

《潛溪詩眼》「詩眼」觀念析論

王淳曄

國立中興大學中國文學系碩士班

摘要

「詩眼」二字作為鑑賞術語熟為人知。《文心雕龍·練字》嘗言：「善為文者，富於萬篇，貧於一字。」此一篇雖是從字形上，來談論文字的選擇和運用，亦說明，字的擇用與文章情志所託密不可分，因此宋人常化用「練字」二字，來表達寫文者用心之方法，好談「練字」、「煉字」、「鍊字」，其應用之體不斷延伸，因此溯源「詩眼」概念前身，則必須回看《文心雕龍·練字》一篇與其他劉勰的相關說法。詩的體式短小精練，江西詩派以為：「句法以一字為工。」強調好句需好字，范溫舉例以：「吳姬壓酒勸客嘗」中「壓酒」字，又以「壓」特為精妙。這段賞析包含作者、讀者兩個面向：其一，詩作精妙之處，是作者匠心所在；其二，學詩之人的見識高下，以己身才學會通古人命意。兩者旋鈕著，將原先封閉的「創作」，相融開放性的「詮釋」，成為新的表意鍊，提供鑑賞典範。

范溫首以「詩眼」二字為名撰寫詩話，可惜未對「詩眼」二字進行開展，但總覽《潛溪詩眼》，卻文如命題，緊扣「詩眼」二字，此篇透過范溫「詩源論」、「創作論」、「批評論」三個面向展開，期望能闡釋范溫的審美批評，加以構建出完整的「詩眼」批評說。

關鍵字：《潛溪詩眼》、詩眼、范溫



一、前言

「詩話」體的發端，最早應可追溯至先秦，先秦典籍就有眾多「論詩」、「評詩」、「談詩」之語，如《尚書·虞書》：

帝曰：『夔，命汝典樂，教胄子。直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。詩言志，歌永言，聲依永，律和聲；八音克諧，無相奪倫，神人以和。』夔曰：『於！予擊石拊石，百獸率舞。』¹

就是典型的例子，此類帶有對「詩」進行分析或理論批評性質的記載，皆可視為「詩話」之濫觴，郭紹虞先生便曾言：「詩話之體，顧名思義應當是一種有關詩的理論的著作」，然而先秦文獻所面臨的問題有二：一、語境中所指之「詩」是《詩經》？或是文體為「詩」的詩作？二、對於「詩」的評述多為零章碎簡，難有典籍可供了解該作者對「詩」全觀的看法。現今研究所謂「詩話」，多是指北宋中葉歐陽修作《六一詩話》後，以相似形式開展的詩學論著。²

「詩話」一體書寫的熱潮自宋而起，司馬光（1019-1086）《溫公續詩話》、陳師道（1053-1101）《後山詩話》、蔡居厚（?-1125）《蔡寬夫詩話》、呂本中（1084-1145）《紫微詩話》等等……范溫《潛溪詩眼》亦屬此列。「詩話」的涵蓋範圍廣泛，不僅依不同作者有所區別，更甚在同個作者、同本書當中也可能出現紛雜、沒有完整理論系統的論述，這是源自於「詩話」具有「筆記體」的特色（起初只是文人的「讀詩隨筆」搜集而成），少有先立定寫作動機才開始書寫的「詩話」本，以一特色，加上在宋期間的書寫氾濫，便造就「詩話」內容龐雜、良莠不齊，因此散佚得多，今人學者郭紹虞觀此現象著手編輯《宋詩話輯佚》一書，本篇文章所引范溫《潛溪詩眼》多具於此。³

¹ 孔安國傳，孔穎達正義：《尚書正義》（上海：上海古籍出版社，2007年12月）頁46。

² 劉德重、章寅彭著：《詩話概說》（北京：中華書局，1990年8月），頁1-15。談論「詩話」的範圍、種類、淵源、價值，以宏觀的局度奠定基礎，亦開展許多研究面向。又蔡振楚先生將詩話分作：「胚胎期（先秦時代）、發育期（漢魏六朝）、成型期（隋唐五代）、分娩期（北宋時代）」（引自：《中國詩話史》（湖南：湖南文藝出版社，1994年10月），頁12。）亦揭示「詩話」至北宋時期，成熟並且誕生。

³ 郭紹虞：《宋詩話輯佚》（臺北：華正書局，1981年12月）。在其〈序〉有言：「就其（詩話）『方便』的方面來說，可以知宋人詩話之所以多；就其『濫』的方面來說，可以知宋人詩話之所以散佚之多。這是自然的淘汰。經過自然的淘汰以後，而我們再從事於輯佚的工作，這似乎是多事。然而詩話的價值，我們在上文已經說過：『它是本末粗精無所不包，所以詩話之濫不足為詩話病。何況詩話之著作雖濫，而既經昔人所稱引，則多少也有它可以保存的價值。』（頁5）。



