

第五章 賀貽孫對清代詩論的啟發

第一節 對神韻派詩人的影響

神是指詩人運用主體，以直覺的審美方式對事物的審美本質，創造出象外有象、韻外有致，意蘊無窮的優秀詩篇。韻是從詩作的聲韻美所產生的音樂美特徵。按照聲韻之美所營造出詩韻的神妙變化，產生妙不可言的音樂感，便是神韻。

(一) 王夫之

王夫之(1619-1692)字而農，號薑齋，湖南衡陽人，明朝滅亡後，隱居於湘西石船山，學者稱他為船山先生¹。其詩論著作以丁福保所合《詩繹》和《夕堂永日緒論》而成的《薑齋詩話》傳於世。其出生約晚賀貽孫十五年，雖未能直接證明王船山有取法賀貽孫之處，然而其二者理論確實有相似之處。

1. 論神韻

王船山並未有系統的解釋「神韻」，而常以遠韻、神外之韻來表述對神韻的理解，是一種言外有意或不以言勝而以韻勝的美感²。詩所表達的神韻或遠韻是詩人審美人格的神清氣爽，來自詩人灑脫或幽深的神情，在作品中表現出詩人的清雅、清逸之風，表現在作品中是委婉的情思和和緩之音。神理是心物統一、情景交融的創作過程中，詩人的思維所遵循的規律³，他曾說：「勢者，意中之神理也。⁴」既然說神理，便不以琢字琢句為緊要，而是求妙合無痕，天然自成的詩作，才屬佳作，是理的神妙變化的體現，勢是指神思繚繞、綿延無窮的美感。又說：「以神理相取，在遠近之間，纔著手便煞，一放手又飄忽去 神理湊合時，

¹見(清)趙爾巽等撰，《清史稿列傳》，收入周駿富輯：《清代傳記叢刊》(台北：明文書局，1986)，頁13106。王夫之撰：《薑齋詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》(上海：古籍出版社，1978)，頁8。

²見陶水平：〈王夫之詩學『神韻論』述要〉《船山學刊》，2001，第四期，頁7。

³見黃保真、蔡鍾翔、成復旺著：《中國文學理論史》(北京：北京出版社，1987)，頁190。

⁴見王夫之撰：《薑齋詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》(上海：古籍出版社，1978)，頁8。

自然恰得。⁵」神理是生動的情感與藝術形象的緊密結合，注重詩所引發曲折回環的蘊蓄感，王船山認為詩不應該一覽無遺，而應有峰回路轉的曲折蘊蓄之力。賀貽孫以畫家繪亂山之圖來形容，數幾百里，連綿不斷，看了總讓人感到興意無窮，說：「蓋平者其勢，遠者其神，神故不易學也。⁶」看似乎穩，卻高低有致，遠處的山景，不能盡寫，卻能引人無限想像。王船山論神韻，講求詩人感官所及之外、無窮的想像力，他說：「身之所歷，目之所見，是鐵門限。⁷」又說：「含情而能達，會景而生心，體物而得神，則自有靈通之句，參化工之妙。」詩人有情，在情景交會之下，詩思由心生，體察物理後自然能表現物理，才會產生好的作品與人共鳴，參悟大自然之奧妙。與王船山的理論同調，《詩筏》也說的神化是靈變惝恍，離合無端，段落無？，作詩能神韻澹蕩，則「筆墨之外，俱含不盡之思⁸」自然有言外之意，味外之味。

2.論情與景

王夫之強調詩人對客觀現實的感受，說：「興在有意無意之間，此亦不容雕刻。⁹」有神韻之意，詩歌所描寫的意象，既是形象的，又遠遠超出形象本身，形象成了啟發讀者無窮想像的啟悟點，形成可言又不可言的微妙境界。賀貽孫論詩認為寫景容易，寫情難，說：「作詩有情有景，情與景會，便是佳詩。¹⁰」，情景結合，在自然情思湧動時再現客觀生活，意境是情境的契合交融。王夫之主張在心物交融中捕捉詩歌創作的靈感，說：「神於詩者，妙合無垠。¹¹」認為具體構思要忠於審美觀照，如實描寫生活意象，對現實生活和客觀景象有直接的觀察和體驗，他指出：「含情而能達，會景而生心，體物而得神，則自有通靈之句，參

⁵見王夫之撰：《薑齋詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁10。

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152。

⁷見王夫之撰：《薑齋詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁9。

⁸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。

⁹見王夫之撰：《薑齋詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁6。

¹⁰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。

¹¹見王夫之撰：《薑齋詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁11。

化工之妙。¹²」情與景是互相觸發、互相依存的，詩人所寫出來的景是具有感染力的。王夫之強調詩歌創作的情感基礎，所講的「即景會心」¹³、「因景因情」¹⁴的創作理論，是「心目相取」同時產生的新鮮感受，獲得審美意象，詩作才能具有活潑的生命力。兩者所不同的是賀貽孫論詩以本色為主，雖言及神韻，卻不以神韻為極致，所以在神思、縹緲之外，在提出詩家化境，而王夫之對情與景之論比較賀貽孫更加細致，也更深入。

3.重詩意勝過詩格

賀貽孫認為詩以暢我性情，使人興觀情怨，實有寄托，然不必牽強索解，雖言詩法，但認為詩人終究應走出「法」的範圍，反對以詩格論詩，說：

梅聖俞有《金針詩格》，張無盡有《律詩格》，洪覺範有《天廚禁臠》，皆論詩也。及觀三人所論，皆取古人之詩穿鑿扭捏，大傷古作者之意。¹⁵

認為三人論詩皆取古人作品加以穿鑿扭捏，有傷作者原意。詩人興寄，乃十之一二，即使時有興寄，也無需強行索解，字字附會，有傷詩之風流。詩歌創作的藝術實踐是極為豐富，千變萬化的，王船山在詩話詩評中也常批評皎然論「詩法」是畫地成牢的作法，桎梏詩人而不可取。「死法」不是指形式規律、藝術技巧的本身，而是人為規範出來看似具有藝術規則，卻缺乏生命力的形式規則。賀貽孫教人熟讀前人作品，學而後能捨，自悟以達變化萬端；王夫之要求詩法應切合藝術創作的千變萬化，以切合詩人的不同個性和抒情言志的需要。關於詩作，也認為不必強解，《薑齋詩話》說：「作者以一致之思，讀者各以其情而自得。」人

¹²見王夫之撰：《薑齋詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁14。

¹³見王夫之撰：《薑齋詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁9。

¹⁴見王夫之撰：《薑齋詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁11。

¹⁵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。

情之由也無涯，而各以其情遇，斯所貴於有詩。¹⁶」詩要留下想像空間給讀者體會詩的美學效果，要從藝術的角度領略一首詩，而非一味的附會政治、史實來解詩。如果只是斤斤計較的由文字來解詩、作詩，將無法領略詩中的妙致。

賀貽孫與王夫之都是從儒家文藝觀出發，賀貽孫重視詩歌為社會服務的功能性，而王夫之也贊同「詩言志」，說：「無論詩歌與長行文字，俱以意為主。¹⁷」強調詩歌要表達思想和社會倫理。在文學創作上，反對模擬，兩人對明代前、後七子和竟陵派都做了批判，其不同是賀貽孫對竟陵是褒過於貶，而王夫之對竟陵則是貶過於褒。

（二）王士禎

若論神韻，世人必會想到王士禎。王士禎（1634-1711）¹⁸，字子真，一字貽上，號阮亭，又號漁洋山人¹⁹。其詩論專書《帶經堂詩話》是由門人張宗柟將王士禎散見於各書的詩論彙輯而成的。王士禎追求清遠含蓄的藝術境界，特別喜好王維、孟浩然的詩，原是個人興趣的取向，但以詩壇領袖的地位來加以提倡，卻造成詩壇的偏向²⁰。王士禎繼承和發展了中國古代抒情詩的藝術理論，特別是司空圖和嚴羽的詩論，使「神韻」成了抒情詩含蓄淡遠的審美境界，影響廣泛而且深遠。

1.論詩重自然本色

王漁洋論詩重本色，說：「論詩當先觀本色，碩人之詩曰：『巧笑倩兮，美目盼兮』，而尼父有繪事後素之說，即此可悟本色之旨。²¹」將本色視為作詩的首要條件，先於神韻，含有自然、性靈的意思。因崇尚本色，故不喜歡應酬之作，

¹⁶見王夫之撰：《薑齋詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁10。

¹⁷見王夫之撰：《薑齋詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁8。

¹⁸見王士禎撰，孫言誠點校：《王士禎年譜》（北京：中華書局，1992），頁3。

¹⁹見（清）趙爾巽等撰，《清史稿列傳》，收入周駿富輯：《清代傳記叢刊》（台北：明文書局，1986），頁9952。

²⁰見陸耀東主編，李世英、陳水云著：《清代詩學》（湖南：湖南人民出版社，2000），頁157。

²¹見王漁洋撰：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1998），〈蠶尾續文〉，頁83。

《香祖筆記》說：「南城陳伯璣善論詩，昔在廣陵評予詩，譬之昔人云『偶然欲書』，此與最得詩文三昧。今人連篇累讀，牽率應酬，皆非偶然欲書者也。²²」偶然欲書是在心有所感，出乎真情，才出之於口，這與《詩筏》所說：「大抵以自然者為勝 詩以偶發語寫偶然景為得意²³」相同，唱和之作出自有意、強力而為，故不如無心於創作佳詩時能字字出於肺腸。王漁洋極力反對豔麗詩，他說：「蓋豔則精華洩而真氣消，麗則惱心生而正聲滅²⁴」真氣既消，便失去本色，救弊之道，更求輕清平淡，因此以陶淵明、韋應物為宗法的對象。這與《詩筏》所謂：「驚才絕艷，宜於文，不宜於詩。²⁵」的看法相近似。賀貽孫又認為詩以抒情為主，反對說理詩，王漁洋在〈池北偶談〉中說：「《詩三百》主言情，與太極說理，判然各別，若說理，何不竟作語錄而必強之為五言七言，且牽綴之以聲韻，非蛇足乎？²⁶」詩不屬於道學之文，不宜說理，而說理詩也不是詩的正宗主流。王士禛將唐詩選集名為《唐賢三昧集》，王士禛所講的「三昧」，是指唐詩的真諦，唐人的真精神真面目²⁷，又說：「宋人惟程、邵、朱諸子為詩好說理，在詩家謂之旁門。²⁸」頗有尊唐賤宋之意。《詩筏》也推崇《詩三百》不言理，反對說理詩與禪語，說：「宋詩惟談理談學者，當如禪家偈頌，另為一書。²⁹」二人所言如出一轍，論詩以盛唐為尊，但賀貽孫對宋詩的接受度更寬廣。

