

讀詩隅記



自序

章實齋文史通義九曾說：「隨筆割錄以待日後參訂，固學者之功程；遽爲成書定說，卽無取矣」（與林秀才書），是其著述不可謂不慎，但章氏遺書之謬誤，被余嘉錫摘出的竟達數百條，足見著書甚難，欲其毫髮無憾，更是不可能的事。因此，我總以爲：學術上的真誠和謙摛，是學人唯一的品格；著書不是垂訓立教，而是將平時所學所思提請大家共同切磋。是非正謬，既得學術之公；汲挹衆流，更能提昇濯滌自己的靈魂。何況，舊遊之踪迹、當年之風雨，又常點染於零縑碎墨中呢！

自入上庠以來，興趣一直集中在思想史和文學研究上，二者交織互補，亦能自得其樂。先後所撰，如先秦思想小記、近代詩家與詩派等，自傷屢穉，未敢問世；獨此書所收，多已刊舊作，所以先予梓布。書名讀詩隅記，也是從前一篇舊稿的名稱，當時曾作一序，說：「詩道靡窮，一隅未窺，今但撮舉平昔讀詩所得，條繫於茲；或長或短，或文言或白話，苦乏新意，聊當胥錄云」，侈置本書篇首，似乎也切合。總之，劬學十年，漫據鱗爪，而所得僅止於此，思之自愧。但如果這次結集能得到並世通人的指正，則鈞戈全龍，或可待於方來。辛酉仲秋八月廬陵龔鵬程識於龜山。

讀詩隅記 目錄

自序

卷上 讀書稗聞

四季・物色・感情·····	一
由鮑照詩看六朝的人生孤憤·····	三三
從華山畿談起·····	五三
青溪與小姑·····	六四
詩話李白·····	八三
玉谿生與佛教·····	九五
劉著「李商隱評傳」舉錯·····	一〇五
劉維崇「蘇軾評傳」摘誤·····	一二五

細說梅花詞的起源和流變·····	一三四
試論江西詩社宗派之形成·····	一四六
清初詩壇比興觀概說·····	一九二
說龔定盒的俠骨幽情·····	二〇五
晚清詩人諷寓的傳統·····	二二三

卷下 靈香偶拾

論「詩」與「敘事詩」「史詩」「故事詩」之間的糾葛·····	二四二
談談詩詞中疊字的效用·····	二四七
詩與禪·····	二五一
論用韻·····	二五五
評「劍俠李白」·····	二六二
論杜甫夔州詩·····	二六六
論元稹之忍情說·····	二七四
讀張籍詩記·····	二七六
「李賀協律鈞元」讀後·····	二八〇

李賀秋來詩·····	二八五
義山詩小箋三則·····	二八八
吉川幸次郎著「宋詩概說」簡評·····	三〇〇
談林語堂的「蘇東坡傳」·····	三〇六
評楊鐵夫「夢窗詞全集箋釋」·····	三一〇
關於「元雜劇本事考」·····	三一四
略說黃晦聞蕙度樓詩·····	三一七
近代詩家敍論五種·····	三二二
台灣詩乘與廣台灣詩乘·····	三四二
略談魯實先方東美兩先生的朱梅詩·····	三四五
張大千先生的大風堂詩·····	三四九
試論俞大綱先生寥音閣詩·····	三五五
現代詩的導讀·····	三六一
附錄 無垢堂詩輯·····	三六四

四季、物色、感情

(一) 楔子

也許文學作品的實質，只是一些感情豐銳的作者，摹寫外在世界以及自然與自我內心之間波動狀態的謳吟。但宇宙流轉運行，日月星辰、風雨花露，自然界的一切，既是如此新艷鮮奇、震撼人心。一個文學創作者，在面對著這受我們感情所浸潤或理性所了悟的世界時，宇宙流轉所呈現的一切，都將透過作者的想像（Imagination），而相互類比、相互聯結，造成形相直覺的美感世界。這個世界容或與自然宇宙有所不同（因為它含具了作者心靈的作用），但它正是自然世界的興發和感動啊！

陶淵明在草木滋榮繁茂的夏天作詩說：「俯仰終宇宙，不樂復何如？！」（讀山海經之一）真的，自然界的流行變化，飄風驟雨、煦日涼月，在在予人一種清奇驚悸的震動。詩人俯仰宇宙之間，可以適性觀物，也可以有悲喜的流注，但其基本精神的感動，則來自這個蘊涵虛幻、不可測度、而又具有蒼茫大力的渾沌世界。詩人內心世界的顯相，也常須透過這自然宇宙予以展現。莊子「知北遊」：「陰陽四時運行，各得其序」，春風秋雨、夏雲冬雪，宇宙在此，強烈地展出它的秩序性和不可理解的

