

《清詩話》中的比興觀*

王 妙 純**

摘 要

「比興」這種詩歌表現方法與中國詩學的思維緊密相連，劉勰的「起情附理」，皎然的「取象取義」等，都涉及「情」與「理」、「象」與「義」之間的關係。此物我二元關係已開始觸及「比興」的詩學思維方式。明清學者進一步從「情」與「景」之角度去說「比興」，認為「情景合一」的關鍵在於「比興互陳」，將「比興」與「情景」聯繫在一起，企圖在比興說與情景論間架設起一座橋樑。

《清詩話》可以說是中國古代傳統詩歌理論的總結，從該書可略知歷代詩學觀念之流變以及當代詩歌審美觀。本文即以《清詩話》為本，擬探討如下之議題：比興觀意涵如何變遞？清代詩論家如何從詩歌創作內容、創作手法中去看「比興」？而「比興」又如何影響了詩人之創作？比興觀下的審美特徵為何？這都是本文所探討的重點。

關鍵詞：《清詩話》、比興、比興觀、情景、情理

* 本文蒙匿名審查人的悉心指正，惠賜許多寶貴意見，獲益良多，無任感荷。

** 國立虎尾科技大學通識教育中心人文社會組副教授 (Hope@nfu.edu.tw)。

投稿日期：99.5.20；接受刊登日期：99.9.17；最後修訂日期：99.10.7

Figures of Speech and Association in *Qing Shihua**

Miao-shun Wang**

Abstract

Poetic expressions such as figures of speech and association were closely related to Chinese poetic thinking. For instance, Liu Xie's "rise of emotions and later attachment to scenery" and Jao Zan's "combination of scenery and the inner heart" reflected relations between inner feelings and scenery. Indeed, relationships between "things" and "me" touched upon figures of speech and association in poetic thinking. Scholars in Ming and Qing Dynasties discussed figures of speech and association from the perspective of feelings and scenery, regarding the combination of figures of speech and association as the key to putting scenery and the inner heart together, and attempting to bridge connections between figures of speech and association, and feelings and scenery.

Qing shihua summarized the theories of Chinese traditional poetry, with an introduction to change in poetic concepts in each dynasty and views on contemporary poetic aesthetics. This paper aimed to explore the following issues based on *Qing shihua*: 1. How did the concepts of figures of speech and association evolve? 2. How did the poetry theorists in Qing Dynasty look at figures of speech and association from the viewpoint of poetry content and creation techniques? 3. How did figures of speech and association influence

* Thanks go to anonymous reviewers for their invaluable suggestions on this paper.

**Associate Professor, Center for General Education, National Formosa University

Received May 20, 2010; accepted September 17, 2010; last revised October 7, 2010.

poets' creation? 4. What are the aesthetic characteristics from the perspective of figures of speech and association?

Keywords: *Qing shihua*, figures of speech and association, perspectives of figures of speech and association, scenes, reasons

壹、前言

清代是中國詩學最為繁榮的時期，同時也是中國古典詩學的終結時期。這個時期，詩學呈現爭奇鬥艷的局面。各種自成體系、觀點鮮明的詩學主張，都在承繼前人的基礎上，開出自己的一片天。這些詩學主張都已臻完整、縝密的境地。中國詩學到此已大放異采，而達到最輝煌鼎盛的時期。黃保真等人以為清代詩論家「大都喜歡綜合，一方面是從自己的論詩宗旨出發，把前人與己相同的言論綜合起來。無論神韻說、格調說、性靈說、肌理說，都不始於清人，但都集大成於清人，因而都在清代發育成熟，這是縱向同類綜合。一方面是以自己的論詩宗旨為中心，把其他與己不同的觀點盡可能地綜合起來。倡格調者不廢神韻、性靈，倡性靈者不廢神韻、肌理，倡肌理者不廢格調、神韻等等。這是橫向異類綜合。」¹其所云「縱向同類綜合」、「橫向異類綜合」，可謂是相當深入細膩的觀察。

清代詩論家都相當重視「比興」。清人馮班《鈍吟雜錄》即云：「文無比興，非詩之體也。」²馮定遠以為比興是詩體之特徵，若無比興寄託，而達成風人之旨，就不像詩了。沈德潛《說詩碎語》也說：「秦漢以來，樂府代興；六代繼之，流衍靡曼。至有唐而聲律日工，託興漸失，徒視為嘲風雪，弄花草，遊歷燕衍之具，而詩教遠矣。」³沈確士以託興之有無，以定詩之高下；論詩教之遠近。薛雪《一瓢詩話》亦標榜比興：「『義無

¹ 黃保真 Huang Baozhen、成復旺 Cheng Fuwan、蔡鍾翔 Tsai Zhongxiang，《中國文學理論史》*Zhongguo wenxue lilunshi*（臺北[Taipei]：洪葉文化事業有限公司[Hongye wenhua shiye youxian gongsi]，1994年），頁441-445。

² 清 Qing·馮班 Feng Ban，《鈍吟雜錄》*Dunyin zalu*，收於清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi 等撰、丁福保 Ding Fubao 編，《清詩話》*Qing shihua*（臺北[Taipei]：木鐸出版社[Muduo chubanshe]，1988年），頁39：「古今樂府論」條。下文所引《清詩話》，均據此版本，不再標示。

³ 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*，卷上[juan shang]，第1條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁523。

比興，言睽世教，饑烏夜啼，山鬼晝嘯。」普天下人詩文稿序跋，無出此右，可稱十六字金」⁴可見其對比興之重視。由上面之引文，可管窺清人對比興之重視。

丁福保的《清詩話》共收錄由王夫之《薑齋詩話》至袁枚《續詩品》等 43 部詩話，保存了清代文學批評者的詩論。《清詩話》可以說是中國古代傳統詩歌理論的總結，從該書可略知歷代詩學觀念之流變以及當代詩歌審美觀。本文即以《清詩話》為本，擬探討如下之議題：比興觀意涵如何變遷？清代詩論家如何從詩歌創作內容、創作手法中去看「比興」？而「比興」又如何影響了詩人之創作？比興觀下的審美特徵為何？這都是本文所探討的重點。

貳、「比興」意涵的遞變

比興是前人從《詩經》中概括出來的修辭表現方法。比興之提出始見於《周禮》：「大師……教六詩：曰風，曰賦，曰比，曰興，曰雅，曰頌。」《詩大序》完全沿襲此一說法，只是將「六詩」變成「六義」。以上二書都沒有對比興進行具體之解釋。而最早作出解釋是漢代的經學家，鄭眾言：「比者，比方於物也；興者，託事於物。」⁵鄭玄對比興的解釋是：「比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之；興，見今之美，嫌於媚諛，取善事以喻勸之。」⁶鄭眾之說開啟了「比興分說」之始，而鄭玄開啟了「視興為

⁴ 清 Qing · 薛雪 Xue Xue，〈一瓢詩話〉*Yipiao shihua*，第 163 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 705。

⁵ 漢 Han · 鄭玄 Zheng Xuan 注，唐 Tang · 賈公彥 Jia Gongyan 疏，《周禮》*Zhouli*，收入李學勤 Li Xueqin 主編，《十三經注疏·周禮注疏》[*Shisanjing zhushu · Zhouli zhushu*]，冊下[ce xia]（北京[Beijing]：北京大學出版社[Beijing daxue chubanshe]，1999 年），頁 610。

⁶ 漢 Han · 鄭玄 Zheng Xuan 注，唐 Tang · 賈公彥 Jia Gongyan 疏，《周禮》*Zhouli*，收入李學勤 Li Xueqin 主編，《十三經注疏·周禮注疏》[*Shisanjing zhushu · Zhouli zhushu*]，冊下[ce xia]，頁 610。

比」之始。鄭眾「比方於物」、「託事於物」之界說，即是將比、興分立。而鄭眾解釋「興」時，並未言「託事於物」中事、物之關係，而鄭玄言「興」為「以善物喻善事」，明確表明了事、物之關係是「喻」的關係，這就把「興」視為「比」。然而在儒家詩教濃厚的漢代，比興二事均被視為「喻」。如孔安國注《論語》「詩可以興」以為興是「引譬連類」；⁷王逸注《楚辭·離騷》以為興即是「引類譬喻」。⁸此期之比興觀是從詩教角度言之。然魏晉南北朝後，主「比興分說」的學者，企圖將比興脫離了濃厚詩教，以文學的角度詮釋之。劉勰以「起情」釋「興」，以「附理」解「比」：「比者，附也；興者，起也。附理者切類以指事，起情者依微以擬議。起情故興體以立，附理故比例以生。」⁹宋人李仲蒙以「索物託情」、「觸物起情」分說比興：「索物以託情，謂之比，情附物者也；觸物以起情，謂之興，物動情者也。」¹⁰而朱熹最重視比興之分，他說：「比者，以彼物比此物也。」¹¹「興者，先言他物以引起所詠之詞也。」¹²又云：「比則取物為比，興則託物興詞。」¹³然朱熹愈是想區隔二者之別，卻是愈顯出其混亂，愈難以自圓其說，正如朱自清所云：「《詩集傳》以後，比興的意義纏夾得更

⁷ 何晏集解引孔安國注，見魏 Wei·何晏 He Yan 注，宋 Song·邢昺 Xing Bing 疏，《論語注疏》Lunyu zhushu，卷 17[juan 17]，收入李學勤 Li Xueqin 主編，《十三經注疏·論語注疏》Shisanjing zhushu·Lunyu zhushu，頁 237。

⁸ 漢 Han·王逸 Wang Yi 注，〈離騷〉“Lisao”，《楚辭》Chuci（上海[Shanghai]：上海書局 [Shanghai shuju]，1989 年），卷 1[juan 1]，頁 3。

⁹ 梁 Liang·劉勰 Liu Xie，〈比興〉“Bixing”，《文心雕龍》Wenxin diaolong（臺北[Taipei]：里仁書局[Liren shuju]，1984 年），頁 677。

¹⁰ 宋 Song·胡寅 Hu Yin，〈與李叔易書〉“Yu Li Shuyi shu”，《崇正辨斐然集》Congzheng bian Feiranji（北京[Beijing]：中華書局[Zhonghua Shuju]，1993 年），卷 18[juan 18]，頁 386。

¹¹ 宋 Song·朱熹 Zhu Xi，〈蠡斯〉“Zhongsi”，《詩集傳》Shiji chuan（臺北[Taipei]：藝文印書館[Yiwen yinshuguan]，1974 年），頁 17。

¹² 宋 Song·朱熹 Zhu Xi，〈關雎〉“Guanju”，《詩集傳》Shiji chuan，頁 17。

¹³ 宋 Song·朱熹 Zhu Xi，《楚辭集注》Chuci jizhu（臺北[Taipei]：文津出版社[Wenjin chubanshe]，1987 年），頁 1。

厲害了。說《詩》的人，你說你的，我說我的，越說越糊塗。」¹⁴比興之所以夾纏不清，實因以下幾點因素：一、中國詩學向來缺乏嚴格的概念界定，儒家又常常強調詩歌的教化作用，這使得詩的詩學價值與倫理價值常混為一談。二、比興本身就含有豐富的語境，具有多元的意義。就創作內容而言，比興有美刺政教、風人之致；亦有以性情為主，詩貴言志之意。而就創作手法而言，比興有佇興而就、興寄無端、情景交融、蘊含不盡、意在言外……等等意涵與詩學思維。故「比興分說」與「視興為比」，兩者均難以定其是非。由於《清詩話》保存了清代文學批評者的詩論，從該書可略知歷代詩學觀念之流變以及當代詩歌審美觀，筆者聚焦於「比」、「興」觀，經過閱讀、整理、研究之後，發現他們對「比」、「興」兩者之定義，不論其內涵或外延，都有顯著的差異性存在，於是筆者在以下章節中，嘗試透過比較、溯源等方法，釐清其差異處，並提出自己的看法。

自從漢代鄭玄從政教的角度闡說《詩經》之「比興」後，這種解釋方式建構了一種傳統，即「比與刺相關，興與美相連，比興是象徵政教之善惡。」這種以比興來表現美刺的象徵傳統，清初之馮班亦承繼之：

樂府本易事……李太白之歌行，祖述騷雅，下迄梁、陳七言，無所不包，奇中又奇，而字字有本，諷刺沈切，自古未有也。……又李西涯作詩三卷，次第詠古，自謂樂府。此文既不諧於金石，則非樂也；又不取古題，則不應附於樂府也；又不詠時事……不應曰樂府也。……西涯之詞，引繩切墨，議論太重，文無比興，非詩之體也。¹⁵

馮班以為李白祖述騷雅，諷刺沈切。而李東陽之詩既不詠時事，且議論太過，文無比興。馮班以為詩要能反應時事，美刺政教，但其手法不能直議其事，

¹⁴ 朱自清 Zhu Ziqing, 《詩言志辨·比興》 *Shiyan zhibian · bixing* (臺北[Taipei]: 開今文化事業公司[Kaijin wenhua shiye gongsi], 1994年), 頁235。

¹⁵ 清 Qing·馮班 Feng Ban, 《鈍吟雜錄》 *Dunyin zalu*, 收於《清詩話》 *Qing shihua*, 頁39。

而要用比興之方式。馮班贊美杜甫、元白等人「指論時事，頌美刺惡，合於詩人之旨。忠志遠謀，方為百代鑒戒，誠傑作絕思也。」¹⁶批評吳兢「長於考證，昧於文外比興之旨，其言若此，有似鼓瑟者之記其柱也。」¹⁷馮班生於明亡清初之際，而倡以比興之方式來表達怨刺之情，實有其苦衷深意。

若說馮班主張比興與其所處的政治環境有關的話，那麼吳喬主張比興則主要是著眼於詩學本身之問題。¹⁸吳喬以為比興是《詩經》的傳統創作手法，強調詩應注重寄託象徵。吳喬從賦比興的角度言唐、宋、元、明之詩：

