

第六章 中唐詩歌的美學特色

中唐是中國歷史上的一個轉捩點，數百年來盤據政治權力與文學思想的世族門閥被逐漸瓦解，士人階層逐漸擺脫對於朝廷或世族的依附性。在唐代之前，大部分的文人都是高門之後，他們或是朝廷的重要官員，或必須依附在達官貴人之下，而有濃厚的貴遊或俳優特質。到了唐代前期，這種情況仍然持續，初唐的詩人主要是宮廷詩人，詩歌明顯上承陳隋遺風，專寫歌功頌德、粉黛佳人、歌舞逸樂之作，如上官儀詩綺錯婉媚，風靡一時，士大夫爭相仿效。武后時的沈佺期（約 650 至 656～713？）、宋之問（656～712？）對於律詩的形成極有貢獻，但他們也是宮廷詩人，所作辭采精麗的律詩亦多為應制奉和、侍從宴遊之作。到了盛唐，詩壇上名家輩出，已然擺脫宮廷侍臣的附屬性質，但唐代這些大詩人能夠以文學才能獲得崇高的政治地位者，畢竟少之又少。要論到高門完全沒落、文人得以仰賴科舉確立政治地位的時期，還是要等到中唐之世。

呂正惠先生曾經指出，初唐高宗、武后時代是與進士有關的唐代新文學之士首次出現的時期，這時，我們看到四傑不得意的落魄文人形象。盛唐文人是剛開始萌芽，但未獲上流社會承認的新興勢力，李白、杜甫、孟浩然宦途上的奮鬥都歸於失敗；高適、岑參在長久的不得意後棄文就武。降至中唐，進士階層在社會上已站穩腳步，文人終於能夠以較平等的地位跟名公巨卿來往，文學出身的新興進士在社會上已經站穩腳步，宦途遠較前期的文人順遂。¹ 可以說，初、盛唐寒門士子所累積的強烈的仕進企圖心，到中唐文人身上，終於得以實現與發揮。

中唐之後，中國社會、文化也進入了新的發展階段。從宏觀的角度來看，政治結構乃至社會結構的變化，對知識階層的心理

¹ 見呂正惠：《元和詩人研究》，台北：東吳大學研究所博士論文，民國 72 年，頁 45～48。

產生極大的影響，文人於是在文學觀念、審美觀念上均與以往文人有所不同。這個變化最明顯的表徵，就在於文人突顯了充分的個人意識與自主精神。

宗教是唐代文化中最重要內涵之一，印度佛教自東漢傳入中國歷四五百年的傳播發展，至唐代而盛極；道教則因唐朝皇室姓李，與老子同姓，皇室為抬高自己的門第，極力提倡道教，使道教幾乎成為唐代的國教。釋、道二家其實有許多相似之處，釋以寂滅為歸，道以虛無為本；佛主性空，道主無名；二家均主張超越塵世。這些思想再融合傳統的儒家淑世情懷，給予歷代文人出處進退的精神寄託：對於孤介耿直的中唐士人而言，科舉是實現理想的通道，卻是那麼狹隘坎坷；擠入官場後，權力鬥爭又常使他們感到憤懣、疲憊。為求得心理上的寬釋，中唐文人只得寄情山水，或是寄託於宗教。必須說明的是，盛唐時也可見到宗教對於詩人的影響，如：王維與佛教、李白與道教，都可見到宗教對於詩人的啟發。然而盛唐時的影響尚屬於個例，中唐則是在所有文人的詩歌中，普遍都可以尋到宗教的影子。中唐詩人將宗教生活與政治生活聯繫起來，以宗教之思調節現實生活中的種種苦悶。中唐文人取資佛教與道教的思想精義，在許多方面體現出善於融會、應用無礙的特色，他們用宗教信仰來解決許多人生問題，在宗教修行與世俗生活之間，尋求一種折衷的生活方式，使得中唐士子塑造並呈現出唐代之後的中國士大夫文人的典型情調。

本章首節論述中唐詩人主體意識的增強，從而改變了審美視角，擴大了審美範圍。第二節討論中唐文人對民間文學的廣闊吸納程度，包括他們直接參與填詞、寫小說等創作的情形。第三節探討中唐詩人在詩歌內涵融鑄宗教思想的狀況，他們往往在堅守儒家為本位的立場之餘，融入佛家與道家思想，調解他們在政治生活和精神生活中遭遇的苦悶與挫折，這種三教融和的人生觀，深深影響宋人。第四節則是就中唐詩歌由雅入俗的趨勢，作一整體評析。

第一節 突顯詩人主體性的高揚

一、元白詩派

元白等人在初入仕途之時，都抱著積極用世的態度，憑著一股剛正銳氣，克盡職守，貢獻才力，他們掀起文學史上著名的新樂府運動，欲以改革詩風、救濟時弊。在這個詩歌改革的活動當中，我們看到文學家和政治家兩種角色相結合的知識分子的勇氣。李紳的二十首《樂府新題》已有「病時尤急」的特點，² 元稹和白居易則更進一步，以序言或自注配合紀實性的詩作，揭舉重大弊端。

樂府原本即具有自由抒寫的特質，在李紳、元稹、白居易提倡新樂府前，張籍、王建就已創作許多反映民生疾苦、詩歌語言平易近人的樂府詩作。張籍曾與李翱等人，同學文於韓愈，世稱韓門弟子，韓愈對他盡力提拔，恩情深重。³ 張籍的詩歌風格卻不走韓門奇險的路線，反而近於元白等人；張籍對於韓愈的文學觀念也不表認同，曾數度直指韓愈「尚駁雜無實之說」、「為博塞之戲與人競財」，⁴ 他在詩歌創作即思想行為上的堅持，見出其獨立性及自主性。

² 見元稹〈和李校書新題樂府十二首序〉云李紳原作樂府新題二十首，皆「雅有所謂，不虛為文。予取其病時之尤急者，列而和之，蓋十二而已。」。

³ 孟郊曾向韓愈推薦張籍，貞元十四年（798）張籍至汴梁，受到韓愈照顧。韓愈主持的舉人考試中，錄取張籍為第一，次年，張籍參加進士考試，一舉及第，與韓愈的推薦不無關係。

⁴ 張籍在〈上韓昌黎書〉中一再反對韓愈「多尚駁雜無實之說」、「為博塞之戲與人競財」，後來在〈再上韓昌黎書〉中又云：「君子發言舉足，不遠於禮，未嘗聞以駁雜無實之說為戲也。」可見張籍雖然曾經向韓愈學古文，卻又沒有全盤接受韓愈的思想及行為。

白居易、元稹和李紳創作新樂府的時間，正是他們剛剛參與政治事務之時。年輕氣盛的心性，加上對詩歌具有敏銳的眼光，讓三人以「因事立題」為準則，寫下大膽揭露現實黑暗的詩篇。元白基於政治的熱忱、詩人的使命感發起的新樂府運動，其論詩主張明顯側重在實用性質上：要能反映現實，議論政事，發揮濟世的目的。這樣的詩觀，無疑是偏狹的。白居易主張詩歌創作是「感於事」而「動於情」的結果（《策林》六十九），認為情感活動不是憑空產生，而是源於社會生活中的「事」，因此詩歌不能脫離現實。「文章合為時而著，詩歌合為事而作」（〈與元九書〉），便是強調出文人應有反映當代時事的責任。詩歌，原是讓想像力無限翱翔的藝術，白居易要求題材「覈實」的論點大大限制了詩的想像空間，⁵ 今日看來顯得不符合乎文學原理，然而這正是新樂府可用以批評政治、批判風俗的基本原則。《策林》六十八說：「今褒貶之文無覈實，則勸懲之道缺矣」，試圖矯正文風、讓文學發揮實際的效用，是白居易這個時期一貫的主張，因為要勸善懲惡，所以詩作內涵必須徵實有信。

值得一提的是，白居易「覈實」的要求僅專門針對描述之事件，也就是詩的題材而言，在寫作技巧上，他並不排除必要的虛構與想像。其新樂府詩的主題、材料的確貫徹著覈實概念，均屬可考之史事與風俗。但作品中無論是情節結構、人物對話、心理描寫，卻都能看到作者增添的虛構成分。也是因為白居易能夠將詩歌選材與創作手法分別看待、不相混雜，他的新樂府詩作才不致變成歷史紀錄而失去文學的價值。

元白二人又用「風雅比興」、「刺美見事」、「即事名篇」等準則來評論歷代及當代詩歌，得出詩道每況愈下、李不及杜等結論，⁶ 他們對於前代詩歌與詩人的評價，遭致不少批評。兩人一再強調詩歌要干預政治、關注人生，可以見出這個時期兩人對自我創作的要求，是有一套特殊的標準。

⁵ 白居易〈新樂府序〉言明：「其事覈而實，使採之者傳信也。」

⁶ 白居易論歷代與當代詩的意見，詳見〈與元九書〉，元稹的見解與白居易大致相同，詳見〈唐故工部員外郎杜君墓係銘并序〉。

八〇年代中期，中國大陸學者曾針對「新樂府運動」在歷史上是否存在過，提出質疑和否定，⁷ 由此引起一場論爭。甚至有人認為「新樂府」連作為一種詩體都無法確定區界，更談不上有什麼新樂府運動。⁸ 但是我們詳加考察中唐詩壇，元稹、白居易確實提出新題樂府和新樂府之理論與實際創作，宋郭茂倩《樂府詩集》又選有「新樂府辭」一類，則新樂府詩體的存在是無庸置疑的；再者，元白提倡新樂府詩是否可視為一個文學運動？最早提出此一概念的胡適是這麼說的：

中國文學史上的大變動向來都是自然演變出來的，向來沒有有意的，自覺的改革。只有這一個時代可算是有意的，自覺的文學革新時代。這個文學革新運動的領袖是白居易與元稹，他們的同志有張籍、劉禹錫、李紳、李餘、劉猛等。⁹

胡適一再強調元白乃「有意」、「自覺」的革新詩風，或許由此聯結上西方「文學運動」的觀念。而我們從貞元末、元和初年，一直到元和十二年元白兩人創作新樂府的歷程看來，他們雖然沒有一個由上而下的文學組織在推動新樂府詩，但白居易、元稹卻發揮了文學領袖的特質，他們創作目的明確，揭露問題深刻，反映時事廣泛，影響十分深遠。當時與元白志同道合的，有詩友李紳、張籍、劉禹錫；受其啟發的，有鄧飭、唐衢（見白居易〈與

⁷ 1984年，裴斐發表〈白居易詩歌理論與實踐之再認識〉，載《光明日報》1984年12月18日；隔年再發表〈再論關於元白評價問題〉，《光明日報》1985年9月10日，對於是否存在這樣一個運動提出懷疑。之後，又有王啓興：〈白居易領導過“新樂府運動嗎”〉，《江漢論壇》，1985年10月；羅宋強：〈“新樂府運動”種種〉，《光明日報》，1985年11月19日，均認為未有足夠證據可證明當時存在過一個新樂府運動。

⁸ 周明：〈論唐代無新樂府運動〉，收於霍松林、傅璇琮主編：《唐代文學研究》第二輯（桂林：廣西師範大學出版社，1990年）。

⁹ 胡適：《白話文學史》（台北：胡適紀念館，民58年），上卷第十六章〈元稹白居易〉，頁361。

元九書))、劉猛、李餘(見元稹〈樂府古題詩序〉)等；並影響晚唐皮日休、杜荀鶴(846~904)等詩人。是以，稱之為文學「運動」，正是強調其自發性與影響力。近代所撰寫的《中國文學史》、《中國文學發展史》、《中國文學理論史》等相關著作，大多沿用「新樂府運動」之名，可見胡適的見解是廣受肯定的。有唐一代，也的確沒有一個詩歌流派或活動，可以超越元白新樂府創作這種主動性的改革意識。

元稹和白居易在遭受政治上無情的貶謫後，他們的文學理想及政治理想，也隨著人生挫折而做了調整。體認到自己得名於文章，也獲罪於文章，為求保全性命，兩人創作中的關注焦點於是由社會轉向個人。最值得一提的是，他們的艷情詩作，充分顯示出兩人對於個體自然情欲的重視。在中國的禮樂傳統和教化之下，愛情題材的詩歌始終不甚發達，「關關雎鳩」被解釋為表「后妃之德」，¹⁰「香草美人」用來比喻君臣關係，在「厚人倫，美教化」的標準下，¹¹「愛情」本身始終未能在文學審美中獲得獨立的地位。元白詩歌裡涉及男女之情的作品，有為初戀情人所寫，有為妻子而寫，也有為歌妓舞妓所寫，他們的愛情是多重而複雜的。元白將他們這些多重的情感體驗用詩歌形式真實而毫無掩飾地記錄下來，尤其是對於情欲的細膩描寫，可說是衝破詩歌傳統對於男女之情的嚴格理性規範，突顯出作者已能將個人情欲作為審美對象。

