

# 從趙執信《談龍錄》的批評看 王士禎詩學的幾點特色\*

張靜尹\*\*

## 摘要

清代是中國古典詩學眾彩紛呈的時代，其中王士禎（西元 1634-1711 年）提倡的詩歌「神韻說」，在當時詩壇引起了不少回響與討論。趙執信（西元 1662-1774 年）是王士禎的甥婿，兩人原以詩文相契重，後來反目，詩論立場亦成兩極，趙執信著《談龍錄》針對王士禎其人、其詩以及詩學加以批駁。趙執信的批評雖然帶有濃烈的「唱反調」色彩，不過，藉著這場詩學上的論爭，正可以釐清「神韻說」易遭人誤解的某些觀點。本文的目的，不是為了支

---

\* 本文曾發表於大仁科技大學通識教育中心所舉辦的「2008 年通識教育學術研討會」，九十七年十二月十二日。

\*\* 張靜尹，國立高雄師範大學國文研究所博士，目前為大仁科技大學通識中心國文組專任副教授、屏東教育大學兼任副教授。

持、闡述趙執信對王士禛的批評，而是藉此一詩學上的論仗來凸顯王士禛「神韻說」詩學的特質。

關鍵詞：王士禛、趙執信、神韻說

## 壹、前言

趙執信（西元 1662-1774 年），字伸符，號秋谷，晚號飴山老人，是清代被尊為「詩壇圭臬」的詩學家王士禛（西元 1634-1711 年）的甥婿。初時，兩人在詩藝上互相契重，後來反目，詩論的觀點亦成兩極。兩人失和的原因，據《四庫全書總目提要》的說法，是因趙執信請王士禛為他的《觀海集》作序，而「士禛屢失其期，遂漸相詬厲，齟齬終身」（卷一七三《因園集》提要）；而趙執信在自己的《談龍錄》中則說：他曾批評王士禛《南海集》中的二首作品「詩中無人」，導致王的不滿。總之，冰凍三尺非一日之寒，種種磨擦<sup>1</sup>再加上兩人詩學觀點不同，遂有趙執信著《談龍錄》針對王士禛其人、其詩以及詩學加以批駁，而且「詞氣憤懣」<sup>2</sup>。持平而論，趙執信對王士禛的指摘，不免流於意氣之爭，翁方綱〈漁洋詩髓論〉即指出：「秋谷之論詩，其與漁洋孰正孰畸，姑無辨，第其

<sup>1</sup> 趙執信、王士禛兩人芥蒂的起因，除了本文所引《四庫全書總目提要》和《談龍錄》的兩則說法之外，吳宏一〈趙執信談龍錄研究〉一文還舉出了兩人磨擦的諸多事件，並說：「趙氏和王士禛交惡的原因，不會只有一個，我們只要看看，康熙三十五年以後，趙氏多次作客吳門，來往的朋友像閻若璩、顧以安等人，都是反對漁洋的學者文人，也就可以思過半矣。」（詳見《中國文哲研究所集刊》創刊號，1991 年 3 月：323-360）。

<sup>2</sup> 清代林昌彝《射鷹樓詩話·卷十九》曰：「趙氏所致譏於漁洋者甚眾，其詞氣憤懣，非盡由論詩之相失，恐自以蹉跎不振，由漁洋門下所擠故耶？」（上海：上海古籍出版社，1988），頁 56。沈德潛《清詩別裁集·卷四》也說：「宇內尊王士禛為詩壇圭臬，但王士禛過世後，則有「而趙秋谷宮贊著《談龍錄》以詆諆之。」（上海：上海古籍出版社，1984），頁 125。

意在於齟齬漁洋而已。」不過，其中部分涉及對王士禛「神韻說」的評騭，在當時甚至稍後的詩壇，陸續都有人提出類似的質疑，故不宜一概以意氣之爭視之。<sup>3</sup>本文拈出趙執信對王士禛詩學的幾點批評加以討論，目的不在論其高下，也不是為了闡述趙執信的詩學觀點，而是藉此一詩學上的論仗來凸顯王士禛「神韻說」詩學的得失。

## 一、真龍與畫龍之別

《談龍錄》<sup>4</sup>開卷第一則所記載的，是趙執信、王士禛及其弟子洪昇三人，以龍為喻，暢論詩歌的藝術表現，這也是趙執信將這本論詩之語以「談龍」為名的由來：

錢塘洪昉思（昇），久於新城（王士禛）之門矣。一日並在司寇宅論詩，昉思嫉時俗之無章也，曰：「詩如龍然，首尾爪角鱗鬣，一不具，非龍也」。司寇哂之曰：「詩如神龍，見其首不見其尾。或雲中露一爪一鱗而已，安得全體？是雕塑繪畫耳。」余曰：「神龍者，屈伸變化，固無定體。恍惚望見者，第指其一鱗一爪，而龍之首尾完好，故宛然在也。若拘於所見，以為龍具在是，雕繪者反有辭矣。」昉思乃服。

<sup>3</sup> 陳伯海主編《近四百年中國文學思潮史》即說：「身為王士禛甥婿的趙執信著《談龍錄》向王士禛挑戰，……將趙執信的挑戰僅僅歸結為一種心態的偏激乃至王、趙個人之間的恩怨關係，更是低估了這次挑戰的理論價值。」（上海：東方，1997），頁249-250。

