

## 賀貽孫《騷筏》述評<sup>1</sup>

許又方\*

### 提 要

賀貽孫的《騷筏》主要評論屈原及宋玉的作品，與他的另一詩學著作《詩筏》相互發明，實為研究賀氏文學理念與晚明文學批評的重要資料。惜國內對《騷筏》的詳細論評始終闕如，僅內地有零星論文略略提及，亟待學者研究補充。故本文擬細讀《騷筏》，歸納其批評觀點，闡發其文學理念，並以己意略作評論。論述的重點將包括：一、《騷筏》的批評體例；二、《騷筏》所呈顯的批評觀念，區分：「作品與作品」、「作品與作者」及「作品與讀者」等層面略加探討。間並引《詩筏》及賀氏其他著作之論述互證，略申其與晚明竟陵派的文學淵源，期對賀貽孫的文學理念及

---

<sup>1</sup> 本文付梓前，承蒙中央研究院中國文哲研究所所長王靖獻先生指教許多寶貴意見，修正其中部份錯誤；復蒙暨南大學中文系楊玉成教授惠賜未刊行之大作以供參考，並提供卓見，特此一併誌謝。

\* 國立東華大學中國語文學系助理教授

·許又方：賀貽孫《騷筏》述評·

其時代意義能有更完整的理解。

### 關鍵詞

賀貽孫、《騷筏》、《詩筏》、竟陵派、楚辭

## 賀貽孫《騷筏》述評

### 一、前言

#### ——賀貽孫生平與本文論述的動機

賀貽孫（1605-1688）<sup>2</sup>，本名詒孫，字子翼，江西永新人，號孚尹，又號水田居士，其先即唐代知名詩人賀知章<sup>3</sup>。九歲能文，

<sup>2</sup> 有關賀貽孫生卒年，一般清史資料難考。唯貽孫在〈季弟子家行述〉（收入《水田居文集》卷五。在《四庫全書存目叢書》集部第208冊。引文見頁203）一文中曾言：「弟壽止六十有三，余今年七十有九。……弟生於萬曆己未四月十六日，歿今辛酉十月三十日。」則此文蓋作於清康熙二十年辛酉（1681）。由此文推測，萬曆己未即西元1619年，賀貽孫謂其弟生於是年，至1681年歿，計六十三歲，顯然他是採用中國傳統「虛歲」算法。既然賀氏自云是年七十九，則以虛歲計算，他應生於1603年，即明萬曆三十一年癸卯。但他在〈示兒一〉（收入《水田居文集》卷五。在《四庫全書存目叢書》集部第208冊，引文見170）一文中卻說：「自丙子九月，場事失志，時年三十一矣！」推測丙子當明崇禎八年（1636），是年三十一歲，用虛歲算法，則貽孫當生於1606年，即明萬曆三十四年丙午。可是，在〈先妣龍宜人行述〉（收入《水田居文集》卷五）中，貽孫又云：「昔年壬午，秋場不售，貽孫年三十有八。」（見《四庫全書存目叢書》集部第208冊，頁200）壬午當西元1642年，則其應生於1605年，即明萬曆三十三年乙巳年。

<sup>3</sup> 賀貽孫在〈琥溪賀氏家乘序〉（收入《水田居文集》卷三。引文見：《四庫全書存目叢書》集部第208冊，頁110）中提到：「吾邑賀氏有二宗，皆出晉司空衍公後，一曰良坊賀氏。據譜云：『盾公十四世孫，為唐學士知章公，又六傳為唐著作郎憑公，來令永新，留家良

鄉里稱為神童。明崇禎九年（1636），年三十二，時江右結社之風盛行，遂與陳宏緒、徐世溥<sup>4</sup>等人交遊，師法歐陽脩、曾鞏之古文，選輯刊刻。唯場屋之試，每不得意，終於三十八歲時絕意仕進，專心詩文創作。清人主政後，舉家退隱，高蹈不出。清世主順治七年（1650），學使慕其名，特列貢榜，辭不就。後御史筮重光親至郡縣，欲推薦其為博學鴻儒，貽孫愀然，曰：「吾逃世而不能逃名，名之累人實甚。吾將變姓名而逃焉。」於是翦髮衣緇、結茅深山，以絕蹤跡。

賀貽孫工詩，並長於史論，識者以蘇軾擬之<sup>5</sup>。歸隱後以明遺民自居，潛心著述，計有《激書》二卷、《易觸》七卷、《詩觸》六卷及《詩筏》一卷、《騷筏》一卷、《水田居文集》五卷、《水田居掌錄》二十卷、《水田居典故》二卷等傳世。康熙二十七年（1688）卒於鄉里，享年八十四歲<sup>6</sup>。

賀貽孫家風純樸剛健，手足四人皆不屈於異族統治<sup>7</sup>，此一崇

---

坊……此吾祖所自出也。』」

<sup>4</sup> 陳、徐兩人皆不事異族之士，陳事蹟見〔清〕徐世昌《清儒學案小傳》（臺北：明文書局，1985）卷三；徐事蹟見〔清〕王鍾翰點校《清史列傳·文苑傳》（北京：中華書局，1987）卷七十。

<sup>5</sup> 以上關於賀貽孫事蹟，並見〔清〕王鍾翰點校《清史列傳·文苑傳》卷七十，頁十三。

<sup>6</sup> 有關賀貽孫的卒年，以往學者皆不能確定，本文所言，係根據劉德清的說法。參見劉著〈賀貽孫與《激書》〉。文刊《九江師專學報·哲社版》第116期，頁85-86。2002年。

<sup>7</sup> 賀貽孫在〈仲弟子布行述〉（收入：《水田居文集》卷五。引文見《四庫全書存目叢書》集部第208冊，頁201）記載其二弟昭孫：「年二十八，以明經奉恩例授貢士，……弟意殊不樂此。值兩朝鼎革，兵燹連年，弟遂浩然堅志絕遯。謂人曰：『世亂極矣！吾欲效古石隱，自尋樂地。』」最後甚至以酗酒的方式逃避朝廷徵召。又〈季弟子家行述〉謂其幼弟紹孫：「既而兵革寇亂循環，焚掠無虛日，弟從余奉老母奔竄山谷……，並無功名之志矣！」〈先妣龍宜人行述〉則云：「（姐）艾，家劉子顓，己丑以節烈投江。」又〈為亡姐莊烈君乞詩文啓〉（收入：《水田居文集》卷四。引文見《四庫全書存目叢書》集部第208冊，頁159）：「獨亡姐以罵賊投江。……」可見其手足皆受母親影響，具節烈不事異族之風。

尚風骨的人格特質充分反應在他的作品中，尤以《激書》<sup>8</sup>最為明顯。《清史列傳》述其書之綱要云：

《激書》者，備名物以寄興，紀逸事以垂勸，援古鑒今，錯綜比類。言之不足，故長言之；長言之不足，故危悚惕厲、沈痛惻怛，必暢其所欲言而後已。雖自寫其憂患沈鬱之懷，抑將以律己者律人，激濁揚清，為世運人心勸。<sup>9</sup>

可見他著書之動機，乃在借古諷今，以激濁揚清。這些論述概非理型上的構設而已，乃是其人親身經歷後的傷感，化為文字的結構，試圖影響、激勵一代的志氣。賀貽孫的憤激總是實踐的，如同前述，逃名深山已足明證，即他選輯歐、曾，結社江右，本質上也帶著某種理想落實的意義。賀貽孫選歐、曾古文，或許受到茅坤（1512-1601）的啓發<sup>10</sup>，但深入來看，「選輯」的動作，除了可視為一種實際批評外，同時也具有影響一時文風之企圖，約略帶著文學傳播的意味。賀貽孫在〈徐巨源制義序〉中提到：

成弘以來，文運昌明，士習端恪，王、唐諸君子之文，

<sup>8</sup> 〈激書序〉（見《四庫全書存目叢書》子部第94冊，頁571）云：「近著一書，其志近恬，其氣近暢，其文辭近忠厚而惻怛，初未嘗有鬱怨之意。然以余自揆之，非備嘗鬱且怨之曲折，必不能蓄此恬暢之志氣……。書篇頗繁，為兵火燬其大半，僅存四十一篇，名曰《激書》。」據見其著書本欲發一己鬱怨世情之氣。原書篇帙頗繁，後因兵燹，故僅存四十一篇，今收入《四庫全書存目叢書》子部第94冊。

<sup>9</sup> 同註5。

<sup>10</sup> 茅坤曾編《唐宋八大家文鈔》，欲抗衡明代盛行的「文必秦漢」之氣息。他在〈復唐荆川司諫書〉（收入《茅鹿門文集》卷一。上海：古籍出版社，2002）中提到：「竊謂馬遷譬之秦中也，韓愈譬之劍閣也，而歐、曾譬之金陵吳會也。」略見其對歐、曾古文的推崇。郭紹虞認為他是「欲由韓、歐以進窺馬遷，由馬遷以進窺六經。」（郭著《中國文學批評史》頁725。臺北：文史哲出版社，1990）

春容爾雅，號為元脈。精氣所極，科名應之，後之學者，遂遷其學以取科名……，庶幾有司之一遇。天下承訛襲舛，源流相因……，所謂窮理明道者，皆視為迂闊無用之學，而科名與文章之途始分。於是一二豪傑，厭薄舉業，而更為古文辭，以馳騁其才情。……<sup>11</sup>

是則古文之倡議，本欲與舉業時文相抗禮，從積極的角度來看即是為了矯正文章利祿的風氣，不折不扣是「為世運人心勸」的反應。至於結社也大抵類同之，雖然賀貽孫強調結社的功能並非為了「文同」（文格氣息相投）、「有與於文章之觀」，乃是為了相互砥礪<sup>12</sup>，但「社」具有改變文風的功能自不言可喻，鍾惺（1574-1625）在〈靜明齋社業序〉中說：

夫豪傑者，能以士子之識力逆奪主司之好尚。……士之能使衡文者舍其所欲取以從我，則邪正真偽之關，士亦不可謂無權，而要不可責之一人也。故吾以為其道莫急於社。社者，眾之所為，非獨之所為也。<sup>13</sup>

鍾惺曾督學政<sup>14</sup>，對「社」具有逆奪主司好惡的功能知之甚深。從這個觀點來看，賀貽孫選輯、結社，基本上就是一種社會改革的實踐。他既有此種憂時感世、不平則鳴的襟懷，對於其文學、美學之理念必然具有關鍵性的影響，劉德清總結賀貽孫的文學觀念時即謂：

<sup>11</sup> 《水田居文集》卷三。引文見《四庫全書存目叢書》集部第 208 冊，頁 112。

<sup>12</sup> 〈藜社制義序〉。收入《水田居文集》卷三。引文見《四庫全書存目叢書》集部第 208 冊，頁 91。

<sup>13</sup> 《隱秀軒集》（上海：上海古籍出版社，1992），頁 260。

<sup>14</sup> 鍾惺曾經擔任福建提學僉事，督八閩學政。事見《明史》（北京，中華書局，2000 縮印本），卷二八八，〈文苑四〉。

他在文學思想上追求真樸，反對虛假，主張獨抒性靈，反對復古模擬。……他繼承司馬遷「發憤著書」、韓愈「不平則鳴」的創作傳統，強調文學作品「美刺諷誡」、「興觀群怨」的社會功能。貌似溫柔敦厚的議論當中夾雜嘻笑怒罵，寄寓憤世嫉俗的牢騷怨情。<sup>15</sup>

可謂大體已得其文學理念之梗概。

前人對於賀貽孫文學理念的研究，大多集中於《詩筏》一書，偶爾論及《詩觸》。關於前者，重要的論述包括皮述民先生《賀貽孫詩筏研究》、龔顯宗先生〈《詩筏》初探〉、〈《詩筏》與前代文學理論〉、〈《詩筏》中的原理論本色論與神化說〉、〈賀貽孫的詩法與詩評〉等，以及江仰婉〈《詩筏》「化境」說研究〉、張佳方《詩筏美學思想研究》等，另大陸學者吳宗海、盧善慶亦有專文討論。《詩觸》方面，主要的研究則有周作人〈賀貽孫論詩〉、費振剛、葉愛民〈賀貽孫《詩觸》研究〉及傅麗英〈賀貽孫的《詩觸》〉等。這些論述對賀氏的詩學理論都有極精到的闡釋。但是有關賀貽孫的另一重要著作——《騷筏》，以筆者陋見，除了馬茂元主編的《楚辭研究集成——楚辭要籍解題》及易重廉《中國楚辭學史》、李中華、朱炳祥《楚辭學史》有簡要的評述；盧善慶等人〈《詩筏》、《騷筏》中美學思想初探〉有稍進一步的探討外，對於《騷筏》的義例及所蘊攝的文學觀念，國內則尚未有完整的研究，亟待補充。實則在賀貽孫的觀念裏，《詩經》與《楚辭》是二個等同重要的文學源頭，他對兩漢以後詩學的發展，更重視《楚辭》的影響層面，所以《騷筏》一書是研究賀氏詩學理念相當重要的著作，同時也是清代《楚辭》學中頗具代表性的論述。準此，本文試圖對《騷筏》做深入的分析與評述，略分幾個重點：第一、探究其著書動

---

<sup>15</sup> 劉德清〈賀貽孫與《激書》〉。

機與宗旨。第二、爬梳其批評體例。第三、剖析其文學理念與特殊見解，並將略論《騷筏》在晚明《楚辭》學中的時代意義，視盼對晚明至清初的《楚辭》學研究能有棉薄之貢獻。

## 二、《騷筏》的著書動機與時代意義

### ——《楚辭》閱讀新視角

《騷筏》一卷，卷首有〈自序〉，舊本與賀貽孫另一詩學著作《詩筏》合刊。《詩筏》卷首附賀雲猷〈詩騷二筏序〉一篇，寫於清康熙二十三年甲子（1684）。道光二十六年（1846），敕書樓製板重刊，又加入五世孫賀珏及族孫賀繼升的跋語各一。後來《四庫未收書輯刊》將此版本中的《騷筏》單獨收入，並截去〈序〉、〈跋〉，本文所據版本即此。<sup>16</sup>

《騷筏》評論傳為屈原、宋玉的楚辭作品計三十六篇，前有引言，說明寫作的動機；後有〈總評〉，對《楚辭》的歷史地位做總要的評價。本書《四庫全書》未收，自然也看不到紀昀《提要》對它的評論，後人對其引述更是少見。所謂「騷」<sup>17</sup>，指屈原、宋玉二人的楚辭作品；「筏」者，依賀繼升跋語，即「直以渡迷之寶筏自許」之意，賀貽孫蓋欲以本書引領讀者深入領會屈、宋作品的精髓，書前引言云：

東坡教人作詩云：「熟讀《毛詩·國風》與〈離騷〉，

<sup>16</sup> 本文所據為《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，2000）所錄之道光丙午（即1846年）「敕書樓藏板」，唯《輯刊》略去賀氏等人的序跋。

<sup>17</sup> 賀貽孫在《騷筏》書中，有時以「騷」為「楚辭」的簡稱，有時則單指〈離騷〉。本文撰寫時，若指《楚辭》者，以雙魚號“《騷》”表示；指〈離騷〉時，則以單魚號“〈騷〉”表之。謹此注明。



曲折盡在是矣！」此語甚妙。但《國風》曲折，深於三百篇者能言之；而〈離騷〉則鮮有疏其曲折者，余故將〈離騷〉及諸《楚辭》一併拈出。倘由吾言以學詩，則知屈、宋與漢唐詩人相去不遠也。<sup>18</sup>

他認為世能深入理解〈離騷〉者鮮少，故將立論以疏其曲折，此為著書之動機。這段話十分引人注目，蓋其中隱約強調一種新的《楚辭》閱讀觀：第一，《詩經》與《楚辭》（特別是〈離騷〉）的閱讀方式不同；第二，凸顯《楚辭》在文學史上的影響力，隱含文學經典（literary canon）的觀念。試論如下。

### （一）《楚辭》閱讀的新視角

千年以來，注《楚辭》者不知凡幾，為何賀氏卻認為能疏〈離騷〉曲折者鮮有？這顯然關涉到學者閱讀《楚辭》方式的轉變，賀貽孫在《騷筏》內文不止一次透露類似的訊息，如：

△ 不敢叛父、不敢違天，是〈離騷〉一篇本領，是屈子一生本領。近世假人，僥倖說不來，剽竊說不去。（評〈離騷〉）<sup>19</sup>

△ 每嘆注《騷》者，不涵泳文意，乃誣忠良為誹謗，嗟呼冤哉！吾不可不辨也。（評〈涉江〉）<sup>20</sup>

△ 讀《騷》者，須盡棄舊注，只錄白文一冊，日攜於高山流水之上，朗誦多遍，……則真味自出矣！（評《九

<sup>18</sup> 賀貽孫《騷筏》，收入《四庫未收書輯刊》第十輯第十三冊，頁2。本文所引用之《騷筏》原文，皆依此本，以下僅注頁次，不另注出版項。

<sup>19</sup> 《騷筏》，頁13-2。

<sup>20</sup> 《騷筏》，頁13-12。

辯·第二辯》) <sup>21</sup>

除了不滿前人對文本的「題旨」(一篇本領)不能通透外，同時也批判舊注對於作者的「人格」與「意圖」(忠良、一生本領)無法掌握，這是因為前人注《騷》，都不能「涵泳文意」所致。所以他要求屈、宋作品的讀者，拋棄舊注，只讀原文。就個人意識而言，《騷筏》可以視為賀貽孫閱讀「原典」後的心得，故所謂的「疏其曲折」，便是越過注解，對作品的直接分析，有時更據文本詰難舊注。據此我們約略已能窺見賀氏對《楚辭》的批評，將集中於作者意圖的探討(體驗)與作品意義的分析，而前者尤其是他立書的主要動機(但最後卻回到讀者自身情感與期待的表述，作品、作者、讀者的界限完全打破)。這種閱讀主張與舊注《楚辭》最大的不同在於：傳統注家偏重的是字義的訓詁，「辭典」自有其權威性，任何讀者都必須服從字句的「固定義」，作品的修辭、章法及藉此所呈顯的意旨才是主角；而賀貽孫強調的是「文意」、「真味」，以讀者自身的感受去領會文本，如涉水般浸潤(涵泳)其中，自由馳騁其想像力去詮釋文本，讀者此時顯已佔據了核心地位。