范溫（？—？生卒年不詳），又名仲溫，字元實，號潛齋，學詩於黃山谷，著有《潛溪詩眼》一卷。⁴其內容與同時期「詩話」差異並不大，在郭紹虞所輯二十九則中有：賞析主題詩與專家詩、談創作論與創作技巧（詩法、造句、鍊字、用事、詩病……），概溯詩歌風格與流變……幾乎可言無所不包，不同的是《潛溪詩眼》為因廣而濫，反而留下的此二十九則像是「去糟粕之精華」。何以如此推論？乃因清代學者張學誠曾就「詩話」內容，將「詩話」分為論詩及事與論詩及辭兩種。論詩及事是記述詩作本事、詩人軼事、有關詩歌的見聞（多為以資閒談的隨筆）；論詩及辭則是研究詩人、詩作，涉及理論、體變、法式、考辨，偏向批評理論。而范溫的《潛溪詩眼》：

就如今所能見到的二十幾則來看，每一則都用來表述一定的詩學見解，字數動輒在數百字乃至千字以上，與以前詩話三言兩語式的閒談、記事大不相同，這在詩話發展史是很值得注意的。如果散佚的部分與這二十幾則大致相同的話，那麼它便稱得上是一部相當成熟的『論詩及辭』類詩話了。以談論詩法為核心，這也可能是它之所以稱『詩眼』而不稱『詩話』的原因。⁵

「詩話」的研究與鑑賞，在前人蔡振楚先生便曾表明三個關係：一、作者與讀者的關係；二、讀者與詩歌的關係；三、讀者與讀者間的關係。⁶是以原本處於封閉而慘淡經營的「創作」空間，到廣闊開放的「閱讀」空間，再至不同時代、地域、生命經驗對同一個「文本」產生的交互活動，甚至是差異，都是一種「再創造（recreate）」，⁷而這正是「詩話」在詩學史上的價值。只可惜能符合

⁴ 關於范溫記載並不多，且多為大同小異，於昌彼得、王德毅、程元敏、侯俊德編：《宋人傳記資料索引》第二冊（臺北：鼎文書局，1974年10月），頁1631所收錄五則，更有兩則所引《浮溪集》非本文著書的范溫，經筆者考察乃驍勇善戰、力破金人之義賊「范溫」，足以見記載之少，且既有資料承襲的多。丁傳靖輯《宋人軼事彙編》（京都：中文出版社，1980年1月），頁481-482；晁公武撰：《昭德先生郡齋讀書志》（臺北：商務印書館，1973年12月）卷第三下。唯曹學佺（1575-1646）：《蜀中廣記》（臺北：商務印書館，出版年月不詳），卷九十九，頁3：「《潛齋詩眼》一卷，范溫元實著。」值得關注有記載為「潛齋」而非「潛溪」；《華陽縣志》刻本（17冊）載《宋史·儒林傳》：「溫，字元實，祖禹之幼子也。祖禹既坐黨錮，卒於賓化。政和中，朝廷賜還其恩數，溫始得官除班朔郎。……後得寒疾不數日卒。溫嘗學詩黃庭堅，著《潛溪詩眼》一卷。」記載了范溫之官職「班朔郎」，《宋會要輯稿》中記載了兩則資料，班朔郎一職始於政和七年（1117）至宣和二年（1120），然可見資料實在太少，仍是無法推判出范溫生卒年。筆者依據《潛溪詩眼》的內容推論，則為蘇黃詩風興起以後的北宋前期以後，且必定在南宋中期以前。至於范溫的哥哥，祖禹長子范沖（1067-1141）或許也可當作參照空間。

⁵ 劉德重、張寅彭：《詩話概說》（北京：中華書局，1990年8月），頁28-29。

⁶ 見蔡振楚：《中國詩話史》（湖南：湖南文藝出版社，1994年10月），頁29。

⁷ 有關詩歌鑑賞的三個關係，可參蔡振楚：《中國詩話史》（湖南：湖南文藝出版社，1994年10



此鑑賞條件的「詩話」本並不多，又或者年代偏晚。范溫讀標「詩眼」作《潛溪詩眼》一書，在其同期「詩話」中，絕對是富有前瞻性的理論創作，且刻意強調「詩眼」二字，當中緣由值得深究。

二、「詩眼」溯源及范溫的應用

「詩眼」於今是常見的詩學用語，多解作兩意：一、詩關鍵處；二、學詩識見。由於「眼」就是接收外在訊息的媒介，是一種視覺感官，而詩由筆墨文字寫成，因此「以眼觀詩」是自然不過，比起「以心觀詩」、「以鼻觀詩」、「以味論詩」，「以眼觀詩」似乎顯得多餘與膚淺，然宋代蘇軾（1037-1101）在〈次韻吳傳正枯木歌〉中這樣寫到：