奧妙，靈化無窮。而一切自然景觀如山川花木，也隨著四季的流轉而改易變化。由煖而寒，由熾變冷，直接刺激著詩人的觸覺；冰雪松梅、蟬雁花蝶，也不斷地激撼著詩人的視覺、聽覺。他伸手握去，是一把春的氣息；張口吐出，則是一片寒冬冰結的熱霧，於是他迷惘、感動、以至於歡喜莫名。——

這就是四季運行，在文學表現中的妙密，也是無所不在的文學創作觸因。本文即擬對這種奇特而複雜的結構關係，在中國文學的表現中，求一詮證。我們確信：文學既是天才的創造，當然也需要靈心巧思的疏通渾淪，才能凸顯出它逼人的光芒。本文嘗試以較完整的考察態度，統攝中國文學的特質，說明它多變的形貌中，與作者息息相關的表情因素。當然，這種研究僅觸及了我國文學中的一面（事實上，任何一種研究方法與角度，都不可能整全無憾），但這一面却是極真摯而深刻的。

（二）作品中感情表現原理和自然景象的關係

（1）四季、物象、感情

首先我們應可確信一點：文學，是人文精神活動的一種產物，自然界則是這種精神及個體生存活動的空間。若無自然界與作者對應的關係，則文學創作活動即不可能存在。就西方原始類型研究法（Archetypal Approach）來說，甚至已認為有些景物的象徵，例如山嶺、荒漠、月亮、園林、日出、日落……，在人們的想像境域中，都含有特殊的意義。我們固可不必拘限於這種研究法，但也不得不瞭解：詩人自我心靈的波動，與自然景觀關係至為密切。而自然景觀本身即已變動不居。這些變

，有人爲的因素，例如戰爭或瘟疫；也有自然的法則，例如四季的流轉：它循環不已，夾拌著作者自我生命歷程不自主地一步步向前邁進，通過歌哭愉泣，而達到死亡的棺槨之前。人爲是特殊的變異，自然四季間時序的更替則更足以喚起人們對生死悲歡的重新體認與咀嚼。

正因時序轉運不息，自然界提供戲劇性的場合，使人們從這些場合中看見了他們自己的威脅、恐懼、抗拒、解脫和喜悅等情感。以全唐詩卷七五所載張敬思「邊詞」爲例：

五原春色舊來遲，二月垂楊未掛絲；

卽今河畔冰開日，正是長安花落時。

整首詩的結構，利用兩個「春」之間微妙的交互作用，表達出作者間接的與現實對反的期望。五原的春天，在詩人的期盼中姍姍遲來，不料它來時所帶給作者的，却只是希冀後無奈的感傷。——河泮冰開的時候，長安都已是花落時節了。一個是作者內心期盼、熟悉的自然景觀，一個是與作者意念不甚符合的現實世界，兩者交互並呈，作者並不直接去體驗現實中自然界週期性的轉換，而是透過自身意象的延伸，使人澈底明瞭他正置身在一個與他經驗中季節運行規律相抵觸的陰冷黯淡世界裡。河冰尚且能逢春泮解，詩人却在這春色中幽憂思歸、悄然心悲。於是那敦厚含蓄的辭語裡，遂已含蘊著強烈的反諷（irony）效果。這即是由於時序變轉而使詩人產生心靈激撼的例子。對於這種創作過程，我們須透過創作心態及表現原理解析予以詮釋。

(2) 抒情詩的傳統——感物吟志，莫非自然

文心雕龍說：「人稟七情，應物斯感。感物吟志，莫非自然。」

對我國文學特質的掌握與文學遷變的現象，一種文學原質的探索，似乎能給予我們一些開門啓徑的指導和便利（執其環中，才能轉應無窮）。那麼，中國文學的原質是什麼呢？大概是「情」吧，就文學型態來說，那就是詩①！