<sup>4</sup> 趙執信《談龍錄》，收於丁福保編《清詩話》（台北：藝文，1997），頁272-281，共三十七則論詩之語。

以上論詩的三人中，洪昇對藝術表現的看法，主張要如實的描繪；他認為畫龍就要將全體呈現出來。而王士禛持「神韻說」的觀點，覺得過實的描繪不但不能使真龍逼現，反而變成一般的雕塑、圖畫了。「神韻說」所欣賞的藝術表現，是虛實結合而重在「虛」處給人的啓發。畫龍如同作詩，真正的神龍，不須太多正面的「實」的描畫，只要畫雲霧中出現的「一爪一鱗」就行了。這是「不著一字，盡得風流」的另一種說法。「一爪一鱗」是「實」的部分，而由此產生對龍的全體想像，就是「虛」的部分。這「實」的「一爪一鱗」，和雲霧中由想像而得的虛的部分，互相結合，就成為生動靈活的神龍形象。這種以實出虛的藝術表現法，關鍵在於「實」的部分必須有藝術概括力，內蘊豐富的暗示，能指引讀者去想像，使人們能經由聯想而回溯至作者所體悟的「虛」的境界。王士禛重視「以實出虛」的詩境，他在《香祖筆記》等著作中，就一再稱引王楙《野客叢書》中所云：「《史記》如郭忠恕畫天外數峰，略有筆墨，然而使人見而心服者，在筆墨之外也。」他認為這個說法「得詩人三昧」，與司空圖《詩品》所說的：「不著一字，盡得風流」旨趣相同。所謂「郭忠恕畫天外數峰」，據《圖畫見聞誌》記載：宋代著名山水畫家郭忠恕，一日，乘醉在大幅素絹的一角畫上「遠山數峰」<sup>5</sup>，餘處則留白，用意在使人從「遠山數峰」去想像山巒連天的浩瀚氣勢。此事後來傳為美談。王士禛之所以認為郭忠恕畫天外數峰「得詩人三昧」，讚許他得「不著一字，盡得風流」之妙，正是因為他能以實景出虛景。天外數峰本身並不特殊，其可貴之處，

<sup>5</sup> 宋人郭若虛《圖畫見聞誌·卷三》云：「郭忠恕，字恕先，雒陽人。……有設紈素求為圖畫者，必怒而去，乘興即自為之。……數月，忽乘醉就圖之一角，作遠山數峰而已。」（台北：廣文，1973），頁18。

在於郭忠恕能借助於天外數峰的象徵、暗示作用，使畫面的大片留白也變成藝術呈現的一部分，在人們心目中展現了一幅山峰若隱若現、煙雲繚繞的生動圖畫。這幅畫，是由這「實」的「天外數峰」與「虛」的雲霧煙嵐，共同構成。這種由具體實景去聯想，從而產生的虛象幻景，即是發揮藝術形象塑造上「虛」的作用而產生的。神韻說注重「言外之意」、「弦外之音」、「言有盡而意無窮」，正是要發揮藝術上的聯想作用，以實出虛，導出無窮的韻味。

趙執信的看法，則是洪昇與王士禛的折中。他認為：「始學爲詩，期於達意，久而簡澹高遠，興寄微妙，乃可貴。」在初學作詩的階段，應以洪昇所說的「首尾、爪角、鱗鬣具全」爲要，也就是「達意」之後，再追求簡澹高遠，興寄微妙的詩境。同時，興寄微妙、以實出虛的「實」的部份，要有高度的藝術概括力，才能傳達豐富的意境，不能以「雲霧滅沒」作幌子，去掩蓋作品內容的空虛。趙執信認為：如果一下子達不到這種簡澹高遠的境界，反不如像洪昇所主張的那樣，達意就好。這種主張，趙執信也在他的〈論詩二絕句之二〉一詩中，以陶淵明的無弦琴爲喻來說明：「無弦祇許陶彭澤，會得無弦響更長。若使無弦亦無響，人間悅耳足笙簧。」這裏的「弦」，喻語言文字；「響」，喻「意境」。「無聲弦指」，即「不著一字，盡得風流」，這是王士禛所高舉的境界。然而，如果一味標榜神韻、含蓄，卻沒有如陶淵明般的藝術涵養，眼高手低，徒使作品內容流於空洞，那就落到「無弦亦無響」的反效果，不但沒有絃外之音，連絃上的樂音都含糊不清。與其如此，倒不如清楚明白的表達詩意，讓大家會意、欣賞。

趙執信也將此一觀點落實於創作上。他的詩，具有「奔放有餘，不取蘊釀」（沈德潛《清詩別裁集·卷十三》）的特色。朱庭珍

《筱園詩話·卷二》曾將趙執信與王士禛的詩歌作比較，說：「趙秋谷詩，意主刻露，殊少含蓄蘊釀之功，其意境真切處，固勝阮亭；而鍛鍊未純，時有率筆，篇外亦無餘味，不及阮亭處處典雅大方，得失正復相等。」詩歌耐人咀嚼的妙處，並不在於實，而在於「空」處，在於適當的留白，而非一味的填實堆砌。過於詳盡的描寫，只會使作品像實心的鐘，無法發出悠揚的韻聲；又像塞滿的耳朵，聽不見任何聲音。詩主刻露，雖能做到切合實境，通曉明白，但無含蓄蘊藉之美，詩歌悠遠的餘韻因而喪失。

由洪昇、王士禛、趙執信的觀點，可以看出洪昇的藝術表現法較為實際，初學者容易入手；趙執信雖未否決「恍惚望見者，第指其一鱗一爪」的高妙處，卻更強調「首尾完好」，寧可由紮實中求表現。「神韻說」則是從詩的境界立論，「只指出一種標準而不是說明一種方法」<sup>6</sup>，而且著重於審美意味的表現，著重於詩中未曾明言、須讀者心領神會的「虛」處；詩人的創作「任務」，在於提示雲中露出一爪一鱗；要加上讀者的再創造，才能還原此龍「夭矯連蜷」的姿態。

早在《談龍錄》之前，王夫之《薑齋詩話·卷下》已有以龍喻詩的例子。王夫之的說法與王士禛有某些相通之處，他稱讚謝靈運的詩，「意已盡則止，殆無剩語。夭矯連蜷，煙雲繚繞，乃真龍，非畫龍也。」王夫之點出：真龍的「夭矯連蜷」，在煙雲繚繞的「虛」處方能得見。而毛先舒《詩辯坻·卷四》論古詩長篇的創作要點時，也說：「此如畫龍，見龍頭處即是正面本意，餘地染作雲霧。雲霧是客，龍是主，卻於雲霧隙處都要隱現爪甲，方見此中都有龍

<sup>6</sup> 見郭紹虞，《中國文學批評史》（台北：五南，1994），頁499。

在，方見客主。」毛先舒以畫龍為喻，來說明正面表現與側面烘托之間的關係，正面表現即是畫出龍頭，側面烘托則是雲霧。而側面烘托的目的，是為了表現正面的意；雲霧是客，龍才是主體。王士禛雖也主張「雲霧隙處都要隱現爪甲」，但強調的不是「雲霧是客，龍是主」的主客之分，也就是他對詩意正面、直接的鋪陳並不十分重視；他重視的是語言文字之外、詩境整體美感的呈現，將藝術表現的重點轉向了實景之外「虛」的詩境。

