嫗詈曰：「汝妻子不食三日矣，汝不知哭，夜半嘔啞何為？」老父笑曰：「吾以歌為哭也」彼老父以歌為哭，吾以哭為歌……

¹⁶⁹見郭紹虞：《中國文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1979），頁258。

¹⁷⁰見張培生：〈論姜夔的所謂「詩法」〉《上海大學學報》，第六期，1994，頁1。

¹⁷¹見（宋）姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁440。

¹⁷²見（宋）姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁440。

¹⁷³見姜夔著：《白石道人詩集》（上海：商務印書館，1975），四部叢刊初編集部，第六十九冊

內心深處的個體體驗與感受，失去了有血有肉的生命情懷，最後還是擺脫了黃詩的局限，走出自己的路，寫出具有個人特性的詩，才領悟到：「始大悟學即病，願不若無所學之為得，雖黃詩亦偃然高閣矣。¹⁷⁴」姜夔作詩與當時江西末流因循守舊、專事模擬者大異奇趣，他把晚唐詩風融入江西詩派的創作方式從而改造江西詩風，詩歌多具風神遠韻和空靈之美¹⁷⁵。賀貽孫也讚賞詩歌中這種「滿眼空幻，滿耳飄忽¹⁷⁶」的審美境界。姜夔論詩強調精思與學力，他主張「精思」，其〈送項平甫倅池陽〉詩云：「我如切切秋蟲語，自謂平生用心苦。¹⁷⁷」說明他本身作詩可以說是苦心孤旨、用心良苦。在論詩之精時，先說：「詩之不工，只是不精思耳。¹⁷⁸」說明詩人要有學習和精思的功力，才能文思暢達。又說：「思有障礙，涵養未至也，當益以學。¹⁷⁹」首先強調作詩時的精密思緒，對詩歌創作技巧中所要考慮的措辭、用事、布局、立意等法度基礎都能精準的掌握了，才能做好詩之工巧。若詩思受阻或詩思感到困窘無法昇華，便是學力修養不足¹⁸⁰，應致力於思想與藝術的學習。他極重視句、字的內在情感蘊含和外在的文采特徵，對於語言也提出精闢的見解，他說：「雕刻傷氣，敷衍露骨。若鄙而不精巧，是不雕刻之

〈白石道人詩集自序〉，頁 11。

¹⁷⁴見姜夔著：《白石道人詩集》（上海：商務印書館，1975），四部叢刊初編集部，第六十九冊
〈白石道人詩集自序〉，頁 11。

¹⁷⁵見甘松：〈試論姜夔詩學觀與其詞創作之關係〉《鄖陽師範高等專科學校學報》第 24 卷，第 2 期，2004，頁 45。

¹⁷⁶見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁 165。

¹⁷⁷見姜夔著：《白石道人詩集》（上海：商務印書館，1975），四部叢刊初編集部，第六十九冊，卷上〈送項平甫倅池陽〉，頁 22。

¹⁷⁸見（宋）姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 439。

¹⁷⁹見（宋）姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 440。

¹⁸⁰見（宋）姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 440。《白石道人詩說》：「意出于格，先得格也；格出于意，先得意也，吟？情性，如印印泥，止乎禮儀，貴涵養也。」

過；拙而無委曲，是不敷衍之過。¹⁸¹」主張詩歌語言經過精雕細刻而達到精美自然之境。姜夔論詩還強調在精思與學力之後，詩人要「自悟」。江西詩派也說悟，強調是「學」的功夫；而姜夔所說的「悟」不僅是學和思的考量，更加上人的天資與趣詣，是詩人藝術的直覺，認為：「文以字而工，不以文而妙，然舍文無妙，勝處要自悟。¹⁸²」賀貽孫也講究詩人學力要深厚，熟讀而後自悟，也講情與景的自然交會。

但是，姜夔與賀貽孫在詩歌的創作上是有很大的相異處：兩者最大的差別在姜夔追求「精思」以求「獨創」的藝術表現。藝術創作都有一定的規律可循，精通者總結藝術經驗，不僅可使自己的創作精益求精，而且可以為初學者指示門徑。姜夔認為詩歌是最精練的藝術，用事、用意都應該由博返約，他說：「學有餘而約以用之，善用事者也。意有餘而約以用之，善措辭者也。¹⁸³」說明語言的運用要以片面明百意，才能精粹深遠。這樣的說法，在賀貽孫所主張「蘊藉」的論點中也有相似的論述¹⁸⁴，唯賀貽孫更加強調詩人「無意」求工的創作態度，他說：「駭其奇者，以為百煉方就，而不知彼實得之無意耳。¹⁸⁵」詩作中足以令人感覺驚訝的奇妙詩句往往作者在創作時亦不自知，與都在技巧上談創作規律的姜夔，不論是「刻意求同」與「刻意求異」，兩人的持論都有很大的不同。

在詩歌本質的認同上，賀貽孫是學習姜夔的，《詩說》有云：「吟詠性情，如印印泥，止乎義禮，貴涵養也。¹⁸⁶」詩歌的本質在吟詠性情，而非沽名釣譽的功

¹⁸¹見(宋)姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1971)，頁439。

¹⁸²見(宋)姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1971)，頁440。

¹⁸³見(宋)姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1971)，頁439。

¹⁸⁴見本論文第四章論蘊藉之言簡意長。

¹⁸⁵見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》(台北：木鐸出版社，1983)，頁164、165。

¹⁸⁶見(宋)姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1971)，

用，這一點兩人的看法是相同的。不同點在姜夔認為詩與其他文學形式的區別在「要守法度」，也就是更加追求美的形式，這卻是賀貽孫所不以為然的。《詩說》中討論了篇法：「小詩精深，短章蘊藉。大篇有開闔，乃妙。¹⁸⁷」又說：

波瀾開闔，如在江湖中，一波未平，一波已作。如兵家之陣，方以為正，又復以為奇；方以為奇，忽復是正。出入變化，不可紀極，而法度不可亂。

188

守法度是指遵循固定法則寫作，才可稱之為合格的詩，對形式要求比較具體規範的格律詩體。賀貽孫在《詩筏》中說漢代詩文之妙在「愈碎愈整，愈繁愈簡，態似側而愈正，勢愈斷而愈連。¹⁸⁹」又說明漢樂府與古詩中，最難以掌握，也是最巧妙的地方，說：

樂府古詩佳境，每在轉接無端，閃鑠光怪，忽斷忽續，不倫不次。如群峰相連，？雲斷之，水勢相屬，縹緲間之。然使無？雲縹緲，則亦不見山連水屬之妙矣。¹⁹⁰

樂府古詩的轉接處往往能變化多端，看似不相連又實有相連處，往往讓人意想不到、掌握不住，這便是後人最難學到的巧妙之處。接著，再以畫家與詩家所論相比，說：

頁 440。

¹⁸⁷見(宋)姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1971)，頁 439。

¹⁸⁸見(宋)姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1971)，頁 440。

¹⁸⁹賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》(台北：木鐸出版社，1983)，頁 139。

¹⁹⁰賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》(台北：木鐸出版社，1983)，頁 151。

畫家所謂平遠者，如一幅亂山，幾數百里，而煙嶂連綿，看之令人意興無窮。在詩家惟漢人有之。今之學古詩者，但知學其平，不知學其遠。蓋平者其勢，遠者其神，神故不易學也。¹⁹¹

姜夔以江湖之波濤喻文章之開闔，而賀貽孫以山勢之綿延起伏喻詩文之開闔，兩位都以奇正相生之道看待詩文的出入變化。但是，姜夔還是很強調詩文規矩，認為「法度不可亂」方可達到詩之妙境，賀貽孫卻是強調在詩人超越所有法的規範達到無法之法後，方能進入化境。

在江西一片倡言詩法之聲中，姜夔洞悉其中弊病，且不迴避去談它，在《詩說》中談得最多的便是「詩病」與「詩法」，說：「不知詩病，何由能詩？不觀詩法，何由之病？」¹⁹²他認為只有在遵守法度的基礎上，在熟練掌握詩歌藝術表現的規律時，才能做到詩工，之後才能進而達到詩之高妙境界。但是精思與學力只能稱得上「詩工」，而未能達到「詩之妙」。於是，姜夔提出了四種高妙¹⁹³，前三種高妙講得是構思立意要新、要奇、要深，他認為這是可以通過學力精思達成的。姜夔苦吟詩歌，在字雕句琢的同時向「意格高遠¹⁹⁴」的方向前進，所以他又領悟

¹⁹¹賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁151、152。

¹⁹²見（宋）姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁439。

¹⁹³見（宋）姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁440。〈白石道人詩說〉認為詩有四種高妙：「一曰理高妙，二曰意高妙，三曰想高妙，四曰自然高妙。礙而實通，曰理高妙；出自意外，曰意高妙；寫出幽微，如清潭見底，曰想高妙；非奇非怪，剝落文采，知其妙而不知其所以妙，曰自然高妙。」

¹⁹⁴見（宋）姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁440。〈白石道人詩說〉：「意格欲高，句法欲響，只求工於字句，亦未矣。故始于意格，成于句字，句意欲深，欲遠，句調欲清，欲古，欲和，是為作者。」這與自然高妙之理通，都是在創造出人意外、不同流俗、自然高遠的藝術境界。

到詩由學習到創作必須要通過詩人「勝處要自悟¹⁹⁵」，才能達到詩的最高境界，就是四種高妙之最--「自然高妙」說：「知其妙而不知其所以妙。¹⁹⁶」應該就是產出具有靈性的詩的過程與境界。賀貽孫除了在《詩筏》中提出對悟的看法，更在《水田居文集》中說：「蓋作詩貴有悟門，悟門不在他求。¹⁹⁷」詩人在學習的過程當中反複的揣摩，深入玩味後得到豁然開朗，對詩作心領神會的貫通，這樣的學詩過程是靠詩人本身的領悟，不可外求的。姜夔在〈自序〉中說：「無所學之為得¹⁹⁸」即是自悟而得的理解，其交游中江西楊萬里的學習歷程似乎可以用來說明這種自悟而後自得的概念。賀貽孫在〈竟陵焚餘後〉一文提到：

余愛竟陵詩，而不肯學竟陵詩，每日媿其僻。然工部愛《文選》，而不學《文選》。供奉愛謝朓，而不學謝朓。亦安知其不學？但學而能捨耳。凡古之作者，無不愛而無所學。夫無所學，乃其無所不學也。¹⁹⁹

姜夔與賀貽孫都領悟到看似無所學的表象下，古人在無所不學的博學之後，能自化所學，使它成為自己的一部分。而姜夔所指的第四種自然高妙則是不求奇險怪僻、不事粉飾雕琢，而達到詩歌的一種自然天成的高妙境界。第四種自然高妙的境界與賀貽孫所講的「化境」是有部分的相似處，都是追求渾然天成的詩歌境界，但是賀貽孫的「化境」不僅是在論詩歌的審美境界，也含蓋了整個創作的過程，

¹⁹⁵見(宋)姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1971)，頁440。

¹⁹⁶見(宋)姜夔著：《白石道人詩說》，收入何文煥訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1971)，頁440。

