

《東華漢學》第 21 期；31-100 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2015 年 6 月

國體、文體與抒情——從詩史到神韻*

曾守仁**

【摘要】

本文重新討論神韻旨趣，並藉以再論當代中國抒情傳統的理論建構。首先回到神韻之前——明清之際的世變來加以觀察，如果說詩史的「詩備史義」與明清易代產生緊密的對應聯繫，那麼於之後步入康熙時主盟詩壇的王士禛，其所倡舉的神韻詩體又對應了何種的現實？本文指出神韻其實暗含作為對過去（詩史）的應答，以及對當世新文學的風氣引領，顯現為一種對現實的解決方案。再者，續指明從詩史到神韻的變動，體現出何種的意趣，究明神韻內蘊的意識形態為何？事實上神韻論之恂恍迷離、不著一字，幾近於純詩，但那既是清靈遠澹的意趣，也是居身處世之法，更是一種對遺民現實的閃避——凸顯了其中的審美意識形態。

* 本文為科技部專題研究計畫「從詩史到神韻：明末清初詩論的抒情視域考察」（102-2410-H-260-067-MY2）之部分研究成果，特此申謝。另感謝不具名審查者所予寶貴建議，俾使本文修訂後更形完善。

** 國立暨南國際大學中國語文學系助理教授

《談藝錄》中錢鍾書先生引鄭朝宗言：「漁洋提倡神韻，未可厚非。神韻乃詩中最高境界。」並表深予同意。柯慶明先生則以：「帶給我們的正是完全的美感觀照的無窮喜悅」，指稱神韻詩作的特質。另可注意的是，位於明清之際的王夫之，他的詩論從「詩以道情，道性之情」——這個由情到言的歷程，乃是經歷了一種對情的提煉與純化，最後則出之以溫柔敦厚的君子辭，同樣顯現出類神韻的特色。神韻雖有兩種「同面異構」的型態，但一者是躲離現實、一者為提煉現實——如此這被譽為中國詩歌最高境界的神韻詩，前者隱含著對現實的妥協，後者則不妨為另一種的詩史。「詩史」雖是不純粹的詩體，卻直面現實苦難，隱然有以光明對抗黑暗的意味，因為詩歌總在那亂離憂患之中才能體現詩人性情之高尚精微——之於杜甫與陳世驥皆然，而中國抒情傳統的精粹亦不妨在此。

關鍵詞：詩史、神韻、抒情傳統

Poetry is the language of a state of crisis.¹

體系是人之大敵。²

一、引論

欲探求臺灣抒情傳統論述，自是必須上溯至旅美學人陳世驥先生的〈中國抒情傳統〉一文，讀之那幾乎是一篇籲求懇切的宣講。而該文發聲「語境」經近年頗致力於抒情傳統研究的陳國球教授為之「還原」，³刊佈已四十餘年的中譯，也經過不少翻修重整，新譯得見於陳教授力作《抒情中國論》⁴一書之中。原譯文裡的「抒情道統」一詞已然被改譯為「抒情傳統」或「文學傳統」；也許是更周全的顧慮到原發言語境，遂有這樣的改動。但原譯作已傳布久遠的「道統」一詞，這個有意或無意的選詞（不必然是誤譯），其實儘可視為一種「傳統」之發明（陳國球教授已經指出其原為tradition），原譯「抒情道統」，實可謂照亮了古中國裡那值得珍視的精神力量，凸顯出文學的大用——似在召喚著一個與「政統」相對，而往往是士人們以之安頓自我的精神場域——相對於現實的「正統」。一如中國抒情傳統之建構，那也是對傳統的重新解釋，或者是對古典採取一種評判態度，為之去蕪存菁，⁵如蔡英俊教授所言：

¹ 「詩是危機狀態下的語言」；法·馬拉美（Mallarmé）語，引自陳世驥著，吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：文賦英譯敘文〉，《中外文學》第18卷第8期（1990.1），頁7。

² 法·羅蘭·巴特（Roland Barthes）語，轉引自英·特里·伊格爾頓（Terry Eagleton）、馬海良譯，〈意識形態〉一文，收於氏著，《歷史中的政治、哲學、愛欲》（北京：中國社會科學出版社，1999），頁81。

³ 該文原為「美國亞洲研究學會年會期中一個分組的開幕詞」。

⁴ 陳國球，《抒情中國論》（香港：香港三聯出版社，2013）；又氏著，〈陳世驥論中國文學——通往「抒情傳統論」之路〉，《漢學研究》第29卷第2期（2011.6），頁225-244。

⁵ 黃錦樹，〈作為離散論述的抒情傳統：讀王德威《現代抒情傳統四論》〉，《中外文學》第41卷第3期（2012.9），頁191-197。

「抒情傳統……其實富含著極為細緻而精微的文化想像與價值」；⁶而即是高友工先生不斷提及的「抒情精神」，那其實超越文類，成為「中國文化中的理想」。⁷也因此，此處道統與傳統之別，或不只是翻譯上妥善與否的問題？⁸

當代抒情傳統解釋框架當然不限於此，不過卻也可由此抒情道統的幽微意緒，考察其所發明或因此而有之學術生產，指明其精神上的承繼與延續。這當然不會是一種向壁虛造，因為「真正的歷史對象根本不是對象，而是自己與他者的統一體」，⁹這種學術考求雙向折射出當代學者的身分—現實，他的發言處境；以及不能避免的，需要還原古代士人們彼時所處（與詩無法分割）的政治、文化場域，作出相應之歷史理解。更何況在學而優則仕的信念裡，作詩原是餘事，歐陽修引韓愈「多情懷酒伴，餘事作詩人」，大抵並非虛言；而作為餘事的詩歌又何以能取得絕對之優位？當代抒情傳統論相當重視詩歌一體，自陳、高以降都確認詩歌是最能代表這種抒情理想的體類，完滿的體現了抒情精神。除內向的探討詩語言所涵蘊的美典潛質外，應該還要從更廣闊的政治、社會背景來思考，追問在這樣體類裡他的抒情效力（也是邊界）在那裡？又此體可能限制為何？換言之，它蘊藏何種意識型態？高友工言：

「抒情」從我們以前的討論中看，已說明它並不是一個傳統上的「體類」的觀念。……廣義的定義涵蓋了整個文化史中的某一些人（可能同屬一背景、階層、社會、時代）的「意識形態」，包

⁶ 蔡英俊，〈詩歌與歷史：論詩史的歷史成分及其敘述的轉向〉，《清華中文學報》第3期（2009.12），頁239。

⁷ 高友工，〈文學研究的美學問題〉，收入氏著，《美典：中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008），頁82。

⁸ 王夫之即言：「儒者之統，與帝王之統並行於天下，而互為興替。……帝王之統絕，儒者猶保其道以孤行而無所待，以人存道，而道可不亡。」見《讀通鑑論》，卷十五，引自《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1998）冊10，頁568。

⁹ 德·迦達默爾（Hans-Georg Gadamer）著，洪漢鼎譯，《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》（臺北：時報出版社，1996），頁392。

括他們的「價值」、「理想」，以及他們具體表現這種「意識」的方式。¹⁰

張淑香教授則言：「抒情傳統的背後，也必然蘊藏著一個本體的導源。這個導源，從社會文化的觀點來說，也許就是一種意識形態。但為了突顯其根本性與獨一性，我稱之為『本體意識』。」¹¹以上所論各有重心，大抵不脫從價值論之層面來界定意識形態；例如呂正惠教授即言：「中國詩人把他的感情本質化、本體化，從而達到一種極為特異的『感情世界本體觀』……感情才是人生中唯一的『真實』，是瀰漫於世界的唯一令人關心的『真實』」¹²顯然可以讀到箇中的一種價值信念，而這本身不免就是一種意識形態。詩歌在抒情傳統論述中取得極為尊崇位置，這個體類本身是怎樣的歷代文人之意識「沈積」，又或者這樣的文化理想、唯情真實，其與現實採取了何種對應姿態？而詩體的美典也非單純語言形構，而是這種意識形態的實踐與具象之所；質言之，正因為抒情傳統突出了特定的抒情精神與審美效果，由是更能夠思考其背後反映出何種的文化屬性？其何以是如此？如同佛洛伊德主張的顯夢一般，那深沈的內在情意結會是什麼？於此，本文將以王士禛這個有意味個案來加以探討。

《談藝錄》中錢鍾書先生引鄭朝宗言：「漁洋提倡神韻，未可厚非。神韻乃詩中最高境界。」¹³並表示於此言深予同意；柯慶明先生則以：「帶給我們的正是完全的美感觀照的無窮喜悅」，¹⁴以優游不迫來指明神韻詩作的美感特質；除此，王士禛恰好處在新故之間，四庫館臣的評

¹⁰ 高友工，〈文學研究的美學問題〉，頁 83。

¹¹ 張淑香，〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀「蘭亭集序」〉，收入氏著，《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992），頁 42。

¹² 呂正惠，〈中國文學形式與抒情傳統〉，收入氏著，《抒情傳統與政治現實》（臺北：大安出版社，1989），頁 159-208；引見頁 177。

¹³ 錢鍾書，《談藝錄》（臺北：書林出版社，1988），頁 40。

¹⁴ 柯慶明，〈中國古典詩的美學性格——一些類型的探討〉，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，2000），頁 96。

論是：「於是士禎等以清新俊逸之才，範水模山，批風抹月，倡天下以『不著一字，盡得風流』之說，天下遂翕然應之」；¹⁵他的神韻論清靈遠澹，幾近於純詩，但其中暗含作為對過去（詩史）的應答，以及當世新文學的風氣引領，顯現為一種對現實的解決方案。神韻作為中國詩歌的一種美學典範毋庸置疑，也頗被視為抒情美學之範型，本文將進一步釐定王士禎詩學的美學性格，並據以觀察其所顯現的抒情效力，分析其所蘊含之文化理想，藉以詢及相應而來的意識型態問題。

二、明清之際詩史論與抒情傳統的再檢視

明清之際詩史論所以再興，其學術意蘊值得續深入探究。蔡英俊有言：「『詩史』的名稱與概念，充分體現了書寫與論述場域中關於明、清之際所出現的歷史劇變的紀錄與解釋」。¹⁶而孫之梅清理詩史說在明清之際的傳衍，有一個很準確的觀察：「明清之際，民族危難遠甚于杜甫所處的安史之亂，也甚于宋末的『空坑』、『崖山』之悲，以詩傳史，詩備史義正是其時。」¹⁷張暉撰有《詩史》一書，在他的耙梳整理下，學者已能從發生學角度重新認識詩史在唐末所顯現的理論特質，並得以在一個歷時之流裡比對出不同論者的持論重心所在；¹⁸在明清之際的詩

¹⁵ 清·永瑤等撰，〈《精華錄十卷》提要〉，《四庫全書總目提要》（臺北：藝文印書館，1979），頁 3498。

¹⁶ 蔡英俊，〈詩歌與歷史：論詩史的歷史成分及其敘述的轉向〉，頁 251。

¹⁷ 孫之梅，〈明清人對「詩史」觀念的檢討〉，收入氏著，《錢謙益與明末清初文學》（濟南：山東大學出版社，2010），頁 557。又，此處為引者著重，下同此者即不一一盡述。

¹⁸ 張暉此書可以說是對龔鵬程先生早年所撰〈論詩史〉一文的「擴寫」，在同樣的時間跨度裡（唐末至清），歷代詩史論面貌更為詳贍。而龔文收入《詩史本色與妙悟》（臺北：臺灣學生書局，1993），頁 19-91；此書另一特色是結論裡曾討論「詩史說與中國抒情傳統論述的關係」，也讓本書不止於還原耙梳，且企圖與新興的學術議題對話，見氏著，《詩史》（臺北：臺灣學生書局，2007），頁 261。

史論考察裡，張暉除討論王夫之、錢謙益、黃宗羲……等士人的論述之外，又由世變角度重估其理論意義：

詩歌在明末清初這個大時代裡到底佔有什麼位置？在明末清初這樣的歷史環境中創作詩歌，詩人們首先需要解決為什麼寫作詩歌的問題。無疑，當時性靈、格調等詩歌理論已經失效，他們希望尋找一個新的理論來解答他們的疑惑。時代使得史學成為當時文化學術上的主導……。¹⁹

這個提問無疑十分準確，已然涉及體裁的社會學意義，所謂「一個社會總是選擇盡可能符合其意識形態的行為並使之系統化」，²⁰也就是說文類被類型化、制度化，那是歷代集體的「感覺結構」之凝定，當中必然有其相應的意識形態。這也說明了僅由文本面孤立考察詩體的存在現象來探求美典，勢有所不足，而必然要涉入歷史記憶與價值批判。質言之，此際詩與史的相涉，源於這時代的新經驗必須有一個（新）形式加以承載，一如前引「時代使得史學成為當時文化學術上的主導」或「（體裁變化）取決于選擇時所處的意識形態環境」²¹一般，而詩史一詞源自老杜「備言其事」的亂離詩作，史自是一種記錄也是見證，而其於明清之際的再興，則企圖賦予詩以史的功能，黃宗羲言：「逮夫流極之運，東觀蘭臺但記事功，而天地之所以不毀，名教之所以僅存者，多在亡國之人物。血心流注，朝露同晞，史於是而亡矣。……庸詎知史亡而後詩作乎？」²²；黃宗羲之論可歸結為：「史亡而後詩作」，詩歌得以「補史」、「庀史」，因之「詩備史義」豈非恰逢其時！²³

¹⁹ 張暉，《詩史》，頁 210。

²⁰ 法·托多洛夫（Tzvetan Todorov），〈體裁的由來〉，收入氏著，蔣子華、張萍譯，《巴赫金、對話理論及其他》（天津：百花文藝出版社，2001），頁 29。

²¹ 同前註。

²² 清·黃宗羲，〈萬履安先生詩序〉，引自《黃宗羲全集》（杭州：浙江古籍出版社，2005）冊 10，頁 49。

²³ 如果從歷時角度來觀照，自唐末孟棻提出詩史概念以降，宋代士子的詩史論大抵環繞著實錄、史筆、知人論世等——討論史的特質；迤邐至明，則詩

吳偉業於〈且樸齋詩稿序〉云：

古者詩與史通，故天子採詩，其有關於世運升降、時政得失者，雖野夫游女之詩，必宣付史館，不必其為士大夫之詩也；太史陳詩，其有關於世運升降、時政得失者，雖野夫游女之詩，必入貢天子，不必其為邦國朝廷之史也。²⁴

此處士大夫與野夫游女身分的對立十分清晰，意謂著其作品之高下，但就是在明「世運升降」考「時政得失」的前提下，兩者遂能平行被看待。易言之，在詩歌被看作史料的意義上，遂打破了身分高卑畛域；而據史料以觀風俗、考見得失，詩方得以與史互通。因之，其內在的主導原則，仍在於史。

再以張煌言在自著《奇零草》序言裡所述：「思借聲詩，以代年譜」為例；此論橫加強合詩歌與年譜初看似無端；但問題可以先從何以將「年譜」與「聲詩」並舉開始問起，這本身就值得討論。細究之，年譜乃以事來繫年，其實是事件歷時性的鋪排展演，通向了「史」；²⁵而聲詩一詞乃著重在聲情之謂，「聲」字在昭明詩以道情的特質，意在對情的凸顯，這兩個詞各自呈顯的正是詩、史內在特質，而張煌言意圖以詩代事，也就是詩史的象徵意義。²⁶

王夫之則認為詩史是一種奇怪的體類，其說：「夫詩不可以史為，若口與目之不相為代也，久矣。」甚至以「見駝則恨馬背之不腫」加以

史已不限於杜詩而上升至體類的討論，而與明人的辨體意識合流。由此可見得，明清之際詩史論再興，確實有其特定的時代對應，雖然此論於晚唐後不絕如縷，但此際更接近一個（雅克布遜所說的）時代風潮的主導，確實是前所未有的。

²⁴ 李學穎標校，《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990），頁1205。

²⁵ 年譜在事件與事件之間並無解釋以鉤連；易言之，那只是誌事，不是敘事。

²⁶ 序中張煌言提到，「奇零」指的是歷年詩集的散佚零落，但此二字卻也不妨是他個人生命與家國的寫照。他序中不斷出現「散亡」、「付之兵燹」、「亡什之七」、「文字有陽九之厄」的字眼，顯然世變倥傯對他產生極大壓力；而是集編纂乃因為：「年來嘆天步之未夷，慮河清之難俟」，又舉杜甫、陶潛、鄭思肖自比，意欲將此可哀、可念之志傳諸後世，有待來者，以之「補亡」。見於《張蒼水全集》（寧波：寧波出版社，2002），頁1-2。

嘲諷。綜括其論，不外堅持詩是詩，史自史，皆從功能上嚴格界分詩與史的界限。但，船山高亢的針砭，反向突出詩史論在彼時的興盛，也意謂著所屬時代社會有著相應的變動；在世變之下，詩體有了相應調整，那是企圖將史入詩，希冀詩歌在言情之外增加記事的功能，因此王夫之才啾啾申言，若詩與史口、目兩功能之不相代、乃「異壘不相入」，應該謹守各自分際。

嚴迪昌有言：「凡驚離弔往、訪死問生、流徙轉輾，目擊心感，無非史事之一端，遺民之逸迹，于是必亦與『史』相溝通。」²⁷詩史之論在國破家亡的亂世裡，成為鼎革易代文人據以表述其生命經驗的書寫格式；質言之，亂離的經驗必須有一個（新）形式加以承載；史成為這時代的主要旋律，即所謂的「主導」（the dominant）。藉形式主義者的洞見，可以由三方面來觀察：其一，詩歌是一等級階序系統，而主導成分決定了內部成分高低、主次、疏密的關係，以之而成為特定的結構樣態；其二，此等結構樣態雖成為可以一眼而辨的作品主要風格特徵，甚至是特定詩派的強烈主張；其三，主導不限於文本或流派，而亦可以在某一時代的藝術裡找到一種主導成分。²⁸對此詩、史之分合，我們可以續問三個問題：

其一，詩與史本分屬兩個體類，而對新的「變體」而言，它內部形成了怎樣一個新的美學或語言上的階序？其二，原以抒情詩作為主要旋律的詩歌，在面對史已然成為新的時代主導下，孟榮以降所發展出的詩史說被調動以之因應，詩史可以說是詩體本身的自我調整，雖然史有「破體而出」的危機，但這顯然可以作為我們進一步觀察抒情詩歌與現實如何互動的很好範本；其三，所謂文變染乎世情，然王夫之詩論並不採詩

²⁷ 嚴迪昌，《清詩史》（杭州：浙江古籍出版社，2002），頁 65。

²⁸ 俄·雅克布遜（Roman Jakobson），〈主導〉，收入趙毅衡編選，《符號學文學論文選》（天津：百花文藝出版社，2004），頁 7-14；又參托多洛夫之論：「每個時代都有自己的體裁系統，後者同佔支配地位的意識形態相關聯。」〈體裁的由來〉，頁 29。

史之途，這是否意謂著船山以另種進路面對了易代之變，而這對抒情傳統又帶來怎樣的意義？

詩歌是一個有機系統，企圖存史意圖的一旦介入，即撼動結構本身既有的穩定質素，詩歌裡的情固不能脫離事的興觸，然此舉則企圖突出情感背後的經驗脈絡，也就是「事」——而這必然造成系統內不同成分階位的變動，以形式主義者研究說來，這是「內部種種成分之間相互關係的轉換問題……是一個主導成分轉換的問題。²⁹」換言之，那將使詩歌幾乎成為一個有起結的敘事，而非感事。聲詩所以能成為年譜之錄，則必然要大幅度突出詩體本有的事件，讓敘事強度得以超過原有的感事之規範。