不過，既然要求讀者不看舊注，自己卻又寫作《騷筏》，意欲「渡」讀《騷》之人，豈不自我矛盾？賀貽孫當然有此自覺，其云：

讀《九歌》者，……一經注破，便似說夢。余所評者，又夢中解夢也。然為初學者說，不得不爾。想屈子有知，亦當發一笑也。(《九歌》後評) <sup>22</sup>

頗有《老子》：「強為之名」的意味，蓋不得已而為之者，約略可

---

<sup>21</sup> 《騷筏》，頁 13-18。

<sup>22</sup> 《騷筏》，頁 13-11。

窺賀貽孫在思想上頗受道家哲學的啓迪<sup>23</sup>。這段話值得深思，「注破」是一種語言的後設行爲，試圖說明文本的意義，卻也填補了文本的空白、破壞了文本的多義性可能。但同時，「注破」也衍生更多的後設行動，後設的後設，後設的後設的後設，即賀氏所說的「夢中說夢」，永無止境。從這個認識來看，文本是不可解的，同時也是人人可解的，不可解在於永遠無固定義，人人可解也正因如此。所以，任何人都能以自己的眼光閱讀《楚辭》，不必受單義注釋的引導。

如此視角可謂晚明學者讀《楚辭》的共識，也多少受到李贄、公安三袁及竟陵派追求「真性情」之文學主張的啓發<sup>24</sup>，可以視作晚明浪漫傾向的產物，甚具時代意義。與賀貽孫約略同時的陸時雍在其著《楚辭疏·條例》中就批評朱熹的《楚辭集注》：「句解字釋，大便後學。然騷人用意幽深，寄情微眇，覺朱註於訓詁有餘，而發明未足。」<sup>25</sup>所謂「發明不足」，係指朱熹不能深知《離騷》的「有托之情」，也就是牽於詁訓，卻忽略了文本寄寓的作者情感，這與賀貽孫所謂「注《騷》者不涵泳文意」云云，義正相近。大抵明末士人讀《楚辭》，愈到晚期對舊注的不滿愈深，如周

<sup>23</sup> 賀氏論詩主「厚」，並以《莊子·養生主》：「無厚入有間」云云以釋之（見《詩筏》。在：郭紹虞《清詩話續編》第一冊，頁136。）《騷筏》中且以莊子與屈原相較（詳後論），都可見其對道家學說有一定的涉獵。紀昀《四庫全書總目提要》評其所著《激書》時謂：「蓋學《莊子》而不成者，其大旨則黃老家言也。」（附見：《四庫全書存目叢書》子部第94冊，頁622。）胡思敬《激書·校勘跋語》亦云：「書目答問，以專氣止辯，時及老莊，遂疑由儒入道，歸之雜家。實則名、法、縱橫，無所不有，不僅兼道家言也。」（引文出處同前）皆可為貽孫受道家啓迪之參考。

<sup>24</sup> 從徐渭「寫其胸臆」，經李贄「童心說」、三袁及竟陵「性靈」的主張，是晚明文學浪漫風潮形成的重要因素，對當時《楚辭》研究也造成一定的影響。可參易重廉《中國楚辭學史》（長沙：湖南出版社，1992）〈遼金元明——楚辭學的繼興期〉第八章，頁393-418。

<sup>25</sup> 陸時雍《楚辭疏·楚辭條例》。收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002）第1301冊集部「楚辭類」，引文見頁374。

拱辰云：

竊睹《騷》中山川、人物、草木、禽魚，一名一物，皆三閭之碧血枯淚，附物而著其靈。而漢·王叔師（逸）、宋·洪慶善（興祖）、朱元晦三家，雖遞有舊疏，未為詳確。<sup>26</sup>

王逸、洪興祖及朱熹的注解所以「未為詳確」，正因其忽略了〈離騷〉中的一草一木都是屈原真情的寄託，換言之，王等三人是「訓詁有餘，發明不足」，由此很能看出明末士人讀《楚辭》，重視的是文本有待讀者領會的「言外之意」。張京元在《刪注楚辭》時就說得很明白：

參合諸家，偶為刪正，存者十三，削者十七，臆證者十一，略箋淺語，直契深情，以意逆志，俾覽觀者得之言外而已。<sup>27</sup>

他大膽刪去王逸、朱熹舊注十分之七<sup>28</sup>，說自己的箋註有部份是「臆證」——亦即想像之詞，這或許是自謙，但從他所言「以意逆志」來考究，多少能領會到其以己意揣度詩人之志的企圖<sup>29</sup>。重點是他

<sup>26</sup> 周拱辰《離騷經草木史敘》。收入《續修四庫全書》第 1302 冊集部「楚辭類」，引文見頁 74。

<sup>27</sup> 未及見原書，此處轉引自周威兵〈異端思潮和明中後期楚辭學〉。《二〇〇〇年屈原研究國際會議論文集》（香港：香港中文大學，2002 年 5 月）。尙祈方家惠我。

<sup>28</sup> 筆者孤陋，未見張氏原書，此處所述，依易重廉《中國楚辭學史》頁 421 所言。

<sup>29</sup> 眾所周知，「以意逆志」本係孟子提出的「說詩」之法。晚明士人讀詩，經常提及此語，即賀貽孫《詩觸》亦以此方式解《詩》（詳後）。自來解釋「以意逆志」者，約有二種意見：一以「志」為古人之「意圖」，「意」乃讀者之意；另一種則認為「志」為古人心中之意圖，而

刪舊注的動作極具象徵性，等於視王、朱注釋如同廢物，申明《楚辭》閱讀的重點，不在字義的通透，而是要「直契深情」，令讀者能得《楚辭》「言外之旨」。這段話可謂晚明《楚辭》閱讀的代表言論，趙南星（1550-1627）、黃文煥、賀貽孫等人都是用這種態度在讀屈、宋作品<sup>30</sup>。

政治環境自然也是形成這種閱讀視域的關鍵因素，卜松山（Karl-Heinz Pohl）指出：

……屈原故事是一個複雜的整合體。過去的知識分子各自從中挑選自己需要的東西，來表述他們因時代不同而內容各異的問題。……這個詩歌與傳奇的大雜燴對知識分子的魅力也許正在於它包含著他們所關心的層面，這些層面互為交織，具有美學意義。<sup>31</sup>

換言之，每一個時代的文人都有他們需要的屈原，以回應時局的挑戰。晚明政治上的腐敗，外患的威脅，馴至最後亡於異族，都令當時的文人回憶起〈離騷〉中那種忠怨悲憤的心情，他們於是藉著屈原安慰、勉勵自己。因此，與其說是注《騷》，不如說透過解釋《楚辭》來傳達自身的淒楚之情，試觀錢繼章為李陳玉《楚辭箋注》所寫的〈後序〉言：

先生北望陵闕（按：《楚辭箋注》成書於明亡十年以後），流涕泛濫，屈平〈涉江〉而〈哀郢〉也。既而

---

「意」則為文本之意。（參見：董洪利〈「以意逆志」辨〉。收入北京大學中國傳統文化研究中心編《北京大學百年國學文粹》第一冊「文學卷」，頁492-496。北京：北京大學，1998）唯以筆者理解，晚明人所謂「以意逆志」，更偏向讀者反應，文本意旨反而則退居次要。

<sup>30</sup> 《中國楚辭學史·遼金元明》第十章，頁419-431。

<sup>31</sup> 卜松山〈屈原和八十年代中國知識分子〉。文刊《二十一世紀雙月刊》1993年8月號（總第十八期），頁83-92。引文見頁83。

遁跡空山，寒林吊影，亂峰幾簇，哀猿四號，抱膝擁書，燈昏路斷，屈平之〈抽思〉而〈惜誦〉也。先生之志，非猶屈平之志乎？<sup>32</sup>

這段話頗為晚明學者注《楚辭》之動機張目。幾乎當時每個注《騷》者，都將個人情志寄託在屈、宋作品的閱讀中，賀貽孫的《騷筏》也不例外，這點在文後將有論述。類似的言論再舉姚希孟《離騷經纂注·序》以為參證：

屈左徒氏所以手其書不忍讀，讀又不忍去，丹之鉛之而不覺，借事以相發也。……此乃靜之自有〈離騷〉，何注之有？<sup>33</sup>

黃文煥《楚辭聽直》也自承：

至於箋中字費推敲，語經鍛煉，就原之低徊反覆者，又再低徊反覆焉。則固余所冀王明之用汲，悲充位之胥讒，自抒其無韻之《騷》，非但注屈而已。<sup>34</sup>

所謂「自有〈離騷〉」、「自抒無韻之《騷》」，都是將屈原作品當成自我情感傾注的對象<sup>35</sup>，讀者與作者透過文本相互對話，最後讀者

<sup>32</sup> 〈李謙菴先生《楚辭箋註》後序〉。在李陳玉《楚辭箋註》（收入《續修四庫全書》第1302冊集部「楚辭類」），頁5。

<sup>33</sup> 見〔清〕劉永澄《離騷經纂注》。收入《四庫全書存目叢書》集部第179冊。引文見頁464。

<sup>34</sup> 見黃文煥《楚辭聽直·凡例》。收入《續修四庫全書》第1301冊集部「楚辭類」。引文見頁506。

<sup>35</sup> 實則不僅注《騷》如此，晚明至清初，透過註釋寄託士子個人時局之悲者頓成風潮，註《莊子》、《李賀詩》莫不類此。如錢澄之在〈重刻昌谷集註序〉（收入《李賀詩注》，頁194-195。臺北：世界書局，1991鉛印本）即謂姚文燮之註李賀詩是：「憂時憫俗，惓惓宗國之志。」

變成了作者，注釋成爲再創作，不僅如舊注般只是文本的附庸而已，這可以說是晚明《楚辭》閱讀最明顯的轉變。從這點反觀賀貽孫的《騷筏》，可以明確理解他著書立論的動機，實具深刻的時代意義。

## （二）《楚辭》經典地位的認同：《詩經》與《楚辭》的判別

上述看待《楚辭》的眼光同時關涉到晚明士人對《詩》、《騷》本質上的判別，周拱辰與陸時雍的看法可以做爲代表：

△〈離騷〉之視《詩》，異矣！憂懷鬱伊，感憤激昂，其言上述邃古，下譏當世，悟君代國，九死未悔。（周拱辰《陸時雍楚辭疏·序》<sup>36</sup>）

△《詩》道雍容，《騷》人悽惋。（陸時雍《楚辭疏·讀讀辭語》<sup>37</sup>）

△溫柔敦厚，《詩》之教也；婉孌俳側，〈離騷〉之旨也。（陸時雍《楚辭疏·讀楚辭語》<sup>38</sup>）

△朱晦翁注〈離騷〉，依《詩》起例，分比、興、賦而釋之。余謂〈離騷〉與《詩》不同，〈騷〉中有比賦雜出者，有賦中兼比、比中兼賦者。若泥定一例，則意枯而語滯矣！（陸時雍《楚辭疏·條例》<sup>39</sup>）

---

陳焯也說其：「獨流連于牢落不羈之李賀，豈心傷世變，學士大夫忠愛之意衰。特取詩之近《騷》者揚摧盡致，以自鳴其激楚耶？」（《昌谷集註序》。前揭書，頁 196）可見寄亂世之悲於註釋，乃明末清初所習見之現象，不獨賀氏如此耳。

<sup>36</sup> 《續修四庫全書》第 1301 冊，頁 360。

<sup>37</sup> 《續修四庫全書》第 1301 冊，頁 363。

<sup>38</sup> 《續修四庫全書》第 1301 冊，頁 368。

<sup>39</sup> 《續修四庫全書》第 1301 冊，頁 37。

雖然周氏主張「〈離騷〉者，楚補亡之《詩也》」<sup>40</sup>，意欲將〈離騷〉直承於《詩》，但他卻進一步認為，〈離騷〉是「怨而傷也」，與孔子所稱讚的「溫柔敦厚」之《詩》教，在情感傳達上有明顯不同，此與陸時雍所謂「雍容」、「淒惋」之別正可相參。陸時雍更進一步從文學表現手法上論斷《詩》、〈騷〉之別<sup>41</sup>，但其與周氏所論的共通點，都是在文本「情」、「意」的關注上。在此之前，胡應麟（1551-1602）曾提出「《風》、《雅》、《頌》溫厚和平；〈離騷〉、〈九章〉愴惻濃至。……《風》、《雅》之規，典則居要；〈離騷〉之致，深永為宗。」<sup>42</sup>的看法。所謂「規」，彷彿有「體式」之意；「致」，則似乎偏向「情味」。雖然兩字都還不離時人「格調」一途的區剖，尤其看「典則」、「深永」云云即可探知；但「溫厚」、「愴惻」則畢竟已稍稍染上「神韻」的色彩，這對晚明士人區分《詩》、《騷》之別當有若干啓發。稍後袁宏道（1568-1610）就直接從「情」、「怨」的角度來闡釋《騷》之不同於《詩》：「《騷》之不襲《雅》也，《雅》之體窮於怨，不《騷》不足以寄也。」<sup>43</sup>顯然與周、陸等人以「怨」為《騷》之情感主軸的看法全然一致。準此，在筆者看來，《詩》、《楚辭》對明末學者而言，最大的區別點已經不是在「體式」（風格）上的問題，而在於：《詩經》有其歷史上的共通義，總是群體的、普遍的；而《楚辭》在晚明士人的眼中，並不是沒有歷史意義，而是它更偏向「個人化」，任何讀者都可以逾越儒家經典化的

<sup>40</sup> 《離騷經草木史敘》。見《續修四庫全書》第1302冊，頁74。

<sup>41</sup> 按：陸時雍批評朱熹《楚辭集注》僅單調地以《詩》之賦、比、興解釋《楚辭》，而忽略其中比賦兼用等特性的觀點，若就〈離騷〉而言，或許有之，但對朱注其它篇章來看，並不十分正確。楊牧先生在〈朱子《九歌集注》創意〉（收入：《隱喻與實現》頁245-264。臺北：洪範書店，2001）一文中，已分析朱子闡釋《九歌》「比而又比」、「比而賦」、「賦而比」等創意，並非如陸氏所言「拘泥」。

<sup>42</sup> 《詩藪·內編·古體上》（臺北：廣文書局，1973）卷一，頁26。

<sup>43</sup> 〈雪濤閣集序〉。收入：《袁中郎全集》（臺北：世界書局，1996）頁6。



詮釋法則，自由去體驗《楚辭》的文本意涵<sup>44</sup>，但最終的目的，則在以屈原的忠怨自況或自勉，一如黃文煥所言：「余抱病獄中，憔悴枯槁，有倍於行吟澤畔者，著書自貽，用等〈招魂〉之法。其懼國運之將替，則實與屈原同痛矣！」<sup>45</sup>

由此轉到賀貽孫所謂：「《國風》曲折，深於《三百篇》者能言之；而〈離騷〉則鮮有疏其曲折者」云云，可體會其亦隱然帶有區分《詩》、《騷》的訊息。他似乎是在暗示《楚辭》不能以讀《詩經》的方法闡釋之，因為兩種文本反映的「情性」本不相同，所以他強調的「騷者，變也」（詳後），恐怕不止是作品「體式」（風格）上的變革，甚至是讀者反應上的轉變。南朝以降，文體學興起，各種文體被積極分類，雖然泰半是爲了總集編纂與創作規範而做，但卻已充分展現出讀者角色的重要性<sup>46</sup>，《詩》與《騷》的分體，其實便寓含了二者在閱讀方式上的差異。歷來學者對這個差別知之甚深，只消看文學史上不斷有人試圖廓清《詩》、《騷》、

<sup>44</sup> 附帶說明，《詩》、《騷》之異同，在劉勰《文心雕龍·辨騷》中已有論述，此學者習知之事。但〈辨騷〉顯然關注於兩者在「文體」（風格）上的差別，所以他在提出《楚辭》同於經典者四、異乎經典亦四後說：「故論其典誥則如彼，語其夸誕則如此。故知《楚辭》者，體憲於三代，而風雜於戰國，乃《雅》、《頌》之博徒，而詞賦之英傑也。」（見〔清〕黃叔琳注《文心雕龍》，頁2。臺北：世界書局，1974年鉛印本）皆就文體風格言之。〈定勢〉篇亦云：「是以模經爲式者，自入典雅之懿；效《騷》命篇者，必歸豔逸之華。」（前揭書，頁212）同樣是從風格來說明二者的影響，這與晚明以來看待《詩》、《騷》相異的重點實有不同。簡言之，晚明士人重視的是《楚辭》可以爲其個人情感所寄、自由詮釋的特質，不似讀《詩經》時，需受儒家詩教觀的處處約束。