¹⁹⁷見賀貽孫撰：《水田居文集》收入在紀昀等編著：《四庫全書存目叢書》(台灣：莊嚴出版社，1997)，卷五，頁170。

¹⁹⁸見姜夔著：《白石道人詩集》(上海：商務印書館，1975)，四部叢刊初編集部，第六十九冊〈白石道人詩集自序〉，頁11。

¹⁹⁹見賀貽孫撰：《水田居文集》收入在紀昀等編著：《四庫全書存目叢書》(台灣：莊嚴出版社，1997)，卷五，頁178。

是更完備的理論。

經筆者研究姜夔的詩論應是以學詩法為基礎，在創作過程時詩人要靠自悟才能對前人有所突破，強調詩工，更藉由自悟自得達到詩之妙，是法與悟並重的詩學思想。這樣的詩學理念在經過大約五百年後的賀貽孫將它說的更明白了，賀貽孫強調學習，廣學精讀後還要能捨棄所學，有捨方有得的化入與化生，經詩人有機體千變萬化後才能創造出詩歌變化渾淪、妙不可言之化境。

（四）嚴 羽

嚴羽（1198-1241），字儀卿，一字丹邱，號「滄浪逋客」，雖有憂時念國之思，因當時政治環境的不相容，他才走上隱居不仕之路，著有文學理論專書《滄浪詩話》。賀貽孫在《詩筏》中說嚴羽的《滄浪詩話》大旨不出悟字，足以長人慧根²⁰⁰，二者皆以妙悟論詩。嚴滄浪說：「當以盛唐為法²⁰¹」屢次說到「熟參」、「熟讀」，《詩筏》也說：「須熟看唐人詩，方能辨宋詩蒼白。²⁰²」嚴羽重興趣，以神為詩歌極致的表現；賀貽孫論詩也提到興味，對嚴滄浪之論有認同處，也有部分意見相歧。筆者分述如下：

嚴滄浪以禪喻詩，把妙悟當作詩學的核心範疇。悟是生命渾化的瞬間，認為「盛唐諸公」是「透徹之悟」，達到了渾融圓整而又具有言外之意、韻外之致的審美境界。在《滄浪詩話·詩辨》中說：

詩者，吟詠情性也。盛唐詩人惟在興趣，羚羊掛角，無跡可求。故其妙處透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之色，鏡中之象，言

²⁰⁰賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁141。

²⁰¹見（宋）嚴羽撰，（清）胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話注》（台北：廣文書局印行，1978），頁25。

²⁰²見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁194。

有盡而意無窮。²⁰³

這段話中「羚羊掛角」和「湊泊」都是禪家話，所指的分別是「圓融而不著痕跡」和「聚合、聚結」之意，他認為詩要追求淡遠空靈的風格、毫無綴合痕跡的境界美。嚴羽所說：「不可湊泊」就說明詩要的是一種完整的審美境界，不是詩中各要素的拼湊。他揭示詩歌的審美特性---整一、虛幻、多義²⁰⁴，又進一步言及別材、別趣說，強調詩的寫作必須空靈，不落形式，言有盡而意無窮，讓讀者發揮聯想力，進而達到自我創造，可以無窮回味的美感效應。這與賀貽孫所說的化境：「清空一氣，攪之不碎，揮之不開，此化境也。²⁰⁵」是有相同的主張，都認同詩歌的完整性，而非尋章摘句的斷章去看一首詩的意境。在《詩筏》中，也強調詩歌的「未達之意 全從言外得之。²⁰⁶」一旦道破，便全詩索然無味。

此外，嚴羽以妙悟論詩，以近似禪家「頓悟」的思維方式，審美直覺所蘊化的詩境為「透徹之悟」的境界，更說：「禪道為在妙悟，詩道亦在妙悟。²⁰⁷」就是深入體會、掌握前人創作規律。反之，若是「見詩之不廣，參詩之不熟²⁰⁸」則無法掌握「透徹之悟」。賀貽孫在《詩筏》和《水田居文集》中，也多次提到作詩要有悟門。²⁰⁹嚴羽強調熟參的工夫，他說：「 以下諸家之詩而參熟之，其

²⁰³見（宋）嚴羽撰，（清）胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話注》（台北：廣文書局印行，1978），頁 21。

²⁰⁴張晶、劉洁：〈謝榛詩學對嚴羽的超越及其時代意義〉《雲南人文科學學報》第 26 卷，第 6 期，2000.6，頁 93。

²⁰⁵見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁 137。

²⁰⁶見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁 149。

²⁰⁷見（宋）嚴羽撰，（清）胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話注》（台北：廣文書局印行，1978），頁 11。

²⁰⁸見（宋）嚴羽撰，（清）胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話注》（台北：廣文書局印行，1978），頁 13。

²⁰⁹賀貽孫在《詩筏》和《水田居文集》中，多次以「悟」字論詩。可參見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁 141、147、167。以及見賀貽孫撰：《水田居文集》收入在紀昀等編著：《四庫全書存目叢書》（台灣：莊嚴出版社，1997），卷

真是非自有不能隱者。²¹⁰」對名家名詩要反覆「熟參」，以求對詩的意蘊豁然領悟。他指責江西詩病，認為其「尚理而病于意興²¹¹」。又指出宋代詩人之弊在：「以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩。²¹²」在詩歌創造方式上，嚴羽明顯的尊唐抑宋，賀貽孫也尊唐詩，反對宋朝以說理議論為詩，在《詩筏》中說：「宋詩惟談理談學者，當如禪家偈頌，另為一書。²¹³」，又在〈陶邵陳三先生詩選序〉一文中說：「陶詩與《三百篇》，惟不言理，故理至焉。邵、陳言理之詩，非詩人之詩也。²¹⁴」但賀貽孫並不全然廢言宋詩，這是與嚴羽比較不同的。他肯定了歐陽修、蘇軾等宋代詩人，認為他們不輸唐代名家，即使在盛唐也能別成一派，有自己的一片天地。嚴滄浪的「妙悟說」：「為悟乃為當行、乃為本色。²¹⁵」所謂的「當行」、「本色」即是「盛唐詩人惟在興趣²¹⁶」的「興趣」，也就是創作方式「不涉理路，不落言筌。²¹⁷」的直覺式創作，不在言詞上留下痕跡，不必憑藉學問與議論，而是在情景交會下的偶然觸遇、隨機感興的構思方式，使詩人主觀感情與外在客觀景物自然交融，以達到詩中的妙境。賀貽孫也在《詩筏》中談及「興

五，頁 170、171、173、178。因筆者在論文中有關引文，故於此不再一一列舉。

²¹⁰見（宋）嚴羽撰，（清）胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話注》（台北：廣文書局印行，1978），頁 14。

²¹¹見（宋）嚴羽撰，（清）胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話注》（台北：廣文書局印行，1978），頁 142。

²¹²見（宋）嚴羽撰，（清）胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話注》（台北：廣文書局印行，1978），頁 21。

²¹³見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁 178。

²¹⁴見賀貽孫撰：《水田居文集》收入在紀昀等編著：《四庫全書存目叢書》（台灣：莊嚴出版社，1997），卷三，頁 83。

²¹⁵見李銳清著：《滄浪詩話詩歌理論研究》（香港：中文大學出版社，1992），頁 116。

²¹⁶見（宋）嚴羽撰，（清）胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話注》（台北：廣文書局印行，1978），頁 21。

²¹⁷見（宋）嚴羽撰，（清）胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話注》（台北：廣文書局印行，1978），頁 21。

趣」，說：「詩以興趣為主，興到故能豪，趣到故能宕。²¹⁸」興是詩人在創作時，詩興的感發，文思所到，如泉湧出；趣是詩篇使人感到愉快、有意思，令人玩味。這樣興趣豪宕的詩作，才具有吸引力、張力。賀貽孫又說：「神而化之，存乎其人，非筆舌所能宣也。²¹⁹」認為詩人「情與景會」，各人所感受不同²²⁰，自寫性靈，才能創作出「入化」的絕妙好詩。

嚴羽對學詩之人有所建議，認為：「夫學詩者，以識為主，入門須正，立志須高，以漢魏盛唐為詩。²²¹」學詩之人入門最應講究，以盛唐詩為宗，又說：「詩而入神，至矣，盡矣，蔑以加矣！²²²」重視詩人主體內在的神悟。賀貽孫論詩重視入門²²³，也講入神，說：「神者，靈變惝恍，妙萬物而為言。²²⁴」這樣心靈突發的思維活動特別活躍狀態，才能創作變化渾淪的詩歌「神化」境界。賀貽孫對嚴滄浪的詩論雖多有承繼，但並非完全的接受，例如：賀貽孫對嚴羽「律詩難於古詩」一說便不讚同，他說：「彼以律詩斂才就法為難耳，而不之古詩中無法之法更難。²²⁵」嚴羽或許以為古詩法度寬，自然行文運筆得以自如，律詩規定較嚴格，詩人不能率意為之。賀貽孫卻認為律詩規範雖嚴謹，但有法則可依循，只要依法創作，要達到工巧並非難事。而古詩無法可循，沒有規矩故難以成方圓。又對嚴羽提的「七言律難於五言律」的說法，提出駁解：

²¹⁸見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁192。

²¹⁹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁144。

²²⁰見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁185。文中說：「前輩看詩，不獨不隨人好尚，即其觸景觸機時，亦別有證入。」

²²¹見（宋）嚴羽撰，（清）胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話注》（台北：廣文書局印行，1978），頁14、15。

²²²見（宋）嚴羽撰，（清）胡鑑注，任世熙校：《滄浪詩話注》（台北：廣文書局印行，1978），頁21。

²²³見賀貽孫撰：《水田居文集》收入在紀昀等編著：《四庫全書存目叢書》（台灣：莊嚴出版社，1997），卷五，頁170。〈示兒一〉：「日取三百篇及漢唐人佳詩，反覆吟詠，自能悟入。或無悟門，但於古詩及漢魏晉唐人詩內，聲音字句，摹擬描畫。」

²²⁴見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁136。

²²⁵見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁164。

彼謂七言律格調易弱耳，而不知五言律音韻易促也。五字之中，鏗然悠然，無懈可擊，有味可尋，一氣渾成，波瀾獨老，名為堅城，實則化境，則五言律難於七言律也。²²⁶

五言律詩的字句比七言律詩少，詩句短卻又講究委婉，一般詩人要在五字之中達到化境，往往巧力難及。賀貽孫對嚴羽所論尚有看法相左之處²²⁷，筆者不再一一列舉，可見賀貽孫論詩是持有己見，選擇性的繼承，即使面對詩論大家嚴羽亦是如此。

第三節 調合明代詩論

就明代詩壇而言，格調派先驅李東陽致力將傳統樂教內涵具體化，作為格調的基礎，認為聲韻律調才是詩歌的基本質性，並指出：「觀樂記論樂聲處，便識得詩法。²²⁸」將聲音的理論具體化為「調」，再反覆析論²²⁹，建立當時文人對傳統典律的理解與詮釋。前後七子²³⁰捨情言法，擬古之風盛行；而公安、竟陵講究性靈，捨法言情，力矯時弊。前者捨情言法固然有所失，但後者矯枉過正，也難考

²²⁶ 見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁164。

²²⁷ 見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁141、142、164、181、192、195。

²²⁸ 見（明）李東陽：《續歷代詩話》，收入丁仲祐編：《懷麓堂詩話》（台北：藝文印書館，1983），頁1641。

²²⁹ 參見簡錦松：《明代文學批評理論》（台北：學生書局，1989），頁250-251。

²³⁰ 前七子乃以李夢陽（獻吉，1472-1530）與何景明（仲默，1483-1521）為首，此外尚有徐禎卿（昌穀，1479-1511）邊貢（廷實，1474-1523）康海（德涵，1475-1540）王九思（敬夫，1468-1551）王廷相（子衡，1474-1544）；後七子乃李攀龍（于麟，1514-1570）與王世貞（元美，1526-1590）為主，此外尚有謝榛（茂秦，1495-1575）宗臣（子相，1525-1560）梁有譽（公實，1519-1555）徐中行（子興，1517-1578）與吳國倫（明卿，1524-1593）因為提倡「文必秦漢，詩必盛唐」的復古文學觀念，因此，一般文學史與文學批評史對這一流派以「復古詩派」視之。