因之，史作為彼際的主導，一方面迫使詩歌在天崩地解的年代裡以史來自我「增殖」，用以回應大時代的變動與苦難，史遂成為詩中高度可辨認的成分。而史並非外加之物，而本於詩人之棖觸興感，情感所生必然有其事件脈絡，只是在原有的書寫規範裡，事並未被放大，而是被小心的「拘限」起來，孟棨為之命名為：「本事」；³⁰源於情為主導時，事往往被縮限為一可感框架，僅餘一個事體——如蔡英俊所言：「『事』所指涉的意義其實就櫟括在『情』此一概念範疇中而難以明定其具體的內容了」。³¹然而詩史一出，按淺見洋二所指：「所謂『詩史』，我們認為首先指的是以『詩』寫成的『傳』以及作為『傳』的『詩』。」³²——

²⁹ 俄·雅克布遜，〈主導〉，頁 11。

³⁰ 唐·孟棨，《本事詩·序》：「詩者，情動於中而形於言。故怨思悲愁，常多感慨。抒懷佳作，諷刺雅言，著於群書，雖盈廚溢閣，其間觸事興詠，尤所鍾情。不有發揮，孰明厥義？因采為《本事詩》。」見丁福保輯，《歷代詩話續編》（臺北：木鐸出版社，1981），頁 2。

³¹ 蔡英俊，〈「詩史」概念再界定——兼論中國古典詩中「敘事」的問題〉，自述其為文目的即在：「解析古典傳統中所揭示的『事』此一概念的具體內涵」，據以討論詩史裡表現的審美特質，以及進一步探索「以『敘述』或『敘事』為主軸的詩歌表現模式與創作傳統。」見《臺灣學術新視野》（臺北：五南圖書公司，2007），頁 7。

³² 日·淺見洋二，〈詩史說新考〉，收入氏著，《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005），頁 347。

那是孟棻原來對詩史的理解，主導的史經轉喻後顯現為「傳記」，那麼張煌言的年譜、吳偉業的史料、黃宗羲目為可補正史的野史等——無不是這樣一連串形變之後的種種樣態。那麼，後續的問題是，何以是史被高度突出？史與世變鼎革的積極呼應有何必然性？

細察錢謙益「詩之義不能不本于史」³³、黃宗羲「詩之與史，相為表裏者也」³⁴、朱彝尊「詩與史原相鎔鑄，予注五代史，金石文字之外，頗采詩以證事」³⁵之論，他們同樣都回歸於「詩亡而後春秋作」的脈絡，而這樣的溯源，大抵在獲求一種發生學上的意義；借巴赫金（M. M. Bakhtin）之論來說明：

體裁過著現今的生活，但總在記著自己的過去，自己的開端。在文學發展過程中，體裁是創造性技藝的代表。……為了正確理解體裁，必須上溯它的源頭。³⁶

易言之，體裁顯現為一種歷時的共時型態，其種種形式特徵則體現著（斷片）集體記憶。因之，當錢謙益等將詩史論回溯至三代，一則是辨識過去用以指明現在，一則是當是在建構一種規範詩學——藉著古典的神聖性。按錢謙益在〈胡致果詩序〉所論，三代以前詩史涵融一體、兩者未分，是以「《春秋》未作以前之詩，皆國史也。」³⁷遂得以推出結論：「詩足以續史」；後者則為當世前景化的史，尋到一古典的論據。

那負起溝通古典與當世的正是出於《孟子》裡：「《詩》亡而後《春秋》作」一說，此言大有意味。細察錢謙益與黃宗羲之論，「《詩》亡」與「《春秋》作」之此消彼長，正與當代詩史體類的主導變化相符，本質上恰為同構型態；然而詩亡與史有，後者的出現則必須以前者之「無」

³³ 清·錢謙益，〈胡致果詩序〉，《有學集》，見錢謙益著，錢曾箋注，錢仲聯標校，《錢牧齋全集》（上海：上海古籍出版社，2003）冊5，頁800。

³⁴ 清·黃宗羲，〈姚江逸詩序〉，《黃宗羲全集》冊10，頁10。

³⁵ 引自杜濬，〈變雅堂文集·程子穆倩放歌序〉朱之題記，見《四庫禁燬叢刊》（北京：北京出版社，1998）冊72，頁356。

³⁶ 俄·巴赫金（M. M. Bakhtin），〈陀思妥耶夫斯基詩學問題〉，《巴赫金全集》，第五卷（石家莊：河北教育出版社，2009），頁137。

³⁷ 清·錢謙益，〈胡致果詩序〉，《有學集》，卷十八，頁800。

來作為代價——黃宗羲的詩史互為表裡、錢謙益的詩本於史方能成立，而「從無而有」，不也說明了詩體內部成分的階序翻轉。其二，此際詩史論的重提，其既以無（詩亡）為前提，毋寧說後世詩歌製作已是一種「補亡」之舉，這豈非讓所有詩歌書寫都成為向無的填補；本源的無引發出後世的救亡、補償，那豈非隱喻「遺者，無也」？詩史論之「有」，其實反向指出的正是遺民之「無」，凸顯了內在真正的匱乏與失落——地坼天崩即是國家解體。因之，史於此被召喚出來，錢謙益「採詩而得以庀史」³⁸之論，或錢澄之寧違溫柔敦厚之教，聲稱：「吾寧詩不傳爾，其悲者不可刪也。且吾又安知其悲也？」³⁹皆可看出，詩用以填補這樣的「無」，那是存在之見證（《本事詩》裡的詩史原義：為個人立傳），也是時代的記錄（《新唐書》稱杜甫為：善陳時事），於是成了：「遺同時又是遺『傳』——傳衍和留駐。」⁴⁰

王夫之在中國詩學上的地位經蔡英俊、蕭馳兩位先生學術墾拓，有其抒情美學上的標本意義。其並不贊成詩史論，因此以船山作為個案，可以看出「抒情傳統」若不由史的增殖，那麼該如何因應世變的另一條思路。船山詩學本有「五言長篇……既已命意成章，則求盡一物一景一情一事之旨，得盡而畢。」的堅持，⁴¹堪稱作詩「鐵門限」，而詩史則意謂著史的企圖前景化，此即與船山抒情視域發生衝突，遂造成抒情與敘事的對立。

詩有敘事敘語者，較史尤不易。史才固以槩括生色，而從實著筆自易；詩則即事生情，即語繪狀，一用史法，則相感不在永言和聲之中，詩道廢矣。此〈上山採蘼蕪〉一詩所以妙奪天工也。杜

³⁸ 清·錢謙益，〈列朝詩集序〉，《有學集》，卷十四，頁678。

³⁹ 清·錢澄之，〈田間集自序〉，《田間文集》，卷十五，見《錢澄之全集》（合肥：黃山書社，1998）之六，頁292。

⁴⁰ 易言之，史成為對詩亡的填補，恰完成了從「無」到「傳」的轉換；這個論述得力於王德威先生於《後遺民寫作》（臺北：麥田出版，2007）中的啟發，見該書頁6。

⁴¹ 王夫之評杜審言〈春日江津遊望〉，《唐詩評選》，卷三，《船山全書》冊14，頁1048。

子美放之，作〈石壕吏〉，亦將酷肖，而每于刻畫處猶以逼寫見真，終覺於史有餘，于詩不足。⁴²

「敘事」「敘語」針對此詩而論，大抵是指向偏向故事情節與人物對話的詩語言。因此，船山所論雖有易與不易的比較，那已經是選取篇幅較長、事的成分被凸顯的詩歌為例——由此看來，即使是事的成分被提高到明顯可辨的特徵，史卻仍非詩之主導，因為即使出現了敘事、敘語的外部特徵，前者內在已是「即事生情」，後者則為「即語繪狀」，最終整體還是須顯現為「永言和聲」的聲詩，那是情的主導，因此沒有墮入詩史破體的危機。

從這個角度思考，當可明白船山之拒斥詩史，顯然是敘事成為了「史法」（純然刻畫以酷肖為目的），不能「即事生情」，詩遂為史所陵奪。因此，船山要堅守「詩以道情」，必然限縮事往史的偏擺，一則他強調要「片段中留神理」，⁴³總以詩情為優先；再者事要「顯現」，則必須以「遮蔽」為手段，這即是「比興」：

直刺牛仙客、安祿山。禍水波瀾，無不見者。乃唯照耀生色，斯以動情起意。直刺而無照耀，為訟為詛而已。杜陵敗筆有『李瑱死岐陽，來瑱賜自盡』、『朱門酒肉臭，路有凍死骨』一種詩，為宋人謾罵之祖，定是風雅一厄。道廣難周，無寧自愛。⁴⁴

詩畢竟是詩，當「事」（必須）被放大時，仍必須堅守不能突破詩體的框架；因之不取「直刺」、「直陳」，因為那會形成破體；船山但回到古老的詩學技藝：諷諭寄託，用以因應那因世變而被高度被放大的事。⁴⁵

⁴² 王夫之評〈古詩〉（上山採靡蕪），《古詩評選》，卷四，《船山全書》冊 14，頁 651。

⁴³ 清·王夫之，〈石壕吏〉評，《唐詩評選》，卷二，頁 961。

⁴⁴ 王夫之評杜甫〈後出塞〉其二，《唐詩評選》，卷二，頁 958。

⁴⁵ 也就是在此意義上，船山允許了詩史。見〈登高丘而望遠海〉之評，其言：「不知此九十一字中有一部開元天寶本紀在內。」（《唐詩評選》，頁 909），也就是詩歌並不成為誌事，而是透過比興諷諭，藏事於詞，遂能縮小篇幅，很好的提高了情的作用。另，船山評徐渭〈沈叔子解番刀為贈〉，論曰：「迭用三『佩此』，參差盡變；非有意為之，如夏雲輪困，奇峰頃刻。藉

此處很細緻分疏「直刺」與「照耀」兩種筆法，後者得以讓讀者「動情起意」，原因在於那是藉著象徵系統的符碼設置，以調動讀者的解釋系統，從而得以重建彼時政治社會的史實，進而明乎作者志之所之；然而那是讀者端的操作，迥異於作者端的直陳，因之不會造成破體，⁴⁶再者，比興得以藏事於詩、以少見多，那容納了「事」的擴展，卻保留了詩語的精鍊與詩體的短小，而迂回曲折的技藝，也展現情感一波三折的漫衍洄瀾，成為抒情詩裡的感情紋路或抒情結構。⁴⁷

詩史成為史對詩的陵越，即使「史」並非自外於性，但卻造成質地上的不純粹，因之必須被排除——此無關乎史的好壞；船山「詩之不可以史為」，認為詩歌不得輕蹈史壘，箇中仍是純淨一色的質地純粹講求。面對世變，船山亦有「蹶天之傾、躋地之坼」⁴⁸的感受，但詩史論的修補並不為他所接受，除比興講求外，他回到詩的本質問題，那是從情而及性，深化了詩之所由出的性情，讓詩歌不止於用事修辭，也就是將「詩者吟詠情性」命題加以精鍊。羅宗強先生宏觀明代文學思想的發展，總結有三個值得關注的角度：「一是明代文學復古思潮的性質及其在文學

云欲為詩史，亦須如是。……學杜以為詩史者，乃脫脫宋史材耳。杜且不足學，悉況元、白！」（《明詩評選》，頁 1221）。此則評論，則著眼於這三個「佩此」的用法，它造成了詩意的神行不測，相較之下一般史實的事件敘述則無如此的空間可得運作。而詩意的轉折變化，船山言：「意本一貫，文似不屬，斯以見神行之妙。彼學杜學元、白者，正如蚓蟻之行，一聳脊一步。」（《明詩評選》，頁 1207。）可見，太著意於敘事，必然造成黏滯不脫，讓詩情表現受到限制。船山此處雖使用詩史一詞，但他的持論重心仍不離即事、感事以言情，相當程度限縮了事，因此並不構成矛盾。

⁴⁶ 對於「比興」的討論可參蔡英俊，《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1995），尤其是頁 154-165。又龔鵬程，〈論詩史〉一文，頁 50-60。而具體操作可參陳寅恪對錢謙益詩歌的讀解，氏著，《柳如是別傳》（北京：三聯書店，2009）。

⁴⁷ 用張淑香分析〈離騷〉之語，見〈抒情自我的原型——屈原與離騷〉，「臺靜農先生百歲冥誕學術研討會」論文（臺北：國立臺灣大學中文系編印，2001），頁 47-74。

⁴⁸ 清·王夫之，〈船山記〉，《薑齋文集》，卷二，《船山全書》冊 15，頁 128。

發展中的位置；一是明代文學抒情論的性質；一是文學思潮的發展與政局的關係。」⁴⁹針對於第二部分的觀察，羅宗強有以下說解：

人秉七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。此一感物說，綿延數千年，貫穿於中國文學思想之發展過程中。抒情說大抵源於此。明代文學思想的發展過程中，除極少數重理而輕情之外，絕大多數都講抒情，只是此抒情與彼抒情實存差別。這差別，就是「性其情」與「情其性」。（頁864）

抒情論指的就是性情論，而基本表述不離：詩者「發諸性情」或「出於性情」之論，而「吟詠情性」之語，已見於〈詩大序〉。船山的詩論穿越數代，帶著相當反省口吻，但其基底仍不脫有明一代的思想進路，那仍是此一性情詩論的後裔，只是船山採取的是一種診斷繼而深化的思維，而頗類錢謙益所說的「別裁偽體」。他對有明一代泛情論之修正，或說精鍊（refined），大抵可以視作是面對易代鼎革之積極回應，然卻不是修補或添加的（如詩史一般），而是回到情，那是「詩以道情」的舊命題，惟其不能引入「異壘不相入」的其他成分，因此他只能從原路加之以內向深化，由性的琢鍊，繼之以「道性之情」的昇華與超越——性其情，那是從思文入手，藉以「入幽顯明」，所形成內在超越之途；或者從以樂論詩著手，讓樂音得以迴盪聲情，進行詩樂合一的深化；或由情景的分立、疊加，而至於情景交融，進而沁入天人之際，獲取一種啟悟靈視。⁵⁰換句話說，那是一種抒情的本體信念，讓「遺」化為積極的「傳」，但那不是「傳記」，而是保存當下的心境與現時的抒情靈視，遂得無礙的重現於後世心心相印讀者裡，進入集體永恆共存的歷史生命之中；由此詩人得以超越現實苦難。⁵¹

⁴⁹ 羅宗強，《明代文學思想史》（北京：中華書局，2013）下冊，頁857。

⁵⁰ 參拙著，《王夫之詩學理論重構：思文／幽明／天人之際的儒門詩教觀》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2011）。

⁵¹ 參見張淑香，〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀「蘭亭集序」〉，頁53。

明清鼎革意謂著作為本然價值或文化理想的變動，個人記憶或認同、價值上的斷裂，作為抒情美學詩歌已然無法完全契合這時代的劇烈震幅，無論是詩史或純詩的修整，其實都不妨視為抒情詩體本身的因應與調整，雖然路線不同；統而言之，那還是在於對於詩體內部——事的放大與擦拭的問題。詩史著眼於事的向度，欲以詩志史，其雖有破體可能，總還在詩的界域裡，那畢竟還是作為傳的詩歌，而非歷史著作，基本上其抒情效力仍在；另外，就是借助比興，以符碼設置來調動讀者的積極閱讀，在此「史」被以遮蔽作為顯現，「事」先被塗抹後，再予之重建，既能容受於原來的美學規範，「迂迴即是進入」。而從純詩的構築而言，其即以情之精鍊為的，因之「內化」與「象意」的進路與架構不變，其雖拒斥詩史，但從「象意」的角度而言，當然不廢比興，甚且可以說那是其唯一與詩史論有所重疊之處。

續要討論的是王漁洋的神韻說，鼎革之後天地已然復位，神韻作為抒情美學之典型，自有其理論底蘊；沒有了世變，詩史固不會是王士禛的選擇，他走的必然是歷來的抒情傳統路線，在新朝政治氛圍與且個人人才性的作用下，以神韻而後出轉精，而恰與船山詩學持論有著極為驚人的類似，以下即由寓目美學談起，⁵²如果那皆是兩人抒情美典的重要標誌，在差相彷彿之餘，又能為抒情傳統的理論建構帶來怎樣的啟示？

三、神韻：怎樣的寓目美學

王士禛的神韻說歷來討論者眾，本文希冀將其置入抒情傳統視域中加以考究，並透過易代之後詩史與神韻的遞嬗，結合王夫之的詩論對

⁵² 鄭毓瑜教授簡要的提示了這個詞的意涵：「當時潛蘊於山水文學就有一種新出的世界觀與審美觀……身觀眼見即是所欲表現（包括對象與作者）的整體實存與價值。」見氏著，《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生書局，1996），頁123-124。此說的思維模式已頗預啟了作者後來對抒情自我（主體）的修正。

觀，藉以揭出抒情傳統裡的意識形態預設。王士禛論詩旨趣歸結於神韻，嚴迪昌先生之論頗為精要：

「神韻」……這種命名型態有別於唐宋以來或以題材、或以年代、或以地域命派……它意味著理論自覺性較之前代愈益強化……對詩的功能認識的進一步得到發展……詩史行程衍化到神韻說的出現，這種推助力則已轉化為自上而下的自覺為盛世「文治」服務。⁵³

此說有兩點值得注意；首先，神韻自非王漁洋的獨創，其言：「神韻二字，予向論詩，首為學人拈出，不知先見於此。」⁵⁴這樣的覺知，頗類艾略特（T.S. Eliot）所論之歷史意識：「我們所意識到的現在是對於過去的一種覺識」，⁵⁵神韻雖為王漁洋所標舉，但究其實質，其仍是歷史詩學的持續對話與積累的成果（論者多以集大成稱之）；嚴迪昌認為那是「對詩的功能認識的進一步得到發展」——我以為是相當有見地的——也不妨說神韻是王士禛對歷來一套自覺或不自覺神韻系譜理論加以精緻化（refined），並以神韻為之標識，具有抒情典型的意義；其二，嚴迪昌並不孤立看待神韻，而是意在究明這是「時代和某個特定人物之間雙向選擇的必然現象」，從漁洋的朝廷任官與欲開創有清一代詩風企圖看來，神韻有「客觀上起著拉開與現實的距離，淡化『國是』」的思想傾向勢屬必然，⁵⁶「清遠為尚」⁵⁷的神韻美學，亦成為王漁洋「居身涉世」的策略與生存姿態。

⁵³ 嚴迪昌，《清詩史》，頁 456-457。

⁵⁴ 引見《池北偶談》，卷十八，見《王士禛全集》（濟南：齊魯書社，2007）冊 4，頁 3276。據蔣寅先生的意見，王漁洋使用神韻一詞最早應可追溯至順治十三年《蠶尾續文集》卷三所收的〈丙申詩舊序〉，較其任揚州推官時期所編定的《唐詩神韻集》為早。見《清代詩學史》（北京：中國社會科學出版社，2012），第一卷，頁 622。

⁵⁵ 英·艾略特（T. S. Eliot）著，卞之琳譯，〈傳統與個人才能〉，收入趙毅衡編選，《新批評文集》（天津：百花文藝出版社，2001），頁 26-36。

⁵⁶ 嚴迪昌，《清詩史》，頁 493。

⁵⁷ 王漁洋引明代詩人薛蕙語。見《池北偶談》，卷十八，頁 3275。

又，蔡英俊先生在論及詩史的特質時，將神韻與之對舉：

「詩史」或許可以代表古典文學傳統中一種積極「涉入」的態度與價值理想，進而與「神韻」構成了對峙的兩個端點。⁵⁸

神韻被標識為與詩史相對的另一端點，按字裡行間隱含的意思，就是「不涉入」——其謂：「一種不黏不脫，不即不離的物我關係與情感表現的獨特模式，進而衍生為面向實際生活時可能的一種選擇」。⁵⁹綜上，神韻或不妨是一個矛盾多元決定的結果，下文首先就「不涉」展開討論，繼而再從詩史到神韻主導之變作進一步釐定，依此逐步探查。

(一)否定詩學

為什麼是「不涉」？考諸論者在究明神韻內涵時，總是採取一種負向（negative）表述型態，此頗值得進一步探討。例如吳調公即以為神韻就是「淡中求真味」，繼而將此再確指，名之為「冲淡」，隨即推演出這種「色相俱空」的內涵實出於兩個思想源頭：

