

# 「感傷詩人」的詩學追索——解析船山「自有五言， 未有康樂；既有康樂，更無五言」說

曾守仁

## 摘 要

船山之稱譽康樂，在詩學史上是一個纏訟不休的問題，但似未能得到令人滿意的解答。針對《古詩評選》「自有五言，未有康樂；既有康樂，更無五言」之譽，本文主要由三個面向來詮解：其一，在情景交融視域的觀照下，船山重新抉發出康樂這些景句（模山範水之語）內涵之情意邏輯，且風景山水亦有新的意蘊，那是詩人參贊天地，酌大化於一蠡，在語言文字中獲取兩間大化的生生之意。其二，謝詩因遊覽或行旅之故，內中富含時間與空間之變動，這種特質與汴宋後開發出的「詩以意為主」有了內在呼應，船山遂能藉著謝詩的內在意理開展、轉折與收攝，論述其神行不測之感，並以此豐富、也調整「意」的內涵。而上述兩個面向自非身處明末清初船山所不能為；那既是船山詩論根柢，也是他藉以回應詩／世道的補偏救弊之方。明乎此，則進入第三個面向，同樣充滿著對往者之懷想與今者之改造，船山對謝靈運之「心賞」，那是作為風雅衰亡的見證者，希冀回到那未被污染的乾淨土，但卻非遠古素樸之《詩三百》，而是詩歌將變未變，古盛律伏的年代——晉、宋之際，

---

2010/03/31 投稿，2010/09/26 審查通過，2010/10/29 修訂稿收件。

\* 感謝兩位不具名審查人惠賜之提點、修改與增補的意見，豐富也精實部分論點。限於論文架構與學力視域，以及看來是奢求的沈潛體會，本文只能暫以如是樣貌呈現。

\* 曾守仁現職為輔仁大學中國文學系助理教授。

那幾乎是後世律化詩歌之「萌芽」與「起點」，同時也是五古之「終點」與「極盛」。這個年代的意義在於：詩歌走上試驗的道路，詩人擁有最好的機會，擁有最多的可能與潛在變化之基質，但作為「感傷詩人」，那是一個船山再也回不去的天真年代，因而滿懷對古（指詩體）想望，撫今追昔的慨嘆，而終於對謝靈運之無盡嘆賞。

關鍵詞：謝靈運、王夫之、情景交融、律化、詩以意為主

**The sentimental Poet Thinking upon Poetry  
Alteration-to Analysis Wang Quanshan's  
commentary: “Since had five-character Poems,  
there is no one’s accomplishment like Xie Lingyun;  
and Xie’s poetry had emergence already, there is  
no five-character Poems to place on a par”**

Tseng Shou-Jen

**Abstract**

Many researchers studied Wang Quan Shan's commentaries on Xie Ling-yun's poems, aim to why Wang praised Xie's poems pretty highly? Although there is no proper answer so far. To be aimed at this debate subject, I will try to discuss this subject in three different dimension : First, In taking the view of “fusion between emotion and scene” , Wang thinks that Xie's poems expressed the feeling of poet based on the correlation between heaven and human. Secondly, in Wang's viewpoint that Xie's scenery poems respond to the “Concept is the dominant factor in poetry” , according this, Wang remade a discussion. Third, Wang thinks that poetry's development is gradually declined. This tendency fits and matches to the occurrence of regulated verse. So Wang likes Ancient Poem more than regulated verse, he admired Xie's ancient poems very much as well. Wang's commentary was located at the special time point: the late Ming and early Qing Dynasty, so he is the sentimental poet, and can't

---

\* Assistant Professor, Department of Chinese, Fu Jen catholic University.

go back to the naïve age-during Jin and Song Dynasties-poetry still maintain purity by itself.

Key word : Xie Lingyun, Wang Fuzhi, Fusion between emotion and scene,  
Standardization of regulated verse Concept is the dominant factor in  
poetry

在古代詩人那裡，打動我們的是自然，是感性之真實，是活生生的現實；在近代詩人那裡，打動我們的是觀念。

——席勒<sup>1</sup>

## 引論

船山評論謝靈運〈登上戍石鼓山〉詩，提出：「自有五言，未有康樂；既有康樂，更無五言」之說：

謝詩有極易入目者，而引之益無盡；有極不易尋取者，而徑遂正自顯然；顧非其人，弗與察爾。言情則於往來動止、縹緲有無之中，得靈蠻而執之有象；取景則於擊目經心、絲分縷合之際，貌固有而言之不欺。而情不虛情，情皆可景；景非滯景，景總含情；神理流於兩間，天地供其一目，大無外而細無垠。落筆之先，匠意之始，有不可知者存焉，豈徒興會標舉，如沈約之所云者哉！自有五言，未有康樂；既有康樂，更無五言。或曰不然，將無知量之難乎！<sup>2</sup>

船山以「五言（古）詩」之冠冕稱譽謝康樂，顯然經深思熟慮。船山有《古詩評選》、《唐詩評選》、《明詩評選》都是以分體收錄各家詩作，顯然他通讀歷代五言詩作；而仍特別稱譽謝靈運就成了一個令人相當好奇的問題？因為無論是「拖著一條玄學的尾巴」<sup>3</sup>、或是「寫景、抒情、

<sup>1</sup> 見席勒（Friedrich Schiller）：〈論素樸的詩與感傷的詩〉“On naïve and sentimental poetry” *Essays / Friedrich Schiller* ; edited by Walter Hinderer and Daniel O. Dahlstrom New York : Continuum, 1995, c1993.

<sup>2</sup> 船山評論謝靈運 Xie Lingyun 〈登上戍石鼓山詩〉“Deng ShangShu Shigushan shi”，見《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷 5，《船山全書》*Chuanshan quanshu*（長沙[Chang Sha]：嶽麓出版社[Yuelu chubanshe]，1996 年 10 月，二刷）冊 14，頁 736。本冊除《古詩評選》外亦收有《楚辭通釋》*Chuci tongshi*、《唐詩評選》*Tanshi pingxuan*、《明詩評選》*Minshi pingxuan*，下文再次徵引，即不一一詳註。

<sup>3</sup> 主此說者意在指出謝詩本身象徵著玄言詩向山水詩之過渡，因之將詩作中玄言成分視為歷史之殘餘（residue），是尚未完全脫去前代玄言痕跡之謂。不過從結尾意義看來，「玄言」也可以是一種「解決」，換言之根本問題在於：謝靈運如何以此安置他在詩中構設的抒情因子——此可參孫康宜 Sun Kangyi 的討論，見《抒情與描寫——六朝詩歌概論》*Shuqing yu miaoxie : Liuchao shige gailun*（臺北[Taipei]：允晨出版社[Yunchen chubanshe]，2001 年 9 月）第二章第三節，頁 90-93；或者「未解決」，如

說理判然分途」、抑或是「五言至靈運雕刻極矣（許學夷）」，「陶公不煩繩削，謝則全由繩削（方東樹）」，「謝客詩蕪累寡情處甚多（潘德輿）」，「陶是寫意，謝是工筆（朱自清）」，對謝詩而言不免皆為批評。

葉嘉瑩先生所論較詳，其由「興發感動」、「知人論世」與「詩學史」分析之：「謝靈運一生所表現的，只是一個並沒有正確的政治理想和生活目標的自命不凡而性格恣縱的文人，在新舊易代之間，因無法適應而造成的一個悲劇而已。」<sup>4</sup>又言：「謝靈運……很少有那種由物及心的興發感動，而常常是先存有一份內心的感慨，透過有心著意的安排，然後才借助於外在景物或古籍典故來表現。」又言「一個人人品決定他的詩品，他詩中所敘寫的景物及情意都不是來自於他對宇宙自然、生活人生的真切深刻的關注和體味……但我們應該肯定，在藝術表現技巧上，謝靈運在中國詩體的發展演進過程中的地位和作用卻是不可忽視的，就內容題材而言，他的山水詩拓寬了中國古代詩歌的表現領域，不僅打破當時玄言詩一統天下的局面，而且對後世的山水詩也產生很大的影響。此外，他那種有心安排的比喻和對偶，以及章法結構中的張馳有度、意義繁複的種種變化，也都達到了前人從未有過的水準。」<sup>5</sup>

船山對謝靈運的極口稱讚不免是令人費解的，尤其對比上引諸家評論，這使得公認持論苛刻、批評不假辭色之船山，何以獨獨傾倒於此歷

高友工 Gao Yougong 〈律詩的美學〉“Lushi de meixue”所言：「謝靈運從未能完全沈湎於他描述的那個世界的美感樂趣，他總是願意以一段對生命意義的思索來結束其詩作，這段玄思很少能和前面的描寫部分完美地融合成一體……他將這個問題連同他對山水詩的貢獻留給了第五世紀後半期的詩人們」，《美典：中國文學論集》*Meidian: Zhongguo wenxue lun ji*（北京[Beijing]：三聯書店[Sanlian shu dian]，2008年5月），頁231。另一值得參考的說法則是李有成 Li Youcheng 之論，其將謝詩視為「流放文學」類型，故山水經驗給了詩人多方啟示，或者成了他唯一的慰藉，流放經驗培養山水意識，而山水意識又助他得以克服流放之憂傷，因之這些哲理的結尾或成為莊周式的超越，抑或為道、佛之悟。參〈山水與流放——論謝靈運的詩〉“Shanshui yu liufang: lun Xie lingyun de shi”，收入氏著《文學的複音變奏》*Wenxue de fuyin bianzou*（臺北[Taipei]：九歌出版社[Jiuge chubanshe]，2006年12月），頁59-70。

<sup>4</sup> 葉嘉瑩 Ye Jiaying：〈從元遺山論詩絕句談謝靈運與柳宗元的詩與人〉“Cong Yuan Yishan lun shi jueju tan Xie lingyun yu Liu zongyuan de shi yu ren”，收入氏著《中國古典詩歌評論集》*Zhongguo gudian shige pinglun ji*（臺北[Taipei]：純真出版社[Chunzhen chubanshe]，1983年4月），頁60。

<sup>5</sup> 葉嘉瑩 Ye Jiaying：〈談山水詩人謝靈運與他的〈登池上樓〉〉“Tan shanshui shiren Xie lingyun yu ta de deng Chishanglou”，收入氏著《詩馨篇》*Shi xin pian*（臺北[Taipei]：書泉出版社[Shuquan chubanshe]，1993年9月），頁165-177。

來評價不一的詩人身上——頂多在詩歌發展史上留下山水之祖這樣的過渡型詩人——給予詩人五言之軒冕，不免令人十分好奇。綜觀歷代之評，謝詩的山水被理解為內心情意無奈之寄付，或淪於妝點附庸；抑或以「工筆」、「藻繪」、「形似」稱之，這與詩學史上強調詩人內在、重視品德、質勝於文——技巧層次總被有意忽略——且如江西，甚至被視為要「技進於道」；而船山到底在何處認取謝康樂？

戴鴻森先生之《薑齋詩話箋注》是研究船山詩學重要參考著作，其自也注意到此一問題，言曰：

謝五言詩特點為：模山範水而淵含哲理，耐人咀嚼；時寓身世遭遇之感而聲容不迫，可供從容涵咏；較之在先五言詩辭藻加富，形貌充腴，而又不像齊梁以下之專講音律藻飾，辭氣近俳，詩格卑下。此數點正與船山詩見相合，遂被推許為情景交盡，內外無間的範例。<sup>6</sup>

不過戴氏標舉船山不排斥以哲理入詩，此說恐已甚違船山詩論根柢，再以此許之謝詩，說來更是牽強；而將謝詩詮釋為「實寓身世」之感，進而能「從容涵咏」，似乎也只是個人主觀感受。從詩學歷史上考慮謝詩，此點與船山持論基調較為接近，但能否即將之視為與船山精神呼應，卻又未能深論；因之最後歸結至「情景交融」，其意似有未竟，遂有些令人不知所據為何？

蕭馳先生亦有專論發明船山詩學，由於其將船山詩學視為中國抒情傳統之「美學標本」，因之在此架構下希望探討船山詩論之數個面向；但是在這樣的論題下，似未能將此詳加析辨，而僅止於順帶觸及：

有人不解船山何以獨心折大謝之詩。我的解釋是：謝詩依遊覽行旅而展開的意象世界，最能體現一持續不斷的「聲光動人」和情意屈伸婉轉以求表達的過程……在此船山著意讓吾人體驗一個宗白華先生所謂由山水表現出的「一個音樂境界」，或朗格所謂「動態意象」，薩克坎德爾論樂時所說的「流動空間」。<sup>7</sup>

<sup>6</sup> 戴鴻森 Dai Hongsen：《薑齋詩話箋注》*Jiang zhai shi hua jian zhu*（臺北[Taipei]：木鐸出版社[Muduo chubanshe]，1982年4月），頁49-50。

