

國立政治大學中國文學系一〇二學年度

碩士學位論文

指導教授：廖棟樑 教授

陳祚明《采菽堂古詩選》研究



研究生：陳可馨

中華民國一〇三年一月

謝辭

費時兩年半，我終於寫完了這本論文。

感謝天父上帝一路以來的保守和帶領，感謝我的父母和長兄一路的支持與疼愛，讓我不至匱乏，讓我可以擁有長達 26 年的快樂童年。

謝謝指導老師棟樑老師，包容我的吵吵鬧鬧、哭哭啼啼、胡攪蠻纏。您永遠是我心中一百分的老師！能當您的學生真的很幸福。感謝守正老師從大一以來的疼愛，口試時還給予我滿滿的鼓勵和肯定。謝謝明理老師細膩地幫我斷句改錯，並給與溫柔的指點。謝謝百年論學的滋養和灌溉，謝謝老師們給我溫暖，用言教讓我看到學識的溫醇厚實與動人，也用身教讓我明白暖暖內含光的珍貴。

感謝每一位求學階段曾提攜、教誨、幫助我的師長，感謝每一位不吝於幫助我、給我建言的學長姐或學弟妹；感謝我們班所有同學，謝謝你們願意聽我說話，願意鼓勵我、支持我。特別要感謝幾位珍貴的摯友：謝謝如花似玉的同門師妹願意口考時幫我做紀錄；謝謝最縝密的美麗太太從論文開始之初就陪我討論，並一直體貼、支持、包容我；謝謝小狸貓一天被我騷擾至少五次，聽我該該叫，伴我度過寫論文的漫長歲月；謝謝最體貼的小魚無微不至地照顧我這直屬學姐，最後關頭還陪我瘋狂校對；謝謝古今無雙大哥、寰宇搜奇姐姐無私的分享與指點，讓我問了一個又一個問題，幫我解決一個又一個難關，一次次地安慰我、保護我、告訴我該怎麼辦。你們是我最溫暖的依靠，沒有你們，我真的寫不出這本論文。

我何其有幸，能夠擁有這麼多關愛、疼惜、保護，還有萬縷千絲的設想安排，那些我享受的、我感受的、甚或我根本絲毫未察的，一步一步都是你們的小心呵護。我常想著我有什麼好？值得你們這樣對我好？值得你們幫我設想、為我周全？謝謝你們的愛，謝謝你們愛我。我惟有繼續愛你們，並且好好做個值得被愛的人。

35 萬字的論文好像寫得很多，可我覺得其實不多也不少。我只是做了我能做的，如此而已。我既然是個學生，就盡學生的本分；我既然選擇了這個題目，我既然可以做到這個地步，我就努力去做到，如此而已。一路走來很多風雨很多晴，最後能得到棟樑老師那句話：「就一本碩士論文，可以了。所以給自己一點信心吧！」無怨也無悔。

「那位看得見你在隱密中做事的天父一定會獎賞你。」（〈馬太福音〉6：5）
謹以此獻給所有堅持著，努力不懈的你們。

摘要

陳祚明《采菽堂古詩選》乃明清古詩選本中重要且具特色的一部，其中多達十幾萬字的評點分析細緻入微，不僅為珍貴的古代文學批評資料，且其中許多論析已成今日文學史定見。本論文對《采菽堂古詩選》進行全面而細膩的分析探究。緒論首先省思前行學者相關研究成果，也簡要介紹陳祚明生平與著作，並說明《采菽堂古詩選》編排體例與解說方式。由於陳祚明選詩與評說有寬鬆不一的雙重標準，故本論文論述亦拆分選詩及評說兩層次。第二章討論《采菽堂古詩選》選詩部分，剖析陳祚明選詩原因、選詩原則，並藉統計方式呈現詩歌收選情形。第三章以下則分析與闡發《采菽堂古詩選》評說內容。第三章解說《采菽堂古詩選》評議方式與角度，包含採用的評議態度、使用的評議手法，並說明選定情、辭、情辭中介三項評議角度。第四章到第七章，分別就主題論、體製與朝代論、詩人論與作品論各方面展開討論。主題論關注仿擬、詠物、景致、情景交融等議題。體製與朝代論分辨短章與長篇、樂府與古詩的差別，並依朝代順序說明漢魏、六朝及唐代詩歌風格。詩人論著眼於譬喻式解說手法、關懷詩人情意與寓意、重視語言藝術三個層面，作品論則集中討論〈古詩十九首〉與〈古詩為焦仲卿妻作〉兩作品。第八章解說陳祚明於《采菽堂古詩選》帶入的個人印記，包含個人感受、帶入訓戒指導意味及意圖刪改或續寫古詩的意圖。第九章結論，前半部歸納整理《采菽堂古詩選》推崇的手法與喜愛的風格，後半部則說明《采菽堂古詩選》對後代的影響。

關鍵字：陳祚明、《采菽堂古詩選》、古詩選、選本

目錄

第一章	緒論.....	P1
第一節	研究動機.....	P1
	一、「選本」的研究價值.....	P1
	(一)「選」本身具有的批評意涵.....	P1
	(二)「評點」的批評意涵.....	P2
	(三)選評結合的效能與特點.....	P3
	二、陳祚明《采菽堂古詩選》的研究價值.....	P4
第二節	文獻回顧.....	P7
	一、陳祚明生平與交遊的研究.....	P7
	二、《采菽堂古詩選》其書的研究.....	P8
	(一)理論批評.....	P11
	(二)實際批評.....	P13
	1.解詩方法.....	P13
	2.個別詩人分析.....	P14
	3.朝代論.....	P14
	4.個別作品.....	P15
第三節	研究方法與進路.....	P16
第四節	陳祚明生平與著作.....	P17
	一、家庭.....	P17
	二、生活.....	P19
	三、交遊.....	P23
	四、長相與特質.....	P25
	五、著作與評選.....	P29
	(一)陳祚明著作與詩歌評選工作.....	P29
	(二)《采菽堂古詩選》簡介.....	P31
第二章	《采菽堂古詩選》選詩原因、原則、體例與收錄情形.....	P37
第一節	選詩原因.....	P37
	一、古詩為近體詩之本.....	P37
	二、缺乏好的古詩評選本.....	P39
	三、導正當時詩學風氣.....	P41
第二節	編選原則.....	P44
	一、編選原則一：不以己意、有美必錄.....	P44
	二、編選原則二：不湮沒古人、使後人可考.....	P48

	(一)存體.....	P49
	(二)留題.....	P50
	(三)傳事.....	P50
	(四)知源流.....	P51
第三節	選詩情形.....	P51
	一、個別詩人詩作收錄情形.....	P52
	二、各朝詩歌、詩人統計.....	P57
第三章	《采菽堂古詩選》評議方式與角度.....	P64
第一節	評議方式.....	P64
	一、評議態度.....	P64
	(一)虛其心，設身處地.....	P64
	(二)品味.....	P66
	二、評議手法.....	P68
	(一)細部批評.....	P68
	(二)分辨體格.....	P70
	(三)注重詩史源流、影響.....	P71
	1.開後代風氣之先.....	P72
	2.分辨體源、源流.....	P74
	(四)比較基準：《詩經》與李杜詩.....	P81
	1.《詩經》.....	P81
	2.李白、杜甫.....	P86
第二節	評議角度：情與辭.....	P92
	一、情.....	P94
	(一)真情.....	P96
	(二)深情.....	P99
	(三)志與意的強調.....	P102
	(四)闡釋寓意寄託.....	P105
	二、辭.....	P107
	(一)字.....	P108
	(二)句.....	P111
	(三)章法.....	P113
	(四)發端結尾.....	P116
	(五)用語.....	P120
	三、情辭之間.....	P123
	(一)才.....	P123
	(二)氣.....	P125

(三)法.....	P127
(四)神.....	P129
第四章 《采菽堂古詩選》主題論.....	P130
第一節 仿擬.....	P130
第二節 詠物.....	P135
第三節 風景.....	P137
第四節 情景交融.....	P144
一、觸景傷情、情從景生.....	P145
二、景中見情、景中有情.....	P147
第五章 《采菽堂古詩選》體製與朝代論	P153
第一節 體製論.....	P153
一、長篇與短章.....	P153
二、樂府與古詩.....	P154
(一)樂府.....	P154
(二)古詩.....	P157
三、其他類別.....	P159
(一)俳體.....	P159
(二)聯句.....	P159
(三)謠.....	P160
(四)四言詩.....	P160
(五)七言詩.....	P161
(六)絕句.....	P161
第二節 朝代論.....	P162
一、漢魏.....	P162
二、六朝.....	P165
(一)晉.....	P167
(二)齊、梁.....	P168
(三)梁、陳.....	P169
三、唐.....	P172
第六章 《采菽堂古詩選》詩人論.....	P176
第一節 採用譬喻式解說.....	P176
一、日常用品之喻.....	P178

二、書畫與音樂之喻.....	P179
三、自然物象之喻.....	P181
四、以人為喻.....	P184
第二節 關懷詩人的情意與寓意.....	P187
一、深情.....	P187
二、寓意.....	P192
(一)曹植.....	P192
(二)郭璞〈遊仙詩〉.....	P196
(三)阮籍〈詠懷詩〉.....	P197
(四)陶淵明.....	P206
(五)庾信.....	P208
第三節 重視語言藝術.....	P210
一、文如其人.....	P210
二、造語雕琢.....	P212
第七章 《采菽堂古詩選》作品論.....	P218
第一節 〈古詩十九首〉.....	P218
第二節 〈古詩為焦仲卿妻作〉.....	P224
一、情節解析.....	P225
二、人物形象.....	P230
三、章法、筆法剖析.....	P233
第八章 作為讀者的陳祚明.....	P238
第一節 自身讀詩所得的感受與理解.....	P238
第二節 訓誡指導的意味.....	P245
第三節 刪改或續寫作品.....	P249
第九章 結論.....	P254
第一節 《采菽堂古詩選》推崇的手法與喜愛的風格.....	P254
一、推崇的手法.....	P254
(一)含蓄之語.....	P254
(二)法密.....	P260
二、喜愛的風格.....	P264
(一)雅.....	P265
(二)清.....	P268

(三)生動.....	P272
第二節 對後代的影響.....	P278
徵引書目.....	P285
附錄表格.....	P298



第一章 緒論

第一節 研究動機

一、「選本」的研究價值

(一)「選」本身具有的批評意涵

選家透過對作家作品的編排定位，為後來的作者創作提供可資參考的創作規範，而在「選」的過程中，又會流露自身文學觀點，自覺或不自覺地對所選作家作品進行價值評判。¹誠如魯迅所言：「選本所顯示的，往往並非作者的特色，倒是選者的眼光。」²方孝岳也曾說「選錄詩文的人，都各人顯出一種鑑別去取的眼光，這正是具體的批評之表現。」³無論是博覽群書，採其合於自己意見的為一集；或是擇取一書，刪其不合自己者為一新書，實都是藉古人的詩文來寓自己的意見。⁴選者實是通過「選」的行為對作家作品進行刪汰排列，以達闡明、張揚某種文學觀念的目的。⁵

詩選對選者詩觀的反應，據楊松年觀察，展現在三個面向：(一)選詩數量反映選者詩觀與對詩人的評價。(二)選錄什麼詩反映選者的詩觀。(三)如何選詩也反映作者的詩觀。⁶無論是選多少、選什麼、怎麼選，都能展現選家觀點，也是我們研究選本必須注重的焦點所在。故詩歌選本除具文學總集「文章之衡鑒，著作之淵藪」⁷的功能外，同時也是重要的文學批評形式。因選的行為其實就是具體批評的表現，輯錄詩文的選集也應歸在批評學之內。⁸故選本的研究，對中國文學理論批評史的研究也有重要意義。

選本中的作品經過編選，體現選家的文學主張和審美趨向，並通過閱讀對讀

¹ 參考王兵：〈緒論〉，《清人選清詩與清代詩學》（北京：中國社會科學出版社，2011年），頁7。

² 魯迅：〈選本〉，《群言》1997年第11期，頁17。

³ 方孝岳：〈導言〉，《中國文學批評》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1986年），頁4。

⁴ 參考魯迅：〈選本〉，《群言》1997年第11期，頁17。

⁵ 參考鄒雲湖：〈導言〉，《中國選本批評》（上海：生活·讀書·新知三聯書店，2002年），頁1。值得注意的是，中國傳統選集基本多採刪除繁蕪、僅存英華的方式，其中實有「相信準則存在」的先決條件。選家與讀者相信有絕對的文學準則可判別各家高下，故可替多數讀者進行優劣的評選、並提供寫作示範。相關論述可參考楊淑華：〈中國傳統詩選集的「典律」交替——以「古詩選」為探討核心〉，《臺中師院學報》第17卷第2期（2003年12月），頁150。

⁶ 參考楊松年：〈詩選的詩論價值——文學評論研究之另一個方向〉，《中國古典文學批評論集》（香港：生活·讀書·新知三聯書店，1987年），頁76-88。

⁷ 〔清〕永瑤：《四庫全書總目》（清乾隆武英殿刻本），卷186，頁3300。

⁸ 參考方孝岳：〈導言〉，《中國文學批評》，頁4。韓勝：〈引言〉，《清代唐詩選本研究》（北京：中國社會科學出版社，2010年），頁2。

者產生作用。這形成一種帶有示範性的典律，既構築出歷時性的譜系，也形成創作指引，成為一窺詩歌門徑的範本。典律的擇選者往往想藉此要求讀者接受他的書單，希望讀者能和他用同樣標準去瞻仰作品、作家。⁹由此來看總集對讀者和作者所能產生的實際批評效果，作用和影響實遠超過詩話類書籍，因總集本身就是具體的標本示範，這給作者和讀者們帶來方便，他們可以揣摩、模仿，而且節省時間和精力。甚或對批評者也是一樣，選取已有作品中合於自己觀點的部分輯為一書，流傳和效果都較單篇文章或幾條筆記來得大。¹⁰

(二)「評點」的批評意涵

除卻透過「選」本身展現的批評意涵外，更通過選本中的評點闡釋作品以確立經典。¹¹譚帆曾簡要說明評點的定義：「評點是中國古代文學批評的一種重要形式，與『話』、『品』等一起共同構成古代文學批評的形式體系。這種批評形式有其獨特性，其中最為重要的是批評文字與所評作品融為一體，故只有與作品連為一體的批評才稱之為評點。其形式包括序跋、讀法、眉批、讀法、旁批、夾批、總批和圈點。」¹²明確點出評點與作品連成一體的特殊批評，帶有評點的文學作品是特殊的文本形態，對中國文學批評史的研究和中國文學傳播史的研究有重要價值。¹³

批註和點評突顯選者鮮明的批評個性與目的，也能看出文學思想及時代風尚、文學思潮。¹⁴帶有批註和評點的選本，無論是解釋字句或訓釋、闡發文意，都能昭示選編者對作品及作者的獨特理解。入選作品實成為紐帶，選編者可向讀者闡述自己對作品的理解，與讀者直接對話。¹⁵

今日所見陳祚明《采菽堂古詩選》諸版本僅有評語而未見圈點。¹⁶但據〈凡例〉可知陳祚明有圈點：「古書無丹黃虞點，次後且訛，難垂久。然無是，無以

⁹ 可參考韓勝：〈引言〉，《清代唐詩選本研究》（北京：中國社會科學出版社，2010年），頁2；吳明益：〈從詩史觀到理想典律——王漁洋擇定選集所映現的詩歌觀點與意涵〉，《中國古典文學研究》第1期（1999年6月），頁116。

¹⁰ 參考王瑤：〈中國文學批評與總集〉，《王瑤全集》（石家莊：河北教育出版社，2000年），卷2，頁268。總集或選本對流傳過程產生貢獻的相關論述，亦可參照王鍾陵：〈文學史運動的中介和動力結構〉，《文學史新方法論》（臺北：文史哲出版社，2003年）第9章，頁270；賴力行：《中國古代文學批評學》（武昌：華中師範大學出版社，1991年），頁204-207。

¹¹ 參考余寶琳：〈詩歌的定位——早期中國文學的選集與經典〉，樂黛雲、陳珏選編：《北美中國古典文學研究名家十年文選》（南京：江蘇人民出版社，1996年），頁258-260。

¹² 譚帆：《中國小說評點研究》（上海：華東師範大學出版社，2001年），第1章，頁6。

¹³ 參考譚帆：《中國小說評點研究》（上海：華東師範大學出版社，2001年），頁6。

¹⁴ 參考王兵：〈論古代文學選本的批評機制與理論價值〉，《鞍山師範學院學報》2010年第3期，頁65。

¹⁵ 參考鄒雲湖：《中國選本批評》（上海：生活·讀書·新知三聯書店，2002年），第6章，頁314。

¹⁶ 《采菽堂古詩選》現存康熙刻本、康熙刻乾隆印本及乾隆刻本三者，皆僅見評語，而未見圈點與評第。

聳觀者，故為圈，分讀也；為連點、連圈，標警也。」(〈凡例〉，頁 11)¹⁷點出畫圈以分句讀，連點、連圈標出詩作警處。此外也區分高低等第：「要無勿佳耳，中自分上、次。上者為圈於題首，凡二，皆可誦；次者為圈一，特可閱。如無所論列，即不知何以云工也。」(〈凡例〉，頁 10)將詩作分成三個等級，用打圈與否和打圈個數判定高下等第。可惜今日無法得見《采菽堂古詩選》圈點痕跡，但《采菽堂古詩選》仍有豐富評語值得深究。

(三)選評結合的效能與特點

王兵認為一本完整選本形式上應由三種要素構成：選本的序跋、選本的評注和選者的選文。其中「序跋」尚包含緣起、發凡、凡例在內，通常擁有豐富的批評資訊，諸如選者情況、選者文學觀點和選擇標準、選本產生的過程、後續影響等，大抵會作出交代。¹⁸序跋較集中表達選者的文學思想，評點雖顯分散，但都直接表露文學觀點，故王兵稱為「選本的顯性批評」。篩選、排列作家和作品，則是選者通過主觀選擇行為實踐自己的文學批評，屬無形的批評，為「隱性批評」。¹⁹

明代開始湧現大量純粹的詩歌選本，其多有序跋，再加上圈點、評點、夾批、眉批等，將古詩選本與圈點、評點相結合，形成新的選本形式。這種做法在明清極為流行，還影響戲曲、章回小說的評點。選評家從具體作品分析入手，揭示理論，總結古詩寫作經驗，與純理論的表達方式大不相同，成為古代詩歌理論的新形式。它介於理論和創作間，顯得特別豐富、細緻，既能注意特定文體要求、文體特徵，還能關注作者使用語言的特殊方式，如韻律、造詞、句法、語篇結構等特點，較純理論說解更細膩深刻。這批古詩選本有豐富內涵和形式，除入選古詩自身的文本價值外，還有傳播價值和理論價值，對中國古代詩論有重要貢獻，值得細加整理分析。²⁰

¹⁷ 本論文引用《采菽堂古詩選》以李金松點校本為準，因引文眾多，後文不一一加註，僅於引文後加括弧註明詩名、卷數及頁碼。〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)。

¹⁸ 參考王兵：〈緒論〉，《清人選清詩與清代詩學》(北京：中國社會科學出版社，2011年)，頁3。

¹⁹ 王兵：〈緒論〉，《清人選清詩與清代詩學》(北京：中國社會科學出版社，2011年)，頁4-5。
王兵另有單篇論文說解相類的概念，參見王兵：〈論古代文學選本的批評機制與理論價值〉，《鞍山師範學院學報》2010年第3期，頁66。王兵認為詩歌選本主體應是選文實踐，畢竟沒有選文就不會有附於選文實踐進行的序跋和評注。且就算選本只有選目而無序跋、評點，仍能藉選文體現選本的批評意識。王兵還論及若序跋和評注與選文實踐不同，可能出於誇大其辭：「有時選者的選文實踐不一定處處都與序跋或評注中的觀點相吻合，有的選者喜歡誇大其詞，外顯的詩歌理論看似十分中肯全面，但是在實際的選文中並不一定能夠得到真正貫徹。」筆者認為，是否為誇大其詞應參照每部選本各自的狀況，不應一概而論。〈凡例〉與實際評語間有所落差，可能出於理論與實際操作層面的困難，亦可能因選詩與評論基於不同層次的考量，不應僅以出於誇大其詞的心態簡而論之。

²⁰ 參考樊寶英：〈選本批評與古人的文學史觀念〉，《文學評論》2005年第2期，頁48；解國旺：〈緒言〉，《明代古詩選本研究》(開封：河南大學中國古代文獻學博士論文，2004年)，

二、陳祚明《采菽堂古詩選》的研究價值

陳祚明《采菽堂古詩選》乃明清古詩選本中重要且具特色的一部。嚴沆《稽留山人集·序》曾評斷陳祚明的古詩評選：「平生于詩古文辭操衡尺議論，引繩切墨于古來作者，近代如二李何王不足當一映，迹其所持論，散見于評選秦漢古文、古唐詩暨近代諸家集說，大之自豎義構章之原，細之至單詞隻字之末，無不辨折推詳，窮微極眇。自有詩文以來，並無有闡發及之者。誠哉為風雅大成。聖人復起，吾言不易也。」²¹論及陳祚明熟稔古文辭，對詞語和單字都有詳細辨析，世上無人能達此境界。還發就算聖人復起，也不能改變其說這般近乎狂傲的言論，可看出對陳祚明推崇備至。若認為此乃寫序者吹捧，不足全然採信，還可參閱譚獻之說：「閱陳氏《采菽堂古詩選》，氣體博大，以情辭為職志，所見既正，說誼多人深微。」²²亦點出陳祚明古詩選本解說精準，所見極正，推崇之意甚高。張之洞在《書目答問》「集部」中，也提到陳祚明《采菽堂古詩選》，從其選錄標準「舉其不俗謬者」²³來看，可知對《采菽堂古詩選》的重視，亦略可知《采菽堂古詩選》在清代有一定的重要性。

現代學者中最早注意陳祚明《采菽堂古詩選》的是朱自清²⁴，後來陸續有學者簡要說明《采菽堂古詩選》的價值與地位。孫立《中國文學批評文獻學》論及陳祚明立論面向多元，不僅從情感、神思、體格、意脈、章法、句法及用字各方面作論斷，且「所撰評語，大多有自得之見，非耳食之言，且發論往往切中肯綮，有較高的水平。」²⁵所言與清人認為陳祚明評論懇切的想法類同。蔣寅點出陳祚明《采菽堂古詩選》填補清初無較佳漢魏六朝詩歌選本的空缺，雖然明代有臧懋循《古詩所》、馮惟訥《古詩紀》、梅鼎祚《八代詩乘》三部卷帙較大的總集，還有李攀龍《古今詩刪》、鍾譚和譚元春《古詩歸》等流行選本，但《古詩紀》未有評點；《八代詩乘》僅輯錄歷代評論無個人見解；李攀龍及鍾、譚之選論雖多，但多門戶之見。故陳祚明《采菽堂古詩選》解說剴切，可填上當時較佳之古詩選本的空缺。²⁶

頁 9-10。

²¹ [清]嚴沆：〈序〉，[清]陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，頁5-6。

²² [清]譚獻著，范旭倫、牟曉朋整理：《復堂日記》（石家莊：河北教育出版社，2001年），頁158。

²³ [清]張之洞著，范希曾補正：《書目答問補正》（上海：上海古籍出版社，2001年），頁218。相關論述亦可參考李金松：〈論《采菽堂古詩選》中的詩學批評〉，徐中玉、郭豫適主編：《古代文學理論研究：中國文論的情與體》第二十五輯（上海：華東師範大學出版社，2008年1月），註解2，頁175。

²⁴ 朱自清曾在書中介紹陳祚明《采菽堂古詩選》：「陳祚明的《古詩選》，對入選作家依次批評，以辭與情為主。」（朱自清：〈詩文評的發展——評羅根澤《中國文學批評史》（商務印書館出版）與朱東潤《中國文學批評史大綱》（開明書局出版）〉，《朱自清序跋書評集》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1983年），頁244。）

²⁵ 孫立：《中國文學批評文獻學》（廣州：廣東人民出版社，2000年），頁368。

²⁶ 參考蔣寅：〈一個有待於重新認識的批評家——陳祚明的先唐詩歌批評〉，《中國社會科學院研

陳祚明《采菽堂古詩選》的價值，可歸納成幾個方面：首先是提升選本的批評功能。這體現在：一，突顯選本的辨體眼光及詩史品格。陳祚明錄詩力求博且精，抱持「無尚旨，有美必錄」(〈凡例〉，頁1)的標準，與《昭明文選》過嚴、《古詩所》、《古詩紀》過濫，《古今詩刪》過於主觀都有所區別。二，擁有自覺的學術批評意識。馮惟訥《古詩紀》雖輯錄歷代對漢魏六朝詩歌的批評資料甚多，但未加以評價論斷，陳祚明《采菽堂古詩選》援用這些評語，有時亦進行評判，相當難能可貴。²⁷

《采菽堂古詩選》第二層價值，是陳祚明對詩人、詩作大量評點、分析。總計十多萬字，是非常珍貴的古代文學批評資料，就文學史或中國文學批評史而言，都有相當高的研究價值。²⁸這些評論解析洞幽燭微、識見精闢，能發人未發，且顛覆與修正許多傳統看法。其中有些彰顯個別詩歌的價值，如細緻論析〈古詩為焦仲卿妻作〉，點出該詩最大藝術魅力在刻畫栩栩如生的人物形象：「佳處在歷述十許人口中語，各各肖其聲情，神化之筆也。」(卷2，頁47〈古詩為焦仲卿妻作〉)李金松點出在中國詩論史上，陳祚明是第一個注意〈古詩為焦仲卿妻作〉人物形象具性格化的詩論家，評點精到，可見一般。²⁹對〈古詩十九首〉抒情藝術特色的準確把握與詩意規律的精彩揭示，也細緻入微、合乎情理、平實到位而無乖張之論，可見陳祚明識見準確。³⁰除個別篇章以外，也對特定詩人地位進行挖掘和重判。如將任昉視為齊梁正宗，大力推崇陰鏗皆是《采菽堂古詩選》的真知灼見。³¹

其三，研究《采菽堂古詩選》可補明末清初詩學的又一面向。陳祚明的詩學理論與明末清初詩學研究可相參照，如明末清初詩學家多對七子派詩學進行調整或批判，一方面重張「詩主性情」旗幟，另一方面又對雅的界定進行調整³²，陳祚明詩論實呼應這種情況，而又有特出之處。張健曾點出陳祚明詩學理論不受重視令人感到遺憾：「陳祚明在折中七子、竟陵兩派詩學的基礎上提出了自己的一套理論，這套理論具有較強的系統性，有不少有價值的內容，但沒受到研究者們

研究生院學報》第183期(2011年5月)，頁91。

²⁷ 參考陳斌：〈清初詩文選家陳祚明及其《采菽堂古詩選》〉，《古典文學知識》2007年第2期，頁93-95。

²⁸ 參考李金松：〈論《采菽堂古詩選》中的詩學批評〉，徐中玉、郭豫適主編：《中國文論的情與體：古代文學理論研究》(第二十五輯)(上海：華東師範大學出版社，2009年)，頁176、187；李金松、陳建新：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003年第2期，頁64。

²⁹ 李金松、陳建新：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003年第2期，頁64。

³⁰ 陳斌：〈論清初陳祚明對〈古詩十九首〉抒情藝術的發微〉，《中國韻文學刊》第20卷第4期(2006年12月)，頁18。

³¹ 參考李金松、陳建新：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003年第2期，頁65。

³² 曾毅：〈陳祚明西晉詩歌批評論略〉，《綿陽師範學院學報》第30卷第10期(2011年10月)，頁31。

的注意，這是令人遺憾的。」³³李金松也提及《采菽堂古詩選》詩學理論，是在堅持情為本的詩學本體論基礎上，又尚「辭」：注重詩歌藝術形式，盡可能營造詩歌的藝術性。其詩學主張與王士禛「神韻說」等為人熟知的詩學理論大不相同，向為研究者所忽略，所以值得學界進行更深入的研究。³⁴

其四，陳祚明強調體味與揭示作品的意蘊，這對明末清初的詩學批評方式有補強效用。陳祚明「常虛其心，窺探作者之意，設以身處其時與地，思其所欲言」（〈凡例〉，頁13），重視以意逆志的解詩方式，與當時著重詩歌形式審美與品評，而忽略作品意蘊及感染力的情形並不相同。陳祚明將「窺探作者之意」置於批評中心，實是完善與充實從作品各層面進行辨析和評判的辨體批評模式。因辨體批評的批評體系以探究詩歌藝術品味為中心，較少關注詩人精神氣質與作品風貌之關係等問題，也無力觸及、體會與傳達作品意蘊及感染力。陳祚明將虛心以窺探作者之意的解說方式置於批評中心，在格調論重體貌、重品位的批評模式外，拓出一條較合理的批評之路，有重大的意義。³⁵

其五，《采菽堂古詩選》對後代詩論有一定影響，主要是表現在個別詩作、詩家的評論，常被後人徵引。舉例而言，聞人倓《古詩箋》、沈德潛《古詩源》都大量吸收陳祚明《采菽堂古詩選》的評點意見與解釋，現代學術研究，也多採用陳祚明之說。如北京大學中文系中國文學史教研室編纂《兩漢文學史參考資料》³⁶、《魏晉南北朝文學史參考資料》³⁷，書中多稱引《采菽堂古詩選》的評點意見；葉嘉瑩《漢魏六朝詩講錄》³⁸也多引用《采菽堂古詩選》，可說「大凡研究漢魏六朝文學的學者，大多把《采菽堂古詩選》列為必要的參考書之一。」³⁹惜雖自近代以來，中古詩歌研究者多引重陳祚明評語，但從未將他作為有特色的詩論家來推崇。其實陳祚明應名列古代最優秀批評家之列，是與任何著名人物相比也毫不遜色的詩論家。⁴⁰《采菽堂古詩選》更是極佳的選本，值得我們做深入研究。

本論文將從各層面點出陳祚明《采菽堂古詩選》獨到之處，所欲處理的問題

³³ 張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第5章，頁229。

³⁴ 參考李金松：〈論《采菽堂古詩選》中的詩學批評〉，徐中玉、郭豫適主編：《中國文論的情與體：古代文學理論研究》（第二十五輯）（上海：華東師範大學出版社，2009年），頁193-194。

³⁵ 參考陳斌：〈清初詩文選家陳祚明及其《采菽堂古詩選》〉，《古典文學知識》2007年第2期，頁94-95；陳斌：〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》（哲學社會科學版）2007年第3期（總第144期），頁156。

³⁶ 北京大學中國文學史教研室選注：《兩漢文學史參考資料》（北京：中華書局，1962年）。

³⁷ 北京大學中國文學史教研室選注：《魏晉南北朝文學史參考資料》（北京：中華書局，1962年）。

³⁸ 葉嘉瑩：《漢魏六朝詩講錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年）。

³⁹ 李金松：〈論《采菽堂古詩選》中的詩學批評〉，徐中玉、郭豫適主編：《中國文論的情與體：古代文學理論研究》（第二十五輯）（上海：華東師範大學出版社，2009年），頁175。

⁴⁰ 蔣寅：〈一個有待於重新認識的批評家——陳祚明的先唐詩歌批評〉，《中國社會科學院研究生院學報》第183期（2011年5月），頁91-92、97。

包括：陳祚明編選《采菽堂古詩選》的動機與目的何在？希望能帶來什麼樣的影響？進行古詩編選的原則為何？如何透過編選的體例安排以呈現自己的編選標準？又如何透過選詩的多寡作表示？再者，採用何種評議態度？如何安排其評議的體例？採用何種評議手法？用何種角度展開討論？針對哪些面向進行解說？

《采菽堂古詩選》對主題、體制、朝代、詩人各有什麼特出看法？特別推崇的手法為何？喜愛的風格為何？特別推崇的詩作有哪些？面對經典作品如何分層解析？陳祚明又如何能在詩作中展現他自己作為讀者感受和作者的才華？最後，還可討論《采菽堂古詩選》對後世的影響。本論文將從這些問題入手，試圖對這本重要的古詩選本作出詳實說解。

第二節 文獻回顧

與陳祚明和《采菽堂古詩選》直接相關的研究成果，並不多見，僅有一本碩士學位論文⁴¹，另有一本學位論文以一節加以論述，兩本專書部分篇幅論及⁴²，及數篇單篇論文而已，尚有很大的研究空間。幾下將分四類檢討當前的研究成果。

一、陳祚明生平與交遊的研究

李金松、陳建新：〈陳祚明〈《采菽堂古詩選》考述〉⁴³曾介紹陳祚明家庭環境與人生歷程，並將陳祚明生平分為兩時期說明。本文是《采菽堂古詩選》最早的專門研究成果，多引清人對陳祚明的記述資料，甚為珍貴。其後陳斌〈清初詩文選家陳祚明及其《采菽堂古詩選》〉⁴⁴和〈陳祚明交遊及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉⁴⁵也介紹陳祚明的生平、交遊。張歡：《陳祚明與《采菽堂古詩選》研究論略》第二章處理陳祚明生平、著述及交遊考，列舉陳祚明的重要友朋，不僅介紹其生平，還藉陳祚明《稽留山人集》與友人的贈答詩作探析其與友朋的關係。

陳祚明隸屬「燕臺七子」是交遊值得注意之處，相關研究可參馬大勇：《清初廟堂詩歌集群研究》⁴⁶第四章第一節之附論還有李靜：〈關於清初「燕臺七子」

⁴¹ 張歡：《陳祚明與《采菽堂古詩選》研究論略》（漳州：漳州師範學院文學碩士論文，2012年）。

⁴² 除文獻回顧中所列《清初廟堂詩歌集群研究》及《清代詩學研究》兩本專書外，李世英、陳水雲著《清代詩學》，亦有一段文字論及陳祚明，但篇幅甚少，故不另加回顧。參考李世英、陳水雲《清代詩學》（長沙：湖南人民出版社，2000年），第6章，頁167-168。

⁴³ 李金松、陳建新：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003年第2期，頁61-62。

⁴⁴ 陳斌：〈清初詩文選家陳祚明及其《采菽堂古詩選》〉，《古典文學知識》2007年第2期，頁90-93。

⁴⁵ 陳斌：〈陳祚明交遊及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》（哲學社會科學版）2007年第3期（總第144期），頁152-154。

⁴⁶ 馬大勇：《清初廟堂詩歌集群研究》（長春：吉林人民出版社，2007年），頁128-131。

的幾個問題)⁴⁷。李靜爬梳清代文獻，確立「燕臺七子」乃宋琬、施閏章、趙賓、嚴沆、丁澎、張文光、陳祚明七人，再點出該團體成因。認為「燕臺七子」與明代前後七子、還有以陳子龍為首的「燕臺之社」都有關聯，七人也有共同詩學主張：詩都尊崇七子，推崇復古。馬大勇則有單論陳祚明，惜未說解陳祚明詩學理論、詩學主張。

李靜清理「燕臺七子」為筆者理解提供方便。不過「燕臺七子」是否承接前後七子、陳子龍等人的詩學理念，則讓人疑惑。文中舉翁嵩年《采菽堂古詩選·序》為證：「其所為詩，不屑追蹤漢魏以下，而志趣之於古人。可以相方者，晉則陶元亮，唐則孟襄陽，而明則謝茂秦也。」⁴⁸但此乃就具體學習詩作的仿擬對象而發，與詩學主張、詩論批評是否存在差異？觀察《采菽堂古詩選》評點可發現批評謝榛意見為多，正面稱許者少見。雖可視作研讀、學習七子詩論與詩評的例證，但從選詩目的「會王李、鍾譚兩家之說，通其蔽而折衷焉。」⁴⁹(〈凡例〉，頁4)，再加上反對的批評意見，陳祚明是否真以前後七子為尊？這點可再深入詳察。

二、《采菽堂古詩選》其書的研究

首先說明《采菽堂古詩選》編選情形、體例與版本問題。陳斌〈清初詩文選家陳祚明及其《采菽堂古詩選》〉論及陳祚明在京中編選《采菽堂古詩選》的情形，並說明編選時間、刊刻情形。李金松、陳建新：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉拈出《采菽堂古詩選》有康熙、乾隆兩刻本，並述及館藏所在地。張歡《陳祚明與《采菽堂古詩選》研究論略》第一章第三節則簡要說明《采菽堂古詩選》的編排體例及其影響。

其次闡發陳祚明編選意圖。蔣寅〈一個有待於重新認識的批評家——陳祚明的先唐詩歌批評〉論及陳祚明詩學觀念的包容性，並提及陳祚明選詩有救時弊目的，惜因刊刻時間較晚，未如願發揮效用。⁵⁰陳斌〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉拈出陳祚明編選古詩選本的具體背景及意圖：回應宋詩風、拓展格調派獨尊漢魏、盛唐詩學觀念、回應當時詩歌選本，強調詩歌評選的鑑賞

⁴⁷ 李靜：〈關於清初「燕臺七子」的幾個問題〉，《現代語文》(學術綜合版)2008年第1期，頁28-29。

⁴⁸ 翁嵩年：〈序〉，〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，頁1。

⁴⁹ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「會王李、鍾譚，兩家之說，通其蔽而折衷焉。」筆者依文意修正為：「會王李、鍾譚兩家之說，通其蔽而折衷焉。」此類修正皆蒙口試委員黃明理教授於口試時提點指正，深表感謝。其後相類修正亦皆蒙黃老師指點而得，恕不再一一致感謝之意。

⁵⁰ 蔣寅：〈一個有待於重新認識的批評家——陳祚明的先唐詩歌批評〉，《中國社會科學院研究生院學報》第183期(2011年5月)，頁91。

批評功能，以充實格調派辨體批評的模式等。⁵¹

宋雪玲：〈《采菽堂古詩選》編選之隱形標準〉⁵²鎖定陳祚明編選意圖為討論主題。其問題意識為：陳祚明《采菽堂古詩選》之編選，與〈凡例〉宣稱「以言情為本」的選詩標準不完全相合，實存與此矛盾的隱形標準。文中透過與當時其他重要古詩選本：李攀龍《古今詩刪》、鍾譚，譚元春合編《古詩歸》、王夫之《古詩評選》、王士禎編，聞人倓箋注《古詩箋》、沈德潛《古詩源》、張玉穀《古詩賞析》就朝代、作家選目進行比較，希冀看出陳祚明特出之處。宋雪玲認為《采菽堂古詩選》不以指導後學為目的，也非以體現選者興趣、識力為目的，而以呈現漢魏六朝詩歌總體風貌為宗旨，此即陳祚明「隱形的選錄標準」。如陳祚明不喜鮑照和陸機詩風，但卻大量入選二人詩歌，即從詩歌史角度肯定二人地位，不以自己詩美理想抹煞詩人在詩歌演進史上的重要地位。陳祚明的做法，體現編選者宏大的詩史眼光。

張歡《陳祚明與〈采菽堂古詩選〉研究論略》第三章就時代、入選詩人、入選題材說明《采菽堂古詩選》選詩特點。借用統計方法，點出《采菽堂古詩選》推宗漢魏、重視梁代；推出收錄詩歌數量最多的七位詩人，並從入選題材觀察陳祚明選詩特點，認為收詩偏重詠懷及酬別贈答兩題材。統計收錄詩歌數量外，也加予詮解，如收詩數量前七名就分布朝代、選詩類別與內容加以剖析，並配合評語，說解陳祚明注重該名詩人的原因。朝代論的部分，也拿統計資料與同時代其他古詩選本入選情形對照，希望看出《采菽堂古詩選》特點所在。

宋雪玲雖從問題意識出發，但鎖定的可能僅是一假命題。陳祚明曾清楚提出《采菽堂古詩選》乃為「會王李、鍾譚兩家之說，通其蔽而折衷焉」。⁵³其所謂擇辭而歸雅者，大較以言情為本。」（〈凡例〉，頁 4）前半部點出欲清理當時詩學主張並解救時弊的主張，後半部說明欲擇雅辭的意圖，並說明雅辭內涵。但就「編選標準」來看，「是故於是選，無端旨，有美必錄」（〈凡例〉，頁 1）的論點更重要。陳祚明實未抱持特別的審美喜好來選錄詩作，而希望能在自己的選本中蒐羅所有佳作。他真正在乎的，是不希望「後人窺吾選之外，有某某佳篇也。」（〈凡例〉，頁 11）倘其選本「不全不備」，不能收盡世上所有佳作，才會深深引以為憾。宋雪玲認為陳祚明不喜鮑照與陸機詩作卻還大量入選，乃是從詩歌史的角度肯定二者重要地位的結果。但陳祚明選錄詩歌並非出於自己喜好，乃是認為其為佳作而需收錄，但仍在評語中解析闡發其特點或不足之處。非如宋雪玲所言為抱持宏

⁵¹ 陳斌：〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》（哲學社會科學版）2007年第3期（總第144期），頁154-156。

⁵² 宋雪玲：《采菽堂古詩選》編選之隱形標準》，《溫州大學學報》（社會科學版）第24卷第6期（2011年11月），頁92-97。

⁵³ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「會王李、鍾譚，兩家之說，通其蔽而折衷焉。」筆者依文意修正為：「會王李、鍾譚兩家之說，通其蔽而折衷焉。」

觀的詩史眼光，才決意收錄。《采菽堂古詩選》雖可展現六朝詩歌宏偉面貌，但此並非選詩目的，而是選本出爐以後的結果。《采菽堂古詩選》可見陳祚明展現文學史的獨到眼光，如提點新創體裁、拈出特定詩人詩作對後代的影響等，但大量收錄鮑照和陸機之詩，不可自詩歌史的角度加以考慮，宋雪玲所謂「編選之隱形標準」於此不能成立。再者，〈凡例〉中陳祚明清楚說明：「予亟表古詩，示準的，學者游息其中，譬尋河得源，順流而下至溟渤，蓋無難焉。」（〈凡例〉，頁9）明確點出選詩目的有出於指導後學的心願，若宋雪玲認為指導後學非陳祚明的編選意圖，尚需細細的論證爬梳，不可一語滑過。

李金松和陳建新的文章大量採用統計方法。⁵⁴〈陳祚明〈《采菽堂古詩選》考述〉⁵⁵統計《采菽堂古詩選》詩歌數目共得4487首，其中正集4015首，補遺472首。還統計收錄超過40首詩作的詩人數目及其詩作數量，共得17位，合計1507首。李金松拈出其中時代屬於魏晉以後的詩人有9位，占上述17位詩人一半以上，9位詩人合計詩作篇什共785首，也占17位詩人篇數1507首的一半以上。⁵⁶李金松、陳建新認為從甄選登錄能窺出《采菽堂古詩選》推尊六朝詩歌、尤其推尊齊、梁、陳三代詩歌之意。但筆者認為雖然齊、梁、陳詩歌收錄總數較多，但光憑此難導出推尊與重視齊、梁、陳詩歌之意，因對各朝詩作的看重情形，須透過與底本《古詩紀》對勘才得以顯現。由於各朝詩歌總數多寡不一，收錄詩作數量自然會受影響。陳祚明既抱持「有美必錄」的收錄原則，故除關注收錄詩作數量外，被剔除的詩歌數量也值得注意。舉例而言，梁簡文帝詩作多達70首入選，但被剔除的詩歌共計205首，近乎收錄總數三倍之多，詩作入選率僅兩成五左右，可知陳祚明並未十分看重其作。由此例可知，若僅自收詩數量多寡判定陳祚明對朝代的看重程度可能不甚公允，尚需與《古詩紀》對勘後再行斷定。且僅挑出少數作家來斷定對該朝詩作重視程度的作法，可能也不甚完善，雖說《采菽堂古詩選》有側重特定詩人的傾向，在特定朝代中個別詩人入選比可能具有舉足輕重的影響，但要觀察對個別朝代的重視程度，仍需透過全面檢視較為合宜。

張歡論文拿統計資料與同時代其他古詩選本人選情形做對照，雖然立意雖佳，但卻未能達到成效。《采菽堂古詩選》以《古詩紀》作底本，故將《采菽堂古詩選》與《古詩紀》對參⁵⁷，看出《采菽堂古詩選》入選比和刪汰情形，可能較對

⁵⁴ 宋雪玲：〈《采菽堂古詩選》編選之隱形標準〉亦大量運用統計結果，不過用意乃欲推導陳祚明詩歌選錄觀點。陳祚明編選主張乃「有美必錄」，非如宋雪玲所說可藉收錄詩作多寡推導出審美精神。其方法雖可參，推論卻仍待商榷。

⁵⁵ 李金松、陳建新：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003年第2期，頁63-64。

⁵⁶ 筆者亦統計《采菽堂古詩選》中詩作數目，統計結果與李金松相較，少數幾位詩人作品總數上與全部詩作總數上略有出入，但未有嚴重歧異，將留待文後再作說明。

⁵⁷ 張歡論文將《采菽堂古詩選》與逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》對參，點出「晉、梁存下的詩歌都在兩千首以上，宋代也近千首，遠遠高於其他各朝，這是其入選數量較多的一個原因。」參考張歡：《陳祚明與《采菽堂古詩選》研究論略》（漳州：漳州師範學院文學碩士論文，2012年），第3章，頁25。）但未能以此出發，仍做出看重梁代詩歌的評論，恐是不確。

照其他古詩選本更重要。加諸陳祚明採「有美必錄」(〈凡例〉,頁1)的評選態度,與其他古詩選本可能為服膺、佐證特定文學主張的選錄目的並不相合。忽略底本而與其他選本相比,可能有失其準。如認為《采菽堂古詩選》中南北朝詩歌占55%,其中梁代詩歌23%居首位,與其他五部選本,梁詩入選數量均不過20%相較,可見陳祚明對梁代詩歌的重視。⁵⁸可《采菽堂古詩選》中雖收錄梁代詩歌多達889首,但《古詩紀》收錄首數達2265首,則共計1378首被陳祚明剔除,該朝詩作入選比僅39.2%⁵⁹。陳祚明詩學主張既為「有美必錄」(〈凡例〉,頁1),故非可謂看重梁代詩歌。就統計方法來剖析《采菽堂古詩選》,尚有很多值得探究之處。

關於《采菽堂古詩選》的研究,又可分為理論批評還有實際批評兩個層面來加以探討。

(一)理論批評

張健、景獻力、李金松三人曾說明陳祚明的詩學主張,且都分成情、辭兩部分加以論述,再補上列於情辭間神、氣、才、法四項中介。⁶⁰景獻力多承接張健論述,兩人所談多有類同。鄭婷尹〈陳祚明之情辭觀及其評謝靈運詩中之情〉前半段介紹陳祚明詩學主張,大抵也採「詩之大旨,惟情與辭」(〈凡例〉,頁1)二分脈絡進行討論。鄭婷尹結合同時代詩學主張,與陳祚明詩學進行比對和辨析,且試圖將陳祚明部分詩學理論向上溯源,分梳細膩。

張健率先點出陳祚明主張性情優先,且情感對形式有決定作用,只要有深厚感情自然具備詩歌的形式美。⁶¹景獻力則藉具體詩人來說明,論及庾信的深情;關注曹植詩的情感;謝靈運山水之詩,實富含情之人才可作等,都可見陳祚明重情的特點。景獻力還論及詩需有作意,不反對琢語、理語入詩、詩中有議論等議題。⁶²同時,點出陳祚明以雅為原則,對辭有所要求:「言之不文,行之不遠。」

⁵⁸ 張歡將《采菽堂古詩選》與《古今詩刪》、《古詩歸》、《古詩評選》、《古詩源》、《古詩賞析》五部古詩選本相較。(參考張歡:《陳祚明與〈采菽堂古詩選〉研究論略》(漳州:漳州師範學院文學碩士論文,2012年),第3章,頁24-25。

⁵⁹ 由於陳祚明《采菽堂古詩選》在梁朝部分實補入徐悱妻劉氏〈續句〉以及范靜妻沈氏〈綵毫怨〉二詩,故雖然《古詩紀》收錄詩作總數為2265首,扣掉1378首遭陳祚明剔除的首數之後,兩者差距為887首,但《采菽堂古詩選》梁朝詩歌首數統計,實需添上陳祚明自行補入的兩首,即為889首。故梁代詩歌《采菽堂古詩選》收詩總數加上刪去《古詩紀》的首數,與《古詩紀》真正收詩數目有二首的落差。梁朝詩歌作入選比,則是《古詩紀》入選《采菽堂古詩選》的887首除以《古詩紀》梁朝詩歌總首數2265首所得比例,以百分比表示後,小數點後第二位四捨五入,後得入選比為39.2%。

⁶⁰ 參考張健:《清代詩學研究》,第5章,頁216-229;景獻力:《明清古詩選本個案研究》第3章,頁78-85。

⁶¹ 張健:《清代詩學研究》(北京:北京大學出版社,1999年),第5章,頁216-217。

⁶² 景獻力:《明清古詩選本個案研究》(福州:福建師範大學中國古代文學博士論文,2005年),第3章第1節:陳祚明與《采菽堂古詩選》,頁71-77。

乖於雅者之言情也，則不善言其情者也」(〈凡例〉，頁4)說明「善言」之「善」需講究形式風格，言而有文，才能成為雅的審美表現形式。因為漢魏詩質而能古後世已難企及，故應以六朝詩為學習對象，追求自然而華。修辭尚雅還表現在重視「清」、關注「隱、秀」等面向。因情感以婉曲為特徵，故陳祚明不賞直露而尚隱。⁶³

關於陳祚明的詩學主張，李金松最特出的論點是：觀察到「尚辭」與「尚情」，陳祚明對藝術形式的「辭」有較多肯定，甚至認為「陳祚明對『辭』、對詩歌藝術形式極其藝術性的強調，可以說是前無古人的。」⁶⁴不過從其依據引文：「尚辭失之情，猶不失為辭也。尚情失之辭，則情并失。」(〈凡例〉，頁4)來看，不能直接推出辭高於情的結論，仍待更多梳理。但把「情」與「辭」兩端結合，並試圖考察二者高下價值判定的獨到眼光，仍值得推崇。

張歡論文第四章論及《采菽堂古詩選》詩學思想。第一節點出採取折衷的詩學立場，點出各朝中陳祚明注意的詩家，如南齊謝朓、梁代何遜、陳代陰鏗等人。但實難看出介紹與採取折衷的詩學立場二者關係為何。第二節分言情為本、立言貴雅兩方面論述，不過論文中將抒情應含蓄婉轉的解說，納入言情為本，而在立言貴雅又涉及說解含蓄與隱秀，分類交繞，解說不甚清晰。第三節討論時代，就時各有體、體各有妙角度切入，說解貴古崇源、不廢六朝概念。有時點明個別朝代特色，如六朝詩之「清」，有的就朝代間聯繫加以探究，如討論六朝詩對唐代的影響。大抵而言，張歡論文雖點出《采菽堂古詩選》些許重要議題，惜都未能深論，章節安排也有失允妥，故本論文將重新細膩梳理《采菽堂古詩選》中各個重要議題。

景獻力另有〈陳祚明詩論的「泛情化」傾向〉一文解說陳祚明詩論。其認為陳祚明詩論中「泛情化」傾向，主要表現在陳祚明「情」的定義和一般所言「情感」不同，連命旨、神思、理、解、物等都可涵括其中，包容性極強。甚或陳祚明肯定六朝詩作，也可自「泛情化」傾向解讀。因為有寬廣的視野，六朝豔情詩和漢魏詩歌在陳祚明觀念中沒有高下分別。⁶⁵「泛情化」一詞應為景獻力自創，若僅用於表達「情」包含範圍廣泛並無問題，但擴張至「只要語嫣然」就可視為情的範疇，則顯論述層次分梳不清。重視詞語優美雅致乃陳祚明詩論另一重點，與「情」實互為表裡、相輔相成，而非包蘊於情之內。其次，情與辭乃陳祚明詩論暨評選標準核心，評選六朝詩歌，自然也以此為基準，不能當成陳祚明詩論「泛

⁶³ 參考張健：《清代詩學研究》，第5章，頁216-229；景獻力：《明清古詩選本個案研究》第3章，頁78-85。

⁶⁴ 李金松：〈論《采菽堂古詩選》中的詩學批評〉，徐中玉、郭豫適主編：《中國文論的情與體：古代文學理論研究》(第二十五輯)(上海：華東師範大學出版社，2009年)，頁719。

⁶⁵ 景獻力：〈陳祚明詩論的「泛情化」傾向〉，《福州大學學報》(哲學社會科學版)2007年第4期，頁62-66。

情化」憑證。景獻力捻出「情」乃陳祚明詩論特出的觀察點有其價值，但對情的內涵、表現方式、與詩論其他成分的關係都尚需深究，不能僅以「泛情化」之說盡數囊括。

張健《清代詩學研究》試圖定位陳祚明詩學理論，本書將陳祚明的詩學歸在第五章：「性情與格調的調合：對雲間派詩學的進一步展開與修正」中⁶⁶，論述緊扣陳祚明詩學綜合竟陵派主情說與後七子派主修辭說，認定陳祚明首要詩學主張：「詩之大旨，惟情與辭」（〈凡例〉，頁1）即用以概括七子派和竟陵派詩學。言情為本乃吸收竟陵派詩學而來；修辭而歸雅則繼承七子派詩學。不過陳祚明雖明確表示自己有意調合兩派：「予之此選，會王李、鍾譚，兩家之說，通其蔽而折衷焉。」（〈凡例〉，頁4）但未指明哪些主張受七子影響、哪些又蒙鍾、譚啟迪，張健下的注解簡要而大膽，但尚值得細細斟酌，畢竟七子派對「情」非全然不重視，可能不僅在「辭」方面影響陳祚明。⁶⁷

李金松論及陳祚明與張溥、陳子龍在時代、地域相近，加諸陳祚明與陸圻、丁澎為代表的西泠十子過從密切。西泠十子詩學源出陳子龍，陳祚明肯定六朝詩歌的詩學主張，可能通過「西泠十子」而受陳子龍詩學影響。⁶⁸陳斌提及陳祚明詩學和陳子龍、施閏章的主張都可當成明末清初格調詩學借取性靈思潮進行內部修正的表現⁶⁹，彼此詩學觀可能有影響。蔣寅則點出陳祚明的詩學觀念「近於後來成為詩壇主流的王漁洋神韻一派」⁷⁰，這幾種關於陳祚明詩學理論的定位都有差距，且學者們多僅有評斷而少論述與例證，故留下值得再細究的空間。陳祚明是否隸屬於任何詩學流派？其定位為何？與當時其他詩論家的關係為何？這都值得再加以觀察剖析。

（二）實際批評

1. 解詩方法

蔣寅對《采菽堂古詩選》解詩方法論述精彩，點出陳祚明善用比較方法進行闡發，很少孤立而平面地談作家成就及風格特點，總是自特定詩史語境審視作家才能。比較法運用面向很廣，特重在比較風格、技法，以辨析和把握不同時代、

⁶⁶ 陳祚明隸屬其中的「燕臺七子」，在張健書中視為乃「雲間派影響下的宗漢魏、盛唐之風」的詩學表現。「燕臺七子」各成員詩學表現是否有差異？或是陳祚明乃其中特出現象？此仍需再加考究。

⁶⁷ 張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第5章，頁213-229。

⁶⁸ 李金松：〈論《采菽堂古詩選》中的詩學批評〉，徐中玉、郭豫適主編：《中國文論的情與體：古代文學理論研究》（第二十五輯）（上海：華東師範大學出版社，2009年），頁180。

⁶⁹ 陳斌：〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》（哲學社會科學版）2007年第3期（總第144期），頁155。

⁷⁰ 蔣寅：〈一個有待於重新認識的批評家——陳祚明的先唐詩歌批評〉，《中國社會科學院研究生院學報》第183期（2011年5月），頁90。

不同作者的特點。聲調、句法、用典、章法、氣格、表現方式等也都可見施用比較法。蔣寅捻出「比較」法，拓張以往多只從詩學主張察考《采菽堂古詩選》的視野，從論述方式著眼，更能統攝看出貫穿全書的特出之處。⁷¹

蔣寅發覺陳祚明另一項特出之處，是提點其具有細膩的審美味覺。據其統計，《采菽堂古詩選》共有 135 個審美概念，其中又多能形成複合概念。在眾多審美概念中，主要崇尚自然流露的至情、欣賞靈動生活之趣，重視蒼古之風，最終則要歸結於作意。蔣寅提點審美味覺，拈出陳祚明評析詩作相當精彩的一環，對筆者啟發甚大。

2. 個別詩人分析

李金松點出陳祚明重新評估些許詩人的價值，如將潘陸相比，點出由於「安仁過情，士衡不及情」(卷 11，頁 332 潘岳)，故作「安仁有詩，而士衡無詩」(卷 11，頁 333 潘岳)的判準；以及重審任昉地位等。《采菽堂古詩選》收錄很多蕭綱、江淹、陳後主、張正見詩作，可見陳祚明本著尚辭和注重詩歌藝術性的文學理念，給予宮體詩較高評價。再如分析阮籍詩作，亦發前人所未發。⁷²《采菽堂古詩選》詩人論地位極為重要，雖然前輩學者略為提及，但並不完整，且論述方式亦有可觀之處，值得再細加討論。

鄭婷尹：〈陳祚明之情辭觀及其評謝靈運詩中之情〉特別鎖定《采菽堂古詩選》對謝靈運的評論進行說解。文中第三節先依時代考察清代以前謝靈運詩評，從南朝劉勰、鐘嶸注重謝靈運巧構形似，到唐代關注謝詩山水物色；直至明末清初評論都為其考察對象。鄭婷尹特別注重觸及「詩情」的各式評論，比如方回評述大謝情、景，陸時雍、王夫之對大謝詩中情、景的關照等。文中第四節聚焦陳祚明肯認謝靈運詩中的「情」，主要從「縱欲飾情」的具體實踐、詩評所見情感類型及意義兩方向切入探討。「縱欲飾情」鎖定運用虛筆、安排章法，探究謝靈運如何處理情；情感類型點出賞玩物色之情、與景相互生發之情、直質懇切之情三類，細膩處理《采菽堂古詩選》中的謝靈運說解。

3. 朝代論

蔣寅、李金松、陳斌聚焦在陳祚明對六朝的看法，特別捻出關於「六朝之清」，一反當時多只從駢麗角度看待六朝詩歌的方式，斷定此提法乃批評史上重要翻案論點。李金松還認為陳祚明白美學角度讚賞六朝詩歌，特別是其中所蘊之「清」，

⁷¹ 蔣寅：〈一個有待於重新認識的批評家——陳祚明的先唐詩歌批評〉，《中國社會科學院研究生院學報》第 183 期(2011 年 5 月)，頁 93-94。

⁷² 參考李金松、陳建新：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003 年第 2 期，頁 65；李金松：〈論《采菽堂古詩選》中的詩學批評〉，徐中玉、郭豫適主編：《中國文論的情與體：古代文學理論研究》(第二十五輯)(上海：華東師範大學出版社，2009 年)，頁 186-187。

與陳祚明審美趣味一致。⁷³

曾毅〈陳祚明西晉詩歌批評論略〉對《采菽堂古詩選》進行斷代分析，認為陳祚明論述西晉「在很大程度上改變了自中唐以來、特別是明代以前、後七子為代表的否定批評而給予了好評，且其批評具有一定的特色，在西晉詩歌批評史上具有一定的地位。」⁷⁴論文首先捻出陳祚明詩學重心：「有情」，並以潘岳為例，說明陳氏如何抓住「尚情」這西晉詩歌有別於漢魏的突出特徵，認為陳祚明論述糾正七子以來對六朝詩歌的否定，也助長清代詩學重張「詩主性情」的聲勢。文中還論及西晉詩歌強調「古質」、「古樸」等特點，合於陳祚明「擇辭而歸雅」的詩學主張。再提及陳祚明肯定陸雲四言詩的成就，開啟陸雲在清代後較高的評價。曾毅引《詩品》、《世說新語》為參照，用比較方法衡量、評價陳祚明的西晉評論。最後統整《采菽堂古詩選》中西晉文學整體樣貌，點出建安詩歌傳統在「質」的層面影響西晉詩歌最大，還有「撰句矜秀，是晉人正格」（卷 10，頁 295〈日出東南隅行〉）等論述。⁷⁵

該論文對筆者需關注《采菽堂古詩選》朝代論有提點之效，且文中示範四種可以切入的角度和面向：從詩學理論加以考察、關注陳祚明特別著眼的詩人及其成就、與其他人詩論相較、統整各朝詩歌樣貌，都對筆者啟發甚大。惜僅略舉一例，尚有可深入挖掘的空間。且有些論述可再調整。如以「尚情」作為西晉文學特點，但文中僅舉潘岳為例。「重情」固然是潘岳個人特色，是否能以此擴大解釋成整個朝代的文學特色？有待斟酌。陳祚明白「情」的角度闡發各朝詩歌特色，在各朝中都盡力挖掘以情為重的詩人與作品，漢魏詩歌是否如曾毅所說不如西晉重情？可再推敲。此外，文中先論及西晉詩歌重「質樸」、「古樸」，後又談到晉人正格強調端莊秀麗的「矜秀」。兩種風格是否可以相等？何者才是西晉詩歌真正代表風格？都值得再深究。

4. 個別作品

《采菽堂古詩選》對個別作品解析亦值得關注。陳祚明評語大抵精當，對〈古詩為焦仲卿妻作〉、曹植〈美女篇〉、謝靈運〈郡東山望溟海〉等作，評語都甚為剴切。其中陳祚明論〈古詩十九首〉特別值得推崇。陳斌專文介紹陳祚明闡發〈古詩十九首〉，觀察陳祚明身為明遺民，與〈古詩十九首〉游宦京洛、志意無成的作者有相類處境，且陳祚明帶有「重讀經典」的強烈衝動，所以特別注重。陳祚

⁷³ 參考蔣寅：〈一個有待於重新認識的批評家——陳祚明的先唐詩歌批評〉，《中國社會科學院研究生院學報》第 183 期(2011 年 5 月)，頁 92；李金松：〈論《采菽堂古詩選》中的詩學批評〉，徐中玉、郭豫適主編：《中國文論的情與體：古代文學理論研究》(第二十五輯)(上海：華東師範大學出版社，2009 年)，頁 183。

⁷⁴ 曾毅：〈陳祚明西晉詩歌批評論略〉，《綿陽師範學院學報》第 30 卷第 10 期(2011 年 10 月)，頁 28。

⁷⁵ 曾毅：〈陳祚明西晉詩歌批評論略〉，《綿陽師範學院學報》第 30 卷第 10 期(2011 年 10 月)，頁 28-31。

明對〈古詩十九首〉的特出之見，首在揭示其能言人同有之情，所以成為千古至文，次為掘發和闡述抒情藝術的「經營慘淡」。論述首重反對僅以「自然」視之，並著眼於寫作手法的「含蓄」，認定「含蓄不盡」乃陳祚明主要詩學傾向，並與「人情本曲」的觀點可相合。⁷⁶

呂光華的文章⁷⁷，目的則是探究清人古詩選本對鍾嶸《詩品》接受情形。陳祚明《采菽堂古詩選》乃其兩個主要例證之一，文中第四節處理陳祚明《采菽堂古詩選》對鍾嶸《詩品》的接受與批評。先點出陳祚明《采菽堂古詩選》引用鍾嶸《詩品》原文全繼承馮惟訥《古詩紀》，再分上品與中品兩部分，依次說解陳祚明評斷鍾嶸《詩品》。如上品部分討論陳祚明認為《詩品》評劉楨「氣過於文」不恰當；阮籍體源不應歸〈小雅〉而應出自〈離騷〉；中品部分，認為郭璞詩雖有遊仙之姿，但實有託而作等。呂光華不僅在文中揭示兩者不同，還探究陳祚明評說是否合理。比如討論郭璞詩，呂光華點出陳祚明與鍾嶸想法實一致，陳祚明認為鍾嶸貶損郭璞實乃誤解。本文細膩分析《采菽堂古詩選》引用《詩品》部分，對筆者論說實有裨益。

第三節 研究方法與進路

本論文以陳祚明《采菽堂古詩選》42卷為研究範圍，力求對此選本各層面皆進行細膩分梳與闡發。本論文並不預設既有理論框架，避免因先行的框架限制，影響我們對原典認知產生偏頗，而使後續分析僅落於證說先人為主的框架。本文將從文本細讀出發，讓文本自己說話，筆者僅運用一般人文方法學之比較、分析、歸納、統計等方式進行說解。

展開《采菽堂古詩選》的論述前，首先須對陳祚明其人有所認識與理解。由於詩論的形成不會是獨立的系統，它必與當下時代背景有一定關連，故我們基於「知人論世」的立場，有必要了解選家的背景並觸及其所處時代背景與詩壇概況。其次則藉〈凡例〉的說明及內文評選的說解，闡釋陳祚明論詩宗旨、編選原則與態度，俾以理解選家基於什麼樣的判準刪選詩歌作品。

再次，比對《采菽堂古詩選》與馮惟訥《古詩紀》。因陳祚明在〈凡例〉中明言以當時蒐羅較全《古詩紀》為底本再進行編選，故本論文會將《采菽堂古詩選》與底本馮惟訥《古詩紀》就篇目及說解內文進行比對，釐清書中各段文字的作者歸屬。據初步考察，《采菽堂古詩選》中關於作者的鄉里考察、生平簡介，

⁷⁶ 陳斌：〈論清初陳祚明對〈古詩十九首〉抒情藝術的發微〉，《中國韻文學刊》第20卷第4期(2006年12月)，頁13-18。

⁷⁷ 呂光華：〈論清人古詩選集對鍾嶸《詩品》的接受與批評——以王夫之《古詩評選》與陳祚明《采菽堂古詩選》為例〉，《彰化師大國文學誌》第24期(2012年6月)，頁1-30。

陳祚明幾乎全部引用馮惟訥的說明，且大多時候連同底本引用《詩品》以及其他論述一併帶入，故首要的研究步驟，即將二者加以比對，確定何者為出自陳祚明的想法。

確定作者與歸屬權後，可對詩作錄取情況進行統計與分析。蓋「『選擇』作為一種價值判斷行為的本質特徵，決定了文學選本的『選』本身就是重要的批評實踐。」⁷⁸作為一本詩歌選本，不論是選者如何選詩或是觀察選錄的實際情況，都可看出選者的詩學觀點。故除選本序言與評點文字外，選與不選、選擇的多寡都是選家心意的展現，值得注意。我們可藉分卷調配、各朝代選詩數目、收錄詩家人數、個別詩人詩作數目各個層面進行統計與整理。楊松年曾說：「由詩文選集與選錄詩文作者與作品數量的統計與比較，是探測選者的詩文觀點與對有關詩文作者與作品評價的一個方法。」⁷⁹藉數據統計清晰、客觀而又簡明的優點，將統計所得數據，再加以說明和詮解，便可從中得知編選者的喜好及詩學理論。

再次，就具體實踐的各層面進行說解、分析及歸納整理，力求能如實說明原典所蘊蓄的意涵，點出其獨到之處並加以闡發、說明。在論述中筆者將陳祚明批評理念置回選者所處歷史情境中，除希冀點出《采菽堂古詩選》獨到之處外，也能解答何以產生這些特點的原因。本論文雖將《采菽堂古詩選》拆分成不同面向加以探討，但仍希望能串成有機的整體，不使其各自為政。並特別關注選本中評選標準是否前後一致？詩學主張是否明確種種問題。

第四節 陳祚明生平與著作

一、家庭

陳祚明(1623-1674)，字胤倩，號嵇留山人，浙江人。陳家在明清之際屬杭郡名族，據馬大勇考察，陳祚明與「西泠十子」之張丹稱表兄弟，又與諸九鼎、諸匡鼎等人為表叔侄，不過家族自明亡後實已落魄，貧寒至不能自存。⁸⁰

陳祚明生於業儒之門，其父陳石耕，據《稽留山人集》中陸嘉淑序可知其「以名德宿儒，讀書篤行，終老不遇」⁸¹，孫治也許其「窮極性命紹絕學之傳，當世

⁷⁸ 鄒雲湖：〈導言〉，《中國選本批評》（上海：生活·讀書·新知三聯書店，2002年），頁1。

⁷⁹ 楊松年：〈選集的文學評論價值：兼評中國文學批評史的寫作〉，《中國文學批評問題研究論集》（臺北：文史哲出版社，1994年），頁48。

⁸⁰ 參考馬大勇：《清初廟堂詩歌集群研究》（長春：吉林人民出版社，2007年），第4章，頁128。

⁸¹ 〔清〕陸嘉淑：〈序〉，〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，序頁1。〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，

稱為大儒。」⁸²所學「一本之考亭，而私塾於整菴、敬菴，然尤極意於經世。」⁸³平生志於著述，著作頗豐，「貫串漢唐以來諸儒之說辨，覈其同異得失，著作滿家，凡數十萬言。」⁸⁴惜今日皆不傳，難以查考。家訓「悉歸指於忠孝，諸子奉其教戒，無敢墮失。」⁸⁵可知陳祚明兄弟四人皆受家學薰染，亦以忠孝為出處大節，故明亡後或殉國、或隱居，以不違父親教誨。⁸⁶陸嘉淑曾言：「讀其詩，殆無不以為游光揚聲成名大人之間，而不知其根柢於石耕先生之家學。」⁸⁷陳祚明在詩中也表明對家風注重忠孝、不慕榮利的驕傲。如〈長歌壽宗緒表兄〉所寫：「古來富貴浮雲輕，獨有區區忠孝名。先業但能繼詩禮，家風不在躡簪纓。……鳳池鴈塔何須羨，且摘黃花對酒卮。但令高敞營山麓，春郊寒食深松綠。歸來妻子啟柴荆，白酒盈尊書滿屋。此時把酒一高歌，不問門前車馬多。」⁸⁸陳祚明不肯仕官，可見受其父所持家風強調忠孝，應謹守禮儀、不慕榮利、不以隱居為恥影響所及。⁸⁹

陳祚明長兄陳潛夫，字元倩，號退菴，曾任明開封府推官以及南明魯王御史，因兵潰與妻妾一同投河殉明王朝國難。事載《明史》：「順治三年五月，晦江上師盡潰，潛夫走至山陰化龍橋，作〈絕命詞〉偕妻妾二孟氏同赴水死，年三十七。」⁹⁰陸嘉淑《稽留山人集·序》也提及此事，除寫陳潛夫因兵潰而殉國，也帶入陳祚明反應：「丙戌之夏，退庵畢命江上，西陵烽火，白日照耀，甲騎充斥，與盜賊間至。胤倩獨身棲其旁，數日，竟攜櫬出險以歸。」⁹¹仲兄陳貞倩，號正庵，身體多病，著《采菽堂詩集》。於明亡後不干仕進，「退而腰鎌倚杖，布袍草笠，為芸夫圃人以老」⁹²，能保持忠孝氣節。弟弟陳晉明，字康侯，於鼎革之後即與兄貞倩偕隱，不復干進。友孫治稱其「博洽好古，為布衣，有古人風。」⁹³陳晉明

⁸² 〔清〕孫治：〈亡友陳祚明傳〉，《孫宇台集》（清康熙二十三年孫孝楨刻本），卷 15，頁 148

⁸³ 〔清〕陸嘉淑：〈序〉，〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997 年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，序頁 1。

⁸⁴ 〔清〕陸嘉淑：〈序〉，〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997 年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，序頁 1-2。

⁸⁵ 〔清〕陸嘉淑：〈序〉，〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997 年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，序頁 2。

⁸⁶ 參考陳斌：〈清初詩文選家陳祚明及其《采菽堂古詩選》〉，《古典文學知識》2007 年第 2 期，頁 90。

⁸⁷ 〔清〕陸嘉淑：〈序〉〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997 年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，序頁 7。

⁸⁸ 〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997 年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，卷 14，頁 10。

⁸⁹ 孫治曾道：「祚明嗣其學、披其義，蘊其於鷺湖鹿洞之旨廓如也。」（〔清〕孫治：〈亡友陳祚明傳〉，《孫宇台集》（清康熙二十三年孫孝楨刻本），卷 15，頁 148。）

⁹⁰ 〔清〕萬斯同：《明史》（北京：中華書局，1974 年），卷 371，列傳 222，頁 4505。

⁹¹ 陸嘉淑：〈序〉，〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997 年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，序頁 7-8。

⁹² 陸嘉淑：〈序〉，〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997 年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，序頁 2。

⁹³ 〔清〕孫治：〈亡友陳祚明傳〉，《孫宇台集》（清康熙二十三年孫孝楨刻本），卷 15，頁 149。

亦編有評選《八代詩鈔》與《初盛唐詩》，選詩動機乃欲反「王、李但揭高華，鍾、譚專蒐冷雋」⁹⁴之失，時亦稱善本，可惜今亦未能見。⁹⁵陳祚明有子陳曾毅，篤學，能繼其志。⁹⁶

二、生活

李金松曾替陳祚明一生作簡單分期，認為大致可分兩期：赴北京游館前為前期；此後迄病逝為後期。前期以兄長陳潛夫為明王朝殉難為界，分兩階段：前段是年少時讀書成長期，⁹⁷南明小王朝覆滅、長兄殉難後就棄諸生，到順治乙未都過著與兄弟在家侍奉母親的生活。顧豹文《稽留山人集·序》提及陳祚明宿志「欲息機牙，藏聲跡，求十畝之居，卜築耕釣、讀書行吟，抱經負甕，窮老盡氣而不悔，此素志也。」⁹⁸在〈卜居吳山之麓漫成六首時壬寅七月·其五〉也提及「高門吾不羨，聚族喜和平」⁹⁹的心願。後期則是他應朋友之招，前往京師就館以迄最後病逝，前後共二十年。¹⁰⁰王崇簡《稽留山人集·序》言：「既而玄倩以節死，胤倩抱經術之業，以嘉惠後學，來遊都下。」¹⁰¹

陳祚明於順治十三年應故友嚴沆之聘，入京為嚴沆長子嚴方貽館師。陳祚明多詩述及館師一事。如順治戊戌(1658)〈戊戌元日·序〉，夫子自道：「余時假館，設帳琉璃廠呂僊祠內。」¹⁰²詩中提及「僊宮棲旅客，講肆作經師。一卷終吾老，三陽換不知。」¹⁰³〈移館宗伯學士家作〉也可看其為館師事。¹⁰⁴一般將此視為陳祚明第一次作幕，因陳祚明除任方貽館師外，也「傭文維生」。五年後，方貽成進士，由於思鄉情切，陳祚明在順治辛丑(1661)九月初離京返鄉。臘月，行至揚

⁹⁴ 〔清〕阮元：《兩浙輶軒錄補遺》(清嘉慶刻本)，卷1，頁17。

⁹⁵ 參考〔清〕阮元：《兩浙輶軒錄補遺》(清嘉慶刻本)，卷1，頁17。

⁹⁶ 〔清〕孫治：〈亡友陳祚明傳〉，《孫守台集》(清康熙二十三年孫孝楨刻本)，卷15，頁149。

⁹⁷ 《稽留山人集》中，〈嚴質人明經應舉入都於其歸也賦以贈別·序〉，可看出陳祚明少時讀書的蛛絲馬跡：「往崇禎己卯中，祚明隨先大兄讀書靈隱寺，往崇禎己卯中，祚明隨先大兄讀書靈隱寺，會質人偕令弟、進士辰臣、中書舍人覽民，亦在臨院，晨夕攷業，屈指三十有四年矣。傷辰臣、覽民俱就長夜惻愴悲之，情見乎詞。」(〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷19，頁7-8。)

⁹⁸ 〔清〕顧豹文：〈序〉，〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，顧序頁2-3。

⁹⁹ 〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷8，頁12。

¹⁰⁰ 李金松：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003年第2期，頁62。

¹⁰¹ 王崇簡：〈序〉，〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，王序頁3-4。

¹⁰² 〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷3，頁1。

¹⁰³ 〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷3，頁1。

¹⁰⁴ 參考〔清〕陳祚明評選，李金松點校：〈前言〉，《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，頁5。

州後因故滯留至次年(順治壬寅, 1662)春, 才返回闊別多年的故鄉, 並於年七月卜居吳山。不過他為一家生計, 不得不再前往北京繼續遊館, 「翌年再入京師, 遊食於龔鼎孳、王崇簡、胡兆龍、嚴沆等府邸。」¹⁰⁵康熙九、十年(1670-1670)曾短期入山東潞漕, 二度、三度作幕。據方大勇考察, 第二次是庚戌(1670), 陳祚明應山東巡撫袁叵卿邀請而赴濟南。是年初秋抵達濟南, 至次年(1671)十月離去, 首尾合計一年多。第三次作幕, 是在癸丑(1673)。他被分巡通、永的兵僉龔祖錫招至通州。這次作幕時間不長, 自五月至九月, 約五個月。¹⁰⁶

陳祚明作幕目的非常單純, 就為「謀取衣食」。從陳祚明詩文看來, 他三番兩次表露自己入京原因即為經濟因素。除卻為養活家中八口人, 還希望能安葬自己的兄嫂。〈訓明農山人方爾止〉寫道:「世上浮名無亦好, 八口苦饑難自保。乞食更作京華游, 面目黧黑色枯槁。」¹⁰⁷;〈燕山遙哭二小姪〉:「我緣乞食走京華, 喪家之狗迷所向。……矧當八口關饘粥, 待我賣文金却寄。長安奇字糞土賤, 青錢白鏹乞匪易。」¹⁰⁸;〈中秋乞金與舍弟康侯俾寄歸為大兄營葬藪兒娶婦慨然紀之〉:「行營十九年, 始欲葬兄嫂。得金何所事, 隨手散易了。白骨雖已寒, 八口亦欲飽。腹當饜稻粱, 身各易絺綌。筆傭每酬值, 計日苦不早。時月積成歲, 陳迹去如掃。」¹⁰⁹;〈己亥暮春顯亭請假葬親余不得偕遣舍弟附舟南下賦別〉:「徒念乞食出, 終嗟買山艱。京華可賣文, 家園難閉關。滯留豈吾願, 僂舟不可攀。」¹¹⁰;〈八月病中作〉:「以文賣黃金, 乃為八口故。低眉弄筆硯, 俛首講章句。……我死不足論, 我家復誰顧? 亦知齊彭殤, 恩情內纏互。」¹¹¹;〈六月望後一日被酒作〉更是清楚點寫心中苦悶:「我生之年四十六, 終歲憂愁苦不足。一身長自攜

¹⁰⁵ 馬大勇:《清初廟堂詩歌集群研究》(長春:吉林人民出版社, 2007年), 第4章, 頁128。此外關於作幕的說明, 尚可參考〔清〕陳祚明評選, 李金松點校:《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海:上海古籍出版社, 2008年), 〈前言〉, 頁5。尚小明整理出陳祚明遊幕經歷表, 茲摘錄部分, 隨附於下。摘自尚小明:《清代士人遊幕表》(北京:中華書局, 2005年), 頁46-47。

姓名	家境	功名	遊幕經歷	幕中活動	出幕後活動
陳祚明	家貧	諸生	1656年入都, 龔鼎孳、王崇簡皆禮重之。 1670年至1671年邱克山東巡撫袁懋功幕。	以詩酒遨遊公卿間。 作〈歷山官署雜詠〉三十四首	卒於客邸

¹⁰⁶ 馬大勇:《清初廟堂詩歌集群研究》(長春:吉林人民出版社, 2007年), 第4章, 頁128。

¹⁰⁷ 〔清〕陳祚明:《稽留山人集》,《四庫全書存目叢書》(臺南:莊嚴文化事業, 1997年), 影印南開大學圖書館藏清雍正刻本, 集部第233冊, 卷3, 頁2。

¹⁰⁸ 〔清〕陳祚明:《稽留山人集》,《四庫全書存目叢書》(臺南:莊嚴文化事業, 1997年), 影印南開大學圖書館藏清雍正刻本, 集部第233冊, 卷3, 頁5。