量全面。兩方雖欲各自創造詩壇的新氣象，但也因過於偏執一方而有所短。經歷明代的詩論紛爭不休，賀貽孫認為情與法不相衝突，故兼融情、法，取法於兩者並且加以折中。

（一）復古詩派

明七子要求真實情感要用合乎古人格調的形式表達，要以盛唐的「格高調古」來規範²³¹。律是詩歌固定的音律規則，如：五言七言、平仄用韻等，調是足以形成可供辨識的不同時代風調，有種種不同的巧妙變化，李東陽便說：「律者，規矩之謂，而其為調者則有巧存焉。²³²」在追尋前人作品的同時，又必須面對古樂不存的現實，只好引領當時詩人從民歌去重拾對詩歌聲律的美感體會²³³，以喚起詩歌中的自然音韻之美。讓讀者吟詠情性，變化氣質，強調吟詩、誦詩的重要性。明清之際的賀貽孫也要人反覆吟誦佳詩，沉浸其中，這樣的想法是擬古派的程古精神，同時也強調民間歌謠，是近日真詩之所在²³⁴，對復古詩派承繼的脈絡是有跡可尋的。

七子的格調聲律之說是以格調聲色、氣象形貌作為詩文追求的目標，缺乏內心深處的真實情感²³⁵，而從語言文字的建構組合上尋找詩的外殼樣貌，一味的雕飾摹擬，使詩歌喪失其生命力。明代的擬古主義以前後七子為首要，其中對賀貽孫影響最大的是謝榛，有《四溟詩話》，其次是與後七子同調的王世懋，有《藝圃擷餘》、胡應麟《詩藪》、和屠龍的〈論詩文〉、序文的論點等。擬古格調派將

²³¹ 見陸耀東主編，李世英、陳水雲著：《清代詩學》（長沙：湖南人民出版社，2000），頁48。

²³² 見（明）李東陽：《續歷代詩話》，收入丁仲祐編：《懷麓堂詩話》（台北：藝文印書館，1983），頁1650。

²³³ 見（明）李東陽：《續歷代詩話》，收入丁仲祐編：《懷麓堂詩話》（台北：藝文印書館，1983），頁1647。文中說：「今之詩，惟吳越有歌，吳歌清而婉，越歌長而激。然士大夫亦不皆能。」

²³⁴ 見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁153。

²³⁵ 見屠龍著：《鴻苞集》（台北：莊嚴文化出版社，1995），四庫存目叢書，子部八十九冊，卷十七〈論詩文〉，頁248。文中評論：「至我明之詩，則不患其不雅，而患其太襲；不患其無辭采，而患其鮮自得也。」

目光放眼過去，致力凝聚出美學的典律規則和尋求古人詩作的變化規律，更以程古作為作品傳世的途徑。賀貽孫反對摹擬的詩文，以為詩歌樸勝華、拙勝巧，但作詩若有意成為樸拙粗鄙，反而不如華巧，故仍強調詩人的天然本色，對整個明代的擬古風具針砭之意。

賀貽孫曾²³⁶：「明代如李獻吉、王元美諸公，非無佳詩，若明眼人刪削，猶可傳世。」並未全盤打翻這些復古人士的成就，但賀貽孫認為這些前輩只能算是名家，卻無法稱作「大家」，是因相互標榜、屈辱，剽竊摹擬，在詩品與獨創性上不及古人。擬古主義的詩人對《詩筏》的啟發，筆者取謝榛、王世懋、胡應麟、屠龍等人，分述如下：

1. 謝榛

謝榛（1499-1579），字茂秦，號四溟山人²³⁷。雖是明代後七子之領導人物，但揚棄前七子的詩論，在復古的基調下，又上承接嚴羽的理論，進而開拓新的詩學理論，為明代的文壇審美觀提供轉變的契機。

在《詩家直筆》（又名《四溟詩話》）中，強調天然與渾然這兩個重要美學議題，天然是指自然之美，而渾然是指精工之妙。他認為這兩者有相輔相成，可互補而統一。他肯定杜甫「句法自然」、「造語自然²³⁸」，他反對杜撰生造、晦暗艱深的語言，認為有礙於詩文語言的自然流暢性。渾然是指工必至於精的一種境界，所以他在創作上強調要著力於構思和修改，寫詩要嚴肅認真，思慮周全，不可輕率疏忽，「精工」以「完其造物²³⁹」，所謂：「詩有極易之句，或從極難中來²⁴⁰」。賀貽孫也說：「古今必傳之詩，雖極平常，必有一段精光閃爍，使人不敢以平常

²³⁶見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁197。

²³⁷見（清）張廷玉撰，《明史列傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（台北：明文書局，1992），卷二百八十七，列傳第一百七十五，頁7375。

²³⁸見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷二，頁1388、1390。

²³⁹見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷四，頁1458。

²⁴⁰見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷四，頁1433。

目之，及其奇怪，則亦了不異人意耳。乃知『奇』、『平』二字，分拆不得。²⁴¹」在詩歌評鑑上，謝榛和賀貽孫一樣都強調自然與渾化的美；但是在詩歌創作上，兩人同樣強調詩文發於自然。唯在創作態度上卻是不同，謝榛嚴謹的寫作態度和賀貽孫所論「無意於詩」、「落筆自然」是背道而馳的。謝榛以陶淵明和謝靈運作詩相比，說：「自然妙者為上，精工者次之。²⁴²」其中所論的自然與精工是指詩人在創作時「著力與不著力²⁴³」之分，而非美學上所討論的審美概念。他強調天然與渾然互補而入化，也就是處在自然與渾然之間，詩要發於自然，但是率爾操觚，難成盡善盡美之作，故詩人要苦思、選擇、以詩人之筆補以造化之力。因此，謝榛強調煉字，要「用字精工²⁴⁴」又說：「一字不工，則一篇不純²⁴⁵」。而賀貽孫則以為平時的學養很重要，詩人「涵修養應俱全於心中，創作時情景偶然交會，便自然成詩，揮灑自如，以煉字句為「詩家小乘²⁴⁶」，說：「詩家固不能廢煉，但以煉骨煉氣為上，煉句次之，煉字斯下矣。²⁴⁷」這樣的說法相較於謝榛所論「精工」層次更高，思維更深入。故二人論詩，創作「發於自然」的論點是相同的，而「成於精工」的見解卻是有差異性。

謝榛強調：「作詩貴乎真²⁴⁸」真性情使是詩作產生生命的形式，他的真包括情真、景真、事真、意真，詩人真實的抒寫自己的不幸遭遇和盡情直抒心中的感受。詩作隨世而變，不必刻意模擬，在《四溟詩話》中說；

《三百篇》直寫性情，靡不高古，雖其逸詩，漢人尚不可及。今之學者務去聲律，以為高古，殊不知文隨世變，且有六朝唐宋影子，有意於古，終

²⁴¹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁136、137。

²⁴²見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷四，頁1466。

²⁴³見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷四，頁1466。

²⁴⁴見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷三，頁1403。

²⁴⁵見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷一，頁1340。

²⁴⁶見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁141。

²⁴⁷見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁165。

²⁴⁸見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷二，頁1379。

非古也。²⁴⁹

這部分的詩論與賀貽孫所論述的「時代本色」是相同的。賀貽孫或許有受謝榛論詩的影響，包括在興與悟，論情、景與詩的關係，謝榛說：「景乃詩之媒，情乃詩之胚。²⁵⁰」景是作詩的媒介物，由情孕育詩作，情是詩的基礎，反對言行不一、虛美諂媚或機械模擬的詩作。謝榛論興說：「情景相觸而成詩²⁵¹」外在的景與詩人心中的情感相接觸，使詩人內在有所觸動，才發而為詩。謝榛對唐詩的偏好和直觀的把握，領悟到唐人作詩重在感興，而宋人作詩則貴先立意。所謂的「感興」便是「漫然成詩²⁵²」、「走筆天成而妙²⁵³」、「天機，待時而發，觸物而成，雖幽尋苦索，不易得也。²⁵⁴」謝榛倡導一種質樸自然的詩風，以便性情自由暢達的發抒，謝榛說：「反樸復拙，以全其真。²⁵⁵」論詩之「悟」，認為詩人內心要自悟，而所謂悟也是創作方式之一，是體悟，是心靈的洞開，也是心靈與外界交流時的豁然開朗。又說：「非悟無以入其妙²⁵⁶」強調「悟」的重要性，從「得其妙」到「悟

²⁴⁹見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷一，頁1343。

²⁵⁰見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷三，頁1400。

²⁵¹見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷四，頁1459。

²⁵²見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷一，頁1363。

²⁵³見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷三，頁1420。

²⁵⁴見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷二，頁1376。

²⁵⁵見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷四，頁1476。

²⁵⁶見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷一，頁1348。

其大妙」，以大妙無意為詩。²⁵⁷此外，謝榛認為作詩者必具備四項要件：「體貴正大，志貴高遠，氣貴雄渾，韻貴雋永。²⁵⁸」又列舉劉邦、魏武帝、魏文帝等史上人品與文品錯位的現象，說明史上有言者不必有德之弊，從而提出建立詩人更高尚的品德和恢宏的胸襟是進行文藝審美創作活動的根本，賀貽孫也看重詩品與人品的關係。而詩人重要在養與悟，因為養可發其真，而悟可入其妙。對於初唐、盛唐詩歌之佳作，謝榛說：「熟讀之以奪神氣，歌詠之以求聲調，玩味之以裒精華。²⁵⁹」熟讀、歌詠、把玩為論詩「入悟」之大要，把玩詩歌的創作直達出神入化的渾淪妙境，這與賀貽孫所論「厚養之道」是有相似之處。而「養」又含蓋了養性情、養氣、養心；養的主要方式在「讀書」。謝榛認為所讀的內容大多是初唐、盛唐諸家，尤其是李杜詩要達到「熟讀之以奪氣神²⁶⁰」胸中如此蘊涵，創作時才能發自心胸，出自真性情。賀貽孫也認為讀書學古是著重在學習古人的精神內涵，強調讀書，也要人反覆誦讀李、杜詩，韓、蘇文，以得其味²⁶¹，更強調學古蓋取其神，學古之後在於能捨、能變，而不泥於古人的文字形貌。綜合以上可知，就詩歌創作論而言，賀貽孫是深受謝榛的影響。

《詩家直筆》論詩：「走筆成詩，興也；琢句如神，力也。²⁶²」強調自然起興和近乎神技的精工之美兩方面的融合，方為好詩，認為只有「琢句」方能達到

²⁵⁷見李文天著：〈謝榛：復古在承前啟後之間〉《雲夢學刊》第27卷，第5期，2006.09，頁87。

²⁵⁸見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷一，頁1348。

²⁵⁹見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷三，頁1412。

²⁶⁰見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷三，頁1412。

²⁶¹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁135。文中論曰：「李、杜詩，韓、蘇文，誦及全集，愈多愈妙。反覆朗誦至數十百過，口頰涎流，滋味無窮，咀嚼不盡。」