從佛家說，是禪宗的悟徹。他曾經說過，看了王維的畫和祖咏的詩，雖「鈍根初機，亦能頓悟」……把讀者引到這樣一種翛然物外，忘物忘我的境界。從道家說，《老子》的「無之以為用」，和《莊子》的「得意而忘言」也是他的「冲淡」的前導。⁶⁰

接著他指出源出禪、道的這兩者，融合而凝定於王漁洋身上，遂成為他詩歌創作的靈魂，「沒有這種『風度』的薰陶，他就不可能寫下那些『興寄超遠』的詩。」⁶¹彼嘗試為神韻定名，指出其內在審美理想、鑄鑄了何種審美體驗。不過，此處以莊、禪為神韻之源，最為要緊的是指出了：「這個看來似是斷棄的行為卻是對具體的整體宇宙現象，對不受概念左

⁵⁸ 蔡英俊，〈詩歌與歷史：論詩史的歷史成分及其敘述的轉向〉，頁 251。

⁵⁹ 同前註，頁 250。

⁶⁰ 吳調公，〈論王漁洋的神韻說與創作個性〉，見《古典文論與審美鑒賞》（濟南：齊魯出版社，1985），頁 280。

⁶¹ 引同前註，頁 281。

右的自由世界的肯定。如此說，所謂的斷棄並不是否定……」⁶²也就是說，漁洋神韻進路即是所謂「以無為有」之手段，一種「離合引生」的創發。但就如王小舒所指出：「神韻詩學在漁洋的晚期已經呈現出全面展開的勢態，涉及的方面相當廣泛，它包括風格論、創作論、鑑賞論、批評學和文藝美學……從史到論……出入詩畫……」，⁶³這被錢鍾書稱為「詩中最高境界」的神韻說，涉及面向既廣，其又可感而難言，不容易將之歸納建構成為系統化理論；不過，神韻固然撲朔迷離，但「無之以為用」、「得意而忘言」，同樣與「不涉入」有著相同的思維進路，而能提示著由此繼續深究的方向。

而這樣的詩思的特色正不妨由其論敵眼中看出：

錢塘洪昉思昇，久於新城之門矣。與余友。一日，並在司寇宅論詩。昉思嫉時俗之無章也，曰：「詩如龍然，首尾爪角鱗鬣，一不具，非龍也。」司寇哂之曰：「詩如神龍，見其首不見其尾，或雲中露一爪一鱗而已，安得全體？是雕塑繪畫者耳。」余曰：「神龍者屈伸變化，固無定體。恍惚望見者，第指其一鱗一爪，而龍之首尾完好，故宛然在也；若拘於所見，以為龍具在是，雕繪者反有辭矣。」昉思乃服。此事頗傳於時，司寇以告後生而遺余語。聞者遂以洪語斥余，而仍侈司寇往說以相難。惜哉！今出余指，彼將知龍。⁶⁴

據趙執信所言，在這場詩學論爭中，洪昇最終信服的還是自己最後的「龍無定體」之說，不過這卻被漁洋本人特意的遺忘了，從「聞者遂以洪語斥余，而仍侈司寇往說」的描述，顯然涉及了記憶重新的編造，而此中

⁶² 借葉維廉先生對道家用言型態之分析，〈無言獨化：道家美學論要〉，《飲之太和》（臺北：時報出版社，1980），引見頁247-248。

⁶³ 王小舒，《神韻詩學》（濟南：山東人民出版社，2006），頁311。

⁶⁴ 趙執信，《談龍錄》，引自丁福保編，《清詩話》（臺北：明倫出版社，1971），頁310。

唯獨漁洋自己持論不曾有變。從這方面來說，此則詩話重點意在還原當日論辨的真實，用以打擊這位當時詩壇盟主的信譽。⁶⁵

從趙執信提供的版本看來，洪昇、漁洋、秋谷成為一互啣的迴還展開，而漁洋所持「龍無全體」說，針對的是洪昇所持「龍體俱在」之論；後者原為針砭當時作詩之無章法的亂象，為了與之區隔，不免顯得較為拘限刻板；漁洋之論則是在洪昇的基礎上有所轉進。可以看出，漁洋這種藝術取向顯然排斥神龍首尾俱在的全幅顯現，以而「無」為法的「無」，就是針對這種全幅、俱在的反撥與翻轉；這樣的審美取向與漁洋自己的神韻呼應，「大抵古人詩畫，只取興會神到，若刻舟緣木求之，失其指矣。」⁶⁶批判一種尺寸模擬，將藝術與現實等同起來的迂執之見，認為此必然失之太切；再者以遮蔽為顯露，大幅度調動觀者的想像參與，遂能由部分推見其全體，故可以由「一爪一鱗」想見「見首不見尾」的夭矯全龍。⁶⁷

⁶⁵ 據吳宏一先生的研究，三人以龍喻詩、相互論辯的時間是在康熙 18-28 年之間。而針對三人的龍喻，吳宏一認為這是由表現手法上的虛實，對應至部分與整體的問題，洪求實、王士禛講虛，趙則是虛實兼顧；見氏著，《清代文學批評論集》（臺北：聯經出版社，1998），頁 170。不過，蔣寅先生對此並不同意，認為此處的爭論重點是在章法，見《清代詩學史》，頁 728。

⁶⁶ 清·王士禛，《池北偶談》，卷十八：「世謂王右丞畫雪中芭蕉，其詩亦然。如：『九江楓樹幾回青，一片揚州五湖白。』下連用蘭陵鎮、富春郭、石頭城諸地名，皆寥遠不相屬。大抵古人詩畫，只取興會神到，若刻舟緣木求之，失其指矣。」見《王士禛全集》冊 4，頁 3282。此處的「刻舟」大抵指一種近於亦步亦趨的執實得迂，遂不能理解芭蕉與極寒同存，賞其一反常人之見的神妙。或參錢鍾書的分析，漁洋此處是賞諸地名其的安排錯落有致，雖然「道里遠近不必盡合」也。這是不由實處推想，但欣賞其意到神會之致，也就是從藝術的真實來化解現實上可能的訛誤不真。如同《漁洋詩話》裡的另一則記載：「古人詩祇取興會超妙，不似後人章句，但作記里鼓也。」，頁 4773；錢鍾書論見《談藝錄》，頁 294-297。

⁶⁷ 當然漁洋此論涉及的是表現（部分與整體）的問題，這局部與全部之間應該有一個內在邏輯，讓推想、意會得以成立。易言之，在部分與全體之間應有一氣的灌注，使讀者能循著內在神理，推想出其共享共有的精神氣韻的全體；即使是最小的部分（鱗、爪），都可以由之。一如真龍般非畫工之技法所能描摹拘限，而應該是其態萬種，自成一格，不能以定法限之。若然，這又從「龍無全體」進一步成為具有生命的無定體的「神理」之謂。

按趙之錄，洪昇顯然不能理解漁洋的論點，遂再有秋谷的後續之論。但捉摸趙執信之意，前半持論大抵與漁洋相類，後卻下了「若拘於所見，以為龍具在是，雕繪者反有辭矣」的轉語；細察之，此說與蔣寅先生所論「曲解為有龍無龍、真龍假龍的問題」⁶⁸並不一致；這裡爭辯的是「恍惚望見者……拘於所見」；這一說將重心由作者移到了觀者，那是批評若止（能）見得一鱗一爪，卻以此指為真龍，那麼雕繪者不免因此各逞己意了，如此遂不免愈失真龍。漁洋神韻論本來就預設著讀者積極參與，他大概也沒想到作為晚輩的趙執信會在此與他爭勝；此處頗有尋瑕覓隙、挑其語病的味道。其實神韻論裡預設的讀者並非是一般人，而是被假定為與作者具有相同藝術眼光的讀者；而趙的說法顯然並不顧慮這一點。

綜上所論，王士禛的神韻內在性格，幾乎可以用「否定」來命名：他「拒斥全體」、「排斥全幅」，喜持「以無為法」之論；稱賞司空圖「不著一字，盡得風流」；又「不涉理路、不落言詮」，或上引的「不黏不脫，不即不離」詮釋；又或屢言之：「妙在酸鹹之外」、「意在筆墨之外」，⁶⁹抑或是：

余嘗觀荊浩論山水，而悟詩家三昧，曰遠人無目，遠水無波，遠山無皴。⁷⁰

此處，或受限於乃趙執信的觀點，此論並未能在此全部展開，但已預示著這樣的思考路線。王夫之，《夕堂永日緒論內編》有論：「勢者，意中之神理也。唯謝康樂為能取勢，宛轉屈伸，以求盡其意；意已盡則止，殆無剩語；夭矯連蜷，煙雲繚繞，乃真龍，非畫龍也。」（頁 820）則頗能指明此隱而未發的藝術神理。

⁶⁸ 蔣寅，《清代詩學史》，頁 728。

⁶⁹ 以上諸語可參見清·王士禛，〈唐賢三昧集序〉：「嚴滄浪論詩云：『盛唐諸人，惟在興趣，羚羊挂角，無跡可求，透徹玲瓏，不可湊泊。如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。』司空表聖論詩亦云：『味在酸鹹之外。』康熙戊辰春杪，歸自京師，居寶翰堂，日取開元、天寶諸公篇什讀之，於二家之言，別有會心。錄其尤雋永超詣者，自王右丞而下四十二人，為《唐賢三昧集》。」《王士禛全集》冊 3，頁 1534。

⁷⁰ 清·王士禛，《香祖筆記》，卷六，見《王士禛全集》冊 6，頁 4583。

漁洋並無神韻專論，以上大抵為環繞此一觀念的相關詩學話語，可以看出他不僅借禪喻詩、重視含蓄妙悟，亦頗能秘響旁通，由觀畫而觸悟詩旨的出位之思。這些話語或各有其原出理論所在，漁洋以神韻包舉之，卻可以清楚看出其內在則皆呈現為一種否定表述。由此若再讀：「嚴滄浪《詩話》借禪喻詩，歸於妙悟。如謂盛唐諸家詩，如鏡中之花，水中之月，鏡中之象，如羚羊挂角，無迹可求，乃不易之論。」⁷¹就不難了解，他也許沒有真的那麼「以禪喻詩」，或者他果然也強調「詩禪一致」，但那未必是境界或思想上的形上空靈寂滅，而是著眼於箇中用言的否定型態——「羚羊挂角，無迹可求，乃不易之論。」因此，在司空圖《二十四詩品》裡，他自稱：「予最喜『不著一字，盡得風流』八字」，⁷²充分看出否定性的被前景化，一如因畫悟詩裡的「無目、無波、無皴」——「無」被標舉與顯題化。

否定，並非是消極的擦拭，而是一種積極的顯現。⁷³這種無與有的衝突，將導致一種更高層次上的融合，也就是神韻強調要獲取的一唱三嘆之音。錢鍾書對此有準確分析：

畫之寫景物，不尚工細，詩之道情事，不貴詳盡，皆須留有餘地，耐人玩味，俾由其所寫之景物而冥觀未寫之景物，據其所道之情事而默識未道之情事。取之象外，得於言表，韻之謂也。取之象外，曰略於形色，曰隱，曰含蓄，曰景外之景，曰餘音異味，說豎說橫，百慮一致。⁷⁴

錢鍾書從分析謝赫氣韻生動始，迤邐而討論了司空圖、嚴羽、姜夔等的詩論，此處最明顯的就是「不尚工細、不貴詳盡」之提出，因此給讀者

⁷¹ 清·王士禛，《池北偶談》，卷十七，見《王士禛全集》冊4，頁3260。

⁷² 清·王士禛，《香祖筆記》，卷八，見《王士禛全集》冊6，頁4628。

⁷³ 德·伊瑟爾(Wolfgang Iser)這樣描述讀者怎樣受到文本空隙、斷裂的引發作用：「一旦讀者彌合了空隙，交流便即刻發生。空隙的功能就像是一個樞軸，整個文本—讀者的關係都圍繞它轉動。」氏著、程介未譯，〈文本與讀者的相互作用〉，收入張廷琛編，《接受理論》（成都：四川文藝出版社，1989），頁44-62。

⁷⁴ 清·錢鍾書，《管錐編》（臺北：書林出版社，1990）冊4，頁1359。

就有「不著痕跡」、「不落言詮」的「負向」感受，彷彿影影綽綽，似有若無；然而就因為這大幅度留白，卻更引人玩味，如參禪般調動了讀者的參與，而能洞觀「未寫之景物、未道之情事」。張隆溪先生討論陶潛〈飲酒歌〉其五，他特別針對「此中有真意，欲辯已忘言」一聯，分析道：

沈默和缺乏直接的表達，恰恰使詩歌大有用武之地。在這樣的背景中，「忘言」就不僅表示詩人的無力言說，而且告訴我們：詩人可以用負面的表達，用富於暗示性的沈默來更好地傳達。⁷⁵

伴隨神韻的總是留白與沈默，借張隆溪之說：「與其說結束了全詩，不如說開啟了全詩。」而所謂的「無言」，大抵也認識到語言文字的有限性，那是以無言來超越自身，如葉維廉所論：「空白（虛、無言）是具體（實、有言）不可或缺的合作者」，⁷⁶不能止於為文本邊界所限制之域。回觀王漁洋，其並非以思理分析擅長，他對語言文字的本質大約也無措意，但這並不妨礙他以一個後來者的身分，總結了歷代的美學創作經驗，並以此成為自己的理論標誌。⁷⁷其實由他最是欣賞的「不著一字，盡得風流」看來，其正是出於《詩品》的「含蓄」一品，此詞本身已經是一種負向言說，這樣的理論最終指向了「餘韻餘味」。黃景進先生在〈王漁洋神韻說重探〉一文裡說道：

⁷⁵ 張隆溪，〈無言詩學〉，收入氏著，《道與邏各斯》（成都：四川人民出版社，1998），頁213。

⁷⁶ 葉維廉，〈言無言：道家知識論〉，見氏著，《中國詩學》（北京：三聯書店，1996），頁58。

⁷⁷ 謝榛：「凡作詩不宜逼真，如朝行遠望，青山佳色，隱然可愛，其煙霞變幻，難於名狀。及登臨非復奇觀，惟片石數樹而已。遠近所見不同，妙在含糊，方見作手。」《四溟詩話》，卷三，丁福保輯，《歷代詩話續編》，頁1184。謝榛此說注意到取境，而這涉及到遠近的關係，所謂「不宜逼真」自是對近處、實物的抗拒，這樣會失去審美距離；因此轉而企求或欣賞遠，遠自能有更多的容受空間，這正是他所謂「含糊」之意。《漁洋詩話》裡錄有漁洋「不喜謝榛的《詩家直說》」之記，但他們的持論有其內在理路上的一致，大抵對前人的喜惡愛憎未必全然出於詩學上的考慮。

單用「傳神」的觀念已經不足以解釋詩的神韻，這時候的神韻是傳神與餘韻兩種觀念結合的新概念。這種神韻觀認為，言外之意才是詩的精神所在，也是詩最美的所在……而現在的神韻說中，形與神的對立則是指詩的語言文字與言外之意的對立。⁷⁸

這樣的解釋援胡應麟傳神之論：「詩之筋骨，猶木之根幹也；肌肉，猶枝葉也，色澤神韻，猶花蕊也。筋骨立於中，肌肉榮於外，色澤神韻充溢其間，而後詩之美備矣。」（胡應麟《詩藪外編》卷五）復又汲取「意在言外」，此可以回溯至鍾嶸：「文已盡而意有餘」、司空圖之論：「不著一字，盡得風流」；黃景進先生依此結合精神與餘韻，更進一步宣稱：「這種神韻觀認為，言外之意才是詩的精神所在……漁洋較重視言外之意及超凡脫俗的情調。」⁷⁹遂將「神」也融化於「韻」之中，而成為漁洋「獨出」新論。

最後，再以〈秋柳詩〉的討論作為本節結束。王士禛被稱作主盟詩壇五十年，而大抵要從〈秋柳〉創作算起。⁸⁰此詩震動齊魯而名噪一時，也成為他生命中詩史的里程碑，亦頗預示了神韻詩風的發生：

順治丁酉秋，予客濟南，時正秋賦，諸名士雲集明湖。一日會飲水面亭，亭下楊柳十餘株，披拂水際，綽約近人，葉始微黃，乍染秋色，若有搖落之態。予悵然有感，賦詩四章，一時和者數十人。又三年，予至廣陵，則四詩流傳已久，大江南北和者益眾。於是秋柳社詩，為藝苑口實矣。⁸¹

據《漁洋山人自撰年譜》云：「賦〈秋柳詩〉四章，詩傳四方，和者數百人。」洵為當時一大盛事，下引陳伯璣評：「元倡如初寫黃庭，恰到好處，諸名士和作皆不能及。」又汪鈍菴云：「嚴給事沆稱『東風作絮

⁷⁸ 黃景進，〈王漁洋「神韻說」重探〉，收入《清代學術論叢·第六輯》（臺北：文津出版社，2003），頁323。

⁷⁹ 同前註，頁323、325。

⁸⁰ 此為嚴迪昌先生的意見，見《清詩史》，頁430。

⁸¹ 清·王士禛，〈菜根堂詩集序〉，收入《王士禛全集》冊3，頁2004-2005。

糝春衣』一首，如朔鴻關笛，易引羈愁。讀之良然。」⁸²嚴迪昌指出此詩有兩個特點，頗有所見：「詩中似有若無的故國滄桑之思……朦朧其意又風神搖曳情韻清遠的體格」；前者讓他得以被前明遺逸野老、布衣才士所接受，後者則已初啟神韻詩風。⁸³

然而神韻之內涵實與前述詩史論有著相當差異，「史」由世變召喚而出，欲以詩存人，詩體因而經受著一番調整，事成為詩中的主導，成為詩史；而漁洋此詩雖著故國滄桑之思，但觀本詩符碼設置卻不似牧齋之句句有托喻，此等美學上的極簡⁸⁴，恰恰呼應了前述以「脫卸剝落」、「不著一字」而成就出的「沖淡清遠」神韻之論。〈秋柳〉本有小序如下：

昔江南王子，感落葉以興悲；金城司馬，攀長條而隕涕。僕本恨人，性多感慨，寄情楊柳，同〈小雅〉之僕夫，致託悲秋，望湘泉之遠者。偶成四什，以示同人，為我和之。⁸⁵

而於晚年所編《漁洋山人精華錄》中，此序不復所見；這個擦拭的動作將原本較為顯豁的詩旨隱去，真正做到「更不著判斷一語⁸⁶」，或簡曰之：「不著一字」，本身就是一則神韻的自我演練與揭露。

高友工與梅祖麟兩位先生曾合撰一短文以語言學重新分析漁洋七絕，藉此形式分析，其論：「或可多多少少解釋他論詩所標舉的神韻，尤其詩尚意在言外的主張。」⁸⁷高、梅所認定的神韻內涵與黃景進相類，其分析成果亦頗堪借鑒；其一，標榜不著一字的絕代風流，亦須通過語言文字之模塑；再者，即是他們對漁洋七絕結句手法的歸納，所謂：「虛懸的意象」（image in suspension）與「懸而未決的解決」（solution

⁸² 上引皆見於〈漁洋山人自撰年譜〉，收入《王士禛全集》冊6，頁5061-5062。

⁸³ 嚴迪昌，《清詩史》，頁430-431。

⁸⁴ 借黃錦樹分析神韻詩所論，見〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第34卷第2期（2005.7），頁157-185。

⁸⁵ 清·王士禛著，李毓芙、牟通等整理，《漁洋精華錄集釋》（上海：上海古籍出版社，1999），頁67。

⁸⁶ 引自《漁洋詩話》，卷下，《王士禛全集》冊9，頁4811。

⁸⁷ 高友工、梅祖麟撰，周昭明譯，〈王士禛七絕結句：論清詩之通變〉，收入《美典：中國文學研究論集》，頁383。

unresolved)；前者是以一個突如其來的意象打破詩句中的連續性，三四句之間由於詩人並未明言其中的關係，一則不會破壞其間可能的細膩、微妙的聯想，再者，這種未解決、空白、間隙，大幅度調動讀者的參與；再者，若詩人在末聯不採取一種解決思想感情問題的陳述，再輔以虛擬、否定、疑問之語氣，一則那是造成一種欲語還休，激起一種意猶未盡之感；而王士禛更常以典故代替對現實的陳述，同樣烘托出複雜不定之感。⁸⁸

