

國立政治大學中國文學系九十九學年度碩士論文

指導教授：蔡瑜 教授

明代漢魏六朝詩論研究

——以復古派為核心之探討

研究生：林孜擘

中華民國一百年六月

摘要

「漢魏六朝詩論」是一具發展性的詩學課題，明代對漢魏六朝詩的批評極為豐富，復古派為明代詩壇的主流聲音，作為一文學流派，其成員能不斷地豐富前期成員所開創的漢魏六朝詩批評。有鑑於學界對復古派的研究多放在詩學主張與唐詩批評上，而較少注意到復古派在漢魏六朝詩上的批評成果，是以本文以專題研究方式，從「體裁論」、「時期風格論」、「作家論」三個主題呈現復古派評論漢魏六朝詩的全貌，而此三個主題正與復古派「辨體」以論詩相關。

復古派在體裁論上的特色是強調要依各種體裁建立不同的典範作品，儘管典範依各體裁而異，復古派皆以情感真誠、語言質樸的審美標準來建立典範。早期成員將漢魏六朝時期詩之區分為四言詩、五言古詩、樂府詩三種體裁，以漢魏詩為典範，中、後期成員則擴大此三種體裁的典範內容，將六朝詩納入可學習的範圍之內，並且注意到漢魏六朝時期處於實驗階段的體裁，如：七言詩、五言四句、七言四句的小詩。綜論復古派前、中、後期對漢魏六朝詩體裁典範的建立，以四言詩、五古、樂府三種體裁評論最豐富。

復古派在時期風格論上最大特色是強調從情感與形式兩方面掌握漢魏六朝詩的演變，重視如何透過語言形式以呈現真誠的情感，以此標準評論漢魏六朝詩之成績。早期成員將漢魏詩劃為同一時期，六朝為另一時期，到中期、後期突顯漢、魏詩之異同以及六朝詩之演變過程。

復古派作家論之特色有三點：第一，從情感與形式間之關係論作家風格。第二，復古派結合詩歌史觀念與辨別體裁以建立典範的概念，運用推源溯流的方法將作家置於各體裁發展史中，評價作家的承繼、創新與轉變，呈現漢魏六朝作家在各體裁之源流譜系中的位置。前期、中期成員已確立從詩歌體裁的演變脈絡評價作家之詩歌史位置，然論述不夠詳備，要到後期成員始完備呈現漢魏六朝作家在各體裁之譜系中的位置。第三，受到復古派體裁典範意識的影響，非典範之作家的風格為復古派所肯定，然其文學史地位卻因其詩不符合典範之風格而下滑。

綜合上述，儘管明代復古派的創作成績，因模擬而為後人詬病。但是，當我們將創作與批評的範疇分開評價，當能肯定其在漢魏六朝詩批評上的貢獻。因此，即或他們對詩作詩人的高下品評未必能完全獲得認同，但他們建立的批評法則，所開展的漢魏六朝詩的風貌，仍有極為重要的意義。

關鍵字：漢魏六朝詩、復古派、辨體意識、典範

目 錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究對象與範圍	8
第三節 歷來研究成果述	16
一、復古派形成的歷史背景、交往情形.....	16
二、復古派詩論之研究成果.....	17
三、復古派個別成員之詩論研究成果.....	19
四、復古派「唐詩學」研究成果.....	21
五、明代漢魏六朝詩之接受研究成果.....	22
六、小結.....	24
第四節 研究方法	25
第二章 體裁論	35
第一節 復古派的體裁觀	35
一、區分體裁，建立各體裁之規範.....	35
二、漢魏六朝詩之體裁分辨.....	39
第二節 各體裁典範之建立	46
一、四言詩典範的建立.....	46
二、樂府詩典範的建立.....	49
(一) 漢代不同體製樂府的學習方式.....	50
(二) 不同時代樂府之學習方式.....	54
三、五言古詩典範的建立.....	56
(一) 漢魏古詩典範地位.....	56
(二) 六朝五言古詩之學習意義.....	57
結論	64
第三章 時期風格論	65

前言.....	65
第一節 時代風格的區劃.....	65
第二節 漢詩風格.....	69
一、漢詩時期風格概述：由質開文.....	69
二、漢詩風格的體裁之別.....	72
(一) 五言古詩：本乎情興，委婉悠圓.....	73
(二) 樂府詩：軼蕩自如.....	77
(三) 小結.....	78
第三節 魏詩風格.....	79
一、魏詩時期風格概述：文質雜興.....	79
二、魏詩風格與體裁之別.....	82
(一) 五言古詩：敷敘構結.....	82
(二) 樂府詩：創撰整秩.....	86
(三) 小結.....	87
第四節 六朝詩風格.....	87
一、六朝詩風格分期.....	87
二、六朝詩風格的體裁之別.....	89
(一) 五言古詩之演變：俳偶雕刻，入律綺靡.....	90
(二) 樂府詩.....	97
1、文人樂府：俳偶雕刻，入律綺靡.....	97
2、民間樂府：用意傳情，唐人竭精殫力不能追步.....	99
(三) 小結.....	100
結論.....	100
第四章 作家論.....	103
前言.....	103
第一節 魏時期作家批評樣貌.....	104
一、曹植.....	105
(一) 殆處危疑之際者形象.....	105
(二) 諸體畢備——文學史成就.....	106

二、曹操古樸、曹丕小藻	110
三、劉楨聲詠常勁、王粲聲韻常緩	114
四、阮籍從「混淪之音」到「以意見爲詩」、嵇康「風人之致」	115
第二節 晉時期作家批評樣貌	117
一、陸機、潘岳：俳偶雕刻	117
二、左思、劉琨：渾樸雄高	120
三、郭璞：第少玄旨	123
四、陶淵明	124
(一) 自然的美學風格	124
(二) 隱逸之人格形象	130
(三) 陶詩別出一源——文學史地位	131
第三節 宋時期作家批評樣貌	135
一、謝靈運	135
(一) 雕刻極矣，反乎自然	135
(二) 陶謝詩比較	137
(三) 六朝之冠——文學史地位	139
二、顏延之：創撰整嚴	143
三、鮑照	145
(一) 樂府體多變新	145
(二) 次於謝詩，下開李杜——文學史地位	146
第四節 齊梁陳隋時期作家批評樣貌	147
一、謝朓：六代之變而三唐	148
二、沈約：材力有餘，風神全乏	150
三、庾信：近似初唐	152
結論	153
第五章 結論	155
參考文獻	159

第一章 緒論

第一節 研究動機

漢魏六朝詩在中國詩歌發展史上，以體裁來說，是五言古詩、樂府詩發展時期，就題材上來說，是別離、公宴、羈旅、詠懷、玄言、遊仙、田園、山水等各種題材的建立時期，就表現技巧上來說，是從講求押韻，到留意於辭采、俳偶、聲律時期。漢魏六朝詩歌在文學史的發展上，具有對唐代詩歌產生重要影響之意義，如：漢魏古詩的風格成爲唐代詩人推崇的典範，而漢魏六朝的七言詩、五言四句小詩成爲唐代七言歌行、五言絕句體裁成熟的養分。在文學批評史上，漢魏六朝詩自曹魏開始即成爲當時人反省、探索、研究的對象，亦成爲歷代文學批評關注、研究的對象。如：魏曹丕〈與吳質書〉論及建安七子中劉貞詩之風格，梁劉勰《文心雕龍》與鍾嶸《詩品》評論從漢以降至當時的詩歌創作情形。歷代對漢魏六朝詩的評論，由於所處環境不同、關注重心有別，能開發出漢魏六朝詩不同的面貌，這些面貌更加豐富今日對漢魏六朝詩的認識。這些詩論成果，遂使「漢魏六朝詩論」成爲一具有歷時性與發展性的詩學課題。

在歷代對漢魏六朝詩的批評中，明代是文學批評風氣興盛的時代，明代批評家們因爲有唐詩、宋詩兩個時期詩歌作爲參照座標，他們對於漢魏六朝詩在文學史上的意義探討，得以有不同於前人的眼光。明代大量詩集選本、詩話出現，這些著作有系統地體現明人的詩學主張，也呈現出他們對漢魏六朝作品的關注。¹其中，復古派又爲明代文學批評的主流聲音，復古派成員相繼主導弘治至萬曆初期的文壇，可以說復古派占據大半時期的明代文壇。作爲一文學流派，其成員極多，復古派中、後期的成員，能在繼承前期成員開創以漢魏古詩、盛唐近體詩爲學習典範的指標下，不斷地豐富從漢魏到唐代的詩歌評論。²

復古派最爲人熟知的詩學主張是「學古」，清代對明代復古派的評價重心即放在他們詩歌創作好學習前人的一面，並就他們學古的作品成績給予評論。史書

¹ 如：明代中期，李夢陽刻《陳思王集》、《陶淵明集》、《陸謝詩》，並爲陶亨所刻之《阮嗣宗詩集》作序，何景明協助劉成德編《漢魏詩集》，自己又另外編《古樂府》；嘉靖時，則有黃省曾校《嵇中散集》；萬歷年間，有汪士賢所編《漢魏六朝二十一名家集》刻成，馮惟訥輯《古詩紀》等。由詩集刊刻興盛可知明人對漢魏六朝詩的重視。

² 陳文新言：「明代主流詩學所確定的統系，旨在恢復漢魏古詩和盛唐律詩的傳統而摒棄宋代主流詩學，其統系選擇不是爲了深化學術，而是爲了促進文學事業的發展。但無心插柳柳成蔭，他們的創獲爲後人研究漢魏古詩和盛唐律詩提供了值得珍視的學術資源。」見氏著：《中國文學流派意識的發生和發展》（武漢：武漢大學出版社，2007年），頁99。

即強調復古派領導人物提倡「詩必盛唐」的主張，如《明史》言：

《明史·李夢陽傳》：夢陽才思雄鷲，卓然以復古自命。弘治時，宰相李東陽主文柄，天下翕然宗之，夢陽獨譏其萎弱。倡言文必秦、漢，詩必盛唐，非是者弗道。³

《明史·李攀龍傳》：其持論謂文自西京，詩自天寶而下，俱無足觀，於本朝獨推李夢陽。諸子翕然如之，非是，則詆為宋學。⁴

《明史·王世貞傳》：其持論，文必西漢，詩必盛唐，大曆以後書勿讀，而藻飾太甚。⁵

史書刻劃人物形象往往得化繁為簡，突顯人物一生中的主要特色，《明史》將復古派首領人物詩學主張濃縮、省略為「詩必盛唐」，復古派固然強調學習盛唐詩的重要性，可是這樣的刻劃卻忽略復古派對其他時期詩歌的重視。

比起史書評價，清代明詩選本中，因編選者要評價明人詩歌成績，他們往往能注意到復古派成員的作品在不同體裁上的學古方式有別，並就不同體裁的創作成績分別給予評價。然而，他們給予復古派學古之評價有極大差異，如批評復古派最為激烈是錢謙益，他指出李攀龍在不同體裁上的取法對象，並認為李攀龍各體裁的創作成績遠不如他所模擬、學習的作品。⁶沈德潛則為李攀龍辯護，其言：

歷下詩，元美諸家推獎過盛，而受之掎擊，歡呼叫呶，幾至身無完膚，皆黨同伐私之見也。分而觀之，古樂府詩及五言古體臨摹太過，痕迹宛然，七言律及七言絕句高華矜貴，脫棄凡庸，去短取長，不存意見。歷下之真面目出矣。七言律已臻高格，未及變態，七言絕句有神無迹，語近情深，

³ [清]張廷玉等撰，楊家駱主編：《新校本明史并附編六種》（臺北：鼎文書局，1980年），頁7348。

⁴ [清]張廷玉等撰，楊家駱主編：《新校本明史并附編六種》，頁7378。

⁵ [清]張廷玉等撰，楊家駱主編：《新校本明史并附編六種》，頁7381。

⁶ 錢謙益評李攀龍：「其擬古樂府也，謂當如胡寬之營新豐，鷄犬皆識其家。寬所營者，新豐也，其阡陌衢路未改，故寬得而貌之也，令改而營商之毫、周之鎬，我知寬之必束手也。易云：『擬議以成其變化』，不云：『擬議以成其臭腐也。』易五字而為翁離，易數句而為〈東門行〉、〈戰城南〉。盜思悲翁之句，而云『烏子五』、『烏母六』、『陌上桑』。竊〈孔雀東南飛〉之詩，而云『西鄰焦仲卿』，『蘭芝對道隅』。影響剽賊，文義違反，擬議乎？變化乎？吳陋儒有補石鼓文者，逐鼓支綴，篇什完好，余甚之曰：『此李于鱗樂府也。』其人矜喜，抵死不悟，此可為切喻也。論五言古詩曰：『唐無五言古詩，而有其古詩。』彼以昭明所選為古詩，而唐無古詩也，則胡不曰魏有其古詩，而無漢古詩，晉有其古詩，而無漢魏之古詩乎？十九首繼國風而有作，鍾嶸以為驚心動魄，一字千金。今也句擦字拮，行數墨尋，興會索然，神明不屬，被斷莖以衣繡，刻凡銅為追蠹，目曰後十九，欲上掩平原之十四，不亦愚乎？……七言今體，承學師傳，三百年來，推為冠冕，舉其字則三十餘字盡之矣，舉其句則數十句盡之矣。」見[清]錢謙益：《列朝詩集小傳》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁428-429。

故應跨越餘子。⁷

其意見較能持平，給予李攀龍近體詩的創作較高評價。又如朱彝尊《明詩綜》對復古派的創作亦能就不同體裁而評論之，此處舉主要領導人物的評論為例：

《明詩綜·評李夢陽》：獻吉五古，源本陳王、謝客，初不以杜為師，所云杜體者，乃其摹仿之作，中多生吞語。偶附集中，非得意詩也。至效廬、駱、張、王諸體，特遊戲耳。惟七古及近體，專仿少陵；七絕則學供奉。蓋多師以為師者。⁸

《明詩綜·評李攀龍》：于鱗樂府，止規字句，而遺其神明。是何異安漢公之〈金縢〉、〈大誥〉，文中子之續經乎？惟相和短章，稍有足錄者。五言學步蘇、李、曹、劉，如「浮雲從何來，焉知非故鄉」，「來者自為今，去者自為昔」，差具神理，然新警者寡矣。七古、五律、絕句，要非作家。惟七律人所共推，心慕手追者，王維、李頎也。合而觀之，句重字複氣斷續而神孤離，亦非絕品。⁹

《明詩綜·評王世貞》：嘉靖七子中，元美才氣十倍于鱗。惟病在愛博。筆削千兔，詩裁兩牛，自以為靡所不有，方成大家。一時詩流皆望其品題，推崇過實，諛言日至，箴規不聞，究之千篇一律，安在其靡所不有也？樂府變，奇奇正正，易陳為新，遠非于鱗生吞活剥者比。七律高華，七絕典麗，亦未遽出于鱗下。¹⁰

朱彝尊能依據復古派成員在不同體裁上的詩歌創作成績給予評價，《明史》中只是概略地指出復古派「詩學盛唐」，而朱彝尊則能注意到復古派近體詩取法盛唐，五言古詩、樂府詩取法於漢魏六朝詩，如：評李夢陽五言古詩「源本陳王、謝客，初不以杜為師」，主要是取法於曹植、謝靈運而非杜甫；評李攀龍樂府詩「是何異安漢公之〈金縢〉、〈大誥〉，文中子之續經乎？惟相和短章，稍有足錄者。」指出李攀龍樂府創作亦步亦趨，沒有自己的樣貌，只有相和歌曲短章有自己的面貌。朱彝尊能細緻分別復古派於不同體裁的學習上有差別，而且對不同體裁的創作成績也給予不同的評價。

由上可見，清人對復古派詩學評價，多圍繞在復古派學古以創作能否成功展現自己的主體情性，對他們的創作成績毀譽參半，難有定評。本書認為與其將焦

⁷ [清]沈德潛：《明詩別裁集》（上海：上海古籍出版社，1992年），頁193。

⁸ [清]朱彝尊：《明詩綜》（北京：中華書局，2007年），頁1484。

⁹ [清]朱彝尊：《明詩綜》，頁2292。

¹⁰ [清]朱彝尊：《明詩綜》，頁2300。

點鎖定在復古派的學古成績，爭執復古派模擬、學習是否有變化出自己的面貌。可以更進一步思考，復古派學古人作品學得如此相似，是因為他們對歷代詩歌的關注，復古派是先有了對歷代詩歌的認識、審美、評價作為基礎，才得以提出詩歌當學習漢魏、盛唐等創作主張，將焦點放在復古派如何評論、鑒賞歷代詩歌，呈現復古派評論詩歌的成就。

在復古派早期成員李夢陽、何景明、徐禎卿的著作中，尙未有完整、詳細的歷代詩歌評論，但是他們的書信、詩文序中對歷代詩歌所作的隻字片語的評論，實包涵他們對詩歌史發展的價值判斷，並在明清的文學批評中激起回音、反響，如何景明言：「詩弱於陶，謝力振之，而古詩之法亡於謝。」¹¹此為他對陶淵明、謝靈運五言古詩之看法，此一句話不只是在後來的復古派成員詩論中激起迴響，亦引起清人毛先舒、錢謙益針對此一句話作回應，¹²這些回應從不同的視角重新反省何景明所說的話，不論這些回應是贊同或反對，都證明何景明對陶、謝詩在五言古詩發展上所下的評論具有一定的價值，才能激起後人的討論。

再者，我們當注意復古派不只是關注漢魏、盛唐詩，他們對銜接漢魏到唐代的六朝詩亦投入相當多的關心。早期成員僅稍為涉及六朝詩批評，到中期、後期成員則有更全面的拓展。明代批評家已注意到復古派中、後期成員對歷代詩歌作完備評論的企圖，如胡震亨評復古派後期成員胡應麟《詩藪》為：

胡《詩藪》自《騷》、《雅》、漢、魏、六朝、三唐、宋、元以迄今代，其體無不程，其人無不隲，其程且隲，亦無弗衷。唐詩，其論詩中之一也，而論定於是。元美才地高，書所腹也。元瑞見地實，書所目也。即元美亦稱其上下千古，周密無漏而刻深，成說詩一家言。此可徵矣。吾嘗謂近代談詩，集大成者，無如胡元瑞。¹³

¹¹ [明]何景明：《大復集》卷 32，景印文淵閣《四庫全書》本第 1267 冊，頁 290-292。

¹² 何景明此一句話，復古派王世貞、許學夷皆有回應，許學夷言：「語有似是而實非者，最易惑人。如何仲默云：『文靡於隋，韓力振之，然古文之法亡於韓；詩溺於陶，謝力振之，然古詩之法亦亡於謝。』其論詩有三病，而元美又稱述之，可謂惑矣。淵明詩真率自然而氣韻渾成，而謂『詩溺於陶』，一病也；五言自太康變至元嘉，乃理之必至，勢之必然，而謂『謝有意振之』，二病也；靈運之名實被一時，淵明詩後世始知宗尚，當時謝豈有意於振之耶？三病也。若云『古詩之法亡於謝』，庶不為謬。」見氏著，杜維沫校點：《詩源辯體》卷 7（北京：人民文學出版社，2001 年），頁 112。另外，錢謙益的回應為：「嗚呼！詩至於陶謝，文至於韓，亦可以已矣。仲默不難以一言抹撥者，何也？淵明之詩，鍾嶸以為古今隱逸之宗，梁昭明以為跌宕昭彰、抑揚爽朗，橫素波而傍流，幹青雲而直上。評之曰『溺』，於義何居？運世遷流，風雅代變，西京不得不變為建安，太康不得不變為元嘉，康樂之興會標舉，寓目即書，內無乏思，外無遺物，正所以暢漢魏之綱流，革孫許之風尚，今必欲希風枚馬，方駕曹劉，割時代為鴻溝，畫晉宋為鬼國，徒抱刻舟之愚，自違舍筏之論。」見氏著：《列朝詩集小傳》，頁 322。毛先舒之回應見氏著：《詩辯坻》，郭紹虞編選：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983 年），頁 40-41。

¹³ [明]胡震亨著，周本淳校訂：《唐音癸籤》（上海：上海古籍出版社，1981 年），頁 333。

胡震亨肯定胡應麟對歷代詩歌的見解，指出《詩藪》不只是評論唐詩，唐詩為其書論歷代詩之一部分，該書對漢、魏、六朝以降至明代詩皆有所論，可謂明代論詩者中之集大成者。另外，復古派成員亦指出其他成員著作對歷代詩歌的關注，如許學夷評王世貞《藝苑卮言》、胡應麟《詩藪》為：

王元美《藝苑卮言》，首泛引前人之論，次則自三百篇、騷賦、漢、魏、六朝、唐、宋、昭代之詩以及子史文章、詞曲書畫，靡不詳論，最為宏博。然志在兼總，故亦互有得失。¹⁴

胡元瑞《詩藪》，自三百篇、騷賦、漢、魏、六朝以至唐、宋、昭代之詩，靡不詳論，最為宏博，然冗雜寡緒。¹⁵

王世貞《藝苑卮言》、胡應麟《詩藪》皆有意識地回顧詩歌傳統，評論歷代詩歌，而他們的缺點在於因為評論範圍過於廣博，以致有缺失、冗雜寡緒的毛病。許學夷肯定他們評論歷代詩歌的用心，他對其著作《詩源辯體》的定位，亦是回顧傳統，評論歷代詩歌在文學史上的價值，藉此指示後人學詩的途徑，其言：

詩自三百篇以迄於唐，其源流可尋而正變可考也。學者審其源流，識其正變，始可與言詩矣。古今說詩者無慮數百家，然實悟者少，疑似者多。鍾嶸述源流而恆謬，高棅序正變而屢淆，予甚惑焉。於是三百篇而下，博訪古今作者凡若干人，詩凡數千卷，蒐閱探討，歷四十年。¹⁶

予作《辯體》，於漢、魏、六朝、初、盛、中、晚唐，既詳論之矣，而於元和諸公以至於王、杜、皮、陸，亦皆反覆懇至，深切著明，正欲分別正變，使人知所趨向耳。¹⁷

他認為從先秦至唐代詩歌之「源流可尋而正變可考」，詩歌演變情形與典範、非典範作品皆可考查判斷得知，而歷來詩論家對詩歌「源流正變」皆沒有釐清正確，是以他要「博訪古今作者凡若干人，詩凡數千卷」，探討詩歌「源流正變」。換言之，他對歷代詩歌的關注，是帶有文學史的意識，要指示詩歌演變情形，並且要「分別正變」，對作品在文學史的地位作價值判斷，使學者「知所趨向」，創作出好詩。

由此可知，復古派不只是在創作上才展現他們對古人作品的重視，也不僅只

¹⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 35，頁 346。

¹⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 35，頁 348。

¹⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 1，頁 1。

¹⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 34，頁 317-318。

是注意漢魏、盛唐兩個時期，他們在詩話著作中、文章中呈現對歷代詩歌的評論，有意回顧過去的詩歌傳統。六朝文學雖然不是他們推崇的典範，他們也重視六朝詩在文學史上的價值。如：六朝詩在形式、技巧上的試驗，在題材上的開創、突破，如何影響、醞釀盛唐詩的出現，這些議題皆在復古派成員的著作中不斷地被深化。

復古派批評漢魏六朝詩，最終目的是爲了指導當時人的創作，不只是單純探討這一段時期的文學面貌，但是他們對漢魏六朝詩的認識、看法，實能助於我們今日研究漢魏六朝詩，這些觀點亦影響了後世批評家，乃至今日文學史研究。以學界對漢魏六朝詩之研究爲例，錢志熙在其《漢魏六朝詩歌史述》中言：

宋、元、明、清各代也都根據其所處時代的詩歌思潮，對中古詩史作出論述，其中如明清時期的復古派，因為尊尚漢魏，對中古詩史的研究也漸成顯學。而胡應麟的《詩藪》、許學夷《詩源辯體》、方東樹《昭昧詹言》，實代表著傳統的中古詩史研究的最高成就。其中值得我們今天研究者所資取者，實非鮮少。¹⁸

他注意到復古派對中古詩歌的評論值得今日研究重視，他也採用《詩源辯體》部份觀點，以說明中古詩歌的風格。¹⁹筆者認爲不只是復古派後期的胡應麟、許學夷對漢魏六朝詩的意見值得借鑑，整個復古派對漢魏六朝詩的批評，都有值得思考、研究的價值。陳國球指出：

復古詩論因為經常以一種歷時的觀念去掌握唐詩，認識唐詩，於是他們的諸種閱讀評析，漸漸引向一條文學史研究的道路；以現代意義來說，復古詩論家自己居然成爲文學史的編撰者，成爲文學史家。²⁰

復古派不只對唐詩採取歷時的觀念掌握之，他們也是以歷時的觀點評論漢魏六朝詩，留心各時期的特色與各時期對前後時期的影響與改變。所以，完整呈現復古派對漢魏六朝詩的評論，而不只是零散地引用復古派評論漢魏六朝詩意見，或者僅強調復古派創作上取法漢魏六朝詩，更能深入完整理解他們對漢魏六朝詩在文學史上的意義。

考慮復古派評論漢魏六朝詩之特色，首先應注意的是，復古派的詩論主要是

¹⁸ 錢志熙：《漢魏六朝詩歌史述》（北京：北京大學出版社，2005年），頁4。

¹⁹ 如：錢志熙引許學夷《詩源辯體》以「天成」、「作用」評論漢魏詩歌風格的看法。見氏著：《漢魏六朝詩歌史述》，頁41。

²⁰ 陳國球：《明代復古派唐詩論研究》（北京：北京大學出版社，2007年），頁1。

從追尋足為學習典範的考量出發，每種詩歌體裁的創作皆應有最值得作為學習之典範。²¹就因為對體裁的重視，他們對於漢魏六朝文學之整理是從體裁的區分開始；他們敏銳地注意到體裁不同，作品的風格表現亦有差別；留心於同一體裁於不同時期的發展、呈現差異，以此判定各時期作品的高下，指示後人在學習上要依各時期體裁的發展情形而有先後取捨。例如：復古派中後期代表者，對漢魏詩的推崇，是就五言古詩、樂府詩方面而論，至於漢魏的四言詩則非最為推崇的作品，如王世貞言：「四言詩須本《風》、《雅》，間及韋、曹，然勿相雜也。」²²學作四言詩，當以《詩經》為最高典範，漢韋孟、魏曹操、曹植四言詩只能作為其次學習之作，且學習時不能混淆三者。此取捨先後的意義為同樣是四言詩，漢魏四言詩風格與《詩經》不同，且《詩經》的評價高於漢魏四言詩。又或者如胡應麟言：「謝、陸之增而華也，唐律之先兆也。」²³亦是本著對文學演變的關懷，從體裁演變、發展的角度，指出六朝詩人對唐代律詩出現之貢獻。

其次，復古派評論漢魏六朝詩的風格以及作家時，不只是關注各時期或詩人的風格，更關心各時期文學或詩人對後代文學的影響。換言之，他們有意識地從文學史的角度評定各時期、各文人的風格應佔有的文學史地位，這在復古派後期成員的著作中愈加完整。因此，復古派對漢魏六朝詩的討論較為宏觀、具系統性的評論。例如：當李夢陽提出「夫五言者，不祖漢則祖魏，固也。乃其下者，則當效陸謝矣。」²⁴以漢魏古詩為最高學習對象，晉宋古詩則為次等學習對象。此一觀念其實牽涉到他認為漢魏詩風格質樸而不雕琢、晉宋時期詩之風格華靡有關。又如徐禎卿言：「魏詩，門戶也；漢詩，堂奧也。入戶升堂，固其機也。」²⁵此處他指出學習古詩當以漢魏為主，並且以入戶升堂比喻漢魏詩之高下，而他分辨漢魏詩高下之理由，實和他認為漢詩、魏詩兩時代風格不同有關，他認為漢詩是「含氣布詞，質而不采，七情雜遺，並自悠圓」，²⁶質樸中充滿情感，音律節

²¹ 誠如陳國球所說：「明代復古派詩論最顯著的特點是回顧傳統。復古詩論家希望在創作的整體成就方面攀及古代詩歌的盛世，於是要學習古代的詩人詩作。他們的批評活動基本上是試圖整理一套值得學習的典範，而不是單純的作品詮釋和鑒賞。」見陳國球：《明代復古派唐詩論研究》，頁 1。

²² [明]王世貞：《藝苑卮言》卷 1，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 959。

²³ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷 2（上海：上海古籍出版社，1979 年），頁 29。

²⁴ [明]李夢陽：《空同集》卷 50，景印文淵閣《四庫全書》本第 1262 冊，頁 465 上。根據侯雅文研究指出，今人研究所用較為通行的李夢陽詩文全集版本有二：一是景印文淵閣《四庫全書》本，此本是根據明神宗萬曆三十年（1620），鄧雲霄、潘之恒刊行的六十六卷本，另將書名改為《空同集》。二是偉文圖書出版社所出版的「明代論著叢刊」，根據黃省曾的六十三卷本刊刻，將書名易為《空同先生集》，兩個版本各有缺收部分。見氏著：《李夢陽詩學與同文化思想》（臺北：大安出版社，2009 年），頁 34-43。本書以景印文淵閣《四庫全書》本為主，該本中少收部分，則參考偉文圖書出版社所出版的《空同先生集》。

²⁵ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，2004 年），頁 766。

²⁶ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁 764。

奏婉轉悠圓；魏詩則是「文質雜興，本末並用」，整個時代中有一部分仍舊保留漢詩質樸風格，有一部分已走向追求文采、雕飾的風格。徐禎卿對漢詩、魏詩風格上之差異的認知，使他認為學古詩應當「繩漢之武，其流也猶至於魏」²⁷，以漢古詩為最高標準，魏詩則為其次學習對象。

在此同時，他們對個別詩人的細微討論也都是支撐著呈現文學史評價的著力點，對作家與作家之間的比較，也與以往不同。如何景明言：「詩弱於陶，謝力振之，而古詩之法亡於謝。」²⁸何景明不只是在比較陶、謝詩之風格差異，而是透過比較，呈現陶、謝詩對詩歌發展的影響。再如李夢陽言：「予觀魏詩，嗣宗冠焉。何則？混淪之音，視諸鏤雕奉心者，倫也。顧知者稀寡，效亦鮮焉。……然予觀陳子昂〈感遇〉詩，差為近之，唐音颯颯乎開源矣。及李白為古風，咸祖籍詞。宋人究原作者，顧陳、李焉極？豈其未睹籍作邪？孰謂天下有鐘期哉！」²⁹指出唐陳子昂〈感遇〉詩、李白〈古風〉與魏阮籍〈詠懷〉詩在風格上之關係，從而賦予阮籍詩在文學史上之位置，此條同樣著眼於他們的風格對後代詩歌發展的影響。

綜上所述，復古派評漢魏六朝詩之特色在於關注各時期文學風格在文學史上的位置，關注漢魏六朝時期各體裁的發展與對後來其他體裁的影響，重視作家的風格，以及此風格與後來作家之關係。他們對漢魏六朝文學在風格、體裁、作家種種面相的關注、評論，都與他們欲呈現漢魏六朝詩在文學史上的位置、發展情形有關。在這樣系統性的評論下，復古派對漢魏六朝各時期文學風格的認識為何？他們認為各時期文學在文學史上的地位為何？復古派如何評論漢魏六朝時期各種體裁的發展，以及其在文學史上的意義？如何評論漢魏六朝作家之風格？又如何透過不同作家風格的比較，賦予作家在文學史上的位置？而復古派成員針對這些問題的討論，是否同中有異？這些差異所顯現的意義為何？凡此種種，皆是本書欲釐清的問題，希望透過本書的研究能有助於呈現復古派評論漢魏六朝詩各時期風格、體裁、作家的種種面相，而這些面相的探討，最終要呈現復古派對漢魏六朝詩歌整體的認識。

第二節 研究對象與範圍

²⁷ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁 766。

²⁸ [明]何景明：《大復集》卷 32，景印文淵閣《四庫全書》本第 1267 冊，頁 290-292。

²⁹ [明]李夢陽：〈刻阮嗣宗詩序〉，《空同集》卷 50，景印文淵閣《四庫全書》第 1262 冊，頁 464 下。

本書題目為「明代漢魏六朝詩論研究——以復古派為核心之探討」，關注明代復古派對漢魏六朝詩之整體認識、批評。以下分別對「漢魏六朝詩」的範圍與「復古派」之名稱、成員與研究資料作一界定。

本書所言「漢魏六朝詩」，指從西漢以降至隋之詩，此一起訖範圍的界定是參考復古派成員著作而得。如：李攀龍編選本《古今詩刪》選詩是從西漢樂府〈大風歌〉開始選起，王世貞《藝苑卮言》評漢詩亦是從西漢開始，許學夷《詩源辯體》清楚將「六朝」界定為「詩言六朝，謂晉、宋、齊、梁、陳、隋也。」³⁰另外，顏崑陽指出「六朝」一詞在政治史上，有幾個不同說法：或云：「東吳、東晉、宋、齊、梁、陳」；或云：「西晉、東晉、宋、齊、梁、陳」；或云：「東晉、宋、齊、梁、陳、隋」；或云：「晉、宋、齊、梁、陳、隋」。說法雖然不一，但可以看出，同樣立都於建康的東晉、宋、齊、梁、陳，卻都包涵在內，是「六朝」的主體。在文學史上，所謂「六朝」其時間範圍比較籠統，不過仍以東晉、宋、齊、梁、陳為主。³¹由於復古派成員將西晉納入「六朝」詩的範圍內，本書討論的復古派「六朝詩論」材料主要以晉、宋、齊、梁、陳為主。

「復古派」此一名稱，並非明代復古派成員給予自己的稱呼，而是今人研究、考察明代文壇現象，指稱弘治、正德年間由李夢陽、何景明開啓，提倡以漢魏、盛唐詩為最高學習典範，指導自身創作，帶動當時文壇士人參與學古，影響嘉靖、萬曆年間李攀龍、王世貞等文壇士人主動願意繼承、發揚此一文學主張的文學流派。³²儘管復古派為後人給予此文學流派的稱呼，但是這不代表該流派為虛構的

³⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 11，頁 136。

³¹ 顏崑陽：〈六朝文學「體源批評」的取向與效用〉，《東華人文學報》第三期（2001 年 7 月），頁 3。

³² 學界對明代李夢陽、何景明、李攀龍、王世貞等前後七子所形成的文學流派指稱方式不一，總共可歸納為三種：一、取此流派之代表人物「前七子」、「後七子」之數目而稱之為「七子派」，如：龔顯宗《明七子派詩文及其論評之研究》（臺北：花木蘭文化出版社，2007 年）。二、以此流派成員李夢陽、何景明、王世貞等人所提出的詩論用語「格調」稱此流派為「格調派」，如：吳瑞泉《明清格調詩說研究》（臺北：東吳大學中國文學研究所博士論文，1988 年）。三、以此流派重視學習古代詩文（主要是學唐以前之詩文）以指導自身創作的特色，稱其為「復古派」，如：陳國球《明代復古派唐詩論研究》（北京：北京大學出版社，2007 年）、簡錦松《明代文學批評研究——成化、嘉靖中期篇（1465-1544）》（臺北：臺灣學生書局，1989 年）。本書採用「復古派」此一指稱，因為此名稱最能代表該流派在詩歌創作上最顯著的特色即是重視學習唐以前各體裁詩歌的典範作品以指導自身創作，誠如簡錦松所言：「蓋由體裁高下論以談格調宗主，由高度艱難之鍛鍊，以證體入格，二者合併，乃成復古派之特色。」見氏著：《明代文學批評研究——成化、嘉靖中期篇（1465-1544）》，頁 262-263。再者，「格調」並不能作為此一流派的詩學代表精神，簡錦松指出：「至於格調，本出於吟詠，明代中期歌吟為文人生生活之部分，研調以判體，慎名而定格，乃自然而生之比較行為，不必復古派乃始有之。」見氏著：《明代文學批評研究——成化、嘉靖中期篇（1465-1544）》，頁 262。又，「格調」內涵經過學界的詮釋擴大，用以指稱從明代前後七子到清代沈德潛的詩學流派，然後七子的詩學主張實有別於沈德潛，「格調派」的稱法有待商榷，是以本書部採用此稱呼，見陳國球：〈「格調」的發現與建構——明清格調詩說的現代研究（1917-1949）〉、〈言「格調」而不失「神韻」——

流派，根據侯雅文《中國文學流派學初論——以常州詞派為例》一書對中國文學流派的界定，「復古派」屬於「實構性文學流派」，亦即：

一群人基於共同的理念，在特定的社會文化關係下，操作類同的文學行為所構成的團體。這類流派雖不免後人主觀建構之處，但因奠基於現實存在的文學社會經驗，仍具有「客觀性」(objective)。故不同於那種「純粹」由後人基於諸多文士之創作題材、風格或觀念意涵相近，而主觀認定、虛構的文學類型或群體。³³

成員橫向之間具有交往經驗，縱向之間也因學術傳承的事實而形成源流關係，並且這些群體均有意與其他文學群體相別異。換而言之，這類群體所以具有源流變遷分化的關係，不是完全出自後人的虛構而另以歷史經驗為依據，因而將它們稱為「實構性流派」。³⁴

「復古派」此一名稱雖是學界所賦予之名，然從《明史·文苑傳二·李夢陽傳》、《明史·文苑傳三·李攀龍傳》、《明史·文苑傳三·世貞傳》以及成員詩文著作的記載中，如：王世貞詩話《藝苑卮言》、胡應麟《詩藪》、許學夷《詩源辯體》中的記載，可知復古派為一實存的文學群體，其成員能自覺到彼此源流關係，並與其他不同主張的群體劃清界限。

陳國球《明代復古派唐詩論》將復古派詩論分為前、中、後三期，以李夢陽（字獻吉，號空同，1472-1529）、王廷相（字子衡，號浚川，1474-1544）、徐禎卿（字昌穀，1479-1511）、何景明（字仲默，號大復山人，1483-1521）等前七子歸為復古派前期之詩論家，李夢陽、何景明為其中代表人物；以謝榛（字茂秦，號四溟山人，1499-1575）、李攀龍（字于麟，號滄溟，1514-1570）、王世貞（字元美，1526-1590）等後七子為復古派中期詩論家，並以此三人為為此時期重要人物；胡應麟（字元瑞，1551-1602）、許學夷（字伯清，1563-1633）、胡震亨（字孝轄，1569-1645）等人為復古派後期重要人物。³⁵本書沿襲陳國球對復古派的分期與成員界定，然認為前期詩論家，除了前七子之外，應將與李夢陽、何景明交往、論詩契合者，如顧璘等人詩論意見納入復古派前期；³⁶中期詩論家除了後七

明清格調詩說的現代研究（1950-1990，臺港部分），氏著：《明代復古派唐詩論研究》，頁321-365。

³³ 侯雅文：《中國文學流派學初論——以常州詞派為例》，第一章〈緒論〉（臺北：大安出版社，2009年），頁1。

³⁴ 侯雅文：《中國文學流派學初論——以常州詞派為例》，第二章〈實構性文學流派構成與變遷理論〉，頁89。

³⁵ 參見陳國球：《明代復古派唐詩論研究》，導論〈明代復古派詩論的意義〉，頁1-21。

³⁶ 復古派前期成員，除前七子之外，筆者參考簡錦松的研究成果，納入與李夢陽、何景明論詩

子，應當再納入與王世貞年紀相近，相互論詩切磋之友人「後五子」、「廣五子」、「續五子」之詩論意見；³⁷後期成員除了胡應麟、許學夷，當再納入與王世貞論詩的後生晚輩「末五子」。³⁸

在明代文學史上，李夢陽、何景明為復古派早期領袖，徐禎卿呼應李夢陽的詩學主張，他們反對明代前期文壇的臺閣體與理學詩人（如陳獻章、莊昶等人），主導弘治末至正德初的二十年間明代詩壇。李攀龍、王世貞則為復古派中期領袖，謝榛受李攀龍邀請加入詩社，他們相繼活躍於嘉靖中以迄萬曆初約四十多年。王世貞卒後，復古派逐漸失去主導明代詩壇的力量，公安派、竟陵派相繼而起，引領晚明文壇。雖然此時復古派失去主導文壇的勢力，但是復古派所提出的文學主張，卻在復古派後期成員胡應麟、許學夷的手中有更為成熟的詩學體系。

以下說明本書主要採用的成員著作與前、中、後期代表成員的自覺繼承關係。學界對於復古派成員的界定不一，一般都以「前七子」、「後七子」來稱呼興起明代文壇上復古運動中人。³⁹所謂「前七子」指李夢陽、何景明、徐禎卿、

意見相合者的名單，根據簡錦松所言：「前揭研究中（指郭紹虞《中國文學批評史》、鈴木虎雄《中國詩論史》、張健《明清文學批評》、龔顯宗《明七子派詩文及其論評之研究》），關於嘉靖中期前復古派之範圍，大多於復古派與前七子間劃一等號，謂復古派即前七子，前七子即復古派也。惟事實上，復古派不同於臺閣體有一定之壇坫，亦不同於蘇州文苑為地域性文壇，吾人自可知之曾持復古派論見者，考察其背景，幾乎盡為弘治六年至正德九年間登科之進士，彼等往往因論見相同，意氣相投，遂結為倡和之友；其後又因各人官況履歷，遷轉無常，而散處各方。是故，復古派之範圍實難盡言，今暫定如下：主持復古派者，初時當為李夢陽與康海，康海一方又有王九思、呂柟、馬理為之友；李夢陽一方則有顧璘、王廷相、邊貢同其趨；崔銑既與呂柟、馬理等為友，遂納交於康海、李夢陽；而徐禎卿、何景明、鄭善夫亦極活躍於倡和場中。以上諸人之籍貫，康海、王九思、呂柟、馬理等為關中人，崔銑、王廷相、何景明為河南人，邊貢為山東人，顧璘、徐禎卿、朱應登、陸深為南直隸人。其中顧、徐為蘇州人。而李夢陽本隴西慶陽人，隨父移居大梁，其後又定居於此，遂兼有關中、河洛之地緣關係，又因顧璘關係，南人多親近夢陽，其年齡又最長，故成為此派領袖。」見氏著：《明代文學批評研究——成化、嘉靖中期篇（1465-1544）》，第四章〈復古派〉，頁186-188。另外，簡錦松指出顧璘在弘治十八年以前，本是提倡六朝體的詩人，此年李夢陽、顧璘會見之後，相當契合，至此顧璘的詩論多與李夢陽相合。見氏著：《李何詩論研究》，第三章〈交游與詩論發展〉第三節〈顧璘等〉（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1980年），頁67-78。

³⁷ 「後五子」為張佳胤、余曰德、張九一、汪道昆、魏裳；「廣五子」為盧柟、歐大任、俞允文、吳維嶽、李先芳；「續五子」為黎民表、石星、王道行、朱多燬、趙用賢。以上稱號出自[明]王世貞：《弇州山人四部稿》，《明代論著叢刊》（臺北：偉文圖書出版社，1976年）。以上成員與王世貞論詩、交往關係參見黃志民：《王世貞研究》第二章〈交遊（上）〉第四節〈詩文之友〉（臺北：國立政治大學中國文學研究所博士論文，1976年），頁147-151。

³⁸ 「末五子」為趙用賢、李維楨、屠隆、魏允中、胡應麟，王世貞言：「余老矣，蝸處一室，不能復出友天下士，而乃有五子者，儼然而以文事交於我，則余有深寄焉，自此余不復操觚管矣。」隱然有意將主持文壇的棒子交與給此五人，期許後輩在詩論、文論上更上一層樓。見[明]王世貞：《弇州續稿》卷3，文津閣《四庫全書》本集部·別集類第1285冊（北京：商務印書館，2006年），頁637下。以上五人與王世貞之交往關係參見黃志民：《王世貞研究》第二章〈交遊（上）〉第四節〈詩文之友〉，頁151-152。

³⁹ 如：郭紹虞《中國文學批評史》第三章「前後七子與其流派」，見氏著：《中國文學批評史》（臺北：文史哲出版社，1988年），頁601-662。敏澤《中國文學理論批評史》以「前後七子及其復古主義運動」一章討論之，見氏著：《中國文學理論批評史》（吉林：吉林教育出版社，1993

邊貢、康海、王九思、王廷相，「後七子」指謝榛、李攀龍、王世貞、宗臣、梁有譽、徐中行、吳國淪。「前七子」成員的名單見於康海〈漢陂先生集序〉，他說：

我明文章之盛，莫極於弘治時，所以復古昔而變流靡者，惟時有六人焉。北郡李獻吉、信陽何仲默、鄆杜王敬夫、儀封王子衡、吳興徐昌穀、濟南邊庭實，金輝玉映，光照宇內，而予亦幸竊附於諸公之間……於是後之君子，言文與詩者，先秦兩漢、漢魏盛唐，彬彬乎域中矣。⁴⁰

他指出李夢陽、何景明等七人在弘治年間改變文壇風尚，興起散文學先秦兩漢，詩學漢魏、盛唐風氣。但是，根據陳國球的想法，當時還有許多不同組合的稱呼，如何景明有〈六子詩〉，唐琦〈升庵長短句序〉中所說的「七子」名單與康海所說的有所出入。⁴¹另外，李夢陽寫給顧璘〈朝正唱和詩跋〉中，指出當時一同共襄復古思潮者亦不只有七人，其言：

詩倡和莫盛於弘治，蓋其時古學漸興，士彬彬乎盛矣，此一運會也。余時承伐郎署，所與倡和則楊州儲靜夫、趙叔鳴、無錫錢世恩、陳嘉言、秦國聲，太原喬希大，宜興杭氏兄弟，柳李貽教、何子元，慈谿楊名父，餘姚王伯安，濟南邊庭實；其後又有丹陽殷文濟，蘇州都玄敬、徐昌穀，信陽何仲默；其在南都則顧華玉、朱升之，其尤也。諸在翰林者，以人眾不敘。

42

李夢陽認為共襄古學者有十八人，而這十八人當中就沒有〈漢陂先生集序〉中所提及的康海、王廷相、王九思三人。是以「前七子」並不能完全代表當時參與復古運動者，參與者遠超過七人，然而也並非每個參與者都在詩論上有明顯主張，實際居於復古運動領導地位者為李夢陽、何景明。是以本書採取以李夢陽、何景明以及徐禎卿作為復古派前期詩論代表，以此三人之詩文集：李夢陽《空同集》、何景明《大復集》、徐禎卿《迪功集》、《迪功外集》、詩話《談藝錄》作為主要研究文獻資料。徐禎卿雖非復古派前期領導人物，但因為他深受李夢陽影響，兩人在論詩上相互切磋的意見，豐富了復古派早期詩論內容，其〈與李獻吉論文書〉云：

年)，頁 793-824。

⁴⁰ [明]康海：《對山集》卷 4，葉慶炳、邵紅編：《明代文學批評資料彙編》（臺北：成文出版社，1979 年），頁 305。

⁴¹ 陳國球：《明代復古派詩論研究》，〈導論：明代復古派詩論的意義〉，頁 10。

⁴² [明]李夢陽：《空同先生集》卷 58（臺北：偉文圖書出版社，1976 年），頁 1671-1672。因景印文淵閣《四庫全書》本之《空同集》，沒收此篇，是以此處用偉文圖書出版社之版本。

僕少喜聲詩，麤通六藝之學，觀時人近世之辭，悉詭於是。唯漢氏不遠逾古，遺風流韻猶未艾，而郊廟閭巷之歌多可誦；僕以為如是猶可不叛於古，乃據其性情之愚，竊比於作者之義。今時人喜趨下，率不信古，與之言不盡解，故久不輸其說，恐為伯牙所笑，乃一日遇足下而獨有取焉，何也？

43

他說自己崇尚漢代古詩、樂府，但是當時人皆不喜學古人，他學習古人作品的想法是在遇到李夢陽之後始得暢談。⁴⁴而且其詩話著作《談藝錄》影響中、後期復古派成員論詩意見，值得重視。

至於「後七子」成員名單，見於《明史·李攀龍傳》：

攀龍之始官刑曹也，與濮州李先芳、臨清謝榛、孝豐吳維岳輩倡詩社。王世貞初釋褐，先芳引入社，遂與攀龍定交。明年，先芳出為外吏。又二年，宗臣、梁有譽入，是為五子。未幾，徐中行、吳國倫亦至，乃改稱七子。諸人多少年，才高氣銳，互相標榜，視當世無人，七才子之名播天下。擯先芳、維岳不與，已而榛亦被擯，攀龍遂為之魁。⁴⁵

後七子領袖是李攀龍，李攀龍死後，王世貞主持文壇二十年。⁴⁶謝榛後來雖被李攀龍擯除於七子之外，但是這些成員當中在詩論上有較深入見解者，則以謝榛、李攀龍、王世貞三人為復古派中期代表。⁴⁷本書以謝榛《四溟詩話》、李攀龍的選本《古今詩刪》與詩文集《滄溟先生集》、王世貞詩話《藝苑卮言》、詩文集《弇州山人四部稿》、《弇州續稿》作為主要研究文獻。

判斷李攀龍、王世貞為復古派中期成員的主要根據，在於他們著作中，有意

⁴³ [明]徐禎卿著，范志新編年校注：《徐禎卿全集編年校注》（北京：人民文學出版社，2009年），頁696-697。

⁴⁴ 王世貞亦記載徐禎卿見到李夢陽後改變其詩學主張，其言：「昌穀少即摛詞，文匠齊梁，詩沿晚季，迨舉進士，見獻吉始大悔改。」見氏著：《藝苑卮言》卷6，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁1045。

⁴⁵ [清]張廷玉等撰，楊家駱主編：《新校本明史并附編六種》，頁7377-7378。

⁴⁶ 《明史·王世貞傳》：「始與李攀龍狎主文盟，李歿，世貞獨操柄二十年，才最高，地望最顯，聲華意氣，籠蓋海內。一時士大夫及山人、詞客、納子、羽流，莫不奔走門下。」見[清]張廷玉等撰，楊家駱主編：《新校本明史并附編六種》，頁7381。

⁴⁷ 參與復古派中期復古思潮者，亦不限於《明史》所記載之人。王世貞提及：「明年為刑部郎，同舍郎吳峻伯、王新甫、袁履善進余於于鱗，……始定交，自是詩知大曆以前，文知西京而上矣。已於鱗所善者布衣謝茂秦來，已同舍郎徐子與、梁公實來，吏部郎宗子相來，休沐則相與揚挖，冀於探作者之微，蓋彬彬稱同調云。而茂秦、公實復又解去，于鱗乃倡為五子詩，用以紀一時交游之誼耳。又明年而余使事竣還北，于鱗守順德出，茂秦登吳明卿，又明年同舍郎余德甫來，又明年戶部郎張肖甫來，吟詠時流布人間，或稱『七子』或『八子』。」見氏著：《藝苑卮言》卷7，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁1068。

識地以繼承復古派早期成員自命，⁴⁸李攀龍〈送王元美序〉云：

以余觀於文章，國朝作者，無慮數十家稱於世。即北地李獻吉輩……及元美見余時，則稱人廣作之中而已心知其為余。稍益近之，即曰：「文章經國大業，不朽盛事。今之作者，論不與李獻吉輩者，知其無能為已。且余（王世貞）結髮而屬辭比事，今乃得一當生（李攀龍），僕願屬前揭旗鼓，必得所欲，與左氏、司馬千載而比肩，生豈有意哉？」⁴⁹

此段中王世貞表達對李夢陽推崇之意，有意與李攀龍兩人聯手主持文壇。王世貞肯定李攀龍能繼李夢陽之後，改變文壇局面，振興李夢陽學古主張，《藝苑卮言》中云：「中興之功，則濟南（李攀龍）為大矣。」⁵⁰而王世貞撰寫詩話《藝苑卮言》亦以承繼徐禎卿《談藝錄》，補其書之不足處而自命，其言：

余讀徐昌穀《談藝錄》，嘗高其持論矣，獨怪不及近體，伏習者之無門也。楊用脩搜遺響，鉤匿跡，以備覽核，如二酉之藏耳。其餘雌黃囊哲，橐鑰後進，均之乎未暇也。手宋人之陳編，輒自引寐。獨嚴氏一書，差不悖旨，然往往近似而為覈，余固少所可。既承乏，東晤于麟濟上，思有所揚扝，成一家言，屬有軍事，未果。……余所以欲為一家言者，以補三氏之未備者而已。⁵¹

其書欲補足徐禎卿《談藝錄》、楊慎《升庵詩話》、嚴羽《滄浪詩話》不足之處，三部書在王世貞看來，以徐禎卿、嚴羽兩人論詩意見較為王世貞肯定，又以徐禎卿意見最為王世貞所推崇，言「高其持論」，可惜《談藝錄》無關於近體詩。

王世貞卒後，復古派失去主持文壇勢力，然在胡應麟詩話《詩藪》中可以看

⁴⁸ 本書判斷能否算入復古派中後期成員的重要條件是：他們對復古派開創者李夢陽有推崇之意，且在自覺繼承前期詩學主張的前提下，對前期者觀念作修正。此看法是受侯雅文〈論明清「格調派」的變遷與終界〉（行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告，2005年）一文啟發。侯雅文提出：「『格調派』的『變遷終界』。……『格調派』作為一個文學群體，相對於整體社會而言，是次團體，因此在發展上，必然得面臨『終界』。因此『變遷終界』乃是本計畫為了解決像『格調派』這類文學流派發展範圍的界定，而提出的創發性觀點，並非套用現成理論而來。對於一個流派而言，自創始領袖之後，當然可以有不同趨向的變遷，但是這諸多變遷仍必須繫屬在共同的文學之『道』下，方可被視為同一流派。換而言之，對於流派某些成員所歧出的趨向而言，該流派創始的文學行為、深層意識以及創始領袖，在變遷的過程中，仍應當居於被尊崇的地位，或至少與變遷後新興的文學行為、深層意識以及領袖居於同等重要的地位，而非完全以新有的取代舊有的。其間那個完全背離、完全取代的臨界線，即是流派的『變遷終界』。」

⁴⁹ [明]李攀龍：《滄溟先生集》卷16（上海：上海古籍出版社，1992年），頁394。

⁵⁰ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷5，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁1023-1024。

⁵¹ [明]王世貞：《藝苑卮言》，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁949。

到他繼承王世貞論詩意見，發展復古派詩學主張，汪道坤為胡應麟撰寫《詩藪·序》云：

明瑞出《詩藪》三編凡若干卷，蓋將軼《談藝》，衍《卮言》。⁵²

指出《詩藪》在論詩意見上與徐禎卿《談藝錄》、王世貞《藝苑卮言》承繼關係。而王世貞讚美《詩藪》：

若所謂《詩藪》者，則不啻遷史之上下千載，而周密無漏勝之；其刻精則董狐氏、韓非子也。吾長於元瑞二紀餘，姑為傳以慰之。且謂元瑞：子後當竟傳我。⁵³

王世貞肯定胡應麟論詩意見，期望胡應麟以後為他寫傳記，可見兩人論學、交往上情誼深厚。此外，胡應麟亦肯定李夢陽在明代詩壇之地位，其云：

李獻吉詩文山斗一代，其手闢秦、漢、盛唐之派，可謂達磨西來，獨闢禪教；又如曹溪卓錫，萬眾歸依。⁵⁴

推崇李夢陽創作上的成就，他又肯定王世貞、李攀龍繼承李夢陽、何景明之志，學古有成，其言：

自北地(李夢陽)宗師老杜，信陽(何景明)和之，海岱名流，馳赴雲合。……建安、開、寶之調，不絕如線。王(王世貞)、李(李攀龍)再興，擴而大之，一時諸子，天才競爽，近體之工，欲無前古，盛矣。⁵⁵

