

《東華漢學》第 15 期；177-212 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2012 年 06 月

家數・名家・大家 ——有關古代詩歌品第的一個考察

蔣寅*

【摘要】**

由思想到文學，中國古代很早就形成「自成一家」的獨創性觀念及其習慣表述，並以「家數」概念為中介，在文學批評中形成大家、小家、名家等一系列品第概念。古人使用這些概念並沒有嚴格的定義，尤其是「大家」與「名家」，批評家對其分寸感的把握和對具體適用對象的聯想都有微妙的差異。本文試圖通過對古代文學批評史上有關資料的梳理，勾勒出前人對此的看法，以揭示中國古代文學批評的基本觀念及其尺度。

關鍵詞：家數、名家、大家、品第

* 中國社會科學院文學研究所研究員

** 附記：拙稿承審稿專家提出細緻修改意見，得以減少疏漏，聊補未周，謹致謝忱。

一、引言

作為文學獨創性觀念的習慣表述，中國古代很早就形成了「自成一家」的說法。其源頭可追溯到司馬遷〈報任安書〉的「究天人之際，通古今之變，成一家之言」。此所謂成一家之言，指形成獨自的思想和知識體系，是子書時代的著述目標。¹直到三國時代，人們談論著述還保持著這一習慣，曹丕《典論·論文》即稱徐幹「著《（中）論》，成一家言」。到別集取代子書成為文人主要的著述形式後，自成一家的含義就集中在思想的獨創性和形成個人風格兩個方面，而詩文中的自成一家則意味著對特定寫作範式和風格統一性的追求，如袁枚說的，「所謂一家者，謂其蹊徑之各異也。」²這種觀念初見於《北史·祖瑩傳》：「作文須自出機杼，成一家風骨。」³後相沿為老生常談，如劉知幾《史通·載言》云：「詩人之什，自成一家，故風雅比興，非三傳所取。」⁴元范梈《木天禁語·家數》云：「詩之造極適中，各成一家。」⁵葉燮《原詩》內篇下云：「立言者，無力則不能自成一家。夫家者，吾固有之家也。」⁶這裡「家」的語源應出自諸子百家的「家」⁷，但用於文學批評，卻正如《木

¹ 有關司馬遷「成一家言」的討論，可參看張大可，〈試論司馬遷的一家之言〉，《西北師院學報》第3期（1983）、白壽彝，〈論成一家之言〉，《歷史研究》第1期（1984）。

² 袁枚，〈書茅氏八家文選〉，《小倉山房續文集》，卷三十，王英志主編，《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993），第2冊，頁536。

³ 李延壽，《北史》，中華書局校點本，第6冊，頁1736。

⁴ 浦起龍，《史通通釋》，光緒十一年翰墨園刊本。

⁵ 范梈，《木天禁語》，何文煥輯，《歷代詩話》（北京：中華書局，1981），下冊，頁751。

⁶ 葉燮，《原詩》，內篇下，丁福保輯，《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1978），下冊，頁582。

⁷ 俞正燮《癸巳存稿》卷十二〈家〉云：「《墨子·尚同下》篇云：『天下為家數也甚多。』《列子·仲尼篇》云：『漫衍而無家。』張湛注云：『儒墨刑名亂行而無定家。』《後漢書·法真傳》云：『好學而無常家，博通

天禁語》所暗示的，其內涵相當於後來詩文評中常用的「家數」。龔鵬程指出：「家數，是把家族觀念運用到風格判斷上的用語，凡創作活動，能顯出某種特殊成熟的風貌，就好像一個人已有能力自立門戶一樣，可以自成一家了。因此，家，是個獨立的風格單位，風格路數相同、自成一類者，即為一家。」⁸其說甚確。

在古代文學史上，「家數」因作者才力高下不同、風格特徵各異而形成兩種劃分方式，一種是以鍾嶸《詩品》為代表的品第論，一種是以張為《詩人主客圖》為代表的宗派論。前者發展出一套如上下、大小及能品、神品、逸品之類的品第概念，後者則發展出一套主客、登堂、入室、正宗、旁枝、接武、餘響之類的定位概念。就現有文獻看，以「家數」論詩文書畫起於宋代，後而有名家、大家之目。明胡應麟《詩藪》云：「大家名家之目，前古無之。然謝靈運謂東阿才擅八斗，元微之謂少陵詩集大成，斯義已昉。故記室《詩評》，推陳王聖域；廷禮《品彙》，標老杜大家。」⁹所謂大家，應該源於宋人「大家數」的概念。劉克莊《中興絕句續選》舉南渡後王履道、陳去非「一二十公，皆大家數」。¹⁰合真德秀《文章正宗》、元揭傒斯《詩法正宗》等標舉的正宗概念，便形成文學批評中評價作家才能、成就及影響的概念系列，並在明初高棅的《唐詩品彙》中得到最系統而齊備的運用。王漁洋《香祖筆記》卷六云：「宋元論唐詩，不甚分初盛中晚，故《三體》《鼓吹》等集率詳中晚而略初盛，覽之憤憤。楊仲弘《唐音》始稍區別，有正音，有餘響，然猶未暢其說，間有舛謬。迨高廷禮《品彙》出，而所謂正始、正音、大家、

內外圖典。」古人學行皆稱家數。《漢志》編古書籍，以家分流。在六藝外。時六經有師承，各守家法，短在務攻異己，其長在精思古訓，不作無稽之言。至王肅、皇甫謐，私作妖孽之書，以偽為工，依似亂真，後人好怪，開門揖盜，儒者反無家矣。」俞正燮，《癸巳存稿》（臺北：臺灣商務印書館，1971），頁327。按：《墨子·尚同下》：「天下為家數也甚多。」當據孫詒讓《墨子問詁》卷三作「國之為家數也甚多。」

⁸ 龔鵬程，〈論本色〉，《詩史本色與妙悟》（臺北：臺灣學生書局，1993），頁112。

⁹ 胡應麟，《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979），外編，卷四，頁184。

¹⁰ 劉克莊，《後村先生大全集》，卷九十六，四部叢刊初編本。

名家、羽翼、接武、正變、餘響皆井然。」¹¹有關高棅所定「正始」至「旁流」九個概念的宗旨及涵義，蔡瑜已有很好的詮疏，「盛唐的大家和名家，有高下之分；正宗、大家和名家、羽翼，有主次之別」，¹²條理昭然。現在我要進一步討論的是大家、名家概念本身的規定性，或者說後人使用時默認的標準。

高棅使用的九個概念明顯分為兩類，大家和名家是品第概念，其餘都是定位概念。定位概念雖在實際使用時存在著判斷的困難，但概念自身的內涵、外延還是較清楚的，而品第概念則不然，它們不像正宗、接武等有著約定俗成的內涵，其程度差異沒有清楚的界限，很難嚴格地定義，使用時只憑論者的感覺。「大家」在高棅《唐詩品彙》中只有杜甫獨居其位，蔡瑜推尋其把握「大家」意義的基本原則是：（1）杜詩可謂唐詩之大備；（2）「大家」必須具備多種風格，並具兼善並美的藝術水準，而根本在於能變化自得，故正變格皆備；（3）杜甫「大家」之變，是在盛唐範圍內的新變，與中晚唐以後的變格，實質不同。¹³如此理解「大家」，固然接近詩家的一般理解，但仍只能說是高棅的一家之言。僅杜甫獨居大家這一點，也很難為後人所認可。清末朱庭珍《筱園詩話》曾品第古代著名詩人，列出一個大家、名家、小家的排行榜，他的品第似乎比高棅的說法更具公信力。為了看起來更豁目，現將它分行排列如下：

古今合計，惟陳思王、阮步兵、陶淵明、謝康樂、李太白、杜工部、韓昌黎、蘇東坡可為古今大家，不止冠一代一時。

若左太沖、郭景純、鮑明遠、謝宣城、王右丞、韋蘇州、李義山、岑嘉州、黃山谷、歐陽文忠、王半山、陸放翁、元遺山則次於大家，可謂名大家。

¹¹ 王士禛，《香祖筆記》（上海：上海古籍出版社，1982），卷六，頁121。按：楊仲弘為楊士弘之誤。

¹² 蔡瑜，《高棅詩學研究》（臺北：國立臺灣大學出版，1990），第二章第二節「體例淵源與品目釋義」，頁63-75。

¹³ 蔡瑜，《高棅詩學研究》，頁96-97。

如王仲宣、張景陽、陸士衡、顏延之、沈隱侯、江文通、庾子山、陳伯玉、張曲江、孟襄陽、高逵夫、李東川、常盱眙、儲太祝、王龍標、柳柳州、劉中山、白香山、杜牧之、劉文房、李長吉、溫飛卿、陳後山、張宛丘、晁沖之、陳簡齋等，雖成就家數各異，然皆名家也。

惟名家之中，又有正副，合分為二等論次之耳。如郊、島、張、王，則郊猶可附列名家，島則小家，張、王亦是小家。又如劉禎、張華、潘岳等，雖魏、晉時人，亦是小家。即初唐四子及沈、宋二家，並中晚之郎士元、錢起、元微之、李庶子、鄭都官、羅江東、馬戴，及宋之秦淮海、梅聖俞、蘇子美、范石湖等，皆小家也。而小家亦有上中下之分焉。其餘旁支別流，不一而足，不可以家數論，只可統名曰詩人而已。¹⁴

這個榜單還只就宋、元以前的詩人而論，即已難有定讞，想必誰都可以進退某些詩人。更何況元、明以後詩人，經典化的過程尚在發軔階段，定位愈加複雜：「自遺山後，青丘最為名家，可遙繼遺山之緒。蓋在明代，為一朝大家，合古今統論，則為名家。南渡以來，惟遺山高於名家，可列古今名大家中。其餘最高者可參名家，如明之青丘、元孝是也。餘人皆在小家之列。蓋上下千古，不比一時一地、一朝一代之較易雄長也，成家豈易言哉！」¹⁵

這裡的大家、名大家、名家、小家（又分上中下）依據什麼標準劃分，朱庭珍並未具體說明，倒是用意象化的語言形容過其間的差別，仍分行轉錄於下：

大家如海，波浪接天，汪洋萬狀，魚龍百變，風雨分飛；又如崑崙之山，黃金布地，玉樓插空，洞天仙都，彈指即現。其中無美不備，無妙不臻，任拈一花一草，都非下界所有。蓋才學識俱造

¹⁴ 朱庭珍，《筱園詩話》，卷二，郭紹虞輯，《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983），第4冊，頁2371。

