

論李夢陽以「和」爲中心的詩學體系(之一) ——以「和」爲依據所規制的詩歌本質與功能

侯雅文*

提 要

本文旨在論述李夢陽的「詩學體系」。在明代的復古思潮中，李夢陽的詩論具有指標性的意義。然而明清以來，由於受到像錢謙益等具有重要影響力的文學家的批判，致使長久以來，李夢陽的復古被局限在模擬古人作品的意義上，而他的「詩學體系」乏人問津。

現代學者如郭紹虞，深入閱讀李夢陽相關詩論之後，指出明清以來的批判，不夠全面。現代學者們的研究，有助於我們突破加諸在李夢陽詩論上的偏頗視域。然而由於缺乏「體系」的詮釋，致使李夢陽的詩論流於零碎，甚至相互矛盾，這樣的結果，令人惋惜。

綜觀李夢陽的著作，可知他試圖以「和」的觀念為依據，將「詩」的諸多構成要素，統整成爲一個具有系統性的整體。此一觀念的來源可以上溯至先秦時代「和」的觀念。透過此一研究進路，我們可以確當地掌握李夢陽詩論的價值，進而為解決明代「格調派」構派及變遷終界的問題，奠定基礎。

關鍵詞：復古派、格調派、明代、李夢陽、詩學體系、和

* 國立政治大學中國文學系助理教授



論李夢陽以「和」爲中心的詩學體系(之一) ——以「和」爲依據所規制的詩歌本質與功能

一、論點提出與研究進路

儘管現今論述明代「格調派」或「復古派」的學者，對於此一文學群體成員的認定未必完全一致，但是就李夢陽所具有的領袖地位而言，大抵各家看法相同。¹ 基此，釐清李夢陽的文學觀念，有助於我們掌握「格調派」或「復古派」的構派基準。所謂「詩學體系」係指以詩為討論對象，所形成的不同概念之間，彼此因為特定的關係，所組成一套具有系統性的理論知識。一般提及以李夢陽為首的文學流派時，總是兼顧詩、文這二個文類；然而前行學者已經指出李夢陽的文學觀念中，實更偏重詩論，故本文以李夢陽的「詩學體系」做為討論的對象。²

¹ 夏崇璞，〈明代復古派與唐宋文派之潮流〉，《學衡》第9期（1922），頁1-10，以李夢陽等前七子為「復古派」。而以「格調」一名，指稱前七子者，由鈴木虎雄〈論格調、神韻、性靈三詩說〉開始。這篇文章收錄鈴木虎雄著、洪順隆譯，《中國詩論史》（台北：商務印書館，1972年），頁97-209。夏氏之後，承「復古派」之名，而對前七子詩論進行深入研究者，另有簡錦松，《明代文學批評研究》（台北：學生書局，1989），第四章「復古派」，以李夢陽為復古派之領袖，而不及李東陽。陳國球，《唐詩的傳承—明代復古詩論研究》（台北：學生書局，1990），亦以李夢陽為復古詩論之代表。廖可斌，《復古派與明代文學思潮》（台北：天津出版社，1994），第五章論茶陵派與復古派時，便指出李東陽與李夢陽的詩論之間一脈相承的關係，據此，他雖然以李夢陽為領袖，但把李東陽列為復古派之前驅，而與上述學者所見有異。鈴木之後，郭紹虞1937、1938年所發表，後結集為《中國詩的神韻、格調及性靈說》（台北：華正書局，1981），以「格調」指稱李東陽、李夢陽、何景明的論見，影響深遠。上述有關「格調派」與「復古派」名稱演變的歷程，另見陳國球，〈明清格調詩說的現代研究〉，收錄於《古代文論研究的回顧與前瞻》（上海：復旦大學出版社，2002），頁139-167。

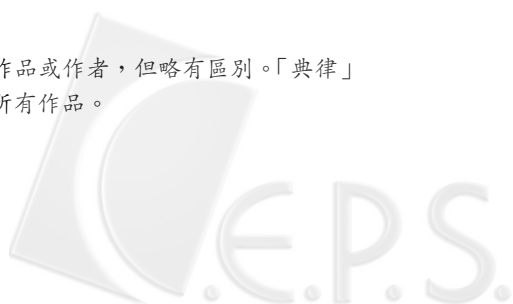
² 郭紹虞，《中國詩的神韻、格調及性靈說》云：「先就文言，論文非夢陽之所長，……其批評之比較精彩的還是在詩的方面」，版本同前註，頁31-32。

本文以為李夢陽的詩論，包涵著不同層次的觀念：第一層次指詩所以構成的本質觀念；第二層次指詩在創作表現上的法則，以及「典律」³的塑造。第一層次觀念下，可以再析分出若干要素。這些要素之間，依藉「和」的原理，構成一和諧的整體。在此一層次下，衍生出第二層次的觀念，從而這二個層次構成一具有系統性的體系。此一體系並不完全見於詩論表面的字句，必待詮釋而後明。唯有先釐清此一根本問題，才有可能進一步解決明代「格調派」或「復古派」是否成派，如何構派的問題。本論文所以撰寫的目的，正在詮釋此一隱而未明的詩學體系。

為了達到這個目的，本人將以系列性論文，先就前行有關李夢陽的論著進行檢討，以便說明解決此一體系性問題的必要性。《空同集》中，有關「和」的論見，大抵可推溯至先秦儒道思想，然而前行研究者並未從這個角度，詮評其詩論，將其中隱涵以「和」為中心的詩學體系建構出來。再則，詮析李夢陽的「創作法則」與「典律」的塑造。最後，則就李夢陽所面對的當代文學問題，及其「詩學體系」之間的關係進行詮釋。本文撰寫的目的，在於處理李夢陽「詩學體系」中最根源的論題，此即以「和」為依據所規制的詩歌本質與功能。至於「創作法則」與「典律」的塑造等延伸性的論題，日後將分別以專文進行探究。

李夢陽在世時，他的詩文便有許多刻本流傳。例如嘉靖初，有《李氏弘德集》，共三十二卷、《嘉靖集》，共一卷等等。至於李夢陽全集，最早的刻本應是嘉靖九年(西元一五三〇年)由黃省曾在蘇州所刊刻的《空同集》，共六十三卷。書前有黃省曾所寫的序。稍後，嘉靖十一年(西元一五三二年)，由李夢陽的外甥曹嘉根據黃省曾的刻本刊印《空同集》，共六十三卷。明萬曆三十年(西元一六〇二年)到三十一年(西元一六〇三年)，鄧雲霄、潘之恒所刊之刻本，最為完備，詩文共六十六卷附錄二卷，書前並有諸人序作。《四庫

³ 本文使用「典律」和「典範」二詞來指稱被後人模習的作品或作者，但略有區別。「典律」係指特定篇章或著作，而「典範」則泛指某一作家及其所有作品。



全書》所著錄的版本即六十六卷本，但是刪去了李夢陽〈詩集自序〉、其他諸人序作以及附錄。有關李夢陽的著作刊刻的歷程，王公望〈李夢陽著作明代刻行述略〉⁴論述甚詳，頗具參考價值。本文在撰寫時，依據偉文圖書出版社有限公司所翻印黃省曾的刻本，另外參酌了《四庫全書》所收錄的《空同集》。在方法上，將概述先秦儒道有關「和」的理論內容，做為詮釋李夢陽「詩學體系」的參照。其次則採取文本語境與歷史語境交互詮讀的方式，解釋李夢陽「詩學體系」中個別觀念的意義。最後則建構此一「詩學體系」，以達成本論文的研究目的。

二、前行相關論見檢討

清初錢謙益在《列朝詩集小傳》概括李夢陽的詩學，乃是以「復古自命」，其具體的內容，即「古詩必漢魏，必三謝；今體必初盛唐、必杜」；同時又批判李夢陽的創作是「牽率模擬剽賊於字句之間」。⁵此一說法深深影響了後人對於李夢陽詩論的認知，即是模擬古作。如《明史·李夢陽傳》中所謂「卓然以復古自命」，「倡言文必秦漢、詩必盛唐」⁶的敘述，與錢氏的說法如出一轍。錢氏除了概括李氏的詩論之外，從上述的引文來看，「駁斥」的態度溢於言表。其他如葉燮另從「創變」的角度，批判李夢陽等人尺寸古作，罔視性情之非。⁷然而，從現代學者的研究成果來看，錢謙益以來對於李夢陽的評論，並不全面。

郭紹虞在《中國詩的神韻、格調及性靈說》中，羅列〈林公詩序〉、〈張生詩序〉、〈梅月先生詩序〉、〈敘九日宴集〉及〈與徐氏論文書〉等篇章，指

⁴ 王公望，〈李夢陽著作明代刻行述略〉，《圖書與情報》第3期（1998.9），頁69-70。

⁵ 錢謙益，《列朝詩集小傳》丙集（台北：世界書局，1961），頁311。

⁶ 張廷玉，《明史》（台北：藝文印書館據清乾隆武英殿刊本影印，1982）卷286，〈文苑傳〉二。

⁷ 葉燮，《原詩》，收錄於丁福保主編，《清詩話》（台北：明倫出版社，1971），頁571。

出李夢陽的詩論中，有重視「情」、「志」的見解。⁸稍後簡錦松、廖可斌、黃保真等人亦表達相同的看法。⁹從這些資料來看，李夢陽的確不是刻意擯棄「性情」不論，只重視「古作」的模擬。至於模擬那些「古作」？是否如《明史》所言李夢陽有主張「詩必盛唐」的論調呢？就現今可見的史料而言，李夢陽並沒有說出這樣的話，關於這一點，黃保真等人的論著中已經指出，¹⁰而透過簡錦松的論文，我們可以知道比較確切講出此一觀點者乃是顧璘。¹¹此外廖可斌以為「比較準確的說法應是『詩必漢魏盛唐』」，¹²黃保真等人以為「漢魏盛唐」之外，如六朝之作，李夢陽也「並不絕對排斥」，¹³這些說法均有修正《明史》之處，值得參考。

就《空同先生集》的內容來看，比較明確看出李夢陽對於「典律」的取向者，乃是〈潛虬山人記〉、〈缶音序〉、〈與徐氏論文書〉。¹⁴從這些文章來看，李夢陽認為宋詩不可取，雖然他推許唐詩，但是最趨向他心目中理想的標準——「古」的作品是「漢魏詩」。若參酌《空同集》另一篇文章〈再與何氏書〉所謂「法」、「規矩」的論調來看，¹⁵則李夢陽除了提出「典律」之外，還進一步規範了具體的表現原則，故而他對於「典律」並非僅從創作精神上去繼承。既然涉及「語言形式」的規範，那麼就得面臨「主體性情」與「典

