



李東陽詩論中的《詩經》詮釋

丁威仁

新竹教育大學中文系副教授

摘要

江確立「詩」的「義界」是論詩的先決條件，歷代的文人論詩時所下的定義，因時代、地域、個人而有所不同，無論是從言志、具音樂性的文字、重情采詞藻的作品、具教化功能等各種角度切入，都有許多的思考。但各家或偏執於某端，或僅重視詩的功能，多未能全面地對種種問題進行精確的討論。而古典詩發展至明代，對於詩歌創作的觀念，趨向了復古與開新兩端。而西涯在此復古思潮中扮演著承先啟後的地位，且西涯言詩亦較為全面討論有關「詩」的種種問題，其近承滄浪之言、遠祖彥和之語，並融儒家詩教之說以救滄浪之弊；又言及「格調說」成為明清「格調派」理論的基礎；其言「詩在六經別為一教」，則將魏晉以來發展的「文筆之辨」的觀念，以「詩文之辨」作為最後總結，並肯定「臺閣體」的地位；又以「識先而力後」的工夫論孟子的「知言養氣」說作為文學創作的基礎工夫。可見西涯對於《詩經》的詩學詮釋在明代有著承先啟後的地位，並且建構的詩學論述也幾乎圍繞著「詩三百」的詮解而發。

本文鑒於歷來對於李東陽與茶陵派詩觀的文章雖亦不少，但除了連文萍



《明代茶陵派詩論研究》(1989 年東吳大學中文系碩士論文),以及柯惠馨《李東陽詩學理論研究》(2012 新竹教育大學中文系碩士論文)有全面性論述外,尚未有系統性的討論,也未有針對李東陽詮釋《詩經》的理論論述。故筆者便承繼過往對於元末明初地域詩學、臺閣體對《詩經》的詩學詮釋,進一步對西涯的《詩經》詮釋加以分析闡述,希望能對此論題有補綴之功。

關鍵詞：李東陽、懷麓堂詩話、詩經學、詩學詮釋、格調說、情性、詩樂合

一。



Li Dongyang poetic theory of the "Book of Songs" interpretation

Ting Wen-Jen

Abstract

The Establishment of "poetry" of "community justice" Poetry is a prerequisite, the definition of scholar on ancient poem next time, because of the times, geographic, personal and different, whether from ambition, a musical text, Emotion adopt various angles rhetoric works, with features such as cut enlightenment, there are many thinking. But each or paranoid certain end, or only pay attention to the function of poetry, more comprehensively failed to accurately discuss the problems. The development of classical poetry to the Ming Dynasty, for the concept of poetry, the trend of retro and new open at both ends. The West career playing in this retro trend in the past with the future status and the West Ya Yan poetry has a more comprehensive discussion of the various issues related to "poetry", which is close to bearing Changlang words, our ancient ancestors yin and language, and melt say Confucianists Poetry to save Changlang disadvantages; Speaking again, "says style" became the basis of Ming and Qing "style faction" theory; his words, "the poem in six by another as a religion," the idea, since the Wei and Jin will be the development of "writing Distinction", and with



"Distinction poetry" as a final conclusion, and certainly "Taiwan Pavilion body" status; Youyi 'knowledge before and after the force, "the effort of Mencius" Shanghai Museum raise gas, "said the foundation as a literary work. West visible career for the "Book of Songs" has a poetic interpretation of the past with the future status of the Ming Dynasty, and the construction is almost poetic discourse around Explanation of "Three Hundred Poems" of hair.

This paper has always given the outlook for Li Dongyang Poetry and send articles chaling although also a lot, but even apart from Bing Wen, "the Ming Dynasty Poetry School chaling research" (1989 Soochow University Department of Master's thesis), and Ke Huixin "Li Dongyang poetic theory research "(2012 Hsinchu University Department of Education Master's thesis) has a comprehensive discussion, but yet there is a systematic discussion also not against Li Dongyang interpretation of" the Book of Songs "theory discussed. Therefore, I will inherit the past for Yuanmomingchu geographical poetics, Taiwan Pavilion body on the "Book of Songs" poetic interpretation, further west career of "The Book of Songs" interpretation to be analyzed and discussed, hoping to have a patch of the power of this topic.

Keywords: Li Dong, Huai Tong Lu Shihua, The Book of Songs, poetic interpretation, Gediao, poetry and music in one.



一、前言

本文的研究以探討分析李東陽對於《詩經》的詩學詮釋為主要目的，欲藉此突顯李東陽在回歸「詩三百」的基礎上所建構的詩學觀念，是有明一代為承先啟後之集大成者，不僅完整而深入，對於明代詩說的影響更極為深遠。但文學史論及明代詩，論者多半並未給予西涯合理且明確的定位，甚至略而不談。

本文以李東陽《懷麓堂詩話》作為論述的主要原典，輔以《李東陽集》、有關史料、詩學著作及相關著作，加以分析整理，期能對西涯對於《詩經》的詮釋做較為深入的探討與還原。本文共分七節，首節說明此文撰述之目的，及其內容之梗概。第二節則對西涯之生平做一簡單扼要的爬梳。第三節討論西涯詮釋《詩經》的源流論述，提出詩樂合一論，並以儒家「詩教」系統做一貫串，把「在六經別為一教」的觀念，作為其詩學的根本。第四節則論及西涯的「格調說」，此說含意極為豐富，其後格調派詩說的內容，均無法逾越西涯所言之範疇。

第五節討論西涯近承滄浪「妙悟」、「興趣」之說，遠祖彥和「神用象通，情變所孕」之語，從「詩貴意」出發，以孟子的「知言養氣」的道德工夫論，作為其言創作與欣賞的基礎修養工夫，並欲藉此說明影響創作的後天「品格」之應重於先天的「才調」，如此一來，方能透顯「詩教」作為「一以貫之」的思考，且重比興的創作方法論。第六節則分析西涯首標詩「本色」以言唐調，且認為學詩入首須正，即是應以盛唐入手的詩歌批評論與詩史觀。雖此語雖仍承滄浪以來的說法，但西涯最終的歸趨仍為「詩三百」之旨，而西涯將臺閣體做為詩的一體，亦是肯定了臺閣體的地位不容忽視；第七節為結論，是本篇論文的小結。



二、西涯生平概說

李東陽，字賓之，號西涯，茶陵人，明英宗天順八年進士，「授編修，累遷侍講學士」（《明史·李東陽傳》上海中華書局，後引文同此）。孝宗弘治五年，因旱災之故下詔求賢，東陽「條摘孟子七篇大義，附以時政得失，累數千言之上」，乃入內閣專點誥敕。八年，「以本官直文淵閣」，使參與機務。十七年，因奉使路上大旱，故上疏陳「天津一路，夏麥已枯，秋禾未種，賴舟者無完衣，荷鋤者有菜色，盜賊縱橫，青州尤甚。南來人言，江南浙東，流亡載道。」等南北各地百姓苦難之情，又言「勢家鉅族，田連郡縣，猶情之不已。親王之藩，供億至二三十萬。遊手之徒，託名皇親僕從，每於關津都會，大張市肆，網羅商稅。」等趁火打劫、剝削百姓，且貧富差距過大之狀。此時，東陽與首輔劉健，每有關時政缺失，必竭力補救，直言極諫。

武宗立，劉瑾專政，東陽與劉健辭位，因東陽言詞稍緩，中旨未准，故獨留。劉瑾得志之後，將老臣與忠直之士「放逐殆盡」，然東陽雖「委蛇避禍」，但凡「瑾所亂政，彌縫其間，亦多所補救。」頗為當世氣節之士所非議，甚或有「請削門生籍」之事，然東陽「潛移默化，保全善類」，使「天下蔭受其庇」，遭劉瑾迫害的老臣與官員，東陽皆「委屈匡持」，盡力保護營救。後劉瑾被黜，東陽又上疏責己「臣雖委屈匡持，期於少濟，而因循隱忍，所損益多，理當黜罷。」帝慰留之。

