



王船山詩歌美學之「元聲」說

陳章錫

南華大學文學系副教授

摘要

王船山詩歌美學在本質上融合言志、緣情二派之不同立場，體系完整，立論深刻，值得深入研究。本文從較少人注意之「元聲」一詞，作為研究進路，考察船山之「元聲」義，原係指作家之真實生命人格，及能清暢表現於文學作品之中。故其在詩論中之運用，約有四端，一是指具備真誠生命之作家人格，二為具經典意義，足供後人楷式之文學作品，三是創作過程自然流暢，其聲情、神理俱臻佳境，能動人興觀群怨之作品；四是作家人格及作品與天化流行渾融為一體者。

本文之研究步驟，其一，說明本文旨趣及研究面向；其二，掌握船山氣論哲學之特點，追溯「元聲」之詞義，闡明其歷史淵源及在理學發展過程中意義之轉換，藉以呈顯船山對「元聲」所賦予之深刻內涵。其三，探討「元聲」在船山著作中之運用，實具關鍵地位，並析述其在詩歌理論中之分際，及其內涵意義。其四，探究「元聲」思想在船山詩學體系中表述之情形，及在詩歌評選上之運用，進而略論其與作者性情及作品風格造詣之整體關連。

關鍵詞：王船山、元聲、朱熹、王陽明、蘆齋詩話、古詩評選



The Primary Sound Theory in the aesthetics of Wang Fu-Zhi's poem commentary

Chen, Chang-hsi

Associate Professor, Department of
Literature Nan-hua University

Abstract

The Aesthetics of Wang Fu-Zhi's poem commentary compounded two factors: the will and the affection. In this article, the author pointed out that Wang Fu-Zhi's ideas about 'the Primary Sound Theory' of the poems revealed his philosophical wisdom and Aesthetic thinking in his poem commentary. There were four parts in the inquiry. First, illustrate the purpose and dimensions of this essay. Second, trace the historical interpretations of the meaning of the Primary Sound. Third, bring up the meaning of the Primary Sound in Wang Fu-Zhi's poem Aesthetics. Finally, show how Wang Fu-Zhi implemented his Primary Sound Theory in the poem commentary.

Keywords : Wang Fu-Zhi, Yuan Sheng (The primary sound), Zhu Xi, Wang Young-Ming, Jiang-Zhai Poem Comments, Old Poems Collections and Comments.



一、前言

王船山詩歌美學一向頗受學界推崇，其特色為在詩歌本質上融合言志、緣情二派之不同立場¹，並不拘執漢儒詩教立場，也兼取魏晉以來文學思想。故不但一方面強調詩之政教功能，可以動人興觀羣怨，既肯定德性主體之真實生命，又重視作家情感之自然流露。另一方面復重視興會、現量，強調詩之客觀藝術技巧，透過研思合度、聲情搖蕩之寫作手法，以表達情景洽浹之美感經驗。

有關船山詩歌美學之專著已有不少研究成果²，然而仍有更加深入探討的空間。本文即意圖從已有少數人注意及探索之「元聲」一詞，作為研究進路³，至於何謂「元聲」？可溯源於北宋時，有志之士欲恢復古樂，嘗試

¹ 例如張少康、劉三富，《中國文學理論批評發展史（下）》，北京，北京大學出版社，2001年，頁293。其文曰：「主張言志、載道的偏向主理一派，往往由于強調文學的社會教育作用，而忽略了詩歌的抒情本質和審美特徵；而主張緣情、抒寫性靈的偏向主情一派，往往對詩歌情中有理的方面認識不足，並對情缺乏積極的引導，不能正確地揭示情的社會根源，嚴羽偏於學古，公安重在師心，都沒能真正解決創作的源泉問題。王夫之詩歌理論的重大歷史貢獻之一，就是比較科學地總結了這場情理之爭，能夠充分地吸取兩派之長，揚棄其所短，從而對詩歌的本質和特徵，作了比較深刻而精闢的分析，提出了許多發人深省的新見解。」

² 近年來較具代表性之船山詩學專著有四：譚承耕，《船山詩論及創作研究》，長沙，湖南出版社，1992年。陶水平，《船山詩學研究》，北京，中國社會科學出版社，2001年。崔海峰，《王夫之詩學範疇論》，北京，中國社會科學出版社，2006年。蕭馳，《抒情傳統與中國思想——王夫之詩學發微》，上海，上海古籍出版社，2003年。

³ 目前以「元聲」為研究主題之相關專文有二篇：其一是羊列榮，〈王船山的“元聲”說〉，《詩書薪火》，上海，上海古籍出版社，2006年，頁123-139。羊氏認為「元聲」屬性靈派詩學範疇，包含了對詩人情感的真實性要求，而船山



釐定「黃鐘」音，作為儒學復興之象徵。「元聲」作為樂律術語，原用以指「黃鐘」之標準音，而運用三分損益法，在一個八度內連續產生十一律，使每相鄰的兩律之間都成半音，稱為十二律。其作法詳載於《呂氏春秋》及《管子·地員》。「元聲」一詞遂成為理學家論學的課題之一，至明代時逐漸成為詩論家常用之專門術語，至船山於詩論中亦時有運用，並賦予深刻之內涵。船山是兼綜理學、心學之氣學大師，將「氣」上提至本體之地位，故「元聲」既是作家真實生命之主體性，亦可上通於形上天理，然其表現於文學作品中時，實係通連於宇宙萬物之整體存在，即氣言體，即用見體者；兼綜「元聲」及此宇宙整體背境而言，此生命渾融自然的和諧狀態，船山則亦稱之為「元氣」，而時有「元氣、元聲」二詞連用之情形。實即以「元氣」指稱道，而道在存在面之當幾呈現，則稱為「元聲」。簡言之，此「元聲」之義，即是具備真實生命之作家人格，亦是寓含此真實生命之清暢表現的文學作品。

據上所述，本文之研究進路有三，其一是結合船山哲學重「氣」之特性，從船山哲學思想體系，建構其「元聲」說之理論基礎；其二是恪就船山詩論中，說及「元聲」部分，加以詮釋，說明其文學理論之意義所在；其三則以船山評論各代詩歌之《評選》中，實際運用「元聲」一詞批評作品者，作為例證。綜合以上三項作為，期能呈顯船山詩歌美學「元聲」說

詩學中的「元聲」概念是理學範疇轉出的。文分四節，一、理學「元聲」說，二、詩樂之理相通，三、「元聲」理念的基本內涵，四、知「元」明體。結論認為「元聲」說體現了船山詩學的復古主義傾向。綜上，此文對理學家「元聲」之探討及船山詩評中有關「元聲」的資料搜集頗為詳備，但在行文之系統性及論斷上較為模糊。其二之相關專文是：夏建軍，〈“心之元聲”——略論王夫之詩歌美學思想的本質論〉，《江南大學學報（人文社會科學版）》第8卷第2期，2009年4月，頁89-92。認為王夫之的詩歌美學思想是宋明理學美學思想的總結性成果，王夫之將“心之元聲”作為其詩歌美學的本質論的核心範疇，指出“心之元聲”是人與世界的原初性關係的產物，是其詩歌的本質所在，並進一步闡明“性之情”就是“心之元聲”，嘗試從氣本善論其性本善，而透過情、才之表現則有善、惡之分。並指出王夫之“心之元聲”未受學界重視的原因是其於“元聲”之用語未統一，或用“元音”、“元韻”，且缺乏系統性之表述。另在著作中觸及「元聲」議題者有：張少康、劉三富，《中國文學理論批評發展史（下）》，北京，北京大學出版社，2001年，頁293-296。



之深刻內涵。

至於恪就詩學史而言，「元聲」一詞，在晚明比船山稍早或同時期的詩評家，亦頗重視，此一現象，王列榮認為：「唯只是被偶爾提及，尚未轉為真正的詩學概念。」⁴在船山那裏，元聲（或「元韻」、「元音」等），始成為一個屢屢出現的點評語匯。⁴原來船山於各詩歌《評選》中，時常運用「元聲」以評論作品，而在《薑齋詩話》中闡釋詩歌理論時，較少提及；唯每當「元聲」出現之時機，經常位居其詩學理論之關鍵地位，例如《詩譯》第一則即說到「元韻之幾，兆在人心。」又於《夕堂永日緒論內篇，序》提到「二者（詩、經義）一以心之元聲為至。」船山於其他經典詮釋中亦特加運用，如《楚辭通釋·序例》之末段言「元氣元聲，存乎交禪不息而已。」⁵又如《尚書引義》言「元聲自然之損益」等（以上諸例證詳見後文分析），凡此均表示「元聲」之義蘊頗值得吾人加以玩味、探索。然而美中不足者，船山於詩論中並未對「元聲」之義充分予以證成，故吾人若能從船山學術之整體背景，予以論證及加以定位，當更能闡發船山詩歌美學之價值所在。

本文以為船山詩歌美學之所以特出，與船山哲學思想自具完整體系及獨特性格，密不可分。亦有學者僅從文學理論批評之發展及流派之傳承上著眼，將其歸入性靈派或是具復古主義傾向⁶，恐無法真正深入船山詩學之底蘊。要言之，船山之身世才情及其具有深刻儒道哲學造詣，成為其詩歌美學之厚實根底；更何況船山後半生隱居湘地荒山，鮮少與其他儒者互通聲氣，亦不宜歸入某一詩學派別。故吾人實應視船山為一哲學家，亦是美

⁴ 羊列榮，〈王船山的“元聲”說〉，《詩書薪火》，頁 130-131。

⁵ 按「交禪不息」是「連綿不斷」之意，「元氣」是道之自然和諧的境界，「元聲」則是道於存在面之當幾呈現。此意亦如《莊子·齊物論》中所提及的「天均」、「天倪」二概念之關係。天均是指渾融自然的和諧境界，天倪是指天均在人間動脈絡中的當幾呈現，故曰：「天均者，天倪也。」亦即「和諧境界必落入生命之流中當幾呈現」之意；如是，則「元氣元聲，存乎交禪不息而已。」正可如此理解之，亦即船山「即用見體」之意。以上有關「天均」、「天倪」二名詞之說解，參考自：曾昭旭，《充實與虛靈—中國美學初論》，台北，漢光文化事業公司，1993年。頁 98。

