

神韻與格調

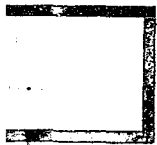
郭紹虞

郭紹虞先生
正
定
稿
終

燕京學報第二十二期單行本

燕京大學哈佛燕京學社出版

民國二十六年十二月



MG
I207.22
99

神韻與格調

郭紹虞

一 緒言

二 嚴羽

1. 論漢以前之詩經說
2. 論漢論雅
3. 論漢論悟
4. 神韻與格調之溝通
5. 論漢論體

三 格調說舉例

1. 李東陽
2. 李夢陽
3. 何景明

四 王士禛

1. 漁洋詩與神韻說
2. 從格調派的轉變
3. 對宋詩的態度
4. 所謂神韻

一 緒言

神韻與格調，是中國文學批評史上的重要問題。翁方綱知道他的重要，於是有好幾篇神韻論與格調論，以闡說其義；日人鈴木虎雄也知道他的重要，於是於支那詩論史之第三編即專論格調神韻性靈之三詩說，於闡說其義以外兼述其歷史的關係。二家所言相當詳盡，也相當有精義，不過劉彥和說：‘有同乎舊談者非雷同也，勢自不可異也；有異乎前論者非苟異也，理自不可同也’。擘肌分理的結果，自不免互有出入的地方。爰先就歷史上之所謂神韻說與格調說分別言之。至於性靈



3 2167 7832 8

與格調的關係，當別爲文論述，雖則在此文中也有述及性靈的地方。

翁方綱謂‘詩豈有不具格調者哉！……古之爲詩者皆具格調，皆不講格調’。（格調論上）又謂‘詩以神韻爲心得之秘，此義非自漁洋始言之也，是乃自古詩家之要妙處，古人不言而漁洋始明著之也’。（神韻論下）這話說得都不錯，不過我們要注意，詩家都具格調，何以還要講格調，詩家都知道神韻，何以還要標舉神韻。所以我們所要申述的，正是這格調與神韻之特殊意義。

格調與神韻之所以有特殊意義自以禪論詩起。所以本文所論應以滄浪詩話爲中心。因爲這全是滄浪詩話所生的影響。滄浪所言雖亦多本時人之說，無多特殊的創見，但是既經彙萃組織成爲一家之言，則無論贊同反對，當然可以發生相當的影響。在滄浪詩話以前並不是沒有這些問題，但是問題的性質有些不同，所以不言格調而言法，不言神韻而言味，即使說得近一些的，也不過稱爲活法，稱爲味外味而已！假使說這是格調說神韻說之淵源，也只能說是間接的淵源。即如姜夔白石道人詩說所言似乎頗與滄浪詩論爲近，然而細細相較，總隔一塵。漁洋謂白石論詩未到滄浪者，恐即在此。

因此，鍾嶸司空圖之所謂味，江西詩人之所謂法，以及寒山拾得之禪義詩，邵康節之性理詩，探本窮源，都不能謂與此問題無關係，然而在本文中都沒法加以申述。蓋此問題全出於滄浪詩話之所提供，自滄浪以後前後七子得其格調一義，而漁洋得其神韻一義，雖似分道揚鑣實則同源異流。所謂異同之辨，正應在這方面加以注意。

二 嚴 羽

1. 滄浪以前之詩禪說

南宋論詩之著，其比較重要者，應當推嚴羽的滄浪詩話了。羽，字儀卿，一字丹邱，邵武人，自號滄浪逋客，有滄浪吟卷，其詩話即附集中，舊刻亦有單行的本子。

滄浪詩話之重要，在以禪喻詩，在以悟論詩。然而這兩點，都不是滄浪之特見，我們在以前（中國文學批評史上冊）論述各家詩論之時，也曾屢屢指出滄浪詩論之淵源。現在，不避繁瑣，再舉一些以前所不曾論及的諸家。

因學記聞載唐戴叔倫（七三二——七八九）語，謂‘詩家之景如藍田日暖，良玉生煙，可望而不可即。’這是一般主神韻說的詩人所奉為最早的言論。戴氏何以會有此見地呢？即因他是第一個以禪喻詩的人。其送道處上人遊方詩云：‘律儀通外學，詩思入禪關；煙景隨緣到，風姿與道閑’。（全唐詩十）雖則此詩，‘禪關’一作‘玄關’，有異文的分別；而此詩一作方干詩，又有作者的疑問；然而由藍田日暖一喻來看，則認為戴詩似亦不致大錯。

遠的，姑且不多稱引；我們還是注意當時較近的言論。

李之儀，字端叔，景城人¹，所著有姑溪居士前集五十卷，後集二十卷，嘗從蘇軾幕府，文章亦與張耒秦觀相上下，故其論詩亦頗帶禪味與蘇軾同。蘇軾題其詩後有‘暫借好詩消永夜，每逢佳處輒參禪’語，這猶可說是東坡的看法。至如他贈祥瑛上人

1: 宋史作涪州無棣人，據四庫總目提要一五五卷改。

一詩所謂‘得句如得仙，悟筆如悟禪’（楚溪居士後集一）云云，雖並指書法而言，而端叔實是頗通禪學，所謂得句如得仙，也可視為與悟筆如悟禪一例。其後集卷六有讀淵明詩效其體十首，即全是佛家思想，所以他對於詩禪之溝通也不無關係。因此，他與李去言書竟說：‘說禪作詩本無差別，但打得過者絕少’（龍集二十九）他既要打得過，所以與滄浪一樣重在神化。其次許君魚云：‘文章老去豈能神’，‘語解驚人固有神’（龍集五）其學書十絕之一云：‘心非可見舌能陳，隨語成章自有神’（後集十二）以及跋東坡蘭皋圖記，折渭州文集序諸文，也都是說明神化的關係。

曾幾（一〇八四——一一六六）字吉甫，贛縣人，高宗時忤秦桧，僑寓上饒茶山寺，自號茶山居士，有茶山集。其讀呂居仁舊詩有懷所謂：‘學詩如參禪，慎勿參死句，縱橫無不可，乃在歡喜處；又如學仙子，辛苦終不遇，忽然毛骨換，政用口訣故’。居仁說法，大意欲人悟；常言古作者，一一從此路。豈惟如是說，實亦造佳處；其圓如金彈，所向若脫兔；風脫春空雲，頃刻多態度；鏘然奏琴筑，間以八珍具。人誰無口耳，寧不起欣慕！此亦以禪喻詩。

葛天民，山陰人，有無懷小集。其寄楊誠齋詩云：‘參禪學詩無兩法，死蛇解弄活鐵鑊；氣正心空眼自高，吹毛不動全生殺。生機熟語却不俳，近代惟有楊誠齋；才名萬古付公論，風月四時輸好懷。知公別具頂門竅，參得徹兮吟得到；趙州禪在口頭邊，淵明詩寫胸中妙’。此亦以參禪學詩並舉。即其訪紫芝回與子舒集詩云：‘君參唐句法，親得浪仙衣’，也是喜用禪宗字眼的。

趙葵，(一一四三——一二二九)字昌父，號章泉，嘗問學於朱子。所著有乾道藁一卷，淳熙藁二十卷，章泉藁五卷。他爲太和節時，受知於楊萬里。萬里贈詩有云：‘西昌主簿如禪僧，日餐秋菊嚼春冰。’此以禪僧相比，蓋亦與東坡題李端叔詩相類。章泉詩論專祖曾呂，嘗槩括呂氏與曾吉甫第二帖中語，爲詩云：‘若欲波瀾闊，規模須放弘；端由吾氣養，匪自歷階升；勿漫工夫竟，况於治擇能！斯言誰語汝，呂昔告於曾。’更有詩法詩云：‘問詩端合如何作，待欲學耶無用學。今一禿翁曾總角，學竟無方作無略。欲從邵律恐坐縛，力苦不足還病弱。眼前草樹聊渠若，子結成陰花自落。’又曾和吳可學詩云：‘學詩渾似學參禪，識取初年與暮年；巧匠曷能雕朽木，燎原寧復死灰燃。’‘學詩渾似學參禪，要保心傳與耳傳；秋菊春蘭寧易地，清風明月本同天。’‘學詩渾似學參禪，束縛寧能句與聯；四海九州何歷歷，千秋萬歲孰傳傳。’此均不脫曾呂餘緒，頗有禪家習氣。

戴復古，字式之，天台人，嘗登陸游之門，所居有石屏山，號石屏居士，有石屏集六卷。式之與嚴羽同時，有贈二嚴詩。其論詩十絕有云：‘欲參詩律似參禪，妙趣不由文字傳；箇裡稍關心有悟，發爲言句自超然。’

楊夢信，有題亞愚江浙紀行集句詩二絕，其一云：‘學詩元不離參禪，萬象森羅總現前；餽著見成佳句子，隨機卽卽便天然。’

徐瑞，字山玉，鄱陽人，有松巢漫稿，其論詩云：‘大雅久寂寥，落落爲誰語；我欲友古人，參到無言處。’又雪中夜坐雜詠十首之一云：‘文章有皮有骨髓，欲參此語如參禪；我從諸老得印可，妙處可悟不可傳。’

這些都是以禪喻詩之例。可知詩禪之說原已成爲當時人

的口頭禪了。

不過這些話說得還空洞。詩禪所以可以相喻之故，即在於悟。所以也有不提及禪而專論悟者。現在也舉一些例以見一時風氣。

范溫，字元實，成都人，有潛溪詩眼一卷，已佚。今見余所輯朱詩話輯佚中。他說：‘學者先以識爲主，禪家所謂正法眼，直須具此眼目，方可入道。’又云：‘識文章者，當如禪家有悟門，夫法門百千差別，要須自一轉語悟入；如古人文章直須先悟得一處，乃可通其他妙處。’又云：‘老杜櫻桃詩……如禪家所謂信手拈來頭頭是道者，直書目前所見，平易委曲，得人心所同然，但他人艱難不能發耳。’此則禪悟兼言，全與滄浪相同。

張鑑字功甫，一字時可，號約齋，秦川成紀人，有南湖集十卷，楊萬里有進退格寄張功甫姜堯章詩云：‘尤蕭范陸四詩翁，此後誰當第一功，新拜南湖爲上將，更差白石作先鋒。’（誠齋集四十一）故其論詩亦與誠齋白石相類。其詩本一詩云：‘詩本無心作，君看蝨木蟲；旁人無鼻孔，我輩豈神通！風雅難齊駕，心胸未發蒙；吾雖知此理，恐墮見聞中。’題尚友軒云：‘作者無如八老詩，古今模軌更求誰！淵明次及寒山子，太白還同杜拾遺；白傅東坡俱可法，涪翁無已總堪師；胸中活底仍須悟，若泥陳言卻是癡。’（南湖集五）携楊秘監詩一編登舟因成二絕，其一云：‘造化精神無盡期，跳騰蹕厲即時追；目前言句知多少，罕有先生活法詩。’（南湖集七）覓句云：‘覓句先須莫苦心，從來瓦注勝如金；見成若不拈來使，箭已離絃作麼尋！’（南湖集九）此亦禪悟兼言而側重在悟。

張煒字子昭，杭人，有芝田小詩。其學吟有云：‘池塘春草英

靈處，水月梅花頓悟時。我亦學吟功未進，每將此理叩心師。

鄧允端，字茂初，臨江人，題社友詩稿云：‘詩裏玄機海樣深，散於章句領於心。會時要似庖丁刀，妙處應同靖節琴。’……

葉茵，字景文，笠澤人，有順適堂吟稿。其二子讀詩戲成云：‘翁琢五七字，兒親三百篇，要知皆學力，未可以言傳；得處有深淺，覺來無後先；殊途歸一轍，飛躍自魚鳶。’

這些都是論詩主悟之說。據是，可知禪悟之義，原不始於滄浪。

2. 滄浪論禪

據上文及以前各章言，可知詩禪之說，不是滄浪的特見。中國文學批評史上有兩部著作，一部是交心雕龍，一部是滄浪詩話，都極得一般庸人的稱讚，實則由見解言，都沒有什麼特見。他們都不過集昔人之成說，而整理之，使組織成一系統而已。

滄浪論詩主旨，只在禪悟二字。禪悟二字，可分而不可分，不可分而可分，已如上述。所以昔人之批評滄浪詩話，有的贊成禪悟之說，有的反對禪悟之說，也有的贊其悟而不贊其禪，現在也姑且分別言之，先論其所謂禪。

第一點，滄浪以禪喻詩究竟合不合，這一點，我們誠不能爲滄浪諱。他雖以禪喻詩，然而對於禪學根本沒有弄清楚。他以漢魏盛唐爲第一義，大曆爲小乘禪，晚唐爲聲聞辟支果，殊不知乘只有大小之別，聲聞辟支也即在小乘之中。他又稱‘學漢魏置與盛唐詩者臨濟下也，學大曆已還之詩者曹洞下也。’又不知禪家只有南北之分，而臨濟元禪師，曹山寂禪師，洞山价禪師，三人並出南宗，有何高下勝劣可言。何況臨濟曹洞俱是最

上，一乘，而現在分別比喻，似乎又以曹洞爲小乘了。這些話都見陳繼儒偃曝談餘，錢謙益唐詩英華序及馮班滄浪詩話糾謬。所以方燾如偶然欲書中稱之爲野狐禪，也不爲苛刻之論。不過這些錯悞，我以爲是小問題，不足爲滄浪病。滄浪於禪雖無多大研究，但在他所處的時代，禪學依舊很盛，當時人的文藝與思想殆無不受禪學的影響，所以滄浪雖道聽塗說，一知半解，似亦不能謂對於禪的意義全不明瞭。滄浪的錯誤，即在不曾深切研究，可以稱之爲口頭禪，却不可以稱之爲野狐禪。正像現代人談三民主義，都能湊上幾句，固然也有以亂談三民主義而被指爲曲解，被指爲反動的人，然總不能說這些人不懂三民主義。所以重要關鍵還在第二點，究竟能不能以禪喻詩。

所以第二點，是禪與詩的問題。馮班嚴氏糾謬，引劉後村語：‘詩家以少陵爲祖，其說曰，語不驚人死不休，禪家以達摩爲祖，其說曰不立文字，詩之不可爲禪，猶禪之不可爲詩，’以爲此論足使羽卿輩結舌。李重華貞一齋詩說亦謂‘詩教自尼父論定何緣墮入佛事’。這都是以爲禪與詩絕對不生關係，絕對不能比喻。但是我爲得此說亦不免稍偏。杜甫不是說過嗎？‘老去詩篇渾漫興’，漫興云云便與所謂驚人者不同，何得據了一端便以爲詩禪絕對是二事。隨園詩話不是也說過嗎？‘孔子與子夏論詩曰，窺其門未入其室，安見其奧藏之所在乎？前高岸，後深谷，泠泠然不見其裏，所謂深微者也。此數言即是嚴滄浪羚羊掛角香象渡河之先聲。’（卷二）此即不能信爲孔子之言，但總可知漢以前所謂詩教之說，有此一義。所以我以爲比較公允的話，還是徐增而庵詩話所說：‘滄浪病在不知禪，

2. 案‘羽卿’當作‘儼卿’，此馮氏嚴氏之誤。

不在以禪論詩也。以禪論詩，確有相當的長處。蓋一般人只知求詩於詩內，而以禪論詩則可以超於迹象，無事拘泥；又一般人之求詩於詩外，如道學家等，又往往泥於詩教之說求其應用，這又不免太離了詩的本身說話，而以禪論詩則可以不即不離，不粘不脫以導人啓悟。論到此，我覺得自來論詩與禪的分別與關係者，傅占衡釋竺裔詩序爲恰到好處。他說：‘昔嚴儀卿以禪論詩，余嘗申其說焉：教外有禪，始悟律苦；詩中有律，未覺詩亡；兩者先後略相同異。然大要縛律迷真，無論詩之與禪均是病痛耳。’詩與禪的分別，似應着眼在這一方面。他再說：‘儻然繩墨之中，即禪而不禪也，不律而律也；強然蹊逕之外，即律而不律也，不禪而禪也。’這是詩禪之共通之點。滄浪所謂‘不落言筌不涉理路’，正應如此看法。馮鈍吟駁之，未爲中肯；何況詩禪之說，昔人言之屢屢，鈍吟顧乃集矢於滄浪，亦豈得爲公允！