¹⁰⁹ 〔清〕陳祚明:《稽留山人集》,《四庫全書存目叢書》(臺南:莊嚴文化事業, 1997年), 影印南開大學圖書館藏清雍正刻本, 集部第233冊, 卷20, 頁9。

¹¹⁰ 〔清〕陳祚明:《稽留山人集》,《四庫全書存目叢書》(臺南:莊嚴文化事業, 1997年), 影印南開大學圖書館藏清雍正刻本, 集部第233冊, 卷4, 頁5。

¹¹¹ 〔清〕陳祚明:《稽留山人集》,《四庫全書存目叢書》(臺南:莊嚴文化事業, 1997年), 影印南開大學圖書館藏清雍正刻本, 集部第233冊, 卷11, 頁14-15。

崩縲，八口何曾給儻粥。讀書不得師古人，學道更患吾有身。覩顏隨俗空俛仰，下意謀食多酸辛。山林市朝了無異，尚想生初尋所寄。有定從知命固然，已隱還悲世難棄。不堪明發涕滂沱，青青之蒿非葦莪。生事飄零已如此，家聲凌替當如何。」¹¹²陳祚明為溫飽而遊京華的主題，在詩作中反覆出現。因為在京城可以「以文賣黃金」、「筆傭每酬值」，可以讓八口之家得以溫飽，可以解決非常切身且實際的問題，所以固然「滯留豈吾願」，仍得久為京城之客，留在京城努力掙錢養活一家老小。「乞食」在詩中三番兩次出現，可見哀怨之深。詩中寫自己生世飄零、心中酸辛，連外貌也憔悴不堪，弄得面目黧黑、形色枯槁，可見生活艱辛。陳祚明並非不願隱居或以死成就氣節，但「我死不足論，我家復誰顧？」隱居對他而言終究是一件難事，必須扛起一家溫飽的重擔，只得繼續賣文傭筆，寄寓京華，不能真正歸隱，也不能隨心所欲。雖然作幕是不願仕清之人間接實現齊家治國理想的方式與手段，陳祚明也藉此而有機會結識同時代名流以開闊眼界、建立自己文學網絡，擴大文學影響，並取得參與當世事務的機會，在一定程度上實現自己的經世之志，但大抵仍是出於現實的考量。¹¹³

陸嘉淑《稽留山人集·序》描寫陳祚明在京生活情形：「見胤倩晨晞未起，則坐客已滿，從客酬對，晏夕方罷。夜則篝燈著書，僮僕悉解去，臥榻之側，燭光熊熊如禪牀佛火，漏下五鼓始就枕，曉復對客以為常。」¹¹⁴由此可見陳祚明在京城相當受歡迎，總有相當多賓客往來。不過雖看似風光，但陳祚明並不開心。如〈中秋前二夕固菴招慨然有詠但示茂三〉所寫：「天夕傳光早，花深出影難。坐隅心醉久，引滿獨醒看。酬答言辭懶，踈狂禮法寬。山河寥廓迴，星斗杳冥殘。為客情多苦，端憂淚不乾。」¹¹⁵「不知天夢夢，只有露漫漫。憎酒杯誰勸，嫌詩句不安。對人言謬誤，歸去足蹒跚。」¹¹⁶詩作中「憎酒」、「嫌詩」、「酬答言辭懶」、「對人言謬誤」等詞語，可想見陳祚明其實不悅這樣與人交往的日子。所有一切都是為求溫飽不得不然。其中「人逢姓是韓」用張良典故指出自己的遺民襟懷；「天夢夢」又直言上蒼不公，令河山淪落，使一己潦倒飄零。悲憤之情，溢於言表。¹¹⁷

¹¹² 〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷15，頁9-10。

¹¹³ 參考朱麗霞：〈序〉，《明清之交文人游幕與文學生態》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁5。

¹¹⁴ 〔清〕陸嘉淑：〈序〉，〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，序頁4-5。

¹¹⁵ 〔清〕陳祚明：〈中秋前二戲固安招慨然有詠但示茂三〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷5，頁8。

¹¹⁶ 〔清〕陳祚明：〈中秋前二戲固安招慨然有詠但示茂三〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷5，頁8-9。

¹¹⁷ 參考馬大勇：《清初廟堂詩歌集群研究》（長春：吉林人民出版社，2007年），第4章，頁129-130。

久居外地，不得歸故鄉是陳祚明心中永遠的痛。陳祚明在詩中三番兩次表露他鄉不可居，人當歸故鄉的願望。如〈擬古詩十九首〉所言：「他鄉不可居，故鄉不可憶」¹¹⁸；「迴車駕言邁，念當還故鄉。薰風變草木，葵藿森已長。代謝無久居，華葉有焜黃。來者日以殊，故物多老蒼」¹¹⁹〈八月與振音兄弟別·其三〉中也說道：「人生各懷土，念當還故鄉。」¹²⁰可見始終心繫著故土，並未因京城繁華而動搖。眷念故鄉的陳祚明，可惜由於多病，直至易簣仍留燕邸，終究未能回到故里而客死他鄉，結束自己坎坷而艱辛的一生。¹²¹時為康熙十三年，年五十二。友朋皆知客死異鄉對陳祚明而言是心中多大的遺憾！嚴沆《稽留山人集·序》提及：「自索米長安，山人來就邸居共朝夕，余一再返里閭，山人則留邸門不肯歸，卒歿於京師。其知山人者，皆曰山人非不肯歸，蓋不能歸也。」¹²²不是不願歸鄉，而是沒有辦法回去，憾恨之心，令人鼻酸。甚至連陳祚明死後，友朋懷念他也都一再提及，像錢澄之〈哭陳胤倩·其一〉：「二十年來客帝畿，空餘靈旆返山扉。遊于垂老真宜倦，病到臨危不及歸。」¹²³他因「舉家皆待哺」¹²⁴而賣賦傭文維生，辛苦一輩子，「謀生半世祇成貧」¹²⁵可想陳祚明憾恨之深。¹²⁶

¹¹⁸ 〔清〕陳祚明：〈擬古詩十九首·其六〉《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷1，頁17。

¹¹⁹ 〔清〕陳祚明：〈擬古詩十九首·其十一〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷1，頁18。

¹²⁰ 〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷16，頁8。

¹²¹ 參考〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊）（上海：上海古籍出版社，2008年），〈前言〉，頁5。

¹²² 嚴沆：〈序〉，〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，嚴序頁1-2。

¹²³ 〔清〕錢澄之：〈哭陳胤倩·其一〉，《客隱集》，收於《田間詩文集》（清康熙刻本），詩集卷19，頁500-501。

¹²⁴ 〔清〕錢澄之：〈哭陳胤倩·其二〉，《客隱集》，收於《田間詩文集》（清康熙刻本），詩集卷19，頁500-501。

¹²⁵ 〔清〕錢澄之：〈哭陳胤倩·其二〉，《客隱集》，收於《田間詩文集》（清康熙刻本），詩集卷19，頁500-501。

¹²⁶ 陳祚明在辭世前不久所作〈偶吟十二首〉紀錄一些心情，茲舉前六首為例。〈其一〉：「杜公夔府日，衰疾慟江村。尚想田園去，能留詩卷存。只愁添戰伐，預恐坼乾坤。汨濫嗟何及，平生一淚痕。」〈其二〉：「汶汶猶成世，忙忙欲有為。崩天那遂及，率野更何之。詩酒陶潛活，江山庾信悲。畢生行乞食，垂白棄妻兒。」；〈其三〉「弱冠飛騰意，當年躡弛才。學須方管樂，文不讓鄒枚。莫齒孤身客，他鄉一飯哀。奔波三十載，餬口鬢毛催。」〈其四〉「才際唐虞盛，名偏箕穎高。何當種瓜者，終日詣蕭曹。喋喋調羹古，耽耽食土毛。祇輕五斗米，莫問一溪桃。」〈其五〉：「賣文吾有術，作誥不須教。遂擬周庾信，將誰諛墓嘲。牀頭刀故捉，麾下幣仍交。八口江天望，囊金數解包。」；〈其六〉「立功吾豈敢，願學或修辭。輯治寧無用，文明亦在茲。受應殊展喜，作豈似奚斯。慘淡經營就，能令飽肉糜。」（〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷20，頁11-12。）除此之外，〈寄家兄貞倩弟康侯兼詢大姪伯長七首〉也值得對參，茲附於下：〈其一〉：「河上高樓擁白雲，人煙隔水柳條分。銷魂別路西橋北，明月秋空落雁群。」〈其二〉：「多病休文喜著書，藥牀茶竈米鹽疎。漫勞校計秋瓜熟，菊老葵荒自把鋤。」〈其三〉：「癩漫中閩阮籍妾，肯同娣妯理鹽蠶。可知小弟留燕市，日日清齋醉似泥。」〈其四〉：「池塘芳草碧芊芊，得句時時夢惠連。假館高齋春晝永，幾時還獻遇風篇。」〈其五〉：「連理同株不可離，三春多負白雲期。燕山亦有靡蕪草，漫說將歸已故遲。」〈其六〉：

三、交遊

在陳祚明的交遊中，首先值得注意在京時期曾被歸入「燕臺七子」。《施愚山先生年譜》點出燕臺七子組成：「官京師，與譙明張公、菊溪許公、錦帆趙公、顯亭嚴公、飛濤丁公、胤倩陳公有燕臺七子詩。」¹²⁷宋琬詩、文序中，兩度提及燕臺七子之號及其組成成員，〈趙雍客詩序〉寫道：「往在京師，與施愚山諸君子以詩學相切劘，因而有《燕臺七子》之刻。嚴給諫顯亭、丁儀部飛濤、陳布衣胤倩，皆杭人也。」¹²⁸〈嚴母江太孺人七秩壽序〉更清楚點出七位詩家，並論及得名之由與合集問世：「余自束髮之年，即與嚴給諫顯亭以詩文相切劘。既先後通籍，得與海內賢豪文章之士遊。大梁則張子文光、趙子賓，宣城則施子閏章，錢塘則丁子澎、陳子祚明，并顯亭與余而七，仿王、李、宗、梁之遺事，有《燕臺七子詩》行世。」¹²⁹《燕臺七子詩》據《中國叢書綜錄》記載，有張文光《斗齋詩選》、趙賓《學易庵詩選》、宋琬《安雅堂詩選》、施閏章《愚山詩選》、嚴沆《顯亭詩選》、丁澎《信美軒詩選》、陳祚明《稽留詩選》各一卷。¹³⁰

「燕臺七子」中「燕臺」指京師，大抵而言「燕臺七子」是以切磋、唱和為主的鬆散團體，主要因七人先後聚集京師附近，且詩學主張相近，彼此志趣相投、常切磋唱和，於是有「燕臺七子」之目，而後再將七人詩歌作品合刻為一集，因而有此稱號。它不像明末清初其他文人結社一樣有明確組織，聚集時間也較模糊。¹³¹燕臺七子成員組成實有多種說法，陳靜已撰文作過考證。據其言，〈嚴母蔣(江)太孺人七秩壽序〉寫作時間在康熙五年(1666)，距唱和盛期已有多年，故應可視為對燕臺七子的定論。再據《燕臺七子詩》所收詩家觀察，應可確論宋琬、施閏章、丁澎、嚴沆、陳祚明、張文光和趙賓七人即為燕臺七子的成員。¹³²

「幾日扁舟汗漫歸，漸多兒女解牽衣。秋風已失鱸魚美，社日虛勞燕子飛。」〈其七〉：「江上湘靈不可招，孤兒濺淚立清宵。十年短褐寒如此，著論誰為劉孝標。」(〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》(南開大學圖書館藏清雍正刻本)，卷1，頁12-13。)這幾首詩可謂詩人後半生的總結，記錄他流寓京華的苦樂憂辛。首先特別值得注意的是他在詩中所用典故。將己身景況比作漂伯夔門的杜甫、乞食的陶淵明、滯留北地的庾信，不僅表露出其生活艱辛，也帶出「慘淡經營就，能令飽肉麋」的自嘲自解，無奈而真切，沉痛而可嘆。特別值得注意的是，陳祚明喜愛三位詩家，也同樣表露在《采菽堂古詩選》評選中。首先是大量收錄陶淵明還有庾信二位詩家之作，其次是常以三位當作評判其他詩作標準所在。(參考陳斌：〈清初詩文選家陳祚明及其《采菽堂古詩選》〉，《古典文學知識》2007年第2期，頁90。)

¹²⁷ 〔清〕施念曾編：《施愚山先生年譜》(清末木活字本)，收於陳祖武先生選，北京圖書館出版社影印室輯：《清初名儒年譜》第七冊(北京：北京圖書館出版社，2006年)，卷2，頁366

¹²⁸ 〔清〕宋琬著，辛鴻義、趙家斌點校：《安雅堂文集》，《宋琬全集》(濟南：齊魯書社，2003年)，〈趙雍客詩序〉，頁17

¹²⁹ 〔清〕宋琬著，辛鴻義、趙家斌點校：《重刻安雅堂文集》，《宋琬全集》(濟南：齊魯書社，2003年)，〈嚴母江太孺人七秩壽序〉，頁129。

¹³⁰ 上海圖書館編：《中國叢書綜錄》(上海：上海古籍出版社，2007年)，第一冊，頁857。

¹³¹ 李靜：〈關於清初「燕臺七子」的幾個問題〉，《現代語文》(學術綜合版)2008年第1期，頁28。

¹³² 參考李靜：〈關於清初「燕臺七子」的幾個問題〉，《現代語文》(學術綜合版)2008年第1期，頁28。

其中除張文光為崇禎元年進士，祚明為布衣，其他五人均為入清後由科舉入仕的詩壇新輩。¹³³

礙於資料匱乏，我們難以確知「燕臺七子」是否有一致而明確的詩學主張。曾有學者從其命名及成員組成推斷：「燕臺七子」應是推崇七子的復古派詩學團體。¹³⁴但同名為「七子」，似難以充分說明其詩學傾向。宋琬〈嚴母江太孺人七十壽序〉說明團體旨在繼承明七子之遺風，「仿王、李、宗、梁之遺事，有燕臺七子詩行世」¹³⁵；施閏章晚年回憶當初往事云：「疇昔在京洛，七子相追尋。惓惓古人義，忼慨揚清音。」¹³⁶雖難以確定「燕臺七子」是否乃復古派思想，但至少唱和結社的行為上，確實帶有古風。¹³⁷

陳祚明交遊對象廣泛，除卻與宋琬、施閏章等清初科舉入仕的詩家皆有往來，和王崇簡¹³⁸、龔鼎孳這批最早仕清的明臣，乃至王士禛等新進才子¹³⁹，也都有良

¹³³ 參考陳斌：〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》（哲學社會科學版）2007年第3期（總第144期），頁153。

¹³⁴ 李靜在〈關於清初「燕臺七子」的幾個問題〉中寫道：「『燕臺七子』，單從名稱上看，就與明代前後七子有相似之處。在清初『燕臺七子』出現之前，已有人成立或擬成立類似組織。……陳子龍也曾宣導成立『燕臺七子』。陳子龍作為雲間派領袖，是明末提倡復古的主將之一，對明七子非常推崇。他宣導成立『燕臺七子』的目的非常明確，即『繼七子之跡』。這次結社因其中一部分人落第回鄉並未成功，但對清初的『燕臺七子』或多或少地留下了一些影響。『燕臺七子』中的丁澎，本身為『西泠十子』之一，而『西泠十子』則是在陳子龍的影響下出現的，其崇尚前後七子、宣導復古的主張與陳子龍一脈相承。」（李靜：〈關於清初「燕臺七子」的幾個問題〉《現代語文》（學術綜合版）2008年第1期，頁29。）

¹³⁵ 〔清〕宋琬：〈嚴母江太孺人七十壽序〉，《安雅堂文集》（清康熙三十八年宋思勃刻本），卷1，頁14。

¹³⁶ 〔清〕施閏章：〈同宋荔裳集嚴灝亭臬園〉，《學餘堂詩集》，收於《景印文淵閣四庫全書》第1313冊（臺北：台灣商務印書館，1983年），卷9，頁434。

¹³⁷ 參考王運熙、顧易生主編，鄔國平、王鎮遠著：《中國文學批評通史》（陸）清代卷（上海：上海古籍出版社，2011年），第5章，頁274。李劍波認定「燕臺七子」屬於明七子、雲間派一路：「順治年間在詩壇上還有所謂『燕臺七子』，包括宋琬、施閏章、趙賓、嚴沆、丁澎、張文光、陳祚明等人。他們活動於北京，創作上也確實屬於明七子、雲間派一路。」李劍波：《清代詩學話語》（長沙：岳麓書社，2007年），第1章，頁21。陳斌則認為雖然「燕臺七子」內部成員有個別詩學主張，但大抵是宗唐與學古：「應該說，『燕臺七子』構不上嚴格意義上的文學派別，且活動時間很短，但在清初詩壇，他們實步趨於稍早的江南雲間派、及『西泠十子』，皆欲扭轉七子派因受公安、竟陵掣擊而難以支撐的頹局，重張文學復古旗幟。儘管陳祚明與宋琬、施閏章等人後來分別從不同角度吸收公安、竟陵二派，包括錢謙益的詩學觀，對七子、雲間派復古詩學予以修正完善，對宋詩亦有所接受，但論詩在總體上仍強調宗唐與學古。他們與王崇簡、龔鼎孳等老輩詩人，實為順康之際京師詩壇之主風氣者。這段交遊經歷，對陳祚明詩學主導思想的確立無疑很有影響。」（陳斌：〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》（哲學社會科學版），2007年第3期（總第144期），頁153。）

¹³⁸ 陳斌曾對此說明：「王崇簡為崇禎十六年進士，入清授翰林，與龔鼎孳等人皆屬順治至康熙初年京城詩壇的名公。王龔二人好交遊酬酢，對陳祚明甚為禮重。王崇簡因早年即已與祚明及其兄相識，故有『相知最深且久』之說。」（陳斌：〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》（哲學社會科學版），2007年第3期（總第144期），頁153。）

¹³⁹ 陳斌曾舉例說明陳祚明與王士禛交往情形：「康熙元年壬寅（1662）年，王士禛任揚州推官的第三年，時齡不到30的他，憑藉顯赫的家世、政治地位與文學才華，積極結交大江南北的耆舊遺老、時輩俊彥，以其儒雅熱情的才識襟度，逐步顯示出一方詩壇盟主的大家風範。1662

好友誼。陳祚明以布衣遊於士大夫間，與仕清明臣、新進才子或遺民都有往來，可見清初京師詩壇，多種詩學觀念雜然並存，氣氛寬鬆。¹⁴⁰陳斌特別捻出陳祚明與周容友誼。明亡後棄諸生，放浪湖山的周容，由於與陳祚明在出處選擇投合而成為密友，據《稽留山人集》，陳、周二人酬和甚勤，且私交甚篤。¹⁴¹康熙十年(1672年)冬天，以歷時九年編刻《宋詩選》出名的吳之振，攜帶幾十部《宋詩鈔》自費入京，遍送文壇名人鉅子，陳祚明也在其中，可當作是陳祚明在京城時交友廣闊、具一定名氣及影響力的證據。¹⁴²

四、長相與特質

友朋眼中陳祚明，第一個特點便是其「孝友」之風。無論在書序或懷想陳祚明的文字中都提及孝友與貞亮。試看《采菽堂古詩選》兩篇序言：「稽留山人陳先生，為故明侍御元倩之弟。侍御殉國難，後隱居教授，躬甘旨以養其母，貞亮之節，孝友之風，為近代所未有。」¹⁴³；「山人昆弟四人，長故明侍御靖國難。有老母在，山人奉之偕隱河渚，教授生徒以資甘旨之養。一門孝友遺世而獨立，四方士林爭目之曰：『人倫楷模在是矣！』」¹⁴⁴陳祚明兄潛元殉國後，陳祚明扛起奉養老母的責任，也維持布衣的身分，成全忠孝之節，確實堪作人倫楷模。孫治〈亡友陳祚明傳〉中懷想他「忠孝節槩，卓然自立」¹⁴⁵。

據友朋所言，陳祚明長相與氣度相當奇特，《杭州通志》載其長髯如戟，雙眸如電¹⁴⁶，年紀尚輕即意氣弘深，發言恢瞻，加以胸次灑落、善於高談闊論，往

年春，陳祚明南下回鄉，途經揚州，王士禎為之餞行，陳有〈將發邗關前一夕王貽上司李招同雅集即事賦謝〉一詩。詩云：「佐郡何勞第一流，官梅東閣是揚州。蕭然坐對平山雨，有暇時登文選樓。日夕張燈吹鳳管，前揖客被羊裘。重留歸棹緣高會，觴言永欣同逸少遊。」以南朝詩人何遜任揚州法曹作〈詠早梅〉而流譽後世，以及隋唐時揚州為江淮間《文選學》之重鎮兩典故，來比附、稱頌王士禎領袖當時東南文藪之卓犖風采。第二年夏，祚明北上返京，再經揚州，留有〈登金山和王阮亭壁間韻〉、〈夏日九仙兄招同螺浮暨諸子泛邗溝望平山堂漫興八絕句〉及〈重泛邗溝八絕句兼贈武昔〉等詩。王漁洋揚州時期與四方名士文期酒會、唱和宴集之事，每見於他本人及當事人文集中。」(陳斌：〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》(哲學社會科學版)2007年第3期(總第144期)，頁153。)

¹⁴⁰ 參考蔣寅：〈一個有待於重新認識的批評家——陳祚明的先唐詩歌批評〉，《中國社會科學院研究生院學報》第183期(2011年5月)，頁90；(陳斌：〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》(哲學社會科學版)2007年第3期(總第144期)，頁153。

¹⁴¹ 參考陳斌：〈清初詩文選家陳祚明及其《采菽堂古詩選》〉，《古典文學知識》2007年第2期，頁92。

¹⁴² 參考陳斌：〈清初詩文選家陳祚明及其《采菽堂古詩選》〉，《古典文學知識》2007年第2期，頁91。

¹⁴³ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，杭世駿〈古詩選序〉，頁1。

¹⁴⁴ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁1。

¹⁴⁵ 〔清〕孫治：〈亡友陳祚明傳〉，《孫宇台集》(清康熙二十三年孫孝楨刻本)，卷15，頁149。

¹⁴⁶ 《杭州通志》記載：「祚明長髯如戟，雙眉如巖下電。」〔清〕嵇曾筠《(雍正)浙江通志》(清

往「掀髯一笑，嘗屈其座人」¹⁴⁷，與人交時常「氣雄萬夫，為俳為狂，不可方物」¹⁴⁸，友朋目為與東方朔、李白為同類，或以降星目之。陳祚明於三十七歲作〈熒惑不見歌〉，交代己平生際遇與心中情懷。陳祚明直將自己當成千年一世的熒惑星，顯見其不凡之處：「在生既有兄與弟，詎忍與之長相辭。骨肉共離裏，白首情依依。蓼蟲避葵堇，習苦不言非。所憂獨貧賤，亦或凍與饑。亮哉此固命，甘之乃如飴。且復近得清淨理，此理寂滅幸不迷。處順無安排，與時任推移。天上之樂信可樂，情欲淨盡，苦樂一槩無欣悲。不知天帝稍時何以詔熒惑？但見熒惑顏色枯槁，面目黧黑，猶復仰天大笑：我自樂此不為疲。嗟乎，吾生三十有七歲，在世落落多艱危，莫是亦從天上謫，倘來召時慎勿歸。」¹⁴⁹前面點出生在世上與兄弟的深厚情感，不忍與之相別。中間點出自己活在世上並不輕鬆，常為貧賤凍饑所苦，但未心懷哀怨，仍舊甘之如飴。隨著時日推進，自己也隨遇而安。有時不免遐想天帝何時召回自己？但現在面目黧黑、顏色枯槁，想到要與天帝相見，便對天大笑。自詡為星宿所化的天上謫仙，可見對自我的看重。不只是陳祚明自許為天上星宿謫降，友朋也有類似的看法。孫治〈亡友陳祚明傳〉中，也許陳祚明為熒惑星：

凡僮儻非常之人，其降生也離奇恍忽……以余所聞，漢有東方朔先生曰歲星也，又千有餘年而唐有李太白先生曰金星也，又千有餘年，而明末有吾友陳祚明先生曰火星也。夫五星者，天之貴臣也，千年一生，即三公孤卿，豈足道哉？……祚明生遭百六陽九之厄，被褐懷玉，乘節守義，然在燕三十餘年，公卿載酒論文，黃金滿床頭、綠手輒盡，究以旅、死其窮，異甚嗚呼！豈可謂非天乎哉？……吾聞熒惑所舍，為喪為饑為兵，而又為天之執法，于五德為禮。今祚明父為大儒，兄為忠臣，秉執禮法，盈吾陽節倘所謂熒惑，不其然耶？祚明既已不得意，遊燕遼巡三十年，無論嚴侍郎父子、顧侍御諸故人，皆出肺腑慰勞，即如胡宛委、龔芝麓之流，其欲為戴安道之營宅者何限？而卒不得還山為菟裘以終老。火之出入無常，此其徵也。……孫治曰：吾觀神宗末年，樟亭多火，豈熒惑之生固有兆耶？語云：火為水妃，故先生以亥年生，五行中火樂木，故今以寅年終。又自稱稽留山人，世傳許由避堯之所。然不可信然要之為武林山也。上有塢為北高峯，往時塢出火，飛至六和塢而殲焉。先生年三十餘，北高峯塢崩，又十餘年，先生旋亦應之，信耶？否耶？下士聞道大笑，固未可為俗人道也。¹⁵⁰

文淵閣四庫全書本，第 524 冊，卷 178，頁 23。

¹⁴⁷ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊）（上海：上海古籍出版社，2008 年），翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁 1。

¹⁴⁸ 〔清〕孫治：〈亡友陳祚明傳〉，《孫宇台集》（清康熙二十三年孫孝楨刻本），卷 15，頁 149。

¹⁴⁹ 〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997 年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，卷 4，頁 19。

¹⁵⁰ 〔清〕孫治：〈亡友陳祚明傳〉，《孫宇台集》（清康熙二十三年孫孝楨刻本），卷 15，頁 148-149。

傳中首先點出陳祚明個儻非常之姿，並將陳祚明和東方朔、李白二位才思敏捷、以天才著稱的大思想家與詩仙相比，可見得孫治看重陳祚明縱橫的才氣。之後結合陳祚明一生中所歷災禍，和熒惑星為喪、為饑、為兵的特質合併，認為從年少喪父、喪國、喪兄，再到後來不得歸返故鄉、客死異鄉，都跟熒惑星的特質相關。因為火出入無常，自然一生坎坷。雖有幾分荒謬，但也增添幾分命定而不可不然的蒼涼之感。孫治最後結合流年與當時時事對照，再次為陳祚明為熒惑星做出映證。不論其他人是否真信陳祚明為熒惑星的論斷，但其並非俗人的特質，已然表露無疑。

另一個陳祚明被友朋稱道的特質，即是不慕榮利，但實有經世之才的淡薄之心。計東曾將世上處士分為三種，一是淡泊而不耐世事，樂寂靜、喜愛閒曠之人，這種就算生於聖人之世，也同樣會去軒冕若敝屣，而不願在官場中打滾。第二類則是因情勢所逼，為自身志節而毅然入深山之人，像謝翱、鄭思肖一類，其情皆甚可哀。陳祚明則是不同於這兩類之外的第三種人：「至其人性既不慕勢利，其才又足以濟天下之用，而又不屑仕宦，時時與賢公卿大夫游處間。一出其思惟論說，可使賢公卿大夫名重於朝廷。不尸其功又不潔其跡，若召平布衣之客。」¹⁵¹計東認為既不可稱其隱、也難以稱為仕；說他用於世則不貼切，但言其無所濟於世又大不可，實為一奇人哉。¹⁵²

陳祚明才氣敏捷洋溢、援筆立就的本領，更教友朋稱道。翁嵩年曾藉曹植七步成詩典故說明陳祚明才思敏捷，¹⁵³杭世駿《采菽堂古詩選·序》言陳祚明「好為詩，援筆立就」¹⁵⁴，顧豹文序《稽留山人集》也論及「其才敏思捷，霜簷星馭；酒闌燈地，指畫無不當。才氣盈涌，詞色激揚，頓十指而應之，無不屬饜人意。」¹⁵⁵只要折指頭的時間即可答覆，生動表現其驚人才華。描述最細膩精彩者，當屬嚴沆《稽留山人集·序》記載陳祚明為文習慣：「余與山人交，手足相維持、形影相依傍，蓋始終如一。日習見其才思沛乎其汪養，驅手腕如風輪，腸中轆轤如珠

¹⁵¹ 〔清〕計東〈陳胤倩壽詩集序〉，《改亭詩文集》（清乾隆十三年計瓊刻本），文集卷7，頁143-144。

¹⁵² 蔣寅書中也記載這段軼事：「計東（甫草）分處士為三等，一為性不慕勢利，才不耐世事，樂寂靜以養生，就閑曠以適意者，其人即生聖人之世，去軒冕若敝屣然；一為有迫於事會，有激於志節，毅然入深山不顧。一為性既不慕勢利，其才又足濟天下之用，而又不屑仕宦，時時與賢公卿大夫游處，間一出其思維論說，可使賢公卿大夫名重朝廷，不尸其功，又不潔其迹。於前者，甫草曰斯世或有其人，我未之見；於次者，曰我見其人，而心有所愧；於後者，則曰熟知僅陳胤倩一人。當日士林評價之高可知。」（蔣寅：《金陵生小言》（桂林：廣西師範大學出版社，2004年），頁54。）

¹⁵³ 「有時都官置酒高會，必招山人。或分曹拈韻，七步成章；或口答手裁，五官並用。」〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊）（上海：上海古籍出版社，2008年），翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁1。

¹⁵⁴ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊）（上海：上海古籍出版社，2008年），杭世駿〈古詩選序〉，頁1。

¹⁵⁵ 〔清〕顧豹文：〈序〉，〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，顧序頁4-5。

走盤，不能以暫停。自傭書見客，稍暇，即伸紙和墨，拈弄取自怡如。集中所載〈前後十九首〉、〈癡惑不見歌〉、〈山左幕府官署雜詠〉數十篇，放而之于歌曲小說，其所自別為〈擲米集〉者，不下數十種，皆出于閒暇俄頃，或半晷、或漏三四下，至多者一二日成矣。乘間即為之，是樂而已。爾人祇見其工，不知其游戲縱恣一至于此也。精神才思，流而不竭、運而不底。如雙丸百川，時刻旋運而不可間輟。」¹⁵⁶用譬喻之方寫出陳祚明寫作時心手運行快速，絲毫不能停歇的情景。也點出陳祚明寫作情境和態度：在傭書見客的空檔間進行創作，而且都是用以自怡的遊戲之作，都是心至即寫成，運用時間極短，最長不過一二日就可完成。作品仍可見其「工」，不覺乃「遊戲縱恣」所寫。精神、才思都毫無竭盡之時，可見其才思敏捷，眼光精到。

陳祚明非僅才氣縱橫、千言立就，亦以博學多聞，貫穿經史著稱。常在詩中融入大量典故知識，嚴沆等人都敬佩陳祚明學識淵博。嚴沆認為其「負才博學、貫穿經史，百家九流之文，會之于心、發之于腕，無所不工。」¹⁵⁷因認識陳祚明，才真正相信人可以五官並用。孫治也盛讚：「為文章千言立就，出入班、馬，揚厲風騷，文自韓、歐大家以下，詩如瑯琊歷下諸子，無不瓜育揲俞、搗髓搜肌，至若天官、地理、河渠、兵政、職官諸典故，瞭如指掌，而約其奇詭。」¹⁵⁸不僅文學方面能出入班、馬，妙用韓、歐，各個領域的知識掌故，無論天官地理等「民生國計，具有條貫熟悉胸中」¹⁵⁹，瞭若指掌、如數家珍，可見陳祚明學識廣博。徐乾學說其結交的天下文士「獨數先生奇」¹⁶⁰，因雖可見其讀書的根柢，但實不知其所學之涯為何。這些讚譽在在可見友人對陳祚明學識廣博程度的欽佩。陳祚明詩文也甚為時人推重，甚至只得片言也都以為佳。顧豹文描述陳祚明在京之時：「貴遊拭目倒屣，咸交胤倩為重。片紙隻字，如珠林璧海。」¹⁶¹陸嘉淑也提及：「胤倩、康侯則更以文章為一時推重……不得胤倩片言，為索然無色。」¹⁶²陳祚

¹⁵⁶ 〔清〕嚴沆：〈序〉，〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，嚴序頁7-10。其實不只寫作詩文，連評選《采菽堂古詩選》也是利用細瑣空閒時間完成。嚴沆在序中就已提及：「而今已矣，上不得成其學道著書之願以發明其家學，下亦不克遂其長林豐草之思，博一日之徜徉。蹙蹙縑塵中，從傭書削牘之暇間自作小詩文、或評論古文詩集約數十百卷。點竄乙畫、手澤淋漓所存者止此耳。」（〔清〕嚴沆：〈序〉，〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，嚴序頁3-4。）

¹⁵⁷ 〔清〕嚴沆：〈序〉，〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，嚴序頁2-3。

¹⁵⁸ 〔清〕孫治：〈亡友陳祚明傳〉，《孫宇台集》（清康熙二十三年孫孝楨刻本），卷15，頁148。

¹⁵⁹ 〔清〕王嗣槐：〈與陳胤倩書〉，《桂山堂詩文選》（清康熙青筠閣刻本），文選卷3，頁139。

¹⁶⁰ 〔清〕徐乾學：〈贈陳胤倩〉，《憺園文集》（清康熙刻冠山堂印本），卷5，頁69-70。

¹⁶¹ 〔清〕顧豹文：〈序〉，〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，顧序頁3。

¹⁶² 〔清〕陸嘉淑：〈序〉，〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，頁2-3。

明當時未履仕籍，僅為一介布衣，但求陳祚明為文者甚多，「士大夫皆爭相下榻」¹⁶³，甚或到「填門迫促，至廢寢食」¹⁶⁴的地步。其才情與風姿，皆令當時朝野為之驚動，所以「踏門投刺者，踵相接也」¹⁶⁵，受歡迎程度由此可見。

陳祚明之作多得友朋推崇，周容《春酒堂詩話》評陳祚明：「陳胤倩詩，主風神而次氣骨，主婉暢而次宏壯。」¹⁶⁶陳祚明注重風神與婉暢，與評選詩作重「情」主「雅」等概念實可互參。顧豹文和王崇簡也論及其詩特點：「胤倩體氣高妙，聲律諧暢，不事郢削。巧若自狀，無叫囂之音，無規模之跡，欲駕嘉靖諸公而上之。」¹⁶⁷；「其格力之雅健雄高、氣韻之清麗深眇，昔人所謂狀難寫之景如在目前，含不盡之意常在言外，讀其詩自能得之。」¹⁶⁸首先可見陳祚明不喜專事仿擬肖形之作，也不愛直率魯莽之作。再者可知陳祚明對情景關係、景所能蘊藏之情、言外之音、不盡之意等議題都特別注重。這和《采菽堂古詩選》評語都有相通之處。翁嵩年更說陳祚明作詩「不屑追蹤漢、魏以下，而志趣之於古人，可以相方者，晉則陶元亮，唐則孟襄陽，而明則謝茂秦也。故其自稱曰山人，而人稱之亦曰陳山人云。」¹⁶⁹可見陳祚明特別欣賞漢、魏詩作，也特喜陶淵明，這在《采菽堂古詩選》中都可見得端倪。¹⁷⁰其作據鄧之誠《清詩紀事初編》所言，較受大眾注意應為〈前後十九首〉、〈熒惑不見歌〉、〈戲作焦仲卿詩補〉，因其「才大如海」而使「一時作者。無不斂手」¹⁷¹。

五、著作與評選

(一) 陳祚明著作與詩歌評選工作

陳祚明所作詩集現今僅見《稽留山人集》一本¹⁷²，共計二十一卷。其中詩

¹⁶³ 「雖未履仕籍，而籌時之略實多訃謨，士大夫爭下榻焉。」王崇簡：〈序〉，〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》（南開大學圖書館藏清雍正刻本），頁5。

¹⁶⁴ 李榕：《（民國）杭州府志》（民國十一年本），卷145，頁3836。

¹⁶⁵ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊）（上海：上海古籍出版社，2008年），翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁1。

¹⁶⁶ 〔清〕周容：《春酒堂詩話》，郭紹虞輯：《清詩話續編》第1冊（上海：上海古籍出版社，1983年），頁108。

¹⁶⁷ 〔清〕顧豹文：〈序〉，〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，顧序頁7。

¹⁶⁸ 〔清〕王崇簡：〈序〉，〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，王序頁3-4。

¹⁶⁹ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊）（上海：上海古籍出版社，2008年），翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁1。

¹⁷⁰ 但要特別說明的是，在《采菽堂古詩選》中對孟浩然則少有提及，唐代詩人中多以李白、杜甫二人為評選標準。而也少有特別推崇謝榛之意。

¹⁷¹ 鄧之誠：《清詩紀事初編》（上海：上海古籍出版社，1984年），卷2，頁260-261。《采菽堂古詩選》對〈古詩十九首〉與〈古詩為焦仲卿妻作〉也關注甚多。

¹⁷² 陳祚明未刊刻作品集甚多，據《稽留山人集》未刻目錄所載，陳祚明未刊之作共有：1.《敝帚集》，含《擬長吉詩》三卷、前集十卷；2.《牀頭集》，含文二十卷、詩十卷；3.《駢拇集》，

二十卷，詞一卷。收陳祚明自順治乙未(1655)至順治癸丑(1673)十九年間作品。¹⁷³本集又名《敝帚集》，據顧豹文《稽留山人集·序》解釋，取「敝帚自珍」之意。¹⁷⁴此書是陳祚明入京後歷年詩作，該集於詩人逝世後三年，由同鄉王崇簡、嚴沆、顧豹文與陸嘉淑作序，其弟陳康侯刊行，是考察陳祚明生平行跡、為人性情、還有寓京十九年交遊情況最為重要依據¹⁷⁵，也是陳祚明唯一一部入選《四庫全書存目》的著作。據李金松考察，此書目前藏於南開大學圖書館，齊魯書社刊行《四庫全書存目叢書》則據此影印。

陳祚明在京期間，詩文評選一直是他著述活動的主要內容。陳祚明在順治十六年(1659)夏著手詩文評選工作，原有包攬古今詩的龐大計畫，但因生計窘迫，所以無法實現，兩年後更因歸里而一度中輟。¹⁷⁶1661年秋返鄉，故中斷評選，南歸期間有〈寄懷施愚山〉云：「七子今時多寂寞，三年異地總離愁。相思遣弟隨飛蓋，失路憐予只敝裘。懶慢幸能文選定，何時卻寄待刪修。」¹⁷⁷可想見選詩時環境的辛苦，也可知施閏章持續關注陳祚明評選工作。康熙二年(1663)年夏

其中《評選戰國策》十二卷、《古詩選》三十八卷、《李崆峒詩選》十二卷、《何大復詩選》四卷、《邊華泉詩選》二卷、《王元美正集詩選》四卷、《王元美續集詩選》二卷、《謝茂秦詩選》二卷、《評謝茂秦詩家直說》一百七十七則、4.《擲米集》，含《元人雜劇二種》。(《稽留山人集》，置於序後，第一卷之前，未標頁碼。)

¹⁷³ 參考鄧之誠：《清詩紀事初編》(上海：上海古籍出版社，1984年)，卷2，頁260-261。《四庫全書總目》亦評此書：「《浙江通志》稱其博學善屬文，以貧傭書京師，沒於客邸。所著有詩二十卷，詞一卷，古文尤富。其古文與詞今皆未見。此編乃其詩集也，亦名《敝帚集》，自順治乙未至康熙癸丑凡十九年之作，編年排次。」(附於〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》(南開大學圖書館藏清雍正刻本)，書末)

¹⁷⁴ 顧豹文在〈序〉中解釋：「胤倩如九霄秋鶴，引吭悲鳴。風露俱清，聲響皆息。嗚呼其近之矣。而自名曰敝帚，何也？昔葉夢得編奏牘曰：《志愧集》其言曰：天下豈無大安危？民生豈無大休戚？而身遭不世之主，橫受非常之知，所言僅如是而已。名曰志愧，蓋悲言之不能行也。胤倩以才地受邀，致日作萬餘言，隨口散去，乃檢而存之。其自鳴者幾何？所謂家有敝帚，饗之千金，猶棄之志歟？而語則加哀矣。」(〔清〕顧豹文：〈序〉，〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，顧序頁8-10。)

¹⁷⁵ 參考陳斌：〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》(哲學社會科學版)2007年第3期(總第144期)，頁152。李金松認為：「祚明的這些詩詞偏什，不提清朝年號，只提甲子，大有陶淵明入劉宋後不事二姓的作詩之遺意，隱寓自己不仕異族之情。」雖難以確定陳祚明之心意，但亦可聊備一說。(〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，〈前言〉，頁6。)

¹⁷⁶ 陳祚明《采菽堂古詩選·凡例》清楚交待評選經過：「己亥初夏，主少宰宛委胡先生家，論列三唐詩。先生多所正定，意莫逆。其明年，就都諫嚴顯亭館舍。辛丑秋南歸，事中輟。歸二年，癸卯夏，復走燕山。會胡先生移疾家居，多暇日，以稍差次舊牘。於是漢、魏、六朝古詩，三唐詩，及明李獻吉、何景明、邊華泉、李于鱗、王元美、謝茂秦諸集，即漸評閱並竟。」(〔清〕陳祚明評選，李金松點校：〈凡例〉，《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，頁13。)可見陳祚明應有遠大的評選規劃。翁嵩年《采菽堂古詩選·序》：「故山人於初、盛、中、晚，另為一集，蓋以別於古體也。」(翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，頁2。)應有其他編選中的詩選，只是未及完成。

¹⁷⁷ 〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷8，頁11。

又入京，評選工作繼續進行，〈贈山陰姜鐵夫處士〉詩云：「我刪古詩亦未成，升斗為重筆墨輕。」¹⁷⁸雖未中斷，但因家境的緣故，多是「慘澹經營就」¹⁷⁹，故未能快速完成選詩工作。《采菽堂古詩選》耗時十多年才編成，直至祚明臨終之際，才將《采菽堂古詩選》「檢以付嵩」¹⁸⁰。《采菽堂古詩選》外，陳祚明評選之作尚有與韓詩同選的《國門集初選》6卷、《采菽堂評選戰國策》12卷。《國門集初選》據王兵研究，收有樂府、五七言古、律、絕、排律等九體三百五十家，去其重複，見收之作者則為百家，詩作千餘首，屬康、乾時期選文數量較多的清詩選本。¹⁸¹

陳祚明的評選工作相當受友朋肯定，主要奠基於陳祚明闡釋既能兼顧寫作原理原則，也能具體分析字詞。嚴沆盛讚「自有詩文以來，並無有闡發及之者。誠哉為風雅大成。聖人復起，吾言不易也。」¹⁸²杭世駿結合陳祚明學醫與論詩兩重身分¹⁸³，藉醫藥為喻，稱讚《采菽堂古詩選》為醫俗的一帖良方：「則纖浮佻肆之習入於膏肓者，可以刮腸洗胃，而一返之清醇澹雅，而痼疾可瘳。然則斯選，固岐伯之九鍼，而華陀之麻肺散也。實寫虛補，在病者自擇而已。」¹⁸⁴不僅點出陳祚明傾心的風格與所欲追求的境界，也寫明陳祚明欲對峙的問題。雖然陳祚明僅能以閒暇之餘所圈點乙畫的自作詩文、評論古文詩集自傳，但既是古今天下第一等的評析文字，自然也可引以為傲。

(二) 《采菽堂古詩選》簡介

《采菽堂古詩選》乃陳祚明以自己讀書堂號作為題名。《稽留山人集》中，

¹⁷⁸ 〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷11，頁21。

¹⁷⁹ 〔清〕陳祚明：〈偶吟十二首·其六〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷20，頁11-12。

¹⁸⁰ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊）（上海：上海古籍出版社，2008年），翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁2。參考蔣寅：〈一個有待於重新認識的批評家——陳祚明的先唐詩歌批評〉，《中國社會科學院研究生院學報》第183期（2011年5月），頁91。

¹⁸¹ 王兵：〈論清代清詩選本的分期及其特徵〉，《中國文化研究所學報》第52期（2011年1月），頁190。

¹⁸² 〔清〕嚴沆：〈序〉，〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，嚴序頁6。

¹⁸³ 杭世駿三番兩次提及陳祚明為學醫之人。〈名醫盧之頤傳〉中論及：「碩學如張天生、名彥如陳胤倩，皆從問業。」（〔清〕杭世駿《道古堂全集》（清乾隆四十一年刻光緒十四年汪曾唯修本），文集卷29傳，頁235。）；〈林阮林墓碣〉也寫明：醫與詩分道而馳，各有所難，能兼之者，古無其人也……以余所知，吾鄉之兼擅者有二焉……陳處士胤倩，采菽堂論詩，提唱風雅，士論翕然。著錄盧號易之門，不得其活人之術，信矣！能兼之者之難也。（〔清〕杭世駿：《道古堂全集》（清乾隆四十一年刻光緒十四年汪曾唯修本），文集卷48墓碣厝誌，頁381-382。）

¹⁸⁴ 〔清〕杭世駿：《道古堂全集》（清乾隆四十一年刻光緒十四年汪曾唯修本），文集卷8序，頁60-61。

陳祚明兩度提及自己以「采菽」為堂名：「倘遂誅茅便，堂標采菽名。」¹⁸⁵、「采菽行隨地，茲年竟有堂。美輪庸詎惡，肯構即餘慶。竭力營安宅，懷居泊遠鄉。逍遙題榜字，夙夜慎無忘。」¹⁸⁶翁嵩年《采菽堂古詩選·序》逕言「采菽堂者，嵇留山人讀書之室也。」¹⁸⁷

《采菽堂古詩選》的刊行，乃陳祚明死後由學生翁嵩年經營而成，最早刊行於康熙丙戌(1706)春，翁嵩年有序附於書中¹⁸⁸，其時距陳祚明逝世已三十二年。自康熙刻本後，又有乾隆刊本。¹⁸⁹乾隆刊本《采菽堂古詩選》卷首有主持刊行者杭世駿序。¹⁹⁰《采菽堂古詩選》共計正集三十八卷，補遺四卷¹⁹¹，該書評選範圍包含先秦、漢魏、六朝以及隋等朝代。¹⁹²

《采菽堂古詩選》總計正集三十八卷，依次為漢詩四卷，魏詩四卷，晉詩七卷，宋詩四卷，齊詩二卷，梁詩八卷，陳詩二卷，北魏、北齊詩合一卷，北周詩三卷，隋詩二卷，另附古逸詩二卷，補遺四卷。由此可見得詩史變化發展樣貌，也利於讀者明源流、辨體格。陳斌認為：「其性質已經不是一般意義上的總集輯

¹⁸⁵ 〔清〕陳祚明：〈卜居吳山之麓漫成六首時壬寅七月·其五〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷8，頁12。

¹⁸⁶ 〔清〕陳祚明：〈有堂〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷12，頁12。

¹⁸⁷ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁1。

¹⁸⁸ 翁嵩年序中提及希望可以傳師之學的意圖：「嗟乎！卜子夏作〈詩序〉，以授其門人，曾申轉相傳述。至毛亨作詁訓，鄭康成作箋註，一本西河之教。其後申培公言《詩》於魯，而韋賢治《魯》詩；轅固生言《詩》於齊，而蕭望之治《齊詩》。其源流各有屬也。予雖不能頡頏諸子，然亦未敢私為一家之言，一人之學也。」(〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁2。)不希望陳祚明之學僅為一人之學，故刊刻以求傳世。

¹⁸⁹ 版本說明參考李金松附於《采菽堂古詩選》的前言。文中論及收藏地：「據《中國古籍善本書目》著錄，現藏康熙刻本的單位有清華大學、中國人民大學、保定市圖書館與西安文物管理委員會等處。而乾隆刻本收藏之處頗多。上海古籍出版社編纂的大型叢書《續修四庫全書》，收進了《采菽堂古詩選》，是據康熙刊本影印的。」(〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，〈前言〉，頁7。)

¹⁹⁰ 杭世駿在序中提及自己得知《采菽堂古詩選》的經過，並說明重刻原因：「當湖屈子以伸，工文能師，稽古情深，得是選於翁學使蘿軒不秘之家塾，益流播以永其傳。乞予敘言，以發明先生著述之微旨。於素佩先生之學，兼加屈子之有志乎古，爰從其請而敘之。」(〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，杭世駿〈古詩選序〉，頁1。)

¹⁹¹ 參考〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，〈前言〉，頁7。

¹⁹² 張健認為陳祚明評選詩歌包括漢魏、六朝、唐詩，以及明代李夢陽、何景明、邊貢、李攀龍、王世貞、謝榛諸人的詩歌，從評選範圍來看：「他評選漢魏、六朝以及唐詩，而不選宋、元詩，又已明七子上接唐詩，這種觀點與七子、云間派是一致的。但是他論詩並不專主七子派，而是既繼承了七子派的詩學，也吸收了竟陵派的詩學。」此可備一說。(張健：《清代詩學研究》(北京：北京大學出版社，1999年)，第5章，頁214。)

錄，而是具有更高要求的詩史『實錄』。」¹⁹³

《采菽堂古詩選》編排方式乃以史為線索、以人為單元進行編排。古人選詩的作品編排大致可分三種分類方式：依體製分類、依作者分類、依作品題材分類。¹⁹⁴《采菽堂古詩選》依作者分類，這固依《古詩紀》原有編排而定，不過陳祚明也有寫明偏好此編排方式之由，認為認識詩作應「辯風氣以時，辯手筆以人」（〈凡例〉，頁 11），其認為「時代」和「詩人」二者，才是真正學詩所應注重焦點，所以像《文選》用類別而導致一人之作分裂擱置在四、五處就不恰當。以類別編排詩歌選集，等於鼓勵學子寫某類詩歌用某類辭語，加諸詩歌類別並沒有一定歸屬或界定，詠物之詩可用以自況，應制詩可述懷，更別提擬作多半自詠而非詠古人。採取依時代為序，將各詩家作品集中編排的方式，才能讓學習者「融會於心，條貫於手，得其旨趣，縱而揮諸筆，莫不如志」（〈凡例〉，頁 11），這才是學古的真正好處。以詩人為編排標準的選本，通常會標立氣格獨具的詩家，肯定其「自成一家」的創作成就，詩作整體風貌也較多元。這種以詩家為典範的做法，也較詩體更為重要，更適合學詩者進階學習，當成尋求追求獨立成家時的學習目標。¹⁹⁵陳祚明的用心可見一般。

《采菽堂古詩選》細部編排體例，大抵參照馮惟訥《古詩紀》原有編排而定。《古詩紀》編排順序大抵出於馮惟訥首創，並對後世總集編排順序影響深遠。¹⁹⁶《古詩紀·凡例》多論及體例安排與配置，包含上古與無名氏詩人的編排、各朝中詩人先後排序、各詩家詩作配置等議題¹⁹⁷，這都可分別與《采菽堂古詩選》相參。首先可觀察《古詩紀》將不知世代、或知其世代卻不知其作者何人的詩作，附於全書最末：「詩人有名氏而不知世代，及樂府無名氏詩不可考其為何代之作

¹⁹³ 參考陳斌：〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》（哲學社會科學版）2007 年第 3 期（總第 144 期），頁 156。

¹⁹⁴ 參考鄭佳倫：《沈德潛《唐詩別裁集》之詩觀研究》（中壢：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，1999），第 2 章，頁 31。

¹⁹⁵ 參考楊淑華：〈中國傳統詩選集的「典律」交替——以「古詩選」為探討核心〉，《臺中師院學報》第 17 卷第 2 期（2003 年 12 月），頁 153-154。陳祚明詩選也可作「文本文學史」加以看待，其選錄作品兼具時間縱貫性與空間普及性，陳祚明藉選擇、排列、數量多寡等編輯體例體現文學史家的「解釋取向」。（參考侯雅文：〈論晚清常州詞派對「清詞史」的「解釋取向」及其在常派發展上的意義〉，《淡江中文學報》第 13 期（2005 年 12 月），頁 186。）

¹⁹⁶ 參考文若蘭：《馮惟訥《古詩紀》研究》（蘭州：蘭州大學中國古典文獻學碩士論文，2007 年），第 3 章，頁 18。

¹⁹⁷ 馮惟訥〈凡例〉提及個別詩人朝代歸屬問題：「詩人有歷數朝者從其所終之代，若一人正一詩，而知其為何時之作，則從其作詩之代，操、懿為魏晉之祖，故以冠二代，不稱帝者，未即位且非正也。嵇阮入魏，淵明入晉，前賢已有定論，至於劉昶、蕭綜之奔魏，蕭抵之奔齊，蕭撝之歸周，背本入夷，咸夷之矣。其它亡國為俘有可傷者焉。」（〔明〕馮惟訥：〈凡例〉，《古詩紀》，收於《景印文淵閣四庫全書》第 1379 冊（臺北：台灣商務印書館，1983 年），頁 5。）陳祚明大抵沿用，嵇康和阮籍收於《采菽堂古詩選》第八卷，魏朝詩歌的第四卷；而陶淵明則是第十三到十四卷，晉朝詩歌第五到六卷；劉昶、蕭綜收於三十一卷中的北魏部分，蕭撝收於第三十二卷，北周第一卷，這幾位詩家的朝代歸屬，都是依照《古詩紀》編排而定。至於蕭抵詩歌，陳祚明則未收錄。

者，別為一卷，附於末。」¹⁹⁸，陳祚明對此編排大抵相同。而如上古之歌，雖然僞居其半但詞亦有可採者，仍須加以收錄。但因作者姓名不詳，所以別出一類。

《采菽堂古詩選》正集的最後兩卷乃古逸之詩，第三十七卷主要分成歌辭與謠辭兩部分，分別以朝代為序進行編排：包含古歌辭、漢歌辭、魏歌辭、吳歌辭、晉歌辭、北魏歌辭、北齊歌辭、隋歌辭；古謠辭、漢謠辭、吳謠辭、晉謠辭、宋謠辭、梁謠辭、陳謠辭等。第三十八卷同樣收錄難以判定作者的歌詩，但依類別編排，如古誦、漢里語、琴操、逸詩、古諺、古銘、古箴、祝辭、繇辭等，因這些「於詩固外篇，故別為一卷」(〈凡例〉，頁 13)，採附於正集最末最後的方式編排。陳祚明分類大抵依循《古詩紀》而來，馮惟訥亦將古逸詩歌依類別加以區分，如區分成謠、誦、琴操、銘等，但《古詩紀》的古逸詩歌置於全書最開端，與《采菽堂古詩選》放在最後的作法不同。除卻古逸詩歌以收錄歌謠的朝代順序及類別為序外，漢代以下的詩作，主要以詩家身分別和生卒先後為次。馮惟訥《古詩紀》體例為：「漢以後詩人先帝王，次諸家，以世次為序，次爵里無考者，次方外，次閨秀，次無名氏。」¹⁹⁹《采菽堂古詩選》幾乎全數採此作法。底下將以《采菽堂古詩選》中梁朝詩歌排列順序為例，觀察其編選次序並與《古詩紀》對參。

梁代詩歌隸屬《采菽堂古詩選》正集的第二十二到二十八卷，其中擺置在第二十二卷之首是〈郊廟歌辭·雅樂歌十一首〉與〈燕射歌辭·三朝雅樂歌九首〉。樂府中郊廟之章，因屬「一朝大典」(〈凡例〉，頁 12)，所以放在各卷之首，這類詩歌首重體裁而非詩作技巧，因此甚或隱去作者之名：「雖作者某某，明知之，不以入集」(〈凡例〉，頁 12)只在詩作旁註明作者是誰，而未依作者之序排列。²⁰⁰郊廟樂府作後，接續梁武帝、梁昭明太子、梁簡文帝、梁元帝、梁邵陵王綸等帝王之詩，這與《古詩紀》「先帝王，次諸家」編排原則完全一致。詩人先後順序，也幾乎和《古詩紀》一致，從二十三卷到第二十八卷的王臺卿，其中收錄沈約、江淹、任昉、王僧儒、庾肩吾、吳均、何遜、劉孝綽等人作品，排列乃「以世次為序」。而從朱記室以下到甄固之間的詩家，如沈繇、李鏡遠、戴暘、沈君攸等，則無附錄詩人小傳²⁰¹，與馮惟訥所言：以世次為序的詩家作品在前，後編排爵里無考者之作，兩者一致。惠慕道士緊接其後，是方外之士的代表，再次則為女子之作，王金珠、包明月、衛敬瑜妻王氏、衛敬瑜妻王氏、王淑英妻劉氏等皆可

¹⁹⁸ 〔明〕馮惟訥：〈凡例〉，《古詩紀》，《景印文淵閣四庫全書》第 1379 冊(臺北：台灣商務印書館，1983 年)，頁 5。

¹⁹⁹ 〔明〕馮惟訥：〈凡例〉，《古詩紀》，《景印文淵閣四庫全書》第 1379 冊(臺北：台灣商務印書館，1983 年)，頁 5。

²⁰⁰ 樂府詩作單獨被分類選錄之作，除卻郊廟之章因性質特殊而特別獨立置於各朝代之首，其餘若能得知作者為何人，則以詩家為序，不另分立。比如像後代擬作的擬漢、魏古樂府，雖用古題，「然各自為其詩耳，仍當歸本人。」(〈凡例〉，頁 12)依舊和一般詩作同列，不在目次中特別區分、點明作品體裁。僅有無名氏所寫樂府詩，才依其類另立標目。

²⁰¹ 朱超道雖未附有詩人小傳，但附有自《古詩紀》中轉錄而來對朱超道考辨：「朱超、朱超道、朱越各詩集所載，名多互見，疑是一人之作。今從《詩彙》併載，而於各題下，仍分註本名，以俟考訂」(卷 28，頁 910 朱超)

為代表。²⁰²最後附上清商曲辭以及三朝樂曲、橫吹曲辭等無名氏所作民歌。²⁰³《采菽堂古詩選》所採編選順序，除有些未被選入正集而置於補遺部分的作品外，幾與《古詩紀》無二異。各詩人的細部作品排列，雖微調少數作品前後順序，大抵仍與馮惟訥「各家成集者，編法先樂府，次詩，各分四言、五言、六言、七言、雜言，齊梁以下，諸體漸備，今各以體相從，而諸體之中又各以類相附。」²⁰⁴以類別為主的編排做法相同。

陳祚明《采菽堂古詩選》所用解說方式，首先加圈點，以做分句和標警之用：「古書無丹黃虞點，難垂久。然無是，無以聳觀者，故為圈，分讀也；為連點、連圈，標警也。」（〈凡例〉，頁 11）除此之外，也試圖為詩作分高下次第：「要無勿佳耳，中自分上、次。上者為圈於題首，凡二，皆可誦；次者為圈一，特可閱。如無所論列，即不知何以云工也。」（〈凡例〉，頁 10）由〈凡例〉可知，陳祚明將選詩分成三個等第，最佳者在題目上畫兩個圈，次佳者一個圈，再次者則不作標記。可惜圈點部分今日皆已不得見。不過《采菽堂古詩選》更珍貴處在其大量評語，無論解說詩歌背景、引用故實、詩作所以為佳的緣由、詩作予人感受，陳祚明皆不厭其煩一一加以解說標註。誠如嚴沆言：「大之自豎義構章之原，細之至單詞隻字之末，無不辨折推詳，窮微極眇。」²⁰⁵大抵而言，陳祚明從背景、情感、寓意、體格、章法、句法及用字各方面評詩，所撰評語發論愷切，多有自得之見，非耳食之言。²⁰⁶除各首詩作評語外，還對各家詩人總體詩風進行描述說解。

解說各家詩人詩風的部分，陳祚明則特別用心安排詩人小傳的體例。著名作家小傳將由四部分構成：(1)敘述生平簡歷(2)摘錄鍾嶸《詩品》評語或其他評論(3)自撰評語(4)以譬喻式形象批評法加以形容。²⁰⁷前兩部分沿襲《古詩紀》，後兩者則出自陳祚明獨到見解。《古詩紀》對作者幾乎均撰有小傳簡介生平。有時酌錄前人評語，《古詩紀·凡例》寫明：「作者氏系、歷履、行誼、封謚，俱查史傳，

²⁰² 陳祚明在〈凡例〉中論及，女子之作除相和之作如虞美人和楚王、徐淑答秦嘉等詩不宜分列兩處外，其餘「不關時代者，仍載卷尾。」（〈凡例〉，頁 12）

²⁰³ 第二十八卷末的清商曲辭中，少數作品實知其作者為何人，例如〈襄陽白銅鞮歌三首〉的題解中，就有註明乃是梁武帝所作。

²⁰⁴ 〔明〕馮惟訥：〈凡例〉，《古詩紀》，收於《景印文淵閣四庫全書》第 1379 冊（臺北：台灣商務印書館，1983 年），頁 5。

²⁰⁵ 〔清〕嚴沆：〈序〉，〔清〕陳祚明撰：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997 年），影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，嚴序頁 5-6。

²⁰⁶ 參考孫立：《中國文學批評文獻學》（廣州：廣東人民出版社，2000 年），頁 368。

²⁰⁷ 舉張華之詩人小傳為例：張華字茂先，范陽人。晉武帝受禪，以為黃門侍郎。贊伐吳，有功，封廣武侯，遷尚書，後進為侍中中書監。盡忠匡輔，加封公。元康六年，拜司空。與趙王倫、孫秀有隙，為倫、秀所害。○《詩品》曰張華詩，「其源出於王粲，其體華豔，興託不奇，巧用文字，務為妍冶。雖名高曩代，而疏亮之士，猶恨其兒女情多，風雲氣少。謝康樂云：張公雖復千篇，猶一體耳！今置之中品疑弱，處之下科恨少，在季孟之間矣。」○張司空範古為趨，聲情秀逸，蓋步趨繩墨之內者，未可以千篇一體少之。○張茂先詩如吉日平郊，安車有適，馳驅既範，四馬並閑。鸞和之音，舒徐合節。至於《勵志》九章，尤為近道之言。（卷九，頁 267 張華）其中○乃分隔各則評論之用。

書其要略，著於名氏之下，庶觀者有考焉。」²⁰⁸詩人小傳經陳祚明適當裁剪後，即備錄於自己選集中。《采菽堂古詩選·凡例》也清楚交代：「人代之分及爵里，依《詩紀》所載。」（〈凡例〉，頁 12）馮惟訥《古詩紀》確立編撰總集附錄作者小傳的體例，從此成為後世編撰總集的準式。²⁰⁹《采菽堂古詩選》的詩人小傳寫得極其用心，甚有章法且體例周到。作者小傳如此詳備乃前代文學選本所未見，體例也具獨創性。²¹⁰詩人小傳首先值得留意者，是作者生平介紹後馮惟訥附錄《詩品》及其他詩話²¹¹，這部分陳祚明也幾乎全數轉引，錄於自己《采菽堂古詩選》之中²¹²。

陳祚明會說解重要詩人的風格：「其諸大家篇章多者，為總論於前，讚其體勢，虞淺陋無知，識用多謬誤，冀幸後人之贊禱之，不豫虞其非訕之也。」²¹³（〈凡例〉，頁 10）陳祚明以時代、詩人為編排骨幹，就希望學詩者能掌握各家神韻風格，學其精華之處，故在重要詩人生平介紹後，附上詩家評論。相較於解說詩人特色，陳祚明對各類詩作闡發其實較少，因其認為若學習古人詩作拘泥在類別上，就非融會於心、條貫於手，容易變成剽竊，陳祚明不樂見此。風格說解中陳祚明或發揮其說、或加以商榷，有時還顯示出學術批評的意識。偶爾意猶未盡，更添一兩段議論，發揮開去，往往是饒有心得的詩史通論。比如卷二十二梁簡文帝小傳，宛如從晉宋到晚唐的中古詩歌史論。評論大都愷切而中的，是研究古詩的珍貴材料。²¹⁴若要探究《采菽堂古詩選》是否重視個別詩人，還可著眼作者介紹部分。除《古詩紀》原已收錄的詩人小傳外，若同時附上陳祚明白撰詩人介紹的詩家，則為陳祚明重視的詩人，可視為在文學史上占有一定分量。²¹⁵

²⁰⁸ 〔明〕馮惟訥：〈凡例〉，《古詩紀》，收於《景印文淵閣四庫全書》第 1379 冊（臺北：台灣商務印書館，1983 年），頁 5。

²⁰⁹ 參考文若蘭：《馮惟訥〈古詩紀〉研究》（蘭州：蘭州大學中國古典文獻學碩士論文，2007 年），第 3 章，頁 21

²¹⁰ 參考蔣寅：《清代詩學史》（第一卷）（北京：中國社會科學出版社，2012 年），第 5 章，頁 526。

²¹¹ 如顏延之小傳附錄《詩譜》；謝靈運小傳附錄《詩評》；陰鏗、張正見小傳附錄《松石軒詩評》皆是。（參考文若蘭：《馮惟訥〈古詩紀〉研究》（蘭州：蘭州大學中國古典文獻學碩士論文，2007 年），第 3 章，頁 21）

²¹² 學者曾有文考證，陳祚明《采菽堂古詩選》引錄鍾嶸《詩品》原文，全錄自馮惟訥《古詩紀》。最明顯例證是鍾嶸對江淹的評語，《采菽堂古詩選》卷二十四引錄云：「《詩品》曰：『文通詩體總雜，善於摹擬。筋力於王微，成就於謝朓。故君子貴自立，不可隨流俗。』」（卷 24，江淹，頁 752）查看今日所見《詩品》各種版本或他書引錄，唯獨《古詩紀》如此，證明陳祚明《采菽堂古詩選》不只詩歌作品「用《詩紀》本」，其中包括所引錄《詩品》評語，實也錄自《古詩紀》，非別據《詩品》完整單行版本。（參考呂光華：〈論清人古詩選集對鍾嶸《詩品》的接受與批評——以王夫之《古詩評選》與陳祚明《采菽堂古詩選》為例〉，《彰化師大國文學誌》第 24 期（2012 年 6 月），頁 14。）

²¹³ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「虞淺陋無知，識用多謬誤，冀幸後人之贊，禱之不豫，虞其非訕之也。」筆者依文意修正為：「虞淺陋無知，識用多謬誤，冀幸後人之贊禱之，不豫虞其非訕之也。」（〈凡例〉，頁 10）

²¹⁴ 參考蔣寅：《清代詩學史》（第一卷）（北京：中國社會科學出版社，2012 年），第 5 章，頁 526。

²¹⁵ 《詩品》評語附錄與否，因受限寫作年代未能涵括《采菽堂古詩選》所有收錄朝代，故難以當成判別高下的標準。（參考蔣寅：《清代詩學史》（第一卷）（北京：中國社會科學出版社，2012 年），第 5 章，頁 525。）

第二章 《采菽堂古詩選》選詩原因、原則、體例與收錄情形

第一節 選詩原因

一、古詩為近體詩之本

陳祚明詩歌評選實始於與周容論詩，時值順治十六年(1659)夏，本有包攬古今詩的龐大計畫¹，惜其未成，今日流傳下來的也僅有這本關於先唐古詩的評選。先選取古詩為評選對象之因，除卻《古詩紀》在當時較全較備，方便其進行刪選之外，也因陳祚明認為古詩乃近體之源，而詩道廣大，應博取眾長，不可偏廢一家的想法。《國門集初選》曾強調「所謂滄海泰山，不辭細流寸壤，故能成其高大也。」²若想寫好詩歌，不應只學習某些時期的詩作而應包容廣大。若想學如唐人般的五言古詩，就不應只以唐人五古為仿效對象，更應向上溯源：「極則思返，故近體，古詩之流也。唐人之更為古詩，極而思返也。然世彌遠，風彌殊，梁、陳詩雖近律，而古於律。唐人五言古詩，不為梁、陳近律之詩，而終非古詩。故因近體以溯梁、陳，因梁、陳而溯晉、宋，要其歸於漢、魏，此詩之源也。」(〈凡例〉，頁2)若欲學習古體詩歌，非得向上溯源不可。梁、陳詩歌雖和律詩相近，但畢竟不同於律體詩，想學習五言古詩卻不學梁、陳詩，那麼所寫也會失去古詩韻味。由此推進，想寫好近體詩也需回溯學習梁、陳之詩；學梁、陳詩要上溯晉、宋，再總歸到漢、魏，即構成一個學習的模範表。陳祚明還舉杜甫和李白等名家，都師法六朝詩人習詩為例，力圖激勵時人，學習詩歌應將眼光放遠，取古者效之：

初、盛唐密邇六朝，人各有所宗法，如陶、謝、庾、鮑、陰、何，自太白、少陵躋躋於茲，故所詣卓。中、晚之衰也，即奉唐人為典型，故調益靡。今既目古詩為五言一體，易視之其為近體，僅僅切磋唐人之矩度。夫源流所自，甚者至規摹中、晚，見滋下，欲詩工，得乎？(〈凡例〉，頁9)

¹ 《采菽堂古詩選·凡例》：「己亥初夏，主少宰宛委胡先生家，論列三唐詩。先生多所正定，意莫逆。其明年，就都諫嚴顯亭館舍。辛丑秋南歸，事中輟。歸二年，癸卯夏，復走燕山。會胡先生移疾家居，多暇日，以稍差次舊牘。於是漢、魏、六朝古詩，三唐詩，及明李獻吉、何景明、邊華泉、李于麟、王元美、謝茂秦諸集，即漸評閱並竟。」(〈凡例〉，頁13)由此可見陳祚明具有的龐大編選計畫。而在今《稽留山人集》卷首「未刻書目」尚列有所評選歷代詩集名。(〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，未刻書目。)

² 《國門集初選》自序「且如蕭梁《文選》，後人儕之小兒解事，工部則云『精熟《文選》理』，足明古人恢恢，取徑曠遠，所謂滄海泰山，不辭細流寸壤，故能成其高大也。」(謝正光，余汝豐：《清初人選清初集匯考》(南京：南京大學出版社，1998年)，頁43-44。)

初、盛唐時代比較貼近六朝，故詩人都宗法陶淵明、謝靈運、庾信等六朝名家，連號為詩仙、詩聖的李白、杜甫，也是因勤勉不倦學習六朝詩歌，才能成就卓越。陳祚明還將中、晚唐詩歌衰弱原因，歸咎為只遵奉唐人為典型，所以才越顯靡弱。近人只注意、學習唐代近體詩歌，所見既下，詩自然不可能工。陳祚明曾明確表明不讀古詩，識見不高的觀點：

不盡心於此，則作律不由古詩而入，自多俚率凡近，乏於溫厚之音。故梁、陳之詩，不可不讀。(卷 29，頁 949 陰鏗)

古詩自漢迄隋，代遠矣，大抵多五言³；齊、梁稍趨之律。學者概目為古詩，與近體判然，是近體之源也。今為近體，如不讀古詩，見不高，取材也陘隘，坐下俚。(〈凡例〉，頁 9)

唐代近體詩在六朝詩歌基礎上發展而來，古詩乃近體詩源頭，學者自須於此盡心。若不從古詩入手，終致眼界卑下、取材狹隘，所作都俚俗平凡，乏於溫厚之音。翁嵩年《采菽堂古詩選·序》也提及陳祚明形象比擬不學古體之害：「余少曾授經，間亦好為吟咏，見山人手鈔古體，自〈卿雲〉、〈擊壤〉，以及六朝，凡若干篇，悉自註釋，謂及門曰：作詩不學古體，猶冥行者之昧昧於途也。雖跬步，亦窒礙矣！」⁴如若作詩不學古體，就像夜間行路者走在昏暗路上，就算只是走一小步路也窒礙難行。此處陳祚明自己手鈔詩作並詳加解釋，其用心至深的表現，由此可見一般。

加上由於明人不學，晚近流行的詩史觀明顯帶有缺乏歷史感的偏見，無法正確評價六朝詩，給予較恰當的定位：

後人評覽古詩，不詳時代，妄欲一切相繩。如讀六朝體，漫曰「此是五古」，遂欲以漢魏望之，此既不合；及見其漸類唐調，又欲以初盛律擬之，彼又不倫。因妄曰「六朝無詩」，否亦曰六朝之詩自成一體可耳，概以為是卑靡者，未足與於風雅之列。不知時各有體，體各有妙，況六朝介於古、近體之間，風格相承，神爽變換，中有至理。(卷 29，頁 949 陰鏗)

特別點出時人定位與評價六朝詩歌的不合理。面對六朝詩，常以漢魏或唐代詩歌標準來看待，發現都不合用，便胡亂作出「六朝無詩」的定論。其他人就算承認六朝詩歌自成一體，也以低下靡弱的眼光看待，認為六朝詩不合風雅。這兩種觀點陳祚明都不認可，其認為「時各有體，體各有妙」，六朝詩歌應有獨立的價值

³ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「古詩自漢迄隋代遠矣，大抵多五言」筆者依文意修正為：「古詩自漢迄隋，代遠矣，大抵多五言」

⁴ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁 1。

與地位。且六朝詩介於古、近體間，其實具有承先啟後的地位，「中有至理」，不可輕易忽視，所以陳祚明亟表古詩，正是希望能使學子學習有所依憑：

予亟表古詩，示準的，學者游息其中，譬尋河得源，順流而下至溟渤，蓋無難焉。（〈凡例〉，頁9）

以河流比擬整個詩歌傳統，正因上游點滴匯聚，才能形成後來洋洋湯湯。不學古詩，想要作詩自然窒礙難行；若對古詩有所領會，創作自然無難。學習「古詩」的好處，就在於它既是後代詩歌前行者，後出詩作多受前代詩作影響。隱隱帶出希望這本選集可作為教學之用的目的，使學子藉由浸淫、爛熟古人好詩後能創作優秀作品。「游息」二字捻出悠遊其中的快意之感，而河海之喻也反襯當時只懂法漢魏、宗盛唐等偏執狹隘的詩學就如無本之木、無源之水，因此表彰古詩，希望學詩者能由此而略窺詩學源流。也能藉著輯錄優秀作品，給後世學子們樹立可供參考的標準，達樹立準之效。⁵

二、缺乏好的古詩評選本

陳祚明之所以積極投入選詩行列原因之二，即是認為當時缺乏好的古詩選本。〈凡例〉開頭便點出這種不滿：

詩選蓋不乏矣，然善者顧希。夫選所以別黑白，定指歸，齊不齊而一之，斷斷如也。（〈凡例〉，頁1）

雖然當時詩歌選本數量已多，但可稱善者卻相當稀少。陳祚明於此點出詩選應有目的與功能：要能區辨好壞善惡，確立詩歌意象主旨，將紛亂的詩歌現象理出頭緒來。陳祚明認定好的詩歌選本只有《文選》而已，曾言：「蓋《文選》以外，無善本。」（〈凡例〉，頁9），並認為今日仍可見古詩、古詩能為學者熟習並誦之於口，正因《昭明文選》之故。⁶可是《昭明文選》仍有不足，替《采菽堂古詩選》作序的翁嵩年和杭世駿都觀察到缺失：「雖然，古體之選，莫昭明若矣！昭明所取嚴，未免遺珠之歎。況梁以後，有未經昭明論定者乎！」⁷；「夫詩之有選，權輿蕭統，尚已，然編次無法，去取失當，東坡每以為病。」⁸兩人點出幾個問題，首先是昭明太子取法過嚴，未免有遺珠之憾。如「獨於古樂府斤置多，而不

⁵ 參考蔣寅：《清代詩學史》（第一卷）（北京：中國社會科學出版社，2012年），第5章，頁521。

⁶ 〈凡例〉中有論及：「古詩頗見於今，稍稍誦習學者之口，以有昭明《文選》。」（〈凡例〉，頁9）

⁷ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊）（上海：上海古籍出版社，2008年），翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁2。

⁸ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊）（上海：上海古籍出版社，2008年），杭世駿〈采菽堂古詩選序〉，頁2。

能得元亮詩旨」(〈凡例〉,頁9)古樂府和陶淵明詩收錄甚少,可說是《文選》極大遺珠。個別詩作如曹植〈聖皇篇〉乃杜甫取法對象,但《文選》未收,若僅讀《文選》,便難以得知建安有此一體。再如《文選》僅收傅玄〈雜詩〉一首,非其本調,僅讀《文選》難知曉其詩歌風格與成就。⁹第二個缺失是未能論定齊梁以後詩作。例如才不下杜甫的庾信,近人多不知之,正因「由梁暨隋,不更昭明,莫為論定。」(〈凡例〉,頁9)故需一本蒐錄朝代更為廣闊、全備的古詩選本,以讓時人對六朝詩歌、詩人有更多更全地認識。第三則是編次無法。陳祚明認為《文選》用類別編排並不清晰,故《采菽堂古詩選》編排改以史為線索、以人為單元的方式進行。

其次,《采菽堂古詩選》也批駁鍾嶸《詩品》,認為《詩品》最大問題乃在「惟以聲格論詩,曾未窺見詩旨。」(卷11,頁333 潘岳)具體的缺失,首先是高下比較的失當。如評價潘岳、陸機二人,認為應將兩人評論互相調換,才不謬誤,《詩品》評論幾乎顛倒為之。¹⁰或者《詩品》以為沈約意淺於江淹,這也令陳祚明難以接受。第二個問題則在源流判斷失誤:「鍾嶸評王粲詩『其源出於李陵』,評阮籍詩『其源出於〈小雅〉』,評謝靈運詩『其源出於陳思,雜有景陽之體。』評沈約詩『憲章鮑明遠』之類都不表同意。」¹¹舉沈約為例,《詩品》認為沈約效法對象乃鮑照,這種判斷陳祚明認為完全錯誤,再加上《詩品》僅看重沈約工麗,不能賞其為文超遠命旨,實是可惜。第三就詩人風格技巧層面加以辯駁。舉任昉為例:「所造至此,鍾嶸胡足以知之?而謂『動輒用事,詩不得奇』,悲夫!奇孰奇於彥昇?且其詩具在,初亦未嘗用事也。作此品題,何殊夢語!」(卷25,頁783 任昉)陳祚明完全不能同意鍾嶸評價任昉「動輒用事,詩不得奇」,不僅反駁其詩非以用事為尚,且認為無人詩作能奇於任昉,鍾嶸此評就像夢話一般不切實際。從「悲夫!」的強烈情感到最後「何殊夢語」的重語,可想見陳祚明對此評論不以為意。呂光華曾言陳祚明對任昉有強烈偏愛,且多方考察前輩學者何以對任有所微詞¹²,由此可見其偏愛之情。不過對《詩品》陳祚明並非一味批評,《采

⁹ 陳祚明評語可資參考:「此少陵長篇所取法,人僅讀《文選》,豈知建安體有乃爾者乎?」(卷6,頁163〈聖皇篇〉);「昭明僅錄〈雜詩〉一章,此自《選》體,傳偶一詣之耳,非其本調。」(卷9,頁275 傅玄)

¹⁰ 陳祚明評論潘岳詩歌整體風格時論及:「其所云陸深而蕪,潘淺而淨,互易評之,恰合不謬矣。不知所見何以顛倒至此?」(卷11,頁333 潘岳) 呂光華曾對此評論進行考究,發現陳祚明認為「陸深而蕪,潘淺而淨,互易評之,恰合不謬矣」,「陸深而蕪,潘淺而淨」幾句,非鍾嶸《詩品》語,實出《世說新語·文學》,為孫綽之語,陳祚明蓋誤記。(參考呂光華:〈論清人古詩選集對鍾嶸《詩品》的接受與批評——以王夫之《古詩評選》與陳祚明《采菽堂古詩選》為例〉,《彰化師大國文學誌》第24期(2012年6月),頁20。)

¹¹ 參考呂光華:〈論清人古詩選集對鍾嶸《詩品》的接受與批評——以王夫之《古詩評選》與陳祚明《采菽堂古詩選》為例〉,《彰化師大國文學誌》第24期(2012年6月),頁28。