⁸ 郭紹虞，《中國詩的神韻、格調及性靈說》，頁 33-34。

⁹ 簡錦松，《李何詩論研究》（台北：台灣大學中文研究所碩士論文，1980），頁 180-204，指出李夢陽對於情的重視始於復古詩論的「創建期」。廖可斌，《復古派與明代文學思潮》，頁 184-187，第七章「前七子的文學理論」指出李夢陽詩論「情為詩本」。黃保真、成復旺、蔡鍾翔合著，《中國文學理論史》（台北：洪葉文化事業有限公司，1994），頁 77-83，「明代時期」指出李夢陽強調「情以發之」。

¹⁰ 同前註，頁 71。

¹¹ 顧璘，〈嚴太宰鈐山堂集序〉，見《息園存稿》文卷，收錄於《文淵閣四庫全書》（台北：商務印書館），集部 202，別集類，卷一云：「騷賦期楚，文期漢，詩期漢魏，其為近體也期盛唐」，簡錦松，《明代文學批評研究》，頁 328，據此指出復古派之主要論見。

¹² 廖可斌，《復古派與明代文學思潮》，頁 212。

¹³ 黃保真、成復旺、蔡鍾翔合著，《中國文學理論史》，頁 74。

¹⁴ 李夢陽，《空同先生集》（台北：偉文圖書出版社有限公司，1976）卷 47、卷 51、卷 61，。又《空同集》，見《文淵閣四庫全書》。

¹⁵ 同前註，卷 61。



律」、「語言規範」之間，如何會通的問題。何景明〈與李空同論詩書〉批評李夢陽「刻意古範，鑄形宿鑊，而獨守尺寸」，顯然認定李夢陽「典律」的模擬偏向字句修辭的仿作，沒有主體性情，故譏諷他「如小兒倚物能行，獨趨顛仆」。¹⁶上述錢謙益、葉燮等清人對於李夢陽的批評大體順應此一觀點。

然而，就李夢陽而言，他並不認為提出「語言規範」，乃至於模擬典律，等同於何景明所謂的仿作。他在〈駁何氏論文書〉中所謂「以我之情，述今之事，尺寸古法，罔襲其辭……此奚不可」¹⁷的言論可見，他雖然強調既有的「語言規範」的重要，但是此「法」並非來自「典律」表面的文辭，而是超越個殊「典律」之上，任何創作者都必須依循的原則。此一原則不必然與抒發自身性情相互牴牾。又在同一篇文章稍後，列舉「為曹、為劉、為阮、為陸、為李、為杜，即今為何大復，何不可哉！」來說明典範作家的風格可以多樣，但是它們共同體現了「法」。這樣看來，李、何二人的爭論，實來自於對「法」的認知差異，何景明並不是站在李夢陽所謂「法」的意涵下，去批判李夢陽提出「典律」的主張，而是誤解了李夢陽「古法」中「法」的意義，這當然不能令李氏心服。自清代以來，對於李夢陽的批評，幾乎都沒有先回到李夢陽論見的立場，了解他所謂的「法」的意義。

即使到了現代，學者們揭舉李夢陽重視「性情」的論述，可是對於他所謂的「法」，也還是停留在個殊典律的語言形式上。於是面對李夢陽詩論中「性情」與「古法」並列看似矛盾的現象，有的學者故作圓融之解，例如郭紹虞所謂「他固不曾主格調而抹煞一切」、「再者，即使說主情與主格調成為極端衝突，那也與空同之詩論不相妨礙」、「風雅異體，那麼風可以主情，雅頌不妨主格調」。¹⁸郭紹虞以為「格乃是學古人之法」，在上述的引文中，他雖然認為「主情」與「主法」可以並存，但他對於李夢陽「法」的認知，顯然與「性情」二分。有的學者則直言李夢陽的詩論是在「矛盾中發展的」，

¹⁶ 何景明，《何大復先生全集》（台北：偉文圖書出版社有限公司，1984），卷32。

¹⁷ 李夢陽，《空同先生集》，卷61。

¹⁸ 郭紹虞，《中國詩的神韻、格調及性靈說》，頁35。

例如黃保真等人的論著。¹⁹在這種觀點下，他們對於李夢陽「法」的認知，仍然與「性情」對立。又上述多數學者的論著中，往往以「格調」做為李夢陽詩論的主要內容，²⁰卻忽略了李夢陽在「格調」與「性情」之外還提出不少重要的詩學觀念。

從上述的引文可知，在「格調」、「情」之外，李夢陽對於「詩」的考量還涉及了「氣」、「句」、「音」、「思」等要素。簡錦松〈李夢陽詩論之「格調」新解〉已經點出李夢陽詩論中，「氣」、「句」、「音」、「思」實與「格調」並列；此外，李夢陽對楊一清《石淙詩稿》所進行的實際批評，實呼應了上述「詩有七難」的諸多要素，而非側重於「格調」。²¹此一論見，頗具價值。然而上文並未進一步就「格」、「調」與其他諸要素之間的關係，加以詳論；對於「古」、「逸」、「舒」、「渾」、「圓」、「沖」、「發」等詞彙，作為上述七個要素的規範條件，因而蘊涵的意義，並未加以闡明。是故，就完整詮析李夢陽的「詩學體系」此一論題上，還有進一步探究的必要。本文正是在此一問題意識下展開論述。

李夢陽所謂的「法」與「性情」之間實具有密切的關係。那麼他所認定「法」與「性情」之間的關係究竟為何？何以他在〈答周子書〉中認定「今人法式古人非法式古人也，實物之自則」²²？這些論述顯示了李夢陽對於「法」的思考，不僅從語言規範提昇到文學本質的層次，甚至觸及萬物構成的本質性思考。又〈潛虬山人記〉所言：「李子曰：『夫詩有七難，格古、調逸、氣舒、句渾、音圓、思沖、情以發之，七者備而後詩昌』」，若「格古」如郭氏的解釋是「學古之法」，那麼所謂「情以發之」，正說明了「法」與「性情」之間的關係既不是二分也不是對立。關於這一點，日後將系列為文論述。

¹⁹ 黃保真、成復旺、蔡鍾翔合著，《中國文學理論史》，頁 74。

²⁰ 此可以郭紹虞的論述為代表，他將李夢陽的詩論簡化為「主情」與「主格調」，見郭紹虞，《中國詩的神韻、格調及性靈說》，頁 35。

²¹ 簡錦松，〈李夢陽詩論之「格調」新解〉，《古典文學》第 15 集（台北：學生書局，2000），頁 9-13。

²² 李夢陽，《空同先生集》，卷 61。



就表面上看，《空同先生集》有關詩論的見解，是散置各處的。但是這並不代表他沒有體系。那些單篇文章中所出現的個別概念，與其他篇章之間的概念，有的具有呼應的關係。因此，如果對個別概念均採取獨立的解讀進路，就很難詮解其間的意義。以「格」、「調」而言，前行學者解釋這二個概念時，大多局限在明代有關「格調」的論述下，引用其他明人對「格調」的解釋來推斷其意涵。²³這種解釋預設了一種概念的意義，由當代眾人共同決定。這種情形固然有之，然而若以一概全，那麼將忽視使用者繼承歷史語境以及主觀定義的可能。基此，當我們欲去評價李夢陽詩論之前，怎麼能忽略他的總體詩學系統，而僅就他單篇或是單句的論見就作出評斷？

由於受限於單篇或單句的詮釋視域，以致學者們往往基於特定篇章內容的比對，便確斷李夢陽詩論的淵源。以郭紹虞為例，他對於李夢陽所提出的「典律」內容，從前文可知，因為受了《明史》的影響，故而不是十分準確，但是他從李夢陽「各體製之中，都擇其高格以標的」的思維，類同嚴羽所謂的「第一義」，故將李夢陽的詩論淵源，追溯到嚴羽的《滄浪詩話》。²⁴順此而下，我們欲去探究李夢陽的「詩學體系」，似乎應該參酌嚴羽《滄浪詩話》的詩學體系。郭紹虞比對的結果，是否切當，值得深思。不過回歸《空同集》本身的論述來看，則李夢陽的詩論，實可上溯到先秦至漢代對於人文的思考。例如〈觀風亭記〉云：

詩者，風之所由形也。故觀其詩以知其政，觀其政以知其俗，觀其俗

²³ 郭紹虞，《中國詩的神韻、格調及性靈說》，頁 30，以為李何詩論，「其淵源西涯(李東陽)者，只在聲與格的問題……西涯之詩論可以包括李何，而李何之詩論中不能包括西涯」。簡錦松，《明代文學批評研究》，頁 249-260，取李東陽《懷麓堂詩話》所謂的「調」，其中有關平仄、歌吟的意義去詮釋李夢陽「調」的意義，這一點當承自郭紹虞而更深密地發揮。又簡錦松，〈李夢陽詩論之「格調」新解〉，頁 14-27，曾參酌李夢陽諸多詩論以及《石淙詩稿》的批評論見，去解析「格」、「調」的意義，然而並未顧及「格」、「調」二個觀念的歷史意義，以及「古」、「逸」的意義。廖可斌，《復古派與明代文學思潮》，頁 204，以王世貞所謂「格調」的意義來詮釋李夢陽「格調」之意。

²⁴ 同前註，頁 32。

以知其性，觀其性以知其風。²⁵

這段文字之大意應承漢儒箋詩而來，²⁶又源自〈樂記〉。²⁷〈結腸操譜序〉更直接將〈樂記〉論「民有血氣心知之性」的文句概括入文。²⁸此外，李夢陽〈與徐氏論文書〉亦云：「夫詩，宣志而道和」，即以「和」做為詩歌藝術理想的效果。

先秦至漢代，「和」的觀念普遍出現。它被廣泛地運用在音樂、飲食、禮文等等之中，作為理想的美學範式；或是出現在典籍之中，作為解釋萬物共存的理據。²⁹概括地說，「和」的意涵如下：其一指諸多異質性要素之間，基於結構性的秩序，所形成「和適」的狀態，其二指諸多異質性要素之間，基於歷程性的消長，所形成「和合」的狀態。前者如《左傳》「和如羹焉」³⁰的比喻、《呂氏春秋·仲夏紀·大樂篇》：「聲出於和，和出於適」³¹的樂理。後者可見於《易·蒙》「時中」的說法。³²兼用上述意涵，而構成特定的理論

