



王船山《古詩評選》「神韻」說之 美學觀點

陳章錫

南華大學文學系副教授

摘要

船山形容詩歌意境，時常借由感官之體會及藝術領域之用語，表達其美感體驗及詩學評論，如情景論及神韻說即是。此外，船山仍承接傳統詩教影響，重視作家人格涵養，詩以道性情的理想；並著力於詩之六義中，風雅與比興的探討。

學界有關船山詩學的研究，比較著力於情景論之探討，諸如情景交融，或詩中有畫的意境。實則，船山詩歌評論，亦重視「詩樂合一」的意境，前者從空間性說明，後者從時間性著眼；本文認為船山亦綜合以上二者，而以「神韻」一詞名之。當然，船山亦時常以類似「神韻」之諸多用語表述之。

例如兼綜美感經驗之內外兩面而言，時以宇宙氣化或天化流行等用語呈現之，或謂之風神、風神思理、天籟、天巧等。至若偏言內在審美主體，則曰神情、神理；偏言外在景象，則曰神籠、神似等。

據上所述，本文即以「神韻」作為研究課題，並兼以涵攝船



山其他詩論用語。並以《古詩評選》作為研究對象，而相應於不同文體特性，立論之側重點亦不同。

其一，在評選古樂府歌行及四言詩時，因溯源其體裁特色及創作技巧，常有詩樂合一，吟咏情長或聲情感人等評論。其次，在評選五言古詩、小詩及五言近體時，則以詩道性情，情景合一等評論為主。前者從聽覺入手，後者從視覺入手；均藉由耳目之官而得，進而在心官的統轄之下，發揮合情人理的評論。

對應於上述文體特徵及美學視角，本文結構，除了前言、結語之外，分為三層次加以闡述，其一，詩樂合一的詩歌本質論；其二，詩以道情與情景交融的詩歌創作觀。其三，神韻說之鑑賞批評理論，並述及船山詩論對於儒道美學思想之運用。

關鍵詞：王夫之，古詩評選，神韻，樂府詩，儒道美學，六義



The aesthetic viewpoints of Wang Fu-ji to the ‘spirit and aroma’ in “The review and collections of antique poems”

Chen Chang-hsi

Associate Professor, Department of Literature
Nan-hua University

Abstract

The author explores three dimensions and proposes three aesthetic viewpoints of Wang Fu-ji in “The review and collections of antique poems”. First, the essence of poem is the integration of the written words and the music. Second, the creation of poems origins from the expression impulses of emotions and the criteria of good poems are those which content are inclusive of both the emotion and the scenery. Third, the aesthetic viewpoints of Wang Fu-ji is the appreciation of the ‘spirit and aroma’ in the poem. Finally, the author also makes comments on the Wang Fu-ji’s implications of both the aesthetics of Confucianism and Taoism.



Keywords: Wang Fu-ji, “The review and collections of antique poems”, spirit and aroma, the aesthetics of Confucianism and Taoism, Xue-fu Poem, Six-interpretations



一、前言

船山詩學別具特色及研究意義，目前已有許多研究專著；惟因船山著作龐大，有關詩歌的批評理論散見群書，仍有許多精彩片段尚待捃拾，值得專精深入的探究。本文即以《古詩評選》作為主要研究對象¹，並以「神韻」說作為研究課題²；冀能以小窺大，具體而微，對船山詩學理論及其美學觀點，提供一不同的觀察視角。尤其，本文認為船山係由「詩樂合一」接榫「詩畫合一」，而融合為「神韻」一詞的觀點，在學界尚屬首次提及，並嘗試證立之。

簡言之，「神韻」一詞最早用於謝赫的畫論³，而在詩學方

¹ 王船山，《古詩評選》，（收入《船山全書》第十四冊），長沙，嶽麓書社，1996年。

² 有關船山詩學專著，最早有譚承耕，《船山詩論及創作研究》，長沙，湖南出版社，1992年。頁126-140。其中與《古詩評選》相關研究者為第五章第三節，「對漢魏晉南北朝詩歌的評價與研究」，文中對船山詩學多持負面評價，如言船山對此時期詩歌評價高於唐代，為退化論觀點；又言船山對民間歌謠的輕蔑；無限抬高曹丕，極力貶低曹植和其他建安詩人作品……。筆者認為此種評論有欠客觀公允，未能深入體察船山論詩的深意。至於近年來較為全面研究船山詩學，並觸及「神韻」課題之專著為：陶水平，《船山詩學研究》，北京，中國社會科學出版社，2001年。第一至五章，依序討論「詩道性情」、「情景相生」、「詩樂一理」、「詩藝表現」、「晉宋風流」等課題。其第五章分六節，其中五小節專論「神韻」，頁346-356。文中辨析「神」「韻」二字術語來源，強調詩人生命之氣及清神遠韻，及詩之「用韻使字」等表達上的含蓄蘊藉之美，將神韻歸結為「大音希聲」之美，為富有暗示性和包孕性的藝術表達。又對神韻之詞義，主張在「韻」字之前，加「神」字做修飾和限度，用以說明韻之神妙不測。以上所論極有見地，唯筆者之研究方法與其有別，並非理論先行地駕馭船山論詩資料，而是客觀地呈現船山詩論，析其所持觀點，並作有機聯繫；系統性地認為船山之神韻說，係總合「詩樂合一」（即韻之極致）及「情景交融」（詩畫合一及形神合一之神）而論。

³ 謝赫，《古畫品錄》中論第二品之顧駿：「神韻氣力不逮前賢，精微謹



面，源起於司空圖的味外之旨及韻外之致，⁴下迄清朝王士禛，甚至成為其詩學理論核心，其間歷代學者多有觸及此「神韻」之課題者。

析言之，「神」即精神，來自《莊子》思想，至魏晉時指稱生活情調及情感的意味，為藝術活動所必然具備。如在繪畫中稱為傳神，將對象中所蘊藏之神，通過形相把它表現出來⁵。承上所述，神本指審美主體的精神自由，形神合一，運用至生活情調及情感的真實流露，乃至藝術上掌握創作對象之精神。因此筆者認為在詩歌中，「神」不但與作者情意及人格有關，另外也與創作過程中的精神自由，及與天地間景物萬象的精神通流，具備密切關係。

其次論「韻」，徐復觀主張：韻字起於漢魏之間，其古字為「均」、「鈞」，皆古時調音之器，故有調字、和字之義。在《世說新語》中多用在人倫鑒識上，意指態度風致；並據此推論：「音樂和文學上的韻，實際上是由各種音響的諧和統一而成立的；也即是不離各種音響，但同時又是超越於各音響之上，以成為一種統一地音響。」⁶承上可知，「韻」字係由本義的聲響調

細有過往哲。」稱其形式之美有餘，而內蘊不足；文中之神韻應意指情趣韻致。引自：潘運告編著，《漢魏六朝書畫論》，長沙，湖南美術出版社，2004年，頁305。

⁴ 語出司空圖，〈與李生論詩書〉，引自張少康，《司空圖及其詩論研究》，北京，學苑出版社，2005年，頁72-3。

⁵ 請詳參：徐復觀，《中國藝術精神》，台北，臺灣學生書局，1976年，頁155-8。徐復觀認為神的全稱是精神，老子稱道為精，稱道的妙用為神；莊子則進一步將人之心稱為精，將心的妙用稱為神，合而言之，則稱為精神。在魏晉所稱精神，實際上是生活情調上的，……。徐氏又引述晉畫家顧愷之所說「傳神寫照，正在阿堵中。」論證「傳神」兩字，形成了中國爾後人物畫不可動搖的傳統。

