

### 第三章 「宗唐」思潮的發展

欲完整地探討「詩學盛唐」觀念之來龍去脈，應當先瞭解「宗唐」思潮如何形成的問題。南宋永嘉大儒葉適（1150-1223）認為，率先打出「宗唐」口號的是四靈，〈徐道暉墓誌銘〉曰：

發今人未悟之機，回百年已廢之學，使後世復言唐詩自君始，不亦詞人墨卿之一快也。<sup>1</sup>

其〈徐文淵墓誌銘〉亦云：

初，唐詩廢久，君與其友徐照、翁卷、趙師秀議曰：……四人之語遂極工，而唐詩繇此復行矣。<sup>2</sup>

此說近是。但今日學界對於四靈是否為「宗唐」觀念的首倡者，還有一些檢討：有學者認為「南宋倡導『唐詩』始於楊萬里，而非四靈。」<sup>3</sup>也有學者直指，四靈受鄉賢潘耒影響甚鉅，則潘耒是唐音首唱。<sup>4</sup>這些論點固然各有根據及價值，但似太泥於「誰率先主張宗唐」此一問題，相對較忽略任何一種思想觀念的形成壯大，幾無平地特起、瞬時完成，從江西宗派的「法席盛行」到「宗唐」思潮的蔚為大國，並非某人或某時突有的變異。因此，欲探討「宗唐」觀念，雖不能忽略楊萬里或其他前輩的推波之功，但欲深入探究其形成發展的歷史，則應將眼光拉長放遠。

「宗唐」，即「宗尚唐詩」，是相對於「宋詩」<sup>5</sup>打出的口號，儘管其針對性非常明確，但「唐詩」實在是一個很籠統的概念，它作為一個符號樣型（symbol form），必待使用者賦予意義內容（meaning content）之後，才能成為具有某種具體指涉的符號；但

<sup>1</sup> 葉適：《葉適集》，卷 17，〈徐道暉墓誌銘〉，頁 321-322。

<sup>2</sup> 葉適：《葉適集》，卷 21，〈徐文淵墓誌銘〉，頁 410。

<sup>3</sup> 參見呂肖奐：《宋詩體派論》，第七章〈四靈體：宋調的反撥〉，頁 190。

<sup>4</sup> 見費君清：〈永嘉四靈的興起與南宋詩風的轉變〉，張高評編：《宋代文學研究叢刊》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，2002 年），第 6 期，頁 209-211。

<sup>5</sup> 案「宋詩」其實是一個很籠統的提法，它能被理解為「宋代之詩」，舉凡西崑體、九僧詩、江西詩、理學詩、四靈詩、江湖詩、遺民詩都能包括在內。然本文之「宋詩」並不採用這種寬泛的界說，而是將之放在和「唐詩」對比的觀點上，視為一種能夠代表宋代異於唐代，並符合宋文化特色之風格型態。一般認為蘇軾、黃庭堅及江西詩是「宋詩」的典型。

由於所有的符號均會不斷地「衍異」(differance)，隨歷史主客觀環境的流變，派生新的意涵，故在歷史視野中的「唐詩」一詞，當然也不會僅指涉某一固定意涵，而將透過不同的語境，承載各異的脈絡意義 (contextual meaning)，蔡英俊便說宋代「作為江西詩風對立面的『唐詩』，仍然是一個未定的符碼，其具體指涉內容與意義仍然有待進一步確定。」<sup>6</sup>因此，本章除了順沿「宗唐」的歷史脈絡，勘察「詩學盛唐」觀念的形成歷史及內涵，並將著重辨析「宗唐」思潮流行中「唐詩」的確切意指。

## 第一節 江西詩的形成——以「重意」為討論起點

從葉適〈徐文淵墓誌銘〉所述，可知四靈復興唐詩，乃是鑑於前此宋代詩壇廢棄唐詩的風氣而提出；換言之，宋人「宗唐」的前提，必是先認定作為「宋詩」典型的江西詩違逆唐詩的美典，因此才有立場去「宗唐」。據此一認知，可以推出若干應先澄清的問題：江西詩和唐詩的關係如何？江西詩為何會違逆唐詩的美典？江西詩所違逆之「唐詩」的確切指涉是什麼？

分唐界宋，是明清以來詩學界爭辯不休的話題，但檢閱宋人的文集或詩話，便能發現宋人與「唐詩」的關係其實非常密切：唐詩不但是宋代文士在雅集賦詩的場合，為求創作敏速的秘密武器，更是普通百姓日用而不知的俗語來源，而宋人共鳴於唐詩，也會借唐詩之語排遣一己當下之感。<sup>7</sup>甚至，櫟括唐詩來填詞已是北宋後期的普遍風氣。<sup>8</sup>自文學評論的立場觀之，唐詩也是宋人較量詩藝優劣的準據，宋人稱某詩「深入唐人風格」、「不減唐人高處」<sup>9</sup>，即是指優秀作品。因此，唐詩也就順理成章地成為宋人作詩的學習對象，據北宋末葉《蔡寬夫詩話》的回顧，宋初詩風沿襲五代，詩學白居易，接著有楊億、劉筠等館閣學士崇效李商隱詩，仁宗景祐、慶曆以後，隨宋學和古文運動的逐漸走向成熟，李白、韋應物亦逐漸引宋人青睞，杜甫是後來才受注意，但到北宋末葉即已取得獨尊的地位，只有李白勉強能與之抗衡。<sup>10</sup>由此可見，崇效唐詩是北宋一代不

<sup>6</sup> 見蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》，第二章〈「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典〉，頁 149。

<sup>7</sup> 參見蔡瑜：《宋代唐詩學》，第一章第二節〈唐詩在宋代的地位〉，頁 27-35。

<sup>8</sup> 參見沈松勤：《唐宋詞社會文化學研究》（杭州：浙江大學出版社，2000 年），頁 382。

<sup>9</sup> 僧文瑩《湘山野錄》云：「寇萊公詩『野水無人渡，孤舟盡日橫』之句，深入唐人風格。」（北京：中華書局，1991 年，頁 8）趙令畤《侯鯖錄》引蘇軾云：「世言耆卿曲俗，非也，如〈八聲甘州〉云：『霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓。』此語於詩句，不減唐人高處。」（卷 7，《宋元筆記小說大觀》，頁 2091）

<sup>10</sup> 蔡啟《蔡寬夫詩話》云：「國初沿襲五代之餘，士大夫皆宗白樂天詩，故王黃州主盟一時。祥符、天禧之間，楊文公、劉中山、錢思公專喜李義山，故崑體之作，翕然一變。……景祐、慶曆

絕如縷的風氣，到王安石、蘇軾、黃庭堅、陳師道等「宋詩」名家繼起的年代，依舊不改。前人曾指出：「宋人之法，本乎三唐，終宋之世，無斥唐人者。」<sup>11</sup>是非常符合實情的看法。

宋人致力於學唐，則所謂「宋詩」——江西詩又是如何誕生？這便涉及宋人所崇效的「唐詩」之指涉問題。從《蔡寬夫詩話》的追述，宋人所崇效的「唐詩」實可再細分為白居易、李商隱、李白、韋應物、杜甫等不同風格的「唐詩」，而宋人對這些不同風格之「唐詩」的喜好，並非共時並呈，是歷時的取此代彼，從此一過程中，反映宋人對當代詩風走向的自我省察。例如：宋初在時間上、文化上皆與殘唐、五代密不可分，故當時的晚唐遺風和白體詩，嚴格來說，都不能算是宋人對當代詩風走向的自我抉擇，只是被動的沿襲，要到楊億等人的西崑體「一掃五代以來蕪鄙之氣」，方代表宋人對當代詩風走向的首波反省及引導。此後陸續登場的唐詩——如李白、韋應物、杜甫——也都各自反映宋人在不同階段的自我省察。因此，在宋人心中，這些唐代詩人並不佔有同等的份量，最明顯之例，莫過於楊億嘲笑杜甫是「村夫子」<sup>12</sup>，而日後杜詩的地位卻不斷攀昇。

職是之故，我們不能齊頭地稱宋人崇效唐詩，卻忽視他們學唐觀念的悄然轉移。宏觀而言，北宋詩壇由學白居易、學李商隱、最後到學杜甫，其實是一個隨不斷學習而不斷拋棄的揀擇過程<sup>13</sup>，此中，宋人希求的是能找到契合當代文化精神的對象而學之。<sup>14</sup>依蔡寬夫之見，這位最契合宋文化精神的唐代詩人是杜甫，近人陳衍（1856-1938）《石遺

後，天下知尚古文，於是李白、韋蘇州諸人，始雜見於世。杜子美最為晚出，三十年來學詩者，非子美不道，雖武夫、女子皆知尊異之，李太白而下殆莫與抗。」見郭紹虞：《宋詩話輯佚》，卷下，頁398-399。郭紹虞《宋詩話考》載蔡氏於大觀初（1107-1108）拜右正言，可見他主要活動於徽宗年間，《蔡寬夫詩話》成書於北宋末葉（頁135）。案：蔡氏雖云「李太白而下殆莫與抗」，但事實上，許多宋人尊杜甚於尊李，學者指出：「李白在宋代則徒具『虛位』，……比起杜甫，李白在宋代算是相當寂寞的。」（蔡瑜：《宋代唐詩學》，第四章第二節〈李白〉，頁247）

<sup>11</sup> 袁枚：《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），冊2，《小倉山房文集》，卷17，〈答施蘭垞論詩書〉，頁287。今人徐復觀〈宋詩特徵試論〉亦云：「宋人幾乎沒有貶斥過唐詩，並且宋人也沒有不學唐詩的。」見氏著：《中國文學論集續篇》（台北：臺灣學生書局，1984年9月再版），頁23。

<sup>12</sup> 劉攽《中山詩話》云：「楊大年不喜杜工部詩，謂為村夫子。」（《歷代詩話》，頁288）唯清薛雪《一瓢詩話》說楊億「未必有此言」（《清詩話》，頁700）。

<sup>13</sup> 張宏生亦云：「宋代的詩歌發展到元祐，基本上是一個不斷選擇師法對象，努力創造自己風格的過程。」見氏著：〈元祐詩風的形成及其特徵〉，張高評主編：《宋代文學研究叢刊》（高雄：麗文文化事業有限公司，1995年），創刊號，頁187。

<sup>14</sup> 參見龔鵬程：《江西詩社宗派研究》（台北：文史哲出版社，1983年），第三卷〈宋詩之演變與江西詩社宗派之產生〉，頁149-157；〈知性的反省——宋詩的基本風貌〉，蔡英俊主編：《意象的流變》（台北：聯經出版事業公司，1997年4月6版3刷），頁273-275；〈宋詩與宋文化——我對宋詩研究的基本看法〉，《文學批評的視野》（台北：大安出版社，1990年），頁383-386。

室詩話》更精闢地指出：

余謂唐詩自杜、韓而下，現諸變相。蘇、黃、王、陳、楊、陸諸家，沿其波而參互錯綜，變本加厲耳。<sup>15</sup>

這是極具代表性的觀點，前有所承，並廣受現代學界認同<sup>16</sup>。陳衍所列諸人，都是「宋詩」的代表作家，黃庭堅、陳師道更是江西派的鉅子。他們學的唐詩，是以杜甫、韓愈為主。相應於其他唐人，杜甫、韓愈的特質是「現諸變相」，乃唐詩之變調，而非主流風格。蘇、黃等人學的既非唐詩之主流，那麼在擁護唐詩主流的論者眼中，自是悖離了學唐的正統。<sup>17</sup>

但應注意的是，就客觀的歷史事實而言，杜、韓仍是唐詩的一份子，若蘇軾、黃庭堅等人對之亦步亦趨，至多也就只能成為「唐詩之變調」的隔代仿製，不可能產生「宋詩」了。事實上，事情並不如此簡單，宋人早已察覺黃庭堅「學少陵而不為」<sup>18</sup>、「未嘗似前人而卒與之合，此為善學」<sup>19</sup>，陳衍也說蘇、黃學杜、韓，乃是「沿其波而參互錯綜，變本加厲」，可見蘇、黃並非單純沿襲杜、韓，而是抓住杜、韓變調的面向去發揚光大。杜、韓呈顯的「變相」只是細微端緒，蘇、黃及江西詩呈顯的卻是前古未有的巨變。蘇、黃及江西詩不但離「唐詩」愈來愈遠，同時也逐漸走出杜、韓的牢籠，學唐變唐，自成一派，開創出新異的一代詩風。

蘇、黃等人的詩究竟發展了杜、韓的那一個面向？這個問題其實牽涉到唐宋典型詩風之分野和特色，而且允許從好幾個不同的基準去提出解釋，例如近人繆鉞認為：「唐詩以韻勝，故渾雅，而貴醞藉空靈；宋詩以意勝，故精能，而貴深折透闢。唐詩之美在情辭，故豐腴；宋詩之美在氣骨，故瘦勁。唐詩如芍藥海棠，穠華繁采；宋詩如寒梅秋菊，幽韻冷香。唐詩如啖荔枝，一顆入口，則甘芳盈頰；宋詩如食橄欖，初覺生澀，而回味雋永。」<sup>20</sup>如此下去，答案尚不止上述幾種，但這樣的答案顯然太泛，較不適合去

<sup>15</sup> 陳衍：《石遺室詩話》，卷14，頁196。

<sup>16</sup> 如張戒《歲寒堂詩話》云：「詩以用事為博，始於顏光祿，而極於杜子美；以押韻為工，始於韓退之，而極於蘇黃。……蘇黃用事押韻之工，至矣！盡矣！……。」（氏著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，成都：巴蜀書社，2000年，卷上，頁16）葉燮《原詩》云：「唐詩為八代以來一大變，韓愈為唐詩一大變，其力大，其思雄，崛起特為鼻祖，宋之蘇、梅、歐、蘇、王、黃，皆愈為之發其端，可謂極盛。」（《清詩話》，頁570）對此，今人有豐富的研究成果，查找極易，茲不備引。

<sup>17</sup> 這一點是宋人「宗唐」觀念的重點之一，尤其是葉適、嚴羽，後文將對此提出細緻的辨析。

<sup>18</sup> 陳師道：《後山集》（台北：臺灣商務印書館，1983年，《文淵閣四庫全書》本），卷9，〈答秦觀書〉，頁10下。

<sup>19</sup> 呂本中：《童蒙詩訓》，郭紹虞：《宋詩話輯佚》，附輯，頁596。

<sup>20</sup> 繆鉞：〈論宋詩〉，收入黃永武、張高評編：《宋詩論文選輯》（高雄：復文圖書出版社，1988

解釋蘇、黃何以繼承杜、韓（而非他人）的詩學道路，並開出什麼樣的新詩風？欲解決這個問題，須先貞定宋代詩學的論述主軸，龔鵬程指出：「宋人論詩，很少把情感的抒發視為主要創作活動的內容及評價標準，通常其評價標準在於『意』。」<sup>21</sup>前引繆先生亦首標「宋詩以意勝」，足見「意」之於江西詩風形成的關鍵地位，故從「意」的角度切入，當較能妥善地解決上述的問題，如謝佩芬所云：「他們自覺地尋求與唐人相異的路途，因而一眼覷定『寫意』為努力方向。」<sup>22</sup>從宋人對「意」的重視與討論，是一個能妥善清理上述問題的觀察角度，並和日後江西詩病的叢生以及「宗唐」思潮的崛起，有頗密切的聯繫。<sup>23</sup>蘇軾〈與謝民師推官書〉云：

孔子曰：「言之不文，行之不遠。」又曰：「辭達而已矣。」夫言止於達意，則疑若不文，是大不然。求物之妙，如繫風捕影，能使是物了然於心者，蓋千萬人而不一遇也，而況能使了然於口與手乎？是之謂辭達。辭至於能達，則文不可勝用矣。<sup>24</sup>

這段文字的重心顯然是對「意」的高度重視，從而推出著名的「達意」說，蘇軾〈與王庠書〉也有近似之見：

前後所示著述文字，皆有古作者風力，大略能道意所欲言者，孔子曰：「辭達而已矣。」辭至於達，止矣，不可有加矣。<sup>25</sup>

又如〈答虔倅俞括一首〉亦云：

孔子曰：「辭達而已矣。」物固有是理，患不知，知之，患不能達之於口與手，所謂文者，能達是而已。<sup>26</sup>

〈與謝民師推官書〉作於蘇軾遇赦還歸海北之後<sup>27</sup>，可知對「意」的重視與「達意」的講求，是蘇軾的晚年定論。蘇軾將創作活動概略分成兩個層次，其一是創作者之內心要

年），冊1，頁3。

<sup>21</sup> 龔鵬程：《詩史本色與妙悟》（台北：臺灣學生書局，1986年），第四章〈論妙悟〉，頁240。

<sup>22</sup> 謝佩芬：《北宋詩學中「寫意」課題研究》（台北：國立臺灣大學出版委員會，1998年，文史叢刊之107），第七章〈結論〉，頁483。

<sup>23</sup> 關於這一點，請見本章第二節的探討。

<sup>24</sup> 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，卷49，〈與謝民師推官書〉，頁1419。

<sup>25</sup> 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，卷49，〈與王庠書〉，頁1422。

<sup>26</sup> 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，卷59，〈答虔倅俞括一首〉，頁1793。

<sup>27</sup> 文中提到：「自還海北」（《蘇軾文集》，卷49，〈與謝民師推官書〉，頁1419）。

能領略外在客觀事物之理則，洞察其精微，同時也就形成所欲表達的詩意。第二個層次是將此一內心之詩意「了然於口與手」，以適切的語言文字準確表達之。倘能如此，則能臻於創作的極境，反之，〈書李伯時山莊圖後〉云：「有道而不藝，則物雖形於心，不形於手。」<sup>28</sup>徒有精微的詩意卻無法表達出來，則屬枉然了。

蘇軾也相應地拈出一些如何妥善驅遣語言文字以適切、準確達意的方法，〈答陳傳道五首〉其三云：「知日課一詩，甚善。此技雖高才，非甚習不能工也。」<sup>29</sup>「技」指技藝，也就是語言文字，可知平日之勤加練習能訓練驅遣語文的功力，自然能進一步準確達意。又如〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉云：「夫既心識其所以然而能然者，內外不一，心手不相應，不學之過也。故凡有見於中而操之不熟者，平居自視了然，而臨事忽焉喪之，豈獨竹乎？……豈獨得其意，并得其法。」<sup>30</sup>蘇軾指出，筆墨文字無法準確達意的癥結在於「不學」，而「學」的其中一項重要功能是「得其法」，即學習古人優秀作品的法度。黃庭堅〈與王觀復書〉亦載：「往年嘗請問東坡先生作文章之法，東坡云：『但熟讀《禮記·檀弓》當得之。』」<sup>31</sup>可知蘇軾所謂「學」即讀書學古。應注意的是，學古不能泥於古，而須通曉變化，蘇軾〈自評文〉云：「吾文如萬斛泉源，不擇地而出，在平地滔滔汨汨，雖一日千里無難。及其與山石曲折，隨物賦形而不可知也。所可知者，常行於所當行，止於不可不止，如是而已矣。」<sup>32</sup>泉水隨山石曲折而流動，行止自如，恰似語言文字妥善配合詩意而靈活變化，不拘一格，自能達意。

蘇軾雖提出達意的方法，但嚴格來說，毋寧只是一種原則性的提示，對於許多細部的方法仍未予釐清，如：平日練習的重要性固不待言，但如何練習？練習什麼？蘇軾認為掌握古法臻於達意的基本功，然則何以古法具有此一效用？古法的內容是什麼？如何運用古法？這些問題似非蘇軾的關懷所在，又如他主張學古而靈活變化，但對初學者而言，未免顯得陳義過高，今人周裕鍇便精闢地指出：「從實踐意義上看，蘇軾提倡的那種創作態度與方法，是對一個天才或文學巨匠的要求，沒有足夠的藝術修養和足夠天分的人，要想按照他那種態度去創作，往往容易『畫虎不成反類犬』。」<sup>33</sup>但他對「意」的重視以及由此開出的「達意」傾向，對黃庭堅及「宋詩」特色的進一步建立，實影響甚鉅。事實上，黃庭堅將蘇軾的理論具體化，呈示實際操作的法門，故能吸引許多人的效法<sup>34</sup>，不但直接促成江西宗派的形成及興盛，更使「重意」成為宋代詩及詩學的顯要特

<sup>28</sup> 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，卷 70，〈書李伯時山莊圖後〉，頁 2211。

<sup>29</sup> 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，卷 53，〈答陳傳道五首〉其三，頁 1575。

<sup>30</sup> 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，卷 11，〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉，頁 365-366。

<sup>31</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，正集，卷 18，〈與王觀復書〉，頁 470-471。

<sup>32</sup> 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，卷 66，〈自評文〉，頁 2069。

<sup>33</sup> 周裕鍇：〈蘇軾黃庭堅詩歌理論之比較〉，《文學評論》，1983 年第 4 期，頁 95。

<sup>34</sup> 周裕鍇上文評論蘇軾之後，又云：「黃庭堅的詩論更易為一般人所接受，特別是易為那些以寫

徵。黃庭堅〈與王觀復書〉云：

所送新詩，皆興寄高遠，但語生硬不諧律呂，或詞氣不逮初造意時，此病亦只是讀書未精博爾。「長袖善舞，多錢善賈。」不虛語也。南陽劉勰嘗論文章之難云：「意翻空而易奇，文徵實而難工。」此語亦是。沈、謝輩為儒林宗主，時好作奇語，故後生立論如此。好作奇語，自是文章病；但當以理為主，理得而辭順，文章自然出群拔萃。<sup>35</sup>

這段文字舉出「意」與「語」這兩個既相對又互補的概念，並為二者在理想創作活動中確定地位。黃庭堅基於專業讀者的觀點，肯定王觀復所欲表達的詩意甚佳，但認為落實到語言文字的層面，則不盡理想——顯是在表達詩意的層次出了問題，故普通讀者很難穿透語言文字的表層領略王氏的佳善詩意，那麼，這份詩意再怎麼佳善，恐將是枉然。綜前所述，可以將〈與王觀復書〉的關懷重點，歸納為：第一，如何寫出理想的語言文字？第二，此一語言文字能否、如何妥善地表達詩意？

從〈與王觀復書〉，黃庭堅分析王觀復的病源，乃「讀書」之質量不足，他以商人聚資比喻創作者讀書的重要性：讀書愈精博，愈能寫出理想的語言文字，從而可以成功達意。問題是，為何讀書能具有此一效用？可注意黃庭堅又云：「好作奇語，自是文章病；但當以理為主，理得而辭順，文章自然出群拔萃。」「好作奇語」顯是針對前文提到的王觀復「語生硬不諧律呂，或詞氣不逮初造意時」的困境，「但當以理為主」亦顯是針對「好作奇語」而提出的解決方針。無法「以理為主」正是造成王觀復的語言文字無法達意的癥結，這也是魏晉六朝至宋代的通病。<sup>36</sup>