²⁵ 李夢陽，《空同先生集》，卷 48。

²⁶ 〈詩大序〉云：「治世之音，安以樂，其政和。亂世之音，怨以怒，其政乖。亡國之音，哀以思，其民困。……先王以是經夫婦、成孝敬、厚人倫、美教化，移風俗。」〈詩譜序〉亦云：「欲知源流清濁之所處，則循其上下而省之；欲知風化芳臭氣澤之所及，則傍行而觀之，此詩之大綱也。」二文見《詩經》（台北：藝文印書館，十三經注疏本）。

²⁷ 〈樂記〉：「夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常。應感起物而動，然後心術形焉。是故志微 殺之音作，而民思憂。擘諧慢易繁文簡節之音作，而民康樂。粗厲猛起奮末廣實之音作，而民剛毅。廉直勁正莊誠之音作，而民肅敬。寬裕肉好順成和動之音作，而民慈愛。流辟邪散狄成滌濫之音作，而民淫亂。」又云：「故樂行而倫清，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧。」二文見《禮記》（台北：藝文印書館，十三經注疏本）。

²⁸ 李夢陽，《空同先生集》，卷 50。

²⁹ 將「和」的觀念運用到音樂者，除了〈樂記〉之外，尚可見於〈舜典〉：「帝曰：夔，命汝典樂，教胥子。……八音克諧，無相奪倫，神人以和。」，《尚書》（台北：藝文印書館，十三經注疏本）；運用到飲食者，如《詩經·商頌·烈祖》：「亦有和羹，既戒既平」；運用到禮文者，如荀子〈榮辱〉：「故先王案為之制禮義以分之，……是夫群居和一之道也。」，《荀子》（台北：學生書局，1986）。至於儒道均以「和」解釋萬物共存，此可見於下文的論述。現今研究中國古代「和」的觀念者甚多，如鄭涵，《中國的和和文化意識》（上海：學林出版社，2005年），可資參考。

³⁰ 《左傳》（台北：藝文印書館，十三經注疏本），昭公二十年，齊侯與晏子辨合同一段。

³¹ 張雙棣、張萬彬、殷國光、陳濤注譯，《呂氏春秋》（長春：吉林文史出版社，1994），頁 125。

³² 《周易》（台北：藝文印書館，十三經注疏本），蒙卦象辭曰：「蒙亨以亨行時中也」。有關「和」

體系者，可以〈樂記〉為代表。

〈樂記〉對於「樂」的思考，分為三個層次：第一、「樂」的根源；第二、「樂」的構成；第三、「樂」的功能。其言曰：「樂者，天地之和也」，包涵上述三層意義。所謂「律小大之稱，比終始之序」、「小大相成，終始相生，倡和清濁，迭相為經」，指出了「樂」的構成就是諸多對立性要素的和諧統一。至於「樂」的起源，固然來自於「人心之動」，更重要的是，在先王以道德理性為節以制樂之下，雅樂即可產生使群體和諧的功能，實現「群我合一」的圓融性人格與倫理秩序。故徐復觀在《中國藝術精神》裏以為「仁與樂統一」³³，而顏崑陽〈論先秦儒家美學的中心觀念與衍生意義〉，則明確地指出「樂」的根源就是感性與理性均衡的「人格美」。³⁴此一均衡和諧之理，在人為「仁心」，在天為「天理」。聖王作樂，在於彰明天道，體踐仁心，以達到感化百姓的功能。故曰：「聖人作樂以應天」、「先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡而反人道之正也」、「樂行而倫清，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧。」基此，「樂」可以發揮社會教化的功能。

〈樂記〉強調「樂」對內能調和人情，對外能調和倫序，此一觀點來自儒家。然而從上述的引文可見，〈樂記〉論「和」已經由「人道」的層次，提昇到天道的層次。凡此可見〈樂記〉除了以先秦儒家之道德理性為依據之外，其思想根源，另有類近道家之處。³⁵道家亦以「和」的觀念，作為解釋

乃異質性要素統一的意義，前行學者已經指出，例如徐復觀，《中國藝術精神》（台北：學生書局，1988），頁 67，其言曰：「和是化異為同，化矛盾為統一的力量」。顏崑陽，《莊子藝術精神析論》（台北：華正書局，1985），頁 127-128，進一步區分「和」的不同意義。

³³ 同前註，頁 15-19。

³⁴ 顏崑陽，〈論先秦儒家美學的中心觀念與衍生意義〉，《「文學與美學」學術研討會論文集》第 3 集（台北：文史哲出版社，1992），頁 414-424。

³⁵ 勞思光論〈樂記〉時，已經就〈樂記〉中所云「人生而靜，天之性也」一語，指出〈樂記〉「此一思想，嚴格論之，非孟非荀，而近道家路數」可以參證。見勞思光，《中國哲學史》（台北：三民書局，1990），頁 66-67。

萬物共存的理據，《老子》四十二章云：「沖氣以為和」³⁶，《莊子·天道》：「夫明白於天地之德者，此之謂大本大宗，與天和者也。所以均調天下，與人和者也。與人和者謂之人樂，與天和者謂之天樂」³⁷。道家所謂的「人和」，就內在面而言，「和」指對立性觀念的消融，達到去除偏執、逍遙自在的精神境界，即徐復觀《中國藝術精神》所謂「化矛盾為統一」。就外在面而言，充分體現在宇宙萬物的和諧，這種狀態，正如徐復觀所謂「與宇宙相通感」、顏崑陽《莊子藝術精神析論》所謂「『天道』的周行」、「『和』的究極」。

李夢陽的詩論，融入〈樂記〉的思想，則他以「和」論詩，應有得自〈樂記〉啟發之處。此外，他也強調「沖」、「自然」、「真」、「無所為而為」的觀念，更可見出他與道家所論的「和」有關。就思考的理路而言，李夢陽以「情志」為基底，論述「詩」的根源。又分析「詩」不同的構成要素及其條件，並以「備具」為理想。他所謂之「法」乃是對立性創作要素的統一，是物之自則，即是天道的實現。他以為「詩者，風之所由形」，故觀詩可以知政、知俗，進而「彰美而瘴惡」，強調了詩的社會功能。凡此，莫不與上述儒道之「和」的思考，有相互呼應的關係。至於嚴羽的《滄浪詩話》主「興趣」，其思想的根源由莊、禪而來，並非本諸儒家詩言志以及政教諷諭的詩觀而來，故與李夢陽之詩學不完全相契。因此本文不依循前述郭紹虞所提示者，去建構李夢陽的詩學體系。基此，本文以為「和」乃是李夢陽「詩學體系」的核心，我們應該在此一進路下，重新詮釋他的詩學意義。此一提法，前行研究者未曾有人深入論及。

李夢陽以「和」為中心而開展的「詩學體系」可分二部分討論：第一部分係以「和」為依據所規制的詩歌本質與功能。第二部分係以「和」為依據所規制的創作法則以及典律重塑。又第二部分是在第一部分的基礎上延伸出來的論題。基於篇幅的限制以及第一部分論題須優先處理的考量下，本文先

³⁶ 王弼注，《老子》(台北：藝文印書館，1975)，頁 89。

³⁷ 郭慶藩輯，《莊子集釋》(台北：華正書局，1997)，頁 458。



討論上述第一部分論題，至於第二部分論題將陸續完稿。

三、李夢陽以「和」為依據所規制的詩歌本質與功能

《空同集》中直接以「和」來論述詩歌本質的文章，當以〈與徐氏論文書〉為代表，其言曰：

夫詩，宣志而道和者也。故貴宛不貴嶮，貴質不貴靡，貴情不貴繁，貴融洽不貴工巧。故曰：聞其樂而知其德。故音也者，愚智之大防，莊誡簡侈浮孚之界分也。

所謂「宣志」指向主體性情的抒發，「道和」指「詩」的效果，在導向於「和」：一方面指作者「宣志」而表現出「和」的性情；一方面指「詩」對於他人可以發揮「導和」的功能。這二層意義相互依存，因為唯有作家個己「和」的性情，才能發揮引導群體向「和」的功能。又此處所謂「和」的性情，並非潛藏在心中，尚未顯發的狀態，它必然通過「語言」的操作，才能呈現出它的樣態，故曰：「宣」。「宛」、「質」、「情」、「融洽」皆指主體性情通過語言所呈現的理想樣態，合乎「和」，是故「貴」。「貴」帶有評價性以及規範性的意涵。

李夢陽除了指出「詩」以「宣志」的觀念，同時也指出「情」的重要。〈題東庄餞詩後〉：「情動則言形，比之音而詩生矣。」³⁸〈梅月先生詩序〉：「天下無不根之萌，君子無不根之情，憂樂潛之中而後感觸應之外。故遇者，因乎情，詩者，形乎遇」，〈結腸操譜序〉云：「乃其為音也，則發之情而生之心者也。」均指出「情」是詩歌所以產生的內在動力。他對於「情」的界義，從〈結腸操譜序〉可知即「血氣心知之性」，「應感起物」，而產生「哀樂喜怒」的「情感欲求」。「情」因何而感？因何而動？即「物」。「物」的內

³⁸ 李夢陽，《空同先生集》，卷 58。



容為何？〈秦君錢選詩序〉從列國士大夫「以微言相感，則稱詩以諭志」的角度談「感物造端」³⁹，是故「物」涵有現實社會的意義。另外〈梅月先生詩序〉強調「幽巖寂濱深野曠林百卉」等自然景物，是「情者，動乎遇」之所「遇」的對象。這樣看來他所謂的「物」兼涵了「社會情境」與「自然情境」。

至於「情」與「志」之間的關係呢？此可見〈琴峽居士序〉云：「志者，完美而定情者也」，「邪遏則端念生，和宣則躁心平。躁平則情一，端生則美積，二者由於琴而本於志」⁴⁰二段話。「端念」指善念萌生之機，亦即理性價值意向的開始，也就是孟子所謂「四端」。⁴¹此一理性的發用而使得邪惡的念頭得以遏止，躁動的情感獲得和平的狀態。本來萬物類聚，各歸其分而形成和諧的秩序，就是美的朗現，故曰：「美以類彰」。然而萬物並不獨立存在，它與人們主體性情相依存，一方面是「物以情觀」，一方面又是「情以物寓」。⁴²「情」出自「血氣心知」的天性，隨感而流動，不必然皆為善。「志」就是在此一情感流動上，進行理性的反省，終而使得情感欲求可以穩定在合理的方向上。換而言之，「志」就是合乎理性的情感欲求。它是萬物獲得合理的秩序，實踐美善的依據。就「社會情境」之物而言，「宣志」可以達到個己與群體倫序的和諧；就「自然情境」而言，「宣志」可以達到個己與萬物秩序的和諧。