<sup>7</sup> 參蕭馳 Xiao Chi：〈船山以「勢」論詩和中國詩歌的藝術本質——兼論抒情藝術與無

蕭文所觸及的正是詩人如何取象、得其神韻的問題，而且進一步辨明此「象」並非孤立呆板的，且是「融靈而變動」。此論藉「象」來說明中國詩歌本質，並點出謝詩「內在意理」之流動（意）為船山觀照處，可謂慧眼；但對於船山如何「接受」謝詩則未能展開。事實上船山之心折謝詩，其內在歷史縱深勢需考慮，船山此論（意理方行處）並非特出，而是有明一代對詩「以意為主」議題的持續思考，因此其詮釋中即不斷注意謝詩脈絡如何延展、轉折，詩人意念如何表達、鋪陳；這即是蕭馳先生之「動態」、「音樂」、「流動」數詞所指出的詩意「情意屈伸婉轉」，而不是意象的靜態呈示。明乎此，探問船山從謝詩中聽到什麼，又看到什麼？理應回到明末清初時代語境，追問詩論家船山，什麼是他據以檢視謝詩的標準，他受惠於傳統多少？而什麼又是他個人的創造？

以下即分作三部分來析論船山此說所涵蘊的歷史詩學意識，分別對應「情景交融」、「詩以意為主」，以及作為一感傷詩人企圖回歸（詩歌）素樸年代的想望，藉以呈現船山如何「接受」康樂，尤其是突顯出明代重要的詩學精神——反省與超越，而這與宋詩之「技進於道」相當不同。

### 一、文字開顯新「視界」：謝詩景語之構設

船山以「言情則於往來動止、縹緲有無之中，得靈蠻而執之有象；取景則於擊目經心、絲分縷合之際，貌固有而言之不欺。」評論康樂，箇中「言情」「取景」雖分立兩端，然而有意採用一種「類詩語」的對仗表述，使得歷時性的文字，轉而成為共時性的結構，情景遂有打併歸一之勢。一如他所標舉：

情、景名為二，而實不可離。神於詩者，妙合無垠。<sup>8</sup>

夫景以情合，情以景生，初不相離，唯意所適；截分兩極，則情不足興，而景非其景。<sup>9</sup>

定體宇宙觀〉“Chuanshan yi ‘shi’ lun shi he Zhongguo shige de yishu benzhi : Jianlun shuqing yishu yu wu dingti yuzhouguan”一文；收入氏著《抒情傳統與中國思想——王夫之詩學發微》*Shuqing chuantong yu Zhongguo sixiang : Wang Fuzhi shixue fawei*（上海[Shanghai]: 上海古籍出版社[Shanghai guji chubanshe], 2003年6月），頁119-120。

<sup>8</sup> 《夕堂永日緒論內編》*Xitang yongri xulun neibian*，《全書》*Quanshu* 冊15，頁824。

<sup>9</sup> 前引書，頁826。



但此段評論除情景之相契、滄際不分之外，其實尚指明了文辭的作用：所謂「言情則於擊目經心」以及「貌固有而言之不欺」兩句，箇中的「言」字，說明詩人內在歆動之情與外在所取之景，皆必須透過語言文字的中介，或可說是「文字宅體」的安頓，方能有所呈示（presentation）。由此我們即可進一步探究船山對於康樂五言詩的閱讀，以及由這個角度理解他所認取的謝靈運。

主情的詩學該如何安頓文字，成為詩評家船山必須面對的問題；一方面若詩歌僅止由文辭著眼，必然與言志、緣情的詩學根柢扞格，船山詩論中很大一部份針砭即對此而發。《夕堂永日緒論》中如：「但於句求巧，則性情先為外蕩，生意索然矣」；或批判「『僧敲月下門』只是妄想揣摩，如說他人夢，縱令形容酷似，何嘗毫髮關心」<sup>10</sup>皆然；而解決的方式在於詩歌遣辭用字始終應該與詩人感性經驗是直透無礙的，一旦落入推敲字句的下乘，不免就要質疑詩人情意品質的良窳。這種「情—文」對等互有的思考模式，使船山不免對蘇軾「行雲流水」說提出質疑：

……非如蘇子瞻所云行雲流水，初無定質也。維有定質，故可無定文。質既無定，則不得不以鈎鎖映帶、起伏間架為畫地之牢矣。<sup>11</sup>

船山這樣的批評，則不免已是一種有意誤讀與改寫，蓋詮釋行為如葛達瑪（Hans Georg Gadamer）所言，其實必然反映出詮釋者本身的存在處境，折射出詮釋者的焦慮或想望；在此一詮釋行為裡，對於蘇軾「行於所當行，常止於不可不止」的說法，船山則逕從「質—文」角度觀照，分判出其中質的內在與優越性，並藉以批評蘇軾。「文」在此不能說是次要的，但至少必須經受著質的先約在約束，而非可以獨立考究。這個關心同樣證諸於船山對江西詩派的批評，甚至擴及對宋詩的不喜。

<sup>10</sup> 前引書，分見頁 830、820。

<sup>11</sup> 語見船山評〈秋胡行〉“Qiu Hu hang”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷 1，頁 499。「行雲流水」典出東坡〈答謝民師書一首〉“Da Xie Minshi shu yishou”：「所示書教及詩賦雜文，觀之熟矣。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。」引自陶秋英 Tao Qiuying 編選：《宋金元文論選》*SongJinYuan wenlun xuan*（北京[Beijing]：人民文學出版社[Renming wenzue chubanshe]，1999 年 1 月），頁 163。東坡「初無定質」需經「觀之熟矣」的鍛鍊，頗類劉勰「操千曲而後曉聲、觀千劍而後識器」之理，因此「無定質」特在指稱詩人創作無可拘限、不拘一格的靈動性。但船山本身理論性太強，遂不免有強力介入的狀況。

然詩歌創作脫離不了語言文字，在「有情者必有其相應之文」模式建立之後，雖能據以批判「作詩但求好句，已落下乘<sup>12</sup>」，將專事「用字之徒」斥之以「不恤其情」<sup>13</sup>；但船山仍然需要解決「情」如何能化為「情語」的大問題。因此我們重回這段文字：「取景則於擊目經心、絲分縷合之際，貌固有而言之不欺」，在這裡語言文字並不是詩人冥搜玄想、翻檢故實或計度推敲而得之，而卻是「貌固有而言之不欺」。

質言之，詩人創作但如「兩鏡之取影<sup>14</sup>」，只需直寫眼前景物，一如從鏡裡描摹曲寫、忠實記錄樣態形貌般不費吹灰。對於船山此等理論勢須置入詩學史上加以理解；作為一個後來者，宋代詩人面對的是唐詩的高峰，因有「世間好言語已被老杜道盡」的憂慮，生有一種「本原語言<sup>15</sup>」的執迷，遂出之以鍊字琢句、奪胎換骨、點鐵成金等的書寫策略；而船山這個後來者卻又捨卻江西之途，他離開尊唐、追宋的紛爭，跨過語言文字的鴻溝，聲稱詩歌是一種寓目感心之作，稱之「迎目則有」，而詩歌既是「言情之章」，則「言情」則需「取景」，因「取景」得以「言情」：

兩間之固有者，自然之華，因流動生變而成其綺麗。心目之所及，文情赴之，即以華奕照耀，動人無際矣。古人以此被之吟咏，而神采即絕。後人驚其豔，而不知循質以求，乃于彼無得，則但以記識外來之華辭……<sup>16</sup>

船山此論有著相當強烈之針對性，實乃宋詩論之反動。所謂「貌其本榮，如所存而顯之」，所對諍的正是求出處、討典故、強作「玉盒底蓋」的

<sup>12</sup> 同註 9 所引書，頁 837。

<sup>13</sup> 評袁宏道 Yuan Hongdao：〈和萃芳館主人魯印山韻〉“He cuifangguan zhuren luyinshan yun”：「詩莫賤于用字，自漢、魏至宋、元以及成、弘，雖惡劣之尤，亦不屑此。王、李出而後用字之事興。用字不可謂魔，只是亡賴，偏方下邑劣措大賴歲考捷徑耳。……舍此則王、李、鍾、譚更無可言詩矣。鍾、譚以其數十字之學，而謂王、李數十字之非，此婢妾爭針綫鹽米之智。」見《明詩評選》*Ming shi ping xuan* 卷六，頁 1529。

<sup>14</sup> 評岑參 Cen Juan：〈和賈至舍人早朝大明宮〉“He Gu Zhi sheren zao chao DaMinggong”，《唐詩評選》*Tang shi pingxuan* 卷 4，頁 1082。

<sup>15</sup> 參 Stuart Sargent 著、莫礪鋒 Mo Lifeng 譯：〈後來者能居上嗎：宋人與唐詩〉“Houlaizhe neng jishang ma：Song ren yu Tang shi”[Can Latecomers get there first? Sung poets and Tang poetry]，收入《神女之探尋》*Shennu zhi tanxin*（上海[Shanghai]：上海古籍出版社[Shanghai guji chubanshe]，1994 年 2 月），頁 76。

<sup>16</sup> 評謝莊 Xie Zhuang：〈北宅秘園〉“Bei zhai mi yuan”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷 5，頁 752。

詩論；船山則是將焦點回到詩人與外物的關係，而不再是「除卻書本子，則更無詩<sup>17</sup>」、「無一字無來歷」等的舊途，詩人所作其實是一種「實錄」，因「心目所及」而錄之「自然之華」，遂得以出之詩人歆動之情。由此回視船山評論康樂之語：

情不虛情，情皆可景；景非滯景，景總含情；神理流於兩間，  
天地供其一目，大無外而細無垠。<sup>18</sup>

顯然船山不斷的以情景交融稱許謝詩，前引之「大無外而細無垠」句，挪用《莊子》<sup>19</sup>，但他所揭櫫的正是謝靈運「大必籠天海，細不遺草樹<sup>20</sup>」的景語，酌取於兩間大化，因而永不枯竭，因為寓目直尋遂毋須冥搜詩語，為文字所困。詩人，就是以一素樸心靈與外在之相遭相盪，此一心感讓詩人得以酌取大化之於一蠡，讓此一光景成為自己心境的象徵，而此景、此情又通向天人之際，既透顯出存有之「道」，也成為詩歌的內在情意邏輯。

船山評謝靈運〈登池上樓〉云：

「池塘生春草」，且從上下前後左右看取，風日雲物，氣序  
懷抱，無不顯者。<sup>21</sup>

其中「風日雲物」正是外在之景，而「氣序懷抱」卻是詩人之微心雅度的情，此處雖未直言情景交融，卻仍舊不脫此意。評大謝〈鄰里相送至方山〉詩云：

情景相入，涯際不分，振往古，盡來今，唯康樂能之。

<sup>17</sup> 同註9所引書，頁834。

<sup>18</sup> 評謝靈運 Xie Lingyun：〈登上戍石鼓山詩〉“Deng shangshu Shigushan shi”，《古詩評選》Gushi pingxuan 卷5，頁736。

<sup>19</sup> 《莊子·天下》Zhuang zi·Tian xia：「至大無外，謂之大一；至小無內，謂之小一。」

<sup>20</sup> 白居易 Bai Jiyi：〈讀謝靈運詩〉“Dou Xie Lingyun shi”：「吾聞達士道，窮通順冥數。通乃朝廷來，窮即江湖去。謝公才廓落，與世不相遇。壯志爵不用，須有所洩處。洩為山水詩，逸韻諧其趣。大必籠天海，細不遺草樹。豈唯翫景物，亦欲摠心素。往往即事中，未能忘輿論。因知康樂作，不獨在章句。」，見《白氏長慶集》Baishi changqing ji（臺北[Taipei]：藝文印書館[Yiwen yinshuguan]，1971年2月），頁156。白居易讀出在山水之外的用世意與寂寞心，而船山讀出了詩歌「景語」透顯出詩人之情意，而此情此意是得以參透天地大化的生生之意。

<sup>21</sup> 《古詩評選》Gushi pingxuan 卷5，頁732。

此評依然是其情景論之同調共振。船山評論的內在理路既已明晰，我們可以由此進入對康樂詩作的深度解讀。船山既然許之情景交融，則詩作中的「景語」顯然被大幅度突出——因為讀者正是從詩語言方得以逆溯詩人心志——其又嘗言：「古人絕唱句多景語……而情寓其中矣<sup>22</sup>」，這是一個由文溯情的歷程，其焦點自應落在船山所關懷且不斷稱許的景語成份。謝詩被視為山水詩作之祖，「山水方滋」的代表，所謂「後人刻畫山水，無不奉謝為崑崙墟<sup>23</sup>」，船山的情景交融的理論模式強調情以景顯，因之與謝詩有著若干合轍。但這些模山範水的景語，歷來評價不一，即「池塘生春草」如此高知名度的詩句，也未能形成一致評價<sup>24</sup>，且未必如船山般推舉為情景交融之範式。因之，仍須進一步探問船山對這些景語的極口稱賞到底有著何種內在邏輯？

廖蔚卿先生曾對被鍾嶸目為「巧構形似之言」的張、謝、顏、鮑詩作進行分析，並指出他們詩文本裡「體物」、「寫物」、「感物詠志」的結構原則。<sup>25</sup>我們即依此展開討論，先著眼於「寫物」部分，至於三者之間的遞換流轉，待下一節方及之。此處先以入選《古詩評選》之大謝詩作為例，指出當中的「景語」，也就是「寫物」部分的特殊性：