然而，我們閱讀〈與王觀復書〉仍不太清楚所謂「以理為主」指什麼？且對照〈跋書柳子厚詩〉云：

予友生王觀復作詩有古人態度，雖氣格已超俗，但未能從容中玉珮之音，左準繩右規矩爾。意者讀書未破萬卷，觀古人之文章未能盡得其規摹，及所總覽籠

---

詩打發書齋生涯的人所接受。按照他的詩論去創作，即使當不了第一流詩人，總不至於丟掉詩的基本形式：格律與句法。這是宋代宗黃的遠比宗蘇的人為多的又一原因。」（同上註，頁95）唯宗黃的江西詩人是否真能謹守詩之基本格律，尚待商榷，本章第二節將予探討。

<sup>35</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，正集，卷18，〈與王觀復書〉，頁470。

<sup>36</sup> 黃庭堅〈與王觀復書〉云：「文章蓋自建安以來，好作奇語，故氣象衰爾，其病至今猶在，唯陳伯玉、韓退之、李習之，近世歐陽永叔、王介甫、蘇子瞻，秦少游乃無此病耳。」（《黃庭堅全集》，正集，卷18，頁470）

絡，但知玩其山龍黼黻成章耶？<sup>37</sup>

文中指出，王觀復有不凡的詩意，卻也染上「但知玩其山龍黼黻成章」的缺點——耽溺於「語」的經營。用「但」字，顯示王觀復此病的嚴重程度。究其癥結，乃「讀書未破萬卷」所致。從以上的分析不難發現，此文的主旨和〈與王觀復書〉相同，但〈跋書柳子厚詩〉更進一步指出，為何讀書不精博而導致的「但知玩其山龍黼黻成章」會是一種病？此病有何特徵？透過「未能從容中玉珮之音，左準繩右規矩」、「觀古人之文章未能盡得其規摹」，可知此病就是不具備準繩、規矩、規摹——指古人的創作的法度，舉凡遣詞、造句或整體的美學風格，皆包括在內。要之，黃庭堅的正面意思是，透過對古人作品廣泛而深入的閱讀，能學得古人創作的法度，從而避免「語」的缺失。對照〈與王觀復書〉即可明瞭，「以理為主」的「理」應即創作之理則，亦即是透過讀書精博而獲致的創作法度，「理得而辭順，文章自然出群拔萃」的意思是，掌握此一創作法度的同時，語言文字雖然不刻意去雕琢或任憑己意製作奇語，也能達意而成爲傑作。

黃庭堅對「好作奇語」之病及所謂「法度」的具體意義，有進一步的論述，〈答洪駒父書〉云：

青瑣祭文語意甚工，但用字時有未安處；自作語最難，老杜作詩，退之作文，無一字無來處，蓋後人讀書少，故謂韓、杜自作此語耳。古之能爲文章者，真能陶冶萬物，雖取古人之陳言，入於翰墨，如靈丹一粒，點鐵成金也。<sup>38</sup>

意思是說，洪駒父文章的「意」很好，但在「語」（用字）的層面則時見不妥，「自作語最難」以下的文字，顯是黃庭堅針對此病的處理方案，從中可知，洪駒父文病的癥結應是「自作語」和「讀書少」。不難發現，洪駒父和王觀復的缺點並無二致，要之，他們皆因讀書不夠精博，令詩文缺乏古人法度的規範，徒憑一己之見去製作新奇之語，終於導致達意的困難。但值得注意的是，黃庭堅在此又以杜詩、韓文爲典範，具體將法度描述爲「無一字無來處」。據黃景進的研究，所謂「無一字無來處」除了是稱讚杜、韓擅於轉化前人舊語並賦以新意，更是對用字謹嚴的講究，充分掌握文字的性能，將適當的文字安排在作品中最適當的地方，達到穩實而不可動搖的程度；而「點鐵成金」則可說是「無一字無來處」的極境，指語言文字經古人法度的陶冶之後，即使寫的是平常陳熟之語（而非特別創造奇特之語），亦能有極高的藝術效果。<sup>39</sup>

<sup>37</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，正集，卷 25，〈跋書柳子厚詩〉，頁 656。

<sup>38</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，正集，卷 18，〈答洪駒父書〉，頁 475。

<sup>39</sup> 關於這方面的研究，見黃景進：〈黃山谷的學古論〉，國立臺灣大學中國文學研究所編：《宋代



綜言之，爲了解決語言文字無法達意的困結，首先便不能耽於創造奇特的語詞，而必須從古人的優秀作品中，學習他們如何去準確表達某一種詩意的技巧，等到學有所成，自己便也能使用精嚴的語言文字表達詩意，即使不去刻意創造奇特之語，能成爲傑作。爲了達意，甚至不惜衝破文體成規，張耒（1051-1114）精闢指出黃庭堅作詩「破棄聲律」的特點及意義：

以聲律作詩，其末流也，而自唐至今詩人謹守之。獨魯直一掃古今，出胸臆，破棄聲律，作五七言，如金石未作，鐘磬聲和，渾然有律呂外意。近來作詩者頗有此體，然自吾魯直始也。<sup>40</sup>

首先應明瞭「以聲律作詩」的意涵。文中提到「律」字，可知此詩乃近體律絕，而非古體。近體詩對聲律的基本要求有二：一是押同韻部之韻，二是調平仄。詩歌押韻，古已有之，不始於唐，亦不終於宋，可見上文所謂「以聲律作詩」的意思應是：遵守平仄的規定來作詩。<sup>41</sup>應稍加注意的一點是，「破棄聲律」雖是擺脫平仄格律的束縛，但並非完全揚棄平仄格律（否則便不足以成爲詩了），而是指使用拗體。<sup>42</sup>

黃庭堅選擇「破棄聲律」作詩，呈顯拙放自然、靈動不拘的語言風格，並非刻意標新立異，更不是要去揚棄詩體原有的律呂性，事實上，〈與王觀復書〉就明確視「語生硬不協律呂」爲一種詩病，今人分析黃庭堅詩的用韻和節奏，亦發現他有「節奏朗暢而又頓挫」的優點。<sup>43</sup>黃庭堅的考量，並不在一般的創作活動應否遵循平仄格律，而是希望去尋求一種準確的達意方式。換言之，在以達意爲旨歸的前提裏，假設遵守平仄格律有助於準確表達某一詩意，則何妨遵守之，此時或逆其道而行，反而顯得不自然、無法遵守達意的大原則了。相對地，如果有一卓犖出眾的詩意，像李白的詩「如黃帝張樂於

---

文學與思想》（台北：臺灣學生書局，1989年），頁260-272。其後，氏著：〈論黃山谷所謂「無一字無來處」——兼論「點鐵成金」與「奪胎換骨」〉，《中華學苑》，第38期，頁155-177有更詳盡的闡發；又見氏著：〈從宋人論「意」與「語」看宋詩特色之形成——以梅堯臣、蘇軾、黃庭堅爲中心〉，國立成功大學中文系所編：《第一屆宋代文學研討會論文集》，頁72-77。

<sup>40</sup> 胡仔：《苕溪漁隱叢話》（台北：世界書局，1966年4月再版），前集，卷47引，頁318。

<sup>41</sup> 案：「聲律」指協調平仄，已見於〈詩品序〉：「嘗試言之，古曰詩頌，皆被之金竹，故非調五音，無以諧會。若『置酒高殿上』、『明月照高樓』，爲韻之首。故三祖之詞，文或不工，而韻入歌唱。此重音韻之義也，與後世之言宮商異矣。今既不備於管絃，亦何取於聲律耶？」（《詩品集注》，頁332）「韻」指平仄，故「聲律」亦作平仄解釋。明人謝榛《四溟詩話》亦云：「建安之作，率多平仄穩帖，此聲律之漸。」（卷1，《歷代詩話》，頁1137）

<sup>42</sup> 參見徐復觀：《中國藝術精神》（台北：臺灣學生書局，1998年12刷），第九章第三節〈黃山谷〉，頁376。

<sup>43</sup> 李元貞分析黃庭堅詩的用韻和節奏，亦認爲「節奏朗暢而又頓挫」，見氏著：《黃山谷的詩與詩論》（台北：國立臺灣大學文學院，1972年），第三章〈山谷詩的技巧〉，頁108。

洞庭之野，無首無尾，不主故常」，便「非墨工槩人所可擬議」，不得不破棄尋常法律的束縛，尋求更好的達意方式。〈答洪駒父書〉云：「至於推之使高如泰山之崇，崛如垂天之雲；作之使雄壯如滄江八月之濤、海運吞舟之魚，又不可守繩墨以令儉陋也。」<sup>44</sup>也是同樣的意思。張耒上文亦很能認清此一要旨，「出胸臆」、「破棄聲律」是兩個相輔的概念，顯示黃庭堅作詩能忠於自我，其破棄平仄格律之目的與功效，是爲了準確表達胸臆之意。換言之，黃詩的「破棄聲律」其實是「重意」觀念下的必然發展。

黃庭堅一方面勸人學習古人作品的法度，但這裏卻又要求擺脫法律的規範，似有所矛盾，而其實不然。黃庭堅重意輕聲，追求不受拘束的語言風格，決不同於隨便或草率爲之，事實上，如果流於隨便或草率，恐怕就無法照顧到前述「用字謹嚴」的要求，不能準確達意，創造傑作了。黃庭堅〈與王觀復書〉表述「重意」、「學法」等觀念的重要性之後，緊接著說：「觀杜子美到夔州後詩，韓退之自潮州還朝後文章，皆不煩繩削而自合矣。」<sup>45</sup>「不煩繩削而自合」是指，不惜衝破常法以求準確達意，但又由於他們遣詞造句非常謹嚴，不會流於隨便草率，故在拙放自然之中仍有精嚴的法度——此一卒能自合的「法度」，當然不再是先前所破棄的「常法」，而是忠於自我的「新法」。

由於黃庭堅特別注重「意」，因此前文推論，在重意的前提下，倘若遵守平仄格律有助於準確表達某一詩意，相信黃庭堅並不會刻意去破棄聲律，俾使「意」與「法」彌合無間，產生最好的藝術效果。但檢查黃庭堅的論詩資料，卻會輕易發現，他幾不曾肯定過嚴守平仄格律之好——至少並不認爲是最好的——而是全面讚揚拙放自然、不雕琢的語言風格。<sup>46</sup>從這個現象逆推，此一語言風格當中承載的乃是卓絕出眾的詩意。黃庭堅所以不斷地頌讚拙放自然的語言風格，實即代表特別欣賞卓犖出眾的詩意——例如王觀復的「興寄高遠」。

黃庭堅〈論作詩文〉云：「詞意高勝，要從學問中來爾。」<sup>47</sup>可見透過讀書問學，除了可以學到古人用字謹嚴、準確達意的法度，亦能提煉詩意的品質，〈與洪駒父書〉亦指出：「所寄文字，更覺超邁，當是讀書亦有味也。」<sup>48</sup>讀書具有加深作品之意的神妙功效，尤其是研讀經史之類的典籍，如〈與王立之〉其二云：「若讀經史貫穿，使詞意益

<sup>44</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，正集，卷18，〈答洪駒父書〉，頁475。

<sup>45</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，正集，卷18，〈與王觀復書〉，頁470。

<sup>46</sup> 除了前文所舉諸例，又如〈題意可詩後〉云：「至於淵明，則所謂不煩繩削而自合者。」（《黃庭堅全集》，正集，卷25，頁665）〈題顏魯公帖〉云：「觀魯公此帖奇偉秀拔，奄有魏晉隋唐以來風流氣骨，回視歐、虞、褚、薛、徐、沈輩皆為法度所窘，豈如魯公蕭然出於繩墨之外而卒與之合哉？」（同書，正集，卷28，頁758）

<sup>47</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，別集，卷11，〈論作詩文〉，頁1684。

<sup>48</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，外集，卷21，〈與洪駒父書〉，頁1365。

適，便不愧古人矣。」<sup>49</sup>黃庭堅認為，研讀經史的主要目的或功效，是治養心性，提昇心靈胸次，從而可以寫出傑作，〈書贈韓瓊秀才〉云：「治經之法，不獨玩其文章、談說義理而已，一言一句皆以養心治性。……以此心術作為文章，無不如意。」<sup>50</sup>〈與王周彥書〉有更清楚的描述：「如足下之作，深之以經術之義味，弘之以史氏之品藻，合之以作者之規矩，不但使兩川之豪士拱手也。」<sup>51</sup>想寫出優秀的作品，不止必須透過書卷領略古人作品之法度，還要配合治經而獲致的義理內涵、以及讀史所學到的品藻人物的深刻識見。

能擁有崇高峻潔的心靈胸次，即是「不俗」之人，〈書繪卷後〉云：「臨大節而不可奪，此不俗人也。」<sup>52</sup>〈與聲叔六姪書〉云：「但使腹中有數百卷書，略識古人義味，便不為俗士矣。」<sup>53</sup>因此其所創製的作品內涵，自然也是卓犖出眾的，如劉景文「胸中有萬卷書，筆下無一點塵俗氣。」<sup>54</sup>

綜上所述，黃庭堅為了解決詞不達意的問題，提出向古人優秀作品學習「法度」的方法，有了法度之後，即使不去特別使用一些奇特的語言文字或修辭技巧，也能充分達意。古人的法度既有這種神妙的功效，那麼，會不會導致今人一味學古的毛病？就黃庭堅的理論而言，並不會如此，因為古人的達意方式所以能成為一種「法度」、值得後人崇效的典範，乃是因為此「法」充分表達了「意」，今人從古人處學到的是古人如何表達其意的法則、精神，而非形式上的規仿，因此有學者即注意到這乃是一種不為定法所縛的「活法」。<sup>55</sup>黃庭堅勸人研讀經史以提昇心靈胸次，可以創造超群脫俗的詩意，由於此一詩意乃是源自個人之心，必不會完全雷同於古人之意，故自當各有不同的達意方式。學古而不囿於古，於是能呈顯既拙放自然、不煩繩削又字字謹嚴的語言風格，縱身進入文學史中，成為後人崇效的對象。要之可以說，上述黃庭堅的詩論，不止勸人回顧傳統，而是進一步在傳統中開創生生不息的新局，江西詩得以在唐詩高峰之後另立山頭，實取決於這種創作觀，李之儀引蘇軾云：

<sup>49</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，外集，卷 21，〈與王立之〉其二，頁 1370。

<sup>50</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，正集，卷 18，〈書贈韓瓊秀才〉，頁 655。

<sup>51</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，別集，卷 17，〈與王周彥書〉，頁 1839。

<sup>52</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，正集，卷 26，〈書繪卷後〉，頁 674。

<sup>53</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，別集，卷 18，〈與聲叔六姪書〉，頁 1875。

<sup>54</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，正集，卷 26，〈書劉景文詩後〉，頁 662。

<sup>55</sup> 黃景進：〈黃山谷的學古論〉，臺大中文所編：《宋代文學與思想》，頁 279。

凡造語，貴成就，成就則方能自名一家。如蠶作繭，不留罅隙，吳子華、韓致光所以獨高於唐末也。<sup>56</sup>

吳融（?-903）和韓偓（844-923）在「造語」方面取得不錯的成績，故能獨佔晚唐詩壇的鰲頭。蘇軾以密實的蠶繭為喻，可知吳、韓的「造語成就」即是如黃庭堅所云，用字謹嚴，符合法度，進而可以準確達意。從上文亦可推知，晚唐詩人普遍具有用字不夠謹嚴的毛病，只去片面經營奇語，如歐陽修便描述晚唐詩人有「精意雕琢」的特點，姑不論其詩意良窳，他們實較難以準確表達詩意。依黃庭堅的詩論來看，這是他們讀書未臻精博所致。換言之，歸根究柢就是不夠重視「意」，輕意重聲。亦即因此，吳融、韓偓才特顯鶴立雞群。值得注意的是，吳、韓的成就雖高，但李之儀又循蘇軾的語脈，評宋人吳思道的詩：

思道近詩度越唐人多矣，豈融、偓所能髣髴，其妙處略無斧鑿痕，而字字皆有來歷。<sup>57</sup>

從前後兩段文字的對比，吳、韓獨高於晚唐詩壇，已屬難得，但和宋人吳思道相較，仍未達一間，可見宋人特別注重達意，而透過讀書學習法度，以臻於用字謹嚴，更是宋人特別擅長的本領，即如唐人的佼佼者亦難匹敵。更緊要的是，只要認清上述的觀念，以意為主，努力讀書，學習法度，準確達意，則唐詩的成就雖高，也就不難超越了。黃庭堅〈與王立之承奉〉便云：「然作賦須要以宋玉、賈誼、相如、子雲為師，略依仿其步驟，乃有古風。老杜〈詠吳生畫〉云：『畫手看前輩，吳生遠擅場。』蓋古人於能事，不獨求跨時輩，須要於前輩中擅場爾。」<sup>58</sup>〈與元勳不伐書〉亦云：「如欲方駕古人，須識古人關捩，乃可下筆。」<sup>59</sup>步驟、關捩即是法度，可見宋人欲藉嫻熟法度以自成一家的信念。姑且不論宋人自稱能「超越」唐人可否經得起實際作品的檢證，他們已非常明確地意識到此一觀念是多數唐人所欠缺的。

黃庭堅等人如上的觀點及成就，實得自杜、韓的啓發——尤其是杜甫，如〈與洪駒父書〉說，讀書學古以獲得法度，曾具體展現於杜詩韓文，黃庭堅也曾稱讚時人高荷的詩「以杜子美為標準，用一事如軍中之令，置一字如關門之鍵」<sup>60</sup>，可見杜詩在這一方

<sup>56</sup> 李之儀：《姑溪居士全集》（台北：新文豐出版股份有限公司，1984年，據《粵雅堂叢書》本排印），卷40，〈跋吳思道詩〉，頁309。

<sup>57</sup> 李之儀：《姑溪居士文集》，卷40，〈又跋吳思道詩〉，頁310。

<sup>58</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，正集，卷19，〈王立之承奉〉，頁490。

<sup>59</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，別集，卷19，〈與元勳不伐書〉其三，頁1897。

<sup>60</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，卷25，〈跋高子勉詩〉，頁669。

面的典範性。又如張耒稱「破棄聲律」是黃庭堅的創舉，但方回《瀛奎律髓》云：「拗字詩，老杜七言律一百五十九首，而此體凡十九出。」<sup>61</sup>黃庭堅此一違逆唐詩主流美典的行爲，其實是發揚杜甫的變調而來的；但檢查黃庭堅共三百一十一首七律，拗體即佔一百五十三首，超過總數二分之一強<sup>62</sup>，顯見破棄聲律實是黃庭堅刻意「變本加厲」的事項。從以上的探討，我們也能夠回答前文提出的一個問題：江西詩所違逆之「唐詩」的確切指涉爲何？即宋初一度流行的「晚唐」詩風，前面李之儀引蘇軾之言，即有視晚唐詩普遍不具法度、無法準確達意的味道。張耒批評以聲律作詩的「唐人」，張戒《歲寒堂詩話》云：「唐人聲律習氣淨盡，始可以論六朝詩。」<sup>63</sup>注重聲律是「唐人」的顯著特徵，極可能指晚唐詩。<sup>64</sup>再就讀書以治心養性的面向來考察，徐度《卻掃編》稱讚陳師道「學甚博且精，尤好經術，非如唐之諸子，作詩之外，它無所知也。」<sup>65</sup>僅知作詩而餘事毫不關心，自歐陽修《六一詩話》以後——甚至直到南宋——都是晚唐詩人揮之不去的形象。<sup>66</sup>綜言之，黃庭堅於唐代詩人中最推崇的是杜甫，最不喜的是晚唐，更曾析較學杜與學晚唐的優劣：「學老杜詩，所謂刻鵠不成，猶類鶩也。學晚唐諸人詩，所謂作法於涼，其弊猶貪，作法於貪，弊將若何？」<sup>67</sup>若學晚唐，成就恐怕更不如晚唐；學杜，即便無法達致或超越杜詩的成就，至少也掌握正道。

暫可不談黃庭堅詩論的是非得失，或理論與實踐之間能否銜合無縫，黃庭堅及江西詩人崇效唐詩——杜、韓，是無法抹煞的歷史事實。因此，「宗唐」詩論家除非昧於事實或另有隱情，否則勢必要對黃庭堅等人學唐的理論或情況提出一番回應，才有較堅定的立場去「宗唐」。細而思之，不難引發若干很值得後續探討的議題：由於黃庭堅等人崇效的杜甫（或韓愈）乃是盛唐作家，不但學唐，而且有學盛唐的傾向，「宗唐」詩論家當如何看待此一事實？質言之，葉適所謂「唐詩廢久」的「唐詩」主要指晚唐詩，但晚唐的位階低於盛唐，他又有什麼立場抨擊學盛唐的江西詩呢？反過來思考，黃庭堅等人崇效的杜詩，是否隨「宗唐」詩論家對江西詩的不滿，而被剔除到「宗唐」的範圍之外？如果不是，他們又如何看待杜詩？江西詩的自成一家遭遇什麼困境，以致引發「宗唐」思潮？「宗唐」思潮的「唐詩」又果能對治江西學唐之病？在以下諸章節中，將對這些問題提出適切的詮解。

<sup>61</sup> 方回著，李慶甲集評：《瀛奎律髓彙評》，卷 25，〈拗字類序〉，頁 1107。

<sup>62</sup> 據莫礪鋒的統計，見氏著：《江西詩派研究》（濟南：齊魯書社，1986 年），第二章三〈黃庭堅對前人詩歌藝術的繼承〉，頁 37。

<sup>63</sup> 張戒著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 36。

<sup>64</sup> 參見本章第二節。

<sup>65</sup> 徐度：《卻掃編》，卷中，上海古籍出版社編：《宋元筆記小說大觀》，冊 4，頁 4498。

<sup>66</sup> 關於歐陽修對晚唐詩人的評論，請參見本文第二章第三節。

<sup>67</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，外集，卷 21，〈與趙伯充〉，頁 1371。

## 第二節 江西詩的困境與「宗唐」思潮的萌芽

或許有人認為，「宗唐」是針對江西詩病而提出的觀念，故其與江西詩人必是互為敵體，壁壘森嚴。但檢閱宋人典籍和詩話竟會驚異地發現，在兩宋之交的江西詩派內部即已開始醞釀「宗唐」的主張。這似是研究者比較忽略的部分，但事實上，它恰好反映了「宗唐」觀念的初始樣貌，如欲深刻體會往後「宗唐」思潮的發展，應先對此一初期的「宗唐」觀念作一番扼要的梳理。

首先面臨的關鍵問題是，如前所述，黃庭堅勸人學杜甫詩，已有「詩學盛唐」的思想，但它遭遇什麼困局，導致「宗唐」思潮的出現？

### 一、江西詩人學杜的方法及衍生困境

前一節指出，黃庭堅勸人學習古人的法度，決不是片面對古人作品之外在形式的模仿，因為古人之法所以能成為值得今人崇效的法度、典範，乃是因它能準確達意。今人之意既與古人不盡相同，則達意之法亦當有所改變。今人學古人之法，僅是學其如何準確表達某一詩意的抽象原則或精神，黃庭堅〈論作詩文〉即云：「如老杜詩，字字有出處，熟讀三五十遍，尋其用意處，則所得多矣。」<sup>68</sup>學古人無一字無來處之法，必須再結合古人「用意」之所鍾，方能彰顯其運用法度的精嚴神妙，否則便淪為外在形式的模仿，不能真正學得法度，不足為貴，故曰：「學者若不見古人用意處，但得其皮毛，所以去之更遠。」<sup>69</sup>由上可知黃庭堅的理論設計學古而不泥於古，思慮允稱周延。