從李夢陽、何景明到王世貞、李攀龍之間的承繼關係在此被胡應麟點出。

繼胡應麟之後，有意識承繼王世貞、胡應麟，將復古派詩學主張發揮更為系統化者則為許學夷，其《詩源辯體》云：

滄浪(嚴羽)號為卓識，而其說渾淪，至元美(王世貞)始為詳悉。逮乎元瑞(胡應麟)，則發竅中竅，十得其七。既元瑞而起者，合古今而一貫之，當必有在也。⁵⁶

⁵² [明]胡應麟：《詩藪》，頁 1。

⁵³ [明]胡應麟：《詩藪》，頁 7。

⁵⁴ [明]胡應麟：《詩藪》續編卷 1，頁 346。

⁵⁵ [明]胡應麟：《詩藪》續編卷 2，頁 351。

⁵⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 35，頁 348。

他視嚴羽《滄浪詩話》到王世貞《藝苑卮言》再到胡應麟《詩藪》，爲一連貫、愈來愈完整詩論發展過程，⁵⁷而他有意識繼胡應麟之後撰作詩話，將詩論發展更爲完整。是以本書以胡應麟與許學夷作爲復古派後期代表，以胡應麟《詩藪》、許學夷《詩源辯體》作爲主要研究資料。

除了上述資料，復古派其他成員論及漢魏六朝詩之處亦在筆者的討論範圍內。在版本的使用上，筆者以《明詩話全編》作爲初步檢索的版本，然因《明詩話全編》並未將全部的復古派成員名單皆納入其收錄範圍，⁵⁸加上被收入之成員的論詩資料亦不完整，是以筆者在《明詩話全編》的基礎上，復查閱各成員的全集校點本、文津閣《四庫全書》本、景印文淵閣《四庫全書》本與臺北偉文圖書出版社出版的《明代論著叢刊》本，以求資料掌握的完整性。

第三節 歷來研究成果概述

本書探討復古派如何從詩體論、時期風格論、作家論三方面課題，評論漢魏六朝詩。由於學界研究明代復古派的研究成果已相當可觀，須先對學術研究成果作一概述，才能呈現本研究之新意。以下分成五類，概述歷來復古派相關之研究成果，並對其中涉及復古派對漢魏六朝詩評論之部分多作說明。

一、復古派形成的歷史背景、交往情形

廖可斌《明代文學復古運動研究》⁵⁹、龔顯宗《明七子派詩文及其論評之研究》⁶⁰對復古派形成的歷史背景、復古派成員之間的交往情形、承繼、影響關係作了探討，這些研究成果提供本書理解復古派形成之背景。廖可斌《明代文學復古運動研究》一書出發觀點是欲探討明代復古派何以能影響明代詩壇大半時期，

⁵⁷ 在復古派早期成員李夢陽論詩意見中，未見到對宋代嚴羽《滄浪詩話》之推崇，但是到復古派中期王世貞《藝苑卮言》中即可以見到對嚴羽的推崇，見氏著：《藝苑卮言》，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 949。

⁵⁸ 吳文治主編：《明詩話全編》（南京：鳳凰出版社，2006 年）。《明詩話全編》中未收錄的復古派成員資料有：前期之呂柟、馬理；中期之梁有譽、余曰德、張九一、汪道昆、魏裳、歐大任、俞允文、吳維嶽、黎民表、石星、王道行、朱多燧、趙用賢；後期之李維楨、魏允中。

⁵⁹ 廖可斌：《明代文學復古運動研究》（北京：商務印書館，2008 年）。此書以作者所著的《復古派與明代文學思潮》（臺北：文津出版社，1994 年）爲藍本，略加整理、剪裁而成。

⁶⁰ 龔顯宗：《明七子派詩文及其論評之研究》（臺北：花木蘭文化出版社，2007 年）。此書是根據作者博士論文《明七子派詩文及其論評之研究》（臺北：國立師範大學中國文學研究所博士，1979 年）修改而成。

釐清復古派運動中成員與其他文學派別之間的關係。他將興起明代復古運動者分為三個時期，考察三個時期興起的歷史條件與發展過程，並追溯復古運動的濫觴。將李東陽為首的茶陵派視為復古運動之濫觴，以李夢陽、何景明等前七子為第一個時期復古運動，以李攀龍、謝榛、王世貞等後七子為第二個時期復古運動，以復社、幾社為復古運動第三個時期。龔顯宗《明七子派詩文及其論評之研究》同樣以前七子為興起明代復古運動者，指稱前七子為「七子派」，以年表呈現前七子交往情形，追溯「七子派」興起之歷史背景，並考察受前七子影響之後七子、後五子、廣五子等人之生平、傳記。兩部書對於明代文壇上興起復古運動者為前七子，復古運動中期者為後七子之認知大致相同，但是對於後七子之後繼者的認知則有差別。此兩部書提供筆者理解明代文壇的發展樣貌，以及復古者之生平、所處環境。

二、復古派詩論之研究成果

學界對復古派詩學理論的研究成果頗豐，包括他們的創作論、學習論、詩歌原理論（詩是如何構成）、詩的功能與效用皆已論及。此部分的研究成果，在專書部分以廖可斌《明代文學復古運動研究》、龔顯宗《明七子派詩文及其論評之研究》、簡錦松《明代文學批評研究——成化、嘉靖中期篇（1465-1544）》⁶¹作為代表。

廖可斌《明代文學復古運動研究》探討復古運動三個時期的文學理論，指出第一個時期前七子的理論共同特色為：強調詩歌的情感特徵、重格調、提倡學古。第二時期後七子的理論則發展出：詩歌體裁論、詩歌發展史論、創作論。第三時期以陳子龍為首，其理論特色為：繼承前後七子重視學古的主張、重雅正、重情采和體裁法度。

龔顯宗《明七子派詩文及其論評之研究》一書按明代文壇各時期的發展狀況，分為前七子、後七子、後七子之羽翼三個時期，分別探討三個時期中，個別成員的詩學主張，最後歸納、探討前七子派、後七子派詩文論之共同特色與差異。他指出前、後七子派詩文論之相同點，如：一、文遵秦漢，五言古崇漢魏，七言古及近體尚盛唐。二、以李、杜為極致，言杜多於李。三、詩以抒情言志。四、為詩作文必須師古，唯末後宜自成一派。五、古體與律詩作法不同。前、後七子

⁶¹ 簡錦松《明代文學批評研究——成化、嘉靖中期篇（1465-1544）》（臺北：臺灣學生書局，1989年）。此書是根據作者博士論文《明代中期文壇研究：成化至嘉靖中期（1465-1544）》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，1987年）出版。

派詩文論之歧異處，如：前七子派舉其原則，言其大者，後七子派則於原則之外，大小畢言，論修辭、體裁、評鑑皆較前七子派寬闊而深入，復能舉實例以證之。

廖可斌《明代文學復古運動研究》的作法是從宏觀的角度探討復古運動三個時期的文學主張，找出各個時期的共同特色。龔顯宗《明七子派詩文及其論評之研究》則是由細微處入手，先是分別逐一探討各個成員的詩學主張，其次比較、歸納出前七子的詩學異同，最後再比較前七子與後七子的詩學異同，由細微處的觀察提升到宏觀層面的探討。廖可斌的作法能給讀者快速掌握各時期的特色，而龔顯宗的作法則能補足廖可斌無法呈現各成員之間主張上的細膩差別。這兩部書皆有助於筆者理解復古派詩學主張，尤其是兩部書中論及復古派重視體裁，對漢魏五言古詩的推崇，這對於本書第二章處理復古派「詩體論」與第三章「時期風格論」皆有幫助。

簡錦松《明代文學批評研究——成化、嘉靖中期篇（1465-1544）》一書，此書與前兩部書最大不同在於，廖、龔之書著重於復古派此一文學流派在整個明代歷時的發展情形，而簡錦松則是將焦點放在明代成化至嘉靖中期，考察此一時期出現的各種文人集團之文學特色。簡錦松的視角是從整體性與流動性結構觀點，注意文壇與社會制度、文化間之互動關係，討論明代成化至嘉靖中期文學批評之形成、現象與變化，指出此時期文學活動由臺閣、蘇州、復古派三大文人集團主導。此書不只是探討復古派之文學主張，而能留心於復古派文人與其他集團之間的關係，從社會制度層面指出此三大集團形成的原因。

簡錦松所得出的復古派詩學主張與龔顯宗、廖可斌有別，是因為他討論的復古派是成化至嘉靖中期以前，指稱的復古派成員不包括嘉靖中期李攀龍、王世貞等後七子，而以前七子為主。他從詩集結構層面討論復古派與臺閣、蘇州派之間的異同。指出復古派推崇《詩經》、漢魏晉、杜甫、盛唐，反應在創作上為創作《詩經》體之四言詩、漢魏晉體之五古與古樂府、五言律詩創作量最高。其次，指出復古派由辨識體裁高下入手，於實際創作中，力持以最高典範作品為學習對象，最後針對復古派言「法」、「格調」、學習論等主張作探討。簡錦松指出復古派在創作、體裁方面的評論，對於本書處理復古派論漢魏六朝體裁極有幫助。

除了上述三部專書對於復古派之詩學主張有詳細的討論，在通論性之中國文學史、中國文學批評史書中亦論及復古派之詩學主張，普遍提及他們因創作上的需要而學習前人作品。通論性的文學史與批評史著作為了提供讀者對復古派詩論家的詩學主張有一基礎認識，往往會先從《明史·李夢陽傳》、《明史·李攀龍傳》、《四庫全書總目提要》等官方書集中拈出「文必秦漢，詩必盛唐」此一最為人所周知的復古派文學主張，再就這一聲名響亮卻流於簡略的片面式標語，補充復古

派在學習論上之意見。如：劉大杰《中國文學發展史》中即先概括性地為復古派早期成員李夢陽、何景明的詩學主張下此一標語，進而解釋李、何「文章是以秦漢為準則，古詩擬則漢、魏，近體擬盛唐。」⁶²對於明代復古派中期成員李攀龍、王世貞的詩學主張則認為大抵與李、何相同。⁶³葉慶炳《中國文學史》則指出「文自西京，詩自天寶而下，俱無足觀。」代表復古派對詩文之共同見解。⁶⁴郭紹虞《中國文學批評史》同樣認為「文必秦漢，詩必盛唐」點出李夢陽論文宗旨，⁶⁵進一步從李夢陽的文集中解釋他「並不專主盛唐，他只是受滄浪所謂第一義的影響，而於各種體製之中，都擇其高格以為標的而已。古體宗漢魏，近體宗盛唐，而七古則兼及初唐。這是他的詩學宗主。」⁶⁶又如張少康《中國文學理論批評史》指出復古派「他們文學思想的核心是強調復古」，認為《明史·李夢陽傳》言李夢陽「詩必盛唐」是就其詩學思想傾向而言的，李夢陽會根據體製差異而學不同對象，如古體詩學漢魏，近體學習盛唐。⁶⁷

這些通論性之文學史、批評史中提及復古派認為不同體裁的學習典範有別，這一觀點對於本書處理復古派評論漢魏六朝之體裁有助益，然因其視角仍放在復古派的學習論，對於復古派從審美、鑒賞角度評論漢魏六朝詩著墨較少。

三、復古派個別成員之詩論研究成果

上述提及的研究專書，是站在將復古派視為一文學流派的立場上，探討復古派詩學之特色。以復古派個別成員之詩論為研究重心，學界亦累積不少成果。

以下按照本書所界定的復古派成員代表人物，列舉學界研究成果：

人名	研究成果
李夢陽	簡錦松：《李何詩論研究》 ⁶⁸ 侯雅文：《李夢陽的詩學與和同文化思想》 ⁶⁹
何景明	簡錦松：《李何詩論研究》
徐禎卿	陳錦盛：《徐禎卿之詩論研究》 ⁷⁰

⁶² 劉大杰：《中國文學發展史》（香港：三聯書店有限公司，2001年），頁900。

⁶³ 劉大杰：《中國文學發展史》，頁907。

⁶⁴ 葉慶炳：《中國文學史》（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁263。

⁶⁵ 郭紹虞：《中國文學批評史》（臺北：文史哲出版社，1988年），頁611。

⁶⁶ 郭紹虞：《中國文學批評史》（臺北：文史哲出版社，1988年），頁612。

⁶⁷ 張少康：《中國文學理論批評史》下冊（北京：北京大學出版社，2005年），頁137-138。

⁶⁸ 簡錦松：《李何詩論研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1980年）。

⁶⁹ 侯雅文：《李夢陽的詩學與和同文化思想》（臺北：大安出版社，2009年）。

謝榛	龔顯宗：《謝茂秦之生平及其文學觀》 ⁷¹ 林立中：《謝榛《四溟詩話》批評論研究》 ⁷²
李攀龍	許建崑：《李攀龍文學研究》 ⁷³ 蔣鵬舉：《復古與求真：李攀龍研究》 ⁷⁴
王世貞	黃志民：《王世貞研究》 ⁷⁵ 林均雨：《王世貞詩文論研究》 ⁷⁶ 鄭利華：《王世貞研究》 ⁷⁷
胡應麟	陳國球：《胡應麟詩論研究》 ⁷⁸
許學夷	謝明陽：《許學夷《詩源辨體》研究》 ⁷⁹

上述研究成果是將焦點鎖定在復古派成員中一、二人，不特別強調他們身為「復古派成員」之身份，直接梳理這些人的詩學觀。此研究方式，可以更詳盡完整呈現復古派個別成員之詩學主張，釐清將這些成員視為復古派之一分子而忽略、無法呈現之詩學特色。這些研究成果可以幫助本書詮釋復古派成員如何評論漢魏六朝詩時，有更精確的掌握。以侯雅文《李夢陽的詩學與和同文化思想》為例，作者從「文化」的視域詮釋李夢陽之詩學觀，指出李夢陽詩學所繼承的「和」、「同」文化思想，提出李夢陽論詩知本質、功能、效用、創作理論與「和」、「同」文化思想之關係，以及李夢陽評點《孟浩然詩集》之意義與「和文化」之關係。這些意見促使本書重新思考、理解李夢陽推崇漢魏詩之意義。

再者，選定某一成員進行個別研究，能更詳盡指出此成員在學習前人作品上的主張。以簡錦松《李何詩論研究》為例，此書其中一節為「宗主論」，作者說明復古派對各詩歌體裁的創作，有強烈取法正宗標準的意味，進而討論李夢陽、何景明在這樣的觀念下對歷代詩所作的取捨、評價，指出李夢陽、何景明在古詩上強調以漢魏詩為正宗，近體詩、歌行以盛唐為正宗。⁸⁰又如：陳錦盛《徐禎卿

⁷⁰ 陳錦盛：《徐禎卿之詩論研究》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1991年）。

⁷¹ 龔顯宗：《謝茂秦之生平及其文學觀》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1973年）。

⁷² 林立中：《謝榛《四溟詩話》批評論研究》（臺北：國立高雄師範大學國文研究所碩士論文，2004年）。

⁷³ 許建崑：《李攀龍文學研究》（臺北：文史哲出版社，1987年）。

⁷⁴ 蔣鵬舉：《復古與求真：李攀龍研究》（臺北：中國社會科學出版社，2008年）。

⁷⁵ 黃志民：《王世貞研究》（臺北：國立政治大學中國文學研究所博士論文，1976年）。

⁷⁶ 林均雨：《王世貞詩文論研究》（臺北：國立政治大學中國中國文學研究所碩士論文，1989年）。

⁷⁷ 鄭利華：《王世貞研究》（上海：學林出版社，2002年）。

⁷⁸ 陳國球：《胡應麟詩論研究》（臺北：華風書局有限公司，1986年）。

⁷⁹ 謝明陽：《許學夷《詩源辨體》研究》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1996年）。

⁸⁰ 簡錦松：《李何詩論研究》，頁131-149。

之詩論研究》，作者指出徐禎卿在學習前人作品上受李夢陽影響，帶有「古優於今」的態度，以及「取法乎上」的目的，是以認為東漢五言古詩不如西漢樂府詩，魏五言古詩又不如東漢古詩。⁸¹這些研究復古派中一成員詩學主張的成果，若有涉及這些成員對漢魏六朝詩風格、文學史地位評價的部分，本書皆會參考之。又如：龔顯宗《謝茂秦之生平及其文學觀》一書，分別從詩理、詩法、體裁、批評、評詩處理謝榛的文學觀，其中第六章探討謝榛對歷代詩歌、作家的批評涉及謝榛對漢魏六朝作品、作家的評論，這一部分的意見對於本書處理復古派對漢魏六朝的詩歌風格論、作家論有一定的幫助。

四、復古派「唐詩學」研究成果

採取從「唐詩學」觀點探討復古派對唐詩的評論，⁸²此處可以陳國球《明代復古派唐詩論研究》、查清華《明代唐詩接受史》、⁸³孫春青《明代唐詩學》⁸⁴作為代表。所謂「唐詩學」指對唐詩的研究，舉凡讀者對於唐詩作者生平、思想的考究、作品賞析與評價，以及唐詩選本的編著、唐詩版本的考訂皆是「唐詩學」的討論範圍。明代人對唐詩的研究、認識、評價，即是「明代唐詩學」，復古派對唐詩的評價、認識即可以算入「明代唐詩學」範疇內。

陳國球《明代復古派唐詩論研究》一書的出發點是思考復古派如何閱讀唐詩，或者說唐詩在明代被接受、承納的過程。此書中第二章〈明代復古派論唐代七言律詩〉、第三章〈李攀龍「唐無五言古詩而有其古詩」說的意義〉選取七言律詩、五言古詩兩種體裁，探討此兩種體裁之唐詩在復古派詩論中的看法，其中對五言古詩的討論部分，指出漢魏五言古詩在復古派心中位置極為崇高，此一觀點有助於本書的研究。查清華《明代唐詩接受史》探討明代對唐詩的研究、接受情形，其中有不少篇幅是討論復古派對唐詩的接受情形。孫春青《明代唐詩學》觸及李攀龍《唐詩選》對唐詩韻調、氣格的把握，以及許學夷《詩源辯體》中的唐詩學觀，這部分的意見對於本書探討復古派論漢魏六朝詩，皆可以作為參照、對應。

⁸¹ 陳錦盛：《徐禎卿之詩論研究》，頁 126。

⁸² 以其他議題切入討論復古派詩論之研究成果，還有鄧新躍：《明代前中期詩學辯體理論研究》（上海：上海古籍出版社，2007 年）從「辨體」視角切入論明代文學批評；陳成文：《明代復古派與公安派詩史觀之比較》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1993 年）論復古派、公安派之「詩史觀」。

⁸³ 查清華：《明代唐詩接受史》（上海：上海古籍出版社，2006 年）。

⁸⁴ 孫春青《明代唐詩學》（上海：上海古籍出版社，2006 年）。

五、明代漢魏六朝詩之接受研究成果

以漢魏六朝作家為研究對象的研究成果，部分會處理漢魏六朝作家從唐代至清代的接受情形，當中觸及明代復古派對漢魏六朝作家批評的材料對於本書的研究有幫助。

王文進〈陶謝並稱對其文學範型流變的影響——兼論陶謝「田園」、「山水」詩類空間書寫的區別〉⁸⁵一文認為明清以降，陶淵明、謝靈運之文學形象區分愈趨明顯，往往能有較持平之觀點，如：許學夷《詩源辯體》對陶謝二人的詩風只是以自然與雕刻兩種文學質性區別之，並無對二者有高下之分判。王文進此篇文章的重心在於反省古人以詩人兩兩並稱的評論方式，往往容易使得詩人的獨特藝術風貌失真，以此考察歷代對陶謝詩並提的評價流變，因跨越時代範圍較廣，對於明代復古派如何評論陶謝詩之處，僅觸及許學夷一人，稍有不足，且王文進對許學夷評陶謝詩之觀點是否恰當，仍值得進一步思考。

王鵬廷《建安七子研究》一書附錄〈建安七子研究史略述〉，⁸⁶視元明清為對建安七子研究的深化期，提及復古派對建安七子之評價。俞士玲《西晉文學考論》⁸⁷在討論陸機文學史地位變化之時，亦稍微提到徐禎卿、謝榛對陸機之評價，關於復古派對陸機或建安七子詩歌之評論的部分，仍有進一步值得探究的空間。

王運熙〈讀漢樂府相和、雜曲記〉⁸⁸一文中論及漢樂府相和、雜曲評價的歷史變遷，指出南朝選家蕭統、批評家劉勰、鍾嶸對相和、雜曲的評價不高，到了明代評價有了改變，漢樂府相和、雜曲，備受文人推崇。他指出因為審美標準的改變以及明代戲曲、小說等長篇敘事文學發達，明代復古派重視漢樂府相和、雜曲與樂府長篇，昔日南朝文人認為俚俗不雅的漢樂府相和、雜曲，在明代文人看來，卻是「質而不俚」的佳作。王運熙意見給予本書很多啟發，然復古派不只是注意漢樂府中的相和、雜曲作品，也關注漢樂府中的郊廟歌辭、鼓吹曲辭，若將復古派對這兩類樂府和其他類別樂府的評價合起來看，當可更完整呈現復古派對漢樂府之看法。

上述研究成果提供本書理解漢魏六朝作家在歷代的評價，然因為他們的重心放在歷代對個別作家之接受情形，並非專門針探明代復古派論漢魏六朝詩之作家，是以對於復古派如何評論漢魏六朝作家的觀點仍不夠完整，仍有進一步處理的空間。另外，學界中單獨研究復古派一成員對漢魏六朝一作家批評之成果，可

⁸⁵ 王文進：《南朝山水與長城想像》（臺北：里仁書局，2008年），頁37-88。

⁸⁶ 王鵬廷：《建安七子研究》（北京：北京大學出版社，2004年），頁330-335。

⁸⁷ 俞士玲《西晉文學考論》（南京：南京大學出版社，2008年），頁320-321。

⁸⁸ 王運熙：《樂府詩述論》（上海：上海古籍出版社，2006年），頁420-425。

以謝明陽：〈《詩源辯體》論陶詩〉⁸⁹為代表。此篇論文按照復古派後期成員許學夷《詩源辯體》一書的詩學體系，分別從「鑒賞」、「詩史」、「辯體」、「創作」四個角度，考察許學夷如何評論陶詩。該文處理許學夷論陶詩之意見，對於本書探討復古派如何評論漢魏六朝作家有很大參考價值。

全面探討明代對漢魏六朝詩接受情形之研究成果，以筆者所見目前有陳斌《明代中古詩歌接受與批評研究》⁹⁰、鄭婷尹《明代中古詩歌批評析論》⁹¹二書。先看《明代中古詩歌接受與批評研究》一書，此書所言「中古」概念指漢、魏、晉、南北朝或漢、魏、六朝。該書第一章〈明七子與「古體宗漢魏」〉以及第三章〈辨體與中古詩歌史批評與建構〉討論明代批評家對中古詩歌接受情形與本書的研究極有關係，然而本書的切入角度與關懷議題與陳斌並不盡相同。

此書第一章〈明七子與「古體宗漢魏」〉關心的問題是：一、復古派對漢魏詩歌的接受與明代當時的歷史情境、時代思潮、詩學語境有何關聯？二、前七子漢魏詩歌觀的實質內涵為何？三、復古派對漢魏詩之推崇，與其擬作之關係為何？陳斌的研究成果，對於本書理解復古派推崇漢魏詩之歷史情境有助益。但本書與陳斌切入角度有別，乃著重於復古派對漢魏六朝詩之實際理解情形，如：復古派對漢魏詩風格的理解、對漢魏時期各體裁風格的掌握，透過探討他們對漢魏六朝詩之批評，也才能更深入理解他們何以提倡漢魏詩之原因。

此書第三章〈辨體與中古詩歌史批評與建構〉以「辨體」的觀念探討明代中古「辨體」批評的三個階段。陳斌沒有對「辨體」的內涵以自己的話作一明確定義，而是引用嚴羽《滄浪詩話·詩體》一篇解釋「辨體」的內涵。他認為根據嚴羽《滄浪詩話》，「辨體」包涵辨別不同時代、不同詩人的風格，及判斷不時代、作家作品優劣高下，綜述詩歌史發展，比較的作家風格、流派、文體演變的。明代「辨體」的三個階段為前期是古、律體之辨，以及五言古詩典範、漢魏六朝詩源流盛衰之概述，此期以宋濂、周敘、吳納、李東陽為代表。到中期，辨體與明法度變得更為密切，時代、家數之辨中兼及品第傾向，此期以七子派徐禎卿、謝榛、王世貞為代表。到第三期是全面總結前人辨體成果，完善別源流、審體製、定正變的理論體系，此期以胡應麟、許學夷為代表。由於陳斌的研究重點放在呈現不同時期的明代文學批評家以「辨體」論中古詩歌的面向，而「辨體」在陳斌的理解中，包涵時期風格論、作家風格論、詩史論、體裁論等各種內涵，以一章的篇幅要呈現這麼多課題，實難以完整呈現各種課題在明代文學批評中的發展情

⁸⁹ 謝明陽：〈《詩源辯體》論陶詩〉，《中國文學研究所》第13期（臺灣大學中國文學研究所，1999年5月），頁141-170。

⁹⁰ 陳斌：《明代中古詩歌接受與批評研究》（上海：上海三聯書店，2009年）。

⁹¹ 鄭婷尹：《明代中古詩歌批評析論》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2011年）。

形。

本書關注的課題與陳斌此章內容有相同之處，此相同之處為皆要處理明代復古派對漢魏六朝詩歌的批評。然而本書的論述方式與陳斌有別，不同之處在於本書採取將體裁論、時期風格論、作家論此三個課題各設為一章，分別獨立處理，而非如陳斌將全部課題放在同一章中處理。陳斌的處理方式所強調的成果是明代不同時期批評家對中古詩歌各種批評課題的開發，而本書的處理方式強調的重點是呈現復古派從各個課題評論漢魏六朝文學的全貌，如：從體裁區分的角度看漢魏六朝詩，有哪些體裁？各體裁的典範作品為何？另外，從時期風格的角度來看漢魏六朝詩，可以分為哪些時期？各時期的風格為何？再者，從作家的角度看復古派對漢魏六朝作家的評論，各個作家在文學史上的重要性為何？

鄭婷尹《明代中古詩歌批評研究》一書以「詩教傳統的延續與轉換」、「抒情的重視及其傾向的轉換」、「審美重心的轉變」為研究之三大主題，並採取與明代以前詩評對照的方式，透過詩評「流變」的考察，突顯明人評論的特殊性。⁹²鄭婷尹《明代中古詩歌批評研究》一書以明代之前到整個明代為研究對象，其範圍大於筆者之研究，是以本書在論述的相關問題時會參考該書的研究成果。在進行步驟上，此書以若干中古詩人和三個批評範疇作交叉觀察，於各個主題下以個別詩人為單位論述，輔以詩評家之說，以呈現詩學批評之流變，而此一面貌又共同證成詩教、抒情、詩歌審美三大批評主題。⁹³筆者的研究與此書之研究重心有相近之處，同樣聚焦於明代對中古詩歌之批評，然在研究對象與研究主題上則有別於該書。本書在研究對象上聚焦於明代復古派，以「體裁」、「時期風格」、「作家」三項主題，呈現復古派評論漢魏六朝詩的面貌，關注主題不同所呈現之研究成果有別。

六、小結

綜合上述五種面向的研究成果，可以發現在前三個面向中，學界已累積相當豐富的研究成果，無論是將復古派視為一個文學流派，考察此一派別的詩學理論，或是針對復古派個別成員的詩學主張作細微縝密的分析，皆有相當豐碩的成績。此外，學界研究復古派如何評論唐詩的也累積不少成果。相較之下，學界對復古派如何論漢魏六朝詩此一面向的研究成果明顯較少，多數的研究成果是因為要專門研究漢魏六朝中某一作家作品，而提及復古派對此作家的評論，是以仍有

⁹² 鄭婷尹：《明代中古詩歌批評析論》，頁 22。

⁹³ 鄭婷尹：《明代中古詩歌批評析論》，頁 27。

值得研究處理的空間。

第四節 研究方法

本書處理復古派論漢魏六朝詩的方式，旨在呈現復古派認識的整體漢魏六朝詩樣貌。韋勒克、沃倫《文學理論》將文學研究分為三個範疇：文學理論、文學批評、文學史。韋氏說明此三個範疇彼此是互相滲透作用的，任何一個範疇都不能忽略其他兩個範疇，其言：

在我們的『適當的研究中』，文學的理論、批評和歷史三者之間的區別，顯然是最重要的。首先，在文學作為一種同一時代的體系，和文學主要被認為是一聯串按年代排列的作品，以及文學作為歷史進展過程中的必要部分的這些不同看法之間有著一種區別。然後，在研究文學的原理及標準和研究具體文藝作品——無論我們是個別研究抑是按年代系統研究——二者之間有著更進一步的區別；要強調這些區別，我們最好是把文學的原理、類別、標準等等的研究稱之為「文學理論」；而把具體的文藝作品的研究稱之為「文學批評」或者叫做「文學史」。……這些區別都是相當明顯而且普遍地被人們所接受，但不太為大家所了解的是這些方法不能單獨使用，它們彼此密切關聯以致於沒有批評或歷史的文學理論，或沒有理論和歷史的批評，或沒有理論和批評的歷史，都成了不可思議的事。很顯然地，文學理論除了以研究實際作品為基礎之外是不可能的。標準、類別，以及方法都不是徒然達成的。相反地，任何沒有一些問題，沒有某種系統的觀念；沒有參考依據或某些概括結論的批評或歷史，也同樣是不可能的。⁹⁴

以韋勒克對「文學理論」、「文學批評」、「文學史」的定義劃分復古派的詩論，本研究的重心是放在復古派的「文學批評」、「文學史」兩個範疇上面，再以復古派的「文學理論」作為輔助支撐——亦即以復古派對漢魏六朝詩的批評作為探討重心，而復古派對詩歌的本質、功能、效用等意見則作為輔助說明。此研究方法有別於上一節中歷來研究成果回顧二、三類以復古派的「文學理論」為研究重心，其次論及復古派「文學批評」的研究方法。本書所採取的研究方式，是有鑑於當

⁹⁴ [美]韋勒克 (Rene Wellek)、沃倫 (Austin Warren) 著，王夢鷗、許國衡譯：《文學理論》第四章〈文學的理論、批評、和歷史〉(臺北：志文出版社，1987年)，頁 60-61。

我們以復古派的「文學理論」為首要處理重心時，往往難以突顯復古派對「具體的文藝作品的批評」意見。以龔顯宗《明七子派詩文及其論評之研究》為例，該書分別探討復古派成員的詩學理論，如：詩的本質、功能、效用，並論及詩歌創作論、學習論。龔氏的研究成果為筆者理解復古派的詩學理論提供了基礎，然而這樣的研究方式僅在探討復古派的學習論時略為觸及其對「具體的文藝作品的批評」，無法完整呈現復古派對漢魏六朝詩批評的樣貌；再者，個別逐一討論復古派成員詩論的研究方式，亦無法突顯復古派成員對同一「具體的文藝作品」展開批評、對話的情形。

另外，劉若愚《中國文學理論》將文學研究分成兩大類：第一類為文學的研究，此類下可分為：A.文學史。B.文學批評，包涵：1.理論批評 (Theoretical criticism)，可再分為：a.文學本論 (Theories of literature)、 b.文學分論 (Literary theories)⁹⁵；2.實際批評 (Practical criticism)，可再分為：a.詮釋 (Interpretation) 與 b.評價 (Evaluation)。第二類為文學批評的研究，此類下可分為 A.文學批評史。B.批評的批評，包涵：1.批評的理論批評 (Theoretical criticism of criticism)；2.批評的實際批評 (Practical criticism of criticism)。⁹⁶依照上述分類，復古派本身對詩歌的各種研究可歸在第一大類中，他們對詩歌的評論可分為「文學史(一A)」、「理論批評(一B1)」與「實際批評(一B2)」⁹⁷三方面，三方面互相關聯，復古派對詩歌性質、功用的看法影響其對具體作品的詮釋與評價，而他們對具體作品的詮釋、評價也同樣影響他們對形式、類別、技巧的看法，並構成其對文學史的認識。學界研究復古派詩論的成果，多集中在復古派的「理論批評」上，可歸納在「批評的批評二B」類中，以「理論批評」為焦點而旁及復古派「實際批評」。本書則聚焦於復古派對漢魏六朝詩之「實際批評」，進而結合復古派的「理論批評」以輔助說明復古派漢魏六朝詩論。

因此，本書不採用專家方式依序討論復古派成員之看法，而是以專題方式探討復古派評論漢魏六朝詩的情形，同時依照復古派前、中、後三期呈現他們對漢魏六朝詩批評之異同。這樣的研究方式，較能呈現此復古派成員之間，就漢魏六朝文學批評中同一議題對話、討論的意義。

在議題上，分別從詩歌體裁、時期風格、作家論三方面討論復古派對漢魏六朝詩的批評，此三項議題分別落實到論文第二、第三、第四章的「體裁論」、「時

⁹⁵ 「文學本論」關乎「文學的基本性質與功用」，「文學分論」關乎「形式、類別、技巧」；前者是屬於本體論的 (ontological)，另一是屬於現象論的 (phenomenological) 或者方法論的 (methodological)。見[美]劉若愚著，杜國清譯：《中國文學理論》，頁 1。

⁹⁶ [美]劉若愚著，杜國清譯：《中國文學理論》(臺北：聯經出版事業公司，2001年)，頁 2-3。

⁹⁷ 「實際批評」指詩論家對具體作品的分析、批評與評價。

期風格論」、「作家論」章節架構中。「體裁論」探討復古派對詩歌各體裁的分辨與各體裁典範作品的辨認、學習；「時期風格論」探討復古派對漢魏六朝詩的分期與各時期風格的樣貌；「作家論」處理復古派對作家的人格形象、風格與文學史地位判斷。

選擇此三項議題最重要的考量是透過此三項議題，以完整呈現復古派對漢魏六朝文學的認識，指出復古派對漢魏六朝詩的關注所在。首先，因為體裁、風格、作家三者並非各自獨立、毫無關聯的個體存在，體裁最基本的定義是將詩歌作品依照字句、篇幅、語言形式所作的區分，而風格則是作品藉由藝術化的語言符號，所呈現出的風貌。由於風格的呈現有賴於作品形式，而體裁屬於作品形式之中一項要素，故體裁與風格無法截然二分，而風格的展現有賴於作家的才性，是以體裁、風格、作家三者互有關聯。

其次，「從實際創作的角度來看，是一個作家秉其先天及後天的『才、氣、學、習』，然後觸物起情、緣事而發地積蘊了創作的內在動能，繼而選定某種相應、契合的體裁，藉由藝術化的語言符號，創作出作品，並透過作品展現其藝術風貌。」⁹⁸復古派成員即認為創作是作者情感與體裁規範兩方面的配合而成，如早期成員徐禎卿言：

詩家名號，區別種種。原其大義，固自同歸。歌聲雜而無方，行體疏而不滯，吟以呻其鬱，曲以導其微，引以抽其臆，詩以言其情，故名因昭象。合是而觀，則情之體備矣。夫情既異其形，故辭當因其勢。譬如寫物繪色，倩盼各以其狀；隨規逐矩，圓方巧獲其則。此乃因情立格，持守圍環之大略也。若夫神工哲匠，顛倒經樞。思若連絲，應之杼軸；文如鑄冶，逐手而遷；從衡參互，恆度自若。此心之伏機，不可強能也。⁹⁹

此段描述情感與各種體裁之間的關係，「夫情既異其形，故辭當因其勢。……此乃因情立格，持守圍環之大略也」，「勢」指風格，「格」指由體裁展現的體制，他認為表達之情感不同，當依照不同體制以呈現不同風格，此即《文心雕龍·定勢》：「因情立體，即體成勢」¹⁰⁰。中期成員王世貞亦論及情感與體式規範之關係，其言：

⁹⁸ 此段為論文研究計畫審查者給予筆者的寶貴意見，筆者不敢掠美，特此標示。

⁹⁹ [明]徐禎卿著，范志新編年校注：《徐禎卿全集編年校注》（北京：人民文學出版社，2009年），頁765-766。

¹⁰⁰ [梁]劉勰著，詹鍇義證：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁1113。

才生思，思生調，調生格；思即才之用，調即思之境，格即調之界。¹⁰¹

由作家的氣質才性生成作品的格調，此處的「格調」指作品境界。王世貞又言：

夫格者，才之禦也；調者，氣之規也。……抑才以就格，完氣以成調，幾於純矣。¹⁰²

作家的才氣也要受到詩之「格調」的規範，此時「格調」指詩歌的體式規範。綜合兩條資料來看，「格調」既指作品的風格境界，又指詩歌體式規範，既是作家主動的創造，又使作家被動地受到制約，「創作主體的『才思』之於詩歌『格調』，便同時具有主動生成與被動制約的雙重關係，二者相互交融才是理想的創作模式」。¹⁰³

第三，從文學史的角度來看，作家是推動文學演變的主要關鍵，一個作家憑藉著其「才、氣、學、習」以創作，能改變某一體裁的樣貌，並與同時期的其他作家一同影響這一個時期文學風格的走向。然而，從一個文學史的批評來看，只將焦點放在個別獨立的作家，並不能完整呈現完整文學史的樣貌，亦不能突顯作家在文學史上的意義，必須考量到作家所置身的文學傳統，將作家和文學傳統相互對照比較，才得以確認作家在文學史上的座標。因為作品雖然是作家個人本身的創造，然任何作品都有某種既定的藝術成規，當作家選擇某一體裁作為呈現其情感的方式時，他必須符合此一規範，才能順利創作。是以，作家既能改變體裁、時期風格，也受體裁、時代詩風影響。「任何一位藝術家都是在傳統規範的影響下發展其獨特的藝術生命，其獨特的藝術生命亦惟在與傳統的對照之下，才得以彰顯價值。」¹⁰⁴此外，艾略特 (T. S. Eliot) 在〈傳統與個人的才能〉一文中言：

任何詩人，任何藝術的藝術家都不能獨自具備完整的意義。他的意義，他的鑑賞也就是他和過去的詩人和藝術家之間的鑑賞。你不得不將他放在過去的詩人或藝術家中以便比較和對照。¹⁰⁵

一個作家在文學史上的意義得落實到作家與前人的關係中來談，透過作家與作家

¹⁰¹ [明]王世貞：《藝苑卮言》，丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，2001年），頁964。

¹⁰² [明]王世貞：〈沈嘉則詩選序〉，《弇州續稿》卷40，文津閣《四庫全書》本集部·別集類1286冊，頁330上。

¹⁰³ 對上述王世貞兩條資料之解釋，引自謝明陽：〈雲間幾社的格調詩論——以〈幾社壬申合稿凡例〉、〈六子詩稿序〉為開展〉，《彰化師大國文學誌》第19期，2009年12月，頁115-116。

¹⁰⁴ 此段引用謝明陽：《許學夷《詩源辨體》研究》，頁162。

¹⁰⁵ [英]艾略特 (T. S. Eliot) 著，杜國清譯：《艾略特文學評論選集》（臺北：田園出版社，1969年），頁5。

之間的作品比較才能確認每位作家的特殊性，而作品的比較則可以落實到同一體裁的比較上，評論此一作家對某一體裁的繼承與突破。

再者，以「體裁論」、「時期風格論」、「作家論」三項課題探討復古派對漢魏六朝詩認識更為重要的根據是明代復古派有意識地以「辨體」此一指涉體裁、時代風格、作家的批評概念論漢魏六朝詩，「辨體」指「辨別詩體」，他們認為要辨別不同的「體」，才能在審美、創作上具備更高造詣。所謂「詩體」，從古代文學批評使用此語彙論詩的情形來看，「詩體」即「詩歌」之「體」，「體」的涵義在中國文學批評中，往往隨著古人使用脈絡不同，而有所偏重，意義涵蓋範圍多，以致「詩體」難以用某一西方批評術語作為單一對應概念。¹⁰⁶先就「體」字在古代文學批評中使用的情形來看，從較早用「體」字來討論文學的曹丕〈典論·論文〉來看：

夫文本同而末異，蓋奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗。此四科不同，故能之者偏也，唯通才能備其體。¹⁰⁷

此處「體」字可以指「雅、理、實、麗」這些文章的風格，但是「體」其實也可以解釋成「奏議」、「書論」、「銘誄」、「詩賦」這些文章的「體裁類別」。又如劉勰《文心雕龍·體性》：

若總其歸塗，則數窮八體：一曰典雅，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡。¹⁰⁸

「數窮八體」之「體」，指「典雅」、「遠奧」、「精約」、「顯附」、「繁縟」、「壯麗」、「新奇」、「輕靡」八種風格，而且此八種風格是超越所有文章的體裁類別，所歸納出來的風格。¹⁰⁹

考察「體」字在明代復古派中的運用情形，可以看到「體」字在明代復古派

¹⁰⁶ 如宇文所安認為：「『體』這個詞，既指風格 (style)，也指文類 (genres) 及各種各樣的形式 (forms)，或許因為它的指涉範圍如此之廣，西方讀者聽起來很不習慣；但是，這個中文術語體現了某種區分，因而也就體現了某種關注，這是與之大體相當的那個英語術語所沒有的。」又說：「在中國文學思想裡，『體』是一個常用概念，在『體』的內部有若干區分，有些區分在西方文學思想裡也是必需區分的，可還有一些區分則不見於西方文學思想。例如在文體裡，詩歌、誄、書信等等」見[美]宇文所安：《中國文論：英譯與評論》（上海：上海社會科學出版社，2003年），頁4。

¹⁰⁷ [魏]曹丕：〈典論·論文〉，郭紹虞主編：《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁158。

¹⁰⁸ [梁]劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2006年），頁505。

¹⁰⁹ 筆者此處參考謝明陽之意見，他考察「體」字在曹丕〈典論論文〉、摯虞〈文章流別論〉、劉勰《文心雕龍》、沈約《宋書·謝靈運傳》中用法，認為「將文體解說為體裁和風格的傳統論點，應當仍是有效的」，見氏著《許學夷《詩源辨體》研究》，頁116。

的文獻中，常被用來指稱體裁、風格、作家，並且重視辨別不同之「體」，才能掌握作品。如胡應麟言：

文章自有體裁，凡為某體，務須尋其本色，庶幾當之。¹¹⁰

從「文章自有體裁」一句可明確得知「凡為某體」之「體」即為體裁，創作得要知道此一體裁之「本色」，即各體裁當有的風格。又如許學夷云：

初唐五言，雖自陳子昂始復古體，然輔之者尚少。沈佺期、宋之問，古詩尚多雜用律體，平韻者猶忌上尾，即唐古而未純，未可采錄也。¹¹¹

此條主要是在辨明陳子昂、沈佺期、宋之問之五古尚未合乎理想的唐代五言古詩，「古體」、「律體」即指古詩、律詩兩種體裁形式。

其次，「體」字指稱風格時，它可以指某一作品之風格、某一體裁之風格、某一作家之整體風格或一時代之風格，需要根據文獻上下文脈絡而判斷。如胡應麟言：

擬〈郊祀〉，須得其體氣典奧處。¹¹²

此處之「體」是指〈郊祀歌〉作品之風格。至於許學夷言：

漢人樂府五言與古詩，體各不同。古詩體既委婉，而語復悠圓，樂府體既軼蕩，而語更真率。¹¹³

「古詩體既委婉」、「樂府體既軼蕩」分別是就漢代五言古詩、樂府詩兩種體裁的風格而論。他強烈意識到要辨別各體裁，才能得到各體裁審美趣味，其言：

古、律、絕句，詩之體也；諸體所詣，詩之趣也。別其體，斯得其趣矣。康文瑞、張玄超、臧顧渚、程全之既不別詩之體，烏能得詩之趣哉！¹¹⁴

「詩之體」指古詩、律詩、絕句等詩歌體裁，「詩之趣」作品所呈現出之風格、審美趣味，要能辨別不同詩歌體裁，才能感受到此體裁所呈現之風格，若不能分辨「詩之體」，是無法得「詩之趣」。是以「詩之趣」就在「詩之體」中，必須通

¹¹⁰ [明]胡應麟：《詩藪》，頁 21。

¹¹¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 145。

¹¹² [明]胡應麟：《詩藪》，頁 17。

¹¹³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 67。

¹¹⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 36，頁 370。

過對作品形式之掌握，才能把握到風格。又如：

太康諸子，其體有不同者，當是氣有強弱，才有大小耳，未必各有師承也。

115

「氣有強弱，才有大小」是指作家個人特殊生命力、才能各不相同，造成「體有不同」，作家風格不相同。許學夷指出他的著作最重要的目的是要讓人了解文學史的演變，其方法則是透過呈現各時期詩歌風格的特色而得，其言：

此編以辯體為主，與選詩不同。故漢、魏、六朝、初、盛、中、晚唐，今各錄其時體，以識其變。¹¹⁶

「時體」指漢、魏、六朝、初、盛、中、晚唐各時期詩歌風格。他又說明其著作強調透過時期風格、作家整體風格以示詩歌源流，其言：

古今人論詩，論字不如論句，論句不如論篇，論篇不如論人，論人不如論代。晚唐、宋、元諸人論詩，多論字、論句，至論篇、論人者寡矣，況論代乎？予之論詩，多論代、論人，至論篇、論句者寡矣，況論字乎？各卷中雖多引篇摘句，實論一代之體，或一人之體也。¹¹⁷

其論詩藉「論一代之體」、「一人之體」以呈現「詩有源流、體有正變」之「通變之道」¹¹⁸。

以上為復古派言「體」之內涵，廣義的「詩體」包涵體裁、時代風格、作家風格的討論，正可以對應到本論文第二章、第三章、第四章所要處理的議題。再者，復古派強調要能辨別各詩歌體裁之特色，才能掌握創作各體裁之要領，並認為要掌握到各時期風格的特色與各時期代表作家的藝術風貌，才能完整呈現文學史的演變，此正足以作為筆者採取體裁、時期風格、作家三個議題之重要根據。因體裁、時期風格、作家三者之間互有關聯，本書採取先談論體裁，主要考量是體裁作為詩歌作品最基本的形式，有其規範、要求，透過體裁可以區分出漢魏六朝詩的不同類別，且復古派極為重視不同詩歌體裁的規範和特色，對漢魏六朝詩的批評亦常從體裁的角度切入，分辨漢魏六朝詩不同體裁的特色，進而從中得出各體裁的規範，而這有助於復古派自身的文學創作。

因為體裁和風格互有關連，體裁的特色和風格實不可切分，第二章「體裁論」

¹¹⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁93。

¹¹⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體·凡例》，頁2。

¹¹⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷34，頁326。

¹¹⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體·自序》，頁1。

偏重處理復古派所釐清的漢魏六朝詩有哪些體裁，以及他們對各體裁的評價、要求。對復古派所區分出的漢魏六朝體裁有認識之後，才可以在第三章「時期風格論」中，進一步談各體裁所展現的風格，以及這些風格所共同呈現出的漢魏六朝各時期之風格。時期風格能提供我們從宏觀的視野掌握復古派所認識的漢魏六朝詩樣貌，對各時期詩的特色、演變有清晰的理解。

最後，第四章「作家論」處理復古派對漢魏六朝作家人格形象的認識、風格判斷與文學史上的評價，「作家論」由於有前兩章的「體裁論」、「時期風格論」所提供漢魏六朝文學發展作為背景架構，才能突顯各作家在文學史上的意義，可避免懸空、零散地談論各個作家之地位。由上可知，三個課題雖分章處理，而實互有關聯，是以透過三個課題，可完整呈現復古派對漢魏六朝詩的認識。

以下說明各章節的安排：

第一章 緒論

說明本書研究復古派論漢魏六朝詩之原因、界定主要採用的復古派成員文獻與漢魏六朝詩之範圍。其次，回顧歷來研究成果，以說明本書研究的新意。最後對本書的研究方法作一方法論上的反省，說明採取從體裁論、時期風格論、作家論三項課題切入呈現復古派論漢魏六朝詩之意義。

第二章 體裁論

「體裁論」指出復古派對體裁與找尋各體裁之典範作品的重視，他們如何從體裁區分的角度整理漢魏六朝詩，探討復古派對漢魏六朝時期出現的四言詩、樂府詩、五言古詩，此三種體裁的批評與學習方式。復古派如何評價漢魏六朝的四言詩、樂府詩、五言古詩，三種體裁在不同時期的地位如何？可否學習？凡此皆為「體裁論」中要探討的課題。

第三章 時期風格論

「時期風格論」是從各時期詩歌風格的劃分，探討復古派對漢魏六朝文學掌握，以及他們對各時期風格的批評與各時期文學地位的判斷。此是從宏觀角度把握文學演變的方式。它既能共時性地呈現一時期文學的特色，讓人對這一時期作品在情感上的特色、語言表現上的特色有，又能突顯漢魏六朝文學各時期風格的改變。此章探討復古派對漢魏六朝各時期風格之劃分，以及對各時期風格的評價，進而論及各時期不同體裁風格與一時期風格的關係。

第四章 作家論

探討復古派如何評論漢魏六朝時期之作家，包括他們對這些作家人格形象、風格、開創性、在文學史上的地位及影響。復古派如何處理同一時代作家間的地位？從哪些方面評論一作家的文學成就？面對今日文學史視為當時代重要作家，如：曹植、陶淵明、謝靈運、鮑照、謝朓等，復古派是如何看待之？如何梳理這些作家所繼承的傳統，以及影響到後來文學的傳統？作家論按照漢魏六朝時代先後，依序探討復古派所論的作家的風格特點、創新之處、對詩歌發展的影響或貢獻。

第五章 結論

對二、三、四章所得出的結果作一歸納、整理，進一步思考復古派從體裁、時期風格、作家評論漢魏六朝詩之特色，與前、中、後期評論轉變之原因。





第二章 體裁論

前言

復古派分辨體裁，尋求各體裁美感的意識影響到他們編選詩集、撰作詩話的方式，亦使他們對漢魏六朝詩各體裁的區分與評價作出更為精細、深入的批評，建立漢魏六朝時期四言詩、樂府詩、五言古詩的典範。本章先說明復古派重視體裁之諸種現象與體裁規範的追尋，其次說明復古派對漢魏六朝時期的體裁區分，最後呈現復古派所建立之漢魏六朝時期各體裁之典範與學習方式。至於各體裁演變與各時期體裁的風格樣貌與第三章時期風格論有關，是以留待下一章處理。

第一節 復古派的體裁觀

一、區分體裁，建立各體裁之規範

復古派極為重視詩歌體裁，認為各體裁之創作有其應當遵循的規範、美感。此一觀念落實在他們編詩集以體裁分類，並評論該作品是否合乎各體裁的規範。從早期復古派成員就已是按體裁編漢魏詩集，如李夢陽編《曹子建集》¹¹⁹，將曹植的作品依照不同體裁編排。又如何景明參與劉成德《漢魏詩集》¹²⁰的編纂並為之作序，此書所收作品有四言詩、五言詩、樂府雜言詩、民謠。何景明還重新整理左克明《古樂府》，寫下〈古樂府敘例〉，¹²¹其言：

《詩三百》皆弦歌，後世樂府，或立篇題，詞多託諷，義兼比興。其隨事直陳，悉曰古詩，格變異矣！予故取有篇題者入古樂府，若〈古詩十九首〉及他選詩，別為編列。¹²²

此段話重點有二：第一，他指出漢以降樂府和《詩經》風格不同；第二，此書不收〈古詩十九首〉等作品，何景明認為古詩和樂府兩種體裁有別。這些現象皆說明復古派對區分體裁的重視。

¹¹⁹ [魏]曹植著，[明]李夢陽刊刻：《曹子建集》（明刊九行本），收藏於國家圖書館善本書室。

¹²⁰ [明]劉成德編：《漢魏詩集》（明刊本），收藏於國家圖書館善本書室。

¹²¹ 何景明根據左克明《古樂府》十卷重新編輯的《古樂府》三卷（明崦西精舍刻本），今藏於四川大學圖書館。

¹²² [明]何景明：《大復集》卷 34，景印文淵閣《四庫全書》本第 1267 冊，頁 307 上。

將詩集按照體裁作區分，有助於讀者分辨作家各體裁的創作成績是否合於該體裁的規範，何景明在編王維詩集時說道：

偶取右丞集讀之，……顧集中長短混列，欲考體製，以求作者之意，實煩簡閱，乃略加編成，稍用己意去取之，釐五七言古詩各為一卷，五言律體最盛，為一卷。五七言絕句共為一卷，皆首標體製，俾篇詩各有統敘……。竊謂右丞他詩甚長，獨古作不逮。蓋自漢魏後，而風雅渾厚之氣罕有存者。右丞以清婉峭拔之才，一起而綽然名世，宜乎就速，而未之深造也。今於古作取其稍去冗泛者，不敢多加焉。¹²³

他不滿於前人編排王維詩集的方式，「欲考體製，以求作者之意」，將王維作品依照體裁重新編排，此處「體製」指體裁，同一體裁的作品放在一起，在各卷首中標上體裁名稱，可以集中看出王維各體裁創作的特色。他認為王維在近體詩的創作上表現較好，而古體作品則不如漢魏時期，因為王維古體詩無法迄及漢魏詩之「風雅渾厚」，此意謂何景明以漢魏詩作為古詩之典範，漢魏古詩的「風雅渾厚之氣」，就成為他認定創作五、七言古詩此體裁的規範。何景明將王維詩集按體裁分類，又以各體裁的典範來評價王維詩之高下，可見出復古派對體裁之重視。

復古派對體裁分辨的重視，亦落實在他們以各體裁的典範作品評判自己創作優劣，¹²⁴如何景明為他人寫詩集序言：

景明學詩，自為舉子，歷宦於今十年（弘治 15 年進士），日覺前所學者非是。蓋詩雖盛於唐，其好古者，陳子昂後，莫若李、杜，二家歌行、近體誠有可法，而古作尚有離去者，猶未盡可法之也。故景明學近體歌行，有取於二家，旁及唐初、盛唐諸人，而古作必從漢魏求之，雖迄今未有一得，而執以自信，弗敢有奪。……叟歌行近體法杜甫；古作不盡是，要其取法亦必自漢魏以來者。其所造就，蓋具體而未大耳。噫！所識亦奇矣！¹²⁵

這段話說明他在學詩的過程中的困惑與思考，他疑惑「詩雖盛於唐」，但是各種體裁的創作成績上，是否當以唐詩最佳仿效對象？他認為李白、杜甫的「歌行、

¹²³ [明]何景明：〈王右丞詩集序〉，《大復集》卷 34，景印文淵閣《四庫全書》本第 1267 冊，頁 301 下。

¹²⁴ 簡錦松考察復古派、非復古派者的作品集，指出復古派在詩歌創作上有別於非復古派者，他們在各體裁的創作上呈現出五言古詩、樂府學漢魏晉詩，四言學《詩經》，五言律詩學杜甫之成果，見氏著：《明代文學批評研究——成化、嘉靖中期篇（1465-1544）》第四章〈復古派〉第二節〈由詩集結構論復古派與臺閣蘇州之異同〉（臺北：臺灣學生書局，1989 年），頁 188-202。