初景革緒風，新陽改故陰。池塘生春草，園柳變鳴禽。

（〈登池上樓〉）

<sup>22</sup> 同註 9 所引書，頁 829。

<sup>23</sup> 汪師韓 Wang Shihan：《詩學纂聞》*Shixue zuanwen*，見《清詩話》*Qing shihua*（臺北[Taipei]：明倫出版社[chubanshe]，1971 年）頁 454。

<sup>24</sup> 張戒 Zhang Jie：《歲寒堂詩話》*Suihantang shihua*：「潘、陸以後專意詠物，雕鐫刻鏤之工日以增，而詩人之本旨掃地盡矣。謝康樂『池塘生春草』……『明月照積雪』……就其一篇之中，稍免雕鐫，粗足意味，便稱佳句，然比之陶、阮以前蘇李古詩曹、劉之作，九牛一毛也。」引自《歷代詩話續編》*Lidai Shihua xubian*（臺北[Taipei]：木鐸出版社[Muduo chubanshe]，1988 年 7 月），頁 450。葉夢得 Ye Mengde《石林詩話》*Shilin shihua*：「此語之工，正在無所用意，猝然與景相遇，借以成章，不假繩削，故非常情所能到。」引自何文煥 He Wenhuan 編訂：《歷代詩話》*Lidai Shihua*（臺北[Taipei]：藝文印書館[Yiwen yinshuguan]，1983 年 6 月），頁數 255。謝榛 Xie Zhen《四溟詩話》*Siming shihua* 批評曰：「謝靈運『池塘生春草』造語天然，清新可畫，有聲有色，乃是六朝家數，與夫『青青河畔草』不同，葉少蘊但論天然，非也。」見《歷代詩話續編》*Li dai Shihua xubian*，頁 1164。

<sup>25</sup> 廖蔚卿 Liao Weiqing：〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似之言」的詩〉“Cong wenxue xianxiang yu wenxue sixiang de guanxi tan Liuchao‘qiao gou xingsi zhi yan’de shi”，收入氏著《漢魏六朝論集》*Han wei liu chao lun ji*（臺北[Taipei]：大安出版社[Daan chubanshe]，1997 年 12 月），頁 537-578。

時竟夕澄霽，雲歸日西馳。密林含餘清，遠峰隱半規……  
澤蘭漸披徑，芙蓉始發池。

（〈遊南亭〉）

亂流趨正絕，孤嶼媚中川。雲日相輝映，空水共澄鮮。

（〈登江中孤嶼〉）

澹澗結寒姿，團欒潤霜質。澗委水屢迷，林迴巖逾密。

（〈登永嘉綠嶂山詩〉）

采蕙遵大薄，攀若履長洲。白花皜楊林，紫籜曄春流。

（〈郡東山望溟海詩〉）

日末澗增波，雲生嶺逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉。

（〈登上戍石鼓山詩〉）

初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。

（〈於南山往北山經湖中瞻眺〉）

蘋茸泛沈深，菰蒲冒清淺。

（〈從斤竹澗越嶺溪行〉）

鍾嶸所謂「尚巧似」大抵如之，然細味之卻又不止於外貌之圖寫；謝詩的動詞選擇頗有畫龍點睛之妙，如「白花」、「楊林」得一「皓」字而精神備出，不僅讓上下詞有了新的意義關係，更讓熟（習）見詞語因為一字之增令人一新耳目；「日末澗增波，雲生嶺逾疊」、「蘋茸泛沈深，菰蒲冒清淺」、「澹澗結寒姿，團欒潤霜質」、「亂流趨正絕，孤嶼媚中川」等，也都是得一字而動態紛呈；且這些動詞使得寫景之句不顯現為一靜止畫面<sup>26</sup>，而是體現出動感，如「競新苔」、「齊初葉」寫出植物嫩莖抽

<sup>26</sup> 孫康宜 Sun Kangyi：「……在謝靈運，山水風光似乎更具有『畫』的意味，更其變化萬千……」見《抒情與描寫》*Shuqing yu miaoxie*（臺北[Taipei]：允晨出版社[Yunchen chubanshe]，2001年9月），頁71；又言：「遊覽者神馳於想像的空間，在那裡，時間彷彿變化了，甚至不復存在。他所看到的，祇是他面前的一幅畫……於是謝靈運反覆提醒自己，要牢牢把握住那極樂的瞬間……視覺經驗（visual experience）使瞬間成為永恆。」同上引書，頁77-78。本文意在指出船山情景交融之觀照下，謝詩之景語非僅止於靜態畫面，這幅「畫作」中之風雲植被，無不炯炯靈現，那是詩人主觀之心靈與景物之交融互相沾溉，詩語在此已然脫離雕繪描摩的型態，而成為朗現天人交感之體悟；此正是「初發芙蓉」與「鋪錦列繡」，自然生生之感與冰冷雕績的區別。另可參龔

發齊長之態，讓時序之感鮮明；「增波」、「逾疊」內含時間流轉的物態變化；「媚」字更引人遐思，孤嶼竟也散發出某種魔力，召喚著詩人，予人無可抗拒之感<sup>27</sup>。

因之這樣的「形似」之言並非亦步亦趨呆板的刻畫，也非模山範水之靜態呈示，而是活靈活現般的搖曳生姿；在詩作畫面中景物並非如相片般「定格」，而居然動態般的栩栩如生；山水景物不僅被大幅度寫入詩中，並且還有了生命感。<sup>28</sup>再者，從謝詩偏愛的「新苔—初葉」、「初篁—新蒲」、「春草—鳴禽」、「初景—新陽」，當中實苞孕著原始生命力，那是生命的起始點，也是未可限量、尚未定型的茁然新生，詩人記錄山水，正因為他「鑽貌草木之中」，深得物理三昧，他寫出植被的抽芽、初春的沾溉、光景之遞變，因而得能「窺情於風景之上」<sup>29</sup>；原因無他，正是以文字捕捉生命，讓文字體現存有、見證了兩間大化的生生之感。

謝詩被湯惠休譽為「如芙蓉出水」，鮑照亦稱之為「如初發芙蓉自然可愛」<sup>30</sup>；這樣的詩評顯然不能視為冷靜的摹寫山水，或純事刻畫物

鵬程 Gong Pengcheng 先生於其新著《中國文學史》*Zhongguo wen xue shi*，其論及謝詩時也指出：「一方面善於運用視覺聽覺等感官去經驗物象，一方面又善於處理空間……以此窮極聲色，山水之姿媚當然畢顯。謝之被視為芙蓉出水，就是在那客觀之物中，時可見一種山水的生機。山水在他筆下，不再是案頭的畫，而是活生生的。」《中國文學史(上)》(臺北[Taipei]：里仁書局[Liren shuju]，2009年1月)頁196。

<sup>27</sup> 《說文》*Shuo Wen*：「媚，說也。」通悅字。陸機 Liu Ji〈文賦〉“Wen Fu”：“石韞玉而山輝，水懷珠而川媚。”謝靈運 Xie Lingyun〈過始寧墅〉“Guo Shining shu”：“白雲抱幽石，綠篠媚清漣。”

<sup>28</sup> 換言之，山水不但脫離附屬地位，在全詩中躍居主要成分；而山水也因著這些詞語寫定在文本裡得到另一次的新生——也唯有後者才能真正讓謝靈運山水詩與前人之作產生區隔；宗炳所稱「山水以形媚道」置於康樂之作觀之，山水已非靜態外相呈示，而是經由創作者「所見所聞的聲色形構」。這種體驗可以由「表靈物莫賞，蘊真誰為傳」見之，詩人在此顯然有所自覺，因之能由物態進而深入物理，因風景「寓目」方有「實存」之感，才有可能抉發出其與「道」的聯繫。可參鄭毓瑜 Zheng Yuyu：〈觀看與存有一試論六朝由人倫品鑒至於山水詩的寓目美學觀〉一文“Guankan yu cunyou：shi lun Liuchao you renlun pinjian zhi yu shanshuishi de yu mu meixueguan”，收入氏著《六朝情境美學綜論》*Liuchao qingjing meixue zonglun*（臺北[Taipei]：學生書局[Xuesheng shuju]，1996年3月），頁121-170。

<sup>29</sup> 用《文心雕龍·物色》*Wen Xin Diao Long · Wu Se* 語；另參前引鄭毓瑜先生之文，文中對於劉勰先述「鑽貌草木」、再言「窺情風景」這樣內在理序之所據，提出了細膩說解，闡明此一先後順序的意義。

<sup>30</sup> 湯惠休 Tang Huixiu 語見《詩品·卷中》*Shi Pin · Juanzhong*，鮑照 Bao Zhao 語見《南史·顏延之傳》*Nan Shi · Yan Yanzhi chuan* 卷34所錄。

態而已，其中包孕的生命力、炯炯的動態感，正是此等喻體與喻依之間得以成立的內在情意邏輯。船山所以許之以情景交融之作，而不像其他詩評家僅視謝詩為運思精鑿、雕鐫之詞<sup>31</sup>，有一段詩評足以體現箇中之理：

天壤之景物、作者之心目如是，靈心巧手，磕著即湊，豈復煩其躊躇哉！天地之妙，合而成化者，亦可分而成用；合不忌分，分不礙合也。於一詩中摘首四句，絕矣。『密林含餘清，遠峰隱半規』，隨摘一句，抑又絕矣。乃其妙流不息，又合全詩而始盡。吾無以稱康樂之詩矣，目倦而心灰矣。<sup>32</sup>

詩人所為只是如實所錄，並非人為之加工，這是因為詩人之情與天地之物相契相應，連類而感通不窮，故而與大化合一，其所見者無不是保留生生之意。船山曰：「以追光躡景之筆，寫通天盡人之懷，是詩家正法眼藏。<sup>33</sup>」由「光景」—「天人」之架構遞轉可知，船山稱賞大謝景句斷非一種技巧上的讚嘆，那確然是由情景交融延伸至天人之學的感通。我們可知無論摘首四句，或隨摘一句，皆是此作手留光景於一瞬、取風景於心目，唯有透過詩人之敘寫，變動的時序、流轉的山光水色得以在文字裡得到新生，而詩人當初相遭際會、其欲動不能自己之心曲、志意也得以託體而具象，成為他人讀者可以一觸而覺、各以其情所遇，生發出同感共有的情意。<sup>34</sup>

## 二、謝詩與詩意的神行不測

劉勰言：「夫人之立言，因字而生句，積句而為章，積章而成篇。」現下我們由詞語上升至更大單位，探討大謝詩作中「畫面」

<sup>31</sup> 此等評語如鍾嶸 Zhong Rong 《詩品·序》*Shi Pin · Xu* 謂：「才高詞盛，富豔難蹤」。又如王若虛《滹南詩話》引張九成語：「靈運平日好雕鐫，此句得之自然，故以為奇」（《歷代詩話續編》*Li dai Shihua xubian*，頁 1164。），顯然意在批評。王世貞 Wang Shizhen 《藝苑卮言》*Yi yuan zhi yan* 亦稱謝是「潘陸之餘法，其雅縟乃過之。」見吳文治 Wu Wenzhi 主編：《明詩話全編》*Ming shihua quanbian*（南京[NanJing]：鳳凰出版社[Fenghuang chubanshe]，2006 年），頁 4228。這些意見皆由謝詩構語、用事等著眼，其與「鋪錦列繡」、「錯彩鏤金」之失，並無不同。

<sup>32</sup> 評〈遊南亭〉“*You nanting*”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷 5，頁 733。

<sup>33</sup> 評阮籍 Ruan Ji：〈詠懷〉“*Yong huai*”，見《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷 4，頁 681。

<sup>34</sup> 評陶潛 Tao Qian：〈擬古〉“*Ni gu*”其四：「雅人胸中勝槩，天地山川，無不自我而成其榮觀，故知詩非行墨埋頭人所辦也。」《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷 4，頁 721。所謂自「我」而成其觀，正標定出由物我之相遭相感，人遂而得窺於天的詩學觀念。

如何彼此串連，以形成詩人的遊歷經験。高友工所論謝靈運詩作頗具代表性：

詩歌本身成了沿著旅程前行的軸線排列的一連串靜止的畫面。<sup>35</sup>

又，談詩人情志如何「隨物宛轉」，在詩中又是如何遞變轉換，廖蔚卿先生言之：

不僅鑽貌草木以求客觀的真，並且窺情風景而附託之主觀之情……在體物、寫物中就可以與感物詠志組合成詩的整體。<sup>36</sup>

詩人對景物顯然不是「如印印泥」般的擷取，據引文之分析，尚透過特定詩體結構來統合寫物與感物，而能由「鑽貌」繼之「窺情」。「山水詩」一詞為白居易所舉，王文進先生則追溯至六朝，發現這個概念多由《文選》之「行旅」「遊覽」類所涵蓋；這種騁目遊觀的經驗也因此讓所謂山水詩拓字其內涵，無論是赴任或遊賞，謝詩中景物之更迭遞變，以及情思之轉折呈顯，內中是否有理可循，顯然是歷來詩評家所關心；船山許之為五言高峰的詩作，其稱之曰：