晚唐雖不及盛唐、中唐，而命意布局寄託固在。宋人多是實話，失三百篇之六義。元詩猶在深入處。明詩唯堪應酬之用，何足言詩？

明人多賦，興、比則少，故論唐詩亦不中窾。¹⁹

吳喬以為唐詩之所以優於宋、元、明詩乃在於「命意布局寄託固在」；若有比興，方可論詩。而有比興寄託，正是作詩者不落死句，而能悟入三百篇的不二法門：「作詩者於唐人無所悟入，終落宋、明死句。貴悟之言是也，但不言六義，從何處下手而得悟入？」²⁰吳喬認為「六義」正是妙悟入唐詩之機要。其實，持平而論，唐詩、宋詩互有優劣，各有擅場，吳喬所言「宋人多是實話，失三百篇之六義」，僅就唐詩的優勝處而發，未免

¹⁶ 清 Qing·馮班 Feng Ban，《鈍吟雜錄》*Dunyin zalu*，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 42。

¹⁷ 清 Qing·馮班 Feng Ban，《鈍吟雜錄》*Dunyin zalu*，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 42。

¹⁸ 張健 Zhang Jian，《清代詩學研究》*Qingdai shixue yanjiu*（北京[Beijing]：北京大學出版社[Beijing daxue chubanshe]，1999 年），頁 173。

¹⁹ 清 Qing·吳喬 Wu Qiao，《答萬季野詩問》*Da Wan Jiye shi wen*，第 3 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 25-26、30。

²⁰ 清 Qing·吳喬 Wu Qiao，《答萬季野詩問》*Da Wan Jiye shi wen*，第 12 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 28。

失之偏頗。其實，要理解唐詩、宋詩，還需全面考量時代背景、文學總體發展趨勢等等因素。吳喬又運用比興寄託來解讀唐詩：

韓偓〈落花〉云：「眼尋片片隨流去」，言昭宗之出幸也。「恨滿枝枝被雨侵」，言諸王之被殺也。「縱得苔遮猶慰意」，望李克用、王師範之勤王也。「若教泥汗更傷心」，恨韓建之為賊臣弱帝室也。「臨塔一盞悲春酒，明日池塘是綠陰」，悲朱溫之將篡弑也。²¹

像這樣的詮釋方式，正是黃庭堅所謂的「物物皆有所託」。吳喬即用此方式解李商隱之詩，著《西崑發微》一書。該書把李商隱之〈無題詩〉用比興方式解讀，稱〈無題詩〉「絕非艷情」，乃是政治詩，於是李商隱就被放入風騷的傳統中來了。²²吳喬又說：「如少陵〈麗人行〉，不知五楊所為，則『丞相嗔』之意沒矣。『落日留王母』之刺太真女道士亦然。馬嵬事，鄭畋云：『終是聖明天子事，景陽宮井又何人？』與少陵『不聞夏殷衰，中自誅褒姒』正同。」²³吳喬以為詩不同於文，文有一定之意，顯然可見，而詩則必需注意比興寄託，唯有熟讀史書，知其時事、處境，方能知其意之所從生。

王夫之則由「情」與「景」言比興。不管是鄭眾「託事於物」，劉勰的「起情附理」，李仲蒙的「索物託情」，朱熹的「此物彼物」，都涉及「事」與「物」、「情」與「理」、「物」與「情」之間的二元關係。王夫之也注意到情景與比興的關係。他說：

興在有意無意之間，比亦不容雕刻；關情者景，自與情相為珀芥也。情景雖有在心在物之分，而景生情，情生景，哀樂之觸，榮悴之迎，互藏其宅。

²¹ 清 Qing·吳喬 Wu Qiao，《答萬季野詩問》*Da Wan Jiye shi wen*，第 16 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 31。

²² 張健 Zhang Jian，《清代詩學研究》*Qingdai shixue yanjiu*，頁 188。

²³ 清 Qing·吳喬 Wu Qiao，《答萬季野詩問》*Da Wan Jiye shi wen*，第 14 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 30。

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。

煙雲泉石，花鳥苔林，金鋪錦帳，寓意則靈。若齊、梁綺語，宋人搏合成句之出處，役心向彼掇索，而不恤己情之所自發，此之謂小家數，總在圈續中求活計也。²⁴

王船山以為寫景要與所抒之情相融洽，情景要「互藏其宅」；又認為若是將情景分開，就會造成情不足興，而景非其景的狀況；而寫詩若無真情實意，不能由自己的思想感情出發，只是掇索成篇，那就墮入小家數了。王夫之以為詩之情與景原來是二而一的東西，詩人寫山川花草，日月風雪，無不是詩人一片真情的體現。正如他所說「不能作景語，又何能作情語耶！古人絕唱句多景語，如『高臺多悲風』、『胡蝶飛南園』、『池塘生春草』、『亭皋木葉下』、『芙蓉露下落』，皆是也，而情寓其中矣。」²⁵而王船山更進一步以「興」為「情」，對孔子創立的興、觀、群、怨，他直接以「情」釋「興」：

「詩可以興、可以觀、可以群、可以怨。」盡矣。辨漢、魏、唐、宋之雅俗得失以此，讀三百篇者必此也。「可以」云者，隨所以而皆可也。於所興而可觀，其興也深；於所觀而可興，其觀也審。以其群者而怨，怨愈不忘；以其怨者而群，群乃益摯。出於四情之外，以生起四情；遊於四情之中，情無所窒。作者用一致之思，讀者各以其情自得。²⁶

²⁴ 以上三條見均於清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi，《薑齋詩話》*Jiangzhai shihua*，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 6、8、11。

²⁵ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi，《薑齋詩話》*Jiangzhai shihua*，卷下[*juan xia*]，第 24 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 14。

²⁶ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi，《薑齋詩話》*Jiangzhai shihua*，卷上[*juan shang*]，第 2 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 3。

在這裡，船山對興、觀、群、怨提出了不同於先儒的理解，其要點有三：「一是打破原來孤立的解釋，而認為四者是相互聯繫和轉化的。興與觀可相互轉化，群與怨亦密不可分，這就充分肯定了興、觀、群、怨四者在藝術上具有相當大的靈活性；二是以興、觀、群、怨為四情，即詩人所要表達的四種主要感情，這跳出了『教化』的窠臼，而轉向了審美情感。三是將作者之思與讀者之情分開來：『作者用一致之思，讀者各以其情自得。』承認『作者何必然，讀者何必不然』這一藝術欣賞中的重要規律。」²⁷王夫之對「興觀群怨」的新詮，確有其創新之處。「詩言志」所探求的「詩人之旨」，「詩言情」所探討的「詩人之情」，也都是詩人在詩作所要呈現的。

王夫之從「情」與「景」之角度去說「比興」；而葉燮與沈德潛師生二人，則以「物我關係」談「比興」。葉燮曰：

原夫詩者之肇端，而有事乎此也，必先有所觸以興起其意，而後措諸辭，屬為句，敷之而成章。其有所觸而興起也，其意其辭其句，劈空而起，皆自無而有，隨在取之於心，出而為情、為景、為事，人未嘗言之，而自我始言之，故言者與聞其言者，誠可悅而永也。²⁸

葉燮此段詩話，揭示了比興與詩歌創作中的物我關係。葉燮以為詩之創作，是因為作者觸興而起，心有所感，才能敷以成文，否則即非「我之詩」。在此「興」是觸物起情，是客觀物象觸發了主觀之情志，物象與情志之交融，自然塑造出主客統一、物我相諧的詩歌形象，形成了耐人尋味的藝術境地。葉燮以為觸興起意之詩文，必能見出性情而避免陳陳相因，能「詩

²⁷ 袁行霈 Yuan Xingpei、孟二冬 Meng Erdong、丁放 Ding Fang，《中國詩學通論》*Zhongguo shixue tonglun*（安徽[Anhui]：安徽教育出版社[Anhui jiaoyu chubanshe]，1994年），頁827。

²⁸ 清 Qing·葉燮 Ye Xie，《原詩》*Yuanshi*，卷1[*juan 1*]，內篇上[*neipian shang*]，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁567。

以人見，人以詩見」，具有個人鮮明之特色。另外，葉燮非常強調詩歌創作過程中，形象思維之作用。他說：「言在此而意在彼，泯端倪而離形象，絕議論而窮思維。」²⁹通過生動的形象，傳達出含蓄無垠、思致微妙的情感。而葉燮的學生沈德潛亦繼承其說，

事難顯陳，理難言罄，每託物連類以形之；鬱情欲舒，天機隨觸，每借物引懷以抒之。比興互陳，反覆唱嘆，而中藏之歡愉慘戚，隱躍欲傳，其言淺，其情深也。³⁰

沈氏所謂「託物連類」，就是「以彼物比此物」的「比」，所謂「借物引懷」就是「先言他物以引起所詠之詞也」的「興」，比興交相為用，才能將難言之隱、難陳之事曲折寫出，而收到語言淺情深之效果。³¹由此可見，沈氏也是從物我關係來言比興。歸納而言，王夫之將「比興」與「情景」聯繫在一起，試圖在比興說與情景論間架設起一座橋樑。而沈德潛、葉燮師生二人均從物我關係說比興。

在清代，對「興」義的強調更為突出，而且提出了更高的要求。李重華曾曰：

興之為義，是詩家大半得力處。無端說一件鳥獸草木，不明指天時而天時恍在其中；不顯言地境，而地境宛在其中；且不實說人事，而人事已隱約流露其中。故有興而詩之神理全具也。」³²

²⁹ 清 Qing·葉燮 Ye Xie，《原詩》*Yuanshi*，卷2[*juan 2*]，內篇下[*neipian xia*]，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁584。

³⁰ 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*，卷上[*juan shang*]，第2條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁523。

³¹ 袁行霈 Yuan Xingpei、孟二冬 Meng Erdong、丁放 Ding Fang，《中國詩學通論》*Zhongguo shixue tonglun*，頁955。

³² 清 Qing·李重華 Li Chonghua，《貞一齋詩說》*Zhenyi zaishishuo*，第33條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁930。

李重華是沈德潛的知己，其論詩可能受到葉燮、沈德潛的影響。³³而此處之「興」，可以是「寄託」之意，他曾贊美李商隱七絕「寄託深而措辭婉」，³⁴可見他相當重視詩之寄託；同時，興亦可以是「興象託物」之意，他曾說：「寫景是詩家大半工夫，非直即眼生心，詩中有畫，實比興不踰乎此。」³⁵主觀抽象之情必賴客觀具象之物得以表現，然物我必須不即不離、不脫不黏。李重華以為興象託物之物，是再創作之物，而非「即眼生心」的自然之物。「感物起興」利於情志的抒發，因而李重華特重「興」，故言「興之為義，是詩家大半得力處」。然而賦、比、興都是文學創作的手法，李重華特誇「興」之功能，實非持平之論。

由於清詩論家太過重視比興而輕視賦，吳雷發對此現象提出了反面意見：

嘗見論人詩者，謂賦體多而興比少。此世俗之責人無已也。詩豈以興比為高而賦為下乎？如詩果佳，何論興比賦；設令不佳，而謬學興比，徒增醜態耳。況詩在觸景生情，何必先橫興比賦三字於胸。今必以備體為工，無乃陋甚。³⁶

雷發所言，亦是中之之論。杜甫許多詩都是用賦寫成，但不妨礙他是個偉大的詩人。而隨著比興觀不斷的遞變，其意涵也逐漸擴大。「比興」本是做為《詩經》的修辭手法，然後代已上升為中國詩歌獨特的表現方法；「比

³³ 郭紹虞在校點本《清詩話》前言中言：「此書《貞一齋詩話》分二部分：前一部分論詩答問三則，綜論詩理；後一部分〈詩談雜錄〉則拾掇瑣語，似有仿《葉燮》原詩分內外之意。……其論詩宗旨雖出於張匠門，而與葉燮同里，又深受葉氏影響。」收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 23。

³⁴ 葉燮，《原詩》卷四外篇下曰：「李商隱七絕，寄託深而措辭婉，實可空百代而無其匹也。」收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 610。

³⁵ 清 Qing·李重華 Li Chonghua，《貞一齋詩說》*Zhenyi zaishishuo*，第 44 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 931。

³⁶ 清 Qing·吳雷發 Wu Leifa，《說詩管蒯》*Shuoshi jiankuai*，第 4 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 897。

興」不再是《詩經》原始的修辭譬喻技巧，它與中國詩學的思維方式緊密相連。

參、比興與創作內容

一、以意為主

言意論是中國古代美學的重要思想。言與意的關係，就是「藝術構思活動」和「藝術傳達活動」的統一。而「以意為主」，是《清詩話》中，很常見的重要觀點。王夫之即言：

無論詩歌與長行文字，俱以意為主。意猶帥也，無帥之兵，謂之烏合。李、杜之所以稱大家者，無意之詩，十不得一二也。煙雲泉石，花鳥苔林，金鋪錦帳，寓意則靈。若齊梁綺語，宋人搏合成句之出處，役心向彼掇索，而不恤情之所自發，此之謂小家數，總在圈績中求活計也。³⁷

船山以為「意猶帥也」，「作品」好比軍隊，「意」好比軍隊之統帥，沒有統帥，軍隊是一群烏合之眾，毫無戰鬥力可言；有了統帥，才能駕馭全局，指揮若定。詩文中若有「意」，則煙雲泉石、花鳥苔林、金鋪錦帳無一不靈，全具生命力；反之，若是以意徇辭，不從自身情感出發，必然走向齊梁、宋人之歧路。王船山又云：「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，皮屑紛飛，何嘗動得一絲紋理？以意為主，勢次之。勢者，意中之神理也。」³⁸若說「意」是主帥，則「勢」有如主帥之首腦，它居於戰事成敗最關鍵之位置。王夫之以為詩若有「意」有「勢」，雖艷詩亦是好詩，他讚許李白〈烏棲曲〉

³⁷ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi,《薑齋詩話》*Jiangzai shihua*, 卷下[*juan xia*], 第2條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁8。

³⁸ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi,《薑齋詩話》*Jiangzai shihua*, 卷下[*juan xia*], 第3條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁8。

「寓意高遠，尤為雅奏。」³⁹這首詩是寫吳王與西施的故事，雖是「述歡好者」，但旨在諷刺吳王的荒淫無恥，並非欣賞其人其事，且用筆止於所當止。因為立意高遠，故王夫之給予極高之評價。⁴⁰而若能循意得勢，虛實結合，便可產生「墨氣所射，四表無窮，無字處皆其意也」之效果。⁴¹中國藝術講究虛實相生，意到可以筆不到；又講求「留白」的藝術，不論建築、戲劇、繪畫都是「留得無邊在」，⁴²中國人擅於以空虛襯託實景，墨