何以鈍吟駁滄浪的話，未爲中肯？蓋鈍吟所論重在禪義，所以說：‘夫迷悟相覺則假言以爲筌，邪正相背斯循理而得路。迷者既覺則向來之言還歸無言，邪者既返則向來之路未嘗涉路，是以經教紛紜，實無一法可說也。’而不知此說即抱朴子筌可以棄而魚未獲則不得無筌之義，與滄浪所云不同。滄浪只是指出詩禪有其共同之點，不要縛律迷真而已。所以滄浪所論並不是要把禪義混到詩中間去。把禪義混入詩中，結果成爲塞山拾得一流之詩，即使不然，如李鄴巖慰弘禪師集竺語詩序所舉：‘唐人妙詩若游明禪師西山蘭若詩此亦孟襄陽之禪也，而不得端謂之詩；白龍窟泛舟寄天台學道者詩，此亦常徵君之禪也，而不得端謂之詩；聽嘉陵江水聲寄溪上人詩，

此亦韋蘇州之禪也，而不得崑謂之詩，使招諸公而與默契禪宗，豈不能得此中奇妙？（墨堂文鈔二）這些意思也不是滄浪的論詩宗旨。

詩禪既可以相喻，於是第三點，應進究滄浪之詩禪說，與以前之詩禪說是否相同。這纔是很重要的一點；無論贊揚或糾彈滄浪詩話的，都應注意及此，纔合滄浪之所謂從頂額上做來，所謂直截根源，所謂單刀直入。我覺得滄浪之詩禪說，可以分別二義：他所謂‘不涉理路不落言筌’與‘羚羊掛角無跡可求’云云，這是以禪論詩，其說與以前一般的詩禪說同。至他所謂‘學者須從最上乘，具正法眼，悟第一義，與‘入門須正，立志須高’云云，乃是本於蕪溪詩眼之說，而加以闡發，這是以禪喻詩，這纔是滄浪的特見。³看出此項分別，然後知道後來前後七子的格調說之所以本於滄浪詩話，然後知道後來王漁洋的神韻說之所以也出於滄浪詩話。我只覺得滄浪論詩，猶依違於此二者之間，不曾說得‘親切’，不曾說得‘沈著痛快’；我只覺得滄浪詩論，猶有‘旁人籬壁拾人涕唾’之處，並不完全是‘自家閉門鑿彼此片田地’。至於能不能以禪論詩，以及所論是否有錯誤，這倒是小問題。

3. 滄浪論悟

於次，再論其所謂悟。滄浪以爲‘禪道’惟在妙悟，詩道亦在妙悟，這原是宋代詩論極普通的見解。不過，在這裏，我們也

3. 實則滄浪以前，也有言此意者，聖賢南園集三次趙竟德題云：‘了知看脚最高處，不局喚店體粉蹄。’此即滄浪取法乎上之意或爲滄浪所本。

應分析研究。(1)悟與禪與詩的關係。(2)滄浪之所謂悟與其詩論的關係。

由前一點言，原是昔人常有的議論，所以後人於此，也有贊同滄浪之說者。范曄文對床夜語云：‘文章之高下，隨其所悟之深淺，若看破此理，一味妙悟，則徑超直造，四無窒礙，古人即我，我即古人也。’（卷二）此近所謂透徹之悟。都穆南濠詩話云：‘學詩渾似學參禪，不悟真乘枉百年，切莫嘔心并剔肺，須知好語出天然。’此近所謂第一義之悟。類此，都是完全贊同滄浪之說，——贊同他的論禪，也贊同他的因論禪而兼及論悟。與此見解完全相反者，爲錢牧齋的唐詩英華序。錢氏既指摘他分別第一義第二義與大乘小乘之說，更攻擊他所謂妙悟之語。他以爲三百篇中有議論之語，有道理之語，有發露之語，有指陳之語，何嘗一味講悟！因悟而再分別大乘小乘，分別初盛中晚，這都是一知半見，似是而非之論。這是錢牧齋的見解。此外，更有折衷於此二者之間，反對滄浪之以禪言詩，而不反對滄浪之以妙悟言詩。這又是潘德輿養一齋詩話之說，他謂：‘以妙悟言詩猶之可也，以禪言詩則不可；詩乃人生日用中事，禪何爲者！’（卷一）綜上所論，可知昔人對於滄浪之說，有贊同與反對二種主張，而於滄浪之所謂悟，又有與禪有關及與禪無關二義。

因此討論滄浪妙悟之說，應先注意是否有可以指摘之點。我覺得這也是後人對於滄浪詩說所起的誤會。後人只看了滄浪所謂‘詩有別材非關書也，詩有別趣非關理也’二語，而忽略了他的下文：‘然非多讀書多窮理則不能極其至，’遂以爲滄浪不主張讀書窮理。這是一個最普通的誤會，昔人也曾指出

過。⁴ 關於妙悟，也是如此。昔人只看了滄浪所謂，詩道亦在妙悟，與‘惟悟乃爲當行乃爲本色’諸語，而忽略了他的‘漢魏尚矣，不假悟也’一語。我們須知滄浪所謂妙悟，原只是說詩中有此一義，却並不是說除此一義之外別無他義。詩原有不假妙悟之處，漢魏且不假妙悟，何況三百篇！所以錢牧齋以三百篇中議論道理發露指陳之語以駁滄浪之說，可謂全不曾搔着癢處。潘德輿說得好：‘滄浪者，謂其專以妙悟言詩，非溫柔敦厚之本，是又不知宋人率以議論爲詩，故滄浪拈此救之，非得已也。’（養一齋詩話一）

由第二點言，我們須知滄浪之所謂悟，與其論禪一樣，也應分別二義：一是所謂透澈之悟，一是所謂第一義之悟。透澈之悟，由於以禪論詩，只是指出禪道與詩道有相通之處，所以與禪無關；第一義之悟，由於以禪喻詩，乃是以學禪的方法去學詩，所以與禪有關。透澈之悟，爲王漁洋所常言，而第一義之悟，則又明代前後七子所常言。看出此分別，然後可以各別討論。

滄浪之論透澈之悟，莫過於下面的一段話：

悟有淺深，有分限；有透徹之悟，有但得一知半解之悟。漢魏尚矣，不假悟也，謝靈運至盛唐諸公，透徹之悟也；他雖有悟者皆非第一義也。

4. 詩話附錄入‘滄浪持論本極周密，自解縉卷雨雜述載取滄浪首四句，以爲學詩者不必設法，此論出而販夫賈豎皆可侈口言詩，詩道於是乎衰矣。僕昔與曼生論詩，有‘滄浪淺說非關學，誰破人間萬卷書’之語，亦由少年無學，循習流俗人之說，使滄浪千古抱冤，書此以誌吾愧。’又弘治泰徵所集十三卷游研堂文集陳北集序後亦謂‘盛滄浪論詩……並非教人廢學也，芳水朱氏讀滄浪語未終遽加排詆，不免輕於持論。’

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。詩者，吟詠情性也。盛唐諸公惟在興趣，羚羊掛角無迹可求，故其妙處透徹玲瓏，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。

根據了這節話，我們不要以為僅僅是神韻說之所出，我們須知這也是性靈說之所本。滄浪論詩，在當時流輩中，確是別有見地，但比了後來一輩人，則覺其所謂從頂額上做來者，工夫猶有未至；所以細細看去，時覺其有牴牾或罅漏之處。不過話雖如此說，而察其意所側重者，畢竟還在神韻方面。在此節中，他不過謂詩自有詩的標準，搬弄不得學問，發揮不得義理，於學問義理以外去求詩，幾能見其別材別趣，幾是所謂羚羊掛角無迹可求。假使賣弄學問，闡發性理，則數典之作與格言之詩都是有迹可尋，而與所謂空中之音相中之色水中之月鏡中之象云云者，全不相似。此說原未嘗錯誤。後人稱其落王孟家數，實則這還是後人的見解與滄浪無涉。說滄浪沒有做到此境地，則有之矣！說此種境地，與詩無關，則未必然。⁵ 吳喬園蘊詩話謂：‘詩于唐人無所悟入，終落死句。嚴滄浪謂詩貴妙悟，此言是也；然彼不知與比，教人何從悟入；實無見於唐人，作玄妙恍惚語，說詩說禪說教俱無本據。’這也沒有明白滄浪之所謂悟。

滄浪之論第一義之悟，又應看下面的一段話：

5. 明詩紀事辛酉十引徐敬脩集飲光集詩說曰：‘詩有其才焉，有其學焉，有才人之才，聲光是也；有詩人之才，氣韻是也；有學人之學，淹雅是也；有詩人之學，神悟是也。故詩人者不惟有別才，抑有別學焉。’

禪家者流，乘有小大，宗有南北，道有邪正，學者須從最上乘，具正法眼，悟第一義；若小乘禪，聲聞辟支果，皆非正也。論詩如論禪：漢魏晉與盛唐之詩，則第一義也；大歷以還之詩，則小乘禪也，已落第二義矣；晚唐之詩，則聲聞辟支果也。學漢魏晉與盛唐詩者，臨濟下也；學大歷以還之詩者，曹洞下也。……吾評之非僭也，辯之非妄也。天下有可廢之人，無可廢之言；詩道如是也！若以爲不然，則是見詩之不廣，參詩之不熟耳。試取漢魏之詩而熟參之，次取晉宋之詩而熟參之，次取南北朝之詩而熟參之，次取沈宋王楊盧駱陳拾遺之詩而熟參之，次取開元天寶諸家之詩而熟參之，次獨取李杜二公之詩而熟參之，又盡取晚唐諸家之詩而熟參之，又取本朝蘇黃以下諸家之詩而熟參之，其真是非自有不能隱者。儼猶於此而無見焉，則是野狐外道，蒙蔽其真識，不可救藥，終不悟也。夫學詩者以識爲主：入門須正，立志須高；以漢魏晉盛唐爲師，不作開元天寶以下人物。若自退屈，即有下劣詩魔入其肺腑之間，由立志之不高也；行有未至，可加工力，路頭一差，愈鶩愈遠，由入門之不正也。故曰學其上僅得其中，學其中斯爲下矣；又曰，見過於師，僅堪傳授，見與師齊，誠師半德也。工夫須從上做下，不可從下做上。先須熟讀楚詞朝夕諷詠，以爲之本；及讀古詩十九首，樂府四篇，李陵蘇武漢魏五言，皆須熟讀，即以李杜二集枕藉觀之，如今人之治經，然後博取盛唐名家醞釀胸中，久之自然悟入；雖學之不至，亦不失正路，此乃是從頂額上做來，謂之向上一路，謂

之直截根源，謂之頓門，謂之單刀直入也。

本於此種見解，於是他之所謂悟，似乎不限於王孟家數，他正是以李杜爲宗，奉盛唐爲主，與明代前後七子同一主張。這是他把古今諸詩熟參的結果。熟參以後覺得漢魏則不假悟，盛唐則是透徹之悟，說理而不墮理窟，有學問而不賣弄學問，於是覺得惟有李杜二集恰到好處。這樣，不作開元天寶以下的人物，也是當然的結論。然而他的錯誤也即在這上面。此種錯誤，葉燮在原詩裏已經指出：

羽之言曰：‘學詩者以識爲主，入門須正，立意須高，以漢魏晉盛唐爲師，不作開元天寶以下人物；若自退屈，即有下劣詩魔入其肺腑。’夫羽言學詩須識，是矣。既有識，則當以漢魏六朝全唐及宋之詩悉陳于前，彼必自能知所抉擇，知所依歸，所謂信手拈來，無不是道；若云漢魏盛唐，則五尺童子，三家村塾師之學詩者，亦熟于聽聞，得于授受久矣。此如康莊之路，衆所羣趨，即瞽者亦能相隨而行，何待有識而方知乎？吾以爲若無識，則一步步趨漢魏盛唐而無處不是詩魔；苟有識即不步趨漢魏盛唐而詩魔悉是智慧，仍不害漢魏盛唐也。羽之言何其謬戾而意且矛盾也！

蓋澹浪是本於他的透徹之悟的見地，以熟參漢魏以下各家之詩，於是以漢魏盛唐爲師：這原不失爲他的特識。雖則他的結論是一條康莊大道，人所習知，然而對此大道，依舊可以有他的看法。他說：‘看詩須著金剛眼睛，庶不眩於旁門小法。’然則他所以指出康莊大道者，原不欲眩於旁門小法而已。不過他提出這個結論，而欲使人一齊走這大道，則無論立法雖正，

要之却使人無識。禪家的方法，本是要自己去思想，自己去頓悟，自己去尋一個應付生死的智慧，所以滄浪謂實證實悟，謂自家開此田地，這原合於所謂禪，但是他不拿這方法教人，而偏拿他所認為實證實悟自家開闢的田地去教人，那便不合於禪了。葉燮所爭，正在這一點。明代前後七子的錯誤，也正在這一點。錢牧齋說：「學者沿途覓跡，搖手側目，吹求形影，摘抉字句，曰，此第一第二義也；曰，此大乘小乘也；曰，是將夷而爲中爲晚。盛唐之牛跡兔徑，僥乎其唯恐其折而入也。目翳者別見空華，熱腸者旁指鬼物。嚴氏之論詩，亦其翳熱之病耳；而其症傳染於後世，舉目皆嚴氏之背也，發言皆嚴氏之謬也，而互標表裏，以藥天下之詩病，豈不慎哉！」（虞詩美事序）他本要去掉下劣詩魔，而不知下劣詩魔却搖身一變即潛藏在其詩論中間。這豈是滄浪所及料！

4. 神韻與格調之溝通

滄浪論妙悟而結果却使人不悟，論識而結果却使人無識，論興趣而結果却使成興趣索然，論透徹玲瓏不可湊泊而結果却成爲生吞活剥摹擬剽竊的壓作。這種錯誤，這種弊病的癥結所在，全在於以神韻說的骨幹，而加上了一件格調說的外衣。明代的前後七子只見了他的外衣，所以上了他的當；清代的王漁洋，剝掉了這件外衣，所以覺得易黃鐘大呂而爲清角變徵之音。

所以我說他的論禪與論悟都有神韻與格調二義。於是，他的論詩也不免時有牴牾之處。

然則他何以要留着這牴牾之處呢？這即與他的別材別趣

與讀書窮理之說有關。我們要曉得當時詩禪之說，又開了性靈一派。吳可的學詩詩云：‘學詩渾似學參禪，自古圓成有幾聯；春草池塘一句子，驚天動地至今傳。’聖相的學詩詩云：‘學詩渾似學參禪，語可安排意莫傳。會意即超聲律界，不須煉石補青天。’所謂‘見成佳句子’，所謂‘目前言句’，都是詩禪說之走向性靈的結論。楊萬里的詩便是如此。而滄浪既不贊成江西詩派，又不贊成江湖詩人，多務使事不問興致之作既難為正宗，而挾枯寂之胸，求渺冥之悟者也未為高格，論詩到此，便入窮境。毛西河云：‘天下惟雅須學而俗不必學，惟典須學而鄙與奔不必學，’（懷園詩集序）西河此論雖針對滄浪‘詩有別才非關學’之語而發，但是也正說明了滄浪的意旨。滄浪就因處於這二重時弊之下，而欲揅正其失，所以一方面主張別材別趣，以揅江西末流之失，一方面復主張讀書窮理，以使所謂別材者不流於粗才，別趣者不墮於惡趣，以揅江湖詩人之失。蓋此即西河所謂惟雅須學惟典須學之旨。這樣，他只能徘徊於二者之間，而神韻說遂於無意中蒙上了格調的外衣。後人只於學與理上面作爭論之點，全不曾理會到滄浪此意。無論攻擊他別材別趣之說者未必能使滄浪心折，即贊成他別材別趣之意者，滄浪也未必引為知己。