¹²⁵ [明]何景明：〈海叟集序〉，《大復集》卷 34，景印文淵閣《四庫全書》本第 1267 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），頁 302 上。

近體誠有可法，而古作尚有離去者」（「古作」指唐以前出現的古體詩），唐人所作古體詩並不合乎他的理想，古體詩應「從漢魏求之」。所以，他肯定袁凱（號海叟）知道各種體裁應該向不同的來源取法，近體詩取法於杜甫，古體詩取法於漢魏。另外，早期成員王廷相強調詩歌創作當要辨別體裁，〈劉梅國詩集序〉云：

浚川子曰：古人之作，莫不有體。《風》、《雅》、《頌》，邈矣，變而為《離騷》，為〈十九首〉，為鄴中七子，為阮嗣宗，為三謝，質盡而文極矣；又變而為陳子昂，為沈宋，為李杜，為盛唐諸名家，大曆以後弗論也。據其辭調風旨，人殊家異，各競所長，以相凌跨，若不可括而齊之矣。君子之言曰：「詩貴辯體。」效《風》、《雅》，類《風》、《雅》；效《離騷》、〈十九首〉，類《離騷》、〈十九首〉；效諸子，類諸子；無爽也，始可與言詩已矣。¹²⁶

他認為作詩當要辨別各體裁之風格，「詩貴辯體」之「體」可以指不同之文學體裁或同一體裁不同作家風格的展現，此可從其言：「效《風》、《雅》，類《風》、《雅》；效《離騷》、〈十九首〉，類《離騷》、〈十九首〉；效諸子，類諸子」，「體」指《詩經》、《離騷》或諸子之詩之風格，「辯體」的目的在於透過辨別各體裁、作家風格，學習之以創作。中期成員吳國倫亦指出創作當依循體裁規範的重要性，其言：

夫學以益才，文以足言，皆明訓也。中人承學，鮮究斯議，大較有三疾焉：師心者非往古而捐體裁，負奇者縱才情而蔑禮法，論道講業者則又譏薄藝文以為無當於世。嗟乎！茲不學之過也！藉令體裁可捐，則方員何取於規矩？禮法可逾，則華實不必由本根。謂藝文無當於世，猶之責騶麟之不耕而以司晨病鸞鳳也，不已誣乎？夫師心負奇，其詞駸駸曼衍勿談矣。乃論道講業，名為聖人之徒也，何至叛體？¹²⁷

此段言「師心者非往古而捐體裁」，又言「藉令體裁可捐，則方員何取於規矩」，

¹²⁶ [明]王廷相著，王孝魚點校：《王廷相集》（北京：中華書局，1989年），頁417。〈劉梅國詩集序〉一文接下去為：「嗟呼！斯亦艱哉！神情才慧，賦分允別，綜括群靈，聖亦難事。吾聞其語，未見其人。求諸三百之旨，逕域乃真耳。其教，溫柔敦厚；其志，發乎情，止乎義禮；其究，形四方之風而已。能由是而修之，詩之正始得矣。今觀梅國之詩，厥才廣博，岳藏海蓄；厥氣逸蕩，霆奔風掉；厥辭精潤，金相玉質；又皆本乎性情之真，發乎倫義之正，無虛飾，無險索，無淫取，可以移風易俗，可以助流政教。所謂溫柔敦厚，發乎情，止乎義禮，以形諸四方之風者，不其在是乎？君子曰：『梅國之詩，有《風》、《雅》之遺教焉。故於體不論。』」王廷相肯定劉梅國的詩雖然沒有符合「辯體」作詩的創作方式，然因其詩具有「《風》、《雅》之遺教」，是以給予劉氏詩極高評價。由此可見，復古派成員重視辨別體裁以指導自身創作，然他們亦重視詩當具「性情之真」。

¹²⁷ [明]吳國倫：〈胡祭酒集序〉，《甌甌洞稿》卷39（臺北：偉文圖書出版社，1976年），頁1843-1844。

指出詩文創作不能只有「師心」，任憑自己的情感構思而成，當要依循體裁規範以創變，以免流於文辭「骯髒曼衍」。

復古派亦從體裁考察歷代詩人的在文學史上的意義與評價，如何景明〈與李空同論詩書〉云：

夫文靡於隋，韓力振之，然古文之法亡於韓；詩弱於陶，謝力振之，然古詩之法亦亡於謝。¹²⁸

何景明此段話在明清詩壇引起很多迴響、爭論，此處無需爭論何景明給予韓愈、陶淵明、謝靈運較貶意的評價是否公允，我們將重心放在何景明說此句話的思考方式。他說「詩弱於陶」、「古詩之法亦亡於謝」，這樣的價值判斷，其實是已經認定五言古詩此體裁有一可供遵循的規範（即「法」），此一規範即是從他最為推崇的漢魏作品中得出。藉由此規範去看同為創作五言古詩的陶淵明、謝靈運，他才能得出陶詩「弱」、大謝詩「亡古詩之法」。又如李夢陽〈刻陸謝詩序〉云：

夫五言者，不祖漢，則祖魏，固也。乃其下者，即當效陸謝矣。所謂畫鵠不成尚類鶩者也。¹²⁹

認為五言古詩詩此一體裁應以漢魏古詩為最好的學習作品，若學不成，則可退而求其次，效仿陸機、謝靈運詩。他指出此一體裁的最好代表作品，亦排列出同一體裁歷代詩人作品的高下順序。

復古派早期成員奠定各體裁創作規範與典範作品，之後成員大都有此共識，認為各體裁有其應有的規範與優先學習的作品。中後期成員逐步細膩深化討論各體裁規範，以及作品優先學習的順序與方法，隨著他們的討論深入，他們對古詩、樂府在漢魏六朝各時期發展、演變的辨識也愈加深入。到後期成員以「本色」、「體製」等批評術語，指稱各體裁應有的規範，如後期成員胡應麟言：

文章自有體裁，凡為某體，務須循其本色，庶幾當行。¹³⁰

認為各種體裁的創作有其「本色」，「本色」在此指各種體裁的規範、應具備之特色。¹³¹又如許學夷言：

¹²⁸ [明]何景明：〈與李空同論詩書〉，《大復集》卷 32，景印文淵閣《四庫全書》本第 1267 冊，頁 291 下。

¹²⁹ [明]李夢陽：《空同集》卷 50，景印文淵閣《四庫全書》本第 1262 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），頁 465 上。

¹³⁰ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷 1（上海：上海古籍出版社，1979 年），頁 21。

¹³¹ 此一看法是參考陳國球：《胡應麟詩論研究》（香港：華風書局有限公司，1986 年），頁 78-86。

詩，先體製而後工拙。王、盧、駱七言古，偶儷雖工，而調猶未純，語猶未暢，實不得為正宗，此自然之理，不易之論。然不能釋眾人之惑者，蓋徒取其工麗而不識正變之體故也。¹³²

此處的「體製」指體裁的規範，許學夷分析王勃、盧照鄰、駱賓王的七言古詩，認為他們的作品雖然俳偶華美工整，但是聲律尚未符合七言古詩之規範，詩篇節奏亦未流暢，所以不可以作為此體裁最好的學習作品。

從按體裁編詩集到以各體裁典範評價歷代詩人與自身創作優劣，以上現象反應復古派重視各體裁之典範作品的意識。他們將前人作品依照體裁來區分的目的，是為了清楚呈現同一體裁的歷代發展中，哪些時代的作家在此體裁上的成就最好。當他們尋找到最能代表此體裁的典範，這些作品也就成為他們創作此一體裁時，可以優先學習的對象。更進一步，他們從這些典範中探究是哪些因素，如：作品的語言表達、聲律、詩篇結構、情感呈現、風格等，使得這些作品可以達到如此高之成就。或者將這些典範與其他同屬此一體裁非典範作品比較，經由比較得出使這些作品可以有較高藝術價值的因素。這些因素成為復古派認定創作此一體裁時，最應先遵循的規範。¹³³此一體裁觀落實到他們對歷代詩歌的考察中，以下討論復古派對漢魏六朝詩之體裁區分。

二、漢魏六朝詩之體裁分辨

分類體現對事物的認識方式，對文學作品按照體裁區分，顯示從作品語言形式、篇幅區分文學作品的方式。以今日的文學史知識來看，漢魏六朝時期是樂府詩與五言古詩發展、成熟時期，是四言詩的延續。在《昭明文選》已呈現以體裁區分選錄漢魏至梁代文學的方式，它將詩與賦、騷、論、序等體裁區分開來，這樣的區分方式，是以詩為一大類別，呈現詩與賦、騷、論等其他文章體裁的不同。詩此一類底下，《昭明文選》關注的重點是詩的各種題材，按照公讌、祖餞、詠史、遊仙等類別收錄詩作。換言之，《昭明文選》並不關注詩此一大類下的次文類，如：四言、五言、雜言等形式、篇幅的區分。

根據陳國球對「本色」一詞的考察，宋、金時期，「本色」指各種文體裁的原本特色，胡應麟《詩藪》保留「本色」一詞「基本特徵」之義。

¹³² [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 142。

¹³³ 陳國球言：「辨體的『體』，若採狹義指五七言古近體等各種體裁，則辨析的工作看來不難，因為這些詩體的形式分野很明顯。然而當『體』字的涵義擴大，要考慮每種語言形式的組合會帶來或應達致某些審美效果時，辨體就不是易事了。」見氏著：《明代復古派唐詩論研究》（北京：北京大學出版社，2007年），頁 194-195。

明代復古派從體裁的角度切入以區分，其對漢魏六朝詩體裁分辨的特色有三項。第一，認為漢魏六朝詩主要體裁有四言詩、樂府詩與五言古詩，他們對此三種體裁的關注貫串了前中後期成員。第二，注意到形式尚在實驗階段，未成熟的體裁。這些體裁包括漢魏六朝時期之七言詩，五言四句、七言四句的短篇小詩，以及梁、陳時逐漸往五言律詩形式發展的古詩。第三，認為「古詩」之名是相對於「近體詩」才有，在論及漢魏六朝五言古詩，可以直接以「詩」稱之，不需稱「古詩」。若是為了和「近體詩」作區別，才需要以「古詩」稱之，以示區別。

以下先論第一項特色，即認為漢魏六朝詩主要體裁有四言詩、樂府詩與五言古詩。初期成員先指出此三種體裁在漢魏時期的區分、發展情形，中後期成員則進一步就此三種體裁在六朝的發展情形作了更詳盡的評論。如早期成員徐禎卿論及漢魏四言詩與四言樂府之差異，其言：

韋、仲、班、傅輩四言詩，儻縛不蕩。曹公〈短歌行〉，子建〈來日大難〉，工堪為則矣。白狼盤木詩三章，亦佳，緣不受《雅》、《頌》困耳。¹³⁴

此條說明同樣是四言詩，各作品風格有別。漢韋孟、仲長統、班固、傅毅四言長篇風格「儻縛不蕩」，語言過於拘束工整，屬於《雅》、《頌》一系風格；曹操、曹植四言詩屬於樂府一系，是以語言不會過於工整。另外，他又比較古詩和樂府風格之差別，其言：

樂府往往敘事，故與詩殊。蓋敘事辭緩，則冗不精。¹³⁵

不同的體裁的呈現方式有差異，他認為「樂府往往敘事，故與詩殊」，「敘事」這一表達方式是樂府較為強調的。另外，他說：

溫裕純雅，古詩得之。適深勁絕，不若漢鏡歌樂府詞。¹³⁶

此處比較古詩與漢樂府兩者風格之差異，「溫裕純雅」、「適深勁絕」¹³⁷此兩種風

¹³⁴ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，2006年），頁770。

¹³⁵ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁769。

¹³⁶ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁770。

¹³⁷ 古代用來表達文學批評的詞彙，因為重視個人感受，與今日學術要求精密、理性的批評用語不太一樣，但是，我們還是可以理解到徐禎卿要指出的是這兩種體裁給人的感受、特色是不同的，我們可以由此知道他對漢代時期的文學作品有更深入的認知。古人評論作品、風格的方式與今日文學研究要求精準的表述方式有別，一方面是因為他們的批評通常是就其內心對作品的感受作表達，感性的成分大於理性的精準分析；另一方面是因為他們喜歡以四字一句表達，四字一句的呈現方式較為優美，然則這四個字在內涵上的差義並不大，是以今日要研究古人的批評內涵，不必過於仔細分析每個字是否代表不同概念。見黃維樑：〈詩話詞話和印象式批評〉，《中國詩學縱橫論》（臺北：洪範書店，1982年），頁1-26。

格的呈現與語言形式表達不同有關，風格的呈現本就與語言形式不能截然二分。「溫裕純雅」是就語言表達典雅、情感呈現含蓄而說；「適深勁絕」是就語言形式剛健、情感呈現有力而言。到後期成員許學夷，更進一步指出古詩、樂府兩種體裁在六朝發展的情形，其言：

諸家纂詩，樂府在詩之前，而予此編樂府次詩之後者，蓋漢人古詩實承《國風》，而曹陸以下之詩，實承古詩，至於樂府，則體製不同，故不得不先詩而後樂府。永明而下，梁武而外始混錄之者，於時樂府與詩實無少異，不必分錄矣。¹³⁸

他認為樂府、古詩兩種體裁有別，就兩種體裁的源流來看，漢代古詩風格承自《國風》，魏晉古詩又承自漢古詩，樂府詩源流與古詩不同，兩者「體製」（即作品的語言節構）不同，是以先論古詩後論樂府；到齊永明以後，兩種體裁風格間的差異逐漸消失，是以不需分別錄之。

復古派以體裁區分漢魏六朝詩的第二項重點是他們注意到漢魏六朝時期除了有四言詩、五言古詩、樂府詩為文人主要創作的體裁，還有部分屬於形式尚在實驗階段，尚未成熟的體裁，如：七言詩、五言四句、七言四句的短篇小詩，以及梁、陳時逐漸往五言律詩形式發展的古詩。中後期成員開始留意這些在漢魏六朝時期未大量創作的體裁，認為這些體裁影響到唐代近體、歌行的成熟、出現。因為他們對語言形式的高度重視，意識到不同形式所傳達的風格有別，是以進一步追溯各體裁的來源、發展，對漢魏六朝時期醞釀唐代近體詩出現之作品，給予高度的重視。

以七言詩為例，後期成員許學夷詳盡考察漢魏六朝時期七言詩的發展，他指出七言詩經歷過五次變化，要到盛唐李白、杜甫七言歌行才算成熟，茲以表格臚列如下：

※表格「源流」一欄中所標頁數為出自《詩源辯體》引文之頁數。

時期	變化時期	代表詩人、作品	特色	源流
漢	七言之祖	張衡〈四愁詩〉	其體渾淪，其語隱約，有天成之妙	兼本〈風〉〈騷〉（頁 65）
魏	七言之初變	曹丕〈燕歌行〉	體漸敷敘，語多顯直，始見作用之跡	用韻祖於〈柏梁〉（頁 75）
晉	七言之再變	〈白紵舞歌〉	體多浮蕩，語多華靡，	用韻祖於〈燕

¹³⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 3。

			然聲調猶純	歌)。下流至鮑明遠〈行路難〉(頁 96)
太康 宋	未可稱變	陸機、謝靈運、 惠連〈燕歌行〉	較之子桓，體製聲調亦 不甚殊	(頁 90)
宋	七言之三變	鮑照〈行路難〉	體多變新，語多華藻， 而調始不純	下流至吳均七 言(頁 117)
梁	七言之四變	吳均〈行路難〉	調多不純，語漸綺靡矣	本於鮑明遠。 下流至梁簡文 以下七言(頁 127)
陳	七言之五變	梁簡文以下、陳 隋諸公	調多不純，語多綺豔	上源於吳均七 言，轉進至 王、盧、駱三 子七言(頁 129)
初唐	七言之六變	王盧駱三子七 言古	偶儷極工，綺豔變為富 麗，然調猶未盡，語猶 未暢，其風格雖優，而 氣象不足	轉進至沈宋七 言古(頁 141)
初唐	七言之七變	沈宋二公	調雖漸純，語雖漸暢， 而舊習未除	轉進至高、 岑、李頎七言 古(頁 145)
盛唐	七言，乃其 八變	高適、岑參	調多就純，語皆就暢， 而氣象風格始備，七言 古，初唐止言風格，至 此而氣象兼備。為唐人 古詩正宗	轉進至李杜五 七言古，下流 至錢劉五七言 古(頁 155)

許學夷描繪由漢到盛唐七言詩的演變情形與風格。七言詩從漢到梁陳在語言形式、聲調上不斷變化，此時期七言詩仍未成熟，要到盛唐七言詩「氣象風格」兼備才算是成熟。他視漢張衡〈四愁詩〉為七言之祖，指出七言詩由張衡〈四愁詩〉語言自然天成，到魏曹丕〈燕歌行〉語言形式敷陳、排比，到晉〈白紵舞歌〉語

言華靡，再到宋鮑照〈行路難〉的聲調改變。這些作品的重要性不在於其藝術價值，而在於其形式上提供七言詩演變、發展的養分，許學夷言：

此編所錄，如……〈柏梁〉聯句及陸機、謝靈運、謝惠連七言，梁簡文、庾信、隋煬帝、杜審言七言八句，鮑照、劉孝威、梁簡文、庾信、江總、隋煬帝及王、盧、駱七言四句，沈君攸七言長句，非必盡佳。……〈柏梁〉為七言之始。晉宋間七言益少，存陸謝以繼七言之派。梁簡文、庾信諸子，乃七言律之始，鮑照、劉孝威諸子，乃七言絕之始，君攸聲亦漸入於律，故皆不可缺耳。¹³⁹

〈柏梁〉詩、陸機、謝靈運、鮑照、梁簡文帝、庾信等人創作的七言詩，這些作品「非必盡佳」，但他們乃是唐代成熟七言律詩、七言絕句出現之前的演變階段，對於認識此兩種體裁的來源有重要意義，是以「皆不可缺」，收錄於《詩源辯體》內。

以漢魏六朝五言四句小詩、七言四句小詩為例，後期成員視之為唐代五、七言絕句的源頭，胡應麟言：

五七言絕句，蓋五言短古，七言短歌之變也。五言短古，雜見漢、魏詩中，不可勝數，唐人絕體，實所從來。七言短歌，始於〈垓下〉，梁、陳以降，作者全然。¹⁴⁰

他從唐代五、七言絕句與漢代五、七言短詩皆為四句一首的形式，認定漢代短詩為唐代絕句的源頭。許學夷亦言：

古詩五言四句如〈采葵莫傷根〉、〈南山一樹桂〉二篇，格甚高古，語甚渾樸，有天成之妙，此五言絕之始也。¹⁴¹

他認定漢代古詩〈采葵莫傷根〉、〈南山一樹桂〉兩首為唐五言絕句的源頭。從漢代到唐代文學的發展歷史極長，復古派是從聲調、語言形式上來判斷漢代五、七言四句小詩為唐代絕句的源頭，然此判斷標準因人而異，難以有一客觀標準，是以此處不評論復古派認定漢魏五、七言短詩為唐代絕句源頭是否正確，此處要強調的是這些體裁被復古派視為唐代近體、歌行的重要源頭，有其在文學演變上的意義。

¹³⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁3。

¹⁴⁰ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷6，頁105。

¹⁴¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁59。

又以梁、陳時期開始講究聲調的五言古詩為例，復古派將之視為演變到唐代律詩的重要體裁，有其文學史上價值，胡應麟言：

五言律體，兆自梁、陳。¹⁴²

指出唐代五言律詩乃是從梁、陳五言古詩演變而來。許學夷言：

此編鮑照、謝朓、沈約、王融古詩漸入律體者錄之，高適、孟浩然、李頎、儲光義古詩雜用律體者不錄。蓋鮑照諸公當變律之時，錄之以識其變。¹⁴³

鮑照、謝朓等人古詩在形式、聲律上逐漸向律詩形式靠近，他們的作品代表由古詩向唐代律詩演變的重要階段，是以錄之。

復古派以體裁區分漢魏六朝詩之特色，第三點為指出「古詩」之名稱是相對於「近體詩」才有，漢魏六朝五言古詩可以直接以「詩」稱之，不需稱「古詩」；若是為了和「近體詩」作區別，才需要以「古詩」稱之，以示區別。此項特色以李攀龍、許學夷之著作為代表。復古派中期李攀龍所編選的《古今詩刪》，作為一個選本，其編選體例呈現選本家如何認識、整理過去的文學作品。李攀龍《古今詩刪》共三十四卷，卷一到卷九選錄先秦至隋時期的作品，卷十至卷二十二選錄唐詩，卷二十三至卷三十四選錄明詩，他雖然沒有針對全書的編纂體例作一說明，但是從目錄中可以看到他是以體裁分類，再按照時代先後收錄作品，以下看漢魏六朝詩的部份：

- 卷一 古逸
- 卷二 漢樂府
- 卷三 魏樂府
- 卷四 晉樂府
- 卷五 宋樂府 齊樂府 梁樂府 陳樂府 北朝樂府
- 卷六 漢詩 魏詩
- 卷七 晉詩
- 卷八 宋詩 齊詩
- 卷九 梁詩 陳詩 隋詩 北朝詩¹⁴⁴

¹⁴² [明]胡應麟：《詩藪》內編卷4，頁58。

¹⁴³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體·凡例》，頁3。

¹⁴⁴ 本書所根據的《古今詩刪》版本為四庫全書本，見景印文淵閣《四庫全書》本第1382冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年），頁1-290。《古今詩刪》共有四種版本，見許建崑：《李攀龍文學研究》（臺北：文史哲出版社，1987年），頁291-294。

他將漢魏六朝時期的作品按照樂府、古詩兩種體裁作區分，依時間順序先編選樂府歷代作品，之後收古詩作品。從《古今詩刪》所收的作品可知，樂府的部分收有雜言樂府、五言樂府，古詩部分收有七言、五言。目錄中言漢詩、魏詩即是指漢古詩、魏古詩，沒有以「古詩」稱之，是因為唐以前沒有律詩、絕句，是以不需要特別標示。到了選錄唐詩的部分，則因為唐代出現律詩、絕句、排律，李攀龍才在卷十至卷十三的目錄標示唐五言古詩、七言古詩以和近體詩作區別。

許學夷《詩源辯體》亦顯示以體裁為標準，整理文學傳統的編排方式。若只是就《詩源辯體》的目錄來看，我們看到的好像只是以時代先後評論文學作品的形式，卷一至卷十一為先秦到隋，卷十二到三十三則分成初、盛、中、晚唐。但是，當我們更進一步看到《詩源辯體·凡例》，將會發現他對每一時代的評論是依照體裁而作評論，其言：

此編凡漢、魏、六朝五七言不名古詩者，漢、魏、六朝初未有律，故不必名為古也。五七言四句不名為絕句者，漢、魏、六朝初未有絕句之名，唐律而後方有是名耳。故漢魏而下止名五言、七言，而以四句各次其後。陳、杜、沈、宋而後始分古、律，而各以絕句次律詩後也。¹⁴⁵

此段話在說明他評論各時代作品的方式是按照體裁先後而寫，可以說他對一個時期風格的認識，是建立在認識各體裁風格的基礎之上。漢魏六朝時期先論五言古詩、次論七言古詩，最後論五言四句的小詩；唐代則是先論五、七言古詩，次論五、七言律詩，最後則是五、七言絕句。¹⁴⁶這裡也顯現許學夷對每個體裁的名稱與內涵界定是十分清楚的，他說明他在評論漢魏六朝的五言古詩、七言古詩時，只稱呼其為五言、七言，「不名古詩者」是因為此時期律詩、絕句尚未出現，不必特別稱呼其為古詩，讀者即可理解其為古詩，到唐代出現律詩，為了與之作區別，才需以古詩稱之。此一觀點與李攀龍《古今詩刪》目錄中，收漢魏六朝古詩的部分，僅在目錄上標示「詩」，而不標示「古詩」的理由一樣。

綜上所述，復古派對漢魏六朝詩體裁的區分，主要有四言詩、樂府、五言古詩三大類，其中「古詩」之名是為了與「近體詩」作區別而有，除了這三類詩歌體裁，復古派亦留意其他形式的體裁。從復古派成員的選本或詩話目錄中，可以看到中後期成員對漢魏六朝時期作品的整理是以體裁作為區分、認識方式，他們

¹⁴⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 2-3。

¹⁴⁶ 許學夷在另一條凡例中亦清楚說明唐詩的評論呈現方式，其言：「唐人諸體編次，先五言古，次七言古，次五言律，次七言律，次五言絕，次七言絕。」見[明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 4。

對於各時期文學的認識是建立在體裁的基礎之上。「體裁」概念在他們的認知中，指依時代出現先後所分的古體、近體，並可進一步依照字數長短分為三言、四言、五言、七言、雜言等。

第二節、各體裁典範之建立

本書處理復古派對漢魏六朝時期文學的認識，所以在體裁的探討上，以古體詩為主。復古派對古體詩的關注主要有四言詩、五言古詩、樂府。復古派對創作各體裁的規範，實是從歷代作品中他們認為最可學習之作品中得出，以下探討復古派對此三種體裁樹立的典範與學習方式。

一、四言詩典範的建立

綜括復古派對四言作品的地位評價，以風格較接近《詩經》者地位較高。他們一致以《詩經》為短篇四言之典範，長篇四言可學漢代韋孟、韋玄成作品。魏曹氏父子四言詩，則屬於樂府，風格與《詩經》不同，可偶爾參考學習之，然非四言詩之典範。晉以下四言詩復古派認為其地位皆不及《詩經》，陶淵明四言詩風格平淡不易學，只可偶一為之，此一評價和今日文學史推崇陶淵明四言詩看法有落差。

以下詳述復古派對四言作品的評價，自早期成員李夢陽、何景明確立四言詩短篇以《詩經》為最高典範，之後的成員也都視《詩經》為四言詩的最高典範。如謝榛言：

《三百篇》直寫性情，靡不高古，雖其逸詩，漢人尚不可及。¹⁴⁷

言《詩經》每首皆道出作者真實性情，「靡不高古」，對《詩經》極為推崇。

復古派對漢代四言長篇之典範地位則有爭議，前期成員認為其藝術價值不高，到中後期成員則肯定其為四言長篇之祖，給予其較高評價。早期成員徐禎卿評漢代四言長篇：

韋、仲、班、傅輩四言詩，窘縛不蕩。¹⁴⁸

¹⁴⁷ [明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》（北京：人民文學出版社，2005年），頁3。

¹⁴⁸ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁770。

認為漢代四言詩長篇情興束縛，藝術價值較低。中期成員謝榛則肯定漢代韋孟、韋玄成等四言詩為四言長篇之祖，其言：

韋孟〈諷諫詩〉，乃四言長篇之祖，忠鯁有餘，溫厚不足。¹⁴⁹

從他評此四言長篇「忠鯁有餘，溫厚不足」，可知他肯定此作品有其地位，然推崇程度不及《詩經》。王世貞進一步認為這些作品在精神上與《詩經》一脈相承，可學習之，其言：

韋孟玄成《雅》、《頌》之後，不失前規，繁而能整，故未易及。¹⁵⁰

他肯定韋孟、韋玄成四言長篇極能繼承《雅》、《頌》之精神，言其詩「不失前規，繁而能整」，其藝術地位非一般人能企及，他比謝榛又更肯定韋孟、韋玄成四言長篇之地位。後期胡應麟認同王世貞之意見，其言：

昌穀之論五言古極有會，惟四言不甚究心，謂韋孟諸篇，摶縛不蕩。弇州非之，是矣。¹⁵¹

他認為徐禎卿對漢代四言長篇的評價太低，王世貞的看法較持平。後期成員許學夷則綜合徐禎卿、王世貞的看法，同意王世貞言漢代四言長篇的風格是從《詩經·大雅》來，其言：

韋孟四言〈諷諫〉、韋玄成四言〈自劾〉等詩，其體全出《大雅》。然《大雅》雖布置聯絡，實不必首尾道盡，故從容自如，而義實寬廣。韋孟、韋玄成先後布置，事事不遺，則矜持太甚，而義亦窘迫矣。¹⁵²

只是他認為《詩經·大雅》和韋孟等四言長篇的差異，在於《大雅》詩句、內容安排從容自然，韋孟的四言長篇構句、內容安排則過於嚴密，確實有徐禎卿所說「窘縛不蕩」的毛病，所以韋孟的四言長篇的地位仍不如《詩經》。

其次，復古派分辨漢魏樂府四言與《詩經》風格上的差異，認為學習時不可將兩種作品風格混雜在一起。謝榛言：

四言古詩，當法《三百篇》，不可作秦漢以下之語。顏延年〈宴曲水詩〉

¹⁴⁹ [明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁 24。

¹⁵⁰ [明]王世貞：《藝苑卮言》，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 977。

¹⁵¹ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷 2，頁 158。

¹⁵² [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 55。

曰：「航琛越水，輦賁踰嶂。」〈郊祀歌〉曰：「月御案節，星驅扶輪。」
譬如清廟鼓瑟箏以和之，審音者自不亂其聽也。¹⁵³

他嚴格確立以《詩經》為四言古詩唯一學習對象，認為同樣為四言形式，《詩經》風格與漢樂府四言之郊廟歌辭風格不同。除了漢代四言郊廟歌辭與《詩經》不同，許學夷指出樂府雜歌謠辭中之四言、魏曹氏父子的四言詩與《詩經》有別，其言：

漢初樂府四言，如四皓〈采芝操〉、高帝〈鴻鵠歌〉，軼蕩自如，自是樂府之體，不當於《風》、《雅》求之。三曹樂府四言，皆出於此。¹⁵⁴

漢代四言樂府與《詩經》四言詩在復古派看來是兩種不同風格之創作，魏三曹父子四言詩風格是從漢代四言樂府而來。

再者，復古派認為魏晉以下四言詩之地位皆不及《詩經》。王世貞言：

四言詩須本《風》、《雅》，間及韋、曹，然勿相雜也。世有白首鉛槧，以訓故求之，不解作詩壇赤幟。亦有專習潘、陸，忘其鼻祖。要之，皆日用不知者。¹⁵⁵

指出潘岳、陸機四言詩地位不及《詩經》與漢代四言長篇。胡應麟則言：

四言短章效《三百》，長篇倣二韋，頌體間法唐、鄒，變調旁參操、植，晉以下無論矣。¹⁵⁶

四言短章當以《詩經》為典範，長篇則學漢韋孟、韋玄成，魏曹操、曹植的四言詩為「變調」，與《詩經》風格不同，只能作為學習四言詩之次要作品，三者風格有別，學習時不能混淆在一起。復古派對晉以下潘岳、陸機的四言詩，評價極低，認為不應學習之。胡應麟言：

晉諸作者，浮慕《三百》，欲去文存質，而繁靡板垛，無論古調，並工語失之。今觀二陸、潘、鄭諸集，連篇累牘，絕無省發，雖多奚為！¹⁵⁷

潘岳、陸機的四言詩形式華靡，俳偶堆砌，是以認為不值得學習。

對於魏嵇康四言詩與晉陶淵明之四言詩，復古派認為其藝術地位不及《詩

¹⁵³ [明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁 24。

¹⁵⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 53。

¹⁵⁵ [明]王世貞：《藝苑卮言》，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 959。

¹⁵⁶ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷 1，頁 4。

¹⁵⁷ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷 1，頁 9。

經》，如後期胡應麟言：

康樂絕少四言，元亮〈停雲〉、〈榮木〉，類其所為五言。要之叔夜太濃，淵明太淡，律之大雅，俱偏門耳。¹⁵⁸

將《詩經》和嵇康四言、陶淵明四言相比，嵇康詩風格過「濃」，陶淵明詩過「淡」，此處「濃」、「淡」是就作品語言、風格給人感受而言。在他看來是這兩人皆為「偏門」，不可作為四言詩最優先學習之作品。許學夷對陶淵明四言詩的評價較其他復古派成員高，其言：

陶靖節四言，章法雖本《風雅》，而語自己出，初不欲範古求工耳。然他人規規摹倣，而性情反窒。靖節無一語盜襲，而性情溢出矣。¹⁵⁹

他認為陶淵明四言詩雖和《詩經》形式、風格不同，然作品能流露真性情，是以肯定其藝術價值。但是，他仍然認為陶淵明四言詩不能作為最優先學習的典範，其言：

靖節詩甚不易學，不失之淺易，則傷於過巧。予少時初學靖節，終歲得百餘篇，率淺易無足采錄；今間一為之，又不免類白蘇矣，因遂絕筆不復為也。¹⁶⁰

陶淵明詩風格平淡，學陶詩者往往學不到其平淡，而流於文字淺白，是以初學者不當以陶淵明詩為典範。

二、樂府詩典範的建立

樂府詩從漢到唐代皆持續地發展，漢所建立的樂府詩類別有郊廟歌辭、鼓吹曲辭、相和歌曲、雜曲歌辭等，魏曹氏父子則照漢樂府舊題創作新的內容，到晉時有大量的舞曲歌辭作品，南朝出現新的清商曲辭，如：吳聲、西曲。復古派對各時期樂府的評價皆高，早期成員先建立漢樂府詩的典範地位，到中後期成員則指出歷代樂府詩皆有其藝術價值，認為要根據不同時代、不同類別的樂府建立學習典範，六朝的樂府詩被復古派納入學習的範圍。

¹⁵⁸ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷1，頁10。

¹⁵⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁98。

¹⁶⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁107。

（一）漢代各體製樂府詩之地位

以下論復古派對漢代樂府詩典範之建立，依照郭茂倩《樂府詩集》對樂府所作的分類來看，復古派所論及的漢樂府詩主要有郊廟歌辭、鼓吹曲辭、相和歌曲、雜曲歌辭四類。郊廟歌辭用於祭祀天地神祇，鼓吹曲辭是軍樂，相和歌曲則是出自當時民間各地的新聲，雜曲歌辭因有抒情、敘宴遊、言征戰等內容兼有，故為雜曲。四類樂府作品，復古派一致肯定相和歌曲、雜曲歌辭的藝術價值，至於漢樂府中郊廟歌辭、鼓吹曲辭兩類，復古派之評價可分為兩種，一部分成員極為推崇之，另一部份成員則沒有給予太高的評價，評價出現爭議的情形，主要是因為郊廟歌詞語言深奧，鼓吹曲辭多闕漏而造成。

先看復古派對漢代郊廟歌辭、鼓吹曲辭評論，他們對郊廟歌辭之推崇，在於其能繼承《詩經》中《雅》、《頌》風格。徐禎卿言：

漢祚鴻朗，文章作新，〈安世〉楚聲，溫純厚雅，孝武樂府，壯麗宏奇。縉紳先生，咸從附作。雖規跡古風，各懷剗刷。美哉歌詠，漢德雍揚，可為《雅》、《頌》之嗣也。¹⁶¹

〈安世房中歌〉屬於郊廟歌辭，他認為整組〈安世房中歌〉語言典雅、情感溫厚，「孝武樂府」指漢武帝命司馬相如所作〈郊祀歌〉則語言奇麗、風格宏偉，兩組作品歌頌國家興盛、帝王功業，實可與《詩經》中《雅》、《頌》詩媲美。胡應麟同意徐禎卿之看法，其言：

若唐山〈安世房中〉，自當以《雅》、《頌》目之，非漢人語。《卮言》以為調弱未舒，較以商、周大篇，誠若有間，然千餘年未有繼其響者。¹⁶²

肯定〈安世房中歌〉風格和《雅》、《頌》之關聯，他不同意王世貞《藝苑卮言》批評〈安世房中歌〉「調弱未舒」，認為〈安世房中歌〉「千餘年未有繼其響者」，藝術價值高。胡應麟評郊廟歌辭之藝術價值：

郊祀歌〈練時日〉、〈天馬〉、〈華燁燁〉、〈五神〉、〈象載瑜〉、〈赤蛟〉六章，三言；〈日出入〉、〈天門〉、〈景星〉三章，雜言；餘皆四言。雖語極古奧，倘潛心讀之，皆文從字順，旨趣瞭然。惟雜言難通，計中必有脫誤，不可考矣。¹⁶³

¹⁶¹ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁764。

¹⁶² [明]胡應麟：《詩藪》外編卷1，頁134。

¹⁶³ [明]胡應麟：《詩藪》，頁7。

〈郊祀歌〉因為語言極為古老，是以深奧難懂，或是脫漏造成閱讀障礙。但若用心閱讀，讀久了則可以發現其內容明瞭、語言流暢。另外，漢代鼓吹曲辭之作品雖然多已脫誤，然在胡應麟看來，作品仍值得肯定。其言：

〈鏡歌〉詞句難解，多由脫誤致然，觀其命名，皆雅緻之極。如〈戰城南〉、〈將進酒〉、〈巫山高〉、〈有所思〉、〈臨高臺〉、〈朱鷺〉、〈上陵〉、〈芳樹〉、〈雉子斑〉、〈君馬黃〉等，後人一以入詩，無不佳者。視他樂府篇目，尤為過之。意當時製作，工不可言。今所存意義明了，僅十二三耳，而皆無完篇，殊可惜也。¹⁶⁴

他認為鼓吹曲辭內容多難以理解，是因為作品脫漏過多，而鼓吹曲辭作品的篇名皆「雅緻之極」，後人轉用於詩作中皆有極好藝術效果。他推想這些作品若保存完整，其藝術價值「工不可言」。

以上為復古派成員中肯定郊廟歌辭與鼓吹曲辭地位者。王世貞、許學夷則代表對漢代郊廟歌辭、鼓吹曲辭評價較低者。他們認為郊廟歌辭地位不高之理由，是因作品語言過於深奧。王世貞言：

《詩譜》稱漢郊廟十九章，煅意刻酷，煉字神奇，信哉！然失之太峻，有〈秦風〉〈小戎〉之遺，非《頌》詩比也。唐山夫人雅歌之流，調短弱未舒耳。¹⁶⁵

他指出郊廟歌辭字句過於鍛鍊，造成閱讀時困難、費解，而〈安世房中歌〉則是句子所形成的節奏過於短、弱，未能舒暢。許學夷的看法與王世貞相似，認為郊廟歌辭字句過於鍛鍊、深奧，而表達的內容實卑下淺顯，其云：

晚唐、宋、元諸人論詩，多失之不及，而國朝諸公論詩，每失之過。如漢五言〈十九首〉、蘇李等作，晚唐、宋、元諸人略不及之，而雜言〈房中〉、〈郊祀〉等作，國朝徐昌穀諸公則盛推焉。此過與不及也。〈安世房中〉、武帝〈郊祀〉，雖出於〈頌〉，然語既深酷，前人謂多難曉，而義實卑淺，魏文、汲黯亦嘗病之。且其體多變，而句甚雜，以〈頌〉準之，去〈頌〉實遠。今不辨其純雜，察其正變，但以其深酷奇峻而獨推之，是慕好古之名而不得其實者也。¹⁶⁶

¹⁶⁴ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷1，頁8。

¹⁶⁵ [明]王世貞：《藝苑卮言》，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁979。

¹⁶⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁54-55。

對於徐楨卿將〈郊祀歌〉抬高到可以繼承《詩經》中《雅》、《頌》，許學夷表示不贊同。他認為「周之《雅》、《頌》，多周公之徒所製，故其體為正，而其句有則，語既顯明，而義實廣大」¹⁶⁷，《雅》、《頌》篇章形式整齊，語言字句清楚易懂，詩中要傳達的道理正大。相比之下，「漢之〈房中〉、〈郊祀〉，乃相如之徒所為，故其體多變，而句甚雜，語既深酷，而義實卑淺」，漢郊廟歌辭篇章形式不一，句子長短變化複雜，文字難懂，且所表達的內容不深入。兩者風格完全不同，是以不能將郊廟歌辭視為能繼承《雅》、《頌》風格。但是許學夷沒有全盤否定〈郊祀歌〉藝術價值，以上兩條中他評〈郊祀歌〉整體來看文字難懂，然而仍有部分作品不失為佳作，其言：

〈郊祀〉三言，如〈練時日〉、〈天馬徠〉、〈華燁燁〉、〈赤蛟綏〉等篇，氣甚道邁，語甚軼蕩，為三言絕唱。¹⁶⁸

他認為〈郊祀歌〉中之三言作品，情感遒勁有力，語言縱橫流蕩，為三言樂府的代表，可見他對少數的郊廟歌辭仍持肯定態度。

復古派對鼓吹曲辭中評價較低的理由是因為作品多斷簡殘編，理解困難，王世貞言：

〈鏡歌〉十八中有難解及迫詰屈曲者，…或謂有闕文斷簡，…或謂兼正辭填調，大小混錄，至有直以為不足觀者。…其誤處既不能曉，佳處又不能識，以為不足觀，宜也。¹⁶⁹

〈鏡歌〉屬於鼓吹曲辭一類，王世貞認為這組作品中多處難以理解，有闕漏、文字詰屈，是以認為不足觀。許學夷看法與之相似，其言：

漢人樂府雜言有〈鏡歌十八曲〉，中多警絕之語。但全篇多難解及迫詰曲者，或謂有缺文斷簡，或謂曲調之遺聲，或謂兼正辭填調，大小混錄。其意義明了，僅十二三耳。于麟、元美篇篇擬之，豈獨有神解耶？中惟〈上陵〉、〈君馬黃〉、〈有所思〉、〈上邪〉、〈臨高臺〉五篇稍可讀，姑錄之。¹⁷⁰

〈鏡歌〉中有作品佳者，然多數作品語言難懂、又有缺字，內容可解之作品僅佔少數。他對於李攀龍、王世貞能理解並模擬全部〈鏡歌〉作品，感到疑惑，他不

¹⁶⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 55。

¹⁶⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 55。

¹⁶⁹ [明]王世貞：《藝苑卮言》，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 979。

¹⁷⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 69。

贊同學習〈鏡歌〉中不可解者。

除了漢郊廟歌辭、鼓吹曲辭兩類樂府，復古派成員一致共同喜愛漢代樂府是相和歌曲與雜曲歌辭。如李攀龍《古今詩刪》收錄漢樂府之卷中，以相和歌曲類之作品收錄最多。又如王世貞推崇相和、雜曲歌辭之藝術價值，其言：

「青青園中葵」、「雞鳴高樹顛」、「日出東南隅」、「相逢狹路間」、「昭昭素明月」、「昔有霍家奴」、「洛陽城東路」、「飛來雙白鵠」、「翩翩堂前燕」、「青青河邊（按：應作「畔」）草」，〈悲歌〉、〈緩聲〉、〈八變〉、〈豔歌〉、〈紈扇篇〉、〈白頭吟〉，是兩漢五言神境，可與〈十九首〉、蘇、李並驅。¹⁷¹

此處所言「兩漢五言神境」之樂府皆為相和歌辭、雜曲歌辭，王世貞沒有指出這些作品在風格、寫法上使他喜愛的原因，只言這些作品是「可與〈十九首〉、蘇、李並驅」，給予這些作品極高評價。

後期成員則進一步說明他們對相和歌曲、雜曲歌辭之推崇是因為作品情感自然、語言質樸而不淺露。如胡應麟言：

「青青河畔草」，相傳蔡中郎作。中郎文遠遜西京，而此詩之妙，獨絕千古。語斷而意屬，曲折有餘而寄興無盡，及蘇、李不多見。

「青青河畔草」一首的篇名為〈飲馬長城窟行〉，即上條引文中王世貞肯定之作品。胡應麟認為此詩「語斷而意屬」，指此首詩內容有轉折、敘述場景轉換，但是詩中情感表達完整，讓讀者感受到言有盡而意無窮之審美韻味。另外，他還評論樂府長篇〈焦仲卿詩〉（「孔雀東南飛」）、〈羽林郎〉（「昔有霍家奴」），其言：

「青青河畔草」，斷而續，近而遠，五言之騷也；「昔有霍家奴」，整而條，麗而典，五言之賦也；「孔雀東南飛」，質而不俚，詳而有體，五言之史也。而皆渾樸自然，無一字造作，誠為古今絕唱。歌行則太白多近騷，王、楊多近賦，子美多近史，然皆非三古詩比。¹⁷²

這三首樂府受到胡應麟推崇的原因在於「渾樸自然」，語言質樸，無刻意雕刻之處，情感傳達自然、真誠，他對這三首詩風格上的掌握，可以代表他對漢樂府相和歌曲、雜曲歌辭的評論。

又如許學夷言：

¹⁷¹ [明]王世貞：《藝苑卮言》，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 978。

¹⁷² [明]胡應麟：《詩藪》，頁 34。

班婕妤樂府五言〈怨歌行〉，託物興寄，而文采自彰。馮元成謂「怨而不怒，風人之遺」，王元美謂「可與〈十九首〉、蘇李並驅」是也。¹⁷³

他爲王世貞稱讚〈怨歌行〉（同王世貞所說〈紈扇篇〉）可與〈古詩十九首〉並列之原因作了說明，此詩藉由描寫扇子寄託作者之情感、文采佳，是以可與〈古詩十九首〉並列。許學夷又評〈焦仲卿詩〉：

漢人樂府五言〈焦仲卿妻〉詩，真率自然而麗藻間發，與〈陌上桑〉並勝，人未易曉。何仲默云：「古今惟此一篇。凡歌辭簡則古，此篇愈繁愈古。」王元美云：「〈孔雀東南飛〉質而不俚，亂而能整，敘事如畫，敘情若訴，長篇之聖也。」¹⁷⁴

他認爲此詩情感真率且有文采，並彙整何景明、王世貞推崇〈焦仲卿妻〉一詩的意見，何景明稱讚此篇敘述、表達長而有古樸韻味，王世貞則指出此篇語言質樸卻不鄙俚，敘述長而有條理，能深刻呈現畫面與情感。

（二）不同時代樂府之學習方式

復古派中後期成員注意到六朝樂府不同風格，與六朝五言古詩評價相比之下，復古派給予六朝樂府更高的評價。他們認爲樂府類別不同、時代不同，風格有別，要依照不同類別、時代來模擬，模擬是創作入門之階，最終仍是要自成一派。模擬的過程使讀者更能深入體會、分辨不同作品的風格，許學夷言：

擬古與學古不同，擬古如摹帖臨畫，正欲筆筆相類，朱子謂「意思語脈皆要似他的，只換卻字」，蓋本以爲入門之階，初未可爲專業也。¹⁷⁵

透過模擬意思、語脈皆似被擬作品，能掌握各作品風格。王世貞透過模擬分辨不同體製、時代之樂府風格，其言：

擬古樂府，如〈郊祀〉、〈房中〉，須極古雅，發以峭峻。〈鏡歌〉諸曲，勿便可解，勿遂不可解，須斟酌淺深質文之間。漢魏之辭，務尋古色。〈相和〉、〈瑟曲〉諸小調，係北朝者，勿使勝質；齊梁以後，勿使勝文。近事毋俗，近情毋纖。拙不露態，巧不露痕。寧近勿遠，寧樸毋虛。有分格，

¹⁷³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 63-64。

¹⁷⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 68-69。

¹⁷⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 52。

有來委，有實境，一涉議論，便是鬼道。¹⁷⁶

模擬古樂府要根據不同類別風格而作，擬〈郊祀〉、〈房中〉之漢樂府，「須極古雅，發以峭峻」，擬〈鏡歌〉需考量語言形式、內容相稱。擬漢魏樂府，要能掌握到漢魏作品之「古色」。〈相和〉、〈瑟曲〉多為北朝、齊梁之作品，北朝作品質樸，齊梁樂府較華靡，學習北朝作品要避免文勝質，學習齊梁作品則要避免質勝於文，才能符合各類樂府的風格。可知他對漢魏樂府、北朝以及齊梁相和歌辭、瑟調曲的風格皆有所認識。胡應麟看法與之相近，其言：

今欲擬樂府，當先辨其世代，覈其體裁。〈郊祀〉不可為〈鏡歌〉，〈鏡歌〉不可為〈相和〉，〈相和〉不可為〈清商〉；擬漢不可涉魏，擬魏不可涉六朝，擬六朝不可涉唐。使形神酷肖，格調相當，即於本題乖迕，然語不失為漢、魏、六朝，詩不失為樂府，自足遠傳。苟不能精其格調，幻其形神，即於題面無毫髮遺憾，焉能有亡哉！¹⁷⁷

樂府大篇必倣漢、魏，小言間取六朝，近體旁參唐律。用本題事而不失本曲調，上也；調不失而題小舛，次也；題甚合而調或乖，則失之千里矣。近代詩流，率精於證題，而疏於合調。漫發此論。¹⁷⁸

模擬樂府，要「先辨其世代，覈其體裁」，分辨不同時代、不同體裁的樂府作品，其音樂調性、風格不同。因為樂府本是配合音樂而歌唱的詩歌，十分重視音樂性，每首樂府詩皆有相配合的聲調，郊廟歌辭、鼓吹歌辭、相和曲辭、清商曲辭四者類別不同，其體製、聲調、風格亦不相同，模擬時不可互相混淆，是以擬郊廟歌辭不可寫成鼓吹曲辭之風格，擬鼓吹曲辭不可寫成相和歌辭的風格。漢、魏、六朝時代不同，所製作出來的樂府體製亦不同，只要掌握到各類樂府體製，亦即各種樂府詩的音樂調性、風格，即使作品「於本題乖迕」，內容不合曲名、本事，亦足以稱為佳作。反之，「苟不能精其格調」，「題甚合而調或乖」，「格調」指「體製聲調」¹⁷⁹，即作品語言的結構和聲律，若不能掌握到樂府詩聲調、風格，即使作品內容能切合詩題，也不能算是好詩。由此可知復古派極重視創作各種體裁詩

¹⁷⁶ [明]王世貞：《藝苑卮言》，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁959。

¹⁷⁷ [明]胡應麟：《詩藪》，頁15、16。

¹⁷⁸ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷1，頁16。

¹⁷⁹ 胡應麟言：「作詩大要不過二端，體格聲調，興象風神而已。體格聲調有則可循，興象風神無方可執。故作者但求體正格高，聲雄調鬯；積習之久，矜持盡化，形跡俱融，興象風神，自爾超邁。譬則鏡花水月，體格聲調，水與鏡也；興象風神，月與花也。必水澄鏡朗，然後花月宛然。詎容昏鑑濁流，求睹二者？故法所當先，而悟不容強也。」可知「體格聲調」為詩歌語言的規矩法度，亦即作品具體可見的語言結構、聲律，作詩得先掌握此「體格聲調」，才能進一步捕捉到「興象風神」（詩歌美感）。見[明]胡應麟：《詩藪》內編卷5，頁100。

歌，要合乎體製。

三、五言古詩典範的建立

在五言古詩之學習上，復古派早期成員奠定以漢魏五言古詩為典範的共識，到復古派中後期才完整將六朝五言古詩納入可以學習的範圍，然六朝古詩之地位仍不能與漢魏古詩相提並論。以下分別說明復古派評論漢魏古詩、六朝五言古詩地位的過程。

(一) 漢魏古詩之典範地位

上文第一節中已先指出李夢陽、何景明奠定漢魏古詩為典範之地位，此處不再複述。復古派前期另一成員徐禎卿，則進一步嚴格區分漢魏古詩之地位，以漢古詩之典範地位高於魏詩，其言：

東京繼軌，大演五言，而歌詩之聲微矣。至於含氣布詞，質而不采，七情雜遣，並自悠圓。或間有微疵，終難掩玉。兩京詩法，譬之伯仲墳簏，所以相成其音調也。魏氏文學，獨專其盛。然國運風移，古樸易解。曹王數子，才氣慷慨，不詭風人。而特立之功，卒亦未至，故時與之閤化矣。嗚呼！世代推移，理有必爾。風斯偃矣，何足論才？故特標極界，以俟君子取焉。¹⁸⁰

此段話主要是要告訴今人作詩，可學習效做的作品，「特標極界，以俟君子取焉。」漢代古詩、曹魏古詩皆值得今人效做，但是徐禎卿認為魏詩「國運風移，古樸易解」，「特立之功，卒亦未至」，指出魏詩漸漸失去古樸風氣，亦不能將文學的發展、成就導向更高層次的提昇。此處且不論徐禎卿對於曹魏文學的評價與今日的文學史觀點之間的落差，我們要知道的是他沒有很肯定曹魏文學往形式、技巧方面的開拓，此乃因他認為：

由質開文，古詩所以擅巧。由文求質，晉格所以為衰。若乃文質雜興，本末並用，此魏之失也。¹⁸¹

漢古詩是「由質開文」，從內在情感出發，表現出文學作品的文采。而曹魏古詩

¹⁸⁰ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁 764。

¹⁸¹ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁 766。

的創作則不一定從內在情感出發，有些作品是爲了追求形式、技巧而創作，在他看來這樣的詩歌創作已經本末倒置，忘了文學創作應是要先有深厚的情感，再透過語言、形式的美感來呈現內心情感，而非爲了求形式而寫。是以他說：「魏詩，門戶也；漢詩，堂奧也。入戶升堂，固其機也。」¹⁸²以漢古詩的地位高於魏詩。

由此可見，在李夢陽、何景明兩人批評中，漢魏詩的地位並列，而到徐禎卿的手中，漢代五言古詩的典範地位更高於魏詩；而唐代五言古詩作品則不在他們認爲可學習的範圍內，如何景明〈王右丞詩集序〉、〈海叟集序〉中表示王維、李白、杜甫五言古詩作品不能與漢魏古詩相比。¹⁸³

（二）六朝五言古詩之學習意義

綜括復古派對六朝五言古詩的評價，在早期時，六朝五言古詩的地位不能和漢魏古詩相比，從李夢陽、何景明、徐禎卿三人意見的歧異，可知晉、宋時期五言古詩可否納入學習、效仿的範圍，仍處於有待爭議的階段，而且只有少數作家，如：陸機、陶淵明、謝靈運被納入早期成員的討論中。到復古派中期，不論是在李攀龍《古今詩刪》、謝榛《四溟詩話》、王世貞《藝苑卮言》中，可以看到他們對六朝五言古詩批評範圍擴大。到後期許學夷則對六朝五言古詩的學習價值與學習方式有更完整的界定。

以下先論早期成員對晉、劉宋五言古詩之地位與可否學習的爭論。李夢陽〈刻陸謝詩序〉言：「夫五言者，不祖漢，則祖魏，固也。乃其下者，即當效陸謝矣。」¹⁸⁴指出西晉太康的陸機、劉宋時期的謝靈運可以作爲學習五言古詩，可取法的次等作品。李夢陽還寫下〈刻陶淵明集序〉¹⁸⁵，序中表示他對陶詩的喜愛，其云：

予曰：「刻其集，必去其注與評焉。夫青黃者，木災也。太羹之味，豈群口所嚙哉？夫陶子，知其人者，鮮矣，矧惟詩？朱子曰：『〈詠荊軻〉詩，淵明露出本相。』知淵明者，朱子耳。」……淵明高才豪逸人也，而復善