¹⁵ 同前註。

至極，故能變化莫測，無所不有。孟子所謂「大而化，聖而神」之境詣也。

大名家如五岳五湖，雖不及大家之千門萬戶，變化從心，而天分學力，兩到至高之詣，氣象力量，能俯視一代，涵蓋諸家，是已造大家之界，特稍遜其神化耳。

名家如長江、大河，匡廬、雁宕，各有獨至之詣，其規格壁壘，迥不猶人，成堅不可拔之基，故自擅一家之美，特不能包羅萬長，兼有眾妙，故又次之。

小家則如一丘一壑之勝地，其山水風景，未始不佳，亦足怡情悅目，特氣象規模，不過十里五里之局，非能有千百里之大觀，及重嶺疊嶂，千崖萬壑，令人游不盡而探不窮也。然其結撰之奇、林泉之麗，盡可擅一方名勝，故亦能自立，成就家數也。

若專學古人一家，肖其面目，而自己並無本色，以及雜仿前賢各家，孰學孰似，不能稍加變化者，雖有才筆，皆不得謂之成就，只可概謂詩人而已，則又小家之不若矣。¹⁶

朱庭珍區劃不同品第的尺度還是比較清楚的：大家的特徵主要是「變化莫測，無所不有」，大名家「已造大家之界，特稍遜其神化」，名家「自擅一家之美，特不能包羅萬長」，小家則「亦能自立，成就家數」，但氣象規模終不大。爭奈意象化的類比終究彈性很大，讀者的理解會有很大不同。而名家和大家的區別尤為微妙，在古今批評家的筆下，內涵、外延及具體適用對象的聯想都有不小的差異。古人對此雖時有議論，並在特殊的語境下有所判斷、說明，但未見系統的辨析和清晰的界說，這給我們理解和使用這些概念帶來了困難。當代的批評史研究，一直關注風格學和文體論的辨析，對品第論及相關概念的研究向來缺乏。為此，本文想梳理一下這些概念的源流，對其內涵和適用對象略作辨析，以求

¹⁶ 朱庭珍，《筱園詩話》，卷二，郭紹虞輯，《清詩話續編》，第4冊，頁2369-2370。

為理解這些概念，並進而把握中國古代文學批評的基本觀念、藝術標準和話語方式，提供一些參照。

二、「家數」溯源

正如前文所述，詩學中作為品第概念的大家、小家、名家的「家」，其語源可上溯到先秦的諸子百家。自從漢、魏間「自成一家之言」的獨創性話語形成以後，談詩論藝者無不將自成一家作為追求的目標和成功的標誌。除前引祖瑩、劉知幾、范梈、葉燮之說外，還有白居易〈與元九書〉稱韋應物五言詩「高雅閑澹，自成一家之體。」¹⁷《蔡寬夫詩話》云：「退之詩豪健雄放，自成一家，世特恨其深婉不足。」¹⁸陳岩肖《庚溪詩話》卷下稱黃庭堅詩「清新奇峭，頗造前人未嘗道處，自為一家。」¹⁹吳可《藏海詩話》云：「如貫穿出入諸家之詩，與諸體俱化，便自成一家，而諸體俱備。」²⁰推而廣之，郭熙《林泉高致集》論畫也說：「人之學畫，無異學書，今取鍾、王、虞、柳，久必入其彷彿。至於大人達士，不局於一家，必兼收並覽，廣議博考，以使我自成一家，然後為得。」²¹

作為詩學概念的「家」，自宋代以後常以「家數」的形式出現在詩論中。如嚴羽《滄浪詩話·詩法》云：「辨家數如辨蒼白，方可言詩。」²²元楊載乾脆就以《詩法家數》名其所撰詩格。據王應麟《困學紀聞》卷十九「俗語皆有所本」條，「家數」一詞出《墨子·尚同篇》：「天下為家數也甚多。」²³但這裡的「家數」並不是一個詞，而是指大夫之「家」

¹⁷ 《白居易集》（北京：中華書局，1979），第3冊，卷四十五，頁965。

¹⁸ 胡子，《苕溪漁隱叢話》（北京：人民文學出版社，1962），上冊，前集卷十八、引，頁119。

¹⁹ 丁福保輯，《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983），上冊，頁182。

²⁰ 吳可，《藏海詩話》，丁福保輯，《歷代詩話續編》，上冊，頁333。

²¹ 郭熙，《林泉高致集·山水訓》，影印文淵閣四庫全書本。

²² 嚴羽，《滄浪詩話》，何文煥輯，《歷代詩話》，下冊，頁695。

²³ 王應麟，《困學紀聞》，四部備要本。

的數量，與諸子百家的「家」意義有別。在宋代文獻如羅燁《醉翁談錄》中，家數用來指包括詩文在內的專業技能。而到元代以後，家數就成為詩文評通用的概念。楊載《詩法家數》以家數論整體性：「詩要首尾相應，多見人中間一聯，盡有奇特，全篇湊合，如出二手，便不成家數。」²⁴謝榛《四溟詩話》以家數論時代：「謝靈運『池塘生春草』，造語天然，清景可畫，有聲有色，乃是六朝家數，與夫『青青河畔草』不同。」²⁵黃宗羲〈張心友詩序〉以家數論詩派：「滄浪論唐，雖歸宗李杜，乃其禪喻謂詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也，亦是王孟家數，於李杜之海涵地負無與。」²⁶薛雪《一瓢詩話》以家數論技法：「作詩家數不必畫一，但求合律，便可造進。」²⁷錢謙益《列朝詩集》王履傳還以家數論畫：「及游華山，見奇秀天出，知三十年學畫，不過紙絹相承，指為某家數，於是屏去舊習，以意匠就天則出之。」²⁸故畫論中也有笪重光《畫筌》「拘法者守家數，不拘法者變門庭」的說法。²⁹由個人論家數派生出的類似概念有「家格」，如孔尚任〈焚餘稿序〉：「能寫其性情者，即能傳其詩。迨其傳也，遂成一家格，人人效之。蓋自有其性情，則自有其家格。」³⁰而由流派論的「家數」派生出來的類似概念則有「派家」，如舒岳祥〈題潘少白詩〉曰：「早從唐體入圓妥，更向派家事掀簸。」³¹「派家」在此與「唐體」對舉，應指江西詩派而言。

那麼，家數的詩學含義是什麼呢？且看嚴羽〈答出繼叔臨安吳景仙書〉的說法：「作詩正須辨盡諸家體制，然後不為旁門所惑。今人作詩，

²⁴ 楊載，《詩法家數》，何文煥輯，《歷代詩話》，下冊，頁736。

²⁵ 謝榛，《四溟詩話》，卷二，丁福保輯，《歷代詩話續編》，下冊，頁1164。

²⁶ 黃宗羲，《南雷集·撰杖集》，四部叢刊初編本。

²⁷ 薛雪，《一瓢詩話》，丁福保輯，《清詩話》，下冊，頁679。

²⁸ 錢陸燦輯，《列朝詩集小傳》（上海：上海古籍出版社，1983），上冊，甲集，頁100-101。

²⁹ 笪重光，《畫筌》，昭代叢書戊集本。

³⁰ 徐振貴主編，《孔尚任全集》（濟南：齊魯書社，2004），第4冊，頁2545。

³¹ 舒岳祥，《閩風集》，卷二，影印文淵閣四庫全書本。

差入門戶者，正以體制莫辨也。世之技藝，猶各有家數。市縑帛者，必分道地，然後知優劣，況文章乎？僕於作詩，不敢自負，至識則自謂有一日之長，於古今體制，若辨蒼素，甚者望而知之。」³²綢布莊的家數是辨別紡織品的質地，詩人的家數則是辨別體制，如此說來，家數也就是掌握體制的能力和方式。鄭梁〈橫山文集序〉稱「殷玉才高學廣，於古無所不能為。詩則唐，詞則宋，曲則元，而文則為八大家，間亦為《左》、《史》，若以家數言，固已不讓今之作者矣」³³，正是從這個意義上說的。然則家數與體制，只是一個問題的兩面，當家數與性情對舉時，如高峻烈序玉書《常談》，稱其「所著《青園詩草》，自據性情，不淺淺於家數」³⁴，家數側重於流派；而當家數與才力對舉時，如魏禧〈答毛馳黃〉云：「今天下家殊人異，爭名文章，然辨之不過二說，曰本領，曰家數而已。」³⁵則家數又偏重於體制了。

一個作家掌握體制的能力，再加上方式（或者說意識），就決定了他的風格傾向。意識清楚、能力強的作家容易形成自己的獨特風格，反之則平庸無奇，難成一家面目。所以家數很自然地就成為指稱作家整體實力和風格特點的綜合性概念。清初費經虞《雅倫》論詩有時代、宗派、家數之別，「如曹、劉備質文之麗，靖節為沖淡之宗，太白飄逸，少陵沉雄，昌黎奇拔，子瞻靈雋，此家數之不同也」³⁶，即以某一作家的風格為家數。孟邊村評《擔峰集》說：「海內詩法，余瀏覽十之四五，皆寥寥無成家數者。唯龔孝升、曹顧庵、曹秋嶽、宋牧仲諸先生是已知者，未知名者大江以南應有之，仍未之見聞也。」³⁷這裡的家數也是就風格而言的，包含能力在其中。既然一個人的獨特風格可稱家數，那麼推而

³² 嚴羽，《滄浪詩話》附，何文煥輯，《歷代詩話》，下冊，頁707。

³³ 裘璉，《橫山文集》，民國三年寧波旅滬軒排印本。

³⁴ 玉書，《常談》，光緒二十五年豫章麟廨刊本。

³⁵ 魏禧，《魏叔子文集》，卷七，寧都三魏文集，道光二十五年謝若庭絨園書塾重刊本。

³⁶ 費經虞，《雅倫》，卷二，康熙四十九年江都于王棖刊本。

³⁷ 孫淦，《擔峰詩》，康熙三十六年刊本。

廣之，一代詩風的共同特徵也可以用家數來指稱。高士奇《蓬山密記》載聖祖語云：「當時見高士奇為文為詩，心中羨慕如何得到他地步也好。他常向我言詩文各有朝代，一看便知，朕甚疑此言。今朕邇年探討家數，看詩文便能辨白時代，詩文亦自覺稍進。」³⁸康熙這裡說的家數固然與個人風格有關，但也聯繫著時代特徵。

家數概念在外延不斷擴大的同時，也存在另一個內涵收縮的趨向。一個作家、一種風格類型，在結構和修辭上往往都有某種癖好或特點，後人有時也將這種局部的特點稱作家數。如查慎行評杜甫〈春夜喜雨〉「曉看紅濕處，花重錦官城」兩句，說「微嫌結句落尖巧家數，與前六句不稱」，便是一個例子。如果從負面影響來看這些癖好和特徵，家數就會與習氣、窠臼、套路等概念聯繫起來。如袁枚《隨園詩話》卷五稱袁鉞「詩多自適，不落古人家數」，³⁹朱庭珍《筱園詩話》說「兩漢之詩，不可以家數論」，⁴⁰都是這個意思。