言象之外不可實指的意境之美，是「神韻說」所追求的審美理想，但也是這種重「虛」的特質，使得「神韻說」常被批評為故作吞吐、刻意模糊之態，根本就是創作者「將弦外餘音，認為弦上無音；將有話不說，認作無話可說」<sup>7</sup>，而且也沒有可遵循的創作階程可以示人。例如：李重華《貞一齋詩話》云：

有以「可解不可解」為詩中妙境，此皆影響惑人之談。夫詩言情不言理者，情愜則理在其中，乃正藏體於用耳。……如果一味模糊，有何妙境，抑亦何取於詩？

陳衍《石遺室詩話·卷十》也說：

表聖「不著一字，盡得風流」，已在可解不可解之間，「羚羊掛角」是底言乎？至如……詩家之「鴛鴦繡出從君看，不把金針

<sup>7</sup> 語見錢鍾書《談藝錄》，其云：「(王士禛)天賦不厚，才力頗薄，乃遁而言神韻妙悟，以自掩飾。一吞半吐，撮摩虛空，往往並未悟入，已作點頭微笑，閉目猛省，出口無從，會心不遠之態。……將意在言外，認為言中不必有意；將弦外餘音，認為弦上無音；將有話不說，認作無話可說。」(台北：書林出版有限公司，1988)，頁97。

度與人」(元好問語)，竟是小兒得餅，且將作謎語索隱書而後已乎？漁洋更有華嚴樓閣，彈指即現之喻，直是夢魘，不止大言不慚也。

其實，王士禛並非故作神秘的「不把金針度與人」，他並未否定章法、句法，鍊字、鍊句等創作基本功的重要性；《師友詩傳續錄》中，王士禛與他的弟子劉大勤的一段對話，正可看出王士禛對待詩法的態度：

(劉)問：昔人言七言長古作法，曰：分段，曰過段，曰突兀，曰用字，曰贊歎，曰再起，曰歸題，曰送尾，此不易之式乎？  
(王)答：此等語皆教初學之法，要令知章法耳。神龍行空，雲霧滅沒，鱗鬣隱現，豈令人測首尾哉。

這段話雖是專論七言古詩，但王士禛的回答與趙執信《談龍錄》中的所表現出的對詩的看法是相同的。詩法的遵循只是「詩的初步」，而神龍行空、隱現明滅、令人不能測其首尾的詩境，是「詩之進境」<sup>8</sup>。神韻說所標舉的，正是將「詩的初步」包含在內、而又不受限於規矩法度的「詩的進境」，所以容易予人「鴛鴦繡出從君看，不把金針度與人」的印象。到了末流，終不免有「執法相而求形似」的魚目混珠之徒，「挾枯寂之胸，求渺冥之悟，流連光景，半

<sup>8</sup> 此借朱庭珍之語，其《筱園詩話·卷一》認為：「高渾古淡，妙合自然」、「絢爛之極，歸於平淡」的詩境，「學者以為詩之進境，不得以為詩之初步。」見郭紹虞《清詩話續編》(台北：藝文印書館，1984)，頁2341。

吞半吐」(朱庭珍《筱園詩話·卷一》)，神韻說的空寂虛無之弊，即由此開矣。

## 二、論「求實與興會」

《談龍錄》又云：

山陽閻百詩(若璩)，學者也。《唐賢三昧集》初出，百詩謂余曰：「是多舛錯，或校者之失，然亦足為選者累。如：……孟襄陽詩：「行侶時相問，潯陽何處邊。」潯誤潯。潯陽近湘水，潯陽則遠絕矣。祖詠詩：「西還不遑宿，中夜渡京水。」「京」誤涇。京水正當圃田之西，涇水則已入關矣。余深韙其言，寓書阮翁。阮翁後著《池北偶談》內一條云：「詩家惟論興會，道里遠近，不必盡合。如孟詩：『暝帆何處泊？遙指落星灣。』落星灣在南康云云，蓋潛解前語也。噫！受言實難。」

王士禛編《唐賢三昧集》收錄孟浩然的〈夜渡湘水〉，詩中有「行侶時相問，潯陽何處邊」句，閻若璩認為「潯陽」原本應該作「涇陽」，因為涇陽離湘水近，比較切合〈夜渡湘水〉的詩題，潯陽則太遙遠了，與湘水無涉。而歷來傳此詩者以訛傳訛<sup>9</sup>，未曾按地理事實加以校正。另：祖詠〈夕次圃田店〉有「西還不遑宿，中夜渡涇

<sup>9</sup> 今人李景白《孟浩然詩集校注》注〈夜渡湘水〉即說：「『潯陽』，原作『潯陽』。宋、明、清各本及《品彙》同。誤。《英華》作『涇陽』，是。按潯陽在贛江下游鄱陽湖畔，與湘水無涉。」(四川：巴蜀書社，1988)，頁391。

水」句，閻亦以考證的角度，認為「涇水」原本應該作「京水」，因為京水在圃田之西，正合〈夕次圃田店〉詩題。趙執信引閻若璩之言，意在指出王士禎《唐賢三昧集》選校不精，未曾考證此等詩中地名失實之處，反而沿襲舛誤，照單錄入《唐賢三昧集》中。

由上述可知：樸學大師閻若璩發揮考據學者的精神，將他認為不合理的詩中地名加以「改正」。趙執信承此一說，亦謂詩歌創作不能背離客觀世界的真實性，尤其是地名，必須符合地理位置的所在，不能混亂。王士禎卻不認為「潯陽」、「涇水」是訛誤，他提出「詩家惟論興會，道里遠近，不必盡合」的說法，認為：「古人詩只取興會超妙，不似後人章句，但作記里鼓也」（《漁洋詩話·卷上》），這是指詩人創作時，為了充份展現詩境，可由妙觀逸想超越現實層面，不受時間、空間、身觀等現實中的秩序所限。詩歌創作不像寫地理誌，務求詳實考核；讀者也不必尺衡寸量的，去研究詩中的地理方位是否盡合邏輯。從王士禎治學的態度來看，他的詩話、筆記中，不乏大量辨析名物、考訂典實之論；張宗柟為他編纂《帶經堂詩話》時，曾將這類有關遺跡、名物、用事、稱謂、辨析、校勘等條目共四百一十六條，統歸於「考證」門下，共有六卷之多。在清初眾多詩話中，像王士禎花費如此多的筆墨以考訂古人詩文者，並不多見<sup>10</sup>，可知王士禎並非輕忽考證、不尊重客觀事實的詩人。由此推敲：王士禎不贊同閻、趙之說，不認為「潯陽」、