<sup>45</sup> 黃文煥《楚辭聽直·凡例》。見《續修四庫全書》第1301冊集部「楚辭類」，頁506。

<sup>46</sup> 《隋書·經籍志》（收入：嚴一萍輯《百部叢書集成》第八十八函《八史經籍志》）云：「總集者，以建安之後辭賦轉繁，眾家之集日以滋廣。晉代摯虞苦覽者之勞倦，於是採摭孔翠，芟翦繁蕪，自詩賦下各爲條貫，合而編之，謂爲《流別》。」（卷四，頁26）此處說明摯虞（?-311）編纂《文章流別集》的動機在於「苦覽者之勞倦」，即是爲讀者設想而做。

《賦》三者間的關係便可了然。賀貽孫在《詩筏》中有一段話頗值得玩味：

《楚騷》雖忠愛惻怛，然其妙在荒唐無理；而長吉（李賀）詩歌所以得《騷》苗裔者，正當於無理中求之。<sup>47</sup>

「荒唐無理」，似在暗示讀者不必循單義的、固定的軌則閱讀〈離騷〉，而是可以用自由的想像來解釋文本。比照他要求讀《楚辭》者越過舊注，只讀白文的主張，「荒唐無理」所喻示的讀者自由度，可謂昭然若揭。這種閱讀態度可以從賀貽孫《詩觸》<sup>48</sup>與《騷筏》的評論方式中稍稍看出，賀貽孫採「以意逆志」的方法說解《詩經》，又受竟陵影響，其詮釋的重點當與《騷筏》所評略同，都集中在「真性情」的勾抉。不過，比較《詩觸》與《騷筏》，仍可以窺見前者受到傳統經解的影響（尤其是《小序》及朱熹《傳》<sup>49</sup>）

<sup>47</sup> 《詩筏》。收入《清詩話續編》第一冊（臺北：藝文印書館，1985），頁131-202。引文見頁191。

<sup>48</sup> 《詩觸》是賀貽孫的《詩經》學鉅著，全書共六卷，今完整收入《四庫全書存目叢書》經部第72冊。紀昀《四庫全書總目·詩觸四卷提要》（附見前引《四庫存目叢書》後，頁399）說明此書體例：「是書以〈小序〉首句為主，而刪其以下之文，以為毛萇、衛宏之附益，蓋宗蘇轍之例，大旨調停於〈小序〉、朱《傳》之間。作詩之旨多從〈序〉，詩中文句則多從（朱）《傳》；《國風》多從〈序〉，《雅》、《頌》則多從《傳》。每篇先列〈小序〉，次釋名物，次發揮詩意，多主孟子『以意逆志』之說。每曲求言外之旨，故頗勝諸儒之拘腐，而從其所入，乃在鍾惺《詩評》。」可知《詩觸》一書受到宋儒影響甚深，在解《詩》上也傾向「言外之旨」的闡發，較之傳統《詩經》詁訓自由甚多，而詮釋理念則基於孟子「以意逆志」的觀點，但實際上受到竟陵派影響較深。

<sup>49</sup> 有些學者認為朱熹解《詩》有許多創見，與漢儒故訓不同。如此看來似乎賀氏之循《朱傳》，亦不應歸入傳統經注一流。若就《詩觸》解詩的體例來看，其中確實不乏超邁漢儒之觀點。唯朱熹《詩集傳》是否真能突破漢儒傳統，歷來學者頗有爭議。《四庫全書總目·提要》（臺北：藝文印書館，1989）稱其「兩易稿……其說全宗《小序》。後乃改從鄭樵之說，是為今本。卷首自序作於淳熙四年，中無一語詆

明顯較後者為多。簡言之，《詩觸》的解詩方式雖受鍾、譚關注冷僻字眼、直尋詩意的閱讀方式影響，但與《騷筏》比較起來，畢竟仍較中規中矩。《騷筏》對《楚辭》的詮釋，自由度更大，信手拈來，皆可設想，幾乎忽視舊注的引導，而以己意為勝。至於關心的重點也由「微言大義」轉向「個人情感」，看得出來賀氏在面對這二種不同的文本時，其閱讀態度是有差別的。

由此看來，本文認為賀貽孫話中帶有區別《詩經》、《楚辭》閱讀方式的暗示，應該是極合理的推論。質言之，這種有意判別二者文本性質不同的看法，一直到清初猶然，試看陳焯在《昌谷集註·序》中所言：

余嘗深思焉，蓋《三百篇》，詩之正也，正則有一定之指歸，消涉遷就而即遠於性情，害於義理。〈離騷〉，詩之變也，變則思緒雜出，彷彿非一端，廣摭曲喻，

---

斥《小序》，蓋猶初稿，……」（第一冊，卷十五，頁338至339）則是書初成於宋孝宗淳熙四年（1177）。而後因與呂祖謙（1137-1181）爭論《小序》的存廢問題，遂陸續更刪其書，跟隨鄭樵（1104-1162）之說，詆訶《詩序》。但據李家樹《詩經的歷史公案·漢宋詩說異同比較》（臺北：大安出版社，1990，頁39-82）的分析：「《詩集傳》暨《詩序辨說》跟從《詩序》的說法幾達百分之七十。……至少在書面上，朱熹大致上是從《序》的。」（頁61）可見朱子雖然抨擊《詩序》（包括《大序》、《小序》）甚烈，說是「見識卑陋而胡說」（朱鑑輯《詩傳遺說》卷三。〔清〕徐乾學等輯，納蘭性德校《通志堂經解》第十七冊，冊九九八三。臺北：大通書局，1969），並強調「《小序》尤不可信，皆是後人託之，仍是不識義理。」（《朱子語類》卷八〈論讀詩〉。臺北：文津出版社，1986，頁2090），但他對《詩序》的觀點還是在很大程度上有所接受。質言之，《詩集傳》確有許多地方發揮新意，突破漢人保守的詩教觀點，直如朱子自言「今欲觀《詩》，不若且置〈小序〉及舊說，只將元（原）詩虛心熟讀，徐徐玩味。」（《朱子語類》卷八〇〈論讀詩〉，頁2084）之類的創見，但基本上沿襲儒家詩教觀的調性依然十分濃厚。賀貽孫既遵《詩集傳》、《小序》（特別是《小序》首句），且細觀其書說解，雖然迭有新意，但還是較《騷筏》帶有更多傳統經注之色彩。

臆設冥搜，而皆以旁通無悖，此逸註之孤行有由矣！<sup>50</sup>

用正、變來說明《詩經》、《楚辭》間的關係，自漢以下莫不皆然，可不贅述。但特殊的是，前人總著重於求《詩》、《騷》之同，但陳焯不再強調二者「怨刺」上的同質性，而是看到《楚辭》「廣擴曲喻，臆設冥搜」的文本特性有別於「詩教」的莊嚴傳統，令讀者可以「思緒雜出」，天馬行空、自由發揮想像力去體驗《騷》之情性。換言之，讀《詩》不能隨便「遷就」，曲解義理；讀《騷》則可以「非一端」，「旁通無悖」，這不正是晚明學者《楚辭》閱讀目光之折射？且從其「《詩》正〈騷〉變」之論，亦當可以推想賀貽孫「騷者，變也」話中所隱寓的《詩》、〈騷〉差別義矣！

再者，由《騷筏》序文裏也多少可以領會賀貽孫對於《楚辭》重視的程度，實與《詩經》不相上下，是故他既作《詩觸》，又寫定《騷筏》，用意十分昭然。且觀《騷筏》末云：

自〈離騷經〉至〈大招〉，皆《楚辭》也。楚詩不列於《國風》，今觀《楚辭》，則楚之為風大矣！……經者，常也；騷者，變也，變固未可為經。然〈離騷〉為古今第一篇忠愛至文，忠愛者，臣子之常，屈子履變而不失其常。《變風》、《變雅》皆列于經，則尊〈離騷〉為經，雖聖人復起，寧有異辭？<sup>51</sup>

正因《楚辭》與《詩·國風》同等重要，故《詩》既可稱「經」，

<sup>50</sup> 見〔清〕姚文燮《昌谷集註》（收入：《李賀詩注》，頁196。）陳焯此言本來是用以申論讀李賀詩的方法，認為以「參稽時會，援證國書」的方式來註李賀詩，似乎不得不然，如此方能通李賀詩旨，但即使「誦長吉詩者必如是而後可，亦未嘗斤斤以為作者之旨必出乎是。」則又隱約暗示讀者之意與作者之旨間的差序終無可避免。這話看來與賀貽孫認為李賀詩「荒唐無理」、讀者宜直取深情的論點有可相發明之處。

<sup>51</sup> 《騷筏》，頁13-22。

則《楚辭》稱「經」有何不可？「經」者，常道也，聖人之志也，賀貽孫對屈、宋作品的重視，由此可見一斑。

此外，賀貽孫所謂「倘由吾言以學詩，則知屈、宋與漢唐詩人相去不遠也」云云，亦頗有值得玩味之處。他似乎是暗示若要學詩，由屈、宋諸作學起更能得漢唐詩人之旨趣；又彷彿是宣稱漢、唐詩人的作品其實受《楚辭》影響更多且更具淵源上的關係，隱約帶著辨析文學經典（literary canon）與文學流變的意味。這並不是說他忽視《詩經》做為中國詩學源頭、且為各代詩人學習典範的事實，觀其於〈示兒〉一文中所言可知：

蓋作詩貴有悟門，悟門不在他求，日取《三百篇》及漢、唐人佳詩，反覆吟詠，自能悟入。……若舍《三百篇》、漢、魏、晉、唐而別尋悟門，如涉江海者本無神通，漫學折蘆浮杯，捐棄舟航，凌空飛渡。<sup>52</sup>

文內仍然強調《詩經》在學詩過程中的主要參考價值，卻反而沒有提到《楚辭》。不過，我們還是不能忽略「屈、宋與漢、唐詩人相去不遠也」一語的深層寓意，其中實暗示漢、唐詩作與《楚辭》有極深之淵源，這樣的觀點在《詩筏》中常可窺見，姑錄數則以參考之：

△ 段落無跡，離合無端，單複無縫，此屈、宋之神也，惟《古詩十九首》彷彿有之。<sup>53</sup>

△ 太白〈夢游天姥吟〉、〈幽澗泉吟〉、〈鳴皋歌〉、〈謝朓樓餞別叔雲〉、〈蜀道難〉諸作，豪邁悲憤，《騷》之苗

<sup>52</sup> 《水田居文集》卷五。在《四庫全書存目叢書》集部第208冊，引文見170。

<sup>53</sup> 《清詩話續編》，頁136。

裔。<sup>54</sup>

△子美則詩人也，詩人以《騷》為祖，以賦為禰，以漢、魏古詩，蘇、李、《十九首》、陶、謝、庾、鮑人為嫡裔。子美詩中沈鬱頓挫，皆出于屈、宋，而助以漢、魏、六朝詩賦之波瀾。<sup>55</sup>

△長吉（李賀）詩歌所以得為《騷》苗裔者，正當於無理中求之。<sup>56</sup>

或許論述不深，但意圖可窺。在他看來，《古詩十九首》、李白、杜甫、李賀，都顯受屈、宋作品的影響。論杜甫一則尤具代表性，明顯已點出其洞見《楚辭》在後代詩學中之關鍵影響力的旨趣，所謂「屈、宋與漢唐詩人相去不遠也」，正可由此層意義來理解。賀氏所以特別推崇杜甫（古風），即因其承襲了《楚辭》「沈鬱頓挫」的風格。「沈鬱」指情感而言，即《騷筏》中一再強調的「忠怨悲憤」；「頓挫」則可解釋為詩歌體勢上的跌宕不拘，即《騷筏》對〈離騷〉結句「如草蛇灰線，令人不測」的殊意推崇。他對李白、李賀詩作「悲憤」、「無理」的評論也是基於上述二個標準，故兩者亦皆為《騷》之苗裔。準此，賀貽孫寫作《騷筏》，同時具有辨論《楚辭》在文學發展中之經典地位的動機，隱然與《詩經》成抗禮之勢，故書中往往提醒讀者，《楚辭》中某句某意即後人某作品之「粉本」（詳後）。綜觀以論，賀氏從「源」的角度識得《詩經》的總要之位，卻也由「流」的觀點看到《楚辭》承先啓後的關鍵，這與他辨析騷、賦同源卻分體的立場如出一轍（見後文）。簡言之，在賀貽孫的文學理念中，其實是將《詩經》與《楚辭》視為中國文學的二代影響文本。當然，這種理念並非貽孫所獨有

---

<sup>54</sup> 《清詩話續編》，頁 167。

<sup>55</sup> 《清詩話續編》，頁 174。

<sup>56</sup> 《清詩話續編》，頁 191

<sup>57</sup>，但卻也是其詩學的特色，在《騷筏》的序言中若隱若顯，自必須拈出說明之。

其次，本書主在評論屈、宋的楚辭作品，依序是傳為屈原所作的〈離騷〉、〈天問〉、《九歌》、《九章》、〈遠遊〉、〈漁父〉，及宋玉《九辯》、〈招魂〉、〈大招〉等。至於今本王逸《楚辭章句》所錄之宋玉以後諸作，則不在論列。這個作法牽涉到他對「楚辭體」的認識，也與他寫作《騷筏》的動機息息相關，《騷筏·總評》云：

自〈離騷經〉至〈大招〉，皆《楚辭》也。……學者分《詩》與《騷》、《賦》為三，不知《詩》有「比」、「興」、「賦」，則《賦》乃《詩》中一體。若《騷》則本風人悱惻之意，而沈痛言之耳。……屈、宋當日，未嘗分為兩種名目，《騷》即宋子作《賦》之心，《賦》即屈子作《騷》之事。意其與風人之詩，雖有異名，基本于至性，可歌可詠，則一也。<sup>58</sup>

這段話帶有辨析文體流變的意味，言下之意，似乎只認定屈、宋的作品才是「楚辭」，用以區別後來與「楚辭」分別為二種名目的「漢賦」。換言之，宋玉以後的作品已不是「楚辭體」，所以《騷

<sup>57</sup> 《史記·屈原賈生列傳》（楊家駱主編：《新校本史記三家注》卷八十四，頁2482。臺北：鼎文書局，1983）云：「《國風》好色而不淫，《小雅》怨悱而不亂，若〈離騷〉者，可謂兼之矣！」已將〈離騷〉提昇至與《詩經》等同的地位。魏晉以降，論創作則兼采《詩》、《騷》，如《文心雕龍·辨騷》（〔清〕黃叔琳注本，頁27）云：「憑軾以倚《雅》、《頌》，懸轡以馭楚篇。」；溯流別、辨風格亦然，如《文心·定勢》：「是以模經為式者，自入典雅之懿；效《騷》命篇者，必歸豔逸之華。」（頁212）鍾嶸《詩品》亦分《小雅》、《國風》、《楚辭》三個系統。較賀貽孫稍早的胡應麟在《詩藪·內篇·古體上·雜言》（引文見頁34）中也說：「四言典則雅淳，自是三代風範；宏麗之端，實自〈離騷〉發之。」由此皆見同時重視《詩經》、《楚辭》之影響地位，自漢以來已續有成論，賀氏並非獨到。

<sup>58</sup> 《騷筏》頁13-22。

筏》不論。自《昭明文選》獨立「騷」體以後，有關「騷」（《楚辭》）、「賦」是否應分二體的爭議，學者每有不同的見解。有主張二者體裁不同宜分者；亦有認定二者皆源於《詩經》，自不當分的看法。<sup>59</sup>有人更對蕭統以屈原單篇作品的題名統稱所有楚辭體的作法頗有微詞，宋代吳子良即謂：

太史公言〈離騷〉者，遭憂也。……屈原以此命名，其文則賦也。……梁昭明集《文選》，不併歸賦門，而別名之曰「騷」，後人沿襲，皆以騷稱，可謂無義。篇題名義且不知，況文乎？<sup>60</sup>

清人王之績《鐵立文起·論騷·序》也說：「〈離騷〉，賦也，原不以騷名。蕭文孝摘取騷字，立為一體，誤矣！」<sup>61</sup>顯然這在《楚辭》學上是一個富爭議性的用法，賀貽孫諒必知悉，但他卻仍沿襲《昭明文選》的分體名稱，將自己的《楚辭》論著題名為「騷」，內容則只評論屈、宋等《文選》列於「騷體」的作品，不難推測他是承認騷、賦應當分立的。然而，他卻又說：「《騷》即宋子作《賦》之心，《賦》即屈子作《騷》之事」，則是把「騷」與「賦」看成二而一的文體，這樣看來似乎與前述頗有矛盾。比對賀貽孫在《騷筏》內文中所言：

人皆謂《騷》始於屈（原），賦始於宋（玉），而不知屈子《騷》中已開賦之先。《九章》及〈漁父〉、〈卜

<sup>59</sup> 參見許又方〈諷諭傳統與文體分類——清代的騷賦之辨述略〉。收入《第七屆清代學術會議論文集》（高雄：中山大學中文系，2002），頁683-704。