生成變壞一彈指，乃知造物初無物。古來畫師非俗士，妙想實與詩同出。
龍眠居士本詩人，能使龍池飛霹靂。君雖不作丹青手，詩眼亦自工識拔。

8

許多學者論及最初「詩眼」的創發之處，都會引據此首詩作，並譯其為「詩人的鑑賞能力、觀察力」。此說雖然不錯，卻不會知道何謂「詩人的鑑賞能力、觀察力」？觀東坡上句「古來畫師非俗士，妙想實與詩同出。」可以知道此等「眼力」應當不專屬詩人，但為何特出「詩眼」二字？「詩人」作為細膩、妙想的代表，事實上這涉及到畫作的鑑賞「傳神、寫意、韻味、自然」，詩作為純文字，若過度描述具體物便會淪於刻畫形式，然全是情緒字詞的堆砌，反倒會喪失能讓讀者共感的媒介，因此「詩」的特別之處，便在「意象」的經營，而詩人可以穿透「物色」的表層，感受萬物帶給人的觸動，轉而用文字揣摩或表現客觀事物、個人情志當中的精微、韻致、含蘊。

東坡並非第一次將「詩」、「畫」合以觀之，也曾稱讚王維（692-761）：「味摩詰之詩，詩中有畫，觀摩詰之畫，畫中有詩。」⁹攸關「詩」與「畫」的爭論有許多，圍繞在：詩歌是否能傳達畫境？又或，畫境是否能呈現詩意？這雖非

月)，頁 28、29。「詩人」與「詩話」的創造與再創造，請參林師淑貞：《詩話美典的傳釋》（臺北：新文豐出版公司，2020 年 12 月），頁 2-47，當中還有以《詩品》作為研究對象所整理的「創作表意鍊」：「讀者→閱讀文本→契會作者之意→再創作成作者→建立評賞美典。（頁 47）」雖《詩品》是否為「詩話」還有討論空間，卻很能總結「詩話」在詩學領域（是為廣義的「詩學」包含：源詩論、創作論、批評論等等……）的價值。至於不同時代乃至生命經驗導致的閱讀差異，可參顏崑陽：〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」意的演變〉，《清華學報》新第 28 卷第 2 期（1998 年 6 月），頁 143-172。

⁸ 蘇軾著，王文浩集注，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》第六冊（北京：中華書局，1982 年 2 月），頁 1961。

⁹ 蘇軾著，王文浩集注，孔凡禮點校：《蘇軾文集》卷七十（北京：中華書局，1999），頁 2209。



本篇的論述重點，然釐清「詩」、「畫」間的差異，或許能讓我們接近東坡心意：

主要是從詩與畫不同媒介著眼，指出詩若有畫意，則貶低詩歌的言外意、想像力及繪圖所未能達到的心志幽微之處。例如張岱曾云：「詩以空靈才為妙詩，可以入畫之詩，尚是眼中銀屑也。」張岱也反駁蘇軾所云：「『藍田白石出，玉山紅葉稀』尚可入畫，『山路原無雨，空翠濕人衣』，如何入畫？」¹⁰

以兩者孰高孰下來論，必定爭論不休，我想東坡也無此意，只是將兩種不同媒介的上乘之作，它們的共同特質皆是帶領接受者進入一個想像空間，有所心得，僅此而已，置於「眼」如何觀？卻是值得深究的地方。以下便以兩意分述，以期能詳說范溫《潛溪詩眼》

（一）詩關鍵處：安排一字有神

所謂「鍊字」，或許最早可以追溯至《文心雕龍·鍊字》一篇，雖然重心乃談論文字字形的擇用，像是劉勰寫道：

是以綴文屬篇，必須揀擇：一避詭異，二省連邊，三權重出，四調單復。詭異者，字體瓌怪者也。……聯邊者，半自同文也。……重出者，相避為難也。……單複者，字形肥瘠者。¹¹

避免冷僻生澀字；避免連用幾個偏旁相同的字；避免同樣的字重複出現；應當注意使用字筆畫的多寡，避免疏密失衡的情況。雖然是著墨在文字本身的型態，但其篇中的「故善為文者，富於萬篇，貧於一字。」此等揀字之困難，常被挪用至嘔心瀝血的創作過程，更遑論詩歌亦忌諱「重出」、「同字相犯」等等亦然如此，江西詩派注意到此一共同處，改「鍊字」為「煉字」、「鍊字」，將「鍊字」視作一種創作技巧、鍛鍊方法，如范溫則談「句法以一字為工」，因本文以范溫為軸心，亦取鍛鍊之意，下文除了特定篇章引以原使用字，其餘行文論述，據統一以「鍊字」說明。

詩之關鍵，如何吸睛又別出心裁是其重點，見范溫〈杜詩用月字〉一則：

有一士人攜詩相示，首篇第一句云：「十月寒」者。余曰：「君亦讀老杜詩，觀其用『月』字乎？」其曰：「二月已風濤」，則記風濤之蚤也。曰：

¹⁰ 林師淑貞：〈王維輞川詩歌「人物」在詩景中之構圖、作用與體現〉，收錄於《國文學誌》(9) 2004，頁 41-73。

¹¹ 劉勰著，周振甫注：《文心雕龍》（臺北：里仁書局，1984年5月）頁 722



「因驚四月雨聲寒」、「五月江深草閣寒」，蓋不當寒而寒也。「五月風寒冷拂骨」，「六月風日冷」，蓋不當冷。「今朝臘月春意動」，蓋未當有春意。雖不盡如此，如「三月桃花浪」、「八月秋高風怒號」、「閏八月初吉」、「十月江平穩」之類，皆不繫月，則不足以實錄一時之事。若十月之寒，既無所發明，又不足紀錄。退之謂惟陳言之務去者，非必塵俗之言，止為無益之語耳。然吾輩之文字，如「十月寒」者多矣，方當共以為戒。