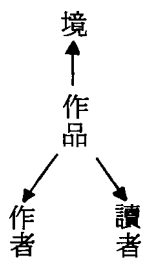
陸機「文賦」在討論文學的特質及其類型時曾說：「詩緣情而綺靡。」我們不否認在藝術世界裡，沒有情感即無法達成自然，美感衝動與創生力（*creative vital*）本是一切文學藝術所共同體具的根源。但剋就文學藝術而論，中國一切文學總與詩歇息息相關。自詩經楚辭到漢魏由楚辭蛻變出的賦，及樂府、古辭、近體與詞曲、戲劇，那一樣能和詩脫離血肉連鎖的關係？即使是小說，在鋪陳敘述、離合動盪中，也必以詩起端，以詩結尾；而情節的變化，更常利用詩詞予以推移綰結。這種奇特而又秩序統一的現象，便是中國文學所獨具的體質。因此，「緣情而綺靡」也就成了我們研究中國一切文學生創及型態所必須掌握的鎖鑰了。

「綺靡」，是屬於藝術造型方面的要求，此處不擬討論。「緣情」則是感情與作品間連繫和孳乳的原理。

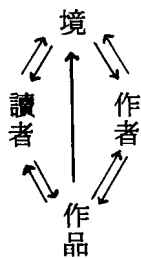
這裡有兩種相反相成的古代詩論可供我們參考：(1)詩是來自健全心靈強烈感情的流布，例如李白、杜甫之類。(2)詩是病態靈魂的展示，它可治療或彌補心靈的缺憾，例如李賀或李商隱、王梵志等人

。——二說看似相反，甚實都是詩主緣情的再詮釋。但，我們似乎還應該考察這感情與滅及其在文學作品中表現的原理，才足以說明詩人在創作過程中整個心態的變化，瞭解它與四季變換的關係：

藝術活動的全部過程，與四個要素息息相關，據埃蒲蘭斯（M. H. Abrams）在「鏡與燈」（The mirror and the Lamp）一書中所說，它們分別是：境（Universe）、作品（Work）、作者（Artist）、讀者（Audience）。作品固居文學活動的中心樞紐地位，但在整個過程中，它受著作者與「境」之間對應的關係而成立。埃氏的圖表顯示為：



此圖經鄭志明先生補充修改，尤足以表現文學活動的一貫性②：



經由作者對世界的觀照，轉化爲讀者心靈的認同，「境」影響刺激作者，作者反應「境」，而文學作品得以完成。這種創作原理，本是極清晰易曉的。作者通過自我生長的內在經驗，而具有了外在世界的觀念，睜開原始矇昧而驚訝的眼睛，感覺到了有秩序、有廣延的黎明世界以後，便開始有了重大的翻騰與掙扎，要從單純的印象世界中，掙脫出來，便不可避免地使他的覺醒生命有了「形式」與「導向」；又因爲突然意識到自己的孤獨與無奈，便自靈魂中產生了一種基本感情——希祈（Longing）。有了希祈的感情，才能促使一切文學活動生成變化的過程，向其目標前進；推動了每一內在可能潛力的完成與實現，也展開了個體生存的概念。正因這種童稚的希祈之情，在意識中愈來愈清晰明確，逐漸成爲一個有固定導向的感受，於是在成熟的精神之前，就出現了所謂「時間之謎」（enigma of Time）——奇異、誘人、且不可解釋的時間之謎。人們便在「過去」與「未來」兩組字眼中穿梭游動着。這就是外在世界直接刺激內在生命覺醒的說明，也是春夏秋冬逐漸成爲一種具有普遍性固定導向的感受之真正原因。這其中有對大自然的熱愛、有神秘深沈的激情、有無可名狀的被時間棄絕之感。中國人和神祇、祖墳間的相互感應，並不來自孤圓的墳墓或土石的山川，而是經由友善親切的自然本身而獲得溝通的。以「風景」爲寫作、繪畫、或建築的主要題材，是世界其他文化所不會具有的。這個奧秘只有從創作活動所內屬的心靈作用成長過程去探討才能獲得答案，「浮士德」第一部「復活節」第一幕說：