⁶ 參見：羊列榮，〈王船山的“元聲”說〉，《詩書薪火》，頁 123,139。



學家，具備獨特之詩學觀點即可，不宜以某一文學流派限定之。

船山詩學與其哲學思想密不可分，儒家思想特重性情之教，船山亦屢言詩須「道性之情」，因此吾人應建立幾項基本認識，以進入船山詩學之堂奧。

其一，船山哲學思想之特色為「即氣言體」，特重氣論，主要應係承繼孟子浩然之氣及張載《正蒙》主張「太虛即氣」之思想，與其所承傳自《易傳》之正學，而復調適上遂之。其中重要差別在於張載哲學體系中，以「太和」綜說道，而不離氣之綱緼，氣仍居於形下之位，復須以「太虛」上提，才不會落入「唯氣論」的立場⁷，至船山則已將氣上提至本體之地位。因此船山雖喜用「元氣」之詞語以指稱「道」，其氣論並不純然是來自《莊子》外雜篇之思理、或黃老學派以降之漢代氣化宇宙論。船山所屢言之「元氣、元聲」，作為「宇宙本體」，實已蘊含先秦儒學及北宋前三家形上道體之思想內涵，而可通貫至個人性情，且視之為「心之元聲」。（詳見後文第三節之論證）

其二，吾人須探討「心之元聲」與「性之情」的關連，以理解詩歌作者應具備真實生命，或說是道德人格。船山肯定孔孟儒學之內在道德主體性的確立；故重視作者及讀者皆必須具備真性情。一方面，就其哲學體系之本體宇宙論而言，將其「心之元聲」上溯至「造化元聲」（或說「天地元聲」）。另一方面，就其文學創作而言，又須將其「心之元聲」下貫於作品之中，成為「詩之元聲」。

其三，從詩教立場而言，船山詩歌美學，一方面上承孔門「思無邪」、「溫柔敦厚」之義旨，自內而外，合乎文質彬彬、善美一致之美學原則，重視創作主體以情志為核心之人格修養，及詩歌內涵具備興觀羣怨之政教功能。另一方面又上承孟子思想「知人論世」之方法，及「心、氣並尊」

⁷ 參見牟宗三，《心體與性體（一）》，台北，正中書局，1978年。頁437-446。



之進路⁸，配義與道，以直養浩然之氣，重視大化流行，形色天性。因此，船山特重「元氣」、「元聲」，不僅是希企橫渠之正學而已，實乃傳承自孔、孟儒學，故有超邁前賢之詩學理論。

其四，船山詩學受到老莊經典之理論啟示及觀念薰陶，特重視天地之道及天運自然，如老子致虛守靜及莊子心齋、坐忘、凝神、純氣之守等修養工夫，故亦重視人格主體「真實生命」之「自然流露」；而達致大音希聲、大巧若拙、天籟、神遇、相忘等藝術境界。抑且，船山亦上承魏晉以降之文藝理論，其在玄學潛移默化影響之下，體現道之家藝術精神，例如鍾嶸《詩品》「直尋」之說，及司空圖之超以象外，象外之象等主張。

在船山詩歌美學中出現之理論範疇，諸如性情、情景相生、詩樂、比興、興觀羣怨、言意、理勢、神理等，或多或少均可與「元聲」概念有所關連，而在這些文學理論背後，須有一真實之生命人格作為依據方可，承上所述，吾人以為若能以「元聲」為根本，釐清其與諸詞語間之關係，相信對於船山詩歌美學之內涵及其系統，應可獲致較為深刻的理解。

本文之章節安排，其一是前言，說明論文旨趣及研究面向；其二，追溯「元聲」之義涵，闡釋其在理學發展過程中意義之轉換，並考察其在晚明詩論中運用之情形。其三，析論「元聲」一詞在船山氣論哲學體系下之深刻意義，及其與詩學通郵之可能。其四，對船山詩歌美學「元聲」說之內涵加以衡定，實應具備「造化元聲」、「心之元聲」及「詩之元聲」三個層次；並探討「元聲」在船山著作中所呈現之詩歌美學之理論意義，及其獨特內涵。其五，探究「元聲」在船山詩學體系中之運用，抉發其與作者

⁸ 孟子於孔子之道「十字打開」（陸象山語），於「知言養氣章」直以志、氣並稱，不只是在心上確立道德創造的方向，也更在氣上開出道德實踐的力量。孟子並無貶抑氣的意味，不同於後世儒者尊心賤氣，將氣之影響說成無明之蠢動、人欲之挾持，直將生命看做罪惡根源的偏見大異其趣。此義可詳參曾昭旭，《道德與道德實踐·孟子知言養氣章述解》，台北，漢光文化事業公司，1983年。頁 77，85。



性情及作品風格造詣之關連。其六，結語，總說船山「元聲」說之意義及其運用時機，闡明其在研究船山詩歌美學上之價值。

二、「元聲」之義涵及其運用於詩論之歷史考察

(一)「元聲」之本義·及北宋樂律學之「黃鐘」義

1、「元」「聲」二字之詞義，及其在經典中之運用

「元聲」之詞義辨析，及「元」、「聲」二字之運用，可向前追溯至先秦文獻，先說「元」字，《周易》之乾卦卦辭曰：「乾：元，亨，利，貞。」坤卦卦辭曰：「坤：元，亨，利牝馬之貞。」又《周易·文言傳》解之曰：「元者，善之長也。」可知「乾元」、「坤元」作為統領六十二卦之綱領，「元」有始源、本原及善美之義。至於「乾元」在儒家哲學中意義之得到深化，則由北宋理學開山之周敦頤，首以《中庸》之「誠」合釋《易傳》之乾象，其《通書·誠上第一》曰：

誠者，聖人之本。「大哉乾元，萬物資始」。誠之源也。「乾道變化，各正性命」。誠斯立焉。純粹至善者也，故曰「一陰一陽之謂道，繼之者善也，成之者性也」。「元亨」，誠之通。「利貞」，誠之復。大哉《易》也，性命之源乎？⁹

「誠」本真實無妄之意，指天道實體；而人道則以「誠」為工夫。周敦頤以誠體為道德創造之真幾，為真實生命，人人本有；但人往往不能直

⁹ 周敦頤著；譚松林，尹紅整理，《周敦頤集》，長沙，岳麓書社，2002年，頁15-17。



下體現這個誠體，而須通過「誠之」的修養工夫以「復」其誠，所以名之為「人之道」。此創造之真幾，真實生命，《易傳》稱之為「乾」，乾即是元，故名之曰「乾元」。乾元為萬物所基以為始，故名之曰「誠之源」。由上可見，周敦頤以「元亨利貞」為誠體流行之終始過程，誠體即是乾元。牟宗三先生即認為乾元之「元」字並非時間觀念，而是價值觀念¹⁰。有元就有亨，亨者，內通也；通而有定向者謂之「利」，利而有終成謂之「貞」。總之，「元」是能自我作主的真實生命。「元」亦是德性人格自我實現之動源，吾人有此創造真幾之誠體以為性，所以能完成此道於自己之生命中。

次說「聲」，《尚書·堯典》云：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」聲為詩歌吟詠之聲，進而構成音律，亦有潛移默化之功效，故《禮記·樂記》云：「正聲感人，而順氣應之；順氣成象，而和樂生焉。」可見正聲具備道德教化功能。另外，《老子·四十一章》云：「大音希聲，大象無形」，用無聲無形比喻大道幽隱未現，未可以形體求見。故「聲」字之用法，可以上企於形上之宇宙原理。

綜上可知，「元聲」一詞，不但涉及儒道二家之形上思想及對自然規律之掌握，抑且觸及詩樂理論之闡發，關係甚大，唯「元、聲」二字，在先秦仍屬分開使用之階段。

2、北宋時「元聲」被理解為「黃鐘」之義

「元聲」一詞之正式運用，實則肇始於北宋，因國家政策崇文之風及各地新儒學之振興運動，儒家學者開始重視作為文化象徵之禮樂器物的復原，亦進行有關「樂律」之討論辨析，宋明理學中最具代表性之朱子、陽明二人，各有立足不同立場之具體詮釋，而下逮中、晚明及清初時期，「元

¹⁰ 以上所述義旨，參見牟宗三，《心體與性體（一）》，台北，正中書局，1978年。頁323-330。牟宗三亦對「元」之意涵有深刻的說明，其言曰：「有創造真幾處即是元，有真實生命處即是元。創造真幾即是體，即是主，他創造一切而不依他，故是元。真實生命是自我作主的生命，不是依待的，機械的生物生命，自然生命，故他自體獨立即是元。」頁326。



聲」已運用於文學批評理論，唯至船山之運用時，方能從詩學概念上賦予較深刻之內涵。

考察「元聲」義之歷史淵源，「元聲」實即是「黃鐘」音¹¹，原義是指標準音高，在樂律觀念中，十二律以黃鐘為首，其他十一律須以黃鐘之律為起始之標準，依損益法派生而得。案周代已有十二律和七聲音階¹²，最早之樂律計算法為三分損益法，記載於《管子·地員》及《呂氏春秋·季夏紀·音律篇》¹³，關於樂律的理論，計算方法究竟是根據管的長度還是弦的長度，並無一致看法；在北宋樂律制度中，《雅樂》黃鐘律的最高標準，曾有過六次改變，而宮廷樂律家求得黃鐘音高的方法可概括為四種，一是累黍，用黍橫排，一黍作一分，十分為一寸，十寸為一尺，則九十分是黃鐘管長度，三分為直徑，黃鐘之管（龠）應受容一千二百粒黍。二是考證古代黃鐘律管，據漢代蔡邕銅籥制「嘉量」，據其尺寸及黃鐘音高定樂律。三是根據人的聲音定律，由教坊副使花日新所定。四是以皇帝的手指為度。結果最後定案是採用第四種，由魏漢律提出，以宋徽宗左手中指三節三寸謂之君指，裁為宮聲之管，再加上第四指三節、第五指三節，三指合之為九寸。崇寧四年（1105）宋徽宗下詔書確立魏漢律所改定的新樂為「大晟

¹¹ 此說本於羊列榮所言：「“元聲”本是一個樂論概念。樂有十二律，十二律以黃鐘為首，其他十一律以黃鐘之律為準，依損益之法派生而來，黃鐘就是“元聲”。」參見氏著：〈王船山的“元聲”說〉，《詩書薪火》，上海，上海古籍出版社，2006年，頁124。筆者贊成此觀點，唯羊氏之論證以蔡元定《律呂新書》之審定「聲氣之元」為據，筆者則推擴至以北宋儒學復興之文化背景作為考察重點。