元白詩風由外揚轉向內斂，由批判時政轉向個人情思，固然與人生的重大挫敗有關，但也不能忽略他們心理與身體變化對於詩歌創作的影響。元稹、白居易年少時關注民生困苦、政治清濁的遠大抱負，到了兩人宦途平順之後，早年的熱情與抱負卻漸消失。這種轉變和他們的人生閱歷即有關係，當兩人熟稔了官場文化，並獲致相當的地位之後，看待政治與權力的角度，自然與先前不同。加上白居易原本就體弱多病，勞累過度之餘，病發眼疾、肺

¹⁰ 見毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達疏：《詩經》，《十三經注疏》第三冊（台北，藝文印書館，民78年），周南〈關雎〉鄭氏箋，頁12。

¹¹ 同註10，頁15，〈毛詩序〉。

病、頭風等疾病纏身；元稹到通州後身染瘡疾，幾乎喪命，他又長期為頭風所苦，身體的健康狀況，亦會影響詩人的心情與志向。白居易大量詠寫物質、錢財的充裕與知足閒適的心境，或許和上述因素有關，在飽受生活與身體的煎熬折磨之餘，白居易找到一條中隱之道，其云：

大隱住朝市，小隱入丘樊。丘樊太冷落，朝事太囂喧。不如作中隱，隱在留司官，似出復似處，非忙亦非閒。不勞心與力，又免飢與寒。終歲無公事，隨月有俸錢。君若好登臨，城南有秋山。君若愛遊蕩，城東有春園。君若欲一醉，時出赴賓筵，洛中多君子，可以恣歡言。君若欲高臥，但自深掩關，亦無車馬客，造次到門前。人生處一世，其道難兩全，賤即苦凍餒，貴則多憂患。唯此中隱士，致身吉且安，窮通與豐約，正在四者間。

本詩表述了他在滾滾紅塵中的自處方式，有些庸俗，有些逃避，但卻是白居易最真實的生活之道。

二、韓孟詩派

如果說元、白等人的詩人主體性精神，表現在他們真實地顯露自我理想及個體情感與物質上的需求，因而在作品中擁有清晰的詩人面目；那麼韓、孟等人的主體性精神的展現，就是他們透過詩歌營造出極度個人性、主觀性、情緒性的審美特徵。元白詩派的主體性主要表現於詩人的個性方面，韓孟詩派的主體性則是表現在詩作的主觀化方面。

韓孟詩派是以韓愈為核心的文人集團，韓愈自小家境貧窮，在科場浮沈二十年，又屢遭貶謫，當他擔任四門博士、國子博士時，接觸到這些落魄文人，特別能夠同情他們。韓愈原本就喜好獎掖後進，這些寒士接觸到他的道統學說，自然也將韓愈視為精神上的領袖，彼此結合成情誼深厚的師友關係。中唐激烈的科場競爭造成了文人重怪僻與求巧的心態，《通典》記錄了當時舉子考試時習慣找一些奇字、古句、方言以求巧的風尚。¹² 既然考試都有重怪僻的傾向，則產生像韓孟等人如此尚奇好險的審美傾向，也就不足為怪了。

韓孟詩派是中唐寒族士子的代表，詩人都有狂狷耿直的人格特質，詩風呈顯怪、冷、奇、險等風貌，在不斷的殘酷挫折中，他們從「鳴國家之盛」轉向「自鳴其不幸」，¹³ 內心的不平與憤悶灌注於詩篇當中，詩歌成為自抒心靈的結晶。詩歌的風格，是作者的個性與人格所凝聚而成的，而一個詩人風格的養成，又與他的一切經驗、學習、家世、遭遇密切相關。韓孟詩派雖具有相近的審美傾向，但各人風格又殊為不同。韓愈學識修養篤實，其〈進學解〉一文中可見出刻苦學習、沈浸於六經、莊、騷、漢賦的深厚文學涵養，¹⁴ 加上他天生具有雄奇豪放的性格資質，所以形成奇奧、雄渾、肆大的詩歌特色，這種雄奇的特色，是韓孟詩派其他詩人所沒有的。李賀是一個天資聰穎而又敏感的詩人，他擅於取材神話傳說、歷史故事，馳騁其豐富奇特的想像力，構築出迷離倘恍、冷艷詭譎的藝術境界，即使是歌詠懷人之思、送別之情，或其餘取材於日常生活的作品，李賀也往往不落俗套誇張想像，使人有出其不意的驚奇感受。嚴羽《滄浪詩話》曾以「瑰詭」二

¹² 《通典》〈選舉典〉云：「後日月寢久，選人猥多，案牘淺近，不足為難，乃采經籍古義，假設甲乙，令其判斷。既而來者益眾，而通經正籍又不足以為問，乃徵僻書、曲學、隱伏之義問之，惟懼人之能知也。」杜佑：《通典》（上海：商務印書館，民24年），卷十五〈選舉·三·歷代制下·大唐〉，頁85

¹³ 韓愈〈送孟東野序〉舉出政治清明之時，會有「伊尹鳴殷，周公鳴周」等「鳴國家之盛」的現象；但他又以李翱、張籍為例，指出當文人「不得志」時會「自鳴其不幸」。

¹⁴ 韓愈：〈進學解〉自云：「沈浸醲郁，含英咀華，作為文章，其書滿家。上規姚姒，渾渾無涯。周誥殷盤，佶屈聱牙。春秋謹嚴，左氏浮誇。易奇而法，詩正而葩。下逮莊騷，太史所錄。子雲、相如，同工異曲；先生之於文，可謂閱其中而肆其外矣！」

字概括李賀詩歌風格，¹⁵ 的確，李賀胸中懷有唐室皇孫的皇族意識，然而沒落的家世與艱困的求仕歷程，在他的心靈烙印下難癒的傷痕，於是詩歌中瀰漫一股痛苦陰森而趨奇入怪的特色。李賀詩中敏感脆弱的氣質、奇譎瑰麗的境界，亦為獨立於韓孟詩派眾人之中的一大特色。孟郊與賈島對於淒寒生活的艱困感受又超過他人，兩人在詩中繪聲繪色地描寫窮愁之態，讓人幾乎可以看到他們貧寒羸瘦的模樣。呈現在詩風上，則又有雕詞琢句、嘔心瀝血的特徵，蘇軾「郊寒島瘦」的評語既說明了兩人詩歌格局的窄小，也道出風格的偏狹，孟郊與賈島詩中的苦悶鬱結，可說是詩人苦入肌髓肺腸的體味。

韓孟詩派的詩人在觀照外在環境時，均呈顯極度主觀化的傾向，因而建立起新奇、清寒、險峻的審美氛圍。孟郊云：「天地入胸臆，吁嗟生風雷。文章得其微，物象由我裁。」（〈贈鄭夫子魴〉）韓愈〈調張籍〉說：「我願生兩翅，捕捉入八荒。精神忽交通，百怪入我腸。」〈答孟郊〉云：「規模背時利，文章覩天巧。」李賀云：「筆補造化天無功」（〈高軒過〉）盧仝說：「近來愛作詩，新奇頗煩委。」（〈寄贈含曦上人〉）劉叉也說自己「詩膽大於天」（〈自問〉）。韓孟諸人任意裁汰物象，營造出詩歌壯麗雄偉或者艱深苦澀的奇特景觀。在他們失意落寞的主體觀照下，原本明麗天然的外在景象都覆蓋上一層黯然失色、陰森恐怖的味道，孟郊〈遊石門渦〉眼中所見的山泉景物是「石龍不見形，石雨如散星。山下晴皎皎，山中陰冷冷。」〈京山行〉則見到：「衆虻聚病馬，流血不得行。後路起夜色，前山聞虎聲。此時游子心，百尺風中旌。」韓愈所遊歷的山水是「山石犖確行徑微，黃昏到寺蝙蝠飛」、「夜深靜臥百蟲絕，清月出嶺光入扉」（〈山石〉）李賀在山野漫步時看到的景色與聽到聲響，是「秋野白，秋風白，塘水漻漻蟲噴噴」、「石脈水流泉滴沙，鬼燈如漆點松花。」（〈南山田中行〉）賈島「數里聞寒水，山家少四鄰。怪禽啼曠野，落日恐行人。」（〈暮過山村〉）在詩人憂鬱情緒的體會下，自然山水不再那麼優美，遊歷不再是賞心悅目的樂事，他們不再延續山水詩歌中和諧舒暢的美感

¹⁵ 嚴羽著、郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（台北：里仁書局，民76年），〈詩評〉云：「長吉瑰詭，天地間欠此體不得。」頁180。

體驗。對韓孟諸人而言，山水顛簸難行，他們從中體驗到的是一種不和諧、不愉悅的特殊感受。

這種因心靈鬱結而影響審美感受的創作方向，發展到極致就是「以醜爲美」與「化醜爲美」。清代劉熙載《藝概》中云：「昌黎詩往往以醜爲美。」自此之後，「以醜爲美」即被視爲韓詩的一大特色。韓愈好寫醜怪之物，怪禽猛獸、魑魅魍魎等猙獰恐怖的事物層出不窮。他貶陽山時所見的當地土人是「吏民似猿猴，生獐多忿恨，辭舌紛嘲啁。」（〈赴江陵途中寄贈翰林三學士〉）連日常生活之思，他也常以醜怪的事物來形容，如抒寫對韓門弟子張籍、張徹的思念，竟云：「如以膏濯衣，每漬垢逾染」（〈喜侯喜至贈張籍張徹〉）把友情比喻成衣服上的汗漬污垢，想像奇特而醜陋。〈譴瘧鬼〉云：「求食歐泄間，不知臭穢非」句，描寫從未成爲詩歌題材的穢物，可說是「以醜爲美」的極致。其〈石鼓歌〉云：「剝苔剔蘚露節角，安置妥帖平不頗。……牧童敲火牛礪角，誰復著手爲摩挲。」可見出他對怪異崎嶇之美的喜好。今人舒蕪〈論韓愈詩〉一文談韓詩特點，乃在追求詩境的「不美之美」，詩格的「非詩之詩」，確爲的論。¹⁶ 韓愈的「不美之美」、「非詩之詩」，實開韓孟詩派悖離傳統詩歌之風氣，孟郊的寒僻、賈島的苦澀、李賀的奇詭，都超越以往詩歌對美的概念與要求。

韓愈詩中以醜爲美的特色，挖掘出事物中醜的本質，從而激發它深刻的美感。醜的性格的美感，有時比和諧的美感更有藝術的力量，在恐怖、驚懼、戰慄的感覺之中，能夠品味出人生中不可或缺的缺憾一面。這種審美感受，是韓愈等人在詩歌題材中開發的新面貌。

詩歌是一種最爲精練與抒情的文學體裁，詩人選取生活中最富意義的片段或瞬間，表現其思想情感。在詩歌作品裡，讀者可察見詩人對客觀世界的敏感程度，及詩人駕馭語文的能力。事實上，當詩人以主觀情意去感受外在事物、賦寫入詩的過程中，詩

¹⁶ 舒蕪：〈論韓愈詩〉，北京：《中國社會科學》1982年，第五期。

歌語言已經是經過再三錘鍊與濃縮的，大異於日常語言。所有的詩歌作品原本就經過某種「陌生化」的處理，在韓孟諸人的詩作中，這種「陌生化」的手法益見明晰。俄國形式主義者什克洛夫斯基（ВИКТОР ВОРИСОРИУ ШКЛОВСКИЙ，1893～1984）提倡文學語言的「陌生化」，用來對抗、反撥語言的自動化。他認為，人類的動作一旦成爲習慣性後，就會變成自動的動作。語言亦同，會像重複無數次的動作一樣，會變成人的無意識活動，積澱成人的無意識。¹⁷ 一般人一旦熟練語言的規則後，往往會被語言所控制，而不是自己在控制語言。外在所有的事物，也常常被類別化，因此人的感覺、感受能力會漸漸減弱。美國心理學家馬斯洛（Abraham Harold Maslow，1908～1970）稱此爲「感覺的標籤化」，他認為我們大多數情況下，「感覺都是在對經驗進行分類，爲它貼上標籤，而不是對它進行檢查，這種活動其實並不是真正的感覺。」¹⁸ 人類慣用的語言因此成爲橫互在人與事物之間障礙，讓人感覺日漸遲鈍。語言「陌生化」的目的，就是爲了對抗人類感覺的日益疏離，讓人再度以自然純樸的眼光去觀照世界，打破慣性的思惟。

以這種現代「陌生化」的文學理論來看待韓孟詩派的創作特徵，也是一個有趣的考察角度，韓孟等人常常運用一些奇詭的想像、特殊的筆法描繪自己對事物的感覺。又能打碎現存的語言模式，創造一種陌生化的語言，與傳統的抒情方式相悖離。在他們的詩作當中，可以見到外在世界迥異於一般詩人眼光的新奇感與陌生感，將事物從熟悉的敘述手法中獨立出來，韓孟詩派的詩歌藝術，因此往往給人新穎的感覺，更能激發讀者的感受力，並加深讀者對現實的思考。

韓孟詩派奇險苦澀詩風之形成，從詩人心理上加以探究，可說是一種宣洩情緒的方法。詩人透過對某種心理壓力的宣洩，鬆弛並緩解壓抑緊繃的精神狀態。孟郊與賈島詩歌宣洩最多的是他們對貧窮生活的艱苦體驗：