³⁹ 見清 Qing · 王夫之 Wang Fuzhi, 《薑齋詩話》 *Jiangzai shihua*, 卷下[*juan xia*], 第 46 條云:「艷詩有述歡好者,有述怨情者,三百篇亦所不廢……。」收於《清詩話》 *Qing shihua*, 頁 21。

⁴⁰ 關於「勢」的內涵既如上述,那麼詩人如何「取勢」呢?為什麼說「取勢」是孕育審美意象的過程呢?王夫之說:「唯謝康樂為能取勢,婉轉屈伸以求盡其意。意盡則止,殆無剩語。天矯連蜷,煙雲繚繞,乃真龍,非畫龍也。」大陸學者曹毓生以為,所謂「取勢」,就是詩人在審美感興中審美地感知並把握客體的「形」與最能顯現客體本質規律的「神」。當然,王夫之並沒有使用「審美感興」與「審美感知」等術語,但字裏行間是蘊含著這個意思的。這麼獲得的原於客體的「神理」無疑是多側面,多層次的。其中有些系構成「意象」之所必需,有些則不然。此外,客體之「神理」的某些較為隱蔽的因素則尚待深入體察。詩人必須嘔心瀝血,碧落黃泉,進一步開掘,發現,並精心選擇,以便恰到好處地既表達主觀之「意」,又再現客體之真。這就是主觀之「意」能動地寓於客體的過程,是客體被感知,被選擇,被淘汰,即被「意」滲透的過程,也就是循「意」得「勢」,以「勢」達「意」的過程。凡屬善於取「勢」的詩人,在這個過程中,必能使「意」、「象」相當,並醞釀出二者的完全交融。而一旦完全交融,審美意象就形成了。只要詩人之「意」已由「勢」達,就無須再添任何蛇足。這樣的審美意象就顯得乾淨利索。再經由語言文字固定為詩歌形象,必將情深意厚,逼真傳神,如同生龍活虎一般。見曹毓生 Cao Yusheng,〈略論王夫之詩論中的意勢及其他〉“Luelun Wang Fuzhi Shilun zhong de yishi ji qita”, http://www.chl.hbnu.edu.cn/xszl/detail.asp?n_id=353, 2007 年 8 月 30 日擷取。

⁴¹ 見清 Qing · 王夫之 Wang Fuzhi, 《薑齋詩話》 *Jiangzai shihua*, 卷下[*juan xia*], 第 42 條曰:「論畫者曰:『咫尺有萬里之勢。』一『勢』字宜著眼。若不論勢,則縮萬里於咫尺,直是《廣輿記》前一天下圖耳。五言絕句以此為落想時第一義。唯盛唐人能得其妙。如『君家住何處,妾住在橫塘,停船暫借問,或恐是同鄉』。墨氣所射,四表無窮,無字處皆其意也。」收於《清詩話》 *Qing shihua*, 頁 19。

⁴² 宗白華 Cong Baihua,《美學的散步》 *Meixue de sanbu* (臺北[Taipei]:洪範書店[Honghuan shudian], 1984 年), 頁 50。有關中國藝術中的「留白」現象,又可參見蔣勳 Jiang Xun,

氣所射，四表無窮。中國人對「道」的體驗，是「於空寂處見流行，於流行處見空寂。」王夫之此種詩學思想正是體現著其「道器合一，體用不二」的哲學思想。同時，也是體現著中國人的生命情調和中國藝術精神與特徵。

而王船山論詩雖標舉「以意為主」，但「意」並非是孤立的，須「以主待賓」，主賓相輔相成。他說：「詩文俱有主賓，無主之賓，謂之烏合。」⁴³詩歌的美好非僅是文字的美好，而是與情感兩者相互融洽，互藏其宅；也就是意與言兩者的妙合無垠，渾然一體；內容與形式的統一合諧。故李重華《貞一齋詩說》第 62 條也說：「作詩從形跡處求工，便是巧匠鑄雕，美人梳掠，決非一塊生氣浩然從肝腑流出。」⁴⁴黃子雲《野鴻詩的》亦談到「三百篇下迄漢、魏、晉，言情之作居多，雖有鳥獸草木，藉以興比，非僅描摹物象而已。」⁴⁵由此可知，寓意則鳥獸草木則靈，生氣流動，否則如槁木死灰。

「意」為詩歌之靈魂和統帥，它有如血脈貫穿全篇，而煉字煉句都是為全篇完整之形象而努力，也就是言為意而服務。沈德潛《說詩啐語》卷下第 33 條即說：「古人不廢鍊字法，然以意勝而不以字勝，故能平字見奇，常字見險，陳字見新，樸字見色。近人挾以鬥勝者，難字而已。」⁴⁶若只是在文字上取巧鬥勝，毫無意趣，自不足觀。吳雷發《說詩管蒯》第 8 條也說：「意餘於詞，雖淺而深；辭餘於意，雖工亦拙；詞盡而意亦盡，皆無當於風人者。」⁴⁷寧可意餘詞而不可詞餘意。李重華《貞一齋詩說》「論詩

〈中國藝術的時間與空間〉“Zhongguo yishu de shijian yu kongjian”，《美的沈思》*Mei de chensi*（臺北[Taipei]：雄獅圖書股份有限公司[Xongshi tushu gufen youxian gongsi]，1986 年），頁 96-114。

⁴³ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi，《薑齋詩話》*Jiangzai shihua*，卷下[*juan xia*]，第 6 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 9。

⁴⁴ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 933。

⁴⁵ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 853。

⁴⁶ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 549。

⁴⁷ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 898。

答問三則」第二則亦云：「古人命意以遣詞，非因詞以造意也。」⁴⁸袁枚《續詩品》「崇意」一則也談到「意似主人，辭如奴婢。主弱奴強，呼之不到。穿貫無繩，散錢委地，開千枝花，一本所繫。」⁴⁹以上諸條例均說明了「言」是為「意」而服務，意為主，言為奴。

而沈德潛則提出「意在筆先」以闡明其言意觀：

寫竹者必有成竹在胸，謂意在筆先，然後著墨也。慘澹經營，詩道所貴。倘意旨間架，茫然無措，臨文敷衍，支支節節而成之，豈所語於得心應手之技乎？⁵⁰

沈氏以為「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。」⁵¹詩人平日須慘澹經營，日積月累。待到時機成熟，觸景生情，緣興而發；詩人成竹在胸，意在筆先，此時得心應手，著墨一氣呵成，文意連貫。反之，則是破碎支節之詩。故沈氏又說：「若胸無感觸，漫爾抒情，縱辦風華，枵然無有。」⁵²另外，沈德潛《說詩碎語》卷上第7條提出「以意運法」之觀點：

詩貴性情，亦需論法，雜亂而無章，非詩也。然所謂法則，行所不得，不行，止所不得，不止，而起伏照應，承接轉換，自神明變化於其中；若泥定此處應如何，彼處應如何，不以意運法，轉以意從法，則死法矣。⁵³

⁴⁸ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁922。

⁴⁹ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁1029。

⁵⁰ 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*，卷下[juan xia]，第32條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁548。

⁵¹ 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*，卷下[juan xia]，第10條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁525。

⁵² 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*，卷上[juan shang]，第4條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁524。

⁵³ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁524。

所謂「性情」，就是儒家所宣揚的「溫柔敦厚」、「怨而不怒」的思想感情，所謂「論法」就是強調學古，摩取聲調，講求詩歌格律。⁵⁴而以意運法之意，即是與「詩貴性情」之性情相通。沈德潛認為若是以意從法，削足適履，就是死法，若能以意運法，神明變化，便是活法。

李重華以為「詩有三要」，即「音」、「象」、「意」，並歸結為「意立象與音隨之。」⁵⁵又說：「夫詩以運意為先，意定而徵聲選色，相附成章；必其章、其聲、其色，融洽各從其類，方得神彩飛動，所謂言語通眷屬是也。今必意詞相背，譬猶觀長風寫作靜水，烘淡月繪作頽雲，無怪守其言者，終身不得佳作也。」⁵⁶李重華以運意為先，但運意是從作者抒發思想感情的角度立論的。這與沈德潛之「以意運法」之「意」，都是從「性情」而言。

趙執信《談龍錄》第 21 則曰：

余讀《金史·文藝傳》真定周昂德卿之言曰：「文章工於外而拙於內者，可以警四筵而不可以適獨坐，可以取口稱而不可以得首肯。」又云：「文以意為主，以語言為役，主強而役弱，則無令不從。今人往往驕其所役至跋扈難制，甚者反役其主，雖極詞語之工，而豈文之正哉？」余不覺俛首至地。蓋自明代迄今，無限鉅公，都

⁵⁴ 蔡鎮楚 Cai Zhenchu,《詩話學》*Shihua xue* (長沙[Changsha]: 湖南教育出版社[Hunan jiaoyu chubanshe], 1990 年), 頁 271。

⁵⁵ 李重華,《貞一齋詩說》「論詩答問三則」第一則：「詩有三要，曰發蘊於音，徵色於象，運神於意。……故詩家寫景，是大半工夫。今讀古人詩，望而知為誰氏作。象固然矣，斯不獨徵聲，又當選色也。意之運神，難以言傳，其能者常在有意無意間。何者？詩緣情而生，而不欲直致其情；其蘊含只在言中，其妙會更在言外。易曰：『鼓之舞之以盡神。』善寫意者，意動而其神躍然欲來，意盡而其神渺然無際，此默而成之，存乎其人矣。曰：是三者孰為先？曰：『意立象與音隨之。』」收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 921。

⁵⁶ 清 Qing·李重華 Li Chonghua,《貞一齋詩說》*Zhenyi zaishishuo*,「詩談雜錄」第 98 條，收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 938。

不曾有此論到胸次。嗟呼！又何尤焉！⁵⁷

周昂所云，雖是論「文」之語，卻可移以論「詩」。他以為文學作品，內容和形式都很重要，但仍須以內容為主，而以形式為副。趙執信對於周昂「文以意為主，以言語為役」的看法，「俛首至地」，深為佩服。自然是表示他主張詩亦當以「意」為主。《談龍錄》第 7 則推許吳喬「詩之中需有人在」⁵⁸一語，正可與此同參。⁵⁹不過趙執信所主張的「以意為主」，並不只是吳喬所說的「詩之中需有人在」而已，它還包含有「詩外尚有事在」的另一層意思。《談龍錄》第 16 條云：「詩人貴知學，尤貴知道。東坡論少陵詩外尚有事在，是也。劉賓客詩云：『沈舟側畔千帆過，病樹前頭萬木春。』有道之言也。白傳極推之。余嘗舉似阮翁，答曰：『我所不解。』」⁶⁰可見趙氏主張詩要「載道」，詩人也要知「道」。也就是說，作品需有其諷諭，有其寄託。他稱讚馮班能夠「原本風騷，務裨風教」，都是旨在肯定詩的政教功能。就因為如此，他特別推尊杜甫和白居易的一些詩篇，而對王士禛的神韻之說，力加排斥。⁶¹王士禛云：「古人只取興會妙超，不似後人章句，但作里鼓也。」⁶²又認為「『沈舟側畔千帆過，病樹前頭萬木春。』等句，最為下劣。」⁶³趙執信所稱者，恰是王士禛所譏者，可見二人詩論南轅北轍。

⁵⁷ 清 Qing·趙執信 Zhao Zhixin，《談龍錄》*Tan long lu*，第 21 則，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 314。

⁵⁸ 清 Qing·趙執信 Zhao Zhixin，《談龍錄》*Tan long lu*，第 7 則，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 311。

⁵⁹ 吳宏一 Wu Hongyi，《清代文學批評論集》*Qingdai wenxue piping lunji*（臺北[Taipei]：聯經出版事業公司[Lianjing chuban shiye gongsi]，1998 年），頁 183。

⁶⁰ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 313。

⁶¹ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 184。

⁶² 清 Qing·王士禛 Wang Shizhen，《漁洋詩話》*Yuyang shihua*，卷上[juan shang]，第 97 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 183。

⁶³ 清 Qing·王士禛 Wang Shizhen，《香祖筆記》*Xiangzu biji*（臺北[Taipei]：廣文書局[Guanwen shuju]，1968 年），卷 5[juan 5]，頁 85-86。

詩雖「以意為主」，然「意」須平和中正，沈德潛以為「用意過深，使氣過厲，抒藻過穠，亦是詩家一病。故曰『穆如清風』」⁶⁴，又說：「凡習於聲歌之道者，鮮有不和平其心者也。今人忌才揚己，揜拳露臂，觀其意氣，可覘所養矣。」⁶⁵唯有和平中正之意，方能讓人有如沐春風之感。沈氏以為「意」在過與不及之間，詩人必須取其中庸，而避免「意露」或「意盡」：「意主渾融，惟恐其露；意主蹈厲，惟恐其藏。究之恐露者味而彌旨；恐藏者盡而無餘。」⁶⁶而葉燮、薛雪師生二人以主賓說言意，並強調意不能逞博：

作詩文有意逞博，便非佳處。猶主人勉強徧處請生客，客雖滿座，主人無自在受用處。⁶⁷

有意逞博，翻書抽帙活剝生吞，搜新炫奇；猶夫生客滿座，高貴接席，為主人者，虛躬浹洽，有何受用處？不若知己數人，賓主相忘，談經論史，其樂何如邪！⁶⁸

賓主有傾蓋如故，亦有話不投機半句多，唯有賓主自在自適，相融相洽，互為一體，方能情投意合，彼此受用，主客盡歡。而言意之關係，亦是如此。

⁶⁴ 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩晬語》*Shuoshi cuiyu*，卷下[*juan xia*]，第 35 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 549。

⁶⁵ 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩晬語》*Shuoshi cuiyu*，卷下[*juan xia*]，第 85 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 557。

⁶⁶ 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩晬語》*Shuoshi cuiyu*，卷下[*juan xia*]，第 36 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 549。

⁶⁷ 清 Qing·葉燮 Ye Xie，《原詩》*Yuanshi*，卷 4[*juan 4*]，外篇下[*waipian xia*]，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 606。