論到此，我倒覺得袁子才隨園詩話所論，比較得其真際。他說：

嚴滄浪借禪喻詩所謂羚羊掛角，香象渡河，有神韻可味，無迹象可尋，此說甚是，然不過詩中一格耳。阮亭奉為至論，馮鍾吟笑為謬談，皆非知詩者。詩不必首首如是，亦不可不知此種境界。如作近體短章，不是半吞半

吐，超超元箸，斷不能得絃外之音，甘餘之味；滄浪之言如何可詆！若作七古長篇五言百韻即以禪喻，自當天魔獻舞，花雨彌空，雖造八萬四千寶塔不爲多也，又何能一羊一象，顯渡河掛角之小神通哉！總在相題行事，能放能收，方稱作手。（卷八）

此說雖仍以神韻說認爲滄浪詩話的中心思想，不免與滄浪詩旨不盡同，然而他以爲神韻說只是小神通，七古長篇五言百韻便無須乎此，則道個正着。滄浪恐怕也正不欲以小神通自限，故其論詩歸宗李杜，而不標舉王孟。

我常以爲滄浪論詩只舉神字，漁洋論詩纔講神韻，（見中國文學批評史上之神韻說）此雖只是一字之出入，正足見其論詩主憎之不盡同。

滄浪論詩，謂‘其大概有二，曰優游不迫，曰沈著痛快’。他所說這兩大界限，確可把古今詩體包舉無遺。優游不迫，取出世態度，什麼都可放過；沈著痛快，取入世態度，什麼都不放過。因此，這二種雖都是吟詠情性，然而優游不迫的詩從容閑適，自然與所謂‘羚羊挂角無迹可求’者爲近；而沈著痛快的詩，掀雷抉電驅翳氣勢，雖與‘羚羊掛角’的境界爲遠，然而也未嘗不可做到‘言有盡而意無窮’的地步。由這種境界言，似乎沈著痛快的詩比較來得更難。所以他說：‘詩之極致有一，曰入神，詩而入神至矣盡矣，蔑以加矣，惟李杜得之，他人得之蓋寡也。’在這一節話中，以入神爲詩之極致，原是不錯，然而以李杜爲入神，則所指的似乎只是沈著痛快的詩而不是優游不迫的詩。這大概因優游不迫的詩，其入神較易；而沈著痛快的詩，其入神較難。逸品之神易得，神品之神難求。這即是所謂小神通與

大神通的分別。大神通應如天魔獻舞，花雨彌空，則固然矣，然而設使八萬四千寶塔堆砌起來，如蘇黃之詩，才情奔放只見痛快不見沈著，仍不能說爲入神。其答吳景仙書中爭辨雄渾與雄健的分別，即在一是沈著痛快，而一是痛快而不沈著的關係。此所以入神之難。李杜之中，尤其是杜，真做到這種境界，所以爲入神。

他是要以近於小神通的理論而表現大神通，所以他的詩論遂成爲神韻與格調二說之溝通了。

5. 滄浪論體

一切學說，有他的短處，也自有他的長處。滄浪詩論，離開了前後七子的風氣以致爲人詬病，然而照他這樣玲瓏透徹的熟參之結果，而產生所謂‘金剛眼睛’，也自有他的貢獻。這，即是對於體製之辨，對於家數之辨。固然，體製家數之辨也頗爲錢牧齋所反對，然而這，即是現代所謂對於風格的認識，於文學批評上並非一無用處。

論詩體，馮班於嚴氏糾謬中也舉出不少錯誤，甚至說滄浪‘胸中不通一竅，不識一字，東牽西扯而已。’枝枝節節舉出許多小疵病，而加以攻擊，實則有些也全是苛刻之論。王漁洋分廿餘話稍爲風雅中的羅織經，也是很幽默的批評。滄浪之論詩體，分以時而論，以人而論諸目，雖則名稱都是沿襲舊有，然而從這方面以建立詩評，不能不說是他的特識。如他說：

大歷以前，分明別是一副言語；晚唐，分明別是一副言語；本朝諸公，分明別是一副言語；如此見方許具一隻眼。

唐人與本朝人詩未論工拙，直是氣象不同。

唐人命題言語，亦自不同。雜古人之集而觀之，不必見詩，望其題引，而知其爲唐人今人矣。

大歷之詩，高者尙未失盛唐，下者漸入晚唐矣；晚唐之下者，亦墮野狐外道鬼窟中。

詩有詞理意興，南朝人尙詞而病於理，本朝人尙理而病於意興，唐人尙意興而理在其中，漢魏之詩詞理意興無迹可求。

這些批評，都是着重在時代方面。後人論詩，嚴唐宋之界，而於唐詩，復嚴初盛中晚之別，都是深受他的影響。錢牧齋因反對明詩風氣，於是並此種分別而抹煞之，也是矯枉過正。固然，牧齋所舉出的許多例外，似乎也有事實上難以釐分時代之處；然而滄浪也早已說過：‘盛唐人詩，亦有一二濫觴晚唐者；晚唐人詩，亦有一二可入盛唐者；要當論其大槩耳。’滄浪原不過就一時代大概的風氣而言，何曾教人死看着來！

滄浪評詩的標準，除時代關係而言，也更重在個性的分別。他說：

五言絕句，衆唐人是一樣，少陵是一樣，韓退之是一樣，王荊公是一樣，本朝諸公是一樣。

謝所以不及陶者，康樂之詩精工，淵明之詩質而自然耳。

謝眺之詩，已有全篇似唐人者，當觀其集方知之。

戎昱在盛唐爲最下，已濫觴晚唐矣。戎昱之詩有絕似晚唐者，權德輿之詩，却有絕似盛唐者。權德輿或有似韋蘇州劉長卿處。

李杜二公正不當優劣；太白有一二妙處子美不能道；子美有一二妙處太白不能作。

子美不能爲太白之飄逸，太白不能爲子美之沈鬱。太白夢遊天姥吟遠離別等，子美不能道；子美北征兵車行垂老別等太白不能作。論詩以李杜爲準，挾天子以令諸侯也。

少陵詩法如孫吳，太白詩法如李廣，少陵如節制之師。

觀太白詩者要識真太白處，太白天才豪逸語多卒然而成者，學者於每篇中要識其安身立命處可也，太白發句謂之開門見山。

李杜數公如金鵝壁海香象渡河，下視郊島輩直蟲吟草間耳。

人言太白仙才，長吉鬼才，不然，太白天仙之詞，長吉鬼仙之詞耳。

玉川之怪，長吉之瑰詭，天地間自欠此體不得。

高岑之詩悲壯，讀之使人感慨；孟郊之詩刻苦，讀之使人不歡。

這些話又是就各人的風格說的。各人的風格不同，於是有所謂‘以人而論’的體。此說，原也是就大概而言，學之至者無體不備，原不能千篇一律僅僅一種面目。無論是以時而論或以人而論，最重要的在他說明這些抽象的風格，也即從具體的言語，內容，各方面體會出來。具體的言語內容等等，都是有迹可求的；有迹可求，而他尋求的方法與態度，却不泥於迹而超於迹，所以他所得到的，是一個朦朧的印象。這即是他所謂

‘氣象’，而現在所謂風格。⁶

他的本領，即在能識這種氣象。他自己自負以爲能取數十篇詩隱其姓名，舉以相試，可以別得體製，這原是他善觀氣象的本領。此種本領全自熟參得來。他說：‘讀騷之久方識真味，須歌之抑揚，涕洟滿襟，然後爲識離騷。’又說：‘孟浩然之詩諷詠之久，有金石宮商之聲。’諷詠之久，而且諷詠時又須隨其神情以爲抑揚，這正是後世古文家所謂以聲求氣的方法。所以看出‘坡谷諸公之詩，如米元章之字，雖筆力勁健終有子路侍夫子時氣象，盛唐諸公之詩，如顏魯公書既筆力雄壯，亦氣象渾厚。’這些辨析確是‘參詩精子’得來，謂爲實證實悟，也不爲夸。

所覺得有一些缺憾的，乃是於辨盡諸家體製之後，再加一句‘不爲旁門所惑’的話。既不要爲旁門所惑，那麼大家走康莊大道足矣，爲什麼再要後人辨什麼諸家體製。錢牧齋說：‘俾唐人之耳目蒙霧於千載之上；而後人之心眼沈鋼於千載之下，’（唐詩雙吹序）滄浪論詩的結果，真有這種弊病。

就因滄浪太要夸耀自己的特識，而對人取一種教訓的態度，所以他不但誤了人家，也且誤了自己。他說：‘詩之是非不必爭，試以己詩置之古人詩中與識者觀之而不能辨，則真古人矣。’滄浪詩之所以‘徒得唐人體面’者，正在於此。這句話，不知誤了明代多少詩人。

吳大受詩筏云：‘嚴滄浪云，唐人與宋人詩未論工拙，直是氣象不同。’此語切中錢要，但余謂作詩未論氣象，先看本色，若貨郎効士大夫舉止，暴富兒効貴公子衣冠，縱氣象有一二相似，

6. 如此論體亦不始於滄浪。呂氏意學所舉老杜東坡魯直句法，錢詩話所論李杜蘇黃詩體皆已開滄浪先聲。

然村鄙本色自在；宋人雖無唐人氣象猶不失宋人本色；若近時人，氣象非不甚似唐人，而本色相去遠矣。’這即所以補救氣象之失的弊病。

徐增面應詩話有云：‘夫詩一字不可亂下，禪家著一擬議不得，詩亦著一擬議不得。禪須作家，詩亦須作家。學人能以一棒打盡從來佛祖，方是個宗門大漢子；詩人能以一筆掃盡從來窠臼，方是個詩家大作者。可見作詩除去參禪，更無別法也。’乃不謂滄浪以參禪論詩，反偏偏落了昔人窠臼。照這樣講，以禪論詩的結果，無寧歸到性靈方面。

三 格調說舉例

1. 李東陽

由格調說言，李東陽可說是格調說的先聲，李夢陽可說是格調說的中心，何景明則可以說是格調說的轉變。所以後來到王世貞便很有一些近於性靈神韻的見解。

東陽（一四四七——一五一六）字賓之，號西涯，茶陵人，天順八年進士，官至戶部尚書，謹身殿大學士，明史一百八十一卷有傳，所著有懷麓堂集。懷麓堂集中有詩話一卷，頗多重要的理論，與一般詩話之偏於敘述考證者不同。王鏊序謂‘其間立論皆先生所獨得，實有發前人之所未發者’；鮑廷博跋亦謂可‘與滄浪詩法白石詩說，鼎峙騷壇，爲風雅指南。’這些，並不全屬阿諛之詞。

詩話中有一節謂‘識得十分只做得八九分，其一二分乃拘於才力，然未有識分數少而作分數多者，故識先而力後，’可知他

很認識批評的重要。他是這樣重在識，所以他的論詩，正是以識見長。姚希孟松煙集有此書跋，其詞意似不滿西涯之詩，而稱其‘談詩頗津津’，便是不了解西涯的地方。

四庫總目提要之論懷麓堂詩話稱‘李何未出以前，東陽實以臺閣者宿主持文柄，其論詩主於法度音調，而極論剽竊摹擬之非，當時奉以爲宗，至何李既出，始變其體，然賸古之病，適中其所謂訛，故後人多抑彼而伸此。’其所謂後人，當即指錢牧齋一流人。牧齋初學集八十三卷有題懷麓堂詩鈔一文，謂明詩凡三變，由弱病而爲狂病，由狂病而爲鬼病，惟西涯文足以蕩治之，即是所謂抑彼伸此之例。然我們於此，須知李何之於西涯有頗不同之處，也有頗相近之處。由其不同之處言，則抑彼伸此，誠足以蕩治當時詩風之流弊；由其相近之處言，則後來李夢陽雖頗詆李東陽，然淵源所自，原不可誣。王元美云：‘東陽之於李何，猶陳涉之啓漢高也，’公論自在人心，即李何一派的人，猶且不能不承認這種情形。⁷

大抵東陽論詩猶有些近於道學家的見解。如云：‘言之成章爲文，文之成聲者則爲詩，詩與文同謂之言，亦各有體而不相亂。’（懷麓堂集文後稿四，魏翁家藏集序）如云：‘夫詩者人之志興存焉，故觀俗之美者與人之賢者，必於詩，今之爲詩者亦或牽綴刻削，反有失其志之正，信乎有德必有言，有言者不必有德也。’（懷麓堂集文後稿二，王城山人詩集序）這些話都與宋濂方孝孺之言爲

7. 王士禛池北偶談卷十四稱‘海鹽徐豐里詩談云：‘本朝詩英盛國初，莫銓宣正，至弘治西涯唱之，空同大復繼之，自是作者羣起，於今爲烈。’當時前輩之論如此，蓋空同大復皆及西涯之門，崑山撰列朝詩選乃力分左右祖，長沙何生，界若鴻溝，後生小子竟不知源流所自，誤後學不淺，亦不以牧齋之說爲然。

近。由此種理論以推之，當然不會主張摹擬剽竊，而與李何一流人之以詩爲事者不同。

然而西涯與宋方之詩論，畢竟不同；最重要的，在他認識詩文各有體而不相亂，所以他不會同宋方這樣以論文的見解去論詩。他曾分別詩文之體製云：

夫文者言之成章，而詩又其成聲者也。章之爲用貴乎紀述，鋪敘發揮而藻飾，操縱開闔惟所欲爲，而必有一定之準。若歌吟咏歎流通動盪之用，則存乎聲而高下長短之節，亦截乎不可亂。雖律之與度未始不通，而其規制則判而不合，及乎考得失，施勸戒，用於天下則各有所宜，而不可偏廢。古之六經，易書春秋禮樂皆文，惟風雅頌則謂之詩，今其爲體固在也。近代之詩李杜爲極，而用之於文或有未備，韓歐之文亦可謂至矣，而詩之用，議者猶有憾焉，況其下者哉！（懷麓堂集文後編三，卷更）

（懷麓堂集文後編）

詩文之體既別，所以他再說‘故有長于紀述，短于吟諷，終其身而不能變者，其難如此，而或庸言諺語，老婦稚子之所通解，以爲絕妙，又若易然。’（懷麓堂集文後編五，滄州詩集序）他是真能在詩之體製上去認識詩，而同時即用詩之標準以論詩，所以又不落於學者或文人之見解。

正因這樣，於是他一方面又開了李何的詩論。他怎樣在詩之體製上以認識詩呢？他指出了兩條途徑。他說：‘詩必有具眼，亦必有具耳；眼主格，耳主聲，聞琴斷知爲第幾弦，此具耳也；月下隔窗辨五色線，此具眼也。’（懷麓堂詩話）所謂具眼具耳，即是他所謂識。所以論他論詩之識，應當着眼在格與聲兩方面，

而李何詩論之淵源，也應在這兩方面看出其關係。

由聲言，他以爲詩文之分別，即在聲律諷詠的關係。他說：

蓋其所謂有異於文者，以其有聲律諷詠，能使人反覆
諷詠以暢達情思，感發志氣，取類于鳥獸草木之微，而有
益於名教政事之大，必其識足以知其窳與，而才足以發
之，然後爲得，及天機物理之相感觸，則有不煩繩墨而
合者。（滄浪詩集序）。