²²見王漁洋撰：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1998），第一冊，卷八，頁16。《香祖筆記》「三昧」本是佛道修行的一種方法，即排除一切雜念，使心神平靜。後人論詩常用「三昧」，是指奧妙的意思。

²³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。

²⁴見王士禛撰：〈師友詩傳錄〉，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1978），頁144。

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161。

²⁶見王漁洋撰：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1998），〈池北偶談〉，頁68。

²⁷見王士禛撰：《然鐙記聞》，丁福保編：《清詩話》（台北：木鐸出版社，1988），頁122。文中說到《三昧集》則是欲「剔出盛唐真面目與世人看」。

²⁸見王士禛撰：〈師友詩傳續錄〉，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1978），頁152。

²⁹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196。

2.論詩主神韻

王漁洋論詩主論神韻，妙在神會，不著色相，沖澹空靈，故所選《唐賢三昧集》以王維、孟浩然詩為主，在序中說：「大要得其神而遺其形，留其韻而忘其？」，語言文字之可求也。³⁰」他所求的是象外之意，意外之神。就其審美觀而言，是以超功利的自然之情為上品，推崇「沖淡、自然、清奇」的作品，所追求的審美感受是遠離塵俗的精神領域。同時，他又強調作詩講求：「只取興會神到」³¹、「以清遠為尚³²」的意境美。他認為詩句要活，思維理路要不落雕琢痕跡，並說：「詩如神龍，見其首不見其尾，或雲中露一爪一鱗而已。³³」故含蓄有味，言盡意不盡，或意已盡而味方永，為神韻所必具，這猶如《詩筏》所說：「盡而不盡」，「筆墨之外，俱含不盡之思³⁴」。神韻又與禪悟相通，引《香祖筆記》說：「唐人五言絕句，往往入禪，有得意忘言之妙。³⁵」可意會而不可言傳，正是詩家妙諦。又說：「予嘗聞荆浩山水而悟詩家三昧矣，其言曰：『遠人無目，遠水無波，遠山無絨。』」又王楙《野客叢書》有云：「太史公如郭忠恕畫天外數峰，略有筆墨，意在筆墨之外。³⁶」兩人所追求的都是興會神到，意在言外，惝恍縹緲的境界。而《詩筏》則於神韻之外更提一「化」字，以化境為最高審美境界，化則千變萬化、不窮不竭，自有蘊藉神韻存乎其中，且兼具性靈成份。

3.重學問、講性情

³⁰見王士禎著，黃香石評，吳退庵、胡甘亭輯註：《唐賢三昧集箋註》（台北：廣文書局，1968），頁1。

³¹見王士禎撰：《漁洋詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1978），頁183。

³²見王漁洋撰：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1998），〈池北偶談〉，頁68。

³³見王士禎撰：〈師友詩傳續錄〉，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1978），頁152。

³⁴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。

³⁵見王漁洋撰：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1998），卷三，頁69。

³⁶見王漁洋撰：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1998），〈蠶尾續文〉，頁83。

神韻派詩歌是不可用粗俗的語言文字³⁷，王漁洋與賀貽孫都以學問為作詩之根本，教人學詩從名家入手，在《帶經堂詩話》卷三的引文說：

夫詩之道有根柢焉，有興會焉，二者率不可得兼，鏡中之象，水中之月，相中之色，羚羊挂角，無可求，此興會也。本之《風》《雅》；以導其源；訴之楚騷漢魏樂府詩，以達其流；博之九《經》三《史》諸子，以窮其變；此根柢也。根柢源於學問，興會源於性情，於斯二者兼之，又幹之以風骨，潤以丹青，諧以金石，故能銜華佩實，大放厥詞，自名一家。³⁸

說明詩人主體創作時是以深厚的學問作基礎，加上天生才情的不同，詩人獨特的領悟力，才能造就渾然天成的妙語。性情與學問兩者兼顧，加上風骨、辭采、聲律，則能兼備詩之事。《詩筏》強調真實與自然，也認為深厚的學問是作詩的基礎。肯定宋人學問深厚，故能以學力修養為基礎，有別於唐詩，自成一格。

賀貽孫的詩論和王士禛的神韻說對明代前後七子的模擬復古之弊病、公安的輕滑鄙俚和竟陵的孤峭艱澀，都有匡救之功。然而，筆者以為賀貽孫之所以更勝於王士禛者，在賀貽孫重視詩歌為社會服務的功能，而神韻說容易導致詩歌走上脫離現實的道路。

（三）李重華

李重華（1682-1754）字實君，號玉洲，江蘇吳江人。雍正二年進士，李實君論詩的著作主要見於《貞一齋詩說》（又名《玉洲詩話》），該書分《論詩答

³⁷見陸耀東主編，李世英、陳水云著：《清代詩學》（湖南：湖南人民出版社，2000），頁150。亦可見王漁洋：《十種唐詩選》（台北：廣文書局，1971），頁443-4。王漁洋認為後人選唐詩終隔一層，故選唐人所選唐詩集做刪纂，加以「去俗存雅」。

³⁸見王漁洋撰：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1998），第一冊，卷三〈突星閣詩集序〉，頁7。

問三則》和《詩談雜錄》兩部分。論詩雖然曾請教沈德潛³⁹，本於格調兼采性靈⁴⁰，不分界唐宋，能取各家所長而別樹一幟。但與賀貽孫相近的論點卻是接近王士禛的神韻派，故筆者將他歸入神韻派詩人，加以論述如下：

1. 詩是自然天籟

李重華認為詩是自然之音，借韻語而為之，漢魏以來，未知音律，說：「自然流出，所謂空中天籟是已。⁴¹」詩是天籟，是人的內心世界自然流露的聲音符號，又說：「或悲或喜，或激或平，一一隨其因以出焉。莫不感人之深。⁴²」說出詩的音樂性，詩是詩人內心的創造，反對人為刻意造作，並理解詩為心聲的詩歌概念，這樣的說法與賀貽孫詩論中的自然本色論無異。意是詩人寄託在詩中的內心世界，是詩之所由生，《貞一齋詩說》又說：「意之運神，難以言傳，其能者在有意無意間。⁴³」詩緣情而發，心中的情志很難用言語文字明白的表達清楚，而往往是藉由詩句蘊藏在字句中，更精妙的是在文字之外更有讓人意會之不可言傳處。李重華講究的是神韻縹緲的詩境，但又與蘊藉相互結合而論：「不欲直致其情，其蘊含只在其中，其妙會更在言外。⁴⁴」說明了詩的抒情應該含蓄委曲，不說破方能得其妙。又說善於寫意者：「意動而其神躍然欲來，意盡而其神渺然無際。⁴⁵」作詩的意念與寫作的靈光乍現，能恰當的配合，這與賀貽孫所論詩人創作的靈感，說：「變化渾淪，無跡可尋，此神化也。⁴⁶」二者論點是有承繼處。

2. 以神運、氣運論詩

³⁹見黃保真、蔡鍾翔、成復旺著：《中國文學理論史（四）》（北京：北京出版社，1987），頁460。

⁴⁰見蔡鎮楚著：《中國詩話史》（湖南：湖南文藝出版社，1978），頁280。

⁴¹見李重華撰：《貞一齋詩說》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁921。

⁴²見李重華撰：《貞一齋詩說》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁921。

⁴³見李重華撰：《貞一齋詩說》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁921。

⁴⁴見李重華撰：《貞一齋詩說》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁921。

⁴⁵見李重華撰：《貞一齋詩說》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁921。

⁴⁶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。

賀貽孫論詩文之神，說：「神者，靈變惝恍，妙萬物而為言。⁴⁷」以杜少陵「讀書破萬卷而胸無一字⁴⁸」為例，認為是「神」來也。寫作的靈感加上深厚的學問功力作後盾，作品自然能化萬物入其詩句之中。李重華也以神運、氣運論詩，說：「神妙悟於不知，氣入物於無間⁴⁹」「神」是指詩人創作的靈感，詩人靈機一動時往往不自知，氣是指存在詩人心中的浩然正氣，也是萬物所賴以生存的，自然的藉由詩人內心修養投射萬物之中。李重華並以李白、杜甫為例，說：「杜生氣遠出，而總以神行其間；李神彩飛動，而皆以浩氣舉之。⁵⁰」神氣兼備，自然詞達。又說歷代名家：「或凝神以發英，或振氣以舒秀⁵¹」，二者必居其一，可知神與氣是不可或缺的。特別以神貴於氣，說：「詩之尤貴神也，惟其意在言外也；若氣，則凡為文無不貴之，豈獨詩然乎哉？⁵²」即是詩有神，故能存味外味，因此神比氣更加重要。這樣的論述相較於賀貽孫在《詩筏》中以「神、氣、味」論厚，是很難說兩者間毫無影響的。若能兼具神與氣，便是佳作，李重華又說：「若神氣索而剪詞求工，特貌似而實非其真，故古人命意以遣詞，非因詞而造意也。⁵³」古人以神氣為本，不以詞句為本，故不須求工而詩自工。這樣的說法應該是得自於賀貽孫的《詩筏》所言：「作詩文者，以氣以神，一涉增減，神與氣索然矣！⁵⁴」蓋詩文有神方能行遠，有氣方可蓄不竭之氣，一旦考量到寫作字句的多寡，則何有神氣可言？賀貽孫在學力方面要求熟讀，而李重華則說：「凡多讀書為詩家最要事，而胸有萬卷，徒欲助我神與氣耳⁵⁵」讀古書以「蘊成真氣」，也以讀書養氣為主強調多讀書的重要性，養足氣與神，詩作必有至味。