然而，在江西詩人的實踐上，則出現一些問題。晁補之〈書魯直題高求父揚清亭詩後〉稱黃庭堅：「於治心養氣，能為人所不為，故用於讀書為文字，致思高遠，亦似其為人。」<sup>70</sup>可謂準確把握黃庭堅的高遠詩境，乃是取決於其人心境的超俗，並非矯揉造作；但晁氏立刻掉轉筆鋒，將矛頭指向時下的學陶者：

陶淵明泊然物外，故其語言多物外意，而世之學淵明者，處喧為淡，例作一種不工無味之辭，曰「吾似淵明」，其質非也。<sup>71</sup>

時人模仿陶詩的拙放不工之語，殊不知陶詩的拙放不工，乃是由其「泊然物外」的心境

<sup>68</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，別集，卷11，〈論作詩文〉，頁1685。

<sup>69</sup> 見范溫：《潛溪詩眼》引黃庭堅之語，郭紹虞：《宋詩話輯佚》，卷上，頁317。

<sup>70</sup> 晁補之：《雞肋集》（台北：臺灣商務印書館，1983年，《文淵閣四庫全書》本），卷33，〈書魯直題高求父揚清亭詩後〉，頁12下。

<sup>71</sup> 晁補之：《雞肋集》，卷33，〈書魯直題高求父揚清亭詩後〉，頁12下。

自然開顯而出。他們只是學到陶詩的皮毛，卻無陶詩的內質，故顯得乏味。黃庭堅推崇陶淵明之詩體現了「不煩繩削而自合」的境界，是因其拙放不工之語有「意」的強力支持，故能成爲一種「法」，「意」、「法」相彌無間；時人沒有「意」的支撐，表面上學得陶詩之法，實則由於割裂「意」、「法」的緊密關連，致使其詩之語無法準確指向意，可謂毫無法度。換言之，他們的詩看似拙放自然，而其實是不自然的，乃矯揉造作。晁補之這篇文章先論黃庭堅詩，隨即再談時下學陶之病，如果我們將這些學陶者理解爲信奉黃庭堅詩論的江西詩人，則他們顯是「誤解」了黃庭堅的本意。陳巖肖《庚溪詩話》對於「破棄聲律」有更清楚的觀察：

本朝詩人與唐世相亢，……至山谷之詩，清新奇峭，頗造前人未嘗道處，自爲一家，此其妙也。至古體詩，不拘聲律，間有歇後語，亦清新奇峭之極也。然近時學其詩者，或未得其妙處，必使聲韻拗掇，詞語艱澀，曰江西格也，此何爲哉？<sup>72</sup>

陳巖肖和張耒都發現黃庭堅「破棄聲律」的特點，讚賞他在唐詩美典以外自成一家，擁有「清新奇峭」的風格。張耒指出，黃庭堅的「破棄聲律」引起眾人的仿效，但並未對他們的學習情況多作介紹，陳巖肖上文則進一步說，江西詩人雖同是破棄聲律，卻「聲韻拗掇，詞語艱澀」，顯然無法和黃庭堅的可貴成就相提並論。究其原因，黃庭堅破棄聲律導源於對「意」的重視，「重意」與「輕聲」是相輔的兩個概念，因此才能臻攀準確達意的藝術效果。江西末流則割裂「重意」與「輕聲」的關係，僅注重後者，於是不論胸中之「意」的需要，片面、刻意去衝破聲律規範，徒流於外在形式的矯揉造作，嚴重誤解了黃庭堅的初衷，更無法領受其詩的高妙之處。<sup>73</sup>

<sup>72</sup> 陳巖肖：《庚溪詩話》，吳文治主編：《宋詩話全編》，冊3，頁2804。

<sup>73</sup> 錢志熙指出，黃庭堅認為「即使只是為了作詩，也得先學會做人」，這和本章第一節的論點相同；然而，黃庭堅「權威的獨斷論的方式，成了他的詩學理論最缺乏說服力一部分，對直接繼承他的詩學的江西詩派的後學的影響也不太明顯。」參見氏著：《黃庭堅詩學體系研究》（北京：北京大學出版社，2003年），壹〈根本說：詩人的倫理本質〉，頁67。筆者贊同錢先生的說法，江西詩學雖以「道」為終極關懷，然「文字」終究是詩人露才揚己的最佳場域，究竟有幾人能超越文字技術層面，追求更高的道，很令人懷疑。茲再舉一例證明北宋末、南宋初的江西詩人逐漸偏向「文字」的經營，而相對廢棄對「道」的追求。呂本中《紫微詩話》云：「汪信民革，嘗作詩〈寄謝無逸〉云：『問訊江南謝康樂，溪堂春木想扶疏。高談何日看揮塵，安步從來當可車。但得丹霞訪龐老，何須狗監薦相如。新年更勵於陵節，妻子同鋤五畝蔬。』饒德操節見此詩，謂信民曰：『公詩日進，而道日遠矣。』蓋用功在彼，而不在此也。」（《宋詩話全編》，頁2880）汪革（1071-1110）名列《江西詩社宗派圖》，是典型的江西詩人，呂氏所引的汪詩音節微拗，詩語稍硬，典實飽足，表意樸拙，堪稱江西詩的典型之作，但在同是江西詩人的饒節（1065-1129）眼中仍有缺憾：於詩日進，為道日遠。呂本中〈又寄無逸信民〉亦云：「雖非問道瞎狂屈。」自注：「壁公數譏二子學道不進。」（《東萊詩集》，台北：臺灣商務印書館，1983年，《文淵閣四庫全書》本，卷1，頁13下）壁公即饒節。這些資料中的「詩」（文字）和「道」顯然是斷成兩截的。汪革關心的是前者，而非後者。汪詩的「日進」表現在那些方面？饒節並未明講，唯已能肯

然則，是否只要回到黃庭堅的詩論重新出發，即能消解此病？在邏輯上，答案當是如此，但事實恐怕並不這麼單純，否則日後便無提出「宗唐」的必要了。欲解決此一問題，首先必須釐清：為何會造成上述的誤解？究其癥結，應和江西詩人學杜的方法有密切關連。江西詩人推崇「不煩繩削而自合」之境，而在唐人中，又以杜甫為典範，但應注意，他們並不採取直接學杜的策略，而是迂曲地以學黃庭堅作為學杜的階梯，盈科而後進，如《後山詩話》所云：

黃詩、韓文，有意故有工，《左》、杜則無工矣。然學者先黃後韓，不由黃、韓而為《左》、杜，則失之拙易矣。<sup>74</sup>

杜甫的無工之境顯較黃庭堅的有工之境為優，但《後山詩話》卻勸人如欲學好無工的杜詩，就必須先學有工的黃詩。這種說法乍看十分奇怪，實則別有用心。黃詩的有工，源自「有意」的創作型態，可知杜詩的無工之境，源自「無意」的創作心態。這段對比的意思是，從杜詩的拙放語言文字中，絲毫看不出曾經鍛鍊過的痕跡，彷彿是他信筆揮灑而致，故他的詩，不像人為產生的藝術品，而是與自然之存有融洽無礙，莫分彼我，故謂之無意、無工，是創作的極境。黃庭堅有崇高的心靈胸次，不為常法所拘，故也能呈顯拙放的語言文字，但較之杜甫，黃詩的語言文字仍看得出刻意鍛鍊的痕跡，謂之有意故有工，尚未臻於化境。黃詩雖不如杜，但對學習者而言，黃詩不啻較有具體的規矩可供依循，透過黃詩，較能瞭解如何驅遣語言文字去營造拙放的風格。因此，江西詩人才設計這麼一條由學黃進而學杜的方法論。由於杜詩毫無斧鑿痕，較無法具體見出營造拙放風格的語文技巧，故直接學杜，便容易流於「拙易」——隨便，反而難以真正學好杜詩。至少到南宋中葉以前，這是一種很流行的學詩方法，幾是當時的不成文規定<sup>75</sup>，後來甚至有人專學江西詩，反而將杜甫束諸高閣了。<sup>76</sup>江西詩能夠風靡當代，應與此一觀念的制約人心有密切關係。

---

定的是：汪革只停留在「文字」的層面，作品雖佳，卻未遑「進於道」，故仍有所憾，而這也是黃庭堅詩論最不以為貴之處。名列《宗派圖》的汪革尚且如此，則可推測眾多不在《宗派圖》內的江西小詩人，更容易誤解黃庭堅的本意。

<sup>74</sup> 舊題陳師道：《後山詩話》，何文煥輯：《歷代詩話》，頁 305。

<sup>75</sup> 欲學唐詩須由山谷或江西詩入手，是南宋中葉以前的流行觀念，如呂本中《童蒙詩訓》云：「學退之不至，李翱、皇甫湜，然翱、湜之文足以窺測作文用方處。近世欲學詩，則莫若先考江西諸派。」（《宋詩話全編》，頁 2900）楊萬里〈誠齋荊溪集序〉云：「予之詩始學江西諸子，既又學後山五言律，既又學半山老人七字絕句，晚乃學絕句於唐人。」（《誠齋集》，卷 81，頁 8 下）

<sup>76</sup> 如胡仔云：「近時學詩者，率宗江西，然殊不知江西本亦學少陵也。……今少陵之詩，後生少年不復過目，抑亦失江西之意乎！」（《苕溪漁隱叢話》，前集，卷 49，頁 331）楊萬里〈雙桂老人集後序〉云：「近世此道之盛者莫盛於江西，然知有江西者不知有唐，或者左唐人以右江西。是不惟不知唐人，亦不可謂知江西者。」（《誠齋集》，卷 79，頁 13 下）胡、楊二氏均認為墨守江西，卻不知上溯到杜甫或唐詩者，實際是誤解了江西的本意。



黃庭堅的詩雖仍有鍛鍊刻削之痕，但其目的仍是指向準確達意，故其拙放風格的呈顯，仍是自然有法的，而非故意矯揉造作。然則，為何江西詩人學黃，卻會衍生「不工無味之辭」或「聲韻拗捩，詞語艱澀」的流弊？前文說，這是江西詩人的誤解所致，至於這種誤解的來源，恐怕落在「有意故有工」此一初學觀念，在一定程度上，它實暗示拙放不拘的風格，可以透過語言文字的刻意鍛鍊而獲致。換言之，即使創作者不先擁有崇高的心境，亦能輕易模仿黃詩那種具體可察的語言文字技巧，刻意去打破聲律，營造拙放之風。但誠如前述，此一作品僅是語言文字的模仿，並無詩意內涵的支撐，故儘管外表極似陶杜黃詩，仍不可謂之有法度。會造成上述的窘境，江西詩人的離棄治心養性當然必須承擔最大的責任，但更根本地來思考，由黃入杜的方法其實有一些設計上的問題：欲達致拙放此一終極目標，勸人先學達致此一拙放的具體技巧，立意佳善，原無可厚非，但這就顯示：江西詩人在學詩之初，便通過學黃，刻意去破棄聲病格律等詩體成規，那麼又何必去寫「詩」此一體裁？譬如初學書法的人在尚未嫻熟運筆方法的固定規範，便乍然模仿奔放不拘的行草，則其仿作能否稱之藝術實大可懷疑。

## 二、「宗唐」的發軔：晚唐價值的重新定位

拙放不拘的語言風格其實是一種活法，但活法必須建立在定法的基礎上，才能突顯意義。因此，對於上述的江西詩病，最徹底的改善方法並不是回歸黃庭堅的詩論，或完全抹煞拙放風格的價值，而是應該抽換掉黃庭堅作為學杜階梯的地位。質言之，初學者不宜刻意仿效黃庭堅或杜甫般的拙放風格，而應先去嫻熟詩之體製、格律等定法，呈顯精工細緻的風格。這種風格，在唐詩中，尤以「精意雕琢」的晚唐最為典型。詩學史上波瀾壯闊的「宗唐」思潮於焉開始萌芽。首先可以注意的是韓駒（1075?-1135）云：

唐末人詩，雖格致卑淺，然謂其非詩，則不可。今人作詩，雖句語軒昂，但可遠聽，其理略不可究。<sup>77</sup>

認為晚唐詩「格致卑淺」，是許多宋人的共識。韓駒雖沒說明理由，但從其他人的說法中，亦可發現晚唐詩的「格卑」常和精意雕琢的辭章有關，是「拙放」的對立面。<sup>78</sup>值得注意的是，韓駒批評晚唐詩格卑，卻又趕緊補充：「然謂其非詩，則不可。」並將晚

<sup>77</sup> 魏慶之：《詩人玉屑》，卷16，〈陵陽論晚唐詩格卑淺〉引《室中語》，頁359。

<sup>78</sup> 如吳可《藏海詩話》云：「晚唐詩失之太巧，只務外華而氣弱格卑。」（《歷代詩話續編》，頁331）包恢云：「江左齊梁，競爭一韻一字之奇巧，不出月露風雲之形狀，至唐末則益多小巧，甚至於近鄙俚，迨于今則弊尤極矣。」（氏著：《滄齋稿略》，台北：臺灣商務印書館，1983年，《文淵閣四庫全書》本，卷5，頁15上-下）《詩史》云：「晚唐詩句尚切對，然氣韻甚卑。」（魏慶之：《詩人玉屑》，卷7，〈銖兩不差〉引，頁167）

唐詩和「今人作詩」互為對比，參照韓駒對「今人詩」的描述，可知應指江西詩人，而且，當時詩壇的主流正是江西詩，因此可以進一步推論，晚唐詩雖然格卑，但尚且恪守詩體語言風格的當行本色，至於江西詩則墮入「非詩」的層次了。韓駒是南宋初詩壇的盟主<sup>79</sup>，名列《江西詩社宗派圖》<sup>80</sup>，難得可貴的是他能跳出傳統江西詩人鄙夷晚唐詩的框架，重新持平地審視晚唐詩的優缺點，並指出晚唐詩的優點之於江西詩病的補救意義，對後來「宗晚唐」風氣的流行應起過一定程度的影響。

時人吳可《藏海詩話》<sup>81</sup>云：「唐末人詩，雖格不高而有衰陋之氣，然造語成就。今人多造語不成。」<sup>82</sup>吳可肯定晚唐詩的造語技巧，並且將之和「今人」的拙劣造語互為對照。從前文對韓駒的分析，顯見「造語成就」指精工諧美語言，以晚唐詩為代表，而今人應指江西詩。但吳可亦相當推崇江西詩人所崇奉的杜甫，《藏海詩話》云：

杜詩敘年譜，得以考其辭力，少而銳，壯而肆，老而嚴，非妙於文章不足以致此，如說華麗平淡，此是造語也。方少則華麗，年加長漸入平淡也。<sup>83</sup>

凡文章，先華麗後平淡，如四時之序，方春則華麗，夏則茂實，秋冬則收斂，若外枯中膏者是也，蓋華麗茂實已在其中矣。<sup>84</sup>

吳可評說杜詩也提到「造語」的工夫，並認為杜詩的「平淡」之境根植於「華麗」的造語。而「華麗」、「平淡」之於杜甫的創作歷程，是有先後流變關係的。若將此一對杜詩創作歷程的理解以及吳可欣賞晚唐、貶抑江西之造語技巧並看，就會發現，他似乎認為今人如果想學好杜詩，並不能拋棄或鄙視晚唐詩的造語技巧，換言之，唯有先吸取晚唐詩的造語技巧，才能學好杜甫的「平淡」境界。相較於韓駒的觀點，吳可除了批評江西詩病和正視晚唐詩「造語」的價值，更積極建構了一條新的學詩方法論——先華麗後平

<sup>79</sup> 張泰來《江西詩社宗派圖錄》云：「南渡以來，老成間或彫謝，又遇陵陽韓子蒼僑寓臨川，復執牛耳，一時倡和之樂，如曾裘父、錢遜叔輩，又不下數十人，四方傳為盛事。」（《清詩話》，頁 62）據此，韓駒可稱是南宋初詩壇的盟主，梁昆即云：「（駒）晚年僑居臨汝，從者甚眾，酬唱之盛，不減元祐，（江西詩派）初期二十五人中，唯韓氏一脈大傳於後。」（氏著：《宋詩派別論》，台北：東昇出版事業有限公司，1980 年，頁 82）張毅亦云：「南渡後發揮文壇盟主作用的不是徐俯，也不是二洪，而是韓駒。」（氏著：《宋代文學思想史》，頁 156）

<sup>80</sup> 呂本中《江西詩社宗派圖》有韓駒之名。但韓駒對此頗不以為然，云「我自學古人！」相關討論可見莫礪鋒：《江西詩派研究》，頁 90。

<sup>81</sup> 吳可生卒年不詳，據《四庫全書總目·藏海居士集提要》考其集中年月當在宣和之末，《重纂福建通志》考為大觀三年（1109）進士，可知吳可是北宋末葉人士，約與韓駒同時而稍早。參見郭紹虞《宋詩話考》，頁 51-52。吳可非江西詩人，但他論詩多引韓駒語，又常暗用蘇軾之說（但對蘇、黃不盲目推崇），故有人認為《藏海詩話》是屬於江西派一路的詩話，參見劉德重、張寅彭：《詩話概說》（台北：學海出版社，1993 年），頁 56、59。

<sup>82</sup> 吳可：《藏海詩話》，丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 329。

<sup>83</sup> 吳可：《藏海詩話》，丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 328。

<sup>84</sup> 吳可：《藏海詩話》，丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 331。

淡，亦即是：先晚唐而後盛唐。<sup>85</sup>

活躍於兩宋之際，後來被視為江西詩人的陳與義（1090-1138）對「晚唐詩」也有異於傳統江西詩論的觀點。<sup>86</sup>葛立方《韻語陽秋》引陳與義云：

唐人皆苦思作詩，所謂「吟安一箇字，撚斷數莖鬚」、「句句夜深得，心從天外歸」、「吟成五字句，用破一生心」、「蟾蜍影裏清吟苦，舴艋舟中白髮生」之類是也。故造語皆工，得句皆奇，但韻格不高，故不能參少陵逸步。後之學詩者倘或能取唐人語而綴入少陵繩墨步驟中，此連胸之術也。<sup>87</sup>

寫出好詩的方法是「取唐人語而綴入少陵繩墨步驟中」，這裏的杜甫和唐人顯然有不同的指涉意涵。從上文引的詩例及「造語皆工」、「韻格不高」的評語，唐人應是孟郊、賈島之流，是北宋「晚唐」概念形成以後的傳統意涵。<sup>88</sup>杜甫和唐人站在同樣的位階，唐人不具備杜甫的「繩墨步驟」——應指用字謹嚴的法度，杜甫也不擁有唐人的精緻造語技巧，可見在此的杜詩內涵並不等於吳可的看法兼有華麗、平淡之風，而是側重在「江西詩人設定的杜詩內涵」，是帶有濃厚江西色彩的杜詩，僅有拙放而無華麗。陳與義對晚唐詩的肯定，僅限於其造語技巧而不涉其它，顯然是為了彌補江西詩在造語方面的缺陷。雖對晚唐詩之優點有所認識和汲取，但陳與義對杜甫（或云江西詩）的重視程度仍勝於晚唐詩，「取唐人語而綴入少陵繩墨步驟中」頗有以杜為主、晚唐為輔的意味，可說是站在江西的立場有限度地開放學晚唐。

韓駒、吳可、陳與義三人皆肯定晚唐詩的「造語」技巧，但他們依然清楚認識到晚唐詩的缺點，對它仍保持一度程度的戒心，沒有完全投入晚唐詩的懷抱，陳與義更明指要以學杜為主。這種情況反映了初期「宗唐」觀念的樣貌，詩學風尚正由江西詩逐漸轉移到「唐詩」的過渡時期。

<sup>85</sup> 事實上，蘇軾已注意到這種先華麗後平淡的觀念，他說：「大凡為文，當使氣象崢嶸，五色絢爛，漸老漸熟，乃造平淡。」（周紫芝：《竹坡詩話》引，何文煥輯：《歷代詩話》，頁348）此言屢見宋人詩話傳錄，但蘇軾本意非針對江西詩。可能是隨著後來江西末流逐漸露出弊端，詩論家才援引此一舊觀念糾正江西詩病，並把華麗造語歸給晚唐詩。

<sup>86</sup> 呂本中《江西詩社宗派圖》並無陳與義。莫礪鋒考，這是因為呂本中編《宗派圖》時，陳與義僅有十三歲，詩名未顯所致。而且從詩風來看，陳與義詩名盛時，即已突破江西藩籬、自成面目；但他仍大受黃庭堅、陳師道等江西鉅子之影響。（《江西詩派研究》，頁155-156、144-145）因此，後來嚴羽便稱陳與義「亦江西之派而小異」（《滄浪詩話校釋》，〈詩體〉，頁59）方回更把他視為江西派的「三宗」之一（詳見後文）。

<sup>87</sup> 葛立方：《韻語陽秋》，卷2引，何文煥輯：《歷代詩話》，頁493。

<sup>88</sup> 黃奕珍認為陳與義說的「唐人」，「很明顯的便是以苦吟精思著稱的『晚唐』詩人」，苦吟精思是北宋歐陽修「唐之晚年」的概念以來的基本內涵之一。見氏著《宋代詩學中的晚唐觀》，第四章〈「晚唐」詩風的實踐與變化〉，頁232；第二章〈「晚唐觀」的醞釀與形成〉，頁33。

### 三、「宗唐」的開拓與深化：張戒詩論

曾和呂本中（1084-1145）、陳與義等江西詩人交往的張戒（1100?-1157 後）<sup>89</sup>，可謂奠定「宗唐」的關鍵者，因為在他的「宗唐」觀念中，晚唐詩的地位終於凌駕江西詩之上；更緊要的是，韓駒等人僅關注江西詩在造語方面的弊病，張戒則把矛頭進一步指向「詩體本質」，其《歲寒堂詩話》云：

詩以用事為博，始於顏光祿，而極於杜子美；以押韻為工，始於韓退之，而極於蘇黃。然詩者，志之所之也，情動於中而形於言，豈專意於詠物哉？……故曰：言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之；詠歌之不足，故不知手之舞之、足之蹈之。後人所謂含不盡之意者，此也。用事押韻，何足道哉！蘇黃用事押韻之工，至矣！盡矣！然害其實，乃詩人中一害，使後生只知用事押韻之為詩，而不知詠物之為工，言志之為本也，風雅自此掃地矣！<sup>90</sup>