由於家數的概念具有不同的層次，在使用中很容易產生歧義，後來也有論者加以辨析和討論。方濬頤〈答叔平第二書〉云：「子又曰，作文不可不有家數，以為家數與派不同。派泥於古，家數則不悖於古。不成家數者，譬之野戰，漫無節制，不得為文。夫三家（望溪、耕南、惜抱）既明明目之為派，是所謂派者即家數也。舍派以言家數，予之惑也滋甚。子試取隨園《書八家文選》一篇讀之，當可爽然若失。（中略）派也，法也，家數也，三者一而已矣。」⁴¹方氏的看法正綜合了以上各家的用法，具有總結的意義。

³⁸ 高士奇，《蓬山密記》，鄧實輯，《古學彙刊》，第三編下，上海國粹學報社排印本。

³⁹ 袁枚，《隨園詩話》王英志主編，《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993），第3冊，頁142。

⁴⁰ 朱庭珍，《筱園詩話》，卷二，郭紹虞輯，《清詩話續編》，第4冊，頁2370。

⁴¹ 方濬頤，《方忍齋所著書·二知軒文存》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，1976）。

三、「大家」概念之形成

既然家數概念包含作家才能的因素在內，自然引申出大小之辨。葉適〈答劉子至書〉云：「蓋自風雅騷人之後，占得大家數者不過六七。蘇、李至庾信通作一大家，而韋蘇州皆兼有之。陶元亮則又盡棄眾人家具而獨作一大家者也。從來詩人不問家數大小，皆楷模可法，而淵明、蘇州，縱極力仿像，終不近似。」⁴²劉克莊〈趙寺丞和陶詩〉則說：「自有詩人以來，惟阮嗣宗、陶淵明自是一家。（中略）唐詩人最多，惟韋、柳其遺意，李杜雖大家數，使為陶體，則不近矣。」⁴³這都是從典範性的角度來強調陶淵明的不可擬似。而楊維禎〈李仲虞詩序〉說，「刪後求詩者尚家數。家數之大，無止乎杜。宗杜者，要隨其人之資所得爾；資之拙者，又隨其師之所傳得之爾」，⁴⁴則又從師法的角度指出學杜可能導致的弊端。這些資料似乎顯示出兩個問題：一是宋元之際發軔的家數大小之辨，緣於對師法前人之得失的反思。師法陶淵明、杜甫的不成功經驗，讓詩人們意識到自身與一流詩人才力的差距，由此形成不同的品第概念。二是後來常用的大家、小家概念源出於家數大、小之說。這在高棅《唐詩品彙·七律叙目·大家》還留有線索：「少陵七言律法，獨異諸家，而篇什亦盛。如〈秋興〉等作，前輩謂其大體渾雄富麗，小家數不可仿髣耳。今擇其三十七首為大家。」⁴⁵與「大家」對舉的正是「小家數」。

但高棅《唐詩品彙》使用的正始、正音、大家、名家、羽翼、接武、正變、餘響這一套概念，卻明顯是基於一種詩歌史的眼光，作為品第概念的大家、名家與作為定位概念的正始、正音等脫離師法意識而單純作

⁴² 葉適，《水心集》，卷二十七，四部備要本。

⁴³ 劉克莊，《後村先生大全集》，卷九十四，四部叢刊初編本。

⁴⁴ 楊維禎，《東維子集》，卷七，四部叢刊初編本。

⁴⁵ 高棅，《唐詩品彙》（上海：上海古籍出版社，1988），頁706。

為詩歌批評的判斷尺度來使用，對後來的詩歌批評產生了深遠的影響。其中，大家、名家這兩個品第概念的確立，尤其與高棅《唐詩品彙》有著直接的關係，也強烈地影響到後人的判斷標準。關於大家概念的使用，廖虹虹認為與安頓杜甫的詩歌史位置的複雜性聯繫在一起：「儘管明代前期的理學家和詩人都對杜詩作出了讓步以維護杜詩的地位，但以時世論詩、以聲論詩的觀念已相當普遍，杜詩經不起這兩個放大鏡一遍又一遍的細細檢查。杜詩缺乏其他盛唐詩人那種飽滿自然的聲辭之美已是不爭的事實。高棅既不敢動搖杜詩的獨尊地位，又不能抹煞事實，只好在《唐詩品彙》中另立『大家』一門以處之。」⁴⁶這麼理解高棅處理杜甫的方式應該說是很有見地的。事實上，在宗尚晚唐的南宋，或以盛唐為宗的明代，陳與義、葉適與胡應麟都將杜甫排除在「唐人」、「唐詩」之外，⁴⁷暗示了杜甫確實有著某種不易判定其時代歸屬的複雜性。但儘管如此，我們還是要看到，高棅以杜甫為大家主要還是基於「小家數不可仿髣」的理由，而杜詩沉鬱頓挫的品格也的確與格調派崇尚氣骨的審美追求相吻合。

這一點其實王夫之即已注意到：「藝苑品題有大家之目，自論詩者推崇李、杜始。」而李、杜所以被冠以大家之名，則又因他們的創作相比六朝達到一個全新的境界：

齊梁以來，自命為作者，皆有蹊徑，有階級。意不逮辭，氣不充體，於事理情志全無干涉，依樣相仍。就中而組織之，如廛居櫛比，三間五架，門廡廚廁，僅取容身，茅茨金碧，華儉小異，而大體實同。拙匠窳人仿造，即不相遠：此謂小家。李杜則內極才

⁴⁶ 廖虹虹，〈明代詩論中的「風人之旨」〉，《中國詩學》第十五輯（北京：人民文學出版社，2010），頁179。

⁴⁷ 葛立方《韻語陽秋》卷二引陳與義語曰：「唐人皆苦思作詩，……故造語皆工，得句皆奇，但韻格不高，故不能參少陵之逸步。」葉適《水心文集》卷十二〈徐斯遠文集序〉云：「慶曆、嘉祐以來，天下以杜甫為師，始黜唐人之學，而江西宗派章焉。」此所謂唐人，都指主苦吟的晚唐人。胡應麟《詩藪》內編卷五亦舉杜甫〈登高〉，謂「是杜詩，非唐詩耳」。

情，外週物理，言必有意，意必繇衷。或雕或率，或麗或清，或放或斂，兼該馳騁，唯意所適，而神氣隨御以行。如未央、建章，千門萬戶，玲瓏軒豁，無所窒礙：此謂大家。⁴⁸

六朝詩格局既小，而又缺少變化，沒什麼才華的人也能模仿；李、杜詩則充內週外，無所不包，而又變化多端，不可方物。這就是大家與小家的區別。他提出這一點只是為了說明論經義者推王鑿為大家的荒謬，但無意間卻揭示了大家概念確立的批評史背景。

由於《唐詩品彙》奠定了明代格調派的審美理想，超前表達了前後七子輩的風格訴求，後來對明代詩壇產生了深遠的影響，高棟所使用的一系列家數概念也不脛而走，盡人皆知。其直接後果，就催生了古文評選的「唐宋八大家」。到清代以後又有「江左三大家」（錢謙益、吳偉業、龔鼎孳）、「古文三大家」（侯方域、魏禧、汪琬）、「乾隆三大家」（袁枚、趙翼、蔣士銓）之類齊名並稱的譽稱。乾隆間高宗欽定的《御選唐宋詩醇》選李白、杜甫、白居易、韓愈、蘇軾、陸游六家詩，〈凡例〉稱「惟此六家足稱大家，大家與名家，猶大將與名將，其體段正自不同」，⁴⁹正式揭開了辨析大家、名家概念不同內涵的序幕。後來梁章鉅說：「唐以李杜韓白為四大家，宋以蘇陸為兩大家，自御選《唐宋詩醇》，其論始定。《四庫提要》簡繹之，其義益明。《提要》云：『詩至唐而極其盛，至宋而極其變。盛極或伏其衰，變極或失其正。通評甲乙，要當以此六家為大宗。蓋李白源出《離騷》，而才華超妙，為唐人第一。杜甫源出《國風》、二《雅》，而性情真摯，亦為唐人第一。自是而外，平易而最近乎情者，無過白居易；奇創而不詭乎理者，無過韓愈。錄此四集，已足包括眾長。至於北宋之詩，蘇、黃並駕；南宋之

⁴⁸ 王夫之《夕堂永日緒論外編》接上文云：「守溪止能排當停勻，為三間五架，一衙官廨字耳。但令依仿，即得不甚相遠。大義微言，皆所不遑研究。此正束縛天下文人學者一徽纆而已，陋儒喜其有墻可循以走，翕然以大家歸之。三百餘年，如出一口，能不令後人笑一代無有眼人乎？」《船山全書》（湖南：岳麓書社，1996），第15冊，頁843-844。

⁴⁹ 弘曆，《御選唐宋詩醇》，光緒間浙江書局刊本。

詩，范、陸齊名。然江西宗派，實變化於杜、韓之間，既錄杜、韓，無庸復見山谷。石湖篇什無多，才力識解亦均不能出《劍南稿》上，既舉白以概元，當存陸而刪范。」⁵⁰不過《提要》只是說明首選六家的理由，而對六家所以為大宗的理由則未多加闡說，因此大家的適用範圍還是不太明晰。喬億《大曆詩略》卷五評皇甫曾〈送陸鴻漸入山采茶〉云：「不粘不脫，大方家數。」卷六評劉商〈題悟空寺〉云：「徘徊舉趾是大家數。」這裡的大家數和大方家數，無疑與「大家」有關聯，但又絕不是一回事。事實上，雖然某些作品也可以家數論，但家數通常指一個作家成就和能力的總和。有人問袁枚誰為本朝第一，袁枚說詩的評價有個角度問題：「有因其一時偶至而論者，如『不愁明月盡，自有夜珠來』一首，宋居沈上。『文章舊價留鸞掖，桃李新陰在鯉庭』一首，楊汝士壓倒元、白是也。有總其全域而論者，如唐以李、杜、韓、白為大家，宋以歐、蘇、陸、范為大家是也。」⁵¹

大家既是以總體而論，而總體又無非是局部之和，那麼又從哪些局部來判斷其總體呢？我們當然可以列舉出諸多方面，但那麼做毫無意義，更有效的思考方法是將這個問題換一種方式提出來，叩問大家具有什麼獨到的境界。而大家的品格一旦清楚，名家自然也就明白了。就像余光中說的，「一個大詩人的地位確定後，其他的優秀詩人，便可以在和他相對的關係及比較下，尋求各自的評價」。⁵²