<sup>60</sup> 〔宋〕吳子良《荆溪林下偶談·離騷名義》（北京：中華書局《叢書集成初編》第三二四冊，1985，鉛印本）卷二，頁13。

<sup>61</sup> 〔清〕王之績《鐵立文起·騷》（收入：《四庫全書存目叢書》集部第421冊）。引文見前編，卷十二，頁753。



居〉、〈遠遊〉，皆以賦體行之。〈懷沙〉一篇，從來皆雜入《九章》，獨太史公別為《懷沙賦》，則賦非創自宋玉可知矣！<sup>62</sup>

那麼，賦本是《楚辭》中的一體，自不應分立。究竟這個表層的矛盾當如何解釋？賀貽孫這段充滿文體辨析意味的跋語到底真實的立場何在？

且回到《騷筏·總評》中去細繹。首先，他認為《詩》、《騷》、《賦》雖異名，但本于至性，可歌可詠的特質是相同的；且「賦」本《詩》之一體，《騷》則兼采「賦」體行之，而俳側與《國風》無異，故三者實一。這是由「緣情至性」的觀點推求《詩》、《騷》、《賦》在文學「本體論」上的同質性，同時也從修辭的方式（賦——直抒其事）申明三者的交集點。其次，雖然辭、賦有密切的關連，但畢竟風格（style，即文體）迥異，且兩漢以後，「賦」獨立為一種創作文體，與《楚辭》已成殊途，所謂「自〈離騷經〉至〈大招〉，皆《楚辭》也。」、「屈、宋當日，未嘗分為兩種（騷、賦）名目」云云，兩相對照，可見賀貽孫體認《楚辭》與《漢賦》後來分立的事實，也了解二者間在實際創作上的差異，所以他才特別強調屈、宋的作品是「楚辭」，顯然就是在申明騷、賦的不同。這是對文學流變之歷史真相的正視，並不一味強合二者為一。因此，我們可以說，賀貽孫對這個問題是採取折中而實際的立場，由本質與啓源求其所以同，但也不忽視文體流變、發展而致分立的事實。只是他對騷、賦同源的意見較明確，而於騷、賦分立的主張則顯得隱約而婉轉，以致表面看來他似乎較傾向騷、賦不分的立場，但深入以思，卻可以發現賀貽孫巧妙折中了騷、賦是否應分立的爭論。

從上述的析論中，可以充分理解《騷筏》的立論動機實與明

---

<sup>62</sup> 評〈懷沙〉。見《騷筏》，頁13-14。

末《楚辭》學的發展息息相關，它採取關注個人情感的閱讀視角重新審視屈、宋的作品，不再停滯於字義詁訓的舊注條例中，並且進一步區分《詩》、《騷》在讀者反應上的差別，提昇《楚辭》的經典地位，如此種種，在文學史及《楚辭》學史上，都具有不可忽略的意義。

### 三、《騷筏》的批評體例——竟陵餘響

《騷筏》評論作品的方式，以文意的勾銜為主要考量，對於作品意義、情感反映的詮釋及「如何表現」的手法十分注重。由於著重作品的整體表現，所以本書並不採用逐句訓解的舊注型態，而是作者自行摘錄文本的關鍵段落，然後申論其旨要。最值得注意的是，他所闡釋的文本旨要，經常是所謂的「言外之意」，也就是竟陵「皆從書縫中及字句之外尋出」的閱讀方法<sup>63</sup>。即使是對一字、一句的解釋，《騷筏》也不似舊注般只錄字義詞義，而是說明字詞在整個句段、甚至文本結構中的關鍵作用，深具「細讀」的功力。總要而言，《騷筏》不僅分析作品的文學性(literariness)，解釋作品的深層意義，並且將作品置諸文學史層面而加以評價，可以說是標準的文學批評專論。至於批評的著眼點可謂鉅細靡遺，或是篇章總評，或是段落分評，經常連一字一詞都不輕易放過，條例如下：

#### (一) 篇章總評：

勾勒文本的整體意旨，如評〈天問〉：

〈天問〉一篇，靈均碎金也。無首無尾，無倫無次，

<sup>63</sup> 馮鎮巒〈讀聊齋雜說〉評鍾惺《史懷》語。見張友鶴輯校《聊齋志異會校會注會評本》(上海：上海古籍出版社，1986)，頁15。

無斷無案，倏而問此，倏而問彼，倏而問可解，倏而問不可解。蓋煩懣已極，觸目傷心，人間天上，無非疑端，既以自廣，實自傷也。<sup>64</sup>

此處僅徵引原評之四分一篇幅，但已約略可見賀貽孫在短短一百字中，將〈天問〉的寫作動機、題材、文字（體）風格及主要意旨等做了極簡潔的描述。總評特重在一目了然、直指關鍵，令讀者在短時間內掌握文本的特性，《騷筏》雖並未對屈、宋所有作品都做總評<sup>65</sup>，但只要有總評的篇章，都精鍊易讀，並經常有獨到的見解，茲再引〈招魂〉、〈大招〉（以下簡稱〈二招〉）總評為例：

〈大招〉云：「閑以靜只」、「安以定只」、「心意安只」，正為心煩意亂者對治。〈大招〉作于〈招魂〉之後，蓋多方以招之也。與〈招魂〉皆出宋子手，而此較鄭重。或云景差作，非也。<sup>66</sup>

寥寥數語，而「正為心煩意亂者對治」勾銜作品的主題；「多方以招之」則說明寫作動機；「皆出宋子手，此較鄭重」，又兼辨作者與文字風格，可謂言簡意賅。尤其〈二招〉的作者，自來人云云殊，屈原、景差、宋玉都曾列著者之林<sup>67</sup>，賀貽孫以中醫「對治」

<sup>64</sup> 《騷筏》，頁 13-7。

<sup>65</sup> 根據筆者統計，《騷筏》總計評論 36 篇文本，其中有「總評」者，僅〈天問〉、《九歌》、《九章》、《九辨》、〈招魂〉（與〈大招〉共評）等。

<sup>66</sup> 《騷筏》，頁 13-22。

<sup>67</sup> 〈招魂〉，王逸《楚辭章句》謂為宋玉所作，另謂屈原為〈大招〉的作者，又因「或曰景差」所作而「疑不能明」；宋人晁補之（1053-1110）則認為〈大招〉文字古奧，應為屈原之作。明人楊慎（1488-1559）《丹鉛雜錄》則又主張〈招魂〉為宋玉作，〈大招〉乃景差的作品。黃文煥《楚辭聽直》則宣稱〈二招〉「似屬原所自作也」。總之，人言言殊，莫衷一是。讀者可參鄭坦《申論楚辭九歌二招之存疑》（臺北：臺灣商務印書館，1979），頁 58-59；及張正體《楚辭新論》（臺北：臺灣

的醫理解釋〈二招〉，引枚乘（前?-前 140）《七發》一事互證，所謂「沈憂之病，必廣以樂事；聲色之病，必進以讜論，……屈子一生……鬱鬱不樂，故宋玉廣引聲色繁華淫佚種種樂事，以陶寫其煩冤，亦有楚太子有聲色之疾，而枚生《七發》歷舉孔、老、莊、孟、方術資略微言妙道以起之，以庶幾太子之霍然病已也。」<sup>68</sup>者，並因而認定〈二招〉的作者皆為宋玉，也算是他個人獨到之見。

### （二）段落分評

對作品的某一段落進行局部的評論，這是《騷筏》最普遍的批評方式。例如：

「駟玉虯以乘鷖兮，……結幽蘭而延佇」二十八句，  
忽作天上之游，憑空設想，恍恍變幻，迥出常情。蓋  
心煩意亂時，人間不可居，故求之天上。（評〈離騷〉）

69

將段落的意旨做簡要的分析，並申論其表現上的特點，為《騷筏》的標準模式。這種整段評解的模式對讀者掌握文本章法上的起承轉合有極大的助益，偏向「敘事結構」(narrative structure)的分析。除此之外，有時則涉論句法、修辭、影響及賀貽孫個人感受等，從中可以窺見賀氏的文學批評觀，此在後文將有細論。

### （三）句評

單獨挑出一、二個句子，評論其文學旨趣及在文本段落中的特殊作用。如評〈山鬼〉：

「杳冥冥兮羌晝晦，東風飄兮神靈雨」二句，陰森怕

---

商務印書館，1991），頁 13-17。

<sup>68</sup> 《騷筏》，頁 13-21。

<sup>69</sup> 《騷筏》，頁 13-6。

人。「留靈修兮憺忘歸，歲既晏兮孰華予」，又無端設想鬼欲留人，恐歲晏無與歡笑，幻極！奇極！<sup>70</sup>

又如：

「洞庭波兮木葉下」七字，可敵宋玉悲秋一篇。謝莊〈月賦〉云：「洞庭始波，木葉微落」，化用此語，遂為全賦生色。<sup>71</sup>

「幻」、「奇」不但陳述讀者的閱讀感受，同時也具贊佩作者在文字表現上的精彩。這類字眼是竟陵派詩評所慣用，也可看得出來賀貽孫的美學偏好，與鍾、譚二人略無二致。「可敵宋玉悲秋」一篇，是對〈湘夫人〉文學成就的崇高評價；引證謝莊的〈月賦〉，除了也是評價方式之一外，並觸及了文學史的影響（Influence）層面，頗值得注意。

#### （四）字評、詞評

辨析某字某詞在文句表現、甚至是結構意義上的關鍵性，如：評〈抽思〉：「『蓋為余而造怒』，造字尤妙……，古人下字，千年猶新。」<sup>72</sup>此評一字之例。所謂「新」，概指一種語言的活力，逸出本義的框架，對讀者造成「陌生化」（defamiliarize）的效果。這種專注單詞力量的評論方式與竟陵派淵源甚深，《詩歸》中滿佈「新」、「奇」、「妙」等摘字摘句的評語，可以參證。<sup>73</sup>

至於「詞評」，如評〈東皇大乙〉（王逸《章句》）作〈東皇太

<sup>70</sup> 《騷筏》，頁 13-10、13-11。

<sup>71</sup> 《騷筏·湘夫人》，頁 13-9。

<sup>72</sup> 《騷筏》，頁 13-13。

<sup>73</sup> 楊玉成頗注意此點，參見其著〈閱讀邊緣：晚明竟陵派的文學閱讀〉，頁 30-32。本文發表於中央研究院中國文哲研究所研討會（2003），未刊行。

一)：「『偃蹇』二字，描寫尊神欲降不降之狀，如將見之。」<sup>74</sup>又如評〈離騷〉：

「『理弱媒拙』四字尤妙。大凡小人智力相雄，別為一黨，耳目佈置，無非使勢使乖之人。故凡『理弱媒拙』者不問而知其為君子也。」<sup>75</sup>

點出組詞的「言外之意」(或說隱喻作用)，是《騷筏》中常見之批語。

#### (五) 後評、又評

除了前述幾種常見的批評體例外，《騷筏》又有「後評」、「又評」的方式，用來補充之前的評論。前一種只出現於《九歌》的評論；後一種則見於評〈哀郢〉及《九辨·第八辨》。賀貽孫所以採用這種方式，主要是有些意見與作品的結構意義較無直接的關聯，但卻必須提醒讀者注意，因此附在主要評論之後，頗類現代文論中的注腳。例如：

△讀《九歌》者，涵咏既久，意味自深，一經注破，便似說夢。余所評者，又夢中解夢也。然初學者，不得不爾。想屈子有知，亦當發一笑也。(《九歌》後評)

<sup>76</sup>

△古人詩不避舊句，如此篇「彼堯舜之抗行兮……」等語，乃屈子〈哀郢〉中言，入《九辨》中遂如自出杼柚，其故何也？篤學深思者，當自得之。(《九辨·第八辨》又評)<sup>77</sup>

<sup>74</sup> 《騷筏》，頁 13-8。

<sup>75</sup> 《騷筏》，頁 13-6。

<sup>76</sup> 《騷筏》，頁 13-11。

<sup>77</sup> 《騷筏》，頁 13-20。案：今本《楚辭》皆作《九辯》，但賀貽孫《騷

第一則提醒者勿受限於注解，第二則點出文學創作襲用舊句的現象，並兼有論模擬、創新的意味，屬於「創作論」的層次。這些看法與文本的主要評論屬不同的問題，所以另筆書之。另如〈哀郢〉又評：

《騷》中屢言絲婞直，又與申生孝子並稱，則絲非凶人，特以婞直喪其功耳。禱杙之稱，不已甚乎？堯、舜不慈，想當時原有此謗，故莊子引堯不慈、舜不孝之語。嗟乎！老子棄妹不仁，堯、舜棄子不慈，時俗之訾議聖賢，終無已哉！<sup>78</sup>

則是一種針對聖賢受謗的自我感慨，雖然不見得不合於〈哀郢〉的主評，但若置入其中，畢竟不免天外飛來一筆之隔，所以放在後文陳述。這其中多少也有特別拈出的用意，將這種無史無之的悲哀橫諸讀者眼前，吸引注意，並寄託自身無可如何的慨嘆。因此，「又評」可以視為相當個人化的心得記述。

由上述的批評體例中可以發現，《騷筏》的批評方式可謂「小大由之」，型式上相當自由，類同宋明以來的「評點」，但卻面面俱到，主要都是圍繞著作作品的意義而展開。若從內容來看，這些批評雖然主要集中於闡釋作品的要義，但也經常涉論作者之志與作品的篇章結構、修辭特色及對後來作品（者）的影響；有時則引述前人的批評並加以辨證，觸及「批評的批評」（critique of critique）；或是將兩種文本略做比對，具有明確的「互文性」（intertextuality）；有時甚至意在言外地譏諷時人時事，帶有「史評」的性質，其評論甚具全面性。換言之，《騷筏》將一般文學批

---

筏》則「辯」作「辨」，本文從之。

<sup>78</sup> 《騷筏》，頁 13-13。

評所可能涉及的層面，如作品<sup>79</sup> (work)、作者 (author)、普遍<sup>80</sup> (universal) 及後設評論 (meta-criticism) 等，都盡可能囊括其中。至若讀者 (reader) 一層，賀貽孫經常在內文中隨筆記下的情緒反應，本身就是一種讀者的感受，充滿個體性；而他偶爾也會站在專家的立場，點出一般讀者在閱讀《楚辭》時應注意的問題，顯然也留意到了客觀的閱讀策略。仔細推敲，整部《騷筏》，正是賀貽孫筆下的《楚辭》閱讀策略之具體實踐。以下將依上述這些批評所能涉及的層面，逐一檢視《騷筏》的批評重點。

## 四、 作品與作品

### ——以〈離騷〉為核心的互文性閱讀

《騷筏》對於作品的分析，從前面歸納的批評體例中，已大抵可見其不論對形式的藝術手法或內容的意旨分析都有相當深入的討論，比較傾向對單一文本的封閉性閱讀。特別在形式分析上，可以發現其批評基調主要延續《詩筏》中的觀點，有些評語甚至直接由《詩筏》中移置，如評〈離騷〉：

自「鯀婞直以亡身」至「予何瑩獨而不予聽」八句……，  
無端插此一段作波瀾，妙甚。尤妙在不作答語……。

此與《詩筏》所言：「詩家有一種至情，寫未及半，忽插數語，代

<sup>79</sup> 本文儘可能用「作品」(work)一詞去描述賀貽孫的批評理念，而比較不用「文本」(text)。但文中偶而述及作品文字或意義的表現時，會使用「文本」一詞，這是方便性的用法，並非用來表示賀貽孫的文學觀念，謹此說明。

<sup>80</sup> 一般中文著作翻譯 universal 時，多做「世界」，或「宇宙」。本文承王靖獻先生審閱，認為譯作「普遍」較佳，謹從之，併致謝忱。



人詰問，更覺情致淋漓。最妙在不作答語，一答便覺無味矣！」<sup>81</sup>幾如一轍。所謂「無端插此一段」即「忽插數語」的同義表述；「尤妙在不作答語」則與「最妙在不作答語」完全相同。這種用語的一致，表明概念上的延續，並不因閱讀的文本稍異而改變。從其中也略見賀貽孫的特殊文學理念，所謂「無端」、「忽」表明一個出人意表的狀況，造成理解與反應上的斷層；「不做答語」則接近一種期待的落空。這種陳述方式彷彿與原來的文本語境全然無涉，詩歌脫去陳濫的尋常邏輯理解原則，遁入一個「無理荒唐」的孤零境地，這是賀貽孫特殊的美學觀點，整部〈騷筏〉、《詩筏》，經常可見類似的評語。這讓我們聯想到竟陵詩派的「無著落」評點，楊玉成指出這種評點方式的特色：

「無著落」字面上意味無根，喪失承接、發展，孤零零存在，飄盪游移。竟陵派對這種虛空的指涉極感興趣。……這類批語最能凸顯文本瀕臨解體的狀態：脫離文脈、體系、思考，文本布滿裂紋，充滿突發、跳躍、崩解的張力。<sup>82</sup>

正與賀貽孫的「無端……妙甚」如相彷彿。可見要分析〈騷筏〉的觀點，自不可略去《詩筏》而不觀，亦當時時參酌竟陵的詩論。

評〈離騷〉又謂：

- △篇中穿插呼應，如草線灰蛇，令讀者不測。
- △寬一步，愈緊一步，文情甚裕，文氣甚厚。
- △行文低迴反復，愈讀而味愈無窮。

---

<sup>81</sup> 《清詩話續篇》，頁174。

<sup>82</sup> 見楊玉成〈閱讀邊緣：晚明竟陵派的文學閱讀〉，頁35、36。

「草線灰蛇」，亦見於《詩筏》，用以評漢人詩法之妙<sup>83</sup>。而所謂「不測」即是「神」的境界<sup>84</sup>，其與「氣」、「味」、「厚」本即賀貽孫《詩筏》中一個相當重要的美學理念。《詩筏》云：「所謂厚者，以其神厚也，氣厚也，味厚也。」可以說用一「厚」字，縮合文學創作由創作主體到文本表現、讀者反應等三個重要層面<sup>85</sup>。而這個「厚」的理念，本來自晚明竟陵派的文學觀點，賀貽孫亦自知之，所以他在《詩筏》中即云：

