

姜夔的詩論上

張月雲

緒言

姜夔，字堯章，江西鄱陽人。因曾卜居於吳興白石洞之旁，是以潘耒字之曰「白石道人」。宋史無傳，有關他的生卒年月，今皆難確定。近人夏承燾先生考其詩詞年譜，定其生年約在高宗紹興二十五年（西元一一五五），卒年乃在宋寧宗嘉定十四年（西元一二二一）前後。享壽約六十七歲。在南宋作家中，較陸游、范成大、楊萬里、尤袤小三十來歲，較辛棄疾小十餘歲，與葉適、劉過諸人同輩。

就文學史上的評價而言，白石的詩名不及他的詞名大，故由來論白石的作品，多僅注意到他在詞壇上的成就，而絕少提及他的詩。本文題作「姜夔的詩論」，意在對白石的論詩觀點作一番探討。在此之前，唯恐因白石的詩名不彰於後世，致使人懷疑他對「詩道」一事的見識與能力，故對白石在詩學上的造詣與成就，不得不先有一番釐清。

宋代乃詞體發展的全盛時期，以其所具豐富的音樂性與白石本人妙解音律的才份來說，詞毋寧較詩更能使白石表現得心應手。因此，白石一生的精力亦多致力於詞與詞樂的填創，對於詩他並未能投以較多的心力與精神。但不容否認的，以白石在詞的創作上所表現出來的獨特成就看來，可以斷言他原是個精於技巧表現的作家。這種對文字技巧的駕馭能力，既是白石整個創作性格的一部份，施之於詩，自當會使他的詩亦有相當可觀的成績表現。事實上白石的詩在當時確是享有相當盛名的。像周密的齊東野語中，曾引載了一篇白石的自述，其中白石自云「內翰梁公，於某爲鄉曲，愛其詩似唐人。待制楊公以爲子文無所不工，甚似陸天隨，於是爲忘年友。復州蕭公，世所謂千巖先生者也，以爲四十年作詩，始得此友。若東州之士，則樓公大防、葉公正則，尤所激賞。」【註一】此外，宋陳振孫的直齋書錄解題云「白石道人集三卷、鄱陽姜夔堯章撰。」

千巖蕭東夫識之於年少客遊，以其兄之子妻之。石湖范至能尤愛其詩。楊誠齋亦愛之。賞其歲除舟行十絕，以爲有裁雲縫月之妙思，敲金戛玉之奇聲。」【註二】又羅大經的鶴林玉露有一則云「姜堯章學詩于蕭千巖，琢句精工。有姑蘇懷古詩，楊誠齋喜誦之。嘗以詩送江東集歸誠齋，誠齋大稱賞。謂其家嗣伯冢子曰，吾與汝勿如堯章也。報之以詩云：尤蕭范陸四詩翁，此後誰當第一功。新拜南湖爲上將，更推白石作先鋒。可憐公等皆癡絕，不見詩人到老窮。謝遣管城儂已晚，酒泉端欲乞疏封。」【註三】根據上述諸家筆記所記載，都是以宋代人記宋時事，可信度當是很高的。其中所述范成大、楊萬里、蕭東夫等人都是當時詩壇的重要作家，尤其是楊萬里在四大家之中，他的身後名不及陸游，但在當時的詩壇，他以剛褊的性格，自成一格的詩風，頗像白居易在中唐一樣，儼然成爲詩壇的盟主。觀他們對白石的詩都有如上述所引筆記諸則所載的嘉許與推崇，可證白石的詩在當時確是獲有極高的評價的。或只是因爲白石的詞名太盛，傳至後世，遂將其詩名掩過。因此，白石詩的受人忽視，絕不是他的詩無足以傳世。

除了上述因詞名太盛遂掩過其詩名的原因以外，白石詩的受人忽視與白石那被劃入「江湖詩人」的身份亦有極大的關係。江湖詩派的得名乃因南宋寶慶初年（西元一二二五），錢塘書肆陳起所刊印的「江湖集」而來【註四】。在這集中陳氏亦將白石列入。此派的興起，乃在宋理宗之後，其時局勢阡陌，權相當政，國家元氣凋喪殆盡，詩人志氣，亦隨之而同歸沒落，其詩風多淺於情意，窘於篇題，興象佻弱，骨趣猥俚，這固然是因爲時代投射了濃厚的陰影於詩人的心版，亦與大多數江湖詩人那種猥瑣卑下的人品有關。蓋此派詩人多爲一干布衣隱士以及失意末宦，在國難嚴重之秋，生活不寧，進退失據，於是招朋引類，游謁江湖，藉吟詠唱和，以消磨歲月，互通聲氣，寢假成風，蔚然形成一派。由於當時國計民生的困苦，紙面煙霞，無濟於口腹之饑，物質的誘惑，不免掠奪了詩人的志氣，他們往往藉詩文干謁於朱門，以爲乞援的媒介；更甚者肆其舌吻之機鋒，雌黃權貴以爲要挾之利器，而作鄙污的求索。這種士行的墮落，遂造成後世對「江湖詩人」的唾厭。方回的瀛奎律髓於戴石屏寄尋梅詩的跋中，即對此派詩人與詩風有極其不滿的譏評與譴責。【註五】白石的一生未曾仕宦，而爲衣食所累，其一生亦確實屢屢因寄食他鄉，往來飄泊於江湖之中，這種生活的遭遇或正亦是他被歸劃爲「江湖詩人」的原因所自。但觀其狷介的人品與作品中的高華風格，與一般江湖詩人卑下猥瑣的人品，發之於作品中的庸音碎論實有極大的差別。故其詩

集雖被收入「江湖集」中，但以其詩風、人品論，確是不同流俗的。

直至清代，白石的詞風靡一時，造成「家白石戶玉田」的風氣之際，時人方對他的詩給予較公允的評價。如朱竹垞曰「謫仙云：詩傳謝朓清。惟清之至，乃能麗密。唐之孟襄陽、宋之姜白石，明之徐迪功，盡洗銳華、極蕭散自得之趣，故獨步一時。」【註六】又論詩獨標「性靈」說的王漁洋曰「白石集予鈔之近百首。蓋能參活句者。白石詞家大宗，其於詩亦能深造自得。」【註七】又曰「余於南渡後詩，自陸放翁外，最喜姜夔堯章。」【註八】至若清四庫全書於白石詩集提要中亦云「今觀其詩，運思精密，而風格高秀，誠有拔於宋人之外者，傲視諸家，有以也。」今觀提要所云，直可引爲白石詩風格與成就的定評。總而言之，雖然白石詩的存量只有一百七十餘首【註九】，與當時的南宋四大家相比，確實是難以擯抗，但數量的多寡原不足以影響一位作家作品成就的評價（我相信杜甫僅以秋興八首，諸將五首等作品，即足以傳世不朽）。以上述白石詩所有的風格與成就看來，其在南宋詩壇的地位，雖不能稱「大家」，却堪稱「名家」而無愧了。蓋「大家」的作品必能表現多種不同的風格，名家只要能有獨樹一幟的風格即可。以唐代爲例，杜甫、李白是「大家」、李商隱、李賀則僅能稱「名家」。

白石不惟是位精於技巧駕馭的作家，他對創作的理論亦頗有獨到的見解。除了所著白石道人詩說一卷以外，在其詩集前的兩篇自敘也很重要，可與其詩說所言相互發明。關於白石的這部「詩說」，後人已一致確認是白石所作，但白石本人在序言中，却另有一番說辭，自謂此卷「詩說」乃是他任青少年時，梯航山海，於淳熙丙午（十三年）年間得自於衡山雲密峯一隱逸的老叟之手。【註一〇】但這種說法，很顯然是一種托辭。而考其假托他人的動機，可能並沒有「挾古自重」的企圖，只是白石於寫定它的同時，已深感「批評立說」的不易與責任的重大，故有此假托一說。

在詩說的最末一條，白石嘗有「吾之說已得罪于古之詩人，後之人其勿重罪余乎！」的惶恐之言。蓋詩說之作，乃是一位作者就其主觀的心得，陳述個人對創作的見解。白石的這卷「詩說」中，雖多作方法的條舉，除了對陶淵明有個別的推崇之外，並沒有對前輩詩人或當代作家有所評議；但在主觀的陳述之中，已可見作者對詩道認可與揚棄的取捨標準，這其間已隱含有「批評檢討」的意味，因此，白石遂有了「罪于古人」的憂慮與惶恐。且一方面立論者因其本身也是一位創作者，難

免懷有怕被譏評爲「眼高手低」的戒懼之情，因此白石已先有「余之詩未進乎此」【註一】的自謙之辭。上述的這兩項原因，很可能就是白石假托他人所作的動機所自。

蓋「文學批評」的本身確是嚴肅、不易且又危險的。其嚴肅、不易處乃在於批評家是要在創作者與欣賞的羣衆之間做一個「萬應的中人」【註二】，一面要爲創作定方向，一面要立規條，且這規條又必須是批評家自信能「放諸四海皆準」的。但結果往往是：它們極易引起誤導的作用。前人每有「詩話興而詩亡」的感嘆，未嘗是沒有道理的。蓋批評者的本身，往往容易爲時代風氣所囿，這種帶有時代特色的批評，有時當然有助於我們對時代作品的了解，但却極易因只見詩人的匠心而不見詩人與傳統的歷史關係，而失却了比較與透視的處理。反之，稍能注意「傳統」的批評家，却又往往只能見詩人的歷史地位而不見詩人的匠心，故而對其藝術處理的微妙過程時有忽略。當然，以上種種的批評型態也不無其各自啓導之功，但有時各踞一方，把詩的「真實原氣」都丟光了！這正是從事於批評所易產生的危險後果。或出於這種警覺，或出於謙遜，遂使白石不願正面地承認他乃是這卷「詩說」的真正作者。