質言之，神韻詩抵抗一種明白直說；隱蔽、斷裂、不言，否定成為意義生產的手段。因之，在句法上呈現「連貫性被打破」，或是結尾中以「不解決」的陳述出現，或以典故將今古並置，裝載著歷代記憶的事例，意味著「增加詩中當前世界的向度」，「擴展了詩中世界的地平線，使之包含現在與典故所指事件之間的某種並未明言的關係，使讀者循著這個新方向卻尋味。」（頁385）換言之，詩歌本身已然自成一語言世界，意象、典故彼此映涉、相互支援，成為最純粹的詩語言。⁸⁹雅克布遜（Roman Jakobson）討論語言的六向六功能時，他指出若純以話語本身為目的時，此際被凸顯的即是語言中的詩歌功能；他這樣說道，詩歌功能是「通過提高符號的具體性和可觸知性（形象性），而加深了符號同客觀物體之間基本的分裂。」⁹⁰亦即詩語極致處，符號與對象分裂了，由此則讓語言文字脫離（物象）再現，而成為彼此支援，自足圓滿的意

⁸⁸ 請參看〈王士禛七絕結句：論清詩之通變〉頁 384-386。

⁸⁹ 日·吉川幸次郎首先指出漁洋〈秋柳詩〉體現了彼時的期待視野：「受社會歡迎的文學，總是具有一種新美的東西。……應該是把社會所期待和正在摸索的新的美適當地具體化了的東西。」繼而論述道，這組詩意義既然如此如此隱晦、寓意也不清晰，受到彼時這樣大的歡迎與讚譽，那麼到底是什麼攫獲了眾人的眼光？其言：「是詩中的語言。這就是巧妙地選擇各種單詞，從單詞的連續與流動之中產生觀念的波動以及音調的波動，在這些波動的新鮮感中顯現出魅力來。」參氏著；章培恆、駱玉明等譯，《中國詩史》（上海：復旦大學出版社，2012），頁 306-307。

⁹⁰ 此文收入趙毅衡編選，《符號學文學論文集》（天津：百花文藝出版社，2004），引見頁 180。

義形構。換言之，它已全然不假外求，而成為自我指涉的有機體——自身即是一世界。⁹¹

移之以觀〈秋柳詩〉，詩中所設置的「白下門」、「黃驄曲」、「烏夜村」、「糝春衣」、「珠絡鼓」，那或是個人經驗也是歷史積澱，而語彙本身即可相互支援、定義，讓若斷若續的詩意得以自我解釋與圓成，自成內在邏輯，遠離了現實，拉開距離，而其形成倘恍悠邈、朦朧隱約意境。⁹²易言之，〈秋柳〉或不是王士禛最好的詩歌，畢竟那是他早年作品，不過神韻三昧在此已然展現無遺，藉著拉開與現實的距離，成為一種純詩的顯現。而其內部所顯現的詩意上的不解決、或呈現出的不和諧音，都是一種否定詩學之展現，因為空白、懸置、斷裂都必然迫使讀者高度之參與，以進行意義生產，神韻極致處，正是一精緻透瑩的詩語言。〈秋柳〉傳唱者眾，不能不說是此「否定」之功吧！

(二)學問對性情之轉換

黃景進先生撰文重探漁洋神韻論，其中〈神韻與性情〉一節尤可注意。其特分辨漁洋「其實是很重視性情」，而非是一般人所認識的「因為寫景而較少言情」，指出漁洋以性情為根柢來論詩，他更進一步談到：

⁹¹ 這是一種純粹的詩語言，也是雅克布遜「從對等投射到連接」的極致體現。但問題也在這裡，當詩語言的外在指涉可以完全取消時，那麼這也成為形式主義者「文學性」的體現，而也顯現為詹明信所謂「語言的牢籠」的病癥。再者，無論是從「言者心聲也」或「詩者人心之鑑者也」的性情詩論的觀念看來，純粹由審美的角度來論詩幾乎是不可能的，這種純粹本身不可避免亦有其意識形態。另，一如葛兆光對於詩歌「背景」與「語言」的兩極討論；王士禛〈秋柳詩〉背後隱微（主導）的科第仕宦心理，嚴志雄先生有細膩的分疏，讓這樣的背景顯豁出來，請參見氏著，《秋柳的世界——王士禛與清初詩壇側議》（香港：香港大學出版社，2013）。

⁹² 例如伊應鼎即論〈秋柳〉其四有蛇足之嫌；但高丙謀則從四章結構頗為之說解：「第一首從南朝鼎革說起……第二首就洛陽福藩而言……第三首就金陵南朝而言，第四首雙收金陵洛陽。」換言之，詩意完足可由內部自行定義，這正有賴詩歌本身已然具有這樣的審美潛質。引自周興陸編，《漁洋精華錄匯評》（濟南：齊魯書社，2007），頁46。

神韻所追求的是一種能引發深刻情感的境界。「境界」雖然無言，卻比有言更能說明情感。⁹³

換言之，雖然漁洋雖重視性情，但性情顯然與神韻不（能）悖。以黃景進的話來說，性情就是：「較為深刻或可說是較有永恆價值的感情」，在該文結論處他復申說這種感情的特質是：「神韻詩的性情最多只包含現實情感的極小部分」。我以為此點甚可注意。同樣的性情持論，若置於更廣闊的詩史背景觀照，則性情論本是明代重要的詩學議題，而「到了明遺民這裡，『性情』卻成為論詩真正的核心命題」。⁹⁴若將漁洋持論與之對照，特別能看出神韻中隱而未顯的內涵。

從錢、王代興的意義看來，漁洋雖然仍主情、也不廢性情，⁹⁵卻不必再糾纏在他前一代詩壇盟主的問題視域：如，詩道與世運的相逢遭際，⁹⁶或如何以史入詩，進而解釋自我，為個人存史的企圖；⁹⁷而是邁開步伐，從「獨標神韻，神韻得，而風格、才調數者悉舉諸此矣。……公出，而始斷然別為一代之宗。⁹⁸」王士禛的神韻論可以讀為對錢謙益「古之作者，本性情，導志意，調言長語，〈客嘲〉〈僮約〉，無往而非文也。塗歌巷春，春愁秋怨，無往而非詩也。」⁹⁹的修正，因為對漁洋來

⁹³ 黃景進，〈王漁洋「神韻說」重探〉，頁 328。

⁹⁴ 李瑄，〈明遺民的「性情」新義與明清之際的詩壇衍變〉，收入盧盛江、張毅等編，《羅宗強先生八十壽辰紀念文集》（北京：中華書局，2009），頁 526。

⁹⁵ 不過，以詩言志的思維而言，大抵不會有那一位詩人反對性情論的。

⁹⁶ 錢謙益有名的詩論：「夫詩文之道，萌折于靈心，蟄啟于世運，而茁長于學問。三者相值，如燈之有炷有油有火，而燄發焉。」〈題杜蒼略自評詩文〉，《有學集》卷四十九，《錢謙益全集》冊 6，頁 1594。

⁹⁷ 參嚴志雄 *Qian Qianyi's Theory of Shishi during the Ming-Qing Transition*（錢謙益之詩史說與明易鼎之際的遺民詩學）（臺北：中研院文哲所，2005）。

⁹⁸ 清·王揆，〈皇清誥授資政大夫經筵講官刑部尚書王公神道碑銘〉，收入《王士禛全集》冊 6，頁 5111。

⁹⁹ 清·錢謙益，〈王元昭集序〉，《初學集》，卷三十二，《錢謙益全集》冊 2，頁 932。

說，「司空表聖云：『不著一字，盡得風流。』此性情之說也。」¹⁰⁰從「無往而非文」到「不著一字」，明顯看出其中的轉換。

因之我們可進一步探查漁洋如何界定「性情」，除釐清神韻之內在特質，也指明由明清之際到清初文學思想的變化。他這樣持論：

汾陽孔文谷天胤云：「詩以達性，然須清遠為尚。」薛西原論詩獨取謝康樂、王摩詰、孟浩然、韋應物，言：『白雲抱幽石，綠篠媚清漣』，清也；『表靈物莫賞，蘊真誰為傳』，遠也；『何必絲與竹，山水有清音』、『景旻鳴禽集，水木湛清華』，清遠兼之也。總其妙在神韻矣。」神韻二字，予向論詩，首為學人拈出，不知先見於此。¹⁰¹

這一段向來被視為神韻說的夫子自道。但，尤應注意，漁洋以「清遠為尚」與「清遠兼之」兩者，對「詩以達性」展開限定；換言之，漁洋認為「詩以達性」其義並不充足；其並不同意只要是「本於性情」，遂可任之所之——如調言長語、塗歌巷春，亦為詩文——於此，豈非可以準確探知以性情論詩的偏移。漁洋門人盛符升所論：「我師漁洋先生以《唐賢三昧集》垂示……直取性情歸之神韻，凌前邈後迥然出眾家之上。」¹⁰²對乃師神韻的體會亦達三昧。

換言之，王士禛已不能停留在「詩以達性」這樣論述，取性情歸之神韻的「詩家三昧」，那可以讀作是對（詩）本源的改寫或修正，而著眼的或更是對現實詩歌的轉向與限定——也就是黃景進所論神韻只表現了「現實情感的極小部分」——使之合於風雅之道：一則與清初漸定局勢相符，而風雅在這樣的操作模式下實已轉為富有神韻意味的風神。準此，〈突星閣詩集序〉裡屢被稱引的一則詩論，在此解讀下就顯出言外之意來：

¹⁰⁰ 郎廷槐，《師友詩傳錄》，收入丁福保編，《清詩話》，頁125。

¹⁰¹ 見《池北偶談》，卷十八，頁3275-3276。

¹⁰² 清·王士禛，《十種唐詩選》，見《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997），頁278。

夫詩之道，有根柢焉，有興會焉，二者率不可得兼。鏡中之象，水中之月，相中之色，羚羊掛角，無跡可求，此興會也。本之〈風〉〈雅〉，以導其源，沂之楚《騷》、漢魏樂府詩，以達其流，博之九經、三史、諸子以窮其變，此根柢也。根柢原於學問，興會發於性情。戩於斯二者兼之，又幹之以風骨，潤以丹青，諧以金石，故能銜華佩實，大放厥詞，自名一家。¹⁰³

「根柢」旨在強調對詩歌發展能有由源而流的掌握，繼之能應變不窮；而「羚羊掛角，無迹可求」的「興會」，正是神韻之意，令人想起「興會標舉」，而顯然是一種感性體會。詩歌「有根柢焉，有興會焉」，漁洋欲兼此二者是本則論述重心，後文的「風骨、丹青、金石」作為根柢、興會之補語，顯然並非最重要的。這裡要注意的是「根柢原於學問，興會發於性情」一句，漁洋將「興會」歸於「性情」，而這樣的持論呼應之前分析；換言之，單單是回到性情，不能全然回應漁洋心中所體認的詩道；而漁洋此處所認取的「性情」，由這一則的後文「勉王戩於盛世終得見用」之語，「性情」顯然已然脫去世變的痕跡，是一個素樸得不能再簡省的指稱——遂可以容受「興會」，體現出神韻色彩。而重回詩言志的源頭已然不是全部，是以他必須加上「源、流、變」的根柢之學，以之互濟。

進一步的追問是，神韻論裡如何安置性情與學力。¹⁰⁴柯慶明先生曾為文討論神韻詩，申言此等類型的詩作美感規範特質是：將「詩言志」的「『志之所之』」不解釋為意向所注的外在對象，而將它解釋為意向活動的心理歷程自身的立場」，並進一步申論：

¹⁰³ 清·王士禛，〈突星閣詩集序〉，見《漁洋文集》，卷三，《王士禛全集》冊3，頁1560。

¹⁰⁴ 張暉對漁洋神韻論的性情與學問也有探討（但與本文的結論不同），亦可參看；見〈學問與神韻：論王漁洋神韻說中學問的位置〉，《徐州師範大學學報》（哲學社會科學版）第38卷第2期（2012.3），頁32-38。

「詩」在這種「志之所之」的理解下，就可以成為純粹的美感經驗的表現與傳達。因此，詩所表達的就是一種美感觀照中的「詩情」而非現實、倫理的感情。¹⁰⁵

此等「純粹的美感經驗」恰成為此神韻性情詩論的最好註解；易言之，性情似乎被抽空。而現實、倫理之情——錢謙益所謂：「白虹貫天，蒼鷹擊殿，壯士哀歌而變徵，美人傳聲于漏月，千古騷人詞客，莫不毛豎髮立，骨驚心死」¹⁰⁶的易代悲慨、失職怨憤之情，已然成為不作判斷、不著一字的「絕代銷魂」之美。「絕代銷魂」為時人羨稱阮亭詩風，而袁枚引之為批判漁洋之語，其直指：「阮亭主修飾，不主性情。觀其到一處必有詩，詩中必用典，可以想見其喜怒哀樂之不真矣。」¹⁰⁷袁枚之語或有過激，漁洋不可能拋卻性情作詩，其強調的是根柢之學與性情興會必須兼濟；但顯然在袁枚看來，神韻詩其實性情不存，「主修飾」意味著只餘前者（學問）。

王士禛倒像是預先回應一般，其《師友詩傳錄》即言：「學力深，始能見性情」，有意縮合學問與性情，為神韻一道立下堅實基石；因為要表現出「神韻性情」那種「不可湊泊」的情致，非採取一種特別的角度不能為之，那也是一種性情，只是「最多只包含現實情感的極小部分」；因此後人但見學力而已。

晚年王士禛回顧其平生論詩三變的歷程：

吾老矣，還念平生，論詩凡屢變；而交游中，亦如日之隨影，忽不知其轉移也。少年初筮仕時，惟務博綜該洽，以求兼長。文章江左，煙月揚州，人海花場，比肩接迹。入吾室者，俱操唐音；韻勝於才，推為祭酒。然而空存昔夢，何堪涉想？中歲越三唐而事兩宋，良由物情厭故，筆意喜生，耳目為之頓新，心思於焉避

¹⁰⁵ 柯慶明，〈中國古典詩的美學性格〉，頁 100-101。

¹⁰⁶ 清·錢謙益，〈題燕市酒人篇〉，《有學集》，卷四十七，《錢謙益全集》冊 6，頁 1551。

¹⁰⁷ 清·袁枚，《隨園詩話》，卷三，第 29 則；見王英志校點，《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1997），頁 77。

熟。明知長慶以後，已有濫觴；而淳熙以前，俱奉為正的。當其燕市逢人，征途揖客，爭相提倡，遠近翕然宗之。既而清利流為空疏，新靈寢以佶屈，顧瞻世道，怒焉心憂。於是以太音希聲，藥淫哇鋼習，《唐賢三昧集》之選，所謂乃造平淡時也，然而境亦從茲老矣。朋舊凋零，吟情如睹，吾敢須臾忘哉？¹⁰⁸

由少年時之「博綜該洽，以求兼長」，到中歲時的「越三唐而事兩宋」，待「清利流為空疏，新靈寢以佶屈」又悔；康熙27年他編撰《唐賢三昧集》，引文中所謂：「太音希聲……乃造平淡時也」，已然符合其所屢言之：「表聖論詩有二十四品，予最喜『不著一字，盡得風流』八字」；¹⁰⁹與及：「司空表聖作《詩品》凡二十四，有謂『冲澹』……『自然』……『清奇』……是三者，品之最上」，¹¹⁰其希聲、平淡、清奇、自然，成為神韻詩論之內涵，青木正兒以「古淡」¹¹¹名之。不過此段引文最後「然而境亦從茲老矣。」此句頗可玩味，此約可與東坡「漸老漸熟，乃造平淡」相當；可見得學力已然成為神韻最重要的基底，然學力深又只是神韻的必要條件，因之，此「老」字意味著學力的灌注與積累後，進而需要一套脫卸、剝落工夫，¹¹²顯是「技進於道」的思維，¹¹³轉化知識，讓詩歌得以成就出一種澹遠之風神：

或問「不著一字，盡得風流」之說，答曰：太白詩：「牛渚西江夜，青天無片雲。登高望秋月，空憶謝將軍。余亦能高詠，斯人

¹⁰⁸ 俞兆晟，〈漁洋詩話序〉，見《王士禛全集》冊6，頁4749-4750。

¹⁰⁹ 清·王士禛，《香祖筆記》，卷八，頁4628。

¹¹⁰ 清·王士禛，〈鬻津草堂詩集序〉，《蠶尾文集》，卷一，見《王士禛全集》冊3，頁1799。

¹¹¹ 日·青木正兒著，楊鐵嬰譯，《清代文學評論史》（北京：中國社會科學出版社，1988），頁50。

¹¹² 漁洋中期「越三唐而事兩宋」，晚期又回歸澹遠王、孟一派，這樣的出入宋學，可謂以具體實踐了其對學力積累的融通與超越；因為宋詩強調是：皮毛落盡，精神獨存。蔣寅先生對清初宋詩詩風興盛與漁洋倡導之功，結合朝廷文風的推長，有非常細膩說解，可參〈出入唐宋：王漁洋論詩旨趣的變化〉，見《清代詩學史》，第一卷，頁629-647。

¹¹³ 龔鵬程對此轉進、超越思維有十分精彩的論述，參〈宋詩的基本風貌——知性的反省〉，氏著，《文學與美學》（臺北：業強出版社，1995）。

不可聞。明朝挂帆去，楓葉落紛紛。」襄陽詩：『挂席幾千里，名山都未逢。泊舟潯陽郭，始見香爐峰。常讀遠公傳，永懷塵外踪。東林不可見，日暮空聞鐘。』詩至此，色相俱空，正如羚羊挂角，無跡可求，畫家所謂「逸品」是也。¹¹⁴

余嘗觀荆浩論山水，而悟詩家三昧，曰遠人無目，遠水無波，遠山無皴。¹¹⁵

這正是蔡英俊先生指出的神韻美典：「情感意念的超脫性，其實是顯現在對於對象事物的一種簡單勾勒之中，而『略有筆墨』或『以少總多』的表現手法或藝術效果，就此成為詩歌作品所極力追求的……」；¹¹⁶這樣的「遠」，其實是一種自覺的選擇——性情必須被包覆於神韻之內，方有清遠平淡的審美觀照。這種純粹的美感經驗雖曰「不著一字，盡得風流」，但還是必須有一套詩語言為之體現，一套「含蓄」的美典，這即是漁洋屢要強調「學力深，始能見性情」之故，因為學力深方能刻畫於無形，並且寫意不摹形，出之以內在神韻；漁洋深契嚴羽以禪論詩與姜夔《詩說》，大抵與他們的立論中對於學問的重視與超越之思維型態有關，足見學問已然成為漁洋神韻論的超越之道。

這個內在邏輯也出現在漁洋論神韻時；前引謝靈運詩「表靈物莫賞，蘊真誰為傳」一聯，即是「遠也」；何以是「遠」？詩人顯然抗拒著「表」，因為神韻是一種「空際之真」，原不是一種表象之美，而那雖然也是一種情感之顯現；但是此等感情顯然不同於引發愛憎好惡的倫理判斷之情，而尤須學力之灌注；其內在邏輯豈非是：「學力深，始見性情」的同義迴響；同時不可避免的，技也為其招來蟲蠹、癩祭之批評。¹¹⁷

¹¹⁴ 見《分甘餘話》，卷四，《王士禛全集》冊6，頁5026。

¹¹⁵ 清·王士禛，《香祖筆記》，卷六，頁4583。

¹¹⁶ 蔡英俊，〈抒情美典與經驗觀照：沈鬱與神韻〉，收入林明德編，《中國文學新境界》（臺北：立緒出版社，2005），引見頁199。

¹¹⁷ 王士禛提到自己甚為欣賞姜夔、嚴羽詩論（《漁洋詩話》，頁4757）。細察其所錄姜夔《詩說》，幾乎每一則皆與詩人用事、造詞、句法有關，而與神韻無涉；惟「詩有四種高妙……理高妙、意高妙、想高妙、自然高妙」（《漁洋詩話》，頁4769），則隱約透出了內在聯繫。「自然高妙」成為