我們要注意，他是從諷詠聲律方面以認識詩之性質與體製的。
詩話中論到具眼具耳之後，他再接着說：‘費侍郎廷言嘗問作
詩，予曰，試取所未見詩，即能識其時代格調，十不失一，乃爲有
得。’這原是滄浪餘唾，然而西涯却很能在這方面闡發。滄浪
論詩，原長在辨別體製，也曾說要‘諷詠之久’，也曾說要‘歌之抑
揚’，都是於聲情中辨別其氣象。所以西涯具耳之說，也不是
全無所本。不過西涯之論，再能補充一些聲樂的關係。他說：

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。後世詩與樂判而爲二，雖有格律而無音韻，
是不過爲俳偶之文而已。使徒以文而已也，則詩之教
何必以詩律爲哉。

觀樂記論樂聲處，便識得詩法。

古律詩各有音節，然皆限於字數，求之不難，惟樂府長
短句初無定數，最難調發，然亦有自然之聲，古所謂聲依
永者，謂有長短之節，非徒永也，故隨其長短皆可以攝之
律呂，而其太長太短之無節者則不足以爲樂。今泥古

詩之成聲，平側短長，句句字字摹倣而不敢失，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，得于心，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。

陳公父論詩專取聲，最得要領。潘頤應昌嘗謂予詩宮聲也。予訝而問之。潘言其父受于鄉先輩曰，詩有五聲，全備者少，惟得宮聲者爲最優，蓋可以兼衆聲也。李太白杜子美之詩爲宮，韓退之之詩爲角，以此例之，雖百家可知也。予初欲求聲於詩，不過心口相語，然不敢以示人；聞潘言始自信，以爲昔人先得我心，天下之理出於自然者，固不約而同也。

由聲樂之關係以論詩之音調，那便與滄浪不盡同。滄浪所論偏於詩之風格，而西涯所論則重在詩之抑揚抗墜之處，所以滄浪之推尊李杜，在其氣象，而西涯之推尊杜甫在其音節之變化。詩話中說：

長篇中須有節奏，有操有縱，有正有變，若平鋪穩布，雖多無益。唐詩類有委曲可喜之處，惟杜子美頓挫起伏，變化不測，可駭可愕，蓋其音響，與格律正相稱，回視諸作皆在下風，然學者不先得唐調，未可遽爲杜學也。

五七言古詩，仄韻者上句末字類用平聲，惟杜子美多用仄，如玉華宮，哀江頭，諸作，概亦可見。其音調起伏頓挫，獨爲超健，以別出一格，回視純用平字者，便覺萎弱無生氣。自後則韓退之蘇子瞻有之，故亦健於諸作。此雖細故末節，蓋舉世歷代而不之覺也，偶一啓鑰，爲知音者道之。若用此太多，過於生硬，則又矯枉之失，不

可不戒也。

古詩與律不同體，必各用其體乃爲合格，然律猶可間出古意，古不可涉律調。

他能在這種‘細故末節’上注意，便是發滄浪之所未發，後來王漁洋趙秋谷諸人之論古詩聲調，恐即受此啓示。

這雖是西涯論詩之特長，然而西涯之論聲，原有同於滄浪之處。蓋他所謂聲與格，原不可以截然分開，假使把聲與格混合言之，那便近於滄浪之所謂氣象了。他於懷麓堂詩話中說：

今之歌詩者，其聲調有輕重清濁長短高下緩急之異，聽之者不問而知其爲吳爲越也。漢以上古詩弗論；所謂律者，非獨字數之同，而凡聲之平仄，亦無不同也。然其調之爲唐爲宋爲元者，亦較然明甚，此何故耶？大匠能與人以規矩，不能使人巧，律者，規矩之謂，而其爲調，則有巧存焉。苟非心領神會，自有所得，雖日提耳而教之無益也。

漢魏六朝唐宋元詩，各自爲體，譬之方言，秦晉吳越閩楚之類，分疆畫地，音殊調別，彼此不相入，此可見天地間氣機所動，發爲音聲，隨時與地，無俟區別，而不相侵奪；然則人固於氣化之中，而欲超乎時代土壤之外，不亦難乎。

他所謂調之爲唐爲宋爲元即氣象之殊；他所謂漢魏六朝唐宋元詩各自爲體，也即氣象之殊。人固於氣化之中，當然不能超於時代土壤之外，於是，遂由音殊而進爲調別，聲的問題，轉移爲格的問題了。

由格言，他也受一些滄浪的影響。詩話中說‘六朝宋元詩就

其佳者亦各有興致，但非本色，只是禪家所謂小乘，道家所謂尸解仙耳。」又說：「宋詩深却去唐遠，元詩淺去唐却近，願元不可爲法，所謂取法乎中僅得其下耳。」這即是滄浪的說法；而後來李何之摹擬唐音也正受其啟示。在這方面，與他的論「聲」一樣，出於滄浪而不同於滄浪，即因他能注意小問題，着眼在細故末節的緣故。詩話中說：

詩用實字易，用虛字難。盛唐人善用虛，其開合呼喚，悠揚委曲，皆在於此；用之不善，則柔弱緩散，不復可振，亦當深戒。

唐律多於聯上着工夫，如雍陶白鷺，鄭谷鷓鴣詩二聯，皆學究之高者，至於起結，即不成語矣。如杜子美白鵲起句，錢起湘靈鼓瑟結句，若奏金石以破蟋蟀之鳴，豈易得哉。

人但知律詩起結之難，而不知轉語之難，第五第七句，

尤宜著力，如許渾詩，前聯是景，後聯又說，殊乏意致耳。

他因格的問題於是注意到用字，注意到起結，注意到承轉，這也可謂細故末節了；然而此種細故末節不可泥亦不可廢。他說：「律詩起承轉合不爲無法，但不可泥，泥於法而爲之，則撐柱對待，四方八角，無圓活生動之意，然必待法度既定，從容閱習之餘，或溢而爲波，或變而爲奇，乃有自然之妙，是不可以強致也，若并而廢之，亦何以律爲哉。」（詩話）蓋他要這種細故末節上「溢而爲波，變而爲奇」，使有「開合呼喚悠揚委曲」之致，這樣論「格」纔與他論「聲」所謂抑揚抗墜者可以合拍，而他所謂欲得盛唐內法手點化當時詩人者，也與滄浪之一味宗盛唐不同。

由上述二點而言，便可知道李何詩論可以淵源西涯，而終究

與西涯不同之故。蓋其淵源西涯者，只在聲與格的問題，只在都出滄浪詩話的關係，而西涯這樣講聲與格，便與李何不同。李何抽象而西涯具體，李何言輪廓而西涯入細，因此，李何宗主單純，而西涯不主一格。西涯之詩論中可以包括李何，而李何之詩論中不能包括西涯。所以李何是滄浪詩說的左派，即謂之爲誤解滄浪詩話也未嘗不可。

西涯既不主一格，所以他不主摹擬。他說：

今之爲詩者能軼宋窺唐已爲極致。兩漢之體已不復講。而或者又曰，必爲唐，必爲宋，規規焉俛首縮步，至不敢易一辭出一語，縱使似之亦不足貴矣。況未必似乎。說者謂詩有別才非關乎書，詩有別趣非關乎理，然非讀書之多，識理之至，則不能作。必博學以聚乎理，取物以廣夫才，而比之以聲韻，和之以節奏，則其爲辭高可諷，長可詠，近可以述，而遠則可以傳矣。豈必模某家，效某代，然後謂之詩哉。（懷麓堂集文稿八，錢川先生詩集序）。

他只是在聲調格律中間指出其比較具體的方法，而使人仍歸之於自然之妙。這至多只能說是透澈之悟，而不能說是第一義之悟，所以他並不要以此第一義詔人，而強人服從，而強自己服從。以第一義詔人者，結果只成爲摹擬。他於詩話中很不贊成林子羽鳴盛集之學唐，與袁凱在野集之學杜，以爲並無流出肺腑，卓爾有立之處。我們不能說西涯論詩不宗唐不主杜，但是假使說西涯詩論只在宗唐主杜，那便大誤。他講‘聲’‘格’重在起伏頓挫之間，所以宗杜之開闢變化，而不廢韓愈之以文爲詩。他說：‘漢魏以前詩格簡古，世間一切細事長語，皆著不得，其勢必久而漸窮，賴杜詩一出，乃稍爲開擴，庶幾

可盡天下之情事，韓一衍之，蘇再衍之，於是情與事無不可盡，而其爲格，亦漸蘊矣。然非具宏才博學，逢泉而泛應，誰與開後學之路哉？（懷麓堂詩話）此種主張便與李何不同，而爲後來錢牧齋之所宗。牧齋之反七子，其理論即建築在此種基礎上的。又他既不主一格，所以於李杜之外兼取王孟，而論詩遂重在淡遠。他說：‘詩貴意，意貴遠不貴近，貴淡不貴濃，濃而近者易識，淡而遠者難知。’因此，論王孟之詩亦謂‘王詩豐縟而不華靡，孟却專心古澹而悠遠深厚，自無寒儉枯瘠之病。’（均見詩話）此種主張也與李何不同，而爲後來王漁洋之所出。漁洋之變七子，其所得又重在此種論調的暗示。

2. 李夢陽

李夢陽（一四七二——一五二九）字獻吉，慶陽人，弘治七年進士，官至江南提學副使，以黨宸濠削籍，自號空同子，與何景明徐禎卿等號十才子，又有七才子之稱，明史二百八十六卷文苑有傳。

明史稱夢陽才思雄鷲，卓然以復古自命，弘治時宰相李東陽主文柄，天下翕然宗之，夢陽獨譏其萎弱，倡言文必秦漢，詩必盛唐，非是者弗道。（卷二百八十六）夢陽論文宗旨，具見此寥寥數語。明史又論其詩文謂：‘華州王維楨以爲七言律自杜甫以後善用頓挫倒插之法，惟夢陽一人，而後有譏夢陽詩文者則謂其模擬剽竊得，史遷少陵之似而失其真云。’這數語批評得也很愜當。不過平心而論，這些話說得過嫌簡單。

先就文言，論文非夢陽之所長，即就其所作，亦是文不如詩。夢陽文箋有云：‘古之文以行，今之文以葩，葩爲詞，行爲道華。’

(雙岡集六十) 這雖主復古，然只是道學家的論調。惟空同子論學上篇有云：「西京之後作者勿論矣。」⁸ 似有文必秦漢之意。此外，只有在作品中猶可窺出其摹擬秦漢之迹。所以所謂文必秦漢云者，在批評上並沒有什麼明顯的主張。朱曰藩跋空同先生集後云：「君子之學無所倚之謂聖，是故中正和平，言出爲經。……先友空同李公，以奇才卓識在弘治正德間倡爲古文，力追秦漢，一掃近代沿襲萎靡之弊，……空同之文有所倚者也。」他只是倚秦漢之文以革沿襲唐宋古文之弊，所以在文學史上可以看出作風之轉變，而在文學批評史上却不見有何主張。

其批評之比較精彩的還是在詩的方面。論詩，空同實並不專主盛唐。⁹ 他只是受滄浪所謂第一義的影響，所以於各種體製之中，都擇其高格以爲標的。古體宗漢魏，近體宗盛唐，而七古則兼及初唐。其滄虬山人記中論及詩文標準，說：「山人商宋梁時，猶學宋人詩，會李子客梁，謂之曰，宋無詩，山人於是遂棄宋而學唐；已問唐所無，曰唐無賦哉！問漢，曰漢無騷哉！山人於是則又究心賦騷於唐漢之上。」(雙岡集四十七) 此可知其論詩論文，全以第一義爲標準。王國維人間詞話云：「文體通行既久，染指遂多，自成習套，豪傑之士亦難於其中自出新意，故遁而作他體，以自解脫，一切文體所以始盛終衰者，皆由于

8. 案此則雖論悅弓之文，不必定勝遷也，但此條原是反對古文家自顧之說，故與宗尚秦漢之意不相背。

9. 空同贈昌穀詩序雙岡集年會一篇畧云：「大曆熙寧各有名，敲金戛玉何孩幼，高皇揮戈造日月，草昧之際崇儒紳，英雄杖策集軍門，金璽數子眞經綸，宣德文體多渾淪，偉哉東里廟廟珍，我師崛起揚與空，力挽一髮回千鈞，是於唐宋大家及明初作者一致推崇。

此。’李氏所舉的各體的標準，都是恰當始盛之時，那麼，奉爲準的，原亦無可譏議。不過以其盛氣矜心，倚第一義以壓倒一切，不免矯枉過直之處，所以在當時便不能無異議。薛蕙詩云：‘粗豪不解李空同，’何景明云：‘高處是古人影子耳，’後人受此種影響，以耳爲目，於是不議其徒得聲響，便言其食古不化，而空同詩論遂亦覺得只須‘詩必盛唐’四字可以了之。

其實空同論詩何嘗不主情。其詩集自序引王叔武語云：‘詩者天地自然之音也。今途粵而巷謳，勞呻而康吟，一唱而羣和者，其真也，斯之謂風也。’孔子曰：‘禮失而求之野，’今真詩乃在民間，而文人學士顧往往爲韻言謂之詩。’（箋見集五十）又云：‘詩有六義，比興要焉。夫文人學士，比興寡而直率多，何也？出於情寡而工於詞多也。夫途巷養蠶之夫，固無文也，乃其謳也，粵也，呻也，吟也，行咕而坐歌，食咄而寤嗟，此唱而彼和，無不有比焉興焉，無非其情也，斯足以觀義矣，故曰：詩者天地自然之音也。’（見同上）他引這些話以序其詩集，寧非怪事！這些話是後來公安派所主張而用以反對李何者，乃他竟稱引以冠其集，不僅如此，他於稱引之餘，再用此標準以自評其詩：

自錄其詩，藏篋笥中，今二十年矣，乃有刻而布之者，李子聞之懼且慚，曰：予之詩非真也，王子所謂文人學士韻言耳，出之情寡而工之詞多者也。然又弘治正德間詩耳，故自題曰弘德集。每自欲改之以求其真，然今老矣。曾子曰：‘時有所弗及，學之謂哉！’（見同上）是則空同詩之非真，何待後人譏議，彼且自知之而自言之。其自評如此，其評人也如此。因此，我們再看他的林公詩序：

夫詩者，人之鑒者也。夫人勵之志必著之言，言斯永，

永斯聲，聲斯律，律和而應，聲永而節，言弗曖志，發之以章，而後詩生焉。故詩者非徒言者也。（空同集五十）

再看他的張生詩序：

夫詩發之情乎？聲氣其區乎？正變者時乎？（空同集五十）

再看他的梅月先生詩序：

情者動乎遇者也？……遇者物也，動者情也，情動則會，心會則契，神契則音，所謂隨寓而發者也。……故遇者因乎情，詩者形乎遇。（空同集五十）

再看他的叙九日宴集一文：

夫天下百慮而一致，故人不必要同，同於心，言不必同，同於情，故心者所爲權者也，情者所爲言者也。是故利有文武，位有崇卑，時有鈍利，運有通塞，後先長少人之序也，行藏顯晦天之畀也，是故其爲言也直宛區，憂樂殊，同境而異途，均感而各應之矣，至其情則無不同也。何也？出諸心者一也。故曰詩可以觀。（空同集五十八）

再看他的與徐氏論文書：

夫詩宣志而道和者也，故貴宛不貴峻，貴質不貴靡，貴情不貴繁，貴融洽不貴工巧。（空同集六十一）

這些話又豈像‘詩必盛唐’之人的口吻！然則是否矛盾呢？則又不然。他於潛虬山人記中說：‘夫詩有七難，格古，調逸，氣舒，句渾，音圓，思冲，情以發之，七者備而後詩昌也。’他於駁何氏論文書中也說：‘柔澹者思也，含蓄者意也，典厚者義也，高古者格也，宛亮者調也，沈著雄麗清峻閑雅者才之類也，而發於辭，辭之暢者其氣也，中和者氣之最也；夫然又華之以色，永之以