⁴⁷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。

⁴⁸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。

⁴⁹見李重華撰：《貞一齋詩說》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁921。

⁵⁰見李重華撰：《貞一齋詩說》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁922。

⁵¹見李重華撰：《貞一齋詩說》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁922。

⁵²見李重華撰：《貞一齋詩說》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁922。

⁵³見李重華撰：《貞一齋詩說》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁922。

⁵⁴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。

⁵⁵見李重華撰：《貞一齋詩說》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁922。

第二節 對葉燮師徒及格調派的啟發

格調基本上所指的是作品可資辨識的風貌，為了方便學習進而將可資確認的標準更加具體化。格調派的基本精神是在辨識風格、區分高下之後，以各種詩體極盛時代的代表作品的風格為本色，如秦漢的散文、漢魏的古詩、盛唐的近體詩，在依這些本色作品進仿效。⁵⁶「格」是依擬定典律的美學標準作優劣判斷的根據，「調」是對一代文學的最高期許。「法」是落實美學標準，以供人學習的創作細節。本節便先由沈德潛的老師葉燮開始論述：

(一) 葉燮

葉燮（1637-1703）字星期，號橫山，又號已畦，江蘇吳江人⁵⁷。這位康熙進士是清代唯物主義思想家和文學理論家，著有《已畦集》，其詩論的主要著作《原詩》四卷分內、外二篇。

1. 詩隨世變

關於詩隨世變之說，葉燮與賀貽孫相同都認為詩文會隨著世道變遷而產生變化。賀貽孫看清楚歷史的升降，便有所謂氣運默操詩運之升降。葉燮《原詩》也深具歷史眼光，瞭然於古今之變，故屢言世運，說：「蓋自有天地以來，古今世運氣數，遞變遷以相禪。古云：『天道十年一變』此理也，亦數也，無事無物不然，寧獨詩之一道膠固而不變乎？」⁵⁸兩人在氣運可以左右文學風氣的看法是相同的，但是葉燮認為英才超乎其上，以為豪傑足以扭轉風尚，《原詩》說：

⁵⁶見陳文新：《明代詩學》（湖南：湖南人民出版社，2000），頁260-261。

⁵⁷見（清）趙爾巽等撰，《清史稿列傳》，收入周駿富輯：《清代傳記叢刊》（台北：明文書局，1986），頁13364。又見蔣凡著：《葉燮和原詩》（上海：上海古籍出版社，1985），頁1-5。

⁵⁸見葉燮撰：《原詩》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），〈內編〉上，頁566。

從來豪傑之士未嘗不隨風會而出，而其力則常能轉風會。即如左思去魏未遠，其才豈不能為建安詩邪？觀其縱橫躑躅，睥睨千古，絕無絲毫曹、劉餘習。鮑照之才迥出儕偶，而杜甫稱其俊逸。夫俊逸則非建安本色矣。千載後無不擊節此兩人之詩者，正以其不襲建安也。⁵⁹

葉燮指出左思、鮑照能不局限於風會，因而能成大家。這與賀貽孫所論鮑明遠「獨運靈腕」⁶⁰脫盡當時習尚之氣的說法如出一轍。

2. 反摹擬、講活法

反對以模擬方式作詩，詩所以抒情，而情貴乎真，葉燮認為詩若「相似而為，無寧相異而真。⁶¹」因此詩法貴活而賤死，法活則詩作自然有神。又說：「風雲雷雨變化不測，不可端倪，天地之至神也，即至文也。文章家只有以才御法而驅使之，決無就法而為法之所役，而猶欲詡其才者也。⁶²」以才馭法，其詩必佳。賀貽孫論詩由法入，在變化極致之後，要求詩人要能自由出入於法。賀貽孫要人參活句，而不參死句，並且認為在至變至化後，英分、雄分始能得其全。兩人都求真、求詩文的變化無端。葉燮又說詩文之妙：「妙在含蓄無垠，思致微渺，其寄托在可言不可言之間，其旨歸在可解不可解之會，言在此而意在彼，泯端倪而離形象，絕議論而窮思維，引人於冥漠恍惚之境。⁶³」性靈之作具有神韻意味，必不致流於模擬。葉燮這個論點和賀貽孫的蘊藉論與化境論很相近，都講求詩的

⁵⁹見葉燮撰：《原詩》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），〈內編〉上，頁568、569。

⁶⁰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。

⁶¹見葉燮撰：《原詩》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），〈內編〉下，頁587。

⁶²見葉燮撰：《原詩》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），〈內編〉下，頁586。

⁶³見葉燮撰：《原詩》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），〈內編〉下，頁584。

含蓄，與言外之意的興寄；賀貽孫稱靈變恍惚之境為詩之化境，葉燮則說詩之妙在引人於冥漠恍惚之境。

3. 詩如其人

賀貽孫強調詩品與人品的重要性，詩品與人品的統一。「胸襟」是詩人的思想品格和真實情感的相結合，而葉燮更進一步說明兩者之間的關係：「詩之基，其人之胸襟也。胸襟，然後能載其性情智慧。聰明才辨以出，隨意發生，隨生即盛。⁶⁴」說明詩人的胸襟是詩歌創作的基礎，強調出「胸襟」在詩歌創作上的重要性，有了胸襟，詩人的性情、智慧、聰明和才辨才能得到充分的表現，詩人也才可以隨處興發。葉燮更以杜甫為例，說杜詩隨所遇的人、境、事、物，引發杜甫思君、憂時、念友、懷古等各種情感，或悲、或喜，觸類而起，透過外在事物的感發，觸興而起，發而為文，都是因為他心中具有忠君愛國的思想，有胸襟為基礎的緣故。

葉燮對詩歌史上「正、變、盛、衰」的關係，對前後七子拘泥體格聲調作了批判，對人品、詩名和自然本色等部分詩論的論述，確實都與賀貽孫有相近似之處。

(二) 沈德潛及格調說

沈德潛(1673-1769)字確士，號歸愚，江蘇長洲人⁶⁵。乾隆四年進士，是葉燮的門生，倡導格調說⁶⁶，但並非斤斤於矩矱者，又主張以意運法，使法為活法，格為高格，作詩應不離性情，重含蓄委婉，著有《沈歸愚詩全集》、《說詩碎語》⁶⁷等書。沈德潛的「格調說」是繼承明代七子的理論，加以修改，使其符合現實

⁶⁴見葉燮撰：《原詩》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），〈內編〉上，頁572。

⁶⁵見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），清史列傳卷十九〈沈德潛傳〉，頁600。

⁶⁶見（清）趙爾巽等撰，《清史稿列傳》，收入周駿富輯：《清代傳記叢刊》（台北：明文書局，1986），頁10511。

⁶⁷見李銳清：〈沈德潛格調說的來源及理論〉《香港中文大學中國文化研究所學報》，第16期，

政治的需求。對於清初盛行的王士禛提倡的「神韻說」有所補充，以雄渾豪放的風格補充間適淡遠的神韻風格之不足。調是形式，格是變成詩的內容，清代的格調說與明七子所論格調的最大不同是：明代主張「詩必盛唐」，追求渾厚雄壯的氣勢風格；而沈德潛的格調除了宗唐之外，也採擷神韻之體⁶⁸，拓展封建社會對中孝節義的需求。

1.重視詩人胸襟

沈德潛在《說詩碎語》中，開宗明義的說：「詩之為道，可以理性情，善倫物，感鬼神，設教邦國，應對諸侯，用如此其重也。⁶⁹」認為詩是以服務國家社會為目的，而沈德潛說：「有第一等襟抱，第一等學識，斯有第一等真詩。如土膏既厚，春雷一動，萬物發生。⁷⁰」可見詩人胸襟和學識對詩的重要性。以為襟抱要厚、學識要厚，才能產出真詩。詩是人格的反映，而性情面目，因人而異，他說：

讀太白詩，如見其脫屣千乘；讀少陵詩，如見其憂國傷時。其世我不容，愛才若渴者，昌黎之詩也；其嬉笑怒罵，風流儒雅者，東坡之詩也。即下而賈島、李洞輩，拈其一章一句，無不有賈島、李洞者存。⁷¹

詩人性情各異，表現在詩風上也有所差別，這與賀貽孫所論詩品與人品的關係是很相似的。賀貽孫與沈德潛都以詩人應立高尚之志勉勵後進學者，《詩筏》中說：

1985，頁 166。文中指出最早稱沈德潛是格調派的是袁枚，又沈德潛詩學源自明前後七子，李東陽等人力倡摹擬盛唐詩歌格調，希望從力振詩歌之盛唐強音以藉此達到政治上的盛世。然而明中葉人何能有盛唐的自信與氣魄？又欲矯正神韻說的空寂、不切實際之弊，故沈德潛提出以杜詩為典範的格調說。

⁶⁸見余淑瑛：〈清代沈德潛及其「格調說」〉，《嘉義技術學院學報》第六十四期，1999，頁 153。

⁶⁹見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁 1。

⁷⁰見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁 16。

⁷¹見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁 570。

「必前不見古人，後不見來者，具千古之識，乃能取千古之名。⁷²」詩人應不存名心，不有意學古，要以「自適己意」為作詩動機才是。沈德潛也認為作詩者立志須高，說：「曾子固下筆時，目中不知劉向，何論韓愈？子固之文未必高於中壘、昌黎也，然立志不苟如此。⁷³」學古卻不為古人所束縛。沈德潛總結唐人的詩法，為了力矯神韻派的過度空寂，再現盛唐雄渾深厚的詩歌。

2.以自然論詩

賀貽孫論詩講究自然，在《詩筏》中指出晉人中只有陶淵明淡而厚，說：「陶詩雖淡，而讀者不厭，厚為之也。⁷⁴」能以真樸自立門戶；沈德潛重視詩人的胸襟和詩人心中的神明，他十分看重陶淵明可以無須矯作刻意的產生澎湃的文思和豐富的內容，在《說詩碎語》中說：「陶詩合下自然，不可及處，在真在厚。謝詩經營而反於自然⁷⁵」兩人都以厚與自然評論陶潛，沈德潛以為大謝的詩過分經營，違反自然的原則，賀貽孫認為陶淵明不受詩名所限，故能展現無意求詩名之下的自然表現。如此論述，能說沈德潛不受賀貽孫影響嗎？陶淵明詩既不可及，故無其胸襟與學識者，後人欲強效陶詩，最後總落得畫虎不成反類犬的下場，唯有學而後得與自己本性相近之處⁷⁶，沈德潛這點論述是有優於賀貽孫的。