但在這種誠惶誠恐的同時，白石在詩說的自序中，又謂其自得此書後，「晚解鞍細讀其書，甚偉。常寢枕中，時時玩味。」這段話固然是據「異人所贈」的托辭而鋪排的，但已顯然可見白石本人對此書所論的自負之情。詩說中又說「詩說之作，非爲能詩者作也，爲不能詩者作而使之能詩。能詩而後能盡吾之說，是亦爲能詩者作也。」更全盤托出了白石作此「詩說」的動機與目的。的確，一位從事批評工作的作者，姑不論其成績的得失，若不能有這種最起碼的自許之情，則其批評的基礎安在？又如何能著說立論？以滄浪爲例，他不就是自許爲「參詩精子」嗎？【註三】

廓清了白石假托他人的本意後，那麼此卷「詩說」的作成時間亦不必拘限於「淳熙十三年」的說法。這一年只是符合了白石早年遊衡山此一行跡的時間。細觀白石的這卷「詩說」，其論詩的主張，多有針砭江西詩派弊病之處，且一方面又強調「韻味」的淵洽與貯蘊，用以匡濟江西末流「乏情寡味」的毛病，可見其作成的時間，當在白石中年之後，其時他的詩風已逐漸改變，由江西藩籬中抽身而出，趨向晚唐風格。且觀其立論的圓熟、肯定，可推知在著此書時，其詩風應已完全蛻變完畢，臻於穩定。故應較淳熙十三年更晚才是。極可能是在他居住吳興時所寫定的。蓋白石居吳興時，生活最爲安定，他一生

最好的作品，無論是詩或詞，都產生於這個時期，以其表現於作品的嫺熟技巧與風格看來，亦最能符合他在「詩說」中的立論。總之，白石的這卷「詩說」當是他中年以後，就創作的體驗心得而撰述的。

「詩說」全卷僅一千一百六十三字，加上詩集前的二篇自敘，白石論詩的文字亦不超過二千言，篇幅可謂極為有限。但因其內容相當純粹，不似其前一般詩話內容的駁雜。且其所論，亦時有特見，故郭紹虞在「中國文學批評史」一書中曾指出「在江西詩派以後，在滄浪詩話以前，可以看出詩論轉變之關鍵的，應當推姜夔白石道人詩說了【註一四】」。郭氏本人亦嘗作有「論詩話絕句」云「恒蹊脫盡啓禪宗，衣鉢傳來雲密峯，若認丹邱開妙悟，也應白石作先鋒」。白石的此卷「詩說」，在中國的文學批評史上，自當是有其一席之地。

唯就文學批評的研究言，一種批評理論的出現，多半不離乎一時文學本身的風氣。如六朝尚藻麗，所以昭明太子就以沉思藻翰為鑒衡；宋人尚義理，所以真西山就以文學言理為正宗。蓋時代風氣所激盪，個人師友所薰陶，因此各家論文之言，就不知不覺有萬態千形、不名一格之妙了。本篇論文雖旨在探討白石論詩的觀點，但在此之前，對於白石詩學的淵源及其所身處時代的文壇風氣擬當先有所說明，如此方能深入其批評義諦之中，對其說之立論能有較確切的把握。

壹、詩學的淵源與時代背景

就白石所處的當代詩壇而言，江西詩派在當時仍保有相當大的勢力。此派的擁護者都是一些真正愛好文學的人，他們對於藝術的態度都嚴肅而認真。而對於詩的創作，有獨特的體裁與方法。這種勢力與派別一旦形成，便能師友迭相傳授地延續下去。因而歐蘇以後的宋代詩壇，幾乎完全為江西派的勢力所籠罩。就是到了南宋，當時有名的詩人如陸游、楊萬里、范成大、尤袤、蕭德藻等人，無不以江西派為淵源。後來的四靈、江湖派詩人，雖以學唐為號召，藉以反對江西詩風，但終以力量氣魄不夠，缺少轉變風氣的破壞性與革命性，未能掃清江西派的餘威，終讓江西派的最後健將劉辰翁、方回諸人，將風氣帶入了元朝。由此看來，江西詩派由始於北宋的黃庭堅、陳師道，大張於呂居仁，蔓延南渡以後一百五十年間，而論定於宋亡後七年，方回瀛奎律髓書成之日，終宋之世，二百餘年之間，其流行始終不輟。朱彝尊云：

宋自汴梁南渡，學詩者多以黃魯直爲師。呂居仁集二十五人之作，目曰江西詩派。考其官閥門世，不盡學詩魯直之門，亦不盡江西人也。楊廷秀於詩推尤蕭范陸，豫章居其一焉。繼蕭東夫起者姜堯章其尤也。餘子多見錄於江湖集。終宋之世，詩集流傳於今者，惟江西最盛（註一五）。

其聲勢之大，影響之鉅，實非任何一派所能比擬。

但宗派既立，稗販依附者麇集，學有深淺，才有高低，流行既久，叢弊由生，這原也是無可避免的事實。

蓋瘦硬、渾老、本爲黃、陳等江西詩人所刻意追求的骨象，然稍一不慎，求瘦硬而流於槎枒，求渾老則流於粗獷；黃、陳諸子已多少有此流弊，流傳既久，遂爲後世所詬病。故江西詩派發展至北宋末年，有呂本中，曾幾、陳與義等人，針對江西詩風乾枯、生澀的弊病，提出了圓熟、雅正的修正主張。只是這種修正後的江西詩派新作風，雖經由陳、呂二人傳至南宋，隨後四大家繼起，雖都仍以江西詩派爲淵源，但却各有風格，不爲門戶所拘，正是所謂出江西而反江西了。

南渡以後的宋代詩壇，依江西詩風的消長情況，大約可劃分爲兩個階段。自南渡初期到宋寧宗嘉定以前，此一時期的詩壇，一方面以四大家爲首，他們對江西詩風，雖已有所不滿，但所採取的態度却是保守、溫和的，而未作正面的攻擊。即以楊萬里力倡晚唐詩風的主張而言，亦僅是針對江西之弊，而欲以「調和晚唐與江西」爲補偏救弊之方，並未全盤的否定與抹煞。另一方面與四大家同處一時期的重要詩人，尚有葉適與永嘉四靈。水心原列道學門牆，本身並非一個出色的詩人，但他以其當時在理學界的地位，提出「上返唐詩」的呼籲，並對四靈詩人，獎掖勸誘，不遺餘力，蔚成所謂的四靈派。此派的詩人，在葉氏的支持之下，對江西詩風所採取的態度，是激烈的抨擊與撻伐，頗有一掃江西餘習，廓清宋詩面目的抱負。因此，葉適與四靈詩人的唐詩運動，與楊萬里提倡晚唐詩風的宗旨不同，因爲後者猶只是對江西詩風的修正，前者已宛然蔚成一股江西詩風的反動。但因四大家的生年與詩名，均較四靈爲早，故這股對江西詩風的反動熱潮，直至寧宗嘉定（西元一二〇八年）以後，才有了全面發展的機會。隨後江湖詩派繼起，與四靈派同源而異流，皆本唐體，滙流成爲後來元明兩代詩壇賡宋尊唐的先河。

姜夔生於高宗紹興廿五年（西元一一五五年），死於宋寧宗嘉定十三年（西元一二二〇年）。故他所處的當代詩壇，正

與四大家、葉適、四靈同一個時期。此一時期正是江西詩風日趨式微，晚唐文風初興的階段。

蓋自宋、金和議成後，南宋的偏安之局已定，看透了朝廷志在苟安、不圖北返的真相，加上江南富庶，杭州的風光尤爲醉人，於是南宋後期約一百年間，君臣已習於苟安，耽於逸樂。此種社會風氣見之於文壇，即慷慨之音漸隱，而古典之風復熾。在詩壇而言，一股對江西詩風的反動暗潮正逐漸在蘊釀、滋長。此中原因，一方面是有心之士不滿江西末流的習氣，遂主張以晚唐的溫潤來調和江西派詩的生澀；另一方面，在當時那種士氣消沉，歌舞昇平的社會風氣下，江西派詩所走的奇峭、拗折風格，已不太爲當時的文人所喜，唯美文風的興起，已無可壓抑。雖然四大家的詩風並未獨標華美的風格，但他們對江西詩風的不滿已溢於文辭。稍後繼起的四靈派詩人，他們追蹤晚唐，乃至於對江西詩風大肆撻伐，一則是江西詩風的反動，一則也是受了此種時代風氣的影響。

四大家的詩風同是出於江西而反江西的。除陸游年代（西元一一二五——一二〇九年）稍早外，范成大、楊萬里、尤袤均長姜夔三十歲左右。以四大家當時在文壇的聲望，加上白石與他們之間（陸游除外）常以詩文往來唱和，有着亦師亦友的關係，故范、楊、尤三人的詩風與論詩的主張，對白石詩學的蛻變、成型當有相當的影響力。如詩集前自敘（一）所云，寧宗慶元二年（西元一一九六），白石過梁溪，謁見尤袤，當時尤氏即曾對白石說：

近世人士喜宗江西，溫潤有如范致能者乎？痛快有如楊廷亨者乎？高古如蕭東夫、俊逸如陸務觀，是皆自出機軸，豈有可觀者，又奚以江西爲？

又如白石初見萬里是在淳熙十四年的時候，時白石三十三歲。在白石的自述裏，曾說他初見誠齋，楊氏即讚他「文無不工，甚似陸天隨」【註二六】。陸天隨即陸龜蒙，是晚唐時的詩人，他的詩以前很少被人提及，第一個激賞他的人就是楊萬里。朝天續集第廿九卷裏，收有萬里讀陸氏所作詩集——笠澤叢書——三絕句。可說是讚不絕口【註二七】，此三首絕句，是萬里於淳熙年間作於杭州，正是他初識白石的時候。萬里初見白石，即拿他與陸氏相比，可見他對白石的青睞有加了。自此以後，白石的詩風漸有與陸氏相似之處，如湖上寓居雜詠十四首，頗近龜蒙的自遣詩三十絕句，昔遊詩中寫洞庭五古的部份，也像龜蒙的三十首太湖詩。而白石的詩集裏亦屢屢提及陸氏，如除夜自石湖歸苕溪詩云「三生定是陸天隨，又向吳松作客歸