⁶⁸ 清 Qing·薛雪 Xue Xue，《一瓢詩話》*Yipiao shihua*，第 64 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 690。

二、意在言外

中國詩論相當重視言外之意，劉勰說：「隱以複意為工。」皎然云「詩貴兩重意。」司空圖「三外」之說，都是非常具有代表性之看法。清代詩論也極是重視「意在言外」，葉燮曰：「詩之至處，妙在含蓄無垠，思致微妙。其寄託在可言不可言之間，其指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，所以為至也。」⁶⁹雖然言外之意「冥漠恍惚」，但它終究與言內之意不可分割的，它是言內之意的擴大與延伸，離開言內之意抽象地談論言外之意，是毫無價值的神祕論。而言外之意與文學形象有著密切的關係，它在辭中隱然可見，然而不經過一番思索體會又不可一目了然。⁷⁰它有時必須通過各種藝術手法而達其「意在言外」之效果。如有通過對比襯託手法以表現之者，沈德潛說：

王龍標絕句，深情幽怨，意旨微茫，「昨夜風開露井桃」一章，只說他人承寵，而己之失寵，悠然可思，此求響於絃指外也。「玉顏不及寒鴉色」兩言，亦復優柔婉約。⁷¹

王昌齡只言得寵者，讀者須悟失寵者之怨；而詩人越是寫寒鴉之幸，越見其宮女之不幸。作者「言在此」，讀者須悟作者「意在彼」的絃外之音。詩中只出現對比的一方，而另一方隱於言外，詩人用意婉曲，引而不發。沈德潛以為七言絕句以「語近情遙，含吐不露為主。只眼前口頭

⁶⁹ 清 Qing·葉燮 Ye Xie，《原詩》*Yuanshi*，卷 2[*juan 2*]，內篇下[*neipian xia*]，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 584。

⁷⁰ 曾祖蔭 Zen Zuyin，〈第四章言意論〉“Disizhang yenyi lun”，《中國古代文藝美學範疇》*Zhongguo gudai wenyi meixue fanchou*（臺北[Taipei]：文津出版社[Wenjin chubanshe]，1987 年），頁 243。

⁷¹ 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩晬語》*Shuoshi cuiyu*，卷上[*juan shang*]，第 124 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 542。

語，而有絃外音味外味，使人神遠。」⁷²為佳。王昌齡論「七絕」可謂深味「三外」意趣。詩人亦有用「反襯」手法以求其意外意、情外情者，王夫之言：

「昔我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏。」以樂景寫哀，以哀景寫樂，一倍增其哀樂。知此，則「影靜千官里，心蘇七校前」，與「唯有終南山色在，晴明依舊滿長安。」情之深淺宏隘見矣。況孟郊之乍笑而心迷，乍啼而魂喪者乎？⁷³

楊柳是樂景，出征是哀情；雨雪是哀景，歸家是樂情。杜甫「影靜」二句是以驚魂甫定之狀反襯其喜不自勝，可說是以哀態寫樂情。王夫之是一位重比興、重詩教的批評家，他主張以樂景寫哀、以哀景寫樂的反襯法，強調迴旋含蓄的表現方式，故而反對孟郊、元稹、白居易等人直露之詩。他以為詩應以意為主，以興出之，有意無意之間，情景對比反襯，更收藝術之效。王夫之可謂是識趣甚高，藝術嗅覺十分敏銳的詩學專家。

也有使用比興象徵手法而突顯意在言外之趣，施補華即言：

三百篇比興為多，唐人猶得此意。同一詠蟬，虞世南「居高聲自遠，端不藉秋風」，是清華人語；駱賓王「露重飛難進，風多響易沈」，是患難人語；李商隱「本以高難飽，徒勞恨費聲」，是牢騷人語，比興不同如此。⁷⁴

虞世南、駱賓王、李商隱三人均詠蟬自況，然因各人境遇不同，觸物興會，其言外之意自是不同。薛雪言「有就此處說者，有就比處說者，皆比興之

⁷² 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*，卷上[*juan shang*]，第 123 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 542。

⁷³ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi，《薑齋詩話》*Jiangzai shihua*，卷上[*juan shang*]，第 4 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 4。

⁷⁴ 清 Qing·施補華 Shi Buhua，《峴傭說詩》*Xianyong shuoshi*，第 8 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 974。

流耳。」⁷⁵讀者應以意逆志，推其用心。另外，亦可通過象徵手法收「意在言外」之功：

阮公詠懷，反覆零亂，寄興無端，和愉哀怨，倏詭不羈，讀者莫求歸趣，遭阮公之時，自應有阮公之詩也。箋釋者必求時事以實之，則鑿矣。⁷⁶

阮詩由於多用象徵手法，使言外之意較為隱晦，讀者仍可以自行揣摩領會，然不可實指。作者寄興在「有意無意之間」，讀者「可解不可解之會」。象徵之詩常是意旨迷茫，讀者「講解切不可穿鑿傳會」⁷⁷吳雷發即認為詩貴寓意，解詩者不必強加己意入詩：

夫詩豈不貴寓意乎？但以為偶然寄託則可，如必以此意強入詩中，詩豈肯為俗子所驅遣哉？總之：詩需論其工拙，若寓意與否，不必屑屑計較也。大塊中景物何限，會心之際，偶爾觸目成吟，自有靈機異趣。倘必拘以寓意之說，是錮人聰明矣。⁷⁸

比興之詩要「不即不離」，既要依於物，又要不黏於物，才具飄渺之致，若實指其事，強加己意，都會限制人的天機靈趣。吳雷發之說與現代詮釋學之理論不謀而合，詮釋學思維從「照原意」的「重建」式理解，經過「較好地理解」，再轉化成高達美所謂的「不一樣地」相異理解。高達美認為若鎖定作者原意或客觀歷史實境，去進行重建或重構是無法達致顯見成效的進展，反而是倒退的回向過去。高達美說：「只有當文本每一次都以不

⁷⁵ 清 Qing·薛雪 Xue Xue，《一瓢詩話》*Yipiao shihua*，第 143 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 702。

⁷⁶ 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*，卷上[*juan shang*]，第 56 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 531。

⁷⁷ 清 Qing·薛雪 Xue Xue，《一瓢詩話》*Yipiao shihua*，第 14 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 680。

⁷⁸ 清 Qing·吳雷發 Wu Leifa，《說詩管蒯》*Shuoshi jiankuai*，第 18 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 901。

同的方式被理解時，文本才可以說得到理解。」又說：「對於一部文本或一件藝術作品之真正意義的汲取是永無止境的，這事實上是一個無限的過程。」一切文本基本上都具有「不可封閉」或說「不可終結」的特性。每一次的理解，都是一次新的視域融合。詮釋學學者強調作品內容與精神對每一個人產生直接且實際的影響，其重要性遠超過對一部著作原始撰寫狀況及作者意圖的客觀關聯之追究。⁷⁹作品一脫離母體，它就成為獨立存在之文本，讀者便賦予詮釋之權力，即便作者起於地下，亦無權過問。詮釋學學者「要求詮釋者優於他的對象的命題。」⁸⁰對詠史詩的詮釋、解讀，沈德潛、方薰、李重華也提出了類似詮釋學之觀點：

太沖詠史，不必專詠一人，專詠一事，己有懷抱，借古人事以抒寫之，斯為千秋絕唱。後人粘著一事，明白斷案，此史論，非詩格也。⁸¹

詠史詩今人皆雜議論，前人多有案無無斷之作，其諷刺勸意在言外，⁸²讀者自得之耳。⁸³

詠史詩不必鑿鑿指事實。⁸⁴

⁷⁹ 張鼎國 Zhang Dingguo,〈「較好地」還是「不同地」理解？從詮釋學論爭看經典註疏中的詮釋定位與取向問題〉“‘Jiaohaodi’ haishi ‘butongdi’ lijie? cong quanshixue lun zheng kan jingdian zhushu zhong de quanshi dingwei yu quxiang wenti”,《中國文哲研究通訊》[Zhongguo wenzhe yiajiu tongxun]卷9期3[vol. 9, no. 3] (1999年9月),頁93-94。

⁸⁰ 張鼎國 Zhang Dingguo,〈「較好地」還是「不同地」理解？從詮釋學論爭看經典註疏中的詮釋定位與取向問題〉“‘Jiaohaodi’ haishi ‘butongdi’ lijie? cong quanshixue lun zheng kan jingdian zhushu zhong de quanshi dingwei yu quxiang wenti”,頁95。

⁸¹ 清 Qing · 沈德潛 Shen Deqian,《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*,卷下[juan xia],第44條,收於《清詩話》*Qing shihua*,頁550。

⁸² 原文如此,筆者疑脫一「善」字,原文應為「其諷刺勸善意在言外」。

⁸³ 清 Qing · 方薰 Fang Xun,《山靜居詩話》*Shanjingju shihua*,第12條,收於《清詩話》*Qing shihua*,頁961。

⁸⁴ 清 Qing · 李重華 Li Chonghua,《貞一齋詩說》*Zhenyi zaishihua*,第40條,收於《清詩話》*Qing shihua*,頁930。

詠史記實事者，即史中贊論體。⁸⁵

由此可知，清代詩評家以為作者詠史不必粘著史實，雖為詠史，但要避免史法，要用詩體的特性去處理史料，否則就如「史論」或「贊論」。同時，也要求讀者不必鑿鑿事實，明白斷案。作者與讀者，都必須游離史實、依違史實。晚唐李商隱則是運用比興象徵詠史而且成就極高的詩人，其所作〈隋宮〉，堪稱箇中典範：

紫泉宮殿鎖煙霞，欲取燕城作帝家，玉璽不緣歸日角，錦帆應是到天涯，於今腐草無螢火，終古垂楊有暮鴉。地下若逢陳後主，豈宜重問後庭花？⁸⁶

詩人「攪碎古今，入其興會」，⁸⁷對史實史料的擷取，既不刻意求其實，也不著意於作一般的敘述。而對史實取其某一點，融入情景的描繪，令人生成篇終接混茫的藝術感受。這類詠史詩對史料的採用是蜻蜓點水式的，有時甚至如鏡花水月，不粘著，不拘泥。⁸⁸詩人點到即止，使讀者自悟。這種處理史實的手法，是融史實、情景、興寄於一爐，包容性更強，意蘊更豐富，此乃詠史詩的至高境界。曾祖蔭先生即認為「象徵在中國既有暗示之意，又有比喻之意。所謂暗示，即通過再現之生活的某種現象，間接地體現與此有聯繫之內容，象徵又可以說是比喻之擴大與延伸，是形象與某

⁸⁵ 清 Qing·李重華 Li Chonghua，《貞一齋詩說》*Zhenyi zaishihua*，第 41 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 931。

⁸⁶ 清 Qing·彭定求 Peng Dingqiu、沈三曾 Shen Sanceng 等人編校，《全唐詩》*Quan Tangshi*，冊 16[vol. 16]（北京[Beijing]：中華書局[Zhonghua shuju]，1990 年），卷 539[*juan 539*]，頁 6161。

⁸⁷ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi，《古詩評選》*Gushi pingxuan*，卷 2[*juan 2*]，收入清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi，《船山全書》[*Chuanshan quanshu*]冊 14[vol. 14]（長沙[Changsha]：嶽麓書社[Yuelu shushe]，1996 年），頁 1203。

⁸⁸ 孫立 Sun Li，〈論詠史詩的寄託〉“Lunyong shishi de jituo”，《中山大學學報》[*Zhongshan daxue xuebao*]期 1[no. 1]（1997 年），頁 87。

種觀念的重合，從這個意義上，又可以說它有比喻的意義。」⁸⁹象徵手法發揮了以一當十、以少勝多、詞約意豐、言有盡而意無窮之效應。

又，詩人常以男女比況君臣，以達絃外之音、風人之旨。李重華言：「天地間情莫深於男女；以故君臣朋友，不容直致者，多半借男女言之。風與騷，其大較已。⁹⁰施補華亦曰：「無題詩多有寄託，以男女比君臣，猶是風人之旨。其間意多沈至，詞不纖佻，非冬郎香奩可比。」⁹¹李氏、施氏觀察到風、騷、無題詩中，均有男女比君臣之現象，二人均認為只要內容有寄託，文字不輕佻，仍是符合風人之旨。反之，則遠離名教。沈德潛云：「《詩》本六籍之一，王者以之觀民風，考得失，非為艷情發也。雖四始以後，離騷興美人之思，平子有定情之詠；然詞則託之男女，義實關乎君父友朋。自梁、陳篇什，半屬艷情，而唐末香奩，益近褻嫚，失好色不淫之旨矣。此旨一差，日遠名教。」⁹²吳雷發也說：「古人宮閨詩固多寄託，然即事言情，亦無不可。惟命意要得風人之旨，辭須矜貴。其襲舊者固不可，求新而類詩餘，尤不可也。」⁹³吳氏認為宮閨詩須具以下五點：一、有寄託。二、宜直抒。三、得詩教。四、辭矜貴。五、異詞曲。由上諸條例，可見詠史詩、詠物詩、艷情詩等，都是作者透過比興手法來寄懷抱、抒衷情。詩若有比興寄託，就有象外之象、味外之味。沈德潛說：「古人意中有不得言之隱，借有韻語以傳之。如屈原江潭、伯牙海上，李陵河梁、

⁸⁹ 曾祖蔭 Zen Zuyin, 〈第四章言意論〉“Disizhang yenyi lun”, 《中國古代文藝美學範疇》*Zhongguo gudai wenyi meixue fanzhou*, 頁 249。

⁹⁰ 清 Qing · 李重華 Li Chonghua, 《貞一齋詩說》*Zhenyi zaishishuo*, 第 45 條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 931。

⁹¹ 清 Qing · 施補華 Shi Buhua, 《峴傭說詩》*Xianyong shuoshi*, 第 170 條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 993。

⁹² 清 Qing · 沈德潛 Shen Deqian, 《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*, 卷下[juan xia], 第 66 條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 554。

⁹³ 清 Qing · 吳雷發 Wu Leifa, 《說詩管蒯》*Shuoshi jiankuai*, 第 25 條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 903。