¹⁸² [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁 766。

¹⁸³ 關於唐代五言古詩何時納入復古派討論如何學習的批評範圍內，以及漢魏詩作爲復古派學習創作五言古詩的典範地位，陳國球：〈李攀龍「唐無五言古詩而有其古詩」說的意義〉一文已有很精采的意見。筆者是在此文的基礎上，更加分辨漢魏古詩的崇高地位，尤其是漢古詩的崇高地位是在徐禎卿的筆下推向極致。見氏著：《明代復古派唐詩論研究》（北京：北京大學出版社，2007年），頁 106-168。

¹⁸⁴ [明]李夢陽：《空同集》卷 50，景印文淵閣《四庫全書》本第 1262 冊，頁 465 上。

¹⁸⁵ 〈刻陶淵明集序〉作於正德七年到正德九年間，李夢陽出任江西提學副使，在陶淵明家鄉廬山爲官期間，《陶淵明集》爲陶淵明後裔陶亨所刻。另外，陸、謝詩亦是李夢陽在此段期間內所刊刻。此處的考證見簡錦松：《李何詩論研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1980年），頁 30-35。

知幾，厥遭靡時，潛龍勿用。然予讀其詩，有俛仰悲慨，玩世肆志之心焉。嗚呼！惜哉！¹⁸⁶

以「太羹之味」喻陶淵明詩，又從其詩作中讀出陶淵明人格形象中「俛仰悲慨，玩世肆志之心」的一面，可見他對陶詩之讚賞。雖然李夢陽沒有指出陶淵明詩是否可作為學習五古之作品，但從他肯定這部集子的刊刻、他對陶詩的讚美，陶詩應是他認可能效仿的作品。然而，何景明不太同意李夢陽對陶、謝詩之意見，其言：「詩弱於陶，謝力振之，然古詩之法亦亡於謝。」¹⁸⁷漢魏五言古詩之規範在陶、謝詩手中被改變了，言下之意，陶、謝詩不能作為今人學習五古的典範。徐禎卿亦反對學習晉代文學，其言：「宗晉之體，其敝也不可以悉矣。」¹⁸⁸晉代文學不是其肯定的五古典範。又如早期成員顧璘認為六朝詩「彌弱」不可學習，當以漢魏詩為學習典範，其言：

予又有說，今世論詩者言《風》、《雅》則妄耳，上漢魏，次李杜王岑諸賢，今賢雖眾，儔能訾議，則詞林之規矩在是矣。舉六朝則曰靡弱，舉唐初則曰變體未純，雖承先生之常談，其實確論乎，外是謬矣！¹⁸⁹

他認為詩歌最好的典範是漢魏詩，其次則為唐代李白、杜甫、王維等詩人，六朝詩則不當作為典範，此為學詩之「規矩」。

中期、後期成員評論中，六朝五言古詩地位則有明顯提昇。上文已經指出李攀龍《古今詩刪》的編排體例是按照體裁、時代作區分，卷二至卷九將漢魏六朝文學分成樂府、古詩兩種體裁依序收錄，古詩多為五言古詩，僅有少數四言詩與七言詩。卷十至卷二十二則依序收錄唐五言古詩、七言古詩、五言律詩、七言律詩、五言排律、七言排律、五言絕句、七言絕句。《古今詩刪》在五言古詩之編錄方式上，顯示兩種意義：第一、六朝五言古詩至此更為全面地被納入復古派討論、評論範圍內。第二、唐代五言古詩亦被納入評論範圍。¹⁹⁰

¹⁸⁶ [明]李夢陽：《空同集》卷 50，景印文淵閣《四庫全書》本第 1262 冊，頁 465 上、下。

¹⁸⁷ [明]何景明：〈與李空同論詩書〉，《大復集》卷 32，景印文淵閣《四庫全書》本第 1267 冊，頁 291 下。

¹⁸⁸ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁 766。

¹⁸⁹ [明]顧璘：〈與陳鶴論詩〉，《息園存稿文》卷 9，文津閣《四庫全書》本·集部·別集類·第 1267 冊（北京：商務印書館，2006 年），頁 681 上。

¹⁹⁰ 《古今詩刪》的目錄收漢魏六朝古詩時，僅在目錄上標示「詩」，而在收錄唐代五言古詩的目錄上標示為「五言古詩」，以及李攀龍〈選唐詩序〉言：「唐無五言古詩而有其古詩，陳子昂以其古詩為古詩，弗取也。」指出唐代沒有像漢魏的那種風格的五言古詩作品，但是唐人有屬於他們風格的五言古詩作品。這兩點反映漢魏古詩、唐五古雖然同為一體裁，但是它們是兩種不同的傳統。李攀龍並列兩種五言古詩傳統，第一種是唐代所沒有的五言古詩之傳統，此即漢魏的五言古詩傳統，為復古派早期奠定的典範；第二種是唐代的五言古詩傳統。李攀龍的說法，

下表《古今詩刪》收錄漢魏六朝五言古詩之作者與作品數量，顯示復古派中期對六朝五言古詩的重視提高：

表一、《古今詩刪》卷 6 至卷 9 收錄之五言古詩作者與作品數量

朝代	作者與作品數量（《古今詩刪》標示為無名氏者，以作品名稱代替） ※被框起者為該朝代中作品收錄量第一、二名者	五古 總數	作家 人數
漢	蘇武 4、李陵 3、蔡琰 2、〈古詩十九首〉 19、〈李陵錄別詩〉 4、 〈蘇武答詩〉 1、〈古詩〉 1、〈古絕句〉 2、〈古歌〉 1、〈古樂府〉 1	28	12 以上 ¹⁹¹
魏	曹丕 6、 曹植 8 、劉楨 3、應瑒 1、應璩 3、阮瑀 1、 王粲 7 、 嵇康 2、 阮籍 7	38	9
晉	張華 4、傅玄 1、 陸機 11 、陸雲 5、潘岳 5、潘尼 2、左思 5、 張協 3、王讚 1、郭泰機 1、盧諶 4、郭璞 5、庾闡 1、李顥 1、 傅咸 1、張翰 1、袁宏 1、曹毗 1、顧愷之 1、 陶淵明 22 、殷 仲文 1、謝琨 1、王康琚 1、湛方生 1、支遁 2、帛道潛 1	83	26
宋	顏延之 5、謝莊 1、 謝靈運 16 、謝惠連 2、 鮑照 15 、范曄 1、 袁淑 1、王僧達 2、陸凱 1	44	9
齊	王融 12 、 謝朓 32	44	2
梁	梁簡文帝 3、梁元帝 1、沈約 5、 江淹 10 、柳惲 2、庾肩吾 3、 吳均 1、 何遜 12 、蕭子範 1、王籍 1、王筠 2、劉孝綽 1、劉 孝儀 1、陶弘景 1、徐悱 1、劉峻 1、劉琰 1、盧騫 1、江洪 1、 王臺卿 1	50	20
陳	陳後主 1、徐陵 1、張正見 1、江總 1、徐伯陽 1、 張君祖 6	11	6
隋	楊素 4 、虞茂 1、袁朗 1、僧法宣 1、〈歎疆場〉 1	8	5
北朝	溫子昇 1、蕭愨 2、王褒 1、 庾信 7	11	4

從表格一中，可以觀察到幾個面向：一、各時期收錄之作家，可看出每個時期有一兩位作家所收錄的作品量明顯高出於同時期其他人。¹⁹²如：魏以曹植收錄最

使今人在創作五古此一體裁時，有兩種取法、創作方式，第一種是取法漢魏的古詩而寫，第二種則是取法唐代五言古詩以創作。此段意見是參考陳國球：〈李攀龍「唐無五言古詩而有其古詩」說的意義〉，《明代復古派唐詩論研究》，頁 113。關於唐代五言古詩的系統因不在筆者要討論的漢魏六朝範圍內，若無直接關聯不多作涉及。

¹⁹¹ 因為漢代多為無名氏所作，難以確認作家人數。

¹⁹² 排除漢代不論，因為漢代作品多為無名氏所作。〈古詩十九首〉為此時期收錄量最高者，但〈古

多，次爲王粲、阮籍；晉以陶淵明所收最多，次爲陸機；劉宋以謝靈運收錄最多，次爲鮑照；齊以謝朓最多，次爲王融；梁以何遜最多、次爲江淹。這表示李攀龍重視漢魏六朝各時期代表作家，對於改變、主導各個時期五言古詩創作之作家給予高度重視。在漢魏六朝作家當中，謝朓收錄 32 首，居第一名；陶淵明第二；謝靈運第三。二、各時期除了收錄重要作家，亦收錄許多只收 1 首作品的作家，可見李攀龍亦重視五言古詩在一些較爲不知名作家手中呈現的樣貌。三、比較各時期五言古詩收錄總量，李攀龍沒有刻意強調、選錄較多復古派早期最爲看重的漢魏時期，反而是晉、梁兩個時期因爲收錄作家人數最多，作品總收錄量居於第一、二名，可見李攀龍對六朝五言古詩關注較早期成員高。

進一步探究李攀龍選錄漢魏六朝作品的意義與李攀龍論五言古詩取法方式之關係。由於李攀龍沒有針對《古今詩刪》的編選標準、目的作總說明，是以不宜直接斷定他是否以收錄作品數量最多的作家與時代，爲他最推崇、應優先取法的對象。《古今詩刪》作爲一部完整選本看待，有其連貫一致的編選體例，從李攀龍留下《古今詩刪》中選唐詩部分的序文，推論李攀龍選錄漢魏六朝五言古詩的想法，其言：

唐無五言古詩，而有其古詩。陳子昂以其古詩為古詩，弗取也。七言古詩，唯杜子美不失初唐氣格，而縱橫有之。太白縱橫，往往強弩之末，間雜長語，英雄欺人耳。至如五、七言絕句，實唐三百年一人。蓋以不用意得之，即太白亦不自知其所至，而工者顧失焉。五言律、排律，諸家概多佳句。七言律體，諸家所難，王維、李頎頗臻其妙，即子美篇什雖眾，隳焉自放矣。作者自苦，亦惟天實生才不盡。後之君子，乃茲集以盡唐詩，而唐詩盡於此。¹⁹³

在這段序文中，他逐一指出唐代各種詩歌體裁中最好的作品。如：唐代五言古詩有其不同於漢魏的五言古詩風格，對於陳子昂作品中認爲自己所寫的五古即是漢魏五古風格的作品，不能作爲唐五古的典範。又如：他認爲唐代七言古詩以杜甫寫得最好，唐七言律詩以王維、李頎寫得最好，杜甫之七律則有缺失。將李攀龍認爲學各體裁最好的作品與《古今詩刪》選詩數量比較，會發現兩者不一致，如：〈選唐詩序〉批評李白七言古詩「縱橫」，「往往失之強弩之末，間雜長語」，選

詩十九首〉在復古派其他人來看，也難以確定是否都爲同一人所作，亦不確定作者爲誰。如王世貞言：「鍾嶸言『行行重行行』十四首：『文溫以麗，意悲而遠。驚心動魄，幾乎一字千金。』後併『去者日以疏』五首爲十九首，爲枚乘作。……意者中間雜有枚生或張衡蔡邕作，未可知。」見氏著：《藝苑卮言》，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，2001年），頁978。

¹⁹³ [明]李攀龍：〈選唐詩序〉，《古今詩刪》卷10，景印文淵閣《四庫全書》1382冊，頁91上。

本卻收錄李白七言古詩 8 首，居入選作家第三位。又如：他批評杜甫七律「篇什雖眾，隲焉自放」，卻收錄杜甫 13 首七律，數量上佔第一位。兩者不一的現象，根據陳國球的解釋，《古今詩刪》雖然有收錄李攀龍認為各體裁最好的作品，但是選錄數量的多寡並不能等同於他認為各體裁最好的典範。〈選唐詩序〉言：「後之君子，乃茲集以盡唐詩，而唐詩盡於此。」此部選本的編選標準是要從各種體裁上全面地呈現唐詩的各種風格、特色，而非他心目中的典範作品。¹⁹⁴

由此可知，《古今詩刪》選錄大量六朝時期五言古詩（特別是晉、梁時期）的意義，在於盡量全面呈現五言古詩在六朝的發展樣貌，展現五言古詩在各時期、不同作家手中呈現的風格，而非表示選錄作品量最高的作家就是李攀龍最推崇之詩人。李攀龍沒有改變復古派五言古詩以漢魏為典範的看法，六朝五古的重要性在他的觀念中沒有高於漢魏古詩，此可從他五古創作中大量學習漢魏古詩得知。¹⁹⁵但是，《古今詩刪》拓展了復古派論六朝五言古詩的面向。此外，從他自言學詩的方式為：

近詩二紙，間有古體，可采令呈。欲令殿卿知我輩不徧觀百代，悉所諸家，斯無以集大成，聲金振玉耳。¹⁹⁶

要作出好詩需「徧觀百代，悉所諸家」，六朝詩也就屬於他要閱讀、學習的範圍。李攀龍的意見，比起早期成員徐禎卿，將五言古詩可學習的範圍「特標極界」¹⁹⁷，止於魏詩，明顯擴大。

除了李攀龍將五言古詩學習範圍擴展至六朝詩，中期成員謝榛也有學習六朝詩的心得，如：

自然妙者為上，精工者次之，此著力不著力之分，學之者不必專一而逼真也。專於陶者失之淺易，專於謝者失之餽釘。孰能處於陶謝之間，易其貌，換其骨，而神存千古。子美云：『安得思如陶謝手？』此老猶以為難，況其他者乎？¹⁹⁸

¹⁹⁴ 以上意見整理自陳國球：〈從《唐詩品匯》到李攀龍選唐詩〉，《明代復古派唐詩論研究》，頁 211-216。

¹⁹⁵ 李攀龍有〈古詩後十九首〉、〈建安體〉三首、〈代建安從軍公讌詩〉、〈公讌詩〉等一系列效仿漢魏古詩之作。見[明]李攀龍著，包敬第標校：《滄溟先生集》卷 3、卷 4（上海：上海古籍出版社，1992 年），頁 71-77、79-80、81-83、83-86。

¹⁹⁶ [明]李攀龍著，包敬第標校：〈與許殿卿書〉，《滄溟先生集》卷 29，頁 675。

¹⁹⁷ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁 764。

¹⁹⁸ [明]謝榛：《四溟詩話》，[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁 128-129。

此條主要是在思考如何學習到陶淵明詩、謝靈運詩之風格。他以陶淵明詩、謝靈運詩分別代表「自然妙者」、「精工者」兩種不同的作品風格。進一步指出要學習到這兩人作品的風格，不應僅鑽研於其中一人，因為專學陶詩者往往流於「淺易」，專學謝詩者則流於堆砌。所以應當兩家之詩都學，不停留在語言形式層面的學習，掌握到兩人作品中的美感經驗，最終以自己的表達方式呈現。雖然這條資料並非針對創作五古此一體裁而論，但可確定六朝詩被他納入學習的範圍之內。

大體上復古派中期仍以漢魏詩為五言古詩最高典範，六朝詩地位仍低於漢魏古詩，然而他們對六朝古詩的特色，有更多認識。如王世貞言：

余少年時，稱詩蓋以盛唐為鵠云，已而不能無疑於五言古。及讀李于麟氏之論曰：「唐無古詩而有其古詩」，則洒然悟矣。進而求之三謝之整麗，淵明之淵雅，以為無加焉。及讀何仲默氏之書曰：「詩盛於陶、謝，而亦亡於陶、謝。」則竊怪其語之過。蓋又進之而上為三曹，又進之而上為蘇、李、枚、蔡，然後知何氏之語不為過也。¹⁹⁹

他從自己學習經驗中指出漢魏古詩之地位高於六朝、唐代五言古詩。但是，從王世貞的一系列以五言古詩創作之〈擬古〉詩中，可以得知他對六朝詩人在各題材上的風格特色有深入理解、學習。²⁰⁰又如謝榛云：

詩以漢魏並言，魏不逮漢也。建安之作，率多平仄穩帖，此聲律之漸；而後流於六朝，千變萬化，至盛唐極矣。²⁰¹

¹⁹⁹ [明]王世貞：〈梅李豹居諸集序〉，《弇州山人續稿》卷 55（臺北：文海，1970 年），頁 2829。

²⁰⁰ 王世貞作以五古作〈擬古〉七十首，〈擬古·有序〉交待他仿照江淹〈擬古詩〉三十首之體例，從漢代李陵到唐代韋應物，擇取七十位作家模擬他們擅長的題材、作品風格，茲將擬漢魏六朝詩之題目羅列如下：〈李都尉李陵從軍〉、〈蘇屬國武別友〉、〈班婕妤詠扇〉、〈孔北海融述志〉、〈酈徵士炎見志〉、〈魏太子丕公謙〉、〈陳思王植贈友〉、〈劉文學楨陪燕〉、〈應文學瑒侍集〉、〈王侍中粲懷德〉、〈阮步兵籍詠懷〉、〈嵇中散康言志〉、〈應侍中璩百一〉、〈繁主簿欽詠蕙〉、〈張司空華離情〉、〈何司空劭贈賄〉、〈張黃門協苦雨〉、〈左記室思詠史〉、〈潘黃門岳述哀〉、〈陸平原機羈宦〉、〈曹司馬攄感舊〉、〈傅司隸咸雜感〉、〈陸司馬雲贈婦〉、〈劉司空琨傷亂〉、〈盧郎中謚感交〉、〈郭弘農璞游僊〉、〈孫延評楚雜述〉、〈許徵君詢自敘〉、〈謝僕射混游覽〉、〈殷東陽仲文興囑〉、〈謝僕射瞻秋餞〉、〈支道人遁讚佛〉、〈陶徵君潛田居〉、〈宋文帝北伐〉、〈謝臨川靈運游山〉、〈顏特進延年侍宴〉、〈謝法曹惠連敘別〉、〈謝光祿莊郊游〉、〈王徵君微養疾〉、〈鮑參軍照戎行〉、〈袁太尉淑從駕〉、〈休上人怨別〉、〈謝吏部眺省直〉、〈王著作融游邸〉、〈沈僕射約餞別〉、〈范僕射雲貽友〉、〈江記室淹臥疾〉、〈梁簡文綱闕懷〉、〈何水部遜示寮〉、〈吳記室均春怨〉、〈庾開府信校書〉、〈陰常侍鏗送別〉、〈薛內史道衡酬憶〉、〈楊司空素坐懷〉。光是六朝詩人有四十人（從西晉張華至隋楊素），佔去其五古擬作一半以上，所以可見到六朝五言古詩之重要性。[明]王世貞：《弇州山人四部稿》卷 9（臺北：偉文圖書出版社，1976 年），頁 843-879。

²⁰¹ [明]謝榛：《四溟詩話》，[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁 3。

以漢古詩地位高於魏詩，六朝詩之地位更是低於曹魏。但是他指出魏詩開啓字句、聲律上的講究，到六朝開拓出更多形式面向，影響到盛唐詩將形式、聲律發展到極致。由此可知，六朝詩之地位雖不高，但是六朝詩在形式技巧上的發展為謝榛所重視。

經過復古派早期、中期對六朝詩的討論後，後期成員建立以漢魏古詩為典範，六朝古詩為旁及學習的看法。胡應麟云：

五言古，先熟讀《國風》、《離騷》，源流洞徹。乃盡取兩漢雜詩，陳王全集，及子桓、公幹、仲宣佳者，枕藉諷詠，功深日遠，神動機流，一旦吮毫，天真自露。骨格既定，然後沿迴阮、左，以窮其趣；頡頏陸、謝，以采其華；旁及陶、韋，以澹其思；博考李、杜，以極其變。超乘而上，可以掩迹千秋；循轍而趨，無忝名家一代。²⁰²

《詩經·國風》、《離騷》雖不是五言古詩，然胡應麟認為前者有影響到五言古詩，是以當熟讀之，以理解五言古詩之源頭。五言古詩當以「兩漢雜詩，陳王全集，及子桓、公幹、仲宣佳者」為典範，掌握到這些典範作品的風格，才可以進一步學阮籍、左思作品之趣味，參考陸機、謝靈運作品之文采，旁及陶淵明詩之平淡，閱讀李白、杜甫作品，以窮極五言古詩的變化。漢魏五言古詩具有崇高地位，學者必須先掌握之，以其為創作時的指標，之後才能學習六朝五言古詩。至於齊、梁、陳、隋的五言古詩，胡應麟認為齊以降五言古詩因為已漸走上律詩的形式，這些作品較適合作為作律詩之學習對象，其言：

齊、梁、陳、隋，世所厭薄，而其琢句之工，絕出人表，用於古詩不足，唐律有餘。初學暫置可也，若終身不敢過目，即品格造詣，概可知矣。²⁰³

齊、梁、陳、隋五言古詩「其琢句之工，絕出人表」，作品中句子仍有藝術價值，可作為創作律詩之學習材料。許學夷的說法與胡應麟相近，其云：

故學詩者，苟欲自成其家，必先於古詩定其世代，憲章漢魏，取材六朝，而一歸於自得，庶可集其大成，初非雜用漢、魏、六朝而可集大成也。²⁰⁴

學五言古詩「必先於古詩定其世代，憲章漢魏，取材六朝」，以漢魏古詩為五言古詩的最高典範，六朝之古詩作為旁及之材料。

²⁰² [明]胡應麟：《詩藪》，頁 24。

²⁰³ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷 2，頁 29、30。

²⁰⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 353。

六朝五言古詩的地位評價，從早期忽略之，到中、後期肯定六朝五古有學習之價值，其地位逐漸提昇。

結論

復古派有強烈的區分體裁意識，他們將前人作品依照體裁來區分的目的，是爲了探究同一體裁的歷代演變中，哪些時代、作家在此體裁上所呈現的成就、風格最好，可作爲典範，他們對體裁的討論沒有停留在語言形式、文字上，而是更進一步關心體裁之規範。憑藉此一體裁觀，他們將漢魏六朝時期詩之區分出四言詩、五言古詩、樂府詩三種主要體裁，以此三種體裁討論最多，同時注意到這段時期尚有處於實驗階段的體裁。復古派認爲四言詩以《詩經》爲典範，長篇可學漢代韋孟、韋玄成之作，樂府四言可仿曹丕、曹植，晉以下之四言詩不宜學之，陶淵明四言詩並不受多數復古派成員重視。復古派在樂府詩此一體裁上，則建立典範多元的學習觀念，因爲樂府創作與音樂調性有關，是以當依據漢魏六朝不同時期、不同體製、類別之樂府而有不同的典範。復古派認爲五言古詩以漢魏爲最高典範，其次可學六朝，中後期成員對六朝古詩有較深入了解，擴大、改變早期成員所提出的學習論。

第三章 時期風格論

前言

文學史的分期是以一時期具有共同特徵與發展趨向的文學作為分期標準，分期的長短則依各批評家之標準而有別。各時期的特徵或差異，涉及風格判斷，舉凡一時期語言形式的改變、技巧的追求、情感的表現、審美趨向都可以算入風格的範疇中。將文學依照不同時期作區分，除了可以突顯個別時期的特徵，還可以呈現不同時期的演變，辨別每一時期之間的差異與承傳。早在六朝時期，批評家們已用分期的方式指稱各期特色，如：鍾嶸《詩品》即以建安、太康、永嘉來指稱魏晉文學，劉勰《文心雕龍·明詩》以建安、正始指稱魏代文學，關注此時期作家共同特色。明代復古派對漢魏六朝詩作何種時期劃分？劃分標準為何？所突顯的各期風格為何？再者，復古派重視體裁的差異，這使復古派在劃分各時期時，能進一步注意到不同體裁風格在同一時期的差異。

復古派透過文學分期的方式認識文學史，成員中最自覺運用此一方法者為後期成員許學夷，他撰寫《詩源辯體》一書之體例，指出對文學史的認識應當以各時期風格的掌握為主，透過各時期風格的呈現，才能呈現文學史的演變，其言：

此編以辯體為主，與選詩不同。故漢、魏、六朝、初、盛、中、晚唐，盛衰懸絕，今各錄其時體，以識其變。²⁰⁵

他認為透過選出、評論代表漢、魏、六朝至初、盛、中、晚唐各時期風格的作品，能揭示文學史的演變。以下說明復古派對各時期風格的區劃與評述。

第一節 時代風格的區劃

綜論復古派前、中、後期對漢魏六朝詩時期風格的區劃，前期成員將漢詩、魏詩劃為同一時期風格，六朝為另一時期，他們評漢魏詩風格質樸，六朝詩文采華靡。其中，何景明、徐禎卿已略為注意到魏詩和漢詩風格差異。到中期、後期深化討論漢、魏詩風格異同，他們突顯魏詩時代風格不同於漢詩之處，讓魏詩不再依附在漢詩風格之下。後期成員則將六朝細分為晉、宋、齊、梁、陳、隋六個

²⁰⁵ [明] 許學夷：《詩源辯體·凡例》（北京：人民文學出版社，2001年），頁2。

時期風格，認為在六朝此一大的時期概括之下有一細部演變的過程，留意各期風格之演變。

以下先論復古派前期的風格分期。他們將漢魏、六朝分為兩大時期，漢、魏雖跨越了兩個朝代，然在詩歌史上則歸為同風格之時期；而六朝在政治上跨越多個朝代，然在詩歌上被他們視為同一風格時期。在他們的文章中，多將「漢魏」並稱，指涉同一種詩歌風格，以「六朝」指稱此段時期的風格。如李夢陽言：

三代而下，漢魏最近古。²⁰⁶

大抵六朝之調悽宛，故其弊靡。²⁰⁷

指出漢魏詩風格最接近古代，而六朝詩風格為悽宛。又如何景明言：

晉逮六朝，作者益盛，而風益衰。其志流，其政傾，其俗放，靡靡乎不可止也。唐詩工詞，宋詩談理，雖代有作者，而漢魏之風蔑如也。²⁰⁸

指出漢魏詩風格與唐詩、宋詩有別，晉以降至六朝之詩則漸失去漢魏詩風，何景明認為六朝此一時期內的詩風，有一逐漸演變的過程，然六朝詩大致上可劃為與漢魏詩風格相對之時期。

李、何將漢魏六朝詩，區分為漢魏、六朝兩大時期，視此二時期各有其風格，可與唐以降詩風作區別。何景明、徐禎卿也意識到魏詩和漢詩風格略有差異，如何景明言：

漢興，不尚文，而詩有古風，豈非風氣規模猶有樸略宏遠者哉！繼漢作者，於魏為盛，然其風斯衰矣。²⁰⁹

此條指出魏詩質樸之風不及漢詩。又如徐禎卿言：

魏詩，門戶也；漢詩，堂奧也。入戶升堂，固其機也。²¹⁰

以「入戶升堂」比喻詩歌境界高下，魏詩有別於漢詩。

²⁰⁶ [明]李夢陽：〈與徐氏論文書〉，《空同集》卷 62，景印文淵閣《四庫全書》本第 1262 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），頁 563 下-564 上。

²⁰⁷ [明]李夢陽：〈章園餞會詩引〉，《空同集》卷 56，景印文淵閣《四庫全書》本第 1262 冊，頁 515 下。

²⁰⁸ [明]何景明：〈漢魏詩集序〉，《大復集》卷 34，景印文淵閣《四庫全書》本第 1267 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），頁 301 上。

²⁰⁹ [明]何景明：〈漢魏詩集序〉，《大復集》卷 34，景印文淵閣《四庫全書》本第 1267 冊，頁 301 上。

²¹⁰ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，2006 年），頁 766。

然復古派多數時候仍是以漢魏並稱，「漢魏」並稱多是強調漢魏詩風格質樸、情感天成，²¹¹具有「詩教」功用，如早期成員顧璘言：

詩期漢、魏，其為近體也期盛唐。此數則者，文以質化，言由性成，古今同躉，所謂適中，豈非詩教之正宗、文流之永式乎？²¹²

他以「文以質化，言由性成」、「詩教之正宗」讚賞漢魏詩，漢魏詩被劃分為同一時期，以情性真誠質樸且能達到教化風俗之作用而受到推崇。又如王廷相言：

浚川子閱而復之曰：「嘻？《詩》之教上矣。三百之旨，緣之性情，惡有乎古今之不可及耶？子之感於流代，然爾，《風》述俗，《雅》贊治，《頌》明德，其義例也；《風》曠以逸，《雅》則以麗，《頌》簡而實，其體裁也。漢魏以還，猶夫影響也。自夫敷敘填實之辭作，而詩人之格調絕。近代所趨，逾邈逾失，間有高自視者，率以唐大家準，無復尚友之論，求子之志，……六朝者，唐人之所自出也；漢魏者，六朝之元始也。故得六朝則知唐，得漢魏則知六朝，溯而上之，三百之旨，可以徑造，右之性情，風教不於是循以立之。」²¹³

此段感慨近人創作重辭采而輕性情，其言「漢魏以還，猶夫影響也」，以漢魏並稱，認為此時期詩離《詩經》較近，尚具備詩教作用，性情真誠，有別於後代「敷敘填實之辭作」，今人學習之，則可創作出具真性情且教化風俗之詩。²¹⁴

到中期、後期成員繼續深化論漢、魏詩風格異同，他們突顯魏詩時代風格不同於漢詩之處，讓魏詩無法再依附於漢詩風格之下。²¹⁵如謝榛言：

²¹¹ 感謝王文進老師指點此處應就復古派對「漢魏」並稱、「魏晉」並稱的用法多作考察。另外，鄭婷尹指出明人以「『漢魏』合稱若傾漢，主要是就古樸之風而言，而魏朝確實有質樸而近漢的一面，此亦漢魏合稱之主因；同樣地，『魏晉』合稱若果真傾晉，殆指其華美詩風，魏代所展露的綺麗，復與此相近。」見鄭婷尹：《明代中古詩歌批評析論》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2011年），頁42。

²¹² [明]顧璘：〈嚴太宰鈴山堂集序〉，《息園存稿文》卷1，文津閣《四庫全書》本·集部·別集類·第1267冊（北京：商務印書館，2006年），頁537下。

²¹³ [明]王廷相著，王孝魚點校：《王廷相集》（北京：中華書局，1989年），頁1441。

²¹⁴ 復古派多以「漢魏」並稱，僅少數時候以「魏晉」並稱。如王廷相除了以「漢魏」並稱，亦有以「魏晉」並稱之時，其言：「嗟乎！文章之敝也久矣。自魏晉以還，刻意藻飾，敦悅色澤，以故文士更相沿襲，摹纂往轍，遂使平淡凋傷，古雅淪隕，辭雖華繪，而天然之神鑿矣。況志不存乎道者其識陋，情不周於物者其論頗，學不經乎世者其旨細。由是而為文，乃於人也不足以訓，而況支贅淫巧，以垢巖乎《風》、《雅》、《典》、《謨》之正乎？是故知言者病之矣。」認為魏晉之詩逐漸走向雕刻藻飾之途，而缺乏真誠情感。見[明]王廷相著，王孝魚點校：《王廷相集》，頁991。

²¹⁵ 中期成員亦有以「漢魏」並稱，延續早期成員看法，認為漢魏詩具備詩教精神，情感真誠。如吳國倫言：「昔者孔子刪詩，授卜商，商為之序曰：『詩者心之所之也，在心為志，發言為詩。』此商所以可與言詩也。即古有采詩之官，用以知民俗參儉澆醇而設教，章示之志於諸侯卿大夫，

詩以漢魏並言，魏不逮漢也。²¹⁶

謝榛不贊同「漢魏」風格一致的看法，認為應注意到魏詩不及漢詩之處。後期胡應麟進一步指出漢詩、魏詩風格差別，其言：

文質彬彬，周也。兩漢以質勝，六朝以文勝。魏稍文，所以遜兩漢也；唐稍質，所以過六朝也。²¹⁷

嚴氏往往漢、魏並稱，非篤論也。²¹⁸

漢、魏本為兩種不同詩風，漢詩質樸，魏詩較多文藻，兩者不當視為同一時期。許學夷在胡應麟基礎上發揮，其言：

漢魏五言，滄浪（嚴羽）見其同而不見其異，元瑞（胡應麟）見其異而不見其同。愚按：魏之於漢，同者十之三，異者十之七。同者為正，而異者始變矣。²¹⁹

他指出魏時期作品中有少部份和漢詩風格相同，而多數作品風格已開始改變。

再者，後期成員針對六朝此一大時期再作區分。胡應麟言：

漢、魏、晉、宋、齊、梁、陳、隋，八代之階級森如也。……其文日變而盛，而古意日衰也；其格日變而新，而前規日遠也。²²⁰

他對六朝詩風格的看法，已非停留在前期成員從整體、概括的方式指稱六朝詩，而是認為晉至隋，各朝代詩之風格皆不同，具有演變的過程。許學夷言：

五言自漢魏至陳隋，自初盛至晚唐，其變有漸，正由風氣漸衰，習染相因耳。至李、杜、韋、柳以及元和諸公，方可謂自立門戶也。今之輕進自喜

交接鄰國，皆得以微言相感，稱詩以喻其志。故曰：『不學詩，無以言。』詩之為教，豈空言已哉？……初、盛唐近體又自漢魏小變，盡黜六朝靡曼之習，相尚為清婉宏麗語，斐然一代名家。其為言志則無古今一焉。……夫用風雅之志為漢魏詩，即漢魏不失為風雅，用漢魏之志為唐詩，即唐不失為漢魏，此在能者從之。」他以「漢魏」和「六朝」相對，相較於六朝詩之「靡曼」，漢魏詩則能符合「風雅之志」。見[明]吳國倫：〈朱秉器方伯詩集序〉，《甌坻洞稿續稿》卷6，《四庫全書存目叢書》集部·別集類第123冊（臺南：莊嚴文化，1997年），頁613上—613下。

²¹⁶ [明]謝榛：《四溟詩話》卷1，[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》（北京：人民文學出版社，2005年），頁3。

²¹⁷ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷1（上海：上海古籍出版社，1979年），頁3。

²¹⁸ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁32。

²¹⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁71。

²²⁰ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁143。

者，謂漢、魏、六朝、唐人之變，皆自立門戶。此雖一己之偏，實未知其變之有漸耳。試以予說求之，當一一有證，非矯強附會也。²²¹

認為由漢、魏到六朝，五言古詩之風格有一漸進遞嬗過程，此一演變過程與「風氣漸衰，習染相因」有關，體裁演變反映時期風格的改變。

由上可知，中、後期成員在前期所區劃出的漢魏、六朝兩大分期觀念下，進一步注意到漢詩、魏詩同中有異，也注意到六朝詩在相似之中仍有別，從晉、宋、齊、梁、陳至隋實乃一漸進演變的過程。

因復古派早期成員多將漢、魏算為同一時期，後期成員則分別評述漢、魏詩風格，前中後期沒有一致將漢、魏分為兩個時期。本文為呈現復古派對各時期風格的描繪，突顯中、後期對魏詩風格的陳述，是以下文將漢、魏分為兩節各作討論，將早期成員視漢魏詩風格相同之意見，亦納入漢詩風格一節中討論。

第二節 漢詩風格

一、漢詩時期風格概述：由質開文

復古派早期指出漢詩風格情感豐富、文字質樸，中、後期成員順此意見，強調漢詩藝術構造渾然天成。以下先看早期成員李夢陽所言：

《周易》有言曰：「鳴鶴在陰，其子和之。」故人莫祥於同，莫不祥於異。故同聲者應，同氣者求，同好者留，同情者成，同欲者趨，何則？感於入也。昔者，舜作〈股肱〉、〈卿雲〉之歌，即其臣皋陶、岳牧等賡和歌。當是時，一歌一和，足下以為奚為者耶？……夫詩，宣志道和者也，故貴宛不貴嶮，貴質不貴靡，貴情不貴繁，貴融洽不貴工巧。故曰：「聞其樂而知其德。」故音也者，愚智之大防，莊詖、簡侈、浮孚之界分也。至元、白、韓、孟、皮、陸之徒為詩，始連聯鬥押纍纍數千百言不相下，此何異於入市攫金登場角戲也！彼覩冠冕珮玉有不縮腕投竿而走者乎？何也？恥其非君子也。三代而下，漢魏最近古，鄉使繁巧嶮靡之習誠貴於情質宛洽，而莊詖、簡侈、浮孚意義殊無大高下，漢魏諸子不先為之邪？²²²

²²¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》，頁 87-88。

²²² [明]李夢陽：〈與徐氏論文書〉，《空同集》卷 62，景印文淵閣《四庫全書》本第 1262 冊，頁 563 下-564 上。

此段話引用《周易》言：「鳴鶴在陰，其子和之」²²³說明詩歌理想的創作情形與功用是「宣志道和」，「志」指合於善之情感，「和」指「同聲者應，同氣者求，同好者留，同情者成，同欲者趨」，他人能感受到己之情感，產生共鳴、應和之狀態，詩歌創作應當要抒發合於善之情感，進而達到使讀者能對作品的情感有共鳴、回應。詩歌要能達到「宣治道志」的作用，作品風格應當是「貴宛不貴嶮，貴質不貴靡，貴情不貴繁，貴融洽不貴工巧」，漢魏詩風格符合此一審美標準，李夢陽認為「三代而下，漢魏最近古」，漢魏詩情感深厚、豐富，質樸不雕琢，重視情感真誠之表達先於技巧的追求，能達到情感與形式配合得宜融洽，這樣的詩歌才有「宣志道和」作用。相較之下，唐代元稹、白居易、韓愈等人作的和韻詩、聯章詩，重視押韻、技巧勝於情感，呈現為形式靡誇、情感不真誠的風格，則為漢魏詩風格的反照。

何景明亦強調漢詩語言質樸，見〈漢魏詩集序〉：

夫周末文盛，王蹟息而《詩》亡，孔子、孟軻氏蓋嘗慨嘆之。漢興，不尚文，而詩有古風，豈非風氣規模猶有樸略宏遠者哉！繼漢作者，於魏為盛，然其風斯衰矣。²²⁴

「漢興，不尚文」點出漢代詩歌語言質樸，言漢詩「樸略宏遠」，漢詩形式質樸，而所傳達情感深遠。他又說「繼漢作者，於魏為盛，然其風斯衰矣」指出魏詩能繼承漢代詩歌風格，並認為魏時期的「古風」不如漢詩興盛，他對漢、魏詩風作了區分，注意到魏詩風格不全然同於漢詩，然大多時候他仍是以漢魏並稱。漢魏「古風」，指漢魏詩繼承《詩經》之風格。此「古風」之內涵在〈明月篇並序〉中有更多的說明，其云：

僕讀杜子七言詩歌，愛其陳事切實，布辭沉著。鄙心竊效之，以為長篇聖於子美矣。既而，讀漢魏以來歌詩及唐初四傑者之所為，而反復之，則知漢魏固承《三百篇》之後，流風猶可徵焉。而四子者，雖工富麗，去古遠甚，至其音節往往可歌。乃知子美辭固沉著，而調失流轉，雖成一家語，實則詩歌之變體也。夫詩本性情之發者也，其切而易見者，莫如夫婦之間。是以《三百篇》首乎〈睚鳩〉，六義首乎風。而漢魏作者，義關君臣、朋友，辭必託諸夫婦，以宣鬱而達情焉。其旨遠矣！由是觀之，子美之詩，博涉世故，出於夫婦者常少，致兼雅頌，而風人之義或缺，此其調反在四

²²³ 周振甫譯注：《周易譯注》（北京：中華書局，2001年），頁216。

²²⁴ [明]何景明：《大復集》卷34，景印文淵閣《四庫全書》本第1267冊，頁301上。

子之下與？²²⁵

他認為「漢魏固承《三百篇》之後，流風猶可徵焉」，漢魏詩與《詩經》時代較接近，能繼承《詩經》表達方式，此一表達方式為六義之中的「風」，此即「義關君臣、朋友，辭必託諸夫婦，以宣鬱而達情焉」，透過夫婦口吻、夫婦之情感，婉轉表達君臣之義、朋友之情理。何景明對「風」的看法和〈毛詩序〉相近，〈毛詩序〉言：「上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。」²²⁶「風」的表達方式是透過文辭婉轉地表達自己的意見，以達到勸諫的目的。再者，何景明認為「詩本性情之發者也，其切而易見者，莫如夫婦之間」，最能彰顯人之「性情」（合於道德、善的情感）的詩歌表達方式，莫過於夫婦之情，透過夫婦之情，讓讀者能從作品中情感擴及到朋友、君臣等更大的人際網絡、社會關係之情，是以「其旨遠矣」。相較之下，杜甫詩「陳事切實」，「博涉世故，出於夫婦者常少」，直陳現實事件，缺少藉夫婦之情委婉傳達情感，由小見大，引發層層延展開情感共鳴的特質，加上「調失流轉」，聲調節奏失去流暢婉轉的特色，使何景明將漢魏詩視為作詩更普遍的創作方式。另外，從何景明比較漢魏詩和王維古詩的差別亦可見出他對漢詩風格的認識，其言：

竊謂右丞他詩甚長，獨古作不逮。蓋自漢魏後，而風雅渾厚之氣罕有存者。右丞以清婉峭拔之才，一起而綽然名世，宜乎就速，而未之深造也。今於古作取其稍去冗泛者，不敢多加焉。²²⁷

同樣為古詩，漢魏詩「風雅渾厚之氣」是後代詩歌中少有的，「風雅渾厚」與漢魏詩的語言質樸，以及情感表達能觸及夫婦、君臣、朋友等各方面感受有關。

徐禎卿則強調漢古詩能「由質開文」，由情感真誠而開展出文采之美，其言：

夫欲拯質，必務削文，欲反本，必資去末。是固曰然。然非通論也。玉韞於石，豈曰無文？淵珠露采，亦匪無質。由質開文，古詩所以擅巧。²²⁸

他以「玉韞於石」比喻漢詩之所以「擅巧」，是因作者真誠情感而自然達致。

中、後期成員順著早期成員所掌握到的漢詩質樸風格，強調漢詩之質樸，不

²²⁵ [明]何景明：〈明月篇並序〉，《大復集》卷14，景印文淵閣《四庫全書》本第1267冊，頁123下、頁124上。

²²⁶ 郭紹虞主編：《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁63。

²²⁷ [明]何景明：〈王右丞詩集序〉，《大復集》卷34，景印文淵閣《四庫全書》本第1267冊，頁301下。

²²⁸ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁766。

是無文采，而是情感、形式融合恰當的狀態，其結構渾然天成，讀者無法窺得構思痕跡。王世貞言：

西京建安，似非琢磨可到，要在專習凝領之久，神與境會，忽然而來，渾然而就，無崎級可尋，無色聲可指。²²⁹

言漢魏詩「非琢磨可到」，²³⁰不是經過苦心構思而。胡應麟直接以「神奇渾樸」稱之，其言：

東西二京，神奇渾樸。²³¹

漢人詩，氣運所鍾，神化所至也，無才可見、格可尋也。²³²

漢人直寫胸臆，斲削無施……兩漢尚矣，不假悟也。²³³

兩漢詩歌「直寫胸臆，斲削無施」，「無才可見，無格可造」，不用人為刻意鍛鍊、構造，讀者也無法從中發現作者刻意構思之處，能夠達到藝術技巧渾然天成之境界。胡應麟藉用氣化宇宙論生成說法，言漢詩「氣運所鍾，神化所至」，又藉用禪家語彙言漢詩「不假悟」，這些批評術語看似抽象難解，其實是在強調、讚賞漢詩的藝術技巧高妙、自然天成是時代氣運所造就，非作家憑藉個人才情、胸襟所能達到的。

綜上所述，復古派對漢詩風格的掌握，從其情感深厚、藝術構造自然天成兩方面不斷深化討論，豐富對漢詩的風格認識。

二、漢詩風格的體裁之別

有上述對漢詩風格的認識後，進一步思考復古派論漢詩時期風格與漢代各體裁風格之關係。可知時代風格是超越各種體裁的特殊性，從宏觀角度把握一時期風格，提供讀者認識文學史的概括性樣貌，此一掌握方式，必然捨去體裁的個別性，以體裁間的共通性為考量標準才能達至。但是，因為復古派有強烈區分體裁概念（論文第二章已指出），早期成員已略微注意到同一時期不同體裁之風格有

²²⁹ [明]王世貞：《藝苑卮言》，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 960。

²³⁰ 此處王世貞以漢魏並言，但他心目中「無崎級可尋，無色聲可指」的渾然天成之詩，主要是指漢詩與一部分的魏詩。此可從他評「子桓之〈雜詩〉二首，子建之〈雜詩〉六首，可入〈十九首〉，不能辨也。若仲宣公幹，便覺自遠。」見[明]王世貞：《藝苑卮言》，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 989。

²³¹ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷 1，頁 1。

²³² [明]胡應麟：《詩藪》外編卷 2，頁 144。

²³³ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷 2，頁 144。

別，然評論不多；到中、後期成員對同一時期不同體裁的風格評述愈加詳細，是以下面介紹復古派對漢五言古詩、樂府詩風格的評論以中、後期成員之資料為主。選擇此兩種體裁是因其為漢代創作量最多、成就最為重要之體裁，同時也是復古派評論較多之體裁。得知此兩種體裁之風格後，可進一步歸納復古派是從各體裁的哪些共同面相，得出漢詩時期風格。

（一）五言古詩：本乎情興，委婉悠圓

總論復古派評述漢五言古詩風格有以下幾點：一、古詩作者情感抒發、呈現是本乎情興，作者情感真摯深厚。二、因為作者情感真摯，能使作品運用「興象」藝術技巧高妙，加深作品情感。三、因作者是順著情感抒發而創作，呈現於作品語言自然，能帶出韻律、節奏趣味，風格委婉。四、古詩結構渾然天成，無章法、句法可尋。以下逐一分述各項特色。

首先，復古派言漢古詩情感自然真摯，皆本於情感自然興發而作。許學夷在書中多次強調這點，其言：

漢魏五言，本乎情興，故其體委婉而語悠圓，有天成之妙。²³⁴

〈十九首〉固皆本乎情興而出於天成，其外如〈上山採蘼蕪〉等，雖有優劣，要亦非用意為之也。²³⁵

漢魏五言，雖本乎情之真，未必本乎情之正。故性情不復論耳。²³⁶

漢魏五言，為情而造文，故其體委婉而情深。²³⁷

許學夷認為漢五言古詩²³⁸是本於情感興發、自然流露，古詩作者之「情」既是「情之真」，也是「情深」，此「情」之內涵真摯而深厚。因為古詩是順著作者情感抒發而寫出，所以能使古詩風格委婉含蓄、作品天成。

漢代五言古詩「本乎情興」之重點不只在「情」，還需要和「興」一起看。「興」的觀念在中國傳統詩論中俱長遠發展歷史，據黃景進對「興」字的考察，²³⁹孔子

²³⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁45。

²³⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁58。

²³⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁45。

²³⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁47。

²³⁸ 需要說明許學夷以漢魏詩並言，然許學夷所指魏五古只佔少部分，其言：「魏詩較漢有同有異。以下總論，論漢魏之同者。」又言：「魏之於漢，同者十之三，異者十之七。」可知他並論漢魏五言古詩，然魏詩只佔少部份，嚴格來說仍以漢詩為主，故本文將之歸為漢五古風格的討論，以下引文凡出自許學夷，且引文中以「漢魏五言」並言者，皆歸入漢五言古詩內討論，原因同上。見氏著：《詩源辯體》卷3，頁44及卷4，頁71。

²³⁹ 黃景進：《嚴羽及其詩論之研究》（臺北：文史哲出版社，1986年），頁96-114。

云：「詩可以興」²⁴⁰，指藝術可以感發志意，漢朝學者偏向於將比、興視為譬喻的方式，兩者不作區別；到六朝時，「興」字多指內心情感被引發觸動的狀態，如：《文心雕龍·詮賦》云：「原夫登高之旨，蓋覩物興情。情以物興……。」²⁴¹《顏氏家訓·文章》云：「文章之體，標舉興會，發引性靈。」²⁴²「興」可以說是「詩」之基礎。六朝人更進一步注意到「興」是使詩產生美感經驗（餘味）的重要方式，鍾嶸《詩品》云：「文已盡而意有餘，興也。」²⁴³此說明「興」不單是被觸發的感情，而且是具有美感成分的詩情。到宋人更強調「興」是在「無意」狀態下被引發的，楊萬里云：「大抵詩之作也，興上也，賦次也，賡和不得已也。我初無意於作是詩，而是物是事適然觸乎我，我之意適然感乎是物是事，觸先焉感隨焉，而是詩出焉，我何與哉！天也，斯之謂興。」²⁴⁴「無意」等同自然，「興」是詩情直接、自然的觸發，中間沒有經過理智思索的過程。許學夷言「情興」之內涵較接近《文心雕龍》、宋人楊萬里之看法，指古詩情感是自然而直接地觸發，漢魏古詩中以〈古詩十九首〉的情感呈現最為自然，其言：

漢人五言，惟〈十九首〉觸物興懷，未嘗先立題而為之，故興象玲瓏，無端倪可執。此外因題命詞，則漸有形跡可求矣。魏曹王諸子雜詩，亦然。

245

〈古詩十九首〉的情感是因外界事物觸發而自然興起、自然寫成，非刻意為了創作而寫出，曹魏作家的雜詩則開始有意識為創作而安排寫成。

其次，漢五言古詩為復古派所注意的特色是作品「興象玲瓏」，「玲瓏」二字本來用以形容器物細緻精巧，此處指「興象」精巧。「興象」非為作者由事物觸發之詩情，而是落實到作品層面上，指作品中以自然界事物引發主體情感的形象，能使作品的情感更豐富。許學夷認為因為作者是「本乎情興」而作，所以作品中「興象」才能動人，他屢屢讚賞漢魏古詩「興象玲瓏」。以〈古詩十九首〉為例，其云：

漢人古詩本未可以句摘，但魏晉以下既有摘句，而漢人無摘不足以較盛衰，今姑摘起結數十語以見大略。起語如……「青青河畔草，鬱鬱園中柳。

²⁴⁰ [宋]朱熹：《四書章句集注》（臺北：大安出版社，1999年），頁249。

²⁴¹ [梁]劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2006年），頁126。

²⁴² [北齊]顏之推著，王利器集解：《顏氏家訓集解》（北京：中華書局，2007年），頁238。

²⁴³ [梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1996年），頁39。

²⁴⁴ [宋]楊萬里：〈答建康府大軍庫監門徐達書〉，《誠齋集》卷67，文津閣《四庫全書》本·集部·別集類第1164冊（北京：商務印書館，2006年），頁873上。

²⁴⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁57。

盈盈樓上女，皎皎當窗牖。」……不但語出天成，而興象玲瓏，意致深婉，亦可概見。熟詠全篇，則建安以還，高下自別矣。²⁴⁶

他以摘句的方式說明漢代五言古詩何以「興象玲瓏」，以〈青青河畔草〉為例，此首詩前兩句之景象「青青河畔草，鬱鬱園中柳」，彷彿是從作者眼中看出，又像是從樓上女子之眼中看出。春草盎然生命與園中柳茂盛相映，此幅自然美景與窗樓上的美麗女子相互襯托，渲染全篇詩之氛圍，在這美好的時空季節裡，女子卻等不到蕩子歸回，女子獨守空閨的寂寞，因這春天景象而更加深。此景象能觸發作品中之抒情主體之情感，景與人之間能有連繫，故可稱為「興象玲瓏」。

胡應麟亦稱讚古詩「興象」之妙，其言：

東、西京興象渾淪，本無佳句可摘，然天工神力，時有獨至。搜其絕到，亦略可陳。如：「相去日以遠，衣帶日以緩。浮雲蔽白日，遊子不顧返。」
「枯桑知天風，海水知天寒。入門各自媚，誰肯相為言？」
「青青陵上柏，磊磊澗中石。人生天地間，忽如遠行客。」
「南箕北有斗，牽牛不負軛。良無磐石固，虛名復何益。」
「河漢清且淺，相去復幾許？盈盈一水間，脈脈不得語。」……²⁴⁷

胡應麟此處所舉詩句，其主題有離別、遊子遠行、死亡、人情冷暖等，皆在說明古詩「興象渾淪」，景物能與作品中之主體情感結合自然，深化詩的主題。以〈青青陵上柏〉為例，「青青陵上柏，磊磊澗中石」兩句，以山上長年茂盛青綠的柏樹與山澗中被溪水沖洗的磊磊石頭，言自然界事物歷經千年依然亙古恆新地在它們原本之處生存著，而人類生存於天地間，短暫的生命卻「如遠行客」，得離開原本出生之處，到遠方漂泊。自然界的永恆與人類生命的短暫渺小對照之下，更突顯人的生命短暫、遷移、不安定之感。由此可見，藝術技巧高妙的「興象」能與詩中要傳達的情感緊密結合。

第三，漢五言古詩呈現在作品中語言聲律和諧，語言自然有趣味，風格委婉。如胡應麟言：

至〈十九首〉及諸雜詩，隨語成韻，隨韻成趣，辭藻氣骨，略無可尋，而興象玲瓏，意致深婉，真可以泣鬼神，動天地。²⁴⁸

²⁴⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁58-59。

²⁴⁷ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁26-27。

²⁴⁸ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁25。

強調古詩語言自然，無刻意爲之，其語言能帶出節奏，讀者順著詩之節奏朗讀，就能感受到作品的韻味以及作品的情感。²⁴⁹又如許學夷稱讚古詩「體委婉而語悠圓」²⁵⁰，以他評〈青青河畔草〉爲例，其言：

一連六句用疊字，正見天成之妙。²⁵¹

一連六句皆用疊字不會予人累贅之感，反而增強詩之韻味、節奏感，這些疊字加強詩要傳達的形象，如：以「青青」形容「河畔草」、以「盈盈」形容「樓上女」等，疊字本身即能傳達出讓人可感知之樣態，用字遣辭簡單，語言流暢，詩歌結構形式展現的節奏韻律給人悠長、流暢之感，是以有「天成之妙」。

第四，復古派強調漢古詩全篇結構到一句之內的安排皆自然天成，彷彿自然造就，無作者刻意雕刻、刻意構造之跡。如王世貞言：

《風雅三百》，〈古詩十九〉，人謂無句法，非也。極自有法，無階級可尋也。²⁵²

「句法」指作者對句子之安排，王世貞認爲漢古詩也有「句法」，但他要強調的是其句法「無階級可尋」，讀者無法從詩句中看出作者刻意鍛鍊之處，句子安排自然。胡應麟、許學夷強調古詩章法渾成，他們說：

漢人詩不可句摘者，章法渾成，句意聯屬，通篇高妙，無一蕪蔓，不著浮靡故耳。²⁵³

漢魏五言，渾然天成，初未可以句摘。晉宋而下，工拙方可以句摘矣。²⁵⁴

古詩之所以不能夠擷取其中一兩句出來，是因為作者沒有刻意鍛鍊句子。作品全篇結構自然、完整，句與句間意思連貫流暢，全篇中無一、二句子特別雕刻，突出於其他句子之外。另外，許學夷以「體製玲瓏」稱讚漢古詩之全篇結構，其言：

²⁴⁹ 「韻」可以指一個人的性情表現於形相、舉止上的風度、趣味，如：《世說新語·任誕篇》：「阮渾長成，風氣韻度似父」見[宋]劉義慶著，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，2003年），頁735。或指聲音之音律，如：《文心雕龍·聲律篇》：「同聲相應謂之韻。」見[梁]劉勰著，楊明照校注拾遺：《增訂文心雕龍校注》（北京：中華書局，2005年），頁431。以上參考顏崑陽：《中國古典文學批評術語疏解》，《六朝文學觀念論叢》（臺北：正中書局，1993年），頁349。