¹⁷ 見托多洛夫：《蘇俄形式主義文論選》中譯本，（北京：中國社會科學出版社，1989年），頁63～64。

¹⁸ 馬斯洛：《動機與人格》，（北京：華夏出版社，1987年），頁246。

羈旅復經冬，瓢空盞亦空。淚流寒枕上，跡絕舊山中。(賈島
〈冬夜〉)

客愁何並起，暮送故人回。廢館秋螢出，空城寒雨來。夕陽
飄白露，樹影掃青苔。獨坐離容慘，孤燈照不開。(〈泥陽館〉)

孤骨夜難臥，吟蟲相唧唧。老泣無涕淚，秋露為滴瀝。去壯
暫如翦，來衰紛似織。(孟郊〈秋懷十五首〉之一)

孟郊及賈島在詩中嗟苦嘆悲，把寒士孤獨、絕望、冷寂的感受，展示於詩中。韓愈是以詩歌宣洩他胸中鬱悶的塊壘，〈岫嶁山〉云：

岫嶁山尖神禹碑，字青石赤形模奇。科鬥拳身薤倒披，鸞飄
鳳泊拿虎螭。事嚴跡秘鬼莫窺，道人獨上偶見之，我來咨嗟
涕連沔。千搜萬索何處有，森森綠樹猿猱悲。

詩人以怪異化的物象，表現內心的憂鬱與不平。李賀則是宣洩他不得志的愁苦與憤懣：

我當二十不得意，一心愁謝如枯蘭。衣如飛鶉馬如狗，臨歧
擊劍生銅吼。(〈開愁歌〉)

雪下桂花稀，啼鳥被彈歸。關水乘驢影，秦風帽帶垂。入鄉
試萬里，無印自堪悲。卿卿忍相問，鏡中雙淚姿。(〈出城〉)

詩中表達了他英雄失路、進身絕望的痛苦與哀愁。盧仝則是宣洩羈網於塵世之慨，把自己和誤入羅網的烏龜相比，說：「龜，

吾與汝鄰。」(《龜銘》) 檢閱韓孟諸人的詩，處處充溢著泣、啼、哀、慘、冷、寒、澀、迷、愁、涕、死、恨等負面情緒與感覺用詞；隨手可得敲、截、斬、刮、挫、斷、碎、破、削等堅硬狠重的字眼。他們心靈的淒苦不滿，對人生的憂懼體驗，催使他們追尋創造出一個別出心裁的奇異的詩歌世界。

第二節 對於民間文學的廣闊吸納

一、詞體創作

長短句的詞是唐五代興起的一種配合音樂歌唱的新詩體。它在隋唐之際已經產生於民間，不過，文人填詞之風卻始於唐代中葉。中唐時期，填詞的詩人有王建、劉禹錫、白居易等人。王建的詞多屬宮廷風格，如〈宮中三臺詞二首〉：「魚藻池邊射鴨，芙蓉園裏看花。日色柘袍相似，不著紅鸞扇遮」(之一)、「池北池南草綠，殿前殿后花紅。天子千年萬歲，未央明月清風」(之二)。這兩首詞頌揚帝王悠閒享樂的生活，體式雍容典雅。王建還有四首〈宮中調笑〉，十分著名：

團扇，團扇，美人病來遮面。
玉顏憔悴三年，誰復商量管弦。
弦管，弦管，春草昭陽路斷。

蝴蝶，蝴蝶，飛上金花枝葉。
君前對舞春風，百葉桃花樹紅。
紅樹，紅樹，燕語鶯啼日暮。

羅袖，羅袖，暗舞春風依舊。遙看歌舞玉樓，好日新妝坐愁。
愁坐，愁坐，一世虛生虛過。

楊柳，楊柳，日暮白沙渡口。船頭江水茫茫，商人少婦斷腸。
腸斷，腸斷，鷓鴣夜飛失伴。¹⁹

王建這四首〈宮中調笑〉中以「團扇」寫美人幽思最爲出名，其實前三首都描繪出一幅豔麗的宮中仕女圖，寫宮中美人黯然神傷，悵嘆息的情態，對於寫過《宮詞百首》的王建而言，這類題材是他最爲拿手的。末首以〈楊柳〉開篇一詞刻劃商人少婦盼望丈夫歸來的複雜心情，反映了當時商人活躍、獨留妻子在家鄉的社會狀況。本組詞開頭皆用疊句，清楚見到詞體脫胎於民間歌謠的特點，透過重疊覆沓的形式歌詠情感。

白居易與劉禹錫的詞體創作明顯與王建有著不同的風格，他們都喜愛民歌，曾仿民歌作詞多首，如〈竹枝〉、〈楊柳枝〉和〈浪淘沙〉等。白居易和劉禹錫的詞都保留了民間詞的樸素、剛健和新穎的風格，具有中唐文人詞的共同特色。他們的詞風跟晚唐溫庭筠等人的濃艷詞風有明顯的不同。白居易在被貶忠州期間，聽到當時巴渝一帶流行的〈竹枝〉民歌，心有所感而作〈聽竹枝贈李侍御〉：「巴童巫女竹枝歌，懊惱何人怨咽多。暫聽遣君猶悵望，長聞教我復如何。」可見這種民歌的調子，必定是十分幽怨悽苦，後來白居易模仿民歌寫了〈竹枝詞四首〉：

瞿唐峽口水烟低，白帝城頭月向西。唱到竹枝聲咽處，寒猿
暗鳥一時啼。(之一)

竹枝苦怨怨何人，夜靜山空歇又聞。蠻兒巴女齊聲唱，愁殺
江樓病使君。(之二)

¹⁹ 見清聖祖敕撰：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年第一版，1992年5刷），第一冊，卷二十八〈雜曲歌詞〉類。

巴東船舫上巴西，波面風生雨脚齊。水蓼冷花紅簇簇，江蘼濕葉碧淒淒。(之三)

江畔誰人唱竹枝，前聲斷咽後聲遲。怪來調苦緣詞苦，多是通州司馬詩。(之四)

這四首〈竹枝詞〉雖然也是七言四句，但和一般的絕句極為不同，最大的區別就在於它專門歌詠風土，從而形成強烈的地方特色。白居易還有〈長相思〉兩首抒發閨怨之詞，二首之一為：「汴水流，泗水流，流到瓜洲古渡頭。吳山點點愁。思悠悠，恨悠悠，恨到歸時方始休。明月人倚樓。」詞中抒寫悠悠不盡的「思」和「恨」，月下遠遠流去的江水，象徵悠悠的離情別緒；全詞又頻用疊字疊韻，頗具民歌風味。後來到了長慶二年（822），劉禹錫任夔州刺史，在當地創作了〈竹枝詞九首并序〉、〈竹枝詞二首〉，劉禹錫所寫的〈竹枝詞〉在內容上泛詠風物、歌詠戀情，具有濃厚的生活色彩；在語言上則是通俗自然、清新活潑，富有濃郁的鄉土氣息。同時，竹枝詞作為一種民歌，還繼承了《詩經》、《樂府》的傳統，廣泛採用比興、諧音、雙關的手法，民歌韻味豐富而多元。竹枝詞的這些藝術特徵，在劉禹錫的作品中有完美的體現，例如：

山桃紅花滿山頭，蜀江春水拍山流。花紅易衰似郎意，水流無限似儂愁。(〈竹枝詞九首〉之二)

善用比喻是竹枝詞的一個特點，尤其是善於將身邊物、眼前景挑選出來作為比譬，是這類詞作異於詩歌的一大特色。這首詞巧用比興手法，明為寫景實為抒情，寄情於景，觸景生情，寫出了一個少女對心上人的依戀與擔憂，感情細膩柔美，讀來起伏有致、韻味悠長。〈竹枝詞二首〉之一云：「楊柳青青江水平，聞郎江上踏歌聲。東邊日出西邊雨，道是無晴却有晴。」

這首詞使用諧音雙關，即「晴」與「情」。全詩以獨白的口吻，似乎是在楊柳青青的春光裏，有一位船家姑娘追問心上人：東邊太陽出來了，西邊卻還在下雨，你不是說天不會放晴嗎？怎麼還是見到日光呢？船家姑娘情思柔婉，神韻自然，毫無扭捏。又如〈竹枝詞九首〉之七：

瞿塘嘈嘈十二灘，人言道路古來難。長恨人心不如水，等閒平地起波瀾。

此篇藉瞿塘峽水勢的艱險，抒發對人世的感慨。全詩妙在比興的運用，用瞿塘之險譬喻人心之惡，寫出社會中人與人之間的複雜關係。劉禹錫當時參加王叔文集團革新失敗後遭貶，輾轉到了三峽，可謂食盡人間甘苦。不由得產生憤世嫉俗、人不如物之感嘆，這首詩即是文人仕途失意飽嘗人間冷暖的寫照。

劉禹錫的這十一首竹枝詞，汲取了巴人竹枝歌舞的精華，色澤清瑩，音調和美，具有優美圓熟的藝術技巧，北宋詩人黃庭堅評價說：「劉夢得〈竹枝〉九章，詞意高妙，元和間誠可以獨步。」²⁰ 清代翁方綱評說劉禹錫「以竹枝歌謠之調，而造老杜詩史之地位。」²¹ 竹枝詞是一種綜合表演藝術，集曲、樂、歌、舞於一體，唐宋時期，在三峽一帶相當普及，街頭巷尾，隨處可見。從劉禹錫的〈竹枝詞序〉中可以看到歌舞竹枝的大致情形。「四方之歌，異音而同樂。歲正月，余來建平，里中兒聯歌竹枝，吹短笛擊鼓以赴節，歌者揚袂睢舞，以曲多為賢，聆其音，中黃鐘之羽，卒章激訐如吳聲，雖儻儻不可分，而含思宛轉，有淇澳之豔音。昔屈原居沅湘間，其民迎神，詞多鄙陋，乃為作九歌，到于今荆楚歌舞之。故余亦作竹枝九篇，俾善歌者颺之。附於末，後之聆巴歎，知變風之自焉。」（〈竹枝詞序〉）劉禹錫采擷竹枝詞的地點建

²⁰ 黃庭堅之言，見魏慶之：《詩人玉屑》，（台北：九思出版有限公司，民 67 年），卷十五〈劉賓客〉一則引山谷詞〈獨步元和〉條，頁 337。

²¹ 翁方綱《石洲詩話》（台北：廣文書局，民 60 年）古今詩話叢編本，卷二，頁 2，總頁數 54。

平，古屬夔州。劉禹錫在序文中說他在建平看到鄉中百姓聯唱竹枝，有人唱，有人吹短笛，有人擊鼓來和節拍；唱歌的人還邊唱邊揚起衣袖起舞。聽竹枝的樂曲乃符合黃鍾宮的羽調，結尾部分樂音激切像是吳地的民歌，雖然唱詞雜亂，但音樂宛轉跌宕，猶如衛地民歌一樣動聽。劉禹錫的創作讓〈竹枝詞〉大放光芒，展現出其獨特的藝術風格和魅力，他所作的〈竹枝歌〉流傳極廣、影響甚大。郭茂倩曾說：「〈竹枝〉本出於巴渝。唐貞元中，劉禹錫在沅湘，以俚歌鄙陋，乃依騷人九歌作竹枝新辭九章，教里中兒歌之，由是盛於貞元、元和之間。」²² 郭茂倩將〈竹枝詞〉視為劉禹錫首創，此說有誤，至少他的創作時間就在白居易之後。

白居易晚年所作〈憶江南〉三首，在《教坊記》及敦煌曲子詞中即有此調，詞牌原名作〈望江南〉或〈夢江南〉，白居易將首字改爲「憶」字，抒發他對江南的留戀之情，〈憶江南〉三首如下：

江南好，風景舊曾諳。日出江花紅勝火，春來江水綠如藍。
能不憶江南？

江南憶，最憶是杭州。山寺月中尋桂子，郡亭枕上看潮頭。
何日更重遊？

江南憶，其次憶吳宮。吳酒一杯春竹葉，吳娃雙舞醉芙蓉。
早晚復相逢。

這闕詞共二十七字。即使在小令中，它的篇幅也算是很短的。但白居易這三首詞却蘊含了豐富和深厚的情感，可謂是詞短情長。這組詞寫於開成三年（838），當時白居易六十七歲，以太子少傅分司東都住在洛陽。他青少年時期曾漫遊江南，五十歲後又先後出任過杭州刺史和蘇州刺史。蘇杭的秀麗風景，給他留下美好的記憶和深刻的印象。當他寫此詞的時候，已是晚年，厭倦朝