嚴滄浪《詩話》，大旨不出悟字；鍾（惺）、譚（元春）  
《詩歸》大旨不出「厚」字，二書皆足長人慧根。<sup>86</sup>

又說：

鍾伯敬（惺）云：「常建詩清微靈洞，似『厚』之一字，  
不必為此公設。」此語甚當。<sup>87</sup>

<sup>83</sup> 《詩筏》：「愈碎愈整，愈繁愈簡，態似側而愈正，勢欲斷而愈連。草蛇灰線，蛛絲馬跡，漢人之妙，難以言傳。」（見《清詩話續編》頁139）。

<sup>84</sup> 張佳方指出：「神」在《詩筏》中至少指涉四個層面：一是「神明」、「神靈」，即「靈感」；二是「傳神」；三是創作主體的精神與思維活動狀態；四則為一種美的境界，如云：「變化渾淪，無跡可尋，其神化所至耶！」（見《詩筏美學思想研究》，頁57-58。輔仁大學中文系碩士論文，2000）由此看來，所謂「不測」，即是一種修辭技巧的變化渾淪，乃將文本的意境提昇到一個神化的境界，即張文所謂的第四種層面。

<sup>85</sup> 雖說「厚」為賀氏評詩的最高層次，但其終極境界則在「無厚」。《詩筏》提到：「莊子云：『彼節者有間，而刀刃者無厚。』所謂『無厚』者，金之至精，鍊之至熟，刃之至神而厚之至變至化者也。夫惟能厚，斯能無厚。古今詩文能厚者有之，能無厚者未易觀也。無厚之厚，文惟孟、莊；詩惟蘇、李、十九首與淵明。」（《清詩話續編》，頁136）可見「厚」的功夫，其終極境界為「無厚」。

<sup>86</sup> 《清詩話續編》，頁141。

<sup>87</sup> 《清詩話續編》，頁173。

不但推崇鍾惺的評論，對於竟陵詩風，賀氏亦倦愛有加，〈書竟陵焚餘後〉云：「余愛竟陵詩，而不肯學竟陵詩。」<sup>88</sup>足見其言「厚」，實受竟陵影響<sup>89</sup>。竟陵雖亦推崇公安派「獨抒性靈」的主張，但鑑於「獨抒性靈」所引起的俚俗空疏之弊（雖然竟陵也不免此弊）<sup>90</sup>，故希望以「厚」來救其薄。唯其所謂「厚」，其實也根基於「靈」而來。鍾惺在〈與高孩之觀察書〉中提到：

厚出於靈，而靈者不能即厚。……然必保持靈心，方可讀書養氣以求其厚。<sup>91</sup>

<sup>88</sup> 見《水田居文集》卷五。收入《四庫全書存目叢書》集部第208冊。引文見178。

<sup>89</sup> 當然，賀貽孫對鍾、譚二人亦不免有所批評，《詩筏》中提到：「舍章法而求字句者，學鍾、譚之過也。」明白點出竟陵過於破碎的缺點。對於《詩歸》，賀氏雖有嘉許，謂其「生面皆從此開，稂莠既除，嘉禾見矣」，但亦抨擊此書「未免專任己見，強以木子換人眼睛，增長狂慧，流入空疏，是其疵病。」（以上皆見《清詩話續編》，頁197）對竟陵目中無古人的狂妄特色，可謂一語中的。

<sup>90</sup> 公安詩論所引起的後學之弊，袁中道（1570-1623）亦自知之，其晚年於〈阮集之詩序〉（收入：《珂雪齋前集》卷十。在《續修四庫全書》第1375冊，集部「別集類」。引文見頁570）中提及：「先兄中郎矯之（指格擬古格調諸說之弊），其意以發抒性靈為主，始大暢其意所欲言，極其韻致，窮其變化。及其後也，學之者稍入俚易，境無不收，情無不寫，未免衝口而發，不復檢括，而詩道又將病矣！」而賀貽孫雖推崇竟陵，但對公安亦非詆毀，其於〈示兒二〉（《四庫全書存目叢書》頁171）嘗言：「公安袁中郎詩，初看數首，即欲掩卷，以其似俳似纖似佻，為詩家棄也。再四閱之，其孤傲……即藏於似俳似纖似佻之中，……必不肯一語一字蹈襲古人，以掩其性靈……亦近代詩中豪傑也。」但他也警告：「初學若先從漢魏晉唐詩，涵濡有得，然後看公安詩，見其洒洒落落，亦善學古人之一助也。若學古而無所得，切勿讀公安詩，……即有真俳真纖真佻之魔冒公安之似入我手腕。」可見他推崇公安之獨抒性靈，卻也戒其纖佻俚俗之影響。

<sup>91</sup> 引文見《四庫全書·文章辨體彙選》集部第1405冊（臺北：臺灣商務印書館，1983）卷247，頁161。

這麼說來，「靈」是「厚」的基礎，所謂「從古未有無靈而能為詩者」即然。但詩最高的層次是「厚」，其方法則是「讀書養氣」。若只是隨性書寫，終不免入俚俗一途，所以才用讀書養氣來救。賀貽孫大抵傳襲了這種觀念，所以他在《詩筏》中也說：「詩文之厚，得之內養。」<sup>92</sup>我們看他在《騷筏》中評論文本表現的基調，雖僅寥寥數言，卻與《詩筏》論詩的旨趣略無二致。

其次注意到「文情」，「情」字亦為《詩筏》中評詩的重要字眼，與「真」、「至性」等觀念相通。賀氏曾評明際流行的吳中山歌〈掛枝兒〉云：「無理有情，為近日真詩一線所存。」<sup>93</sup>有情即是「真」，即是詩之本色，此與譚元春（1586-1637）所謂「夫作詩者，一情獨往，萬象俱開」<sup>94</sup>的看法相當。《詩筏》在評〈豔歌羅敷行〉時又謂：「天地間一種絕妙義理，偏出自不讀書人口中，可見人情至處，即禮法也。」<sup>95</sup>由此皆見他對「情」的著重。《騷筏》評語謂「文情甚裕」，多少可與《詩筏》言情互通。

再者，值得關注的是，《騷筏》經常留意到所評的文本與其他文本間的關係，形成「互文性」的參照。這種「文本間性」又區分二層，其一是所評論的作品之間——尤其是〈離騷〉與其它作品——的關係；第二是所評論的作品與後代作品間的關係。

檢視《騷筏》的評論，可以發現賀貽孫特別重視〈離騷〉，經常以之比較於其他的屈、宋作品，這或許是《騷筏》以「騷」命名的主因。例如評〈湘君〉：

「交不忠兮怨長，期不信兮告予以不閒。」蓋神不來，  
終不敢一語怨神，但自怨其積誠未至。譬如求女求君

<sup>92</sup> 《清詩話續編》，頁 135。

<sup>93</sup> 《清詩話續編》，頁 153。

<sup>94</sup> 譚元春〈汪子戊己詩序〉。見《新刻譚友夏全集》（收入《四庫全書存目叢書》集部第 191 冊）卷九，頁 678。

<sup>95</sup> 《清詩話續編》，頁 151。

者，心本不同，恩本不甚，交本不忠，期本不信耳。  
即此數語，忠厚已極，然皆〈騷〉中正意，卻借正意  
作喻語，主客互換，可謂奇絕。<sup>96</sup>

〈湘君〉一篇，就文義而論，充滿對於爽約者的怨怒<sup>97</sup>，賀貽孫則  
視爲祈求降神卻無回應之辭，並且用〈離騷〉中求女求君的忠悃  
哀怨之誼比論之，這是〈離騷〉、〈湘君〉間的互文性閱讀。類同  
之例又如：

△「老冉冉兮既極，不漫近兮愈疏」，又因神去後而思之  
慕之，忠愛深摯，本是〈騷〉中正意，借以作喻，妙  
甚。(評〈大司命〉)<sup>98</sup>

△回思昔日新相知之樂，可復得哉？怨望之極，即〈騷  
經〉中「初既與余有成言兮，後遁悔而有他」之意。  
(評〈少司命〉)<sup>99</sup>

△〈國殤〉篇中，獨寫其生平雄毅之概以動之。「首身離  
兮心不懲」，即〈騷經〉中「雖體解吾猶未變」之意。  
亦自況也。(評〈國殤〉)<sup>100</sup>

「亦自況」洩露賀貽孫以〈離騷〉爲中心的互文性批評原由，在  
他的觀念裏，〈離騷〉是屈原生平際遇的寫照，屈原其他的作品雖  
然與〈離騷〉主題有別，但都是作者情志的寄託。換言之，屈原  
的作品，其實都圍繞著〈離騷〉忠怨之誼而開展，而〈離騷〉所  
承載的，正是屈原人格的寫照。他在評〈少司命〉中說得很清楚：

<sup>96</sup> 《騷筏》頁 13-8。

<sup>97</sup> 請參許又方〈空頭約定——《九歌·二湘》析論〉。文刊《東華人文  
學報》第四期，頁 137-162。2002年7月。

<sup>98</sup> 《騷筏》，頁 13-9。

<sup>99</sup> 《騷筏》，頁 13-10。

<sup>100</sup> 《騷筏》，頁 13-11。

蓋屈子失意之人，遇事感觸，往往借他題目寫己不平，故不覺言之沈痛如此。<sup>101</sup>

他既視〈離騷〉為屈原「一生本領」，那麼，〈離騷〉以外的文本，當然就屬「他題」，但不論如何，這些作品都與〈離騷〉的情感息息相關。所謂「失意之人」，指的是作者的際遇，「借」字則語帶玄機，意謂文本所言都不屬文本所有，它只是作者意圖暫時的寄寓。在賀貽孫的文學理念中，文本的終極意義，其實是作者的情志，正確說則是讀者所感受到的作者真情。因此，這種以〈離騷〉為中心的互文性閱讀，本質上乃依重視作者主體情感的基調而展開，從他評〈天問〉一段，更可以看出這種傾向。賀貽孫以為〈天問〉筆法破碎，但實充滿「自傷」之情（見前引）；爰其破碎，故易擬，文學成就也比不上屈原其他作品，所謂：「〈天問〉中有古事可搜求，擁書滿案，即可成篇也。惟其可學，所以不及諸篇。」者是。但易學只在文章的形式上，屈子自傷之情，才是〈天問〉價值所在，所以他質疑「今之擬〈天問〉者，果何所感觸耶？豈無病而吟，不哀而哭耶？」所謂「無病」、「不哀」，即是缺乏作者主體情感，由此可見其於「作品」一層所重者何在，也可以感受到他對明代前、中期「擬古」思潮的批判。

以上所討論是屈原作品間的互讀，而以〈離騷〉為中心。至於評論宋玉之作，賀貽孫也隨時參較屈原，形成屈、宋間的互文性閱讀。其中比較值得關注的，是涉及著作權與「悲秋」文學啓始的問題。《騷筏》云：

〈悲回風〉字字氣結，不忍竟讀，是屈子自誅文也。  
首云：「悲回風之搖蕙兮……」寫得秋意淋漓。宋玉悲

---

<sup>101</sup> 《騷筏》，頁 13-10。

秋，屈子已先之矣！<sup>102</sup>

他說出「宋玉悲秋，屈子已先之矣」的話，不僅是斷悲秋主題在文學史上的開創者而已，其中還帶著宋玉的悲秋文學其實是承自屈原的意味。甚至宋玉的悲秋，在文學成就上實須臣服於屈原，前引評〈湘夫人〉時說：「『洞庭波兮木葉下』七字，可敵宋玉悲秋一篇。」推崇屈原的用意至為昭然。值得注意的是，自來言悲秋者，都以宋玉的《九辨》為馬首。日本學者淺野通有分中國「悲秋文學」為三個系統，首列宋玉《九辨》，即是傳統看法的代表。<sup>103</sup>賀貽孫當然有此基本認識，他在評《九辨》時曾言：

從來未有言秋悲者，亦未有言秋氣悲者，「悲哉！秋之為氣也」七字，遂開無限文心。<sup>104</sup>

明顯已將《九辨》視為悲秋文學的鼻祖，但他卻又說屈原先宋玉而悲秋，看來是自相矛盾。然而仔細推敲，則他的本意是指悲秋的文學意識實始於屈原，雖然〈悲回風〉並未明言悲秋，但實具淋漓的秋意；且〈抽思〉中言及「悲秋風之動容兮，何回極之浮浮」，則屈原已開文學作品悲秋意象之端。至於以之為主題並張揚者，允為宋玉無疑，故云「遂開無限文心」。<sup>105</sup>這個說法似乎有意

<sup>102</sup> 《騷筏》，頁 13-16。

<sup>103</sup> 參見：淺野有通〈唐杜甫形成的中國悲秋文學之高潮〉。文刊《國學院大學紀要》第 21 號，頁 49-102。1983 年 3 月。另有關中國文學「悲秋主題」的論述，可參王立〈中國古代文學中的悲秋主題〉。收入王立《中國古代文學十大主題》（臺北：文史哲出版社，1994），頁 147-172。

<sup>104</sup> 《騷筏》，頁 13-18。

<sup>105</sup> 日人松浦友久認為宋玉《九辨》是「形成文學史上所謂『悲秋』（搖落）觀念的最直接源泉。」但他也提醒：「這種明確的『悲秋』心情，當然不會是突然產生的，……」並引〈離騷〉等屈原作品說明更上一層的源流。這個觀念正與賀貽孫所言相通。見：松浦友久《中

牽連屈、宋作品爲一系，與他只將屈、宋作品視爲「楚辭」的立書準則相連貫。

這種互文性的閱讀方式，有時關涉到文本整體風格的層面，賀貽孫偶爾會用這個理由判斷作品的著作權，如：

「還及君之無恙」六字，言外旨耐人深思。謂及此尚可做雲中之游，異日即欲放逐可得乎？隱然有入武關不返之意，但不露耳。但此等語出宋子口，不害為朋友親愛；若出屈子口，則傷宗臣休戚與共之意矣！人謂《九辨》為屈作，請即以此語證之。（評《九辨·第九辨》）<sup>106</sup>

此處筆者不擬論辨賀貽孫這個說法的合理性，僅欲以此見其舉證背後所蘊藏的批評理念。由於〈離騷〉中充滿眷戀故國、傷痛其君之情，但《九辨》此語顯然有「趁此放逐，游情煙霞山水間」之意，根本與屈原在〈離騷〉中寧死不棄的情志不合。換句話說，《九辨》在情感表現上與〈離騷〉的風格不類，所以賀氏反對其爲屈原的作品。類似的評斷又如：評〈第三辨〉：

此篇多過時之悲，自是英雄失志本色。而或謂《九辨》亦屈子所作，蓋疑「余生不時」等語耳。然屈語沈鬱，宋語秀潤，自易辨也。<sup>107</sup>

這也是一種文本間的比較。在賀貽孫看來，屈、宋作品的語言風格並不相同，所謂「自易辨也」，意指從語言表現就可看斷定《九

---

國詩歌原理》(孫昌武、鄭天剛譯，瀋陽：遼寧教育出版社，1990)，頁 27。

<sup>106</sup> 《騷筏》，頁 13-21。

<sup>107</sup> 《騷筏》，頁 13-18、13-19。



辨》並非屈原所作。<sup>108</sup>而他雖然在此不曾明言〈離騷〉，但從整個《騷筏》批評的用語來看，可以很明顯掌握他所謂的「沈鬱」，其實是根據〈離騷〉的語言風格而說。

除了屈原作品間的互讀，以及屈、宋作品的比較外，《騷筏》的評論也經常注意到屈、宋作品與後代文學作品間的關係，這類評論雖然多半集中在主題、修辭、意象上的傳襲，但實已涉及文學史的範疇，頗值得學者注意。以下略引數則以見其梗概：

△自「絲婞直以亡身」至「何瑩獨而不予聽」八句，呢喃絮叨，無限親愛，酷肖婦人姑息口氣。無端插此一段作波瀾，妙甚。……《史記》聶政姐一段波瀾，從此脫出。<sup>109</sup>

△《九歌》中兼有今古。如「穆將愉兮上皇」、「靈之來兮如雲」，漢人《郊祀歌》也。「疏緩節兮安歌」……晉人《拂翔》、《自佇》辭也。……然其中又各所近，有近《國風》者，有近《雅》、《頌》者，有近宋人詩餘及元人歌曲者。至其沈鬱悲壯，則杜少陵古風獨得其全。讀其詞者，如取光日月，酌水於滄海，愈用愈

<sup>108</sup> 關於《九辯》的作者，自王逸以來無異說，皆以為宋玉所作。唯〔明〕焦竑（1541-1620）在其《筆乘》中提出異議，認為當為屈原自作。游國恩（1899-1978）則自字面與句法上的鈔襲，及「語意相同」等因素來判斷，駁斥焦竑《九辯》的觀點。（參見〈《楚辭·九辯》的作者問題〉。收入《游國恩學術論文集》，頁189-197。北京：中華書局，1989）鄭良樹又進一步由「重文」關係，檢視《九辯》與〈離騷〉、《九章》；〈遠遊〉與〈離騷〉在字句與語意上的重複現象，認為《九辯》與〈遠遊〉「死鈔」屈原作品的狀況相當明顯，不應為屈原所作。（參見：〈論重文現象與屈宋作品的年代考釋〉。收入《漢學研究國際學術研討會·論文集》，頁7-16。國立雲林科技大學，1992年11月）此一考證方式求屈、宋作品語意重複處以辨著作權歸屬（求同），與賀貽孫尋二者在語言上所展現風格、情調，乃至才性之異的方法來判斷作者（求異），有辯證上之妙。