¹² 呂光華曾論述道:「陳祚明對任昉的偏愛,前人早有批評,如許文雨《鍾嶸詩品講疏》、王叔岷先生《鍾嶸詩品箋證稿》皆是,茲略引王叔岷先生《鍾嶸詩品箋證稿》之說如下:『案丁福保、逵欽立所輯梁詩,彥昇詩僅存二十二首,中有三首四言,五言僅十九首耳。即十九首中亦兼有用事之句,非如陳氏所謂「未嘗用事」也。此十九首甚佳,蓋彥昇晚節道變之作。其思旨、情懷、筆調、章法,亦不難索解,何致「美一篇如構一迷樓」邪?』」(參考呂光華:〈論

菽堂古詩選》也有讚同鍾嶸評論者，如評論張協時論及：「《詩品》謂『雄於潘岳，靡於太冲』，此評獨當。」(卷 12，頁 353 張協) 可知陳祚明這些反對鍾嶸的批評，並非為批評而批評，而是兩人所持標準不一之故。

至於當時其他可見的古詩選本，則有更多明確可見的不足之處，讓陳祚明不得不親選一本古詩選本：

若《詩所》、《詩紀》，取兼收泛濫。夫以管窺豹，非全豹，固病。簡金披砂礫，多厥力，寡厥得，又別白蓋難，亦病。予是選，殆不可已夫！（〈凡例〉，頁 9）

《詩紀》、《詩所》、《詩乘》備矣，又微嫌其濫，不若茲編之精採也。¹³

下次《詩紀》、《詩所》、《詩乘》、《詩歸》，紛糅傳會，何足致詰？今海宇雲蒸，不乏俊賞，黜蕪蔓以崇正始，得不以是選為準的乎？¹⁴

當時可見詩歌選本的不足之處。有的是所收過於浮泛。像臧懋循《詩所》或馮惟訥《古詩紀》，主要以搜羅全備為目的，嚴格說來並不屬選本，但陳祚明仍當成對照組，認為這種講究全備的詩集收錄太多，反倒顯得眾多而雜亂。這種詩選工程龐大，用力甚深，所得卻稀，且難以分辨優劣好壞，乃當時所見詩選的缺失之一。另一類則以管窺豹，見識狹小短淺。陳祚明認為這種作法僅能見得廣博詩海一小部分，用以管窺豹為喻，可見其輕蔑。這類詩選與杭世駿所謂「擅自附會」者可合而觀之，其虛構、歪曲、強加比附的意圖，藉著「附會」二字表現出來。杭世駿話雖說得客氣，宇內選本盛多，精於鑒賞，善於品評者自然不乏，可若要能罷黜冗雜散亂的詩歌，起正本清源作用，則除陳祚明《采菽堂古詩選》外，又有何者足以勝任呢？

三、導正當時詩學風氣

陳祚明編選《采菽堂古詩選》第三個目的是為導正當時詩學風氣。在〈凡例〉明確提到此目的：

清人古詩選集對鍾嶸《詩品》的接受與批評——以王夫之《古詩評選》與陳祚明《采菽堂古詩選》為例》，《彰化師大國文學誌》第 24 期(2012 年 6 月)，頁 26。）

¹³ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008 年)，翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁 2。

¹⁴ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008 年)，杭世駿〈古詩選序〉，頁 2。

予之此選，會王李、鍾譚，兩家之說，通其蔽而折衷焉。（〈凡例〉，頁4）

陳祚明希望會通七子與竟陵兩派詩學主張，調和兩方意見，使之中允兼通，採取乃包容的態度和胸懷。¹⁵這種會通兩派的詩學主張與希望，與明清之際的詩學思潮相當。主要針對缺失有二：一是七子末流過分求雅而失真，公安、竟陵過分求真而失雅；二是取徑越來越窄。¹⁶陳祚明許多友朋也有會通兩派的類似主張，如施閏章詩學雖偏向七子、雲間派，但仍反對把七子與竟陵兩派截然對立，試圖調和兩者；宋琬也痛感晚明以來公安、竟陵與七子兩派詩學對立的弊端，試圖超越與調和。雖然詩學立場總體偏向七子、雲間一派，但仍吸納公安乃至錢謙益的詩學觀。¹⁷種種都可見時人力圖整合王李、鍾譚兩家之說，陳祚明也不能自外於這股詩學氛圍：

故言詩不準諸情，取靡麗謂修辭，厥要弊，使人矜強記，採摭勦竊古人陳言，徒塗飾字句，懷來鬱不吐，志不可見，失其本矣。（〈凡例〉，頁1-2）

於是懲噎而輟食，思一矯革，大創之，因崇情刊辭，即庫陋俚下；無所擇，不軌於雅正，疾文采如仇讎。其或辯古今聲調，揆體格，則曰是舉誣罔我知。詩言情，何古何今？何所有體格？嗟乎！風之遞嬗也，尚矣，靡百年不遷者。始未常不敦龐，而後稍澆漓，獨詩也乎哉！顧此，非獨不善率循之過也。往者逝，來者承。一之乎無改，則數數，則窮窮，而通之寢以異，故久乃大謬不然。（〈凡例〉，頁2）

前談論擬古之弊，單單選取、剽竊古人華美的文字，使人強記而言之，詩句非出於懷，既不見志又難以吐鬱是最大壞處。陳祚明未清楚點明批評對象而何人，前輩學者推論重視修辭而不重情，這是批評王、李七子一派。而後人亟思改正，但卻因此而因噎廢食，只看重情完全消滅對辭的注重，將文采視為仇敵一般痛恨，使詩歌變得卑陋而俚俗，不再合於雅俗法度。並認為七子等人注重古今聲調、體格都是虛空誣事，只看重詩情本體，不認為需有古今之分、體裁之別。此處所指則應是竟陵派。陳祚明想會通王、李重修辭而不重情，竟陵派重情而不重修辭，前者乏情，後者不雅的特點，所以陳祚明詩學主張，正是統一重情與修辭，結合

¹⁵ 參考張歡：《陳祚明與〈采菽堂古詩選〉研究論略》（漳州：漳州師範學院文學碩士論文，2012年），第4章，頁37。

¹⁶ 參考王兵：〈清詩選本與清代宗唐詩學——論宗唐派清詩選本的批評意識與實踐〉，《文與哲》第17期（2010年12月），頁390。

¹⁷ 參考張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第5章，頁234、241。

真情與雅。¹⁸第二段引文後半提及詩學風氣在流傳過程中可能因演化而形成問題。蓋風氣本會隨時間推進而逐步變化，不可能數百年不變。開始時一定崇尚敦厚樸實，後來慢慢變得浮薄浮艷。若考量這情形，那麼實是後來沿襲者之過，而非倡始者之錯。那些敗壞、困境，都是日久而出之，將此說接在竟陵派對七子派的反動之後，似有為七子派緩頰之用。七子派走上不顧情意、只懂採摭勦竊古人陳言，似是詩學發展後期衍伸出的弊病，並非一開始就以仿古模擬為主張。¹⁹

《采菽堂古詩選》既對應當時詩學環境而作，其中自然寓有救時意圖。翁嵩年和杭世駿在序中都論及希冀導正時風的意圖：

此編向存宛委書庫，山人考終時，檢以付嵩曰：「《三百》溫柔敦厚之旨，盡於是矣！吾恐今日言詩者俱入宋、元一派，則古音幾不可識矣！」是編也，其亦有救時之苦心乎？山頹木壞以來，碌碌塵埃，未遑舉以問世。今校士之暇，編輯而刊布之，以為後學津梁。²⁰

綜其意，亦欲使世之稱唐、宋者，沿流而務得其源，以與古為會而已矣！²¹

翁嵩年在序中論及陳祚明生前將選集託付於己的場景，特別點出《采菽堂古詩選》以《詩經》溫柔敦厚之旨為上、希望對峙當時詩學風氣，避免關注宋、元一派，而使古詩被人忽略兩個問題，認為陳祚明在其中蘊有救時苦心。杭世駿也認為《采菽堂古詩選》用意乃欲使當時稱誦唐、宋的人，能上溯源流、會通古詩。蓋當時正是王漁洋等人鼓吹的宋詩風氣日漸熾盛之際，故翁嵩年感嘆陳祚明此說針對詩壇風氣而發。不過若與陳祚明自述〈凡例〉參看，則此編草創之初，目標更可能瞄準格調派和竟陵派的宗盛唐、中晚唐之爭。²²

清人在回顧明代詩歌與詩學時，都以批判的眼光進行深入的反思，以此做為清代詩學出發點之一。針對明前後七子、公安、竟陵派各派進行詩學批評或會通，比起紹其續餘、秉其成說而言，匡正和融通無疑更具有轉折意義，也為清代詩學

¹⁸ 參考張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第5章，頁214。

¹⁹ 陳祚明之友宋琬也有相似看法。宋琬其實推尊七子意圖十分明顯，他自然見到片面復古主義所生弊端，但他依然認為此乃因後學者自身水準不高而造成「尾閭之汨濫」，無傷七子復古大旨。由此看來陳祚明詩學主張與之相近。不過宋琬基於維護七子詩學正統，反對竟陵派立場，認為竟陵派救弊之舉「不亦過乎」，則和陳祚明詩學並不相同。陳祚明雖為復古派緩頰，但認為兩方有利有弊，故自己須會通二者。（參考陳宇舟：《清初國朝六家詩學研究》（蘇州：蘇州大學古代文學研究所博士論文，2009年），第4章，頁82。）

²⁰ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊）（上海：上海古籍出版社，2008年），翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁2。

²¹ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊）（上海：上海古籍出版社，2008年），杭世駿〈古詩選序〉，頁1-2。

²² 參考蔣寅：《清代詩學史》（第一卷）（北京：中國社會科學出版社，2012年），第5章，頁520。

體系的建立做了準備。²³陳祚明評選詩歌的工作顯然也同是清初詩壇力圖拓展詩歌傳統視野的工程之一，可惜《采菽堂古詩選》未能及時梓行，《采菽堂古詩選》逮至康熙四十五年(1706)刊版行世時，陳祚明逝世已 32 年，詩壇風會業已遞轉，故未能對詩壇風氣產生影響。這可能是兩位作序者所見詩學風氣與〈凡例〉中提點風尚並不相合之因，也使這部《采菽堂古詩選》只能作為一部純粹先唐詩選被人閱讀、學習的原因。²⁴

第二節 編選原則

一、編選原則一：不以己意、有美必錄

《采菽堂古詩選》既有鑒於《昭明文選》過嚴、《古詩所》、《古詩紀》過濫，以及《古今詩刪》過於主觀，故陳祚明收詩力求博且精，自先秦至隋，不循特定立場，不以己意為歸依，而採有美必錄的方式，力圖客觀呈現詩史的全貌²⁵：

今選者多挾持己意，豫有所愛憎，引繩斤斤，用一切之法繩之。合吾意則登，不則置，不足以觀變、盡眾長。夫衡，所以平，無重也己，則實有所重。因緣衡物，莫不重其所重。²⁶重非重，輕非輕，合之論詩、論古文辭者，何以異？是故于是選，無尚旨，有美必錄。（〈凡例〉，頁 1）

其選詩博而不雜，約而不遺，取材於眾說，而未嘗專任夫私臆。自〈卿雲〉以及六朝，凡數千餘首，溫麗悲遠之言，高奇華茂之作，或悽戾以清拔，或質直以風華，罔不備列。²⁷

當時選家多憑一己意念或好惡選取作品，過份著意排斥不合己心的作品，只選錄合自己心意的詩歌，不然就棄置一旁。抱持這種想法的選集，陳祚明認為不能觀察詩歌的變化趨勢，也難以完整表現眾家之長。評選權衡需要持平之論，不該有所偏重，故陳祚明採「有美必錄」的態度。蓋古人詩作表現本來就非依憑某項意念寫成，其自然表現就不齊整。若只求全面展露，則顯得雜蕪紛亂，殊不可行，但過度用自己的意念求齊整，也是偏道，並非好的做法，故《采菽堂古詩選》採

²³ 參考陳渤海，蔣哲倫主編，劉誠著：《中國詩學史·清代卷》（廈門：鷺江出版社，2002 年），第 2 章，頁 33。

²⁴ 參考蔣寅：《清代詩學史》（第一卷）（北京：中國社會科學出版社，2012 年），第 5 章，頁 521。

²⁵ 參考陳斌：〈清初詩文選家陳祚明及其《采菽堂古詩選》〉，《古典文學知識》2007 年第 2 期，頁 93-94。

²⁶ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「夫衡，所以平，無重也己。則實有所重，因緣衡物，莫不重其所重，」筆者依文意修正為：「夫衡，所以平，無重也己，則實有所重。因緣衡物，莫不重其所重。」

²⁷ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊）（上海：上海古籍出版社，2008 年），杭世駿〈古詩選序〉，頁 1。

取不憑自己私臆、有美必錄的做法²⁸，所選定之選集自然表現廣博卻不雜蕪、少有遺漏，蘊含風格也相當多元，無論是溫麗悲遠、高奇華茂、清秀脫俗的詩作，沒有不錄於其中。蓋強調選者「公心」，一直以來都影響歷代選家，認為選家不能以自己喜好或時代風尚任意增刪作家作品，更不能以被選者的身份地位進行取捨排次，而應取決作品本身品質。儘管批評活動中並不存在絕對客觀的公共性標準，但這種「公心」意識在一定程度上影響選家選文實踐。²⁹這種想法對陳祚明來說應有深刻影響，故其竭力做到有美必錄，不專任私臆，盡力備列所有好詩。「有美必錄」的「美」主要是對於形式、對於辭的注重。可用雅俗的概念來加以界定。陳祚明認為詩歌有雅俗差異甚大，其用不同動物的叫聲來做比擬，像鳥鳴和牛鳴等鳥鳥之聲人不愛聽，但像黃鳥睨睨其音，聽者便開心愉悅。可見得雅俗差異之甚。若是不能借用雅辭來說明情志，即若是詩歌言詞庫陋鄙下、無所擇取，不能善言其情，「則如不言」(〈凡例〉，頁4)有美必錄的「美」，即以詩歌詞語的雅俗當成收錄與否的鑑別標準。大抵可以簡單歸納為〈凡例〉中所言「詩計工拙」(〈凡例〉，頁11)。陳祚明選詩觀點講求「有美必錄」，所以選詩標準取詩工拙與否，而非以義理衡定詩作：

詩計工拙，言理則必辯是與非，使古人之立言也，理是者必工，不必盡拙，則善者乎？然古人亦何能具如吾意也？古人不具如吾意，而吾今仍斷以理，藉第令語甚工，而理過，舉將刪之。刪之，則後人窺吾選之外，有某某佳篇也若之何見斤？此不全不備，以是為深憾。³⁰(〈凡例〉，頁11)

脫不幸有其理甚正，語粗疏，甚不足吟詠，將舉登之乎？登之則學者咸放而之鄙陋，曰：古人固如此。詩之道廢，此論詩之旨不立也。必若於此，徘徊疑之，於是於辭工而理過，即不過而未甚當者，亦登。於理甚正，而辭甚不工者，不可以無削，非畫一。是論詩之旨，亦不立也。(〈凡例〉，頁11)

〈凡例〉特論「重理」，可能基於對應當時評選詩歌的重要詩學觀點而發。「理」的意義為何陳祚明未作解說，但以「是非」為標準，則可能是與道德有關的禮義、義理。若以「理」衡定詩作，則面臨問題為需判斷是非對錯；但評詩真正應著眼乃在工拙與否，兩者所持立基點並不一致。若同時欲以理和工拙兩個基準來評選，基於古人之心與己身之意兩者不可能完全相同的前提，古人詩作不能完全符合現在評論者的心意，兩個標準不可避免會產生衝突。若憑「理」來刪減詩篇，則有

²⁸ 參考〈凡例〉之言：「夫以古之不齊也，任其不齊則亂，過而強齊以己意。夫古人之志惟獨是，是聽則偏。」(〈凡例〉，頁1)

²⁹ 參考王兵：《清人選清詩與清代詩學》(北京：中國社會科學院，2011年)，緒論第1節，頁6。

³⁰ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「刪之，則後人窺吾選之外，有某某佳篇也。若之何見斤此？不全不備，以是為深憾。」筆者依文意修正為：「刪之，則後人窺吾選之外，有某某佳篇也，若之何見斤？此不全不備，以是為深憾。」

些詩作縱語言工巧精細，也會面臨被棄置的命運，結果將演成有些好詩不得選於《采菽堂古詩選》中。陳祚明完全不能贊同這種結果，他深以自己詩選不全不備為憾，希望能在自己選本中收盡全天下所有好詩，而不要有所疏漏。反過來說，如果有些詩歌就義理方面非常正當，但用語卻粗糙，這種詩歌陳祚明也認為不應入選，以免莘莘學子紛紛起為仿效，不注重詩歌語言的雅麗，那麼詩道將廢，論詩之旨也無法成立。故仍舊以辭之工拙為主要考量，若是辭語甚工，即使理不甚當，也加以入選；而持理雖正，但辭語過為粗疏者，也須加以棄置。

這種不以禮義為準的，以詩之工拙為評選依據的做法，與當時某些詩學觀牴觸，故《采菽堂古詩選·凡例》以自問自答的方式討論此情形：「或曰：夫詩係風化，思無邪，可不擇乎？」（〈凡例〉，頁 10）究竟是何人作出詰難？在選集中難以得見，不過陳祚明立場和觀點卻有清晰表露。他謙退地認為自己並非聖人，難以像孔子刪《詩》那樣起聯繫風化、改動六經的效用，所以不敢僭越。³¹再加上若憑一己所認義理為編選準則，與其他歧見若有背反，辛苦選編的古詩選本反倒難以存立。其他自身並非正襟危坐、嚴肅拘謹講述義理的大儒，所編選本自然也「校計工拙，未若講六經四子書，求論正心誠意，故不敢引繩批根，格之以之禮義」（〈凡例〉，頁 10）既非以經史子書的態度來對待詩歌，自不先講求正心誠意，也不敢妄以禮義之名，排斥異於己見的詩作。「詞雖俳笑淫媠，誠工不刪。」（〈凡例〉，頁 10）只要並非放蕩猥褻的戲笑之作，那麼只要是工於辭之詩，就不應以理之名，隨意去取。由此可見陳祚明並非毫無分際，只是不願以理之名，割捨工巧美好的詩作。

再者，陳祚明所謂「有美必錄」，非先標舉一超越時間概念的「美」之涵義概念，再以此作編選標準，而將「美」的觀點放在歷史脈絡中，依各時期詩作表現做評定，擇取其中美好作品加以收錄。就陳祚明來看，各時期詩作都有美善之處：「惟異有述，何代無才？」（卷 26，頁 830 何遜）各時代都有具備才華之人，沒有一時期的詩歌全無可取。陳祚明在〈凡例〉中論及各朝代有各自特徵，都出於各述其情的目的，不應先入為主認定哪個朝代詩歌較佳，時代較前的詩歌就較優秀的概念，而拒絕收錄某朝某代詩歌。試看〈凡例〉中的言論：

悲歡得失，感時命物，合離慕怨之遇，中怛怛然動。己不自己而言之，且詠歌嗟歎之，如必上古，則《三百篇》四言足矣，何以有五言、七言？何以有歌行、律、絕？是晉、宋未為失，而陳、梁亦未可厚非也。因比而同之，直以為無優劣代降。（〈凡例〉，頁 2）

³¹ 其在〈凡例〉中有論及：「或曰：夫詩係風化，思無邪，可不擇乎？曰：聖人之選詩歟？人之選詩也。如曰係風化，將班六經，不敢以若是僭。且夫子刪《國風》，存鄭衛，善者資，不善者亦師，謂能懲我也，視讀者志耳。如今一意論詩，復多歧譚名理，二者乖，反不符旨。將俱不立，故不為。意多歧，將俱不立者。」（〈凡例〉，頁 10）

前此則漢、魏、蘇李、三曹、三謝，後此則沈、宋、岑、王、李、杜，凡諸名家，神調本合，各因時異，易地皆然，或素或青。夏造殷因，不可指周文而笑夏質，執夏質以廢周文也。(卷 29，頁 948-949 陰鏗)

如必謂古詩佳，後代者不足錄，非通論。古人亦每有似後代人語。」(卷 3，頁 91〈古詩一首〉)

陳祚明認為詩歌發展是繼承、創新、遞變的過程，漢魏、六朝各代詩歌「風格相承，神爽變換」，不同朝代有不同社會風尚，環境既有變化，人們心態也在改變，文學思想自然也有不同樣貌。各時代人們都因己心受時事蕩漾、心有所感，所以詠歌嗟歎。各朝對前代詩歌都既有繼承也有創變。當時流行的詩歌體裁各有特點，加諸詩人才學、情感、審美傾向等差異，詩作內容、表現形式自然不同，因此詩歌發展在各時期都有自己獨特值得欣賞的地方，不能僅以時代甚遠的詩歌為佳，否則只需《詩經》四言體即可，不需有其後五言詩、七言詩、歌行、律詩、絕句多種體裁。這觀點不僅適用晉、宋，面對梁、陳亦是如此，各朝詩歌在詩歌演進史上都有重要地位，只重前代詩作而認為後代不足收錄，並非適恰論述，何況古人亦每有彷彿後代人的用語。³²崇古與崇源的看法皆屬錯誤，評斷不應先入為主，而要盡可能客觀看待問題，對之進行細查和評析。「不可指周文而笑夏質，執夏質以廢周文也」，不可以文或質為標準，而看輕另一種風格表現，這與陳祚明認為不可挾持己意、以己愛憎來評選詩歌，不可合吾意則登，不合則棄置的觀念實屬相符，不先入為主的偏廢各朝代詩作，這是其基本立場。³³故面對時人較易排斥的齊、梁詩歌，他也不敢忽視：

故余所選存，就梁、陳以論梁、陳。苟辭態俱優，亦加甄錄。(卷 22，頁 696 簡文帝)

予選古詩，雖齊、梁以後，不敢忽略，誠以有唐大家恒多從此取徑。雖命體不同，而楚風、漢謠，並成其美；春蘭秋菊，各因其時。採擷流風，咸饒逸韻也。(卷 26，頁 830 何遜)

面對齊、梁以後詩歌，陳祚明也不敢有所偏廢。既然詩作會隨時間推演而變遷，自己又極力避免落入以己意評詩的缺憾中，面對梁、陳詩作，採取「就梁、陳以論梁、陳」的做法，因此只要是「辭態俱優」的梁、陳之作，亦會甄錄，而不會用其他朝代詩歌標準論定六朝詩歌。正如春天有嬌美蘭花、秋日有高貴菊花，各

³² 此處實論及《采菽堂古詩選》對朝代解說有兩方面，一統整性說明該朝代的詩作，一則以統整性的說明作判斷基準，對特定詩作進行比較與評價，判斷其與何代作品相類。有時若特別關注或重視某些詩人與作品，也常以當時朝代特色做參照，看是否有突出或特異之處。

³³ 參考張歡：《陳祚明與《采菽堂古詩選》研究論略》(漳州：漳州師範學院文學碩士論文，2012年)，第4章，頁49-50。

時節都自有美好表現，故面對各時期詩作都謹慎小心，未敢隨意忽略。蓋若先標舉脫離時空背景的「美」的涵義，則將陷入陳祚明自己鄙棄的「以己意刪選詩歌」困境中，故《采菽堂古詩選》「有美必錄」實能兼顧各時期詩歌面貌，做出最完善的選編。

除有美必錄的編選標準外，第二則引文中實已透露陳祚明胸中存有以選本方式展現詩史、文學史的態度。雖僅簡單論及因唐代以後詩歌大家多以齊梁詩作為效法對象，若輕視這時期，則詩歌史就像破一個大洞，難以看出演變趨勢，所以仍舊摘取、選錄當時富饒餘韻的好詩作，使後代學子能有完整的詩歌樣貌可以學習效仿。其心中有詩史源流的概念，以及文學史的眼光在此已顯見。

二、編選原則二：不湮沒古人，使後人可考

除卻有美必錄外，《采菽堂古詩選》另一項選詩原則，主要則從「使後人可考」的立意出發，希冀就補充文學史或得使其人、其詩流芳千古，避免從此失傳的態度加以收錄，以期不使古人湮沒。

首先表現在陳祚明《采菽堂古詩選》特別收錄甚多小家詩人的作品，以免湮沒古人，使其人其詩從此不傳：

選取精，然厥欲以大顯古人、便後學。載籍多，閱莫竟，自《文選》之傳也，人不知外此有古詩。今是書成，所不登於牘者，將終湮是懼。³⁴即數語誠工，忍置之乎？即語工未甚也，辭情調適可諷覽，忍終湮之乎？（〈凡例〉，頁10）

引文中清楚點出不想湮沒古人的情懷。詩歌選集自然以詩歌精美與否為主要考量，但詩選本身也有彰顯古人、便利後學的功能。舉《文選》為例，論及自從《文選》傳世大為風行後，不載於其內的詩歌就鮮少為人知曉。因而陳祚明在選錄詩作時也不免思及：今日自己棄置之作，也終將消融在茫茫時空之中，不復為人所知。所以只要能找到數語實屬工巧之作，就不忍割置，或者就算辭語稱不上工巧，但只要辭、情、調尚可覽之作，便不忍將之埋沒。陳祚明在此展現「以詩存人」的態度，重視詩歌本身審美特徵，但又注重保存詩歌文獻，不欲使任何一位好詩人淹沒。³⁵這與詩人欲以詩作成就「不朽」的概念實可相連。「不朽」問題在中國

³⁴ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「選取精，然厥欲以大顯古人，便後學，載籍多閱莫竟。自《文選》之傳也，人不知外此有古詩。今是書成，所不登於牘者，將終湮？是懼即數語誠工，忍置之乎？」筆者依文意修正為：「選取精，然厥欲以大顯古人、便後學。載籍多，閱莫竟，自《文選》之傳也，人不知外此有古詩。今是書成，所不登於牘者，將終湮是懼。即數語誠工，忍置之乎？」

³⁵ 參考王兵：《清人選清詩與清代詩學》（北京：中國社會科學出版社，2011年），第4章，頁

文化傳統始終是難題，「名」的建立成為寄託精神不朽的安身立命之所。「心境」的存在可做為人生價值，若此「心境」能在他人「心境」中繼續存在，就是藝術創作的理想，「立言」便成為可與「立功、立德」相比擬的不朽成就。詩歌的生命意義既如此被高揚，人們對待詩歌的態度不覺也由生命綿延的借喻產生微妙變化，比如激發人們珍惜詩歌作品，對自己的篇什和他人章句都顯得格外護惜，評價詩歌的尺度也變得較為寬容。作者刪汰作品時會考量為其人保存一些生命印記，從重視生命意義的高度審視詩歌，重新喚起人們對理解古人的重視。³⁶陳祚明未想淹沒古人的用心，正是這種「以詩存人」，將詩作為生命綿延態度的具體表現。

除卻從存人的角度為其保留詩作以外，有時則基於為了保存詩歌的體裁、題目、或者是使詩中所載之事得以流傳千古、抑或為使後世知詩作源流，所以有時會不計工拙，仍錄其詩。比如面對難讀的鼓吹曲辭〈鑿歌十八曲〉，就曾明確點出心中考量：「都不可誦，然不敢削，使後人得考焉。」(卷 1，頁 18〈雉子斑〉)〈鑿歌十八曲〉實是相當難讀的作品，除卻〈雉子斑〉「不可誦」以外，〈石流〉陳祚明也覺得「都不可解。」(卷 1，頁 19〈石流〉)〈鑿歌十八曲〉難解不在其字不識，而在於詞語難解和句法怪異。這與其產生時代和傳唱方式有關，因傳唱的過程中只重其聲不重其辭，傳唱中由後人依聲記錄，文辭中多有同音相代或文字記錄有誤等現象，再加句式多樣化造成解讀困難，十八首詩中幾乎沒有一首完整齊言詩。以聲記詞，不免其中有別字或借字，斷句本身就成為一大難題，由此進一步造成理解困難。³⁷不過雖然難以理解、難以誦讀，陳祚明仍加以選錄，使後人有得以考究的依憑。自「使後人可考」的角度收錄詩歌，可再分為存體、留題、傳事、知源流幾方面加以探究。

(一)存體

存體之用如收錄〈子夜歌三十首〉：「古詩原有比體，此歌以字相類，準音道旨，特為變格。人心巧黠，何所不至？如藁砧之詩，益加回曲。存此一體，足資俳笑。」(卷 14，頁 443〈子夜歌三十首〉)解說中點出〈子夜歌〉組詩繼承與特出之處。此體古已有之，〈子夜歌〉以字相類的做法，則是其變異之處。其中表現聰明黠慧，使男女情愛之詩更顯迴曲。雖在評語中言存此詩乃為俳笑、戲笑之用，但其為「變格」而應存之的意味，也蘊含其中。再如〈四時白紵歌〉就因「其體甚異，故須留傳。」(卷 23，頁 726〈四時白紵歌五首〉)〈百年歌〉則雖未見其佳處，仍「存此以備一體」(補遺卷 1，頁 1354〈百年歌十首〉)，〈長樂佳〉也正因「體異特，並存不刪。」(卷 15，頁 465〈長樂佳七章〉)這些具有特殊體

254-255。

³⁶ 參考高友工：〈文學研究的美學問題(下)：經驗材料的意義與解釋〉，《中國美典與文學研究論集》(臺北：台大出版中心，2004年)，頁 94；蔣寅：〈以詩為性命——中國古代對詩歌之人生意義的幾種理解〉，《古典詩學的現代詮釋》(增訂本)(北京：中華書局，2009年)，頁 245。

³⁷ 參考趙敏俐：《漢代樂府制度與歌詩研究》(北京：商務印書館，2009年)，第 8 章，頁 186-189。

貌的作品，若不特別留存，則後人將難以得見，而使廣博詩歌選本缺少一頁獨特樣貌。雖然其中有些詩作可能不甚佳，但仍加以收錄，此乃基於「使後人得考」的判斷而來。

(二)留題

第二項基於「使後人可考」的考量則在「留題」上。主要評判對象乃各式樂府、琴操、及地方歌曲。卷十四清商曲辭的說明較完整：「今所選擇，篇多則拙詞必刪；篇少，則單調恒錄：不欲使來者竟泯古題也。」³⁸(卷 14，頁 443 清商曲辭)如有多篇作品，那麼其詞若拙一定加以刪除，可見陳祚明對辭之工的堅持。可若篇目甚少，今日僅可見單首調名之作，則會加以保留，以免後世再無從得見此題。面對吳聲歌曲〈西烏夜飛〉也是相同態度：「似此種，存必俱存，刪必俱刪。刪之恐題竟不傳於後也。」(卷 19，頁 626 〈西烏夜飛五曲·其五〉)何以存必俱存，刪必俱刪之由，陳祚明未做明確解析，但其五曲間有明確關聯性，可能是不可分割之由。倘若刪去，〈西烏夜飛〉就再不得見。基於後人可考、不使古題泯沒的考量，有時可能先於「有美必錄」的編選原則。除此之外，如李尤〈九曲歌〉雖闕文，但也「宜存此題」(卷 4，頁 99 〈九曲歌〉)。還有琴操一類，雖詩作大抵過於平陋，但仍「存其題耳」(卷 38，頁 1300 〈別鶴操〉)，甚或有些原先割捨之作，仍「不欲沒其名，故補存焉」(補遺卷 4，頁 1495 〈克商操〉)。再如吳聲歌曲〈襄陽樂〉，也並無警作，僅出於「姑存此題」(卷 19，頁 625 〈襄陽樂九曲·其九〉)的想法因而收錄，〈鼓吹曲〉之辭也淺率，也是基於「姑存其題」(卷 9，頁 257 〈鼓吹曲〉)使後人可考因而收錄。

(三)傳事

編選詩作也可能因「傳事」和「存古法」等考量而決定收錄。如陶淵明〈乞食〉，陳祚明就認為「其事可傳，詩不容廢。」(卷 13，頁 411 〈乞食〉)綜觀《采菽堂古詩選》陶淵明詩作除刪〈聯句〉外，可說是全數收錄，且全置正集中。從此評語可見，陳祚明在評選時也注意到「乞食」一事的特出，才有此評述。此外像陸凱〈贈范曄詩〉，此詩創作背景乃陸凱和范曄交善，所以從江南寄梅花與范曄，並附上此詩：「折花逢驛使，寄與隴頭人。江南無所有，聊贈一枝春。」此類文人風雅事「固足千古」(卷 19，頁 613 〈贈范曄詩〉)值得長久留傳，因而收錄。此外不論敘閨閣韻事〈聽百舌〉，或是苕華與竺度贈答詩，都因其事可異而加以收錄。再如傅玄〈九曲歌〉可見「古人亦有此種擬樂府法」(卷 9，頁 284 〈九曲歌〉)所以姑存；琴操〈神人暢〉雖判定為後人謬作，且所記之事相當荒

³⁸ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「今所選擇，篇多則拙詞，必刪；篇少，則單調恒錄：不欲使來者竟泯古題也。」筆者依文意修正為：「今所選擇，篇多則拙詞必刪；篇少，則單調恒錄：不欲使來者竟泯古題也。」

當，但因其中「有此古字，姑錄之。」(卷 38，頁 1298〈神人暢〉)也是因詩中有特出之處，故須加以保留，以免詩作遭時代湮滅，後世再不可得考見。陳祚明在有美必錄的選詩原則下，面對具體詩作，有時會稍稍讓位給不湮漠古人、使後人可考的思量，由此可見一般。

(四)知源流

再次，則是關於「知源流」的考量。若著眼於整個朝代，陳祚明基於盡可能保存完整古詩樣貌的觀念，秉持有美必錄的原則刪選六朝詩作；但具體評判某作品是否收錄時，則「知源流」的用心，有時會凌駕「有美必錄」的判準。我們可舉鮑照和煬帝之作為例。鮑照〈行路難〉就陳祚明看來其中實有押韻無理之處，也有不成語、湊字、湊韻等弊病，但因此詩「故開李杜七古之風」，所以「復存以示後世知源流也。」(補遺卷 2，頁 1396〈行路難四首·其四〉)隋煬帝〈江都宮樂歌〉也為「存此以見唐律所自。」(卷 35，頁 1151〈江都宮樂歌〉)，所以不顧結句湊韻的缺失，仍舊收錄。陳祚明在評語中併錄馮惟訥《古詩紀》所引《選詩拾遺》之言：「據此詩，隋時七言律體已具，不始於唐也。」(卷 35，頁 1151〈江都宮樂歌〉)與此並觀更可見為使後人可考而收詩的判準，這種存之使後人得見，令後學可考的觀點，正是編選者心中懷有詩史觀、文學史觀的具體表現。

第三節 選詩情形

陳祚明《采菽堂古詩選》乃據馮惟訥《古詩紀》為底本，再加以評選而得的選本。若欲更完整明瞭《采菽堂古詩選》的選詩情形，則必須透過與底本：馮惟訥《古詩紀》對勘而得，以期不僅能知道陳祚明選錄哪些詩歌，也能明白哪些作品陳祚明不加以選取。³⁹

陳祚明《采菽堂古詩選·凡例》清楚交代自己何以選擇《古詩紀》為底本：

愧學淺，所觀書不多，上不及箋釋《三百篇》，下則宋、元、明三朝名家集，無緣蒐採略備。又三唐詩，中、晚無全本，或亦有罅漏。惟古詩用《詩紀》本。北海馮公，博雅君子也，所撰集，不致闕略，敢先以問世。(〈凡例〉，頁13)

³⁹ 《采菽堂古詩選》作為詩歌選集，有一未明說但必要的前提即是裁定「何者為詩」。雖所採用的底本《古詩紀》本身是「詩作全集」，但因《古詩紀》取詩之全的概念，讓陳祚明有餘地對此議題置喙。陳祚明〈凡例〉稍論及：「《詩紀》取大備，雖隻語必錄。今採其近於詩者，自漢以後，歌謠里諺，亦附古辭之後，從其類也。」(〈凡例〉，頁 13)馮惟訥取其大備，所以「隻語必錄」，但陳祚明認為並非集中所有作品都可視為詩歌。最主要差異在過為質樸的「歌謠里諺」這類作品。若帶有一定文采，自然可作詩歌看待；若陳述太過直接，恐不能視作詩歌，故只取其中「近於詩者」加以選錄。

陳祚明認為自己才疏學淺，能力不足箋釋《詩經》，而宋、元、明三代名家著作又無緣完整蒐羅。當時可見唐詩選本，或是不全、或有所偏重。蓋文本收集全面與否，乃評選工作得以展開的前提和基礎，會直接影響選本的批評效能。⁴⁰由於文本難尋，所以眾多選家在具體選擇時易出現兩個現象：一是某些作家可供選擇的文本太少，很難挑選出具代表性的作品，更難以反映創作的總體風貌，故影響選家對作者作品的批評效能；二因文本資料的缺乏或滯後，加重選家「隨到隨錄」的意識，使選本整體批評效能也會受到明顯影響。⁴¹若有蒐羅完備的全集當作底本再進行選評，就可避免這般缺失發生。全集網羅全部資料，有利學人深入探究，也可作為完整工具書供人查檢；選集選錄優秀作品深入剖析，供讀者揣摩學習，兩者相得益彰。⁴²陳祚明見當時馮惟訥《古詩紀》蒐羅甚全，可作自己選本依循的底本，且不必再一一查考詩人爵里等資料，只須著眼判定藝術價值上即可，故以此為底本，進行《采菽堂古詩選》的選評工作。由此可見心中存有包攬古今整套編選計畫的陳祚明，首出《采菽堂古詩選》實屬因緣際會。

底下將自各種選錄詩歌統計數目來看陳祚明喜好與偏向。統計選本中所收錄作者與詩作數量，實是探析選者詩學觀點與選文標準的方法之一，畢竟評選家選錄作品之時，便實踐其詩歌觀點、審美好惡，以及隨之展現的史觀。這些被選錄的佳作，不僅聯結過去各橫斷面，也構築歷時性的譜系，同時亦將成為指引後繼創作者一窺詩歌門徑的範本。選本讀者等於按照編選者想法接受他的書單、接受史，並由規定好的角度去瞻仰這些典範作家及作品。⁴³因此，本文以下將以數據統計為基礎，並針對統計結果進行分析與探討。

一、個別詩人詩作收錄情形

陳祚明對個別詩人的重視程度，可從統計《采菽堂古詩選》中詩人收詩數量多寡、及與底本《古詩紀》對勘後觀察其刪選情況兩方面加以觀察。

⁴⁰ 參考王兵：〈古代文學選本批評效能的影響因素〉，《滁州學院學報》第 12 卷第 4 期(2010 年 8 月)，頁 21。

⁴¹ 參考王兵：〈古代文學選本批評效能的影響因素〉，《滁州學院學報》第 12 卷第 4 期(2010 年 8 月)，頁 21。

⁴² 參考王運熙：〈總集與選本〉，《古典文學知識》2004 年第 5 期，頁 77。

⁴³ 參考楊松年：〈選集的文學評論價值：兼評中國文學批評史的寫作〉，《中國文學批評問題研究論集》(臺北：文史哲出版社，1994 年)，頁 48；吳明益：〈從詩史觀到理想典律——王漁洋擇定選集所映現的詩歌觀點與意涵〉，《中國古典文學研究》第 1 期(1999 年 6 月)，頁 115-116。

表一：詩人收詩數量排行榜⁴⁴

排名 ⁴⁵	朝代	姓名	《選》 ⁴⁶ 正集首數	《選》補遺首數	無評語詩作數目 ⁴⁷	《選》收錄總數	收於《紀》而未錄於《選》	《紀》收錄首數	無評語詩 ⁴⁸ / 《選》收錄比例 ⁴⁹	《選》首數/ 《紀》首數比例	詩人《選》首數/ 該朝詩作數目比例
1	北周	庾信	231	0	23	231	23	254	10.0%	90.9%	73.8%
2	宋	鮑照	108	20	21	128	75	203	16.4%	63.1%	33.7%
3	晉	陶淵明	125	0	3+7△	125	1	126	2.4%	99.2%	15.8%
4	齊	謝朓	91	2	14+2△	93	51	144	15.1%	64.6%	58.5%
4	梁	沈約	89	4	17+1△	93	85	178	18.3%	52.2%	10.5%
6	魏	阮籍	57	25	0	79	5	84	0%	94.0%	23.4%
7	魏	陳思王植	73	3	3+1△	76	13	89	3.9%	85.4%	22.6%
8	梁	何遜	69	2	4	71	46	117	5.6%	60.7%	8.0%
9	梁	簡文帝	54	16	3	70	205	275	4.3%	25.5%	7.9%
10	晉	陸機	57	12	12+3△	69	31	100	17.4%	69%	8.7%
11	梁	江淹	65	1	9	66	41	107	13.6%	61.9%	7.4%
12	宋	謝靈運	65	0	3	65	33	98	4.6%	66.3%	17.1%

⁴⁴ 「分章」詩歌，如曹植〈朔風詩五章〉；嵇康〈四言詩八章〉、〈酒會詩六章〉；陸機〈贈馮文舉遷斥丘令八章〉；陶淵明〈答龐參軍六章〉、〈命子十章〉、〈歸鳥四章〉等，若陳祚明在《采菽堂古詩選》中，採用「其一」、「其二」、「其三」等分列的編排方式(例如劉楨〈送從弟三章〉即採三章分列的情形)，則筆者即依其分列者分別記數，如三章分列的〈送從弟三章〉就視作三首。但若《采菽堂古詩選》僅將所有詩作並列，而未特別標註其一、其二等章數者(如曹植〈朔風詩五章〉、陶淵明〈歸鳥四章〉即未特別加以分列)，則筆者則統一視為一首，不分別採計。如曹植〈朔風詩五章〉為一首、陶淵明〈歸鳥四章〉為一首。

⁴⁵ 收詩數量的排名，以第七欄《采菽堂古詩選》收錄總數，即包含正集和補遺首數的總和為依據。且本排行榜僅名列《采菽堂古詩選》正集與補遺詩作數量總和超過十首之作家詩人，即收錄詩作總數量未達十一首的作家，不列入排名。

⁴⁶ 表格中「《選》」所指即為陳祚明《采菽堂古詩選》中首數計算；《紀》則為馮惟訥《古詩紀》中首數計算。

⁴⁷ 符號「△」者，代表在《采菽堂古詩選》中註明章數，但並未採取分列編排方式的詩作中，有部分章節陳祚明未附上評語。可能出於陳祚明認為乃同首作品，不一定每個部分都需細加剖析的緣故，不可視為陳祚明認為較不受重視因而不需附註評語之理由。

⁴⁸ 無評語詩作並不包含並未採用分列的編排方式的分章作品中，僅有部分章節未含評語的作品，即指表中以符號「△」的為代表的首數，並未納入計算範圍。

⁴⁹ 本節統計表格所採用的比例，計至以百分比表示之小數點後第一位，小數點後第二位四捨五入。

		暹									
13	梁	吳均	43	3	10	46	92	138	21.7%	33.3%	5.2%
14	陳	江總	41	3	6	44	56	100	13.6%	44%	17.7%
15	陳	張正見	40	2	16	42	47	89	38%	47.2%	16.9%
16	魏	嵇康	40	0	5	40	11	51	12.5%	78.4%	11.9%
17	梁	庾肩吾	31	4	4	35	68	103	11.4%	34.0%	3.9%
18	宋	顏延之	34	0	4	34	9	43	11.8%	79.0%	8.9%
19	梁	元帝	19	14	9	33	85	118	27.3%	28.0%	3.7%
20	魏	文帝	32	0	0	32	10	42	0%	76.2%	9.5%
21	陳	後主	31	0	9	31	66	97	29%	32.0%	12.5%
21	梁	劉孝綽	26	5	5	31	37	68	16.1%	45.6%	3.5%
23	梁	武帝	29	1	10	30	50	80	33.3%	37.5%	3.3%
24	梁	王僧孺	28	0	0	28	9	37	0%	75.7%	3.1%
25	陳	徐陵	23	3	2	26	17	43	7.7%	60.5%	10.5%
26	陳	陰鏗	25	0	5	25	9	34	20%	73.5%	10.1%
27	齊	王融	24	0	8	24	73	97	33.3%	27.8%	15.1%
27	梁	劉孝威	16	8	3	24	35	59	12.5%	40.7%	2.7%
29	晉	傅玄	19	4	1+1 Δ	23	40	63	4.3%	36.5%	2.9%
30	北周	王褒	22	0	4	22	27	49	18.1%	44.9%	7.0%
31	隋	煬帝	19	1	5	20	30	50	25%	40%	9.0%
32	魏	武帝操	19	0	1	19	2	21	5.3%	90.4%	5.6%
32	魏	王粲	19	0	3	19	5	24	15.8%	79.2%	5.6%
34	梁	任昉	18	0	0	18	5	23	0%	78.3%	2.0%
35	隋	盧思道	16	0	3	16	9	25	18.8%	64%	7.2%
35	晉	張華	16	0	1 Δ	16	16	32	0%	50%	2.0%
35	晉	陸雲	15	1	1+8 Δ	16	16	32	6.3%	50%	2.0%
35	宋	謝惠連	12	4	0	16	21	37	0%	43.2%	4.2%

39	梁	柳惲	14	1	4	15	8	23	26.7%	65.2%	1.7%
40	晉	郭璞	11	3	1	14	5	19	7.1%	73.7%	1.8%
41	隋	陰長生	13	0	3	13	0	13	23.0%	100%	5.8%
41	晉	左思	12	1	0	13	0	13	0%	100%	1.6%
41	魏	劉楨	11	2	1	13	3	16	7.7%	81.3%	3.9%
44	晉	潘岳	11	0	1△	11	6	17	0%	64.7%	1.4%
44	晉	張協	11	0	0	11	2	13	0%	84.6%	1.4%
44	宋	何承天	11	0	0	11	4	15	0%	73.3%	2.9%
44	梁	張率	11	0	3	11	13	24	27.3%	45.8%	1.2%
44	晉	支遁	1	10	3	11	7	18	27.2%	61.1%	1.4%

從收詩數目來看，收詩數目超過十首的詩家，共計四十八人，其中收詩數目超過五十首的詩家，也就是收錄詩作數目最多的前十二名，分別是〔北周〕庾信、〔宋〕鮑照、〔晉〕陶淵明、〔齊〕謝朓、〔梁〕沈約、〔魏〕阮籍、〔魏〕陳思王植、〔梁〕何遜、〔梁〕簡文帝、〔晉〕陸機、〔梁〕江淹、〔宋〕謝靈運。此清單中未見漢代詩家，可能與其時代較前，詩作較少有關。陳代作家雖無人人收錄排行榜前十二名，但在第 13 至 31 名，即收詩數目多於 20 首的作家中，共有 5 位陳朝詩人，可見該朝詩家收錄情形較平均，少有一人獨大的景況。北魏、北齊二朝詩家人數與詩作總數，本較其他時代為少，自然難以上榜。隋代詩人在超過 10 首以上的排行榜中，僅占 48 席中 3 席，且名次都在 30 名之後，除可見隋朝無突出詩家以外，亦可當成陳祚明較不重視隋朝詩歌的註腳。

第一名的庾信共收詩 231 首，是選集中收詩最多且唯一超過 200 首作品的詩人，且全部詩作都收在正集中。雖從《古詩紀》刪掉 23 首作品未入選，但其中有五首〈道士步虛詞〉，其他也多是奉和、應令等應酬之作。在收錄作品中，僅有 23 首未附上評語，約莫一成，可見陳祚明對庾信詩歌的看重。收詩數目總數第二的詩人則是鮑照，正集收錄 108 首，補遺 20 首，總計 128 首。其中 21 首未有評語，約占一成六。但與《古詩紀》對勘，可知鮑照詩共被刪掉 75 首，表示相對《古詩紀》中的詩作，陳祚明僅選取六成多的詩作入《采菽堂古詩選》中，這與收詩數目第三名的陶淵明形成對比：雖然《采菽堂古詩選》中陶淵明收詩數目為 125 首，稍少於鮑照，但詩作全數收於正集中，且與《古詩紀》對勘，陶淵明之作僅被刪一首〈聯句〉之作，等於陶潛之作近乎全錄。⁵⁰陳祚明對陶淵明的看重程度，由此可見一般。

⁵⁰ 在《古詩選》中錄詩超過十首以上，且並未刪選任何《古詩紀》中原有詩作的詩家，僅有隋朝的陰長生和晉朝左思二人。不過此二人詩作各只有 13 首，與陶淵明的 125 首相距甚遠，故雖收錄比例百分百，其重要性也不能相提並論。

同列第四名的謝朓與沈約雖分屬不同朝代，收錄情形卻有相似處。《采菽堂古詩選》中同收錄 93 首、其中僅有個位數的詩作置於補遺，且未加註評語的詩作都為十來首，未加評語的詩作比例在一成五到兩成間。不過兩人之詩原先見錄於《古詩紀》，但被陳祚明刪除的詩作數量皆不少，謝朓有 51 首，沈約則是 85 首，《古詩紀》中兩人詩作入選《采菽堂古詩選》比例只有 65% 與 52%。這收詩情形實與鮑照相似：詩家雖然入選詩作數量眾多，地位也重要，但仍有約四五成詩作不能讓陳祚明滿意。

六、七名的阮籍與曹植同為魏朝詩人，收於《采菽堂古詩選》的詩作數目相去不遠。不過阮籍約有四分之一作品置於補遺中，相較之下曹植僅有寥寥三首被收在補遺，其餘都在正集。以《古詩紀》收錄詩作總數與《采菽堂古詩選》詩作數目對參，阮籍詩作入選率為九成四、曹植有八成五，兩人比例皆高。不過這與魏朝詩作入選總體表現相吻，與該朝其他詩人入選比也相近。⁵¹陳祚明對魏朝詩歌地位的滿意與推崇，從魏朝詩人詩作入選比例之高可看出端倪。

第九名梁簡文帝雖多達 70 首詩作入選，但收於《古詩紀》而遭陳祚明剔除未能入選《采菽堂古詩選》的詩歌，竟多達 205 首！近乎收錄數目的三倍之多。梁簡文帝詩作入選率僅 25.5%，是《采菽堂古詩選》中選詩超過十首的 48 位詩人中，入選率最低的一位。由此可見由於各朝祚長短不一，各朝詩歌留存下的詩作多寡本不一，不可全然以收詩數量論斷陳祚明對各朝代重視情形，更該考慮入選比例。若該朝代的詩作超過一半以上皆入選，或可斷定陳祚明對該朝代詩作大抵滿意；若入選率偏低，則一來或為平衡朝代不均的現象，而不願選集中比例失衡、二來亦有可能是對該朝詩歌較為不滿。

某些特定詩人的作品數目，占該朝的詩作總數相當高的比例。最極端例證便是北周庾信，《采菽堂古詩選》共收其詩 231 首，不僅是所有詩人中最的一位，且北周詩歌在選集中總共僅入選 313 首，庾信一人就占總數 73%！一朝內超過七成優秀詩作都出自同一人之手，其重要性不言可喻。其次是謝朓，選集中共收齊詩 93 首，該朝詩作總數 159 首，謝朓之詩占 58.5%，亦為過半之姿。宋代鮑照一人以 108 首占總數 380 首約三分之一，也是令人驚訝的比例。可由此見出《采菽堂古詩選》詩作收錄在某些朝代有集中在少數詩家身上的傾向，其藉由選本建構文學史的方式，有時是在朝代中選出較重要的詩家，詳實地紀錄評析其人、其詩，其餘詩家則取其代表詩作、或是其唯一的詩作，附錄其後，當作補充，以求完備。

⁵¹ 在 48 位《采菽堂古詩選》錄詩超過 10 首以上的排行榜，魏朝詩人除上述兩位外，尚有第 16 名嵇康、第 20 名魏文帝、同列 32 名的魏武帝與王粲、以及第 41 名劉楨。各詩家收錄比分別為 78.4%、76.2%、90.4%、79.2%、81.3%，均超過七成五，與魏朝詩歌總首數收錄比為 77.3% 的情形基本相同。

關於個別詩人詩作收錄情形的探究，除卻前幾名詩作以外，也收錄不少總詩作不到三首的詩人。據統計，人數多達 335 人⁵²，占全部作者總數 483 人 69.3%，比例甚高。這類詩人又可細分為兩類，一類在底本《古詩紀》中收錄詩作即不滿三首，陳氏未再刪選其詩者，共計 135 人，約占總收詩三首以下作者數四成。其餘六成，則是刪選後的成果。大抵以收錄一首為多，收錄兩首者略少。由於陳祚明收錄詩作時抱持若不錄其詩，則有些詩人會湮滅於歷史洪流的想法：「今是書成，所不登於牘者，將終湮。是懼即數語誠工，忍置之乎？即語工未甚也，辭情調適可諷覽，忍終湮之乎？」（〈凡例〉，頁 10），所以盡力讓所有尚覺其可的詩作收進詩選中。不過這些收詩並不超過三首，且書中僅附有自《古詩紀》傳承下來的詩人小傳，而未見陳氏對其詩風再多描述闡釋的詩家，陳祚明雖未欲特別突顯其詩家風格，但也未輕忽其詩。這類詩作中未見評語的總數只有 101 首，且甚多集中在隋代（約占四成），雖然收錄詩作甚少，但仍得評語，與古逸詩雖收錄甚多，但超過一半以上皆存而不論的情形不完全相同，只要有可觀之處，仍會加以提點。

二、各朝詩歌、詩人統計

表二：《采菽堂古詩選》收錄之各朝代詩人統計

朝代	《選》中正集各朝詩人數	《選》中補遺各朝詩人數	《選》中各朝詩人總數	《選》中附詩風介紹之詩人數	《選》中附譬喻性解說之詩人數	《選》中該朝附介紹詩人占該朝詩人數比	《選》中該朝人數占總詩人數比
漢	50	2	52	5	2	9.6%	10.8%
蜀漢	2	0	2	0	0	0	0.4%
魏	26	0	26	13	6	50%	5.4%
晉	53	32	85	13	11	15.3%	17.6%
宋	29	0	29	10	5	34.4%	6%
齊	17	1	18	3	1	16.7%	3.7%
梁	84	4	88	18	9	20.5%	18.2%
陳	45	5	50	6	4	12%	10.4%
北魏	19	0	19	0	0	0	3.9%
北齊	16	1	17	2	0	11.8%	3.5%
北周	6	2	8	2	1	25%	1.7%
隋	78	3	81	4	1	4.94%	16.8%

⁵² 可參見附錄表一：《采菽堂古詩選》中收詩未達三首詩人列表

仙詩	0	8	8	0	0	0	1.7%
總數	425	58	483	75	40	15.5%	

《采菽堂古詩選》總計收錄 483 位詩人的作品。⁵³其中包含正集 425 人，還在補遺中補入作者 58 人。依統計數據來看，《采菽堂古詩選》所收詩人數最多是梁朝，共計 88 位，其次晉朝 85 位，再者隋朝 81 位、漢朝 52 位、陳代 50 位。宋朝和魏代較少，分別只有 29 和 26 位詩人。其他朝代收錄作者甚少，皆不滿 20 位；北魏 19 位、齊 18 位、北齊 17 位。最少的是北周和蜀漢，只有 8 和 2 位詩家。此統計成果自然與各時代長短、還有知名作者數有關，不能完全代表對各個朝代的重視成度。不過特別值得注意晉朝 85 位詩人中，共有 32 位詩人在補遺中首次出現，等於有高達 37% 詩人是因補充概念而被收入選集中，與其他朝代在補遺中首次出現的作者僅個位數相較，差異甚大。或許可當成較不重視晉朝詩歌的佐證之一。

其次附有介紹的詩家既是陳祚明重視的對象，若一朝之中得陳氏關注者越多，雖不足以直接代表其越重視該朝代，但可當作參照。483 位詩人中得陳祚明青睞的詩家共計 76 位⁵⁴，其中梁朝詩人最多，共 18 位；再來是魏、晉及宋朝，分別是 13、13 和 10 位；其餘僅個位數，陳代 6 位、漢代 5 位、齊代 3 位，隋代 4 位，北齊北周各 2 位，蜀漢還有北魏則無。雖然表面看來最受矚目乃梁朝詩家，但仍需顧及各朝代詩家人數頗為懸殊之實。若觀察該朝代附有作家介紹的人數占該朝代總作家人數比例，則魏代 26 名作者中就有 13 位附有介紹，每兩人就有一人有介紹，比例最高。其次是宋代的 10 位詩人，約占比例的三分之一。

梁代介紹人數雖最多，但僅占該朝詩人總人兩成，雖高於平均數，但並不突出。各朝介紹人數比中最低的是隋代的詩人，81 位中僅有 4 位附有介紹，僅占 5%，可見得陳祚明對隋朝詩人都不甚在意。在詩人介紹一環中，詩作不滿三首但又附有詩人介紹的詩家特別值得關注。統計共有四位：漢代的徐淑與蔡琰、宋朝袁淑、北齊高昂。雖然介紹的切入點都不一樣，不過其詩作甚少還能附有介紹，許是想要特別肯定他們在文學史上的地位，與僅基於保存的目的還是有些差距。

此外，75 位作家中還有 40 位作家⁵⁵是附有譬喻性介紹的，比例是 53%，大

⁵³ 483 位詩人包含仙詩中可知作者 8 位，不包含古逸不知名的作者。

⁵⁴ 附有陳祚明自傳詩人風格解說、介紹的詳細名單，可參見附錄表二。

⁵⁵ 陳祚明《采菽堂古詩選》大量採用這種評論方式，其在詩人小傳最後一個部分，用○號隔開之後，再添上對詩人風格的擬象性譬喻式解說。在《采菽堂古詩選》共計有以蔡琰為首的 40 位詩家，在詩人小傳中用○號隔開之後再添上擬象性譬喻式解說。茲將名單羅列於下：1 蔡琰 2 武帝操 3 文帝丕 4 曹子建 5 王粲 6 繁欽 7 嵇康 8 阮籍 9 張華 10 傅玄 11 陸機 12 陸雲 13 潘岳 14 潘尼 15 左思 16 張載 17 張協 18 郭璞 19 陶淵明 20 顏延之 21 謝靈運 22 謝瞻 23 謝惠連 24 鮑照 25 謝朓 26 梁武帝 27 梁簡文帝 28 沈約 29 江淹 30 任昉 31 柳惲 32 庾肩吾 33 何遜 34 劉孝綽 35 陳後主 36 陰鏗 37 徐陵 38 江總 39 庾信 40 盧思道。須另加以說明的是，在《采

約兩位詩人中就會有一位帶譬喻性的描繪介紹。晉朝的人數最多，共有 11 位詩家得此殊榮，再來是梁朝的 9 位還有魏的 6 位，宋、陳以 5 位和 4 位次之，而漢、齊、隋都各只有一位帶有這種譬喻性的描繪。除卻從評語上給與詩人極高讚欲以外，帶有介紹與譬喻性的描寫與否，則是形式上可判定陳祚明對該名詩人重視程度的重要依憑。雖不能由此再分各詩人高下，不過不失為觀察時的重要特點。

表三：各朝代詩歌總數統計

朝代	《選》該朝正集首數	《選》該朝補遺首數	《選》該朝總首數	《選》該朝補遺首數/該朝詩作首數	刪掉《紀》首數	《紀》總數	《選》正集/《紀》收錄比	《選》/《紀》收錄比	該朝代詩作總數/《選》全書總首數 ⁵⁶
漢	251	3	254	1.2%	63	317	79.1%	80.1%	6.08%
蜀漢	2	0	2	0	0	無 ⁵⁷	無	無	0.05%
魏	306	31	337	9.2%	99	436	70.2%	77.3%	8.07%
吳 ⁵⁸	0	0	0	0	23	23	0%	0%	0
晉	650	139	789	17.6%	508	1297	50.1%	60.8%	18.89%
宋	380	0	380	0	354	733 ⁵⁹	51.8%	51.8%	9.10%
齊	153	6	159	3.8%	263	421 ⁶⁰	36.3%	37.8%	3.80%
梁	792	97	889	10.9%	1378	2265 ⁶¹	35.0%	39.2%	21.29%
陳	229	19	248	7.7%	321	569	40.2%	43.6%	5.94%
北魏	31	1	32	3.1%	28	60	51.7%	53.3%	0.76%

菽堂古詩選》中還有雖同在詩人小傳中運用譬喻式解說的筆法，但體例上未用○號隔開，而與陳祚明分析、講解式評語混雜，總計共有以魏明帝為首的十位詩人。此處統計將不包含這十位詩人。

⁵⁶ 此欄因數值較小，計至以百分比表示之小數點後第二位，小數點後第三位四捨五入。

⁵⁷ 《古詩紀》中未列有蜀漢此一朝代，此乃陳祚明自行增列。

⁵⁸ 《古詩紀》中所收吳朝詩歌，原先有孫皓〈爾汝歌〉、韋昭〈吳鼓吹曲十二曲〉、薛瑩〈獻詩〉、張純〈賦席〉、〈賦犬〉、〈賦弩〉，及多首無名氏歌謠。陳祚明《采菽堂古詩選》刪去薛瑩和張純之作，而將孫皓〈爾汝歌〉列於卷三十八古逸中吳歌辭一類，無名氏歌謠中〈孫皓初童謠〉、〈孫皓天紀中童謠〉兩首改收卷三十八古逸中吳謠辭中。表面上看來雖裁撤吳朝詩歌，但仍保留其佳者，只是整併至他處，未違背有美必錄的選詩原則。至於何以不保留該朝作為類目，陳祚明則未加解說。

⁵⁹ 宋代詩歌中，《古詩紀》收錄的詩作首數，並不完全於《采菽堂古詩選》收錄總數加上刪去《古詩紀》的首數，中間有一首的落差，此乃因陳祚明自行補入宋文帝〈滑臺詩〉，此詩實未見於馮惟訥《古詩紀》，所以並不相等。

⁶⁰ 與前注情形類同，陳祚明《采菽堂古詩選》補入齊朝韓蘭英〈奉詔為顏氏賦詩〉，而此詩未收於馮惟訥《古詩紀》，故齊代詩歌《采菽堂古詩選》收詩總數加上刪去《古詩紀》的首數，與《古詩紀》真正收詩數目有一首的落差。

⁶¹ 陳祚明《采菽堂古詩選》在梁朝補入徐排妻劉氏〈續句〉以及范靜妻沈氏〈綵毫怨〉兩首，所以故梁代詩歌《采菽堂古詩選》收詩總數加上刪去《古詩紀》的首數，與《古詩紀》真正收詩數目有一首的落差。

北齊	43	1	44	2.3%	124	168	25.6%	26.1%	1.05%
北周	311	2	313	0.6%	88	401	77.6%	78%	7.49%
隋	212	11	223	4.9%	267	490	43.3%	45.5%	5.34%
古逸	357	130	487	26.7%	159	646	55.2%	75.3%	11.66%
仙詩	0	18	18	100%	107	125	0%	14.4%	0.43%
總數	3717	458	4175	11.0%	3784	7959	46.7%	52.5%	

各朝詩歌收錄多寡是各朝詩作選錄情形最先應注意的部分。從統計結果看來，《采菽堂古詩選》收錄最多的是梁朝詩歌，共有 889 首之多，占全書收錄詩作 21.29%。其次是晉朝，以 789 首位居第二，比例為 18.89%。這是唯二收錄總數超過五百首的兩個朝代，與其他朝代收錄數量皆有差距。收錄詩作第三多是古逸類詩歌，共計 487 首，占全書比例 11.66%；收三百多首詩歌共有宋朝、魏朝和北周三代，分別為 380、337 以及 331 首，約占 7-10% 不等；漢、陳、隋三朝則略少，各只有兩百多而未達三百首，比例占 5-6%。⁶²接下來更少是齊朝詩歌共計 159 首，剩下於則皆未破百。北魏、北齊與蜀漢都因朝祚甚短，故收詩也少，前二者僅有詩作 44 與 32 首，蜀漢更僅有區區 2 首。另附錄的是仙詩⁶³一類，收錄 18 首，且全置於補遺中。

除卻直接統計首數外，由於《采菽堂古詩選》分有正集和補遺，故各朝代詩作配置情形亦需關心。大抵而言由於補遺具有補充的性質，大多數詩歌陳祚明仍在正集中加以介紹，僅少部分收入補遺。漢、齊、北魏、北齊、北周等朝代詩歌絕大多數安置正集中，補遺僅補入個位數作品，皆占該朝詩歌總數比 5% 以下。詩作收於補遺比例略高的是魏、陳和隋朝，不過首數也都不多，補遺中收詩比例未占超過一成。梁朝詩歌雖多達 97 首隸屬補遺，但因選集中所收梁朝詩總數近 900 首，仍僅占該朝詩歌比例 10.9%，略低於補遺作品占全書詩歌的總數比⁶⁴。而晉朝 789 首詩歌中有 139 首置於補遺中，比例高達 17.6%。不過這不能直接代表晉朝詩歌不受陳祚明喜愛，仍須與個別詩人作品收錄情形交叉考量才能判斷。若細微觀察《采菽堂古詩選》選詩數超過三首的名單，則可發現晉朝庾闡、湛方生、王齊之三人，皆在正集中未入選任何作品，所有作品只出現在補遺中。此種情況在《采菽堂古詩選》甚少見，只有隋代丁六娘及仙詩中葛仙公而已，其他朝代均無。晉朝補遺詩歌收錄比例失衡，可能與個別詩人不得陳祚明看重有關，不能視為輕忽整個朝代。古逸一類則除卻仙詩外，詩作被放置補遺中比例最高的類別。487 首詩作中有 130 首置於補充性質的補遺中，比例高達 26.7%，超過四分

⁶² 據筆者統計，漢朝詩歌共收 254 首，陳朝 248 首、隋朝 223 首，數量十分接近。

⁶³ 仙詩一類並非依朝代斷定，而是陳祚明將此類詩歌特別列出。〈凡例〉中陳祚明稍論及「仙鬼詩錄於詩近者，通附八代後，體故不以代分。」（〈凡例〉，頁 12-13）故筆者也立一類以示分別。在仙詩一類先後排列次序中，若知其作者為何人，仍會依作者時代先後順序排列。

⁶⁴ 《古詩選》中所收正集詩歌共計 3717 首，補遺所收詩歌計 458 首，合計共有 4175 首。正集詩歌占其中 89%，補遺詩歌則占 11%。

之一。陳氏收詩心態本有基於不欲淹沒古人與保存成分，古逸之詩既難以得知作者身分，若再捨去不收，更容易失傳於世。所以有些詩作雖不甚佳，仍附錄於補遺中，以達傳世之效。

再者，除卻直接觀察收錄情形與擺放位置外，對各個朝代的看重，更須透過與底本《古詩紀》對勘成果得以顯現。刪除詩歌數量越多，除考量各朝詩歌收錄比例不應太過懸殊外，大抵仍可視為陳祚明不滿該朝詩歌。《采菽堂古詩選》收錄最多梁朝詩歌，但這已是陳祚明大肆刪選的結果，總計刪去 1378 首詩歌，首數超過被收錄詩歌 1.5 倍，若計算《采菽堂古詩選》與《古詩紀》各朝詩作比例，梁朝詩入選比僅 39.2%，離平均值 52.5% 還有段距離。故若僅藉收詩數量多寡判定陳祚明看重梁代，可能不甚公允，因為雖然收錄詩歌較多，但被刪汰者更多。只是因原先可供選擇的詩作數目本多，所以雖然大加汰選，數量仍可觀。

刪去的詩作數量，較入選數量為多的朝代，尚有齊、陳、北齊、隋，以及仙詩一類。其中收錄比最低者為仙詩，刪去多達 107 首，幾乎是入選作品六倍之多，《采菽堂古詩選》入選詩歌僅占《古詩紀》中 14.4%，比例甚低。次低是北齊詩作，僅入選 44 首，共計刪去 124 首，未選數量是入選 2.8 倍多，入選比也甚低，僅 26.1%。陳朝和隋朝分別刪去 321 和 267 首詩歌，各是該朝入選詩作 1.3 與 1.2 倍左右，入選比為 43.6% 與 45.5%。

各朝詩作入選比超過 50% 者，由低到高分別是宋朝、北魏、晉、古逸、魏、北周，最高則是漢朝。前三者情況較相近，刪除首數與入選總數相較差距不大，入選比約 50-60% 左右，大概該朝每兩首詩歌就至少有一首被陳祚明收進《采菽堂古詩選》中。古逸詩作《采菽堂古詩選》收錄 487 首，刪掉 159 首，入選詩歌約刪掉的三倍，入選比為 75.3%。幾乎每四首詩歌就有三首入選，比例不可謂不高。但若和正集、補遺調配問題會同起來看，則古逸入選比在正集與全本間的差距，是所有朝代中差距最大的。以收錄總數來算，入選比是 75%，但若只看正集的話，就只有 55%，相差 20 個百分點。與其他朝代正集與全集入選比大多相距不遠確有差距。⁶⁵

漢、魏二朝詩歌自《古詩紀》所刪詩作數目皆未滿百，《采菽堂古詩選》全本與《古詩紀》收錄比分別是 77.3% 與 80.1%，收錄比例非常高，可見其重要程度。其中北周詩歌在《古詩紀》共收 401 首，陳祚明刪掉其中 88 首，在《采菽堂古詩選》保留 313 首。不過北周詩歌收錄是由庾信一人獨領風騷，庾信入選詩作占其中七成三，且個人詩歌入選比例是 90.9%，共計刪掉首數是 23 首。23 首

⁶⁵ 就平均值來看，《古詩選》正集占《古詩紀》總收詩數目的比例，是 46.7%，而《古詩選》總收詩數占《古詩紀》收詩比，則為 52.5%，差距不到 6 個百分點。差距高於此數據的朝代，除卻古逸之外，尚有魏、晉、以及仙詩。這自然是與補遺詩作的多寡有絕對關係，不過其中還是以古逸一類差距最多。

僅占該朝刪汰詩歌 88 首中 26%。《古詩紀》總計收錄北周詩歌 401 首，若扣除庾信作品，其他詩人全部詩作僅有 147 首。其他詩人作品共 82 首入選《采菽堂古詩選》，從《古詩紀》刪汰 65 首。其他詩人作品的入選比為 55.8%，雖略高於平均數，但並不突出。由此可見北周詩歌入選比的突出數據，非但不可視作陳祚明特別重視北周詩歌的證據，反倒再次凸顯庾信在北周的獨特地位，以及其人在《采菽堂古詩選》中的重要性。

表四：各朝詩歌未附評語的首數統計

朝代	正集未附評語首數	補遺未附評語首數	該朝未附評語總數	該朝詩作總首數	未附評語詩作首數/該朝詩作總數	未附評語首數/《選》未附評語總數
漢	26	1	27	254	10.6%	2.4%
蜀漢	0	0	0	2	0	
魏	14	3	17	337	5.0%	1.5%
晉	197	40	237	789	30.0%	20.7%
宋	113	0	113	380	29.7%	9.9%
齊	33	0	33	159	20.8%	2.9%
梁	162	34	196	889	22.0%	17.1%
陳	48	1	49	248	19.8%	4.3%
北魏	7	1	8	32	25.0%	0.7%
北齊	8	0	8	44	18.2%	0.7%
北周	77	2	79	313	25.2%	6.9%
隋	106	10	116	223	52.0%	10.1%
仙詩	0	6	6	18	33.3%	0.5%
古逸	135	122	257	487	52.8%	22.4%
總數	926	220	1146	4175	27.4%	

最後，是否擁有評語，可當作觀察陳祚明是否重視該首詩作的依據。除從加註評語多寡可以看出對個別詩人關注程度，亦可擴大當作觀察是否重視朝代的依憑之一。

據筆者統計，《采菽堂古詩選》不加評語的詩歌總數是 1146 首，占全書總詩歌數 4175 首 27.4%。其中評語最少為古逸一類，不加評語詩作有 257 首，比例為 52.8%，占該類詩作 487 首一半有餘。隋朝不加評語詩作 116 首，超過該朝詩歌總數 223 首的一半。

其餘各朝代未加評語詩作占各朝總詩作比例相距並不大，多在 18% 至 30% 間，其中晉、宋兩朝分別為 237 首與 113 首，各占總數 789 首與 380 首 30% 與 29.7%，較平均數 27.4% 略高，可能顯示在文學史地位上略不受重視。其後齊、梁、陳、北魏、北齊、北周，雖因各朝詩作數量相差懸殊而使未附評語詩作數目也相差甚多，但比例多集中在 18-25% 間，較平均數略低，可見陳氏關注不少。

漢詩在《采菽堂古詩選》中共收 254 首，但其中不帶評語僅有 27 首，占該朝詩作 10.6%，遠低於平均值 27.4%。魏詩總數較漢詩為多，有 337 首，但不加評語詩歌反倒更少，僅有 17 首，不加評語作品只占該朝詩作僅僅 5%，而漢代和魏朝不帶評語的詩作數量，更只占《采菽堂古詩選》所有不加評語詩作總數 2.4% 與 1.5%，比例極低，漢、魏兩朝詩歌，絕大多數都得到陳氏用心對待，看重之意由此可顯。



第三章 《采菽堂古詩選》評議方式與角度

第一節 評議方式

一、評議態度

(一)虛其心，設身處地

陳祚明〈凡例〉中提及自己註詩態度：「予顧不憚辭費，凡獨有情者，旨深隱，必索之希微。」（〈凡例〉，頁 10）認為需用心探索詩歌，如此才有可能探詢深隱之意，面對充滿寓意還有言外之意的詩歌也不會因此退卻。解讀詩歌情意其實麻煩而瑣碎，但陳祚明認為這是評選家應盡的職責。面對有情的詩歌，若其具深遠隱微之旨，就當盡心探索深究，此乃陳祚明自許有別於前代評選家之處。以《文選》為例，陳祚明認為《文選》雖有六臣註解，但是註者卻仍不究作者之意，像〈古詩十九首〉、三曹、阮籍、陶淵明等人詠懷雜詩，其寓意、意旨稍隱微深晦者都未能深入解析，故讀者也不解其情，只擷其辭。鍾嶸則「惟以聲格論詩，曾未窺見詩旨」（卷 11，頁 333 潘岳），所以評斷有所失準。深入探究詩人旨意，此實評註者應下的功夫。後人未能得其情理，自然難窺選者之心，僅能襲其語詞，這乃是作註者的過失，所以陳祚明著力深究作者之意，希冀能索之希微，虛其心以設想作者之意：

蓋予於詩，非有所知矣，第常虛其心，窺探作者之意，設以身處其時與地，思所欲言。古今雖遠，人雖多情，具可見言；美醜工拙，具可知起。（〈凡例〉，頁 13）

陳祚明認為詮解詩作，須虛己心以設身處地揣想當時詩人創作緣由、及所懷抱情志。這種企盼能達成的前提，乃因陳祚明認定古今情實得以相感通。陳祚明十分強調體味與揭示作品意蘊，除卻傳統「知人論世」的批評傾向外，還添上一層重情感、重與作者對話、重身心感受的傾向。陳斌曾指出陳祚明這種詮解方式是充實格調派辨體批評模式的有益嘗試。相較於格調論辨體批評多從聲律、情、意象、格等層面詳細辨析和評判古代作品的體貌及藝術構成，多只關注藝術外在層面，而未注意詩人精神氣質與作品風貌關係等問題，也未能著眼於體會與傳達作品意蘊及感染力。陳祚明《采菽堂古詩選》將「常虛其心，窺探作者之意」置於批評中心，乃對格調論重體貌、重體位批評模式的完善與充實，並拓展一條較合理的批評之路。¹

¹ 參考陳斌：〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》（哲學社會科學版）2007 年第 3 期（總第 144 期），頁 156；陳斌：〈清初詩文選家陳祚明及其《采菽堂古詩選》〉，《古典文學知識》2007 年第 2 期，頁 94-95。

因為需要「設以身處其時與地，思其所欲言」(〈凡例〉，頁 13)，所以陳祚明會說解詩歌寫作動機、寫作情境、背景，以求讀出詩人真正用意。《采菽堂古詩選》很多評說點出詩歌背景為何²，舉例而言李延年〈歌〉乃為「將進女弟，反作是語」(卷 3，頁 75 〈歌〉) 陳祚明點出寫作背景和原因，認為傾城傾國的危言聳聽，在倫理與唯美的取擇間徘徊，都是極度誇張宣傳美貌。物極則反，故皆以反面之辭為說，以達如雷轟耳的效果。以明知故犯，不可遏阻的強烈方式與欲望表達對美的絕對崇拜，是對美的最高頌歌。言縱使傾城國，猶不能不愛之。³ 孔紹安〈石榴〉的背景與寫作原因：「紹安大業末為監察御史。唐高祖為隋討賊河東，紹安監其軍，深見接遇。高祖受禪，紹安自洛陽間行來奔，拜內史舍人。時夏侯端亦嘗為御史，先來歸，授祕書監。紹安因侍宴詠石榴，有『只為來時晚，開花不見春』之句。」(卷 36，頁 1195-1196 〈石榴〉) 揭明詩人所任官職，並寫明與皇帝相見等情事。此詩乃侍宴詠石榴而發，無論對大環境背景或具體寫作動機，陳祚明皆詳細交代。詩作解析須以此為基礎，才能真正窺探作者之意。此外點出班婕妤〈怨歌行〉乃未見棄時作；王粲〈雜詩四首·其四〉是寓荊楚時，與同寓諸客從遊而作，或者江總〈雜曲三首〉作於張麗華初入宮時；虞世基〈晚飛鳥〉應是初入隋未承寵時作，都藉由交待詩歌具體寫作情境與背景，以期能更好地理解詩歌。

雖然評選家必須盡力「虛其心，窺探作者之意」(〈凡例〉，頁 13)，努力詮解詩中寓意與寄託，但作品中總有太過艱澀難解者，難以理解、難以探析。陳祚明認為此時誠實點出不可解即可，不能加以曲解，也不能讓詩歌詮釋僅向自己喜愛的方向傾斜。謝靈運〈登池上樓〉評析即可看出其痛恨曲解詩歌。其批評主要針對《吟窗雜錄》解析〈登池上樓〉為謝靈運得罪之因而發。⁴ 陳祚明認為《吟

² 在《采菽堂古詩選》底本《古詩紀》中，除卻解說詩人小傳外，有時也附上解釋詩歌寫作背景。《采菽堂古詩選》多數直接加以引用。少數馮維訥未解說背景之作，陳祚明也有補足，使讀者能更清晰地理解。如陳朝沈后〈答後主〉和隋代大義公主〈書屏風〉兩詩，陳祚明就補上寫作背景：「后，望蔡侯君理女也。以張貴妃權寵，動經半年不得御。後主當御沈后處，暫入即還，謂后曰：『何不見留〈贈詩〉曰：『留人不留人，不留人也去。此處不留人，自有留人處。』』后答曰：」(卷 29，頁 948 〈答後主〉)；「公主本姓宇文，周趙王招女。大象初，策為千金公主，嫁突厥和親。時隋文專政，趙王謀除之。不克，為文帝所殺。及篡周，賜姓楊氏，改封大義公主。平陳後，以叔寶屏風賜公主。主心不平，因書此詩。」(卷 35，頁 1158 〈書屏風〉)

³ 參考張淑香：〈三面「夏娃」——漢魏六朝詩中女性美的塑像〉，《抒情傳統的省思與探索》(臺北：大安出版社，1992 年)，頁 130。

⁴ 《采菽堂古詩選》中有引錄中《吟窗雜錄》的說法：「『池塘生春草，園柳變鳴禽』靈運坐此詩得罪，遂託以阿連夢中授此語。有客以請舒王，舒王曰：『權德輿已賞評之：池塘者，泉川瀦溉之地，今田生春草，是王澤竭也；《爾雅》詩所紀，一蟲鳴，則一候變，今日「變鳴禽」者，候將變。』」陳祚明引出《吟窗雜錄》解析並加以抨擊。點出謝靈運因為「池塘生春草，園柳變鳴禽」一句詩而得罪之事，太過牽強：「祚按：此語最屬牽強。謂謝公以此得罪，既屬矯誣。況本云『寤寐間，忽見惠連，即成此句』，都未云惠連所授。宋人論詩，不諳興比之分。凡留連景物，咸謂託諷時事。注杜集者，支離附會，往往大愚，不知語中之旨，昭然可睹。興有二義，相關與不，故自懸殊。曲解穿鑿，讀詩之大忌也。」(卷 17，頁 528 〈登池上樓〉)