²² 郭茂倩：《樂府詩集》（台北：里仁書局，民69年），卷八十一，〈近代曲辭〉三，頁1140～1141。

廷裏鉤心鬥角的仕宦生涯，因此對於昔日到訪江南時所見的名山勝水更爲懷念。從內容方面說，第一首是泛憶江南；第二首和第三首則是分別寫對杭州和蘇州的憶念與嚮往。從結構方面說，三首詞的寫法幾乎完全一致：即頭兩句點出全首主旨，中間兩句乃是對勝景、勝事的描繪，末句以呼應開頭作結。很明顯受到民歌的影響，既具有回環複沓的美，又富有清新活潑的情調。這三首詞寫的最好的是中間一聯，皆使用對句渲染，塑造了關於江南不同的鮮明的意境。第一首「日出江花紅勝火，春來江來綠如藍」，勾勒出一幅無限美好的江南春景，旭日、紅花、綠水，交織成瑰麗多姿的世界。對長期居住在中原的白居易來說，江南的春天景致特別富有色彩感。第二首「山寺月中尋桂子，郡亭枕上看潮頭」，繪寫兩樣最富特色的杭州風物：浙江潮和月中桂，白居易把它們作爲典型的杭州景觀寫進詞裏，膾炙人口，流傳至今。他在擔任杭州刺史時，曾多次到靈隱寺遊月尋桂，也曾多次高臥郡亭眺海觀潮。當他身居洛陽時，這些景致便很自然地成爲美好回憶了。第三首「吳酒一杯春竹葉，吳娃雙舞醉芙蓉」，追憶起一樁樁使人流連的姑蘇韻事。春竹葉，即竹葉青酒，醉芙蓉，是形容蘇州女子醉顏紅暈時的姣好形態。詞人以「吳宮」、「吳娃」之詞極言蘇州女子之美，吳王夫差爲西施修建的住宅名爲「館娃宮」，本處用詞喚起讀者對於西施這位美女的歷史聯想，把優美的意境無窮地拓展下去。

此時劉禹錫亦以太子賓客分司東都，讀了白居易〈憶江南〉詞，亦唱和了兩首，較爲著名的二首之一云：

春去也，多謝洛城人。弱柳從風疑舉袂，叢蘭裊露似沾巾。
獨坐亦含嚔。

這首詞，作者曾自注：「和樂天春詞，依〈憶江南〉曲拍爲句。」劉禹錫這段話明言〈憶江南〉的曲調填詞，是文學史上最早出現依曲填詞的記錄。詞中寫的是一位洛陽少女的惜春之情，楊柳依依，叢蘭灑淚，整篇寫來婉轉有致，耐人尋味。這首短詞抒發了

惜春、傷春之情，很有清新流暢、含思婉轉的特色。劉禹錫另有〈瀟湘神〉二首，茲舉一例：

斑竹枝，斑竹枝，淚痕點點寄相思。楚客欲聽瑤瑟怨，瀟湘
深夜月明時。（二首之二）

〈瀟湘神〉一名〈瀟湘曲〉，始創於劉禹錫，且在唐、五代詞人中，僅劉禹錫留下兩首。湘妃是指帝舜的兩個妃子娥皇、女英。據書載，帝舜巡遊南方，死於蒼梧。她們兩人趕至湘江邊上，哭泣甚哀，以淚揮竹，染竹成斑，最後投水而死，成為湘水女神，俗稱湘靈。詞詠湘妃，正是調名本意。²³ 陳廷焯（1853～1892）《白雨齋詞話》云：「古人詞大率無題者多，唐五代人，多以調為詞。」²⁴ 作者以楚客屈原自比，相似的遭遇使作者希望成為善於鼓悲瑟的湘靈的知音。

劉禹錫和白居易兩人，都是不顧流俗、願意開放士大夫身分心胸、欣賞並參與民間文學創作的人，他們對於文人詞的開創之功，有目共睹。

二、傳奇小說

魯迅（1881～1936）的《中國小說史略》云：「小說亦如詩，至唐代而一遍，雖尚不離於搜奇記遇，然敘述宛轉，文辭華艷，與六朝之粗陳梗概者較，演進之跡甚明，而尤顯者乃在是時始有

²³ 參考周汝昌等撰：《唐宋词鑑賞辭典》唐·五代·北宋卷，（上海：上海辭書出版社，1988年），頁25～26。

²⁴ 陳廷焯（1853～1892）：《白雨齋詞話》（台北：台灣開明書局，民43年），卷第七，頁2。

意爲小說。」²⁵ 由此可知，唐小說上承志怪小說的基礎，又有了重大的演進，即「有意爲小說」。胡應麟云：

凡變異之談，盛於六朝，然多是傳錄舛訛，未必盡幻設語，至唐人乃作意好奇，假小說以寄筆端。²⁶

直到唐代，作者始有意識地進行小說創作，藉助小說的形式，反映現實生活或個人理想。也因爲如此，前人多視唐傳奇爲中國小說形態之完成。²⁷ 唐傳奇最興盛的時期是在中唐，其中也有社會心理的因素。整體來看，唐代社會是富浪漫精神的時代，這種浪漫精神曾經以充滿自信和進取意識的特點出現在初、盛唐的詩歌中。而到了中唐，文人士大夫對於社會及人生都有更加深刻的體會，他們的心靈需要在現實以外的世界中求寄托。而小說正是提供一種虛構的世界，可以讓人們在其中幻想人生、解釋人生，表達對於人生的種種願望。

唐傳奇大部分的作品都產生在中唐時期。此一現象，一方面固然是小說自身演進的結果，另一方面也得力於蓬勃昌盛的各類文體在表現手法上所提供的豐富借鑒。如詩歌的抒情寫意、散文的敘事狀物、辭賦的虛構鋪排等技巧，在傳奇作品中屢見不鮮。而詩歌向傳奇的滲入尤爲明顯，多數的傳奇作品都具有詩意化特點，除了詩化的美化筆法之外，小說中往往夾雜大量的詩篇，描述人物心理。宋洪邁云：「唐人小說不可不熟，小小事情，悽惋欲絕，洵有神韻而不自知者，與詩律並稱一代之奇。」²⁸ 元稹、白

²⁵ 魯迅：《中國小說史略》，收錄於《魯迅全集》第九冊（台北：谷風出版社，民 78 年），頁 73。

²⁶ 胡應麟：《少室山房筆叢》卷三十六部己部二西綴遺中（台北：世界書局，民 52 年），頁 486。

²⁷ 引同註 25，頁 47。

²⁸ 洪邁：《容齋隨筆》（台北：台灣商務印書館，民 68 年）。

居易、白行簡、陳鴻（生卒年不詳，貞元二十一年進士）、李紳等人以詩人兼小說家的身分，將歌行與傳奇配合起來，用不同體裁不同方式來描寫同一事件：如元稹的〈鶯鶯傳〉、白行簡的〈李娃傳〉、陳鴻的〈長恨歌傳〉，都有與之相行的長篇歌行，從而提高了傳奇的地位，也擴大了傳奇的影響。而傳奇在敘事上，又與古文的興盛有一定關係。唐傳奇小說超越前人者，在於形式方面注意到結構的設計、情節的曲折；在人物方面，注意到心理的描寫以及性格的塑造；在語言方面，著重於辭采的華麗、比譬的鮮明。尤其因受六朝駢體的餘風，當代變文的影響，唐小說有駢儷的特色；同時又受韓愈、柳宗元古文運動的影響，在韻文中更夾雜了散文之文體。不少傳奇作家本身就是享有盛名的古文大家，此外，韓愈的〈毛穎傳〉、〈石鼎聯句詩序〉，柳宗元的〈河間傳〉、〈李赤傳〉等，這些文章在構思和技巧上，已近於傳奇小說。劉大杰云：

古文運動的功績，是文體的革新，間接地促進小說的發展。

29

這種駢散互用的寫作文體，以及唐小說在形式、人物方面的超越前人，奠定唐傳奇的藝術成就。中唐傳奇所存完整作品約近四十種，題材涉及愛情、歷史、政治、豪俠、夢幻、神仙等諸多方面，其中以愛情小說的成就最爲突出。愛情小說裡，〈鶯鶯傳〉佔有極高地位。葉慶炳即言〈鶯鶯傳〉「爲唐人傳奇之冠。」³⁰ 〈鶯鶯傳〉一文，《太平廣記》註爲元稹所撰。世傳〈鶯鶯傳〉乃元稹之實事，宋王銍即云：「所謂傳奇者，蓋微之自敘，特假他姓以自避耳。」³¹ 唐傳奇在小說史上起的變革之一，就是其作品的內容切近現實生活，不同於六朝的鬼怪變異。³² 而〈鶯鶯傳〉略帶自

²⁹ 劉大杰：《校訂中國文學史》（台北：華正書局，民77年），頁390。

³⁰ 葉慶炳：《中國文學史》（台北：台灣學生書局，民76年），第十九講。

³¹ 見趙令畤（1051～1134）：《候鯖錄》卷五，收錄於《叢書集成新編》第八十六冊，新文豐出版公司，頁41，總頁數606。

³² 吳志達：《唐人傳奇》（台北：木鐸出版社，民72年），頁14。

傳色彩，更具有真實生活的基礎，所以對於〈鶯鶯傳〉中張生的始亂終棄的行徑，後人始終將它歸罪於元稹。

其實，在唐傳奇的愛情小說裡，普遍可以看到當時文人對於愛情的價值觀。元稹晚年攀附宦官，史稱變節，他對於宦途之鑽營，從早年所寫〈鶯鶯傳〉透顯的婚仕觀念上就已經可以略見一二。受魏晉南北朝以來世族豪門權力傾軋的影響，唐代婚姻特重門第，士大夫階級以上情況更為明顯，娶高門女成為世子晉身之道。當時世人亟欲求婚的高門，為所謂的「七宗五姓」，³³ 李肇《國史補》云：

太原王氏，四姓得之為美，故呼為銀鏤王家，喻銀質而金飾也。

34

甚至連高宗朝宰相薛元超亦將不能締婚名門，引為一生遺憾，³⁵ 可見當時士人可望攀姻五姓的迫切心理。在這種婚姻觀中，士人心目中理想的婚配對象是高門女子，而性情、品德等條件似乎不再重要了，〈鶯鶯傳〉中揭示的也就是這種門閥觀念所造成的不幸。根據陳寅恪的〈讀鶯鶯傳〉，考證出鶯鶯不但非崔氏高門閨秀，還可能是一娼妓。³⁶ 而王夢鷗先生在〈崔鶯鶯的身世，並談其故事構成的年代〉一文中，亦舉出〈鶯鶯傳〉中許多關於崔氏身分

³³ 指太原王、范陽盧、滎陽鄭、清河博陵二崔、隴西趙郡二李七宗五姓。見王謙：《唐語林》（台北：世界書局，民 64 年），世界文庫四部刊要本，卷五，及劉餗（生卒年不詳，史學家劉知幾之子）所著，《隋唐嘉話》（北京：中華書局，1979 年），頁 33。

³⁴ 李肇：《唐國史補》（台北：世界書局，民 53 年），頁 21。

³⁵ 《隋唐嘉話》云：「薛中書元超謂所親曰：『吾不才，富貴過分，然平生有三恨：始不以進士擢第、不得娶五姓女，不得修國史。』」見劉餗：《隋唐嘉話》（北京：中華書局，1979 年），頁 28。

³⁶ 陳寅恪：〈讀鶯鶯傳〉，收於《元白詩箋證稿》（北京：三聯書局，2001 年），第四章附文，頁 110~120。

的疑點，³⁷ 鶯鶯非高門女，可謂定論。傅樂成曾提及唐代社會濃厚的功利色彩：

文人樂士，為求顯達，多鑽營奔競，不擇手段，狂如李白，亦曾上書韓荊州，祈求援引。³⁸

這種「鑽營奔競」，與當時的科舉制度極有關係。武后為了推倒東晉以來士族門第的積習，特以文章代替經術，重用進士階層。故考中進士、攀娶高門，成為士子的夢想，這種婚姻與功利的結合，形成社會上的一股歪風。鶯鶯既非高門女子，張生大吐「妖孽」謗言再加以遺棄，自是可以理解。反觀元稹婚配之韋氏，雖不是五姓之一，卻是新興的望族。在〈夢遊春詞〉描述：「朝舜玉佩迎，高松女蘿附，韋門正全盛，出入多歡裕」的元稹，自可以「忍情」遺棄寒門女。³⁹

此外，從唐傳奇作品中的愛情故事又可見到當代禮法觀念的寬鬆，〈霍小玉傳〉、〈李娃傳〉的女主角都是妓女身分，〈鶯鶯傳〉中鶯鶯自薦枕席，與張生幽和半月之後，還能另外嫁人。魏晉南北朝的動亂，使得南北文化得以交流，產生大規模的民族融合，加上六朝以來儒家衰落，禮教式微，因此發展到了唐代，社會風氣深染胡風。皇室方面，從太宗發表對華夷「愛之如一」論調，⁴⁰

³⁷ 王夢鷗：〈崔鶯鶯的身分，並談其故事構成的年代〉，《東方雜誌》副刊第二十卷，第八期，民 76 年 2 月。

³⁸ 傅樂成〈唐型文化與宋型文化〉，中國唐代學會編：《唐代研究論集》第一輯，（台北：新文豐出版公司，民 81 年），頁 360。

³⁹ 陳寅恪認為鶯鶯非為五大姓中崔氏之後，羅宗濤老師則認為，鶯鶯應為崔姓無誤，只是當時已屬沒落之家。元稹母親姓鄭，亦為五大姓之一，但元稹從其中並未獲得任何實質幫助，故忍情摒棄家族沒落之鶯鶯，選擇真正擁有實權的韋氏家族為婚姻之對象。