明妃遠嫁，或忼慨吐臆，或沈結合悽，長言短歌，俱成絕調。」⁹⁴吳雷發也云：「真中有幻，動中有靜，寂處有音，冷處有神，句中有句，味外有味，詩之絕類離群者也。」⁹⁵沈氏、吳氏說明了詩若要有「絕調」、「絕類離群」之特殊面貌，捨「比興」而別無他途。⁹⁶

肆、比興與創作手法

一、虛靜心閒

「詩興」即是指詩人對境時，觸發聯想和想像，有所感悟而進行構思和創作的心靈活動。老子云：「道之為物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信。」詩人在恍恍惚惚之中，感受到了那美的意象，這種感受是直覺的觀照，非思辯的推理。興是一種內心平和寧靜的狀態，也是一種機警敏捷的悟性。陳慶輝先生即說「興是一種淡雅沖和的心靈體驗，它不狂熱、不衝動，不走極端，鮮明地體現著中國文化的柔靜精神……這種寧靜典雅之美，與興的審美心態——『虛靜』最直接、最緊密地聯繫著。」⁹⁷中國哲學是內傾式哲學，⁹⁸它注重內省觀照，儒家講究「三省吾身」，莊子主張「心齋坐忘」，玄學家倡言「獨化冥跡」，佛家南頓北漸都認為「佛性本有」，這

⁹⁴ 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*，卷上[juan shang]，第4條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁524。

⁹⁵ 清 Qing·吳雷發 Wu Leifa，《說詩管蒯》*Shuoshi jiankuai*，第34條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁905。

⁹⁶ 「意」為作品的「思想」或「情感」，存在於創作者的內心，亦存在於作品的「字裡行間」，甚而在「文字之外」。

⁹⁷ 陳慶輝 Chen Qinghui，〈詩興說〉“Shixing shuo”，《中國詩學》*Zhongguo shixue*（臺北[Taipei]：文史哲出版社[Wenshizhe chubanshe]，1994年），頁193-194。

⁹⁸ 錢穆 Qian Mu，〈東西文化比較〉“Dong xi wenhua bijiao”，《文化學大義》*Wenhua xue dayi*（臺北[Taipei]：正中書局[Zhengzhong shuju]，1986年），頁54。

都把寧靜虛己視為參禪悟道的途境。正是這種深厚的學術文化的土壤，促成了「虛靜」心靈的產生與發展。

虛靜是一種無拘無束、自由自在的心境，藝術家在進行創作之構思時，尤須此虛靜之心境，王士禎《漁洋詩話》卷上第 80 條云：

《莊子》：「宋元君將畫圖，眾史皆至，受揖而立，舐筆和墨。有一史後至，僮僮然不趨，受揖不立。之舍，使視之，則解衣盤礴贏。君曰：『可矣，此真畫者也。』」詩文須悟此旨。⁹⁹

此即被歷代藝術家所稱讚的「解衣盤礴」，則故事說明了藝術創作者唯有在「胸次灑脫、中無障礙」的心態下，方能創造藝術珍品。只有心無掛礙，心中泯除君臣上下，眼中無權力富貴，摒除了物欲俗念，方能進入此種虛靜之境。劉勰認為藝術思維「貴在虛靜，疏淪五臟，澡雪精神。」劉永濟先生對此話演譯為：「心忌在俗，惟俗難醫。俗者，留情於庸鄙，攝志於物欲，靈機窒而不通，天君昏而不見，以此之文，安能窺天巧而盡物情哉？」¹⁰⁰故創作宜滌盡百慮，掃除心垢，虛而待之。葉燮《原詩》云：「如醫者之治結疾，先盡蕩其宿垢，以理其清虛。」

此外，《清詩話》裡也談到作詩時要講求「心閒」：

夫作詩必需心閒，願心閒惟進乎道者有之。進乎道者，於其中之所有，無不盡知盡見。夫既力能為之，便將此事放下，成木雞之德；然後臨作詩時，則我無不達之情，而詩亦無不合之法矣。昔昭文彈琴為絕調且口不言琴，是蓋有得於閒之一字者。¹⁰¹

⁹⁹ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 180。

¹⁰⁰ 梁 Liang·劉勰 Liu Xie 著·劉永濟 Liu Yongji 校對，《文心雕龍校對》*Wenxin diaolong jiaodui*（臺北[Taipei]：正中書局[Zhengzhong shuju]，1991 年），頁 12。

¹⁰¹ 明 Ming·徐增 Xu Zeng，《而菴詩話》*Eran shihua*，第 52 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 433。

無事在身，並無事在心，水邊林下，悠然忘我，詩從此境中流出，哪得不佳？」¹⁰²

徐增以為唯有「心閒」方能「進乎道」。詩人深入到事物之核心本質，於是萬物存有而不實有，萬象無有而無不有，詩人盡知盡見宇宙之奧祕，天機靈敏涵攝萬物，自由自在出入其中。在這種無拘無束的心境下寫詩，自然「我無不達之情，而詩亦無不合之法。」「從此境中流出，哪得不佳？」

二、佇興而就

我國古代文藝家絕大多數都認為真正優秀的詩作，都應該是作者在靈感勃鬱、感興旺盛下的產物。當作者「興會神到」，神思活動達於最高潮，無數生動的形象紛沓而來，思緒泉湧，通暢無阻，於是一氣呵成，作品水到渠成，妙合自然。清代詩話家大部分亦主張「佇興而就」，也就是要等待靈感衝動時才進行創作。「佇興而就」之「興」與比興之「興」，兩者用詞相同，但其內涵是有區別。前者之興指的是在創作之前靈感湧動、勃鬱澎湃之精神狀態；後者之「興」指的是在正式創作時，以「感物起興」的創作手法，呈現創作者所賦予作品的思想與感情。宋大樽《茗香詩論》第 11 條說：

不佇興而就，皆迹也；軌儀可範，思識可該者也。有前此後此不能工，適工於俄頃者，此俄頃亦非敢必覲也，而工者莫知其所以然。太虛無為之風，無終始之期；列子有待之風，登空汎雲，一舉萬里，尚何有迹哉？¹⁰³

宋大樽所言之「俄頃」，即是指靈感衝動之時刻，詩人只要時機成熟，就可御風泛雲，一舉千里。這種「佇興」主張，看似被動，然遇境爆發，化被動為主動，詩人有意識、有自覺地創作藝術珍品。而藝術創作靈感的湧

¹⁰² 明 Ming·徐增 Xu Zeng，《而菴詩話》*Eran shihua*，第 58 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 434。

¹⁰³ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 105。

現，常常是受某種與自己經歷過的生活和感情有類似的景象的感觸，或某種生活景象使自己興起深刻的體會而產生的。比如張旭「觀於公孫大娘舞劍器，然則草書入神。」¹⁰⁴懷素觀夏雲隨風，頓悟筆意，自謂得草書三昧。吳道子觀裴旻舞劍，而創作出平生最得意之畫作。¹⁰⁵三人之靈感都是通過與自己所要描寫的內容相類似的景物而得到誘發的。作品之完成都在「俄頃」之間，且「莫知其所以然」。

「靈感」是藝術創作時的剎那湧現，然它的觸發必需根植於現實生活，故王夫之《薑齋詩話》卷下第7條倡言「身之所歷，目之所見，是鐵門限。」¹⁰⁶葉燮《原詩》卷三外篇上也說：「仰觀俯察，遇物觸景之會，勃然而興，旁見側出，才氣心思，溢於筆墨之外。」¹⁰⁷薛雪在《一瓢詩話》第3條亦云：「觸類而起，因遇得題，因題達情，因情敷句，皆由有胸襟以為基。如，生意各別，無不具足。」¹⁰⁸葉燮師生都在強調靈感的產生是來自於現實事物的觸動，當靈感被感召之後，思致才氣便難以抑止。薛雪又說：「無所觸發，搖筆便吟，村學究之流耳，何所取裁？」¹⁰⁹在薛雪看來，沒有觸發感興所寫的詩，就不是好詩。另外，宋榮、黃子雲也相當重視「興」在詩歌創作的的作用：

真詩觸境流出，釋氏所謂信手拈來，莊子所謂螻蟻、稊稗、瓦甓無所不在，此之謂悟後境。悟則隨吾興會所之。¹¹⁰

¹⁰⁴ 張旭事蹟見於宋 Song·不著撰人 Buzhu zhuanren，《宣和畫譜》*Xuanhe huapu*（北京 [Beijing]：中華書局 [Zhonghua shuju]，1985 年），頁 68。《宣和畫譜》一書撰人未詳。

¹⁰⁵ 吳道子觀裴旻舞劍一事亦見於宋 Song·不著撰人 Buzhu zhuanren，《宣和畫譜》*Xuanhe huapu*，頁 67-68。

¹⁰⁶ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 9。

¹⁰⁷ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 593。

¹⁰⁸ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 678。

¹⁰⁹ 清 Qing·薛雪 Xue Xue，《一瓢詩話》*Yipiao shihua*，第 66 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 686。

¹¹⁰ 清 Qing·宋榮 Song Luo，《漫堂說詩》*Mantang shuoshi*，第 1 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 416。

作詩若能隨境興懷，因題著句，則固景無不真，情無不誠。¹¹¹

宋氏、黃氏認為唯有「觸境流出」、「隨境興懷」，方能產生真詩。真詩生於興會，出自妙悟。倘能如此，就能寫出景真情誠之好詩。然而詩興之產生是偶然的，它不是規律性的，也不是呼之即來的。詩人有時冥思苦想，就是寫不出好的作品。吳雷發《說詩管蒯》第1條即提出「有意作詩，不若詩來尋我」的觀點：

作詩固宜搜索枯腸，然著不得勉強。故有意作詩，不若詩來尋我，方覺下筆有神。詩固以興之所至為妙，唐人云：「幾處覓不得，有時還自來。」進乎技矣。¹¹²

南宋詩人陸游曾在〈九月一日夜讀詩稿有感走筆作歌〉一詩中，描述他由「學詩未有得」到「詩家三昧忽見前」的經驗。他在四十八歲之前寫不出好詩，自覺妄得虛名而心覺有愧。之後隨四川宣撫使王炎從軍南鄭，於是「詩家三昧忽現前，屈賈在眼元歷歷，天機雲錦用在我，翦裁妙處非刀尺。」¹¹³陸游在南鄭曾有雪中刺虎之壯舉，並曾防守要塞大散關。豐富的軍旅生活，使他的詩歌獲得了不竭的源泉，靈感被實際生活充分激發。而詩歌創作的靈感需要在一定之境物感召之下才能產生的，柳子厚至永州文益工，實得永州山水之助，杜甫於〈峽中覽物〉自述「憶在潼關詩興多」，〈三吏〉、〈三別〉均作於此時。這都告訴我們，深厚的現實生活基礎乃是藝術靈感的源泉。惟有長期深厚的生活積累，詩興才會不請自來。然而詩興也很容易消逝，王夫之云：「才著手便煞，一放手又飄忽去。」¹¹⁴徐增也說：「好詩須在一剎攬

¹¹¹ 清 Qing·黃子雲 Huang Ziyun,《野鴻詩的》*Yehong shidi*, 第49條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁857。

¹¹² 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁897。

¹¹³ 陸游〈九月一日夜讀詩稿有感走筆作歌〉一詩之句子, 見宋 Song·陸游 Lu You 著, 錢仲聯 Qian Zhonglian 校注,《劍南詩稿校注》*Jiannan shigao jiaozhu* (上海[Shanghai]: 上海古籍出版社[Shanghai guji chubanshe], 1985年), 頁1083。

¹¹⁴ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi,《薑齋詩話》*Jiangzai shihua*, 卷下[*juan xia*], 第11條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁10。

取，遲則失之。」¹¹⁵蕭亭亦云：「當其觸物興懷，情來神會，機括躍如，如兔起鶻落，稍縱則逝矣。有先一刻後一刻不能之妙。」¹¹⁶這都說明了詩興是不容易捕捉，一閃即逝的。

由上述可知，興會的產生是觸物興感，同時它不是人為有意可以強作的，神韻派王士禛的興會說，即包括此內涵：

蕭子顯云：「登高極目，臨水送歸；蚤雁初鶯，花開葉落。有來斯應，每不能已；須其自來，不以力構。」王士源〈序孟浩然詩〉云：「每有制作，佇興而就。」余生平服膺此言，故未嘗為人強作，亦不耐為和韻詩也。¹¹⁷

王士禛引蕭子顯語以為，詩興有賴於外界自然之觸發，當外物與詩心相碰時，詩人就進入了感興的狀態，就會自然而然、不由自主地寫出好詩，而「強作」與「和韻」是有意為之作，均違背了「需其自來，不以力構」之原則。王士禛又提倡「偶然欲書」，而反對應酬之作：「南城陳伯璣允衡善論詩，昔在廣陵評予詩，譬之昔人云『偶然欲書』。此語最得詩文三昧。今人連篇累牘，牽率應酬，皆非偶然欲書者也。」¹¹⁸由此可知，「偶然欲書」與「佇興而就」都在強調作詩是在情感勃鬱時為之，詩人隨遇觸發，擷取剎那的感受，衝動為之，抒發逸興。因而反對勉強拼湊、無病呻吟、為作詩而作詩。

¹¹⁵ 明 Ming·徐增 Xu Zeng,《而菴詩話》*Eran shihua*, 第 57 條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 434。

¹¹⁶ 清 Qing·郎廷槐 Lang Tinghuai 問, 王士禛 Wang Shizhen 等答,《師友詩傳續錄》*Shiyoushizhuan xulu*, 第 3 條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 128。

¹¹⁷ 清 Qing·王士禛 Wang Shizhen,《漁洋詩話》*Yuyang shihua*, 卷上[juan shang], 第 92 條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 182。

¹¹⁸ 清 Qing·王士禛 Wang Shizhen,《帶經堂詩話》*Dai jingtang shihua* (北京[Beijing]: 人民文學出版社[Renmin wenxue chubanshe], 2006 年), 卷 3[juan 3], 頁 82:「微喻類」。

在重視興會的同時，王士禛也並不廢棄學問，而是提倡以學問為根柢，以興會為契機，二者兼具。他曾說：「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，無迹可求，此興會也。本之風、雅以尋其源，溯之楚騷、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。根柢原於學問，興會發於性情。」¹¹⁹所謂「詩之道」即詩的創作之道，在他看來，詩歌創作有兩型，一是興會型，一是根柢型；前者發於詩人之性情，後者源於詩人之學問。而性情與學問兩者都不可偏廢，他曾說：