這段資料是張戒詩論的核心，分析此文之前，應先瞭解「言志」及「詠物」是張戒詩論中非常關鍵的兩個概念。張戒云：「言志乃詩人之本意，詠物特詩人之餘事。」<sup>91</sup>重「言志」輕「詠物」的態度很明確，他講的「言志」近乎漢代〈詩大序〉，上文「詩者，志之所之也，情動於中而形於言」、「言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之；詠歌之不足，故不知手之舞之、足之蹈之」正抄自〈詩大序〉，藉此說明詩體本質是抒發情性。張戒接著說：「豈專意於詠物哉？」可見他認為「言志」和「專意詠物」是一組二元對立的概念。既然「言志」的內涵是抒發情性，可推論站在對立面的「專意詠物」必將妨礙情性的抒發。張戒批評：「潘、陸以後，專意詠物，雕鑄刻鏤之工日以增，而詩人之本旨掃地矣！」<sup>92</sup>指詠物詩一味注重雕琢藻飾，但「詩人之本旨」——「言志」反而蕩然無存。同理，蘇軾、黃庭堅喜歡用典、強押險韻或破棄平仄格律的藝術技巧固然非常高妙，是眾咸公認的事實<sup>93</sup>，但後來學習蘇、黃的人卻「未得其所長，而先得其所短」<sup>94</sup>，只片面去計較這些外在形式上的枝微末節，忽略「言志」的「本旨」，於是便和

<sup>89</sup> 張戒為徽宗宣和六年（1124）進士，生卒年不詳，今人張健推測其生年在 1090 至 1104 年之間，而以 1100 年左右最可能。關於張戒生平和呂本中、陳與義交往、論詩事，參見張健：〈張戒詩論研究〉，《文學批評論集》（台北：臺灣學生書局，1985 年）頁 1-2；朱東潤：《中國文學批評史大綱》，三十〈張戒〉，頁 154-155。

<sup>90</sup> 張戒著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 16。

<sup>91</sup> 張戒著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 1。

<sup>92</sup> 張戒著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 1。

<sup>93</sup> 蘇、黃工於用事押韻是時人的共識，如：呂本中《童蒙詩訓》云：「蘇黃用韻、下字、用故事處，亦古所未到。」（《宋詩話全編》，冊 3，頁 2899）

<sup>94</sup> 張戒著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 36。

潘、陸的「專意詠物」相去無幾，遭致張戒「風雅自此掃地」的嚴厲批評。

事實上，張戒並不反對用典、押險韻或寫拗體，因為他最推服的杜甫、韓愈都有這些習氣<sup>95</sup>，只是用事、押韻之時，仍必須嚴守「言志為本」的主從分際。張戒不滿的僅是「專意」於此的風氣，因為一旦專心致力於這些枝微末節，不以抒發情性為根本，便無異本末倒置了。張戒又評騷杜甫和蘇、黃詩，得出以下的看法：

世徒見子美詩多麤俗，不知麤俗語在詩句中最難，非粗俗，乃高古之極也。自曹、劉死至今一千年，惟子美一人能之。……近世蘇、黃亦喜用俗語，然時用之，亦頗安排勉強，不能如子美胸襟流出也。<sup>96</sup>

張戒指出，杜、蘇、黃皆喜歡在詩中安插俗語，但蘇、黃流於「麤俗」，後者則享「高古之極」的推崇。究其原因，在於杜詩是由「胸襟流出」，亦即以「言志」為本，對於俗語只是隨情適性地運用；但蘇、黃是「頗安排勉強」，亦即刻意地去思考、尋找、布置俗語，已有斲傷情性的傾向。

由此可見，杜、蘇、黃在表面上雖有相近的藝術技巧，實則有本質上的差異。張戒於是進一步拆解杜甫和黃庭堅、江西詩的傳承關係。《歲寒堂詩話》記載了一段他和呂本中的對話：

往在桐廬問呂舍人居仁，余問：「魯直得子美之髓乎？」居仁曰：「然。」「其佳處焉在？」曰：「禪家所謂死蛇弄得活。」余曰：「活則活矣，……至於子美『客從南溟來』、『朝行青泥上』、〈壯遊〉、〈北征〉，魯直能之乎？如『莫自使眼枯，收汝淚縱橫。眼哭即見骨，天地終無情。』此等句魯直能到乎？」居仁沉吟久之曰：「子美詩有可學者，有不可學者。」余曰：「然則未可謂之得髓矣。」<sup>97</sup>

這條文字的場景是張戒和江西宗派之正面交鋒。面對《江西詩社宗派圖》的作者，張戒這裏的姿態是十分狡黠的，他問呂本中黃庭堅是否已經得到杜甫的真髓？好在哪裡？並不是真問，而是正在羅織一個圈套誘使江西宗派的大將呂本中跳進去。這段文字透過張戒先前佯裝不知的疑惑，及最後駁倒呂本中的強烈反差，恰能增強張戒論詩的力度。在張戒看來，杜詩之「不可學者」的價值比「可學者」還高，黃庭堅僅學到杜詩的「可學者」，至於「不可學者」——杜詩的精髓，黃庭堅並沒有學到。換言之，張戒承認黃庭

<sup>95</sup> 張戒相當推崇杜、韓：「蘇黃門子由有云：『唐人詩當推韓、杜，韓詩豪，杜詩雄，然杜之雄猶可以兼韓之豪也。』此論得之。」（《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 55）《歲寒堂詩話》中推崇杜甫的資料尤多，卷下更專論杜詩，茲不備引。

<sup>96</sup> 張戒著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 2。

<sup>97</sup> 張戒著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 90。

堅學杜的事實，整部《歲寒堂詩話》好幾度強調「魯直學杜子美」<sup>98</sup>，但卻認為黃氏並未承繼杜詩的優秀傳統，「但得其格律耳」<sup>99</sup>。因此，唐（杜）、宋（黃）詩並非單純的淵源承啓關係，而是一種續中有斷的歷史型態（張戒似更強調「斷」的面向），學詩者如欲上繼唐詩或杜甫的傳統，當不能效法蘇、黃、江西詩，以免誤入歧途。

在批評蘇、黃和江西詩風以及他們偏離唐詩傳統的認知基礎上，張戒開始建構教導學者回返「唐詩」的藍圖。我們應先注意到，透過前文，能明顯感受到張戒批評蘇、黃和江西詩，並非資閒談或無的放矢，而有強烈的急切性、攻擊性（批評蘇、黃使風雅掃地），這是張戒以前的詩話幾乎不曾見到的激動情緒<sup>100</sup>，似乎不如此大聲疾呼便很難扭轉時局。這種現象反襯出當時蘇、黃及江西詩的勢力仍然很盛，霸佔整個詩壇。所以從邏輯上思考，在此一環境中，張戒如欲實踐其以「言志」為本的詩論、改革詩風、樹立學唐、學杜的新方法，必須先打倒所謂「蘇黃習氣」：

子瞻以議論作詩，魯直又專以綴補奇字，學者未得其所長，而先得其所短，詩人之意掃地矣！……蘇黃習氣淨盡，始可以論唐人詩；唐人聲律習氣淨盡，始可以論六朝詩；鐫刻習氣淨盡，始可以論曹、劉、李、杜詩。<sup>101</sup>

從這段文字可以看出張戒的幾點論詩之見：

（一）張戒提出從革除「蘇黃習氣」到學得理想之詩的三個階段，各階段之間具有很嚴謹的邏輯性及次第性（……，始可以），蛻除前一階段的積弊是進展到下一更高階段的前提，想學到最好的「曹劉李杜詩」，必須建立在先前依序學唐人、六朝詩的基礎上。張戒在別處又將宋以前的詩史劃成五等：

國朝諸人詩為一等。唐人詩為一等。六朝詩為一等。陶、阮、建安七子、兩漢為一等。《風》、《騷》為一等。<sup>102</sup>

並且勸「學者須以次參究，盈科而後進」<sup>103</sup>，是透過同樣的邏輯和次第性展示近似的學詩圖象。

（二）按張戒嚴謹的學詩邏輯，「唐人詩」是革除「蘇黃習氣」的最佳良藥，更高

<sup>98</sup> 張戒著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 10。

<sup>99</sup> 張戒著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 10。

<sup>100</sup> 對於張戒論詩的激動情緒，有學者從詩話史的意義予以肯定：「這種批評性即現實的針對性，……標誌著詩話之體已由初期的閒談隨筆發展成為文學批評的一種樣式，而且已經成熟了。這是中國詩話史上，具有歷史意義的重大轉折。」見蔡鎮楚：《中國詩話史》（長沙：湖南文藝出版社，1988 年），頁 80。另可參見劉德重、張寅彭：《詩話概說》，頁 66-67。

<sup>101</sup> 張戒著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 36。

<sup>102</sup> 張戒著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 9-10。

<sup>103</sup> 張戒著，陳應鸞校箋：《歲寒堂詩話校箋》，卷上，頁 9-10。

階的「六朝詩」或「曹劉李杜詩」均無法取代其位置。由此亦可發現，所謂「唐人」並不包含李、杜。從「唐人聲律習氣淨盡」可知，注重「聲律」是唐人的特色——同時也是缺點——可以進一步推論「唐人」特指「晚唐詩」。張戒的用意有二：其一，結合前文對韓駒、吳可、陳與義的分析，江西詩之粗拙語言風格須賴晚唐詩的造語技巧加以整治，張戒以注重聲律的晚唐詩矯正「蘇黃習氣」可能也有此意。其二，從另一個角度思考，如前所述，既然「蘇黃習氣」的致命傷是不以「言志」為本，故晚唐應較能以「言志」為本，而且這可能是張戒較重視的部分，也是他相應於韓駒等人的創新。

(三) 晚唐的層次僅較「蘇黃習氣」高一級，且有太注重「聲律」(造語技巧)的缺點，故非極致的學習對象，地位尚在「六朝詩」、「曹劉李杜詩」之下。另一方面，由於「六朝詩」、「曹劉李杜詩」的層級高於晚唐詩，顯見二者既無破棄聲律的習氣，也不會被聲病格律所牽絆。

(四) 姑且略去六朝及曹、劉詩不談，僅就「唐代之詩」的範圍來看，張戒的理想之詩顯然是李、杜盛唐詩，他設計的學詩進路可以簡化成：

革除蘇、黃習氣 → 晚唐詩 → 李、杜盛唐詩

由於張戒論詩的預設讀者是當時亟受江西派影響的人，故上面圖示的第一階段是「革除蘇、黃習氣」，而非「學蘇、黃」。蘇、黃詩絲毫不值得仿效，對時人而言，首要之務應是學晚唐詩以革除蘇、黃習氣，實際上的學詩初始階段是晚唐詩，然後在這個基礎上學習盛唐詩。盛、晚唐之間雖仍隔著「六朝」，但張戒欲由晚唐上溯盛唐的大方向已昭然可見，應對葉適、四靈及江湖詩人有所啓迪，而蘇、黃也就此完全被排斥到「宗唐」的國度外，要待晚宋的戴復古、方回才予重新彌合。<sup>104</sup>

綜合本節的考察，我們認為，宋代「宗唐」思潮的提出，最初只是為了針砭江西詩語言風格過度拙放的弊病，故而促使韓駒、吳可、陳與義對於晚唐詩「精意雕琢」之價值的重新體認。但究其根本，韓駒等人並不以晚唐為極致，他們拈出晚唐以針砭江西詩病，其實是一種學杜方法論的調整。換言之，他們意識到由黃庭堅或江西入杜將會導致過度拙放之病，無法掌握詩體的基本規範，故改由晚唐入手學杜，先華麗而後平淡。這在吳可的詩論中有最清楚的呈顯。與之同時的張戒無疑代表「宗唐」的開拓與深化，他雖承認江西詩人學杜的事實，但又全盤否定學江西可以通向杜甫的可能，使晚唐成為學詩的第一階段。這種先學晚唐再上溯盛唐的方法論，基本上與韓駒、吳可、陳與義等人的考量並無二致，是欲以晚唐詩篤於「聲律」的造語技巧針砭江西過度拙放之病；但又

<sup>104</sup> 關於葉適、四靈、江湖詩人、戴復古、方回的「宗唐」、「詩學盛唐」觀念，詳見後文。

另有開拓，張戒認為「蘇黃習氣」最嚴重的缺點在於喪失「言志」的詩體本質，可見晚唐當能體現此一詩體本質。在張戒以後，陸游和楊萬里分別對「宗唐」的內涵有進一步的拓展，下一節即對此提出說明。

### 第三節 陸游和楊萬里的「宗唐」觀念

靖康二年（1127）二月，金兵攻陷汴京並擄走徽、欽二帝，史稱「靖康之難」。高宗趙構於同年五月即皇帝位，隨即倉皇南遷，先後輾轉數地，至建炎四年（1130）方奠都臨安，雖和戰不斷，而偏安已成定勢。孝宗即位初銳意北伐（1163），終告敗績，次年與金簽訂「隆興和議」，此後直到寧宗開禧三年（1207）韓侂胄北伐再敗，大體是南宋政治和社會比較安定的一段時期。

此間之詩壇，前有尤袤、楊萬里、范成大、陸游並稱「四大家」<sup>105</sup>，後有四靈及江湖詩人繼起。依照時序，四靈等人的「宗唐」觀念稍後再談；而「四大家」中，似僅陸游、楊萬里對「宗唐」之議題有比較周延的探討，並頗見新意。兩人之活動年代幾乎完全重疊<sup>106</sup>，但陸游年紀稍長兩歲，故本節先論陸游，再談楊萬里。

#### 一、陸游論晚唐詩的兩種態度及李杜詩

陸游早年詩學江西，自稱承襲曾幾（1084-1166）的玄機妙法，並私淑呂本中。<sup>107</sup>據此，極易令人以為陸游也是江西之流。事實上，陸游與江西詩人仍有明顯的差別，其中之一便是他們對晚唐許渾詩的觀感不同。江西詩人對許渾多持不屑的態度，如陳師道批評：「後世無高學，舉俗愛許渾。」<sup>108</sup>陸游則截然相反，〈跋許用晦丁卯集〉云：

許用晦居於丹陽之丁卯橋，故其詩名《丁卯集》。在大中以後，亦可為傑作。自

<sup>105</sup> 案：「四大家」之名單曾有細微的出入，楊萬里〈千巖摘稿序〉說：「余嘗論近世之詩人，若范石湖之清新，尤梁溪之平淡，陸放翁之數腴，蕭千巖之工致，皆予所畏者云。」（《誠齋集》，卷82，頁8下）以蕭德藻代楊萬里乃自謙之詞。方回〈跋遂初尤先生尚書詩〉提出異議：「宋中興以來，言治必曰乾淳，言詩必曰尤楊范陸。其先或曰尤蕭，然千巖蚤世不顯，詩刻留湘中，傳者少，尤楊范陸特擅名天下。」（《桐江集》，卷3，頁28下）此一說法較為後人採納。

<sup>106</sup> 陸游：1125-1210。楊萬里：1127-1206。

<sup>107</sup> 參見邱鳴皋：《陸游評傳》（南京：南京大學出版社，2002年），頁29-32、36-42。

<sup>108</sup> 陳師道著，任淵注，冒廣生補箋，冒懷辛整理：《後山詩注補箋》（北京：中華書局，1999年11月北京2刷），後山逸詩箋，卷上，〈次韻蘇公西湖觀月聽琴〉，頁479。



是而後，唐之詩益衰矣。<sup>109</sup>

依第二章對陸游唐詩分期論的分析，「大中以後」約是晚唐的時段。暫且不考慮陸游對於晚唐的整體觀感，此文實已明確指出，許渾是晚唐詩壇中的佼佼者。再看他的〈讀許渾詩〉云：

裴相功名冠四朝，許渾身世落漁樵。若論風月江山主，丁卯橋應勝午橋。<sup>110</sup>

透過裴度（765-839）、許渾（791?-858?）這兩位年代相近之唐人的對比，就人間功名而言，許不如裴；就詩歌成就而言，許渾應勝一籌。裴度不以詩名，《全唐詩》僅存詩區區二十八首，故他與許渾的成就領域其實不可共量（incommensurability），陸游執意比較兩人，應是為了以裴度「功名冠四朝」來類比說明許渾之於晚唐詩界的崇隆。

透過前引兩文可知，陸游對許渾的稱讚並非一時興到偶發之語，而是真心稱讚。耐人尋味的是，為何在「益衰」的晚唐詩壇，陸游特別對許渾情有獨鍾？這個問題的另一面，亦即江西詩人（如陳師道）為何會厭惡許渾？可惜陳師道、陸游似皆未提供明確的解釋，須另參照他人的說法來推敲。方回《瀛奎律髓》云：

惟許渾《丁卯集》，予幼嘗讀之，……以後山〈和東坡渾字韻〉有云：「誰云作許渾？」因是尤不心愜。每以許詩較後山詩，乃知後山萬鈞古鼎，千丈勁松，百川倒海，一月圓秋，非尋常依平仄、儷青黃者所可望也。大抵工有餘而味不足，即如人之為人，形有餘而韻不足，詩豈在專對偶聲病而已哉？<sup>111</sup>

顯見許渾詩的特點是擅長對偶及嚴守聲病格律，因此，追求拙放語言風格的江西詩人自然不喜許渾詩。方回也點出陸游和許渾的淵源：

學唐人丁卯橋詩，逼真而又過之者：王半山、陸放翁。<sup>112</sup>

意思當是說，許、陸皆注重聲律或對偶技巧，迄今幾成定論。<sup>113</sup>陸游早年詩學江西，似

<sup>109</sup> 陸游：《渭南文集》，卷28，〈跋許用晦丁卯集〉，頁172。

<sup>110</sup> 陸游：《劍南詩稿》，卷82，〈讀許渾詩〉，頁1113。

<sup>111</sup> 方回著，李慶甲集評：《瀛奎律髓彙評》，卷10，評許渾〈春日題韋曲野老邨舍〉，頁338。

<sup>112</sup> 方回：《桐江集》，卷1，〈滄浪會稽十詠序〉，頁31上。

<sup>113</sup> 宋人已察覺陸游工於對偶的特點，劉克莊云：「古人好對偶被放翁用盡。」（《後村詩話》，前集，卷2，頁30）元人吳師道亦云：「對偶工切，必曰陸放翁。」（《吳禮部詩話》，《歷代詩話續編》，頁593）點明許渾、陸游的傳承關係，如清人潘德輿云：「劍南〈閒居〉、〈遣興〉七律，時仿許丁卯之流。」（《養一齋詩話》，卷5，《清詩話續編》，頁2074）近人錢鍾書則補充道：「放翁

不可能不曉得江西詩人因追求拙放而厭惡許渾之事，據清人的觀察，乃師曾幾亦有粗鄙啾噪的缺點<sup>114</sup>，故可以推論：陸游雖未直接批評江西詩的過度拙放，但他欣賞許渾，顯然是有意在學詩的出發點，就預設、選擇一條不同於拙放的道路，換言之，藉此當可以有效避免重蹈江西詩的覆轍，和韓駒、吳可、陳與義等人吸取晚唐詩之「造語」技巧的動機，實無二致。

應特別注意的是，〈跋許用晦丁卯集〉、〈讀許渾詩〉推崇許渾的語境，皆是許渾與同時人（中、晚唐）的對比，所以我們最多只能推論陸游認為許渾是晚唐詩的翹楚，但若將他放到整個唐代詩史的脈絡來審察，是否仍享崇高的地位，便很令人懷疑了。事實上，晚唐許渾詩雖有針砭江西的積極意義，但他終究非陸游寫詩、論詩的極境，在陸游文集中，對晚唐詩更是貶多於褒，如〈記夢〉云：

夜夢有人短褐袍，示我文章雜詩騷。措辭磊落格力高，浩如怒風駕秋濤。起伏奔蹴何其豪，勢盡東注浮千艘。李白杜甫生不遭，英氣死豈埋蓬蒿？晚唐諸人戰雖鏖，眼暗頭白真徒勞。何許老將擁弓刀，遇敵可使空壁逃。肅然起敬豎髮毛，伏讀百遍聲嘈嘈。惜未終卷雞已號，追寫尚足驚兒曹。<sup>115</sup>

全詩凡十六句，呈顯李杜、晚唐對比的架構，其中十四句是對李、杜的讚頌，而涉及晚唐的部分僅有「晚唐諸人戰雖鏖，眼暗頭白真徒勞」二句，且大致為負面評價。雖然前文稱賞許渾與〈記夢〉一詩的語境不同，但褒貶之間，落差甚明，故有學者以為陸游在此「鄙夷晚唐，乃違心作高論耳」<sup>116</sup>。然陸游欣賞許渾或與之相似處，皆僅限於造語的技巧，而〈記夢〉其實並未抹煞此點，「戰雖鏖」以苦戰喻晚唐詩人造語的用心，看不出任何評騭優劣的色彩，相反地，寫作用心甚至有值得嘉許的意味，再讀「眼暗頭白真徒勞」才發現，原來陸游不滿的只是晚唐詩人皓首窮詩，耽溺於造語，難以自拔，所以徒勞無功。「徒勞」意謂付出的辛勞無法達致理想的目標或獲得預計的成果，但決不即代表此一辛勞根本毋須付出。因此，陸游於不同語境褒貶晚唐詩，實不相互衝突，當然更非違心高論之語。

要之，陸游想表達的是：晚唐詩的造語技巧依然值得學習，但僅止於此，還不算掌

---

五、七律寫景敘事之工細圓勻者，與中、晚唐人如香山、浪仙、飛卿、表聖、武功、玄英格調皆極相似，又不特近丁卯而已。」（《談藝錄》，三四〈放翁與中晚唐人〉，頁124）錢先生論許渾複句過多，亦云陸游「信其別傳哉」（同書，三五〈放翁詩詞意復出議論違悞〉，頁126）。今人對此之研究，有莫礪鋒：〈論陸游對晚唐詩的態度〉，《文學遺產》，1991年第4期，頁80-82。

<sup>114</sup> 賀裳《載酒園詩話》云：「茶山天性粗劣，又復崇尚豫章，粗鄙矯揉，備得諸公之惡境而揣摹之，以為道在是矣，故盈卷皆啾噪之音。」（《清詩話續編》，頁443）

<sup>115</sup> 陸游：《劍南詩稿》，卷15，〈記夢〉，頁264。

<sup>116</sup> 錢鍾書：《談藝錄》，三四〈放翁與中晚唐人〉，頁123。

握詩之最具有價值的部分。在〈記夢〉的語境裏，站在晚唐對立陣營的李、杜顯然能夠呈顯此一價值，透過前一章探討陸游的唐詩分期論，便可以明瞭陸游此舉實含有「詩學盛唐」的意味。但閱讀〈記夢〉的敘述，只能曉得李、杜詩有措辭磊落、格力高豪的優點和風格，至於此一價值的具體內容是什麼，亦即陸游推崇李、杜盛唐詩的緣由，仍蘊而待證。

陸游〈示子適〉一詩，內容主要是寫他學詩的歷程及心得，也提供了解決上述問題的重要線索：

我初學詩日，但欲工藻繪。中年始少悟，漸若窺宏大。怪奇亦間出，如石漱湍瀨。數仞李杜牆，常恨欠領會。元白纔倚門，溫李真自鄙。正令筆扛鼎，亦未造三昧。詩為六藝一，豈用資狡獪。汝果欲學詩，工夫在詩外。<sup>117</sup>