⁶ 詳參：徐復觀，《中國藝術精神》，台北，臺灣學生書局，1976年，頁169，176。



和，延伸向人格世界及文學領域的運用；其義涵則提升到形上的精神世界，指涉詩歌作品中的弦外之音、言外之意，乃至味外之旨。「韻」一方面涉及作家個人性情與景物的交流互動。另一方面，亦關涉作品中詞語的聲響律度，乃至作品整體音樂性的呈現。

以往學界對於船山詩論之研究，著意於情景論之探討較多，偏向於「詩中有畫」的意境。而其實《古詩評選》在詩的音樂性方面，亦著墨頗多，常有「詩樂合一」之評論；此係因古樂府歌行及四言詩，與音樂的關係較為密切使然。另外，在情景交融方面，亦經常借用藝術領域之繪畫、書法，或音樂的相關技巧及術語，形容言外之意或象外之象的詩歌意境，即欲提醒讀者重視詩歌自然天成的意境，避免停滯於字面的欣賞而已。

綜合以上，「詩樂合一」及「詩畫合一」的意境，船山時常以「神韻」名之；當然此神韻一詞僅為通說，係兼綜美感經驗的內外兩面而說，其實船山於評說詩歌意境時，有一些彼此相關類同，而又稍有歧異之用語。首先，聯合內外兩面而言，或以宇宙氣化或天化流行之用語；或以風神、風神思理、天籟、天巧等用語⁷，加以形容而呈現之。其次，若偏言內在審美主體，則曰神情、神理⁸。復次，若偏言外在景象，則曰神龍、神似等⁹。綜括

⁷ 徐復觀認為風神，最早用於《世說新語》中的人倫鑒識，與風期、風情、風味等，幾無差別；「韻是音響的神，也如人的不離形相，而又超越於形相之上的諧和而統一的神或風神。」詳參：徐復觀，《中國藝術精神》，台北，臺灣學生書局，1976年，頁175-6。筆者則認為風是六義之一，與國風之風土、風化、風刺等不無關係，風神與詩人之道德人格能達致民胞物與，天人合一的境界有關；抑或者從道家角度，詩人的真實情感自然流露，與天地萬物為一體，無不合乎天籟。總之，詩人之作品，對於眼前之大化流行之書寫，能達致通天盡人之境界。

⁸ 神理最早見於《文心雕龍·情采》，指神妙精微的自然造化及其規律、作用。在船山之用法，可指詩人在創作過程中，選取物象，表現情感等藝術構思和藝術表現的審美規律，船山主張詩人應從外在物態之掌握，



以上諸多用語，本文即以「神韻」一說統轄之。

船山在哲學上，上承《易》之大化流行，及橫渠《正蒙》太和之道、太虛即氣的立場，揭出宇宙實存整體存在的氣論，對於形器世間抱持肯定的態度，重視文化各層面之成就。¹⁰又因兼綜儒、道二家思想及思維方法，故在詩學上能融合傳統言志、緣情二系，¹¹不但重視主體情志及自得之趣，抑且從詩樂合一、聲情感人的視角下，對情景關係及意象理論有所見建樹，並以相關用語運用於對詩歌意境的形容。關此，主要是因在詩學傳承上，船山發揮傳統詩有六義的觀點。另外，船山哲學及美學觀，對於詩論中儒道思想的運用，也是本文探究的重點之一。

《古詩評選》的內容及體例，共分六卷，依次為：一、古樂府歌行。二、四言。三、小詩。四、五言古詩一（漢至晉）。五、五言古詩二（宋至隋）。六、五言近體。除了針對各體名家

進而掌握物理（審美對象的內在本質），在描寫審美對象時能與詩人的內在情思相凝合；此時若側重情意層面，則稱神情。以上說解，部分參酌：陶水平，《船山詩學研究》，北京，中國社會科學出版社，2001年，頁321-5。

⁹ 神龍應係比擬詩之藝術構思，能宛轉屈伸，極盡變化之能事。《夕堂永日緒論內篇》評謝靈運之能取勢：「天矯連蜷，烟雲繚繞，乃真龍，非畫龍也。」而勢乃意中之神理，可為印證。至於神似之意，陶水平認為「取勢首先意味著追求生動神似，使詩歌意象獲得藝術生命力。」「詩的審美意象有形似還是神似的問題」，詩歌意境的美學要求是形神兼備，虛實相生。參看：陶水平，《船山詩學研究》，北京，中國社會科學出版社，2001年，頁327-8。

¹⁰ 詳參曾昭旭，《王船山哲學》，台北，遠景出版公司，1983。頁197-215，「船山之張子學」部分。又例如此書之頁348曰：「船山秉其由本直貫於末之基本方向，而建立之氣的本體論。· · ·形色器物亦有其尊嚴，歷史文化之積極意義亦由此可得而說，乃真足構成一莊嚴富貴，德業日新之圓滿世界者。」

¹¹ 船山詩歌理論能充分吸收言志、抒情二派之長，其詳請參看：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。



作品加以評選。另外，則在第三卷小詩及第六卷五言近體之前，各有一大段文字，對其體裁予以溯源，說明體裁特色及對後世的影響；因船山認為在唐代之前，自漢、晉以來，小詩及五言近體已有成熟發展，其間並批評沈約《聲律論》及皎然《詩式》過度強調形式技巧之弊。

本文探討主題及相關章節的安排，除前言及結語之外，重點有三，其一，詩樂合一的詩歌本質論；其二，詩以道情與情景交融的詩歌創作觀。其三，兼綜前二者之神韻說鑑賞論及批評論。分言之，強調詩之意境自然而不造作，具備神理、神韻、神似的特質。在詩論用語方面，並借鑑儒道美學思想加以形容。至於意勢、文質、虛實之間的辯證統一，則略加處理。

二、詩樂合一的詩歌本質特徵及雅正風格

船山對於古樂府歌行及四言詩，溯源其體裁特色及創作技巧的見解，探討詩樂合一，聲情感人之詩歌本質特徵，並觸及作家人格及作品風格的相關性。以至於六義之中，比興及風雅之間的辯證融合，也是探討重點。以下分別就古樂府歌行及四言詩論述之。

（一）古樂府歌行之文體特色

1、以頌為宗主，吟咏情長的文體特性

樂府本為官署，漢武帝時參考周代采詩之制，採民間詩以合樂而設¹²。船山就其「音樂」優位於「詩」之特性，推溯其源，

¹² 班固，《漢書·藝文志》：「自孝武立樂府而采歌謠，於是有代趙之謳，秦楚之風，皆感於哀樂，緣事而發，亦可以觀風俗，知厚薄云。」



以「頌」作為宗主，其於評陸雲《谷風寄鄭曼季》之言曰：

頌為樂府之宗，既不主于四言，而與詩別類，其以歆鬼豫人，流懽寄思，將資于絲竹以成聲，非全恃其言而已。是知匪風匪雅，託無託焉。¹³

「頌」不同於「雅頌」之有所寄託，原來宗廟樂章，重視一唱而三歎，主要借由音樂之迴翔周流，烘托一肅穆情境，以供致祭者表達其衷誠，涵泳志氣。又因致祭內容不宜侈言功業，或僥倖徼福，故文辭較為簡淨。基此，船山認為樂府詩即應繼承此音樂感動人心的特性，視其能否吟咏情長，以衡量其造詣高下。船山評相和曲〈陌上桑〉曰：

樂府諸曲多采之民間，以傳管絃、悅流耳；即裁自文士，亦必筆氣盡，吟咏情長。古體固然有如此者。¹⁴

樂府本采自民間，其後文士加以剪裁運用，從俗入雅，其原本可以「傳管絃、悅流耳」的音樂性，仍宜保留，以達到「言有盡而意無窮」的效果。其次，「筆氣盡，吟咏情長」即意在說明言外之情意，正賴再三吟咏之過程，以涵蘊烘托而呈現之。