<sup>10</sup> 陳居淵《清代樸學與中國文學》說：「在清初詩人所作的眾多詩話中，雖有像馮班考訂『八病』之《鈍吟雜錄》與《嚴氏糾謬》等名作，但像王士禎用如此多的篇幅以考證的形式糾正前輩詩人詩作的錯訛，這在清初詩人中也是不多見的。」（南昌：百花洲文藝出版社，2000），頁 111。

「涇水」有誤，並非疏於考校的結果，有可能是出於自覺的藝術觀點所致。

### 三、責「詩中須有人在」

趙執信在《談龍錄》中說，他生平最服膺吳喬《圍爐詩話》所云：「詩中須有人在」的論點，認為：「夫必使後世因其詩以知其人，而兼可以論世。」他以此訾議王士禛的作品「詩中無人」，並舉出王士禛《南海集》中的二首詩，作為「言與心違，而又與其時與地不相蒙」的例子加以質疑：

司寇昔以少詹事兼翰林侍講學士，奉使祭告南海，著《南海集》。其首章〈留別相送諸子〉云：「蘆溝橋上望，落日風塵昏。萬里自茲始，孤懷誰與論？」又云：「此去珠江水，相思寄斷猿」，不識謫宦遷客，更作何語？其次章：「寒宵共杯酒，一笑失窮途。」「窮途」定何許？非所謂詩中無人者耶？余曾被酒於吳門亡友顧小謝（以安）宅漏言及此，客坐適有入都者，謁司寇，遂以告也。斯則致疏之始耳。

文末云：「斯則致疏之始耳」，可見這件事是趙執信與王士禛嫌隙的開端，也代表兩人詩學觀點的相左。這段話的意思，指王士禛寫〈留別相送諸子〉諸作時，身為奉命祭告南海的欽差大臣，聖眷正隆，聲勢喧赫，怎能算是「孤懷」？哪來的「相思」？「窮途」更從何談起？「風塵昏」、「寄斷猿」這樣悲愁的氣氛，與作者當時的身分地位毫不相稱，這就是「詩中無人」。《談龍錄》又云：「詩固

自有其禮義也。今夫喜者不可爲泣涕，悲者不可爲歡笑，此禮義也。富貴者不可語寒陋，貧賤者不可語侈大。」趙執信認爲，王士禛不是以詩抒發真情實感，而是在無病呻吟，作品所體現的歌哭悲慨是虛假的，有「富貴者語寒陋」之嫌。趙執信這條詰難，翁方綱與阮葵生均表示「切中其弊」。翁方綱〈神韻論·下〉曰：「若趙秋谷之譏漁洋，謂其不切事境，則亦何嘗不中其弊乎？」阮葵生《茶餘客話》則說：「秋谷與漁洋爲難，然此論實中其弊，學子所當引爲戒者。」又云：「（漁洋）但求措語工妙，不顧心之所不安。」「不顧心之所不安」，就是指王士禛詩中沒有反映真情實感，而是爲了渲染詩歌情境去強說愁。陳伯海《近四百年中國文學思潮史》將趙執信這個觀點解得清楚：

他（趙執信）很準確的揭示了『一代正宗』王士禛的先天弱症：空寂、朦朧和詩中無人。……他的詩話名之曰『談龍』，即以神與形皆宛然完好的真龍、活龍喻詩不可言與心違及雕飾過甚，甚至將本屬朦朧無味之詩充作神韻詩。<sup>11</sup>

「將朦朧無味之詩充作神韻詩」，正是指神韻詩派有「缺乏真性情」之弊。

關於上述「詩中無人」的問題，可由三個方面來說明：

其一，〈留別相送諸子〉這組詩所呈現的情感究竟是不是「強說愁」？今人的研究中，有學者對趙執信之言提出反駁的，例如：張健《清代詩學研究》就指出：趙執信依據王士禛的官方身分和使

<sup>11</sup> 見陳伯海，《近四百年中國文學思潮史》（上海：東方出版中心，2007），頁250。

命，揣測他「應該」不能有孤悽之感，不應作謫宦遷客語，這種揣測是靠不住的<sup>12</sup>；陳居淵《清代詩歌與王學》則從王士禛當時個人的身世遭遇來解釋，認為他〈留別相送諸子〉詩中的傷感，乃是源於當時他已二喪愛子，而其妻亦重病纏身<sup>13</sup>，故所作之詩呈現抑鬱、惆悵的心情是很自然的。

其二，就《談龍錄》所抨擊的這兩首王士禛詩而言，趙執信認為身分顯貴之人不應作寂寥語，然而，這卻正是王士禛獨特的個性、風調，是構成其詩歌的「神韻」的元素；此即袁行霈所云：「所謂神韻，指詩人寄諸言外的風神氣度。」<sup>14</sup>而王士禛個人特有的「風神氣度」是什麼呢？從下面他的自述與友人汪琬的記載可略窺一二：

歐陽公云：「秋霖不止，文書頗稀；叢竹蕭蕭，似聽愁滴。」蘇公曰：「歲云莫矣，風雨淒然；紙窗竹屋，燈火青熒。時于此

<sup>12</sup> 張健《清代詩學研究》說：「我們可以反問：王士禛遠赴南海，何以不能有孤悽之感呢？……面對送行的友人，他不是唱高調，說一些冠冕堂皇的話，而是別有一番孤悽的情懷。這種孤悽的情調對於他的官方身分與使命感來說或許是不合適的，但對於一個珍視友情的個人來說則可能是真實的。」（北京：北京大學出版社，1999），頁 503

<sup>13</sup> 陳居淵《清代詩歌與王學》說：「然而王士禛的傷感是有原因的。據載，這年王士禛二喪愛子，而妻子也重病纏身，這使頗重感情的王士禛內心十分抑鬱，從而影響他遠行的情緒，並在臨行時這種惆悵油然而生……。」（台北：文津出版社，1994），頁 146。但是，據惠棟註補之《漁洋山人自撰年譜》（附錄於惠棟注《漁洋山人精華錄訓纂》，台北：中華，1971 年）記載，王士禛奉命祭告南海是在康熙二十三年，而士禛的妻子張宜人早在康熙十五年就已去世。因此，陳居淵說這年（康熙二十三年）士禛「妻子也重病纏身」，可能有誤，或者另指他人。