四、「大家」的境界

如果要問大家有什麼超出常人之處，人們首先會想到的就是才能全面，無所不備。號稱「詩聖」的杜甫，最主要的特點乃是集大成，元稹

⁵⁰ 梁章鉅，《退庵隨筆》，郭紹虞輯，《清詩話續編》，第3冊，頁1977。

⁵¹ 袁枚，《隨園詩話》，卷三，王英志主編，《袁枚全集》，第3冊，頁67。

⁵² 余光中，〈誰是大詩人〉，《余光中集》（天津：百花文藝出版社，2004），第4卷，頁355。

論其詩稱：

沈、宋之流，研練精切，穩順聲勢，謂之為律詩。由是而後，文體之變極焉。然而莫不好古者遺近，務華者去實；效齊梁則不逮於魏晉，工樂府則力屈於五言；律切則骨格不存，閑暇則纖穠莫備。至於子美，蓋所謂上薄風騷，下該沈宋，言奪蘇、李，氣吞曹、劉，掩顏謝之孤高，雜徐庾之流利，盡得古今之體勢，而兼文人之所獨專矣。⁵³

曹丕《典論·論文》就已說過：「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。」⁵⁴但後來詩人鮮有通才，莫不有得有失，有能有不能，獨杜甫能夠包舉眾有，兼前人獨擅之長。所謂集大成，也就是指這種包容性。大家首先要具備這一品格。

再細加分析，元稹說杜甫「盡得古今之體勢，而兼文人之所獨專」，又意味著同時具有掌握古今體制和不同風格類型兩方面的能力，這也是大家包舉眾長的應有之義。高棅《唐詩品彙·七言古詩叙目》叙大家，是就風格而言的：

王荊公嘗謂杜子美之悲歡窮泰，發斂抑揚，疾徐縱橫，無施不可，故其所作，有平淡簡易者，有綺麗精確者，有嚴重威武若三軍之帥者，有奮迅馳驟若泛駕之馬者，有淡泊閑靜若山谷隱士者，有風流醞藉若貴介公子者。蓋其緒密而思深，觀者苟不能臻其閭奧，未易識其妙處，夫其淺近者所能窺哉？此子美所以光掩前人後來無繼也。余觀其集之所載〈哀江頭〉、〈哀王孫〉、〈古柏行〉、〈劍器行〉、〈漢陂行〉、〈兵車行〉、〈短歌行〉、〈同谷歌〉等篇，益以斯言可徵，故表而出之為大家。⁵⁵

⁵³ 元稹，〈杜工部墓系銘序〉，《杜詩詳注》（北京：中華書局，1979），第5冊，頁2235-2236。

⁵⁴ 蕭統，《文選》（北京：中華書局，1977），卷五十二。

⁵⁵ 高棅，《唐詩品彙》，頁267-268。

高氏此論的旨趣，陳沂即已注意到：「高棟論少陵詩，不列於正宗而曰大家，蓋如滄海無涯涘可尋，其間蛟龍以至暇蚌，明珠珊瑚之與砂石，無一不具。」⁵⁶後來胡應麟《詩藪》說：「清新，秀逸，沖遠，和平，流麗，精工，莊嚴，奇峭，名家所擅，大家之所兼也。」⁵⁷也明確地以風格多樣性來作為大家區別於名家的特徵。清代毛奇齡與友人札云：「曾遊泰山，見奇峰怪嶠，拔地倚天；然山澗中杜鵑紅艷，春蘭幽香，未嘗無倡條冶葉，動人春思。此泰山之所以為大也。大家之詩，何以異此？」⁵⁸也用形象的比喻說明了這一點。巨川江序黃子雲《長吟閣詩集》，更用形象的比喻來說明這一點：「詩之才有穠有纖，有閎肆有沖漠，如伶官奏樂，笙磬鐘鏞各工乎一者，謂之名家；無不能無不善者，謂之大家。」他稱黃子雲詩集「殊非專工乎一者可比：其華貴也，如洛下王孫；其健勁也，如幽燕老將；其都麗也，如漢濱游女；其曠適也，如滄浪孺子；其憤怨也，如湘潭遷客；若乃蒼莽浩汗，荒怪窅渺之狀，不可得而名矣。」⁵⁹不可得而名，即不名一家，不名一家除了意味著熔鑄各種風格，也包括奄有眾體的意思，言下之意是以大家相推許。

宋釋普聞《詩論》說：「老杜之詩，備於眾體，是為詩史。近世所論，東坡長於古韻，豪逸大度；魯直長於律詩，老健超邁；荊公長於絕句，閑暇清曠：其名一家也。」⁶⁰這便是從體裁的角度作出的判斷，姑不論他的結論用於各位作家是否合理，他對「其名一家」和「備於眾體」的差別是有清楚意識的，其實就是名家和大家之分。相對於各名一家來說，備於眾體就是不名一家，清代詩人尤珍說得最明白：「吾輩作詩或唐或宋，兼而有之，自無不可。不名一家，方為大家也。」⁶¹因而自宋

⁵⁶ 陳沂，《拘虛詩談》，周維德輯，《全明詩話》（山東：齊魯書社，2004），第1冊，頁676。

⁵⁷ 胡應麟，《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979），外編卷四，頁184。

⁵⁸ 袁枚，《隨園詩話》，補遺卷八引，王英志主編，《袁枚全集》，第3冊，頁746-747。

⁵⁹ 黃子雲，《長吟閣詩集》，卷首，乾隆刊本。

⁶⁰ 陶宗儀輯，《說郛》，影印文淵閣四庫全書本。

⁶¹ 尤珍，《介峰續札記》，卷一，康熙刊本。

代以後，論唐代詩人高下，往往也著眼於能否兼備古今體式。陸時雍《詩鏡·總論》寫道：

世以李、杜為大家，王維、高、岑為傍戶，殆非也。摩詰寫色清微，已望陶謝之藩矣，第律詩有餘，古詩不足耳。離象得神，披情著性，後之作者誰能之？世之言詩者，好大好高，好奇好異，此世俗之魔見，非詩道之正傳也。體物著情，寄懷感興，詩之為用，如此已矣。⁶²

他不同意視王維、高、岑為傍戶的流行看法，但並未舉出有力的理由，承認律詩有餘而古詩不足，恰恰說明詩家一般的看法是有道理的，能否兼備眾體確實是衡量作家才能的關鍵標準。清代詩人王漁洋，世推為一代詩宗，但趙翼卻認為「阮亭專以神韻為主」，「但可作絕句，而元微之所謂『鋪陳終始，排比聲韻，豪邁律切』者，往往見絀，終不足八面受敵，為大家也」⁶³。袁景輅《國朝松陵詩徵》計東小傳述其詩論云：「學詩必從古體入。若先學近體者，骨必單薄，氣必寒弱，材必儉陋，調必卑靡，其後必不能成家。縱成家，亦灑削小家，如許渾、方干之類是也。」⁶⁴傳統觀念認為，學詩由古詩入，做律詩易有氣骨；若由近體入，做古詩也柔靡無力。晚唐詩人專攻近體，除了李商隱、杜牧等少數詩人外，大都不工古體，許渾、方干都是只能做近體的詩人，與大家絕對無緣。

前人論大家的包容性，無論著眼於風格還是體裁，都是指向作品的藝術效果，如果從作家才性這方面說，就無法區別而只能渾言之曰法度。如紀昀《瀛奎律髓刊誤》卷四十三評杜甫〈上兜率寺〉說：「唐代諸公，多各是一家法度，惟杜無所不有，故曰大家。」而且風格、體制、才性在古代本來就有一個共名——體，所以也有人乾脆就用「體」概念

⁶² 陸時雍，《詩鏡·總論》，丁福保輯，《歷代詩話續編》，下冊，頁1412。

⁶³ 趙翼，《甌北詩話》，卷九，郭紹虞輯，《清詩話續編》，第3冊，頁1299。

⁶⁴ 袁景輅，《國朝松陵詩徵》，乾隆三十二年愛吟齋刊本。

囊括風格、體制和才性三方面而言之。⁶⁵蔣湘南《繼雅堂詩集序》就是這麼說的：「生乎古人之後，當思兼綜古人之體，而後可稱大家，否則蟬咽螿啼，僅足名別裁而已。」⁶⁶

兼綜古人之體，意味著必須不斷突破個人趣味和才能的限度，去掌握新異的東西。如此說來，無所不備的包容性，從另一個角度說也就是不斷求變，以窮盡各種變化。前文王夫之推李、杜為大家即是在這個意義上立論的。明代王世懋《藝圃擷餘》也曾指出：「少陵故多變態，其詩有深句，有雄句，有老句，有秀句，有麗句，有險句，有拙句，有累句。後世別為大家，特高於唐盛者，以其有深句、雄句、老句也；而終不失為盛唐者，以其有秀句、麗句也。輕淺子弟，往往有薄之者，則以其有險句、拙句、累句也。」⁶⁷惟其有無窮變態，杜詩才能超越獨具一種特色的名家而成其大。後來葉燮更站在詩歌史的高度，由「變」來論述杜詩的包容性，說「杜甫之詩，包源流，綜正變。自甫以前，如漢魏之渾樸古雅，六朝之藻麗穠纖，淡遠韶秀，甫詩無一不備」⁶⁸，又說：「變化而不失其正，千古詩人惟杜甫為能。高、岑、王、孟諸子，設色止矣，皆未可語以變化也。夫作詩者，至能成一家之言足矣。此猶清、任、和三子之聖，各極其至；而集大成、聖而不可知之之謂神，惟夫子。杜甫，詩之神者也。」⁶⁹

不光是杜甫，在葉燮看來，文學史上的大作家無不具有包容和變化的特徵。「吾嘗觀古之才人，合詩與文而論之，如左丘明、司馬遷、賈誼、李白、杜甫、韓愈、蘇軾之徒，天地萬物皆遞開關於其筆端，無有不可舉，無有不能勝。前不必有所承，後不必有所繼，而各有其愉快。」⁷⁰其

⁶⁵ 風格、體制的概念，文學理論歷來有不同的解釋，本文以風格指作品體現的美學風貌，體制指文學體裁特有的藝術要求。

⁶⁶ 陳僅，《繼雅堂詩集》，道光二十七年刊本。

⁶⁷ 王世懋，《藝圃擷餘》，何文煥《歷代詩話》，中冊，頁777。

⁶⁸ 葉燮，《原詩》，內篇上，丁福保輯《清詩話》，下冊，頁570-571。

⁶⁹ 葉燮，《原詩》，內篇下，丁福保輯《清詩話》，下冊，頁574。

⁷⁰ 同前註，頁582。

中杜甫、韓愈、蘇軾被他目為詩史上三大詩人，他最推崇他們的地方就在於多樣化的創變和無所不備的豐富性。他的門人薛雪也秉承其說，在《一瓢詩話》裡指出：「許彥周謂韓昌黎『銀燭未銷窗送曙，金釵欲醉座添春』，殊不類其為人。可知如來三十二相，八十種好，何所不現？大詩家正不妨如是。」⁷¹