²⁵⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁45。

²⁵¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁46。

²⁵² [明]王世貞：《藝苑卮言》卷1，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁964。

²⁵³ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁32。

²⁵⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁46。

漢魏五言，源於《國風》，而本乎情，故多託物興寄，體製玲瓏，為千古五言之宗。詳而論之，魏人體製漸失，晉、宋、齊、梁，日趨日亡矣。²⁵⁵

「體製玲瓏」指詩歌全篇語言的結構完整、高妙。漢古詩「本乎情興」，以及聲律、節奏流暢完整，都要回到「體製」上來看。是因為語言結構完整，讀者才能感受到作品情感自然，聲律流暢，語言有「天成之妙」。

（二）樂府詩：軼蕩自如

論文第二章中已指出復古派認為漢樂府詩體製不同（郊廟、鼓吹、相和等），作品風格有別，然差異中實有共同之處。本章主要就復古派評述漢樂府詩之共同特色而論。總論漢樂府詩之特色為：一、情感飽滿，以致語言表現流暢自然、收放自如。二、文字直白。三、較古詩偏重敘事，作品中多有故事劇情與事件陳述。以下詳述各項特色。

首先，樂府詩語言表現流暢自然、收放自如。如歸納後期成員許學夷所評漢樂府詩風格，不論是三言、四言、五言或雜言，在語言表現上皆為「軼蕩自如」，其云：

漢初樂府四言，如四皓〈采芝操〉、高帝〈鴻鵠歌〉，軼蕩自如，自是樂府之體，不當於《風雅》求之。三曹樂府四言，皆出於此。²⁵⁶

〈郊祀〉三言，如〈練時日〉、〈天馬來〉、〈華燁燁〉、〈赤蛟綏〉等篇，氣甚道邁，語甚軼蕩，為三言絕唱。然自是漢人樂府，若以頌體求之，則失之遠矣。²⁵⁷

漢人樂府五言與古詩，體各不同。古詩體既委婉，而語復悠圓，樂府體既軼蕩，而語更真率。²⁵⁸

漢人樂府雜言如〈古歌〉、〈悲歌〉、〈滿歌〉、〈西門行〉、〈東門行〉、〈豔歌何嘗行〉，文從字順，軼蕩自如，最為可法。……然〈滿歌〉而下，實為孟德、子桓雜言之祖。學者苟能一一強記，則識見高遠，下筆蒼古，而於後人擬古等作，可別其遠近矣。²⁵⁹（卷3條76，頁69-70）

他指出樂府四言與《詩經》同樣為四言詩，兩者風格不同；樂府三言郊廟歌辭和

²⁵⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁44。

²⁵⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁53。

²⁵⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁55。

²⁵⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁67。

²⁵⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁69-70。

《詩經·頌》同樣為祭祀主題，兩者風格有別；樂府五言和五言古詩同為五言詩，兩者風格不同。樂府詩風格有別於《詩經》、五言古詩之處，在於其「氣甚適邁」，作者情感飽滿，透過作品展現充滿氣勢、勁健有力之語言，以及樂府語言「軼蕩自如」，作品語言流暢、收放自如。作者情感與作品語言互有關連，作者之「氣」飽滿勁健，才能展現「軼蕩自如」之語言。

其次，漢樂府在語言文字的選擇上，更為直白、易懂。許學夷評樂府詩「語更真率」、「文從字順」，指出樂府語言簡單明瞭。胡應麟對漢樂府的語言有更詳盡的把握，其言：

蓋漢人語似俚非俚，此最難體認處。²⁶⁰

認為漢樂府語言直白，但又非真的俚俗如口吻、日常對話，這是漢樂府語言最難體認之處。他認為漢樂府語言之所以直白，應和作者身份有關，其言：

惟漢樂府歌謠，采摭閭閻，非由潤色。²⁶¹

漢樂府沒有經過文人潤色，它是從民間閭巷中採集出而得。

漢樂府詩第三項特色是作品中多有故事劇情、陳述事件的部分，徐禎卿、許學夷皆注意到樂府的語言何以流暢、勁健有力，與樂府有敘事成分相關。徐禎卿言：

樂府往往敘事，故與詩殊。蓋敘事辭緩，則冗不精。²⁶²

陳述事件的語言必須能快速明白第傳達出意思，才不致於緩慢、冗長。許學夷則指出樂府多為「敘事之詩」，敘事要搭配真率直白的語言，以及流暢的節奏才有最好的呈現效果，其言：

樂府體既軼蕩，而語更真率。蓋樂府多是敘事之詩，不如此不足以盡傾倒，且軼蕩宜於節奏，而真率又亦曉也。²⁶³

「軼蕩自如」的語言才能顯現詩之聲律、節奏，語言真率直白才能使讀者快速掌握情節進行。

(三) 小結

²⁶⁰ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁30。

²⁶¹ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷1，頁3。

²⁶² [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁769。

²⁶³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁67。

從復古派對漢五言古詩、樂府風格的評論可知，兩種體裁風格有同有異。相異之處為古詩風格委婉悠圓，而樂府軼蕩自如；古詩重興象技巧，樂府重敘事。兩者共同之處在於語言質樸而情感深厚，而此一特色正是復古派所把握到的漢詩時期風格。如胡應麟評漢古詩：

古詩自質，然甚文；自直，然甚厚。²⁶⁴

至古詩和平淳雅，驟讀之極易；然愈得其意，則愈覺其難。²⁶⁵

古詩語言質樸直白，初讀之會感到極容易理解詩句的意思；然反覆再讀後，則會感到作品的內容、情感深厚，耐人咀嚼，古詩藝術技巧高妙就在於能以質樸文字，表達深厚情感。他讚嘆〈古詩十九首〉「意愈淺愈深，詞愈近愈遠」，²⁶⁶認為古詩經得起再三閱讀，古詩語言越容易懂，其內涵越豐富。胡應麟評漢樂府詩：

惟漢樂府歌謠，采摭閭閻，非由潤色。然質而不俚，淺而能深，近而能遠，天下至文，靡以過之。後世言詩，斷自兩漢，宜也。²⁶⁷

漢樂府語言質白卻不流於俚俗，文字淺近而內容情感深遠。古詩、樂府共同的特色即是文字質樸而內涵豐富，經得起再三閱讀，此一特色也就是復古派把握到的漢詩時期風格。

第三節 魏詩風格

一、魏詩時期風格概述：文質雜興

復古派早期成員中徐禎卿最早注意到魏詩不宜與漢詩劃分為同一期，魏詩風格不能等同於漢詩。他認為魏詩風格應當分成兩部分來看，一部分魏詩風格與漢詩相同，質樸且情感深厚，此佔少數作品；另一部分的魏詩為開始追求形式、文采的時代，此為多數作品。中、後期成員同意此一看法，強調魏詩是作家們開始有意識創作文學，追求文學形式試驗的時代。以下依序分述早、中、晚期成員對魏詩風格的評論。

早期成員徐禎卿認為部分魏詩仍保留漢詩重情感、內容勝於形式的特色，然

²⁶⁴ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁25。

²⁶⁵ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁26。

²⁶⁶ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁26。

²⁶⁷ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷1，頁3。

大部分作品已有意於文學形式追求，其言：

陸生之論文曰：「非知之難，行之難也。」夫既知行之難，又安得云知之非難哉？又曰：「詩緣情而綺靡。」則陸生之所知，固魏詩之渣穢耳。嗟夫！文勝質衰，本同末異，此聖哲所以感歎，翟、朱所以興哀者也。夫欲拯質，必務削文，欲返本，必資去末。是固曰然。然非通論也。玉韞於石，豈曰無文，淵珠露采，亦匪無質。……若乃文質雜興，本末並用，此魏之失也。²⁶⁸

徐禎卿藉由批評陸機〈文賦〉彰顯他對魏詩風格的看法，他對〈文賦〉中兩句話的理解，已是從〈文賦〉原文脈絡中作延申詮釋。陸機原文中言「蓋非知之難，能之難也」²⁶⁹，所謂「能之難」是指創作時能否詞能達意，文意是否符合描寫對象的問題；「詩緣情而綺靡」²⁷⁰一句在〈文賦〉脈絡是陳述詩此一體裁的風格，徐禎卿則延伸認為陸機以「緣情而綺靡」指魏詩風格。在陸機的用法中「綺靡」本無貶意，指「精妙之言」²⁷¹，而徐禎卿認為，陸機是說魏詩華靡，強調文采華麗。他認為陸機的看法不妥當，魏詩應是開啓追求「文」先於「質」，重文采先於情感，以及仍保留重「質」先於「文」，「文質雜興，本末並用」，兩種創作風尚並興的時期。

中期成員謝榛則強調魏詩追求文學形式的一面，認為建安詩已開始講求聲律，其言：

詩以漢魏並言，魏不逮漢也。建安之作，率多平仄穩帖，此聲律之漸也；而後流於六朝，千變萬化，至盛唐極矣。²⁷²

他從建安詩中多平仄相對現象，認為魏詩開啓聲律上的鍛鍊。許學夷認同謝榛將漢魏詩分開看待，但不認為魏詩有意追求聲律，其言：

蓋魏人雖見作用，實有渾成之氣，雖變猶正也，況於平仄之間乎。魏詩惟曹子建「游魚潛綠水，翔鳥薄天飛」。「始出嚴霜結，今來白露晞。」似若平仄穩帖，

²⁶⁸ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁766。

²⁶⁹ [晉]陸機著，張少康集釋：《文賦集釋》（北京：人民文學出版社，2006年），頁1。

²⁷⁰ [晉]陸機著，張少康集釋：《文賦集釋》，頁99。

²⁷¹ 《文選》李善注：「綺靡，精妙之言。」見[梁]蕭統選編，[唐]呂延濟、劉良、張銑、呂向、李周翰、李善注《日本足利學校藏宋刊明州本六臣注文選》（北京：人民文學出版社，2008年），頁255-1019。

²⁷² [明]謝榛：《四溟詩話》卷1，[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁3。

實偶然耳。²⁷³

他認為魏詩中出現平仄相對的現象實屬偶然，非有意為之。但是，許學夷也認為魏詩開始重視作品構造技巧，有意識追求文學藝術形式，看得出作者之「作用」。

「作用」指作者在創作時對作品所作之構思，若作品結構自然天成，完全看不出作者刻意構思，則為「作用之功」，反之則為「作用之跡」，許學夷言：

皎然云：「李陵、蘇武，天與其性，發言自高，未有作用。〈十九首〉辭精義炳，婉而成章，始見作用之功。」「作用之功」，即所謂完美也。見班固論中。下卷言作用之跡，正與功字不同，功則尤為自然，跡則有形可求。²⁷⁴

「作用之功」能使作品結構「完美」、「自然」，其中雖有作者之巧思構造，卻讓人讀來彷彿「結撰天成，了無作用之跡」²⁷⁵，作者彷彿順著情感自然寫就，不會讓讀者發現到作者構造作品時用之技巧、構思。因為無「作用」之「形」可見，故也可說作品天成、無「作用」，此為許學夷對蘇、李五言古詩之評價，同時也可以說是他對漢代古詩之整體評價。魏詩開始試驗文學形式，使讀者對作者所用技巧、構思、語言形式之注意大於作品本身要傳達的情感，此為「作用之跡」、「有形可求」之「形」。

後期成員胡應麟亦認為魏此一時期開始有意追求創作，其言：

兩漢之詩，所以冠古絕今，率以得之無意。下惟里巷歌謠，匠心信口，即枚、李、張、蔡，未嘗鍛鍊求合，而神聖工巧，備出天造。……建安、黃初，才涉作意，便有階級可尋，門戶可入。匪其才不逮，時不同也。²⁷⁶

此處引胡應麟評兩漢詩風格一段是為了與他評建安詩作對照。兩漢詩皆是作者無意為之，「未嘗鍛鍊求合」，非有意鍛鍊創作；而魏詩則「涉作意」，作者有意試煉創作技巧，作品「有階級可尋」，可從作品中看見作者之構思技巧。漢、魏詩的轉變，胡應麟認為是時代不同所造成，不同時代演變之下，孕育出的作品風格亦不同，並非魏詩作者才能不足。

許學夷的意見與胡應麟相近，他認為漢、魏詩風的轉變關鍵，在於作者開始有意鍛鍊創作，其言：

²⁷³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁71。

²⁷⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁62。

²⁷⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁61。

²⁷⁶ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁25。

漢魏異者，情興未至，以意為詩，故於古為遠。……陳繹曾云：「東都以上主情，建安以下主意」此前人未嘗道破。²⁷⁷

魏詩之所以不同於漢詩在於創作主體「情興未至」，卻開始有意識想鍛鍊創作，所謂「以意為詩」之「意」即「意見」，指作者自覺地在作品中呈現他對藝術技巧、作品形式之試驗。漢五古雖有作者對作品之構思經營，卻是本於主體情興而作，而魏五古則是構思、試驗之意強於作者發自內心之情感。

綜上所述，從宏觀的時代風格看待魏詩，復古派把握到魏詩是有少部份仍有質樸風格，然多數作品顯示作家們開始有意識創作文學，追求文學形式試驗。對於魏詩展開文學形式上的追求，復古派給予其評價較漢詩低。如許學夷言：

先正謂《國》不如《左》，《左》不如《檀》；謂《國語》枝蔓，《左傳》紆餘，而《檀弓》簡約也。予嘗以詩比之，魏詩如《國語》，漢詩如《左傳》，《國風》如《檀弓》。但《左傳》乃因繁以就簡，魏詩則由簡以趨繁耳。²⁷⁸

他認為漢詩、魏詩和《國風》相較起來，漢、魏詩在文學表現上更為繁複。然漢詩能「因繁以就簡」，作品文采、內容配合得宜；而魏詩則「由簡以趨繁」，形式的表現大於內容，難免有枝蔓之處。

二、魏詩風格的體裁之別

復古派對魏五言古詩、樂府詩兩種體裁的評述，早期成員著墨不多，要到中、後期成員資料始詳盡，以下討論以復古派中、後期成員的資料為主。

（一）五言古詩：敷敘構結

總括復古派所指出魏五言古詩風格，他們認為當將魏五言古詩分成兩類看待，一類的五言古詩本於情興而發，風格委婉悠圓，此佔少數作品。大多數的五言古詩則為：一、作家自覺展現個人才情、抱負，作品風格雄高。二、形式上有意講究詩句結構、字詞選擇。因第一類作品的評論僅後期許學夷著墨較多，他多將這類魏古詩與漢詩並稱而論，評論內容已見於上一節中，如其言：「漢魏五言，本乎情興，故其體委婉而語悠圓，有天成之妙。」²⁷⁹此處所說魏五言古詩是少數

²⁷⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁71-72。

²⁷⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁74。

²⁷⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁45。

作品。是以下面主要詳述第二類居多數作品之特色。

首先，復古派認為魏古詩作者在作品中展現才情、個性，使作品風格雄高，文采豐富。如胡應麟言：

古詩降魏，雖加雄贍，溫厚漸衰。阮公起建安後，獨得遺響，第文多質少，詞衍意狹。東西京不然，愈樸愈巧，愈淺愈深。²⁸⁰

胡應麟言「古詩降魏，雖加雄贍，溫厚漸衰」，他對魏五言古詩風格判斷，是與漢古詩古詩質樸、溫厚風格比較得出。魏古詩已失去溫厚之風，呈現現風格雄高、文采富贍的趨向，在他看來阮籍古詩和漢古詩相比，其詩文采修飾大過於情感內容。

許學夷承襲胡應麟的看法，認為魏古詩失去溫厚風格的原因與建安作家有意大量創作五言古詩，以古詩抒發個人雄心抱負，展現才情有關，其言：

漢人五言，得於偶然，故其篇章，人不越四五；至建安諸子，始專力為之，而篇什乃繁矣。劉勰云：「建安初，五言騰踊，文帝、陳思，縱轡以騁節；王、徐、應、劉，望路而爭驅。慷慨以任氣，磊落以使才；造懷指事，不求纖密之巧；驅辭逐貌，惟取昭晷之能。此其所同也。」按文帝如「羅綺從風飛，長劍自低昂。」「絃歌發中流，悲響有餘音。」「樂極哀情來，寥亮摧肝心。」子建如「將騁萬里途，東路安足由？江介多悲風，淮泗馳急流。」……等句，皆慷慨以任氣，磊落以使才者也。胡元瑞云：「魏之氣雄於漢，然不及漢者，以其氣也。」馮元成亦言「詩至建安而溫柔乖」，其以是夫。²⁸¹

他認為「漢人五言，得於偶然，故其篇章，人不越四五；至建安諸子，始專力為之，而篇什乃繁矣」，漢代五言古詩是偶一為之，建安作家則有心於創作，是以出現大量五言古詩。許學夷的對五言古詩風格的觀察是受劉勰《文心雕龍·明詩》篇影響，他認同劉勰以「慷慨以任氣，磊落以使才」的觀點評論建安作家性格、情感。「慷慨」是由一揚一抑組成的情緒，「任氣」、「使才」即展現主體個人生命氣力與才情、抱負，這樣情感呈現於作品中為豪逸與沈鬱頓挫風格結合之特色。許學夷以摘句方式指出建安五言古詩中，有此種風格的詩句。以曹丕詩為例，〈于謫作〉一詩描寫宴會場合，「羅綺從風飛，長劍自低昂」兩句捕捉到舞者飄逸、

²⁸⁰ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁29。

²⁸¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁78。

有力之舞姿，以及長劍揮舞勁健的力道，詩作風格豪放；〈善哉行〉一詩寫遊高臺、觀舞聽樂之經驗，「樂極哀情來，寥亮摧肝心」兩句道出作者聽樂情緒極高昂時，瞬間跌入極哀傷的情緒中，詩句有抑揚頓挫之風格。又如曹植〈雜詩〉其五，道出作者渴望建功立業、實現個人抱負，卻又無奈受阻的慷慨情緒，作者「將騁萬里途」的雄心，遇到現實「江介多悲風，淮泗馳急流」之艱險阻礙，被壓抑下來，詩句沈鬱頓挫。許學夷認為建安作家「任氣使才」的創作方式，使魏古詩風格轉為雄偉，而無古詩之溫柔敦厚。

其次，魏古詩除了展現作家個人才情、抱負，在形式上也自覺地講究構句、鍊字。中期成員謝榛即以「官話」比喻魏古詩語言形式上的改變，其言：

〈古詩十九首〉，平平道出，且無用工字面，若秀才對朋友說家常話，略不作意。如「客從遠方來，寄我雙鯉魚。呼童烹鯉魚，中有尺素書。」是也。及登甲科，學說官話，便作腔子，昂然非復在家之時。若陳思王「游魚潛綠水，翔鳥薄天飛。始出嚴霜結，今來白露晞」是也。此作平仄妥帖，聲調鏗鏘，誦之不免腔子出焉。魏晉詩家常話與官話相半，迨齊梁開口，俱是官話。官話使力，家常話省力；官話勉然，家常話自然。²⁸²

漢古詩如說家常話，魏古詩則如文人做官以後，用官場語言說話，「官話」之所以「使力」，是因為作者要刻意用不同於平常的方式構思語言，魏詩在形式上開啓了重視詞性對偶、上下句意思相近的結構方式，聲律亦隨語言結構改變。

後期成員沿著謝榛的評論方向作發揮，如胡應麟言：

嚴謂建安以前，氣象渾淪，難以句摘，此但可論漢古詩。若「高臺多悲風」，「明月照高樓」，「思君如流水」，皆建安語也。子建、子桓工語甚多，如「丹霞夾明月，華星出雲間」、「秋蘭被長坂，朱華冒綠池」之類，句法字法，稍稍透露。²⁸³

胡應麟不認同嚴羽將漢魏詩風格等同，將兩個時期皆視為「氣象渾淪，難以句摘」。他認為魏古詩已經失去漢詩語言自然天成、家常如口吻的風格，魏古詩如曹植〈雜詩〉（「高臺多悲風」）、〈七哀詩〉（「明月照高樓」）、徐幹〈室思〉（「思君如流水」）可看出作者琢磨安排句子。以曹丕〈芙蓉池作詩〉為例，胡應麟認為「丹霞夾明月，華星出雲間」，一聯中上、下句每字詞性皆對應，顯示對句子

²⁸² [明]謝榛：《四溟詩話》卷3，[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁66。

²⁸³ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁32。

結構的講求安排，而句中使用呈現狀態或動態之動詞「夾」、「出」兩字，表達丹霞圍繞明月，華星在雲際間閃爍的畫面，「夾」、「出」本是用在人物活動的詞彙，用於風景中，使自然景物也有了動態感，這顯現作者對字法之講求。

此外，胡應麟藉由比較漢、魏古詩，突顯魏古詩排比鋪陳的語言特色，其言：

漢人詩不可句摘者，章法渾成……子桓兄弟努力前規，章法句意，頓自懸殊，平調頗多，麗語錯出。王、劉以降，敷衍成篇。²⁸⁴

魏古詩作者努力學習漢詩之「章法句意」，但是曹丕、曹植詩「平調頗多，麗語錯出」，聲律已不同於漢詩，詞藻更雕飾，王粲、劉楨古詩結構多為鋪陳。比較曹植詩句意思與漢古詩相近之處則更可以看到魏古詩形式講究，胡應麟言：

「人生不滿百，戚戚少歡娛」，即「生年不滿百，常懷千歲憂」也。「飛觀百餘尺，臨牖御櫺軒」，即「兩宮遙相望，雙闕百餘尺」也。……子建詩學〈十九首〉，此類不一。而漢詩自然，魏詩造作，優劣俱見。²⁸⁵

同樣的意思，漢詩語言表達自然，魏詩語言「造作」，如古詩言「常懷千歲憂」，曹植言「戚戚少歡娛」，刻意選用「戚戚」疊字表達憂慮狀，意思和「少歡娛」同。又如曹植〈雜詩〉中「臨牖御櫺軒」一句，描寫憑窗望外的動作，作者刻意選用許多意思接近的難字，「牖」、「軒」皆可作窗戶之意，「櫺」為窗檻上雕花，詩句在文采上的雕飾勝過要傳達的內容。

另外，後期成員許學夷認為魏古詩在形式上的特色是「體皆敷敘」，「語皆構結」，作品整體結構多為敷陳排敘，語句詞性講求對應，這些批評都在強調魏古詩形式技巧的開拓。其云：

子桓「觀兵臨江水」，子建「名都多妖女」、「白馬飾金羈」、「九州不足步」、「仙人攬六箸」、「驅車揮駑馬」、「盤盤山巔石」，仲宣「從軍有苦樂」、「涼風厲秋節」、「悠悠涉荒路」，體皆敷敘，而語皆構結，亦見作用之跡矣。²⁸⁶

以曹丕〈至廣陵於馬上作〉為例，整首詩之主題圍繞在首句「觀兵臨江水」所見兵隊之雄壯、氣勢之威武與希冀社稷平安，兩兩一句敷陳同一意思，且句子詞性刻意講求對應，如「戈矛成山林，玄甲耀日光」²⁸⁷一聯，寫士兵所佩戈、矛、盔

²⁸⁴ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁32。

²⁸⁵ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁30。

²⁸⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁72。

²⁸⁷ 遠欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1998年），頁401。

甲等器械之多，兩句要表達的意思皆是軍隊陣式龐大，可見作者刻意構造兩個句子以表達同一個意思。

（二）樂府詩：創撰整秩

復古派認為此時期樂府詩可分為兩類，一類樂府詩，保留漢樂府詩質樸的特色，另一類之樂府詩則出現鍛鍊作品結構、字辭的趨向。先看第一類的陳述，如胡應麟言：

魏武「對酒當歌」，子建「來日大難」，已乖四言面目，然漢人樂府本色尚存。如「明明如月，何時可掇？憂從中來，不可斷絕」、「自惜袖短，內手知寒。親交在門，飢不及餐」之類。²⁸⁸

胡應麟誤將漢樂府古辭〈善哉行〉視為曹植所作，此首不論，他認為曹操〈短歌行〉仍保有漢樂府詩之風格。許學夷則指出部分魏樂府繼承漢樂府語言流暢、收放自如的特色，其言：

魏人樂府四言，如孟德〈短歌行〉、子桓〈善哉行〉、子建〈飛龍篇〉等，其源出於〈采芝〉、〈鴻鵠〉，軼蕩自如，正是樂府之體，不當於《風》、《雅》求之。²⁸⁹

曹操、曹丕、曹植的樂府四言風格源出漢樂府，語言「軼蕩自如」。

另一類之魏樂府詩則開始出現鍛鍊作品結構、字辭的趨向，胡應麟言：

子建〈名都〉、〈白馬〉、〈美女〉諸篇，辭極瞻麗。然句頗尚工，語多致飾，視東、西京樂府，天然古質，殊自不同。²⁹⁰

指出曹植樂府詩出現詞藻華美，句子結構工整的現象。許學夷分辨曹植樂府與漢人樂府之差別，其云：

漢人樂府五言，體既軼蕩，而語更真率。子建〈七哀〉、〈種葛〉、〈浮萍〉而外，體既整秩，而語皆構結。蓋漢人本敘事之詩，子建則事由創撰，故有異耳。較之漢人，已甚失其體矣。²⁹¹

²⁸⁸ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷1，頁11。

²⁸⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁75。

²⁹⁰ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁29。

²⁹¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁81

曹植五言樂府除〈七哀〉、〈種葛〉、〈浮萍〉之外，形式、內容整齊，語詞刻意安排，相較於漢樂府，風格氣勢更為雄厚，他認為此乃因漢樂府多是根據古題、本事之內容而作、緣事而發，而曹植的樂府則多自擬新題、不依本事而作，如：〈苦思行〉、〈遠遊篇〉、〈吁嗟篇〉、〈磐石篇〉、〈鼙鼓歌〉五篇等所詠之事乃作者撰造，是以和漢樂府有別。

(三) 小結

比較復古派對魏五言古詩、樂府詩的評論，可知魏時期古詩、樂府詩發展皆有追求形式、技巧、文采的趨向。魏時期少部分古詩、樂府各自保留漢古詩、樂府質樸風格；另一部分的古詩、樂府詩已出現文學形式試驗，追求詞采、句法、章法，兩種體裁的發展漸趨相似，能呼應復古派對魏時期風格的認識。

第四節 六朝詩風格

一、六朝詩風格分期

從本文第一節可知，復古派早期李夢陽將六朝視為一時期，評此時期風格華靡。中、後期成員繼承前期看法，總括六朝詩風格重視文采勝於內容。此外，後期成員尚注意到六朝之華靡為一漸進演變的過程，是一漸走向形式、技巧追求的過程。以下說明前期到後期成員對六朝詩風的劃分。

早期徐禎卿區別魏、晉，指出晉以降詩風格為「由文求質」，重視形式勝於內容，其言：

而晉氏之風，本之魏焉。然而判跡於魏者，何也？故知門戶非定程也。……由文求質，晉格所以為衰。若乃文質雜興，本末並用，此魏之失也。故繩漢之武，其流也猶至於魏；宗晉之體，其敝也不可以悉矣。²⁹²

晉詩風格與魏詩最大的差別，在他看來是「由文求質」，重視文學形式勝於內容的時代，取法晉詩會流於重視文采勝於情感。

中期成員亦認為六朝詩風靡麗，然意識到以「靡麗」言六朝詩是一概括性看法，六朝亦有情志真誠之作，如張佳胤言：

²⁹² [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》，頁 766。

奈何王澤殄謁，風人輟采。元朔、黃初，骨質猶存，自茲以降，風雅凌遲。如來教所云，逞能賈名之徒，自矜意匠，無所取裁。鏤心鳥迹之中，織辭魚網之上。風雲月露，剪綵雕龍，扣之性情，奚啻千里。……至于六朝、初唐，雖稱靡麗，然于詩人比興之義，尚千百而什一也。²⁹³

六朝詩「然於詩人比興之義，尚千百而什一也」，他注意到六朝亦有具性情之詩，並非皆靡麗之作。

後期成員同意徐禎卿的看法，將六朝之詩風概括為「以文勝」，如胡應麟言：

兩漢以質勝，六朝以文勝。魏稍文，所以遜兩漢也；唐稍質，所以過六朝也。²⁹⁴

六朝「以文勝」，六朝與其他時期相比，是最重視形式的時代，唐代因為較六朝「稍質」，就比六朝評價高。許學夷則以「綺靡」概括六朝風格，其言：

綺靡者，六朝本相；雄偉者，初唐本相。²⁹⁵

「綺靡」有負面之意，指重視文采勝於情感內容的風格。

胡應麟贊同徐禎卿對漢、魏、晉風格的評論，其言：「昌穀論三代詩，絕得肯綮，以俟百世，其言不易矣。」²⁹⁶又說：

晉宋之交，古今詩道升降之大限乎！魏承漢後，雖浸尚華靡，而淳樸餘風，隱約尚在……士衡、安仁一變，而俳偶愈工，淳樸愈散，漢道盡矣。²⁹⁷

晉宋是詩風轉變劇烈時期，魏詩雖開始追求文學形式，然「淳樸餘風」尚存。晉宋詩則「俳偶愈工」，全面展開對文學形式俳偶雕刻的追求，「淳樸」之風不復存在，許學夷亦言「晉宋間詩以俳偶雕刻為工」。²⁹⁸晉宋因為全面轉向追求「俳偶雕刻」，促成晉以後開始有「佳句」出現，胡應麟言：

世謂晉人以還，方有佳句。今以眾所共稱者，彙集於此。太沖：「振衣千仞岡，濯足萬里流。」士衡：「和風飛清響，織雲垂薄陰。」景陽：「朝霞

²⁹³ [明]張佳胤：〈復友人論時學〉，《居來先生集》卷54，《四庫全書存目叢書補編》第51冊（濟南：濟南書社，2001年），頁626上。

²⁹⁴ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷1，頁3。

²⁹⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷12，頁140。

²⁹⁶ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁158。

²⁹⁷ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁143。

²⁹⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁101。

迎白日，丹氣臨暘谷。」……皆精言秀調，獨步當時。六朝諸君子生平精力，罄於此矣。²⁹⁹

他摘錄晉左思至齊王融作家詩之佳句，所謂「佳句」指一聯中上下句詞性、內容能相對稱、呼應，詩意內容佳之句子。以左思〈詠史詩〉為例，「振衣千仞岡，濯足萬里流」，「振衣」、「濯足」相對，第一個字為動詞，第二個字為名詞，皆表達去除掉身上沾到的官場污穢，詩人是在「千仞岡」之高山與「萬里流」之長河廣闊雄偉的自然空間中去除塵垢，突顯詩人曠達、清高胸懷，此兩句在形式與內容上構思極佳，故能傳達高妙詩意。

胡應麟進一步將六朝詩分為晉、宋為一期，齊為一期，梁、陳為一期，其言：

準古於律，則〈安世〉、〈房中〉，唐之初也；枚、李、張、蔡，唐之盛也；晉、宋，唐之中也；梁、陳，唐之晚也；魏，中、盛之交也；齊，中、晚之界也。³⁰⁰

他以唐代近體詩初、盛、中、晚的發展比喻古體詩發展情形，以中唐比喻晉、宋時期，以晚唐比喻梁、陳，齊詩為從宋詩到梁詩風格的轉變時期。

由上可知，後期比早期成員更進一步指出六朝詩風有一漸進演變過程。此一演變過程在復古派後期評述各體裁在六朝的發展情形，有更詳盡的描述。

二、六朝詩風格的體裁之別

復古派評六朝詩整體風格華靡，主要是指六朝文人創作的五言古詩與樂府詩此兩種體裁；至於晉以降出現之民歌，如：清商曲辭中之吳聲、西曲，其語言較質樸，復古派評其「語真情豔」，與文人創作之古詩、樂府有別。下文將六朝詩的體裁分成兩部分作討論，第一部分闡述六朝五言古詩由俳偶雕刻到入律綺靡的演變過程。第二部分論六朝樂府詩的發展可分成兩類，第一類為文人創作之樂府，除了鮑照樂府詩以外，其他作品多文采華靡，與六朝五言古詩同樣有從俳偶雕刻到入律綺靡的發展過程；第二類為民歌樂府，情感真誠動人，與文人所作古詩、樂府有別。復古派對六朝各體裁的評論意見以中、後期成員的資料較多，是以下文的討論以王世貞、胡應麟、許學夷的意見為主。

²⁹⁹ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁33-34。

³⁰⁰ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁24。

(一) 五言古詩：俳偶雕刻，入律綺靡

復古派認為六朝五言古詩風格之演變情形為晉、宋俳偶雕刻，齊開始講究古詩聲調，梁、陳、隋之五言古詩風格綺靡，且更為講求聲調平仄調節。復古派對六朝五言古詩的評價不如漢魏五言古詩，然仍肯定晉、宋、齊五言古詩中多有「佳句」，值得今人學習；而齊、梁、陳、隋的五言古詩則代表古詩向律詩的演化過程，有其文學史上之價值不容忽視。以下按時代新後，介紹六朝五言古詩風格之演變。

首先，復古派認為晉古詩開始俳偶雕刻，宋五言古詩則更加俳偶雕刻。胡應麟言：

晉則嗣宗〈詠懷〉³⁰¹，興寄沖遠；太沖〈詠史〉，骨力莽蒼，雖途微稍歧，一代傑作也。安仁、士衡，實曰冢嫡，而俳偶漸開。康樂風神華暢，似得天授，而駢儷已極。至於玄暉，古意盡矣。³⁰²

自晉陸機、潘岳開啓俳偶風氣，宋謝靈運將俳偶發揮到極致，到齊謝朓時「古意盡」，指漢古詩風格、語言形式到謝朓詩已消失殆盡。

許學夷對晉、宋五言古詩發展評論與胡應麟相似，認為晉陸機等人五言古詩開始俳偶雕刻，³⁰³其言：

至陸士衡諸公，則風氣始漓，其習漸移，故其體皆俳偶，語漸雕刻，而古體遂漓矣。³⁰⁴

士衡五言，俳偶雕刻，漸失渾成之氣，而聲韻麤悍，復少溫厚之風。如「逍遙春王園，躑躅千畝田。迴渠繞曲陌，通波扶直阡。」……等句，皆聲韻麤悍者也。³⁰⁵

³⁰¹ 阮籍生於西元 210-263 年，曹魏政權為西元 220-265 年，西晉政權為西元 266-316 年，照朝代來看，應將阮籍算入魏時期詩人。胡應麟將阮籍算入晉代詩人，或許是因為其文學分期的觀念認為魏文學只有曹氏父子、建安詩人。因復古派其他成員，如：李夢陽、許學夷，皆將阮籍算入曹魏時期詩人，本文亦將阮籍歸入魏時期詩人。

³⁰² [明]胡應麟：《詩藪》內編卷 2，頁 29。

³⁰³ 左思為晉太康時期五言古詩風格較為渾樸者，復古派注意到左思與其他太康詩人風格之差異，許學夷言：「陸士衡、潘安仁、張景陽五言，其體漸入俳偶，而陸潘語并入雕刻，景陽亦間有之。左太沖雖略見俳偶，卻有渾成之氣。劉勰謂四子『采縟於正始，力柔於建安』，則似無分別。」然因為本章主要是就一個時期的五言古詩整體風格來討論，少數個別作家的風格在本章中較難以全面討論，將留待下一章中處理。見[明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 5，頁 92。另外，復古派亦注意到陶淵明詩風的獨特，與晉五言古詩的主要走向不同，此一放入第四章作家論中處理。

³⁰⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 5，頁 87。

³⁰⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 5，頁 89。

陸機詩「體漸俳偶，語漸雕刻」，漢魏五言古詩的樣貌漸消失。陸機爲了呈現俳偶形式，用字選詞得刻意擇選，導致語言表述不夠自然宛轉，「聲韻羸悍」，少溫厚之風，聲律、節奏生硬。

因爲晉陸機、潘岳、張華等作家重視俳偶雕刻，所造出來的詩句，其藝術成就即有工拙之別，許學夷評：

士衡五言，如「悲情臨川結，苦言隨風吟。」「驚飆騫反信，歸雲難寄音。」……等句，斯可稱工。至如「迴渠遶曲陌，通波扶直阡。」「目感隨氣草，耳悲詠時禽。」……等句，則傷於拙矣。工則易傷於拙耳。³⁰⁶

安仁五言如「幽谷茂纖葛，峻巖敷榮條。落英隕林趾，飛莖秀陵喬。」「歎如敲石火，瞥若截道颿。」……等句，皆俳偶雕刻者也。至如「川氣冒山嶺，驚湍激巖阿。歸鴈映蘭詩，游魚動圓波。」……等句，亦頗稱工，而拙句則無矣。³⁰⁷

茂先五言，似對非對，中亦漸入俳偶。至如「居歡惜夜促，在感怨宵長。」「道長苦智短，責重困才輕。」則傷於拙矣。³⁰⁸

他逐一評論晉代作家作品之工拙，所謂「工」者指詩句運用俳偶雕刻之技巧且能傳達深厚情感，不會讓人感到字句累贅，「拙」者指雖運用俳偶雕刻技巧卻未能傳達更深之情。以陸機〈贈馮文龍〉爲例，此詩寫昔日與友人同遊止息，而今別離之景況，「悲情臨川結，苦言隨風吟」，兩句寫詩人岸邊目送友人前往他方，悲傷情緒因川水幽咽之聲而更加鬱結，酸苦之言隨著風聲而吟出，詩人的哀傷情緒與自然環境互相影響、融爲一體，渲染出濃厚的別離情境。又如潘岳〈河陽縣作〉其二，「川氣冒山嶺，驚湍激巖阿」此兩句爲俳偶形式，上、下句第二到第五個字的詞性皆相同，以此種句式呈現詩人登上城樓後，所望見的自然風景，上句詩人的視線望在山嶺間，看見因山底下川水而有的水氣瀰漫在山嶺間，下句詩人視線往下望，看見並聽見水流急速激打在兩旁山壁間的浪花聲，讀者隨著詩人的視線彷彿也置身在此一空間中，看到山嶺間的水氣，聽見驚湍之聲。此爲運用俳偶雕刻技巧恰當，能帶出更多詩中情感的句子。反觀運用俳偶雕刻不成功之句子，如陸機〈悲哉行〉言：「目感隨氣草，耳悲詠時禽」，此兩句寫眼見隨時節變化的草木而感傷，耳聞禽鳥聲而增悲，語句過於直白陳述，景物與詩人情感間的互動並未能產生更深厚的情境，陳祚明評：「翻嫌『目感』二句重述徑露。詩以含蘊

³⁰⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁89。

³⁰⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁90-91。

³⁰⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁93。

有餘，令人徘徊爲妙，寫盡乃最忌。」³⁰⁹可爲許學夷評此兩句「拙」作補充。許學夷分辨晉以降作家詩句工、拙的原因，是爲了指導後人勿將「拙」句當成質樸語言看待，其云：

漢魏人詩，語有質野，此太僕未散。如陸士衡謝靈運等拙句，實俳偶雕刻使然，或反以陸謝諸語爲工美者，既甚失之；或以爲古質者，則愈謬也。後之人多貴耳賤目，故反覆言之。³¹⁰

「拙句」實爲俳偶雕刻運用不當者，後人將其當作精美或古樸句子來學習並不妥當，是以許學夷強調要分辨之。

復古派言晉五言古詩開始俳偶雕刻，主要以西晉詩人爲主。東晉五言古詩復古派較少留意，此乃因此時期作家較少，許學夷言：

西晉僅六十年，而作者甚多，東晉百餘年，而作者絕少。王元美云：「渡江以後，作者無幾，非惟戎馬爲阻，當由清談間之。」³¹¹

他同意王世貞的看法，認爲東晉年代較長而作家反而很少，是因爲當時清談造成。對於東晉詩風格，他同意鍾嶸對東晉詩風的看法，其云：

鍾嶸云：「永嘉時，貴黃老，尚虛談，于時篇什，理過其辭，淡乎寡味。爰及江表，微波尚傳。孫綽、許詢、桓、庾諸公詩，皆平典似〈道德論〉，建安風力盡矣。先是郭景純用雋上之才，變創其體，劉越石仗清剛之氣，贊成厥美。」云云，此論甚詳。予考永嘉以後，傳者絕少，故不能備述。

³¹²

認爲此時期盛行之玄言詩平板典雅而無詩之情味，加上這些作品流傳下來甚少，是以不能詳盡評論。

宋代五言古詩比起晉五言古詩更爲俳偶雕刻，許學夷言：

太康五言，再流而爲元嘉。然太康體雖漸入俳偶，語雖漸入雕刻，其古體猶有存者；至謝靈運諸公，則風氣益漓，其習盡移，故其體盡俳偶，語盡雕刻，而古體遂亡矣。³¹³

³⁰⁹ [清]陳祚明：《采菽堂古詩選》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁301。

³¹⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁111。

³¹¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁97。

³¹² [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁96。

³¹³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁108。

晉五言古詩為漸入俳偶、雕刻，而宋古詩則為「體盡俳偶，語盡雕刻」，晉、宋五言古詩風格的差別在於俳偶、雕刻程度，整體上後者更甚於前者，以顏延之為例，許學夷評其詩：

延年五言，如「流雲藹青闕，皓月鑒丹宮。」「故國多喬木，空城凝寒雲。」
「庭昏見野陰，山明望松雪。」亦佳句也。至如「飛奔互流綴，緹縠帶迴環。」
「疲弱謝凌遽，取累非纏牽。」……等句，皆艱澀深晦者也。³¹⁴

顏延之〈直東宮答鄭尚書道子〉一首言：「流雲藹青闕，皓月鑒丹宮」上、下兩句每個字的詞性皆相同，詩句是形容宮殿上有雲和月光。作者選用較為雕飾的「青闕」、「丹宮」語彙指宮殿，又在動詞上刻意使用生難的「藹」、「鑒」兩字表達飄動的白雲籠罩宮闕，潔白月光照在宮殿上，可見「語盡雕刻」。此首雖雕飾，然所傳達意思尚明白，顏延之作品還有更為雕刻者，如：〈應詔觀北湖田收〉一首言：「飛奔互流綴，緹縠帶迴環」，上、下兩句詞性相呼應，所選用的詞彙更為艱澀，「飛奔」本為動詞，轉化為指車子，「緹」本義為紅色絲織物，「縠」指拉弓動作，此處合用轉為指騎兵隊武，「流綴」指行進，「迴環」指環繞行走，此兩句描寫車子、隊伍行進的陣容，然所用詞彙晦澀，更突顯作者的用盡心力雕刻。

宋代五言古詩除了普遍俳偶雕刻，亦透露出往律詩聲調發展的端倪，許學夷注意到宋鮑照的五言古詩有部分調節平仄的作品，其言：

明遠五言，既漸入律體，中復有成律句而綺靡者。如「歸華先委露，別葉早辭風。」
「蜀琴抽白雪，郢曲發陽春。」
「珠簾無隔露，羅幌不勝風。」……
等句，則皆律句而綺靡者也。然此實不多見，故必至永明乃為四變耳。³¹⁵

鮑照五言古詩作品中有些句子已開始注意平仄相對，許學夷舉鮑照〈玩月城西門廡中〉為例，作品中出現平仄相對的句子，然許學夷認為入律的作品在劉宋時期「實不多見」，要到齊永明時期五言古詩往律體形式的發展才算正式全面展開。

齊、梁、陳、隋時期之五言古詩語言逐漸綺靡，聲調多往律詩的聲調發展。許學夷言：

元嘉五言，再流而為永明，然元嘉體雖盡入俳偶，語雖盡入雕刻，其聲韻猶古，至玄暉休文則風氣始衰，其習漸卑，故其聲漸入律，語漸綺靡，而

³¹⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁113。

³¹⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁116-117。

古聲盡亡矣。此五言之四變也。³¹⁶

永明五言，再流而為梁簡文及庾肩吾諸子，然永明聲雖入於律，語雖漸入綺靡，其古聲猶有存者；至梁簡文及庾肩吾之屬，則風氣益衰，其習愈卑，故其聲盡入律。語盡綺靡而古聲盡亡矣。此五言之五變也。³¹⁷

齊永明時期為五言古詩「聲漸入律，語漸綺靡」，在此之前的五言古詩只講求押韻，而齊五言古詩開始全面調節聲音平仄，語言形式也和宋代的俳偶不同，作品之內容更多靡麗之處；到梁之五言古詩「聲盡入律，語盡綺靡」，對聲音平仄的要求更全面，語言更綺靡。許學夷很少深入探究這段時間作家之藝術特色，而僅就詩歌形式、內容演變指出他們聲漸入律、語漸綺靡，如：

何遜劉孝綽齊名，時稱何劉。二公五言，聲多入律，語漸綺靡。³¹⁸

吳均五言，聲漸入律，語漸綺靡，在梁陳間稍稱道邁。³¹⁹

庾肩吾五言，如「金門纔出柳，桐井半含泉」……等句，聲盡入律，語盡綺靡。³²⁰

五言至梁簡文而古聲盡亡，然五七言律絕之體於此而備。此古律興衰之幾也。³²¹

許學夷一一指出作家們詩體往律詩方向發展，認為到梁簡文帝時「古聲盡亡」，自漢五言古詩以來之不刻意調節聲調的語言形式已完全消失，五七言律詩、絕句之聲律漸形成。所謂「聲漸入律」可從許學夷評論謝朓、沈約得知，其言：

玄暉休文五言平韻者，上句第五字多用仄，即休文八病中所忌「上尾」之說也。此變律之漸。³²²

他們的五言古詩若要押平韻，則每一聯第一句的第五個字不能是平聲，亦即每聯中上、下句之最後一個字不能聲調相同，不然就犯了「上尾」的毛病。齊時五言古詩開始注重一篇詩中字與字之間聲音平仄調節，即是往律詩形式的演變，許學夷稱這樣調節平仄的詩歌為「律體」，言：

³¹⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷8，頁121。

³¹⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷9，頁128。

³¹⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷9，頁125。

³¹⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷9，頁126。

³²⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷9，頁128。

³²¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷9，頁129。

³²² [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷8，頁122。

凡不當對者而對者，為漸入律體。³²³

五言古詩本來不會刻意注意字和字之間、句與句之間的平仄對應關係，而此時期的古詩開始注意平仄是否要相對，往「律體」的形式演變。³²⁴至於「語漸綺靡」則是指作品風格較為靡弱，與作品內容所描寫、刻劃之事物較為細微有關，如許學夷評謝朓、沈約詩：

至如玄暉「風盪飄鶯亂，雲行芳柳低。」³²⁵「香風蕊上發，好鳥葉間鳴。」
「葉低知露密，崖斷識雲重。」……休文如「寶瑟玫瑰柱，金羈玳瑁鞍」……
等句，皆入律而綺靡者也。³²⁶

謝朓〈送江兵曹檀主簿朱孝廉還上國詩〉一首言「香風蕊上發，好鳥葉間鳴」，描寫與友人在山中遊玩情景，此兩句景象刻劃細微，描寫風吹過花蕊上帶出香氣，鳥鳴聲從樹葉間傳來，這些景象需要運用到詩人細微的感官。又如沈約〈登高望春詩〉言：「寶瑟玫瑰柱，金羈玳瑁鞍」，描寫珍貴琴瑟樂器上有刻成玫瑰花紋的調節柱，金色的馬絡頭搭配刻劃精緻的馬鞍，詩人描寫物件極為細膩。由於刻劃細微，詩人關注的事物極為小，詩之風格不雄厚，此即「綺靡」風格。

從許學夷評齊、梁詩為「其習漸卑」、「其習愈卑」，可知他認為作品總體成績不理想。面對齊、梁、陳、隋時期的五言古詩，他給予極低評價，其云：

詩文與風俗相為盛衰。齊梁以後，風俗積靡破敗，故其詩文亦爾。今後進談詩，往往宗尚齊梁，豈以齊梁風俗亦有可尚耶？³²⁷

一時代之風俗不必然與詩之創作有關，但在許學夷看來，齊梁詩之內容委靡，與世風衰敗有關，故不值得宗尚。下文之批評更嚴厲，曰：

齊梁以後之詩，不但失之綺靡，而支離醜惡，十居四五，以《詩紀》觀之自見。胡元瑞云：「晉與宋，文盛而質衰；齊與梁，文勝而質減。陳隋無

³²³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁116。

³²⁴ 復古派對於沈約開啓古詩平仄調節的「四聲八病」說評價不高，王世貞認為：「古韻時自天淵，沈韻亦多矛盾，至於叶音，真同鳩舌。要之爲此格，不能捨此韻耳。天地中和之氣，似不在此。」見[明]王世貞：王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，2001年），頁998。

³²⁵ 此首為謝朓樂府詩〈登山曲〉，兩句當作「風盪飄鶯亂，雲行芳樹低」，許學夷所言非正確句子。見遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，1416頁。

³²⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷8，頁122。

³²⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷11，頁137。

論其質，即文無足論者。」³²⁸

以「支離醜惡」評齊、梁間之詩，並認同胡應麟之意見，視陳、隋詩歌形式、內容大多不足觀。³²⁹進一步探究他何以給此期間詩歌極低評價、不足為法，原因有二：一、詩作內容萎靡，這和他崇尚雅正、氣力之審美標準不合，其云：

五言律句雖起於齊梁，而綺靡衰頹，不足為法。必至初唐沈宋，乃可為正宗耳。³³⁰

相較於初唐沈佺期、宋之問五律雄渾風格，齊梁詩委靡故不可效法。二、更為嚴重的問題是，此期間詩歌為五古朝五律過渡時期，作品聲律為古、律相雜階段，其言：

或問：「唐末之纖巧，與梁陳以後之綺靡，孰為優劣？」曰：詩文具以體製為主，唐末語雖纖巧，而律體則為未嘗亡；梁陳以後，古體既失，而律體未成，兩無所歸，斷乎不可為法。³³¹

只就審美角度來看，唐末之「纖巧」與梁陳之「綺靡」評價相等，而梁陳詩地位更低之原因在於作品體製不合古詩，亦不合律詩，許學夷強調作詩必「以體製為主」，這些作品自然不能取法。

復古派注意到隋代文人樂府，綺靡之風稍微減弱，開始出現接近初唐樂府氣象雄厚的作品，許學夷言：

樂府七言，思道〈從軍行〉、道衡〈豫章行〉，皆已近初唐。……愚按：徐、庾、王褒、張正見、盧、薛諸子五七言，風格多有近初唐者。臧顧渚謂：「《易》窮則變，天實開之。」胡元瑞謂「陳隋無論其質，即文無足論者」，此概言諸家耳。蓋亦理勢之自然耳。³³²

隋代樂府仍有綺靡風格之作，然也出現風格較為雄厚之作，許學夷將這些作品視

³²⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 11，頁 137。

³²⁹ 許學夷認為齊梁以降之詩支離醜惡，是就總體而言。對於當時享有盛名之作家成就，他並非一概否定，如評謝朓：「玄暉五言，如『日出眾鳥散，山暝孤猿吟。』……等句，皆佳句也。但較之靈運，則氣格遂降耳。」見氏著：《詩源辯體》卷 8，頁 121-122。評庾信：「庾信五言，句法、音調多似其父，而才力勝之，陳隋諸子皆所不及，杜子美亦屢稱焉。但以之比太白，則非其論矣。」見氏著：《詩源辯體》卷 10，頁 132。只是從這些肯定中，仍可見出他認為這段期間作家之成就不及前期（宋以前）、後期（唐代）。

³³⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 11，頁 136。

³³¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 11，頁 137。

³³² [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 11，頁 135。

爲要演變至初唐歌行作品的開端。

綜合上述，復古派認爲六朝五言古詩的演變是從晉、宋時期俳偶雕刻，到齊、梁、陳、隋入律綺靡之過程，然隋代也同時出現氣象雄厚之作。

（二）樂府詩

復古派觀察六朝樂府詩風格演變的情況，大致可將之歸納爲兩種發展情形：第一種爲文人所創作之樂府，其風格普遍爲文采華靡。但是到隋時，文人樂府綺靡之風漸消失，部份作品已開始接近初唐樂府詩之雄偉氣象。第二種爲民歌加工的樂府，如清商曲辭中之吳聲、西曲，語言質樸，情感豔麗而真誠。

1、文人樂府：俳偶雕刻，入律綺靡

六朝文人樂府風格的演變過程與五言古詩相近，晉宋文人樂府，除了宋鮑照樂府風格迥異於當時風尚，多數文人樂府皆俳偶雕刻，到齊梁文人樂府則入律綺豔，以下陳述六朝樂府風格發展。

晉以降樂府俳偶雕刻，許學夷言：

士衡五言……體尚委婉，語尚悠圓，但不盡純耳。至如〈從軍行〉、〈飲馬長城窟行〉、〈門有車馬客〉、〈苦寒行〉、〈前緩聲歌〉、〈齊謳行〉等，則體皆敷敘，語皆構結，而更入於俳偶雕刻矣。³³³

陸機樂府詩多依照漢魏樂府舊題而作，然其作品在形式上「俳偶雕刻」，敷陳排比，句子詞性講求對應。

復古派注意到宋代鮑照樂府超越當時俳偶雕刻之樂府風格，其風格多變，五言樂府「步驟軼蕩」³³⁴，而七言、雜言樂府則爲多華麗詞藻。許學夷言：

明遠樂府七言有〈白紵詞〉，雜言有〈行路難〉。〈白紵詞〉本於晉，而詞益靡；〈行路難〉體多變新，語多華藻，而調始不純，此七言之三變也。〈行路難〉如「奉君金卮之美酒，璫瑁玉匣之雕琴，七彩芙蓉之羽帳，九華蒲桃之錦衾。紅顏零落歲將暮，寒光宛轉時欲沉。願君裁悲且減思，聽我抵節〈行路吟〉。不見柏梁銅雀上，寧聞古時清吹音？」首章全篇。……等章，則體皆變新，語皆華藻者也。馮元成云：「〈行路難〉縱衡宕逸，長短恣意，遂兆李杜諸公軌轍。」得知。至如「隨酒逐樂任意去」、「獨魄徘徊

³³³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁88、89。

³³⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁116。

遠墳基」……非古非律，聲調全乖，歌行中斷不可用之。³³⁵

鮑照樂府七言〈白紵詞〉與晉樂府〈白紵舞歌〉風格相較，更加華靡。其〈行路難〉十八首與晉爲「七言之三變」，其變化體現在「體多變新」、「調始不純」，指其語言結構的創新，聲律節奏不再如漢魏樂府天然渾成。以〈行路難〉第一首爲例，開篇第一字即用動詞，接著四句都是承接開頭「奉」字、給予「君」之物品，二、三、四句的語法特殊，每句前四字：「璫瑁玉匣」、「七彩芙蓉」、「七彩芙蓉」本爲名詞，第五字「之」則又將這些名詞轉爲形容詞修飾「雕琴」、「羽帳」、「錦衾」，此種轉變更能強調物件之華美，亦暗中透露女子生命在最美好、受寵之時；第三聯語言結構又作變化，詞性安排不同前兩聯，時空點亦作切換，遂讓人感受到女子生命突然從全盛時期衰敗下來的巨大落差，可見出鮑照詩之「縱衡宕逸」，「體多變新」。許學夷看出鮑照〈行路難〉在語言結構上的變創，指出鮑照〈行路難〉風格並非返回渾樸，其云：