從上述的引文來看，李夢陽的「情志」觀，實有承自〈樂記〉、〈詩大序〉之處。〈樂記〉以「情」為「樂」之所以發生的根源，而「樂」的完滿實現，則又必依賴於「志」，故曰：「君子反情以和其志」。至於〈詩大序〉云：「詩

³⁹ 同前註，卷 51。

⁴⁰ 同前註，卷 52。

⁴¹ 孟子，〈公孫丑〉上云：「惻隱之心，仁之端也；羞惡之心，義之端也；辭讓之心，禮之端也；是非之心，智之端也。」，《孟子》（台北：藝文印書館，十三經注疏本）。

⁴² 劉勰，〈物色〉：「情以物遷，辭以情發」、「情往似贈，興來如答」，對於情、物關係做出雙向作用的詮釋。見劉勰著、周振甫注，《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，1998）。李夢陽在〈琴峽居士序〉中，則強調了「情以物寓」這一面。

者，志之所之也。在心為志，發言為詩」。雖然只言「志」，然而它並不是與情感完全無涉的純粹理性。根據顏崑陽〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用」觀—建構「中國詩用學」三論〉的研究，「情」指個己與群體共有的「情感欲求」，而「志」即在此一「欲求」上進行反省，而形成合理的價值取向。⁴³順此而下，「志」，是消融了心與物、個己與群體之間的對立而呈現圓融的心靈境界。也就是顏崑陽所指出「心物交用、群己不二，情志融合」之詩本體的內容質性。⁴⁴李夢陽在〈敘九日宴集〉云：「夫天下百慮而一致，故人不必同，同於心；言不必同，同於情」，⁴⁵此處「同於心，同於情」都指出他所關注的「情」、「志」，涵有個己與群體辯證圓融的意義。

然而在〈樂記〉、〈詩大序〉的脈絡下，由「情」到「志」的過程，有賴「先王稽之度數，制之禮義」，即通過道德理性的節制，加以修養而完成。李夢陽〈題東庄餞詩後〉所謂「故必分者，勢也。不已者，情也。發之者，言。成言者，詩也。言靡忘規者，義也。反之而後和者，禮也。故禮義者，所以制情而全交，合分而一勢者也」，因而他以為「詩」所宣之「志」乃是經過禮義節制而成。因為「詩」所宣之「志」是有所節制的情欲，故而能使人我各得其位，終而達到儒家「心物交用」的和諧狀態。

然而他又融入了道家心性的修養，因而與〈樂記〉、〈詩大序〉所謂「志」，不完全相同，而更契入遣去成見，逍遙自在的心靈狀態。〈詩集自序〉引王叔武的話：「夫詩者，天地自然之音也」，所謂的「自然」指最根本真實的情感。是故又曰：「王子曰：『真者，音之發而情之原』」。⁴⁶在〈遵道錄序〉裏明白指出「夫道，自道者也，有所為皆非也」。他反對「務名」、「媒利」等人為利害意念的造作。要求「君子貴真」，而所謂的「真」就是「無所為而

⁴³ 顏崑陽，〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用」觀—建構「中國詩用學」三論〉，《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》（台北：政大中文系出版，2003），頁287-324。上文引述的結論見頁313-314。

⁴⁴ 同前註，頁315。

⁴⁵ 李夢陽，《空同先生集》，卷58。

⁴⁶ 上述二段引文，同前註，卷50。



為者也。」⁴⁷〈鳴春集序〉所謂：「詩者，吟之章而情之自鳴者也，有使之而無使之者也」，⁴⁸即指出了「詩」是「情」有感於「時」，本然自發的結果，並非受制某種外求利害的意圖。因為「詩」所宣之「志」是遣去人為造作的本然面目，故而能保全萬物本性，終而達到道家「心物交合」的和諧狀態。由此言之，李夢陽的詩學體系實兼攝儒道，而欲於其根本處會通之。

因為「詩」以人情共感為抒發的對象，所以能夠產生觀政、知俗的功能。〈敘九日宴集〉所謂「詩可以觀」、〈觀風河洛序〉也說：「民詩采以察俗，士詩采以察政，二者殊途而歸同矣。」⁴⁹同時，「宣志」的結果，在於達致人倫乃至於萬物和諧，是故「詩」也就具有感發善心的功能。〈與徐氏論文書〉指出「鶴鳴之訓」、「虞周賡和之義」、「孔子反和之旨」的理想。「鶴鳴之訓」出自《周易·中孚》：「九二鶴鳴在陰，其子和之。我有好爵，吾與爾靡之」，⁵⁰象曰：「其子和之，中心願也」。〈繫辭上〉也曾出現過這段文字。⁵¹根據《正義》的解釋，鶴鳥「立誠篤至，雖在闇昧，物亦應焉」，此一卦象示現「誠信之人，願與同類相應」的道理。「虞周賡和」出自《尚書大傳·虞夏傳》：「維十有五祀，卿雲聚，俊乂集，百工相和而歌卿雲，帝乃倡之」，⁵²所謂「卿雲聚，俊乂集」係指賢士薈萃的狀態。這是舜為政時所呈現的人心和善的現象，藉由舜帝與臣工以〈卿雲〉相和，自然呈現。「孔子反和」出自《論語·述而》：「子與人歌而善，必使反之而後和之」。《正義》解釋這段話「孔子重正音……樂其善，故使重歌之……然後自和而答之」。⁵³換言之，合乎「正道」的樂音，能夠產生感化的力量，使人應和。

⁴⁷ 上述引文均見〈遵道錄序〉，同前註，卷 50。

⁴⁸ 同前註，卷 50。

⁴⁹ 同前註，卷 53。

⁵⁰ 《周易》卷 6，頁 133。

⁵¹ 同前註卷 7，頁 151，〈繫辭〉上。

⁵² 〈卿雲〉相傳是舜時之歌，見於《尚書大傳》，其言曰：「舜將禪禹，於時俊乂百工，相和而歌卿雲。帝乃倡之曰云云。八伯咸進，稽首曰云云。帝乃載歌旋持衡曰云云。」此歌收入遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1995），先秦詩卷一。

⁵³ 《論語》（台北：藝文印書館，十三經注疏本），卷 7，頁 65。

底下，我們要繼續討論者，乃是情志的發用，必待語言而完成這個議題。〈林公詩序〉曰：「夫人動之志，必著之言，言斯永，永斯聲，聲斯律，律和而應，聲永而節，言弗睽志，發之以章而後詩。」這段話指出「志動」之後，必然形諸「言、永、聲、律」即詩歌的創作活動。此外，〈缶音序〉又說「詩，比興錯雜，假物以神變者也，難言不測之妙。感觸突發，流動情思」。綜上可知，李夢陽指出「詩」在語言上的二大要素：一是聲律；一是意象。其中「律和而應，聲永而節」，指出詩歌在聲律上要求和諧有序；「錯雜」、「神變」、「不測之妙」指詩在意象上要求錯綜變化。總體語言表達的結果，也就是在「有序」與「神變」之間達到和諧的狀態，如此方能符應「志」的和諧。如何達到這個目標呢？李夢陽〈潛虬山人記〉有進一步的探討。其言曰：

夫詩有七難，格古、調逸、氣舒、句渾、音圓、思沖、情以發之，七者備而後詩昌。

此處李夢陽將詩歌的創作活動分解為六個要素，即「格、調、氣、句、音、思」，而以「情志」做為根本。創作活動乃是基於情志的發用而產生；而創作活動的完滿正體現了情志的和諧。欲達成創作活動的完滿，則有賴這六個要素和諧統一。這六個要素能和諧統一的條件分別為「古、逸、舒、渾、圓、沖」的理想規範。

前行學者解釋這段話時，大多集中在「格」與「調」這二個概念的意涵。其結果不能幫助我們全面地了解這段話的意義，凡此顯示了前行學者缺乏從「和」的詩學體系，去理解這段文句意涵的不足。

所謂「格」，意涵為何？明代以前，文學批評的論述中，所提及的「格」大抵有二種意涵：一指內容範型或形式法則；二指品級高下。前者如王昌齡《詩格》所言：「凡作詩之體，意是格」以及皎然《詩議》所謂「六格」。後者如王昌齡《詩格》所謂「古文格高，一句見意」。⁵⁴《空同集》中「格」的

⁵⁴ 王昌齡，《詩格》，《文鏡秘府論》引錄，見胡問濤、羅琴校注，《王昌齡集編年校注》（成都：



用法，大抵有二種：第一種如〈徐迪功集序〉所云：「議擬以一其格」；⁵⁵第二種如〈送李德安序〉所云：「顧率務體格，靡所司察」。⁵⁶就第二種用法而言，泛指刑法。這段文字乃是稱讚漢代的黃霸，寬和治民，而不務刑罰，不像其他酷吏只用嚴苛刑罰，不能深入了解民務。故此處的「體格」，與「格古」的意義關聯度不大。至於第一種用法，指向文體的法式，與「格古」的意義十分相關。「議擬以一其格」，乃稱讚徐禎卿的《談藝錄》。李夢陽云：「夫追古者，未有不先其體者也，然守而未化，故蹊徑存焉。」指出了學習既有典律的人，往往從文體開始摹習，然而過份拘守作品的語言，不免產生僵化的毛病。他以「備」稱許《談藝錄》，當指該書在「模習古體」的論述上，十分完備的意思。徐禎卿如何論述「模習古體」呢？徐氏曾以詩賦為例，強調「深探研之力，宏識誦之功」，即探求、研思、洞察、誦讀典律作品等功夫，終而達到「法經而植旨，繩古以崇辭」，即遵照「經」、「古」來樹立意旨與文辭。如此一來，在「模習古體」上，就算未能「臻其奧」，也「罕見其失也」。⁵⁷基此，李夢陽所謂「議擬」，當指徐禎卿在「模習」的論述上，主張對於既有的典律作品先進行探求、研思、洞察的功夫，至於「一其格」，指本諸前述的功夫，能使創作合乎文體應有的法式。這種用法，另可見於〈方山子集序〉中所謂的「入格」。⁵⁸