⁴⁰ 見《資治通鑑》卷一九八唐紀十四太宗貞觀二十一年，頁 6247，太宗曰：「自古皆貴中華，賤夷狄，朕獨愛之如一。」司馬光：《資治通鑑》（台北：商務印書館，民 68 年）。

到玄宗時女士的競衣胡服胡帽，⁴¹ 唐皇室之好胡風，實歷代之僅有。百餘年的胡化，使唐人女子的束縛較前代放寬許多，據王壽南〈唐代公主之婚姻〉一文統計，唐公主二嫁者二十七人，三嫁者三人，共三十人，佔全部已婚公主的五分之一強，比例甚高。⁴² 皇族不賤再嫁，百姓也自不鄙再嫁者，再嫁的自由可見一斑。

唐代既有這樣開放的禮法觀，唐傳奇中的女性在感情的表達上就較前朝更爲直接大膽，小說人物如鶯鶯、紅拂、霍小玉、李娃、步飛煙等，她們透過夜奔、獻身、偷情來追求愛情，實爲開放社會風氣下的產物。

唐傳奇的另一重要作家白行簡（776～826），是白居易之弟，字知退，元和二年（807）進士及第，後歷任左拾遺、司門員外郎、主客郎中等職。〈李娃傳〉是他傳奇小說中的代表作，他另有敘寫人類奇妙夢境的〈三夢記〉，其中最具神秘氣氛的，便屬元和四年元、白透過詩歌描寫夢魂超越時空的故事。此事描述元稹、白居易體驗千里神交的經歷，時元稹爲監察御史，奉使東川。白居易在長安與弟白行簡、友人李杓直同遊曲江、慈恩寺等地，遊畢到李杓直家飲酒，席間想起元稹，賦〈醉憶元九〉：「花時同醉破春愁，醉折花枝當酒籌。忽憶故人天際去，計程今日到梁州。」白居易對元稹真摯的思念，印證在準確的計程一事，也唯有時時相憶，才會計算著對方安抵何處。巧妙的是，元稹此時正在梁州，與白詩用同一韻寫〈梁州夢〉：「夢君同繞曲江頭，也向慈恩院院遊。亭吏呼人排馬去，忽驚身在古梁州。」元稹詩序說：「是夜宿漢川驛，夢與杓直、樂天同遊曲江，兼入慈恩寺諸院。倏然而寤，則遞乘及階，郵吏已傳呼報曉矣。」則元稹夢境竟然與現實相吻合！雖說此一巧合，應是元稹日思夜夢的結果，然而朋友間至情的感通，在這種神秘經驗中可說表露無遺。難怪白行簡將它寫入

⁴¹ 《舊唐書》卷四五志第二五〈輿服志〉云：「開元出鶯宮人騎馬者，皆著胡帽……士女皆竟衣胡服，故有范陽羯胡之亂。」見劉昫等撰：《舊唐書》（台北：洪氏出版社，民66年）。

⁴² 王壽南：〈唐代公主之婚姻〉，收錄於《中國婦女史論文集》第二輯（台北：台灣商務印書館，民77年）頁145～162。

〈三夢記〉的第二夢，用來說明夢魂的確可以跨越時空，達到「此有所爲而彼夢之者」。

傳奇在中唐的繁榮，與此時特殊的社會文化風尚緊相關聯。中唐時期，文學的主導權已由大部分出身庶族的進士所掌握，通俗的審美趣味更由於變文、俗講的興盛而進入士人階層，傳奇在很大程度上已廣爲人們接受和欣賞。這一種廣爲欣賞傳奇小說的風潮，伴隨貞元、元和之際由雅入俗的浪潮而日趨壯大。元稹〈酬翰林白學士代書一百韻〉詩云：「翰墨題名盡，光陰聽話移。」句下自注：「樂天每與予游，從無不書名屋壁。又嘗於新昌宅說〈一枝花〉話，自寅至卯未畢詞也。」元白在清晨時分聽人講民間故事，或許是前一晚夜宴之餘興未了，也或許是真爲聽說話而早起，不過時間長達兩個時辰，足見當時士大夫階層的好尚。這種好尚正反映了一種新的審美需求，體現了文人對於世俗文化的親近與接納，也可見出中唐士庶文化轉型的面貌。

第三節 熔鑄宗教思想的文人心態

一、佛教方面

佛教發展到唐代進入全盛時期，從寺院的規模，佛經的翻譯，到宗派的繁榮，都遠超過前朝。唐代佛教的隆盛，從外圍因素來看，大致因爲：（一）唐代民族文化交流頻繁，經濟、交通發達，利於佛教傳播。（二）帝王信奉佛教，尤其經過武則天刻意提倡，

憲宗大力興佛，造成佛教勢力空前擴展。⁴³（三）由於社會動亂、經濟危機等原因，使得大批失業的人民遁入空門，僧侶人數激增。

佛教自身也因長期發展而進入成熟時期，初唐玄奘（600至602～664）西遊印度，帶回大批佛經，使唐朝僧侶對佛教全貌更加了解。此外，唐代佛教宗派林立，⁴⁴由宗派的興衰嬗遞，可看出教義的繁簡決定了教派的流行與否，如法相宗因教義過於繁瑣，不久即告衰落；相反，以慧能為代表的南宗禪，倡導不立文字頓悟成佛，因教義簡要受到各階層的歡迎，迅速就發展起來，成為中唐之後最盛的宗派。⁴⁵在中唐各個詩人身上，幾乎都可以看到禪宗的影響。佛教的中國化更是佛教深植人心的重要因素，安史之亂後大盛的禪宗，其思想和原始印度佛教已大不相同，「倒是與儒家和老莊思想，某些地方有相近之處」，⁴⁶講求心性及生活體會，讓文人們更易接受。

中唐文人與佛教密切的關係，由士子與僧侶大量的唱和詩可窺見一斑。從文人和僧人的交往，可以看到佛教在當代社會蓬勃發展的現象，新興的禪宗正迅速進入士大夫階層；同時也說明了僧人深受儒家思想影響，形成僧侶高度文士化，讓「禪與文人結合成一體，詩與禪、文人生活與禪，成為普遍而有緊密關係的語句。」

⁴³ 唐代君王大多崇佛，甚至佞佛。太宗雖然口稱「朕于佛教，非意所遵」（《全唐文》卷十〈貶有瑀手詔〉），實際上卻舍宮為寺，大行布施，對佛教表現了異常的熱心。其後高宗、中宗、睿宗都提倡佛教，但把佛教推向高度發展的是武則天。武氏為奪取皇權，利用偽造瑞石暗示其得位乃佛的意志，為其登基廣造輿論，在位時期不斷倡佛，並以舉佛抑道貶黜崇道的唐李宗族。玄宗尊崇道教，曾對佛教有所限制，但後期也親自為《金剛經》作注。中唐之世，憲宗更是狂崇佛教，迎佛骨之舉再度煽起全國性的宗教狂熱。穆宗、敬宗、文宗、宣宗……等皆崇尚佛教，或齋僧萬眾，或敕街建寺，或廣度僧尼，無不熱衷於佛事。關於唐代君王崇佛之舉，見梁鴻飛、趙躍飛著：《中國隋唐五代宗教史》（北京：人民出版社，1994年），頁49～57。董誥等編：《全唐文》（上海：上海古籍出版社，1990），卷七〇一。

⁴⁴ 唐佛教宗派大盛，除去已漸消滅的小乘佛教，沿南北朝而有成實、淨土、三論、律、禪、天台六宗，（成實宗在唐就衰）此外又有不少新宗派興起，如法相、華嚴、密、俱舍諸宗。

⁴⁵ 以上唐代佛教興盛的原因，參考王洪、田軍主編：《唐詩百科大辭典》（北京：光明日報出版社，1990年），頁1102～1103〈唐代佛教〉部分。

⁴⁶ 傅樂成：〈唐型文化與宋型文化〉，收錄於中國唐代學會編：《唐代研究論集》第一輯，（台北：新文豐出版股份有限公司，民國81年），頁255。

⁴⁷ 就在這種交互影響下，詩人有許多贈僧人、吟詠與僧人友誼的詩句，如：

石門長老身如夢，旃檀成林手所種。(柳宗元〈戲題石門長老東軒〉)

遠夢歸華頂，扁舟背岳陽。寒蔬修淨食，夜浪動禪床。(賈島〈送天台僧〉)

月峽青城那有滯，天台廬岳豈無緣。昨宵忽夢遊滄海，萬里波濤在目前。(賈島〈題童真上人〉)

柳宗元詩中的長老，是信徒和僧侶對德長年老的比丘僧的尊稱，又，禪宗稱一寺的住持僧為長老，⁴⁸想必柳詩中的石門長老是位年高德劭的僧人，詩人讚揚此位長老對佛法的實踐與參悟。賈島兩首詩都寫僧人思往天台山（華頂乃天台山主峰），天台山是佛教勝地，是天台宗的發源處，僧人嚮往天台，表示對佛教的堅定追求。上人一詞，原是佛家稱內有德智，外有勝行，在人之上的僧人；唐代則作為一般僧侶的尊稱。中唐詩人另有在詩中抒寫自己和僧人友誼的，如元稹筆下盡拋名利，視塵俗如浮雲的盧頭陀，⁴⁹能決然棄官棄家，卻與元稹頗有交情，共飲同歡，〈醉別盧頭陀〉云：

⁴⁷ 龔鵬程：《文化符號學》（台北：臺灣學生書局，民國81年），頁370。

⁴⁸ 長老一詞，見《金剛經纂要》卷上：「長老者，德長年老。」禪宗則以稱住持，《敕修清規·住持章》：「始奉其師為住持，而尊之曰『長老』。」引自《唐詩百科大辭典·唐詩文化·佛教》，同註45，頁1115。以下有關佛教的名詞辭釋，均參考此書。

⁴⁹ 元稹〈盧頭陀詩〉。頭陀可用來稱呼苦行僧，世俗稱行腳乞食僧為頭陀、行者。「頭陀」原為梵語音譯詞，即抖擻，意思是將煩惱貪欲像抖掉灰塵那樣抖掉它。詳見《唐詩百科大辭典》，同註45，頁1111。

盡日笙歌人散後，滿江風雨獨醒時。……頓見佛光身上出，
已蒙衣內綴摩尼。

元稹述及與盧頭陀笙歌遊樂，頭陀贈珠等事，可見兩人交誼。白居易〈贈曇禪師〉自注是夢中所作，詩云：「五年不入慈恩寺，今日尋師始一來。欲知火宅焚燒苦，方寸如今化作灰。」表達對禪師的關懷之心。姚合（718？－846）是中唐入晚唐的著名詩人，其代表作〈武功縣中作三十首〉中云：「病多唯識藥，年老漸親僧。」（三十首之十四）透露與僧交遊及寫詩，乃是他生活的重心，此外，〈遊謝公亭〉也有相似的意趣。⁵⁰

韓愈一生辟佛，但到了寫〈華山女〉一詩，才畢露其排佛之鋒芒。元和十四年（819）正月，韓愈不顧身家性命安危，寫了〈論佛骨表〉勸諫憲宗，〈華山女〉當寫於〈論佛骨表〉的前後時期。〈華山女〉詩中的「撞鐘吹螺鬧宮庭」，正是描述了迎佛的這種繁縟的場面。這首詩繪聲繪色地描寫了佛教徒和道教徒爭奪聽眾和財物的情形，透過這個小小的鬧劇場面，對於佛道二教——主要是針對佛教給予極其辛辣的諷刺：所謂的廣大無邊的佛法，竟抵擋不住一個女道士的美色。但是在元和十四年被貶潮州之後，韓愈身處逆境，鬱鬱不能自解，便轉向佛教思想中尋求精神的慰藉，與大顛和尚來往甚密。他曾邀大顛「至州郭，留數十日」，促膝談心，稱讚大顛「實能外形骸，以理自勝，不為事物侵亂」，又稱讚這位老僧「頗聰明，識道理」。（韓愈〈與孟尚書書〉）韓愈在〈與大顛師書〉中又稱讚大顛和尚「久聞道德」、「側承道高」、「所示廣大深迴，非造次可喻」、「論甚宏博」等語，足見韓愈對大顛及其學問十分敬慕。韓愈與佛教人士交往頗多，除了大顛外，還有元惠、靈師、文暢、令縱等僧人，韓愈皆有詩相贈，稱讚他們有風采，為文清越。反佛的韓愈，和僧人也頗有往來。

⁵⁰ 姚合〈遊謝公亭〉：「行行方避夢，又到謝亭來。……坐與僧同語，誰能顧酒杯。」也寫和僧人交往之趣。

中唐時期，國事如麻，文人屢受挫折之際，也想避開政爭的漩渦。因此，透過宗教尋得心靈寄託與調適成爲普遍現象，而深邃精奧、逐漸中國化的佛家思想，無疑最能觸動文人的心靈。中唐詩歌中也反映了此一現象，在詩中頻頻可見佛教經籍之名詞及譬喻，用來傳遞人間事實旋生旋滅之理。如劉禹錫〈春日書懷寄東洛白二十二楊八二庶子〉云：