一種純淨而不可描述的希祈，

驅迫著我，飄盪過叢林和原野，

而在盈眶熱淚所凝成的霧裡，

我感覺到有一個世界——爲我而升起，爲我而存在！

這是藝術創作心態的具體描繪。文學藝術——或許我們可以用詩來替代說明——本是作者全部身心和現實界接觸而綻放迸射的靈光，訴說他們如何與自然現象依存感應，並展示他那企圖解釋且賦予自然現實某些原理或秩序的心靈世界。物色對情感有決定性的作用，非僅是「觸媒」而已，必須是「感物斯動」之後，才有將情感投射到外物上去的文學表現型態（詳第四節）。正如葉燮「原詩」所說：「呈於象，感於目，會於心。」美感經驗創生的過程是直覺的，而非演繹的，當詩人睜開矇昧之眼的一刹那，即已迸顯展開。渾沌純淨而不可描述的希祈，形成了他美感創造的原動力，透過時間展布的景色，詩人著力於自我內心圖象的表達。文心雕龍說：「人稟七情，應物斯感；感物吟志，莫非自然！」一切詩作，都是寫詩人與客觀世界對應時所體察到的事物與感情（情屬內具，感則與物相觸）。就藝術表達的形相上說，我們固可釐分爲(A)純粹自我心靈圖象的描繪(B)客觀世界的摹述等類型（詳後）。但若溯考它藝術創造的本源，我們即不得不引「文心雕龍」物色篇作一完整的詮釋：

春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。蓋陽氣萌而玄駒步，陰律凝而丹鳥
羞，微蟲猶或入感，四時之動物深矣！……是以詩人感物，聯類不窮，流連萬

象之際，沈吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。

這段文字，對詩心與四季物色間的關係剖析極深至精采。文學藝術都是作者心靈的創造，而心之所感，則又來自物色的變化。徐禎卿「談藝錄」說：「情無定位，觸感而興。既動於中，必形於聲，故喜則爲笑啞，憂則爲吁歎，怒則爲叱咤，然後引而成音」，意與劉勰相同。基於這種創作本源上的認同，司空圖、嚴羽等人在提倡妙悟作爲創作及批評的準繩時，也逕自以爲直觀自然是直覺領會詩藝術的必要準備，甚至認爲詩即是詩人對自然直覺領會、冥合爲一的具體表現。這種直契源本的詩論，雖稍嫌忽略了藝術表現的問題，却足以顯示我國文學所已確認的感物吟志傳統。謝榛「四溟詩話」中也說

作詩本乎情景，孤不自成，兩不相背。……夫景有異同，模寫有難易。……景乃詩之媒，情乃詩之胚，合而爲詩。

「景」就是劉勰所說的「物色」。文心雕龍很精巧地把時序運轉四季的交替，和物象的變化扭合爲一，成爲較整全的理論。王夫之在「夕堂永日緒論」裡說：「情景各爲二，而實不可離。神於詩者，妙合無垠；巧者則有情中景、景中情」，雖與謝榛相似，但已是從創作表現的角度來觀察了，並不能像文心雕龍那樣直截說明情景交合不可析分的根源性。文心雕龍許多理論都是環繞著這個基礎而建構的，例如他說：「情以物遷，辭以情發」及「情以物興，物以情觀」……均是。

(三) 從敏銳的時間意識到物色的意象化表達

「很可惋惜的是：「觸物起興」和「感物吟志」雖是歷代文學評論的基本觀念，但真正考察到「時間」與「四季」在藝術創造過程（creative process）中之重要性的，却僅有文心雕龍一部。」中國詩人在描寫自然之美及表現對自然的驚詫或喜悅時，通常都含著敏銳的時間意識。當然西洋詩人對時間也很敏感，但他們似乎不像我國詩人普遍地對時間耿耿於懷。且中國詩常比西洋詩更明確地指明季節和早晚的時間，哀悼春去秋來或憂懼老之將至的詩篇不可勝數。春天的落花、秋天的枯葉、夕陽的餘暉、歲暮的積雪……等等，無一不使敏感的詩人察識到時間流遁、歲月不再。是以在中國詩中的時間、季節通常有寫實和象喻兩種可能，如詩經邶風「七月」一首。一年四季十二月的敘述，當然全屬寫實的紀事；至如繁欽「定情詩」從日晡、日中、直寫到日暮，則非寫實之筆，而完全是一種無盡的期待，一種時間的象喻。因為時序的推移，原本就可以在詩中造成一種綿長久遠而循環不已的感覺。屈原離騷往往用「春」「秋」，「朝」「暮」的對舉，暗示時間性的永恒周遍之感。民間的民歌俗曲也常常透過四季十二月的重疊排比，來寫無盡的愛戀相思，例如華廣生編「白雪遺音」所載佳期約定曲：「佳期約定桃花放，二月春光。哄奴等到菊花兒黃，又到重陽。相思病，害得不像人模樣。」之類，都具備了這些基本特質。陸機有「百年歌」十首，從人少年「體如飄風行如飛」一直寫到耳昏目病、形體支離的百歲壽終，說明人在時間之流中不能抗拒的自然法則。漢武帝的「秋風辭」則是面對季節時間而興起的感慨和哀傷……。這些情感類型雖或表現的方式不同，但我們應能看出