窗雜錄》解說太過牽強，實是矯誣之辭。在此陳祚明也提及對其他論詩者看法，如認為宋人論詩，因對興、比不甚理解，所以常將詩人流連景物的感發當成託諷時事之作。當時杜詩詮解盛行，也多是支離破碎且穿鑿附會，「往往大愚」(卷 17，頁 528〈登池上樓〉)陳祚明認為「曲解穿鑿，讀詩之大忌也」(卷 17，頁 528〈登池上樓〉)如真有不可知者，不如誠實點出其不可解。《采菽堂古詩選》多直言「不可解」、「不可知」之例，如應璩〈三叟〉，詩質朴古健，中間關於中叟、下叟之言，似乎有諷意，但「未可知也。」(卷 7，頁 210〈三叟〉)，曹植〈贈丁儀〉詩引延陵挂劍事，「不可解」(卷 6，頁 180〈贈丁儀〉)；陸雲〈贈顧驃騎八章·其七〉「豐祐束法」句也不可解；劉孝威〈苦暑〉句句極寫涼意，但於暑不解；漢鼓吹曲辭〈石流〉「都不可解」(卷 1，頁 19〈石流〉)；漢樂府相和曲〈東光〉也是語自古，但不可解；梁橫吹曲辭〈淳于王歌二曲·其一〉和〈東平劉生歌〉，也都是「不甚可解，自古」(卷 28，頁 934〈東平劉生歌〉)。明清之際詩論家實對詩歌可解、不可解議題曾有討論⁵，但若細觀陳祚明評析不可解，可見其大抵僅當作能否理解來解釋，單純化「可解不可解」的議題。

(二) 品味

窺探作者之意旨之方，在虛其心之後，則需緊貼詩作本身韻味，一一說明、解析。陳祚明曾在《采菽堂古詩選》評說的字裡行間吐露自己採取細膩「品味」方式去體貼感受詩歌的用心：

此章用情懇至。味語氣，則所去所從，是類非類，中多感歎。其非送入軍可知，特不知何所指耳。(卷 8，頁 223〈四言詩八章·其六〉)

往味其聲調，以為法漢人而體稍近。然揆意所存，宛轉深曲，何嘗不厚？(卷 13，頁 388 陶淵明)

下忽起一端，另寫時令。從「氣」及「草」，從「草」及「桑」，從「桑」

⁵ 「解」乃指使用分析性語言說明詩義，即以迹求、以語言求的詮釋方式。「不可解」乃對詮釋方式作特殊限定，而非判斷作品意義有無，故義不同於「無意義」。參考顏崑陽：《李商隱詩箋釋方法論》(臺北：里仁書局，2005年)，第1章，頁38-39。黃景進曾歸納明清人對「不可解」的看法，認為有三層意思：一是詩在形式上受到很大限制，不宜議論說理；因詩的表達往往運用間接的比興和各種暗示，再加上音律感染力，這些因素的組合並沒有形成直線式的邏輯結構，與敘事論說之文不同。敘事論說之文有明顯邏輯結構，其理路是可分解的，而詩的理路，則在可解不可解之間。此乃為反對將古文家敘事議論方式引入詩中而發。一是就詩的內容言。基本上詩是抒情的，非為發表道德教訓而作。若於詩中追求道德教訓，就會覺得在可解不可解間。這是為反對理學家在詩中追求道德教訓而來。一是詩非外在世界完全反映，詩中理、事、情，不能與外在世界混為一談。詩中世界建立在詩人審美感興之上，與現實世界不完全相符。因此若執現實世界的理、事、情衡量詩歌，亦會覺得在可解不可解之間。此則為反對經學家以訓詁方式解詩而發。參考黃景進：〈詩之妙可解？不可解？——明清文學批評問題之一〉，呂正惠、蔡英俊主編：《中國文學批評》(臺北：台灣學生書局，1992年)(第一集)，頁23。

及「瓜」，來脈迢迢，幾許宛曲。「春氣動」三字，又微若跟「地下黃泉」。此段文情甚奇。味通篇前後，「將瓜車」似是實事，詩正咏之。前此「行賈」、「行汲」，乃追寫耳！不然，何獨於將車一小事，如此細細咏歎耶！（頁36〈孤兒行〉）

無論味其語氣、味其聲調或味其通篇前後，陳祚明都表明乃藉「品味」方式感受、品賞詩歌。因出於體會和感知詩歌，故不僅能感受其中欲表現的情意，也可說明和回應所對應的時代特點。且是出於細緻品味，自然也能感知詩歌如何鋪排表現、安排章法。

《采菽堂古詩選》細膩欣賞和品味詩歌，實有承於我國古代文學理論強調「滋味」和「興趣」之說。「滋味」指涉較為具體，人有味覺，能辨別食物酸甜苦辣，在鮮美可口的滋味中得到美感，故在味覺的快感中已包含美感的萌芽。文學藝術的滋味也由此得以引申，將美感經驗與味覺經驗類比。學者甚或推論，從漢字中的「美」字從羊從大，就能理解古人造字時或許就以味覺的快感作為美感，故「味」即可表示文學藝術給人的美感。如孔子聽古樂受陶醉，以至「三月不知肉味」，即用味覺之美去形容聽覺之美。此乃基於「通感」而來的理解方式，人的各種感覺器官彼此可以聯繫、互相溝通，就如錢鍾書所言：「在日常經驗裏，視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、味覺往往可以彼此打通或交通，眼、耳、口、鼻、身各個官能的領域可以不分界線。顏色似乎會有溫度，聲音似乎會有形象，冷暖似乎會有重量，氣味似乎會有體質。」⁶故審美通感不僅是一種生理感覺，在審美活動中，通感主要是在豐富情感的觸發下讓想象力自由運動。古人用「味」形容詩歌的審美感受，正是審美通感中極高明的發現和創造。⁷

品味之方對闡釋主體自身條件有種種要求，認為解釋者需自然涵泳於作品提供的藝術情境，去體味、捕捉和追尋作品悠長的情趣韻味和深厚的藝術底蘊。這既是解釋主體與對象反復偶合的心理活動過程，也是需要解釋主體調動和發揮穩定的注意力、豐富的想像力、細微的藝術體味能力和敏銳的心靈感應能力之心理活動階段。對闡釋者具體要求有三：一是細，要求解釋者在欣賞過程中排除和抑制各種無關的心理活動，特別是屏除功利欲求之心，並透過積極抑制促使接受者的審美注意力高度集中到欣賞對象。二為久，強調「玩味」依賴解釋者長久沉潛作品，以期自然滋生真切精深之感受、體驗作品整體韻味。第三則是反覆，解釋者需反復咀嚼作品，才能一層深一層地接近作品情趣和韻味。⁸陳祚明在評語中

⁶ 錢鍾書：〈通感〉，《七綴集》，（臺北：書林，1990年），頁67。

⁷ 參考廖棟樑：〈滋味：以味論詩說初探〉，呂正惠、蔡英俊主編：《中國文學批評》（第一集）（臺北：台灣學生書局，1992年），頁96；張文勳：〈中國古代文學理論體系概述〉，《楚雄師範學院學報》2004年第2期，頁8-9。

⁸ 參考鄧新華：《中國古代詩學解釋學研究》（北京：中國社會科學出版社，2008年），第2章，頁61-65。

明確點出自己對詩歌的品味、品賞講求細膩，要求細而味之。比如評論江淹〈渡西塞望江上諸山〉論及：「『鑿』字、『鑿』字新。細味之，頗有理。」(卷24，頁755〈渡西塞望江上諸山〉)；評論〈月節折楊柳歌〉和謝靈運作品時，也論及自己細膩品味詩歌的特點：「今細味此歌，抑何調高情逸也！古今人不相類，真遠甚。」(卷15，頁482〈月節折楊柳歌十三首〉)；「細而味之，發端是以我論古人，此四語是以古人形我，用意各別，何嘗無變化乎？」(卷17，頁536〈初去郡〉)陳祚明評論詩歌時，也強調重複玩味，很多詩歌都一再品賞、斟酌。此特點主要表現在有些詩作初看雖加以棄置，再觀則又不忍捨棄。《采菽堂古詩選》補遺之部多可見類似評說：「初以『不解緼』韻強，『形迫』句未警，故置之，細閱終不能割。」(補遺卷2，頁1402〈古意贈今人〉)；「右三首，初皆以疵句擯之。覆閱時，其佳處終不忍割，故又錄。」(補遺卷1，頁1350〈放歌行〉)面對阮籍〈詠懷詩〉，更可見陳祚明既強調細膩，又反覆沉潛其中的品味、品賞特質：「〈詠懷〉詩反覆閱，何止十過？初所登尚少，正選殊覺闕略。至王子冬，復一一尋味，知篇篇有意，向特未能悉解，故有所去取耳。」(補遺卷1，頁1347〈詠懷詩二十五首·其二十五首〉)清晰點出陳祚明翻閱作品不下十遍，且沉浸其中，一一尋味，品味之意。陳祚明既秉持細膩品味詩歌的觀點，那麼無論讀什麼詩人什麼作品，都能發現異於常人的特點，也善於體會詩美的無限豐富。

二、評議手法

(一)細部批評

選本雖具批評意識、理論，但仍為作品鑒賞服務。與詩話、文論對詩作的賞析主要乃為理論主張服務的觀點不同，選本批評特重鑒賞詩作。選家會較全面剖析選文的美感、藝術品位，既有感性賞析，也有理性評點，感性與理性交融。解說方法因文發例，不僅是抽繹抽象的條例法則，更是直接點出文章各種值得注意的「美典」。陳祚明除卻以〈凡例〉總結歸納各種義例與詩歌作法讀法，也在評論中詳加解釋各詩作佳處、妙處。這即「細部批評」的論詩方式，並不空談原則，而常藉實例帶引出寫作和閱讀原則，在字裏行間細細評解作品的文辭之美。不論是仔細探究字詞在詩作中的感覺，或是點出詩作前後如何聯繫，詩作包含怎樣文氣，運用何種寫作筆法，或是解析詩作結構、探析主題，陳祚明評說角度相當多元，可謂「細部批評」絕佳典範。大抵而言，選本批點箋釋方式能使讀者迅速捕捉文學形象，激發讀者再創作用，激起廣大讀者接受文學作品。選本批評所附批點箋注，無論訓釋字句，把握用典意象、闡發文意內涵、剖析藝術特點，都極深入細緻。⁹

⁹ 參考王兵：〈緒論〉，《清人選清詩與清代詩學》(北京：中國社會科學出版社，2011年)，頁10；龔鵬程：〈細部批評導論〉，《文學批評的視野》(臺北：大安出版社，1998年)，頁397、414；樊寶英：〈選本批評與古人的文學史觀念〉，《文學評論》2005年第2期，頁47。

緊貼文本而來的細部批評，大抵從宋朝晚期逐漸定型，經明朝幾位批評大將推行，到清代成為普遍討論文學的方法。前後七子對文本細部批評有許多發明與推展。如李東陽對詩歌章法節奏、用字虛實開合用韻都有自己體會，在《詩話》中嘗言：「長篇中須有節奏，有操，有縱，有正，有變。若平鋪穩布，雖多無益。」¹⁰「詩用實字易，用虛字難」¹¹「詩韻貴穩，韻不穩則不成句。和韻尤難，類失牽強，強之不如勿和。善用韻者，雖和猶其自作；不善用者，雖所自作猶和也。」¹²後七子論詩注重討論「成章」，且大大增強詩論技術化特徵，如字詞、修辭音韻等手段如何幫助詩作境象生成等，在後七子詩話中占很大分量。從各角度對詩歌細膩解說和分析，應對陳祚明《采菽堂古詩選》論詩方式有所啟發。¹³

細部批評主要工作，就在解析作品內部各樣往復頓挫的關係，故會注意文章段落區分、各段大旨，並討論全篇結構關係，每處字辭使用，文章布局與創作手法，且會運用各種主客、本末、明暗、虛實、開合等對詞的概念，來評析、討論文章之匠心。細部批評總是認為作品各部分都有其作用，而又像活物一般全詩也能互攝互補、平衡對舉以構成有機整體。¹⁴我們可試舉一例，觀察陳祚明如何在具體詩作評說中運用細部批評細膩剖析詩句：

如「班璘」字，寫闕有光。「紛紛」字，葉落如睹，以寫芝草更奇，非寫其落，正狀芝草之多。「如烟」、「紛綸」字，生動。「聲鳴」字，寫鷓鴣亦活；「援戲」、「拘攀」，並活。凡寫物須寫其動，〈上林賦〉正得是法。「小復前行」，亦作致。「玉堂」七字，不甚可解，大抵言思歸之意。「門外人」來言，亦有致。「玉兔搗藥」，加「長跪」，字新。「蝦蟆丸」，語奇；「一玉杵」，隨意點染，生趣；「肅肅」字，生動。「天神擁護左右」，有新致。「與天相保守」，亦奇，總不欲一語尋常。（卷2，頁28〈董逃行〉）

¹⁰ 〔明〕李東陽：《麓堂詩話》，收於丁福保輯：《歷代詩話續編》（下）（北京：中華書局，2006年），頁1373。

¹¹ 〔明〕李東陽：《麓堂詩話》，收於丁福保輯：《歷代詩話續編》（下）（北京：中華書局，2006年），頁1376。

¹² 〔明〕李東陽：《麓堂詩話》，收於丁福保輯：《歷代詩話續編》（下）（北京：中華書局，2006年），頁1378。

¹³ 參考王運熙、顧易生主編：《中國文學批評史新編》（上海：復旦大學出版社，2007年），第5編第1章，頁23；黃卓越：《明代中後期文學思想研究》（北京：北京大學出版社，2005年），第6章，頁237。也有學者認為這類詩學剖析作品乃受八股文強調體貼的影響，所以特別注重剖析鑑賞字詞：「八股文強調體貼，力求從字裡行間看出新意，以求勝於人。寫作八股文這種力求新意的特點，潛移默化地影響到明末清初人的詩解，這些詩解往往也新意層出，不是建築在考證的基礎上，而是出於對詩句本身的體貼。另外，八股文用語被詩解著作大量借用，也是這個時期詩解受八股文影響的表現。」（鄭子運：〈緒論〉，《明末清初詩解研究》（南京：鳳凰出版社，2010年），頁10。）

¹⁴ 參考龔鵬程：〈細部批評導論〉，《文學批評的視野》（臺北：大安出版社，1998年），頁409、418-421。

陳祚明清楚點出語句作用及其造成效果。整段解析按詩作中詞語出現先後為序，依次說明各部分的功能及成效。如「遙望五嶽端，黃金為闕，班璘」中形容燦爛多彩的「班璘」，正是描寫光照闕上之貌。「但見芝草，葉落紛紛」其中「紛紛」二字，本是描寫葉落之貌，用於並非樹木、無落葉可能的芝草身上以形容其繁多，這便有新奇之意。陳祚明也點出其中某些語句字詞特顯「有致」，比如詩中插入「門外人何求？」此疑問句就顯有致，描繪陛下之姿，論其身旁「天神擁護左右」也有新致。全詩甚多地方都使欲描寫物品具生動之態，且有新奇之處。不僅甚得〈上林賦〉寫作之法，也充分掌握詩歌「作致」要領。此外也細膩點出〈隴西行〉在哪些地方作致：「通篇作致甚多。『伸腰』二字，寫得婉媚；『氍毹』、『樽』、『酒』，陳設具備，『酌酒』二句，獻酬聲態畢肖；『却略』字，妙，奉觴在手，退而行禮，故稍却；『然後』字，見禮節如是周；『談笑』四句，見咄嗟而辦，其才如此；『盈盈』字，有態，亦不遠，故使若不逾禮者然。然果不逾禮乎？「亦勝一丈夫」語，有低昂。」（卷2，頁31〈隴西行〉）不論是點出詩中所用字詞給讀者帶來何種感受、或是寫明如何書寫人物樣態等，都清楚點出其如何「作致」。

（二）分辨體格

陳祚明認為古代詩人各有其體格表現，所以需清晰辨明各家風格的差異。若不加辨析，只隨意用「師古人」概念將中古以前的詩歌視為一體，實為很大的謬誤：

夫體格之分也，何直古今？生同時，習同風，而各趨其所近，故顏、謝異勢，元亮與顏、謝又以殊塗……今第勿深考，漫曰「師古人」，即不知所師是何家也？（〈凡例〉，頁3）

夫古人之體格，如五色異丹黃，八音異清濁，如歐、虞、顏、褚之為書也，其字形結構，命筆有意態、方圓、肥瘠，若背馳然，不壹別白區分，即有所撰述，擬一家言，旁參以殊體，駁且不倫。常用一二語，為通章累，而顧曰何古何今何所有，體格豈不謬哉？¹⁵（〈凡例〉，頁3）

《采菽堂古詩選·凡例》舉顏延之與謝靈運為例說明二人詩作不同，與陶淵明更是殊途。各詩人獨特風格受詩家個人氣性等天生稟賦影響，較之時代風氣更大。引文點出數位著名詩人雖生於同一朝代，但詩作卻顯出截然不同的風格，甚或在父子間也有令人驚奇的巨大差距。故具體捻出各詩家獨到之處，即為重要課題，若只浮泛以「師古人」含括，就對學習古代詩作無任何助益。陳祚明還用色彩、

¹⁵ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「常用一二語，為通章累，而顧曰何古何今，何所有體格，豈不謬哉？」筆者依文意修正為：「常用一二語，為通章累，而顧曰何古何今何所有，體格豈不謬哉？」

聲音、書法為例說明，就如色彩有紅黃之分、音色有輕濁之別，各書家字形樣貌更相差甚大，各具格調。選本批評看重作家個性風格，因各詩家生活經歷、審美經驗、才能氣質都不同，故體現風格也千差萬別。一般用格，多指普遍性形式技巧可離開「體」而成獨立的概念，此處體格大抵指各作家表現某風格範型的法則。¹⁶對文學史家而言，其重要職能之一即須把握作家作品不同的風格特徵。¹⁷各家風格辨別是辨析各類風格表現中最重要的一環，如若擬一家言卻雜入其他風格，會被視為不倫之作，所以若不加深考以辨體格，實屬荒謬。

體格內涵為何，陳祚明其實未作明確說解，大抵可視為詩歌文類內部不同體裁樣式具有的審美特徵、某一時代詩歌體現的審美特徵、或某人某團體詩歌所體現的審美特徵幾個層面。除卻客觀對詩歌史上各體格進行辨析外，也判定各種體格的價值。¹⁸嚴格說來，無論是辨析詩人風格、分別朝代風格、乃至體裁特殊審美特徵，皆可屬體格分判。〈凡例〉中也提及：「夫古所以幅，今也蕩，而不為之幅，則安就易，就易則日俚。原伯魯不悅學，楚巴人莫和〈陽春〉〈白雪〉，蒙者便焉。中、晚唐之後，為宋、元；宋、元之工者詩餘，詩餘轉為南北曲，南北曲為今之吳歌小曲，此亦言情也。無無工者，取而列簡編，與《國風》、《雅》、《頌》埒，可乎哉！故體格不可不分也。體格之既分，吾亦存其體，錄其長，考其與古人同然之情，而各極其致。高者高，下者下，瓜剖豆分，犁列而不廢，而以施其論斷焉。」（〈凡例〉，頁 2-3）。因隨時間演進，朝代越往後可能詩歌變異越多，各朝代會發展其專擅的詩歌類別，如詩餘、南北曲、再到吳歌小曲。雖言情本質不變，但表現方式卻轉變極大。若將之與《詩經》相提並論，可能並不恰當。上古詩歌有良好規範，近代詩歌則顯不受約束，其間差異就像低俗的下里巴人與高貴的陽春白雪。故論斷詩歌高下必得先分體格，在體格之中再點出其佳者，論其高下，看如何在與古人同情的基礎上各自開展其致。

（三）注重詩史源流、影響

明清時代許多選家暨詩論家，常在選本中不時表露對中國古代詩歌發展的看法，將詩歌源流承繼、興衰演變的考察視為選家品評的重要內容，也當成選家文學史意識的集中體現。除卻考察中國古典詩歌源流、解說詩歌發展演變、定位名家作品以外，也強調追溯詩歌淵源。¹⁹加諸明清之際文學思想的重要特徵是強調汲古返經，追源溯流的想法經明清易代後得到進一步加強，幾乎成為文人普遍認識。在文學批評方面，汲古返經的思想也使批評家加強研究文學源流的關係，強調通過推源求本尋求文學之「祖」，進一步確認詩文發展的歷史譜系，藉以明確

¹⁶ 參考顏崑陽：〈中國古典文學批評術語疏解 10 則〉，《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993 年），頁 376。

¹⁷ 參考樊寶英：〈選本批評與古人的文學史觀念〉，《文學評論》2005 年第 2 期，頁 49。

¹⁸ 參考張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999 年），第 2 章，頁 59-61。

¹⁹ 參考王兵：《清人選清詩與清代詩學》（北京：中國社會科學出版社，2011 年），第 2 章，頁 91。

文學當時及未來理想走向。清初大量詩文告訴我們，破除明人對詩史的狹隘觀念，將更廣袤的詩歌傳統納入自己視野，乃當時大多數詩家的共同意識，差別只在具體取徑路向以及論者處於什麼位置、產生多大的影響。²⁰陳祚明也不自外於這種潮流，亦相當注重詩史源流和影響。其認為詩歌實「無無所本者」(卷 12，頁 354 張協)，學習詩歌定不能出古人範圍外，「知古人無無所本者。人謂欲自開堂奧，不知定不能出古人範圍。若欲出古人範圍，而自開堂奧，未有不野者。」(卷 12，頁 354 張協)既然能想、能說都難出古人已有範圍，那麼自然甚為關注前人對後代的影響。²¹

1. 開後代風氣之先

陳祚明《采菽堂古詩選》關注詩史源流、影響，不僅看重前代詩歌開後代風氣之先，也關注後代向前朝學習效法的等種種面向。

首先，陳祚明關注體製可開後代風氣之作，如漢代鼓吹曲辭中鐃歌〈臨高臺〉，古勁飄逸的「江有香草目以蘭，黃鵠高飛離哉翻」，陳祚明便點出其「開千秋七古之風」(卷 1，頁 18-19 〈臨高臺〉)，細膩觀察到早在漢代鐃歌便有七言對句形式，可見其細緻與用心。再者像漢高帝〈鴻鵠歌〉，通首乃齊整四言詩，開頭具雄渾之感，後半部作設問句又顯蒼涼，整體表現悲壯情懷。陳祚明敏銳點出漢高帝之作「開孟德四言之風」(卷 3，頁 55 〈鴻鵠歌〉)，蓋漢初四言詩歌對後世四言詩發展產生相當程度的影響，像〈鴻鵠歌〉這種具楚聲、樂府民歌色彩之作，其中真實反映自我思想感情的抒情寫法，實影響東漢晚期和建安時期四言抒情詩創作。²²曹操四言詩雖是《詩經》四言詩外獨創聲調之作，某程度也和前代詩歌有聯繫，並非空穴來風。陳祚明「無無所本者」的判準，實串穿全書評解之中。

其次，關注主題的開拓。如漢代孔融〈離合作郡姓名字詩〉就是「離合詩之祖」(補遺卷 1，頁 1337 〈離合作郡姓名字詩〉)從此詩評語看來似乎地位相當崇高：「語大雅，可誦」，但卻僅收於「補遺」，對此《采菽堂古詩選》並無說解，可能因相拆成文的離合詩，多作玩賞之用，雖就辭之善者角度而言，確有其佳處，但畢竟無涉情意，所以僅置補遺之中。另像晉代舞曲歌辭白紵舞歌〈白紵歌三首〉，則可視為詠舞詩開山之作：「後人詠舞詩，皆出於此。」(卷 9，頁 265 〈白紵歌三首〉)晉朝〈白紵歌〉乃目前所載最早的白紵舞辭。這幾首詩作非常成功地再現舞蹈的節奏感與造型美，對舞妝、舞姿、舞容也有描述。如「質如輕雲色如銀，

²⁰ 參考王運熙、顧易生主編：《中國文學批評史新編》(下冊)(上海：復旦大學出版社，2007年)，第 6 編緒論，頁 179-180；蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第 1 章，頁 111。

²¹ 雖然表面看來這段話說得有些激烈，似乎所有佳作已為古人所盡。但重視詩史源流、影響，與其看重各朝代詩歌、認為各有其表現與成就此二事並不相悖。且強調前人對後人的影響示範、後人對前人的學習效法，樹立典範標準等，都可說自此觀點出發所得。

²² 參考鄭淑玲：〈從漢初四言詩對傳統的繼承論其對漢魏四言詩之影響〉，《新竹教育大學人文社會學報》第 4 卷第 2 期(2011 年 9 月)，頁 1。

愛之遺誰贈佳人。制以為袍餘作巾，袍以光軀巾拂塵」幾句，可見舞者身著輕薄的白紵舞袍，手執白紵長白巾。三詩成功描寫舞姿舞態，為後來詠舞類詩提供可資借鑒的藝術技法。陳祚明特別論及「輕軀徐起何洋洋，高舉兩手白鵠翔」和「如推若引留且行，隨世而變誠無方」二句寫舞生動，讀者彷彿可見起始時節奏徐緩，以手的輕柔動作為主的表演，而兩手高舉，宛如白鵠在雲中飛翔。「白鵠」既指潔白的手腕，亦指手執長巾，雙手舞動或推或拉，觀眾的心也隨之蕩漾，生動之感，自然淌出。²³西曲歌〈女兒子二曲〉寫八東三峽兩岸猿聲鳴悲，使聞者不禁淚沾衣之事，乃「千古悲猿之祖。」(卷 15，頁 475〈女兒子二曲·其一〉)；相傳乃箕子過故殷墟感宮室毀壞、已生禾黍而作的〈麥秀歌〉，則為「千古憑吊之祖。」(卷 37，頁 1237〈麥秀歌〉)陳祚明將早期詩作與後代聯繫起來的意味相當濃厚。

除卻力圖將古詩作有效串聯，點出哪些前代古詩對後代作品有影響外，也將古詩和唐代詩歌作聯繫與串聯。《采菽堂古詩選》編選內容乃先秦到隋的古詩，無論就朝代或體裁而言，評語中若不涉及唐以後詩歌，實屬正常且無可厚非，但陳祚明卻留意古詩人所開先氣，以及對唐代詩歌的影響。唐詩典範性自宋代以降已是不可顛覆的價值象徵，清初時唐詩是古代詩歌傳統不祧之宗，當時所有詩歌傳統或藝術楷模的重構，並不是整體趣味的變異，而都在肯定唐詩的前提下提出。²⁴陳祚明也基於類似看法，認為漢魏古詩與六朝詩間存在「源」與「流」的關係，古詩與唐詩間，也同是「源」與「流」的關係，古詩不斷醞釀、發展和積累，才造就唐詩的輝煌昌盛。²⁵其中，漢魏和唐詩間，尤以六朝詩為重要過渡和橋樑，是詩歌發展過程中不可截斷的重要環節，否則將不得見漢魏詩在後代如何嬗變，也難知唐詩因何鼎盛。故不僅需關注六朝詩，也需用心辨析。²⁶

「開唐人之先」²⁷者，有的在詩歌語詞用法上成為唐人先聲，如梁代庾肩吾「聊開柏葉酒，試奠五辛盤」詞性與聲律都對得工整，陳祚明認為此法「開唐人」(卷 25，頁 814〈歲盡應令〉)，開唐人之先，值得後世學習宗法。晉朝雜曲歌辭〈東飛伯勞歌〉在結語運用「空留」二字，「縹緲俊快，初唐七古往往法之。」(卷 15，頁 486〈東飛伯勞歌〉)「縹緲」之評點出「空留」遺下的虛浮渺茫之感，「俊

²³ 參考田彩仙：〈六朝「白紵舞歌辭」的發展及審美價值〉，《文藝研究》2006年第8期，頁99-100。

²⁴ 參考蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第1章，頁113；第5章，頁501。

²⁵ 陳祚明有些友朋也採取類似觀點，比如宋琬指導弟子時也指出應辨別源流、理解古詩與唐詩間關係的學詩途徑：「(子遠)謁余而學詩，余與之晰源流、陳正變，先之三唐，以別其派，溯之六朝、漢魏，以窮其奧。」(〔清〕宋琬：〈張子遠詩序〉，《宋琬全集》(濟南：齊魯書社，2003年)，頁124。)

²⁶ 張歡：《陳祚明與〈采菽堂古詩選〉研究論略》(漳州：漳州師範學院文學碩士論文，2012年)，第4章，頁54。

²⁷ 陳祚明在評虞羲〈詠霍將軍北伐〉時，明確用了「開唐人之先」五字：「高壯，開唐人之先，已稍洗爾時纖卑習氣矣。」(卷28，頁896〈詠霍將軍北伐〉)

快」點出全詩灑脫迅捷的基調。陳祚明在評語中未舉例說明初唐使用「空留」的情形，可能僅憑印象所及，故僅略作提點。但「空留」二字，常被運用在唐詩歌中。比如張說〈送考功武員外學士使嵩山署舍利塔〉論及：「寂滅真心不可見，空留影塔嵩岩下。」²⁸；劉長卿〈送靈澈上人還越中〉：「獨向青溪依樹下，空留白日在人間。」²⁹都將「空留」二字用於末句。五言詩作如李嶠〈酬和杜五弟晴朝獨坐見贈〉：「未展山陽會，空留池上杯。」³⁰張九齡〈故滎陽君蘇氏挽歌詞〉「竟罷生芻贈，空留畫扇悲」³¹，也都是運用「空留」的佳作。若考量陳祚明僅運用空閒時間評選詩歌，其在振筆疾書時也能細細品味、感知每首詩歌韻味，且能捻出細微之處，可見對歷代詩歌的熟稔與見識廣博。

開後代風氣之先者，可舉庾信和謝朓、王褒為例，他們都是「開唐代之先」的詩家。庾信〈詠畫屏風詩〉描寫景物之方和初唐相類：「車憲柳、薨花，已是二物縮合，加『緣堤』、『夾路』字，彌見其工，此初盛唐寫景上法也。」(卷 34，頁 1130〈詠畫屏風詩二十五首·其八〉)，將景物聯結、撮合的工巧程度，極似唐代詩歌，可見庾信能作為六朝與唐代間的橋樑。³²翁嵩年在序中看出庾信對唐代詩歌的開山之功：「若齊、梁，若陳、隋，沈約、庾信，非一代巨擘乎？然已漸趨於律，開有唐風氣。」³³翁嵩年觀察沈約、庾信為詩歌的扛鼎人物，亦是古詩與唐詩得以聯繫的重要中介。謝朓和王褒也都對聯繫古詩與唐代詩歌有功，陳祚明曾謂謝朓「去晉漸遙，啓唐欲近」(卷 20，頁 635 謝朓)，詩歌表現漸漸由「古變為律」(卷 20，頁 635 謝朓)，如〈同謝諮議詠銅爵臺〉乃五言八句之作，「悠揚有情，微開唐響」。(卷 20，頁 638〈同謝諮議詠銅爵臺〉)而王褒雖歸於北周，但卻是南朝詩家。詩作「輒有好句，足開初唐之風。」(卷 32，頁 1072 王褒)也是開唐人之先的代表。

2. 分辨體源、源流

陳祚明常在解說中採用推源溯流之法，解說詩歌發展前後關係。批評家考察一個時代的作家、作品時，將他們放在歷史發展的前後聯繫，亦即文學傳統中予

²⁸ 〔唐〕張說〈送考功武員外學士使嵩山署舍利塔〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》(北京：中華書局，2005年)，第二冊，卷 86，頁 937。

²⁹ 〔唐〕劉長卿〈送靈澈上人還越中〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》(北京：中華書局，2005年)，第三冊，卷 151，頁 1565。

³⁰ 〔唐〕李嶠〈酬杜五弟晴朝獨坐見贈〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》(北京：中華書局，2005年)，第二冊，卷 58，頁 695。

³¹ 〔唐〕張九齡〈故滎陽君蘇氏挽歌詞三首·其二〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》(北京：中華書局，2005年)，第一冊，卷 48，頁 596。

³² 庾信可當作六朝與唐代的橋樑之說，並非陳祚明一人創見。毛先舒也曾論及：「庾子山撰著，大篇為古詩之砥柱，短句乃近體之先鞭，盱衡昔今，其才少儷。」(〔清〕毛先舒：《詩辯坻》，郭紹虞選編：《清詩話續編》(上海：上海古籍出版社，1983年)，卷 2，頁 43。)

³³ 〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁 2。

以衡量、評價。推源溯流法類型有四，論風格、論字句、論詩派與論變革。³⁴陳祚明主要運用前兩項，點出其味近似何家，或其語句具體自前代哪些詩句蛻變而出。

陳祚明非如鍾嶸《詩品》先樹立幾個典範，再將後代的詩家一一歸入，而以講評的某首詩作或詩家為出發點，因風貌與樣態而與前代詩家、詩作進行源流的聯結。因為自由聯結，所以有時一首詩作源流可能不只一家。如謝朓〈在郡臥病呈沈尚書〉「其風度遠溯建安，亦似安仁。」(卷20，頁648〈在郡臥病呈沈尚書〉)點出兩個源流：建安風格還有潘岳，但綜觀對潘岳的說解，未見將潘岳與建安相聯繫的推源之說，可見陳祚明說解各家源流屬個別評論，未有串連所有詩人以建立完善詩歌淵源流派的想法，僅在評論時抱有此種心態，但仍講求靈活運用，以實際感知情況為歸依。故可能出現不同時期、不同詩家卻可溯源同一人，如陳後主和楊素之作同出謝朓：「其源亦出於謝宣城，稍有靜氣。」(卷35，頁1161〈山齋獨坐贈薛內史二首·其二〉)；「其源出於宣城。」(卷29，頁946〈同江僕射遊攝山棲霞寺〉)，或某首詩同時有遠師亦有近承，如梁代張率〈白紵歌〉就既似宋代的鮑照，又「源出魏文」(卷25，頁801〈白紵歌七章·其一〉)。嵇康詩：「嘗試推原此種詩，其格本於漢人趙壹、仲長之流，亦《小雅》之遺音也。蘊藉低徊，斯為貴矣！」(卷8，頁231〈述志詩二首·其一〉)不僅點出可推歸為《詩經·小雅》不絕之聲，也可歸本漢代趙壹等人。

〈述志詩二首·其一〉不僅就個別詩作捻出歸本溯源的結果，也從類別加以考慮，可見除卻詩人風格相近外，陳祚明也自類別加以考量或解說。同以類別做判準者如傅亮之作如「〈百一〉之流」(卷19，頁604〈奉迎大駕道路賦詩〉)，或沈約與李德林作品出於公讜之作：「其源亦出於公讜，但調近耳。」(卷35，頁1160〈夏日〉)；「體深穩，語工秀，其源出於建安公讜，故雖俳不卑。」(卷23，頁728〈三日侍林光殿曲水宴應制〉)雖然兩者透過追源溯流法可推歸相同出處，但前者評語較負面，後者則屬正面肯定，可知體源、源流分辨無關高下優劣，就算能與評價甚高的詩歌淵源聯繫，也不能就此斷定詩歌好壞。

除卻探索追尋前代詩作以外，陳祚明也同時向前後兩端進行承先啟後追溯。舉秦嘉之作為例：「伉儷之情甚真。結句原於《國風》，演為六朝樂府。」(卷4，頁108〈留郡贈婦詩三首·其一〉)結句原於《國風》，這點所指乃結尾「憂來如循環，匪席不可卷」句出《詩經·邶風·柏舟》「我心匪席，不可卷也」³⁵；而秦嘉、徐淑夫婦贈答詩，不僅開創贈答詩形式，在題材領域也有開拓之功。其贈答詩應是首涉夫妻情事之作，將閨房帷幔間的私家之語，平易和緩又淋漓盡致地

³⁴ 參考張伯偉：《中國古代文學批評方法研究》(北京：中華書局，2002年)，第2章，頁104-105、149-154。

³⁵ 程俊英，蔣見元：〈邶風·柏舟〉，《詩經注析》(北京：中華書局，2007年)，頁63

抒發，成功書寫平凡而深曲的夫妻之情。³⁶推源溯流法不僅用於古詩間的聯繫與追溯，也注重連結六朝詩歌與唐代詩歌。如左思〈詠史〉作為千秋絕唱，「其原出於魏武，明遠近師，太白遠效。」(卷11，頁344〈詠史八首〉)不僅將〈詠史〉向上與曹操相連，也向下拓展至鮑照，甚或和唐代詩仙李白做勾連。評論何遜時也說：「狀景必幽，吐情能盡。故應前服休文，後欽子美。」(卷26，頁830何遜)前和沈約相比，後和杜甫相連，雖未鉅細靡遺說解何以如此連結，但已鮮明表示六朝詩家為歷史中不可或缺的一環，且具有承先啟後的地位。

我們可舉〈西洲曲〉為例說解如何分辨與解說源流。陳祚明將晉代雜曲歌辭〈西洲曲〉之源上推漢代宋子侯〈董嬌嬈〉：「此是樂府常調，而筆甚飄逸。六朝〈西洲曲〉乃從此出。」(卷4，頁112〈董嬌嬈〉)宋子侯此詩乃漢文人學習民間樂府之作中較成功的一首，因而具樂府常調。何以能連結之因，陳祚明未多做解說，但兩詩皆以折花、採花為主題，借景抒情，用以寄託女子情思這點卻有相似之處。〈董嬌嬈〉寫景帶抒情成分，抒發情感與景物描繪一致。〈西洲曲〉更「隨目所接，隨境所遇，無地無物非其感傷之懷。故語語相承，段段相縮，應心而出，觸緒而歌，並極纏綿，俱成哀怨。」(卷15，頁485〈西洲曲〉)兩者皆以花引題，借景抒情，卻有可參之處。〈西洲曲〉對唐代詩歌實影響巨大：

或者以其聲韻悠揚，指為唐調，不知特因唐人轉相倣效，故語多相類耳。細味篇中，如「單衫杏子紅，雙鬢鴉雛色」，如「蓮子青如水，蓮心徹底紅」，此豈唐人語耶！(卷15，頁485〈西洲曲〉)

〈西洲曲〉搖曳輕揚，六朝樂府之最豔者。初唐劉希夷、張若虛七言古詩，皆從此出，言情之絕唱也。(卷15，頁485〈西洲曲〉)

太白尤疊疊於斯，每希規似。〈長干〉之曲，竟作粉本。至如「海水搖空綠」，寄愁明月，隨風夜郎，並相蹈襲，故知此詩誠唐人所心慕手追，而究莫能逮者也。(卷15，頁485〈西洲曲〉)

其聲調則〈西洲〉之遺，超忽無之，而言情亦切。(卷26，頁832〈日夕望江山贈魚司馬〉)

陳祚明認為〈西洲曲〉影響唐代詩人甚鉅，唐詩人爭相效仿此曲，以至於就算將〈西洲曲〉置入唐詩中，也難以辨別其乃晉代之作。具體的仿效與源流，則舉何遜、張若虛和李白為例。何遜之作寫得飄忽遙遠，與〈西洲曲〉吹夢之意可相連，且詩文聲音曲調也和〈西洲曲〉可相應。張若虛之作，據蕭滌非先生推斷「以此

³⁶ 參考吳小平：〈論秦嘉、徐淑的五言贈答詩〉，《蘇州大學學報》(哲學社會科學版)1999年第2期，頁50-52。

脫出者」應〈春江花月夜〉一詩。³⁷最直接的舉證與說解，乃李白〈長干曲〉。陳祚明認為李白勤勉不倦地學〈西洲曲〉，甚或以此當成詩作底本、基礎，以之依樣落筆，寫成自己〈長干曲〉。〈西洲曲〉通過人物動作情態和景物變換，點出時序變遷，並用頂針、接字、複沓、雙關等修辭手法，以聲傳情，搖曳多姿，細膩委婉展示少女感情隨時光流逝而日益深化的過程。其中每個鏡頭跳躍幅度都很大，卻接合得宛如行雲流水一樣自然，這種結構方式後來為李白〈長干行〉吸取。³⁸據傅正谷考察，評語所言「寄愁明月，隨風夜郎」指李白〈聞王昌齡左遷龍標〉詩中「我寄愁心與明月，隨風直到夜郎西」，本句雖非直接寫夢，但卻從「南風知我意，吹夢到西洲」脫出。³⁹蓋〈西洲曲〉寫夢，乃其藝術描寫中最突出之處，也是使全詩具夢幻特色的關鍵一筆，影響後代詩人甚深。此後夢借風吹、憑風吹夢，已成古代詩人常用手法。⁴⁰追溯晉朝〈西洲曲〉至漢代詩歌，再演其流與後來梁朝詩家何遜、唐代詩仙李白相連，鮮明表現陳祚明重視追源溯流的說解之方。

分辨與解說源流，就詩人而言可舉謝靈運為例。以謝靈運為評論基準的說解在《采菽堂古詩選》中甚多，如陳祚明點出陸機〈齊謳行〉和謝靈運〈會吟詩〉有相近處，都具南人譏北人粗鄙的「傖父面目」(卷 10，頁 301〈齊謳行〉)。與謝靈運並稱的顏延之，詩作中「能于琢句中延遠思」的作品，也覺其詩「微近謝」(卷 16，頁 509〈夏夜呈從兄散騎車長沙〉)。沈約詩善描寫多種景物，能將「千巖萬壑會於筆端」(卷 23，頁 729〈遊鍾山詩應西陽王教五章·其二〉)者，也讓人直接聯想到謝靈運。在評語中能捻出甚多與謝靈運的相似特點，可見陳祚明對重視謝靈運，對其用功甚深，常有心無心形成評選比較的基準點。明確運用推源溯流方式將謝靈運與其他詩人連繫起來的用意，陳祚明首先將源流上溯至張協，認為張協開謝康樂風氣：

固當勝潘遜左，風氣微開康樂。寫景生動，而語蒼蔚，自魏以來，未有是也。(卷 12，頁 353-354 張協)

情景曠越，有蒼異之姿，開康樂風度。(卷 12，頁 355〈雜詩十首·其三〉)

以上兩則從引文來看，張協寫景能生動的功力自魏以來無人可及，未有如斯者也。以張協〈雜詩十首·其三〉為例，本詩以「雨足」形容雨絲之長，雨點之密；用「竦」字刻劃高樹經霜後的聳立之狀，又賦予驚秋而懼的感情色彩；以「森如束」

³⁷ 參考蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》(北京：人民文學，1984年)，第5編第3章，頁251。

³⁸ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第6章，頁139。

³⁹ 參考傅正谷：〈〈西洲曲〉：南朝樂府民歌的夢幻傑作——關於〈西洲曲〉的新審視和新結論〉，《名作欣賞》1996年第5期，頁32。

⁴⁰ 參考傅正谷：〈〈西洲曲〉：南朝樂府民歌的夢幻傑作——關於〈西洲曲〉的新審視和新結論〉，《名作欣賞》1996年第5期，頁32。

比喻密葉凋落之後枝條盡露、輕而上舉樣貌，幾項用法都因形象新穎而常為後人引用。詩中張協還描繪各種雨景，如陰雲聚成的大雨：「翳翳結繁雲，森森散雨足」；回風灑過的疏雨：「回飆扇綠竹，飛雨灑朝蘭」；騰雲散下的細雨：「騰雲似湧煙，密雨如散絲」，可見景物觀察非常細緻，刻劃更是工巧綺密。但此詩不僅描寫情景超曠，其狀不凡，其中又有情蘊於其中。寫景自是因「情動而不滯」（卷12，頁354張協），所以特顯生動。此詩通過描繪晴雨變化以及草木盛衰的景色，抒寫光陰流逝、歲暮多憂、只能隱居避世的慨歎，使詩中寄寓的感慨表現較為委婉淺淡。⁴¹陳祚明看張協詩作，覺「觀其所寫景物，慨然有當於予心。」（卷12，頁354張協），能夠有所感動。關於寫景與融情於景的議題，在《采菽堂古詩選》中評價最高者乃謝靈運，晉代張協有如此描繪情景的功力，自然對謝靈運起示範作用。將二人體源相連，並非出於陳祚明首創。在《詩品》中就寫及謝靈運「其源出於陳思，雜有景陽之體」。⁴²《采菽堂古詩選》雖不按《詩品》先確立淵源再論後流的做法，但若有贊同之說也加以採用，不會刻意鄙夷。至於謝康樂對後代詩家影響，則可見鮑照、謝朓、江淹、沈約四人：

堅蒼，其源亦出於康樂，幽雋不逮，而矯健過之。寫景自覺森然。（卷18，頁580〈登廬山〉）

極寫山川奇峻，語刻畫而不拙，此種又稍類康樂。（卷21，頁662〈和劉中書〉）

休文詩體全宗康樂，以命意為先，以煉氣為主。辭隨意運，態以氣流。故華而不浮，雋而不靡。（卷23，頁720-721沈約）

首先論及鮑照山水詩歌與謝靈運的連結。鮑照這類山水詩基本沿襲大謝而來，皆採「寓目輒書」筆法，意象紛呈；寫景多用工整對句，也注意上下、遠近等空間位置對稱性。不過與謝詩富艷精工相比，鮑照山水詩更顯深秀重澀，詩中山水畫面境界深闊，氣象壯美。⁴³這可能是陳祚明覺其詩風堅蒼，風骨雄健之因。不過鮑照描繪景物雖有意識學習、借鑒謝靈運，但在字句間學謝求工巧卻給人雕琢之感，反倒感覺不自然。儘管景物描繪刻意模擬謝詩，但只停留在表面上，不能繼承謝靈運對山水的親切賞會，客觀觀照。反觀謝詩，則每見相容雄偉之美與優柔之美，所以較有幽雋之清逸、雋永的情趣。⁴⁴不過明確解說鮑照其源出於謝靈運。

⁴¹ 參考葛曉音：《八代詩史》（修訂本）（北京：中華書局，2007年），第4章，頁106。

⁴² 〔梁〕鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994年），卷上，頁160。

⁴³ 參考陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》（南京：鳳凰出版社，2004年），頁115。

⁴⁴ 參考林文月：〈鮑照與謝靈運的山水詩〉，《山水與古典》（臺北：三民書局，1996年），頁127-128；王芳：《清前謝靈運詩歌接受史研究》（上海：復旦大學中國古代文學博士論文，2006年），第1章，頁13-14。

謝朓某些描繪山川景物的詩作與謝靈運相類。謝朓曾認真研習大謝之詩，吸取其使用動態動詞、描繪性疊音詞等描繪景物的技巧，也常巧妙借用大謝詩語詞句式，略加改變成自己的語彙材料，融入詩作中。⁴⁵大抵而言，大謝拿手好戲乃刻鏤荒山野水的奇形異態，小謝注目、鍾情身旁習以為常的青山秀水，致力用平易淺近語言描繪山水的靈秀，而少用誇飾的雕琢。故小謝乃順大謝「池塘生春草」這條清新自然之路而發，探索景物間的空靈趣味，表現大自然蔥蒨生機。⁴⁶

再以沈約為例。陳祚明認為「休文詩體全宗康樂」，這與《詩品》「詳其文體，察其餘論，固知憲章鮑明遠也」⁴⁷論斷並不一致。雖然鮑照和謝靈運在《采菽堂古詩選》中有淵源關係，不過鍾嶸的判準陳祚明認為乃「源流既譌」（卷 23，頁 721 沈約），並不精確。沈約與謝靈運相近處在「以命意為先，以煉氣為主」（卷 23，頁 720-721 沈約），辭的表露乃隨著意起而出，意態則隨氣流暢而現，以達「華而不浮，雋而不靡」的境界。不過沈約雖是宗遠謝靈運，但不及大謝也正在此處：「所未逮康樂者，意雖遠而不曲，氣雖厚而不幽。」（卷 23，頁 721 沈約）沈約之意不夠幽遠低徊，乃因用語太過直致。雖點出兩人有源流關係，但也做出明確高下分判。

考察個別語句或詩作出處，也是陳祚明辨別體源相當重要的一環。蓋文學作品最小單位是字句，古人「推源溯流」時很注重此環節。從李善《文選注》開端，到後來的箋注體例都可見其影響。古人注詩除卻幫助讀者理解原作外，也關注其由來，以見後人如何學習前人，供讀者創作借鑒之用，故特別解說對後世詩歌有影響的字句或詩作。⁴⁸底下將舉幾例為證。首先如漢代鼓吹歌辭〈鐃歌〉中〈石流〉，本詩乃禽言詩，詩人通過兩隻鳥對待生活境遇的不同態度和行為，批評現實生活中意志薄弱，經不起考驗，重利益而輕操守者，並表揚意志堅定、不為利益所動、矢志不渝者。⁴⁹雖然陳祚明認為此詩都不可解，但卻捻出「後之擬者，以水流去而石留不動比臣節。」（卷 1，頁 19〈石流〉），精準捻出其中寓意。「石不轉」的寓意在《詩經·邶風·柏舟》中可見：「我心匪石，不可轉也」⁵⁰；後代最有名例證屬杜甫〈八陣圖〉名句：「江流石不轉，遺恨失吞吳」⁵¹形象表露

⁴⁵ 參考王芳：《清前謝靈運詩歌接受史研究》（上海：復旦大學中國古代文學博士論文，2006年）第1章，頁17、22。

⁴⁶ 參考魏耕原、魏景波：〈南齊文運轉關與謝朓詩風新變——論大小謝詩風的因革嬗變〉，《蘭州大學學報》（社會科學版）第30卷第2期（2002年），頁42。

⁴⁷ 〔梁〕鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994年），卷中，頁321。

⁴⁸ 參考張伯偉：《中國古代文學批評方法研究》（北京：中華書局，2002年），第2章，頁149。

⁴⁹ 參考許雲和：〈漢鼓吹鐃歌第十八曲〈石榴〉解〉，《古籍整理研究學刊》2006年第6期（11月），頁90。

⁵⁰ 程俊英，蔣見元：〈邶風·柏舟〉，《詩經注析》（北京：中華書局，2007年），頁63。

⁵¹ 〔唐〕杜甫：〈八陣圖〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》（北京：中華書局，2005年），第四冊，卷229，頁2503。

對蜀漢政權和統一大業忠貞不二、矢志不移，如磐石不可動搖的心志。散而復聚、長年不變的八陣圖石堆，也可視為諸葛亮對自己齎志以歿表示惋惜、遺憾的象徵。再如郭遐叔〈贈嵇康〉最後四句「思念君子，溫其如玉。心之憂矣，視丹如綠」陳祚明敏銳點出乃「看朱成碧」出處：「起處序歡愛之情深至，結句新，『看朱成碧』，乃出於此。」(卷 8，頁 235〈贈嵇康〉)雖然字面抽換，由「視丹如綠」改為「看朱成碧」，但同樣形容因過分憂愁而目視昏花以致錯看，是具體考察詩歌個別語句的實例。再如傅玄〈和秋胡行〉「憂來猶四海，易感難可防」，則對秦觀詞起示範作用：「少游詩餘云『愁似海』，不知其本于此。『人言』二句，亦新曲。」(卷 9，頁 276〈和秋胡行〉)所指乃秦觀〈千秋歲〉：「日邊清夢斷，鏡裡朱顏改。春去也，飛紅萬點愁如海。」⁵²「憂來猶四海」與「愁如海」將抽象難以掌握的情意化為具體物象，並用物象本身特質，表現廣闊無邊和無止無境之感，無怪乎後代詩家皆加以效法。此所舉乃詞的例證，可見陳祚明未將影響與根源限縮在詩句範圍內，而抱持較廣闊的心態。⁵³曹植「轉蓬離本根，飄飄隨長風」用「『轉蓬』之喻」(卷 6，頁 185〈雜詩七首·其二〉)比况自我如轉蓬隨風飄轉的蓬草，以表飄零無定、一生飄泊的寓意，甚為後代追仿。

除個別語句外，有時也有某詩作乃自前人某首詩作脫胎而出的景況，可加以追源溯流。如傅玄〈西長安行〉「意與調固皆出于〈有所思〉」(卷 9，頁 283〈西長安行〉)模仿漢樂府〈有所思〉，借女子所贈香橙、雙珠環為比，寫出繚繞迴圈的情思，其中「香亦不可燒，環亦不可沉，香燒日有歇，環沉日自深」別有飄揚宛轉的韻味，句法亦與〈子夜歌〉、〈懊儂歌〉相近。晉統一吳蜀後，宗廟歌辭中吸取少量的吳舞歌辭。傅玄作為宮續樂府的作手，不難接觸吳地流傳來的民歌，雖然他極力將宮續樂府雅化，但也欣賞新聲。在吳歌影響西晉文人詩微乎其微的狀況下，傅玄詩作與漢樂府、吳歌聯繫尤其值得注意。⁵⁴傅玄此作，又影響李白

⁵² [宋]秦觀著；徐培均箋注：《淮海居士長短句箋注》(上海：上海古籍出版社，2008年)，〈千秋歲〉，頁 84。

⁵³ 除談論影響外，追源溯流個別語句或詩作時，陳祚明關注、追溯的對象也不限定在詩歌上，亦注意學習仿效其他文類。在評語中例證甚多，就其他文類而言，如學習賦：「此首蕩漾蒼蔚，有賦家之心。」(卷 20，頁 645〈遊山〉)、「嘗讀〈上林賦〉，見其中林木鳥獸，森森聒聒，紛旛飛舞，歎為化工。此二句能得之。」(卷 17，頁 526〈七里瀨〉)；經部有《尚書》、《周頌》、《孟子》：「古韻似《尚書》。」(卷 38，頁 1312〈左傳六章〉)、「晉樂歌多襲〈周頌〉。」(卷 8，頁 256〈地郊饗舞歌〉)、「當世字出《孟子》『禹稷當平世』。」(卷 16，頁 502〈雉子遊原澤篇〉)；史部《史記》、《左傳》都有可參看之處：「文姬能寫真情，無微不至。俚語出之則雅，實事狀之則活，此史遷手筆也。」(卷 4，頁 114 蔡琰)、「音節激揚，古質健勁。其於漢人，猶韓昌黎〈書張中丞傳後〉之類《史記》也。」(卷 9，頁 282〈秦女休行〉)、「『好善聞人』，語意出《左傳》，或是悔友呂安。」(卷 8，頁 221〈幽憤詩〉)；子部的引用則可見《呂氏春秋》、《戰國策》或《水經註》等書：「『晉』字出《呂氏春秋》，高誘注曰：『國名』。」(卷 17，頁 522〈述祖德詩二首·其一〉)、「『甘言』出《國策》。」(卷 16，頁 496〈擬孟冬寒氣至〉)、「出《水經註》」(補遺卷 4，頁 1462〈武陽山遺詠〉)。上述所引或作為評論標準，或當作具體追源溯流出處，在在可見陳祚明學識淵博，且對各家材料並不偏廢。其貼著詩句本身作評論和梳理，對學子們學習前人詩歌，甚有助益。

⁵⁴ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第 4 章，頁 90。

有，承先啟後，值得關注。再如火眼金睛點出崔灝名作〈黃鶴樓〉，實脫胎自沈約〈赤松澗〉：「崔灝〈黃鶴樓〉詩，脫胎于此。」(卷 23，頁 734〈赤松澗〉)因「松子排煙去。英靈眇難測」寫仙人沖霄而去一事，與「昔人已乘白雲去，此地空餘黃鶴樓。黃鶴一去不復返，白雲千載空悠悠。」⁵⁵確可互參。

之所以特別注重分辨體源、源流，注重運用推源溯流法以使讀者可理解各家詩人或個別詩句、語句出處、淵源還有後續影響，正是基於認為詩歌實不能無所本，學習詩歌定不能出古人範圍外的概念，故認為須多方學習、廣博接納，才能成就一家地位。若忽略古詩對後代詩歌的示範與影響，自然會錯失珍貴的寶庫。

(四)比較基準：《詩經》與李杜詩

除卻依各家實際情況追源溯流外，《采菽堂古詩選》中實有兩個反覆出現評價標準，分別是《詩經》和李、杜詩。兩者時間差距甚大，一在古詩之前、一在古詩之後；一為詩歌上溯的源頭、一為唐詩扛鼎人物。同時標舉二者可代表陳祚明編選《采菽堂古詩選》以完整的詩史觀為前提，希冀補足對古詩理解的意圖。

1. 《詩經》

論詩追溯到《三百篇》，實屬明末清初詩壇一般觀念。清詩選家也和歷代評論家一樣，將《詩經》視為中國古典詩歌源頭，認為後世詩歌不論歷經諸種演變，在體制形式或情感本質都源自《詩經》。⁵⁶清初詩學明確向《詩經》傳統詩學精神回歸，既是重新確立詩壇典範的過程，也是振興文化、挽救世風的自覺選擇，故清初詩選家們以《詩經》為選詩標準，也是回應當時詩風的表現，清詩較明詩普遍具有充實內容和現實情懷與此大有關係。⁵⁷陳祚明也未能置身潮流外，同樣關注《詩經》。

不過《詩經》並未被當成選詩標準，因陳祚明奉行「不以己意、有美必錄」，若貿然以《詩經》當成評選標準，則會落入自己否定之以理、以禮義為依據的缺失中。《詩經》在《采菽堂古詩選》中所占地位，乃是常在評語中被當成預設比較基準。除卻認為體製、詞語有相似、相近處外⁵⁸，有時也與《詩經》中相似語句相較。如漢代樂府相和曲〈江南〉「排演四句，文情恣肆。寫魚飄忽，校《詩》『在藻』、『依蒲』尤活。」(卷 2，頁 21〈江南〉)就陳祚明看來，「江南可採蓮，

⁵⁵ [唐]崔灝〈黃鶴樓〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》(北京：中華書局，2005年)，第二冊，卷 130，頁 1329。

⁵⁶ 參考王兵：《清人選清詩與清代詩學》(北京：中國社會科學出版社，2011年)，第 2 章，頁 94。

⁵⁷ 參考李永賢：〈論清初詩歌選本中的詩學反思〉，《鄭州大學學報》(哲學社會科學版)第 45 卷第 4 期(2012 年 7 月)，頁 136。

⁵⁸ 茲舉兩例為證：「『色思』句，旨微，語亦似《三百篇》。」(卷 10，頁 289-290〈補亡詩南陔〉)「前數章皆規模《三百篇》，此章忽作健語，體氣高古，近似孟德。」(卷 8，頁 223〈四言詩八章·其七〉)

蓮葉何田田，魚戲蓮葉間。魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北。」描述「魚戲蓮葉間」後，又一路順東、西、南、北寫下，雖是簡單重複，卻有輕快的節奏感，能感到魚群悠忽往來、輕靈活潑的樣子，這是陳祚明所說「寫魚飄忽」的鮮活生動之感。比較基準是《詩經·小雅·魚藻》：「魚在在藻，有頒其首。王在在鎬，豈樂飲酒。魚在在藻，有莘其尾。王在在鎬，飲酒樂豈。魚在在藻，依于其蒲。王在在鎬，有那其居。」⁵⁹因為兩者同是描述游魚，所以可以比較。另一以詞語為根基的例證，則是謝靈運「孟夏非長夜，晦明如歲隔」寫初夏夜晚，雖非長夜，但卻好似一夜就是一年。這種分別時間雖短卻覺漫長的比擬，形容思念殷切，較之《詩經·王風·採葛》「彼采葛兮，一日不見，如三月兮。彼采蕭兮，一日不見，如三秋兮。彼采艾兮，一日不見，如三歲兮。」⁶⁰陳祚明認為反倒謝靈運之言更為警切：「『孟夏非長夜』二語，刻畫至情，比《國風》「一日三秋」，此言尤警。」(卷 17，頁 542〈南樓中望所遲客〉)謝靈運將對比兩端都寫出，不像〈採蓮〉雖層層疊進卻無比較基礎，「晦明如歲隔」的比擬較顯警切。比擬連結全首詩作，如陸雲〈失題六章·其六〉「〈小宛〉思親之意，情致悱惻。」(卷 11，頁 329〈失題六章·其六〉)；潘岳〈家風詩〉自述家族風尚，頌揚自家的光榮傳統，表現「〈小旻〉之遺訓，辭甚高雅。」(卷 11，頁 336〈家風詩〉)；還有潘尼之作「猶得《小雅》吉甫遺音。善慰永懷之心。」(卷 11，頁 342〈贈陸機出為吳王郎中令六章〉)等，都是個別詩作主題與《詩經》有相合處的評語。

陳祚明也常就《詩經》情意表現、語言特色、甚至國風遺意、變風變雅等分類討論古詩。如《詩經》情意表現，就成為推論標竿：「言情不盡，其情乃長。此風雅溫柔敦厚之遺。」(卷 3，頁 84〈古詩十九首·其九〉)態度溫和、樸實厚道的表現，正是《詩》教明確表現，可見得對《詩經》追慕與想望，《采菽堂古詩選》對雅言的觀點與看法，很大程度由此形塑。若罔顧溫柔敦厚詩教，則表現出來僅是「淺夫盡言，索然無餘味矣。」(卷 3，頁 84〈古詩十九首·其九〉)此外，任昉詩作溫柔敦厚，也合於風雅：「此等詩最有合於風雅。且詞氣婉轉，真可謂之溫柔敦厚。」(卷 25，頁 787-788〈答劉孝綽〉)詩中表現任昉忠厚之情，內文情切語雅，家長規諫涉世未深的少年，說明折肱知良醫的道理，關愛之情始終貫串，再加之詞氣婉轉，溫柔敦厚的特點，在詩作中表露無疑。

倡導溫柔敦厚詩教之餘，《詩經》「流宕變逸，琢句必雋」的語言表現，也是陳祚明評論古詩重要的參照對象。如韋玄成〈自劾詩〉論及：「《三百篇》流宕變逸，琢句必雋。初無板重平庸之調，後人擬作，輒妄調雅正，不宜跌宕。以是乏生動之姿，累朝並然。」(卷 3，頁 76〈自劾詩〉)看重《詩經》流暢恣肆、注重俊秀的語言表現。時人可能認為《詩經》語言板重、平庸，以符其雅正形象，

⁵⁹ 程俊英，蔣見元：〈小雅·魚藻〉，《詩經注析》(北京：中華書局，2007年)，頁 703-704。

⁶⁰ 程俊英，蔣見元：〈王風·採蓮〉，《詩經注析》(北京：中華書局，2007年)，頁 212-213。

但那實是後人擬作所成印象，跌宕有姿、生動雋秀而引人入勝，才是《詩經》語言真正面貌。正如陶淵明〈命子〉所評：「作四言者好為莊，不知《三百篇》乃最刻畫新警，未嘗癡重。讀末二章，極似變〈小雅〉、〈正月〉、〈雨無正〉之流。」(卷 13，頁 394 〈命子〉)《詩經》刻劃新警，並非僅有莊重之感。此處也點出陶淵明善從《詩經》選取合自己心境的語彙和句式，與漢魏以來四言多用雙音詞句式隨意組合。⁶¹曹植〈贈白馬王彪〉評語也有相關說解：「至性纏綿，絕無組飾，而曲折動宕，置之《三百篇》中，誰曰不宜？」(卷 6，頁 183 〈贈白馬王彪·其七〉)表面看來似只稱讚曹植，但也點出《詩經》語言曲折動宕的重要特點。曹植此詩採轆轤體，每章首句接上章末句蟬聯而下，使感情如抽絲般，牽連不斷，充分表現千頭萬緒、糾纏不已的哀傷憤恨。加上章法層層轉折，筆勢矯變多姿，使情緒由緩漸緊，逐步達到高潮後，仍能千回百轉，動宕不已。⁶²這種動宕多變，正是曹植詩作佳處。

再者，《詩經》語言深淺之分，也是《采菽堂古詩選》評論古詩時參照對象。束皙和嵇康講評中論及：「《三百篇》分章重疊，用比興，中必有深淺，無二章同一意者。此便不能。」(卷 10，頁 290 〈補亡詩南陔〉)；「二章先敘同居之歡，下乃漸入言別，章法寬轉。惟言同居極樂，乃覺離別極悲也。兩章中語無深淺，以此不及《三百篇》」(卷 8，頁 222 〈四言詩八章·其二〉)此處以反面立論表達《詩經》優點，點出《詩經》語言有深淺之分，若其詩不能分判深淺，便不如《詩經》。最後和《詩經》語言相關特點，則是提點「比興」。如評曹植〈朔風詩〉：「此詩比興之意，藹然情長，不襲風人之語，而最為神似。」(卷 6，頁 177-178 〈朔風詩五章·其五〉)曹植在詩中抒寫胸中憤懣，吸收《詩經》、《楚辭》運用比興成功經驗，借助「朔風」、「素雪」、「芳草」、「秋霜」、「飄蓬」、「天阻」種種意象，情由景生，物隨意趨，輝映烘托，將心中思情和壯志、哀傷和怨憤，表現得九曲回腸、悲惋感人。⁶³注重比興，也是陳祚明以《詩經》為解說基準時重要的一環。

《詩經》類別的屬性，也是陳祚明用以評判的基礎。《采菽堂古詩選》論及國風、變風、變雅概念，如古誦〈孔子誦〉體現風人之旨：「鄭、魯二誦，可以見民情惡之將死，愛之欲生。皆甚其辭，風人之旨固如此。」(卷 38，頁 1289 〈孔子誦二章·其二〉)；晉歌辭〈鳳凰歌〉得「風人之遺」：「此歌隱辭托諷，尤得風人之遺。」(卷 37，頁 1264 〈鳳凰歌〉)風體乃以託意美刺，忠厚和平，溫柔委婉為基本特徵，⁶⁴陳祚明認為以含意隱微、深奧難明的隱辭託物以寄諷諭之意，正是風詩主要表現。《國風》情與情真的特點，陳祚明也甚為注重。如謝朓作品

⁶¹ 參考葛曉音：〈論四言體的形成及其與辭賦的關係〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁 40。

⁶² 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第 2 章，頁 51。

⁶³ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁 270。

⁶⁴ 參考葛曉音：〈從詩騷辨體看「風雅」和「風騷」的示範意義〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁 145。

或梁代橫吹古辭〈隴頭流水歌三曲〉論及：「後六句風人之遺調，語安雅而情纏綿。」(卷 20，頁 647〈郡內高齋閒望答呂法曹〉)；「『念我』二句，情真似國風。」(卷 28，頁 933〈隴頭流水歌三曲·其三〉)前者可見雅言與纏綿之情乃國風特點，謝朓把握此原則，因而可稱為風人遺調。〈隴頭流水歌三曲〉「念我一身，飄然曠野」以流水無定所比擬自身在曠野中飄蕩無依，又見流水從山上流到山下，不由自主，彷彿我等征人被人驅遣、身不由己的樣貌。見流水「流離」之狀，迅即而及自身，點出征人特有的敏感，也看出心情沉痛。這種即景起興之方，與《詩經·唐風·鴛羽》「肅肅鴛羽，集于苞栩。王事靡盬，不能蓺稷黍，父母何怙？悠悠蒼天，曷其有所！」⁶⁵寫法相似，也同樣表現自己真實情意。⁶⁶

《詩經》中變風、變雅也是評判標準之一。變風、變雅指《小雅》、《大雅》、《國風》中作於周王朝政治衰亂時期之作，與「正風」、「正雅」相對。據〈詩大序〉所說，變風變雅成因為：「王道衰，禮儀廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風變雅作矣。」⁶⁷陳祚明將變風、變雅當成評判標準，主要針對詩作多真實內容而具諷世作用之作而發。比如潘岳和曹植作品：「此章寫亂淋漓，有變雅之意。」(卷 11，頁 334〈關中詩十六章〉)；「寫轉蓬飄蕩，淋漓生動，筆墨飛舞，千秋絕調。糜滅不惜，痛切殊深。早有見於本枝不固之患矣。如此詩託諷，情旨何減《三百篇》？不獨煮豆之稱至性也。」(卷 6，頁 157〈吁嗟篇〉)這裡雖未點出變風或變雅之作，但本篇運用比擬手法，將轉蓬漂泊生涯的描述，化成詩人自身痛苦遭際的再現。又通過轉蓬之口，對一手製造詩人孤獨漂泊悲劇的執政者發出憤切控訴。感慨和託諷現實，實是《詩經》變風變雅意味。⁶⁸

六朝詩家中寫詩最具《小雅》變風氣息者當屬王粲：「王仲宣詩跌宕不足，而真摯有餘。傷亂之情，《小雅》、變風之餘也。與子桓兄弟氣體本殊，無緣相比。」(卷 7，頁 189 王粲)其詩作音調或行文頓挫波折，且情義真摯，加之內容多以傷亂為主，與變風、變雅現實指控的情景相合，所以陳祚明認為乃其餘韻。不過王粲僅離亂之作合於變風變雅，並非詩作整體風氣皆與《詩經》相吻。陳祚明認為整體詩風合風雅的代表人物，實為陸雲和嵇康：「惟陸士龍差能細秀，嵇叔夜自見風骨。士龍是做《三百篇》而近之以形，叔夜則不仿《三百篇》而似之以神。」(卷 3，頁 76〈自劾詩〉)陸雲專精四言詩，其作品風格「春容安雅，婉曲盡意」(卷 11，頁 319 陸雲)語調舒緩從容，用語深婉，這是學習《詩經》而來。且其詩句多取材《詩經》、《周易》、《論語》等儒家經典⁶⁹，故陳祚明說他「近之以形」。

⁶⁵ 程俊英，蔣見元：〈唐風·鴛羽〉，《詩經注析》(北京：中華書局，2007年)，頁 323。

⁶⁶ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁 1561。

⁶⁷ 〔漢〕鄭玄：〈詩大序〉，收於〔清〕阮元審定，盧宣旬校：《重刊宋本論語注疏附校勘記》(臺北：藝文出版社，1965年)，頁 16-2。

⁶⁸ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁 255-256。

⁶⁹ 參考彭鴻程：〈試論陸雲的文學創作〉，《湖北社會科學》2008年第1期，頁 144。

詩人學習與化用《詩經》者，陳祚明特標嵇康。不過嵇康四言詩雖大量引用、化用《國風》、《小雅》成句，但不像後人拙劣牽強引用，而是信手拈來、渾然天成，幾不見有意之跡，故以神近之。且嵇康四言詩，氣韻生動，清新流暢，與《詩經》內蘊相通。⁷⁰特別值得注意的是，嵇康學《詩經》「似之以神」，亦是陳祚明對嵇康的詩史定位。《采菽堂古詩選》三番兩次提及嵇康四言詩語句「全不似」《詩經》，但卻反倒是其佳處。試舉幾段引文為證：「四言中饒雋語，以全不似《三百篇》，故佳。」(卷 8，頁 218 嵇康)；「高致超超，顧盼自得。竟不作《三百篇》語，然彌佳。」(卷 8，頁 225 〈贈秀才入軍五章·其四〉)；「每能於風雅體外，別造新聲，淡宕有致。」(卷 8，頁 227 酒會詩六章·其二)陳祚明稱讚嵇康作品，言辭高妙，不同凡俗，且能耐人尋味。以〈贈秀才入軍五章〉為例，其四言詩改變詩經四言體多用虛字和單音詞的句式，採用賦體大量運用雙音詞對偶句式，語言精練清新，使表情達意擺脫拘束，更加活潑自由。⁷¹陳祚明肯定嵇康能在《詩經》原有語句外另創新體、另作新語，這亦是以《詩經》當作評價基準的表現。相較前面多著眼於詩歌與《詩經》的相似或相通處，此處點出在《詩經》外另創新體，則注意其相異、突出之處。就相異處大加讚賞，此實反面襯出《詩經》作為強大詩歌歷史源頭與批評標準，要能超出其外、另闢新境實非易事。除嵇康外，曹操和曹植四言詩也能突破《詩經》藩籬：「孟德能於《三百篇》外獨闢四言聲調，故是絕唱。」(卷 5，頁 130 〈步出東門行·右歸雖壽〉)；「段段用比語。起別成一格，都不法《三百篇》。語矯健奇勁，自饒古致。」(卷 6，頁 178 〈矯志詩〉)能在《詩經》外別起一格，正是其能成就絕唱的原因所在。名家名篇，往往藉著破體使文體能夠恢弘⁷²，援自書法上不同於正體寫法的破體、另創新體概念，成為成就詩家地位的契機。

陳祚明推尊雅辭，也尊《詩經》為指標：「夫辭，效《三百篇》而成聲者也，此所云雅也。鳥獸草木，比興之旨，其取材也博，何為乎？非是，則情僊而不流。夫關關、呦呦之云者，辭之善也。」(〈凡例〉，頁 7)明確點出效仿《詩經》之作，正是所謂雅辭，因其無論採用鳥獸草木託寓起興或比興，都可讓情意自然流淌而不滯塞，再次顯見《詩經》在《采菽堂古詩選》中崇高地位。在崇雅的總要求下追求個人風格獨創性，此乃清初詩歌發展總趨勢。馬積高認為若從詩歌本身發展規律來看，可視為反駁明代復古派和公安竟陵派，即批判復古派忽視獨創性而承其尚雅；批判公安竟陵派的佻巧、怪異而承其尚創造。從學術思想的影響來說，則配合經世致用的學風和重振倫理道德的潮流。⁷³陳祚明的論詩崇雅，許也受時代風尚影響。

⁷⁰ 參考吳可：〈嵇康四言詩源於「國風論」〉，《古代文學名作欣賞》第 23 期(2010 年 8 月)，頁 20-22。

⁷¹ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007 年)，第 3 章，頁 81。

⁷² 錢鍾書：《管錘編》第三冊(臺北：書林出版社，1990 年)，《全上股三代秦漢三國六朝文一百四十則》，第 15 則〈全漢文卷 16〉，頁 890；吳承學：〈辨體與破體〉，《中國古典文學風格學》(北京：北京大學出版社，2011 年)，第 7 章，頁 98，註解 4。

⁷³ 馬積高：《清代學術思想的變遷與文學》(長沙：湖南人民出版社，2002 年)，頁 70。

2. 李白、杜甫

李白和杜甫是另一個在《采菽堂古詩選》中反覆出現的評價標準。兩位唐詩扛鼎人物在陳祚明選集中具有典範地位。不僅評語中運用追源溯流之方點出李、杜二人化用哪些古詩句，解說古詩時，陳祚明也有意無意二人當成評選參照標準，如點出古詩作中與二人詩句相似處，或想像遠處唐代的李白、杜甫會欣賞哪些著作。甚或認為除卻李、杜外，無人可與古詩家比擬。種種揣想都顯出陳祚明在評述古詩時，實將兩位唐代詩人當作參照標準。

陳祚明將杜甫視為典範人物，從以下兩例可見得：「此掣巨鼈手也，千秋而下，惟少陵與相競爽。」(卷 25，頁 783 任昉)、「寫得生動如許，千秋非少陵無能競爽。」(卷 33，頁 1110〈奉報趙王惠酒〉)認為在瀚歷史之中，除杜甫外無人能與之媲美、爭勝，這即借用杜甫至高名聲。不僅看出杜甫至高地位，也能烘托陳祚明所欲表彰的詩人。這可說是借唐代詩聖、詩仙地位，為古代詩家或作品拉抬聲勢之用。再如「竟是少陵詩之佳者。情旨深，節奏老。」(卷 29，頁 959〈關山月二首·其一〉)、「此結豈非少陵得意語？」(卷 34，頁 1134〈詠樹〉)反覆言說就像杜甫語句之佳者、乃杜甫得意之句等，更可鮮明看出將杜甫作為評判標準。

讓古詩與李白、杜甫詩句作高下相較，更能顯出古詩高妙。如〈贈周處士〉，評斷杜甫詩句不如前人：「而『開簾』句尤奇，少陵『屋梁落月』不足矜美。」(卷 25，頁 842〈夜夢故人〉)杜甫〈夢李白〉「落月滿屋樑，猶疑照顏色」⁷⁴，較何遜「開簾覺水動，映竹見牀空」無可妄自尊大之處，藉高下評判拉抬聲勢意圖相當明顯。李白詩也常被當成比較基準，如：「太白亦不能句句如此華亮。」(卷 29，頁 959〈洛陽道〉)、「三、四校太白『山從人面起』更勝。」(卷 34，頁 1132〈詠畫屏風詩二十五首·其二十〉)兩句皆以李白為評價基準。李白〈送友人入蜀〉「山從人面起，雲傍馬頭生。」⁷⁵描寫人走在棧道上，山崖峭壁宛如迎面而來，從人的臉側重迭而起；雲氣依傍著馬頭升起翻騰，如騰雲駕霧般的景象，生動表現棧道狹窄、險峻、高危，想象詭異，境界奇美。此乃李白名句，但陳祚明認為庾信「路高山裏樹，雲低馬上人」還是更勝一籌，高低比對更能鮮明表現所欲傳達的感受。徐陵詩作中的華亮，就是風流倜儻如李白，也難以句句似之。陳祚明欲藉李、杜二人聲名之盛為古詩家拉抬聲勢的意圖，在徐陵身上鮮明得見。徐陵總評論及：「孝穆樂府，風華老練，殆兼李、杜之長矣！」(卷 29，頁 957 徐陵)徐陵乃陳朝詩人，言其作品兼有李白、杜甫之長，乃用後代詩人的標準回頭評斷前朝詩家，這種令人驚奇的弔詭論述，正是陳祚明特意抬高六朝詩人地位的結果，也

⁷⁴ 杜甫〈夢李白二首·其一〉：「落月滿屋樑，猶疑照顏色。」(〔唐〕杜甫〈夢李白二首·其一〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》(北京：中華書局，2005年)，第四冊，卷 218，頁 2292。)

⁷⁵ 〔唐〕李白〈送友人入蜀〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》(北京：中華書局，2005年)，第三冊，卷 177，頁 1810。

是李、杜二人，可視為《采菽堂古詩選》中評價基準之因。

陳祚明也常在語句說解中點出前代詩人和後代李、杜有相似處。關於杜甫，多集中在「蒼嶮生動」和「老」兩點：「結句老，少陵似之。」(卷 34，頁 1114〈和樂儀同苦熱〉)；「句並蒼嶮生動，極似少陵。」(卷 29，頁 958 徐陵〈隴頭水〉)少陵似之、極似少陵，這都以杜甫為根基做出評斷。李白部分如評論柳惲詩常提及「甚類太白」：「居然是以唐響希古調，故甚類太白。」⁷⁶(卷 25，頁 805〈擣衣詩五首·其一〉)「『秋風』二句，豈不與太白類？」(卷 25，頁 805〈擣衣詩五首·其三〉)兩句明確點出兩人詩作相似，甚或認為柳惲之作根本就是唐調，「全類唐音，無六朝纖靡之習，頗開太白之先。雜入太白五言中，幾不可辨。」(卷 25，頁 803 柳惲)不僅對李白詩作有開風氣之先的啟發作用，還相近到就算將二人作品相混，也難以分辨。

吳均是另一位和李白詩風接近的詩家，《采菽堂古詩選》直言其「極似太白」(卷 26，頁 823〈贈別新林〉)、「與太白神似」(卷 26，頁 826 吳均〈別王謙〉)可惜陳祚明只隨意點到兩人相似，未具體說解何處相類，僅論及〈答蕭新浦〉「轉折灑落，青蓮有之。」(卷 26，頁 822〈答蕭新浦〉)在轉折處放浪、不受拘束的樣態，與李白相類。在吳均總評中，陳祚明提到其詩歌樣態乃「詩氣非不清，而一往輕率，都無深致。」(卷 26，頁 817 吳均)點出吳均詩筆觸清新俊朗，但表現則較為輕率。這可能與喜歡用流水對，取其氣勢而力避工巧的語言特性有關。且他擅用直接淺豁的語言，表達誇張、離奇、跌宕的壯語特性有關。⁷⁷吳均不僅詩風與李白相似，甚或連才氣都與李白相近：「想其才氣俊邁，亦太白之流也」(卷 26，頁 817 吳均)，可見陳祚明不只關注詩作本身，連詩家氣性特質也有注意。將李白、杜甫當成評價典範這點不僅就詩作語詞著眼，還包含氣性、行為示範作用。像陶淵明飲酒行為，陳祚明便點出李白有仿效之貌：「放浪，太白每效之。酒以忘憂，長年欲何俟耶？抑自有所以壽者。」(卷 14，頁 432〈讀山海經十三首·其五〉)雖然用的是一般前人對後人示範的解說方法，但亦屬看重李白為評價標準的例證。