曾向空門學坐禪，如今萬事盡忘筌。眼前名利同春夢，醉裏風情敵少年。

詩人清楚提到坐禪的修持方法，及淡看名利欲望的思想，均與佛教有關。劉禹錫也廣讀佛書，與僧人交往，而有〈送僧元暉東遊〉、〈暉上人獨坐亭〉等詩。柳宗元在長安應舉和爲政時期，曾與文暢等出入官場文壇的僧侶結交，他很欣賞晉宋以來王羲之（303~361）、謝安（320~385）、謝靈運、鮑照等文人與和尚支道林、釋道安、慧遠、慧休的關係，並在〈送文暢上人登五台遂游河朔序〉中極力稱讚那些「服勤聖人之教，尊禮浮圖之事」儒釋兼棲之人。柳宗元在兩次貶謫打擊之下，寄心於佛教，尋求精神上的解脫，他曾自云：「吾自幼好佛，求其道，積三十年。」（〈送巽上人赴中丞叔父召序〉）可見佛教對他的深刻影響。在〈柳河東集〉四十五卷中，釋教碑佔兩卷，記祠廟、贈僧侶的文章各近一卷。一百四十多首詩中，提及佛教人物或佛理者有二十多首，可見柳宗元與佛教的關係甚爲密切。

而詩風接近，世稱「姚賈」的姚合與賈島，對晚唐五代詩、宋詩均頗有影響，他們兩人與佛教也都很有淵源。姚合詩作中使用佛教術語、贈詩僧侶的情形極多，除可見出他沈浸佛教之深，似乎和他早年隱居嵩山也有關係。⁵¹ 其〈秋夜寄默然上人〉云：「賴師方便語，漸得識真如。」顯示他對佛家道理的體會，「真如」爲

⁵¹ 如其〈送僧〉詩云：「寂寞嵩峰雲外寺，常多夢裏過齋時。」可見他對於早年所隱的嵩山仍很眷戀。

佛教語詞，指一切現象事物的共同本質，絕對不變的永恒真理，相當於儒家、道家的「道」的範疇。⁵² 姚合自認逐漸識得佛教的真理，寤寐間道出「人間事盡虛」的領會。生活之中，他也以佛家清閒清靜、排除妄念的禪理為最高境界，〈閒居〉云自己已無官場之思，期望「何當學禪觀，依止古先生」，修養「禪觀」朗然無所不照的心境，自然就能認清人生虛妄，與古先生（佛）同行。

韓門弟子賈島原為僧侶，名無本，還俗後成了重要的詩人。其〈就峰公宿〉敘述「上人坐不倚，共我論量空」的夜晚，他心馳神會，感悟到深刻的佛教思想。〈投孟郊〉一詩提及「我知雪山子，謁彼偈句空。」賈島取〈涅槃經〉論到釋迦一聽到雪山八字就十分歡喜、欲捨身求後半偈之事，⁵³ 譬喻他對前輩詩人孟郊的嚮往。賈島另有一首〈寄令狐綯相公〉云：「夢幻將泡影，浮生事只如。」在詩中直接移用〈金剛經〉偈語，比喻人生、世事的幻杳空妄。孟郊在困頓的人生經歷中，逐漸懷疑起自己執著於追求功名的必要性，而說：「始驚儒教誤，漸與佛乘親。」（〈自惜〉）孟郊寫給賈島的〈戲贈無本〉詩中說到：

燕僧聳聽詞，袈裟喜新翻。北岳厭利殺，玄功生微言。天高亦可飛，海廣亦可源，文章杳無底，斷掘誰能根。（二首之二）

孟郊稱讚賈島因有佛家根基，而能翻新詩歌意境，讓詩歌想像可以上天入海，自由馳騁。

與一般中唐詩人相比，白居易留下更多與佛教有關的作品，他屢稱自己「外服儒風，內宗梵行」（〈和夢遊春詩一百韻〉）、「思結

⁵² 真如的「真」指真實，宇宙全體，即是一心，不生不滅，故名為「真」；「如」即如常不變，無差別無假相，故名為「如」。合起來便指一切現象事物的共同本質或本體。見《唐詩百科大辭典》，同註 45，頁 1105。

⁵³ 《涅槃經》十四謂釋迦曾入雪山修菩薩行，在羅剎處聞前半偈，歡喜而更欲求後半，羅剎不肯。乃約捨身於彼，欲得聞之。《三教指歸》載八字為：「生滅滅已，寂滅為樂。」《唐詩百科大辭典》，同註 45，頁 1109。

空門香火緣」(〈以詩代書酬慕巢尙書見寄〉)，可見他與佛門的關係。白居易晚年信佛彌篤，會昌二年作〈答客說〉詩，針對傳言有海上神山等待他去之事，說明自己的信仰：「吾學空門非學仙，恐君此說是虛傳。海中不是吾歸處，歸即應歸兜率天。」白居易從早期力倡儒家思想的新樂府運動，到後來摻雜佛老思想，可謂是中唐文人在政治上希望到失望的轉變的縮影。一般以爲，白居易在左遷江州司馬之後，開始走向「獨善其身」的人生道路，遠嫌避禍。劉維崇進一步指出，白氏信奉佛教應在四十四歲以後，〈自覺詩〉透露他因「朝哭心所愛，暮哭心所親」的喪母失女之慟，讓他想進入佛教「解脫門」，此應爲詩人退居渭村期間之作（元和六年至九年）。⁵⁴ 其後貶官江州，宦途坎坷，在詩歌作品中常述及與僧人往來，禮佛坐禪的情形。到了六十一歲，白居易結交香山寺的高僧，自稱香山居士，如同佛門中人。

元稹也頗好佛教思想，能夠藉由佛教的奧妙來開創詩思，其〈悟禪三首寄胡果〉之三云：「近見新章句，因知見在心。春遊晉祠水，晴上霍山岑。問法僧當偈，還丹客贈金。莫驚頭欲白，禪觀老彌深。」他和白居易相聚時會彼此討論佛家思想，白居易〈和夢遊春詩一百韻〉詩末言：「法句與心王，期君日三復。」自注云：「微之常以法句及心王頭陀經相示，故申言以卒其志也。」陳寅恪先生察檢這兩本經書均爲淺俗偽造之經，而云：「夫元白二公自許禪梵之學，叮嚀反復於此二經。今日得見此二書，其淺陋鄙俚如此，則二公之佛學造詣，可以推知矣。」⁵⁵ 陳氏之言可供參考，但我們的重點是從元、白相互討論佛經，看出此時佛教流行的風氣。

而白居易晚年根據佛教思想來解決他對人生諸多問題，又緣於他無法捨棄世俗生活的享樂，於是在修習上取法王維成爲所謂在家修行的「居士」。唐文人的「居士」中最著名者是摩詰，摩詰本

⁵⁴ 劉維崇：《白居易評傳》（台北：台灣商務印書館，民國五十九年），頁 202～204。作者依〈自覺詩〉前後編排次序及內容，推斷此詩應寫於元和八、九年之時。

⁵⁵ 見陳寅恪：《元白詩箋證稿》，（北京：三聯書局，2001年），頁 102～103。作者云：「寅恪少讀樂天此詩，遍檢佛藏，不見所謂心王頭陀經者，頗以爲恨。」後來他在倫敦博物館見到二經，十分失望。

人那種既不廢世間生活又精通禪理，以世間為出世間的形象，一向是中國文人士大夫心目中的理想。這種思想與白居易一拍即合，他學習摩訶在家修行的概念，進一步自創出「在家出家」的修行方法：

夜眠身是投林鳥，朝飯心同乞食僧。清喚數聲松下鶴，寒光一點竹間燈。中宵入定跏趺坐，女喚妻呼多不應。（〈在家出家〉）

白居易以佛家坐禪調身、調心的方法靜坐、習定，在坐禪時的形神多層次的靜養中獲得養生效應。這種靜息境界還使坐禪者享受到脫離瑣事煩擾、精神歸於淡泊恬靜的愉悅，進一步又能在「忘我」的愉悅中陶冶性情。體弱多病的白居易能活到七十五歲之齡，應與他善於運用佛教靜息的養生之道不無關係。

二、道教方面

道教在唐代由於受到皇室的尊崇而繁榮，其原因有：（一）高宗室的社會地位，攀附被道教奉為始祖的老子李耳，自稱是老子的後裔。高祖建國後便宣布道教第一，儒學第二，佛教第三，從而確立了道教在唐朝的特殊地位。（二）冀道教法術能令其長生不老、祈福禳禍。⁵⁶（三）皇室藉道抑佛，因為佛教日益膨脹的經濟力量造成朝政莫大的威脅。

而唐代道教主要有兩大流派，一是丹鼎派，主要講究變化黃白，飛煉金丹等。唐朝君主多喜服食丹藥，不少人因此中毒身亡。

⁵⁶ 唐代皇帝雖然也都相信佛教（武宗等除外），但同時又十分相信煉丹方術。

⁵⁷ 一是符籙派，主要講究畫符念咒，齋醮祈禳。⁵⁸ 整體看來，道教缺乏如佛教龐大精微的理論體系，又因多講煉丹服食之術，主要在統治階層流行，和平民百姓關係不大，影響不像佛教那麼廣泛。

中唐之後，社會混亂，神仙信仰「更多的是表現對生存慾、享受慾、貪慾的滿足，不是熱愛人世生活，而是企求離開人世。」⁵⁹ 這也反映在文人的服食風氣上。中唐詩人對於道教不死仙鄉的嚮往，主要表現在夢遊仙題材的喜好上，李賀的〈夢天〉，白居易的〈夢仙〉均屬代表作品。白居易〈夢仙〉描繪夢仙者入仙境、謁玉皇的情景，十分生動：

坐乘一白鶴，前引雙紅旌。羽衣忽飄飄，玉鸞俄錚錚。半空直下視，人世塵冥冥。漸失鄉國處，纔分山水形。東海一片白，列岳五點青。……仰謁玉皇帝，稽首前致誠，帝言汝仙才，努力勿自輕。卻後十五年，期汝不死庭。再拜受斯言，既寤喜且驚。

從白居易用語的本色當行及對於仙境實景的鋪述，可知他確實曾有慕仙之思。但本詩後半段寫夢仙者勤苦服煉卻「百年終不成」的下場，作者發出「悲哉夢仙人，一夢誤一生」的嘆息，揭露了成仙實不可期。李賀〈夢天〉一詩，以超忽奇崛的想像力塑造出一個飄渺而瑰麗的彼岸世界，其詩境幽深寥廓，在李賀的作品和中唐的遊仙詩中，都是極具代表性的傑作，詩云：

⁵⁷ 據鄭土有：《曉望洞天福地：中國的神仙與神仙信仰》（陝西：人民教育出版社，1991年），頁166及頁148～151所載，唐代十七位君主之中，有六、七個死於丹藥中毒，如太宗、高宗、憲宗、敬宗、武宗、宣宗等。

⁵⁸ 關於道教兩大流派，參見註45所引書，〈唐代文化·道教〉，頁1116。

⁵⁹ 同註57，頁167。

老兔寒蟾泣天色，雲樓半開壁斜白。玉輪軋露溼團光，鸞珮相逢桂香陌。黃塵清水三山下，更變千年如走馬。遙望齊州九點煙，一泓海水杯中瀉。

從前四句來看，詩人所遊的仙境是天上月宮。李賀出遊的動機，可引洪爲法之言參考：「賀惟畏死，不同於眾，時復道及死，不能去懷；然又厭苦人世，故復常作天上想。」⁶⁰ 早衰而敏感讓李賀有著獨特的生死觀：多病的體質使他從少年時代便畏懼死亡，而黯淡的前程，又使他並不貪戀生。〈夢天〉代表的，就是詩人想要超越生死、忘卻生死的理想。關於〈夢天〉的理蘊，陳允吉有精當的解釋：「由於作者感念現實人生的短促，因而夢想自己超脫塵世，到天國靈魂當中去追求生命的永恆。」⁶¹ 全詩前半段李賀勾勒出心目中美好的仙境，有玉兔寒蟾等靈物，雲樓等仙居，還有腰繫玉珮、驀然相逢的仙女。後半段則是作者設想自己從天上俯視人間之所見，「黃塵清水三山下，更變千年如走馬」是李賀利用敏銳的時間意識具體形容出人世的時光飛逝、滄海桑田；「遙望齊州九點煙，一泓海水杯中瀉」巧喻自天俯觀的世間渺小如塵。就在這個夢境裏，李賀擺脫了人世時空的羈絆，也擺脫了衰老死亡的憂懼，找到他理想中的永恆仙境。