應該說，到明清兩代，詩家已有較一致的看法，名家可以各有專詣，大家則必包容眾有。如胡應麟所說：「偏精獨詣，名家也；具範兼鎔，大家也。」⁷²或用尤珍的說法則是：「詩有大家，有名家，大家無所不有，名家各極其至。」⁷³正因為如此，詩人的寫作都想要兼綜古今，力求包括眾有而不名一家。其意識之強烈，甚至造成洪亮吉指出的適得其反的結果：「詩各有所長，即唐宋大家亦不能諸體並美。每見今之工律詩者，必強為歌行、古詩，以掩其短；其工古體者亦然。是謂舍其所長，用其所短，心未嘗不欲突過名家大家，而卒至於不能成家者，此也。」⁷⁴這從反面說明了後人對名家、大家的認識。

當人們在觀念上清楚了名家、大家的界限後，以此衡量詩史上的作家，舉凡有很大包容性的詩人，都具有大家的資格。陳祚明論庾信之詩曰：「《玉臺》以後，作者相仍，所使之事易知，所運之巧相似。亮至陰子堅而極矣，穩至張正見而工矣！惟子山聳異搜奇，迥殊常格，事必遠徵令切，景必刻寫成奇。不獨鬚爾標新，抑且無言不警。故紛紛藉藉，名句沓來。抵鵲亦用夜光，摘蠅無非金豆，更且運以傑氣，敷為鴻文，如大海洄瀾之中，明珠、木難、珊瑚、瑪瑙，與朽株、敗葦、苦霧、酸風，汹涌奔騰，雜至並出，陸離光怪，不可名狀。吾所以目為大家，遠非矜容飾貌者所能擬似也。」⁷⁵陳子龍為紹興推官時，巡按問以明朝文

⁷¹ 薛雪，《一瓢詩話》，丁福保輯，《清詩話》，下冊，頁699。

⁷² 胡應麟，《詩藪》，外編卷四，頁184。

⁷³ 尤珍，《介峰續札記》，卷一，康熙刊本。

⁷⁴ 洪亮吉，《北江詩話》（臺北：廣文書局，1971年影印本），卷四。

⁷⁵ 陳祚明，《采菽堂古詩選》（上海：上海古籍出版社，2008），下冊，頁1081。

人誰為大家，對曰：「弇州各體具備。」⁷⁶各體具備為大家，反之則為名家。如王世懋《藝圃擷餘》說：「詩有必不能廢者，雖眾體未備，而獨擅一家之長。我明其徐昌谷、高子業乎？二君詩大不同，而皆巧於用短。徐能以高韻勝，有蟬蛻軒舉之風；高能以深情勝，有秋閨愁婦之態。更千百年，李、何尚有廢興，二君必無絕響。所謂成一家言，斷在君采、稚欽之上；庭實而下，益無論矣。」⁷⁷在以復古模擬為尚的風氣下，成一家言已是很高的藝術標準。但就家數而論，它只是最初的門檻，所以朱庭珍說明詩最高者如高啟可參於名家，其餘都在小家之列。

大家的第二個特徵是臻於成熟渾化的境地。這很容易理解，沒有一個藝術很幼稚的作家能被視為大家。王夫之評張文恭〈七夕〉說：「曰雄曰渾曰整曰麗，四者具矣。詩家所推奉為大家者此耳，杜審言自詡以衙官屈宋者此耳，卻元來是六代婪尾一無名漢，濟南、琅琊切莫輕下口好。」⁷⁸這段話是針對明代格調派的藝術觀念而發的，格調派以雄渾整麗為尚，意謂四者具備即為大家，但王夫之說張文恭此詩也可謂四美具備了，卻沒有人認為是大家手筆。顯然，大家之作不是具備某些審美要素即可，更重要的是熔冶這些要素而達到渾成的境地。所以清人潘德輿說：「清瞻方可學詩，遒煉方可作詩，超雅方為名家，渾化方為大家。」⁷⁹

渾化或曰渾成是很高的藝術境地，作為總體效果，可以從不同的角度來分析。首先是作品結構的渾成。潘德輿在評陸機詩時，引謝靈運來作對比，說：「康樂詩雖能造意，然板實處亦多如士衡。康樂之詩千古同賞，目為大家，吾所不解。」⁸⁰謝靈運詩無論從結體的完密還是議論與敘述的融合程度上說，都還留有六朝詩「行文渙溢而漫無結束」和「辭

⁷⁶ 吳喬，〈圍爐詩話〉，卷六，郭紹虞輯，《清詩話續編》，第1冊，頁668。

⁷⁷ 王世懋，〈藝圃擷餘〉，何文煥輯，《歷代詩話》，下冊，頁782。

⁷⁸ 王夫之，《古詩評選》（北京：文化藝術出版社，1997），卷六，頁331。

⁷⁹ 潘德輿，《養一齋集》，卷首，道光二十九年刊本。

⁸⁰ 沈德潛，《古詩源》，卷七，佚名過錄潘德輿批，清刊本，北京師範大學圖書館藏。

旨不能融暢」的通病，⁸¹因而潘德輿對陸、謝兩家的傳統評價差異如此之大很為不解。他的看法有無道理是另一回事，值得注意的是他取消謝靈運「大家」封號的理由為「板實」，也就是結構呆板僵硬，這離渾化的境地不用說是很遠的。

渾化既然意味著一種成熟和完成度很高的境界，就必然強調整體的美感和不見雕琢痕跡的自然天成。與小家以局部刻畫、雕琢為能事相對照，讓人產生大家工於篇、小家工於句；大家不拘細節，小家錙銖必較的印象。謝榛《四溟詩話》載：「都下一詩友過余言詩，了不服善。余曰：『雖古人詩，亦有可議者。蓋擅名一時，寧肯帖然受人底呵。』又自謂大家氣格，務在渾雄，不屑屑於句字之間，殊不知美玉微瑕，未為全寶也。或睥睨當代，以為世無勍敵，吐英華而媚千林，瀉河漢而澤四野。隻字求精工，花鳥催之不厭；片言失輕重，鬼神忌之有因。大哉志也！嗟哉人也！」⁸²在這裡，詩友的見解雖是被否定的對象，但「大家氣格」云云卻的確是詩家的一般看法。方回《瀛奎律髓》卷十選于良史〈春山夜月〉，頷聯「掬水月在手，弄花香滿衣」兩句，自唐以來傳為名句，連評詩很挑剔的馮班也予以肯定，但查慎行卻說「三四句法雖工，終屬小巧」，許印芳更進而鄙薄道：「小家詩多如此，其弊至於有句無聯，有聯無篇。大家則運以精思，行以灑氣，分之則句句精妙，合之則一氣渾成，有篇有句，斯為上乘。學者當以大家為法，此等不可效尤也。」⁸³

說作詩要學大家，固然不錯，但詩一旦寫到大家的渾化境地，卻往往無門徑可尋。沈德潛《說詩碎語》論盛唐七古詩，說：「高、岑、王、李四家，每段頓挫處，略作對偶，於局勢散漫中，求整飭也。李、杜風雨分飛，魚龍百變，讀者又爽然自失。」⁸⁴這就是名家之有法可尋和大家渾化無跡的差別。《唐詩別裁集》卷五評高適〈燕歌行〉說得更清楚：

⁸¹ 黃子雲，《野鴻詩的》，丁福保輯，《清詩話》，下冊，頁 852。

⁸² 謝榛，《四溟詩話》，卷三，丁福保輯，《歷代詩話續編》，下冊，頁 1181。

⁸³ 李慶甲輯，《瀛奎律髓匯評》（上海：上海古籍出版社，1986），卷十，上冊，頁 327。

⁸⁴ 沈德潛，《說詩碎語》，卷上，丁福保輯《清詩話》，上冊，頁 536。

「七言古中時帶整句，局勢方不散漫。若李、杜風雨分飛，魚龍百變，又不可以一格論。」⁸⁵名家自有一格，而大家則不拘一格。同卷評王維〈老將行〉又說：「此種詩純以隊仗勝。學詩者不能從李、杜入，右丞、常侍自有門徑可尋。」⁸⁶可見大家因渾化無跡，以至無門徑可尋，所以也就不可學。這一點後文還要專門論及。

如果只有包容性和技巧的成熟，只是綜合別人之長，那麼大家即便有豐富的蘊含，也還未顯出不可企及的卓絕之處。換言之，如果大家的才能可以被瓜分，各個特點都能被人學到，那就絕不可能有超凡軼俗的品格，不會讓人由衷地欽佩。大家必有一種人不可到的獨絕之處，才足以出類拔萃，獨步一時。這是大家一個最重要的品格。陶淵明詩，沈德潛說「唐人祖述者，王右丞有其清腴，孟山人有其閑遠，儲太祝有其樸實，韋左司有其沖和，柳儀曹有其峻潔，皆學焉得其性之所近」，但「陶詩胸次浩然，其中有一段淵深樸茂不可到處」⁸⁷，則是陶公難以企及的地方。杜詩也是，王世貞曾說「國朝習杜者凡數家，華容孫宜得杜肉，東郡謝榛得杜貌，華州王維楨得杜一支，閩州鄭善夫得杜骨，然就其所得，亦近似耳」⁸⁸；王漁洋也說「宋、明以來，詩人學杜子美者多矣，予謂退之得杜神，子瞻得杜氣，魯直得杜意，獻吉得杜體，鄭繼之得杜骨」⁸⁹。那麼誰能得老杜甫融鑄古今的全體呢？王世貞認為只有李夢陽「具體而微」，這恐怕也很難得到贊同。嚴羽說：「少陵詩，憲章漢、魏，而取材於六朝；至其自得之妙，則前輩所謂集大成者也。」⁹⁰可以肯定地說，大家的才能即使被十個人瓜分，加起來仍只有九分，剩下那一分自得之妙就是他人不可企及，也是成就大家的獨絕之處。清末詩家錢

⁸⁵ 沈德潛，《唐詩別裁集》（上海：上海古籍出版社，1979），卷五，頁161。

⁸⁶ 同前註，頁175。

⁸⁷ 沈德潛，《說詩碎語》，卷上，丁福保輯，《清詩話》，上冊，頁535。

⁸⁸ 王世貞，《藝苑卮言》，卷六，丁福保輯，《歷代詩話續編》，中冊，頁1050。

⁸⁹ 王士禛，《池北偶談》（北京：中華書局，1982），卷十六，下冊，頁391。

⁹⁰ 嚴羽，《滄浪詩話·詩評》，何文煥輯，《歷代詩話》，下冊，頁697。

振鐙曾與人論西瓜與梨誰為果中第一，說：「僅論味則梨誠不下西瓜，若論性情豪爽，氣勢橫溢，則後矣。此名家大家之分。」⁹¹的確，梨的甘甜汁脆固然爽口，但這些特點容有其他水果可以比似，西瓜分量的豪爽卻是沒有哪種水果可及的！此言雖是論水果，卻通乎詩理，取譬於大家、名家，自有見地。