²⁶²見謝榛著：《四溟詩話》，收入丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷三，頁1408。

「入神之境」。又點出「文隨世變」，以「自然妙者」為上，這些論點對後代賀貽孫都有所啟發，甚至如釀蜜之說與鍛鍊字句之論在《詩筏》中都可見到，足見賀貽孫應是深受謝榛的啟迪。

2. 王世懋

王世懋（1536-1588），字敬美，為明後七子領袖王世貞之弟，嘉靖三十八年（1559）進士，官至南京太常寺少卿²⁶³。郭紹虞先生認為王世懋的論調比復古派更可取，認為「格調派的轉變者²⁶⁴」。王世懋論詩的主旨在《藝圃擷餘》中揭示：「本性求情，且莫理論格調。²⁶⁵」這種重性情而輕格調的詩學觀，的確是與傳統重視經典的復古格調派不同。但因王世貞與李攀龍對王世懋的文章不無溢美之辭，可見王世懋的整體創作風格與王世貞相近，故一般也是將王世懋視為後七子復古派陣營中人。

除了重性情之外，王世懋詩論還倡導詩人創作應具備「詩必自轉²⁶⁶」的主體意識與「詩必成家²⁶⁷」的獨立精神。在《藝圃擷餘》中的對於「辨體」的一段敘述說：「小詩欲作為王、韋，長篇欲作老杜，詞曲家非當家本色，雖麗語博學無用²⁶⁸」「欲作」指摹擬，一旦摹擬便非本色。「辨體」是指辨析不同階段的古詩風格特徵及其創作的要求，王世懋認為模仿是無效的，只能做到形似而神不似，不能盡合古詩之體，終究不是「當家本色」。賀貽孫於此也認為詩人應有詩

²⁶³ 見（清）張廷玉撰，《明史列傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（台北：明文書局，1992），卷二百八十七，列傳第一百七十五，頁 7382。

²⁶⁴ 見郭紹虞著：《中國文學批評史》（上海：新藝文出版社，1955），頁 329。

²⁶⁵ 見（明）王世懋著：《藝圃擷餘》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 501。

²⁶⁶ 見（明）王世懋著：《藝圃擷餘》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 497。

²⁶⁷ 見（明）王世懋著：《藝圃擷餘》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 501。

²⁶⁸ 見（明）王世懋著：《藝圃擷餘》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁 498。

人的本色與獨特的風格，不論是對歷代詩作或詩人，都強調應保有本色，具備獨特性與時代性。《詩筏》明確的點出「無俗韻」、「押韻妙處，決不在官樣」、「忌起結雷同²⁶⁹」等容易影響詩人本色的寫作方式。創作具有主體意識的前題下，才能考慮辨析詩歌體制的風格；在自己的創作能表現出「獨擅一家之長」²⁷⁰，形成獨特風格之後，才可以言格調。在《藝圃擷餘》中認為晚唐之溫庭筠等是很有個人特色的詩人，何必「詩必盛唐」。王世懋又說：「晚唐詩萎蕪無足言，獨七言絕句膾炙人口，其妙至欲勝盛唐。愚謂絕句覺妙，正是晚唐未妙處，其勝盛唐，乃其所以不及盛唐也。²⁷¹」晚唐絕句勝於盛唐之處在「工巧」，而過於重視「工巧」也正是晚唐所以不及盛唐之處。因為絕句之趣在有意無意之間，晚唐詩快心露骨，便失去絕句的本色，晚唐人有意勝過前輩，故失其自然渾化之妙，與賀貽孫在《詩筏》中所說論：「晚唐七言絕句妙處，每不減王龍標。然龍標之妙在渾，而晚唐之妙在露，以此不逮。²⁷²」認為中、晚唐人有意勝盛唐，反而落於其下，失其本色之說法相近。

賀貽孫在求真性情、詩人本色和時代文體本色的論點²⁷³上，對王世懋的「辨體」論與「逗者，變之漸也。²⁷⁴」這種肯定時代文學風格的漸變與過渡性的看法是很接近的。賀貽孫也以正、變、新、衰的過程論詩的演化，更說不僅唐朝如此，甚至六朝詩亦然，他說：「愈變愈新，因而愈衰，是六朝之詩，亦自為初盛中晚

²⁶⁹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁158、165、170。

²⁷⁰見（明）王世懋著：《藝圃擷餘》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁503。

²⁷¹見（明）王世懋著：《藝圃擷餘》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁501。

²⁷²見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁173。

²⁷³詳見本論文第四章。

²⁷⁴見（明）王世懋著：《藝圃擷餘》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁499。

也。²⁷⁵」就是這樣古詩與近體詩便分道揚鑣。此外，兩人也都認為詩人的才與學是創作的根本：王世懋在《藝圃擷餘》中披露：「今之學者，但須真才實學，本性求情，且莫理論格調²⁷⁶」這無疑是對當時崇尚格調的擬古風氣不滿，而對當時的人所提出的忠告。詩人本身的才學與性情的發抒，在詩作中的表現更勝於對古詩聲律格調的揣摩，動搖了王世貞所說：「才生思，思生調，調生格。思即才之用，調即思之境，格即調之界。²⁷⁷」提出與作家的才能與氣質是格調產生的基礎這個觀點不同的看法。賀貽孫對於詩人的才情與學習也很重視，因為學習是學問的根本，唯有反覆的吟誦經典與廣泛的閱讀古籍，豐富人生閱歷，體悟生活，才是詩人厚養之道。賀貽孫對王世懋在文學觀的看法還有一個承繼處，就是兩人對詩歌中的朦朧色彩的追求，詩中情感的不可言說性有一致的看法：王世懋說：「妙在有而若無；實而若虛，可意悟不可言傳，可力學得不可倉促得。²⁷⁸」對詩歌意境中所追求的若有似無的意境美，王世懋根基前人，將詩歌美學更往前推進一步，又說：「絕句之源，出於樂府，貴有風人之致，其聲可歌，其趣在有意無意之間，使人莫可捉摸。²⁷⁹」道出詩歌中令人難以捉摸的詩趣。這與賀貽孫在《詩筏》中所追求的化境，所論「厚養之道」與論「詩之蘊藉」中的論述有相近之處。

綜合以上所述，賀貽孫受王世懋詩論的影響主要是在詩人學習、詩歌的獨創性、詩歌遞變的時代性與審美觀等方面有所繼承。

²⁷⁵見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁163。

²⁷⁶見（明）王世懋著：《藝圃擷餘》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁501。

²⁷⁷見（明）王世貞著：《藝苑卮言》，丁仲祐編訂：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1974），卷七，頁1112。

²⁷⁸見（明）王世懋著：《藝圃擷餘》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁497。

²⁷⁹見（明）王世懋著：《藝圃擷餘》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁501。

3.胡應麟

《詩藪》是胡應麟（1551-1602）所撰寫評論古今詩歌的詩話，全書分為內編、外編、雜編以及續編四個部分²⁸⁰。胡應麟論詩以王世貞的《藝苑卮言》為依歸²⁸¹，以格調論詩，故筆者將胡應麟視為擬古派之一。

胡應麟的《詩藪》於格調外，兼言神韻，說：「律詩全在音節，格調、風神全在音節中。²⁸²」又強調詩中要有變化，所謂：「變主格，化主境。²⁸³」又說：「變則標奇越險，不故主常；化則神隨天動，從心所欲。²⁸⁴」所謂化即入神、妙悟，首次明確提出神韻以論詩²⁸⁵。《詩筏》也在性靈之外，兼重神韻，其論詩可說以性靈入，由神韻出。胡應麟要人泛取博觀，說：「若昌黎之鴻偉，柳州之精工，夢得之雄奇，樂天之浩博，皆大家之材具也。²⁸⁶」學習各家前輩所專擅之處。《詩筏》重盛唐詩，要人熟讀李、杜詩和韓、蘇文，但卻不廢晚唐、宋、元、明詩之佳者，更說：「晚唐人落想之妙，亦有初盛人所不能道者²⁸⁷」不論各朝代的詩必都代表其時尚性與時代意義，故不可偏廢。又論詩求工不必求切，胡應麟說：「工而不切，何害其工？切而不工，何取於切？²⁸⁸」因此，詠物著題要以「不切而切，切而不覺其切。²⁸⁹」為佳。關於「切題」的看法，賀貽孫應該是有承繼胡應麟之處，論詩也以「不必切題為妙²⁹⁰」，更在《詩筏》中說：「作詩必句句著題，失之

²⁸⁰ 見（清）張廷玉撰，《明史列傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（台北：明文書局，1992），卷二百八十七，列傳第一百七十五，頁7382。

²⁸¹ 見莊濤等主編：《寫作大辭典》（上海：漢語大詞典出版社，2003），頁687。

²⁸² 見胡應麟著：《詩藪》（台北：廣文書局，1973），〈內編〉，頁315。

²⁸³ 見胡應麟著：《詩藪》（台北：廣文書局，1973），〈內編〉，頁277。

²⁸⁴ 見胡應麟著：《詩藪》（台北：廣文書局，1973），〈內編〉，頁277。

²⁸⁵ 見莊濤等主編：《寫作大辭典》（上海：漢語大詞典出版社，2003），頁687。

²⁸⁶ 見胡應麟著：《詩藪》（台北：廣文書局，1973），〈外編〉，頁548。

²⁸⁷ 見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁143。

²⁸⁸ 見胡應麟著：《詩藪》（台北：廣文書局，1973），〈內編〉，頁305、306。

²⁸⁹ 見胡應麟著：《詩藪》（台北：廣文書局，1973），〈內編〉，頁307。

²⁹⁰ 見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁169。

遠矣。²⁹¹」不黏不切，始見含蓄。胡應麟論詩以清婉為佳，他說：「清者，超凡絕俗之謂，非專於枯寂閒淡之謂也；婉者，深厚雋永之謂，非一於軟媚纖靡之謂也。²⁹²」賀貽孫也反對粗俗、纖麗的詩，重視詩的蘊藉、深厚²⁹³。胡應麟以為作詩不外體格聲調和興象風神，亦即法與悟²⁹⁴。在《詩藪》：

漢魏以後談詩者，吾於宋嚴儀卿得一悟字，於明李獻吉得一法字，皆千古詞場大關鍵。第二者不可偏廢，法而不悟，如小僧縛律；悟不由法，外道野狐耳。²⁹⁵

胡應麟認為法與悟兩者不可偏廢，但強調創作過程循序漸進之法，認為體格聲調是有法則可尋更勝於無方可執的興象風神，說：「故法所當先，而悟不容強。²⁹⁶」《詩筏》也說《滄浪詩話》「大旨不出悟字²⁹⁷」，又強調詩學由法入，靈活變化後由再「捨」法進入「無法之法」的最高境界。二者最大的不同點在胡應麟論詩法重於悟，而賀貽孫卻更重視詩人所悟之不同，也就是「化」的個別獨特性。

賀貽孫重盛唐，卻不廢晚唐、宋、元、明詩之佳者，以自然神化為尚，反對粗俗纖麗，以法入詩學，主捨筏登岸，卻不廢法，這些主張對胡應麟在創作論上

²⁹¹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁168。

²⁹²見胡應麟著：《詩藪》（台北：廣文書局，1973），〈外編〉，頁543。

²⁹³見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁135。文中說：「詩文之厚，得之內養，非可襲而取也。博綜者謂之富，不謂之厚。穠縟者謂之肥，不謂之厚。粗儻者謂之蠻，不謂之厚。」又批評陸機〈擬青青陵上柏〉：「士衡自『置酒』以下，句句作繁麗語，無復回味……」，頁154。又說：「樸實勝華」，頁178。又直言說：「詩以蘊藉為主……」，頁135。

