

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Lingnan Theses and Dissertations

Theses and Dissertations

7-22-2021

中國古典美學範疇之“淡”

Zhou CAO

Follow this and additional works at: <https://commons.ln.edu.hk/otd>



Part of the [Aesthetics Commons](#), and the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

曹舟 (2021)。中國古典美學範疇之“淡” (博士論文, 香港嶺南大學)。檢自 <https://commons.ln.edu.hk/otd/120/>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Theses and Dissertations at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Lingnan Theses and Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

Terms of Use

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

中國古典美學範疇之“淡”

曹舟

哲學博士

嶺南大學

二零二一年

中國古典美學範疇之“淡”

曹舟

此論文為中文哲學博士學位課程之部分要求

嶺南大學

二零二一年

論文撮要

中國古典美學範疇之“淡”

曹舟

哲學博士

上個世紀七十年代，羅蘭·巴特（Roland Barthes）以“平淡的場域”表達了對中國的整體感觀，而後荷蘭漢學家余蓮（François Jullien）以“淡”總論中國思想與美學，兩位學者從跨文化的視野指出了“淡”在中國古代美學思想體系中的重要性。若從“淡”的歷史流變來看，不同理論流派與藝術門類的論述跨越了數個研究場域，而非限於範疇體系中“風格”論的一種表現。故此，本文嘗試超越以往視“淡”為“審美風格”的局限，著重研究“淡”在不同理論之間的流動，探尋“淡”如何從味覺現象發展為哲學、道德概念並演變為文藝美學範疇，從材質、心性、詩歌、詩歌批評、詩學理論五個角度梳理其理論漸進的過程與發展史的重要節點；同時，鑒於古代範疇隨步移行的特點，本文在微觀細讀的基礎上深入辨析一些由“淡”構成的重要概念或術語，界定它們的內涵與外延，並以文史哲結合的方法釐清其各自的理論語境與淵源，進而反思“淡”在不同時期意涵變遷的歷史文化原因。本文通過重要節點勾勒“淡”的發展史，透視古代美學思想各個場域之間的會通，希望能夠重新描繪“淡”在整個範疇體系中的位置，發現“淡”成為古典文藝審美理想的深層原因。

聲明

本人謹此聲明，本論文為原創性之研究成果，所有已發表或未發表著作之引用，均已適當注明出處。

SIGNED

(曹舟)

日期：2021 09 24

畢業論文核准頁

中國古典美學範疇之“淡”

曹舟

哲學博士課程

論文審查委員會：

SIGNED

(主席)

(劉光臨教授)

SIGNED

(校外考試委員)

(張健教授)

SIGNED

(校內考試委員)

(蔡宗齊教授)

SIGNED

(校內考試委員)

(許子濱教授)

導師：

蔡宗齊教授

副導師：

汪春泓教授

代教務會核准：

SIGNED

(莫家豪教授)

研究生課程委員會主席

22 JUL 2021

日期

目 錄

緒 論.....	1
一、文獻綜述.....	1
二、研究動機.....	12
三、研究範圍與路徑.....	14
第一章 材質之“淡”	
——《人物誌》“平淡”論考辨.....	18
引 言.....	18
第一節 《人物誌》“平淡”論	20
一、《人物誌》“平淡”的意涵.....	20
二、《人物誌》“平淡”的理論模式.....	24
第二節 “平淡”哲學意涵考源	31
一、身體醫學之“淡”.....	31
二、宇宙五行之“淡”.....	37
第三節 《人物誌》“平淡”論之定位	44
一、歷史語境.....	44
二、情理問題.....	46
三、命定思想.....	49
小 結	50
第二章 心性之“淡”	
——從《莊子》“恬淡”到玄言之“淡”.....	52
引 言.....	52
第一節 《莊子》“恬淡”在心性層面的開展	55
一、淡然無極而眾美從之：“恬淡”而至“無極”之境.....	55
二、“與神為一”：“恬淡”是對情性原初狀態的保全和對俗情的取締.....	56

三、“休休”：心不與物交的“恬淡”之法.....	60
第二節 魏晉玄學中“淡”的意識.....	64
一、王弼“聖人有情”說——體“淡”的哲學背景.....	64
二、嵇康的生命經驗與美學理論——導情向審美的轉移.....	69
三、郭象的玄冥之境——從修養境界到物我關係.....	79
小 結.....	86
第三章 詩歌之“淡”	
——以“淡思”為主導的抒情模式在晉宋詩歌的發生與展開.....	87
引 言.....	87
第一節 “淡思”辨析.....	88
一、“淡思”辨析.....	88
二、劉勰“淡思濃采”：“淡思”乃抒情的方式.....	91
第二節 以“淡思”為主導的抒情模式之演變.....	97
——抒情自我、玄思自我、詩性自我.....	97
一、郭璞五言遊仙詩之“淡思”：寄興遊仙的傳統結構.....	99
二、蘭亭玄言詩之“淡思”：冥會自然的理想人格.....	104
三、謝靈韻山水詩之“淡思”：情景互應的創作機制.....	111
四、陶淵明田園詩之“淡思”：自足自適的精神世界.....	116
小 結.....	121
第四章 詩歌批評之“淡”	
——《二十四詩品》之“沖淡”及其宇宙論淵源.....	123
引 言.....	123
第一節 《二十四詩品》之“淡”.....	125
一、“沖淡”品解析.....	125
二、《詩品》中的“淡”.....	127

第二節 《二十四詩品》“沖淡”再釋	130
一、《二十四詩品》結構章法.....	130
二、道家宇宙生成論中的“沖”與“淡”.....	133
三、《詩品》“沖淡”再釋.....	143
第三節 司空圖“淡”論	148
一、《二十四詩品》與司空圖.....	148
二、全美之“至味”：宇宙論向審美論的過渡.....	148
三、“澄淡精緻”：宇宙論、心性論向創作論的過渡.....	152
小 結	158
第五章 詩學理論之“淡”	
——“淡”論在宋代詩學的發生.....	160
引 言	160
第一節 梅堯臣“平淡論”辨析	161
一、聖俞是否自覺提出“平淡”詩學觀？.....	161
二、梅詩之“淡”與“直”.....	170
第二節 歐陽修論梅詩之“淡”	176
一、“淡”與“古”.....	176
二、“淡”與“窮而後工”、“意新語工”.....	178
小 結	185
第六章 “平淡”藝術理論舉隅	186
第一節 “淡”與繪畫理論	186
一、繪畫創作論之“淡”.....	186
二、繪畫風格形式之“淡”.....	190
第二節 “淡”與古琴理論	196
一、古代樂論中的“淡”.....	196

二、古琴以“淡”為尚的歷史原因.....	198
三、琴論之“淡”的具體指涉.....	201
小 結	205
結 論	206
附錄：參考文獻	209

謝 辭

2012 至 2021，屯貴路的鳳凰花九開九謝，我從老師變成學生而後又成老師，遷徙了三次辦公室，目睹了新教學大樓的更名、社區學院的合併，送走了一屆又一屆的學生、同學和同事，度過了人生的二十年代。

感謝恩師蔡宗齊教授和汪春泓教授，Mphil 和 PhD 的六年中，在課題的選擇上給予我極大的自主，材料搜集的過程中給予莫大的幫助，論文撰寫修改的各個階段給予悉心的指導；而在學習生活中，給予我父親一般的包容和關愛！蔡老師所教導的映射治學胸襟與態度之文化視角，汪老師所教導的山川之勾勒細化為炊煙之描繪的基本學風，和兩位老師對古今中外文史哲如數家珍的侃侃而談，一直深深激勵著我。而老師所授予的，知識以外是一絲不苟的治學工作態度，和善良敦厚的為人處世原則，是對文學研究的純粹熱愛，和對功名利祿的雲淡風輕。感謝兩位恩師的引航，引領學生駛入科研的汪洋大海，授予學生不被風浪吞噬的初心和勇氣。

此外，感謝嶺南中文系的許子濱老師、李雄溪老師、司徒秀英老師、徐剛老師、黃淑嫻老師，歷史系的劉光臨老師，香港中文大學的張健老師，華東師範大學的朱志榮老師，復旦大學的陳引馳老師，感謝各位老師賜予非常寶貴的指導意見，為論文的修正打磨、課題的進一步挖掘延伸提供了諸多方案，讓我對自己今後的研究工作有了更為明確的認識和規劃。同時，感謝嶺南中文系忠哥、Kay、Edith 等所有同事，和所有師兄師姐、師弟師妹的陪伴與幫助。

最後，感謝我的父母，感謝家裡所有的長輩，本科畢業至今，離家十餘載，相距幾萬里，幾經世事動蕩，你們的牽掛和擔憂持續在日常生活的時時刻刻，感謝親愛的你們無限的包容，無理由的支持，和無條件的愛！

時間會回答成長，成長會回答夢想。嶺南九年旅程至此終至尾聲，而我也將暫別香港，開啟新的征途。感謝嶺南大學，感謝香江，感謝第二故鄉的所有師長和朋友，感謝在此所有的相逢。這座城市裡，我目睹了星光的璀璨，理解了平凡的偉大，見證了文化的碰撞，也感受了陌生的溫暖。

最後的最後，感謝我自己，感謝你在孤單迷茫中的堅定不移，和在顛沛流離中的微笑以對，未來長路漫漫，謹以此十年自勉不息！

曹舟

二零二一年七月

中國古典美學範疇之“淡”

緒 論

一、文獻綜述

上個世紀末，“範疇”研究在世界範圍內掀起了熱潮，幾十年間各類著述層出不窮，作為中國古典美學範疇代表之一的“淡”，亦受到了一定的關注。學界對於“淡”的討論，基本是在美學範疇課題之下展開，所以本文在梳理關於“淡”的專門研究之前，需要對範疇研究的整體歷程、方法與問題進行總結，以見“淡”作為美學範疇研究的基本背景。

（一）範疇研究概述

1. 範疇的含義

“範疇”的概念本源自西方，亞里士多德《範疇論》是最早的系統性著作，該書提出十個基本範疇：實體、量、質、關係、地點、時間、姿勢、狀態、活動、遭受。而後康德在《純粹理性批判》中將範疇分為四種判斷，分別是量、質、關係和情狀，並且利用這四個角度分析“崇高”、“美”、“悲劇性”、“戲劇性”、“丑”，之後美學界對範疇的研究則多從此五者展開。中國古代本無範疇的概念，《尚書·洪範》有“九疇”，指人事、政法、軍事等九種治理國家的方法，與西方“範疇的”概念有一定的區別，所以有學者認為“漢語‘範疇’一詞的原意，主要是實踐經驗意義上的分類劃界，確立行為的準則和規範，並沒有對分類後的事物進行本質或本體上的界定和闡述”，並認為這導致了“中國哲學思維只重分類界定、重體用的特點”。¹

現代學者援引西方思想研究中國“範疇”時，首先面對的是如何區分於“概念”、

¹ 邱紫華：《東方美學範疇論》（北京：中國社會科學出版社，2010年），頁5-6。

“術語”的問題。對此，張岱年先生曾嘗試從古代論著中對範疇和其他語詞進行區分，如墨子“三表”未能被其他學派接受，與之相比“名”、“字”等“範疇”更具普遍意義。²汪湧豪先生也曾對範疇、概念和術語進行比較，認為術語（如“格律”）“一旦形成必能穩定下來”，概念是“反映事物屬性的特殊名稱”且有“不斷加卻自己的衝動”，而範疇是比概念“更高級的形式”，如“道”、“氣”、“味”、“意”等。³

2. 特點與意義

微觀來看，中國範疇的特點使其內部研究空間被擴大。張岱年先生認為我們的範疇具有“廣延性與綜合性”、“落實性與應用性”、“規範性與價值性”，每個基本範疇“均透過個別體驗者的體驗取得新的意義，或發展為相關的意義。整體的經驗及實用需求也就決定及豐富範疇的意義及意涵”，⁴所以古代文論中的範疇隨步移行，諸多“價值”都導向個人修養論，對創作論、才性論又產生一定的影響。再如陳良運先生提出中國傳統美學範疇具有五個特點：多義性和模糊性、傳承性和變易性、通貫性和互滲性、直覺性和整體性、靈活性和隨意性，⁵說明了中國傳統美學範疇的外延模糊、內涵十分豐富，且兩者之間存在張力，對於同一範疇，無論是某種穩定意義的傳承，還是不同時期、不同體驗者創造的新意義，抑或不同體系中如何定位這一範疇，都是值得探討的話題。

宏觀來看，美學範疇的研究對美學史的研究有一定的意義。業朗曾提出“美學史主要就是美學範疇、美學命題的產生、發展、轉化的歷史，因此，我們寫中國美學史，應該著重研究每個歷史時期出現的美學範疇和美學命題”。⁶王振復在其《中國美學範疇史》中定義美學範疇為“對美學之文化、歷史蘊涵的還原”，並認為這是“切合中國美學的實際”。⁷成復旺於《中國美學範疇辭典》提出“考察中國美學範疇還有助於我們明確認識中國古代各個不同歷史時期審美旨趣的差

² 張岱年：《中國古典哲學概念範疇要論》（北京：社會科學出版社，1987年），頁2-3。

³ 汪湧豪：《範疇論》（上海：復旦大學出版社，1999年），頁4-5。

⁴ 張岱年：《中國古典哲學概念範疇要論》，頁54-55。

⁵ 陳良運：《文質彬彬》（上海：百花洲文藝出版社，2001年），頁4。

⁶ 業朗：《中國美學史大綱》（上海：上海人民出版社，2005年），頁4。

⁷ 王振復主編：《中國美學範疇史（第二卷）》（太原：山西教育出版社，2006年），頁4。

異”，“有助於我們了解中國古代對審美問題的思維歷程”。⁸具體來說，如李欣復所言，“如果我們把美學範疇所謂美學思想發展變化的一個邏輯起點，作為各家各派美學思想縱橫交叉的一個座標和紐結點，那末，以它們為起點，循著經緯線去考察古今不同派別的美學思想的變化和異同，並加以集中與比較，就有可能既看出不同時代不同美學思想之間的聯繫、滲透和區別，也把握到整個美學思想發展演變的種種軌跡和規律性的運動歷史。”所以，中國美學範疇史的研究實際上“和中國美學史是相互補充、互為生發、缺一不可的。而從其集中、凝練、具有曲線座標的提綱挈領的作用看，它確實可以成為一部濃縮化的袖珍式的中國美學史”。⁹

3. 研究狀況

西方自康德提出十二範疇後，諸多美學家都對範疇研究產生了興趣，至二十世紀中後期，在蘇聯美學掀起高潮，出現了一系列理論著述。¹⁰中國的範疇研究則始於 20 世紀初的文學批評，如郭紹虞先生對“神”、“氣”、“文”、“道”分別進行了探討，1981 年周揚在《美學》發表〈關於美學研究工作的談話〉，提出“在美學上，中國古代形成了一套有自己的範疇、概念和思想，如比興、文與道、文與情、形神、意境、情境、韻味、陽剛之美、陰柔之美等等。我們應該對這些範疇、概念和思想作出科學的解釋”，¹¹由此正式打開了古代文藝理論範疇體系研究的大門。

二十世紀末，受哲學界影響，集中的個案研究走向了體系研究。所謂體系研究，旨在確立所有範疇的起點，建立位階排布，組織“最高範疇”、“核心範疇”、“總範疇”、“基礎範疇”、“元範疇”等結構系統。¹²如 1985 年北京人民出版社出版

⁸ 成復旺主編：《中國美學範疇辭典》（北京：中國人民大學出版社，1995 年），頁 3-4。

⁹ 李欣復：〈中國美學範疇史的幾個問題〉（《湖北師範學院學報》1986 年第 4 期），頁 49-57。

¹⁰ 如鮑列夫《美學範疇》（1959）、《美學基本範疇》（1960）、斯列德尼依《美學重要範疇》（1974）、克留科夫司機《美學基本範疇系統化的嘗試》（1974）、齊斯《藝術和美——傳統範疇和現代文體》（1975）、薩維洛娃《美學範疇》（1977）、舍斯塔科夫《美學範疇論》（1983）等。

¹¹ 周揚：〈關於美學研究工作的談話〉，載於《美學（第三卷）》，1981 年，頁 6-14。

¹² 西方從康德開始，就致力於將範疇分類，挖掘相互關係，建立範疇體系。現代美學中則出現了不少範疇

了《中國哲學範疇集》，收錄十餘篇論文，學界開始思考範疇研究的方法、理論架構及一些體系問題。再如張岱年先生於 1989 年提出的中國古代哲學範疇總體系：¹³

最高範疇：思想家建立其哲學體系時所設定的表示世界本原或最高實體的範疇。

天、道、氣（元氣）、太極，太一、虛（太虛）、玄、無極、太和、理

虛位範疇：各家通用而可以加上不同規定的範疇。

德、善、美、本（本原、本根）、體（本體、實體）、用、實、元、是（是非）、真（真偽）

定名範疇：具有確定內涵的範疇。

命（天命）、五行（水火木金土）、陰陽、物、和、同、兩端、無、有、自然、樸、器、象、反、常、變（變化）、動、靜、生、易、神（形神之神）、神（神化之神）、幾、類、精（精氣）、誠、宇宙、法則、事、勢、形、質（形質之質）、質（性質之質）、機、能（屈申動靜終始之能）、所以（所以然）、實有

圖式，如瑪克斯·德索（Max Dessoir）《美學與藝術理論》中建立了“崇高的”、“美的”、“優美的”、“滑稽的”、“醜的”、“悲的”之間的環形圖式；夏爾·拉洛在《美學概念》（1926）中以“和諧”為起點，從“理性”、“活動”、“感性”角度出發，將“美”、“崇高”等分入“實現了的”、“尋求著的”、“失去了的”三類；蘇里奧在《美學範疇》（1960）中提出基本的美學範疇和美學範疇的變體，例如“美”是基本範疇，“優美”、“美麗”、“秀美”則是其變體；亞科夫列夫發表於蘇聯《哲學雜誌》的〈論美學範疇體系〉（1977）提出了“客觀範疇”、“主客觀範疇”、“主觀範疇”三個領域，並且認為“審美”是統領它們的普遍範疇。

¹³ 見於《中國古典哲學概念範疇要論》。

此後，諸多學者將目光投向了範疇體系的建構，彭秀銀（1992）〈關於中國古典美學範疇系統化的幾個問題〉提出中國古典美學範疇系統化的三項原則（把握基本命題、從審美活動本身入手、馬克思主義範疇說作為基本原則），而後對整個體系的元範疇究竟是什麼做了探討，並最終歸為“意境”；¹⁴張皓（1995）〈中國美學範疇源流與體系論略〉分析了中國美學範疇體系的三大特色，“不離美感的符號系統”、“多元兼通的網絡體系”和“‘天人和諧’的生命結構”；¹⁵薛富興（1999）〈關於中國古典美學範疇體系〉對於中國美學範疇是否存在體系、體系建構需要遵循的原則、體系的邏輯起點（即元範疇）進行了討論。¹⁶

哲學體系建構的方法自然回流影響古代文論的研究，皮朝綱《中國古代文藝美學概要》（1986）上編專論八個文藝美學範疇——“味”、“悟”、“興會”、“意象”、“神思”、“虛靜”、“氣”、“意境”，與李天道合編的《中國古代審美心理論綱》則從“審美心理結構”、“審美心理需要”、“審美創作心理過程”、“審美作品心理分析”、“審美鑒賞心理效應”五個角度切入，每個角度下分述若干個範疇，如“審美作品心理分析”就以“風骨”“興象”、“形神”等七個範疇展開。¹⁷再如曾祖蔭的《中國古代美學範疇》（1986）以文藝的特徵為中心，系統論述了數對美學範疇，闡明它們形成的歷史和基本的美學特徵。¹⁸九十年代，蔡鍾翔主編了“中國古典美學範疇叢書”，研究某一具體範疇的專著相繼問世，包括袁濟喜《和——中國古典審美理想》、涂光社《勢與中國藝術》、陳良運《文與質、藝與道》、蔡鍾翔與曹順慶的《自然、雄渾》等。與此同時，楊成寅的《美學範疇概論》（1991）、¹⁹成復旺主編的《中國美學範疇辭典》（1995）、²⁰張皓的《中國美學範疇與傳統文化》（1996）、²¹黨聖元（1997）〈中國古代文論的範疇和體系〉具體討論

¹⁴ 彭秀銀：〈關於中國古典美學範疇系統化的幾個問題〉（《人文雜誌》1992年第4期），頁118-123。

¹⁵ 張皓：〈中國美學範疇源流與體系論略〉（《武漢教育學院學報》1995年第1期），頁43-54。

¹⁶ 薛富興：〈關於中國古典美學範疇體系〉（《山西師大學報（社會科學版）》1994年第4期），頁27-43。

¹⁷ 皮朝綱：《中國古代文藝美學概要》（成都：四川社會科學院出版社，1986年）。皮朝綱、李天道主編：《中國古代審美心理論綱》（成都：成都科技大學，1989年）。

¹⁸ 曾祖蔭：《中國古代美學範疇》（武昌：華中工學院出版社，1986年）。

¹⁹ 楊成寅：《美學範疇概論》（杭州：浙江美術學院出版社，1991年）。

²⁰ 成復旺主編：《中國美學範疇辭典》（北京：中國人民大學出版社，1995年）。

²¹ 張皓：《中國美學範疇與傳統文化》（漢口：湖北教育出版社，1996年）。

了文論範疇建構的可能性、方法和原則；²²曾祖蔭和來非時（1999）〈關於中國古代藝術範疇體系的構想〉對由元範疇“道”展開本質範疇、具體藝術範疇的圖景作了建構的嘗試。²³在這其中，對範疇體系最為集中、系統的論述當屬汪湧豪的專著《範疇論》（1999），其中體系可簡括如下：

名稱	舉例	特徵
本原範疇/元範疇	和、氣、道、興、象	誕生時間最早且不受其他範疇規定性質和意義邊界。 貫穿整個文學發展始終、起主導作用。
二類範疇	神思、妙悟 風骨、情理	就創作主體角度作某種特性規定 從客體角度揭示其本質屬性
三類範疇	雄渾、俊艷、剛柔、 虛實及體勢、聲色、義法	就創作過程和作品所達到的境界而言，屬於 品格範疇 。 指涉具體的創作方法和創作技巧，屬於 藝法範疇 。

對於二類、三類範疇，又提出每一項可再分為：

²² 黨聖元：〈中國古代文論的範疇和體系〉（《文學評論》1997年第1期），頁15-25。

²³ 曾祖蔭、來非時：〈關於中國古代藝術範疇體系的構想〉（《華中師範大學學報》1999年1月），頁98-105。

名稱		舉例
上位範疇（種範疇、母範疇）		格
下位範疇（子範疇、後續範疇） ²⁴	前位範疇	氣格 體格
	後位範疇	格致 格韻

隨後出現了一批類似體系並且被移入其他藝術門類的範疇研究，成為美學範疇體系的經典結構。體系一目了然地揭示了不同範疇之間最基本的邏輯關係，呈現了派生鏈，但是能否作為範疇研究的指導藍圖，或有值得商榷之處：

第一，中國古典美學中，很多範疇的外延難以確定，所以對他們進行分類其實是十分困難的。黨聖元曾談道：“氣範疇及其派生出的概念範疇群在闡釋功能方面往往兼及本體、作家以及作品。韻、味、趣等範疇亦具有指向作家、作品、接受效應三個方面的理論功能，則正是體用同源而玄通相即之智性精神的表徵。”²⁵因此，當我們將某一範疇或某一類範疇群納入創作主體、創作技法、接受效應中的一項，也就割裂了它與其他兩項的聯繫，從而縮小了這一範疇的外延，以此為指導進入微觀研究也就片面了。

第二，汪湧豪先生指出範疇體系實為“潛範疇”——“由於除在一小部分論理性著述和專門性討論外，古人多在入情的賞會中調動概念、範疇，而不強調在冷靜和理智的評判中運用概念、範疇”。²⁶實際上即使是理論著述如《二十四詩品》，對於範疇的討論也多是賞會式描述，而非採用精準的“屬+種差”式定義，所以當一個範疇跨越幾千年的歷史，在不同時期、不同學派、不同藝術門類的

²⁴ 並且注釋兩點：其一，上位範疇可以再組合，形成新的範疇，如韻+格=韻格；其二，前位範疇的誕生時間較早，意義也更接近上位範疇。

²⁵ 黨聖元：〈中國古代文論的範疇和體系〉，頁 17。

²⁶ 汪湧豪：《範疇論》，頁 636。

著述中出現，它的意涵可能已經發生很多次變化，而這種面貌在靜態的範疇體系中是無法顯示的。若僅以體系為指導進行研究，對於那些歷史悠久的次要範疇，其美學內涵可能會被簡化，文史意義也會流失。李欣復就曾指出“還必須注意有些美學範疇雖然基本含義和形式都不變，但在不同時代的不同學者和派別那裡實際使用的意義卻不同，有的變換了應用領域和範圍，有的發生了性質的變化。”²⁷

第三，體系以範疇之間上、下位的派生作為構造的基礎，無可避免地迴避了不同類別範疇之間的相互關係，而在中國美學中，很多範疇是相生相輔的。韓經太先生曾感歎“真正進入中國古典美學思想的世界，第一個強烈的感受，就是那無處不在的概念、範疇、詞語的彼此相生和相互浸潤”。²⁸當我們的目光被體系限制，那些看似毫無關係實則相互浸潤的範疇，它們間千絲萬縷的聯繫也就被忽略了。因此，雖然近年來有不少論文對“道”、“氣”、“意境”以外的其他範疇產生了興趣，如蔡鍾翔主編的“中國古典美學範疇叢書”中包括“勢”、“文質彬彬”、“雄渾與沉鬱”、“神思”等等，但是進入了微觀研究，目光似乎更多地集中於某一範疇內部，而對於各範疇之間的聯繫所論甚少。

第四，範疇的派生鏈中上位和下位的劃分，也很容易將研究的眼光集中於作為中心語詞的上位範疇，所以相對元範疇“道”、“氣”、“興”、“象”等，派生鏈底端的範疇明顯被邊緣化。九十年代，已有學者提出“新時期美學研究幾乎已經涉及到古代美學的每一具體範疇，但對每一範疇的研究深入的程度卻很不一致。比如對‘意境’這一範疇研究的論文較多較深入，但對有些範疇注意得不夠，挖掘得不深。如‘虛靜’範疇，可見的專論寥寥無幾”。²⁹二十世紀初王琴〈當代中國傳統美學範疇研究的回顧與展望〉一文也有同樣的觀點，“在微觀研究方面，雖然對單個美學範疇的內涵所作的研究很多，但重心傾向於少數重要的、突出的範疇上。就現有的微觀研究來看，研究得最多的就是‘意境’範疇。”³⁰

²⁷ 李欣復：〈中國美學範疇史的幾個問題〉，頁 54-55。

²⁸ 韓經太：《清淡美論辨析》（上海：百花洲文藝出版社，2005 年），頁 235。

²⁹ 葉作盛：〈新時期中國古代美學範疇研究狀況概評〉（《福建師範大學學報》1996 年第 2 期），頁 64。

³⁰ 王琴：〈當代中國傳統美學範疇研究的回顧與展望〉（《四川師範大學學報》2002 年第 1 期），頁 22。

在西方範疇研究中，曾有一些理論家對構建體系提出反對意見，如克羅齊認為範疇不能有嚴格的定義，因此也就不能互相推演成為一個系統。³¹縱觀近百年的範疇研究，包括幾十年中國範疇的研究，我們雖肯定體系建立不可或缺——它有助於釐清範疇之間的關係、建立整體的圖景，但體系的建立並不等於範疇研究的圭臬，我們或許需要打破體系派生鏈帶來的思維模式，重新思考不同範疇之間的聯繫，發現那些被體系遮蔽的問題，才能進行更為真實且深入的研究。實際上，汪湧豪先生在提出古代文論範疇體系的同時也曾說明：“中國古代風格論範疇既十分豐富，又存在著意義交叉、界域不甚清楚的情況。即使不在同一序列，不相統屬的概念、範疇，也存在有密切的意義聯繫，其內涵也彼此互釋共決，不易最終決定。”³²

有見及此，從範疇體系來看，雖然元範疇成形於先秦，貫穿整個文藝發展始終，但在二類、三類範疇當中，不少先秦時期就被用來描述元範疇，它們同樣也貫穿了整個文藝史且使用頻率非常之高，如韓經太先生曾以專著討論“清”範疇，而總結出“它幾乎是無所不在的，從最直覺的經驗描述，到最抽象的價值認定，從道家關尹派之所貴，到儒、墨、法、道各家之共識，它分明就是一個貫通於古典哲思美藝及社會人生各個領域的‘根範疇’、‘幹範疇’、‘元範疇’，唯其如此，在探討任何一個中國古典美學範疇時，都將涉及這一範疇”，³³所以，在現有的範疇研究中，至少有一類值得重視，如“清”、“淡”、“古”、“渾”、“空”等，它們通常被歸為風格論或品格論，這些範疇多為形容詞，在先秦文獻中被用來描述“道”、“氣”等元範疇，或多或少分有這些元範疇混沌、廣袤、深厚的內涵，經歷不同時期、不同門類、不同派別的美學論述後，其中基於感性體驗的最初義項極有可能已經脫落，不斷豐富的意涵使之轉變為具有多維意義的語言符號，而這背後所涉及的美學問題大概不能簡單化，此即本文的研究起點。

³¹ 參見彭秀銀：〈關於中國古典美學範疇系統化的幾個問題〉（《南京社會科學》1992年第5期），頁75-81。該篇論文對西方反對範疇系統化的研究進行了綜述。

³² 汪湧豪：《範疇論》，頁575。

³³ 韓經太：《清淡美論辨析》，頁235。

(二) “淡”範疇研究狀況

1. 範疇體系研究中的“淡”

在汪湧豪、王振復的體系中“淡”屬於“品格範疇”；³⁴在曾祖蔭的體系中“淡”屬於“體性論”——從創作個性與藝術風格的角度來考察藝術特性，³⁵或“形態層”——用以說明藝術品格內容與形式的關係，³⁶人物品藻、藝術風格，劉勰八體、詩式、二十四詩品等都被歸入“體性”、“形態”，其中亦包括了“淡”。由於各項範疇體系都將“風格”、“品格”、“體性”、“形態”置於底端，所以“淡”的研究也集中於形式美感的討論，如曾祖蔭先生談及“淡”時，主要根據《二十四詩品》將其歸納為剛柔相濟的美感；王振復亦是著眼《二十四詩品》，以“沖淡”的意涵為核心，分析“淡”在創作風格的意義。³⁷有些研究者注意到“淡”與“味”的淵源，嘗試從“味”的角度定義“淡”的意涵，如汪湧豪先生認為“這個字後來成為傳統文學批評史上最重要的範疇之一，它具體到味覺中的某一例，用一種與濃鹽赤醬相對的清平和順之味，來指稱作品溫和含婉、清雅而有餘味的特殊境界”；³⁸張皓的《中國美學範疇與傳統文化》基於“味”將“淡”定義為“語言上、藝術形式上平易樸實”、“作者心胸淡泊”、“藝術上‘絢爛歸入平淡’”。³⁹張海明《經與緯的交結——中國古代美學範疇論要》中雖有一章完整的篇幅，從歷史發展、審美特徵、審美價值三個方面介紹“沖淡美”，不過還是將“淡”置於“味”、“風格”之下。⁴⁰整體而言，在範疇系統的研究中，對於“淡”的闡述，集中於風格論的議題之下。

³⁴ 王振復《中國美學範疇史》以“審美本體論”、“審美主體論”、“審美創造論”、“審美體驗論”、“審美品格論”作為框架，其中“元”、“道”屬於本體，“心”、“性”等屬於主體，“風骨”、“法度”等屬於創造，“空”、“悟”等屬於體驗，二十四詩品的“品格”、“意象”屬於“品格”。

³⁵ 曾祖蔭《中國古代美學範疇》提出“情理論”、“形神論”、“虛實論”、“言意論”、“意境論”、“體性論”之劃分。

³⁶ 曾祖蔭、來非時：〈關於中國古代藝術範疇體系的構想〉，頁 98-105。該體系以“道”為一級範疇，二級範疇主要是“道”的轉換，包括“理”、“性”、“氣”、“意”、“韻”、“情”，而三級範疇包括集中於審美心理機制的“意動層”（如“虛靜”），“形態層”（如“風骨”），以及指向客觀審美價值與功能的“價值層”。

³⁷ 王振復：《中國美學範疇史》，頁 365。

³⁸ 汪湧豪：《範疇論》，頁 48。汪湧豪先生的《範疇論》中其實有不少涉及“淡”的討論，從六朝言“味”，到宋人對“淡”的挖掘，一起後來“淡”與“平”、“清”、“簡”等範疇的比較，都有所涉及，不過相關闡述較為分散，並非有意梳理關於“淡”的發展史。

³⁹ 張皓：《中國美學範疇與傳統文化》（襄樊：湖北教育出版社 1996 年），頁 291。

⁴⁰ 張海明：《經與緯的交結——中國古代美學範疇論要》（昆明：雲南人民出版社，1994 年），284-315。

2. “淡”範疇的專門研究

較早關注到“淡”在中國美學中的特殊性，並進行專門研究的是荷蘭漢學家余蓮，其專著《淡之頌》認為“淡”是中國美學與思想的核心所在，在中國文化中不斷更新，從未受到局限，並在儒釋道影響之下自我豐富；進而從山水、性格、聲音、文學、繪畫、意識形態等角度對“淡”進行了詮釋。該書對本文的啟發很大，不過限於文體，《淡之頌》材料有限，作者主要以提綱挈領的方式表達對中國文化之“淡”的種種感悟，而不在於展開詳細的研究與論述。⁴¹

國內對於“淡”的專題研究，可見韓經太的《清淡美論辨析》，該書以“清”、“淡”兩個範疇為研究對象，並沒有將此二者簡單地視為風格，而是從“美”的來源與本質進行了深刻地剖析。就“淡”而言，韓先生對宋代“平淡”美論及宋元以降詩畫美學中的“逸”品予以闡述與辨析；不過整體上，該書認為“清淡”美是以“清”美文化精神為主導的，上古水原思維與“水鏡”原型塑造了清冷型人格範式，引起了“清淡”美的形成。除此之外，亦有數篇學位論文以“淡”為研究核心，如博士論文《“淡美”論》從道家、儒家等視角探討“淡”的淵源，從“濃”與“淡”的關係分析“淡”的變化，再從風格論和創作論兩個角度詮釋由“淡”構成的數條術語；⁴²碩士論文近年如《探析中國山水畫中“淡”的意蘊之美》、《董其昌“淡”意書風及其啟示》、《工筆畫中意境的表現——以“淡逸”、“空靈”為例》、《中國山水畫中淡墨法的探究與實踐》、《六朝繪畫尚“淡”觀的審美研究》、《董其昌書法藝術“淡”美的研究》、《論中國山水畫中“淡”之意蘊》、《中國古典詩學淡範疇研究》、《中國古典文論的平淡美理想》等，以書畫中的“淡”為研究對象；⁴³《老莊以“淡”

⁴¹ François Jullien, *In Praise of blandness—proceeding from Chinese Thought and aesthetics*, ed. Paula M. Varsano, New York: Zone Books, 2004. 中譯本參見余蓮著、卓立譯：《淡之頌——論中國思想與美學》（上海：華東師範大學出版社，2017年）。

⁴² 丁朝虹：《“淡美”論》（南京藝術學院博士學位論文，2016年）。

⁴³ 亢小云：《探析中國山水畫中“淡”的意蘊之美》（西南大學碩士學位論文，2020年）。袁小捷：《董其昌“淡”意書風及其啟示》（南京師範大學碩士學位論文，2019年）。王穎：《工筆畫中意境的表現——以“淡逸”、“空靈”為例》（山西師範大學碩士學位論文，2019年）。王英南：《中國山水畫中淡墨法的探究與實踐》（東北師範大學碩士學位論文，2017年）。卞瑄：《六朝繪畫尚“淡”觀的審美研究》（江蘇師範大學碩士學位論文，2017年）。張善偉：《董其昌書法藝術“淡”美的研究》（中國藝術研究院碩士學位論文，2017年）。楊東：《論中國山水畫中“淡”之意蘊》（西南交通大學碩士學位論文，2016年）。

為美思想研究》》、《中華傳統范疇“淡”的語義分析及老莊尚淡思想闡釋》、《老子“淡”論思想研究》等，以道家哲學中的“淡”為研究對象；⁴⁴《梅堯臣詩之“淡”美研究》、《中國古典文論的平淡美理想》、《宋代“淡”范疇研究》等，以文論中的“淡”為研究對象。⁴⁵另有一些期刊論文，如李祥林〈說淡——中國古典美學範疇札記之一〉（1991）、伏愛華〈魏晉六朝的“平淡”之美〉（2005）、李天道〈老子的“無味”之“味”說與中國文藝美學“淡”範疇〉（2008）等，此不一一列出。

二、研究動機

早在上個世紀七十年代，羅蘭·巴特在〈中國怎麼樣〉中就敘述了對於中國的感觀在於“淡”：

我們把象徵符號的騷動拋到腦後，面對一個極廣大、極古老又極新的國家，那裡人民表達意義的方式非常樸素，樸素到甚至很罕見。從那時刻起，我們發現了一個新的場域，一個極細緻的場域，或者說得更準確（容我大膽地使用這個字，而且稍後還要再用），一個平淡的場域。⁴⁶

⁴⁴ 王聖材：《老莊以“淡”為美思想研究》（山東師範大學碩士學位論文，2012年）。白潔：《中華傳統范疇“淡”的語義分析及老莊尚淡思想闡釋》（福建師範大學碩士學位論文，2015年）。宋路瑤：《老子“淡”論思想研究》（河北師範大學碩士學位論文，2019年）。

⁴⁵ 趙娜：《宋代“淡”范疇研究》（山西師範大學碩士學位論文，2019年）。向曉玲：《梅堯臣詩之“淡”美研究》（湖北民族學院碩士學位論文，2018年）。楊佰才：《中國古典文論的平淡美理想》（延安大學碩士學位論文，2013年）。劉漢良：《中國古典詩學淡範疇研究》（南昌大學碩士學位論文，2008年）。

⁴⁶ And so we leave behind the turbulence of symbols and approach a country that is immense, ancient, and yet very new, where meaning is so discreet as to become a rarity. From this moment on, a new territory is revealed: that of delicacy, or, better yet(I venture using this word, at the risk of having to take it up again later), of blandness.(*Alors la Chine?*) Roland Barthes, *Alors la Chine?*(Paris: Chirstian Bourgois, 1975), p. 14. See the English translation by Paula M. Varsano, *In Praise of blandness—proceeding from Chinese Thought and aesthetics*(New York: Zone Books, 2004), p.28.

跨文化語境中，“淡”的特殊性一方面指涉了其於中國文化之重要，另一方面也說明了其內在的深厚含蘊，而現有將“淡”視作“範疇”的研究或還有以下問題與空間：

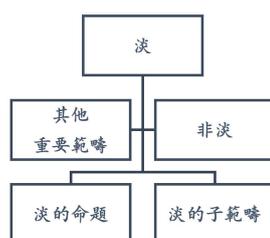
其一，在西方的語境下，美學範疇的討論實際上是從“美”的本質開始，向“崇高”、“悲劇”、“喜劇”展開。蘇聯美學家舍斯塔科夫的範疇圖，以“審美”作為高於“美”的存在，說明了範疇系統研究內部的問題：對於單個範疇的研究，只有抽離系統才能得其本質與全貌。所以在範疇體系的視域下描述、界定、闡釋“淡”，難以脫離風格論的束縛，無法理清其與元範疇或二級範疇之間錯綜複雜的關係，反而令“淡”的意涵變得單一。

其二，韓經太先生精闢地指出了宋代以後關於“淡”的論述背後之文化歷史背景是什麼，不過將“淡”歸於“清美”文化的統攝，本文以為值得商榷。“淡”的美學淵源雖與“水原”思想有關，但歸根結底其哲學意涵是由“味”牽引而出，與“清”並不同源；而對於人格才性的指涉，“淡”與“清”也有很大的差異，所以從創作論來看，這兩個範疇雖有交叉，但主體不同。

其三，學界對“淡”的研究，或側重於書畫、文論、哲學，或嘗試梳理“淡”的發展史。就前者而言，微觀地呈現了“淡”在某一領域的理論面貌，就後者而言，描繪了“淡”的理論淵源、歷時性面貌。然而，時代、派別、語境不同，“淡”的意涵或有很大差異，在不少研究中，對於“淡”的確切所指及該意涵的來源缺少考據研究，相關判斷有些武斷，且哲學與藝術理論之間常常斷層。此外，在“史”的研究中，對於“淡”在不同理論中的流動、理論化的進程，缺少準確而系統的梳理。例如應該如何看待“淡”與“味”的關係，從現象性的味覺討論進入哲學與藝術的主要途徑是什麼，為什麼其他關於“味”的範疇並沒有產生如“淡”一般的美學意義？再如研究宋人“淡”論，察其淵源多推及《老子》“道之出口，淡乎其無味”，然而道家理論如何產生“淡”的價值意義，其他思想流派又如何塑造“淡”？從“淡”的流變史來看，是否到了宋代可以將其界定為“範疇”？這些問題或尚有較大的研究空間。

三、研究範圍與路徑

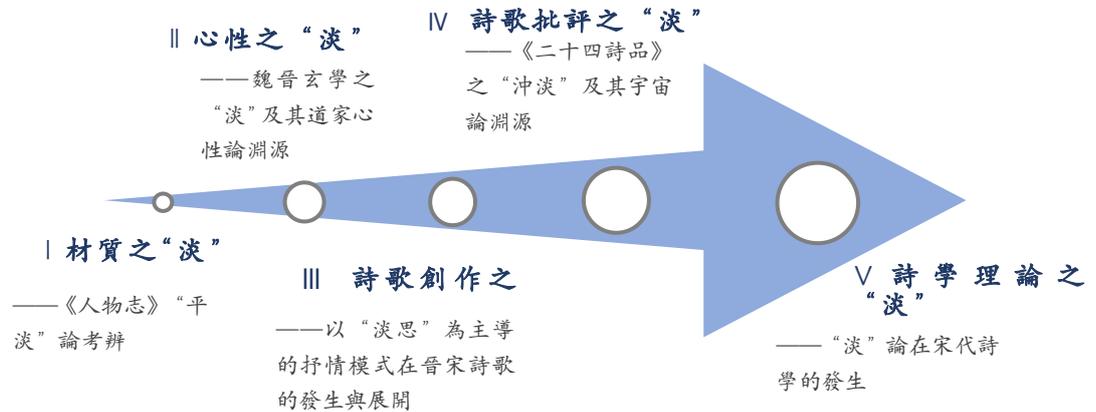
本文旨在打破固有範疇系統的束縛，專題研究“淡”範疇，力圖超越以往視“淡”為“審美風格”的局限，重新描繪“淡”在整個範疇體系中的位置，並勾勒出“淡”由哲學過渡到詩學的發展脈絡，並在最後舉隅繪畫、古琴之“淡”作為藝術理論的補充。從材料搜集來看，《全上古三代秦漢三國六朝文》、《先秦兩漢古籍逐字索引叢刊》、《欽定全唐文》、《全宋文》等書目中可以搜出大量關於“淡”的內容，不過涉及範圍甚廣，窮盡性的整理意義不大，而仔細咀嚼部分條目能夠發現仍有商榷的空間，所以本文在瀏覽相關材料後，從問題建構章節，通過梳理幾個重要的節點來勾勒“淡”的發展史。研究方法上，本文以文本細讀為主，採用訓詁、比較、文史哲結合的方法，並試圖兼及以下問題：



本文將以“淡”為核心展開論述，同時兼顧與“淡”相關的重要範疇，如“和”、“沖”、“清”、“素”等，同時對“淡”的否定論述亦是本文關注的重點；其次對於由“淡”衍生的命題與子範疇，學界已有一定的研究，本文主要嘗試對部分含義、來源進行考辨與確認，釐清其與“淡”的真實關係，如“平淡”、“古淡”、“淡和”等。此外，對於文獻中存在“淡”、“悵”、“澹”的借用，本文統一為“淡”，在涉及具體文本分析時再予以解釋說明。

蔡鍾祥先生曾提出“對於個別範疇，一般都要作縱橫兩條線的考察，即歷史脈絡的清理和美學內涵的剖析。範疇是歷史的產物，必須以歷史的眼光來審視，

尤其是那些歷代沿用、流傳久遠的範疇，都有一部曲折的流變史”，⁴⁷目前學界普遍認為“淡”在宋代開始理論化，本文以宋為基本分期，將研究重點移向宋代以前，探尋“淡”美學意涵的淵源及流變的走向：



如上圖所示，本文將以“材質”、“心性”、“詩歌創作”、“詩歌批評”、“詩學理論”為“淡”發展歷程中的五個節點，再由以下問題微觀切入：

首先，我們普遍認為儒家經典中，“淡”主要指君子的道德行為規範，而後來中國古典文藝美學中的“淡”，其大部分意涵都源自道家。然而，正如后世理論研究者注意到“淡”與“味”的關係，《老子》言“淡”最初是由“味”切入，《說文》釋“淡”為“薄味也”，指的是一種相對的味覺體驗；那麼，描述味覺經驗的語詞如何成為哲學概念，孕育其意涵的母體又是否完全在道家理論之中呢？《老子》雖以“淡”比喻“道”的外在形式，但《莊子》中關於“淡”的討論，實際已脫離味覺進入心性層面，所謂“恬淡”是面對世界的精神法則，“淡然無極而眾美從之”進階為審美判斷，因此倘若我們重新審視“淡”的理論淵源，則不得不思考：“淡”從味覺現象至道家哲學，其間是否存在被忽略的環節？因此，本文將研究起點設置為最早以“平淡”為中心的著作《人物誌》，通過梳理其中的品鑒系統，界定“平淡”的內涵及外延，考辨“平淡”的哲學背景，進而發現“醫學—宇宙”之間的關係

⁴⁷ 蔡鍾祥、涂光社、汪湧豪：〈範疇研究三人談〉（《文學遺產》2001年第1期），頁112。

構建了劉劭以“平淡”為核心的道德象喻模式，並深深影響了“淡”的意涵。

其次，醫學宇宙論提供了“淡”從味覺現象發展為才性概念的外部條件，從外在奠定了其於創作論的地位——所謂“從外在”是因為《人物誌》及其背後的整個理論體系都建立在材質主義的語境之中、而沒有真正涉及心性的層面；而由外在秩序開始向內心世界轉移，形成“平淡”的人格模式，並影響文藝創作，應是魏晉玄學的貢獻。因此，本文第二章將回到普遍認可的——“淡”的文藝意涵大多源自道家這一命題——來釐清“如何”的問題，即道家理論從什麼層面、如何推動“淡”的意涵進一步深化？此章將從《莊子》對“淡”的討論展開，而後對魏晉玄學將“淡”發展為人格模式、審美理論、物我關係，逐一梳理。

再者，當哲學思想孕育了“淡”的深層意涵，文藝將以什麼形式予以回應？如果說宗炳〈畫山水序〉的“澄懷味象”，是哲學與宗教推動“淡”影響繪畫美學的結果，且這一原則長久而近乎穩定地佔據著文人畫的主流審美觀念，那麼“淡”在詩歌領域的發展則顯得較為波折。從玄言詩“淡乎寡味”到《二十四詩品》以“淡”為核心，期間經歷了怎樣的理論變遷，我們又應該如何審視對待這些改變？玄言詩之“淡”如何界定，又與魏晉玄風之“淡”存在怎樣的關係？玄言詩與唐代王、韋之間，是否潛在著一定的聯繫，又如何分界？如果宋代是“淡”詩學理論化的開始，那麼在此之前唐人詩論是否有過相關的建設？倘若《二十四詩品》是以“淡”為核心的主要詩學著作，其哲學背景是什麼，與道家思想、宇宙材質論有何關聯？以這些問題為基礎，本文將於第三、四章梳理道家哲學影響詩歌創作、詩學理論的具體進程。

再次，宋代詩學“淡”論，有意識塑造“淡”的理論意涵並將其獨立、系統地使用。故此本文欲揭示的第一個問題在於，“淡”隨著語境的不同，意涵會發生實質性的改變，所以並不傾向將宋代以後的“淡”進行歸類與定義，而嘗試從細小的問題切入，以說明“淡”內涵與外延的不確定性：我們常以梅堯臣作為宋代詩學“淡”論的開端，認為其有意識地推崇“淡”，且所言之“淡”已經具備深厚的意涵，然而事實是否如此，梅堯臣之“平淡”與唐人有何聯繫與區別？以此問題為引導，文本第五章將對相關文本進行細讀研究，嘗試確認梅堯臣提出“平淡”的真實性，界定其“平淡”的內涵與外延，並探尋其中“淡”的哲學背景。

最後，作為美學範疇之“淡”，在詩學以外尚有諾大的空間，在中國藝術中，不少門類都曾以“淡”為審美宗旨，其中包括書法、繪畫、舞蹈以及數種樂器。限於能力與篇幅，本文無法整理出所有藝術形式中“淡”的重要信息，不過也希望通過舉隅的形式，顯示“淡”範疇化以後在藝術末梢的理論表現，故在最後一章以畫論和琴論為例，補充說明“淡”在具體藝術理論的淵源與所指。

整體而言，本文主要以歷史先後為序，嘗試梳理“淡”由哲學過渡到詩學歷程中的五個節點，其中“材質”、“心性”、“詩歌創作”、“詩歌批評”、“詩學理論”五個維度，是《人物誌》、玄學、晉宋詩歌、司空圖詩論、宋代詩學提出“淡”的主要理論語境；再以其他藝術理論之“淡”舉隅補充，以見美學範疇之“淡”的基本發展面貌。文章內部主要採用文本細讀、理論溯源與考辨的研究方法，對《人物誌》“平淡”、玄學之“淡”、《詩品》“沖淡”、梅堯臣“平淡”的哲學母題分別進行了仔細的探討。本文致力於勾勒“淡”發展史的節點，商榷其中一些重要的微觀問題，由於文中時間、場域均跨度較廣，學力知識所限存在不少欠缺之處，祈請方家指正。

第一章 材質之“淡”

——《人物誌》“平淡”論考辨

引 言

在中國古代美學中，“淡”的發展路徑是從哲學開始，進入道德評價，再轉入文藝理論的。在道德轉向文藝的過程中，《人物誌》的“平淡”發揮了舉足輕重的作用，奠定了中國以“淡”為尚的審美基調。⁴⁸後世談論淡泊謙退的人格才性，常推及劉劭之“平淡”；然而，若以《人物誌》全幅觀之，劉劭之“平淡”實有其特殊的語境及含義，同淡泊謙退的人格情懷並不相同。那麼，《人物誌》中的“平淡”究竟指向什麼？則需要重新思考與定位。此外，過去對於劉劭“平淡”的理論淵源，大多推及《老子》“道之出口，淡乎其無味”；從道家“無為”的哲學脈絡勾連“道”與“才性”，雖有一定合理性，但會否過於籠統而遮蔽了《人物誌》文本完整的哲學背景？劉劭究竟基於什麼理論背景提出“平淡”呢？

基於以上問題，本章對《人物誌》進行了通讀研究，嘗試從文本釐清“平淡”的語境及意涵；對於劉劭為何以“平淡”作為品鑒系統之最高格，進行理論的溯源考究，希望能夠跳出過往“平淡”定義之樊籬，從天人感應的理論脈絡還原《人物誌》“平淡”的歷史語境。具體而言，本章第一節通過文本細讀闡述劉劭“平淡”之意涵，釐清其與“淡泊謙退”的人格情懷之區別，探究其如何以“五行說”及“氣化論”構建理論模式。第二節則從“身體醫學”及“宇宙五行”兩個角度考述劉劭“平

⁴⁸ 作為玄學先河的《人物誌》（馮友蘭語），其“平淡”可謂直開玄言文學之“淡”風，唐代“沖淡”理論化以後，宋代詩學掀起了平淡之風，經歷一個時代文論的闡述，明人董其昌重申“大雅平淡”之時，再次追溯到了《人物志》之“平淡”，可見就整個中國古代美學而言，劉劭對“平淡”理論的開啟作用。余蓮認為《人物誌》視“平淡”為“至美的個性”，“說明了中國人在公元3世紀左右，在宇宙觀、政治觀以及道德觀上，開始擺脫了對現實的統一看法。那時候，人們也開始從純粹的角度來欣賞萬象，‘淡’的意識在審美上由此開始發展”。參見余蓮著，卓立譯：《淡之頌——論中國思想與美學》，頁30。錢穆認為劉劭提出“平淡”二字，“其中即有甚深修養功夫”，“在我年輕時讀《人物誌》，至‘觀人察質，必先察其平淡，而後求其聰明一語，即深愛之，反復玩誦，每不忍釋；至今還時時玩味此語，彌感其意味無窮”。雖能沒有從美學史的角度論說，但也將“平淡”放在了較高的位置。錢穆：〈略述劉劭《人物誌》〉，收錄於王玫評注：《人物誌》（北京：紅旗出版社，1996年），頁225。

淡”論的理論背景，就“身體醫學”而言，由未被注意的《黃帝內經》“淡入胃”切入，分析“淡”與五味、五臟的關係，及其在醫學系統中產生的美學意涵；就“宇宙五行”而言，則從《尚書》、《左傳》、帛書〈五行〉、《新書·六術》中，溯源爬梳了“六行”到“五行”的歷史演變，並通過《白虎通》、《春秋繁露》的相關論述，確認“淡”在五行天人模式中的位置。第三節回到《人物誌》之“平淡”論，從“歷史語境”、“情理問題”、“命定思想”三個角度評述其意義與價值，確立其於“淡”之發展史的定位。

第一節 《人物誌》“平淡”論

以《人物誌》文本全幅觀之，“平淡”的意涵表現為“中和之質”，脫胎於君、臣二分的特殊語境，是針對主德而言的概念，並非“淡泊謙退”之意。以下將首先從這三個層面展開討論，還原劉劭“平淡”的意涵；而後再深入《人物誌》的論述體系之中，總結“平淡”的理論模式。

一、《人物誌》“平淡”的意涵

1. 中和之質

《人物誌》首章〈九徵〉開篇即謂：

凡人之質量，中和最貴矣。中和之質必平淡無味，故能調成五材，變化應節。是故觀人察質，必先察其平淡，而後求其聰明。⁴⁹

劉劭在此不僅指出“平淡”乃才性之最高格，亦道明了“中和之質”乃“平淡”之所指。通覽《人物誌》的品鑒系統，則會發現“中和之質”的提出基於“兼才”與“偏才”的二分結構。

關於“兼材”與“偏材”的觀念，曹丕的《典論·論文》中已有體現，其以奏議、書論、銘誄、詩賦為不同四科，謂“能之者偏也”，並道“唯通才能備其體”，指出了才性各有所偏是“文人相輕”的原因。劉劭《人物誌》則從性格而論“偏才”：

⁴⁹ 劉劭著，劉炳注，王玫評注：《人物誌》，頁20。聰明是辨別事物的能力，《論語》“君子九思”強調“視思明，聽思聰”，“洪範五事”將聰明視為重要的特質。劉劭也謂“夫賢聖之所美，莫美於聰明”，但認為先求“平淡”而後“聰明”。

是故強毅之人，剛狠不和，不戒其強之搪突，而以順為撓，厲其抗；是故可以立法，難與入微。柔順之人，緩心寬斷，不戒其事之不攝，而以抗為劇，安其舒；是故可與循常，難與權疑。（〈體別〉）⁵⁰

“剛毅”與“柔順”乃兩種對立的性格，剛毅者爭強好勝，容易引起衝突，故此類人可以參與立法，卻不能謀劃細微之事；柔順者優柔寡斷，難以統攝事務，故不能與之權衡大事；是以兩者均為性情偏滯之人。除此之外，劉劭以為懼慎、淩楷，辨博、弘普，狷介、休動等人均是“偏才”之例，且天分之“性”早已命定，不可改變：

夫學，所以成材也。恕，所以推情也。偏材之性不可移轉矣。雖教之以學，材成而隨之以失。雖訓之以恕，推情各從其心。信者逆信，詐者逆詐，故學不道，恕不周物，此偏材之益失也。（〈體別〉）⁵¹

偏才之性即使經過道德、知識的改造，看似轉變了，但隨時間推移，缺點還是很容易暴露出來。也就是後天的學習、教育無法彌補偏才所缺，故劉劭注謂“固守性分，聞義不徙”“材不能兼，愈教愈失”。偏才雖不可教而改，但能夠就其所偏而用，於是劉劭將國家的各項事務分列“十二材”——清節家、法家、術家、國體、器能、臧否、伎倆、智意、文章、儒學、口辨、雄傑，並認為偏才可以為此十二臣。

由此，相對十二臣之偏滯，兼才的“中和之質”是為“平淡”：

⁵⁰ 劉劭著，劉劭注，王玫評注：《人物志》，頁 38。

⁵¹ 劉劭著，劉劭注，王玫評注：《人物誌》，頁 40。

凡偏材之人，皆一味之美。故長於辦一官，而短於為一國。何者？夫一官之任，以一味協五味。一國之政，以無味和五味。（〈材能〉）⁵²

〈材能〉篇以“味”為喻，論說了偏才與兼才之間的區別及聯繫，“一味”即偏才，“五味之和”乃兼才，“無味”方能“和五味”，所謂“大羹無味”，“無味”即“淡”也。兼才的“中和之質”表現為調和五味的治國方式，偏才的一味之長則需要協調、配合其他之味，也就是說，十二臣互相協調，君主以“平淡”調和，方能成就治世。“平淡”在這裡指“調和”與“生成”，劉劭從“用”的層面將“淡”落實到了治世的問題上——君主善用各類偏才（調和）、實現無為而治（生成）。

2. 主德之特性

在治世的議題下，凌駕於所有才性之上的“平淡”，其實是君臣二分模式中，為了凸顯主德的特殊性而提出的概念：

主德者，聰明平淡，總達眾材，而不以事自任者也。

是謂主道得而臣道序，官不易方，而太平用成。若道不平淡，與一材同好，則一材處權，而眾材失任矣。（〈流業〉）⁵³

〈流業〉論述了君主選拔與任用十二臣的問題，“主德”即君主，其若持“平淡”之道，則可調和眾材，令之各司其職、物盡其用，實現無為而治的理想；而若君主偏愛某一類人才，則會形成偏滯的局面。由此可進一步說明“平淡”乃“調和”

⁵² 劉劭著，劉昞注，王玫評注：《人物誌》，頁 86。

⁵³ 劉劭著，劉昞注，王玫評注：《人物誌》，頁 50-51。

之意，並且是針對主德而生的概念，是知人善用、垂拱而治的君主之德，而非臣子必須追求的境界，例如《人物誌》單列“英雄”為一篇，並謂：

自非平淡，能各有名。英為文昌，雄為武稱。（〈英雄〉）⁵⁴

“英”乃聰明智慧，取譬“草之精秀”；“雄”乃武力膽識，取譬“獸之特羣”。“英”有張良，“雄”有韓信，然而他們都是偏材，僅為“人臣之任”，劉邦、項羽能夠“兼有英雄”，故能“長世”。雖然《人物志》以“兼才”與“偏才”二分，然而此處劉劭並沒有否定“不淡”之意，反而認為正由其不淡，而有英、雄各司其職，以“自非平淡，能各有為”肯定了“偏材”之用，再次證明了“平淡”是針對君主提出的特殊概念，偏才、兼才的界分是以用人為導向的，細數各類偏才之性所長、所缺，才是《人物誌》的訴求，聖人只是潛在的對話主體，“平淡”乃君臣二元模式中虛設的最高格。因此，劉劭之“平淡”，貢獻應在於將鐘繇、王粲“非聖人不能致太平”之論明確為“平淡”之質，而非定義個人的內在姿態，真正從理論上糅合儒道之精神、建立“平淡”的人格境界，應是《人物誌》以後玄學家們的貢獻。

3. 並非“淡泊謙退”之意

後世品藻論人之“平淡”，多為淡泊名利之意；然而在《人物誌》中卻有區分“平淡”與“淡泊名利”的意圖。

〈釋爭〉乃劉劭集中談論退讓、謙德問題的一章，其中引《易》、《老子》“物極必反”辯證法為據，提出“君子知自損為益，故功一而美二”，但通篇未言及“平淡”。即使論及聖人之治，對比舜（舜讓于德，而顯義登聞）、湯（湯降不遲，而聖敬日躋）、王叔（王叔好爭，而終于出奔），也未曾將不征伐、自矜等品質歸為“平淡”。⁵⁵故此再次證明，以“調和”與“生成”為內容的“平淡”，指“能

⁵⁴ 劉劭著，劉昞注，王玫評注：《人物誌》，頁 113。

⁵⁵ 引文參見劉劭著，劉昞注，王玫評注：《人物誌》，頁 190-197。

威能懷，能辨能納，變化無方，以達為節”（〈體別〉）⁵⁶的主德之質，是政治理論的產物，有其特殊的語境。

此後人物品鑒多以性情論人，“平淡”自然與《人物誌》的“調和”之意不同，而指向“淡泊謙退”，如《世說新語》：

簡文道王懷祖：才既不長，於榮利又不淡；直以真率少許，便足對人多
多許。（《世說新語·賞譽》）⁵⁷

“於榮利又不淡”指對財富並不淡泊。《晉書》本傳中載，王述家貧，請求試任宛陵令，接受不少別人餽贈的禮物，被州司檢舉了一千三百條。王導派人問他，他說“足夠了我自當停止，時人沒有理解我”。《世說》中簡文帝認為王述雖無明顯的才能，也不淡泊名利，但是天真坦率可以抵得上別人的許多優點。