上文「法經」、「繩古」，可見徐禎卿將文體法式的來源，推定為「經」、「古」。對此，李夢陽也有類近的看法。古，分解地說有二層義：一為時間義，即相對於近現代的時間；一為質性義，乃相對於人為雕琢繁麗，即素簡

巴蜀書社，2000），頁293。皎然，《詩議》，見張伯偉，《全唐五代詩格彙考》（南京：鳳凰出版社，2005），頁210-211，「詩對有六格」。有關古典文學批評中，「格」的用法及其意義，可見顏崑陽，〈中國古典文學批評術語疏解一〇則〉，《六朝文學觀念叢論》（台北：正中書局，1993），頁371-376。

⁵⁵ 李夢陽，《空同先生集》，卷51。

⁵⁶ 李夢陽，《空同先生集》，卷54。

⁵⁷ 上述引文見徐禎卿，《談藝錄》，見何文煥編訂，《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1983），頁493。

⁵⁸ 李夢陽，《空同先生集》，卷50。



樸實的事物質性。素簡樸實，非人為造作，故也有自然之義。依道家的思想，自然也就是天和。李夢陽〈送楊希顏詩序〉所謂：「夫歌以永言，言以闡義，因義抒情，古之道也」，⁵⁹這段話的「古」字即為時間義，然又明白指出以「古之道」為文體法式的質性義，在於創作必須抒發合乎理性的情感。又〈贈董公序〉中稱許董公為人云「簡質而退遜，古之遺良者也」，⁶⁰「古」有時間義，而「簡質」則又是質性義。「簡」指外在言行簡約；「質」指內在精神樸實而不虛偽。若我們將此「古」的觀念，運用在文學上，則合乎樸質真實的情感為「質」，在語言表達上，力求精約為「簡」。相較於浮誇虛矯的情意內容，或是輕巧繁麗的語言形式來說，「古」是理想的詩歌體式。而此一體式，已經被時代較早的作品所實現，〈與徐氏論文書〉云：「三代而下，漢魏最近古」。基此，「格古」一方面指理想的詩歌體式，另一方面指合乎此一體式的古代典律作品。總而言之，創作上必須對典律作品進行摹習，以便符應此一理想的詩歌體式。

所謂「調」，意涵為何？明代以前，「調」的用法比較常見者，有下列二種：第一種係指對諸多異質性的要素，進行配置，以完成某種具有秩序性的行為，此義之「調」為動詞，當讀去一么ノ。例如《呂氏春秋·察今》所謂「一鼎之調」、《禮記·月令》所謂「調竽笙箎簧」。當然，它也可以用來指上述配置後的行為結果，此義之「調」為名詞，當讀勿一么、。例如將某些音符，經過特定的配置之後，所形成的曲調旋律，此即「宮調」，例如《隋書·音樂志》：「其五曲在宮調」⁶¹、《詞源》所謂「七宮十二調」⁶²等等。在文學上，聲律說興起於南北朝。《宋書·謝靈運傳論》已經關注到語言聲律調配的效果。其言曰：「欲使宮羽相變，低昂互節；若前有浮聲，則後須切

⁵⁹ 同前註，卷 51。

⁶⁰ 同前註，卷 52。

⁶¹ 魏徵，《隋書》（台灣：中華書局據武英殿本校刊，1971），卷 15〈音樂志〉下。

⁶² 張炎著、蔡桢疏證，《詞源》（北京：中國書店，1985），卷上「四宮清聲」條下。



響。一簡之內，音韻盡殊。兩句之中，輕重悉異」，⁶³句中宮羽本指音樂中的五音，在此指不同的語言聲調。沈約指出了作品應該注意高低、輕重等聲律的安排，講究調和。《文心雕龍·情采》云：「二曰聲文，五音是也。」亦指聲律組合之後，表現在外的總體美感樣式。此外，《文選》所錄謝靈運〈七里瀨詩〉「異代可同調」，李善注曰：「調，猶運也，謂音聲之和也」⁶⁴所謂「運」、「和」都指出了上述「調」的特性。

明代之初，李東陽《懷麓堂詩話》提出「聲調」，即「輕重清濁長短高下緩急」，⁶⁵其所謂的「調」即如上述以語言聲律為內容，所形成的美感樣式。此「調」固然有得自個人「巧心」的安排，而人人互異；然而他更加注重以時代或地域為決定性因素，所形成互別的群體調式。

第二種係指人因性情或個殊的稟賦，表現在行為舉止上，所呈現出來的風姿、氣度。此時「調」的意義，往往與魏晉時品鑒人物所使用的「韻」相通。例如《晉書·王接傳論》：「才調秀出，見賞知音」、⁶⁶《隋書·許善心傳》：「才調極高」⁶⁷均屬之。文學作品，有得力於作家個殊才賦之處，因此，評斷文學作品的語言調式時，往往與作家稟賦不可分論。例如《北史·辛德源傳》：「文章綺豔，體調清華」。⁶⁸

李夢陽〈張生詩序〉云：「至其為聲也，則剛柔異而抑揚殊，何者？氣使之也。是故秦魏不貫調，齊衛各擅節，其區異也」。⁶⁹此處的「調」係指因為聲律清濁輕重高下所形成的美感樣式。其下的「節」呼應「調」指聲律所

⁶³ 沈約，《宋書》(台灣：中華書局據武英殿本校刊，1971)，卷 67。

⁶⁴ 蕭統，《昭明文選》(台北：藝文印書館，1983)，卷 26，頁 386。

⁶⁵ 李東陽，《懷麓堂詩話》，收錄於丁仲祐編訂，《續歷代詩話》下冊，(台北：藝文印書館，1983)，其言曰：「今之歌詩者，其聲調有輕重清濁長短高下緩急之異……大匠能與人以規矩，不能使人巧。律者，規矩之謂，而其為調，則有巧存焉」，又云：「漢魏六朝唐宋元詩，各自為體……此可見天地間氣機所動，發為音聲，隨時與地，無俟區別，而不相侵奪。然則人囿於氣化之中，而欲超乎時代土壤之外，不亦難乎！」

⁶⁶ 房玄齡，《晉書》(台灣：中華書局據武英殿本校刊，1971)，卷 51。

⁶⁷ 魏徵，《隋書》，卷 58。

⁶⁸ 李延壽，《北史》(台灣：中華書局據武英殿本校刊，1971)，卷 50〈辛雄傳〉附傳。

⁶⁹ 李夢陽，《空同先生集》，卷 50。



形成的節奏。其中「秦魏」、「齊衛」係指被時代或地域習氣所決定，而形成的群體調式。此外，〈章園餞會詩引〉所謂「六朝之調悽宛」，⁷⁰句中的「悽宛」指哀悽柔宛的情調。這是整個時代共同的聲調，其因可溯自「偏安」的時運。不過，從〈林公詩序〉所云：「言以摛志，弗侈、弗浮，有其調矣」，我們可以發現，此處的「調」則指語言與情志的結合恰到好處，沒有逾分或浮誇；而不必然僅僅指聲律調式。

李夢陽對於「調」的認知，有承自前行論「調」之處。值得我們注意的是他在「調」下所添加的條件：「逸」。「逸」，有超越常法、世俗的意義。先秦時，指稱不受權勢所屈，志行高潔的人為「逸民」，例如《論語·微子》所謂伯夷、叔齊。魏晉時品鑒人物，對於那些超拔世俗的舉止、風度或生活形態，往往以「高逸」、「跡逸」來形容之。此可見於〈管輅傳〉、〈江左名士傳〉等。唐代朱景玄在論畫時，提出了「逸品」的觀念，宋代黃休復作〈益州名畫記〉，推許「逸品」為畫品中最高等級。朱景玄以為「逸」是「不拘常法」，而黃休復則指出「筆簡形具，得之自然」是逸品的特色。⁷¹換而言之，不刻意造作，順隨真實的感受而作畫，就是「逸品」。因此，逸就有自然而不拘於人為固定繩墨之意。能自然又不拘繩墨，也才能表現出個殊而真實的性情、風度。逸，既為自然不拘，當然也就是合乎道家所謂「天和」。這種畫風，捨棄繁複的筆畫，在「簡單」中捕捉完滿的形象。雖然不拘守固有法則，結果卻自然合度。這也就是蘇軾在《欒城後集》中，推許孫遇的畫「出於法度之外」、「有縱心不逾矩之妙」⁷²的原故。書畫上「逸品」的表現往往以人格的高逸為本。文學上，作品風格的脫俗當然也免不了與作家超拔世俗的才性相關。此可見於《晉書·文苑傳》對於袁宏文學成就的描述：「宏有

⁷⁰ 同前註，卷 55。

⁷¹ 有關朱景玄、黃休復的畫論及其著作，宋鄧椿，《畫繼》，見《文淵閣四庫全書》，子部 119，卷 9 曾予以概述。可是鄧椿所記，不夠精確，徐復觀已經指出。此處對「逸品」意涵的理解，乃參考徐復觀《中國藝術精神》，第七章第四節「逸格的最先推重者」。

⁷² 蘇軾〈汝州龍興寺修吳畫殿記〉，見蘇軾著、陳宏天、高秀芳點校，《欒城後集》（台北：中華書局，1999），卷 21，頁 1106。

逸才，文章絕美」。⁷³

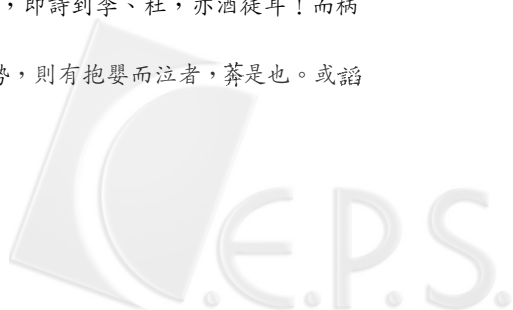
基此，李夢陽所謂的「調逸」當涵有超越常調、俗調的意義。此處的「常調」是指恒常不變的聲調與風度。詩歌的調式有其時代性及地域性，不具有放諸四海皆準的普遍性。是故在〈張生詩序〉中，他對於身為「滇人」的張生卻模習「北方」「李杜」，提出疑問。這樣的觀點和前述李東陽所言有相應之處。然而，詩歌的調式，雖然受時代及地域的決定，而呈現殊異，但是其結果不必然皆符合美善的理想。是故，在〈林公詩序〉中，他更明確地指出「有調」的定義。李夢陽所以推許林公「有其調」，是指他超越俗調。何謂「俗調」？參見李夢陽在〈凌溪先生墓誌銘〉對於當下「雕浮靡麗」文風的批判，⁷⁴以及〈柏溪君哀序〉所謂「飾詐以成勢」的風氣的批判，⁷⁵則「俗調」指浮靡的風氣，以及在此一風氣下所形成的詩歌語言，包括聲律調式。相對於俗調而言，林公的作品顯示超拔的特質，故曰「有調」。基此，「調逸」指作品的聲律調式，能自然順隨時代、地域，甚至個人的特性，而不拘於流俗一般之繩墨，而彰顯獨特而自然天和的調式，此一理想範型，與一般而浮靡的俗調有別。