從儒家美學觀點，驗之《尚書·舜典》所云：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」¹⁵《禮記·樂記》則曰：「知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。」¹⁶前者說明詩樂合一之

台北，鼎文書局，1979年。頁1756。

¹³ 王船山，《古詩評選》，頁590。

¹⁴ 王船山，《古詩評選》，頁486。

¹⁵ 屈萬里，《尚書釋義》，台北，華岡出版社，1976年。頁16。

¹⁶ 王船山，《禮記章句·樂記》，（收入《船山全書》第四冊），長沙，



理，「詩」表達情志，「歌」即將此語言之「聲」延長，而樂聲之曲折高低復依此歌聲而製，以之中「律」，其聲乃和。後者區分世俗之音及君子之樂的不同。船山又評瑟調曲〈西門行〉曰：

意亦可一言，而竟反復鄭重，乃以曲感人心。詩樂之用，正在於斯。蘇子瞻自詫〈燕子樓〉詞以十三字了盼盼一事，乃刑名體爾。故唐、宋以下，有法吏而無詩人。古人幸有遺風，胡不向濁水中照面色。¹⁷

詩具有迴環往復，再三吟咏之音樂性，因此，本可一語結束文意，然而卻反覆鄭重叮嚀，委婉曲折地達到感動人心的地步。船山批評蘇軾背棄此道，因而譏其所作為「刑名體」，即據此義。此「反復鄭重」之言，類似前則所謂「吟咏情長」之意，而特重「詩樂一體」的表現方式。

2、別立雅正一格，神情高朗

樂府之長處在於表現優美、壯美二種感人的風格，船山又從人格美的立場，別立雅正一格，並視此為陸機所擅場，而以謝靈運的神情高朗為極致。例如論陸機〈短歌行〉及〈悲哉行〉曰：

樂府之長，大端有二：一則悲壯曠發，一則旖旎柔人。曹氏父子各至其一，遂以狎主齊盟。平原別構一體，務從雅正，使被之管絃，恐益魏文之臥耳。觀其迴翔不迫，優餘不儉，於以涵泳志氣，亦可為功。¹⁸

音響節族，全為謝客開先。平原所云「謝朝華」「啓夕

嶽麓書社，1991。頁 894。

¹⁷ 王船山，《古詩評選》，頁 489-90。

¹⁸ 王船山，《古詩評選》，頁 517。



秀」者，殆自謂此。¹⁹

樂府原取自民間，其藝術形式既經由文士承襲，借以裁製創作，則風格特色即轉而以「雅正」為本，吾人從「涵泳志氣」之語，可知其歸本於作家之具備君子人格。即便如上所說，然而樂府文字原本所依存的音樂性仍應加以保持，尤其藉由文句與聲調的從容涵咏，更可傳達詩歌的言外之意。

船山認為樂府動人之處，如以外顯的風格區分，一者屬於陽剛的悲壯曠發，一者屬於陰柔的旖旎柔人。但若是加入作家人格的因素，則更以雅正為高。其間代表人物為陸機，而「迴翔不迫，優餘不儉」，其實兼具對人格與作品風格的共同描寫，抑且從此一特點，當可說明陸機的詩歌意境，何以高於代表壯美風格之曹操，及代表優美風格之曹丕之故。

其次，復因樂府能被之管絃，具備音樂性的因素，更能從容不迫地涵泳志氣，讓道德人格所透顯而出的生命美感，充溢為作品的姿彩。由陸機的導夫先路，至謝客而集大成。船山即此於論謝靈運〈相逢行〉曰：

樂府之製，以蹈厲感人，而康樂不爾。汰音使淨，抑氣使徐，固君子之所生心，非流俗之能移耳。²⁰

「汰音使淨」之意，須君子人格方可做到。「抑氣使徐」，應是指向生命感的優遊從容，即上文所說「迴翔不迫」之意²¹。此

¹⁹ 王船山，《古詩評選》，頁519。

²⁰ 王船山，《古詩評選》，頁524。

²¹ 王船山於《詩譯》第十四條亦曰：「謝靈運一意回旋往復，以盡思理，吟之使人下躁之意消。」亦同此意。參看：戴鴻森注，《薑齋詩話箋注》，台北，木鐸出版社，1982，頁30。



係因樂府來自民間，以蹈厲感人為其特色，然而既經文人導入創作，則固已趨入雅、俗之分。其間優秀作家謝靈運，能讓詩的音樂性不致於僅停留在感官層次的順耳而已，而是能刷汰其俗情的渣滓，以入於簡淨生命之境界。船山又評謝靈運〈折楊柳行〉曰：

神情高朗，直逼漢人樂府。自陸士衡以來，趨於平行，康樂不屑入其窠臼，可謂獨抱自將者，故五言別為一體。²²

顯然船山認為謝靈運的樂府詩「神情高朗」及「獨抱自將」，二句均肯定康樂的情致高卓及獨特人格襟抱，造詣更高。觀此則已優於陸機以降作者的漸趨平緩，衍示文字而已。此如船山評清調曲〈相逢行〉曰：

樂府為序體，自有四妙：一點染，二脫卸，三開放，四含藏。於此求之，皆已具足，所謂摭眾妙而為言也。²³

此論可綜攝上文諸意，樂府體裁之四妙，「點染」及「脫卸」二者分別指涉文字創作上的用筆點染，及能超越文字局限之吟咏情長。至於「開放」及「含藏」另二者，則指涉作家情志之蘊蓄，及讀者能各以其情自得的豐富底蘊。

（二）四言詩之體裁特色：熔裁六義

1、統合言志與緣情，風雅頌之辯證綜合

²² 王船山，《古詩評選》，頁 525。

²³ 王船山，《古詩評選》，頁 486。



船山認為《詩經》體裁之風、雅、頌三者有別，風、雅合為一組，雅為士之言志，風為民之抒情。頌則自為樂府之宗，不同於風、雅之有所寄託。但三者之間又有交錯辯證的關係，故而情感、志意、樂調三者在詩中仍須融合運用。

原來《詩經》雖成為後代詩歌取資效法的源頭，但後代詩歌卻逐漸背離「詩、樂合一」的傳統。故五、七言詩之句式，雖較四言詩更有較多承載的文字空間，然而四言詩之歌、永、聲、律的音樂性能，所能提供藉以涵泳悠游的心靈空間，在五、七言詩，卻也隨之喪失。船山於評陸雲《谷風寄鄭曼季》曰：

四言之製，實惟詩樂，廣引充志以穆耳者，雅之徒也。微動含情以送意者，風之徒也。頌為樂府之宗，既不主于四言，而與詩別類，其以歆鬼豫人，流懽寄思，將資于絲竹以成聲，非全恃其言而已。是知匪風匪雅，託無託焉。自漢以降，凡諸作者，神韻易窮，以辭補之。故引之而五，伸之而七，藏者不足，顯者有餘，亦勢之自然，非有變也。顧韋孟而下，間有撰者，抑往往以風雅為資。漢、晉、五代，多摺于雅；自唐而宋，或倣於風。資于風者，意本有盡，非能留也，而故作若留之色，既疎強而不親；資于雅者，理無日新，不足衍也，而盛為相衍之容，愈凝滯而不化。且古人有心至言隨，雖炳若日星，而寄情自遠，雖沉然昭質，而吹盪自生。後人內得蔑質，假理為範，不知德之何明而但言「明德」，不知天胡以配而遽言「配天」，若斯之流，有同學語。又烏知「在帝左右」，「及爾出王」。古人於此，亦似聆黃鳥而攜傾筐，耳誠聞之，手誠攜之，聊以掄其不昧者哉！ . . . 西晉文人四言，繁有束、傅、夏侯，殆為《三百篇》之王莽。入隱捨