²⁹⁴見胡應麟著：《詩藪》（台北：廣文書局，1973），〈內編〉，頁308、309。文中云：「作詩大要不過二端，體格聲調與興象風神而已。體格聲調有則可尋，興象風神無方可執……故法所當先，而悟不容強也。」

²⁹⁵見胡應麟著：《詩藪》（台北：廣文書局，1973），〈內編〉，頁307、308。

²⁹⁶見胡應麟著：《詩藪》（台北：廣文書局，1973），〈內編〉，頁308。

²⁹⁷見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁141。

的詩論有一定程度的學習。

4.屠龍

屠龍（1521-1605）²⁹⁸論詩，雖然自格調說入，卻不認同擬古主義。他雖以總綱式說明影響聲調的多元因子²⁹⁹，但論詩仍本歸性情。甚至產生與性靈派氣息相通的論點，他說：「匪其文傳，其性靈傳也。³⁰⁰」又說：「非其詩傳，神傳也。³⁰¹」這樣的說法與賀貽孫所說：「老杜之詩，所以傳者，其神傳也。³⁰²」看似回歸性情的主軸，但他的重點是在讓學者適才適性的選擇接近自身性情的律調，其本質精神仍屬於格調派。

論詩重妙悟的屠龍，認為詩與詩人的學習和才情並非直接相關，在其〈論詩文〉一文中曾說：

詩非博學不工，而所以工非學；詩非高才不妙，而所以妙非才。杜撰則離，離非超脫之謂；格雖自創，神契古人，則體離而意未嘗不合，程古則合，合非模擬之謂；字句雖因，神清不傳，則體合而意未嘗不離。³⁰³

文中辨明程古與擬古、超脫與杜撰的不同，程古是神契古人，摹擬則是字句相因。文隨世變，若一味以古人之法束縛今日之學者，詩人將很難有所自得，更談不上創見。他又說：「詩之變隨世遞遷，天地有劫，滄海有改，而況詩乎？善論詩者，

²⁹⁸見（清）張廷玉撰，《明史列傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（台北：明文書局，1992），卷二百八十八，列傳第一百七十六，頁7388。

²⁹⁹屠龍所論包括：聲以代變、聲以人殊、聲以俗移、聲以情遷，凡時代、地域、才情都足以影響聲調的表現。

³⁰⁰見屠龍著：《鴻苞集》（台北：莊嚴文化出版社，1995）四庫存目叢書，子部八十九冊，卷十七〈論詩文〉，頁255。

³⁰¹見屠龍著：《白榆集》（台北：偉文圖書公司，1977），卷三，〈王茂大修竹亭稿序〉，頁152。

³⁰²見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁136。

³⁰³見屠龍著：《鴻苞集》（台北：莊嚴文化出版社，1995）四庫存目叢書，子部八十九冊，卷十七〈論詩文〉，頁252。

政不必區區以古繩今，各求其至可也。³⁰⁴」詩文本身的形式或特色會因世代不同而有所轉變，詩人創作乃是本於性情，適性發揮，各求其至。賀貽孫也講學古在學其神，強調詩隨世變的「時代本色」。

屠龍又說詩生乎性情，以真與自然為尚，在〈皇明名公瀚藻序〉說：「華之發以根，物之貴在質。株色自然，粉黛為假；造物至妙，剪綵非工。即之爛然，索之無味，則工也，假也。³⁰⁵」強調自然更勝於工巧，對後代文人雖用字修辭華美，但過度裝飾，讀來卻索然無味的詩作，語言再工巧，失了真便不自然。詩既生乎性情，主張由詩去觀察作者的個性、人格。在〈王茂大修竹亭稿序〉中說：

夫詩者神來，故詩可以窺神，士之寥廓者語遠，端亮者語莊，寬舒者語和，褊急者語峭，浮華者語綺，清枯者語幽，疏朗者語暢，沉著者語深，譎蕩者語荒，陰鷲者語險。讀其詩千載而下，如見其人。士不務養神而務工詩，刻畫斧藻，冗理粗具，氣骨索然，終不詣化境。³⁰⁶

從詩作中所承現出來的語調和內容等特色可以看出作者的性情、神貌，所謂文如其人便是。文中要求讀書人要注重養神，此時的神是指個人在精神上的充實，更重視詩人的氣骨修養，如此可使詩文臻於「化境」。這點與賀貽孫在論及詩品與人品時，也認為文如其人，論詩文有神，重養氣，以神以氣創作詩文，更認為「化境」是詩文的最高境界，在這些看法上二人確實有相同之處，但是賀貽孫以屠龍的這些論點作更進一步的深入探究。

以上論述，是筆者以為賀貽孫有受復古派所影響之處，但是就復古派整體的

³⁰⁴見屠龍著：《鴻苞集》（台北：莊嚴文化出版社，1995）四庫存目叢書，子部八十九冊，卷十七〈論詩文〉，頁248。

³⁰⁵見屠龍著：《鴻苞集》（台北：莊嚴文化出版社，1995）四庫存目叢書，子部八十九冊，卷一〈皇明名公瀚藻序〉，頁46。

³⁰⁶見屠龍著：《白榆集》（台北：偉文圖書公司，1977），卷三，〈王茂大修竹亭稿序〉，頁152。

理論上，賀貽孫不只一次的提出與復古派論詩相左的意見。在《詩筏》中也指出漢人樂府不可擬，認為漢人樂府不論短篇、長篇，質奧龐厚都不是後人力量可及，就是音韻、樂調也已不傳。古樂既然不存，光擬辭句，也無法恢復古樂府原來的面貌。對復古派李東陽擬作樂府一事，賀貽孫論斷說：

近日李東陽復取漢、唐故事，自創樂府。余謂此特東陽？史耳！若以為樂府，則今之樂，非古之樂矣。吾不知東陽之辭，古耶今耶？以為古則漢樂既不可聞；以為今，則何不為南北調，則創此不可譜之曲。此豈無聲之樂，無弦之琴哉！³⁰⁷

李東陽論詩重視聲律之和，擬作樂府，雖有格律而無音韻，若說是自創新樂府，卻也失去了自創的精神與意義，故也只稱得上是詠史詩。又說：「作詩文者，以氣以神，一涉增減，神與氣索然矣。³⁰⁸」在詩文上，對音節緩急、字句多寡的過度考量是無法增色詩文的，只有在詩人生命真正進入詩作中，對神意氣韻充分掌握才能創作出有獨特風格的作品。

（二）公安派

明代文壇，長期受到前後七子復古擬古風氣所壟斷，標舉「文必秦漢，詩必盛唐」從振興詩文到後來的因襲剽竊，使得詩文墮落。到了明中葉，文學流派輩出，萬歷年間（1573-1602）出現了以袁宗道（1560-1600）³⁰⁹、袁宏道（1568-1610）³¹⁰、袁中道（1570-1623）三兄弟為首的公安派，繼徐渭、李贄和湯顯祖之後，起而糾之，力反前後七子。他們以清新活潑的文字掃蕩了當時復古的風氣。公安派

³⁰⁷見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁150。

³⁰⁸見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁138。

³⁰⁹見（清）張廷玉撰，《明史列傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（台北：明文書局，1992），卷二百八十八，列傳第一百七十六，頁7398。

³¹⁰見（清）張廷玉撰，《明史列傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（台北：明文書局，1992），卷二百八十八，列傳第一百七十六，頁7397。

的理論主張與創作成果釐清了復古派的迷霧，開創了一代清新活潑、輕靈自然的文風，其中以袁宏道的成就最高，對賀貽孫等後人的影響最深。賀貽孫先稱讚徐渭說：「徐文長七言古，有李賀遺風。往往自露本色。」³¹¹又肯定：「袁中郎才情超忽，如千里神駿」³¹²認為二者在詩學上仍是有所成就與貢獻，後人貶剝、詆訶未免太甚。賀貽孫肯定公安派詩人並對該派理論有效法之處，經筆者研究，論述如下：

1.以情真論詩

性靈派不再只著眼於前人古書，而是將眼光放在未來，作品的傳世與否取決於詩人的真性情與作品的獨創性。性靈在晚明除了傳統所指的人的天賦靈性這個意思之外，也有包括眾生本真的靈覺悟性的宗教性意涵，或心學良知的說法³¹³。對袁宏道而言，則是表達性情自適的主張，他以民歌為真詩，重韻趣，而所謂韻者又與自然有關。

袁宏道以情真論詩，真詩是發於情性而意存比興的自然之音，袁中郎強調真情的可貴，文之傳乃在情真，在〈敘小修詩〉說：

吾謂今之詩文不傳矣，其萬一傳者，或今閭閻婦人孺子所唱『擘破玉』『打棗竿』之類，猶是無聞無識真人所作，故多真聲，不效顰於漢魏，不學步於盛唐，任性而發，尚能宜于人之喜怒哀樂、嗜好情欲，是可喜也。³¹⁴

袁中郎標出「性靈」一說，可上溯至禪宗與李贄。主張文學應表現人的真性情，肯定自然、喜怒哀樂、嗜好情欲等，意即人的自然本性和真實情感，真心而發、質樸率真的情感，唯有出自真性情的詩才是性靈之詩，「出自性靈者方為真詩爾

³¹¹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁197。

³¹²見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁198。

³¹³見易聞曉：〈本然生命的伸揚：袁宏道的自然性靈論〉《學術探索》第5期，2004，頁17。

³¹⁴見袁宏道：《袁中郎全集》（台北：偉文圖書公司，1976），卷一〈敘小修詩〉，頁177。

³¹⁵」。袁宏道的性靈是以表現性情為主，是不分俗與雅的，賀貽孫和袁宏道一樣肯定民間傳唱的歌謠，誠如王建生教授所言：「賀貽孫《詩筏》論詩受公安、竟陵影響，也主性靈。³¹⁶」賀貽孫認為這些民間俗文學才是本於性情的自然之音，在《詩筏》中也說：「近日吳中〈山歌〉、〈掛枝兒〉，語近風謠，無理有情，為近日真詩一線所存。³¹⁷」民間流傳的歌謠富含純樸的情感和能表現原始的地方風味，是為風雅別調，真詩之所在。他曾說：「大抵物真則貴³¹⁸」，又感嘆道：「當代無文字，閭巷有真詩。³¹⁹」對於真詩的肯定，強調創作時，真性靈轉化為創作的動力。袁中郎又說：「大都獨抒性靈，不拘格套，非從自己胸臆流出，不肯下筆。有時情與境合，頃刻千言，如水東注，令人奪魂。³²⁰」以人人反身自求的性靈作為文學創作的根源，主張從實際生活出發，寫出作者內心特有的真實感受，強調作者的主體意識在詩文創作中的能動作用。袁中郎之友江盈科，論詩也與之同調，以為詩本性情，真則有趣，假則無趣，在其著作《雪濤閣集》中〈貴真〉一章中有云：「夫為詩者，若係真詩，雖不盡佳，亦必有趣³²¹」又說詩是作者個性與人品的反映：「詩本性情，若係真詩，則一讀其詩，而其人性情，入眼便見。³²²」都與《詩筏》所言：「作詩當自寫性靈，摹倣剽竊，非徒無益，而又害之。³²³」，又認為前輩詩人在觸景觸機時，意景偶合之下，雖用了古人詩句亦不覺為用，這樣的自然之用與詩人的興趣有關，又看重詩品與人品的關係，詩如其人的論點都與公安派相同。