<sup>109</sup> 《騷筏》，頁13-5。

無窮，真奇文也。（《九歌》總評）<sup>110</sup>

△每愛漢人詩云：「橘柚垂華實，……」深厚柔婉，得騷人遺意。後人詠菊賦梅，皆不能及。及把玩此篇（〈橘頌〉），乃知粉本固有所在。<sup>111</sup>

△（〈卜居〉）此與〈漁父〉二篇，憑空設端，實為〈客難〉、〈解嘲〉濫觴，不獨唐、宋小賦之鼻祖也。<sup>112</sup>

△「願賜不肖之軀別離兮……」，六朝詩「持此傾城貌，翻為不肖軀」，蓋本諸此。<sup>113</sup>

賀貽孫認為《史記·刺客列傳》中有關聶政的姐姐聶榮「伏尸哭極哀」的情節<sup>114</sup>，其實是脫自〈離騷〉「女須之詈予」一段，這是有關敘事情節層面的影響；評〈橘頌〉、〈卜居〉、〈漁父〉等，則留意到主題與文體上的啓源，甚至是漢代某些詩賦體裁之濫觴；至於評《九辨》則標出後代文本在字句上的承襲。這些評斷或許過於簡單，但賀貽孫留意《楚辭》對後代文本在各個層面的影響，可謂不失有見。至若評《九歌》部份，則兼述其在主題、修辭、意象、風格等方面的傳承與影響，將《九歌》在某種程度上推向「經典」(canon)的地位，這點尤其值得注意。簡單來說，什麼樣的文學作品才有資格成為經典？換言之，經典作品必須具備哪些特質與影響力？表面上賀氏強調的是《九歌》在「文學形式」上的承先啓後，但實際上從他稱讚杜甫「沈鬱悲壯，獨得其全」來看，即可窺知「主體情志」方為重點所在。試看他詮釋《九歌·湘君》題旨時所言：

<sup>110</sup> 《騷筏》，頁 13-7、13-8。

<sup>111</sup> 《騷筏·橘頌》，頁 13-16。

<sup>112</sup> 《騷筏·卜居》，頁 13-17。

<sup>113</sup> 《騷筏·九辨·第九辨》，頁 13-20、13-21。

<sup>114</sup> 參見《新校本史記三家集註》卷 86，頁 2525。

孤忠眷念，死而後已。讀至此而不痛哭者，其人可知矣！……女神雖降，然事女神者不敢以其難降而懈吾誠敬，猶之庸主雖難悟，然事庸主者不敢以其難悟而忘吾忠愛也。<sup>115</sup>

顯然他所留意的依舊是〈離騷〉中所傳達的那種忠憤哀怨之誼，把《九歌》也視作屈子情志之寄寓，不脫王逸「上陳事神之敬，下見己之冤結，託之以風諫」的基本觀點。繇是以觀，我們可以大敢推論，賀氏稱許《九歌》，甚至視《楚辭》為文學經典的關鍵標的，其實便是歷代文人學者幾乎感同身受的忠臣情志，亦即中國傳統知識分子的「集體經驗」(collective experience 或說「集體記憶」)，後世的讀者或作者，當其接觸《楚辭》時，皆必須隨時以這種主體忠怨之誼為念。這點直接關涉到賀貽孫詩論的中心理念，底下將有細論。

## 五、 作品與作者

### ——主體情志的抉微

自孟子提出：「說《詩》者，不以文害辭，不以辭害志，以意逆志，是為得之。」(《萬章》)的讀《詩》原則後，通過文本之意以求作者之志的閱讀規範，在相當長的時間裏一直是中國傳統文學批評的金科玉律，同時也是主流言論。簡單來說，文本的解釋，必以探索(遵循)作者之意圖(intention)為依歸。賀貽孫當然未脫此一傳統<sup>116</sup>，他在《騷筏》中總是極力解釋他認為重要的作品

<sup>115</sup> 《騷筏》頁 13-11。

<sup>116</sup> 除了賀貽孫在《詩觸》中自承遵循孟子讀時法則以外，賀雲龍在〈詩騷二筏序〉中云：「及讀《詩、騷二筏》，見其取古人而升降之，取

句段，勾勒其旨要，然後將之與作者的意志結合，使得作品之義與作者之志互為表裏，渾然交融。例如：

〈離騷〉開首云：「朕皇考曰伯庸」，即子長所謂人窮反本也。未有知有君不知有父者，竭智盡忠，不過求無愧于皇考而已。況「庚寅吾以降」，天既授我以剛德，而父復命我以正則乎！若曰吾非不知為上官大夫、令尹子蘭所為，可以保祿而固寵。但保祿而固寵，是叛父也，是違天也。不敢叛父，不敢違天，是以不敢欺君誤國云爾。即此數行真實語，是〈離騷〉一篇本領，是屈子一生本領。近世假人，僥倖說不來，剽竊說不去。<sup>117</sup>

在這裏，賀貽孫彷彿化身為作者，將詩句中隱含的個人情志與寫作動機作了相當清楚的描述。在他看來，〈離騷〉不單是文學作品，更重要的，它是屈原一生情志、際遇的寫照（「一生本領」），而且是「真實語」，言下之意暗示著勿能以文學虛構的眼光看待。因此對於〈離騷〉的詮解，賀貽孫總是以「感同身受」<sup>118</sup>的方式在體會作者的心情，例如：

---

古人之說而意度之，以此言詩，詩其登岸矣！聖門唯西河、端木二人善於言詩，夫子一以為知來，一以為起予。而子輿氏『以意逆志』一語，遂為千古說詩之宗。」（見《清詩話續編》，頁 134）特別標榜孟子「以意逆志」的論詩法則來佐證貽孫「取古人之說而意度之」的獨特性，可見其已窺見賀貽孫論詩受孟子觀念影響之處。

<sup>117</sup> 《騷筏·離騷》，頁 13-2。

<sup>118</sup> 「感同身受」可以「設身處地」為同義詞，此本為賀貽孫讀詩之法。《詩筏》云：「看詩當設身處地，方見其佳。王仲宣〈七哀〉詩云：『出門無所見，白骨蔽平原……』昔視之平平耳。及身歷亂離，所聞所見，殆有甚焉。披卷及此，始覺鼻酸。」（見《清詩話續編》，頁 157-158。）則其所謂「設身處地」，其實便是以讀者的經驗「逆」作者之情志。

屈子一生，至性過人，多憂少樂。所樂者，唯「好脩」而已。即小人所害我者，亦不過此「好脩」而已。然吾自樂此，豈以害我而變其常哉？故又曰：「亦吾心之所善兮，雖九死其未悔」，曰：「雖體解吾猶未變兮，豈余心所可懲」……，反復言之，無非此「不變」二字。「不變」是屈子一生把柄，亦是千古忠臣把柄。<sup>119</sup>

屈原一生如何「至性過人」，如何「多憂少樂」，後世讀者絕無瞭若指掌之理。從《騷筏》動輒引述〈離騷〉之文以證的情形來看，賀貽孫對作者的認識正是從作品的閱讀中體會而得，此即「以意逆志」說的標準演譯，作品之意正是作者之志的寄寓。這種觀點充滿再現的意味，也將歷史的真實置入文學的想像中，等於是視〈離騷〉為具有史實性質的文本，或者說他的批評方式基本上與《詩序》以史證詩的精神類同。《騷筏》中經常可見用歷史記錄作為文本批評之背景的論述，略引數則如下：

△「靈氛既告予以吉占兮，歷吉日兮吾將行」，則又因巫咸之語，復信靈氛，遂為屈子指點天上路矣！屈子初意，天上亦有上官子蘭一班小人□往復，人間舉目不堪，畢竟天上較優。此數語是屈子絕命□，非真有天上可往也。（評〈離騷〉）<sup>120</sup>

△蓋懷王十六年以上官大夫之讒而放屈子，十八年復召用之。三十年懷王信張儀之詐，屈子諫之不從，懷王客死于秦。頃襄王立，復以令尹子蘭之讒而放之。屈子此時，猶冀頃襄悔悟如懷王十八年故事耳。觀上文

<sup>119</sup> 《騷筏·離騷》，頁13-4。

<sup>120</sup> 《騷筏》，頁13-6。

「至今九年而不復」，則〈哀郢〉作于頃襄王時無疑。  
(評〈哀郢〉)<sup>121</sup>

△史稱屈原「入則與王圖議國事，以出號令；出則接遇賓客，應對諸侯，懷王甚任之。」故此篇多追述之詞，亦猶逐婦而回思合歡之初也。(評〈思往昔〉)<sup>122</sup>

上官、子蘭並未出現於〈離騷〉中，乃是《史記》所述；而〈哀郢〉作年的論斷、〈思往昔〉題旨之述評，也都是根據《史記》而引申。如此引述歷史，並將文本視為作者際遇的反映，並不僅止於對〈離騷〉的詮解上，賀貽孫在總評〈天問〉、《九歌》及《九章》的分評中，亦屢屢言及，如：

△〈天問〉一篇，靈均碎金也。……蓋煩懣已極，觸目傷心，人間天上，無非疑端，既以自廣，實自傷也。  
(〈天問〉總評)

△蓋神不來，終不敢一言怨神，但自怨其積誠未至。譬如求女求君者，心本不同，恩本不甚，交本不忠，期本不信耳。即此數語，忠厚已極。然皆〈騷〉中正意，卻借正意作喻語，主客互換，可謂奇絕。(評〈湘君〉)<sup>123</sup>

△「老冉冉兮既極，不漫近兮愈疏」，又因神去後而思之慕之，忠愛深摯，本是〈騷〉正意，借以作喻。(評〈大司命〉)<sup>124</sup>

△〈國殤〉篇中，獨寫其生平雄毅之概以動之。「首身離兮心不，懲」，即〈騷經〉中「雖體解吾猶未變」

<sup>121</sup> 《騷筏》，頁 13-13。

<sup>122</sup> 《騷筏》，頁 13-15。按：本篇王逸《楚辭章句》作〈惜往日〉。

<sup>123</sup> 《騷筏》，頁 13-8。

<sup>124</sup> 《騷筏》，頁 13-9。

之意，亦自況也。(評〈國殤〉)

△「吾不能變心以從俗兮，固將愁苦而終身。」不變心，不從俗，是屈子一生得力處，故反復言之。(評〈涉江〉)<sup>125</sup>

由這些評語中，都不難看出賀貽孫承襲自《史記·屈原賈生列傳》以來，將〈離騷〉等作品視為屈原一生情志寫照的傳統觀點，這也是一般《楚辭》舊注的典型。此一觀點最大的特色是將文本的內容坐實為作者真確的際遇，於是乎作者的歷史不斷影響閱讀的反應，帶著濃厚的「作者決定論」意味。這種閱讀方式在某種意義上來說是安全的，至少有一個歷史背景作為根據，避免文本解讀時陷入讀者漫天要價的詮釋膨脹裏。

若可注意的是，作品與作者之間，很明顯可見「讀者」的行動在其中交流穿梭。以前引評〈離騷〉之語來看，「叛父違天」顯然是賀貽孫以自身倫理觀閱讀〈離騷〉所得到的解釋。文學批評這項工作本來即與批評者本身的主觀條件息息相關，此在中國傳統文學批評中尤其明顯，批評者（較專業的讀者）往往將自身的情感藉著移情作用滲入文本的意旨之內，使得原屬客體的閱讀文本成為評論者主觀情志的表演場。換言之，文本之義與作者之志間的幽微聯繫，其實是靠讀者在中間拉攏，試看《騷筏》中的部份評論：

常怪屈子不畏死而畏老，不傷無年而傷無名。既視死如歸矣，則殤子與彭祖皆死也，又況于死後之虛名耶？……蓋屈子一生好脩，彼其所以從彭咸也，必有所以俱死者，倘不即從彭咸，亦必有挾以俱老者。苟無所挾以俱老，則老之可畏甚于死；無所挾以俱死，

---

<sup>125</sup> 《騷筏》，頁 13-12、13-13。

則無名之可傷甚于無年。此屈子所以三致意也。<sup>126</sup>

「常怪」絕對是賀貽孫個人的反應，令他感到奇怪的訊息則來自文本，但他卻將訊息義涵的根源歸於作者屈原，並且用己意逆之，解釋其中他認為的矛盾。如此自問自答，基本上是讀者本身的閱讀反應，但卻明顯地是在從事文本意旨與作者意圖間的彌合工作，而非僅停留在文本意義的闡發上。因此，文本上一再展現的意象，總是作者特殊情志的寄託，但勾深抉隱，則有待批評者（讀者），文本此際退居為寫、讀之間的溝通橋樑，顯得有點次要。「此屈子所以三致意也」，充分說明他對作者意圖的重視。《騷筏》中類似的批評甚夥，例如：

△「君思我兮然疑作」，……屈子一生失意，全被此七字所苦，故言之有味。<sup>127</sup>

△「吾不能變心以從俗兮」，是屈子一生得力處，故反復言之。<sup>128</sup>

△既云：「受命不遷，生南國兮」；又云：「獨立不遷，豈不可喜兮」，不遷不徙，是屈子學問最得力者，故于頌橘而復言之。<sup>129</sup>

文本所以讀來意味深長，主因於它是作者情志的匯聚，令人感動的不是文字表現的東西，而是寄託於文字中、作者真實的遭遇。此與前引之論述方式可謂如出一轍，而居於文本與作者之間的聯繫者與解釋者，其實便是賀貽孫這個用心的讀者。《詩觸·國風論二》云：

<sup>126</sup> 《騷筏·離騷》，頁 13-5。

<sup>127</sup> 《騷筏·山鬼》，頁 13-11。

<sup>128</sup> 《騷筏·離騷》，頁 13-5。

<sup>129</sup> 《騷筏·橘頌》，頁 13-15。



孟子之言曰：「說詩者不以文害辭，不以辭害志，以意逆志，是謂得之。」所謂志者，在未有詩之先也。迨既有詩之後，則不謂之詩，而謂之文與辭矣！吾取詩人之文與辭與志而相遭於未有詩之天；取吾之志與詩人之志而各相遭於無言之天。……<sup>130</sup>

這段話充分說明賀氏讀詩，所關注的是詩人之「志」，也就是詩成以前的心理狀態。詩成之後，原先的「志」隱沒於文辭之間，借用嚴羽的話說，已落「第二義」，非讀者所關注的重點。讀者在意的當為詩人之志，如何求得？賀氏的方法是以「己之志」透過文辭（文本）的理解與詩人相遭，與他讀《楚辭》的態度可謂相近。值得關切的是，所謂「相遭於未有詩之天」，係將詩的意境導向文字以外去尋求，即「言外之意」；而「相遭於無言之天」，則頗有不期而遇，無言獨化的道家意境，這也是賀貽孫一貫的美學觀念。

深入以思，作者與文本間的關係，在賀貽孫的理念中是：文本之義決定於作者之志，所以循文本所展現的情調必能感受到作者的襟懷，是喜是悲，將全然寄寓於文章的字裏行間。這個觀念基本的要素在於：第一，作者定然用真性情以遣詞造句；其次，文字表現與作者情感之間是幾近透明無礙的，即使「意」終在「言」外，但成功的文本依然能引導讀者透過文字洞悉作者的情志。賀貽孫在《騷筏》中有一段類此的評論：

宋子滿腹是悲，故遇秋而悲。若太白滿腹是樂，則云：「我覺秋興逸，誰云秋興悲」矣！每見作詩者不

<sup>130</sup> 見賀貽孫《詩觸》（收在《四庫全書存目叢書》經部第72冊），卷一。引文見頁186。

必悲而悲，悲不必于秋而必曰悲秋。若以宋子悲秋為必不可已之故事者，吾嘗譬之，才人悲秋，猶美女傷春也，心有所傷，則四時皆傷，不必春可也。若無所傷，則夫移春檻外，霧綰青絲，油壁車邊，香隨黃蝶，三春花鳥之間，其為賞心樂事者多矣，不必傷可矣。倘謂美女之傷在春，吾亦從而傷之；才子之悲在秋，吾亦從而悲之，然則秋砧秋月，宜不動玉關之情；而「目極千里兮傷春心」，又何以見子宋子〈招魂〉之篇耶？<sup>131</sup>

「悲秋」、「傷春」等主題浸假已成中國文學作品中的「格套」，許多作者對時序的悲愁並非建立在自我真實的情懷上，而是人云亦云，無病呻吟。賀貽孫明白指出，對於四時季候的感受，其實是詩人內在情緒的投射，若心中是樂，則四時節侯莫不為樂，亦何悲之有？所以李白既樂，對秋天的感覺便截然不同於宋玉之悲。從這裏明白看出其文學理念，特別強調作者的真实性，此即《詩筏》中所說的：詩人「其必不朽者，神氣生動，字字從肺腸中流出也。」<sup>132</sup>情性有所不同，文學風格自異，主體差異性決定文學的表現。但賀貽孫又如何知道宋玉悲，而李白樂？自然是由二人的作品中所讀出，所依循的理念仍然是「文本之義＝作者之志」的法則。他在評《九辨·第三辨》時又重申如此的見解：