¹² 參見《國語·周語下》所載，周景王將鑄無射，問律於伶州鳩，對曰：「律所以立均出度也，古之神瞽考中聲而量之以制，度律均鐘，百官軌儀，紀之以三，平之以六，成于十二，天之道也。夫六，中之色也，故名之日黃鐘，所以節宣六氣，九德也。」又言武王伐殷，「以七同其數，而以律和其聲，于是乎有七律。」引自：來可泓，《國語直解》，上海，復旦大學出版社，2000年。頁174-5。

¹³ 詳參：楊蔭瀏，《中國音樂史稿（上冊）》，台北，丹青出版社，未註出版年代，頁83-6。



樂」¹⁴。終於以其行政力量，在一定程度上，得到了解決，民間長期比較普遍的採用。

（二）宋、明理學家之元聲說

依理學家三脈之區分，各有偏重理、心、氣三者之不同，對「元聲」之理解亦不同，如朱熹以「黃鐘」象徵「理之元聲」，及王陽明轉化為指「心之元聲」，至於王船山則重視「元氣、元聲」之一體而言，以下試析言之。

承前述可知，「元聲」之古義，本來係指音律學之黃鐘，為音階之基本。至北宋理學家因重視儒家文化的復興，胡瑗奉詔制定雅樂，又於湖州教授學生，其後之學者如張載、朱熹等，頗受其影響，據《宋史·志九十五·樂十七》所記載：

宋朝湖學之興，老師宿儒痛正音之寂寥，嘗擇取《二南》、《小雅》數十篇，寓之塤、箏，使學者朝夕咏歌。自爾聲詩之學，為儒者稍知所尚。張載嘗思欲講明，作之朝廷，被之郊廟矣。朱熹述為詩篇，彙于學禮，將使後之學者學焉。¹⁵

北宋初，雅樂及黃鐘律之審定，曾為重要課題，影響形成聲詩之學，其後理學家時有述論。周敦頤上繼儒學觀點，認為音樂反映政治，主張平淡、和諧的音樂觀；迄南宋時，朱熹主張「中和」的音樂觀，其弟子蔡元

¹⁴ 同前引註，頁 197-200。

¹⁵ 引文見脫脫，《宋史·卷一四二》，台北，鼎文書局，1980年，頁 3339。又《宋史·卷四三二·儒林傳》記載：「景祐初，更定雅樂，詔求知音者，范仲淹薦瑗，白衣對崇政殿。與鎮東軍節度推官阮逸同較鐘律，分造鐘磬各一虞。以一黍之廣為分，以制尺，律度三分四釐六毫四絲，圍十分三釐九毫三絲。又以大黍累尺，小黍實龠。丁度以為非古制，罷之。．．」頁 12837。



定曾作《律呂新書》，以樂理通於天理。¹⁶根據近人楊蔭瀏之研究，蔡氏主張三分損益十八律，運用三分損益法，求得十二個半音之後，繼續計算，得到十八個半音，解決了三分損益律的轉調問題，具有科學價值。¹⁷故可知朱熹及其門人，因著重形上之理，亦重視探討此元聲之客觀意義。師弟之間曾進行有關「元聲」之問答，詳見《朱子語類·卷九十二》，該卷內容均為講論古今之樂，例如以下四則所述：

因論樂律，云：「尺以三分為增減，蓋上生下生，三分損一益一，故須一寸作九分，一分分九釐，一釐分九絲，方如破竹，都通得去。」

司馬遷說律，只是推一個通了，十二箇皆是。

十二律自黃鐘而生，黃鐘是最濁之聲，其餘漸漸清，若定得黃鐘是，便入得樂，都是這裏纔差了些子，其餘都差。只是寸難定，所以易差。

又問聲氣之元，曰：「律歷家最重這元聲，元聲一定，向下都定；元聲差，向下都差。」¹⁸

朱子並非律歷家，以其理學家「理氣二分」及「理在氣先」的立場，引古代史事為證，表達形上之理，以之作為文化事業的依據，唯其討論內容頗為拘蔽。爾後陽明從良知心學之立場出發，主張養得人心和平，其和聲便是制律的根本。《傳習錄·下》中亦記錄陽明與弟子有關「聲氣之元」的問答。例如以下記載：

¹⁶ 詳見：羊列榮，〈王船山的“元聲”說〉，《詩書薪火》，上海，上海古籍出版社，2006年，頁124-6。文中對於蔡元定《律呂新書》中探討「元聲」之文字，大致予以整理及分析，因為儘管《四庫提要》從技術角度否定其「候管制氣」之法，但蔡氏卻是以確立「天理」的外在性為前提。

¹⁷ 楊蔭瀏，《中國音樂史稿（上冊）》，頁246-8。

¹⁸ 黎靖德編，《朱子語類》，上海，中華書局，2000年，頁2336-9。



曰：「洪要求元聲，不可得，恐於古樂亦難復？」

先生曰：「你說元聲在何處求？」

對曰：「古人調管候氣，恐是求元聲之始？」

先生曰：「若要去葭灰黍粒中求元聲，卻如水底撈月，如何可得？元聲只在你心上求。」

曰：「心如何求？」

先生曰：「古人為治，先養得人心和平，然後作樂。比如在此歌詩，你的心氣和平，聽者自然悅懌興起，只此便是元聲之始。書云『詩言志，』志便是樂的本。『歌永言』，歌便是作樂的本；『聲依永，律和聲，』律只要和聲，和聲便是制律的本，何嘗求之於外？」¹⁹

陽明認為養得人心和平，即是元聲，並非依據外在調管候氣的技術。而是應立基在其哲學體系之核心，良知大本的肯定上，如此一來，奏樂者及聽樂者雙方，彼此間才有心靈感通交流的可能，故說元聲只在你心上求，心氣和平，聽者悅懌，只此便是元聲之始；並引《尚書》「詩言志」一段為證，推言「志是樂的本，歌是作樂的本，和聲是制律的本。」關鍵即是良知，亦是心氣和平的情志。

明代學者亦有重氣一路，至於清初，船山哲學始將氣上提至本體之地位，以宇宙之整體存在為背境，則「元聲」之義，應不僅停留於此主體心境的元聲之始，亦必須在客觀之理上，認識及肯定音樂之價值，故可謂已兼容朱子、陽明之意。而抑有進者，船山氣學更重視當前存在情境的整體肯定，良知大本應下貫於一切歷史文化之各項實績，詩歌文學自亦包含於其中。推此，則船山之論詩歌，其所運用的元聲之義，固當較為篤實精確。

¹⁹ 葉鈞點校，《傳習錄》，台北，商務，1984年，頁247-8。



(三) 明代詩論中「元聲」意義之三面向及其關連

明代學者論詩樂關係及文學批評，於中、晚明詩論中，「元聲」已作為文學批評家之通用術語，雖不多見，亦未特別加以定義，但用之已若無疑義，言之亦頗深刻，其中並已涉及「天地元聲」、「心之元聲」及「詩之元聲」三種層次之意涵，唯船山因有其深刻哲學思想作為背境，亦運用得較為全面，故可以析論得更為精確，而超邁時賢。茲先例舉晚明之詩論如下：

1、元聲意義之三面向：

晚明末五子之屠隆²⁰，已論及元聲意義之三個面向，並有完整之表述，即一是來自造物有元氣的「天地元聲」，二是鍾為性情的「心之元聲」，三是暢為音吐的「詩之元聲」，且三層次依序遞進，其言曰：

造物有元氣，亦有元聲，鍾為性情，暢為音吐，苟不本之性情而欲強作假設，如楚學齊語，梵作華語，鷓為鵲鳴，其何能肖乎？²¹

屠隆一方面認為宇宙造化之元氣元聲，鍾注於詩人之性情，發為詩歌之咏嘆。另一方面指出其中關鍵，詩亦必須源本於人之真性情。前一義，宛如《中庸》首句所說「天命之謂性」之意涵，雖「元氣」之原意，始於

²⁰ 屠隆（1542-1605），字長卿，鄞人。萬曆五年進士，官至禮部主事，有才華，為詩千言立就，語多藻繪。《明史》有傳，附《文苑》四〈徐渭傳〉後。屠隆列名於王世貞所定末五子之列，是後七子的支流，卻是擬古論之反對者，重視才情，不廢詞采。尊唐抑宋，係因唐詩「主吟詠，抒性情」；和《三百篇》精神一致，而「宋人多好以詩議論，又好用故實」，失去詩的本色。屠隆又主張「格雖自創，神契古人」，批評明詩「鮮自得」之患。以上敘論參酌：《中國歷代文論選（中）》，台北，木鐸出版社，1980年。頁356-363。

²¹ 吳文治主編，《明詩話全編·伍》，南京，江蘇古籍出版社，1997年，頁4961。



漢代黃老學派一脈淮南子、王充等人之主張，然既言「本之性情」，則與孟子「浩然之氣」須是「其為氣也，配義與道」之理路合轍。後一義，則指出詩人須具真「性情」，始真成其為一創作主體。此外，文中元氣、元聲二詞之連續運用，在船山詩論中已有類似案例。

2、從天地元氣到心之元聲

天地元氣鼓蕩而出至文，天地元聲體現而為人格典型。黃宗羲²²與薛應旂²³二人繼承文天祥〈正氣歌〉之理路，前者言天地元氣體現在各種聖賢之人格典型上，當國家清明時「含和吐明庭」、當局勢危急則「時窮節乃見」。後者則以為這些偉大作家，正是天地間元聲之具體呈現。其言曰：

夫文章，天地之元氣也。元氣之在平時，昆侖旁薄，和聲順氣，發自廊廟，而鬱浹于幽遐，无所見奇。逮夫厄運厄時，天地閉塞，元氣鼓蕩而出，擁勇郁遏，忿憤激訐，而后至文生焉。故文章之盛，莫盛於亡宋之日，而皋羽其尤也。²⁴