冒襄引陳維崧之言以譽漁洋，適足以凸顯出神韻特色，其曰：

善乎陽羨陳生之言曰：「吳興『隴首』之篇，康樂『池塘』之句，非關詩史，並係直尋……必若漁洋通何、徐之驛騎，標文質之淵源，庶幾三百年一人耳。」¹¹⁸

「非關詩史」，讓王士禛遠離遺民之悲慨，轉而以「直尋」方式顯現興會，此論也同時證成彼際詩論由詩史而神韻的移轉；然而，這一套需要以大學力為之的詩語技術，實在非老於此道者不能為——而年輕的漁洋在秋柳詩所作卻是可以被拆解辨識——這就是沈德潛與袁枚的批評：「或謂漁洋獮祭之工太多，性靈反為書卷所掩。¹¹⁹」「阮亭一味修容飾貌，所謂假詩是也。¹²⁰」而大抵也是秋谷「詩中無人」的指瑕。¹²¹後人但見秋柳詩句句用典，稱以為病；不過就神韻一道而言，也確實是使事用典，以深涵記憶的用事，使得今昔為之同在，¹²²方能將詩歌帶向迷離

對理、意、想的超越，能化斧鑿之痕於無形，遂能成為不可湊泊的天然神韻。姜夔主此，恰好是對積學窮理的江西之超越。此與漁洋特重滄浪妙悟之說，或有內在聯繫，因為嚴羽之妙悟亦須從讀書窮理處翻轉而來，方能「極其至」，兩者有同樣的理論形構。讀書、學問、深思並不是詩，其實與神韻本無掛搭，但漁洋的神韻顯現出的清遠悠澹已非性情之超脫，而是學問之超越，其言：「捨筏登岸，禪家以為悟境，詩家以為化境，詩禪一致，等無差別。」（《香祖筆記》頁 4626），因此又特重學問，不離學問，幾乎與神韻成了一體兩面。

¹¹⁸ 清·冒襄，《漁洋集外詩·序》，見《王士禛全集》冊 1，頁 522。

¹¹⁹ 清·沈德潛著，吳雪濤、陳旭霞點校，《清詩別裁集》（石家莊：河北人民出版社，1997），頁 60。

¹²⁰ 清·袁枚，《小倉山房尺牘·再答李少鶴》，卷十，《袁枚全集》冊 6，頁 208。

¹²¹ 清·趙執信，《談龍錄》第九則，收於丁福保編，《清詩話》，頁 311。又梁章鉅言：「漁洋所欠者，真耳。」見《退庵隨筆》，收入《清詩話續編》（臺北：藝文印書館，1985），頁 1983。趙執信所持「詩之為道……發乎情，止乎禮義」的儒家詩論本位，凸顯出漁洋詩論以及詩歌實踐中不同的側重。而從詩學史加以檢視，「真」是遺民詩學最重要的論題（相關討論可見蔣寅、陳美朱、蔡英俊等），漁洋被認為「不真」，相當程度顯現了詩學風氣的轉變。

¹²² 借蕭馳，〈中國抒情傳統中的原型當下：「今」與昔之同在〉的分析，使事用典正是「將一個詩意瞬刻與另一瞬刻相關連。」此文收入氏著，《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化，1999），頁 113-148。

倘恍的詩境；而這也昭示了神韻詩風裡的「學力深」已然取代了詩史裡的「性情真」。

(三)神韻與現實之對應

神韻從前文解析看來，其內部其實是以「無」作為一種修辭策略與意義生產，而從表達與程序上看來，這種「無」則需要以審美距離作為前提要件，自也抗拒著實，而崇尚清遠的審美型態。由此，神韻的內在必然不是如明清之際所強調的性情來推動，不過在「詩言志」的國度裡，他不能失去情性，遂成為這樣的表述：「直取性情歸之神韻」。而前述的無、否定或沈默，則必須有一套學問知識與典故格律的支撐，方能從遮蔽到顯現，漁洋自言「非老於此不能作」；於是又成為「學力深，始見性情」的說法。

無，成為神韻美學之關鍵核心；若參巴赫金所論：「每一種體裁，如果這是真正重要的體裁的話，都是用來理解性地掌握和窮盡現實的手段和方法的複雜體系。¹²³」那麼續要追問的是，「無」又是怎樣的回應清初的政治氛圍？柯慶明先生在分判言志與神韻詩歌的美學性格時提到，兩者基本上都屬於「內容」性的規範，只不過：

前者側重和現實情境的關係；後者偏向美感的形象觀照。¹²⁴

神韻如何成其美感的形象觀照？其來自於敘事者面對的不是倫理判斷，而是在心物交感、歆動之際，轉向成為對此一心理歷程的沈思玩味；於是就不會如言志詩顯現為：「表現詩人個人的人生理想與性情修養，必須表現對於政治現實或社會現象的倫理關懷，必須有關風化甚至有所諷諫。」（頁92）換言之，言志與神韻雖然在「內容」上是一致的，但神韻顯現成「無關心」、「無利害關係」的美感觀照，其始即與現實涇渭分明，詩人遂能據以追求超乎倫理、現實的一種美感體驗：

¹²³ 見於巴赫金，〈文藝學中的形式主義與方法〉，收入《周邊集》（石家莊：河北教育出版社，1998），頁9。

¹²⁴ 柯慶明，〈中國古典詩的美學性格〉，頁117。

江行看晚霞，最是妙境。余嘗阻風小孤三日，看晚霞極妍盡態，頗忘留滯之苦。雖舟人告米盡，不恤也。¹²⁵

若米盡腹餒成為問題，晚霞豈非減色？而晚霞雖稱妙境，於船行阻滯的三日裡，不會是全部的活動，但王士禛必然略去現實諸種種實情，而純由美感得盡與否來立論。也就是說，「無」意味著對現實的拉遠，才能成就了無判斷的沖澹清遠之美。

這樣偏於一端的措意與關心，自也是一種意識形態，¹²⁶一如蔡英俊先生在分析沈鬱與神韻時提到：「審美典式與審美意趣上的選擇，同時也是一種倫理秩序與生活樣態上的選擇」，¹²⁷那麼這個不涉、不即、不著、不介入的「無」，最終指向某種超越，顯現出的從容、餘裕，其所要先蕩盡的現實之「有」會是什麼？

蓋明詩摹擬之弊，極於太倉、歷城。織佻之弊極於公安、竟陵。物窮則變，故國初多以宋詩為宗。宋詩又弊，士禛乃持嚴羽餘論，倡神韻之說以救之。故其推為極軌者，惟王、孟、韋、柳諸家。¹²⁸館臣們認為空靈的神韻顯現為一種救弊補偏功能；換言之，它的了無判斷、不涉倫理、超越政治，所要消解的不能與明清之際詩風嬗遞無涉。因此，神韻的內在也許並不那麼「空靈」，原也有其對彼際文風的針砭，而優游不迫的美感觀照天生即抗拒直露，亦有其現實上的考慮。前文已經提到，從神韻裡被抽空的性情而言，神韻其實內中已經完成對詩史之轉換（並係直尋），那麼這個無所要化去的，豈非就是惱人的遺民現實性？（非關詩史）因為那太真實、太殘酷，令人無法直面，¹²⁹只有「不

¹²⁵ 清·王士禛，《漁洋詩話》，卷上，見《王士禛全集》冊6，頁4771。

¹²⁶ 英·泰瑞·伊果頓（Terry Eagleton）：「我說「意識形態」，並非簡單指人們所深深固持、往往是無意識的信仰，我是特別指那些感覺、評價、認識和信仰的模式，它們和社會權力的維持與再生有某種關聯。」氏著，吳新發譯，《文學理論導讀》（臺北：書林出版社，1993），頁29。

¹²⁷ 蔡英俊，〈抒情美典與經驗觀照：沈鬱與神韻〉，頁199。

¹²⁸ 清·永瑆等撰，〈御選唐宋詩醇提要〉，《四庫全書總目》（臺北：藝文印書館，1997），卷一九〇，頁3962。

¹²⁹ 甲申年王士禛時年十一歲，七年後年輕的詩人中舉。

涉」、「不著」，重視隱與略的工夫了，而在工夫上就是講究學力積累以至於通向捨筏登岸的轉化創造。如果說錢謙益的「深心學杜」其實與詩史之論拆解不開，而遺民們學杜不僅是詩學上、也是一種政治上的抗拒姿態的話，¹³⁰那麼王士禛之批評杜甫、嘲諷「實錄」之前後不一，豈非就是對「詩史」一種反撥：

杜甫〈進封西岳賦表〉有云：「維岳授陛下元弼，克生司空。」按《舊書》紀：天寶九載正月，群臣請封西岳，從之。三月辛亥，西岳廟災，制停封。三月，右相楊國忠守司空，天雨黃土，霑於朝服。杜所謂元弼、司空，謂國忠也。國忠以椒房進，夤緣三公，天下知其非據。而甫獨引〈大雅·甫申〉之詞以諛之，可謂無耻。他日作〈麗人行〉，又云：「慎莫近前丞相嗔。」乃自為矛盾。杜固「詩史」，其人品未可知，願自許稷、契，亦妄矣。¹³¹

徐國能教授曾論及，他敏銳的讀出了王士禛對杜甫人格有著根本懷疑；其論固是——然可以進一步補充的在於，此處亦連帶解除了杜甫詩史的桂冠——置諸於明清之際，這既是詩學批評的考慮，也是深層政治姿態上的顯現，並非只是對老杜人格詆毀而已。¹³²易言之，他要蕩盡、取消的就是那淒苦之音，而無暇、也不能考慮到彼時唐代干謁盛行或詩人的文化處境的問題，結果是成為與清初盛世太平合拍的隱微心理；這也是嚴迪昌引《香祖筆記》：「釋氏言羚羊挂角，無迹可求。古言云羚羊無些子氣味，虎豹再尋他不著，九淵潛龍，千仞翔鳳乎？此是前言注腳，不獨喻詩，亦可為士君子居身涉世之法。」¹³³一再申說的，漁洋神韻說既是詩學美典，也是審美理想，而其與新朝的政治空氣以及個人的居身

¹³⁰ 陳美朱教授提到「詩學杜甫是多數明遺民詩人共同具備的詩學背景之一」，見〈學杜與評杜——由明遺民詩人申涵光談起〉，收入氏著，《清初杜詩詩意闡釋研究》（臺南：漢家出版社，2007），頁61。

¹³¹ 清·王士禛，《池北偶談》，卷十九，見《王士禛全集》冊4，頁3302。

¹³² 徐國能，〈王士禛杜詩批評析辨〉，《漢學研究》第24卷第1期（2006.6），頁323-353。此文後收入氏著，《清代詩論與杜詩批評》（臺北：里仁書局，2009）。

¹³³ 清·王士禛，《香祖筆記》，卷一，見《王士禛全集》冊6，頁4481。

處世之法則呈現著驚人的一致與同構，神韻並無法不顧現實，它對現實只能採取一種無的遮掩，拉開距離，消解現實。¹³⁴

五六十年以來，先民之比興盡矣！幻渺者調既雜於商角，而亢戾者聲直中夫鞞鐸，淫哇噍殺，彈之而不成聲。夫青絲白馬之禍，豈侯景任約諸人為之乎？抑王褒、庾信之徒兆之矣！新城王阮亭先生，性情柔淡，被服典茂。其為詩歌也，溫而能麗，嫻雅而多則。覽其義者，冲融懿美，如在成周極盛之時焉。吾聞君子欲覘世，故先審土風；故大夫作賦，公子觀樂，矇瞍所掌，蓋其慎之。今值國家改玉之日，郊祀燕饗，次第舉行；飲食男女，各言其欲。識者以為風俗醇厚，旦夕可致，而一二士女尚憂家室之未靖，閔衣食之不給焉。阮亭先生既振興詩教於上，而變風變雅之音漸以不作。讀是集也，為我告采風者曰：勞苦諸父老，天下且太平。詩其先告我矣！¹³⁵

「變風變雅之音漸以不作」，豈非是這種神韻最直接的告白；也或者如是說，漁洋出之以神韻的詩風，由於無關利害，其溫麗嫻雅，大抵上成就出一種平和溫潤之音；然而神韻之無所顯示出的對詩史之消解，這樣偏於負向的立論型態，自也意味著其仍處於一種過渡地位，神韻之後採正面表述溫柔敦厚的沈德潛，方才顯現為正統的盛世之音。¹³⁶

從詩史到神韻之轉換看來，由於在一套文化教養之下，再經由舉業登科的層層篩選，詩人性情總是與國家機器密切相關，這一套抒情界域其實不離政治，亦關注著現實。明清易代，世變剝復、運會交替，主導之變動、美典的轉換，詩史要修補的毋寧是故明，而神韻要鼓吹的則是

¹³⁴ 嚴迪昌，《清詩史》，頁472。

¹³⁵ 陳維崧，〈王阮亭詩集序〉，《迦陵文集》，卷一，《四庫叢刊初編》（臺北：臺灣商務印書館，1975），頁6。

¹³⁶ 參王德威教授所論：「『抒情』不僅標示一種文類風格而已，更指向一組政教論述、知識方法、感官符號、生存情境的編碼形式……。」見《現代抒情傳統四論》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2011），頁5。

新朝——兩者皆不離國家符號，且都是在一個超穩定結構下的自我增殖與調整，而那恰成為從直面（現實）到「掩面」（神韻）的變動。

四、國體、文體及其意識形態

(一)憂患詩學：發憤以抒情

當代抒情傳統論述近來頗引起學界話題，¹³⁷他的古典解釋效力——是否從情之張揚而成為情之域限，成為單一解釋模套，或質問中國文學是否真有這一傳統存在？以及面對現代情境裡抒情剩餘幾希，反映出該理論裡主體單一化的問題——這些仍在方興未艾的討論與反省之中。但除了追問此一傳統之有無以外，或者可以換一種提問方式，就像王德威教授在討論陳世驤學術趣向時所指出的：

陳對「興」的研究因此耐人尋味。……陳將他的歷史視界完全文學化、抒情化就有了寓言意義。他的「抒情傳統」看似與現代背道而馳，卻其實是不折不扣面對現代，有感而發的產物。……換句話說，陳世驤抒情論述是一回事，而他本身為何以及如何採取抒情姿態，論述抒情，才是問題所在。¹³⁸

按詮釋學的說法，人總是已在於處境之中，而這必然形成他的視域，而有了他獨特的關懷意向。易言之，陳世驤以抒情來命名中國文學，這樣的現代之「發明」——或以薩義德說：「一部經典作品的每一次閱讀和

¹³⁷ 顏崑陽先生雖肯定抒情傳統的提出是「最具有社群互動與歷史傳承的論題」，但是其「過度強化抒情傳統的中心性與主流性」，將會對「中國美典的多面向變遷與多元性結構形成覆蓋性的遮蔽」。見〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉，收入柯慶明、蕭馳主編，《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺灣大學出版中心，2009），頁727-772。

¹³⁸ 王德威，〈有情的歷史〉，《現代抒情傳統四論》（臺北：臺灣大學出版中心，2011），第一章，頁15。

解釋都在當下把它重新激活」¹³⁹——其實是一種傳統之再生。在陳國球教授文章裡業已指出，陳世驥〈論中國文學抒情傳統〉所以採取比較文學的方法，實與他去國經歷與背後的國族文化眷戀密切相關；而面對西方的凝視，在那中西比較的語境裡，毋寧也是中國這文化母體之再現的必要條件；也就是說，那須說明的，其實是中國性的問題，而且是被迫回應。

這意味著在陳世驥身處的比較語境裡，他必須為這個國／文體作出本質上的回應與說明，因此其所命名的必然是「中國」文學抒情傳統——而非只有抒情傳統——指明了其中的國體所在。此一抒情傳統既然是古典文學裡的主導，而在原來的古典世界裡，「國」原是不證自明、本然具在，毋須自我說解。因之，如果說中國文學確實有那抒情傳統，國體即成為這抒情之最大邊界，其內即是一種國家意識形態。¹⁴⁰

原來並不需要現身的國家，在明清的易代鼎革的現實裡，彷彿等同於陳之「去國」；國族認同因異族問鼎在此亦被迫面對，此際不斷出現「天崩地解」之說，恰恰能說明原來內蘊意識形態之崩解，士人們失去本來可以安身立命的價值依歸。由是，身經兩代易鼎的錢澄之所觸及的蒼涼之感：「杜子美一生好悲歌，設使與謝皋羽同時，子美悲又當何似？……此蓋古人所不及悲者也。¹⁴¹」又，「迨甲申以後，時事已非，其情蓋有三閭大夫之所不及知，而〈離騷〉之所不能哀者矣。」這種悲嘆，是從戰爭亂離而至離散失根的痛楚，遂轉為一種前人不及知、後人

¹³⁹ 美·薩義德 (Edward W. Said)，朱生堅譯，〈人文主義範圍〉，《人文主義與民主批評》(北京：新星出版社，2006)，頁 29。

¹⁴⁰ 法·于連 (François Jullien) 提到的迂迴 (就是) 進入、蔡英俊分析意在言外的用言方式——這些「技法」之分析，前引詳見《迂迴與進入》(北京：三聯書店，1998)；《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》(臺北：臺灣學生書局，2001)。本文進一步追問的自是：這些特定的書寫技藝與士人所處政治現實產生何種隱微對應與聯繫；神韻亦不能外此。

¹⁴¹ 錢澄之，〈姚瞻子行路吟引〉，《田間文集》，卷十六，頁 300；後〈文燈巖詩集序〉，前引書卷十四，頁 257。

不我知的傷悲；而成為彼時士大夫必須真實經驗的生命格式，因著天崩地解、宗社丘墟，也因此遂能有觸動國族邊界之思考：

以天下論者，必循天下之公，天下非夷狄盜逆之所可尸，而抑非一姓之私也。惟為其臣子者，必私其君父，則宗社已亡，而必不忍戴異姓異族以為君。¹⁴²

又或黃宗羲言：「蓋天下之治亂，不在一姓之興亡，而在萬民之憂樂。」（〈原臣〉）¹⁴³、「國史既亡，則野史即國史也。」並認為個人修史已成為「後死之責」（〈弘光實錄鈔序〉）¹⁴⁴這些識見未始沒有帶著明亡的切身反省；而錢謙益之讀《文中子》：「皇始之受魏而帝晉」而傷之、懷之，¹⁴⁵以古喻今，不免也是現實己身的易代鼎革之痛。

質言之，西潮淹覆與明清易鼎，他們共同之處就在於讓國體現身，也就是意識到了自己的國族中心主義，觸碰了內蘊之意識形態，這也迫使詩人必須因應原來本在的價值文化理想而今已然失落的問題；前者則由陳世驥先生提出了中國文學的抒情「道統」論，那實起源於對中國性之召喚，讓傳統抒情之幽靈復返，繼之成為新文化之再生；至於後者，如果說中國文學確有那抒情之傳統，則在文體與國體之連動裡，遂有了抒情自體之內在轉換——詩史與純詩（純詩稍後續論）。高友工先生認為詩歌是最能圓滿體現中國抒情精神的一種體類，而在易代之際，國體與詩體的連動裡，這一套抒情傳統展開了自體增殖與內向的深化——前者或以史保存綿長的集體記憶，後者或以詩保存當下的瞬刻心境——修補了價值的崩毀與回應了人生的失序；因之這大抵可以看作是一種「憂

¹⁴² 清·王夫之，〈敘論一：不言正統〉，《讀通鑒論》，《船山全書》冊10，頁1174。

¹⁴³ 清·黃宗羲，《明夷待訪錄·原臣》，《黃宗羲全集》冊1，頁5。明夷典出《易》之卦名；孔穎達《正義》釋云：「夷者傷也。此卦日入地中，明夷之象……」顯是光明被遮蔽之象，而待訪之意，則未始沒有在黑暗中期待光明之心。