公安派標舉性靈的說法深深影響賀貽孫，在評論白居易的〈長恨歌〉和〈琵琶

³¹⁵見袁宏道：《袁中郎全集》（台北：偉文圖書公司，1976），卷一〈敘小修詩〉，頁178。

³¹⁶見王建生著：《清代詩文理論研究》（台北：秀威資訊科技，2007），頁20。

³¹⁷見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁153。

³¹⁸見袁宏道：《袁中郎全集》（台北：偉文圖書公司，1976），卷二十一〈與丘長孺書〉，頁995。

³¹⁹見袁宏道：《袁中郎全集》（台北：偉文圖書公司，1976），卷二十八〈答李子髯〉，頁1370。

³²⁰見袁宏道：《袁中郎全集》（台北：偉文圖書公司，1976），卷一〈敘小修詩〉，頁177。

³²¹見江盈科著，黃仁生輯校：《雪濤閣集》（長沙：岳麓書社，1997），卷八，頁442。

³²²見江盈科著，黃仁生輯校：《雪濤閣集》（長沙：岳麓書社，1997），卷八，頁443。

³²³見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁176。

琴行>時，賀貽孫說：「然其必不可朽者，神氣生動，字字從肺腸中流出也。³²⁴」認為這種抒寫性靈，發自詩人內心深沉的有感而作的詩文，詩人之神與氣存在作品當中，讀了能感動人心，才是真正使文章不朽的原因。唯公安末流過份「不拘格套」，無視傳統，以為不必讀書、不必學古，忽略自身藝術修養的提昇，喪失文學創作所持有的嚴肅認真的求學態度，這是賀貽孫所不能認同的，在賀貽孫看來讀書仍是詩學中最基本的入門工夫。

2.論詩之趣

袁中郎論詩捨棄擬定的格調，而由重韻講趣來掌握詩的美感，詩中之趣早在唐代釋皎然在《詩式》中便說：「但見性情，不睹文字。可以意冥，難以言狀。³²⁵」要求詩歌創作要托物起興，涉筆以成趣，才能自然渾成。《說文》：「趣，疾也。從走，取聲。³²⁶」後人引伸為歸趣或好尚之意。

趣是自由的順著自然天成的本體，袁中郎在〈敘陳正甫會心集〉說：「夫趣得之自然者深，得之學問者淺，當其為童子也，不之有趣，無往而非趣也。³²⁷」袁宏道將嚴羽「詩有別趣」的論點，加注在性靈說之中。趣是一種很難言說的心領神會，唯有童心才能夠無往而非趣，詩人要去領略和獲得這本來就存在自然本體中的樂趣。賀貽孫在詩趣方面則針對當時「以禪作詩，即落道理。³²⁸」的弊病，提出了他的看法，他又說：「詩以興趣？主，興到故能豪，趣到故能宕³²⁹。」詩的張力夠，才足以感動人。在他看來，方外、釋子之詩因其「興趣索然，尺幅易窘，枯木寒岩，全無暖氣。³³⁰」缺少豪宕的情趣，當然不能沁人心脾，動人肺腑。



³²⁴見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁139。

³²⁵見（唐）釋皎然撰：《詩式》，收入何文煥訂：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1971），頁21。

³²⁶見（漢）許慎撰，（清）段玉裁注：《說文解字注》（台北：天工書局，1992），頁63。

³²⁷見袁宏道：《袁中郎全集》（台北：偉文圖書公司，1976），卷一〈敘陳正甫會心集〉，頁173、174。

³²⁸見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁192。

³²⁹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁192。

³³⁰見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁192。

詩當講究「別趣」、「吟詠情性」，而這種性情的表達又應當是含蓄不露的。可見，賀貽孫抓住了詩歌的審美本質特徵，那就是必須「吟詠情性」，包孕興趣，自抒性靈，自寫懷抱。袁宏道云：「佳處自不必言，即疵處亦多本色不造語。³³¹」強調不與人同的獨特性，又云：「孤行則必不可無；必不可無，雖欲廢焉而不能；雷同則可以不有；可以不有，則雖欲存焉而不能。³³²」這種講求獨創、孤行的用意，在展現作者特有之面目。賀貽孫評劉長卿說：「其不相似不相及，另所以獨成其為文房也。³³³」論歷代詩人時，賀貽孫看重能寫出真性靈的詩歌，稱讚陶淵明能以真樸自立門戶，評江淹、韋應物擬陶，反而失去自己自然的本色。

公安派這種強調作品本於真性情，不與人同，獨出於眾的特性，也影響了賀貽孫在《詩筏》中論詩重本色語來自寫性靈，也講神韻與興趣，這都與袁中郎的詩論有相繼承之處。

3.論性靈

賀貽孫強調的性靈已與公安派所主張的獨抒作者的性靈有所不同，這一點是很可貴的。公安派十分強調主體性靈的抒發，寫的是詩人個體的情感，而對客觀現實有所忽視。賀貽孫所說的性情的情，是融入他個人的生活遭際，和國家的榮枯，是富有強烈的時代精神，和社會現實意義的悲憤至情。

在《詩筏》中說：「極可笑詩，亦有非常遭際，不可枚舉。³³⁴」詩人在遭受大難時，往往會大悲大痛真情流露，旁人不解以為其詩可笑，卻不知這是最難得的真情感。袁中道在袁宏道提出獨抒性靈的主張之後，便在〈中郎先生全集序〉中指出：「天下之慧人才士，始知心靈無涯，搜之愈出，相與各呈其奇，而互窮其變，然後人人有一段真面目溢露於楮墨之間。³³⁵」更視「心靈」？創作的源泉，

³³¹見袁宏道：《袁中郎全集》（台北：偉文圖書公司，1976），卷一〈敘小修詩〉，頁177。

³³²見袁宏道：《袁中郎全集》（台北：偉文圖書公司，1976），卷一〈敘小修詩〉，頁177。

³³³見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁185。

³³⁴見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁191。

³³⁵見孫立著：《明末清初詩論研究》（大陸：廣東高等教育出版社，1998），頁31。

反映了「性靈」說的偏隘。不僅如此，公安派還突出藝術有「娛心意、悅耳目」的審美愉悅作用，將他們的審美興趣局限於酒肉、聲技之中。而賀貽孫所倡舉的「性靈」，已與民生國計、政治興替、「孤忠至情」息息相關，不再只是醉心於酬唱應答，吟風弄月的閑情逸趣。賀貽孫在〈示兒二〉一文中，對公安袁中郎主張「獨抒性靈」更以貶為褒，說：

公安袁中郎詩，初看數首，即欲掩卷。以其似俳、似織、似佻，為詩家所棄也。作者之意寧有時而傷莊重，寧有時而傷渾雅，寧不臻大家，寧不為漢魏晉唐，寧為七才子之徒品擯斥唾罵，而必不肯一語一字蹈襲古人，以掩其性靈，縛其才思，窘其興趣，亦近代詩中豪傑也。³³⁶

肯定袁中郎孤傲超忽，寧有失莊重，受人非議，也不肯蹈襲古人，不願掩蓋性靈，束縛才思。

對於文章的時代性，文風受到時代氣運的影響，詩體相沿，時代亦有時代的特性，袁中郎對文學窮新極變的勢態很清楚，在〈雪花賦引〉：「天下無百年不變之文章，有作始自有末流，有末流，還有作始。³³⁷」清楚文學始末的循環性。又說：「文章關乎氣運，非謂才不如，學不如，直為氣運所限，不能強同。³³⁸」文學日趨心變是自然的時勢，始作與末流相互遞嬗，文章受限於氣運，並非人力所能改變。深知文風與時俱變的歷史觀，更瞭解詩人處在文體窮則變的自然勢態裡，在窮新極變中，唯有出於性靈，表現時代風格的獨創性，才能保有自家面目，才能久傳。賀貽孫也認為作品會隨習尚與氣運影響，認為「同時齊名者，往往同

³³⁶見賀貽孫撰：《水田居文集》收入在紀昀等編著：《四庫全書存目叢書》（台灣：莊嚴出版社，1997），卷五，頁171。

³³⁷見袁中道：《珂雪齋集》（上海：上海古籍出版社，1989），卷十〈花雪賦引〉，頁459。

³³⁸見袁中道：《珂雪齋集》（上海：上海古籍出版社，1989），卷十一〈宋元詩序〉，頁497。

調³³⁹」如：沈、宋、高、岑，王維與孟浩然，元稹和白居易，又認為各朝詩運都以正、變、新、衰在不斷的演變。

（三）竟陵派

在晚明革新思潮下，竟陵派異軍突起，創始人鍾惺、譚元春提出以「真詩」來「獨抒心靈」，以矯擬古派之弊；以「幽深孤峭」的詩風力矯公安末流之弊過度標異出奇，旁通俚俗，走向輕率、淺俗的文風。竟陵派詩文素以奇險澀口、難以斷句著稱，其佳處便是不蹈常襲故，出自機樞，有創造性³⁴⁰。鍾惺、譚元春在《詩歸》中的詩學理論從選評、批點、序文中，可以看到他們的詩文見解，也就是竟陵派的文學觀，不同於公安全然歸於「性靈」的主張，而是有意透過學古人之精神，來達成自身性靈的展現。《詩筏》稱讚鍾惺、譚元春的《詩歸》大旨不出「厚」字，他在《詩筏》中，肯定鍾、譚選詩的膽識說：「一部《詩歸》，生面皆從此開，良莠既除，嘉禾見矣！³⁴¹」反復古而倡性靈，增公安之華而濟公安之偏的竟陵適逢其會，足以長人慧根。但是，他也批評說：「閱鍾、譚集未有至厚者。³⁴²」，又相較於鍾、譚的「靈厚說」，賀貽孫所說的厚含義更深遠。最後道出：「以余平心而論之，諸家評詩，皆取聲響，惟鍾、譚所選，獨標性靈。³⁴³」再次肯定《詩歸》獨標性靈的特色，賀貽孫博學又無私心，故能中肯的褒貶竟陵。筆者分別以鍾惺和譚元春兩位竟陵派創始人來論說賀貽孫詩論對竟陵派的承繼關係：

1. 鍾惺

³³⁹見賀貽孫著：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁142。

³⁴⁰參見李申著：〈昭雪沉冤三百年 敢為竟陵作鄭箋〉《鎮江師專學報》，第一期限，1994，頁16。

³⁴¹見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁197。

³⁴²見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁197。

³⁴³見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁197。

鍾惺（1574-1625），字伯敬，明末著名的詩人，著有《隱秀軒集》³⁴⁴。與譚元春共同編選過《古詩歸》、《唐詩歸》，反對復古的摹擬古人詞句，和公安派相同提倡抒寫性靈，重視表現「幽情單緒」、「孤行靜寄」的作品，才是「真有性靈之言」。

評選《詩歸》的目的在「引古人之精神，以接後人之心目。」³⁴⁵讀者經驗的共享。賀貽孫也說：「擬古詩須彷彿古人神思所在，庶幾近之。」³⁴⁶所繼承古人的應是精神與思想，而非外在的文字表現。《詩歸》中提到的真與厚是古人詩的無上精神，鍾惺在〈詩歸序〉中說：「真詩者，精神所為也。察其幽情單緒，孤行靜寄於喧雜之中，而乃以其虛懷定力，獨往冥游於寥廓之外。」³⁴⁷呈顯在作品中便具有古人的精神，便是真詩。意指詩人將一種幽深的情懷與獨特的意緒，深沉的寄托在一種廣闊的精神世界裡，獨自往還、縱情遨遊，讀者要涵養其心才能領會。鍾惺提出對詩求真的理想，這樣的理念得到當時眾多有識之士的認同。在蘇武〈詩四首〉總評中，他說：「只是極真、極厚，若云某句某句佳，亦無尋處。後人一效擬，便失之遠矣。」³⁴⁸詩的精神是因詩人與作品而異的，倘若刻意模仿，只會「失之遠矣」。鍾惺指蘇武詩之佳是通篇一體，並不在於一字一句之中，而在詩的整體精神表現淋漓盡致。古今作品，精神之變，變化無窮；古今作家卻往往在其有窮的形式上努力，古詩中的「真」精神才是竟陵派的追求目標。又在李白〈沙丘城下寄杜甫〉詩評述中說：「一片真氣，自是李白寄杜甫之作，功拙不