12

范溫批判「既無發明，又不足紀錄」之事，以杜甫繫月來談，譬如范溫所舉〈渡江〉「二月已風濤」，不仿看完整的詩作，如下所陳：

春江不可渡，二月已風濤。舟楫欹斜疾，魚龍偃臥高。
渚花兼素錦，汀草亂青袍。戲問垂綸客，悠悠見汝曹。¹³

二月理當春暖花開，風和日麗，在首句「江春」已經揭示時間、地點，然後景色並非清麗，而是風濤洶湧，這是不尋常之事，記錄了詩人當下景，同時「不可」、「風濤」會看題目「渡江」，詩人的想望總是與現實相悖離，心事也隨之震盪起來，圍繞著不可控的無可奈何，只能問垂釣客：「你為何能夠如此悠閒？」，整首詩諧謔中帶著一絲悲傷，而「春江」與「二月」相對，「二月」又接風濤，「月」字不止起到提醒時令，更是不可或缺的反用意象，絕非贅字。

而「好句需好字」、「句法以一字為工」的鑑賞，如〈鍊字〉一則：

如李太白詩：『吳姬壓酒喚客嘗』，見新酒初熟，江南風物之美，工在『壓』字。老杜〈畫馬〉詩：『戲拈秃筆掃驂騮』，初無意於畫，偶然天成，工在『拈』字。柳詩：『汲井漱寒齒』，工在『汲』字。工部又有所喜用字，如『修竹不受暑』，『野航恰受兩三人』，『吹面受和風』，『輕燕受風斜』，『受』字皆入妙。老坡尤愛『輕燕受風斜』，以謂燕迎風低飛，乍前乍後，非『受』字不能形容也。¹⁴

李白同一首詩作更是在〈學詩貴識〉一則又再提及：

山谷言學者，若不能見古人用意處，但得其皮毛，所以去之更遠。如『風吹柳花滿店香』，若人復能為此句，亦未是太白。至於『吳姬壓酒勸客嘗』，『壓酒』字他人亦難及。『金陵子弟來相送，欲行不行各盡殤』亦

¹² 《宋詩話輯軼》，頁 320。

¹³ 杜甫著，楊倫箋注：《杜詩鏡銓》上冊（臺北：學生書局，2016年9月），頁 502。

¹⁴ 《宋詩話輯軼》，頁 321。



不同。『請君試問東流水，別意與之誰短長』，至此乃真太白妙處，當潛心焉。¹⁵

是舉李白（701-762）〈金陵酒肆留別〉三段為例，該詩作於開元十四年（726），李白二十六歲，初出蜀地，經過重慶三峽，南遊至洞庭、襄漢，上廬山，在江蘇南京停留約半年，詩作情景便是李白即將離開蘇州至揚州，友人為他餞行，李白留詩告別。范溫以為首句「風吹柳花滿店香」非上乘之句，而隨著景色的遞進，視野望入李白與友人相聚店舖中，「壓酒」二字，立刻引起視覺與嗅覺的感官想像，「金陵子弟來相送，欲行不行各盡殤」無不是纏綿不捨情狀，舉杯飲酒或舉杯又止，末句講離別愁緒盡在滔滔江水中，以望不見的江水表達深長情意，婉轉含蓄，餘味不絕。

所引「好字」，皆為動詞，使整個畫面生動而有姿色，甚至引發眼目之外的感官刺激。這些字並非不常用或者奇險，只是一般字詞，但卻「恰到好處」，而值得關注是，在追求正確、精練、通俗的同時，范溫開展出用字「求新」，此處的「新」有兩個方面：一，常事不書（即不言尋常事）；二，創意性的造語，不僅與江西詩派詩論相合，范溫又開展出新的評詩視閥。

（二）學詩識見：學詩貴「識」

「故學者，先以識為主，禪家所謂正法眼。直須具此眼目，方可入道。」¹⁶所以「識」取用於「正法眼」，運用於詩歌遂是范溫所謂「詩眼」。「正」法眼，何謂「正」？提到「正」，不免會直覺聯想至「正變」文學史觀，¹⁷然在范溫論述中似乎另有所指，不妨藉已然蔚為大家的嚴羽（?-1245）幾段文字了解：¹⁸