武宗正德十一年，東陽卒，諡文正。其工於古文，閣中疏草多出其手，「古典雅流麗……自明興以來，宰臣以文章領袖縉紳者，楊士奇後東陽而已。」說明東陽繼「臺閣體」之後成為文壇領袖，立朝五十年，於成化、弘治、正德年間，以館閣大臣的地位，主持詩壇，獎掖後進，形成了上承「臺閣體」下啟「前後七子」的茶陵詩派，對於明代詩文之發展有極大的影響。清康熙時，茶陵州學正廖



方達集李東陽詩文，成《懷麓堂集》，刊為一百卷(詩三十卷、文六十卷、雜著十卷)，本文所據底本為岳麓書社於一九八五年一月出版的《李東陽集》點校本。

三、「詩樂合一」的源流論

我國古代詩歌觀念，認為詩、樂、舞三位一體。《毛詩正義·詩大序》：「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之……詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」¹《禮記·樂記·樂象》亦云：「詩，言其志也；歌，詠其聲也；舞，動其容也。三者本於心，然後樂器從之。」²這些記載均認為人類內心欲表達的某種情感，藉由詩、舞、樂一體的展現得到抒發，但其中有值得注意的一點，雖然詩、舞、樂三位一體，但三者的功用仍可以有所區分，詩屬於「言志」的範疇；歌樂則屬於「聲詠其志」的範疇；舞則是「動容」的表演方式。

也因為如此，我國古代的詩學理論，自漢代之後，至中唐，以至於兩宋，分化成「詩教」與「樂教」二途，就「教化」而言，詩樂是區分兩種不同的功用的，孔穎達《經解篇·正義》云：「然詩為樂章，詩樂是一，而教別者，若以聲音，千戚以教人，是樂教也；若以詩辭美刺諷諭以教人，是詩教也。」在此處雖然以「詩樂是一」的觀點做為基礎，進行對於詩教與樂教的討論，以「美刺諷諭」作為「詩教」的教化功能，與「以聲感人」的「樂教」不同。甚或「詩之作本為言志而已」、「樂者，其末也，末雖亡不害本之存」³的看法，不僅將「詩教」和「樂

¹ 毛傳、鄭箋、孔穎達疏：《毛詩注疏》，(台北：藝文印書館，十三經注疏，嘉慶二十年重刊宋本，卷一)，頁20。

² 同註1。

³ [宋]黎靖德編、王星賢點校：〈答陳禮仁〉，《朱子語類》，(北京：中華書局，卷37)，1986.3。



教」在教化功能上做區分，更將「詩」、「樂」判作二途，這是忽略中國詩歌做為廣義範疇中含詞曲，而詞曲的音樂是其本體的認識，亦忽視了樂府詩入樂、唐人絕句可歌的詩歌內涵。

事實上，「詩教」與「樂教」教化功能上的區分，並不足以去混淆或證明「詩」與「樂」應分判為二，而宋明的理學家因重視強調儒家明道言志的詩學理論，忽視了中國詩歌的內在本質與審美作用，更欲以「詩教」與「樂教」的區分進一步想將「詩」、「樂」作根本的劃分。但西涯則在儒家「詩教」的系統上，將「詩樂合一」，以音樂性作為詩教的主要特徵，甚至以「樂教」作為其詩說的內涵，以此來樹立詩之所異於文卻又兼文用的特色，並強調「詩在六經別為一教」，其云：

詩在六經中，別是一教，蓋六藝中之樂也。樂始於詩，終於律，人聲和則樂聲和。又取其聲之和者，以陶寫情性，感發志意，動盪血脈，流通精神，有至於手舞足蹈而不自覺者。後世詩與樂判而為二，雖有格律，而無音韻，是不過為排偶之文而已。⁴

又云：

詩之體與文異，故有長於記敘，短於吟諷，終其身而不能變者，其難如此，而或庸言諺語，老婦穉子之所通解，以為絕妙，又若易然，何哉？若詩之才，復有遲速精粗之異者，而亦無所與係。……蓋以其有聲律諷詠，能使人反覆諷詠，暢達情思，感發志氣，取類於鳥獸草木之微，而有益於名教政事之大。⁵

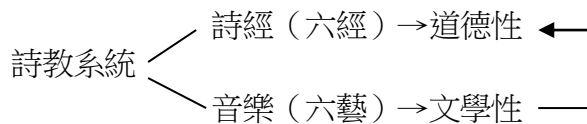
從上述引文可見，西涯詩學源於「辨體」，其言辨體實有二義：一為分辨不同

⁴ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1501。

⁵ [明]李東陽：《李東陽集（二）·滄州詩集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 443。



時代、不同地域的詩歌面貌，以及因體制而產生的各種形式的詩歌風格、因詩人情性導致的寫作風格，這就是「詩」本身而言，並且成為西涯「時代格調說」看法的基礎，將在下節論述，此暫略之。二則為分辨「詩」與「文」的不同，在西涯之前對於文學兩字的定義，從魏晉時期的「文筆之辨」、南朝「詩文之辨」至南宋「詩筆對舉」的轉變⁶，直到西涯則以「詩在六經別為一教」的觀念確立了理論的基礎，將做為儒家經書的《詩經》賦予六藝中「樂」的內涵，那麼「詩教」這個早已被確立的觀點，便透過了「始於詩，終於律」，被強化了文學性，因而就不必去貶抑詩歌創作，而「詩教」的概念也被擴張，在原有的儒家道德之下，可以產生各種姿采的呈現⁷，筆者以下圖表之：



⁶ 蕭統《昭明文選·序》：「贊論之綜輯辭采，序述之錯比文華，事出於沉思，義歸乎翰藻」。將「詩歌」與「文章」合之為「文」，使得「文」和「經」、「史」、「子」有著不同的概念與範疇。而劉勰《文心雕龍·總術》言「無韻者筆也，有韻者文也」，將有韻的稱之為「文」，無韻者稱之為「筆」，使得「文學」的概念可區分成「文」「筆」二途。蕭統編、高步瀛著：《文選李注義疏》，（北京：中華書局，1985），頁30。蕭繹《金樓子·立言》則將「吟詠風謠，流連哀思」稱之為「文」，「善為章奏」者稱之為「筆」，是從題材內容的抒情與敘事說理和功能上的言志與實用來區分，從其中判出「文」、「筆」的觀念，然而卻從未分辨「詩」與「文」的不同。至唐代，古文運動後，文筆說漸歇，取而代之的則是「詩筆之分」的看法，杜牧詩「杜詩韓筆愁來讀，似情麻姑癢處抓」即是以有韻的詩和無韻的筆對舉。蕭繹：《知不足齋叢書·第八函》，卷九。到了南宋，陸游《老學庵筆記》卷九云：「南朝詞人，謂文為筆」，可見自南宋初年之後，文學家的觀念有「詩筆對舉」的傾向。陸游：《老學庵筆記》，（台北：廣文書局，1972），頁336。

⁷ 李立慶在《懷麓堂詩話校釋》的補充說明，他認為《樂記》的論聲處，主要包含六點：一、樂聲的發生，肇起於人心對物的感應，世界萬事萬物是音樂創作的本源；強調創作主體的作用，視作家主觀之「心」為創作活動的主導。「心」既可感於物而動產生感情，又可以移情於物使物皆著我之色彩。「樂聲」是人「心」與外「物」交融渾化為一的結晶。二、樂聲是政治與世情的反映。三、注重樂聲的教化功能。四、強調樂聲尚中和。五、樂聲是感情的真實流露。六、倡言樂聲平易而含蓄。〔明〕李東陽著·李立慶校釋：《懷麓堂詩話校釋》，（北京：人民文學出版，2009.10），頁44。