條理清密，如微風振簫；自非夔、曠，莫知其宮徵迭生之妙。翕如、純如、皦如、繹如，於斯備。取擬《三百篇》，正使人憾〈蒸民〉、〈韓奕〉之多乖音亂節也。即如迎頭四句，大似無端，而安頓之妙，天與之以自然。無廣心細目者，但賞其幽豔而已。且此四語承授相仍，而吹送迎遠，即止為行，向下條理無不因之生起。嗚呼，不可知已！雖然，作者初不作爾許心，為之早計，如近日倚壁靠牆漢說埋伏照映。天壤

<sup>35</sup> 高友工 Gao Yougong：〈律詩的美學〉“Lushi de meixue”，收入氏著《美典：中國文學論集》*Meidian: Zhongguo wenxue lun ji*（北京[Beijing]：三聯書店[sanlian shudian]，2008年5月），頁230。

<sup>36</sup> 前引書，頁551。又林文月 Lin Wenyue 先生將謝詩結構析為「記遊、寫景」與「興情、悟理」兩大部分。見〈中國山水詩的特質〉“Zhongguo shanshuishi de tezhi”，收入氏著《山水與古典》*Shanshui yu gudian*（臺北[Taipei]：三民書局[Sanmin shuju]，1996年6月），頁25-65。



之景物、作者之心目如是，靈心巧手，磕著即湊，豈復煩其躊躇哉！<sup>37</sup>

船山此評藉著孔子論樂的「四如」來凸顯謝詩，「微風振簫」一詞說明此非人力所能為，近乎天籟之奏，唯有夔、曠方能參透內中音韻迭生、唱和遞換之理。但此處卻不是論樂，而是藉著旋律的進行，內中洪細高下不相揜、抑揚唱和不相離的相和、相生之「樂理」<sup>38</sup>，藉以說明詩歌亦應體現在這樣的安排與和諧之中——那並非是株守詩派門庭的亦步亦趨，也非窘迫於平仄格律的縛手縛腳，更不應該是「除卻書本子更無詩」，陷身文字因果之中；一如船山這樣稱道〈遊南亭〉般，那是——「靈心巧手，磕著即湊」，是「天與之以自然」。

可注意的這一大段雖引證音樂，但其欲證明的卻是「文理」，尤其是稱道其「承授相仍、即止為行」，呼應首出的「條理清密」；而其所對諍的卻又是「倚壁靠牆漢說埋伏照映」之機械，顯然是船山不斷批判的正是「詩法」、「成心」的拘滯：

「海暗三山雨」接「此鄉多寶玉」不得，迤邐說到「花明五嶺春」，然後彼句可來，又豈嘗無法哉？非皎然、高棅之法耳。若果足為法，烏容破之？非法之法，則破之不盡，終不得法。詩之有皎然、虞伯生，經義之有茅鹿門、湯賓尹、袁了凡，皆畫地成牢以陷人者，有死法也。死法之立，總緣識量狹小。如演雜劇，在方丈臺上，故有花樣步位，稍移一步則錯亂。若馳騁康莊，取塗千里，而用此步法，雖至愚者不為也。<sup>39</sup>

<sup>37</sup> 同註 33 所引。

<sup>38</sup> 用船山《四書訓義》*Sishu xunyi*（《全書》*Quan shu* 冊 7）之說解：「其本合者可以合也，則順而合之；其不合者不可強合也，則相間以合之；無不合矣，此音之翕如者然也。知其翕如與否，而樂之得於始者可知矣。於是而從矣：引而長之，舒徐以任之，其先與後不相戾、彼此不覺其異者，則為純如。乃於純如之中，一音自為一音，而洪細高下不相揜也，則為噉如。於噉如純如之中，一音復生一音，而抑揚唱和不相離也，則為繹如。如非純如也，則離而不可知已；非噉如也，則亂而不可知已；非繹如也，則或斷或續不可知已。乃即純如之中，而噉如者自噉如；既已噉如，而繹如者自繹如。於是盡其曲，卒其章，三者之善無不備也。」見頁 351。

<sup>39</sup> 同註 9 所引書，頁 824。

戴鴻森解曰：「此條主旨在反對公式主義，與下各條合看，構成船山詩論之一大特色。<sup>40</sup>」其論甚是，但船山之破詩法，乃是針對「死法」之誤人，例如其批評株守「起承轉收」，是為陋人之法；抑或針對恃「一三五不論，二四六分明」為典要者，提出應以「穆耳協心」為判準等。（參《薑齋詩話》）顯然，船山在此並非全盤加以否定；換言之，這是一種修正、調整，而根本視域仍不脫宋、明以來所關注的詩論觀照角度。

由此理解船山〈遊南亭〉之評，其之大加稱賞者，正是那莫可名之的「活法」；所謂承授相仍、生起向下條理，其文理看似無端，卻是謝靈運的靈心巧手所為，是一種跳脫俗子之開合照應、埋伏收縱的機械安排，轉而有非人力所能為之感（天籟）。船山論詩顯然帶著當代詩論的印記，也就由此展開對謝詩不同角度的開發與挖掘：

始終五轉折，融成一片，天與造之，神與運之。

（評〈登池上樓〉）

恰緊只兩句，乃來回視之，通首皆緣此生。章法之妙，亦至斯耶！翻新有無窮之旨，且令淺人不覺。

（評〈七夕詠牛女〉）

謝詩亦往往分兩層說。且如此詩，用『想見』二字，不換氣直下，是何等蘊藉！抑知詩無定體，存乎神韻而已。

（評〈從斤竹澗越嶺溪行〉）

以上皆是船山論謝康樂五古的詩評，雖然強調對死法之破棄，但船山的視域仍在「章法」，所謂「五轉折」、「分兩層」，其實就是詩意的轉折遞變所形成的結構，而「無定體」一詞自己說明了法的變動不居，又如其所指出謝詩〈七夕詠牛女〉「恰緊只兩句」<sup>41</sup>，那是抒情的內核（lyrical

<sup>40</sup> 同註 7 所引書，頁 71。

<sup>41</sup> 應為「紈綺無報章，河漢有駿輓」二句，以輓、綺借喻分指牛女，而「無報章」、「有駿輓」典出《詩三百》「雖則七襄，不成報章」與古詩「南箕北有斗，牽牛不負輓」，為全詩加上歷史縱深，且立即與古詩「迢迢牽牛星，皎皎河漢女」，那「脈脈不得語」有所聯繫；象喻出心煩意亂與不得相會的天河阻隔。由此回視全詩前八句，莫不是環繞此分離之苦而設。

core) 之謂，全詩一統於同調振幅之中；質言之，船山所對諍的正是如公式般的機械寫作，針砭因襲格套的安章宅句。

再以船山稱道的〈遊南亭〉起首「時竟夕澄霽，雲歸日西馳。密林含餘清，遠峰隱半規」四句加以分析，所謂「無廣心細目者」只能賞其幽豔，意指將之讀成兩聯精巧的對仗而已；殊不知「旅館眺郊岐」，眺字點出此初霽日沈之景乃是詩人凝目遠望所得；而「已觀朱明移」，則又將此外在清新生意盎然之景憑添詩人心中推移之哀，而由外景轉入詩人韶光易逝之嘆，有此一轉折遂能歸結至篇末「我志誰與亮？賞心惟良知」之慨——詩人重新發現自己的孤獨；而這種孤清之感，則呼應了首出「時竟」、「雲歸」等的落日西墜、浮雲倦遊的衰返意象，也因此途中漸多之澤蘭、初發之芙蓉，那既是春末夏初繁盛之景，也反襯出觀照者孤獨一人的寂寞身影，而再次撥動獨白之孤絃。可見各組詩句並不孤立而生，無論是正對、反襯，皆緊密鉤連，景中含情、景中有人，讀者也就在細細體會詩人情意流動的內在理路後，也同時領略其情意品質。<sup>42</sup>

船山既不喜詩歌成為某種固定書寫，稱之以死法，由此構成的作品也就成為生氣索然之「牽曳傀儡」<sup>43</sup>；此理既明，則他心目中的康樂詩必然是「活物」：

把定一題、一人、一事、一物，於其上求形模，求比似，求詞采，求故實，如鈍斧子劈櫟柞，皮屑紛霏，何嘗動得一絲紋理？以意為主，勢次之。勢者，意中之神理也。唯謝康樂為能取勢，宛轉屈伸，以求盡其意；意已盡則止，殆無剩語：天矯連蜷，煙雲繚繞，乃真龍，非畫龍也。<sup>44</sup>

這則評註意見其論述重心在於：創作時「求形模、比似、詞采、故實」，此等皆落入下乘，但得皮相；唯能取勢（意中之神理）者如謝靈運，方能曲盡其意，如此之作品殆為真龍活物般栩栩如生。

<sup>42</sup> 趙昌平 Zhao Changping 討論謝詩時也有如此觀照：「景物的明線（山水）與情志的暗線（詠懷）」如何統一的問題；稍後其又論證謝客後期詩作「筆致趨於跳蕩」，「雖仍保持著密致的思理，但開合甚大，轉換間泯去了針痕線蹤。」見〈謝靈運與山水詩起源〉“Xie Lingyun yu shanshuishi qi yuan”，《中國社會科學》 Zhongguo shehui kexue（1990年7月）。

<sup>43</sup> 《夕堂永日緒論外編》 Xitang yongri xulun wai bian 《全書》 Quanshu 冊 15，頁 847。

<sup>44</sup> 同註 9 所引書，頁 820。

初不設意為局格，正爾不亂。吾甚惡設意以矜不亂，如死蚓之抗生龍也。<sup>45</sup>

船山以龍為喻，強調詩作「生龍」與「死蚓」的對比，而所謂讀之「生氣索然」、或如「木偶之機」，顯然針對「設意」言之，那正落入「把定一題」求其形模的迷思，因而造成的效果只能是「鈍斧劈櫟柞」，未嘗深入事物肌理。

船山由「意」著眼的詩論，顯是汴宋以後論詩的視域<sup>46</sup>，無論是王禹偁「意不常語不俗」、梅堯臣「意新語工」抑或蘇軾「出新意於法度之中」、黃庭堅「點鐵成金」說；「意」應如何與前人區隔，更新閱者感受，同樣成為船山必須面對的詩學課題。<sup>47</sup>因之船山特別突出「作意」、「設意」，並對此大加撻伐，反對人為安排，並以「死物」、「死法」稱之；問題是如何才能得之「活法」以成就「生龍」，且「夭矯連蜷，煙雲繚繞」——宛然在目，非紙上摹本而已；換言之，設意的機械、人工，所對應的正是天機之趣的自然。由此，「意」則走上「不意」：

當其始唱，不謀其中；言之已中，不知所畢；已畢之餘，波瀾合一；然後知始以此始，中以此中：此古人天文斐蔚，夭矯引伸之妙。蓋意伏象外，隨所至而與俱流，雖今尋行墨者不測其緒……。<sup>48</sup>

觀詩評中「始唱」、「其中」、「已畢」，三者實是敘事結構（單位）之謂，也就是說讀者之閱讀與詩人創作皆被視為一段身歷探險的路程。因此過程中不斷發現：首唱不知其中、過程中不能知結末，唯待全詩已

<sup>45</sup> 評阮修 Ruan Xiu：〈上巳會〉“Shang si hui”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷 2，頁 597。

<sup>46</sup> 對詩以意為主說約可溯源至梅堯臣「意新語工」之說，為求更新讀者感受，勢須道「人所不到之意」，然此等說法即落入、「計度」、「造語」的危機，詩歌不能訴心所誠然之感，反而成為斤斤討教於故實、與前人詩語尋隙爭勝的較量，但著眼於文辭面的危險。故船山不許詩以意為主說，其與船山主張的「詩以道情，道性之情」，根柢全自不同。

<sup>47</sup> 可引謝榛 Xie Zhen 之語說明：「宋人謂作詩貴先立意。李白斗酒百篇，豈先立許多意思而後措詞哉？蓋意隨筆生，不假布置。」又曰「詩有不立意造句，以興為主、漫然成篇，此詩人之入化也。」《四溟詩話》*Si ming shihua* 卷 1，引自《歷代詩話續編》*Li dai Shihua xubian*（臺北[Taipei]：木鐸出版社[Muduo chubanshe]，1988 年 7 月）。這些意見針對「先立意」而有，並試圖提出另一套解決辦法，必然是宋以後的詩學視域。

<sup>48</sup> 評曹操 Cao Cao：〈秋胡行〉“QiuHu xing”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷 1，頁 499。

畢方能分辨首尾，繼而通局了透；「意」原有全詩義旨、哲理之謂，在此更透顯出全詩文意流動、轉折（隨所至而與俱流）之態，因為每一首詩歌雖然都在表達某種意念（詩以意為主），但是卻非一言可盡，而是經由詩人身歷目遇的觸動，當中所有的辯證、疑慮、衝突等，繼而能收攝於詩人的知性觀照與藝術沈澱，因此「意」非可憑空而得，而應該化為詩歌中情事的起結，以及顯現出如此這般的發展與遞變。<sup>49</sup>