3.主性情、重才學

沈德潛雖然注重詩的教化功能，但並不刻板的窒塞詩的情韻和性靈，以尊奉儒家傳統詩教論詩，再加以胸襟、學識的滋養後，即使詩語稍微激露，也不失為溫厚，是以「溫柔敦厚，斯為極⁷⁷」溫柔忠厚的詩才是符合沈德潛格調說的詩，

⁷²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160。

⁷³見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁29。

⁷⁴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。

⁷⁵見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁156。

⁷⁶見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁201。〈唐人學陶五家〉一文說：「王右丞有其清腴，孟山有其間遠，儲太祝有其樸實，韋左司有其沖和，柳儀曹有其峻潔。」

⁷⁷見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁47。

並以盛唐詩為尊。在溫柔敦厚之下，性情是合乎禮教修為的規範的，然後說：「詩貴性情，亦須論法。⁷⁸」詩人性情受到所閱讀詩文的陶冶，更要明白作詩不可拘泥於古法的這個道理，而應當以意運法，《說詩碎語》說：「詩以聲為用者也，其微妙在抑揚抗墜之間。⁷⁹」通過格律聲調的恰當運用，更可以反映出詩歌深刻雋永的意味。學者除了要尊唐之外，還要上窮其源，追溯風雅，又說：「作者積久用力，不求助長，充養既久，變化自生，可以換卻凡骨矣。⁸⁰」學詩要長久的時間修養，儘管李太白、杜少陵這等天賦異稟，尚須刻苦力學，充實涵養，方能以才用學，才氣與學問相輔相成。又說：「時事貴用之使活，熟語貴用之使新。⁸¹」論用點講究活潑生動，論用語以新語為貴，不受古人束縛。這樣的詩法是活法，這與賀貽孫在《詩筏》中說：「轉接無端，閃鑠光怪，忽斷忽續，不倫不次。⁸²」讚歎古詩中的無法之法，講究自然⁸³而不廢法⁸⁴，自由出入有法無法之間的論點是相同的。

4. 講求詩的含蓄蘊藉

賀貽孫神韻比興，《說詩碎語》也說讀李太白的七言絕句：「只眼前景，口頭語，而有弦外音，味外味，使人神遠。⁸⁵」又說：「事難顯陳，理難言罄，每託物連類以形之；鬱情欲舒，天機隨觸，每藉物引懷以抒之，比興互陳，反覆唱歎，

⁷⁸見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁 25。

⁷⁹見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁 12。

⁸⁰見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁 31。

⁸¹見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁 19。

⁸²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。

⁸³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。文中說：「余謂樸實勝華，扭實勝巧，粗實勝弱，僻實勝俗。樸拙粗僻，非大家不能用。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。大抵以自然者為勝，……」

⁸⁴賀貽孫在《詩筏》中仍多處提到詩的章法、起結、著題、鍛鍊、押韻、虛實……等詩法問題。

⁸⁵見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁 309。

而中藏之懽愉慘戚，隱躍欲傳，其言淺，其情深也。⁸⁶」意味著能含蓄蘊藉，意在言外，才會有好的作品構思。

（三）薛雪

薛雪（1681-1763）字生白，號一瓢，江蘇吳縣人⁸⁷，通文史，工詩畫，著有《一瓢齋詩存》、《一瓢詩話》一卷。薛雪論詩主張師古⁸⁸，又多方受到老師葉燮影響，認為詩人創作要有才思、學力、志氣，才足以和古人抗衡。《詩筏》論詩也重視詩人的才氣學力，更要求卓越見識，才能成一家。

1.重視詩人胸襟與人品

對於老師葉燮所提倡：「詩之基，其人之胸襟是也。⁸⁹」薛雪加以發揮，在《一瓢詩話》說：「既得胸襟，人品必高。人品既高，其一聲一歛，一揮一灑，必有過人之處。⁹⁰」同時強調胸襟與人品的重要，又說：「有胸襟然後載其性情智慧，隨遇發生，隨生即盛。⁹¹」詩人創作要有胸襟，有胸襟則取材於古今之人，得其神理，自然沒有剽竊吞剝之病，猶如《詩筏》所說：「面目不甚似，而神情近之⁹²」宋詩雖有別於唐詩，然而宋之名手，皆從唐詩出，所傳者在詩文精神與詩人性情，而非詩文的形式外貌。有胸襟則人品自高，人品對詩的影響很大⁹³。詩人之品要端正，他說：「蓋詩以道性情，感發所至，心若不正，豈可含毫覓句？」

⁸⁶見沈德潛撰，蘇文擢著：《說詩碎語詮評》（台北：文史哲出版社，1985），頁8。

⁸⁷見（清）趙爾巽等撰，《清史稿列傳》，收入周駿富輯：《清代傳記叢刊》（台北：明文書局，1986），頁13876。

⁸⁸見蔡鎮楚著：《中國詩話史》（湖南：湖南文藝出版社，1978），頁277。

⁸⁹見葉燮撰：《原詩》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），〈內編〉上，頁572。

⁹⁰見薛雪撰：《一瓢詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁679。

⁹¹見薛雪撰：《一瓢詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁678。

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194。

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170。《詩筏》：「蓋詩品者，人品係之。」

⁹⁴」格包括自然高邁的品格與一定章程的體格，說：「品高，雖披綠簑青笠，如立仞之峰，俯視一切；品低，即拖紳縉笏，趨走紅塵，適足以誇耀鄉閭而已。⁹⁵」是詩品即是人品。賀貽孫論詩品也說是繫之人品，文如其人。

2.主張自然活法

薛雪主張自然活法，不反對規矩法律，因為「音節頓挫，如參背觸，觸則有相，背則非法。只要吟？既久，自然而然，有兔起鶻落，水到渠成之妙。⁹⁶」作詩當要反覆吟詠，把玩既久，自然可以超脫，成就自然篇章，切勿擬古而拘泥於詩法。但是薛雪也說：「格律聲調，字法句法，固不可不講，而詩卻在字句之外。⁹⁷」雖言句法、格律聲調，卻不得不承認言外之音對詩而言更重要。《詩筏》也注重自然，所謂「勻稱天然，增之一分則太長，減之一分則太短。⁹⁸」則所作真情流露，不失詩人本色。又賀貽孫重視詩歌為社會服務的功能性，對此，薛雪也說：「詩不可無為而作⁹⁹」對於古人有為而發的詩更是大加讚賞，肯定能反映民間疾苦，充滿濃厚生活氣息的詩歌¹⁰⁰。

3.反對剽竊摹擬

即使他提出：「既有胸襟，必取材于古人。¹⁰¹」但是他反對剽竊摹擬，說自己創作：「覺似古人即焚去。¹⁰²」此外，對於詩的蘊藉，薛雪認為詩要蘊藉又要

⁹⁴見薛雪撰：《一瓢詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁679。

⁹⁵見薛雪撰：《一瓢詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁695。

⁹⁶見薛雪撰：《一瓢詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁695。

⁹⁷見薛雪撰：《一瓢詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁681。

⁹⁸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。

⁹⁹見薛雪撰：《一瓢詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁681。

¹⁰⁰文中薛雪舉了數例，如：「昨夜到城郭，歸來淚滿巾。遍身綺羅者，不是養蠶人。」「鋤禾日當午」……。

¹⁰¹見薛雪撰：《一瓢詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁679。

¹⁰²見薛雪撰：《一瓢詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁686。

能反映現實生活，說：「詩重蘊藉，然要有氣魄。¹⁰³」並舉出思想性較強的詩為例作說明。詩到平淡處，「令人吟繹不盡 純是清真蘊藉，造峰極頂事。¹⁰⁴」認為詩要平淡並非易事，而《詩筏》所論「淡而厚」，看似平淡的詩句，卻是順乎自然渾化的藝術呈現。

4.熟讀思久

賀貽孫在《詩筏》中提及李、杜詩，韓、蘇文說：「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。¹⁰⁵」又說杜詩、韓文：「以生為熟，久之自能通神。¹⁰⁶」《一瓢詩話》提到杜詩可讀不可解，說：「讀之既熟，思之既久，神將通之，不落言筌，自明妙理。¹⁰⁷」兩者都提到詩歌必須反覆吟誦，浸染的時間久了，自然心領神會。同時，也都點出詩歌的不可解的統一性和完整性。

第三節 對性靈派人物的影響

性靈派與格調派最大的不同在追求個人的獨創性，根據許慎的《說文解字》上段玉裁的解釋：「性，人之陽氣，性善者也。¹⁰⁸」是指人的自然天性。「靈，巫以玉事神。¹⁰⁹」指人的生命意識、精神活力及自然本能¹¹⁰。「性靈」的原始含意指人特有的靈智天性，在詩歌創作來講，指人創造佳詩的天生能力。賀貽孫除了重自然、真情與詩人個性和品格以外，也強調性靈與素樸，他所講的性靈，並不完

¹⁰³見薛雪撰：《一瓢詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁693。

¹⁰⁴見薛雪撰：《一瓢詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁693。

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135。

¹⁰⁶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。

¹⁰⁷見薛雪撰：《一瓢詩話》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁714。

¹⁰⁸見（漢）許慎撰，（清）段玉裁注：《說文解字注》（台北：天工書局，1992），頁502。

¹⁰⁹見（漢）許慎撰，（清）段玉裁注：《說文解字注》（台北：天工書局，1992），頁19。

¹¹⁰見王力堅：〈南朝「性靈說」雜議〉（第三屆魏晉南北朝文學國際學術研討會論文，1997），頁5。

全等同於公安、竟陵兩派。他說：「作詩乃極苦之境，極難之事¹¹¹」而是認為詩人在飽受饑寒離流離，逼出性靈，所謂文窮而後工。

（一）袁枚

袁枚（1716-1798）字子才，號簡齋，或稱隨園先生，錢塘人¹¹²。乾隆己未進士，是清代繼王士禛、沈德潛之後頗負盛名的詩論家。其著作有《小倉山房詩文集》、《隨園詩話》。