¹⁴⁴ 清·黃宗羲，《弘光實錄鈔》，《黃宗羲全集》冊2，頁1-2。

¹⁴⁵ 清·錢謙益，〈陳確菴集序〉，《有學集》，卷二十，《錢謙益全集》冊5，頁848。

患詩學」，¹⁴⁶在一種不可承受之苦難與不復聞見的黑暗裡，發揮的文學燭亮。如錢謙益所言：

其人為宇宙之真元氣，其詩則今古之大文章。……人言天荒地老，斯恨何窮；我謂刳盡灰飛，是詩不泯。¹⁴⁷

又王夫之言：

沈酣而入，洗滌而出，詩之道殆盡于此乎！¹⁴⁸

「詩者，幽明之際者也。」詩語言有其徹幽顯明的靈視，那是光的顯現，這或許是船山在明朝滅亡之後欲求之的「乾淨土」，而於天地傾覆之際，詩人一種內向的自我貞定，卻也是在無力回天的易代鼎革裡，以詩道修補了價值之崩頹，藉著一心的朗照、抒情的超越，來回應、安頓個人無力翻轉的現實處境。又或錢澄之稱：「詩也者，文事中之最精者也」，繼之強調「情事必求其真，詞義必期其確，而所爭祇在一字之間」的苦吟工夫，但他並非是陷溺於文字苦海的毛穎，而是要「讀書研理、體物盡變」，將這苦吟通向「性情氣韻」的自我修持，由性及情，繼而能通過詩歌保存當下心境，遂讓後世讀者能如覲面親證般，見證了遺民的幽微心緒；¹⁴⁹而錢謙益不僅編定《列朝詩集》使「一代詩人之精魂留得紙

¹⁴⁶ 「憂患意識」是徐復觀先生對儒學特質詮釋，此詞彰顯了一種生存危機的情境與隨之因應的健動周朝人文精神，一則那使之脫離幽暗神秘的宗教，再者其賦予自覺性於人這個主體。而溯自源始，則為「當殷之末世，周之盛德耶？作易者其有憂患乎」，來自於一鼎革易代的語境，因為對危機的體認，而憂患與健動是二而為一的。參氏著，《中國人性論史》（臺北：商務印書館，1994）。而「憂患詩學」一詞已見於筆者對王夫之詩學的命名，除上述所揭顯之學術源流之外，錢鍾書所謂：「《談藝錄》一卷，雖賞析之作，而實憂患之書也。」也觸及這樣的意蘊，借陳國球討論陳世驥〈文賦〉英譯之言：那意欲「銷愁舒憤，述往思來」的說詩論藝，竟是在「超離昏亂世局的昇華時刻才得達致。」引自〈抒情傳統論以前——陳世驥早年文學論新探〉，《結構中國文學傳統》（武漢：華中師範大學出版社，2011），頁 89。整體而言，在遭憂罹騷之現世裡，遂能激發出人性的尊貴；從這一點看來則黑暗又不啻是剝極而復的再生契機。

¹⁴⁷ 清·錢謙益，〈浩氣吟序〉，《有學集》，卷十六，《錢謙益全集》冊 5，頁 743。

¹⁴⁸ 王夫之評湯顯祖〈江宿〉，《明詩評選》，卷八，《船山全書》冊 14，頁 1619。

¹⁴⁹ 錢澄之反覆強調苦吟所達至的是詩人的「性情氣韻」，而非單純一字之巧

上」，作為貳臣的他詩歌書寫鄰近緘默，然老於用事，庾詞比興又堪堪撫平了「故鬼視今真恨晚，餘生較死不爭多」之愧悔，而能由書寫中「標舉興會，經營將迎。新吾故吾，剝換于行間。心神識神，湧現于句裏。如蛻斯易，如蛾斯術」，¹⁵⁰詩歌彷彿讓詩人進行一場袪禳洗滌，因能脫故而出新。¹⁵¹抒情美學是一種內向的進路，詩歌的光照燭亮了黑暗，這心靈境地或許有限，詩人自我仍得以安頓於此，尤以在世變之殛裡，讓只欠一死的遺民獲得了續生的力量。¹⁵²

至此，一旦慮及清末民初與明末清初的憂患世變，那麼中國文學裡的抒情傳統之提出，其之創設或謂發明，自然不會止於「主觀、個人、感傷」的色調，究其實那亦不妨是傳統「發憤以抒情」之自覺承繼，而明清之際以錢謙益所代表的詩史論與王夫之所反對的詩史觀，至此遂能

的生花妙筆，正因為在苦思冥搜之際，隨著詩語言的揀選、汰除、更易，詩人其實愈趨近了其天性本然——所謂得苦吟而性情愈出，苦吟本身意味著詩人由情至性的提昇與超越。

¹⁵⁰ 清·錢謙益，〈題杜蒼略自評詩文〉，《有學集》，卷四十九，頁1595。

¹⁵¹ 詩歌或也在那苦難之際方才幽微顯現這抒情的力量：試煉。（陳、高在美；而抒情傳統誕生於流亡之「台」，而應和於港、星）至於王士禛的神韻，那果然與現實倫理不必太有關涉，彼時天地已然復位，承平時期的民族主義的意識型態即成為抒情之內核；由此看來，他的神韻只能是一遮掩（此意識型態）的美學了。當代抒情傳統之建構，曾被黃錦樹教授名之為「現代之發明」；而近來在〈作為離散論述的抒情傳統：讀王德威《現代抒情傳統四論》〉，《中外文學》第41卷第3期（2012.9）一文裡，針對王德威教授新著《現代抒情傳統四論》的書評裡，他進一步將抒情傳統命名為一種離散論述，其敏銳的指出抒情傳統孕育的溫床——那感時憂國的時代氛圍與花果飄零的海外孤島，驅動著知識分子重新發現中國文化裡最有價值的部分，而作為與現實對抗的文化資本。這聽起來與胡適所謂中國式的「文藝復興」，強調用現代的科學方法來重整傳統遺產，其調性是相同的。見頁191-197。

¹⁵² 鄭毓瑜教授《引譬連類》一書，置於全書之首的導論裡也涉及到對「光明」的討論，她論述道：「由天人相參的角度來看待『心生一言立』之後的『文明』，這當然也應該是描述一種既由『心』與『言』所構造，卻同時也體現『道』的整體，並共同沐浴於無所不在的『道之文』的光華中的狀態。」《引譬連類：文學研究的關鍵詞》（臺北：聯經出版事業有限公司，2012），頁48。從本文所討論觀點看來，光明或非是一本然自足的狀態；本體原型的光明該如何想像？而恐怕永遠需要黑暗來加以激發——遭憂，詩人乃是在抵抗中激發出抒情珍貴的光華，那是文學之光明，綿延歷代形成的抒情道統。

夠統合在一個新的學術論點之中，因此兩不相悖。也就是說，當時對詩史論雖有一正一反的異見，但那卻都是因應於其時世變，「情」所採取的自體衍生與變化，一則是往史的向度獲取，以立傳與寫史的動作，保留前朝之集體記憶，也讓自我獲取更廣闊的歷史視野，為個人存在尋得意義，安頓了因為易代所產生的價值崩毀；一則是船山性即情的進路，區隔膚、俗、淺、隘之人情，際乎天人，鍛鍊出一種內在之超越，所謂「抒中情而屬詩」，情遂能穿越百代而不失，詩人們也能重新以情之本體安頓自我，情而足以被肯認為人生中唯一的真實。綜言之，正是在「去國」的悲哀裡，詩增殖為詩史，又或被提煉成為純詩，這種罹憂遭患激盪、試煉出情的廣度與深度，陳世驥曾以此描述陸機：

救贖來自他對人類潛能的極限具有不可屈撓的信念……受到感召的眼光可以使人的自我或超自我擴張昇華，進入互古的人文意識，進入了人的歷史和人的文藝，證明不朽乃是人力所能企及的。¹⁵³

如此而遂有詩歌。¹⁵⁴

¹⁵³ 陳世驥著、吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：文賦英譯敘文〉，頁9。同時在陳世驥的另一篇探討詩字起源的文章〈中國詩字之原始觀念試論〉裡，溯及至《詩經》，追尋詩與歌分途之始。他注意到《詩經》中的〈卷阿〉〈崧高〉〈巷伯〉明用詩字，他分析以為詩字所以出現正是以其語言藝術的自覺，方能與音樂藝術分開。而〈巷伯〉一篇所以出現詩字之由，他引毛傳之解：「將踐刑，作此詩」，闡明其背景為周幽王國正大亂之時的怨詩，並進一步申說：「這一首決不是平常現成的歌詞，乃是作者心感受，有切膚之痛，而說出來的話。」（頁12）此論標註了怨的原始場景——而那被視作是詩的起源。該文收入《陳世驥文存》（瀋陽：遼寧出版社，1998），頁7-24。

¹⁵⁴ 由此而言，詩史其實是相當不「純」的詩，老杜的亂離詩在後世評價頗有不一致處；但是那史的增殖（也相對帶來情的拓廣），卻又相當程度開拓詩歌的邊界與內質，卻也是明顯可見的事實。而彼時士人們以詩史為詩，這種不純粹之詩，恰恰透顯出對詩體原來內蘊意識形態的修正或反叛。由此，詩史論恰能夠對當代抒情傳統論進一步作出理論上的反思。

(二)同面異構的神韻與其意識形態

但弔詭的是，這一套抒情美學卻又在王士禛手裡得到繼續的發展——超乎政治、現實，神韻建構出一種「純粹」寓目美學——然而此卻也是遺民王夫之的詩學結穴所在。¹⁵⁵漁洋與船山兩者詩論幾近於純詩，都強調詩歌成色的一致與純粹。¹⁵⁶船山偏賞謝靈運的山水詩作，強調「於空際中攝取神理」、「藏萬里于尺幅」，甚或「以神理相取，在遠近之間」；其與王士禛神韻說有著極為相似的型態，同樣呈現出不脫不著、不離不滯的美感——堪稱抒情美學最極致的展演。但兩人處於易代之際的兩個境地、全然不同的國家認同，兩人身分之別又不啻天地南北——船山入清之後，隔絕於衡山草堂，當世無聞，可謂以「逸」而成其「遺」；然漁洋是當朝新貴，「漢臣自部曹改詞臣」第一人，仕途順遂，官至刑部尚書，神韻卻是以「無」而成其「有」，其後果然也主盟詩壇半世紀之久；我們要追問的是，兩人遭遇雖絕不相類，但何以從抒情美典觀之，

¹⁵⁵ 據陶水平所論：「且不說含有『神韻』之義的評語，單是明確的使用了『神韻』這一概念的地方就多達 20 餘處。」見氏著，《船山詩學研究》（北京：中國社會科學出版社，2001），頁 351。

¹⁵⁶ 關於純詩這個由法國象徵詩人所標舉的概念，徐國能教授在討論神韻詩論時曾借之以櫛括其特色：「相較於以文為詩……以時文制義為詩……這種追求第一義的詩，在藝術構成上的確有其專屬的表現方式與追求目標，迥然不同於其他文類……」，而該文續論王士禛為了追求這第一義詩歌，更修正了滄浪以李杜為宗的持論，「避免重蹈《滄浪詩話》推舉李杜卻反而混淆其美學旨趣之覆轍。」見〈王士禛神韻說杜詩批評析辨〉，收入《清代詩論與杜詩批評》，引文分見頁 114 與 116。而本文之再借用除接續「第一義」的討論之外，則不妨參之錢鍾書的中西比對：「貴文外有獨絕之旨，詩中蘊難傳之妙，由聲音以求空際之韻，甘回之味。」錢先生此處都是借用中國古典詩論來描述白瑞蒙（Henri Brémond）神父論詩主張，強調「詩者，神之事，非心之事，故落筆神來之際，有我在而無我執，詩是神之事，非心之事等。」《談藝錄》，頁 268-269。中西詩歌自有其不同的本體預設與形上追求與發展脈絡，不過當朱自清以為純詩化就是詩歌從散文化走向抒情的老家；此等追求詩之原質、絕對性，純詩剝落對一字之功、對仗聲律、用事種種的外在作意，而專注於詩之所以為詩（體）的追求，再加上與詩史之對舉；這種純粹原也能用以指稱船山與漁洋的詩學主張，且與本文的抒情視域之考求有了聯繫。

其持論卻有如此相似的詩語型態？這是抒情對現實的超越，還是一種無視？又何以故國遺民與當朝新貴的詩學型態有如是近似？而這樣的弔詭又能夠為標舉神韻的當代抒情傳統論帶來怎樣反省？

兩者雖有其型態上的相似，但其內在詩學邏輯持論則頗有相異處，續將從三點來剖析。其一，透過前文分析，漁洋的神韻美學雖曰不離性情，但似乎只餘空架，不離性情其實是不（能）廢性情，其直取美感興會不言可喻；而船山之抒情美學可以「詩以道情，道性之情」一句加以櫟括，透顯出其心性論的根柢。綜而言之，兩者皆預設了性情，然而從王士禛的神韻論看來，性情既已歸之神韻，這種美感本可興會直尋，其實無待於性情琢鍊與深化；因之，兩人內在差異，首先就顯現在他們對於性情的持論裡，此其一。再者，而性情論必然導致在抒情主體上的差異，船山有論：「雅人胸中勝槩，天地山川，無不自我而成其榮觀，故知詩非行墨埋頭人所辦也。」¹⁵⁷幾乎像是抒情詩的宣言：「是一種專注在個人感受與情感之表現」¹⁵⁸；而漁洋卻被趙執信指為：「詩中無人」，此其二。其三，這又可以從兩人的「興」論裡看出差異：王士禛自言其生平作詩服膺於：「每有製作，佇興而就。」又說「古人詩祇取興會超妙」、¹⁵⁹「詩歌是「一時佇興之言」；¹⁶⁰又以「鏡中之象，水中之月，相中之色，羚羊挂角，無迹可求」名之「興會」——可以看出，其之標舉興會不免是指一種神理興致，一種倏來倏往的神思興觸。¹⁶¹但，對王夫之來說，他雖亦言：「攪碎古今，巨細入其興會。」¹⁶²，但他的詩興論

¹⁵⁷ 王夫之評陶潛〈擬古〉其四，《古詩評選》，卷四，《船山全書》冊 14，頁 721。

¹⁵⁸ David Lindley, *Lyric*, (London; New York: Methuen, 1985), pp.2.

¹⁵⁹ 清·王士禛，《漁洋詩話》，見丁福保編，《清詩話》，頁 182、183。

¹⁶⁰ 清·王士禛，《香祖筆記》，卷二，《王士禛全集》冊 6，4485-4486 頁。

¹⁶¹ 即由王士禛以「無以易之」標舉的嚴羽妙悟論而言，嚴羽之持論也不是只有訴諸於知識窮理的積累神悟而已；葉維廉已經指出了心學對嚴羽的影響；換言之，那並非全然脫離性情的美學操作。見〈嚴羽與宋人詩論〉，氏著，《中國詩學》，頁 99-114。

¹⁶² 王夫之評湯祖〈吹笙歌送梅禹金〉，《明詩評選》，卷二，《船山全書》冊 14，頁 1224。

卻是建築在：「於所興而可觀，其興也深；於所觀而可興，其觀也審。以其群者而怨，怨愈不忘；以其怨者而群，群乃益摯。出于四情之外，以生起四情；遊於四情之中，情無所窒。」¹⁶³那是建基於性情論基礎之上，使一情之通貫成為人性之朗現；其所以能優游不迫、興觀群怨而皆可，乃是個人性其情的內在超越，繼而顯現出的廣心大情，遂能「盪滌滯滯而安天下於有餘者也¹⁶⁴」。

復次，有必要借助更後來的「境界」，來觀察神韻詩論如何解決語言文字與詩人心志之間的對應與保存的問題，這正是船山與漁洋持論共同關懷之處——也就是將之置於歷史詩學裡觀察它理論趣向與效力的完善。王國維提出境界一詞為論者所熟知，但他亦從詩學史上來描述境界的總結義：「滄浪所謂興趣，阮亭所謂神韻，猶不過道其面目，不若鄙人拈出『境界』二字，為探其本也。」又《清真先生遺事》之論境界，頗值得注意：

一切境界，無不為詩人設。世無詩人，即無此種境界。夫境界之呈於吾心而見於外物者，皆須臾之物，惟詩人能以此須臾之物，鑄諸不朽之文字，使讀者自得之。¹⁶⁵

易言之，境界是詩人內在胸襟氣度的展露，也就是高友工先生論中國抒情詩時不斷提及的「作家心境與人格」。但隨之而來的問題即是，這樣的心境與人格該如何展現在詩歌裡，蔡英俊先生即認為抒情美典理論涉及有兩大議題：

其一是作家「個人的心境與人格」如何被理解？另一則是「以藝術媒介整體地表現」這個議題又牽涉到怎樣的一種語言藝術表現手法？¹⁶⁶

¹⁶³ 清·王夫之，《詩譯》，見《薑齋詩話》，《船山全書》冊15，頁808。

¹⁶⁴ 清·王夫之，〈論葛覃〉，《詩廣傳》，卷一，《船山全書》冊3，頁302。

¹⁶⁵ 王國維，《清真先生遺事》，見《王國維全集》（杭州：浙江教育出版社，2009）冊2，頁424。

¹⁶⁶ 蔡英俊，〈抒情美典與經驗觀照：沈鬱與神韻〉，頁177。該問題源於高友工先生的長文〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，

事實上在一個將「言志」當作是詩學開山綱領的國度裡，基本上可以將「詩歌就是士人情志表現」視之為一種寫作活動的「前理解」，而在這樣的認識前提下，問題必然很快就轉成語言如何表現情感、保存心境的技藝命題。此處所以不憚詞費，主要也在說明詩歌發展至明清之際，兩種（姑稱之為）「同面異構」之神韻論，其有很大部分即是在解決語言媒介有限性之問題，因為「書不盡言，言不盡意」，語言文字本來就有很大的限制，再加上語言文字本不是現實的對應物，《文心雕龍》裡針砭「為文造情」，因此又有虛假性的問題。從王國維所標舉之境界一詞看來，確實較之「興趣、神韻」等能更準確的指向「心境人格」，但他很快就要說到：「境界之呈於吾心……惟詩人能以此須臾之物，鑄諸不朽之文字」，又說：「能寫真景物，真感情者，謂之有境界。」易言之，是文字之不朽，保證了心境之完整；顯見精粹詩語言之獲取，一直是中國詩學上的重要議題，只不過常常被「言志」、「有德者必有言」等論述的重要性所遮蔽，將書寫、保存技術視之為第二義。¹⁶⁷

承上，王國維顯然也並不認為神韻只是單純的美學意趣而已，本質上仍然是心境人格的指涉的承繼，但是在操作面上則繼續深化對語言文字之掌握與超越。綜言之，船山與漁洋都是採取對原來抒情美學精鍊化的進路，因此才會表現出型態上的近似——而這種「精鍊」工夫（與王國維相同），則具體表現在他們對語言文字的超越上，或者說是掌握與克服；這也是對他們前輩復古派理論之進一步完善，解決了學古與新創的問題；同時也總結了中唐以後諸種詩論、詩話、詩法的論述，從意境、興趣而至神韻的抒情美學。從中國詩學發展而言，兩種神韻類型都有對明代詩學總結意味：船山是典型的儒門詩論，「以追光躡影之筆，寫通天盡人之懷」，由性即情使詩歌的情語展現出天人視境的超越；漁洋則