司空表聖云：「不著一字，盡得風流。」此性情之說也；揚子雲云：「讀千賦則能賦。」此學問之說也。二者相輔而行，不可偏廢。若無性情而侈言學問，則昔人有譏點鬼簿、獺祭魚者矣。學力深，始能見性情，此一語是造微破的之論。¹²⁰

王士禛認為，學問是詩歌創作的根柢，只有廣泛吸取前人的創作經驗，不依傍於一家、一代、一格，方能自名一家；只有深厚的根柢，才能觸物興感，在詩歌中創造出神韻天然的意境。¹²¹唯有累積根柢學問於平日，而興會性情方可行之目前。

伍、比興對詩歌藝術的影響

一、比興促成詩歌「含蓄寄託」之美

中國詩向以抒情言志為宗，但是古人並不提倡赤裸裸的說教與感情的直接表露，都認為直、淺、露是詩歌藝術之大忌。而從政治角度而言，詩

¹¹⁹ 清 Qing·王士禛 Wang Shizhen，《帶經堂詩話》*Dai jingtang shihua*，卷 3[juan 3]，「真訣類」第 5 條，頁 78。

¹²⁰ 清 Qing·郎廷槐 Lang Tinghuai 問，王士禛 Wang Shizhen 等答，《師友詩傳續錄》*Shiyoushizhuan xulu*，第 1 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 125。

¹²¹ 霍有明 Huo Youming，《清代詩歌發展史》*Qingdai shige fazhan shi*（臺北[Taipei]：文津出版社[Wenjin chubanshe]，1984 年），頁 67-68。

要補察時政，洩導人情，詩被要求「發乎情，止乎禮」，要「主文而譎諫」，要講究美刺比興；從審美角度而言，詩要有「象外之象」、「韻外之致」，要講求「言有盡而意無窮」，體現一唱三嘆之美。基於政治上和審美上的需要，使得中國詩歌不得不走上借景抒情、以象明意、以形傳神的美學道路。而在「賦」、「比」、「興」三法中，清代詩話家大都貴「比興」而賤「賦」：

明人多賦，興比則少，故論唐詩不中窾。¹²²

用事全在活潑潑地，其妙俱從比、興流出，一經刻畫評駁，則悶殺才人，喪盡風雅也。¹²³

興之為義，是詩家大半得力處，故有興而詩之神理全具也。¹²⁴

在比興手法下，詩就產生了「神理全具」之效果。中國詩歌講究比興寄託、委婉含蓄。所謂「不著一字，盡得風流」。李重華言「故詩之至妙，有言下未嘗畢露，其情則已躍然者。」¹²⁵至妙之詩，是言未露而情已躍者。葉燮說：「詩之至處，妙在含蓄無垠。」¹²⁶薛雪也云：「詩重蘊藉，然要有氣魄。無氣魄，決非真蘊藉。詩重清真，尤要有寄託。無寄託，便是假清真。有寄託者，必有氣魄。無氣魄者，漫言寄託。」¹²⁷清詩話家常以比興寄託論詩：

¹²² 清 Qing·吳喬 Wu Qiao,《答萬季野詩問》*Da Wan Jiye shi wen*, 第 13 條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 30。

¹²³ 清 Qing·薛雪 Xue Xue,《一瓢詩話》*Yipiao shihua*, 第 54 條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 688。

¹²⁴ 清 Qing·李重華 Li Chonghua,《貞一齋詩說》*Zhenyi zaishishuo*, 第 33 條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 930。

¹²⁵ 清 Qing·李重華 Li Chonghua,《貞一齋詩說》*Zhenyi zaishishuo*, 第 63 條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 933。

¹²⁶ 清 Qing·葉燮 Ye Bian,《原詩》*Yuanshi*, 卷 2[*juan 2*], 內篇下[*neipian xia*], 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 584。

¹²⁷ 清 Qing·薛雪 Xue Xue,《一瓢詩話》*Yipiao shihua*, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 693。

陶公以名臣之後，際易代之時，欲言難言，時時寄託，不獨〈詠荊軻〉一章也。¹²⁸

李商隱七絕，寄託深而措辭婉，實可空百代而無其匹也。¹²⁹

游仙詩本之離騷，蓋靈均處穢亂之朝，蹈危疑之際，聊為烏有之詞以寄興耳。¹³⁰

陶淵明、李商隱、屈原之詩，俱以寄託深、措辭婉而得青睞。而在重視委婉含蓄風格下，清代詩話家大都認為詩應「忌直貴曲」。施補華說：「詩猶文也，忌直貴曲。少陵『今夜鄜州月』……可謂無筆不曲。」¹³¹馮班以為詩有活句、死句，「直敘事理，或有詞無意」即是死句。¹³²而趙執信引吳喬「飯酒之喻」說明詩文之異：趙執信《談龍錄》第8條曰：「修齡又云：『意喻之米，文則炊而為飯，詩則釀而為酒。飯不變米形，酒則變盡。噉飯則飽，飯酒則醉。醉則憂者以樂，喜者以悲，有不知其所以然者。如〈凱風〉、〈小弁〉之意，斷不可以文章之道平直出之也。』至哉言乎！」¹³³這是引用吳喬的話，來說明詩的語言不同於散文，它是講求表現手法的，「斷不可以文章之道平直出之。」文可平直出之，而

¹²⁸ 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian,《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*, 卷上[*juan shang*], 第60條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁532。

¹²⁹ 清 Qing·葉燮 Ye Xie,《原詩》*Yuanshi*, 卷4[*juan 4*], 外篇下[*waipian xia*], 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁610。

¹³⁰ 清 Qing·黃子雲 Huang Ziyun,《野鴻詩的》*Yehong shidi*, 第27條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁853。

¹³¹ 清 Qing·施補華 Shi Buhua,《峴傭說詩》*Xianyong shuoshi*, 第6條, 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁973-974。

¹³² 馮班,《鈍吟雜錄》卷五〈嚴氏糾謬〉云：「詩有活句，隱秀之詞也；直敘事理，或有詞無意，死句也。隱者，興在象外，言盡而意不盡者也。秀者，章中迫出之句，意象生動者也。」此則不在《清詩話》一書中，轉引自陳良運 Chen Liangyun 主編,《中國歷代詩學論著選》*Zhongguo lidai shixue lunzhu xuan* (南昌[Nanchang]: 百花洲文藝出版社[Baihuazhou wenyi chubanshe], 1998年), 頁873。

¹³³ 收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁311。

詩忌直貴曲。詩有詩的性格，文有文的屬性，兩者不可混為一談。由於賦、比、興三義中，賦是「直敘其事」之法，向來不為詩家所重，賦自成一體，流入「文」的範疇。而「詩」則注重運用「比興」以抒情言志，這使得中國詩歌以抒情詩為主流，而直述其事的敘事詩並不發達。

由於詩以比興為貴，於是注重詩歌「含蓄寄託」之美。趙執信從自己創作經驗的累積下，體會出詩之特性與可貴之處，乃在於「簡澹高遠，興寄微妙。」¹³⁴吳雷發也認為「詩需得言外意，其中含蘊無窮，乃合風人之旨。」¹³⁵趙氏、吳氏俱從作詩者角度而言比興寄託，而沈德潛由讀者角度而言，他認為若要讀懂詩中言外之意，讀者必須「以意逆志」：

詩貴寄意，有言在此而意在彼者。李太白〈子夜吳歌〉，本閨情語，而忽冀罷征。〈經下邳圯橋〉，本懷子房，而意實自寓。〈遠別離〉，本詠英、皇，而借以咎肅宗之不振，李輔國之擅權。杜少陵〈玉華宮〉云：「不知何王殿，遺構絕壁下？」傷唐亂也。〈九成宮〉云：「巡非瑤水遠，跡是雕牆後。」垂夏、殷鑑也。他若諷貴妃之釀亂，則憶王母於宮中。刺花敬定之僭竊，則想新曲於天上。凡斯託旨，往往有之，但不如三百篇有小序可稽，在讀者以意逆之耳。¹³⁶

詩歌所咏之事，或閨情，或懷古，或記遊，是手段；所寓之意或抒懷抱，或刺時事，或傷國亂，才是詩人真正之目的，讀者要能會其意。清詩話家認為「文無比興，非詩之體也。」視寄託為詩之靈魂，而那種「彩麗

¹³⁴ 趙執信，《談龍錄》第 23 條：「始學為詩，期於達意。久而簡澹高遠，興寄微妙，乃可貴尚。所謂言見於此而起意在彼，長言之不足而咏歌之者也。」收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 315。

¹³⁵ 清 Qing·吳雷發 Wu Leifa，《說詩菅蒯》*Shuoshi jiankuai*，第 8 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 898。

¹³⁶ 清 Qing·沈德潛 Shen Deqian，《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*，卷下[*juan xia*]，第 67 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 554。

競繁，而興寄都絕」的六朝詩作，是與比興觀念背道而馳的，則向來不為詩家所重。

近人錢鍾書先生曾說：「夫『言外之意』，說詩之常，然有含蓄與寄託之辨。詩中言之而未盡，欲吐復吞，有待引申，俾能圓足，所謂『含不盡之意，見於言外』，此一事也。詩中所未嘗言，別取事物，湊泊以合，所謂『言在於此，意在於彼』，又一事也。前者順詩利導，亦即蘊於言中；後者輔詩齊行，必須求之文外。含蓄比之於形與神，寄託則類神之與影。」¹³⁷錢鍾書將含蓄分為兩種，一者為「含不盡之意，見於言外」，一者為「言在於此，意在於彼」；前者著重情景之水乳交融，言有盡而意無窮，後者借助比喻寄託，言在此而意在彼；前者為興，後者為比；比顯興隱；前者言意關係似形與神，後者言意關係似神與影。而這兩種含蓄內涵，都體現比興觀下的審美主流思潮與中國詩歌特殊性格。

二、比興促成詩歌「自然天成」之美

《詩經》所表現的古樸自然、渾然天成之美，向來為詩家所看重。作者往往興之所至、隨感而發，然作品卻是「清水出芙蓉，天然去雕飾。」從《詩經》開始，中國即相當重詩歌比興精神下的自然天成之美。比興講究隨境興懷、隨興而發。詩人觸景興情，因情造文，所寫的詩便必是自然天成之好詩；反之，因文造情，毫無興會，雖句句錯彩鏤金，亦不為詩家所歌頌。明代謝榛《四溟詩話》云：「詩有不立意造句，以興為主，漫然成篇，此詩之入化也。」¹³⁸葉燮《原詩》卷一內篇上說：「原夫作詩者之肇端，而有事乎此也，必先有所觸以興起其意，而後措諸辭，屬為句，敷之而成章。當有所觸而興起也，其意、其辭、其句劈空而起，皆自無而有，

¹³⁷ 錢鍾書 Qian Zhongshu, 《管錐篇》*Guanzhui pian* (香港[Hong Kong]: 中華書局[Zhonghua Shuju], 1980年), 冊 1[vol. 1], 頁 108-109。

¹³⁸ 明 Ming·謝榛 Xie Zhen, 《四溟詩話》*Siming shihua* (北京[Beijing]: 人民文學出版社 [Renmin wenxue chubanshe], 2006年), 卷 1[*juan 1*], 頁 28。

隨在取之於心。」¹³⁹由此可知葉燮以為詩的創作，是因為作者有所觸興而起。心有所感，才能敷以成文，否則即非「我之詩」矣。¹⁴⁰而「興」到底是何種狀態呢？王夫之以為：「興在有意無意之間，比亦不容雕刻。」¹⁴¹葉燮云：「原夫創始作者之人，其興會所至，每無意而出之，即為可法可則。」¹⁴²李重華也說：「無論興比與賦，皆有恍然心目者……意之運神，難以言傳，其能者常在有意無意間。何者，詩緣情而生，而不欲直致其情；其蘊含祇在言中，其妙會更在言外。」¹⁴³王夫之、葉燮、李重華¹⁴⁴都以「有意無意之間」來說「興」，這強調了興是一種自然心理狀態，是不受拘束的自由自在的心，同時也是不伎不求、不強迫、不造作的心。它來去自如，行止自在。詩人唯有無意出之，才是可法可則之詩作。而正是這種隨興所至、直致其情、漫然成篇之作，造就了中國詩歌的自然天成之美。然自然天成之詩，並不好寫，錢泳《履園譚詩》「總論」第 15 條即說：

作詩易於造作，難於自然。坡公嘗言：「能道得眼前真景，便是佳句。」余嘗在燈下誦前人詩，每有佳句，輒拍案叫絕。一妾在旁問何妙若此，試請解之？余為之講釋。乃曰：「此自然景象，何足取耶？」余笑曰：「吾所取者，正為自然也。」¹⁴⁵

¹³⁹ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 567。

¹⁴⁰ 吳宏一 Wu Hongyi，《清代文學批評論集》*Qingdai wenxue piping lunji*，頁 96。

¹⁴¹ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi，《薑齋詩話》*Jiangzai shihua*，卷上[*juan shang*]，第 16 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 6。

¹⁴² 清 Qing·葉燮 Ye Xie，《原詩》*Yuanshi*，卷 2[*juan 2*]，內篇下[*neipian xia*]，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 589。

¹⁴³ 清 Qing·李重華 Li Chonghua，《貞一齋詩說》*Zhenyi zaishishuo*，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 921。

¹⁴⁴ 葉燮所稱的「興會」、李重華所稱的「妙會更在言外」的「妙會」與比興之『興』，三者用詞有異，其內涵亦不同。「興會」與「妙會」用詞雖異，但都指創作前，創作者捕捉到所要表達的意境、文字、思想與感情時的精神狀態；「比興」的「興」則是指在正式創作時，以「感物起興」的創作手法，呈現創作者所賦予作品的思想與感情。