楚有屈原，漢有蘇武、梁鴻、諸葛亮，晉有陶潛，唐有張巡、元結、韓愈、顏真卿、司空圖，其猶古之遺也，元聲之在兩間也，洋洋乎

²² 黃宗羲（1610-1695），字太沖，學者稱梨州先生，餘姚人。明亡不仕，講學著書以終。其學出於劉宗周，而又淹貫經史百家、天文算術。氣節凜然，其詩論結合民族思想，強調情感的真實性，主張「詩以道性情」。參見《中國歷代文論選（下）》，台北，木鐸出版社，1980年，頁2-4。

²³ 薛應旂，字仲常，號方山，武進人。嘉靖十四年進士，歷官浙江提學副使、陝西按察司副使，因忤嚴嵩，罷歸。以八股文著稱，與王鏊、唐順之、瞿景淳合稱「四大家」。船山於《緒堂永日緒論外篇·四三》評其「每於起冒下急出本文，此科場論式也，· · ·此法利於塾師教劣子弟」，文雖不佳，而人格尚有可取之處。以上參見王夫之著，戴鴻森注，《薑齋詩話箋注》，台北，木鐸出版社，1982年，頁230。

²⁴ 黃宗羲，〈謝皋羽年譜遊錄注序〉，引自《中國歷代文論選（下）》，台北，木鐸出版社，1980年，頁7。



曷嘗一日息哉？²⁵

上引二段文字，其一，黃宗羲認為文章實乃天地元氣之表現，時勢太平時呈現為和聲順氣，若遇厄運時，則鼓蕩而出，其時局愈困窮，則元氣所具現之文章，尤為盛行。其二，至於薛應旂之「元聲」義，即如孟子所言能「善養浩然之氣」之道德人格主體，且例舉歷代名作家為佐證，能不畏強梁，或是秉性忠愛真淳者。其意沿承文天祥所云「天地有正氣」之意，而實係遠承孟子所云「其為氣也，至大至剛，以直養而無害，則塞於天地之間。」故有洋洋充沛之貌。

3、從心之元聲到詩之元聲

詩之最高境界，類皆出自人之真性情（心之元聲），其所鍾注之文學作品（詩之元聲），亦皆與天地元聲迴流互注，如《孟子·盡心上》云：「上下與天地同流」，《莊子·齊物論》云：「天地與我並生，萬物與我為一。」此時之境已達天人合德，物我兩忘。諸如胡應麟²⁶認為《國風》及漢樂府（詩之元聲）即天地元聲。陳子龍²⁷視詩之最高意境，為天機偶發，元音

²⁵ 吳文治主編，《明詩話全編·參》，南京，江蘇古籍出版社，1997年，頁3360。

²⁶ 胡應麟（1551-1602），字元瑞，號石洋生、少室山人，蘭溪人。萬曆四年舉人，著有《詩藪》。深得王世貞引重，論詩頗王氏影響，亦列名於王世貞所定末五子之列；好負氣使性，詩尚風骨。以上參見李聖華，《晚明詩歌研究》，北京，人民文學出版社，2002年，頁59，71-73。

²⁷ 陳子龍（1608-1647），字人中，一字臥子，號大樽，華亭人。崇禎十年進士，官紹興推官。其後因起義抗清，事覺被執，投水死。子龍負俠戾之氣和治世之才，與夏允彝等創立幾社，為文宗王世貞、李攀龍，文名極盛。學詩用力甚勤，傾情於「瑰麗橫絕」，或說哀感頑豔。鍾愛淒麗聲調，認為《詩經》之後以《古詩十九首》最為情深，曹植之詩最具文采，二者不可偏廢。晚年更傾向於古直詩格。參見李聖華，《晚明詩歌研究》，北京，人民文學出版社，2002年，頁312-316。船山於《緒堂永日緒論外篇·四七》評其「將身化作蘇明允，開口便說權說勢。權勢二字，乃明允譎詐殘忍，以商鞅、韓非、尉繚為師，賊道殃之大惡，讀孔孟書者何忍效之，· ·臥子嚴氣正性，大節凜然，而斯言之玷不



自成。二者之言曰：

周之《國風》，漢之樂府，皆天地元聲。運數適逢，體制既備，百世之下，莫之或違也。²⁸

境由情生，辭隨意啟，天機偶發，元音自成，繁促之中尚存高渾，斯為最盛也。²⁹

胡應麟認為《國風·二南》及漢樂府既是體製完備之文學佳作，又是該體製中之最高典範，故逕稱之為天地元聲，此觀點亦為船山所接受及運用。其次，陳子龍所謂「元音」實即「元聲」，主張詩之意境及文辭，來自天機之偶發，而有自然純真之表現，天人合一，渾成一片，其說法兼融儒道二家美學觀點。

以上屠隆、陳子龍二者所言頗為深刻，雖置之船山著作中亦難分辨，此因時運文風有以致之，英雄所見略同，又或許因船山亦嘗博觀約取前人觀點。

承上可知，「元聲」一詞，在晚明僅偶被提及，待船山始以深刻之哲學背景臨之，更正式成為詩學概念，而純熟運用之。

三、船山哲學思想體系下之「元聲」說

船山常喜「元氣」、「元聲」二詞連用，考察「元氣」一詞，來自漢代

可磨，能弗為之惋惜。」以上參見王夫之著，戴鴻森注，《薑齋詩話箋注》，台北，木鐸出版社，1982年，頁233。

²⁸ 胡應麟，《詩藪·外編卷一》，引自申駿編著，《中國歷代詩話詞話選粹》，北京，光明日報出版社，1999年，頁400。

²⁹ 吳文治主編，《明詩話全編·拾》，南京，江蘇古籍出版社，1997年，頁10523。



氣化宇宙論系統，似創自漢代張衡³⁰，溯其根源則與《莊子》外雜篇及漢初黃老學派思想有密切關連，然而船山使用「元氣」、「元聲」二詞之時，已用自家哲學予以改造及深化其內涵意義。以船山服膺孔孟哲學，及對其心性理論，主體內在道德性之肯定，可知船山已不拘於漢代「元氣」說之原義與理論範疇，而應已是遠承孟子浩然之氣之義理，近取張載「太虛即氣」之理路，具有強烈道德意識的生命精神，及大而化之的生命境界。

（一）船山哲學思想特色，及其「天地元聲」之理論根基

船山氣論哲學主張「由本貫末」、「即氣言體」及「乾坤並建」³¹，不但肯定道德心性之良知主體，亦重視貫注於人間世界及凡百器物，以「即器見道」。尤其在人性論上兼承孟子「形色天性」之意，並注重培養「浩然之氣」，心、氣並尊，十字打開；重視主體人格的境界，能「上下與天地同流」。

一方面，船山能在文學理論及創作上開展弘闊的格局，重視作家及讀者的人格涵養、生命境界。此即何以船山詩學極具特色，頗受學者注目，例如崔海峰認為船山詩學具備三特點，一是意識到詩歌創作的複雜性和佳作中各種因素的同一性，二是崇尚渾成，詩歌佳作是文質合一的完整的藝術生命的統一體，體現化工之筆。三是船山論興、觀、群、怨，不像以往經學家把四者分割、孤立看待，詩歌佳作可具備多種因素或功能，讀者的審美心理活動也具有多樣性或複雜性。³²約言其立論重點，一是重視創作

³⁰ 《太平御覽（卷二）·天部》引張衡《玄圖》曰：「玄者包含道德，構掩乾坤，橐籥元氣，稟受無源。」又曰：「玄者無形之類，自然之根，作於太始，莫之或先。」以上引文參看：賀昌群，〈魏晉清談思想初論〉，《魏晉思想·甲編三種》，台北，里仁，1995年，頁7。

³¹ 詳參：曾昭旭，《王船山哲學》，台北，遠景，1983年，頁289-348。

³² 崔海峰，《王夫之詩學範疇論》，北京，中國社會科學出版社，2006年。頁



過程之多元因素，二是作品生命的完整性，三是讀者審美之兼具多項功能；要言之，船山反對從割裂的藝術技巧中，偏枯地理解作品，而是透過宇宙整體的存在情境中進行審美活動。

另一方面，船山之哲學背境，則於宋明理學家，獨許張載能得方向之正。船山於自題墓石之銘上，即謙稱「希張橫渠之正學，而力不能企」，並作《張子正蒙注》，藉以發揮自家思想。張載為北宋大儒，其前即為理學家開山之周敦頤，所著《通書》係以《中庸》之「誠」合釋《易傳》之「乾元」，已對客觀道體具備有深刻理解，唯客觀性之意味重，主觀性方面較為不足，故張載繼之而起，除了肯認天道性命相貫通的思想，《正蒙》之〈太和篇〉更創立「太虛」、「太和」一對詞語，主張「太虛即氣」及「太和絪縕」之意，另於〈大心篇〉又遠承孟子心性論，主張「大其心，則能體天下之物」。故其學說能把握儒學方向之正，可謂體大思精之作。

可見理解張載與船山思想之異同，深究船山氣論哲學之底蘊，對於理解船山詩歌美學中之「元聲」說，應是重要關鍵。約言之，蓋因橫渠雖言「太虛即氣」，並以「太和」表現氣之和諧渾淪，而以「太虛神體」貞定之，上提之，已得「由本貫末」的方向之正，唯其氣仍屬形而下，然而尚未如船山更將「氣」上提至本體之地位。船山言氣，已融攝心學、理學二派對道德主體性之肯定，抑且進一步要求「由本貫末」，重視此道德主體之能下貫而發皇於一切於文化事業。故持此立場以建構其文學主張，則無論是作為詩歌美學主體之人格，及作品之全背境，二者均同時獲得肯定。

誠如上段崔海峰所述，船山詩學特色之二，即崇尚作品之渾然天成，及體現化工之筆的融和無迹；其實與船山承創並超克橫渠的氣論哲學，有著密切關連。



(二) 船山哲學與詩學之通郵——「太和」與「一理渾然」

船山於宋明理學家，獨贊許橫渠得方向之正，亦即由本貫末，從道德主體向外開展，可以成就具體的道德文化事業。又因「即氣言體」之故，主張「行天理於人欲」，「天理即寓於人情之中」，「天理流行，而聲色貨利皆從之而正。」³³肯定人間一切人文業績，正視文學作品之客觀價值，船山的詩歌美學乃能造於高明之境，而無作文害道之疑忌。