。「三高祠詩云：「沈思只羨天隨子，裴笠寒江過一生。」詞集點絳脣「丁未過吳松作」云「第四橋邊，擬共天隨往。」欽羨之情，溢於言表。這固然是陸氏一生的際遇、生活與白石頗為相近，而誠齋對白石的鼓勵與期許，亦應是一重大的因素。

有關四大家的詩風蛻變過程與詳細的論詩意見，俱可見於一般的文學史或批評史中，故本文不擬贅述。但由他們對江西詩派的態度，與個人論詩的主張與詩風看來，在南渡初期至寧宗嘉定以前的宋代詩壇，江西詩派確已逐漸失却了他獨擅一方的盛勢。正如前所述，四大家皆出江西而終跳出藩籬，各呈風貌，有以自立，但他們對江西詩派的態度，並沒有激烈的抨擊，仍只停留在「溫和」的修正階段。證諸日後文學發展的演變來說，他們的「修正」並沒有真正能挽救江西詩風日趨衰蔽的趨勢，但值得注意的是在他們修正主張的後面，儼然有一番新的創作精神與體認在鼓動，在造成潮流，誠如楊誠齋跋徐公仲省翰近詩云：「傳派傳宗我替羞，作家各自一風流。黃陳籬下休安脚，陶謝行前更出頭。」（註二八）楊氏的這首詩，不啻是脫離江西派的獨立宣言，也表示了當時詩人作詩時的創造精神，表示他們不依傍古人門戶而欲自創風格的抱負，這種精神與抱負正是南宋初期詩壇的特色，也是四大家乃至於姜夔，跳出江西藩籬，各呈風貌的基本動力。唯這種「創造精神」的體認，俱是要由實際創作的體驗中，去認取、悟頓的，故就四大家而言，他們都各有一段詩風的蛻變過程。本文所主要討論到的詩人——姜夔，也是如此。據詩集前的自敘云：

詩本無體，三百篇皆天籟自鳴。下逮黃初迄於今，人異韞，故所出亦異。或者弗省，遂艷其各有體也。近過梁谿，見尤延之先生。問余詩自誰氏。余對以異時泛閱衆作，已而病其駁如也。三薰三沐黃太史氏，居數年，一語嚥不敢吐。始大悟學卽病，顧不若無所學之爲得，雖黃詩亦偃然高閣矣。

據姜虬綠白石道人年譜云，白石過梁谿，謁尤袤（字延之），當在寧宗慶元二年（西元一一九六年），時白石四十二歲。近人夏承燾先生在其所作白石道人行實考的繫年部份，亦贊成姜譜此說。並引元尤玘萬柳溪邊一書所載，謂此年正當尤袤致仕歸居梁谿，時尤氏年已七十。敘中云「近過」，可見此篇詩敘的寫成亦當在是年。同時，我們由此可推知白石早歲用心黃詩，規摹江西詩法，繼而力求擺落，思以獨創，這種詩風上的轉變，當在其四十二歲前即已完成。

白石爲江西人，受當時文壇風氣與地緣關係的雙重影響，其早歲習詩，自規摹黃庭堅入手，亦是十分自然的事。黃氏爲

江西派尊宿，其詩鉤掘精至，務求境界的深刻，造語奇特，氣骨尤高。白石自謂「三薰三沐」，其崇仰之情可得而知。「居數年，一語嚙不敢吐」，指的正是白石於仰慕之餘，並以黃詩爲其學習的目標，專意追效，亦步亦趨，唯對山谷詩法尚不能自信有所悟入，惟恐眼高手低，故身陷其間，不知所出。在數載之間，不敢輕吐一語半字。這正是楊萬里所歎的「學之愈力，作之愈寡。」【註一九】的詩人困境。

大凡一個詩人，從學習前人到創作自我作品獨特風貌的過程中，都會歷經一段「追索——認可——揚棄」的蛻變過程。白石的從「異時泛閱衆作，已而病其駁如」，到「三薰三沐黃太史」，正是他第一度的由駁雜走向統一，亦即是由追索到認可的階段。但通常一個詩人，尤其是一個經驗感受特強的詩人，他必不甘亦不該滿足於只是單純地「學習前人」的現況。因爲一切屬於詩的本質——永久的、真實的、普遍的事務，既存於傳統的過去，亦存於多變的現在。學習不啻是吸收、了解傳統的良法，但一個真正有「歷史眼光」的詩人，他應該要清楚地認知過去的事物中現在尚存的部份，要認知何者是屬於過渡、枯死的事物，爲了要避免「只收落葉賦上新枝」，詩人必須於學習之外，對傳統有超越的了悟。真正的藝術家或詩人，不能純單的留戀過往，他的使命是以新的秩序重行建設與調整那「真實」的過去。是故「學習」應是一種手段，一種過渡。

白石學詩，宗法江西。但江西詩法在格律、字句、立意、佈局上均作嚴格的要求與琢磨，一個學江西派詩的詩人，若不能游刃於這種形式上的種種限制之中，又能有所自得，則他充其量只能淪爲門派中一個不足輕重的詩人。在白石以前，一些學江西詩而有心得的詩人，如呂本中即唯恐學江西詩法的人，泥於形式，死拘其法，故曾提倡「活法」【註二〇】，而陳后山所說的「學詩如學仙，時至骨自換」（答秦少章詩），韓子蒼所說的「一朝參罷正法眼，信手拈出皆文章」（贈趙伯魚詩），乃至陸游的「夜來一笑寒燈下，始是金丹換骨時」（夜吟詩），莫不強調「頓悟」的重要。這頓悟指的即是由學習前人中，超脫出來的工夫，亦即是由認可到揚棄的蛻變過程。

促使詩人進行此種蛻變的因素很多，有的是出於詩人的自覺，有的是受助於詩人所遭外逢的在環境的刺激。白石即屬於前一種類型。他的自覺來自他創作時的「苦悶」。黃詩的藝術成就，無疑地給了他極大的壓力，而一味的模倣與學習，對他這樣一位敏銳的詩人而言又難以「自我妥協」。他自謂「居數年，一語嚙不敢吐」，這一創作的低潮期，即植因於此種自覺

有所不足的苦悶。猶如一隻亟欲破繭而出的蛾一樣，在經過一段蠶蛹期的窒息與掙扎以後，白石終於自迷惑中破陣而出，慨然指出「學卽病，顧不若無所學之爲得。」從此，「雖黃詩亦偃然高閣矣。」這與楊萬里在痛悟「學」爲詩人之病後，「於是辭謝唐人及王陳江西諸君子，皆不敢學，而後欣如也。」【註二】有殊途同歸之妙。

江西詩派以講求「詩法」而蔚爲風氣，詩人所遭到的陷溺甚大，因此，一些才氣較大的江西詩人，在追求創造己身獨特風格的過程中，這種由「學習」到「超越」的蛻變過程，往往有相同的經驗。以陸游而言，其自述詩風的蛻變，與白石的經驗也極爲相似。其「九月一日夜讀詩稿有感走筆作歌」一詩云：

我昔學詩未有得，殘餘未免從人乞。力孱氣餒心自知，妄取虛名有慚色。四十從戎入南鄭，酣宴軍中夜連日。打毬築場一千步，閱馬列廐三萬疋。華燈縱博聲滿樓，寬釵艷舞光照席。琵琶絃急冰雹亂，羯鼓手勻風雨急。詩家三昧忽見前，屈賈在眼元歷歷。天機雲錦用在我，翦裁妙處非刀尺。世間才傑固不乏，秋毫未合天地隔。放翁老死何足論，廣陵散絕還堪惜。

可見其早年詩作，確曾追隨呂、曾，亦步亦趨，但只落得「力孱氣餒」的感慨，中年以後，一方面接觸到蜀地雄奇壯麗的山水，一方面歷經戎旅生活的歷練，那「力孱氣餒」的苦悶，終使他自江西藩籬中，躍身而出，使詩風爲之一變。他所說的「天機雲錦用在我，翦裁妙處非刀尺」，與示子通詩中所說的「汝果欲學詩，工夫在詩外」，這種感悟有得之言，正與白石的「論文要得文中天，邯鄲學步終不然。如君筆墨與性合，妙處特過蘇李前。」【註三】同爲甘苦備嘗後的深切體會。

經過頓悟後的白石，終走出江西藩籬，一以精思獨造，自拔於宋人之外。至於他論詩的諸多觀點，自也能較江西詩論有所超越，非其本來面目，此卽何以郭紹虞要說他的詩論是「由江西詩人之詩論再進一步的見解。」【註三】

貳、詩的重要觀點

本章擬分五節，第一節「原理論」，乃是就白石論詩的意見中，歸納出其持論的基本原則而得。第二節「體裁論」，白石對此雖僅只有寥寥三、四十字，但後代詩話中如四溟詩話、師友詩傳錄、一瓢詩話中屢見援引，故亦立一節以討論。第三

節「方法論」，此節當是白石詩論份量最重的一環，舉凡論作詩的態度、詩人的學養、詩法、詩病的講求，都可算是廣義的方法論。至若佈篇、措辭、用事、對仗等技巧的討論，則屬狹義的方法論範圍，故一併在此節中言及。第四節「欣賞論」，乃就白石對詩的欣賞意見加以討論。第五節「影響及後人的批評」，乃是就白石詩論對後代詩人論詩的啓迪之功加以歸納，也將後人的批評一併引述檢討。