¹⁴⁵ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 874。

錢泳看出「天然去雕飾」之美；其妾見詩盡是「自然景象」，以為不足取。所謂「內行看門道，外行看熱鬧」。而所有好詩，都是講究清新自然而非矯揉造作。元好問論自然天成，可謂警策：「一語天然萬古新，豪華落盡見真淳。南窗白日羲皇上，未害淵明是晉人」。徐增更簡潔地說：「詩貴自然。」¹⁴⁶蕭亭以為古之「名篇」，亦在於「如出水芙蓉，天然艷麗，不假雕飾，皆偶然得之，猶書家所謂偶然欲書者也。」又說：「十九首擬者千百家，終不能追蹤者，由於著力也。一著力便失自然，此詩之不可強作也。」¹⁴⁷「自然」與「出水芙蓉」、「不假雕飾」、「偶然得之」、「不可著力」等相連屬，由此可見它是具有清新、自由、偶然、渾然等意涵。所謂「自然天成」，即是不「耽著」好句：「作詩但求好句，已落下乘。」¹⁴⁸同時，也忌諱「拼湊」：「拼湊雖工，膠滯清音，究非上品。」¹⁴⁹也反對「拙滯」：「〈八哀〉洋洋大篇，然中多拙滯語。……『文章本天成，妙手偶得之』，刻意求工，必至拙矣。」¹⁵⁰又主張不露「痕跡」：「織錦有跡，豈曰蕙娘？修月無痕，乃號無剛。」¹⁵¹也拒絕斧鑿：「斧鑿露盡，未免拙工之巧。」¹⁵²因為自然天成是一個有

¹⁴⁶ 明 Ming·徐增 Xu Zeng,《而菴詩話》*Eran shihua*, 第 43 條,收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 432。

¹⁴⁷ 以上兩段引文俱見於清 Qing·郎廷槐 Lang Tinghuai 問,王士禛 Wang Shizhen 等答,《師友詩傳續錄》*Shiyou shizhuan xulu*, 第 3 條,收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 128。

¹⁴⁸ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi,《薑齋詩話》*Jiangzai shihua*, 卷下[*juan xia*], 第 40 條,收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 19。

¹⁴⁹ 清 Qing·薛雪 Xue Xue,《一瓢詩話》*Yipiao shihua*, 第 13 條,收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 680。

¹⁵⁰ 清 Qing·施補華 Shi Buhua,《峴傭說詩》*Xianyong shuoshi*, 第 56 條,收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 980。

¹⁵¹ 清 Qing·袁枚 Yuan Mei,《續詩話》*Xu shihua*「滅跡」一則,收於《清詩話》*Qing shihua*, 頁 1036。

¹⁵² 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi,《古詩評選》*Gushi pingxuan*, 卷 6[*juan 6*],收入清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi,《船山全書》[*Chuanshan quanshu*]冊 14[vol. 14], 頁 840。

機整體，而耽著、拼湊、拙滯、痕跡、斧鑿等，都會隔斷、割裂、肢解作品內部各要素之間的相互聯繫，而失其整體有機之統一性。¹⁵³王士禛認為天然之詩最不易學：「古詩十九首如天衣無縫，不可學已。陶淵明純任真率，自寫胸臆，亦不易學。」¹⁵⁴

詩貴自然天成，也並非意味詩歌不必透過文字用心經營，就可隨興地寫出好詩。吳雷發《說詩管蒯》第 5 條就說：「詩需鑿入，尤貴自然。但講鑿入而不求自然，恐雕琢易於傷氣。但講自然而不求鑿入，恐流入於空腔熟調，且便於枵腹者流。宜先從事於鑿入，然後求其自然，則得矣。」¹⁵⁵所謂「鑿入」，是指詩歌要講究藝術構思和著意修飾；所謂「自然」，是指雕琢而不露痕跡，工巧而具縹緲之致。¹⁵⁶吾師李教授威熊即於課堂云：「最好的化粧即是看起來像沒有化粧的化粧。」¹⁵⁷而詩之至妙，亦是如此。清代神韻派詩話家即認為作者若寄至味於平淡，意興自然，自然有無跡之妙。¹⁵⁸而葉燮也說：「舒寫胸襟，發揮景物，境皆獨得，意自天成，能令人永言三歎，尋味不窮，忘其所熟，轉益見新，無適而不可也。若五內空如，毫無寄託，以勦襲浮辭為熟，搜尋險怪為生，

¹⁵³ 參見葉太平 Ye Taiping，〈中國文學之美學精神〉*Zhongguo wenxue zhi meixue jingshen*（臺北[Taipei]：水牛出版社[Shuiniu chubanshe]，1998 年），頁 29。

¹⁵⁴ 清 Qing·郎廷槐 Lang Tinghuai 問，王士禛 Wang Shizhen 等答，〈師友詩傳續錄〉*Shiyoushizhuan xulu*，第 9 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 133。

¹⁵⁵ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 897-989。

¹⁵⁶ 陳良運 Chen Liangyun 主編，〈中國歷代詩學論著選〉*Zhongguo lidai shixue lunzhu xuan*，頁 958。

¹⁵⁷ 李老師曾於彰化師範大學博士班講授「中國文化史要義」課程時，談到他曾經應邀到政治大學美容社為其致詞，即講到此句，並勉勵該社社員，能以此作為美容之極則，而創造出巧奪天工、自然天成的化粧美。

¹⁵⁸ 郎廷槐問，王士禛等答，〈師友詩傳續錄〉第 15 條曰：「王、孟詩假天籟為宮商，寄至味於平淡，格調諧暢，意興自然，真有無跡可尋之妙。」收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 151。

均為風雅所擯。」¹⁵⁹只有隨境興情，意自天成，才是耐人尋味之好詩。若是胸無寄託，作意怪奇，則非風人之詩。

三、比興促成詩歌「抒情言志」之美

古代詩話家認為詩人惟有依自己興會感受，抒寫自己真正性情，才是好詩。蕭子顯云：「登高極目，臨水送歸；蚤雁初鶯，花開花落。有來斯應，每不能已。須其自來，不以力構。」¹⁶⁰王夫之言：「『池塘生春草』，『胡蝶飛南國』，『明月照積雪』，皆心中目中與相融浹，一出語時，即得珠圓玉潤，要亦各視其所懷來而與景相迎者也。『日暮天無雲，春風散微和』，想見陶令當時胸次，豈夾雜鉛汞人能作此語？」¹⁶¹詩人觸境興情，隨事隨物，流出胸臆。詩無非是自己性情懷抱的投射。袁枚所言：「詩者，人之性情也。」¹⁶²正是此意。而在袁枚之前的黃子雲，早就提出這樣的理論：

一曰詩言志，又曰詩以導情性。則情志者，詩之根柢也；景物者，詩之枝葉也。根柢，本也；樹葉，末也。三百篇下迄漢、魏、晉，言情之作居多，雖有鳥獸草木，藉以興比，非僅描摹物象而已。¹⁶³

又說：

¹⁵⁹ 清 Qing·葉燮 Ye Xie，《原詩》*Yuanshi*，卷 3[*juan 3*]，外篇上[*waipian shang*]，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 591。

¹⁶⁰ 清 Qing·王士禛 Wang Shizhen，《漁洋詩話》*Yuyang shihua*，卷上[*juan shang*]，第 92 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 182。

¹⁶¹ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi，《薑齋詩話》*Jiangzai shihua*，卷下[*juan xia*]，第 4 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 8。

¹⁶² 清 Qing·袁枚 Yuan Mei，〈補遺〉“Buyi”，《隨園詩話》*Suiyuan shihua*（臺北[Taipei]：漢京文化事業公司[*Hanjing wenhua shiye gongsi*]，1984 年），卷 1[*juan 1*]，頁 565。

¹⁶³ 清 Qing·黃子雲 Huang Ziyun，《野鴻詩的》*Yehong shidi*，第 26 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 853。

詩不外乎情事景物，情事景物要不離乎真實無偽。一日有一日之情，有一日之景，作者若能隨境興懷，因題著句，則固景無不真，情無不誠矣。不真不誠，下筆安能變易而不窮！¹⁶⁴

他反對詩歌平庸呆板，千篇一律，而極為重視詩的抒情言志的功能。他以為一日有一日之情，一日有一日之景。情景時時刻刻在變化，人若有真情實意，則景無不真，情無不誠。景物分秒不同，起興也自是不同。「興」一種偶然性、創造性、自然性、不可重複性……等之複雜的創作心理狀態，葉太平先生即指出它具有以下之特徵：一、直接性：即主體與客體的物象之間，不再有任何它物的阻隔分離，也不再憑藉任何中間媒介，不再需要任何傳遞，二者之間直接地發生作用，主客相接、物我相觸。這一過程所興起的情緒、感受，是無意識、無邏輯的，自然而然的，沒有任何裝飾和做作，沒有人工安排組織的痕跡。故古今勝語，不以力構，皆由直尋。二、偶然性：「興」非事先有目的、有計劃安排的，而是有意、無意之間發生的，是偶然的，可致之而不可求的。王夫之《薑齋詩話》所謂「神理湊合時，自然恰得。」¹⁶⁵徐增《而菴詩話》亦說「無事在身，並無事在心，水邊林下，悠然忘我，詩從此境中流出，哪得不佳？」¹⁶⁶此「無事」、「忘我」正是無目的性、無計劃性、可致而不可求的偶然性。三、突發性：「興」的過程是瞬間的、短暫的，是突然發生的，詩人把握此短暫突發的「興」。王夫之云：「才著手便煞，一放手又飄忽去。」¹⁶⁷徐增也說：「好詩須在一剎攬取，遲則失之。」¹⁶⁸葉氏對「興」的詮釋可謂得其三昧。¹⁶⁹

¹⁶⁴ 清 Qing·黃子雲 Huang Ziyun，《野鴻詩的》*Yehong shidi*，第 49 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 857。

¹⁶⁵ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi，《薑齋詩話》*Jiangzai shihua*，卷下[*juan xia*]，第 11 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 10。

¹⁶⁶ 明 Ming·徐增 Xu Zeng，《而菴詩話》*Eran shihua*，第 58 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 434。

¹⁶⁷ 清 Qing·王夫之 Wang Fuzhi，《薑齋詩話》*Jiangzai shihua*，卷下[*juan xia*]，第 11 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 10。

¹⁶⁸ 明 Ming·徐增 Xu Zeng，《而菴詩話》*Eran shihua*，第 57 條，收於《清詩話》*Qing*

由於景物時時不同，性情人人互異，於是人人所見之景、所興之情也不一。汪師韓即說：「一人有一人之詩，一時有一時之詩，故誦其詩，可以知其人、論其世也，若彼我之無分，後先之如一，闐闐混混，詩奚以進於經史哉？」¹⁷⁰汪氏所強調的正是詩的獨特性、不可重複性、不可模仿性。葉燮《原詩》卷三外篇上也說：

詩是心聲，不可違心而出，亦不能違心而出。功名之士決不能為泉石淡泊之音；輕浮之子，必不能為敦龐大雅之響。故陶潛多素心之語；李白有遺世之句；杜甫興廣廈萬間之願；蘇軾師四海弟昆之言。凡如此類，皆應聲而出，其心如日月，其詩如日月之光，隨其光之所至，即日月見焉。故每詩以人見，人又以詩見。使其人其心不然，勉強造作，而為欺人欺世之語，能欺一人一時，決不能欺天下後世。¹⁷¹

葉氏所說與沈德潛《說詩碎語》卷下第 87 條所云：「性情面目，人人各具。讀太白詩，如見其脫屣千乘；讀少陵詩，如見其憂國傷時。其世不我容，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。即下賈島、李洞之輩，拈其一章一句，無不有賈島、李洞者存。倘詞不餽貧，工同鞶帨，而性情面目，隱而不見，何以使尚友古人者讀其書想見其為人乎？」¹⁷²、徐增《而菴詩話》第 39 條所云：「詩到極則，不過是抒寫自己胸襟，若晉之元亮，唐之王右丞，其人也。」¹⁷³與吳雷發《說詩管蒯》第 24 條所云：「夫才者猶面目也，彼強人同己者固不

shihua，頁 434。

¹⁶⁹ 參見葉太平 Ye Taiping，〈中國文學之美學精神〉*Zhongguo wenxue zhi meixue jingshen*，頁 163-165。

¹⁷⁰ 清 Qing·汪師韓 Wang Shihan，〈詩學纂聞〉*Shixue zuanwen* 「三有」則，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 440。

¹⁷¹ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 597。

¹⁷² 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 557。

¹⁷³ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 431。

可，即以我肖人，亦屬無識。試以我之面目而求肖乎人，豈不醜惡可憎乎？然面目難肖，而世俗之態，極易漸染。務須高自位置，寶我天真，鍊我骨格，使世俗之態不能入，自有一種不可磨滅之氣，傲兀而超凡也。」¹⁷⁴可謂同一表述。

趙執信贊成吳喬「詩之中須有人在」的觀點：「（吳修齡）有云：『詩之中須有人在。』余服膺以為名言。夫必使後世因其詩以知其人，而兼可以論其世，是又與於禮義之大者也。若言與心遠，而又與其時與地不相蒙也，將安所得知之而論之？」¹⁷⁵趙氏著重作者之個性、人格與時代之聯結。詩如心聲，詩貴有人，同時詩亦貴能顯示性情、反映時代。

為了區別人己之不同，以昭示自己的獨一無二之性情，王夫之則反對「建立門庭」：

建立門庭，自建安始。曹子建（曹植）鋪排整飾，立階級以賺人升堂，用此致諸趨赴之客，容易成名，伸紙揮毫，雷同一律。子桓（曹丕）精思逸韻，以絕人攀躋，故人不樂從，反為所掩。子建以是壓到阿兄，奪其名譽。實則子桓天才駿發，豈子建所能壓倒耶？故嗣是而興者，如郭景純、阮嗣宗、謝客、陶公、乃至左太沖、張景陽，皆不屑染指建安之義鼎，視子建蔑如矣。¹⁷⁶

他批評建安以來詩壇「伸紙揮毫，雷同一律」之弊，並肯定曹子桓、郭景純、阮嗣宗、謝客、陶公、乃至左太沖、張景陽等人不拉攏、不靠攏門庭獨立創作之精神，王夫之認為寫詩不應為求名而依傍門戶以壯己聲勢。而詩文一立門庭，使人學己，則必然造成門庭森然，千篇一律之感。他又說：「纔立一門庭，則但有其局格，更無性情，更無興會，更無思致；自縛縛