亦但此耳，乃生色動人，雖淺者不敢目之以浮華，故知以意為主之說，真腐儒也。詩言志，豈志即詩乎？<sup>50</sup>

詩言志，但志並不是詩<sup>51</sup>；詩以意為主，但意需化為文字，藉著詩語的結構起合、轉折辯證來達至，因此不能簡化為以「意」為詩。因之船山屢言：

意本一貫，文似不屬，斯以見神行之妙。彼學元、白者，正如蚓蝮之行，一聳脊一步；又如蝸之在壁，身欲去而粘不脫。

苟有心目，悶欲遽絕。<sup>52</sup>

語脈如淡煙縈空，寒光表裏。<sup>53</sup>

條理翔折，總不由他蹊徑，以意密運，非關文也。<sup>54</sup>

意伏象外，隨所至而與俱流，雖今尋行墨者不測其緒……。<sup>55</sup>

詩以意為主，詩人緣事而發，這樣的情思意念之呈顯本是詩歌存在的目的，其不能等同於單從文辭層面的操作，船山細緻的區分二者，顯然在

<sup>49</sup> 評魏后甄氏 Zhen Shi：〈塘上行〉“Tang shang xing”：「意內初終，雖流動而不舍者，即其絡也」，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷1，頁510。

<sup>50</sup> 評郭璞 Guo Pu：〈遊仙詩〉“Youxian shi”其二，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷4，頁708。

<sup>51</sup> 同理，船山以樂論詩，雖突出天籟的優位，但卻非贊成音樂即是任意的音響，其言：「今使任心之所志，言之所終，率爾以成一定之節奏，于喁嘖啞，而謂樂在是焉，則蛙之鳴，狐之嘯，童穉之伊吾，可以代聖人之制作。」《尚書引義》*Shangshu yinyi* 卷1，頁252。

<sup>52</sup> 評雷夢圭 Lei Menggui：〈雷雪行〉“Lei xue xing”，《明詩評選》*Mingshi pingxuan* 卷2，頁1207。

<sup>53</sup> 評鮑照 Bao Zhao：〈採菱歌〉“Cai ling ge”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷3，頁620。

<sup>54</sup> 評陸雲 Liu Yun：〈失題〉“Shi Ti”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷2，頁596。

<sup>55</sup> 評曹操 Cao Cao：〈秋胡行〉“QiuHu xing”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷1，頁499。

廓清唐宋以來矜於一字之奇、人所不到之意，搜索枯腸的創作態度，而是回到「情」，那詩人歆動之源，倡言詩人所體現的是「一事一情」的生發長養，是情思曲折、百折往返方形成文辭行墨之若斷若續，是不得不藉著語言文字的形變，才得以體現悲愉交感、宛轉屈伸的文心。即以謝客言之，船山就非常讚嘆其詩歌的意理表達方式：

鳥道雲踪，了然在人心目之間，而要不可為期待。<sup>56</sup>

這正是讀者閱畢全詩後所發出的讚賞，「鳥道」「雲踪」象徵意理之遞變於無形，正合於江西所謂「似大匠運斤，不見斧鑿之痕<sup>57</sup>」或「羚羊掛角無迹可求」，化技巧於無形，隱於無迹的最高境界；但後一句卻是船山詩學與江西之分途——「了然在人心目之間」；換言之，這並非是語言文字之特技表演，也不是隱晦難懂的書寫策略，一旦閱者隨詩人意念發動，如親歷般領受其情事起一中之過程，遂能明白無誤接收所有的訊息，領受作者端至讀者端的分毫不差。其言：

以情事為起合。詩有真脉理，真局法，則此是也。<sup>58</sup>

不為章法謀，乃成章法。所謂章法者，一章有一章之法也。千章一法，則不必名章法矣。事自有初終，意自有起止。更天然一定之則，所謂範圍而不過者也。<sup>59</sup>

船山論詩其實不脫宋、明以來詩論視域，以章法觀照詩意進行，但其所為卻非蹊步拘行，船山不取既定熟成格套、映照埋伏的舊法；而是超越、翻出新意——由情著眼，因之異時、異地、異事、異人，沒有任何一種得以重複之情，因此也就沒有任何一種現成之法，詩人唯一能做的、需要做的就是直說出心之所誠然，實寫自己一時一地一事的經驗，並且由中提煉出「慧覺」。<sup>60</sup>因為由情著眼，其遂與舞文弄墨、深文用

<sup>56</sup> 評〈石室山詩〉“Shishishan shi”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷5，頁736。

<sup>57</sup> 惠洪 Hui Hong：《冷齋夜話》*Lengzhai yehua*，見吳文治 Wu Wenzhi 主編《宋詩話全編》*Song shihua quanbian*（南京[Nan Jing]：江蘇古籍出版社[Jiangsu guji chubanshe]，1998年）。冊3，頁2428。

<sup>58</sup> 《明詩評選》*Mingshi pingxuan* 卷4，頁1286。

<sup>59</sup> 評楊慎：〈近歸有寄〉，《明詩評選》*Mingshi pingxuan* 卷5，頁1404。

<sup>60</sup> 參拙著：《王夫之詩學理論重構：思文 / 幽明 / 天人之際的儒門詩教觀》*Wang Fuzhi shixue lilun zhonggou : si wen / you ming / tian ren zhiji de rumen shijiaoguan*，臺灣大學中文所博士論文，2008年6月。

事者有了區隔，如果有任何看來不符成規或詩意跳脫等，皆起因於那獨特之情思：

脈行肉裏，神寄影中，巧參化工，非復有筆墨之氣<sup>61</sup>  
因雲宛轉，與風回合，總以靈府為遠徑，絕不從文字問津渡。<sup>62</sup>  
神理之中，自有關鎖，有照應。腐漢心不能靈，苦於行墨求耳。<sup>63</sup>

這是全不自文字著眼的論點，但卻非「技進於道」之提昇，而是「情文無窒」的超越，唯有詩人感通聯類不窮的歆動之情，得以接通天人，密合於天地生生之意，此等廣心、正情之顯現，正是由人至天的提昇，也就顯現為從原來囂競不平而至靜謐反思的沈澱，體現為詩歌中情事的起合，從情緒到真情，化為全詩之「抒情結構」。<sup>64</sup>

讓我們回視船山如何由「意」著眼，詮釋康樂之五古。其曰：

亦興亦賦亦比，因仍而變化莫測；絜括得之〈小雅〉，寄託得之〈離騷〉，此康樂集中第一篇大文字。彼生平心跡不出乎山人、浪子，經生之域如竟陵者，固宜其不知而譏為套語

<sup>61</sup> 評劉庭芝 Liu Tingzhi：〈公子行〉“Gongzi xing”，《唐詩評選》*Tangshi pingxuan* 卷1，頁889。

<sup>62</sup> 評曹丕 Cao Pi：〈秋胡行〉“QiuHu xing”其二，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷1，頁505。

<sup>63</sup> 評錢宰 Qian zai：〈白野太守游賀監故居得水字〉“Baiye taishou you hejian guji deshuizi”，《明詩評選》*Mingshi pingxuan* 卷4，頁1286。

<sup>64</sup> 張淑香 Zhang Shuxiang 先生曾言：「主題結構的探討，是基於美學的旨趣，把焦點朝向情感思想在作品中生長變化的過程……」見〈李義山詩的主題結構〉“Li Yishan shi de zhu ti jie gou”，收入呂正惠 Lu Zhenghui 編：《唐詩論文選集》*Tangshi lunwen xuan ji*（臺北[Taipei]：長安出版社[chubanshe]，1985年4月）頁459。本文所論即是這一段情意開展過程，而船山認為這也是從情事至真情的昇華，遂體現在詩歌由起至結的書寫之中。因之一般對康樂詩的印象，如孫康宜即言：「人們會得到這樣的印象，詩人是在時間的長河中跳躍，從一個美的持續瞬間『跳』到另一個美的持續瞬間，而不是『移動』。」同註26所引書，頁95。又如同許多前賢論者已經指出的謝詩的特徵：「謝靈運山水詩的寫法大都是按遊覽順序，以移步換形之法將沿途所見收入詩中……正適應於寓目輒書的表現方式。」見葛曉音 Ge Xiaoyin：《八代詩史》*Badai shishi*（北京[Beijing]：中華書局[Zhonghua shuju]，2007年3月）修訂本，頁162。都指出謝詩內在的「遊程」，而從船山看來這一段「記遊、寫景」與「興情、悟理」的歷程，因著情意、情事、山水的相互激盪，遂有著神行不測之感，是以稱之「活物」；其詩意之若斷若續，則目之「真龍」之見首不見尾。

也。謝每于意理方行處因利乘便，更即事而得佳勝，如「早聞夕飈急」四語是也。他人則意動專趨其意，不暇及矣。杜子美用此法又成離邊。才授自天，豈可強哉！<sup>65</sup>

此處我們關注的是船山如何體認謝詩。由「賦比興」、「套語」、「意理」之用詞，顯然他亟亟欲破除的是機械論詩、盲從之俗目與依附門庭的俗論，而著眼處一如我們之前所觀察的，還是在詩意如何鋪陳進行起結的角度，並且稱道謝詩「早聞夕飈急，晚見朝雲噉。崖傾光難留，林深響易奔」四句有「因利乘便，更即事而得佳勝」之功，但可注意的是謝靈運之秀異處不止寫出如是光影奔赴與聲響流動之景，且從意理鋪陳的線索看來，那還是一場高明的「文術」操演，其不僅能一統於全詩寂寞高潔的氛圍，也連帶的讓詩人以《楚辭》為源的華麗用事<sup>66</sup>轉有現實之對應，而「夕飈」、「朝雲」加深臨場感，而瞬暗之光、驟逝之響亦透出幾分孤寂與詭異；最後方得歸結至詩人自身情理的大哉問，以及照見躋身四面高山的孤獨自身。詩人不僅照顧了詩意的鋪衍，其錦心繡口尚得游刃之餘裕，並不蹇步於詩意的進行而已，還能在寫景上多有著墨，寫出這樣雄偉幽奇之境；船山話鋒一轉表示，此為謝客天授之能，他人不是受制於詩意，無法再有所表現（專趨其意），就是這樣的寫景反成蕪類，而頗有離題之感（又成離邊）。

一如其評〈登永嘉綠嶂山詩〉曰：

前十二句皆賦也，後又用之為興，精金入大冶，何像之不可成哉？遠者皆近，密者皆通，康樂之獨至也。他人則遠必迂，密則必澀矣。<sup>67</sup>

或是以「多取象外，不失園中<sup>68</sup>」譽之康樂，「如神龍夭矯，隨所向處，雲雷盈動」<sup>69</sup>；以上皆顯示船山所認取之康樂不為任一成法所拘執，而

<sup>65</sup> 評謝靈運 Xie Lingyun：〈石門新營所住四面高山迴溪石瀨茂林修竹〉“Shimen xin ying suo zhu simian gaoshan huiqi shilai maolin xiuzhu”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷 5，頁 738。

<sup>66</sup> 指「嫋嫋秋風過」以下八句。

<sup>67</sup> 評謝靈運 Xie Lingyun：〈登永嘉綠嶂山詩〉“Deng Yongjia Luzhangshanshi”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷 5，頁 735。

<sup>68</sup> 評謝靈運 Xie Lingyun：〈田南樹園激流植援〉“Tian nan shuyuan jiliu zhi yuan”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷 5，頁 737。

<sup>69</sup> 評謝靈運 Xie Lingyun：〈廬陵王墓下作〉“Lulingwang muxia zuo”，《古詩評選》*Gushi*



是任其所之的揮灑，因之無可拘限，其神妙靈動、斐然成章，當令彼時詩法充斥、以意論詩的晚明船山，特別感到無以名之的傷感，因為那是感傷詩人的向著再也回不去的天真所懷抱的孺慕與失落。

### 三、撫今追昔：律化與古的不可復返

船山特重古詩，這一點在討論其評註謝靈運詩歌時尤其顯得重要<sup>70</sup>；但「古詩」之於康樂與船山意義不同：兩人相差一千兩百餘年，反映在詩歌發展史上即是從古體到近體的發展與完備<sup>71</sup>。質言之，船山以一個後來者的意識閱讀康樂，彼時詩體已然彬彬大備，「古」相對於「近、今」，其對五言古詩的所思所感自不同於擲筆為詩的謝客。對於詩歌律化，謝自是不及見，但船山稱譽謝客之五古，卻不可避免的帶上自身時代印記，那卻是對詩歌律化之潛在批評。

船山評註歷代詩歌以詩體為別並據以彙編，其實不脫有明一代熟習的分體輯次，由此卻可一窺編著者的詩體意識。<sup>72</sup>以《古詩評選》為例，卷一至卷六區分為古樂府歌行、四言、小詩、五言古詩（兩卷）、五言近體；其中卷三與卷六較為特別，卷首皆有小序；兩者皆在申論格律詩的起源問題，前者以漢、晉以來之「小詩」作為後世絕句之源，辨明絕句非絕去律詩之半<sup>73</sup>；而卷六小序主要在清理近體與古體的關係，其言：