味，溢之以音，是以古之文者一揮而衆善具也。’則是他所謂格調云者，原只是詩文之一端；他固不曾主格調而抹煞一切！

再有，即使說主情與主格調成爲極端衝突，那也與空同之詩論不相妨礙。他於詩集自序中也曾批評王叔武的話云：‘雖然，子之論者風耳，夫雅頌不出文人學士乎乎？’風雅異體，那麼，風可主情，雅頌不妨主格調。於是他再述與王子論文人學士之詩而自述其作詩經歷。

王子曰，是音也（指雅頌），不見于世久矣，雖有作者微矣！
李子於是愴然失已，灑然醒也；于是廢唐近體諸篇而爲李杜歌行；王子曰，斯馳騁之技也。李子于是爲六朝詩，王子曰，斯綺麗之餘也；于是詩爲晉魏，曰比辭而屬義，斯謂有意；于是爲賦騷，曰異其意而襲其言，斯謂有錢；于是爲琴操古歌詩，曰似矣，然糟粕也；于是爲四言，入風出雅，曰近之矣，然無所用之矣，子其休矣。

所以由文人學士之詩而言，本工在詞，則求其格之古與調之逸，夫又奚不可者！

何況，所謂格乃是學古人之法，法不可廢，則學古又何足爲病。其駁何氏論文書云：

古之工，如榱如班，堂非不殊，戶非同也，至其爲方也圓也，弗能舍規矩，何也？規矩者法也。僕之尺尺而寸寸之者，固法也。假令僕竊古之意，盜古之形，剪裁古辭以爲文，謂之影子誠可；若以我之情，述今之事，尺寸古法，罔襲其辭，猶班圓榱之圓，榱方班之方，而榱之木，非班之木也，此奚不可也。夫筏我二也，猶兔之蹄，魚之筌，舍之可也，規矩者，方圓之自也，即欲舍之，烏乎舍！

子試築一堂，開一戶，措規矩而能之乎？措規矩而能之，必并方圓而遺之可矣。何有於法！何有於規矩！（卷四集六十一）

何況學古之法，仍不妨碍其變化自得，則學古原是必經的步驟。其駁何氏論文書中又云：

阿房之巨，靈光之巋，臨春結綺之侈麗，揚亭葛廬之幽之寂，未必皆僅與班爲之也；乃其爲之也，大小鮮不中方圓也，何也？有必同者也。獲所必同，寂可也，幽可也，侈以麗可也，巋可也，巨可也，守之不易，久而推移，因質順勢，融鑄而不自知，於是爲曹爲劉，爲阮爲陸，爲李爲杜，即令爲何大復，何不可哉！此變化之要也。故不泥法而法管由，不求異而其言人人殊。易曰：‘同歸而殊途，一致而百慮’，謂此也。非自築一堂與，開一戶牖，而後爲道也。

何況，所謂學古，他又標舉第一義之格，則正是情文並茂之作，與後人之作不盡同，因此，主格調與主情，非惟不相衝突，反而適相合拍。其與徐氏論文書云：

夫詩，宣志而道和者也，故貴宛不貴峻，貴質不貴靡，貴情不貴繁，貴融洽不貴工巧，故曰聞其樂而知其德，故晉也者，愚智之大防，莊誡簡侈浮學之界分也。至元白韓孟皮陸之徒爲詩，始連聯闕押，疊疊數千百言不相下，此何異於入市擲金登場角戲也！彼魏冠冕玉有不縮腕投竿而走者乎？何也，耻其非君子也。三代而下，漢魏最近古，鄉使繁巧峻靡之習，誠貴於情質宛洽，而莊誡簡侈浮學，意義殊無大高下，漢魏諸子不先爲之耶？

(望月集六十一)

那麼，所謂‘詩必盛唐’云云原是取法乎上的意思，正因其情質宛洽，而無繁巧嶮靡之習，所以爲可貴。這樣復古，所以會引王叔武的話，以自叙其詩集。看到這一點，然後知道何景明的明月篇序，所以要說：‘夫詩本性情之發者也，其切而易見者，莫如夫婦之間，是以三百篇首乎雄雉，六義首乎風，而漢魏作者義關君臣朋友，辭必託諸夫婦，以宣鬱而達情焉，其旨遠矣。由是子美之詩，博涉無故出於夫婦者常少，致兼雅頌，而風人之義或缺，此其調反在四子下焉。’他們簡直不重在雅頌而重在提倡風。

何況，所謂第一義之格，不僅情文並茂，原是則法自然。其答周子書云：

文必有法式，然後中諧音度，如方圓之於規矩，古人用之，非自作之，實天生之也，今人法式古人，非法式古人也，實物之自則也。(望月集六十一)

論到此，他的復古論，可謂系統分明，建設完成了；然而，自然之與摹擬，總覺有些格格不入，說他的復古論，建設在取法自然上面，恐怕驟聽之，誰都要覺得奇怪。蓋既重在物之自則，則應如道學家所謂‘有德者必有言’，纔爲合理，但是他便不贊成‘文主理已矣何必法也’的話（見答周子書）。論學下篇有云：

‘小子何莫學夫詩，孔子非不貴詩也；‘言之不文行而不遠’，孔子非不貴文也。乃後世謂詩文爲末技，何歟？豈今之文非古之文，今之詩非古之詩歟？’

所以他要於詩文方面復古而不是於道的方面復古；易言之，即偏重在文之形式復古，而不重文之內容復古。因此，他的復古論終究偏在格調一方面。其何景明云：

詩至唐古調亡矣，然自有唐調可歌詠，高者猶足被管絃；宋人主理而不主調，於是唐調亦亡。黃陸師法杜甫，號大家，今其調艱澀不香色流動，如入神廟坐土木骸，即冠服與人等，謂之人可乎？夫詩比興錯雜，假物以神變者也。難言不測之妙，感觸突發，流動情思，故其氣柔厚，其聲悠揚，其言切而不迫，故歌之心暢而聞之者動也。宋人主理作理語，於是薄風雲月露，一切剷去不爲，又作詩話教人，人不復知詩矣。詩何嘗無理，若專作理語，何不作文而詩爲耶？今人作性氣詩，輒自質於穿花蛺蝶點水蜻蜓等句，此何異癡人前說夢也？即以理言，則所謂深深款款者何物耶？詩云：鸞飛戾天，魚躍于淵，又何說也？（空同集五十一）

這是很通達的話。這樣復古，所以可以取法自然而不同於道學家的論調。

由這種思想體系上以建成的格調說，何至爲後人詬病，然而竟爲後人詬病者，則以與何大復往復辨難的關係，一般耳食者習熟於大復所譏尺尺寸寸之語，遂亦以爲空同爲學古不化而已！

3. 何景明

何景明（一四八三——一五二一）字仲默，號大復山人，信陽人，與李夢陽齊名，見明史二百八十六卷文苑李夢陽傳。所著有大復集。

何氏論詩之語不多，蓋他是隨和風氣的人，不是開創風氣或轉移風氣的人。他論詩主指大率也與李夢陽相同。如論

詩主宗古，主尚漢魏，這都是李夢陽說過的話。其海叟集序云：‘詩不傳其原有二：稱學爲藝者比之曲藝小道，而不屑爲，遂亡其辭；其爲之者率牽於時好，而莫知上達，遂亡其意；辭意併亡，而斯道廢矣。故學之者苟非好古而篤信，非有成也。譬之琴者，古操，人所不樂聞，又難學，新聲繁豔易學，人又喜之，非果有自信，孰不就所易學以媚人所喜者也。若是，將使古道復至於無聞焉而已矣。’（大復集三十四）這即是他復古的主張。又其漢魏詩乘序云：‘夫周末文盛，王迹熄而詩亡，孔子孟軻氏蓋嘗慨嘆之，漢興不尚文而詩有古風，豈非風氣規模猶有模略宏遠者哉！繼漢作者於魏爲盛，然其風斯衰矣。晉逮六朝作者益盛，而風益衰，其志流，其政傾，其俗放，靡靡乎不可止也。唐詩工詞，宋詩談理，雖代有作者，而漢魏之風蔑如也。國初詩人尚承元習，累朝之所開漸格而上，至宏治正德之間盛矣。學者一二，或談漢魏，然非心知其意不能無疑異其間，故信而好者少有及之。’（大復集三十四）這又是他宗漢魏的主張。在此序中，雖則不甚重視唐詩，與李空同之見似有出入，然而與空同論詩並無衝突之處。楊慎升庵詩話中曾記一則故事，謂仲默嘗言宋人書不必收，宋人詩不必觀，升庵因舉張文潛蓮花詩，杜衍雨中荷花詩等訊之，曰此何人詩，仲默說是唐詩，及升庵告以出處，仲默沈吟久之曰細看亦不佳。即就此節故事而言，仲默的態度，也與空同一樣，都是一種極偏的見解。

其與空同論詩見解不同的地方，實在還因於作風的關係。空同之詩，對於當時臺閣雍容之作，譁緩冗沓，陳陳相因，不可謂非救時良藥，然而僅標舉第一義之詩，則取法過於單節，不足以範圍一世之材，也不足以盡詩之變化，所以即在同時氣類

之中，大復之俊逸，空同之粗豪已經不同，徐昌穀與高子業又與李何不同。因作風之互異，於是遂形成見解之相歧。李何往復辨難之害實在即起因於此。

明人論詩，頗有法西斯式的氣魄，而李夢陽即是開此種風氣的人。大抵空同不免太好強不同以爲同，所以時有盛氣凌人之處。李何之類雖同，然在空同看來，猶未能引爲真實同志，所以先贈景明書，論其詩弊，勸其改步，却不料招到反響，引出了何景明的與李空同論詩書。這在法西斯式的詩壇主盟，那能容此情形，於是一駁之不足，則再駁之，直至景明不復答辨而後已。

在此種爭論中，我們所欣幸的，却引出了一些何氏自己的意見。大抵空同學富，大復才高，學富故重在擬議，才高故偏於變化。王廷相之序空同集，稱其‘游精於兩漢，割正於六朝，執符於雅謨，參變於諸子，以柔澹爲上乘，以沈著爲三昧，以雄渾爲神樞，以蘊藉爲堂奧，會證往古之典，用成一家之言，’（王氏家範集二十三）即是就其學的方面說的。至其序大復集則云：‘夫人墳籍孰不探，道旨孰不詮，文辭孰不修，風調孰不循，德履孰不習，終格於不類者，天畀之解未神爾，’（見同上）則又就其才的方面說的。這是他們的不同之點。由於這一點的不同，故其論詩主旨雖大體相同，而終難盡合。何氏書中有云：‘近詩以盛唐爲尚，宋人似蒼老而實疏鹵，元人似秀峻而實淺俗，今僕詩不免元習，而空同近作，間入於宋，’這是他們自述同源異流之處。何氏又云：‘譬之樂，衆響赴會，條理乃貫，一音獨奏，成章則難，故絲竹之音要眇，水革之音殺直，而并棄要眇之聲，何以窮極至妙，或精飾聽也，’這也說明了他們風格之不同，即

終至異流的原因。蓋空同學唐得其氣象，學之愈甚，愈近蔚；大復學唐得其神情，才分既多，貌似自少。所以大復所謂‘空同近作間入於宋’，這句話我們猶應仔細分別，空同之間入於宋，只在似乎蒼老的一點，而至於如何達此蒼老之境，則空同與宋人並不走同一的道路。空同只於氣象方面學唐而求其蒼老，所以愈學愈離，結果成為‘木革之音殺直’，而不中金石。大復學唐重在神情，所以可以運以自己的才情，由氣象方面言之則愈學而離唐愈遠。何氏說：‘譬之爲詩，僕則可謂弗及者，若空同求之則過矣。’所謂過與不及，正應着眼在這一點的關係。

然而假使僅僅過與不及的關係，不過一個學之太似，一個學之不似而已。這尚不致引起空同的非難。空同的非難，正因照何氏的路走去，結果非僅同源異流，抑且要入室操戈，可以打倒‘文必秦漢詩必盛唐’的口號。這是空同所不能容忍的。空同雖則也講學古之法仍可歸於變化自得，但是空同之所謂法，是規矩，所以方式可變而規矩不可廢；大復雖講自築一堂奧，自開一戶牖，似乎重於變化而不重擬議，但是大復之所謂法是格局，所以規矩可廢而方式反似乎有定。這是他們中間重要的分別。他們爭論之點也就在這一點。何氏說：‘僕嘗謂詩文有不可易之法者，辭斷而意屬，聯類而比物也，上考古聖立言，中徵秦漢緒論，下采魏晉聲詩，莫之有易也。’空同重法而其法反可變化，因質順勢，可以爲曹爲劉爲阮爲陸爲李爲杜；大復不重法而其所謂法反是莫之有易。這莫之有易的法，有定而實則無定。所以何氏說：‘僕則欲富於材積，領會神情，臨景構結，不做形迹。’這是所謂‘惟其有之是以似之。’然

而這樣，便成為後來公安派反對前後七子的話頭了。其不同如此，固莫怪空同要大聲疾呼地說：‘短僕者必曰李某豈善文者，但能守古而尺尺寸寸之耳，必如仲默出入由己，乃為舍筏而登岸。斯言也，禍子者也。……禍子者，禍文之道也。不知其言禍己與禍文之道，而反規規於法者是攻，子亦謂操戈入室者矣。’

譬之於畫，由空同的理論言，是古典派的畫；由大復的理論言，可以成為浪漫派或寫實派的畫。古典派的畫，衣冠人物自有標準，至於隨局布置，則可憑意匠，為濃黯，為曠遠，因質順勢，初無一定。浪漫派或寫實派的畫，也講布局，然而由內容言，則可以成職貢圖，所寫的是特殊形態而不是標準形態，也可以成鬼趣圖，所寫的憑一己想像而全不受古人法度，更可以成為漫畫，僅求其神情之表現，而不顧姿態之正確。這是何氏所謂‘臨景構結不做形迹’。然在空同說來，則是‘君詩徒知神情會處，下筆成章為高，而不知高而不法，其勢如搏巨蛇，鵠風竊，步驟即奇，不足訓也’（空同集六十一，再與何氏書）。

譬喻，也許有不真切的地方，那麼再加以說明。空同是由古入而仍由古出，大復是由古入而不必由古出，至後來公安派則是不由古入，當然也不由古出。仍由古出，所以空同於古只見其同；不由古出，所以大復於古，只見其異。空同的再與何氏書云：‘詩之有物有則，故曹劉阮陸李杜能用之而不能異，能異之而不能不同；今人止見其異而不見其同，宜其謂守法者為影子，而支離失真者以舍筏登岸自寬也。’這也是他們自述的不同之點，我們應在這些方面加以注意。

四 王士禛

1. 漁洋詩與神韻說

王士禛（一六三四——一七一）字貽上，號阮亭，自號漁洋山人，山東新城人，順治十五年進士，官至刑部尚書，謚文簡。

漁洋之詩，自是一代正宗。在當時，大家都厭王李腐靡鍾譔纖仄之後，而漁洋獨以大雅之才標舉神韻，揚挖風雅，其聲望又足以奔走天下，文壇主盟，當然非漁洋莫屬。可是，漁洋之詩與其詩論雖亦聳動一時，而身後詆謾亦頗不少，生前勁敵遇一秋谷，身後評議又遇一隨園，於是神韻一派在乾隆以後便不聞繼響。