不同於《人物誌》以考察選舉人才為宗旨，《世說》以記錄魏晉名士的言行生活為主，對於才性的多面也就都能夠予以肯定與稱讚，所以豪爽、任誕、不羈、狂放、孤僻等看似較為極端的性格，劉義慶也都能看到其人格之美。可見，從《人物誌》君“調和”臣的模式，到《世說》彰顯精神個性，敘述語境發生了極大的改變，劉劭“平淡”的意涵也就脫落了。

二、《人物誌》“平淡”的理論模式

1. 以“五行說”為內在結構

〈九徵〉乃《人物誌》的第一篇，對品鑒人物的方法作了理論說明，從中可以看到劉劭的“平淡”其實脫胎於五行結構。

⁵⁶ 劉劭著，劉昞注，王玫評注：《人物誌》，頁36。

⁵⁷ 劉義慶著，劉孝標注，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》（上海：上海古籍出版社，1993年），頁471。

此章首先將“木、金、火、土、水”對應“骨、筋、氣、肌、血”，令“五行”與人體聯繫，建立客觀物質到才質的橋樑：

若量其材質，稽諸五物。五物之徵，亦各著於厥體矣。其在體也，木骨、金筋、火氣、土肌、水血，五物之象也。五物之實，各有所濟。⁵⁸

而後轉移到了“弘毅、文理、貞固、勇敢、通微”，再至“仁、禮、信、義、智”：

骨植而柔者，謂之弘毅。弘毅也者，仁之質也。

氣清而朗者，謂之文理。文理也者，禮之本也。

體端而實者，謂之貞固。貞固也者，信之基也。

筋勁而精者，謂之勇敢。勇敢也者，義之決也。

色平而暢者，謂之通微。通微也者，智之原也。⁵⁹

又以“仁、禮、信、義、智”這“五常”展開外在的聲形儀態，通過“五常之別，列為五德”回到“五行”：

溫直而擾毅，木之德也。

⁵⁸ 劉劭著，劉昞注，王玫評注：《人物誌》，頁 21。

⁵⁹ 劉劭著，劉昞注，王玫評注：《人物誌》，頁 21。

剛塞而弘毅，金之德也。

愿恭而理敬，水之德也。

寬栗而柔立，土之德也。

簡暢而明砭，火之德也。⁶⁰

完成了“五”的理論建構後，劉劭結合〈洪範〉“次二之五事”——“一曰貌，二曰言，三曰視，四曰聽，五曰思。貌曰恭，言曰從，視曰明，聽曰聰，思曰睿”，推演出了“九徵”：

性之所盡，九質之徵也。然則平陂之質在於神。明暗之實在於精。勇怯之勢在於筋。彊弱之植在於骨。躁靜之決在於氣。慘憺之情在於色。衰正之形在於儀。態度之動在於容。緩急之狀在於言。⁶¹

以神、精、筋等九個角度可判斷平陂、明暗、勇怯等九種性格特徵，劉劭歸之為“以徵知人之質性”⁶²，“九”不在於數，而在於判斷的方式。

如果金、木、水、火、土是五個基礎的枝杈，每個枝杈上生長出了不同面向的綠葉，表現各色人格面貌，那麼在劉劭的理論系統中，“平淡”就是支撐它們的主幹：

⁶⁰ 劉劭著，劉昞注，王玫評注：《人物誌》，頁 22。

⁶¹ 劉劭著，劉昞注，王玫評注：《人物誌》，頁 24。

⁶² “以徵知人之質性”見牟宗三：《才性與玄理》（桂林：廣西師範大學出版社，2006 年），頁 47。

凡人之質量，中和最貴矣。中和之質必平淡無味，故能調成五材，變化應節。是故觀人察質，必先察其平淡，而後求其聰明。⁶³

“觀人察質，必先察其平淡”，表明了《人物誌》整個鑒賞體系之中，“平淡”居於統攝的地位，凌駕於所有才性之上。由此可見，支撐劉劭品鑒系統的理論正是“五行說”，“五材”—“人體”—“五常”—“才性”—“五材之德”的閉環，為建構品鑒才性的方法提供了理論基礎。

2. 以“氣化論”為指導思想

如果說五行結構是《人物誌》的內在框架，那麼漢代宇宙氣化論則是賦予“平淡”聖人之質的理論依託。⁶⁴〈九徵〉開篇即謂：

凡有血氣者，莫不含元一以為質，稟陰陽以立性，體五行而著形。苟有形質，猶可即而求之。⁶⁵

“元一”即王充的“元一之氣”，王充以此打通了才性與宇宙的關係，並將才性烙上了命定的色彩，他的氣性之論對劉劭影響很大，故此稍作介紹：

⁶³ 劉劭著，劉昞注，王玫評注：《人物誌》，頁 20。聰明是辨別事物的能力，《論語》“君子九思”強調“視思明，聽思聰”，“洪範五事”將聰明視為重要的特質。劉劭也謂“夫賢聖之所美，莫美於聰明”，但認為先求“平淡”而後“聰明”。

⁶⁴ 牟宗三認為直到謝康樂提出〈辨宗論〉，討論“聖人是否可學而至”，才消解宇宙氣化論的影響，而這因佛教輸入激起。參見《才性與玄理》，頁 55。

⁶⁵ 劉劭著，劉昞注，王玫評注：《人物誌》，頁 19。

人稟元氣於天，各受壽夭之命，以立長短之形，猶陶者用土為簋廉，冶者用銅為杵杵矣。器形已成，不可小大；人體已定，不可減增。用氣為性，性成命定。體氣與形骸相抱，生死與期節相須。形不可變化，命不可減加。（〈無形〉）⁶⁶

《論衡》將“性”視為氣在個體的表現，提出了“用氣為性，性成命定”的觀點，認為命數乃天注定，不可加減改變，正如以器盛氣，氣之形態已定，則無法變化，即“人稟氣於天，氣成而形立，則命相須，以至終死，形不可變化，年亦不可增加”，人的衰老乃皮膚、頭髮的變化，並非“形”之變，人之一生“形”始終不變，直至死亡氣滅，形消而壞。“形”“命”之定，乃“氣”之定，亦是“性”之定，“性”的差異與稟氣的厚薄相關：

小人君子，稟性異類乎？譬諸五穀皆為用，實不異而效殊者，稟氣有厚薄，故性有善惡也。殘則授（受）仁之氣泊，而怒則稟勇渥也。仁泊則戾而少愈，勇渥則猛而無義，而又和氣不足，喜怒失時，計慮輕愚。妄行之人，罪故為惡。人受五常，含五臟，皆具於身。稟之泊少，故其操行不及善人，猶或厚或泊也，非厚與泊殊其釀也，麴蘖多少使之然也。是故酒之泊厚，同一麴蘖；人之善惡，共一元氣。氣有少多，故鼓性有賢愚。（〈率性〉）⁶⁷

這裡王充將客觀的“五臟”之氣推演出了“五常”之氣，故謂“五藏之氣所以在人者，以五藏在形中”，“人之所以聰明智慧，以含五常之氣也”，即“人受五常”。而每

⁶⁶ 王充著，黃暉編著：《論衡校釋》（北京：中華書局，1990年），頁59。

⁶⁷ 黃暉編著：《論衡校釋》，頁80-81。

個人對於這“五常”之氣的稟受，厚薄並不相同，於是產生出了性之善惡、賢愚等區分，由此將才性定義成了先天注定的品質，後天的培養對於才性的改變，是微乎其微的。在這樣的語境下，賢君所受之氣也就非同常人，所謂“夫天地氣和，即生聖人，聖人之治，即立大功（〈齊世〉）”⁶⁸，聖人稟天地之氣，與眾人相異。

顯然，劉劭“偏才”、“兼才”先天而定、無法教化的觀點，是自王充“以器盛氣、性成命定”而來；君主之器與人相異，故稟大道元一之氣，能含收五行、五常，自然不與人同，是謂“平淡”，〈九徵〉謂：

是故中庸之質，異於此類。五常既備，包以澹味，五質內充，五精外章。

是以目彩五暉之光也。故曰：物生有形，形有精神；能知精神，則窮理盡性。

69

“中庸之質”即前文所謂的“中和之質”，“夫中庸之德，其質無名”，“能威能懷，能辨能納；變化無方，以達為節”，強調其質無名無形、變化無方，顯然是以道家學說改造了儒家之中庸。⁷⁰異於常人的“中和”，是全備地吸收五常、五質以後產生的特質，是“大道無形，稱器有名”於才性之表現。《老子》“樸散則為器，聖人用之，則為官長”，河上公注謂“萬物之朴，散則為器用也。若道散則為神明，流為日月，分為五行也”，說明了道化為客觀物質的過程，而劉劭的“平淡”可以認為是客觀物質凝結在個體上的表現，是對大道之氣的還原，故曰“物生有形，形有精神；能知精神，則窮理盡性”。由此，劉劭將“平淡”的聖人之質定義

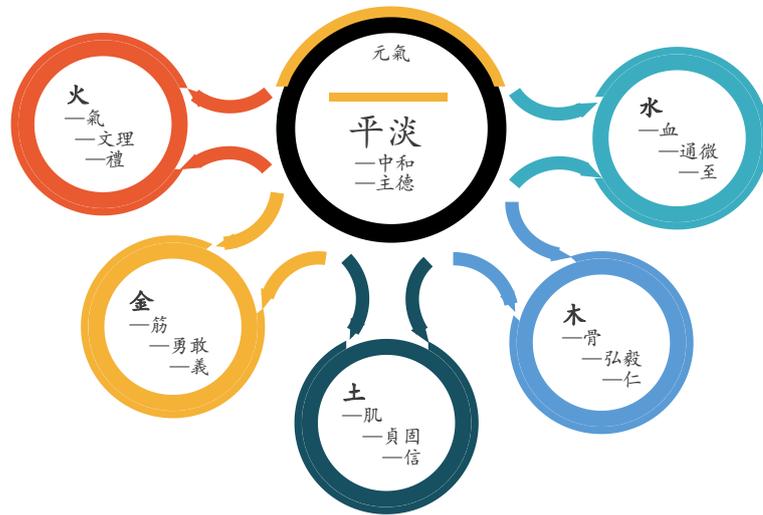
⁶⁸ 黃暉編著：《論衡校釋》，頁 812。

⁶⁹ 劉劭著，劉昞注，王玫評注：《人物志》，頁 23-24。

⁷⁰ 錢穆在〈略述劉劭《人物志》〉中提到“劉劭所用‘平淡’二字，明是老莊思想；但其用‘中庸’二字，則自儒家來。劉劭將此儒、道二家思想配合而自創一新說，此在漢儒中甚少見”。該篇收錄於王玫評注：《人物志》，頁 223。

成了神秘、不可企及的境界，⁷¹故董其昌謂“潛行眾妙之中，獨立萬物之表者，淡是也”。⁷²

至此，可以總結《人物誌》的論述模式，



綜合上圖，可以看到“平淡論”以天人圖式為基本，疊加了氣化論與五行說的思想：首先，劉劭以識鑒用人為導向，建立了“主德”與“偏才”的君臣二分模式。其次，對於“偏才”，以五行結構為基礎，向不同維度延伸，拓展出了鑒賞人才各個面向；對於“主德”，則以“平淡”調和偏才、生成治世。再者，以“用氣為性，性成命定”的思想，為“主德”與“偏才”模式提供了理論依據，而在此前提下，秉承元氣之“主德”，也就具有了中和五行的天賦才質。最後，“淡味”於此演變成了大道元一之氣在個體生命的表現。⁷³

⁷¹ 馮友蘭：《中國哲學史新編》（北京：人民出版社，1988年），頁392。

⁷² 董其昌：〈詒美堂集序〉，載《容台文集》（明崇禎本，卷一），頁46。

⁷³ 從這一意義上來看，“淡”其實成為了“中”在人格上的表現，而“中”放在五行、八風、五味、五色、八音等秩序中，都是一樣的。

第二節 “平淡”哲學意涵考源

對於劉劭為何以“平淡”為品鑒體系之最高格，學界多推及《老子》“道之出口，淡乎其無味”，然而在《老子》的語境中，“淡”並沒有“調和”與“生成”之意；且從《人物誌》的理論結構來看，與五行說的關係更為密切。五行說勾連了人之身體、宇宙萬物、道德政治，形成了完整了天人圖式；王充謂“人受五常，含五臟，皆具於身”，以“氣”為媒介溝通天人，連接五臟與五常的性命、骨相之說，顯然影響了劉劭，《人物誌》以“骨、筋、氣、肌、血”對應五材並衍生情性，自是由此脈絡而來；因此，探尋劉劭“平淡”的理論淵源，還需回到身體醫學、宇宙五行之中。

一、身體醫學之“淡”

“淡”，作為一種味覺體驗，是身體對外在世界的感知，故其成為人物品鑒系統之道德標準，或演變為文藝理論之重要範疇，必然經由身體味覺乃至醫學的闡述。從文獻材料來看也確實如此，《淮南子·泰族訓》認為“無味者，正其足味者也”，〈原道訓〉謂“無味而五味形焉”，又將“無味”等同於“至味”；《呂氏春秋·本味》將“至味”定義為“淡而不薄”，都說明“淡”是藉由“味”進入哲學及道德的。先秦不乏對於“味”或“五味”的論述，其中已經孕育了“淡”的概念，諸如《左傳·昭公二十年》記晏嬰論“和”與“同”，將“和”譬喻為五味、五聲，藉此辨明和同之道。其中論道“羹”由五味調成，味道適中，君子食羹、內心平和。君臣相處，道理相同。再以聲、味同理，轉入五聲之喻，五聲結聚，調節合度，始成“和樂”，君子聽“和樂”，心平德和。其中“和”之調和五味、五聲而得平和的意涵，可視為“淡”之淵源。《國語·鄭語》桓公問史伯“周其弊乎”的一段文字，雖然沒有直接使用“淡”，不過史伯提出的命題“和五味”，其實已是“淡”的雛形：

去和而取同。夫和實生物，同則不繼。以他平他謂之和，故能豐長而物歸之；若以同裨同，盡乃棄矣。故先王以土與金木水火雜，以成百物。是以和五味以調口，剛四支以衛體，和六律以聰耳，正七體以役心，平八索以成人，建九紀以立純德，合十數以訓百體。出千品，具萬方，計億事，材兆物，收經入，行絃極。故王者居九畝之田，收經入以食兆民，周訓而能用之，和樂如一。夫如是，和之至也。於是乎先王聘后于異姓，求財於有方，擇臣取諫工而講以多物，務和同也。聲一無聽，物一無文，味一無果，物一不講。王將棄是類也而與剽同。天奪之明，欲無弊，得乎？（《國語·鄭語》）⁷⁴

史伯為了否定周幽王排斥異議、固執己見的行為，提出了“和”與“同”的區別：“和”是調和，“同”是相同。單一的音響、顏色、味道，不具備變化發展的可能性，沒有審美價值，最終只能面臨滅亡，故謂“聲一無聽，物一無文，味一無果，物一不講”。而“和”指向一個動態的過程——“和實生物”，調和五材能成百物，“出千品，具萬方，計億事，材兆物，收經入，行絃極”，萬事萬物得以發展。所以史伯推崇“和”而否定“同”，強調“和五味”的重要性。

“和五味”的觀念在醫學上得到了進一步的發展，《左傳·昭公元年》記載晉侯有疾，求醫於秦，秦命醫和診斷，醫和提出了“天有六氣，降生五味，發為五色，徵為五聲，淫生六疾”的說法，將“五味”分別與氣象、疾病連接，並從反面強調五味不調、無所節制對人體的危害。《管子·水地》則以“五味”對應“五臟”，說明人體成形的過程：

人，水也。男女精氣合而水流形。三月如咀，咀者何？曰：五味。五味

⁷⁴ 上海師範大學古籍整理研究所校點：《國語》（上海：上海古籍出版社，1990年），頁515-516。

者何，曰五藏。酸主脾，鹹主肺，辛主腎，苦主肝，甘主心。五藏已具，而後生肉。⁷⁵

《說文》釋“咀”為“含味”，“三月如咀”乃含收五味的意思。對於人體而言，五味既收而五藏具，五臟既具而後生肉，與史伯“和五味”、“和實生物”的原理在根本上是一致的，都表現了五味的“調和”蘊含著“生成”的動力。

那麼，五味之“和”什麼時候轉換成了“淡”呢？《黃帝內經太素·調食》中有一條材料一直未受到注意：

酸入肝，辛入肺，苦入心，甘入脾，鹹入腎，淡入胃，是謂五味。⁷⁶

《太素》乃隋唐楊上善所作，是《黃帝內經》較早的傳本，出現了異於常論的“淡入胃”。⁷⁷“五臟”、“六腑”是較為普遍的概念，“五臟”包括肝、肺、心、脾、腎，“六腑”包括膽、胃、大腸、小腸以及三焦。同《管子》類似，《太素》將“五味”對應了“五臟”，然而在“五味”之外加上了“淡”，雖然“是謂五味”，卻實有六味；而“淡”對應的“胃”屬“六腑”，為何以之與“五臟”並列，又是一惑。為了解決這兩個問題，以下將梳理“胃”在《內經》中的定義。

“胃”乃“水穀之海”，《靈樞·脹論》謂“胃者，太倉也”，《素問·靈蘭秘典論》謂“脾胃者，倉廩之官，五味出焉”，表明胃是人體容納飲食的倉庫，故許慎釋“胃”為“穀府”，穀出於“田”，乃貯藏穀物之意。“胃”有“胃氣”，是生成並傳

⁷⁵ 黎翔鳳編著：《管子校注》（北京：中華書局，2004年），頁815。

⁷⁶ 錢超塵、李雲校正：《黃帝內經太素新校正》（北京：學苑出版社，2006年），頁23。

⁷⁷ 錢超塵所作的《新校正》所用底本為日本京都仁和寺所藏《黃帝內經太素》卷子本之影印本。另有《重廣補注黃帝內經素問》為唐代王冰所注，嘉靖武陵顧從德翻印宋刻本，該本雖無“淡入胃”三字，但也提及《太素》有“淡入胃”。

輸“五味”的媒介，《靈樞·五味》曰“穀氣有五味”，作為穀府的“胃”能夠吸收穀氣並將其轉換為五臟之氣：

五味入口，藏於胃，以養五臟氣，氣口亦太陰也。是以五臟六府之氣味，皆出於胃，變見於氣口。（《素問·五臟別論》）

飲入於胃，遊溢精氣，上輸於脾，脾氣散精，上歸於肺，通調水道，下輸膀胱。水精四佈，五經并行。合於四時五臟，陰陽揆度，以為常也。（《素問·筋脈別論》）⁷⁸

穀入於胃，脈道以通，血氣乃行。（《靈樞·筋脈》）⁷⁹

綜合以上幾條可以歸納“胃氣”的運作過程：水穀入胃，轉換為津液，由脾轉化為精氣，於是血脈通暢，得以供養四肢、五臟、六腑，故張志聰謂“淫精於脈，肺朝百脈，輸精於皮毛，毛脈合精，行氣於臟腑，是五臟六腑之氣味，皆出於胃”。⁸⁰而由胃貯藏的五味之精，傳輸之時會根據五臟所好進行分配，轉換為五臟之氣——即“五味各走其所喜，穀味酸，先走肝；穀味苦，先走心；穀味甘，先走脾；穀味辛，先走肺；穀味鹹，先走腎”。⁸¹因此可以說，人體各氣均由“胃氣”而生，李東垣《脾胃論·飲食勞倦論》有道“悉言人以胃氣為本。蓋人受水谷之氣以生，所謂清氣、營氣、運氣、衛氣、春升之氣，皆胃氣之別稱也”，於是“胃氣”的盛衰決定了人體正氣的存亡，通過“胃氣”可以判斷臟腑好壞，乃至人

⁷⁸ 張志聰編著：《黃帝內經素問集注》（北京：學苑出版社，2004年），頁53、97。

⁷⁹ 張志聰編著：《黃帝內經靈樞集注》（北京：學苑出版社，2006年），頁409。

⁸⁰ 張志聰編著：《黃帝內經素問集注》（北京：學苑出版社，2004年），頁53。

⁸¹ 參見《太素·調食》，錢超塵、李雲校正：《黃帝內經太素新校正》，頁16。

的生死——有胃氣即為平脈，胃氣少為病脈，無胃氣則為死脈，⁸²故謂“平人之常氣稟於胃；胃者平人之常氣也，人無胃氣曰逆，逆者死”（《素問·平人氣象論》）。⁸³

由此可見，《太素》在討論“五臟”與“五味”關係時，之所以將屬於“六腑”的“胃”加入“五”的行列，是由於“胃氣”乃“五味”（進入人體）與“五臟”（吸收五味）的中樞，起著**調和五味、生成五臟之氣**的關鍵作用。而以“淡”入胃，顯然是為了強調“胃”對“五味”的調和。

由於胃乃五臟核心，所以五味調和對於人體至關重要。《素問·六節藏象論》謂“五味入口，藏於腸胃，味有所藏，以養五氣，氣和而生，津液相成，神乃自生”，五氣調和方能大通不滯，飲食偏於任一味都會有損臟氣之和：

陰之所生，本在五味，陰之五宮，傷在五味。是故味過於酸，肝氣以津，脾氣乃絕。味過於鹹，大骨氣勞，短肌，心氣抑。味過於甘，心氣喘滿，色黑，腎氣不衡。味過於苦，脾氣不濡，胃氣乃厚。味過於辛，筋脈沮弛，精神乃央。是故謹和五味，骨正筋柔，氣血以流，腠理以密，如是則骨氣以精，謹道如法，長有天命。（《素問·生氣通天論》）⁸⁴

岐伯此段意在說明“謹和五味”的重要性：酸味過量，易使肝氣過滿而脾氣衰竭；鹹味過量，易使骨骼、肌肉受損，心氣被壓抑；甜味過量，易使心氣過滿，面色發黑，腎氣受損；苦味過量，易使脾燥熱、胃氣滯；辛味過量，易影響筋脈

⁸² 北京中醫學院主編：《內經講義》（上海：上海科學技術出版社，1964年），頁224。

⁸³ 張志聰編著：《黃帝內經素問集注》，頁76。

⁸⁴ 張志聰編著：《黃帝內經素問集注》，頁19。

貫通，精神萎靡。故五味平衡，五臟之氣方能平穩，筋骨血脈方能夠通暢。⁸⁵

更進一步，五味調和也是陰陽兩氣平衡的前提，岐伯提出“陰之所生，本在五味”，陰陽兩氣乃天地之道、萬物綱紀，亦是生命之本：

黃帝曰：夫自古通天者，生之本，本於陰陽。天地之間，六合之內，其氣九州、九竅、五藏、十二節，皆通乎天氣。（……）陰者，藏精而起亟也；陽者，衛外而為固也。陰不勝其陽，則脈流薄疾，並乃狂。陽不勝其陰，則五藏氣爭，九竅不通。是以聖人陳陰陽，筋脈和同，骨髓堅固，氣血皆從。如是則內外調和，邪不能害，耳目聰明，氣立如故。（《素問·生氣通天論》）

86

〈生氣通天論〉此段論述說明了兩個問題：其一，“筋脈和同”方能使“陰氣”內部和順，“營”、“衛”兩氣一者行脈內具有營養的作用，一者行脈外起捍衛之功，⁸⁷兩氣同源於水谷精氣，《靈樞·營衛生會》謂：人受氣於穀，穀入於胃以傳與肺，五臟六腑，皆以受氣。其清者為營，濁者為衛，營在脈中，衛在脈外，營周不休……”，⁸⁸所以水谷“五味調和”是“營”“衛”和同的前提，也是“陰氣和順”的前提。其二，“五味調和”也是內外陰陽調和的基礎。生命本於陰陽化生之“氣”，人之“氣”與天之“氣”相通，貫穿於九竅、五臟、十二節之間，只有順應陰陽時序的變化，才能維持生氣通暢。“陽氣”主外，源於外部世界而保衛陰氣；“陰氣”主內並扶持陽氣。陰陽不調、邪氣入侵，則致疾病甚至死亡，如“陽不勝陰，則五臟爭氣，

⁸⁵ 此處可以看到“淡”對“五味”的調和，兼納了“平衡”的意思，也就是《管子·水地》所謂的“準”，此在第三章將進一步討論。

⁸⁶ 張志聰編著：《黃帝內經素問集注》，頁 13-18。

⁸⁷ 北京中醫學院主編：《內經講義》，頁 333。

⁸⁸ 張志聰編著：《黃帝內經靈樞集注》，頁 448。

九竅不通”。因此五味調和，方使五臟之氣和順，筋骨血脈通暢，內外陰陽調和，生命不斷延續，是故以胃氣與五味、人體的關係來看，“淡”所起的正是“調和”與“生成”的作用，而王充將五臟之氣推演出五常之氣，劉劭以“淡”為“五常具備”，不能說與之無關。

有見及此，《太素》所謂“酸入肝，辛入肺，苦入心，甘入脾，鹹入腎，淡入胃，是謂五味”，於“五味”“五臟”之外，加上“淡入胃”，**是基於“調和”與“生成”的意義**：“調和”指水穀“五味”合為“淡味”入胃，“生成”指“淡味”轉變為五臟、六腑、筋脈可以吸收的精氣以供養人的生命。味覺之“淡”在《內經》中得到了發展，“胃”賦予了它容納百川、生成萬物的意義。入胃之“淡”並非對酸、辛、苦、甘、鹹的否定或壓制，而是對它們的吸收與平衡。同時，“淡味”所生“胃氣”，乃五臟之主、六腑之源，在“五味之中”的客觀物質性之外，為“淡”疊加了無窮的生命力。《人物志》作為主德之質的“平淡”，其“調和”眾臣、“生成”治世，與此**象喻、演繹的方式**是一致的。

二、宇宙五行之“淡”

爬梳五行說的歷史，可以發現“五行”由“六行”演變而來，而其中所相差的一行，在結構與內容上都指向“調和”與“生成”，此乃《太素》在五味、五臟系統之外，又加入“淡入胃”的背景。

《素問·五臟生成篇》有“五藏之象，可以類推”，王冰注謂：

象，謂氣象也。言五臟雖隱而不見，然其氣象性用，猶可以物類推之。

何者？肝象木而曲直，心象火而炎上，脾象土而安靜，肺象金而剛決，腎象水而潤下。夫如是皆大舉宗兆，其中隨事變化，象法傍通者，可以同類而推

之爾耳。⁸⁹

以五行解釋五藏之象，顯然本於《尚書·洪範》：

一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。水曰潤下，火曰炎上，木曰曲直，金曰從革，土爰稼穡。潤下作鹹，炎上作苦，曲直作酸，從革作辛，稼穡作甘。⁹⁰

〈洪範〉對應五行儘有“味”，而無“聲”“色”，反映出原始時期先民對客觀世界的判斷是以味覺為基礎的。⁹¹日本有學者認為“中國人原初的美意識起源於味覺”，⁹²從文獻上來看的確如此，《左傳·昭公元年》醫和謂“天有六氣，降生五味，發為五色，徵為五聲，淫生六疾”，“六氣”作用於人首先表現為“味”而後才是“色”“聲”；《老子》以“淡”描述“道”之“出口”，囊括了視覺（“視之”）與聽覺（“聽之”），也反映了“味”對“聲”與“色”的容納。此後，從構詞上看，源於味覺的“淡”可以描述書畫、詩歌或樂曲風貌——可以說濃墨淡彩、詩樂平淡，而視覺、聽覺的範疇能夠應用如此廣泛的並不多。可見審美起源於味覺，或是“淡”成為描述感官經驗重要範疇的根本原因。

⁸⁹ 王冰注：《重廣補注黃帝內經素問》（明顧從德本），頁12。

⁹⁰ 孔安國傳，孔穎達正義：《尚書正義》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁452。

⁹¹ 梁啟超認為〈洪範〉“此不過將物質區為五類，言其功用及性質耳，何嘗有絲毫哲學的或術數的意味”，指出〈洪範〉“五行”與後來的“陰陽五行說”還有一定的距離。關於〈洪範〉“五行”，劉起鈞認為〈洪範〉第一、二、三疇文字的穩定構成時期在春秋，是將天文五行星與金木水火土五種物質樸素的結合，不同於鄒衍將陰陽與金木水火土結合。參見梁啟超：〈陰陽五行說之來歷〉，載於《古史辨（第五冊）》（上海：上海古籍出版社，1982年），頁343。劉起鈞：〈五行原始意義及其紛歧蛻變大要〉，載於艾蘭等主編：《中國古代思維模式與陰陽五行說探源》（南京：江蘇古籍出版社，1998年），頁133-160。

⁹² 笠厚仲：《古代中國人的美意識》（北京：北京大學出版社，1987年），頁5。轉引自王晉：〈“味”範疇的文化淵源和美學特徵〉（《山西師大學報》1996年7月），頁43。

“五行”後來得到不斷的詮釋和發展，演變成了五行學說，衍生出方位（空間）、月令（時間）理論，並以“氣”為媒介互相溝通轉換，由此進入中醫學。⁹³然而在“五”的說法穩定之前，其實存在語詞更迭的過程：《左傳·文公七年》卻缺向趙宣子進言，提到《夏書》的“六府三事”：

六府三事，謂之九功，水，火，金，木，土，穀，謂之六府，正德，利用，厚生，謂之三事。⁹⁴

“六府”的制度在虞就已經形成，在夏為掌管六種日用財物，到了殷商變革為《禮記·曲禮》所謂“司土、司木、司水、司草、司器、司貨，典司六職”，鄭玄注“府”為“主藏六物之稅者”。范文瀾在《中國通史》謂“六府是五行加一穀”，指出了“六府”與“五行”的關係。如范毓周所言，“由於‘穀’在‘六府’之中為次生級的材用，到了西週末年已有被移出‘六府’之外的傾向”，所以《國語》史伯論和、同僅有金木水火土。⁹⁵《左傳·襄公二十七年》有：

天生五材，民並用之，廢一不可，誰能去兵。⁹⁶

⁹³ 對於“五行說”的來源，不少學者都認為最初是源於天象，即五行星，如馬絳 (John S. Major) 的〈神化、宇宙觀與中國科學的起源〉，劉起鈞的〈五行原始意義及其紛歧蛻變大要〉，班大為 (David W. Pankenier) 的〈天命和五行交代理論中的占星學起源〉，其中馬絳認為“氣”是溝通五行運動、排行的媒介，參見艾蘭等主編：《中國古代思維模式與陰陽五行說探源》，頁 111。

⁹⁴ 楊伯峻編著：《春秋左傳注》（北京：中華書局，1981年），頁 758。

⁹⁵ 參見范毓周：〈“五行說”起源考論〉，載於艾蘭等主編：《中國古代思維模式與陰陽五行說探源》，頁 124-125。關於“六府”的歷史梳理，可參見蔡忠志、郝保華：〈中醫藏象理論起源新探——以五行名號與原始的稅收貢賦機構“六府”中心〉（《中醫藥雜誌》2013年12月），頁 41-53。

⁹⁶ 楊伯峻編著：《春秋左傳注》，頁 1136。

〈昭公二十九年〉又有“五行之官，是謂五官”，⁹⁷以木正、金正、火正、水正、土正為“五官”，各司其職。“五材”即五種材質，“五官”與“六府”意近，從“五材”到“五官”反映了客觀材質到人事管理的變化，後來劉劭以五行建構選吏理論，也可能受此影響。

“五行”相對“六府”消失的是“穀”，而人體中作為“水穀之海”的“胃”，恰好補上這一“穀”。於是我們可以揣測，在五行模式完全穩定之前，也就是西漢以前，很可能存在一個“六行”與之並列的階段，而相差的那一行多表示“調和”的意涵。⁹⁸後來出土的帛書〈五行〉則證明了這一點，其中所述乃思、孟學派的“五行”——仁義禮智聖，並道：

德之行，五和謂之德，四行和，謂之善。善，人道也；德，天道也。⁹⁹

而賈誼《新書·六術》敘述了六理、六法、六術、六行、六月等：

六法藏內，變汩而外遂，外遂六術，故謂之六行。是以陰陽各有六月之節，而天地有六合之事，人有仁、義、禮、智、信之行，行和則樂與，樂與則六，此之謂六行。¹⁰⁰

⁹⁷ 楊伯峻編著：《春秋左傳注》，頁 1502。

⁹⁸ 顧頡剛認為“五行說起於戰國的後期”，即在鄒衍創五行說之前，“零碎的五行思想是久已有的，但或少於五數，或多於五數”，多於五數則以“六府”為例。參見〈陰陽五行說之來歷〉，載《古史辨（第五冊）》，頁 410。

⁹⁹ 參見龐朴：《帛書五行篇研究》（濟南：齊魯書社，1980年），頁 23。

¹⁰⁰ 賈誼撰，閻振益、鍾夏校注：《新書校注》（北京：中華書局，2000年），頁 316。

前人學者常以此兩者互證，以說明“六行”的存在，¹⁰¹以及“思、孟學曾在‘五行’觀念流行和尚‘五’風氣普遍傳播的影響下，企圖用‘五行’觀念將儒家思想理論化、政治化和倫理化”。¹⁰²而此“六行”亦與《莊子·天道》“天地之行”的概念相符：

君先而臣從，父先而子從，兄先而弟從，長先而少從，男先而女從，夫先而婦從。夫尊卑先後，天地之行也，故聖人取象焉。¹⁰³

〈天道〉的“行”乃“大道之序”，是天地運行的規則，而又謂“與人和者，謂之人樂；與天和者，謂之天樂”，可與〈五行〉、〈六術〉匯通，譚戒甫認為此乃莊子之“六行”¹⁰⁴。由此基本可以判斷，帛書〈五行〉的第六行“德”，與賈誼的“樂”，都乃前五者之“和”，即調和、推動五行遵循天道規律運轉。而根據《管子》謂“淡”乃“五味之中”，又有“五臟”與“五味”的對應，有理由認為“五行”“六行”並存的階段，所差一行的“調和”，為《太素》“淡入胃”之依據。

“六府”併入“五行”，“穀”之所以消失，多認為其併入了“土”，今人學者鄧立光謂“《洪範》箕子敘夏禹時之五行，其中‘土爰稼穡’，為六府轉為五行之關鍵”，¹⁰⁵《尚書正義》謂“甘味生於百穀，穀是土之所生，故甘為土之味也”，¹⁰⁶“穀由土生”故“六府”減為“五行”，於是隨著鄒衍對陰陽五行說的確立，“五”的模式得到了定型，紛紜的說法被統一，“六行”也就逐漸消失了，而“甘”則取代了“淡”，成為“五味之和”。例如《白虎通》構建了“五行”疊加“五方”的體系：水在北，火

¹⁰¹ 參見李學勤：〈帛書《五行》與《尚書·洪範》〉（《學術月刊》1986年第11期），頁37-40。另有〈馬王堆帛書《五行》的再認識〉，收錄於艾蘭等主編：《中國古代思維模式與陰陽五行說探源》，頁318-325。

¹⁰² 參見范毓周：〈“五行說”起源考論〉，載於艾蘭等主編：《中國古代思維模式與陰陽五行說探源》，頁129。

¹⁰³ 參見郭慶藩撰，王孝魚點校：《莊子集釋》（北京：中華書局，1961年），頁469。

¹⁰⁴ 譚戒甫：〈思孟五行考〉，載於《古史辨（第五冊）》，頁710。

¹⁰⁵ 鄧立光：〈五行之源起流變及其哲學意義〉（《中國文化》1995年第2期），頁80-93。

¹⁰⁶ 孔安國傳，孔穎達正義：《尚書正義》，頁454。

在南，金在西，木在東，土在中央。亦將“五味”對應五方，其中鹹味居北、對應水，苦味居南對應火，辛味居西對應金，酸味居東對應木，而甘味居中對應土，若再疊加五臟則可得出以下圖式：



在這個系統中，“土”、“甘”、“脾”分別囊括了“穀”、“淡”、“胃”，而它們相對五行、五味、五臟，都處於居中的地位。“土”位中央是因為起著含吐萬物的作用，對於〈洪範〉“土爰稼穡”，鄭玄謂“稼穡以人事為名，非是土之本性，生物是土之本性，其稼穡非土本性也”，指出了五行僅有“土”以人事作比，而“稼穡”反映了“土”孕育的本性，可見其所孕育的不僅是“穀”，還包括了世間萬物，所以《白虎通》以“土”為中，謂“土所以不名時，地，土別名也，比於五行最尊，故不自居部職也”，並引《元命苞》“土無位而道在，故大一不興化，人主不任部職”證之。¹⁰⁷同時“土”能生物的特性也對應了“甘”“淡”“脾”“胃”孕育與化生的能力，脾與作為水穀之海的胃一體，氣化五味貫通全身，亦是含吐之功，即“調和”與“生成”；《白虎通》又謂“土味所以甘何？中央者，中和也，故甘，猶五味以甘為主也”，可見“甘”起的正是“淡入胃”之“淡”的“中和”作用。

《春秋繁露》對“甘”的表述，則更接近於“淡”。其認為“土”為“君之官”，乃五行最尊貴者，以此結構推理“五味莫美於甘”，並解釋道：

¹⁰⁷ 陳立撰，吳則虞點校：《白虎通疏證》（北京：中華書局，1994年），頁168-169。

土居中央為之天潤。土者，天之股肱也。其德茂美不可名以一時之事，故五行而四時者，土兼之也。金木水火雖各職，不因土，方不立，若酸咸辛苦之不因甘肥不能成味也。甘者五味之本也；土者五行之主也。五行之主土氣也，猶五味之有甘肥也，不得不成。是故聖人之行，莫貴於忠，土德之謂也。人官之大者，不名所職，相其是矣。天官之大者，不名所生，土是矣。

（〈五行之義〉）¹⁰⁸

這裡對於“甘”的描述與《管子·水地》對“淡”的描述十分相近，〈水地〉“淡也者，五味之中也”是說五味不得“淡”不已成，而此處認為“甘”乃“五味之本”，“酸鹹辛苦”不得“甘”不能成味，進一步說明了“五行說”穩定後，“甘”取代了“淡”，成為“五味之中”。同時，董仲舒以天次之序推及父子之序——“是故聖人之行，莫貴於忠，土德之謂也”，以之詮釋五行系統，也賦予“土”“甘”倫理道德屬性，《人物志》則在此基礎上得以展開。

整體而言，當陰陽五行說逐漸穩定，第六者——無論是胃、德、樂，還是“淡”，都逐漸隱退了，所以後來《內經》的諸多版本中也僅《太素》存有“淡入胃”。而劉劭《人物誌》對“五行說”的利用，不僅包括“五材”匯通天人的模式，還兼納了“六府”“五官”的概念，以及儒家“五行”的等級秩序；從五行說的發展歷史來看，其以“平淡”取代“中和”，表現主德之質，應是以漢代天人圖式為背景，用“淡”來還原五行之外“第六行”；而“平淡”具備“調和”與“生成”的意涵，成為《人物誌》品鑒系統的核心，自是源於五行所描述的人體、宇宙的動態運轉體系，**這種象喻結構在身體醫學、宇宙五行之間始終是一致的。**

¹⁰⁸ 董仲舒：《春秋繁露》（上海：上海古籍出版社，1989年），頁66。

第三節 《人物誌》“平淡”論之定位

通過上文的論述，可以判斷《人物誌》之“平淡”乃天人五行說的概念，是材質主義的範疇，而非後來以淡為美的人格模式，在此理論系統中“心”的地位與作用尚未自覺。那麼，從“淡”的理論進程來看，《人物誌》之“平淡”該如何定位？以下將從“歷史語境”、“情理問題”、“命定思想”三個角度進行簡要論述。

一、歷史語境

漢末政治權力鬥爭之下，太學生與官吏、士人之間掀起了反對宦官、外戚專權的“清議”思潮，他們“激揚名聲，互相題拂；品覈公卿，裁量執政”，對政治秩序、統治觀念、倫理制度進行反思並提出種種新的認識，並形成了黨人群體的評議集團，所謂“公卿以下皆畏，莫不側席。又為三君、八俊、八顧、八及之目，猶古之八元、八凱也。陳蕃為三君之冠，王暢、李膺為八俊之首。海內諸為名節志義者，皆附其風”，¹⁰⁹黨人集團中出現了種種以個人品質才性為吸引的核心人物，開始參與政治活動但同時也引發了黨錮之禍。“月旦評”既是此間產生的人物品評風俗，“初，劭與靖俱有高名，好共核論鄉黨人物，每月輒更其品題，故汝南俗有‘月旦評’焉”，¹¹⁰許邵評議多似“太丘道廣，廣則難周；仲舉性峻，峻則少通”¹¹¹一般，以性格品性、處世之道作為發端，反映了月旦之時“上議執政，下議卿士”的清議已被轉移到個人材質之上。這樣的人物評議之風對劉劭《人物誌》的創作有很大的影響，作為第一部嘗試以理論架構組織人物品鑒方法的著作，從情性角度切入，提出“偏才”、“全才”的觀點，應當說與月旦才性之議密切相關。在這樣的背景之下提出聖人“平淡”，此後魏晉玄學又標榜平淡謙退的人格模式，此間脈絡梳理下來，確實易將劉劭之“平淡”視為才性之“淡”。

¹⁰⁹ 袁宏：《後漢紀》，載於《兩漢紀》（北京：中華書局，2002年），頁16。

¹¹⁰ 范曄：《後漢書·黨錮列傳》（北京：中華書局，1965年），頁2187。

¹¹¹ 范曄：《後漢書·許邵傳》（北京：中華書局，1965年），頁2234。

就劉劭的個人立場而言，參與《魏法》、《都官考課》等文獻的編撰，應當更大程度上反映《人物誌》的思想內容，《晉書·刑法志》載：

天子又下詔改定刑制，命司空陳羣、散騎常侍劉邵、給事黃門侍郎韓遜、議郎庾嶷、中郎黃休、荀詵等刪約舊科，傍采漢律，定為魏法，制《新律》十八篇，《州郡令》四十五篇，《尚書官令》、《軍中令》，合百八十餘篇。

112

《三國志·劉劭傳》載：

景初中，受詔作都官考課。劭上疏曰：“百官考課，王政之大較，然而歷代弗務，是以治典闕而未補，能否混而相蒙。陛下以上聖之宏略，愍王綱之弛頹，神慮內鑒，明詔外發。臣奉恩曠然，得以啟矇，輒作《都官考課》七十二條，又作〈說略〉一篇。臣學寡識淺，誠不足以宣暢聖旨，著定典制。”又以為宜制禮作樂，以移風俗，著《樂論》十四篇，事成未上。¹¹³

《都官考課》是針對察舉與官員績效考核的法則，雖然備受反駁而未能實行，但應當能夠側面反映出《人物誌》的話語立場乃是基於統治階層選拔、任用、考察、管理人才。根據王曉毅的考證，《人物誌》大概成書於 220-236 期間，是

¹¹² 房玄齡：《晉書》（北京：中華書局，1974年），頁 923。

¹¹³ 陳壽、裴松之：《三國志》（北京：中華書局，1982年），頁 620。

曹丕、曹睿父子改革選舉制度的階段；¹¹⁴劉劭受命作此書，旨在建立選拔人才的方法體系，所以情性雖是其切入的角度，但歸根結底並非為了論情性哲學本質，而是基於功能實用的需求。所以，勞思光先生指出劉劭論“情性”“只是泛說，未明確界定其詞義”、“絕無主體形成分，而純指被決定之材質”。¹¹⁵以統治階級的身份作為潛在的立場，品評人物所論之“才性”自然以服務皇權作為標桿，故此“平淡”也就有其特殊的政治話語背景，是君主之德，而非臣子必須追求的境界。因此本文以為《人物誌》中的“平淡”只是一個象徵君主情性的符號，其中或有道家黃老思想的成分（君主知人善用、垂拱而治等），但並不能夠確切地代表聖人才性的具體內容。

二、情理問題

牟宗三先生認為王充氣性之論乃“材質主義”，與“理想主義”相對應。“理想主義”（Idealism）的仁、心性、明德、中、誠等概念，在“材質主義”（Materialism）中全部被物質化了。且其所謂“自然”，非道家“道心”之概念，並不是就修養的境界而言，而是純然的材質之自然。¹¹⁶《人物誌》以五行說、氣性論為思想基礎，又純然以實用為目的，故在材質主義的道路上走得更遠，對於人格僅是從功能上進行劃分，指出其局限，並未從境界上展開論說；¹¹⁷所以受材質功能的約束，在其品鑒系統中，“性”與“心”割裂，“情”與“理”對立。

“情”在《人物誌》中有兩層含義，一者繼承荀子的說法而指向慾望，¹¹⁸慾望表現為各種情緒，劉劭對此完全持否定態度並提出“去己”的觀念。例如〈七繆〉

¹¹⁴ 王曉毅：〈人物誌形成的政治文化背景〉（《東岳論叢》2007年第6期），頁88。王曉毅關於《人物誌》的討論亦可見《中國古代人才鑒識術——《人物誌》譯注與研究》（長春：吉林文史出版社，1994年）。

¹¹⁵ 勞思光：《新編中國哲學史（第二卷）》（桂林：廣西師範大學出版社，2005年），頁127-128。

¹¹⁶ 參見牟宗三：《才性與玄理》，第一章與第二章。

¹¹⁷ 如認為“清節之流，不能弘恕”，“法家之流，不能創思圖遠”，“術家之流，不能創制垂則”，兼納三家可近乎“兼材”，如伊尹、呂望。相關內容參見〈流業〉，劉劭著，劉昞注，王攻評注：《人物誌》，頁48-50。

¹¹⁸ 關於“情”的概念內容及其流變，參見蔡宗齊：〈“情”的概念何以拓展——從先秦“情”“性”論辯到兩漢六朝文論中的情文說〉（《探索與爭鳴》2020年第2期），頁39-48。

提出“且人察物，亦自有誤。愛憎兼之，其情萬原。不暢其本，胡可必信”的觀人之法，劉昫注謂“去愛憎之情，則實理得矣”，強調了對個人情感的壓抑，而這種壓抑其實出於功利目。再如〈八觀〉篇謂“人之情有六機”，喜、怨、惡、悅、媼、妒，這六種情感皆為慾望，而“君子接物，犯而不極”，以是否能夠抑制此“六機”為品鑒標準，也是對個人情感的壓制。¹¹⁹

“情”在《人物誌》中的第二層含義指剛毅、溫柔等單面的性格，並與“理”對立。“情”、“理”對立其實仍由功用目的所致，劉劭認為單一的性格各有偏滯，只能為人所用；通於“理”能夠兼及多面，此為“平淡”。〈材理〉篇謂“理有四部，情有九偏”，四部之理為：

若夫天地氣化，盈氣損益，道之理也。法制正事，事之理也。禮教宜適，義之理也。人情樞機，情之理也。¹²⁰

顯然就“理”而言，“道理”為首，“情理”為末，前者更為重要。而此“情理”並非“情”，乃“質性機解，推情原意，能適其變，情理之家也”，劉昫注謂“容不妄動，則原物得意。以情為理，故能極物之變”，是化情為理的意思。若是去了“理”，則“情有九偏”：

剛略之人，不能理微。

抗厲之人，不能迴撓。

堅勁之人，好攻其事實。

辯給之人，辭煩而意銳。

¹¹⁹ 相關內容參見劉劭著，劉昫注，王玫評注：《人物誌》，頁156、129-130。

¹²⁰ 劉劭著，劉昫注，王玫評注：《人物誌》，頁60。

浮沉之人，不能沉思。

淺解之人，不能深難。

寬恕之人，不能速捷。

溫柔之人，力不休強。

好奇之人，橫逸而求異。¹²¹

“九”非實指，乃細數“情”之多面，通過“剛略”“抗毅”“溫柔”等面向，將性格的不同角度呈現出來，並指出每一面的偏滯之所在，偏滯則會有所失，很多事情都不能夠處理好，因此需要“道理之家”來調適：

是故質性平淡，思心玄微，能通自然，道理之家也。¹²²

“平淡”指的道理之家的秉性，是以智慧通達自然之理的聖人之質。故“學不及材，材不及理，理不及智，智不及道”，這雖然能夠與道家接合，對於玄學確立平淡的人格模式有奠基作用，但按照牟宗三先生的觀點，其實仍在“材質主義”的話語裏，而非真正的性情之意。勞思光先生的觀點亦是如此，劉劭對“情性”界定含糊，二者的區別也避而不談，全書的目的在於論“情性之理”，卻“標揭甚明”。

¹²³

如此尚“理”之“平淡”，呼應了玄學“淡”風，也從本質上決定“玄淡”之思進入文藝，尤其是以“情”為本的詩歌，即將遇到的困境。

¹²¹ 劉劭著，劉昉注，王玫評注：《人物誌》，頁 61。

¹²² 劉劭著，劉昉注，王玫評注：《人物誌》，頁 60。

¹²³ 勞思光：《新編中國哲學史（第二卷）》，頁 127。

三、命定思想

王充在“用氣為性，性成命定”的思想下，提出的識人之法，具有命定主義的特點：

人命稟於天，則有表候見於體。察表候以知命，猶察斗斛以知容矣。表候者，骨法之謂也。（……）富貴之骨，不過貧賤之苦；貧賤之相，不遭富貴之樂，亦猶此也。（……）非徒富貴貧賤有骨體也，而操行清濁亦有法理。貴賤貧富，命也；操行清濁，性也。非徒命有骨法，性亦有骨法。惟知命有明相，莫知性有骨法，此見命之表證，不見性之符驗也。（〈骨相〉）¹²⁴

每個人氣稟的差異體現在骨相上，所以富貴貧賤在初生決定，而長大以後不會隨操行改變；“性”之善惡在所養，雖有後天養而致的成分，但先天的特性仍是主導。所以王充認為觀人察質，可以“骨相”為法。與此類似的還有王符〈潛夫論〉：

《詩》所謂“天生烝民，有物有則”。是故人身體形貌皆有象類，骨法角肉各有分部，以著性命之期，顯貴賤之表，一人之身，而五行八卦之氣具焉。（……）“聖人有見天下之至蹟，而擬諸形容，象其物宜。”此亦賢人之所察，紀往以知來，而著為憲則也。（〈相列〉）¹²⁵

亦是認為身體與命數貫通，面容形貌象徵了貴賤、才性等各個方面，還以師曠之言、《易經》為例，佐證以體貌察人之性命的觀點。

劉劭的才性論很大程度上繼承了漢代的觀念，“含元一為質”顯然本於《論

¹²⁴ 黃暉撰：《論衡校釋》，頁 108、123。

¹²⁵ 王符著，汪繼培箋，彭鐸校正：《潛夫論箋》（北京：中華書局，1979 年），頁 308-309。

衡》“人稟氣於天”，而“骨、肌、氣、血、筋”與“仁、義、禮、至、信”的對應關係，也同王充所謂“相或在內，或在外，或在形體，或在聲氣”相通。在此背景下提出的“平淡”也就具有了先天、命定的特點，當其進入藝術創作理論之時，很容易落入神秘主義的路徑，董其昌“淡之玄味，必由天骨”最為典型：

昔劉劭《人物誌》以平淡為君德。撰造之家，有潛行眾妙之中，獨立萬物之表者，淡是也。世之作者，極其才情之變，可以無所不能。而大雅平淡，關乎神明，非名心薄世味淺者，終莫近焉，談何容易。¹²⁶

此處溯及《人物誌》之“平淡”，顯然立足於“君德”，君主之德關乎“神明”，而“神明”乃天賦之質，這是王充劉劭等人政治道德論的觀點；董其昌在此將其引申為創作才性，認為“淡”是天骨塑造的“玄味”，故能“潛行眾妙之中”，高於“才情之變”，而此氣稟常人終是難以達到，這是五行說、氣性論的天人感應模式給“平淡”帶來的神秘主義色彩。¹²⁷

小 結

《人物誌》產生於魏晉玄學解構漢代天人理論之發端，所以其品鑒理論乃以五行說、氣化論為底色，繼承了天人象喻的結構形式。劉劭整合了五材、五常、五臟的“五行”模式與君臣等級秩序的二元模式，推出“中和之質”作為才性之最高格，強調了它調成五材的作用；同時，在“氣化”思想指導下，“平淡”作為“中和”的表現，就此居於才性中不可企及的地位。然而，在劉劭的理論系統中，並未言明以“平淡”為最高格的原因。為了補上這一環，本文首先回到《人物誌》的文本中，確認了“平淡”的意涵為“調和”與“生成”，而後從五行說的歷史發展中，

¹²⁶ 董其昌：〈詒美堂集序〉，載《容台文集》（明崇禎本，卷一），頁46。

¹²⁷ 到了董其昌之說，情性的問題亦是核心內容，如徐復觀先生所言，這裡的“淡”。是“完完全全成熟以後的藝術，是直接從作者的人格、性情中流露出來的”。見《中國藝術精神》（台北：學生書局，1981年），頁413。

以醫學身體、宇宙五行兩個維度探究“平淡”哲學意涵的來源。就此發現：“五行”演變自“六行”，相差的一行即“調和”與“生成”之意；隨著金、木、水、火、土、穀之“穀”併入“土”，“五”得以的定型，鹹、酸、苦、辛、甘、淡之“淡”，也就被“甘”取代了；《黃帝內經·太素》的“淡入胃”，以作為水穀之海的“胃”還原了六行之“穀”，而“胃氣”對五味的“調和”、對五臟之氣的“生成”，也反映出“淡”之“調和”、“生成”意義，“淡”於五味、五行的地位由此得以復原，並呼應了《管子·水地》“諸生之淡”的命題，可惜《內經》乃醫學材料，一直未被注意。在董仲舒將五行說轉向皇權論之後，王充《論衡》又以五臟含收五常之氣，將《內經》的天人圖式轉向了氣性之論，最終《人物誌》糅合儒道觀點，提出了秉承元氣、性成命定的“平淡之質”。由此見得，在宇宙五行—身體醫學—道德政治—人物品鑒的理論進程中，始終有一條穩定的象喻、演繹模式，而“淡”乃此中核心元素之一。

《人物誌》看似完成了五行向才性的過渡，卻仍滯留於材質論的視域。所以，後世人物品藻雖繼承了“平淡”一詞，卻與劉劭之“平淡”大相徑庭。然而，就整個“淡”論的發展來看，《人物誌》還是有其不可磨滅的開山地位，牟宗三認為劉劭的品鑒系統開出了“智悟境界”與“藝術境界”，前者以王、何、向、郭之“玄學名理”為典型；後者既有竹林、江左名士才性生命所呈現的神采或風姿，也有他們後天蓄養的趣味。¹²⁸作為才性論核心之“平淡”，就藝術境界而言，成為詮釋作家才性、創作的隱性理論；“平淡”的天賦元氣之質，則逐漸演變成冥會大道、超越的人格模式，被竹林到江左的名士以生命姿態呈現，而後又轉入文學創作。就智悟境界而言，“平淡”成為冥契玄理的先決條件，開出了玄學的情、理之辯，又與後天蓄養的山水、養生之趣味，共同反映於清談活動和玄言山水文學之中。以下兩章將對此進行系統的闡述。

¹²⁸ 參見牟宗三：《玄理與才性》，頁 55-56。

第二章 心性之“淡”

——從《莊子》“恬淡”到玄言之“淡”

引 言

上一章考述了《人物誌》之“平淡”論，雖然劉劭關於“平淡”的論述限於“材質主義”的視域，但為魏晉玄學從心性的層面發展“平淡”之人格模式指引了方向。當代漢學家余蓮“純粹從心理學角度”揭示了“淡”的意義：

我們不一定從道德的觀點，我們也可純粹從心理學的角度來頌讚君子之淡。（……）我們應當盡其所能地體會中國人對平淡無味的獨特心理、它們對肯定單一才性而忽略其他才性的抗拒、還有他們以不下定論來肯定個人性格的全備性選擇。任何一種才性，都不應當推展到強烈地獨佔一個人的整個性格，而應當順著性格來發揮它。最理想的狀態，不是那些盡為了達到同一目標的英雄主義式的投注，而是個人保持一種虛待的狀態，如是，他是與世界的脈動協調的，而且毫無阻礙地收納這些脈動。是故，與其拉緊某一種特殊的張力，把所有內在的能源湧現在我們眼前，倒不如將這些能源處於休息狀態，維持彼此之間的平衡，並完全融入平淡。¹²⁹

余蓮指出了“平淡”的心性為什麼具有強大的力量：第一在於它的“全備”，以拒絕單一來保留各種可能；第二符合宇宙的規則；第三內心的休息令各種張力之間得以平衡。基於心理的視域，余蓮還看到了“平淡的教導”應用到“從政生活上面”，

¹²⁹ 余蓮著，卓立譯：《淡之頌——論中國思想與美學》（上海：華東師範大學出版社，2017年），頁29。

是平衡入世、出世張力的主要方式。¹³⁰這也許是跨文化的結論，不過，梅堯臣為造“淡”而“復想李杜韓”；蘇軾“絢爛之極，歸於平淡”；明人董其昌視為“淡”的作品中，〈出師表〉與〈歸去來辭〉的共存，以歷史的聲音，宣告了“淡”並非限於一種風格，而是創作論的有機組成，它暗含了“不淡”的在場，是一種心理過程的敘述與展現，而當這一過程被還原，“淡”進入藝術創作的原由才能夠清晰地浮現出來。

劉勰曾就玄言詩提出“淡思”的概念，所謂“淡思”乃魏晉玄學對詩歌創作的影響，因此在探討文藝之“淡”之前，我們有必要爬梳“淡思”的哲學來源，釐清魏晉玄學對“不淡”而“淡”這一命題的討論。不同於材質之“淡”，“不淡”而“淡”乃澄懷味象、歸宗玄淡之意，或可稱之為“淡的意識”，是將道家之無為聚焦於主觀境界的理論建設，是老莊思想經歷魏晉玄學向內在精神轉移的結果，也是體用融一的形而上學。作為最早在心性範圍內談論“淡”的《莊子》，提出了聖人“有人之形，無人之情”的命題，俗情就此從“恬淡”中被取締。直至正始玄學開啟了一場聖人是否有情的盛大辯論，並落幕於王弼的“聖人有情”說，“淡”與“不淡”之間的張力才顯現出來。此後，隨著玄學理論在個體境界的豐富，老莊的樸素之意轉變成了絕聖棄智的思維方式，《莊子》之“恬淡”也就逐步演化為體悟的過程，玄學家們藉此真正反思社會現實，並通過名理之辯，宣洩與排解對現實的不滿，回歸心境的平和。於是，玄淡淵和的人格成為士人之追求，澄淡物累、靜默玄冥的概念從抽象的理論中走出，被文化行為具體實踐，並由清談逐漸轉向文藝創作，最終在“澄懷味象”的命題中安身而理論化，奠定了中國文人與山水相處的基本模式。在這一過程中，士人意識覺醒帶來的俗情之肯定、個性之解放，與玄學理論對滌除玄鑒、至淡人格的建設，共同推動了“淡”向文藝創作的流動，成為宋人淡論不可缺少之基礎。

因此，不同於上一章對《人物誌》“平淡”的研究，本章旨在突破以風格衡量玄言之“淡”的格局，還原“淡”在“心性”議題下的意義：具體而言，第一節通過追溯《莊子》“恬淡”在心性層面的討論，從內容、意義、方法三個維度進行了分解闡述，以見“恬淡”之理論形態。第二節以正始玄學“聖人有無情”之辯為起點，

¹³⁰ 余蓮著，卓立譯：《淡之頌——論中國思想與美學》，頁 29。

從王弼“聖人有情”、嵇康“超越”的生命實踐和文論、以及郭象玄學當中，爬梳魏晉玄學將“澄淡俗情”引向山水體悟、藝術創作的過程。

第一節 《莊子》“恬淡”在心性層面的開展

一、淡然無極而眾美從之：“恬淡”而至“無極”之境

“恬淡”最初是《老子》“兵者不祥之器，非君子之器，不得已而用之，恬淡為上……”中的概念，¹³¹指對待戰事的心態——反對武力戰爭，即使戰勝也應以喪禮形式處之。《老子》五十九章又有“治人事天，莫若嗇”的觀點：

夫為嗇，是以早服。早服謂之重積德。重積德則無不剋，無不剋則莫知其極。莫知其極，可以有國。有國之母，可以長久。是謂深根、固蒂、長生、久視之道。¹³²

如果保存精神、不逾越極限，別人就不會知道你的極限在哪裡，如此，為人能長壽，為國能久遠，則達“無極”之境。此後，“恬淡”與“莫知其極”在《莊子》中結合成了“澹然無極而眾美從之”的命題，從心理層面揭示了“恬淡”的意義：

若夫不刻意而高，无仁義而修，无功名而治，无江海而閒，不道引而壽，无不忘也，无不有也，澹然无極而眾美從之。此天地之道，聖人之德也。故曰：夫恬淡寂寞虛无无為，此天地之平而道德之質也。¹³³

¹³¹ 《詩經·小雅·節南山》有“憂心如惓”，“惓”表“憂”也，故作“惓”者當誤，“恬惓”應為“恬淡”。參見朱謙之：《老子校釋》（北京：中華書局，2000年），頁125-126。

¹³² 朱謙之：《老子校釋》，頁239-242。此章亦見於簡本。簡本《老子》緊接此章謂“為道者日損……”，轉入我們熟知的“損”“益”之論，可見“莫知其極”實乃貴損貴弱的處事態度。

¹³³ 郭慶藩撰，王孝魚點校：《莊子集釋》（北京：中華書局，1961年），頁537。以下再次徵引作者信息簡化為郭慶藩。《莊子》不少地方都沿用了《老子》的“莫知其極”、“無極”（如〈大宗師〉〈逍遙遊〉等）。