袁枚論詩主性靈之說，性是指我的真性情，靈是指靈機、靈趣，也就是要自然風趣的抒寫個人的真實情感。賀貽孫《詩筏》論詩以詩人本色的性情為主，袁子才也說三百篇以降可傳者，皆是性靈之作，詩人須有個性，也就是各有身份、各別心胸。論詩標舉詩人真情、個性和詩材，在《隨園詩話》說：「作詩不可以無我，無我則剽襲敷衍之弊甚大，韓昌黎所以惟古於詞必己出也。¹¹³」詩貴真，有性情則真，真則自然。袁枚以為詩文應當「自出機杼」，說：「文章應當自出杼機，成一家風骨，不可寄人籬下。¹¹⁴」著重於表現自我的個性和懷抱。又說：「詩難其真也，自性情而後真。¹¹⁵」詩由情生，必有性靈，才有真詩，詩才能沁人心脾，任由性情的自由流露。《詩話》又以高啟作詩之喻，判斷真偽之高低，他說：「高青邱笑古人作詩，今人描詩。描詩者，像生花之類，所謂優孟衣冠，詩中之鄉愿也。譬如學杜竟如杜，學韓而竟如韓，人何不觀真杜真韓之詩，而肯觀偽韓偽杜之詩乎？¹¹⁶」偽古之作失去性情之真，故不足貴。而說理說禪之詩，也因遠離性情故不可作。性靈派的倡導者袁枚把「出新意，去陳言」看成詩歌創作的「第

¹¹¹見賀貽孫著：《水田居文集》，收入紀昀等編著：《四庫全書存目叢書》（台灣：莊嚴出版社，1997），集部 208 冊，卷五〈示兒一〉，頁 170。

¹¹²見（清）趙爾巽等撰，《清史稿列傳》，收入周駿富輯：《清代傳記叢刊》（台北：明文書局，1986），頁 13383。

¹¹³見袁枚著：《隨園詩話》（台北：廣文書局，1971），卷七，頁 3。

¹¹⁴見袁枚著：《隨園詩話》（台北：廣文書局，1971），卷七，頁 3。

¹¹⁵見袁枚著：《隨園詩話》（台北：廣文書局，1971），卷七，頁 8。

¹¹⁶見袁枚著：《隨園詩話》（台北：廣文書局，1971），卷七，頁 8。

一著」，認為「味欲其鮮，趣欲其真，人必知此，而後可以論詩¹¹⁷」講求真性情是袁枚論述的中心，詩文創作都應自寫胸襟，才不致依傍門戶，寄人籬下。這種追求詩人真性情，又講求詩歌獨創性的詩論，在賀貽孫的詩論中便有相似論點，所以推測賀貽孫的《詩筏》或許對袁枚的詩論有所啟發。

袁枚在〈答曾南? 論詩〉一文中說：「提筆先須問性情¹¹⁸」將性情當作文學創作的首要條件，在《隨園詩話》卷七中也說：「文以情生，未有無情先有文者……詩者，難其真也。有性情而后真。¹¹⁹」詩歌以真情為要，若詩人心中沒有真感情，如何寫出動人的文字呢？袁枚的「真」是根源於性情，只有發自真情的作品，才會產生真切感人的力量。此外，袁枚又在〈答戴園論詩書〉一文中說：「且夫詩者，由情生者也，有必不可解之情，而後有必不可朽之詩。¹²⁰」人的性情各異，再加上先天秉賦和後天環境遭遇的不同，袁枚認為詩人在創作與情感的表達上，本來自有相異之處，不必刻意仿效。賀貽孫重視詩中情感的表露，也強調詩人本色的展現，珍視真樸的詩作。兩者都不廢巧麗律法，《詩筏》：「亂頭粗服之中，條理井然；金玉追逐之內，姿態橫生。兼此二者，方稱作家。¹²¹」袁枚也說：「詩宜樸不宜巧，然必須大巧之樸；詩宜澹不宜濃，然必須濃後之澹。¹²²」二者之論皆是天工與人巧合而為一。追求真詩和詩人的真性情者必反對和韻，和韻詩局限了詩人自由發揮的空間，賀貽孫反對和韻，袁枚也不喜歡和韻？韻，用古人韻。賀貽孫說禪語不可入詩，而情豔語可參禪，袁枚也說：「豔詩宮體，自是詩家一

¹¹⁷見袁枚著：《隨園詩話》（台北：廣文書局，1971），卷七，頁7。

¹¹⁸見袁枚著，陸費達總勘：《小倉山房詩文集》（台灣：中華書局，1966），卷四，〈答曾南? 論詩〉，頁2。

¹¹⁹見袁枚著，陸費達總勘：《小倉山房詩文集》（台灣：中華書局，1966），卷四，〈答曾南? 論詩〉，頁2。

¹²⁰見袁枚著，陸費達總勘：《小倉山房詩文集》（台灣：中華書局，1966），卷三十，〈答戴園論詩書〉，頁2。

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139。

¹²²見袁枚著：《隨園詩話》（台北：廣文書局，1971），卷五，頁5。

格，孔子不刪鄭衛之詩¹²³。」二人說法如出一徹，袁枚顯然紹承於賀貽孫，並將性情論做進一步的發揚。

賀貽孫雖推崇盛唐詩，但也說古不必盡佳，今未必皆劣，反對創作一味擬古，袁枚也說詩有工拙之分無古今之別，說：「自葛天氏之歌至今日，皆有工也拙，未必古人皆工，今人皆拙，不可貌古人而襲之，畏古人而拘之也。¹²⁴」不願襲古而拘於古。此外，二人都認為詩人創作會受先天才情之高低、後天學習之多寡影響，袁枚說：「世人所以不如古人者，為其胸中書太少。¹²⁵」又說：「詩人無才，不能役典籍，運心靈。¹²⁶」賀貽孫說學詩應當兼容並蓄，袁枚也說：「我輩宜兼收而並蓄之，到落筆相題行事，方不囿於一篇¹²⁷」又說：「學者當以博覽為主¹²⁸」賀貽孫主張學而後能捨，捨筏登岸，袁枚評〈法時帆學士題造詩龕〉¹²⁹一詩說：「深得詩家上乘之旨¹³⁰」也以忘言為詩家創作之上途。賀貽孫以蘊藉論詩，詩有委婉蘊藉為佳，袁枚也認為作詩貴曲。賀貽孫論詩創作講無意、言空，並以「一意孤行」稱譽陶詩，袁枚也說：「嚴冬友曰：『凡詩文妙處，全在於空。』¹³¹」又說李白、杜甫、韓愈、蘇東坡：「空諸一切，而後能以神氣孤行。¹³²」二者都

¹²³見袁枚著，陸費逵總勘：《小倉山房詩文集》（台灣：中華書局，1966），卷十七〈再與沈大宗伯書〉，頁7。

¹²⁴見袁枚著，陸費逵總勘：《小倉山房詩文集》（台灣：中華書局，1966），卷十七〈答沈大宗伯論詩書〉，頁6。

¹²⁵見袁枚著：《隨園詩話》（台北：廣文書局，1971），卷十三，頁10。

¹²⁶見袁枚著，陸費逵總勘：《小倉山房詩文集》（台灣：中華書局，1966），卷二十八〈蔣心餘藏園詩序〉，頁3。

¹²⁷見袁枚著：《小倉山房尺牘》（台北：正生書局，1970），卷五〈與梅衷源〉，頁7。

¹²⁸見袁枚著：《隨園詩話》（台北：廣文書局，1971），卷八，頁2。

¹²⁹見袁枚著：《隨園詩話》（台北：廣文書局，1971），補遺卷六，頁6。其詩：「情有不容已，語有不自知。天籟與人籟，感召而成詩。……見佛佛在心，說詩詩在口，何如兩相忘，不置可與否。」

¹³⁰見袁枚著：《隨園詩話》（台北：廣文書局，1971），補遺卷六，頁6。

¹³¹見袁枚著：《隨園詩話》（台北：廣文書局，1971），卷十四，頁4。

¹³²見袁枚著：《隨園詩話》（台北：廣文書局，1971），卷七，頁5。

以為能孤行，不跟隨世俗潮流，則自然能表現不俗。

賀貽孫論詩極為客觀，認為前輩各有得力處，不可隨人軒輊，在《詩筏》中說：「明代如李獻吉、王元美諸公，非無佳詩，若得明眼人刪削，猶可傳世。¹³³」賀貽孫並不因兩人是明擬古派中人，而全盤否定他們的優點。又說：「伯啟評杜雖未必盡確，然不可謂非別眼。¹³⁴」儘管面對與自己看法不相同的論點，賀貽孫仍然可以站在客觀的立場去欣賞這別具隻眼。袁枚也說：「鍾、譚論詩入魔，李崆峒作詩落套，然其佳句自不可掩。」兩人都能明確的辨別優劣處，評論時不作出極端好惡的言詞，立論甚為公允。

（二）李調元

李調元（1734-1802），字羹堂，號雨村，別號童山蠹翁。四川錦陽人，乾隆二十八年（1763）進士，曾編《全五代詩》，著有《童山詩集》、《童山文集》、《雨村詩話》、《雨村詞話》等。《雨村詩話》可得知李調元的主要詩學理論，他具有歷史的眼光，有系統的論詩，評論歷代詩人不存門戶之見¹³⁵。他曾說：「余於詩酷愛陶淵明、李太白、杜少陵、韓昌黎、蘇東坡¹³⁶」這五位詩人在中國古代詩歌史上各具特色，也分別影響後代的不同詩派，可見李調元對詩的審美與評論時也能與賀貽孫相同持有客觀公正的態度。