我以為漁洋之失即在標舉神韻，標舉神韻即立一門庭，門庭一立，趨附者固然來了，而攻擊者也有一目標。這還是小問題。最重要的乃在立了門庭之後，趨附者與攻擊者都生了誤會，誤會一生，流弊斯起。所以我以前說過，由這一點言，王船山便比王漁洋為聰明。

在這裏，我們不能不先引一篇比較長一些的文字。這即是楊繩武賈政大夫經筵講官刑部尚書王公神道碑銘。

公之詩既為天下所宗，天下人人能道之，然而公之詩非一世之詩，公之功非一世之功也。公之詩籠蓋百家，囊括千載，自漢魏六朝以及唐宋元明人，無不有咀其精華，探其堂奧，而尤浸淫於陶孟王韋諸公，有以得其象外之旨，意外之神，不雕飾而工，不鏗鏘而鍊，極沈鬱排冥之氣，而彌近自然，盡鏤刻絢爛之奇，而不由人力。嘗

推本司空表聖味在酸鹹之外，及嚴滄浪以禪喻詩之旨，而益伸其說，蓋自來論詩者或尚風格，或矜才調，或崇法律，而公則獨標神韻，神韻得而風格才調法律三者悉舉諸此矣。此固詩品之最高者也。明自中葉先後，七子互相沿習，鍾譚陳李，更相詆訶，然迄無定論。本朝初，虞山婁東數公馳驅先道，風氣漸開，猶未能盡復於古，至公出而始斷然別爲一代之宗，天下之士，一歸於大雅，蓋自明迄今近三百年，未見有踰於公者也。元微之叙少陵詩曰：‘唐興官學大振，世之能文者互出，然而好古者遺近，務華者去實，至於子美，上薄風騷，下該沈宋，盡古今之體勢，兼人人之獨專，詩人以來，未有如子美者；’蘇子瞻韓文公廟碑曰：‘魏晉以來，道喪文弊，歷唐貞觀開元之盛，而不能救，韓文公起布衣談笑而麾之，天下靡然從公，復歸於正；’若此者，今日非公而誰哉？蓋公之詩原於陶韋，而公之功極於韓杜，此余所謂公之詩非一世之詩，公之功非一世之功也。公於書無所不窺，於學無所不貫，既生濟南文獻之邦，宦江左山水之地，又嘗奉使南海西嶽，遍遊秦晉洛蜀閩粵江楚之鄉，凡海內巨川喬岳雄關險道戰塲砂壘古塚殘碣，手摩而足躡，目擊而心賞，又所至訪其賢豪，辨其物產，考其風土，旁搜博採，融懌蒼萃，而一發之於詩，有以極天地之壯觀，綜古今之奇變，而蔚然成一代風氣之所歸；而或者但執詩以求公之詩，又或執一家之詩以求公詩，其亦終不足以語於知公也明矣。（蓮文錄五十五）

在此文中，固然不免充滿了揄揚的氣分，然而却說明了兩點：

(1)執一家之詩以論漁洋之詩爲不得要領,(2)執一端之詩以論漁洋之詩論也爲不得要領,因爲‘神韻得而風格才調法律三者悉舉諸此矣。’神韻中有風格有才調有法律,這是向來論神韻者所不曾提到的一點。

我們假使再欲證實此說,則有王漁洋自己所說的言論在。愈兆晟漁陽詩話序中曾有一節記載,說他晚居長安,位益尊,詩益老,每勤勤懇懇以教後學,時於酒酣獨處,與至神王從容述說下邊的話:

‘吾老矣,還念平生論詩凡屢變,而交遊中亦如日之隨影,忽不至於轉移也。少年初筮仕,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,推爲祭酒,然亦空存昔夢,何堪涉想。中歲越三唐而事兩宋,良由物情厭故,筆意喜生,耳目爲之頓新,心思於焉避熟。明知長慶以後已有濫觴,而淳熙以前俱奉爲正的;當其燕市逢人,征途拊客,爭相提倡,遠近翕然宗之。既而清利流爲空疏,新靈窺以佞屈,顧瞻世道,惄然心憂,於是以大音希聲,樂淫哇錮習,唐賢三昧之選,所謂乃造平淡時也。然而境亦從茲老矣。

則可知神韻之說到晚年始成爲定論。考漁洋選三昧集在康熙二十七年,時漁洋已五十五歲。按愈氏序中所言,漁洋詩論與其論詩主張凡經三變,早年宗唐,中年主宋,晚年復歸於唐,這是論漁洋詩與其詩論者不可不注意之點。此點,在漁洋生前,已經引起了爭論。汪季用與徐健庵二人對於漁洋的認識便不相一致。當在一個文酒之會,徐健庵稱新城之詩度越有

唐，而季用却說：‘詩不必學唐，吾師之論詩未嘗不兼取宋元。辟之飲食，唐人詩猶梁肉也，若欲嘗山海之珍錯，非討論眉山山谷劍南之遺篇，不足以適志快意；吾師之弟子多矣，凡經指授，斐然成章，不名一格，吾師之學無所不該，奈何以唐人比擬？而健庵則斷斷置辨，以爲漁洋詩惟七言古頗類韓蘇，自餘各體體製風格未嘗廢唐人繩尺。這段爭論，直到後來季用卒後，徐氏爲漁洋十種唐詩選書後，猶且舊事重提，以伸漁洋宗唐之說。所以一般人以神韻之說與才調無關，此種誤會原不起於後世。

尤其應該注意的，他們爭論之焦點，還在對於唐詩之認識。漁洋之標舉神韻，一見於其所選神韻集。漁洋在揚州，嘗選唐律絕句五七言若干卷授其子啓洙兄弟讀之，名曰神韻集。時在順治十八年，漁洋僅二十八歲，¹⁰可知漁洋標舉神韻並不是晚年之說。又一，見於其所撰池北偶談。書中曾引汾陽孔文谷說，論詩以清遠爲尙，而其妙則在神韻（見卷十八）。池北偶談之成書，在康熙二十八年，時漁洋已五十六歲，此在他選唐賢三昧集之後，若參以愈兆晟漁洋詩話序所言，則此言神韻，實可視爲晚年定論。早年晚年並標舉神韻，同時也並宗唐詩，可惜我們現在不曾見到神韻集，假使能得到此種選本，以與唐賢三昧集相比較，那麼漁洋所謂神韻之說，更容易澈底了解。徐汪之爭，在康熙二十二年，時唐賢三昧集與十種唐詩均未選定，所以我以爲他們爭論之點，還在對於唐詩之認識。徐氏十種唐詩選書後一文中又曾說過：‘季用但知有明前後七子剽竊盛唐，爲後來士大夫訕笑，嘗欲盡祧去開元大曆以前，尊少陵爲

10. 此據惠棟所撰漁洋山人年譜。又案金榮緒華錄箋注所撰年譜，繫此事於康熙元年，時漁洋二十九歲。

祖而昌黎眉山劍南以次昭穆，先生亦曾首肯其言，季用信謂固然，不尋詩之源流正變，以合乎國風雅頌之遺意，僅取一時之快意，欲以雄詞震盪一時，且謂吾師之教其門人者如是。’這一點，實是他們爭論的焦點。季用之不欲宗唐，即因避免前後七子的習氣，所以一般人以神韻之說與法律無關，此種誤會原亦不起於後世。

論述到此，我們對於漁洋神韻之說應當分別看出他所以標舉神韻的動機。其一，是由於格調說的影響，早年之標舉神韻，恐即起因於此。其二，是對於宋詩流弊的糾正，即所謂‘清利流爲空疏，新靈寢以佶屈’，於是‘以大音希聲藥淫哇惡習’，晚年之標舉神韻，則又起因於此。此二種動機不同，於是所謂神韻也者，即使是同一意義，也不能不異其作用。後人只見到他晚年定論，所以一說到神韻便與盛唐王孟之詩相聯繫，而似乎覺得與才調格律等等全無關係了。我們假使不看到他門弟子中如俞兆晟汪懋麟（季用）諸人的話，恐怕誰也不會相信漁洋於詩也曾兼事兩宋。知道他詩非一家之詩，然後知道他的詩論也非一端之說。後人只以神韻爲王孟家數的理論，而且以此爲漁洋詩論的中心，贊成者主是，反對者詆是，紛紛紜紜，何從更見漁洋詩論之真。所以我說這是建立門庭以後最易引起的誤會。標舉神韻好似喊出口號，口號容易號召黨徒，容易引起人們注意，然而却最不易令人深切了解。

2. 從格調派的轉變

漁洋生在書香門第，家學淵源，自有其傳統的習慣。在當時，前後七子之緒論，成爲衆矢之的，公安派攻擊他，竟陵派也

壓迫他，最後，錢牧齋復以東南文壇主盟的資格，加以誡誡，李何李王的氣餒，至是可謂聲銷灰燼。我們假使在此時而欲求其遺風餘韻，恐怕只有李攀龍的故鄉而又是世家如漁洋的十七叔祖季木其人者，爲最足以代表了。而漁洋於詩便是深受八叔祖伯石，十七叔祖季木的啟迪。所以錢牧齋在王貽上詩集序中便這樣說：‘季木歿三十餘年，從孫貽上復以詩名鵲起，閩人林古度論次其集，推季木爲先河，謂家學門風淵源有自，新城之壇墠大振於聲銷灰燼之餘，而竟陵之光儀煥矣。’（復學集十七）正因漁洋之詩有此淵源關係，所以牧齋贈詩，有‘瓦釜正雷鳴，君其信所操，勿以獨角麟，媲美萬牛毛’之句，（復學集十一，支鼓覽題王貽上）而於序中，猶且再提到以前規勸季木的話。

漁洋之詩既出季木，那麼何以又能邀牧齋的賞識呢？則以才情激發，漁洋原有自得之處。漁洋對於錢牧齋批評季木之語：‘季木如西域婆羅門教，邪師外道，自有門庭，終難皈依正法’（見列朝詩集小傳下），他也認爲此言自確。蓋季木之詩真有些像文太清的贈詩所謂‘空同爾獨師’者，（見錢謙益王貽上詩集序引）所以即在漁洋也以爲閔山亭前後集中有蕪雜可汰，而漁洋則於前七子之中所取乃在邊徐二家。邊貢（一四七六——一五三二）字廷實，歷城人，是濟南詩派的首創者；徐禎孳（一四七九——一五一）字昌穀，一字昌國，吳人，二人與李何又稱弘正四傑。漁洋論詩不宗李何而推邊徐，此中消息值得注意。何良俊叢說謂‘世人獨推何李爲當代第一，余以爲空同園中人，氣稍過勁，未免失之怒張，大復之後節亮語出於天性，亦自難到，但工於言句，而乏意外之趣，獨邊華泉與象飄逸，而語尤清圓，故當共推此人。’此語大可玩味，漁洋推崇邊氏之故，恐怕也在與象飄逸，

語尤清圓上面。姑且退一步說，漁洋之選刻華泉集是爲鄉國文獻的關係，那麼，看他再選刻徐禎卿的迪功集。他把徐氏迪功集，與稍後高叔嗣的蘇門集合刻，稱爲二家詩選。在其序中引王弼兄弟的話，謂‘弼詩評謂昌齡如白雲自流，山泉泠然，殘雪在地，掩映新月，子業如高山鼓琴，沈思忽往，木葉盡脫，石氣自青，談藝家迄今奉爲篤論，其弟敬美又云，更百千年李何常有廢興，徐高必無絕響，其知言哉！’據是，可知漁洋於詩自是宗主唐音的正統派，不過他是這些正統派中間的修正者而已。

怎樣修正呢？我在以前論嚴羽的詩論時已曾說過：漁洋之與七子，其論詩主張雖都出於滄浪，然而七子所得是第一義之悟，而漁洋所得是透徹之悟，七子所宗是沈著痛快之神，而漁洋所宗是優游不迫之神，有這一些的不同，所以漁洋可以出於前後七子，而不囿於七子。

論到此，不得不一引舊作中國文學批評史上之神氣說一文（小說月報十九卷一號）。在此文中我把神與韻兩字分說，以爲滄浪論詩拈出神字而漁洋更拈出韻字。只拈神字，故論詩以李杜爲宗，更拈韻字，故論詩落王孟家數。因此說：‘滄浪只論一個神字，所以是空廓的境界，漁洋連帶說個韻字，則超塵絕俗之韵致，雖猶是虛無飄渺的境界，而其中有個性寓焉；假使埋沒個性，徒事摹擬，則繼武詩佛者固將與學步詩聖詩仙者同其結果。’此以神與韻兩字分說，與向來論神韵者不同，因此，有人以爲未必合漁洋本意。實則漁洋所謂神韵，單言之也只一‘韵’字而已。師友詩傳續錄中說‘格謂品格，韵謂風神’。謂風神，可；謂韵致，可；謂神韵，也可，單言之祇稱爲‘韵’，又何嘗不可。所

以神與韻兩字分說，不過取其比較容易看出前後七子與漁洋所論有些不同而已。這些不同，正是所謂第一義之悟與透澈之悟，沈著痛快之神與優游不迫之神的分別。

再有，此文以神韻之韻爲寓有個性的意義，啓隨園性靈之說，這也與向來言神韻者不同，易啓人家的誤會。實則漁洋之所以由格調而變爲神韻，與此也有關係。我以爲漁洋神韻之說，有先天後天二義。由先天言，前一文中也已說過：

王氏蠶尾文中有云：‘詩以言志，古之作者，如陶靖節謝康樂王右丞杜工部韋蘇州之屬，其詩具在，嘗試以平生出處考之，莫不各肖其爲人’（蠶尾集七，棲巖詩意序），其分甘餘話中亦極賞劉節之詩‘不如求真至，辛澹皆可味’之句（見卷三），所以王氏神韻之說，在食人間煙火食者，雖覺得他如仙人五城十二樓縹緲俱在天際，而在王氏自己，……則正非學步得來，所以能肖其爲人（中國文學批評史上之神氣說）。

這樣說，格調之說，啓人模擬，而神韻之說却令人無從效顰。所以漁洋詩話再引雲門禪師之語，汝等不記己語，反記吾語，異日稗販我耶，’謂得詩家三昧。因此，可知漁洋神韻之說，不能謂與個性無關。不過所表現的不是個性，而是個性所表現的風神態度而已。我們再看張九徵與王阮亭書中稱頌漁洋詩之語。他說：

竊怪諸名士序言，猶舉歷下琅琊公安竟陵爲重。夫歷下諸公分代立軀，矜格矜調，皆後天事也。明公御風以行，飛騰縹緲，身在五城十二樓，猶復與人間較高深乎？嘗之絳灌隨陸，非不各足英分，對留侯則成僮父；嵇鍛

阮酒，非不骨帶烟霞，對蘇門先生則成笨伯；留仙之裙，霓裳之舞，非不絕代，對洛神之驚鴻游龍，則掩面而泣。屋漏之痕，古斂之脚，非不名世，對右軍之鸞翔鳳翥則臥被不敢與爭。然則明公之獨絕者先天也，弟知其然而不能言其然。杜陵云：‘自是君身有仙骨，世人那得知其故，’此十四字足以序大集矣（周亮工尺牘鈔四）。

這一節話正說到漁洋詩神韻獨絕之處。‘自是君身有仙骨’，所以學步不得。才是別才，趣是別趣，所以粘着不得。‘藍田日暖良玉生煙’，煙固非玉而不能離玉。滄浪所謂別才別趣正應在這些上注意，才能悟出一個‘韻’字。這樣講韻，易言之，即是這樣講神韻，當然不必分別唐宋，矜格矜調，逐逐於詩之後天的事。這是由先天方面開說神韻之義，所以可以成為格調說的修正。