夫學詩者：以識為主。入門需正，立志須高。……以漢、魏、盛唐為師，不做開元、天寶以下人物。若自退屈，即有下劣詩魔入其肺腑之間；由

¹⁵ 《宋詩話輯軼》，頁 317。

¹⁶ 《宋詩話輯軼》，頁 317。

¹⁷ 顏崑陽：〈中國古代原生性「正變文學史觀」詮釋模型之重構〉，《政大中文學報》第三十五期（2021年6月），頁 49-110。釋：「『正變』一詞有三個含義：一、表徵事物『體用相即』之存有；二、分別表徵二種對立的事物典型；三、表徵事物前後演化的動態歷程關係。又釋『正變』在『文學史』三義：一、表徵事物『體用相即』之存有，而這種論述涉及文學的『創生』與『演變』的原則原理；二、當文學由本體性的根源層次，落實於歷史性的『文體』，則『正』與『變』分別表徵二種對立的體製或體式；『正宗』（正體）與『變格』（變體）表徵文體前後演化的動態歷程關係。」（整理來自頁 70-72）。

¹⁸ 暫時不論嚴羽對江西詩派的反對，兩者對「識」、「正」的理念還是相當貼合的，在范溫或已亡軼處或許有展開論述，然今不可見，嚴羽承上啟下，對學詩的看法深有見地，也與筆者正在建構的范溫理論相合，特以徵引。



立志之不高也。行有未至，可加工力；路頭一差，愈驚愈遠；由入門之不正也。¹⁹

又云：

嗟乎！正法眼之無傳久矣！唐詩之說未唱，唐詩之道重不幸耶？今既唱其體曰唐詩矣，則學者謂唐詩誠止於是耳，得非詩道之重不幸耶？²⁰

顯然「正」法眼，是端正之意，亦有隱含選擇正確的學習對象。雖范溫未如嚴羽直言「（正法眼）以漢、魏、盛唐為師，不做開元、天寶以下人物」，但在其「詩宗建安」一例，有言：

建安詩辯而不華，質而不俚，風詞高雅，格力道壯。其言直致而少對偶，指事情而綺麗，得風雅騷人之氣骨，最為近古者也。一變而為晉宋，再變為齊梁。唐諸詩人，高者學陶謝，下者學徐庾。惟老杜、李太白、韓退之早年皆學建安，晚乃各自變成一家耳。²¹

可見其學習對象，另在二十九則中曾出現的詩人有：謝靈運（358-433）、陶淵明（365-427）、徐陵（507-583）、庾信（513-581）、李白（701-762）、杜甫（712-770）、韓愈（768-824）、白居易（772-846）、柳宗元（773-819）、李商隱（813-858）、蘇軾（1037-1101）、黃庭堅（1045-1105）。而除了自己師承黃庭堅外，其他諸家並未深入講解，為杜甫篇幅較為完整。²²

三、范溫選評「杜詩」的視角與其詩學理論

在范溫選擇的「正」詩之中，又以杜詩最多。江西詩派的詩話特點主要有三：「尊杜宗黃」、「提倡點鐵成金、奪胎換骨」、「重在造語煉字」，²³其中後面兩點，於前文已有探討，此節則處理何以范溫選評杜甫詩，與其視角與詩學理論。在「詩宗建安」一則中，范溫以《風》、《騷》、建安、杜甫詩作為典範，雖然未脫江西派，但已展示出明顯的進步，范溫論詩：「每兩相對照，以顯優

¹⁹ 嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，〈詩辯〉（臺北：里仁書局，1987年04月），頁1。

²⁰ 嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，〈詩辯〉（臺北：里仁書局，1987年04月），頁27。

²¹ 《宋詩話輯軼》，頁315。

²² 共十五則有所提及，顯然詩歌學習系譜將：《詩》、《騷》、建安、晉宋、齊梁，杜甫置於同一垂直線上。不能確定何以范溫沒有詳述其他家，或許散佚，或為原本重心就不在此，但能夠確定的 是根據杜詩有較為完整的分析與論述。

²³ 蔡振楚：《中國詩話史》（湖南：湖南文藝出版社，1994年10月），頁63-65。



劣，此義雖本於山谷，然能言之透徹如此，則固是別具一隻眼目者，此則『詩眼』之另一義，而為范氏所獨擅者。」²⁴

在〈櫻桃詩〉一則，范溫舉以杜甫與韓愈為例：

老杜〈櫻桃詩〉云：「西蜀櫻桃也自紅，野人相贈滿筠籠，數回細寫愁仍破，萬顆勻圓呀許同。」此詩如禪家所謂信手捻來，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。至於「憶昨賜露門下省，退朝擎出大明宮，金盤玉筋無消息，此日嘗新任轉蓬。」其感興皆出於自然，故終篇道麗。韓退之有「贈櫻桃詩」云：「漢家舊種明光店，炎帝還書本草經。豈似滿朝承雨露，共看轉賜出青冥。香隨翠籠擎偏重，色照銀盤寫未停。食罷自知無補報，空然慙汗仰皇局。」蓋學老杜詩，然搜求事跡，排比對偶，其言出於勉強，所以相去甚遠。若非老杜在前，人亦安敢輕議？²⁵