¹⁷⁴ 收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 903。

¹⁷⁵ 清 Qing·趙執信 Zhao Zhixin，《談龍錄》*Tan long lu*，第 7 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 311。

¹⁷⁶ 明 Ming·王夫之 Wang Fuzhi，《薑齋詩話》*Jiangzai shihua*，卷下[*juan xia*]，第 30 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 15。

人，誰為之解者？」¹⁷⁷船山分析以門庭相互標榜的詩人，其病在於沒有真性情。而無興會思致之詩，必然流於堆砌、拼湊，所謂「建立門庭，已絕望風雅。」¹⁷⁸他引用李文饒之話云：「好驢馬不逐隊行。」並將立門庭與依門庭者，譏之為「逐隊者」。¹⁷⁹

清代詩話家一般而言，都是重性情而輕議論，如薛雪云：「用事全在活潑潑地，其妙俱從比、興流出，一經刻畫評駁，則悶殺才人，喪盡風雅也。」¹⁸⁰他還認為「詠史以不著議論為工，詠物以託物寄興為上；一經刻畫，遂落蹊徑。」¹⁸¹方薰也說「詠史詩今人皆雜議論，前人多有案無斷之作，其諷刺勸意在言外，讀者自得之耳。」¹⁸²以上三人均認為詠史詩以不著議論為上，這種想法，在當代可謂相當普遍，馮班則批評李東陽之詞，「引繩切墨，議論太重，文無比興，非詩之體也。」¹⁸³馮班贊成以比興寄託而達風人之旨，因而反對議論太過之詩。然在一片反對的聲浪中，沈德潛卻對詩中議論曾有保留地予以肯定：

人謂詩主性情，不主議論，似也，然亦不盡然。試思二雅中何處無議論？杜老古詩中，〈奉先〉、〈詠懷〉、〈北征〉、〈八哀〉諸作，

¹⁷⁷ 明 Ming · 王夫之 Wang Fuzhi, 《薑齋詩話》 *Jiangzai shihua*, 卷下[*juan xia*], 第 29 條, 收於《清詩話》 *Qing shihua*, 頁 15。

¹⁷⁸ 明 Ming · 王夫之 Wang Fuzhi, 《薑齋詩話》 *Jiangzai shihua*, 卷下[*juan xia*], 第 41 條, 收於《清詩話》 *Qing shihua*, 頁 19。

¹⁷⁹ 明 Ming · 王夫之 Wang Fuzhi, 《薑齋詩話》 *Jiangzai shihua*, 卷下[*juan xia*], 第 29 條, 收於《清詩話》 *Qing shihua*, 頁 15。

¹⁸⁰ 清 Qing · 薛雪 Xue Xue, 《一瓢詩話》 *Yipiao shihua*, 收於《清詩話》 *Qing shihua*, 頁 688。

¹⁸¹ 清 Qing · 薛雪 Xue Xue, 《一瓢詩話》 *Yipiao shihua*, 收於《清詩話》 *Qing shihua*, 頁 705。

¹⁸² 清 Qing · 方薰 Fang Xun, 《山靜居詩話》 *Shanjingju shihua*, 第 12 條, 收於《清詩話》 *Qing shihua*, 頁 961。

¹⁸³ 清 Qing · 馮班 Feng Ban, 《鈍吟雜錄》 *Dunyin zalu*, 收於《清詩話》 *Qing shihua*, 頁 39。

近體中，〈蜀相〉、〈詠懷〉、〈諸葛〉諸作，純乎議論。但議論需帶情韻以行，勿近僮父面目耳。」¹⁸⁴

宋人以議論為詩而遭人非議，而沈德潛提倡「不廢議論」之說，不籠統否定詩發議論，而強調議論若能「帶情韻以行」，那麼同樣可以是好詩，此論發人之所未發，乃是獨得的中肯之見。

陸、結論

「比興」是中國詩學中，十分引人注目的範疇。同時也因為它的多義性、暗示性，故也是十分令人難解的範疇。透由以上之分析，得知，「比興」本是修辭之技巧。其後又與「寄託」意涵相連，而強調詩的委婉含蓄，言不盡意。詩論家又從比興談其社會作用，重視美刺政教、興觀群怨。而因託物言志，更間接牽涉到詩人處理物我的美學觀。「比興」不僅是與創作技巧密不可分，同時也與創作內容息息相關。

若從詞性而言，「興」字，可作動詞用，如「睹物興情」之「興」，則有起動感發、感動觸發之義。「興」又可以是寄託象徵之義，如「興寄」之「興」，則有寄託象徵之義，為了擺脫文字的有限性，於是聖人立象以盡意（易傳）。另外，「興」又可當名詞，如「興會標舉」、「佇興而就」之「興」，就是情感、情緒、靈感……等等的同義詞，所謂「興會」、「興致」、「意興」這一系列詞彙，也都是它的同義詞。

而比興這種手法，促成了詩歌藝術的多重美學效應。它促成詩歌的形象美、含蓄美、自然美、抒情美、個性美……等等。大陸學者陳慶輝先生以為「興」是我國古典詩學中最古老、最深刻且最能體現古代中國人思維特徵和審美認識水準的理論範疇；興，也是古典詩學中內容最豐富且最難把握的範疇；興，還是古典詩學中最活躍的範疇。興的問題，幾乎涉及並

¹⁸⁴ 清 Qing · 沈德潛 Shen Deqian，《說詩碎語》*Shuoshi cuiyu*，卷下[*juan xia*]，第 63 條，收於《清詩話》*Qing shihua*，頁 553。

影響著整個中國詩學的各個方面，它與「詩言志」一樣，是中國詩學的核心範圍。¹⁸⁵趙沛霖先生也認為興的產生是中國詩歌表現方式的巨大轉折，給中國詩歌藝術帶來了質的飛躍，給中國詩歌的形象構成，內部結構和形式帶來了一系列重大的變化；興產生以後中國詩歌藝術才真正走上主觀思想感情客觀化、物象化的道路，並逐漸達到情景相生、物我相渾、思與境偕的主客觀統一的完美境地，因此興從詩歌藝術的內在規律上體現了中國詩歌藝術的本質要求，集中概括了我國詩歌藝術的重要美學特徵。¹⁸⁶趙氏所言，誠是中的之論。

¹⁸⁵ 陳慶輝 Chen Qinghui，〈詩興說〉“Shixing shuo”，《中國詩學》*Zhongguo shixue*，頁 173。

¹⁸⁶ 趙沛霖 Zhao Peilin，〈興的源起——歷史積澱與詩歌藝術〉*Xing de yuanqi: lishi jidian yu shige yishu*（北京[Beijing]：中國社會科學出版社[Zhongguo shehui kexue chubanshe]，1987 年），頁 214-220。

徵引文獻

(一) 古籍

- 漢 Han · 王逸 Wang Yi 注，《楚辭》*Chuci*，上海[Shanghai]：上海書局 [Shanghai shuju]，1989 年。
- 梁 Liang · 劉勰 Liu Xie，《文心雕龍》*Wenxin diaolong*，臺北[Taipei]：里仁書局[Liren shuju]，1984 年。
- 梁 Liang · 劉勰 Liu Xie 著，劉永濟 Liu Yongji 校對，《文心雕龍校對》*Wenxin diaolong jiaodui*，臺北[Taipei]：正中書局 [Zhengzhong shuju]，1991 年。
- 宋 Song · 胡寅 Hu Yin，《崇正辨斐然集》*Congzheng bian Feiranji*，北京 [Beijing]：中華書局 [Zhonghua Shuju]，1993 年。
- 宋 Song · 朱熹 Zhu Xi，《詩集傳》*Shiji chuan*，臺北[Taipei]：藝文印書館 [Yiwen yinshuguan]，1974 年。
- 宋 Song · 朱熹 Zhu Xi，《楚辭集注》*Chuci jizhu*，臺北[Taipei]：文津出版社 [Wenjin chubanshe]，1987 年。
- 宋 Song · 陸游 Lu You 著，錢仲聯 Qian Zhonglian 校注，《劍南詩稿校注》*Jiannan shigao jiaozhu*，上海[Shanghai]：上海古籍出版社 [Shanghai guji chubanshe]，1985 年。
- 宋 Song · 不著撰人 Buzhu zhuanren，《宣和畫譜》*Xuanhe huapu*，北京 [Beijing]：中華書局 [Zhonghua shuju]，1985 年。
- 明 Ming · 謝榛 Xie Zhen，《四溟詩話》*Siming shihua*，北京 [Beijing]：人民文學出版社 [Renmin wenxue chubanshe]，2006 年。
- 清 Qing · 王夫之 Wang Fuzhi，《船山全書》*Chuanshan quanshu*，長沙 [Changsha]：嶽麓書社 [Yuelu shushe]，1996 年。
- 清 Qing · 王夫之 Wang Fuzhi 等撰、丁福保 Ding Fubao 編，《清詩話》*Qing shihua*，臺北[Taipei]：木鐸出版社 [Muduo chubanshe]，1988 年。
- 清 Qing · 王士禛 Wang Shizhen，《香祖筆記》*Xiangzu biji*，(臺北[Taipei]：

廣文書局[Guanwen shuju]，1968年。

清 Qing·王士禛 Wang Shizhen，《帶經堂詩話》*Dai jingtang shihua*，北京[Beijing]：人民文學出版社[Renmin wenxue chubanshe]，2006年。

清 Qing·彭定求 Peng Dingqiu、沈三曾 Shen Sanceng 等人編校，《全唐詩》*Quan Tangshi*，北京[Beijing]：中華書局[Zhonghua shuju]，1990年。

清 Qing·袁枚 Yuan Mei，《隨園詩話》*Suiyuan shihua*，臺北[Taipei]：漢京文化事業公司[Hanjing wenhua shiye gongsi]，1984年。

(二) 近人編輯、論著

朱自清 Zhu Ziqing，《詩言志辨》*Shiyan zhibian*，臺北[Taipei]：開今文化事業公司[Kaijin wenhua shiye gongsi]，1994年。

吳宏一 Wu Hongyi，《清代文學批評論集》*Qingdai wenxue piping lunji*，臺北[Taipei]：聯經出版事業公司[Lianjing chuban shiye gongsi]，1998年。

李學勤 Li Xieqin 主編，《十三經注疏》*Shisanjing zhushu*，北京[Beijing]：北京大學出版社[Beijing daxue chubanshe]，1999年。

宗白華 Cong Baihua，《美學的散步》*Meixue de sanbu*，臺北[Taipei]：洪範書店[Hongfan shudian]，1984年。

孫立 Sun Li，〈論詠史詩的寄託〉“Lunyong shishi de jituo”，《中山大學學報》[*Zhongshan daxue xuebao*]期 1[no. 1]，1997年，頁 86-93。

袁行霈 Yuan Xingpei、孟二冬 Meng Erdong、丁放 Ding Fang，《中國詩學通論》*Zhongguo shixue tonglun*，安徽[Anhui]：安徽教育出版社[Anhui jiaoyu chubanshe]，1994年。

葉太平 Ye Taiping，《中國文學之美學精神》*Zhongguo wenxue zhi meixue jingshen*，臺北[Taipei]：水牛出版社[Shuiniu chubanshe]，1998年。

張健 Zhang Jian，《清代詩學研究》*Qingdai shixue yanjiu*，北京[Beijing]：北京大學出版社[Beijing daxue chubanshe]，1999年。

張鼎國 Zhang Dingguo，〈「較好地」還是「不同地」理解？從詮釋學論爭看經典註疏中的詮釋定位與取向問題〉“‘Jiaohaodi’ haishi ‘butongdi’

- lijie? cong quanshixue lun zheng kan jingdian zhushu zhong de quanshi dingwei yu quxiang wenti”，《中國文哲研究通訊》 [*Zhongguo wenzhe yiajiu tongxun*]卷 9 期 3 [vol. 9, no. 3]，1999 年，頁 87-109。
- 曹毓生 Cao Yusheng，〈略論王夫之詩論中的意勢及其他〉“Luelun Wang Fuzhi Shilun zhong de yishi ji qita”，http://www.chl.hbnu.edu.cn/xszl/detail.asp?n_id=353，2007 年 8 月 30 日下載。
- 陳良運 Chen Liangyun 主編，《中國歷代詩學論著選》*Zhongguo lidai shixue lunzhu xuan*，南昌[Nanchang]：百花洲文藝出版社[Baihuazhou wenyi chubanshe]，1998 年。
- 陳慶輝 Chen Qinghui，《中國詩學》*Zhongguo shixue*，臺北[Taipei]：文史哲出版社[Wenshizhe chubanshe]，1994 年。
- 曾祖蔭 Zen Zuyin，《中國古代文藝美學範疇》*Zhongguo gudai wenyi meixue fanchou*，臺北[Taipei]：文津出版社[Wenjin chubanshe]，1987 年。
- 黃保真 Huang Baozhen、成復旺 Cheng Fuwan、蔡鍾翔 Tsai Zhongxiang，《中國文學理論史》*Zhongguo wenxue lilunshi*，臺北[Taipei]：洪葉文化事業有限公司[Hongye wenhua shiye youxian gongsi]，1994 年。
- 趙沛霖 Zhao Peilin，《興的源起——歷史積澱與詩歌藝術》*Xing de yuanqi: lishi jidian yu shige yishu*，北京[Beijing]：中國社會科學出版社[Zhongguo shehui kexue chubanshe]，1987 年。
- 蔣勳 Jiang Xun，《美的沈思》*Mei de chensi*，臺北[Taipei]：雄獅圖書股份有限公司[Xongshi tushu gufen youxian gongsi]，1986 年。
- 蔡鎮楚 Cai Zhenchu，《詩話學》*Shihua xue*，長沙[Changsha]：湖南教育出版社[Hunan jiaoyu chubanshe]，1990 年。
- 錢穆 Qian Mu，《文化學大義》*Wenhua xue dayi*，臺北[Taipei]：正中書局 [Zhengzhong shuju]，1986 年。
- 錢鍾書 Qian Zhongshu，《管錐篇》*Guanzhui pian*，香港[Hong Kong]：中華書局 [Zhonghua Shuju]，1980 年。
- 霍有明 Huo Youming，《清代詩歌發展史》*Qingdai shige fazhan shi*，臺北 [Taipei]：文津出版社[Wenjin chubanshe]，1984 年。