1. 詩以道性情

詩以道性情，不可以形貌創作，李調元以為作詩須從詩人性情之所近，他講的「性情」偏向重視詩人個性的傾向，說：

¹³³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。

¹³⁴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。

¹³⁵見霍松林主編，漆緒邦、梅運生、張連第撰著：《中國詩論史》（合肥：黃山書社，2003），頁1111。

¹³⁶見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷下，頁1526。

李白長於樂府歌行而五七律甚少，杜少陵長於五七律而樂府歌行亦多，是以人舍李而學杜。蓋詩道性情，二公各就其性情而出，非有偏也。¹³⁷

人各有所長，李白與杜甫各從其性情之所近來創作詩，因此能極盡他們的能力所至，易於稱善，雖在詩歌創作上形成所謂「詩仙」與「詩聖」兩種不同的特色，但他們在詩歌創作上的成就是一樣偉大的。這樣的說法與賀貽孫以李白、杜甫為例，所提出的「英分雄分」各成其全的說法是如出一徹。李調元又說：「學詩者必從太白入手，方能長人才識，發人心思。¹³⁸」《詩筏》中也極為推崇太白詩，說「飛揚跋扈」乃英分之至。此外，李調元說自己最喜陶、李、杜、韓、蘇等人的詩作，推崇陶淵明說：「清遠閒放，是其本色，而其中有一段深古樸茂不可及處。¹³⁹」陶詩藝術成就之高為許多後代詩人所喜愛。論詩以不落俗套，不事模擬為佳，他說：「人有性而自汨之，有情而自漓之，似乎智而其愚孰甚！毛嬙、麗姬雖粗服亂頭，無損其天質之美。¹⁴⁰」提倡性情中的真實與自然，自作聰明則反而破壞性情，反對形式模擬的虛偽之作。賀貽孫在《詩筏》也說：「亂頭粗服之中，條理井然。¹⁴¹」以毛嬙粗服亂髮，難掩其自然之美。

2. 看重詩人人品

¹³⁷ 見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷下，頁 1526。

¹³⁸ 見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷下，頁 1525。

¹³⁹ 見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷上，頁 1523。

¹⁴⁰ 見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷下，頁 1525。

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 139。

李調元又說陶淵明：「人品最高，詩亦獨有千古，則又晉之集大成也。¹⁴²」
看重陶淵明人格的高尚，欣賞陶詩的樸茂清遠，又說：

淵明清遠閒放，是其本色，而其中有一段深古樸茂不可及處。或者謂唐王、
孟、韋、柳學焉，而得其性之所近，亦有見之言也。¹⁴³

這樣的看法與賀貽孫在《詩筏》中所說：「蓋詩品者，人品係之。¹⁴⁴」，又說陶詩：
「真率處不能學，亦不可學，當獨以品勝耳。¹⁴⁵」以其真樸、淡而厚，故能自立
門戶，二者的評論說法等無差別。李調元論詩重視人品，他曾說：「詩以人品為
第一¹⁴⁶」又說：「晚唐人品最高潔，以司空圖為第一。唐室凌夷，不食而卒，忠
烈之義，千載如生。¹⁴⁷」李調元以傳統的封建道德為標準，所說的人品與氣節相
連繫，而所舉的例子也和賀貽孫相同皆以司空表聖為例，因此，能說李調元未受
賀貽孫影響嗎？

3.以厚論詩，講求活法

《雨村詩話》與《詩筏》一樣，也常以「厚」論詩，他稱讚唐初四傑：「渾
厚樸茂，猶是開國風氣。¹⁴⁸」又肯定黃庭堅的七言古歌行說：「雄深渾厚，自不

¹⁴²見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷上，頁1523。

¹⁴³見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷上，頁1523。

¹⁴⁴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。

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158。

¹⁴⁶見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷下，頁1532。

¹⁴⁷見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷下，頁1532。

¹⁴⁸見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷下，，頁1525。

可沒。¹⁴⁹」又評論東坡詩：

聲如鐘呂，氣若江河 其天分高，學力厚，故縱筆所之，無不驚警動人，
不特在宋無此一家手筆，即置之唐人中亦無此一家手筆。¹⁵⁰

即便如此與《詩筏》一般大力稱讚蘇東坡的詩才¹⁵¹，李調元仍明白表示他不喜愛宋詩¹⁵²，這是與賀貽孫很大的不同。賀貽孫雖以盛唐詩為宗，卻認為宋詩別具特色，不偏廢宋詩對詩史的貢獻。李調元將文章比喻成造化說：「文章亦如造化也， 有一定之時，無一定之物也，文之啟承轉合亦然。¹⁵³」他所說的法是活法，而不是一成不變的規矩，運用之中要能靈活出奇。李調元論杜子美說：「杜詩之妙，有以意勝者，有以篇法勝者，有以俚質勝者，有以倉卒造狀勝者。¹⁵⁴」認為杜詩變化無常法，不拘一體，包羅萬有。對杜甫這樣的評論與《詩筏》所說：「創而不沿，孤而無偶， 合眾體以成一子美，要亦得其自體而已。¹⁵⁵」若符相節，都以為杜甫能合眾體之妙，再作創新，故能成為一代詩聖。

李調元的《雨村詩話》所論「詩以道性情」、「詩品與人品」與「以厚論詩，講求

¹⁴⁹見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷下，頁1534。

¹⁵⁰見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷下，頁1532。

¹⁵¹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。《詩筏》：「謂宋詩不如唐，宋末詩又不如宋，似矣。然宋之歐、蘇，其詩別成一派，在盛唐中亦可名家。」

¹⁵²見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷下，頁1532。李調元說：「余雅不好宋詩而獨愛東坡」

¹⁵³見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷上，頁1520。

¹⁵⁴見李調元著：《雨村詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷下，頁1528。

¹⁵⁵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179。

活法」等詩論，在某種程度上的確是受到賀貽孫的影響，而仍有自己的見解，不失為受人重視的論詩專書。

(三) 潘德輿

潘德輿(1785-1839)，字彥輔，號四農，江蘇山陽人¹⁵⁶。道光八年(1828)舉江南鄉試第一，著有《養一齋詩話》十卷。潘德輿悍衛詩教，以「厚」字論詩，認為厚必由於性情，情真則厚；師法宜高，否則不厚¹⁵⁷，都是用來匡正性靈說末流之弊，可視為性靈派的改革者。

1. 著重「詩品」與「人品」

就詩人與詩歌創作的關係，潘德輿說：「胸襟大一分，詩進一分耳。¹⁵⁸」詩品出於人品，認為詩人必須首先加強自身的思想道德和藝術方面的修養，才能寫出詩意深厚的詩歌來，更進一步發揮詩歌為社會服務的功能。又以陶淵明和杜甫為例，說：「有此等襟抱，詩乃為千古之冠。¹⁵⁹」人品端正，胸次高尚的詩人，其思想懷抱會影響詩作的成就。他所說的胸襟包括正確的思想感情，真實自然的寫作原則，他說：「文章之道，傳真不傳偽，亦觀其平日胸次行止為如何耳。¹⁶⁰」他又說：

《三百篇》之體制音節，不必學，不能學；《三百篇》之神理意境，不可

¹⁵⁶見(清)趙爾巽等撰，《清史稿列傳》，收入周駿富輯：《清代傳記叢刊》(台北：明文書局，1986)，頁13424。

¹⁵⁷見潘德輿著：《養一齋詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》(上海：上海古籍出版社，1999)，卷一，頁2009。

¹⁵⁸見潘德輿著：《養一齋詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》(上海：上海古籍出版社，1999)，卷二，頁2025。

¹⁵⁹見潘德輿著：《養一齋詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》(上海：上海古籍出版社，1999)，卷二，頁2023。文中先提到：「陶公曰：『黃唐莫逮，慨獨在予』。」杜公曰：『許身一何愚，自比稷與契。』……觀其平日胸次行止為何如耳。」

¹⁶⁰見潘德輿著：《養一齋詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》(上海：上海古籍出版社，1999)，卷二，頁2023。

不學也。神理意境者何？有關係寄托，一也；直抒己見，二也；純任天機，三也；言有盡而意無窮，四也。¹⁶¹

有關係寄托是要求詩歌要能反映社會生活，真實的一面，達到詩文為社會服務的功能。其次，要能寫出詩人的思想情感，要有詩人發自內心真實的感受。再者，詩歌創作要符合自然原則。最後，詩歌的藝術風格特色之一是要含蓄，運用比興手法達到詩味無窮的效果。潘德輿論詩是繼承《詩經》以來的現實主義傳統，這一點與賀貽孫是相同的，但是潘德輿對詩品與人品的關係說明的比賀貽孫更為清楚，更加意識到詩人要深入現實生活，鍛鍊見識以開拓胸襟。

2. 詩要自得

詩品的關鍵在得真情，說：「無論作詩說詩，皆以打掃心地為本。¹⁶²」「心地」乃指「性情」，又說：「詩第一法，不苟作而已。¹⁶³」潘德輿認為詩人的創作態度要嚴肅端正，創作的題材和思想內容要能符合「風人之諷」。而在創作的內容上，他要求：「言志者必自得，無邪者不為人。¹⁶⁴」他所說的「自得」便是要求詩人創作要抒發自己真正的思想或表達真實的情意；「為人」便是指取悅時人喜好，誘於勢利。也就是說詩人的寫作態度要以表達詩人純真的性情為根本，不作諂媚趨炎附勢之詩。關於這些論點，賀貽孫明白的說過：「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。¹⁶⁵」此外，賀貽孫強調詩歌的獨創性，

¹⁶¹ 見潘德輿著：《養一齋詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷一，頁2007。

¹⁶² 見潘德輿著：《養一齋詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷二，頁2031。

¹⁶³ 見潘德輿著：《養一齋詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷二，頁2029。

¹⁶⁴ 見潘德輿著：《養一齋詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷一，頁2006。

¹⁶⁵ 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。

唯有出自性靈才能抒發個人的情懷。兩人詩論最大的不同處在作詩的動機，潘德輿認為詩人創作必要以反映社會生活為主，過於堅持「溫柔敦厚，興觀群怨」的詩教原則；而賀貽孫認為詩歌創作以無意勝有意，以「無意為詩」才是詩人真正將詩與生活融合在一起的自然表現。