杜詩作於寶應元年（762年），自乾元二年（759）春杜甫從東都回華州，再到七月棄官西去度隴、客秦川，卜西枝村置草堂，未成，十月往同谷，寓居同谷不盈月，十二月入蜀至秦川，此時杜甫卜居浣花溪，短短三年，路程可謂悲辛顛波，卜居浣花溪雖對比前段時間的路程相對安穩，但卻離朝廷遙遠、離聖心更遠，杜甫「致君堯舜上，再使風俗淳」的願景難以達成，心境是複雜、悲涼、感慨交集的。西蜀櫻桃紅作為一個時間象徵，「也」字透露著杜甫心中掛念的地方不只是眼前此地，亦意味年而又年的時間流轉，是為詠物詩，藉野人贈朱櫻起興，寄託了轉徙無常、歲月如流、壯志未酬之悲。

杜甫用意，即為「詩眼」。往後發展愈為細膩，譬如金聖嘆《杜詩解》：「妙在『也自紅』三字，全篇用意不出三字。乃創見驚心之辭。」²⁶紀昀《瀛奎律髓 匯評》：「通篇詩眼在『也自』、『憶昨』、『此日』六字。古人所用意者如此，不必以一、二尖新之字為眼。『也自紅』三字已包盡後叫句。此一篇之骨。」更是點名句中之眼、篇中之眼。在范溫論述之中，若是攸關詩意，此時詩眼通常並沒有特指某些字句，更多的還是需讀懂古人命意，言外之意、託物之志以喚醒讀者情感的「詩興」。特別強調「自然」、「悟入」，似乎又與「鍊字」、「句法」等理論相違背，其則不然，此處可參〈詩貴工拙相半〉：

老杜詩凡一篇皆工拙相半，古人文章類如此。皆拙固無取，使其皆工，則峭急無古氣，如李賀之流是也。然後世學者，當先學其工者，精神氣骨，皆在於此。如〈望岳〉詩云：『齊魯青未了』，〈洞庭〉詩云：『吳楚東南坼，乾坤日夜浮。』語既高妙有力，而言東岳與洞庭之大，無過

²⁴ 郭紹虞：《宋詩話考》卷中上（上海：復旦大學出版社，2015年8月）。

²⁵ 《宋詩話輯軼》，頁314。

²⁶ 金聖嘆注、鍾來因整理：《杜詩解》（上海：上海古籍出版社，1984年1月），頁122。



於此。後來文士極力道之，終有限量，益知其不可及。〈望岳〉第二句如此，故先云：『岱宗夫如何？』洞庭詩先如此，故後云：『親朋無一字，老病有孤舟。』使洞庭詩無前兩句，而皆如後兩句，語雖健，終不工。〈望岳〉詩無第二句，而云：『岱宗夫如何』，雖曰亂道可也。今人學詩多得老杜平慢處，乃鄰女效顰者。²⁷

「如果說詩篇結構是全詩的框架，那麼詩歌紋理(poetic texture)就是詩歌內部的『交互過程』。」²⁸所謂「眼」就是其中關鍵處，在「鄰近關係是字詞的順時序組織，反應外在或內在活動的順序。非鄰近關係是字詞的空間配置，用來製造相互對應或回應的關係從而增強他們的興發效果。」將「詩眼」作為「文本迴響」(textual resonance)的系統之一，提到「詩中眼(使一首詩得以定調或者高妙之處)」能夠加強「詩興」功能。范溫舉例〈望岳〉、〈洞庭〉說明杜甫興發之景壯闊、高妙、雄健之筆，因此後續蒼涼才更觸動心弦。有《詩經》以來的比興觀念，且喜歡雄渾的、開闊的，學習不凡者自然是學詩之初，但沒有「眼識」便會淪為鄰女效顰者，就算有好的學習對象也無用。這也是何以「識」貫穿全文，「詩眼」：既是對閱讀者的要求亦是創作者的工夫、既是詩作賞析理論亦是詩作創作理論、既是入門基礎亦是最高境界，是交相盤錯又循環反覆的學習進路，言此書係以「詩眼」為核心展開其詩學理論，蓋因如此。

四、留有餘韻的詩歌審美

攸關「韻」的論述無疑是《潛溪詩眼》莫大的價值，在錢鐘書先生將范溫論韻收入其《管維編》後，此段文字廣泛地被討論，有作為王漁洋「神韻說」濫觴討論之，³⁰也有作為錢學「神韻觀」詮釋之一，「韻」很早就被運用人文鑑賞，如《古今書評》：「殷鈞書如高麗使人，抗浪甚有意氣，滋韻終乏精味。」³¹而後又延伸至人物畫像，如《古畫品錄》中提及：畫雖有六法，罕能盡該，而自古及今，各善一節。六法者何。一、氣韻生動是也，二、骨法用筆是也，