西涯認為詩與文在體制上的區分始於六經，變於後世。「詩」與「文」相異之處即在於上述所言「樂始於詩，終於律。人聲和則樂聲和，又取其聲之和者，以陶寫性情，感發志意，動盪血脈，流通精神，有至於手舞足蹈而不自覺。」⁸且詩「有聲律風韻，能使人反覆諷咏，以暢達情思，感發志氣，取類於鳥獸草木之微，而有益於名教政事之大。」⁹此即《尚書·堯典》所謂「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲」之意，詩與樂是不可分割的整體，詩要能「陶冶情性，感發志意」就必須通過和諧的音律來表現。問題在於「樂」的定義，西涯云：

若典謨、誦誥、誓命、爻象之謂文；風、雅、頌、賦、比、興之謂詩。變於後世，則凡序、記、書、疏、箴、銘、贊、頌之屬，皆文也；辭、賦、歌、行、吟、謠之屬，皆詩也。¹⁰

很清楚的可以了解，西涯的確是以回歸於《詩經》做為本源來思考詩歌教化的問題，所以他提出了三個觀念：（一）文與詩區隔開來，（二）認為詩與文實為兩種不同文類，（三）且詩的本源應為樂，詩教也透過樂來傳達「教化」的風行草偃。按此，樂的定義就非常重要，西涯於〈春雨堂稿序〉：「夫文者，言之成章，而詩又其成聲者也。」¹¹、〈匏翁家藏集序〉「言之成章者為文，文之成聲者則為詩。」¹²、〈孔氏四子字說〉「詩者，言之成聲，而未播之樂者也。」¹³這三段原典中提出了「以聲成詩」的觀點，按西涯批評後世詩作「雖有格律，而無音韻」的標準，可見此處的「聲」指的並非格律，而是音韻。〈滄州詩集序〉：

⁸ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 959。

⁹ [明]李東陽：《李東陽集（二）·送伍廣州詩序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 468。

¹⁰ [明]李東陽：《李東陽集（三）·匏翁家藏集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 978。

¹¹ [明]李東陽：《李東陽集（三）·春雨堂稿序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 959。

¹² [明]李東陽：《李東陽集（三）·匏翁家藏集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 978。

¹³ [明]李東陽：《李東陽集（三）·孔氏四子字說》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1088。



以其有聲律諷詠，能使人反覆諷詠，暢達情思，感發志氣，取類於鳥獸草木之微，而有益於名教政事之大。¹⁴

所以西涯所言之「樂」，詩如果與樂「判而為二，雖有格律，而無音韻，是不過為排偶之文而已，使徒以文而已也，則古之教，何必以詩律為哉！」絕非南朝以降逐步形成的平仄格律，西涯認為這並非源於人自然詠歌之呈現，若要使詩歌有「教化」作用，可以「寓彝倫、繫風化、為天下重」¹⁵，呈現與其他儒家經典相異的「詩教」系統，就必須賦予詩可歌的音樂性，這樣的音樂性必須來自於創作者自然感發的音樂節奏，所謂「詩與諸經同名而體異，蓋兼比興，協音律，言志屬俗，乃其所尚。」¹⁶，與其〈南行稿序〉：「耳目所接，興況所寄，左觸右激，發乎言而成聲，雖欲止之，亦有不可得而止矣。」¹⁷所言之狀態，便是依著耳目興況而成詩的自然而然的音聲發抒，如此才能夠達成「詩兼文用」但「文」卻無詩歌「詠嘆流通動盪之用」¹⁸的重要價值。西涯云：

今泥古詩之成聲，平側短長，句句字字，摹仿而不敢失，非惟格調有限，亦無以發人之情性。若往復諷詠，久而自有所得，得於心而發之乎聲，則雖千變萬化，如珠之走盤，自不越乎法度之外矣。¹⁹

又云：

夫詩之氣格、聲韻，雖俱稱大家，不能相合。合數人而為詩，往復唱和，興出一時，而感時觸物，喜怒憂佚，不平之意，亦或錯然，有以自見，所

¹⁴ 〔明〕李東陽：《李東陽集（二）·滄州詩集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁443。

¹⁵ 〔明〕李東陽：《李東陽集（二）·滄州詩集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁443。

¹⁶ 〔明〕李東陽：《李東陽集（二）·鏡川先生詩集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁483。

¹⁷ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·南行稿序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1341。

¹⁸ 〔明〕李東陽：《李東陽集（二）·鏡川先生詩集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁484。

¹⁹ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1502。



謂變而不失其正者。²⁰

可見其所謂非屬格律的自然音韻，有幾個特色：(一)不可溺於古之形式摹擬。(二)需發於人之情性，感時觸物，得乎心，發於聲。(三)方法在於往復諷詠，久便有所得。所以西涯論詩之樂，在於人心所發自然之音聲，而非溺於平仄字句，這樣的觀念的確是古代《詩經》思維的延續，相對於明初諸家，西涯的論證最為清晰，論理性也最有價值，更因為西涯這個「詩樂合一」的觀念，將「詩在六經別為一教」做為最重要的詩學主軸，提升了詩歌在六經的特有獨立性。

四、詩歌「格調」本質論

格調一詞有兩義，韋莊《送李秀才詩》：「人言格調勝元度，我愛篇章敵浪仙」，指得是詩文之格律聲調；方干《美人詩》：「直緣多藝同心勞，心路玲瓏格調高」、秦韜玉《貧女詩》：「誰念風流高格調，共憐時世簡梳妝」，指得則是人的品格才調。〔唐〕王昌齡以詩意論格²¹，皎然以風格論格²²，〔元〕方回則以「格」、「意」、「語」並舉，強調「格高而意又到、語又工為上；意到、語工而格不高次之；無格、無意又無語下矣。」²³，似以「風骨」言格。而西涯云：

古所謂聲依永者。謂有長短之節，非徒永也，故隨其長短，皆可以播之律呂，而其太長太短之無節者，則不足以為樂。今泥古詩之成聲，平側短長，句句字字，摹仿而不敢失，非惟格調有限，亦無以發人之情性。若往復諷

²⁰ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·聯句錄》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1452。

²¹ 〔唐〕王昌齡《詩中密旨》：「詩意高，謂之格高；意下，謂之格下。」張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，（南京：鳳凰出版社，2002），頁 172。

²² 〔唐〕皎然《詩式》：「…為文，直於情性，尚於作用，不顧詞采，而風流自然…不然何以得其格高。」張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，（南京：鳳凰出版社，2002），頁 229。

²³ 引自方回選評、李慶甲集評校點：《瀛奎律髓彙評》，（上海：上海古籍出版社，1986），頁 899。



詠，久而自有所得。²⁴

西涯從「辨體」出發，以「詩樂合一」的觀點言「格調」，認為詩中聲調的「輕重、清濁、長短、高下、緩急之異」是「蓋其情性固然」²⁵，即是作品往往寄寓著作者對生命過程的思考乃至於整個時代的情感，這亦是作者提煉出生活裡，可以使讀者獲致與其相去不遠的閱讀感動，儒家「詩教」教化的目的亦在此方顯現，故西涯藉「詩樂合一」總言「格調」做為本質，在於希望能夠在返歸詩三百根源時，找出一個能夠做為根本的詩學觀念。

正因為其言「詩」即「樂」，正是欲將「格律聲調（樂）」與「品格才調（詩）」兩者作一聯繫，「格律聲調」作為詩的表現形式是外在的審美符號，「品格才調」則是指作者內在的「情性」，此和作者對生活過程關懷和感受是密切相關的：從「品格」言，則是指個人因受生活過程與生命歷程裡各種複雜關係的影響下的品性、德行的展現，西涯云：「夫詩者，人之志興存焉，故觀俗之美語人之賢者，必於詩。」²⁶認為詩人的本性、德行可從其詩作中窺得一般，亦即是「品格」會影響創作內容情調展現，而西涯仍論及先天的「才調」，則是為了說明「信乎有德者必有言，有言者不必有德」²⁷的原因是因德行、品性的造成是後天的，是在生命歷程裡受到各種影響而造成的，也就是說人受氣稟影響所產生的「才」，與成長過程中所完成的德「性」品格，是詩人的生命本體。