陸游自述早年學詩只顧著經營、修飾詩之語言辭章，到中年以後，亦逐漸開顯宏大或怪奇的風格。但分析「正令筆扛鼎，亦未造三昧」的敘述，前後兩句互為對反，可見即使中年以後能有扛鼎的宏大筆力，乍看已頗接近李、杜的高豪風格，其實仍未掌握作詩的訣竅。因此，他不得不承認對李、杜詩仍欠缺領會。〈示子適〉依序提李杜、元白、溫李，可以看出盛、中、晚三唐分期的影子，而且不難察覺，整個唐代詩史，唯一令陸游心悅誠服的只有李、杜盛唐詩，中、晚唐詩若不是無法自立門戶，便是不值一提，可見所謂「三昧」只能是李、杜盛唐詩獨有的優點，中、晚唐詩不可能體現。因此，中、晚唐詩容或仍有些微的價值（晚唐詩之造語），但學詩的第一義終究是盛唐詩。最後四句總結心得，交代「三昧」的意涵：詩之價值等同於《詩經》，乃六藝之一，應有崇高的內涵，故不容兒戲（晉方言謂之「狡獪」），按〈示子適〉的語境，可推知中年以前耽溺辭章便如兒戲；既然如此，則學詩之要務顯然當在經營語言辭章以外。

這類觀點在陸游集中，屢見不鮮。但陸游並稱李、杜，應只是依循中唐以來舊有的習慣稱法，因據他對盛唐詩之設定，在更多時候，尤以杜甫為代表。〈宋都曹屢寄詩且督和答作此示之〉云：

古詩三千篇，刪取才十一。每讀先再拜，若聽清廟瑟。詩降為楚騷，猶足中六律。天未喪斯文，杜老乃獨出。陵遲至元白，固已可憤疾。及觀晚唐作，令人欲焚筆。此風近復熾，隙穴始難窒。淫哇解移人，往往喪妙質。苦言告學者，切勿為所怵。航川必至海，為道當擇術。<sup>118</sup>

<sup>117</sup> 陸游：《劍南詩稿》，卷 78，〈示子適〉，頁 1076。

<sup>118</sup> 陸游：《劍南詩稿》，卷 79，〈宋都曹屢寄詩且督和答作此示之〉，頁 1079。

如果說，〈示子適〉的「晚唐詩」指溫、李一派，那麼，依據「此風近復熾」之言，這裏的「晚唐詩」乃是針對南宋流行的晚唐體，以賈島、姚合一派為主，可見陸游是站在反對當代晚唐體的立場，來推崇杜甫、勸學盛唐。相較於〈示子適〉，此詩將論述的視野擴大到詩騷至晚唐的範圍，依序點出《詩經》、《楚辭》、杜甫、元白、晚唐等五個段落，清晰展現了陸游的詩史觀，從《詩經》到《楚辭》及杜甫是一條連續的統緒，共同遵守《詩經》開出的優良傳統，但元、白以後則逐漸與之脫鉤、斷裂，到晚唐詩達到顛峰。依這種大論述，杜甫不但是〈示子適〉中的唐詩英華，更且遠紹《詩經》，和「詩爲六藝一」的界定互爲表裏。

然而〈示子適〉或〈宋都曹屢寄詩且督和答作此示之〉皆僅點出表象，至於所謂三昧、詩外工夫、《詩經》傳統之正面意旨，依仍隱晦，猶待辨識。陸游〈讀杜詩〉有比較清楚的陳述：

城南杜五少不羈，意輕造物呼作兒。一門酣法到孫子，熟視嚴武名挺之。看渠胸次隘宇宙，惜哉千萬不一施。空回英概入筆墨，生民清廟非唐詩。向今天開太宗業，馬周遇合非公誰？後世但作詩人看，使我撫几空嗟咨。<sup>119</sup>

前文僅謂杜詩能承襲《詩經》傳統，而於此，陸游更進一步把杜甫和《詩經·大雅》中的〈生民〉、〈清廟〉互相連結，同時並將杜詩抽離「唐詩」的畛域。在另外一首〈讀杜詩〉也有相近的說詞：「千載詩亡不復刪，少陵談笑即追還。常憎晚輩言詩史，清廟生民伯仲間。」<sup>120</sup>而且，陸游讀的分明是杜甫的「詩」，卻不願將作者視爲「詩人」。這些說法乍看很奇怪，其實正深刻反映了陸游的詩歌價值觀——

以〈生民〉、〈清廟〉比況杜詩，顯然不是著眼於四言的外在形式，而〈生民〉二詩皆屬〈大雅〉，爲廟堂祭祀之歌，也和杜詩相去甚遠。據前引〈宋都曹屢寄詩且督和答作此示之〉「每讀先再拜，若聽清廟瑟」之言，意思即奏起〈清廟〉樂章，必爲祭祀宗廟之時，故態度須特別莊嚴慎重，可知移以比況杜詩，僅是對杜詩的崇高禮讚，似無其它深義，而所謂《詩經》傳統或「三昧」的意涵，也就得另行爬梳了。

杜詩「非唐詩」之語，則十分值得留意，且應和下文「向今天開太宗業，馬周遇合非公誰？後世但作詩人看，使我撫几空嗟咨」並看，陸游不視杜甫爲「詩人」，可見此處的「詩人」與「唐詩」應承載著相同或近似的意涵，不爲陸游所喜。與之相較，他顯然更加欣賞或嚮往唐太宗和馬周（601-648）遇合的故事，《舊唐書》載馬周「少孤貧好學，尤精詩傳」，但「落拓不爲鄉里所敬」，後寄人幕下，因代主人捉刀上書言政，所論

<sup>119</sup> 陸游：《劍南詩稿》，卷33，〈讀杜詩〉，頁516。

<sup>120</sup> 陸游：《劍南詩稿》，卷34，〈讀杜詩〉，頁528。

亟受太宗認同，遂「即日召之，未至間，遣使催促者數四。及謁見，與語甚悅，令直門下省。」<sup>121</sup>透過上述，非僅能夠完整地解讀〈讀杜詩〉的意涵，也得以瞭解陸游的價值觀：他認為政治事功或積極用世，遠較作詩來得重要；但用此一尺度衡量杜甫，便立刻會驚覺杜甫官卑職小、飄零流寓，根本無「遇合」之事，陸游的解釋為：此乃杜甫的不遇，所以，才將胸中之思想感情寄託於「詩」此一文學作品。杜詩終非「唐詩」，杜甫終不能以「詩人」看待，究其原委，是在筆墨中仍然寄託了他的「英概」，亦即報國用世之心。這決非意味作品之文字經營本身毫無價值，只是文字承載的情思內容更值得重視，而且此一情思內容最好是報國用世之心，才更令人敬佩。陸游在〈遊錦屏山謁少陵祠堂〉也稱杜甫：

文章垂世自一事，忠義凜凜令人思。<sup>122</sup>

這話明白顯示，陸游持的是一種區分「文學價值」與「人格價值」的觀點，他肯認杜甫文學成就之崇高，但後者顯然更受肯定。按前文對晚唐詩的探討，我們甚至能進一步指出，文學作品須另加上「忠義」的人格方具有較高的價值，若不具此種人格，則不管對語言辭章投注多大的心力，抑或對偶、聲律嚴整精妙，終歸是「徒勞」。

有研究者認為，陸游注重創作者的人格修養和氣節操守，是受到黃庭堅及徐俯、呂本中、曾幾等江西詩人很深的影響。<sup>123</sup>言之成理，故我們並不否認這種見解，但與此同時，還須考慮到事情的另一面：在陸游的活動年代，江西詩早已弊病叢生，而陸游崇奉杜甫的觀點，實與當時之江西詩人有顯著的區隔，甚至在一定程度上，是針對江西詩病的糾偏。陸游《老學庵筆記》載：

今人解杜詩但尋出處，不知少陵之意初不如是。且如〈岳陽樓〉詩：「昔聞洞庭水，今上岳陽樓。吳楚東南坼，乾坤日月浮。親朋無一字，老病有孤舟。戎馬關山北，憑軒涕泗流。」此豈可以出處求哉？縱使字字尋得出處，去少陵之意益遠矣。蓋後人元不知杜詩所以妙絕古今者在何處，但以一字亦有出處為工。……且今人作詩，亦未嘗無出處，渠自不知。若為之箋注，亦字字有出處，但不妨其為惡詩耳。<sup>124</sup>

從某個立場來看，此文是檢討「讀者」詮解杜詩的方法——尋找「出處」。案：創作或

<sup>121</sup> 劉昫等：《新校本舊唐書附索引》，卷74，〈馬周傳〉，頁2612-2613。

<sup>122</sup> 陸游：《劍南詩稿》，卷3，〈遊錦屏山謁少陵祠堂〉，頁46。

<sup>123</sup> 參見莫礪鋒：〈論陸游對晚唐詩的態度〉，《文學遺產》，1991年第4期，頁84。

<sup>124</sup> 陸游：《老學庵筆記》，卷7，上海古籍出版社編：《宋元筆記小說大觀》，冊4，頁3519。

評論須注重「出處」的觀念，顯是受到黃庭堅「無一字無來處」觀念的深刻影響，〈論作詩文〉並說：「老杜詩字字有出處」<sup>125</sup>，簡直與上文中陸游批評之事相同。但應注意的是，黃庭堅「出處」的本意是指古代優秀作品中的法度，亦即欣賞杜詩之謹嚴有法，而後人誤解此義，遂以為黃庭堅勸人多援引古人成詞或典故入詩。上文的「今人」顯然正坐此一類型，可視為江西詩派的讀者。暫且不論尋找「出處」此一方法的是非得失，不難發現，陸游持以批評江西讀者的判準乃是杜甫的「原意」，文中兩度提到「不知少陵之意初不如是」、「去少陵之意益遠矣」可證。陸游相信，任何詮釋活動皆必須忠實客觀地重構或復建杜甫的「原意」，而江西讀者尋找杜詩「出處」的方法，顯然不能中的。由於杜甫同時也是江西讀者或陸游的學習對象，故依這種以追索「原意」為旨歸的態度來理解學習對象的創作行為，所得出的結論，亦將成為讀者實際操筆創作的準繩，上文最末，陸游便斥責江西詩人作詩刻意追求「出處」的陋習，可見他的創作行為，當不會特別在意某一字詞是否取自古典，而重在直契胸中之思想感情，並且以為如此才能學到杜詩的妙絕古今處。

陸游崇效的杜詩內涵，實與當日江西末流崇效的杜詩有天淵之別，雖不能否認他曾受到黃庭堅、曾幾等江西詩人的深刻影響；但也應當注意，陸游的學杜態度也是為了扭轉當日的江西詩病，他對於江西詩人，可謂處於離合之間。質言之，這是陸游批判當日的江西詩病，將杜詩的偉大價值重新拉回到「忠義」情思的層面，才使他的論述得以接近黃庭堅等人。不過，是否能說陸游的學杜觀念，等於對黃庭堅之傳統江西詩論的簡單回歸？不然，因為陸游重視杜甫的「忠義」情思，應當和他汲取晚唐詩的「造語」技巧密切相合，後者顯然是傳統江西詩論期期以為不可的。再就上引《老學庵筆記》的話頭來看，文中所謂「出處」不合黃庭堅的原意，固然是為了針對江西末流而後批判之，但實際上，我們並不清楚陸游是否明白「出處」的原意？倘不明白，則他與黃庭堅的差異立判；而縱使明白，他卻不願為黃庭堅的原初理論作澄清，而是直接抹煞「出處」的說法，顯見陸游的思慮並不同於黃庭堅，或許是顧慮到一旦回歸黃庭堅之後，日後仍可能重蹈江西詩病的覆轍。這亦和陸游不喜「資書以為詩」有關，擬於第五章再論。

但由於陸游勸人學杜的語境，幾乎都是站在晚唐的對立陣營，所以他主要針砭的對象當是晚唐體。進一步考察，更會驚異地發現，陸游對杜詩內涵的設定，疾呼學杜，以及斥責晚唐體的想法，皆與南渡以後政治社會氛圍的變化密切聯繫。且看陸游〈追感往事〉其四：

<sup>125</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，別集，卷11，〈論作詩文〉，頁1685。

文章光焰伏不起，甚者自謂宗晚唐。歐曾不生二蘇死，我欲痛哭天茫茫。<sup>126</sup>

顯見「宗晚唐」即意味文運黯淡無光；與之相對，歐陽修、曾鞏、二蘇均代表了往昔的輝煌文運。可注意的是，「宗晚唐」既指「詩」學晚唐，則依照常理，歐、曾、二蘇也應於「詩」卓然有成；惟事實上，曾鞏不擅於「詩」早是通論；二蘇不知確指何人，但稍可確定的是除了蘇軾之外，蘇洵、蘇轍均不享「詩」名。<sup>127</sup>陸游所舉輝煌文運的四個代表，竟有半數不擅於詩，乍看並不適合與「宗晚唐」對壘，其實含有深意，因為換個角度，就會發現四人皆是北宋古文運動健將，易言之，他們呈顯的輝煌文運當以古文運動為準。陸游嚮往此一輝煌文運，並非勸人棄「詩」從「文」，轉移書寫的文類，而是內在質素的勾連：北宋古文運動的興盛，和儒者以道自任之心態互為表裏，而「道」的內容以儒學義理為核心，不但表現為議論的型態，並有藉文中之義理來干預現實、俾補時政的強烈渴望，如歐陽修云：「開口攬時事，論議爭煌煌」<sup>128</sup>，王安石謂文章務須「有補於世」<sup>129</sup>，蘇軾稱「言必中當世之過」<sup>130</sup>，參照陸游對杜詩內涵的描述，便能發現杜詩和古文運動之精神氣脈相通。據上文的分析，應有充分的理由指出，逼使文運黯淡的晚唐詩體，其作家之人格，並無干預現實、俾補時政的精神。陸游〈醉中歌〉亦云：

文章日益近衰陋，風節久已嗟陵夷。<sup>131</sup>

可見文章氣運無關語言文字經營技巧之良窳，單取決於創作者之「風節」存否。〈謝張時可通判贈詩編〉也說：

爾來士氣日靡靡，文章光焰伏不起。<sup>132</sup>

對照「文章光焰伏不起，甚者自謂宗晚唐」可知，此言明白指陳：南宋晚唐體的崛起肇因於創作者之「士氣」低靡，和「風節陵夷」命意相同。陸游〈追感往事〉其五還進一步的澄清：

<sup>126</sup> 陸游：《劍南詩稿》，卷 45，〈追感往事〉其四，頁 672。

<sup>127</sup> 見《後山詩話》載：「世語云：蘇明允不能詩，歐陽永叔不能賦，曾子固短於韻語，黃魯直短於散語。」（《歷代詩話》，頁 312）可見曾鞏、蘇洵不擅於「詩」乃眾所公認之事。

<sup>128</sup> 歐陽修著，李逸安點校：《歐陽修全集》，卷 2，〈鎮陽讀書〉，頁 35。

<sup>129</sup> 王安石著，秦克、鞏軍標點：《王安石全集》（上海：上海古籍出版社，1999 年），卷 3，〈上人書〉，頁 35。

<sup>130</sup> 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，卷 10，〈鳧繹先生詩集敘〉，頁 313。

<sup>131</sup> 陸游：《劍南詩稿》，卷 45，〈醉中歌〉，頁 668。

<sup>132</sup> 陸游：《劍南詩稿》，卷 13，〈謝張時可通判贈詩編〉，頁 225。

諸公可嘆善謀身，誤國當時豈一秦？不望夷吾出江左，新亭對泣亦無人。<sup>133</sup>

這是藉東晉故事寫自己塊壘，《世說新語》載：「過江諸人，每至美日，輒相邀新亭，藉卉飲宴。周侯中坐而嘆曰：『風景不殊，正自有山河之異！』皆相視流淚。唯王丞相愀然變色，曰：『當共戮力王室，克復神州，何至作楚囚相對？』」<sup>134</sup>東晉及南朝、南宋皆因外族入侵而偏安江左，故南宋士人的神州之思與主戰心態，常能和南朝相連類<sup>135</sup>，陸游這首詩就是顯例：他和王導皆欲致力光復北方失土，王導時，尚有眾人懷想故國，甚至憂傷對泣；但陸游之時，卻因朝臣「善謀身」（而非謀國），徒求苟安，對泣之人亦杳然無蹤，對國家的危害更甚於外敵！這是〈追感往事〉組詩的一首，將它放到前引幾首詩的脈絡來看，可以發現所謂「士氣」、「風節」的確意，即抗金北伐的士氣和節操。原本南渡初年猶存此一氣節，爾後卻因種種衝擊而逐漸銷融殆盡<sup>136</sup>，陸游斥責晚唐體是士氣衰靡的產物，正是因為這類作家：

由於仕途狹窄、升遷不易而輾轉下僚，弄得灰心喪氣；由於相對舒適恬靜的生活而胸無大志，變得眼界狹小；由於民族激情和報國熱忱的逐漸消失而無所事事，變得庸俗凡近。他們或者隱居山林以博高名，或者交遊唱酬以博詩譽，或者到處鑽營遊說以求官職或餽贈。<sup>137</sup>

陸游相信，文學作品最具價值的部分不在語言文字本身，而是創作者的思想感情；易言之，文學是創作者之抽象心靈的具體呈現。據此，則在南宋政治社會風氣影響中之創作者節操的日趨頹喪，便自然會推導出「文章光焰伏不起」的結論。但與之相對，亦不能認為陸游斥責晚唐體、崇效杜甫詩僅是為了重燃「文章光焰」——因為文學功業終非他生命價值的第一義——而是為了振起抗金報國的氣魄。

<sup>133</sup> 陸游：《劍南詩稿》，卷45，〈追感往事〉其五，頁672。

<sup>134</sup> 劉義慶編，劉孝標注，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》（上海：上海古籍出版社，1996年8月3刷），〈言語〉第二，頁92。

<sup>135</sup> 林郁迢對南宋士人此類心態及相關議題，有比較全面的探討，見氏著：《南宋士人思維中的南朝影像》（花蓮：國立東華大學中國語文學系碩士論文，2003年）。

<sup>136</sup> 就陸游的觀點，造成士氣低靡的因素至少有二：一是「黨禁」，〈寄別李德遠〉云：「中原亂後儒風替，黨禁興來士氣孱。」（《劍南詩稿》，卷1，頁16）應指寧宗慶元二年（1196）朱熹「偽學」之禁。二是秦檜專政及主和，〈澹齋居士集序〉云：「紹興間，秦丞相檜用事，動以言語罪士大夫，士氣抑而不伸。」（《渭南文集》，卷15，頁86）〈跋傅給事帖〉云：「自遣行人請盟，秦丞相檜用事，略以為功，變恢復為和戎，非復諸公初意矣。」（《渭南文集》，卷31，頁194）

<sup>137</sup> 葛兆光：〈從四靈詩說到南宋晚唐詩風〉，《文學遺產》，1984年第4期，頁77。莫礪鋒亦指出四靈的晚唐體「在半壁山河淪陷於異族統治之下的風雨飄搖的時代裏，『四靈』的詩竟然如同一潭死水。」（氏著：〈論陸游對晚唐詩的態度〉，《文學遺產》，1991年第4期，頁86）



陸游鑑於江西詩太拙放的弊病，依循韓駒、吳可、陳與義以來的思路，注重晚唐詩的「造語」技巧，對工於對偶的許渾亦讚賞有加；但他最推崇的仍是杜詩，尤其是杜甫的「忠義」情懷，對照其唐詩分期論，便能察覺此舉有「詩學盛唐」的意味。從詩學盛唐方法論的角度來看，陸游的觀點亦與前人稍有差異，無論是吳可「先華麗後平淡」的想法，或張戒明確規劃從晚唐到盛唐之行進路線，基本上皆將晚唐視為盛唐的基礎，倘若缺少它，便如無根之木決不可能枝繁葉茂——成功學好盛唐詩。陸游既然欣賞晚唐許渾詩，另一方面又崇效盛唐杜甫，乍看很像相同的方法論，其實有根本上的差別，吳可和張戒等人的方法論，在很大的程度上，僅適用於語言風格方面的學習，超乎此，恐怕就會失效。換言之，若將他們的方法論橫向移植到陸游學杜之「忠義」情懷，不僅窒礙難通，而且顯得可笑，因為崇效杜甫的對立面就是貶抑晚唐，晚唐詩人除了作詩，萬事概不關心，就這一點來看，顯見杜甫、晚唐詩人的心態是兩個互不交集的極端，並不像語言風格即使不同仍可以呈顯色譜般的漸變，所以也就不可能先去仿效晚唐詩人的冷漠以對，爾後再來學習杜甫的一飯不忘君。

綜上所析，可以發現陸游身上匯集兩條「宗唐」的取向，並分別得到繼承：第一條取向是就詩之藝術性的角度而言，陸游依循韓駒、吳可、陳與義等人吸取晚唐詩的「造語」技巧，以扭轉江西詩語言風格之病。此一取向自然會形成「宗晚唐」的風氣，儘管陸游對此大加抨擊，但據魏慶之《詩人玉屑》載：「近歲又有學唐人詩，而實用陸之法度者，其間亦多酷似處。」<sup>138</sup>用陸游之法度，即是用許渾之法度，可知陸游此一取向曾影響四靈或江湖詩人。<sup>139</sup>第二條取向是緣於現實政治、社會環境中某些詩歌藝術性之外的社會性因素來標舉唐詩——尤其是杜詩，陸游斥責晚唐體作家缺乏抗金報國的士氣，因而崇效杜詩蘊含的忠義情懷，日後皆可在戴復古、方回、舒岳祥等人的觀念中找到餘影，並蔚為宋末詩史的奇觀。

## 二、楊萬里「詩學晚唐」的兩個側面

楊萬里學詩亦由江西入，他為第二本詩集《荆溪集》寫的〈序〉云：

予之詩，始學江西諸君子，既又學後山五字律，既又學半山老人七言絕句，晚

<sup>138</sup> 魏慶之：《詩人玉屑》，卷 19，〈陸放翁〉引《玉林》，頁 419。

<sup>139</sup> 四靈及江湖詩人喜學許渾之七律，參見黃奕珍：《宋代詩學中的晚唐觀》，第四章第三節〈「唐人」與「晚唐」的混淆〉，頁 225-226 及第七章第三節〈「晚唐」界域的劃定〉，頁 389-390；又張宏生：《江湖詩派研究》，第六章三〈許渾的意義〉，頁 178-179。

乃學絕句於唐人。<sup>140</sup>

前面說過，學詩初由江西入，是江西詩人創發出的一套學杜方法論，楊萬里顯然受此影響。透過此文，可以引發若干問題：（一）這套方法論的原始動機是藉黃庭堅或江西詩作為學杜的中介，以期避免「失之拙易」，但在上文中，楊萬里的學詩終點——至少截至當時為止——並未指向杜甫，而代以乍看頗籠統的「唐人」，他所謂「唐人」的意指為何，便有待釐清。（二）在學江西與學唐之間，楊萬里又先後學過陳師道的五律、王安石的七絕，故其學詩至少歷經四個階段。問題是，這四階段之間的關係為何？亦即它們是否構成一種學詩方法論：學唐人的前提是學王安石，學王的前提是學陳，學陳的前提是學江西？抑或是其它可能情況？