第一節 原理論

本節就白石論詩的原理，分四部份來說明：

- (一) 詩的組成因素——氣象、體面、血脈、韻度。
- (二) 詩以獨創爲貴。
- (三) 詩之道、詩人之道均在「自然」。
- (四) 詩之極致曰「高妙」。

(一) 詩的組成因素

大凡詩自有氣象、體面、血脈、韻度。氣象欲其渾厚，其失也俗。體面欲其宏大，其失也狂。血脈欲其貫穿，其失也露。韻度欲其飄逸，其失也輕。

白石所舉的詩之四種組合原素，已兼及內容與形式二方面。其中氣象、韻度應屬於詩的內容——實質的原素；體面、血脈則屬於詩的形式原素。

「氣象」一辭，分開來說指的是一首詩的氣體與興象。中國的文學、藝術中，一向特別注重「氣」的問題，這是很早便自覺到作者的生理作用，會給予作品以影響，予作品以生命力的感覺，因而能由此以把握到文學、藝術中的個性與藝術性，使文學、藝術與人的根源地關係，得以徹底明瞭。【註四】但孤立的生理作用，不能創造出文學、藝術，劉勰說：「吐納英華，莫非情性。」這「情性」是包括才、氣、志這三種因素，也就是不僅指的是生理的生命力，同時也包括了心知、理性的生命力。【註五】詩人在落墨之前，真性情內蘊，得性情之正，即有一股瑰璋飛揚的生命之力，驅策辭藻以成文，而脈絡融

實事理辭藻之間，渾然混一的浩瀚澎湃之氣勢，自會使諸多瑣碎堆砌亦隨之轉化成奇辭偉句，躍然紙上。宛若深谷巨流，懸崖激瀑，浩然沛然，表現出一瀉千里的氣象。由於每個作家的氣質、學養、才力不同，因此卡西勒在原文第九章「藝術」中，曾以四個畫家去畫同一風景的畫，而出現四張完全不同的畫，蓋隨畫家的人格互異而互異。卡氏因而獲致「沒有客觀的視覺；形態與色彩，常常是由個人的氣質去加以把握」的結論。可見作家氣質的不同，也會造成「興象」的差異。白石說氣象要「渾厚」，主要的着眼點仍是指作品的藝術形象，但他又說其失在「俗」，可見他也注意到作品的氣象與作者人格的問題。沈德潛說：「有第一等襟抱，第一等學識斯有第一等真詩。」【註二六】徐增說：「詩乃人之行略，人高則詩亦高；人俗則詩亦俗。一字不可掩飾，見其詩如見其人。」【註二七】都可用以詮釋白石所說「俗」的意思。蓋作家若思想博瞻，襟懷高曠，學養俱足，吐之於詩，自使詩的氣格亦隨之而高，興象亦隨之而遠，自有「雄渾」的氣象；反之若氣格卑下，學養不足，興象自流於彫弱、狹窄，也就成為「俗」了。

總之，白石以「渾厚」作為氣象的要求標準，又以「俗」作為求渾厚易成的流弊，可見他所說的「渾厚」自有它「不俗」的積極內涵。仔細地分，「渾」當是指氣體，氣體的「俗」乃在鄙陋、卑靡，因此，我們可以推斷白石所要求的「渾」，應是要高古、雅健、雄豪、遒勁、清曠等氣體所形成的「渾」。「厚」當是指興象，所謂的興象，即是作者表現在文字的「感覺經驗活的表現」，有實象，亦有幻象（虛象）。實象往往得之於偶然，所以常很凌亂，沒有條理；幻象却出於化工，所以層次、位置、關係都很清楚。更具體地說，它是人的觀點由實體上游離出來的一種物象，像杜甫的詩「碧瓦初寒外」即是一例。白石所說的「俗」，就興象而言，就是指彫弱、窄狹。可見興象的「厚」，應是要由深遠、澹逸、古朴、澹密、穠麗等興象所形成的「厚」，耐得住咀嚼、尋味是「厚」的本意。

再說詩的另一個實質原素——「韻度」。白石說：「韻度欲其飄逸，其失也輕。」可見白石所說的「韻度」，非指詩的聲韻，而是指一般所謂的「韵味」、「風神」、「旨趣」。與滄浪詩話中的「興趣」，漁洋論詩所重的「神韻」相當接近，也正是司空圖所說的「韻外致與味外旨」。

「韻」代表的是一種節奏的和諧。詩的節奏可分有形與無形二種。有形的節奏則是指詩歌的韻脚、聲調所形成的韻律，

其節奏的美在鏗鏘抑揚，起伏錯落的和諧律動，代表的是一種形式的和諧。無形的節奏則是指詩的情感意念在表達的過程中，因迂迴、跌宕所形成的律動，其節奏的美在於婉轉有意味，代表的是一種精神和諧。白石所說的「韻度」，無疑地是屬於後者。

我們常聽人說「氣韻」、「韻致」。前者往往是指以「氣」所產生的韻為主，像「大漠孤烟直，長河落日圓」，是以壯闊感人的氣象造成詩的動人韵味。後者則是指由「致」所產生的韻為主，所謂的致，是表示一種與人或物相接的動作或態度，像「興闌啼鳥緩，坐久落花多」，是以一種悠然動人的自得情趣，造成詩的動人韵味。但不論是氣韻或韻致，都可說是白石所說「韻度」的範圍。

朱光潛文藝心理學第五章敘述美感經驗時說：

美感是性格的返照，是我的情趣和物的情趣往返迴流，是被動的，也是主動的。……蘭格斐爾德（Langfeld）有一個很好的比喻：美感態度好比順水行舟，隨流曲折，就隨着水流移動來說，我們是主動的。就對於移舟的水力不加抵抗來說，我們是被動的。

藝術的創造，起源於美感，而美感的世界是一種心物交融，情境互攝的世界。在交融互攝時，都離不開藝術家自身的條件，被動時要明白如何順勢——因景生情。主動時更要「以我之情，染物之象」。所以韻度的形成，仍與作家感受與表現的天性與能力有極密切的關係。因為作品會隨着這種天性、能力的不同，而有殊異的風格與旨趣。「郊寒島瘦」與其體質秉賦以及生活環境、人生觀、學問人格的修養有關；王維、陶淵明的澄澹、精緻，也離不開他們的生活癖好以及對外物觀察的立場。由此，我們可為「韻度」下一個定義——即是作品的精神表現。當然，它同時也是作者個人的精神表現。這也就是白石之所以說：「一家之言，自有一家風味，如樂之二十四調，各有韻聲，乃是歸宿處」的原因所在。

郭若虛在圖畫見聞志中論「氣韻非師」說：「竊觀自古奇蹟，多是軒冕才賢，岩穴上士，依士遊藝，採頤釣深，高雅之情，一寄於畫。人品既高矣，氣韻不得不高；氣韻既高矣，生動不得不至。」在中國的傳統文人畫中，詩與畫的韻度表現確是極為相近的，因此郭氏此番議論，自可移而觀詩之韻度。又王漁洋也說：「詩以言志，古之作者如陶靖節、謝康樂、王右

丞、杜工部、韋蘇州之屬，其詩具在，嘗試以平生出處考之，莫不各肖其爲人。」【註二八】綜觀謝、王二氏所論，可見詩的旨趣、風味與詩人的本性修養有關，與詩人當下的心境亦有關。但總而言之，有高潔的情操與品格，有純淨的趣味與深厚的藝術修養，纔能領悟自然的神妙，在創作時才能與造化同工。

本來詩的韵味、風神可作多種不同的美感表現，像滄浪所說的「沈著痛快，優游不迫」，即言簡意賅地將文學中陽剛，陰柔的二種不同風格的美說了出來，而白石却對韵度的要求標準只提出了「飄逸」一格，可見在主觀的欣賞上，白石對詩的韵味是有其偏向「陰柔」的美感取向的。但若與他所說的詩的另一種實質原素——「氣象」合觀，可見白石有意將一首詩的「風骨」分植於「氣象」與「韻度」二者之上。氣象是「骨」，故要「渾厚」，表現陽剛的力感；韻度是「風」，故要「飄逸」，表現另一種陰柔的力感，以達感人的效果。

以韵度要求飄逸而論，白石以爲其失在「輕」。皎然詩式中論「詩有四離」，其中二條爲「雖尚高逸而離迂遠，雖欲飛動而離輕浮」，白石所說的飄逸即兼有飛動、高逸二義，因此皎然所說的「迂遠」、「輕浮」都可說是白石所說「輕」的缺弊。蓋「迂遠」則只有外放而沒有內斂，難免流於空洞，不知所云。反之，若是「深遠」則不然，蓋「深」可使「遠」的感受有份量、有深度，表現是一種有重量根源的「高逸」感，唯其有根源，自不流於「輕」。再說「輕浮」，「飛動」的本身絕不是毫無力感，它的力感應是表現在動的變化中，若是「輕浮」的話，則完全沒有變化的動感。可見白石對詩的韵味，雖偏向陰柔的美感取向，但他既說「飄逸」，很明顯的是指一種流動的「柔」，依然是要求要有力的表現。而且正因爲是力的柔，才可以因而產生鼓動，而給人予感動、感染的效果。這正是我在前面說白石有意以「韵味」來形成一首詩中「風骨」的「風」的原因。

除以上所述白石論詩的二個實質原素以外，「體面」與「血脈」是白石論詩的四種組合原素中的另二個形式原素。若要將「體面」與「血脈」強行區分的話，體面指的應是一首詩的外在結構，像章法佈置、句法變化、用字的琢鍊、取舍，乃至於聲律的運用，都是組成一首詩的「體面」因素。血脈則是專指詩的內在結構——情感、意念等內容的表達，也包含了文氣的問題。

先說體面。白石說：「體面欲其宏大，其失也狂。」可見這「宏大」的要求標準是要以「謹嚴」爲其積極條件的。所謂的「狂」則可以解釋爲疎散、枝蔓、欠條理等大而無當的毛病。

以章法而論，首尾開闔，波瀾頓挫，在排蕩之間，要強力宏蓄，使有起則有束，有放則有斂，有喚則有應，一開則一闔，一揚則一抑，如此則能寓縱橫排界於整密之中，雖極盡變化之態，仍層次井然，不流於鬆散、蕪蔓。至於句法，起句要突兀高速，瀾占地步，以下隨手波折，隨步換形，或直下，或倒插，但在蒼蒼莽莽中，定要有灰線蛇踪、蛛絲馬跡可尋，如此方可使人既眩其奇變，仍服其警嚴。字法有虛、有實、有沈、有響，句要藏字，字要藏意，如聯珠不斷，自不流於破碎、疏散。至於聲律，用韻要求工穩，貴推擠不動，易者（指寬韻）尚新，險者尚穩，古詩尤忌湊韻。若一韻到底者，氣貴矯健，要字字鏗鏘，一片宮商。若有換韻，則意隨韻轉，要委曲有致。和韻之作，除非才力過人，否則以意赴韻，雖有精思，往往不得自由，故宜避免。再說平仄聲調，古詩尤重辨音節，音節要響，避免入律句，否則即成弱調。仄起者平收，平起者仄收，使字聲亦有抑揚頓挫之妙。