²⁷ 蔡宗齊：〈早期五言詩新探——節奏、句式、結構、詩境〉，《中國文哲研究集刊》第四十四期，（2014年3月），頁39-40。

²⁸ 同注14，頁40。

²⁹ 如：鄭如秀：〈錢鐘書神韻觀之研究〉（臺南：國立成功大學，1999年學位論文）、張海明：〈范溫《潛溪詩眼》論韻〉（北京：北京師範大學學報，1994年），頁50-58、余虹：〈《潛溪詩眼》美學簡論〉（四川：四川師範大學學報，2001年），頁46-51。

³⁰ 袁昂（461-511）：《古今書評》收錄於張彥遠《法學要錄》（北京：人民美術出版社，2003），卷2頁75。

³¹ 謝赫（?-?）：《古畫品錄》收錄潘運告編：《漢魏六朝書畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁301。



三、應物象形是也，四、隨類賦彩是也，五、經營位置是也，六、傳移模寫是也。³²

直到六朝已經廣泛的運用在各類美學感悟，有人、詩、文、畫、書等方面，黃庭堅更是延續著六朝對「韻」進行深化、拓展。范溫自然有承接黃庭堅，然值得關注的是其首個在論「韻」時，爬梳「韻」的歷史並通論詩、文、書、畫，且談其「共同的審美取向」，不僅上承司空圖《詩品》「含蓄」一品，下啟王漁洋「神韻說」，隱然有將「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。」³⁴此等觀念、審美的融合，實際上也反應了宋人力於求新的歷史語境。

「論韻」一例以范溫與王定觀一問一答展開：

王侑定觀好論書畫，常誦山谷之言曰：『書畫以韻為主。』予謂之曰：『夫書畫文章，蓋一理也。然而巧、吾知其為巧，奇、吾知其為奇；布置關闔，皆有法度：高妙古澹，亦可指陳。獨韻者，果何形貌耶？』定觀曰：『不俗之謂韻。』予曰：『夫俗者、惡之先，韻者、美之極。書畫之不俗，譬如人之不為惡。自不為惡至於聖賢，其間等級固多，則不俗之去韻也速矣。』定觀曰：『瀟灑之謂韻。』予曰：『夫瀟灑者，清也。清乃一長，安得為盡美之韻乎？』定觀曰：『古人謂氣韻生動，若吳生筆勢飛動，可以為韻乎？』予曰：『夫生動者，是得其神；曰神則盡之，不必謂之韻也。』³⁵

定觀以「不俗」、「瀟灑」、「生動」形容韻，皆不被范溫所同。范溫言：「有餘意之謂韻」而「韻生於有餘」。³⁶乍看好似句式倒裝，故弄玄虛，實則「有餘意」是作品（書、畫、詩、文）創作已畢，流淌而出，接受者所感受到的「聲外之音」、「味外之旨」、「象外之象」、「景外之景」；「有餘」則是創作者在落筆時，「不說破」、「含蓄」，同樣亦顯示創作者有「信手拈來」的實力（回應文章前處范溫讚杜即說「信手拈來」）。頗有「踏破鐵鞋無覓處，得來全不費工夫。」好似全靠天賦、機緣，卻非如此，范溫所強調便是須先「踏破鐵鞋」方能「得來全不費工夫」，一如老杜詩「讀書破萬卷，下筆如有神。」，所謂「讀書破萬卷」僅是「下筆如有神」的條件之一，卻又是不可減省之功夫。

³² 郭晉銓：〈黃庭堅書學對六朝「韻」審美思維的深化與擴充〉，《成大中文學報》第六十八期（臺南：國立成功大學，2020年03月），頁155-182

³³ 黃景進：〈王漁洋「神韻說」重探〉收錄於《清代學術論叢·第六輯》（臺北：文津出版社，2003年6月），頁323。

³⁴ 《宋詩話輯佚》，頁373。

³⁵ 《宋詩話輯佚》，頁373。

³⁶ 郭紹虞：《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁205。



郭紹虞釋司空圖《二十四詩品》中：「如淥滿酒，花時返秋」兩句為「如淥滿然，淥滿酒則滲漉不盡，有亭蓄態。如花開然，花以暖而開，若還到秋氣，則將開復開，有留往狀。」³⁷按此解「含蓄」、「不著一字，盡得風流」在發酵、秋冬過後即將噴發而出卻加以收斂的情狀，便是儲積於詩人無論技巧、感知、情感、理感上各方面，所累積沉澱，而後有節制地寄寓於作品。³⁸因此關乎「韻」，范溫認為：

以文章言之，有巧麗、有雄偉、有奇、有巧、有典、有富、有深、有穩、有清、有古。有此一者，則可以立於世而成名矣；然而一不備焉，不足以為韻，眾善皆備而露才用長，亦不足以為韻。必也備眾善而自韜晦，行於簡易閒澹之中，而有深遠無窮之味，觀於世俗，若出尋常。³⁹