<sup>14</sup> 見袁行霈，〈中國古典詩歌的意境〉《中國詩歌藝術研究》（北京：北京大學出版社，1996），頁 26。

間，得少佳趣。」此寂寥風味，富貴人所不耐，而余最喜之。  
(《香祖筆記》)

余(汪琬自稱)頗自患懶散，兼以此規王六(王士禛)。王莞爾曰：「長安車馬喧鬧，若無吾黨一二孤寂者點綴其間，便成缺陷。」(汪琬《說鈴》)

王士禛不但認為自己是「喜寂寥風味」的富貴人、是京城裏的「一二孤寂者」，更坦言自己淡於仕進的性格：「余兄弟少無宦情，同抱箕穎之志，居常相語，以十年畢婚宦，則耦耕醴泉山中，踐青山黃髮之約。」(《漁洋文·癸卯詩卷自序》)因此，像「奉命代祭」這種他人引為榮耀的差事，「在他卻寧耽朋好游從，不樂河山跋涉」<sup>15</sup>。王士禛赴南海前贈與友人的〈留別相送諸子〉，反而彰顯出王士禛特殊的感受與個性的表現，。

其三，所謂「詩中有人」，是否一定要切合事境、率直表現詩人當下的喜怒哀樂，讓後人見其詩以知其人(當時的情緒與情感)、論其世才算呢？對此，朱庭珍《筱園詩話·卷一》另有一番見解：

夫所謂「詩中有我」者，不依傍前人門戶，不摹仿前人形似，抒寫性情，絕無成見，稱心而言，自鳴其天。勿論大篇短章，皆乘興而作，意盡則止。我有我之精神結構，我有我之意境寄託，我有我之氣體面目，我有我之材力準繩，決不拾人牙慧，落尋常窠臼蹊徑之中，任舉一篇一言，皆我之詩，非前人所已

<sup>15</sup> 見劉世南《清詩流派史》第七章〈神韻詩派〉(台北：文津出版社，1995)，頁216。

言之詩，亦非時人意中所有之詩也。是為詩中有我。……並非自佔身分，不論是何種題目，其詩必寫自家本身，或發牢騷、或鳴得意、或寓志願、或矜生平，即為有我在也。

要言之，創作能「自出機杼，成一家風骨」<sup>16</sup>，有自我的用字遣詞、精神意境，就是「詩中有我」；並非一定要在詩中「或發牢騷、或鳴得意、或寓志願、或矜生平」那種「自傳式」的敘述。吳喬《圍爐詩話·卷一》也說：「詩而有境有情，則自有人在其中。」以神韻說所推崇的王維《輞川集》中的作品為例，雖然「人」不常見於景中，但詩人的情懷、其目光之所關注，俱已化入此景此境之中；即使詩中幾乎不見滿溢的哀樂之情，但那又何礙於王維獨特的精神面目的呈現呢？

#### 四、強調「詩外尚有事在」

「詩外尚有事在」的「事」，一指抽象的道德說理，另也可指社會現實生活的描寫。趙執信認為：詩歌要能反映社會生活的內容，起教化作用。他說：「詩之道為也，非徒以風流相尚而已。《記》曰：『溫柔敦厚，詩教也。』馮先生（班）恆以規人。《小序》曰：『發乎情，止乎禮義。』余謂斯言也，真今日之針砭矣夫。」他並批評王士禛因鄙薄詩歌中含道理、議論，而不喜杜甫、白居易等詩人：

---

<sup>16</sup> 袁枚，《隨園詩話·卷七》引北魏祖瑩語（南京：江蘇古籍出版社，2000，頁163）。

詩人貴知學，尤貴知「道」。東坡論少陵詩：「詩外尚有事在」，是也。劉賓客詩云：「沉舟側畔千帆過，病樹前頭萬木春」，有道之言也，白傳極推之。余嘗舉似阮翁，答曰：「我所不解。」阮翁酷不喜少陵，特不敢顯攻之<sup>17</sup>，每舉楊大年「村夫子」之目以語客。又薄樂天而惡羅昭諫（羅隱）。

王士禛的確不主張以詩歌的形式談道論理，他的《居易錄》說：「《詩三百》言情，與《易》太極說理，判然各別。若說理，何不竟作語錄，而必強之爲五言七言，且牽綴之以聲韻，非蛇足乎？」這是著眼於詩歌的抒情特質所作的論斷。更且，神韻說的主旨是：追求詩境蘊藉之美，對於明著議論、實寫時事、思想性強而審美感興稍弱的作品，往往評價不高；觀其《唐賢三昧集》不錄杜甫、白居易詩即可知。趙執信由王士禛不取現實功能較強的杜、白詩，進而譏評王士禛不知「詩外尚有事在」，意指他忽略了詩歌議論敘事的「社會責任」。基於同樣的觀點，後人對於《唐賢三昧集》宗王、孟而不取李、杜、韓、白詩，也頗有異議，例如：梁章鉅《退庵隨筆》就說：「《唐賢三昧集》，則非惟昌黎、香山不載，即李、杜亦一字不登，皆令人莫測其旨。」朱庭珍《筱園詩話·卷四》亦云：

<sup>17</sup> 趙執信說，王士禛礙於杜甫之盛名，雖不喜杜詩，卻「不敢顯攻之」。事實並非如此。王士禛對少陵有褒有貶；疵瑕少陵處，如《漁洋詩話》就批評：「杜〈八哀詩〉最冗雜不成章，多噉嚙語。」這就是「顯攻之」之處。簡恩定《清初杜詩學研究》認爲：王士禛批評杜甫〈八哀詩〉冗長鈍滯，「雖與其論詩力主神韻有關，然觀其所摘之句，亦頗爲公允有見，並非一味排杜。」（台北：文史哲出版社，1986），頁5。然王士禛對杜甫並非全盤否定，他相當推重杜甫七言古詩的成就，其《居易錄》云：「七言古詩諸公一調，唯杜甫橫絕古今，同時大家無敢抗衡。」

「王阮翁選《三昧集》，竟標（王維、孟浩然）為正宗，揚以立教。其選不取李、杜。」袁枚《隨園詩話·卷三》則直接挑明了說：「要之唐之李、杜、韓、白，俱非阮亭所喜，因其名太高，未便詆毀。」。