秀，神腴而韻遠者，清河而已。既不貌取列風，亦不偏資二雅，以風入雅，雅乃不疲；以雅得風，風亦不佻。字裏之合有方，而言外之思尤遠。²⁴

首先，四言詩具有詩樂合一的特點，詩、樂二者同等重要；但在運用上，風、雅有別，因作者出身而不同。風源自於民之心聲，下以風刺上²⁵，係「微動含情以送意」；雅則出自士大夫，君臣相慰勞之用，雅者正也²⁶，是「廣引充志以穆耳」。以上船山對風、雅二者的解說，實則預示詩歌史上言志、緣情二系之可以融通。雖然，雅的廣引充志，即如《毛詩序》從政教立場，發揚倫理道德功能；風的微動含情，則可比附陸機《文賦》從文學自覺立場，主張「詩緣情而綺靡」。至於「頌為樂府之宗」，如前節已述，說明詩之感動人心者，不可徒恃文字，恆須依賴音樂之韻律聲情，以啟迪人心。

承上，風、雅二者之特性，應順勢自然表達出即可，不必刻意強化其中情志的內涵。故風之寓意不可強加說明，因情感乃當幾流露，一瀉無餘。雅之正理亦不須衍說，因若流於說教，反而更凝滯不通。

其次，如前節所述，頌是樂府之宗，別為一類，原為宗廟祭祀之用，歆鬼豫人，流懽寄思，故須借資絲竹樂器的樂調聲韻以涵蘊之，並非須依恃於文辭以寄託志意情思。船山藉此論及詩歌

²⁴ 王船山，《古詩評選》，頁 590。

²⁵ 《毛詩序》曰：「詩有六義焉，一曰風，· · ·上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。」參看《毛詩鄭箋》，台北，新興書局，1981，頁 1。

²⁶ 《毛詩序》曰：「言天下之事，形四方之風，謂之雅。雅者正也，言王政之所由廢興也。」參看《毛詩鄭箋》，台北，新興書局，1981，頁 1。



史上，後代受風雅頌的綜合影響，及其間失衡的關鍵是「神韻易窮，以辭補之」，故由四言擴充至五言、七言，句中文字益多，含藏之情志益不足。分而言之，後代詩歌史上，唐、宋或倣於風，漢、晉、五代多拮於雅。各執一偏，實因作家神韻不足，中心無本之故，故曰「古人有心至言隨，雖炳若日星，而寄情自遠，雖沉然昭質，而吹盪自生。」寄情自遠，及吹盪自生二句甚美，若恪就道家思想溯其淵源，前者如《老子·二十五章》曰：「大曰逝，逝曰遠，遠曰反。」²⁷有迴環往復的無窮空間。後者如《莊子·逍遙遊》曰：「野馬也，塵埃也，生物之以息相吹也。」²⁸詩之涵蘊無限，如宇宙大化中氣體的自相吹盪。

復次，提出取法《詩經》的正確態度，須對風、雅二者辯證融合運用之。西晉文人於四言詩的造詣，何以陸雲的成就較高，即在於其對於風、雅的特性，皆有所認知，風之特點為情感深刻，但不易得《二南》之正；雅之特點為志意雅正，但易流於說教。是故須融合風、雅之優點，以為創造之助。故曰「以風入雅，雅乃不疲；以雅得風，風亦不佻。」其中亦提及劉勰的「隱秀」觀念²⁹，隱乃文外重旨，以複意為工，即對所寫事物具有豐富的含意，甚至具有言外之意；秀乃篇中獨拔之警句，以卓絕為巧。總之，因內容及形式兼重，陸雲的四言詩，乃能產生「入隱拾秀，神腴而韻遠」的效果。

2、善用起興，取比離騷

船山又云善用起興，為陶詩動人之處，即在有限文句之中，

²⁷ 引自王弼注，樓宇烈校釋，《老子道德經注》，北京，中華書局，2011年。頁66。

²⁸ 引自歐陽景賢·歐陽超，《莊子釋譯》，台北，里仁書局，1998年。頁1。

²⁹ 詳參陸侃如、牟世金譯注，（梁）劉勰，《文心雕龍譯註》，濟南，齊魯書社，1996，頁481-90。



產生深遠廣大的情意。評陶潛〈停雲〉之第二章「停雲靄靄」及第四章曰：

用興處只顛倒上章，而愈切愈苦者，在音響感人，不以文句求也。如是，此等處令經生家更無討線索地。

四章往復之間，言句有限，取比《離騷》，尤為深遠廣大。彼以褊懷學陶者，初不知此詩風旨也，³⁰

前例為第二章起句「停雲靄靄，時雨濛濛。」只與首章「靄靄停雲，濛濛時雨。」作文詞顛倒的處理，在疊字及重複之運用，與音節切響的效果下，首章思念友朋的焦急等候之情，與二章盼望相聚之情，顯得益發深摯感人。

後例為全詩各章，皆以天然的風物花鳥象徵離情，乃取比於《離騷》，其風旨耐人尋味。船山又評陶潛〈歸鳥〉曰：

〈停雲〉、〈歸鳥〉，四言之佳唱，亦柴桑之絕調也。〈時運〉謀篇大雅，而語句猶諧俗耳。他如〈責子〉、〈勸農〉，謀篇亟為淺人之所稱賞，蓋以庸躁之心求之，則彼諸篇者正如軟美之語，令人易下咽耳。陶詩往往令人可喜，可喜一分，則減一分身分耳。抑此不但陶詩為然，才情用事者，皆以闖然媚世為大病。媚浪子，媚山人，媚措大，皆詩之賊也。夫浪子之狂，山人之褊，措大之酸，而尚可與言詩也哉？有才情者，亦尚知所恥焉。³¹

船山認為陶潛諸多作品中，深淺高下有別，因而喜好陶詩

³⁰ 王船山，《古詩評選》，頁 603-4。

³¹ 王船山，《古詩評選》，頁 606。



者，亦相應其欣賞之作品，而亦深淺有別。並批評許多「才情用事」的作家，易有「闐然媚世」之病，並進而揭出三種媚世之賊：浪子之「狂」，山人之「褊」，措大之「酸」。因造詣不同，而欣賞其作品的讀者亦有高下之別。

陶詩中有真醇有駁雜，然而知音難遇。讀者若無陶令胸次，只注意謀篇章法，或者談道說理之處，則對陶詩真誠之情意及襟抱，人格之有價值處，反而茫昧不知。此中讀者識力高下與作品接受之間，頗有所參差，而至於幸與不幸，當與不當，實堪令人玩味。陶詩是在唐、宋才漸受重視，其繁華落盡見真淳的詩風，體現縱浪大化，不慕榮利的人格涵養，故同時代僅有少數知交，其實後世知音亦同屬難得。

三、詩以道情與情景交融的創作觀

船山對於五言古詩、小詩及五言近體的評價，涉及詩以道性情及情景交融的創作內涵，諸如靈光之氣及詩畫合一，曲引清發及動止感人等課題。重視自得之作家人格涵養。故雖型態上非四言詩，然而詩之風旨興味，仍應上繼《詩經》傳統。

（一）詩以道性之情，情理合一，貴在自得

前節論四言詩，已融合言志、抒情二路，論及風雅互參，性情合一之旨。故詩以道情，實即道性之情。於李陵〈與蘇武詩〉第一首「良時不再至，離別在須臾。屏營衢路側，執手野踟躕。仰視浮雲馳，奄忽若相踰。風波一失所，各在天一隅。長當從此別，且復立斯須。欲因晨風發，送子以微軀。」船山評曰：