所謂「氣」，意涵為何？明代以前有關「氣」的用法，大約有如下三種：第一種偏指因主體道德理性的發用，而呈現的剛強的生命力，此可以孟子「浩然之氣」為代表，而蘇轍的「文氣」，意同於此。第二種偏指因先天稟賦而來的才質氣性，此可以王充《論衡》「用氣為性，性成命定」為代表，而曹丕的「文氣」意同於此。第三種係指由語言的聲調所形成的「語氣」，例如《文心雕龍·聲律篇》所謂「字句氣力」等等。這諸種用法，並非皆單獨運用。有些文學家所謂的「氣」，往往兼融二者以上。例如《文心雕龍·養氣》

⁷³ 房玄齡，《晉書》，卷 92。

⁷⁴ 李夢陽，《空同先生集》，卷 45。其文曰：「後生不務實，即詩到李、杜，亦酒徒耳！而柄文者，承弊襲常，方工雕浮靡麗之詞，取媚時眼」。

⁷⁵ 同前註，卷 56。其文曰：「小人之於哀也，或飾詐以成勢，則有抱嬰而泣者，莽是也。或諛往以希利，則有拜墓而哭者，韜是也。」



篇中所謂的「氣」，即欲融通「文氣」、「浩然之氣」與「氣性之氣」三個用法。⁷⁶

《空同集》中有關「氣」的用法兼涵上述三者。有的指因理性發用而呈現剛健持久之「氣」，例如〈浩然堂記〉所謂「浩然而塞于天地之間者，氣也」，⁷⁷〈贈翟大夫序〉：「有至質者必有浩氣」。⁷⁸這類「氣」不同於命定而成的「血氣」，必待涵養積蓄而後能完成。故〈浩然堂記〉感慨浩氣「人孰無之，然存之者寡焉」，又〈贈翟大夫序〉所謂「氣者，稟也。質者，成也」，氣質是一體的，氣指稟之於天的氣性之氣，是生命基礎。經由理性的發用，才能完成「浩氣」，這就是「至質」。其他如〈直臣字義〉中所謂「氣者，其充也」，⁷⁹用法同此。再者，有的指生理性的「血氣」，例如〈結腸操譜序〉引用〈樂記〉「民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常」，此處的「血氣」指形軀所具的生理性材質與功能，這是就一般意義而言，並不涵有因個殊差異而來的才氣意義。此外，有的則指作品整體所表現出來的文氣，或是因聲律調式而表現出來的辭氣。例如〈駁何氏論文書〉所謂「辭之暢者，其氣也。」以及〈張生詩序〉所謂「至其為聲也，則剛柔異而抑揚殊，何也？氣使之也。」

此處「氣舒」，「舒」有從容不迫的意義，即指作品完成後，應表現出從容不迫的生命力。〈缶音序〉所謂「其氣柔厚」。句中「柔厚」係指此一生命力的特質。相較於純粹理性的思考力而言，詩抒發「應感起物而動」的情意，「而無喜怒哀樂之常」，散發出來「氣」的樣態，李夢陽則稱「柔」。而且，此「氣」本諸「感觸突發，流動情思」而成，是積於中而形於外，李夢陽則稱「厚」。基此，作品所表現出來的生命力，與作家主體情志有密切的關係。前文已經指出「氣性」為根本，「情志」為發用。若以理性之「志」發用，

⁷⁶ 此處有關「氣」的論述，乃參考下列學者論著而來：顏崑陽，〈中國古典文學批評術語疏解一〇則〉中，「氣格」，見《六朝文學觀念叢編》，頁 351-355。張立文主編，《氣》（北京：中國人民大學出版社，1996），頁 27-29、77-83。

⁷⁷ 李夢陽，《空同先生集》，卷 48。

⁷⁸ 同前註，卷 53。

⁷⁹ 同前註，卷 60。



就能呈現「氣和」的狀態。就作者內在主體而言，若氣性「中和」；形於外之，作品文辭就能表現出從容不迫的生命力。是故〈駁何氏論文書〉云：「辭之暢者，其氣也。中和者，氣之最也」，第一個「氣」指文辭氣力；第二個氣指文辭氣力所因依的內在生命力。「中和」即是「氣舒」的狀態。

所謂「句」，意涵為何？在明代以前，有關「句」的用法，大致有二種：第一種係指構成篇章的句子，例如《文心雕龍·章句》：「位言曰句」。相對於篇章所具有的整體性而言，「句」通常指語言局部性結構與修辭的意義。是故《文心雕龍》所討論的構句，係指字數、用韻、以及虛字。到了宋代，進一步將構句的方式法則化，因而有了「句法」。黃庭堅〈答洪駒父書〉言：「自作語最難」，⁸⁰此處的「語」當涵有〈答曹荀龍〉之四中所謂「佳句善字」。為了解決鑄造語句的困難，黃庭堅提出了「點鐵成金」之法。藉著字句的鍛鍊，去除陳腐的弊病。後來，如《後山詩話》所謂的「句法出庾信」，⁸¹句法亦指構句的方式。第二種係指兩句以上，亦即「聯」的形式結構。例如南宋葛立方的《韻語陽秋》所云：「應制詩非他詩比，自是一家句法，大抵不出於典實富豔爾。」他或舉夏英公〈和上元觀燈〉全詩為例，或舉丁晉公〈賞花釣魚詩〉中的二句為例。⁸²由此推知，葛立方所謂的「句法」有的指局部字句的鍛鍊，有的泛指句與句之間的形式結構。元代范《木天禁語》曾論「句法」，大多以兩句為例，指出句與句之間構造的規則，例如「問答」、「當對」、「上應下呼」等等。⁸³元楊載《詩法家數》主張詩句應當「首尾渾全，不可一句似騷，一句以選」，⁸⁴這是針對創作時援用前人詩句卻不講求風格統

⁸⁰ 《豫章黃先生文集》收錄於《四部叢刊》(上海：商務印書館，1936)，卷19。其言曰：「自作語最難，……雖取古人之陳言入於翰墨，如靈丹一粒，點鐵成金也。」又龔鵬程論「句法」時，也指出宋代以後，對於「句法」的概念大抵指語言表現形式。見龔鵬程，《文學批評的視野》(台北：大安出版社，1990)，頁459-461。

⁸¹ 陳師道，《後山詩話》，收錄於何文煥編訂《歷代詩話》，頁182。

⁸² 葛立方，《韻語陽秋》卷2，收錄於何文煥編訂《歷代詩話》，頁302。

⁸³ 范梈，《木天禁語》，收錄於何文煥編訂《歷代詩話》，頁482-483。

⁸⁴ 楊載，《詩法家數》，收錄於何文煥編訂《歷代詩話》，頁475，「摠論」。

一的弊端而言。然而這樣論述的「句法」，更涉及全詩篇章的問題了。

在李夢陽的詩論中，並沒有出現明確討論「句法」的意見。我們只能由〈缶音序〉中對於宋人「作詩話教人，人復不知詩矣」的批判，去推知他可能對於上述宋人講究局部字句的鍛鍊，乃至於所歸結出來的構句法則，表示不滿。又基於〈與徐氏論文書〉中對於「元白韓孟皮陸之徒」「連聯鬪押」等馳騁才力，聯句成詩的創作行為，所進行的批評，來推知他所謂「句渾」的意義。基此，由於古人對於「句」的用法兼指局部字句乃至於通篇形式結構意義，則他所謂的「句渾」的意義，應指作家在創作時，不要在形式結構上刻意造作。但這並不意味著，他認為在創作的時候，可以完全不管形式結構。而是要求形式結構應能渾和自然。渾，即是和，也就是均衡自然的狀態。因此〈再與何氏書〉所謂「前疏者後必密」等，指出均衡和諧，變化而不失規律的結構法則。對他而言，不偏執奇巧的形式技法，是合乎道的表現。關於這一點，日後將為文討論。

所謂「音」，意涵為何？《說文》釋「音」為「聲生於心，有節於外，謂之音。宮商角徵羽，聲也；絲竹金石匏土草木，音也。」⁸⁵就這段話而言，「音」實包涵了人本諸心，發諸聲，而形於外的語調，乃至於最終藉由樂器依規律所演奏出來的樂曲。是故「音」，本來也就具有「語言聲調」與「樂曲」這二層意義。在〈樂記〉中，析分這二層意義，以「音」指語言交錯而有規律的聲調，至於訴諸樂器則稱「樂」。〈詩大序〉中所謂「情發於聲，聲成文謂之音」，此處的「音」即指上述語言交錯而有規律的聲調，而這正是詩歌的表徵。到了魏晉南北朝，文學作品在「語言聲調」上的特色，普受關注。除了前述沈約《宋書·謝靈運傳論》之外，陸機〈文賦〉：「暨音聲之迭代，若五色之相宣」。⁸⁶王通《中說》記載李百藥之言：「剛柔清濁，各有端序，音若填箎」⁸⁷則是以樂器的樂音，來類比文學作品的「語言聲調」。至此，

⁸⁵ 許慎著、段玉裁注，《說文解字》（台北：書銘出版事業有限公司，1992），3篇上，頁102。

⁸⁶ 陸機，〈文賦〉，收錄於《昭明文選》，卷17，頁247。

⁸⁷ 王通，《中說》（台北：中華書局據明世德堂本校刊，1979），卷2，〈天地篇〉。

則「語調」與「樂調」分為二物，與漢代時「語調」與「樂調」相融為一的看法，不完全相同了。基此，「音」也可泛指詩歌的意思。故元代楊士弘所選唐詩即稱為《唐音》。

《空同集》中使用「音」字的地方不少。有泛指詩歌作品之意，例如〈梅月先生詩序〉所謂「神契則音」。意指主體情意，與外物的精神，有所契合，而形諸於吟詠之意。是故在這段話之後，他強調「詩者，形乎遇」。除此之外，如〈作志通論〉所謂「雅頌之音，弗聞於世」，⁸⁸其中「音」即指「雅」、「頌」的詩歌作品。另外，還有承前述「語言聲調」的意義。例如〈題東庄錢詩後〉所謂「情動則言形，比之音而詩生矣。」意指情感流動而見諸文辭，此文辭含有聲律的特質，而這就是「詩」。除了上述二種用法，在《空同集》中「音」還可以指樂器所演奏的曲調，例如〈郁郅子解〉：「故陳之鐘鼓管籥，不知其為音」。⁸⁹