大家必須具備他人不可到的獨絕之處，是毫無疑問的。同為大家，嚴羽說：「子美不能為太白之飄逸，太白不能為子美之沈鬱。太白〈夢游天姥吟〉、〈遠離別〉等，子美不能道；子美〈北征〉、〈兵車行〉、〈垂老別〉等，太白不能作。」⁹²吳可《藏海詩話》載：「葉集之云，韓退之〈陸渾山火〉詩，浣花決不能作；東坡〈蓋公堂記〉，退之做不到。碩儒巨公，各有造極處，不可比量高下。元微之論杜詩，以為李謫仙尚未歷其藩翰，豈當如此說？異乎微之之論也，此為知言。」⁹³又載：「山谷詩云：『淵明千載人，東坡百世士。出處固不同，風味要相似。』有以杜工部問東坡似何人，坡云：『似司馬遷。』蓋詩中未有如杜者，而史中未有如馬者。又問荔枝似何物，『似江瑤柱』，亦其理也。」⁹⁴這都說得不錯，問題是肯定大家的獨絕之處，是不是與前文所說的無所不備又有點矛盾呢？看來只能理解為，大家必有獨絕之處是絕對的，無所不備則是相對的。既然李白、杜甫都有所不能，他人就更不用說了。

嚴格說起來，大家的獨絕之處往往與擺落常規的意識聯繫在一起。洪亮吉《北江詩話》云：「詩家例用倒句法，方覺奇峭生動，如韓之〈雉帶箭〉云：『將軍大笑官吏賀，無色離披馬前墮。』杜之〈冬狩行〉云：『草中狐兔盡何益，天子不在咸陽宮。』使上下句各倒轉，則平率已甚，夫人能為之，不必杜韓矣。」⁹⁵這還只是一般的句法變化，值得注意的是大家都有逸出規範的膽量。陳祚明評謝靈運〈初去郡〉，就中間「無

⁹¹ 錢振鐙，《星影樓壬辰以前存稿·筆談》，光緒刊本。

⁹² 嚴羽，《滄浪詩話·詩評》，何文煥輯，《歷代詩話》，下冊，頁697。

⁹³ 吳可，《藏海詩話》，丁福保輯，《歷代詩話續編》，上冊，頁339。

⁹⁴ 同前註。

⁹⁵ 洪亮吉，《北江詩話》（臺北：廣文書局，1971年影印本），卷二。

庸方周任，有疾像長卿。畢娶類尚子，薄游似邴生」兩聯，論及詩中的「犯」，說：

詩不可犯。凡景物典故、句法字法，一篇之內，切忌雷同。然大家名筆，偏以能犯見魄力。四語排比者，必須變化，此正法也；四語排比而中一字虛字偏用，一例不嫌其同，此變法也。細而味之，一句各自一意，尚子、邴生雖相似，而一舉其畢娶，一舉其薄游，字面各異，何嘗無變化乎？發端使事，中段、後段不宜復使事，此正法也；發端使事，而中段復使事，且疊用古人，至於四語之多，此變法也。細而味之，發端是以我論古人，此四語是以古人形我，用意各別，何嘗無變化乎？⁹⁶

一篇作品內不可犯雷同的毛病，這是詩家常理，但大家卻不拘此限。陳祚明首先提出這一論斷，然後分析謝靈運這四句排比，說明其句法與取意的同與變；再與起首的用事相對比，分析其用事與用意的同與變。這就揭示了謝詩這兩聯看上去句法雷同，且與開端兩句表現手法重複，而實際上因取意不同而自有錯綜變化的微妙之處——這正是大手筆的氣魄力量所在，表面看上去似犯而神格不傷，脈理井然。後來薛雪說：「詩文家最忌雷同，而大本領人偏多於雷同處見長。若舉步換影，文人才子之能事，何足為奇？惟其篇篇對峙，段段雙峰，卻又不異而異，同而不同，才是大本領，真超脫。」⁹⁷正可為陳氏此論作一註腳。詩歌史上的大家，無不有其避常出奇的創舉，如王維七律偶有重字，李白五律全無對仗，杜甫七律全篇對仗，韓愈七古的反常句法，蘇東坡詩的俚語俗字……雖然其大家品格與這些細節無必然關聯，但它們都體現了逸出規範的勇氣。這就是葉燮所論作家資質才、膽、識、力四要素中的「膽」，必有此膽然後能伸張其創意，「文章千古事，苟無膽，何以能千古？」⁹⁸

⁹⁶ 陳祚明，《采菽堂古詩選》，卷十七，上冊，頁536。

⁹⁷ 薛雪，《一瓢詩話》，丁福保輯，《清詩話》，下冊，頁696。

⁹⁸ 葉燮，《原詩》，內篇下，丁福保輯，《清詩話》，下冊，頁581。

最後還要提到，前人都認為大家必有為而作，這不能說是大家獨有的特徵，卻是大家必具的品質。在這一點上，劉勰的「為情造文」和「為文造情」正是區分大家和名家以降的詩人的標誌。名家不脫應酬習氣，如大曆才子之送行是也。大家既然具備超越的氣質，就能不為風氣所籠罩，如王漁洋、袁枚拒絕步韻唱酬是也。吳喬說：「明人以集中無體不備，汗牛充棟者為大家。愚則不然，觀於其志，不惟子美為大家，韓偓〈惜花〉詩即大家也。」⁹⁹這正是基於詩必有感而發的觀念作出的論斷。許印芳評杜甫〈螢火〉詩云：「大家之詩，必非無為而作，小小咏物，亦有寓意。詳味此詩語意，確系譏刺小人，但不可指實其人耳。」¹⁰⁰也從咏物詩的角度揭示了這個道理。更明晰透徹的論述是張棠蔭的說法：「詩有大家、名家之分，深造者類能剖晰，而其所以分者，初不自詩起也。蓋名家智盡能索，有意為詩，詩雖工而無所餘於詩之外，即已囿於詩之中；若大家則天資之卓、積學之富、抱負之宏，本不徒以詩見長，而有感而動，行乎其所不得不可行，止乎其所不得不止，章成法立，興往情來，意之所到，詞即達之，筆亦赴之。洋洋大篇可也，寥寥短章可也，不事依傍，其本色也。時亦規模古人，其自驗所學，或出以游戲也。惟其無所不有，故能空諸所有，大家之異於名家者在此。」¹⁰¹此由有意為詩與有感為詩的不同來論大家、名家之別，不能不說也抓住了問題的一個重要方面。

五、大家的幾個標誌

雖然根據上文列出的幾點，已足以區分名家和大家的境界。但落實到具體作家，判斷仍可能有出入。比如，唐代詩人中凡能開宗立派的，

⁹⁹ 吳喬，〈圍爐詩話〉，卷一，郭紹虞輯，〈清詩話續編〉，第1冊，頁475。

¹⁰⁰ 李慶甲輯，〈瀛奎律髓匯評〉，卷二十七，中冊，頁1155。

¹⁰¹ 華本松，〈鴻隱居詩鈔〉，廣州中山圖書館藏稿抄本。

一般都許為名家，但清代申涵光在〈青箱堂近詩序〉中說：「夫唐自大家、名家而外，亦非一格。如郊、島之孤僻，溫、李之駢儷，元、白之輕便，流弊所至，漸亦啟宋之端，然而唐之詩自在也。」¹⁰²這似乎將諸人都排除在大家、名家之外，而其〈鄭子勉制義序〉又說「子勉為詩，似儲光羲，渾淪大家」¹⁰³，似乎又以儲光羲為大家。那麼，古代詩論家對於大家、名家的判斷，是否有較一致的標準呢？上文所論大家和名家的區別，都著眼於其所達到的藝術境界，這有時的確很難區劃得很清楚。但在批評史上，人們區分大家和名家還有一些外在標誌，這些外在標誌有時似乎更能說明問題。

如果說上文所論大家的境界，或許名家也並非不可企及（比如成熟渾化的境地）的話，那麼大家有一些特徵則是名家不具備的。

首先，大家不可以時代限。朱庭珍《筱園詩話》列舉曹植等八人為古今大家，理由便是「不止冠一代一時」。胡應麟《詩藪》論杜甫說：「盛唐一味秀麗雄渾。杜則精粗、巨細、巧拙、新陳、險易、淺深、濃淡、肥瘦，靡不畢具。參其格調，實與盛唐大別，其能會萃前人在此，濫觴後世亦在此。且言理近經，敘事兼史，尤詩家絕睹，其集不可不讀，亦殊不易讀。」¹⁰⁴像前人一樣，他也感覺到杜甫難以位置的獨特性。習慣上杜甫被視為盛唐詩人，可他與盛唐其他詩人都不一樣，既是前代詩歌的薈萃，又是後世詩歌的濫觴，無法將他劃歸於某個時代。他論及杜甫〈登高〉一詩時也曾說：

杜「風急天高」一章五十六字，如海底珊瑚，瘦勁難名，沉深莫測，而精光萬丈，力量萬鈞。通章章法、句法、字法，前無昔人，後無來學。微有說者，是杜詩，非唐詩耳。然此詩自當為古今七言律第一，不必為唐人七言律第一也。¹⁰⁵

¹⁰² 申涵光，《聰山詩文集》（石家莊：河北人民出版社，2011），頁14。

¹⁰³ 同前註，頁16。

¹⁰⁴ 胡應麟，《詩藪》，內編，卷四，頁70。

¹⁰⁵ 同前註，卷五，頁95。

在此他終於挑明了問題的實質，大家必有超越時代的特徵。這種超越性來自前文論及的不拘一格的創變意識。朱庭珍《筱園詩話》引朱彝尊之說曰：「王鳳洲博綜六代，廣取兼收，自以為無所不有，方成大家。究之千首一律，安在其為無所不有也！」他認為高啟同樣也有類似的問題：「自漢、晉、六朝以及三唐、兩宋，無所不學，亦無所不似，妙者直欲逼真，可云一代天才，孰學孰似矣。其意亦欲包羅古今，取眾長以成大宗，然中無真我，未能獨造，終非大家之詣。」由此可知，「詩家工夫，始貴有我，以成一家精神氣味。迨成一家言後，又須無我，上下古今，神而明之，眾美兼備，變化自如，始無忝大家之目」¹⁰⁶。這可以說是古代詩論家的一致看法。葉燮曾用造屋來喻說詩歌技巧的演進，到唐代格局體段既成，要更進一境，就只有求變了。他認為只有杜甫能做到這一點，其他盛唐名家如高適、岑參、王維、孟浩然等僅能自成一體而已，還不足以語變化。變化是能事之上的「神」，也是修養不可及的境地。大家與名家在此劃出界溝：名家能成家數，大家則變化無方，因其變化而超脫時代風氣的牢籠。