另一種以李白、杜甫當作評價標準的表現，則是揣想自己化身李、杜，會對古詩作品作何種評論。特別表現在陳祚明評說何遜詩歌的部分，如：「『是別盡淒清』句法，頗為少陵所愛。」(卷 26，頁 837〈與崔錄事別兼叙攜手〉)、「氣色蒼逸，此等並應少陵所賞。」(卷 26，頁 847〈日夕出富陽浦口和朗公〉)、「杜工部『輕燕愛風斜』，雖別有思理，亦應熟誦此句，於胸中不覺流出。」(卷 26，頁 846〈贈王左丞〉)幾句評語都是揣想杜甫感受，無論是寫其所愛、所賞、或「熟

⁷⁶ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「居然是以唐響，希古調，故甚類太白。」筆者依文意修正為：「居然是以唐響希古調，故甚類太白。」

⁷⁷ 參考謝永攀：〈吳均與「吳均體」〉，《文史知識》2003年第4期，頁67；徐豔：〈寓奇險於古樸的語言追求——「吳均體」內涵考辨〉，《中國文學研究》2009年第4期，頁34-39。

誦此句」，都以杜甫為出發點作評。杜甫相當服膺何遜，〈北鄰〉詩中評道：「愛酒晉山簡，能詩何水曹。」⁷⁸；〈解悶十二首·其七〉又論及「陶冶性靈在底物，新詩改罷自長吟。孰知二謝將能事，頗學陰何苦用心。」⁷⁹杜甫相當看重何遜「苦用心」的態度⁸⁰，加上「少陵心慕水曹」（卷 26，頁 843〈劉博士江丞朱從事同顧不值作詩云爾〉）自然熟誦其詩，乃至胸中不自覺流出。其喜愛深切、影響深遠，都在「不覺流出」幾字表露無疑。其中實也隱含陳祚明欲借杜甫聲名提升六朝詩人地位的用心！既然何遜和杜甫連繫緊密，如若我們推崇杜甫，便不能不推崇詩聖學習仿效的對象：

少陵於仲言之作，甚相愛慕。集中警句，每見規模。風格相承，脈絡有本。淺學者源流弗攷，一往吠聲，今徒知推服少陵，而於少陵所推服者，反加詆毀，可乎？（卷 26，頁 830 何遜）

詩作點出兩人詩作有源與流的關係，用吠聲之喻表達風格相成、脈絡有本之意。《采菽堂古詩選》中陳祚明也承襲馮惟訥摘錄《東觀餘論·跋何水曹集》之說，為杜甫學習何遜詩的具體表現，留下見證：「遜詩，少陵常引『昏鴉接翅歸，金粟裏搔頭』語，此集無有。集中若『團團月隱洲，輕燕逐風花』、『遠岸平沙合，連山遠霧浮』、『岸花臨水發，江燕遶橋飛』、『遊魚上急瀨，薄雲巖際宿』，子美皆采為己句，但小異耳。故曰『能詩何水曹』，非虛語也。」（卷 26，頁 829 何遜）雖然非出於陳祚明自己察考，但整段沿用，可見其贊同之意。陳祚明則關注到何遜的寫景影響杜甫：「寫景取曲，定經少陵百諷。」（卷 26，頁 848〈曉發〉）何遜詩作擅長抒寫離情別緒及描繪景物，且通過描寫客觀事物襯出作者主觀感受，往往寓目即書，不大用典，能「擺脫填綴之習」（卷 26，頁 830 何遜），再加以「狀景必幽，吐情能盡」（卷 26，頁 830 何遜），詩作自然動人。據近代學者研究，何遜詩歌對唐詩風格影響較大，因其減少不必要敘述和議論，有利於形成意境清空、韻味悠長的詩境。且何遜言詩之前注重「經營匠心，惟取神會」（卷 26，頁 830 何遜），等於在藝術觀照前先培養自己審美心胸，捕捉客體閃現的宇宙元氣，注重將情、景有機融合，故其創造情景交融的藝術至境，散發出悠長韻味和無窮情趣，這對唐詩影響甚大。唐人擅長造境，注重意境渾融完整，可能與吸取何遜發揮能動性的特點有直接關係。⁸¹何遜詩歌「前服休文，後欽子美」（卷 26，頁 830 何遜），處在承先啟後的歷史轉折期，其詩歌已為唐詩先導，著實在詩史中具重要地位。陳祚明點出杜甫學習何遜的例證，引〈入西塞示南府同僚〉、〈贈王左丞〉

⁷⁸ 〔唐〕杜甫〈北鄰〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》（北京：中華書局，2005 年），第四冊，卷 226，頁 2436。

⁷⁹ 〔唐〕杜甫〈解悶十二首·其七〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》（北京：中華書局，2005 年），第四冊，卷 230，頁 2517。

⁸⁰ 參考莫礪峰：《杜甫評傳》（南京：南京大學出版社，2002 年），第 5 章，頁 329-335。

⁸¹ 參考宿巖嵐：〈論何遜詩歌美學風格的價值和歷史地位〉，《石家莊經濟學院學報》第 24 卷第 3 期（2001 年 6 月），頁 313；蔡愛芳：〈何遜詩的「清省」〉，《名作欣賞》2007 年第 2 期，頁 17。

二詩為例：「『薄雲』二句佳，杜少陵襲用，稍加變化。」(卷 26，頁 834〈入西塞示南府同僚〉)何遜原詩「薄雲巖際出，初月波中上」，雲因薄而輕，舒卷自如，所以「岩際出」，顯出飄逸徐緩之態；月以其初升，故「波中上」，月光隨波濤湧動，銀光四溢之態盡現。薄雲出岫之靜態，初月躍波之動態，構成大自然特有生命律動，扣人心弦。二句傳寫大自然本質的美，成為千古傳誦寫景名句。杜甫曾入〈宿江邊閣〉詩，改成「薄雲岩際宿，孤月浪中翻」⁸²，寫薄雲屯於岩際，水中月影隨浪翻滾，不僅包含何詩後兩句陰雲連綿、江浪蕭騷、急沫翻騰之意，表達也更透徹明快。⁸³

任昉、鮑照詩作，也可與李杜詩歌相連。⁸⁴評論任昉詩歌時多次論及其開少陵之先：「用意頓挫宛轉，遣語蒼勁。如『傾壺』二句，何等矯健！真開少陵之先。」(卷 25，頁 787〈答何徵君〉)、「此詩風味開少陵之先，賞愛不已。」(卷 25，頁 788〈答到建安餉杖〉)、「『結歡』二句，率直哀傷，亦開少陵之先。(卷 25，頁 789〈出郡傳舍哭范僕射三首·其一〉)幾乎同樣的語句密集且頻繁地出現在任昉解說中，可見陳祚明強調的用心。惜《采菽堂古詩選》未明確點出二人相似之處，只略點「其用意委折如此」(卷 25，頁 789〈出郡傳舍哭范僕射三首·其一〉)用意曲折的表現，和杜甫「沉鬱頓挫」的風格相類。「沉鬱頓挫」出自杜甫描述自己詩風：「臣之述作，雖不足以鼓吹六經，先鳴數子，至於沉鬱頓挫，隨時敏捷，楊雄、枚皋之徒、庶可企及也。」⁸⁵統而言之，大抵指杜詩深沉蘊積，抑揚有致。沉鬱類似於鬱結之意，抒發沉厚鬱憤，「頓挫」則就表現而言，指詩歌內容結構與語言聲律等表現形式的特徵。不僅指聲調抑揚頓挫，同時也指感情「婉轉委挫」，曲折跌宕，使感情益顯迴腸九轉，含蓄深厚。⁸⁶任昉此詩抒發心中千迴百轉的抑鬱情思：「結四句，又作曲想，言往日曷當將乖，情猶不忍，必思所以遣之。一辰之不忍，而今將終身忍乎？萬恨與千齡，俱永生於此日矣！」

⁸² 〔唐〕杜甫：〈宿江邊閣〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》(北京：中華書局，2005年)，第四冊，卷 229，頁 2496。

⁸³ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第 8 章，頁 219；陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》(南京：鳳凰出版社，2004年)，頁 138。

⁸⁴ 雖然李白、杜甫二人具有參考標準的地位，但也是追源溯流主要依據。正因李、杜和前朝詩作關係密不可分，才使檢驗標準基礎穩固。《采菽堂古詩選》也大量分析李、杜詩歌對後代影響的追源溯流。陳祚明此舉與清初詩家相近，時人多將李、杜當成不可撼動的典範人物。特別是杜甫，自宋代以來無論經過如何雲譎波詭的激蕩，都是唯一不曾動搖的偶像，具有絕對典範地位。大抵而言其他標準的提出，都意味著視野擴大、傳統充盈，而非詆毀或反動詩聖。可說在清初詩家眼中，杜甫已不僅是模仿和學習的偶像，而是詩統中承上啟下的關鍵人物。(參考蔣寅：〈在傳統的闡釋與重構中展開——清初詩學基本觀念的確立〉，《中國社會科學》2006年第 6 期，頁 164。)雖然就此看來《采菽堂古詩選》在詩歌評說中突出李、杜並無突出之處，不過「古詩選本」除卻從追源溯流、建立詩史的角度談唐代詩作與前朝詩歌的關係外，將李、杜的地位上升到評價標準，自然是《采菽堂古詩選》的特出之處。

⁸⁵ 〔唐〕杜甫：〈進雕賦表〉，收於〔清〕董誥等編：《全唐文》(北京：中華書局，1987年)，卷 359，頁 3650-1。

⁸⁶ 參考張俠生：〈釋「沉鬱頓挫」的詩歌風格〉，《河南財經學院學報》1987年第 4 期，頁 76；丁寧：〈試析杜詩沉鬱頓挫的藝術構成〉，《榆林高專學報》(綜合版)1995年第 3 期，頁 13-17；管遺瑞：〈淺談杜詩結構的頓挫美〉，《杜甫研究學刊》1997 第 2 期，頁 21-25。

(卷 25, 頁 789 〈出郡傳舍哭范僕射三首·其一〉)沉厚鬱陶的情意, 委婉曲折地透過跌宕頓挫的結構出之, 正與杜甫詩歌「沉鬱頓挫」可以參看。陳祚明三番兩次提點任昉「開少陵之先」, 甚或直言「千秋而下, 惟少陵與相競爽。」(卷 25, 頁 783 任昉)可見得其對杜甫詩風的看重, 也連帶提升開杜甫先河的任昉地位⁸⁷。

鮑照也是深刻學習杜甫的詩家。杜甫好以南朝人稱美時賢, 其參照座標往往就是鮑照。他常以鮑照比擬同輩詩人, 且多是杜甫景仰的詩人。如〈蘇端、薛複筵簡薛華醉歌〉論及:「近來海內無長句, 汝與山東李白好。何劉沈謝力未工, 甫兼鮑昭黎絕倒。」⁸⁸可看出杜甫推重鮑照。⁸⁹陳祚明也多次論及杜甫學習鮑照詩:「音節定適, 句調必健, 少陵所詣, 深悟於茲。」(卷 18, 頁 563 鮑照)、「固是實事真至, 此等最為少陵所摹。」(卷 19, 頁 594 〈擬古八首·其六〉)、「『鉦歌』以下八句, 語語矜琢, 生秀不恒。『涼海』字新。『貫』字、『被』字警, 惜結語不振。少陵固亦鑽仰鮑詩, 每見澀強, 正坐法此等, 然固不弱。」(卷 19, 頁 590 〈還都口號〉)陳祚明點出杜甫向鮑照學習的具體要點, 如音節使用雄健有力、句調表現剛健等。杜甫鑽研最多則在詩作「澀強」上。「澀強」在《采菽堂古詩選》中並非負面評價, 因為「寧生澀, 不凡近」(卷 19, 頁 595 〈紹擬辭四首·其四〉), 雖然有些詩語有艱澀之感, 但並不弱。就體製看來, 鮑照〈行路難〉對李、杜七古有示範作用:「末數語淋漓, 少陵七古多出於此。」(補遺卷 2, 頁 1394 〈行路難四首·其一〉)、「其縱橫奔放, 固開李杜七古之風。此四篇佳多累少, 復存以示後世知源流也。」(補遺卷 2, 頁 1396 〈行路難四首·其四〉)〈行路難〉陳祚明實不欣賞, 認為乃鮑照年少之作, 佳多累少。但因對後代七言古詩有開風氣之功, 為使後世學子知其傳承演變關係, 故在補遺中再加以選錄。對照李白詩作, 〈行路難·其一〉內容與用意與鮑照〈擬行路難·其六〉確有相類, 風格與內容都相近, 也抒發詩人懷才不遇的悲傷, 以及理想得不到實現的憤慨心

⁸⁷ 任昉詩作雖然不多, 但《古詩紀》所錄 23 首詩作卻有 18 首入選《采菽堂古詩選》, 不僅全置於正集之中, 且首首有評語, 無一例外, 可見陳祚明看重任昉。再對照詩人小傳所載全是正面讚許:「以彥昇之才, 而晚節始能作詩。要將深詣於斯, 不肯隨俗靡靡也。今觀其所存, 僅二十篇許耳! 而思旨之曲, 情懷之真, 筆調之蒼, 章法之異, 每一篇如構一迷樓, 必也冥心洞神, 雕搜無象, 然後能作。方將挾《三百篇》、《離騷》之蘊, 發《十九首》漢魏之覆。雲變瀾翻, 自成一家, 而高視四代。此掣巨鼉手也, 千秋而下, 惟少陵與相競爽。所造至此, 鍾嶸胡足以知之? 而謂「動輒用事, 詩不得奇」, 悲夫! 奇孰奇於彥昇? 且其詩具在, 初亦未嘗用事也。作此品題, 何殊夢語!」(卷 25, 頁 783 任昉)任昉詩今日不過存二十餘篇, 篇篇都有自己獨特樣態而不隨當時流行傾倒, 其創作必經一番泯滅俗念、寧靜心境, 專心致志、潛心苦思, 至融會貫通、心領神會的階段, 才肯作詩, 所以詩歌能包蘊《詩經》、《楚辭》內涵, 並具〈古詩十九首〉情調。筆力氣勢奔放跌宕, 不僅能自成一家, 也高於同時代其他詩人。先推翻《詩品》所言, 再用千秋以來只有杜甫能與之競爽之說評價任昉, 不僅因任昉之作多有「開少陵之先」處, 更是為大力推崇任昉地位所行的策略, 讓世人不能輕忽這位優秀詩家。

⁸⁸ 杜甫〈蘇端、薛複筵簡薛華醉歌〉, 收於〔宋〕李昉等奉勅編;〔宋〕彭叔夏辨證;〔清〕勞格拾遺:《文苑英華》(北京:中華書局, 1966年), 卷 336, 頁 1745-1~2。

⁸⁹ 參考羅春蘭:〈詞人解撰〈河清頌〉——杜甫對鮑照的接受〉,《南昌大學學報》(人文社會科學版)第 37 卷第 6 期(2006 年 11 月), 頁 148。

情，表現掙脫困境與苦悶的精神。⁹⁰可見得知源流除體製意義外，也或多或少在內容上有示範之效。

庾信詩作亦可為證。陳祚明認為鮑照和庾信乃杜甫學習最多的詩人，在二位詩家總評中明確論及：「要之自宋以後，此兩家洵稱人傑。鮑境異於庾，故情遜之；庾時後於鮑，故聲遜之。不究此二家之蘊，即不知少陵取法何自。」(卷 18，頁 563 鮑照)、「庾開府詩是少陵前模，非能青出於藍，直是亦趨亦步，獨當以他體之優見異耳！若五言、短律、長排及之為喜，不復可過。」(卷 33，頁 1081 庾信) 鮑照和庾信各有其優點，都是傑出的人才，若不探究其詩歌內蘊，則難以明瞭杜甫詩歌從何而來。杜甫將庾信詩作當成學習對象，甚或可說乃「亦步亦趨」。「非能青出於藍」給與庾信極崇高地位，杜甫乃詩聖，是中國詩史上數一數二的偉大詩人，但也不過亦步亦趨學習庾信之作而已，未能青出於藍。這已不是藉用杜甫成就拉抬庾信的行銷策略，而是發自內心的堅持與相信。陳祚明一直痛心庾信詩作不為世人所賞：「有如此典切。悲痛語，千古人不解稱頌，何也？杜少陵佳詩有幾，便復膾炙百世。」(卷 34，頁 1122 〈奉和永豐殿下言志十首·其八〉) 說杜甫佳作無幾，便能傳誦百世，這自然是誇大其辭的表述，不過清晰點寫將庾信地位抬至比杜甫更高者的意圖。就其看來庾信有些詩實高妙絕倫，「少陵能勝此否？」(卷 34，頁 1123 〈率爾成詠〉) 根本非杜甫所能及。既然庾信乃杜甫之師，百世之人都推服杜甫，自然也不能忽視庾信：「當日定北面奉公為著蔡，百世推服少陵，則公誠百世之師也。觀止矣！」(卷 34，頁 1128 〈詠畫屏風詩二十五首〉)

詩文的具體學習、仿效，可舉庾信〈詠畫屏風詩〉為例。這組詩作「分其片言，盛唐所為標勝；襲其隻字，少陵於以擅場。」(卷 34，頁 1128 〈詠畫屏風詩二十五首〉) 就算只舉其中少量話語，也都是唐代高勝之道。杜甫也因習用其中字句，詩作才能高超出眾。杜甫〈何氏園林詩〉在天寶十三載卜居下杜，偕鄭虔遊何氏園林時的記游之作：「少陵〈何氏園林詩〉刻意效之，能得幾篇？篇中又能得幾句？」(卷 34，頁 1128 〈詠畫屏風詩二十五首〉) 且就算是「少陵雖百鍊，僅能似之。」(卷 34，頁 1130 〈詠畫屏風詩二十五首·其十一〉) 陳祚明認為杜甫仍略遜庾信一籌，無法青出於藍意味明顯。杜甫主要學習要點，乃在庾信用字遣詞有老態、老氣上。〈詠畫屏風詩二十五首〉至少三度出現類似說解：「『出沒』、『間關』字活，『赴』字老。全為少陵竊得，它家不解用。」(卷 34，頁 1131 〈詠畫屏風詩二十五首·其十二〉)、「『跨』字、『齊』字，老，少陵能得之。」(卷 34，頁 1131 〈詠畫屏風詩二十五首·其十四〉)、「五、六極老極幽，千古非少陵能學步，更無人得似之。」(卷 34，頁 1133 〈詠畫屏風詩二十五首·其二十三〉) 庾信詩文中老成之感，杜甫能精準掌握，且千古以來，也只有杜甫能精準掌握並加以學習，其他無人得此精髓。陳祚明這點評判與杜甫自己曾明確歸納「庾信文

⁹⁰ 參考呂寅廷：〈鮑照對李白和杜甫詩歌的影響〉，《文史哲》1999 年第 5 期，頁 119。

章老更成」⁹¹可以相參。這個老的感受，具體表現在庾信詩歌「拙」身上：「拙處率處並見，其老且有致也。少陵神似之，不獨倣其工，更倣其拙耳。」(卷 34，頁 1127〈喜晴〉)庾信入北朝後眾多幽居、述懷之作呈現濃厚「樸拙」色彩，據現代學者考察，庾信詩作「樸拙」色彩不僅體現為題材上以尋常、鄙俗之事入詩，還表現在大力學習漢魏古詩句法以及引文、賦句法入詩。所以形式表現不僅樸拙，也自然具有老氣。杜甫不專取庾信詩的工巧清新，而有意學其樸拙直率。⁹²庾信詩歌對杜甫啟示相當大，在這組詩作解說可見一般。

第二節 評議角度：情與辭

陳祚明認為「詩之大旨，惟情與辭。」⁹³ (〈凡例〉，頁 1)「今夫詩之不可廢者，以其情與辭。」(〈凡例〉，頁 2)其中情的內涵歷經千古也不會改易，辭則隨朝代改替有所變化。情是陳祚明論詩最看重的論詩要旨之一⁹⁴，書寫是紀錄情最好方式，評陶淵明〈答龐參軍〉言，心中之情必須加以宣揚，而心中款款之懷，只要涉筆便不能忘。⁹⁵情與辭的內涵實都相當廣博，不只是情緒，像志、意等都可包含在情的範圍內，而字、句、章法、用語都隸屬辭的範圍。⁹⁶在情、辭間，還有神、氣、才、法四種中介：「曰神，曰氣，曰才，曰法，此居情辭之間，取諸其懷而術宣之，致其工之路也。」(〈凡例〉，頁 1)這四者主要繫於創作者自身的特質，是詩歌易偏於工的緣由。

情需藉辭而發，所以二者間關係緊密：「辭，所以達情也，情藏不可見，言以宣之。」(〈凡例〉，頁 3)因為情內在於人，若不藉辭言以宣之，則不可得見。⁹⁷

⁹¹ 杜甫〈戲為六絕句〉中寫及：「庾信文章老更成，凌雲健筆意縱橫。今人嗤點流傳賦，不覺前賢畏後生。」(〔唐〕杜甫〈戲為六絕句·其一〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》(北京：中華書局，2005年)，第四冊，卷 227，頁 2454。)

⁹² 參考仲瑤：〈論杜甫對庾信詩歌「樸拙」一面的接受〉，《貴州師範大學學報》(社會科學版)(2012年第 4 期) 頁 111。

⁹³ 杭世駿〈古詩選序〉也簡要提及：「其論詩大旨，曰情、曰辭，而總歸於雅。」(清)陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008年)，杭世駿：〈古詩選序〉，頁 1。

⁹⁴ 在陳祚明前，明代中後期已十分盛行注重情的論述。明代中後期諸家對情感的看重，可參周遠斌：〈晚明文學娛情觀簡論〉，《齊魯學刊》2003 年第 6 期，頁 25-27；陳胤瑾：〈以「情」為幟率性張揚——論晚明情感美學的現代意義〉，《安徽文學》2008 年第 8 期，頁 120-121；肖鷹：〈以情為本：明代意象理論的轉換〉，《社會科學》2012 年第 10 期，頁 124-130。

⁹⁵ 此出於陶淵明〈答龐參軍〉評語：「殊有款款之情，物新人舊，涉筆便不能忘。」(卷 13，頁 398〈答龐參軍〉)

⁹⁶ 〈凡例〉中陳祚明說明情與辭的內涵：「詩之大旨，惟情與辭。曰命旨，曰神思，曰理，曰解，曰悟，皆情也；曰聲，曰調，曰格律，曰句，曰字，曰典物，風華，皆辭也。」(〈凡例〉，頁 1)

⁹⁷ 陳祚明這項主張與陳子龍強調性情與風格形式二者相輔相成、相得益彰的概念可以相參：「蓋詞非意則無所動蕩，則盼情不生；意非詞則無所附麗，而姿治不立。此如形神既離，則一為游氣，一為腐材，均不可用。」(陳子龍〈佩月堂詩稿序〉，《陳忠裕公全集》，收於〔清〕陳子龍著，王英志輯校：《陳子龍全集》(北京：人民文學出版社，2010年)，卷 25，頁 789。辭

既然辭是情得見的依憑，進一步就必須要求善言：「故言之不文，行之不遠。乖於雅者之言情也，其不善言其情者也。夫有情而不善言之，則如不言。有情而言之庠陋俚下而無所擇，取譏百世，則如默焉。」（〈凡例〉，頁 4）以詩寄託、展現自己心中情感，若無美善言辭作為載體，僅不加選擇使用卑劣粗陋的言辭，則和「不言」沒有差別。因為一樣會被詩間洪流侵蝕，沉默無聲，難以流傳。

情辭兩者，實都不能偏廢，雖然陳祚明曾說「尚辭失之情，猶不失為辭也。」（〈凡例〉，頁 4）但不代表詩歌可以僅重其辭而不重其情。無情而多言，只會顯得支支蔓蔓而讓人生厭！單取靡麗華美之辭，或採集剽竊古人的陳言，都無從得見作者本心以及情志，是失其本的做法。「夫詩者，思也，惟其情之是以。夫無憂者不歎，無欣者不聽。」（〈凡例〉，頁 1）由情出發，才是詩歌創作根本所在，所以對辭的要求，即要能夠辭中見情。⁹⁸「生情之辭，辭乃善矣。」（〈凡例〉，頁 8）若是辭不能生情的話，就只像是土木偶一般，就算披上了美麗的衣飾，也終究是無用：「尚辭失之情，終亦未得云辭也。」（〈凡例〉，頁 9）失情之辭，也談不上是「辭」。但走到另一極端，僅在乎情而鄙斥雕琢文辭亦是不妥：「草木之華同，色與香豔者貴；布帛之度同，五采彰經緯密者珍。如必將崇情而斥辭，弊非徒閤古今，昧體格，又以亂雅俗。」（〈凡例〉，頁 4）如同美艷花朵與精美布匹較令人喜愛一般，辭也需加以修飾。若崇情而斥辭，則會讓雅俗工拙界線變得模糊，這是陳祚明不樂見的。

大抵而言，《采菽堂古詩選》呈現的詩學理論，乃在堅持情為詩本的基礎上，注重詩歌藝術形式，盡可能營造詩歌的藝術性，也就是「尚辭」⁹⁹。張健認為陳祚明把詩歌分成情、辭兩方面，剛好可以概括七子派和竟陵派兩方詩學。¹⁰⁰雖有

與情乃互相依附的關係，不能獨立存在，這點在陳子龍詩論當中也有明確界說。陳祚明與以陳子龍為首的雲間派及其後續西泠派的傳人多有聯繫，雖難以就此定位陳祚明隸屬此派詩學中人，但陳祚明應對陳子龍詩學有所了解，詩論有可參照之處。

⁹⁸ 另亦可以從陳祚明特別捻出「情見乎辭」這點看出。在〈遊仙詩十首·其五〉和〈別張洗馬樞〉都可見到類似論點：「情見乎辭。」（卷 34，頁 1119 〈別張洗馬樞〉）；「情見乎辭，傷時不足展才，悔出世之不早。」（卷 12，頁 381 〈遊仙詩十首·其五〉）

⁹⁹ 參考李金松：〈論《采菽堂古詩選》中的詩學批評〉，徐中玉、郭豫適主編：《中國文論的情與體：古代文學理論研究》第二十五輯（上海：華東師範大學出版社，2008 年），頁 193-194。

¹⁰⁰ 陳祚明曾在〈凡例〉中界定自己的詩學主張，乃欲「會王李、鍾譚兩家之說，通其蔽而折衷焉。其所謂擇辭而歸雅者，大較以言情為本」（〈凡例〉，頁 4）張健則將王李、鍾譚兩家之說，直接對應到陳祚明詩學中情、辭兩個部分：「他（陳祚明）所謂情與辭都是很寬泛的範疇，他把與詩歌內容相關的各層面都稱為情，與形式風格相關的各層面都稱為辭，他用情與辭這兩個範疇正好概括了七子派和竟陵派詩學。」（《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999 年），第 5 章，頁 215。）不過這樣的歸類有些牽強，因為其實自中晚明以來對情感的重視，或者說將「情」賦予新的時代與文學內涵並予以強化闡釋的，是始於前七子，而非始於竟陵派。雖然並非所有前七子盟人都表現出對情感說的熱衷或對「情」執正面肯定的明確態度，但實可見其已將情感的發露作為文學性書寫的重要原則，李夢陽與徐禎卿更是在理論上張大情感的價值。所以張健在此將陳祚明詩學主張中言情的部分與鍾譚之說直接相連，可能有欠周詳。（參考黃卓越：《明代中後期文學思想研究》（北京：北京大學出版社，2005 年），第 6 章，頁 214。）

些過於簡化，但陳祚明論詩不偏重一端，且有意整合當時詩說的意圖，則可略顯。底下將分成情、辭、情辭之間三方面論述。情的部分將著眼在選取真情、深情、對志與意的強調、以及闡發寓意寄託四個角度，而辭的方面則集中在字、句、章法、發端結尾、用語五個部分進行說解。¹⁰¹

一、情

《采菽堂古詩選》評語中特別注重能表現情意之辭。會關注詩作中哪些語句特別顯露情意，陳祚明多評以「入情」二字。「入情」當然是「有情」之意，除點出其中包蘊情意外，更重要是讓情顯豁之意，點出哪些語句得以「得其情」、「見其情」，將關注焦點從「情」本身拉至能顯情的「辭」身上。比如吳均〈發湘州贈親故別〉三、四句彰顯其情；柳惲〈雜詩〉則結尾處特別顯露情意。¹⁰²更細膩的辨別，則會進一步探悉什麼詞語讓情思展露，如解說庾成師〈遠期篇〉「得書」二語入情。再者，亦關注評語中詩歌表述情感是否暢達通透，比如梁武帝〈直石頭〉和何遜〈寄江州褚諮議〉都論及詩作「條暢盡情」和「述情條暢」¹⁰³，這都是關注詞語和情感表現間的聯繫。

具真情實意的詩作，有時陳祚明甚或認為可當成佳作先決保障條件。比如陳祚明認為謝靈運很多詩都因一往情深而甚得妙語。如〈酬從弟惠連〉：「至其情思纏綿，匠心直述，都無一字出於偽設。情真，語自佳。固知古人定無修詞一法。」（卷 17，頁 545〈酬從弟惠連五章·其五〉）詩中表達與從弟謝惠連的深刻情感，無論追憶從前相處的美好、分別後得其贈詩，知從弟途中為風波所阻之事，或寫希冀反棹歸山，共賞春日美景的願望等¹⁰⁴，雖「歸軫未期，徒增跂想」（卷 17，

¹⁰¹ 若對照〈凡例〉中陳祚明對情、辭內涵的說明：「詩之大旨，惟情與辭。曰命旨，曰神思，曰理，曰解，曰悟，皆情也；曰聲，曰調，曰格律，曰句，曰字，曰典物，曰風華，皆辭也。」（〈凡例〉，頁 1）情辭二者含蘊的範圍與筆者論文所列條目實有同有異。由於〈凡例〉雖列舉提及的面向甚多，不論是詩歌產生動機、持續寫作的動力、讀者感發回應等都包含其中。但落實到詩歌具體評說中時，陳祚明卻少自如此全面的角度加以分析探究。比如隸屬於情之範疇之內的「神思」，在具體詩歌解說中便全未提及；「命旨」受陳祚明關注的詩作也不多，僅有謝朓〈治宅〉、沈約〈江籬生幽渚〉、范雲〈贈張徐州讓〉等不到十首例證而已。相對來說，對志、意的強調，闡發寓意、寄託等雖未在〈凡例〉中特別標舉，卻是陳祚明詮解詩作時相當關注的要項。辭的部分，如「格調」一詞在陳祚明具體評論詩作時未能得見，「典物」在《采菽堂古詩選》中亦少，僅見於陳祚明稱許稱許虞世基「即用池上典物，點染作致。」（卷 35，頁 1182〈賦昆明池一物得織女石〉）、讚許曹植〈仙人篇〉「超世之意彌適，而典物湊泊。」（卷 6，頁 168-169〈仙人篇〉），並在曹植所作〈美女篇〉論述對典物用事的看法，此外皆未見自典物角度說解詩歌之例。大抵來說，陳祚明《采菽堂古詩選·凡例》中的解說與定義包含層面雖廣，但落實到與具體詩作解說分析時，則著眼在作品層面，兩者有未能完全相應之處。故筆者為論述需要，雖大框架取用〈凡例〉情、辭、情辭之間三項分類當作辨析《采菽堂古詩選》評議角度的切入點，其下子目卻有所改動，不完全遵照〈凡例〉所言。

¹⁰² 《采菽堂古詩選》評語寫道：「三、四入情。」（卷 26，頁 824〈發湘州贈親故別〉）；「結二句入情。」（補遺卷 3，頁 1425〈雜詩〉）

¹⁰³ 「條暢盡情。」（卷 21，頁 689〈直石頭〉）；「述情條暢。」（卷 26，頁 833〈寄江州褚諮議〉）

¹⁰⁴ 參考〔南朝宋〕謝靈運著，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2009 年），頁

頁 545〈酬從弟惠連五章·其四〉)，但切實顯見謝靈運一片真情。陳祚明在此把情真當作語能佳先決保障之一，認為古人並無特定修辭法，全仰仗心中真情實感迸發所順勢帶出的佳作。〈石壁精舍還湖中作〉也有相似言論：「『清暉』二語，所謂一往情深。情深則句自妙，不須烹琢，洒如而吐，妙極自然。」(卷 17，頁 537-538〈石壁精舍還湖中作〉)情深而語句自妙，所以飄盪不羈、自然臻妙。〈從遊京口北固應詔〉更明確點出景物與人相關，登臨遠眺等作都是以我攬物、以物會心之作，故秉持真摯的深情實意，自然「抒吐自無凝滯，更得秀筆，彌見姿態。」(卷 17，頁 524〈從遊京口北固應詔〉)詩作便顯秀麗有姿而不覺拘泥。

情在陳祚明評語中包含面向極廣，光帶有情「字」者，就有遠情、閒情、餘情等等¹⁰⁵。陳祚明特別關注負面情緒，像愁、怨、悲、哀等情思¹⁰⁶。陳祚明觀察到詩歌多以悲哀者居多：「詳古來歌辭，大抵悲者多而歡者少。」(卷 37，頁 1233〈古歌辭〉)，當人遇災禍時，心中湧現各樣哀淒之愁，如〈悲愁歌〉所言：「『穹廬』二句，自公主視之，天壤之間，乃有此異事，烏能不悲？」(卷 3，頁 60〈悲愁歌〉)烏孫公主嫁到異地，夫君年老且言語不通，自然不得不悲，不得不嘆。心中哀痛悲苦，正是創作詩歌的原由。評庾信詩也論及：「人情至此，復何以堪！此作詩之由也。」(卷 33，頁 1101〈擬詠懷二十七首·其二十四〉)〈擬詠懷〉組詩是孤憤之詩，為宣洩心中深厚的哀戚之情而作。評語常明確點出形成哀痛的原因：「人懷救贖之心，傷力不及，其情甚哀。」(卷 2，頁 23〈平陵東〉)；「銜哀殊深，似若中懷愴愴，魂魄不屬。故其言兀兀另異。」(卷 24，頁 772〈悼室人六首〉)；「聞泣不能不顧，顧而終不還，情哀至此。」(卷 7，頁 196-197〈七哀詩三首·其一〉)〈平陵東〉據詩題解說，乃漢翟義門人所作¹⁰⁷，其門人無力救出義公，心中甚哀而作此歌。〈悼室人〉乃江淹悼念亡妻所作，自然有深沉哀痛。陳祚明形象點出其心神不寧、悵然若失的情態，並與語詞特出之處結合起來，情辭二者相互影響的意味也更為深刻。〈七哀詩〉寫明當時社會淒慘現況，評論時著眼棄子時心中不忍、卻又不得不然，欲走還留等具體情事，見深刻悲痛，顯出陳祚明的細膩，也看出論詩時能著眼於不同面向。

251。

¹⁰⁵ 陳祚明在評語中常點出各種從詩作中感受的情意：「一結別有遠情。」(卷 29，頁 976〈劉生〉)、「累也。搖曳有餘情。」(卷 38，頁 1322〈風俗通四則·其二〉)；「閑情雅稱。」(卷 30，頁 995〈歲暮還宅〉)、「閑情流逸見致。」(卷 35，頁 1162〈贈薛播州十四章·其八〉)；「閑情超逸。」(卷 28，頁 906〈還東田宅贈朋離〉)。

¹⁰⁶ 先各舉幾例為證：「『周邊』句，不成語。『春風』二句言愁，愁在聲中，覺無聲非愁也。」(卷 11，頁 339〈悼亡詩三首·其一〉)「愁緒激昂。」(卷 26，頁 842〈臨行公車〉)「楚楚清怨。」(卷 34，頁 1145〈秋夜望單飛雁〉)；「淒怨入情。狐白之溫，亦未必爾。而在無衣者，未免抱此感。」(卷 19，頁 608〈雜詩二首·其二〉)；「怨與情俱勝。」(卷 26，頁 831〈望廡前水竹答崔錄事〉)；「壯鬱悲涼。」(卷 16，頁 564〈代挽歌〉)「情悲事切。」(卷 36，頁 1187〈和周記室遊舊京〉)；「深悲。」(卷 38，頁 1318〈皋魚引古語〉)；「語語抱哀。」(卷 26，頁 849-850〈行經范僕射故宅〉)；「此詞極哀。」(卷 37，頁 1238〈採薇歌〉)；「句老情哀。」(補遺卷 3，頁 1418〈遊人〉)

¹⁰⁷ 詩題解說，據筆者考察，乃直接沿襲《古詩紀》而來，並非陳祚明自撰。

陳祚明在詩作中點出悲哀有不同面向，大如家國哀恨：「反復自責，但愧不能負荷，則家國之悲，舉在其中矣。」(補遺卷 1，頁 1359〈答兄平原〉)反覆言之直至不能負荷，哀情之深重就在言詞流淌中顯現；又如友朋分離難分難捨：「言命亦不長，則悲亦不長。見無期日，則悲又無期日。」(卷 34，頁 1144〈傷往二首〉)；不知何年何月能再相見，悲傷之感不知綿延到何時才是盡頭。可數算的日子使哀傷更感具體，會面遙無期日就表示哀情無休止之時，因而相思的人苦痛更深。友朋辭世，更是分隔陰陽兩地，哀嘆自然愈濃。有些則怨嘆個人處境：「蕩子繁華，空閨寂寞，此情難序，此怨何極！」(卷 23，頁 738〈三月三日率爾成章〉)怨中可能包含「恚、仇、埋怨、謫、積蓄、不滿意、責備、責怪」等意味，不著眼在「仇視」、「仇恨」身上，這是閨怨詩所以稱「閨怨詩」而非「閨恨詩」之由。¹⁰⁸詩中將蕩子繁華和空閨寂寞兩相對照，更顯其怨。陳祚明認為若欲書寫悲痛，最好要能寫到極致：「哀慕之至。」(卷 37，頁 1247〈萊人歌〉)；「無可如何，悲慨已極。」(卷 33，頁 1098〈擬詠懷二十七首·其十一〉)，直至使人無可忍受、不可堪的地步：「寫怨至此，使何可堪！」(卷 25，頁 794〈為何庫部舊姬擬靡蕪之句〉)不須要再增添任何話語，其哀以臻極致：「不增一語，其哀無比。」(卷 2，頁 20〈箜篌引〉)描寫哀情寫到極致，其悲苦沉痛自現。¹⁰⁹

(一)真情

陳祚明重視其情須是「真情」。情感並非塑造而出，實為「境絕情悲，真言與淚俱墜。」(卷 25，頁 786〈贈郭桐廬出谿口見候余既未至郭仍進村維舟久之郭生方至〉)詩作並非特意創作，是詩人受當時環境感發，心中有所感觸，詩作才應運而生。¹¹⁰這種作品當真字字血淚！如若詩作不能識其真情則不足觀：「余

¹⁰⁸ 參考〔日〕松浦友久：〈作為詩語的「怨」與「恨」〉，蔣寅編譯：《日本學者中國詩學論集》(南京：鳳凰出版社，2008年)，頁 254、259。

¹⁰⁹ 陳祚明強調情意真摯深切時，也常有認為情意描寫至極的評語，如：「情至無可復道。」(卷 34，頁 1135〈寄徐陵〉)；「情到至極，更有何語。」(卷 34，頁 1137〈和侃法師三絕·其三〉)；「哀傷至情，語短而意無極。」(卷 30，頁 996〈於長安歸還揚州九月九日行徽山亭賦韻〉)「真至語，又哀傷如此之極。」(卷 25，頁 797〈送殷何兩記室〉)這些例證雖特別點出所寫為「至情」但大抵也是寫哀情，故可一併參看。

¹¹⁰ 陳祚明摯友施閨章，也同樣認為詩人寫詩「必不得已而後言」，應是詩人受感發，心中有感觸詩作才應運而生：「貧士失職羈旅，自放於江臯澤畔，討風騷之極變，覽山川雲物之參錯，重以窮愁拂鬱思慕之無聊，歡觸而歌，哀至而哭，有鬱必宣，一往而深，故其音頓挫，每極於古。」(〔清〕施閨章：〈陳伯璣詩序〉，《學餘堂集》收於《景印文淵閣四庫全書》第 1313 冊(臺北：台灣商務印書館，1983年)，《文集》卷 6，頁 57。)；「必不得已而後言，其言於是乎至，古之詩人皆然。而得之行役羈旅者為多，其身閒其地，遠其時，淹久既積其窮苦憔悴之懷，又歷乎荒厓大谷雲物蟲鳥之變，或震蕩之以兵革，淒迷之以風雨，出其所言，使人往復而驚歎，所謂有觸而鳴者也。」(〔清〕施閨章：〈顧赤方詩序〉，《學餘堂集》收於《景印文淵閣四庫全書》第 1313 冊(臺北：台灣商務印書館，1983年)，《文集》卷 5，頁 45)施閨章也認為詩人處逆境中必然積鬱痛苦情感，此情經過荒涼的自然環境或兵荒馬亂的激蕩磨礪，積鬱到不能不發之時，便形之詩歌，這種態度與陳祚明相類。(參考符明娟：《施愚山詩學研究》(高雄：國立中山大學中國文學系暑期碩士專班，2006年)第 3 章，頁 55；張健：《清代詩學

所謂縱欲飾情，真旨必顯，理固然也。惟後世修飾蕪詞，無謂而作者，不能識其真情。然亦不足觀矣。」(卷 17，頁 527〈晚出西射堂〉)那些只重修飾言辭，難見作者真情之詩，實不足觀。就如〈光華殿侍宴賦競病韻〉評論所言：「自然英特。故知詩以性情真切為最。」(卷 27，頁 884〈光華殿侍宴賦競病韻〉)曹景宗此詩最知名處乃在當時被刁難，須賦別人不願擇取的「競」、「病」二韻，但其「操筆便成」，故聲名大噪。¹¹¹陳祚明卻不從其才、也不從韻字穩壓、一句一轉、或是具豐富意蘊等構思巧妙之處著眼¹¹²，反特別點出詩中表現的真切性情。《采菽堂古詩選》論詩特重真情由此可見一般。

陳祚明重視真情的觀念與清初詩論的走向一致，¹¹³也與陳祚明的遺民身分有關。詩人經歷改朝換代洗禮後，多以「真」作為詩歌評價最重要的標準。不僅極重視詩人本身情志或性情，也多強調發憤言志抒情以感動人心。認定詩之優劣與文字對詩人精神的展現程度相關，最好的詩便是能完全展示詩人精神風貌、得以在詩作中見詩人真實生命投入的作品，不只是膚廓地感歎、隨聲地附和，更強調作者個體生命與命運較量的印跡。言有精粗可能另當別論，但大抵要求真情。¹¹⁴陳祚明在評語中三番兩次點出作者在詩中展現「真情」：「即事真情。」(卷 30，

研究》(北京：北京大學出版社，1999年)，第5章，頁236。)陳祚明的另一位友朋朱彝尊，更直接認定凡是有真情摯意之詩，則「未有不工」：「緣情以為詩，詩之所由作，其情之不容矣者乎？夫其感春而思，遇秋而悲，蘊於中者深，斯出之也善。常言之不見其多，約言之不見其不足，情之摯者，詩未有不工也。」(〔清〕朱彝尊，〈錢舍人詩序〉，《曝書亭集》(四部叢刊景清康熙本)，卷37，頁369。)相對於朱彝尊將情感之真摯當成是詩歌工拙優劣的保證，陳祚明雖未如此激烈，但仍看重真情。

¹¹¹ 曹景宗故事原見《南史》：「景宗振旅凱入，帝於華光殿宴飲連句，令左僕射沈約賦韻。景宗不得韻，意色不平，啟求賦詩。帝曰：『卿伎能甚多，人才英拔，何必止在一詩？』景宗已醉，求作不已，詔令約賦韻。時韻已盡，唯餘競病二字。景宗便操筆，斯須而成，其辭曰：『去時兒女悲，歸來筋鼓競。借問行路人，何如霍去病。』帝歎不已。約及朝賢驚嗟竟日，詔令上左史。於是進爵為公，拜侍中、領軍將軍。」(〔唐〕李延壽撰，楊家駱主編：〈曹景宗傳〉，《新校本南史》(臺北：鼎文書局，1981年)，卷55，頁1356。)陳祚明《采菽堂古詩選》中有簡略記載：「景宗啟求賦詩，帝曰：『卿伎能甚多，人才英拔，何必止在一詩。』景宗已醉，求作不已。時韻已盡，惟餘『競』、『病』二字。景宗便操筆而成。帝深歎賞，朝賢驚嗟竟日。」(卷27，頁884〈光華殿侍宴賦競病韻〉)

¹¹² 參考黃亞卓：《漢魏六朝公宴詩研究》(上海：華東師範大學出版社，2006年)，第4章，頁118。

¹¹³ 趙永紀曾言：「真實是文學的生命。清初詩論中的另一個重要內容，就是強調『真』，強調詩歌內容要真實，感情要真摯，風格要真誠。」(趙永紀：《清初詩歌》(北京：光明日報出版社，1993年)，頁21。)；蔣寅也曾說過：「清初批評家標舉真詩，主要是針對明人因模擬而失自家面目的弊端，首先強調風格的真實。」(蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第2章，頁258。)雖然「真」、「真情」的議題可說是古今詩人最基本的價值觀念，很大程度上也是明代詩歌核心理念，畢竟從劉基、高啟以降，到歸有光、王世貞，都認為真情是詩歌生命。但因明人雖在觀念上宣導「真詩」，創作中卻未處理好真與善、真與本色、真與風格等一系列關係，所以擬古而偽仍是人們對明代詩歌最一般的印象，因此「真詩」成清初反思明代詩學的邏輯起點之一。(參考蔣寅：〈在傳統的闡釋與重構中展開——清初詩學基本觀念的確立〉，《中國社會科學》2006年第6期，頁166。)

¹¹⁴ 參考李瑄：《明遺民群體心態與文學思想研究》(成都：巴蜀書社，2009年)，第5章，頁487-490；馬積高：《清代學術思想的變遷與文學》(長沙：湖南人民出版社，2002年)，頁43。

頁 996〈衡州九日〉)；「甚質，其情自真。」(卷 12，頁 378〈答魏子悌〉)；「楚楚情真。」(卷 28，頁 915〈和陰梁州雜怨〉)；「衆裏獨思，此情真尚。」(卷 14，頁 445〈子夜歌三十首·其十一〉)；「真情能寫出。」(卷 28，頁 935〈折楊柳歌辭五曲·其三〉)；不論是即事而發之詩，或為贈答應和而作，乃至於民間歌辭，只要是詩歌，就其看來都應表露創作者真情實感。而只要含有真情的詩，就算稍嫌俚俗，也不打緊：「情真，雖直率，旨使人悲。」(卷 31，頁 1021〈贈中尉李彪〉)；「直述真情，雖率亦復悲。」(卷 36，頁 1190〈酬陸常侍〉)因為是直述真情，所以雖然詞語較為直率，仍能傳達情感。

詩作中顯見作者真情的代表，可舉曹操和任昉二人為例：

孟德所傳諸篇，雖並屬擬古，然皆以寫己懷來。始而憂貧，繼而憫亂。慨地勢之須擇，思解脫而未能。亶亶之詞，數者而已。本無泛語，根在性情，故其跌宕悲涼，獨臻超越。(卷 5，頁 126 武帝操)

思旨之曲，情懷之真，筆調之蒼，章法之異，每一篇如構一迷樓，必也冥心洞神，雕搜無象，然後能作。(卷 25，頁 783 任昉)

曹操詩歌繼承樂府民歌「感於哀樂，緣是而發」傳統，雖用樂府舊題寫新內容，如〈薤露行〉、〈蒿里行〉都以輓歌寫時事，深刻反映社會現實，點出當時動亂及人民苦難，自己傷時憫亂的思想感情也表露無遺。無論是貧或憫亂，皆出於己身性情而發，並無泛語，此乃曹操詩歌創作顯著成就。¹¹⁵曹操〈薤露〉紀錄漢末董卓之亂前因後果，結句中寫道自己望著落陽城內慘狀，就像當年微子面對殷墟悲傷不已。¹¹⁶〈薤露行〉本身就具悲悼王公貴人之死之思，曹操用此哀嘆國家喪亂、國家遭難、百姓受殃，表達自己悲感填胸的「『禾黍』之思」(卷 5，頁 130〈薤露〉)，正是出於性情而發。此外〈苦寒行〉「寫征人之苦，淋漓盡情。筆調高古，正非子桓兄弟所能及。」(卷 5，頁 131〈苦寒行〉)曹操領兵作戰三十年，對行軍艱難困苦深有體會，〈苦寒行〉曲折盡致描寫行軍路上山高路險、飢寒交迫的艱苦情景，流露身為統帥的詩人中途猶豫、進退兩難的心事。詩作中客觀環境的展開，和對軍旅生活艱苦的描寫與自己「怫鬱」情懷抒發相融合，在苦寒怫鬱中饒具深沉蒼茫意味。曹操詩作「根在性情」又藉擬古詩作書寫己懷，在兩詩中都表露無疑。¹¹⁷

任昉詩作可見「情懷之真」：如〈泛長溪〉「述情真至，命意亦超」(卷 25，

¹¹⁵ 參考王巍：《建安文學研究史論》(長春：吉林大學出版社，1994年)，第8章，頁191

¹¹⁶ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁191。

¹¹⁷ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第2章，頁40；王鍾陵：《中國中古詩歌史——四百年民族心靈的展示》(北京：人民出版社，2005年)第6編第1章，頁148。

頁 785〈泛長溪〉)；〈答到建安餉杖〉雖多用典故，但仍覺其質樸，將俚近題寫得有高古之風，並且情事雅切，乃寫作老手；〈答劉孝綽〉情切語雅，通篇展露通家愛護之情，忠厚之心溢於言表，甚合《風》、《雅》之旨，也展現溫柔敦厚風範。任昉詩作「情懷之真」(卷 25，頁 783 任昉)所以出色，可能因《采菽堂古詩選》中所收任昉詩多為贈答之作，故容易見得友朋間情意表露。如〈贈徐徵君〉言情至到，特別是「曾是違賞心，曷用箴余缺。眇焉追平生，塵書廢不閱」幾句，更是深摯真切；〈贈王僧孺〉顯出二人交情深摯，其道懷之章自然也「真至不泛」(卷 25，頁 784 贈王僧孺)；〈贈郭桐廬出谿口見候余既未至郭仍進村維舟久之郭生方至〉描寫其境孤絕之態，與悲情相結合，其言、其情真至悲愴，令人潸然淚下。〈出郡傳舍哭范僕射三首〉更是言情之真的經典之作，此詩作於天監二年，任昉出任吳興太守，與老友范雲告別赴任。在途數日，即在傳舍中聽到老友范雲過世噩耗，為悼念亡友，於是寫下此詩。¹¹⁸其情之哀戚，失去朋友之傷痛，在詩中淋漓盡致地表現。

(二)深情

深刻濃烈的情感也是陳祚明關注要點。評語中多次標出詩作蘊有深情：「自然情深。」(卷 28，頁 916 奉和世子春情)；「致生情濃。」(卷 21，頁 670 離夜)；「情特深。」(卷 26，頁 850 為人妾思)；「末六字情深，作幾許波蕩，縹緲出之。」(卷 18，頁 579 代春日行)「通首章法、句法、字法並古，而妙在情深，三復不厭。」(卷 1，頁 17 有所思)深情之作未限定於何類別詩歌，甄固之作為奉和而作，但詩中言自己賞花而生之慨與含愁情思，也顯自然而深情。何遜〈為人妾思〉代女子而立言，但陳祚明依舊能感知女子為夫君而黯然神傷的深厚情意。鮑照〈代春日行〉是文人三言中僅有的成功長篇抒情詩¹¹⁹，詩中以其深情最讓人醉心。以水波為喻言其縹緲而出之情，具體而深刻。〈有所思〉章法、句法、字法皆佳，但最妙之處仍在深情，可謂陳祚明看重情意勝過具體修辭法的例證。評語也多次出現若詩作具真情或深情，則自然可視為好詩的論調：

「清暉」二語，所謂一往情深。情深則句自妙，不須烹琢，洒如而吐，妙極自然。(卷 17，頁 537-538 石壁精舍還湖中作)

至其情思纏綿，匠心直述，都無一字出於偽設。情真，語自佳。固知古人定無修詞一法。(卷 17，頁 545 酬從弟惠連五章·其五)

起語是樂府佳唱，反復嗟歎，總是無窮之悲，情真，語自警。(卷 10，頁

¹¹⁸ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁 977。

¹¹⁹ 參考葛曉音：〈論漢魏三言體的發展及其與七言的關係〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁 176。

不論是情深或情真之語，都有「句自妙」、「語自佳」、「語自緊」等論調。情深之好似不再須加以烹煮或雕琢，只要自然傾吐而出，就能成為一首好詩。看來情真或情深似被當作佳作先決保障之一，認為古人不需特定修辭法，仰仗心中真實情感迸發而出就能有佳作。因為情意真切，所以反覆嗟嘆無窮之悲，也能成為警語。這與深刻真摯的情意，可能本易動人有關：「至性真篤，質直序述，自覺悱惻動人。」(卷 7，頁 192 〈思親詩〉)；「乃能淒婉動人若此。益信詩在情深。」(卷 37，頁 1269-1270 〈咸陽王歌〉)因為秉持情性真篤且深刻，故自然動人。有時甚或因其情甚深，所以選取詩作時可不論工拙：「蘊蓄於中，傾吐而出，曾不自知。語之工拙，都所不計，但取情深。」(卷 33，頁 1096 〈擬詠懷二十七首〉)雖然詩歌本身語詞技巧不特別高妙，但因其傾吐情思深刻，所以也有留存價值。值得注意的是，陳祚明雖有「情真，語自妙」的言論，但這與情、辭兩端不可偏廢主張並未相背。他亦有「情真不耐」的評斷：「便酬何捷？亦是情不能耐。」(卷 31，頁 1030 〈代答詩〉)；「言情真不能耐。」(卷 14，頁 446 〈子夜歌三十首·其二十〉)雖然修辭並無定法，但也並非具真摯情感就可確保詩作必定是好詩。

庾信和江總則可當成深情詩人的代表。詩人小傳中陳祚明首先點出庾信經歷易代之痛，才有悲慟深情：「北朝羈跡，實有難堪。襄漢淪亡，殊深悲慟。子山驚才蓋代，身墮殊方，恨恨如忘，忽忽自失。生平歌詠，要皆激楚之音，悲涼之調。」(卷 33，頁 1080 庾信)庾信懷蓋世之才，但經歷襄漢滅亡，所以作品常感悲慟。加諸身處遠方異域，故詩作總懷有憤恨、失意之情，表現在詩歌中自然成為高亢淒清之因，調中亦顯悲涼之意。這奠基在庾信詩作常直述真情：「直道所感，悲愴情真」；「總能直述真情，不同泛作」(卷 33，頁 1090 〈正旦上司憲府〉)，直述性情之語不僅讓其作「每能作致」(卷 33，頁 1109 〈幽居值春〉)，也改變應酬詩特性。

陳祚明首先看重庾信詩作至為濃烈的情感。《采菽堂古詩選》看出其「言情必淋漓曲盡」(卷 34，頁 1116 〈仰和何僕射還宅懷故〉)，且並非少數詩作瀰漫深厚的情意，而「首首情濃若此」(卷 34，頁 1137 〈送周尚書弘正二首·其二〉)。能達此境地，陳祚明都不禁懷疑造化會不會忌妒其才。所寫之詩更「情至無可復道」(卷 34，頁 1135 〈寄徐陵〉)，甚或在〈和侃法師三絕·其三〉中言其寫情已到極致，無其他語言可訴說。陳祚明身為讀者和評論家，讀來覺得「曲曲制淚」(卷 34，頁 1136 〈和侃法師三絕·其一〉)，「俱欲使人慟絕。」(卷 34，頁 1138 〈徐報使來止得一相見〉)揣有如此真情、濃情之人，並不獨有庾信，然「有此情者，多不能道此語也。」(卷 34，頁 1137 〈重別周尚書二首〉)庾信心中有濃烈真情，且能在詩作中展現，讓讀者感受真摯濃情，此是庾信詩歌絕妙之處。具體評說如〈奉和永豐殿下言志十首〉表現庾信淋漓沉痛之情，雖語不暇擇，但情

意卻展露無遺。可惜這組詩作「千古人不解稱頌」(卷 34, 頁 1122〈奉和永豐殿下言志十首·其八〉), 陳祚明深表嘆息。

〈擬詠懷二十七首〉則「廿七首併是孤憤之詩」(卷 33, 頁 1096〈擬詠懷二十七首〉)可見其「真情悲切」(卷 33, 頁 1097〈擬詠懷二十七首·其五〉)、「直述酸楚」(卷 33, 頁 1097〈擬詠懷二十七首·其四〉)、「無可如何, 悲慨已極」(卷 33, 頁 1098〈擬詠懷二十七首·其十一〉)的沉痛之情。中間雖有語句較直率, 但「起六句言言痛切, 雖直率何可廢?」(卷 33, 頁 1101〈擬詠懷二十七首·其二十〉)既能精準表現庾信之情痛切, 又豈可因直率就廢棄? 庾信〈擬詠懷〉以史詩規模, 結合詠史、述懷、用典、寫景、比興多種表現手段, 通過回顧自己一生遭遇, 描繪出一幅幅浸漬血淚的時代畫卷。痛故國之淪亡、悲友朋之被擄、傷百姓之流離、惜壯志之成灰, 種種複雜沉痛的感情交織, 真切表現詩人面熱心寒、恍惚不寧的精神狀態。¹²⁰陳祚明精準點出「人情至此, 復何以堪!」(卷 33, 頁 1101〈擬詠懷二十七首·其二十四〉)此乃庾信寫作原因, 也是詩作得以真摯動人的緣由。此外如〈傷往二首·其一〉「從今一別後, 知作幾年悲?」陳祚明讀出言已生命不長, 所以悲情無法長久留存; 且因再無可相會之期, 所以此悲又無期日的哀怨之情。〈秋日〉結尾二句:「賴有南園菊, 殘花足解愁。」「足解愁」實是故作豁達反語, 因「此愁正不可得解」。(卷 34, 頁 1141〈秋日〉) 庾信許多詠秋詩如〈園庭〉、〈晚秋〉, 無不淒清蕭瑟, 顯然是詩人抑鬱寡歡的心境寫照。¹²¹

陳祚明則在江總詩人小傳中提及:「江總持詩特有清氣, 校張正見大殊。其與後主酬唱詩, 翻不多見, 大抵入隋後作, 一往悲長。」(卷 30, 頁 984 江總) 陳祚明點出江總詩兩要點, 一是清、二為真情, 詩中可見兩項特質完美結合: 如〈遇長安使寄裴尚書〉寫於詩人流寓嶺南時, 以極清極淡處見其真情。它細膩展示客子思想活動。一會幻想插翅飛回故鄉、一會感慨迎北風嘶叫的胡馬, 心繫故鄉; 一下子遺憾隻身漂泊, 不能返回故鄉, 或是目送「去雲」寄託懷鄉之思、手揮「離琴」吐露故鄉情, 最後惋嘆「秋蓬失處所」, 自身無所依託, 抱怨「春草屢芳菲」, 時間無情駛過, 對月長嘆, 顧影自憐, 都是回味作客他鄉的辛苦滋味。¹²²至於江總詩歌「一往悲長」則與具體評說可相應評論。據現代學者研究, 江總現存百餘首詩, 直用「悲」字就達 14 首之多, 遑論詩中多用「愁」、「惆悵」、「無奈」等詞, 可見其悲情濃厚。¹²³

¹²⁰ 參考葛曉音:《八代詩史》(修訂本)(北京:中華書局, 2007年), 第9章, 頁238。

¹²¹ 參考葛曉音:《八代詩史》(修訂本)(北京:中華書局, 2007年), 第9章, 頁242。

¹²² 參考董連祥:〈江總的詩歌創作及其與前代詩人創作的比較〉,《昭烏達蒙族師專學報》1999年第2期, 頁32。

¹²³ 鐘翠紅:〈側艷與悲涼交織的詩歌旋律——江總詩歌研究〉,《玉溪師範學院學報》2008年第3期, 頁32。

(三)志與意的強調

《采菽堂古詩選》評語有時點出作者之「志」，有時捻出作者之意，兩者雖各有偏重，但未清楚釐訂二者分界。不過得在詩中見詩人之志，是陳祚明強調的重點：

詩不可廢者，謂可以見志也。苟出述懷，縱欲飾情，而真旨必顯。¹²⁴（卷 17，頁 526〈七里瀨〉）

詩作不可廢的原因，就在於其可以見志，可以顯見詩人真旨。詩可以見志已成詩不可廢的重要原因，「苟出述懷」以下三句，包含構思、創作、最後詩作結果三種寫作時期的描繪，只要一開始寫作懷抱抒寫真情實意的意圖，縱使創作時加入雕琢與潤飾，最後所作之詩仍可見作者真旨。由此可見雖然《采菽堂古詩選·凡例》未特別提點創作過程，但在具體闡析詩詞的字裡行間仍有帶入相關說解。陳祚明對「意」的注重，則借用意、命意等字詞表示。《采菽堂古詩選》中未特別界定，只可確知乃屬情的範圍，大抵指主體心靈活動的整體內容，包括才性、學養所產生的感性經驗與理性觀念皆可含括其中。¹²⁵無論是「能用意」¹²⁶、或者「用意妙」¹²⁷，陳祚明都表示讚許。

詩作所見之「志」中，陳祚明特別青睞「有獨感」¹²⁸之志，他認為當心中有此非比尋常的獨特感受時，詩句會自然流淌而出，也就工於言情。除此之外，若詩中能展現作者高超之志，評語中也會加以提點。如：「其志欲挾宇宙。」（補遺卷 1，頁 1369〈衡山〉）庾闡在詩中不僅眺望四方，也展現凌九霄的氣概，所以說他志可挾宇宙。「氣勢軒舉，若鴻鵠之翔於寥廓。其志高，故其辭曠。」（卷 11，頁 345〈詠史八首·其三〉）左思〈詠史詩〉，更可見詩人自身特質對所作詩歌的影響。因其志高，所以其辭也顯得曠遠。

陳祚明曾明確論及「詩以有作意為貴。」（卷 7，頁 203〈公讌詩〉），也曾

¹²⁴ 陳祚明解釋謝靈運〈晚出西射堂〉也有提出類似觀點：「余所謂縱欲飾情，真旨必顯，理固然也。」（卷 17，頁 526-527〈晚出西射堂〉）

¹²⁵ 參考顏崑陽：〈中國古典文學批評術語疏解 10 則〉，《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993 年），頁 379。

¹²⁶ 評述庾肩吾的〈看放市〉時有提及「能用意」：「典切，亦能用意。『懸龜』、『勝酒』，字新。」（卷 25，頁 814〈看放市〉）

¹²⁷ 徐陵〈折楊柳〉則是「用意妙」的代表：「流宕。『春還應共見』，用意妙。」（卷 29，頁 958〈折楊柳〉）

¹²⁸ 〈凡例〉曾說解「獨感」為何：「予所屢讚諸家以工言情，此其志皆有獨感，形諸聲，蓋萬態矣。志非有獨感，莫強作也。然作，斯有志矣。休文、彥昇是也。志非有獨感，作而不深於情，乃工擬古，不則留連景物，語嫣然，此亦情也。夫抱獨感者，情生辭；不者，辭亦生情。」（〈凡例〉，頁 8）

以詩「有作意，故佳。」(卷 33，頁 1095〈奉和同泰寺浮圖〉)來讚許他人詩作。¹²⁹「有作意」有程度之分，從評論有些詩作「稍見作意」(補遺卷 3，頁 1413-1414〈賦得當壚〉)、「小有作意」(卷 30，頁 1016〈詠山二首·其一〉)可以得見。與解析有致的方法類似，陳祚明也在詩句中具體點出哪些地方具有作意，大抵而言仍點出哪些字句有別出心裁的描寫，如鄭曼季〈南山五章·其一〉「耽道以儉，廣愛以周」就顯別出新意；劉緩〈寒閨〉「衣裾逐座禱，釵影近燈長」寫出頭上釵飾因較近燈光而影子較為狹長，顯出詩人寫事物尋常不同之處，甚有作意；王褒〈奉和趙王途中五韻〉則句句有作意，開頭第二句「出沒望連旗」甚佳，出「沒」二字顯出旗行不停，「連」字點出旗子之多，描寫別出心裁。有時也點出哪些字詞特別有作意，如沈約〈夜夜曲二首·其二〉「夜夜」二字值得細細體味，作意也由此得見。釋洪偃〈遊鍾山之開善定林息心宴坐引筆賦詩〉將「白」、「黑」二字作虛字用，也是「有作意」。本詩寫出歸途漸近但仍未到之時，心中情感愈加濃烈急切的感受，透過對景致新異特出的描寫，更加引人入勝。有時並不侷限於個別字句，而認為一些具體設想有出人意表之處，如庾肩吾〈奉和泛舟漢水往萬山應教〉寫巖反在水底，浪反在雲端，就有新奇之感。

就「意」展開的論述中，陳祚明特別欣賞能超越一般人所思所想的用心與用意，如在詩中展露生死問題的超妙命意就特受青睞。《采菽堂古詩選》中兩次讚許陶淵明談論生死之作用意超妙：「形化心在，意超。」(卷 13，頁 411〈連雨獨飲〉)；「初以『一毫無復意』語弱，故置之，然意固超。」(卷 14，頁 427-428〈雜詩十二首·其六〉)前者描寫陶淵明將人的自然運數融入天地運化當中，用理智、達觀的筆調談論人生必死的自然現象，反省和思考自己的人生態度。¹³⁰第二首雖中有弱語，使陳祚明本不欲收錄，但詩中展現陶淵明對生死還有家庭、錢財的看法，命意和構想上異於旁人，無怪乎評其「意超」。沈約詩作也是揣想生死問題之作得「意超超」的評語：「語不溢，情不淺，傲顏『何必』八句，此意超超。」(卷 23，頁 743〈懷舊詩五首·傷李珪之〉)這組詩歌乃懷人之作，沈約用較平易的筆法寫成，故情緒更濃。詩中將生前不得遇的情懷和身後相連，讓懷人之感更添哀嘆。此外如任昉〈泛長溪〉、劉峻〈始居山營室〉、庾闡〈孫登隱居詩〉¹³¹等，也被目為命意高超之作，大抵若能在詩中看出寫作者人生態度，才會

¹²⁹ 「有作意」義涵為：「凡言有作意者，寫景寫事，須與尋常不同。天下事物與尋常不同者，始堪歌咏，故詩以有作意為貴。」具體點出陳祚明若看重詩中具不同凡響的巧妙設想，能寫出常人所不能寫的東西，就以「有作意」加以形容。蔣寅先生對此進行解說，認為大致而言「有作意」即「有想法」、「有靈感」之意，指詩中隨處生發的奇思妙想，乃是天才的印跡。當陳祚明覺某些字句運思佳妙又找不到具體、妥帖評語來形容時，便許以「有作意」。(參考蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第5章，頁532。)

¹³⁰ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁535-537。

¹³¹ 茲將評語附於此：「述情真至，命意亦超。」(卷 25，頁 785〈泛長溪〉)；「意固超。」(卷 27，頁 889〈始居山營室〉)「命意既超，結詞復警，頗與高風相稱。」(補遺卷 1，頁 1368〈孫登隱居詩〉)

下此評論。此外如若用意能像古人一樣深遠古雅，也值得讚許。¹³²

除超然或深遠之意外，陳祚明也特別點出詩作「忠厚之意」。其關注到漢代詩歌用意忠厚，如〈古詩十九首·其八〉〈冉冉孤生竹〉乃思君之作，雖然「思君令人老」，隨時間流逝思婦心中定有無盡的苦處，但僅寫自己對能再相合那天的殷切期待，「不敢有訣絕怨恨語，用意忠厚。」(卷3，頁84〈古詩十九首·其八〉)詩中未作怨對字詞，此即陳祚明眼中的「用意忠厚」。〈古詩五首·其三〉亦是描繪分離之情的悲苦，但詩中僅寫希望在外遊子能自珍自愛，自己在家中僅懷抱「何時復來還」的企望，而無埋怨的意味。故也是「忠厚之至」(卷3，頁89〈古詩五首·其三〉)之詩。〈古詩三首·其一〉是以橘為喻的作品，將橘人格化，讓橘自我表白。除起首兩句外，後面通篇用第一人稱，寫自己希望被主人聞賞、希望見食，雖放到顏色都改變了還不得償其願，但「我」也仍舊沒有任何怨言，在陳祚明眼中實是「忠厚之至，委曲之至！」(卷3，頁90〈古詩三首·其一〉)。

曹植詩作，也可謂用意忠厚的代表。〈朔風詩〉第四章，陳祚明認為是懷曹丕之作，言自己並非不欲以身許君，而恐年命不待，自己有早凋可能。王兄所以不顧念己身，揣想是「讒人間之，非其衷誠。」(卷6，頁177〈朔風詩五章·其四〉)不直接怨對其兄，再加之自己堅守品格：「秋蘭、冬桂，比晚節之不渝也。用意忠厚。」(卷6，頁177〈朔風詩五章·其四〉)以秋蘭、冬桂為喻，擬寫自己節操至老也不衰減，忠厚之情，在此顯出。〈雜詩七首·其七〉看似寫女子空守閨房寂寞之情，但陳祚明認為乃思君之懷。中間四句「人皆棄舊愛，君豈若平生？寄松為女蘿，依水如浮萍。」不僅看出曹植唯以王兄為依靠之心，也點出自己欲依其兄的情志：「『人皆』二句，忠厚之情，惓惓不忘，冀幸見遇殊昔。」(卷6，頁186-187〈雜詩七首·其七〉)特別強調難以忘懷兄長知遇恩寵，可見曹植忠厚之情。

涉及閨怨之作，無論有心託寓或純粹描寫思婦之心，陳祚明都關注其中是否蘊有怨對之意，並以不加埋怨的詩作為佳，因其中具有「忠厚之意」。梁武帝〈織婦〉闡釋最為明確：「久別不歸，必以見忘為怨。詩人忠厚之旨，每謂未忘。今又翻新，立意更佳。」(卷22，頁692〈織婦〉)一般閨怨詩容易聚焦在哀嘆自己遭良人見忘的苦情，可知所以相思不已而未曾絕望，就因「君或未忘也」(卷22，頁692〈織婦〉)。但縱然未忘，自己也不敢作夫君即刻能歸想望，所以言「妾心長自畢」，表自己情深而不能自己。詩中反言「未忘」，不僅見詩人忠厚之情，也是一種翻新的立意，不僅「得性情之正」，也成就一篇好詩。

¹³² 陳祚明曾讚劉孝綽〈古意〉「用意遠，符古人。」(卷27，頁868〈古意〉)；荀雍〈臨川亭〉則用意雅遠：「倘亦秋風尊驢之思耶？何其用意之雅遠也！」(補遺卷2，頁1399〈臨川亭〉)

任昉〈答劉孝綽〉與熊甫〈別歌〉二詩也顯出忠厚之情，這可從寫作背景探究。〈答劉孝綽〉乃劉孝綽贈〈歸沐詩〉後的回報，詩中「彼美洛陽子，投我懷秋作」所言即此事。任昉與劉父本相識，也對劉孝綽愛護有加，在詩作中關愛和期勉劉氏：「子其崇鋒穎，春耕勵秋穫」，所以陳祚明認為本詩：「通家愛護之情，忠厚溢於言表。」(卷 25，頁 787〈答劉孝綽〉)在詩歌贈答中顯見忠厚之情。熊甫〈別歌〉則屢勸有不臣之心的王敦不果，作於告歸之時的臨別詩：「忠厚之思藹如。一語一意，雖簡自曲。」(補遺卷 1，頁 1366〈別歌〉)詩作中玉石俱焚、難再會面的哀嘆，顯現與王敦道不同不相為謀的心意，自然可見其忠心。再如徐幹〈室思〉、潘尼〈贈隴西太守張正治詩〉、陶淵明〈與殷晉安別〉、〈飲酒詩二十首·其十七〉等，也都可見忠厚之情。¹³³

(四) 闡釋寓意寄託

提點詩作中主旨以及提示寄託寓意，也是陳祚明注重的要點。作者之志與詩作命旨緊密相關。凡為抒發己懷而作之詩，就算雕飾其情仍可顯見真旨，所以闡發其「旨」，也是得知其情的重要環節。「寄託」指在詩歌整體或部分中，著意寓託與字面意義類似的情境或感懷。詩人既有感於社會現象而生情志，產生「實存情境」，作者委婉採取寄託式的譬喻手法來表達情境，以對某讀者進行勸諫或告曉。被用以託喻的事物，必是與自己意圖託喻之實存情境具類似性的另一「情境」。此另一「情境」即作品語言描述的「作品情境」。詮解者則希冀藉出現在言內客觀對象性的經驗材料，推敲出隱在言外的作者個人主觀情志。大抵而言，字面意義所表達常是某一動物、植物或女性等特質或處境，所託喻者常是身世懷抱、人情世理、時代之感等，因而託意也往往讓人覺得比字面意義來得高遠廣闊。而主觀情志常是作詩的原因動機、以及詩作意圖達到何目的之目的動機。¹³⁴

陳祚明《采菽堂古詩選》其實相當重視詩作寓意、寄託。陳祚明既曾明點自己必得盡全力探索深微之旨：「予顧不憚辭費，凡獨有情者，旨深隱，必索之希微。」(〈凡例〉，頁 10)自然耗費甚多心力探察幽微情意以及深埋的主旨，力求「會味其旨」(卷 5，頁 136〈秋胡行·其二〉)、「審其大旨」(卷 8，頁 236 阮籍)，以期能更完善理解詩作。¹³⁵雖然有時自己不能完全篤定自己對旨意的掌握¹³⁶，

¹³³ 茲將評語附於此「結句佳。明是疑其不思，而不欲遽以為然也。用意忠厚。」(卷 7，頁 200〈室思〉)；「規箴亦必有故，見古人忠厚之情。」(卷 11，頁 343〈贈隴西太守張正治詩〉)；「結句妙，用意忠厚。」(卷 13，頁 402〈與殷晉安別〉)；「此章意雜出，審思不得其故，但覺忠厚之思，望人不淺。設非警彼元勳，何當許道？」(卷 13，頁 419〈飲酒詩二十首·其十七〉)

¹³⁴ 參考施逢雨：〈「旁通」與「寄託」——兩種解讀詩詞的特殊方式〉，《清華學報》第 23 卷第 1 期(1993 年 3 月)，頁 9。顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念〉，國立成功大學中文系：《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》(第三輯)(臺北：文津出版社，1997 年)，頁 220-328。

¹³⁵ 因在詩歌中常採意在言外的表達方式，所以更突顯闡釋寓意寄託的重要。陳祚明多次在《采菽堂古詩選》中點出詩歌具有意在言外的特質。如摯虞〈雍州詩〉「德未終」三字就隱有戎或

但還是會盡力闡發。因陳祚明認為若只注重其詞而不在乎用心與深意的詩作詮解的做法相當可笑：「人誦古詩，惟取其詞，不揆其意，可笑也。」(卷 17，頁 530〈遊赤石進帆海〉)。他曾在曹植〈名都篇〉中論及，若詩歌無所寄託，那麼「直是修詞之章矣。」(卷 6，頁 165〈名都篇〉)。就算如〈名都篇〉乃以「馳騁未能半」一段形容儻輕之狀生動如睹著稱於世，但本詩真正可取處仍不在其詞，而在「白日西南馳，光景不可攀。」幾句感慨有情，未如一般認為接著便談壽命不常、少年俄頃變為老醜，歡樂本難以長久、憂戚緊接繼之等內容，反倒接著寫景「雲散還城邑，清晨復來還」，含蓄隱藏真正用意。此詩之高，正因「萬端感慨，皆寓言外。」(卷 6，頁 165〈名都篇〉)故看重其含蓄而出，又有所寄意的深刻。據陳祚明觀察，作者所寫之辭，「必與表情乖反」(卷 20，頁 650〈休沐重還丹陽道中〉)陳祚明以謝朓詩為例，認為謝朓之志，乃欲追求官位爵祿，但這層想望實不可直陳！因自孔子刪《詩》以來就重性情之正，所以熱衷功名、甚因不滿而有所怨恨的心意，自然不會在詩中明白顯露。故「知可形筆墨者，方宜處心積慮」(卷 20，頁 650〈休沐重還丹陽道中〉)，所以身為讀者和評論家，解讀詩作必定「攷其行事」(卷 20，頁 650〈休沐重還丹陽道中〉)，並且希冀能見其志。陳祚明關注的內容，就是試圖理解和詮解寓意和寄託。

相對來說，面對寄託之意較淺之詩，陳祚明可能「微嫌」。這可舉鮑照為例，陳祚明認為其寄託之意較淺：「所微嫌者，識解未深，寄託亦淺。感歲華之奄謝，悼遭逢之岑寂。惟此二柄，布在諸篇。縱古人託興，率亦同然。而百首等情，烏睹殊解。無煩詮繹，莫足耽思。」(卷 18，頁 563 鮑照)詩人小傳點出鮑照詩作寄託之情惟有兩端，即因時序更迭而引起哀思，以及官途不順的哀愁。寫作百首都是同樣情意，沒有其他解釋空間，所以不需重複論說，也無須在這部分潛心研究。〈秋夜〉點出鮑照詩僅此兩意：「明遠詩惟是隱淪之嗟與時序之感。此首倍清切。」(卷 19，頁 600〈秋夜〉) 鮑照的悲劇實在時代和政治關係的變動給他乘時進取的希望，但又粉碎其幻想。雖然時代條件有利寒士進取，積極進取又能有所不為的精神相當可貴，但他為謀求功名富貴而順時委俗的處世哲學及濃厚的宿命論，也體現鮑照思想平庸消極的一面，故探索人生意義不如阮籍、陶淵明深刻，

之旨蘊於言外，以其不徑露本意為佳；還有梁簡文帝〈半路溪〉寫久未相見の間闊之感，此緣於君有他心，但意却蘊於言外；吳均〈贈任黃門二首·其一〉不言真正攀援之意，也是意寓言外的表現。這種意在言外的獨特用言方式，強調詩歌意義不內在自足於詩作本身，而在語言文字的經營之外別有所指。這種用言方式的創作模式或創作理念，主要指向間接委婉地透過個別具體事例或自然景物來傳達情感意念，由是造成暗示或引發聯想的審美效果。更重要的是，這種用言方式不但強調詩歌創作活動中獨特的語言操作模式，同時也造就獨特的詩歌審美旨趣與審美效果，這即所謂的「含蓄」美典指向的表現模式。陳祚明既認為情意以含蓄委婉出之為上，自然也推重意在言外的表現方式，而身為讀者和評選家、鑑賞家，自然需著力於寓意的闡發和解讀。(參考蔡英俊：《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》(臺北：台灣學生書局，2001年)，第2章，頁105-106。)

¹³⁶ 比如詮解〈梁甫吟〉或阮籍〈詠懷詩五十二首〉時，陳祚明都表明自己的疑慮與不敢全然肯定的態度。參考《采菽堂古詩選》卷4，頁123-124〈梁甫吟〉；卷8，頁239〈詠懷詩五十二首·其四〉)