「韜光養晦」、「閒靜澹泊」有鋒芒而不露，是范溫對詩所謂「韻」，亦是對人格的崇尚。

五、結語

總體而言《潛溪詩眼》如同書名，儘管散佚留下的資料不多，卻從字裡行間可見作者命意。從詩意解讀到詩法鍛鍊，批評論與創作論，皆圍繞著「詩眼」、「識」而生，至「韻」都是「是以識有餘者，無往而不韻」，³⁴與前人相對完整的詩學批評體系值得重視。「學詩貴識」之「識」精神貫穿全書，既是首要先決也是最高境界，隱含作者神識碎片，也考驗讀者識力。而在本文末提出猜想：恐怕范溫「識」不僅是對學詩者的要求，另一面也為韜光養晦而不遇知己之人，為自己所堅持的詩學理念而言，初看不覺其韻，然「識者遇之，則暗然心服，油然神會」⁴⁰，范溫《潛溪詩眼》如是。

六、徵引資料

（一）古籍

³⁷ 關於「含蓄」美典一說，可參見蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：台灣學生書局，2001年04月），頁222。言及「含蓄」：「是有著厚實的基礎並且飽含無比的生命力」、「一方面表明了創作手法上『以少總多』所內涵的一種技巧，而在另一方面卻也同時展示了一種寓厚實於樸素的審美形式。」。

³⁸ 《宋詩話輯佚》，頁373。

³⁹ 《宋詩話輯佚》，頁374。

⁴⁰ 《宋詩話輯佚》，頁373。



書籍（按時代先後順序排列）

- 〔漢〕孔安國傳，〔唐〕孔穎達正義：《尚書正義》（上海：上海古籍出版社，2007年12月）。
- 〔南朝〕劉勰著，周振甫注：《文心雕龍》（臺北：里仁書局，1984年5月）。〔南朝〕袁昂：《古今書評》收錄於張彥遠《法學要錄》（北京：人民美術出版社，2003）。
- 〔南朝〕謝赫：《古畫品錄》收錄潘運告編：《漢魏六朝書畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997），頁301。
- 〔北宋〕蘇軾著，王文浩集注，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1982年2月）。
- 〔北宋〕蘇軾著，王文浩集注，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1999）。
- 〔南宋〕嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1987年04月）。
- 〔南宋〕晁公武撰：《昭德先生郡齋讀書志》（臺北：商務印書館，1973年12月）。〔明〕金聖嘆注、鍾來因整理：《杜詩解》（上海：上海古籍出版社，1984年1月）。〔明〕曹學佺：《蜀中廣記》（臺北：商務印書館，出版年月不詳）。
- 〔清〕郭紹虞輯：《宋詩話輯軼》（臺北：華正書局，1981年12月）。
- 〔清〕郭紹虞：《宋詩話考》（上海：復旦大學出版社，2015年8月）。
- 〔清〕郭紹虞：《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，1979年）。
- 〔清〕丁傳靖輯《宋人軼事彙編》（京都：中文出版社，1980年1月）。

（二）近現代學者（依照姓氏筆畫排列）

- 林師淑貞：《詩話美典的傳釋》（臺北：新文豐出版公司，2020年12月）。
- 昌彼得、王德毅、程元敏、侯俊德編：《宋人傳記資料索引》（臺北：鼎文書局，1974年10月）。
- 張彥遠《法學要錄》（北京：人民美術出版社，2003）。
- 潘運告編：《漢魏六朝書畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997）。
- 蔡振楚：《中國詩話史》（湖南：湖南文藝出版社，1994年10月）。



蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：台灣學生書局，2001年04月）。

鄭如秀：〈錢鐘書神韻觀之研究〉（臺南：國立成功大學，1999年學位論文）。

劉德重、章寅彭著：《詩話概說》（北京：中華書局，1990年8月）。

（三） 期刊（依照姓氏筆畫排列）

余虹：〈《潛溪詩眼》美學簡論〉（四川：四川師範大學學報，2001年），頁46-51。

林師淑貞：〈王維輞川詩歌「人物」在詩景中之構圖、作用與體現〉，收錄於《國文學誌》（9）2004。

郭晉銓：〈黃庭堅書學對六朝「韻」審美思維的深化與擴充〉，《成大中文學報》第六十八期（臺南：國立成功大學，2020年03月），頁155-182。

張海明：〈范溫《潛溪詩眼》論韻〉（北京：北京師範大學學報，1994年），頁50-58。

張高評：〈評《詩人玉屑》述詩家造語——以創意之詩思為核心〉，《文與哲》第十七期（高雄：國立中山大學，2010年12月），頁169-214。

黃景進：〈王漁洋「神韻說」重探〉收錄於《清代學術論叢·第六輯》（臺北：文津出版社，2003年6月），頁323。

蔡宗齊：〈早期五言詩新探——節奏、句式、結構、詩境〉，《中國文哲研究集刊》第四十四期，（2014年3月），頁39-40。

顏崑陽：〈中國古代原生性「正變文學史觀」詮釋模型之重構〉，《政大中文學報》第三十五期（2021年6月），頁49-110。

顏崑陽：〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」意的演變〉，《清華學報》新第28卷第2期（1998年6月），頁143-172。