西涯少言先天「才調」之具備，卻多論後天「品格」，此乃是詩論基礎「詩在六經別為一教」的「一以貫之」的思考，也是西涯對「今之為詩者，亦或牽綴刻

²⁴ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1502。

²⁵ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1511。

²⁶ 〔明〕李東陽：《李東陽集（二）·王城山人詩集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁396。

²⁷ 同註52。



削，反有失其志之正」²⁸的當時詩病，所提出欲將「品格」的地位放於「才調」之上，方能言「情性」的補救辦法，其中亦包含「時代的」和「個人的」兩個面向的思維展現。西涯認為藉由「往復諷咏」可以透過中國詩歌的外在審美符號去還原詩人某些內在的審美情思，並且獲得相似的感動。西涯云：

陳公甫論詩專取聲，最得要領。……惟得宮聲者最優，蓋可以兼眾聲也。
李太白、杜子美之詩為宮，韓退之之詩為角，以此例之，雖百家可知也。（李東陽《懷麓堂詩話》）

實際上從儒家「樂教」的系統，可知其認為不同的音樂會引起人不同的感受，甚至以此去證明音樂本身即具有「情性」，故各種類型音樂之間，因教化的高下而會產生價值的高低，「放鄭聲」是因「鄭聲淫」；漢哀帝之裁撤樂府，亦因其認為「趙代秦楚之謳」²⁹為「鄭聲」的緣故。由這種儒家「樂教」所引申出來的一種在中國音樂理論上的思考，即是認為不同宮調的音樂有不同的「情性」，《陽春白雪·前一·唱論》：

大凡聲者，各應於律呂，兮於六宮十一調，共計十七宮調。仙呂調唱清新綿邈，南呂宮唱感嘆傷悲，中呂宮唱高下閃賺，黃鐘宮唱高貴纏綿，正宮唱惆悵雄壯，道宮唱飄逸清幽，大石唱風流韻藉，小石唱旖旎嫵媚，高平唱條物滉漾，般涉唱拾掇坑塑，歇指唱急併虛歇，商角唱悲傷婉轉，雙調唱健捷激裊，商調唱悽愴怨慕，角調唱嗚咽悠揚，宮調唱典雅沉重，越調唱陶寫冷笑。³⁰

²⁸ 同註 52。

²⁹ 〔漢〕班固著、唐·嚴師古注：《漢書·禮樂志》，（台北：明倫書局，1972），頁 1045。

³⁰ 任中敏輯：《散曲叢刊》，（台北：復華書局，1963）。



可見詞曲的音樂（廣義的詩歌）至元時有十七宮調之分，且各調均有其「情性」，再加上人本具有之「七情」，所謂「詩之作也，七情具焉。」³¹，主客觀兩者相應，故以何種宮調寫作的作品，在「往復諷咏」之中，必然可以感受到作者選取此宮調進行創作之用情。西涯之從「詩樂合一」言「格調」亦正是著眼於「詩與音樂所給予人的那種類似的審美感受出發，借用音樂術語來指稱詩的情調」³²，如此一來，西涯不但豐富了「格調」的內涵，更加强了其「詩樂合一」說法論證的內在關聯性。

若從承繼面觀察西涯的「格調說」，仍是來自滄浪「作詩正須辨盡諸家體制」、「學詩者須以識為主，入門須正，立志須高，以漢、魏晉、盛唐為詩，不作開元、天寶以下人物。」³³之言。明初高啟曾云：

詩之要，有曰格、曰意、曰趣而已。格以辨其體，意以達其情，趣以臻奇妙是也。（《鳧藻集·獨庵集序》）

則認為除了討論各種詩體的型式規格外，更需要從體制上去說明不同詩體有著不同風格，即是以「骨力」、「骨架」言「格」、言「體」，已有了「詩體規模」的合意存在。西涯則在前人的基礎上提出「格調說」把「格律聲調」和「品格才調」作統攝收束，西涯云：

詩必具有眼，亦必具有耳。眼主格，耳主聲。聞琴斷知為第幾弦，此具耳也。月下隔窗辨五色線，此具眼也。費侍郎庭言嘗問作詩，子曰：「試取所

³¹ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1515。

³² 成復旺等著：《中國文學理論史》，（北京：北京出版社，1987），卷3，頁57。

³³ [宋]嚴羽著·郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，（北京：人民文學出版社，1983.8），附錄〈答出繼叔臨安合吳景仙書〉，頁251。



未見詩，即能識其時代格調，十不失一，乃為有得。」³⁴

又云：

漢、魏、六朝、唐、宋、元詩，各自為體。譬之力言，秦、晉、吳、越、閩、楚之類，分疆劃地，音殊調別，彼此不相入。³⁵

又云：

詩有別材，非關書也。詩有別趣，非關理也。然非讀書之多、明理之至者，則不能作。論詩者無以易此矣。彼小夫賤隸，婦人女子，真情實意，暗合而偶中，故不待於教。而所謂騷人墨客、學士大夫者，疲神思，弊精力，窮壯至老而不能得其妙，正坐是哉。³⁶

由上述原典可以分析西涯對於「格調」的看法：

- (一) 西涯認為一時代有一時代的文學風格，且一地域也有一地域的文學風格，西涯云：「詩之為物也，大則關氣運，小則因土俗，而實本乎人之心也。」³⁷。就時代而言，是從時間軸觀察；就地域而言，是從空間軸觀察，將橫縱兩軸架構出一個立體的時空結構。
- (二) 把詩歌「格律聲調」與作者個人的「品格才調」收束於此上述的時空架構中成為血肉，使其所言「格調」在外緣上指「體裁風格」與「時代風格」；在內緣上則是指「格律聲調」與「品格才調」。

³⁴ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1502。

³⁵ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1515。

³⁶ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1510。

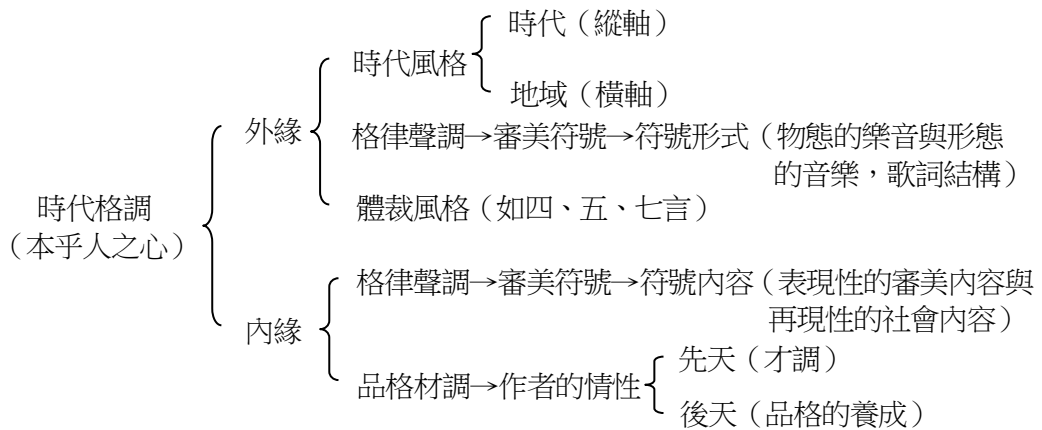
³⁷ 〔明〕李東陽：《李東陽集（二）·赤城詩集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 430。



(三) 因而西涯之論「格調」不但關注歷代詩作，所呈現的不同面貌及其呈現原因，亦透顯出地域對於詩人創作的影響，此即「文變染乎世情，興廢繫乎時序」³⁸、「文章固關氣運，亦繫於習尚」³⁹，認為文章風格的交替變化是受歷代當時風氣的影響，又因為地域不同，地理環境必然會引起人們不同的感情，而由景物引起情思。