無怪乎陳祚明覺得他「識解未深，寄託亦淺」。¹³⁷闡發詩作寓意是陳祚明解詩的重要環節，也可視為評價詩作成就的高低標準。鮑照詩中寄託情感太過雷同，所以被點出不足。其詩不及庾信「而於情，反傷淺近，不及子山」(卷 18，頁 563 鮑照)應自這方面加以理解。¹³⁸

二、辭

陳祚明所謂的辭，除文辭、辭藻外，也包括語詞結撰、營造，及外在表現方式。¹³⁹情與辭會發生關聯，主要因情需藉辭而發：「辭，所以達情也，情藏不可見，言以宣之。」(〈凡例〉，頁 3)情內在於人，若不藉著辭言以宣之，則不可得見。既然辭是情得見的依憑，進一步就必要求善言：「故言之不文，行之不遠。乖於雅者之言情也，則不善言其情者也。夫有情而不善言之，則如不言。有情而言之庠陋俚下而無所擇，取謔百世，則如默焉。」(〈凡例〉，頁 4)「善言」之「善」，乃溫文爾雅之意，就須講究形式風格，言而有文，使之成為雅的審美表現形式。¹⁴⁰詩作用以寄託、展現心中情感，但若無美善言辭作為載體，僅不加選擇地用卑劣粗陋的言辭，就和「不言」沒有差別，因為一樣會被詩間的洪流侵蝕，沉默無聲。

陳祚明也提及辭貴達：「夫辭貴達，格於一二言之弗順，不揆文勢所宜，使覽者尋其辭，究其旨，卒中頓而不可下。¹⁴¹如人病痞塞結，逆氣不行；又如手足痺痿不仁，不良運掉，故大不可。夫文上下相承，首尾相應，即有所振宕縱橫，離為遠，合為近，然故委曲以宣，心中逶迤蜿蜒如貫也。如縲絲然，緒相引而不斷。」(〈凡例〉，頁 7)文章所貴即在其辭達、通順，如果字句間有所扞格，讀來覺得滯澀，就不宜於文章連貫的脈絡與氣勢。由此可知陳祚明不僅關注詩作應重「情」，也關注如何在詩中更好地表現情感，將心中所想委曲婉轉地宣洩。善言情之作，可使人覺「聿使人歌詠，留連而不能已已。」(〈凡例〉，頁 3)聽聞其詩時感到流連忘返，而不能已已。

¹³⁷ 葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第7章，頁170-171。

¹³⁸ 筆者認為，鮑照詩歌淺近的表現，除卻所寄託情意過於單一以外，另一可能原因乃鮑照表述情感方式過於直切。陳祚明多次論及其直述情意：「述情總是直，直故能盡，直故不深。」(卷 19，頁 589 〈從臨海王上荆初發新渚〉)；「直敘情真，結句勁。」(卷 18，頁 587 〈與荀中書別〉)；「直陳懷來。結句悠然感深，嗣宗、太冲之遺調。」(卷 19，頁 593 〈擬古八首·其一〉)若據其認為情意須婉轉出之，才能盡情、才能深刻表露的詩學主張與觀點來看，鮑照表情方式，實屬過於淺近。

¹³⁹ 參考張歡：《陳祚明與〈采菽堂古詩選〉研究論略》(漳州：漳州師範學院文學碩士論文，2012年)，第4章，頁45。

¹⁴⁰ 參考張健：《清代詩學研究》(北京：北京大學出版社，1999年)，第5章，頁217。

¹⁴¹ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「夫辭貴達，格於一二，言之弗順，不揆文勢所宜，使覽者尋其辭，究其旨，卒中頓而不可下。」筆者依文意修正為：「夫辭貴達，格於一二言之弗順，不揆文勢所宜，使覽者尋其辭，究其旨，卒中頓而不可下。」

《采菽堂古詩選》相當注重對各層次語言構式的解說。無論是字句解析、章法結構安排，命題、發端結尾等各層面都有論及。《采菽堂古詩選》的作法與清初整體文學批評傾向一致，當時文學批評風氣注重對構成詩文詞藝術形式因素的聲調格律、章法結構、詞體規則的總結。¹⁴²故陳祚明選錄詩歌後，也細膩評說和解析大多數好詩何以為佳。陳祚明《采菽堂古詩選》共計關注字、句、章法發端結語、用語等幾個角度。

(一)字

字是詩作語言的基本單位，是句、章、篇的基礎，用字好壞關係作品整體風貌。¹⁴³詩評家從劉勰《文心雕龍》已注意詩歌字、句：「夫人之立言，因字而生句，積句而成章，積章而成篇。篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也。振本而未從，知一而萬畢矣。」¹⁴⁴正因有字、有句，才能成為完整詩作，故須從最細微之處著眼，才能保障整首詩作的成功。¹⁴⁵陳祚明曾藉實例說明佳作如何用字遣詞，細膩剖析其字詞運用如何巧妙：

「參差」，字活。「左的」、「右發」，變宕不板。「仰手」、「俯身」，狀貌生動如睹。而「俯身」句尤佳。「散馬蹄」「散」字活，甚有聲有勢，歷亂而去。而馬上人身容飄忽，輕捷可知。綴詞序景，須於此等字法盡心體究，方不重滯。「棄身」以下，慷慨激昂。(卷6，頁166-167〈白馬篇〉)

「荒林」「荒」字，「哀禽」「哀」字，覺觸日無非悲楚。「沃若」，有色；「叫嘯」，有聲。加「紛」字，則稠疊千林也；加「相」字，則啁啾萬族也。十字中，字字不苟下。(卷17，頁526〈七里瀨〉)

「潺湲」與「淺」字，有情；「照曜」、「根落」字，愈遠。聲光並活。此

¹⁴² 參考王運熙、顧易生主編，鄒國平、王鎮遠著：《中國文學批評通史》(陸)清代卷(上海：上海古籍出版社，2011年)，第1章，頁8。

¹⁴³ 吳承學：〈文體風格與語言形式〉，《中國古典文學風格學》(北京：北京大學出版社，2011年)，第9章，頁135。

¹⁴⁴ 劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》(臺北：里仁書局，2007年)，〈章句〉，頁647。

¹⁴⁵ 解析字詞也有從句的角度著眼，陳祚明也注意哪些字詞使詩句特別活潑、有生命的「句眼」。句眼用意希望使詩作語言具言外之韻味，飽含指向另一超越層面的意義，使描繪的景致更傳神且氣韻生動。通常活用的形容詞和動詞常被稱為「詩眼」，如謝靈運〈過始寧墅〉「白雲抱幽石，綠篠媚清漣」的「抱」字、「媚」字即是。梁簡文帝〈守東華門開〉「塹流鋪紫若，城風泛橘花」「鋪」字、「泛」字也是古詩句眼，其表現極生動、極高渾。謝靈運使用千錘百鍊的動詞當作句眼，就達成聯結和詮釋相關自然景致的作用，也將自然界變動不居的動態感如實傳達給讀者，呈現大自然運化不息的生命力和豐富多姿的細節變化。可見使用得當的句眼，能使詩作質地大幅提升。(參考龔鵬程：〈中國文評術語偶釋〉，《文學批評的視野》(臺北：大安出版社，1998年)，頁414；魏耕原、魏景波：〈南齊文運轉關與謝朓詩風新變——兼論大小謝詩風的因革嬗變〉，《蘭州大學學報》(社會科學版)第30卷第2期(2002年)，頁40-41；蘇怡如：〈形似的美典——論謝靈運山水詩〉，《東華漢學》第6期(2007年12月)，頁97。)

即虛字寫景之上法也。(卷 17, 頁 526〈七里瀨〉)

先提「解作」二語，盈天塞地，皆氣機之流。「篁」、「蒲」、「鷗」、「雞」，色澤容聲，呈態獻妍，與吾神通。摘「解」、「升」二字，用經篤致。由「初」字、「新」字，得「苞」字、「含」字，寫出生意。有「苞」字、「含」字，覺「綠」字、「紫」字，鮮翠可餐。「戲」字、「弄」字，禽鳥靈動。(卷 17, 頁 540〈於南山往北山經湖中瞻眺〉)

「澄江如練」，洵稱名句。茂秦謂「澄」字與「靜」字，意疊，非也。「澄」是江之形，「靜」是江之性。惟「澄」，故靜。不加「澄」字，何見其「靜」乎？出句亦佳。(卷 20, 頁 651〈晚登三山還望京邑〉)

「積」字深曲，對「瀉」字更趣。後四句從此一字演出。「盡復益」佳，寫愁令無窮。「看朱成碧」，從何處想得？大奇。(卷 25, 頁 797〈夜愁示諸賓〉)

曹植〈白馬篇〉全用賦法，全詩可分四段：開頭六句描寫游俠兒出現，點明其「揚聲沙漠垂」的抱負，第二節八句描繪「破左的」、「摧月支」、「接飛猱」、「散馬蹄」場面，寫出遊俠兒練習騎射的活動和高超武藝。第三節寫「邊城多警」的時刻，遊俠兒奔赴疆場，忠勇為國的英雄氣概。最後描繪遊俠不顧家庭之私，視死如歸的壯烈情懷。陳祚明對個別字詞描繪解說主要集中在第二節。曹植用誇張手法從各側面描寫遊俠兒騎射技藝的精湛：「控弦破左的，右發摧月支。仰手接飛猱，俯身散馬蹄」藉選取具體場景，抓住細節，羅列一系列箭靶名，從左、右、上、下不同方位層層渲染，把左右開弓、箭無虛發、身手矯捷、技藝精湛的遊俠推至眼前。詩歌正在「左右」、「俯仰」的「對舉」中，構架詩意的空間，形成詩歌張力，也因此使陳祚明覺變宕不板，生動如睹。其中「散馬蹄」「散」字特顯靈活。此字本寫俯身而射、摧裂箭靶的姿勢，但又引起散開馬蹄奔馳的聯想，因此可知馬上人的矯健與輕捷。透過這些豐富精妙的動詞把遊俠兒引弓發矢、擊靶破的、衝鋒陷陣、所向披靡的威武場面出神入化地再現。¹⁴⁶綴詞序景，正需在字法處盡心體究，才能顯其高妙，詩歌也不會有重滯之感。

〈七里瀨〉評說中解析謝靈運字詞運用，集中在本詩第二節寫景四句「石淺水潺湲，日落山照曜。荒林紛沃若，哀禽相叫嘯」。陳祚明先點出情意，認為「潺湲」與「淺」字，有情，「荒林」「荒」字和「哀禽」「哀」字，也顯悲楚之感。

¹⁴⁶ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第2章，頁50；劉懋疇：〈既奇且警——曹植〈白馬篇〉藝術之勝〉，《南京廣播電視大學學報》1996年第1期，頁19-20；張耀元：〈略論〈白馬篇〉的詩歌藝術美〉，《語文教學通訊·D刊》(學術刊)第690、694卷第7-8期(2012年7-8月)，頁188-189。

這種哀戚來自下文所說遷斥，遷謫之人碰上秋天景致，因而內心傷悲。覺得禽鳥鳴聲淒切、山林有廣闊甚或荒涼之感，正因心中情緒投影到景物上。潺湲形容水流本未可見緩急，但搭上「石淺」，不僅寫出水清澈見底，也帶出石淺則水流自急的意涵。水流湍急之景所以有情，與詩人處境可以類比。「石淺」寫水，為動態描寫；「日落」寫山，是靜態描繪。水為近景，色澤清而淺，山為遠景，色澤明而立。後半部「荒林」寫目之所見，「哀禽」寫耳之所聞，前後兩句選不同角度出發，可見其用心經營。「沃若」一詞替代樹葉，加上「紛」字，顯見數量甚多的稠疊之貌，這是具體視覺描寫，而禽鳥「叫嘯」之聲，則非用聽覺不能捕捉。陳祚明說其「字字不苟」，且為「寫景之上法」，確實可見。¹⁴⁷

〈於南山往北山經湖中瞻眺〉針對「解作竟何感，升長皆丰容。初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。海鷗戲春岸，天雞弄和風。」細膩解析字詞。開頭「解作」化用《易經》典故¹⁴⁸，描述天地緩解，雷雨乃作；雷雨既作，草木花果自然復甦。其中包含作者試圖探求萬物滋生奧秘的意圖，接著「竟何感」為詩人自問，「升長」寫草木欣欣向榮，乃詩人領悟所得。「初篁苞綠籜，新蒲含紫茸」兩句字詞連結緊密，因乃初生之篁，還包在竹筍外殼裡，且因蒲草也是新生，所以還含露頂端紫色葉芽。竹子換上綠裝，春初水中嫩蒲綻放毛茸茸的紫花，都寫出草木蓬勃生機，並且顯相當鮮脆。之後描述動物，寫海鷗在春天湖岸邊嬉戲、天雞在和風輕舞，細膩捕捉自在逍遙之態、靈動之姿，寫出春色融合，恍然如對。詩人若想加深山水景物意象，動詞乃塑造動態意象最重要工具。謝靈運在詩中有意使用「動賓詞組」寫物突貌，特別喜好把動詞置於句中五字最中處，如「新蒲含紫茸」即屬之。這種結構頗能表現自然現象中力的轉移，使描繪景象產生靈動鮮活的感受。¹⁴⁹謝靈運在詩中激起強烈描寫意識，其後詩歌更加具有栩栩如生的描寫性和精雕細刻的感官刺激性。透過《采菽堂古詩選》中陳祚明細緻地解析，我們更能看出何以如此。¹⁵⁰

謝朓〈晚登三山還望京邑〉、王僧孺〈夜愁示諸賓〉和北齊陽休之〈春日〉，在字詞用法上亦有可觀之處。〈晚登三山還望京邑〉「澄江靜如練」乃名句，謝朓喜用絲織品作喻乃其特色，如「綺」、「錦」、「練」等，都是其鍾情的比擬對象。

¹⁴⁷ 參考〔南朝宋〕謝靈運著，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2004年），頁78-81；參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》（上海：上海辭書出版社，1992年），頁634-635

¹⁴⁸ 運用典故也是謝靈運描繪聲色情狀時善於採用的手法。高莉芬先生曾論述：「謝靈運喜好在詩句中鋪排聲色情狀的詞藻，以模擬多姿的山水景物。如靈運即頗擅長以疊字、雙聲、跌運的連綿字塑造有聲有色的世界，甚至鋪排典故、成語。」（高莉芬：〈賦對謝靈運山水詩創作技巧之影響〉，彰化師範大學國文學系編：《第三屆中國詩學會議論文集—魏晉南北朝詩學一》（彰化：國立彰化師範大學國文學系，1996年），頁50。）

¹⁴⁹ 參考高莉芬：〈賦對謝靈運山水詩創作技巧之影響〉，彰化師範大學國文學系編：《第三屆中國詩學會議論文集—魏晉南北朝詩學一》（彰化：國立彰化師範大學國文學系，1996年），頁42

¹⁵⁰ 參考〔美〕孫康宜著，鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》（上海：生活·讀書·新知三聯書店，2006年），第2章，頁59。

絲織品具有柔細滑膩的質感和特殊光澤，給人優美柔和的聯想，與謝靈運詩作著實有別。¹⁵¹評說中陳祚明和謝榛意見對話，謝榛認為「澄」「靜」二字意思重複，但陳祚明卻認為「澄」描寫江河形貌，「靜」則形容江水性質與感受。且因江水澄澈，非波濤洶湧之貌，因而能見其靜。兩者著眼點不同且可互相補充，非僅單純重複。¹⁵²王僧孺〈夜愁示諸賓〉「千里夜愁積」「積」字有重要地位，點出愁的深曲，用量化方式使抽象感知顯得清晰，與「萬行朝淚瀉」描寫淚水傾洩而下的樣態巧妙相對，後面四句也都從此一字演出，可見其精妙。詩作最後「看朱成碧」則令人大感驚奇，陳祚明毫不掩飾自己的驚訝，在評語中直接寫道「從何處想得？」可見其驚異至深！

(二)句

首先可觀察陳祚明善用摘句批評的形式評析詩作。¹⁵³在《采菽堂古詩選》評說有提及「摘句」做法。如：謝朓〈和沈祭酒行園〉「秀句可摘，結語蒼蒨。」(卷 21，頁 664 〈和沈祭酒行園〉)；徐陵〈奉和簡文帝山齋〉「句並可摘玩。」(卷 29，頁 964 〈奉和簡文帝山齋〉)，庾信作品也因語句有作法而「摘其妙句，足供研練之助」¹⁵⁴(卷 33，頁 1096 〈奉和趙王隱士〉)，點出選本中的佳句，以起示範效用，供後世學子仿效學習，鍛鍊文筆。《采菽堂古詩選》既是帶指導效果的選本，對能夠提供研練之助的例證自然不會輕忽。魏、晉以來，詩賦中逐漸出現特別精采的語句，這類詩句往往是景語，形象完整，在全篇中有相對獨立性，摘出後可單獨存在，韻律或辭藻給人美感享受，故人們也漸對「佳句」予以重視。¹⁵⁵之所以一而再、再而三標舉出佳句所在，乃因妙句都有作法，所以「摘其妙句，足供研練之助。」(卷 33，頁 1096 〈奉和趙王隱士〉)。

¹⁵¹ 朱雅琪：《大小謝詩之比較》(新北市：花木蘭文化出版社，2008年)，第6章，頁142。

¹⁵² 《采菽堂古詩選》中其他詩家意見的討論，多零散附錄在個別詩作評語中順道論及，未特別標舉某家學說或專意與某人對話。

¹⁵³ 《采菽堂古詩選》大量運用摘句批評之方解析詩作。摘句批評大抵有兩種方式：一是說詩者和批評家們在所摘詩句後冠以「警句」、「佳句」一類印象式簡短評語，但並未解說分析何以被稱作「警句」、「佳句」之因，只指點大體方向，其餘讓讀者自己體會；另一種則不下任何斷語，僅摘錄與說詩者審美情趣相契合的詩句，完全靠讀者憑直覺揣摩、體會詩句蘊含的審美趣味和審美取象。(參考鄧新華：《中國古代詩學解釋學研究》(北京：中國社會科學出版社，2008年)，第3章，頁140-142。)陳祚明採取之法大抵為前者，偶爾說明何以為佳的緣由，但亦不多見。

¹⁵⁴ 陳祚明認為庾信詩中有接踵而來的名句，「琢句每見新異」(卷33，頁1094 〈至老子廟應詔〉)是庾信詩作重要的特點，無論是「饒有傑句」(卷33，頁1093 〈同盧記室從軍〉)、「定有佳句，不草草。」(卷33，頁1106 〈忝在司水看治渭橋〉)、「名句如屑」(卷34，頁1122 〈奉和永豐殿下言志十首·其九〉)、「好句湊泊，皆以有作意，故佳。」(卷33，頁1095 〈奉和同泰寺浮圖〉)、「無句不異，大抵多是寄意。」(卷34，頁1120 〈和王內史從駕狩〉)、「何費名句若此？」(卷34，頁1130 〈詠畫屏風詩二十五首·其七〉)、「無句不新警。」(卷34，頁1131 〈詠畫屏風詩二十五首·其十四〉)……眾多例證都顯出庾信詩歌琢句甚有可觀處，且時有可摘舉的名句妙句。

¹⁵⁵ 參考張伯偉：《中國古代文學批評方法研究》(外編)(北京：中華書局，2002年)，第2章，頁328。

陳祚明常在評論中點出詩作秀句，如支遁〈詠懷詩〉「時有蒼秀之句。」(卷 14，頁 441〈詠懷詩〉)；鮑照〈臨川王服竟還田里〉「頗多秀句，語亦得宜。」(卷 18，頁 597〈臨川王服竟還田里〉)。謝朓〈和王長史臥病〉「情事詳婉，略有秀句。」(卷 21，頁 663〈和王長史臥病〉)梁武帝〈遊鍾山大愛敬寺〉寫遊境之美，秀句稠疊。潘徽〈贈北使〉和徐陵〈春情〉也甚有秀句，值得注意。有佳句之作，如〈子夜四時歌秋歌十首·其九〉「寄情千里光」大是佳句，蕭愨〈秋思〉三、四句「芙蓉露下落，楊柳月中疏」不需特別矜琢，已是佳句，雲林右英夫人仙詩〈九月二十五日夜授作〉「香音觸節生」也大是佳句。可惜幾例中陳祚明未精確說明語句何以為佳，只在陰鏗〈詠石〉點出其詩就像唐代詩人李嶠、董思恭詠物之作一樣。可是陰鏗對仗精工巧妙，唐代詩人遠不及之。「雲移蓮勢出，苔駁錦紋疏」兩句，更是李、董兩位詩人百篇詩作中難以找出的佳句。

《采菽堂古詩選》也稍論及警句，如謝朓〈三日侍華光殿曲水宴代人應詔十章·其七〉，因乃即事而成所以甚多警句；吳邁遠〈胡笳曲〉「日當故鄉沒」，也是大警句。陳祚明雖未明確定義警句所指為何，但從論述中可見欲與謝榛討論。謝榛《四溟詩話》嘗言：「凡作詩先得警句，以為發興之端，全章之主。格由主定，意從客生。若主客同調，方謂之完篇。」¹⁵⁶陳祚明在評論中兩次針對此說發表反駁意見：「謝茂秦常謂作詩當先覓警句。是必補綴成篇，思理不貫，悖謬甚矣。」(卷 17，頁 530〈登江中孤嶼〉)、「謝茂秦論作詩欲先得警句，此不知古人作意章法之故。」(卷 29，頁 940 陳後主)認為謝榛作詩應先覓得警句之方，乃不知古人章法之舉，非常荒謬且不合理。若在作詩前先覓警句，必落得思理無法貫穿全詩僅是補綴而成的填綴之作。陳祚明在語言句式方面特重章法說解，在摘句批評中標註警句則顯小心而謹慎，可能與其欲對應謝榛詩學主張有些許關聯。

陳祚明也關注構句問題，從稱許宋孝武帝〈拜衡陽文王義季墓〉構句堅蒼，沈約〈長歌行〉構句蒼秀不群略可見得。《采菽堂古詩選》評論徐幹詩風曾言句法應以極健為則：「偉長句多轉宕，生下虛字。其源出於『將子無死』、『若生當來還』。此等句法，以極健為則。」(卷 7，頁 199 徐幹) 因句中多轉宕、多見虛字，因此也需極健句法與之相襯。各詩人不同體氣，就在細小句法運用間顯現。盛唐之前其實並不講究句法，直至杜甫之後才開始追求。杜甫詩作曾云：「美名人不及，佳句法如何？」¹⁵⁷可見已注意句法。宋人尤重句法，並形成句法創造性運用的獨特風格。嚴羽《滄浪詩話》認為句法是詩歌用工三處之一¹⁵⁸，《詩說雜記》也言：「句法尤為詩篇之要素。苟不得其法，則前後舛亂，彼此膠轕，或了

¹⁵⁶ 〔明〕謝榛著，宛平校點：《四溟詩話》(北京：人民文學出版社，2005年)，卷3，頁84。

¹⁵⁷ 〔唐〕杜甫：〈寄高三十五書記〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》(北京：中華書局，2005年)，第四冊，卷224，頁2401。

¹⁵⁸ 〔宋〕嚴羽著；郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》(臺北：里仁書局，1987年)，《詩辨》，頁7-8。

不相應，或絕無關係，或顯相攻擊。」¹⁵⁹認為若不懂寫作詩歌需注重句法，就可能犯下詩歌前後不能相應，甚或彼此相悖的雜亂之態。¹⁶⁰陳祚明雖僅簡單論及關注句法，但從辨其體氣即可想見其言論和前代詩學理論應有關連。

(三)章法

注重語言構式第三個層面則是對章法結構¹⁶¹的重視。分章問題不僅是談相同語句或意思重複之句應如何分章，更主要應談如何處理各章關係。篇章結構須注意文章內部組織構造、藝術創作中的組織佈局、作品內部組織等。¹⁶²作家在謀篇布局之際，無疑會受到人類共通理則的支配，以致寫成作品，在各項枝葉底下，都無可例外藏有一些基本、共通的幹身¹⁶³，這可能正是評論家注重章法的主要原因。¹⁶⁴

¹⁵⁹ 《詩說雜記》，卷7，轉引自〔宋〕嚴羽著；郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1987年），《詩辨》，頁8-9。

¹⁶⁰ 參考吳承學：〈文體風格與語言形式〉，《中國古典文學風格學》（北京：北京大學出版社，2011年），第9章，頁135。

¹⁶¹ 「結構」一般指藝術創作的組織佈局，在中國古代文藝理論中與「結構」含義類同的概念、範疇極多，如，「布局」、「間架」、「組織」、「布置」、「分布」、「章法」等，其他如「脈絡」、「脫卸」、「過接」、「轉換」、「開合」、「起結」、「伏應」、「斷續」、「層次」、「疏密」等語亦與「結構」有關。（參考成復旺主編：《中國美學範疇辭典》（北京：中國人民大學，1995年），頁556。）《采菽堂古詩選》關於「詩作結構」所談多是章法，直接談論「結構」雖有但少見。如何遜〈劉博士江丞朱從事同顧不值作詩云爾〉評語「此首結構甚奇，『同顧不值』，僅用首四句直序，已畢。翻從客去主歸，憑虛想像，曲寫愛慕之情，假設談讌之樂，措語大奇。」（卷26，頁843〈劉博士江丞朱從事同顧不值作詩云爾〉）；『向夕』以下，言歸來對此佳景，誠宜與好友盤桓，故將眼前境地，寫令幽勝。稠疊多語，婉婉入情。因言如此良辰，但同住坐，其樂無匹。更復歷頌三君，使讀者儼若衣冠簪履，雜沓在座。然忽接『是顧』二句，則此會全虛，杳不可得。前段所寫覺同夢境，如此曲曲入想，方知此際不值，懊悵倍深。善結虛界，用抒實懷。末四句更訂前期，語亦曠逸。想其結撰之妙，通不猶人。少陵心慕水曹，當由此等處也。」（卷26，頁843〈劉博士江丞朱從事同顧不值作詩云爾〉）在本詩說解中，既用「結構甚奇」、又用「結撰之妙」，可見看重與推崇本詩結構，亦可清楚顯見陳祚明亦有關注「結構」。

¹⁶² 參考葛曉音：〈漢魏兩晉四言體的新變和體式的重構〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012年），頁192；劉明昌：《謝靈運山水詩藝術美探微》（臺北：文津出版社，2007年），第3章，頁105。

¹⁶³ 參考陳滿銘：〈章法教學〉，《國文教學論叢》（臺北：萬卷樓圖書，1991年），頁27。

¹⁶⁴ 陳祚明重視文章章法，從陳祚明《評選戰國策·凡例》也可窺見一二。《評選戰國策》乃未刊之作，但章藻功《思綺堂文集》有輯錄部分陳祚明《評選戰國策》的〈凡例〉，可供我們討論章法時對參：「國策文，是百代古文之法也。變三代之渾噩而為縱橫，排宕出奇，無窮之制，後人鑽仰之不盡。」（〔清〕章藻功：《思綺堂文集》，（清康熙六十一年刻本），卷6，頁452。）；「文有賓主、反正、開闔，而余總評之曰操縱。操者，先取下意而挈之於前也。縱者，因承上意而應之於後也。大抵賓操而主縱、反操而正縱、闔操而開縱、亦有開操而闔縱者。操多縱少、操曲縱真、操難縱易、操不露其意，而縱始出之。操縱只是含吐也。凡所以用操者，愈操則縱去，始愈明耳。文之神情法脈，不外於是。」（〔清〕章藻功：《思綺堂文集》（清康熙六十一年刻本），卷6，頁452。）認為《戰國策》縱橫且排宕出奇的章法值得無盡鑽仰，由此可見極重章法，以及推崇《戰國策》。〈凡例〉點出認為文章應有「操縱」，並為此作出解說，認為無論是先取下意、而在前面先提點的「操」，或因承上意、後面相應的「縱」，兩者都相當重要。且更細分為多種用法，藉一連串相對的術語，如賓主、反正、開闔等，來談其

章法須上下相承或條遞有次，乃陳祚明關注章法時注重的要點。詩作前後能屢次前後照應，即「章法圓警」(卷 5，頁 142〈秋胡行〉)之作。〈秋胡行〉中佳人二字反覆出現，使前後得以呼應，大量使用「來」、「不在」等詞反覆確認，讓詩句連結更緊密。陳祚明也在作品評析中點出何處顯現上下相承樣態，如陶淵明〈擬挽歌辭三首·其二〉承接上章，晉吳聲歌曲〈子夜歌三十首·其二〉則承接上首而來。除能上下相承，前後章節須條理次序，期有綿延不絕之感，此即要求章法「條次」、「條遞」。具體詩歌評說中反覆提點章法「條次」、「條遞」特質，如讚許魏明帝曹叡〈長歌行〉敘事一往情深、不能自己，詩作曲折連綿，悠揚圓轉而下，章法條遠；陶淵明〈形影神〉最末將之於冥無，漸引而深的做法，也顯章法條次；王韶之〈贈潘綜吳達舉孝廉詩六章·其二〉從第一章到第二章，條遞有章法，石崇〈楚妃歎〉「條遞暢衍」(卷 12，頁 361〈楚妃歎〉)；晉吳聲歌曲〈七日夜女郎歌九首〉「九首條次，頗具章法」(卷 15，頁 463〈七日夜女郎歌九首·其九〉)；宋顏延之〈和謝監靈運〉不僅章法迢遞，且情旨暢越；梁柳惲〈擣衣詩五首〉章法條遒且音節從容閑舒，乃為佳作；王胄〈言反江陽寓目灞浹贈易州陸司馬〉「章法次第，情事悲切」(卷 36，頁 1189〈言反江陽寓目灞浹贈易州陸司馬〉)；再如劉孝綽〈奉和昭明太子鍾山解講〉章法條遞，隋代盧思道詩作總以條遞見態等，都點出注重婉轉曲折，且有連綿不絕之條遞章法。

詩作章法尚須有頓有起：「長篇詩須段落清楚。一氣瀦洄之中，有頓有起，方成節次……有頓乃有轉，有轉乃有起，必無一瀦直下，不生波折者。」(卷 8，頁 221〈幽憤詩〉)縈繞之氣的具體表現，就需有頓有起，因有頓挫而形成轉折，有轉折才又具昂揚而起之姿，不能只一瀦直下而未見波瀾曲折。陳祚明細膩解析嵇康〈幽憤詩〉章法，從「嗟余薄祜，少遭不造」直至「志在守樸，養素全真」為總敘生平之用，嵇康自述青年時代已形成桀驁性格和放逸隱居的志向，此時已隱含構禍之端，「養素全真」之意一路貫串到結尾。「曰余不敏」以下，主要自責己對呂安事的粗疏，點出因自己不敏而與闇人相善，「仰慕嚴、鄭，樂道閑居」等句寫嵇康嚮往西漢隱者嚴君平、鄭子真，點出自己傾慕安道閑居、與世無爭的生活。本段用以與獄中遭遇與心情相對，乃「反覆申之」(卷 8，頁 221〈幽憤詩〉)之用。「嗶嗶鳴雁」以下十句集中描寫嵇康憤歎自身悲劇，託用振翅高飛、順時而動的雁鳴作自由的象徵，與自己身處困境的景況成強烈對比，引出「窮達有命，亦又何求」的感嘆，也帶出最後兩段文字。最後結尾「采薇山阿，散髮巖岫。永嘯長吟，頤性養壽」，抒發作者希冀若倘得幸免，則處世處身必操持善法，並再次重申自己養素全真之願。陳祚明認為〈幽憤詩〉「章法頗極清楚」(卷 8，頁 221〈幽憤詩〉)，全首採內心獨白直述懷來的方式反覆抒情，淋漓暢達。詩中對自己何以捲入呂安之禍做「屢增惟塵」的判斷，實乃興於讒口讒人之言，且如集塵一般積漸日進，且聽者不覺，最後才釀大禍。詩中悔恨之辭，沉至警切。陳祚明

具體使用方法。透過細膩說解，使文章神情法脈皆得以顯見。

認為詩中之意「怨尤之辭少，而悔禍之意真。如得免者，當知所戒矣！」(卷 8，頁 221〈幽憤詩〉)可見得相信其言悔禍之意，認為悔恨之辭沉至警切。《采菽堂古詩選》細膩而清楚地依句點寫章法的跌宕頓挫：「如『曰余不敏』、『嗶嗶鳴雁』、『古人有言』、『煌煌靈芝』，皆起也；如『澡身』二句，『窮達』二句，『安樂』二句，皆頓也。」(卷 8，頁 221〈幽憤詩〉)頓、起二者如何分辨及作用為何，陳祚明並未明言說解。不過「起」所舉之例多為引用或使用譬喻，應有藉以引起下文、抒發情意之效。至於「澡身」、「窮達」皆使用疑問句，「安樂」二句則有總結訓誡之意，其作用或收束上文，或是留下無盡感慨，從其後所接語句陳祚明認定為「頓」看來，「頓」的功效乃停頓之意，使前面所論到此能有所頓止。陳祚明細膩解說嵇康〈幽憤詩〉，可見得重視章法頓挫。

與章法頓起的相關評述，還有提點章法動宕、反正。如晉代舞曲歌辭〈明君篇〉前後三次論辯忠邪，反覆淋漓、曲折究論，可見其勸戒之意。本詩章法最妙處乃在中間安頓「清流豈不潔？飛塵濁其源。歧路令人迷，未遠勝不還。」運用比擬、詰問手法，使全詩顯動宕有姿。古銘〈筆銘〉僅有數語，卻具長篇章法，且甚有變宕之姿。開頭「毫毛茂茂」便鮮活描繪筆的樣態，且也帶出下文之意。次句「陷水可脫」，則入一興，故言有變宕之姿，值得注意。此外如曹丕〈豔歌何嘗行〉，全篇用意在後半部「少小相觸抵，寒苦常相隨，忿恚安足諍？」以下，前半段用酣暢筆觸縱筆寫快樂，這即所謂章法反正之妙。「男兒居世，各當努力」扮演結上度下，使法甚為緊密的關鍵作用。晉代賈充〈與妻李夫人聯句〉不僅可看出李夫人才氣，也甚得修辭之妙。其詩分三段，各有其意，章法得擒縱之方，轉掉反正，都甚得當，得陳祚明肯定。再如左思〈詠史八首·其八〉「前段敘述酸楚，曲盡悲惋」(卷 11，頁 347〈詠史八首·其八〉)，後半宛轉跌宕，讓人得以起悟；趙整〈酒德歌〉，因有反有正，所以詩作可見跌宕等，也都是特別關注章法頓起或跌宕之作。

章法「脫換轉掉處」也值得注意。齊代陸厥〈奉答內兄希叔五章·其四〉就是轉掉有章法之作，沈約〈少年新婚為之詠〉「轉掉處不作津渡，劃然徑下，使人不測。」(卷 23，頁 735〈少年新婚為之詠〉)直接轉掉而下自然出人意表，也是良好的章法設計。晉西曲歌〈那呵灘六曲〉也因忽復一折，所以出人意想。可見陳祚明在評論中特別提點在詩作轉折、轉關處有出人意料表現的作品。此外如梁王僧孺〈與司馬治書同聞鄰婦夜織〉，前六句「洞房風已激，長廊月復清。藹藹夜庭廣，飄飄曉帳輕。雜聞百蟲思，偏傷一鳥聲。」雖是寫景，未明確點出「聞鄰婦夜織」說解，可陳祚明認為「已是聞軋軋機聲矣。」(卷 25，頁 796〈與司馬治書同聞鄰婦夜織〉)所以若其下直接寫明聽聞當軒織，則會流於直致而少含蓄美感，故一轉而寫織婦之情，因此方得更佳。

梁代橫吹曲辭〈木蘭詩二首·其一〉也是章法脫換特別值得注意之作。本詩

章法脫換轉掉自然，且有陡然竟過之處，特別可見高老。陳祚明細膩點出此詩精彩之處。本詩敘述俠女從軍故事，一般會先瑣屑道來家世或先序點兵之事，但此詩開頭從「唧唧復唧唧，木蘭當戶織」開始寫起，絕妙。且出乎意料的是「不聞機杼聲，惟聞女歎息」，用歎息入題，超脫斬截。此後「女亦無所思，女亦無所憶」，就前「問女何所思？問女何所憶？」而來，但又作一折入題，所以大佳。陳祚明認為若直承「思」、「憶」字而下，就難以及此回應之變幻。且除出乎意表的變幻外，兩句也有深細之處。蓋女子自然有尋常所思、所憶之慮，可是思慮、憂慮再大，都遠不及從軍之甚。今日歎息既因從軍而起，「真是無所思，無所憶也。」(卷 28，頁 938〈木蘭詩二首·其一〉)將平常景況與詩中內容相對照而看出不尋常處，可顯見陳祚明細緻深刻體察詩作。詩作中間「朝辭爺孃去，暮宿黃河邊」與稍後「旦辭黃河去，暮至黑山頭」不僅相映照，且從辭爺孃後過黃河再生出辭黃河、過至黑山，此即陳祚明所謂脫換法，認為人以爺孃為主，地以黑山為要，中間黃河雖介於其間，卻反是無謂所在，但詩作卻因此甚有變幻。種種說解，都可看出陳祚明注重詩作章法變換。

(四)發端結尾

陳祚明在具體詩歌評說中，關注詩歌的發端結尾。他曾論及，能有用意的詩歌最難即在發端語：「作詩能用意者，難在得發端一語。既得起句，則循緒而下，滔滔不窮，¹⁶⁵自然章法迢遞，通體靈警，無論古體、近體皆然。」(卷 17，頁 530-531〈登江中孤嶼〉)謝靈運詩作反覆提點發端之語甚難、甚不易得。認為若有好的發端語句，那麼後面詩句就能如滔滔江水一般奔流而至；且若章法迢遞，全詩亦顯通達靈動，不會窒礙難行。

之所以在謝靈運的詩歌評語中評論詩歌發端，自然因為謝靈運作品在發端頗為可觀。陳祚明認為謝靈運乃最善寫發端之人。他曾明確稱許「康樂最善發端」(卷 17，頁 529-530〈遊赤石進帆海〉)認為其作品命思皆有致，無無致者。並將湯惠休談謝靈運詩似初日芙蕖，視為對謝靈運發端高妙的形容：「康樂最善發端，要其命思，無無致者，此所以為初日芙蕖也。」(卷 17，頁 530〈遊赤石進帆海〉)。
〈遊赤石進帆海〉發端高妙之因，乃在起首兩句「首夏猶清和，芳草亦未歇」描寫時間雖已進入孟夏，但天氣仍舊清爽宜人、芳草依然茂盛。「猶」字、「亦」字甫下筆即作一折，因而有致。¹⁶⁶

¹⁶⁵ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「既得，起句則循緒而下，滔滔不窮，自然章法迢遞，通體靈警，無論古體、近體皆然。」筆者依文意修正為：「既得起句，則循緒而下，滔滔不窮，自然章法迢遞，通體靈警，無論古體、近體皆然。」

¹⁶⁶ 起首便作一折乃謝靈運善用筆法之一，〈七里瀨〉起首兩句「羈心積秋晨，晨積展遊眺」，羈旅之心在秋晨顯沉重，而藉遠眺風景欲使鬱悶心情舒展開，這也是「起二語便作一折」(卷 17，頁 526〈七里瀨〉)，短短十字就有轉折，可見其起手高妙。除卻開頭兩句就做出轉折，有時更在開頭兩句就做層次，如〈登上戍石鼓山詩〉作於謝靈運出任永嘉太守第二年春天，開頭「旅人心長久，憂憂自相接」敘說鄉愁無以排遣，希望能藉出遊登躡，稍減心中憂戚。不僅

〈登江中孤嶼〉發端兩句「江南倦歷覽，江北曠周旋」，在乘船橫渡時，突然發現仙境般的孤嶼山，喜出望外，於是盡情遨遊，一飽眼福。在未登孤嶼之前先寫一層，點出搜奇選勝，希望能引出美麗山水。這種寫法使全詩情倍深、旨倍曲，有此發端後來語句自然滔滔而下，循序而出。這是極難得的手法，乃高人才能有的發端構想。陳祚明曾有「康樂最善發端」(卷 17，頁 530〈遊赤石進帆海〉)之評，正好與此相應。〈永初三年七月十六日之郡初發〉也是發端便有作意之詩：「起二句便有作意，似懷土之思，惟憎行晚也。」(卷 17，頁 524〈永初三年七月十六日之郡初發都〉)開頭二句略交代背景，「述職期闌暑，理棹變金素」寫自己將至外地任職，原定六月底赴任，可卻拖到七月中才啟程，此寫法彷彿懷有懷土之思，所以怨恨自己出發時辰已晚。〈初發石首城〉開頭則以慨然發端：「白珪尚可磨，斯言易為緇」此處敘述被誣情事，以白玉起喻，認為白玉之斑尚可磨掉，誣陷之詞卻易使人有口難辯。短短兩句融合《詩經》和《論語》典故¹⁶⁷，因而顯出典雅之態，並帶出無窮蘊意，甚得發端之妙。

發端大量引用古事者，尚有〈道路憶山中〉：「采菱調易急，江南歌不緩。楚人心昔絕，越客腸今斷。斷絕雖殊念，俱為歸慮款。」開頭寫路上聽到楚越歌曲，因而悲從中來。〈采菱〉乃古代楚地流行歌曲名，〈江南〉則指相和曲〈江南可采蓮〉，楚人指屈原，與自己自稱的越客相對。這個開頭甚「得借古引今法。」(卷 17，頁 547〈道路憶山中〉)聽到楚歌想到屈原被放逐，樂曲勾起強烈思鄉之情。雖說自己和屈子生活時代不同，但強烈的思歸之情卻相類。開頭沉痛的哀思，與後面追尋一段酣暢的序曩日山中之樂，正好形成強烈對比。

謝靈運其他發端為佳的詩作，如〈郡東山望溟海詩〉起首「開春獻初歲，白日出悠悠。蕩志將愉樂，瞰海庶忘憂。」寫自己在新春郊遊乃為銷憂，即在遊覽詩開頭往前翻一層敘述遊覽原因，多一個層次，這是陳祚明所喜愛的開頭寫法。再如〈登池上樓〉，開頭「潛虬媚幽姿，飛鴻響遠音」寫探潛水底的虯龍有深隱的姿態，高飛大雁有自由之姿，虯龍安於潛，所以用「媚」字異甚，再加上因有「媚」姿，所以用字生動且有嘹唳之音。這個開頭「得詩人比意。」(卷 17，頁

警拔，且能「每用題前一層意起。」(卷 17，頁 533〈登上戍石鼓山詩〉)說解何以登上石鼓山的原因：因自身乃羈旅之人，在外日久，憂思不斷，故希冀能藉此排憂。原因說解即推遠一層的寫法。接著直用「左顧」、「右眺」等動作，開引以下石鼓山的景色。如以齊梁人的習慣來寫〈過始寧墅〉，定會直接自「山行窮登頓，水涉盡洄沿」寫起；寫〈登上戍石鼓山詩〉會從「極目睽左闊，迴顧眺右狹」的動作切入，通常只用二句篇幅來寫遊賞緣由及動作，不會花這麼長篇幅絮叨自己情緒。由此對比即可見謝靈運難能可貴。(參考向麗頻：《南北朝至初唐五言律詩格律形成之研究》(新北市：花木蘭文化出版社，2011年)，第3章，頁33)

¹⁶⁷ 《詩經·大雅·抑》：「白圭之玷，尚可磨也；斯言之玷，不可為也！」程俊英，蔣見元：〈大雅·抑〉，《詩經注析》(北京：中華書局，2007年)，頁859；《論語·陽貨》：「不曰白乎，涅而不緇」(〔清〕阮元審定，盧宣旬校：《重刊宋本論語注疏附校勘記》(臺北：藝文印書館，1965年)，卷17，頁155-2。)

527〈登池上樓〉)故有可觀之處。

謝靈運〈初去郡〉則屬開頭使事最佳之詩。起首四句「彭薛裁知耻，貢公未遺榮。或可優貪競，豈足稱達生？」評價歷史人物彭宣、薛廣德還有貢禹，認為他們雖非貪競之人，但亦非超脫塵世、不慕榮利的達生，再以此為基礎評價自己。陳祚明認為這四句借用古人發揮偉論，氣勢瀾翻雲湧，直言「如此發端，何處得來？」(卷 17，頁 536〈初去郡〉)，不知何來的靈感能成這般高妙開頭，並藉此發揮對使事用典的看法：認為後人作詩好使事，大抵都只作填綴之用，導致摘取事實並不靈活，並有空疏之弊。陳祚明認為使事當如用兵：「以我運事者神，以事合我者巧，事與我切者當，事與我離者疏，強事就我者拙，強我就事者，不復成詩矣。」(卷 17，頁 536〈初去郡〉¹⁶⁸)這裡點出使世用典優劣之分，運事最高境界需以詩家欲表之意為中心，達到以我運事的境界；以事為主，則為次之；若以事合我或事與我切，則屬使事巧妙、切當，若所使之事與己所欲言已相離，則以為疏；強事為用更次之；強我就事，根本不能算是詩。在詩歌開頭處即巧妙用事，其發端之妙，可見一般。

其他發端甚佳之作，如漢樂府相和曲〈陌上桑〉開頭四句「日出東南隅，照我秦氏樓。秦氏有好女，自名為羅敷。」從日寫到樓，再從樓寫至女，可看出古人發端往往條遞不驟，甚有次遞；漢雜曲歌辭〈古歌〉起語「秋風蕭蕭愁殺人，出亦愁，入亦愁。」點出情至而不能遏止的澎湃與悲涼，值得注意；潘岳〈哀詩〉「漉如葉落樹，邈若雨絕天。」起句像高妙樂府詩句，反覆嗟歎顯出無窮之悲的真情實意；沈約〈休沐寄懷〉起首兩句「雖云萬重嶺，所玩終一丘」乃高論，且顯出達旨，使後半段得以尋緒而下；陶淵明〈癸卯十二月中作與從弟敬遠〉開頭「寢跡衡門下，邈與世相絕。顧盼莫誰知，荊扉晝常閉。」有傲睨一世之態；何遜〈宿南洲浦〉「幽棲多暇豫，從役知辛苦。」發端便作一折；王僧孺〈何生姬人有怨〉「寒樹棲羈雌，月映風復吹。」起二句便景中有情，不言下二句，則意已可見；庾信〈寒園即目〉以「寒園星散居，搖落小村墟」二句為首，便有高超磊落之姿。古箴〈虞箴〉開頭「芒芒禹跡，畫為九州」顯寬闊廣大等等，都是相當好的詩歌開頭。

¹⁶⁸ 〈初去郡〉中段也有四句乃使事之用：「無庸妨周任，有疾像長卿。畢娶類尚子，薄游似邴生。」謝靈運表明要向周任學習，希望有機會顯現自己的力量，而自己有病又不慕官爵的樣態，和司馬相如也相似。後兩句還用尚長和邴曼容的典故，各自一意，與人淋漓橫恣之感，且充溢奇氣。大抵而言既在發端處已使事用典了，那麼在詩作中後段就不宜復使事，這乃正法。不過謝靈運此詩不僅發端使事、中段又再度使事，且疊用古人乃至四例之多，此乃變法。陳祚明細細品味兩處差異，點出開頭乃「以我論古人」(卷 17，頁 536〈初去郡〉)後面四例「是以古人形我，用意各別。」(卷 17，頁 536〈初去郡〉)因為兩處疊用典故的著眼點不盡相同，有所變化，所以不覺累綴。能夠這樣運用變法而得宜，必須有氣魄力量才得以運之，一般人難以學習企及。謝靈運的才氣以及其用法之密、使事之能還有發端高妙，都可在這例證中得見。

結尾高妙的作品，陳祚明則看重具有悠然遠意的致趣及精警兩種收束方式。結語具悠然遠意如嵇康〈贈秀才入軍五章·其五〉別緒纏綿，言情深至，結尾「佳人不存，能不永歎！」略帶感嘆惋惜之意，就顯悠然有餘致。詩作於此作結甚佳，不必再有下文。范泰〈鸞鳥〉結句「一激九霄音，響流形已斃」雖聲已盡，但卻有流傳的餘韻，亦不失為好詩；陸厥〈奉答內兄希叔五章·其五〉結尾兩句「惜哉時不與，日暮無輕舟。」先點出感嘆再用輕舟之象作結，不僅顯悠然也點出情意之深；劉刪〈賦松上輕蘿〉結句「山阿若近遠，獨有楚人知」雅致內斂，具有遠情；梁簡文帝〈冬曉〉、吳均〈酬聞人侍郎別〉兩詩結尾：「會是無人見，何用早紅妝？」、「相思自有處，春風明月樓」，也都是悠然之作。

結語精警則會形成另一種效果。評述傅玄〈豫章行苦相篇〉時明確點出「詩佳者正須末段警」。(卷 9，頁 275〈豫章行苦相篇〉)本詩言女子真大苦，開頭兩句先為婦女命運之苦嘆息一聲，以「苦相」二字總起全詩。接著四句先寫「男兒」狀況做為映證，再歷寫女兒從小在家、出嫁遠離、在夫家恪守規矩、夫婦感情可能有所變化等情景，體現傅玄模仿樂府敘事詩善於體察事物，描寫具體的特質。前面鋪寫種種可憐雖作態新異，但詩作真正妙處實在結尾：「玉顏隨年變，丈夫多好新。昔為形與影，今為胡與秦。胡秦時相見，一絕踰參辰。」這是女子真正苦痛的由來。由前段慢慢逼出後面用意，文勢越來越警，結尾才精確點出原由，可說是「結尾需警」的最佳例證。¹⁶⁹陳祚明認為越是長篇之作，結尾更需精警、堅峭之感，因長篇常犯散漫繁冗之病，冗則易覺卑下，故結處最宜堅峭。解析曹丕〈大牆上蒿行〉也論及這項特質，本詩用「大牆上生蒿，榮華無久時」(卷 5，頁 144〈大牆上蒿行〉)比擬人生壽命不得長，不如反以為樂快意。全詩鋪敘淋漓，情極暢且辭極雅，最後才忽然寫出為樂苦遲的意態，使人不勝自悲：「今日樂，不可忘，樂未央。為樂常苦遲，歲月逝，忽若飛，何為自苦，使我心悲？」「為樂常苦遲」以下才是詩歌正意所在，却祇用數語結之，更顯其精警、堅峭。陳祚明認為此乃取法作賦者勸百諷一的用法：「如作賦者勸百而諷一。勸不百，諷不切。文欲跌宕靈快，立言之體，少非不足，自應爾也。」(卷 5，頁 144〈大牆上蒿行〉)勸不百則諷不切，因此先極盡鋪陳，最後才有生動飛舞之態。此外如任昉〈答劉居士〉結尾「行無轍跡，理絕心機」也是結語精警之證；沈約〈悼亡〉末尾「萬事無不盡，徒令存者傷。」結意曲至，切切古音，且後段都有警切之意，也是結語精警的佳作。

其餘結句甚佳的作品，如謝惠連〈前緩聲歌〉結尾兩句「滑滑相混同，終始福祿豐」顯出其氣之厚；梁簡文帝〈詠舞〉「上客何須起，啼鳥未肯終」有安雅之態；庾信〈和趙王看伎〉「懸知曲不誤，無事畏周郎」有搖曳之姿；陶淵明〈勸

¹⁶⁹ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第4章，頁89；王鍾陵：《中國中古詩歌史——四百年民族心靈的展示》(北京：人民出版社，2005年)第7編第1章，頁228。

農六章·其六〉結語幾句「若能超然，投迹高軌。敢不斂衽，敬讚德美？」以反覆證辨為結語，有趣味，陳祚明認為「有此一結，詩便超絕。」(卷 13，頁 391-392 〈勸農六章·其六〉)結尾能有名言之作，如費昶〈和蕭洗馬畫屏風二首·秋夜涼風起〉結句「紅顏本暫時，君還詎相及？」就是名言；結尾能再翻出一層意者，如陳後主〈有所思二首·其二〉「當山分別久，夢來還自疑」、謝靈運〈登臨海嶠初發疆中作與從弟惠連可見羊何共和之四章·其四〉：「高高入雲霓，還期那可尋？儻遇浮丘公，長絕子徽音。」皆屬之。謝靈運不以常理作結，結尾兩句用浮丘公接王子喬上嵩山成仙之典，寫自己若在那成仙，就再也得不到對方佳音，又轉出另外一層用意，彌見奇勝。再如梁簡文帝〈餞臨海太守劉孝儀蜀郡太守劉孝勝〉結句「念此一銜觴，懷離在惟舊」，陳祚明注意到此詩非一般友朋送別的離情之作，所以點出結尾「舊」字甚佳，因其既能切中離情，也非一般朋好之言，語句得宜，堪為結句表率。

(五)用語

對語言構式的看重，也可從《采菽堂古詩選》點出特殊用語、用言角度來觀察。陳祚明會清晰點寫詩人在作品中的特出用法。清商曲辭〈楊叛兒八首〉常作奇險語，漢代雜曲歌辭〈豔歌〉故作奇語，務求極為荒唐，以淋漓作致；還有曹丕〈豔歌何嘗行〉因『小弟獨無官爵』，所以『獨無憂』。若一般寫手，多在其下接長兄如何等語句，可此詩中反倒接「飲醇酒，炙肥牛」等無端之語，顯得極趣。漢代瑟調曲〈步出夏門行〉「過謁王父母，乃在太山隅，離天四五里，道逢赤松俱」，陳祚明認為寫東公西母在太山實荒唐可笑，且與天庭的距離何可記數？言四五里，乃寫其極近，正是最荒唐語。「最荒唐語，寫若最真確，故佳。」(卷 2，頁 32 〈步出夏門行〉)本詩將荒誕幻想寫得如此真切，許是因漢人心中的神仙、仙境本非飄渺幻影，而是現實生活中可觸摸形象。¹⁷⁰不過陳祚明僅純粹就藝術效果加以解析，認為越是荒唐之語，若寫得越真確，所得效果更佳。

陳祚明也特別點寫襲用古人成語之作。以〈步出夏門行〉為例，其中「天上何所有？歷歷種白榆。桂樹夾道生，青龍對伏趺」四句，即用〈隴西行〉成語¹⁷¹，不僅嚴肅莊重，且改用「對伏趺」，爪趾寫來栩栩如生，顯得有致。陳祚明帶出使用古人成語的看法：「古人用成語，改一二字，必饒生致。」(卷 2，頁 32 〈步出夏門行〉)詩人運用成語僅改動其中一、二字，便能饒有生致，值得學習仿效。此外曹植〈怨歌行〉末四句也襲用成語：「末四句，襲用成語耳。然置此處，悲涼入聽。」(卷 6，頁 161 〈怨歌行〉)因運用得當，所以能突顯其悲涼之情。梁代橫吹曲辭〈折楊柳枝歌四曲·其四〉，也用古人成語而綴以新意。

¹⁷⁰ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第1章，頁14。

¹⁷¹ 〈隴西行〉開頭四句「天上何所有？歷歷種白榆。桂樹夾道生，青龍對道隅。」與〈步出夏門行〉中所用語句只有最後兩個字不同。

提點口頭語和經語也是關注焦點。何遜〈閨怨二首·其一〉「誰知夜獨覺」用口頭語入詩，因運用得當所以有沉至之感。「夜獨覺」誠是切實感受，但又有誰能知曉體會？此即藉特殊用語點染作致的例證。「用經語」也是語、言的特殊用法之一，陳祚明推舉謝靈運為用經語代表：「康樂最善用經語。」(卷 17，頁 525〈富春渚〉)陳祚明認為經語莊重，不易顯出風流儒雅之姿，且易落入陳套，難保有詩的姿致。但若能偶摘一二字，反倒覺尖秀高蒼，甚有韻味。謝靈運〈富春渚〉「洵至宜便習，兼山貴止託」其中「洵至」、「兼山」兩詞出於《易經》，用以表達官場艱險、自己幾次遭逢挫折後學到教訓，要及早脫身之意。此處用經語就有尖秀高蒼之感。昭明太子〈玄圃講〉結尾，學習謝靈運的用經語法，所以有雋意。再如謝朓〈三日侍宴曲水代人應詔九章〉也因用經語，而有爛雅之姿。陳祚明認為「四言詩宜用經語」(卷 20，頁 643〈三日侍華光殿曲水宴代人應詔十章·其十〉)經語在四言詩中可以起到很好的點染效果，不然就易流於「泉流既清」之類的直白之言。

再者還論及使用理語，漢代平調曲〈君子行〉「瓜田不納履，李下不正冠」正是使用理語。古人作理語，自覺古雅，且當其創造之時，乃有新警之態。理語使用方法可參考陳祚明說解陶淵明〈形影神·神釋〉評論，認為作理語須幾經雕琢而出，才有雄健之意而不覺卑下。這種理語具矯健之姿，與宋人用理語樣態並不相同，不得混為一談。可惜陳祚明未多加解釋。能用理語入詩而佳者，當屬〈古詩十九首〉和阮籍〈詠懷詩〉，不僅不板不拙，且表述不易之旨，「又振宕而出，令圓轉低徊，使讀者但見其流逸。」(卷 8，頁 243〈詠懷詩五十二首·其十六〉)如此正是使用理語最佳典範。最後也關注作品有至到之言，如漢代樂府相和歌〈蒿里曲〉就是無迹可尋的至到語，晉代趙整〈琴歌〉也是警切至言，許是一邊涕淚縱橫一邊道出。先秦作品甚多至言，如〈左傳九則·其二〉、〈漢書五則·其一〉、〈後漢書三則〉、〈古諺古語七則〉、〈堯戒〉等作，在《采菽堂古詩選》中都被陳祚明許為至言。除外再如點出反言¹⁷²、不成語¹⁷³等，都是從特殊用語、用言角度解說語言構式。

《采菽堂古詩選》看重語言構式，除上述所舉字、句、章法、發端結尾、用語三者以外，也有關注其他層面。比如注重音、韻、聲、調¹⁷⁴，還有看重命題

¹⁷² 茲舉兩例以為證：「序述太平景象，極盡形容。須知反言之，並以哀世也。筆古無俟言。」(卷 5，頁 134〈對酒〉)；「應是反言，以自解免，故佳。」(卷 14，頁 454〈子夜四時歌冬歌十五首·其八〉)

¹⁷³ 茲舉幾例以為證：「末段更率。『松木橫眼前』，都不成語。」(卷 24，頁 756〈遊黃檗山〉)；「略能狀高迥，意不期深。『不尋』二句，却不成語。」(卷 24，頁 753〈從冠軍行建平王登廬山香爐峰〉)；「極真極悲矣！『心去』句近。後人云『心去意難留』，則不成語。此『最』字猶能，稍異填詞。」(卷 25，頁 798〈為姬人自傷〉)；「前半稍嫌冗率。『凶德復而違』，都不成語。」(卷 26，頁 845〈行經孫氏陵〉)

¹⁷⁴ 關於調的說解，《采菽堂古詩選》例證較少，例如齊代王儉〈侍太子九日宴元圃詩〉，其雅調

以及注意筆勢。清初是空前關注詩歌聲律學的時期，許多詩論家都熱衷探討古代詩歌聲調韻律問題¹⁷⁵，但陳祚明《采菽堂古詩選》中雖稍有論及，卻未特意著墨，僅約略涉及。除評述晉朝孫楚〈除婦服詩〉，陳祚明認為乃發乎情、止乎禮義，所以具有雅音：「雅音之足貴若此。」(卷 12，頁 359〈除婦服詩〉)有時也從「音節」角度解析，可舉幾例觀察：「音節悠揚。」(卷 18，頁 555〈九日從宋公戲馬臺集送孔令詩〉)；「但覺音節之古，有若自然。」(卷 28，頁 931〈黃淡思歌四曲·其四〉)；「音節溫和。」(卷 11，頁 327〈答孫顯世十章·其十〉)陳祚明用各樣形容詞說明詩作音節的感受。聲的部分，陳祚明特別點出諧聲、曼聲。評論曹操〈氣出唱三首·其一〉時，陳祚明點出曹操詩作「定諧聲節，是以彌奧。」(卷 5，頁 132〈氣出唱三首·其一〉)，是少數從聲音角度論定詩人特質的評論。還有沈約〈懷舊詩五首·傷王謨〉句圓調促，與悽愴傷懷的心境可相得益彰；盧思道〈彭城王挽歌〉通首瀾漫淒婉之意，正因調婉所以彌覺情淒。押韻方面如北魏胡叟〈示程伯達〉，陳祚明點出押「輔仁」韻，並做出「質中之雅」(卷 31，頁 1028〈示程伯達〉)的評斷。陳祚明對押韻看法以自然為上，如何遜〈望廡前水竹答崔錄事〉稱許其押韻自然，孔熹〈往虎窟山寺〉則押險語，雖顯不夠自然，但不算勉強，尚屬可取。若是湊韻，就顯不盡理想。陸機〈贈弟士龍〉「居情育」三字湊韻之用，顯生硬而不甚佳；鮑照〈行路難四首·其三〉中「當得然」的「然」字押韻就無理，第二首結句「君當縱意自熙怡」，更是湊韻之用，詩中雖情感洋溢或有淋漓之致，但難掩湊韻之失。梁簡文帝〈登城〉最後「緣情非霧縠」¹⁷⁶，陳祚明認為「謙言未工，此韻稍湊。」(補遺卷 3，頁 1415〈登城〉)。

再者，陳祚明亦從題目、命題角度詮解詩作。題目奇異之作如張正見〈山家閨怨〉「命題已異，措意自殊。」(卷 30，頁 982〈山家閨怨〉)；江總〈姬人怨服散篇〉「命題先有異想，詩亦秀倩。」(卷 30，頁 998〈姬人怨服散篇〉)。陳祚明也注意體題和貼題的重要性，如顏延之〈應詔讌曲水作詩八章·其七〉「末二句體題亦細。」(卷 16，頁 506〈應詔讌曲水作詩八章·其七〉)，庾肩吾〈三日侍宴詠曲水中燭影〉雖題意甚曲，但庾肩吾差能寫之，特別是末句尤佳。張正

從容，有淹秀之姿；張載〈贈虞顯度〉言質但調高，張正見〈秋日別庾正員〉具有高亮之調等屬之。

¹⁷⁵ 參考蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第2章，頁204。

¹⁷⁶ 「緣情」二字，陳祚明認為出於陸機〈文賦〉「詩緣情而綺靡」(參考〔晉〕陸機撰，張少康集釋：《文賦集釋》(臺北：漢京文化事業，1987年)，頁71。)。蕭綱很多詩作難以判斷寫作年代，這些詩往往涉及詩人感知物質事物，並在詩歌中再現這些感知。〈登城〉所指的是關於「寫詩」的詩，確切來說乃關乎「寫不出詩」的詩。詩中引用陸機描寫詩歌文體特點之語「詩緣情而綺靡」，故蕭綱詩句中的緣情乃指詩歌。「霧縠」據學者研究，應隱指揚雄《法言》中對「賦」的描述，揚雄後悔少年時代對賦的熱情，斥為「壯夫不為」(參考〔清〕汪榮寶著，陳仲夫點校：《法言義疏》(北京：中華書局，1987年)，卷2〈吾子〉，頁45。揚雄《法言》中曾有記載：「或問『吾子少而好賦。』曰：『然。童子彫蟲篆刻。』俄而，曰：『壯夫不為也。』」。想像的對話者為賦辯護道：賦如霧縠那麼美麗，但揚雄卻反駁：霧縠不過是「女工之蠶」。蕭綱詩題「登城」更強化「霧縠」和「賦」文體的聯繫，因為「登高能賦，可為大夫」乃人人皆知的俗語。(參考田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》(北京：中華書局，2010年)，第6章，頁221、225。)

見〈度關山〉「亦能曲，寫體題。」(補遺卷3，頁1441〈度關山〉)不過就命題而言，則可以謝靈運為代表。陳祚明就稱許〈石門新營所住四面高山迴溪石瀨茂林修竹〉命題佳，詩人小傳中，更直言謝靈運「最善命題，每有古趣。」(卷17，頁519 謝靈運)謝靈運命題山水詩極見巧思慧心，可謂一絕。其有以旅遊之山水地點命題者，如〈七里瀨〉、〈富春渚〉、〈石室山〉、〈登永嘉綠嶂山〉；有些詩題指出遊覽路線與重點，如〈於南山往北山經湖中瞻眺〉、〈發歸瀨三瀑布望兩溪〉、〈登廬山絕頂望諸嶠〉、〈遊赤石進帆海〉、〈從斤竹澗越嶺溪行〉、〈初往新安至桐廬口〉等；尚有指出遊覽時間者，如〈晚出西射堂〉、〈夜發石關亭〉等；甚有生動描述詩中山水地理環境幽美處，如〈石門新營所住四面高山迴溪石瀨茂林脩竹〉；謝靈運山水詩多依詩人「遊覽」過程展開，從題目即可知所遊之時、地、範圍、經過，此命題方式宛如詩前小序，詩題就如簡短的遊記，除可補內容敘述不足，亦能讓作者保留筆墨，集中描述外在景物及心情，同時由於內容充實豐富，故能藉此清晰完整介紹，導引人們於心中編織具體而生動之圖像。¹⁷⁷可見因謝靈運善命題，且見工力，突破前人之成就。¹⁷⁸

三、情辭之間

陳祚明認為情辭之間，實有神、氣、才、法四種中介，它們與詩歌優劣好壞之別大有關係：「曰神，曰氣，曰才，曰法，此居情辭之間，取諸其懷而術宣之，致其工之路也。」(〈凡例〉，頁1)四種中介與詩人情懷、寫作手法關係密不可分，它們作為主體情感與審美表現形式間的橋樑和途徑，也是用以分析寫作技術環節的著眼點。這四點可以說明作者才能的構成，也能視之為完成詩歌語言表達的必要因素。¹⁷⁹由於詩歌創作即是內在感情外在化而獲形式的過程，神、氣、才、法作用於從內而外的過程中。情與辭乃詩歌兩個基本方面，但詩歌要能工，則須四項中介起作用。¹⁸⁰底下將分別述之：

(一)才¹⁸¹

¹⁷⁷ 參考劉明昌：《謝靈運山水詩藝術美探微》(臺北：文津出版社，2007年)，第3章，頁101；蕭馳：〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓為例〉，《漢學研究》第30卷第2期(2012年6月)頁63。

¹⁷⁸ 參考陳怡良：〈謝靈運的審美素養及其山水詩的藝術美〉，《成大中文學報》第12期(2005年7月)，頁130

¹⁷⁹ 參考蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第5章，頁523。

¹⁸⁰ 參考張健：《清代詩學研究》(北京：北京大學出版社，1999年)，第5章，頁215；225。

¹⁸¹ 陳祚明在〈凡例〉論及情辭之間有「神、氣、才、法」四項中介，且說明此乃致其工之路。但對四項中介是否有聯繫未多做說解，也未論及四者是否有先後次序關係。故筆者依《文心雕龍》以先有天縱之才，加以涵蘊其氣，再透過學習進路程就其工的脈絡，更動論述次序。且《采菽堂古詩選》中「法」與「神」有緊密聯繫，「神」實可視為化於「法」的狀態，悟法、化法以至於無法的狀態，即謂之「神」。故更動次序，將原先〈凡例〉中「神、氣、才、法」的順序改動為「才、氣、法、神」，並依次加以論述。

陳祚明認為才的有無，與能不能言人所不能言有關：「夫吾與人共言之，人不能言吾所言，則才異量也。」（〈凡例〉，頁 6）悲歡離合、成敗得失、哀愁苦思實是每個人都有情緒，山川美景、時序變化、鳥獸活動，每個人也都有目共睹，但僅有少數人能「善言」之，其能特出的原因，就是有才與否的區別。正如張健所言：「一種情感，別人不能表達出來，而我能表達，一種景物，別人不能描繪，而我能描繪，這是才。」¹⁸²張健先生談寫景抒情的心靈創造能力，能精準講出別人所不能言的東西，就是聯繫情辭間「才」的作用。

「夫才者，能也，其心敏，其筆快，能道人不易道之情，狀人不易狀之景。」（卷 6，頁 154 曹子建）能準確道出人們不易言說的情感，或者貼切描繪難以摹寫的情景，就是有才與否的區別。引用編織刺繡為例，寫作如把散亂的五彩絲線織成華麗錦繡，並非材料多就為貴，必得勻稱而不紊亂，才能得其華。能做到此，方可稱才。就具體詩文而言，須前沉而後揚、外縛而中朗，不僅不能平淡無奇，其中也得有條遁之緒、清越之語、超曠之旨與宛轉之筆以達不焚、不沓、不滯、不板的境界，即所謂才、不才之分。前人「以纂繡組織者為才」（卷 6，頁 154 曹子建）的說解並不恰當，因為編織刺繡並非數量多就足以為貴，五色絲織成的布匹，若色不勻稱、章法紊亂便無法成就華美，「故繡以能纂為文，組以善織為美。多識博覽，顧所用之何如，此才子之所以異於恒人也。」（卷 6，頁 155 曹子建）才子與他人不同處，在善於組織，作出好的成品，加上能廣博涉略知識，故成就其過人之處。如大量運用典故，就須以足夠才情作支持：「止此數十典故，數見不鮮，無才情以運之，前後不屬，詞意不稱，此亦不足謂之華也。」（卷 6，頁 165-166 〈美女篇〉）若無才情，則拼湊眾多典故將難以見前後關聯，詞義也無法連貫，遑論成就華美。若能使事奔湊，其才之多必如「巨海一瀉」（卷 33，頁 1102-1103 〈和張侍中述懷〉）。張正見即為有才之人：「張見蹟詩才氣絡繹奔赴，使事拏花，應手成來，惜少流逸之致。」（卷 29，頁 970，張正見）因有極高才氣，故使事可信手拈來，若非有才之人，必無法做到如此。

才子之才實得自於天：「左馳右騁，一縱一橫，暢達淋漓，俛仰自得，是之謂才。得之於天，不可強也。」（卷 6，頁 154 曹子建）能多方兼顧而不顯得左支右絀，這種天賜才能，實強求不來。由曹植之例，可看出陳祚明所謂才，還包括心靈感受、醞釀與敏捷而表現的自由。陳祚明論才崇尚機敏之才¹⁸³，機敏之才得自於天，未必是常人努力可及。不過常人仍有努力空間：「若多識古今，博於故實，此盡人可以及之。」（卷 6，頁 154 曹子建）雖無法求有才，但可藉充實學識、加強內容，讓文章變得更精彩動人。但空有天才也難有用武之地，才與志須相配合，才能寫出好詩歌：「其雄在才，而其高在志。有其才而無其志，語必虛僞；有其志而無其才，音難頓挫。」（卷 11，頁 344 左思）若僅有高遠之志而乏天

¹⁸² 參考張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第5章，頁228。

¹⁸³ 參考張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第5章，頁228。

縱之才，所寫詩作定難有跌宕起伏、回旋轉折；但若僅有才情而未有真志，則只能寫出虛矯詩作。

有才以曹氏父子為代表。翁嵩年在〈序〉中提及：「曹氏父子，才聚一門，駸駸乎稱極盛焉。」¹⁸⁴「才聚一門」四字點出曹氏父子的人之處。陳祚明則獨標曹植之才：「子建既擅凌厲之才，兼饒藻組之學，故風雅獨絕，不甚法孟德之健筆，而窮態盡變，魄力厚於子桓。要之三曹固各成絕技，使後人攀仰莫及。」(卷 6，頁 155 曹子建)曹植所擁之才雄健鋒利，再加上學識甚佳，成就自令後人難以企及。¹⁸⁵陳祚明關注曹植之「才」，從前述諸多「才」的界定都出自曹植詩人小傳中可見一般。¹⁸⁶此外，如陳後主、盧思道也是有才之人：「後主詩才情飄逸，態度便妍，固是一時之雋。」(卷 29，頁 940 陳後主)；「盧子行才致清逸，引以天機，可稱獨秀。」(卷 35，頁 1165 盧思道)陳後主才氣飄逸，詩作又有俏麗明媚之態，所以誠為一時雋秀；盧思道具清逸之才，增之天賦的靈性，所寫作品也一枝獨秀。

(二)氣

位列情、辭之間第二項中介是氣，氣雖在《采菽堂古詩選》中出現頻率不低，但陳祚明並未作清晰界定。試看他在〈凡例〉中的說解：

往覆而不可窮，遷變而不滯，舉大而力不訕，入微而旨不晦，零雜兼併而不亂，繁稱博引，典覈而洒如不紛，非氣孰能勝之？氣雄則厚，氣清則潔。有簡淡而亦厚者，元亮之善宗漢人也；有填綴而亦清者，陰、何之善法古樂府也。夫樂府之氣雄，古詩之氣清。然無不兼擅者，誠有氣，則清非弱之云，雄非濁之論。尚情而弱，尚辭而濁者，不知養氣者也。(〈凡例〉)

¹⁸⁴ [清] 陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》(全二冊)(上海：上海古籍出版社，2008 年)，翁嵩年〈采菽堂古詩選序〉，頁 2。

¹⁸⁵ 陳祚明認為曹操乃曹氏父子中，成就最高的一位。在〈善哉行〉中有鮮明界說：「章法條遞，風情婀娜，殊覺其佳。孟德詩乃使人不知為佳，此體所以高。子桓兄弟詩非不甚佳，然固已遜乃父一格矣！」(卷 5，頁 138 〈善哉行〉)曹丕和曹植的詩作亦佳，但畢竟遜於其父一疇。吊詭的是，曹操詩作其體之高，正在於人不知其他佳處為何。此評語與陳祚明對漢、魏之辨可以合觀：「細揣格調，孟德全是漢音，丕、植便多魏響。取法乎上，僅得乎中。孟德欲為三代以上之詞，劣乃似漢。子桓兄弟取法於漢，體遂漸淪矣。」(卷 5，頁 126-127 武帝操)漢詩之高妙，正在其渾全，曹操詩作也有此特色，故而難知其妙，全是漢音。曹丕和曹操的詩作，才是魏詩真正的代表之作。何以會有此差異？陳祚明以取法對象的高下為之解說，由於取法乎上，僅能得其中，所以學三代的曹操，習得漢風；曹丕兄弟僅學漢詩，其體就漸淪，僅成魏音。

¹⁸⁶ 陳祚明認為時人只重曹植繁麗之作，反倒不解曹植真正有才之詩：「於此觀之，可知子建之詩矣！昧者不察，震其繁麗，以為多才即昭明所收〈白馬〉、〈名都〉、〈箜篌〉、〈美女〉，亦皆此旨。若〈吁嗟〉之飄蕩，〈棄婦〉之婉約，〈七步〉之真至，反不解登，安能盡子建天才之極乎！」(卷 6，頁 155 曹子建)陳祚明點出「有才」之作，著眼都是曹植具深情表現之作，這與一般對「才」的感受不同。相反如〈白馬篇〉、〈美女篇〉那些有聲有勢，綴詞序景生動華腴，一般認為可見曹植才情之作，陳祚明雖也表讚許，但認為乃「無所寄託，直是修詞之章」(卷 6，頁 165 〈名都篇〉)，雖可見才，卻不甚重視，也可見關注情性的看法。

引文中可見關於氣幾個要點，首先是詩作有氣的優點，有氣則雖旨意深微但也不覺晦澀；內容瑣細也不感凌亂等，就因詩中有氣而來。其次則因氣的不同，所以形成不同風格。詩作若有雄渾之氣，文風較厚；而若蘊清氣，則較淨潔。¹⁸⁷再者，捻出不同體裁會有不同氣格。以樂府和古詩為例，前者氣雄、後者氣清。最後點出養氣的重要，可惜前面幾點在評論中都還有再加以說明，但養氣則僅見於此，雖評解沈約詩時談及「煉氣」¹⁸⁸，但對如何養氣未再多做解說。

氣在文中以能見「流動」為佳，氣能流動，詩歌情態才能顯見。陳祚明評論沈約時提及：「辭隨意運，態以氣流。」(卷 23，頁 721 沈約)「夫辭雖乏於低徊，而運以意，則必警；態雖未臻要眇，而流於氣者必超。」(卷 23，頁 721 沈約)就算缺乏低迴婉轉之辭，只要運以意則可成為警語；雖無精微深妙情態，但有氣流於其中，也能成就高超之作。具有流動之氣的作品，都有可觀之處。如：「壯心空涌，一氣所流，鴻亮無累。」(卷 18，頁 570 〈代結客少年場行〉)；「命意高，屬詞淺，以一氣流逸，故可觀。」(卷 25，頁 792 〈落日登高〉)鮑照心中湧現的壯心能乘氣所流，故其詩能鴻亮而無累滯；王僧孺詩雖詞語淺近，但詩作具備高超命意且有流逸之氣，詩作自然可觀。詩作能「一氣貫串」，亦是陳祚明欣賞要點，主要因「一氣乘流，無復構思之迹。」(卷 34，頁 1115 〈和王少保遙傷周處士〉)因能見到流通的氣自始至終一貫而行，所以看不出構思痕跡，詩作自然暢達。詩作能以一氣貫串，通常也有不錯的評價，如謝朓和虞世基之作：「一氣悠揚。」(卷 20，頁 637 〈江上曲〉)；「一氣淋漓，故暢。」(卷 35，頁 1181 〈秋日贈王中舍〉)有氣貫之的作品，自然能淋漓盡興，使人讀來備感酣暢。

若在以氣貫串之餘尚能兼顧轉折頓作，詩作將更顯其妙：「篇中以一氣運行，清折杳然，如遊絲徐引，故能佳也。」(卷 35，頁 1167 〈從軍行〉)；「長篇詩須段落清楚。一氣滌洄之中，有頓有起，方成節次……有頓乃有轉，有轉乃有起，

¹⁸⁷ 對於氣之厚的論述，陳祚明兩位熟稔的朋友宋琬和施閏章，都有一些相關論述，可以參照觀看：「惟其才雄而氣厚，故其力之所注，能令讀之者動心駭魄，改觀易聽，憂為之解頤，泣為之破涕，行坐為之忘寢與食，斯已奇矣。」(〔清〕汪琬：〈荅陳霽公論文書一〉，《堯峰文鈔》，四部叢刊景林估寫刻本，卷 32，頁 374)「韓愈氏稱：『氣，猶水也。言，浮物也。』水之積者厚，則為江為河，蛟龍鱗介之屬，出沒其中，莫窺其涯涘。氣之積者厚，則大言小言，懷異變化，激為雷霆風雨之狀，駭聽惑視，不可方物。故苟其未至，雖賁育之勇，無所施力。及其已至，則安坐拱手，舉泰山如鴻毛，覆滄海如杯水，其所積者然也。」(〔清〕施閏章：〈顧赤方詩序〉，《學餘堂文集》，收於《景印文淵閣四庫全書》第 1313 冊(臺北：台灣商務印書館，1983 年)，卷 4，頁 22。)就汪琬來看，才雄氣厚乃讓文章能使讀者驚心動魄的關鍵所在，讀者心情能隨詩文搖擺震盪，正是由著雄偉之才、渾厚之氣傾注的關係。施閏章則論及氣之厚由積聚而來，也談到渾厚之氣能「駭聽惑視」震盪情感或感官的效用。陳祚明雖未就情感震盪的效力大小這點加以論述，但同對氣之厚有正面論斷這點，仍可互相參看。

¹⁸⁸ 「休文詩體全宗康樂，以命意為先，以煉氣為主。辭隨意運，態以氣流。故華而不浮，雋而不靡。」(卷 23，頁 720-721 沈約)

必無一瀉直下，不生波折者。」(卷 8，頁 221〈幽憤詩〉)雖以一氣運行，但其中仍須有折或有頓起，詩的節次才能顯見。特別是長篇若僅一瀉直下而不生波折，可能略顯單薄。但又必須做得不落痕跡，僅須如游絲一般徐徐牽引，仍以不見構思為佳。