又《空同集》所謂的「音」往往也兼融「語言聲調」與「樂調」這二層意義；或者指出「語言聲調」與「樂調」之間密切的關係。前者如〈詩集自序〉所謂：「予曾聆民間音矣。其曲胡，其思淫，其聲哀，其調靡，是金元之樂也」，則他所謂的「音」包含了樂曲的地域性、繁複的情思、樂曲曲調所表現的聲情與柔靡的語調。稍後，他以「風」「雅」、「頌」作為「自然之音」的例子，則此處的「音」則指可被諸管絃加以演奏的詩歌了。不過他並不像《樂記》一般，將「淫思」的金元音樂，賦予貶義，反而從「自然」的角度推許之。

至於「圓」，相對粗疏而言，指精緻完美之意。例如宋代郭熙《林泉高致》論畫時曰：「以輕心挑之者，其形脫略而不圓」，此處的「圓」係指畫作粗疏而不够完美，這與作畫的態度是否專注謹慎有關。此外，「圓」相對於生硬而言，指創作技巧靈活而有新意，不會顯得呆板陳腐。例如蘇軾曾云：

⁸⁸ 李夢陽，《空同先生集》，卷 58。

⁸⁹ 同前註，卷 60。



「蓋謂詩貴圓熟也。然圓熟多失之平易，老硬多失之乾枯，不失於二者之間，可與古之作者並驅矣。」⁹⁰蘇軾雖然指出圓熟之弊，然而此言只為對顯出靈活而有新意的創作手法，故其言「貴圓熟」。然此一「圓熟」必根植於豐富的創作經驗，而非初次創作必可完成。又「圓」相對於僻澀而言，指自然流利的藝術效果。陶明濬《詩說雜記》所云：「圓之一字，更為難能，郊寒島瘦之譏，為二人之詩句過於僻澀也。李杜所以有詩仙詩聖之稱者，為其詩句圓滿也」，即指李杜二人的詩句不故作冷僻的筆調，而呈現圓滿之藝術效果，而賈島和孟郊過分求奇，以新人耳目，結果反而流於僻澀的弊端。

基於上述，則所謂「音圓」的意義就可據以索解。由於此處的「音」屬於「詩」當中的要素，故不可能泛指文學作品。前文雖已提到，李夢陽要求創作者超越常調、俗調，但這並不代表他完全無視詩歌所具有的「聲律」特質。只不過在創作上，他要求聲律出自情思的流露，自然可歌可奏而不要流於人為雕琢，是故他說「貴融洽不貴工巧」，這種融洽的狀態，就是「圓」；「圓」即是和，也就是不偏倚、不滯礙、不僻澀、不粗疏。欲達到此一聲律效果，既要本諸豐富的創作經驗，以及專注謹慎的創作態度；又必須自然而不造作。此一心靈狀態如何可得？故其下續曰：「思沖」。又此處的「音」應兼具「語言聲調」與「音樂」二層意義。因為〈缶音序〉曾經提到「唐調可歌詠，高者猶足被管弦」。然而此處的「音」與前述的「調」差別何在呢？就以「語言聲調」為內容而言，兩者沒有差別。此處「音」偏指聲律本身，是作者在詩篇創作時所操作者，具有個殊性；至於「調」係指作品完成後聲律樣態，又它往往與特定時代、地域有關，因而具有群體性。

所謂「思」，意涵為何？「思」指深刻而流動的心靈活動，故《說文》曰：「睿也」，段玉裁注曰：「凡深通皆曰睿」。⁹¹若就人情的互動而言，「思」相對於觸物而起的「情」來說，更具有時間積澱性。《詩經·邶風·終風》：

⁹⁰ 蘇軾之言，見《王直方詩話》，收錄於郭紹虞，《宋詩話輯佚》上冊（北京：中華書局，1987），頁15-16。

⁹¹ 許慎著、段玉裁注，《說文解字》10篇下，頁506。



「莫往莫來，悠悠我思」即屬此。若就事物之理而言，「思」指深刻地推究事物次序的理路。就文學而言，「思」一方面指作品所流露出深刻的情感欲求，另一方面則指推究創作語言次序的理路，泛指構思。《文心雕龍·神思》所論述者，就是創作構思的過程：包括進入語言構作之前，情意與物象之間相互感發以至想像的心靈狀態，一直到進入語言構作之後，如何剪裁意象，以便符合文體的規矩，終而適當地表達情意的整段過程。在語言構作的階段，才分與學養均是影響構思遲速的重要因素。劉勰指出構思的過程以及構思的要素，當然為了指導創作者涵養的途徑。不過這種指導只具有原則性。到了唐代以後，「詩格」之類的著作，為了對創作者，提供更具體的創作指導，就把構思的活動給類型化了。例如託名王昌齡的《詩格》就指出「詩有三格：一曰生思，二曰感思，三曰取思」。⁹²三格指的就是三種不同的構思型態。這是就語言構作的層次分類。「生思」指的是苦思不果之後，無意之間獲致意象的型態。「感思」指從前人作品的閱讀中，獲得文思靈感的型態。「取思」係指有意搜求物象，而能與物之精神相契合的型態。相應於規格化的語言構思型態，《詩格》也針對語言構作之前，情意與物象感發以至想像的狀態，依照作品題材類型，發展出三種不同的心靈境界，分別是「物境」、「情境」、「意境」。

在《空同集》中「思」的用法，有的指「情感欲求」，有的指「構思」，前者如〈詩集自序〉所謂「其思淫」，意指沒有節制的情感欲求。後者如〈刻戴大理詩序〉：「巧拙者思也」，⁹³意指語言構思的效果有精巧與樸拙二種分別。在〈駁何氏論文書〉謂：「然於中情思澀促」，以「情思」為中，乃是相對表現於外的文辭，即「語言」、「音律」等要素而言，情思泛指內在的心靈狀態，包含了「情感欲求」、「構思」而言。有關「情感欲求」之思，由「情以發之」的「情」所涵攝。則此處「思沖」的「思」應偏指創作構思。又在

⁹² 王昌齡，《詩格》，明刊本《吟窗雜錄》引錄，見胡問濤、羅琴校注，《王昌齡集編年校注》，頁318。明鈔本作「詩有三思」。

⁹³ 李夢陽，《空同先生集》，卷51。



〈駁何氏論文書〉中以「柔澹」形容「思」，其意類近於「沖」。底下，則進一步分析「沖」的意義。

「沖」有「虛」之意，在道家的思想中，「沖」字表示妙虛，意指一切二元對立概念之消解，由此體現沒有成見而妙虛的心靈境界。虛，而後能不將不迎，容納萬物，任萬物各在其自己而渾然如一，故《老子》云「沖氣以為和」，又三十八章曰：「大盈若沖」。例如《文選》所錄王儉〈褚淵碑文〉所謂：「亮采王室，每懷沖虛之道。」⁹⁴「亮采」指褚淵受命協輔幼主，「沖虛」則指褚氏順成萬事，而不以己意干預。其他類近意義的詞尚有「沖淡」、「沖澹」等等。在文學批評上，「沖」意指那種泯除意念，順應天機的作品風格，例如司空圖《二十四詩品》所列「沖淡」的詩品，⁹⁵即指不直顯作者意念，文采簡淡而情致幽遠的風格。李夢陽以「沖」、「澹」、「柔」來形容「思」狀態，泛指不要在成見的驅動下，去進行創作構思，而應該順應時機，讓文思靈活地開展。

前文已經指出，李夢陽〈缶音序〉云：「詩，比興錯雜，假物以神變者也」。歷代詩論中所提及的「比興」有二層意義，第一種指語言構作之前，「情」與「物」交互感發的二種形態，第二種指語言構作時，透過物象含蓄表達情意的二種表現手法。⁹⁶這些都包括在上述「思」的活動之中。上述二種意義，

⁹⁴ 蕭統，《昭明文選》，卷 58，頁 819。

⁹⁵ 司空圖，《二十四詩品》，收錄於何文煥編訂《歷代詩話》，頁 24。

⁹⁶ 《文心雕龍·比興》曾對「比興」在情物交互感發以及含蓄表達情意的區分上，提出概要的界說，其言曰：「故比者，附也；興者，起也。附理者，切類以指事，起情者，依微以擬議。起情故興體以立，附理故比例以生。比則蓄憤以斥言，興則環譬以託諷」，葉嘉瑩據此論述「比興」在感發性質上的差異，見葉嘉瑩，〈中國古典詩歌中形象與情意之關係例說〉，收錄於葉嘉瑩，《迎陵談詩二集》（台北：東大圖書公司，1985），頁 140。蔡英俊則指出兩漢到隋唐「比興」觀念的轉變，見蔡英俊，《比興物色與情景交融》（台北：大安出版社，1990年），第二章「情景交融」的理論基礎（上）：「比」、「興」。顏崑陽曾據以論述「比興」在文學思維以及語言構造理論上的差異，見顏崑陽，〈《文心雕龍》「比興」觀念析論〉，收錄於香港中文大學中文系主辦《魏晉南北朝文學國際研討會論文集》（台北：文史哲出版社，1994），頁 369-398。又蔡英俊在論述「含蓄」美典的審美旨趣時，也特別指出「興」有別於「比」的特質在於「隱性的『隱喻』結構關係」，見蔡英俊，《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（台北：學生書局，2001），頁 242。



均本諸「類比」或「感觸」這二種思維的運用。「錯雜」、「神變」當指這二種思維交互運用，不偏執一端，也沒有固定的模式可供依循，故其言曰：「難言不測之妙」。其唯一的依據在於真實的生活體悟。故〈詩集自序〉曰：「夫途巷蠢蠢之夫，固無文也。乃其謳也、詠也、呻也、吟也，行咕而坐歌，食咄而寤嗟，此唱而彼和，無不有比焉興焉，無非其情焉。」