關於《唐賢三昧集》選詩的問題，在《師友詩傳續錄》中，劉大勤曾問道：

（劉）問：《唐賢三昧集》所以不登李、杜，原序（〈唐賢三昧集序〉）中亦有說，究未了然。

（王）答：王介甫昔選唐詩百家，不入李、杜、韓三家，以篇目繁多，集又單行，故耳。

「篇目繁多，集又單行」這個理由，翁方綱認為只是「託辭」，他的《七言詩三昧舉隅》說：

漁洋選《唐賢三昧集》，不錄李、杜，自云：「仿王介甫百家詩選之例」，此言非也。先生平日極不喜介甫百家詩選，以為好惡拂人之性，焉有仿其例之理。以愚竊窺之，蓋先生之意有難以語人者，故不得已為此託辭云爾。先生於唐賢獨推右丞、少伯諸家得三昧之旨，蓋專以沖和淡遠為主，不欲以雄鷲奧博為宗。若選李、杜而不取其雄鷲奧博之作，可乎？

《唐賢三昧集》是王士禛選編的神韻詩「範本」。翁方綱批評《唐賢三昧集》「專以沖和淡遠為主，不欲以雄鷲奧博為宗」，是不錯的。《唐賢三昧集》擯杜詩不錄，主要是因杜詩出色的篇章，與神

韻說所標舉的王、孟清音這個路線頗不相類；正如屠隆所云：「少陵沉雄博大，多所包括，而獨少摩詰之沖淡幽適，冷然獨往，此少陵平生所短也。」（仇兆鰲《杜詩詳注》引）而不著錄白居易詩，主要是因為白詩太過淺露，說得太「盡」了。翁方綱《七言詩三昧舉隅》就這一點明白的指出：「漁洋先生極不喜詩作大盡致語，所以於唐人不喜白公，甚至戒初學不可輕看白詩。此雖太過之言，亦即其三昧之所以為三昧也。」<sup>18</sup>又《師友詩傳續錄》中，劉大勤問王士禛：「閒有議論痛快，或以序事體為詩者，與此相妨否？」士禛答曰：「至於議論序事，自別是一體。」可見議論痛快、鋪敘感慨的詩篇，在王士禛眼中「別是一體」，因其不合乎神韻說「羚羊掛角，音流絃外」之旨。

神韻說不取現實性強的杜甫、白居易詩，被趙執信譏為不知「詩外尚有事在」；而奉王、孟山水清音為典範、以這個典範主導創作，所產生的作品，亦被後來的論者指為脫離人生，於世無益，只能「品題泉石，摹繪煙霞」而已，例如：

自漁洋倡神韻之說，於唐人盛推王、孟、韋、柳諸家，今之學者翕然從之，其實不過喜其易於成篇，便於不學耳。詩三百篇，孔子所刪定，其論詩，一則云溫柔敦厚，一則云可以興觀群怨，原非但品題泉石，摹繪煙霞耳。洎乎畸士逸客，各標幽賞，乃別為山水清音。此不過詩之一體，不足以盡詩之全也。（梁章鉅《退庵隨筆》）

<sup>18</sup> 但是翁方綱《石洲詩話·卷二》也說：「阮亭獨標神韻，言各有當耳。阮亭先生意中，卻非抹煞白公之妙也，看《十選》中所取自見。」

輞川於詩，亦稱一祖。然比之杜公，真如維摩詰之於如來，確然別為一派。尋其所至，只是以興象超遠，渾然元氣，為後人所莫及；高華精警，極聲色之宗，而不落人間聲色，所以可貴。然愚仍不喜之，以其無血氣、無性情也。譬如絳闕仙宮，非不尊貴，而於世無益。（方東樹《昭昧詹言·卷十六》）

「無血氣，無性情也」、「於世無益」，就是指神韻說指導之下的詩，脫離現實，且無實用性。今人也有類似的批評，如：勞榦〈論神韻說與境界說〉認為：《唐賢三昧集》以王維、孟浩然為主，「這是由於他所認識的『神韻』較為褊狹，祇能在一個比較小的天地中纔能活動。」<sup>19</sup>周振甫《文論散記》說：王士禛提倡神韻說，採取王、孟等人的寫景物詩，強調「雋永超詣」，「但又脫離政治、脫離社會，取消了詩歌反映生活的深度和廣度。」<sup>20</sup>敏澤《中國文學理論批評史》則云：士禛不喜杜甫、白居易等人的作品，「正是由於他們的創作在一定程度上比較直接地揭露了封建統治的黑暗。王士禛對這樣的創作不滿，正表明了他作為『右丞之支裔』的思想上的落後性。」<sup>21</sup>劉河〈王漁洋「詩論議末」〉一文亦認為：神韻說的理論，「用以描繪景物，只能給人以南宗畫的印象，用以反映社會現實，僅是一種閒情逸致的生活情調的嚮往和追求而已。」<sup>22</sup>這些批評所持的立場，與趙執信相同，都認為詩歌必須肩負反映現實的任

<sup>19</sup> 見劉守宣主編，《中國文學評論》第二冊（台北：聯經出版社，1977），頁123。

<sup>20</sup> 見周振甫，《文論散記》（北京：學苑出版社，1993），頁38。

<sup>21</sup> 見敏澤，《中國文學理論批評史》（長春：吉林教育出版社，1993），頁1160。

<sup>22</sup> 文見《貴陽師專學報》（社科版），1991年第二期。

務，也就是說，「詩的價值意義不在詩人或接受者個體心靈中獲得實現，而是在人的心靈之外的社會秩序中獲得實現」<sup>23</sup>。要求實用性，不免就忽略了詩歌的文學純粹性。對此，王夢鷗《文學概論》論文學的純粹性時說：「雖然當時有一些人反對『神韻說』，……但反對者的觀點既未脫離實用價值，根本就沒有觸到文學的純粹性。」<sup>24</sup>更何況，身為一個詩人的使命，除了反映現實，重要的是須有「境界」的呈現；王國維《人間詞話》即云：