由後天言，所謂神韻，又是所謂神韻天然不可湊拍之意。工力到此，不矜才，不使氣，無脂義，無廢語，如初寫黃庭恰到好處。藍田生玉自有煙霧，方其未成為良玉的時候，便不會有煙霧。因此，神韻還在於工夫。工夫到家，自然有韻。一樣走棧步，棧步好似格調，人人得而摹倣，然而走得從容不迫，安詳有致，那便關工夫，那便是神韻。此義，在前一文中也曾說過：

居易錄云：‘陳后山云：‘韓文黃詩有意故有工，若左杜則無工矣，然學左杜先由韓黃，’此語可為解人誼。’又香祖筆記云：‘朱少章詩話云：‘黃魯直獨用崑體工夫而造老杜渾成之地，禪家所謂更高一着也，’此語入微可與知者道，難為俗人言。’前一節是謂神韻的境界雖重在無意自得，然須從有意中來，後一節是謂從人工的雕

琢中亦可到渾成自然的境界（中國文學批評史上之神韻說）。這樣說，也是格調可以摹倣而神韻無從效顰的地方。詩欲合格易，欲有韻則難，欲動人易，而令人玩味則難。所以‘神韻得而風格才調法律三者悉舉諸此矣。’

由此二義以言，所以漁洋雖宗唐音，而不會與前後七子一樣，徒成膚廓之音。從這方面說，可以說是漁洋早年標舉神韻的意旨。

3. 對宋詩的態度

在前一節，說明了漁洋早年標舉神韻的意旨，在這一節，又企圖着說明漁洋晚年標舉神韻之指。漁洋詩風之變，不僅在愈兆晟漁洋詩話序中說過，即漁洋門人張雲章所撰蠶尾詩集序也說明此意。他說：

雲章嘗見向之爲詩者，人盡曰我師盛唐，而規摹聲響，汨喪性靈已甚，自有先生之詩，唐人之真面目乃出，而又上推漢魏，下究極于宋元明以博其旨趣，而發其固蔽。以迄于今，海內才人輩出則又往往自放于矩矱，以張皇譎詭爲工，滔滔而莫之反，先生近年遂多爲淡泊之音以禁其囂囂無益者。

可知漁洋早年之爲唐，原不十分偏向淡泊之音，雖則性分所近，原與王孟爲合，但至少可看出與晚年所主有些不同。漁洋於高津草堂詩集序中也曾說及此種思想轉變之故。他說：‘三十年前，予初出交當世名輩，見夫稱詩者無一人不爲樂府，樂府必選饒歌，非是者弗屑也；無一人不爲古選，古選必十九首公議，非是者弗屑也。予竊惑之，是何能爲漢魏者之多也，歷六

朝而唐宋，千有餘歲，以詩名其家者甚衆，豈其才盡不今若耶？是必不然，故嘗著論以爲唐有詩不必建安黃初也，元和以後有詩不必神龍開元也，北宋有詩不必李杜高岑也’（箕尾集七）。這是他從格律而轉變到才調的主張。然而時風衆勢，原自捉摸不定，扶得東來西又倒，所以他再說此種主張所生的影響：‘二十年來海內賢知之流，矯枉過正，或乃欲祖宋而祧唐，至於漢魏樂府古選之遺音，蕩然無復存者，江河日下，滔滔不返，有識者懼焉。’他原不是反對漢魏盛唐，他只是爲一般規撫漢魏盛唐者下一針砭；而一般人不知此意，又以向之規撫漢魏盛唐者規撫兩宋，這簡直談不到透澈之悟，即所謂第一義之悟而無之了。這那裏是漁洋的意思。袁子才之論漁洋詩云：‘清才未合長依傍，雅調如何可詆謾，’所謂清才，所謂雅調，頗能得漁洋詩一部分的真相。漁洋此種論詩主張之轉變，也可說是以清才救一般人宗唐之弊，以雅調救一般人學宋之弊。施愚山於漁洋集序中也說明此意。他說：‘阮亭蓋疾夫膚附唐人者了無生氣，故間有取於子瞻而其所爲蜀道諸詩，非宋調也。詩有仙氣者，太白而下，惟子瞻能之，其體製正不相襲。學五經左國秦漢者，始能爲唐宋八家，學三百篇漢魏八代者始能爲三唐，學三唐而能自豎立者始可以讀宋元，未易爲拘墟渺見者道也。’所以漁洋之有取於宋元，不過博其旨趣，至其所作依舊不違於唐音。昧者不察，望風而靡，又相率提倡宋詩，以爲清新，雅調淪亡，如何不使‘有識者懼焉！’‘新靈寢以倩風，着力爲之，矜才使氣，愈變愈怪，亦愈變而愈俗。’所以他以爲‘學宋人詩而從其支流餘裔，未能追其祖之自出，以悟其以俗爲雅以舊爲新之妙理，則亦未得爲宋詩之哲嗣也’（見金居敬漁洋集序引先生言）。這

是他對於宋詩的態度，所以他的詩不會落於宋格。

不僅如此，他正因恐怕人家落於宋格，所以標舉平淡之情。兩津草堂詩集序中再說：‘昔司空表聖作詩品凡二十四，有謂沖澹者曰遇之匪深即之愈稀，有謂自然者曰俯拾即是不取諸鄰，有謂清奇者曰神出古異，澹不可收，是三者品之最上。’以此論詩當然不會張皇譎詭而滔滔不返，當然更不會雷同擲擄，以生吞活剝爲能事。後人對於漁洋詩之認識，對於神韻說之認識，全着眼在這一點，而各種誤會，却也正從這一點生出。

隨園詩云：‘清才未合長依傍，雅調如何可詆牾，我奉漁洋如貌執，不相非薄不相師。’又做元遺山論詩三十八首之一云：‘不相非薄不相師，公道持論我最知，一代正宗才力薄，望溪文集阮亭詩。’上文我們引及袁詩的時候便說他僅得漁洋詩一部分的真相，即因隨園對於漁洋的認識，恐怕也近於耳食，只知其晚年所造的平淡之境，而不會理會到漁洋詩之全部。林昌彝說得好：‘阮亭詩用力最深，諸體多入漢魏唐宋金元人之室，七絕情韻深婉，在劉賓客李庶子之間，其豐神之蘊藉，神味之淵永，不得謂之薄，所病者微多粧飾耳。若謂阮亭詩不喜縱橫馳驟者謂之薄，阮亭豈不能縱橫馳驟乎？簡齋之論，阮亭有所不受’。（射鷹樓詩話七）阮亭正不欲爲宋詩之縱橫馳驟，所以‘以大音希聲藥淫哇惡習’，謂爲才薄，豈得爲當！

論到此，覺得漁洋之主張宋詩，似乎有些矛盾了。汪懋麟與徐乾學的爭論，也即爲這似乎矛盾的問題。但是假使知道上文所述他對宋詩的態度，那他之主張宋詩便不足爲奇。漁洋之跋陳說嚴太宰丁丑詩卷云：‘自昔稱詩者尙雄渾則鮮風調，擅神韻則乏豪健，二者交謫’（望溪集卷二十）。神韻也，風調也，二

而一，一而二者也。他便想於神韵風調之中，內含雄渾豪健之力，於雄渾豪健之中，別具神韵風調之致。這纔是他理想的詩境，這纔是所謂神在的標準。‘清利流爲空疏’，恐怕又是一般誤解神韵，只以半吞半吐爲超超元著者流所最易犯的弊病。漁洋所謂神韵，原不是如此。現在，可即以漁洋自己所說的話爲證。他於芝廬集序中說：

芝廬先生刻其詩若干卷，既成，自江南寓評命給事君屬予爲序，予抗塵走俗，且多幽憂之疾，久之未有以報也。一日秋雨中，給事自携所作雜畫八幀過余，因極論畫理久之，大略以爲畫家自董巨以來，謂之南宗，亦如禪教之有南宗云。得其傳者，元人四家，而倪黃爲之冠；明二百七十年，擅名者唐沈諸人稱具體，而董尚書爲之冠；非是則旁門魔外而已。又曰，凡爲畫者，始貴能入，繼貴能出，要以沈著痛快爲極致。予難之曰，吾子於元推墨林，於明推文敏，彼二家者畫家所謂逸品也。所云沈著痛快者，安在。給事笑曰，否否，見以爲古澹閒遠，而中實沈著痛快，此非流俗所能知也。

予聞給事之論，喟然而思，渙然而興，謂之曰，子之論畫也至矣。雖然，非獨畫也，古今風騷流別之道，固不越此，請因子言而引伸之，可乎？唐宋以還，自右丞以逮原華營邱洪谷河陽之流，其詩之陶謝沈宋射洪李杜乎？董巨，其開元之王孟高岑乎？降而倪黃四家以逮近世董尚書，其大歷元和乎？非是則旁出，其詩家之有嫡子正宗乎？入之出之，其詩家之捨筏登岸乎？沈著痛快，非惟李杜昌黎有之，乃陶謝王孟而下莫不有之。子之

論，論畫也；而通於詩。詩也而幾於道矣。子之宋先生，方屬予論次其詩，請即以此言爲之序，不亦可乎（巽

尾集七）

這樣，所以漁洋之有取於少陵，乃至有取昌黎子贍，與其標舉王孟之旨初不衝突。人家以其標舉神韻，宗主王孟，便以爲神韻說是這般單簡，漁洋詩亦這般單調，可謂大誤。陸嘉淑之序漁洋續詩集云：‘今操觚之家好言少陵者，以先生爲原本拾遺；言二謝王堂者又以爲康樂宣城右丞左司，其欲爲昌黎長慶及有宋諸家者則又以爲退之樂天坡谷復出，而先生之詩其爲先生者自在也。’可知漁洋之詩在當時人原還知道他是多方面的。詩非一家之詩，論亦非一端之論。所謂‘神韻得而風格才調法律三者悉舉諸此矣，’也可作如是觀。

4. 所謂神韻

現在，我可論到漁洋所謂神韻之說。

翁方綱之論神韻與王漁洋不全同，然而他說：‘神韻者徹上徹下，無所不該，其謂羚羊掛角無迹可求，其謂鏡花水月空中之象，亦皆即此神韻之正旨也，非墮入空寂之謂也。其謂雅人深致，指出評議定命遠韻辰告二句以質之，即此神韻之正旨也，非所云理字不必深求之謂也’（復初齋文集八，硯齋集上）。此文即舉漁洋論詩之語以說明神韻徹上徹下無所不該之義，便與一般人所見不同。翁氏之論漁洋之所謂神韻也未必全合漁洋意思，然而他說：‘漁洋變格調曰神韻，其實即格調耳。而不欲復言格調者，漁洋不敢議李何之失，又惟恐後人以李何之名歸之，是以變而言神韻，則不比講格調者之流弊矣’（同上硯齋集上）。

則亦與一般人對於漁洋神韻說之認識，也有些不同。一般人只以三昧興象云云爲神韻，爲漁洋所謂之神韻，所以不免墮入空寂；翁氏在這方面便較一般人爲高。不過翁氏却欲以肌里實之所以又不免矯枉過正。翁氏之論所以有些似是而非之處都在於是。

我以爲漁洋神韻之說確是有些空寂，不過我們說明神韻之說却不必墮於迷離恍惚之境，而且要看出漁洋所論並非全屬空際縹渺之談。神韻之說，漁洋還說得明白，覃溪却說得模糊。漁洋之講神韻，並沒有寫成一篇系統的論文，然而隨處觸發都見妙義，只須我們細心鉤稽，自可理出系統。覃溪之論神韻除零星散見者不計外，特地寫了三篇神韻論，然而歸結一句話，‘在善學者自領之，本不必講也，’則反而有些使人模糊了。

神韻之說何以會墮入空寂，則因（1）神韻只指出一種詩的境界，與一般詩論之就平地築起者不同。漁洋詩話曾述愚山告洪昉思語，批評漁洋論詩謂‘如華嚴樓閣彈指即現，又如仙人五城十二樓縹渺俱在天際，’因再說愚山自己的論詩‘豈作室者祇筈木石一一須就平地築起。’其實何止愚山如此，其他各種詩論，如所謂性靈說，格調說，乃至肌里說也全是如此。因爲不從一種詩的境界立論，則一切詩論當然都是腳踏實地，從平地築起了。（2）即就詩的境界而論，如所謂自然也，綺麗也，豪放也，典雅也，似乎也都有由入之途，獨所謂神韻也者，真如東坡所謂‘道可致而不可求。’越處女之與勾踐論劍術曰‘妾非受於人也而忽自有之，’忽自有之，則正無由入之途。司馬相如之答盛覽曰，‘賦家之心得之於內不可得而傳，’不可得而傳，則思維路絕。雲門禪師曰，‘汝等不記己語反記吾語，’

異日稗販吾耶？’不用記人家的話，則到此也言語道斷。而這數語偏偏是漁洋詩話中所稱為詩家三昧者。論詩到此，如何不墮入空寂。（3）何況建立在這種境界的詩論，如所謂作詩方法也，讀詩方法也，又都重在語中無語，重在偶然欲書，重在須其自來，重在筆墨之外，重在不着一字，重在得意忘言，重在不可湊拍，重在興會風神，這些方法，又都待於悟，都待於領會，還才則為才蔽，說理則成理障，講學問則易變推砌，稍刻畫便流於排比，欲如初寫黃庭恰到好處，真是難之又難。這簡直是指出一種標準而不是說明一種方法，無從捉摸亦無從修養，論詩到此，又如何不墮入空寂！

所以空寂不足為漁洋病，不足為神韻之說病。問題乃在如何說明此種建立在詩的境界上面的詩論。

徐寅謂詩是儒中之禪，詩原不能與禪無關，禪義可以入詩，禪義可以論詩，禪義亦可以喻詩，這在以前講滄浪詩論的時候，也已經說過。七子之格調說，是以禪喻詩，漁洋之神韻說，是以禪論詩，而有時也可以以禪義入詩。以禪喻詩，則詩是詩而禪是禪，工夫還在詩上面；以禪論詩，則禪通詩而詩通禪，工夫乃在悟上面；至以禪義入詩則詩即禪而禪即詩，神韻天然不可湊拍，却沒有可以加以工夫的餘地。工夫在詩上面者，所以成為格調說，因為求之於繩墨之中；工夫不在詩上面者，所以成為神韻說，因為須求之於蹊逕之外。格調與神韻之分別乃如此，覃溪所論，可謂全不曾說到是處。

因此，我們分別漁洋之神韻說，須知其有以禪義言詩者。如云：

嚴滄浪以禪喻詩，余深契其說，而五言尤為近之。如：

王裴 觀川絕句，字字入禪；他如‘雨中山果落，燈下草蟲鳴’，‘明月松間照，清泉石上流’，以及太白‘却下水精簾，玲瓏望秋月’，常建‘松際露微月，清光猶爲君’，浩然‘樵子暗相失，草蟲寒不聞’，劉春虛‘時有落花至，遠隨流水香’，妙諦微言，與世尊拈花，迦葉微笑，等無差別，通其解者，可語上乘（慧尾 韻文二，裴孫 真覺詩序）。

象耳 袁魯 禪師嘗云，‘東坡云我持此石歸，袖中有東海’，山谷云 惠崇 烟雨蘆雁，坐我滸湘洞庭，欲喚扁舟歸去，傍人云是丹青，此禪髓也。’予聞不惟坡谷，唐人如王摩詰 孟浩然 劉春虛 常建 王昌齡 諸人之詩皆可語禪（居易錄 二十）。