³⁴⁴見（清）張廷玉撰，《明史列傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（台北：明文書局，1992），卷二百八十八，列傳第一百七十六，頁7398。

³⁴⁵見鍾惺著：〈詩歸序〉收錄於李先耕、崔重慶標校：《隱秀軒集》（上海：上海古籍出版社，1992），卷28，頁235。

³⁴⁶見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁153。

³⁴⁷見鍾惺著：〈詩歸序〉，收錄於李先耕、崔重慶標校：《隱秀軒集》（上海：上海古籍出版社，1992），卷28，頁235。

³⁴⁸見（明）鍾惺、譚元春著：《古詩歸》（台南：莊嚴文化出版公司，1997）四庫全書存目叢書集部第337冊，卷三評〈蘇李詩〉，頁16。

必論者。³⁴⁹」這是對李白優秀詩才的肯定，他要讀者體會作品中的真氣。竟凌派借由詩人天賦的「靈」，加以後天的讀書與修養，達到「厚」的境界，這樣真詩才可以顯現。

竟陵以厚為詩學，以靈為詩心，承襲公安是因為兩派同時注重「性靈」的緣故。關於「靈」，鍾惺在〈與高孩之觀察書〉中就說：「詩至厚而無餘事矣。然從未有無靈心而能為詩者。厚出於靈，而靈者不能即厚。³⁵⁰」這裡的「靈」是指詩文創作時應具有的純真心理，靈在此是純真的，是無機心的。詩的靈動處，往往發自詩人將內心外化為文字前的一瞬間。這與賀貽孫所說：「不知何所起，不知何所止，一片靈氣，恍惚而來。³⁵¹」詩人神化時的創作情形相似。鍾惺、譚元春所評選的《詩歸》評語反覆於一個「厚」字，要達到厚的境界，對學古的功夫是很重視的。陶淵明因具有「一段淵永淹潤之氣³⁵²」，故最符合「厚」的要求，在評論江淹、王昌齡、韋應物等詩人時，皆以陶詩為準則。在評王維〈偶然作〉，鍾惺前批說：「讀王、儲〈偶然作〉，見清士、高人胸中皆似有一段壘塊不平處，特其寄託高遠，意思深厚，人不能覺。³⁵³」厚是古人情感與文字表現的最高境界，詩人作詩常有所寄託，情思留於詩作中，詩作自然令人感覺深厚，有言外之意。竟陵論詩所說的厚，不但是指文章渾厚樸拙的氣勢，同時也是內容上的立意深厚。鍾惺指出厚分「平而厚」和「險而厚」兩種：若詩人靈心表現性情率真和平，詩從肺腑中流出，自然而真誠，便是「平而厚」，如：〈古詩十九首〉，蘇李便是；若真性靈所出，品格高峻，有原則性，語言卓絕不可侵犯，便是「險而厚」，

³⁴⁹見（明）鍾惺、譚元春著：《唐詩歸》（台南：莊嚴文化出版公司，1997）四庫全書存目叢書集部第338冊，卷十五評〈李白詩〉，頁6。

³⁵⁰見鍾惺著，李先耕、崔重慶標校：《隱秀軒集》（上海：上海古籍出版社，1992），卷二十八〈與高孩之觀察〉，頁474。

³⁵¹見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁142。

³⁵²見（明）鍾惺、譚元春著：《古詩歸》（台南：莊嚴文化出版公司，1997）四庫全書存目叢書集部第337冊，〈陶潛詩鍾惺總評〉，頁1。

³⁵³見（明）鍾惺、譚元春著：《唐詩歸》（台南：莊嚴文化出版公司，1997）四庫全書存目叢書集部第338冊，卷八評〈李白詩〉，頁13。

如：魏武帝樂府便是。厚對鍾惺而言是詩人的氣質修養，也是詩歌的境界。鍾惺在〈與高孩之觀察書〉中又說：「厚之極，靈不足以言之也。然必保此靈心，方可讀書養氣，以求其厚。³⁵⁴」必有靈心，然後可以讀書，要達到求古人真詩的目的，須藉著「靈—學古、修身、養氣—厚」的工夫。鍾惺所強調「養以致厚」與賀貽孫的厚養之道中的學養、養氣都有很近似的論點。

鍾惺認為一般人往往過於重視世俗喜好的部分，而忽略了最能代表作者精神的地方。他在評劉希夷〈公子行〉中說：「希夷自有其絕才絕情妙舌妙筆，〈公子行〉、〈代悲白頭翁〉，非其佳處，而俗人專取之，掩其諸作，古人精神不見於世矣。³⁵⁵」世人固有的理解與過去的經驗是不易改變的，鍾惺評選意在重現古人詩篇的精神。賀貽孫以學陶詩為例，說明胸中若無真至深永之趣，筆下無樸茂淳古之氣，即使學陶，也只能得其皮貌。更認為詩人應保有自己的詩人本色，詩歌應重視精神的傳承，而非僅僅是形式技巧的模擬。

2. 譚元春

譚元春（1586-1637），字友夏，以簡遠名堂，明末著名的文學家，湖廣竟陵（今湖北天門）人³⁵⁶。天啟七年（1627）湖廣鄉試第一，與鍾惺合撰《詩歸》，內容包括《唐詩歸》三十六卷和《古詩歸》十五卷。譚元春以為只要獨具慧「心」，古人真詩的精神並不難追求，只要讀者專心體會，古人的精神，就會躍然紙上。他在〈詩歸序〉中言：

夫真有性靈之言，常浮出紙上，覺不與眾言伍；而自出眼光之人，專其力，

³⁵⁴見鍾惺著，李先耕、崔重慶標校：《隱秀軒集》（上海：上海古籍出版社，1992），卷二十八〈與高孩之觀察〉，頁474。

³⁵⁵見（明）鍾惺、譚元春著：《唐詩歸》（台南：莊嚴文化出版公司，1997）四庫全書存目叢書集部第338冊，卷二，頁22。

³⁵⁶見（清）張廷玉撰，《明史列傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（台北：明文書局，1992），卷二百八十八，列傳第一百七十六，頁7398。

壹其思，以達於古人，覺古人亦有炯炯雙眸從紙上矚人，想非亦苟然而已，古之大矣，往印之輒合，遍散之各足。³⁵⁷

譚元春認為性靈之言會自然顯出與眾不同的風貌，讀者透過專志凝神的涵養，在增長學力閱讀的同時，古今人我的心靈交會，與古人相感，體驗到作者鮮活的生命流通在作品中，是讀者無限的收穫。竟陵派所提出「真有性靈之言」，「自出眼光」是糾正明代前後七子摹擬漢魏盛唐的作法和公安派寫即目所見，以鄙俚輕率為詩的趨勢。譚元春認為詩是最精鍊的語言，用最少的字表達最複雜的感情，讀者更須仔細玩味，他在評岑參的〈環高冠潭口留別舍弟〉中則提到：「俱未說出，俱說出矣，如此而後可謂詩，如此看詩，而後可為真詩人。³⁵⁸」這段話不但說出了詩的特質，也要讀者在詩人所創造的意境中，體悟詩人的一心靈，感受詩中無窮的韻味。賀貽孫在論「蘊藉」時，也認為《三百篇》之佳處，「皆以末後不註破為妙³⁵⁹」，又論十九首之〈西北有高樓〉：「一種幽怨，全從言外得之³⁶⁰。」講究詩的言外之意。

在鍾惺說到：「厚出於靈」時，譚元春在〈詩歸序〉中也說：「冥心放懷，期在必厚。³⁶¹」厚是不俗，是詩人眼光的獨到與深厚處。在〈與舍弟五人書〉中說：「說我人愈樸，性愈厚，是進德之驗。又說我筆慧而人樸，心靈而性厚。³⁶²」厚是指厚道樸實，厚又與進德有關，則是仁厚之心；為人要平實，性情要敦厚。譚

³⁵⁷譚元春著：〈詩歸序〉，收錄於陳杏珍標校：《譚元春集》（上海：上海古籍出版社，1998），卷22，頁594。

³⁵⁸見（明）鍾惺、譚元春著：《唐詩歸》（台南：莊嚴文化出版公司，1997），四庫全書存目叢書集部第338冊，卷十三頁3。

³⁵⁹見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁153。

³⁶⁰見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁149。

³⁶¹見譚元春著，陳杏珍標校：《譚元春集》（上海：上海古籍出版社，1998），卷22，〈詩歸序〉，頁593。

³⁶²見譚元春著，陳杏珍標校：《譚元春集》（上海：上海古籍出版社，1998），卷21，〈與舍弟五人書〉，頁587。

元春又說：「夫作詩者，一情獨往，萬象俱開，口忽然吟，手忽然書，即手口原聽我胸中之所流。³⁶³」特別強調文學創作必須是真實情感的自然抒發，詩人全身心的投入，這樣的文學創作態度與賀貽孫的創作論很一致。論及詩作出於真性情的同時，鍾惺提出聲譽之言與性情之言的對照，他說：

夫詩，道性情者也。發而為言，言其心之所不能不有，以為事之所不可無，而必欲有言者，聲譽之言也。不得已而有言，言其心之所不能不有者，性情之言也。³⁶⁴

依據鍾惺的說法，性情之言是「言其心之所不能不有」的，若不出性情，無故而發，以邀世譽者是為聲譽之言。因日常的周旋應酬，以致違心謾世，缺乏真性情又出於勉強，這樣的詩往往價值不高。這與賀貽孫之言：「贈答應酬，無非溢詞；慶問通贊，皆陳頌語。人心如此，安得有詩乎？」³⁶⁵論詩重真情而反對應酬唱和詩是相通的。

鍾惺 譚元春一致認為只要是性靈之言，古今人物就會聲息相通，心目相接，性靈相感，這與今人所說的接受美學是有其相似之處，《詩筏》一書中也出現與讀者接受論相關的論點³⁶⁶，或許是受前輩影響所致。竟陵的孤懷孤詣之說，詩人以謙虛的襟懷和執著的毅力進行創新求變的文學構思與創作活動，孤懷靜寄、虛懷定力來探索詩的真精神以達到幽逸奇詭的獨特意境。與賀貽孫以「孤行一意」

³⁶³見譚元春著，陳杏珍標校：《譚元春集》（上海：上海古籍出版社，1998），卷23，〈汪子戊己詩序〉，頁614。

³⁶⁴見鍾惺著，李先耕、崔重慶標校：《隱秀軒集》（上海：上海古籍出版社，1992），卷十七〈陪郎草序〉，頁275-276。

³⁶⁵見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁170。

³⁶⁶見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁155、156、157、168、177、185。例如：《詩筏》有云：「少陵不喜淵明詩，永叔不喜少陵詩，雖非定評，亦足見古人心眼各異，雖前輩大家，不能強其所不好。」