總之，詩的體面要求宏大，亦即要在變化中求工穩、謹嚴，使宏大亦不失緊湊、條理，方不流於「狂」。

最後要說的是「血脈」。白石說：「血脈欲其貫穿，其失也露」，沈德潛曰：「意主渾融，惟恐其露」【註五】，因此所謂的「露」，即指的是意念的表達不够渾融。可見「渾融」當是「貫穿」的積極條件。爲求渾融，則字句不得不鍊，但要鍊得情景自其琢鍊中脫化而出，令人不察其痕跡。在舖排之中，字句雖斷，但意仍要相連，否則支離破碎，遑言渾融？因此最好是身置題內而意達於外，如此雖縱橫馳騁，仍不離箇中。反之，若身遠題外，縱意入於內，雖彌縫補漏，仍不免捉襟見肘。若通篇之意能在起伏跌宕中，仍保不即不離的連貫，文氣自能在字裡行間往來流動，甚至可文其字句的疏陋。所以黃子雲的「野鴻詩的」舉韓柳之文，陶杜之詩爲例，以爲鍊句不如鍊氣，蓋因「氣鍊則句自鍊矣！雕句者有跡，鍊氣者無形。」

【註一〇】

總之，詩意的表達方式爲血脈，一如寫竹者必先有成竹在胸，故若能意在筆先，然後著墨，則自無彌縫補漏之虞。反之，若意旨間架，茫然無措，臨文敷衍，支支節節而成之，必會流於艱澀，時露窘態，更何以言得心應手？

以上乃白石論詩的四種組合原素，觀其內涵，已能將一首詩的思想（氣象）、感情（韻度）、結構（體面、血脈）等方面都兼論到，唯獨詩的音樂性雖可視其已包含在「體面」之中，但以其對詩的重要性來說，實有另闢一目詳說的必要，這當是其詩論的微瑕。

（二）詩以獨創爲貴

自黃山谷倡脫胎換骨之法以後，江西詩派中人，無不奉爲圭臬。即陳后山、陳簡齋諸人亦時有沿襲之病。等而下之，至於剽竊，於是演成一種專事模擬的惡習。後來雖有葉適、四靈派詩人出，對江西詩風加以撻伐，改宗晚唐。但四靈派的唐詩運動，追步姚、賈，仍不脫「模擬」的蹊徑。白石早年學法江西，深受模擬之苦，又目睹江西詩風的流於衰敝，四靈派詩人的齷齪尖碎，有感於當時的詩壇，皆是受「模擬」習氣所害，故力言「獨創」的可貴。唯在強調獨創之可貴的同時，更值得注意的是他對「文學傳統」中繼往開來的必然性有極深刻的認識。詩集自敘（二）云：

作詩求與古人合，不若求與古人異。求與古人異，不若不求與古人合而不能不合，不求與古人異而不能不異。彼惟有見乎詩也。故向也求與古人合，今也求與古人異。及無見乎詩已。故不求與古人合而不能不合，不求與古人異而不能不異。其來如風，其止如雨，如印印泥，如水在器，其蘇子所謂不能不爲者乎？

案：白石此處所說的「古人」，小則意指任何一位前輩詩人，大則可說是對一個文學傳統的代稱。所謂的「與古人合」、「與古人異」，這「合、異」的關係，可能是針對一個詩人與他所學習、所模倣的特定對象而言，但若從大處看，我們亦不妨視其爲一個詩人與他所置身的文學傳統的關係。西方詩人艾略特在其「傳統與個人天才」一文中，曾有如下的議論：

任何詩人，任何藝術家，都不能獨自具備完整的意義。他的意義，他的鑑賞也就是他和過去的詩人和藝術家之關係的鑑賞。你無從將他孤立起來加以評價，你不得不將他放在過去的詩人或藝術家中以便比較和對照。……一件新的藝術作品被創造了以後，其影響同時溯及在這以前的一切藝術作品。現存的不朽傑作相互形成一個理想的秩序，這個秩序由於新的（真正新的）藝術作品之介入而受到變更。在新的作品出現之前，現存的秩序是完整的，在嶄新的作品加入以後，爲了繼續維持下去，整個現存的秩序一定受到改變，即使這種改變極爲輕微，而每一件藝術作品對於全體的關

係、比例、價值，因此獲得了修正或調整，這就是新舊之間的順應。

誠如艾略特所說的，任何一位詩人或藝術家，絕不能獨自具備完整的意義。一個詩人的作品，它的價值必須將其放在過去的詩人作品中，彼此為標準來互相衡量。因此，一個具有傳統意識的詩人，絕不會無視於傳統，而自摒於傳統之外。白石所說的「合」，指的就是一個詩人應該盡其可能地去了解、吸收他本人所置身的文學傳統，自其間汲取得越多，他對傳統的認識愈豐富，才可能在傳統中紮根，與傳統合而為一，進而成為傳統的接棒人。

但正如艾氏所說，一個具有傳統意識的詩人，他必深知自己將無可避免地被過去的標準所批判，但這並不意味着詩人必須削足適履地去迎合過去的標準，這也就是白石所說的「求與古人合」。因為重視傳統並非單面的遵循，任何對傳統作單面遵循的作品，絕不能謂之「新的作品」，由於它毫無新意。因此真正新的作品，它除了能適應舊有的秩序以外，它必須真正為傳統注進了新的活血，使它的出現能改變原先舊有的秩序。這也正是「求與古人異」的積極意義。亦即白石之所以說「作詩求與古人合，未若求與古人異」的緣故。

但「求合」、「求異」在白石的眼中，尚不免出於「有意」，有意為文，則難免傷於工巧。依白石之意，詩人與傳統之間的關係，最好是保持着「若即若離」的關係。亦即是他所說的「不求與古人合而不能不合」「不求與古人異而不能不異」，蓋「不求」則可出於「無意」，無意方可達到「妙境」。是故他說「箭在的中非爾力，風行水上自成文」【註三】，「文以文而工，不以文而妙」【註三】。白石頓悟後的這種詩論，無異是針對江西詩派師法古人，徒以博覽學力矜誇的修正。

是故白石的「合、異」之說，其針砭當代詩壇的用意，可分為兩個層次：

第一個層次，他指出了本身與其他學江西詩者的通病，亦表示了他對專學晚唐的四靈派詩人的不取。蓋其一致的毛病，乃在強求「與古人合」。這「古人」指的是黃、陳、姚、賈等人。因為這種強行學步，亦步亦趨的心理，必會扼殺了個人在創作時心靈的自由，結果詩境愈限愈窄，更談不上個人真性情的流露與寄託。所謂「取法乎上，得乎其中；取法乎中，得乎其下。」屋下架屋，益見其小。這種專主一家，不知變通的單面遵循，正是白石個人早歲習黃詩而不能有所突破，其他江西詩人詩格愈趨卑下，詩風日趨窘困的一大原因。

第二個層次，白石檢討的是江西詩派的自身問題。山谷本身是個極具傳統意識而又兼具創造力的詩人。正如劉克莊在江西宗派小序中所說的「豫章會萃百家句律之長，究極歷代體製之變，蒐獵奇書，穿穴異聞，作為古律，自成一家，雖隻字半句不輕出。」所謂的會萃百家之長，究極歷代體製之變，說的正是山谷對傳統的吸收不遺餘力。在對傳統有深厚的認識之後，山谷方才主張於傳統既有的素材中，取其「陳言」，當作「鐵」似原始材料，辛苦地消化與磨鍊，再經過自己的藝術手法處理，使其變成「金」的新複合體。因此山谷所標的「新」、「奇」、「異俗」均是有其鎔化、組合、再變化的積極內涵。只是日後江西一派的詩人，不能以博學為務，更甚者如胡仔所譏「東杜詩於高閣」【註三】，而專事好奇、尚硬、忌俗、反陳的信條，一意想求新、求異，而不知自傳統中汲取可令自身茁長的滋養，自摒於傳統之外，終不免兩頭落空。而山谷本人，雖學養、才力均高，但因一心刻意為詩，想達到獨標個人風格的目的，難免雕琢太過，傷於工巧，使他的才氣不能自由馳騁。后山詩話即說「詩欲其好則不能好矣！王介甫以工，蘇子瞻以新，黃魯直以奇，獨子美之詩，奇常工，新易陳，無不好者。」唯有不求合之合，不求異之異，方是真正的以拙為巧，亦即是滄浪詩話所說的「羚羊掛角」「香象渡河」，蘇軾所謂的「不能不為」的境界。

誠齋江西宗派詩序一文中，曾以列子、靈均為喻，以「有待」「無待」的莊子之說，比較蘇李、杜黃四家詩的成就，茲錄於後，引為白石「不求合之合，不求異之異」之說的更深入闡發：

蘇李之詩，子列子之御風也。杜黃之詩，靈均之乘桂舟，駕玉車也。無待者，神於詩者歟；有待而未嘗有待者，聖於詩者歟！【註三四】

本來依莊子之意，列子之「御風」，猶是有待於風的，並非「無待」，但此處誠齋以之與桂舟、玉車並提顯然是以「風」之無形而高於舟車之有形，姑亦置於「無待」一層，蓋誠齋之意以為蘇李之詩，流暢、高逸，他們作詩，猶如列子之御風而行，已到「神化」的地步，平常人不易學到。而反現杜黃之詩，沉鬱、博瞻，是屬於以人力巧奪天工的詩人典型。他們作詩，猶如靈均之駕玉車、乘桂舟，好像猶有待於舟車，但實際上也可說已無所待了。這玉車、桂舟所喻的正是後天的學養，杜黃二人同是對傳統極具包涵力而又能集大成的詩人，但他們的學養，他們對傳統深厚的認識與吸收，並沒有形成他們作詩時的