這些問題恐怕皆非透過上引短文便能完滿解答，可暫先擱置；唯不論答案如何，楊萬里學詩至此顯已遭遇瓶頸，〈誠齋荆溪集序〉自述學詩歷程之後，緊接著云：

學之愈力，作之愈寡。<sup>141</sup>

意思是說，學詩愈勤苦，但創作的數量卻愈來愈少，自高宗紹興壬午（1162）至孝宗淳熙丁酉（1177）的十五年間，僅作了五百八十二首詩。<sup>142</sup>楊氏顯然為此所苦，並謂「詩人蓋異病而同源也，獨予乎哉？」<sup>143</sup>可見此一現象幾是當日詩壇所面臨的嚴重困境。但平心而論，創作數量的減少，未必代表作品品質的下降；反之，數量增多，便可能無法兼顧品質。<sup>144</sup>這是顯而易見的道理，楊萬里似不應不明白，故他的真義究竟是什麼，便是一個亟待探討的問題，〈誠齋荆溪集序〉後文提供了解釋的線索：

戊戌（1178）三朝，時節賜告，少公事，是日即作詩，忽若有寤。於是辭謝唐人及王、陳、江西諸君子，皆不敢學，而後欣如也。試令兒輩操筆，予口占數首，則瀏瀏焉無復前日之軋軋矣。自此每過午，吏散庭空，即攜一便面，步後園，登古城，採擷杞菊，攀翻花木，萬象畢來獻予詩材。蓋麾之不去，前者未讎，而後者已迫，渙然未覺作詩之難也。<sup>145</sup>

<sup>140</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷 81，〈誠齋荆溪集序〉，頁 8 下。

<sup>141</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷 81，〈誠齋荆溪集序〉，頁 8 下-9 上。

<sup>142</sup> 〈誠齋荆溪集序〉：「自淳熙丁酉之春上暨壬午止，有詩五百八十二首，其蓋寡如此。」（《誠齋集》，卷 81，頁 9 上）

<sup>143</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷 81，〈誠齋荆溪集序〉，頁 9 上。

<sup>144</sup> 例如陸游。錢鍾書舉了許多例子證明：「放翁為文多富，而意境實匙變化。古來大家，心思句法，複出重見，無如渠之多者。」（《談藝錄》，三五〈放翁詩詞意複出議論違悞〉，頁 125-126）

<sup>145</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷 81，〈誠齋荆溪集序〉，頁 9 上-下。此序末記寫作日期為淳熙丁酉，

這是研究楊萬里詩歌的重要資料。所謂「前日之軋軋」、「作詩之難」云云，亦即「作之愈寡」的窘況。從上文可知，楊萬里透過「不學」，代以自己的心眼接觸現實的自然景致，從中獲取源源不斷的詩材，所以消解了作詩之困境，乃至「凡十有四月，而得詩四百九十二首」<sup>146</sup>。這些作品後來編入《荆溪集》。據莫礪鋒的統計，楊氏第一本詩集《江湖集》每年創作的平均數為六十七首，第二本《荆溪集》的平均數則驟升為二百五十八首<sup>147</sup>，紓困效果十分顯著。另，張瑞君統計《荆溪集》所收四百九十二首，發現寫景詠物之作高佔六分之五，可見楊氏紓困的重要因素是「以自然為詩歌靈感的源泉」<sup>148</sup>。從楊萬里的自述及實際作品的統計、印證，當可逆推他先前「學之愈力，作之愈寡」的病徵正在於「詩材」的匱乏，究其原因，則是傾心規摹古人作品，不能跳脫此一牢籠以自鑄新意偉詞，換言之，無法以自己的心眼領受或書寫現實世界予人的興發感動，而須藉古人作品為中介。<sup>149</sup>古人作品終屬有限，沉緬於此，歷時愈久，所能施用的詩材便愈貧乏，創造力也將愈顯枯竭，好比「屋下架屋益見其小」，作品量自然就不減反增了。儘管在此之前，楊萬里至少分別學過四種不同的古作，然只要學古的態度不改，便仍如屋下架屋，充其量只是換了不同的屋子，實際上的幫助並不大。

楊萬里「學之愈力」的行為，頗易令人聯想起江西詩人的「資書以為詩」，有學者便說：「楊氏最後所碰到的困難顯然是江西詩的典型病症」<sup>150</sup>。例如〈下橫山灘頭望金華山〉云：「閉門覓句非詩法，只是征行自有詩。」<sup>151</sup>案：「閉門覓句」用黃庭堅〈病起荆江亭即事十首〉其八：「閉門覓句陳無己。」<sup>152</sup>意思原指陳師道作詩甚勤苦，「閉門」二字尤可注意，顯示苦吟的場景均在房門內，依江西詩人「資書以為詩」的習慣，詩材極可能來自書卷；楊萬里欣賞的「只有征行自有詩」之場景則在屋外，詩材顯然取自大塊萬象。

但若暫時跳開「學古」的語境，即會發現楊萬里傾心萬象詩材並不全然是對江西詩學的反動，更是檢討「苦吟」此一行為之於創作活動的位階。楊氏〈寒食雨中同舍約天

可知係楊萬里於公元 1187 年回憶、補寫。

<sup>146</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷 81，〈誠齋荆溪集序〉，頁 9 下。

<sup>147</sup> 莫礪鋒：〈論楊萬里詩風的轉變過程〉，《求索》，2001 年第 4 期，頁 108。

<sup>148</sup> 張瑞君：《楊萬里評傳》（南京：南京大學出版社，2002 年），第四章〈楊萬里詩歌淵源與發展歷程〉，頁 234。

<sup>149</sup> 莫礪鋒曾舉楊萬里《江湖集》之詩為證，指出：「當他描寫春雨時，首先想到的是杜詩中的名句」、「當他描寫鳥語花香的春景時，竟先想到江西詩法」、「當他詠梅時，首先注意的是前人詠梅名篇的原韻」。見氏著：〈論楊萬里詩風的轉變過程〉，《求索》，2001 年第 4 期，頁 109-110。

<sup>150</sup> 黃奕珍：《宋代詩學中的晚唐觀》，第四章〈「晚唐」詩風的實踐與變化〉，頁 189。

<sup>151</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷 26，〈下橫山灘頭望金華山〉，頁 14 上-下。

<sup>152</sup> 黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點：《黃庭堅全集》，正集，卷 9，〈病起荆江亭即事十首〉其八，頁 227。

竺得十六絕句呈陸務觀〉其九云：「城裏哦詩枉斷髭，山中物物是詩題。」<sup>153</sup>「斷髭」形容吟詩之苦，化用晚唐盧延讓〈苦吟〉：「莫話詩中事，詩中難更無。吟安一箇字，撚斷數莖鬚。」<sup>154</sup>雖然九世紀後「苦吟」一詞日益流行<sup>155</sup>，往後並成為辨識「晚唐」概念的重要元素<sup>156</sup>，但由於「苦吟」未必全是晚唐的專利，故僅據上文，實看不出楊萬里有無針對晚唐之意。透過詞源的考察，則可發現此言和江西派「閉門覓句」並不相同，因源於晚唐，所以似已排除「資書以為詩」的可能性。據上所述，則「城裏哦詩枉斷髭」的基本意涵應當單純地理解為創作者花費許多時間精力苦吟以期臻於完美境界。這種作法其實無可厚非，楊萬里從「戊戌三朝」到去世前一年都苦吟不輟<sup>157</sup>，可證明他並不反對苦吟；相較來看，造成苦吟的「緣由」才是他在意的部分。且看「城裏哦詩枉斷髭，山中物物是詩題」的對比架構，除「資書」之外，「城裏哦詩」和江西詩人「閉門覓句」的意思非常相近，指創作者只顧著待在城中絞盡腦汁錘鍊詩語（苦吟），卻相對遠離了大塊萬象（山中物物）的興發。<sup>158</sup>

雖然尚無足夠的證據指出「城裏哦詩」乃針對晚唐，但若將之和宋初、南宋的晚唐體創作情況對照並觀，可以發現一些新奇的現象，並有助於釐清楊萬里的關懷重點。宋初或南宋晚唐體作家皆苦吟為詩，詩中亦有風雲草木等自然之景，那麼，是否可說楊萬里的觀念即與他們合流？答案恐非如此。南宋晚唐體的相關情況後文還會詳論，在此僅以先前的宋初晚唐體為例論之。晚唐體雖好用風雲草木自然詩材，卻無法跳脫這些詩材的範圍，所謂「區區於風雲草木之類，為許洞所困者也」，而一般咸認這是他們才學不足、見識不廣所致，本文第二章第三節即採此說。但楊萬里「城裏哦詩枉斷髭，山中物物是詩題」似提供了另一條解釋方向，由此一對比架構，「城裏哦詩」當排除了「山中物物」的興發，因而無法獲取源源不斷的詩材，當然顯得困窘。故可以說，這些晚唐體作家使用風雲草木等詩材並感到困窘，其中一個原因更是因為他們專注苦吟，乃至顧此失彼，逐漸遠離了大塊萬象的興發。所以，他們表面上雖愛好自然詩材，實則和楊萬里的初衷大有差異。要之，苦吟有其努力追求完美的積極意義與價值，固然不容抹煞，唯前提是不能專意於此，顛倒本末，而應敞開心胸領受大塊萬象源頭活水的詩材。

<sup>153</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷 20，〈寒食雨中同舍約天竺得十六絕句呈陸務觀〉其九，頁 2 上-下。

<sup>154</sup> 盧延讓：〈苦吟〉，清聖祖敕編：《全唐詩》，卷 715，頁 8212。

<sup>155</sup> 宇文所安（Stephen Owen）著，田曉菲譯：〈苦吟的詩學〉，《他山的石頭記——宇文所安自選集》（南京：江蘇人民出版社，2003 年），頁 206。

<sup>156</sup> 參見黃奕珍：《宋代詩學中的晚唐觀》，第二節〈歐陽修等人對唐後期詩的討論〉，頁 33。

<sup>157</sup> 莫礪鋒舉例證明，從「戊戌三朝」至去世前一年的楊萬里，並不廢苦吟，「難道不正是他在詩歌藝術上慘淡經營的一番苦心嗎？……後人往往只注意楊萬里自序中關於『瀏瀏焉』的誇大之語，遂認為他後期作詩揮灑如意而全不廢力，其實是與事實不完全符合的。」見氏著：〈論楊萬里詩風的轉變過程〉，《求索》，2001 年第 4 期，頁 108。

<sup>158</sup> 關於自然景物對創作者情感的興發作用，楊萬里亦曾論及，詳見第五章第二節。

楊萬里〈誠齋荆溪集序〉認為此一突破是瞬間「悟」到的（忽若有寤），參照日本學者鈴木大拙分析「頓悟」之前提條件：「一是在禪宗意識的逐漸成熟中有了理論與實踐的準備，二是解脫自我的強烈願望，三是對於禪宗終極目的不斷的思索，四是在種種思索之後百思不得其解，因而產生的一種迫切感與危機感。」<sup>159</sup>會發現楊萬里的學詩情況和禪宗的「頓悟」非常相似，只要把鈴木先生話中的「禪宗」代以「創作」二字即可適用。唯詩、禪之「頓悟」仍有一根本的差異：禪之「頓悟」不執文字，捨棄漸修；而詩人非但不可能不計較文字，且在「頓悟」前通常還須經過一番深刻的學習與磨練<sup>160</sup>，換言之，楊萬里若缺乏先前的學古過程，便無從產生後來的「悟」了。因此，上文在探討了楊萬里「悟」的內容之後（萬象詩材），便有必要進一步問：先前所學四種古作與後來的「悟」有何關連？進而言之，楊萬里最後所學的「唐人」和「悟」是否存在某種內在理路的聯繫？

楊萬里自稱「悟」後便不敢學「唐人」及其餘三種古作，但據爾後的記載，落差甚大：作於「悟」之同一時期的〈讀唐人及半山詩〉云：

不分唐人與半山，無端橫欲割詩壇。半山便遣能參透，猶有唐人是一關。<sup>161</sup>

熟習王安石詩後，尚須進一步挑戰「唐人」的關卡。這和「不敢學」的宣稱顯有明顯的差異。至晚寫於 1182 年之〈送彭元忠縣丞北歸〉亦說：

學詩初學陳後山，霜皮脫盡山骨寒。近來別具一隻眼，要踏唐人最上關。<sup>162</sup>

案：「學詩初學陳後山」是回憶之語，但「近來別具一隻眼，要踏唐人最上關」顯指當下階段，最遲不晚於 1182 年，不太可能遠溯 1178 年以前之困境時期；「最上關」更是對「唐人」的高度禮讚。再往後數年間，雖未發現如上明白宣示學「唐人」的文字，但楊萬里對它依然傾心不已，於 1190 年編入《朝天續集》之〈讀笠澤叢書〉三首：

<sup>159</sup> 鈴木大拙：《禪と念佛の心理學的基礎》，第四章〈公案制度發生前における悟の心理的の先行條件——實例數則〉，另參第五章〈禪經驗を決定する諸要素〉。原文未見，引自葛兆光：《禪宗與中國文化》（上海：上海人民出版社，1986 年），〈禪宗與中國士大夫的藝術思維〉，頁 182。

<sup>160</sup> 如周裕鍇說：「一個不識字的和尚，可能不暇修持，靈心一動，即可悟道。然而，一個絲毫沒有藝術修養的人，卻不可能靈心一動，寫出優美的詩來。」見氏著：《中國禪宗與詩歌》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，1994 年），第一章〈禪學的詩意〉，頁 7。

<sup>161</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷 8，〈讀唐人及半山詩〉，頁 16 上。此詩收入《荆溪集》，與「悟」在同一時期。

<sup>162</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷 16，〈送彭元忠縣丞北歸〉，頁 22 上。此詩收入《南海詩集》，據〈誠齋南海詩集序〉，時間範圍是「自庚子（1180）至壬寅（1182）」（《誠齋集》，卷 81，頁 10 下）。

笠澤詩名千載香，一回一讀斷人腸。晚唐異味誰同賞？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，雙眸如割腳如冰。  
拈著唐詩廢晚餐，傍人笑我病如癲。世間尤物言西子，西子何曾直一錢。<sup>163</sup>

閱讀第二、三首詩，楊萬里對「唐詩」的喜愛幾乎已到癡狂的程度；從上面第一首可發現，他所崇效的「唐人」、「唐詩」應特指晚唐。1192年編入《江東集》之〈答徐子材談絕句〉講得更清楚：

受業初參王半山，終須投換晚唐間。國風此去無多子，關捩挑來只等閒。<sup>164</sup>

這首詩更深刻的寓意，稍後會再討論；在此可先留意它呈顯國風、晚唐、王半山三個層級，完全吻合〈誠齋荆溪集序〉、〈讀唐人及半山詩〉中晚唐、王半山二個層級，所以有充分的理由推論：楊萬里特別欣賞的「唐人」確是晚唐。

乍看這些資料會感到非常奇怪，甚至懷疑楊萬里自相矛盾。但只要稍轉視角，就會發現這恰是一把妥善解決上述諸問題的鑰匙。無論楊萬里1178年「悟」後，或寫〈誠齋荆溪集序〉的1187年以來皆不斷讚賞晚唐，正可看出晚唐和「悟」的關係匪淺。下面對彼此的關係內容作進一步的論證。楊萬里〈誠齋南海詩集序〉也有一段自述學詩歷程的文字，對各階段之關係有較清晰的交代：

- (一) 予生好為詩，初好之，既而厭之。
- (二) 至紹興壬午，予詩始變，予乃喜，既而又厭。
- (三) 至乾道庚寅，予詩又變。
- (四) 至淳熙丁酉，予詩又變。<sup>165</sup>

據〈誠齋江湖集序〉云：「予少作有詩千餘篇，至紹興壬午（1162）七月皆焚之，大概江西體也。」<sup>166</sup>可推知〈誠齋南海詩集序〉中的第一階段即所謂「江西體」，再對照〈誠齋荆溪集序〉學江西之後依序又學陳師道、王安石、晚唐詩的進程，可將〈誠齋南海詩集序〉中第二階段視為學陳，第三階段學王。值得注意的是，依此一順序，第四階段應

<sup>163</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷27，〈讀笠澤叢書〉，頁2上-下。《朝天續集》收詩時段下限與〈誠齋朝天續集序〉寫作時間相吻：「紹熙元年（1190）」（《誠齋集》，卷82，頁4上）。

<sup>164</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷35，〈答徐子材談絕句〉，頁6下。《江東集》收詩下限與寫作〈誠齋江東集序〉之時間吻合：「壬子（1192）五月二十五日」（《誠齋集》，卷82，頁5上）。

<sup>165</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷81，〈誠齋南海詩集序〉，頁10下。案：為便於理解，標號為筆者所加。

<sup>166</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷81，〈誠齋江湖集序〉，頁8上。

是學晚唐，但據〈誠齋荆溪集序〉，此時恰是辭謝晚唐不敢學之際。這應不是〈誠齋南海詩集序〉有意或無意的疏漏，「厭」代表對現狀的不滿，是推動「變」的力量，楊萬里持續不滿現狀，故數度改換學習對象，企圖尋找出口以掙脫困境的心態十分明顯，亦可想見學陳師道、學王安石、學晚唐三者並不站在同樣的高度，而是一個不斷累積學習經驗、調整最佳方向的積極進程，愈來愈接近楊萬里的理想目標（反之，江西詩距離最遠）。據〈誠齋荆溪集序〉，楊萬里持續不滿卻無法掙脫的現狀就是「詩材」的貧窘，導致創作量的日益減損。綜上不難推論，從學陳、學王到最後學晚唐當愈來愈接近「萬象詩材，獻予畢來」的從容境界。甚至可以說，某些晚唐詩的創作型態已體現了楊萬里的理想目標，〈唐李推官披沙集序〉云：

征人淒苦之情，孤愁窈眇之聲，騷客婉約之靈，風物榮悴之英，所謂《周禮》盡在魯矣！……謂詩至晚唐有不工之作者，是桓靈寶哀梨之論也。<sup>167</sup>

對照前引「閉門覓句非詩法，只是征行自有詩」之言，便能輕易印證上述的論點。由此觀之，楊萬里「學」晚唐及日後雖宣稱「不敢學」晚唐、卻不斷推崇晚唐的用意，其實是一致的，只是在「學」與「不敢學」之間經過了一番轉變：原本規仿晚唐詩雖堪稱掌握正確方向，但旋即又掉入學古的囚牢裏，1178年「悟」後實踐的則是此一親近萬象詩材之創作型態，才和晚唐詩站在平等的高度，不會為之所囿。

楊萬里和陸游不但俱享詩名，而且交情甚篤，相互推崇<sup>168</sup>，但有不少學者認為，兩人對「晚唐詩」的觀感存在很大的歧見。<sup>169</sup>就文字表面而言，會產生此一看法其實無可厚非，因為陸游確曾嚴厲批評晚唐詩，而楊萬里幾乎不曾對晚唐詩下過貶詞；可是一旦仔細推敲，即會發現此說很有商榷的餘地。首先，楊萬里之欣賞晚唐詩，乃著眼於「萬象詩材」方面，而陸游欣賞晚唐許渾詩則限於「造語」之技巧，二人所選既屬不同的面向，何來衝突之有？換個角度，不妨也能說他們的觀點互補。再者，楊萬里未曾貶抑晚唐詩，乍看與陸游不同，實則有內在思想的貫通，陸游對晚唐詩最不滿之處，是此種詩

<sup>167</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷 82，〈唐李推官披沙集序〉頁 12 下-13 下。

<sup>168</sup> 陸游推崇楊萬里，有詩云：「文章有定價，議論有至公。我不如誠齋，此評天下同。」（《劍南詩稿》，卷 53，〈謝王子林判院惠詩編〉，頁 762）而楊萬里亦相當欣賞陸游，如〈和陸務觀惠五言〉云：「我老詩全退，君才句總宜。」（《誠齋集》，卷 19，頁 24 上）

<sup>169</sup> 如張瑞君說楊、陸崇尚之異「突出表現在對晚唐詩的態度上。」（氏著：《楊萬里評傳》，第十章〈楊萬里的文學思想〉，頁 443）胡健次說：「對晚唐詩，楊萬里與陸游持論不同。」（陳伯海主編：《唐詩學史稿》，第二編第三章第二節〈唐宋詩之爭的發軔〉，頁 253）蔣凡說：「陸楊文學思想，或有異同，各具個性。……如對晚唐詩的評價；……二人認識不同。」（顧易生等撰：《中國文學批評通史——宋金元卷》，第二編第三章〈陸游和楊萬里的詩文批評〉，頁 315）

體所承載、反映的衰陋士氣，而楊萬里亦具此一觀點，從上引〈答徐子材談絕句〉可發現，晚唐詩竟享有上繼〈國風〉的高位，寫於 1201 年的〈頤庵詩集序〉清楚說道：

昔者暴公譖蘇公，而蘇公刺之。今求其詩，無刺之之詞，亦不見刺之之意也。乃曰：「二人同行，誰為此禍？」使暴公聞之，未嘗指我也，然非我其誰哉！外不敢怒，而中媿死矣。《三百篇》之後，此味絕矣，惟晚唐諸子差近之。<sup>170</sup>

可見這裏的晚唐詩蘊有含蓄針砭現實社會、政治的寓旨，亦即是楊萬里致力建構的「晚唐」新義。若就「晚唐詩（人）」的指涉對象言之，陸游抨擊的是時人盛仿的孟郊、賈島之流，楊萬里欣賞的「晚唐」詩人則已不再是傳統指涉的郊、島，而代以陳陶、李商隱、杜牧、薛能、韓偓等人<sup>171</sup>，可見陸、楊抨擊或欣賞的是完全不同風格的對象，故不應有所謂衝突的問題。而且換個角度來看，對象雖異，而他們對於理想詩體之內涵及創作者之人格的看法，幾無差別。

據〈答徐子材談絕句〉及 1178 年〈讀唐人及半山詩〉中晚唐、半山二層架構的相仿，可以推論「晚唐」新義至少已萌芽於 1178 年，乃楊萬里長久以來的醞釀，只是愈到晚年益加明晰。據此一判斷，則有學者分析「晚唐」新義是「楊氏在對四靈的理論及當時風起雲湧的實際創作中，省覺到舊有義界之不足與欠缺」而建構的看法<sup>172</sup>，便可稍作修正，因為 1178 年時四靈年紀尚幼，幾不可能影響詩壇<sup>173</sup>，故楊萬里最初顧慮的應非四靈，而應當是針對南宋士氣漸衰、郊島詩風日熾的整體風氣——和陸游相同。綜上也不妨說，至晚於 1178 年以後，晚唐詩對「萬象詩材，獻予畢來」的啓迪和新義共同構築了楊萬里「詩學晚唐」的兩個側面。

由上文的爬梳，不難察覺楊萬里「宗唐」觀念的一項特色：對李、杜盛唐詩的關注明顯變少，在其學詩歷程中居關鍵地位的「唐人」也沒有李、杜容身之所。唯事實上，楊萬里對於李、杜仍十分推崇，稱讚道：「蘇（軾）、李（白）之詩，子列子之御風也；杜（甫）、黃（庭堅）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？」<sup>174</sup>此謂李、杜為詩中之神聖，又曾得意地說己之〈月下傳

<sup>170</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷 84，〈頤庵詩集序〉，頁 3 上-下。此序末記寫於嘉泰元年（1201）。