遊仙詩中最常出現的，是栩栩如生的神仙形象，以及仙境特有的仙景仙食。如劉禹錫進入桃源所詠：「仙翁遺竹杖，王母留桃核。姹女飛丹砂，青童護金液。寶氣浮鼎耳，神光生劍脊。」（〈遊桃源一百韻〉）這段遊歷仙境的記述，除了王母、姹女、青童、仙翁等仙人外，主要還是集中在桃核、丹砂、金液，……等仙食，這正是長生不死的引介物，是劉禹錫在「幽尋如夢想」的意緒中，所作的一場白日夢。元稹〈和樂天贈吳丹〉：

⁶⁰ 見朱自清：〈李賀年譜〉，《清華學報》十卷 4 期，民國 24 年 10 月，頁 914 引洪爲法之言。

⁶¹ 陳允吉：〈《夢天》的遊仙思想與李賀的精神世界〉，《文學評論》，1983 年第 1 期，頁 100。

密印視丹田，遊神夢三島。萬過黃庭經，一食青精稻。冥搜方朔桃，結念安期棗。

這場遊仙夢的重點，仍是在傳說中服用可成神仙的仙食，期盼能獲得成仙之道。至於詩人為何喜歡透過夢的形式遊仙，應與夢和仙境之間迷朦美好的特質有關，兩者共同的特性，引發詩人的寫作構想；況且在倏來倏往的夢中後，詩人更可以天馬行空地構築心目中的仙鄉。在中唐文人中批評道教最為激烈者，還是韓愈。他的〈華山女〉一詩以揭露「黃衣道士亦講說」、「欲驅異教歸仙靈」的面目；另一首〈謝自然詩〉，更是尖銳批判道教因求仙學道而喪命的愚昧之舉。詩中的寒女謝自然「輕生學其術，乃在金泉山。繁華榮慕絕，父母慈愛捐」，拋棄世俗的一切，卻因走火入魔，丟掉性命。韓愈此詩不僅批評道教，連同提倡神仙思想的秦始皇、漢武帝也一併指責：「秦皇雖篤好，漢武洪其源。自從二主來，此禍竟連連。」詩末強調人應遵循自然的生命規律，不需要跟著道教追求神仙術。

道教的養生方式有服食、服氣兩種，它又是道教修煉成仙的方術。服食方面，歷來有服食植物及礦物兩種，植物均選擇天年長壽、耐寒不凋之類，如靈芝，瓊蕊、黃精等，礦物則是千年不朽、百鍊不消的黃金、丹砂等，服食者基於「物性類通」的原理，期能將這些長壽不朽的物質特性，轉移到人的軀體內，達成骨健筋強、長生不死的願望。服氣即鍊氣，即呼吸吐納的調息方法，氣是中國人觀念中最重要生命象徵，因而有「氣絕身亡」之說，道教經過鍊氣使體內充溢神氣，期能靈魂永駐。⁶² 上述各式的修仙術中，唐代最流行服食丹藥，因為道教煉丹術經魏晉的發展，至唐代達到鼎盛。

⁶² 參考李豐楙師：〈嵇康養生思想之研究〉，《靜宜文理學院學報》第二期，民國 66 年 6 月。以及卿希泰主編：《中國道教史》（四川：四川人民出版社，1992 年），第一卷論到葛洪對神仙系統的總結部分。和鄭土有《曉望洞天福地》，同註 50，頁 62~68。

中唐詩歌裏提到服食煉氣的，還是以白居易最多。白居易從早年即信奉道教，永貞元年（805）在長安時，便曾居住在華陽觀，有〈春中與盧四周諒華陽觀同居〉等詩。他早年的好友吳丹、崔玄亮、李建等都喜好黃老之術，白居易與李建「早結道友，以藥術爲事」。⁶³ 在他貶官江州期間，認識了道士郭虛舟，有〈尋郭道士不遇〉、〈同微之贈別郭虛舟鍊師五十韻〉等詩，可知他在江州期間，曾沈醉在鍊丹方術之中，詩云：

我爲江司馬，君爲荊判司。俱當愁悴日，始識虛舟師。師年三十餘，白晰好容儀。專心在鉛汞，餘力工琴棋。靜彈弦數聲，閒飲酒一卮。因指塵土下，蜉蝣良可悲。不聞姑射上，千歲冰雪肌。不見遼城外，古今冢累累。嗟我天地間，有術人莫知。得可逃死籍，不唯走三尸。授我參同契，其辭妙且微。（〈同微之贈別郭虛舟鍊師五十韻〉）

這時，他也結識李道士、王道士等人，作〈尋李道士山居兼呈元明府〉、〈尋王道士藥堂因有題贈〉詩。再看〈和送劉道士遊天台〉：「飲嚙日月精，茹嚼沆瀣芬。」及〈夢仙〉：「朝餐雲母散，夜吸沆瀣精。」可以看出白居易非常熟悉道教的服食與煉氣術，雲母散是礦物類研磨成粉，屬服食；沆瀣精指露氣或北方夜半之氣，屬服氣。

白居易晚好佛老，依其作品內容看來，他晚年已完全皈依釋迦而不宗尚苦縣（由前引〈答客說〉一詩可證），然而從他詩歌裏一再述及燒丹求仙事，又可見出白氏崇信道教的程度。陳寅恪即認爲，白居易是因爲鍊服丹藥不成，絕望之餘轉向佛家的。⁶⁴ 觀其詩作，確有服食之舉：

⁶³ 見白居易：〈予與故刑部李侍郎早結道友以藥術爲事與故京兆元尹晚爲詩侶有林泉之期周歲之間二君長逝李住曲江北元居升平西追感舊游因貽同志〉一詩詩題。

⁶⁴ 見《元白詩箋證稿》引同註 36，〈白樂天之思想行爲與佛道關係〉，頁 332～337。

何以療夜飢，一匙雲母粉。（〈宿簡寂觀〉）

劍學將何用，丹燒竟不成。……知之一何晚，猶足保餘生。
（〈江州赴忠州至江陵已來舟中示弟五十韻〉）

這兩首詩都深受莊子思想的影響，第二首運用《莊子》的典故，並說到自己燒藥不成之憾。第一首是他夜宿道觀所作，詩人自云用世之心已淡，夜來食用丹藥雲母粉之事。白居易赴忠州途中感嘆「丹燒竟不成」，可見他十分著迷於燒煉丹藥的養生方式。

白居易的摯友元稹，在〈和樂天贈吳丹〉詳加描述吳丹煉氣的情形：「雌一守命門，迴九填血腦。委氣榮衛和，咽津顏色好。」這種養生調氣，吐納嚙津的功效，便是讓吳丹能夠長保青春「獨有冰雪容」的祕訣。值得注意的是，元稹〈酬樂天江樓夜吟稹詩因成三十韻〉寫兩人分貶天涯，他思念樂天的心情：「雅羨詩能聖，終嗟藥未仙。五千誠遠道，四十已中年。暗魄多相夢，衰容每自憐。」這裏提到白居易求藥「未仙」事，可再度證明「白公則外雖信佛，內實奉道是。」⁶⁵ 然服食求仙也絕非只是白居易之行徑，其〈思舊〉詩提到當時的宰相名臣多人因服食丹藥而亡，⁶⁶ 反映了當時士大夫階層食藥風氣之盛。

道教的基本精神明顯是受到道家哲學思想的薰染，以追求人與自然的和諧為最高境界，道教進一步具體提倡透過神秘的方術超越生死，達到與天地共存的境界。於人世之中，也形成一種以退為進、恬淡知足、順乎自然的處世觀。傳統士人遭受挫折時，此種生活觀最能抒解鬱悶壓抑。白居易一再被貶的生命歷程中，能以優遊終老，佛道信仰的影響極大，在他的閒適詩作，有許多得

⁶⁵ 同註 36，〈白樂天之思想行為與佛道關係〉一篇，頁 337。

⁶⁶ 白居易〈思舊〉詩：「閒日一思舊，舊遊如目前。再思今何在，零落歸下泉。退之服硫黃，一病訖不痊。微之鍊秋石，未老身溘然。杜子得丹訣，終日斷腥膻。崔君誇藥力，經冬不衣綿。或疾或暴夭，悉不過中年。……」

自老莊思想精義處，例如〈閒居〉詩：「心靜無妨喧處寂，機忘兼覺夢中閒。」作者忘卻機巧詐計較之心，便能使自在安閒，正是道家生活態度的體現。

唐代士人的思想，常是各家兼融的，這點從上述佛、道二家列舉詩人的重覆性便可知曉。當他們想實現道濟天下的理想，必是偏向儒家的胸懷；同時佛道精闢的哲學內涵，也深深吸引文人，影響他們的生活。如張籍〈書懷〉：「自小信成疏懶性，人間事事總無功。別從仙客求方法，時到僧家問苦空。老大登朝如夢裏，貧窮作活似村中。未能即便休官去，慚愧南山採藥翁。」由這首詩可以看出儒、釋、道給予文人不同角度的影響，儒家關乎功名，釋家解脫煩惱，道家求得永生，均是文人渴求的願望。姚合、白居易也有類似之作：

學佛寧憂老，為儒自喜貧。(姚合〈假日書事呈院中司徒〉)
非莊非宅非蘭若，竹樹池亭十畝餘。非道非僧非俗吏，褐裘烏帽閉門居。夢遊信意寧殊蝶，心樂身閒便是魚。雖未定知生與死，其間勝負兩何如。(白居易〈池上閒吟二首〉之二)

在儒釋道三家中，白居易顯然更重視佛、道的寄託，他另一首詩云：「大抵宗莊叟，私心事竺乾。浮榮水劃字，真諦火生蓮。梵部經十二，玄書字五千。是非都付夢，語默不妨禪。」(〈新昌新居書事四十韻因寄元郎中張博士〉)透露他在中唐劇烈政治變化中，漸離儒家進取積極的思想，調整自己的人生態度，選擇了超脫塵俗的宗教寄託身心。

第四節 由雅入俗的詩歌特色與文人的文化心理

一、詩歌通俗化的審美特徵

從《楚辭》歌詠賢人失志的歌詞以降，文人創作詩歌始終存在著士大夫特有的觀念，而很少以平凡人的角度眼光來寫詩。在杜甫以前，詩中所描繪的多是崇高的情感，對於詩歌題材的選取，尚有何者能寫、何者不能寫的固定觀念。到了杜甫才突破了這個觀念，他把生活中平凡無奇的事物及情感都賦入詩篇。⁶⁷ 中唐詩人繼承了杜甫所開創的日常生活的詩，從元白詩派到韓孟詩派，甚至是劉禹錫、柳宗元的詩作中，我們都可以找到詩人從平凡人的角度所寫的作品。蘇軾〈祭柳子玉文〉曾以「元輕白俗」品評元白詩風，⁶⁸ 所謂的「輕」與「俗」，即相對於雅文學的嚴肅與典重，蘇軾對於元白詩歌風格的評述，同時也指出了中唐詩歌通俗化的特徵。

中唐詩歌的通俗化，表現在詩歌題材、創作手法、及時人的接受程度各方面，龔鵬程先生在「第二屆通俗文學與雅正文學研討會」中，曾經針對文學的雅與俗做了清楚的定義，他指出雅俗之間的區分，大約有以下八個指標：

（一）以作者來分，文人士大夫所寫為雅，民衆寫的為俗。

⁶⁷ 參考呂正惠：《元和詩人研究》，台北：東吳大學中國文學研究所博士論文，民 72 年，頁 322~326。

⁶⁸ 蘇軾著，〈祭柳子玉文〉，收於孔凡禮點校《蘇軾文集》第五冊，（北京：中華書局，1986 年），卷六十三，頁 1938~1939。

- (二) 以題材上分，表達個別的特殊經驗為雅，表現一般民衆日常性、公衆性的為俗。
- (三) 以文學性質的趨向而言，雅文學顯示的是種非日常的、超世離俗、隱居等的生活，而俗文學則顯示出日常的、世俗性的生活。
- (四) 在文字方面，雅文學盡量讓文學透過陌生化及修辭的手法，讓作品藝術性增加，而俗文學則以民衆所熟悉的方言、俗語作為描述方式。
- (五) 在風格上，雅代表的是含蓄，而俗代表直接。
- (六) 從使用者來分，多數人可欣賞的是俗文學，而只有少數人可欣賞的叫雅文學。
- (七) 從美學範疇上來說，如果一篇文學作品的讀者，是需要有更多修養、更多的知識、人生歷練才能瞭解，並具有複雜美的，就屬於雅文學；如果只要是一般人都能接受的，且具有簡單的美的，就是俗文學。
- (八) 從表現方式來看，雅文學通常以純粹文字作表現，而通俗文學與肢體表演、口語表演結合，其音樂、戲劇特性就較強。⁶⁹

上述通俗文學的特徵，在中唐詩歌中幾乎都可以找尋到。⁷⁰ 在元白的新樂府中，我們看到世風世情的痕跡，也見到普遍人性人情的反應；他們的閒適詩、艷情詩與感傷詩，記載著詩人平居細

⁶⁹ 見徐照華：〈第二屆通俗文學與雅文學研討會紀要〉文中所引龔鵬程之講評記錄，收錄於《漢學研究通訊》，第十九卷第二期，民89年5月，頁257~262。

⁷⁰ 除了第一與第八指標不符：中唐詩歌之作者乃為文人，而非民衆；詩歌的表現方式亦非為肢體或口語表演。其餘六個指標，包括題材、文學性質、文字、風格、欣賞者及美學範疇等，都可在中唐詩歌中看到趨近於通俗文學的表現。