---

*pingxuan* 卷 5，頁 741。

<sup>70</sup> 《古詩評選》中選錄謝詩歌行體 4 首、小詩 3 首、五古 26 首。

<sup>71</sup> 甚爾從船山眼裡看來律詩更是一種規矩平整之僵化，不免成為套語之複製，下詳之。

<sup>72</sup> 如高棅 Gao Bing：《唐詩品彙·總叙》*Tangshi pin hui · Zong xu* 即言：「有唐三百年詩，眾體備矣。故有往體、近體、長短篇、五七言律句絕句等製，莫不興於始，成於中，流於變，而侈之於終。」引自《明詩話全編》*Ming shihua quanbian* 冊 1，頁 350。明顯的以歷時為經、以共時為緯的思考模式。

<sup>73</sup> 如徐師曾 Xu Shiceng：《文體明辨·絕句詩》*Wenti mingbian · Jueju shi* 中說：「絕之為言截也，即律詩而截之也。故凡後兩句對者是截前四句，前兩句對者是截後四句，全篇皆對者是截中四句，皆不對者是截首尾四句。」引自《明詩話全編》*Ming shihua quanbian* 冊 4，頁 3894。又施補華 Shi Buhua：《峴傭說詩》*Xian Yong shuishhi* 言：「七絕固可將七律隨意截」、「五言絕句，截五言律詩之半也」；引自《清詩話》（臺北 [Taipei]：明倫出版社 [Minglun chubanshe]，1971 年 12 月），分見頁 996、994。船山不主此說，主要從兩方面批評：其一，「鶴脰其可截乎？」這是從結構觀點言之，四句字成首尾，非可任意從八句中拆解之；其二，「近體之製，開于沈、宋，然則在唐以上，又將誰絕？」辨明絕句之源當在近體之前，以此與律詩劃清關係。

近體之製，肇于唐初。迨其後刻畫以立區宇，遂與古詩分朋而處。此猶一王定制，分伯而治，伯之陸梁，挾別心與王相亢。風會之衰，君子之所愾也。唐之為此體者，自貞觀以迄至德，奉王而伯者也。大曆以降，亢伯于王者也。<sup>74</sup>

指出律詩乃源於古詩，且王、伯之語明確點出律詩實為庶出，且「別子為宗」竟爾奪之正聲。所謂「奉王而伯」至「亢伯于王」，隨著律體聲勢高漲，船山於此不無有憫詩道衰落之感。因此《古詩評選》卷六近體之選，顯然是藉著將律體上溯至晉初之張華，試圖梳理出此體在兩晉南北朝的發展脈絡，並藉著選詩來「淘汰擇采」，意欲存之此道的風雅正聲。

五言一體，自有源流，如可別營造極，古人已久問津，奚更吝留，用俟來者？惟以比偶諧音，差為近體，至其成章遣句，則非蘇、李、陶、謝，又何以哉？……五言之體喪于大曆：惟知有律而不知有古，既叛古以成律，還持律以竄古，逸失元聲，為嗣者之捷徑。有志藝林者，自不容已於三歎也。<sup>75</sup>

此論看來更是牢騷滿腹，批評大歷諸子之合律詩作已然昧於古詩之流，只知競一句之奇、謀句不謀篇，這樣的詩歌即使有著聲律上「比偶諧音」<sup>76</sup>，卻大失古詩「成章遣句」之度。顯然詩歌走上「律化」之途，對船山而言竟似是一止不住的衰頹，認為其「逸失元聲」，而詩歌一旦落入講究對仗、平仄，恰為後繼「不恤己情」之徒開啟方便法門，也因此後患無窮<sup>77</sup>。此處之「如可別營造極，古人已久問津，奚更吝留」，

<sup>74</sup> 見《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷6〈五言近體〉“Wuyan jinti”則。

<sup>75</sup> 評劉長卿 Liu Changqing：〈早下江寧〉“Zao Xia JiangNing”，《唐詩評選》*Tangshi pingxuan* 卷3，頁數1027-1028。

<sup>76</sup> 即如高友工在分析律詩美典時所言：「五世紀的後半期隨著對漢語聲調特性的新認識而獲得了動力。在隨後孕育期中，兩個重要的形式技巧，即聲律與對偶，進一步得到了完善，這就為六世紀初名副其實的律詩問世提供了基礎。」《美典：中國文學論集》*Meidian: Zhongguo wenxue lun ji*，頁232。

<sup>77</sup> 船山之意在於即使是一首惡詩，也能輕易符合格律，故有「率筆口占之難，倍於按律合轍也」（《夕堂永日緒論內編》*Xitang yongri xulun neibian*，頁837）之論；換言之若詩歌只剩下合律的空架子，如其所批評之淫蝶鍾、譚，或千篇一律、代人悲歡的「詩傭」（前引書，頁841。）豈能稱作一首好詩？船山此言之發必須注意到他的時代因素，身處明末清初，彼時律化早已完成；是以明人展開的詩歌思辨自不同於

顯示五古之優於律體，已屬登峰造極之作，後世聲律對偶的考求，皆為末流餘波之事；這裡的說法將五古擺在難以企及的高度，帶著對「往者」的崇敬。

因之在五言近體〈小序〉中船山即針對「來者」皎然有所針砭：

皎然一狂髯耳，目蔽于八句之中，情窮于六義之始，于是而有開合收縱、關鎖喚應、情景虛實之法，名之曰「律」，鉗梏作者，俾如登爰書之莫遑……悲夫！六代之作，世稱浮豔，乃取唐音與之韻頡，則唐益卑矣。卑其所高而高其所卑，韓退之始之，而宋人成之也。至文之于天壤，初終條理，自無待而成；因自然而昭其象，則可儀矣。設儀以使象之必然，是木偶之機，日動而日死也。余自諗其不然，因溯自西晉，迄乎陳、隋，采詩若干，著近體之所自出。如使節以清濁，傳以經緯，則豈不高於王、駱，雅於沈、宋哉？浮聲切響，休文一切之旨，未可以畫近體也。<sup>78</sup>

船山深惡詩法之誤人，皎然作為唐朝標舉此道之始，其自是不能輕饒，因之嚴加抨擊。問題在於船山如何看待近體格律，除了上文言之格律詩容易走上專門講究形式一途，導致形式與內容的極端分裂；再者，由於格律已然是一套先在預擬之音聲圖譜，導致創作者必須由此適應、將就<sup>79</sup>，因而船山大抵將之視為一縛人之法，認為詩人元聲將拘滯於此而不得出；況且「至文」是無待而成，一旦有成心，預立成法，船山即以

---

唐宋；如果說律詩體製完成於唐代，且大放異彩，則宋可說是走上對此詩體展開試驗與開發（拗救、詩眼、用典等），迤邐至明，則此際盛行「辨體」意識不妨稱作一個反省年代。

<sup>78</sup> 《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷6，頁830。

<sup>79</sup> 如王世貞 Wang Shizhen 所言：「……夫近體為律。夫律，法也，法家嚴而寡恩。又於樂亦為律，律亦樂法也。」《明代文論選·徐汝思詩集序》*Mingdai wenlun xuan · Xu Rusi shiji xu*，（北京：[Beijing]人民文學出版社[Renmin wenxue chubanshe]，1999年1月），頁217。又如金聖嘆所稱：「此為法律之律，非音律之律也。」見金雍 Jin Yong：《貫華堂選批唐才子書·魚庭聞貫》*Guanhuatang xuan pi Tangcaizi shu · Yu ting wen guan*（臺北[Taipei]：長安出版社[Changan chubanshe]，1986年9月）頁37。另參簡錦松 Jian Jinsong：〈彌天法律細談詩〉“Mitian falu: xi tanshi”，《中外文學》*Zhong wai wenxiao* 11卷9期，1983。雖然內文分就用韻、平仄、對仗、句數、內在結構，談律體之形式，但題目似更能傳達出「律」之神韻。

「木偶之機」譏嘲之<sup>80</sup>；然而對於聲律一道，船山並非主張任之所之，而是聲稱必須「得其理」，不一定要循其定譜，因之以「節以清濁，傳以經緯」為最高指導原則，欲以此撥落一切預立格律。

因之船山所賞愛的並非律化之後的近體詩，顯然他更為珍視五言古詩的內在特質，以及這種特質保存更多的風雅之道；<sup>81</sup>他的想法完全不受「後出轉精」觀念之左右，而很獨特的在詩歌發展史上標出個人座標。總括言之，船山綜理詩歌發展流變，詩歌至明清之際已然變無可變，形式發展完備，被托馬舍夫斯基稱作「主導」<sup>82</sup>的基質已然成熟，問題已不再是如何看待「出律」，或如何拗救等；卻是返回詩學洪流去體檢詩歌格律所從何來，隨之指出格律詩應然的美感特質或發展方向。

自梁以降，五言近體往往有全首合作者，于古詩為末流，于近體實為元聲。以唐人合讀之，樸處留雅，蘊藉處留風，鄭重處留頌，不謂之元聲不得矣。學近體者舍此則輕狷卞迫、淫泛委沓之氣入其心脾，不可瘳矣。<sup>83</sup>

此評位於《唐詩評選》五言律詩第一首，作為承「先」啟「後」的象徵非常清楚；目的在標舉精純而飽滿的近體「元聲」，將近體之源流上溯至梁，據以排除後世強悍、狷誕之詩風。這一正本清源的舉動，辨明唐代五律與古詩的關係，遂得據此分判、去取，畫出何者為風雅正聲之傳，何者只是貌雅而神殊。<sup>84</sup>其評庾肩吾詩作曰：「近體之製，至子

<sup>80</sup> 這牽涉到船山對詩歌的看法。本文已析論船山認為創作不是填砌，而是寫目遇心感，情藉由景而得具象可感。此處「因自然而昭其象」就有這樣的意涵，「象」但化成詩人景語，而得以鎔鑄其情。但詩人寓目與情感皆是極為獨特的，「設儀以使象之必然」指出情感之不可複製，一如不應有一套千篇「一律」的詩體。

<sup>81</sup> 七言仍是由五言變化而來，因之五言幾可說是詩歌之源頭。另船山較不從單一形式著眼來比較去取，因任何一種形式與內容是拆解不開的，在其選錄之五古詩作中，可看得取得較高藝術成就；另箇中似也隱然引發船山一種特殊情感，那是對著這種古老的體製產生一種懷想與眷戀，因為詩道陵夷而衰，五古恰處在某種關鍵位置上，有其象徵意義；下續詳之。

<sup>82</sup> 見〈主題〉「Zhuti」，收入方珊等譯：《俄國形式主義文論選》*E Guo Xing Shi Zhu Yi Wen Lun Xuan*（北京[Beijing]：三聯書店[Sanlian shudian]，1989年3月），頁144。

<sup>83</sup> 評太宗皇帝 Taizong huangdi：〈賦得浮橋〉“Fude fuqiao”，《唐詩評選》*Tangshi pingxuan* 卷3，頁979。

<sup>84</sup> 船山云：「五言近體既不得不以唐為鼻祖，要當溯源尋聲，以戒其濫。」書同上引。

慎而成矣。非但聲偶之和，參差者少，且其謀篇布局，為起，為承，為收，無一不與唐人為開先者。」那是由後世近體特徵中辨認出發展的特徵，但其續言曰：

而近體之為近體，亦止此矣。過此以往，更欲立畫地之牢，則皎然老髯之狂瀆而已，有鬚眉者不屑拾也。<sup>85</sup>

這是一個自居於後來者的觀察，面對詩歌發展演變所提出的補偏救弊之方，此一界限之立，更是充分反映出評論者的意圖：詩道陵夷，多數都只能隨著洪波逐流，識者太少，然而近體所趨卻悖離其所由出的古體，因之唯有淘洗詩歌發展過程中的雜質，如以「起承轉合」論詩，或破棄詩格、詩法的拘窒，回到那未被污染的純淨年代。<sup>86</sup>

五言之餘氣，始有近體，更從而立之繩墨，割生為死，則蘇、李、陶、謝遽遭剝割，其壞極於大曆。而開、天之末，李頎、常建、王昌齡諸人，或矯厲為敖辟之音，或殘裂為巫鬼之詞，已早破壞濱盡，乃與拾句撮字相似。其時不味宗風者，唯右丞、供奉、拾遺存元音於圯墜之餘，儲、孟、高、岑已隨蜃蛤而化，況其餘乎！故五言之衰，實於盛唐而成不可挽之勢。後人顧以之為典型，取法於涼，其流何極哉！大曆以降，迄今六百餘年，其能不為盛唐五言律者，唯湯臨川一人。夔、曠之知，固已難矣。嗚呼，此詎可與沈酣賈島、淫酗陳無己者道哉！<sup>87</sup>

<sup>85</sup> 評庾肩吾 Yu Jianwu：〈和望月〉“He wang yue”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷6，頁843。