<sup>171</sup> 本文第二章第四節對楊萬里的「晚唐」新義及代表詩家有所討論，敬請參閱。

<sup>172</sup> 黃奕珍說：「也許楊氏在對四靈的理論及當時風起雲湧的實際創作中，省覺到舊有義界之不足與欠缺，而重新提出他自認為理想的定義，畢竟楊萬里的晚唐意義裡參與現實政治的慾望較強，而不再沉陷於一己的情緒與物態的表象之中，對現實作有意或無意的逃避。」（氏著：《宋代詩學中的晚唐觀》，第三章第三節〈楊萬里：「晚唐」意義的新變〉，頁 158）

<sup>173</sup> 四靈之徐照、翁卷生年已難察考，徐璣生於 1162 年，趙師秀約生於 1170 年，在 1178 年僅是十餘歲的少年，應不可能影響詩壇風氣。

<sup>174</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷 80，〈江西宗派詩序〉，頁 14 上。



杯詩)「彷彿李太白」<sup>175</sup>，對李、杜的尊敬仰慕之情皆粲然可考。雖然如此，但要說楊萬里有「詩學盛唐」的觀念，恐怕仍太牽強，第一，他對李、杜的討論資料太少，無法相互佐證；第二，尊崇李、杜早已是唐朝人就有的想法，故僅據楊萬里之盛讚李、杜，難以證明他確有「詩學盛唐」的主張。第三，單方面地稱讚李、杜，而非將他們放到一對比性的架構來審視歷史地位，亦很難說是「詩學盛唐」，譬如楊萬里讚揚尤袤、陸游、范成大等人的詩，但顯不能據此說楊氏作詩效法他們。第四，有一條比較李、杜和晚唐詩的重要資料，〈周子益訓蒙省題詩序〉云：

唐人未有不能詩者，能之矣，亦未有不工者，至李、杜極矣！後有作者，蔑以加矣！而晚唐諸子，雖乏二子之雄渾，然好色而不淫，怨誹而不亂，猶有〈國風〉、〈小雅〉之遺音。<sup>176</sup>

此論表面上仍崇敬李、杜為「盛唐」詩人的地位，並用了「極」字形容，顯示往後的詩歌成就無法追攀李、杜，故說「後有作者，蔑以加矣」。但值得注意的是，後半部文字轉論晚唐詩，並維持新義的設定，雖承認晚唐不如李、杜的「雄渾」，但旋即為晚唐爭地位，說它猶能紹繼〈國風〉、〈小雅〉，言下之意似指李、杜較無法紹繼風雅，代表性較不足。據此，晚唐詩的成就與價值一點都不比李、杜遜色，甚至有分庭抗禮之勢。楊萬里〈黃御史集序〉亦說：「詩至唐而盛，至晚唐而工。」<sup>177</sup>泛稱唐朝詩盛，而不專指盛唐，反而在文字脈絡中暗示晚唐乃唐詩之尤佳者，誠然容或有配合《黃御史集》作者晚唐黃滔之意，但他特尊晚唐詩的心態亦不指自明了。

在以往，詩論家雖逐漸認識到晚唐詩的優點，但若與李、杜盛唐詩較量，則晚唐詩仍無疑是不值一哂的；而楊萬里的觀點，顯然大幅提昇了晚唐詩的地位，以他在當時主盟詩壇的資望<sup>178</sup>，相信對「宗晚唐」觀念的流行有不小的助瀾之功。

#### 第四節 葉適、四靈及江湖詩人的理論與實踐

四靈是江湖詩人的前驅，而不少江湖詩人是四靈的追隨者，二者相通卻不全同，本

<sup>175</sup> 羅大經：《鶴林玉露》，卷4，乙編，〈月下傳杯詩〉引，頁149。

<sup>176</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷84，〈周子益訓蒙省題詩序〉，頁6上。

<sup>177</sup> 楊萬里：《誠齋集》，卷80，〈黃御史集序〉，頁1下。

<sup>178</sup> 時人姜特立〈謝楊誠齋惠長句〉云：「今日詩壇誰是主？誠齋詩律正施行。」（氏著：《梅山續稿》，台北：臺灣商務印書館，1983年，《文淵閣四庫全書》本，卷1，頁12上）袁說友〈和楊誠齋韻謝惠南海集詩〉也稱楊萬里：「斯文宗主賴公歸」（氏著：《東塘集》，台北：臺灣商務印書館，1983年，《文淵閣四庫全書》本，卷5，頁13下）

不宜混爲一談。<sup>179</sup>但他們多是中下階層文人，甚至平民，活動年代重疊或相近，彼此之間亦有交往酬唱，陳起（?-1256-1257）刊刻《江湖集》更兼採四靈詩，「四靈詩，江湖傑作也」<sup>180</sup>，故有些學者便將他們視爲一個群體來討論<sup>181</sup>，本節亦採此一觀點。

四靈專力於創作，其詩學見解多賴乃師葉適的文字記錄，方能流傳至今，因此下文將一併分析葉適的看法。<sup>182</sup>

## 一、「宗唐」的理據——集大成的姿態

有研究者指出，四靈爲了彌補仕途不順遂，故希望透過努力不懈的創作以博取高名。<sup>183</sup>我們並不否認此一論點，但求名則已，何以要選擇「唐詩」而非其它體式，更值得探討。葉適〈王木叔詩序〉描述「唐詩」的特點：

近歲唐詩方盛行，……夫爭妍鬥巧，極外物之變態，唐人之所長也。<sup>184</sup>

所謂「爭妍鬥巧」涉及詩歌語言風格層面的問題，稍後再論；而「極外物之變態」是指唐人刻畫外在景物的形貌，亦即鍛鍊景語，並精細入微。值得一提的是，葉適表面上雖是談唐人，實則是藉「近歲唐詩方盛行」之預設，將此一唐人和南宋的「宗唐」詩人緊密相繫。換言之，鍛鍊景語不但是南宋人心目中之唐詩的優點，因而崇效之，故也成爲這些南宋人作品的特點。葉適便形容徐照的創作活動：

上山下水，穿幽透深，拾其勝會，向人鋪說，無異好美色也。<sup>185</sup>

<sup>179</sup> 如紀昀《四庫全書總目·葦航漫游稿提要》便區分四靈、江湖：「南宋末年，詩格日下。四靈一派，摭晚唐清巧之思；江湖一派，多五季衰頹之氣。」（卷 165，頁 1410b）

<sup>180</sup> 陳起編：《南宋群賢小集》（台北：國立中央圖書館縮影室，1981年，臨安府棚北大街睦親坊陳解元書舖刊行本），武衍：《適安藏拙餘稿》，趙希意序，頁數汗漫難辨。

<sup>181</sup> 如張宏生：《江湖詩派研究》，第一章〈江湖詩派的形成〉，頁 13。另，許總《宋詩史》第六編第一、二章雖分論四靈和江湖派，但也指出：「四靈詩不僅應當視爲這一時期詩壇的重要內容，而且客觀上與江湖派存在一種不可分割的整體性關係。」（《宋詩史》，重慶：重慶出版社，1997年，第六編〈緒言〉，頁 787）

<sup>182</sup> 另外要補充說明的是，戴復古、劉克莊是江湖詩人，也是公認的江湖詩壇領袖，如欲完整分析江湖詩論，必不能對之視若無睹，但因兩人的「宗唐」觀念，在某一面向上，也是對四靈及一般江湖詩風的反撥，別具意義，留待下一章再予探討。

<sup>183</sup> 趙敏、崔霞：〈論永嘉四靈對晚唐詩風的選擇〉，《嘉應大學學報》（哲學社會科學版），第 21 卷第 4 期，2003 年 8 月，頁 44-47。

<sup>184</sup> 葉適：《葉適集》，卷 12，〈王木叔詩序〉，頁 221。

<sup>185</sup> 葉適：《葉適集》，卷 17，〈徐道暉墓誌銘〉，頁 321。

從這段簡短的描述可知，徐照性喜親近自然美景，而這些自然美景也是徐照作品的題材。可以說，徐照的創作動機是由這些自然美景所觸發的。徐璣謂之「詩思」，〈六月歸途〉云：「客懷隨地改，詩思出門多。」<sup>186</sup>「詩思」是創作的靈感，走出戶外可以獲取較多的創作靈感，相對而言，若如江西詩人閉門覓句，靈感則將日漸枯澀。

掙脫讀書學古的牢籠，除了可以獲致豐富的詩材，更隨之注重「情性」此一詩體本質，葉適讚揚翁卷的詩：

自吐性情，靡所依傍，伸紙疾書，意盡而止。乃讀者或疑其易近率，淡近淺，不知詩道之壞，每壞於偽，壞於險。偽則遁之而竊焉，險則幽之而鬼焉。故救偽以真，救險以淺，理也，亦勢也。<sup>187</sup>

在此「自吐性情」和「詩道之壞」呈顯一種對立之態勢，葉適並未明言「詩道之壞」的指涉對象，但從「偽則遁之而竊焉，險則幽之而鬼焉」的描述及宋代詩壇之情況，應是指江西詩派。質言之，前者是指江西詩人「資書以為詩」，專意於組織典故或剽竊古人陳言，故虛偽不真；後者是針對「以才學為詩」，競用難字險韻，故謂之奇險。其實早在張戒便已指出，用典或逞才學本身並非缺點，端看創作者如何操作而已，如江西詩人專意於此，反而掩沒了胸中的真情實感。四靈回歸「真」、「淺」非不應該被懷疑，而且是詩壇不得不變的合理趨勢。

葉適上文雖未拈出「宗唐」此一字眼，但由於四靈是當時「宗唐」的主角，而且參照方嶽《深雪偶談》的相近見解即可明白，葉適標舉「自吐情性」其實與「宗唐」思潮有密切關連：

范石湖田園雜詩，驗物切近；但句律太憑力氣，於唐人之藩，尚窘步焉。<sup>188</sup>

這段文字是評范成大（1126-1193）之詩「驗物切近」——仔細刻畫田園風景，宋人陳元晉云：「近世宗晚唐者，則以體物切近為工，以寄興高遠為忌。」<sup>189</sup>可知范詩在這方面頗具晚唐風味。但方嶽緊接著筆鋒一轉，批評范成大過度憑任才學為詩，雖有近於唐詩之處，終究無法企及唐詩之境。其間的緣由，且看方嶽如此評論賈島之詩：

<sup>186</sup> 陳增杰點校：《永嘉四靈詩集》（杭州：浙江古籍出版社，1985年），徐璣《二薇亭詩集》，卷下，〈六月歸途〉，頁143。

<sup>187</sup> 翁卷：《西巖集》（台北：臺灣商務印書館，1983年，《文淵閣四庫全書》本），葉適〈西巖集原序〉，頁1上-下。

<sup>188</sup> 方嶽：《深雪偶談》，吳文治主編：《宋詩話全編》，冊9，頁8885。

<sup>189</sup> 陳元晉：《漁墅類稿》（台北：臺灣商務印書館，1983年，《文淵閣四庫全書》本），卷5，〈跋楊伯傳詩後〉，頁17上。

誠不欲以才力氣勢，掩奪情性；特於事物理態，毫忽體認。<sup>190</sup>

文中指出，賈島不才學為詩，故不會掩奪情性，可知范成大憑任才學創作因而無法企及唐詩的緣由，即「情性」的掩蓋不彰。具體而言，如錢鍾書分析范成大的詩：「他就喜歡用些冷僻的故事成語，而且有江西派那種『多用釋氏語』的通病，……他是個多病的人，在講病情的詩裏也每每堆塞了許多僻典，我們對他的『奇博』也許增加欽佩，但是對他的痛苦不免減少同情。」<sup>191</sup>范成大愛用僻典，是「太憑力氣」的寫照，對讀書普遍不多的江湖讀者而言，恐會產生理解文義的困難，遑論進一步去引發他們的共鳴，即使博學的錢鍾書先生亦不免覺得對他減少同情。方嶽《深雪偶談》又清楚說道：

本朝諸公喜為議論，往往不深喻；唐人主於性情，使雋永有味，然後為勝。<sup>192</sup>

這是就讀者之感受效果而作的評比，「本朝諸公」當指蘇、黃或江西詩人等「宋詩」代表，他們通常基於一種特殊的觀照方式，以「議論」的手法表現胸中之思想感情，理路清晰，不似「唐人」純以抒情為旨歸，故就讀者的閱讀感受而言，也遠不如「唐詩」能蘊含耐人咀嚼的餘味。<sup>193</sup>

宋代「宗唐」思潮，最初是針對江西詩在語言風格方面的弊病而提出的，葉適和四靈亦承襲此一傳統，葉適〈徐斯遠文集序〉從學詩方法的角度，承認江西詩人學杜此一客觀事實，但又主張以「唐詩」來扭轉江西詩病：

慶曆、嘉祐以來，天下以杜甫為師，始黜唐人之學，而江西宗派章焉。然格有高下，技有工拙，趣有淺深，材有大小，以夫汗漫廣莫，徒枵然從之而不足充其所求，曾不如脰鳴吻決，出毫芒之奇，可以運轉而無極也。故近歲學者已稍復趨於唐而有獲焉。<sup>194</sup>

文中指出，江西詩人效法杜甫，於是刻意營造弘闊的詩境及拙放的語言風格，然而葉適質疑：每個人的寫作技巧、天分資材有高低之別，並非都能擁有杜甫那樣的大手筆妥善驅遣語言文字，反而容易淪為空疏粗野。為了避免此病，不妨改學比較精工勻緻的「唐詩」，〈徐道暉墓誌銘〉具體形容此一詩體：

<sup>190</sup> 方嶽：《深雪偶談》，吳文治主編：《宋詩話全編》，冊9，頁8885。

<sup>191</sup> 錢鍾書：《宋詩選註》，范成大注，頁257-258

<sup>192</sup> 方嶽：《深雪偶談》，吳文治主編：《宋詩話全編》，冊9，頁8886-8887。

<sup>193</sup> 關於「唐詩」主情，那麼其對立的「宋詩」是否必然無情的問題，以及議論的表現方式，尚須有一番辯證方能釐清，在此從略，請詳見第五章第一、二節。

<sup>194</sup> 葉適：《葉適集》，卷12，〈徐斯遠文集序〉，頁214。

蓋魏晉名家多發興高遠之言，少驗物切近之實，及沈約、謝朓永明體出，士爭效之。初猶甚艱，或僅得一偶句便已名世矣。夫束字十餘，五色彰施而律呂相命，豈易工哉！故善為是者，取成於心，寄妍於物，融會一法，涵受萬象，稀苓、桔梗，時而為帝，無不按節赴之，君尊臣卑，賓順主穆，如丸投區、矢破的，此唐人之精也。……發今人未悟之機，回百年已廢之學，使後復言唐詩自君始，不亦詞人墨卿之一快也！惜其不尚以年，不及臻乎開元、元和之盛。<sup>195</sup>

這段文字的深刻意蘊，後文再予詳談；在此我們要先指出的是，透過上文，可見葉適所謂「唐詩」精工勻緻的語言風格，乃是經過高難度的推敲與安置，舉凡對偶、平仄、用字、遣詞等等，都必須「警切深穩」<sup>196</sup>，最終使詩中各項要素相配合得恰到好處，不容絲毫增減。這令我們想起本章第一節探討黃庭堅「無一字無來處」的觀念，也是注重用字謹嚴乃至無可動搖，然則四靈「宗唐」與黃庭堅看法的差別何在？要言之，黃庭堅勸人用字謹嚴，是爲了針砭「好作奇語」（例如拘於聲律）之病，否則便會妨礙情意的準確表述；而四靈考量的則不是能否達意的層面，僅專就語言形式及其風格而論，與黃庭堅之觀點可謂截然相反。

葉適〈徐文淵墓誌銘〉認爲自四靈以後「唐詩繇此復行矣」，乍看頗易令人以爲四靈首開「宗唐」風氣，但從以上的分析，可以輕易發現，葉適和四靈的觀點殊乏銳意創新處，例如：論詩材的部分顯然可以追溯到楊萬里；注重情性此一詩體本質的觀念，亦已見諸張戒的詩論；對於理想詩歌應有之語言風格的重檢，更是從韓駒到陸游持續關注的話題。然則，難道是葉適信口開河？如果答案爲否，則葉適和四靈的「宗唐」具有什麼意義，以致成爲人們心中「宗唐」的典型？不難察覺，前人的探討固然是葉適、四靈觀念的淵源所在，但仍各有所偏，而且對於江西詩仍存有或多或少的關連（如韓駒與陳與義畢竟是江西宗匠，陸游及楊萬里早年亦學江西），及至葉適和四靈，則以一種近乎集大成的姿態，兼融前人的各種說法，而且據目前可見的資料，葉適和四靈的學詩和創作活動，已與江西詩毫無關連了，毋寧是「宗唐」觀念的一大躍進。更緊要的是，四靈投入全副生命精力，努力實踐唐詩美典，誠如黃奕珍所云：「回返唐詩的運動一直要到四靈提倡才開始熱烈起來，最重要的原因可能是四靈除了有理論、宗旨之外，更身體力行，實際創作了爲數不少的詩歌（今四靈存詩約五百篇），將此一特殊風格展現在具體的詩篇中，讓讀者能切實領略它與其他詩派截然不同的美感經驗。」<sup>197</sup>使「宗唐」不但

<sup>195</sup> 葉適：《葉適集》，卷 17，〈徐道暉墓誌銘〉，頁 321-322。

<sup>196</sup> 葉適：《葉適集》，卷 29，〈跋劉克遜詩〉，頁 612。

<sup>197</sup> 黃奕珍：《宋代詩學中的晚唐觀》，第四章第二節〈重返「唐詩」的文學運動——葉適與四靈〉，頁 209。

是一個口號，唐詩美典也非僅存在遙遠的唐代，更能在南宋得到具體的落實，令此一主張更形堅實與完備，並發揮極大的影響。<sup>198</sup>

## 二、「宗唐」的界域——方法論的探索

從〈徐斯遠文集序〉勸人改學唐詩的描述，很容易讓人以為葉適和四靈主張以「學唐」取代「學杜」，換言之，葉適、四靈和江湖詩人宗的「唐詩」是晚唐詩，四靈和江湖詩人的作品即晚唐體，盛唐詩則非他們的關懷點。<sup>199</sup>事實上，四靈等人確實特別青睞賈島、姚合、許渾等晚唐詩家，其作品亦有濃郁的晚唐風味，而宋人所謂「唐詩」、「唐人」也常側重於「晚唐」的意涵<sup>200</sup>，可見此說基本上無可厚非。但若仔細推敲〈徐道暉墓誌銘〉，竟會驚異地發現，這類觀點並不夠全面。

欲妥善地解讀〈徐道暉墓誌銘〉的深層意蘊，首先應當釐清一項要點：文中提及四種時代及其詩體——魏晉、永明體、唐詩、開元及元和之詩——它們彼此的關係是：永明體取代魏晉詩的「少驗物切近之實」而起，唐詩則延續永明體的發展而來，開元及元和之詩的位階優於唐詩；葉適評論永明體和唐詩均專注在「語言風格」的層面，因此能明白，這四種詩體的新變代雄或位階高低，應是站在「語言風格」此一共同基準來衡量的，「語言風格」是葉適評議四體的內在貫通理路。

葉適在文中指出，四靈學的是「唐人之精」（亦即「唐詩」），卻又惋惜墓主徐照年壽不永，無法進一步上溯至開元、元和之唐詩盛世。按本文第二章的分析，開元、元和在今日看來分屬盛、中唐詩，但此一時段最早即相當於盛唐詩的意涵。有學者認為「唐人之精」指晚唐，並推論葉適對徐照的惋惜，顯示他已不再欣賞晚唐詩，「蓋其暮年自

<sup>198</sup> 王綽〈薛瓜廬墓誌銘〉云：「永嘉之作唐詩者，首四靈。繼靈之後，則有劉詠道、戴文子、張直翁、潘幼明、趙幾道、劉成道、盧次夔、趙叔魯、趙端行、陳叔方者作。繼諸家之後，又有徐太古、陳居端、胡象德、高竹友之徒，風流相沿，用意甚篤。永嘉視昔之江西，幾似矣！豈不盛哉？」（薛師石：《瓜廬詩》，卷末，《南宋群賢小集》本）足見葉適和四靈之於「宗唐」思潮發展和壯盛的關鍵地位。

<sup>199</sup> 這類觀點幾是人們的共識，如郭紹虞說：「四靈為詩，刻意雕琢，一反江西生硬拗折之風，所以人皆謂其宗主晚唐。」見郭氏著：《中國文學批評史》（天津：百花文藝出版社，1999年），下卷，頁57。黃奕珍也說：「『唐詩』或『唐人』代表晚唐的作法，自有其深長的歷史淵源，這種用法至葉適、四靈最為普遍。」（《宋代詩學中的晚唐觀》，頁237）許總說：「方回……將四靈所學的狹義的『唐詩』規定到賈島、姚合的範圍，則是甚為準確的。」（《宋詩史》，頁789）蔡英俊認為：「『唐詩』或『唐人』，顯然是就著『四靈詩人』亟於追摹的中、晚唐詩風而言，並不專就『盛唐』一體來說。」（《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》，頁151）

<sup>200</sup> 黃奕珍對此有詳細的辨析，見氏著：《宋代詩學中的晚唐觀》，第四章第三節〈「唐人」與「晚唐」的混淆〉，頁219-240。

悔之論」<sup>201</sup>，轉而萌生學盛唐的想法。<sup>202</sup>根據此一論點，那麼葉適乃是前喜晚唐，晚喜盛唐，前、後兩期成爲毫不相干（甚至對立）的兩個段落，從偏好晚唐詩轉移到盛唐詩成爲一種歷時、動態的演化。問題是，如果「唐詩」（晚唐詩）果真如葉適所形容的那麼完美，何以晚年要棄之而轉學盛唐？而且根據前述學者的看法，〈徐道暉墓誌銘〉稱讚盛唐詩，是葉適晚年之作，然則他何以在文章前大半部分頌揚早已不被欣賞的晚唐詩？這些問題恐怕不是「晚年厭棄晚唐轉學盛唐」之論調所能完滿解答的。因此，對於葉適、四靈和江湖詩人的「宗唐」觀念，仍有全面清理的必要。

### （一）「唐詩」的指涉意涵

欲解決上述的問題，應先瞭解「唐詩」的指涉意涵。學者曾指出，依宋人使用「唐詩」一詞的習慣，通常特指晚唐，但非毫無例外<sup>203</sup>，可見用「前例」來看葉適所謂「唐詩」的指涉意涵，說服力稍嫌不足。令我們疑惑的是，「晚唐」是最早形成的唐詩分期概念，爲何葉適集子中絕口不提「晚唐」而多次代以較籠統的「唐詩」？想釐清這些問題，最好的方式並非繞著外圍的前例打轉，而可從葉適提出「宗唐」的語境作爲考察的起點，探究他在什麼脈絡中使用「唐詩」此一概念。