事實上不止唐代，任何時代都有這種不為時風牢籠的作家。明人《藝海洞酌唐乘》指出：「六朝俳而思促，盛唐俳而氣王，七言絕盛唐意足而氣隨，中晚意工而氣索。其絕群拔萃者，又不可以時代差等。」¹⁰⁷從品第估量的角度說，這些不可「以時代等差」的作家，大概都是大家。而從詩史研究的角度說，則大家與名家的差別又可以引出一個帶有規律性的假說：大家總超越時代，而名家相對來說更代表著時代的特色。葉燮論六朝至唐的詩史流變，曾逗露這樣的見解：「不肯沿襲前人以為依傍，蓋自六朝而已然矣。其間健者，如何遜，如陰鏗，如沈炯，如薛道衡，差能自立。此外繁辭縟節，隨波日下，歷梁、陳、隋以迄唐之垂拱，踵其習而益甚，勢不能不變。小變於沈、宋、雲、龍之間，而大變於開

¹⁰⁶ 朱庭珍，《筱園詩話》，卷四，郭紹虞輯，《清詩話續編》，第4冊，頁2393。

¹⁰⁷ 潘錫恩輯《歷代各家論詩叢話》所收，山東省圖書館藏清鈔本。

元、天寶高、岑、王、孟、李：此數人者，雖各有所因，而實一一能為創。而集大成如杜甫，杰出如韓愈，專家如柳宗元，如劉禹錫，如李賀，如李商隱，如杜牧，如陸龜蒙諸子，一一皆特立興起。其它弱者，則因循世運，隨乎波流，不能振拔，所謂唐人本色也。」我們看到，這裡舉出名姓的詩人都是大家、名家級的，而那些「其他弱者」則是不能自成一家的，即朱庭珍所謂「只可統名曰詩人」一輩，葉燮稱他們是唐人本色，意味著這些詩人只有唐詩的共同特徵而缺乏個性色彩。依理推之，那麼也可以說名家級的詩人都是各個時期的本色，亦即代表著不同時期的詩風。劉長卿、韋應物是中唐前期成就最高的兩位詩人，通常劉長卿被視為名家，而韋應物則隱然有大家的品位，其辨就在於劉典型地體現了大曆詩風，而韋卻能超越時體而獨標古澹之宗。¹⁰⁸能不能超越時代，確實是大家、名家所以成立的重要標誌。翁方綱論宋人不祖蘇而祖黃的問題時，曾指出：「宋詩之大家無過東坡，而轉祧蘇祖黃者，正以蘇之大處，不當以南北宋風會論之，舍元祐諸賢外，宋人蓋莫能望其肩背，其何從而祖之乎？」¹⁰⁹他也注意到蘇東坡在宋代正像杜甫在唐代一樣，有著難以位置的超越性。由於這種超越性不免與時尚有一些隔閡，便常使得追隨者裹足不前，當然，他們同時也意識到自己決不具備企及大家境界的能力。

於是，我們可以指出，大家的第二個標誌就是獨具天才，非學而能就。古人區別大家名家的差異，一個重要的判斷依據就是名家可學，而大家不可學。明陳沂《拘虛詩談》說：「太白長歌，如〈蜀道難〉之瑰奇，〈將進酒〉之豪壯，〈問月〉之慷慨，〈襄陽歌〉之流動，其才實出天賦，非學而能，當時名家，無與頡頏者。」¹¹⁰陸時雍《詩鏡·總論》也說：「太白七古，想落意外，局自變生，真所謂『驅走風雲，鞭撻海

¹⁰⁸ 關於這個問題，可詳蔣寅，〈自成一家之體 卓為百代之宗〉，《社會科學戰線》第1期（1995）。

¹⁰⁹ 翁方綱，《石洲詩話》，卷四，郭紹虞輯，《清詩話續編》，第3冊，頁1426。

¹¹⁰ 陳沂，《拘虛詩談》，周維德輯，《全明詩話》，第1冊，頁676。

岳』。其殆天授，非人力也。」¹¹¹既然大家的成就非人力所成就，希望通過學大家而臻其境界，從根本上就陷於迷妄。吳喬曾說：「高廷禮惟見唐人穀子，立大家之名，誤殺弘、嘉人，四肢麻木不仁，五官昏憤無用。詩豈學大家便是大家？要看工力所至，成家與否，乃論大小。彼擣扯子美、李頎者，如乞兒醉飽度日，何得言家？豈乞得王侯家余糝，即為王侯家乎？」¹¹²這還只是說學大家不一定就能成大家，通常更為人們認同的看法是大家出於天才，根本就不是可以學得的。所以朱隗勸徐增說，「吾輩當為名家之詩，不當為大家之詩」，理由是大家詩不容易作。徐增慨然曰：「吾願為其難者。」黃翼聖稱他「取精多而用物宏，日變而月不同，必欲升大家之堂、入風雅之室而後止」¹¹³。其志氣不可謂不豪壯，就像前文蔣湘南說的，「生乎古人之後，當思兼綜古人之體，而後可稱大家，否則蟬咽螿啼，僅足名別裁而已」，然而要做到卻很不容易。歷史上學者師法大家，往往多宗一人，這已落第二義。如吳喬所說的，「學詩不可雜，又不可專守一家。樂天專學子美，西崑專學義山，皆以成病。大樂非一音之奏，佳肴非一味之嘗。子美所以集大成也」¹¹⁴。後人雖然意識逐漸清楚，力圖博取眾長，但限於才力，有時畫虎不成，或邯鄲學步，結果反落個雜駁不成體的結果。《養一齋詩話》的作者潘德輿曾很無奈地承認：「余詩逃不得一雜字。蓋命意甚妄，欲作無不有之大家，而今則並名家而不能也。」¹¹⁵本以大家自期，結果覺得畫虎不成，連名家也不能企及。文學天才的成就，也與繪畫有點相似。朱燾《北窗嚙語》說：「畫家宗派不一，究所成就，惟大家、名家兩者而已。名家純任天資，大家全乎學力。」¹¹⁶詩歌創作同樣如此，名家純任天資發

¹¹¹ 陸時雍，《詩鏡·總論》，丁福保輯，《歷代詩話續編》，下冊，頁1414。

¹¹² 吳喬，《圍爐詩話》，卷一，郭紹虞輯，《清詩話續編》，第1冊，頁475。

¹¹³ 黃翼聖，〈九誥堂詩集序〉，徐增，《九誥堂集》，卷首，湖北圖書館藏清鈔本。

¹¹⁴ 吳喬，《圍爐詩話》，卷一，郭紹虞輯，《清詩話續編》，第1冊，頁477。

¹¹⁵ 潘德輿，《養一齋集》，卷首論詩，道光刊本。

¹¹⁶ 朱燾，《北窗嚙語》，古今說部叢書二集，國學扶輪社民國四年鉛印本。

揮，大家則更濟以學力，是天資與學力的完美融合，所以大家的境界常人總難企及。

最後順便提到，大家即便能夠學，也總有一些不拘小節或放肆異常之處，不可學且不必學。陳祚明評庾信〈詠畫屏風詩〉其三就說：「結太尖。本謂公大家，有此不妨，不謂可學。」¹¹⁷在這一點上，杜甫是最典型的一個例子。明人《藝海洞酌唐乘》認為：「子美雄深蒼老之句，是其本色。其秀麗之句，則淘洗於盛唐，其險拙之句，則是托大恣臆，終是連城之瑕，不可以為大家而效法，亦不可以是而掩其大家。」¹¹⁸杜甫不僅有險拙處，還不乏尖新小巧處，接近大曆才子乃至賈島的趣味。如謝榛《四溟詩話》指出的：「子美詩『仰蜂粘落絮，行蟻上枯梨』，『芹泥隨燕觜，花蕊上蜂須』，『悲翠鳴衣桁，蜻蜓立釣絲』，『魚吹細浪搖歌扇，燕蹴飛花落舞筵』，諸聯綺麗，頗宗陳隋。然句工氣渾，不失為大家。譬如上官公服，而有黼黻絺綌，其文彩照人，乃朝端之偉觀也。晚唐此類尤多。又如五色羅縠，織花盈匹，裁為少姬之襦，宜矣。宋人亦有巧句，宛如村婦盛塗脂粉，學徐步以自媚，不免為傍觀者一笑耳。」¹¹⁹申涵光《說杜》也說〈題柏大兄弟山居屋壁二首〉其二「書籤映隙曛」句，「寫景極細，他人效之，便入小家」。¹²⁰杜甫又好用經語，劉大勤嘗問王漁洋：「少陵詩以經中全句為詩。如〈病橘〉云『雖多亦奚為』，〈遣悶〉云『致遠思恐泥』，又云『丹青不知老將至，富貴於我如浮雲』之句，在少陵無可無不可，或且嘆為妙絕，苦效不休，恐易流於腐，何如？」漁洋答：「以《莊》、《易》等語入詩，始謝康樂。昔東坡先生寫杜詩，至『致遠思恐泥』句，停筆語人曰：『此不足學。』故前輩謂詩用史語易，用經語難。若『丹青』二句，筆勢排宕，自不覺

¹¹⁷ 陳祚明，《采菽堂古詩選》，卷三十四，下冊，頁1129。

¹¹⁸ 潘錫恩輯《歷代各家論詩叢話》所收，山東省圖書館藏清鈔本。

¹¹⁹ 謝榛，《四溟詩話》卷四，丁福保輯，《歷代詩話續編》，下冊，頁1215。

¹²⁰ 孫微輯，《說杜》，《聰山詩文集》（石家莊：河北人民出版社，2011），頁330。

耳。」¹²¹潘煥龍又指出：「詩中借對，不過意到筆隨，後人專以此見長，便成買櫝還珠。李玉溪『駐馬』『牽牛』『丁年』『甲帳』，對仗極工，人終譏其瀨祭。杜詩『雜耕心未已，嘔血事酸辛』，『子雲清自守，今日起為官』，『殊錫曾為大司馬，總戎皆插侍中貂』，何嘗不偶一為之？然究不害其為大家也。」¹²²這都是說，大家的某些修辭或作風，偶然為之固不失其身份，但旁人卻絕不可學，學之必蹈惡劣結果。