白楊 順 禪師偈，‘落林黃葉水流去，出谷白雲風捲回’，作文字觀亦是妙句（同上）。

類此諸例，不遑備舉。本來，漁洋 幼年學詩即從王孟 常建 王昌齡 劉春虛 韋應物 柳宗元 數家入手，結習難忘，原不足怪。此種詩所以可以語禪者，即因是語中無語，即因其在筆墨之外。居易錄 引林間錄 載洞山語 云‘語中有語名爲死句，語中無語名爲活句。’自謂此即選唐賢三昧集 之旨。香樹筆記 又引王楙 野客叢書 所稱‘史記 如郭忠恕 畫，天外數峯略有筆墨，然而使人見而心服者在筆墨之外也。’（卷六）以爲此得詩文三昧，即司空表聖 所謂不着一字盡得風流者。細玩此種意思，所以漁洋 論詩，重逸品而不重神品。

神品，還可於繩墨之中求之，只須能化，便是入神。逸品則只能求之於踐遠之外，稗販舊語，根本不成。此中有性分焉，有興會焉，又是使人無可着力之處。劉公誠 與漁洋 書稱，‘嘗與

同人言，讀同時他人作，雖心知其什倍於我，竊復漫臆，僞假以問學，似若可追，至吾阮亭，即使吾更讀詩三十年，自覺去之愈遠，正如仙人嘯樹，其異在神骨之間，又如天女微妙，偶然動步皆中音舞之節，當使千古後謂我爲知言。’這正是就性分說的。毛西河謂‘天下惟雅須學而俗不必學，’以糾滄浪‘詩有別才非關學’之語，實則天下惟俗能學而雅不能學，雅便無從學起，強學風雅便成笑柄。所以漁洋所謂性情雖與性靈說有幾分相似，畢竟猶有虛實之分。池北偶談中引宋時吳中孚絕句：‘白髮傷春又一年，閒將心事卜金錢，梨花落盡東風軟，商略平生到杜鵑’（卷十七），謂使當時於九經注疏悉能成誦的陸先生竟無從效顰。這即所謂‘詩有別才非關學’之說。

有了性分，還須佇興。漁洋詩話中引蕭子顯‘有來斯應，每不能已，須其自來不以力措，’及王士源序孟浩然詩‘每有製作佇興而就’諸語，以爲‘生平服膺此言，故未嘗爲人強作，亦不耐爲和韻詩也。’不強作，不和韻，在隨園說來，是爲詩之真，在漁洋說來，便是佇詩之興。所以他以爲興來便作，意盡便止，而當興會神到之時，雪與芭蕉，不妨合繪，地名之寥遠不相屬者亦不妨連綴，所謂‘古人詩祇取興會超妙不似後人章句但作記里鼓也。’（漁洋詩話上）這即所謂‘詩有別趣非關理’之說。而所謂別才別趣都是無可致力的。

這些都是與性靈相近而終究不近的地方。我在舊作中國文學批評史上之神氣說一文中說過：‘若於此中消息參得透徹則知袁枚性靈之說，蓋亦即從漁洋神韻說一轉變而來者，世有會心者當不以吾言爲妄耳。’實則何止如此，性靈之說，袁中郎諸人亦早已說過，中郎論詩亦頗難以禪義，神韻之說，原亦是

從性靈說轉變得來。假使說七子之詩論爲正，則公安之詩論爲反，而漁洋之詩論爲合。因此，知覃溪謂神韵爲格律說之轉變，猶不過得其一端，‘世有會心者當不以吾言爲妄耳。’‘神韵得而風格才調法律三者悉舉諸此矣，’也可作如是觀。

這些富有禪義的詩，在作的方面，性分與會，既都難力構，在讀的方面，亦尚領會，不宜執着，所以說：‘古人詩畫只取與會神到，若刻舟緣木求之，失其指矣。’（趙北偶談十八，玉友齋詩集）作詩之法須其自來，讀詩之法，又重神會，這是他所以贊同搶浪‘空中之音相中之色’以及‘羚羊挂角無迹可求’諸語的理由。然而這樣說，讀者不免仍有空寂之感嗎？那真沒法。無已，我們只能再說明爲什麼必須這樣說得不着邊際的理由。我們要知道他所以說盛唐詩人往往入禪，即因可以一言契道的關係。可以一言契道，然而所說的却不是道。所說的雖不是道，而可以一言契道，所以爲無迹可求，所以如鏡中之象水中之月，可以領會而不可執着。這是所謂語中無語，這是所謂在筆墨之外。要是不然，我們試看寒山詩‘泯時萬象無痕跡，舒處周流偏天下，’所說的是什麼？‘達道見自性，自性即如來，’所達何道，自性何由見，似亦不曾明白說出。我們再看邵康節詩，他只是說‘詩揚心造化，筆發性園林，’他只是說‘坐中知物體，言外到天機，’他只是說‘天地精英都已得鬼神情狀又能知，’然而他能把造化天機具體地表現出來嗎？他雖則說‘天且不言人代之，’實則他何嘗代來？在堯夫，或者確有他自得之處，但是他何嘗舉以示人！他只是囁嚅而已！造化天機，幾合能在他的筆端露出！因爲這是所謂‘語中有語，名爲死句，’唐人詩可以語禪者，正不如此。詩人所言本不曾拖泥帶水雜以禪義，不過於情

景融洽之中，妙造自然，讀者却不妨因以一言契道，這正是優游不迫一類詩之入神的境界，何嘗特特注意在空寂。作者有意求之，‘學我者死’，斯成笨伯；讀者有意求之，疑神疑鬼，遂見空寂。這樣說，空寂不足以說明神韻，空寂又何足爲漁洋病。

以上是就其以禪義言詩一點而言，我們須知漁洋之神韻說更有以禪理論詩者。以禪理論詩，只以詩禪有相通之處，詩句却不必要入禪，不必帶禪義。固然，說話不能這般仔細，以禪義言詩與以禪理論詩，也不能有多大分別，不過這般分別以後却便於說明。漁洋所說，如：

陳后山云，韓文黃詩，有意故有工，若左杜則無工矣，然學左杜，先由韓黃，此語可爲解人道（居易錄十二）。

僧寶傳石門聰禪師謂達觀益類禪師曰，此事如人學書，點畫可效者工，否則拙，何以故，未忘法耳。如有法執，故自爲斷續，常筆忘手，手忘心，乃可。此道人語，亦吾輩作詩文真訣（居易錄二十一）。

捨筏登岸，禪家以爲悟境，詩家以爲化境，詩禪一致，等無差別。大復與空同齊引此，正自言其所得耳。顧東橋以爲英雄欺人，誤矣。豈東橋未能到此境地，故疑之耶？（卷四）

朱少章詩話云，黃魯直獨用崑體工夫，而造老杜渾成之地，禪家所謂更高一著也。此語入微，可與知者道，難爲俗人言（卷四）。

這些便是以禪理論詩的地方。禪家行脚名山，徧訪大師，求善智識，也是從工夫上來；一旦頓悟，得到自己應付生死的智慧，便是捨筏登岸，而工夫便成爲陳迹。悟境化境原無二致，所以

可以相提並論。到此地步，無工可言，無法可言，渾成天然色相俱空，纔是漁洋理想的詩境。何大復告空同以捨筏登岸，而李空同亦病昌穀詩之蹊徑未化。是七子於詩原重在化，與漁洋論詩並無分別，然而後人於此却歸罪七子，而不以病漁洋者何也？則以（1）七子所宗是滄浪所謂第一義之悟。由第一義之悟言，所以李空同有宗漢魏盛唐之說，所以李滄溟有唐無五言古之說。他們先懸了高格以論詩，所以知其正而不知其變，取徑既狹，如何能化！王漁洋便不是如此，兼取宋元以博其指趣，波瀾愈闊，格律愈精，變化愈極其致。（見陸嘉弼：漁洋詩集序）所以不蹈七子覆轍。（2）漁洋所宗，是滄浪所謂透澈之悟。由透澈之悟言，所以以色相俱空，無迹可求者為極致，而詩格遂近於王孟。他知道神品難到逸品易至，能使逸品入妙，自然也入神境，這便是所謂化。翁方綱謂少陵供奉之詩，縱橫出沒不主故常，彼空同者，未能知其故也，然亦未嘗不自以為縱橫出沒，不主故常也。（復初齋文集八，徐昌穀詩論一）彼李何李王之所以自以為化而終不能化者在是。看到此，知道昌穀之所以較為成功，知道漁洋之所以更為成功。

這又是神韻說與格調相近而終究不近的地方。

格調之說，何自起乎？起於滄浪詩話之所謂氣象。翁方綱之格調論上謂‘夫詩豈有不具格調者哉！’記曰‘變成方謂之音，’方者音之應節也，其節即格調也；又曰‘聲成文謂之音，’文者音之成章也，其章即格調也。是故嘯殺嗥緩直廉和柔之別由此出焉，是則格調云者非一家所能概，非一時一代所能專也。’此語極是。明人所謂格調其意義並不如此。翁氏再說：‘唐人之詩未有執漢魏六朝之詩以目為格調者，宋之詩未有執

唐詩爲格調，即至金元詩亦未有執唐宋爲格調者，獨至明李何輩乃泥執文選體以爲漢魏六朝之格調焉，泥執盛唐諸家以爲唐格調焉，於是不求其端，不訊其末，惟格調之是泥，於是上下古今只有一格調，而無遞變遞承之格調矣。（復初齋文集八）這即是明人泥於格調之失，也可謂是誤解格調之失。蓋明人所謂格調是合道所謂第一義之悟與氣象之說體會得來，‘重在第一義’，所以只宗漢魏盛唐，重在氣象，所以又於漢魏盛唐中看出他的格調。這是格調之說之所自起。

格調之說重在氣象，而神韻之說，更是建築在氣象上的。二者都是給人以朦朧的印象。於是翁方綱便以爲‘漁洋變格調曰神韻，其實即格調耳，’此則似是而非，不能不說其辨析之未細了。實則格調說所給人以朦朧的印象的是風格，神韻說所給人以朦朧的印象的是意境。讀古人詩而得朦朧的印象這是格調，對景觸情而得朦朧的印象這是神韻。懸一風格而奔赴之，所以成爲摹擬，懸一意境而奔赴之，則只有能到與否的問題，不會有能似與否的問題。這也是第一義之悟與透澈之悟的分別。

論到此，我覺得翁方綱之論徐昌穀詩，頗足以說明其關係。他說：‘夫李雖與徐同師古調，而李之魄力豪邁恃其拔山扛鼎辟易萬夫之氣，欲舉一世之雄才而掩蔽之，爲徐子者乃偶拈一格，具體古人，以少勝多，以靜攝動，藉使同居蹈襲之名，而氣體之超逸據其上矣。’（徐昌穀詩論一）這是徐昌穀所以勝李空同的地方。他再說：‘迪功詩七古不如五古，七律不如五律，七古七律又不如七絕，蓋能用短不能用長也。夫勢短字少則可以自掩其整痕，故蹈襲者弗病也，篇長則將何展接乎？是以凡能用

短不能用長者，皆執一而廢百者也，然而陶韋之短篇則真短篇也，豈其襲之云乎？由所病在襲，則短亦襲耳。（徐昌霖詩論二）這又是說同一蹈襲，也是呂穀較空同高明的地方。同一摹擬，而拈一格者勝，用短者勝，這是漁洋所以用清角之音易黃鐘大呂之音的緣故。說神韻爲格調，原不能謂爲大錯誤，不過其間有個分別。我們以前說滄浪詩論是以神韻說的骨幹而加上了一件格調說的外衣，那麼，可以說漁洋詩論即使有同於格調的地方，也是以格調說的骨幹，加上了一件神韻說的外衣。這是漁洋較七子聰明的地方。

何況漁洋詩還固不出於模擬，不出於模擬而用荆浩論山水所謂‘遠人無目，遠水無波，遠山無皴’的方法，給人以朦朧的印象，當然覺其味在酸鹹之外，而與僅主格調者有別了。

何況漁洋詩還不盡在於朦朧！朦朧，有時可以以短取勝，即所謂如郭忠恕畫天外數峰略有筆墨，意在筆墨之外。這好似漫畫，寥寥數筆，神態畢現，然而此中也有學問，也見本領，正如翁方綱所謂‘陶韋之短篇則真短篇也。’他以爲‘詩之道有根柢焉，有興會焉，……根柢原於學問，興會發於性情，’（宋玉風雲集序）有學問而不用，則趣味不是單薄，而爐火純青，益見無聲絃指之妙。王氏論詩絕句云：‘風懷澄澹推韋柳，佳處多從五字求，解識無聲絃指妙，柳州那得比蘇州。’同樣的性情，同樣的用短，而着力不着力，此中又有高下之分。這是所謂以禪理論詩。

兼此二義而漁洋神韻之說始全，兼此二義而漁洋前後提倡神韻之旨亦顯。

SPIRIT AND FORM IN CHINESE POETRY

Kuo Shao-yü

Spirit and Form are important considerations in the history of Chinese literature as well as in the history of Chinese literary criticism. The poetry of the "Earlier and Later Seven Men of Letters" of the Ming dynasty is regarded as belonging to the Formal School, while that of Wang Shih-chen (1634-1771) of the Ch'ing dynasty to the Spiritual School.

In this essay the origins of the two schools are traced to the *Ts'ang-lang Poetic Criticism* by Yen Yü (1182?-1280?). This is also the verdict of earlier scholars. What is new in this essay lies in the analysis of Yen's *Dhyana* and *Intuition* (*ch'an* and *wu*) into two distinctive meanings. Yen's *Dhyana* is resolved into two forms: the similarity between *Dhyana* in Buddhism and in the nature of poetry, and, that between learning *Dhyana* and learning poetry. *Intuition* is also resolved into two forms: the Alogical Intuition, and Intuition of the First Order. Consequently, it is shown that the ordinary distinction between *Spirit* and *Form* in poetry is due to the adoption of one or other of the distinctive senses of *Dhyana* and *Intuition*. This thesis is corroborated both by the evidence in the works previous to Yen's book, as well as by that in later works criticising it. It is further shown that neither the traditional identification of *Spirit* with *Form*, nor the assertion that *Spirit* and *Form* are not identical, is quite to the point.

In dealing with the Formal School, this essay takes as examples the assertions of Li Tung-yang (1447-1516), Li Meng-yang (1472-1529), and Ho Ching-ming (1484-1522) and compares them. With Li Meng-yang as a basis,

*The Former Seven Men of Letters: Li Meng-yang (1472-1529), Ho Ching-ming (1484-1522), Hsü Chen-ch'ing (1479-1511), Pien Kung (1476-1532), K'ang Hai (1475-1540), Wang Chiu-ssu (-1496-), and Wang T'ing-hsiang (1474-1544). The Later Seven Men of Letters: Li P'an-kuang (1514-1570), Wang Shih-chen (1526-1590), Hsieh Chen (1495-1525), Tsung Ch'ên (1525-1550), Hsü Chung-kuang (?-1576), Liang Yu-jü (-1550-), and Wu Kuo-lau (-1550-).

readers are shown how Li Tung-yang was the forerunner of the Formal theory, thereby correcting the assertion of Ch'ien Ch'ien-yi (1582-1664) that Li Tung-yang and Li Meng-yang have contradictory views of poetical criticism; and, showing how Ho Ching-ming transformed the Formal theory, thereby explaining why Li Meng-yang found it necessary to oppose him. In connection with Li Meng-yang's Formal theory, his works are analysed in order to point out the mistakes in the groundless assertion that he imitates the works of the prosperous period of the T'ang dynasty.

With regard to the Spiritual School, the analysis is based on Wang Shih-chen's (1634-1771) poetry. By showing the relationship between Spirit, Form and Imagination (*hsing ling*) in the variation of his poetry and his poetical theories, and in differences in motives in his former and later days, and in his advocacy of Spirit, it is proved that the theory of Spirit is not so simple a matter as was supposed by previous scholars. Thus it is made clear that in his theory there is the difference between writing poems embodying *Dhyana* principles and making poetic judgments with *Dhyana* principles. Consequently, his relation with the *T's'ang-lang Poetic Criticism* is clarified.