<sup>86</sup> 船山詩論中經常出現「惡紫之亂朱」、「詩有詩筆，史有史筆」、「風雅鼓吹，元不居行墨間也」、「詩文俱有主賓」、「得物態，未得物理」、「雅俗鴻溝」、「醇疵自見」、「詩之不可以史為，若口與目之不相為代」……凡引文著重處，皆是二元對立之語。船山 Chuan Shan 《詩譯》*Shi Yi* 有言：「藝苑之士，不原本于《三百篇》之律度，則為刻木之桃李」（頁807）；換言之，船山認為詩歌道頹圯，後世陵夷漸衰，因之他標舉元氣元聲，那是回到他心目中的黃金古典，藉以清理詩歌史上的「不純」，藉以「絕假」「存真」。因之，這些二元對立語必然成為他的關鍵詞，要透過「復」，切除掉不正常的增殖、剔除貌似偽作，因此他翻轉曹丕、曹植的評價，也深惡元美而盛讚其弟敬美，又如不取庾信入關之後，所謂「暮年詩賦動江關」之作，稱此「咎之魁也」；又析論杜甫身上有兩種詩風，一者為直承魏晉的風雅平淨之語，並嚴厲批判另種哀音亂節、險俗直露之語等，在在都是以澄清詩道為最終目的，也可見得船山的詩本體論。

<sup>87</sup> 評丁仙芝 Ding Xianzhi：〈渡揚子江〉“Du Yangzi Jiang”，《唐詩評選》*Tangshi pingxuan* 卷3，頁1012。

綜括船山對近體的批評有三，其一在於聲偶之拘滯，不似古體的靈動自由；其二，近體詩格律嚴格，形式上的講究成為詩歌評判的唯一標準，造成紫之亂朱；而以上兩點都是與古詩比較而來，因之船山往往有「割生為死」、「繩墨縛人」的慨嘆。其三，近體詩講究對仗、平仄，作者蹇步於此，因之成為「拾句撮字」、「填聲砌文」之徒，詩歌之作不再成為元聲之發與元氣之行，卻不免落入餽釘堆砌、翻檢故實的手工製作業，斲喪詩歌的本質。

因此對於李攀龍「唐無五言古詩而有其古詩<sup>88</sup>」此明代詩學上的公共議題，船山也頗有從自己立場加以申述之論：

五言之製，衰于齊，幾絕于梁，而大裂于唐。歷下之云，非過激也。顧衰之自生，恆乘乎極盛。以知晉、宋之五言，猶東周之四言，足互千古，非韓退之一流敢以燭火爭光矣。<sup>89</sup>

船山以盛極伏衰之理據以說明五古於晉、宋之盛，但此意卻更在指出五古於唐代之衰，來說明識者之寥寥，此與上一則引文稱五古「實於盛唐而成不可挽之勢」，意見並無二致；可見得船山並非在析論其埋下何種衰亡因子於全盛之時，而是努力翻轉盛唐的詩學史地位，果然後文直以晉、宋五古與東周《詩經》對舉，聲稱二者取得同樣高度的詩學地位，以描繪出他心目中風雅正系。藉著李攀龍「唐無五言古詩而有其古詩」一語，船山更凸顯處在於「唐無五言古詩」，而非「有其古詩」一句——因為最好的古詩已經出現在晉、宋，而船山認為唐律乃別子之興，遂帶動其評論往往要破除這樣的「俗見」，或者說明五言古詩內在美感特質為何，又唐代何以失去：

古詩無定體，似可任筆為之，不知自有天然不可越之矩矱。故李于鱗謂唐無五古詩，言亦近是；無即不無，但百不得一二而已。所謂矩矱者，意不枝，詞不蕩，曲折而無痕，戕削而不競之謂。<sup>90</sup>

<sup>88</sup> 此說見於《唐詩選·序》*Tangshi xuan*·*Xu*（台南縣[Tainanxian]：莊嚴文化[ZhuangYan wenhua]，1997年），《四庫全書存目》*Sikuguan shu canmu*。

<sup>89</sup> 評張羽 Zhang Yu：〈春日陪諸公往戴山眺集莫入北麓得石牀巖洞諸勝〉“Chunri pei zhugong wang Daishan tiao ji mu ru beilu de shichuang yandong zhusheng”，《明詩評選》*Mingshi pingxuan* 卷4，頁1271。

<sup>90</sup> 《夕堂永日緒論內編》*Xi tang yong ri xu lun nei bian*，頁822。

五言于詩，正如出岫之雲，一有間斷，即成消散。歷下謂「唐無五言古詩」，亦似于此覷得。<sup>91</sup>

五言之製，去〈雅〉不遠，雖華必約，雖亮必沈，雖勁必婉，句裏字間恆有三折筆之意，時復一往得句，猶不敢以孤秀自拔。然則非密非斂，其不足此體矣。<sup>92</sup>

船山一再申言古體雖無固定形式，卻非任之所之的創作，因強調「天然不可越之矩矱」，表現在文意之表述上，要求一氣之行，轉折處不突兀，無一言一詞之蕪蔓，且詩人裁剪成一致之風格（戍削而不競）；這些看來似乎無甚高論的老生常談，但審究之，船山卻是在形式上相對鬆散、自由的詩體且外在並無任何格律之要求的創作裡（任筆為之），要求渾然一體的緊密之感，也就是說其內部即走上（無定體）反面的「密與斂」；換言之，就船山詮釋而言，五古呈現出一種內與外拉鋸的緊張與張力，卻相反相成達致某種平衡之美感型態（雖華必約，雖亮必沈，雖勁必婉），是一種流動的穩定、活潑的靜謐，寓熱情於反省——在船山詮釋下為這種詩體觀照出新的詩體特質。

這種美感的完成與極致顯然就是謝靈運五言古詩之創作，然對於謝詩的肯定來自於千年之後的船山，藉由對於五言古詩重新的「發現」，謝靈運也因此綻放出新的意義，有了新的生命。在有明一代，詩人們追問詩歌本質，因此回到唐、宋，追尋六朝、上溯漢魏<sup>93</sup>，求取個人不同

<sup>91</sup> 評何遜 He Xun：〈入西塞示南府同僚〉“Ru xisai shi nanfu tongliao”，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷3，頁805。

<sup>92</sup> 評張華 Zhang Hua：〈情詩〉“Qing Shi”其三，《古詩評選》*Gushi pingxuan* 卷4，頁689。

<sup>93</sup> 如袁中道 Yuan Zhongdao 就出之如是之反省：「唐、宋於今，代有宗匠，降及弘、嘉之間，有縉紳先生倡言復古，用以救近代固陋繁蕪之習，未為不可，而剽襲格套，遂成弊端。」〈解脫集序〉“Jietuoji xu”，錄自蔡景康 Cai Jingkan 編：《明代文論選》*Mingdai wenlun xuan*，頁338。明代復古論之浩大聲勢，詩學史上並不陌生，但這種溯古之思潮其根本在解決現實上詩歌應如何創作的問題，李東陽：「詩貴不經人道語。自有詩以來，經幾千百人，出幾千萬語，而不能窮，是物之理無窮，而詩之為道亦無窮也。」《懷麓堂詩話》*Huailutang shihua* 引自《明詩話全編》*Ming shihua quanbian* 冊2，頁1626。明顯的在與宋人對話，試圖找出創作之途。又如三楊之一的楊士奇 Yang Shiji 曰：「律詩非古也，而盛於後世。古詩、《三百篇》皆出乎情，而和平微婉，可歌可詠，以感發人心，何有所謂法律哉！自屈、宋下至漢、魏及郭景純、陶淵明，尚有古詩人之意。顏、謝以後稍尚新奇，古意雖衰，而詩未變也。至沈、宋而律詩出，號『近體』，於是詩法變矣。」〈杜律虞註序〉“Dulu Yu zhu xu”，前引書，頁421。這種迤邐數代之反省，確實是身處明代詩壇方能有此視域，船山所

意義下的詩歌「淨土」，那一塊未受污染的伊甸園<sup>94</sup>；只是形式已然開發，詩歌畢竟走上聲色大開的後世，船山之選擇謝靈運有其特殊意義，謝詩在技巧意識上更勝〈古詩十九首〉，也不似渾然尚未劈破鴻濛的《詩經》。船山之所以選擇謝詩，在於謝詩本身處在五言之巔，不僅具有其賦予的美感特質，如肌質緊密、文意宛折、以氣密運等，而謝詩的本身對偶、聲律之注重，不也預視與後世五律的千絲萬縷之繫，而五律迤邐之衰頹與敗壞，讓此初生的近體「元聲」在此顯得彌足珍貴。那是詩人初嚐形式之意味，箇中無後世詩人之計度成心，完全是無心之體驗，這種一派天真，但非純然之素樸，那又是帶著對語言文字初步之自覺的作品，保留些許試驗期的笨拙與踉蹌，卻是身處明末之船山永無法回歸之詩歌的童年，那是天真詩人（naïve poet）與感傷詩人（sentimental poet）的差異，也是船山對詩歌童年之想望、眷戀。<sup>95</sup>

---

為是一脈之承，本文也是在這樣的基調上討論船山對謝客五古的評價。

<sup>94</sup> 這種意識在船山身上幾可以病徵視之。參前所引拙著論文第一章〈船山詩論顯影：以詩史為核心的考察〉“ChuanShan shilun xianying: Yi shishi wei hexin de kaocha”，其分析言之：「船山孜孜矻矻的風雅之道，帶著近乎專斷的取捨與不容置疑的區隔，這樣的『不容』侵犯，其再三致意的『光昭之志』、『揭日月而行』，實不止單純的情意要求，詩歌抒情性必須由純潔性加以彰顯……」船山試圖接續的是風雅之道的嗣響，只是彼時囂囂競競皆非其所認可，因此這一顆寂寞心不免接續上「握蘭勤徒結，折麻心莫展」（〈從斤竹澗越嶺溪行〉）之謝靈運。

<sup>95</sup> 此處藉著席勒區分出的兩種天才的表現方式：天真的與感傷的詩歌，前者擁抱自然、模仿現實，那是混沌未破的鴻濛；而感傷詩人卻是思想觀念，因之他的成就來自於天人之彌合——據以說明船山如何以一個後來者的身份如何「再現」謝靈運。這理論基構亦頗受林庚對文學史的感性詮釋啟發，其論及《詩經》時，稱之「帶有童年的健康與喜悅……女性的文藝正如童年，能安於一種新鮮天真的喜悅」；而論及屈騷時則突出「知道悲哀以後」，稱：「這永恆的情操，悲哀的認識，都成為與童年不協調的調子……平靜的生活時代過去了。」見氏著：《中國文學史》，收入《林庚詩文集》*Lin geng shiwenji*（北京[Beijing]：清華大學出版社[Qinghua daxue chubanshe]，2005年）分見頁31、36、56。於船山之擁抱謝客、稱譽謝詩，隱含著對詩學黃金古典之嚮往，這種天人一體、道德流行之域的懷想，折射出他必須修補、架構出那詩意圓滿的太和之境。因之，這種對逝去黃金古典的傷感，在他身上表現出「復」的理論，以及「歸」的想望，豈非如感傷詩人一般，驅動他的正是觀念與智性活動。而船山面對謝客，他發現謝客是早他一步的前行者，謝靈運本身也是一個「逐客」，但此晉、宋之際其時大雅未墜，詩道尚處於五古的高度藝術水準下，但卻又正是往聲律一步步試驗的階段；船山意識到這是起點也是終點，前者就是他所謂的近體之「元聲」，後者便是「自有康樂，更無五言」之由。



作為一個後來者，若直以盛唐為法，則康樂果未臻於唐詩技巧渾成之域<sup>96</sup>；而船山卻以同樣的邏輯完全翻轉六朝詩歌與唐詩的評價，正因為六朝詩是一個詩歌正在起步、正在成長的年代<sup>97</sup>，或許讀起來有些生硬、走起路來有些跌跌撞撞，卻保留一種自然的純真，不若後世詩歌動輒談聲律、平仄、下字避熟語（世間好言語皆已被老杜道盡；失身文字因果中、黃髮猶還毛穎債<sup>98</sup>）也不像《詩經》中純是素樸的、不加雕琢、如同莊子所言未鑿破七竅之渾沌的天真詩人，林庚說的那是女性的歌唱，那是初民的喜樂悲愁，以一種極為自然、幾乎可算是衝口而出、不假修飾的表達；但到了六朝人們卻已經發現時間的悲哀、寄託山水、試圖以山水澡雪精神的士人，他轉向詩歌、認真考慮文字妥適，那是介於天真詩人與感傷詩人的過程，文字以一種出奇的生命力傳達出難以被馴服的跳動，而詩人來自辭賦的描寫技巧又得讓他充分面對山水之景得到另一種試驗與提煉，那是一種非常特殊的時期，既沒有唐詩的圓融、亦無宋詩之老成，更非《詩經》的渾成；詩歌頭角崢嶸、文字桀傲不馴、