葉適和張戒的觀點相近，都把江西詩摒除在「宗唐」的潮流以外，認爲江西詩截斷唐詩的傳統，如〈徐斯遠文集序〉所謂「慶曆、嘉祐以來，天下以杜甫爲師，始黜唐人之學，而江西宗派章焉。」可見葉適是站在反對江西詩的立場，提出「宗唐」主張，其背後的基本預設乃是「唐詩」、「宋詩」兩大風格典型的對比和互斥，因此，葉適並不使用「晚唐詩」（否則無法與「宋詩」相對應），而使用「唐詩」此一相應概念。我們可以說葉適的「唐詩」含有「晚唐」之時段及詩風在內，但不宜反過來以爲「晚唐」之時段就是「唐詩」的範圍。

以上的解釋觀點還可以從葉適《習學記言序目》中「唐人」的用法得到佐證：

沈約、謝朓競爲浮聲切響，自言靈均所未睹，其後浸有聲病之拘，前高後下，左律右呂，勻致麗密，哀思宛轉，極於唐人，而古詩廢矣。杜甫強作近體，以

<sup>201</sup> 永瑤、紀昀等：《四庫全書總目》，卷 195，〈荊溪林下偶談提要〉，頁 1789b。

<sup>202</sup> 如《四庫全書總目·雲泉詩提要》又云：「葉適以鄉曲之故，極力推之（四靈），久而亦覺其偏，始稍異論。」（卷 165，頁 1410 下）今人持此看法者有費君清：〈永嘉四靈的興起與南宋詩風的轉變〉，張高評主編：《宋代文學研究叢刊》，第 6 期，頁 209-211；黃寶華、文師華：《中國詩學史——宋金元卷》（廈門：鷺江出版社，2002 年），第九章第一節〈葉適與四靈：唐音的回歸〉，頁 254-255。

<sup>203</sup> 黃奕珍：《宋代詩學中的晚唐觀》，第四章第三節〈「唐人」與「晚唐」的混淆〉，頁 228。

功力氣勢掩奪眾作，然當時為律詩者不服，甚或絕口不道。<sup>204</sup>

葉適認為，永明體興起以後，近體正紅，而「古詩」之風漸趨銷亡，杜甫對反於此一情勢，以「古詩」的風格變創近體，遭到「當時」維護近體傳統之人的不喜。可見杜甫之活動年代已相當注重聲病格律，故葉適所謂「唐人」便不能僅侷限於「晚唐」（杜甫的活動年代無疑不能稱之為「晚唐」），而是「全唐」之人。

特別的是，在某些情況，宋人眼中的「晚唐」竟非傳統指涉的孟郊、賈島、姚合或許渾詩，反而是指李商隱之類的詩風，趙汝回（1190-?）〈雲泉詩序〉云：

近世論詩有選體，有唐體。唐之晚為崑體，本朝有江西體。<sup>205</sup>

趙汝回為何標新立異，將「唐之晚」的名號轉嫁給李商隱？只要對照前引葉適《習學記言序目》之說，便能迎刃而解：「唐體」並不能單純作為孟郊、賈島、姚賈、許渾等風格的指涉，而是全唐的泛稱，其它時段的唐詩亦有資格編入「唐體」麾下；相對來看，李商隱那種綺錯典麗的朦朧風格，在唐詩史上是比較特殊化或個人化的，故只能被限定在他的活動年代——唐之晚。

謹守聲律、精工勻緻的語言風格是全唐皆有的主流特點，不限於晚唐，但誠如方回所云：「齊永明體自沈約立為聲韻之說，詩漸以卑，而玄暉詩徇俗太甚，太工，太巧。陰、何、徐、庾繼作，遂成唐詩，而晚唐尤纖瑣，蓋本原於斯。」<sup>206</sup>可見此一全唐皆有的特點要到晚唐才更顯得典型；元人武乙昌云：「唐一代詩人，名家者殆數百，體製不一，唯近體拘以音韻，嚴以對偶，起沈、宋而盛於晚唐。」<sup>207</sup>命意亦同。宋人混用「唐詩」與「晚唐」的原因當在於此，同時也正由晚唐係「唐詩」的典型，故四靈等人雖宗尚此一全唐皆有的主流風格，實則是以賈島、姚合等晚唐詩為模仿之對象。

## （二）蛻晚追盛的「宗唐」方法

既如前述，則開元、元和此二個時間點亦當涵括於「唐詩」的範圍內，換言之，蘊有精工勻緻之語言風格的成分。但葉適惋惜徐照「不及臻乎開元、元和之盛」，顯是推

<sup>204</sup> 葉適：《習學記言序目》（北京：中華書局，1977年），卷47，〈五七言律詩〉，頁705。

<sup>205</sup> 薛瑀：《雲泉詩》，卷末趙汝回序，陳起編：《江湖小集》（台北：臺灣商務印書館，1983年，《文淵閣四庫全書》本），卷55，頁52下-53上。

<sup>206</sup> 方回：《文選顏鮑謝詩評》，評謝朓〈和王主簿怨情〉，李慶甲集評：《瀛奎律髓彙評》，附錄二，頁1902。

<sup>207</sup> 武乙昌：〈注唐詩鼓吹序〉，明初覆元刻本《注唐詩鼓吹》卷首，引自陳伯海主編：《歷代唐詩論評選》，頁476-477。



定開元、元和之詩除了精工勻緻，另有一種異於一般唐人主流的風格，而且此一風格更有價值。可知前述學者們傾向以為葉適「晚年厭棄晚唐轉學盛唐」，於是盛、晚唐成為毫不相干的兩橛，並不符合實情，開元及元和之詩雖高出一籌，卻亦蘊含一般唐詩精工勻緻的成分。然則葉適推崇開元、元和之詩，是不是到晚年才萌生的想法？他自己似未提出說明，所幸趙汝回〈瓜廬集序〉有一段重要記載：

唐風不競，派沿江西，此道蝕滅盡矣。永嘉徐照、翁卷、徐璣、趙師秀乃始以開元、元和作者自期，冶擇泮煉，字字玉響，雜之姚、賈中，人不能辨也。水心先生既嘖嘖敦賞之，於是四靈之名天下莫不聞。……四靈陋晚唐不為，語不驚人不止，而緩生常則步趨警效，揚揚以晚唐誇人，此人所不悟也。<sup>208</sup>

據此，四靈學詩之初即以開元、元和之詩為終極目標，並非葉適晚年突發之論。令人訝異的是，上文說四靈以開元、元和作者自期，卻又立刻稱四靈酷似姚、賈，很容易讓人產生開元、元和詩人就是姚、賈的錯覺，事實上，姚、賈顯非開元、元和詩人，而姚、賈既是四靈得以準確實踐的詩風，所以也不可能和四靈至死仍無法追攀的開元、元和之詩混為一談。

更奇異的是，既然說四靈酷似姚、賈，上文未卻又指出四靈「陋晚唐不為」，亦即鄙夷晚唐不屑為之，這些現象在在啓人疑竇：開元、元和與姚、賈之詩究竟處於什麼樣的關係？只要對照前文對葉適〈徐道暉墓誌銘〉的梳理，便能妥善解決。開元、元和之詩是四靈學詩的終極目標，語意明確，殆無疑義，專就此點而言，不妨稱之「陋晚唐不為」——晚唐不是學詩之終點。

由於開元、元和之詩是學詩之初即有的目標，因此，從四靈得以致力並準確地實踐唐詩——以晚唐為典型，進而希望達到開元、元和之詩的過程，便不應是葉適晚年突生的思想轉折，而是一種預先規劃好的學詩方法論。也就是說，「詩學盛唐」與「詩學晚唐」共時並存於葉適和四靈的學詩之初，二者的關係及實踐的順序不妨以建造金字塔為喻，開元及元和之盛唐詩猶如塔尖，但奠基於一般唐詩基礎上，因此，若想成功地學好盛唐詩，便應先熟習一般唐詩的風格——亦即學晚唐詩，蛻晚唐而追盛唐。依據這樣的解釋，即可明白葉適何以在同一篇文章裏，一方面頌揚「唐詩」之美好，隨即又推崇開元、元和的詩歌盛世；而趙汝回稱讚四靈酷得姚、賈之遺風，也就一點都不奇怪，因為學姚、賈正是實踐「詩學盛唐」的必經途徑。

### （三）杜甫：開元、元和詩的典範

<sup>208</sup> 薛師石：《瓜廬集》，卷首趙汝回序，陳起編：《江湖小集》，卷73，頁1上-下。

盛唐詩得以超越晚唐詩的風格或價值是什麼？透過此一問題的解決，才能整全地理解葉適和四靈學詩方法論的用意。首先，必須確認誰是開元、元和的代表詩家，爾後方能據此進一步判定葉適心目中開元、元和的詩風與價值。

不妨再讀一次前引葉適《習學記言序目》的敘述：「沈約、謝朓競為浮聲切響，自言靈均所未睹，其後浸有聲病之拘，前高後下，左律右呂，勻致麗密，哀思宛轉，極於唐人，而古詩廢矣。杜甫強作近體，以功力氣勢掩奪眾作，然當時為律詩者不服，甚或絕口不道。」錢鍾書據此認為葉適詆斥杜詩<sup>209</sup>，恐怕不符實情，因為葉適上文之後立刻又說：

七言絕句，凡唐人所謂工者，今人皆不能到，唯杜甫功力氣勢所掩奪，則不復在其繩墨中，若王氏則徒有纖弱而已，而今人絕句無不祖述王氏，則安能窺唐人之藩牆，況甫之所掩奪者，尚安得至乎？<sup>210</sup>

這段文字的大意是說，杜甫以「功力氣勢」創作七言絕句，自由靈活，不會受到固定繩墨、法規的拘束，而且由「安能窺唐人之藩牆，況甫之所掩奪者，尚安得至乎」的語氣來看，杜詩的價值更在謹守繩墨、法規的唐人之上。可見葉適所謂「杜甫強作近體，以功力氣勢掩奪眾作，然當時為律詩者不服，甚或絕口不道」，只能理解為：時之唐人無法體會杜詩的崇高成就，但並不代表葉適贊同這些唐人的觀感，他非但毫無詆斥杜甫的意向，相反地，是對杜詩的高度禮讚。

杜甫不受固定繩墨、法規的束縛，應是就其極境而言，但不意味他完全蔑視繩墨之規範及其意義，否則大可不必書寫律詩此一體裁；更緊要的是，如果徹底揚棄繩墨，恐怕與一味破棄聲律的江西末流相去無幾了，難成大器。葉適對江西詩過度拙放之病有清楚的體認，他推崇杜詩，當不可能與江西詩相混淆。然則在葉適心目中，杜甫和江西詩有何分別？何以江西學杜，卻弊病叢生，而杜甫在葉適心目中依然卻穩居高位？筆者以為，這是因為杜甫能在繩墨定法的基礎上，進一步臻於活法之境，彷彿未受拘束，實則暗合矩度，呈現極高的藝術效果，因而顯得可貴。換言之，杜甫雖能超越一般唐人，但其偉大成就乃是奠基於一般唐人。當時的唐人無法體認杜詩此一妙處，故不喜，葉適則對此點則有深刻的把握。從葉適門生吳子良《荆溪林下偶談》對葉適作品的描述，即能考見，葉適似有以杜甫為開元、元和代表詩人的意向，吳子良云：

水心詩蚤已精嚴，晚尤高遠，古調好為五言八句，語不多而味甚長，其間與少

<sup>209</sup> 錢鍾書：《宋詩選註》，徐璣注，頁 284-285。

<sup>210</sup> 葉適：《習學記言序目》，卷 47，〈七言絕句〉，頁 757。

陵爭衡者非一，而義理尤過之。難以全篇概舉，姑舉其近體成聯者：……所謂關於義理者如此，雖少陵未必能追攀。至於：……此等境界，此等襟度，想像無窮極，則惟子美能之。他如：……置杜集中何以別？……。<sup>211</sup>

這段文字雖分論葉適的古、近體詩，但由吳子良舉葉適的近體詩說明其古詩之優點，可知二者能互通。葉適早年的詩有「精嚴」的風格，頗似晚唐詩的精意雕琢，晚年之詩則有「高遠」之境，亦即「此等境界，此等襟度，想像無窮極」，故能追配杜詩。葉適並曾稱讚杜詩「語出卓特，非常情可測。」<sup>212</sup>姑且不論吳子良此文有無虛美的成分<sup>213</sup>，端看葉適前、後詩風的轉折，其實恰可發現一條由「晚唐」進而「杜甫」的歷程，很可能是實踐了他與四靈預設的學詩方法論。吳子良乃葉適門生<sup>214</sup>，在一定程度上應能代表葉適的看法。故可以說，葉適和四靈心儀的開元、元和詩人應以杜甫為典範。<sup>215</sup>

基本上，葉適等人是站在「古詩」之立場來肯定杜甫的內涵，吳子良云：「唐之古詩，未有杜子美，先有陳子昂；唐之古文，未有韓退之，先有元次山。陳、元蓋杜、韓之先驅也，至杜、韓益彬彬耳。」<sup>216</sup>可見杜甫儼然代表了唐代「古詩」的顛峰，所以即便創作格律謹嚴的律詩，也能援古入律，彷彿未受拘束，展現高度書寫自由，呈顯豪宕弘闊的詩境。

葉適和江西詩人雖皆尊杜，但對杜詩內涵的體認，則存在雲泥之別，〈徐斯遠文集序〉云：「慶曆、嘉祐以來，天下以杜甫為師，始黜唐人之學，而江西宗派章焉。」從

<sup>211</sup> 吳子良：《荊溪林下偶談》（台北：藝文印書館，1971年，《百部叢書集成》影印《寶顏堂秘笈》本），卷4，〈水心詩〉，頁4下-5下。

<sup>212</sup> 葉適：《葉適集》，卷12，〈松廬集序〉，頁215。

<sup>213</sup> 葉適不擅作詩，方回說他「以文為一時宗，自不工詩」（《瀛奎律髓彙評》，卷20，評翁卷〈道上人房老梅〉，頁771）據此一評論，則葉適之詩恐難與杜甫比肩。

<sup>214</sup> 陳櫟《勤有堂隨錄》云：「陳筠窗，名耆卿，字壽老；吳荊溪，名子良，字明輔，二人皆宗水心為文。」（引自《四庫全書總目》，卷195，〈荊溪林下偶談提要〉，頁1789a）

<sup>215</sup> 有研究者認為葉適等人企慕的「開元、元和作者」是指王維、孟浩然，杜甫則因其背離唐律體統而不與焉。趙師秀編選《眾妙集》，也以沈佺期、王維、孟浩然等清雋勻緻的律詩為首，故四靈等人之學詩門徑是從姚賈入手，上追王孟。說見安昭炫：《永嘉四靈的「唐詩」學研究》（台北：國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1998年），第四章〈四靈的「唐詩」學宗旨〉，頁198。此一論斷並不合理：其一，對照本文所引的資料，盛唐仍以杜甫為代表，未見有意指王孟的資料（後文將討論的江湖詩人亦然）。其二，以杜甫為盛唐代表，乃宋人之公論，即便是主張學晚唐體者亦如此認為。其三，宋人罕有稱道王孟詩者，李杜和韋應物的地位均在王維之上（參蔡瑜《宋代唐詩學》，頁311）。其四，王詩的地位要至明代中葉以後伴隨南宗畫的興起，方有顯著提昇（詳葛曉音：〈王維·神韻說·南宗畫——兼論唐代以後中國詩畫藝術標準的演變〉，《漢唐文學的嬗變》，北京：北京大學出版社，1995年6月2刷，頁275）。綜上四端，可知葉適等人所企慕的「開元、元和作者」，指的是李杜（尤其是杜甫），其學詩路向乃是由姚賈上溯李杜，而非王孟。

<sup>216</sup> 吳子良：《荊溪林下偶談》，卷3，〈陳元為杜韓之先驅〉，頁9下。

這一段文字，很容易讓人以為葉適心目中的杜甫與「唐人」格格不入，從而作出葉適貶斥杜詩的推論。其實仔細推敲，「始黜唐人之學」的行為主體，並不是杜甫，而是江西詩人，葉適眼中的江西宗派雖知崇杜，卻因而偏廢精工勻緻的唐詩，故學不好杜詩。而從前文的分析可知，開元、元和之詩——杜詩——的位階雖高於唐人，卻蘊含唐人的因子，故不能因崇杜而廢棄唐人。由上可見，葉適和四靈等人提出由晚唐上溯盛唐詩（杜甫）的方法論，實是爲了妥善終結江西學杜的問題，和前述韓駒、吳可、陳與義或陸游的觀點可謂一脈相傳。

#### （四）以江湖詩論互證葉適和四靈之說

上述的觀點，可以在一些江湖詩人身上找到餘影。周弼《三體唐詩》將唐律頸、頷聯的情景組成結構分爲四種體式，「四實」爲「眾體之首」，較常出現在開元、大曆之時段，相當於盛唐詩；而「前虛後實」一體則敬陪末座，「大中以後多此體，至今宗唐詩者尙之」，可見相當於晚唐詩。周弼推崇開元、大曆「眾體之首」，顯有「詩學盛唐」的傾向，但范晞文《對床夜語》卻記載一段頗堪玩味的文字：

七言律詩極不易，唐人以詩名家者，集中十僅一二，且未見其可傳。……用物不爲物所資，寫情不爲情所牽，李、杜之後，當學者許渾而已。周伯弼以唐詩自鳴，亦唯以許集諄諄誨人。<sup>217</sup>

許渾是著名的晚唐詩家，甚至取代賈島，和姚合皆爲江湖詩人最崇效的對象。<sup>218</sup>周弼推崇李、杜，又認爲李、杜以後只有許渾值得一學，將他的地位抬得非常高，可能有兩方面的原因，其一，前人曾說許詩有「盛唐之氣象」<sup>219</sup>，距李、杜詩風不致太遠，故能成爲李、杜的替代教本。案：此一說法雖然不無可能，但其實存在一些疑問：除李、杜以外，真正的盛唐詩人何其多，成就斐然者更不乏其人，難道他們都比不上許渾？而且若據此一判斷，則「亦唯以許集諄諄誨人」恐怕顯得毫無必要——因爲直接以李、杜爲教本即可，何必迂求許渾？下面要提出的第二種可能原因顯得比較合理：周弼「亦唯以許集諄諄誨人」的「唯」字很值得注意，顯示周弼並不以李、杜爲教人學詩之範本，相對地，許渾乃是唯一入選的詩人，可知周弼對許渾和李、杜詩的側重點稍有不同，故我們應當特別仔細思索的便是，許渾詩具有什麼意義，得以成爲學李、杜的前提？宋人一向

<sup>217</sup> 范晞文：《對床夜語》，卷2，丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁422。

<sup>218</sup> 最早注意到此一現象的可能是方回，〈送胡植芸北行序〉云「近世詩學許渾、姚合，……江湖之弊，一至於此。」（《桐江集》，卷1，頁51下）

<sup>219</sup> 羅時進：《丁卯集箋證》（南昌：江西人民出版社，1998年），附錄一〈序跋傳記〉，鄭傑〈丁卯集序〉，頁360。

認為許渾精於對偶，先前的陸游亦特別青睞許渾詩之對偶，作為針砭江西派拙易之病的良藥，因此可知，周弼所採取的策略亦如同葉適和四靈，乃是一種從晚唐上溯盛唐的學詩途徑。何夢桂（1228-?）的〈何梅境詩序〉也有相近的見解：

梅境早好吟，得意於四靈，人或未之知也。……中年進學老杜，故詩日益工，騷人墨客挾策登壇，論詩闕，宗詩派，吾梅境不在王謝風流下也。<sup>220</sup>

何梅境早年師法四靈，但名聲不大，應是成就不高使然；中年進學杜甫之後，創作成績隨之大進，儼然有主盟詩壇之姿，可見杜甫是後人必須努力追及的終極目標，只學四靈那樣的晚唐體顯然是不足的。何梅境的學詩歷程，是一個由「晚唐」上溯「盛唐」的成功實例。

此一方法論視野中的盛唐詩，既含蘊晚唐詩的質素，因此，其內涵亦可說是一種調和論。陳必復《山居存藁·自序》云：

余愛晚唐諸子，其詩清深閑雅，如幽人野士，沖澹自賞，要皆自成一家。及讀少陵先生集，然後知晚唐諸子之詩盡在是矣，所謂詩之集大成者也。不佞三熏三沐，敬以先生為法，雖夫子之道不可階而升，然鑽堅仰高，不敢不由是乎！<sup>221</sup>

陳必復肯定晚唐詩之清深閑雅，日後則心儀杜詩的「集大成」——包含了欣賞的晚唐風味。所以，陳氏雖尊杜甫，卻決不會如江西詩人般隨即詆斥晚唐詩。應注意的是，文中所謂「集大成」之意涵，按其語境，是說晚唐詩人自成一家，風味各殊，而杜甫能夠兼綜各自成家的晚唐詩風，因此才謂之「集大成」。但依一般常識來看，杜甫並非晚唐詩人，故杜詩的風格也不能全以晚唐看待，故此處之杜甫應是盛、晚唐的調和體。徐集孫〈趙紫芝墓〉的論見便十分明確：

晚唐吟派續於誰？一脈纔昌復已而。對月難招青塚魂，見梅如揖紫芝眉。四靈人物嗟寥落，千古風騷憶俊奇。公去遙遙誰可法？少陵始終是吾師。<sup>222</sup>

徐集孫對四靈的「俊奇」和相繼辭世，抱以深情的回憶及感慨，從他表示「公去遙遙誰可法」可知，徐氏是一個追隨四靈學詩之人，但他又云「少陵始終是吾師」，可見當他崇效四靈晚唐體之際，其實始終以杜甫為楷模。這種現象無疑顯示：杜甫和晚唐並不處

<sup>220</sup> 何夢桂：《潛齋集》（台北：臺灣商務印書館，1983年，《文淵閣四庫全書》本），卷7，〈何梅境詩序〉，頁7上。

<sup>221</sup> 陳必復：《山居存藁》，〈自序〉，陳起編：《江湖小集》，卷34，頁1上。

<sup>222</sup> 徐集孫：〈趙紫芝墓〉，傅璇琮等編：《全宋詩》，卷3390，頁40336。

於一種對立的態勢，二者容或有學習階段之分別，但學晚唐之同時並不抵觸宗杜，顯然是調和論。

葉適和四靈、江湖諸人構築這樣一條由學晚唐上溯盛唐的方法論，是「宗唐」思潮長久積澱的成果，但誠如〈徐道暉墓誌銘〉的觀察，徐照終其一生的不懈努力，竟只能實踐晚唐詩風，對於盛唐之境，終究望塵莫及。歷來學者多視四靈詩為晚唐體，甚至因此以為他們只宗晚唐而不宗盛唐，雖不盡全面，但結合四靈的實踐情況來看，學者作出此一評判並非無的放矢，而這正導源於四靈等人在「理論」與「實踐」之間的不諧。葉適雖曾察覺此一現象，卻只是喟然長嘆，未嘗進一步思考可能的改善辦法，殊為可惜。綜觀本節的探討，可以說，宋代「宗唐」思潮發展至葉適和四靈，更顯興盛，也明確指向盛唐，以之為目標，同時也引發一個新的學詩問題。「詩學盛唐」觀念尚未完成，還待後人賡續建構。