收於《美典：中國文學研究論集》，頁 82-85。

¹⁶⁷ 蔡英俊，〈抒情美典與經驗觀照：沈鬱與神韻〉一文裡對這樣問題思維有清晰的討論。

直探詩中三昧，「不著一字，盡得風流」，讓語言文字脫胎換骨，煅煉成一唱三嘆有餘音的詩語言。¹⁶⁸

具體說來，王夫之認為詩人但須直寫心物相摩相盪後，出之以反省觀照的慧覺悟感，而自然成就出（不勞於文字上做工夫）道性之情的詩歌；質言之，船山的抒情主體顯預設有性心的修持琢鍊，以之方能有文字的超越與抒情的靈視，而王士禛神韻論既不從「性情」一道著手，應該追問的是，那又是一種怎樣的超越與精鍊？事實上這一套神韻美典相當講究隱與略，作者需要掌握一套神韻美典，在四行八句間，使之成為精嚴不苟的純粹詩語言型態，讓神韻詩顯現為一自足、精緻的內化世界，它的手法極致處，成就出一種「餘」，也就是詩歌意義豐盈滿溢，而遂能有其「韻」。再者，王士禛的神韻論基本上不從性情處著眼（雖然他還是不廢性情，前文已然析論），其美感之獲取，還得力於現實之遠離所形成之美感距離，因此其相當程度必須仰賴使事用典；而如此一來就必須仰仗文字上的工夫，並進而脫略形迹，空際中攝取神理，大匠運斤，若無意為文——換言之，與船山持論相較，其則不免顯現為「哲學之貧困」了。

神韻的美學性格已如上述，而這樣的同面異構不免可以提供吾人深入思考兩個問題。其一，神韻之國家意識形態：王士禛出仕新朝，在詩壇上亦成為牧齋之代興，此二事與他將神韻視為居身涉世之法亦有其內

¹⁶⁸ 王夫之的「以追光躡影之筆寫通天盡人之懷」、王士禛標舉的「不著一字，盡得風流」，皆可視為（高友工所言）如何以藝術媒介來保存、並且傳達美感經驗的方式。何以必須是特定的文字技藝，其言：「這經驗既已屬此『心境』，普通日用的語言是無法忠實表達的……」引見高友工，〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，頁 45；又于連也指出這樣的書寫技術，「從創造的角度看，它是最直接的；從意義的角度看，它又是最間接的。」目的在於「由於情的驅動，言與情分離得最遠；言在于此而意寄于彼，多虧詩的強烈的意向，從詞語中可發揮出無盡的彼意，所以興也是喻意的。」《迂迴與進入》，分見頁 151、153-154。可謂是含蓄美典的最佳寫照，易言之，這種不定性、不確指，甚至是詩中情感表達的節制、或借用固定套式，無一不是促成了層出不窮意義寓居於詩歌之中；因之「詩不再是表達特殊情感的語言，而是表現我們『興情』能力的語言。」相關討論，見頁 186-187。

在之一致——仕宦潛龍在淵的韜養遂對應著詩歌上不即不離的神韻；然對王士禛說來，他倡舉神韻一體並非是個人獨創，而可歷數詩學史上與之相應的前輩；正因為他是一個集大成的人物，¹⁶⁹當神韻理論在他手上愈趨完備，且能有相應創作實踐，此體意識形態也就充分被凸顯出來。

王士禛既已回歸新朝的政統，在天地復位之後，那麼他所要考慮的已經不是晚明的殘山剩水；啟動他的毋寧是「性情之真」，因為「性情之正」已經不證自明，那即是當朝國家機器的意識形態。¹⁷⁰這讓他不必再考慮士人信念價值崩毀的問題，是以著力於隱與略的美學手法，而更關注在語言文字的細緻操作與實踐，遂成為對抒情內核之精鍊。要之，神韻持論成為對美的一種祈慕探詢，而非如船山般顯現為對「正」的風雅追求，要表現出這種美，則走上了將技術提昇為藝術，但能意會難以言傳，一種技進於道的進路，也就是著眼於詩語言的構築程序，因此才要不斷的談「捨筏登岸」；意欲「泯其迹」，遂言「羚羊掛角」。然而這種以無為有的離合引生的手段，看來意在獲取一種純粹美感，但這種不能明述、難以直語的「否定詩學」，本與君主絕對權力有關；賦的勸百諷一、曲終奏雅，即可看出文類與政治的息息對應；至於此道繼之發展出神理風韻、一唱三嘆，那是士大夫（餘事作詩人）的消遣，所成就出的業餘理想（*amateur ideal*）；詩學技藝（即使精鍊）本身並無獨立價值；因之可想見的是內中與國家意識形態並不衝突，而王士禛的神韻既是此道的精粹結晶，其亦不能外此，詩體當與他個人出處遭際、國體遞嬗不能無涉。

第二個問題則是反省神韻所顯現的語言文字觀，進一步以之對「抒情美典」說的重新商榷。先回到前文所析之兩種同面異構的神韻。從書

¹⁶⁹ 為神韻建構歷史發展系譜，清理出神韻詩史，此可參王小舒，《神韻詩學》（濟南：山東人民出版社，2006）；黃繼立，《「神韻」詩學譜系研究——以王漁洋為基點的後設考察》（臺南：國立成功大學碩士論文，2002）。

¹⁷⁰ 此處借徐復觀先生提出的「性情之正」與「性情之真」的分判，以之作進一步分析。見徐復觀〈傳統文學思想中詩的個性與社會性問題〉，收入《中國文學精神》（上海：上海書店，2004），頁1-4。

寫技藝上看來，船山與漁洋之論皆顯現為一種純詩型態；易言之，儘管船山的隱與略是對現實的提煉，而漁洋或恐是一種對遺民過去的隱微閃避——最後都只能展現在精緻的詩語言裡，而在純粹的抒情審美裡，政治、倫理、現實都被抽空與蕩盡，最後都出之以溫柔敦厚之音，這種「同面」，豈非充分道出了一種審美弔詭性。也就是說，神韻論是一種以語言為本體之詩學型態，神韻是偏重於隱與略工夫的，漁洋與船山雖有性情持論上的差異，但都預設著國家意識形態，因此能同樣顯現為神韻；這豈非表示這一套寓日美學，其實更有待學力的積累而融通——如船山與漁洋之論就成為神韻裡的兩種典型。

當代抒情傳統論首創於陳世驥先生建立的一套論述，他標舉抒情詩作為中國文學特有的榮光，用以區隔於西方史詩的傳統，原來只有在易代時才顯現的國體邊界，現在則在強勢洶湧西潮裡被迫現身，說明了抒情傳統的提出其實是一個現代議題，而這樣的召喚，彰顯了情的力量，「發憤以抒情」——真實反映出陳世驥先生彼時建構抒情傳統論時的焦慮與想望，他召喚的正是中國性，問題意識不脫五四以降感時憂國的持續延伸，繼而應響於臺灣與香港——那孤侷一隅的海島，同樣思考著國體的政統或正統的問題，因而逼出了道統，可以看出其內在精神之接軌。¹⁷¹

而美典 (Aesthetics) 是高友工先生提出的觀念，主要承續陳世驥先生所開展的抒情傳統，指一套可以完美體現中國抒情精神的程序與技術，也是典範。¹⁷²不過更重要的，似更在高友工先生揭示了抒情精神

¹⁷¹ 當然對這樣的「傳承」，龔鵬程教授有不同的意見，其言：「但我並不以為抒情傳統這個論述即是承陳世驥、高友工的學術思路而來。我以為應倒過來說。陳先生高先生的思路，乃是在台灣文化美學的特殊脈絡中形成且被接受的。陳先生高先生的學說，被我們借用以解決若干當時的問題，或以之為思考的起點。」見〈不存在的中國文學抒情傳統〉，《延河》第 8 期 (2010.8)，頁 171-184；引見 172。

¹⁷² 高友工言：「抒情精神卻是無往不入、浸潤深廣的……而我提出對抒情傳統的建立與發展的解釋是基於一套基層的美典的成長。這套美典因為與抒情傳統息息相關我們可以名之為抒情美典。」〈中國文化史中的抒情傳統〉，

——其無所不在而滲入各個不同藝術類型——這種（帶有黑格爾式）文化理想或多或少遍布於中國藝術創作類型裡，而落實在詩歌之體，則以律詩最能代表這樣的審美典型。但這樣的接著講，則頗借重西方語言學—詩學的理路；例如比對出中國語言文字的特點、以及其特有的本質、直覺思維，重新發現、照亮，藉以提出一個「藝術典式範疇」。而詩美典的提出，則意指這種抒情精神在詩體發展出一套語言形構，由心而及物、由心境而至體式、由美感經驗而語言實體；換言之，這是一套蘊含原則、價值、典範等的（完美）載體，也就是這樣Aesthetics才稱之為「美典」而非「美學」或「美論」。

高先生說這是「一套很具體的價值體系，觸及了文化的根本」——由此標示了中國文學、文化的特質；綜言之，這個抒情精神是一個超體類、甚至是超歷史的恆在，是一個綿延歷代的文化理想，也是一個起源大敘事；由此繼之提出的詩美典，則是參酌了西方語言學理論對詩語言的關注，其既保有近代審美自主的空間場域，亦雜糅某種文化價值之歸趨，以之能凝定作者的生命情調或作心境之呈示，其既有文化理想的寄寓又有自身文字組構上的要求，由此遂能形成規範，進而能作為一般詩學上的體現。換言之，美典有其雙面性，一方面其命名了總體文化精神，一方面其具體落實在語言文字的表現層面，成為一套可感可觸的形構，顯現為一種創作上的經常性原則或典範。

但，如此一來，美典豈非也成為一自足本在的型態？龔鵬程教授對此曾有所廓清，指出高友工此論有其真正關懷所在：

首先應知他不是由體類論文學。恰好相反，他是說文化或文學某些傳統傾向會影響到體類的發展。其次……不是比較文學或比較文化的進路，只是一種對中國文學及文化的解釋。¹⁷³

繼之，他指出這兩者（抒情精神與美典）未必是重疊的：「律詩這種形式體現為一種意的形構，故律詩本身就是自省的形式……同一個律詩形

見《中國學術》第十一輯（2002.3），頁213。

¹⁷³ 龔鵬程，〈成體系的戲論〉，《清華中文學報》第3期（2009.12），頁161。

式，不是可以抒情地表現自我內在之心境，同時也可以『為時而作，為事而作』」（頁169）這種審美正因為其已經被確立有抒情效力而形成絕對，但卻不免落入選擇性的對應（心境），因而有所不見；再者，將語言形構孤立的去談其客觀的審美質素，性情遂為之不見不顯，而這不免失去抒情作者的歷史處境面向，連帶也取消了詩人所關注的外在現實。¹⁷⁴高友工先生討論漁洋七絕時即帶著這樣的演示意義，主要採語言學進路，區隔詩歌語言與現實語言，由此而著眼於如純詩般的神韻詩學，可謂十分貼切，也是具體的美典呈示，但卻也自限於這「語言牢籠」之內。

綜言之，總體文化精神與語言文字層面未必然是劃上等號的；尤以不妨參照同面異構的神韻論。論詩不能脫離性情，當王夫之拒斥竟陵噍殺之音、反省明代士子的躁競之氣，繼之走上情的認識論，意欲由情而返性，由之成就際乎天人的詩歌，他聲稱那必然是一唱三嘆、溫柔敦厚的君子辭。因此王夫之以別裁風雅來歸復黃金古典；一則施之以歷代詩歌評選；一則遂有著對詩歌童年之眷戀與想望，讓船山成為一感傷詩人。而現實上國體之覆滅既然無可修補，新朝已然愈加穩固。因之他的詩論遂偏向「經驗之內省」，「歸結於一自足內在經驗」；當然那是儒門進路，是一種道德理想主義，沐浴於無所不在的道體光華之中，是以君子之德必然成為君子之詞，情文一貫；繼之「隨所以而皆可」，作者所作與讀者之感亦須兩端通透。¹⁷⁵因之，被稱作「中國抒情美學的標本」的船山詩學，以深化而非排除——在世變裡拒絕失去原有意識形態，也是世變裡鍛鍊出的抒情精神；其與漁洋神韻論雖有同面型態，那只能是

¹⁷⁴ 陳國球教授已經指出高友工先生偏於內向而輕外緣的理論特色，見〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統——高友工「抒情美典論初探」〉，《政大中文學報》第10期（2008.12），頁53-90。

¹⁷⁵ 王夫之對「興觀群怨」的詮釋，《四書箋解》，卷四，《船山全書》冊6，頁260。

從詩藝之精進面來看；船山的神韻美學其實是另種詩史；¹⁷⁶這應該能為當代抒情傳統論之精神下一更為切當的註解吧。

五、結語

從陳世驥所揭櫫的中國文學光榮在抒情詩，繼而強調詩歌要點在：文學家切身的反映自我的影像與抉出一種類似音樂化的語言；到高友工標舉抒情精神，析出以「內化」與「象意」為主的內向美典；本文意在追問，此一現代發明又能與明末清初詩論有著何種的對應或創造？再者，從歷史中具體詩學論述裡，又能如何迴映出抒情傳統內在是怎樣的一種意識形態預設，形成了何種的古典承繼？

明清之際的詩史論燭亮了文學之光，「心之憂矣，我歌且謠」，張揚了抒情精神，其內在的動力大抵是一種「騷言志」，¹⁷⁷以情而激盪出人性高貴面，探問著人之所以為人的靈魂深度；也涉及到詩與史、興與怨的辯證融合，相當程度成為陳世驥所抉發之抒情道統論展演；究其實，明清易鼎之天崩地解與陳之去國語境有其暗合，遂能凸顯出情之大能，試煉出士人生存之價值與意義。然明清之際的王夫之與清初王士禛神韻論，兩者雖有全然不同的社會與時代風會，卻因為以情為主導的詩歌，其必然要對現實採取相應之藝術處理，方能由事而情；再者兩人的詩論裡也顯現出由情而文的總結；由是，在這詩言志國度裡一再被反覆強調的性情，在前者可以說是超越，而後者則是無視或閃避——不免表

¹⁷⁶ 一旦全由性情之真著眼，現實裡的政治與抒情審美似乎能夠輕易轉換，而不能超出國體的邊界——更類近於形式主義者所談的「前推」，詩歌僅僅成為對現實語言偏離的一種語言形構。

¹⁷⁷ 胡曉明，〈從詩言志到騷言志〉，收於氏著，《詩與文化心靈》（北京：中華書局，2006），頁35-41。抒情傳統以詩人屈原為抒情自我的第一個展現，除了他是一個有名有姓可以具體知人論世，自我簽名、肯認文字與心境的對應之外；屈原在政治現實上的困頓失意顯然也是這樣的「騷」之所由。後世詩不平則鳴、詩窮而後工之論，皆意味著詩人靈魂的深度總要在亂離、偃蹇裡被鍛鍊。

明詩歌已經走上了以語言為本體的進路。而這部分又可與高友工所持的美典參酌對觀，美典同樣涉及一套表達操作的程序與手法，超越美典裡更有審美烏托邦意味，¹⁷⁸然而古典神韻的審美特質卻不是一個獨立的美學場域，從漁洋的宦宦仕途而言，那更是有他政治態度上的隱微對應，是士君子居身處世之法，純粹審美意趣亦不妨成為詩人從現實中遁逃後的棲身之所；而從王夫之的詩論看來，雖起於對現實家國的亂離反思，卻終於要歸於溫柔敦厚的中正平和之音，成為從「詩可以怨」裡的超越提昇，遂得以在「無限飽滿與自由的感覺中超越了現實中所有卑微的苦難」，¹⁷⁹那彷彿成為〈樂記〉裡「情深」而「文明」之最佳展演；但同時也透顯出：抒情詩歌由於可以自足圓滿於個人心境之內而不假外求，因之這樣的神韻卻不免已經誠為對現實之妥協了，如此或許可以說明何以其與漁洋之論是「同面異構」之故。¹⁸⁰

回到抒情傳統的原始語境裡，在陳世驥〈中國的抒情傳統〉講詞中的tradition被翻譯為道統，即顯現出另種深意，綿延之抒情道統系譜，銘刻著對抗的文學史。焦竑〈雅娛閣集序〉曰：

¹⁷⁸ 顏崑陽教授已經注意到自五四以來，不僅從傳統辭章裡切出「文學」板塊，也襲取自康德對美學的界定，鄙棄文學實用功能，轉而以審美來命名無用之用的「文學」；並認為抒情傳統的提出與此是遙相呼應的（這當然不全符合康德之說）。參見〈從混融、交涉、衍變到別用、分流、佈體——「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉，《清華中文學報》第3期（2009.12），頁113-154。

¹⁷⁹ 張淑香，〈論「詩可以怨」〉，見《抒情傳統的省思與探索》，頁22-23。

¹⁸⁰ 神韻美典它與現實到底呈現怎樣的關係？船山傾心大謝，山水成就出一種寓目直觀的抒情美學，在天崩地解後，他之不取詩史而就純詩，如此成就出的君子辭裡或也有船山「不忍看」的「悲慘世界」吧？而對王士禛來說，興所轉化出來的已經是不帶倫理判斷的直觀美感形象，此等神韻，或也不妨是「不想看」或者「不必看」的（遺民）過去。易言之，神韻對現實所採取的美感距離，隱微提供另一種安全的心理機轉，得以讓士人們「淡化」現實——這正是神韻內在的美學個性。相對於神韻之委婉，這或許可以讓聯繫到阿多諾（Theodor W. Adorno）所說，在奧斯威辛（Auschwitz）之後不再有詩歌——一種真正無以「名」狀之苦難，遠非文字所能表述的範疇——那是另一個「無」的極端，無語、空白。

古之稱詩者，率羈人怨士不得志之人，以通其鬱結，而抒其不平，蓋〈離騷〉所從來矣。豈詩非在勢處顯之事，而常與窮愁困悴者直邪？詩非他，人之性靈所寄也。苟其感不至，則情不深；情不深，則無以驚心而動魄，垂世而行遠。¹⁸¹

相當程度總結了變風變雅的怨悱之音以及詩窮愁而後工的說法，與其只是著眼於性靈，不若聽取詩歌「非在勢處顯之事」，因為或恐常與「窮愁困悴」相伴，從而才能讓詩歌不止是歌功頌德或僅止於文字格律的講求，而是回到詩的本質——遭憂與抒情。¹⁸²

抒情傳統實是一個現代命題，也許一切還是要回到那個源頭，就像陳世驥說的：

所有的文學傳統統統是抒情詩的傳統。

抒情有其光榮亦有其限制。

高友工教授其實並不曾將「表意美典」視為抒情傳統的唯一，他說：「抒情傳統中的詩篇可以是不符合抒情美典的」，但他確實又說：「抒情也可以說是我們假設的一個理想架構。」當代抒情傳統論在高友工教授手上擴大成為中國抒情美學，強調箇中無所不在的抒情精神，而這樣的抒情進路其實與陳世驥開展不同。陳世驥的抒情原也有對抗現實之意，但那基本上還是一個苦難靈魂試煉的自白；但高先生的超越美典雖然能夠發明性情之真，但這種偏於境界型態的美學建構，在面對性情之正的性情底蘊時，不免顯得蒼白。

因之那以文字為超越的神韻美學性格值得我們深思，而吾人不免立即想到「修辭立其誠」的古老教訓，情文無可爭辯的必須是同質一體，那基本上可以視為抒情美學倫理上的預設，但純粹的語言文字進路或逸離了性情，至少在漁洋的神韻論裡已然顯現這樣的問題。聞一多企圖證明遠古彼時詩史不分，「《春秋》何以能代《詩》而興？因為《詩》也

¹⁸¹ 清·焦竑，《澹園集》（北京：中華書局，1999），卷十五，頁155。

¹⁸² 對此又可參王靖獻，〈詩與抵抗（1644-1664）〉一文，收入氏著，《隱喻與實現》（臺北：洪範書店，2001），頁203-218。

是一種《春秋》……詩即史，當然史官也就是詩人」；¹⁸³詩的活力與原始，可讓抒情傳統走出另一條新路？又或讓我輩得以繼續思索，抒情傳統這樣具有現代視域的理論意義，其對古代的文化活動在開顯之時，又帶來何種的遮蔽？再者，從詩歌歷史發展看來，詩歌可以述史、議論、敘事、假擬代言，原是相當豐富的，文學亦非僅止詩體一道，此又非神韻美典所能拘限。