張載《正蒙·太和篇》首段曰：「太和所謂道，中涵浮沈、升降、動靜相感之性，是生絪縕相盪、勝負屈伸之始。起知於易者，乾乎？效法於簡者，坤乎？散殊而可象為氣，清通不可象為神。」³⁴以「太和」規定「道」，太和即是至和，總持地說，太和而能創生宇宙之秩序，即謂之道。分解地說，可以分「氣、神」及「易、簡」二組詞語表示。因此「道」含三義：能創生義、帶氣化之行程義、秩序義（理則義）。³⁵而太和之道的創生過程，亦帶著氣化之行程，故說「中涵浮沈升降··」，唯橫渠稱說宇宙之本體，當其合形上形下而言，則名之曰太和。當其單提形上，則名之曰太虛，而更立「氣」為形下萬物之總名。

船山比橫渠更進一步，將「氣」上提至本體之義。即因形上形下本來是一，故直就形下之氣說形上之體，而形下亦直是體也。較之橫渠仍視氣為形下萬物之總名，船山之說更為渾凝堅實。³⁶船山曰：

太和之中，有氣有神。神者非他，二氣清通之理也。不可象者，即

³³ 詳參：曾昭旭，《王船山哲學》，台北，遠景，1983年，頁294，316。

³⁴ 王船山，《張子正蒙注》（《船山全書》第十二冊），長沙，嶽麓書社，1992年，頁15-16。

³⁵ 參見：蔡仁厚，《宋明理學·北宋篇》，台北，學生書局，1979年，頁105-110。

³⁶ 詳參：曾昭旭，《王船山哲學》，台北，遠景，1983年，頁206-7。



在象中。陰與陽和，氣與神和，是謂太和。³⁷

心函網緼之全體而特徵爾，其虛靈本一。而情識意見成乎萬殊者，物之相感，有同異、有攻取，時位異而知覺殊，亦猶萬物為陰陽之偶發而不相肖也。³⁸

氣者，天化之撰；志者，人心之主；勝者，相為有功之謂。唯天生人，天為功於人而人從天治也。人能存神盡性以保合太和，而使二氣之得其理，人為功於天而氣因志治也。³⁹

夫所謂上天之載者，其於天則誠也，其為物不貳而生物不測者也。是即所謂維天之命，於穆不已；乾道變化，各正性命者也。其於人則誠之者也，篤恭而天下平也。是所謂一理渾然，而泛應曲當者也。⁴⁰

上引四段文字，其主旨雖意在說明主體性之道德實踐，然而文學創作者之心靈，亦應與此真誠生命並無二致。當其面對天情物理，於心、物之交，當幾表現之時，應可達致渾然之境。試析上引之文，其一，神即心之妙用，也是二氣清通之理的微妙體現。其二，單提形上謂之太虛，而當心為太虛神體之時，即可函具天地大化、網緼之氣於方寸之中，由耳目當幾擇取，寓目吟懷，以成其佳咏。反之，若迷惑於物欲功利，或是受制於情識意見之時，則已非活潑潑地創造心靈，詩心不具矣。其三，宇宙之全體存在為氣，而志乃人心之主，人若能存神盡性，以攝受此至為和諧之天化流行、天情物理，當可期望在文學創作上有所成就。其四，「一理渾然，泛應曲當」，即是前文所言「由體發用，由本貫末」之意。文學創作主體既能「誠之」，以上繼天道，則萬物之性命各得其正；而此時作品中所寄寓的，亦當是鳶

³⁷ 王船山，《張子正蒙注》，頁 16。

³⁸ 王船山，《張子正蒙注》，頁 43。

³⁹ 王船山，《張子正蒙注》，頁 44。

⁴⁰ 王船山，《讀四書大全》（《船山全書》第六冊），長沙，嶽麓書社，1991年，頁 815-6。



飛魚躍，天機流行的太和世界。

四、船山詩歌美學「元聲」說內涵之衡定：

(一) 從「天地元聲」、「心之元聲」到「詩之元聲」

船山並未對「元聲」一詞特別加以定義，然而以其在著作中大量使用之情形，應可判定其「元聲」說在其詩學理論中具關鍵地位，亦寓有船山賦予之新義。吾人擬用「以經解經」的方式，以船山著作中提及「元聲」說，之較具代表性的篇章，佐以船山有關詩學立場之言說，試為釐清其內涵，並略說其與相關詩學範疇的關連。

1、從天人通貫到物我交融；異制同心，搖蕩聲情，而繫括於興觀羣怨

吾人可先從船山晚年，總述其學詩生涯的文字，而對其詩學觀點得到大方向的掌握。船山在 16 歲時開始學習創作各體詩，早期亦效擬前七子及竟陵，但不久即覺悟其非，而反歸一己之心。其作於 68 歲時（康熙 25 年）之《憶得·述病枕憶得》⁴¹曰：

崇禎甲戌，余年十六，始從里中知四聲者問韻，遂學人口動。今盡忘之，其有以異於穀音否邪？已而受教於叔父牧石先生，知比耦結構，因擬問津北地、信陽，未就，而中改從竟陵時響。至乙酉，乃念去古今而傳己意。丁亥，與亡友夏叔直避購索於上湘，借書遣日，益知異制同心，搖蕩聲情，而繫括於興觀羣怨；然尚未即捐故習。尋邁鞠凶，又展轉戎馬間，耿耿不忘此事，以放於窮年。

⁴¹ 引自王船山，《船山全書》第十五冊，長沙，嶽麓書社，1995。頁 681。



第一部分船山回顧平生文學心靈觸動開啟的歷程，覺悟應「去古今以傳己意」為 27 歲時，二年後又領悟「異制同心」，了知不同體裁之文學作品，其實均須導向自我真實生命之獨創性心靈。而「搖蕩聲情」，則意味不僅應重內在之「情」，亦須重外在之「聲」，此情感及聲韻二者，內外交互作用時，所產生的整體性感染力是極大的，故以「搖蕩」二字形容之，頗為驚心動魄。此外，作品之功能，還應「縈括於興觀羣怨」，作品須具有道德倫理意義的政治教化功能。最後，知而未必能行，「尚未即捐故習」，須將體驗引歸一己身心，經由生命磨難淬鍊的辯證歷程，才能獲致澈底的覺悟。

文中船山提到自己青少年時期，曾有過詩歌生命的興發躍動，此文學心露的噴薄而出，屬於天籟鷗音，生命原始和諧之呈露，晚年雖已盡忘當時所作詩歌，不過吾人從中可知船山愛好詩歌，是植根於生命底層的性好，終生難以忘懷的體驗。接著船山親自接受叔父正式教導詩歌格律，並打算以擬古派前七子中之李夢陽，以及竟陵派作為學習對象，最終又覺悟仿效他人之非，畢竟詩境不可外求於他人，而應以傳達自我獨特之美感經驗為主。由上可見，船山與整個時代政經環境及文壇風氣，亦有著互動交涉的過程，及個人生命歷經多次轉折之獨特體會。

上文雖未觸及「元聲」一詞，然而認為詩歌應是自我德性人格之生命表現，實即亦即是船山自己所論的「元氣元聲」之意。總之，船山談到文學體裁雖有各種形式，但皆不外乎是源自己心而發露為聲情之美，且其目的均須合乎倫理政治之善的要求。故曰：「益知異制同心，搖蕩聲情，而縈括於興觀羣怨。」由此一段話，吾人可以理解船山詩學的基本立場，應是兼顧藝術之美及道德之善的。

2、陶冶性情乃古今通郵之關鍵所在

《詩譯》共計十六則，其中第一則「元韻之幾，兆在人心」的說法，指出詩歌創作與情感的密切關係，蓋人心之情感遇物而必有所表現，而此



哀樂之情，亦必透過語言歌詠以流露於外，此中過程愈是真誠自然，則愈能感動人心而引發讀者之共鳴。船山曰：

故漢、魏以還之比興，可上通于風雅；檜、曹而上之條理，可近譯以三唐。元韻之幾，兆在人心，流連洄宕，一出一入，均此情之哀樂，必永於言者也。故藝苑之本，不原本于《三百篇》之律度，則為刻木之桃李；釋經之儒，不證合于漢、魏、唐、宋之正變，抑為株守之兔置。陶冶性情，別有風旨，不可以典冊、簡牘、訓詁之學與焉。隨舉兩端，可通三隅。((《詩譯》·一)⁴²

「元韻」與「人心」關係密切，因哀樂之情感，發露於當下之一幾，而詩歌創作之美感經驗，即在心、物相取的內外之際，故情感也必然會透過語言文字之吟咏，以作為充分地表達；其間關鍵在於作家之真實人格及生命之清暢表現。亦蘊涵船山有詩、樂一理之觀念，詩必「永於言」，以引人流連洄宕。

上述這則詩話，包含諸多重要詩歌理論之命題，可作為後文討論之立基，諸如：比興風雅之意韻，哀樂之情必永於言（歌永言），元韻之幾兆在人心（詩言志）、情景關係（一出一入均此情之哀樂），藝苑之士及釋經之儒之對比（文藝與經學之不同要求），陶冶性情別有風旨（詩道性情，與史學及文字訓詁之學術系統並不相同，而應獨立從文學作品本身予以研究）。

後代漢魏詩作所用比興之技巧，仍與《詩經》相通，而《詩經》之條理律度亦可持以檢驗後代之作品，亦即《詩經》作品中所蘊含的風雅韻度，足可懸為後世詩歌之楷則。此之謂「故漢、魏以還之比興，可上通于風雅；檜、曹而上之條理，可近譯以三唐。」吾人可從《詩譯》第二則之後的內容，多以《詩經》文句與唐代詩歌平行對比得到印證。因此，文學

⁴² 收於王夫之著，戴鴻森注，《薑齋詩話箋注》，台北，木鐸，1982，頁1。



作品須以《詩經》作為標竿，同樣《詩經》研究也須活用，以理解後代政教風俗盛衰的緣由。

在性情理論與詩言志之密切相關方面，船山以為分析詩作須從「人情」入手，方為簡易之途，此中關鍵即在於船山所說「元韻之幾，兆在人心，流連跌宕，一出一入，均此情之哀樂，必永於言者也。」此則呼應《尚書》所言「詩言志，歌永言」之古訓及《論語》中諸多言志之旨。而如何分析心性之理論，以深化對詩中情感的理解及批判，乃成為重要的論題。（自此一角度可理解《詩廣傳》即情以廣論作品的價值特色）