詩以道情，道之為言路也。情之所至，詩無不至；詩之所至，情以之至：一遵路委蛇，一拔木通道也。．．古人於此，乍一尋之，如蝶無定宿，亦無定飛，乃往復百歧，總為情止，卷舒獨立，情依以生。空杳之跡微，大忍之力定，視彼充然者豈不能然？薄天子而不為耳。³²

「詩」即志之所之，「志」則已是通於性之道德情感，此時情已通於形上之性，故詩所道之情，即「性之情」。上文中船山認為詩是用來舒導情感的最佳通路，其風貌或是「遵路委蛇」，或是「拔木通道」，仍有優美、壯美二種不同風格表現。文中以蝴蝶喻詩心之靈動，如廣大空間中之蝶蹤，杳然難尋。然實則一惟依止於情之所至，故詩之語言卷舒自如，往復百歧，總能提供作者情意悠然自如地表現。

「大忍之力」即是指作者蘊蓄的充沛情感能量，因有人格涵養以護持之，總能以詩語適切表達之。如船山評曹丕〈燕歌行〉（之二）曰：

所思為何者，終篇求之不得。可性可情，乃《三百篇》之妙用。蓋唯抒情在己，弗待於物，發思則雖在淫情，亦如正志，物自分而已自合也。嗚呼！哭死而哀，非為生者。聖化之通於凡心，不在斯乎？³³

詩歌意在以聲情感人，而非抽象陳說性理。故曰「所思為何者，終篇求之不得。」因所抒之情出於正志，則已上通性，豈待宣說。文中旨意，承繼孔子所言：「詩三百，一言以蔽之，曰思

³² 王船山，《古詩評選》，頁 654。

³³ 王船山，《古詩評選》，頁 504。



無邪！」³⁴思既是無邪之思，則情終無不正，情正則能依止於性。而性情本為一體，相需相成。性是天理，作為形上之依據而言，情乃內外同異攻取之幾，是性在存在面的發端。性情實乃一致，故曰「可性可情，乃《三百篇》之妙用。」其中關鍵惟是「抒情在己」，作家能忠於自我，真實生命自然流露，則能合於天化，「物自分而已自合」，借眼前天物當幾表達一己之情。基於此，船山主張作家不可呆板地表達抽象之理，評陸機〈贈潘尼〉曰：

詩入理語，惟西晉人為劇。理亦非能為西晉人累，彼自累耳。詩源情，理源性，斯二者豈分轅反駕者哉？不因自得，則花鳥禽魚累情尤甚，不徒理也。取之廣遠，會之清至，出之修潔，理顧不在花鳥禽魚上耶？平原斯製，詎可云有註疏帖括氣哉？³⁵

揭出「詩源情，理源性」，即可性可情，情理合一之意。原來詩中所呈現之理，並非懸空抽象之理，而該當是蘊藏在生活實事之中，生命自得之情趣，隨順眼前天物，當幾觸發而取用於詩中，此時理即蘊含其中，故曰「取之廣遠，會之清至，出之修潔，理顧不在花鳥禽魚上耶？」以此反觀西晉諸作家，套用玄理之語入詩，故並非自家體會，其非出於性情之正，說理反而自我拖累，詩中雜有註疏帖括氣息。惟陸機能表現此情理合一之風旨。此如船山評阮籍〈詠懷詩〉曰：「蓋詩之為教，相求于性情，固不當容淺人以耳目薦取。」又曰：「唯此窅窅搖搖之中，有一切真情在內，可興，可觀，可羣，可怨，是以有取於詩。」

³⁴ 出于《論語·為政》，引自楊伯峻《論語譯註》，台北，華正書局，1990，頁12。

³⁵ 王船山，《古詩評選》，頁588。



³⁶蓋詩之教化作用，即在於作者用一致之思，而讀者各以其真性情相遇而能自得。

(二) 情景合一

1、情景交融

優秀作家之生命美感及生命活力，常在詩歌意境中表現為靈光之氣，體現超凡人格。船山即常以太和氤氳之氣，形容情景交融之表現。王儉〈春詩〉二首：「蘭生已匝苑，萍開欲半池。輕風搖雜花，細雨亂叢枝。」「風光承露照，霧色點蘭暉。青萸結翠藻，黃鳥弄春飛。」船山評曰：

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，而情了無寄。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，曾何傷焉！

與前自為合璧。前作深，此作密，其為元聲一也。試摘言之：「黃鳥弄春飛」，古今阿誰道得。無情有思，後人非有情則無思矣，故可言唐無五言。³⁷

首先，美感經驗本來就應超越抽象思考，愈是刻意描繪說明，反而作不出好詩，故曰「詩直不可以思路求佳」。此亦如同前則「所思為何者，終篇求之不得。」

其次，船山以雲彩喻詩境，雲之因日成彩，內外渾成一片，

³⁶ 王船山，《古詩評選》，頁 677，681。

³⁷ 王船山，《古詩評選》，頁 622-3。



無法區分。此評語可謂詩中有畫，畫中有詩。其佳處在於全篇二十字，全未道及情字，然而景中含情，無把柄可捉，因不說教，更能滋生無窮情意。卻又事去了無痕，耐人尋思，回味無窮。此之謂「無情有思」。

復次，創作其間只是當機而發，已發則無迹可尋，卻能達到感動讀者的效果。故曰「既無輪廓、亦無絲理，可以生無窮之情，而情了無寄。」

《二南》及《古詩十九首》之典範意義，觀此二詩亦可達此標竿。文中用「元聲」一詞加以形容，二詩分別表現深，密二種風格，合為全貌。從春景得情者，尚有作者佚名之〈子夜春歌〉：「春林花多媚，春鳥意多哀。春風復多情，吹我羅裳開。」船山評曰：

從景得情，不褻不稚，猶自有詩人之旨。³⁸

從春景寫出女主人心事，故曰從景得情。詩中有畫面，端正而不趨下流，亦不稚拙，情意深摯，尚合詩騷之旨。

船山評古詩「步出城東門，遙望江南路。前日風雪中，故人從此去。我欲渡河水，河水深無梁。願為雙黃鵠，高飛還故鄉。」其言曰：

古今人同一風味，體製小別而不可埋沒者惟此。此其未卜其西京，要非魏、晉人所辦。至如「前日風雪中，故人從此去」，有不疑其與王右丞、孟處士、陳後山、貝清江同其韻度者乎？不知《三百篇》中，若此類者已不一而足。

³⁸ 王船山，《古詩評選》，頁613。



大端言境，大端言情，國風正系，又何取彼炎炎隆隆者為耶？³⁹

雖非四言詩，但五言詩同樣可以表達人生漂泊之感，及去國懷鄉之思，故曰「古今人同一風味」。又全詩「大端言境，大端言情」，無論處身任何外在之場景、環境，其內在情思，都應立足於宇宙人生的高度上表達之，此已是「國風正系」之表現方式，委婉表達即可，如前引評述蘇武詩之「遵路委蛇」，而不須「拔木通道」，採用「炎炎隆隆」的豪放語詞。此宜善用比興技巧，如船山評陸雲〈谷風贈鄭曼季〉曰：

興比正在有意無意之間，掐得《毛詩》神髓。⁴⁰

在觸景生情之美感經驗中，即景會心；主觀情趣與客觀物象，二者突然湊泊，情感觸發當下化為意象表現⁴¹。若分言之，則在我之情感為有意，在彼之意象為無意，故曰「興比正在有意無意之間」。