首云：「皇天平分四時兮，竊獨悲此凜秋。」二句便妙。可見秋本無悲，吾自悲耳。「獨悲」二字，儘掃今之本無悲而漫言悲秋者。<sup>133</sup>

<sup>131</sup> 《騷筏·九辨》，頁 13-17。

<sup>132</sup> 《清詩話續編》，頁 139。

<sup>133</sup> 《騷筏》，頁 13-18。

作者悲，則秋方具悲的情境，這個看法頗近王國維（1877-1927）《人間詞話》所言的「有我之境」：「以我觀物，故物皆著我之色彩。」是則文學的「主體」，並不在「文本」或「物象」，乃在「作者」，賀貽孫所關注的，畢竟是作者的真實情感。《騷筏》中說：

南華老人一生皆樂，故欲以文字窮年；三閭大夫一生皆憂，故欲以文字自救。古人歷境不同，卻老遺悶各有妙法，亦各具至性。（評〈抽思〉）<sup>134</sup>

此處將莊子與屈原對舉，這是清代《楚辭》研究的一大特色。<sup>135</sup>賀貽孫注意到的是作者心境在文字中的反映，且不論憂樂，最重要的是能否「各具至性」。不具真性情，則為文徒具其貌，賀貽孫在評〈離騷〉時說：「近世假人，僥倖說不來，剽竊說不去」，是批判讀者不能以真感受去體會作者的真性情；評〈天問〉時云：「吾不知今之擬〈天問〉者，果何感觸耶？豈無病而吟，不哀而哭耶？」則顯然是對只求模擬作品，而缺乏領會作者主體情志者的不滿。換言之，不論作者或讀者，都必須以真性情去「經營」文本。賀貽孫身處興亡交替的時代，面對自明末以來心學矯情虛假之姿自然有極深刻的反感，因此有如是的批判是極易理解之事。但從現代的文學眼光來看，他的觀點未免侷促，畢竟所謂的「主體情境」是透過「作品」（文本）來感受，因此讀者對於文本的閱讀態度（包括心態、角度）與能力，將大大影響其對所謂「作者意圖」的反應。如胡文英（？）的《莊子獨見·論略》在評論莊子與屈原時即謂：

<sup>134</sup> 《騷筏》，頁 13-14。

<sup>135</sup> 如錢澄之（1612-1693）有《莊屈合詁》，陳本禮（1739-1818）《屈辭精義》亦曾綜評莊子與屈原的思想。可參：王延海〈清代屈原研究散論〉。文刊《遼寧大學學報》1994年5期，頁 83-88。

莊子最是深情，人第知三閭之哀怨，而不知漆園之哀怨有甚于三閭也。蓋三閭之哀怨在一國，而漆園之哀怨在天下；三閭之哀怨在一時，而漆園之哀怨在萬世。<sup>136</sup>

明顯便與賀貽孫認定莊子是樂的看法不同，這是讀者態度的問題，或者是說文本與讀者間的交互作用程度有別所致。況且，作者的情志是否能全然透過文字「表述（再現）」（representation），也是一個重要的關鍵。陸機（261-303）所說：「恒患意不稱物，文不迨意。」（〈文賦〉）便是對文本無法真實展現作者意圖的憂慮。此外，有些作品所表現的，或者正好是作者蓄意的安排，其可能針對前人文學影響而發，故意唱反調；也可能是苦中作樂、聲東擊西；又或者爲了增加敘述的波折，製造高潮。賀貽孫本身已注意到這一點，他在評〈漁父〉時說：

〈漁父〉亦寓言，《史記》引為實錄，蓋子長特愛其文，借以作敘事波瀾耳。<sup>137</sup>

所謂「寓言」，即是虛構，虛構的文本被引入史實，在賀氏看來，是爲了製造敘事的曲折與高潮（波瀾），屬於文本的表演（performance）手段之一。或許在司馬遷的觀念中，這種方式並不違背原作者屈原的情志，反而有助於烘托其性格的不凡。然而，《史記》作者蓄意的安排，卻改變了〈漁父〉的文本調性，虛構反而染上實境的色彩，我們不妨稱這是一種「美學」手法。從這個例子中，吾人了解文本的構成有時虛虛實實，造成讀者掌握作者動機的困難，這是賀貽孫知之甚明的。因此，若要從文本

<sup>136</sup> 見〔清〕胡文英《莊子獨見》。收入嚴靈峰《無求備齋莊子集成》（臺北：藝文印書館，1972）第廿一冊。頁 516-517。

<sup>137</sup> 《騷筏》頁 13-17。

觀察作者是否具真感情，恐怕不是容易的事，因為其中可能帶有太多美學因素的干擾。即如賀貽孫所言的李白「以秋為樂」，從詩句中不難看出，太白有故作興逸之嫌，並非真正為樂。盛唐以下，詩壇出現一股「反悲秋」的現象，韓愈、劉禹錫、杜牧的作品都有「樂秋」的情調<sup>138</sup>，當然，這種傾向可以遠溯至東晉的陶潛，小尾郊一早已申明此點<sup>139</sup>。我們可以說李白帶動中唐樂秋情調的展現，但其背後的動機可能出自對屈、宋以來，歷兩漢、魏晉，延伸至盛唐的「悲秋文學」之蓄意反動，「誰云秋興悲」是一種反詰語氣，不免令人易生如此的聯想。試看他在〈長干行〉中所言：

門前遲行跡，一一生綠苔。苔深不能掃，落葉秋風  
早。八月胡蝶來，雙飛西園草，感此傷妾心，坐愁  
紅顏老。<sup>140</sup>

門前路徑早因君行遙遠而少足跡，以致綠苔深植，加上早到的秋風帶來落葉，使得連掃除也無濟於事。這種情境比對以下的蝴蝶雙飛，孤寂感立刻深化，秋天的風顯然是妾心感傷的催化劑。如此看來，孰云太白不覺秋悲？或者說當李白寫「我覺秋興逸」時，心境確是快樂的；到了〈長干行〉，情緒卻轉為悲傷，但這也只能猜測，若執言作品之義定然通透作者情志，則不免過於樂觀。前引陳焯所謂「亦未嘗斤斤以為作者之旨必出乎是」云云，義正如此。

質言之，賀貽孫執著文本中的作者情志，主要受到中國傳統

<sup>138</sup> 參見何寄澎〈悲秋〉。《臺大中文學報》第7期，頁87-88。1995年4月。

<sup>139</sup> 見小尾郊一《中國文學中所表現的自然與自然觀》（邵毅平譯，上海：上海古籍出版社，1989），頁58-61。

<sup>140</sup> 原詩徵自〔清〕王琦輯注《李太白全集》（臺北：華正書局，1991，鉛印本），卷四，頁256。

「以意逆志」觀點的影響，所以有時略顯侷促。但仔細推敲，賀氏強調的詩人之志，不過是一種「借他人酒杯，澆自己塊壘」的方便障眼，他的終極關懷，其實是落在身為讀者的情感上，以下將從「作品與讀者」的關係中論述之。

## 六、 作品與讀者

### ——閱讀與再創作

雖然強調文本之義與作者之志間的聯繫，但《騷筏》對於作品的解析不僅止於作者情志的抉微，在修辭表現、章法結構及與後代文學作品間的關係等層面也有相當精彩的批評，此在前段略述批評體例時曾簡略言及。然而，最值得注意的是，作為一個批評家（讀者），賀貽孫究竟如何看待讀者與作品間的關係？此一問題可由二個層面來探討：第一，他如何閱讀屈、宋的作品？第二，他建議讀者採用何種態度閱讀屈、宋的作品？

就第一個層面而言，賀貽孫閱讀（批評）屈、宋的作品，基本上採用二種態度：一是以主觀的感受去體驗作品所寄寓的作者情志；二是用專業的眼光來分析作品的「文學性」（literariness）表現。這二種態度交叉變換，流連於理性與感性之間，頗近明清以來的小說評點，令讀者興味盎然。例如：

「慄慄兮若在遠行，登山臨水兮送將歸」，此句有七種悲：一遠也；二行也；三登山也；四臨水也；五送也；六將也，七歸也。「將」謂欲歸而猶未歸，故此一字更悲。（評《九辨·第一辨》）<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> 《騷筏》，頁 13-18。

觀其評言，顯是分析文句的結構與意義，屬理性的批評；但後文繼云：

「淹留而無成」五字，千古志士，同此感慨，倒用在悲秋作結語，更覺酸鼻。<sup>142</sup>

「更覺酸鼻」是賀貽孫自身的感受，屬主觀的感性言論，以此對照之前理性、專業的分析，突然令讀者身陷情、理交錯的網絡中，似乎他用理性口吻所說的「七種悲」，都倏忽變成感性的同情；而出以感性的「鼻酸」，又彷彿成爲即使堅守理性批評亦勢不可免的情緒性反應。所謂「同其感慨」，意指讀者認同文本所反映的情感；「倒用」則點出修辭的高明。這種態度不讓批評成爲冰冷的學術操作，而且間接導引讀者付出真感情去貼近作品，保留文學之所以爲文學特有的感性成分，卻又不失專業的文本分析，在筆者看來，是一種極高明的批評手法，也完全符合《詩筏》中所寓存的「重情」批評原則。賀貽孫彷彿冷靜地看透文本牽動讀者情緒的手法，但作爲一個讀者，他又自甘身陷文本所佈下的情網中，成爲既是「典型讀者」(Model Reader)，又是「經驗讀者」(Empirical Reader)<sup>143</sup>的雙重身分。試看評〈惜誦〉：

「眾哈」更妙！以忠臣為仇讎者，不令之顛越不止，

<sup>142</sup> 《騷筏》，頁 13-18。

<sup>143</sup> 所謂「典型讀者」與「經驗讀者」之別，艾柯(Umberto Eco)解釋：「經驗讀者……是每一個閱讀文本的人。經驗讀者能多角度閱讀書籍，沒有固定的法則指示他們如何閱讀，因為他們常將文本作爲裝載自我情感的容器，這情感來自文本外的世界，又或者經由文本偶然引發。」「不牽涉個人情感，能隨電影(文本)開懷，能消化故事……就是我所謂的典型讀者，文章在創寫之初就預定的完美合作對象，也是想創造的對象。」參見：艾柯著，黃寤蘭譯《悠遊小說林》(臺北：時報文化公司 2000)，頁 14。

蓋至此始得志而笑矣。最難堪在此一笑，較仇讎者更為可恨。……「懲熱羹而吹蓋兮，何不變此態也。欲釋階而登天兮，猶有曩之態也。」四句四折，愈折愈妙。以忠見罪者，終身不敢為忠，猶啜熱羹者，見冷蓋且吹之，快喻解頤。……語憤而謔，遂令讀者忽破笑為涕，又忽破涕為笑。<sup>144</sup>

此段評論甚長，無法全引，但對文章營構的手法分析至為精妙，可以看出賀貽孫閱讀的功力。其中所謂的「可恨」、「妙」、「快喻解頤」、「語憤而謔」等，都可看作文本自身精彩之處，但也同時是賀貽孫個人的情緒反應。尤其當他說出：「遂令讀者忽破笑為涕，又忽破涕為笑」時，更是明白表示一名讀者與文本間的互動關係。言下之意似乎是讀者反應被文本的表現所牽動，但這種反應畢竟是發自讀者本身，所以也帶著強烈的個人特質<sup>145</sup>。尤其像「妙」字這樣的評語，在《騷筏》中經常可見，表面上看來是針對文本而發，屬於客觀的評斷，但其中卻帶著相當強烈的讀者反應，是批評者自我情緒的紀錄<sup>146</sup>。賀貽孫自然明白這種個人喜好對閱讀評價的影響，所以他在《九章·總評》中便說：

且讀書人眼光，各有所攝，即如從來讀《楚辭》者，

<sup>144</sup> 《騷筏》，頁 13-12。

<sup>145</sup> J. Culler 指出：「詩與小說皆以尋求認同之方式向讀者述說，但認同是可以創造屬性的：吾人在對所閱讀之文本人物的認同中成為自己。」換言之，文本以要求讀者認同的方式展現，但讀者卻在閱讀中完成自我，閱讀的反應經常是偏向讀者個性的。參見：Jonathan Culler: "Literature Theory" (N.Y: Oxford Univ. Press. 1997) p114.

<sup>146</sup> 楊玉成認為：「……『好』、……『妙』……之類評語，後來變成陳腔濫調，但最初出現時卻很驚人，這是一種讀者的聲音，此外什麼也不是。」見楊玉成〈劉辰翁：閱讀專家〉。文刊《國文學誌》（國立彰化師範大學），第三期，頁 199-248。1999 年 6 月。引文見頁 227。



皆推《九歌》在《九章》之上，而嚴羽獨謂《九歌》  
不如《九章》。《九章》中昭明取〈涉江〉，太史公取〈懷  
沙〉，羽則稱〈哀郢〉，亦各從其向也。<sup>147</sup>

「各有所攝」說明閱讀的個別（喜好）性，這種情況通常與讀者自身經驗有相當的關聯。所以當大家都說《九歌》優於《九章》時，嚴羽（？）偏偏認為《九章》最好，而且他所首選的〈哀郢〉，也與《文選》及《史記》所重的篇章不同，這是「從其所向」的結果，似乎暗示批評並無一定標準，總依讀者自身的感受而定。從《騷筏》的評語中，我們每每可見賀貽孫自己的經驗反應，如評〈思往昔〉：

盡言不敢絕名於世而華其辭以赴淵，蓋生不能悟主，  
尚欲其死後冀君之或悟，則死無所憾，此〈思往昔〉  
之所以作也。傷心哉！<sup>148</sup>

「所以作」，顯然是客觀評點所得的篇題主旨，符合文本的語境脈絡；但「傷心哉」一句則突然令人無法分辨其究竟是作品的意旨，或是評論者主觀的感情反應？〈思往昔〉讀來確實令人傷心，所以「傷心」是屬作品的成分；然而我們讀此段評言時，卻幾乎同時感受到賀貽孫個人的「傷心」，理性的文學批評與感性的讀者反應交錯並置，讀來別有一番滋味。看來賀貽孫是「引彼喻己」，整部《騷筏》，與其說是爲了勾抉屈、宋悲涼的情志，不如說是爲了一吐賀氏本人哀怨的不平之氣。我們看他寫《激書》，敘時事、論史實、寄寓言，充滿對世界、時局的不平與期待，這是一個身歷亡國之痛的知識分子激憤的聲音。由此聯想，他評論屈、宋作品，

---

<sup>147</sup> 《騷筏》，頁 13-11。

<sup>148</sup> 《騷筏》，頁 13-15。

根本的用意便在於藉導讀悲憤的文本激發讀者寧死不變的氣節，同時寄託自身的亡國之悲。試看《騷筏》中滿佈的情緒性反應：

- △ 千古小人皆從不好名不立異，一班庸人做去，被屈子無意描出，不覺失笑。<sup>149</sup>
- △ 「閨中既邃遠，哲王又不寤」，求女求君無一可者。讀至此段，愈纏綿愈淒惻，不由人不哭。<sup>150</sup>
- △ 「時不可再得，聊逍遙容與」，靜以俟之，猶庶幾神之一降，孤忠眷念，死而後已。讀至此而不痛哭者，其人可知矣！<sup>151</sup>
- △ 且人力各有所當，神既司之矣，則或離或合，終當聽之自然，豈人力可為哉？……通篇似歸功司命，而不怨、不尤、不諂、不瀆之意，自在言外。勁骨定識，令人拜服。<sup>152</sup>
- △ 「玄文處幽兮，矇眊謂之不章」，罵盡盲人有目無睹，大快！大快！<sup>153</sup>

屈原譏諷小人（在賀貽孫讀來），他便覺「失笑」、「大快」，愉快的情緒毫不節制；屈原訴忠怨，他也隨之「痛哭」、「拜服」，淒涼的心境亦無遮掩。這種情緒性反應原不該出現於專業的文學批評中，但賀貽孫卻完全不矯情地肆意渲洩，這是中國傳統文學評論特有的風格（評點尤然<sup>154</sup>）。讀者的情感與作品的情志交融並瀉，

<sup>149</sup> 《騷筏·離騷》，頁 13-3。

<sup>150</sup> 《騷筏·離騷》，頁 13-6。

<sup>151</sup> 《騷筏·湘君》，頁 13-8、13-9。

<sup>152</sup> 《騷筏·大司命》，頁 13-10。

<sup>153</sup> 《騷筏·懷沙》，頁 13-14。

<sup>154</sup> 試看李贄（1527-1602）在總評《三國演義》第一百十八回〈哭祖廟一王死孝，入西川二士爭功〉時所云：「譙周降詞，太不成人，把玄德、孔明一生銳氣挫盡無遺，可恨！可恨！雖然，誰家沒此結果，此

此時作品已不全然歸屬於文本自身或作者所有，而是成為讀者創造意義、傾注感情的場域，我們不妨稱之為「再創作」。

作為一名讀者，賀貽孫絲毫不掩飾其私人的情緒反應，這是偏向個體性的讀者反應；然而，做為一位批評家，他同時也對讀者與《楚辭》之間的關係——特別是針對讀者「如何閱讀」這個問題——做了相當值得注意的評述。簡單來說，傳統的訓詁在意文字意義的通解，所以對字詞的本義推敲甚勤，但賀貽孫在評析屈、宋作品時，卻強調讀者應該揚棄注解，直接與文本對話。例如：