胡元瑞云：「〈行路難〉欲汰去浮靡，返於渾樸，而時代所壓，不能頓超。」非也。〈行路難〉體多變新，語多華藻，而調始不純，自是宋人一變。³³⁶

對於胡應麟視〈行路難〉爲刻意要逆反宋代華靡詩風，有意「汰去浮靡，返於渾樸」的觀點，他表示不認同。鮑照樂府詩語言仍多華麗詞藻，鮑照樂府的改變在於語言結構不再俳偶構句。

到齊、梁文人樂府，聲律轉變，較爲接近唐代聲律，而內容、文字綺豔。許學夷言：

休文樂府雜言短篇有〈江南弄〉四首，聲調極靡，蓋晉宋〈白紵〉之流也。³³⁷

玄暉元長樂府五言，與詩略無少異，故不復分次；惟休文長篇，聲氣稍雄，然正非樂府語耳。³³⁸

梁簡文以下樂府七言，調多不純，語多綺豔。³³⁹

沈君攸五言甚少，不足采錄；樂府七言三首其二，一韻成篇，體盡俳偶，語盡綺靡，聲多入律，而調又不純矣。³⁴⁰

³³⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁117-118。

³³⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁118。

³³⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷8，頁123。

³³⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷8，頁124。

³³⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷9，頁129。

³⁴⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷9，頁130。

沈約〈江南弄〉四首屬於樂府中舞曲歌辭一類，風格和晉〈白紵舞歌〉相同，風格綺靡。謝朓、王融樂府五言風格和五言古詩相同，皆為「聲漸入律，語漸綺靡」。³⁴¹梁代樂府詩亦是風格綺靡，聲調往律詩的形式演變。許學夷認為齊、梁古詩和樂府的風格和聲調演變相同，其言：

永明而下，梁武而外始混錄之者，于時樂府與詩實無少異，不必分錄矣。

342

齊、梁樂府的發展和古詩呈現相似的情形，風格綺靡，聲調重視調節平仄。

以上為晉以降文人樂府的演變情形，由此可知六朝文人樂府風格的發展與五言古詩風格相近，皆從俳偶雕刻轉變到入律綺靡，復古派給予這些文人樂府的評價較低。

2、民間樂府：用意傳情，唐人竭精殫力不能追步

六朝除了文人創作的樂府，齊梁時期還出現另一種為朝廷採擷民歌加工之樂府，如清商曲辭中之吳聲、西曲，其語言質樸，情感真誠豔麗，復古派給予很高評價。如胡應麟言：

漢樂府雜詩，自〈郊祀〉、〈鏡歌〉、李陵、蘇武外，大率里巷歌風謠，如上古〈擊壤〉、〈南山〉，矢口成言，絕無文飾，故渾樸真至，獨擅古今。自曹氏父子以文章自命，賓僚綴屬，雲集建安。然薦紳之體，既異民間；擬議之詞，又乖天造。華藻既盛，真樸漸漓。晉潘、陸興，變而俳偶，西京格製，實始蕩然。獨五言短什，雜出閭閻閨閣之口，句格音響，尚有漢風。若〈子夜〉、〈前溪〉、〈歡聞〉、〈團扇〉等作，雖語極淫靡，而調存古質。至其用意之工，傳情之婉，有唐人竭精殫力不能追步者。余嘗謂〈相和〉諸歌後，惟〈清商〉等絕差可繼之。若曰流曼不節，風雅罪人，則端冕之談，非所施於文事也。³⁴³

胡應麟認為自魏曹氏父子開始創作文人樂府，漢樂府詩「矢口成言，絕無文飾」的渾樸風格逐漸消失，到晉潘岳、陸機所作樂府更演變為俳偶。唯獨〈子夜〉、〈前溪〉、〈歡聞〉、〈團扇〉這些屬於清商曲辭類中的吳聲歌曲，雖然「語極淫靡」，內容多為男女之情，作品風格卻保留了樂府詩的質樸風格。胡應麟給予這些清商

³⁴¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷8，頁121。

³⁴² [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體·凡例》，頁3。

³⁴³ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷6，頁105-106。

曲辭極高的藝術評價，認為「其用意之工，傳情之婉，有唐人竭精殫力不能追步者」，作品藝術技巧高妙能傳達婉轉動人之情感，有唐詩無法超越之處。他不會因為這些作品內容為男女艷情，就貶低其藝術價值，認為「若曰流曼不節，風雅罪人，則端冕之談，非所施於文事也」，作品的審美價值和道德判斷當分開來處理，不當因內容為男女艷情而否定作品價值。

許學夷對吳歌、西曲的評價和胡應麟同，其言：

六朝樂府與詩，聲體無甚分別，惟樂府短章如〈子夜〉、〈莫愁〉、〈前溪〉、〈烏夜啼〉等，語真情豔，能道人意中事，其聲體與詩乃大不同。³⁴⁴

六朝文人所作樂府風格和古詩風格差異不大，唯獨屬於清商曲辭中之〈子夜〉、〈莫愁〉、〈前溪〉、〈烏夜啼〉等五言短篇，「語真情豔」，內容雖為男女艷情，而文字、情感真誠，這就是復古派給予吳歌、西曲很高評價之原因。

（三）小結

從復古派對六朝五言古詩和樂府詩風格演變評論可知，他們注意到六朝五言古詩和文人樂府詩從晉以降至梁、陳、隋有相同的演變趨向，兩種體裁皆由晉、宋時期的俳偶雕刻，演變到齊、梁、陳、隋時期聲律重視平仄協調、風格綺麗。復古派對於這些作品評價不高，然仍肯定這些作品中的「佳句」有其藝術價值，值得後人學習；而對於齊以降古詩、樂府雖不肯定這些作品綺麗風格，然仍肯定這些作品對近體詩聲律成熟的貢獻。六朝時期另一部分樂府詩為新出現的清商曲辭樂府，則因其質樸風格、情感動人，而受到復古派的推崇。

結論

復古派既能從宏觀角度把握漢魏六朝詩整體風格輪廓，又能細加分辨不同體裁的風格差異，以彌補前者的不足。綜論復古派對漢魏六朝時期風格的區劃，前期成員將漢詩、魏詩劃為同一時期風格，六朝為另一時期，然他們也注意到魏詩和漢詩風格有差異。到中期、後期深化討論漢、魏詩風格異同，突顯魏詩時代風格不同於漢詩之處，使魏詩不再依附於漢詩風格之下。後期成員更注意到六朝詩風漸趨華靡之過程。

³⁴⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷11，頁136。

在此一分期下，復古派復能注意到各時期不同體裁風格之差異。以漢五言古詩、樂府風格為例，兩種體裁風格有同有異。相異之處為古詩風格委婉悠圓，而樂府軼蕩自如；古詩重興象技巧，樂府重敘事。兩者共同之處在於語言質樸而情感深厚，而此一特色正是復古派所把握到的漢詩時期風格。

以魏五言古詩、樂府詩為例，兩者發展皆有追求形式、技巧、文采的趨向。魏時期少部分古詩、樂府各自保留漢古詩、樂府質樸風格；另一部分的古詩、樂府詩已出現文學形式試驗，追求詞采、句法、章法，兩種體裁的發展漸趨相似，能呼應復古派對魏時期風格的認識。

以六朝古詩、樂府來看，復古派評六朝詩整體風格華靡，主要是指六朝文人創作的五言古詩與樂府詩皆有從俳偶雕刻到入律綺靡的發展過程；至於晉以降出現之民歌，如：清商曲辭中之吳聲、西曲，其語言較質樸，復古派肯定其「語真情豔」，「傳情之婉，有唐人竭精殫力不能追步者」可知他們極為推崇六朝民間樂府。





第四章 作家論

前言

本文前兩章從體裁、時期風格呈現復古派對漢魏六朝詩之認識，然從宏觀的角度雖易識大體，卻不足以完整呈現復古派論漢魏六朝詩之全貌，必須從作家論的角度切入，呈現較微細部、特殊的評論現象，始得完備。因為掌握詩作風格與塑立詩人形象是「漢魏六朝詩論」的基礎，透過個別作家的分析歸納，才有「體裁論」、「時期風格論」之產生。

復古派論作家的討論重點為：首先，呈現作家人物形象，包括作家性情、才氣。因為詩歌是作家個人情性、懷抱的展現，中國詩論傳統認為詩與作家情性有關，自孟子言：「頌其詩，讀其書，不知其人，可乎？是以論其世也。」³⁴⁵開啓「知人論世的傳統，論詩往往得兼論其人。明代復古派亦受此觀念影響，李夢陽認為透過對詩歌作品的鑒賞，能從作品藝術形式把握到作家情志，其言：

夫詩者，人之鑑者也。夫人動之志，必著之言。言斯永，永斯聲，聲斯律，律和而應，聲永而節。言弗睽志，發之以章，而後詩生焉。故詩者，非徒言者也。是故端言者，未必端心。健言者，未必健氣。平言者，未必平調。沖言者，未必沖詩。隱言者，未必隱情。諦情、探調、研思、察氣，以是觀心，無度人矣！故曰：「詩者，人之鑑也。」³⁴⁶

透過作品可以鑒察到作家情志，因為詩的產生過程是由人的心志所發動，產生為語言，語言吟詠為聲律節奏而成章，此時語言不違背人的心志，才能產生詩歌。李夢陽認定詩歌的情感、內容，必為作者人格情性展現，讀者要透過「諦情、探調、研思、察氣」步驟，深入了解作品的情感、聲律、構思，即能觀察出作家的人品。基於「詩者，人之鑑者也」緣故，批評家就能從作品的審美鑒賞中，結合作家的生平事蹟，進而鑒賞出作家形象。

其次，說明作家在詩歌史上的創新與地位，不論是體裁的創新或是詩歌風尚的改變，必然有待作家「憑情以會通，負氣以適變」³⁴⁷才得以轉變。復古派後期

³⁴⁵ [宋]朱熹：《四書章句集注》（臺北：大安出版社，1996年），頁452。

³⁴⁶ [明]李夢陽：《空同集》卷51，景印文淵閣《四庫全書》本第1262冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年），頁469下。

³⁴⁷ [梁]劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2006年），頁521。

成員許學夷認為「詩有源流，體有正變」³⁴⁸，要掌握詩歌源流演變，必得論作家與論時代兼備，其言：

古今人論詩，論字不如論句，論句不如論篇，論篇不如論人，論人不如論代。晚唐、宋、元諸人論詩，多論字、論句，至論篇、論人者寡矣，況論代乎？予之論詩，多論代、論人，至論篇、論句者寡矣，況論字乎？各卷中雖多引篇摘句，實論一代之體，或一人之體也。³⁴⁹

論字、論句、論篇涉及對文學作品藝術性賞析與審美判斷，許學夷認為認識作品最好的方式不是從個別的篇章來掌握，更非鑽研於個別字句之技巧，而應掌握到一個時代與一作家的整體風格。

因此，本文選出其中較為復古派關注之作家，突顯復古派對他們的人物形象塑造、作品風格及文學史上之成就。按照時代先後討論作家，因復古派早、中、晚期成員對魏、晉、宋時期作家有較多評論，至於齊、梁、陳、隋作家則要到中晚期成員才出現評論，是以將魏、晉、宋時期作家群分別獨立各設一節處理，而齊、梁、陳、隋作家合為一節處理。此外，本文沒有處理復古派對漢代作家的評論，是因為漢代作品多為佚名，加上此時代詩人尚未自覺以作家的身分大量創作詩歌，胡應麟言：「竊謂二京無詩法，兩漢無詩人。即李、枚、張、傅，一二傳耳，自餘樂府諸調，〈十九〉雜篇，求其姓名，可盡得乎！即李、枚數子，亦直寫襟臆而已，未嘗以詩人自命也。」³⁵⁰他認為「兩漢無詩人」，是因為漢代詩人沒有「作家」此身分自覺，無自覺地透過大量創作，他們創作只是為了抒發情感，並沒有展現獨特的個人藝術形象。是以本章的討論從魏開始，以時代為先後逐一討論復古派對這些時期之作家評論。

第一節 魏時期作家批評樣貌

魏建安時期作家，以曹植詩歌成就受到復古派最多成員的推崇與關注，其次則為曹操、曹丕。除了曹氏父子的詩歌，復古派到後期成員才稍微論及建安七子詩歌成績，因建安七子不全以詩歌為最擅長體裁，此處僅就復古派較為留意之詩人劉楨、王粲作討論。正始時期之作家，以阮籍、嵇康為代表，以下就復古派評論這些作家之風格、成就作討論。

³⁴⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：〈自序〉，《詩源辯體》（北京：人民文學出版社，2001年），頁1。

³⁴⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷34，頁326。

³⁵⁰ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷1（上海：上海古籍出版社，1979年），頁131。

一、曹植

復古派對曹植詩的評論可分別從人物形象與文學史上地位兩方面切入，以下分別就這兩方面來談。

(一) 殆處危疑之際者形象

復古派早期描繪出曹植見疑、被壓迫之形象，中、後期成員從曹植〈贈白馬王彪〉詩看出他對朝政的憂心與對自身處境的悲憤，呼應早期成員所刻劃出的曹植形象。

早期李夢陽從曹植詩文中描繪出曹植不遇、見疑被壓迫之形象，其言：

余讀植詩，至瑟調〈怨歌〉、〈贈白馬〉、〈浮萍〉等篇，暨觀〈求試〉、〈審舉〉等表，未嘗不泫然出涕也。曰：「嗟乎！植，其音宛，其情危，其言憤切而有餘悲，殆處危疑之際者乎。」……文中子曰：「陳思王達理者也，以天下讓而猶哀曲莫白，窘迫歿身，至今其豆之吟，吁嗟之歌，令人慘不忍讀。」³⁵¹

李夢陽讀曹植〈怨歌行〉、〈贈白馬王彪〉、〈浮萍篇〉與其他文章，感受到曹植詩風格婉轉，透露擔心受怕且悲憤的情感，又從其〈七步詩〉、〈吁嗟篇〉感受到其人「窘迫歿身」的悲傷。李夢陽透過曹植詩作，將曹植在現實中受到兄弟猜疑、逼迫的處境與其詩之憤切、悲傷結合，將曹植刻劃成「處危疑之際者」的詩人形象。

中期成員王世貞從曹植〈贈白馬王彪〉指出其悲傷、宏壯而婉轉的情感，給予很高評價，其言：

子建「謁帝承明廬」、「明月照高樓」，子桓「西北有浮雲」、「秋風蕭瑟」，非鄴中諸子可及，仲宣、公幹遠在下風。吾每至「謁帝」一章，便數十過不可了，悲婉宏壯，情事理境，無所不有。³⁵²

「謁帝承明廬」即〈贈白馬王彪〉首句，此詩風格「悲婉宏壯，情事理境，無所不有」，敘事、抒情、言理融合完整。王世貞沒有對「情事理境」多作說明，然我們可以另外從許學夷評論得知，「情事理境」指曹植對朝政的憂心諷喻。許學

³⁵¹ [明]李夢陽：〈陳思王集序〉，《空同集》卷 50，景印文淵閣《四庫全書》本第 1262 冊，頁 464 上。

³⁵² [明]王世貞：《藝苑卮言》卷 3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，2001 年），頁 987-988。

夷言：

子建〈贈白馬王〉詩，體既端莊，語復雅鍊，盡見作者之功，少時讀之，了不知其妙也。元美極稱之，謂「悲婉宏壯，情事理境，無所不有。」³⁵³

他認為〈贈白馬王〉詩之形式端莊，語言雅緻精鍊。他進一步指出此首詩和變雅的關係，認為此詩有作者對自身處境的憤恨與對朝政的諷喻，其言：

或問：「漢魏五言，本於《國風》，而子建〈贈白馬王〉詩實法《大雅》，何也？」曰：子建與白馬、任城俱朝京師，任城既被害，子建與白馬還國，有司以二王歸蕃，道路宜異宿止，子建意毒恨之，故其詩有「鴟鴞鳴衡軔，豺狼當路衢。蒼蠅見白黑，讒巧令親疎」之句，蓋亦當變雅耳，固未可為《風》也。³⁵⁴

他認為〈贈白馬王彪〉一詩的創作方式是源自《詩經·大雅》，因為其詩言「鴟鴞鳴衡軔，豺狼當路衢。蒼蠅見白黑，讒巧令親疎」，以激切言詞諷喻上位者用人不當，對朝政時局判斷不清，此詩屬於變雅創作方式。所謂變雅的創作方式，許學夷言：

變風、變雅，雖並主諷刺，而詞有不同。變雅自宣王之詩而外，懇切者十之九，微婉者十之一。變風則語語微婉矣。黃常明云：「譎諫而不斥者，惟《風》為然。」如《雅》云：「憂心慘慘，念國之為虐。」「彼童而角，實虹小子。」……忠臣義士，欲正君定國，惟恐所陳不激切，豈盡優柔婉媚乎！³⁵⁵

變風、變雅創作皆要達到諷刺時政目的，然風格有別。變風「語語微婉」，而變雅「懇切者十之九，微婉者十之一」，許學夷認為這是因為忠臣義士為了達到諷諫君主、安定國家而採用的語言風格。以此來看〈贈白馬王彪〉是因詩人為憂心朝政，是以採用激切言詞以諷喻時局。此一看法呼應早期成員所刻劃出的曹植處危疑之際者形象。

（二）諸體畢備——文學史成就

復古派將曹植詩歌視為建安文學成就最高者，從兩方面肯定其詩：一、曹植

³⁵³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4（北京：人民文學出版社，2001年），頁80。

³⁵⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁80。

³⁵⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷1，頁27-28。

詩作品技巧上的創新，能達到文質兼具的藝術成就。二、曹植在各種詩歌體裁的創作上皆有很高的成就，影響到後來的詩人。

復古派指出曹植詩技巧上的創新為，在其之前，漢古詩語言質樸如口吻，而曹植詩出現以後，開啓後來詩歌往語言形式雕刻上發展。復古派找出曹植詩中工於字句、詩眼之處，如謝榛言：

陳思王〈白馬篇〉：「俯身散馬蹄。」此能盡馳馬之狀。〈鬥雞詩〉：「嘴落輕毛散。」善形容鬥雞之勢。「俯」、「落」二字有力，一「散」字相應。然造語太工，六朝之漸也。³⁵⁶

他肯定曹植詩善於描寫動態場景，「俯身散馬蹄」捕捉到馬奔馳之速度感，「嘴落輕毛散」善於描繪鬥雞相啄兇猛情勢，兩句高妙處在於「俯」、「落」、「散」動詞運用生動。謝榛評其「然造語太工，六朝之漸」，顯然稍有貶意，認為句子過於講求技巧，開啓六朝詩風。另外，他和王世貞指出曹植詩講求詩眼之處，其言：

子建詩多有虛字用工處，唐人詩眼本於此爾。³⁵⁷
「朱華冒綠池」，「冒」字更換眼耳。³⁵⁸

所謂「虛字」指與「實字」相對，名詞以外之詞類，³⁵⁹曹植善於在「虛字」上展現技巧。王世貞以曹植〈公讌詩〉詩句「朱華冒綠池」為例，指出此句以「冒」字描寫花覆蓋在池水上的情景，可見作者構思。

復古派對於曹植詩追求技巧形式的成果顯然沒有完全皆給予推崇，復古派最推崇之曹植作品為追求形式的同時，仍可以使作品文質兼備，保留漢古詩質樸之風格。謝榛云：

若「朱華冒綠池」、「時雨淨飛塵」、「松子久吾欺」、「列坐竟長筵」、「嚴霜依玉除」、「遠望周千里」，其平仄妥帖，尚有古意。³⁶⁰

³⁵⁶ [明]謝榛：《四溟詩話》卷4，[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》（北京：人民文學出版社，2005年），頁100。

³⁵⁷ [明]謝榛：《四溟詩話》卷2，[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁63。

³⁵⁸ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷2，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁978。

³⁵⁹ 謝榛所說的「虛字」與「實字」相對，指名詞以外之詞類，可從《四溟詩話》得知，其言：「五言詩皆用實字者，如釋齊己『山寺鐘樓月，江城鼓角風』。此聯儘合聲律，要含虛活意乃佳。」用以說明「實字」的詩句皆為名詞。頁17。又評：「暨少陵〈懷古〉：『一去紫臺連朔漠，獨留青冢向黃昏。』此上二字雖虛，而措辭穩帖。」言「一去」、「獨留」為虛字，這些虛字為動詞、副詞。分別見[明]謝榛：《四溟詩話》卷1、卷4，[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁17、頁122。

³⁶⁰ [明]謝榛：《四溟詩話》，[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋

陳思王〈五遊〉詩云：「披我丹霞衣，襲我素霓裳。徘徊文昌殿，登陟太微堂……。」此皆兩句一意，然祖於古樂府。觀其〈陌上桑〉：「湘綺為下裙，紫綺為上襦。耕者忘其犁，鋤者忘其鋤。」……此皆古調，自然成對。陳思通篇擬之，步驟雖似五言長律，其辭古氣順如此。³⁶¹

「平仄妥貼」指曹植樂府詩句詞性相對、聲律相對，將曹植詩與漢樂府相比，古樂府之聲律、字句結構是「自然成對」，而曹植則是「似五言長律」，有意為之。不過，因為曹植詩在語言上「辭古氣順」，語言仍古樸，且保留漢樂府兩句表達同一意思的形式，內容「尚有古意」，有漢代古詩、樂府樸實之風格，因而受謝榛肯定。另外，胡應麟言：

漢仙詩，若〈上元〉、〈太真〉、〈馬明〉，皆浮艷太過，古質意象毫不復存，俱後人偽作也。漢樂府中如〈王子喬〉及〈仙人騎白鹿〉等，雖間作麗語，然古意渟鬱其間。次則子建〈五遊〉、〈升天〉諸作，詞藻宏富，而氣骨蒼然。³⁶²

他認為曹植〈五遊咏〉、〈升天〉等遊仙詩「詞藻宏富，而氣骨蒼然」，「氣」即作者透過作品呈現之生命感發，「骨」指作品結構之方式，此兩句指曹植詩作詞藻豐富，作品感發蒼勁有力，語言結構古樸，可與漢樂府媲美。

由此可知，復古派肯定曹植詩之成就處在於曹植既能在形式、技巧上創新，又能達到文質兼具，此一觀點和梁鍾嶸《詩品》評曹植詩為「骨氣奇高，詞采華茂。情兼雅怨，體被文質」³⁶³相同，從作品藝術形式呈現之作家情性，肯定曹植詩構思和情感融合恰當，有很高的造詣。胡應麟極為肯定曹植詩在作品結構上之成就，其言：

清者，超凡絕俗之謂，非專於枯寂閒淡之謂也。婉者，深厚雋永之謂，非一於軟媚纖靡之謂也。子建、太白，人知其華藻，而不知其神骨之清；枯寂閒淡，則曲江、浩然矣。³⁶⁴

他以「清者，超凡絕俗之謂」肯定曹植詩作，肯定曹植作品高妙處不僅在於「其

詩話》，頁 63。

³⁶¹ [明]謝榛：《四溟詩話》，[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁 84。

³⁶² [明]胡應麟：《詩藪》內編卷 1，頁 19。

³⁶³ [梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1996 年），頁 97。

³⁶⁴ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷 4，頁 185。

華藻」，更在於作品結構與構思能超越常見、習用之構思，有不同於他人之表現。

復古派除了肯定曹植詩技巧創新而談，更重要的是指出曹植詩於各種詩歌體裁形式的創作上皆有很高的成就，提供後來詩人在各種體裁創作上有可學習之處。每種體裁的創作規範、美感不同，每個作家才性學習亦有所偏，多數作家有較擅長的某種體裁，很少有人能做到各種體裁皆工。建安時期只有曹植於各種體裁的創作俱佳，與同時代的作家相較之下，可見其才能突出。胡應麟言：

建安中，三、四、五、六、七言、樂府、文賦俱工者，獨陳思耳。子桓具體而微，仲宣四言過五言，孔璋七言盛五言，應、劉、徐、阮五言之外，諸體略不復覩，材具高下瞭然。³⁶⁵

建安時期作家唯獨曹植能於三、四、五、六、七言、樂府詩等各種詩歌體裁皆有佳作，其他作家則只擅長於一兩種體裁的創作，可見曹植才氣遠高於其他詩人。且曹植於各種詩歌體裁皆前有所承，在風格上影響後人，胡應麟言：

陳王古詩獨擅，然諸體各有所承。³⁶⁶
迨夫建安、黃初，雲蒸龍奮。陳思藻麗，絕世無雙，攬其四言，實《三百》之遺；參其樂府，皆漢氏之韻。³⁶⁷

他認為曹植詩在五言古詩的表現上最好，然其各種體裁都前有所承，其四言詩之章法效仿《詩經》，而樂府詩用韻取法漢樂府。曹植的古詩上承漢古詩影響阮籍、左思、陸機等人。胡應麟言：

古詩浩繁，作者至眾。雖風格體裁，人以代異；支流原委，譜系具存。炎劉之製，遠紹《國風》；曹魏之聲，近沿枚、李。陳思而下，諸體畢備，門戶漸開。阮籍、左思，尚存其質；陸機、潘岳，首播其華。³⁶⁸

他認為雖然古詩此一體裁之創作「浩繁」，「風格體裁，人以代異」，但是仍可以透過風格上的比較，看出其源流譜系。曹魏時期古詩上承漢古詩風格，曹植詩更是開啓新的創作風格，阮籍、左思能承繼曹植詩質樸一面，陸機、潘岳則發展曹植詩中講求華藻的一面。

綜合上述，復古派將曹植視為建安文學成就最高者，此意見和梁鍾嶸《詩品》

³⁶⁵ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷1，頁137。

³⁶⁶ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁35。

³⁶⁷ [明]胡應麟：《詩藪》續編卷1，頁348-349。

³⁶⁸ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁23。

相同，許學夷即認同鍾嶸《詩品》將曹植詩視為建安文學成就最高者，其言：

建安七子雖以曹劉為首，然公幹實遜子建。子桓〈與吳質書〉稱公幹「五言詩之善者，妙絕時倫」，正以兄弟相忌故耳。鍾嶸謂「陳思之於文章，譬人倫之有周孔，鱗羽之有龍鳳」，信矣。昭明不能多錄，惜哉！³⁶⁹

他同意鍾嶸《詩品》將曹植視為「建安之傑」³⁷⁰，其餘建安作家的創作才能皆不如曹植。但是，我們可以注意到同樣是推崇曹植，復古派評曹植詩不同於鍾嶸之處，在於能就曹植作品，指出其詩作中透露出對構句、鍊字的講求，注意到曹植詩在各種體裁的詩歌上皆有很高的表現。

二、曹操古樸、曹丕小藻

復古派前期成員對曹操、曹丕詩較少關注，到中後期成員則大為關注此兩人的詩風，認為曹操樂府沉深古樸、曹丕樂府稍有藻飾，此兩人文學史成就雖不及曹植，然成就超越同世代之劉楨、王粲。

就整體創作成績來看，復古派認為曹植的文學地位高於曹操、曹丕。後期成員胡應麟言：

三曹，魏武太質，子桓樂府〈雜詩〉十餘篇佳，餘皆非陳思比。³⁷¹

曹操、曹丕雖有佳作，然曹植詩整體成績是高過於其父兄。此一評價和梁代鍾嶸《詩品》以上、中、下品論作家，將曹植置為上品、曹丕放在中品、曹操置於下品相似，皆以曹植之文學成就最高。

但是，復古派對於曹操、曹丕詩在詩歌史上的地位肯定遠大於《詩品》。王世貞言：

吾覽鍾記室《詩品》，折衷情文，裁量事代，可謂允矣。詞亦奕奕發之。第所推源出於何者，恐未盡然。邁、凱、昉、約，濫居中品。至魏文不列乎上，曹公屈第乎下，尤為不公，少損連城之價。³⁷²

王世貞推崇鍾嶸《詩品》，肯定《詩品》「折衷情文，裁量事代」，然在論及曹操、

³⁶⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁79。

³⁷⁰ [梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，頁28。

³⁷¹ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁29。

³⁷² [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁1001。

曹丕詩之成就時，他認為曹丕「不列乎上」，曹操「屈第乎下」，評價不公允，兩人文學地位應高於劉宋顧邁、戴凱與梁代任昉、沈約等詩人。又如許學夷言：

鍾嶸《詩品》以三品定士，其上品無愧，下品獨屈曹公，惟中品多可上下者。³⁷³

指出「下品獨屈曹公」，他認為曹操樂府詩的地位不當如此低。

由此可知，復古派雖然認為曹操、曹丕的整體成就不及曹植，然對此兩人的樂府、古詩也很高，如徐禎卿言：

樂府〈烏生八九子〉、〈東門行〉等篇，如淮南小山之賦，氣韻絕峻，止可與孟德道之；王、劉文學，皆當袖手爾。³⁷⁴

認為曹操樂府詩成就高於王粲、劉楨，後者皆無法展現「氣韻絕峻」之樂府風格。又胡應麟言：

唐、虞以下，帝王詩歌之美者……孟德「對酒」，子桓〈雜詩〉，文皇〈帝京〉，玄宗〈晚發〉，皆非當時臣下所及。³⁷⁵

漢稱蘇、李，然武帝，蘇、李儔也。魏稱曹、劉，然文帝，曹、劉匹也。³⁷⁶

此兩條資料說明胡應麟對曹操、曹丕詩歌的成就極為肯定，胡應麟認為曹操〈短歌行〉、曹丕〈雜詩〉「皆非當時臣下所及」，意謂此兩人的作品有高出於當時其他文人作品之處，如：建安七子。胡應麟對於以往將曹植、劉楨並稱，視之為魏時期詩歌成就的最高代表，³⁷⁷胡應麟有不一樣的看法，他認為曹丕的文學成就為「曹、劉匹也」，這顯示復古派提昇曹操、曹丕詩歌在魏文學的地位。復古派與《詩品》評價落差牽涉到審美標準的改變，以及對詩歌體裁認識不同。《詩品》較為重視五言古詩，亦看重詩歌文采，沒有注意到樂府詩體製上重視音樂調性之特色，³⁷⁸是以給予曹操、曹丕樂府詩較低評價。³⁷⁹相較之下，復古派能注意到樂

³⁷³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 35，頁 332。

³⁷⁴ [明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，2004 年），頁 770。

³⁷⁵ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷 1，頁 125。

³⁷⁶ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷 2，頁 23。

³⁷⁷ 例如：鍾嶸《詩品·序》言：「昔曹、劉殆文章之聖，陸、謝為體貳之才。」見[梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，頁 329。

³⁷⁸ 此可從《詩品·序》言：「夫四言，文約易廣，取效《風》、《騷》，便可多得。每苦文繁而意少，故世罕習焉。五言居文詞之要，是眾作之有滋味者也，故云會於流俗。豈不以指事造形，窮情寫物，最為詳切者邪？」此處只提到四言詩和五言古詩，卻沒有提到樂府詩，可知鍾嶸最

府詩體製的特色，³⁸⁰可以理解曹操、曹丕樂府詩的高妙處。

從復古派與《詩品》評價落差，突顯出復古派對曹操、曹丕樂府詩風格之關注，³⁸¹能就曹操、曹丕、曹植樂府詩上的風格作比較。³⁸²復古派認為曹操詩風格為質樸悲壯，情感深厚。上文提及胡應麟評曹操詩「太質」³⁸³，過於質樸，非指語言淺白無深意，而是指語言直白而有豐富情感，在另一條資料中胡應麟指出：

魏武「對酒當歌」，子建「來日大難」，已乖四言面目，然漢人樂府本色尚存。如「明明如月，何時可掇？憂從中來，不可斷絕」、「自惜袖短，內手知寒。親交在門，飢不及餐」³⁸⁴之類。³⁸⁵

曹操〈短歌行〉能保有漢代樂府詩「本色」，漢樂府風格為「質而不俚，淺而能深，近而能遠」³⁸⁶，語言質樸、淺近易懂，而不流於俚俗，能傳達出深厚情感。要達到「質而不俚」，作者得有才思以顯現高妙的構思技巧，非隨意寫就。胡應麟稱讚曹操「骨力難侔」，其言：

詩文固係世運，然大概自其創業之君。漢祖〈大風〉雄麗闊遠，〈鴻鵠〉惻愴悲哀。魏武沉深古樸，骨力難侔。唐文綺繪精工，風神獨暢。故漢、

為重視五言古詩，對於樂府詩的體製、音樂性鍾嶸沒有注意到。另外，可參李錫鎮：〈試論曹丕、曹植詩中人稱代詞的語用特質——從代言體詩篇中的人稱代詞語法再論「抑丕揚植」說〉，《台大文史哲學報》第 68 期（2008 年 5 月），頁 84。作者指出鍾嶸未言及古詩與樂府的區別，他反對永明聲律說，主張詩用自然聲調，云：「今既不被於管弦，亦何取於聲律耶？」語見[梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，頁 332。

³⁷⁹ 今存曹操作品共二十二首，全部為樂府詩，不能確定鍾嶸當時所看到的曹操的作品是否另有五言古詩，然從鍾嶸將曹操放在下品，可知他對曹操全部詩歌成就評價較低，此一評價自然也包括曹操的樂府詩。另外，鍾嶸評曹丕樂府詩「新歌百許篇，率皆鄙直如偶語。」可知他對曹丕樂府詩評價很低。見[梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，頁 202。

³⁸⁰ 關於復古派對樂府詩體製的看法，可參本論文第二章。

³⁸¹ 復古派亦推崇曹丕五言古詩之成就，如王世貞言：「子建『謁帝承明廬』、『明月照高樓』，子桓『西北有浮雲』（指〈雜詩〉二首其二）、『秋風蕭瑟』（指〈燕歌行〉），非鄴下諸子可及。仲宣、公幹，遠在下風。」又言：「子桓之〈雜詩〉二首，子建之〈雜詩〉六首，可入〈十九首〉，不能辨也。若仲宣、公幹，便覺自遠。」肯定曹丕〈雜詩〉之藝術高妙。見氏著：《藝苑卮言》卷 3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 987-989。

³⁸² 單獨就樂府此一體裁比較三人高下時，復古派對曹操、曹丕、曹植樂府優劣的評論可分為兩種：其一、認為曹操、曹丕樂府詩成就高於曹植，此意見以王世貞為代表。二、認為三人樂府各有特色，給予很高評價，此以胡應麟、許學夷為代表。儘管復古派對此三曹的評價有別，我們可以發現他們常是透過三曹作品的比較，以及將三人樂府詩置於樂府詩傳統和漢樂府詩體製、風格的比較，呈現三曹樂府詩的風格。

³⁸³ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷 2，頁 29。

³⁸⁴ 「來日大難」此首詩為〈善哉行〉，據逯欽立之考察，此詩當為漢代樂府古辭，而非曹植詩。見逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 266、267。

³⁸⁵ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷 1，頁 11。

³⁸⁶ 此為胡應麟評漢樂府之風格，其言：「惟漢樂府歌謠，采摭閭閻，非由潤色。然質而不俚，淺而能深，近而能遠，天下至文，靡以過之。後世言詩，斷自兩漢，宜也。」見氏著：《詩藪》內編卷 1，頁 3。

魏、唐詩，冠絕古今。³⁸⁷

曹操詩「沉深古樸」，風格質樸而又能傳達出深沉情感，必須是作者有一定高度的作品構思能力，是以胡應麟言曹操詩「骨力難侔」，作品的結構方式非一般人所能迄及。

其次，復古派認為曹操樂府有帝王英雄的悲壯之情，王世貞言：

〈垓下歌〉正不必以「虞兮」為嫌，悲壯嗚咽，與〈大風〉各自描寫帝王興衰氣象。千載而下，惟曹公「山不厭高」，「老驥伏櫪」，司馬仲達「天地開闢」、「日月重光」語，差可嗣響。³⁸⁸

曹操樂府詩有身為帝王之「興衰氣象」，是以有悲壯之情。

復古派認為曹丕樂府稍有藻飾，然仍有漢樂府詩之質樸風格，王世貞言：

子桓小藻，自是樂府本色。³⁸⁹

曹丕樂府詩有其巧思之處，然仍符合「樂府本色」。此「本色」據胡應麟看法，為：

（曹丕）樂府雖酷是本色，時有俚語，不若子建純用己調。蓋漢人語似俚，此最難體認處。³⁹⁰

曹丕樂府詩「時有俚語」，是指乍看之下的初次印象「語似俚」，然深入閱讀「體認」後實非俚俗且情感豐富。

復古派認為曹植樂府「流麗」，王世貞言：

曹公莽莽，古直悲涼。子桓小藻，自是樂府本色。子建天才流麗，雖譽冠千古，而實遜父兄。何以故？才太高，辭太華。³⁹¹

此處是就三曹的樂府詩作比較，曹植樂府「流麗」，辭采華美，但因為其詩「才太高，辭太華」，不符合樂府「本色」，是以反而不如曹操、曹丕。

胡應麟則能較持平看待曹植樂府成就，言曹植樂府是「純用己調」³⁹²，在風

³⁸⁷ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁23。

³⁸⁸ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷2，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁977。

³⁸⁹ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁987。

³⁹⁰ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷1，頁30。

³⁹¹ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁987。

³⁹² [明]胡應麟：《詩藪》內編卷1，頁30。

格上和漢樂府詩風格不同。許學夷亦認為曹植詩雖非漢人樂府風格，其言：

漢人樂府五言，體既軼蕩，而語更真率。子建〈七哀〉、〈種葛〉、〈浮萍〉而外，體既整秩，而語皆構結。蓋漢人本敘事之詩，子建則事由創撰，故有異耳。較之漢人，已甚失其體矣。³⁹³

曹植樂府因「事由創撰」，不根據漢樂府曲名、本事而寫，內容多自由創作，「體既整秩，語皆構結」，形式整齊、辭采講究，已非漢樂府風格。許學夷亦認為曹植樂府不輸給曹操、曹丕，其言：

然子建樂府五言，較漢人雖多失體，實足冠冕一代。若孟德〈薤露〉、〈蒿里〉，是過於質野；子桓「西山」、「彭祖」、「朝日」、「朝遊」四篇，³⁹⁴雖若合作，然〈雜詩〉而外，去弟實遠。謂子建實遜父兄，豈為定論！³⁹⁵

曹植樂府詩「實足冠冕一代」，肯定其樂府雖非「本色」，然能成就為新的樂府風格。

三、劉楨聲詠常勁、王粲聲韻常緩

復古派評劉楨詩為「聲詠常勁」，王粲為「聲韻常緩」，此評論和鍾嶸《詩品》相近。許學夷言：

公幹詩，聲詠常勁；仲宣詩，聲韻常緩；子建正得其中。鍾嶸稱公幹「氣過其文」、仲宣「文秀而質羸」是也。³⁹⁶

劉楨詩語言表述勁健有力，作品所呈現出的作者情感強烈，而王粲詩語言表述則較為徐緩。此外，復古派認為劉楨的成就高於王粲，許學夷言：

公幹、仲宣，一時未易優劣。鍾嶸以公幹為勝。劉勰以仲宣為優。予嘗謂二家品評，公幹氣勝於才，仲宣才優於氣。鍾嶸謂「陳思以下，楨稱獨步。」元美謂「二曹龍奮，公幹角力」是也。³⁹⁷

³⁹³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁81。

³⁹⁴ 許學夷言曹丕「西山」、「彭祖」、「朝日」、「朝遊」四首詩有誤，「西山」、「彭祖」當為同一首，〈折楊柳行〉，「朝日」、「朝遊」指曹丕樂府五言〈善哉行〉二首。見遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1998年），頁393-394。

³⁹⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁74-75。

³⁹⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁82。

³⁹⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁83。

劉楨「氣勝於才」，王粲「才優於氣」，王粲在詞采、構思之才情上勝於劉楨，但復古派更爲看重劉楨在作品中展現的情性，是以給予劉楨較高評價。

除曹植以外，建安七子³⁹⁸的詩歌要到中後期復古派成員才有論及，又因爲七子並非都以詩歌此一文體作爲其文學成就代表，是以復古派並沒有對建安七子詩歌風格都作詳盡評論，他們認爲七子中以曹植成績最好，其次是劉楨、王粲詩歌成就。如王世貞言：

當時孔文舉爲先進，其於文特高雄，德祖次之。孔璋書檄饒爽，元瑜次之。而詩皆不稱也。劉楨王粲，詩勝於文。兼至者獨臨淄耳。³⁹⁹

孔融、楊修、陳琳、阮瑀皆非以詩聞名，其中只有曹植、劉楨、王粲在詩歌上有成就。許學夷則指出建安時期作家文學成就雖以曹植、劉楨爲最高，但劉楨成就遠不及曹植，其言：「建安七子雖以曹劉爲首，然公幹實遜子建。」⁴⁰⁰

四、阮籍從「混淪之音」到「以意見爲詩」、嵇康「風人之致」

阮籍、嵇康爲魏正始時期重要詩人，然復古派對阮籍詩關注較多，到晚期成員才論及嵇康詩成就。以下先談復古派對阮籍詩風格評價的轉變，其次談復古派對嵇康詩之評價。

早期、中期成員對阮籍詩的評價較高，視其詩爲「混淪之音」⁴⁰¹，到後期成員評價則降低，評其詩「多以意見爲詩」⁴⁰²，後期對阮籍詩評價的轉變與他們更爲推崇漢詩的質樸風格，並以之作爲審美標準評價阮籍詩有關。早期成員李夢陽極爲推崇阮籍詩，他視阮籍〈詠懷〉詩爲魏時期文學成就最高者，其言：

夫《三百篇》雖遯絕，然作者猶取諸漢魏。予觀魏詩，嗣宗冠焉。何則？混淪之音，視諸鏤雕奉心者，倫也。顧知者稀寡，效亦鮮焉。鍾參軍曰：「嗣宗詠懷之作，洋洋乎會於風雅，使人忘其鄙近。」斯爲不佞矣！顏延年注，今莫可考見。然予觀陳子昂〈感遇〉詩，差爲近之。⁴⁰³

³⁹⁸ 復古派後期許學夷對「建安七子」成員作說明，指此七子爲曹植、劉楨、王粲、徐幹、陳琳、阮瑀、應瑒，此可從《詩源辯體》卷4，條23、34、35得知，見[明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁79、83。

³⁹⁹ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁988。

⁴⁰⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁79。

⁴⁰¹ [明]李夢陽：《空同集》卷50，景印文淵閣《四庫全書》本第1262冊，頁464下。

⁴⁰² [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁85、86。

⁴⁰³ [明]李夢陽：〈刻阮嗣宗詩序〉，《空同集》卷50，景印文淵閣《四庫全書》本第1262冊，頁464下。

阮籍詩風格渾樸，語言、情感融合完整，情感真誠自然，不會讓人感到形式技巧多於作者要表達的情感，或情感刻意造作。「視諸鏤雕奉心者，倫也」，阮籍詩可作為糾正追求形式、技巧者之典範，其詩的藝術境界即使是後來陳子昂〈感遇〉詩都只能勉強迄及。中期成員王世貞亦認為阮籍詩勝於陳子昂〈感遇〉詩，評阮籍詩興發自然，其言：

阮公〈詠懷〉，遠近之間，遇境即際，興窮則止，坐不著論宗佳耳。人乃謂陳子昂勝之，何必子昂，寧無感興乎哉！⁴⁰⁴

阮籍詩「感興」自然，「遠近之間，遇境即際，興窮則止」，其詩情感興發自然，詩從開始到結束皆是順著情興而寫成。

後期復古派成員對阮籍詩評價降低，他們將阮籍詩放在詩歌史的演變上評論，認為阮籍詩和漢代五言古詩相較之下，已漸漸透露出追求文采多於情感。胡應麟言：

阮公起建安後，獨得遺響，第文多質少，詞衍意狹。東、西京則不然，愈樸愈巧，愈淺愈深。⁴⁰⁵

他認為阮籍詩仍有很高成就，能得建安詩風格之「遺響」。然而，和漢詩相比之下，「第文多質少，詞衍意狹」，漸顯露出文采大於內容，情感的深厚度較少。胡應麟又言：

步兵〈詠懷〉，其音響，漢與魏之間也；其語與格，則晉也。⁴⁰⁶

阮籍詩的風格介於漢、晉之間，其語言比漢詩華麗，情感比漢詩不深，與晉詩重視詞采之風格較接近。許學夷亦認為阮籍詩所用技巧、鍛鍊較多，情感表達不夠自然，其言：

嗣宗五言〈詠懷〉八十二首，中多興比，體雖近古，然多以意見為詩，故不免有跡。⁴⁰⁷

阮籍詩與漢古詩相似之處是「中多興比」，以比興技巧呈現其情感，然阮籍詩「多以意見為詩」，作者刻意鍛鍊作品形式、比興技巧，透過技巧來表達其情感，是

⁴⁰⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷3，頁989。

⁴⁰⁵ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁29。

⁴⁰⁶ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁29。

⁴⁰⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁85、86。

以「不免有跡」，讓讀者感到作者鍛鍊、構思大於詩要傳達的情感。許學夷又言：

嗣宗〈詠懷〉，比喻太切，故不免有跡。後人雜詩感遇等作，不為漢人而多法嗣宗者，正以有跡可求故耳。⁴⁰⁸

阮籍詩「比喻太切」，情感與所喻形象過於落實，後人較易學習到阮籍詩的比興技巧，然而卻不易掌握漢五言古詩之技巧。

由上可知，復古派對阮籍詩評價有一轉變過程，從早期、中期視阮籍詩形式、內容融合恰當，風格渾樸，到後期則認為阮籍詩在構思形式、技巧上大於內容，和漢代五言古詩雖有相似之處，卻不及漢古詩的高度，此一落差顯示後期成員太過於推崇漢代古詩，而對阮籍詩情感呈現缺乏深入的理解。

復古派到中、後期才有嵇康詩之評論，他們認為嵇康詩成就不如阮籍，其四言詩勝於五言詩。王世貞言：

詩少涉矜持，更不如嗣宗。⁴⁰⁹

胡應麟言：

中散不以詩名，然四言亦有佳處。⁴¹⁰

許學夷言：

叔夜四言，雖稍入繁衍，而實得風人之致，以其出於性情故也；惟五言或不免於矜持耳。⁴¹¹

由以上三條資料可知復古派認為嵇康四言詩形式雖較《詩經》繁複冗長，然能得「風人之致」，能有溫柔敦厚之真性情流露；而嵇康五言詩和四言詩相較之下，風格、情感表達則過於「矜持」。

第二節 晉時期作家批評樣貌

一、陸機、潘岳：俳偶雕刻

⁴⁰⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁86。

⁴⁰⁹ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁989。

⁴¹⁰ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁29。

⁴¹¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁85。

復古派早期已注意到陸機詩風格，肯定晉時期的陸機扮演由魏轉向宋詩風格的關鍵地位。至於潘岳詩，則要到中、後期成員始留意之，將兩人置於一處作比較。復古派認為陸機、潘岳詩風格的共同之處在於「俳偶雕刻」，不同處在於陸機詩才情高，潘岳詩更為冗雜。

早期成員何景明指出陸機詩風「俳偶」，復古派中、後期成員皆同意此一看法，強調陸機詩風格「俳偶」，指出陸機是影響、改變時代詩風走向俳偶的關鍵人物。何景明言：

比空同嘗稱陸、謝，僕參詳其作：陸詩語俳，體不俳也；謝則體語具俳矣；未可以其語似，遂得並例也。⁴¹²

此處區別陸機詩和謝靈運詩之差異，在於陸機詩「語俳，體不俳」，指作品中出現俳偶的詩句，然非全篇詩句都俳偶。王世貞、胡應麟、許學夷皆同意此看法，王世貞言：

陸士衡翩翩藻秀，頗見才致，無奈俳弱何。⁴¹³

胡應麟言：

何仲默云：「陸詩體俳語不俳，⁴¹⁴謝則體語具俳。」可謂千古卓識。⁴¹⁵

許學夷言：

用意俳偶，自陸士衡始。⁴¹⁶

士衡五言，俳偶雕刻，漸失渾成之氣，而聲韻麤悍，復少溫厚之風。⁴¹⁷

以上三人評論皆順著何景明的看法，言陸機詩開始著意在詩句上俳偶雕刻，由於講求詞采，導致詩歌聲律、音樂性不悠圓流暢。

陸機詩的重要性在於他繼承、轉變魏詩風格中稍微透露出來構句、講求用字

⁴¹² [明]何景明：《大復集》卷 32，景印文淵閣《四庫全書》本第 1267 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），頁 291 下。

⁴¹³ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷 3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 990。

⁴¹⁴ 照何景明原文當作「語俳體不俳」，此處應是胡應麟《詩藪》刻本傳抄有誤。因為胡應麟言：「安仁、士衡，實曰冢嫡，而俳偶漸開。康樂風神華暢，似得天授，而駢儷已極。」指謝詩比陸詩更加將俳偶、駢儷發揮到極致，此一看法和何景明相同。見[明]胡應麟：《詩藪》內編卷 2，頁 29。

⁴¹⁵ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷 2，頁 29。

⁴¹⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 5，頁 88。

⁴¹⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 5，頁 89。

的端倪，引導宋詩更走向俳偶雕刻的趨向。如復古派早期成員李夢陽言：

子亦知謝康樂之詩乎？是六朝之冠也，然其始本於陸平原，陸、謝二子則又並祖曹子建。故鍾嶸曰：『曹、劉殆文章之聖，陸、謝為體貳之才。』夫五言者，不祖漢，則祖魏，固也。乃其下者，即當效陸謝矣。⁴¹⁸

他認為陸機詩上承建安大家曹植，下開劉宋重要詩人謝靈運，其詩具有關鍵意義。胡應麟同意此看法，其言：

平原氣骨遠非太沖比。然仲默亟稱阮、陸，獻吉並推陸、謝，以其體備才兼，嗣魏開宋耳。⁴¹⁹

陸機詩之「氣骨」不如左思，但是陸機詩之所以受到何景明、李夢陽推崇的原因就在於其詩「體備才兼」，作品量大且才情高，能「嗣魏開宋」，影響後人。

復古派肯定陸機詩之詞藻文采，針對陸機的擬古詩，他們認為作品的缺點不在於講求詞藻，而在於因太過於模擬古詩之形式、字句，情感呈現不自然，是以作品價值不高。如王世貞稱贊陸機「翩翩藻秀，頗見才致」⁴²⁰，但對於其模擬成績則言：

孫興公云：「潘文淺而淨，陸文深而蕪。」又云：「潘文爛若披錦，無處不善；陸文若排沙揀金，往往見寶。」又茂先嘗謂士衡曰：「人患才少，子患才多。」然則陸之文病在多而蕪也。余不以為然。陸病不在多而在模擬，寡自然之致。⁴²¹

他體認到的陸機詩缺點和晉朝時人的看法不同，當時人評陸機詩才太高，導致句子繁蕪、華藻過多，王世貞則認為其詩問題不在辭藻繁蕪，而在於模擬，「寡自然之致」，根本原因是作者情興非自然流露。許學夷亦有類似看法，其言：

擬古皆逐句摹倣，則情興窘縛，神韻未揚，故陸士衡〈擬行行重行行〉等，皆不得其妙，如今人摹古帖是也。……至若士衡、明遠樂府諸篇，雖借古題，而實自成體，則又非擬古類也。⁴²²

⁴¹⁸ [明]李夢陽：《空同集》，景印文淵閣《四庫全書》本第 1262 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），頁 465 上。

⁴¹⁹ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷 2，頁 145。

⁴²⁰ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷 3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 990。

⁴²¹ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷 3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁 993。

⁴²² [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 3，頁 52-53。

陸機擬古詩因為「逐句摹倣」古人，導致詩人的情思無法自然展開、興發，造成「情興窘縛，神韻未揚」，作品的韻味、美感降低。

復古派認為潘岳詩同樣是「俳偶雕刻」，其詩在才情上不如陸機。復古派對於潘岳詩之情感是否弱於陸機，評價有別，此一差異是因為他們對於潘岳詩語言、情感體認不同而造成。胡應麟、王世貞皆認為潘岳詩氣力勝於陸機，兩人言：

安仁氣力勝之，趣旨不足。⁴²³

潘、陸俱詞勝者也。陸之材富，而潘氣稍雄也。⁴²⁴

兩人認為潘岳作品的情感較陸機大。許學夷則持相反意見，其言：

陸士衡五言，體雖漸入俳偶，語雖漸入雕刻，其古體猶有存者。至潘安仁〈金谷〉、〈河陽〉、〈懷縣〉、〈悼亡〉等作，則更傷冗漫，而古體散矣。孫興公謂：「潘文淺而淨，陸文深而蕪。」陳繹曾亦謂：「潘質勝於文，有古意。」何耶？⁴²⁵

許學夷不同意前人評潘岳詩文采剪裁得當、「質勝於文」的看法，他認為潘岳詩詩句繁冗、雜蔓，是以其情感呈現不如陸機，使「古體散矣」，「古體」指漢古詩渾樸自然的表現方式，此處言潘岳詩較陸機詩更流失渾樸流暢的風格，他總結「安仁體製既亡，氣格亦降，察其才力，實在士衡之下。」⁴²⁶

二、左思、劉琨：渾樸雄高

左思、劉琨沒有受到復古派早期成員重視，要到中期、晚期成員對左思、劉琨的詩風有深入理解後，欣賞兩人質樸雄高的風格，提高他們的文學地位。

復古派推崇左思渾樸雄高的詩風與其〈詠史〉詩的開創性。王世貞最先指出左思詩之風格，其言：

太沖莽蒼，〈詠史〉、〈招隱〉，綽有兼人之語，但太不雕琢。⁴²⁷

左思詩「莽蒼」，是因作家情感強烈，語言質樸造成，然王世貞對左思詩稍有貶

⁴²³ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁990。

⁴²⁴ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁147。

⁴²⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁90。

⁴²⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁93。

⁴²⁷ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁990。

意，認為其詩語言「太不雕琢」。到後期成員許學夷時，則推崇其詩「淳樸渾成」，其言：

左太沖淳樸渾成。⁴²⁸

左太沖盡而有餘，久而更新，以全篇觀，自見。⁴²⁹

左思風格質樸、渾然天成，「盡而有餘」，讀畢仍有餘韻，「久而更新」，反覆品味作品，其情感歷久彌新，指其作品內容豐富，禁得起反覆閱讀。胡應麟則從「氣勝」評其詩風，其言：

太沖以氣勝者也，「振衣千仞岡，濯足萬里流」，至矣。⁴³⁰

左思詩風格是以作者主體情性強烈感發，人格雄偉造成。另外，他指出左思〈詠史詩〉在文學史上的開創性，其言：

太沖〈詠史〉，景純〈遊仙〉，皆晉人傑作。〈詠史〉之名，起自孟堅，但指一事。魏杜摯〈贈毋丘儉〉，疊用八古人名，堆垛寡變。太沖題實因班，體亦本杜，而造語奇偉，創格新特，錯綜震蕩，逸氣千雲，遂為古今絕唱。

⁴³¹

左思〈詠史詩〉出現之前，漢班固、魏杜摯雖有詠史作品，藝術技巧卻不甚高妙，班固之詠史詩只是在陳述一事件，而杜摯之作則堆垛人名，要到左思〈詠史詩〉才使詠史和抒情更為緊密結合，「創格新特」，成古今絕唱。