3.以「厚」論詩

兩人共同強調的是「厚」字，潘德輿說：「詩有一字訣，曰厚。¹⁶⁶」厚是指詩境質樸實在，不流於空疏。對於後學者的缺失，他提出兩個看法：「後世學詩之卑，或由見識太少，或由見詩太多。¹⁶⁷」所學所聞不夠廣闊是學詩者的通病，但是見識太廣，所獵取的時世能手的詩作愈多，愈加速追求詩名，詩格愈會流於卑下。厚也是指詩意深厚，而不輕薄，他說：「『厚』必由於性情。¹⁶⁸」指詩人自己深厚真切的思想情感。更引唐代詩人張仲素的〈秋閨思〉二首之一¹⁶⁹為例，說明詩人要能傳達真摯深遠的感情，在藝術表現上才能發人深思，表現過人之處。又說：「詩所以厚風俗者¹⁷⁰」詩人因為有高尚的品格和真實的性情來創作詩文，進而達到「厚風俗」的社會效用。潘德輿對「厚」的解釋是扣住真摯深遠的感情和敦厚社會善良風俗，這樣的論述不比賀貽孫對厚字的深刻掌握和學而後能捨的見解。

潘德輿的詩論與賀貽孫的《詩筏》在詩人與詩品、論詩要自得、以厚論詩等

¹⁶⁶見潘德輿著：《養一齋詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷一，頁2016。

¹⁶⁷見潘德輿著：《養一齋詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷一，頁2008。

¹⁶⁸見潘德輿著：《養一齋詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷一，頁2017。

¹⁶⁹張仲素的〈秋閨思〉：「夢裡分明見關塞，不知何路向金微。欲寄征衣問消息，居延城外又移軍。」詩中先寫到關外卻找不到金微山（阿爾泰山），在向人問訊後，得知征戰軍人又轉移他處。兩處轉折，更加挖掘思婦的深情，產生深曲有味的藝術效果。

¹⁷⁰見潘德輿著：《養一齋詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999），卷一，頁2044。

方面的詩論都有承接處，《詩筏》與《養一齋詩話》都收入在郭紹虞所編《清詩話續編》之中，分別是代表清代前期和中期的重要詩話著作之一。

第四節 對其他詩論家的影響

(一) 吳雷發

吳雷發(生卒年不詳,康熙、雍正間人士),字起蛟,江蘇震澤人,號夜鍾,所作詩文清矯拔俗¹⁷¹,論詩見於《說詩管蒯》。

1. 詩須鑿入,尤貴自然

吳雷發論詩以情為本,故欲其真,在《說詩管蒯》中說:「近見論詩或以悲愁過甚為非,且謂喜怒哀樂俱宜中節,不知此乃講道學,不是論詩。¹⁷²」又說:「詩須鑿入,尤貴自然。¹⁷³」要求詩文在內容真實刻劃的前提下,注重表達形式精益求精,而又自然而然的一氣喝成。這與賀貽孫在《詩筏》中反對以理入詩,「理」會壓抑人的真情本性,認為說理之詩不足取的論點相同,又所論也認為做詩真誠即自然,故求作品要能表現詩人本色。賀貽孫認為就創作動機而言,以自然無意為上;吳雷發也說:「有意作詩,不若詩來尋我,方覺下筆有神。¹⁷⁴」詩人創作當在有靈感時,最能寫出好的作品。創作時,賀貽孫講究詩人本色,重視詩人的獨創性。《詩筏》中反對明代「高自標榜,互相屈辱,壓良作賤,稱娣為姑¹⁷⁵」的風氣;《說詩管蒯》反對清朝當時「黨同伐異」之風,說:「詩以道性情,人各有性情,則亦人各有詩耳。¹⁷⁶」能這樣撥亂反正的詩論家,我想他們部分的人格特質是相同的。

¹⁷¹ (清)李銘皖等修,(清)馬桂芬等纂:《蘇州府志》(台北:成文出版社,1989),卷一十六,頁37。文中稱吳雷發:「為詩文清矯拔俗,李重華謂如水鏡空明,不染紆滓。」

¹⁷² 見吳雷發撰:《說詩管蒯》,收入王夫之等撰:《清詩話》(上海:古籍出版社,1978),頁905。

¹⁷³ 見吳雷發撰:《說詩管蒯》,收入王夫之等撰:《清詩話》(上海:古籍出版社,1978),頁897。

¹⁷⁴ 見吳雷發撰:《說詩管蒯》,收入王夫之等撰:《清詩話》(上海:古籍出版社,1978),頁897。

¹⁷⁵ 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。

¹⁷⁶ 見吳雷發撰:《說詩管蒯》,收入王夫之等撰:《清詩話》(上海:古籍出版社,1978),頁897。

2.論詩重弦外之音

賀貽孫重視「言止意猶不盡¹⁷⁷」的詩味，吳雷發也喜好絃外之音，他說：「詩須得言外意，其中含蘊無窮，乃合風人之旨。¹⁷⁸」詩人若在詩句之外留有餘意，則用字雖淺卻含蘊深厚，能得言外之意，譬如橄欖令人回味無窮，這兩個說法實在很相近。又賀貽孫喜好平淡之詩，論詩有「淡而厚」者，以「淡而不厭」論陶詩，以「遠中含澹」論儲光羲之詩，又以「澹中含遠」論王維詩。吳雷發也喜歡看似平淡的詩，在《說詩管蒯》中說：「詩有極平淡而難及者，人或以為警鍊少，不知其駕警鍊而上之也。¹⁷⁹」兩人都重視詩的餘韻和平淡之詩。賀貽孫論厚，講神厚、氣厚、味厚。賀貽孫論神的靈變恂恂、論詩之蘊藉，更以虛實相生、正反相合的道德論詩的變化。吳雷發也說：「真中有幻，動中有靜，寂處有音，冷處有神，句中有句，味中有味，詩之絕類離群者也。¹⁸⁰」又認為詩人心中貴不俗，說：「子由推司馬子長之文有奇氣，而歸功於遊覽，是亦氣之一助也。¹⁸¹」吳雷發認為詩以縹緲閒曠為佳，又認為遊覽名山大川可以增長閱歷，足以養氣。這與賀貽孫所論詩家「厚養之道」是有所承繼的。

3.論文學的時代本色

吳雷發論詩兼論格調與性靈，主張：「善學者不論何代，皆能采其菁華；惟能運一己之性靈，便覺我自為我。¹⁸²」此外，他更提出從詩歌發展的時代性思辯創作的藝術性，說：

論詩者往往以時之前後為優劣，甚而約宋詩斷不可學。彼蓋拾人唾餘，盾

¹⁷⁷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186。

¹⁷⁸見吳雷發撰：《說詩管蒯》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁898。

¹⁷⁹見吳雷發撰：《說詩管蒯》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁903。

¹⁸⁰見吳雷發撰：《說詩管蒯》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁905。

¹⁸¹見吳雷發撰：《說詩管蒯》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁906。

¹⁸²見吳雷發撰：《說詩管蒯》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁900。

者以之自欺，黠者以之欺人。且詩學之源，固宜溯之古。至於成功，則無論其為漢、魏、六朝，為唐，為宋、元、明，為本朝也。一代之中，未必人人同調。豈唐詩中無宋，宋詩中無唐乎？一人之詩，或有似漢、魏、六朝處，或有似唐、宋、元、明處；必執其是漢、魏、六朝者，而曰此大異唐、宋、元、明；執其似唐、宋、元、明，而曰此大異漢、魏、六朝，何其見之左也？使宋詩果不可學，則元、明尤屬糞壤矣；元、明以後，又何必更作詩哉？¹⁸³

他以嚴肅的態度批判一代不如一代的文學退化論，這樣的論點與賀貽孫所論文學的時代本色、詩人本色有相近似處，都能清楚各個朝代的詩作在文學史上都扮演重要角色，也都有其價值。在考量大環境影響詩人的同時，也更重視詩人個體的獨特性。

賀貽孫與吳雷發除了在創作動機與審美方面有相近的說法之外，在論詠物詩時，兩人也有相同的見解，即是「不即不離」，以「偶然寄託¹⁸⁴」，對大自然景物，偶爾「會心之際」，觸目成吟而創作者。

（二）紀 昀

紀昀（1724-1805）字曉嵐，一字春帆，晚號石雲，獻縣人¹⁸⁵。曾任四庫全書總纂，對於詩文無所不通¹⁸⁶。紀昀的詩論主要散見在他所評點的詩文集¹⁸⁷，以

¹⁸³ 見吳雷發撰：《說詩管蒯》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁900。

¹⁸⁴ 見吳雷發撰：《說詩管蒯》，收入王夫之等撰：《清詩話》（上海：古籍出版社，1978），頁901。

¹⁸⁵ 見（清）趙爾巽等撰，《清史稿列傳》，收入周駿富輯：《清代傳記叢刊》（台北：明文書局，1986），頁10770。

¹⁸⁶ 見阮元著：〈紀文達公遺集〉收入見紀昀著，孫致中等校點：《紀曉嵐文集》第三冊，（河北：河北教育出版社，1991），頁727。文中說：「貫徹儒籍，旁通百家」。

¹⁸⁷ 紀昀所評點的詩文集包括：《紀評蘇文忠公詩集》、《紀評文心雕龍》、《瀛奎律髓刊誤》、《玉臺新詠》、《黃山谷詩集》、《後山集鈔》、《李義山詩集》等。清人朱庭珍在《筱園詩話》卷一中也曾說：「紀文達公最經論詩，所批評如杜詩、蘇詩、李義山、陳後山、黃山谷五家詩集，

及所寫的序跋之中，其詩觀似乎也受《詩筏》影響。

紀曉嵐論詩首重性情，他說：「考三百篇以至詩餘，大都抒寫性靈，緣情綺靡。¹⁸⁸」又說：「詩本性情，意存比興。¹⁸⁹」詩歌的本體是作者的性情，而作者的性情要受儒家的禮義所規範¹⁹⁰。相較於紀昀的性情論，賀貽孫所言的性情不限於儒家詩教，只要是發乎詩人的本真，《詩筏》說：「韓文公絕妙詩文，多在骨肉離別生死間¹⁹¹」在攸關國家社會的安危下，生死離別的關鍵時，詩人是可以拋開詩教約束，大聲疾呼的。賀貽孫論詩法，兼重詩人的才情和學力，認為作詩必須才學相資，而紀昀在〈清豔堂詩序〉也說：「善為詩者，其思濬發性靈，其意陶鎔於學問。凡物色之感於外，與喜怒哀樂之動於其中者，兩相薄而發歌詠，如風水相遭，自然成文，如泉石相激，自然成響。¹⁹²」性靈與學問，合則雙美，環境影響心志，發而成詩，則為天籟。此外，《詩筏》受嚴羽影所說沉吟和滋味，對律詩之妙有言：「在言止而意猶不盡¹⁹³」紀曉嵐也曾說：「滄浪吟卷意，妙向靜花參，天然句有神，靜參詩外意。¹⁹⁴」吟詠的時日久了，自然能參透、掌握，好的詩句在其有神，後人參透是文字語意之外的所託之言。賀貽孫講：「作