庾信作品充分顯現詩歌以氣運之的優點。詩人小傳論及：「情紛糾而繁會，意雜集以無端。兼且學擅多聞，思心委折，使事則古今奔赴，述感則方比抽新。又緣為隱為彰，時不一格，屢出屢變。彙彼多方，河漢汪洋，雲霞蒸蕩，大氣所舉，浮動毫端。故間秀句以拙詞，厠清聲於洪響。浩浩泔泔，成其大家。」(卷 33，頁 1080 庾信)庾信心中情思意緒紛雜繁複，心思曲折婉轉，再加上學識豐富，不僅使事用典大量而多元，且能不專主一格，文風多有變化。詩人小傳論及庾信詩作特點為其詩以傑氣為支撐，故文勢如河漢汪洋，雲霞蒸蕩，相當壯闊，顯出浩瀚壯盛之意。陳祚明在具體詩作中多提及庾信詩作以氣舉之，一氣乘流：「『塵尾』句新異。通首必以大氣運之，無一語不搖曳。」(卷 34，頁 1116〈送旻法師葬〉)；「一起先迸汪洋之淚，然後細數哭之。全是性情。一氣乘流，無復構思之跡。」(卷 34，頁 1115〈和王少保遙傷周處士〉)；「此後一氣盤礴，敘述酸楚」(卷 34，頁 1115-1116〈傷王司徒褒〉)等，可見其氣乃奠基於性情，而因有氣，故語無構思痕跡，也顯得搖曳生姿。

(三)法

位列情辭中介第三要項是「法」。陳祚明未對此做出清楚界說，但大抵可明瞭《采菽堂古詩選》所謂的法乃是寫作手法泛稱，指所有能達成創作高妙詩歌的手段，當詩人欲藉辭以達情，就需借重「法」來完成。大略來說，舉凡文章結構安排、作法技巧，或謂詩歌韻律聲調、標格法度都可歸於法的範圍，¹⁸⁹但非指實際創作出來的詩文表達形式，而是表達形式的規範。

法既指各式寫作手法，包含內容自然極為廣闊，就文章組成單位來看，有字法、句法、章法¹⁹⁰各種不同之法，有時一篇中可同時觀察三者：「通首章法、句法、字法並古，而妙在情深，三復不厭。」(卷 1，頁 18〈有所思〉)在各層面有各式各樣之法，可見「法」包羅之廣。比如用韻或用古各有需遵行法則：「〈柏梁〉一句一意，此連緒相承，後人作七古，句句用韻，須仿此法。」(卷 5，頁 141〈燕歌行二首·其一〉)；「結句取材於《春秋》，謀調於〈塘上行〉，成此雅

¹⁸⁹ 參考王運熙、顧易生主編，鄔國平、王鎮遠著：《中國文學批評通史》(陸)清代卷(上海：上海古籍出版社，2011年)，第3章，頁186。

¹⁹⁰ 陳祚明具體關於字法、句法、或者章法、篇法的說解，將留待作品論中再加以細論。此處略舉幾例以為證：「『無所憂』，字法高。」(卷 15，頁 484〈月節折楊柳歌十三首·十一月歌〉)；「非有佳處，而寫得詳切。句法不俚。」(卷 7，頁 207〈鬪雞〉)；「篇首迤邐而下，章法迢遙。」(卷 5，頁 153〈長歌行〉)

語。可得用古之法。」(卷 10, 頁 300〈君子有所思行〉) 陳祚明將對於前人的學習、取材籠統稱為「用古之法」¹⁹¹, 認為前人已為特定用法定下範示, 後人若想採同樣手法, 就須遵守一定法則, 這從〈柏梁詩〉即可看出端倪。

除此之外, 如寫物或使事等寫作要素, 也各有需依循之法:「凡寫物須寫其動,〈上林賦〉正得是法。」(卷 2, 頁 28〈董逃行〉);「刻意作高古之調, 雜引前人, 並以抒其議論, 故事事無不生動。此可以得使事之法矣。」(卷 5, 頁 139〈煌煌京洛行〉) 評語中明確點出寫物時應採用什麼樣的「法」, 並點出典範之作以供參詢。「使事之法」的捻出是隨評語所抒而得, 大抵可見除須旁徵博引外, 還須加入創作者自身議論, 並追求事事生動的境界, 才算善得用事之法。此外還可從不同題材、類別觀察其法:「凡遊覽詩, 以景中有情為妙, 得是法, 則凡景皆情也。」(卷 17, 頁 532〈郡東山望溟海詩〉) 雖未明確命名為特定之法, 但實是對特定類別詩歌之法作出界說。〈郡東山望溟海詩〉乃謝靈運名篇之一, 由其詩作得出創作法則的典範, 謝氏為善於法之詩家, 自不待言。

〈凡例〉論及「法」有好幾種, 且詩歌中必有法:「無無法者」(〈凡例〉, 頁 6)。陳祚明列舉三種運用「法」的方式, 並各舉出代表人物:「法有循之以為謹, 有化之以為變, 有忘之以為神, 無無法者。」(〈凡例〉, 頁 6)、「士衡循法者乎? 文通、玄暉其流也; 子建化於法矣, 休文其流也;〈十九首〉、古樂府, 神於法者乎? 嗣宗、元亮、康樂、子山, 蓋日孜孜焉」(〈凡例〉, 頁 6) 第一類為謹慎遵循法度的詩家, 這類以陸機還有江淹、謝朓三人為代表; 第二類是用法之餘尚能有所轉變化用, 曹植、沈約可屬此類¹⁹²; 最後則是幾乎忘卻詩有法之事, 稱之為神¹⁹³, 這境界大抵只有〈古詩十九首〉和樂府詩能及。

¹⁹¹ 汪琬提過向古人學習文章規矩格法以用之, 與陳祚明重視「用古之法」的言說可相互對照:「如以文言之, 則大家之有法猶奕師之有譜曲, 工之有節, 匠氏之有繩度, 不可不講求而自得者也。後之作者, 惟其知字而不知句, 知句而不知篇, 於是有開而無闔, 有呼而無應, 有前後而無操縱頓挫, 不散則亂, 辟諸驅烏合之市人而思制勝於天下, 其不立敗者幾希。」(〔清〕汪琬:〈荅陳靄公論文書二〉,《堯峰文鈔》(四部叢刊景林佶寫刻本), 卷 32, 頁 375) 汪琬以為文章規矩格法是須通過學習古人纔能求得的, 這種格法主要不在字句, 而在開闔呼應, 操縱頓挫等方面的規律。(參考王運熙、顧易生主編, 鄔國平、王鎮遠著:《中國文學批評通史》(陸清代卷)(上海:上海古籍出版社, 2011 年), 第 6 章, 頁 364。)

¹⁹² 陳祚明《采菽堂古詩選》評語還論及法的運用有正、變分別:「詩不可犯。凡景物典故, 句法、字法, 一篇之內, 切忌雷同。然大家名筆, 偏以能犯見魄力。四語排比者, 必須變化, 此正法也。四語排比, 而中一字虛字偏用, 一例不嫌其同, 此變法也。」(卷 17, 頁 536〈初去郡〉) 此處首先捻出自全篇觀點出發所需依遵的法:「詩不可犯」, 其次則談法有區別正、變:排比之語要有所變化, 這是正法; 但若重複使用, 則是變法。第三論及「大家名筆, 偏以能犯見魄力。」雖不能視為限定變法使用對象, 但提點學習者:因為是名家, 所以在特別之處加以用心可見其功力。相較「詩不可犯」的正法而言, 「不嫌其同」即是其變法。此處所言正、變之法, 與對「法」進行變化使用是否相等雖因解說太少難以明確斷定, 但兩者實可互作參照。

¹⁹³ 此處所謂神, 即下段所談的「神」, 在陳祚明詩學理論中, 神即法化至忘以後的表現。

(四)神

「神」則是陳祚明在情與辭四項中介之間，談的最少的一種。〈凡例〉對「神」所作說明僅有簡單兩句：「詩所由致於工之路，使人亦悲亦喜者，神也。」(〈凡例〉，頁 5)；「夫所由於至於工之路，蓋有神明焉。」(〈凡例〉，頁 5)兩句說解非常雷同，僅能看出詩之所以能通往工巧、能讓人的情感為之震動、感到悲喜的緣故，是因其中有「神」。不過神的定義未在此做出界說。蓋對神的理解，必須與「法」相連，神所指的乃「忘法」狀態：「法有循之以為謹，有化之以為變，有忘之以為神，無無法者。」(〈凡例，頁 6〉)由此可見「神」所指應是詩家創作時已達忘卻使用任何手法的狀態。詩人運用法有不同境界的說解，標誌可能是創作主體從被動到主動，從必然到自由的過程。¹⁹⁴這點從〈古詩為焦仲卿妻作〉說解可以看得更清楚：

頻頻照應，此法密也。初無形迹者，散散寫去，到此時，自應有此語，並非強設。若不為彼此照應而然者，所謂神化於法也。(卷 2，頁 49 〈古詩為焦仲卿妻作〉)

明確看出「法」與「神」的關聯，創作者若用心照應詩作前後是否連貫、相互呼應，這是細密用法，但若詩家創作未考量這麼多細節，但寫出作品仍有彼此照應的效果，這並非無「法」，而是在不自覺的情況下運用「法」，此即稱作「神」。「用之渾然，初無形迹」(卷 2，頁 49 〈古詩為焦仲卿妻作〉)的情況，就是「神化於法度」(卷 2，頁 49 〈古詩為焦仲卿妻作〉)的狀態。謝靈運〈登池上樓〉也幾乎達神化於法的狀態：「此首尤為秀傑，迢遞圓瑩，章法、句法、字法、尤臻神化。初日芙蓉中，更屬鮮妍。」(卷 17，頁 527 〈登池上樓〉)此詩看來婉轉圓潤，晶瑩可喜，其藝術效果之佳，幾近神化。由此也可看出，陳祚明對「神」的描寫，與法關聯密切。

本章解說《采菽堂古詩選》評議方式與角度，首先解說陳祚明秉持的評議態度，採用第虛其心、設身處地以及品味態度品賞詩作，接著說明陳祚明採用的評議體例，借用詩人小傳是否加上自傳評語以及譬喻式解說，看出對詩人的重視程度。再者探究《采菽堂古詩選》評議手法，分為細部批評、分辨體格、注重詩史源流、影響、樹立《詩經》與李、杜詩兩種比較基準幾個部分。評議角度則區分為情、辭、情辭間中介三大類，情的部分關注真情、深情、強調志與意、闡釋寓意寄託四個部分。辭則從字、句、章法、發端結語、用語幾個方面觀察。情辭之間則訂定才、氣、法、神四個角度，細膩分梳陳祚明評議詩作時方法與關注面向。

¹⁹⁴ 參考張健：《清代詩學研究》(北京：北京大學出版社，1999年)，第5章，頁229。

第四章 《采菽堂古詩選》主題論

第一節 仿擬

陳祚明關注擬作甚多，主要為對治當時詩學風氣而發。摹擬風氣是明代詩文創作中最為人詬病的特徵，自李夢陽倡文必秦漢，詩必盛唐後，舉世風靡，一代詩文創作遂籠罩在以摹仿剽襲為能事的擬古風氣中。就算間有特立獨行之士不甘為風氣左右，也難以扭轉舉世同趨的潮流。¹陳祚明相當不滿當世模擬風氣，《采菽堂古詩選·凡例》便論及：

言詩不準諸情，取靡麗謂修辭，厥要弊，使人矜強記，採摭剽竊古人陳言，徒塗飾字句，懷來鬱不吐，志不可見，失其本矣。（〈凡例〉，頁1-2）

今首尾衡決，上下不屬，緒中斷而無以引之，則廢。蓋自獻吉、景明，莫祛斯弊；而于鱗、元美尤甚。由後之弊，失在命意。意莫適主也則雜，雜則中斷。由前之弊者以辭，樂用古人之辭，未常協於己志，徒取相似，昇而置諸句中，則鯁芥而不化。或者欲速成，窘於辭，困於韻，因漫易草略，惟其所便，足字數耳。故條暢難之。夫古人則未有若是者。²中、晚唐或有之，不善修辭之故耳。（〈凡例〉，頁7）

引文可見陳祚明排斥強摘古人陳言的做法，認為難顯作者心志，乃失其本。且此法全然忽略詩歌須重其「理」的表現，不揆文勢所宜，罔顧詩歌需重上下相承、首尾相應等章法的鋪陳、表現。濫用古人之詞的做法，未能與作者自己心志相符，所重僅是表面形體相近。自己詩作插入模擬語句，就如魚骨卡在嗓中，令人相當不舒服。此法雖可速成，詞語卻顯窘迫，音韻讓人困頓、難以調暢。古人無此寫作方法，或許中晚唐少數不善修辭的詩人有類似情形，但並非正途。時人崇尚強記，採摭剽竊古人陳言，乃受前七子李夢陽、何景明引導，加諸後七子李攀龍、王世貞擬作、剽竊古人陳言變本加厲，不以情為本而只重修辭，使辭成為空洞形式，失去詩歌根本。³特別像李攀龍擬古樂府「塗竄本詞，尤其拙劣，不足觀矣。」（卷24，頁759〈雜詩三十首〉）清楚反對因七子引導而生的剽竊風氣。

陳祚明並非唯一反對當時摹擬風氣的有識之士，其摯友施閏章、葉燮等，都對明末以來專剽竊古人用語，以依傍臨摹為事的擬古風氣表達不滿：

¹ 參考蔣寅：〈清代詩壇對明代詩學的反思〉，《文學遺產》2006年第2期，頁109；蔣寅：《清代詩學史》（第一卷）（北京：中國社會科學出版社，2012年），第1章，頁78。

² 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「或者欲速成，窘於辭，困於韻，因漫易草略，惟其所便，足字數耳。故條暢難之，夫古人則未有若是者。」筆者依文意修正為：「或者欲速成，窘於辭，困於韻，因漫易草略，惟其所便，足字數耳。故條暢難之。夫古人則未有若是者。」

³ 參考張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第5章，頁215。

詩為性情之物，而近世以之徇人。雖復屬辭綴韻，類古作者，終與畫龍刻鵠等耳。⁴

規規焉尋聲肖影。側足學步，非前人所嘗道過則逡巡不敢吐一字，故出其所作若古人所已作焉。讀其作未竟若我所已讀竟焉。以是為學古，又奚以為？⁵

惟有明末造，諸稱詩者專以依傍臨摹為事，不能得古人之興會神聖，句剽字竊，依樣葫蘆。如小兒學語，徒有啞呀，聲音雖似，都無成說，令人噁而却走耳。乃妄自稱許曰：「此得古人某某之法」。⁶

他們不喜七子詩歌重複拖遝、模擬太甚的詩歌作法，認為撰寫詩文只會模擬前人、拾掇隻言片語，乃畫龍刻鵠之徒。不僅無法達到古人成就，其詩終無可觀之處。明末以來稱詩者，多專以模仿、臨摹他人為事。只敢側足學步，若前未嘗言，就會顧慮而逡巡、徘徊，不敢創造。不能領略古人興會神理的稱詩者，只會剽竊別人字句，依樣畫葫蘆，就像小兒牙牙學說話一樣，含糊不清地啞呀其聲。雖然聲音相近，都卻不能成說，令人感到噁心。既然都是古人言論，那麼讀古人作品即可，何必讀滿是抄襲之言呢？不滿之意清楚可見。王士禛也有類似言論：「善學古人者，學其神理，不善學者，學其衣冠語言涕唾而已。」⁷認為學習古人有高下之分，較佳者能學古人神理，只學外在形貌或言語涕唾，則為不善學。可見並非排斥學古，而是認為不應選取僅採摭剽竊、拾其涕唾，卻不重神理的擬古方式。

陳祚明點出擬作時應注意的幾項要點。首先須辨別各家不同風調與風度，以能掌握其神為佳。謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩八首〉雖深於性情，但卻不審格調，故覺不類，以至有些作品「未協建安風旨」(卷 17，頁 549 〈擬魏太子鄴中集詩八首〉)或「風調不類建安」(卷 17，頁 550 〈擬魏太子鄴中集詩八首·魏太子〉)，反倒像個人述懷之作。若想擬古，首要條件便得辨別不同體貌：「學者須先辨古人之體，一一參其性情聲調，擬古成篇，亦自煉風格之一法也。比諸臨摹古帖，首重得神。」(卷 24，頁 759 〈雜詩三十首〉)；「法古在取其神」(卷 1，頁 5 〈日出入〉)明確點出若欲模擬古人，必得辨別詩人詩作體格、性情、聲調。一言以蔽之，須能「得其神」。抓住擬作對象的神韻、神態，才能有仿擬佳作。故擬作者須先有「神入」功夫，透過作品及相關資料觀察、思考、體驗、並認同原作者

⁴ 〔清〕施閏章：〈楚村詩集序〉，《學餘堂集》收於《景印文淵閣四庫全書》第 1313 冊(臺北：台灣商務印書館，1983 年)，文集卷 4，頁 39。

⁵ 〔清〕施閏章：〈梁園詩集序〉，《學餘堂集》，收於《景印文淵閣四庫全書》第 1313 冊(臺北：台灣商務印書館，1983 年)，文集卷 5，頁 44。

⁶ 〔清〕葉燮：《原詩》(清康熙葉氏二棄草堂刻本)，卷 1，頁 5。

⁷ 〔清〕王士禛：〈晴川集序〉，《帶經堂集》(清康熙五十年程哲七略書堂刻本)，卷 65，頁 550

情意感受，之後再「賦形」，回到擬作者立場。但又設身處地、感同身受以近似原作者的口吻發言、用類近原作的語言文字撰結成篇，這兩階段皆為成就擬古佳作必經之路。⁸

陳祚明具體分析評論擬作詩歌的角度相當多元。如在徐幹詩中點出哪些語句受後人反覆擬作。徐幹〈雜詩五首·其三〉最末四句：「自君之出矣，明鏡暗不治。思君如流水，何有窮已時。」實為千古擬作典範。〈自君之出矣〉是樂府舊題，此詩以女子口吻訴說深情思念遠方丈夫。〈雜詩五首·其三〉末四句寫情纏綿動人，設喻妥帖傳神，深受後人讚賞。南朝以來便不斷有模擬、創作，抒發思婦相思哀怨之情，使〈自君之出矣〉成為獨立樂府詩題。且後世擬作〈自君之出矣〉基本上保持徐幹原詩內容與形式：五言四句，首句必述「自君之出矣」，次句敘一件日常生活之事，後兩句則以「思君如XX」引出各種喻體。因敘事與設喻不同，使此類同題詩呈現豐富多彩、搖曳多姿的意趣之美。⁹

陳祚明也點出眾多擬作篇目中，誰最得擬古之法。〈相逢行〉在梁代多被仿擬，但多為只改一兩字的直襲，陳祚明覺此法既拙又無趣。樂府古題〈相逢行〉主題實有三，包括少年狹路相逢、三子榮耀歸里、三婦及丈人生活三部分。東晉南朝時期，本題被文人爭相仿作，既有繼承古題樂府主題者，也多有新變。¹⁰南朝文人〈相逢行〉擬作主題之一是展示貴族家庭生活風貌。像昭明太子、沈約〈相逢狹路間〉都為樂府古題〈相逢行〉擬作。陳祚明特別看重張率〈相逢行〉，本詩大抵未偏離原有主題，但甚有作意。其中加入「憑軾日欲昏」，相逢時有此景，與人驚異感受。其中「橘柚分華實，朱光燎金枝」點出華縟景象，也包含情事，甚是佳句。再如「並在東西立，群次何離離」等句倣羅列成行之意，也甚佳。陳祚明認為此可謂「得擬古樂府法。」(卷 25，頁 800-801 〈相逢行〉)¹¹

詩人整組擬古詩作，也可看出陳祚明關注的擬作面向。陶潛〈擬古九首〉之評，可見關注句法是否相似。有些擬作全首相近：「句法全似〈十九首〉」(卷 13，頁 423-424 〈擬古九首·其四〉)；有些特定語句與仿擬對象相類：「『初與』二句，『未言』二句，『離隔』，句，皆〈十九首〉句法。」(卷 13，頁 423 〈擬古九首·其一〉)；「『生有』二句，似〈十九首〉。」(卷 13，頁 423 〈擬古九首·其二〉)；有時關注整體筆調是否與原作相仿：「筆調儼是〈十九首〉」(卷 13，頁 425 〈擬古九首·其八〉)；「筆調神似〈十九首〉」(卷 13，頁 425 〈擬古九首·其九〉)形式以外，評論也關注擬作情意是否相符。陶淵明〈擬古九首〉情思與表情方式皆有可觀，所以受陳祚明肯定，且可和原作互參：「〈擬古〉九章，情思回曲，辭

⁸ 參考梅家玲：〈論謝靈運〈擬魏太子鄴中集八首並序〉的美學特質〉，《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》(臺北：里仁書局，1997年)，頁 46。

⁹ 參考張學民、董曉鴻：〈樂府舊題〈自君之出矣〉詩話〉，《中學語文》2006年第6期，頁 48。

¹⁰ 參考宋亞莉：〈樂府歌詩〈相逢行〉東晉南朝演變考〉，《東方論壇》2011年第2期，頁 78。

¹¹ 參考宋亞莉：〈樂府歌詩〈相逢行〉東晉南朝演變考〉，《東方論壇》2011年第2期，頁 79。

旨纏綿。」(卷 13, 頁 422 〈擬古九首〉);「情見乎詞,比意命句,直似〈十九首〉。」(卷 13, 頁 423 〈擬古九首·其三〉)陶淵明〈擬古九首〉情意表達回曲,與〈古詩十九首〉注重含蓄相類,且無論比意或命句,都採類似手法,可以相互觀看。〈擬古九首〉「與〈十九首〉何分今古?」(卷 13, 頁 424 〈擬古九首·其五〉)擬作可得到和原作「何分今古」的評語,可見高度推崇。

江淹〈雜詩三十首〉也足供探悉。在題解中點出擬作多人詩作應具備條件:

自康樂擬公讌,已乖勝解。緣而降,奉一家為模範,心慕手追者,或亦有之。若統會殊流,妙極旨趣,自非胸羅百代,悟風雅之源者,豈易言哉!(卷 24, 頁 759 〈雜詩三十首〉)

陳祚明認為以一家為典範,努力追慕仿擬尚可達成目標;但若欲同時仿擬很多知名作家,並皆得神氣精髓,則只有胸羅萬代、能透悟風雅之源的大家才能做到。標準門檻非常高,可見相當不易,斷非一般詩家能企及。以此標準看江淹〈雜詩三十首〉,自然得擬作僅得皮膚之評:「文通擬古諸篇,刻意描摹,分途異軌,六季文家,似斯兼擅者,誠不易得。但規倣百氏,僅得皮膚。至其神旨攸歸,曾未細心體味。譬之芻靈象人,略得其貌而已,不足與言優孟衣冠也。」(卷 24, 頁 759 〈雜詩三十首〉)六朝時能兼擅的詩家相當不易,江淹這組詩刻意描摹各家風調,就陳祚明看來並非佳作,僅是能得皮膚之作,對原作神態、意旨都無法用心體會。就像祭祀用芻靈象人,僅粗略取形貌,談不上真正扮演仿擬。

江淹擬作標題顯示隨時代發展而出現的新題材、體式,並點明題材與作家的關係。每個作家皆選定一種題材,並非因該詩家僅創作這種題材,而是該題材為其最擅或首創之作。¹²不過江淹仿擬雖選定每位詩人最突出的題材,但整體參照仍以詩家整體風格表現為依憑。陳祚明注意到此特點,〈魏文帝曹丕遊宴〉點出「是倣魏文,非獨倣公讌。」(卷 24, 頁 760 〈魏文帝曹丕遊宴〉)在此基礎上看待江淹擬作,陳祚明多首評說點出江淹仿擬並不到位。如潘岳詩作較江淹所擬更饒秀致;陸機作品更秀潔高妙;擬張協未能得淒緊之態;學習劉琨「所嫌者,太尉失路之嗟一種情境,不能低徊寫出也。」(卷 24, 頁 764 〈劉太尉琨傷亂〉)。有的擬作就算些許相近,但有些不似之處。如〈陳思王曹植贈友〉雖有雄麗之感,仍未全合;模擬陶淵明作品,雖語語有閑雋之姿,但卻像「彭澤詩之秀琢者」(卷 24, 頁 766 〈陶徵君潛田居〉),未表達拙、樸質之感。模擬謝靈運也「於康樂生動警拔處都未遂詣」(卷 24, 頁 766 〈謝臨川靈運遊山〉)可鮮明看出陳祚明最重視各詩家獨具神韻與語言表現。真的覺得尚似的正面評斷,只有兩三例,如模擬王粲、顏延之、殷仲文之作:「亦尚。」(卷 24, 頁 761 〈王侍中粲懷德〉);「華

¹² 葛曉音:〈江淹「雜擬詩」的變體觀念和詩史意義〉,《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京:北京大學出版社,2012年),頁380。

縛之中，亦有深細處，頗似光祿。」(卷 24，頁 767〈顏特進延之侍宴〉)；「代愈近，則風愈似。此殊蕭瑟。」(卷 24，頁 765〈殷東陽仲文興矚〉)與不甚相像作品相較，比例上少得多。雖有些擬作撇開相像與否，尚有可觀之處¹³，但就擬古來說，不慎相似、僅得皮膚的論斷大抵不假。江淹以擬古著稱，但陳祚明卻不甚滿意其擬古詩。雖肯定用心，但認為成就並不高，可見對仿擬之作，實有相當高的標準和期待。

擬作是否有情，是陳祚明另一個注重要點。評論漢代無名氏〈擬蘇李詩十首〉，陳祚明論及本作調非不古，但不及蘇李詩之因，除乏婉轉之旨外，更因寫作非出於真情。既然情意不及原作者，詩歌也難以動人。張衡〈四愁詩〉因作於鬱鬱不得志時，其「效屈原以美人為君子，以珍寶為仁義，以水深雪雰為小人，思以道術為報，貽於時君，而懼讒邪，不得以通。」(卷 4，頁 97〈四愁詩〉)序中明白指出張衡所創新體乃效法屈原，以《楚辭》為範本而來，因當時心情鬱紆煩悶，故其言低徊。且因其中寓有深情，且「情深必不可擬」(卷 4，頁 98 張衡〈四愁詩〉)，故擬作者皆不能出此辭範圍之外。晉朝傅玄〈擬楚篇〉和〈擬四愁詩四首〉、張載〈擬四愁詩四首〉，都模擬東漢張衡〈四愁詩〉而來，也同時間接模仿屈原騷體。¹⁴這類擬古除學習模擬作品的表現形式外，情感上也寄寓對模擬對象的「認同」。因認同過往經驗，所以試圖把時間上的過去拉向現在，使過去能與作家當下所屬的現在有同時代性，以此喚起、造就文化上的集體意識。¹⁵這種基於同情共感產生的跨時代表現，才是陳祚明注重的要點，比起表面主題模擬，更重要的是掌握「情」。

擬作若能達此層次，則是「以生命印證生命」的擬代之作，它提供具有「近似的再演」質性的文學及生命形式，使文人既可借鑒前人生命經驗為自己存在定位，也能在既有文本影響下更造新聲，將曾經與現時融合為一，通過同情共感融合傳統與現今。¹⁶相對來說，要是能在擬古形式中展現、抒發自己懷抱，會是良好擬古作品。如曹操多篇樂府詩作，雖然形式是擬古作品，但都「寫己懷來」(卷 5，頁 126，武帝操)，其中寄託詩人憂貧、憫亂種種情思，是奠基性情而發，並非泛語，故有跌宕悲涼之態，後人難以臻及也難以超越。陳祚明並非以主題判定詩作價值高低，而從有情與否標準評判。雖然主題是擬古，但詩家可在詩中表現自己情志，如此便不落入一般擬作遮掩作者性情的困境。此處再次顯見陳祚明評

¹³ 如擬郭璞與許詢之作，雖有其優點，但非從相似與否的角度加以評論：「可稱。具體。」(卷 24，頁 765〈郭弘農璞遊仙〉)；「此首饒有雋致。」(卷 24，頁 765〈許徵君詢自敘〉)

¹⁴ 參考顏芳美：《魏晉南北朝擬作組詩研究》(臺南：國立臺南大學語文教育學系教學碩士論文，2005 年)，第 2 章，頁 19。

¹⁵ 參考蔡英俊：〈「擬古」與「用事」：試論六朝文學現象中「經驗」的借代與解釋〉，第三屆國際漢學會議論文集文學組編：《文學、文化與世變》(臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002 年)，頁 75。

¹⁶ 參考梅家玲：〈序言〉，《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》(臺北：里仁書局，1997 年)，頁 8-9。

斷詩歌不拘泥刻版，最看重情意有無，批駁擬古也主要針對擬古之作難顯見詩家情性而發。若擬古之作能承載、表現詩人真情摯意，那麼陳祚明也不會吝惜給予肯定。

除越似所擬對象越佳外，陳祚明甚或認為要能勝古、能別出機杼才是最佳擬作：「夫擬古僅隨古人成構，因襲詞章，可不作也。求勝於古，始堪擬古。」(卷 10，頁 315〈擬古八首〉)；「常謂擬古樂府須勝於古乃佳。古何可勝？惟有別出機杼。使讀者耳目一新。即勝之也。此縱不能勝，亦不致飲下流之餘，為古所縛。」(卷 25，頁 801〈相逢行〉)想寫出好的擬古作品，若只在語言結構或詞語表現亦步亦趨仿擬必定不夠，需要「求勝於古」，超越原來的作品，才能有自己詩作獨特價值。要別出心裁、獨出機杼，才能使讀者耳目一新，此即陳祚明所謂「勝古」。有這般期許與用心，就算其作未能真正超越古人，也不致於成就低下或為古所縛。此外擬作亦須「自然且有致」(卷 4，頁 123〈古兩頭織織詩二首〉)，若強作必然不工，也不可妄加附會古人事。附會古人事實不僅不得代言情，更是擬作大疵。

第二節 詠物

詠物詩在《采菽堂古詩選》也論述甚多。六朝從永明以後，喜好詠物詩程度大大上升，很多著名詩人都有不少詠物之作。其描寫內容廣泛，諸如服飾、擺設、樂器、動物、植物，乃至風花雪月，都為吟詠對象。特別到梁陳以後，詠物詩範圍更擴大至所有日常生活用品及園林蟲鳥花草，風格也漸趨捕捉細微動態。這些詩作多直以所詠之物為標題，題目往往就是立意，僅少數不明言所寫之物為何。¹⁷

陳祚明關注六朝詠物詩作主題甚多，首先如梁朝何遜〈與虞記室諸人詠扇〉，描寫典雅，且在詠扇詩句中，用「掩」字之作，少有如「搖風入素手。占曲掩朱唇」兩句貼切深刻。六朝時期詠舞之作「往往佳」(卷 27，頁 871〈舞就行〉)，王暕詠舞詩更具體點出佳處何在：「寫舞甚活。末句不寫形，寫影，更佳。」(卷 27，頁 857〈詠舞〉)寫動物則有梁代李鏡遠〈蜨蝶行〉，本詩寫出蝶影飄忽情狀，生動尚似。隋煬帝〈夏日臨江〉實非純然詠物詩，但寫白鷺相當生動。陳祚明特別點出「鷺飛林外白，蓮開水上紅」兩句乃佳句：「鷺白有何異？在林外便是於掩映中見白，且又方飛，此白縹緲。水上蓮亦與水映。」(卷 35，頁 1155〈夏日臨江〉)白鷺因林外掩映，更顯白皙，且又在此時捕捉飛翔動態，使白更顯縹緲生姿。蓮花因與水相應，更顯其紅。詠物詩歌以詠花為主體者，如陳朝蘇子卿〈梅花落〉，其中「祇言花是雪，不悟有香來」顯空靈有姿。徐陵同題之作，「燕拾還

¹⁷ 參考石觀海：《宮體詩派研究》(武漢：武漢大學出版社，2003年)，第4章，頁134；葛曉音：〈南期五言詩體調的「古」「近」之變〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁425。

蓮井，風吹上鏡臺」特為秀麗，將詠落花提升到另一境界。除落梅外，薔薇也得詩人青睞。梁劉綏〈看美人摘薔薇〉寫薔薇甚切，也是佳作。陳祚明點出詠花最常使用的要點：「花開不同時，甫新易萎。由來作詠者多用此意。」（補遺卷3，頁1436〈看美人摘薔薇〉）各種花所開時節不同，加諸花時甚短，甫盛開便很快枯萎，此項特質給古今詩人很多靈感。齊謝朓〈詠薔薇〉描寫一棵處在特定時刻、特定情境的薔薇：風中的薔薇。風吹花翻卷，使花朵完全向日，顯顯光艷四射。¹⁸ 特定寫一朵薔薇而非泛寫，無怪乎陳祚明認為「他不能借」（補遺卷2，頁1406〈詠薔薇〉）。謝朓詠物之作極佳，陳祚明曾點出工於詠物之作：「宣城工於詠物，姿態疏秀。造情不遠，而寄意可風。」（卷21，頁669〈詠竹火籠〉）謝朓所寫物品都能顯秀麗之姿，此乃其可貴之處。謝朓作品可視為詠物詩代表，像〈詠兔絲〉：「三四有致，五六有情，備詠物之能事。」（卷21，頁667〈詠兔絲〉）；〈詠墻北梔子〉「詠物若此，不多得。」（卷21，頁658〈詠墻北梔子〉）相當肯定謝朓詠物詩成就。

描繪美人的詠物詩也值得關注。早在漢代郊廟歌辭便點出「畫美人難，畫衆美人尤難」（卷1，頁2〈練時日〉）。〈練時日〉用兩種不同筆調分寫美人神韻及形貌。寫神用淡筆加以勾勒，自然帶出氣性；刻劃形貌則採華麗比較，盡情展現盛美之狀，陳祚明認為此乃描繪美人最佳手法。六朝詠美人佳作如宋朝南平王鑠〈白紵曲〉寫美人輕揚之姿，細膩表現美人神情、動態；或如沈約〈夢見美人〉純用白描手法，但卻細緻蘊露美人真情意態、纏綿之意。蕭梁宮體詩派作品有「美人」系列¹⁹，在這些作品直接吟詠女性，毫不掩飾地公開點明描寫對象和表現主題，徹底拋開詩騷以來比興傳統，競相描摹眼前長裾冶袖、纖手細腰的美人，形成當時獨特詠物風尚。²⁰

《采菽堂古詩選》首重詠物詩寫象分明，能體物之妙。劉宋以來言志傳統衰歇，熱衷細膩逼真的描摹物體形貌。梁代以下詩歌，多達體物精細、體物瀏亮的境界。梁代王僧孺〈朱鷺〉寫象分明，何遜〈望新月示同羈〉「的的與沙靜，灑灑逐波輕」寫出新月與滿月的不同，境界需體物甚妙才能及的。此類齊梁詠物詩大多沒有深意真情，用心處乃在小巧思致，故頗能鍛鍊側寫、虛寫的暗示手法，一個題目便能翻出不少新意。當時詠物詩題目雷同者甚多，人們不厭其煩反覆吟詠，以思致求新為勝。²¹ 陰鏗〈詠石〉點出詠物詩另一面向。齊梁之際詠物詩淡化主題。這些詩作既非抒情言志，也非體物說理，僅羅列相關典實、出以韻語。

¹⁸ 田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》（北京：中華書局，2010年），第6章，頁226。

¹⁹ 在樂府詩題中常會明確出現關鍵詞「美人」的詩作即屬之。而「美人」的同義語、類似語，如「娼妓」、「妓」、「姬」、「佳麗」、「麗人」、「傾城」、「佳人」、「舞女」等也同被視作關鍵詞，詩題中若含有這些語詞，則其作也屬「美人」系列。（參考石觀海：《宮體詩派研究》（武漢：武漢大學出版社，2003年），第5章，頁175。）

²⁰ 參考石觀海：《宮體詩派研究》（武漢：武漢大學出版社，2003年），第5章，頁175。

²¹ 參考葛曉音：〈南期五言詩體調的「古」「近」之變〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012年），頁425。

這種現象實是隸事之風影響文學創作。陰鏗這首詠石詩即屬之，既無寄託、也未細緻描繪石的形狀、色澤、質地，中間列舉與石相關典故，可視為乃當時表現博學、隸事遊戲的側面寫照。雖然全詩好似雜貨清單，缺乏一氣貫注的文脈和感情的內在聯繫，但語言表現實精工巧妙，對仗精工甚或超越李嶠、董思恭等人詠物之作。如「雲移蓮勢出，苔駁錦紋疏」兩句，百篇李嶠、董思恭作品都找不出一句與之相當。²²

第三節 風景

《采菽堂古詩選》相當注重描繪風景的詩句，這與陳祚明認定詩中需描寫風景才為佳的想法有關：「蓋詩中不入景物，作致則都無風韻。」(卷 22，頁 705〈蒙華林園戒詩〉)，既然詩中須有風景才有致，那麼身為評論家的他，也特別關注風景，期能辨析詩作佳處何在。

陳祚明認為面對風景，最重要需抱持賞玩心態。此可以謝靈運²³為代表：

今對景能賞玩及此乎？即能賞玩，能寫之乎？夫不能寫者，是終不能賞玩者也。不能賞玩者，與之語，亦不解者也。故結句云然：嗟乎智者豈易得哉！千秋惟公具此智慧，故應速得成佛。(卷 17，頁 539〈石門新營所住四面高山迴溪石瀨茂林修竹〉)

面對風景需抱持賞玩態度，若非以賞玩之心觀賞，則必不能寫之。但能賞玩並非唯一條件，尚需手筆甚佳才能描繪。能付諸字句，才能真正賞玩。山水風景是相對獨立的審美對象，詩人審視山水景物，須採感性直觀的玩賞態度。謝靈運表達的正是審美的山水自然觀。²⁴言謝靈運面對山水採賞玩心態，陳祚明並非首發，謝靈運自身便常以「賞」、「賞心」表達面對山水的審美態度。「賞」字在謝詩中常見，謝靈運更曾獨創「賞心」一詞並廣泛施用。「賞心」用於人與人間係指某種心氣間交流，也可逕指「賞心之人」。不過謝詩中「賞」的對象不僅限於人，更用於「山水」。²⁵在謝靈運以前「賞」只用於人或音樂，謝靈運首先將「賞」

²² 參考何詩海：《魏晉六朝文體與文化研究》(北京：北京大學出版社，2011年)，第6章，頁276。

²³ 鄭婷尹曾論及陳祚明特別關注謝靈運作品：「綜觀《采菽堂古詩選》全書，可以窺見頗多精到之評析，其中評謝靈運詩即是一例。《采菽堂古詩選》選大謝詩的數量並非最多，但綜觀全書，大謝詩評殆為全書最巨者，評論篇幅明顯多於其他詩人之評，甚至大大超越選錄數量最多的庾信，其中所顯示的意義，當是陳氏對大謝詩歌有更多的看法與特殊的關懷。」(鄭婷尹：〈陳祚明之情辭觀及其評謝靈運詩中之情〉，《成大中文學報》第41期(2013年6月)，頁151。)

²⁴ 參考王力堅：〈謝靈運「石壁精舍還湖中作」情景理之間的關係〉，《國文天地》第14卷第1期(1998年6月)，頁47。

²⁵ 謝靈運在詩作中提及「賞物」之詩，如〈登江中孤嶼〉：「表靈物莫賞，蘊真誰為傳？」；〈夜宿石門詩〉「妙物莫為賞」。這裡所「賞」對象雖仍稱「物」，但實已轉為「景」，成為「觀」的對象。甚而〈擬魏太子鄴中集詩八首〉也說「天下良辰、美景，賞心、樂事，四者難并」；〈初發入南城〉中也自稱「弄波不輟手，玩景豈停目？」在此體現逐物—輕物—賞物或玩物

字用於山水。不論是與人相賞、或與山水相賞，皆繫於這種賞美之心。²⁶正因千秋以來惟有謝靈運能有此賞美之心，所以陳祚明才說其「速得成佛」(卷 17，頁 539〈石門新營所住四面高山迴溪石瀨茂林修竹〉)。

〈於南山往北山經湖中瞻眺〉細膩解析賞景之人所見景致與他人有何不同。面對風景，陳祚明認為「賞奇者多愛，會心者獨逢。」(卷 17，頁 540〈於南山往北山經湖中瞻眺〉)除卻須備賞愛之情外，若欲領略山水景致之美，得要與之「相逢」。如從「陽崖」到「陰峰」，謝靈運一下「舍舟」、一會「停策」，「境非一境，無不披涉，何逐逐也！」(卷 17，頁 540〈於南山往北山經湖中瞻眺〉)深入景致，透過親身探訪尋覓才能有此詩句。本詩起首四句點明題目、旅行方向與時間，接著敘述「往」的具體過程，有意概述一次實際遊覽路線。²⁷從題目便採新的描述方式，告訴我們詩人既是旅行者、又是風景觀賞者，可見謝靈運筆下山水乃獨特面目的真山實水。從側逕、環洲、喬木、大壑、水流、密林，到初篁、新蒲、海鷗、天雞等，無論是山水林木或和風琴鳥，詩人視聽感官所及都一一入詩，筆調細緻而逼實。詩人透過一次次親入山林、與山水親密互動才捕捉到山水特殊風貌。從謝靈運山水詩呈現的山姿水態，我們可見無所不在的寫實精神。詩人置身山光水色、「流連萬象之際」，並採「隨物以宛轉」的寫實態度，企圖捕捉、呈現紛繁的物色之美。²⁸

「隨物以宛轉」的寫實態度在詩中以曲折流轉的散點透視呈現。詩中所現非同一時地景致，表現朝夕之際風雲變化、陰晴開合；天地間山川泉石、草蟲魚鳥，這都隨詩人腳步、按照詩人視覺接觸先後次序逐一呈露。且組合仰觀、俯瞰、近眺、遠望等多重視點所覽的各色物象，才構築廣闊山水世界。²⁹正如陳祚明所言：「逕則趨其窈窕，洲則玩其玲瓏，水則察其礙石，林則尋其絕蹊。置心險遠，探勝孤遐，非衆所領矣。以玲瓏寫洲，意佳，是立山上望冰中波蕩，而土似搖，湖寬而洲若小。又乃洲非一洲，回曲聯斷，流環若穿，故類嵌空矣。會此遠心，迎睽所接，遇乎天倪，一草一木，一禽一鳥，人惟觀物，吾以知化。」(卷 17，頁

過程，顯然自然山水已成為直接而單純的審美對象。(參考張節末：〈謝靈運山水詩的成因及其美學分析〉，《漢學研究》第 28 卷第 4 期(2010 年 12 月)，頁 47。)

²⁶ 參考王力堅：《南朝的唯一詩風：南朝的唯一詩風》(臺北：台灣商務印書館，1997 年)，上編第 3 章，頁 62；蔡瑜：〈重探謝靈運山水詩——理感與美感〉，《臺大中文學報》第 37 期(2012 年 6 月)，頁 114-115。

²⁷ 參考林文月：〈宮體詩人的寫實精神〉，《山水與古典》(臺北：三民書局，1996 年)，頁 153。蓋謝靈運詩題均點明具體行旅路徑，結構也重過程，所以不少詩能省略背景交代，直接切入主題。其詩以行蹤為主線貫穿全篇，從頭到尾採移步換行的寫景勾勒全程，這是謝靈運五言詩歌的創新結構，也是詩能集中且突出表現行旅過程還有情景關係的主要緣由。(參考葛曉音：〈南朝五言詩體調的「古」「近」之變〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版社，2012 年)，頁 415。)

²⁸ 參考蘇怡如：〈形似的美典——論謝靈運山水詩〉，《東華漢學》第 6 期(2007 年 12 月)，頁 82

²⁹ 參考向麗頻：《南北朝至初唐五言律詩格律形成之研究》(新北市：花木蘭文化出版社，2011)，第 3 章，頁 35。

540〈於南山往北山經湖中瞻眺〉)無論是趨近細長的曲折山徑、或者賞玩經餘暉照射而略帶透明感的玲瓏沙洲³⁰、觀察阻隔水流的大石頭、或者尋找因叢林茂密而彷彿被阻絕的中斷小蹊，都是深入險遠之境、探訪孤遐勝境才可覓得。這種隨行遊腳步展開自然景觀描寫的寫作方式，實繼承兩漢紀行賦到魏晉時期行旅、遊覽賦描寫而來。呈現自然景觀的方式，往往緊隨作者遊觀步伐展開，乃移動地描寫遊覽與行旅的自然特色。³¹這與陳祚明所說「會此遠心，迎睇所接，遇乎天倪」(卷17，頁540〈於南山往北山經湖中瞻眺〉)實可形成對照。懷著賞玩之心，舉目所接的自然景致，無論一草一木、一禽一鳥，都成自己興發感動的緣由。〈從斤竹澗越嶺溪行〉也細膩描寫謝靈運如何尋幽訪勝：

夫真賞者惟日不足，聞猿警曙，睇谷待晨，稍能辨色，便復策杖。宿雲未收，零露方滴，人方夢中，吾已巖際。具此情者，卧應惜夜之擲賞，起必攀晨而欣覲。匪云無厭，情不可已也。夫勝景以清幽為最，佳致以獨賞為遙。清幽取其初，獨賞愛其靜。始曉宇開，群動未作，晨星猶在，曙色漸來。獨樹之前，一窗之望，徙倚靜觀，猶足自得。況有谷有巖，拂雲披露，噉猿聲裏，香氣花中，孤高幽尋，惟有一我，樂也奈何。隈愛逶迤，峴探迢遞。澗，吾知其厲急；棧，吾知其陵緬。以至萍覺深沉，菰臨清淺。泉取其飛，葉耽其卷。蓋隨境所接，匪直見曲，匪滯見動，豈境獨異哉！常人胸無深致，曠觀魯莽；幽人情深相尋，寓目必細。故洲渚以迴複為佳，川流以滌轉見態。吾所得之景，別有異景。游乎動靜之間，審乎往來之介。(卷17，頁540-541〈從斤竹澗越嶺溪行〉)

謝靈運身為能真正賞玩自然風景之人，僅用白天時光尋幽訪勝定是不足，故才剛聽猿鳴便睇看山谷等待天明。等到天光較亮、稍能辨色，便拄杖動身尋訪勝景。此時夜晚雲氣尚未收起，清晨露珠才要落下，一般人都還在睡夢中，謝靈運已置身巖際中。謝靈運這種賞玩風景之人，既對美景有不可遏止的喜好之情，定會為一睹美景而早起，且樂此不疲、不覺厭倦。勝景佳致，要以獨賞清幽的方式，才能看出其靜美與遙遠。在晨星猶在、曙色漸來時孤身一人尋幽探訪，自可甚得其樂。謝靈運所見風景並未與他人不同，只因一般人胸無深致，觀景便顯魯莽，與謝靈運「情深相尋，寓目必細」(卷17，頁540-541〈從斤竹澗越嶺溪行〉)賞玩心態既然不同，所得之景必有異處。謝靈運詩中正因有「寓目」與「身觀」雙重體驗的解析，所以能就眼耳聞見的聲色、身體經歷的形勢構現真實活潑的自然世界。在各種物色聲光相互造訪、輻射，彼此交接、對比、映照、爭奪的關係連結

³⁰ 據蕭馳觀察，謝靈運觀賞景物，明顯有偏愛澄淨山水的意識。從「側徑既窈窕，環洲亦玲瓏」認為玲瓏沙洲經餘暉照射竟會略帶透明感可見一般。(參考蕭馳：〈從實地山水到話語山水——謝靈運山水美感之考掘〉，《中國文哲研究集刊》第37期(2010年9月)，頁28。)

³¹ 參考〔美〕孫康宜著，鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》(上海：生活·讀書·新知三聯書店，2006年)，第2章，頁56-57；蘇怡如：〈形似的美典——論謝靈運山水詩〉，《東華漢學》第6期(2007年12月)，頁91、100。

中，謝靈運以一己身目，投注並體現山水真實形象。³²謝靈運所寫景物多有動態，如看到洲渚迴復之姿、川流滌轉之態，甚難能可貴。相對傳統詩歌「描寫」多被看作為「抒情」服務的背景，謝靈運詩中「描寫」模式已不再是裝飾或輔助，而成詩歌主題基本要素。³³這正是謝靈運以不同於世人的賞玩之心應對自然的緣故。

謝靈運甚多寫景之作都得陳祚明青睞，從〈登永嘉綠嶂山詩〉可見陳祚明用力之深：

「澹澌」寫水、寫光。「團欒」寫竹、寫勢，皆虛景也。水動物，加「結」字，得渟蓄意，使之靜。竹，形質之物，加「潤」字，得晦靄意，又使之動。「潤委」「委」字妙，如見一瀉。接「屢迷」字，潤非一潤，委非一委也。³⁴「林迴」句，是愈轉愈深，所謂能寫搜剔之意者。「眷西」四句，因極意摹，令窈冥。蓋陰隱蒼深中，遽入忘返，幾於不知旦暮。峭蒨沉黝之字，陽光熹微，左眺右瞻，疑誤日月。至於昏曙，久經蔽翳，歷覽屢費尋涉之勞，徒訝馳景之速，故曰「奄」。「奄」，忽也。（卷17，頁531〈登永嘉綠嶂山詩〉）

謝靈運身處永嘉綠嶂山的密林深處，只覺山澗曲折、林深巖密，重重障隔與斷續使人辨不清方位，以致混淆日月方向。藉喪失辨位能力及方向感混亂，極寫山林十分深邃幽蔽，詩人被深山密林重重包擁而理性分辨能力幾乎消融的感覺，十分細膩深刻。³⁵陳祚明清晰點寫謝靈運如何描繪各種風景，如「澹澌」寫水、寫光，「團欒」寫竹、寫勢等，細膩表現詩人在密林中的感受。「澹澌」部首皆從水，謝靈運用疊字、雙聲、疊韻的連綿詞或同偏旁、部首的「聯邊字」入詩以塑造有聲有色世界，乃受漢賦構詞技巧影響結果。詩人巧妙運用聯邊字直接訴諸讀者感官、引起聯想，進而產生山水歷歷在目的感受。³⁶謝靈運善對審美對象輾轉描述，扣合某一審美空間盤旋用筆，並恰當組合、鋪排景象，形成謝詩審美特徵。詩中無論用詞色彩、特徵；意象構合、配置；視角方位調配、運用都頗費運思，無怪

³² 鄭毓瑜：〈觀看與存有——試論六朝由人倫品鑑至於山水詩的寓目美學觀〉，《六朝情境美學綜論》（臺北：台灣學生書局，1996年），頁160。

³³ 〔美〕孫康宜著，鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》（上海：生活·讀書·新知三聯書店，2006年），第2章，頁52。

³⁴ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「水動物，加『結』字，得渟蓄，意使之靜。竹，形質之物，加『潤』字，得晦靄，意又使之動。『潤委』『委』字妙，如見。一瀉接『屢迷』字，潤非一潤，委非一委也。」筆者依文意修正為：「水動物，加『結』字，得渟蓄意，使之靜。竹，形質之物，加『潤』字，得晦靄意，又使之動。『潤委』『委』字妙，如見一瀉。接『屢迷』字，潤非一潤，委非一委也。」

³⁵ 參考蘇怡如：〈形似的美典——論謝靈運山水詩〉，《東華漢學》第6期（2007年12月），頁106。

³⁶ 參考高莉芬：〈賦對謝靈運山水詩創作技巧之影響〉，彰化師範大學國文學系編：《第三屆中國詩學會議論文集——魏晉南北朝詩學一》（彰化：國立彰化師範大學國文學系，1996年），頁50-54。

乎陳祚明耗費眾多筆墨細細剖析分梳。³⁷謝靈運另一詩〈石門新營所住四面高山迴溪石瀨茂林修竹〉也是寫景佳作。其中「崖傾光難留，林深響易奔」二句「似有鬼工，百搜不獲，千煉難成。寫光寫聲，已是大難。今光則馳也，聲則驟也，而寫之儼然。豈人力可至乎？且此非寫聲、寫光也，寫玩此聲光之人之情，其歡真可忘死。」(卷17，頁539〈石門新營所住四面高山迴溪石瀨茂林修竹〉)寫光寫聲已是大難，謝靈運不僅真切鮮明寫出光馳聲驟之態，還突顯「玩此聲光之人之情」，陳祚明詫言謝靈運此句詩作斷非人力能及，彷彿有鬼斧神工幫忙完成，驚異和稱許之意甚深。

謝朓描寫風景也甚得陳祚明青睞。詩人小傳稱許謝朓摹景之佳：「至乃造情述景，莫不取穩善調。理在人之意中，詞亦衆所共喻。而寓目之際，林木山川，能役字模形，稍增雋致。」(卷20，頁635謝朓)寫景表現「取穩善調」，與安雅之態相諧，且能描繪山水雋秀姿態。舉例而言〈郡內高齋閒望答呂法曹〉寫詩人閒坐屋內，歧見窗外峰巒疊嶂，崔巍排達而去，庭際喬木深林，紛紜舒卷而來，彷彿景物主動撲入詩人眼簾³⁸，雖為神遊之作，但「千古登高望遠，不能易此二句」(卷20，頁647〈郡內高齋閒望答呂法曹〉)可見其佳。另一首〈郡內高齋閒望答呂法曹〉，題中「閒」字披露本詩中心意旨，正是舒緩的閒暇之情，賦予隱士超越時間拘限的充實感覺。小謝把自然空間由平望而擴展俯視，使得詩作視野更為廣闊，也點出詩人凝視遠處高山深谷時距離似乎消失的樣態：因為一切都被窗戶框定住，故此刻所有感官印象都被壓縮、結晶。陳祚明精準抓住其就一方窗景框進山水之景的表現：「窗中庭際，山林在目」(卷20，頁647〈郡內高齋閒望答呂法曹〉)，經過選擇的景物和心靈空間吻合，故散發一往情深的心緒。「日出眾鳥散，山暝孤猿吟」寫群鳥飛散、孤猿獨鳴，都含暗喻意義，不僅寫出離群之感，也點出獨酌、獨彈之態，是極為開展的審美空間和作者心靈的默契對話，甚佳。³⁹

謝朓〈遊東田〉也受陳祚明盛讚，他認為「魚戲新荷動，鳥散餘花落」乃「寫景物之最勝者」(卷20，頁646〈遊東田〉)。細緻表現景物各種動態和情趣，並從生活口語中提煉明淨淺易的語言，真切明快表現出最接近自然的意象，形成清新流麗的風格。從遊魚觸動新荷、飛鳥撞落餘花的細微動態寫出春盡夏來景色變換的雋致，用筆生動飛舞，細緻表現景物各種動態和情趣⁴⁰，實是寫景深刻傑出之作。小謝將平易淺顯的字眼提煉得明淨雋秀，在圓美流轉語境中開拓自己的藝術天地。他把握時空渺遠和物態機趣，表現大自然蔥蘢生機，不動聲色又有觸人

³⁷ 參考賈林成：〈謝靈運山水詩美學成就管窺〉，《綿陽師範學院學報》2004年第3期，頁65-66。

³⁸ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁842。

³⁹ [美]孫康宜著，鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》(上海：生活·讀書·新知三聯書店，2006年)，第4章，頁157；魏耕原：《謝朓詩論》(北京：中國社會科學出版社，2004年)，第5章，頁78。

⁴⁰ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第8章，頁199-200。

心扉的力量。⁴¹據近代學者研究，謝朓的寫景成就對後代詩歌有示範與開拓之功。謝朓和永明詩人作品的渾涵之景，已萌律詩景句特徵。古人以此謂謝朓「漸有唐風」，「唐調之始」。⁴²新體詩的詩筆往往只觸及眼前景、身邊事，但又於其中曲婉悠然逸現內蘊感情，⁴³這可能就是受謝朓詩歌啟發所致。⁴⁴

陰鏗寫景也受陳祚明推崇。陰鏗總能將尋常景物寫得甚有姿致：「尋常景物，亦必搖曳出之，務使窮態極妍，不肯直率。」(卷 29，頁 949 陰鏗) 陰鏗選取的景物無特別之處，僅是尋常之景，但卻竭力描繪物象意態及其妍美，這是他過人成就。像〈班婕妤怨〉語句就顯「新妍」；〈新成安樂宮〉則「鮮麗」(卷 29，頁 950 新成安樂宮)，都可看成是「窮態極妍」註解。有時陳祚明會具體點出意致蘊藏之處，如〈開善寺〉起首寫春色滿目，然後將視線落在景物具體描繪：「鶯隨入戶樹，花逐下山風」寫屋旁樹枝搖動，不時伸入窗內，停在枝上黃鶯隨之而進；花隨風飄落山下，如同追逐下山的風一般。「入戶」二字帶出意致，搭配「隨」、「逐」等字，鶯、樹、花、風，互相追逐，熱鬧喧奔，將「春光遍」情景淋漓展現，既富動感，也含情致。「棟裏歸雲白，窗外落暉紅」以明麗色彩對比描繪鍾山黃昏時美麗景象，點出開善寺位處風景最佳觀賞點。致趣在「棟裏」二字，捻出視野角度，與「窗外」相對，寫境高迥，引人入勝。〈開善寺〉點染春光，寫鶯、寫花，寫雲、寫樹，這是尋常不過景物，但正可見陰鏗改換眼前所見尋常景物角度的高明，轉變視覺「搖曳」而出，故又富有嶄新意蘊，備具情致。⁴⁵另一篇有致例證，是〈江津送劉光祿不及〉：「中六句語語有致，是惆悵不及意。」(卷 29，頁 951 江津送劉光祿不及) 本詩寫送別而未及，獨自佇立江邊悵望。就在望中，眼前一切都發生變化：鼓聲漸遠漸絕，天色漸晚漸暗。詩人依舊呆呆佇望，若有所思又一無所有。淒寒蕭瑟的環境烘托依戀與惆悵相交織的心情。景物描寫突出「散」字：鼓聲絕是散，帆向雲邊是散，餘鳥是散，葉落是散，釣者收綸是

⁴¹ 參考魏耕原：《謝朓詩論》(北京：中國社會科學出版社，2004 年)，第 3 章，頁 56-57。

⁴² 蕭馳：〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓為例〉，《漢學研究》第 30 卷第 2 期(2012 年 6 月)頁 57。

⁴³ 參考王力堅：《南朝的唯美詩風：南朝的唯美詩風》(臺北：台灣商務印書館，1997 年)，中編第 3 章，頁 158。

⁴⁴ 謝朓有些詩作看起來就像是唐代的詩作，比如〈玉階怨〉「竟是唐絕」(卷 20，頁 639 玉階怨)；〈同謝諮議詠銅爵臺〉則「悠揚有情，微開唐響」(卷 20，頁 638 同謝諮議詠銅爵臺) 在詩人小傳中陳祚明就有論及「玄暉去晉漸遙，啓唐欲近。」(卷 20，頁 635 謝朓) 「然佳既在茲，近亦由是古變為律，風始攸歸。至外是平調單詞，亦必秀琢。」(卷 20，頁 635 謝朓) 指出小謝對字句的「秀琢」，正是遠晉啟唐「古變為律」詩體轉型的風氣所致；其役字選詞，秀雋輕倩，自然安雅，而無晉、宋的放縱累重之弊。(魏耕原、魏景波：〈南齊文運轉關與謝朓詩風新變——兼論大小謝詩風的因革嬗變〉，《蘭州大學學報》(社會科學版)第 30 卷第 2 期(2002 年)，頁 40。)雖然詩人小傳中未論及寫景與唐代詩歌關係，但若對照《采菽堂古詩選》對唐詩的描述，則可知謝朓寫景手法應對後代有啟示效用。

⁴⁵ 參考趙以武：《陰鏗與近體詩》(哈爾濱：黑龍江教育出版社，1998 年)，第 5 章，頁 173；高建新：〈陰鏗山水詩略論〉，《上海師範大學學報》(哲學社會科學版)第 36 卷第 2 期(2007 年 3 月)，頁 43；蕭馳：〈南朝詩歌山水書寫中「詩的空間」的營造〉，《中國文哲研究集刊》第 40 期(2012 年 3 月)，頁 29。

散夥。由於離亭人散，反倒突顯送行人視野茫然。詩人心中一切落寞由此已道盡。⁴⁶其餘像〈渡岸橋〉、〈遊始興道館〉也是有致之作。陳祚明之所以推崇陰鏗寫景功力，認為其能將景物寫得窮態極妍，由這些詩作評論可以見得。

其餘陳祚明寫景注意的特點，如點出寫景如在目前，如親睹一般。謝朓〈落日同何儀曹煦〉摹景如睹；薛道衡〈入郴江〉「跳波鳴石磧，濺沫擁沙洲」等句，寫來也宛然在目；鄧鏗〈月夜閨中〉「樹陰緣砌上，窗景向牀斜」能寫眼前之景，且以直率得之，正是唐人不能及之處。《采菽堂古詩選》也稱許作品「如畫」，特別對庾信〈詠畫屏風詩二十五首〉組詩，多次提及此特點。〈其五〉提及「狹石分花逕，長橋映水門」如畫；〈其二十二〉也說「盤根無半埋」，正是「曲曲畫出」（卷34，頁1133〈詠畫屏風詩二十五首·其二十二〉）；〈其十五〉「弓衣濕濺水，馬足亂橫波」寫渡水之景貌如畫，佳絕，「沙洲兩鶴迴，石路一松孤」兩句，又別是佳畫。庾信這組詩雖是吟詠屏風的圖繪，卻不在畫的色調、構圖、氣勢或畫者技能著力，只是描寫畫中景物。直似當時詠物體，雕畫描寫物象、物性、物用，以達詩如畫的境界。⁴⁷庾信此作將想像圖畫和真實的界線泯去，故所詠之詩儘管篇幅短小，描寫圖畫卻各營造自我封閉的充實世界，使每首詠物詩就如一幅詠物畫。陳祚明雖未多做辨析，但敏銳點出「景如畫」，簡練點出山水詩與詠物詩兩者相互影響的表現，也為「寫景」技法添上一環獨特樣貌。⁴⁸

此外尚有提及寫景若要寫色，則應寫得極鮮濃：「凡寫景寫色，能令極鮮濃乃佳。」（卷29，頁955〈晚泊五洲〉）「水隨雲度黑，山帶日歸紅」寫水是黑色、山是紅色；水在近處、山在遠處；水是平面上的延展、山是縱向上的聳立，空間組合協調，顏色搭配亦鮮明優美。更妙的是動態呈現景物：隨流雲的漂移，水的顏色變化；隨太陽落下，山的顏色也有轉變。陰鏗捕捉物態細膩深刻，由此可見一般。⁴⁹概括景物色調總體印象，將落日與山影水色關係概括成紅、黑鮮明對比，猶如抽象派繪畫，突出濃郁黃昏情調。⁵⁰無怪乎陳祚明評論寫景物之色，須得濃艷為佳。

有時在具體寫物外，也帶入整體風景與人之感。梁元帝〈折楊柳〉「風輕花落遲」不獨寫風與花而已，整個春和景媚感受都表露無疑。梁簡文帝〈江南曲〉

⁴⁶ 高建新：〈陰鏗山水詩略論〉，《上海師範大學學報》（哲學社會科學版）第36卷第2期（2007年3月），頁43。

⁴⁷ 參考葉慕蘭：《庾信年譜新編及其詩歌析論》（臺北：洪葉文化，2004年），下篇，第5章，頁325；〔美〕孫康宜著，鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》（上海：生活·讀書·新知三聯書店，2006年），第5章，頁184-185。

⁴⁸ 參考葉慕蘭：《庾信年譜新編及其詩歌析論》（臺北：洪葉文化，2004年），下篇，第5章，頁313。

⁴⁹ 參考馬海英：〈陰鏗詩歌的時代特質〉，《中國礦業大學學報》（社會科學版）2004年第1期，頁106。

⁵⁰ 參考葛曉音：《八代詩史》（修訂本）（北京：中華書局，2007年），第8章，頁223。

將春光駘蕩之感溢於筆端；庾信〈奉和泛江〉「空巢逐樹流」，寫出「都邑丘墟，鳥雀皆盡，空廬蕩沒，林木漂流」(卷 33，頁 1086〈奉和泛江〉)情狀，其景慘目，也慨人甚深。

第四節 情景交融⁵¹

詩歌創作中的情景關係，一則可從創作性質和動因說起。詩人內在情緒與外在世界自然景貌、人寰世俗互相感發、啟觸，激起詩人表達敘述的衝動，最終藉詩篇形式使衝動固定下來。第二層就具體表達而言，指如何處理、協調被納入詩篇的情感思緒與自然景致、生活圖景兩者關係的方法和技巧。這同時牽涉詩歌創作緣起和如何表現的問題。⁵²有時情、景一致，可借景喻情產生聊以自慰的感慨；有時情景相反，借景反襯，造成物我衝突的張力；有時以景截情，每於抒情未盡之時忽然寫景，雖好似情景對峙、不相通貫，實在景物背後，有更多奔放情意；有時情景交融，情中寫景、景中寫情，包蘊密切，使景中含蘊飽和的情感。⁵³

明末清初許多詩論家都關注情景關係，陳祚明友朋施閏章也曾論及相關議題，舉出「江山之助」：「詩言志，視其性情，苟非其人，雖學弗工也；其次雖視地，邱壑之美，江山之助，古之詠歌見志者往往藉是，志足以宜，地足以輔，且優游之以歲月，愁苦其心思，使之徘徊蘊結，磅礴其所欲言，是天之所以啟詩人也。」⁵⁴施閏章認為山川景物不僅可啟人詩情，且幽人畸士於自然景物尋找寄託志趣的途徑，藉以宣洩情感。古代詩人藉自然以詠歌見志，此乃天所以啟人，這即江山之助，故施閏章不僅肯定山水詩地位，也視山水為詩人創作的重要源泉。⁵⁵

《采菽堂古詩選》注重景情關係，〈從遊京口北固應詔〉首先論述景物與人相關：「蓋登臨遊眺，則景物與人相關。以我攬物，以物會心，則造境皆以適情，抒吐自無凝滯，更得秀筆，彌見姿態。」(卷 17，頁 524〈從遊京口北固應詔〉)以我觀景，我和景物間就有聯繫。設寫境況乃為配合人情，使情感吐露抒發不會拘泥、粘滯，一面彰顯秀麗之景，一面刻畫細膩之情。大抵而言，《采菽堂古詩選》從觸景生情、景中有情兩方面加以詮解情景關係。

⁵¹ 情景交融由於在《采菽堂古詩選》中得到陳祚明相當多的關注，所以筆者不單將之視為一種寫作手法，而視為特別論述的主題之一，且與風景描繪相對。

⁵² 王運熙、顧易生主編，鄔國平、王鎮遠：《中國文學批評通史》(陸)清代卷(上海：上海古籍出版社，2011年)，第2章，頁84。

⁵³ 黃永武：〈用心於筆墨之外〉，《中國詩學：設計篇》(臺北：巨流書局，1982年)，頁223-224。

⁵⁴ 〔清〕施閏章：〈陽坡草堂詩序〉，《學餘堂集》收於《景印文淵閣四庫全書》第1313冊(臺北：台灣商務印書館，1983年)，卷7，頁89。

⁵⁵ 王運熙、顧易生主編，鄔國平、王鎮遠著：《中國文學批評通史》(陸)清代卷(上海：上海古籍出版社，2011年)，第5章，頁267。

一、觸景傷情、情從景生

《采菽堂古詩選》多處論及詩人情意乃受景物感發而生。張駿〈東門行〉因觸景興悲時之感，情意並非浮泛虛設而得，鮑照〈贈故人馬子喬六章·其一〉，也因見「躑躅城上羊。攀隅食玄草。俱共日月輝。昏明獨何早」之景，興起自己獨悲之嘆。吳均〈與柳惲相贈答〉「情從景生」(補遺卷3，頁1427〈與柳惲相贈答〉)，傅玄〈雜詩二首·其一〉通首「景物淒清，以漸生情」(卷9，頁283〈雜詩二首·其一〉)，具體說明因景物觸發而傷情，或情意從景而生。陳祚明的觀察與發想並非獨創，乃繼承前代詩學理論而來。陸機〈文賦〉：「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。心懍懍以懷霜，志眇眇而臨雲。」⁵⁶鍾嶸《詩品》：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠」⁵⁷、「若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒，斯四時之感諸詩者也。」⁵⁸都表露詩人內心情思因眼前景致被勾起的情景關係。觸景傷情的詩歌，自然物象作心理情感觸發、烘托之用⁵⁹，被勾引出的「情」實早已積存詩人心中，只因接「物」而被觸發。據顏崑陽之說，「自然域」的「物象」與「心理域」的「情緒」，其關係既非連類感應，也非譬喻符碼，而是作為「引發」生命存在之各種經驗「情緒」的「觸媒」，也就是「境域性條件」。⁶⁰陳祚明觀察到很多詩歌實乃詩人情思受景色觸發而生。藉張協詩人小傳可說明：「詩非寫景即綴詞，此中神氣，自分生死。情蘊於胸。感物而動，以我運物，則風雲山川草木鳥獸，莫不動宕。修詞亦然。天地間惟此一情，情動而不滯者也。於情不深，則出語咸滯。三復景陽之詩，觀其所寫景物，慨然有當於予心。」(卷12，頁354張協)小傳點出若能在感物而動之後以我運物，寫下山川景致的美麗，則筆下風雲山川與草木鳥獸皆有動宕之姿。陳祚明認為天地之情皆同，彼此可相通，若所寫景物其中寓有情意，則語句不會滯礙；但若胸中無深情，則所寫語句就顯壅澀。張協作品多為「景即情」之作，故看其描繪景物，自然會讓人有所感慨。

觸景生情之作，首先可舉謝朓為例，〈出下館〉從孟夏時節氣清時和寫起，不僅感受涼雨銷滅夏日炎熱，也見紅蓮苜蓿等專屬夏日之物：「物色盈懷抱，方駕娛耳目」，興起「零落既難留，何用存華屋？」春花零落難留、年命易往之慨。正是「以物色之推遷，爰興懷於時序，造感不遙，而在情已切。」(卷21，頁667謝朓〈出下館〉)⁶¹點出情感真摯深切，也捻出因物色遷移興起感懷時序。「物色」

⁵⁶ [晉]陸機撰，張少康集釋：《文賦集釋》(臺北：漢京文化事業，1987年)，頁14。

⁵⁷ [梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》(上海：上海古籍出版社，1994年)，〈序〉，頁1。

⁵⁸ [梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》(上海：上海古籍出版社，1994年)，〈序〉，頁47。

⁵⁹ 顏崑陽：〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，《輔仁國文學報》第29期(2009年10月)，頁73。

⁶⁰ 顏崑陽：〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，《輔仁國文學報》第29期(2009年10月)，頁74。

⁶¹ 參考[南朝齊]謝朓著，曹融南校注集說：《謝宣城集校注》(上海：上海古籍出版社，2007年)，卷3，頁260

一詞，與「心」相對，指感蕩作家情性、為情性託寓的自然景物。「物色」在此乃引起詩人情懷的媒介，是創作活動共通素材，本身不因創作者情志類型或描摹技法差異而有質性變化或優劣分別。⁶²陳祚明也點出謝朓〈和宋記室省中〉觸景生情。首句「落日飛鳥遠，憂來不可極。」正因「落日飛鳥與憂俱遠，足興懷人之情。」(卷 21，頁 659 謝朓〈和宋記室省中〉) 落日時分，飛鳥突然進入詩人視野，憂傷便隨之而來。究竟鳥還與憂來有何關聯？是飛鳥有巢可歸而予不可歸之嘆？抑或飛鳥闖入打破天地心境的平靜？或者飛鳥掠過茫茫長空如憂愁渺無邊際？還是眼前景象令作者想起另一個有落日飛鳥日子裡的心境？詩中並未清楚點明答案，不過本詩造景宏闊，在蒼茫闊大、杳渺幽深中，隱隱透出寥落沉淪之意。落日殘陽的紅色為全詩奠定充滿意蘊的基調，靜止而熾熱的色彩，逗引詩人無窮無盡的憂思。隨斜陽西落、憂思升騰，漸飛漸遠的暮鳥，恰似一脈無形的導線，把詩人愁懷牽得越來越遠，最終隱沒天際，淡化在殘陽中。詩人無可言喻的憂思，正自有形之物引逗而出，這是觸景生情具體表現。⁶³

謝靈運詩中也有觸景生情的寫照。〈七里瀨〉正從眼前景物生出眾多感慨。謝靈運目睹七里瀨急流峭岸、荒林哀禽之景，想到自己被貶斥、成為孤客徒旅的身世，不免感傷。特如「孤客傷逝湍，徒旅苦奔峭」，正是「遊目生感，百端交集。」(卷 17，頁 526 謝靈運〈七里瀨〉)還有〈過白岸亭詩〉作於謝靈運離開永嘉時經白岸亭，他撩起衣襟緣沙岸步入茅亭，觀賞「近澗涓密石，遠山映疏木」之美。晴空蒼翠之美難以言語形容，不如魚釣之易為曲也。攀緣藤蘿，聆青崖之隱隱鳥唱、鹿鳴聲，不免興起複雜感想。⁶⁴據陳祚明觀察，「幽人韻士，必結造近觀之中，冥搜遠域之內，令即目。」(卷 17，頁 541 〈過白岸亭詩〉)像謝靈運這類幽人韻士會探勘各種美景祕境，「即目所睹」詩中提及的珍貴風景，再生發心中感慨。〈石壁精舍還湖中作〉評語更直接提及謝靈運此詩乃即景興懷：「惟不能輕物，故須輕之；惟於理易違，故須無違之。知其如此，而未化焉，誠有不能自主者。於是乎即景興懷，爽然若失。以一時之悟，破昨者之迷。究極相推，用相喻遣，然知之非艱，行之惟艱矣！公之言及此，具見非不卓，其情則可睹矣。使果默而識之，烏有後尤？悲夫！惜哉！」(卷 17，頁 538 〈石壁精舍還湖中作〉)開頭先寫山中氣候變化多端，並言山水清輝教人流連忘返。登舟之後在谷中遠眺暮色在林壑悄悄攏聚，天邊雲霞漸漸暗淡消失，並在舟上俯瞰湖中蔥鬱迭映的芰荷，以及菖蒲、稗草在晚風中相依偎。接著棄舟登岸，拂開南徑的雜草循路回家。全詩寫景重點扣緊日斜欲暮、歸舟過湖所見物色變換上，無論是稀微光影，逐漸

⁶² 鄭毓瑜：〈再評蔡英俊《比興物色與情景交融》——「比興、物色」與「形似」：由文心雕龍看「情景交融」論的雛形〉，呂正惠、蔡英俊主編：《中國文學批評》(臺北：台灣學生書局，1992年)(第一集)，頁 313-314。

⁶³ 蕭馳：〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓為例〉，《漢學研究》第 30 卷第 2 期(2012 年 6 月)頁 58；吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992 年)，頁 871。

⁶⁴ 參考陳思齊：〈論謝靈運山水詩的描寫藝術〉，《東海大學圖書館館訊》第 66 期(2007 年 3 月)，頁 31。

褪色的翠林、紅霞，至近處倒映芰荷、依倚蒲稗，種種風景，目見身立就足以感到愉悅自在，不假外求。最後四句得出自己興發之理與情意：「慮澹物自輕，意愜理無違。寄言攝生客，試用此道推。」說自己清心寡慾，自然把外物看得很淡很輕，並覺心中舒坦，無牽無掛。「理」猶本性、本真，表明安處真實本然的世界，並不計營身外之物。謝靈運認為排除情志念慮糾葛後，見到「昏旦變氣候」就不再需感時歎逝、憂獨懷遠，而可直接投身天地宇宙，讓風光物色在我身日間流蕩出入，織綜實存安處的美麗新境。⁶⁵雖說得輕巧灑脫，但陳祚明卻細膩觀察謝靈運雖有體悟，但卻難身體力行地放下一切。其詩歌雖識見高超卓越，但其情可觀則更可貴。陳祚明感受到謝靈運故作放語背後的辛酸，故自己也嘆息「悲夫！惜哉！」故作放語、理語種種情意實都奠基於前面景致，故為觸景生情、即景興懷之作。

陸機、何遜也有觸景生情的佳作。陸機〈答張士然〉隨皇帝出巡，見鄉土景致「迴渠繞曲陌。通波扶直阡。嘉穀垂重穎。芳樹發華顛」，興起自己懷鄉之情。想到自己來自水鄉，且想念遠方親人：「余固水鄉士，摠轡臨清淵。戚戚多遠念，行行遂成篇。」也是觸景生情的代表。惜此詩「平直無致」（卷10，頁311〈答張士然〉），描寫過於平淡，略少韻味。何遜〈春暮喜晴酬袁戶曹苦雨〉也景即目前，引起深曲之情。此詩是回應他人苦雨詩，雨後景象並不狼藉，所以詩人「振衣喜初霽，褰裳對晚晴」，雨一停便高興地淌著雨水登至高處，眺望雨後晚景。此時花落卻餘豔猶在，春鳥因空氣清新而歡唱。不過「春方空悅目，遊客反傷情」，縱然春景「悅目」，江水清湛，但爛漫可愛的春花，反倒惹起身在異地的詩人興起思鄉之情，正是觸景生情具體表現。⁶⁶

二、景中見情、景中有情

景中見情、景中有情是《采菽堂古詩選》關注情景關係的第二項要點。陳祚明認為能在景中言情乃高妙寫作技巧：「景中言情，乃善言情者，不必瑣瑣自序也。」（卷12，頁352張載〈七哀詩二首·其二〉）不一定需直率吐露情思，藉景中言情乃善言情之法。景物映入詩人眼簾、進入藝術構思後，詩中表現的各種景色可能都不再是純客觀對象，而成為落有詩人主觀印記的心物交感的結晶。景中自有情在，寫景實也抒情。描繪景物將具雙重指涉功能，一乃「觸物起情」，藉物態引發作家生命存在的某種感受，二者則「以情觀物」，作家尋找某種與主體情志契應的審美對象以表現其情，使情景相互作用、相互融合，讓景致成為情的載體和表現。景物的描繪與鋪敘被涵攝在以情意為主的表現模式內，景致描寫沾

⁶⁵ 參考鄭毓瑜：〈觀看與存有——試論六朝由人倫品鑑至於山水師的寓目美學觀〉，《六朝情境美學綜論》（臺北：台灣學生書局，1996年），頁162-163。

⁶⁶ 參考蕭馳：〈南朝詩歌山水書寫中「詩的空間」的營造〉，《中國文哲研究集刊》第40期（2012年3月），頁13。

染作者主觀情意，這即陳祚明所謂景中見情、景中有情。⁶⁷

陳祚明在諸多評語中都明確論及景中有情，曹丕〈雜詩二首·其一〉就顯「景中情長」(卷5，頁148〈雜詩二首·其一〉)，〈善哉行二首·其一〉描寫客行之感，令人感到酸楚，發端四句「上山採薇，薄暮苦饑。谿谷多風，霜露沾衣」也是「情在景事之中」(卷5，頁138〈善哉行二首·其一〉)。左思〈雜詩〉「明月出雲崖，皦皦流素光。披軒臨前庭，嗷嗷晨雁翔」，無意寫景，但已將當時景致宛轉曲盡道出，也包蘊後四句情事。陳祚明點出〈郡東山望溟海詩〉以景中有情為妙，特別是遊覽之作：「凡遊覽詩，以景中有情為妙，得是法，則凡景皆情也。」(卷17，頁532〈郡東山望溟海詩〉)。若能做到景中有情，則所寫景物也都是情意表現。如本詩題目雖是望海，但篇中皆寫詩人眼前物色，所寫並非望海，而寫望海之人的情感：「然篇中皆寫目前物色，蓋非寫望海也，寫望海之人之情也。」(卷17，頁532〈郡東山望溟海詩〉)謝靈運山水詩之所以耐人尋味，正因不僅敘寫繁富華麗，賞翫景物中實蘊藏詩人心志。⁶⁸陳祚明細膩解讀〈郡東山望溟海詩〉特出之處，點明謝靈運不寫海而寫望海之人，不寫人而寫銷憂之物，因望海乃希望可開闊眼界以消除心中憂煩。既然目前之物可達解憂之效並讓人眷眷不忘，那麼便不必非得言海。這正是取神情，遺形迹的最佳寫照。海實不易描寫，「言海之語易朽、易拙，此又善於避就者也。」(卷17，頁532〈郡東山望溟海詩〉)既直寫海景易顯空虛拙劣，故謝靈運藉詠當前景色替之，既顯高妙又能知曉其望海之情，成景中有情最佳表現。