世無詩人，即無此種境界。夫境界之呈現於吾心而見於外物者，皆須臾之物也；惟詩人以此須臾之物，鑄諸不朽之文字，使讀者自得之。

「能寫真景物真感情」即為「有境界」<sup>25</sup>。詩人表現「境界」，並不拘於某種題材，內容。誠如吳雷發《說詩菅蒯》所云：

詩要寄託遠大，老杜詩中，時時以君國為念，故爾不同，此說是矣。然以鄙見論之，有不盡然者。高人隱士之詩，以世外之人而為世外之語，寂靜之中具有妙理，今謂其不以君國為念而吐棄之乎？

詩歌創作，原不必篇篇以君國為念、求為有用於世；抒性靈、發神韻等純粹性的藝術作品，也是不可少的。

<sup>23</sup> 語見李青春，〈在人格與詩境的相通處——論中國古代詩學的文化心理基礎〉一文（《文學評論》，1996年第二期）。

<sup>24</sup> 見《文學概論》第二十二章〈純粹性〉（台北：藝文印書館，1989），頁241。

<sup>25</sup> 見王國維，《人間詞話》（台北：漢京出版社，1980），頁3。

悅情山水，淡化情感，抽離具體事境，表現空靈縹緲的意境，的確是神韻說有所偏至的審美取向。因為，詩歌之所以有味之不盡的餘韻，正在於詩境的不即不離、若遠若近、似乎可解不可解之間。若詩中事境太過具體、真實，敘述過於詳盡，對詩歌意境的生發，反而是一種限制。這是就詩歌的藝術性而言。陳祥耀《中國古典詩歌叢話·清詩話卷》則從神韻說產生的政治背景，來解釋他為何高標朦朧詩境，而不喜痛快淋漓的議論敘事：「士禎處清廷統治漸趨鞏固與表面承平之世，詩多模山範水，抒懷弔古之作，不能多寫可歌可泣之社會矛盾，今人以此少之，實為苛求。」<sup>26</sup>這個觀點，大陸學者多有共鳴，例如：劉世南《清詩流派史》就說，王士禎在眾多盛唐詩人中獨取王、孟，這是當時的政治現實促使他作出的選擇：「康熙之時，文網漸密，社會上已形成『喜讀閒書，畏聞莊論』的風氣，他（王士禎）不能不注意收斂，因而只得將淡淡的哀愁和悠閒的情趣寄託於林泉間。」這是從政治氣氛的嚴峻，說明「神韻說」所主導的創作何以要避開議論敘事<sup>27</sup>。朱則杰《清詩史》則認為：「神韻詩大量『範水模山，批風抹月』，無意中將人們的目光從改朝換代的慘酷現實引向遠離社會的自然美景，這就更加顯示出一種『盛世元音』的局度。」<sup>28</sup>這顯示神韻說所標舉的山水靜境，正符合清初特殊的政治情勢需要。成復旺《中國文學理論史》也說：「王士禎的詩論，足以把人們的思想情緒從國破家亡的民族悲劇中

<sup>26</sup> 見陳祥耀，《中國古典詩歌叢話》（台北：華正書局，1991），頁129。

<sup>27</sup> 吳調公《神韻論》也有類似的看法，他認為王士禎在文學藝術的詩情畫意中，力圖淡化那一個特定時代裏，「民族矛盾和知識分子隨時可以遭遇不測之禍的驚人噩夢。」（北京：人民文學出版社，1991），頁77。

<sup>28</sup> 見朱則杰，《清詩史》（南京：江蘇古籍，1992），頁205。

引誘到清幽淡遠的藝術境界裏去，可謂正中統治者的下懷。」<sup>29</sup>與其說王士禛的詩論正中統治者的下懷，倒不如說，在「神韻說」主導之下，那種將距離從政治時空中拉開、縹緲清空的作品，比較適合在當時的政治條件下生存。

所以，從實用的角度而言，神韻說所倡導的詩歌內容，的確與現實生活、社會寫實距離較遠。但是，經由以上的探討，可了解神韻說此種特色，一是出於偏向對詩歌純粹藝術性的要求，二乃是受制於政治環境，而不得不然的取向。

## 五、評「不著一字，盡得風流」並非創作的極則

針對王士禛舉司空圖《詩品·含蓄》一品的「不著一字，盡得風流」為神韻立說，趙執信提出反駁云：

司空表聖云：「味在酸鹹之外。」蓋概而論之，豈有無味之詩乎哉！觀其所第二十四詩品，設格甚寬，後人得以各從其所近，非第以「不著一字，盡得風流」為極則也。

清新俊逸，杜老所重，要是氣味神采，非可塗飾而至。然亦非以此立詩之標準。觀其他日稱李，又云：「筆落驚風雨，詩成泣鬼神。」

趙執信認為，藝術風格，應由作家隨其性情、題材、內容所近，自由表現。「不著一字，盡得風流」的含蓄風格，只是藝術風格中的

<sup>29</sup> 見成復旺等著，《中國文學理論史——明清鴉片戰爭前時期》（台北：洪葉文化，1994），頁 531。

一種，儘管是重要的一品，但不能把它當作唯一奉行的準則。<sup>30</sup>王士禛所推崇的司空圖，既然列了「二十四詩品」，風格標舉得如此之寬，作家自然可以根據自身的藝術修養、氣質特性，自由表現與自己相稱的藝術風格，率意揮灑。以杜甫對李白的評價為例，在〈春日憶李白〉裏，杜甫稱太白是「清新庾開府，俊逸鮑參軍。」在〈寄李十二白二十韻〉裏，他又讚揚李白「筆落驚風雨，詩成泣鬼神」，意思是說，李白在清新、俊逸之外，還有豪放、遒勁的風格；杜甫並未以「清新俊逸」為太白詩的唯一風格。同一作家尚且兼具多種面貌，又怎能以神韻、含蓄為唯一標準，去要求所有的作家與作品呢？

「不著一字，盡得風流」，為神韻說所高標的理想詩境，但是，王士禛並未因此而「舉一格以繩古今天下」（朱庭珍語《筱園詩話·卷四》）。例如：就詩歌題材而言，王士禛特別強調「不可混一」，不可一種風格到底。何世璠的《然鐙記聞》記王士禛口授論詩之語云：「為詩各有體格，不可混一。如說田園之樂，自是陶、韋、摩詰；說山水之勝，自是二謝；若道一種艱苦流離之狀，自然老杜。不可云：我學某一家，則無論哪一等題，只用此一家風味也。」王士禛教導學詩者：不同題材各有學習的典範，要能呈現相應的風味、風格。可見，王士禛並不因為主張神韻、含蓄，就抹殺其他的詩歌風格，唯「不著一字，盡得風流」的境界，是王士禛較