(四) 加上各地音樂系統的差異，與不同的風俗習尚。詩人在生活過程的反省與思考必然相異，這會導致創作上彼此的差異，再就個人的「品格才調」而言，個人的「情性」亦為決定詩作題材、內容等等風格表現的重要因素。

在詩學上受嚴羽，在思想上受朱熹影響，認為讀書明理是培養「格調」的重要方式。綜上所述，筆者以下圖來表列西涯「格調說」之意涵：



就「體裁風格」而言，西涯云：「古詩與律不同體，必各用其體，乃為合格。」⁴⁰認為不同詩體有不同的體裁風格，不可混淆。另外，就時代風格而言，則是「漢、

³⁸ [南梁] 劉勰著、楊明照注：《文心雕龍注·時序》，(台北：河洛圖書出版，1981)，頁 285。

³⁹ [明] 李東陽：《李東陽集 (三)·懷麓堂詩話》，(湖南：岳麓書社，2008.12)，頁 1509。

⁴⁰ [明] 李東陽：《李東陽集 (三)·懷麓堂詩話》，(湖南：岳麓書社，2008.12)，頁 1501。



魏、六朝、唐、宋、元詩，各自為體。」⁴¹上述均是從上圖外緣部份去討論。至於內緣部分，西涯則從「詩樂合一」的觀點去考察詩歌的「符號內容」，從詩歌的句式長短、語詞的古今雅俗去說明詩體的風格。「古詩辭貴簡遠」、「律詩對偶最難」、「詩用實字易，用虛字難」、「唐律多於聯上著功夫」、「吳歌清而婉，樂歌長而激」⁴²等語，均是欲透過詩體的風格去討論構成此風格的主要因素：情緒與情感，內外兼備之後，西涯所言之「格調」本質論，才能彰顯出來。

五、「詩貴意」的比興創作論

「詩言志」的儒家詩教系統，實際上反映的正是詩歌藉由外在符號來表現內在的思維與情感，詩歌符號系統可以從符號形式與符號內容兩方面去加以討論。符號形式在中國的詩歌傳統當中，多以「言」或「形」作為一個概括，其中包含兩個思考層面：物態的樂音（聲符）與型態的音樂、歌詞結構；符號內容則多以「意」或「神」來加以詮釋，其中亦包含兩個可供討論的部分：審美（情感）的內容（表現性的詩載語言內容）與社會意義內容（再現性的詩中講述社會現實），可發展出「抒情詩」與「敘事詩」兩大詩歌類型。而「言」與「意」，「形」與「神」之間的相互關係，在中國的先秦時期便有了討論的濫觴。此後，經過魏晉南北朝「從哲學上的言意之辨向美學範疇轉化」⁴³之後，符號形式是否可以完整的展示符號內容的思考？藝術構思和藝術傳達活動能否相互契合統一？這各種看法就較為普遍的出現在文人的思維中。明清時期，言意理論得到了廣泛的運用，人們對於言意之間關係的認識也較前代更為深入。

⁴¹ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1515。

⁴² [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1507。

⁴³ 曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》，（台北：文津出版社，1987），頁 196。



前面提到西涯「詩在六經別為一教」的說法是繼承儒家詩教的傳統並加以豐富，但西涯在言意論上卻少取先秦儒家的看法，如孔子云：「辭達而已矣」⁴⁴，意謂言辭只要可以表達意思即可；孟子云：「詩者，不以文害辭，不以辭害志，以意逆志，是謂得之」⁴⁵，進一步希望在欣賞詩歌時，應當根據完整的作品分析、體會作者創作的原意；荀子則云：「名足以指實，辭足以見極」⁴⁶，更是認為「言能盡意」，語言文字等符號可以完全表達作者內在的創作意象。雖然西涯繼承的是「詩言志」的「詩教」系統，但是言意的問題上卻仍是發揮了滄浪「妙悟」等理論。西涯云：

詩貴意，意貴遠不貴近，貴淡不貴濃……如珠之走盤、馬之行空，始若不見其妙，而探之愈深、引之愈長……詩貴不經人道語，是物之理無窮，而詩之為道亦無窮也。（李東陽《懷麓堂詩話》）

這裡西涯「詩貴意」的看法正是滄浪所語「不涉理路，不落言筌，上也」⁴⁷之義。滄浪欲矯江西末流之弊而言此，西涯欲糾「永、宣以還，作者遞興，皆沖融演迤，不事鈎棘，而氣體漸弱」⁴⁸之病而發此言，其近承滄浪「興趣」之說：滄浪言「空中之意、相中之色、水中之月、鏡中之象」、「言有盡而意無窮」⁴⁹，是欲以主觀的興趣體會不受符號的制約，並理解到「言外之意」，此正是西涯云「珠之走盤，馬之行空」之意。但西涯於儒家的「詩教」基礎上言此「別趣」，則可避滄浪偏於

⁴⁴ 朱熹匯編，林松、劉俊田、禹克坤譯注：《四書·論語·魏靈公》，（台北：台灣古籍有限公司，1996），頁291。

⁴⁵ 朱熹匯編，林松、劉俊田、禹克坤譯注：《四書·孟子·萬章》，（台北：台灣古籍有限公司，1996），頁562。

⁴⁶ 李滌生：《荀子集解》，（台北：學生書局，1977），頁525。

⁴⁷ 〔宋〕嚴羽著·郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，（北京：人民文學出版社，1983.8），頁26。

⁴⁸ 〔清〕張廷玉等撰：《明史·文苑一》，（大陸：中華書局，1974.7），卷二百八十六，頁7307。

⁴⁹ 〔宋〕嚴羽著·郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，（北京：人民文學出版社，1983.8），頁26。



禪趣而忽略理趣的思考，避開了論詩陷入「浮光掠影」的境地。西涯云：

詩自是文字之妙，非言無以寓言外之意，水月鏡花，故可見而不可提，然必有此水月可映潭，有此鏡而後花可映面。⁵⁰

又云：

「雞聲茅店月，人跡板橋霜。」人但知其能道羈愁野況於言意之表，不知二句中不用一二閑字，止提掇出緊關物色字樣，而音韻鏗鏘，意象具足，始為難得。若強排硬疊，不論其字面之清濁，音韻之諧舛，而云我能寫景用事，豈可哉？⁵¹

其實，西涯遠祖劉彥和以救滄浪之失，劉勰云：「文之思也，其神遠矣」、「神與物游」⁵²則認為心思活動應不受時空所限制，且心思與外物接觸經過思維活動而產生詩意，「神用象通，情變所孕」⁵³，理與情均含孕在景物裡，西涯則進一步認為正因「物之理無窮」、「取物可廣夫才」且「得及天機物理之相感觸」⁵⁴，此理是超於物外，無邊無際、無窮無盡，今人無法只用文字符號就可以完全表現的此亦是在「感於物而動，故形於聲」⁵⁵的「感物說」之上更進一步認為物可增光作者寫作才能與知識，這也是《論語》裡「多識鳥獸草木之名」含意的發揮。

這也就是王夢鷗所言「意識區大於記號區」⁵⁶、「此中有真意，欲辯已忘言」

⁵⁰ 錢鍾書：《談藝錄》，（香港：中華書局，1983），頁 160。

⁵¹ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1504。

⁵² 〔南梁〕劉勰著、楊明照注：《文心雕龍注·神思》，（台北：河洛圖書出版，1981），頁 195。

⁵³ 〔南梁〕劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》，（台北：明倫書局，1971），頁 495。

⁵⁴ 〔明〕李東陽：《李東陽集（二）》，（湖南：岳麓書社，2008.12），〈鏡川先生詩集序〉，頁 483。

⁵⁵ 引自《禮記全譯·樂記》，（貴州：人民出版社，1997），頁 684。

⁵⁶ 王夢鷗：《文學概論》，（台北：帕米爾出版社，1964），頁 34。



⁵⁷的含意，故需透過前述的「詩樂合一」論，以增強詩的表現力與感染力，如此方能達到「詩教」的功能。所以「詩法」不過是「一字一句，對偶雕琢之工」⁵⁸、是「以有限之法，應無窮之疾，未精其所已知，而取必其所不能」⁵⁹，真正「為道無窮」的應是「不經人道語」且「探之愈深，引之愈長」的「天真興致」⁶⁰，此正為「不落言筌」、「未可與道」的妙處所在。