沾滯，能入能出，正是杜黃二人之所以能自成一家的最大因素。他們作詩似乎有待於學養的淵洽與貯蘊，但因為能佐之以烹煉、鎔冶的工力，終能縱橫於句法格律之間。（山谷的好詩能臻於此境，有些詩則傷於雕琢）。一方面承繼傳統，一方面有所獨創，化有待而為無待。案誠齋所謂杜黃這種「有待而未嘗有待」的境界，正是白石「不求與古人合而不能不合，不求與古人異而不能不異」一說的最佳註腳。

又詩集自敘（一）云：

詩本無體，三百篇皆天籟自鳴。下逮黃初迄於今，人異轍，故所出亦異。或者弗省，遂艷其各有體也。

蓋白石既以為「詩本無體」，唯發乎情性，故只要筆墨與情性相合便是好詩。但因每個人的性情不同，因此，每個作家亦當有不同的風格表現，此即他所謂的「人異轍，故所出亦異」。所以他認為：

一家之語，自有一家之風味。如樂之二十四調，各有韻聲，乃是歸宿處。模仿者語雖似之，韻亦無矣。鷄林其可欺哉！

「鷄林」一典語出唐書。蓋因白居易工詩，下偶俗好，當時士人爭傳。鷄林（本為新羅地名，有鷄怪故得名。唐置新羅為鷄林州，近世多稱吉林，蓋因音近而傳會。）有一行賈，曾執白氏之詩售其國相，率篇易一金，其僞者，相輒能辨之。白石此處所說的「鷄林其可欺哉」，指的就是模仿之作，縱使再酷似，仍將為有識之人所看破。蓋每一家自有一家之風味，實在是學不來的，而且也不必學。正如四溟詩話中所說的：

作詩譬如江南諸郡造酒，皆以麴米為料，釀成則醇味如一。善飲者歷歷嘗之曰：此南京酒也，此蘇州酒也，此鎮江酒也，此金華酒也。其美雖同，嘗之各有甄別，何哉？做手不同故爾。【註三五】

的確，每位作家俱以個人的性情、才分、學養去釀造個人的作品，他們的作品都能予人「醇味」的感受，但却不失却個人獨特的風格與韻味，擅品詩與擅嘗酒的人一樣，都能在同中分辨出各家不同的醇味。詩人的作品若不能臻於此境，則「不當自附於作者之列」【註三四】。漫堂詩話云：

所謂取材富而用意新者，不妨瀏覽以廣其波瀾，發其才氣，久之源流洞然，自有得於性之所近，不必撫唐，不必撫古

，亦不必撫宋元明，而吾之眞詩，觸境流出，釋氏所謂信手拈來，莊子所謂螻蟻稊瓦斃，無所不在，此之所謂悟後境。悟則隨吾與會所之，漢魏亦可，唐亦可，宋亦可，不漢魏不唐不宋，亦可。無暇模古人，並無暇避古人，而詩候熟矣。不則胸無定見，隨波而靡，譬一盲導於前，羣盲隨之於後，曰左曰右，莫敢自必，烏呼，可哀也已。【註三五】宋肇（漫堂詩說作者）所說的「漢魏亦可，唐亦可，宋亦可，不漢魏不唐不宋，亦可」正是白石所說的不必執意去「求合」或「求異」於古人，而「無暇模古人，並無暇避古人」，觸境流出，信手拈來，無所不在的悟後之境，亦正是白石所說的「不求與古人合而不能不合，不求與古人異而不能不異」的境界。

總之，白石論詩首重「獨創」，他的本意乃是要作者不要心中預存一種擬古人、學古人的念頭，也不要預存一種反古人的念頭，只要隨着自己的性情與感觸去創作，便有自己的個性與生命溶於其中，這樣的詩才是自己的，才有意義，不必去管異於古人或合於古人。所以他說：

論文要得文中天，邯鄲學步終不然。

如君筆墨與性合，妙處特過蘇李前。【註三八】

詩集自敍曾載有白石初謁尤袤，尤氏即對白石有如下的論詩見解：

近世人喜宗江西，溫潤有如范致能者乎，痛快有如楊廷秀者乎，高古如蕭東夫，俊逸如陸務觀，是皆自出機軸，實有可觀者，又奚以江西爲？【註三九】

所謂的「自出機軸，實有可觀」亦正合白石這種以獨創爲貴的主張。以今日觀之，白石的此一主張似是當然之理，無復有強調的必要。但須知白石之所以發此論，是針對他所身處的南宋詩壇所下的針砭之語，就時代意義而言，自有其不可忽視的用心。

（三）詩之道、詩人之道均在「自然」

在前文中白石論「合」與「不合」的問題時，最後曾拈出蘇軾「不可不止」四字爲作詩所當有的態度與境界。詩中亦曾有「箭在的中非爾力，風行水上自成文」【註四〇】之語，可見白石亦以爲詩道在「自然」。這種「自然成文」之說，可上溯

至劉勰文心原道篇所說的：

人爲五行之秀，實天地之心，心生而言立，言立而文明，自然之道。

又明詩篇云：

人秉七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。

到了蘇洵、蘇軾父子，更將此說加以長足的發揮。【註四二】尤其是蘇軾「答謝民師書」中所謂的：

大略如行雲流水，初無定質，但常行於所當行，常止於不可不止，文理自然，姿態橫生。

更是白石「其來如風，其止如雨」一語之所本。

白石論詩重自然，一方面如上所述是賡續文心、蘇軾父子的「自然成文」之說，一方面也與他貴「獨創」的主張相衍而生。蓋貴獨創，則要求真性情的流露，只是白石以爲性情的流露，仍要合乎「自然」的原則，決不可因境造文，向外枯索。所以他說：

體物不欲寒乞。

詩是吟咏情性，在摘筆爲文之前，先要透過對外物細密的觀察、深切的體會，使情由境生，境與神會，蓄不得不發之勢（亦正是張耒所說的「滿心而發」【註四二】），再酣然下筆，自可達水到渠成之境界。反之，若冥坐枯想，情思枯竭，而強行落筆，必流於生澀拗戾，窘於篇題。正如劉勰文心物色篇中所說的：

窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟咏所發，志惟深遠。體物爲妙，功在密附。

只是詩道雖在「自然」，透過詩人「體物」的工夫——也就是觀察、體驗、沉思、想像的一系列過程，產生「情往似贈，興來如答」【註四三】的相生關係。但這些都只是藝術創作的一種歷程，真正要下筆時，詩人對文字的駕馭力要受到極大的考驗。所謂好詩，是指作者所欲抒發、表達的意念或情感，都找到了一個最恰當的字或詞來代替。只要不是憑空強作，任何待境而生的作品，其詩人創作的動機或可謂之起於「無意」，但就「創作」的本身來說，詩人的情感絕對要經過冷卻、組織的處理過程。在這過程之中，詩人如何把得之於、感之於「自然」的情感，再在詩文中作最完整、貼切的表達，端賴詩人不同的

學養與才力。因此，白石認為詩道在自然，詩人之道亦在自然。

白石在詩論中說及「自然」一辭的計有：

沉着痛快、天也。自然與學到，其爲天一也。

非奇非怪，剝落文采，知其妙而不知其所以妙，曰自然高妙。

可見白石所說的「自然」，是與「學到」相對而說的。指的是一種不假學問、才力即可到達的「渾然」之境，這種「渾然」之境白石用「天」字來代表。他評陶詩時說：

陶淵明天資既高，趣詣又遠。故其詩散而莊，澹而腴。斷不容作邯鄲步也。

既將陶詩的造詣之高，歸因於淵明的「天資既高，趣詣又遠」，可見已非人力、學問、才氣所能濟，苟不能與淵明具有同樣的天資與趣詣，則不可貿然去學，故曰「斷不容作邯鄲步也」。如此的推許之情，正是白石所言「自然」的最高境界，至於他所揭櫫的「自然高妙」中的「非奇非怪、剝落文采、知其妙而不知其所以妙」，亦無非是以陶詩那種造語平淡，豪華落盡，意真韻遠的獨特造詣而說的。白石所說的「自然」，其實可與日後滄浪論詩所說的「第一義」——不假悟——置於同等的層次。

但白石本身也是位詩人，他深諳創作的甘苦，故他的詩論多平實而不流於放空高論。即以他論詩重「自然」的主張來看，他雖以陶詩爲「自然」一辭的最高義諦，但他也知道類似淵明這種天才詩人，千萬人中難得其一，故他並不將「自然」的層次僅局限在「不可學」一義上，非但不架空而且他還將它落實到人力所能濟的範圍。這正就是白石在詩論中一再強調作詩要「精思」、要「益以學」、要「多看、多作」的用心所在。

但一切後天人事的努力，還是要以求得詩境的自然，渾成爲依歸的。一位詩人若確能歷經博學、精思的過程，則必能求得「工」，但單只停留在「工」的層次上還不免有着力的痕迹，白石認爲還要更進一層地求「妙」。所以他說：