選段出自〈刻意〉，此篇列舉了五種人：山谷之士、平世之士、朝廷之士、江海之士、道隱之士，認為他們都有刻意的成分，而後提出“澹然無極”（“澹”本指水搖，“澹然”同於“淡然”，以下用“淡然無極”）¹³⁴。“淡然”即“心不滯於一方”¹³⁵，“五味”“五行”之“淡”因調和而具生成甘酸苦辛辣、乃至萬物的可能性，而《莊子》此處則從心理層面指出了“淡”在主觀能動上的無限可能，因為心境淡然不偏滯，不與物爭，不刻意而為，所以“將所有潛伏著的可能性，維持於平等的狀態，讓生存內在的邏輯自然運作”，¹³⁶故能“其道無窮，萬德之美皆從於己”（成玄英語）。

137

二、“與神為一”：“恬淡”是對情性原初狀態的保全和對俗情的取締

相對“五味”之“淡”，《莊子》之“淡”更強調初始狀態的永久維持。〈刻意〉在以“水”喻“心”的命題下，¹³⁸以“鑒物”為宗旨提出了維持純粹、虛靜、恬淡等原初狀態的重要性：

水之性，不雜則清，莫動則平；鬱閉而不流，亦不能清；天德之象也。

故曰：純粹而不雜，靜一而不變，慤而无為，動而以天行，此養神之道也。

（……）純素之道，唯神是守。守而勿失，與神為一；一之精通，合於天倫。

¹³⁴ 參見段玉裁：《說文解字注》。王力《古漢語字典》也指出“澹”通“淡”，頁 638。

¹³⁵ 林希逸、陸長庚認為“極”乃“至”，沒有底止的意思，後宣穎、胡文英釋之謂“不為主名”，實際上對“極”的解釋符合了“淡”不主任何一味的意思，不過成玄英謂“心不滯”當更貼切〈刻意〉論內心修養之意。林、陸等人之論參見崔大華：《莊子歧解》（北京：中華書局，2012年），頁 442-443。

¹³⁶ 引文參見余蓮：《淡之頌》，頁 21-22。

¹³⁷ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 537。

¹³⁸ 《管子·水地》雖也認為“淡”與“素”是物之本質或初始，不過由於重在揭示客觀世界的規律、說明“水”化生萬物的功能，故將“諸生之淡”對五味的生成作用放到了更為重要的位置，第四章將具體闡釋。

野語有之曰：“衆人重利，廉士重名，賢人尚志，聖人貴精。”故素也者，謂其无所與雜也；純也者，謂其不虧其神也。能體純素，謂之真人。¹³⁹

以“水”為喻，是由於純粹與虛靜使水具有映照萬物的功能，心如水一般，面對外在的世界就會不揀選、不拒絕，似若鏡子只呈現形象，外物離開任其消失，情緒也就不會消耗，精神始終能夠保全，是故“純”“素”“靜”“淡”都指向精神的圓滿不虧損。〈應帝王〉將“鑒物”歸為“心鏡”，謂“至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷”，〈天道〉指出以“聖人之心靜”為“萬物之鏡”，都是同樣的道理。在這裡，《莊子》建構了一個從本體論到心性論的敘述，“虛靜恬淡寂漠無為者，天地之本，道德之質”，揭示了“恬淡”等是萬物的本質，這是本體論的層面；恬淡養性則是精神境界的追求，轉入了心性論的敘述。而以寂靜內心鑒照萬物的觀點，後來也成為禪家開悟的境地，“明鏡止水”即源於此。¹⁴⁰

以精神圓滿不虧損的原初狀態為指歸，也就是“與神為一”，因此可以說“虛靜”“恬淡”“純素”都通向“守一”。〈齊物論〉有“道通為一”，王叔岷釋為“至人明天地之理，鏡萬物之情。得道之大全，而不滯於一方。絕對絕待，通而一之”，¹⁴¹所謂“鏡萬物之情”正是以恬淡、純素、平靜的心態鑒照萬物，之所以如此鑒照，是由於認識到了世界的萬事萬物均有其存在方式，不糾結於某個事物的成與毀，不被某一種事物、慾望牽制，能夠與萬物融合成為一個整體，保持精神的圓滿，恰是“古之人，在渾茫之中，與一世而得淡漠”而為“至一”。“守一”是將“無味”“至味”的概念替換到了心理的領域，是領悟宇宙大道以後對精神的保全，所以後來嵇康在〈答向子期難養生論〉裡說“以恬淡為至味，則酒色不足欽”。

此處有兩點值得一提：

其一，在“守一”的命題下，可以看到“恬淡”“虛靜”“純素”概念的相互流動，

¹³⁹ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 544-546。

¹⁴⁰ 關於禪家“明鏡止水”與此關聯的討論，參見陳鼓應：《莊子今注今譯》（北京：中華書局），頁 369。

¹⁴¹ 參見王叔岷：《莊學管窺》（北京：中華書局，2007 年），頁 198。

例如對於〈天道〉“聖人之靜也，非曰靜也善，故靜也；萬物無足以撓心者，故靜也”，¹⁴²呂惠卿謂“聖人不憂不樂，至於一而不變，是為靜之至也”，¹⁴³不憂不樂即萬物不擾心。再如〈刻意〉“其神純粹，其魂不罷。虛无恬淡，乃合天德”，郭象謂“其神純粹”乃“一無所欲”；成玄英謂“純粹”乃“無夢無憂”，又符合無喜無悲的“靜”之意。¹⁴⁴可見，雖然“純粹”“恬淡”“虛靜”在後世各自衍生了新的意涵，或在使用範圍上產生一定的分別，但是在《莊子》這裡，它們是基本互通的，故成玄英謂“虛靜恬淡寂寞無為，四者異名同實也”。¹⁴⁵

其二，如果將“虛靜恬淡寂寞無為”視為“一”，並追溯到《老子》，則進一步看到莊子的論說側重於心理層面。《老子》中涉“一”的段落如“昔之得一者：天得一以清，地得一以寧，神得一以靈，谷得一以盈，萬物得一以生，侯王得一以為天下正”，“守一”的對象並非人的精神而是萬事萬物，宇宙生命的發展生長是“守一”的終極目標；“道生一，一生二，二生三，三生萬物”則是非常明顯的宇宙生成軸線；“道出言，淡無味”亦隱藏了“道”由出口之“淡”化生萬物的潛台詞。¹⁴⁶結合第一章“五行之淡”的分析，可見《老子》《管子》《太素》《白虎通》《春秋繁露》等文獻從客觀現象解釋“淡”的本質，乃是宇宙論的路數；而《莊子》對“淡”或“恬淡”的定義，還涉及心性層面；此兩者開闢了“淡”從哲學進入道德再至文學藝術的不同路徑。

在保全心性的宗旨之下，俗情也就自然從“恬淡”中被取締了，〈刻意〉謂：

悲樂者，德之邪；喜怒者，道之過；好惡者，德之失。故心不憂樂，德

之至也；一而不變，靜之至也；无所於忤，虛之至也；不與物交，恬之至也；

¹⁴² 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 457。

¹⁴³ 錢穆：《莊子纂箋》，頁 123。

¹⁴⁴ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 539。

¹⁴⁵ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 459。

¹⁴⁶ 三段引文參見朱謙之：《老子校釋》，頁 155、174、141。

无所於逆，粹之至也。¹⁴⁷

悲樂好惡乃是俗情的表現，是“淡”的反面。在〈德充符〉中，面對惠子的“人故無情乎”的疑問，莊子基於“不以好惡內傷其身，常因自然而不益生也”的觀點，直接提出了真人“有人之形，無人之情”。¹⁴⁸以保全精神的完整、尋求存生養生之道為出發點來否定人情，是因為莊子認為人情“受役於慾和好惡，實際上傷害了更高層次的性命之情”。¹⁴⁹“性命之情”在《莊子》的論述中，包涵了喜怒哀樂且以“真”冠之，雜篇〈漁父〉謂：

故強哭者雖悲不哀，強怒者雖嚴不威，強親者雖笑不和。真悲無聲而哀，

真怒未發而威，真親未笑而和。真在內者，神動於外，是所以貴真也。¹⁵⁰

當代學者認為莊子在此是希望“把一切足以限制和引發世俗情感的因素，都看作事物和命運的必然變化，主張將之棄於心靈思慮之外而永恆地隨應外界自然，保持怡樂和逸的情感”，¹⁵¹指出了莊子肯定的“真情”實際上是受於天道、通於自然的“性命之情”，並不同於俗世的情感。〈大宗師〉認為“真人”乃“喜怒通四時”，〈在宥〉篇認為“大喜”、“大怒”無法“安其性命之情”，都能夠予以佐證。同時，“安其性命之情”之“安”也暗涵了對性命之情的主觀維護，與〈駢拇〉“任其性命之情”相似，都反映莊子注意到主觀的作用。“駢枝”雖非“五數”但出於自然，“決駢齧枝”乃悖離天性、有傷造化之舉，成玄英稱其“不能忘淡”、“惑者”，

¹⁴⁷ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 542。

¹⁴⁸ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 220-223。

¹⁴⁹ 參見蔡宗齊：〈“情”的概念何以拓展——從先秦“情”“性”論辯到兩漢六朝文論中的情文說〉（《探索與爭鳴》2020年2月），頁 42。

¹⁵⁰ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 1032。

¹⁵¹ 呂藝：〈莊子“緣情”思想發微〉（《北京大學學報》1985年第7期），頁 70。

¹⁵²本於自然、維護性命之情“忘淡”，即下文所謂之“休休”。

三、“休休”：心不與物交的“恬淡”之法

《莊子》將客觀世界之“淡”，內化到精神修養的層面，除了強調以“守一”為圭臬，還提及了方法論的問題，即“休”的概念：

故曰，夫恬惔寂寞虛無無為，此天地之平而道德之質也。故曰，聖人休休焉則平易矣，平易則恬惔矣。平易恬惔，則憂患不能入，邪氣不能襲，故其德全而神不虧。¹⁵³

“休”¹⁵⁴方能平易，平易方能“恬淡”，什麼是“休”呢？〈刻意〉提出“不與物交，淡之至也”，成玄英謂“不交於物，無所須待”，¹⁵⁵也就是隔離內心與外物，以保持其純粹。〈人間世〉所謂“能入其樊而無感其名”的“心齋”，〈大宗師〉所謂“墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通”的“坐忘”，以及後來的“天地無心”“聖人無心”都是此意。所謂“虛無恬淡，乃合天德”，君子要達到自然之德，必須體“淡”，而體“淡”的過程就是切斷“心與物交”的過程。〈外物〉所謂“性靜情逸，心動神疲”亦是此理，凝湛心靈、息用智慧、祛除物累，方能抵禦憂患邪氣、保持精神心性完整而不虧損。

此外，“恬淡”乃“心”不與物交，並非“形”不與物交。成玄英對於“眾人、廉

¹⁵² 夫駢枝二物，自出天然，但當任置，未為多少。而惑者不能忘淡，固執是非，謂枝為有餘，駢為不足，橫欲決駢齧枝，成於五數。

¹⁵³ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 538。

¹⁵⁴ 對於“休休焉”，俞樾指出有傳寫誤倒，本為“聖人休焉，休則平易矣”，劉文典謂“俞說是也，碧虛子校引張本正作‘故曰聖人休焉，休則平易矣’”，因此褚伯秀釋“休休焉”為“和樂貌”當誤。相關資料參見崔大華：《莊子歧解》，頁 444。

¹⁵⁵ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 543。

士、賢人、聖人”的解釋很好地說明了這一點：

莊生欲格量人物，志尚不同，故汎舉大綱，略為四品，仍寄野逸之人，以明言無的當。且世俗眾多之人，咸重財利，則盜跖之徒是也；貞廉純素之士，皆重聲名，則伯夷介推是也；賢人君子，高尚志節，不屈於世，則許由子州支伯是也。唯體道聖人，無所偏滯，故能寶貴精神，不蕩於物，雖復應變隨時，而不喪其純素也。¹⁵⁶

傳統認為《莊子》將人的精神境界分為兩種——有待和無待，有任何精神負累都屬於有待，完全的內在自由才是無待，¹⁵⁷後世常用“恬淡”形容貞廉純素的君子，或是寄情山水的隱逸之士，而若以《莊子》來看這幾類人實屬有待之士。真正體道的人無所偏滯，“雖復應變隨時，而不喪其純素”，他們的形體與萬物相交，無論遇到什麼情況，都絲毫不影響精神的純粹、平靜、圓滿；他們不會刻意不與物交，內心獨立於且能夠支配形體如何隨物應變。故郭象謂“苟以不虧為純，則雖百行同舉，萬變參備，乃至純也；苟以不雜為素，則雖龍章鳳姿，倩乎有非常之觀，乃至素也”，¹⁵⁸說明了正是在與萬物相交之中，仍能夠保全心之純素，才是真的純素。〈天道〉謂以“虛靜恬淡寂寞無為”者，“退居而閒遊江海，山林之士服”，“進為而撫世，則功大名顯而天下一也”，可證成玄英、郭象之注。¹⁵⁹混跡世間、深諳自然之道，進退之中保存心性的圓滿、不損心智純素，而非刻意出世，方是真正的無待，而此已然預兆了後世對“恬淡”之追尋必然以世俗之“不

¹⁵⁶ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 546。

¹⁵⁷ 參見崔大華：《莊學研究——中國哲學一個觀念淵源的歷史考察》（北京：人民出版社，1992年），頁 155。

¹⁵⁸ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 546。

¹⁵⁹ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 457-458。

淡”為背景。¹⁶⁰

《莊子·天道》對於“休”建立了一條邏輯鏈：

休則虛，虛則實，實則倫矣。虛則靜，靜則動，動則得矣。靜則無為，
無為也則任事者責矣。無為則俞俞，俞俞則憂患不能處，年壽長矣。¹⁶¹

結合“休”與“恬淡”的關係可整理為：

休—恬淡—虛—實—倫①

虛—靜—動—得②

靜—無為—責③

無為—俞俞—壽長④

從左而右是一個動態發展與生成的脈絡，終點之“倫”（又作“備”）、“得”、“責”（盡責）、“長壽”均是完備圓滿的狀態，可以看作現實層面的“一”；而由“恬淡”引起的“虛”“靜”“無為”是精神層面的“一”，精神能動於現實，它們構成了一個循環。在這四條邏輯鏈中，①反映了“休”是內心歸一的前提，所以心靜若水、不與物交顯得尤為重要。②③乃由“虛”生“實”、由“靜”生“動”的過程，體現了“形與物

¹⁶⁰ 此意在《老子》亦有闡發，“載營魄抱一，能無離？專氣致柔，能嬰兒？滌除玄覽，能無疵？愛人治國，能無為？天門開闔，能為雌？明白四達，能無知？生之畜之，生而不有，為而不恃，長而不宰，是謂玄德”。又謂“視之不見，名曰夷；聽之不聞，名曰希；搏之不得，名曰微。此三者不可致詰，故混而為一”，表明了“守一”是混跡世間，而保持心性圓滿的狀態。此兩段分別可見於朱謙之：《老子校釋》，頁 40-41、52-53。

¹⁶¹ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 457。

交”的互動狀態，由於“虛”“靜”始終處於支配地位，即使形與物交，也不虧損心智，故能夠有所得、盡其責。④則引起了養生的話題，“俞俞”即和樂，只有保持心境如嬰兒一樣的純粹，才能和樂，和樂方能長壽；〈繕性〉篇謂“知與恬交相養，而和理出其性”，“危然處其所而反其性”是“存身”之道，亦是強調了“恬淡”對於保全生命的重要性。

有見及此，《莊子》是以內心純素的初始狀態不可破壞為前提，建立了內心與外界二元對立的敘述，並在其中呈現了個人意志對外在世界的無限的能動作用，而在這樣閉合的邏輯結構裡，“恬淡”既是本，也是末。

第二節 魏晉玄學中“淡”的意識

魏晉玄學中，有關“淡”的討論與對俗情的肯定是並行發展的。當王弼確立“聖人有情”之時，如何超越情累也就進入了玄學的視域。於是，《莊子》“恬淡”理論開始向文化行為轉移，名士清談呈現了體“淡”的過程：或由樸素之道、自然之理澄蕩鬱結、達到平和；或通過玄理之辯尋求精神意志的彰顯並由此得到滿足。隨著嵇康將體悟引向藝術，郭象將自然之道化跡為修養境界並衍至物我關係，玄言開始向文藝流動，山水體悟進入了文藝創作。在這一理論進程中，玄學家們以玄理之辯、生命姿態呈現了“淡”意識的形成。以下將以王輔嗣、嵇中散、郭子玄為節點，討論三個問題：體“淡”思想產生的哲學背景是什麼？澄懷思想如何向審美轉移？澄淡意識如果從修養境界發展為物我關係？就此梳理“淡”的意識如何在魏晉玄學形成。

一、王弼“聖人有情”說——體“淡”的哲學背景

無論是創作論還是審美論，其中的“淡”都離不開“情”的問題；而魏晉玄學對文藝之“淡”最重要的貢獻，正在於從情性的層面重新審視了“情”，“淡”的意識亦由此而來。所以在研究“淡”如何形成於審美論之前，我們有必要對魏晉玄學如何繼承莊子“恬淡”、並在心性論的層面進一步發展體“淡”的思想予以梳理。

1. “顏淵任道，怒不過分”：何晏“聖人無情說”的邊界

《三國志·鍾會傳》引何邵〈王弼傳〉“何晏以為聖人無喜怒哀樂”，¹⁶²“聖人無情”乃正始時期以何晏為代表的名士之通說。何晏認為“天地萬物，皆以無為為本”（〈無為論〉）、“夫道之而無語，名之而無名，視之而無形，聽之而無聲，則道之全焉”（〈道論〉），故在〈無名論〉中建立了“有所有”、“無所有”

¹⁶² 陳壽撰，裴松之注：《三國志》（北京：中華書局，2004年），頁795。

的二分方法，認為“無所有”為自然之本質，聖人深得自然之道故“無名”，進而提出了“聖人無情”的命題。¹⁶³何晏確實以“無”為“道”，取締了聖人境界的喜怒哀樂，但在其觀念中，介乎聖人無情、凡人有情之間，其實還存在一個賢人化情為理的中間位置：

凡人任情，喜怒違理。顏淵任道，怒不過分。（《論語集解》）¹⁶⁴

顏淵不及聖而可謂賢，¹⁶⁵何晏保留了聖人的絕對無情，故在此以顏淵為例，提出賢人有世俗之情而不過分的觀點，賢者能夠以“道”化情並不斷趨向於無情，故謂“任道”而“怒不過分”。雖然何晏此說並未脫離政治語境，但讓“聖人無情”說保留了一定的邊界，且凡人有情、賢者化情為理、聖人無情的模式，也可謂此後一眾玄學家澄淡俗情、追尋無累之風的鋪墊。

2.“神明茂、體沖和、以通無”：王弼“聖人有情說”由本而末的理論推進

針對何晏的“聖人無情”說，王弼提出“聖人有情”的觀點，並且通過崇本舉末的敘述方式，打開了聖人如何“應物而無累於物”的課題，“淡”的意識也就隨之浮現了出來。

首先，相對何晏僅保留賢人的世俗之情，王弼向前邁了一步，將化情為理直接推向聖人，認為孔、顏應物有哀、樂，乃發於“自然之性”，其〈答荀融書〉謂：

¹⁶³ 〈無為論〉見於《全三國文》，見嚴可均輯：《全上古三代秦漢六朝文》（北京：中華書局，1999年），頁1274。〈道論〉、〈無名論〉分別見於楊伯峻：《列子集釋》（北京：中華書局，1985年），頁10、121。

¹⁶⁴ 見於何晏注“雍也”篇“有顏回者好學，不遷怒，不貳過”，參見十三經注疏整理委員會整理：《論語注疏（十三經注疏）》（北京：北京大學出版社，2000年），頁78。

¹⁶⁵ 參用湯用彤的分法，凡人、賢人（亞聖）、聖人，賢人以情當理，並非無情。參見湯用彤：《魏晉玄學論稿》（上海：上海古籍出版社，2001年），頁67-68。

夫明足以尋極幽微，而不能去自然之性。顏子之量，孔子之所預在，然
遇之不能無樂，喪之不能無哀。又常狹斯人，以為未能以情從理者也，而今
乃知自然之不可革。¹⁶⁶

王弼認為喜怒哀樂均屬“自然之性”，乃是天然之物，並以孔顏為例提出聖人“同於人者五情”的觀點，打破聖人與凡人“情”之品級不同的敘述體例。

其次，王弼提出“性其情”的觀點。在輔嗣的論述中，“性”、“情”一體，但“情”動“性”靜（湯用彤語），“性”乃高於“情”之本質，“情”有正、邪之分：

不性其情，焉能久行其正，此是情之正也。若心好流蕩失真，此是情之邪也。若以情近性，故云性其情。情近性者，何妨是有欲。若逐欲遷，故云遠也；若欲而不遷，故曰近。但近性者正，而即性非正；雖即性非正，而能使之正。譬如近火者熱，而即火非熱，雖即火非熱，而能使之者熱。能使之熱者何？氣也、熱也。能使之正者何？儀也、靜也。（《論語·陽貨》注）¹⁶⁷

王弼認為近性之情“正”、遠性之情“邪”，“邪”則為“慾”，故須“性其情”，“性其情”強調的是本於自然的主觀能動作用，乃王弼情性論之核心命題，在其著述中反復出現，如《老子注》中認為聖人“暢萬物之情”且“去甚、去奢、去泰”，¹⁶⁸不為

¹⁶⁶ 參見何邵〈王弼別傳〉，陳壽撰，裴松之注：《三國志·鍾會傳》，頁795-796。

¹⁶⁷ 王弼著，樓宇烈校釋：《王弼集校釋》（北京：中華書局，1980年），頁632。

¹⁶⁸ 參見王弼注《老子》二十九章：聖人達自然之性，暢萬物之情，故因而不為，順而不施。除其所以迷，去其所以惑，故心不亂而物性自得之也。王弼著，樓宇烈校釋：《王弼集校釋》，頁77。

貪淫聲色、服飾飲食、宮室台榭迷惑，是因為“性其情”；《周易·乾卦注》又謂“利貞者，性情也”、“不性其情，何能久行其正”、“利而正者，必性其情也”¹⁶⁹，都是強調以“情”近“性”而不偏滯。“以情近性”並非“即性”，如其注《論語》所喻，“即火”並不似“近火”而感覺熱，空氣、能量使之熱而已，同理“情”之近“性”，乃以“性”之自然儀則為法度，方能“使之正”。

最後，王弼以“神明貌、體沖和、以通無”解釋了“性其情”的過程，令“有情”的問題開始轉向如何“應物而無累於物”，〈難何晏聖人無喜怒哀樂論〉謂：

以為聖人茂於人者神明也，同於人者五情也。神明茂，故能體沖和以通無；五情同，故不能無哀樂以應物。然則，聖人之情，應物而無累於物者也。
今以其無累，便謂不復應物，失之多矣。¹⁷⁰

輔嗣認為，聖人應物所動的喜怒哀樂與常人無異，但是能夠有情而無累。“無累”源自《莊子·達生》“棄世則无累”，正是不為情感牽絆的“恬淡”境界。馮友蘭先生認為“先秦道家以有情為累，無情為無累。王弼以有情而為情所累為累，以有情而不為情所累為無累”，¹⁷¹指出了王弼之“無累”是主觀能動的概念，所謂“神明貌”、“體沖和”、“通於無”即是“無累”的途徑。漢代宇宙氣化論常以“神明”象徵宇宙的神秘力量，“神明貌”乃智慧匯通自然，即劉劭所謂“聰明”，王弼的“神明貌”沿襲了才性論的觀念，強調聖人有通於自然的天賦之質；“體沖和”則是體悟大道、懸置俗情的具體過程，牟宗三認為“體沖和”乃“以中之骨幹為其本，故其喜怒皆為中節之和”，¹⁷²王弼有謂：

¹⁶⁹ 王弼著，樓宇烈校釋：《王弼集校釋》，頁 216-217。

¹⁷⁰ 王弼著，樓宇烈校釋：《王弼集校釋》，頁 640。

¹⁷¹ 馮友蘭：《貞元六書》（上海：華東師範大學出版社，1996 年），頁 133-134。

¹⁷² 參見牟宗三：《才性與玄理》，頁 107。

溫者不厲，厲者不溫；威者心猛，猛者不威；恭則不安，安者不恭，此對反之常名也。若夫溫而能厲，威而不猛，恭而能安，斯不可名之理全矣。故至和之調，五味不形；大成之樂，五聲不分；中和備至，五材無名也。¹⁷³

上一章的論述已經說明了五味、五行模式中，“淡”有著調和的作用，劉劭雖在《人物誌》中從儒家立場重申“中庸”的重要性，但無論是概念上，還是用詞上，實已將“中庸”置換成了明顯帶有道家色彩的“平淡”。王弼這段援老釋孔的論述與此類似，“溫而不厲”是儒家論中庸的慣常句式，由此切入將性格上對反兩面的互溶直接擴展到“五味”“五聲”“五材”的調和，用以說明宇宙的本質規律，揭示“無以全有”的真相，可以說，令“中和”與“理”得到了互釋，後來朱熹提出“淡和”也正是延續了這樣的思維方式，此在第五章將詳述。回到〈難何晏聖人無喜怒哀樂論〉，可以認為體“沖和”也就是體“淡”的過程，體“淡”而能“性其情”、“通於無”。

在道家的敘述中，“無”通常是本末不分、混同一體的，因此對於如何以無為用，鮮有論述，故阮孝緒謂“老莊但明其本，亦宜深抑其跡”；而又因強調自然，“平淡之質”也就落入了天賦聖人的局限之中，劉劭、何晏皆是如此。王弼雖也以“無”為本，將“道”之“樸素”“守一”發展成了“無”，而認為“樸素之道不著，而好慾之美不隱”，但其更重要的貢獻在於，將“體沖和”的過程凸顯了出來，通過以“無”為“用”、崇本舉末的方式，向世人揭示了聖人無為的原由。¹⁷⁴

有見及此，王弼的“聖人有情”說以會通儒道的方式，對自然之性、萬物之情、中和之質（即平淡之質）予以理論的梳理與整合，扭轉了道家“淡”之“情”、“理”對立的狀態。肯定俗情並提出“體沖和”的命題，在“以無為用”思想的指導下，將“聖人有無情”的討論轉向如何“應物之情而無累”，對於魏晉士人的影響更為廣泛，湯用彤謂“王氏形而上之學在以無為本，人生之學所反本為鵠”，指出了輔

¹⁷³ 此乃王弼注《論語·述而》“子溫而厲，威而不猛，恭而安”所言，見樓宇烈：《王弼集校釋》，頁625。

¹⁷⁴ 參見叶朗主編：《中國美學通史（卷三）》（南京：江蘇人民出版社，2014年），頁26-65。

嗣貴無論在人生境界上的貢獻，也可以說，這是“恬淡”轉變為“澄淡”意識的關鍵，也是整個魏晉時期的玄淡之風的核心內容。

當然，“得意忘言”之說對玄談的影響亦為重要，言不盡意的觀點與言外之意的追求，也是日後作為風格之“淡”的重要內容。最早清談在語言形式上的“淡”，出於士人明哲保身的目的，不直言具體的政事，令言辭的邊界模糊，形式簡短；王弼的“言”與“象”之辯，則源於對《周易》的解釋，出於以“無”為本的思想及《莊子》“得魚忘筌”的觀念，由此對語言的功能與意義進行了反思。於是，現實原因與理論追求不謀而合，對現實問題的迴避，對言外之意的追求，塑造了簡約的語言風格，成為了清談的路徑。

二、嵇康的生命經驗與美學理論——導情向審美的轉移

魏晉士人當中，嵇康以生命情調呈現了“不淡”與“淡”之間的張力，亦從心性論的層面鋪墊了“淡”的創作及審美意涵：一方面他繼承並發展了《莊子》的養生論，而提出“導情”的命題；另一方面，其樂論對於“心”的關注，不僅將“導情”的命題引向了審美，亦將音樂美學中“和”與“淡”的聯繫與區別揭示了出來。

1. 由“不淡”而“淡”的生命實踐

陳鼓應先生曾提出，《莊子》的“任其性命之情”指向了生命本真面向的顯發，包括四項意涵：衝破世俗的網羅；順任人性之自然；個體生命力量的激發；追求放達開豁的意境。¹⁷⁵ 四者勾勒了一條“不淡”走向“淡”的軌跡。當王弼將“性命之情”等同於凡人五情，並推向人生境界之後，魏晉名士紛紛以個體生命實踐了何為“任其性命之情”，其中最為典型莫過於嵇中散。

對於嵇康的性格，嵇喜謂“好老莊之業，恬靜無欲”（《全晉文·嵇康傳》），向秀謂“志遠而疏”（〈思舊賦〉），王戎謂“與嵇康居二十年，未嘗見其喜愠色”

¹⁷⁵ 參見陳鼓應：〈莊子論情：無情、任情、安情〉（《中國哲學》2014年第4期），頁54。

（《世說新語·德行》，江淹〈擬嵇中散言志〉描繪了一個大雅平淡、遊心世外的形象（《昭明文選卷三十一》），袁宏妻李氏〈弔嵇中散〉謂“觀其德行齊偉，風韻劭邈，有似明月之映幽夜，清風之過松林也”。¹⁷⁶然而，又有孫登謂其“性烈”（《晉書·嵇康傳》），鐘嶸評其詩歌“過為峻切，訐直露才，傷淵雅之致”（《詩品》），陳祚明謂其“多抒感憤”（《采菽堂古詩選卷八》）……曠淡疏遠與激烈憤慨形成了兩個極端，如陳祚明所言“叔夜情至之人，托於老、莊忘情，此憤激之懷，非其本也”，嵇康的曠淡應是經由老、莊消釋內心濃烈情感的結果，也就是說，存在於理論中的“恬淡”理想，被其以整個生命經歷呈現為超越現實的人生境界，羅宗強先生認為其乃“第一位把莊子返回自然的精神境界變為人間境界的人”，¹⁷⁷揭示了嵇中散“恬淡”的真相。

“不淡”與“淡”之間的張力，不僅顯現於他人對其性格的評價，也存在於嵇康的詩賦作品之中。蕭馳先生曾以三個方面總結叔夜詩作的“恬淡淵和”：情調、姿勢、虛靈空間。“情調”表現為意象、取境的悠由平和與舒緩從容，沒有喜怒哀樂，只有夷曠與恬和；“姿勢”表現為說話人垂釣、撫琴、嘯詠等“息”“遊”的活動，這些活動無功利性，只是為了彰顯生命的意義；“虛靈的空間”表現為平向（非凌駕於人間之上）、幽靜、曠達的山水，在這些意象中，作者的心與大化流衍融合，共同指向沒有特定時間、地點的無限的空靈境界。¹⁷⁸若以嵇中散的全幅詩作來看，“政不由己”（〈幽憤詩〉）與“遊心大象”（〈四言詩其三〉）是前後相繼的，或者說，始終以“與道逍遙”（〈四言詩其十〉）滌蕩、消釋“世變多白羅”（〈五言詩其一〉）的苦悶與“人生壽促”（〈四言贈兄秀才入軍詩其七〉）的感歎，由“不淡”而“淡”的過程由此呈現。

2. 肯定俗情、重視導養的理論建構

¹⁷⁶ 載於《全晉文》，見嚴可均輯：《全上古三代秦漢六朝文》，頁1766-1767。

¹⁷⁷ 羅宗強：《玄學與魏晉人士心態》（杭州：浙江人民出版社，1991年），頁101。

¹⁷⁸ 蕭馳：《中國思想與抒情傳統（第一卷）》（臺北：聯經出版社，2011年），頁186-198。此處對其觀點稍作轉述與概括。

《莊子》的“恬淡”否定“人情”、以“俞俞壽常”為目的，嵇康則在肯定俗情、俗慾之後，於養生之辯中提出了“導養”的問題，具體化了王弼的“體沖和”：

首先，在“越名教而任自然”的觀念下，嵇康對俗情予以了肯定，〈釋私論〉謂“觸情而行，則事無不吉”，〈難自然好學論〉則進一步肯定了“慾”：

六經以抑引為主，人性以從慾為歡，抑引則違其願，從慾則得自然；然則自然之得，不由抑引之六經，全性之本，不須犯情之禮律。¹⁷⁹

針對名教嵇康提出了從“慾”以保全“性”的觀念，以此反對禮儀制度對人性的束縛，是對道家崇尚自然的強化與發展。

其次，雖說“從慾”，但在嵇康的情性論中，“慾”並非由“情”引起，而是源於“智”。向秀以〈難養生論〉提出了“有生則有情”的問題，以“智”與“情”在養生議題上的困境作難，嵇康〈答難養生論〉謂：

夫不慮而欲，性之動也；識而後感，智之用也。性動者，遇物而當，足則無餘。智用者，從感而求，勸而不已。故世之所患，禍之所由，常在於智
用，不在於性動。¹⁸⁰

不同於王弼“情”“性”一體，嵇叔夜在這此分出了兩條路徑，一是“自然之性”動而生“情”，一是“智”生“前識”。人若從自然之性而動，能夠適時而止；智則不然，當其滲入行為就會過分追求感官的滿足，並且無休無止、引出禍端：

¹⁷⁹ 戴明陽編著：《嵇康集校注》（北京：人民文學出版社，1962年），頁261。

¹⁸⁰ 戴明陽：《嵇康集校注》，頁174。

所以貴智而尚動者，以其能益生而厚身也。然欲動則悔吝生，智行則前識立；前識立則心開而物遂，悔吝生則患積而身危。二者不藏之於內，而接於外，祇足以災身，非所以厚生也。（〈答難養生論〉）¹⁸¹

也就是說，“智”若應物而動，則產生“前識”，即刻意以意識主導行為，而意識又受慾望牽制，就會不斷推動物遂慾望，而悔吝又會隨慾動產生，種種憂患由此積累，影響養生。所以對於“智”，需要“不營於外”，方能為美，為美則“益生而不羨生之貴，貴其樂和而不交”，最終達到“意足”的境界。換言之，主觀意識受到外在世界的干擾，對客觀世界的判斷必然受功利界分的影響，若令這樣的意識操控行為，則會放縱自我而憂患無窮，功利具體表現為“五難”：名利不滅，喜怒不除，聲色不去，滋味不絕，神慮轉發，此五者引起“智用”，破壞了與自然相通的樸素之質，打破了守一之圓融與平衡，〈釋私論〉謂“抱至而匿情不改也者，誠神以喪於所感，而情有所繫”說的就是“智動”的結果。

最後，在“智”從“性”中分離以後，叔夜提出以“恬和”導養的問題。若能對“智”予以約束，限制其接觸外物、干涉行為，人就不會受制於功利的判斷，不會因利而故意為之，能夠始終處於滿足的狀態。在《莊子》、王弼的理論中，僅有聖人能夠達到這樣的境界；而嵇康則認為雖然聖人“似特受異氣，稟之自然，非積學所能致”，然而：

至於導養得理，以盡性命，上獲千餘歲，下可數百年，可有之耳。¹⁸²

聖人的天賦之質無法通過後天的積學達到，但是君子若“導養得理”，則能夠“力

¹⁸¹ 戴明陽：《嵇康集校注》，頁168。

¹⁸² 戴明陽：《嵇康集校注》，頁144。

致”神仙之境，“導養”是以“恬和”糾正“智用”、“性動”：

故智用則收之以恬，性動則糾之以和。使智止於恬，性足於和。然後神

以默醇，體以和成，去累除害，與彼更生。（〈答難養生論〉）¹⁸³

在這裡《莊子》的“恬淡”轉變為“恬和”，成為“導養”的核心概念。當愛憎已棲於情、喜怒留與意時，就需要主觀調節，“體以和成”即王弼的“體沖和”，體和、恬和所表達的都是“恬淡”之意，對於如何以“恬和”導養，嵇康謂：

而世常謂一怒不足以侵性，一哀不足以傷身，輕而肆之，是猶不識一溉之益，而望嘉穀於早苗者也。（……）故修性以保神，安心以全身，愛憎不棲於情，憂喜不留於意，泊然無感，而體氣和平。又呼吸吐納，服食養身，使形神相親，表裏俱濟也。¹⁸⁴

又道：

外物以累心，不存神氣，以醇白獨著，曠然無憂患，寂然無思慮，又守之以一，養之以和，和理日濟，同乎大順。然後蒸以靈芝，潤以醴泉，晞以朝陽，綏以五絃，無為自得，體妙心玄，忘歡而後樂足，遺生而後身存（……）。

185

¹⁸³ 戴明陽：《嵇康集校注》，頁 175。

¹⁸⁴ 戴明陽：《嵇康集校注》，頁 146。

¹⁸⁵ 戴明陽：《嵇康集校注》，頁 157。

這兩段以“體沖和”為目標的論述中，可以看到“恬和”導養的內容：一者，喜怒哀樂雖為自然之物，但積蓄必然侵性傷身，澄懷之用如同“一溉之益”，及時導養情緒、體氣和平，才能夠修性保神，不然則積為“旱苗”而豐收無望。二者，恬淡澄懷以特定的途徑實現，或“服食”以“表里俱濟”，靈芝醴泉則是；或以“朝陽”、“五弦”溝通自然，修煉不累於心的境界。三者，“導養”是在玄理之中“忘歡而後樂足”，所望之“歡”乃俗世之情，所足之“樂”乃超越之情，是真正的快樂與滿足，蕭馳認為“有”是情感、“無”是對情感的超越，體玄忘歡也就是從“有”到“無”的過程。¹⁸⁶由此可見，《莊子》“恬淡”所謂內心對外物的無限能動作用，在嵇康的養生論裡演變成對世俗情感的超越和對“無”的返回。當俗情被視為自然之性後，叔夜認為即使經歷了情緒的波瀾，也可以通過“導養”的方式予以去累，求得精神的自由與完整，並向自然之道回歸。

3.“至和”之樂的導情作用

對於“導情”的問題，除了養生之論，嵇康更重要的貢獻在於，將去累澄情的觀念引向了音樂藝術。在嵇康的音樂理論中，“和”同樣與“淡”潛在著千絲萬縷的關係，鋪墊了後來樂論之“淡”的種種意涵，具體表現有三：

其一，“至和”之樂與劉劭“平淡”相似，指向“中和”。嵇康的樂論將聲音與審美對象二元化，提出了聲音本無哀樂、哀樂自人心而發的觀點，而肯定俗情的觀念在其中表現得更為具體。其所謂“至和”之樂乃自然之聲，可以引發各種人情；“至和”“平和”類似劉劭“平淡”，重在調和之意，而非形式或風格的疏淡：

音聲有自然之和，而無係於人情。克諧之音，成於金石；至和之聲，得

¹⁸⁶ 蕭馳：《中國思想與抒情傳統》（臺北：聯經出版社，2011年），頁215。

於管絃也。（〈聲無哀樂論〉）¹⁸⁷

具有自然之和的音聲，能夠依其樂音的組織形式，引發聽者情緒的“躁”“靜”，即“聲音之體盡於舒疾，情之應聲止於躁靜”，人在聽樂之前本有的情感也就可能被躁靜激發，通過悲哀、快樂等情緒轉化出來。因此，從聲音來看，它具有激發各種情緒或情感的可能性，繼承了王弼“欲將全有，必反於無”的觀念，是對俗情之喜怒哀樂的保全：

且聲音雖有猛靜，猛靜各有一和，和之所感，莫不自發。何以明之？夫會賓盈堂，酒酣奏琴，或忻然而歡，或慘爾泣。非進哀於彼，導樂於此也。其音無變於昔，而歡感並用，斯非吹萬不同耶？夫唯無主於喜怒，無主於哀樂，故歡感俱見。若資偏固之音，含一致之聲，其所發明，各當其分。則焉能兼御羣理，總發眾情耶？由是言之：聲音以平和為體，而感物無常；心志以所俟為主，應感而發。（〈聲無哀樂論〉）¹⁸⁸

這一段說得很清楚，聲音有“猛靜”，也就是旋律結構的繁簡，但是無論猛靜，聲音都是“和”的，所以賓客滿堂之時，面對琴聲，有人快樂，有人悲戚，聲音“感物無常”。由此可見，聲音之“和”並非偏固之音，其能“兼御群理，總發眾情”，“理”即“性”也，¹⁸⁹說的是不同性情之人，即和聲統攝、駕馭了各種對象與情感。〈琴賦〉中亦有相似的論述，對於琴音，“懷戚者”“康樂者”“和平者”即為三種不同的聽者，他們由同一琴音引起的情感體驗各不相同，故嵇康謂聲音“總中和以統物”。

¹⁸⁷ 戴明陽：《嵇康集校注》，頁 208。

¹⁸⁸ 戴明陽：《嵇康集校注》，頁 217。

¹⁸⁹ 蔡仲德：《中國音樂美學史資料注譯》，頁 478。

其二，不同於《樂記》，叔夜認為凡人皆有“偏重之情積於內”，聲音“至和”能夠引起性之動：

及宮商集比，聲音克諧。此人心至願，情欲之所鍾。

夫音聲和此（比），人情所不能已者也。

雖人情感於哀樂，哀樂各有多少，又哀樂之極，不必同致也。（〈聲無哀樂論〉）¹⁹¹

嵇康正是在此意義上肯定了至和之樂的導情作用，認為在音聲域內適度的情感宣導是可以的，故謂“理弦高堂而歡戚並用者，直至和之發滯導情”，〈琴賦〉亦謂琴音可以“感蕩心志，而發洩幽情”，也就將對俗情的肯定引向了藝術。對於“至和”之樂，只要“隨曲之情，盡於和域”¹⁹²，就能夠發滯導情而至平靜。其對音響的描寫，直觀地呈現了這一導情的過程——隨著音響的體驗經歷狹窄、逼仄的空間體驗，感受緊張、激蕩的情緒，再進入寬闊、平靜的境遇，獲得情緒的宣洩進而回歸平和。¹⁹³因此從美學上看，嵇康其實肯定了音樂對於人心的“澄淡”作用，並且從〈琴賦〉的聽樂實踐來看，“澄淡”是通過自然山水的想象、宇宙時空的體驗完成的。

其三，值得注意的是，嵇康在聲音與聽者互動的理論中，還疊加了才性論

¹⁹⁰ 〈琴賦〉參見戴明陽：《嵇康集校注》，頁 81-109。

¹⁹¹ 戴明陽：《嵇康集校注》，頁 197、223、219。

¹⁹² “和域”應指和聲之域（所聽之樂），即情緒的體驗或宣導只在和聲當中完成，不再擴大。

¹⁹³ 可參見嵇康詩賦中的音樂描寫。同時，從描寫來看，嵇康也注意到了相對琵琶、箏、笛這些間隔短、聲音高、曲式繁複的樂器而言，緊張與激蕩感持續的時間要更久（“枇杷、箏、笛間促而聲高，變眾而節數，故使形躁而志越”），所以古琴相對而言“性潔淨以端理，含至德之和平”，這是不同樂器宣導情緒之差異。

成分，所以其“至和”並不同於後來樂論所推崇的形式之“古淡”、“疏淡”。與《人物誌》以“平淡”與“偏滯”劃分才質相似，嵇康將聽樂之人以聖人、凡人劃分，並以聖人作為審美理想。聖人也就是〈琴賦〉所謂“和平者”，同一琴曲，懷戚者“含哀懊咿，不能自禁”，和平者卻能“怡養悅愉，淑穆玄真，恬虛樂古，棄事遺身”。由於認識到了“曲變雖眾，大同於和”的真相，聖人能夠從審美體驗中追求宇宙生命的探索與領悟，超越凡人的慾望。而對於懷有偏重之情的凡人，若是“心動於和聲”而無法令“隨曲之情，盡於和域”的話，則會“歡放而慾愜”。所以嵇康雖肯定鄭聲“至妙”，但又認為“自非聖人，孰能御之”，且提出了“絕其大和”的主張：

王恐天下流而不反，故具其八音，不瀆其聲，絕其大和，不窮其變。損窈窕之聲，使樂而不淫。猶太羹不和，不極勺藥之味也。（〈聲無哀樂論〉）

194

在這裡“大羹不和”與“芍藥之味”被對立起來，“大羹不和”通常指“淡”味，而“芍藥之味”乃調和五味之味，〈子虛賦〉謂“芍藥之和具，而後御之”，顏師古注“其根主和五臟”，說明“芍藥之味”象徵的是至和之味。嵇康認為“至和”之樂能夠引起人之哀樂，需要有限度地規範它，“不窮其變”也就是減少音樂形式的變化，摒棄“窈窕之聲”。“猶大羹不和”表示不追求五味調和，也就是普通意義上濃淡的“淡”，表現在音樂上是形式疏淡之意，所以在這裡，嵇康以否定“至和”的方式提出了“淡”的問題。¹⁹⁵

¹⁹⁴ 戴明陽：《嵇康集校注》，頁 225。

¹⁹⁵ 對於“絕其大和”，本文不認同前人的注解。吉聯抗認為“絕”當為“保”，即“保其太和”，“保持它‘太和’的境界”，“不極芍藥之味”乃不追求五味調和，參見吉聯抗譯注：《嵇康聲無哀樂論》（北京：人民音樂出版社，）頁 53、55。蔡仲德認為“絕其大和”意為“絕其太和”，“只要求音樂十分和諧”之意，而對於“不極芍藥之味”，認為之“不追求美味”，參見《中國音樂美學史資料注譯》（北京：人民音樂出版社，1990 年），頁 488-490。問題的關鍵在於對“至樂”的理解，侯外廬認為〈聲無哀樂論〉中的“至樂”存在兩種意義，一是神秘的，一是普通的。楊蔭瀏繼承了這種觀點，補充為“概念世界的音樂精神”和“實在的音樂”，認為前者本體是“德”可以移風易俗，後者只能使人躁靜，不能移風易俗。蔡仲德對這種觀點予以了否定，認為〈聲無哀樂論〉中所論的音樂都是實在的音樂，不存在神秘的或概念世界的音樂精神。參見侯外廬主編：《中國思想通史（第三卷）》（北京：人民出版社，1957 年），頁 168。楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》（北京：人民音樂出版社，1981 年），頁 175-179。蔡仲德：《中國音樂美學史》（北京：人民音樂出版社，

嵇康將“至和”與音樂形式風格之“淡”對立起來，一方面源自其對儒家音樂觀的繼承，實際上嵇康並不認為聲音能夠獨自達到澄懷的作用，需要配合言語、禮儀，也就是根據“聲、音、樂”的結構，回到“樂”去討論移風易俗的問題：

為可奉之禮，制可導之樂。口不盡味，樂不極音（……）絲竹與俎豆並存，羽毛與揖讓俱用，正言與和聲同發。使將聽是聲也，必聞此言；將觀是容也，必崇此禮。（〈聲無哀樂論〉）¹⁹⁶

針對鄭聲，也認為只能“托於和聲”，需要配合“誠動於言”，才能夠“心感於和”，達到世事“衰弊”之前、古之“無為之治”下、“和心足於內，和氣見於外”的聽樂之境，而此聽樂之境乃聖人所有。可見在叔夜的音樂理論中，作為“和平者”的聖人，實際上是潛在的審美理想，這樣的音樂觀念源自漢代儒家樂論。另一方面，嵇康的貢獻在於，其雖然以才性區分了聖人與凡人，但在討論音樂導情功能的

2013年），頁 526-527。

本文認為，侯、楊兩位的觀點，應當是從音樂史的角度而言，確實自《莊子》而言，神秘的、精神世界的音樂與實在的音樂就是對立存在的，但是就〈聲無哀樂論〉的文本而言，“至樂”並沒有指向虛無。其中有一段對“大道弊”之前音樂的論述：

夫言移風易俗者，必承衰弊之後也。古之王者，承天理物，必崇簡易之教，御無為之治。君靜於上，臣順於下；玄化潛通，天人交泰。枯槁之類，浸育靈液，六合之內，沐浴鴻流，蕩滌塵垢，羣生安逸，自求多福；默然從道，懷忠抱義，而不覺其所以然也。和心足於內，和氣見於外，故歌以敘志，舞以宣情。然後文之以采章，照之以風雅，播之以八音，感之以太和；導其神氣，養而就之；迎其情性，致而明之；使心與理相順，氣與聲相應。合乎會通，以濟其美。故凱樂之情，見於金石；含弘光大，顯於音聲也。若以往則萬國同風，芳榮濟茂，馥如秋蘭；不期而信，不謀而誠，穆然相愛；猶舒錦綵，而繁炳可觀也。大道之隆，莫盛於茲，太平之業，莫顯於此。故曰：移風易俗，莫善於樂（……）。

此為“移風易俗”之樂，然而從其描述來看，是無為治世、人心和平的情況下，天人交泰以成之樂，並且這種音樂也是可以“敘志”“宣情”的。所以移風易俗不在於聲音本身，而在於人心是否平和，這也符合〈聲無哀樂論〉的宗旨。而對於“和聲”，篇中卻始終強調“發滯導情”、令聽者“心動”“歡放而愆愜”的反映，所以篇末的“絕其大和”“不極芍藥之味”應是對“至和”之聲的限制，而“芍藥之味”本是調和之意，也與“大和”相應。以上〈聲無哀樂論〉引文見戴明陽：《嵇康集校注》，頁 221-223。

¹⁹⁶ 戴明陽：《嵇康集校注》，頁 223-224。

問題上，並沒有止步於聖人審美理想的提出，而是將凡人之“不淡”與聖人之“淡”同幅展開。嵇康認識到“至和”是音樂的客觀特征，包含了聲音無窮無盡的可能性，聖人內心平淡、沒有偏滯之情，故音樂形式的變幻無法影響其心境；而這種“至和”對於凡人而言，雖能宣導偏滯之情，但亦需要予以限制，令其隨性而動不逾矩。在這一層意義上，“大羹不和”限制了“至和”。後來朱熹提出“先淡後和”，以“淡”限制“和”，與嵇康的語境本質上是相同的。

由此可見，嵇康不僅以其生命實踐呈現了“不淡”與“淡”之間的張力；在養生論中肯定俗情，強調導養澄懷對於“任心無窮”的作用；更重要的是將導情澄懷的問題轉向了藝術，從理論上為“淡”從玄學向抒情藝術的過渡開闢了道路，實現了“淡”的概念由哲學向審美的重要突破。

二、郭象的玄冥之境——從修養境界到物我關係

作為元康玄學的代表人物，郭象對東晉玄學產生了很大的影響。不少學者都認為山水遊賞進入玄談活動，和玄言山水詩的發展，與其“自性”、“獨化”、“自生”的理論有直接的關係。¹⁹⁷“自性”即“性”，是“某一事物所固有的內在素質”¹⁹⁸，郭象認為“物之自然，各有其性”，所以“凡得之者，外不資於道，內不由於己，掘然自得而獨化也”，事物得其自性而存在，不依靠外在條件，也不被內在慾望束縛，則能夠獨自生化，因此萬物都以自性而生。於是，如錢穆先生所言，“俟有郭象之說，而後道家之言‘自然’，乃始達一深邃圓密境界，後之人乃不復能駕出其上而別有所增勝也”，對於“自”的強調是郭象玄學的重要貢獻；而正是在“自性”、“獨化”的基礎上，東晉玄學家們開始對山水自然有了獨立的審美意識，並將其視為體道的途徑。

¹⁹⁷ 葛曉音認為郭象的《莊子注》是老莊自然之道與仙境、山林聯繫起來的關鍵一步。參見葛曉音：〈東晉玄學自然觀向山水審美觀的轉化——兼探支遁注《逍遙遊》新義〉（《中國社會科學》1992年第1期），頁152。汪裕雄認為東晉以降山水遊賞之風的興盛與郭象玄學有直接的關係。參見汪裕雄：《意象探源》（北京：人民出版社，2013年），頁395。余開亮以郭象“自生獨化”自然觀經由東晉“以玄對山水”觀念的推動，使得山水本身成為一種有生命力的主位對象而進入人的審美視野。參見余開亮：〈郭象玄學與中國山水審美的獨立〉（《中州學刊》2017年9月），頁106-113。以及余開亮：〈郭象玄冥觀與審美意象創構的玄學之路〉（《學術月刊》2019年2月），頁130-137。

¹⁹⁸ 參見湯一介：《郭象與魏晉玄學》（北京：北京大學出版社，2000年），頁166。

本文的疑惑在於，如果從文學史的角度來看，東晉初的玄言詩與郭象的時間最為接近，也有學者以蘭亭唱和詩對照郭象理論，¹⁹⁹然而狹義的玄言詩並沒有告別傳統道家物我一體的審美方式，“莊老告退，山水方茲”一說正基於此；郭象的“自性”、“獨化”理論，與山水詩的興起，應當說都產生於魏晉玄學解構漢代天人圖式的歷史洪流之中，固然其間可能存在一定的先後的推動作用，但從玄言詩到山水詩，山水意識的真正獨立未必是郭象玄學的直接結果，正如蕭馳所說，“山水詩與郭子玄學乃同一歷史文化脈絡下在各自領域開顯的生命原發境界”²⁰⁰。郭象對山水詩、玄言詩更為直接的影響，或在於其從“自性”角度確立了《莊子》逍遙的玄冥人格，這樣的人格境界既是玄學家們的最高追求，也包含了心不交物、玄同彼我的審美觀照理念，後來的山水意識正是發展了其玄冥人格中物我關係的部分，並從對主體精神的關注開始轉移到客體之上。以下將從兩方面釐清郭象玄冥之境的“澄淡”意識，一為修養境界，一為物我關係。

1. 推“淡”及“性”的心性觀

首先需要明確的是，在郭象玄學的體系中，喜怒哀樂同樣是被否定的：

夫哀樂生於失得者也，今玄通合變之士，無時而不安，無順而不處，冥然與造化為一，則無往而非我矣，將何得何失，孰死孰生哉？故任其所受，而哀樂無所錯其間矣。²⁰¹

郭象認為“哀樂生於得失”，功利性的判斷是引起情感緒的主要因素，而“玄通合變之士”不會受制於刻意的追求，故能超越得失、生死與哀樂。其所謂“人之

¹⁹⁹ 參見洪之淵：〈郭象玄學與東晉賞物模式的確立——兼及山水詩發生之理據問題〉（《文學評論》2014年第5期），頁183-184。

²⁰⁰ 蕭馳：《玄智與詩興》，頁227。

²⁰¹ 注〈養生主〉“安時而處順，哀樂不能入也”，見郭慶藩：《莊子集釋》，頁128-129。

生也，非情之所生也；生之所知，豈情之所知哉”，²⁰²此“情”即功利性的追求。同才性論相似的是，郭象亦認為“玄通合變之士”與聖賢之無情，皆由天賦所致，並非後天所能成就；不過雖賢聖不能學，“賢聖之跡”卻可以學而致，故謂“法聖人者，法其跡耳”（〈肱篋〉注）。

“冥然與造化為一”的境界乃“法聖人之跡”的核心內容，東晉以降發展為玄淡的人格模式，成為玄士共同的追求；郭象認為這樣的人格境界是“逍遙義”：

夫大鵬之上九萬，尺鷃之起榆枋，小大雖差，各任其性，苟當其分，逍遙一也。然物之芸芸，同資有待，得其所待，然後逍遙耳。唯聖人與物冥而循大變，為能無待而常通。豈獨自通而已！²⁰³

在子玄看來，大鵬、尺鷃皆屬有待之物，有待而足、然後逍遙，列子御風亦是如此；而聖人之“無待”才是“乘天地之氣，御六氣之辯”的境界，是慣常的無待。這樣的“無待”是“聖人修養境界上之真實逍遙”，牟宗三先生認為它是“至人之心為根據而來”的“主體觀照”，由“主體觀照”而能開出“藝術境界”，可以說揭示了冥化之境轉為審美體悟的關鍵。²⁰⁴

逍遙的人生境界在〈應帝王〉被描述為“遊於无何有之鄉”，而“無何有”即“淡”即“漠”：

汝遊心於淡，合氣於漠，順物自然而無容私焉，而天下治矣。²⁰⁵

²⁰² 注〈德充符〉“人而无情，何以謂之人”，見郭慶藩：《莊子集釋》，頁221。

²⁰³ 此段出自劉孝標《世說新語·文學》注，見郭慶藩：《莊子集釋》，頁1。

²⁰⁴ 參見牟宗三：《才性與玄理》，頁157。

²⁰⁵ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁293-295。

《莊子》此處的“淡”、“漠”是形容詞用作了名詞，對於“遊心於淡”，郭象注謂“任其性而無所飾則淡矣”，“任其性”是忘卻一切世俗物累回歸本身的狀態，所謂“自然爾，故曰性”，²⁰⁶郭象在此將“淡”推及了“性”，強調“淡”是對於“性”的回歸，這一觀點散見於《莊子注》各處：

故聖人常遊外以冥內，無心以順有，故雖終日見形而神氣無變，俯仰萬機而淡然自若。（注〈大宗師〉“彼，遊方之外者也；而丘，遊方之內者也”）

混茫而同得也，則與一世而淡漠焉。（注〈馬蹄〉“万物羣生，連屬其鄉”）

淡然自若不覺寄之在身。（注〈繕性〉“軒冕在身，非性命也……故不為軒冕肆志”）

平易恬淡交相成也。（注〈刻意〉“平易則恬淡矣”）²⁰⁷

〈大宗師〉所謂“淡然自若”是“無心以順有”的結果，“無心”即“順物自然之性”，因此郭象認為大宗師“師者無心”、“內聖而外王”，均是因其遵從自然之性。〈馬蹄〉“與一世而淡漠”引用了〈繕性〉“古之人，在渾茫中，與一世而得淡漠焉”，是遠古聖德治世的人情風貌，成玄英謂“混茫之世，淳和淡漠。故無情萬物，連接而共里閭”，²⁰⁸指出了“淡漠”是尚未有家國之異的“性未去”的狀態。〈繕性〉

²⁰⁶ 注〈山木〉“人之不能有天，性也”，見郭慶藩：《莊子集釋》，頁 694。

²⁰⁷ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 268、335、558-559、538。

²⁰⁸ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 336。

之“軒冕”乃功名利祿的象徵，郭象認為“不為軒冕肆志”是說榮華名利非我之性，即使寄於我身，也以之暫寄而不影響自己的本性，故謂“淡然自若不覺寄之在身”，而認為“寄去不樂者，寄來則荒矣”是“以外易內”的錯誤。對於〈刻意〉“平易恬淡交相成也”，成玄英認為郭象以“平易”為“迹”，“恬淡”為“心”，即“恬淡”乃心之無為也。²⁰⁹以上四條可見，在郭象之注中“淡”被推及“性”，成為“心”的自然屬性。至此可以看到，從莊子的“恬淡”，到王弼、嵇康的“至和”，再至郭象言“淡”及“性”，其中存在著連貫之處，論其表存在著體“淡”的方法論思想，論其裡則是“淡”在道家心性論中乃是本體的屬性。

2. 無心應物、冥物循變、暢然俱得的澄照觀

在以“淡”為“性”的基礎上，郭子玄從心物關係的角度將《莊子》的“恬淡”發展成了“無心應物”、“玄同彼我，與物冥而循大變”等命題，“恬淡”在物我關係的層面得到了生發。

郭象在注〈刻意〉“不與物交，淡之至也”時謂“物自來耳，至淡者無交物之情”，²¹⁰相較於《莊子》不與物交，所增加的“物自來耳”，實際上是基於“自性”的理念對應物方式的描述，此意可從三個層次來闡述：

其一，莊子以“恬淡”保全精神，郭象則看到了物之自性的重要，認為“無心應物，應而不藏”是聖人之心“若鏡”的表現，不以主觀意志干擾物之自性，而只是鏡照出外物的模樣，才能“順萬物之性”。“鏡照”近似當代學者提出的“寓目美學”：“用萬物之自見，亦大目也”，²¹¹確實是聖人應物的方式；“當所遇而安之，忘先後之所接，斯見獨者也”，²¹²也實然有強調當下的意思。後來山水詩推崇以“即目”的自然面貌呈現於詩歌，可能與此有一定的關係。²¹³

²⁰⁹ 參見郭慶藩：《莊子集釋》，頁 539。

²¹⁰ 參見郭慶藩：《莊子集釋》，頁 543。

²¹¹ 注〈徐無鬼〉“大目視之”，見郭慶藩：《莊子集釋》，頁 873。

²¹² 注〈大宗師〉“朝徹，而後能見獨”，見郭慶藩：《莊子集釋》，頁 252-254。

²¹³ 如洪之淵認為“萬物之自見”反映了“把握當下”的觀念，蘭亭詩人肆目寄歡則是這種觀念的結果。參見洪之淵：〈郭象玄學與東晉賞物模式的確立——兼及山水詩發生之理據問題〉，頁 183。李昌舒認為郭象玄

其二，不過，如果將“鏡照”放回到郭象的語境中，應仍屬於逍遙境界的表徵；換言之，本文認為郭象所謂物之“自性”，是物我關係中的一部分，而其物我關係的論述，基本只在主體境界的範圍之內，而不涉及客體的細節，亦沒有觀物的內容。因此在郭象物我理論中，“淡”亦是就主體而言的，並不指涉審美對象或是審美對象映照於主體的任何特徵。這也側面說明了雖然我們將“淡”視為風格論的範疇，但從其發展演變來看，其本質應在於心性論。