微的心情意緒。韓愈、孟郊、李賀、賈島等人，也都以生活裡的平凡事物作為寫作題材。他們寫白髮叢生、寫無米可炊、寫眼花、寫鼾聲、寫齒牙動搖……。這些抒寫個體現實人生的內容，向來是傳統文學觀所歧視的，但是在中唐詩人手中，卻表現得興味盎然，遊刃有餘。他們這些描寫世俗生活的詩，絕非通俗詩，但是卻充分顯示出通俗化、世俗化的傾向。

中唐「元和體」的風行，更顯示詩人與民間讀者已出現雙向溝通的現象。其通俗化的意義在於：文人詩歌深入民間，市井之反映又回饋詩人身上，詩歌成為類似市場供需的商業品物。元白詩歌的手抄本可以等同有價貨幣，支付茶酒費用，同時也可以成為買賣的商品，其熱門程度，從坊間一再出現仿冒品便可見一斑。我們嘗試分析其成功的傳播條件如下：

一是元白的詩歌作品，成功地引起市井讀者的注意，進而能夠引起欣賞與喜好。

二是他們的作品內容，涵蓋了市井讀者的共同生活經驗，因而能夠成功傳達作者的思想與情感。

三是其詩作又成功激發了市井讀者尚異好奇的需求，同時也能成功地滿足讀者對於文人生活的獵奇心態。

四是元白詩歌作品所運用的寫作方法，是適合於讀者的語言規範與技巧。兩人平易淺近的詩歌語言，是讀者所能接受與理解的。

唐代社會是一個喜好詩歌藝術的文化環境，到了中唐，詩歌已經成為平民百姓都十分熟稔的文學形式。加上此時文人多為貧寒出身，他們透過科舉考試而進入政壇，主掌詩壇，社會與詩歌的風氣因而向通俗趣味的方向轉變。在「由雅入俗」的整體審美思潮中，「元和體」風靡當代，在詩歌史上，文人詩第一次這麼密切地與民間結合在一起。考究元白詩歌興盛於民間的原因，其一是詩人融入在民間的生活當中；其二是他們都知道自己的詩在市井間流傳極廣，或許因此著力於詩歌語言的平易自然。白居易死後，

唐宣宗李忱（810～859）親筆題〈弔白居易〉詩，詩中盛讚白詩廣遠的流傳：

童子解吟長恨曲，胡兒能唱琵琶篇。文章已滿行人耳，一度思卿一愴然。

二、善於自我調解的文人典型

中唐之世科舉制度漸漸興盛，投身科場想要實現抱負、揚名立萬、振興家業的寒門讀書人愈來愈多。在激烈的科場競爭中，順利得第者畢竟是少數，絕大多數的寒士都是一再落第、備嘗遭到擯落的滋味，而畢生潦倒困苦。韓孟詩派的詩人，就是失意寒士的代表。（在他們的詩中，處處可見物質生活的匱乏所帶來的苦痛和折磨）科舉考試真正成為朝廷用人的制度的時期，乃從中唐開始，而完成於北宋。宋太祖趙匡胤（929～976）鑒於唐末五代藩鎮武人之跋扈，以興文抑武為國策，大量以科舉取士，光是淳化二年所取進士，就有一萬七千餘人，遠超過有唐一代二百九十年所錄取的進士數目。⁷¹

隨著科舉制度規模日大，士人的價值幾乎無一例外地必須通過科場，才得以實現。宋代文人生命要面臨的種種課題，都可以從科舉已臻定型的中唐文人身上尋得軌跡。在道德修養與文化秩序的課題上，宋代文人找到韓愈為榜樣，不僅取韓愈、柳宗元文道合一的文學觀，發展並演進古文運動；又延續韓愈建立儒家道

⁷¹ 根據徐松（1781～1848）《登科記考》統計，唐代二百九十年間，進士登第者共六千六百四十六人。而據宋曾鞏（1019～1083）《元豐類稿》記載，光是淳化二年進士就取了一萬七千三百人。僅一年取士，就已遠遠超過唐代進三百年的進士數量。徐松：《登科記考》（台北：驚聲文物供應公司，民61）。曾鞏：《元豐類稿》（台北：世界出版社，民52年），卷四十九〈貢舉〉，頁5。

統的思考方向，衍為深湛的理學思想。在面對官場的是非榮辱，遭逢挫折逆境的人生課題時，宋代文人則是取法白居易樂天閒適，忘懷得失的處事態度，學習他善於自我調節的知足的人生觀。

白居易在面臨政治紛爭與生活憂樂時，表現出進退兩便的心理機制，當「時之來也」，他盡責盡忠，努力付出他的政治熱情；當「時之不來也」，他全身而退，善於經營適意和諧的個人生活。〈與元九書〉表述之「志在兼濟，行在獨善」、「進退出處，何往而不自得」的處世之道，給「士」與「仕」融和為一的宋代文人，提供一個極為圓通的生存方式。白居易的心理歷程與自處方式，成為後代中國士大夫的典型代表，其特徵可從以下三點論述：

一是知足達觀的心靈調和。在個人處境艱難之時，白居易以知足省分的心理來調節苦悶與憤怨。〈詠拙〉說「性命苟如此，反則成苦辛。以此自安分，雖窮每欣欣」；〈白雲期〉道：「年長識命分，心慵少營為」。他以「樂天」自號，以知足觀念來排除偃蹇的鬱悶，於是能優游終老，看淡人世紛爭。

二是以心為家的精神超脫。士人步入宦途後，就不免要流徙四方，或因任官，或因貶謫。⁷² 白居易不以漂泊為苦，不執著眷戀故鄉，而能隨遇而安，四處為家，他的「家」，就安頓在自我的心靈當中。〈種桃花〉說：「無論海角與天涯，大抵心安即是家」；〈初出城留別〉：「我心本無鄉，心安即歸處」；〈重題〉云：「心泰身寧是歸處，故鄉何獨在長安。」（三首之三）這種思想，讓詩人能夠擺落環境的羈絆，得到精神上的自由與超脫。

三是將俗世生活藝術化的審美觀照。白居易從不諱言他對世俗生活的喜好，飲酒狂歌、服食丹藥、畜養聲妓、放逐山水，各種享樂都記錄在詩篇當中。他的生活，又充滿文人士大夫的藝術情調，《舊唐書》的一段記載生動道出此種生活樂趣：

⁷² 中唐士人能夠體會到四處為家乃為仕宦生涯不可避免之事，他們和之前士族、世家植根於地方的社會生活形態已大為不同。除了白居易之外，韓愈〈送楊少尹序〉：「中世大夫以官為家，罷則無所於歸。」亦可見到文人因應基層社會轉換而作的自我心態的調整。

居易儒學之外，尤通釋典，常以忘懷處順爲事，都不以遷謫介意。在湓城，立隱舍於廬山遺愛寺，嘗與人書言之曰：「予去年秋始遊廬山，到東西二林間香爐峰下，見雲木泉石，勝絕第一。愛不能舍，因立草堂。前有喬松十數株，修竹千餘竿，青羅爲牆援，白石爲橋道，流水周於舍下，飛泉落於檐間，紅榴白蓮，羅生池砌。」居易與湊、滿、朗、晦四禪師，追永、遠、宗、雷之跡，爲人外之交。每相攜遊咏，躋危登險，極林泉之幽邃。至於翛然順適之際，幾欲忘其形骸。或經時不歸，或逾月而返。

73

白居易遁跡佛老思想而落實於現實生活，平居時他又會寫書法、彈琴、種竹、下棋、釣魚……，白居易將生活藝術化，體現出土大夫文人的典型情調。

上述白居易的思想特徵與意識傾向，足以化解中國士子所面臨的各種身心考驗與矛盾，對宋人產生極大的影響。龔頤正《芥隱筆記》說：「醉翁、迂叟、東坡之名，皆出於白樂天詩云。」⁷⁴ 周必大（1126～1204）云：「本朝蘇文忠公不輕許可，獨敬愛樂天，屢形詩篇。蓋其文章皆主辭達，而忠厚好施，剛直盡言，與人有情，於物無著，大略相似。謫居黃州，始號東坡，其原必起於樂天忠州之作也。」⁷⁵ 胡仔《苕溪漁隱叢話》引王直方之言說：「東坡平日最愛樂天之爲人，故有詩云：『我甚似樂天，但無素與蠻。』」⁷⁶ 從宋人筆記中可以見出白居易及其詩的影響。蘇軾〈池上二首〉云：「不作太白夢日邊，還同樂天賦池上。池上新年有荷葉，細雨魚兒喚輕浪。男兒學易不應舉，幽人一爻吾得尙。此池便可當長江，欲榜

⁷³ 見劉昫等撰：《舊唐書》（台北：洪氏出版社，民66年），卷一六六〈白居易傳〉。

⁷⁴ 龔頤正：《芥隱筆記》（台北：台灣商務印書館，出版年不詳）。

⁷⁵ 周必大：《二老堂雜志》（台北：商務印書館，民55年）。

⁷⁶ 見胡仔（1095？～1170）：《苕溪漁隱叢話》（台北：世界書局，民50年），前集，卷二十一，頁141。

茅齋來蕩漾。」(二首之二)⁷⁷ 這首詩述寫文人不再存有追逐高日的浪漫理想，而是返身回到現實生活中，享釣魚戲水之樂。這就是在中國歷史上、中唐之後文人的審美心理，而此種中國士大夫文人的典型，就體現在白居易身上。

詩歌的演進及流變是一個非常繁複而漫長的過程，中國詩歌的發展到了唐代進入繁榮的高峰，從題材內容的豐富、各類體制的齊備、到藝術手法的動人，都可說是盛況空前。唐詩的興盛繁榮，也經歷一個起伏盛衰的過程，一般將唐詩劃分為初、盛、中、晚四個階段，各階段所呈現的精神意趣、審美理想、觀念形式亦各有不同。中唐之「中」，不僅是年限的分歧，它也是唐詩演變的轉折關鍵。高 《唐詩品彙》首倡唐詩四期之說，而論及中唐詩歌時，以「此中唐之再盛」及「此晚唐之變也」總括此期的詩歌面貌，⁷⁸ 指出中唐除了繼承、發揚盛唐詩之外，還有變革盛唐、開啓晚唐詩風的特點。的確，從白居易、元稹、李紳、張籍、王建等人的詩歌中，可以見到繼承古樂府及杜詩的痕跡；韓愈、孟郊、賈島、盧仝、李賀等人的創作，又可說是杜甫詩中奇拗一端的極度發展。中唐詩人又不受以往詩歌的囿限，努力開拓詩歌的新道路，他們各自創造了平易、通俗、奇險、幽僻、冷艷等不同風格，形成唐詩史上繼盛唐之後的另一高峰。

⁷⁷ 蘇軾〈池上二首〉見蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1982年），卷49，頁2716。一說這兩首為晁補之（1053～1110）詩，詩題為〈家池雨中二首〉，收於北京大學古文獻研究所編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1993年）第十九冊，卷1132，頁12832。此處「男兒學易不應舉」作「教兒讀易不應舉」，與《蘇軾詩集》文句不同。

⁷⁸ 高 ：《唐詩品彙》（台北：學海書局，民72年），〈總敘〉，頁8～9。

中國詩歌向有唐宋之分。詩分唐宋，不只是時代的分別，還有風格的不同，唐詩重韻致，多能情景交融，高華清遠，雄渾豐腴；宋詩重理趣，多挺拔瘦勁，氣骨嶙峋。宋人爲了在唐詩之外另闢出一番新境界，於是天地萬物盡皆入詩，在詩歌中廣納學問道理、人情世態、微物瑣事、佛道之說……，信手拈來都可以是抒寫自我性靈的題材。唐音宋調的不同，究其源頭即淵源於中唐。上述宋詩的特點，在中唐詩歌裡皆可見到端倪，錢鍾書云：

唐之少陵、昌黎、香山、東野，實唐人之開宋調者。⁷⁹

這句話很清楚地道出中唐詩人對宋詩風格的開創之功。唐朝歷經安史之亂的巨變動盪，整體時代與社會文化精神由昂揚轉爲低沈，初、盛唐詩中那種慷慨激昂的寬廣胸襟，獻身沙場的奔放之情，在中唐詩歌裡，已不復多見。取而代之的是著重文人自身內心感受的情感抒寫。隨著科舉制度的繁盛與定型，文人的仕宦之途已有規則可以依循，中唐文人擺脫了以往文人的依附角色，對於自我生命進行更多層次的追索，將詩歌的審美意趣由社會導向個人。中唐詩歌的變化，即在於整體精神的由外向內，由典雅化趨向日常化與通俗化。而這種個人化、內心化、生活化的審美心理與美學風範，不但影響了宋代詩人，更是宋代之後中國文人士大夫最爲典型的審美風範。

⁷⁹ 錢鍾書：新編《談藝錄》（台北：書林出版有限公司，民 77 年增訂版），頁 2。