（二）船山詩論中，「元聲」所呈現之理論意義及獨特內涵

1、《夕堂永日緒論內編》主張詩歌一以心之元聲為至，引性情以入微

船山認為古代詩、樂原為一體而不可分，周代音樂原本具有導引性情的成效，其後雖詩、樂分離，但吾人仍須重視詩所源自於樂之韻律節度，他說：

周禮大司樂以樂德、樂語教國子，成童而習之，迨聖德已成，而學韶者三月。上以迪士，君子以自成，一惟於此。蓋涵泳淫泆，引性情以入微，而超事功之煩黷，其用神矣。世教淪夷，樂崩而降于優俳。乃天機不可式遏，旁出而生學士之心，樂語孤傳為詩。詩抑不足以盡樂德之形容，又旁出而為經義。經義雖無音律，而比次成章，才以舒，情以導，亦所謂言之不足而長言之，則固樂語之流也。二者一以心之元聲為至。舍固有之心，受陳人之束，則其卑陋不靈，病相若也。韻以之諧，度以之雅，微以之發，遠以之致；有宣昭而



無罨靄，有淡宕而無獷戾，明於樂者，可以論詩，可以論經義矣。⁴³

首段先說《周禮》在教育內容之最後階段，是寓有道德含義的音樂（韶樂為善美合一之最高典範），足以啟迪士人，並使其自至大成之境。而關鍵在於音樂具有導引性情，及令人超越凡俗的神效。故言「涵泳淫泆，引性情以入微……，其用神矣。」詩之品味浸潤，即在於從容涵泳的過程中，無形中導引學者之性情，提昇到幽雅微妙的境界，令人超脫世俗功利性考量，故具有潛移默化的神奇功效。承上可知「元聲」即象徵此樂德、樂語，以及韶樂之最高境界的楷模作用。

次段則說明後代禮壞樂崩，樂語乃孤傳為「詩」及旁出之「經義」，二者同樣著重在表達「心之元聲」，才能韻度幽遠、天然淡宕。否則，若捨離內在的情意感受，而僅依門派詩格作詩（受陳人之束），實屬卑陋之甚。要言之，作詩者應注意作品之語言文字，必須合乎自己真實生命所發出的聲調，詩的口吻必須是出自我生命律度的自然流露，而不是強迫自己去符合外在的詩格律度。因為古代詩、樂是一體呈現的，後人創作詩歌亦應先有此體認。若真能表露心之元聲，則詩歌所達境界，聲韻和諧，氣度高雅，微旨呈露，達於深遠，光明昭暢，平淡而開闊。

2、《楚辭通釋》主張作者之聲情韻意，實乃真實生命之表現

船山重視詩歌創作過程中，詩中「神理」一貫流動的特性，要真實掌握當下一幾。《楚辭通釋·序例》末段提出「元氣元聲存乎交禪不息」之說法，強調元聲係合乎「自然」之表現，不容刻意拘執之外，又以「元氣」、「元聲」二詞連用，表明船山詩歌理論所欲達致的「心之元聲」，與其氣論哲學有著密不可分的关系，須是生命存在及生命表現之流動不已。其文曰：

⁴³ 王夫之，《夕堂永日緒論內編·序》，收錄於戴鴻森：《薑齋詩話箋注》，台北，木鐸，1982。頁36。



韻因於抗墜，而意有其屈伸，交錯成章，相為連綴，意已盡而韻引之以有餘，韻且變而意延之未艾，此古今藝苑妙合之樞機也。

韻、意不容雙轉，為詞賦詩歌萬不可逆之理。推而大之，四時五行七政八律，無不交相離合，四方八片陰陽老少截然對待之說，術士之易，而非天地之固然。元氣元聲，存乎交禪不息而已。⁴⁴

韻、意二者交禪不息（連綿不絕），相為倚伏；一氣流貫，不容同時轉換。此時元氣元聲即存乎其間。其實「元聲」在王陽明哲學思想中，已根源性地指出，是人心之良知，此在船山雖亦不能否認，然而卻又須關連整體人格而言方可。⁴⁵準此以視文學作品，其中「聲、情」或說「韻、意」二者須自然融合，一氣流衍，其實是由一真實人格所貫注於其中者。此時作品之聲情、韻意，實乃作者真實生命之流露，自然融合為一體者，不容割裂，故可稱之為元氣元聲。當然讀者之人格修養也須達此真實自然之境界，始可成為知音。

船山從天人合一的立場，人既稟受天之元氣，其詩歌文詞所表現的心之元聲，自必合乎宇宙大化、天地自然之規律。

3、《尚書引義》重視元聲自然之損益；詩志與樂律之內外分工

船山主張詩歌與聲律有密切關係，可藉此發揮詩教功能，陶冶性情。如他藉評論《尚書·舜典》之「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲」諸

⁴⁴ 王夫之撰，《楚辭通釋》，台北，廣文書局，1979年，頁6。

⁴⁵ 參見：葉鈞點校，《傳習錄·下》曰：「若要去葭灰黍粒中求元聲，卻如水底撈月，如何可得？元聲只在你心上求。」又曰：「古人為治，先養得人心和平，然後作樂。比如在此歌詩，你的心氣和平，聽者自然悅懌興起，只此便是元聲之始。」台北，台灣商務印書館，1984年，頁247-8。如上所述，陽明以為元聲只在人心之良知上求，然而就船山之哲學系統而言，將「氣」上提至本體之地位，故元聲應該是發自以良知為本，而又具真實生命之完整人格者，才能表現於文藝作品之中，作為其根源性存在之依據。



句曰：

詩所以言志也，歌所以永言也，聲所以依永也，律所以和聲也。以詩言志而志不滯，以歌永言而言不鬱，以聲依永而永不蕩，以律和聲而聲不詖。君子之貴於樂者，貴以此也。

且夫人之有志，志之必言，盡天下之貞淫而皆有之。聖人從內而治之，則詳於辨志，從外而治之，則審於授律。內治者，慎獨之事，禮之則也。外治者，樂發之事，樂之用也，故以律節聲，以聲諧永，以永暢言，以言發意。律者哀樂之則也，聲者清濁之韻也，永者長短之數也，言則其欲言之志而已。

律調而後聲得所和，聲和而後永得所依，永依而後言得以永，言永而後志著於言。故曰：「窮本知變，樂之情也。」非志之所之、言之所發而即得謂之樂，審矣。藉其不然，至近者人聲，自然者天籟，任其所發而已足見志，胡為乎索多寡於羊頭之黍，問修短於嶰谷之竹哉？⁴⁶

首段云詩、樂之間關係密切，係藉由志、言、永、聲、律之彼此相依、環環相扣而得以聯結，而人之情意乃不致有所滯鬱鬱結，聲律亦不致流蕩偏差。次段則說詩歌所發露之情感有貞、淫二端，必須以禮樂調治之。其中，禮之原則是藉由慎獨之修養，調理人之情感。而相對於此，樂則是藉由「以律節聲，以聲諧永，以永暢言，以言發意」之調治過程，讓樂律聲韻成為表達詩歌情感的最佳媒介。三段則由此推論說詩歌若能配合音樂，則其實質效用則可窮究詩歌作者之內心，進而了知其情感之變通。另一方面，船山亦肯定貞定「元聲」黃鐘之律仍有其客觀價值意義，此不同於前段陽明所說「你的心氣和平，聽者自然悅懌興起，只此便是元聲

⁴⁶ 王夫之，《尚書引義·舜典三》（《船山全書》第二冊），長沙，嶽麓書社，1988。頁 251。



之始。」因若只是「元聲之始」，實則未必能保證貫注於天化流行之中。

船山於是據此批評朱子忽略詩樂原本合一的特質，反對朱子依詩之語言，將律來和，因其不知音樂實乃詩歌之源，犯了本末倒置之病。船山云：

朱子顧曰：「依作詩之語言，將律和之；不似今人之預排腔調，將言求合之，不足以興起人。」則屈元聲自然之損益，以拘極於偶發之語言，發即樂而非以樂樂，其發也奚可哉！先王之教，以正天下之志者。……樂因天下之本有，情合其節而後安，故律為和。舍律而任聲則淫，舍永而任言則野。既已任之，又欲強使合之。無修短則無抑揚抗墜，無抗墜則無唱和。未有以整截一致之聲，能與律相協者。故曰：「依詩之語言，將律和之」者，必不得之數也。⁴⁷

前一段文字中，船山批評朱子不明音樂與詩歌之同源，反而顛倒次序，以音律遷就偶發之詩歌語言。後段文字，船山肯定人文教化必須以禮為前提，對天下人心情意之貞淫加以導正，然而君子則或拘執禮制，故須藉樂以鬆動之，使其通達於禮。樂既相應於人心原有之和諧律度，而聲、永必須符合此律度，才有長短高下之恰當音節。船山又即前段批評朱子之言，予以分析曰：

朱子之為此言也。蓋徒見三百篇之存者，類多四言平調，未嘗有腔調也，則以謂房中之歌，笙奏之合，直如今之吟誦，不復有長短疾徐之節。乃不知長短疾徐者，闔闢之樞機，損益之定數；〈記〉所謂「一動一靜，天地之間」者也，古今雅鄭，莫之能遠。而鄉樂之歌，以瑟浮之，下管之歌，以笙和之，自有參差之餘韻。特以言著於詩，

⁴⁷ 王夫之，《尚書引義·舜典三》，長沙，嶽麓書社，1988。頁 251-2。



永存於樂，《樂經》殘失，言在永亡，後世不及知焉。⁴⁸

船山推測朱子因看到《詩經》存世的只剩下文字部分，故認為其無腔調可言。然而朱子卻不知其實詩歌源自音樂，本有其長短疾徐之音節，參差不齊之韻律。例如以周代的房中之樂、鄉樂、下管等表演形式而言，都是配合《詩經》的篇章所作的演唱或演奏（鄉樂用瑟或者合樂，下管用笙，房中之樂用管弦伴奏二南詩篇），故說是「言著於詩，永存於樂」，詩與樂本互相依存，但因為《樂經》失傳，永亦隨之喪失，眾人才會忽視歌、永、聲、律部分之重要性，及其獨立存在於詩歌之外的事實。此如船山於《詩經叶韻辨》曰：「音員成韻，員者，運流而不滯者也。異地而弗能遷，再傳而非其故。」⁴⁹「唯盡去叶韻，令後世畧知古韻易簡之元聲，庶幾有功六藝乎！」⁴⁹此意羊列榮即認為古人作詩，聲律寬泛，只求聲音流暢圓美，無勞求韻叶。⁵⁰可見船山反對後世拘執沈約之聲律說，強為《詩經》之音註中作叶韻。