具體而言，〈徐無鬼〉的“大目視之”在討論“不知”境域的過程中提出，〈莊子〉認為人所知甚少，需依賴未知才能夠明曉大道，也就是“知”與“不知”相對存在才有意義；故以“大陰解之”、“大目視之”、“大均緣之”等，說明以“不知”對待“知”的重要。郭象注“大目視之”為“用萬物之自見，亦大目”，實非從觀物的角度立論，而是為了說明萬物各有其所見，不要試圖征服看不見的部分而逾矩，成玄英謂“各視其所見”即是此意；郭子注“大陰解之”為“用其分內，則萬事無滯”，注“大均緣之”為“因其本性，令各自得”亦是佐證。²¹⁴所以此處實際上反映的是郭象認為物我相應時，“各以其分”而又“應物無方”的原則。

〈大宗師〉的“朝徹，而後能見獨”則是在如何體道的話題中提出，女偶自述了體道的過程——“外物”、“外生”、“朝徹”，“外”即遺忘，“外物”、“外生”是遺忘物累與生死的過程，而對於“朝徹”，郭象釋之為“豁然無滯，見機而作”，故其所謂“當所遇而安之，忘先後之所接，斯見獨者”，不僅表明當下之重要，更是意在推崇聖人不以生死牽絆、不為物累約束、隨時應物而動的狀態，即“與獨俱往”——每一個當下的流動都能夠見機而作；成玄英釋“與獨俱往”為“隨變化而俱往”，以“變化”解釋“獨”，而非將“獨”理解為當下，說明了若以“把握當下”理解郭子之意，或有一定的偏差；而若從當代學者所言，再推及蘭亭詩，則值得商榷，王羲之提出的著眼當下，是以否定莊子生死齊一為基礎的，而郭子顯然是在繼承莊子不惡生死的前提下，強調應物而動。

學使山水擺脫了各種束縛，同時也認為孫綽等人充分欣賞自然景物的美，不再從當下的感興之物試圖超越出去，而肯定、欣賞當下之物本身，源於郭象玄學。參見李昌舒：〈郭象哲學與山水自然的發現〉（《復旦學報（社會科學版）》2006年第2期），頁137。

²¹⁴ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁871-872。

由此可見，對於心物關係，郭象理論的中心乃是主體的“與物冥而循大變”。〈徐無鬼〉謂“盡有天，循有照，冥有樞，始有彼”，郭子釋為“至理有極，但當冥之，則得其樞要也”，²¹⁵“冥之”乃知萬物以“無為”為本，知曉“物未有無自然者”的道理，由此述而不作，任外物自來自往，終至逍遙之境，此間的所有“物”並不會在主體中留下印跡。因而在郭象看來，逍遙境界是“玄同彼我，與物冥而循大變”的，故注“乘萬物之正，御六氣之辯”為“順萬物之性，遊變化之塗”；²¹⁶牟宗三認為“冥”是“合乎人間之變，應乎世節的前提”，亦指出了應物而動乃郭象心物理論之核心。

其三，進而論之，“冥”是“應物而動”的前提，故謂“無心而應，無心以順有”，應物的根本在於無心，無心方能“乘萬物之正，御六氣之辯”，這也就從修養上提出了返“性”之“淡”的重要性。

郭子認為“夫與物冥者，物縈亦縈，而未始不寧也”，²¹⁷冥物是物我相接的過程，在這一過程中“縈”（或攬）乃外（即跡），“寧”乃內（即本），其間包涵了無為化跡的內容——“若停滯於無為，則不能成化；若停滯於化跡，則皆為‘物累’”，²¹⁸“化跡”乃“有”，“無為”乃“無”，只有將有無、內外圓融轉化，才能夠真正達到玄冥的境界，“任而不動，則本末內外，暢然俱得，泯然無迹”亦是此理。²¹⁹如果玄冥之境是對本性之“淡”的回歸，以求無心應物，那麼暢然則是其外在表現，乃“無心”之“跡”。由此可見，郭象是在本末一體的角度發展了莊子集中於末的“恬淡”，將渾然內外的“圓照”觀凸顯了出來。

郭象所謂“物自來耳，至淡者無交物之情”，可視為“至淡”外在於修養境界的表現，“無交物之情”拒絕感物動情的發生，排除情感、道德的附庸，由此能夠進入無待的逍遙之境。女偶“外物”、“外生”、“朝徹”的體道過程，實際上與王弼“體沖和、以通無”異曲同工，郭象以“物冥”替之，應當說是在強調無為之“冥”的

²¹⁵ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 873-874。

²¹⁶ 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 20。

²¹⁷ 注〈大宗師〉“攬寧者也，攬而後成者也”，見郭慶藩：《莊子集釋》，頁 255。

²¹⁸ 參見牟宗三：《才性與玄理》，頁 161。

²¹⁹ 注〈齊物論〉“吾有待而然者邪？（……）惡識所以不然”，見郭慶藩：《莊子集釋》，頁 112。

同時，將“至淡”化跡到了物我關係之上。由於郭子以“淡”為“性”，所以從修養境界上來看，體道即體淡的過程；從物我關係上來看，物冥也就是澄淡的過程。所謂“去離塵而返冥極”，返回渾茫一體、泯除分別的境界，即折返玄冥的澄淡之行。²²⁰後來玄言詩對抒情書寫的摒棄，乃至郭璞、謝靈運、陶淵明以遊仙、山水、田園“寄暢”、消釋情累，都可以認為是在應物而動的基礎上追求“至淡”境界的結果，故本文認為郭象對玄言山水詩最為直接的影響應在於此。

小 結

本章首先追溯了《莊子》“恬淡”，而後爬梳了魏晉玄學中“淡”的意識，以王弼、嵇康、郭象為例，呈現了魏晉士人在本、末兩個面向對莊子“恬淡”的繼承與發展。從“淡”的理論化進程來看，他們至少解決了四個重要的問題，第一，“淡”與“情”的關係，此乃“淡”進入藝術創作、成為抒情文學範疇的關鍵所在；其二，“淡”的方法論問題，王弼“體沖和”、嵇康“導情”的命題，都反映了魏晉士人在肯定俗情以後，對如何去除情累的關注，這一方面鋪墊了後來“澄懷味象”的觀念，另一方面也為“淡”進入藝術審美打開了大門；其三，“淡”與“心”的關係，郭象推“淡”及“性”，並以此作為“應物而動”的前提，不僅將物我關係的問題引發出來，而且對於“淡”在“心”的本質論述，有了重要的推進；其四，逐漸從心性論的層面塑造了“平淡”人格的意義，在漢代天人五行思潮基於味覺發展出的“材質之淡”以外，開闢了精神性的內容，為日後審美、創作主體之“淡”的相關論述奠定了重要基礎。以上四者，在文藝中首要的理論反饋則是劉勰論晉宋詩歌之“淡思”，晉宋詩歌如何體現郭子玄學無心應物、冥物循變、暢然俱得的澄照觀，又如何與緣情的寫作動機交織纏繞，映照嵇叔夜“不淡”而“淡”的張力，反映王弼對“情”的態度，將於下一章分解。

²²⁰ 任繼愈以“玄冥”為郭象哲學的中心觀念。參見任繼愈：《中國哲學史（第二冊）》（北京：人民出版社，2003年），頁227。

第三章 詩歌之“淡”

——以“淡思”為主導的抒情模式在晉宋詩歌的發生與展開

引 言

隨著魏晉玄風的興盛，老莊滌除玄鑒的人生態度及其背後的內省精神開始影響詩歌創作，“情”之消釋成為詩歌書寫的內容。當“淡”的問題從心性走向文藝，是如何與抒情傳統相融，又如何發展出中國詩歌之“淡”風？基於此，本章將從鍾嶸“淡乎寡味”與劉勰“淡思濃采”辨析開始，確認“淡思”在詩歌研究中的位置。自《詩品》貶永嘉之辭“淡乎寡味”，詩學就形成了以“淡”否定玄言詩的觀念。到了當代，不少學者亦認為永嘉詩風的“平淡”乃“枯虛平典”之意，不同於宋人的“枯淡”，也未得老莊哲學“淡”之真意。²²¹然而，鍾嶸以來的說法其實是以“詩味”審視玄言詩之“淡”，可若永嘉之人並不以“詩味”作為創作指歸呢？老莊之“淡”本非針對文藝而言，詩歌“淡味”（言外之味）乃後人在文藝形式的層面發展道家論說的結果，而以玄言詩為代表的晉宋詩歌，其“淡”的真正意義或在於，將老莊哲學轉向內在精神，並發展出中國詩歌獨特的抒情方式，此即劉勰所謂“淡思濃采”之“淡思”。如果上一章討論的是魏晉玄學建構“淡思”的主要過程，那麼本章將重點分析“淡思”如何進入抒情文本，對創作觀念與方式有什麼影響？若“淡思”是發生於晉宋時期的新的抒情方式，那麼它怎樣在不同題材的詩歌中展開，與山水自然相融、與詩歌語言相合？我們又該如何在傳統闡釋感物動情的做法外，尋找反向研究“情”如何被消釋的路徑？

²²¹ 汪湧豪：《範疇論》（上海：復旦大學出版社，1999年），頁125。

第一節 “淡思”辨析

一、“淡思”辨析

自《詩品》貶永嘉之辭“淡乎寡味”，詩學論“淡”多基於“味”而與“情”相悖。到了當代，不少學者亦認為永嘉詩風的“平淡”乃“枯虛平典”之意，未得老莊哲學“淡”之真意。²²²本文以為，鍾嶸以來的說法其實是以“詩味”審視玄言詩之“淡”，可若永嘉之人並不以“詩味”作為創作指歸呢？老莊之“淡”本非針對文藝而言，詩歌“淡味”（言外之味）乃後人在文藝形式的層面發展道家論說的結果，而以玄言詩為代表的晉宋詩歌，其“淡”的真正意義或在於，將老莊哲學轉向內在精神，並發展出中國詩歌獨特的抒情方式，此即劉勰所謂“淡思濃采”之“淡思”。

1. 鍾嶸“淡乎寡味”：“淡”於抒情理論的介入

《詩品》中兩處以“淡”評價玄言詩，奠定了詩學否定玄言之“淡”的基調：²²³

永嘉時，貴黃、老，稍尚虛談。于時篇什，理過其辭，淡乎寡味。爰及江表，微波尚傳：孫綽、許詢、桓、庾諸公詩，皆平典似《道德論》。建安風力盡矣。

晉弘農太守郭璞，憲章潘岳，文體相暉，彪炳可玩。始變中原平淡之體，故稱中興第一。²²⁴

此處第一段出自《詩品》序言，第二段是對郭璞的評價，從中可見鍾嶸對玄言詩的歷史敘述：西晉永嘉年間，道家學說進入詩歌，玄言詩興起；過江以後玄

²²² 汪湧豪：《範疇論》，頁125。

²²³ 《詩品》涉及玄言之“淡”，亦有“世稱孫、許，善恬淡之詞”，此“恬淡之詞”代指前文“道家之言”、“玄風尚備”，雖是概括了玄言詩內容之特點，但不涉藝術價值評價，亦不關涉辭藻，故與“淡乎寡味”、“平淡之體”不在同一語境。

²²⁴ 鍾嶸著，曹旭集注《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1996年），頁24、247。

風尚傳，以孫、許等人為代表的一眾詩人，他們的作品旨在說理，“理”的追求壓制了文辭的表現，所以“淡乎寡味”，建安詩風至此而殆；其中唯有郭璞詩風近似潘岳，一改玄言淡風，故為中興之冠。

由此歷史敘述來看，鍾嶸認為郭璞改革玄言“平淡之體”且為“中興第一”，乃以“情兼雅怨，體被文質”的建安詩風為參照，與之對比，玄言詩“淡乎寡味”，此“淡”應就文辭而言。《詩品》認為郭景純“憲章潘岳”，而“潘詩爛若舒錦，無處不佳”、“益壽輕華”，可見郭詩“彪炳可玩”指的就是文采煥發、文風艷麗。

然而在玄言詩中，其實有很大一部分辭藻繁雜、頗有文采，《宋書·謝靈運傳》謂“自建武暨乎義熙，歷載將百，雖綴響聯辭，波屬雲委，莫不寄言上德，託意玄珠，適麗之辭，無聞焉爾”，²²⁵指出了玄言文辭並非平淡寡味；許文雨認為“孫、許之詞，未盡平典，亦間有研練之詞”，而諸如孫綽“疏林積涼風，虛岫凝結霄”，許詢“青松凝素髓，秋菊落芳英”，確實都是造狀之作；²²⁶因此，單從文辭角度將郭璞與其他玄言詩人區別，其實難以成立，鍾嶸抨擊“平淡之體”的“味”應有其他指涉。

實際上，在鍾嶸的評論體系裏，“文辭”指向“味”，“味”又指向詩歌的本質——“情怨”，三者是一脈相連的關係，正是在此語境中，玄言之“淡”被排除在詩歌美學之外了。從《詩品》來看，這樣的邏輯關係十分明顯，首先，“文辭之要”即為“味”：

夫四言，文約意廣，取效《風》《騷》，便可多得。每苦文繁而意少，故世罕習焉。五言居文詞之要，是眾作之有滋味者也，故云會於流俗。豈不以指事造形，窮情寫物，最為詳切者邪？²²⁷

在這裏五言被認為最有滋味而“居文辭之要”，“指事造形、窮情寫物”指的是藝術形式，“會於流俗”揭示了五言“能夠把詩歌從廟堂山林引向凡俗人世，表達人間

²²⁵ 沈約：《宋書》（北京：中華書局，1974年），頁1778。

²²⁶ 許文雨：《鍾嶸詩品講疏》，轉引自鍾嶸著，曹旭集注《詩品集注》，頁26-27。

²²⁷ 鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，頁36。

真情實感”，²²⁸所以形式只是其表，內裏而言鍾嶸所貴乃是“人情”，故後文謂：

宏斯三義，酌而用之，幹之以風力，潤之以丹青，使味之者無極，聞之者動心，是詩之至也。……嘉會寄詩以親，離羣託詩以怨。……凡斯種種，感盪心靈，非陳詩何以展其義，非長歌何以騁其情？²²⁹

可見只有“感盪心靈”之情，才能令讀者“味無極”，“味”的根本在於“情”。《詩品序》以“氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸詠物”開篇，在鍾嶸的詩學觀念中，“情”之動是創作的前提，也是詩歌審美的核心要素，郭璞之詩雖表面有玄味，實則“辭多慷慨”，情感激越而有建安之風，其詩性也就更符合《詩品》的定義，自然變創了“平淡之體”。因此，鍾嶸看似從文辭批評玄言“淡”味，實際是從抒情的角度抨擊玄言詩乏情。

從美學史來看，“淡”味是從樂論過渡到詩學的概念。《樂記》推崇的“大羹不和”之味，是不加雕琢的雅樂之美，然而這一概念移植到詩學時發生了變化。陸機〈文賦〉謂：

闕大羹之遺味，同朱絃之清汜。²³⁰

李善注道“言作文之體，必須文質相半，雅艷相資。今文少而質多，故既雅而不艷，比之大羹而闕其餘味，方之古樂而同清汜，言質之甚也”，²³¹《樂記》雖講“音乃心之感於物”，但聲音最重要的是以“和”為尺度，“和聲”乃是治世雅音，形式簡單、聽之和樂，和樂而韻味無窮，所以《樂記》論樂實則重於“和”而非“遺味”，〈文賦〉取“遺味”一詞代表“文質”之“文”，顯然改變了《樂記》之意。〈文賦〉

²²⁸ 參見汪春泓：〈鍾嶸〈詩品〉關於郭璞條疏證——兼論鍾嶸詩歌審美理想之形成〉，載於《文學遺產》第六期（1998年），頁18。

²²⁹ 鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，頁39-47。

²³⁰ 金濤聲點校：《陸機集》（北京：中華書局1982年版），頁4。

²³¹ 蕭統撰，李善注：《文選》（上海：上海古籍出版社1992年版），頁770。

又謂：

言寡情而鮮愛，辭浮漂而不歸。猶絃么而徽急，雖和而不悲。²³²

直接否定了“和而不悲”，可見在陸機的理論中，詩歌之“味”與“和”是對立的。鍾嶸繼承了“緣情而綺靡”的詩學觀，強調文學中的情感應當是鮮明的，譬如五味須能言明為何味，而非調和之“淡味”，然而玄學所追求的“玄淡”是尚理抑情的，自然被其排除出詩歌美學之外。所以，從陸機以來的詩學觀念來看，“淡”進入以抒情為本的詩歌先天難以適應，對此錢志熙先生評價“在理與情之間，取消了情，取消了現實生活的種種關係，也在一定程度上偏離了詩歌藝術原則”，指出了以“淡”為宗的玄言詩與一般詩歌藝術的抒情性互相抵觸的本質。²³³《詩品》否定詩歌之“淡”，不過也將“平淡”的問題引入抒情傳統的論述，為後人進一步思考“淡”之本質及其與“抒情”的關係提供了空間。

二、劉勰“淡思濃采”：“淡思”乃抒情的方式

鍾嶸的“淡乎寡味”，是以陸機“緣情而綺靡”為標準而作的判斷，此“淡”既指涉藻繪，更重要的是以寄興言志的抒情性為衡量；然而，若是從玄言詩的發生及其背後更為宏大的歷史背景來看，“淡”其實指向了一種全新的抒情方式，不僅暗含了抒情的在場，亦將文字之“綺靡”納入其中。檀道鸞、劉勰對玄言詩的歷史敘述，其內在線索則基於此。與鍾嶸不同，檀道鸞以為郭璞乃玄言詩的開導者而非變創者：

正始中，何晏、王弼好莊、老玄勝之談，而世遂貴焉。至過江，佛理尤盛，故郭璞五言始匯合道家之言而韻之，詢及太原孫綽轉相祖尚。又加以三世之辭，而詩騷之體盡矣。詢、綽並為一時文宗，自此作者悉體之。至義熙

²³² 金濤聲點校：《陸機集》，頁4。

²³³ 參見錢志熙：《魏晉詩歌藝術原論》（北京：北京大學出版社，1993年），頁385。

中，謝混始改。²³⁴

在郭璞之前雖玄言已盛，但玄言詩未成風尚，郭璞開啟了道家、陰陽神仙之辭入詩之先河，而孫、許等人又在其基礎上增加了佛理，所以檀道鸞以何、王為玄言詩的孕育，郭璞五言為玄言詩的開創，是就哲理滲入詩歌創作的程度而論，亦是以詩歌創作偏離《詩》、《騷》傳統而言，與鍾嶸的路徑完全相反。

劉勰對於玄言詩的興起和發展，大致繼承了檀道鸞的看法，²³⁵《文心雕龍》謂：

正始明道，詩雜仙心，何晏之徒，率多浮淺……江左篇製，溺乎玄風……

袁孫以下，雖各有雕采，而辭趣一揆，莫與爭雄，所以景純仙篇，挺拔而為俊矣。（〈明詩〉）

自中朝貴玄，江左稱盛，因談餘氣，流成文體。（〈時序〉）²³⁶

“正始明道”，同是將何、王作為玄言詩的孕育；“江左稱盛”、“流成文體”亦是將玄言文學的發展放在玄學歷史中所作的描繪，與檀道鸞對玄言詩的勾勒屬於同一路徑。在這樣的歷史敘述中，劉勰同樣提出了玄言詩“淡”的問題，“淡”之含義卻不同於鍾嶸，並非針對“文”與“情”，而是指向“意”，〈時序〉謂：

正始餘風，篇體輕澹。而嵇阮應繆，並馳文路矣。²³⁷

劉師培先生曾對此“輕澹”提出質疑：

²³⁴ 劉孝標注《世說新語》（文學第85）引檀道鸞《續晉陽秋》之言，參見徐震堦校箋《世說新語校箋》（北京：中華書局，1984年），頁143。

²³⁵ 但是對於玄言詩的衰退，劉勰謂“宋初文詠，體有因革。莊、老告退，而山水方滋”，定義在宋初，與檀道鸞不完全相同。

²³⁶ 參見范文瀾：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，1962年），頁67、675。

²³⁷ 范文瀾：《文心雕龍注》，頁674-675。

彥和此論，蓋兼王、何諸家之文言，故言篇體輕澹。其兼及嵇、阮者，以嵇、阮同為當時文士，非以輕澹目嵇、阮之文也。即以詩言，嵇詩可以輕澹相目，豈可移以目阮詩哉？²³⁸

“篇體”本是對體裁的描述，〈頌讚〉有道“所以古來篇體，促而不廣，必結言於四字之句，盤桓乎數韻之辭”，所以劉師培質疑嵇、阮之文，尤其阮詩不可納入“輕澹”，是就抒情性與表現方式而言，亦即鍾嶸“文辭之要”的路徑。然而劉勰〈時序〉所謂的“輕澹”，其實並非指向表現形式，如果比較〈明詩〉和〈時序〉的不同說法²³⁹則能夠發現：〈明詩〉是針對詩歌的專論，故將何、王與嵇、阮分開來；而〈時序〉則不然，劉永濟先生注“篇體輕澹”謂“魏明以後，玄學漸盛，慷慨之氣，至此稍衰”，²⁴⁰指出了“輕澹”乃玄風對文壇的影響，建安時期詩歌由風衰俗怨引發的會於流俗、志深筆長的慷慨之氣，在玄學興盛以後，逐漸被“理”消釋了，所以“至此稍衰”。由此可見，劉勰所謂玄言詩之“淡”，並非指涉文風辭藻，而是就“意”來說的：

簡文勃興，淵乎清峻，微言精理，函滿玄席，澹思濃采，時灑文囿。……

是以世極迤邐，而辭意夷泰，詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏。²⁴¹

“夷泰”是就“辭意”而言，也就是“輕澹”；所謂“澹思濃采”（下文統一為“淡思”），“淡思”與“濃采”不僅不相違，反而可能存在因果關係；而此亦表明“緣情而綺靡”的觀念，其實並不能作為解讀玄言文學的唯一標準。在這裏，劉勰指出了歷史

²³⁸ 劉師培：《中國中古文學史》（北京：人民文學出版社，1959年），頁44。

²³⁹ “正始明道，詩雜仙心，何晏之徒，率多浮淺。唯嵇志清峻，阮旨遙深，故能標焉。”（《明詩》）
“正始餘風，篇體輕澹，而嵇阮應繆，並馳文路矣。”（《時序》）（出處同前）

²⁴⁰ 劉永濟著：《文心雕龍校釋》（北京：中華書局，1962年），頁158。

²⁴¹ 范文瀾：《文心雕龍注》，頁674-675。

性的問題——“淡思”是世態困頓的產物，其本質仍在於解決“情”的問題。由此回到歷史語境中，當如何定義“淡思”的理論源流，又當如何看待其與抒情的關係呢？

漢代末年，“清議”成為文人品藻人物、評議時政的行為方式，黨錮之禍後，這種清議之風由具體轉向抽象，至正始而成以《老》《莊》《易》為內容的“虛談”。從時代背景來看，這樣的轉變源於政治鬥爭，士人迫於生存危機而改變表達自我的方式，並以莊老恬淡思想為安身立命之處；而此已然預示新的處事態度與內省方式即將影響士人，並刺激文藝領域產生偏離傳統的抒情模式。整體而言，正始玄談至少從三方面鋪墊了晉宋以“淡思”為主導的詩歌抒情模式的產生：

第一，“聖人有無情”的討論引發士人對“情”的正視以及對“情”如何安頓的關注。王弼的“聖人有情”論在肯定俗情的前提下，以會通儒道的方式提出“去累”的問題。彼時文人面對愴痛，已不限於“自我生命的醒悟與自覺”，²⁴²而開始藉助內在反思情感安頓的問題。此在正始文學其實已經露出端倪，如阮籍的《詠懷》在以間斷、回環等結構層層傳達情緒的同時，亦表達了對莊老所描述的心無所累境界的渴望（諸如七十六首）。²⁴³再如嵇康的作品中，“政不由己”（〈幽憤詩〉）與“遊心大象”（〈四言詩其三〉）是前後相繼的，或者說，始終以“與道逍遙”（〈四言詩其十〉）滌蕩、消釋“世變多白羅”（〈五言詩其一〉）的苦悶與“人生壽促”（〈四言贈兄秀才入軍詩其七〉）的感歎；而叔夜之性亦由激烈與平淡兩端調和而成，²⁴⁴陳祚明謂“叔夜情至之人，托於老、莊忘情，此憤激之懷，非其本也”，羅宗強先生認為其乃“第一位把莊子返回自然的精神境界變為人間境界的人”，²⁴⁵道出了莊老“淡思”旨在於消釋坎壈之懷，乃抒情的一種方式。

²⁴² 借用蔡英俊先生對漢魏之際士人生命意識覺醒的概述，參見《“抒情自我”的發現與情景要素的確立》，載於柯慶明、蕭馳主編：《中國抒情傳統的再發現》（台北：臺大出版中心，2011年），頁323。

²⁴³ 參見蔡宗齊：《漢魏晉五言詩的演變》（北京：北京大學出版社2012年版），頁172-195。書中還指出了，《古詩十九首》其實已經出現了一種跳脫的結構，“說話人在詩中完成了內省的過程，且找到了情感緩解的方式。因此，他通常在結尾部分跳出自己的情感經驗的世界，從哲學層次上深刻思考人生、命運、未來”，這種方式其實也就是“淡思”的過程，只是還未依託較為系統的哲學思維。

²⁴⁴ 嵇喜謂“好老莊之業，恬靜無欲”（《全晉文·嵇康傳》），向秀謂“志遠而疏”（《思舊賦》），王戎謂“與嵇康居二十年，未嘗見其喜慍色”（《世說新語·德行》，江淹《擬嵇中散言志》描繪了一個大雅平淡、遊心世外的形象。然而，又有孫登謂其“性烈”（《晉書·嵇康傳》），鐘嶸評其詩歌“過為峻切，訐直露才，傷淵雅之致”（《詩品》），陳祚明謂其“多抒感憤”（《采菽堂古詩選》）。

²⁴⁵ 參見羅宗強：《玄學與魏晉人士心態》（杭州：浙江人民出版社1991年版），頁101。

“淡”與“情”之張力塑造了魏晉士人的生命情調，一直到東晉清談家們一方面繼續“淡思”之理論建構，另一方面仍以激越的方式踐行情感表達，如《世說新語》劉尹臨殯王濛，竟痛苦而亡，法虔喪後，支道林精神質喪、一年而絕，都是情感豐富甚至超出邊界，以至行為違常；再如顏之推於《顏氏家訓》所列玄學家，無一不追名逐利於塵世之中，而以老莊“不以物累”之論尋求解脫。由此可見，推溯“淡思”之源流，不得不視其為抒情方式的轉變。

第二，老莊之言影響詩人的理想自我，使“淡思”由抒情而發，至“平淡”人格而止。《人物誌》以“平淡”為聖人之質，奠定了道家之言對士人立身行己的重要影響；²⁴⁶兩晉之時，道家沖虛淡遠普遍成為理想人格（如“與自然並體”的庾敳，“邁達沖虛、玄鑒劭邈”的王導）。時代風氣必然影響文藝創作，《蘭亭詩》由生死之殤而起，詩中盡數呈現逍遙形象，即是集體創作對此風之回應。郭象提出“自性”、“獨化”理論的同時，山水詩興起，平淡自我成為詩人的普遍追求，傳統言志、抒情之外開闢出了新的創作議題——自足、自適的內在經驗的書寫。

第三，言意之辯進一步推動內省精神對抒情方式的改造。言意之辯對詩歌乃至整個文藝理論的影響極其廣泛，此處且以其對“淡思”的塑造為論。湯用彤先生曾指出玄學乃“略與具體事物而究心抽象原理”，“以言意之辯，普遍推之，而使之為一切論理之準量，則實為玄學家所發現之新眼光新方法”，²⁴⁷這種思辨方式推動了理性精神對生命情感的內省與反思。如對於人世之短暫，漢代古詩大多由具體現象（如“棄婦與遊子”）發展為主題而興感；晉宋詩人則開始從哲學層面反思人生短暫背後的終極問題與出路，²⁴⁸並將這種內省過程書寫在詩歌中。就此，傳統抒情模式的敘事、抒情成分被弱化，甚至成為作品的潛在背景。

有見及此，“淡思”之“淡”應指向澄懷味象、歸宗玄淡，是老莊思想經歷魏晉玄學以後，向內在精神轉移的結果。它是“不淡”而“淡”的動態過程，是將道家之無為聚焦於主觀境界的理論建設，也是體用融一的形而上學，是時代思潮影響

²⁴⁶ 如《魏志·王昶傳》“欲使汝曹立身行己，遵儒者之教，履道家之言，故以元默沖虛為名，欲使顧名思義，不敢違越也”。

²⁴⁷ 參見湯用彤：《魏晉玄學論稿》（上海：上海古籍出版社，2001年），頁25。

²⁴⁸ 對此台灣有學者進行過討論，認為如《蘭亭集序》所強調之情，是指向興感之“由”與興懷之“致”。與傳統“言志”、“興懷”個別面向之情不同，是作為生命內容與本質之情，是一種對生命存在的整體意識，是“抒情傳統的本體意識”。參見張淑香：《抒情傳統的審思與探索》（台北：大安出版社1992年版），頁51。

下抒情方式的發展，從內在經驗與智慧改變了傳統的抒情書寫。

第二節 以“淡思”為主導的抒情模式之演變

——抒情自我、玄思自我、詩性自我

在比較鍾嶸“淡乎寡味”與劉勰“淡思濃采”之後，我們能夠發現“淡思”實乃“意”的一種，是偏離詩、騷的抒情方式，而若以之重新審視晉宋詩歌之新變，或許可從創作論的角度勾勒一條全然不同的內在線索。

本文將由“抒情自我”(Lyrical Self)、“玄思自我”(Metaphysics-probing self)、“詩性自我”(Poetic Self)探討魏晉玄學對詩歌書寫的影響，同時觀照情采、藻繪如何與新的抒情模式相適。“抒情自我”是對應“經驗自我”提出的概念，在瑪格麗特·蘇斯曼(Margarete Susman)的*The nature of modern German lyrical poetry*中，“抒情自我”從“自我”中分離並指涉更加廣泛與抽象的“說話者”；這一概念後來經過被反對、再塑造，又產生了不同的內容。²⁴⁹當“抒情自我”進入中國古代詩歌研究時，首先被用以區分敘事詩，相較敘事對因果律的強調，抒情文學表現為詩人非連貫性內在經驗(interior experience)的象徵。高友工先生曾由此提出“自省詩”(reflective poetry)的概念，“自省”乃是當下自我與過去片段之間的交互作用，並由繪畫理論推演出詩歌中潛在著一個“內觀者”；高先生認為《古詩十九首》開創了不同《詩經》以敘事、描寫為主的抒情模式，而增加了明顯的主觀色彩，更多地關注內在的個人世界，這一抒情模式是對“情”與“志”的一種反思性表達，乃“自然、自足、自得、自在”精神的實現，故以唐代律詩為抒情傳統發展的“一個高潮”。而後蔡宗齊先生根據傅漢思(Hans Frankel)等人對曹植詩的研究，提出當“經驗自我”與詩歌中虛擬的“說話人”完美相融時，“詩性自我”得以呈現出來的觀點。前輩學者通過一系列的研究向我們揭示了：漢末至魏初是古代詩歌抒情方式發生變化的重要轉折點，且鋪墊了唐詩藝術的發展。若沿此研究軌跡繼續推進，值得深入討論的問題或許首先是：晉宋詩歌在這一過程

²⁴⁹ 參見 O. Walzel, *Leben, Erleben und Dichten*(Leipzig: Haessel, 1992), pp.42. K. Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich*(Berlin: de Gruyter, 1970), pp.342-347. 相關綜述參見 Zoltán Kulcsár-Szabó, *Reading the Lyrical "Self", in Transcultural Studies*, vol.15(2019), edited by Slobodanka Vladiv-Glover(Leiden: Brill Publishers), pp.45-71.

中扮演了什麼角色，起著怎樣的作用？如果說《古詩十九首》標誌著內在精神的呈現逐漸覆蓋外在世界的描寫，那麼這種自省的抒情方式在唐代以前是否再次經歷過裂變？故此，本文將以“抒情自我”、“玄思自我”、“詩性自我”為理論依託研究晉宋詩歌，首先將“抒情自我”定義為詩騷寄興傳統的發展，是詩人通過“自省”將內在主體性以詩歌語言呈現出來進行“言志”的結果。其次，如果唐代律詩是“詩性自我”和諧、自足的最佳呈現，那麼在表達這種“和諧”之前，大抵需要經歷一個“超然”的階段，在這一階段，詩人開始以旁觀者的態度去看待人生所面對的種種坎壈之懷，並逐漸將旁觀者的心態表現為“和諧”或“圓滿”的詩歌形式；而歷史語境中，魏晉玄學對這種旁觀者心態的產生起了重大的作用，“平淡”又是晉宋文人普遍的理想人格，故在此基礎上本文提出“玄思自我”的概念，用以指涉這一時期玄學對詩人自我表達的影響，它是“淡思”具體化到詩人“自我”的表現，是高友工先生所謂“自省”兩極端（“思”與“感”）之“思”的發展。當“玄思自我”與“抒情自我”同時出現在詩歌文本中，必然有一個衝突、割裂與磨合的過程，在此過程中“玄思自我”過分彰顯，則會影響“抒情自我”的表達，且令詩歌美感削弱，形成一味說理的局面；反之，“玄言自我”與“抒情自我”融合，則開始造就“淡思濃采”的文本，促使詩人以超然的態度進行深層的自省，通過文字符號進行藝術提煉，最終發展出司空圖所謂“澄淡精緻”的風格。所以最後，本文將以“平淡”詩風的鼻祖陶潛為“詩性自我”的完美代表，完美的“詩性自我”以自足的內在經驗為基礎，是詩人自我人格的圓滿體現，通過“形式結構美”在詩中折射出穩定的心象，兼容了抒情、理性以及語言結構，形成具有言外之韻的境界美²⁵⁰。

若以陶潛“淡”風視為“抒情自我”與“玄言自我”相融的成功書寫，那麼在此之

²⁵⁰ 高友工先生的相關討論，見“*aesthetics of self-reflection*”，in *The power of culture: Studies in chinese culture history*, eds. Willard J. Peterson, Andrew Plaks. 〈古詩十九首的自省美典〉以及〈中國抒情美學〉，載於柯慶明、蕭馳主編《中國抒情傳統的再發現》，頁 223-246、587-638。以及高友工：《中國美典與文學研究論集》（台北：台大出版中心，2004 年），頁 104-121。蔡宗齊先生的相關論述參見〈經驗自我與詩性自我：曹植詩新論〉，載於陳致主編《中國詩歌傳統及文本研究》（北京：中華書局，2013 年），頁 226-273。此外，關於抒情自我的討論，亦有張淑香〈抒情自我的原型——屈原與〈離騷〉〉，蔡英俊〈“抒情自我”的發現與情景要素的確立〉，呂正惠〈“內斂”的生命形態與“孤絕”的生命境界——從古典詩詞看傳統文士的內心世界〉，龔鵬程〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉，分別載於《中國抒情傳統的再發現》，第 275-302、303-372、373-382、679-708 頁。關於“詩性自我”的研究，可參見 Alexander, Meena, *The poetic self: towards a phenomenology of romanticism*, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1980.

前，玄理如何介入抒情自我的表達，經歷了怎樣的探索過程，二者如何磨合，玄思體悟在其間發揮了怎樣的作用，又如何與語言結構相融，或許都是值得進一步研究的問題。故此，下文將以傳統抒情方式與“淡思”的關係為經，以郭璞遊仙詩、蘭亭玄言詩、大謝山水詩、陶潛田園詩四種前後相繼的典型題材為緯，從創作論的角度總結其中抒情自我、玄思自我、詩性自我三種書寫方式的交互關係與演變。²⁵¹

一、郭璞五言遊仙詩之“淡思”：寄興遊仙的傳統結構

本文以郭璞遊仙詩為發端，基於其以傳統抒情模式為主、以“道家之言”為輔的特質，能夠見得文學傳統中抒情自我的表達方式，以及“淡思”滲透詩歌書寫的起點。

首先，郭璞遊仙詩中的抒情自我，繼承了楚辭寄興的寫作方式。鍾嶸上溯至楚辭，以“辭多慷慨”指出了郭璞作品的抒情性，如果推及《離騷》，則能很清楚地看到一種以“遊”澄懷的書寫結構。《離騷》中屈子陳辭重華、上叩帝閭、下尋宓妃，駕八龍、載雲旗、欲遠遊，而終未能離開故土。在他的書寫中，“遊”至少牽扯了三個面向：其一，大量意象堆砌了色彩斑斕、波譎雲詭的仙境世界，構成了“遊”的內容；其二，詩人不斷重複以“遊”超脫的企圖，如“乘騏驎以馳騁”、“忽反顧以遊目兮，將觀往乎四荒”、“吾將遠逝以自疏”；其三，周遊求索背後，坎壈之情一直作為主旋律存在著，“遊”其實並不能真正幫助詩人澄懷。此外，屈子所嚮往的仙境，帶有一定的道家色彩，《遠遊》結尾寫道“經營四荒兮，周流六漠。上至列缺兮，降望大壑。下崢嶸而無地兮，上寥廓而無天。視儻忽而無見兮，聽惝怳而無聞。超無為以至清兮，與泰初而為鄰”，²⁵²遠遊的終極之地，是四海八荒的元初之處，在此視聽全部失去了俗世的意義，進入了超然的境界，與莊周的太虛之境十分相似。

²⁵¹ 需要對“交互關係”加以說明的是，這四類詩歌雖然有著線性的關係，但玄理、情感、詩歌創作之間的互動是錯綜複雜的，無論抒情自我、玄思自我、詩性自我，都難以完全代表某一位詩人或一個派別抑或時期，所以本文並不試圖以三種自我代表文學史的某一階段，而嘗試在百餘年甚至更為廣闊的歷史中梳理其交互影響的進程。

²⁵² 王逸注，黃靈庚點校：《楚辭章句》（上海：上海古籍出版社2017年版），頁160-161。

綜合現存的郭璞遊仙詩來看，基本承襲了屈原這種以“遊”澄懷的書寫結構。首先，仙境的描寫方式與楚辭頗為接近，如“吞舟湧海底，高浪駕蓬萊。神仙排雲出，但見金銀臺”（《遊仙》十九其六），“登仙撫龍駟，迅駕乘奔雷。鱗裳逐電曜，雲蓋隨風迴”（其九），“璇臺冠崑嶺，西海濱招搖。瓊林籠藻映，碧樹疏英翹”（其十），以瑰麗的色彩、神化的意象、縹緲的意境構成宏大的視覺空間。其次，詩中仍有以“遊”超脫的暗示，“高蹈風塵外”（其一），“去來山林客”（其七），“採藥遊名山，將以救年頹”（其九），“永偕帝鄉侶，千齡共逍遙”（其十），“尋我青雲友，永與時人絕”（其十三），詩人不斷強調即將離開俗世到達仙境，並且能夠由此長生不老。最後，如第九首在描繪羽化登仙後筆鋒突轉，歎道“俯視令人哀”，與《離騷》“陟升皇之赫戲兮，忽臨睨夫舊鄉”十分相似，可見對現世的悲鳴，對生命短促的慨歎，是貫穿眾多詩作的主旋律，並沒有因“遊”而得到心緒的蕩滌，與此類似還有“臨川哀年邁，撫心獨悲吡”（其四），“悲來惻丹心，零淚緣纓流”（其五），“遐邈冥茫中，俯視令人哀”（其九），“靜歎亦何念，悲此妙齡逝”（其十四）等。²⁵³

在這種抒情傳統中，“淡思”初步表現為：詩歌內部“情”無法安置的問題與以“遊”澄懷的意圖的並存，以《遊仙》第四來看：

逸翮思拂霄，迅足羨遠遊。清源無增瀾，安得運吞舟？珪璋雖特達，

明月難闇投。潛穎怨青陽，陵苕哀素秋。悲來惻丹心，零淚緣纓流。

首句以“逸翮”、“迅足”為例表達了才能對理想環境的渴求，第二句以“清源”、“吞舟”表達了現實環境與才能的對立；“吞舟”出自孟子“吞舟之魚，不居潛澤；度量之士，不居污世”，景純引此意在感歎“逸翮”、“迅足”應在廣闊的空間中遨遊，毫無波瀾的清泉無法容納吞舟之魚。於是，第三句轉入了“士”與“世”的話題，以明月之珠的典故直喻動蕩政局中個人的處境；“明月之珠，夜光之璧，以闇投入於道，眾莫不案劍相眄者”是鄒陽上書之語，《晉書》載“璞既好卜筮，晉紳多笑之”“自以才高位卑”，可見此句乃郭璞對己身的暗喻。

²⁵³ 郭璞遊仙詩參見遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983年），頁865-867。

值得注意的是，以上三層逐漸遞增的不遇之憤，與高蹈世外的“淡思”，是並存於文字中的。李善意識到了這一問題，故首句注謂“逸、迅、思拂霄及遠遊，以喻仙者願輕舉而高蹈”，次句謂“以喻塵俗不足容乎仙者”，而後又謂“以喻仙者雖有超俗之譽，非無捕影之譏”。可見郭璞是以觀察者的身份，對仙境進行了一次想象之“遊”，而成仙之意從強烈走向踟躕，當意識到仙人亦有“捕影之譏”的時候，轉入了傷春哀秋之歎：“潛穎”是幽暗之處的植物埋怨春光來遲，“陵苕”是高處的植物哀歎素秋早至，李善謂“言世俗不娛求仙，而怨天施之偏”，故“歎浮生之促”而“悲俗遷謝，惻心流涕”，²⁵⁴這樣的悲歎與屈子“日月忽其不淹兮，春與秋其代序。惟草木之零落兮，恐美人之遲暮”異曲同工，都是在困頓之世、懷才不遇的境況下，面對時光消逝的焦灼感，而焦灼的背後是詩人明知難以實現卻仍然堅守的，致力挽救世人的赤誠之心。葉嘉瑩評價這首詩時聯繫郭璞的方士身份，認為其中體現了占卜可知家國命數，卻仍然無能為力的悲歎，以及“知其不可為而為之”的儒家精神。²⁵⁵范文瀾認為郭璞是“有肝膽、有憂識的志士”，當他看到東晉建國時內心是沉鬱的，而冒死斥責王敦叛逆又彰顯了剛毅的性格，所以“遊仙詩寓意慷慨”，²⁵⁶指出了郭璞儒士性情對詩歌書寫的決定作用，也從側面說明了在傳統遊仙詩的抒情模式中，“淡思”大抵只是詩中以“遊”書寫的願景。

其次，郭詩對《離騷》澄懷方式的發展，應在於“道家之言”對“情”的滲入，以一定數量的作品初步形成穩定的寫作範式，並由此開啟了玄言詩的歷史篇章。

²⁵⁷

“道家之言”首先表現為陰陽神仙家的成分，²⁵⁸相比屈子筆下隱約的太虛之境，郭詩中以道教元素、列仙之趣抒情的意圖要更為明顯。如“吐納致真和，一朝忽靈蛻”（其十一），“吐納”即方士所謂食氣，“食氣可以輕身，輕身可以靈蛻

²⁵⁴ 李善注參見《文選》，頁 1021-1022。

²⁵⁵ 參見葉嘉瑩《漢魏六朝詩講錄》（石家莊：河北教育出版社，2001年），頁 443-445。

²⁵⁶ 參見范文瀾《中國通史（第二冊）》，轉引自王鍾陵：《中國中古詩歌史》（北京：人民出版社 2005年），頁 324。

²⁵⁷ 王瑤、王鍾陵、葛曉音等也都將遊仙詩納入玄言詩，參見王瑤：《中古文學史論》（北京：北京大學出版社，2014年），頁 274；王鍾陵《中國中古詩歌史》，第 317-322 頁；葛曉音〈東晉玄學自然觀向山水審美觀的轉化——兼探支遁注〈逍遙遊〉新義〉，載於《中國社會科學》第一期（1992年），頁 151-161。

²⁵⁸ 參見汪春泓：〈鍾嶸〈詩品〉關於郭璞條疏證——兼論鍾嶸詩歌審美理想之形成〉，頁 20。

而飄然凌於太清之中”²⁵⁹；再如“左顧擁方目，右眷極朱髮”（其十二），“方目”、“朱髮”都是道教長生之辭；而諸如第六首極寫仙境之貌：

雜縣寓魯門，風暖將為災。吞舟涌海底，高浪駕蓬萊。神仙排雲出，但見金銀臺。陵陽挹丹溜，容成揮玉杯。姮娥揚妙音，洪崖領其頤。升降隨長煙，飄飄戲九垓。奇齡邁五龍，千歲方嬰孩。燕昭無靈氣，漢武非仙才。

這首詩“遊”顯得非常明顯，開首引典拉開了海鳥至、海風起、翻雲覆海、激流勇進的壯闊畫面，在這樣的背景下，蓬萊仙境浮現而出，在黃金白銀構成的宮殿裏，群仙成排而出，詩人看到了陵陽子明、黃帝師榮成公、嫦娥、洪崖先生、甯封子、盧敖、以及人面龍身的五龍，連用《列仙傳》《神仙傳》《淮南子》等古籍中的七個典故細繪了他們的形象，將每一位特寫的鏡頭拉向遠古的時空，強調他們“千歲方嬰孩”的面容。

不過，雖然道家之言得到了發展，但是這些詩作中的抒情模式仍與傳統相似，詩人線性敘述了遊仙的歷程，重點依舊在表達坎壈之懷的內容。例如以上第六首以第一視角記錄了暢遊仙境的所見之景，而其中仙人不少都由凡人羽化而成，行文間透露了成仙之思，詩人嚮往仙人的閒適生活，似乎已將自己融於其中，可是依舊無法擺脫與俗世的對比，末句諷刺燕昭使人入蓬萊求仙卻不得，以及漢武帝好道然非仙才，又回到了現實的語境。王鍾陵指出宏大的神仙世界“其實是郭璞塑造的一個理想境界，仙人生活的自由舒展，流洩著他對現實生活拘限、壓抑的不滿；仙人的奇齡高壽，寄託了他對於延長生存時間的渴求”，這樣的理想境界郭璞既以“吞舟”“高浪”訴說了它難以接近，又對比燕昭、劉徹，表明並非不能進入。²⁶⁰所謂難以接近，又非不能進入，其實是郭璞與現世若即若離的關係，一方面想要擺脫，一方面又無法割捨，正似屈子情懷。遊仙第二首靈妃、蹇修兩個仙人形象也都見於《離騷》，此詩記述了隨方外超然之士神遊仙境而見“靈妃顧我笑”，其中“雲生梁棟間，風出窗戶裏”“閭闔西南來，潛波渙鱗

²⁵⁹ 參見王鍾陵《中國中古詩歌史》，頁 330。

²⁶⁰ 參見王鍾陵《中國中古詩歌史》，頁 329。

起”已然是玄思之境，但詩人卻以“蹇修時不存，要之將誰使”作結，蹇修是屈原想要尋覓靈妃的媒人，媒人不存意味著靈妃之笑乃幻象，於是“雲生梁棟間，風出窗戶裏”似又成了黃粱一夢。這樣的結構是對淡思的否定，詩人有玄冥的企圖，卻以仙夢的形式，將玄思之遊又變回了理想仙境與現實世界的對比，重歸屈子的抒情模式，坎壈之懷依舊在。

“道家之言”真正開始表現“玄思自我”的成分，是郭詩中的三玄之思。如“漆園有傲吏，萊使有逸妻”（其一），是對莊子、老萊子的隱逸指涉；“進則保龍見，退為觸籬羝”（《遊仙》其一），源自《周易·乾卦》“飛龍在天，利見大人”；“明道雖若昧，其中有妙象”（其八），則是《老子》“玄之又玄”“惚兮恍兮，其中有象”的玄悟。²⁶¹但遊仙詩中這類內容並未真正成為思想的主體。

劉勰認為“景純仙篇，挺拔而為俊矣”，²⁶²劉熙載謂“郭景純亮潔之士，遊仙詩假棲遯之言，而激烈悲憤，自在言外”，²⁶³說明了詩人塑造塵囂之外的仙境，是為了排遣才高不遇、命途多舛的俗世困頓。這種“寄興”式書寫，代表了文學傳統抒情自我的表現方式，也反映了其中“淡思”的困境：道教元素進入以“遊”澄懷的書寫結構，事實上無法解決“情”如何安頓的問題，只是將“澄懷”的渴望寄託在虛擬的外在世界之中，詩人對假想世界的書寫遠大於內在精神的反思，因此濃墨描繪的仙境幻象、花草蟲魚多為堆砌的工具，整體並沒有褪去書寫的刻意，對實景的描寫雖有一些山水的成分（如“翡翠戲蘭苕，容色更相鮮”），但比例較少；“遊仙”澄懷的意圖，始終輔助於無法平息的激越之情，詩人難以真正從想象之遊中獲得超越。

從郭璞自己的詩歌創作來看，也確實是過江之後內在哲思發展，²⁶⁴“情”如何消釋的話題才真正擁有自己的詩歌語言。如〈客傲〉“不物物我我，不是是非非。忘意非我意，意得非我懷。寄群籟乎無象，域萬殊於一歸”，這樣不累外物的玄

²⁶¹ 遊仙詩參見《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 865-867。

²⁶² 參見范文瀾：《文心雕龍注》，頁 67。

²⁶³ 劉熙載：《藝概》（上海：上海古籍出版社，1978年），頁 54。

²⁶⁴ 過江後不少作品都有所反應，《山海經注》中道家思想更為明顯，可參見連鎮標《郭璞研究》（上海：三聯書店，2002年），頁 117-145。該節以七個維度，對《山海經注》中的道家思想一一進行了梳理：“物稟異氣，出於自然”的宇宙觀、“崇尚虛無的哲學觀”、“泯滅是非、萬物齊一的認識論”、“變化萬方，難以理測的不可知論”、“逍遙盡興、樂天傲世的理想人生”、“重己貴生的養生之道”。同時可參考遊信利：〈郭璞年譜初稿〉，載於《中華學苑》第十期（1972年），頁 79-110。

理之辭，是從哲學精神的層面，對現世生活進行的反思；再如〈幽思〉的“林無靜樹，川無停留”，²⁶⁵已然具有靜觀山水的特點，《世說》引阮孚語“每讀此文，輒覺神超形越”，指出了此句之精髓。但目前只剩下殘篇而難以看到全貌。

二、蘭亭玄言詩之“淡思”：冥會自然的理想人格

過江以後，隨著政局趨於穩定，文人的心態日臻平和，“心不累於物”的思想在玄學中蔚然成風，曠淡的人格境界逐漸成為門閥士族的理想，“名教與自然合一”²⁶⁶的人格模式在士族名臣中倍加推崇。以王導為例，《晉書·王導傳》“惟公邁達沖虛，玄鑒勁邈；夷淡以約其心，體仁以流其惠”；孫綽評價其“柔盒乎春風，溫而侔於冬日”、“逍遙放意”，²⁶⁷可見時人對儒、玄相融的人格魅力之歆慕。這樣的人格形象在展露才性、建立盟友的清談中成為主流，並在後江時期演變為自矜門第的簡淡謙退之風²⁶⁸。

於是，玄淡的理想人格在詩歌中得以書寫，呈現出不同以往的說話者——“玄思自我”，不同於郭璞以“遊”澄懷的寄興抒情，東晉的諸多玄言詩人都選擇在玄理辨言、山水體悟中澄懷，並以詩歌作為載體，書寫完成體玄悟道後遇見的這種內在“自我”。永和九年三月三的蘭亭修禊，即是如此。對於《蘭亭集》和以“蘭亭”、“三月三日”為題的玄言詩，王鍾陵認為：詩人胸中感蕩的意氣和撕心的悲痛被“淡”盡了，詩作表現出一種怡暢的情調，甚至透露欣欣向榮的生意，“無論豁朗欣暢，還是玄遠疏淡，其核心都是一個‘淡’字，情累盡則有淡然出塵之思”。²⁶⁹可見其大多只呈現了澄懷的結果，或更傾向於傳達滌除玄鑒的“玄思自我”形象。

蘭亭聚會留下了三十七首詩，本文認為其“淡思”的方式在於主體內在的“冥

²⁶⁵ 參見遼欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983年），頁867。

²⁶⁶ 參見錢志熙《魏晉詩歌藝術原論》，第245-258頁。書中用了一節的篇幅提出東晉“名教與自然合一”的人格模式，比較西晉寒素之士，並闡述“名教與自然合一”人格模式的形成原由。這一概念既與當時興起的人物品評之風相近，也反映出自嵇康以來文人開始熱衷在詩歌中表現超越的人格形象，所以本文在此基礎上研究以蘭亭詩為代表的玄言詩，並提煉出“冥會自然理想人格”。

²⁶⁷ 見於孫綽〈丞相王導碑〉，收錄於《全晉文》。

²⁶⁸ 同錢志熙一樣，王鍾陵也認為此時“淡”成為一種儒、玄結合的理想人格，其以王述、王湛、王承譽為“中興第一”為例，說明了曠淡人格乃當時門閥士族的追求；並認為這樣的理想是跨越晉、宋的，是門閥家業的維持者所標美的人格，所以彼時形成了“簡而不失，淡而不流”的士族風氣。參見《中國中古詩歌史》，頁334-336。

²⁶⁹ 參見王鍾陵：〈玄言詩研究〉，《中國社會科學》第五期（1988年），頁204-205。

會自然”：一方面，這裏的“自然”已經指向了山水，自郭象將“道”之“自然”移向山水，山水體悟就進入了玄學活動與文藝創作，消釋情感的方式開始由“外”向“內”，玄學家們並非在具體時空的山水中，而是在代表宇宙的概念式的山水中，完成內在的各種精神體悟活動；另一方面，“冥會”是郭象提出的心物一體、匯通宇宙之玄思，它沒有審美的主客之分，強調“與物冥而循大變”，從自然山水中體味大道，由此澄淡俗世情累，進入超然逍遙的人格境界。因此，在這種觀念下，作品中的“玄思自我”與審美對象往往是重合的，宇宙大化成為折射自我形象的媒介。

具體而言，王羲之的〈蘭亭序〉已經說明修禊活動的主要方式和目的：

仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。

孫綽後序補充道：

乃席芳草，鏡清流，覽卉木，觀魚鳥，具物同榮，資生成暢。於是和以醇醪，齊以達觀，快然兀矣，復覺鵬鷗之二物哉！²⁷⁰

前後序指出了修禊旨在通過玄覽山水澄淡俗情，以“遊目”的活動“騁懷”，達到和樂的狀態，也就是支遁所謂“足於所足，快然有似天真”。在此，郭璞的“遊仙”轉變為了“遊目”，通過“仰觀”“俯察”“鑒”“覽”與自然芳草花卉、魚鳥江河、山川高嶺互動；互動不限於視覺的馳騁，是“極視聽之娛”的感官體驗：

仰望碧天際，俯磐綠水濱。……雖無絲與竹，玄泉有清聲。（王羲之）

流風拂枉渚，停雲蔭九皋。鶯語吟脩竹，遊鱗戲瀾濤。（孫綽）

²⁷⁰ 參見嚴可均：《全上古三代秦漢六朝文》（北京：中華書局，1986年），頁1609、1808。

肆眺崇阿，寓目高林。青蘿翳岫，修竹冠岑。谷流清響，條鼓鳴音。玄
嶠咄潤，霏霧成陰。（謝萬）

地主觀山水，仰尋幽人踪。回沼激中逵，疏竹間修桐。回流轉輕觴，冷
風飄落松。時禽吟長澗，萬籟吹連峯。（孫統）

四眺華林茂，俯仰晴川渙。（袁嶠之）²⁷¹

這些詩作“遊目”的對象既包括宏觀格局的高林修竹、華林晴川、碧水藍天；也有微觀動態的“冷風飄落松”“游鱗戲瀾濤”；而自然之聲伴隨著遊目高低起伏，“谷流清響”、“鶯語吟脩竹”、“萬籟吹連峰”都是仰觀俯察的世界裏流動的音樂，耳目相交呈現了“粲如揮錦，琅若叩瓊”的情境。孫綽《答許詢詩》謂“仰觀大造，俯覽時物”，²⁷²“遊目”其實是一種身體感官浸入宇宙自然的互動方式，梅洛·龐蒂在討論繪畫時，提出身體的神秘之處在於同時是能看的和可見的，它的正面與背面、過去與將來被容納到萬物之中，進而感知到“看”的行為，在這個過程裏，事物環繞在身體的運動之中，感覺者與被感覺者持續保持著不可分割的關係。²⁷³這種身體與對象的渾然一體，其實是形成主客劃分的審美意識之前的階段，而在山水詩正式出現之前，玄言詩中玄覽山水的描寫，或正是該階段的呈現。

如此物我一體的玄覽（而非狹義的審美）方式，很大程度上源自《莊子》“齊一”的思想，是“淡思”從內在精神改變詩歌書寫方式之表現。“萬物齊一歡”（魏滂）、“茫茫大造，萬物齊軌”（孫統）、“萬殊渾一象，安復覺彭殤”（謝安）等，都是蘭亭詩人對物我齊一觀念的直接陳述。葛曉音先生認為這些詩人“並非站在山水的對立面進行純客觀的審視，而是‘渾萬象以冥觀，兀同體於自然’”，指出了物我相融的特點；葛先生亦認為“玄言詩中，詩人對景物的觀照，不是從興喻出發，不是簡單的忘憂娛情，而是‘靜照在忘求’”，此處的“靜照”即“玄覽”，其根

²⁷¹ 參見逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 895-896、901、906、907、911。

²⁷² 參見逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 900。

²⁷³ 參見莫里斯·梅洛·龐蒂著，楊大春譯：《眼與心》（北京：商務印書館，2007年），頁 36-37。

本目的在於“心靈化入宇宙的最深處，達到忘己的超然境界”，這樣的宗旨顯然稟於莊學，也就是通過山水澄懷進入《莊子》所謂“恬淡”的狀態。²⁷⁴由此也說明了郭象對玄言山水詩的直接影響並非山水獨立於老莊的“自性”，而是應物而動、返玄味淡的物我澄照觀；同時，這種物我相融與後來的情景交融亦不相同，是道家心物觀念的表現，心物觀念界入詩歌創作，也就帶來內省對情感的消釋；所以作為“遊目”主體的說話者，詩人始終以“自我”與“對象”的重疊、互映與融合，展開表達的過程。

如果說身體融於自然山水的“遊目”行為，只是“淡思”的方式，那麼心入宇宙、超然忘己、“冥會”大道，方為“淡思”的彼岸。庾友“馳心域表，寥寥遠邁。理感則一，冥然元會”，虞說“神散宇宙內，形浪濠梁津。寄暢須臾歡，尚想味古人”，²⁷⁵都直言不諱地表達了馳騁宇宙、冥會大道才是終極渴求。可見在一眾玄言詩中，詩人都致力於將超越山水、體任自然的“自我”書寫出來，而這樣的結果或是超然的人格境界，或是祛情見性的玄悟境界：

散懷山水，蕭然忘羈。秀薄粲穎，疏松籠崖。

遊羽扇霄，鱗躍清池。歸目寄歡，心冥二奇。²⁷⁶

此乃《蘭亭集》中王徽之的詩作，可以看到詩人首句就奠定了“蕭然忘羈”的基調，並說明這樣的境界是通過山水淡思完成的。之後的兩句對“散懷”之山水進行了具體的描寫，記錄了詩人即目的四個畫面，它們都是寫意式的，我們很難從字詞中讀取花、松、鳥、魚同其各自背景確切的關係，只能從較為隨意的語言結構中領會詩人對山水的感受。而最後詩人也道出其意並不在山水究竟是什麼，而在於遊目後和暢的心境、冥會玄理的成就。因此，這首詩整體呈現著閒適暢快、生機盎然的氛圍，完全沒有透露任何的世俗之情，並且，詩人是以融於並超越山水的姿態出現的。再看謝安之作：

²⁷⁴ 葛曉音：〈東晉玄學自然觀向山水審美觀的轉化——兼探支遁注〈逍遙遊〉新義〉，頁159-160。

²⁷⁵ 兩首詩分別參見《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁908、916。

²⁷⁶ 參見遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁914。

相與欣佳節，率爾同褰裳。薄雲羅陽景，微風翼輕航。

醇醪陶丹府，兀若遊羲唐。萬殊混一理，安復覺彭殤。²⁷⁷

相較王徽之，這首詩較為重視詩歌語言的呈現，但全詩欣然的基調與王氏是相同的。首句鋪墊了修禊的時間、人物、心情，並直接將山水轉向宇宙時空，《抱朴子·廣譬》“猶褰裳以越滄海，企佇而躍九玄”，²⁷⁸“褰裳”可謂打開了玄冥體悟的大門。結合“褰裳”與“遊羲唐”，以及謝安《與王胡之詩》“投綸同詠，褰褐俱翔”來看，“薄雲羅陽景，微風翼輕航”的“翼”應是詩人對自身溶入山水中的譬喻，即以“越滄海”的姿態進入山水，馳騁於微風之中，俯察薄雲之下的春景；而當酒入丹田，心已遊於伏羲、唐堯盛世；最後，詩人道出了玄思，“萬殊混一理，安復覺彭殤”，彭祖長壽、殤子夭折，在萬物一理的宇宙時空中，其實並沒有分別。謝安為什麼這麼說呢？這涉及到蘭亭詩人淡化的俗情是什麼的問題，王羲之序言道：

每覽昔人興感之由，若合一契，未嘗不臨文嗟悼，不能喻之於懷。固知一死生為虛誕，齊彭殤為妄作。後之視今，亦猶今之視昔。悲夫！故列敘時人，錄其所述，雖世殊事異，所以興懷，其致一也。後之覽者，亦將有感於斯文。²⁷⁹