「自適己意」稱讚陶淵明不隨人好尚，又《詩筏》中多言妙、空幻、靈變，皆與竟陵所論相近。

(四) 其他

復古格調派一心恢復上古盛世的典雅傳統，卻忽略了民情世風本不相同，時代是不可複製的。涵蓋公安和竟陵的性靈派在李贄、焦竑等前輩的努力下，終於能真正放下傳統的束縛，筆者取李贄、焦竑、湯顯祖三人論詩文與賀貽孫相互比較，分述如下：

1. 李贄

李贄（1527-1602），號卓吾，又號宏甫，泉州晉江人³⁶⁷，他可說是明朝最進步的思想家和文學評論家³⁶⁸。晚明的性靈主張，由李贄所倡的「童心說」首先掀起風潮：「童心者，真心也，失卻真心，便失卻真人。³⁶⁹」他以童心來解釋真心的概念。童心是心靈初始本原的狀態，童心最真，一旦失去真心，便會言不由衷，故認為為文者須長保童心。

李贄對真心的要求是從心到人、再到文辭，童心就是真心，就是自然，要創作出優秀的文學作品，不必亦步亦趨的學習古人或經典，他相信人的初心本是純真美好的，有真心才有至文。美好的童心由於漸聞道理而受到蒙障，因此他反對違背人的本性，乖離真實生活的傳統封建。又李贄極力推崇自然之美，在〈焚書三 雜說〉一文中強調文章要出乎自然，說：

世之真能文者，比其初皆非有意於為文也。其胸中有如許無狀可怪之事，其喉間有如許欲吐而不敢吐之物。其口頭又時時有許多欲言而莫可以告語

³⁶⁷ 見（清）張廷玉撰，《明史列傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（台北：明文書局，1992），卷二百二十一，列傳第一百九，頁 5817。

³⁶⁸ 見成復旺、蔡鍾翔、黃保真著：《中國文學理論史》（北京：北京出版社，1987），頁 170、171。

³⁶⁹ 李贄：《焚書 續焚書》（北京：中華書局，1977），卷三〈童心說〉，頁 98、99。

之處。蓄極積久，勢不能遏，一旦見景生情，觸目興嘆，奪他人之酒杯，澆自己之壘碗，訴心中不平，感數奇於千載。³⁷⁰

即詩人心中積蓄已久之不平，一旦發出便勢不能遏，在不得已的情況下所作的詩文必能感動人心，以《拜月》、《西廂》為化工，《琵琶》為畫工之作。「化工」與「畫工」就是自然與人工的區別。³⁷¹畫工雖巧，終究比不上化工的自然天成，。賀貽孫也以為古人詩文所以高過今人之處，在其欲抒不平，賀貽孫也認為風雅諸什乃是詩人傾訴不平之心，強調不平則鳴的詩歌功能³⁷²。李贄不僅講性情的真，也將情性的自然與格調相結合，而且認為格調是在發乎自然的性情之中，他說：

蓋聲色以來，發於情性，由乎自然，是可以牽合矯強而致乎？故自然發於情性，則自然止乎禮義 又非情性之外復有自然而然而也。故性格清澈者，音調自然宣暢；性格舒徐者，音調自然疏緩；曠達者自然浩蕩，雄邁者自然壯烈，沉鬱者自然悲酸，古怪者自然奇絕。有是格，便有是調，皆情性自然之謂也。 然則所謂自然者，非有意為自然而遂以為自然也。

³⁷³

文章的聲色皆本於自然的情性，格調本來就是情性自然的呈顯，自然本來就在情性之中，並非在情性之外還有自然可求，因此後來的性靈派強調不拘格調。

賀貽孫強調「自寫性靈」，就是一種「真心」，是一種「從胸臆流出」的情感，並力求「真率」、「自然」，這是構成「化境」的一個重要因素。賀貽孫主

³⁷⁰李贄：《焚書 續焚書》（北京：中華書局，1977），卷三〈雜說〉，頁112。

³⁷¹見成復旺、蔡鍾翔、黃保真著：《中國文學理論史》（北京：北京出版社，1987），頁170、182。

³⁷²見賀貽孫著：《水田居文集》收入紀昀等編著：《四庫全書總目提要》（台灣：莊嚴出版社，1997），集部208冊，卷三〈詩餘自序〉，頁115。

³⁷³李贄：《焚書 續焚書》（北京：中華書局，1977），卷三〈讀律膚說〉，頁132-133。

張「作詩當自寫性靈³⁷⁴」，明確反對剿襲類比，步趨株守古人，把明七子所尊奉的尺尺寸寸地規模古人，視之？「有墨痕而無血痕³⁷⁵」，即徒具形式罷了。摭拾古人之辭，類比古人格調，全然沒有自己的真情實感與創造，實？「遞相剽竊，乃盜窩耳。³⁷⁶」賀貽孫高揚獨抒性靈，受李贄「童心說」的影響³⁷⁷，倡言詩歌要表現作者的赤子之心、鮮明的個性與和盤托出的審美感受，即《詩筏》所說：「有血痕而無墨痕³⁷⁸」。

2. 焦竑

焦竑（1541-1620），字弱侯，號澹園，江寧人，萬曆十四年殿試第一³⁷⁹，是明代大學者之一。有關文學的言論，主要載於詩文集《澹園集》、《澹園續集》。

焦竑說詩是性靈之物，在感情至深之時往往正是表現性靈的時候，在〈雅虞閣集序〉說：「詩非他，人之性靈所寄。苟其感不至則情不深，情不深則無以驚心動魄，垂世而行遠³⁸⁰。」怨憤不平時所作的文章正是深情的抒發，也最為動人，也因此特別賞識變風、變雅。焦竑的主要文學理論是標舉性靈，強調「神」³⁸¹，也就是要「脫棄陳骸，自標靈采³⁸²」詩應當成於自然，不得已而為之，又說詩當「率自道其所欲言而已，以彼體物指事，發乎自然，悼遊傷離，本之襟度，蓋悲

³⁷⁴見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁176。

³⁷⁵見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁139。

³⁷⁶見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁176。

³⁷⁷見龔顯宗著：《詩筏研究》（台灣：復文出版社，1993）頁37

³⁷⁸見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁176。

³⁷⁹見（清）張廷玉撰，《明史列傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（台北：明文書局，1992），卷二百八十八，列傳第一百七十六，頁7392。

³⁸⁰見焦竑撰：〈雅虞閣集序〉，引自成復旺、蔡鍾翔、黃保真著：《中國文學理論史（三）》（北京：北京出版社，1987），頁201。

³⁸¹見成復旺、蔡鍾翔、黃保真著：《中國文學理論史》（北京：北京出版社，1987），頁204、5。
文中對焦竑所說的神有所闡述：時而指事物的神，及客觀事物給予人的審美感受；時而指藝文創作的神髓、本質；也指人的神采、性靈。

³⁸²見焦竑撰：〈蘇叔大集序〉，引自成復旺、蔡鍾翔、黃保真著：《中國文學理論史（三）》（北京：北京出版社，1987），頁199。

喜在內，嘯刻以宣，非強而自鳴也。³⁸³」認為作者須擺脫一切崇古之論，格調氣象的拘束，直寫性靈，直取胸臆。焦竑所說「自標靈采」就是傳己之神，不同的人自會表現不同的神采。賀貽孫也講究詩人的本色，強調抒發性靈，詩要求自然渾化的最高技巧表現，因此，兩者的詩論是有承續之處。

3. 湯顯祖

湯顯祖（1550-1616），字義仍，號海若、若士，別署清遠道人，是江西臨川人³⁸⁴，是明後期的文學解放思潮中很優秀的作家。賀貽孫在〈詩餘自序〉一文中明白指出：「弱冠時，酷嗜湯臨川詞曲曾為？顰，擬作雜劇，未及成稿而罷³⁸⁵」賀貽孫轉而開始創作詩餘，他的文學觀也可能受到湯顯祖在詞曲方面觀念的影響。

湯若士論詩以神情為主³⁸⁶，以神情合至為最理想境界，在〈耳伯麻姑遊詩序〉中云：「世總為情，情生詩歌，而行于神。³⁸⁷」強調情是詩歌的本源，也重視「行于神」的表現，也就是情性行於文的神采³⁸⁸，文章風貌各應其性情。又湯若士說明詩文之妙不在對外在形式上的亦步亦趨，而是「自然靈氣恍惚而來，不思而至³⁸⁹」這樣情性自然呈現詩作的審美追求，和賀貽孫靈變恂恂的神化創作論很近似。詩是抒情的，湯若士在〈與達觀和尚書〉說：「情有者，理必無；理有者，

³⁸³見焦竑撰：〈竹浪齋詩集序〉，引自成復旺、蔡鍾翔、黃保真著：《中國文學理論史（三）》（北京：北京出版社，1987），頁200。

³⁸⁴見（清）張廷玉撰，《明史列傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（台北：明文書局，1992），卷二百三十，列傳第一百十八，頁6015。

³⁸⁵見賀貽孫著：《水田居文集》（台灣：莊嚴出版社，1997），卷三，頁115。

³⁸⁶見湯顯祖：《湯顯祖集》（台北：洪氏出版社，1975），卷三十一〈耳伯麻姑遊詩序〉，頁1050、1051。文中說：「詩之傳者，神情合一。」

³⁸⁷見湯顯祖：《湯顯祖集》（台北：洪氏出版社，1975），卷三十一〈耳伯麻姑遊詩序〉，頁1050、1051。

³⁸⁸見湯顯祖：《湯顯祖集》（台北：洪氏出版社，1975），卷三十一〈孫鵬初遂初堂集序〉，頁1056。文中云：「而言者，人之神明。言而有以傳，傳以久，則神明之所際也。」

³⁸⁹見湯顯祖：《湯顯祖集》（台北：洪氏出版社，1975），卷三十一〈玉茗堂文五、合奇序〉，頁1058。

情必無：真是一刀兩斷語。³⁹⁰」可見有理無情、有情則無理。賀貽孫主情反理，也說：「宋之程、朱及故明陳白沙諸公，惟其談理，是以無詩。³⁹¹」理不可以入詩，強調詩不言理，在論理與詩的關係，兩人的見解是相同的，又都言神韻，賀貽孫與之確實有相合之處。賀貽孫在《激書》卷二「滌習條」也舉湯顯祖教黃君輔學舉業為文之法，說：「君輔閉戶展玩，久之，見其藻思綺合，麗情葩發，即啼即笑，即幻及真。³⁹²」因此而文思泉湧，揮毫數紙，賀貽孫言論必有取法湯顯祖之處。

就明代詩論而言，賀貽孫的文學理論與公安、竟陵二派較為接近，在〈示兒二〉一文中更提到：「竟陵鍾伯敬之靜慧，譚友夏之靈快 臨川湯若士之清麗，各成一家，為昭代翹楚。³⁹³」眼見三袁、鍾惺、譚元春之弊，賀貽孫能有客觀包容的心去欣賞各家的優點，故持論較為全面客觀，格局也較寬廣。

³⁹⁰見湯顯祖撰：〈寄達觀〉，引自成復旺、蔡鍾翔、黃保真著：《中國文學理論史（三）》（北京：北京出版社，1987），頁209。

³⁹¹見賀貽孫撰：《詩筏》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），頁191。

³⁹²見賀貽孫著：《激書》收入紀昀等編著：《四庫全書存目叢書》（台灣：莊嚴出版社，1997），子部第94冊，卷二，頁610。

³⁹³見賀貽孫撰：《水田居文集》收入在紀昀等編著：《四庫全書存目叢書》（台灣：莊嚴出版社，1997），卷五，頁171。