及《才調集》、《瀛奎律髓》諸選本，剖析毫芒，洞見古人得失，精語名論，觸筆紛披，大有功於詩教。」

¹⁸⁸見紀昀著：《四庫全書總目》第六冊（台北：藝文印書館，1989），詞曲類二，卷一九九〈欽定曲譜〉，頁1488。

¹⁸⁹見紀昀著：《四庫全書總目》第四冊（台北：藝文印書館，1989），集部，卷一五六〈橫塘集〉，頁3099。

¹⁹⁰段玉裁等編：《紀文達公遺集》（上海：上海古籍出版社，1983）續修四庫集部，第1435冊，卷九〈雲林詩鈔序〉，頁369。

¹⁹¹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187。

¹⁹²段玉裁等編：《紀文達公遺集》（上海：上海古籍出版社，1983）續修四庫集部，第1435冊，卷九〈清豔堂詩序〉，頁370。

¹⁹³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186。

¹⁹⁴段玉裁等編：《紀文達公遺集》（上海：上海古籍出版社，1983）續修四庫集部，第1435冊，詩卷十二〈三十六亭詩題法帆祭酒詩龜圖〉，頁614。

詩句句著題，失之遠矣 不必切題為妙者¹⁹⁵」紀曉嵐也說神韻，在〈與陳梅坨編修書〉有云：「意入題中，神遊句外，唯妙唯肖，不即不離，真此體中最高之境。¹⁹⁶」不即不離，又說超妙：「詩未有不工者，功深則興象超妙，痕？自融耳；醞釀不及古人而剽取空調以自托，猶禪所謂頑空也¹⁹⁷。」意謂詩人功力深後、火候至，則所作詩文自然呈現縹緲靈妙。賀貽孫所說的「無跡化境」，在紀曉嵐口中則是「興象超妙，痕？自融」。

論正變，賀貽孫的理論在時代本色中也以正反相合的道理說明詩歌發展本身存在的矛盾性，紀昀也認為：「夫文章格律與世俱變者也。有一變，必有一弊；弊極而變又生焉，互相激，互相救也。¹⁹⁸」紀昀更道出唐末到清初整個詩歌流派演變的軌跡，分析各種流派的風格和弊端，清楚的看到文學的發展與進化的腳步，也因此能更客觀的看待各家的理論內容。古代極至的文章，自然天成，無一定的詩法，賀貽孫在〈與友人論文書三〉¹⁹⁹一文中以曲？、直繩、圓規、方矩為例論詩文的法與巧，紀曉嵐在〈香亭文稿序〉中也以規矩、方圓為例說：「為文而刻畫古人，是手執規矩，不能自為方圓也。惟意所如而自然不悖於道，其為巧也，不有不期然而然者乎？²⁰⁰」說明詩文創作不求工而自工，這與賀貽孫所說的「本色」相合。賀貽孫在明末清初詩學流派的爭辯中，能超越門戶，不為

¹⁹⁵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、169。

¹⁹⁶段玉裁等編：《紀文達公遺集》（上海：上海古籍出版社，1983）續修四庫集部，第1435冊，詩卷十二〈與陳梅坨編修書〉，頁615。

¹⁹⁷（元）方回編：《瀛奎律髓刊誤》（台北：新文豐出版社，1985），第114冊，卷十〈春寒〉紀批語，頁88。

¹⁹⁸段玉裁等編：《紀文達公遺集》（上海：上海古籍出版社，1983）續修四庫集部，第1435冊，卷十三〈冶亭詩介序〉，頁378。

¹⁹⁹見賀貽孫著撰：《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165。

²⁰⁰段玉裁等編：《紀文達公遺集》（上海：上海古籍出版社，1983）續修四庫集部，第1435冊，卷十三〈香亭文稿序〉，頁379。

各派所拘縛，公允的評價各種流派的得失²⁰¹。而紀曉嵐在〈耳溪詩集序〉中說：「余天性孤峭，雅不喜文社詩壇相標榜。念第文章之患，莫大於門戶。²⁰²」詩學家個人的喜好會影響他的理論觀點。他在評論詩話時也能以「略其所短，取其所長²⁰³」的寬容態度，肯定流派紛爭、見解不同的各家理論對詩學的貢獻。

(三) 王國維

王國維(1877-1927)字靜安，一字伯隅，號觀堂，又號永觀，浙江海寧人²⁰⁴。其著作有《靜庵文集》、《宋元戲曲史》、《觀堂集林》、《人間詞話》²⁰⁵。

王國維以《人間詞話》中的「境界說²⁰⁶」聞名於世，他所說的「境界」，兼具性靈與神韻兩個意義²⁰⁷，認為有境界的自成高格，自有名句。在《人間詞話》中，以情為主論詞說：「昔人論詩詞，有景語、情語之別，不知一切景語皆情語也。²⁰⁸」賀貽孫論詩也主情，認為真情最是可貴，《詩筏》中舉例說：「《十九首》之妙，多是宛轉含蓄。然亦有直而妙、露而妙者：『昔為娼家女，今為蕩子婦。蕩子行不歸，空床難獨守』是也。²⁰⁹」王國維在《人間詞話》中也同樣以這首詩為例說：「可謂淫鄙之尤，然無視為淫詞鄙詞者，以其真也。²¹⁰」兩者所論

²⁰¹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、198。

²⁰²段玉裁等編：《紀文達公遺集》(上海：上海古籍出版社，1983)續修四庫集部，第1435冊，卷九〈耳溪詩集序〉，頁369。

²⁰³見紀昀著：《四庫全書總目》第六冊(台北：商務印書館，1989)，集部詩文評類一，卷一九五，頁4077。

²⁰⁴見(清)趙爾巽等撰，《清史稿列傳》，收入周駿富輯：《清代傳記叢刊》(台北：明文書局，1986)，頁13728。

²⁰⁵見王國維撰，黃霖等導讀：《人間詞話》(上海：上海古籍出版社，2004)，頁1。

²⁰⁶見王國維撰，黃霖等導讀：《人間詞話》(上海：上海古籍出版社，2004)，頁2。文中說明：「境非獨謂景物也。喜怒哀樂，亦人心中之一境界。故能寫真景物、真感情者，謂之有境界；否則謂之無境界。」

²⁰⁷「能寫真景物、真感情」便是性靈，「意與境渾」、「境生象外」便是神韻。

²⁰⁸見王國維撰，黃霖等導讀：《人間詞話》(上海：上海古籍出版社，2004)，頁34。

²⁰⁹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147。

²¹⁰見王國維撰，黃霖等導讀：《人間詞話》(上海：上海古籍出版社，2004)，頁16。

如出一轍。此外，賀貽孫論詩說：「大抵以自然者為勝²¹¹」，《人間詞話》也以情真意切的納蘭容若為例，說：

納蘭容若以自然之眼觀物，以自然之舌言情，此由初入中原，未染漢人風氣，故能真切如此。自然則樸，樸則真，大家之作所以不朽，以其言情也必沁人心脾，其寫景也必豁人耳目，其辭脫口而出，無矯揉妝束之態，以其所見者真，所知者深也。²¹²

詩能真摯的表達情感，深入的刻劃景物，自然能引起共鳴、能動人。賀貽孫的論詩重餘味，講味厚；王國維也認為韻味不可忽略，他說：「古今詞人格調之高，無如白石，惜不於意境上用力，故覺無言外之味，絃外之響，終不能與於第一流之作者也。²¹³」認為詞人在追求性靈之外，也不可缺少神韻。賀貽孫認為「詩文有神」才能夠行之久遠，便是講究詩的韻味之外，尤重詩文之神，王國維在《人間詞話》中說：「詞之雅鄭，在神不在貌。²¹⁴」又說：「李重光之詞，神秀也。²¹⁵」李後主詞神情韶秀，故在飛卿和端己之上。兩人都認同了藝術形象中虛的部分比實的部分更為重要。

作品乃作者個性與人格的反映與投射，就作家本身的素質、修養與觀察生活的能力，王國維提出與生俱有的內在美質，所指的便是高尚偉大的人格和赤子之心，他在《人間詞話》中曾說：「詞人者，不失其赤子之心者也。²¹⁶」作者能保有赤子之心，便能寫出真景物真感情。又在〈文學小言〉中說：

²¹¹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。

²¹²見王國維撰，黃霖等導讀：《人間詞話》（上海：上海古籍出版社，2004），頁13、14。

²¹³見王國維撰，黃霖等導讀：《人間詞話》（上海：上海古籍出版社，2004），頁10。

²¹⁴見王國維撰，黃霖等導讀：《人間詞話》（上海：上海古籍出版社，2004），頁7。

²¹⁵見王國維撰，黃霖等導讀：《人間詞話》（上海：上海古籍出版社，2004），頁4。

²¹⁶見王國維撰，黃霖等導讀：《人間詞話》（上海：上海古籍出版社，2004），頁4。

三代以下之詩人，無過於屈子、淵明、子美、子瞻，此四子者，苟無文學天才，其人格亦自足千古。故無高尚偉大之人格，而有高尚偉大之文學者，殆未之有也。²¹⁷

這樣重視詩人人格的說法與《詩筏》所說：「蓋詩品也，而人品係之²¹⁸」之意思相同。筆者以為依王國維之博學多聞，或許在《人間詞話》所論真有受賀貽孫《詩筏》所影響之處。

²¹⁷見王國維撰，黃霖等導讀：《人間詞話》（上海：上海古籍出版社，2004），頁30。

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150。