可見生死是《蘭亭詩》的重要話題，而對時間的焦慮一直以來都是文人的敏感之處。謝安的“萬殊混一理，安復覺彭殤”正是對王羲之“死生亦大矣”的回應，所

²⁷⁷ 參見遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁906。

²⁷⁸ 葛洪：《抱朴子》（上海：上海古籍出版社1990年版），頁193。

²⁷⁹ 參見嚴可均：《全上古三代秦漢六朝文》，頁1609。

以在詩中以暢遊古今表明了精神本體之存在，並且透露出精神凌駕於山水之上，能夠“躍九玄”而觸及宇宙真理，由此將玄理境界與超越的人格境界相互融合了。孫綽將這兩種境界歸為“忘味”：

流風拂枉渚，停雲蔭九臬。鶯語吟脩竹，遊鱗戲瀾濤。

攜筆落雲藻，微言剖纖毫。時珍豈不甘，忘味在聞韶。²⁸⁰

前文所引葛曉音評蘭亭詩之“忘己”，也就是這裏的“忘味”，是玄冥境界的具體表現，亦即“平淡”的境界。詩中的“聞韶”雖然用了孔子聽樂的典故，但是所指並非音樂，而是上句的“微言”，孫綽曾評價庾亮“微言散乎秋毫，玄風暢乎德音”，“微言”也就是玄冥之理。《人物誌》有“精微所以入神妙”之說，有精微之思才能入神妙之境，說明了思心玄微的宗旨是體悟“回復變通”之道，盧湛《贈劉琨詩》謂“纖質實微，衝飈斯值。誰謂言精，致在賞意。不見得魚，亦忘厥餌。遺其形骸，寄之深識”，²⁸¹亦是強調“微言”獲自體味的過程。由此回到以上孫綽的詩作，可以看到其中勾勒了當時清談的三個階段，前兩句乃山水遊目，第三句寫微言之談，末句描述了超越俗世之味，進入玄冥境界的“平淡”之感。“時珍豈不甘”，實際上從側面說明詩人們已然超越了首兩句所描寫的現世山水。

以上分析的三首詩，自始至終都沒有任何俗累之情的滲透，一直以閒適逍遙的基調書寫詩人如何冥會大道、抵達眾人皆嚮往的玄覽的彼岸。錢志熙先生將這樣的創作歸於“求玄的衝動”，並對照“情感”將其命名為“理感”，²⁸²指出了玄言詩的創作過程中，書寫僅為澄懷結果的記錄。或可認為，“情”並非不存在，而是在下筆歌詠之前，就已經被“玄思自我”消釋了。王羲之和孫綽的序言對觸物興懷的情感都予以了肯定：

²⁸⁰ 參見遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 901。

²⁸¹ 參見遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 882。

²⁸² 參見錢志熙：《魏晉詩歌藝術原論》，頁 382-385。“理感”後來引起了玄言詩研究的討論，如錢剛據此將“理感”的訴求歸為“微言”，認為“微言”即聖人之言，是玄談的終極追求。參見錢剛：〈東晉玄言詩審美三題〉，載於《上海大學學報》第一期（1997 年），頁 36。

或取諸懷抱，悟言一室之內；或因寄所託，放浪形骸之外。……及其所
之既倦，情隨事遷，感慨係之矣。向之所欣，俯仰之間，已為陳跡，猶不能
不以之興懷，況修短隨化，終期於盡！（王羲之）

情因所習而遷移，物觸所遇而興感……閒步於林野，則遼落之志興。（孫
綽）²⁸³

大部分的玄言詩人，為了彰顯超越的人格境界，只書寫“神明貌”、“體沖和”、“通
於無”的部分，而將感興的階段、俗情的內容省略，所以在詩中看到的更多是：

時來誰不懷，寄散山林間。（曹茂之）

今我歡斯遊，愠情亦暫暢。（桓偉）

激水流芳醪，豁爾累心散。（袁嶠之）

消散肆情志，酣暢豁滯憂。（王玄之）

今我斯遊，神怡心靜。

嘉會欣時游，豁爾暢心神。（王肅之）

散豁情志暢，塵纓忽已捐。（王蘊之）²⁸⁴

這些詩作中的“累心散”“愠情暢”“心神靜”“豁滯憂”“寄散懷”，其實暗示了“累心”、
“愠情”的在場，只是詩人有何累情、又如何通過山水玄言澄懷的過程被壓縮了，
僅書寫了遊目的體悟、情緒的暢通、俗情的超越、無累的境界。此外，“靜”“暢”
“散”“豁”即羲之、孫綽所謂的“和以醇醪”、“快然”、“信可樂”，這種“和樂”的情致
也就是嵇康的“至樂”，它並非不是情感的一種，應當說它是超越世俗之情的“高

²⁸³ 參見嚴可均：《全上古三代秦漢六朝文》，頁 1609、1808。

²⁸⁴ 參見遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 909、910、911、911、913、915。

情”²⁸⁵。

蘭亭詩人這種直面情感，以“淡思”來抒“高情”的方式，與“寄興”抒情傳統完全不同。以《離騷》為代表的抒情傳統，“情”很多時候並沒有被正面且理性地對待；蘭亭詩中，詩人則沒有逃避或否定“情”，而是通過遊目的活動，進入“內省自我”的書寫。從理論背景來看，這樣的改變不僅由於內在哲思參與文學創作的成分大大增加，應當還和玄學情性論的影響密不可分，第一部分已作論述，此不贅言。

有見及此，本文更傾向於將詩人“累心散”的意圖定義為“淡思”，它以莊老哲思為主導，觸發了“玄思自我”的呈現，是還原大部分玄言詩創作過程的關鍵——它是“情感”（俗世之情）與“高情”（超越之情）的中間階段，是理性與情感互動的呈現，也是玄學心物、情性觀念以第一人稱實踐於詩歌的立足點。詩人書寫了藉由玄覽冥會超越情累的心理過程，演繹了玄學理論向生活實踐的轉變（蘭亭詩實際上就是玄學理論變為修禊活動，再轉成的詩歌語言），立足於詩中這些隱性的“淡思”，讀者所能倒帶進入的，應當是有著廣大而豐富想象空間的情感世界。不過，隨著內省之“感”的淡隱，“內省”之“思”的極致，審美對象被普遍化、概念化，“玄思自我”覆蓋了個體生命，詩歌也就失去了具體時空中的美感表達，辭藻形式顯得隨意而缺少組織，故雖符合劉勰所謂“淡思”，但並不在“濃采”之列。直到情景交融的山水田園詩走上歷史舞台，將具體的特殊的情感世界在詩歌語言中還原出來，抒情與玄思開始磨合，“淡思”才逐漸與“濃采”走向並置。

三、謝靈韻山水詩之“淡思”：情景互應的創作機制

劉勰謂“莊、老告退，而山水方滋”，歷來習慣以之分界玄言詩與山水詩，王瑤先生曾對此提出質疑“並不是人們底思想對宇宙人生認識的變遷，而是一種導體，一種題材的變遷”²⁸⁶。本文認為，這種變遷或正是“理”逐漸與“抒情”相融並向“詩性”的過渡，而“導體”乃“淡思”方式的再度變化。以蘭亭詩來看，大部分詩人致力於彰顯“玄言自我”，對於詩歌的文學性並沒有太多的關注；莊、老告

²⁸⁵ 錢剛認為玄言詩所抒之情從理念層面而非形象層面進行，乃由實入虛的“高情”“至情”，參見錢剛：〈東晉玄言詩審美三題〉，頁34。

²⁸⁶ 王瑤：《中古文學史論》，頁284。

退，乃“淡思”方式由文化活動轉向文學創作，其背後是清談交際之風的衰落，門閥士族的閉門謙退；而當“淡思”的重心由玄冥轉向文學，玄言家的身份隱退，詩人的身份走向幕前，莊老“物我一體”的宇宙觀念也就逐漸裂變為主客二分的審美模式，詩人們開始在書寫中還原俗情的內容，嘗試用不同的美學方式將其投射到山水之中，並致力詩歌結構形式的平衡以令內心趨向“平淡”，由此形成了情景互應的創作機制。事實上，蘭亭玄言詩人（如孫綽）的部分作品已具有這樣的成分，只是尚未以一定的創作機制予以呈現。

具體而言，情景互應的創作機制是“抒情自我”與“玄思自我”磨合的嘗試，以山水描寫為依託，有著明確的書寫動機。從文學觀來看，作為山水詩的開山鼻祖，謝靈運直言不諱地傳達了這樣的創作理念：

首先，〈山居賦〉序言“順從性情，敢率所樂，而以作賦”、正文“懷秋成章，含笑奏理”指出了書寫與抒情的關係，其〈感時賦〉謂“夫逝物之感，有生所同……乃作斯賦”，〈佛影銘〉序言謂“摹擬遺量，寄託情采”“援筆興言，情百其慨”，都表達了藉文學以抒情的觀念。²⁸⁷

其次，謝氏以為“理”是詩歌書寫的核心價值，〈山居賦〉謂“詩以言志，賦以敷陳。箴銘誄頌，咸各有倫”，道明了“詩言志”本位的文學觀，〈宋書·謝靈運傳〉開篇“夫志動於中，則歌詠外發”佐證了這一點；謝詩中的“志”到了後期即為佛理與玄理，故其謂“謝子臥疾山頂，覽古人遺書，與其意合，悠然而笑曰：夫道可重，故物為輕；理宜存，故事斯忘。古今不能革，質文咸其常”，因此在〈山居賦〉的自注中引用了大量的老莊之言、佛經之語；“理”的推崇下自然強調文學旨在“會性通神”，所以同一眾玄學家一樣，在其詩文中始終以“理”釋“情”，追求玄淡的人格，例如〈山居賦〉道“欣見素以抱朴，果甘露於道場”，自注謂“不以麗為美”、“然清虛寂漠，實是得道之所也”，就是滌除玄鑒的典型。

不過，謝氏強調“會性通神”是山水玄覽、文學創作之後的狀態，不同於大部分玄言詩人在詩歌書寫前已冥會大道，他認為玄通是經由文學創作之後達到的境界，所以在他的文學觀中，文字表達“不淡”而“淡”過程的功能性十分明顯，對文學形式普遍進行了“研精靜慮，貞觀厥美”的精雕細琢，尤其在返鄉退守之

²⁸⁷ 〈山居賦〉 〈感時賦〉 〈佛影銘〉 分別參見顧紹伯校注：《謝靈運集校注》（台北：里仁書局，2004年），頁449-465、512、359，以下引《山居賦》出處相同。

後，靜照山水成為其澄懷的主要方式，尋求山水與個體精神的內省互映的文學形式，亦成為寫作追求。例如〈山居賦〉談到自己歷覽山野草木而“心放俗外”，就希望通過“文體兼宜”的美感形式將所見所感歌詠出來，傳達了書寫基於清晰創作渴望的觀念。

謝靈運落實於文學創作的這種“淡思”，在其山水詩中得到了確切的實踐。以其〈登池上樓〉來看：

潛虬媚幽姿，飛鴻響遠音。薄霄愧雲浮，棲川怍淵沉。進德智所拙，
退耕力不任。徇祿反窮海，臥病對空林。衾枕昧節候，褰開暫窺臨。傾
耳聆波瀾，舉目眺嶮嶽。初景革緒風，新陽改故陰。池塘生春草，園柳
變鳴禽。祁祁傷幽歌，萋萋感楚吟。索居易永久，離群難處心。持操豈
獨古，無悶徵在今。²⁸⁸

在這首作品中，詩人將自己的情累直言出來，“進德智所拙，退耕力不任”謂智力短拙、不能匡時濟世，退隱躬耕又力不從心。根據胡刻本《文選》，此詩寫於景平元年初春，²⁸⁹當時劉裕長子劉義符即位，謝靈運因挑撥大臣而被排擠，外放至永嘉做太守，永嘉臨近東海，故謂“徇祿反窮海”，而不久就臥病在床，許久未出門，已不知季候節氣，於是打開窗戶，看到了戶外的自然景致，可見詩人是在啟窗以後，從高處觀臨山水感發了進退不得力的積鬱之情。由此開首第一句寫道潛虬與飛鴻，它們一個深隱、一個高飛，擁有保存美好的自由；第二句謂靠近雲霄但不及高浮之雲，棲息川谷又無法真正沉入淵底，雖然沒有主語，但應是詩人自己“進德智所拙，退耕力不任”的慨歎，故李善注謂“虬以深潛而保真，鴻以高飛而遠害，今以嬰俗網，故有愧虬鴻”，葉嘉瑩認為“媚”“嚮”“愧”“怍”都是人的情感在景物上的投射，並且形成了呼應和對比²⁹⁰，說明詩人是面對

²⁸⁸ 參見顧紹伯校注：《謝靈運集校注》，頁 95。

²⁸⁹ 參見顧紹伯校注：《謝靈運集校注》，頁 95。

²⁹⁰ 參見葉嘉瑩：《漢魏六朝詩講錄》，頁 455-458。

高低自然空間引發了感興之情。

前四句是詩歌情感活動的第一個階段，第二階段則進入了“淡思”的書寫，詩人啟窗遊目崇山峻嶺、聆聽海浪翻滾，才發現冬去春來時節已變，此時已經耳目遊於山水，置身自然之中，感受萬物大化了。接下來的名句“池塘生春草，園柳變鳴禽”，則進一步說明詩人的情感有所澄淡，此句與開首兩句都運用了倒裝，但方式並不一樣。開首的句法結構非常複雜：第一句是工整的對偶，本來的語序應當是“潛虬幽姿媚，飛鴻遠音響”，當形容詞“媚”、“響”變成動詞，“媚”與“幽姿”從主謂關係變成不符合語言習慣的動賓關係，顯然拉開了兩者之間的距離，從第二句的“愧”“怍”方知詩人匠心如此，源於自身無法企及潛虬、飛鴻的心理距離。從句法上來看，第二句要更為複雜，首先明確的反對“沉”“浮”將首句潛在的進退之意揭示了出來；其次一、三、五字連用動詞，明顯加快了語言的節奏。蔡宗齊先生指出“對節奏的控制是大謝換用簡單和複雜對偶聯的一個重要考慮”，“短短一行中有兩個遞進的動詞詞組，敘述、言情或寫物的節奏自然就大大加快了”，²⁹¹“薄霄愧雲浮，棲川怍淵沉”三個動詞重疊了兩個動賓、一個主謂短語，複雜的句法形成了纏繞糾葛的情境，背後顯然是愁腸百結心理的加劇。相比這兩句，“池塘生春草”的結構要鬆散很多，雖然也是倒裝，但並不是工整的對偶，僅以虛實相生的方式描繪了閒適輕快的景致，可見詩人置身山水以後心境已然有所澄蕩。

這首詩的第三階段可以說是郭璞遊仙與蘭亭玄言的結合，是“抒情自我”與“玄思自我”的疊加。從最後一句“持操豈獨古，無悶徵在今”來看，詩人意在彰顯自己的超越人格，“無悶”本於《周易》乾卦，兩者結合，清高避世而無悶、情累盡散的人格形象浮現了出來，如果緊接著“池塘生春草”，這樣的形象或許更為貼切，然而出現於“祁祁傷幽歌，萋萋感楚吟。索居易永久，離群難處心”之後，則意味深長。“幽歌”用典〈七月〉，“楚吟”用典〈招隱士〉，兩者都是歸思之情，即“索居易永久，離群難處心”表達的離群體獨居、時光漫長之意。從“持操豈獨古，無悶徵在今”來看，“祁祁傷幽歌”與“索居易永久”似乎是為了襯托自己，但若以整首詩而言，則又似詩人永嘉孤獨生活之抒發，末句的超越人格也

²⁹¹ 參見蔡宗齊：〈六朝五言使句法、節奏、詩境新論〉，載於《上海師範大學學報》第五期（2018年），頁113-114。

就變得刻意了。

雖然謝靈運的詩作常被批評情景割裂，但從這首詩來看，詩人的情感投射到了山水物象之上，王夫之認為謝詩“情不虛情，情皆可景；景非滯景，景總含情”，道出了情景交融的特點，這種“心與物的相諧”反映了“心理隨著環境而調適情緒，與環境獲得一致節律的一般結果”，²⁹²在蘭亭超越人格、閒適境界之外，謝詩以內在創作機制成為“淡思”的表現形式。〈登池上樓〉的三個部分從時間上來看並不是線性的，因為詩人啟窗的動作發生在詩歌的中段；但是情感的變化卻是線性的，從感興到淡思，又迴旋往復，再玄理澄淡，完全貼合詩歌的書寫順序；而這樣的感情變化，在詩歌中很大程度上依賴語言結構的轉換實現；無論詩人最後是否完全達到無悶的狀態，玄言的尾巴都沒有以工整的對偶呈現，已經說明了謝氏意在通過句法強調俗情的疏散；此即本文所謂“情景互應的創作機制”，“創作機制”也就是詩歌的書寫形式。

當然，謝詩被批評情景割裂不是沒有原因的，他的不少山水詩都呈現“三段式”的結構——敘事、寫景、說理（或直抒胸臆），並且以凌跨的態度對待自然。²⁹³事實上，這樣的現象可能是蘭亭以後“淡思”逐漸文學化的結果，一方面，玄學追求的冥會大道超越人格在謝詩中得到了保留，所以他的山水描寫仍具有“神理流於兩間，天地共其一目”的特點，以人格形象超越現實山水的意圖，給人以凌跨之感；另一方面，由於謝靈運持有“情景交融”的創作意圖，所以玄言士人追求的物我渾茫一體的境界，必定裂變為主客二分的審美判斷，從詩題的改變就已經可以看出，玄言詩很少明確遊覽山水的時間、地點，而謝詩則不然，可見在現實山水與概念山水（即前文所謂玄言家所熱衷的概念式山水）之間，謝靈運更傾向於以文字再現前者，這也符合其“研精靜慮，貞觀厥美”的創作觀。過去我們將“研精靜慮”理解為“才高詞盛，富艷難蹤”，謝詩由此代表了“淡思濃采”的寫作風格；而若從“淡思”文學化的進程來看，“濃采”或許正是玄思始融於抒情模式的結果。當自然意象尚未完全進入深化的個人世界，詩人尚未抵達自適的精神境界，仍在“當下”與“過去”之間糾葛徘徊，企圖憑藉文學書寫到達“心放俗

²⁹² 參見蔣寅：〈情景交融與古典詩歌意象化表現範式的成立〉，載於《嶺南學報》第十一輯（2019年），第6頁。文中同時認為謝靈運的遊覽詩呈現情景交織的狀態，“山水景物都出於作者的觀照，呈現出與觀賞主體的心境相契合的色彩”。

²⁹³ 參見周勛初：〈論謝靈運山水文學的創作經驗〉，載於《文學遺產》第五期（1989年），第53頁。

外”的自我，則必然需要經歷一個刻意的階段；因此若從詩歌內在的“平衡”機制來看，結構上的割裂、辭藻用典之“繁蕪為累”、山水意象的凌跨感，或許正反映了“淡思”在平衡“情”與文本結構的過程中，所留下的磨合的痕跡。

四、陶淵明田園詩之“淡思”：自足自適的精神世界

到了陶詩可謂“淡”風終成，莊老之言內化為精神風貌，並與儒學佛理相融，共同塑造了陶潛的“詩性自我”——調和“抒情自我”與“玄思自我”的自足自適的精神世界。高友工先生曾指出，美學經驗可在三個層次上達到內在的滿足感：經驗本身可賦予愉悅；有些經驗可通過反思與創作行為營造完整與完美的感覺；充分地體驗生活、依靠直覺，並從中取得存在的意義。²⁹⁴陶淵明的田園詩應當說基於以上三個層次，尤其第三層次，形成了完美的“詩性自我”：

首先，玄言中的超越人格模式在田園詩中退居幕後，轉換為了農耕隱士的形象，身體成為“淡思”的核心元素。〈五柳先生傳〉謂“著文章以自娛”、“銜觴賦詩，以樂其志”，道出了與謝氏“托此不朽”不同的寫作意圖。這與陶淵明的身份有著很大的關係，“弱年逢家乏”（〈有會而作〉），“幼稚盈室，餽無儲粟，生生所資，未見其術”（〈歸去來兮辭〉），“饑來驅我去，不知竟何之。行行至斯里，叩門拙言辭”（〈乞食〉），“竟抱固窮節，饑寒飽所更”（〈飲酒〉第十六），²⁹⁵都反映出生計的問題，所以相對康樂凌駕山水的門閥士族姿態，他面對“躬耕自資”（蕭統〈陶淵明傳〉）的田園自然，則以謙順的態度出現。農田耕作生活中，身體與田園的互動為情緒的澄淡提供了條件。以〈庚戌歲九月中於西田獲早稻〉為例：

人生歸有道，衣食固其端。孰是都不營，而以求自安！開春理常業，
歲功聊可觀。晨出肆微勤，日入負禾還。山中饒霜露，風氣亦先寒。田
家豈不苦？弗獲辭此難。四體誠乃疲，庶無異患干。盥濯息簷下，斗酒

²⁹⁴ 參見高友工：〈中國抒情美學〉，載於《中國抒情傳統的再發現》，頁 593。

²⁹⁵ 〈有會而作〉 〈歸去來兮辭〉 〈乞食〉 〈飲酒〉（第十六）分別參見袁行霽《陶淵明集箋注》（北京：中華書局，2003 年），頁 306、460、103、271。

散襟顏。遙遙沮溺心，千載乃相關。但願長如此，躬耕非所歎。²⁹⁶

在這首詩中，詩人以“晨出肆微勤，日入負耒還”的形象出現，與山水的互動已不限於觀賞和體悟，而是參與了自然的變遷，所以對於“山中饒霜露，風氣亦先寒”有著切身的體會。楊玉成認為“中國文學中四季意識最清楚的莫過於陶詩，甚至形成‘四季原型’的結構模式”，²⁹⁷之所以對季節的變化有超乎尋常的感知度，是由於農耕生活與土地的互動。“晨興理荒穢，帶月荷鋤歸”的生活必然是艱辛的，所以詩人發出了“田家豈不苦”的感歎，而確實是在“四體誠乃疲”的農作後，“盥濯息簷下，鬥酒散襟顏”的休憩之時，感受到了田園生活“庶無異患干”的怡然境界。陶澍注謂“龐德公率妻子躬耕隴畝，而曰‘世人皆貽以危，我獨貽以安也’”，²⁹⁸指出“患”在田園生活中的消釋；同時也說明“遙遙沮溺心，千載乃相關”是將安怡的歸隱生活，放入歷史空間與古之隱士進行的對話，從這個角度來看，玄言詩人冥會大道的超越人格還是存在的，只是已沒有自詡的意味而退居幕後了。

其次，玄言中冥會大道的澄懷追求變成了返回自己精神樂園的內省模式“淡思”的過程被真正展開，“玄思自我”變成了穩定的心象，而不再是玄理的鋪陳。在過去的玄言詩中，由於詩人著力塑造自己的玄遠人格，玄理的鋪陳乃詩歌的主要內容，康樂山水詩亦是如此；而對於陶淵明，當其以農夫的身份，與山水世界進行對話時，體“淡”的過程被身體實踐了，故以文學形式書寫田園生活之時，呈現了自然天成的情景交融、平易閒適的境界，以〈歸園田居（其二）〉為例：

野外罕人事，窮巷寡輪鞅。白日掩荆扉，虛室絕塵想。時復墟曲中，
披草共來往。相見無雜言，但道桑麻長。桑麻日已長，我土日已廣。常

²⁹⁶ 參見袁行霈：《陶淵明集箋注》，頁 227。

²⁹⁷ 參見楊玉成；〈田園組曲：論陶淵明《歸園田居》五首〉，載於《國文學誌》第五期（2000 年），頁 226。

²⁹⁸ 參見龔斌：《陶淵明集校箋》（上海：上海古籍出版社，1999 年），頁 206。

恐霜霰至，零落同草莽。²⁹⁹

雖然這首詩曾有興喻之說，但整體來看仍是“真意實在田園”之作。³⁰⁰詩中展現的田園生活是少有人跡的自然空間，而世俗之累在此被消釋在了日常的農耕瑣事之中，故謂“虛室絕塵想”。在詩人的生活中，與農夫一起撥草而行、討論農事乃主要內容，所喜往往是“桑麻日已長，我土日已廣”，所憂則“常恐霜霰至，零落同草莽”，在氣候變幻中體會了自然植物的生長變化，遠離了俗世塵雜。《歸園田居》之三³⁰¹則進一步描繪了農耕生活的日常，“晨興理荒穢，帶月荷鋤歸”是日月轉換中詩人在農田的身影，“道狹草木長，夕露沾我衣”是農田中的詩人與自然互動的細節感受，通過這樣的互動，詩人體會到的是“但使願無違”的平靜與祥和。《歸園田居》之四³⁰²、五³⁰³兩首則將生死的慨歎與消釋，溶解在了日常的田園生活之中。其四記述了帶領子侄遊走山林曠野，偶遇墓地，看見逝者居住之痕跡依舊在，而桑竹只留殘株，進而感歎“人生似幻化，終將當空無”，結合第二首“桑麻日已長”可知，詩人在此是聯想到自己生命而發出的悲歎。但是，這樣的悲情很快又在田園生活中消解了，最後一首雖以“悵悵”起，但在山澗之中洗去塵穢，瀘酒殺雞招待鄰居之後，轉入了“歡來苦夕短”的情緒，在閒適快樂之中迎來了新的農耕之日。邱嘉穗《東山草堂陶詩箋》謂“前首悲死者，此首念生者，以死者不復還，而生者可共樂也。故耕種而還，濯足纔罷，即以斗酒隻雞，招客為長夜飲也”，³⁰⁴指出了詩人的心緒變化，而這樣的變化是在具體的山村生活中興發、感歎與消解的。如果說抒情反省的過程表現為當下自我

²⁹⁹ 參見袁行霈：《陶淵明集箋注》，頁 83。

³⁰⁰ 興喻之說乃劉履：《選詩補注》“蓋是時朝廷將由傾危之禍，故是有喻”；方東樹則認為“真意實在田園，非喻已也”。參見袁行霈：《陶淵明集箋注》，頁 84。

³⁰¹ 種豆南山下，草盛豆苗稀。晨興理荒穢，帶月荷鋤歸。道狹草木長，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使願無違。

³⁰² 久去山澤遊，浪莽林野娛。試攜子侄輩，披榛步荒墟。徘徊丘壠間，依依昔人居。井竈有遺處，桑竹殘朽株。借問采薪者，此人皆焉如？薪者向我言，死沒無復餘。一世異朝市，此語真不虛。人生似幻化，終當歸空無。

³⁰³ 悵悵獨策還，崎嶇歷榛曲。山澗清且淺，可以濯吾足。漉我新熟酒，隻雞招近局。日入室中闇，荆薪代明燭。歡來苦夕短，已復至天旭。《歸園田居》其三、四、五參見袁行霈《陶淵明集箋注》，頁 85-87。

³⁰⁴ 邱嘉穗《東山草堂陶詩箋》，收入四庫全書存目叢書編撰委員會編撰：《四庫全書存目叢書（集部第三冊）》（濟南：齊魯書社，1997年），頁 234-235。

與過去片段的交互作用，那麼詩人追溯的“歷榛曲”、“濯足”、“漉酒”、“隻雞”等片段，都是身體融於自然的行為，所有心緒早已消散於祥和的田園，當下的自我亦不再沉湎糾葛，自然呈現了一個自足平和的“靜觀的空間世界”。

由此再回到總起五首的《歸園田居》其一：

少無適俗願，性本愛丘山。誤落塵網中，一去三十年。羈鳥戀舊林，
池魚思故淵。開荒南野際，守拙歸園田。方宅十餘畝，草屋八九間。榆
柳蔭後園，桃李羅堂前。曖曖遠人村，依依墟里煙。狗吠深巷中，雞鳴
桑樹巔。戶庭無塵雜，虛室有餘閑。久在樊籠裏，復得返自然。³⁰⁵

在這首詩中，交待了詩人過去的經歷，並對之進行了評價，“誤落塵網”將俗世與丘山對立了起來，勾畫了“去”與“返”的路徑，明確了自己的歸屬在田園之中，而這“舊林”“故淵”也就是陶潛的精神家園。陳寅恪先生曾指出陶淵明的精神是“外儒內道”³⁰⁶的，“返”的追尋即是“內道”之表現，“反者道之動”“抱朴守真”在其詩作中都得到了很好的表現，“曖曖遠人村，依依墟裏煙。狗吠深巷中，雞鳴桑樹顛”顯然就是〈桃花源記〉中“阡陌交通，雞犬相聞”的景象，是陶淵明心中的“本真”世界面貌的具體呈現。其次，值得注意的是，“開荒南野際”正如田園組詩反復出現的“披草”、“披榛”、“榛曲”一般，預示著詩人從樊籠復得自然之路，必定經歷了“初極狹”再“豁然開朗”的過程，“猛志逸四海，騫翮思遠翥”的豪情在身體通過榛曲的過程中淡化，正如“濯足”的行為一般，詩人有著明確的意識，以身體與自然的互動，消釋塵世之累。末句“戶庭無塵雜”顯然對應了“誤入塵網中”，從組詩的以下幾首來看，詩人的田園生活十分辛苦與忙碌，“虛室有餘閑”之“餘閑”或非閒暇時間，而是“但使願無違”所指的心境之間適。蕭馳先生認為“遊仙”與大謝的山水是為解脫而盡量遠離自身而極力向外拓展的《伊利亞特》，而淵明的

³⁰⁵ 參見袁行霽：《陶淵明集箋注》，頁76。

³⁰⁶ 參見陳寅恪：〈陶淵明之思想與清談之關係〉，載於《金明館叢稿初編》（北京：三聯書店，2001年），頁229。

歸返田園則是回到自身的《奧德修斯》”，³⁰⁷指出了陶詩“向內”修煉的特質，通過身體與自然的互動“復得返自然”，復返自給自足的農耕生活，回歸自我澄照的精神世界，也就由內而發“平淡”的特質，王夫之評其“平淡”謂“淡者，遣意不煩”，³⁰⁸即是此意。同時，正如“返”的本身已經包含了“猛志逸四海”之起點，“塵網”與“田園”之間的張力存在於返回的路徑之中，並通過“奧德修斯”式的田園修煉，在身體勞碌於日常一草一木實實在在的農耕場景裏逐漸消釋，造就了陶詩深遠的意旨，即後來宋人所謂的“淡而有味”。³⁰⁹

此外，王夫之定義“平淡”之“平”為“取勢不雜”，指出了陶詩的表現方式並不華麗的特點。相較當時的詩風，陶詩的結構形式較為簡單。以《歸園》之一來看，蔡宗齊先生提出“迭加結構”——“每一聯為一個片段，迭加結構各部分之間並沒有按照時間順序來排列，而是每一個片段都從一個不同的角度來反映詩人對田園生活的熱切嚮往”，³¹⁰各個片段以較為鬆散的結構組織起來，並不意在強調它們之間的線性或因果關係，源自詩人“取勢不雜”的創作方式，當俗世情累已在田園生活中澄淡，當平淡已成日常心境，詩歌並不意在寄興，亦非試圖從文字的內在機制（或文字遊戲）中獲得意足與無累，而是通過文學書寫將田園生活的種種片段還原出來，且在田園生活中自然意象已然深入個人的精神世界，所以陶詩也就達到了情景有機交融的平淡境界。如果說玄言詩人是物我合一的理念下勾勒概念式的山水，康樂的書寫存在明顯的主客二分的審美判斷，那麼本文認為陶詩是經歷主客二分之後，身體通過個體行為浸入自然，再於書寫中重現這種沉浸式記憶的創作；身體與自然的互動塑造了靜觀的內心世界，超然的玄思提供了深層反省的前提，穩定的心象為語言結構的自然、平衡與圓融奠

³⁰⁷ 參見蕭馳：《玄智與詩興》，頁 294。

³⁰⁸ 參見王夫之著，李利明校點：《古詩評選》（上海：上海古籍，2011 年版），頁 198。

³⁰⁹ 王鍾陵先生以“‘淡’與‘不淡’交織的陶淵明詩”為題，概述了一整章對陶詩的闡釋，指出了“淡”與“不淡”的張力，始終隱隱存在的本質。在此摘錄其中一段評論如下：“虛遠的推拓，使得平淡切實的生活獲得一種理性的詩意的遠神，而不同於士族文人的是，徵士又以其真實的生活依託，使虛遠流化的玄學理論和對生活審美的感受不失於空洞和浮泛。由此，陶潛得到了一種具體而遠的思想的、藝術的境界，不僅安頓了疲憊的身心，慰藉了憂愁的靈魂，而且他的詩文也正因表現了這樣一種境界，而放射出淡中有厚的清俊色彩”。參見王鍾陵：《中國中古詩歌史》，第 362 頁。本文認為，在陶詩中，與此在的田園生活一直參差對照的，是塵網三十年的塵世時空，以及冥會大道的玄理世界。但是，陶詩並不刻意書寫“此”與“彼”的牽扯，而是以“返”的方式不經意流露出身後“彼在”，在輕描淡寫中，將玄覽之悟融匯於田園之中，以感歎的方式表達出來而具有了抒情的特點，於是“新自然說”與詩歌融合了，“平淡”也就告別了與抒情相違的歷史階段。

³¹⁰ 蔡宗齊：《六朝五言詩句法、結構、詩境新論》，頁 119-120。

定了基礎，於是形成了陶詩的完美“詩性”，而“淡思”至此也真正在文學當中獲得了安身之處，並成為中國古典詩歌創作的一種底色。

小 結

曹魏以降，隨著政治鬥爭激烈，士人的精神追求與內心安頓成了顯著的話題，在這樣的局面下，以何、王為開創，玄學清談蔚然成風，《老》《莊》《易》成為通辨的主要對象，滌除玄鑒的道家坐忘方式開始走向審美與山水，塑造了晉宋詩人有別傳統的抒情方式。本章從鍾嶸“淡乎寡味”與劉勰“淡思濃采”的辨析切入，提出“淡思”是世態困頓的產物、本質仍是抒情方式的觀點，並以“淡思”為線索分析其於晉宋詩歌的產生與展開。

郭璞遊仙詩繼承了《離騷》以來“抒情自我”的表達，體現了傳統書寫中“淡思”的存在形式，亦反映了此“淡思”無法解決“情”如何安頓問題的困境，雖然詩中發展了“道家之言”，但大抵只是書寫工具，“寄興遊仙的書寫結構”仍是主體。蘭亭玄言詩則是玄風思潮於文藝的直接表現，“淡思”成為主要的抒情方式，“玄思自我”取代“抒情自我”，並在老莊思想的影響下藉以“遊目”冥會自然，以表達詩人的理想人格形象；而另一方面，詩人們秉持莊老物我一體的自然觀，書寫的是心無塵累、通與自然的結果，所以並沒有主客二分的審美意識，對文辭藻繪的關注也就少之又少。到了謝靈運的山水詩，“淡思”的抒情方式由玄冥轉向文學，玄言家的身份隱退，詩人的身份走向幕前，莊老“物我一體”的宇宙觀念也就逐漸裂變為主客二分的審美模式，概念式的山水落實到了具體的時空之中，詩人試圖融合“玄思自我”與“抒情自我”，以語言結構形式呈現“不淡”而“淡”的歷程，既造就了“情景交融”的創作機制，也形成了“三段式”的問題，通過“研精靜慮”抵達“心放俗外”的意圖亦落入了辭藻“繁蕪為累”的樊籬。至陶潛田園詩，“淡思”終於內化為穩定的抒情模式，以田園生活的記述將山水呈現於身體與自然的互動之中，糅合詩歌於其“新自然說”（陳寅恪語），令“淡思”與文學形式相融，令“抒情自我”與“玄思自我”調和，呈現出自足自適的“詩性自我”。這四個階段呈現了玄學“淡思”介入文學書寫的過程，自屈子《離騷》開始，已初步可見辭藻繁縟的背面其實是澄淡的意圖，因此《古詩十九首》以後，文人的內省意識進

一步發展，玄學澄淡情累、追尋解脫的思想又予以催動，情采藻繪最終與滌除玄鑒的淡思形成張力，這種張力從郭詩到玄言詩、謝詩，表現為此消彼長而至互相割裂的過程，最終在陶詩中通過身體與自然真實的互動，獲得了彼此交融的方式，“淡思”由此演化為自然圓滿的抒情方式，並開啟了中國古典詩歌“澄淡精緻”的創作脈絡。不過，詩歌創作與理論總結並非同步發展，從齊梁詩學到唐宋詩學，“淡”從被全然否定到成為主流風格，經歷了一個漫長的時期，其意涵是否發生變化，審美創作理論如何回應心性之“淡”，又如何總結詩歌中的“淡思”？將於以下兩章分解。

第四章 詩歌批評之“淡”

——《二十四詩品》之“沖淡”及其宇宙論淵源

引 言

雖然六朝時期以“淡”為核心的人格模式備受推崇，但是在文藝理論中“淡”不僅未能成為重要內容，反而備受抨擊；到了唐代，除了作者尚存疑的《二十四詩品》，大部分的詩論都沒有以“淡”為理論範疇；直至宋代，詩學才掀起“平淡”之風，“作詩無古今，唯造平淡難”、“美在鹹酸之外”、“平淡乃絢爛之極”等相關觀念興起。“淡”從六朝詩學的邊緣化，到宋代躍升為文藝理論的核心範疇，必然不是一蹴而就的，期間應當經歷了一個醞釀與準備的過程；本文以為，作為第一部從文藝的角度推崇“淡”並進行理論建構的《二十四詩品》，應當能夠反映六朝文論否定“淡味”的態度如何被扭轉的問題。故此，本章將以《二十四詩品》為切入口，梳理其中關於“淡”的討論，探尋其理論淵源及影響。

在《二十四詩品》中，“淡”是貫穿始終的核心範疇，而“沖淡”又作為單獨一品存在，那麼“沖淡”是否等同於“淡”呢？一直以來，學界對此似乎持肯定態度。1988年《文學遺產》發表了張海明先生的〈論“沖淡”美〉，以“沖淡美”概括先秦“淡樸”、魏晉至中唐“清麗”、晚唐宋元“沖淡”三個階段，基本將“沖淡”等同於“淡”；張先生後來出版的《經與緯的交結——中國古代美學範疇論要》一書延續了這樣的觀點，並對“沖淡”的研究產生了一定的影響，此後言及“沖淡”基本等同於“淡”。³¹¹可是，筆者在對《二十四詩品》通讀研究的基礎上，發現其中“沖淡”與“淡”的概念並不完全相同，“沖淡”對“淡”的意涵有著重要的深化、拓展作用；事實上，作為道家哲學範疇的“沖”，其與“淡”的結合並非基於“味”，而是更深層的背景——宇宙生成論。故此，本章第二節將從道家宇宙論的歷史文獻中探賾“沖”和“淡”的哲學意義，分析它們合成為一個範疇的淵源，並進一步考察後世理論對“沖淡”的沿用，以此勾勒“沖”、“淡”、“沖淡”三者歷史進程中的互動，還原“沖

³¹¹ 張海明：〈論“沖淡”美〉（《文學遺產》1988年第2期），頁10-20。如王啟鵬：〈略論文藝的沖淡美及蘇軾對其發展的貢獻〉（《廣州大學學報（社會科學版）》2002年5月），頁16-21。劉敏：《中國古代文論“沖淡”範疇研究》（湖北民族學院碩士學位論文），2013年。

淡”概念的發展原貌，呈現“淡”由魏晉玄學過渡至文論的中間環節。

第一節 《二十四詩品》之“淡”

本節將首先分析《二十四詩品》（以下簡稱《詩品》）“沖淡”的基本意涵，而後擴展至二十四品，總結其中“淡”的內容及重要性，最後從歷史的角度探尋“淡”成為《詩品》核心範疇的原因。

一、“沖淡”品解析

“沖淡”為《詩品》第二品，其內容為：

素處以默，妙機其微。飲之太和，獨鶴與飛。

猶之惠風，荏苒在衣。閱音修篁，美日載歸。

遇之匪深，即之愈希。脫有形似，握手以違。³¹²

對於“沖淡”所指，可歸納為以下幾方面：

其一，創作主體的心理特徵。“素處以默”即“平居澹素，以默為守”，³¹³是一種君子之道，由於涵養沖淡，故擁有心通造化之天賦，即能“天機自合”、“妙機其微”。事實上，自《人物誌》以“平淡”為聖人之質，“沖淡”就被用以形容天賦異稟，如《晉書》謂杜夷“清虛沖淡，與俗異軌，考盤空谷，肥遁匿跡”，王導“邁達沖虛，玄鑒劭邈；夷淡以約其心，體仁以流其惠”，這兩處的“沖淡”均為了凸顯二人“履道彌高、清操絕俗”、“調陰陽之和，通彝倫之紀”的不凡之質。因此，《詩品》此章開首即謂“素處以默”，意在強調“平淡”的人格情懷對創作主體的重

³¹² 郭紹虞集解：《詩品集解》（北京：人民文學出版社，1981年），頁5-6。

³¹³ 郭紹虞集解：《詩品集解》，頁6。

要性。既是“平淡”，也就從一定程度上摒棄了俗世情懷，故孫聯奎謂“靜則心清，心清聞妙香”，“心清”即“淡以約其心”，乃“妙香”之前提，可見“平淡”乃“妙機其微”的前提，持有澄淡俗情、寧靜淵和的心態，才能靜觀世界奧秘，從細微處遇見詩歌創作之機緣。

其二，可遇不可求的創作契機。“遇之匪深，即之愈稀，脫有形似，握手以違”道出了“淡”於創作論之核心價值——自然。“惠風”、“篁音”可遇不可求，“遇”乃遇見，偶然之意，而非刻意為之；若是刻意追求，即使偶有形似，然握手間已相去甚遠。同理，取象造境應是與自然之物相遇的結果，是自然而然地形成，而非刻意追尋造作，也正因此，“沖淡”之境乃可遇不可求，故葛立方《韻語陽秋》謂“平淡而到天然處，則善矣”，否定“忧心劇目雕琢者”。

其三，平淡淵和的藝術形式。“惠風”、“篁音”譬喻了“沖淡”之境，所謂惠風“荏苒在衣”，指柔緩的春風吹來，只覺得衣袖飄蕩，似乎僅觸及衣衫，在“可覺與不可覺之間”，³¹⁴是一種若即若離的狀態；所謂篁音“美曰載歸”，與美音的相逢是一種當下的音樂審美，聽者有與之同歸之願，卻無法真正獲得音樂並永久地保存它，所以音樂的美感記憶是模糊的，是幽靜的明月之下、長竹之中，偶爾傳來的隱隱約約、一聲兩聲的旋律。因此，無論是惠風，還是篁音，都不是一種鮮明的感受，甚至不是明確的，它是含渾而曖昧的，遊走於“纖穠”、“清奇”、“高古”等諸多品的邊緣，與它們保持著一定的距離；它不可定義，似乎一說破就可能流於“纖穠”，或遠離“雄渾”，但它又始終處於“雄渾”與“纖穠”之間，起著調和與平衡的作用。³¹⁵從這一角度來看，“沖淡”繼承了“大羹不和”的“淡味”之意，即以“淡”調和而保全多種可能性。

其四，味外之味、言不盡意的審美特質。所謂“大羹不和”有“遺味”，則是“淡”的“味外之旨”，無名氏《皋蘭課業詩品解》謂此格“即東坡所稱‘質而實綺，癯而實腴，發纖穠於簡古，寄至味於淡泊’”，揭示了“淡味”的張力，平淡自然的風格雖是不尚辭藻、力戒雕飾做作的創作特質，但也包涵了無窮無盡的深厚意蘊。

³¹⁴ 同上注。

³¹⁵ 余蓮認為“淡”貫穿各個部分，介於“雄渾”與“纖穠”之間，參見余蓮：《淡之頌》，頁81。

二、《詩品》中的“淡”

在《二十四詩品》中，“淡”不僅出現於“沖淡”一品，還是貫穿二十四品的核心範疇：

直接使用“淡”者，有“人淡如菊”和“淡者屢深”、“淡不可收”。“人淡如菊”見於“典雅”一章，此章先言人“玉壺買春，賞雨茆屋。坐中佳士，左右修竹”，再言景“白雲初晴，幽鳥相逐。眠琴綠陰，上有飛瀑”，從佳士之品格、自然之清幽、雅趣之典重譬喻了詩的典雅，而“淡”是貫穿其中的核心價值，如楊廷芝所言，“白雲”、“幽鳥”均是淡逸之物，古琴“宜於陰，猶詩宜於典也。眠，則藏深於內，無虛張氣”，³¹⁶琴本就為雅樂之代表，與君子內斂平淡的品格是並存的，此處又將“眠琴”藏於綠蔭深處，指出了“淡”擁有“藏深於內”的特質。其後又道“落花無言，人淡如菊”，“人淡如菊”呼應了“佳士修竹”，是平淡人格的彰顯；“落花無言”則總結了“典雅”之詩在形式美感上的特徵——“無字句處，其味彌長”，與“眠琴綠蔭”之意吻合。“典雅”品的末句“書之歲華，其曰可讀”中的“可讀”，與“沖淡”章的“閱音修篁”意通，指出了雅韻古色“淡”而不“枯”的意蘊，可見此章雖名為“典雅”，實以“淡”為內在價值。³¹⁷

“落花無言，人淡如菊”，淡而不枯的美感形態，即為“綺麗”章的“淡者屢深”。“綺麗”本是與“平淡”相對的概念，但是此章揭示了“綺麗”出於“平淡”的本質。“平淡”意在強調天然，皋解“此言富貴華美，出於天然，不是以堆金積玉為工”，³¹⁸楊廷芝謂“文綺光麗，此本然之綺麗，非同外至之綺麗”，³¹⁹都指出了若要形成“綺麗”之神韻，需符合天然平淡之質，不以外在華藻為目標，即“神存富貴，始輕

³¹⁶ 楊廷芝：《二十四詩品淺解》，載《司空圖〈詩品〉解說二種》（齊魯書社，1980年），頁95。

³¹⁷ “典雅”品全文如下：

玉壺買春，賞雨茆屋。坐中佳士，左右修竹。白雲初晴，幽鳥相逐。
眠琴綠陰，上有飛瀑。落花無言，人淡如菊。書之歲華，其曰可讀。

引文參見郭紹虞集解：《詩品集解》，頁12。

³¹⁸ 郭紹虞集解：《詩品集解》，頁17。

³¹⁹ 《司空圖〈詩品〉解說二種》，頁100。

黃金”。“綺麗”章又道“濃盡必枯，淡者屢深”，缺乏內質、追逐外在形式必然流於枯槁，以平淡為核心方能有味而愈覺其無窮，達到“取之自足，良殫美襟”的綺麗之境。“清奇”章謂“神出古異，淡不可收”，孫聯奎道“古異故淡，淡故不可以收；凡可收者，皆非古異者也”，指出了“淡”之源遠流長的美感意蘊出自於“古”，揭示了“淡”與“古”的關係。³²⁰

不僅“典雅”、“綺麗”兩章以“淡”為審美導向，在二十四品的諸多章中，都能夠看到“淡”的意涵。例如“含蓄”的“不著一字，盡得風流”與“落花無言，人淡如菊”近似，而“纖秣”的“乘之愈往，識之愈真”，同“淡者屢深”又是意同；“勁健”、“高古”、“超詣”、“飄逸”、“曠達”等品中亦有諸多近似的內容，不一一列出。

此外，“實境”一章末句“情性所至，妙不自尋。遇之自天，泠然希音”乃是“沖淡”“遇之匪深，即之愈稀，脫有形似，握手以違”之意。³²¹“沖淡”以惠風、篁音可遇不可求譬喻創作之天然，“實境”此處以“泠然希音”遙相呼應，表明“情性所至”的妙境乃是偶然遇見，並非刻意自尋。與修竹中隱約傳來的篁音一樣，“實境”偶然遇見的音樂亦是輕妙虛空的，楊廷芝以“希音”為“虛音”，認為此處對應“實境”之“實”，說明了“實固出於虛”的論點，³²²楊氏亦以“虛”為“天機”，實際上“天機”即為“沖淡”一章所謂的“妙機其微”，乃是恬淡性情契合宇宙大道的表徵。《詩品》中“體素儲潔，乘月返真”（洗煉）、“欲返不盡，相期與來……妙造自然，伊誰與裁”（精神）、“俱似大道，妙契同塵。離形得似，庶幾斯人”（形容）、“匪神之靈，匪機之微……誦之思之，其聲愈希”（超詣）等，所表達的均是此意。

323

³²⁰ “綺麗”品全文如下：

神存富貴，始輕黃金。濃盡必枯，淡者屢深。霧余水畔，紅杏在林。
月明華屋，畫橋碧陰。金尊酒滿，伴客彈琴。取之自足，良殫美襟。

參見郭紹虞集解：《詩品集解》，頁18。

這裡“淡”與“古”的關聯，是從範疇內部建立的，以“神”之清奇為橋樑勾連兩者；而宋初所謂的“古淡”，是藉助儒家樂論表達的復古思想，以形式的簡約疏淡為共性。

³²¹ 郭紹虞集解：《詩品集解》，頁34。

³²² 《司空圖〈詩品〉解說二種》，頁100。孫聯奎以“希音”為“餘音”，見頁37。郭紹虞之詮釋沿襲楊廷芝的觀點，文本亦持此說，“餘音”非“實境”一章所論的內容。

³²³ 郭紹虞集解：《詩品集解》，頁14、24、36、37。

由此可見，“淡”乃《詩品》的核心範疇，其意涵絕不限於“沖淡”一章，而是漫佈於二十四品之中的整體的美學追求。它涉及了創作審美的方方面面，無論是主體心性、創作動機，還是創作過程、形式與內容，都產生了“淡”的意義與價值，它們共同塑造了“淡”的詩學意涵。

第二節 《二十四詩品》“沖淡”再釋

如果說“淡”是《二十四詩品》的核心範疇，那麼“沖淡”是否等同於“淡”呢？“沖”在其中發揮著怎樣的作用，具有什麼意義？兩者結合為一個範疇的基礎是什麼，又有何區別？本節將首先分析《詩品》的結構章法，發現“沖淡”與“雄渾”、“流動”共同構成了《詩品》的內在邏輯——道家宇宙生成論；而後通過追溯“沖”、“淡”在道家哲學中的意涵，發現兩者與宇宙生成論的淵源；最後，再回到《詩品》考察“沖淡”的深層意涵，分析“沖”與“淡”的區別，並以後世《詩品》仿作對“沖”與“淡”的區分相佐證。

一、《二十四詩品》結構章法

《詩品》有二十四章，內部存在一定的章法結構，孫聯奎對此有“總通編言”：

《雄渾》為《流動》之端，《流動》為《雄渾》之符，中間諸品則皆《雄渾》之所生，《流動》之所行也。不求其端，而但期《流動》，其文與詩，有不落空滑者幾希。一篇文字，亦似小天地，人亦載要其端可矣。³²⁴

有學者認為中間諸品“皆‘雄渾’之所生”說明孫氏“似乎看出有什麼體系”，“但只說了些玄妙莫測的話”，而不能說得通。³²⁵其實如將“雄渾”“沖淡”“流動”三章結合，則能看到孫氏此說的理由，亦可見《詩品》以“沖淡”而非“清淡”“恬淡”“雅淡”為第二品的原由：

³²⁴ 孫聯奎：《詩品臆說》，載於《司空圖〈詩品〉解說二種》，頁47。

³²⁵ 祖保泉：《司空圖詩品解說》（合肥：安徽人民出版社，1980年），頁11。

大用外腓，真體內充。返虛入渾，積健為雄。

具備萬物，橫絕太空。荒荒油雲，寥寥長風。

超以象外，得其環中。持之非強，來之無窮。（雄渾）

若納水轄，如轉丸珠。夫豈可道，假體如愚。

荒荒坤軸，悠悠天樞。載要其端，載聞其符。

超超神明，返返冥無。來往千載，是之謂乎。（流動）³²⁶

“返虛入渾，積健為雄”解釋了什麼是“渾”、什麼是“雄”。孫氏謂：

未有題目，理尚虛懸，此猶無極，故言虛。已有題目，約理入題，此猶太極，故曰渾。³²⁷

“無極”與“太極”的概念基於道家宇宙演化論，近於嚴遵“無無之無”、“無之無”以及“始始之始”、“始之始”，而“渾”常被用來描述宇宙初始之狀，如《老子》“有物混成”，《莊子·應帝王》“中央之地為混沌”。孫氏以此比喻創作由“無”而“有”的過程，認為“渾”是“有”最初的狀態，故謂“有題曰渾”，即下筆之前初有“意”的階段，故謂“諸品皆由雄渾所生”。基於宇宙氣化論，孫氏將宇宙創生後“周行而不殆”之氣視為“流動”品的根據，以此囊括天地萬物運行、譬喻文氣運作：

³²⁶ 郭紹虞集解：《詩品集解》，頁3、43。

³²⁷ 孫聯奎：《詩品臆說》，載於《司空圖〈詩品〉解說二種》，頁12。

天地之化，往者過，來者續，無一息之或停；無他，流動故也。天地氣運，一息不流動，則陰陽之患生；人身氣血，一息不流動，則疾病之患生。蘇子由曰：“文者氣之所形。”則知文章之有氣脈，一如天地之有氣運，人身之有氣血，苟不流動，不將成為死物乎？《詩品》以《雄輝》居首，以《流動》終篇，其有窺於天地之道矣。³²⁸

天地時空運轉、陰陽分化交匯、人體氣血流動都是自然規律，恰如寫作需要遵循氣脈。“氣”與“文”的關係源遠流長，《典論·論文》中就已經提出“文以氣為主”的觀點，《文心雕龍·養氣》援引王充之說指出了創作過程中“養氣”的問題，可見漢代宇宙氣化論對詩學觀念的影響。孫氏此處所引“文者氣之所形”的觀點，是蘇轍以太史公周覽天下、郊遊豪俊說明“氣”如何養而致的依據，“養”與“流動”存有內在的一致性——運行，而在宇宙論的場域中，宇宙、氣、文氣的運行都是天地之道的表現，所以孫聯奎認為“談詩小技，然司空氏常往往論及天地”，並由此組織了對《詩品》“雄渾”為首、“流動”為終的理論詮釋。

張少康先生認為二十四品“以道家思想為主”，³²⁹指出了《詩品》與道家理論的關係，以《詩品》全篇來看，道家宇宙觀確實佔了很大的比重。“雄渾”章中除了“虛”、“渾”，“大用外腴，真體內沖”之“大用”、“真體”也有道家色彩；緊接著“返虛入渾”的“備俱萬物，橫絕太空”指混沌之道創生萬物，“持之匪強，來之無窮”表明的也是無為之道生生不息的力量。“流動”一章中轉動的車輪、丸珠、地軸、天樞都是表現時空運轉的意象，它們終歸於“神明”、“冥無”，在〈太一生水〉、《莊子》、《淮南子》、《老子指歸》中，“冥無”都指涉宇宙創生前的本體，“神明”亦是宇宙演化論中的常見概念。“返”在“雄渾”與“流動”兩章均有出現，一謂“返虛”，一謂“返返無冥”，顯然是貼合“返者，道之動”的觀點。此外，

³²⁸ 孫聯奎：《詩品臆說》，載於《司空圖〈詩品〉解說二種》，頁46。

³²⁹ 張少康：《司空圖及其詩論研究》（北京：學苑出版社，2005年），頁125。

其餘二十二品，道家觀念也多有滲透：如“勁健”章的“飲真茹強，萬素守中”，其“守中”本於《老子》“多言數窮，不如守中”；“高古”章有本於《莊子》的“畸人乘真”；“實境”章的“冷然希音”與“超詣”章的“匪神之靈，匪機之微……其聲愈希”，顯然本自《老子》“大音希聲”；“形容”章“俱似大道，妙契同塵”本於《老子》“和其光，同其塵”；以及“豪放”章的“由道返氣”、“真力彌滿”，“自然”章的“與道俱往”等，都是道家宇宙觀的表現或發散。由此可見，孫聯奎的《詩品臆說》透視出作者的宇宙觀和整個思想體系，是言有所託的詮釋。

二、道家宇宙生成論中的“沖”與“淡”

孫聯奎認為《詩品》以“雄渾”為始、“流動”為終，中間的二十二品“皆‘雄渾’之所生，‘流動’之所行”；不過對於二十二品究竟如何為其所生，在“宇宙”——“創作”的譬喻中扮演什麼角色，孫氏並沒有過多的闡釋。在此二十二品中，“沖淡”既然位居首品，那麼其與宇宙論會否存在一定的關係？“沖”與“淡”基於什麼樣的聯繫合成為一個範疇？則是值得進一步討論的問題。以下將先從道家宇宙論追溯“沖”、“淡”的內容，而後回到《詩品》再釋“沖淡”。

1. “沖”與宇宙生成論的關係

《老子》有“道沖，而用之久不盈”，亦有“道之出口，淡乎其无味”，可見“沖”與“淡”都是描述“道”的語詞。歷代箋注傾向於將“沖”釋為“虛”，“淡”釋為“淡味”、“無味”；³³⁰然而若是從道家哲學體系來看，“沖”與“淡”均有更為深層的意涵。

“沖”可見於今本《老子》以下三章：

道沖，而用之久不盈。（第四章）

³³⁰ 相關箋注參見朱謙之：《老子校釋》（北京：中華書局，2000年），頁142。陳鼓應：《老子注譯及評介》，頁204。

萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。（第四十二章）

大盈若沖，其用不窮。（第四十五章）³³¹

就現有版本而言，最早的郭店楚簡未見“沖”而僅有“中”，帛書“沖”、“中”並用，河上公、王弼本始統一為“沖”。³³²對於“沖”與“中”的關係，王安石有謂：

沖氣以天一為主，故從水；天地之中也，故從中。³³³

介甫在此言明了兩個問題，其一，“沖”本於“中”，其認為“天道虧盈而益謙”乃“惟其益謙，故能損者乃所以為益；惟其虧盈，故其益者乃所以為損”，說明了“沖”本於辯證法之“中”；其二，指出了“水”是“沖”與“中”的區別，“水”基於“天一”，是宇宙生成論的內容。宋代不少注本都持這樣的觀點，如趙實庵認為：

天一在下，天數一也，一從坎起，坎為水也（……）天五曰中，而從水有和理焉。故沖者中也，是謂太和。³³⁴

“沖”為“中”也，“天五”為“中”說明了其乃“中正”之意；趙氏同樣指出了“中”成“沖”源於“天一”之“水”。談及“天一”不得不聯繫到同簡本《老子》一起出土的〈太一生水〉（以下簡稱為〈太一〉），此篇以“水”為核心建構了一個宇宙演化模式，

³³¹ 朱謙之：《老子校釋》，頁 18、175、182。

³³² 傅奕版有古本為“盅”之說，此為較複雜的問題，詳參附錄。

³³³ 容肇祖：《王安石老子注輯本》（北京：中華書局，1979 年），頁 41。

³³⁴ 劉惟永：《道德真經集義》卷九，收錄於《正統道藏》432-444 冊。

將“道”實體化為“水”的物質形態，並衍生兩大概念“太一生水”與“太一藏於水”。“太一生水”，指的是宇宙如何生成：“太一”—“水”—“天地”—“神明”—“陰陽”—“四時”—“寒熱”—“濕躁”，而由“濕躁”又逆向反輔於“太一”，構成了一個循環往復的圖式。“太一藏於水”，是指宇宙循環中，水處處存在。因此，在〈太一〉論述宇宙生成、運行的模式裡，“水”是生發萬物的源頭，在萬物產生後又時時存在，起著調和的作用。

後來氣化宇宙論的結構（“道”—“氣”—“陰”“陽”—“天地”—“萬物”）基本與〈太一〉一致，而帛書《老子》相較楚簡增加的“沖氣以為和”恰是此結構的概括，“沖氣”乃宇宙之“元氣”，是中和陰陽二氣之氣。河上公謂“道生一”乃“道始所生者”，“一生二”乃“一生陰陽也”，“二”生“三”乃“陰陽生和、清、濁三氣，分為天地人也”，而後“三生萬物”乃“天地人共生萬物也”，故而“萬物負陰而抱陽”“萬物中皆有元氣，得以和柔”。³³⁵在這一系系列推演中，“沖氣”即陰陽調和之氣，可化生三氣，故為“元氣”。《淮南子·精神訓》引“萬物負陰而抱陽，沖氣以為和”，認為在混沌天地、陰陽二分的模式下，二氣調和生萬物，包括“一月而膏”至“十月乃生”的人。³³⁶“陰陽二氣”在人體映照著宇宙的秩序，維持著體內外的平衡，也就是“沖氣以為和”。在此，陰陽二氣的調和，已不限於宇宙生成之初，而始終存在於宇宙運行之中，人體內的陰陽平衡就是表現之一。高誘注〈精神訓〉“沖氣以為和”謂“萬物以背為陰，以腹為陽，身中空虛，和氣所行。為陰故腎雙，為陽故心特，腎主水，坎為水，象為一陽居二陰之間，或是“為陰故腎雙”一說，與趙實庵釋“沖”的方式相同。“水”與“水氣”是類似的物質，在描述宇宙初生的時候，指的都是元氣茫昧的狀態，所以“太一”所生之“水”與河上公所謂的“元氣”在本質上是契合的，“沖”相對“中”增加的“水”之意涵，當與氣化宇宙密切相關。