最後，舉一例以作結。高友工教授認為中國文化中抒情美典是以表現自我現時的美感經驗為其本體，而必須透過內化與象意來加以保存這個藝術心境，而抒情美典既然已經是中國文化之精神所在，理論上透過各種藝術媒介的表現，就會出現各種類型美典，而表現在歷時發展上，也會顯現出遲速之別。就媒介而言，他曾經快速比較了文字、音樂與美術（究實而言，後兩者應該是音高與色彩）——高友工說：

由於抒情美典是內省，它的主要描寫對象自是心境，它的主要描寫方法自是象意。音樂故可視為最自然的抒情藝術，抽象美術的抒情性似乎也強過寫實美術。¹⁸⁴

在簡略比較之後，他很快轉入對語言來討論其抒情的可能性；與模仿論、寫實論有所不同，抒情的語言應該是趨向於另一相反方向：「超越了指稱意義，直達於其類性意義，類性一詞是指語言的內涵……即……『內』語。」他以劉勰之語，稱之「情文」。由此，大抵也可以看出他為什麼認為音樂是最自然的抒情藝術，因為音樂最基本元素來自於音頻（聲音的震動），而音高並無可對應具體外在事物；阿多諾說：「音樂獨一無二的本質，不是當代表另一種現實的意象」；¹⁸⁵又薩義德所言：

¹⁸³ 聞一多說若將「詩亡而後春秋作」，一句中的「亡」解為逃亡之亡，或許更與遠古事實相符；又說詩起源於最初情感之激盪，因此在詩歌中感嘆詞才是核心與原動力；換言之實字是後起的、是添加的；一反對詩歌中虛實字的認知。這樣鮮活生動的論述有別於隱與略的詩學表述型態。參聞一多，〈歌與詩〉，見氏著，《神話與詩》（武漢：武漢大學出版社，2009），頁159-168。

¹⁸⁴ 高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉，頁224。

¹⁸⁵ 德·阿多諾著，彭淮棟譯，《貝多芬：阿多諾的音樂哲學》（臺北：聯經

「一切音樂只是關乎音樂……音樂局限於它自己，沈思它自己」。¹⁸⁶換言之，相對於象意語言必須從日常語言中被萃取出來，而樂音本身就已是一種純粹的象意媒介；至於繪畫，由於能夠模仿、具象，因之又遠離抒情，唯有「抽象美術的抒情性似乎也強過寫實美術」。

換言之，音樂是最抒情的藝術類型了，因為聲音它天生就是抽象的，遠離現實，因而取得最大的審美距離。高友工遂因此總結道：「把語言視為和音樂抽象美術一樣的媒介」，將之轉為象意質素，藉以體現抒情之本質。（頁225）現下可以參照一個西方音樂史上的著名例子，用以思考純粹抒情是否可能？貝多芬（Ludwig van Beethoven）原本要將他的《第三號交響曲》獻給拿破崙，頌讚法國大革命的理想實現；後來得知拿破崙宣布稱帝，他在憤怒之餘據說撕毀了標題頁（原來標題是Bonaparte——拿破崙之名），並將之改為「紀念一位英雄人物」——現在稱為「英雄交響曲」（義大利文：Eroica）之名亦由此得來。¹⁸⁷西方音樂史在述及貝多芬的交響曲成就時，多會提及此事；但我們將之置於抒情視域，參照高友工對於情文（詩語言）的標舉會很有意思。音樂一向被認為是最抒情的藝術，相較於語言文字與現實所指之有所對應，顯然是一種更純粹的「情感的語言」。（而諸如五音與五德、五行的對應顯然是後起人為的，可置之不論。）但即使是這樣最純粹的情感媒介，卻只是因為標題改動就能夠產生不同的詮釋定向，那麼純粹的審美超越是否存在？由此，漁洋與船山的神韻詩論的審美弔詭亦可思過半矣。

出版社，2009），頁286。

¹⁸⁶ 美·薩義德著，彭淮棟譯，《音樂的極境》（臺北：太陽社出版公司，2010），頁206。

¹⁸⁷ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca. *History of Western Music* 8th ed. (New York London: W.W. Norton, c2006), pp583.

主要徵引書目

一、傳統文獻

- 【魏】王弼、韓康伯注，孔穎達等正義，《周易正義》（臺北：藝文印書館，1993），十三經注疏本。
- 【唐】孟棻，《本事詩》，引自丁福保輯，《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983）。
- 【明】謝榛，《四溟詩話》，引自丁福保輯，《歷代詩話續編》（臺北：木鐸出版社，1981）。
- 【清】錢謙益著，錢曾箋注，錢仲聯標校，《錢牧齋全集》（上海：上海古籍出版社，2003）。
- 【清】黃宗羲著，沈善洪主編，《黃宗羲全集》（杭州：浙江古籍出版社，2005）。
- 【清】吳梅村著，李學穎標校，《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990）。
- 【清】杜濬，《變雅堂文集》，《四庫禁燬叢刊》（北京：北京出版社，1998）冊72。
- 【清】錢澄之，《田間文集》，見《錢澄之全集》之六（合肥：黃山書社，1998）。
- 【清】王夫之著，楊堅主編，《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1998）。
- 【清】張蒼水、全集整理小組，《張蒼水全集》（寧波：寧波出版社，2002）。
- 【清】王士禛著，袁世碩主編，《王士禛全集》（濟南：齊魯書社，2007）。
- 【清】王士禛，《漁洋詩話》，引自丁福保編，《清詩話》（臺北：明倫出版社，1971）。

- 【清】王士禛編纂，《十種唐詩選》，《四庫全書存目叢書》（濟南：齊魯書社，1997）。
- 【清】王士禛著，李毓芙、牟通等整理，《漁洋精華錄集釋》（上海：上海古籍出版社，1999）。
- 【清】王士禛、周興陸編，《漁洋精華錄匯評》（濟南：齊魯書社，2007）。
- 【清】陳維崧，《迦陵文集》，《四庫叢刊初編》（臺北：臺灣商務印書館，1975）。
- 【清】郎廷槐，《師友詩傳錄》，引自丁福保編，《清詩話》（臺北：明倫出版社，1971）。
- 【清】趙執信，《談龍錄》，引自丁福保編，《清詩話》（臺北：明倫出版社，1971）。
- 【清】沈德潛著，吳雪濤、陳旭霞點校，《清詩別裁集》（石家莊：河北人民出版社，1997）。
- 【清】梁章鉅，《退庵隨筆》，引自《清詩話續編》（臺北：藝文印書館，1985）。
- 【清】袁枚著，王英志校點，《袁枚全集》（杭州：江蘇古籍出版社，1997）。
- 【清】永瑤等撰，《四庫全書總目提要》（臺北：藝文印書館，1997）。
- 【清】王國維著，謝維揚、房鑫亮主編，《王國維全集》（杭州：浙江教育出版社，2009）。

二、近人論著

（一）專書

David Lindley, *Lyric*, London; New York: Methuen, 1985.

J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca. *History of Western Music* 8th ed. New York London: W.W. Norton, c2006.

王小舒，《神韻詩學》，濟南：山東人民出版社，2006。

- 王德威，《後遺民寫作》，臺北：麥田出版社，2007。
- _____，《現代抒情傳統四論》，臺北：臺灣大學出版中心，2011。
- 吳宏一，《清代文學批評論集》，臺北：聯經出版事業有限公司，1998。
- 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》，臺北：大安出版社，1989。
- 李瑄，〈明遺民的「性情」新義與明清之際的詩壇衍變〉，收入盧盛江、張毅等編《羅宗強先生八十壽辰紀念文集》，北京：中華書局，2009，頁516-532。
- 柯慶明、蕭馳主編，《中國抒情傳統的再發現》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2009。
- _____，《中國文學的美感》，臺北：麥田出版社，2000。
- 胡曉明，《詩與文化心靈》，北京：中華書局，2006。
- 吳調公，〈論王漁洋的神韻說與創作個性〉，《古典文論與審美鑒賞》，濟南：齊魯出版社，1985，頁278-299。
- 孫之梅，《錢謙益與明末清初文學》，濟南：山東大學出版社，2010，增訂版。
- 徐國能，《清代詩論與杜詩批評》，臺北：里仁書局，2009。
- 徐復觀，《中國人性論史》，臺北：臺灣商務印書館，1994。
- _____，《中國文學精神》，上海：上海書店，2004。
- 高友工，《美典：中國文學研究論集》，北京：三聯書店，2008。
- 張暉，《詩史》，臺北：臺灣學生書局，2007。
- 張淑香，《抒情傳統的省思與探索》，臺北：大安出版社，1992。
- _____，〈抒情自我的原型——屈原與離騷〉，《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》，臺北：臺灣大學中文系編印，2001，頁47-74。
- 張隆溪，《道與邏各斯》，成都：四川人民出版社，1998。
- 黃景進，〈王漁洋「神韻說」重探〉，收入《清代學術論叢》，臺北：文津出版社，2001，頁313-333。
- 陳世驥，《陳世驥文存》，瀋陽：遼寧出版社，1998。
- 陳美朱，《清初杜詩詩意闡釋研究》，臺南：漢家出版社，2007。

- 陳國球，《抒情中國論》，香港：香港三聯出版社，2013。
- _____，《結構中國文學傳統》，武漢：華中師範大學出版社，2011。
- 陳寅恪，《柳如是別傳》，北京：三聯書店，2009，五刷。
- 陶水平，《船山詩學研究》，北京：中國社會科學出版社，2001。
- 曾守仁，《王夫之詩學理論重構：思文／幽明／天人之際的儒門詩教觀》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2011。
- 楊牧，《隱喻與實現》，臺北：洪範書店，2001。
- 葉維廉，《中國詩學》，北京：三聯書店，1996。
- _____，《飲之太和》，臺北：時報出版社，1980。
- 聞一多，《神話與詩》，武漢：武漢大學出版社，2009。
- 趙毅衡編選，《符號學文學論文集》，天津：百花文藝出版社，2004。
- 蔡英俊，《比興物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1995。
- _____，《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》，臺北：臺灣學生書局，2001。
- _____，〈「詩史」概念再界定——兼論中國古典詩中「敘事」的問題〉，《臺灣學術新視野：中國文學之部（一）》，臺北：五南圖書公司，2007，頁2-21。
- _____，〈抒情美典與經驗觀照：沈鬱與神韻〉，收入王安祈、林明德編，《中國文學新境界》，臺北：立緒出版社，2005，頁173-206。
- 蔣寅，《清代詩學史》第一卷，北京：中國社會科學出版社，2012。
- 鄭毓瑜，《六朝情境美學綜論》，臺北：臺灣學生書局，1996。
- _____，《引譬連類：文學研究的關鍵詞》，臺北：聯經出版事業有限公司，2012。
- 蕭馳，《中國抒情傳統》，臺北：允晨文化出版社，1999。
- 錢鍾書，《管錐篇》，臺北：書林出版社，1990。
- _____，《談藝錄》，臺北：書林出版社，1988。
- 羅宗強，《明代文學思想史》，北京：中華書局，2013。

顏崑陽，〈從反思中國文學抒情傳統之建構以論詩美典的多面向變遷與叢聚狀結構〉，收入《中國抒情傳統的再發現》，臺北：臺灣大學出版社，2009，頁727-772。

嚴志雄，*Qian Qianyi's Theory of Shishi during the Ming-Qing Transition*（錢謙益之詩史說與明易鼎之際的遺民詩學），臺北：中研院文哲所，2005。

_____，〈秋柳的世界——王士禛與清初詩壇側議〉，香港：香港大學出版社，2013。

嚴迪昌，《清詩史》，杭州：浙江古籍出版社，2002。

龔鵬程，《文學與美學》，臺北：業強出版社，1995。

_____，〈詩史本色與妙悟〉，臺北：臺灣學生書局，1993。

【日】吉川幸次郎著；章培恆、駱玉明等譯，《中國詩史》，上海：復旦大學出版社，2012。

【日】青木正兒著、楊鐵嬰譯，《清代文學評論史》，北京：中國社會科學出版社，1988。

【日】淺見洋二（Asami Yoji）著、金程宇等譯，《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》，上海：上海古籍出版社，2005。

【法】弗朗索瓦·于連（François Jullien）著、杜小真譯，《迂迴與進入》，北京：三聯書店，1998。

【法】托多洛夫（Tzvetan Todorov）著、蔣子華、張萍譯，《巴赫金、對話理論及其他》，天津：百花文藝出版社，2001。

【英】艾略特（T. S. Eliot）著；卞之琳譯，〈傳統與個人才能〉，收入趙毅衡編選《新批評文集》，天津：百花文藝出版社，2001，頁26-36。

【英】泰瑞·伊果頓（Terry Eagleton）吳新發譯，《文學理論導讀》，臺北：書林出版社，1993。

_____，馬海良譯，《歷史中的政治、哲學、愛欲》，北京：中國社會科學出版社，1999。

【美】薩義德（Edward W. Said）著、朱生堅譯，《人文主義與民主批評》，北京：新星出版社，2006。

_____，（Edward W. Said）著、彭淮棟譯，《音樂的極境》，臺北：太陽社出版公司，2010。

【俄】巴赫金（M. M. Bakhtin），《周邊集》，石家莊：河北教育出版社，1998。

【俄】雅克布遜（Roman Jakobson），〈主導〉，收入趙毅衡編選《符號學文學論文選》，天津：百花文藝出版社，2004，頁7-14。

【德】伊瑟爾（Wolfgang Iser）著、程介未譯，〈文本與讀者的相互作用〉，收入張廷琛編，《接受理論》，成都：四川文藝出版社，1989，頁44-62。

【德】阿多諾（Theodor W. Adorno）著、彭淮棟譯，《貝多芬：阿多諾的音樂哲學》，臺北：聯經出版事業有限公司，2009。

【德】迦達默爾（Hans-Georg Gadamer）著；洪漢鼎譯，《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》，臺北：時報出版社，1996。

（二）期刊論文

高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉，見《中國學術》第十一輯（2002.3），頁212-260。

張暉，〈學問與神韻：論王漁洋神韻說中學問的位置〉，《徐州師範大學學報》38卷第2期（2012.3），頁32-38。

陳世驥著、吳潛誠譯，〈以光明對抗黑暗：文賦英譯敘文〉，《中外文學》第18卷第8期（1990.1），頁4-14。

陳國球，〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統——高友工「抒情美典論初探」〉，《政大中文學報》第10期（2008.12），頁53-90。

_____，〈陳世驥論中國文學——通往「抒情傳統論」之路〉，《漢學研究》第29卷第2期（2011.6），頁225-244。

黃錦樹，〈作為離散論述的抒情傳統：讀王德威，《現代抒情傳統四論》〉，
《中外文學》第41卷第3期（2012.9），頁191-197。

_____，〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中
外文學》第34卷第2期（2005.7），頁157-185。

蔡英俊，〈詩歌與歷史：論詩史的歷史成分及其敘述的轉向〉，《清華
中文學報》第3期（2009.12），頁239-272。

顏崑陽，〈從混融、交涉、衍變到別用、分流、佈體——「抒情文學史」
的反思與「完境文學史」的構想〉，《清華中文學報》第3期（2009.12），
頁113-154。

龔鵬程，〈成體系的戲論〉，《清華中文學報》第3期（2009.12），頁
155-190。

_____，〈不存在的中國文學抒情傳統〉，《延河》第8期（2010），
頁171-184。

（三）學位論文

黃繼立，《「神韻」詩學譜系研究——以王漁洋為基點的後設考察》，
國立成功大學碩士論文，2002。

Selected Bibliography

- David Lindley. *Lyric*, London; New York: Methuen, 1985.
- Cheng, Yu-Yu. *Yinilianlei: Wenxu Eyanjiu de Guanjianci (Analogy: The Keyword of Literary Study)* Taipei: Linking Publishing Company, 2012.
- Zhang, Hui. *Shi Shi*, Taipei: Taiwan Xuesheng Shuju, 2007.
- Chen, Shih-Hsiang. *Chen Shih-Hsiang Wen Cun (Collected Works of Chen Shih-Hsiang)* Shenyang: Liaoning chubanshe, 1998.
- _____, “On Chinese Lyrical Tradition: Opening Address to Panel on Comparative Literature, AAS Meeting, 1971” *Tamkang Review* 2.2 & 3.1 (1971.10-1972.4), pp.17-24.
- Kao, Yu-Kung. “Zhongguo Wenhushi Zhong de Shuqing Chuantong (The Liric Tradition in History of Chinese Culture)” *China Scholarship* no.11 (2002.3), pp.212-260.
- Chan, K. K. Leonard. “Cong Lushi Meidian dao Zhongguo Wenhushi de Shuqing Chuantong Gaoyougong Shuqing Meidianlun Chutan (From the ‘Aesthetics of Regulated Verse’ to the ‘Lyrical Tradition’: A Study of Kao Yu-Kung’s Conception of Chinese Lyricism)” *Bulletin of the Department of Chinese Literature National Chengchi University* no.10 (2008.12), pp.53-90.
- _____, “Chenshixiang Lun Zhongguo Wenxue: Tong wang Shuqing Chuantonglun Zhi Lu (Chen Shih-hsiang on Chinese Literature: The Road to the Conception of a Lyrical Tradition)” *Chinese Studies* (2011.6) 29:2, pp.225-244.
- Tsai, Ying-Chun. “Shige Yu Lishi : Lun Shishi de Lishi Chengfen ji Qi Xushu de ZhuanXiang (On Poetry and History: Re-considering the Historical Aspect of the Concept of Shishi and Its Narrative Turn)” *Tsing Hua Journal of Chinese Literature* no.3 (2009.12), pp.239-272.

NG, Kim Chew. “Shuqing Chuantong yu Xiandaixing: Chuantong zhi Faming Huo Chuangzaoxing de Zhuanhua (Chinese Lyrical Tradition and Modernity: Its Transition or Invention) ” *Chung Wai Literary Quarterly* Vol. 34 no.2 (2005.7), pp.157-185.

State System, Literary Genre, and Lyricism —from “Shi-Shi” to “Shen-Yun”

Shou-Jen Tseng*

Abstract

Beginning with the observations from before the age of “Shen Yun,” this paper intends to reinterpret the definition of “Shen Yun” style, whereby re-explore the contemporary Chinese lyrical tradition. If “Shi Shi” means “poetry as records of history” inseparably corresponds with the transition of Ming to Qing dynasty, then what kind of reality does the “Shen Yun” style, which was proposed by Wang Shi Zhen—the leading figure of poetry scene under the reign, correspond to? This paper aims to propose that “Shen Yun” implied responses and answers to the history and poetry, and led the trend and fashion of its contemporary literary scene. It was a solution to reality and life. Moreover, this paper would make manifest what kind of ideology and interest does the shift from “Shi Shi” to “Shen Yun” represent and what is the innate ideology status of “Shen Yun.” In fact, the ethereal and the charmingly resonance discourse of “Shen Yun” is almost identical to that of “pure poetry.” It is not only a sense of aesthetic ideological interest, but also a way to deal and survive in life and in the officialdom as well as a retreat from the reality and life—it emphasizes the ideology of the aesthetics within.

Qian Zhong Shu quotes Zheng Chao Zong in his *Tan Yi Lu* and asserts that “Shen Yun is the highest state of poetry.” Ke Qing Ming, when indicating the characteristic of Shen Yun poetry, asserts that “it brings us the sheer endless joy of the aestheticism.” Moreover, after certain refinement and purification of his poetry discourse, Wang Fu Zhi, who is active during

* Assistant Professor, Department of Chinese Language and Literature of National Chi Nan University.

the transition of Ming dynasty to Qing, also reveals a “Shen-Yun-like” quality in his language style featuring qualities of being gentle. Though Shen Yun features a mode of “hetero structures over the same phase,” nevertheless one escapes the reality and the other (aesthetically) refines it. Winning the fame as the greatest state of poetry, Shen Yun poetry actually connotes a compromise with the reality. Though Shi Shi is an impure poetry genre, it directly confronts the reality on a greater level and challenges the dark side with its light force. Since lyrics and poetry never fail to reify the nobility and keenness of the poets in the turbulence of time—as seen in Du Fu and Chen Shi Xiang—surely the essences of the Chinese lyrical tradition is presented within.

Keywords: Shi Shi Shen Yun Chinese lyrical tradition