五、「元聲」思想在船山詩學體系中之運用

（一）《薑齋詩話》中之「元聲」理論

承上節所述，「元聲」之含義多端，若了知其意，則雖不用「元聲」二字，亦可以知其內涵實相合轍，不必拘守此二字，在船山《薑齋詩話》中，有多段論述，實可作為「元聲」理論之驗證。茲舉數例，加以疏解。

⁴⁸ 王夫之，《尚書引義·舜典三》，長沙，嶽麓書社，1988。頁251-2。

⁴⁹ 王船山，《詩經叶韻辨》（《船山全書》第三冊），長沙，嶽麓書社，1992年，頁279，285。

⁵⁰ 羊列榮，〈王船山的“元聲”說〉，《詩書薪火》，上海，上海古籍出版社，2006年，頁134。



1、長言永歎，止以一筆入聖證，唐人元聲幾熄

周代早期詩歌，來自渾樸的民間，詩、樂本即融合為一整體之表達，渾然天成。此時詩、樂一理，聲、情一如，有如草書之「一筆而成」，故推及後代，全詩亦應為一整體之渾化無迹。船山曰：

王子敬作一筆草書，遂欲跨右軍而上。字各有形埒，不相因仍，尚以一筆為妙，何況詩人本相承遞邪？一時一事一意，約之止一兩句；長言永歎，以寫纏綿悱惻之情，詩本教也。十九首及上山采靡蕪等篇，止以一筆入聖證。自潘岳以凌雜之心作蕪亂之調，元聲幾熄。唐以後間有能此者，多得之絕句耳。至若晚唐餽湊，宋人支離，俱令生氣頓絕。⁵¹

首先，以書道之「一筆而妙」，類比於詩文亦應以「一時一事一意」為佳。其次，就表現手法而言，用外在「長言永歎」的藝術形式，描寫內心「纏綿悱惻之情」，二者相應相得，正可謂是詩歌體裁之擅場。此時作者心中之意，係出自真性情的生命實感，一氣流行，專一表述之，未有功利心理之夾雜，故能發揮感染讀者的功能，以此視《古詩十九首》能呈現「心之元聲」，可以謂之「以一筆入聖證」。唐以後亦唯絕句之小詩，能合乎此韻意融合之特點。而違背此一原理者，應屬晚唐之以典故拼湊成詩，及宋人繼以西崑體浮艷之風，堆砌辭藻，搬湊典故，可謂支離其形，則早已失去「樂語」之特色。

2、曲寫心靈，動人興觀群怨之創作原則

承上所述，用典與否，並非決定詩之好壞的關鍵。船山反對建立詩歌門派之作為，實因其借由僵固的平仄、押韻，對句及餽釘用典等技巧，創

⁵¹ 王夫之，《夕堂永日緒論內編·二三》，收錄於戴鴻森，《薑齋詩話箋注》，台北，木鐸，1982。頁 87-8。



作詩歌，然而卻未必真去感受，既無詩心，自當無感動人心的可能。船山曰：

立門庭者必餽釘，非餽釘不可以立門庭，蓋心靈人所自有，而不相貸，無從開方便法門，任陋人支借也。· · ·如劉彥炳詩：「山圍曉氣蟠龍虎，臺枕東風憶鳳皇。」貝廷璩詩：「我別語兒溪上宅，月當二十四回新。如何萬國尚戎馬，只恐四鄰無故人。」用事不用事，總以曲寫心靈，動人興觀羣怨，卻使陋人無從支借，唯其不可支借，故無有推建門庭者，而獨起四百年之衰。⁵²

船山舉明初詩人劉炳、貝瓊為例，劉炳用「龍蟠虎踞」和「鳳凰台」的事，寫出金陵氣象；貝瓊借用杜甫的成句，而能曲寫心靈。二例皆好，亦能矯正晚唐及宋元四百年來之衰敗頹靡文風。可見「曲寫心靈」，便是表達「心之元聲」的規準，其功能為感動人心，引發讀者共鳴，產生「興觀羣怨」的藝術感染力。反之，假令是淺陋之人，既無詩才，未真具有心之元聲，即使假借技巧亦難有所表述。

3、溫厚之旨及直言無諱

人、物同處天地元氣，太和網緼之中，俯仰物理，皆可發為詩咏，而以類通感。凡有所創作，皆如日月之光明，何嫌於相示。船山曰：

《小雅·鶴鳴》之詩全用比體，不道破一句，《三百篇》中創調也。要以俯仰物理，而咏歎之用見，理隨物顯，唯人所感，皆可類通，初非有所指斥一人一事，不敢明言而姑為隱語也。詩教雖云溫厚，然光昭之志，無畏於天，無恤於人，揭日月而行，豈女子小人半含

⁵² 王夫之，《夕堂永日緒論內編·三四》，收錄於戴鴻森：《薑齋詩話箋注》，台北，木鐸，1982。頁120。



不吐之態乎？〈離騷〉雖多隱喻，而直言處亦無諱，宋人騎兩頭馬，欲博忠直之名，又畏禍及，多作影子語，巧相彈射，然以此受禍者不少。⁵³

首先，舉《小雅·鶴鳴》為例，全用比體，渾化無迹，亦屬「元聲」典範。其次，言人與天情物理之間，同處大化流行之場域，詩重「咏歎之用」，此原屬樂之本質，作者「俯仰物理」、「理隨物顯」，均合乎天化之「元氣」，詩以言志，所言乃「光昭之志」，雖然詩之教化功能，在於涵養人溫柔敦厚之性情，唯作品既發自內心之真誠（元聲），則直言無諱，實亦無妨。

4、穆耳協心為音律之準，不待鈎鎖，自然禪連不絕

船山曰「《樂記》云：『凡音之起，由人心生也，』固當以穆耳協心，為音律之準。」⁵⁴穆耳及協心，本應屬於不同層次之要求。前者屬於耳目感官之所受，後者則須人際之間思想情意的交流，一內一外，然而對船山而言，均屬元氣元聲，天人本通連為一體，故穆耳及協心二者，均為詩歌元聲之準繩。船山強調始終一意，禪連不絕，此或亦如前文「以一筆入聖證」之意。

（二）「元聲」在詩歌《評選》中不同體裁之內涵表達

1、以音、聲關係分判，「歌行」高於「樂府」，較近「元聲」

在唱嘆及管弦之比較上，歌行較樂府合乎「元聲」，因為後者多了人為加工。如船山評宋之問〈至端州譯見杜五審言沈三佺期閣五朝隱王二無競題壁慨然成咏〉曰：

⁵³ 王夫之，《夕堂永日緒論內編·三七》，頁 127。

⁵⁴ 王夫之，《夕堂永日緒論內編·二〇》，頁 82。



樂府之作既被管弦，歌行之流必資唱嘆。管弦唱嘆之餘，而以感悲愉於天下，是聲音之動雜而文言之用微矣。⁵⁵

歌行與樂府有別，前者較優，以未經人為加工之故。考察樂府之來由，係由國家設立之專門機構，采收各地歌謠俗曲，而後配以管弦，供人欣賞，故說「管弦，唱嘆之餘」。歌行則不同於此，借由自然的唱嘆，以語言本身自具的聲調，長言永歎，則有感動人心，引起悲歡情懷的力量。

2、詩之體裁各自表現特色，即是「元聲」

船山認為詩之各種體裁自有其來歷及特色，例如五言絕就一意中圓淨成章，七言絕就一氣中駘宕靈通；即屬於「元聲」之表現。又主張樂府詩不必雜入古詩字法句法，亦不可有譏時語，其於評李白〈遠別離〉曰：

通篇樂府，一字不入古詩。如一疋蜀錦，中間固不容一尺吳練。工部譏時語開口便見，供奉不然，習其讀而問其傳，則未知己之有罪也。工部緩，供奉深。⁵⁶

認為李白詩較杜甫深刻，原因在於詩中無譏刺時俗之言語，較為純粹而合乎詩歌本色。故不須將天德王道之現實關懷，刻意入詩，以致混淆詩、史二種不同文體之間的分際，如杜甫之被推尊為詩聖、詩史之弊。船山即因此重視詩歌表現之自然流動，其於評五、七言絕句曰：

五言絕句自五言古詩來，七言絕句自歌行來，此二體本在律詩之前，律詩從此出，演令充暢耳。有云絕句者，截取律詩一半，……不知

⁵⁵ 王船山，《唐詩評選》（《船山全書》第十四冊），長沙，嶽麓書社，1996年，頁891。

⁵⁶ 王船山，《唐詩評選》（《船山全書》第十四冊），長沙，嶽麓書社，1996年，頁909。



誰作此說，戕人生理！自五言古詩來者，就一意中圓淨成章，字外含遠神，以使人思；自歌行來者，就一氣中駘宕靈通，句中有餘韻，以感人情。脩短雖殊，而不可雜冗滯累，則一也。⁵⁷

船山反對「絕句者，截取律詩一半」的偏見，以其呆板拘執，忽視詩歌係發自真實生命之當幾流露；亦忽略了詩歌貴有言外之意，耐人尋味之特點。更何況自詩史而言，律詩產生在後，豈可說截取其一半以成絕句。

3、天才作家之微風「遠韻」，即是元聲

船山認為曹丕生來即具作詩天才，優於曹植、王粲。評曹丕〈上哉行〉曰：

子桓論文，云「氣之清濁有體，不可力彊而致。」其獨至之清，從可知已。藉以此篇所命之意假手植、粲，窮酸極苦、磔毛豎角之色，一引氣而早已不禁。微風遠韻，映帶人心於哀樂，非子桓其孰得哉？但此已空千古。陶、韋能清其所清，而不能清其所濁，未可許以嗣響。⁵⁸

揭出「遠韻」二字，實亦「元聲」之義。人之才性，稟自天地自然的元氣，氣稟之清濁、輕重、厚薄，各個不同，曹丕天生獨至的才情，其幽雅的清韻，及微妙的感染力，能迴環表現人情之哀樂。若無天分之人，則表現窮酸極苦之象，其氣量亦缺乏弘忍之力。