根據今人學者羅熾的考證，《老子》中只見“大”而無“太一”，“太一”一詞最早出現於《莊子》雜篇，戰國中後期諸多文獻中出現了“太一”，如《文字》《韓

³³⁵ 參見王卡點校：《老子道德經河上公章句》（北京：中華書局，1997年），頁14、169、178。

³³⁶ 《淮南子》文段及高誘注參見何寧撰：《淮南子集釋》（北京：中華書局，1998年），頁503-505。

非》《鶡冠子》等。³³⁷確實，《老子》中對於宇宙發端是以“大”來命名的：

有物混成，先天地生。寂漠！獨立不改，周行不殆，可以為天下母。吾不知其名，字之曰道，吾強為之名曰（大）。（大曰）逝，逝曰遠，遠曰反。
道大，天大，地大，王大。³³⁸

此章楚簡與今本基本一致，對於作為母體的“道”，《老子》以為其先於天地而存在，強為之名可謂“大”。而在《莊子》中，“大”被替換成了“太”，並出現了“太沖”一詞用以描述宇宙之初始，可見“沖”概念的形成應晚於《老子》，而與“太一生水”的觀念密不可分。故可進一步說明，“沖氣”應當是氣化宇宙論發展之下的產物，並非《老子》最初已有的概念，而漢魏《老子》版本多以“沖氣”取代“中氣”，應基於“水”的氣化宇宙論進程為背景，故王安石謂“沖氣以天一為主，故從‘水’”。

之所以認為“沖”是宇宙論發展的產物，還因為其相對“中”所增加的意涵亦包括了“湧搖”之義，《說文》釋“沖”為“涌繇”，表示水湧動的形態。漢魏開始，不少注本在解釋“道沖”、“大盈若沖”時，都注意到“沖”與“動”的關係，如嚴遵謂：

道以至虛，故動能至沖，德以至無，故動以至和，萬物得之莫有不沖和者。³³⁹

既指出“沖”的“中和”之意，又強調了“沖”在於“動”，是“道動”的結果，是“道”動

³³⁷ 羅熾：〈《太一生水》辨〉（《湖北大學學報》2004年11月），頁658-664。

³³⁸ 朱謙之：《老子校釋》，頁100-102。

³³⁹ 嚴遵：《老子指歸》（北京：中華書局，1994年），頁126。

態運行的表現。再看王安石的說法：

道有體有用。體者，元氣之不動。用者，沖氣運行於天地之間。其沖氣至虛而一，在天則為天五，在地則為地六。蓋沖氣為元氣之所生，既至虛而一，則或如不盈。³⁴⁰

在這裡釐清了“沖氣”、“道”、“虛”之間的關係，“沖氣”是“元氣”之用，強調元氣之“動”，所以“沖”和“元”的區別實際上在於“動”，而“虛”是“元氣”的本質特征，亦是“沖氣”的內在屬性。我們知道氣化宇宙論實際是將“道”實體化為“氣”，以構想宇宙生成演化的過程；“沖氣”所描繪的陰陽二氣搖蕩之貌，正是“道”派生萬物的終極力量，故謂“道沖，而用之久不盈”，“不盈”、“虛”都是“道”的性質，如果以“虛”等同於“沖”，實際上將“沖”的外延擴大了。

《莊子·應帝王》中“太沖”亦可為“沖”的意涵重在“動”的證明。〈應帝王〉的文字與《列子·黃帝》基本一致：³⁴¹列子引季咸見壺子數次，壺子每次都讓季咸看到不同的狀態——“示之以地文”、“示之以天壤”、“示之以太沖莫勝”、“示

³⁴⁰ 容肇祖：《王安老子注輯本》，頁8。

³⁴¹ 此段文字為：鄭有神巫曰季咸，知人之死生存亡，禍福壽夭，期以歲月旬日，若神。鄭人見之，皆棄而走。列子見之而心醉，歸，以告壺子，曰：“始吾以夫子之道為至矣，則又有至焉者矣。”壺子曰：“吾與汝既其文，未既其實，而固得道與？眾雌而无雄，而又奚卵焉！而以道與世亢，必信，夫故使人得而相汝。嘗試與來，以予示之。”明日，列子與之見壺子。出而謂列子曰：“嘻！子之先生死矣！弗活矣！不以旬數矣！吾見怪焉，見濕灰焉。”列子入，泣涕沾襟以告壺子。壺子曰：“鄉吾示之以地文，萌乎不震不正。是殆見吾杜德機也。嘗又與來。”明日，又與之見壺子。出而謂列子曰：“幸矣子之先生遇我也！有瘳矣，全然有生矣！吾見其杜權矣！”列子入，以告壺子。壺子曰：“鄉吾示之以天壤，名實不入，而機發於踵。是殆見吾善者機也。嘗又與來。”明日，又與之見壺子。出而謂列子曰：“子之先生不齊，吾无得而相焉。試齊，且復相之。”列子入，以告壺子。壺子曰：“吾鄉示之以太沖莫勝。是殆見吾衡氣機也。鯢桓之審為淵，止水之審為淵，流水之審為淵。淵有九名，此處三焉。嘗又與來。”明日，又與之見壺子。立未定，自失而走。壺子曰：“追之！”列子追之不及。反，以報壺子曰：“已滅矣，已失矣，吾弗及已。”壺子曰：“鄉吾示之以未始出吾宗。吾與之虛而委蛇，不知其誰何，因以為弟靡，因以為波流，故逃也。”然後列子自以為未始學而歸，三年不出，為其妻爨，食豕如食人。於事无與親。雕琢復樸，塊然獨以其形立。紛而封哉，一以是終。見郭慶藩：《莊子集釋》，頁297-306。

之以未始出吾宗”，其中“太沖”與“地文”“天壤”並列，又名“大沖”。³⁴²壺子所示的“地文”、“天壤”、“太沖莫勝”、“未始出吾宗”四個階段，正是宇宙生成說的變形。³⁴³“地文”指“靜”，郭象謂“萌然不動，亦不自正，與枯木同其不華，濕灰均於寂魄，此乃至人無感之時”，成玄英謂“地以無心而寧靜，故以不動為地文也”，季咸認為壺子將死，其實是看到了如地一般的“靜”；“天壤”指“應動之容”，郭象謂“天壤之中，覆載之功見矣”；“太沖莫勝”是“玄同萬方”之“極”；“未始出吾宗”乃“常深根冥極”，即“不離其宗”，同於嚴遵所謂“始始之始”，也就是處於玄冥之深的“道”的回歸。可見壺子所謂的四個階段，正逆序呈現了宇宙演進的過程。

對於作為宇宙發端的“太沖莫勝”，壺子示其而見的“衡氣機”，是陰陽二氣的平衡；同時，“地文”以“止水”為喻，即為“靜”；“天壤”以“流水”為喻，即為“動”；而將“衡氣”與“地文”、“天壤”分開。“鯢恆之審”之“恆”在此指大鯨盤旋、水流激湧之勢；“審”當作“潘”，《管子·五輔》有“導水潦，利陂溝，決潘渚”，³⁴⁴“潘”描述的是水聚集溢洄之貌。因此“九淵”雖本“靜”，但以“盈”為貌，而此恰與“道沖，而用之久不盈”的思想一致——維持水之“盈”勢，不可或缺的是水流聚集湧搖的力量，此力量不同於行水之“動”，而是從根部最深處湧動而出的原始力量之“動”，即為“沖”。成玄英將“沖”分離於“地文”之“靜”、“天壤”之“動”，道明了“太沖”對宇宙終極力量的指涉。

由此可見，“沖”在道家語境中，是與宇宙生成論密切相關的概念，“太沖”、“道沖”、“沖氣”、“沖和”都指涉宇宙創生的能量，貫穿宇宙從“無”道“有”的整個

³⁴² 楊伯峻：《列子集釋》（北京：中華書局，1985年），頁73。

³⁴³ 《列子》一書曾被認為晉人所偽（柳宗元、朱熹等人均持此說，馬敘倫〈列子偽書考〉進行了仔細的考辨，楊伯峻《列子集釋》列舉了二十多項歷代論據，可參考）；當代不少學者對此提出了質疑，如嚴靈峰：《列子辯誣及其中心思想》（臺北：文史哲出版社，1994年）。岑仲勉：〈列子非晉人偽作〉，載於《兩周文史論叢（外一種）》（北京：中華書局，2004年）。陳廣忠：〈從古詞語看《列子》非偽〉，載於《道家文化研究（第10輯）》（上海：上海古籍出版社，1996年），頁289-299。馬達：《列子真偽考辨》（北京：北京出版社，2000年）。本文以為《漢書·藝文志》將其列於道家，劉向〈列子序錄〉謂列子是鄭人，“其學本於黃帝老子，號曰道家”，〈逍遙遊〉亦有“列子御風”，所以戰國黃老道家當有此人，其師壺子或為鄭之得道人，〈應帝王〉的“太沖”當是黃老道家用語。

³⁴⁴ 黎翔鳳：《管子校注》（北京：中華書局，2004年），頁194。

過程。《二十四詩品》的宇宙圖式裡，“沖淡”之所以成為第二品，應當與“沖”在氣化宇宙論的意義不可分割。

2. “淡”與宇宙生成論的關係

《管子·水地》是一篇論“水”如何生成萬物的作品，它與〈太一生水〉的關係曾引起廣泛討論，但其中“諸生之淡”卻少有研究問津，而這一命題正揭示了“淡”在宇宙生成中的重要意義。

〈水地〉首先論述了“水”是世界的本原，而後過渡到社會倫理的闡發，認為水性影響民性，聖人治世先明各地水性，以水性知曉民性，而後治之。在論證“水”何以為世界本原的時候，提出了三個特徵：“準”“素”“淡”：

準也者，五量之宗也。素也者，五色之質也。淡也者，五味之中也。是以水者，萬物之準也，諸生之淡也，違非得失之質也，是以無不滿，無不居也。集於天地，而藏於萬物，產於金石，集於諸生，故曰水神。集於草木，根得其度，華得其數，實得其量。鳥獸得之，形體肥大，羽毛豐茂，文理明著。萬物莫不盡其幾，反其常者，水之內度適也。³⁴⁵

“淡也者，五味之中也”在詮釋上沒有什麼爭議，大多認為“淡”不屬於任何一味，卻具備成為任何一味的可能性，所以是五味之根本。“諸生之淡”則不易理解，俞樾於《諸子平議》易字為訓，認為“淡”乃“贍”，郭嵩燾於《讀管札記》駁之，並提出“淡”乃“始”（初始）之意。這兩條材料過去未受關注，然而對於“淡”的哲學意涵非常重要，以下將分別論述。首先俞樾的說法是：

³⁴⁵ 黎翔鳳：《管子校注》，頁 814。

案“淡”字義不可通，尹注曰“能濟諸生以適中，故曰淡”，亦未知“淡”字作何解也。“淡”疑本作“澹”，《淮南子》〈原道〉篇“富澹天下而不既”，〈齊俗〉篇“智伯有三晉而欲不澹”，高注並曰：“澹，足也。”又〈主術〉篇“求寡而易澹”，注曰“澹，給也。”蓋瞻足之瞻，《說文》無之，古人書“瞻”字每作“澹”。〈漢書食貨志〉、〈司馬遷傳〉、〈東方朔傳〉、〈趙充國傳〉，字皆作“澹”，師古注並云“澹，古‘瞻’字”，是其證也。水兼利萬物，諸有生之物皆於水取給，故云“諸生之澹”，正合古人“澹”字從水之義。而後人又以“澹”、“淡”為一字，《文選》潘仁安《金谷集詩》“綠池泛淡淡”，注引〈東京賦〉“綠水澹澹”，云“澹”與“淡”同。於是“諸生之澹”改為“諸生之淡”，而其義始晦矣。³⁴⁶

俞氏所謂“義不可通”的是“諸生之淡”，認為此句意為瞻養諸生，“五味之中”的“淡”限於味覺並無瞻養之意，而“瞻”為“澹”之古字，乃給予、瞻足之意，“淡”、“澹”經歷文字演變以後又混為一字，故後來“諸生之澹”被改為“諸生之淡”。其易字為訓的基礎在於“水兼利萬物，諸有生之物皆於水取給”，並以此確認“諸生之淡”表達的是“水”兼利、瞻養萬物的功能。郭嵩燾對此持異議：

《平議》改為“諸生之澹”，云“澹”與“瞻”通，然本文直承上三項，“淡也者，五味之中也。”《說文》：“準，平也。”《廣韻》：“質，地也。”準以明水之用，質以著水之體，淡者水之本原也，故曰天一生水，五

³⁴⁶ 轉引自黎翔鳳：《管子校注》，頁 819。

味之始，以淡為本。水曰潤下作鹹，而其始出淡然。諸生資水氣以生，其始皆淡也。玩此段文意，亦並未及贍物之功也。³⁴⁷

郭氏反對俞氏基於兩點，其一，“準也者，五量之宗也。素也者，五色之質也。淡也者，五味之中也”與“萬物之準”、“諸生之淡”、“得失之質”是一一對應的關係，“準”、“素”、“淡”說明了水的用、體、源，而“諸生之淡”是對“五味之中”的承接，故應是“諸生之淡”而非“諸生之贍”。其二，“諸生之淡”並未言及水的贍物之功，而是由於萬物得“水”而生，“淡”又為“水”之本，所以“淡”乃萬物之始，故謂“諸生之淡”，其實是諸生始於“淡”之意。

就第一點而言，不少注本都注意到了“準也者”“素也者”“淡也者”，與“萬物之準”“諸生之淡”“得失之質”的對應關係：如有學者為了說明上下三個分句對應的關係，而將“得失之質”的“質”理解為“素”。³⁴⁸再如房玄齡以“能濟諸生以適中，故曰淡也”詮釋“諸生之淡”，又以“五味不得（淡）不平也”詮釋“五味之中”，“平”即“適中”也，由此令“諸生之淡”與“五味之中”得到意義的貫通。³⁴⁹再如今人顏昌峽認為“其味中，則含諸生之淡；其質素，則忘是非得失之分也”，又謂“味中”乃“淡所以受和”，“質素”乃“素所以受色”，也意在使“五味之中”與“諸生之淡”，“五色之質”與“得失之質”一一對應。³⁵⁰從語義結構上看，郭嵩燾所謂前後三句相承有其合理性，“淡”也當為同一字，即淡味之淡。

就第二點而言，〈水地〉確實認為“水”乃世界本原，能夠化生萬物，故有“萬物莫不以生”、“諸生之宗室”；然而“淡”乃“水之本原”卻未被提及，這應當是郭氏本於道家理論自己補充的觀點，其所謂“天一生水，五味之始，以淡為本”，

³⁴⁷ 轉引自黎翔鳳：《管子校注》，頁 819。

³⁴⁸ 丁士涵認為“質”乃“素”，對此黎翔鳳駁以《周禮》司裘注“方十尺曰候，四尺曰鵠，二尺曰正，四吋曰質”，認為“質”乃“最小居中之準則”，參見《管子校注》，頁 814。《莊子·刻意》有“此天地之本而道德之質也”，說明“質”即“本”，此處代“素者，五色之質”。

³⁴⁹ 即俞樾所謂尹知章注，本文參考房玄齡注、劉續增注：《管子》（上海：上海古籍出版社，1989 年），頁 134。

³⁵⁰ 顏昌峽：《管子校釋》（長沙：嶽麓出版社，1996 年），頁 347-348。

結合了《老子》與〈太一生水〉。上文已述，〈太一〉認為水生天地、神明、陰陽、四時，同樣強調了“水”先於天地萬物而生。《老子》中則有我們熟知的一段論述：

樂與餌，過客止，道之出口，淡呵其無味。視之不足見，聽之不足聞，用之不可既。³⁵¹

《老子》“以“味”為媒介，將“淡”視作“道”的表現特徵，即郭氏所謂“其始皆淡”。“道之出口，淡呵其無味”是宇宙的規則，表現在人身上則是“過客止”，什麼是“過客止”呢？河上公認謂“人能樂美於道，則一留止也。一者去盈而處虛，忽忽如過客”，³⁵²即不居於一處，始終保持著生命的流動性，於是世間萬物對於其來說“視之不足見，聽之不足聞”，“不足以悅其目”，亦“不足以娛其耳”，王弼將這種狀態定義為“無所中然”，也就是無法得到滿足的樣子，也就能夠“用之不可既”，即無窮無盡地使用，³⁵³而這樣的狀態正與〈水地〉對水“無不滿無不居”的描述意通。由此可見，“太一生水”，“太一”是“水”的本原，“太一”即“道”，“道”出口為“淡”，郭氏“淡者水之本原也”或“其始皆淡”應當是如此推理出的，而其所謂“始”指不滿、不居，是宇宙原初的狀態，也是根本規則。《呂氏春秋·本味》“凡味之本，水最為始”，說明了人們是在“水”中找到了“味”的根本，也支撐了郭氏以“淡”為“水”之本的說法。不過，郭氏僅強調“淡”為萬物之“始”，認為〈水地〉“未及贍物之功”，也有失偏頗。〈太一生水〉除了“生水”亦有“太一藏於水”，〈水地〉亦謂水“集於天地，而藏於萬物”，“藏”即水對草木、鳥獸、人的贍養作用，故“諸生之淡”應包含“生萬物”與“贍萬物”兩個意涵。

因此，俞樾從文字演變的角度看到了“淡”與“贍”的關係，郭嵩燾以道家視角

³⁵¹ 丁四新：《郭店楚竹老子校注》（武漢：武漢大學出版社，2010年），頁385。此段見通行本35章。

³⁵² 王卡點校：《老子道德經河上公章句》，頁139。

³⁵³ 參見樓宇烈：《王弼集校釋》（北京：中華書局，1980年），頁88-89。

令“淡”突破了“味”的限制而成為萬物之“始”。兩位的論辯雖意見相違，然而綜合起來正給予《管子·水地》之“淡”以較為圓滿的詮釋：“淡”是五味之本，也是一個綜合範疇，它是萬物之本“水”的核心特質，故為宇宙本原（“始”），又資養宇宙萬物（“贍”），可以看到，此與“沖氣”在宇宙生成論中的作用基本是一致的。

綜上所述，“沖”與“淡”在宇宙生成論的層面上其實具有一定的共性特徵，它們都曾被用以描述“道”，都具有“中和”的意涵，都指向“虛而不盈”，都代表宇宙之本原，又象徵著宇宙運行的內在能量，而此哲學意涵應是《二十四詩品》之“沖淡”的理論背景。

三、《詩品》“沖淡”再釋

在溯源研究了“沖”、“淡”於道家宇宙論的意涵之後，回到《詩品》則能夠明白以“沖淡”為第二品而非“清淡”、“平淡”的原因，同時能夠看到“沖淡”成為第二品的理論背景，發現其與“雄渾”、“流動”的關係，進一步理解其於創作論的深層意義。

1. “雄渾”、“流動”之紐帶

如果藉宇宙論反思《詩品》的結構，可以將“沖淡”視為連接“雄渾”與“流動”的紐帶。“素處以默，妙機其微。飲之太和，獨鶴與飛”是對“雄渾”的銜接，奠定了宇宙論向創作論過渡的基調。如果將上文討論的《莊子·應帝王》的文字與此對照，也可以發現：壺子示“沖氣機”、季咸看到的“無得而相”，即此處的“素處以默”；壺子所謂“太沖莫勝”、“玄同萬方”之“極”，與這裡“飲之太和”意同，是玄冥之道的所在，與“雄渾”的“返虛入渾”呼應。所以“沖淡”之“沖”事實上就是道家“沖氣”之“沖”，意在以化生陰氣、陽氣的“和氣”，譬喻文章寫作之“氣”。

“雄渾”描述了宇宙初生濕濕昧昧的狀態，譬之文章寫作，“意”從“無”中生，初生之時必然經歷調和陰陽之“太沖”，流動運行也必然回到冥無之處，在這循環往復、周行變化的過程裡，“沖氣”是本質的力量。“素處以默，妙機其微”意在

表示瞭解天機重在長久地靜默，孫聯奎謂“明道先生終日端坐如泥塑”，“元氣在心，而又加以靜養，故曰飲之太和”，指出了“沖淡”與“養氣”的關係，而前文已述，孫氏是基於“雄渾”——“流動”的宇宙結構譬喻了寫作過程之“氣”，並以“流動”之源源不斷譬喻“氣”的綿延，所以此處雖未言明“沖淡”與“天地之道”的具體關係，但是“天地之道”的理念匿於其中。³⁵⁴其實，“氣”的概念貫穿二十四品，³⁵⁵“勁健”之“飲真”謂真氣，“豪放”“由道返氣”，“真力彌滿”亦是真氣，“精神”談“生氣”，可見《詩品》所謂“文氣”正是從“自然之氣”演化而來，而“沖氣”乃“自然之氣”的源頭，“沖淡”承接“雄渾”開啟此後諸品，其理論背景可見一斑。

2. 宇宙論視野下“沖淡”的深層意涵

如果藉道家宇宙論反思“沖淡”以及貫穿整個《詩品》的“淡”，則能夠得出一些更為深層的美學意義：

其一，宇宙時空意識與超驗體悟。當“雄渾”、“沖淡”、“流動”建立了一個宇宙生成、運轉的圖景，譬之詩歌創作，也就強調作者具有宇宙時空意識與超驗體悟。蕭馳先生認為“雄渾”是“曠觀天地之寬”，以“具備萬物，橫絕太空，荒荒流雲，寥寥長風”表達“本體外延的空間復蓋的無限性”，而“流動”則是“達識古今之變”，以“荒荒坤軸，悠悠天樞，超超神明，返返冥無。來往千載，是之謂乎”來表達“本體外延的時間貫通的無限性”。³⁵⁶那麼，“沖淡”所強調的“素處以默，妙機其微。飲之太和，獨鶴與飛”，正是空間與時間無限性在個體內在生命延展的體現，而這種精神內核亦是貫穿其他諸品，如“洗煉”品的“體素儲潔，乘月返真。載瞻星辰，載歌幽人。流水今日，明月前身”；“勁健”品的“行神如空，行氣如虹”，“天地與立，神化攸同”；“含蓄”品的“悠悠空塵，忽忽海漚。淺深聚散，萬取一收”，“精神”品的“生氣遠出，不著死灰。妙造自然，伊誰與裁”，“形容”

³⁵⁴ 孫聯奎：《詩品臆說》，載《司空圖〈詩品〉解說二種》，頁13。

³⁵⁵ 不少文章對《詩品》中的“氣”進行過梳理，如蕭馳：〈司空圖的詩歌宇宙——論《二十四詩品》的可理解性〉（《中國社會科學》1985年第6期），頁6。

³⁵⁶ 參見蕭馳：〈司空圖的詩歌宇宙——論《二十四詩品》的可理解性〉，頁10。

品的“俱似大道，妙契同塵”等，³⁵⁷都是道家哲學中對宇宙時空超驗感知的具體表現，因此，“沖淡”並不僅僅是平淡淵和的外在儀態或是性情，更重要的是“與造化為一”的精神，即“素處以默”只是外在表現，“飲之太和”方式終極追求，亦因此“沖淡”重視“可遇不可求的創作契機”。

其二，“虛”的強調。《老子》之“沖”雖本於“中”，然而在文獻演變與理論發展的過程中，逐漸具有了“虛”的意涵，而如司馬談所言道家乃以“虛無”為本，所以“沖淡”所強調的味外之味、言外之意本質上是道家哲學“虛”在文學層面的發展。張少康先生認為“沖”就是“渾”，其實質都是“虛”。³⁵⁸“沖淡”所強調的“虛”亦是整個《詩品》的核心觀念，“虛”一方面表現為對“物壯必老”的規避，也就是“綺麗”品所謂“濃盡必枯”；另一方面則是道家“無”的特徵，除了“雄渾”的“返虛入渾”，如“高古”品“虛佇神素，脫然畦封”，“豪放”品“由道返氣，虛得以狂”，都是對“虛”的直接強調；而其他品“體素儲潔，乘月返真”、“飲真茹強，蓄素守中”、“絕佇靈素，少回清真”中的“素”、“真”亦有“虛”意。經歷“體沖和以通無”的創作過程，才能夠在內容上“平淡中求真味”，形式上“以虛為句，句中以虛字為工”，呈現餘味不窮的“淡”。

事實上，整個《詩品》詩性的文字敘述方式，已經表達了何為“虛”——即“沖淡”品的“荏苒在衣”——文字之間“虛”帶領我們進入“淡”所塑造的感受的過程，似有若無的美感指向了含渾而深遠的意涵，遇見這種意涵需要經過超驗的體味，而後領悟作者如何拾得天機、書寫創作，由此與古人有了不言而喻的默契。

其三，從“無”到“有”的美感經驗。“沖”是宇宙陰陽二分後的內在動力，“淡”乃萬物之“始”、“贍”，所以對於“沖淡”，從哲學層面來看是宇宙運行（“雄渾”到“流動”）的具體展開；從美感層面來看意在塑造並強調審美感知的過程。“淡”所追求的似有若無的美學形式，正是為了指向了一個美感經驗的“過程”，在此過程中，我們可能“乘之愈往，識之愈深”而遇“纖秣”，也可能“走雲連風”而遇“勁健”，或是“乘月返真”而遇“洗煉”……因為它的不確定，帶來了可以譬喻、感知的無限可能，也就為主體的感悟創設了留白的審美空間，在這個空間裡主體“閱音修

³⁵⁷ 郭紹虞集解：《詩品集解》，頁14、16、21、24、36。

³⁵⁸ 參見張少康：《司空圖〈二十四詩品〉析論》，頁93。

篁”——“閱”與“修”都在於強調“過程”，亦同“典雅”品所謂“其曰可讀”之“讀”。

此外，在感知過程中，從“無”到“有”的動態勢能與張力無處不在，“雄渾”、“沖淡”、“流動”構成的應當是一個不斷變化、無限的審美與創作空間，是一個隨時存在的從“無”到“有”的美感過程，所謂“道不自器，與之圓方”（“委曲”章），“道”之“酬應萬事，不以一器之形體自拘”譬如文章中的變化，³⁵⁹文章離不開變化，文氣離不開流動，審美感受亦不可拘於一處，當其拘於一處，則是“濃盡必枯”之時，所以“綺麗”品謂“淡者屢深”。

3.“沖”與“淡”的區別

雖然“沖”、“淡”在《詩品》中是一個範疇，但就功能而言它們指向了不同的維度，“沖”是奠定《詩品》哲學背景的範疇，而“淡”是《詩品》將哲學思想牽引到文學層面的美學概念。

楊廷芝解“沖淡”謂“沖而彌和，淡而彌旨”，孫聯奎謂“沖，和也。淡，淡宕也”，詮釋的差異已經說明了“沖”與“淡”的區別：³⁶⁰“淡宕”本來描繪的是水流迂回緩流貌，而“沖”是水流聚集湧搖的原始之力，即使以水為喻，“沖”與“淡”所描述也並不是同一種景象；譬之創作，“沖”更多地指向創作本原，而“淡”更多地表現美學感觀。孫氏就“猶之惠風，荏苒在衣”，認為“惠風，喻沖。荏苒，喻淡。荏苒，微弱也”，“風”是“氣”“搖蕩”的結果，故謂“沖”，而“荏苒”則是以“微弱”為形式的美學特徵。在這一點上，儒道結合是說得通的，《中庸》有“淡而不厭”方可“知風之至”，平淡的心態才能夠分辨風的由來，而“沖”可能正是從宇宙走出的這種“由來”。

黃鉞的《二十四畫品》沿用了《詩品》的體例，有“沖和”、“澹遠”兩品，前者指涉義理，後者指涉美感，進一步說明了“沖”與“淡”細微的區別：

³⁵⁹ 無名氏《詩品注釋》，參見《詩品集解》，頁32。

³⁶⁰ 郭紹虞集解：《詩品集解》，頁5。

暮春晚霽，頽霞日消。風語虛鐸，籟過洞簫。三爵油油，毋舖其糟。

舉之可見，求之已遙。得非力致，失因意驕。如彼五味，其法維調。（沖和）

白雲在空，好風不收。瑤琴罷揮，寒漪細流。偶爾坐對，嘯歌悠悠。

遇簡以靜，若疾乍瘳。望之心移，即之消憂。於詩為陶，於時為秋。（澹遠）³⁶¹

雖未言及“氣”，但是“沖”“和”連用已宣告這一品“調和”的意蘊。張彥遠《歷代名畫記》謂“運墨而五色俱，謂之得意，意在五色，則物象乘矣”，“五色俱”即“不全之全”，是“和”之意。“舉之可見，求之已遙，得非力致，失因意驕”，沿襲了《詩品》“沖淡”“意”之可遇而不可求，而“加彼五味，其法維調”引出了下面的“澹遠”，不言而喻“五味”調和謂之“淡”，黃鉞顯然看到了這一點，也看到了“沖”與“淡”的區別，所以寫“沖和”重在義理，寫“澹遠”重在美感。

³⁶¹ 黃鉞撰，陳育德、鳳文學校點：《壹齋集》（合肥：黃山書社，1999年），頁773-774。

第三節 司空圖“淡”論

一、《二十四詩品》與司空圖

關於《二十四詩品》的作者，自上個世紀末陳尚君、汪湧豪兩位先生於〈司空圖《二十四詩品》辨偽〉提出《詩品》出自《詩家一指》而非司空圖的看法，學界掀起了論辯司空圖與《詩品》關係的浪潮。陳尚君、汪湧豪兩位先生認為蘇軾所言的“二十四韻”當是〈與李生論詩書〉中的例詩，《詩品》是明末懷悅從《詩家一指》析出偽託司空圖的作品。而後，張健先生考證認為《詩家一指》可能出自虞集而非懷悅，³⁶²祖保泉、張少康等教授也對“二十四韻”即“二十四聯”之說予以質疑，亦有眾多學者通過比較司空圖詩文與《詩品》的用韻、語源、思想等，推測兩者之間的關係，³⁶³直至 2011 年陳尚君教授再以〈《二十四詩品》偽書說再證——兼答祖保泉、張少康、王步高三位教授之質疑〉，重申《詩品》的創作時間沒有突破十四世紀的上限。³⁶⁴不過整體而言，這一論辯並未完全得出一致的結論。

本文並不意在考述論辯《二十四詩品》是否出自司空圖，而是嘗試以司空圖“淡”論對照《詩品》，分析其間關於“淡味”觀念的一致性（或前後相繼的關係）。從鍾嶸批評玄言詩之“淡”，到《二十四詩品》以“淡”為詩歌創作的核心價值，“淡”的內涵和外延發生了極大地變化，無論司空圖是不是《詩品》的作者，其“辨味”之說都對《詩品》產生了一定的影響，而本文希望能夠發現的正是此間“淡”之理論場域轉換的一些問題。

二、全美之“至味”：宇宙論向審美論的過渡

³⁶² 張健：〈《詩家一指》的產生時代與作者——兼論《二十四詩品》作者問題〉（《北京大學學報（哲學社會科學版）》1995年第5期），頁34-44。

³⁶³ 相關綜述參見汪弘：〈司空圖《二十四詩品》真偽辨綜述〉（《復旦學報》1996年第2期），頁32-37。張國慶：〈《二十四詩品》百年研究述評〉（《文學評論》2005年第1期），頁185。

³⁶⁴ 陳尚君：〈《二十四詩品》偽書說再證——兼答祖保泉、張少康、王步高三位教授之質疑〉（《上海大學學報（社會科學版）》2011年第6期），頁84-98。

本文第一章從早期哲學思想中發現“味”的意涵主要源自宇宙論，“淡”從五行宇宙中獲得了“調和”的意涵。樂論對於“味”和“淡”的定義也基本如此，所以“大羹不和”往往被理解為“淡味”，如王充《論衡·自紀》謂“大羹必有淡味”，由於味覺上的“淡”與音樂形式的疏越具有相似性，所以儒家樂論也常以“淡”表示曲式不煩，象徵雅樂之“和”（harmony），而雅樂之“和”本質上又是限制“情”的。如第三章所述，“味”進入詩學時意涵發生了變化，最早將“味”引入詩論的是陸機，〈文賦〉“言寡情而鮮愛……雖和而不悲”、“闕大羹之遺味，同朱紘之清沔”，“和”與“味”是對立的概念，³⁶⁵“大羹遺味”並非“大羹之和”的遺味，而是基於“情”而產生的“詩味”。鍾嶸的“滋味說”基本上繼承了陸機的觀點，其謂“五言居文辭之要，是眾作之有滋味者也，故云會於流俗。豈不以指事造形，窮情寫物，最為詳切者？”雖然將“滋味”放到了理論層面，視為五言詩最大的特色，但實際上“滋味”指向的仍然是“指事造形”與“窮情寫物”，是建安風骨“會於流俗”的內容與抒情性，並不同於樂論的“味”，也就悖離了宇宙論中“味”的概念。

過去討論“詩味說”，常以鍾嶸為發端、司空圖為轉折，雖然兩者存有共性，但是司空圖詩論中“味”的意涵其實與陸機、鍾嶸之“味”不盡相同，而更接近於“大羹不和”之“味”，是宇宙論的概念，“淡”之所以被重視，也正是在此背景之下。其於〈與李生論詩書〉開首道：

文之難，而詩之尤難。古今之喻多矣，愚以為辨於味而後可以言詩也。

366

此段將詩、文對舉，言明了“辨味”是作詩的前提。而後將味覺本義引申到了詩歌寫作，說明“味”一在“自然”，二在“全”：

³⁶⁵ 金濤聲點校：《陸機集》（北京：中華書局，1982年），頁4。

³⁶⁶ 司空圖：〈與李生論詩書〉，見祖保泉、陶禮天：《司空表聖詩文集箋校》（合肥：安徽大學出版社，2002年），頁193-196。以下引〈與李生論詩書〉同此注。

江嶺之南，凡足資於適口者，若醢非不酸也，止於酸而已；若醢非不鹹也，止於鹹而已。華之人所以充饑而遽輟者，知其鹹酸之外，醇美者有所乏耳。彼江嶺之人習之而不辨也，宜哉。

司空圖在此對比了嶺南與中原的飲食口味，指出嶺南之人偏嗜酸鹹而不辨味，認為醋、鹽只是調料，缺乏自然之物本身的醇美。“醇美”實際上就是“大羹不和”之美，是源自天然、不假雕飾的“自然”之美。同時，司空圖也意識到“醇美”之所以最佳，是因為辛、酸、甘、苦、鹹僅流於一種口味，而“醇美”味在鹹酸之外，是調和五味的“全美”之味：

儻復以全美為上，即知味外之旨矣。

在這裡我們可以看到司空圖辨“味”的理論路徑與宇宙論的關係，在宇宙論中五味之“和”乃是“淡”，“淡”包涵了各種味道的可能性，象徵宇宙生發的根本力量。司空圖“全”的意涵與“和”是一致的，以調和之美為醇美，因此“全美”也就包含了各種體格的可能性。司空圖在文中列出了不少自己的詩句，如“人家寒食月。花影午時天”、“曲塘春盡雨，方響夜深船”、“馬色經寒慘，雕聲帶晚饑”、“逃難人多分隙地，放生鹿大出寒林”、“五更惆悵回孤枕，猶自殘燈照落花”等，一再強調題材、體裁、風格的“不拘一概”、“千變為狀”。又以王、韋“澄淡精緻，格在其中，豈妨於適舉哉”，批評賈島“誠有警句，然視其全篇，意思殊餒。大抵附於蹇澀，方可致才。亦為體之不備也”，“格在其中”與“體之不備”形成了對比，可見王、韋“澄淡精緻”應當包含了體格的“圓滿”之美。

如果說“淡”之“自然”與“全美”的意涵來自宇宙論，那麼司空圖對“味外之旨”的論述，則將其引向了審美論。早期樂論雖強調“大羹不和”，然而相對“和”，“遺

味”始終是次要的。雖然“言”與“意”關係在魏晉玄學就已被普遍討論，但至少在司空圖以前，並沒有與“味”結合進入審美理論，也沒有產生“韻味”說。³⁶⁷《詩法正宗》有道：

若學陶、王、韋、柳等詩，則當於平淡中求真味，初看未見，愈久不忘。
如陸鴻漸遍嘗天下泉味，知楊子中_子 霈為天下第一水味，則淡非果淡，乃天下至味，又非飲食之味所可比也。但知飲食之味者已鮮，知泉味又極鮮矣。³⁶⁸

此段認為理解“味”之真諦者已是鳳毛菱角，而如司空圖提出美感“淡味”更是可貴。由此也可以認為，司空圖關於“味”的討論，其意義在於將宇宙論中“全美”的意涵與“韻外之致”、“味外之旨”等同起來，打通了“和”、“淡”、“韻味”的關係，以“味”為媒介將“淡”的問題牽引到了審美的層面，具體為“近而不浮，遠而不盡”等美感體驗。虞集論“味”亦秉承了這樣的觀念：

川人之為庖也，粗塊而大臠，濃醢而厚醬，非不果然屬饜也，而飲食之味微矣。浙中之庖者則不然。凡水陸之產皆擇取，柔甘調其涪齊，澄之有方，而潔之不已，視之冷然水也，而五味之和，各得所求，羽毛鱗介之珍，不易其性。故餘謂為文之妙，惟浙中庖者知之。³⁶⁹

³⁶⁷ 關於唐代沒有產生“韻味”的概念的觀點，參見趙德坤：〈“韻味說”疏證〉（《文藝評論》2013年第2期），頁5。

³⁶⁸ 揭曼碩撰，或虞集撰（《虞侍書金陵詩講》），見張健：《元代詩法校考》（北京：北京大學出版社，2001年），頁321。

³⁶⁹ 見趙汭：〈潛溪後集序〉，載於《東山存稿》，轉引自張健：〈《詩家一指》的產生時代與作者——兼論《二十四詩品》作者問題〉，頁40。

虽與司空圖所論地域不同，但以“味”言詩並強調“五味之和”、“不易其性”，繼承了〈與李生論詩書〉的觀點與論述方式。《二十四詩品》以“淡”為整體的核心價值並一再強調不拘一格，將“淡”之“自然”的意涵發展為主體與創作契機的特質，將“淡”之“全美”的意涵發展為高古、豪放、纖秣、綺麗等眾多審美風格和含蓄、形容、洗煉等創作理念，應當說延續了司空圖“至味”的審美意義。

三、“澄淡精緻”：宇宙論、心性論向創作論的過渡

“澄淡精緻”是司空圖對王維和韋應物的評價：

詩貫六義，則諷諭、抑揚、滄蓄、溫雅，皆在其間矣。然直致所得，以格自奇。前輩編集，亦不專工於此，矧其下者耶！王右丞、韋蘇州，澄澹精緻，格在其中，豈妨於道舉哉？³⁷⁰

從這段的論述結構來看，“澄淡精緻”應是與“直致”對應的概念。“直致”最早見於《詩品》，是鍾嶸對陸機詩作的評價，鍾嶸認為“直致”與“奇”相關，以自然而非人工雕刻的方式，能令詩歌通篇呈現“奇”之風貌，或是寫出“奇”句。³⁷¹〈與李生論詩書〉的“直致所得，以格自奇”應是《詩品》的概念，但是對於這樣的創作觀念，司空圖又道“前輩諸集，亦不專工於此，矧其下者耶？”，進而提出了王、韋的“澄淡精緻”，所以“精緻”應與“直致”對應。在歷代詩歌評論中，“直致”常常與“無味”結合，如杜詩的〈曲江〉、〈醉時歌〉被認為“直致少味”，³⁷²司空圖以

³⁷⁰ 引文見〈與李生論詩書〉。

³⁷¹ 關於鍾嶸論“奇”的研究，可參見王運熙：〈鍾嶸《詩品》論奇〉，載於《中國古代文論管窺》（上海：上海古籍出版社，2006年），頁128-129。

³⁷² 關於“直致少味”的評論，可參見彭國忠：〈中國詩學評論中的“直致”論〉（《文學遺產》2011年第3期），頁16。

“韻味”為詩學核心價值，因而相對“直致”對舉出了“澄淡精緻”，指經鍛造錘煉的表現方式。

如果王、韋與賈島有“精緻”的共性，那麼其“格”之“偏”與“全”的分別應在於“澄淡”。“格在其中”的“韻味”，不僅需要苦吟，還需要將苦吟之跡消釋於文本，呈現自然天成的風貌，此即司空圖“澄淡”之意。有學者提出：司空圖以前的詩論並未出現“澄淡”一詞，《文鏡秘府論·南卷》以“意熟語舊，但見詩皮，淡而無味”批評古詩，皎然〈詩式〉“淡俗”亦高致，唐代僅白居易〈與元九書〉中以“閒淡”評價韋應物，未有以“淡”論摩詰詩，故王詩風格偏向“清秀”，不同於陶潛的樸素平淡，因此“澄淡評價王維有所不確”，³⁷³然而，本文以為司空圖所論的“澄淡”，“淡”與“澄”密不可分，並不指向語辭風格，而是用以說明創作過程的內省機制。許印芳在〈與李生論詩書跋〉中說道：

表聖論詩，味在酸鹹之外，因舉右丞、蘇州，以示准的。此是詩家高格，不善學之，易落空套。唐人中，王、孟、韋、柳四家，詩格相近，其詩皆從苦吟而得。人但見其澄澹精緻，而不知其幾經淘洗而後得澄淡，幾經熔煉而後得精緻。……若從澄澹精緻外貌求之，必至摹其腔調，襲其字句，未有不落空套者，所謂優孟衣冠也。³⁷⁴

在這裡許印芳揭示了“澄淡精緻”與“苦吟”的關係，以及“澄淡精緻”成為詩家高格的原因。所謂“幾經淘洗而後得澄淡”、“幾經熔煉而後得精緻”道明了“澄淡精緻”在創作論的意義：之所以形成“味外之旨”、“韻外之致”，是由於創作主體不斷地內省反思和斟酌錘煉。彭國忠教授認為“王、韋之詩則在推敲鍛煉之中，包含了‘格’與‘適舉’的內在力量，因此是最高的典範。賈島的作品‘誠有警句’，這裡的‘警

³⁷³ 劉寧：〈晚唐詩學視野中的右丞詩——司空圖對王維的解讀〉，頁 69-78。

³⁷⁴ 許印芳：《詩法萃編》，見張國慶：《雲南古代詩文論著輯要》（北京：中華書局，2001 年），頁 171。

句’當是指‘精緻’的、富於推敲鍛煉的詩句，但是整體看來，詩作的內涵不夠豐富’，指出了“澄淡”與“精緻”的分別。³⁷⁵

與“澄淡精緻”相似，〈與王駕評詩書〉中的“趣味澄復”，³⁷⁶也是對王、韋的評價，“澄”最早見於宗炳〈畫山水序〉“聖人含道應物，賢者澄懷味像”，所謂“澄懷味像”代表的是一種“應會感神，神超理得”、“萬趣融其神思”的境界，“澄懷觀道”是了“類之成巧”的前提，目應心會是創作過程中主體精神狀態的最佳呈現，而在此之前需要經歷一個“澄懷”的過程，“澄淡精緻”、“趣味澄復”當由此而來。³⁷⁷並且在司空圖的理論中，“澄淡”已不似魏晉南北朝時期從哲學宗教的角度強調“情”的消釋，而是更傾向於創作過程的反思，“情”與“淡”在其詩論中顯然已不存在矛盾：以司空圖舉出的自己詩作來看，如果“愜適”、“道官”、“春意”、“江南”屬於淡泊閒適的情調，那麼“塞上”（“馬色經寒慘，雕聲帶晚饑”）、“喪亂”（“鯨鯢人海涸，魑魅棘林高”）、“樂府”（“晚妝留拜月，春睡更生香”）、“寂寥”（“孤螢出荒池，落葉穿破屋”）等，題材來已具有明顯的抒情性。³⁷⁸因此，許印芳所謂“幾經淘洗而得澄淡”，其實說明了司空圖之“澄淡”是從“意”的角度對情感不斷進行深層反思而提煉出的境界美。高友工先生認為不同於古詩的創作，律詩的創作主體雖然注意“情”與“景”，但更關心的是“意”與“境”：

所謂“夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之。深穿其境”。

如果說“情只是心理狀態的一部分，那麼“意”則無所不包了。而這個“意”在創造過程中往往是“美感意象”（aesthetic idea），所以能說“如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中。以此見象，心中了見，當此即用”。而“景”

³⁷⁵ 劉寧：〈晚唐詩學視野中的右丞詩——司空圖對王維的解讀〉（《北京大學學報（哲學社會科學版）》2014年第6期），頁72。

³⁷⁶ 司空圖：〈與王駕評詩書〉，見祖保泉、陶禮天：《司空表聖詩文集箋校》（合肥：安徽大學出版社，2002年），頁189-192。

³⁷⁷ 宗炳：〈畫山水序〉，見沈子丞編：《歷代論畫名家彙編》（台北：世界書局，1982年），頁14-15。對於宗炳〈畫山水序〉本文將在最後一章詳細分析。

³⁷⁸ 引文見〈與李生論詩書〉。

是“山水詩”的對象，正強調了它的外向性。在律詩中“景”必須化為“境”，“境”固是中國固有的詞，但這時佛教的影響，“境”已用作專指內心的景象。³⁷⁹

蔡宗齊先生進一步指出“在王昌齡的時代，‘意’已經在內典中大量使用，用來描述有關意識/心（mind）”，而王昌齡提出的“境”，是將佛教基於“六根”的“六境”遷移到創作論的概念，是創作過程中基於超經驗的狀態鏡照整個世界的“境象”，已然不是具體的心象。³⁸⁰司空圖在〈與王駕評詩書〉道“國初，上好文章，雅風特盛。沈、宋始興之後，傑出於江寧，宏肆於李杜，極矣”，以王昌齡與李杜齊名，而後又提出“思與境偕”的觀點，可以認為其“象外之象”、“景外之景”、“韻外之致”、“味外之味”的“韻味說”與唐代的“意境論”有著密切的關係。所以“澄淡”應是在宗炳“澄懷”基礎上發展出的創作論概念，表現創作主體在超驗體悟的過程中通過不斷內省形成穩定的“心境”，且此“心境”以“意”為核心。司空圖認為“絕句之作，本於詣極，此外千變為狀，不知所以神而自神也，豈容易哉”，³⁸¹與宗炳“萬趣融其神思”相通，則可為證。對此王世貞說道：

司空表聖云“不著一字，盡得風流”，此性情之說也；揚子雲云“讀千賦，則能賦”，此學問之說也。二者相輔而行，不可偏廢。若無性情而侈言學問，則昔人有譏點鬼簿、獺祭魚者矣。學力深始能見性情，此一語是造微破的之論。³⁸²

³⁷⁹ 高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁147-148。

³⁸⁰ 蔡宗齊：〈王昌齡以“意”為中心的創作論及其唯識學淵源〉（《復旦學報（社會科學版）2017年第4期》），頁87-97。

³⁸¹ 引文見〈與李生論詩書〉。

³⁸² 郎廷槐：《師友詩傳錄》（北京：中華書局，1985年），頁1-2。

“不著一字，盡得風流”出自《二十四詩品》“含蓄”，是“韻味說”的具體內容，王世貞在此指出了“韻味”與“情性”之間的關係。“情性”與“學問”對應，如果“學問”是“讀千賦”的外在知識，那麼“性情”則更接近內在心象，且帶有一定的天賦之質。王世貞有道“才生思，思生調，調生格；思即才之用，調即思之境，格即調之界”，³⁸³“才”源自天地自然，所謂“神與才傳，天竅自發”，此處評價司空表聖“韻味說”為性情之說，應是看到了韻味、淡味、全美的審美特徵與創作主體的關係。基於此，我們或可將“澄淡精緻”理解為性情與學問的疊加，司空圖在評價王駕時，認為其“寓居其間，浸漬益久，五言所得，長於思與境偕，乃詩家之所尚者”，又“經亂索居，得其所錄，尚累百篇，其勤亦至矣”的觀念，實際上就是從創作論的角度指出了內在反省與知識積累對於寫作的共同作用。³⁸⁴由此可推演三個問題：其一，如若再回到與王、韋形成對比的賈島，則能夠理解為什麼司空圖認為他“附於蹇澀，方可致才”，而王韋“澄淡精緻，格在其中”了，賈島所缺的應是內心圓滿心象折射出的“圓美”，而更偏向於清寒枯瘦。其二，由此回顧《二十四詩品》，則能夠看到其中的“淡”與司空圖的“澄淡精緻”意涵相近，他們都將“韻味”關涉“情性”，認為是創作主體“神”的外顯，通過“澄”創設一個超驗體悟的精神空間，從“虛”處體悟由“無”到“有”的過程，最終發展為“全美”的創作心境。在這個過程中，“情”不僅被允許，而且被納入了自我深層內省的對象之中，成為書寫的重要內容。其三，虞集的《虞侍書詩法》中，亦存在不少觀念可視為“澄淡精緻”的發展，如〈三造〉中聯繫禪宗以“觀”為“萬境歸元”、“超物象表”，將超驗的精神周遊視為創作過程中反思物我關係的最佳境界；〈十科〉之“趣”與“神”都不能說與“味”無關，“趣”為“意之所趣不盡而有餘之謂”、“與造化者通流”，“神”為“由真心淨想中生，不必盡喻，不必不喻，然月於水，出於自然”，都是產生詩味的創作條件；〈道統〉中“性之於心為空，空與性等，空非離性而有，亦不離空而性，必非空非性，而性固存矣”，將“性悟”視為創作的關鍵所在，當“行綠蔭風日間”，對於“飛泉之清，鳴禽之異”等經驗，只有“性悟”才能夠將其轉換為

³⁸³ 王世貞撰，羅仲鼎校注：《藝苑卮言校注》（濟南：齊魯書社，1992年），頁39。

³⁸⁴ 引文見〈與王駕評詩書〉。

創作的內在心象，而形成這種心象的另一個前提則是“脩然萬物之外”；〈詩遇〉中“善遇者，當遇乎性也”，與《詩品》“沖淡”對創作契機的描述意通，所謂“一遇而托之語言，是若菜羹瓜食，倍有餘味，而世間厭飫梁肉者，未嘗一相接也”、“王維悠然見南山，皆其遇也”，從創作論的語境揭示了“情性”、“沖淡”與“詩味”之間內在的連貫性。³⁸⁵從以上三者來看，司空圖的“澄淡”一方面延續了晉宋“淡思”，是山水情懷、人格情懷與生命趣味的表現；另一方面也將晉宋“淡思”與“情”的矛盾明確發展為創作主體的內省機制，是道家心性之“淡”與五行宇宙之“淡”結合為創作論的概念，對後來詩學的發展尤其是創作論中“情性”、“詩味”、“言意”、“詩遇”等內容產生了重要的作用。

當然，“精緻”、“味外之旨”與體裁還有著密切的關聯，司空圖評王駕“長於思與境偕，乃詩家之所尚者”主要針對五言，張戒在《歲寒堂詩話》所言“韋蘇州詩，韻高而氣清；王右丞詩，格老而味長；皆五言之宗匠”；³⁸⁶〈與李生論詩書〉中“千變萬狀，不知所以神而自神也”的又是絕句，均是語少意多的體裁，《詩法正宗》有謂“唐司空圖教人學詩，須識味外味（……）古人盡精力於此，要見語少意多，句窮篇盡，目中恍然別有一境界意思，而其妙者，意外生意，境外見境，風味之美，悠然辛甘酸鹹之表，使千載雋永，常在頰舌”，³⁸⁷指出了司空圖“味外之味”與體裁之“精緻”的關係。

綜合來看，司空圖所謂的“澄淡”與“精緻”分別指向創作論的兩個方面：創作主體與書寫方式，前者是對創作主體人格性情及其與外物興感際會的主客互動提出的要求，後者是對詩歌組織方式提出的要求，兩者是相輔相成的，“澄淡”是“精緻”的前提，它們共同塑造了“全美”的美感境界。“全美”乃自然、全備之“淡味”，隨著司空圖將“詩味”之“味”還原到了“大羹不和”的維度，“淡”所擁有的“調和”的哲學意義再次浮現了出來。而隨著唐代意境論的發展，司空圖的理論反思更為深層與抽象，不同於鍾嶸基於“情”否定“淡”，司空圖所推崇的“澄淡”是在宗

³⁸⁵ 《詩家一指》引文見張健：〈《詩家一指》的產生時代與作者——兼論《二十四詩品》作者問題〉（附錄），頁41-44。

³⁸⁶ 張戒：《歲寒堂詩話》（北京：中華書局，1985年），頁9。

³⁸⁷ 揭曼碩撰，或虞集撰（《虞侍書金陵詩講》），見張健：《元代詩法校考》，頁321。

炳“澄懷味象”基礎上提煉出來的概念，它指涉了主體的心理活動與創作過程。可以認為，到了司空圖這裡，哲學之“淡”與詩歌的抒情性、藝術性已不再抵觸，而《二十四詩品》則將其進一步融合，形成了更為具體的審美觀與創作論。

小 結

“沖淡”始見於《二十四詩品》第二，《虞侍書詩法·道統》謂“二十四品涵攝大道，如載圖經”，從道家宇宙論來看，“沖”、“淡”的合流基於深層的哲學意涵，應當並非偶然。“雄渾”、“沖淡”、“流動”建構了道家宇宙觀的論述，並譬喻至文學創作的過程；“沖淡”同時也被賦予了神秘而複雜的意義，並推動“淡”成為文學創作與審美的核心範疇。有學者曾提出“自從《二十四詩品》傾向平淡，並且把‘味外之味’與‘沖淡’自然相聯接以後，倡導‘平淡’的詩風就成為一種代代相傳、影響頗大的藝術主張”，³⁸⁸實際上這種連接在司空圖的詩學論說中已見端倪，司空圖將宇宙論中的“淡味”遷移到了審美創作的層面，所取的是“淡”之“全”、“和”的意涵，這應當是理解“韻味說”及《二十四詩品》之“淡”的前提。雖然在比較不同理論體系的時候，《二十四詩品》常常被認為是陶潛、王維山水田園詩一脈的詩學觀念，總的審美取向大率統一，有學者也由此認為《詩品》與司空圖的詩學主張大相徑庭；³⁸⁹但若從理論建構的意圖來看，二十四品所尊崇的“淡”與司空圖“全美”、“澄淡精緻”的概念都源自宇宙論，是由“宇宙一心象”的路數引發的文藝理論，是對創作主體心理活動的描述，與詩歌風格雖然有著一定的聯繫，但並不完全在同一個理論層面（實際上“澄”與“淡”的並舉已說明了這一問題）。後來宋代的“淡”論很大程度上也是基於“淡味”發展出，如果韻味說之“淡”真的指向某一種審美風格，其實也很難發展出“寄至味於淡泊”、“美在鹹酸之外”等意涵，所謂“至味”、“餘味”應是“淡”的“全美”之意從宇宙論向審美論的延展，與《詩品》“道不自器，與之圓方”存有內在的一致性；而如許印芳所言的“幾經淘洗”之“澄

³⁸⁸ 郁沅：〈《二十四詩品》：道家藝術哲學〉（《文學遺產》2011年第3期），頁60-67。

³⁸⁹ 汪湧豪：〈論《二十四詩品》與司空圖詩論異趣〉（《復旦大學學報》1996年第2期），頁42。

淡”，則是宇宙論、心性論向創作論的過渡，與《詩品》“與造化為一”、“體素處潔”等理念是一致的，與風格上的閒淡疏遠不能完全混為一談。

第五章 詩學理論之“淡”

——“淡”論在宋代詩學的發生

引 言

從“淡”在詩學的發展歷程來看，宋代是最後一個節點，至此“淡”被理論化，成為古代文藝的重要範疇。如周裕鍇先生《宋代詩學通論》所言，“在中國古典詩歌傳統中，平淡作為一種理想風格而確立，並成為一種理論的自覺，應該說是始自宋代”，³⁹⁰對於宋代文論之“淡”，前人已進行了較為廣泛且深入的研究，其中有從歷史文化中探討“淡”文人心境、文境的關係，有比較分析“淡”與“清”、“簡”、“澀”等範疇的異同，亦有總結歸納“淡”的各項子範疇如“古淡”、“枯淡”、“平淡”、“閒淡”的意涵等。這些研究從不同維度展現了“淡”範疇化的過程，並追溯了其背後的淵源。後人論及宋代詩學之“淡”，大多以梅堯臣的“平淡”為發端。然而，如果追溯論述語境，則會發現其中或有需要商榷之處：梅聖俞論詩之“平淡”意在何處，與後來宋代詩壇之“淡”所指是否相同？以此為視角，本章將首先檢查梅堯臣是否提出詩學的“平淡”論，追尋“淡”在宋代詩學發生的歷史原貌。

³⁹⁰ 周裕鍇：《宋代詩學通論》（成都：巴蜀書社，1997年），頁340。

第一節 梅堯臣“平淡論”辨析

梅堯臣作為宋詩的“開山祖師”（劉克莊語），對宋代詩壇影響深遠。一直以來，學界普遍以梅堯臣為宋代詩學之“淡”的發端，如葛立方認為“聖俞詩工於平淡，自成一家”，嚴羽認為“梅聖俞學唐人平澹處”，胡應麟認為“梅堯臣之五言，淡而濃，平而遠”，且“多得右丞意”，劉熙載認為“梅詩幽淡極矣，然幽中有雋，淡中有旨”，今人學者以“平淡”論梅詩者更是不勝枚舉。³⁹¹本文的疑惑在於，“淡”的詩學意涵是否在宋初已形成並自覺為理論範疇？與司空圖“淡味”的指涉是否相同？後世論梅堯臣之“淡”又是否本於聖俞之意？為了解決這些問題，下文將爬梳梅堯臣的詩論並分析梅詩，探究其中“淡”的真實意涵。

一、聖俞是否自覺提出“平淡”詩學觀？

以聖俞為宋代詩學“平淡”理論的奠基者，主要出於“作詩無古今，唯造平淡難”，不少學者都引此句立論。此句源自〈讀邵不疑進士詩卷杜挺之忽來因出示之且伏高致輒書一時之語以奉呈〉，上個世紀朱東潤先生提出質疑，認為該詩乃對邵必詩卷的回應，平淡”是對邵必評價，並非聖俞自己的詩學觀。³⁹²雖然朱先生的看法並沒有受到學界的認可，但所提出的問題——宋代詩壇廣泛崇尚的“平淡”是否源自聖俞——其實值得進一步討論。

〈讀邵不疑進士詩卷〉詩文如下：

作詩無古今，唯造平淡難，

譬身有兩目，瞭然瞻視端。

³⁹¹ 周義敢、周雷編：《梅堯臣資料彙編》（北京：中華書局 2007 年），頁 82、107、191、258。

³⁹² 參見朱東潤：《梅堯臣傳》（北京：中華書局，1979 年），頁 179。

邵南有遺風，源流應未殫，

所得六十章，小大珠落槃。

光彩若明月，射我枕席寒，

含香視草郎，下馬一借觀。

既觀坐長歎，復想李杜韓，

願執戈與戟，生死事將壇。³⁹³

此詩雖起於“平淡”，但卻落在“復想李杜韓”上。在聖俞所有“論詩”詩中，李、杜、韓確實是所涉詩人的前三名，³⁹⁴其中聖俞最為稱讚的韓愈，持“不平則鳴”的文藝觀，是唐代反對“平淡”的代表，〈送高閒上人序〉有道“是其為心，必泊然無所起；其於世，必淡然無所嗜：泊與淡相遭，頽墮委靡，潰敗不可收拾，則其於書得無象之然乎”，³⁹⁵韓愈基於排佛的立場否定、抨击禪宗興起下的文藝“淡”風，認為“有動於心”是創作的前提，文藝需要表現“喜怒、窘窮、憂悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉”等情緒。〈讀邵不疑進士詩卷〉除去“所得六十章”等句對邵必詩作之讚賞，從理論上真正表達詩學觀的，應當是“邵南有遺風，源流應未殫”，聖俞認為作詩應當源從風雅，以感興美刺為內容，此觀念在諸多詩作中都有表述，如〈答裴送序意〉“我於詩言豈徒爾，因事激風成小篇，辭雖淺陋頗剋苦，未到《二雅》未忍捐”，〈答韓三子華韓五持國韓六玉汝見贈述詩〉“因事有所激，因物興以通”、“雅章及頌篇，刺美亦道同”並追溯屈原“憤世嫉邪意，寄在草木蟲”，〈寄滁州歐陽永叔〉“直辭鬼膽懼，微文姦魄悲。不書兒女書，不作風月詩，唯

³⁹³ 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁845。

³⁹⁴ 相關統計參見李沛：《梅堯臣論詩研究》（河南大學碩士學位論文），頁32。

³⁹⁵ 韓愈撰，馬其昶校注，馬茂元整理：《韓昌黎文集校注》（上海：上海古籍出版社，1986年），頁271。

存先王法，好醜無使疑”，³⁹⁶這些詩句表達了詩歌應由現實生活感發的觀念，是“不平則鳴”的創作觀，與老莊澄淡淵和的抒情方式大相徑庭，而是現實主義的路數。

基於聖俞立足興諷的詩學觀，不少學者都將“作詩無古今，唯造平淡難”中的“平淡”視為異於前人、意涵豐富的概念，例如陳光明〈論梅堯臣詩歌的平淡風格〉認為“力圖用平淡樸素的語言，創造出平淡雋永的意境，收到耐人尋味的藝術效果，以達到‘刺美’現實的目的”；³⁹⁷橫山伊勢雄〈關於梅堯臣的詩論〉認為“從傳統的詩意識出發，同時更傾心於新的表現手法的探索，在這種努力中誕生了平淡之體”，“平淡”超越過去“沉醉在激情之中引吭高歌”，而“以冷靜的眼，耐心地注視著對象，把握其真實，通過透明般的文章，來實現與讀者面對面地交流的願望”；³⁹⁸王順娣〈梅堯臣的平淡詩觀〉認為“平淡”一方面復歸《詩經》風雅傳統，一方面推陳出新……³⁹⁹諸多研究在詮釋“平淡”之時，都試圖融合美刺傳統的激越之情與唐代詩學“平淡”的審美特徵。在第三章中，我們已經討論過，魏晉玄言詩之寡淡，其背後正是無法消解的坎壇之懷，只是抒情方式放生了改變，在莊老滌除玄鑒觀念的指引下發展出了平淡的創作模式，並在禪宗興起後深深影響了唐代的文學創作與理論。所以對於宋代詩學再論“平淡”之時吸納“濃情”的元素，可以理解為理論發展之必然。不過，“作詩無古今，唯造平淡難”中的“平淡”果真有此理論意涵嗎？〈讀邵不疑進士詩卷〉一詩實際上並不能為此提供直接的證據。雖然不少學者將“譬身有兩目，了然瞻視端”、“光彩若明月，射我枕席寒”認為是“平淡”的具體詮釋，但且不論此詩旨在評價邵必之作，倘若只此兩句來看，也無法從中確認“平淡”具有上述的這些意涵。除了〈讀邵不疑進士詩卷〉，《宛陵集》其他涉“平淡”凡六見，以下按時間順序逐條辨析：