杜甫儘管從宋代即被尊奉為「詩聖」，但詩家並未盲目崇拜到不能正視其缺陷的地步。¹²³沈德潛《說詩碎語》曾指出：「杜詩別於諸家，在包絡一切。其時露敗缺處，正是無所不有處。評釋家必代為辭說，或周遮徵引以斡旋之；甚有以時文法解說杜詩，斷斷於提伏串插間者。澆花翁有知，定應齒冷。」¹²⁴話雖這麼說，但論者仍常套用「柳下惠則可，吾固不可」（《孔子家語》卷二）的說法，替杜甫打圓場。這種說法始於宋人，後來很常見。如孫奕《履齋示兒編》「偏枯對」條云：「詩貴於的對，而病於偏枯。雖子美尚有此病。如〈重遇何氏〉曰：『手自栽蒲柳，家才足稻粱。』（中略）此以一草木對二草木也。〈贈崔評事〉曰：『燕王買駿骨，涓老得熊羆。』（中略）此以一鳥獸對二鳥獸也。（中略）大手筆如老杜則可，然未免為白圭之玷，恐後學不可效尤。」¹²⁵范晞文〈對床夜語〉也說：「老杜詩『兩邊山木合，終日子規啼』，以『終日』對『兩邊』；『不知雲雨散，虛費短長吟』，以『短長』對『雲雨』；『桑麻深雨露，燕雀半生成』，以『生成』對『雨露』；『風物悲游子，登臨憶侍郎』，以『登臨』對『風物』。句意適然，不覺其為偏枯，然終非法也。柳下惠則可，吾則不可。」¹²⁶胡應麟《詩藪》則指出：「杜

¹²¹ 劉大勤，《師友詩傳續錄》，丁福保輯，《清詩話》，上冊，頁154-155。

¹²² 潘煥龍，《臥園詩話》卷一，高洪鈞編，《明清遺書五種》（北京：北京圖書館出版社，2006），頁134。

¹²³ 參看蔣寅，〈杜甫是偉大詩人嗎〉，《國學學刊》第3期（2009年）；收入《金陵生文學史論集》（瀋陽：遼海出版社，2010）。

¹²⁴ 沈德潛，《說詩碎語》卷下，丁福保輯，《清詩話》，下冊，頁555。

¹²⁵ 孫奕，《履齋示兒編》，卷九，北京圖書館古籍珍本叢刊影印本。

¹²⁶ 范晞文，《對床夜語》，卷二，丁福保輯，《歷代詩話續編》，上冊，頁420。

七言律，通篇太拙者，『聞道長安麴米春』之類；太粗者，『堂前撲棗任西鄰』之類；太易者，『清江一曲抱村流』之類；太險者，『城尖徑仄旌旆愁』之類。杜則可，學杜則不可。」¹²⁷這種說法雖遭到葉燮的嚴厲批駁，但後人終究難以杜絕，就是葉燮的學生薛雪也說：「王荊公好將前人詩竄點字句為己詩，亦有竟勝前人原作者。在荊公則可，吾輩則不可。」¹²⁸

不要說大家的缺陷不能學，就是大家逸出規範的創辟，也是不可學的。就像前文所舉陳祚明論謝靈運〈初去郡〉中間兩聯的「犯」，他最後告誡學者「能犯者，必有氣魄力量足以運之，跡似犯而神格不傷，然後可耳。不則寧以矜慎不犯為得也」¹²⁹。言下之意是說，常人不具備大家的氣魄力量，寧可遵循常理，以求變化而避雷同為上。劉克莊則告誡學蘇詩的人說：

坡詩略如昌黎，有汗漫者，有謹嚴者，有麗縟者，有簡淡者。翕張開合，千變萬態。蓋自以其氣魄力量為之，然非本色也。他人無許大氣魄力量，恐不可學。和陶之作，如海東青、西極馬，一瞬千里，了不為韻束縛。¹³⁰

東坡的這種不羈之風，通常認為像李白一樣，都是才大的緣故。袁枚很不同意，說：「人稱才大者，如萬里黃河，與泥沙俱下。余以為此粗才，非大才也。大才如海水接天，波濤浴日，所見皆金銀宮闕，奇花異草，安得有泥沙污人眼界耶？或曰：詩有大家，有名家。大家不嫌龐雜，名家必選字酌句。」¹³¹這個「或曰」的說法其實很有見解，指出了文學詩

¹²⁷ 胡應麟，《詩藪》，內編，卷五，頁92。

¹²⁸ 薛雪，《一瓢詩話》，丁福保輯，《清詩話》，下冊，頁709。

¹²⁹ 陳祚明，《采菽堂古詩選》，卷十七，上冊，頁536。

¹³⁰ 劉克莊，《後村詩話》（北京：中華書局，1983），前集，卷二。

¹³¹ 袁枚，《隨園詩話》，卷一，王英志主編，《袁枚全集》，第3冊，頁11。《小倉山房文集》，卷十七，〈答蘭坨第二書〉亦云：「說者曰，黃河之水，泥沙俱下，才大無訾焉。不知所以然者，正黃河之才小耳。獨不見夫江海乎？清瀾浮天，纖塵不飛，所有者萬怪百靈，珊瑚木難，黃金銀為宮闕而已。焉睹所謂泥沙者哉？善學詩者，當學江海，勿學黃河。然其要總在識。」《袁枚全集》，第2冊，頁288。

歌史上一個帶有規律性的現象：大家無所不包，多創變，偶爾難免有粗糙不夠圓熟處。相比之下，名家專精一體，功夫純至，反而很少明顯的缺陷。王士禛《古夫于亭雜錄》論大家、名家的區別，曾提到：「許顥彥周云：『東坡詩如長江大河，飄沙卷沫，枯槎束薪，蘭舟綉鷁，皆隨流矣。珍泉幽澗，澄澤靈沼，可愛可喜，無一點塵滓，只是體不似江河耳。』余謂由上所云，惟杜子美與子瞻足以當之。由後所云，則宣城、水部、右丞、襄陽、蘇州諸公皆是也。大家名家之別在此。」¹³²此說正可與英國詩人奧登「大詩人一生寫的壞詩很可能比次要詩人更多」的說法相參看。¹³³這就是說，大家博而雜，名家精而小，在某種意義上，名家比大家更容易為人接受。日本嘉永元年（1848）筱崎弼序《張船山詩集》，正持這樣的看法：「余嘗謂大家之詩，猶鯨肉，味非不美，而時有筋骸之難齒決者，然其膏其骨，亦皆為世用，不獨以完稱焉。名家則河之鯉，九罭之鱗，天下莫不稱其美而嗜之。」¹³⁴惟其如此，從師法的角度看，學詩就宜從名家入手。筱崎弼也是這麼說的：

詩有大家，有名家，學詩者宜師名家。何也？名家以詩為業，苦心刻意，屬對必巧，篇章首尾必齊整，故學者有蹊徑之可尋也。大家則大率昌黎所謂「餘事作詩人」者，學問該博，經史滿腹，詩乃議論文章之溢而發於韻語也。故其豪壯雄偉，雖變化無窮，而讀者有高岳斷崖、可望而不可攀之嘆矣。若西河、竹垞、隨園、甌北，不其然乎？頃者，或人携舶來《張船山詩集》，問余曰：是集嗉稱於世焉，欲翻刻而行之，何如？余攬而閱之，則字琢句煉，諸體備具，無一章一解之或不調，不用僻典銜人耳目，乃所謂名人之可師而學者也。¹³⁵

¹³² 王士禛，《古夫于亭雜錄》，卷四，康熙刊本。

¹³³ 余光中，《余光中談詩歌》（南昌：江西高校出版社，2003），〈大詩人的條件〉，頁43。

¹³⁴ 張問陶，《船山詩草》，卷首，日本嘉永三年浪華書肆河內屋喜兵衛等刻本。

¹³⁵ 同前註。

這不能不說是深造有得之言，也與中國古代詩人的看法相吻合。前人主張學盛唐大家由劉長卿入，學杜詩由李商隱入，周濟主張學周邦彥詞當「問途碧山，歷夢窗、稼軒以還清真之渾化」¹³⁶，無不出於這種觀念，究其實也是根於對大家、名家藝術品格的透徹認識。這提醒我們，對詩歌史上那些教人師法二三流作家、由名家小家入手的主張，在藝術趣味之外，我們還要從大家無跡可尋、名家有門可入的角度去理解其師法策略，不能簡單地據嚴羽「學其上，僅得其中；學其中，斯為下矣」（《滄浪詩話·詩辯》）之說，以取法乎中而鄙之。

六、結論

綜上所論，古代詩論家對大家、名家的差別及判斷依據已大致清楚，那麼我們或許要問，今天的詩歌評論家又是怎麼看的呢？這方面的文獻我不太瞭解，只知道英國詩人奧登《19世紀英國次要詩人選集》序言曾說「一位詩人要成為大詩人，則下列五個條件之中，必須具備三個半左右才行」：

- 一、他必須多產；
- 二、他的詩在題材和處理手法上，必須範圍廣闊；
- 三、他在洞察人生和提煉風格上，必須顯示獨一無二的創造性；
- 四、在詩體的技巧上，他必須是一個行家；
- 五、就一切詩人而言，我們分得出他們的早期作品和成熟之作，可是就大詩人而言，成熟的過程一直持續到老死，所以讀者面對大詩人的兩首詩，價值雖相等，寫作時序卻不同，應能立刻指出，哪一首寫作年代較早。相反地，換了次要詩人，儘管兩首詩都很優異，讀者卻無法從詩的本身判別他們年代的先後。

¹³⁶ 周濟，《宋四家詞選·序論》（上海：古典文學出版社，1958）。

余光中《大詩人的條件》一文曾引述其說，將它們概括為多產、廣度、深度、技巧、蛻變¹³⁷，除了多產，其他四點似乎都包含在上文引述的中國古代批評家對大家境界的理解中了。而多產則似乎是個不言而喻的條件，即便是〈春江花月夜〉的作者、被王闓運目為「孤篇橫絕，竟為大家」的張若虛，也沒多少人認真視他為大家吧？我們對大家的聯想首先是與一定的量感聯繫在一起的，歷史上凡被目為大家的詩人一定都有較多數量的作品傳世，哪怕像曹植、阮籍、陶淵明、庾信這些作品不算太多的詩人，在那個時代也仍是高產的作者。

¹³⁷ 余光中，《余光中談詩歌》，頁44。

Jiashu, Mingjia, Dajia——An Investigation on the Traditional Poetic Evaluative Concepts

Yin Jiang*

Abstract

In both intellectual and literary history, “establishing a unique school and developing habits of expressions” has been formed at a very early age in ancient China. Using *Jiashu* (a school of thoughts based on intellectual lineage) as an intermediary, a series of evaluative concepts like *Dajia* (a superior master), *Xiaojia* (a forthcoming master) and *Mingjia* (a renowned master) has been originated. These concepts were used without rigorous definitions. Especially *Dajia* and *Mingjia*, understandings of these two varied subtly in reminiscence and associations of the critiques with the subjects. Through organizing relevant materials in the Chinese literary criticism history, this paper aims to provide an understanding of the perspectives of the critiques and reveal the fundamental ideas as well as parameters in the traditional Chinese literary criticism.

Keywords: Jiashu, Dajia, Mingjia, Pindi

* Professor, Institute of Literature, Chinese Academy of Social Sciences