2、於情得景及從景、事得情

作品之內不同詩句間，景語之相互關係，端視作者詩心之表現，能否合乎自然而定，船山評劉楨〈贈五官中郎將〉曰：

自然佳景，不欲受才子之名。景語之合，以詞相合者下，以意相次者較勝；即目即事，本自為類，正不必蟬

³⁹ 王船山，《古詩評選》，頁 653-4。

⁴⁰ 王船山，《古詩評選》，頁 589。

⁴¹ 參見李正治，〈王船山詩觀略探〉《至情祇可酬知己——文學與思想世界的追尋》，台北，葉強出版社，1986。頁 30-46。



連，而吟咏之下，自知一時一事有於此者，斯天然之妙也。「風急鳥聲碎，日高花影重」，詞相比而事不相屬，斯以為惡詩矣。「花迎劍佩星初落，柳拂旌旗露未乾」，洵為合符，而猶以有意連合見針線迹。如此云「明燈曜閨中，清風淒已寒」，上下兩景幾於不續，而自然一時之中，寓目同感。在天合氣，在地合理，在人合情，不用意而物無不親。嗚呼，至矣！⁴²

船山舉三例作為境界高下之對比，以見劉楨詩句為佳。因情景交融之境界，為即目即事，我與眼前天物，共處同一時空，本自為一類。其詩作乃觸物起興，自然吟咏而得，能得「天然之妙」者為佳；此之謂「寓目同感」。其次，「花迎劍佩星初落，柳拂旌旗露未乾。」則說到景語之合，以意相次者較優於以詞相合者，然而有意遇合見針線者，猶未見善。其下「風急鳥聲碎，日高花影重。」則為刻意作詩，以詞句將不相干者強為牽合。船山又評曹植〈當來日大難〉曰：

於景得景易，於事得景難，於情得景尤難。「遊馬後來，轅車解輪」，事之景也。「今日同堂，出門異鄉」，情之景也。子建而長如此，即許之天才流麗可矣。⁴³

船山舉出寫景有「於情、於事、於景」三種高下難易的層次。「於情得景」較「於事得景」尤難，係因須有自我真實生命的貫注，與眼前天物無有隔閡才可。而「於事得景」之例，如簡文帝〈春江曲〉：「客行祇念路，相爭渡京口。誰知堤上人，拭淚空搖手。」船山評曰：

⁴² 王船山，《古詩評選》，頁671。

⁴³ 王船山，《古詩評選》，頁511。



偶爾得此，虧他好手寫出。情真事真，斯可博譬廣引。古今名利中一往迷情，俱以此當清夜鐘聲也。⁴⁴

行客追逐功名，不管思婦獨守家園之苦，由「拭淚空搖手」可知潛藏多少辛酸，早在古詩十九首中，已是重要課題。簡文帝以君王之尊，能知百姓生活真情實事，已屬不易，故說是偶爾得此。詩意彷彿清夜鐘聲，發人深省。

另外，關於歷史實事，於左思〈咏史〉：「荆軻飲燕市，酒酣氣益震。哀歌和漸離，謂若旁無人。雖無壯士節，與世亦殊倫。高盼邈四海，豪右何足陳！貴者雖自貴，視之若塵埃。賤者雖自賤，重之若千鈞。」船山評曰：

詠荆軻詩古今不下百首，屑屑鋪張，裹袖揎拳，皆浮氣耳。惟此蘊藉春容，偏令生色。余不滿太白〈經下邳圯橋〉詩，正以此故。以頰塗面，挂髮為髯，優人之雄，何足矜也！荆卿英氣，正在高歌燕市時，到易水餞別，已自潦倒。咏史須具此眼，方于古人有相料理處。「豪右何足陳」之下，復就意中平叙四句，不更施論斷。風雅之道，言在而使人自動，則無不動者。恃我動人，亦孰令動之哉？太沖一往，全以結構養其深情。三國之降為西晉，文體大壞，古度古心不絕于來茲者，非太沖其焉歸？⁴⁵

以英氣、浮氣作為對比，左思具古度古心，一往情深，故能寫出荆軻英氣；讓其人格氣度，躍然紙上。此不同於其他作品盡顯浮躁之氣，因為風雅之道，不須以說理作論斷，表達義憤填膺之

⁴⁴ 王船山，《古詩評選》，頁 628。

⁴⁵ 王船山，《古詩評選》，頁 685。



態；而應是作品內涵，能自然令人感動。其筆法是結構中參用平叙手法，表達其高盼之意，蘊藉從容，綽有餘裕。以此之故，左思作品能成為諸多詠荊軻詩中之最優者。

四、神韻論——詩歌鑑賞批評論的標準

綜合以上二節所述，詩樂合一的詩歌本質，及情景交融之美感經驗，實可融合於「神韻」一詞形容之。其間包含風、雅之互動交融，及抒情與言志並重的創作原則，以及對作家人格的要求。因此，船山認為詩的意境表現於自然而不造作，具備神理、神韻、神似的特質，並借由儒道美學思想，作為判斷的依據。另外，意勢、文質、虛實之間的辯證統一，亦屬重要課題。

（一）重視神理、神韻、風神，天遇、天授，反對刻意安排

船山於卷一〈古樂府歌行〉開首，評漢高帝〈大風歌〉曰：

神韻所不待論。三句三意，不須承轉，一比一賦，脫然自致，絕不入文士映帶。豈亦非天授也哉！⁴⁶

以「神韻」、「天授」總評此詩。作者並非詩人，卻能脫出既有格套，讓生命歷練及自得之情，藉由當下情境觸發，信口道出，宛若天成⁴⁷。首句「大風起兮雲飛揚」是比，次句「威加海

⁴⁶ 王船山，《古詩評選》，頁483。

⁴⁷ 班固，《漢書·禮樂志》：「初，高祖既定天下，過沛，與故父老相樂，醉酒歡哀，作風起之詩，令沛中僮兒百二十人習而歌之。」台北，



內兮歸故鄉」是賦，三句「安得猛士兮守四方」，為一期盼語；一氣呵成，故曰「三句三意，不須承轉，一比一賦，脫然自致。」蓋文無定法，無具體模式可供遵循，故後人詩法中牽連映帶之技巧，亦無用武之地。

評蔡邕〈飲馬長城窟行〉「青青河畔草，綿綿思遠道，遠道不可思，夙昔夢見之。．．」曰：

縱橫使韻，無曲不圓，即此一端，已足衿帶千古。或興或比，一遠一近，謂止而流，謂流而止。神龍之興雲霧馭，以人情準之，徒有浩歎而已。神理略從〈東山〉來。而以〈東山〉為鵠，關弓向之，則其差千里。此以天遇，非以意中者；熟吟「入門各自媚」一盪，或微幸得之！⁴⁸

以縱橫二字形容使韻之法，能圓融靈動之態，亦屬「神韻」之意，已足牢籠千古作詩要訣。文中又有「神龍」、「神理」、「天遇」三詞。析言之，「神理」從內在言思家憶遠之情，與《詩經·東山》同調；「神龍」從外在言揮灑自如之句法。「青青河畔草，綿綿思遠道」是興，「枯桑知天風，海水知天寒」是比；全詩動止無端，而情蘊無限。此並非刻意求之，求之而能盪開不著痕跡；故曰：「此以天遇，非以意中者。」

船山又評曹操〈短歌行〉「對酒當歌，人生幾何？譬如朝露，去日苦多。」曰：

盡古今人廢此不得，豈不存乎神理之際哉？以雄快感者，

鼎文書局，1979年。頁1045。

⁴⁸ 王船山，《古詩評選》，頁497。



雅士自當不謀。今雅士亦為心盡，知非雄快也。此篇人人吟得，人人埋沒，皆緣摘句索影，譜入孟德心跡。一合全首讀之，何嘗如此。捧畫上鍾馗，嗅他靴鼻，幾曾有些汗氣？慚惶慚惶。⁴⁹