景祐五年〈和綺翁遊齊山寺次其韻〉首先詳細描繪了齊山寺的景致，而後

³⁹⁶ 三首詩分別見朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁 300、336、330。〈寄滁州歐陽永叔〉全詩為：仲尼著春秋，貶骨常苦笞，後世各有史，善惡亦不遺。君能切體類，鏡照嫫與施，直辭鬼膽懼，微文姦魄悲。不書兒女書，不作風月詩，唯存先王法，好醜無使疑。安求一時譽，當期千載知。

³⁹⁷ 陳光明：〈論梅堯臣詩歌的平淡風格〉（《湘潭大學社會科學學報》1984年第1期），頁 66-72。

³⁹⁸ 橫山伊勢雄撰，張寅彭譯：〈關於梅堯臣的詩論——兼正梅堯臣“學唐人平淡處”之論〉（《蘇州大學學報》1996年第2期），頁 51-55。

³⁹⁹ 王順娣：〈梅堯臣的平淡詩觀〉（《社會縱橫》2008年第8期），頁 92-95。

道：

在昔探賞猶可數，深景秀句今得傳，

辭韻險絕茲所駭，何特杜牧專當年。

重以平淡若古樂，聽之疏越如朱絃，

秘藏褚中為不朽，咨諏坐上皆曰然。⁴⁰⁰

以上數句是對綺翁詩的評價，綺翁姓錢，名仙遊，范仲淹亦有唱酬詩〈依韻酬池州錢綺翁〉。梅堯臣此詩中的“辭韻險絕”，是指杜牧“律中常寓少拗峭，以矯時弊”（劉克莊語）的詩歌特色，趙翼《甌北詩話》亦道“自中唐以後，律詩盛行，競講聲病，故多音節和諧，風調圓美。杜牧之恐流於弱，特創豪宕波峭一派，以力矯其弊。山谷因之，亦務為峭拔，不肯隨俗為波靡，此其一生命意所在也”，⁴⁰¹說明了杜牧“拗峭”的歷史原因。梅堯臣在此以杜詩評價錢綺翁，將拗峭的形式特點歸於“平淡”，並譬之“古樂疏越”，得出了“秘藏褚中為不朽”的結論。可以看到，聖俞所肯定的“平淡”，並非閒淡自然的風貌，亦非“淡味”之全美，而指向體裁之“古”。與杜牧以“拗峭”對抗風調園美的律詩一樣，梅堯臣的“平淡”是立足變革西昆體，改變詞句華麗、對仗工整律體，而提出的概念。這裡其實已經奠定了聖俞論“平淡”的基調，後來歐陽修塑造“淡”的概念，亦是由“古樂”切入，其背後的理念是一致的。

慶曆五年〈答中道小疾見寄〉與〈寄送次道中道〉說明了聖俞對自然淵和之“平淡”的態度。宋中道是梅堯臣朋友宋敏求的弟弟，學習陶潛“平淡”而病，於是聖俞作〈答中道小疾見寄〉，其中有道：

⁴⁰⁰ 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁115-116。

⁴⁰¹ 趙翼著，霍松林、胡主佑校點：《甌北詩話》（北京：人民文學出版社，2006年），頁169。

方聞理平淡，昏曉在淵明，

寢欲來於夢，食欲來於羹。

淵明儻有靈，為子氣不平，

其人實傲佚，不喜子纏縈。

吾今敢告子，幸願少適情，

時能與子飲，莫惜倒甌罍。⁴⁰²

在這首詩中梅堯臣表達了對於陶潛“平淡”的看法，認為“平淡”並非消釋世俗情感，亦非淡泊少欲，而強調陶潛“其人實傲佚”，更看重其“不淡”的一面。在不久後的〈寄宋次道中道〉中則在“再來魏闕下，舊友無一人”的情境下向“與我數還往，以義為比鄰”宋中道、宋次道二人傾訴，讚揚他們“素業固未泯”，不同於世人“捨本趨富貴”。其中說道宋氏二人“中作淵明詩，平淡可擬倫。於時多驕佚，黃卷罕所親”，雖言作詩，卻仍以陶潛“驕佚”之高潔形象為重點，對陶詩的“自然”與“平淡”並無評述。⁴⁰³在第三章我們曾經分析過“淡思”在陶詩的表現，對於陶詩以“淡思”消釋“不淡”的成分，梅堯臣必然明瞭，如〈寄題張令陽翟希隱堂〉謂“每讀陶潛詩，令人忘世慮”，並由陶潛追溯莊子“曠然箕山情，複起濠上趣今時有若此，我豈不懷慕”；⁴⁰⁴對於“隱”的問題，在請纓無路、窮困潦倒的時期聖俞也偶有言及；⁴⁰⁵但就梅堯臣整個人生來看，道家閒淡避世的態度並非主流，如〈陪淮南

⁴⁰² 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁 293。

⁴⁰³ 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁 304-305。

⁴⁰⁴ 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁 1147。

⁴⁰⁵ 關於梅堯臣對“隱逸”態度的研究，可參見涂序南：《梅堯臣研究》（南京師範大學博士學位論文，2013年），頁 76-77。林曉娜：〈論梅堯臣的‘平淡論’與隱逸的關係〉（《廣州大學學報（社會科學版）》2011年9月），頁 78-81。張明華、魏宏燦：〈論梅堯臣詩對陶淵明的接受〉（《廣西社會科學》2004年第2期），頁 140-142。

轉運魏兵部遊濠上莊生臺〉以“何為守靜正”、“是將萬物齊，不顧千金聘”、“聊識賢者心，吁嗟一長詠”直接否定老莊，而將儒士的心態鋪述開來。⁴⁰⁶所以諸如〈寄題張令陽翟希隱堂〉、〈林和靖先生詩集序〉，⁴⁰⁷應當還是情境之下的應和之作，並不能說明“不主刺譏”、“平淡蘊美”就是梅堯臣的創作觀。所以，聖俞所取陶潛之“淡”，應當更側重於“不戚戚於貧賤，不汲汲於富貴”的品格，“賢”與“真”的人格精神。梅詩中的“淡”未必保留陶詩“遺意不凡”、“外儒內道”的成分，但延續了“取勢不雜”的古意和“大巧如拙”的真我形象，並融匯成為“古直”的藝術風貌。

慶曆六年〈和江鄰幾見寄〉再道“平淡”，則又回歸了“古”的意蘊：

清風當晝起，吹我庭下槐，

軒軒枝上葉，碎影亂綠苔。

左右無人聲，時有啼禽來，

啼禽感所懷，其音一何哀。

思歸無曉夕，血滴山榴開，

曰予當是時，為之腸九迴。

江子方謫官，復有擬古才。

遠寄平淡辭，曷報瓊與瓌。⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁188。

⁴⁰⁷ 〈林和靖先生詩集序〉：其順物玩情為之詩，則平淡蘊美，讀之令人忘百事也。其辭主乎靜正，不主乎刺譏，然後知趣向博遠，寄適於詩爾。見朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁1150。

⁴⁰⁸ 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁344。

江鄰幾為江休復，慶曆四年蘇舜欽“以祠神會飲得罪，一時知名士皆被逐”，江幾鄰“坐落職，監蔡州商稅”。⁴⁰⁹這首詩原注“自此許州起慶曆六年夏，盡其年終”，梅堯臣此時在許州，江鄰幾在蔡州，兩人時有詩歌往來。慶曆五年聖俞已提出“因事激風”、“苦古”的觀念（〈送裴送序意〉），反對“物象磨窮年”，次年更明確了“因事有所激，因物興以通”的興寄觀；歐陽修認為江鄰幾“其為文章淳雅，尤長於詩，淡泊閑遠，往往造人之不至”，而江鄰幾又確實與蘇舜欽、梅堯臣等人共處慶曆文人集團，所以“平淡”在這裡仍是就“擬古”的體裁而言，“平淡辭”與“擬古才”、“瓊與瓊”應是共指創作理想，而非相互區別。⁴¹⁰在內容上聖俞仍主張情與思的“不淡”，此詩以“啼禽”興喻，又道“為之腸九迴”，而早些時日的〈答江十鄰幾〉中的“何日見嵇康，重彈廣陵散”顯然與之照應，⁴¹¹符合“因事激風”的觀念。此後梅堯臣從汴京回許州，途徑潁州遇晏殊而作〈依韻和晏相公〉，又提到了“平淡”：

微生守賤貧，文字出肝膽，

一為清潁行，物象頗所覽。

泊舟寒潭陰，野興入秋蒹，

因吟適情性，稍欲到平淡。

苦辭未圓熟，刺口劇菱芡，

⁴⁰⁹ 見歐陽修〈江鄰幾墓志銘〉，載於李逸安點校：《歐陽修全集》（北京：中華書局，2001年），頁500-506。

⁴¹⁰ 潘星輝認為“平淡辭”乃聖俞對自己詩作的主張，與“擬古才”的“瓊與瓊”區別，本文以為兩者所指相同，並沒有凸顯已作“平淡”的意圖。參見潘星輝：〈朱東潤梅詩評論指瑕〉（《學術月刊》2013年2月），頁123-131。

⁴¹¹ 〈答江十鄰幾〉全詩為“蔡州雖非遐，作書素所懶，春風領燕來，得君詞欵欵。燕迴須在秋，此報莫言緩，何日見嵇康，重彈廣陵散”。見朱東潤：《梅堯臣傳》，頁342。

方將挹溟海，器小已激灑。

廣流不拒細，愧抱獨慊慊，

疲馬去軒時，戀嘶芻秣減。

茲繼周南篇，短橈寧及艦，

試知不自量，感涕屢揮摻。⁴¹²

朱東潤先生以為其中“平淡”乃附和晏殊，並非聖俞本意；⁴¹³亦有學者提出異議，認為此處寫的就是聖俞自己的創作主張。⁴¹⁴本文以為，此處的“平淡”應是被動接受晏殊詩學觀的前兆，一方面推動梅堯臣重新審視“平淡”，另一方面也引導其詩歌創作在一定時間內發生改變。這首詩是較早接觸晏殊時所作，當時晏殊正以工部尚書的身份知穎州，文學上他好陶、謝、韋，尚“平淡”之風，作為身份地位顯赫的詩人，其作品多感春傷懷，少有現實題材。面對晏殊，梅堯臣一開始就道出了自己“微生守賤貧，文字出肝膽”的創作背景，曾經聖俞是反對“物象磨窮年”的，此時卻道“覽物象”而作“泊舟寒潭陰，野興入秋菴”，應是附和晏殊轉變了態度，所以下句只謂“稍欲到平淡”，“稍”字意味深長。之後以“菱芡”、“器小”、“芻秣減”、“短橈”四組譬喻作詩之不足，意在自謙。這裡的“平淡”已然不同於寫給江幾鄰的“平淡辭”，但相較早前評價陶潛之“平淡”，又出於現實原因轉變了態度，視之為自己尚未達到的境界。不久梅堯臣又寫了一首〈途中寄尚書晏相公二十韻〉，其中有道“上言行李覽物景，聊可與婦陳酒卮，下言狂斐頗及古，陶韋比格吾不私。相公貴且事翰墨，我輩豈得專遊嬉”，⁴¹⁵可以推斷其對於“平淡”的定義，已經開始融合“古”與晏殊所推崇的陶韋“閒淡”。慶曆七年，梅堯臣

⁴¹² 朱東潤：《梅堯臣傳》，頁 368。

⁴¹³ 朱東潤：《梅堯臣傳》，頁 120-123。

⁴¹⁴ 參見潘星輝：〈朱東潤梅詩評論指瑕〉（《學術月刊》2013 年 2 月），頁 123-131。

⁴¹⁵ 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁 369-370。

追隨晏殊任陳州鎮安軍節度判官，而在這兩年中詠物、節氣詩驟增，出現了〈夜晴〉、〈夜陰〉、〈晚日〉、〈晚雲〉、〈舟上采菊〉等閒淡之作，以及〈擬韋應物殘燈〉、〈擬王維觀獵（晏相公坐中探賦）〉、〈擬陶潛止酒〉等擬作，應與晏殊的影響有關。然而離開陳州以後，如朱東潤先生所言“堯臣的詩又回到本來面目了”，⁴¹⁶其詠物、節氣詩如〈秋風〉、〈秋雨〉、〈蠅〉、〈蝦〉等已然不同陳州時期，甚至還出現了如〈八月九日晨興如廁有鴉啄蛆〉之類的“丑”作，截然沒有文人詩“淡美”的風韻。

〈讀邵不疑進士詩卷〉是聖俞後期的作品，亦是歷經一定創作實踐之後的反思，劉廷世《高郵孫君孚談圃》記載了聖俞被問到如何作詩而“吟諷思索”、“奮筆書一小紙”謂“作詩無古今，唯造平淡難”的軼事，⁴¹⁷無論此事是否真實，晚年聖俞言及“平淡”都確有可能不局限於“古”。不過，後期論詩言“平淡”只一首，並不能以此推斷“平淡”成為一個詩學範疇而被聖俞明確提出和推崇，也難以從中看到後來宋代詩壇“平淡”的意涵。而若審視〈讀邵不疑進士詩卷〉的創作語境，這首詩亦有可能是立足“復想李杜韓”的寄興言志傳統而感歎“平淡”之難。以邵必現存的詩歌來看，“萬家和氣舊民情”是其主要書寫內容，當然無法以數首推斷當時聖俞所覽之作，但從詩題杜挺之評為“高致”來看，邵詩很可能整體呈祥泰淵和的風貌。當時邵必閒雅的生活方式亦與之相符，他珍藏了諸多古畫，常邀梅堯臣等人異同烹茶、聽琴、賞畫，每每聖俞都受贈“墨本歸”，這在聖俞、歐陽修、司馬光等人的郊遊唱和詩中都可以看出。正如魏泰評梅詩道“梅堯臣亦善詩，雖乏高致，而平淡有工，世謂之蘇梅，其實與蘇相反也”，⁴¹⁸“高致”並非聖俞創作之追求，亦非其詩風。杜挺之讀邵必詩而言“高致”，梅堯臣換以“平淡”，轉而又論李、杜、韓，有可能實言邵詩少興諷。當然，如韓經太先生所言，此處也可能是以“平淡”虛化為遙不可及的詩學理想；袁行霈先生認為“他說的‘平淡’，不是指陶淵明、韋應物的詩風，而是指一種爐火純青的藝術境界”，⁴¹⁹經過晏殊

⁴¹⁶ 朱東潤：《梅堯臣傳》，頁 143。

⁴¹⁷ 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁 845。

⁴¹⁸ 魏泰：《臨漢隱居詩話》，見《梅堯臣資料彙編》，頁 59。

⁴¹⁹ 袁行霈：《中國文學史》（北京：高等教育出版社，1999 年），頁 56。

的影響，此詩中的“平淡”確實有可能被正向拔高；不過，若以此作為梅堯臣明確自主地將“平淡”發展為一個不同以往的全新的詩學概念，或許還是較為牽強。

綜上所述，本文以為，梅堯臣雖然不止一次提及“平淡”，但尚未從創作的內在機制建構“平淡”的意涵，亦未對“淡”進行明確的界定，在不同的詩作中“淡”所指並不相同，有時指古體，有時指陶潛以來的自然詩風，有時推崇，有時則有所保留。因此將“淡”在宋代詩學的理论發端定位於聖俞，或許為時過早。

二、梅詩之“淡”與“直”

嚴羽在《滄浪詩話》中以梅詩為宋初學唐人“平淡”之代表，胡應麟認為聖俞“多得右丞意”，以梅堯臣的詩論來看，此說似乎難以成立。唐人所謂之“淡”，除了歸宗玄淡的精神風貌、人格情懷，還包括澄懷味象的創作機制，同時也並不與辭文秀麗矛盾，而以“精緻”為形式特徵（參見上一章司空圖評價王右丞、韋蘇州“澄淡精緻”的相關討論）。若以梅詩整體的創作實踐來看，是否繼承和發展了唐人的“平淡”呢？

首先，從內容題材上來看，根據前人統計研究結果，梅詩中各題材所佔比例的先後次序為“贈答唱和詩”、“送別詩”、“紀遊詩”、“詠物詩”、“悼亡詩”、“現實題材”、“人文詩”、“詠懷詩”、“詠史懷古”，⁴²⁰前期“紀遊詩”數量最多，中年以後則以“贈答唱和詩”為主。

送別、悼亡、現實題材的作品，最符合聖俞的詩學觀，“憤世疾邪惡”的激越之情十分明顯，乃“寄興”的傳統抒情脈絡，而與魏晉玄學以降的“淡思”式抒情形態並不相同，例如〈田家〉：

南山嘗種豆，碎莢落風雨，

⁴²⁰ 參見涂序南：《梅堯臣研究》（南京師範大學博士學位論文，2013年），頁76-77。

空收一束萁，無物充煎釜。⁴²¹

這首詩借用漢代楊惲諷刺朝廷混亂的詩〈報孫會宗書〉“南山豆”的意象（“田彼南山，蕪穢不治；種一頃豆，落而為萁”），以及曹植〈七步詩〉中“萁”與“豆”的矛盾（“萁向釜下燃，豆在釜中泣；本自同根生，相煎何太急！”），來描寫當時農民的貧困——僅有豆萁可燒而無豆可煮，“空”、“無物”既渲染了民生潦倒的現世景象，也抒發了不滿諷刺之意。其後梅堯臣又作〈田家語〉：

誰道田家樂，春稅秋未足，
里胥扣我門，日夕苦煎促。
盛夏流潦多，白水高於屋，
水既害我菽，蝗又食我粟。
前月詔書來，生齒復板錄，
三丁籍一壯，惡使操弓鞮。
州符今又嚴，老吏持鞭朴，
搜索稚與艾，唯存跛無目。
田閭敢怨嗟，父子各悲哭，
南畝焉可事，買箭賣牛犢。

⁴²¹ 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁93。

愁氣變久雨， 鑿岳空無粥，

盲跛不能耕， 死亡在遲速。

我聞誠所慙， 徒爾叨君祿，

卻詠歸去來， 刈薪向深谷。⁴²²

這首詩承記述了聖俞知襄城縣時所見田家農被逼租、征兵，又遭蝗蟲災害，無奈買箭賣牛等血淚事實，由此欲詠“歸去來”，不願再壓迫百姓。此詩襲杜甫三吏三別的風格，敘事層層遞進，興諷直率而語言淺白，飽含對田家農民的同情與對現實的哭訴。〈田家〉、〈田家語〉代表了聖俞同情民生的作品，反映社會底層的真实情況，揭露當時的社會矛盾，具備一定的歷史意義與價值，故劉守益謂其“紀事之詩，可以見其時特殊資料”。

贈答唱和詩則內容上敘事、名理，形式上質樸簡淡、娓娓道來。如果比較同一話題之下梅詩與其他詩人的唱和之作，則不難發現他的對話性、敘事性更強，例如與歐陽修、蘇舜欽對於李陽冰石篆的酬唱，歐陽修想象豐富、旁征博引，蘇舜欽兼納描寫、想象、史論，而聖俞則以九個“公”字轉述、對話歐陽修，記述酬唱經歷。這樣的書寫方式在其酬唱之作中頻頻出現：

我從淮上歸，君向海滙去……我雖躡新屨，心不舍舊屨。（寄送謝師厚
餘姚宰）

我言非毀古，欲遵平直蹤，我願二千石，但使德化隆。（和永叔桐花十
四韻）

⁴²² 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁164。

老葉已足蠹，風振猶在柯，高高低低聲，切切感我多。（依韻和裴如晦
秋懷）⁴²³

在詩歌書寫中，無論是議事還是抒情，梅堯臣的態度都非常鮮明，表達方式亦是十分直接，沒有隱諱也不含蓄，與朋友的唱和詩更顯隨意，對話的口吻成為抒情敘事的主要方式。張嶠在〈讀梅聖俞詩〉有道：

聖俞以詩名本朝，歐陽永叔尤推尊之。余讀之數過，不敢妄肆譏評。至反覆味之，然後始判然於胸中不疑。聖俞詩長於敘事，雄健不足而雅淡有餘，然其淡而少味，令人無一唱三歎之意，蓋有愧古人矣。至於五言律詩，特精其句法步驟，真有大曆諸公之騷雅云。⁴²⁴

此論其實指出了梅詩“淡”的問題：過於直白而無“一唱三歎之意”，故而“少味”，缺的正是司空圖所提出的言不盡意、意蘊深遠的“淡味”。聖俞推崇古體的理念在其創作中得到了貫徹，以比重最大的 203 首唱和詩來看，五古有 87 首，而在其 2842 首詩中五古有 1111 首，相比同期的其他詩人，五古成為其明顯的創作取向與特色。張嶠應是看到了這一點，故指出其“淡”乃“雅淡”之“淡”，並不同於“淡味”。⁴²⁵

從歷時性的角度來看梅堯臣創作體裁的選擇，不難發現慶曆八年是一個轉變，這一年五律驟增，並且出現了以前幾乎不使用的七律，而從題材上來看其

⁴²³ 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁 372、340、568。

⁴²⁴ 張嶠：《紫微集》，見《梅堯臣資料彙編》，頁 76。

⁴²⁵ 關於梅堯臣唱和詩體裁的研究，參見鄭韻揚：〈知己酬唱對七言古詩表現功能的拓展——以歐陽修、梅堯臣、蘇舜欽為例〉（《北京社會科學》2021 年第 2 期），頁 60-74。胡傳志、汪婉婷：〈論梅堯臣詩歌的題材選擇〉（《安徽師範大學學報（人文社會科學）》），頁 646-654。

中不少都是詠物、節氣詩，這些詩作描寫細緻、意象豐富、意境疏淡，近於唐人“淡”風，出現這樣的變化應是受晏殊影響。但與此同時另一種風格也走向了極端，慶曆七年聖俞已寫出了“著名”的〈捫虱得蚤〉，⁴²⁶皇祐六年又見詠物詩〈夏蟲〉：

物久必自化，化之猶騫騰，

當自廁中蛆，去作盤上蠅。

飛聲既混雞，斂迹何疑冰，

寄言漆園吏，已知鷓與鵬。⁴²⁷

而諸如〈師厚雲虱古未有詩邀予賦之〉、〈水次骷髏〉、〈二月雨後有蚊蚋〉等等，都是以“瑣碎醜惡不大入詩的事物”（錢鍾書語）為題材引發議論，⁴²⁸雖是“詠物之詩，可以見人言外之意”，⁴²⁹但說理直白通俗而缺乏形式的藝術美感，與唐代“圓美流轉”的“平淡”相去甚遠，仍是諸如〈碩鼠〉的興諷傳統。如許學夷在《詩源辨體》中提出“聖俞五言詩，前十餘卷格頗近正，入錄為多。五言古，短篇及仄韻尚有可采。其他恣為奇變。長篇平韻，體既支離，意復淺近，十卷以後雖有可觀，而晦澀惡鄙俗者甚多”，⁴³⁰朱熹則直接批評道“他不是平淡，乃是枯

⁴²⁶ 〈捫虱得蚤〉：茲日頗所愜，捫虱反得蚤，去惡雖未殊，快意乃為好。物敗誰可必，鈍老而狡天，穴蟻不齧人，其命常自保。見朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁 398。

⁴²⁷ 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，頁 731。

⁴²⁸ 參見錢鍾書：《宋詩選注》（北京：三聯書店，2002 年），頁 22。

⁴²⁹ 參見劉守宜：《梅堯臣詩之研究及其年譜》（臺北：文史哲出版社，1980 年），頁 51。

⁴³⁰ 許學夷：《詩源辨體》，參見《梅堯臣資料彙編》，頁 192。

稿”、“聖俞詩不好底多”，⁴³¹雖然後來“枯淡”成為正向的詩學範疇，但是朱熹此處以“枯稿”為貶義，認為梅詩之“淡”並非後人所謂的“淡”。

整體而言，梅詩之“淡”更符合聖俞自己復古的詩學觀，並非陶韋一脈，與後來宋代詩壇盛行的“平淡”也有一定距離，具體指向有二：一，體裁以五古“雅淡”為代表，後來被陸遊等人一再摹仿的“宛陵體”，主要就指梅詩中五古的部分。二，語言質樸而近“直”，除去受晏殊影響而進行的創作嘗試，聖俞大部分的作品還是貫徹了其詩學主張，其“淡”更傾向於“古直”，“直辭”書寫，而非“物象磨窮年”；以質樸平淡的語言娓娓道來、直抒胸臆，而非曲折委婉。三，“古”與“直”所渲染出的，無論是聖俞詩歌中的自我形象，還是以“直”為代表的表達方式，抑或其作品整體呈現的創作面貌，都反映了不取巧的“本真”感。如袁行霈先生所言其詩作以偏離唐代豐神情韻的風格為方向，帶來了詞句苦澀、缺乏韻味的缺點，但以日常生活中的瑣碎小事作為書寫的對象，也最終導致了新詩風的形成。⁴³²日常生活中的瑣碎小事，或是近乎“醜”的描寫對象，從某種程度上來說可謂本真感的外顯，這種本真源出與陶潛，是個人品格在文藝創作的流露，也許從理論上拉開了其與晉宋以來詩歌“淡風”的距離，但在創作的歷史語境中預示了宋代“淡”風的新變。

⁴³¹ 朱熹：《朱子語類》，參見《梅堯臣資料彙編》，頁100。

⁴³² 袁行霈：《中國文學史》，頁56。

第二節 歐陽修論梅詩之“淡”

最早以“淡”論梅詩的是歐陽永叔，他在諸多作品中都對梅詩予以高度的讚賞，此後諸家詩論一再強調梅詩“平淡”，而令聖俞成為宋代詩壇“平淡”的先驅。如果“平淡”並非梅聖俞自覺的主張，那麼會否與歐陽修的評價有關？歐陽修所言之“淡”，是在什麼語境下提出，又指涉什麼，與宋代詩學的“淡”是否一致？下文將基於歐陽修對梅詩的評價，探討其中是否有塑造“平淡”詩學觀的意圖，釐清永叔所論之“淡”的含義。

一、“淡”與“古”

歐陽修對梅詩的評價與聖俞自己的詩學追求一樣，是從雅樂之“古”開始的，明道元年的〈書梅聖俞稿後〉是永叔對梅詩較早的評述：

蓋詩者，樂之苗裔歟！漢之蘇、李，魏之曹、劉，得其正始。宋、齊而下，得其浮淫流佚。唐之時，子昂、李、杜、沈、宋、王維之徒，或得其淳古淡泊之聲，或得其舒和高暢之節，而孟郊、賈島之徒，又得其悲愁鬱堙之氣。由是而下，得者時有，而不純焉。今聖俞亦得之。然其體長於本人情，狀風物，英華雅正，變態百出。哆兮其似春，淒兮其似秋，使人讀之可以喜，可以悲，陶暢酣適，不知手足之將鼓舞也。斯固得深者邪！其感人之至，所謂與樂同其苗裔者邪！⁴³³

這段文字雖是論詩，卻以“樂”為發端。古代樂論的敘述，慣常以上古三代雅樂

⁴³³ 李逸安點校：《歐陽修全集》（北京：中華書局，2001年），頁1048-1049。

為尚，認為雅樂至和，順應天地陰陽，而禮崩樂壞之後，淫哇之聲遍起。“淫哇之聲”指的就是《周禮·大司樂》“凡建國，禁其淫聲、過聲、兇聲、慢聲”所禁之聲，是重視技巧、強調形式變化、能夠引起各種情緒體驗的藝術性聲音，從“禮”的角度來看它們有違《雅》、《頌》的平和典雅而需要禁止。正統樂論的敘述慣常以恢復古樂為主張，歐陽修認為“詩者，樂之苗裔也”，又漢魏正始、宋齊浮淫，實際是以樂論表達詩文復古之意；取雅樂、俗樂對比，旨在倡導作詩應貴含蘊、祛除流於形式之弊，是面對西昆體文辭繁複、風格艷麗提出的主張。理論的漸進往往是在往復更替中完成的，唐初陳子昂倡導漢魏風骨，反對六朝綺靡，亦是強調以“古淡”、“雅淡”之辭書寫不平之氣。同樣梅、歐二人批判晚唐五代“聲律高下”、“文語疵病”的弊端，希望能夠重回“淳古淡泊”之聲，亦是取古駁今的理論路數。

慶曆四年歐陽修作〈水谷夜行寄子美聖俞〉，其中有數句被認為是對梅堯臣“平淡”之概括：

近詩尤古硬，咀嚼苦難噉，

初如食橄欖，真味久愈在。

蘇豪以氣轡，舉世徒驚駭。

梅窮獨我知，古貨今難賣。⁴³⁴

由於這首詩以“味”為譬，又道梅詩“真味久愈在”，故常被用以佐證梅詩有“淡味”。然而，若將其與司空圖論“詩味”比較，則能夠發現永叔取橄欖之味重在譬喻梅詩之“古”。“古硬”是對梅詩的確切評價，所謂“古貨今難賣”與白居易“近來漸喜無人聽，琴格高低心自知”類似，都是在古今對比的語境下推崇古體“雅淡”、感

⁴³⁴ 李逸安點校：《歐陽修全集》，頁 29。

歎時人不知音。慶曆六年〈梅聖俞詩集序〉中，歐陽修再次以樂論詩，認為聖俞“亦自以其不得志者，樂於詩而發之”，而詩如其文“簡古純粹”，希望聖俞能夠“得用於朝廷，作為雅頌，以歌詠大宋之功德，薦之清廟，而追商、周、魯、頌之作者”；皇佑二年〈再和聖俞見答〉道“嗟哉我豈敢知子，論詩賴子初指迷。子言古淡有真味，太羹豈須調以醢。憐我區區欲彊學，跛鱉曾不離污泥”，⁴³⁵可見在永叔的語境中，反復提及的“淡”實乃“古淡”，“古”取代了晚唐以來“淡”的藝術性內涵，回到了“太羹不和”最初的意義中，讓道德自律、政治意義成為了“淡”的核心價值。

綜合以上歐陽修對梅堯臣的評價，可以看到一再強調梅堯臣“古淡”的背後，存在一個更為深層的價值體系，即復興儒學的現實意圖。無論是以梅詩為“淳古淡泊”之聲的重現，還是以橄欖為譬強調梅詩有“真味”，根本的理論出發點應當都在於復興上古三代“禮義”，復興禮樂仁義具體到社會文化生活的方方面面，古文運動即為其一。同韓愈一樣，歐陽修認為“佛法為中國患千餘歲”（〈本論〉），將三代禮義之衰歸於佛理之盛，認為復興儒家禮樂方能“修其本”，逆轉“奸邪”佛法的影響，故其所論之“淡”自然不可能與晚唐司空圖“淡味”在同一個場域價值之中。

二、“淡”與“窮而後工”、“意新語工”

“窮而後工”是歐陽修在〈梅聖俞詩集序〉提出的命題，此後引起了廣泛的討論；而《六一詩話》又記載了梅堯臣論詩有“意新語工”、“含不盡之意，見於言外”。於是有論者以為梅堯臣之“平淡”乃“老”的境界，且發展了陶潛以來的詩歌意境論，有“言不盡意”的意蘊。⁴³⁶

⁴³⁵ 李逸安點校：《歐陽修全集》，頁 82。

⁴³⁶ 綠川英樹的博士學位論文《梅堯臣與北宋詩壇研究》認為梅詩“平淡”一者“有平易閑淡的一面，而且有古硬苦澀的一面，並且蘊含著經過千錘百煉後形成的“老成”境界”，另一方面“首次把“平淡”和陶淵明詩直接聯繫起來，推動宋人對陶淵明的典範意義的確立”。王順娣〈梅堯臣的平淡詩觀〉認為梅堯臣的“平淡”是“文字出肝膽”，就語言形式而言，指通過精心構思求得語言的“工”。此類評論較多，此不一一列出，可參見邱美瓊、向玲：〈二十世紀以來日本學者對梅堯臣詩歌的研究〉（《西北民族大學學報（哲學社會科學版）》2018年第5期），頁 152-160。

對於“窮而後工”，最早見於慶曆六年〈梅聖俞詩集序〉：

予聞世謂詩人少達而多窮，夫豈然哉？蓋世所傳詩者，多出於古窮人之辭也。凡士之蘊其所有而不得施於世者，多喜自放於山巔水涯。外見蟲魚草木風雲鳥獸之狀類，往往探其奇怪，內有憂思感憤之鬱積，其興於怨刺，以道羈臣、寡婦之所歎，而寫人情之難言，蓋愈窮則愈工。然則非詩之能窮人，殆窮者而後工也。（……）若使其幸得用於朝廷，作為雅頌，以歌詠大宋之功德，薦之清廟，而追商、周、魯頌之作者，豈不偉歟！奈何使其老不得志，而為窮者之詩，乃徒發於蟲魚物類、羈愁感歎之言？世徒喜其工，不知其窮之久而將老也，可不惜哉！⁴³⁷

“窮而後工”承襲了韓愈〈送孟東野序〉的“不平則鳴”，孫緒《無用閒談》謂：

此等語意，全詩學昌黎〈送孟東野序〉所謂‘窮而在下者，孟郊東野始以其詩鳴，抑不知天將和其聲，而使鳴國家之盛耶，抑將窮餓其身，思愁其心腸，而使自鳴其不幸耶？’歐公固非蹈襲剽竊人者，想其熟讀韓文，不自知其為用耳。

姚鼐〈陳動浦方伯七十壽序〉亦道：

⁴³⁷ 李逸安點校：《歐陽修全集》，頁 612-613。下引〈梅聖俞詩集序〉同此注。

（昌黎）“謂唐詩人罕達，獨高常侍稱為作詩之顯者而矣。其後歐陽永叔因亦有‘窮而後工’之說，世多述焉”。⁴³⁸

孫緒和姚鼐都指出永叔在此強調“窮而後工”實乃同情聖俞不得志，希望他的才華能為世人所知。序文開篇以“窮而後工”論述才華與境遇的關係，引出了“得用於朝廷”的觀點。“為窮者之詩，乃徒發於蟲魚物類、羈愁感歎之言”與聖俞論屈子“憤世嫉邪意，寄在草木蟲”是一致的，“窮而後工”是梅詩“因事激情”的創作動機，是“微生守賤貧，文字出肝膽”之意，是困境中不斷書寫的努力。⁴³⁹不僅這篇序文，永叔諸多論及聖俞的文字，都折射了“不平而鳴”的創作觀，〈讀聖俞蟠桃詩寄子美〉謂“孟窮苦纍纍，韓富浩穰穰。窮者啄其精，富者爛文章”、“郊死不為鳥，聖俞發其藏，患世愈不出，孤吟夜號霜”，⁴⁴⁰〈梅聖俞墓志銘〉又道“聖俞為人仁厚樂易，未嘗忤於物，至其窮愁感憤，有所罵譏笑謔，一發於詩，然用以為歡，而不怨懟，可謂君子者也”，⁴⁴¹其中“窮而後工”的觀念都旨在言明患世、困頓與文學創作的關係，肯定聖俞詩歌內容之生命價值、抒情價值與現實意義，歎其不得志。就論述體系來看，如果要將“窮而後工”與“淡”聯繫，大概能在“得用於朝廷”、“以歌詠大宋之功德，薦之清廟，而追商、周、魯頌之作者”的層面，看到梅詩“古淡”與上古三代禮儀價值的共性，至於藝術層面“工”的問題和意義，非永叔此中重點。

與“古淡”、“窮而後工”不同的“意新語工”，見於《六一詩話》：

⁴³⁸ 孫緒、姚鼐的評論參見劉德清：《歐陽修紀年錄》（上海：上海古籍出版社，2006年），頁202。

⁴³⁹ 關於“窮而後工”政治話語的研究，可參見李艷丰：〈“詩窮而後工”詩學話語譜係的文化闡釋〉（《雲南社會科學》2014年2月），頁169-175。吳承學：〈“詩能窮人”與“詩能達人”——中國古代對於詩人的集體認同〉（《中國社會科學》2010年第4期），頁178-192。鞏本棟：〈“詩窮而後工”的歷史考察〉（《中山大學學報》2008年第4期），頁19-27。

⁴⁴⁰ 李逸安點校：《歐陽修全集》，頁36-37。

⁴⁴¹ 李逸安點校：《歐陽修全集》，頁497。

聖俞嘗語余曰：“詩家雖率意，而造語亦難。若意新語工，得前人所未道者，斯為善也。必能狀難寫之景，如在目前，含不盡之意，見於言外，然後為至矣。賈島云：‘竹籠拾山果，瓦瓶擔石泉。’姚合云：‘馬隨山鹿放，雞逐野禽棲。’等是山邑荒僻，官況蕭條，不如‘縣古槐根出，官清馬骨高’為工也。”余曰：“語之工者固如是。狀難寫之景，含不盡之意，何詩為然？”聖俞曰：“作者得於心，覽者會以意，殆難指陳以言也。雖然，亦可略道其仿佛：若嚴維‘柳塘春水慢，花塢夕陽遲’，則天容時態，融和駘蕩，豈不如在目前乎？又若溫庭筠‘雞聲茅店月，人跡板橋霜’，賈島‘怪禽啼曠野，落日恐行人’，則道路辛苦，羈愁旅思，豈不見於言外乎？”⁴⁴²

以如何造語寫景論“工”，才是梅、歐二人詩論中關乎文學性的內容。可以看到，“意在言外”源於“味外之旨”；“意新語工”與《六一詩話》另一條聖俞之言“詩句義理雖通，語涉淺俗而可笑者，亦其病也”相似，都是“精緻”之意，所以“意在言外”、“意新語工”之說有唐人“淡”的成分，故胡仔《茗溪漁隱叢話》謂“聖俞詩工於平淡，自成一家”，並以“鳩鳴桑葉吐，村暗杏花殘”（〈春陰〉）、“月樹啼方急，山房人未眠”（〈杜鵑〉）等詩句為證；⁴⁴³胡應麟認為聖俞“多得右丞”意；劉熙載謂“幽中有雋，淡中有旨”；李士琪〈重修梅詩後序〉謂：

如五言〈山行〉、〈欲雪〉，非淡而遠乎？〈送祖擇之陳寺丞〉、〈秋日家居〉，非淡而麗乎？〈客至〉、〈錦竹〉，非淡而典、比興幽微乎？⁴⁴⁴

⁴⁴² 李逸安點校：《歐陽修全集》，頁1952-1953。

⁴⁴³ 胡仔：《茗溪漁隱叢話》，見《梅堯臣資料彙編》，頁92。

⁴⁴⁴ 李士琪：〈重修梅詩後序〉，見《梅堯臣資料彙編》，頁207。

又以〈吳門晚秋〉、〈裴琴〉等具體詩句，佐證梅詩“淡而實麗，功力悉歸自然”。這些評論中的“淡”顯然已是蘇軾以後的概念，不過也一定程度上說明一部分梅詩確實有唐人淡風的痕跡。值得進一步指出的是，從《六一詩話》所列聖俞的詩歌主張來看，“意新語工”主要在“造語”的技巧層面，雖認識到“作者得於心，覽者會以意，殆難指陳以言也”，但並非創作論或審美論展開，而是以遣詞造句“道其仿佛”；反復提及的賈島，在司空圖的評價體系中被列為“體之不備”，上一章已經討論過，“不備”很大程度上來自心性的問題，而“心性”的問題基本不在梅、歐二人的詩學體系中。可以認為，聖俞對“意新語工”、“言外之意”的肯定限於功能性的討論，與唐人強調境界美的“言外之意”非出同源，葉燮就曾指出梅詩乃“言盡於意”：

自漢魏至晚唐，詩雖遞變，皆遞留不盡之意，即晚唐猶存餘地，讀罷掩卷，猶令人屬思久之。自梅、蘇變盡“崑體”，獨創生新，必辭盡於言，言盡於意，發揮鋪寫，曲折層累以赴之，竭盡乃止。才人伎倆，騰蹕六合之內，縱其所如，無不可者；然含蓄淳泓之意，亦少衰矣。歐陽修極服膺二子之詩，然歐詩頗異於是。以二子視歐陽，頗有“狂”與“狷”之分乎？⁴⁴⁵

此段指出梅、蘇二人改革西昆體，令“言不盡意”的作詩傳統衰退，鋪寫敘述得到發揮，是歐陽修反復讚揚之處。確實，就聖俞的詩論及其作品的整體面貌而言，“直辭鬼膽懼，微文姦魄悲”的“古淡”之風仍主流，若將對於造景狀物的“意新語工”、“味外之旨”視為對唐人之“淡”的發展，還是值得再商榷。

此外，歐陽修對於梅詩“工”與“淡”的態度，在《六一詩話》中也十分模糊。

⁴⁴⁵ 葉燮：《紫原詩》，見《梅堯臣資料彙編》，頁216。

〈水谷夜行寄子美聖俞〉中曾比較子美、聖俞，以為聖俞“古貨今難賣”，《詩話》則補充道：

語雖非工，謂粗得其仿佛，然不能優劣之也。⁴⁴⁶

又有：

聖俞、子美齊名於一時，而二家詩體特異。子美筆力豪雋，以超邁橫絕為奇；聖俞覃思精微，以深遠閒淡為意。⁴⁴⁷

雖然數次列出聖俞對作詩之“工”的看法，又有“窮而後工”之說，但與蘇子美比較時永叔還是認為聖俞“非工”——子美“筆力”之“奇”是在“語”的層面，聖俞“覃思”之“精微”是在“意”的層面。從永叔晚年對陶詩的關注大概可以推論“深遠閒淡”的來源，如〈偶書〉“吾見陶靖節，愛酒又愛閒”，〈秋郊曉行〉“行歌采樵去，荷鋤刈田歸”，詞作〈西湖念語〉“陶淵明之臥輿，遇酒便留於道上……而清風明月，幸屬於閒人”等，似乎閒淡指的是陶潛淡風。不過，〈梅聖俞墓志銘〉又道：

（……而聖俞詩遂行天下）其初喜為清麗閒肆平淡，久則涵演深遠，閒亦琢刻以出怪巧，然氣完力餘，益老以堅。其應於人者多，故辭非一體，至

⁴⁴⁶ 李逸安點校：《歐陽修全集》，頁1953。

⁴⁴⁷ 李逸安點校：《歐陽修全集》，頁1953。

於他文章皆可喜，非如唐諸子號詩人者僻固而狹陋也。⁴⁴⁸

在這一段中，“平淡”又與“涵演深遠”形成對照，並非“氣完力餘，益老以勁”的成熟與圓融之境。可見在歐陽修的評述中，“淡”的意涵並不穩定，綜合來看還沒有將“平淡”發展出“老”的意涵，並作為梅詩風格主張的意思。⁴⁴⁹雖然讚賞梅詩“意新語工”，但對其推崇仍是落在“意”上，且以同情聖俞人生境遇為底色，常道“聖俞平生苦於吟詠”、“構思極艱”，以孟郊、賈島譬喻聖俞——“聖俞善吟哦，共嘲為閩仙”、“苦語侔島可”、“郊死不為島，聖俞發起藏”。宋初效法賈島、姚合的晚唐體，“多寫幽仄之景，清苦之情，詩中間兩聯的對仗極為講究，多以寫景為主，刻畫精工，一般多佳句而少佳篇”，⁴⁵⁰從這一角度也可以看出聖俞之“淡”與司空圖所推崇的王、韋不盡相同，相較後者的興感際會、澄懷味象、超然物外而書寫的種種境界美，前者的主體性參與成分要更高，對於枯寒清冷的情調要更濃，道德政治興諷之意也更為強烈，由此也更符合宋初文化理論的需求。舊題為賈島所作的《二南秘旨》，雖然備受爭議和詬病，但其整篇以“現實—物象”、“君主—物象”乃至“君臣—事象”的象喻思維作為詩學核心觀念，從某種程度上也反映了晚唐體中“苦吟”背後“比物興諷”的現實取向，而此恰為聖俞詩學觀念的核心內容。此外，值得補充的是，雖然司空圖理論上推崇王、韋，但以其詩歌創作的實踐來看，未必在“澄淡精緻”的層面能夠達到王、韋的境界，翁方剛曾經指出“司空表聖在晚唐中，卓然自命。且論詩亦入超詣。而其所自作，全無高韻，與其評詩之語，竟不相似。此誠不可解”，⁴⁵¹揭示了司空圖詩歌創作與其詩論之間的距離，所以“澄淡精緻”可視為司空圖以王、韋為標準提出的詩學理想，但未必完全等同於其自身的詩歌風貌。

《六一詩話》寫於永叔晚年，自序道“居士退居汝陰，而集以資閒談也”；

⁴⁴⁸ 李逸安點校：《歐陽修全集》，頁497。

⁴⁴⁹ 關於詩學之“老”的研究，參見蔣寅：〈作為詩美概念的“老”〉（《甘肅社會科學》2016年第3期），頁1-13。周裕凱：《宋代詩學通論》（成都：巴蜀書社，1997年），頁354-362。

⁴⁵⁰ 張立榮：〈宋初“晚唐體”新論〉（《文史哲》2014年第6期），頁104。

⁴⁵¹ 翁方剛注，陳爾東校點：《石洲詩話》（北京：人民文學出版社，1981年），頁50。

鄭文先生認為“一方面他注重作者在現實生活中的社會經歷和作品對生活的真實寫照”、“另一方面是他提倡錘煉雕琢”，⁴⁵²詩話在秉承永叔復古詩學觀的基礎上，也對詩歌創作的文學性予以了關注。因此對於梅詩的評價從“古淡”變為“閒淡深遠”，可以認為是從外向內的變化；永叔雖沒有理論建構“淡”的意圖，對於後來宋代詩學“淡”論的確立，應當還是有著積極的影響。

小 結

在爬梳了“淡”由味覺現象發展為心性概念，通過詩歌創作過渡到詩學論述之後，本章在理論層面進行了更深一層的分析，探討了宋代以後“淡”如何發展為一個自覺的詩學範疇及其理論進程中的細節問題。梅、歐雖然過去就被認為是宋代“淡論”的發起者，以聖俞為“淡論”開始祖師的說法也被約定俗成，但其中大有商榷的空間。本文通過回歸文本，追溯了梅、歐論“淡”的各自語境，重新界定了他們之間的關係，將梅、歐化入了“古淡”的傳統，這一傳統理論立足於儒家樂論，而不同於自“味”而來的“淡味說”的路徑。由此可見復興儒學的歷史洪流之中，藉助儒家樂論再造關於“淡”的相關概念，無可避免地吸收了長久以來道家之“淡”的重要內容。

⁴⁵² 鄭文校點：《六一詩話》（北京：人民文學出版社，1983年），第3頁。

第六章 “平淡”藝術理論舉隅

引言

宋代以降，“淡”在詩學被不斷塑造，成為理想境界與核心範疇。與此同時，各類藝術理論中，“淡”的使用頻率也越來越高，運用範圍越來越廣，並衍生出諸多子範疇，被用以討論具體的藝術規則。本章將以繪畫理論與琴論為例，一方面歸納總結其中“淡”的理論淵源，另一方面具體分析“淡”在繪畫風格形式、琴道琴技之所指。

第一節 “淡”與繪畫理論

在眾多藝術理論中，“淡”最早影響的乃是畫論，或者說畫論之“淡”應先於詩學。當魏晉玄學發展了莊子心性論，興起滌除玄鑒的“淡思”之風，畫論已隨即理論總結，提出影響深遠的“澄淡”之說。而後整個繪畫理論的發展史中，“淡”亦始終在文人繪畫佔據重要的一席，並具體到風格形式而產生諸多意涵。

一、繪畫創作論之“淡”

從《莊子》的“恬淡”，到魏晉玄學“淡思”興起，而至晉宋詩歌抒情方式的轉變，“淡”由哲學到文藝實然經歷了漫長的過程。六朝藝術理論中有一篇值得重視的作品——宗炳〈畫山水序〉，在這篇僅 500 餘字的畫論中，整個魏晉時期的“澄淡”觀念被理論化，中國繪畫以“淡”為核心的的審美觀被確立，並對後來的藝術理論產生了深遠的影響。

首先，〈畫山水序〉在玄理的基礎上明確提出審美的問題，宗炳開篇有道：

聖人含道應物，賢者澄懷味像。至於山水，質有而趣靈。是以軒轅、堯、

孔、廣成、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之遊焉。又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道，而賢者通；山水以形媚道，而仁者樂。不亦幾乎？⁴⁵³

“聖人”與“賢者”的對舉，將玄理滑向了審美，“聖人含道暎物”即夏侯玄所謂“聖人以自然用”，王弼所謂“聖人達自然之性”，亦是劉劭的“平淡之質”，是政治層面的討論；“賢者澄懷味象”則進入審美領域，“區分了主體和客體兩種不同的關係”⁴⁵⁴，之後宗炳所謂“以形寫形，以色貌色”的觀點，已然是主客二分的基礎之上把握審美形象。

其次，嵇康的〈養生論〉以“蒸以靈芝，潤以醴泉，晞以朝陽，綏以五弦”為“性動則糾之以和”的具體方法，宗少文則以之為文人作畫的姿態：

於是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒，不違天勵之叢，獨應無人之野。峯岫峣嶷，雲林森渺。

焚香理氣、澄淡心累乃古之文人彈琴必備的精神，鼓琴之時須視專、聽切、容恭、思和，⁴⁵⁵故嵇康以鳴琴祛除思慮，宗炳則以鳴琴“澄懷”並由之進入藝術創作與欣賞。《老子》“滌除玄鑒”、《莊子》“坐忘”與“心齋”，由此在藝術理論中得到了具體的運用和展開。如果〈畫山水序〉的“澄懷”主要就作畫的創作主體而言，那麼唐人張九齡則將之推至主客互動：

⁴⁵³ 宗炳：〈畫山水序〉，見沈子丞編：《歷代論畫名家彙編》（台北：世界書局，1982年），頁14-15。下文所引〈畫山水序〉出處相同。

⁴⁵⁴ 業朗：《中國美學史大綱》（上海：上海人民出版社，1985年），頁208。

⁴⁵⁵ 北宋朱長文〈琴史〉謂“當其援琴而鼓之也，其視也必專，其聽也必切，其容也必恭，其思也必和”，參見楊寶：《中國歷代樂論選》（上海：華東師範大學出版社，2018年），頁229。

心累猶不盡，果為外物遷。偶因耳目好，復假丹青研。嘗報野間意，而
迫區中緣。塵世固已矣，秉意終不遷。……對玩有佳趣，使我心渺綿。

“心累”也就是玄學常道的“情累”，由“心累猶不盡”到“使我心渺綿”，張九齡描述了藉由丹青互動於自然山水、祛除情累的自我體驗。後來宋人將“澄懷”的過程，發展成了“老”的理論，從某種意義來是強調“平淡”是在精神澄煉、萬物歸一後，方能達到的境界。

再次，宗炳指出山水“以形媚道”，故能使人暢神澄懷，走向玄通的彼岸。
《宋書·隱逸傳》記載：

好山水，愛遠遊，西陟荆、巫，南登衡岳，因而結宇衡山，欲懷尚平之志。有
疾還江陵，嘆曰：“老疾俱至，名山恐難遍觀，唯當澄懷觀道，臥以遊之。”凡所
遊履，皆圖之於室，謂人曰：“撫琴動操，欲令眾山皆響”。⁴⁵⁶

由於年邁多病，無法再度遊山曆水，宗炳將記憶中的風景繪出並掛在室內，提出了“臥遊”之說。“撫琴動操，欲令眾山響”說的是在室內奏琴，亦能浮現“坐究四荒”之境，好似置身山中，一曲出而眾山迴響。“臥遊”亦是此理，即使足不出戶，看的是紙上丹青，也能夠獲得與現實遊歷一樣的感受，因為賞山賞水的根本在於“澄懷觀道”，在於精神的暢遊，〈畫山水序〉對此進行了闡述：

⁴⁵⁶ 沈約：《宋書》（北京：中華書局，1974年），頁2279。

夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得。雖復虛求幽巖，何以加焉？又神本亡端，棲形感類，理入影迹。誠能妙寫，亦誠盡矣。

宗炳在此明確“應目會心”的終極目的在於“神超理得”，對於無形無狀的“神”，如果作畫者從現實山水中體悟到它，則能夠表現於繪畫中，而欣賞者能夠從畫卷得“神”而入“理”，無需再直面現實山水。所以，觀山覽水不在具體的一草一木、一花一鳥，而在於“類之成巧”“心亦俱會”，也就是體會山水所媚之道，而此與郭象“與物冥而循大變”，與蘭亭詩物我一體、玄冥大道的體悟方式是一致的。

最後，〈畫山水序〉結句道：

聖賢映（暎）於絕代，萬趣融其神思。余復何為哉？暢神而已。神之所暢，孰有先焉。

可見“暢神”是匯通聖人、體悟大道的精神之遊，正是玄學家們追求的“體沖和、通於無”的境界。而“神思”對應聖賢之“暎”，隱隱道出了“神明貌”乃“暢神”之前提。對於很多藝術家而言，這樣的境界並不易達到，王微《敘畫》謂“豈獨運諸指掌，亦以明神降之”；⁴⁵⁷張彥遠評價“圖畫者所以鑒戒賢愚，怡悅情性，若非窮玄妙於意表，安能合神變乎天機”，⁴⁵⁸都是對繪畫與宇宙神明匯通之難的感歎，後來董其昌推及書法、詩文，認為“極才人之致，可以無所不能而淡之。玄味必由天骨，非鑽仰之力、澄練之功所可強入”，⁴⁵⁹明確將“淡”關聯“玄味”，認為藝術創作的玄味必由天骨平淡所致，也說明了詩、畫、樂等藝術創作論對於“才性”之“淡”態度的一致性。山水性情關乎神明，天賦之“淡”能夠在體悟山水、藝術創作的

⁴⁵⁷ 王微：〈敘畫〉，見沈子丞編：《歷代論畫名家彙編》（台北：世界書局，1982年），頁16。

⁴⁵⁸ 張彥遠：《歷代名畫記》（北京：中華書局，1985年），頁214。

⁴⁵⁹ 董其昌：《容台別集（卷一）》，明崇禎本，頁47。

過程中“窮玄妙於意表”、“潛行眾妙之中，獨立萬物之表”，⁴⁶⁰進而達到“山情即我情”、“水性即我性”⁴⁶¹的境界。

二、繪畫風格形式之“淡”

宗炳〈畫山水序〉從創作論的角度提出“澄懷味象”的命題後，山水畫各宗派都曾對“淡”進行一定程度的發揮。其中，清人方熏“深得宋元人之法”（阮元語），其《山靜居畫論》內容豐富，對前代各家畫論予以總結與發揮，尤其對“淡”在繪畫形式之所指進行了詳細的論述。總括其中論“淡”者，可見以下數項：

第一，“淡”乃自然天成：

雲林、大癡畫，皆於平淡中見本領，直使智者息心，力者喪氣，非巧思力索所能造。

倪迂客畫，正可匹陶靖節詩。褚登善字，皆洗空凡格，獨運天倪，不假造作而成者，可為藝林鼎足。⁴⁶²

“不假造作而成”即自然天成之意，這裡以“倪迂客畫匹陶靖節詩”，意在將倪瓚畫之“淡”聯繫陶詩之“淡”，倪瓚被董其昌評為“逸品”之典範，亦是由於“古淡天真”。對於尚“淡”之董其昌，方熏謂：

董思翁於文沈間，復以平淡天然，自立一幟，至今名不在四家後。東坡

⁴⁶⁰ 董其昌：〈詒美堂集序〉，見祝以巽：《詒美堂集》，明天啟刻本。

⁴⁶¹ 唐志契：《繪事微言（卷一·山水性情）》（北京：人民美術出版社，1985年），頁11。

⁴⁶² 方熏：《山靜居畫論》（北京：中華書局，1985年），頁21-22。

嘗謂好奇務新，乃詩之病。畫豈不然！⁴⁶³

蘇軾〈題柳子厚〉認為柳宗元晚年詩極似陶淵明，沒有好奇務新，而是以俗為雅，有為而作詩。方熏在這裡則以之譬喻繪畫，強調“刻剝精巧，名立小品”難以為百世宗法，只有平淡天然才是宗家，而師法宗家，亦要“法我相忘，平淡天然，所謂擯落筌蹄，方窮至理”。⁴⁶⁴

第二，筆疏而足，結構簡而有。前乃筆法，後乃佈局。方熏謂：

皴之為法，無濃淡疎密，筆到意足而已。有濃密而筆意未足，疎淡而已足者。⁴⁶⁵

“皴”乃描繪紋理的方法，山水畫採取了不同的皴法呈現不同地區的山石，表現它們的紋理結構，方熏在這裡強調的是皴法不在多，而在意足，筆法疏淡、筆到意足即可，以倪瓚的〈幽澗寒松圖〉為例：



⁴⁶³ 方熏：《山靜居畫論》，頁 25。

⁴⁶⁴ 方熏：《山靜居畫論》，頁 6。

⁴⁶⁵ 方熏：《山靜居畫論》，頁 9。

此畫主要使用“折帶皴”和“披麻皴”的皴法。“折帶皴”猶如腰帶折轉，用側筆而非圓筆呈現了江南山石，呈現方正的輪廓，以筆法還原景物之秀俏；以“渴筆”為運，筆枯墨少，雖“惜墨如金，蓋用筆輕而鬆，燥鋒多，潤鋒少”，但“以皴勝渲染耳”。“披麻皴”以參差鬆軟的線條暈染，遠山主要採用了這一筆法，“墨質乾淡，筆勢渾淪”，布顏圖《畫學心法問答》以皴法為經，勾出山水畫“始於唐，成於宋，全於元”的發展脈絡，並認為雲林之披麻使得“雲煙之變滅，山水之蒼茫，由是出矣”，⁴⁶⁶可見“淡”絕非以淡墨一掃，即所謂之淡，而是需要深厚的駕馭筆墨的能力。

從佈局上來看，鄭績謂“凡佈景起處宜平淡，至中幅乃開局面，末幅則接氣悠揚，淡收餘韻，如此自有天然位置，而無淺薄逼塞之患矣”，⁴⁶⁷說明了繪畫當中如何以結構佈局呈現“淡”，對於近景、中景、遠景，人的視覺焦點容易集中在中間，所以中幅需開局面，而首尾需“淡”，方能開闊而有氣韻。而〈幽澗寒松圖〉不同於“一河兩岸”三段式常規的構圖模式，壓低中景，不畫遠景，並且近景、中景沒有明顯的區分；⁴⁶⁸模糊了山、水、天空的界限，讓幽澗、寒松、山石、天空融合成了一個有機整體；畫中對遠景的取締，對中、近景的融匯，空出了大量的留白，留白中沒有山亭，沒有人物，只有疏寒泉枯鬆的空靈簡淡。明人卞同作詩〈倪雲林畫〉謂“雲開見高山，木落知風勁。亭下不逢人，斜陽淡秋影”，無人空亭常見於倪瓚之畫，“唯有亭題無一物，坐觀萬景得天全”（蘇軾〈和文與可洋州園池三十咏·涵虛亭〉），空亭映照自然光景之流變，更顯時空之感。

〈幽澗寒松圖〉畫中詩謂：

秋暑多病渴，征夫怨行路。瑟瑟幽澗松，清蔭滿庭戶。寒泉溜崖石，白

⁴⁶⁶ 布顏圖：《畫學心法問答》，見俞劍華編：《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1986年），頁194。

⁴⁶⁷ 鄭績：《夢幻居畫學簡明》，見俞劍華編：《中國畫論類編》，頁953。

⁴⁶⁸ 參見曹斌：〈倪瓚《幽澗寒松圖》本原探析〉（《山東藝術學院學報》2015年第4期），頁61。

雲集朝暮。懷哉如金玉，周子美無度。息景以橋對，笑言思與晤。

此為勸其友人周遜學歸隱而作，以詩歌來看，“征夫怨行路”已經表達了仕途多舛之意。而後以幽澗之松、寒泉白雲營造了隱逸生活的自然之境，再讚周子懷玉之質，勸其“息景”，也就是擱淺仕途之意，而“笑言思與晤”則描繪了歸隱之間適與理趣。輔以詩歌，則能夠進一步理解畫作筆法、結構的疏簡慘淡，與意境的深遠閒適是並驅的，體現了“逸筆草草，不求形似，但求自娛”（倪瓚）。