透過上述的分析，我們可以掌握李夢陽所提出「詩」的各個構成要素的意義，指向創作活動中各個不同的部分。「格」指向詩歌的理想的體式，「調」指向作品完成後總體聲律美感。此一美感既必須符應時代、地域、個人的特質，又必須符合理想的詩體。至於「氣」指所欲貫入作品中，本諸情志而表現出來的生命力。「句」、「音」則針對實際創作時，形式結構與聲律等語言本身而言。「思」指向總體創作構思。至於「情」則指在進入創作而形諸語言之前，感物而生的創作動力與經驗素材，故云「以情發之」。如依前文所論及之「志」，則「情」必以理性反思之志為其節度，而情志辯證融合為「和」的狀態，才是作品所要表現的理想內容。至於「氣」、「句」、「音」、「思」則就語言表現時，各單元要素分解而言，各單元要素本身都要以「和」為理想質性。綜合而言，則在「和」的原則下，各要素之間構成和諧的整體。而最終表現成自然天和的古格逸調。這就是李夢陽整全的詩學體系。

「聞其樂而知其德」，這句話便指出詩歌語言與性情之間體用相即的關係。「樂」指詩歌作品，至於「德」係指實存情境中，主體所展現的人格。此處「聞」而「知」係指由詩歌作品的閱讀，可以推知作者的人格，進一步可以引起個體之間「同聲相應，同氣相求」的感發。是故〈林公詩序〉曰：「夫詩者，人之鑒者也」。

〈林公詩序〉藉著陳子的對話，引出一一般人認為「人品」與「作品」之間不相合的情況，從而否定從「作品」可以鑒知「人品」的論點。而李夢陽的回答則先區分「言」與「詩」，進而將上述與「人品」不相符應的「作品」，稱為「言」。至於「詩」則出自「志」，即是「人品」的呈現。基此，他得出

了從「作品」推求「人品」的進路。其言曰：「諦情、探調、研思、察氣，以是觀心，無庾人矣。」，就具體的作法而言，乃由外表可見的作品文辭，逐步朝作品內涵的情思，進行觀察審辨，故其言曰：「玩其辭端，察其氣健，研其思沖，探其調平，諦其情真」。然而這裏隱涵的問題是，不由作者實存經驗的歷史事實，僅由作品本身去進行詮解，如何能確保從「作品」解悟出來的人品，其判斷能夠有效？

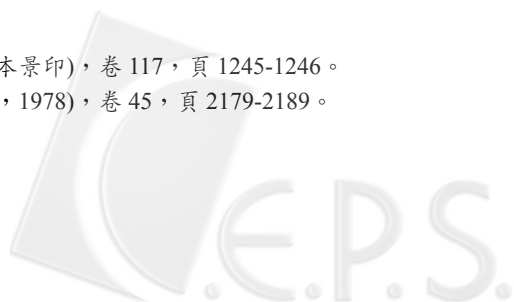
對此，李夢陽提出人格相應的解讀進路。這可以從〈林公詩序〉所舉的例子看出，其言曰：

昔者相如之哀二世也，端矣，而忠者則少其竟。躬之爲詞也，健矣，而直者咎其險。謝之遊山，沖矣，而恬者則惡其貪。白之古風，平矣，而矜者則病其放。潘之閒居，隱矣，而真者則醜其僞。

在上述這段話中，應分別指司馬相如〈哀二世賦〉、息夫躬的疏文與〈絕命辭〉、謝靈運的山水詩、李白〈古風〉、潘岳〈閒居賦〉。司馬相如的〈哀二世賦〉見於《史記·司馬相如列傳》，⁹⁷全文乃是藉由經過雍州宜春宮，見到二世的墳墓，有所感而作。文末批判秦二世「持身不謹」導致「亡國失勢」，託古之中，其實涵有強烈的「諷今」的創作意圖。息夫躬的著作可見《漢書·息夫躬傳》，⁹⁸從漢書的記載來看，息夫躬獲哀帝的信任，故勇於論政，直言不諱，故曰：「躬既親近，數進見言事，論議無所避」。又與左將軍公孫祿在對治匈奴的立場上不合，對此，他自以為「計幾先」、「為萬世慮」，而直斥公孫祿智謀短淺。他在〈絕命辭〉中云「發忠忘身，自繞罔兮」明白地表達出他的直言，乃出自一片忠心。至於謝靈運的山水詩，根據《宋書·謝靈運傳》的記載，謝靈運出為永嘉太守之後，「肆意遊遨」，「所至輒為詩，以致其意焉」，後移籍會稽，窮盡始寧別墅山水之美，甚至興起「終焉之志」。他

⁹⁷ 司馬遷，《史記》（台北：藝文印書館據清乾隆武英殿刊本景印），卷 117，頁 1245-1246。

⁹⁸ 班固著、顏師古注，《新校漢書集注》（台北：世界書局，1978），卷 45，頁 2179-2189。



的詩，對於山水景物的描繪十分細膩，是南朝宋山水詩的代表。李白作〈古風〉，第一首就表明恢復大雅的心志。南宋楊齊賢注「大雅」為中正之聲。而〈古風〉五十九首，內容或是「指言時事」或是「感傷已遭」，劉克莊以為「以才情相勝，以宣泄見長。」⁹⁹至於潘岳的〈閒居賦〉，可見於《晉書·潘岳傳》。¹⁰⁰潘岳自述寫作的動機在於自嘲是「拙者」只適合「優遊以養拙」、「絕意乎寵榮之事矣」。而整篇賦作鋪述閒居而富庶的環境，有各式的園木、果樹菜蔬，乃至於祝壽高歌的天倫之樂。

從作品的文辭來看，司馬相如似乎呈現出「忠」的人品，息夫躬似乎呈現出「正直」的人品，謝靈運似乎呈現出「恬淡」的人品，李白似乎呈現出「雅正」的人品，而潘岳似乎現出「隱退」的人品，然而李夢陽以為這些作品在真正的「忠者」、「直者」、「恬者」、「矜者」、「真者」的眼裏，反而呈現了背反的人品。

換而言之，越是藉由作品去強調某種理想的人生價值，反而越容易暴露虛偽造作的心態。基此，對於詩歌而言，它所涵有的人格樣態就是「真」，就是「自然」。是故〈詩集自序〉曾引王叔武的話：「夫詩者，天地自然之音也」，並以「真詩」為上，而〈遵道錄序〉則曰：「君子貴真。」順此而下，對於詩歌的品鑒活動，也就有了條件上的限制，意即唯有相應的人品，才能使讀者與作者，透過作品獲得心靈的共鳴。故曰「同聲相求，同氣相應」。

四、結 論

李夢陽以「和」為中心的「詩學體系」，涵括諸多論題，在本論文中，先處理「以『和』為依據所規制的詩歌本質與功能」此一論題。此一論題在李夢陽的「詩學體系」中具有根本義，其他的論題皆本諸此一論題延伸而出。

⁹⁹ 李白〈古風〉五十九首，以及楊齊賢、劉克莊的評語，見李白著、王琦注，《李太白全集》（台北：華正書局，1979），卷2，頁87-156。

¹⁰⁰ 房玄齡，《晉書》，卷55。



透過上述的研究，可以獲致下列的結論：

- (一)、明清以來，對於李夢陽詩論的認知及評斷，過度集中在模擬字句的批判上，故而顯得偏頗。現代學者雖然另從「性情」的角度重新詮釋李夢陽詩論的意義，但是未能將李夢陽的「詩學體系」建構出來，因此無法合理地解釋李夢陽詩論中「性情」與「法」的關係。
- (二)、本文以為李夢陽的「詩學體系」乃是以「和」的觀念為中心而開展出來。其來源應上承先秦到漢代儒道的「和」觀念。
- (三)、李夢陽以「和」為依據所規制的詩歌本質，就創作的活動而言，可以拆解為六個要素，分別是「格」、「調」、「氣」、「句」、「音」、「思」。這六個要素本身都要以「和」為理想的質性，故而分別講究「古」、「逸」、「舒」、「渾」、「圓」、「沖」。又此一創作必須以「情」為創作的動力與經驗的素材。此「情」與理性反思之「志」辯證融合，而呈現「和」的狀態。綜合而言，上述七個要素在「和」的原則下，構成和諧的整體。
- (四)、李夢陽以「和」規制詩歌的本質，順此而下，詩歌一方面具有觀政與知俗的功能；另一方面也具有感發善心的功能。
- (五)、李夢陽以「和」規制詩歌的本質，順此而下，他提出透過作品的閱讀，可以推知作者的人格，進一步可以引起個體之間「同聲相應，同氣相求」的感發。
- (六)、在李夢陽以「和」為中心而規制的詩歌本質與功能的認知下，我們可以延伸探討他所提出「創作法則」、「典律」等意義。

責任編輯：魏慈德

Meng-yang Li's "System of Poetics" as Derived from the Central Concept of "Concord"

HOU, YA-WEN *

Abstract

This paper aims to expound on Meng-yang Li's "system of poetics." Meng-yang Li's discourse of poetics could serve as a landmark of the back-to-the-ancients trend of thought in the Ming dynasty. Nevertheless, owing to the criticism of influential literati, such as Qian-yi Qian, from the Ming and the Qing dynasties, Meng-yang Li's back-to-the-ancients poetics has long been confined to an imitation of ancient works and his "system of poetics" has been willfully neglected.

Modern scholars, such as Shao-yu Guo, after detailed and thorough readings of Meng-yang Li's discourse of poetics, have pointed out that criticism from the Ming and Qing dynasties was not sufficiently comprehensive. The studies conducted by modern scholars are contributive to breaching such biased views of Meng-yang Li's discourse of poetics. Unfortunately, these studies do not provide a systematic approach in their interpretations, resulting in a presentation of Meng-yang Li's discourse of poetics that is fragmentary and even self-contradictory.

In undertaking a comprehensive survey of Meng-yang Li's works, it has been observed that he attempts to base his discourse of poetics on the concept of "concord," in which a multitude of poetic constituents are integrated into a systematic unity. The concept of "concord" can be traced back to the ancient Qin dynasty. Through this line of research, we

* Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Cheng Chi University.



may accurately affirm the value of Meng-yang Li's discourse of poetics and further establish a basis for clarifying the framework of the "Ge-Diao School" in the Ming dynasty.

Keywords: Back-to-the-Ancients School, Ge-Diao School, Ming dynasty, Meng-yang Li, system of poetics, concord