△讀《九歌》者，涵咏既久，意味自深，一經注破，便似說夢。（見本文頁7引）

△總之，《楚騷》、漢詩，皆不可以訓詁求。讀《騷》者，須盡棄舊注，只錄白文一冊，日攜於高山流水之上，朗誦多遍，口頰流涎，則真味自出矣！（評《九辯》第二辯）

所謂「一經注破，便似說夢」、「皆不可以訓詁求」、「盡棄舊注」，即是提醒讀者擺脫注解的牽制。「說夢」二字，饒富趣味，本來注解的目的是引領讀者求知求確，而不陷入文字的迷團中，但賀氏卻以為一旦注破，將更令讀者如陷五里霧中，「訓釋」反倒成了使人迷惑的「說夢」行為，這不但申明言語後設行動上的弔詭，同時也暗示文本其實具有相當大的歧義性，任何形式的說解只是增加文本的複雜性與讀者的負擔而已。更何況，注解只提供單義的導引，而閱讀總是「眾聲喧嘩」（polyphony）的。因此對於《楚

---

亦盈虧之定理，不必託也。」見《三國演義會評本》（陳曦鐘等輯校，北京：北京大學出版社，1986），頁1429。連用二次「可恨」，充分說明李卓吾對譙周的強烈不滿。雖然之後似乎回復理性的說解，而以「盈虧之理」看待整個事件，但讀來卻像是評點者對自身悲恨的安撫。這種批評者以本身情緒反應評論文本的現象，在中國評點學裏，可謂司空見慣。

辭》的閱讀策略，賀貽孫建議讀者採「涵咏（詠）」、「朗誦」的方式，直接讀「白文」（即原典），以求其「意味」。所謂「涵咏」可以解釋為置於胸中，反覆歌詠之意<sup>155</sup>。「涵」之本義為「水澤多」，引申為「容」<sup>156</sup>，尋常言「內涵」、「涵養」，指的是人內在的修養，即用「容」義。所以「涵」當指以讀者內在的情感去體會文本。至於「咏」，對照底下一段引文所言的「朗誦」，應即指口頭上的歌詠。詩歌的重要特性之一，便是明確的音樂性。韻律節奏不僅增加詩歌的藝術性，對於情感的渲染亦有相當大的效果。賀貽孫教人朗誦歌詠《楚辭》，無疑是希望藉此更貼近文本的情感，可謂對詩的特質掌握得十分清楚。「涵咏」這種方式可簡稱為「體驗法」，讀者與文本之間是處於直接的對話（dialogue）關係，經由文字溝通，最後則超越文字，直指文本的情境。「真味」、「意味」指示閱讀並不僅是停留於文字的理解上，而是一種抽象的感情領會，如同食物一般，引人入勝者在於無法具體呈顯的「滋味」，此與傳為司空圖所作的《廿四詩品》一樣，都用味道來形容文本的意境。因此「味」一方面形容文本，另一方面卻引向讀者。陳國球指出：

所謂「味」，雖說是比喻，實則是指讀者讀詩之所感。  
換句話說是指讀者將一件文字構築看作審美客體  
（aesthetic object），使得這構築的美感功能得以發

<sup>155</sup> 朱子讀《詩》，即教人「涵咏」。其謂「如看《詩》，不須得著意去裏面訓解，但只平平地涵咏自好。」又說：「須是讀熟了，文義都曉得了，涵咏讀取百來遍，方見得那好處。」（見：《朱子語類》卷八〇，頁二〇八七）可見涵咏即熟讀之後的工夫，也就是「體驗」。這與賀貽孫教人讀《楚辭》的方法可謂如出一轍，顯然賀氏頗受朱熹的影響。

<sup>156</sup> 《說文解字注》（許慎原著，段玉裁注。臺北：黎明文化公司，1984）：「涵，水澤多也。」段注云：「《小雅》巧言文傳曰：『僭數涵，容也』。按涵訓容者，就受澤多之義而引申之。」引文見第十一篇上二，頁563。

揮，讀者於是感到其中的「味」——經歷了一次美感經驗。<sup>157</sup>

賀貽孫在《詩筏》中也有類似的陳述：

反覆朗誦至數十百過，口領涎流，滋味無窮，咀嚼不盡。乃自少至老，誦之不輟，其境愈熟，其味愈長。<sup>158</sup>

可見「味」本是賀氏詩論中一個重要的用語，「味」相對於「境」，指的是從語境的體驗中得致詩歌、文章的抽象感動——不論是情感上的，或是美學上的。

至若「日攜於高山流水」，則觸及了閱讀環境與閱讀動機的問題。賀貽孫建議讀者將《楚辭》攜於高山流水間，一方面是創造一個不帶塵俗之氣的閱讀環境，摒落凡音，頗呼應其所謂「盡棄舊注」之意。此外，它也似乎暗示閱讀《楚辭》所可能引致的心靈淨化效果，值得未來進一步探討。在筆者看來，這種作法有助於讀者在不受干擾的情境下仔細體會文本的旨趣，與一般文學創作論中要求作者「收視反聽」的論調相當，隱約都有《老子》：「致虛守靜」的工夫。這讓我們恍然覺悟，其實讀者在參與文本意義的構設過程中，身分與功能將與作者略無二致。另一方面，「高山流水」多少隱喻閱讀的無目的性與私領域性。與批評相較而言，批評通常是功利的、條理化的，而且是公開的；但個人的閱讀不同，它不帶任何目的性，只是讀者與文本、作者交換情感的過程，充滿私人的隱密性，沒有是非對錯的質疑。《騷筏》中有幾段值得深探的論述，直接關涉這種閱讀態度：

---

<sup>157</sup> 見陳國球〈司空圖《詩品》〉（收入《鏡花水月——文學理論批評論文集》，臺北：東大圖書公司，1987），頁18。

<sup>158</sup> 見《清詩話續編》，頁135。

- △「思公子兮未敢言」，注不出，想不得。與古詩：「盈盈一水間，脈脈不得語」，皆相思譜中佳話，用以降神，奇極。(評〈湘夫人〉)<sup>159</sup>
- △〈抽思〉摘篇中〈少歌〉首二句命題，雋甚。「回極浮浮」等語，當闕而勿解。凡古詩文不可解處，俱不必解。陶元亮不求甚解，真不落學究氣。讀〈騷〉者當具此法，蓋〈騷〉非學究可讀也。(評〈抽思〉)<sup>160</sup>
- △「黃棘枉策」等語，當闕而勿解，觀其大意可也。(評〈悲回風〉)<sup>161</sup>

「注不出，想不得」，表面上是承認意義理會上的挫敗，但文後用古詩相比，則使人明白他並非不能理解，而是藉此申明一種閱讀的境界（策略）：不管理性的文字訓解，而只在乎意境的領會。換句話說，在個人的閱讀中，文字意義的客觀理解變得不重要，重要的是讀者是否能體得文本（作者）之意，而文本真正的妙處，也不在文字可以條理化的部份，乃在於抽象的意境上，所以說：「當闕而勿解，觀其大意可也」。賀貽孫的詩學理念本來就重情（意）不重理，其在《詩筏》中曾言：

近日吳中山歌《桂枝兒》，語近風謠，無理有情，為近日真詩一線所存。<sup>162</sup>

因此，文學作品經常「總是一情字，認真不得」，只能由直覺體驗去領受其情意，如果一定要執著於文字的訓解上，惟恐失了焦點。

---

<sup>159</sup> 《騷筏》，頁 13-9。

<sup>160</sup> 《騷筏》，頁 13-13。

<sup>161</sup> 《騷筏》，頁 13-16。

<sup>162</sup> 《騷筏》，頁 153。

所以，「注不出」，並不是真的不懂；「想不得」，也不是真的無理可想，而是情感、意境早已超越了文字義理的界限，根本無法以文字來形容，此即陶淵明所說的：「此中有真意，欲辨已忘言。」賀貽孫無疑深得其中三昧<sup>163</sup>，所以他在評〈抽思〉時，便引陶讀書不求甚解的掌故來強調讀〈騷〉之法，其中所言「學究」，顯然是直指舊注而發。以如此「不必解」的角度閱讀文本，其源流直承晚明竟陵派的風格，而最早則可追溯到劉辰翁（1232-1297）<sup>164</sup>。賀貽孫用這種態度讀詩、讀《楚辭》，多少也帶有判斷《楚辭》文體特性的用意，而且隱約將漢、唐以後的詩作直接連脈於《楚辭》。雖然饒宗頤先生曾語帶揶揄地認為：

貽孫以文人習氣說〈騷〉，有時亦可得言外意。惟以不求甚解為不落學究氣，則淺薄不學者，多藉口矣！（他著有《詩觸》，以後人詩法詁經，《四庫》譏其不免佻巧，論〈騷〉亦有固然）。<sup>165</sup>

李中華亦斥其「治學者遇疑難處則闕而勿解，乃至憑心臆測，反而自詡非學究氣，怎能準確地把握作品的意旨呢？這種態度，乃是學風空疏的一種表現。」<sup>166</sup>但在筆者看來，「不求甚解」與「闕而勿解」、「不可解」、「不必解」一樣，並非不能理解，而是逸出舊注的單義引導，並且超越了語言意義的理性了解，直接用體驗，用感受去領會文本的情意。閱讀不再受條理成規的限制，文本也

<sup>163</sup> 賀氏對陶淵明評價甚高，求之《詩筏》可證。如云：「陶詩中雅懿、樸茂、閒遠、澹宕、雋永，種種妙境，皆從真率中流出，所謂『稱心而言，人亦易足』也。真率處不能學，亦不可學，當獨以品勝耳。」言下之意，陶潛不僅詩勝，亦且以人品勝。類似佳評甚多，不煩多舉。見《清詩話續編》，頁158。

<sup>164</sup> 參見楊玉成〈閱讀邊緣：晚明竟陵派的文學閱讀〉。

<sup>165</sup> 饒宗頤《楚辭書錄》（香港：東南出版社，1956），頁20。

<sup>166</sup> 見李中華《楚辭學史》（湖北：武漢出版社，1996），頁173。

成了沒有結構的結構，隨手可讀，大意掌握後，亦隨手可消，充滿道家的智慧。楊玉成指出：

近乎錯誤的「不可解」的語言，消解了理性的霸權地位，恢復語言直接而具體的感受。「不可解」不再是一種缺陷，反倒界定了詩歌的本質，「語至不可解則妙矣」，對讀者的感發反而更多。<sup>167</sup>

承上所論，我們看出賀貽孫因為不滿傳統《楚辭》的訓解，因此寫作《騷筏》欲消解之，並引領讀者渡過文字之流；但最後，讀者必須將《騷筏》所論也一併消解，這就是莊子「得魚忘筌，得意忘言」的境界，也即是賀貽孫立書的終極目標。〈詩筏自序〉云：

……予固望人之舍也，苟能舍之，斯能用之矣！「深則厲，淺則揭」，奚以筏為？河橋之鵲，渡則去焉……又奚以筏為？君其涉於江而浮於海，……送君者自崖而返，君自此遠矣！是為用筏耶？為舍筏耶？為不用之用，不舍之舍耶？夫苟如是，而後吾書可傳也，亦可燒也。<sup>168</sup>

由此回想「筏」之題義，不正是佛家「過河拆橋」之哲理的寄寓？

169

<sup>167</sup> 見楊玉成〈劉辰翁：閱讀專家〉，頁 207。

<sup>168</sup> 《清詩話續編》，頁 133。

<sup>169</sup> 在賀氏之前，也早有學者以此喻論詩，何景明（1483-1521）〈與李空同論詩書〉便指出：「佛有筏喻，言舍筏則達矣，達岸則舍筏矣！」（《大復集》卷三十二，頁十一。徵自《文淵閣四庫全書》電子版集部第 139 號）可見以筏喻詩，典出佛家，而明代學者已有成見。



## 七、結語

### ——讀者的聲音

賀貽孫的《騷筏》可謂是一部相當全面的《楚辭》批評專著，不論是形式上的修辭、結構，或是內容上的義理、情感，甚至涉及作者以至於讀者的各層面，《騷筏》都有極精闢的評論。但推究其批評的終極理念，仍在以讀者之心意體驗作者（作品）之情志；而其寫作立書之旨，除了引領讀者閱讀《楚辭》之途外，並寄寓一己的時局之悲，這同是也是賀貽孫連繫作品與世界的方式，尤其值得重視。評〈離騷〉云：

大凡君子所以成其為君子，不過「好脩」，「好脩」，故不變；小人所以成其為小人，不過「偷樂」，「偷樂」，故易變。蓋小人未嘗不慕為君子，但以偷樂故畏禍畏死，漸度變易。……有一輩子賢者，初入朝端，風裁可觀，一經懲創，遂爾委蛇，於是「蘭芷變而不芳矣，荃蕙化而為茅」矣！……平日慷慨自命，至此盡逐臭矣！然豈賢者初心哉？故始曰：「時繽紛以變易」，又曰：「孰能無變化」。<sup>170</sup>

這段話表面看來是評述〈離騷〉的文意，但深入以思，卻可見賀貽孫對於文人學士變節事異的悲憤。換言之，他是藉著分析〈離騷〉來寄寓其對世局的感慨。清人入主中土以後，先以高壓姿態震懾士子，繼以懷柔政策籠絡文人，許多讀書人最後都迫於現實而服務於清政府。試看賀貽孫爲了逃避清廷徵召而隱姓埋名，即

---

<sup>170</sup> 《騷筏》，頁 13-3。

可窺其不事異姓的志節，而正因這種以遺民自居的決心，故其在《騷筏》中，方有如此譏諷小人之言。至此，《騷筏》中所述種種，以文本為核心，體驗作者之志、抒發讀者之情、分析文本結構、寄寓世局之憂，並且從文學史的角度分析文本的影響、評價其成就，或許並非細緻精密，但在文學批評的立場來看，卻已面面俱到，可以說是《楚辭》學中相當值得參考、研究的著作。當然，本書亦有其觀點上令許多人無法接受之處，主要是因其偏屬個人閱讀心得，故詮釋之自由度甚廣，有時不免有強作解人之虞，此在馬茂元所編《楚辭要籍解題》中已約略提及。<sup>171</sup>不過，在筆者看來，批評（閱讀）在某種程度上既可視為一種「再創作」，或是一種主體屬性的尋繹過程，其中作者意圖退居場外，讀者（批評家）反而成為意義的構設者，其實並不用太感意外。姚文燮在註李賀詩時曾頗有感觸地說：

使我盡如賀意，賀之幸也；即我未必盡如賀意，而賀亦未必盡如我意。第孤忠哀激之情，庶幾稍近。且我見如是，而令讀者不得不信為是，即令賀亦自爽然不得不認為是。是耶？非耶？如相告焉，如相覲焉，我亦幾乎賀矣！<sup>172</sup>

作品一旦離開作者手中，其意自足，有時即使作者都無能全然掌握文本之旨，「亦自爽然」，很傳神地點出作者對自己作品意義的失控感，同時也看穿讀者見解在文本意義「完成」上的重要性，

<sup>171</sup> 《楚辭要籍解題》指出：「賀貽孫在〈抽思〉評析中……反對以不知為知，強作解人。但實際上他自己卻不能很好地做到，持論往往空疏，多臆測之語，……。在某些文義疏解上，又失之過玄，反而違失本真。」（頁 59-60）雖然評語略顯強烈，但賀貽孫某些個人心得的闡發，確實令部份讀者有此疑議。但總體而言，《騷筏》所論，大別於舊式的《楚辭》詁訓，自有其不可忽視之成就。

<sup>172</sup> 〈昌谷詩註自序〉，《李賀詩注》，頁 194。

實與作者地位相當（我亦幾乎賀矣），這點當代研究「讀者反應」與「接受美學」的學者早已紛紛提出說明，此處可不贅述。簡言之，《騷筏》顯然具有專業批評的功力，但更多時候，它只是忠實呈現一個讀者的聲音而已。

## The Critique of *Sao-fa* by Heh Yie Suen

HSU Yu-fang

### Abstract

*Sao-fa*(騷筏) of Heh Yie Suen(賀貽孫 1605-1688, an important poem critic in the transition between Ming and Qing) mainly criticized the works of Ch'ü Yüan(屈原) and Song Yuh(宋玉). It was done at the same time as his other work *Shi-fa*(詩筏). *Sao-fa* and *Shi-fa* are truly the important materials for studying Heh's literary ideology and the late-Ming Dynasty's literary criticism. However, it is incomprehensible that in Taiwan we do not see any detailed critique about *Sao-fa*. It has merely been referred to in a few papers. This book really awaits scholars to study and ameliorate. Therefore, this paper will closely study *Sao-fa* and conclude its points of criticism in order to manifest its literary ideology. At the same time, by including my personal points of view, I will comment a bit about *Sao-fa* and its author. In the description the focuses are 1) *Sao-fa*'s style of criticism; 2) the literary critical points shown in *Sao-fa*, which are divided into three levels: work and work, work and the author, the author and the readers. The three above-mentioned levels are discussed briefly. Throughout the paper *Shi-fa* and Heh's other works are also used to reflect on *Sao-fa* as a way to refer to Heh's literary history with Late-ming Dynasty's Jing-ling School(竟陵派). Hopefully this paper will give the readers a more complete understanding to Heh's

literary ideology and his importance in the history, and I am sure that *Sao-fa* is critical to an understanding of the development of literary criticism and theory of Ming Dynasty.

### **Keywords**

Heh Yie Suen ; *Sao-fa* ; *Shi-fa* ; Jing-ling School ; Ch'ü-chi(a collection of poems compiled by Liu Hsiang).