<sup>96</sup> 如許學夷 Xu Xueyi 道：「漢、魏人詩，語有質野，此太樸未散，如陸士衡、謝靈運等拙句，實俳偶雕刻使然。」（《明詩話全編》Ming shihua quanbian 冊6，頁6127。）此論可分兩層看，其一，此以一個後來者的眼光檢視，指出其「對偶」尚為試驗之作，是困於此域；其二，「太樸」一語正反映出後人對於遠古的一種懷想。又如謝榛 Xie Zhen《四溟詩話》Siming shihua 所言：「詩至三謝，始有唐調。」胡應麟 Hu Yinglin《詩藪》Shi Sou 云：「作詩最忌合掌，近體尤忌。而齊梁人往往犯之。如以朝對曙，將遠屬遙之類。初唐諸子，尚襲此風，推原厲階，實繇康樂。」（前引書冊9，頁9978。）合掌此處有如劉勰所言之正對（反對為優），胡應麟所以能挑檢出康樂之失，那是他自居於律化已然完成，且發展完備之時，方能作出這樣的觀察與判定。

<sup>97</sup> 嚴羽 Yan Yu 已有此意之發：「漢魏古詩，氣象混沌，難以句摘。晉以還方有佳句，如淵明『採菊東籬下……』，謝靈運『池塘生春草』之類。」又言：「建安之作，全在氣象，不可尋枝摘葉。靈運之詩已是徹首尾成對句矣，是以不及建安也。」（《滄浪詩話·詩評》Canglang shihua·Shi ping）袁中道 Yuan Zhongdao〈淡成集敘〉“Dan cheng ji xu”云：「《三百篇》及蘇、李〈河梁〉、〈古詩十九首〉，何其沈鬱也。陳思王、謝康樂輩出，而英華始見洩矣。」（《明詩話全編》Ming shihua quanbian 冊7，頁7123。）另，陸時雍 Liu Shiyong《古詩鏡·總論》Gushi Jing·Zong lun 言：「詩至於宋，古之終而律之始也。體制一變，便覺聲色俱開。謝康樂鬼斧默運，其梓慶之鑿乎？」（前引書冊10，頁10651。）又曰：「謝康樂詩，佳處有字句可見，不免硜硜以出之，所以古道漸亡。」無論「英華始洩」或稱以「古道漸亡」，都可見得有明一代對晉、宋這個年代的懷想，那是一種對素樸原初的想望，正因詩道不可能復返，因之寄情於此將變未變的年代。

<sup>98</sup> 〔宋〕吳則禮 Wu Zeli：《北湖集·寄韓子蒼》Bei Hu Ji·Ji Han Zicang（臺北[Taipei]：商務書局[shangwn shuju]，1975年）卷1。

聲音鏗鏘有力，他沒有如唐詩般工整對稱之美，掌握瞬間的感受，也非宋詩理思之反覆辯難與超越。那是一個擁有最多可能、也是逐漸律化的年代；最有生命力、詩人無可拘限的創造，詩歌由四言至五言，這一個字的增加，卻是一種有意的加工，脫離上古素樸的表達，成為有意的書寫<sup>99</sup>，文字得到高度重視，詩人從此也開始了不可逆的文字試驗。

這種充滿生命力、想像力、創造性的年代終於是不可逆反的，一如「第一次」的唯一與不可取代，詩歌逐漸發展，他的頭角終將被磨平，詩歌走上世故、詩人走上世俗，詩歌成為對他人的閃避、模仿、諧作，而終於文字的枯竭。但六朝是如此特殊的年代，他標誌著詩歌發展上由素樸而感傷、由天真而世故、由生澀至老練的過渡，詩人既大膽又小心，噴薄的創造力與大膽的試驗性，這是一個將變未變、無法預知將來，只能勇往直前的年代——因為對此一年代的賞愛，復因詩歌發展實為一不可逆的結果，船山承此反省思維，終於讓船山傾心大謝，他在大謝身上看見風景、山水，也聽見自身年代之迴響<sup>100</sup>。謝詩中時有之不協調有時正是一種強韌、一種力量、一種拉扯，因而透顯出一種截然不同的意趣，那是可遇不可求的年代，因之稱「自有五言，未有康樂」，意在指出康樂為五言古詩注入不同的美感特質，有意的對偶、近乎合律之平仄，預示後世律體的出現，那是在往者（古）中聽見現在（律）；而由古至律卻是有明一代爭辯詩法、辨體清源之反省對象，謝詩上承風雅、下開聲色，居於詩學要津，為他在此一返本開新的詩學意識裡取得不可逾越的高度，是以稱：「自有康樂，更無五言」；齊、梁以降、穿越唐、宋，五古、五律此消彼長，船山又是在現在中（律）發現了過去（古），一種無可逆反的變化。

【責任編校：林俶萍】

---

<sup>99</sup> 七言脫胎於五言，五言相對四言卻是一種斷裂，一種全新的表達，那是 express，不是口語、更非獨白。

<sup>100</sup> 例如對「拖著一條玄言尾巴」的謝詩，船山認為那是詩歌思理之表現，因而有「非理抑將何悟？」或是「亦理，亦情，亦趣」稱之，甚且有「理關至極，言之曲到」等讚美；細察之，那是宋明以降理思入詩的思維展現，卻非是玄言殘餘的說法，因之稱為自身年代之「回音」。

## 主要參考文獻

- 丁福保 Ding Fubao 輯：《清詩話》 *Qing shihua*，臺北 Taipei：明倫出版社 Minglun chubanshe，1971 年。
- 丁福保 Ding Fubao 輯《歷代詩話續編》 *Lidai Shihua xubian*，臺北 Taipei：木鐸出版社 Muduo chubanshe，1988 年。
- 方珊 Fang Shan 等譯：《俄國形式主義文論選》 *E Guo Xing Shi Zhu Yi Wen Lun Xuan*，北京 Beijing：三聯書店 Sanlian shudian，1989 年。
- 王夫之 Wang Fuzhi：《船山全書》 *Chuanshan quanshu*，長沙 Chang Sha：嶽麓出版社 Yuelu chubanshe，1996 年，二刷。
- 何文煥 He Wenhuan 編訂：《歷代詩話》 *Lidai Shihua*，臺北 Taipei：藝文印書館 Yiwen yinshuguan，1983 年。
- 吳文治 Wu Wenzhi 主編：《宋詩話全編》 *Song shihua quanbian*，南京 Nan Jing：江蘇古籍出版社 Jiangsu guji chubanshe，1998 年。
- 吳文治 Wu Wenzhi 主編：《明詩話全編》 *Ming shihua quanbian*，南京 Nan Jing：鳳凰出版社 Fenghuang chubanshe，2006 年。
- 李有成 Li Youcheng：〈山水與流放——論謝靈運的詩〉“Shanshui yu liufang：lun Xie lingyun de shi”，收入氏著：《文學的複音變奏》 *Wenxue de fuyin bianzou*，臺北 Taipei：九歌出版社 Jiuge chubanshe，2006 年。
- 林 庚 Lin Geng：《中國文學史》 *Zhongguo wenxueshi*，北京 Beijing：清華大學出版社 Qinghua daxue chubanshe，2005 年。
- 林文月 Lin Wenyue：《山水與古典》 *Shanshui yu gudian*，臺北 Taipei：三民書局 Sanmin shuju，1996 年。
- 孫康宜 Sun Kangyi：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》 *Shuqing yu miaoxie：Liuchao shige gailun*，臺北 Taipei：允晨出版社 Yunchen chubanshe，2001 年。
- 高友工 Gao Yougong：《美典：中國文學論集》 *Meidian：Zhongguo wenxue lun ji*，北京 Beijing：三聯書店 Sanlian shu dian，2008 年。
- 陶秋英 Tao Qiuying 編選：《宋金元文論選》 *SongJinYuan wenlun xuan*，北京 Beijing：人民文學出版社 Renming wenxue chubanshe，1999 年。

- 曾守仁 Ceng Shouren :《王夫之詩學理論重構：思文／幽明／天人之際的儒門詩教觀》*Wang Fuzhi shixue lilun zhonggou :si wen /you ming /tian ren zhiji de rumen shijiaoguan* , 臺灣大學中文所博士論文 , 2008 年 6 月。
- 葉嘉瑩 Ye Jiaying :〈談山水詩人謝靈運與他的〈登池上樓〉〉“Tan shanshui shiren Xie lingyun yu ta de deng Chishanglou” , 收入氏著《詩馨篇》*Shi xin pian* , 臺北 Taipei : 書泉出版社 Shuquan chubanshe , 1993 年。
- 葉嘉瑩 Ye Jiaying :《中國古典詩歌評論集》*Zhongguo gudian shige pinglun ji* , 臺北 Taipei : 純真出版社 Chunzhen chubanshe , 1983 年。
- 葛曉音 Ge Xiaoyin :《八代詩史》*Badai shishi* , 北京 Beijing : 中華書局 Zhonghua shuju , 2007 年修訂本。
- 廖蔚卿 Liao Weiqing :《漢魏六朝論集》*HanWei liuchao lunji* , 臺北 Taipei : 大安出版社 Daan chubanshe , 1997 年。
- 趙昌平 Zhao Changping :〈謝靈運與山水詩起源〉“Xie Lingyun yu shanshuishi qiyuan” , 《中國社會科學》*Zhongguo shehui kexue* , 1990 年 7 月。
- 蔡景康 Cai Jing kang 編選 :《明代文論選》*Mingdai wenlun xuan* , 北京 Beijing : 人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe , 1999 年。
- 鄭毓瑜 Zheng Yuyu :《六朝情境美學綜論》*Liuchao qingjing meixue zonglun* , 臺北 Taipei : 學生書局 Xuesheng shuju , 1996 年。
- 蕭馳 Xiao Chi :《抒情傳統與中國思想——王夫之詩學發微》*Shuqing chuantong yu Zhongguo sixiang : Wang Fuzhi shixue fawei* , 上海 Shanghai : 上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe , 2003 年。
- 戴鴻森 Dai Hongsen :《薑齋詩話箋注》*Jiang zhai shi hua jian zhu* , 臺北 Taipei : 木鐸出版社 Muduo chubanshe , 1982 年。
- 謝靈運 Xie Lingyun , 顧紹伯 Gu Shaobo 校注 :《謝靈運集》*Xie Lingyun ji* , 臺北 Taipei : 里仁書局 Liren shuju , 2004 年。
- 龔鵬程 Gong Pengcheng :《中國文學史》*Zhongguo wen xue shi* , 臺北 Taipei : 里仁書局 Liren shuju , 2009 年。
- Stuart Sargent 著 , 莫礪鋒 Mo Lifeng 譯 :〈後來者能居上嗎：宋人與唐詩〉“Houlaizhe neng jishang ma : Song ren yu Tang shi” [Can Latecomers get there first? Sung poets and T'ang poetry] , 收入《神

女之探尋》*Shennu zhi tanxin*，上海：上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe，1994 年。

Friedrich Schiller “On naive and sentimental poetry” *Essays* edited by Walter Hinderer and Daniel O. Dahlstrom New York : Continuum, 1995, c1993.

## 審查意見摘要

### 第一位審查人：

關於謝靈運詩歌的討論與評斷、關於王船山對謝靈運詩歌的評價，尤其是王船山所謂的「自有五言，未有康樂；既有康樂，更無五言」，歷來已經有眾多相關的研究成果，因此，如果不想讓一篇論文僅止於只是舊有論題與論述的複製，那麼，如何能夠在既有的研究成果基礎上別出新義，這就有賴於研究者提出不同的研究視角、揭示不同的解析與論述內容。

本論文試圖從詩學議題本身的脈絡，解析王船山對於謝靈運詩歌的評價，並且從下述三個面向提出說解：一、檢視「情景交融」的論題及其開展；二、探索抉發「詩以意為主」的詩論根柢；三、剖析闡明王船山所以「心賞」謝靈運詩獨具的個人時代因素。針對前兩個面向的論點，本論文雖然有較為細緻深入的闡發，但也不免因為既有的研究成果對此已多有所說，因此，本論文就有深解，未可謂為獨到的創解。就此而論，本論文最有新義的部份應該就是上述第三個面向所試圖闡發的論點。既然王船山對謝靈運詩歌的評價，重點並不只是在於詩學議題本身的推闡，更多是在於證顯兩個心靈的照面，那麼，如何能夠運用具體而相關的歷史傳記資料，透過兩者具體詩作的比較分析，藉此詳細解讀王船山所以「心賞」謝靈運詩的獨特性，並且進一步闡釋王船山所以「滿懷對古（指詩體）想望」的具體心靈狀態，這應該是本論文作者可以著意並且加以探論的要點。

### 第二位審查人：

王夫之為何極度稱譽謝靈運五言詩？這是詩學史上相當引人注意也頗令人困惑的議題。本文嘗試從三個面向說明其中因由，這三個面向包括謝詩景語的構設與情語的關涉、謝詩呈顯詩意如何

的轉折遞變，以及王夫之對於古、律體的不同態度。前兩個面向結合王夫之對謝詩的實際批評與其基本詩觀立論，後者則是引王夫之的詩歌發展史觀為證，共同說明王夫之崇謝的原因。全文照顧的面向廣泛，引證資料豐富，確可為此一公案提供部分的解答。