滄浪云：「禪道為在妙悟，詩道亦在妙悟」⁶¹，以禪喻詩，偏於詩的藝術性，強調「妙處透徹玲瓏，不可湊泊」⁶²的藝術手法，然而假若從滄浪妙悟、興趣之言，「狹枯寂之胸，求渺冥之悟，流連光景，半吐半吞，自矜高格遠韻，以為超越玄著矣」⁶³，必然造成「膚廓空滑惡習」⁶⁴，詩的內容則會落於「無物」。西涯有見於此，故一面從近承滄浪「興趣」言「詩貴意」，一面標舉儒家詩教「比興」之義，西涯云

詩有三義，賦止居一，而比興居其二。所謂比與興者，皆托物寓情而為之者也。蓋正言直述，則易於窮盡，而難於感發。惟有所寓托，形容摹寫，反復諷詠，以俟人之自得，言有盡而意無窮，則神爽飛動，手舞足蹈而不自覺，此詩之所以貴情思而輕事實也。⁶⁵

西涯以「比興」言詩，則可體會入微，其觸物起情，亦可言之有物，不陷於迷離

⁵⁷ 摘自陶淵明著、袁行霈撰：《陶淵明及箋注》，（台北：中華書局，2003），頁247。

⁵⁸ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1503。

⁵⁹ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·贈御醫錢宗嗣序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁432。

⁶⁰ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1514。

⁶¹ 〔宋〕嚴羽著·郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，（北京：人民文學出版社，1983.8），頁12。

⁶² 〔宋〕嚴羽著·郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，（北京：人民文學出版社，1983.8），頁26。

⁶³ 朱庭珍：《筱園詩話》，卷1。

⁶⁴ 朱庭珍：《筱園詩話》，卷1。

⁶⁵ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1506。



恍惚之境，且「比興」、「興趣」合言，亦可避鍾嶸所云之「若專用比興，患在意深，意深則詞躓」⁶⁶這種文盡而意餘之病，即是欲避免詩意晦澀之蔽。且西涯論詩又標「詩樂合一」，使詩之表現增強，詩不僅可以「言志」且透過「樂教」得「達道之化」、「順天地之體，成萬物之性」⁶⁷的功能，也因為使詩與文雖同有教化之用，但詩除兼文用之外，更是在六經之中能夠「別為一教」。嚴羽《滄浪詩話·詩辨》云：

夫詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也。然非多讀書、多窮理，則不能極其至。所謂不涉理路，不落言筌者，上也。

西涯也提出了類似的看法：

詩有別材，非關書也。詩有別趣，非關理也。然非讀書之多，明理之至者，則不能作。論詩者無以易此矣。⁶⁸

又云：

必博學以聚乎理，取物以廣夫才，而比之以聲韻，和之以節奏，則其為辭高可諷，長可詠，近則可以述，而述則可以傳矣。⁶⁹

嚴羽的別材、別趣之說，歷來為爭論的焦點，而西涯對於滄浪的說法採取繼承並深入詮釋的態度：第一，贊成滄浪別材，也就是指詩人作家必須要具備本行之外的特殊才能，這樣才能夠使創作呈現活的狀態；與別趣，指詩歌作品必須引起讀者的審美趣味，而且可以產生不同於作者本意之「趣」，詩歌部能只是抽象的概念，

⁶⁶ 鍾嶸著、廖棟樑撰述：《詩品·序》，（台北：久博圖書股份有限公司，1986），頁 32。

⁶⁷ 阮籍著、陳伯君注：《阮籍集校注·樂論》，（北京：中華書局，1987），頁 78。

⁶⁸ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1510。

⁶⁹ 〔明〕李東陽：《李東陽集（二）·鏡川先生詩集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 483。



必須透過意象來達成歧義性之趣味的說法。第二，提出了廣博的知識與人情物理的通達亦是文學創作者所具備，且不可或缺的條件。第三，西涯「詩樂合一」的基本觀點，仍然很清楚的呈現，可以傳述的詩作，不僅要具備知識性，也要讓人能夠感受到自然可節的聲韻節奏，這樣才能透過誦讀感發自己的志氣。

綜上所述，西涯將「知識」和「人情物理」放到作為一個創作者所必備的地位；而滄浪「不能極其至」則使讀書窮理成為「重要」卻非「必要」的條件。這種強調讀書窮理，正是欲解決儒家詩教傳統與詩歌審美理論兩者如何融合的問題，除了繼承嚴羽「別材」、「別趣」、「妙悟」、「意興」等內在審美特質的觀點外，亦以外在的「六藝之樂」與「博學聚理」、「取物廣才」去豐富詩歌創作。故西涯云：「必其識足以知其窅奧，而才足以發之。」⁷⁰是以「識」作為文學欣賞與創作的基礎，而後天「才調」並非是決定創作優劣與欣賞能力的根本原因，而是作為其補益的條件。

由此可知，西涯所謂的「識」，就是「學其上，不落第二義」的涵義，即取法宜高，第一義正是本章第三節所云「詩本色」：盛唐，就是應以盛唐為法。實際上西涯所言「識先」則是從孟子「知言」的觀點繼承轉變而來。《孟子·公孫丑上》：

敢問夫子惡乎長？曰：「我知言，我善養吾浩然之氣。」何謂知言？曰：「詖辭知其所蔽，淫辭知其所陷，邪辭知其所離，遁辭知其所窮。」⁷¹

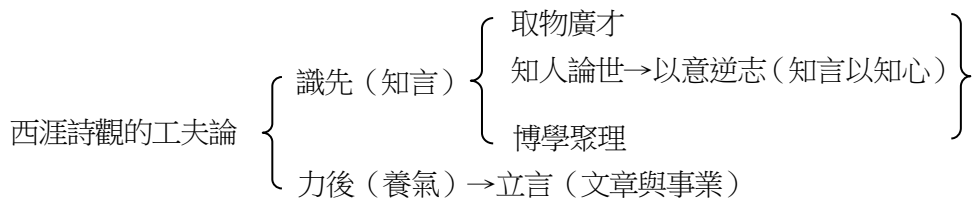
孟子所謂「知言」，主要是從讀者的角度而言，以讀者對作品的感受來推斷和掌握作品內在的思想情感，故孟子語「不以文害辭，不以辭害志，以意逆志，是謂得

⁷⁰ [明]李東陽：《李東陽集（二）·滄州詩集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁443。

⁷¹ 朱熹匯編，林松、劉俊田、禹克坤譯注：《四書·孟子·公孫丑上》，（台北：台灣古籍有限公司，1996），頁410。



之」⁷²，此「以意逆志」便是「因言以知心」的含意，即是除了陳述前面知言的意涵之外，更強調讀者通過對作者文本「符號形式」的閱讀去力圖還原此「符號形式」內作者欲表現的「符號內容」，推測作者的內在思想情感，掌握作品的精神實質，如此才能對作品獲得真正的了解，所以孟子的「知人論世」⁷³正是認為欲「以意逆志」就必須要了解作者的思想與生平，以及其所處的時代背景（含社會的、經濟的、政治的、文化等）。而西涯言「識先」，其中即兼含「博學聚理」、「取物廣才」兩義，目標是希望可以對歷代的詩歌進行「以意逆志」的詮釋，並通過此來強化自身的詩歌創作，西涯之言「時代格調」的部分意涵亦是與「識先」的創作方法論密切相關。筆者以下圖表述西涯的創作論：