第三，內含“變”之態勢。方熏對對於淡墨有道：

作畫自淡至濃，次第增添，固是常法。然古人畫有起手落筆，隨濃隨淡成之。有全圖用淡墨，而樹頭坡腳，忽作焦墨數筆，覺異樣神彩。⁴⁶⁹

濃淡相交、以淡為本，是作畫筆法的基礎法則，淡墨一掃並不能成“淡”，而需要包涵一定的“別趣”：

畫凡命圖新者，用筆當入古法。圖名舊者，用筆當出新意。圖意奇奧，
當以平正之筆達之。圖意平淡，當以別趣設之，所謂化臭腐為神奇矣。⁴⁷⁰

這裡的“別趣”並非“剝刻精巧”之法，而是本於自然天成的觀念，以繪畫技法巧妙呈現景物自身的“別趣”。鄭績認為繪畫忌“境無夷險”，也是同理：

⁴⁶⁹ 方熏：《山靜居畫論》，頁6。

⁴⁷⁰ 方熏：《山靜居畫論》，頁15。

境無夷險，蓋古人佈境有巉巖崿嶽者，有深翳曲折者，有平遠空曠者，有層層重疊者，其境不一，每圖中雖極平淡，其間必有一變險阻處，令人意想不到，乃入化境也。⁴⁷¹

“必有一變”才入化境，指的就是“畫面視覺效果之‘淡’應該體現出‘道’自然化生過程中的靈變莫測，或者說體道者自然而然的創造過程中那種創造性意味”。⁴⁷²以空間佈局、筆墨之法展現自然之物的靈變莫測，或是不同視點所見自然之景的特性，才是方熏所謂的“別趣”，〈幽澗寒松圖〉的結構既是如此，不僅近、中景的融合別開一面，松樹的佈局也有別趣，近處三株左傾且枝葉較多，稍遠一株筆直而枝葉蕭條，既符合近處清晰、遠處輪廓的視覺特點，也形成了畫面穩定的透視結構，而三株近鬆與一株遠鬆的對照，卻也透露出了“隱”與“仕”之間曲高和寡的對比之意。

方熏的《山靜居畫論》雖然對“淡”進行了多角度的闡述，不過仍然繼承了“神明之淡”的觀念：

畫有初觀平淡，久視神明者，為上乘。有入眼似佳，轉視無意者。吳生觀僧繇畫，諦視之再，乃三宿不去。庸眼自莫辨。⁴⁷³

“初觀平淡”乃上文所論藝術形式之“淡”，而內包神明之“淡”才是上乘畫作的特性，張僧繇乃“畫龍點睛”之人，吳道子觀其畫作，三宿仍揮之不去，正乃“久視神明”，觀畫悟道之意。方熏並引歐陽修之語：

⁴⁷¹ 鄭績：《夢幻居畫學簡明》，見俞劍華編：《中國畫論類編》，頁948。

⁴⁷² 參見朱劍：〈“道”觀念視域下的中國山水畫之“淡”〉（《藝術論壇》第42期），頁121。

⁴⁷³ 方熏：《山靜居畫論》，頁2。

蕭條淡泊，此難畫之意，畫者得之，覽者未必識也。故飛走遲速，意淺之物易見，而閒和嚴靜之趣、簡遠之心難形。僕謂取法於繩墨者，人無不見其工拙；寄意於毫素者，非高懷絕識，不能得其妙。故賢者操筆，便有曲高和寡之歎。⁴⁷⁴

此說包含了三層意涵：其一，“蕭條淡泊”需要作畫者、觀畫者兼具神明，才能夠從審美鑒賞中，互相溝通；其二，“蕭條淡泊”乃“閒和嚴靜之趣、簡遠之心”，以繪畫之技法予以表現，實非易事，需要“高懷絕識”方可；其三，“蕭條淡泊”乃曲高和寡的藝術風格，相對宋元以來日漸發達的市民文化，它的受眾範圍非常之小。

不過，如果將明清的“神明”之說比較六朝畫論，則能夠明顯感受到“淡”的“神明”在天賦之質以外，還容納了悲劇性的歷盡滄桑之後的積澱。實際上，兩宋以來，書畫之“淡”也就是“逸品”，推崇的是境界“荒遠”、時空“荒涼”的審美特征，⁴⁷⁵ 疏淡、冷淡、清淡、慘淡作為子範疇，是層層遞進而走向蒼勁荒寒的，所對應即蘇軾“漸老漸熟，乃造平淡”之意，倪瓚晚年的〈幽澗寒松圖〉，簡淡筆法透露的，也正是這種歷經一生的澄懷味象之後，漸老漸熟的，內包蒼勁之“淡”。

⁴⁷⁴ 方熏：《山靜居畫論》，頁 2-3。

⁴⁷⁵ 參見韓經太：《清淡美論辨析》，頁 267。

第二節 “淡”與古琴理論

無論詩學還是理學，對於“淡”的討論均由音樂開始；而中國古代音樂理論中，始終如一地以“淡”為審美原則，應屬琴論。以下將首先回顧古代樂論中的“淡”，再過渡到琴論，分析古琴以“淡”為尚的歷史原因，以及琴論之“淡”的具體指涉。

一、古代樂論中的“淡”

中國古代樂論早期以儒家音樂思想為主，而儒家之“樂”與“禮”又密不可分，所以如蔡仲德先生所言“古代音樂美思想的主流是禮樂思想”，在漫長的古代音樂美學史發展歷程中，“中和”始終佔據著理論話語的核心位置，而“中和”又具體表現為“淡和”，即以“平和恬淡為美”。⁴⁷⁶雖然儒道兩家在音樂理論中存在諸多不同，但是對於“淡和”這一審美原則，乃趨於統一，甚至陰陽家、雜家、佛學，亦是以“淡和”作為音樂美學之取向。

“淡和”具體表現為什麼呢？乃是一種平和、適中的音樂體驗，由於儒家禮樂不分的特點，“樂”與“政”通一直是音樂審美的主流觀點，《樂記》謂“世亂則禮慝而樂淫：是故其聲哀而不莊，樂而不安，慢易以犯節，流湎以忘本，廣則容姦，狹則思欲，感條暢之氣，而滅平和之德，是以君子賤之也”⁴⁷⁷，哀樂、悲樂因象徵世道衰亂而被否定，而此類音樂之所以能夠引起聽者哀痛之共鳴，往往因其“慢易以犯節”，在節奏旋律上變化較多，跌宕起伏而失節制。因此“和”所代表的是節奏簡單，音域跨度不大，使人聽起來心情平穩的音樂。在此標準下，“新聲”也就被排除在正統音樂體系之外，此前兩節所論梅、歐尚古樂之“雅淡”，朱熹提出“先淡後和”，都是在這一音樂原則之下所提出。嚴格來說，在朱熹提出“先淡後和”之前，“淡”並沒有上升為音樂美學的元範疇，《樂記》當中無“淡”之論，道家音樂美學一直以來又奉有“大音希聲”。從宋代以前的樂論來看，阮籍〈樂論〉可謂較早以“淡”論樂：

⁴⁷⁶ 蔡仲德：《中國音樂美學史》（北京：人民音樂出版社，1995年），頁18。

⁴⁷⁷ 吉聯抗：《樂記》，頁26。

乾坤易簡，故雅樂不煩。道德平淡，故無聲無味。不煩則陰陽自通，無味則百物自樂，日遷善成化而不自知，風俗移易而同於是樂。此自然之道，樂之所始也。⁴⁷⁸

“淡”從味覺被引入聽覺，用以形容律呂和諧、陰陽調和的聖人之樂，描述“雅樂不煩”的美學特徵。不過也可以發現，阮籍雖言及“淡”，可仍在儒家樂論的“道德”語境之中，故謂“道德平淡，故五聲無味”。以其〈樂論〉正文來看，開首即道：

昔者聖人之作樂也，將以順天地之體，成萬物之性也。故定天地八方之音，以迎陰陽八風之聲，均黃鐘中和之律，開群生萬物之情氣。故律呂協則陰陽和，音聲適而萬物類；男女不易其所，君臣不犯其位四海同其歡，九州一其節。奏之圓正而天神下，奏之方丘而地祇上。天地合其德，則萬物合其生，刑賞不用而民自安矣。⁴⁷⁹

因此，“道德平淡”實際指向的是聖人之德，對於阮籍而言，音樂的根本功能在於“感以太和”，“和”仍是其論樂之根本價。雖然“淡”此時尚未成為重要的音樂範疇，但由此也可以看到，“淡”進入早期樂論的方式，除了以“味”為譬，更重要乃以儒家道德才性為紐帶，而這也是琴論以“淡”為美的根本原因。

⁴⁷⁸ 阮籍著，李志鈞校點：《阮籍集》（上海：上海古籍出版社，1978年），頁40。

⁴⁷⁹ 阮籍著，李志鈞校點：《阮籍集》，頁40。

二、古琴以“淡”為尚的歷史原因

古琴，又稱七弦琴、綠猗、絲桐。從先秦到六朝，一套完善的琴學理論體系逐漸形成，古琴慢慢從八音中脫穎而出，躍居群樂之首，而“淡”也逐漸成為其美學特徵。眾多樂器中，為什麼獨有古琴成為文人士大夫身份的象徵，並以“淡”為審美導向呢？

從發展歷史來看，古琴最早其實是民間廣泛流傳的樂器，《詩經》中有八篇作品涉及“琴”，或渲染愛情，或描述賓客宴饗，或記敘宗廟儀式，這些詩句集中出現於《國風》和《小雅》，而金、石、木、革、土、匏中大部分樂器在《國風》中很少出現，可見古琴在民間流行的程度。⁴⁸⁰《史記·秦本紀》中記載民間洗衣婦能彈琴唱歌，《列子·湯問》所載高山流水的典故，以及《韓非子·十過》中師曠彈琴之事，都能夠說明古琴在春秋戰國時期已經成為一件獨奏樂器，並在民間傳播。⁴⁸¹到了漢代，琴的歷史被改寫，而就此成為樂器之首。從製作水平發展的規律來看，樂器應是從打擊開始，而後管吹、彈撥、弓弦，如此由易而難的順序，《詩經》中樂器出現的情況亦是打擊樂最多，彈撥樂器最少；然而《史記·五帝本紀》卻道“堯乃賜舜絺衣，與琴，為筑倉廩，予牛羊”，黃帝以前律管尚未發明，司馬遷為什麼改寫了古琴的歷史呢？如果說先秦時期，禮樂中的樂是一個寬泛的概念，泛指一切音樂，並且它源於自然力量，與政教密不可分，那麼隨著音樂本身的發展和門類的細化，到了漢人那裡，似乎開始嘗試將樂器獨立出來，建構一套配合於天文地理的價值體系，在諸多樂器中他們最終選擇了古琴，從形制、技巧、作用等各個方面進行論述，試圖建立一套匹配儒家的琴學思想。

以劉向〈雅琴賦〉、楊雄〈琴清音〉、馬融〈琴賦〉、傅毅〈雅琴賦〉、蔡邕〈琴賦〉與〈琴操〉等多賦作及專門的琴學著作《琴操》（蔡邕）、《新

⁴⁸⁰ 各類樂器在《詩經》中出現的次數，見梁志鏘《〈詩經〉與〈楚辭〉音樂研究》，頁25。

⁴⁸¹ 相關討論參見楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》（北京：人民音樂出版社，1981年），頁77-79。

論·琴道》（恆譚）、《琴說》（劉向）來看，⁴⁸²古琴之所以被選擇，最重要的原因乃是背後的琴道思想，且其引導了“淡”的概念。《左傳·昭公元年》有道“君子之近琴瑟，以儀節也，非以慆心也”，為後世琴與君子修身養性論述之基礎，漢代儒家思想成為正統的情況下，對《左傳》中以琴為修身之器的觀念加以發展，為必然之舉。⁴⁸³所以到了漢代琴與其他樂器逐漸區分開來，雅琴、琴德、琴操等名詞一一出現，琴與君子內修的關係確立，而在儒家理論中逐漸與“雅淡”的君子人格形象合流。例如劉向〈琴說〉認為鼓琴的作用有七項，這裡將它們分為三類：“美風俗”、“善傳授”、“制聲調”，“感鬼神”，“妙心察”、“流文雅”、“明道德”，在神化、政教之外加入了修身作用。再如《五知齋琴譜·上古琴論》中提出“自古帝明王，所以正心修身、齊家、治國平天下，咸賴琴之正音是資焉”，⁴⁸⁴雖誇大了琴樂的作用，但卻反映出琴樂對個體思想、品德的“淨化”功能。

“修身”的文化功能後來被發展成了“禁”的概念，《新論·琴道》謂：

大聲不震嘩而流漫，細聲不湮滅而不聞。

琴之言禁也，君子守以自禁也。

八音廣播，琴德最優。

古者聖賢玩琴以養心。

⁴⁸² 關於漢代琴賦的討論可參見馮良方〈漢代賦家的琴緣、琴賦和琴心〉，《琴學薈萃——第四屆古琴國際學術研討會文集》（濟南：齊魯書社，2014年），頁151-161。

⁴⁸³ 楊伯峻編著：《春秋左傳》（第4冊），頁1222。關於琴道的發展，參見林斯瑜：〈「琴道」考源〉（《文化遺產》2011年第1期），頁44-48。李美燕：《琴道與美學》（北京：社會科學文獻出版社，2002年11月），頁57-83。

⁴⁸⁴ 徐祺：《五知齋琴譜·上古琴論》（北京：中國書店，2000年），頁3。

八音之中，惟絲為最，而琴為之首。⁴⁸⁵

《白虎通》謂“琴者，禁也，所以禁止淫邪、正人心也”，⁴⁸⁶《風俗通義》曰“言君子守正以自禁。夫以雅正之聲動感正意，故善心勝，邪惡禁”，所謂“琴德最優”具體表現為“禁”，也就是對世俗慾望一定程度的擯棄，寄托清高淡泊的人格情怀，故謂禁“淫邪”，而因此與“淡”的鏈接：

猶憐雅歌淡無味，淙水白雲誰相貴。還將逸詞賞幽心，不覺繁聲論遠意。

（司馬逸客 雅琴篇）

蜀琴木性實，楚絲音韻清，調慢彈且緩，深夜數十聲。入耳淡無味，愜心潛有情。自弄還自罷，亦不要人聽。白居易〈夜琴〉

七弦為益友，兩耳是知音。心靜即聲淡，其間無古今。（白居易 船夜援琴）

絲桐合為琴，中有太古聲，古聲淡無味，不稱今人情。（白居易 廢琴）

十年逃難別雲林，暫輟狂歌且聽琴。轉覺淡交言有味，此聲知是古人心。（司空圖 歌者十二首之五）

訣妙與功精，通宵膝上橫。一堂風冷淡，千古意分明。坐客神魂凝，巢禽耳目傾。（虛中 聽軒轅先生琴）⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ 參見桓譚著，孫馮翼輯：《桓子新論》（北京：中華書局，1985年），頁3-4。

⁴⁸⁶ 陳立撰，吳則虞點校：《白虎通疏證》（上）（北京：中華書局，1994年），頁124。

⁴⁸⁷ 《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），頁1073、4752、5018、4656、7278、9607。

眾多琴詩一方面以“淡”描寫古琴的音響特徵，另一方面以“淡”刻畫自己通於古人的典雅孤高、淡泊名利的精神形象。如白居易〈夜琴〉強調琴音“入耳淡無味”，其實是與流行俗樂進行潛在的對比，故道“自弄還自罷，亦不要人聽”，雖無知音，但也能自在自得、愜心暢然，另外一首〈廢琴〉更是直接將琴音之“淡”聯繫古樂之“淡”，而司空圖所謂以“淡”知“古人心”亦是同樣的道理，蔡仲德先生認為琴“禁情”、“禁音”、“禁慾”、“禁變”，⁴⁸⁸尤其“禁變”對於文人音樂尚古而言十分重要，故此維持古樂之“淡”自然成為正統原則。當然，“琴”與“淡”的聯繫，樂器音色或是技法乃是表面，深層仍在於琴道思想中的“禁”與古人對於人格品質之“淡”的追求相互契合。

三、琴論之“淡”的具體指涉

在琴學論著中，不乏美學範疇之專論，其中有兩者較為重要，一是冷謙的《琴聲十六法》，一是傳為徐上瀛所作的《溪山琴況》，而兩部琴論均涉及“淡”：

時師欲娛人耳，必作媚音，殊傷大雅。第不知琴音本澹，而吾復調之以澹，故眾人所不解。惟澹何居？吾愛此情，不爹不競；吾愛此味，如雪如冰；吾愛此響，松之風而竹之雨，澗之滴而波之濤也，故善知音者，始可與言澹。

（《琴聲十六法·十二曰澹》）⁴⁸⁹

弦索之行於世也，其聲艷而可悅也。獨琴之為器，焚香靜對，不入歌舞場中；琴之為音，孤高岑寂，不雜絲竹伴內。清泉白石，皓月疏風，翛翛自

⁴⁸⁸ 蔡仲德：〈《溪山琴況試探》〉（《音樂研究》1986年第2期）

⁴⁸⁹ 冷謙：《琴聲十六法》，收錄於《五知齋琴譜·琴聲論》（北京：中國書店，2000年），頁1-7。

得，使聽之者游思縹緲，娛樂之心不知何去，斯之謂淡。舍艷而相遇於淡者，世之高人韻士也。而淡固未易言也，祛邪而存正，黜俗而歸雅，舍媚而還淳，不著意於淡而淡之妙自臻。夫琴之元音本自淡也，制之為操，其文情沖乎淡也。吾調之以淡，合乎古人，不必諧於眾也。每山居深靜，林木扶蘇，清風入弦，絕去炎囂，虛徐其韻，所出皆至音，所得皆真趣，不禁怡然吟賞，喟然云：吾愛此情，不求不競；吾愛此味，如雪如冰；吾愛此響，松之風而竹之雨，澗之滴而波之濤也。有寤寐於淡之中而已矣。（《溪山琴況》）⁴⁹⁰

此兩論結構相近，總結而言可見“淡”於古琴的具體指涉有以下幾項：

其一，“琴音本淡”與“元音本自淡”，一方面與古琴的形製、音色有關，古琴常以桐木為琴面，以蠶絲為琴弦，如今大部分的古琴都改以鋼弦，正是由於絲質琴弦聲音過小，無法適應大型的演奏。所以古時的絲弦琴音質“本淡”從現實層面而言，是反映在音量上的。同時，在音色上由於共鳴箱小而漆層厚，古琴的琴音也不比古箏、琵琶等樂器明快、甜美，而顯得深沉、鬆透、內斂、蒼老。另一方面，“元音本自淡”也反映以“淡”為“音”之本質，乃是儒道思想合流的結果。無論是儒家以“古淡”為音樂的指歸，還是道家以“淡”為希聲之表現，都反映了“淡”在哲學層面的元範疇屬性，而朱熹提出“先淡後和”之後，這一思想則更為明確了。

其二，“虛徐其韻，所出皆至音，所得皆真趣”、“吾愛此味，如雪如冰”，說明了古琴所重視的餘音實際上是“淡”之“餘味”。荷蘭漢學家高佩羅總結了 54 個古琴的基本指法，其中很多都反映出彈奏一個音之後的餘音甚至是沒有聲音的寂靜，都是被重視的，如對於“澗”其道“右手撥彈得音後，左手大指按於十徽，少息後向右滑動，直到九徽處。（……）少息後，右手彈出的聲音已經幾乎沒

⁴⁹⁰ 徐上瀛著，徐樑編著：《溪山琴況》（北京：中華書局，2013 年），。

有，這一手勢的要義就是利用聲音最後的一點迴響”。⁴⁹¹以琴曲〈瀟湘水雲〉為例，其中很多餘音其實已無法聽到，但仍然是樂曲旋律的一部分，傳達者“弦聲斷而意不斷”的“無聲之妙”。其次，對於每一個音的強調，也反映了琴樂之“餘韻”。從過去的指法手勢圖來看，一個指法彈奏出來一個音，對於這個音應該達到怎樣的效果，應該表現什麼意境，指法手勢圖都有明確的規定，如“空谷傳聲勢”是左手大指擊弦出聲的指法“罨”，意指“長嘯一聲兮，振動林麓；隨聲響答兮，在彼空谷；俞名按而拇罨兮，欲其音之相續”，可以見得對於每一個音的音高、輕重、飽和等方面細緻入微的要求，而在這樣的思維方式下每一個音所創造的意境也就成為了聽琴人所關注的焦點。也正是由於古琴對餘音的追求、每個音之間常常存有一定的時間間隙（儘管古琴打譜不標記節奏），使得聽眾在聆聽時更加關注聲音在空間的傳播並由此展開想像，而琵琶、古箏、笛等樂器的樂曲，旋律性較強，節奏變化相對豐富，餘音的舒徐和虛音的錯落並非它們的彈奏要求，旋律起伏帶來的情感浮動不同於一個音所引起的思維的凝聚，作為聽眾的詩人由此寫出的詩歌在表現方式上自然也就形成了一定的差異。⁴⁹²《溪山琴況》所謂“使聽之者游思縹緲”乃“斯之謂淡”，即是此意，蔡仲德先生認為古琴“既要求之於弦中，而更須得之於弦外，因而具有‘玄之又玄’、‘不可思議’、‘可會而不可及’、‘非知音未易知’的特點，也就是說，它是只能感受而不可捉摸，只能意會而不可思議的”，若從美學思想上來看，古琴藝術對言外之意、弦外之音的追求為其他中國樂器所不可及，而這種“味外之韻”正是“淡”的美學特徵，所以《溪山琴況》謂“淡”況“虛徐其韻，所出皆至音，所得皆真趣”。

其三，“淡”況所言“每山居深靜，林木扶蘇，清風入弦，絕去炎囂”，實際上是將道德禮製上的“禁”發展為審美層面的具體的“靜”。此“靜”有兩層指向，一者是對彈琴內外環境的要求，如楊表正〈彈琴雜說〉所言：

⁴⁹¹ 高佩羅著，宋慧文、孔維鋒、王建欣譯：《琴道》（上海：中西書局，2014年3月），頁129。

⁴⁹² 袁靜芳於《民族器樂》中概括古琴旋律「除一般樂器旋律所表現的特點外，其旋律個性主要表現在不同一般樂器的演奏技法方面，它依據本身的樂器性能和技法特點來安排樂曲的呈示、對比、展開。其突出的特點表現在兩個方面，一是按、泛、散的對比，在呈示或過渡性段落中，往往以單一的技法組成（單純用按音、泛音或散音），形成段落之間較平穩的對比；在展開性段落中，則往往以按、泛、散的綜合應用使樂曲達到高潮。另一特點是琴曲按音本身變化豐富，為古琴旋律韻味塗抹了濃烈的色彩，其虛、實遊移的千變萬化，形成琴曲旋律自成一體的獨特風格。」參見《民族器樂》，頁288。

凡鼓琴，必擇淨室高堂，或升層樓之上，或於林石之間，或登山顛，或游水湄，或觀宇中；值二氣高明之時，清風明月之夜，焚香淨室，坐定，心不外馳，氣血和平，方與神合，靈與道合。若不遇知音，寧對清風明月、蒼松怪石、顛猿老鶴而鼓耳，是為自得其樂也。⁴⁹³

歷來琴論對於彈琴的地點、衣冠、儀態都有非常嚴格的要求，地點多擇青山綠水之間，深幽少人之處，強調環境之“靜”；儀式上則需要沐浴焚香，以求“淨”；衣冠要求整齊，體態亦須方正，以令心“靜”。而如薛易簡〈琴訣〉“鼓琴之士，志靜氣正，則聽者易分，心亂神濁，則聽者難辯矣”，內心之“靜”對於辨音尤為重要。另一方面，“靜”也表現在技法之上：

彈琴之法，必須簡靜。非謂人靜，乃手靜也。手指鼓動謂之喧，簡要輕穩謂之靜。又須兩手相附，若雙鸞對舞，兩鳳同翔，來往之勢，附弦取聲，不須聲外搖指，正聲和暢，方為善矣。⁴⁹⁴

所謂“手指鼓動”是常見的民俗樂器技法，用以彈撥、渲染複雜多變的樂曲旋律，而“簡要輕穩”則說明了古琴彈奏的基本要求，也側面反應了其樂曲風貌整體上同其他樂器的分別。“彈琴之法，必須簡靜”、“多則不精，精則不多”，薛易簡引《品間齋閒話》此言強調的就是古今對比之下，彈琴需要堅守琴道，不能流於俗樂悅耳而讓琴技流於媚俗之地。

⁴⁹³ 楊表正：〈彈琴雜說〉《重修正文對音捷要真傳琴譜大全》，轉引自郭平：《古琴叢談》（濟南：山東畫報出版社，2006年），頁36-37。

⁴⁹⁴ 薛易簡：〈琴訣〉，收錄於朱長文：《琴史》（第四卷），清康熙棟亭藏書十二種本，頁156。

從理論上看，“淡”與“和”的關係應源自儒家禮樂觀，且“淡”人格精神的密切關聯與儒家才性論密不可分，所以相比“清”、“潔”等描述性範疇，“淡”在古琴中的地位要高出來許多。不過具體到審美意涵的層面，“淡”還是繼承和發揮了道家思想，所謂餘韻之“淡”，實際上是玄學“言外之意”在藝術層面的延伸；《溪山琴況》認為“古人以琴能涵養情性，為其有太和之氣，故名其聲曰‘希聲’”，並以之詮釋每個音如何進出於“味”，則顯然源自老子“大音希聲”；而後來“無弦琴”興起，並備受文人追捧，亦是道家“隱”、“無”觀念的物質形態。因此若將琴論之“淡”放在音樂美學的歷史發展之中，則大約是內在儒家，而外在道家。

小 結

在爬梳了“淡”由哲學過渡到詩學論述的歷史變化以後，本章在理論層面嘗試拓展到詩學以外的其他藝術領域。相比詩學而言，畫論與琴論的發展可能沒有那麼複雜，因為他們畢竟是“淡”在哲學文學潮流基本穩定以後，於具體藝術形式的細化；就像明清以後詩學中的“淡”被不斷細化一樣，畫論與琴論中的“淡”也主要在技法、風格等方面發展出各自的藝術要求，同時也不同程度地關涉了宇宙心性的問題，補充著哲學文學的論述，為美學之“淡”的立體化提供了重要的養分。

結 論

前文梳理了“淡”由哲學走向道德、進而成為文藝美學範疇的動態過程。針對《人物誌》、魏晉玄學、晉宋詩歌、《二十四詩品》、宋代詩學，對其中“淡”的內涵、外延、理論淵源、與其他範疇的關係以及“淡”的否定形式進行了一系列的討論，呈現了“淡”在材質、心性、詩歌、詩歌批評、詩學理論之間的漸進。如果從理論維度進行歸納，本文對“淡”的發現主要在於以下三個層面：

其一，宇宙論層面。

過去我們習慣將道家哲學作為“淡”的理論淵源，卻忽視了“淡”的本義在於“味”，與老莊“恬淡”並不銜接。本文通過對早期文獻的爬梳研讀，基本可以確認孕育“淡”從味覺現象發展為哲學概念的母體應當在宇宙論之中，且此宇宙論不限於道家哲學。《莊子》雖以“淡”描述宇宙本體的特徵，但主要討論仍在心性層面；先秦言“淡”較早的是《管子》，〈水地〉篇的“諸生之淡”、“五味之中”分別從“始”與“贍”兩個角度定義了“淡”在宇宙生成中的象徵意義。“五味之中”預示了“淡”成為五行之中、《人物誌》品鑒系統的中心，並影響後世的文藝才性之說；另一方面也暗含了“淡”與“中和”的內在聯繫，而在“淡”範疇化的漫長歲月裡，“和”始終是其潛在的意涵。爬梳先秦兩漢的五行宇宙論，我們能夠發現，五行背後“第六行”的存在揭示了“淡”與“中和”的本質聯繫，同時也說明“淡”從味覺現象發展為道德概念的背後，其實是“五味—五臟—五臟之氣—五行—五德”的思想漸進歷程。而後來的詩論《二十四詩品》，以“沖淡”作為“雄渾”後的第二品，再次表明了“淡”與宇宙論的原生關係。倘若從《老子》的版本仔細考辨“沖”的意涵流變，則能夠發現“沖”與“淡”的結合，除了過去普遍認同的“虛”義之外，更重要的是宇宙論層面的共性，《二十四詩品》中“淡”的諸多意涵——超驗的體悟、從無到有的美感經驗等，本質上當源自道家宇宙生成論，宇宙論不僅賦予了“淡”味覺以外含義——包括調和的能量、生成的動力等，還孕育了其美學內容產生的基礎。

其二，心性論層面。

道家之“淡”對文藝的影響主要表現在心性論的層面。從《莊子》將“淡味”發展為“恬淡”，“淡”就已然由客觀世界轉向了心理狀態。魏晉玄學關於“情”的盛大討論，不僅使“淡”成為性情說的重要內容，也預示了文藝創作中“不淡”的潛在。如嵇康一般，眾多士人都以生命與書寫實踐了“不淡”而“淡”的軌跡。隨著玄學的發展，老莊滌除玄鑒的人生境界也逐漸成為普遍追求的人格模式，“淡思”由此形成。“淡思”的背後實際上是“導情”的問題，此間至少引起了三條發展線：一是延續莊子養生論的情性建設；二是關於藝術導情的理論發現；三是在宇宙論的基礎上將修養境界具體化為山水精神，從物我關係中嘗試解決“情”的問題。此三者表現於藝術創作，則推動了抒情方式在晉宋的新變；相對於傳統詩騷寄興式的抒情傳統，玄學推動了文人進一步反思“情”如何自適的問題，於是出現了理性思考進入抒情文本的現象，形成歷時百年的玄言詩。如果從詩學的角度看待玄言詩，應是缺“味”少“情”的，故鍾嶸評其“淡乎寡味”；不過若從抒情方式轉變的歷史線索來看，玄言詩未必不是重要的鋪墊。在以陶潛為代表的山水田園派形成之後，詩人們近乎統一地以超然的態度面對情感，通過與山水的互動澄淡俗情，通過詩歌呈現平和、自適、圓融的精神世界，並開始將這種“和諧”自然地融於韻律句法之中，這是後來風格論之“淡”。然而值得注意的是，此中“超然的人生態度”正是玄學導情議題的結果，是“淡思”的表現；傳統抒情的“寄興”、玄言詩的“理過其辭”、康樂的“三段式”結構、陶潛的“自然”，不僅呈現了“莊老告退，山水方滋”的過程，也暗含了莊老之“淡”內化為抒情文學的歷史，這種“導情”之“淡”後來在宗炳的〈畫山水序〉中隨宗教影響發展為“澄懷味象”，並長久而深遠地影響了中國古典藝術精神，包括司空圖的“澄淡精緻”，後來的《二十四詩品》，乃至大部分的畫論對“淡”的推崇、琴論的具體美學取向，應當說都在這一脈絡之下；而若回溯審視，此間“淡”風折射出的創作主體的內在精神，當源自道家心性論與佛理的建設。

其三，審美論層面。

整體而言，“淡”在宇宙論與心性論的發展，共同鋪墊了審美論的意涵；如果說宇宙論將“淡”指向本體，心性論建設了“淡”作為審美主體的基本精神，那麼審美對象之“淡”則是此二者交融、發展的結果。就詩歌而言，“取勢不雜”的形式

特徵、可遇不可求的創作契機、味外之味的特質，都是“淡”的風格特徵；就繪畫而言，自然天成、筆疏而足、結構簡而有、內涵“變”之態勢，構成了“淡”的具體指涉；而就音樂來說，對於“餘韻”的追求、曲式結構疏散少變化的強調，則是“淡”的美感特徵，這些藝術形式的具體特點是“淡”外化為風格的表現。如果宇宙論與道家心性論塑造了審美風格之“淡”的內在價值，那麼歷史進程中，文學、藝術、哲學、政治不斷重提“淡”的理論語境，則是儒家禮樂思想——隨著時代的變化，“淡”由最初對形式的指涉，慢慢演變成了“復古”的代言詞。在音樂審美理論這一特徵最為明顯，近乎每一個時代的樂論，在面對雅俗問題時都會搬出古樂雅淡作為理據。而在宋代詩學，儒家禮樂精神中的“淡”也同樣肩負著復古的使命，梅堯臣、歐陽修對“平淡”的討論，不完全是在漢唐“淡”的範圍之內進行的，而主要藉助音樂理論追溯儒家“古淡”的審美理想，並以此建構自身學說。因此嚴格來說，源於儒學復歸的直接影響，應當是定位宋代“淡”論不可或缺的問題。

以上三個層面各自包含了創作論的成分，構成了“淡”在創作才質、心性、過程、形式等方面的意涵。同時，這三個層面也各自指向了“淡”與其他範疇的關係：宇宙論之“淡”，與“和”密不可分，“調和”、“生成”乃其核心價值；心性論之“淡”，與“靜”有著諸多共性；而審美論之“淡”，與“古”的關係亦不可忽視。至此，我們能夠看到，雖然“淡”在各類範疇體系中均被歸入風格論，但其意涵並不限於風格，而包括更為廣泛的內容；界定其意涵並非易事，需要還原每個隨步移行的語境考證辨析；作為中國古典藝術的底色之一，甚至作為中國“場域”之代表，判斷某一條目中“淡”的理論淵源也並不簡單，只有抽絲剝繭、釐清其中種種，才能看清全貌。故此，本文雖然粗略地從不同歷史時期、不同藝術門類、不同思想派系的論述中，勾勒出“淡”的動態發展歷程，重新審視了“淡”的幾個重要歷史節點，並探索了背後的歷史文化原因，但對於“淡”的整體內容，尚未能呈其全貌：例如“淡”與子範疇的關係，與其他同類型範疇的異同，在詩畫樂以外的藝術門類的表現，以及這些問題背後的思想來源，未能一一深入；若是今後尚有研究推進，且期望本文能夠對之有所激發。

附錄：參考文獻

一、古代典籍

1. 丁四新：《郭店楚竹老子校注》，武漢：武漢大學出版社，2010年。
2. 丁福保輯：《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983年。
3. 十三經注疏整理委員會整理：《論語注疏（十三經注疏）》，北京：北京大學出版社，2000年。
4. 上海師範大學古籍整理研究所校點：《國語》，上海：上海古籍出版社，1990年。
5. 王士禛：《帶經堂詩話》，北京：人民文學出版社，1963年。
6. 王夫之著，李利明校點《古詩評選》，上海：上海古籍2011年版。
7. 王世貞撰，羅仲鼎校注：《藝苑卮言校注》，濟南：齊魯書社，1992年。
8. 王卡點校：《老子道德經河上公章句》，北京：中華書局，1997年。
9. 王冰注：《重廣補注黃帝內經素問》，明顧從德本。
10. 王充著，黃暉校釋：《論衡校釋》，北京：中華書局，1990年。
11. 王符著，汪繼培箋，彭鐸校正：《潛夫論箋》，北京：中華書局，1979年。
12. 王逸注，黃靈庚點校《楚辭章句》，上海：上海古籍出版社2017年版。
13. 王弼著，樓宇烈校釋：《王弼集校釋》，北京：中華書局，1980年。
14. 孔安國傳，孔穎達正義：《尚書正義》，上海：上海古籍出版社，2007年。
15. 吉聯抗譯注：《樂記》，北京：人民音樂出版社，1958年。
16. 朱長文：《琴史》，第四卷，清康熙棟亭藏書十二種本。
17. 朱東潤：《梅堯臣集編年校注》，上海：上海古籍出版社，1980年。
18. 朱熹撰，朱傑人、嚴佐之、劉永翔主編：《朱子全書》，上海：上海古籍出版社，2002年。
19. 朱謙之：《老子校釋》，北京：中華書局，2000年。
20. 阮籍著，李志鈞校點：《阮籍集》，上海：上海古籍出版社，1978年。
21. 牟宗三：《才性與玄理》，桂林：廣西師範大學出版社，2006年。
22. 嚴遵：《老子指歸》，北京：中華書局，1994年。
23. 李逸安點校：《歐陽修全集》，北京：中華書局，2001年。

24. 何寧撰：《淮南子集釋》，北京：中華書局，1998年。
25. 沈約：《宋書》，北京：中華書局，1974年。
26. 沈德潛：《唐詩別裁集》，上海：上海古籍出版社，1979年。
27. 范文瀾《文心雕龍注》，北京：人民文學出版社1962年版。
28. 范曄：《後漢書》，北京：中華書局，1965年。
29. 金濤聲點校：《陸機集》，北京：中華書局，1982年。
30. 金濤聲點校《陸機集》，北京：中華書局1982年版。
31. 周魯封等編：《五知齋琴譜》，北京：中國書店，2000年。
32. 郎廷槐：《師友詩傳錄》，北京：中華書局，1985年。
33. 房玄齡注、劉績增注：《管子》，上海：上海古籍出版社，1989年。
34. 祖保泉、陶禮天：《司空表聖詩文集箋校》，合肥：安徽大學出版社，2002年。
35. 袁行霈《陶淵明集箋注》，北京：中華書局2003年版。
36. 桓譚著，孫馮翼輯：《桓子新論》，北京：中華書局，1985年。
37. 徐上瀛著，徐樑編著：《溪山琴況》，北京：中華書局，2013年。
38. 徐祺：《五知齋琴譜》，北京：中國書店，2000年。
39. 徐震堦校箋《世說新語校箋》，北京：中華書局1984年版。
40. 翁方綱注，陳爾東校點：《石洲詩話》，北京：人民文學出版社，1981年。
41. 郭紹虞集解：《詩品集解》，北京：人民文學出版社，1981年。
42. 郭慶藩撰，王孝魚點校：《莊子集釋》，北京：中華書局，1961年。
43. 容肇祖：《王安石老子注輯本》，北京：中華書局，1979年。
44. 陳立撰，吳則虞點校：《白虎通疏證》，北京：中華書局，1994年。
45. 陳鼓應：《莊子今注今譯》，北京：中華書局。
46. 陳壽撰，裴松之注：《三國志》，北京：中華書局，2004年。
47. 曹寅、彭定求等編校：《全唐詩》，北京：中華書局，1960年。
48. 曹端著，王秉倫點校：《通書述解》，北京：中華書局，2003年。
49. 許學夷著，杜維沫校點：《詩源辨體》，北京：人民文學出版社，1987年。
50. 遼欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局1983年版。

51. 張戒：《歲寒堂詩話》，北京：中華書局，1985年。
52. 張志聰：《黃帝內經素問集注》，北京：學苑出版社，2004年。
53. 張志聰：《黃帝內經靈樞集注》，北京：學苑出版社，2006年。
54. 黃鉞撰，陳育德、鳳文學校點：《壹齋集》，合肥：黃山書社，1999年。
55. 葉燮著，霍松林校注：《原詩》，北京：人民文學出版社，1998年。
56. 葛洪《抱朴子》，上海：上海古籍出版社1990年版。
57. 董仲舒：《春秋繁露》，上海：上海古籍出版社，1989年。
58. 董其昌：《容台文集》，明崇禎本。
59. 楊伯峻：《列子集釋》，北京：中華書局，1985年。
60. 楊伯峻編著：《春秋左傳注》，北京：中華書局，1983年。
61. 賈誼撰，閻振益、鍾夏校注：《新書校注》，北京：中華書局，2000年。
62. 趙翼著，霍松林、胡主佑校點：《甌北詩話》，北京：人民文學出版社，2006年。
63. 鄭文校點：《六一詩話》，北京：人民文學出版社，1983年。
64. 樓宇烈：《王弼集校釋》，北京：中華書局，1980年。
65. 黎翔鳳編：《管子校注》，北京：中華書局，2004年。
66. 劉永濟著《文心雕龍校釋》，北京：中華書局1962年版。
67. 劉劭著，劉昉注，王玫評注：《人物誌》，北京：紅旗出版社，1996年。
68. 劉義慶著，劉孝標注，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》，上海：上海古籍出版社，1993年。
69. 劉熙載：《藝概》，上海：上海古籍出版社，1978年。
70. 蕭統撰，李善注《文選》，上海：上海古籍出版社1992年版。
71. 錢超塵、李雲校正：《黃帝內經太素新校正》，北京：學苑出版社，2006年。
72. 錢鍾書：《宋詩選注》，北京：三聯書店，2002年。
73. 戴明陽編著：《嵇康集校注》，北京：人民文學出版社，1962年。
74. 韓愈撰，馬其昶校注，馬茂元整理：《韓昌黎文集校注》，上海：上海古籍出版社，1986年。
75. 鍾嶸著，曹旭集注《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，1996年。

76. 謝榛著，宛平校點：《四溟詩話》，北京：人民文學出版社，1988年。
77. 顏昌峒：《管子校釋》，長沙：嶽麓出版社，1996年。
78. 蘇軾著，王文誥輯注：《蘇軾詩集》，北京：中華書局，1982年。
79. 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，北京：中華書局，1986年。
80. 蘇轍著，陳宏天、高秀芳校點：《蘇轍集》，北京：中華書局，1990年。
81. 嚴可均輯：《全上古三代秦漢六朝文》，北京：中華書局，1999年。
82. 龔斌《陶淵明集校箋》，上海：上海古籍出版社 1999年版。

二、今人著述

83. 王叔岷：《莊學管窺》，北京：中華書局，2007年。
84. 王振復主編：《中國美學範疇史》，太原：山西教育出版社，2006年。
85. 王運熙：《中國古代文論管窺》，上海：上海古籍出版社，2006年。
86. 王瑤：《中古文學史論》，北京：北京大學出版社，2014年。
87. 王曉毅：《中國古代人才鑒識術——《人物誌》譯注與研究》，長春：吉林文史出版社，1994年。
88. 王曉毅：《儒釋道與魏晉玄學形成》，北京：中華書局，2003年。
89. 王鍾陵《中國中古詩歌史》，北京：人民出版社 2005年版。
90. 方熏：《山靜居畫論》，北京：中華書局，1985年。
91. 艾蘭等主編：《中國古代思維模式與陰陽五行說探源》，南京：江蘇古籍出版社，1998年。
92. 北京中醫學院主編：《內經講義》，上海：上海科學技術出版社，1964年。
93. 皮朝綱、李天道主編：《中國古代審美心理論綱》，成都：成都科技大學，1989年。
94. 皮朝綱：《中國古代文藝美學概要》，成都：四川社會科學院出版社，1986年。
95. 吉聯抗：《嵇康聲無哀樂論》，北京：人民音樂出版社。
96. 成復旺主編：《中國美學範疇辭典》，北京：中國人民大學出版社，1995年。
97. 朱東潤：《梅堯臣傳》，北京：中華書局，1979年。
98. 任繼愈：《中國哲學史》，北京：人民出版社，2003年。

99. 李美燕：《琴道與美學》，北京：社會科學文獻出版社，2002年11月。
100. 李逸安點校：《歐陽修全集》，北京：中華書局，2001年。
101. 邱紫華：《東方美學範疇論》，北京：中國社會科學出版社，2010年。
102. 余英時：《朱熹的歷史世界，上卷》，臺北：允晨文化出版社，2003年。
103. 汪湧豪：《範疇論》，上海：復旦大學出版社，1999年。
104. 汪裕雄：《意象探源》，北京：人民出版社，2013年。
105. 沈子丞編：《歷代論畫名家彙編》，台北：世界書局，1982年。
106. 沈子丞編：《歷代論畫名家彙編》，台北：世界書局，1982年。
107. 周裕凱：《宋代詩學通論》，成都：巴蜀書社，1997年。
108. 周裕鏞：《宋代詩學通論》，成都：巴蜀書社，1997年。
109. 周義敢、周雷編：《梅堯臣資料彙編》，北京：中華書局，2007年。
110. 柯慶明、蕭馳主編《中國抒情傳統的再發現》，台北：臺大出版中心2011年版。
111. 侯外廬主編：《中國思想通史》，北京：人民出版社，1957年。
112. 俞劍華編：《中國畫論類編》，北京：人民美術出版社，1986年。
113. 祖保泉、陶禮天：《司空表聖詩文集箋校》，合肥：安徽大學出版社，2002年。
114. 祖保泉：《司空圖詩品解說》，合肥：安徽人民出版社，1980年。
115. 馬達：《列子真偽考辨》，北京：北京出版社，2000年。
116. 袁行霈：《中國文學史》，北京：高等教育出版社，1999年。
117. 連鎮標《郭璞研究》，上海：三聯書店2002年版。
118. 高友工：《中國美典與文學研究論集》，台北：台大出版中心2004年版。
119. 高佩羅著，宋慧文、孔維鋒、王建欣譯：《琴道》，上海：中西書局，2014年3月。
120. 唐志契：《繪事微言》，北京：人民美術出版社，1985年。
121. 唐君毅：《中國哲學原論》，台北：新亞研究所，1968年。
122. 陳伯海：《唐詩匯評》，杭州：浙江教育出版社，1995年。
123. 陳良運：《文質彬彬》，上海：百花洲文藝出版社，2001年。
124. 陳致主編《中國詩歌傳統及文本研究》，北京：中華書局2013年版。

125. 陳寅恪：《金明館叢稿初編》，北京：三聯書店 2001 年版。
126. 陳鼓應：《老子注譯及評介》，北京：中華書局，1988 年。
127. 陳鼓應：《黃帝四經今註今譯——馬王堆漢墓出土帛書》，北京：商務印書館，2007 年。
128. 崔大華：《莊子歧解》，北京：中華書局，2012 年。
129. 崔大華：《莊學研究——中國哲學一個觀念淵源的歷史考察》，北京：人民出版社，1992 年。
130. 笠厚仲：《古代中國人的美意識》，北京：北京大學出版社，1987 年。
131. 張少康：《司空圖及其詩論研究》，北京：學苑出版社，2005 年。
132. 張伯偉：《全唐五代詩格考》，南京：鳳凰出版社，2002 年。
133. 張岱年：《中國古典哲學概念範疇要論》，北京：社會科學出版社，1987 年。
134. 張彥遠：《歷代名畫記》，北京：中華書局，1985 年。
135. 張健：《元代詩法校考》，北京：北京大學出版社，2001 年。
136. 張健：《知識與抒情——宋代詩學研究》，北京：北京大學出版社，2015 年。
137. 張海明：《經與緯的交結——中國古代美學範疇論要》，昆明：雲南人民出版社，1994 年），284-315。
138. 張國慶：《雲南古代詩文論著輯要》，北京：中華書局，2001 年。
139. 張淑香《抒情傳統的審思與探索》，台北：大安出版社 1992 年版。
140. 張皓：《中國美學範疇與傳統文化》，漢口：湖北教育出版社，1996 年。
141. 黃寶生：《印度古典詩學》，北京：北京大學出版社，1993 年。
142. 葉嘉瑩《漢魏六朝詩講錄》，石家莊：河北教育出版社 2001 年版。
143. 馮友蘭：《中國哲學史新編》，北京：人民出版社，1988 年。
144. 馮友蘭：《貞元六書》，上海：華東師範大學出版社，1996 年），頁 133-134。
145. 曾祖蔭：《中國古代美學範疇》，武昌：華中工學院出版社，1986 年。
146. 勞思光：《新編中國哲學史》，桂林：廣西師範大學出版社，2005 年。
147. 湯一介：《郭象與魏晉玄學》，北京：北京大學出版社，2000 年。
148. 湯用彤《魏晉玄學論稿》，上海：上海古籍出版社 2001 年版。
149. 楊成寅：《美學範疇概論》，杭州：浙江美術學院出版社，1991 年。

150. 楊廷芝：《司空圖〈詩品〉解說二種》，齊魯書社，1980年。
151. 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》，北京：人民音樂出版社，1981年。
152. 楊賽：《中國歷代樂論選》，上海：華東師範大學出版社，2018年。
153. 業春明：《中國古代音樂審美觀研究》，北京：人民音樂出版社，2007年。
154. 業朗：《中國美學史大綱》，上海：上海人民出版社，1985年。
155. 業朗主編：《中國美學通史》，南京：江蘇人民出版社，2014年。
156. 蔡仲德：《中國音樂美學史》，北京：人民音樂出版社，2013年。
157. 蔡宗齊《漢魏晉五言詩的演變》，北京：北京大學出版社 2012年版。
158. 劉守宜：《梅堯臣詩之研究及其年譜》，臺北：文史哲出版社，1980年。
159. 劉師培《中國中古文學史》，北京：人民文學出版社 1959年版。
160. 劉德清：《歐陽修紀年錄》，上海：上海古籍出版社，2006年。
161. 蕭馳：《中國思想與抒情傳統》，臺北：聯經出版社，2011年。
162. 錢志熙《魏晉詩歌藝術原論》，北京：北京大學出版社 1993年版。
163. 韓經太：《清淡美論辨析》，上海：百花洲文藝出版社，2005年。
164. 嚴靈峰：《列子辯誣及其中心思想》，臺北：文史哲出版社，1994年。
165. 羅宗強：《玄學與魏晉人士心態》，杭州：浙江人民出版社，1991年。
166. 龐朴：《帛書五行篇研究》，濟南：齊魯書社，1980年。
167. 顧紹伯校注《謝靈運集校注》，台北：里仁書局 2004年版。
168. 顧頡剛等編：《古史辨（第五冊）》，上海：上海古籍出版社，1982年。

三、西文及翻譯著述

(一) 西文著述

169. François Jullien, *In Praise of blandness—proceeding from Chinese Thought and aesthetics*, ed. Paula M. Varsano, New York: Zone Books, 2004.
170. Gao Yougong, “aesthetics of self-reflection”, in *The power of culture: Studies in chinese culture history*, eds. Willard J. Peterson, Andrew Plaks.
171. O. Walzel, *Leben, Erleben und Dichten* (Leipzig: Haessel, 1992),

pp.42. K. Pestalozzi , Die Entstehung des lyrischen Ich(Berlin: de Gruyter, 1970), pp.342-347.

172. Zoltán Kulcsár-Szabó, Reading the Lyrical “Self”, in Transcultural Studies, vol.15(2019), edited by Slobodanka Vladiv-Glover(Leiden: Brill Publishers), pp.45-71.

(二) 翻譯著述

173. 余蓮著、卓立譯：《淡之頌——論中國思想與美學》，上海：華東師範大學出版社，2017年。
174. 莫里斯·梅洛·龐蒂著，楊大春譯《眼與心》，北京：商務印書館2007年版，第36-37頁。

四、論文

(一) 期刊及論文集論文

175. 王晉：〈“味”範疇的文化淵源和美學特徵〉，《山西師大學報》1996年7月，頁20-43。
176. 王啟鵬：〈略論文藝的沖淡美及蘇軾對其發展的貢獻〉，《廣州大學學報，社會科學版》2002年5月，頁16-21。
177. 王琴：〈當代中國傳統美學範疇研究的回顧與展望〉，《四川師範大學學報》2002年第1期，頁22-30。
178. 王順娣：〈梅堯臣的平淡詩觀〉，《社會縱橫》2008年第8期，頁92-95。
179. 王鍾陵《玄言詩研究》，《中國社會科學》1988年第5期，第204-205頁。
180. 考遊信利《郭璞年譜初稿》，《中華學苑》1972年第10期，第79-110頁。
181. 朱劍：〈“道”觀念視域下的中國山水畫之“淡”〉，《藝術論壇》第42期，頁121-130。
182. 任超平：〈淡和之美——歐陽修中期音樂美學思想研究〉，《樂府新聲，沈陽音樂學院學報》2010年第3期，頁76-83。
183. 李昌舒：〈郭象哲學與山水自然的發現〉，《復旦學報（社會科學版）》2006年第2期，頁137-142。

184. 李欣復：〈中國美學範疇史的幾個問題〉，《湖北師範學院學報》1986年第4期，頁49-57。
185. 李美艷：〈周敦頤的“淡和”樂教觀及對汪恆《立雪齋琴譜》的影響〉，《藝術評論》第23期，2012年，頁39-55。
186. 李學勤：〈帛書《五行》與《尚書·洪範》〉，《學術月刊》1986年第11期，頁37-40。
187. 李艷丰：〈“詩窮而後工”詩學話語譜係的文化闡釋〉，《雲南社會科學》2014年2月，頁169-175。
188. 呂藝：〈莊子“緣情”思想發微〉，《北京大學學報》1985年第7期，頁70-75。
189. 吳承學：〈“詩能窮人”與“詩能達人”——中國古代對於詩人的集體認同〉，《中國社會科學》2010年第4期，頁178-192。
190. 邱美瓊、向玲：〈二十世紀以來日本學者對梅堯臣詩歌的研究〉，《西北民族大學學報，哲學社會科學版》2018年第5期，頁152-160。
191. 余開亮：〈郭象玄冥觀與審美意象創構的玄學之路〉，《學術月刊》2019年2月，頁130-137。
192. 余開亮：〈郭象玄學與中國山水審美的獨立〉，《中州學刊》2017年9月，頁106-113。
193. 汪弘：〈司空圖《二十四詩品》真偽辨綜述〉，《復旦學報》1996年第2期，頁32-37。
194. 汪春泓《鍾嶸〈詩品〉關於郭璞條疏證——兼論鍾嶸詩歌審美理想之形成》，《文學遺產》1998年第6期，第18頁。
195. 汪湧豪：〈論《二十四詩品》與司空圖詩論異趣〉，《復旦大學學報》1996年第2期，頁42。
196. 林斯瑜：〈「琴道」考源〉，《文化遺產》2011年第1期，頁44-48。
197. 林曉娜：〈論梅堯臣的‘平淡論’與隱逸的關係〉，《廣州大學學報（社會科學版）》2011年9月，頁78-81。
198. 郁沅：〈《二十四詩品》：道家藝術哲學〉，《文學遺產》2011年第3期，頁60-67。
199. 周揚：〈關於美學研究工作的談話〉，《美學（第三卷）》1981年，頁6-14。
200. 周勛初《論謝靈運山水文學的創作經驗》，《文學遺產》1989年第5期，第53頁。
201. 胡傳志、汪婉婷：〈論梅堯臣詩歌的題材選擇〉，《安徽師範大學學報（人文社會科學）版》，頁646-654。
202. 洪之淵：〈郭象玄學與東晉賞物模式的確立——兼及山水詩發生之理據問

- 題》，《文學評論》2014年第5期，頁183-184。
203. 徐曉明：〈試談中國古代“淡和”音樂思想〉，《西南民族學院學報》1998年8月，頁137-145。
204. 陳光明：〈論梅堯臣詩歌的平淡風格〉，《湘潭大學社會科學學報》1984年第1期，頁66-72。
205. 陳尚君：〈《二十四詩品》偽書說再證——兼答祖保泉、張少康、王步高三位教授之質疑〉，《上海大學學報（社會科學版）》2011年第6期，頁84-98。
206. 陳鼓應：〈莊子論情：無情、任情、安情〉，《中國哲學》2014年第4期，頁54。
207. 陳廣忠：〈從古詞語看《列子》非偽〉，載於《道家文化研究》1996年第10輯，上海：上海古籍出版社，1996年，頁289-299。
208. 曹斌：〈倪瓚《幽澗寒松圖》本原探析〉，《山東藝術學院學報》2015年第4期，頁61-68。
209. 張明：〈“樂而不淫，哀而不傷”：《關雎》作為音樂藝術的審美原則〉，《音樂學探索》2017年第8期，頁62-64。
210. 張明華、魏宏燦：〈論梅堯臣詩對陶淵明的接受〉，《廣西社會科學》2004年第2期，頁140-142。
211. 張健：〈《詩家一指》的產生時代與作者——兼論《二十四詩品》作者問題〉，《北京大學學報》，哲學社會科學版1995年第5期，頁34-44。
212. 張海明：〈論“沖淡”美〉，《文學遺產》1988年第2期，頁10-20。
213. 張國慶：〈《二十四詩品》百年研究述評〉，《文學評論》2005年第1期，頁185-189。
214. 張皓：〈中國美學範疇源流與體系論略〉，《武漢教育學院學報》1995年第1期，頁43-54。
215. 彭秀銀：〈關於中國古典美學範疇系統化的幾個問題〉，《人文雜誌》1992年第4期，頁118-123。
216. 彭秀銀：〈關於中國古典美學範疇系統化的幾個問題〉，《南京社會科學》1992年第5期，頁75-81。
217. 彭國忠：〈中國詩學評論中的“直致”論〉，《文學遺產》2011年第3期，頁16。
218. 葉作盛：〈新時期中國古代美學範疇研究狀況概評〉，《福建師範大學學報》1996年第2期，頁64-70。
219. 葛曉音：〈東晉玄學自然觀向山水審美觀的轉化——兼探支遁注《逍遙遊》

- 新義》，《中國社會科學》1992年第1期，頁152-168。
220. 葛曉音《東晉玄學自然觀向山水審美觀的轉化——兼探支遁注〈逍遙遊〉新義》，《中國社會科學》1992年第1期，頁151-161。
221. 董運庭：〈論《關雎》“樂而不淫，哀而不傷”〉，《重慶師範大學學報》2009年第1期，頁49-74。
222. 程樂松：〈物以化齊，言則不齊——重思《齊物論》的思想方法〉，《北京大學學報，哲學社會科學版》2020年第4期，頁15-23。
223. 馮良方〈漢代賦家的琴緣、琴賦和琴心〉，《琴學薈萃——第四屆古琴國際學術研討會文集》，濟南：齊魯書社，2014年，頁151-161。
224. 曾祖蔭、來非時：〈關於中國古代藝術範疇體系的構想〉，《華中師範大學學報》1999年1月，頁98-105。
225. 楊玉成《田園組曲：論陶淵明〈歸園田居〉五首》，《國文學誌》第五期（2000年），頁226-245。
226. 趙玉敏：〈“樂而不淫，哀而不傷”與孔子“中和”美學精神〉，《北方論叢》2012年第1期，頁20-23。
227. 趙德坤：〈“韻味說”疏證〉，《文藝評論》2013年第2期，頁5-10。
228. 蔡宗齊：〈“情”的概念何以拓展——從先秦“情”“性”論辯到兩漢六朝文論中的情文說〉，《探索與爭鳴》2020年第2期，頁39-48。
229. 蔡宗齊：〈王昌齡以“意”為中心的創作論及其唯識學淵源〉，《復旦學報，社會科學版》2017年第4期，頁87-97。
230. 蔡宗齊《六朝五言使句法、節奏、詩境新論》，《上海師範大學學報》2018年第5期，頁113-114。
231. 蔡鍾祥、涂光社、汪湧豪：〈範疇研究三人談〉，《文學遺產》2001年第1期，頁112-118。
232. 蔣寅：〈作為詩美概念的“老”〉，《甘肅社會科學》2016年第3期，頁1-13。
233. 蔣寅《情景交融與古典詩歌意象化表現範式的成立》，《嶺南學報》2019年第11輯，第6-10頁。
234. 鄧立光：〈五行之源起流變以及其哲學意義〉，《中國文化》1995年第2期，頁80-93。
235. 鞏本棟：〈“詩窮而後工”的歷史考察〉，《中山大學學報》2008年第4期，頁19-27。
236. 劉寧：〈晚唐詩學視野中的右丞詩——司空圖對王維的解讀〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》2014年第6期，頁72-78。
237. 潘星輝：〈朱東潤梅詩評論指瑕〉，《學術月刊》2013年2月，頁123-131。

238. 薛富興：〈關於中國古典美學範疇體系〉，《山西師大學報（社會科學版）》1994年第4期，頁27-43。
239. 蕭馳：〈司空圖的詩歌宇宙——論《二十四詩品》的可理解性〉，《中國社會科學》1985年第6期，頁6。
240. 橫山伊勢雄撰，張寅彭譯：〈關於梅堯臣的詩論——兼正梅堯臣“學唐人平淡處”之論〉，《蘇州大學學報》1996年第2期，頁51-55。
241. 錢剛《東晉玄言詩審美三題》，《上海大學學報》1997年第1期，頁36。
242. 羅熾：〈《太一生水》辨〉，《湖北大學學報》2004年11月，頁658-664。
243. 黨聖元：〈中國古代文論的範疇和體系〉，《文學評論》1997年第1期，頁15-25。

（二）學位論文

244. 丁朝虹：《“淡美”論》，南京藝術學院博士學位論文，2016年。
245. 王英南：《中國山水畫中淡墨法的探究與實踐》，東北師範大學碩士學位論文，2017年。
246. 王聖材：《老莊以“淡”為美思想研究》，山東師範大學碩士學位論文，2012年。
247. 王穎：《工筆畫中意境的表現——以“淡逸”、“空靈”為例》，山西師範大學碩士學位論文，2019年。
248. 卞瑄：《六朝繪畫尚“淡”觀的審美研究》，江蘇師範大學碩士學位論文，2017年。
249. 亢小云：《探析中國山水畫中“淡”的意蘊之美》，西南大學碩士學位論文，2020年。
250. 白潔：《中華傳統範疇“淡”的語義分析及老莊尚淡思想闡釋》，福建師範大學碩士學位論文，2015年。
251. 向曉玲：《梅堯臣詩之“淡”美研究》，湖北民族學院碩士學位論文，2018年。
252. 宋路瑤：《老子“淡”論思想研究》，河北師範大學碩士學位論文，2019年。
253. 袁小捷：《董其昌“淡”意書風及其啟示》，南京師範大學碩士學位論文，2019年。
254. 涂序南：《梅堯臣研究》，南京師範大學博士學位論文，2013年。
255. 張善偉：《董其昌書法藝術“淡”美的研究》，中國藝術研究院碩士學位論文，

2017 年。

256. 楊東：《論中國山水畫中“淡”之意蘊》，西南交通大學碩士學位論文，2016 年。
257. 楊佰才：《中國古典文論的平淡美理想》，延安大學碩士學位論文，2013 年。
258. 趙娜：《宋代“淡”範疇研究》，山西師範大學碩士學位論文，2019 年。
259. 劉敏：《中國古代文論“冲淡”範疇研究》，湖北民族學院碩士學位論文，2013 年。