文以文而工，不以文而妙。然捨文無妙。聖處要自悟。

既非天才，則不免要濟之以人力。天才也許可以一步登蹴於「自然」，普通人則要多一層「求工」再「脫化」的過程。這種

「脫化」的過程就是要「自悟」。江西詩法一向以講「重悟入」爲詩學的一大關捩，但一味地講「悟」，而忽視了先要求「工」的實際工夫，難免會產生不踏實的流弊。「悟」要從工夫深處得來，江西詩派中的有識之人，非無見於此，因此他們都強調「苦吟」的工夫，但衍至末流，不是束書不觀而空言一個「悟」字，就是將苦吟的心力都轉向於求奇、爭新的歧途，忽視「頓悟」的重要。相較之下，白石的詩論非但平實，而且還自有一套層次的系列。由博學、涵養、精思而求「工」，再經「頓悟」而求「妙」，這就是白石所說「學到」一辭的積極內涵。非天才型的詩人歷經這一系列的努力，其詩文可與天才型的詩人，同臻化境——「天」。這「天」就是指大匠運斤，不見斧鑿之痕；庖丁解牛，技臻神化的詩文渾成之境。這種渾成的詩境，白石用「如印印泥」、「如水在器」的譬喻來說明。所謂的「如印印泥」，乃出自劉勰文心物色篇中所說的：

故巧言切狀，如印印泥，不加雕刻，而曲寫毫芥，故能瞻言而見貌，印字而知時也。

所謂的「如水在器」亦無非是取其渾成天然，不假繩削的意思。「如君筆墨與性合，妙處特過蘇李前」，其中的「合」字，正是要以「如印印泥」、「如水在器」來作爲它最適切的詮釋。

總之，白石詩論中的「自然」一語，一方面因與「學到」相對而用，指的是不假學的渾成之境；一方面又爲避免與此義相混，故改用「天」、「如印印泥」、「如水在器」等比喻來代指詩人所能臻的渾成之境，其實這渾成之境仍指的同是「自然」一義，只是已不僅侷限在人力不能濟的層次上。至於其所拈出的「不可不止」四字，更是兼含了「自然成文」的詩之道與「作詩要求自然」的詩人之道此一雙重意義。

（四）詩之極致曰「高妙」

前面言及白石論詩以合於「自然」爲最高境界，此乃著重於就作者的立場對詩的造境與文字技巧而說的，至於他在詩論中所列舉的「四種高妙」，則全是針對以欣賞者的角度來對詩的趣味加以區分、玩味。其詩論云：

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。

由以上觀之，可見白石對詩所表現出來的特殊意趣，皆以「高妙」稱之，這「高妙」一辭可說是讀者對詩的欣賞所能領會到

的「極致」趣味。

先說「理高妙」。白石對其所下的詮註是「礙而實通」。在我們的日常生活中，往往存在着許多似非而是的現象，我們起先都不曾注意，但一經詩人指出，我們因其間所存的表面歧異、矛盾、荒謬及事實上之相反情境而感到驚異和加以注意。

【註四】這些經詩人點出的「似非而是」的情境，即因其間存有詩人不凡的發現，而給予我們無限的驚訝和趣味。最明顯的例子莫過於詩人施之於詩中的誇張比喻和豐富的想像力。像

「白髮三千丈，離愁似個長」。

「山從人面起，雲傍馬頭生」。

「江流天地外，山色有無中」。

「江間波浪兼天湧，塞上風雲接地陰」。

在每一景中均有一種不容置信的無稽（如用理智去分析的話），但每一景致均有其微妙的「真實性」。這些詩句令觀者驚服的起點就在於這些情境乍看之下表面似不近情理，但心理感受上却覺其甚神似，可以接受。又如李白的「長松入霄漢，遠望不盈尺。山花異人間，五月雪中白。」所予人之驚異是五月居然有雪，但深山的景色確真是如此。又如「蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽」，乍讀之下，但覺矛盾；但一經細品，又覺它有不容否認的真實性。

總之，白石所說的這種「礙而實通」的「理高妙」，與西洋超現實主義表面無理但內含物之真象，實在可說是同源於一種「弔詭（Paradox）語法的情境」，其高妙處，就在於所言之理或所寫之景均是「既謬仍真」，令觀者讀之，每每有類似禪宗那種「雨中看日，火裏酌清泉」的狂喜。

次說「意高妙」。白石所下的詮註是「出意外」，可見這類型的句子，是要以詩意的翻新、出奇，想像的超絕奇特致勝的。以咏唐明皇楊貴妃馬嵬一事為例，劉禹錫曰：「官軍誅佞倖，天子捨妖姬。羣吏伏門屏，貴人牽帝衣。低徊轉美目，清目自無輝。」白居易曰：「六軍不發將奈何，宛轉蛾眉馬前死。」二詩皆乃歌咏安祿山率官軍皆叛，逼迫明皇，明皇不得已而誅楊妃也。但杜甫却以為劉、白二人的立意，已失臣下事君之禮，故曰：「惟昔狼狽初，事與前世別。不聞夏商衰，中

自誅褒姒」，將明皇之賜楊妃以死，解釋爲乃明皇鑑夏商之敗，畏天悔過，遂賜妃以死，與官軍何預？【註四五】但李義山却說：「君王若道能傾國，玉輦何由過馬嵬」。錢振芝馬嵬詩也說：「長生殿上祝姻緣，馬首紅羅不暫憐。自是薄情渾說謊，不因無策庇嬋娟」，李、錢二家之意，皆以「薄情」責之於明皇。姑不論上述諸家孰爲有理，但很明顯的杜、李、錢三人，均是就劉、白詩的意思作類似「翻案」的造意，同有白石所說「出事意外」的高妙。

再以咏王昭君之詩爲例。王介甫云：「意態由來畫不成，當時枉殺毛延壽」，歐陽永叔云：「耳目所及尙如此，萬里安能制夷狄」，白樂天云：「愁苦辛勤顛願盡，如今却似畫圖中」，後又有詩云：「自是君恩薄於紙，不須一向恨丹青」，李義山云：「毛延壽畫欲通神，忍爲黃金不爲人」，上述諸家之說，皆各有不同的立意，各有議論，與一般徒敘事的作品不同，均以立意的生新見其詩的高妙。

不唯詠史的作品能見此種高妙，一般敘事抒懷的作品，亦屢屢能見：如屈原曰：「衆人皆醉我獨醒」，王績却曰：「眼看人盡醉，何忍獨爲醒」。左思曰：「功成不受爵，長揖歸田廬」，太白却曰：「若待功成拂衣去，武陵桃花笑殺人」。王、李二人亦同是善於翻案而見新意。

除了這種以「翻案」的技巧而造成詩意有「出人意外」的高妙外，詩人以其超特的想像力，亦每每在詩中有驚人之句。如杜甫咏山水障時有「堂上不合生楓樹，怪底江山起煙霧」的奇異造語，咏月色時有「斫却月中桂，清光應更多」的奇特聯想。又如白樂天云：「遙憐天上桂華孤，爲問姮娥更寡無。月中幸有閒田地，何不中央種兩株」。韓子倉衡岳圖云：「故人來自天柱峰，手提石廩與祝融。兩山陂陀幾百里，安得置之行李中」。杜牧云：「我欲東召龍伯公，上天揭取北斗柄。蓬萊頂上幹海水，水盡見底看海空」。李賀云：「女媧鍊石補天處，石破天驚逗秋雨」。司空圖云：「女媧只解補青天，不解煎膠黏日月」。王建云：「自是桃花貪結子，教人錯恨五更風」。乃至於李商隱的「天若有情天亦老」、「憶君清淚如鉛水」、「欲剪湘中一尺天」，均是以詩人豐富的想像力，無中生有，造出幻境，構成詩的魅力，這亦正是白石所說的「意高妙」第三種高妙是「想高妙」。白石所下的詮註是「寫出幽微，如清潭見底。」可見此種高妙，乃是要以筆法的細膩、曲折、深刻、精切見長的。如陸龜蒙的「含情有恨無人見，月白風清欲墜時」。又如唐人閨情詩中的「夢裏分明見關塞，不知何

路向金微」。岑參的「花迎劍佩星初落，柳拂旌旗露未乾」。溫庭筠的「鷄聲茅店月，人跡板橋霜」。韋端己的「落星樓上吹殘角，偃月營中挂夕暉」。林逋的「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」。韋應物的「春潮帶雨晚來急，野渡無人舟自橫」，「綠陰生晝靜，孤花表春餘」。張繼的「姑蘇臺下寒山寺，半夜鐘聲到客船」。杜甫的「落花遊絲白日靜，鳴鳩乳燕青春深」。李商隱的「春心莫共花爭發，一寸相思一寸灰」。王荆公的「新霜浦漱綿綿白，薄晚林巒往往青」，「野林細錯黃金日，溪岸寬圍碧玉天」，「細數落花因坐久，緩尋芳草得歸遲」。歐陽修的「芳叢綠葉聊須種，猶得蕭蕭聽雨聲」。晏殊的「落花生獨立，微雨雁雙飛」。

總之，類似上述這些或點染物色而情景相融，或寫情婉曲而細緻動人的佳句，實在是不勝枚舉。其佳處均正如白石所說的「寫出幽微，如清潭見底」。在四種高妙中，以此種高妙最易得見。

最後要說的是「自然高妙」。此種高妙，白石說是「非奇非怪，剝落文采，知其妙而不知其所以妙」，可見當是白石所說四種高妙中最上者，其詩的技巧已達莊子所說的庖丁解牛的神化境界，不着繩削、渾然天成，能臻此境界的作品，不復能像其它三種高妙，以理、以意、以想來加以尋繹，正乃滄浪所說的「不涉理路，不落言詮」。這類型的詩大多造語平淡，却含不盡的餘味；多道平常景物，却日久彌新。在衆多的作家中，淵明詩的造詣，最能臻此境界，而觀白石所說的「非奇非怪，剝落文采」，亦直似以陶詩作爲其說的藍本。像「平疇交遠風，良苗亦懷新」，「白日淪西阿，素月出東嶺」，「采菊東籬下，悠然見南山」，「歡言酌春酒，日暮天無雲」，「狗吠深巷中，鷄鳴桑樹顛」，「仲春遘時雨，始雷發東隅」，「暖遠人村，依依墟里煙」，「望雲慚高鳥，臨水媿遊魚」，「微雨洗高林，清颺矯雲翮」，「青松夾路生，白雲宿簷端」：皆和平冲淡，無一字艱深難讀，無一意隱不可解，無一景出自強造，但其妙處却無從下得着語，白石說「知其妙而不知其所以妙」正是此意。