復古派後期大幅提高左思在晉時期的文學地位，認為左思可與陸機抗衡，甚至超越陸機地位，為晉詩歌地位最高者，如胡應麟言：

《詩品》云：「陳思魏邦之傑，公幹、仲宣為輔。士衡晉室之英，安仁、景陽為輔。康樂宋代之雄，顏延年為輔。」亦頗得之。然公幹、仲宣非魏文比，安仁、景陽非太沖比，延之非明遠比。⁴³²

他不同意鍾嶸視潘岳、張協的文學地位高於左思，指出「安仁、景陽非太沖比」。許學夷則認為左思是晉太康時期詩歌冠軍，其言：

⁴²⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁91。

⁴²⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁92。

⁴³⁰ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁143。

⁴³¹ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁147。

⁴³² [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁145。

嚴滄浪云：「左太冲高出一時，陸士衡獨在諸公之下。」予嘗謂四家品第：太冲渾成獨冠；士衡雕刻傷酌，而氣格猶勝；景陽華才俊逸，而氣稍不及；安仁體製既亡，氣格亦降。⁴³³

晉太康時期重要詩人之地位第一爲左思，其次是陸機、張協，最後爲潘岳。

劉琨詩作不多，其渾樸勁健的風格則爲復古派中、後期重視，許學夷言：

劉越石五言，編什不多。其〈贈盧諶〉及〈扶風歌〉，語甚渾樸，氣頗道邁，元裕之詩謂「可惜并州劉越石，不較橫槊建安中。」是也。至如「朱實隕勁風，繁英落素秋。狹路傾華蓋，駭駟摧雙翰。何意百鍊剛，化爲繞指柔」等句，則又工美矣。⁴³⁴

劉琨詩語言質樸，風格遒勁，許學夷同意金元好問將劉琨詩風和建安時期的詩風相比，認爲劉琨詩具有建安詩風格，與晉時期俳偶雕刻的詩風不同。王世貞大爲讚賞劉琨作品磊落之情，其言：

石衛尉縱橫一代，領袖諸豪，豈獨以財雄之，政才氣勝耳。《思歸引》、《明君辭》情質未離，不在潘陸下，劉司空亦其儔也。《答盧中郎》五言，磊塊一時，涕淚千古。⁴³⁵

以劉琨爲數不多的作品，王世貞認爲他可與潘岳、陸機詩相提並論，可知劉琨作品雖少，然其詩情感真實深刻，可令讀者產生很大的共鳴。王世貞又言：

實境詩於實境讀之，哀樂便自百倍。東陽既廢，夷然而已，送甥至江口，誦曹顏遠「富貴他人合，貧賤親戚離」，泣數行下。余每覽劉司空「豈意百鍊剛，化爲繞指柔」，未嘗不掩卷酸鼻也。嗚呼！越石已矣，千載而下，猶有生氣。彼石勒段磧，今竟何在？⁴³⁶

王處仲每酒間歌「老驥伏櫪，志在千里。烈士暮年，壯心不已」，其人不足言，其志乃大可憫矣。余自庚申以後，每讀劉司空二語，未嘗不歎歔罷酒。⁴³⁷

劉琨詩能使王世貞「掩卷酸鼻」、「歎歔罷酒」，是因爲「實境詩於實境讀之，哀

⁴³³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁93。

⁴³⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁95。

⁴³⁵ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁991。

⁴³⁶ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁991。

⁴³⁷ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁991。

樂便自百倍」，作品藝術高妙能傳達出真切深刻之情感、情境，又加上作者生平遭遇，使讀者產生深刻感動。

三、郭璞：第少玄旨

復古派對於郭璞的評論較少，要到中後期才論及。他們對郭璞〈遊仙詩〉之批評無超越前人之處，多根據《文心雕龍》、《詩品》意見作闡述。如梁劉勰《文心雕龍·明詩》突顯郭璞詩在永嘉玄言詩盛行的狀況下，呈現出不同於玄言詩風的風格，其言：

江左篇製，溺乎玄風，嗤笑徇務之志，崇盛忘機之談。袁孫以下，雖各有雕采，而辭趣一揆，莫與爭雄；所以景純仙篇，挺拔而為俊矣。⁴³⁸

指出郭璞〈遊仙詩〉藝術性能超越當時玄言詩風。又如鍾嶸《詩品》言：

始變永嘉平淡之體，故稱中興第一。《翰林》以為詩首。但〈遊仙〉之作，辭多慷慨，乖遠玄宗。而云「奈何虎豹姿」；又云「戢翼棲榛梗」，乃是坎壈詠懷，非列仙之趣也。⁴³⁹

「平淡之體」即玄言詩，鍾嶸同樣指出郭璞詩超越當時時風。另外，他將郭璞放在遊仙詩的創作傳統中，突顯郭璞〈遊仙詩〉已不符合遊仙詩此文體的傳統，即擺脫人間世俗，領略遊仙樂趣，而是藉遊仙以表達個人感慨、怨憤之情。

復古派中後期成員順著劉勰、鍾嶸的意見作發揮，如王世貞言：

景純〈遊仙〉，曄曄佳麗，第少玄旨。⁴⁴⁰

指出郭璞詩之文采佳與內容漸減少玄言之語。後期成員甚至不重視郭璞詩在遊仙詩傳統上的特殊意義，不特別推崇郭璞〈遊仙詩〉開出藉遊仙以詠懷的抒情方式，亦不認為郭璞詩作之藝術技巧能超越漢魏遊仙詩，影響後人。如許學夷言：

郭景純五言〈遊仙詩〉，出於漢人〈仙人騎白鹿〉、〈邪徑過空廬〉、〈今日樂上樂〉及曹子建「遠遊臨四海」、「九州不足步」、「仙人攬六箸」等篇。鍾嶸云：「文體相輝，彪炳可翫。但辭多慷慨，乖遠玄宗。而云『奈何虎

⁴³⁸ [梁]劉勰著，楊明照校注拾遺：《增訂文心雕龍校注》（北京：中華書局，2005年），頁65。

⁴³⁹ [梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，頁247。

⁴⁴⁰ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁993。

豹姿』，又云『戢翼棲榛梗』，乃是坎壈詠懷，非列仙之趣也。」愚按：景純〈遊仙〉中雖雜坎壈之語，至如「放情凌霄外，嚼蕊挹飛泉。」「神仙排雲出，但見金銀臺。」「升降隨長煙，飄飄戲九垓。」……等句，亦稱工矣。然陳繹曾乃謂「三謝皆出於此。杜李精奇處，皆取此。」則又不可知。⁴⁴¹

他認為郭璞〈遊仙詩〉源於漢、魏遊仙詩，同意鍾嶸評郭璞詩「坎壈詠懷」，但不認同鍾嶸言郭璞詩「非列仙之趣」，因為郭璞詩中仍有許多描寫遊仙之趣的精工句子，他列舉四組句子證明郭璞詩仍多遊仙之語。此外，許學夷雖然稱讚郭璞詩句精工，但他不認為郭璞詩之藝術成可以高到影響謝靈運等人之山水詩與唐代杜甫、李白詩之構句。另外，胡應麟認為郭璞〈遊仙詩〉雖為晉代佳作，但其作品詞采、構句並沒有超越漢魏遊仙詩之處，其言：

太沖〈詠史〉，景純〈遊仙〉，皆晉人傑作。……景純〈遊仙〉，蓋本漢諸仙詩及思王〈五遊〉、〈升天〉諸作，而氣骨詞藻，率遠遜前人，非左敵也。⁴⁴²

他認為郭璞詩本於漢代與曹植的遊仙詩，然郭璞詩的「氣骨詞藻」遠遜前人作品，亦不能和左思〈詠史詩〉本於漢魏詠史詩而開創出新局面的成就相提並論。由胡應麟、許學夷的評論可知，復古派並沒有推崇郭璞〈遊仙詩〉的開創性與在文學史上的意義，較強調郭璞詩中的詞藻、佳句。

四、陶淵明

復古派對陶淵明詩的評論，涉及的層面有對陶詩的審美鑒賞、創作方式、人格評論與文學史評價四個方面來看，以下就此四個面向來談。

（一）自然的美學風格

復古派早期沒有提及陶詩的藝術風貌，中後期復古派才指出陶詩風格「自然」。復古派成員評論陶詩「自然」的內涵詳略有別，最先以「自然」評陶詩是中期王世貞，然他僅就一首陶詩作評論，對陶詩整體風貌的理解仍不足。到後期胡應麟則以「韻勝」、「澹」、「超然」評陶詩，這些批評術語皆指向陶詩呈現出自

⁴⁴¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷5，頁95。

⁴⁴² [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁147。

然的藝術趣味。到許學夷時，他對陶淵明詩之審美鑒賞完備、詳細，能就創作者的情感、創作態度、作品呈現三方面評論陶詩「自然」之意義。

最先評論陶淵明詩風格「自然」之成員王世貞，其言：

「問君何為爾？心遠地自偏。」「此還有真意，欲辨已忘言。」清悠淡永，有自然之味。⁴⁴³

指出陶詩清新平淡悠遠的風格，然此處評陶詩「有自然之味」，只是針對陶淵明〈飲酒〉其五單首而論，未能針對到陶詩的整體風貌作概括。到後期成員胡應麟評陶詩以「韻」勝，其言：

陶、謝俱韻勝者也。謝之才高，而陶趣差遠也。⁴⁴⁴

此條評陶淵明、謝靈運詩皆以「韻」勝，差別在謝靈運的才華高，而陶淵明詩之興味更為悠遠。胡應麟所言「韻」，指詩中抒情主體與山水融合無間，自然而然狀態下興發出的詩情，此可從胡應麟另一條評論中得知，其言：

太沖以氣勝者也，「振衣千仞岡，濯足萬里流」，至矣，而「豈必絲與竹？山水有清音」，其韻故足賞也。靈運以韻勝者也，「清暉能娛人，遊子澹忘歸」，至矣，而「百川赴巨海，眾星環北辰」，其氣亦可稱也。⁴⁴⁵

胡應麟以「韻」讚賞左思「豈必絲與竹？山水有清音」與謝靈運「清暉能娛人，遊子澹忘歸」兩組詩句，此兩組詩句皆表達詩人與山水相處融洽，對山水喜好、相處自在而興發出的詩情。是以可知胡應麟評陶詩「韻」勝、「趣遠」，是指陶詩中詩人和大地自然相處融洽狀態下所興發出悠遠詩情。胡應麟還以「澹」、「超然」評陶詩，其內涵和他評陶詩「韻勝」之內涵可互為補充，其言：

元亮得步兵之澹，而以趣為宗，故時與靈運合也，而於漢離也。⁴⁴⁶

元亮之超然。⁴⁴⁷

陶淵明詩「澹」而以「趣」為宗，指其詩有澹泊恬靜、自在安適的藝術趣味；而「超然」之本意為「無所居繫貌」⁴⁴⁸，即《老子》言：「雖有榮觀，燕處超然。」

⁴⁴³ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁994。

⁴⁴⁴ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁147。

⁴⁴⁵ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁143。

⁴⁴⁶ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁143。

⁴⁴⁷ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁145。

⁴⁴⁸ 高樹藩編纂：《正中形音義綜合大字典增訂本》（臺北：正中書局，2007年），頁1784。

⁴⁴⁹之「超然」義，此處指陶詩呈現出安然自適、不為外物羈累的詩歌情感。由此可見胡應麟評陶詩「韻」、「澹」、「超然」，皆強調陶詩中呈現出詩人與大地自然自在融合相處，安然自適的詩趣。

到許學夷時，屢次以「自然」論陶詩，他所言「自然」更為全面，其言：

靖節詩真率自然，傾倒所有。⁴⁵⁰

靖節詩直寫己懷，自然成文。⁴⁵¹

靖節詩語皆自然，初未可以句摘。⁴⁵²

從他評陶詩「真率自然」、「自然成文」、「語皆自然」，可知「自然」的內涵包涵三個方面：創作者的情感真率自然，創作方式的自然天成，以及作品表達自然。因作者情感真誠率直，作者創作時「直寫己懷」，「傾倒所有」，將情意傾盡地抒發出來，不刻意求工於字句，才能使作品呈現自然。許學夷對陶詩「自然」的體會，是結合作者人格情性、創作方式與作品之呈現三方面得出。⁴⁵³

許學夷評陶詩作品自然天成，此一「自然」的樣貌，可展現為不同的語言風格，如「語圓而氣足」、「語簡而意盡」，其言：

靖節詩不可及者，有一等直寫己懷，不事雕飾，故其語圓而氣足；有一等見得道理精明、世事透徹，故其語簡而意盡。⁴⁵⁴

陶詩之高妙處有兩種，一種為「直寫己懷，不事雕飾」，直接抒發情感，不刻意求工於字句，因而「語圓而氣足」，語言流暢悠圓，情感呈現完滿；另一種為「見得道理精明、世事透徹」，陶淵明將其對道理、世事透徹真切體悟呈現為詩，是以「語簡而意盡」，語言簡練而意思清楚。不論是「語圓而氣足」或「語簡而意盡」之語言風格，皆是陶淵明以其真實情感、真切體悟發而為詩，故能「語皆自然」。

因為陶淵明詩情感「真率自然」，「傾倒所有」，是以可以展現為不同趣味、風格的作品，其言：

靖節詩有三種。如「少無適俗韻」、「昔欲居南村」、「春秋多佳日」、「先師

⁴⁴⁹ [魏]王弼等著：《老子王弼注》，《老子四種》（臺北：大安出版社，1999年），頁23。

⁴⁵⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁101。

⁴⁵¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁101。

⁴⁵² [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁105。

⁴⁵³ 此段參謝明陽：〈《詩源辯體》論陶詩〉，《中國文學研究所》第13期（臺灣大學中國文學研究所，1999年5月），頁141-170。

⁴⁵⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁102。

有遺訓」、「衰榮無定在」、「道喪向千載」、「故人賞我趣」、「孟夏草木長」、「藹藹堂前林」、「蕤賓五月中」、「窮居寡人用」、「運生會歸盡」等篇，皆快心自得而有奇趣，乃次山、白、蘇之所自出也。如「寢迹衡門下」、「草廬寄窮巷」、「靡靡秋已夕」、「山澤久見招」、「結廬在人境」、「秋菊有佳色」、「萬族各有託」、「淒厲歲云暮」等篇，皆蕭散沖淡而有遠韻，乃韋柳之所自出也。如「行行循歸路」、「自古歎行役」、「遊好非久長」、「愚生三季後」、「弱齡寄事外」、「閒居三十載」等篇，則聲韻渾成，氣格兼勝，實與子美無異矣。⁴⁵⁵

他認為陶詩之風格可分為三種。第一種是「快心自得而有奇趣」，從許學夷所列舉出的十二首作品可知，⁴⁵⁶這類作品大多是陶淵明以愉快自在心境，將體會到的生活樂趣呈現為詩中奇趣。如：〈歸園田居〉其一言：「方宅十餘畝，草屋八九間。榆柳蔭後簷，桃李羅堂前。曖曖遠人村，依依墟里煙。狗吠深巷中，雞鳴桑樹顛。」⁴⁵⁷細膩描寫歸園田居生活，藉由這些細膩、平凡的場景透露出躬耕生活的趣味，也將作者體會到的「久在樊籠裏，復得返自然」，⁴⁵⁸回歸生命真誠自然狀態的體悟傳達給讀者。又如：〈移居〉其一言：「臨曲時時來，抗言談在昔。奇文共欣賞，疑義相與析」，⁴⁵⁹作者將其移居南村與「素心人」為鄰的生活樂趣呈現出來。許學夷在另一條資料中，補充說明此種「快心自得而有奇趣」之詩，是因為詩人有「超然物表」之心，才能「遇境成趣」，他在此條中所列舉詩句與他列舉「快心自得而有奇趣」十二首作品相同，其言：

晉宋間謝靈運輩，縱情丘壑，動逾旬朔，人相尚以為高，乃其心則未嘗無累者。惟陶靖節超然物表，遇境成趣，不必泉石是娛、煙霞是託耳。其詩如「曖曖遠人村，依依墟里煙。狗吠深巷中，雞鳴桑樹顛。」「春秋多佳日，登高賦新詩。過門更相呼，有酒斟酌之。」「平疇交遠風，良苗亦懷新。雖未量歲功，即事多所新欣。」「孟夏草木長，遶屋樹扶疎。眾鳥欣有託，吾亦愛吾廬。」「藹藹堂前林，中夏貯清陰。凱風因時來，回飆開我襟。」……等句，皆遇境成趣，趣境兩忘，豈嘗有所擇哉。本傳謂其「任

⁴⁵⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁102。

⁴⁵⁶ 十二首作品依次為〈歸園田居〉其一、〈移居〉其一、〈移居〉其二、〈癸卯歲始春懷古田舍〉其二、〈飲酒〉其一、〈飲酒〉其三、〈飲酒〉其十四、〈讀山海經〉其一、〈和郭主簿〉其一、〈和胡西曹示顧賊曹詩〉、〈酬劉柴桑〉、〈連雨獨飲〉。

⁴⁵⁷ 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁991。

⁴⁵⁸ 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁991。

⁴⁵⁹ 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁993-994。

真自得」，信然。⁴⁶⁰

陶淵明詩之「奇趣」就在於詩人能「超然物表」，心不為物累，不被事物拘束，任真自得，在任何環境下皆能「遇境成趣」，「趣境兩忘」。是以不論是「過門更相呼，有酒斟酌之」之與鄰居互動情景，或是「平疇交遠風，良苗亦懷新」之田中耕種情況，或是「眾夏草木長，繞屋樹扶疏」的夏日居家日子，他都能從各種生活情況下體會到樂趣，和環境融合無間。

第二種陶詩之風格為「蕭散沖淡而有遠韻」，以許學夷所列八首詩為例，⁴⁶¹這類作品多為描寫作者秋冬生活的樣貌，之中有作者對自己所選擇的生活方式的反省、體悟，蕭索、寂靜平淡風格中，透露悠遠情韻。如〈癸卯歲十二月中作與從弟敬遠〉言：「寢迹衡門下，邈與世相絕。顧盼莫誰知？荆扉晝常閉。淒淒歲暮風，翳翳經日雪。傾耳無希聲，在目皓已潔。勁氣侵襟袖，簞瓢謝屢設。蕭索空宇中，了無一可悅。」⁴⁶²描寫與世俗隔絕，冬日風雪寒氣逼入室內，寂靜蕭索的情景，詩人思考他選擇不出仕而隱居的生活之意義，提出「平津苟不由，棲遲詎為拙」⁴⁶³此一疑問，詩人沒有明確說出自己的答案，這之中包涵許多作者的情感、想法，留待讀者去感受，使詩歌言已盡而意有餘。

第三種陶詩風格為「聲韻渾成，氣格兼勝」，聲調韻律渾然天成，主體情性突出，情感鮮明。以許學夷所舉六首為例，⁴⁶⁴此類作品多為與友人贈別或行役途中之作，詩中情感強烈，如〈與殷晉安別〉言：「遊好非久長，一遇盡殷勤。信宿酬清話，益復知為親。去歲家南里，薄作少時鄰。負杖肆游從，淹留忘宵晨。語默自殊勢，亦知當乖分。未謂事已及，興言在茲春。」⁴⁶⁵描寫結交到知己的欣喜之情，以及與友人分別的不捨，全篇可見他對友人的珍惜之情深厚。

以上三種風格皆是陶淵明情感「真率自然」，「傾倒所有」所展現出的不同風格。

因為陶淵明詩平易自然的風格，使復古派對陶淵明的創作方式亦充滿興趣，針對作者創作是否不求文采、無意於作詩這件事情上作討論。復古派對陶詩創作方式的看法可分為兩種意見，第一種意見認為陶詩自然天成的風格，是因為作者

⁴⁶⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁106-107。

⁴⁶¹ 八首作品依次為〈癸卯歲十二月中作與從弟敬遠〉、〈戊申歲六月中遇火〉、〈己酉歲九月九日〉、〈和劉柴桑〉、〈飲酒〉其五、〈飲酒〉其七、〈詠貧士〉其一、〈詠貧士〉其二。

⁴⁶² 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁980。

⁴⁶³ 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁980。

⁴⁶⁴ 六首依次為〈庚子歲五月中從都還阻風於規林〉其一、其二、〈與殷晉安別〉、〈贈長羊史〉、〈始作鎮軍參軍經曲阿〉、〈辛丑歲七月赴假還江陵夜行塗中詩〉。

⁴⁶⁵ 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁981。

透過苦心琢磨與高妙靈感所形成。此以王世貞為代表，其言：

淵明托旨沖澹，其造語有極工者，乃大入思來，琢之使無痕跡耳。後人苦一切深沉，取其形似，謂為自然，謬以千里。⁴⁶⁶

他認為陶詩風格平淡自然，然實有「造語極工」之處，是作者琢磨與生命思考高度所得出，是以能呈現出無雕琢的痕跡。

第二種意見認為陶詩是作者發自性情而寫出，是以能有自然之風格，此以謝榛、許學夷為代表。謝榛言：

皇甫湜曰：「陶詩切以事情，但不文爾。」湜非知淵明者。淵明最有性情，使加藻飾，無異鮑謝，何以發真趣於偶爾，寄至味於澹然？陳後山亦有是評，蓋本於湜。⁴⁶⁷

陶詩是作者發自性情而寫，不刻意在詞藻上雕飾，是以能「發真趣於偶爾，寄至味於澹然」，呈現出豐富藝術趣味的作品。許學夷則指出陶詩平易之風格，是因為作者「才高趣遠」而造成，非琢磨而至，其言：

靖節詩，初讀之覺甚平易，及其下筆，不得一語彷彿，乃是其才高趣遠使然，初非琢磨所至也。王元美云：「淵明託旨沖淡，造語有極工者，乃大入思來，琢之使無痕跡耳。」此唐人淘洗造詣之功，非所以論漢、魏、晉人，尤非所以論靖節也。朱子云：「淵明詩，平淡出於自然。」斯得之矣。⁴⁶⁸

他反對王世貞的看法，同意朱熹評陶詩「平淡出於自然」之語，作者發自內心，將其才情、趣味呈現於作品中，是以能形成平易近人，「不得一語彷彿」之詩。許學夷又認為陶淵明的創作是介於有意、無意之間，其言：

若靖節，則所好實在詩文，而其意但欲寫胸中之妙耳，不欲效顏謝刻意求工也。故謂靖節造語極工、琢之使無痕跡既非；謂靖節全無意於為詩，亦非也。⁴⁶⁹

靖節詩，句法天成而語意透徹，有似《孟子》一書。謂《孟子》全無意於

⁴⁶⁶ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁994。

⁴⁶⁷ [明]謝榛：《四溟詩話》卷2，[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁41。

⁴⁶⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁99。

⁴⁶⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁100。

為文，不可；謂孟子為文琢之使無痕迹，又豈足以知聖賢哉！以此論靖節，尤易曉也。⁴⁷⁰

陶淵明詩句渾然天成、語意清楚，是因為作者非「全無意於為詩」，有意要「寫胸中之妙」，但是作者亦非刻意「造語極工、琢之使無痕跡」，詩人只是有意於將內心情感傾盡地表達出來，是以能「自然成文」。⁴⁷¹

（二）隱逸之人格形象

復古派對陶淵明人格形象的探討，可分為以下幾個方面。第一種強調陶淵明除了有平淡、隱逸的一面，還有豪放的性格，仍有對理想政治、社會的期許，其言：

予曰：「刻其集，必去其注與評焉。夫青黃者，木災也。太羹之味，豈群口所嚙哉？夫陶子，知其人者，鮮矣，矧惟詩？朱子曰：『〈詠荊軻〉詩，淵明露出本相。』知淵明者，朱子耳。」⁴⁷²

李夢陽同意朱熹之語，朱熹評陶詩：「淵明詩，人皆說平淡，余看他自豪放，但豪放得來不覺耳。其露出本相者，是〈詠荊軻〉一篇。平淡底人如何說得這樣話言出來。」⁴⁷³須注意到陶淵明詩豪放的一面，才是陶淵明人格的完整呈現。

第二種則強調陶淵明隱逸詩人的形象，胡應麟言：

子美之不喜陶詩，而恨其枯稿也；子瞻劇喜陶詩，而以曹、劉、李、杜俱莫及也。二人者之所言皆過也。善乎鍾氏之品元亮也，千古隱逸詩人之宗也，而以源出應璩，則亦非也。⁴⁷⁴

他同意鍾嶸《詩品》評陶淵明為「千古隱逸詩人之宗」，以隱逸者的身份創作詩歌。

第三，強調陶淵明性情之真，任真通達。謝榛言：

⁴⁷⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁100。

⁴⁷¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁101。

⁴⁷² [明]李夢陽：〈刻陶淵明集序〉，《空同集》卷50，景印文淵閣《四庫全書》本第1262冊，頁465下。

⁴⁷³ [宋]朱熹著，黎靖德編，王興賢點校：《朱子語類》（北京：中華書局，1986年），卷140，頁3325。

⁴⁷⁴ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁151-152。

陶潛不仕宋，所著詩文，但書甲子。韓偓不仕梁，所著詩文，亦書甲子。偓節行似潛而詩綺靡，蓋所養不及爾。薛西原曰：「立節行易，養性情難。」

475

謝榛認為陶淵明、韓偓兩人操守、節行相同，但韓偓詩綺靡而陶詩平淡，是因為陶淵明善養其性情，性情真醇。許學夷則視陶淵明為真正通達道理之人，其言：

晉人作達，未必能達。靖節悲歡憂喜出於自然，所以為達。⁴⁷⁶

晉人貴玄虛、尚黃老，故其言皆放誕無實。陶靖節見趣雖亦老子，而其詩無玄虛放誕之語。中如「縱化大浪中，不喜亦不懼。應盡便須盡，無復獨多慮。」「中觴縱遙情，忘彼千載憂。且極今朝樂，明日非所求。」「寒暑有代謝，人道每如茲。達人解其會，逝將不復疑。」「所以貴我身，豈不在一生。一生復能幾，倏如流電驚。」……等句，皆達人超世、見理安分之言，非玄須放誕者比也。⁴⁷⁷

本傳謂其「任真自得」，信然。⁴⁷⁸

陶淵明為真正的達人，是因為他能「見理安分」，透徹體悟死生之理，安於生命，委運任化，如〈形影神·神釋〉言：「縱化大浪中，不喜亦不懼。應盡便須盡，無復獨多慮。」⁴⁷⁹是以能超然物外，「悲歡憂喜皆出於自然」而「任真自得」。

由上述可知，復古派對陶淵明人格形象的刻劃不盡相同，共同之處是他們注意到陶淵明為隱逸詩人，然李夢陽強調陶淵明性格仍有豪放的一面，與對政治社會的理想，而許學夷則重視陶淵明通達生命之理的達人形象。

（三）陶詩別出一源——文學史地位

推源溯流是古代文學批評家常用的批評方法，透過作家與作家風格上的相近之處，判斷各時代作家的源流譜系。從陶詩在文學史上之位置擺放，可看出復古派論作家重源流、譜系的特色。面對陶詩之平淡自然，不同於漢古詩之風格，又與晉當時時代風格背離的情形，早期復古派將陶詩排除在漢古詩一系源流的承傳之外，到後期則進一步將陶詩視為開創另一系源流風格者。他們以漢五言古詩

⁴⁷⁵ [明]謝榛：《四溟詩話》卷1，[明]謝榛著，宛平校點·[清]王夫之著，舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁8。

⁴⁷⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁106。

⁴⁷⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁106。

⁴⁷⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁107。

⁴⁷⁹ 遠欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁990。

作為五言古詩之典範，視曹植、劉楨——阮籍——陸機承繼漢古詩為同一系；以陶淵明詩為下開唐代韋應物、柳宗元平淡風格之源頭，視陶詩的地位次於漢古詩一系相承之作家。

早期成員言五言古詩之源流、承繼關係時，已隱然將陶淵明排除五言古詩正宗的譜系之外，李夢陽言：「子亦知謝康樂之詩乎？是六朝之冠也，然其始本於陸平原，陸、謝二子則又並祖曹子建。」⁴⁸⁰此處只言及曹植——陸機——謝靈運之承繼關係，未提及陶淵明。另外，何景明最先將陶淵明排除在漢古詩一系的源流傳承之外，其言：

故曹、劉、阮、陸，下及李、杜，異曲同工，各擅其時，並稱能言，何也？辭有高下，皆能擬議以成其變化也。……夫文靡於隋，韓力振之，然古文之法亡於韓；詩弱於陶，謝力振之，然古詩之法亦亡於謝。⁴⁸¹

何景明言「曹、劉、阮、陸」，「各擅其時」，此處提到的魏晉詩人中沒有陶淵明，又言「詩弱於陶」，可知他認為五言古詩的發展上，曹植、劉楨——阮籍——陸機一系相承，到陶淵明時斷掉，謝靈運力圖接上陸機，但謝詩的風格離漢代古詩已遠。何景明將曹植、劉楨、阮籍、陸機視為同一系的原因，是著眼於他們體製上的相似性，能承繼「古詩之法」，從他推崇漢魏古詩為典範，可知此「法」指漢魏古詩體製，亦即其〈明月篇並序〉中所言：「漢魏作者，義關君臣、朋友，辭必託諸夫婦，以宣鬱而達情焉」，⁴⁸²透過夫婦口吻、夫婦之情婉轉表達君臣之義、朋友之理，陶詩中缺少這類體製之作，是以被評為「古詩之法弱於陶」。

中期成員強調漢魏詩和陶詩風格的差異，也注意到陶詩在五言古詩源流擺放上的困難，然他們尚未對陶詩在五言古詩源流之位置作出判斷，如王世貞言：

「問君何為爾？心遠地自偏。」「此還有真意，⁴⁸³欲辨已忘言。」清悠淡永，有自然之味。然坐此不得入漢魏果中，是未粧嚴佛階級語。⁴⁸⁴

他指出陶詩與漢魏詩風格有別，「不得入漢魏果中」，陶詩自然平淡風格「是未粧

⁴⁸⁰ [明]李夢陽：《空同集》，景印文淵閣《四庫全書》本第1262冊，頁465上。

⁴⁸¹ [明]何景明：〈與李空同論詩書〉，《大復集》卷32，景印文淵閣《四庫全書》本第1267冊，頁290-292。

⁴⁸² [明]何景明：〈明月篇並序〉，《大復集》卷14，景印文淵閣《四庫全書》本第1267冊，頁123下、頁124上。

⁴⁸³ 王世貞所見陶詩版本為「此還有真意」，另有一版本作「此中有真意」，兩種版本可見遠欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁998。

⁴⁸⁴ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁994。

嚴佛階級語」，與漢魏古詩之「微詞婉旨」，⁴⁸⁵微婉含蓄、語言雅正的風格不同。

中期成員謝榛質疑鍾嶸《詩品》對陶詩源流的安置，其言：

鍾嶸《詩品》，專論源流，若陶潛出應璩，應璩出於魏文，魏文出於李陵，李陵出於屈原。何其一脈不同邪？⁴⁸⁶

鍾嶸《詩品》評陶詩之源為：「其源出於應璩，又協左思風力。」⁴⁸⁷鍾嶸將陶詩源頭追溯至應璩，是著眼於兩人詩風格上的某些相似之處。⁴⁸⁸謝榛不同意鍾嶸的判斷，是因為他認為鍾嶸將陶詩放在《楚辭》——李陵——曹丕——應璩此系的源流譜系上，然《楚辭》、李陵的詩風和陶詩的平淡自然迥別，是以謝榛質疑此安置方式，然而謝榛並沒有進一步說明陶詩在詩歌源流上的位置為何。

後期成員則安置了陶詩在五言古詩源流譜系上的位置，胡應麟、許學夷則明確將陶詩視為獨立於漢古詩之外的詩歌風格流派，自立一源，認為唐代孟浩然、韋應物、柳宗元為陶詩此系之流。胡應麟言：

曹、劉、阮、陸之為古詩也，其源遠，其流長，其調高，其格正。陶、孟、韋、柳之為古詩也，其源淺，其流狹，其調弱，其格偏。⁴⁸⁹

仲默稱曹、劉、阮、陸，而不取陶、謝。陶，阮之變而淡也，唐古之濫觴也；謝，陸之增而華也，唐律之先兆也。⁴⁹⁰

曹植、劉楨、阮籍、陸機一系之古詩，承傳自漢代古詩，源流長遠且符合復古派所推崇的五言古詩體製。而陶詩則是「阮之變而淡」，從阮籍詩變出另一種新的平淡風格，是以當另立為一詩風源頭，以陶淵明、孟浩然、韋應物、柳宗元為一系之古詩，其源流較短，非復古派推為典範之五言古詩。胡應麟認為承傳自和魏古詩的陸機，其地位高於另闢一源流的陶詩。

許學夷亦詳盡比較陶詩和漢五言古詩、晉時的古詩風格，另立陶詩為新的詩歌風格源頭，其言：

⁴⁸⁵ 此句是王世貞推崇漢古詩十九首之語，其言：「談理不如《三百篇》，而微詞婉旨，遂足並駕，是千古五言之祖。」他也稱讚魏曹丕、曹植「子桓之〈雜詩〉二首，子建之〈雜詩〉六首，可入〈十九首〉，不能辨也。」由此可知王世貞推崇的漢魏古詩風格。分別見[明]王世貞：《藝苑卮言》卷2、卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁978、989。

⁴⁸⁶ [明]謝榛：《四溟詩話》卷2，[明]謝榛著，宛平校點·[清]王夫之著，舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁43。

⁴⁸⁷ [梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，頁260。

⁴⁸⁸ 關於陶詩和應璩詩之相似處，可參王運熙：〈鍾嶸《詩品》源出應璩解〉，《漢魏六朝唐代文學論叢》（上海：復旦大學出版社，2002年）。

⁴⁸⁹ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁28。

⁴⁹⁰ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷2，頁29。

晉宋間詩以俳偶雕刻為工，靖節則真率自然，傾倒所有，當時人初不知尚也。⁴⁹¹

或問：「漢魏與靖節詩皆本乎情之真，而體有不同，何也？」曰：漢魏近古，興寄深，故其體委婉；靖節去古漸遠，直是直寫己懷，固當以氣為主耳。⁴⁹²

陶詩超出當時代俳偶雕刻之風氣，不宗法晉宋詩風，又與漢魏古詩風格不同。漢魏古詩以比興言情，婉約含蓄，陶詩則真率自然，直寫一己之情懷，本於個人才氣發揮，形成自我獨特風貌。是以從詩歌演變的角度來看，陶詩不能納入漢魏五古的源流中，而當另立一源：

五言自漢魏至六朝，皆自一源流出，而其體漸降。惟陶靖節不宗古體，不習新語，而真率自然，則自為一源也。然已兆唐體矣。下流至元次山、韋應物、柳子厚、白樂天五古。⁴⁹³

五言古詩自漢魏至六朝之詩風皆「自一源流出」，從漢古詩風格演變而來，然「其體漸降」，漢古詩體製逐漸消失。唯獨陶詩「不宗古體」，與漢魏詩體製不同，「不習新語」，不用當時代的詩歌技巧、形式，真率自然，自為一源，往下開啓唐代元結、白居易、韋應物、柳宗元之五言古詩風格。

許學夷不同於胡應麟之處，在於他認為陶詩之地位不低於陸機，其言：

或言：「漢、魏、六朝、初、盛、中、晚唐，各有所至，未易優劣。」予曰：不然。《三百篇》而下，惟漢魏古詩、盛唐律詩、李杜古詩歌行，各造其極；次則淵明、元結、韋、柳、韓、白諸公，各有所至；他如漢、魏以至齊、梁，初、盛以至中、晚，乃流而日卑，變而日降。其氣運消長，文運盛衰，正當以此別之。苟為無別，則齊、梁並漢、魏，而中、晚可並初、盛也，詩道於是為不明矣。⁴⁹⁴

從這條資料中可知許學夷極為推崇漢魏古詩，陶淵明詩地位不及漢魏古詩。但是，晉以降至隋的作家中只有陶淵明被提及，陸機等作家皆沒有被提到，可知陶淵明詩在許學夷心中地位高於晉以降其他作家。

由上可知，復古派早期因為陶詩平淡自然，不同於漢魏詩風，是以將陶詩排

⁴⁹¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁101。

⁴⁹² [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁103。

⁴⁹³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁98。

⁴⁹⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷34，頁317。

除在漢代古詩源流譜系之外，到後期胡應麟則進一步另立陶詩為一譜系之源頭，認為陶淵明在詩歌史上的地位次於陸機，許學夷則認為陶詩地位當高於陸機。

第三節 宋時期作家批評樣貌

一、謝靈運

(一) 雕刻極矣，反乎自然

早期復古派沒有對謝靈運詩之風格作評論，中期指出謝靈運詩形式精工的一面，到後期則能就謝靈運詩形式精工與作品風格自然，兩者間的關係作討論。

以下先看中期成員評謝靈運詩精工之意見，謝榛言：

自然妙者為上，精工者次之，此著力不著力之分，學之者不必專一而逼真也。專於陶者失之淺易，專於謝者失之餽釘。孰能處於陶謝之間，易其貌，換其骨，而神存千古。子美云：「安得思如陶謝手？」此老猶以為難，況其他者乎？⁴⁹⁵

此段話之主旨是指示後人學習陶詩、謝詩時，不必特別專習於一家，學習最高境界當是兩家都學，不襲用前人形式、結構，而能掌握到陶、謝詩的風格。從謝榛言「自然妙者為上，精工者次之」，又言「專於陶者失之淺易，專於謝者失之餽釘」，可知他是以「精工」評謝靈運詩之風格，指謝詩構思、用字精細高妙。

王世貞亦指出謝詩構思、形式之精巧，然他比謝榛更進一步思考到謝詩雖然藝術形式高度精巧、華美，卻能傳達出極為自然的詩趣。其言：

謝靈運天質奇麗，運思精鑿，雖格體創變，是潘陸之餘法也，其雅縟乃過之。「清輝能娛人，游子澹忘歸。」寧在「池塘春草」下耶？「挂席拾海月」，事俚而語雅。「天雞弄和風」，景近而趣遙。⁴⁹⁶

此條指出謝詩形式精美的一面，他評謝詩「奇麗」，指其風格奇巧華美，這與作品「運思精鑿」，構思精心雕鑿有關。在另一條中，王世貞更進一步指出謝詩精工雕鑿到極致時，反而能傳達出極為自然的情感，其言：

⁴⁹⁵ [明]謝榛：《四溟詩話》卷4，[明]謝榛著，宛平校點·[清]王夫之著，舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁127-128。

⁴⁹⁶ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁994。

西京建安，似非琢磨可到，要在專習凝領之久，神與境會，忽然而來，渾然而就，無崎級可尋，無色聲可指。三謝固自琢磨而得，然琢磨之極，妙亦自然。⁴⁹⁷

漢魏古詩渾然天成，是「神與境會」，詩人情感與外境相遇交融而呈現出之詩趣。到謝靈運、謝惠連、謝朓之詩則是精工雕琢而成，「然琢磨之極，妙亦自然」，繁縟雕琢的詩也能呈現為極自然流暢的語言與情感。

後期許學夷繼續發揮王世貞「琢磨之極，妙亦自然」的觀點，指出謝詩中藝術境界最高的作品是雖使用雕刻俳偶，卻能呈現語言流暢，詩境自然真切之作。其言：

然士衡語雖雕刻，而佳句尚少，至靈運始多佳句矣。靈運如「曉霜楓葉丹，夕曛嵐氣陰。」「初簧芭綠籜，新蒲含紫茸。」……等句，皆佳句也。然語雖秀美，而未盡溶液。至如「水宿淹晨暮，陰霞屢興沒。」「揚帆采石華，挂席拾海月。」「海鷗戲春岸，天雞弄和風。」「巖下雲方合，花上露猶泫。」「池塘生春草，園林變候禽。」⁴⁹⁸「雲日相輝映，空水共澄鮮。」「昏旦變氣候，山水含清暉。」「林壑斂暝色，雲霞收夕霏」等句，始為溶液矣。即鮑明遠所謂「如初發芙蓉，自然可愛。」王元美謂「琢磨之極，妙亦自然」者也。⁴⁹⁹

許學夷指出謝靈運詩不是只有俳偶雕刻一面，還有將俳偶雕刻發揮到極致，創作出許多「佳句」、「溶液」之句子。「佳句」指語句「秀美」、情感佳，然仍讓人感到句子刻意雕刻；「溶液」之句，指作者將俳偶雕刻技巧發揮到極為高妙之境界，讓讀者閱讀時能超越俳偶雕刻的語言層面，感到語句流暢，詩歌情感自然，彷彿作者沒有刻意雕刻句子。許學夷進一步指出謝詩中「溶液」之句，是作者「轉想所得」，其言：

五言至靈運，雕刻極矣，遂生轉想，反乎自然。如「水宿淹晨暮」等句，皆轉想所得也。觀其以「池塘生春草」為佳句，則可知矣。然自然者十之一，雕刻者十之九。⁵⁰⁰

此處「反乎自然」是就謝詩語言、情感自然流暢而言。所謂「雕刻極矣，遂生轉

⁴⁹⁷ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷1，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁960。

⁴⁹⁸ 「園林變候禽」應作「園柳變鳴禽」，據逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁1161。

⁴⁹⁹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁109。

⁵⁰⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁109。

想，反乎自然」並非拋棄俳偶雕刻技巧，而是雖運用俳偶雕刻技巧，卻能使詩句語言表達流暢自然，並與要呈現的景象、情境融合恰當，呈現極為自然動人之詩趣。如〈登池上樓〉言：「池塘生春草，園柳變鳴禽。」⁵⁰¹兩句之妙處放在整首脈絡來看，詩人久病登樓，乍見窗外春景，原本為仕隱進退兩難的抑鬱不滿，在見到自然風景一刻突然消失，詩人身心全為此刻的春景吸引，此兩句呈現出詩人與景相遇，感受到春日風景清新生動之情境。⁵⁰²

是以許學夷言謝詩之「自然」不只是在語言表現上，此「自然」必須扣緊詩中景象、情境呈現自然、生動來談，其云：

或問：「古人佳句，有妙合自然者，如何見得為難？」曰：古人佳句，五言為多，大抵五字摹寫，而景色宛然在目，所以為難。若以意為詩，則非所以論古人也。⁵⁰³

詩句「妙合自然」為難，是因為作者要在五字的有限範圍內，摹寫出令讀者感到「景色宛然在目」詩境。此時作品的藝術趣味，已達到讓讀者感到作者非苦思經營，而是自然流暢地呈現景象美感。「妙合自然」之句，不是作者「以意為詩」，苦思構造就能達成，須得作者對自然景色之美有生動真切體會才能達致。然而，因為此藝術境界不容易達致，所以許學夷評謝詩「自然者十之一，雕刻者十之九」，雖有「妙合自然」之作，大多數作品仍是精工雕刻。

綜上所述，復古派中期先注意到謝詩雕刻精工的一面，到後期則指出謝詩中最好的作品是能透過俳偶雕刻的技巧，達到語言流暢自然，詩中景象自然生動的藝術境界。

（二）陶謝詩比較

中國文學批評有將詩人並稱對舉的傳統，透過並稱突顯詩人風格特色與文學史地位。⁵⁰⁴復古派在前人基礎上，以陶謝並稱展開的議題有陶謝詩之風格比較與

⁵⁰¹ 遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1161。

⁵⁰² 宋代葉夢得《石林詩話》評「池塘生春草，園柳變鳴禽」為：「世多不解此語為公，蓋欲以奇求之耳。此語之工，在無所用意，猝然與景相遇，借以成章，不假繩削。詩家妙處，當須以此為根本。而思苦言難者，往往不悟。」見[宋]葉夢得：《石林詩話》卷中，[清]何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，2004年），頁 426。葉夢得強調此兩句之佳處在於不假雕刻、構思，將「猝然與景相遇」的情境寫成詩。然許學夷評謝詩「遂生轉想，反乎自然」的意見與葉夢得不同，許學夷評謝詩之「自然」，非捨棄雕刻構思，而是透過雕刻構思，使詩句流暢，詩境自然生動。

⁵⁰³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷 7，頁 110。

⁵⁰⁴ 根據王文進〈陶謝並稱對其文學範型流變的影響——兼論陶謝「田園」、「山水」詩類空間書寫的區別〉一文所言，他指出自唐代杜甫以陶謝並稱，由陶謝並置關係衍生出來的文學評論議題

文學史地位高下比較，此兩項議主要在中期謝榛、後期胡應麟、許學夷詩論中涉及。

中期謝榛以「自然」評陶詩，以「精工」評謝詩，其言：

自然妙者為上，精工者次之，此著力不著力之分，學之者不必專一而逼真也。專於陶者失之淺易，專於謝者失之餽釘。⁵⁰⁵

從他說「自然妙者為上，精工者次之」，可知他認為陶詩自然的風格勝於謝詩精工雕琢之風格。

後期胡應麟則認為陶謝皆以「韻」勝，其言：

陶、謝俱韻勝者也。謝之才高，而陶趣差遠也。⁵⁰⁶

他對陶謝詩地位較持平，認為差別之在謝詩之才情較高，而陶詩之詩趣較遠。

許學夷認為陶謝詩風格之差別，在於陶詩「真率自然」，情感自然，詩人之心不為世俗所累，於各種情境中皆能呈現任真自得之趣；謝詩之自然、趣味主要在山水登覽之中才有，且詩人之心常有所累。其言：

晉宋間謝靈運輩，縱情丘壑，動逾旬朔，人相尚以為高，乃其心則未嘗無累者。惟陶靖節超然物表，遇境成趣，不必泉石是娛、煙霞是託耳。⁵⁰⁷漢魏詩興寄深遠，淵明詩真率自然。至於山林丘壑、煙雲泉石之趣，實自靈運發之，而玄暉殆為繼響。靈運如「水宿淹晨暮」等句，於煙雲泉石，描寫殆盡。黃勉之謂「如川月嶺雲，玩之有餘，即之不得。」馮元成謂「語不能述，畫不能圖」是也。太白傾心二謝，正在於此。⁵⁰⁸

陶詩之「自然」是情感表達真率自然，能「超然物表」，「遇境成趣」；謝詩之「自然」是能生動自然地將一般人「玩之有餘」，落實到語言、圖畫時卻「即之不得」的山林丘壑、煙雲泉石之趣呈現出來，帶給人無窮興味。

至於陶謝詩之詩歌史地位高下，自早期成員李夢陽評謝詩為「六朝之冠」⁵⁰⁹，謝詩地位隱然高於陶詩，後期成員胡應麟看法與之相似。從胡應麟對鍾嶸《詩品》

逐漸增多。見王文進：《南朝山水與長城想像》（臺北：里仁書局，2008年），頁37-88。

⁵⁰⁵ [明]謝榛：《四溟詩話》卷4，[明]謝榛著，宛平校點·[清]王夫之著，舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁127-128。

⁵⁰⁶ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁147。

⁵⁰⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁106-107。

⁵⁰⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁110。

⁵⁰⁹ [明]李夢陽：《空同集》卷50，景印文淵閣《四庫全書》本第1262冊，頁465上。

評價魏、晉、宋詩人地位的同意與不認同之處，可推論他同意鍾嶸將謝詩的地位安置在陶詩之上，其言：

《詩品》云：「陳思魏邦之傑，公幹、仲宣為輔。士衡晉室之英，安仁、景陽為輔。康樂宋代之雄，顏延年為輔。」亦頗得之。然公幹、仲宣非魏文比，安仁、景陽非太沖比，延之非明遠比。至嗣宗介魏、晉間，元亮介晉、宋間，品格位置，可謂天然，無容更議也。⁵¹⁰

胡應麟說此段話的重點有二，其一指出他不同意鍾嶸將劉楨和王粲、潘岳和張協、顏延年分別置於魏、晉、宋時期各別僅次於曹植、陸機、謝靈運的第二名地位，他認為曹丕勝於劉楨和王粲、左思勝於潘岳和張協、鮑照勝於顏延年。從胡應麟沒有反對鍾嶸將曹植、陸機、謝靈運分別置於魏、晉、宋時期之第一名與上品的地位，可推論知他同樣視謝詩為「宋代之雄」。其二胡應麟認同鍾嶸對阮籍、陶淵明的品第擺放，認為阮籍、陶淵明在《詩品》中的「品格位置，可謂天然，無容更議也」。在《詩品》中，陶詩僅在中品，是以可推論知胡應麟認為謝詩地位高於陶詩。

許學夷則試圖提昇陶詩地位，將陶、謝詩之地位拉至相近的高度，其云：

康樂詩，上承漢、魏、太康，其脈似正，而文體破碎，殆非可法。靖節詩，真率自然，自為一源，雖若小偏，而文體完純，實有可取。康樂譬吾儒之有荀、楊，靖節猶孔門視伯夷也。⁵¹¹

許學夷認為謝靈運詩源流上承自漢魏晉以來的古詩系統，而陶詩風格與漢魏晉詩不同，「自為一源」。從詩歌史的源流來看，謝詩為正，因為謝詩繼承復古派所推崇的和魏古詩，陶詩為偏，但是因為謝詩「文體破碎」，俳偶雕刻導致漢古詩的渾然天成已不復見，是以「殆非可法」；而陶詩「文體完純」，自然渾成，反而有可取之處，許學夷提高了陶詩之地位。

（三）六朝之冠——文學史地位

早期成員李夢陽評謝詩為「六朝之冠」，何景明、顧璘、王廷相對謝詩之評價較低，然皆注意到謝靈運詩對六朝詩風的改變與影響。中、後期成員大致肯定早期成員李夢陽評謝詩在六朝詩歌史上地位，唯獨中期成員謝榛例外。⁵¹²他們之

⁵¹⁰ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁145。

⁵¹¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁99。

⁵¹² 謝榛言：「自然妙者為上，精工者次之，此著力不著力之分，學之者不必專一而逼真也。專於

所以會將謝詩置於「六朝之冠」，一方面是因為謝靈運詩是劉宋時期詩歌成就最高者，另一方面得結合復古派所建立的各體裁典範與推源溯流之譜系來看。李夢陽認為五言古詩的典範是漢魏詩，而他所建立的五言古詩之源流譜系為漢古詩——曹植——陸機——謝靈運一脈相承，因為謝靈運詩風格源於陸機，而陸機又源於復古派所推崇的曹植，曹植又源於復古派最為推崇的漢代古詩，謝靈運詩是從復古派最推崇的漢魏五言古詩演變而有，是以能居六朝之冠。此外，儘管復古派置謝靈運詩為「六朝之冠」，然一旦論及何者為復古派所推崇的五言古詩典範，他們再三強調謝詩地位始終不能和漢魏詩地位相提並論。以下分別看各成員對謝詩地位的討論。

前期成員李夢陽最先建立謝詩在六朝詩歌史上的地位，他對謝靈運詩在文學史上位置的安置，影響後來成員甚大，其言：

「子亦知謝康樂之詩乎？是六朝之冠也，然其始本於陸平原，陸、謝二子則又並祖曹子建。故鍾嶸曰：『曹、劉殆文章之聖，陸、謝為體貳之才。』夫五言者，不祖漢，則祖魏，固也。乃其下者，即當效陸謝矣。所謂畫鵠不成尚類鶩者也。」⁵¹³

謝靈運詩最能代表六朝華美詩風之中藝術成就最高者。再者，李夢陽將謝詩上溯至漢五言古詩——魏曹植——晉陸機一脈相承的譜系，而五言古詩之典範為漢魏詩，這使得謝詩的地位得以提昇，只是謝詩地位不及漢魏詩。然而若以各時期的代表

何景明所建立的五言古詩代表作家之源流譜系和李夢陽相似，以魏曹植、劉楨、阮籍——晉陸機——宋謝靈運為一脈相承，這些詩人分別為魏、晉、劉宋時期詩風的代表與成就最高者，其言：

故曹、劉、阮、陸，下及李、杜，異曲同工，各擅其時，並稱能言，何也？辭有高下，皆能擬議以成其變化也。……夫文靡於隋，韓力振之，然古文之法亡於韓；詩弱於陶，謝力振之，然古詩之法亦亡於謝。⁵¹⁴

陶者失之淺易，專於謝者失之鉅釘。孰能處於陶謝之間，易其貌，換其骨，而神存千古。子美云：「安得思如陶謝手？」此老猶以為難，況其他者乎？」隱然以「自然者」指陶詩，「精工者」指謝詩，以前者高於後者。見[明]謝榛：《四溟詩話》卷4，[明]謝榛著，宛平校點·[清]王夫之著，舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁127-128。

⁵¹³ [明]李夢陽：《空同集》卷50，景印文淵閣《四庫全書》本第1262冊，頁465上。

⁵¹⁴ [明]何景明：〈與李空同論詩書〉，《大復集》卷32，景印文淵閣《四庫全書》本第1267冊，頁290-292。

陶淵明詩被何景明排除在漢魏五言古詩的承傳譜系之外，因為「詩弱於陶」，陶詩改變五言古詩風格承傳；何景明言「謝力振之」，肯定謝詩承接陸機之五言古詩風格，但是他也認為「古詩之法亦亡於謝」，指五言古詩發展到謝靈運失去漢魏古詩的風格，謝詩不及漢魏詩。

前期成員顧璘、王廷相指出謝靈運詩影響六朝詩風的改變，顧璘言：

六朝之非，不俟更談。……詩則《風》、《雅》之後唯漢十九首及建安得其傳，兩晉若阮、陸、左、郭、靖節諸公猶有存者，可怪宋謝氏一出，倡為刻書，鑿死混沌，即他日西崑之義山，學者靡然從之，而末流遂至陳隋之靡麗，古風盡滅，可為痛哭。⁵¹⁵

他對謝靈運詩有較多負面評價，因為謝靈運詩將俳偶雕刻技巧發揮到極致，影響後世「學者靡然從之」，導致漢魏古詩質樸風格不再出現。王廷相則注意到謝靈運詩為六朝五言古詩風格轉變的關鍵人物，其言：

〈康樂詩序〉，稱許頗過，若然，則蘇李〈十九首〉，漢樂府，阮嗣宗皆當何如耶？余嘗謂：詩至三謝，當為詩變之極，可佳，亦可恨也。惟留意五言古者始知之。⁵¹⁶

他認為黃省曾對謝靈運詩的推崇過高，謝靈運詩之地位應當在漢魏五言古詩之下，謝靈運詩為「詩變之極，可佳，亦可恨也」，其詩藝術價值極高，然而也使漢魏古詩的質樸消失殆盡。

後期胡應麟認為謝詩為六朝之冠，甚至認為謝靈運之才華不低於曹魏詩人，其言：

士衡諸子，六代之初也；靈運諸子，六代之盛也；玄暉諸子，六代之中也；孝穆諸子，六代之晚也。蘇、李之才，不必過於曹、劉；陸、謝之才，不必下於公幹，而其詩不同也，則其世之變也。其變之善也，則其才之高也。

⁵¹⁷

他說「靈運諸子，六代之盛也」，以謝詩為六代之冠，又言「陸、謝之才，不必下於公幹」，陸機、謝靈運之才情不輸於魏劉楨。因為「其詩不同」，「則其世之變」，各時代作家風格不同是受到詩歌風氣演變影響，只要「其變之善也，則其