<sup>30</sup> 彭強民〈論中國古代文學的審美批評標準〉一文也談到：含蓄之美「只能是表明一種傾向，而不可能作為一種普遍性的藝術要求。因為也有『直而妙』、『露而妙』的作品，如清代賀貽孫《詩筏》論道：〈十九首〉之妙，多是宛轉含蓄，然亦有直而妙，露而妙者：『昔為倡家女，今為蕩子婦。蕩子行不歸，空床難獨守』是也。」（見《文藝理論研究》，1996年第四期）

爲偏好、側重的藝術祈嚮。袁枚《隨園詩話·卷八》說的好：

嚴滄浪借禪喻詩，所謂「羚羊挂角，香象渡河，有神韻可味，無跡象可尋」，此說甚是，然不過詩中一格耳。……詩不必首首如是，亦不可不知此種境界。

「神韻」只是詩中一格，「詩不必首首如是，亦不可不知此種境界」，的確如此。王士禎提倡清空無跡的神韻，但他也未完全否定議論敘事、波瀾壯闊之作（只是比較不喜歡而已）；他標舉王、孟的自然清音爲神韻詩典範，但也尊重杜甫的「大家」地位。<sup>31</sup>所以，陳祥耀爲王士禎所作的評傳說：「從王氏的更多的言論和他的整個批評、創作實踐看，他在取資廣博、觀點比較全面之中，還有他的獨特的旨趣，這就是強調『神韻』。看不到前者，會誤認王氏論詩的眼界過於狹隘、簡單；看不到後者，又會對王氏的論詩旨趣，迷失主次。」<sup>32</sup>若所有的詩歌風格都廣博兼收，太過「求全」，就等於「沒有特色」了。一味的在王士禎所偏好的「此種境界」上批評其詩學觀不夠全面、範圍狹隘，那就失掉「神韻說」的中心主旨了。

<sup>31</sup> 王士禎《古夫于亭雜錄·卷四》云：「余謂由上所云，唯杜子美與子瞻足以當之。由後所云，則宣城（謝朓）、水部（何遜）、右丞、襄陽、蘇州（韋應物）諸公是也。大家、名家之別在此。」（北京：中華書局，1988），頁 85。可見在王士禎心目中，杜甫、蘇軾足當大家。

<sup>32</sup> 見牟世金編《中國古代文論家評傳》之「王士禎」（鄭州：中州古籍出版社，1988），頁 906。

## 貳、結論

王士禛的神韻說，在清代引起了不小的迴響，讚賞服膺與批評駁詰者兼而有之。趙執信的批評，焦點集中，他針對王士禛「神韻說」易流於空寂、脫離現實、無裨於教化人心等等缺點而發，其中不乏切中肯綮之處，但同時也在無意間拈出了神韻詩學的趨向。從《談龍錄》開篇的「真龍與畫龍」之爭，到「不著一字，盡得風流」的嚮往，可知王士禛的詩歌審美好尚：主張以實出虛、強調感性的觸發，只高舉一種美好的藝術標準卻未指出途徑，沒有明確的詩學規範與法則，所以為人詬病，予人「流於空寂、內容空虛」的印象。然而，詩歌創作，詩法上的傳授終究是有限的，「神韻」詩境的達致，本就是有待於「悟」、待於領會，難以言傳。

神韻詩多「點染山水，流連光景」（《四庫全書總目提要》卷一九六《漁洋詩話》提要）之作，故趙執信認為神韻詩脫離現實生活，沒有調整社會秩序的功能。的確，強調美感，標舉王、孟山水清音的神韻說，先天上就與「實用性」分道揚鑣。大陸的學者則從政治形勢的角度，體諒神韻說的內容之所以多悅情山水，與現實拉開距離，乃是當時高壓統治的嚴峻氣氛下，不得不有的抉擇。神韻說的形成，有王士禛個人的詩學陶養和愛好的影響，有對時代背景的適應性，有對詩歌發展上糾偏的針對性，故不免有所傾軋。得失正復相等，趙執信所批評的不足之處，與神韻詩學的特色恰是一體兩面的。

## 參考書目

(註釋中已注明的書目此處不再臚列)

王士禎編、吳退庵、胡甘亭輯注，《唐賢三昧集箋注》，(台北：廣文出版社，1968)。

以下書籍收錄於〔清〕丁福保輯，《清詩話》，(台北：藝文印書館，1977)。

何世璠述，《然鐙記聞》。

郎廷槐編，《詩友師傳錄》。

劉大勤編，《詩友師傳續錄》。

王士禎，《漁洋詩話》。

翁方綱，《七言詩三昧舉隅》。

趙執信，《談龍錄》。

李重華，《貞一齋詩說》。

以下收錄於郭紹虞編，《清詩話續編》，(台北：藝文印書館，1984)。

毛先舒，《詩辨坻》。

吳喬，《圍爐詩話》。

翁方綱，《石洲詩話》。

楊際昌，《國朝詩話》。

梁章鉅，《退庵隨筆》。

朱庭珍，《筱園詩話》。

王士禎，《池北偶談》(台北：漢京出版社，1984)。

- 王士禎著、張宗柟纂集，《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1998）。
- 王小舒，《神韻詩史》（台北：文津出版社，1994）。
- 朱則杰，《清詩史》（南京：江蘇古籍出版社，1992）。
- 吳調公，《神韻論》（北京：人民文學出版社，1991）。
- 沈德潛，《唐詩別裁集》（長沙：岳麓書社，1998）。
- 袁行霈等，《中國詩學通論》（合肥：安徽教育出版社，1994）。
- 張健，《王士禎論詩絕句三十首箋證》（台北：文史哲出版社，1995）。
- 張健，《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999）。
- 陳良運，《中國詩學批評史》（南昌：江西人民出版社，2001）。
- 鄔國平、王鎮遠，《中國文學批評通論》（上海：上海古籍出版社，1996）。
- 諸葛志，《中國原創性美學》（上海：上海古籍出版社，2000）。
- 蕭華榮，《中國詩學思想史》（上海：華東師範大學出版社，1996）。
- 嚴迪昌，《清詩史》（台北：五南出版社，1998年）。