在前述論西涯的「格調說」時，已言及「品格才調」，是指創作者的內在情性，並且言及德行、品行含影響作品內容的展現，可知西涯所云之「力後」並非指涉先天的「才調」，而是指後天的「品格」。西涯認為「識先」雖是必要的，而「力後」則須通過「養氣」的工夫論，如此才能有助於詩的創作，正因西涯論詩言「施教」，故強調「品格」在創作上的作用應是根本的原因之一，所以西涯遠祖孟子「養氣」的說法以為其詩學觀念裡創作論的基礎，並且藉此與「識先」的說法作一連結，如胸中如養得「浩然正氣」，便不會流於「諛辭、淫辭、邪辭、遁辭」，《孟子·公

⁷² 朱熹匯編，林松、劉俊田、禹克坤譯注：《四書·孟子·萬章》，（台北：台灣古籍有限公司，1996），頁 562。

⁷³ 《孟子·萬章》：「以友天下之善士為未足，又上論古之人。頌其詩讀劇書，不如其人可乎？是以論其世也。」。朱熹匯編，林松、劉俊田、禹克坤譯注：《四書·孟子·萬章》，（台北：台灣古籍有限公司，1996），頁 596。



孫丑上》云：

敢問何謂浩然正氣？曰：難言也。其為氣也，至大至剛，以直養而無害，則塞于天地之間。其為氣也，配義與道；無是，餒也。是集義所生也，非義襲而取之也。行以不謙於心，則餒矣。我故曰：告子未嘗知義，以其外之也。⁷⁴

西涯則云：

夫言者，心之聲也，君子必於是而觀人。觀人者不於所勉而於所忽，故凡學於家而陳於有司者，固未嘗不以正進也。及其滿志而意得，物逐而氣移，舞蹈歌詠之際，蓋有不自覺者。而是詩也，皆不戾乎正。⁷⁵

至大至剛的浩然正氣，立於正道之上，合於義，故可充塞於天地之間，此義與道均為內心所自發的，是自然呈現流露的，西涯在此基礎上云「氣得其養，責而發為言，言之成文而為聲者，皆充然而有餘，措而為行，行而為事功者，亦毅然而不可奪。」⁷⁶便是認為語言文章的根本存乎一心，但「志，氣之帥也；氣，體之充也。」⁷⁷「品格」應為我們生命情意的主宰，即「品格」應作為「才調」的主宰，所以應以「品格」統攝「才調」，以「心志」統「氣」，強調存養之道。

畢竟西涯認為「蓋文章與事業，大抵皆氣之所為」⁷⁸且「言發於心而行之表，

⁷⁴ 朱熹匯編，林松、劉俊田、禹克坤譯注：《四書·孟子·公孫丑上》，（台北：台灣古籍有限公司，1996），頁410。

⁷⁵ 〔明〕李東陽：《李東陽集（二）·京闈同年會詩序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁458。

⁷⁶ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·黎文愷公集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁978。

⁷⁷ 朱熹匯編，林松、劉俊田、禹克坤譯注：《四書·孟子·公孫丑上》，（台北：台灣古籍有限公司，1996），頁409。

⁷⁸ 〔明〕李東陽：《李東陽集（二）·倪文燾公集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁497。



必其中有所養而後能言，蓋文之有體，猶行之有節也。」⁷⁹文章與功業均為個人品格修養之所發，這種自我修養的「養氣」工夫雖然是道德上的，但因「品格」為寫作之根本原因之一，養氣又助於為文，故西涯除了言「識先」外，更強調「力後」的重要。其詩學觀念裡的工夫論，雖上承於孟子，但卻是從道德哲學延伸至詩學觀念上的討論，成為西涯詩觀中重要內容之一。

六、詩「本色」的批評論與詩史觀

西涯雖如上述所言，認為一時代有一時代的文學，但其論詩仍以「唐調」作為標準，有滄浪「以盛唐為師」⁸⁰之意。西涯云：

宋詩深，卻去唐遠；元詩淺，去唐卻近。⁸¹

六朝、宋、元詩，就其佳者，但非本色。只是禪家所謂小乘，道家所謂尸解仙耳。⁸²

其云詩之「本色」以「唐調」作為標準衡量，凡離唐調，即非本色，不可為初學者所取法，故其云：「宋之拙皆文也，元之巧皆詞也。」⁸³即是認為欲學詩當學「漢、唐之雄健壯闊」⁸⁴因其「貴在渾成勁健」⁸⁵。其實從西涯對歷代詩家的評論，更可以看出其論詩確以「盛唐」為標準入手「乃為正耳」⁸⁶，亦可以看出西

⁷⁹ [明]李東陽：《李東陽集（三）·匏翁家藏集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 979。

⁸⁰ [宋]嚴羽著·郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，（北京：人民文學出版社，1983.8），頁 11-12。

⁸¹ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1503。

⁸² [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1515。

⁸³ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1511。

⁸⁴ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1513。

⁸⁵ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1513。

⁸⁶ 同註 12。



涯所謂「本色」之意為何。以下就表列部分以觀其大要（下列引文均出自李東陽《懷麓堂詩話》）：

- （一）以杜子美、李太白、崔顥的「律問出古，要自不厭也」評謝靈運之「池塘生春草」為「移於流俗而不自覺」。⁸⁷（以盛唐作標準論南朝）
- （二）以杜子美、李太白、王摩詰詩之「淡而愈濃，近而愈遠」評王介甫、虞伯生、楊廉夫之「閉戶造車，出門合轍」。⁸⁸（以盛唐作標準論宋、元）
- （三）言坡翁欲削柳子厚之「回看天際下中流，岩上無心雲相逐」二句，不免矮人看場之病，又謂「止用前四句，則與晚唐何異」。⁸⁹（以盛唐標準論晚唐與宋）
- （四）言「唐人不言詩法，詩法多出於宋，而宋人於詩無所得。」⁹⁰（以唐作標準論宋詩法）
- （五）言「唐詩，李杜之外，孟浩然、王摩詰足稱大家。王詩豐縟而不華靡；孟則專心古澹，而悠遠深厚，自無寒儉枯瘠之病。由此言之，則孟為尤勝。儲光義有孟之古而深遠不及；岑參有王之禱，而又以華靡掩之。」⁹¹（以李杜為標準論孟、王，以孟、王為標準論儲光義與岑參）
- （六）言「陶詩質厚近古，愈讀而愈見其妙。韋應物稍失之平易。柳子厚過於精刻。世稱陶韋，又稱韋柳，特蓋言之。為學陶者，須自韋柳入，乃為