⁵¹⁵ [明]顧璘：〈寄後渠〉，《憑幾集續集》卷2，文津閣《四庫全書》本·集部·別集類·第1267冊（北京：商務印書館，2006年），頁385下。

⁵¹⁶ [明]王廷相著，王孝魚點校：〈答黃省曾秀才〉，《王廷相集》（北京：中華書局，1989年），頁480。

⁵¹⁷ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁144。

才之高也」，詩人在時代的改變中，能作出優秀作品，則各時代詩人的才華不會輸給之前的詩人。在這條資料中，胡應麟肯定謝詩才情不輸給漢魏詩人。但是，一旦論及哪些作品足以作為後人學習五言古詩的典範，謝詩地位又不如漢魏詩，其言：

行遠自靡，登高自卑，造道之等也。立志欲高，取法欲遠，精藝之衡也。世之日降而下也，學漢、魏，猶懼晉、宋也；學晉、宋，靡弗齊、梁矣。⁵¹⁸

漢人詩，氣運所鍾，神化所至也，無才可見、格可尋也。魏才可見、格可尋，而其才大，其格高也。晉、宋其格卑矣，其才故足尚也。梁、陳其才下矣，其格故亡譏焉。⁵¹⁹

從他說「學漢、魏，猶懼晉、宋」，又說「漢人詩，氣運所鍾，神化所至」，「晉、宋其格卑矣，其才故足尚也」，可知漢魏五言古詩詩在文學史上具最高地位，謝靈運詩之才情值得稱賞，然謝詩風格非胡應麟所推崇，故地位不及漢魏。

到後期許學夷繼承早期成員李夢陽所建立的謝詩為「六朝之冠」的講法，其言：

或問：「人言謝勝陸，何也？」曰：從漢魏而言，是陸勝謝；從六朝而言，是謝勝陸。李獻吉云：「康樂詩是六朝之冠，然其始本於陸平原。」此最得其實。今人不知，以為靈運自立門戶。⁵²⁰

許學夷在此說明謝靈運詩勝於陸機詩之原因，他認為「從漢魏而言，是陸勝謝」，以漢魏古詩渾樸天成的標準來評陸謝詩高下，陸機詩雖俳偶，稍微保留漢魏詩之古樸，故地位較謝詩高；「從六朝而言，是謝勝陸」，以六朝詩重視俳偶雕刻的風尚來看，謝詩將俳偶雕刻的技巧運用得更純熟，是以地位較陸詩高。

若將謝詩和漢魏詩相比，許學夷認為漢魏詩地位高於謝詩，其言：

予之論靈運詩，乃大公至正而無所偏，以漢、魏、晉人詩等第之，其高下自見。胡元瑞謂「五言盛於漢，暢於魏，衰於晉、宋，亡於齊、梁」是也。國朝人篤好靈運，於其詩便為極至，凡稍有相詆，即為矛盾。故予之論靈運詩為破第一關。⁵²¹

⁵¹⁸ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁144。

⁵¹⁹ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁144。

⁵²⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁109。

⁵²¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁112。

他不贊同當時人將謝靈運詩推為極至的看法，認為五言詩如胡應麟所言「盛於漢，暢於魏，衰於晉、宋」，謝詩地位不如漢魏詩。許學夷在評李白、杜甫古詩時，又再次提及當時人不當過度推崇謝詩，其言：

五言古，靈運諸子於古體既亡，李杜二公於唐體為純。靈運諸子體亡而或以為至，李杜二公體純而或以為不及，是虛慕古人而不得其實者也。王元美云：「《選》體，《選》體者，昭明選詩之體也。今人例謂唐人五言古為《選》體，非矣。太白多露語、率語，子美多穉語、累語，置之陶謝間，便覺僞父面目。」今無論其體製，即靈運拙句，醜惡實具，元美豈皆視為雅語耶？大抵國朝人之失，在宗六朝而後唐人耳。⁵²²

他批評當時人學習上之缺失，「在宗六朝而後唐人」。因為「靈運諸子於古體既亡，李杜二公於唐體為純」，謝詩失去漢五言古詩之渾樸，作品中多拙句，而唐代李白、杜甫能作為唐代五言古詩渾成的代表。言下之意，謝詩之地位比李白、杜甫五言古詩低。

二、顏延之：創撰整嚴

復古派早期無涉及顏延之詩之評論，中後期評顏延之過於講求俳偶雕刻與用典故，造成詩句呆板或艱深晦澀之情形，唯有〈五君詠〉藝術價值高於其他作品。因為顏延之作品大部分過於呆板晦澀，其詩只有詞藻佳，卻缺乏詩之意趣，是以復古派反對顏謝並稱之說，視其文學史地位遠不及謝靈運。

王世貞評顏延之詩過於嚴整呆板，其言：

延之創撰整嚴，而斧鑿時露，其才大不勝學，豈惟惠休之評，視靈運殆更霄壤。如〈應詔曲水讌〉，而起語云：「道隱未形，治彰既亂。帝迹懸衡，皇流共貫。惟王創物，永錫洪算。」與題有毫髮干涉耶？至於〈東宮釋奠〉之篇起句「國尚師位，家崇儒門」，老生板對，唐律賦之不若矣。⁵²³

因為顏言之詩「創撰整嚴」，「斧鑿時露」，俳偶過於整齊呆板，顯露作者構思用字刻意的痕跡，而無詩趣，顯示其「才不勝學」。許學夷亦同意王世貞評顏延之「才不勝學」，其言：

⁵²² [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷18，頁191-192。

⁵²³ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁994。

延年詩本雕刻求新，然四言如〈皇太子釋奠〉云「國尚師位，家崇儒門」，元美謂「老生板對」；五言如〈侍遊曲阿〉云「虞風載帝狩，夏諺頌王遊」、〈應詔觀北湖田收〉云「周御窮轍跡，夏載歷山川」、〈拜陵廟〉云「周德恭明祀，漢道遵光靈」，意既淺近，體又一律，何太窘迫耶！元美謂「才不勝學」，得之！⁵²⁴

許學夷在這條中所列舉出的詩句，指出顏延之爲了雕刻求新，反而寫出「意既淺近」，「體又一律」，形式對偶過於呆板工整的詩句。

許學夷又指出顏延之俳偶雕刻與用典太過，造成作品晦澀，其言：

顏延年詩，體盡俳偶，語盡雕刻。然他篇尚覺明爽，惟四言如〈應詔讌曲水〉、〈皇太子釋奠〉、〈宋郊祀歌〉，五言如〈應詔觀北湖田收〉、〈車駕幸京口〉、〈侍游蒜山〉、〈拜陵廟〉諸作，艱澀深晦，殆不可讀。其意欲法《雅》、《頌》，實則《雅》、《頌》之厲耳。《南史》載：「延年嘗問鮑照，己與靈運優劣。照曰：『謝五言如初發芙蓉，自然可愛；君詩若鋪錦列繡，亦雕績滿眼。』」湯惠休亦云：「謝詩如芙蓉出水，顏詩如錯采鏤金。」豈當時以艱澀深晦者為鋪錦鏤金耶？⁵²⁵

許學夷對於劉宋時期文學家評顏延之詩爲「鋪錦鏤金」感到不可思議，因爲在他看來顏延之「語既雕刻，而用事時繁」⁵²⁶的作風，已非文采華麗可以形容，而是造成閱讀障礙，「艱澀深晦」。

復古派對顏延之的作品整體評價無特別高，唯獨給予組詩〈五君詠〉高於其他作品之評價，王世貞言：

延年〈五君〉忽自秀於它作，如「沉醉似埋照，寓辭類托諷」，「鸞翮有時鍛，龍性誰能馴」，以比己之骯髒也；「韜精日沉飲，誰知非荒宴」，以解己之任誕也；「屢薦不入官，一麾乃出守」，以感己之濡滯也。語意既雋永，亦易吟諷。⁵²⁷

顏延之〈五君詠〉既能生動刻劃出要歌詠的對象，且吟詠中也可以帶出作者個人的情感、懷抱，既吟詠古人，亦詠己之情懷，詩風雋永，「自秀於它作」。

因爲顏延之作品僅〈五君詠〉意趣雋永，大部分作品只有詞藻佳，卻缺乏詩

⁵²⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁113-114。

⁵²⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁113。

⁵²⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁114。

⁵²⁷ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁995。

之意趣，是以復古派反對顏謝並稱之說，視其文學史地位遠不及謝靈運。如胡應麟言：

宋稱顏、謝，然顏非謝敵也。……非敵而並稱何也？同時、同事又同調也。百年之後，篤而論之……康樂之外，無先明遠。⁵²⁸
延之與靈運齊名，才藻可耳。至於丰神，皆出諸謝下，何論康樂。⁵²⁹

對於「顏謝」並稱的看法，他認為這只是因為「同時、同事又同調」，兩人在同一時代，且當時推崇俳偶之風而造成。對胡應麟而言，顏延之詩只有「才藻」佳，其詩之美感意趣遠不及謝宣遠、謝惠連等人。

三、鮑照

復古派早期、中期皆無注意到鮑照詩，到後期成員始論及鮑照詩，給予鮑照古詩、樂府詩極高評價，肯定他對七言詩此一體裁在形式、風格上的貢獻，認為其成就在劉宋時期僅次於謝靈運。

(一) 樂府體多變新

後期胡應麟始注意到鮑照詩之成就，指出其樂府詩〈擬行路難〉十八首風格與當時代風氣不同，影響唐代七言歌行形式，其言：

元亮、延之，絕無七言。康樂僅一二首，亦非合作。歌行至宋益衰，惟明遠頗自振拔，〈行路難〉十八章，欲汰去浮靡，返於渾樸，而時代所壓，不能頓超。後來長短句多出於此，與玄暉五言，俱兆唐人軌轍矣。⁵³⁰

此條資料考察七言詩在晉宋時期的發展情形，胡應麟認為鮑照〈擬行路難〉風格「頗自振拔」，「欲汰去浮靡，返於渾樸」，超越當時詩壇華靡風氣，返回早期樂府詩渾樸的風格，卻受當時代風氣影響而不能達致。然〈擬行路難〉形式影響到到唐人七言歌行。許學夷亦注意到鮑照〈擬行路難〉在七言詩發展上的特殊之處，其言：

胡元瑞云：「〈行路難〉欲汰去浮靡，返於渾樸，而時代所壓，不能頓超。」

⁵²⁸ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁154。

⁵²⁹ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁148。

⁵³⁰ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷3，頁45。

非也。〈行路難〉體多變新，語多華藻，而調始不純，自是宋人一變。⁵³¹

他糾正胡應麟的觀念，認為鮑照創作〈擬行路難〉並非要「欲汰去浮靡，返於渾樸」，應當將〈擬行路難〉看作是七言詩發展上的革新創變，其「體多變新，語多華藻」，是劉宋詩歌的新發展。

許學夷評論鮑照五言樂府詩的風格軼蕩，其言：

明遠樂府五言，步驟軼蕩，正合歌行之體。然其才自軼蕩耳，故其詩亦如之。⁵³²

鮑照樂府風格縱橫跌宕，是因作者才情「自軼蕩」。其「軼蕩」不只是在語言形式長短安排上，更是在情感上縱橫恣如流暢，一氣呵成。以樂府五言〈代結客少年場行〉為例，其詩曰：

驄馬金絡頭，錦帶佩吳鉤。失意杯酒間，白刃起相讎。追兵一旦至，負劍遠行遊。去鄉三十載，復得還舊丘。升高臨四關，表裏望皇州。九衢平若水，雙闕似雲浮。扶宮羅將相，夾道列王侯。日中市朝滿，車馬若川流。擊鐘陳鼎食，方駕自相求。今我獨何為，輒稟懷百憂。⁵³³

此首在謀篇布局上有其一貫核心，文意流暢。作者敘述事件方式特別，敘述少年從年輕到老經歷，時間橫跨度大，透過畫面剪裁，跳躍敘述之時空。首聯勾勒出少年的形象、氣度，次聯寫少年發生的事件「失意杯酒間，白刃起相讎」，對於少年何以失意、引起仇憤的原因以及起衝突後的結果都省略不言，第三聯跳到因追兵而負劍離鄉，第四聯作者省略少年遠行三十年之間的事情，將時間跳到三十年後他返鄉目睹一切。第五聯到第九聯描寫此少年眼中見到京城，其鏡頭是由最遠之處漸次往城內拉近，由最寬闊的畫面遞進聚焦，先寫京城遠看的平面，再將寫垂直的雙闕，進而聚焦在宮闕中的人們與道路上熙攘人群，由這樣繁華熱鬧的場景，仕宦之人忙碌地為自己的仕途奔走，末聯拿這些景象與自身作對比，結束在他感慨自己一無所成。此詩前半部分一聯與一聯之間的時間感跳動大，中間省略許多事情，而中間寫場景部分，每一句的鏡頭、視角都有移動，敘述事件的時間跳動以及描寫場景變動靈活，連貫流暢，是以能造成「軼蕩」之風格。

（二）次於謝詩，下開李杜——文學史地位

⁵³¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁118。

⁵³² [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁116。

⁵³³ 遠欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁1267。

復古派後期胡應麟、許學夷大幅提升鮑照在詩歌史上的地位，胡應麟視鮑照為劉宋時期地位次於謝靈運之詩人，其言：

宋人一代，康樂外，明遠信為絕出，上挽曹、劉之逸步，下開李、杜之先鞭。⁵³⁴

鮑照詩能上承曹植、劉楨俊逸之風，下開李白、杜甫歌行。許學夷同意胡應麟的評價，其言：

明遠五言，如「蔓草緣高隅，脩楊夾廣津。迅風首旦發，平路塞飛塵。」樂府五言如「雞鳴洛城裏，禁門平旦開。冠蓋縱橫至，車騎四方來。」「驄馬金絡頭，錦帶佩吳鉤。失意杯酒間，白刃起相讎。」……等句，最為軼蕩，其氣象已近李杜，元瑞謂「明遠開李杜之先鞭」是也。較之顏謝，如釋險阻而就康莊矣。⁵³⁵

鮑照古詩、樂府軼蕩風格，已接近李白、杜甫詩之氣象，比起顏延之、謝靈運的俳偶雕刻、用典繁縟風格，鮑照詩「如釋險阻而就康莊」，改變詩壇繁縟風格。

鮑照詩的成就何以低於謝靈運，許學夷的解釋為：

謝靈運經緯綿密，鮑明遠步驟軼蕩。明遠五言如〈數詩〉、〈結客〉、〈薊門〉、〈東武〉等篇，在靈運之上。然靈運體盡俳偶，而明遠復漸入律體。凡不當對而對者，為漸入律體。但靈運雖俳偶而經緯綿密，遂自成體；明遠本步驟軼蕩，而復入此窘步，故反傷其體耳。以全集觀，當自見矣。滄浪謂「顏不如鮑，鮑不如謝」，正以此也。⁵³⁶

他認為謝詩「經緯綿密」，語言、結構縝密，鮑詩「步驟軼蕩」，表述跌宕，兩人各有自己謀篇構句的特色，甚至鮑照幾篇作品藝術成就超越謝詩。但整體來看，謝詩以俳偶的形式配合「經緯綿密」之結構方式，搭配得宜，「遂自成體」，作家個人風格統一；而鮑照以「律體」（即在聲律上講求平仄）的形式搭配「步驟軼蕩」之結構，兩者互相衝突，「反傷其體」，造成作家軼蕩風格被拘束住。

第四節 齊梁陳隋時期作家批評樣貌

⁵³⁴ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁149。

⁵³⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁116。

⁵³⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁116。

復古派早期對齊以降作家皆無評論，中後期王世貞、胡應麟、許學夷對齊至隋之作家多有評論，綜合來看，他們對謝朓、沈約、庾信之評論較多，本節主要就這三位作家作探討。

除了這三位作家之外，復古派亦有提及其他作家，如：齊之江淹，梁之吳均、何遜、陰鏗，陳之徐陵、王褒，隋之盧思道、薛道橫。復古派視這些作家為較為次要的作家，如胡應麟言：「宣城在齊，遂無可作輔者。梁、陳而下，沈、范、江、何、柳、吳、徐、庾，大概魯、衛之政，地醜德齊，莫能相尚矣。」⁵³⁷他認為除了謝朓，齊以降其他詩人藝術成就皆不高。他們對這些次要作家的評論較少，評論多放在他們詩歌聲律、風格作為過渡到唐代近體詩的階段，如胡應麟評陰鏗為：「陰、何並稱舊矣。何攄寫情愫，沖淡處往往顏、謝遺韻。陰惟解作麗語，當時以並仲言，後世以方太白，亦太過。然近體之合，實陰兆端。」⁵³⁸指出陰鏗詩藝術性不如何遜，然其詩聲律對近體詩有貢獻。由於這些作家在復古派成員的討論中較少，地位亦不及謝朓、沈約、庾信等人，是以不一一探討。

一、謝朓：六代之變而三唐

復古派中後期視謝朓為齊以降至陳時期詩歌成就最高者，指出謝朓詩已透露從六朝綺靡轉向唐代詩風之關鍵。

復古派後期指出齊以降至陳之詩人無可與謝朓並駕者，胡應麟言：

宣城在齊，遂無可作輔者。梁、陳而下，沈、范、江、何、柳、吳、徐、庾，大概魯、衛之政，地醜德齊，莫能相尚矣。⁵³⁹

此段說明梁陳以下作家，如：沈約、范雲、江淹、何遜、柳惲、吳均、徐陵、庾信等人之詩割成就皆不能與謝朓相比。許學夷亦言：

《南史》載：「永明中，王融、謝朓、沈約始用四聲，以為新變。」愚按：元嘉五言，再流而為永明，然元嘉體雖盡入俳偶，語雖盡入雕刻，其聲韻猶古，至玄暉休文則風氣始衰，其習漸卑，故其聲漸入律，語漸綺靡，析而論之，玄暉為工，休文才有不逮，丘遲任昉雖終仕於梁，而其詩亦永明體，但篇甚甚少，不足序列。⁵⁴⁰

⁵³⁷ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁145。

⁵³⁸ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷3，頁154。

⁵³⁹ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁145。

⁵⁴⁰ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷8，頁121。

他指出謝朓詩較沈約、丘遲、任昉等創作量大且藝術成就較高。

胡應麟認為謝朓詩已透露從六朝綺靡轉向唐代詩風之關鍵，其言：

兩漢之流而六代也，其士衡之責乎！六代之變而三唐也，其玄暉之責乎！

541

在這段話中，胡應麟沒有說明謝朓何以居於「六代之變而三唐」的關鍵地位。從另外兩條資料中，可推知胡應麟是從謝朓詩作品中句子與唐詩相近之處確認，其言：

六朝句於唐人，調不同而語相似者：「餘霞散成綺，澄江淨如練」，初唐也；「金波麗鳩鵲，玉繩低建章」，盛唐也；「天際識歸舟，雲中辨江樹」，中唐也；「魚戲新荷動，鳥散餘花落」，晚唐也。俱謝玄暉詩也。⁵⁴²

子昂「古木生雲際，歸帆出霧中」，即玄暉「天際識歸舟，雲中辨江樹」也。子美「薄雲岩際宿，孤月浪中翻」，即仲言「白雲岩際出，清月波中上」也。四語並極精工，卒難優劣。然何、謝古體，入此漸啟唐風；陳、杜近體，出此乃更古意，不可不知。⁵⁴³

胡應麟從謝朓詩中找到風格和初、盛、中、晚唐詩風相近之處，並從陳子昂作品中找出與謝朓詩句意思相近之處。胡應麟從風格上判斷謝朓詩與唐詩相似之處姑且不論其是否精準，可以確認是透過這樣的判斷，他賦予謝朓轉向唐詩的詩歌史地位。

復古派視謝朓詩不如謝靈運之原因，是因為復古派判定作家五言古詩高下的重要標準為作為五言古詩典範的漢魏古詩，一個作家體製、風格若能符合漢魏古詩，則其地位較高，而謝朓詩在聲律上比起謝靈運詩更失去漢魏五言古詩之聲律，是以作家地位較低。王世貞言：

玄暉不唯工發端，撰造精麗，風華映人，一時之傑。青蓮目無往古，獨三四稱服，形之詞詠。〈登九華山〉云：「恨不攜謝朓驚人詩來。」特不如靈運者，匪直材力小弱，靈運語俳而氣古，玄暉調俳而氣今。⁵⁴⁴

許學夷亦同意王世貞的看法，其言：

⁵⁴¹ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁148。

⁵⁴² [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁155。

⁵⁴³ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷4，頁68。

⁵⁴⁴ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁996。

王元美云：「玄暉特不如靈運者，匪直才力小弱。靈運語俳而氣古，玄暉調俳而氣今。」愚按：滄浪嘗謂「謝朓之詩，已有全篇似唐人者」，此即所謂「調俳而氣今」也。⁵⁴⁵

謝靈運「語俳而氣古」，在聲律上仍較接近漢魏古詩，而謝朓詩「調俳而氣今」，在聲律上已接近唐詩。許學夷評謝朓古詩混入唐詩聲律之作爲「雜體」，其言：

六朝五言，謝靈運俳偶雕刻，正非流麗。玄暉雖稍見流麗，而聲漸入律，語漸綺靡，遂成雜體。⁵⁴⁶

謝朓古詩聲律漸轉向律詩聲律，這使得其地位較謝靈運詩低。

二、沈約：材力有餘，風神全乏

復古派中後期對沈約的關注焦點在於以沈約提出的四聲八病的理論檢視其詩，認爲其詩與聲律說不盡相符，出沈約詩在聲律上漸往律詩演變，然作品藝術價值不高。

中期王世貞對沈約聲律說評價較低，其言：

沈約以平上去入爲四聲，自以爲得天地秘傳之妙，然辨音雖當，辨字多訛，蓋偏方之舌，終難取裁耳。即無論沈約，今四《詩》《騷》賦之韻，有不出於五方田畷婦女之所就乎？而可據以爲準乎？古韻時自天淵，沈韻亦多矛盾，真同缺舌。要之爲此格，不能捨此韻耳。天地中和之氣，似不在此。

⁵⁴⁷

他認爲沈約「四聲」說尙合宜，然「八病」說則「辨字多訛」，爲「偏方之舌」，太過拘泥且多矛盾，難以落實到創作中，不如「古韻實字天淵」。又言：

沈休文所載「八病」，如平頭、上尾、蜂腰、鶴膝、大韻、小韻、旁紐、正紐，以上尾、鶴膝爲最忌。休文之拘滯，正與古體相反，唯近律差有關耳，然亦不免商君之酷。今按「平頭」謂第一字不得與第六字同聲，律詩如「風勁角弓鳴，將軍獵渭城」，「風」之與「將」，何損其美？「上尾」謂第五字不得與第十字同聲，如古詩「西北有高樓，上與浮雲齊」，雖隔

⁵⁴⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷8，頁122。

⁵⁴⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷23，頁243。

⁵⁴⁷ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁998。

韻，何害？律固無是矣，使同韻如前詩「鳴」之與「城」，又何妨也。……
後四病尤無謂，不足道也。⁵⁴⁸

此條資料以古詩、律詩作品中觸犯沈約「八病」說，然藝術價值依舊不受影響，證明沈約「八病」說太過於苛求，不值得作為創作規範。

後期胡應麟則肯定沈約的「四聲八病」說對近體詩聲律規範的形成有貢獻，其言：

休文四聲八病，首發千古妙詮，其於近體，允謂作者之聖，而自運乃無一篇。⁵⁴⁹

他肯定沈約的聲律論有功於近體詩，然不論復古派對沈約的聲律論持肯定或貶抑的態度，他們都好以沈約的聲律論來檢視其作品，指出理論與作品有落差的情形。如謝榛言：

陳思王〈美人篇〉云：「珊瑚間木難」，「求賢良獨難」。此篇兩用「難」字為韻。謝康樂〈述祖德〉詩云：「展季救魯人」，「勵志故絕人」。此亦兩用「人」字為韻。魏晉古意猶存，而不泥聲韻。沈隱侯〈白馬篇〉云：「停鑣過上蘭」，「輕舉出樓蘭。」〈緩聲歌〉云：「瑤轂信凌空」，「羽轡已騰空。」此二篇亦兩用「蘭」字、「空」字為韻。夫隱侯始定聲韻，為詩家楷式，何乃自重其韻，使人藉為口實？所謂「蕭何造律，而自犯之」也。⁵⁵⁰

他指出魏晉時期的詩歌，尚未有聲律說，所以不拘泥於聲韻。但沈約創立聲律說，而自己的作品卻沒有遵守這樣的規範。許學夷亦指出此一現象，其言：

休文論詩，有「八病」之說，此變律之漸。然觀其詩，亦不盡如其說，何耶？⁵⁵¹

他們對於沈約聲律說與作品不能相符之情形感到疑惑。

然可以確定的是復古派認為沈約詩藝術價值不高，胡應麟言：

諸作材力有餘，風神全乏，視彥升、彥龍，僅能過之。是以鍾嶸私憾，抑

⁵⁴⁸ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁998-999。

⁵⁴⁹ [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁152-153。

⁵⁵⁰ [明]謝榛：《四溟詩話》卷1，[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁31。

⁵⁵¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷8，頁123。

置中品，非也。⁵⁵²

沈約詩「材力有餘，風神全乏」，指作者有學問，然卻不能將「興象風神」，⁵⁵³足以引發美感經驗的意象呈現出來。

三、庾信：近似初唐

復古派對庾信詩的關注討論較少，要到後期始肯定庾信詩成就。中期王世貞對庾信詩評價甚低，其言：

庾開府事實嚴重，而寡深致。⁵⁵⁴

此是針對庾信〈擬詠懷詩〉二十七首所作的評價，這首組詩結合歷史和個人生命以詠史述懷，然王世貞確認為這樣的詩太強調「事實」，而少了詩之美感、興味。

後期胡應麟僅略為提及庾信詩之佳處，指出其部分作品符合唐代律詩聲律，其言：

庾信〈舟中夜月〉詩四首，真唐律也。⁵⁵⁵

到許學夷始特別推舉庾信詩在梁陳的地位，其言：

五言自梁簡文庾肩吾以至陵、信諸子，聲盡入律，語盡綺靡，其體皆相類，而陵信最盛稱。然析而論之，信實為工，而陵有才不逮。⁵⁵⁶

他比較徐陵、庾信詩，判斷庾信成就較高。另外，他指出庾信詩風格有似初唐雄厚氣象，其言：「徐徐五言，語雖綺靡，然亦間有雅正者。徐如〈出自薊北門行〉及〈關山月〉，庾如〈別周尚書〉，皆有似初唐。」⁵⁵⁷

整體上，復古派對庾信詩的藝術性關注較少，多將焦點放在其詩為聲律、風格上過渡到唐代近體詩的代表，不重視庾信〈擬詠懷詩〉二十七首的藝術性。

⁵⁵² [明]胡應麟：《詩藪》外編卷2，頁152-153。

⁵⁵³ 胡應麟言：「作詩大要不過二端，體格聲調，興象風神而已。體格聲調有則可循，興象風神無方可執。故作者但求體正格高、聲雄調鬯；積習之久，矜持盡化，形跡俱融，興象風神，自爾超邁。」見[明]胡應麟：《詩藪》內編卷5，頁100。

⁵⁵⁴ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷3，[清]丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁999。

⁵⁵⁵ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷4，頁61。

⁵⁵⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷10，頁131。

⁵⁵⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷10，頁132。

結論

綜上所述，復古派詳盡地評論魏、晉、宋時期作家的藝術特色與詩歌史上的意義，而對齊至隋時期的作家之藝術特色、風格著墨較少。

總括復古派對魏時期作家風格、詩歌史地位的批評意見為：曹植在字句技巧上的突破，以及他在各種詩歌體裁，如：古詩、樂府、三言、四言、雜言詩上皆有出色的創作成績，使他能居建安文學之冠。除了曹植，復古派仔細分辨曹操、曹丕、曹植樂府的風格，評曹操「古樸」、曹丕「小藻」、曹植「流麗」。此外，復古派對阮籍詩的評價經歷由高轉變到低的過程，早期成員評阮籍詩「渾淪之音」，到後期胡應麟則認為阮籍詩與漢古詩相較之下「文多質少」。

復古派對晉代作家風格、詩歌史地位批評為：肯定陸機詩「嗣魏開宋」，上承曹植詩重視修辭之部分，下開「俳偶雕刻」之風尚。肯定左思、劉琨渾樸雄高的風格，尤其是左思，其詩之藝術性受到胡應麟、許學夷推崇，被視為晉太康時期文學地位最高者。復古派評論陶淵明詩「自然」，其「自然」是結合創作者情感真率自然、創作方式天成、語言表達自然三方面而論。復古派將陶詩視為另闢新風格之源頭，下啓唐代孟浩然、柳宗元等詩人。

復古派對劉宋作家文學成果為：評謝靈運詩「雕刻極矣，反乎自然」，指謝靈運詩透過俳偶雕刻而創作出景象、情感自然之作；評鮑照在樂府步驟軼蕩、形式創新；評顏延之創作太過艱深晦澀。

復古派對齊至隋時期作家評論要到中晚期成員才有。齊以降作家雖多，但復古派認為謝朓的成就最高，其他人創作成績皆不佳，難以相提並論，他們認為謝朓詩已透露從六朝綺靡轉向唐代詩風之關鍵。其次，因為復古派重視沈約所提出聲律說，連帶對沈約作品和聲律論之間是否符合的討論亦較多。再者，復古派視庾信為陳時期成就最高者，然他們沒有特別重視庾信〈擬詠懷詩〉之特殊性。



第五章 結論

本文旨在探討明代復古派對漢魏六朝詩批評的全貌，以議題方式，分別從「體裁」、「時期風格」、「作家」三個主題呈現復古派之「漢魏六朝詩論」。這三個主題，正對應於明代復古派「辨體」以論詩之內涵，復古派以「體」此一指涉體裁、時代風格、作家的批評概念論漢魏六朝詩，他們認為要能辨別不同的「體」，才能掌握作品與文學史的演變，此一概念對應到本論文第二章、第三章、第四章處理的議題。以下說明復古派論漢魏六朝詩之特色與成果。

一、體裁論之特色

復古派在體裁論上的特色是他們有強烈的典範意識，強調要依各種體裁建立不同的典範作品，不過儘管典範依各體裁而異，復古派都是以情感真誠、語言質樸的審美標準來建立典範。早期成員將漢魏六朝時期詩之區分出四言詩、五言古詩、樂府詩三種主要體裁，以漢魏作品為典範，中、後期成員則擴大此三種體裁的典範內容，將六朝詩納入可學習的範圍之內，並且注意到漢魏六朝時期處於實驗階段的體裁，如：七言詩、五言四句、七言四句的小詩。

綜論復古派前、中、後期對漢魏六朝詩體裁典範的建立，以四言詩、五古、樂府三種體裁評論最豐富。在四言詩的部分，因《詩經》「直寫性情，靡不高古」⁵⁵⁸故為典範，四言長篇可學漢代韋孟、韋玄成之作，樂府四言可仿曹丕、曹植。復古派以《詩經》為典範，以此典範衡量嵇康、陶淵明四言詩，前者「太濃」、後者「太淡」⁵⁵⁹，是以僅能作為次要學習的對象；至於潘岳、陸機之四言詩因「繁靡板朶」⁵⁶⁰故不宜學之。在樂府詩此一體裁上，復古派有典範多元的學習觀念，因為他們認為樂府創作與音樂調性有關，應當依據漢魏六朝不同時期、不同體製、不同類別之樂府而有不同的典範，然足以作為典範之樂府皆符合情感真率的審美標準，如：他們高度推崇六朝的吳聲、西曲，評其「語真情豔，能道人意中事」⁵⁶¹，遠勝於六朝文人樂府。在五言古詩方面，以漢魏詩之情興深厚、語言委婉為典範，其次可學六朝。

⁵⁵⁸ [明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》（北京：人民文學出版社，2005年），頁3。

⁵⁵⁹ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷1（上海：上海古籍出版社，1979年），頁10。

⁵⁶⁰ [明]胡應麟：《詩藪》內編卷1，頁9。

⁵⁶¹ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷11（北京：人民文學出版社，2001年），頁136。

二、時期風格論之特色

復古派在時期風格論上最大特色是強調從情感與形式兩方面掌握漢魏六朝詩的演變，他們很重視如何透過語言形式以呈現真誠的情感，以此鑒賞、評論漢魏六朝詩之成績。

早期成員將漢魏詩劃為同一時期，六朝為另一時期，漢魏詩「風雅渾厚」⁵⁶²，六朝詩綺靡。到中期、後期突顯漢、魏詩之異同以及六朝詩之演變過程，評魏時期之詩是「文質雜興」，既有部分如漢詩渾樸之作品，亦有煉字、構句之作；評六朝詩在形式技巧上的演變是從鍊字、鍊句以及俳偶雕刻，走向聲律實驗、文字綺靡的過程，肯定六朝詩在形式、技巧上對文學史發展之重要貢獻，同時也反省六朝詩不能呈現真誠情感的弊端。

在此一分期下，復古派更進一步辨別各時期不同體裁風格之異同。以漢五言古詩、樂府風格為例，古詩風格委婉悠圓，而樂府軼蕩自如；古詩重興象技巧，樂府重敘事，兩者共同之處在於語言質樸而情感深厚，此一特色正是復古派所推崇的漢詩時期風格。以魏五言古詩、樂府詩為例，兩種體裁的發展漸趨相似，少部分古詩、樂府各自承接漢古詩、樂府質樸風格，另一部分的古詩、樂府詩則追求詞采、句法、章法之試驗。

三、作家論之特色

復古派在作家論上的特色有三點：第一是從情感與形式間之關係評論作家風格。例如：他們評陶淵明詩之「自然」，認為其「自然」乃是結合了作者情感「真率自然，傾倒所有」⁵⁶³、創作方式之「自然成文」⁵⁶⁴、語言呈現「語皆自然」⁵⁶⁵三方面而成。又如：他們評謝靈運詩時，扣緊謝靈運詩如何透過俳偶雕刻的技巧，而呈現出景象的生動自然，如：王世貞言謝詩「琢磨之極，妙亦自然」，許學夷言謝詩「雕刻極矣，遂生轉想，反乎自然」⁵⁶⁶，「大抵五字摹寫，而景色宛然在目」⁵⁶⁷。

第二是復古派有強烈詩歌史之意識與辨別體裁以建立典範的概念，他們運用

⁵⁶² [明]何景明：〈王右丞詩集序〉，《大復集》卷34，景印文淵閣《四庫全書》本第1267冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年），頁301下。

⁵⁶³ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁101。

⁵⁶⁴ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁101。

⁵⁶⁵ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷6，頁105。

⁵⁶⁶ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁107。

⁵⁶⁷ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷7，頁110。

推源溯流的方法將作家置於各詩歌體裁發展的脈絡中，評價作家在各體裁上的承繼、創新與風格轉變，呈現漢魏六朝作家在各體裁之源流譜系中的位置。前期、中期成員已確立從詩歌體裁的演變脈絡評價作家之詩歌史位置，然論述不夠詳備，要到後期成員始完備呈現漢魏六朝作家在各體裁之譜系中的位置。

作家論的第三點特色是因為復古派有強烈的典範意識，非典範之作家雖然在藝術上有極高表現為復古派所看見，但其文學史地位卻會因其詩非典範而下滑。例如：在五言古詩上他們認為能達到情感深厚、語言質樸的最高典範是漢魏詩，復古派所說之魏詩典範主要是指建安詩人，這影響到他們認為建安以降的作家在文學史上的地位不能超越漢魏詩。如：復古派評論阮籍時，一方面肯定阮籍詠懷詩之情感興發自然，但是，將阮籍詩與漢魏古詩比較時，他們又認為阮籍詩文采大於情感，是「以意見為詩」⁵⁶⁸，比不上漢魏詩語言質樸而能傳達更深厚的情感；謝詩雖為「六朝之冠」⁵⁶⁹，其地位不及漢魏古詩。

總論復古派前、中、後期成員展現在體裁論、時期風格論、作家論上的轉變為前期成員對漢魏詩之推崇遠高於六朝詩，六朝詩在前期成員的評價普遍較中、後期成員低，因而前期成員對六朝詩歌的發展、作家風格的評論亦較為簡略，且他們對各時期詩歌風格的評論亦較粗略。到中、後期成員對漢魏六朝各階段的詩歌風格演變與各時期作家的藝術風貌有更為精細的評述，此一轉變與中、後期成員在創作論上更為強調廣泛涉略學習有關，以及更重視詩歌各階段演變、發展的意識有關。以中期成員創作論上的改變來看，李攀龍言：「欲令殿卿知我輩不徧觀百代，悉所諸家，斯無以集大成，聲金振玉耳。」⁵⁷⁰要作出好詩需「徧觀百代，悉所諸家」，六朝詩也就屬於他要閱讀、學習的範圍。李攀龍的意見，比起早期成員徐禎卿，將五言古詩可學習的範圍止於魏詩，明顯擴大許多。另外，謝榛言：「自古詩人養氣，各有主焉。蘊乎內，著乎外，其隱見異同，人莫之辨也。熟讀初、盛唐諸家所作，……此見諸家所養之不同也。學者能集眾長合而為一，若易牙以五味調和，則為全味矣。」⁵⁷¹強調學習古人之作，當廣泛涉略、積累以學會各詩人之優點而集大成。以後期成員對詩歌演變的重視來看，胡應麟言：「自《三百篇》以迄於今，詩歌之道，無慮三變：一盛於漢，再盛於唐，又再盛於明。典

⁵⁶⁸ [明]許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》卷4，頁85、86。

⁵⁶⁹ [明]李夢陽：《空同集》，景印文淵閣《四庫全書》本第1262冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年），頁465上。

⁵⁷⁰ [明]李攀龍著，包敬第標校：〈與許殿卿書〉，《滄溟先生集》卷29（上海：上海古籍出版社，1992年），頁675。

⁵⁷¹ [明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》卷3（北京：人民文學出版社，2005年），頁69。

午創變，至於梁、陳極矣，唐人出而聲律大宏。大曆積衰，至於元、宋極矣，明風啓而制作大備。」⁵⁷²他對詩歌盛、衰興替之間的發展作細膩考察，六朝詩作為從漢魏詩演變到唐詩的階段亦得以受到重視。

綜上所述，可知明代復古派對漢魏六朝詩之批評有相當豐富成果，儘管明代復古派在創作上的成績，因模擬而為後人詬病。但是，當我們將創作論與批評論的範疇分開評價，當能肯定明代復古派「漢魏六朝詩論」在批評史上的重要性與呈現漢魏六朝詩歌史面貌的貢獻。復古派重視典範的批評方式使他們對於詩體的發展、詩作風格的承繼關係得以有深刻的分析；而他們對典範的重視則來自於他們對於作品如何結合情感與形式以達到最為真誠動人呈現的關心，這使他們對漢魏六朝詩歌的審美鑒賞得以有高妙意見。因此，即或他們對詩作詩人的高下品評未必能完全獲得認同，但他們建立的批評法則，所開展的漢魏六朝詩的風貌，仍有極為重要的意義。



⁵⁷² [明]胡應麟：《詩藪》續編卷 1（上海：上海古籍出版社，1979 年），頁 341。

參考文獻

一、古典文獻

[魏]曹植著，[明]李夢陽刊刻：《曹子建集》（明刊九行本），收藏於國家圖書館善本書室

[魏]阮籍著，陳伯君校注：《阮籍集校注》（北京：中華書局，2004年）

[晉]陸機著，劉運好校注：《陸士衡文集校注》（南京：鳳凰出版社，2007年）

[晉]陶淵明著，袁行霈校注：《陶淵明集箋注》（北京：中華書局，2003年）

[宋]謝靈運著，顧紹伯校注：《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2004年）

[宋]鮑照著，錢仲聯校注：《鮑參軍集校注》（上海：上海古籍出版社，2005年）

[梁]劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2006年）

[梁]劉勰著，詹鍇義證：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1999年）

[梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1996年）

[梁]鍾嶸著，王叔岷撰：《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中研院中國文哲所研究所，1992年）

[北齊]顏之推著，王利器撰：《顏氏家訓集解（增補本）》（北京：中華書局，1993年）

[宋]郭茂倩編：《樂府詩集》（北京：中華書局，2007年）

[明]李夢陽：《空同集》，景印文淵閣《四庫全書》本第1262冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年）

[明]李夢陽：《空同先生集》，《明代論著叢刊》（臺北：偉文圖書出版社，1976年）

[明]顧璘：《憑幾集·續編》，《四庫全書》珍本·集部·別集類·明273冊（臺北：臺灣商務印書館，1976年）

[明]顧璘：《息園存稿文》，《四庫全書》珍本·集部·別集類·明274-275冊（臺灣：商務印書館，1976年）

[明]王廷相著，王孝魚點校：《王廷相集》（北京：中華書局，1989年）

[明]劉成德編：《漢魏詩集》（明刊本），收藏於國家圖書館善本書室

[明]何景明：《古樂府》三卷（明崦西精舍刻本），收藏於四川大學圖書館

[明]何景明：《大復集》，景印文淵閣《四庫全書》本第1267冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年）

[明]徐禎卿：《談藝錄》，[清]何文煥：《歷代詩話》（北京：中華書局，2004年）

[明]徐禎卿著，范志新編年校注：《徐禎卿全集編年校注》（北京：人民文學出版社，2009年）

[明]謝榛著、宛平校點·[清]王夫之著、舒蕪校點：《四溟詩話·薑齋詩話》（北京：人民文學出版社，2005年）

[明]李攀龍：《古今詩刪》，景印文淵閣《四庫全書》本第1382冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年）

- [明]李攀龍著，包敬第標校：《滄溟先生集》（上海：上海古籍出版社，1992年）
- [明]王世貞：《藝苑卮言》，丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，2001年）
- [明]王世貞：《弇州山人四部稿》，《明代論著叢刊》（臺北：偉文圖書出版社，1976年）
- [明]王世貞：《弇州續稿》，文津閣《四庫全書》集部·別集類 1285-1288 冊（北京：商務印書館，2006年）
- [明]吳國倫：《甌甌洞稿》，《明代論著叢刊》（臺北：偉文圖書出版社，1976年）
- [明]吳國倫：《甌甌洞稿續稿》，《四庫全書存目叢書》集部·別集類第 123 冊（臺南：莊嚴文化，1997年）
- [明]盧柟：《蠓螻集》，景印文淵閣《四庫全書》本第 1289 冊（臺北：臺灣商務印書館，1974年）
- [明]黎民表：《瑤石山人稿》，景印文淵閣《四庫全書》本第 1277 冊（臺北：臺灣商務印書館，1977年）
- [明]李先芳：《讀詩私記》，《四庫全書》珍本·經部·詩類第 60-61 冊（臺北：臺灣商務印書館，1977年）
- [明]李維楨：《大泌山房集》，《四庫全書存目叢書》集部第 150-153 冊（臺南：莊嚴文化事業公司，1997年）
- [明]吳訥、徐師曾、陳懋仁著：《文體序說三種》（臺北：大安出版社，1999年）
- [明]胡應麟：《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979年）
- [明]胡震亨著，周本淳校訂：《唐音癸籤》（上海：上海古籍出版社，1981年）
- [明]許學夷著，杜維沫校點：《詩源辯體》（北京：人民文學出版社，2001年）
- [清]錢謙益：《列朝詩集小傳》（上海：上海古籍出版社，2008年）
- [清]朱彝尊：《明詩綜》（北京：中華書局，2007年）
- [清]沈德潛：《明詩別裁集》（上海：上海古籍出版社，1992年）
- [清]張廷玉等撰，楊家駱主編：《新校本明史并附編六種》（臺北：鼎文書局，1980年）
- 逸欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1998年）
- 河北師範學院中文系古典文學教研組編：《三曹資料彙編》（北京：中華書局，2005年）
- 黃節：《漢魏樂府風箋》（北京：中華書局，2008年）
- ：《曹子建詩注（外三種）·阮步兵詠懷詩注》（北京：中華書局，2008年）
- ：《謝康樂詩注·鮑參軍詩注》（北京：中華書局，2008年）
- 吳文治主編：《明詩話全編》（南京：鳳凰出版社，2006年）
- 周維德集校：《全明詩話》（濟南：齊魯書社，2005年）
- 郭紹虞編選：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983年）
- 郭紹虞主編：《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，2007年）

二、近人論著

(一) 專書著作

- 王文進：《南朝山水與長城想像》（臺北：里仁書局，2008年）
——：《南朝邊塞詩新論》（臺北：里仁書局，2000年）
王運熙：《樂府詩述論》（上海：上海古籍出版社，2006年）
——：《中國古代文論管窺（增補本）》（上海：上海古籍出版社，2006年）
——：《漢魏六朝唐代文學論叢（增補本）》（上海：復旦大學出版社，2002年）
——：《中古文論要義十講》（上海：復旦大學出版社，2004年）
——：《文心雕龍探索（增補本）》（上海：上海古籍出版社，2005年）
——、顧易生主編：《中國文學批評史新編》（上海：復旦大學出版社，2002年）
王夢歐：《傳統文學論衡》（臺北：時報文化出版企業有限公司，1991年）
王國瓔：《中國山水詩研究》（北京：中華書局，2007年）
王鵬廷：《建安七子研究》（北京：北京大學出版社，2004年）
朱自清：《詩言志辨》（臺北：頂淵文化事業有限公司，2001年）
汪涌豪：《風骨的意味》（南昌：百花洲文藝出版社，2001年）
杜曉勤：《齊梁詩歌向盛唐詩歌的嬗變》（北京：北京大學出版社，2009年）
林文月：《山水與古典》（臺北：三民書局股份有限公司，1996年）
周勛初：《魏晉南北朝文學論叢》（南京：江蘇古籍出版社，1999年）
洪順隆：《六朝詩論》（臺北：文津出版社，1984年）
查清華：《明代唐詩接受史》（上海：上海古籍出版社，2006年）
俞士玲：《西晉文學考論》（南京：南京大學出版社，2008年）
侯雅文：《李夢陽的詩學與和同文化思想》（臺北：大安出版社，2009年）
——：《中國文學流派學初論——以常州詞派為例》（臺北：大安出版社，2009年）
孫春青：《明代唐詩學》（上海：上海古籍出版社，2006年）
徐國能：《清代詩論與杜詩批評——以神韻、格調、肌理、性靈為論述中心》（臺北：里仁書局，2009年）
曹道衡：《中古文學史論文集》（北京：中華書局，2002年）
——：《中古文史叢稿》（河北：河北大學出版社，2003年）
曹道衡、劉躍進：《先秦兩漢文學史料學》（北京：中華書局，2005年）
陳文新：《中國文學流派意識的發生和發展》（武昌：武漢大學出版社，2007年）
——：《明代詩學的邏輯進程與主要理論問題》（武昌：武漢大學出版社，2007年）
陳恩維：《模擬與漢魏六朝文學嬗變》（北京：中國社會科學出版社，2010年）
陳伯海：《唐詩學引論》（上海：東方出版中心，2007年）
陳國球：《胡應麟詩論研究》（臺北：華風書局有限公司，1986年）

- ：《明代復古派唐詩論研究》（北京：北京大學出版社，2007年）
- 陳斌：《明代中古詩歌接受與批評研究》（上海：上海三聯書店，2009年）
- 郭紹虞：《中國文學批評史》（臺北：文史哲出版社，1988年）
- 郭英德：《中國古代文人集團與文學風貌》（北京：北京大學出版社，1998年）
- 張少康：《中國文學理論批評史》下冊（北京：北京大學出版社，2005年）
- 張伯偉：《鍾嶸詩品研究》（南京：南京大學出版社，2000年）
- ：《中國古代文學批評方法研究》（北京：中華書局，2006年）
- 許建崑：《李攀龍文學研究》（臺北：文史哲出版社，1987年）
- 黃卓越：《明永樂至嘉靖初詩文觀研究》（北京：北京師範大學出版社，2001年）
- ：《明中後期文學思想研究》（北京：北京大學出版社，2005年）
- 黃景進：《嚴羽及其詩論之研究》（臺北：文史哲出版社，1986年）
- 黃維樑：《中國詩學縱橫論》（臺北：洪範書店，1982年）
- 黃偉倫：《魏晉文學自覺論題新探》（臺北：臺灣學生書局，2006年）
- 葉慶炳：《中國文學史》（臺北：臺灣學生書局，1987年）
- 葛曉音：《八代詩史（修訂本）》（北京：中華書局，2007年）
- 鄒雲湖：《中國選本批評》（上海：上海三聯書店，2002年）
- 楊暉：《古代詩「路」之辯——《原詩》和正變研究》（桂林：廣西師範大學出版社，2008年12月）
- 廖蔚卿：《六朝文論研究》（臺北：聯經出版事業公司，1978年）
- 廖可斌：《復古派與明代文學思潮》（臺北：文津出版社，1994年）
- 廖可斌：《明代文學復古運動研究》（北京：商務印書館，2008年）
- 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》（臺北：臺灣學生書局，2001年）
- ：《語言與意義》（武漢：華中師範大學出版社，2011年）
- 劉大杰：《中國文學發展史》（香港：三聯書店有限公司，2001年）
- 鄭利華：《王世貞研究》（上海：學林出版社，2002年）
- 鄧新躍：《明代前中期詩學辯體理論研究》（上海：上海古籍出版社，2007年）
- 蔣鵬舉：《復古與求真：李攀龍研究》（臺北：中國社會科學出版社，2008年）
- 錢志熙：《漢魏六朝詩歌史述》（北京：北京大學出版社，2005年）
- ：《魏晉詩歌藝術原論》（北京：北京大學出版社，1993年）
- ：《漢魏樂府藝術研究》（北京：學苑出版社，2011年）
- 穆克宏：《魏晉南北朝文學史料述略（增訂本）》（北京：中華書局，2007年）
- 簡錦松：《明代文學批評研究——成化、嘉靖中期篇（1465-1544）》（臺北：臺灣學生書局，1989年）
- 顏崑陽：《六朝文學觀念論叢》（臺北：正中書局，1993年）
- 羅宗強：《魏晉南北朝文學思想史》（北京：中華書局，2002年）
- 龔顯宗：《明七子派詩文及其論評之研究》（臺北：花木蘭文化出版社，2007年）
- 龔鵬程：《中國文學批評史論》（北京：北京大學出版社，2008年）

- ：《詩史本色與妙悟》（臺北：臺灣學生書局，1993年）
——：《江西詩社宗派研究》（臺北：文史哲出版社，1983年）

（二）翻譯書籍

- [美]韋勒克 (Rene Wellek)、沃倫 (Austin Warren) 著，王夢鷗、許國衡譯：《文學理論》（臺北：志文出版社，1987年）
[美]宇文所安 (Stephen Owen)著，王柏華、陶慶梅譯：《中國文論：英譯與評論》（上海：上海社會科學出版社，2003年）
[美]孫康宜著，鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》（臺北：允晨文化事業股份有限公司，2001年）
[美]劉若愚著，杜國清譯：《中國文學理論》（臺北：聯經出版事業公司，2001年）
[英]艾略特 (T. S. Eliot) 著，杜國清譯：《艾略特文學評論選集》（臺北：田園出版社，1969年）

（三）學位論文

- 元鍾禮：《明清格調詩說研究》，臺北：國立臺灣大學中文研究所碩士論文，1979年
吳瑞泉：《明清格調詩說研究》，臺北：東吳大學中國文學研究所博士論文，1988年
林立中：《謝榛《四溟詩話》批評論研究》，臺北：國立高雄師範大學國文研究所碩士論文，2004年
林均雨：《王世貞詩文論研究》，臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1989年
陳成文：《明代復古派與公安派詩史觀之比較》，臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1993年
陳錦盛：《徐禎卿之詩論研究》，臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1991年
黃志民：《王世貞研究》，臺北：國立政治大學中國文學研究所博士論文，1976年
鄭毓瑜：《六朝文氣論探究》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，1988年
蔡瑜：《宋代唐詩學》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，1990年
謝明陽：《許學夷《詩源辨體》研究》，臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1996年
簡錦松：《李何詩論研究》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1980年

年

龔顯宗：《謝茂秦之生平及其文學觀》，臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1973年

（四）單篇論文

林淑貞：〈徐禎卿《談藝錄》之審美觀〉，《古典文學》第15集（臺北：臺灣學生書局，2000年）

侯雅文：〈論明清「格調派」的變遷與終界〉，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告，2005年

顏崑陽：〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構——兼辨徐復觀、龔鵬程「文心雕龍的文體論」〉，中國古典文學研究會主編：《文心雕龍綜論》（臺北：臺灣學生書局，1988年），頁73-124

簡錦松：〈胡應麟詩藪的辨體論〉，《古典文學》第1集（臺北：臺灣學生書局，1979年），頁327-353

——：〈從李夢陽詩集檢驗其復古思想之真實義〉，王璦玲主編：《明清文學與思想中之主體意識與社會——文學篇》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004年），頁93-138

（五）期刊論文

李伯重：〈八股之外：明清江南的教育及其對經濟的影響〉，《清史研究》2004年第1期，頁1-14

汪世清：〈明後七子及其交游生卒備考〉，《香港中文大學中國文化研究所學報》第22期（香港中文大學中國文化研究所），1991年，頁31-51

李錫鎮：〈試論曹丕、曹植詩中人稱代詞的語用特質——從代言體詩篇中的人稱代詞語法再論「抑丕揚植」說〉，《臺大文史哲學報》第68期，2008年5月，頁79-104

——：〈試論庾信〈擬詠懷〉詩二十七首〉，《臺大中文學報》，17期，2002年12月，頁67-108

張伯偉：〈陶淵明的文學史地位新論〉，《人文中國學報》第15期，2009年9月，頁27-56

許建崑：〈後七子交誼考〉，《東海中文學報》第1期（東海大學中國文學系），1979年11月，頁79-92

連文萍：〈明代詩歌啓蒙教習研究——由王世貞的學詩經驗談起〉，《漢學研究》第28卷第1期，2010年3月，頁157-189

蔡瑜：〈從典律之辨論明代詩學的分歧〉，《臺大中文學報》第17期，2002年12月，頁185-234

——：〈試論陶淵明隱逸的倫理世界〉，《漢學研究》，第24卷第1期，2006年

6月，頁 107-140

——：〈從飲酒到自然——以陶詩為核心的探討〉，《臺大中文學報》第 22 期，2005 年 6 月，頁 223-268

鄭利華：〈前後七子詩論異同——兼論明代中期復古派詩學思想趨勢之演變〉，《中國文哲研究通訊》第 13 卷第 3 期，2003 年 9 月，頁 3-21

謝明陽：〈《詩源辯體》論陶詩〉，《中國文學研究所》第 13 期（臺灣大學中國文學研究所），1999 年 5 月，頁 141-170

——：〈許學夷《詩源辯體》在晚明的傳播與接受〉，《東華人文學報》第 5 期，2003 年 7 月，頁 299-338

——：〈雲間幾社的格調詩論——以〈幾社壬申合稿凡例〉、〈六子詩稿序〉為開展〉，《彰化師大國文學誌》第 19 期，2009 年 12 月，頁 111-141

顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第 1 期，2007 年 9 月，頁 1-67

——：〈六朝文學「體源批評」的取向與效用〉，《東華人文學報》第三期，2001 年 7 月，頁 1-36

簡錦松：〈明代成化嘉靖間之地方學〉，《中山大學學報》第 4 期，1987 年 6 月