文中又揭出「神理」二字。此詩已傳頌千古，係因詩中飽含人生哲理之體悟，及求賢濟世之胸懷；又融入《詩經·小雅》之句，筆法流利，常可引發文人雅士共鳴。詩風並非以雄快見長，而是人生理想及歷練感觸，適由作者當幾抒發，自然流露。船山認為後世讀者不必以歷史事實，及其人心迹行事，與此詩強加牽合，否則捕風捉影，反離詩意愈遠。故曰「此篇人人吟得，人人埋沒，皆緣摘句索影，譜入孟德心跡。一合全首讀之，何嘗如此。」

張協〈雜詩〉八首之七「述職投邊城，羈束戎旅間。下車如昨日，望舒四五圓。借問此何時，蝴蝶飛南園。流波戀舊浦，行雲思故山。閩越衣文蛇，胡馬願度燕。風土安所習，由來有固然。」述邊城風土之異，以「蝴蝶飛南園」作對比，隱含懷鄉之意。船山評曰：

風神思理，一空萬里。求共伯仲，殆唯「攜手上河梁」、「青青河畔草」足以當之。詩中透脫語自景陽開先，前無倚，後無待，不資思致，不入刻畫，居然為天地間說出，而景中賓主，意中觸合，無不盡者。「蝴蝶飛南園」，真不似人間得矣。謝客「池塘生春草」，蓋繼起者，差足旗鼓相當，筆授心傳之際，殆天巧之偶發，豈數觀哉？

⁴⁹ 王船山，《古詩評選》，頁497-8。



「由來有固然」一收，如子晉吹笙，月明緜嶺。⁵⁰

評以「風神思理，一空萬里。」「殆天巧之偶發」、「居然為天地間說出」等，可謂極盡贊歎，無可復加之語。主意唯在其自然流露，全無刻意描繪，此於古今唯蘇武、蔡邕、謝靈運等人佳作足以匹敵。

析其特點，首先，「詩中透脫語」由張協開啟，不黏著，不滯塞；全無倚待，亦非刻意經營。其次，「景中賓主，意中觸合，無不盡者。」詩境如同前節評陸雲所說：「興比正在有意無意之間，掐得《毛詩》神髓。」主客雙方當幾遇合，情感觸發及意象表現，湊泊無痕。其三，末二語「如子晉吹笙，月明緜嶺。」形容聲、光二者融成一片，正是詩樂合一的神韻表現。

（二）意伏象外，虛實迭用及弘忍之力

神韻說之「神」，實指作家生命人格的造境，真實生命自然流露，化為詩文，則無非心靈之妙用。此心靈之妙用即「神」，具體而言則是情志意念的表現，故船山主張文有定質，此「定質」即作家須具真實生命人格，但就「文」而言，在詩歌表現則無定法可執，不宜刻意在外在形式上作過度追求。評曹操〈秋胡行〉曰：

當其始唱，不謀其中；言之已中，不知所畢？已畢之餘，波瀾合一；然後知始以此始，中以此中：此古人天文斐蔚，天矯引伸之妙。蓋意伏象外，隨所至而與俱流，雖今尋行墨者不測其緒，要非如蘇子瞻所云行雲流水，初無定

⁵⁰ 王船山，《古詩評選》，頁706。



質，故可無定文。質既無定，則不得不以鈎鎖映帶，起伏間架為畫地之牢矣。⁵¹

作家情意的抒發不可著於形迹，文中提到「意伏象外，隨所至而與俱流」，當作家生命力酣暢時，情感當幾隨眼前天物抒發。在詩歌的外在形式並無定法可尋，然而文成法立，表現出「天文斐蔚，夭矯引伸之妙」，變化無端，莫測高深。關鍵仍在作家內在生命的真實情意，故船山澄清此並非蘇軾的初無定質。因生命本身若無定質，則只能在外在文句的起伏間架上作功夫。此情意發自生命內部之涵養，隨眼前情景物事當幾觸發，此之謂「意伏象外」。船山評張協〈雜詩〉八首之二曰：

但以聲光動人魂魄，若論其命意，亦何迥別？始知以意為佳詩者，猶趙括之恃兵法，成擒必矣。⁵²

聲光二字，分別代表聽覺、視覺二種能力，然而耳目之官卻是一起作用的，故而創作者能善用「聲光動人魂魄」，藝術感染力當是成效非凡。詩之命意，應出自作家生命之真實感受，船山因而反對先入為主之意，因其既不切於當下真實生命，也與眼前天物隔絕，則固已落入下乘。

承上所述，創作上復須了解虛實迭用之妙。如謝朓〈玉階怨〉：「夕殿下珠簾，流螢飛復息。長夜縫羅衣，思君此何極！」船山評曰：

虛實迭用，以為章法。太白之所得於玄暉者亦惟此詩，有

⁵¹ 王船山，《古詩評選》，頁499。

⁵² 王船山，《古詩評選》，頁704。



法可步故也。如「茹溪發春水」等語，亦未之有得。⁵³

眼前實景之夕殿流螢，與詩中主角之縫衣思君，對比出虛實之感，又相互足成虛實之妙用。而李白亦繼承此「虛實迭用」的章法，而深造有得。

前節言及詩樂之合一，作者之情意蘊藉從容，藉由行文之回旋往復，迴翔不迫，悠然表達，船山謂之「忍力」，如樂府之雜曲〈羽林郎〉「昔有霍家奴，姓馮名子都。依仗將軍勢，調笑酒家胡。胡姬年十五，春日獨當壚。．．人生有新故，貴賤不相踰。多謝金吾子，私愛徒區區。」評曰：

由前之漫爛，不知章末之歸宿，是以激昂人意，更深于七札！杜陵〈麗人行〉亦規撫於此，而以捎打已早，反俾人逢迎夙而意淺。文筆之差，繫於忍力也。如是不忍則不力，不力亦莫能忍也。⁵⁴

詩之前段描繪天真爛漫女主人的出現，後則鄭重表達對舊愛的珍視，及節操的堅持，前後對比，讀之令人激昂不已。杜甫〈麗人行〉亦學此章法，然因急於說破道理，反而缺乏令人漸進品嚐的深意。這種從容不迫堆疊情感的叙說技巧，船山稱之為「忍力」。

船山又於曹操〈碣石篇〉之（冬十月）「孟冬十月，北風徘徊。天氣肅清，繁霜霏霏。鷓鴣晨鳴，鴻鴈南飛。．．．」評曰：

⁵³ 王船山，《古詩評選》，頁 624。

⁵⁴ 王船山，《古詩評選》，頁 493。



愈緩愈迫，筆妙之至。惟有一法曰忍，忍字固不如忍篇。

55

曹操於遊觀東海時，描繪天地間景物，悲愁蘊蓄而不發，迫切之感反而加深。文筆精妙之至。而這種塑造整體氣氛的「忍篇」，比起局部的「忍字」，更能見識出作者的功力。

（三）儒道美學觀點之運用

孟子言：「耳目之官不思，而蔽於物，物交物則引之而已矣，心之官則思。思則得之，不思則不得也。此天之所與我者，先立乎其大者，則其小者弗能奪也。」⁵⁶從「心之官」及「耳目之官」的對比，當可理解船山神韻說之內涵，於開展之際，其本末先後之關係，係以真實生命的人格為本。然而在文學作品展示過程中，仍賴於感性之觸動體會。