：詩中的時間感是最動人的。其動人的力量，在於時間暗示的流動，因為時間是藏在人生事物的背後而推動的。舊傳顧愷之作「神情詩」（全晉詩卷五。又收入陶淵明集卷三）：

春水滿四澤，

夏雲多奇峯，

秋月揚明輝，

冬嶺秀孤松。

平平鋪出四景，雖然具顯了四季與物色間的關聯，却並沒有時間的流動性。就感情的表現上說，是平滯而無力的，並不符合我們上文所說「觸景起興」「感物吟志」的藝術創作原理，我們甚至可以不稱它爲「詩」。漢武帝的「秋風辭」則不然：

秋風起兮白雲飛，

草木黃落兮雁南歸，

蘭有秀兮菊有芳，懷佳人兮不能忘！

汎樓船兮濟汾河！

橫中流兮揚素波，簫鼓鳴兮發棹歌，

歡樂極兮哀情多，

少壯幾時兮奈老何？！

西方悲劇精神的特質是在於人與「自然」或「命運」之間的抗衡與衝突。中國的時間意識，則是人身處在時間長流裡，與它相感相應，有著莊子所說：「無可奈何而安之若命」的情感和態度。它的撞擊力可大可小，有些是及時行樂的宣言：「對酒當歌，人生幾何？譬如朝露，去日苦多！」（曹操「短歌行」）「人生得意須盡歡，莫使金樽空對月！」（李白「將進酒」）；有些是在實質上與時間作用相抗衡的呼籲：「老驥伏櫪，志在千里；烈士暮年，壯心不已！」（曹操「步出夏門行」）在一片惆悵悲感之中，倏然拔起，在萬變不息的宇宙裡，企圖斬斷時間的飛車（Times Winged chariot）握住自我，做一種燃燒的投射。至於漢武「秋風辭」一類則是由物色之變動而興起對逝去歲月的一種懷想和感傷；另外還有一些作品則是作者處在時間之流中，存著一份欣賞的心情，直接領受時序物色與變流轉的美感。例如孟浩然的「春曉」：

春眠不覺曉，處處聞啼鳥；

夜來風雨聲，花落知多少。

當然，我們若把時間意識，固定於節序四季之中，似乎顯得範圍過於狹隘不足。因為古今、今昔這種歷史長流的感觸和悸動，絕不亞於四季對詩歌的影響力。但「去年之雪」（les neiges d'antan）的感傷懷想，固足以憂魂鑠魄；而歷史長流的時間展現，其實仍須運用四季予以表達。請看李賀「將

進酒」：

況是青春日將暮，桃花亂落如紅雨……

勸君終日酩酊醉，酒不到劉伶墳上土！

對人生無奈的洞觀，經由桃花亂落如紅雨的暮春意象，展延向無限的過去，也指示了無限的未來，激起我們內在生命深沉的悸動。——綜合這幾種型態，中國詩人便常利用「有限的時間」(finite time)與「無限」(the infinite)作他們的形相表達。例如李商隱的「錦瑟」詩，從詩人對即身即世年光流轉、生活變化的直接感觸，擴大境界，以展至無垠無限，象喻自然造物中一切無止境的變遷幻化，這是一種了悟、一種超脫，是詩人對生命的執著，而非宗教修道所祈求的解脫。是以雖由自己年華有限的時間擴及無限時間的流動，而一切終歸為「情」所充滿；歷盡輪迴萬劫，而以詩人主觀對情的深切感覺結束。造成「宇宙的悲哀」(cosmic sorrow)。

正如前文所引的漢武「秋風辭」，「時間」有著消耗隕滅、稍縱即逝、瞬息萬變等普遍共通的象徵意義，常喚起人們心中脆弱堪憐的對比情緒。但時間畢竟是不可觸握的形上實理，是以在詩詞之中，時間意識的表達，那種超越個人與現實的內在感染力，必得運用意象才能呈現。從有形可見的四季物色變化、現在與過去事件的對比、現實與理想境域的穿插，直示詩人心理層面的感受。「秋風辭」運用白雲秋雁、黃葉蘭菊狀出秋的意象，而佳人歡樂等逝去歲月的緬念，又恰與臨楫中流、自嘆衰老的情懷對立拉扯，形成無比的張力。那是秋風倏起時，詩人的哀感，正如「浮士德」所描繪的藝術