⁸⁷ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1501。

⁸⁸ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1501。

⁸⁹ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1502。

⁹⁰ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1502。

⁹¹ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1502。



正耳。」⁹²（此意乃陶勝韋柳，然欲學陶，仍須先從韋柳之正處入）

（七）言「李長吉詩，字字句句欲傳世。故過於翻鉢，無天真自然之趣……知其非大道也。」⁹³（崔言李賀詩非詩大道也）

（八）言「韓退之《雪》詩，冠絕古今……意象超脫，直到人不能道處耳。」⁹⁴

（九）言「為杜子美多用仄…其音調起伏頓挫，獨為矯健，似別出一格。」⁹⁵

（十）言「賴杜詩一出，乃稍微開擴，幾乎可盡天下情事。韓一行之，蘇再行之，於是情與事無不可盡，而其為格之漸粗矣。」⁹⁶（推尊杜開後學之路，且為正格）

（十一）言「彭民望少為諸生，偏好獨解，得唐人家法。」⁹⁷

（十二）言「蘇子瞻才甚高……獨其詩傷於直快，少委屈沉著之意。」⁹⁸（言子瞻才氣雖高，且難以過之，然詩仍有傷於直致）

（十三）言「韓蘇詩俱出入規格，而蘇尤甚。蓋韓得意時，自不失唐詩聲調。」⁹⁹（言韓、蘇之詩逸出盛唐規格）

（十四）言「太白天才絕出，真所謂「秋水出芙蓉，天然無雕飾」……前代傳子

⁹² [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1511。

⁹³ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1513。

⁹⁴ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1506。

⁹⁵ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1518。

⁹⁶ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1518。

⁹⁷ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1520。

⁹⁸ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1521。

⁹⁹ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1523。



美「桃花細逐楊花落」手稿有改訂字。而二公齊名並價，莫可軒輊」¹⁰⁰（言李、杜皆有所得，為可以優劣論定矣。韓詩「李杜文章在，光焰萬丈長」可為確論）

（十五）言「嚴滄浪『空林木落長疑語，別浦風多欲上潮』，真唐句也。」¹⁰¹（以唐調嚴滄浪詩）

（十六）言「王介甫點景處，自謂得意，然不脫宋人習氣。」¹⁰²

（十七）言「若非集大成手，雖欲徐李杜，亦不免不如稊稗之誚，他更何說耶。」¹⁰³（明李、杜之難學）

（十八）言「杜可謂集詩家之大成者矣。」¹⁰⁴（本段上言杜之詩作不拘一格一調，故為詩家之最上者）

（十九）「予嘗觀漢、魏間樂府歌辭，愛其質而不俚，腴而不豔，有古詩言志依永之遺意，播之鄉國，各有攸宜。嗣是以還，作者代出。然或重襲故常，或無復本意，支離散漫，莫知適歸，縱有所發，亦不免曲終奏雅之誚。唐李太白才調雖高，而題與義多仍其舊，張籍、王建以下無譏焉。元楊廉夫力去陳俗而縱其辯博，於聲與調或不暇恤。延至於今，此學之廢蓋亦久矣。」¹⁰⁵

（二十）「詩太拙則近於文，太巧則近於詞。宋之拙者，皆文也；元之巧者，皆

¹⁰⁰ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1525。

¹⁰¹ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1526。

¹⁰² [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1529。

¹⁰³ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1529。

¹⁰⁴ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1529。

¹⁰⁵ [明]李東陽：《李東陽集（一）·擬古樂府詩引》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁3。



詞也。」¹⁰⁶

從上略引之二十處，可見西涯論詩之「本色」所宗「唐調」，而此唐調亦可以指涉「盛唐之音」，在此盛唐之音裡，西涯又獨推尊李、杜，認為李杜無有軒輊之別，然於李杜之中，西涯又獨推杜為「詩家集大成者」，故西涯之言詩「本色」便以此作為定準來衡量。

其言「本色」亦即「正格」又以「唐人家法」或「規格」論之，實際上西涯言詩獨標「唐音」正是因盛唐氣象具有「渾成勁健」、「委屈沉著」、「天真自然之趣」的體格，除了格調「雄渾內斂」外，內容亦偏「雅正」之格，且不失「天真興致」。當然西涯的觀念裡並非盛唐所有詩人均備此三者，西涯所言，「氣象」是從整體觀之，盛唐詩人只有杜子美能集大成者。

在西涯的思考裡，正是因為在唐詩以上有「詩三百篇」的存在，而詩三百篇的「詩教」之旨即為中國詩歌創作的最終根源與標準，透過「唐調」的學習，實際上便是要返回在體格上的「詩三百篇」的「詩教」系統。西涯云：「又嘗觀詩三百篇之旨，根理道，本情性，非體與格之可盡。」¹⁰⁷此「根理道」之旨，便是西涯論詩基礎「詩在六經別為一教」的觀念核心，「情性」之言亦是其論「時代格調」中關於個人「品格才調」所根本的內涵，這是超越「體」與「格」之上的。

所以，西涯實在是欲通過「唐調」，即是「盛唐氣象」去溯源「詩三百」的「渾雅正大」，將「盛唐氣象」與「詩三百」的教化之旨融為一爐，恢復古代「渾雅正大」的風格，此即是「詩本色論」的內涵，亦為明代復古思潮詩論建立的先聲。另外，西涯並未反對「臺閣體」，且將此體作為論詩應具備「二氣」之一，西涯云：

¹⁰⁶ [明]李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 1511。

¹⁰⁷ [明]李東陽：《李東陽集（二）·桃溪雜稿序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁 486。



朝廷典則之詩，謂之臺閣氣。隱逸恬淡之詩，謂之山林氣。此二氣者，必有其一，卻不可少。¹⁰⁸

其言臺閣「備一氣之體」，亦是對「朝廷典則之詩」的肯定，因館閣詩文可以「鋪典章，裨道化，其體蓋典則正大，明而不晦，達而不滯，而為適於用」¹⁰⁹以典雅的風格，並且可以有裨於教化，與山林體詩文「清聳奇俊，滌陳薙冗」¹¹⁰這種言志節、遠名利的作品不同，但應均由天下所須存。此仍是站在儒家「詩教」系統裡強調「雅正」觀念的闡發，但西涯深知臺閣體的缺失，故其言「唐調」、「詩教」與「天真興致」，正是欲救臺閣體雖「雍容典雅」卻「氣體薄弱」、「平庸膚廓」之弊。故可西涯並非反對臺閣體，亦未有向臺閣體挑戰的意圖，其對臺閣體有相當肯定的一面，這和前後七子的態度不同，在此仍須加以辨析清楚。

七、結論

西涯在〈邵孝子詩序〉云：

古者，國有善政，多有善俗，必播諸詩歌以風勵天下，薰陶誘掖，蓋有深於教令者，吾覺則有不得辭焉。

再次看出西涯的詩觀，很大程度上受到孔子「詩，可以興，可以觀，可以群，可以怨」¹¹¹這種詩可以「觀風俗之盛衰」¹¹²、可以「考見得失」¹¹³、可以「怨刺上

¹⁰⁸ 〔明〕李東陽：《李東陽集（三）·懷麓堂詩話》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁1516。

¹⁰⁹ 〔明〕李東陽：《李東陽集（二）·倪文僖公集序》，（湖南：岳麓書社，2008.12），頁497。

¹¹⁰ 同註71。

¹¹¹ 朱熹匯編，林松、劉俊田、禹克坤譯注：《四書·論語·陽貨篇》，（台北：台灣古籍有限公司，1996），頁308。

¹¹² 鄭玄註語，引自何晏集解、黃侃義疏、王雲五主編：《論語集解義疏》，（台北：台灣商務印書館，1966），頁245。



政」¹¹⁴的教化說影響，所以西涯論詩首標「詩在六經別是一教」¹¹⁵，說明詩所以別為一教的原因，正是因為「詩兼文用」且「詩樂合一」的緣故。由本文的討論可以提出幾點結論：

- (一) 明清二代的「格調說」即是以西涯「格調說」作為基礎。
- (二) 其言「詩在六經別為一教」更是明確將「文筆之辨」的觀念發展成為「詩文之辨」。
- (三) 詩「本色」論則以盛唐之調作為詩歌本色，藉此以言學詩當以盛唐入手，雖上承滄浪之言，但首倡詩之「本色」，其說影響深遠。
- (四) 西涯以「臺閣體」作為詩之一體，亦給「臺閣體」一個明確的定位；又言「識先而力後」，將孟子「道德性命之理」的工夫論用於論詩中，以補救論詩只言「妙悟」與先天「才調」之弊。
- (五) 凡此種種，皆以儒家「詩教」作為根源歸趨，透過回歸詩三百，對於《詩經》進行詩學的詮釋方可達成，這亦可見西涯「一以貫之」的詩學觀念。

藉由本論文的討論，可以發現對西涯對於詩三百的的詩學詮釋，在有明一代有著承先啟後的地位，實際上，整個明代的復古思想與明清的「格調派」詩說均受西涯詩觀的影響，甚至在絕大部分上均無法逾越西涯所建構的思維系統，至於有關於西涯詩說的「影響」，並非本文論述焦點，有待於來者的論述。

¹¹³ 朱熹註語，引自何晏集解、黃侃義疏、王雲五主編：《論語集解義疏》，（台北：台灣商務印書館，1966），頁 246。

¹¹⁴ 孔安國註語，引自何晏集解、黃侃義疏、王雲五主編：《論語集解義疏》，（台北：台灣商務印書館，1966），頁 245。

¹¹⁵ 同註 19。