析言之，則詩樂合一之論，關連於「耳之官」；而情景交融之說，則關連於「目之官」；然合此二者，則耳目之官，仍必須聽從於心之官的指揮。此所以「詩樂合一」及「情景交融」二者，仍結穴於「神韻」之說。要言之，作家之真實生命人格及涵養自得，才是詩作能否成功的根本關鍵。至於強調作品的自然天成，及天籟等觀念，則來自儒道二家的美學思想。如船山評謝靈運〈遊南亭〉曰：

條理清密，如微風振簫，自非夔、曠，莫知其宮徵迭生之妙。翕如、純如、皦如、繹如，於斯備。取擬《三百

⁵⁵ 王船山，《古詩評選》，頁501。

⁵⁶ 《孟子·告子上15》，引自楊伯峻，《孟子譯注》，台北，河洛圖書出版社，1980年。頁270。



篇》，正使人憾〈蒸民〉、〈韓奕〉之多乖音亂節也。即如迎頭四句，大似無端，而安頓之妙，天與之以自然。無廣目細心者，但賞其幽艷而已。且此四語承授相仍，而吹送迎遠，即止為行，向下條理無不因之生起。嗚呼，不可知已！雖然，作者初不作爾許心，為之早計，如近日倚壁靠牆漢說埋伏照映。天壤之景物，作者之心目如是，靈心巧手，磕著即湊，豈復煩其躊躕哉？天地之妙，合而成化者，亦可分而成用；合不忌分，分不礙合也。於一詩中摘首四句，絕矣。「密林含餘清，遠峰隱半規」，隨摘一句，抑又絕矣。乃其妙流不息，又合全詩而始盡。吾無以稱康樂之詩矣，目倦而灰矣。⁵⁷

對謝詩極盡讚揚之能事，船山運用儒道二家的美學觀念予以說明。首先，說其條理清密，引述自《論語·八佾》：「子語魯大師樂曰：『樂其可知也：始作，翕如也；從之，純如也，皦如也，繹如也，以成。』」⁵⁸原在說明音樂的結構，在演奏過程中，由起始之熱烈，進而有和諧、清晰、接續不斷等特性，以迄於完成。然則持之以衡量謝靈運詩作之結構亦然，此合乎詩樂合一之旨。

其次，說到此詩開頭四句「大似無端，而安頓之妙，天與之以自然。」以及全詩「妙流不息」，此則運用《老子·二十五章》「周行而不殆，…道法自然。」及《老子·一章》「玄之又玄，眾妙之門」之觀念⁵⁹，自然即無為之謂，意即不刻意、不造作，反而能成就作品自然天成之妙用。

⁵⁷ 王船山，《古詩評選》，頁 733。

⁵⁸ 引自楊伯峻，《論語譯注》，台北，華正書局，1990年。頁 35。

⁵⁹ 引自王弼注，樓宇烈校釋，《老子道德經注》，北京，中華書局，2011年。頁 65-66，2。



又船山評謝靈運〈相逢行〉有「汰音使淨，抑氣使徐」⁶⁰之語；又於評曹丕〈善哉行〉曰：「子桓論文，云『氣之清濁有體，不可力彊而致。』其獨至之清，從可知矣。…陶、韋能清其所清，而不能清其所濁，未可許以嗣響。」⁶¹其觀念應係參考自《老子·十五章》：「孰能濁以靜之徐清，孰能安以動之徐生。」⁶²「抑氣使徐」及「清其所濁」，是指生命在動盪中，能安靜下來而慢慢澄清；而這對一流作家而言，是不可或缺的涵養。

五、結語

綜合以上三節，分別處理：其一，詩樂合一的詩歌本質觀，其二，詩以道情及情景交融的詩歌創作觀；以及其三，神韻為視角的鑑賞批評理論。尤其前二者「詩樂合一」及「情景交融」，又分別是構成船山神韻說的二大範疇，對於以往之研究側重情景論的現象，或是對於船山情景論及詩樂合一理論，各作分別處理，尚未連結二者，以通觀船山詩論全體者而言，本文從「神韻」說的視角予以探討，或許可以提供一項重新思考的研究進路。

恪就「詩樂合一」的詩歌本質及雅正風格而言，與詩之六義中「風雅頌」的體裁密切相關。其中「頌」為樂府之宗，提供詩樂合一、吟咏情長的文體特性；「風雅」則揭示緣情、言志二者辯證合一的詩歌本質，寄託作家情志的內涵精神。

又恪就「詩以道情」、「情景交融」的創作觀而言，此與六義中「賦比興」的創作手法亦密切相關，其中「比興」兼從《詩

⁶⁰ 王船山，《古詩評選》，頁524。

⁶¹ 王船山，《古詩評選》，頁505。

⁶² 王弼注，樓宇烈校釋，《老子道德經注》，北京，中華書局，2011年。頁37。



經》及《楚辭》取法，須以作家人格為本，體現詩道性情，情理合一的創作內涵，及從容自得的風格。

有關綜攝儒道二家的美學觀點，前者如船山對儒家人格涵養、性情之教，及樂教的重視，作品中要求情理之調和，能呈現天化流行；乃至詩教六義中風雅、比興的運用，已可確知船山對儒家美學觀點之採用，頗為廣大悉備。至於後者如船山重視作家須澄清生命之渣滓，超越名利牽絆，以及作品呈現自然天成之妙境，而詩語復須迴環往復，涵蘊無限的空間，則主要來自道家美學的觀點。

總之，船山詩論的基本立場，一者溯源於《毛詩序》六義之說，二者歸本於儒道美學所重視之真實人格，而尤重視作品之中，作家真實生命的自然流露。

本文以篇幅之限，及個人學殖尚淺，僅能專就船山《古詩評選》部分資料，針對神韻這一主題，作初步研究，提供淺見。更為全面的研究，或許俟諸異日。



參考書目

一、古籍及船山著作部分

班固，《漢書》，台北，鼎文書局，1979年。

鄭玄，《毛詩鄭箋》，台北，新興書局，1981年。

王弼注，樓宇烈校釋，《老子道德經注》，北京，中華書局，2011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，《禮記章句》，（《船山全書》第四冊），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。

王夫之著，戴鴻森注，《薑齋詩話箋注》，台北，木鐸，1982年。

二、近人研究部分（依姓氏筆劃先後序）

李正治，《至情祇可酬知己——文學與思想世界的追尋》，台北，



- 葉強出版社，1986年。
- 屈萬里，《尚書釋義》，台北，華岡出版社，1976年。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，台北，臺灣學生書局，1976年。
- 陸侃如、牟世金，《文心雕龍譯註》，濟南，齊魯書社，1996年。
- 陶水平，《船山詩學研究》，北京，中國社會科學出版社，2001年。
- 張少康，《司空圖及其詩論研究》，北京，學苑出版社，2005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。
- 陳良運，《中國詩學批評史》，南昌，江西人民出版社，2007年。
- 陳章錫，〈王船山詩歌美學之「元聲」說〉，《文學新鑰》第11期，嘉義，南華大學文學系，2010年6月。頁139-180。
- 崔海峰，《王夫之詩學範疇論》，北京，中國社會科學出版社，2006年。
- 曾昭旭，《王船山哲學》，台北，遠景，1983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。
- 楊伯峻，《論語譯注》，台北，華正書局，1990年。
- 楊伯峻，《孟子譯注》，台北，河洛圖書出版社，1980年。
- 歐陽景賢·歐陽超，《莊子釋譯》，台北，里仁書局，1998年。
- 潘運告編著，《漢魏六朝書畫論》，長沙，湖南美術出版社，2004



年。

蕭華榮，《中國詩學思想史》，上海，華東師範大學出版社，1996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。

譚承耕，《船山詩論及創作研究》，長沙，湖南出版社，1992年。