除陶詩之外，古詩十九首亦堪稱「自然高妙」一評。其詩都平平道出，無用工字面，但情真、景真、事真、意真，可謂「澄至清，發至情」。此外如謝靈運享之千古的名句「池塘生春草，園柳變鳴禽」，謝眺的「大江流日夜，客心悲未央」，都是詩人的靈心妙悟，猝然與景相遇，借以成章，故非常情所能到，亦可援引爲「自然高妙」之例。

第二節 體裁論

在詩說中，白石嘗論詩的體裁，共分為八類，並逐類加以說明。觀其所分八類的名目，俱可見於元稹自序樂府時所分的二十四類【註四六】，但元氏只列出了分類的名目，並未加以說明其分類的標準。倒是後來張表臣的《珊瑚鉤詩話》，論詩的體裁時分了十七類，白石所分的八類除「歌行」一體外，亦都包含於其中，張氏亦對每一名目有所說明。茲將張、姜二人分類中共有的名目及說明彙錄於後，以為比較：

名目	白石道人詩說	珊瑚鉤詩話
詩	守法度曰詩。	吟咏情性，總而言志，謂之詩。 品秩先後，敘而推之，謂之引。 步驟馳騁，斐然成章，謂之行。 猗裁遷抑，以揚永言，謂之歌。 吁嗟感慨，悲憂深思，謂之吟。 非鼓非鐘，徒歌謂之謠。 聲音雜比，高下長短，謂之曲。 (缺此體)
引	載始末曰引。	
行	體如行書曰行。	
歌	放情曰歌。	
吟	悲如蛩蛩曰吟。	
謠	通乎俚俗曰謠。	
曲	委曲盡情曰曲。	
歌行	兼之(指歌、行)曰歌行。	

觀二家各體的解釋，其中引、行、歌、吟四體大致相同，詩、謠二體稍有差異。「詩」之一體，白石謂「守法度曰詩」，無疑地，白石是針對「詩」與其它各體的差別性而說的。按所謂的「法度」，是指「詩」的規格，如字數與聲律的規定，而這些都是其它各體所沒有的限制。白石以此作為「詩」的定義，雖已達到了與其它七體有所區分的目的，但對詩的內在屬性特

質却沒有說及，這與他對其它七體均以其內在屬性特質作為區分的分類標準，無疑地是白石在分類上的一種標準不統一的缺憾。再觀張氏所說的：「吟咏情性，總而言志，謂之詩。」雖已言及了詩的內在屬性特質，但以此作為「詩」的定義，却犯了與其它各體含混不清的毛病，試想：其它各體難道都不是「吟咏情性，總而言志」的嗎？因此張、姜二家所論都各有長短，若將二家的說法疊合在一起，以「謹守法度，吟咏情性，總而言志」作為「詩」的定義，那就較確切了！至於「謠」之一體，白石說：「通乎俚俗曰謠」，是就「謠」的民歌特色而說的，張氏說：「非鼓非鐘，徒歌曰謠」，是就「謠」為「徒聲歌」的特色而說的，蓋有章曲為歌，無則曰謠。是以張、姜二家之說都僅說到了「謠」此一體的部份特質，同樣的若將二家之說合而言之，以「通乎俚俗的徒聲歌」作為「謠」的定義，將更為妥切。

綜論白石對體裁的分類，雖其所依據的標準，仍難免失之含混，但較諸以字數的多寡（如摯虞的文章流別論）來作為分類的標準，白石能在分類時特別注意到各體的內在特質，自是高明多了。然若以西洋最普遍的三分法——史詩、抒情詩、劇詩——來觀白石所分的各體，除引、歌、謠、行之外，仍皆不出「主觀的抒情詩」範圍。

註釋

- 【註一】：齊東野語卷十二頁一。筆記小說大觀十三編頁二〇七。
- 【註二】：直齋書錄解題下卷二十、頁二十。
- 【註三】：鶴林玉露卷二頁四。筆記小說大觀續編頁二二八末。
- 【註四】：錢塘人陳起哀集衆作，刊印江湖集、江湖後集等，江湖詩派之名始着。當時隨得隨刊，毫無體例，故極雜亂，且多散佚。清四庫館人加以整理，始有可觀。四庫全書着錄江湖小集九十五卷，所錄詩六十二家；江湖後集二十四卷，所錄詩四十七家。
- 【註五】：瀛奎律髓卷二十頁七十三載復古寄尋梅詩跋云：「蓋江湖遊士多以星命相卜，挾中朝尺書，奔走閩臺郡縣糊口耳。慶元嘉定以來，乃有詩為謁客者，龍洲劉過改之之徒不一人，石屏亦其一也。相率成風，至不務舉子業，干求一、二要路之書為介，謂之「閩扁」，副以詩篇，動則獲數千緡以至萬緡。如壺山宋謙父自遜一謁賈似道獲幣幣二十萬緡以造華居是也。……往往離黃士大夫，口吻可畏，至於望門倒屣……。」
- 【註六】：見夏承燾校輯「白石詩集」附錄白石詩詞評論頁一六一，引朱彝尊曝書亭集語。華正書局。
- 【註七】：香祖筆記卷五頁四。筆記小說大觀續編頁五三九四。
- 【註八】：香祖筆記卷九頁一。筆記小說大觀續編頁五四一三。

【註九】：白石存詩依本集與集外詩所錄，共計一百七十餘首。其中五古四十八首、七古十四首、七絕七十九首、五律九首、七律十六首、五絕與六絕各五首。

【註一〇】：詳見白石道人詩說自序。

【註一一】：詩集自敘(二)。

【註一二】：葉維廉「秩序的生長」頁一六六「詩的再認」。

【註一三】：嚴羽「滄浪詩話」後附「答吳景仙論詩書」云：「……僕亦自謂參詩精子。」

【註一四】：郭紹虞「中國文學批評史」頁二二六。明倫出版社。

【註一五】：曝書亭集卷三十七「重鈐裘司直詩集序」，四部叢刊本頁三一六。

【註一六】：同前註(一)。

【註一七】：誠齋集朝天續集卷二九，續笠澤叢書三絕句：

「笠澤詩名千載香，一回一讀斷人腸。晚唐異味同誰食，近日詩人輕晚唐。」

「松江縣尹送圖經，中有唐詩喜不勝。看到燈青仍火冷，雙眸如割脚如冰。」

「拈着唐詩廢晚餐，旁人笑我病如癲。世間尤物言西子，西子何曾值一錢。」

【註一八】：誠齋詩集卷二十八江西道院集「跋徐恭仲省幹近詩」三首第三。

【註一九】：誠齋集卷八十荆溪集序云：「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。學之愈力，作之愈寡。著與林謙之屢歎之。謙之云：『擇之之精，得之之艱，又欲作之之不寡乎？』予謂曰：『詩人蓋異病而同源也，獨予乎哉？』」

【註二〇】：東萊先生文集夏均父集序云：「學詩當識活法。所謂活法者，規矩備具而能出於規矩之外，變化不測而亦背於規矩也。是法也，蓋有定法而無定法，無定法而有定法。知是者，則可以與活法矣。昔謝玄暉有言：『好詩流轉圓美如彈丸』，此真活法也。」

【註二一】：誠齋集卷八十荆溪集序云：「其夏之官荆溪，既抵官下，閱訟牒，理邦政，惟朱墨之爲親。詩意時往目來，於予懷欲作未暇也。戊戌三朝時節賜告少公事，是日卽作詩，忽若有竊，於是辭謝唐人及王陳江西諸君子，皆不敢學，而後欣如也。」

【註二二】：詩集上卷「送項平甫倅池陽」。

【註二三】：郭紹虞「中國文學批評史」頁二二七。明倫出版社。

【註二四】：徐復觀「中國文學論集」頁二九七「中國文學中的氣的問題」。

【註二五】：同前註引文。頁三〇三。

【註二六】：說詩碎語卷上頁一。

【註二七】：而菴詩話頁四。

【註二八】：帶經堂詩話卷三。

【註二九】：說詩碎語卷下四。

【註三〇】：野鴻詩的頁十。

【註三一】：集下卷「送朝天續集歸誠齋時在金陵」。

【註三二】：詩說第三十三則。

【註三三】：苕溪漁隱叢話前編卷四十九云：「近時學詩者率宗江西，殊不知江西本亦學少陵者也。故陳無已曰：豫章之學博矣，而得法於少陵，故其詩近之。今少陵之詩，後生少年不復過目，亦失江西之意乎？」

【註三四】：誠齋集卷七十九「江西宗派詩序」。

【註三五】：四溟詩話卷三頁五。【註三六】：詩集自敘(一)。

【註三七】：漫談詩話頁一。

【註三八】：詩集卷上「送項平甫倅池陽」。

【註三九】：詩集自敘(一)。

【註四〇】：詩集卷下「送朝天續集歸誠齋時在金陵」。

【註四一】：嘉祐集卷十四「仲兄字文甫說」云：「風行水上渙，此亦天下之至文也。然而此一物者，豈有求乎文哉！無意乎相求，不期而相遭，而文生焉。是其爲文也，非水之文也，非風之文也，二物者，非能爲文，而不能不爲文也，物之相使而文出於其間也。故此天下之至文也。」

【註四二】：張右史文集卷五十一「賀方回樂府序」云：「文章之於人，有滿心而發，肆口而成，不待思慮而工，不待雕琢而麗者，皆天理之自然而情性之道也。」

【註四三】：文心物色篇。

【註四四】：葉維廉「秩序的生長」頁一二七論「矛盾語法的情境」。

【註四五】：臨漢隱居詩話頁一。

【註四六】：元〇自序樂府云：「詩迄於周，離騷迄於楚，是後之詩之流爲二十有四，名：賦、頌、銘、贊、誄、詩、行、詠、吟、題、怨、歌、章、篇、操、引、謠、謳、歌、曲、詞、調，皆詩人六義之餘，而後世廣之，仍不止此。」