4、絕句之元聲，可以生無窮之情

船山認為好的小詩作品，渾然成章，如一片雲。亦能傳承《二南》及

⁵⁷ 王夫之：《夕堂永日緒論內編·四三》，頁 139。

⁵⁸ 王船山，《古詩評選》（《船山全書》第十四冊），長沙，嶽麓書社，1996 年，頁 505。



《古詩十九首》之為「元聲」典範。如船山評（王儉春詩二首）曰：

此種詩直不可以思路求佳，二十字如一片雲，因日成彩，光不在內，亦不在外，既無輪廓，亦無絲理，可以生無窮之情，而情了无寄。小詩之有此，猶四言之有《二南》、五言之《十九首》也，允為絕句元聲。從不知者非謗，曾何傷哉？⁵⁹

好的詩作，天然渾成，若不經意。亦難以用言語去形容其光彩，不得已只好以若有似無，又非有非無的「玄言」說明之。無法以道理求，亦無法以具象執著之。故能滋生無窮之情意，耐人尋味，卻又何從寄託。

（三）「元聲」與作家性情及風格表現的關係

1、「元聲」與性情——詩達情、詩道性情、當幾、心物之交

詩的功能在於通達人之情意，特重當幾之表現，情為喜怒哀樂，係陰陽二氣一動一靜之幾，居於心物交接之際。船山曰：

情者，陰陽之幾也；物者，天地之產也。陰陽之幾動於心，天地之產應於外，故外有其物，內可有其情矣；內有其情，外必有其物矣。……繫天下之物，與吾情相當者不乏矣。天地不匱其產，陰陽不失其情，斯不亦至足而無俟他求者乎？⁶⁰

主體須有真性情，則創作之際，天地萬物自然來相應相取。物則是天

⁵⁹ 王船山，《古詩評選》（《船山全書》第十四冊），長沙，嶽麓書社，1996年，頁622。

⁶⁰ 王船山，《詩廣傳》（《船山全書》第三冊），長沙，嶽麓書社，1992年，頁323。



地之產，提供吾人耳目之所取資。此猶如陶淵明詩所說「悠然見南山」之境界，本自完足，無須外求。

2、「元聲」之興觀群怨，渾化無迹

詩的功能，在於引起讀者之興觀群怨，不過阮籍卻是終年苦吟而不能自道，船山對於其心靈深處，有頗真切的體察。評阮籍《詠懷詩·十二》曰：

唯此窅窅搖搖之中，有一切真情在內，可興，可觀，可群，可怨，是以有取於詩。然因此而詩，則又往往緣景，緣事，緣已往，緣未來，終年苦吟而不能自道。以追光躡景之筆，寫通天盡人之懷，是詩家正法眼藏。鍾嶸「源出小雅」之評，真鑒別也。⁶¹

「窅窅搖搖」指的是渾然成章，朦朧希夷之整體美。係出自作家真誠生命之實存感受，此時自然具有「可興，可觀，可群，可怨」之功效。阮籍身當亂世，又口不論人過，借酒以澆胸中塊壘，其詩作復寄寓遙深，知音者稀，欲藉此以遠離政治之迫害，故船山說他是「終年苦吟而不能自道」，且又推崇他「以追光躡景之筆，寫通天盡人之懷」，形容其筆法細膩深細，捕捉景物銳利，卻又能通連於古今讀者之情懷。

六、結語

以上論述，藉由「元聲」一詞之歷史考察，探討其在理學家及詩評家間之使用過程，及其所呈顯的實際樣貌，藉以了解其內涵及限度。再進而導入船山哲學「即氣言體」、「由本貫末」之思想特色，藉以突顯其「元聲」

⁶¹ 王船山，《古詩評選》（《船山全書》第十四冊），長沙，嶽麓書社，1996年，頁 681。



說在理論意義上的深化，其在詩歌美學中的實際運作情形，及在船山詩學體系中之價值所在。此因船山哲學既肯定孔孟道德心性之學，復重視下貫於凡百器物人文事業，詩歌文學之地位亦因此得以貞定，此氣論哲學之思想特色，賦予「元聲」之深刻內涵，頗有助於為其詩歌美學，達到很好的研究成果。

船山詩歌美學之「元聲」義，據上文所探討，要言之，約有四端：一、具備真誠生命，文質彬彬之善美人格者。二、經典文學作品，具典範意義，而足為後人楷模者。三、作品之創作過程，一氣流衍，聲情、神理俱臻佳境，能動人興觀群怨者。四、作者人格及作品與天化流行渾化為一體者。

綜合前文論述，吾人亦可從不同視角加以觀察，其一，就創作者而言，元聲係指詩歌應發自於作者真誠的生命；須有興會，出乎性情，富含思致。其二，就讀者而言，重視自得，必須「涵泳淫泆」，以通誠於作品之真情實感。亦即詩須「可以興」，「曲寫性靈，動人興觀羣怨。」其三，就美感經驗而言，為情景相移相注之狀態；因情、景「二者互藏其宅」，乃同時發生，不可分離，另外亦重視作品中意、勢及神理的問題。其四，就文學批評而言，「元聲」常用以衡量作品所達致之最高境界。其五、就詩歌之本質和特點，須有正確認識，「詩不可以史為」，不可如寫史般之真實，而須運用虛構，以概括更為廣闊之生活內容。又須重視直尋，即事生情，即語繪狀。

總之，「元聲」說雖尚未在學界被普遍探討，但若欲對船山詩學更加深入理解，「元聲」不失其為一個很好的研究基點，也是一個不應被輕率略過的重要課題。藉此一介於文學與哲學之間，作為通郵之「元聲」概念，或可為當今蓬勃發展之船山詩學，擔當起向上提升與往內深化之非凡任務。



參考文獻

一、古籍及船山著作部分

周敦頤著；譚松林，尹紅整理，《周敦頤集》，長沙，岳麓書社，2002 年。

脫脫，《宋史》，台北，鼎文書局，1980 年。

黎靖德編，《朱子語類》，上海，中華書局，2000 年。

王陽明著，葉鈞點校，《傳習錄》，台北，台灣商務印書館，1984 年。

王夫之，《尚書引義》（《船山全書》第二冊），長沙，嶽麓書社，1988 年。

王船山，《詩廣傳》（《船山全書》第三冊），長沙，嶽麓書社，1992 年。

王船山，《詩經叶韻辨》（《船山全書》第三冊），長沙，嶽麓書社，1992 年。

王船山，《讀四書大全》（《船山全書》第六冊），長沙，嶽麓書社，1991 年。

王船山，《張子正蒙注》（《船山全書》第十二冊），長沙，嶽麓書社，1992 年，

王船山，《古詩評選》（《船山全書》第十四冊），長沙，嶽麓書社，1996 年。

王船山，《唐詩評選》（《船山全書》第十四冊），長沙，嶽麓書社，1996 年。

王夫之撰，《楚辭通釋》，台北，廣文書局，1979 年。

王夫之著，戴鴻森注，《薑齋詩話箋注》，台北，木鐸，1982 年。

二、近人研究船山部分（依年代先後序）

曾昭旭，《王船山哲學》，台北，遠景，1983 年。

譚承耕，《船山詩論及創作研究》，長沙，湖南出版社，1992 年。



- 陶水平，《船山詩學研究》，北京，中國社會科學出版社，2001年。
- 蕭 馳，《抒情傳統與中國思想——王夫之詩學發微》，上海，上海古籍出版社，2003年。
- 陳章錫，〈王船山音樂美學析論〉，《文學新鑰》創刊號，嘉義，南華大學文學系，2003年7月。頁73-95。
- 陳章錫，〈王船山《明詩評選》的美學意涵〉，《明代文學、思想與宗教國際學術研討會論文集》，嘉義，南華大學文學系，2005年8月。頁123-154。
- 陳章錫，〈王船山《詩經》學中之文學理論〉，《第六屆通俗文學與雅正文學——文學與經學研討會論文集》，台中，中興大學中國文學系，2006年9月。頁123-155。
- 崔海峰，《王夫之詩學範疇論》，北京，中國社會科學出版社，2006年。
- 羊列榮，〈王船山的“元聲”說〉，《詩書薪火》，上海，上海古籍出版社，2006年，頁123-139。
- 夏建軍，〈“心之元聲”——略論王夫之詩歌美學思想的本質論〉，《江南大學學報（人文社會科學版）》第8卷第2期，2009年4月，頁89-92。
- 陳章錫，〈王船山《楚辭通釋》之文學思想及人格美學〉，《文學新鑰》第9期，嘉義，南華大學文學系，2009年6月。頁71-132。

三、其他相關研究

- 牟宗三，《心體與性體（一）》，台北，正中書局，1978年。
- 蔡仁厚，《宋明理學·北宋篇》，台北，學生書局，1979年。
- 《中國歷代文論選》，台北，木鐸出版社，1980年。
- 楊蔭瀏，《中國音樂史稿》，台北，丹青，未註出版年代。



- 曾昭旭，《道德與道德實踐》，台北，漢光文化事業公司，1983 年。
- 吳怡註譯，《尚書讀本》，台北，三民書局，1991 年。
- 曾昭旭，《充實與虛靈——中國美學初論》，台北，漢光文化事業公司，1993 年。
- 黃壽祺，張善文撰，《周易譯注》，上海，上海古籍出版社，1994 年。
- 賀昌群，〈魏晉清談思想初論〉，《魏晉思想》，台北，里仁，1995 年。
- 蕭華榮，《中國詩學思想史》，上海，華東師範大學出版社，1996 年。
- 吳文治主編，《明詩話全編》，南京，江蘇古籍出版社，1997 年。
- 申 駿，《中國歷代詩話詞話選粹》，北京，光明日報出版社，1999 年。
- 蔡景康編選，《明代文論選》，北京，人民文學出版社，1999 年。
- 來可泓，《國語直解》，上海，復旦大學出版社，2000 年。
- 丁 放，《金元明清詩詞論史》，合肥，安徽大學出版社，2000 年。
- 涂光社，《原創在氣》，南昌，百花洲文藝出版社，2001 年。
- 張少康、劉三富，《中國文學理論批評發展史》，北京，北京大學出版社，2001 年。
- 李聖華，《晚明詩歌研究》，北京，人民文學出版社，2002 年。
- 陳良運，《中國詩學批評史》，南昌，江西人民出版社，2007 年。