曹植〈贈白馬王彪·其四〉也是景中有情佳作。本詩所繪自然之景，實已明顯抹上詩人蕭瑟淒清感情色彩。秋風微涼、寒蟬悲鳴、到原野蕭條、白日落山之景，乃至用「歸鳥」、「孤獸」形象，都滲入詩人離情。相對歸鳥尚能「赴喬林」，詩人卻有家不得歸，比「歸鳥」還不如。「孤獸」二句極寫「孤」獸索「群」急切，映襯詩人骨肉分離淒苦，熱切渴望骨肉團聚。詩中落寞淒清的環境氣氛，與詩人心中愁緒相互輝映，陳祚明認為乃極高超寫法，因言情之至者，寫景也能得其動宕。但若未寫景而只顧和盤托出自己情思，「但覺絮絮，反無味矣。」(卷6，頁182〈贈白馬王彪·其四〉)反倒失去詩歌應有韻味與意致。若能將情與寫景結合，則哀涼獨絕感受反顯深刻。⁶⁹沈約〈宿東園〉也是景中有情之作。本詩具體描繪宿東園所見景物，並即景書情。開頭緊貼題目「東」字而發⁷⁰，尚屬典雅，

⁶⁷ 參考王運熙、顧易生主編，鄔國平、王鎮遠著：《中國文學批評通史》(陸)清代卷(上海：上海古籍出版社，2011年)，第2章，頁88。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》(臺北：台灣學生書局，2001年)，第2章，頁130；黃偉倫：〈物感與情景交融之辨——一個歷史與邏輯並觀的考察〉，《彰化師大國文學誌》第21期(2010年12月)，頁169。

⁶⁸ 參考林文月：〈鮑照與謝靈運的山水詩〉，《山水與古典》(臺北：三民書局，1996年)，頁153。

⁶⁹ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁279。

⁷⁰ 〈宿東園〉首句「陳王鬪雞道」，用曹植〈名都篇〉典故，從「東」字切進，陳祚明認為典雅，其後寫景「一氣直下，蕭瑟蒼涼。游味其中，愈入愈悲，景中有情。」(卷23，頁737〈宿東

但後半部寫景便「一氣直下，蕭瑟蒼涼。游味其中，愈入愈悲，景中有情。」(卷 23，頁 737〈宿東園〉)其所寫景致：時已歲暮，急風吹在樹頂上嗚嗚悲鳴，萎黃草根積滿霜露，淒涼蕭條。再兼有受驚的驚麋，茅棟上貓頭鷹的愁嘯、四處跑竄的兔子等等⁷¹，詩人在各種動物前面加上「驚」、「征」、「愁」、「寒」等帶有強烈感情色彩的字眼，加倍使人黯然神傷。百獸惶惶之態彷彿暗示世亂萬民流離，無所止息，且描寫動物一氣直下，甚為酣暢，也有堆疊情意之效，使人愈悲。後面「夕陽帶層阜，長煙引輕素」寫日暮歲暮，眼前冥色籠罩層阜重山，晚烟如織，使詩人感覺到日月飛逝。不僅是日暮歲暮，自己也已年及暮齒，因此有無限感慨，生出「知物化之不常，感閱人之成世。」(卷 23，頁 737〈宿東園〉)之慨。縱寫到想上西山乞藥，但西山之藥乃虛幻之物。此懷亦是難以排遣。可見其哀！⁷²

謝朓也擅長篩選具審美個性的自然景物，寫景同時融入自己人生感受。陳祚明敏銳點出謝朓景能見情的特質，詩作評論多次捻出「景中有情」。⁷³以〈暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚〉為例，本詩作於永明十一年，謝朓詩人把離開王府後難以復返的留戀和將近京都遠離讒害的欣慰，融化在景物描繪中：「因投外之悲，結懷侶之念，偶來舊闕，企羨昔僚。此時胸中愁緒，固有滔滔漭漭、其來無端者。寓目大江，與之俱永。」(卷 20，頁 646〈暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚〉)將胸中愁緒、躊躇兩顧的旅思，透過沿江而下的景物表現出來。秋河耿耿，寒渚蒼蒼悲返路之長；風煙鳥路、江漢無梁寫兩地之遙。宮室在望是喜關山已近，車至鼎門則慶倖遠離尉羅。然自喜之處亦正是自悲之處，景皆融於情中。陳祚明特別捻出「大江流日夜」浩然而來，正和詩人胸中滔滔漭漭、其來無端的愁緒輝映，具體表現景中有情。全詩通過眼前、意中，大江和京城景物兩次交替描寫，微妙表現處於政治鬥爭中的複雜心緒⁷⁴，在景物描寫中寄寓作者情

園)藉描寫歲暮之時，急風吹在樹頂上嗚嗚悲鳴，霜露積滿委黃的草根景象，寫出蕭條景致，詩中用「驚麋」、「征鳥」、「愁鳴」、「寒兔」字眼，使景物添上悲感之情，詩中表現物化不常之慨，陳祚明認為乃《文選》中當推為第一的沈約詩作。(參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁 1008-1009。)

⁷¹ 原詩為：「樹頂鳴風飆，草根積霜露。驚麋去不息，征鳥時相顧。茅棟嘯愁鳴，平岡走寒兔。夕陰帶層阜，長煙引輕素。」

⁷² 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁 1008-1010。

⁷³ 比如〈別王丞僧孺〉就「以風景之繁華，感別離之蕭瑟」(卷 20，頁 648〈別王丞僧孺〉)其中「首夏實清和，餘春滿郊甸。花樹雜為錦，月池皎如練」數句點出景致嬌美，但到「如何當此時，別離言與宴？」便可見悲涼傷感的悽感之情：「『如何』二句一往淒其，并知上文景中有情，讀之改觀易慮」。(卷 20，頁 648〈別王丞僧孺〉)

⁷⁴ 評說中陳祚明也提點謝朓情志：「夫宦轍言情，旨投思遁。賦詩見志，固應歸宿是懷。仰希逸流，貞觀丘壑，以斯託興，趣頗蕭然。」(卷 20，頁 635 謝朓)謝朓一生因文才受帝王賞識，因此在齊代複雜微妙政治鬥爭中受牽連，所以很多詩作抒寫自己在仕途上猶疑懼的精神狀態，遲疑主要出於感激皇恩、安於榮仕和遠隔羈塵、畏禍全身兩種矛盾思想。謝朓身陷仕途，心往山林，欲隨心適意又不忍遂棄身外之物；欲全身守祿又不甘違心背志之苦，身、心二者不可得兼，很多山水詩往往反映、折射此心態，造成謝朓山水詩特殊抒情模式：從仕途蹭蹬、公務冗繁的心緒繚亂，到山靈水秀、風清月明的賞心悅目，再到寄身高遠的林壑之思、雲羽之想。在現實山水自然之美與幻造理想自由之軀雜糅混合的境界中，尋獲心靈短暫喘息和些微安慰。這是以仕為隱的處世哲學，對他來說，在「山水都」擁有一官半職，是從積極參與

何遜和江總景中言情功力也甚為可觀。何遜〈敬酬王明府〉前四句「星稀初可見，月出未成光。澄江照遠火，夕霞隱連檣」描寫天正向晚，暗青色天穹上才顯現幾顆稀疏星辰，月雖靜靜升起，但光彩仍淡，未如在夜色中那般光采熠熠。後半部寫自己獲罪之悲，表現對人關切和同情，詩作顯出蒼涼悲感。再加上友人有同鄉之誼，在友人分隔兩地不能彼此慰藉、仕途坎坷嗟嘆外，又添上遊宦天涯，難返故鄉的悲涼，悲戚之意顯露無疑。⁷⁶〈與胡興安夜別〉三、四句「念此一筵笑，分作兩地愁」點出詩作主旨和用意，五、六兩句「露濕寒塘草，月映清淮流」正是景中有情。草載寒露，調時已至深夜；江浸月色，言舟已遠行，帆影消失在茫茫夜色中，唯見「月映清淮流」，寫出詩人望望不已、孤戚惆悵之情。⁷⁷「濕」和「映」皆無聲無息，瑩瑩露水與清淮月色同為幽暗中光亮，營造幽怨情調或氛圍，這正是「一筵笑」後，寂寞「兩地愁」具體寫照。兩句分別呼應首聯「居人行轉軾，客子暫維舟」中居人和客子，景致沿送行者目光方向展開，由近及遠，從佇立者腳下靜靜的野草、露水，直投向隨離舟遠去的秦淮水中流去的月色，隱含一位含情遠眺而思緒不盡之人，這正是景中有情的表現。⁷⁸江總〈別南海賓化侯〉景中有情，語並悲亮，〈於長安歸還揚州九月九日行薇山亭賦韻〉哀傷至情，語句雖短但其意無極無窮。〈南還尋草市宅〉言悲情大佳。從一開始心情舒暢，春色、故里歷歷在目，寫已緩步徐行順手采擷芳菲之態。近故里時，見道路毀壞、樹木傷殘，情緒低落，追憶起曾為竹林之遊的山巨源。到家門時見桐樹翹首空中，水井藏身地下，綠柳招手致意，朱門延頸張望，進家門後心情更淒涼，但見地面落紅點點，惟聞枝頭鶯兒亂啼，獨立舊宅內情緒悲傷，無人來訪，只得默默無語，不得人噓寒問暖。詩中雖只提因宅毀而懷念舊友，完全不提世事滄桑，然結句中吐露哀情顯然不限思舊友，而是悲陳代之亡。詩人情緒與周遭景致互相牽動、交互影響，其「情境悲切」之感，自然帶出。⁷⁹

其他如漢雜曲歌辭〈古八變歌〉語極蕭瑟，景中有情。初秋季節北風吹拂，容易勾起人無端思愁。「浮雲多暮色，似從崦嵫來。枯桑鳴中林，緯絡響空階。」

政治生活中撤退的好辦法。如此一來所有餘暇都可用來享受隱士之樂，又不必公開抨擊官場的價值觀念。(參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁842；參考〔美〕孫康宜著，鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》(上海：生活·讀書·新知三聯書店，2006年)，第4章，頁155；葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第8章，頁198。

⁷⁵ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第8章，頁201。

⁷⁶ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁1068。

⁷⁷ 參考〔梁〕何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》(修訂本)，(北京：中華書局，2010年)，頁18。

⁷⁸ 參考蕭馳：〈南朝詩歌山水書寫中「詩的空間」的營造〉，《中國文哲研究集刊》第40期(2012年3月)，頁20。

⁷⁹ 參考董連祥：〈江總的詩歌創作及其與前后代詩人創作的比較〉，《昭烏達蒙族師專學報》1999年第2期，頁33；曹道衡：〈論江總及其作品〉，《齊魯學刊》1991年第1期，頁94。

從視覺、聽覺具體描繪荆楚地區五光十色晚霞照耀大地的奇異秋景，搭配從凋零桑林中響起紡織娘鳴叫，使佇立台階的遊子，不禁又添一層思鄉之愁。「愴愴遊子懷」，映現在「枯桑」、「空階」等景物描繪中，「景中有情，語極蕭瑟。」(卷 2，頁 52〈古八變歌〉)。⁸⁰陸機〈赴洛道中作二首·其一〉言自己被世網所牽、辭親入洛的悲苦，著力描繪告別親人後經千山萬水、曲折迂迴道路，途中見到無人曠野和紛紜山澤等荒涼景色，映襯孤寂紛亂的離思。經過曠野聽山谷中老虎叫聲；途經村莊鄉野則聽到雞在樹上鳴叫，兩種聲響互為反襯，顯出途中人煙稀少。詩人聽到悲哀的風在半夜吹過身邊，還看到孤獨失群獸經過眼前，因對故鄉思念深沉且纏綿不斷，更容易「悲情觸物感，沉思鬱纏綿」，興起哀傷情感。最後點出「佇立望故鄉，顧影悽自怜」之慨。雖然作者皆描繪自己悲情觸物而興感，但詩中「哀風」、「孤獸」等字眼，都清晰可見詩作蒙上作者情緒，故陳祚明認為此作「稍見淒切，景中有情」(卷 10，頁 314〈赴洛道中作二首·其一〉)，是就景致描繪見作者情意的鮮明例證。⁸¹

有些詩作雖未在評語中明確點出「景中見情」幾字，但觀陳祚明評語可看出其「景中有情、景中帶情」的表現。如王褒〈渡河北〉，陳祚明評為「舉目山河，淒其失路。」(卷 32，頁 1079〈渡河北〉)。此詩乃梁亡後王褒初次北渡黃河時所作：「秋風吹木葉，還似洞庭波。常山臨代郡，亭障繞黃河。心悲異方樂，腸斷〈隴頭歌〉。薄暮臨征馬，失道北山阿。」眼見秋風起、木葉下，面對淼淼水波詩人竟產生依舊身處洞庭波上的錯覺。但代郡的常山邊關、河邊的防禦工事，使他從剎那間的迷惘中清醒過來。幻覺和現實的對照，使異方音樂、隴頭歌辭更讓人心碎腸斷。結尾留下一片悵惘，詩人發出失道之歎，無論感嘆自己在薄暮的山路中迷失，或是抒發舉目山河淒其失路之感，都令人吟味不盡。錯看景致，描寫雖然清淡，但情意已蕩漾而出。⁸²再如晉代雜曲歌辭〈西洲曲〉聲情宛轉，語語動人，並非因其詞藻裝飾華麗，「尋其命意之由，蓋緣情溢于中，不能自己。隨目所接，隨境所遇，無地無物非其感傷之懷。故語語相承，段段相綰，應心而出，觸緒而歌，並極纏綿，俱成哀怨。」(卷 15，頁 485〈西洲曲〉)，心中情思難以排遣，所以目中所見、身邊所感也都沾染自己情緒，「無地無物非其感傷之

⁸⁰ 參考李春祥主編：《樂府詩鑑賞辭典》(鄭州：中州古籍出版社，1990年)，頁 69-70。

⁸¹ 參考葉嘉瑩《漢魏六朝詩講錄》(石家莊：河北教育出版社，1997年)，第 5 章，頁 400-405；葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第 4 章，頁 93；僅用「稍」字，乃因陳祚明認為情感表達未能感人肺腑，動人甚深。《采菽堂古詩選》認為陸機詩歌用情不夠深刻，覺陸機詩作「造情既淺，抒響不高」(卷 10，頁 293 陸機)，未能見情意磅礴流露。無論抒發國破家亡、辭家遠宦的流離悲情，或描述自己有幸得甄別錄用的欣悅，都未能淋漓盡興地抒寫情意，這可能與陸機擅用委婉含蓄的烘襯譬喻技巧相關。表情達意吞吐而出，雖頗收典故矜持之效，但難免減卻率真之質素，與磅礴之力量。陳祚明逕自猜想可能因「餘生之遭難，畏出口以招尤？」(卷 10，頁 293 陸機)可見陳祚明雖看重雅辭，但雅麗、安雅詞語仍必與情緊密關聯。畢竟雅以良好表情達意之方為原則，故仍特別重視與情的聯繫。(參考何成邦：《陸機詩歌的語言風格研究》(香港：香港中文大學，2012年)，第 4 章，頁 269-271；林文月：〈陸機的擬古詩〉，《中古文學論叢》(臺北：大安出版社，1989年)，頁 146。)

⁸² 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第 9 章，頁 250。

懷」(卷 15, 頁 485〈西洲曲〉)不僅是景中有情具體寫照,也因胸中情思蕩漾不已、綿延不絕,所以詩歌語句表現自然相應相承,極為纏綿。陳祚明點出從蓮子蓮心開始,「忽又漾下紅蓮,生出飛鴻;從飛鴻度登樓,從登樓見高天、海水,情自近而之遠,自淺而之深,無可奈何,而託之於夢。」(卷 15, 頁 485〈西洲曲〉)從具有雙關意涵的「蓮子」出發,「低頭弄蓮子,蓮子青如水」象徵對情郎潔淨如水品格的讚美,「置蓮懷袖中,蓮心徹底紅」進一步寫出對情郎無限珍惜,也委婉表露追求情郎之意。生動細緻刻劃採蓮,傾注作者深厚情意,委婉揭示女主人愛蓮實愛郎,見蓮如見郎的內心秘密。詩中女主角在「憶郎郎不至」悵惘思緒支配下「仰首望飛鴻」。鴻雁既可傳書,她便盼望鴻雁帶來郎之信息。平地望不到又「望廊上青樓」,但雖望穿秋水、「鴻飛滿西洲」仍不見郎的音信。情感跟著景致和動作慢慢堆疊深化,由近之遠、自淺而深,最後結尾「海水夢悠悠,君愁我亦愁。南風知我意,吹夢到西洲」將兩人相思之情化作海水似的悠悠夢境,從己之愁推想對方之愁亦必如此,思之深切、愛之癡情都表露無疑。既然會面無望,只好祈請「南風」幫忙,把夢境帶給在西洲的情郎,讓有情人在夢裡相會。思念蔓延整首詩作,「不獨無地無物盡屬感傷,無時無刻暫蠲愁緒矣。」(卷 15, 頁 485〈西洲曲〉)詩中所有景致都佈滿主角情意,景中有情,可見一般。⁸³

⁸³ 參考李春祥主編：《樂府詩鑑賞辭典》(鄭州：中州古籍出版社，1990年)，頁 256-257。

第五章 《采菽堂古詩選》體製與朝代論

第一節 體製論

選本批評會注意各體裁特定的文體要求、文體特徵，還能注意作者使用語言的特殊方式，諸如韻律、造詞、句法、語篇結構等特點。¹《采菽堂古詩選》以體裁為主的說解包含分辨短章長篇、解說樂府古詩差異，另還論及俳體、四言詩體的風格與特點。

一、長篇與短章

長篇詩作應具特點，首先可見長篇詩作須跌宕波瀾。就其觀察，古人長篇詩作較少，但梁代詩人往往有廿餘韻者。長篇以有跌宕波瀾處，章法條次，詩句時時可見雋致者為佳。長詩因篇幅長、容量大，能包含更豐富廣闊內容，表現也有放縱和回旋餘地，故長詩崇尚才力氣魄，以縱橫開闢、淋漓酣暢為妙。短詩則篇幅短，容量小，不可能直接表現太多內容，不容大筆濡染，用墨如潑，因此要求含蓄蘊藉，求言有盡意無窮。²劉孝綽〈酬陸長史倕〉因中間都是平調，無長篇應有跌宕波瀾，故顯冗贅而無神氣。第二項長篇應注意特點，是長篇須蘊有閑情。楊素〈贈薛播州十四章〉評說點出：「閑情流逸見致。凡作長篇，中不可無閑情。」（卷 35，頁 1162〈贈薛播州十四章·其八〉）有流逸閑情，自然是有致之作。與短篇作品相較，長篇之作更需流淌情意。大抵而言，評說短篇和長篇作品，陳祚明未多作著墨，只略為提及。

陳祚明描述短章略少，首先如論劉孝威〈冬曉〉：「小篇纖纖，體情能細。」（卷 27，頁 878〈冬曉〉）雖是小篇，但體情細膩有纖纖之感。柳惲〈贈吳均〉是五言六句，前四句寫景，最後兩句「離念已鬱陶，物華復如此」點出其思；魏收〈晦日泛舟應詔〉也是短章有餘韻。值得玩味的是，這幾首詩作雖被稱為短章或小篇，但前兩首乃六句詩，最後一首是八句五言詩，對篇幅更短的五言四句詩，陳祚明卻未視作短章加以評析。且《采菽堂古詩選》關於長篇詩作寫作方法，也多論述六句詩作。如陳祚明分析曹植〈雜詩〉結構：「六語耳。三、四盡淋漓之情，五、六景物荒瑟，情不勝言。寄之於景，此長篇妙法，不謂六語中能之。」（卷 6，P188〈雜詩〉）三、四句寫情淋漓盡興、暢快，五、六句描寫景物荒瑟之感。寄情於景的寫法乃長篇妙法，陳祚明並不冀望能在五言六句短篇小詩得見，但曹植卻能做到，令其大感意外。由此可見陳祚明論述體裁是心中已有大概定奪與觀感，在具體詩歌評說中隨興之至吐露而出，並非刻意設計。

¹ 參考樊寶英：〈選本批評與古人的文學史觀念〉，《文學評論》2005 年第 2 期，頁 49。

² 參考吳承學：〈辨體與破體〉，《中國古典文學風格學》（北京：北京大學出版社，2011 年），第 7 章，頁 102。

二、樂府與古詩

《采菽堂古詩選》有些論斷辨析樂府與古詩體差異。陳祚明多鎖定漢魏時期〈古詩十九首〉及蘇李詩為首的五言古詩，陳祚明論斷樂府詩和古詩間差異所談之「古詩」，和《采菽堂古詩選》收錄詩作乃隋代以上「古詩」，二者範圍與意涵並不相同。與漢魏時期五言古詩形成對照者，主要指漢代樂府詩歌。³陳祚明觀察到漢魏時期樂府和古詩各有特色，像樂府詩出於特定的情境而發，有特別的背景、功用，故形成特殊風格與表現，與古詩不能混為一談。⁴樂府詩作相關手法和特點，陳祚明認為大抵在魏晉以後已不傳。⁵後人雖仍學習古樂府詩作，有時亦能見到「源出於古樂府」(卷 18，頁 564〈代東門行〉)或「有漢人樂府遺意」(卷 15，頁 469〈神弦歌十一首〉)之作，但魏晉以後，古樂府基本上已經消失。這可能是陳祚明特意區別漢代樂府與古詩之因。

(一)樂府

陳祚明觀察到漢代樂府詩常有相同語句出現。如第二卷載錄〈長安有狹邪行〉，與前首〈相逢行〉詞語多有類同。〈相逢行〉前六句「相逢狹路間，道隘不容車。不知何年少，夾轂問君家。君家誠易知，易知復難忘」；〈長安有狹邪行〉「長安有狹邪，狹邪不容車。適逢兩年少，夾轂問君家。君家新市旁，易知復難忘。」至少有兩句完全重複，且好些地方雷同。陳祚明論斷此因樂府詩是歌工取佳詞合曲而得，因相和歌演奏有一定自由，當歌詞與樂譜長短不相應時，為滿足樂譜長度需求，就從別的歌詞割取一部份來銜接，使聲、辭相合，保證樂曲表演整體完

³ 陳祚明在評語論及「古詩」概念，所採用內涵並不完全統一。如陶淵明詩作〈和郭主簿二首·其一〉基於晉朝與唐代詩歌比對，得出晉代詩歌語言較近、較生，唐代詩歌語言較近、較熟，故得「欲得生，而不強，生則古，不強則穩。五古之法如此。」(卷 13，頁 400〈和郭主簿二首·其一〉)之結。此處所謂五古之法，雖可視為概括論述五言古詩，但畢竟基於不同朝代間比對而得出的結論，所指可能是晉朝五言古詩樣態。另如謝靈運〈遊嶺門山詩〉「古詩貴生不貴熟，貴遠不貴近」(卷 17，頁 532〈遊嶺門山詩〉)，因其語意脈絡乃與唐以後詩歌相對，故此處「古詩」涵意，可能只整個唐前古詩，這和《采菽堂古詩選》收錄詩作範圍一致。《采菽堂古詩選》中使用同一詞語在不同脈絡，常有不同涵意與用意。李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「欲得生，而不強生，則古，不強則穩。五古之法如此」筆者依文意修正為：「欲得生，而不強，生則古，不強則穩。五古之法如此。」

⁴ 漢魏時期樂府與古詩應有不同風格表現，陳祚明《稽留山人集》中也有論述與說解。陳祚明寫過兩套古詩十九首的擬作，一套以古詩風格寫成，另一套則以樂府風格擬之：「數百年來，惟淵明差為近古，惜具體弱，不足以起其文。康樂雖復蘊藉，自矜而漸趨排偶，又其別派，不更孔公，誰知風雅者？予既倣古詩十九首，稍倣其意，情不能自己，更以樂府之體廣之，夫變風變雅之君子，非不能為平中之音，其所激者然也。攬是詩，觀知其人、論其世哉。」(陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，卷 1，頁 20。)可見得對分別漢代古詩和樂府，頗有自己心得。

⁵ 陳祚明自作〈後擬古詩十九首·序〉論及：「蓋漢之樂府，沿襲楚風、蘇李五言，泝源三百，其所由來尚矣。魏晉以後，古詩之法不傳，自嗣宗太沖之流，激昂忼爽，窮態極妍。浸淫至于少陵，率以樂府為古詩，聲繁而調雜。兩京之風蕩如矣。」(〔清〕陳祚明：〈後擬古詩十九首·序〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，卷 1，頁 20。)

整，故形成語句重覆。⁶不過雖然〈長安有狹邪行〉與〈相逢行〉二詩多有重覆但同被收錄之因，由於〈長安有狹邪行〉在相異之處也有新態。如順著「夾轂」將「不知何少年」改成「兩少年」；「君家新市旁」較原來「君家誠易知」更清楚點寫所在地，使形象更鮮明，此乃陳祚明不嫌煩綴重複收錄的原因。在此可見陳祚明觀察詩作之細膩，也點出其收錄詩歌確有經過自己評斷，並非因為漢代樂府詩歌便妄自收錄。

其次分別內容。陳祚明認為樂府詩大抵分兩類：「樂府惟二意，非祝頌則規戒。」(卷 2，頁 32〈折楊柳行〉)從周至漢代，內容富於客觀性的箴銘、格言、謠諺大量存在，其多用簡單、抽象語言總結人生職責和生活智慧，或提出社會公共生活、政治和道德教訓告誡。漢樂府中不少以總結人生經驗為主要內容的詩歌，就據此發展而來，其中自然多見規戒之意。⁷其中〈折楊柳行〉乃規戒詩作代表，賢者進行規諫，但未被接受採納。因而作詩以諷，所用語言則顯危切。平調曲〈長歌行〉是祝頌類樂府，陳祚明點出特色在多言及內容希望能延年康強，並多作神仙之語。相和歌既為娛主悅賓而設，所以作品中常用祝壽慶樂套語作結，即使有時與全篇旨意並不緊密。⁸本詩「仙人騎白鹿，髮短耳何長」乃神仙之語；結尾四句「主人服此藥，身體日康強。髮白復更黑，延年壽命長。」明確點寫延年康強兩種希望，也說明何以達成。後代擬古詩多出現言及神仙內容，正從祝頌類漢代樂府而來。〈善哉行〉也論及仙人內容。陳祚明嘗試點寫緣由：「合樂於堂者，皆富貴人也；為詞以進者，皆以祝頌也。富貴人復何可祝？所不知者，壽耳。故多言神仙為詞以進者，大抵其客。此客承恩深，故其詞如此。」(卷 2，頁 30〈善哉行〉)因富貴人家最希冀長壽，仙人正是長壽典範，故樂工多託詞於此，以樂賓客。不僅說明其內容，也闡釋寫作原因。此外像吟歎曲〈王子喬〉也是樂人所綴頌祝之詞，惜其中許多字詞不可解，難以確知其意。

就表現方式看來，樂府「纏綿」、「鋪陳艷異」為本色。陳祚明擬作〈後擬古詩十九首·序〉提及：「纏綿太息，低昂以盡情、曲折以盡變者，樂府也。」⁹惜《采菽堂古詩選》未多作闡發，僅在曹植〈怨詩行〉論及纏綿特點：「夫古詩以淡宕為則，故言以不盡為佳；樂府以纏綿為則，故言盡而彌遠。」(卷 6，頁 161〈怨詩行〉)此處點出纏綿之意乃指述情能盡，與古詩強調含蓄而不盡情並不相同。曹植〈怨詩行〉悲憫流連，情思愴惻，感人至深，中間「願作東北風，吹我入君懷。君懷常不開，賤妾當何依？」直寫懷來，真切情深，且反覆吐露，還善用反詰疑問，使情意曲折，更顯纏綿之意。樂府詩作與古詩除表現情意方式有差異，「樂府體總以鋪陳艷異為工，與古詩確分二種。」(卷 2，頁 24〈陌上桑〉)

⁶ 參考王運熙、鄔國平：〈漢樂府風格論〉，《楚雄師專學報》(社會科學版)1995 年第 4 期，頁 68。

⁷ 參考葛曉音：〈論漢樂府敘事詩的發展原因和表現藝術〉，《社會科學》1984 年第 12 期，頁 64。

⁸ 參考王運熙、鄔國平：〈漢樂府風格論〉，《楚雄師專學報》(社會科學版)1995 年第 4 期，頁 68。

⁹ 陳祚明：〈後擬古詩十九首·序〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997 年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，卷 1，頁 20。

就〈陌上桑〉而言，描寫羅敷容飾之盛，從手中提籃的精美開始寫起，籃上有青絲編的絡繩，桂枝作的提把，再寫頭上斜倚最流行的倭墮髻，耳上掛晶瑩閃亮、價值連城的夜明珠，身上著紫紅上繡、杏黃色綺羅裙，藉用各層面的描寫，經營羅敷作為理想美人的形象，也充分展現樂府鋪陳艷麗的本色。

另一首樂府詩〈相逢行〉寫繁華之盛「變宕百出，古雅紛披」(卷 2，頁 28 〈相逢行〉)從「黃金為君門，白玉為君堂」可想見家中富麗堂皇。其後論及尊中酒常滿，常有座上客，待客時還有邯鄲來的美麗歌妓供驅遣獻歌獻舞。庭內桂樹飄香，堂內華燈煌煌，照得通室明亮，可知其權勢地位、榮華享受，也可見樂府詩鋪陳艷異。「黃金絡馬頭，觀者盈道旁。入門時左顧，但見雙鴛鴦。鴛鴦七十二，羅列自成行」更見其鋪陳之意，盈路旁的觀者和前面「夾轂」相輝映，特別寫出「向左顧」，意態更清晰可見。寫鴛鴦更見巧思，乍看以為一雙，近觀細數竟多達七十二隻！差異之大、繁盛之意由此具體例證顯見。之所以在詩中追求富麗與鋪陳艷異之態，與前論及樂府詩功能目的為祝頌密切相關。本詩結尾二句「丈人且安坐，調絲方未央」，不僅點寫表面所言希望主人稍候，器樂尚未調好音可供演奏之意，陳祚明更敏銳看出「安坐」、「未央」二詞指百年長壽之意，「故惟極言繁華，道人意中所欲。」(卷 2，頁 28 〈相逢行〉)因樂府詩歌本祝頌之用，可見表現形式與詩歌成因也關聯密切，非其來無自。

能顯出樂府詩歌鋪陳艷異姿態者，還有〈羽林郎〉、〈董嬌嬈〉。〈羽林郎〉就胡姬年齡、環境、服裝、首飾、髮髻各方面皆著力鋪陳、烘托胡姬美貌艷麗，顯出樂府詩作駢麗之調。不過樂府詩雖講究寫事必華縟，但語句僅有華縟之意易顯癡呆，故必有致為佳。像〈陌上桑〉、〈羽林郎〉運用側面烘托、虛處入手等法，既顯豔麗之意、又使作品有致。〈董嬌嬈〉飄逸之筆，也是樂府詩「常調」，顯出樂府詩駢麗之姿。相對〈陌上桑〉開頭自側面大肆鋪寫人物，〈董嬌嬈〉則將人物介紹換成景物描寫，描寫人物活動環境，使人物與環境統一起來，也令開篇與全詩關係緊密。¹⁰其中「花花自相對，葉葉自相當」運用極妙，後人雖多襲用「花花」、「葉葉」之語，但總不如此篇之佳。下文接續此兩句開展搖曳之姿。此詩轉筆甚快，且可分成許多層次：「從『花花』、『葉葉』入『春風』是一層，跟花葉來折枝是二層，去葉承花，請謝是三層，『高秋』是四層，『秋時』是五層，『何時』是六層。」(卷 4，頁 112 〈董嬌嬈〉)其本意其實相當尋常，不過是以人老比花落感受，但其描述細膩，且設想層次與關注層面多元，再極盡鋪陳之餘，則顯出纏綿委曲意態：「阿娜變宕，不可方物」(卷 4，頁 112 〈董嬌嬈〉)。樂府詩還有其他特徵。有些詞語如「勿謹」、「且聽」等，「已成樂府恒規」(卷 10，頁 296 〈挽歌三首·其一〉)，或如「樂府故以重疊見致」(卷 15，頁 473 〈採桑度七曲·其六〉)可惜陳祚明未多作闡發。

¹⁰ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁 52。

陳祚明描述樂府詩作，有些從次類的角度加以闡發。如說解漢、魏鑢歌，即與解析漢、魏樂府詩可互為補充。以鑢歌為例，陳祚明認為鑢歌只需其中一、二語可誦，「輒情旨深曲，百思不盡」(卷1，頁17〈芳樹〉)此自因漢代樂府詩本以情思纏綿為主要表現方式，不過鑢歌更以情深為主要特點，因其「本襲楚音」(卷1，頁17〈有所思〉)，所以情思纏綿悱惻，其中還有決絕之言，顯出怨怒之意，淋漓盡致表現樂府詩纏綿悱惻、盡情之意。陳祚明還點出漢代鑢歌代表作為〈有所思〉，若想理解鑢歌「正調」，必不能棄此詩不顧。說解鑢歌與闡發漢魏樂府既有相似也另有開展。此外解說漢〈郊祀曲〉可納入對漢、魏樂府詩認識中：「漢《郊祀曲》，固出《楚辭》。《楚辭》之篇長，長則易暢；《郊祀曲》之篇短，短則難包。澹淡其神，蕭瑟其辭，愴愴其體，以數語當《楚辭》之大章，而刻畫飛動過之，固非相如等不能作也。」(卷1，頁2〈練時日〉)漢樂府郊祀曲和鑢歌，陳祚明認為都受《楚辭》影響。楚辭體由於字數較《詩經》多，不但節奏漫長而舒緩，也能增強敘事和描寫功能。〈郊祀歌十九章〉除直接歌頌神明功德的詩用四言體外，其他多用楚辭體，以期更能表現迎神、送神、娛神等場合隆重又熱烈氣氛。¹¹相較《楚辭》篇幅較長，《郊祀曲》篇幅則較短，故郊祀曲需在極短篇幅內使神澹淡激蕩，使辭蕭瑟動人，其體則令人感愴惆悵。能在短章中包含這麼多的東西，無怪乎陳祚明認為「固非相如等不能作也。」(卷1，頁2〈練時日〉)

(二)古詩

大多數人都對古詩相當熟習，正因如此，陳祚明認為更需分辨其佳處，不可因熟悉就輕忽而不細辨：「古詩熟習人口，誰不知其佳？然正以熟習而忽之，其所以佳者何在？人但曰『聲調高渾』。抑聲調固高渾，猶以用意為先。」(卷3，頁71〈詩四首〉)人們但云古詩聲調高渾，但追求高渾之感前，須以用意為最主要考量，這便是需細細分判佳處之因。此處實未清楚界定「古詩」範圍為何，不過此論斷為解說蘇武〈詩四首·其一〉時所提，加諸聲調高渾的說明，可推測所指為相對樂府詩的漢魏古詩，非泛指隋代以上與唐代新體詩相對的詩歌。蘇武此詩乃錄別，因具「與子同一身」之感，故生發惜別之感。前先接「四海皆兄弟，誰為行路人」，將層次往前推進，凡與遊者都是兄弟，何況與「與子同一身」的摯友離別呢？前此又再有一層次：「骨肉緣枝葉，結交亦相因」，點出骨肉也是彼此相依，豈能無情？正因能一層推進一層，所以思緒曲折而下，婉轉而出。但甚有思旨之餘，又無議論痕跡，語句自顯渾然，也能看出筆力之高。

古詩與樂府相比，因「樂府頌君，古詩言志，旨各不同」(卷2，頁26〈長歌行〉)，因而明白古詩所含用意就成為重要的一環。古詩所言之志須有所寄託，不可概襲，故特別強調至情、真情的重要。〈與蘇武詩三首·其一〉寫「且復立

¹¹ 趙敏俐：《漢代樂府制度與歌詩研究》(北京：商務印書館，2009年)，第7章，頁159。

斯須」其意甚警，斯須之立，對別懷無稍可解。此後各在天一隅的哀愁，顯出情意的真摯深刻：「古詩之佳，正以有此等思路，能寫至情耳！」(卷3，頁73〈與蘇武詩三首·其一〉)描寫真情至意，正是古詩最動人處。王昭君〈怨詩〉也自言其情，且寫情必切至。前半段寫自己不見幸僅略帶哀婉之意，到「高山峨峨，河水泱泱。父兮母兮，道里悠長！」直是聲淚俱下。詩中未寫怨畫工、望宮闕等事，只述真情至意，為高妙之處。「古詩真者體自高」(卷3，頁79〈怨詩〉)，從這首感人詩作自可顯見。

與樂府詩強調盡情與纏綿之意的表現方式不同，漢魏時期古詩則「以淡宕為則，故言以不盡為佳。」(卷6，頁161〈怨詩行〉)；陳祚明自作〈後擬古詩十九首·序〉提及：「世徒知漢魏古詩，不知其體有二。其淡而永、雋而多思，言有盡而意無窮者，皆詩也。」¹²前面「古詩」指漢魏時期整體詩歌，所謂其體為二，則將漢魏詩歌再分「古詩」、「樂府」兩體。此乃漢魏時期古詩特色，認為詩歌表現應以淡宕為則，其中須有用意，表現手法含蓄，大言有盡而意無窮的境界，且中要多有雋意。相較古詩、樂府，如同樣描寫愛情和相思離別的題材，漢代樂府民歌表現更大膽、熱烈、直率，古詩則以含蓄、委婉為度。¹³陳祚明用《采菽堂古詩選》收錄的曹植樂府詩〈怨詩行〉，與收於《文選》的〈七哀詩〉¹⁴進行細膩比對¹⁵，點出樂府和古詩表現相異之處。〈七哀詩〉以「賤妾當何依」作結尾，給人語意未盡的悠然之感，正是古詩含蓄不盡的意涵，甚是工妙。陳祚明收錄的〈怨詩行〉悲憫之情流淌全曲，表現情思愷惻真切，述情淋漓。雖未收蘊，但盡情之作依舊感人至深，亦屬佳作。這首樂府直述其懷，未用過多辭藻。像「願作東北風，吹我入君懷」等都是真切情深的纏綿之句。「古詩以淡宕為則，故言以不盡為佳；樂府以纏綿為則，故言盡而彌遠。」(卷6，頁161〈怨詩行〉)一求淡宕不盡，一求纏綿而盡，〈七哀詩〉和〈怨歌行〉的差別在比對中清晰可見。古詩講求含蓄特點，也展現〈古詩十九首〉解說中：「古詩之佳，全在語有含蓄」(卷3，頁84〈古詩十九首·其九〉)陳祚明認為正因能言情不盡，展露的情意反倒更加悠長，這正是風雅溫柔敦厚之遺。若僅以窮盡其旨為考量，盡言之反顯索

¹² [清]陳祚明：〈後擬古詩十九首·序〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷1，頁20。

¹³ 參考孫洪明：〈淺析漢樂府民歌與古詩十九首的異同〉，《東岳論叢》1990年第3期，頁101。

¹⁴ 茲將兩詩全文附錄於此，此供參照。〈七哀詩〉：「明月照高樓，流光正徘徊。上有愁思婦，悲歎有餘哀。借問歎者誰？言是宕子妻。君行踰十年，孤妾常獨棲。君若清路塵，妾若濁水泥；浮沈各異勢，會合何時諧？願為西南風，長逝入君懷。君懷良不開，賤妾當何依！」；〈怨詩行〉：「明月照高樓，流光正徘徊。上有愁思婦，悲歎有餘哀。借問歎者誰？自云蕩子妻。夫行踰十載，賤妾常獨棲。念君過於渴，思君劇於饑。君作高山柏，妾為濁水泥。北風行蕭蕭，烈烈入吾耳。心中念故人，淚墮不能止。浮沈各異路，會合當何諧？願作東北風，吹我入君懷。君懷常不開，賤妾當何依？恩情中道絕，流止任東西。我欲竟此曲，此曲悲且長。今日樂相樂，別後莫相忘。」

¹⁵ 陳祚明細膩比較兩詩字詞異同：「按《文選》題作〈七哀詩〉，中無三解、四解八句，止作『君若清路塵，妾若濁水泥』，末無『恩情中道絕』六句。『自云』作『言是』，『夫行』作『君行』，『賤妾』作『孤妾』，『異路』作『異勢』，『當何諧』作『何時諧』，『作東北』為『作東南』，『吹我』作『長逝』，『常不』作『良不』，文氣高潔。」(卷6，頁161〈怨詩行〉)

然無味。〈其十三〉「驅車上東門」雖然感慨激切，但通篇未露正意一字，正是其妙處所在，愈淋漓、愈含蓄，因而顯更佳處。

三、其他類別

除卻對舉長篇、短篇不同的寫作方法，以及區辨古詩、樂府二者差異以外，陳祚明《采菽堂古詩選》也有就其他體製或體裁展開討論與說解。除卻觀察到俳體、聯句、謠歌等體裁的特殊之處，陳祚明也對不同字數的詩體進行論析，點出不同字數的詩作有不同的寫作手法、也有各自與之相應的風格表現，且會造成不同的藝術效果。論述雖然不多，但都是極寶貴且貼切的觀察。茲將這些論述，附錄於此。

(一) 俳體

俳體特質就是要使人發笑：「俳欲令人笑」（卷 2，頁 41〈俳歌辭〉），〈俳歌辭〉故意裝作不言不語，好像無能者一般，即為滿足俳諧體詼諧、遊戲、令人開心發笑的特點，其詩歌也與人清輕感受。沈約〈領邊繡〉故作拙態，像小兒女嗚嗚憨語，就具俳體獨有氣質。俳體就算以遊戲之作著稱，也須注重其中韻致。沈約〈六憶詩四章〉陳祚明嫌過於俚率，簡直和中唐詩歌沒有分別，但其中形容頗具曲折之姿，且詩歌能有意致，所以不忍苛責。此外尚如隋朝薛道衡〈和許給事善心戲場轉韻〉乃語有饒致的俳歌之流，由此可知《采菽堂古詩選》也注重俳體是否有致。

(二) 聯句

《采菽堂古詩選》也說解聯句：「爾時聯句，每各作，發端之興，不取章法相承。『白沙』、『白水』，並寫山川，語俱有致。」（卷 21，頁 669〈還塗臨渚聯句〉）此聯句乃謝朓與朋友共同寫成。不像竟陵王沙龍用八句詩形式描寫聯袂之遊，反擇四句相續的聯句形式，一個輪一個各寫四句，相接若環，聯成一篇。聯句寫作可追溯到晉代，如陶淵明、鮑照等皆和友朋一起創作聯句，並不自謝朓始。不過當時聯句，參加者興之所至，各人所寫句數多寡不一；到謝朓手裡聯句開始格式化，成為人各四句、連續不斷的序列詩。謝朓及友人用這種社交性質的詩體創立一種以山水為主要內容的描寫模式。¹⁶陳祚明在評論中特別點出聯句章法問題，點出當時聯句乃各自所作，各依自興情所至，未考量章法需上下連貫。這與後世聯句要求個人所聯之句不僅須無重複，還得上下相承、意脈貫通，合成一首

¹⁶ 參考〔美〕孫康宜著，鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》（上海：生活·讀書·新知三聯書店，2006年），第4章，頁160。

層次分明、主題明析的完整詩篇並不相同。¹⁷陳祚明從章法著眼，點出謝朓與友朋所作聯句對山水描寫的特性，可見得其對各類體裁評論相當多元。

(三) 謠

第三則解說「謠」的特質。謠是古歌之流，但「歌可合樂，而徒歌為謠」(卷 37，頁 1271〈古謠辭〉)，點出應是出於民間兒童戲語與婦女之音，故「以質言見致。第取古樸，不必論其理。」(卷 11，頁 349〈嬌女詩〉)。陳祚明特別釐清風與謠的關係，認為兩者並非一致。風經孔子手刪，其辭自然精妙，與出於兒童戲語的謠，精工程度不能相比。若用風的標準看待，那麼謠辭可能全得刪略，無一可剩，故兩者不能混淆。特別注重區分二者之因，陳祚明乃為對峙當時詩風。因世上許多「因陋就簡之子」，胸無學問、又不懂區分不同體格，覺得典雅詩歌較難學難作，俚率作品易學易構，故將二者混同，用「古人已為之矣！」(卷 11，頁 349〈嬌女詩〉)的藉口瞞混過去。古人流傳之言，本就或雅或俗，自有分途，因淺學者一概妄用，所以詩歌才顯衰凌之態。陳祚明身處的明末清初正是如此，《雅》歌中也混入卑微、平庸如賣菜傭的言論，使得《大雅》掃地，陳祚明覺得深可悲痛。可見《采菽堂古詩選》不僅是單純賞析、評論古詩的選本，陳祚明亦在其中寓有自己對峙當時詩壇惡習，闡發自己詩學主張、導正當時詩學風氣的用心。

(四) 四言詩

陳祚明也針對不同字數的詩作，釐析不同風格表現。對四言詩、七言古詩都有論述。¹⁸論及四言詩佳處可分兩種，一以自然見逸，可以阮修詩為例；另如閻丘沖〈三月三日應詔詩二首〉以修琢見秀。陳祚明也指出一些四言詩歌代表作，自然見逸者如阮修〈上巳會詩〉，陳祚明認為清宛動逸，最是四言詩妙唱，舉世聞名〈蘭亭詩詩〉「乃無一章及此」(卷 12，頁 367-368〈蘭亭詩詩〉)。再如陸機〈贈馮文憲遷斥丘令八章〉，通篇情事宛合、用筆輕倩，是四言詩中難能可貴有雋致之作。

四言詩分章現象特別值得注意，因四言詩適用堆砌和鋪排辭藻，而不擅由單句散行連綴成篇；藉分章分解方式，可以切斷長篇要求的語脈連貫性，不僅保持

¹⁷ 參考葛曉音：〈南期五言詩體調的「古」「近」之變〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁 429。

¹⁸ 此外也對六言詩作出說明，如藉曹植〈妾薄命〉說明六言詩易得矯勁之態，而難為柔美曼妙的舒緩之音。因六言詩歌在曼聲之中，又會有急促、短促的節奏與音節，在柔與古、剛與秀間，想俚色揣稱相當困難。清楚點寫六言詩的難處，並指出只有曹植這首詩作風情流麗，使人百詠不厭。

《詩經》體多章複沓的特點，也使四言章法產生斷續無跡的獨特魅力。¹⁹不過雖要保持與《詩經》的聯繫，也不能完全照其樣式。若「四言襲《三百篇》之調，終不能及其高深，反覺無味。」(卷 13，頁 390〈時運四章·其四〉)這與陳祚明以能超越《詩經》為佳的主張相合。像陶淵明〈時運四章〉，體式雖近《詩經》，但陶淵明只借用體式和句法結構，但卻表現田園生活的清新感受和哲理思考，且改造《詩經》舊句式，以晉人常調行之，並將風格轉為閑雅。²⁰因有突破所以為佳。陳祚明還稍論及四言詩以「安雅為四古常格」(卷 13，頁 394〈命子〉)、四言詩「多用成語」(卷 12，頁 368〈三月三日應詔詩二首·其二〉)為方便用法等特點。

(五)七言詩

七言詩則特別區辨和〈柏梁〉的關係。武帝所作〈柏梁詩〉多「從〈招魂〉〈大招〉中來」(卷 3，頁 59-60〈柏梁詩〉)，寫法採一句一意，彼此連緒相承。後人作七言古詩，則在句意相承外，還講究句句用韻。句句用韻乃早期七言體最明顯體式特徵，且七言體句句押韻、可以單句成章的基本特徵，決定七言體韻文的篇制是單句散行連綴。²¹就陳祚明看來因句句用韻，使其情感表現顯掩抑低徊，中腸摧切，而不能為激昂奔放之調。正如曹丕所言：「短歌微吟不能長」。正因單就篇制而言，每行句意直貫上下兩句，且每行都承上啟下，加諸承接、轉折富於變化，全篇抒情自然委婉曲折。²²七言古詩體語言表現力求柔和婉轉、徘徊不已，顯出柔脆之態，「聲欲止而情自流，緒相尋而言若絕」(卷 5，頁 141〈燕歌行二首·其一〉)且不可在其中雜有粗質之語。後人常不解其法，故寫七言古詩多不能佳，反成靡靡之態。

(六)絕句

最後則提點和說明絕句體。《采菽堂古詩選》用「絕句」稱呼些許詩作，如孔融〈失題〉可視作五言絕句之祖，再謝靈運〈答惠連〉也是雅有遠情的五絕體；梁簡文帝〈金閨思〉亦是絕句，且第三句特佳，能出人意表；王融〈淶水曲〉「送

¹⁹ 葛曉音：〈漢魏兩晉四言體的新變和體式的重構〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁 193。

²⁰ 葛曉音：〈漢魏兩晉四言詩的新變和體式的重構〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁 203。

²¹ 葛曉音：〈早期七言的體式特徵和生成原理〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁 219。

²² 現代學者所論更細膩。葛曉音提及曹植此詩雖句句押韻，但已形成以偶句建構詩行的基本體制，同時又成功處理奇句與偶句詩行的關係。故〈燕歌行〉不靠字句和章法複沓，而從不同角度分層抒發同一種感情，造成層意的複沓。這就超越張衡〈四愁詩〉，奠定七言抒情的格局。(參考葛曉音：〈早期七言的體式特徵和生成原理〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁 225。)

花言其流，倒日言其靜」(卷 26，頁 819〈淶水曲〉)，較唐代絕句為高；江洪〈秋風曲三首·其三〉第三句轉出，第四句忽然接上，正是絕句妙法。這裡所論絕句都是五言四句的作品，因為五言詩很早便隔句用韻，在詩歌中常以四句為單位，在樂府歌辭以四句為一解，使時人慣把五言四句認作一個句讀之句的整句。五言四句既成一個單位，喚作一句、一個短句，因此作五言聯句時，習慣便是每人寫一組五言四句再串聯起來。五言四句既是五言聯句中的單位，與聯句這名稱相對，當五言四句獨立成篇的時候，人們自喚作絕句。七言古絕句雖在六朝已形成，但時人並不喚作絕句，只將五言四句詩作喚作絕句。²³陳祚明在《采菽堂古詩選》也用這種名稱，可見其用心。

第二節 朝代論

陳祚明《采菽堂古詩選》就各朝代提出自己獨到觀察及看法，認為各朝代有各自獨特風氣，對此古人可能並不自知：「氣格分時代，古人亦不自知。」(卷 3，頁 91〈古詩一首〉)，後代學人因能一覽前朝詩歌全貌，故可歸納整理屬於各朝獨有氣格。因此論述各朝代風氣也是《采菽堂古詩選》評語值得著重的要點。我們約略分漢魏、六朝、唐代三部分觀察陳祚明所點各朝代特徵。

一、漢魏

朝代論中首先值得關注漢魏。明、清兩代古詩選本看重漢魏古詩，因其乃五言古詩源頭，且離《詩經》時代最近，最能體現風雅傳統，加之自然天成、無跡可循，後代詩人實難企及，故成五言古詩最高格。²⁴《采菽堂古詩選》中漢魏詩有重要地位，〈凡例〉論及：「故因近體以溯梁、陳，因梁、陳以溯晉、宋，要其歸於漢、魏，此詩之源也。」(〈凡例〉，頁 2)對漢魏詩歌的態度與明清以來古詩選家實屬一致。²⁵

漢代與魏實各有獨到特色，漢人詩作特具生動之態，司馬相如〈封禪頌〉可見漢詩古雅生動，此乃漢人高貴之筆。陳祚明常將具生動特色的詩作與漢人聯繫：「頗饒生動之致，嗣響漢人。」(卷 16，頁 488〈明堂歌·送神歌〉)；「生動處稍類漢人。」(卷 32，頁 1057〈雍夏〉)解說宋代郊廟歌辭〈明堂歌·送神歌〉時，論及生動之致嗣響漢人，北周郊廟歌辭〈雍夏〉也類漢人生動處。雖然類別多鎖定與祭祀相關之作，但直接就漢代作品解說漢朝詩歌，實彌足珍貴。漢人詩

²³ 參考王運熙：〈七言詩形式的發展和完成〉，《樂府詩述論》(上海：上海古籍出版社，1996年)，頁 344-345。

²⁴ 參考景獻力：《明清古詩選本個案研究》(福州：福建師範大學中國古代文學博士論文，2005年)，緒言，頁 3-4。

²⁵ 參考張歡：《陳祚明與〈采菽堂古詩選〉研究論略》(漳州：漳州師範學院文學碩士論文，2012年)，第 3 章，頁 22。

作另一特點為「高」，此非後人能及。息夫躬〈絕命辭〉蒼涼流宕，乃「西京人語，固高。」(卷3，頁78〈絕命辭〉)，可見推崇漢代詩歌。梁橫吹曲辭〈紫驪馬歌辭六曲〉直率直逼漢人，可由此推出漢代詩歌風格具真率之態。

建安、曹魏詩歌的獨到風格，除卻稍論及「建安正格，以秀逸為長」(卷6，頁179〈公宴詩〉)、並藉〈七哀詩〉說明「第以情至為工」(卷7，頁197〈七哀詩·其三〉)外，陳祚明注意到魏代詩歌「矯健」之態。如魏文帝〈於謫作〉「華映之中，妙能矯健。」(卷5，頁146〈於謫作〉)，明確點出建安詩歌矯健之態。徐幹〈答劉公幹詩〉言及魏人何以能有矯健之姿，捻出因其擅長使用虛字：「句中多用虛字作健，非魏人不能。以能役虛字作轉語，每句動折，故健也。結法新警。睹物如此，人何離此？意在言外。」(卷7，頁199〈答劉公幹詩〉)魏人獨有的創作筆法，是能使役虛字來作轉語，故每句詩都有動勢、有轉折，語句自然較顯強健有力、風骨雄健。對後代詩歌，特別是晉代詩歌的評論中，也反覆出現「魏人矯健」的論斷。如鼓吹曲辭〈勞還師歌〉「語氣矯健，有魏人遺風」(卷9，頁260〈勞還師歌〉)；張華〈答何劭三首·其二〉「其言明且清」、「寫心出中誠」，都是魏人獨有的尚健之語；陸機〈日重光行〉也正因語能作健，故似魏人。²⁶

雖然漢、魏兩代各有突出特點，但更多時候陳祚明實將兩者合在一起論述。²⁷陳祚明對漢魏詩歌並列的認識與評論，首先關注具有「高古」與「古健」之意。晉代舞曲歌辭〈獨漉篇〉所具「古健」之意直追漢魏，梁武帝〈河中之水歌〉「風華流麗，調甚高古」(卷22，頁688〈河中之水歌〉)，就像漢魏人詩詞一般。〈木蘭詩二首·其一〉無論「東市買駿馬，西市買鞍韉」，「爺孃聞女來」、「開我東閣門」等段落都具淋漓古雅之意，「與漢魏甚近」(卷28，頁938〈木蘭詩二首·其一〉)。晉歌詞〈吳人歌〉語古似漢人，張華〈遊俠篇〉還有棗據〈雜詩〉也有古健樸老之意，頗有魏人之遺。²⁸據王巍觀察，陳祚明評說魏朝詩歌內容很多與《詩品》相類，如「高古」、「深遠」、「宛轉」、「雋逸」、「悲壯」皆是。其中「高

²⁶ 陳祚明看重建安詩歌矯健之餘，也獨具慧眼地捕捉建安詩歌「華映」之風。一般來說，談「建安體」稱頌「建安風骨」最多，以至於談「建安體」必及風骨、氣骨、風力矯健等。陳祚明能捻出華映之態，推進對魏晉詩歌更深一層的認識。蔣寅先生特別看重陳祚明能點出「建安風骨」以外的特點。(參考蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第5章，頁535；何詩海：《魏晉六朝文體與文化研究》(北京：北京大學出版社，2011年)，第2章，頁80、86。)

²⁷ 《采菽堂古詩選》未清楚解析兩個朝代何以能合併討論之由，不過從陳琳〈飲馬長城窟行〉「後段淋漓曲至，漢人樂府也。」(卷7，頁198陳琳〈飲馬長城窟行〉)評說可見端倪。建安緊承東漢，部分詩歌從題材到題目均由漢詩沿襲而來，如游仙、游子思婦一類內容，不僅在建安詩中比重甚高，連表現方式也與漢樂府大體相近。(參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第2章，頁139。)雖此處僅就淋漓曲至的表現方式說解，但從題目和承襲漢朝詩歌內容，都可見兩者間聯繫緊密。

²⁸ 大多數描寫漢魏詩歌「高古」與「古健」特質的評說，都非針對漢魏時期詩歌的解釋，而是後代詩作中某些特質讓陳祚明認為與漢魏詩歌相似，因而在評說中表露對漢魏詩歌風貌的總體想法。選用詩歌例證橫跨諸多朝代，可見非某朝詩作與漢魏時期特別相類，應為漢魏詩歌某些特質在陳祚明心中形成特定印象與影響，故成為評斷、比較的基準與印象。

古」多次出現在評述中，可見得特別注意建安詩歌高邁有力、古樸渾厚的特點。不過同時又能注重建安詩歌淒婉飄逸、深遠獨特的風格。²⁹

第二項漢魏詩歌特點，則是表現方式質樸、質直。晉代西曲歌〈安東平五曲〉語質韻古，欲追漢魏，鮑照〈行京口至竹里〉語語蒼勁，結尾四句古質之態有漢人之遺。與魏詩相近者，如皇甫汸〈北伐〉、〈滑臺〉，與魏文帝雷同。雖不及其流麗之姿，但質暢之感，近於魏調。謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩八首·徐幹〉寫出慨然遠想，其語質情長之感也頗似魏人。此外漢魏詩作運語極拙，像鮑照〈代貧賤苦愁行〉所評：「運語極拙，述情頗盡，漢魏人顧自有此一種，如趙壹、程曉皆是。句寧拙澀然自老，必無弱調及強押韻不可解處。」(卷 18，頁 572〈代貧賤苦愁行〉)明確點出漢魏人運語極拙。語句寧願顯澀拙、有老態，也不有弱調或強押韻等情形³⁰，採反面排除方式點出漢魏詩歌特點。范雲〈贈張徐州謾〉雖命旨古雅，造章警快，但因「還聞稚子說」、「既是復疑非」、「得與故人揮」都為弱句，「漢魏人安得有此等句法？」(卷 24，頁 776〈贈張徐州謾〉)因而不像漢魏作品。范雲〈古意贈王中書〉多弱響，且像「英奇」字皆為湊韻，所以雖出自漢魏，仍與漢魏有別。《采菽堂古詩選》尚提及漢魏詩歌特色也以自然為特點，謝靈運〈初發石首城〉評說論及「風調入漢魏非遠，以其漸近自然。」(卷 17，頁 546-547〈初發石首城〉)謝朓〈郡內高齋閑望答呂法曹〉「嘹唳自然，調高節古，遠追漢魏，無足多讓。」(卷 20，頁 647〈郡內高齋閑望答呂法曹〉)顯見陳祚明認為漢魏詩歌表現嘹唳自然，調高節古，特重漢魏的自然特質。

〈凡例〉還提及「漢、魏以上，多融微之音矣。」(〈凡例〉，頁 5)。具體評說中陳祚明未對此多做說明，僅在梁代任昉〈別蕭諮議〉論及「情緒直逼漢魏，語亦蒼渾。」(卷 25，頁 788〈別蕭諮議〉)，可見融微之音與蒼渾之語。漢魏古詩表現人類普世性感情及思考人生共同基本問題，正是漢詩情感深厚、用意警覺之處。其用意深婉、內蘊深厚，表現方式更是委婉渾成。漢魏古詩的人生感悟，除藉總結人生經驗和社會現象之諺語格言式表述外，大多含蘊於生活常見意象。渾成之感來自句意連為一綫，始終貫穿。句意連屬相生正因場景表現的單一性和連貫性，因集中表現一個場景時，順序敘述使句意前後緊密承接，不會著意突出篇中佳句。即使偶爾穿插描繪和形容，也服從場景的整體表現。大量使用第二人稱，對面傾訴的抒情方式，也是漢魏詩歌具渾融之意的重要特徵。³¹陳祚明認為

²⁹ 王巍：《建安文學研究史論》(長春：吉林大學出版社，1994年)，第8章，頁193。

³⁰ 陳祚明評鮑照擬作「運語極拙，述情頗盡。」(卷 18，頁 572〈代貧賤苦愁行〉)認為與漢魏詩歌相類。陳祚明所撰鮑照詩人小傳中，雖認為生澀、拙二者乃其弊病，有傷氣格疑慮，但大抵而言，比起生澀與拙，《采菽堂古詩選》認為更大缺失乃在詩句語言過於平凡淺近，或為「強句」、「弱調」等缺失。因陳祚明認為字句雕琢須經千錘百鍊，「寧生澀必不凡近。」(卷 19，頁 591〈發後渚〉)〈紹古辭〉也有類似評論：「琢句必百煉，寧生澀必不凡近。」(卷 19，頁 591〈發後渚〉)可見並非全然否定「生澀」，凡近而無特色語句，反倒更令人反感。若有強句或弱調，也令人無法接受。

³¹ 參考葛曉音：〈論漢魏五言的「古意」〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版

漢魏詩歌渾融的看法，並非全然獨創，自明代胡應麟《詩藪》就有論及漢人詩作渾然天成³²，不過陳祚明推展到將漢魏兩者混同起來討論，非僅集中在漢代一朝。

漢、魏以上具融微之音的特點，也影響《采菽堂古詩選》中陳祚明採用摘句批評僅限晉、宋以後詩歌。漢、魏以上詩作則因整體緊密、雄渾，故難以句摘。此觀點自嚴羽《滄浪詩話》即可略窺：「漢魏古詩，氣象渾沌，難以句摘。晉以還方有佳句。」³³陳祚明《采菽堂古詩選》亦稍論及：「此非晉宋人能辨，所不類〈十九首〉者，〈十九首〉則并無好句可摘也。」(卷 17，頁 527〈登池上樓〉)十九首無好句可摘，正出於渾圓整全的特點。³⁴雖然陳祚明認為無法割裂漢魏詩作進行摘句批評，不過漢、魏詩仍有「名言」。名言的形成「只是理至」(卷 3，頁 86〈古詩十九首·其十三〉)、「凡詩語理至到者，情亦至到，便成名言，不可易。」(卷 10，頁 299〈飲馬長城窟行〉)可見「名言」與摘句的精美好句標準有些許不同。漢魏以上詩歌注重其理，認為理至且情至到才可成名言，最好還具「貴煉令圓」(卷 10，頁 299〈飲馬長城窟行〉)的美好藝術成就。如陸雲〈失題六章·其五〉即有超越名言；〈左傳六章·其三〉「俟河之清，人壽幾何？兆云詢多，職競作羅」也是名言；〈古詩十九首·其十三〉從「浩浩陰陽移」以下諸句皆是名言；曹植〈豫章行二首·其一〉開頭「鴛鴦字朋親，不若比翼連」因託興警切，亦為名言。曹魏時期嵇康〈秋胡行七章·其五〉「遇過而悔，當不自得」，言縱使可悔，已不自得矣，也是「名言」(卷 8，頁 220〈秋胡行七章·其五〉)。陸機〈飲馬長城窟行〉「末德爭先鳴。凶器無兩全。師克薄賞行，軍沒微軀捐」，就是至理名言；曹摅〈感舊詩〉「富貴他人合，貧賤親戚離」，也是不可廢之名言。

二、六朝

文學史中六朝有二說，一指漢魏之後的晉、宋、齊、梁、陳、隋六個朝代：此用法自宋已然，為前人選編批評習用。此說之六朝常與「漢魏」對舉，凡曰「漢魏六朝」者，均沿此義。胡仔編《苕溪漁隱叢話》時代分類，嚴羽《滄浪詩話》

社，2012年)，頁 304-308、321；葛曉音：〈鮑照「代」樂府體探析〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁 370。

³² 「漢人詩，質中有文，文中有質，渾然天成，絕無痕跡，所以冠絕古今。魏人瞻而不俳，華而不弱，然文與質離矣。」(〔明〕胡應麟著：《詩藪內編》，卷 2，收於毛侗編纂：《胡應麟詩話》，又收於吳文智主編：《明詩話全編》(南京：鳳凰出版社，2007年)，頁 5453。); 「漢人詩不可句摘者，章法渾成，句意聯屬，通篇高妙，無一蕪蔓，不著浮靡故耳。」(〔明〕胡應麟著：《詩藪內編》，卷 2，收於毛侗編纂：《胡應麟詩話》，又收於吳文智主編：《明詩話全編》(南京：鳳凰出版社，2007年)，頁 5462。)

³³ 〔宋〕嚴羽著；郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》(臺北：里仁書局，1987年)，《詩評》第十條，頁 151。

³⁴ 名言既自「理」的層面加以篩錄檢析，與一般摘秀句、佳句的標準不相同，自然宋朝以下也會有言理至到的名言。如謝靈運〈廬陵王墓下作〉「徂謝易永久」，就是他人不能道的名言，范雲〈治西湖〉「圖始未能悅。克終良可要」也是名言代表。

謂「少陵詩，憲章漢魏，而取材於六朝」³⁵，或如明代張溥編《漢魏六朝百三家集》，清朝嚴可均編《全上古秦漢三國六朝文》等皆採此法，都對舉六朝與漢魏。第二種指兩漢之後魏、晉、宋、齊、梁、陳六個朝代：此用法較後起，實為現今習用。³⁶陳祚明《采菽堂古詩選》未具體明說所採「六朝」具體意涵為何，但從解說六朝詩歌朝代斷線下及隋朝盧思道，再加之將漢、魏二朝與其後朝代清楚切割看來，《采菽堂古詩選》的六朝，應沿襲宋朝以來對六朝的概念，即指晉、宋、齊、梁、陳、隋六個朝代。

「六朝」之所以成為文學批評及文學史用語，除具時代分期意義外尚有其他原因。使用「六朝」二字，便可概盡許多朝代，可得其精簡不必辭費，使用方便；且六朝詩風大抵一致，文學風氣和藝術面向多注重儷采聲韻的表層形式。再者，六朝承繼兩漢詩類，成為五言詩的發展時代。最後，若言六朝，則可與漢唐對舉，明晰簡便。其中最主要基於文學風格的考慮，因風格若不一致，則分代標舉乃為枉然。六朝時代風格皆綺靡艷麗，雷同一響，故逕以「六朝」涵括，在時代分期之外，也著上風格特色。³⁷

陳祚明首先注意六朝詩歌輕倩特質。只要是六朝麗語「必非肥重」(卷 22，頁 685〈雍臺〉)。謝朓〈移病還園示親屬〉「涼薰乘暮晰，秋華臨夜空」二句，描寫詩人在深夜左右不見一人，僅有薰草和月光相伴，可見迷戀幽蓬夜月之深。此兩句正是「六朝語之倩者」(卷 21，頁 656〈移病還園示親屬〉)，展現六朝詩秀麗、倩麗。謝朓另一首作品〈別王丞僧孺〉也有輕倩之意，結尾「非君不見思，所悲思不見」，由眼前分別之情寫到別後思而不見之悲，其語極輕，而情自可見。六朝人有此用語，與漢魏時期古風大不相同。顧則心〈望廡前水竹〉更是「輕倩之極」，這是六朝詩作常被視為詩餘之因。不過其仍具悠揚情調，與詞體並不相同。輕倩特質也是六朝詩作與唐代詩作連繫或可加以比較的特質，在盧思道〈從軍行〉評說中陳祚明點出「六朝七言校初唐尤輕倩」(卷 35，頁 1167〈從軍行〉)，鮮明點出六朝詩作輕倩特質。陳祚明也提及六朝獨擅柔情苦調，如梁簡文帝〈和蕭侍中子顯春別三首〉：「柔情苦調，新態生詞，六朝獨擅之體。」(卷 22，頁 712〈和蕭侍中子顯春別三首·其三〉)這種柔情苦調乃具新態生詞之作，是六朝獨擅之體。謝朓〈贈王主簿〉則顯出六朝秀致一面，劉孝威〈鄴縣遇見人織率爾寄婦〉更具麗藻柔音，淋漓盡致展現六朝詩人的特長。

除卻合併論述六朝詩歌總體特質外，陳祚明也細膩分析六朝中各個朝代各自特徵。底下將分為晉³⁸、齊梁、梁陳三部分進行論述。

³⁵ [宋]嚴羽著；郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》(臺北：里仁書局，1987年)，《詩評》第二十四條，頁 171。

³⁶ 參考李正治：《六朝詠懷組詩研究》(新北市：花木蘭文化出版社，2007年)，第 1 章，頁 2-3。

³⁷ 參考李正治：《六朝詠懷組詩研究》(新北市：花木蘭文化出版社，2007年)，第 1 章，頁 2-3。

³⁸ 此處分期缺乏宋代，主要乃因陳祚明《采菽堂古詩選》實缺乏對宋代的直接描述詮解。陳祚

(一)晉

晉朝詩歌特點首見「矜秀」之姿。陳祚明曾明確點出：「撰句矜秀，是晉人正格。」(卷 10，頁 295〈日出東南隅行〉)陸機作品莊重、拘謹又富饒秀麗之致的表現，比曹植詩歌饒有靜氣，又比曹丕少些姿態。晉朝詩歌何以能矜秀，《采菽堂古詩選》未多說明，但有幾點表現可能與之相關。晉朝詩作多出於雕琢、錘鍊而後可得，在江迺〈詠秋〉評說提及晉人詩「雖無警異，頗亦錘琢。」(補遺卷 1，頁 1367〈詠秋〉)。晉人多見慘澹經營而得詩作之舉，如郭泰機〈答傅咸〉刻意寫望援之情，便顯深刻真摯，可見「晉人便有此種慘澹經營者。」(卷 12，頁 369〈答傅咸〉)晉詩音調高古，晚唐郊、島用意就不如其高尚。再加諸郭泰機詞語古近，故與郊、島詩不啻相距天差地遠。且晉朝古詩篇制結構層次多樣豐富，詩行構句追求內容對稱性，語言特色「俳偶漸開」，加上魏晉用典繁多，激賞具典雅之美的作品，因此語言表現自然顯見「矜秀」。³⁹

矜秀特質也使晉朝作品與人「不近」感受。在具體評說中，陳祚明三度提及晉人「語不近」的特質。如陶淵明〈和郭主簿二首·其二〉「芳菊開林耀，青松冠巖列」展現晉調，且與人不近感受。〈和郭主簿二首·其一〉更把晉人語不近特點和唐人語言表現對比：「唐人語近，故熟。晉人語不近，故生。欲得生而不強；生則古，不強則穩。五古之法如此。」(卷 13，頁 400〈和郭主簿二首·其一〉)晉人語不近因而整體較顯陌生，和唐代詩歌語言平近，與人「熟」的感覺並不相同。晉人詩歌語言不近原因，陳祚明在陶淵明〈雜詩十二首·其八〉提及因使用語言質率，所以與人不近之感；吳聲歌曲〈七日夜女郎歌九首·其二〉也略有說解：「『含欣』、『可笑』字，晉人俚語也，故不近。」(卷 15，頁 462〈七日夜女郎歌九首·其二〉)因為使用「含欣」、「可笑」等晉人俚語，自然給人不近感受。這種晉人獨具的質語，後人難以仿效揣摩，表現難相類。晉聲以生新為工，不淪平調的表現，在〈子夜歌三十首〉也可見：「擬者須知此是晉聲，生新為工；不淪平調，與唐人五絕，近日吳歌，定是殊科，微分今古。」(卷 14，頁 443〈子夜歌三十首〉)陳祚明特意提醒須將晉人詩作和唐人五絕、吳歌區別清楚，辨別古今差異，不能一概論之。

明有時會將晉、宋兩朝併稱，與其後的齊、梁或者梁、陳詩歌進行對舉。茲舉幾例為證：「晉、宋之於漢、魏，猶踵事而增華也；梁、陳變本矣，及其每變愈下，初亦恬不之怪，久而益患之。立乎百世之後，指百世之前，昭然若隔霄壤。」(〈凡例〉，頁 2)「尚其清也，晉、宋以上之清，人猶知也，昭明選以上是也。」(〈凡例〉，頁 7)、「不獨齊梁以來，無足限其何格；即亦晉宋以上，不能定為專家者也。」(卷 33，頁 1080 庾信)、「晉宋以來，古風未泯。齊梁作者，漸即穠華。」(卷 22，頁 694 梁簡文帝)尤以上幾例可見，陳祚明認為六朝之中晉、宋兩代風格有可相連之處，不僅與其上的漢、魏有別，也與其下的齊、梁詩歌風尚相異。可惜陳祚明雖作對舉，但缺乏對於宋代詩歌的說解，對晉、宋詩歌風格的討論也甚為稀少。故此處分期就六朝部分只舉晉、齊梁、梁陳三類，而未對宋朝詩歌進行說解。

³⁹ 參考葛曉音：〈西晉五古的結構特徵和表現方式〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁 341；譚東麟：《顏延之研究》(長沙：湖南人民出版社，2008年)，第 7 章，頁 140。

晉人善用四言詩體是其特色。陸雲〈贈顧驃騎八章〉論及「晉人四言，首章意取闊大，體自如此。」(卷 11，頁 322〈贈顧驃騎八章·其一〉)本詩自「有皇大晉，時文獻章」開頭，正是晉朝四言詩作意取闊大的最佳表現。何邵〈洛水祖王公應詔〉體現晉朝四言詩大體沿襲《詩經》而乏思致。公宴詩乃西晉四言詩主要題材，這與當時世風低靡、統治階層宴游活動頻繁密切相關。在武帝「耽於游宴」影響下，上層社會遊宴之風大盛。公宴大抵採四言雅頌體和模仿秦代刻石的表述方式，且創作者創作傾向追求典雅。⁴⁰不過晉朝四言體既大體「蹈襲〈大、小雅〉之句」⁴¹(補遺卷 1，頁 1351〈洛水祖王公應詔〉)，陳祚明較注重能突出新意、超出《詩經》原有表現範圍之作，所以晉人四言詩體未受陳祚明太多關注與青睞。

(二)齊、梁

齊、梁詩歌「練字」成主要特點，所謂：「齊梁之士，多以練句為工，然率以修辭矜其藻繪，縱能作致，不過輕清。夫辭非致則不睹空靈，致不深則鮮能殊創。」(卷 33，頁 1080-1081 庾信)明確點出齊、梁詩歌以練句為工，認為注重修辭，務求雕琢矜飾。惜齊梁人寫景雖注重琢句之巧、構思之新，卻大都清新而失之浮薄，缺乏深刻意蘊。加諸題材單一，山水寫景之作往往流於俗套。雖輕婉流麗，卻失於浮薄柔媚。這與他們唯求軟媚鮮麗、以矜容飾貌為事的審美趣味有關，加上生活面狹窄，取材不外春花秋草、月露風雲等美景，故易流於熟套。⁴²陳祚明認為作致輕清就難顯空靈之態，未有深致也難有獨到特出創見或作品。

《采菽堂古詩選》也論及齊、梁詩歌輕俊特質，陸機〈悲哉行〉起首兩句「游客芳春林，春芳傷客心」輕俊，已趨齊、梁之態。次詩寫春景鮮麗真切，使用五六組駢偶句加強語言表現力，呈現精緻整麗之美。對仗工穩精到，多採中間單字前後加兩組偏正詞結構，使詩意細膩且造語自然，予人鮮美之感。⁴³陳祚明特別點出輕俊與齊、梁相近，簡易概括齊、梁詩風。作致輕清與《采菽堂古詩選》論斷六朝詩歌具「輕倩」特質相近，可見陳祚明除各自推論獨到風格外，也可彼此相互參照。

齊梁詩歌同時有「淹富」特質：「淹富，是齊梁正格。」(卷 27，頁 873〈行

⁴⁰ 參考張愛波：《西晉士風與詩歌——以「二十四友」研究為中心》(濟南：齊魯書社，2006年)，第2章，頁90。

⁴¹ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「蹈襲大、小《雅》之句」。筆者依文意修正為：「蹈襲〈大、小雅〉之句」

⁴² 參考陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》(南京：鳳凰出版社，2004年)，頁150；葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第9章，頁242。

⁴³ 參考王鍾陵：《中國中古詩歌史——四百年民族心靈的展示》(北京：人民出版社，2005年)第7編第3章，頁255。

幸甘泉宮歌》)，劉孝威詩歌中明確點出判斷，與陳祚明「齊梁作者，漸即穠華」(卷 22，頁 694 梁簡文帝)評說相互輝映。繁盛豔麗、淹富的構成原因，可能與齊梁文士創作強調「競須新事」相關。除用生典、僻典外，也改寫常見典實，使之產生陌生化效果。南朝以前，詩人用典多從古集中直接移錄原句，或僅稍作改動，至此則大量使用新事，此即齊梁詩歌淹富的重要原因。再者，齊梁詩歌多由皇帝或王公貴族帶頭引領寫作風氣，故詩作自然表現堂皇富麗的淹富之感。⁴⁴

(三)梁、陳

陳祚明認為六朝詩歌可以梁簡文帝為重要分界。晉宋以來尚可見古風未泯。齊梁詩風漸顯繁盛豔麗，藝術風格與表現已顯纖細秀美、細巧華麗，但梁武帝或昭明太子等人作品仍屬雅音。詩歌到梁簡文帝，則有泰半篇幅所寫與閨闈內容相關，多見輕狂放浪淫靡之意。當時詩歌籠罩一層「艷美」色彩：服飾艷麗、舞姿婀娜、容貌端妍，加上瑰奇珍麗、珠光寶氣的生活環境，可見時人熱衷柔弱美、女性美的心理。⁴⁵緣情即景，賦物酬人之作，也僅細膩刻畫鶯花、鋪張人物容服，詞語則重錯雜華麗的修飾描繪，未有清遙之旨，使漢魏以來詩歌範型蕩然無存。陳、隋以後，陪伴權貴遊樂文士們，其詩歌又繼承這般風格表現，使「六朝之體始分，風雅之林迥異。」(卷 22，頁 694 梁簡文帝)

以梁簡文帝為界，其後梁、陳文學最顯著特點是詩歌語言非常華麗、艷麗、崇尚姿致。〈凡例〉點出「梁、陳而後，作者尚姿致矣」(〈凡例〉，頁 5)⁴⁶，梁簡文帝〈京洛篇〉也言麗語雜沓乃梁、陳正派。「梁、陳所尚，惟辭與態。」(卷 22，頁 694 簡文帝)追求丹碧輝煌的艷麗、如絲竹般柔和舒緩的柔雋之音。輝煌語句和柔曼雋音可以悅人耳目、使人震驚，若能「巧窮變態，色聯五采，味侈八珍」(卷 22，頁 696 簡文帝)猶可視為長處，若僅摘取事實而少搖曳之姿，則詩文用字乖張、對仗勉強，就既無姿致也乏精工之辭。既然梁、陳所尚，惟辭與態，若無法巧窮變態、悅人耳目，就不足可觀。⁴⁷

陳祚明對梁、陳詩歌尚辭態度實無否定意味，他甚至認為當時某些只重性情

⁴⁴ 參考何詩海：《魏晉六朝文體與文化研究》(北京：北京大學出版社，2011年)，第6章，頁274。

⁴⁵ 參考王力堅：《南朝的唯一詩風：南朝的唯一詩風》(臺北：台灣商務印書館，1997年)，下編第1章，頁176。

⁴⁶ 陳祚明所舉梁、陳詩歌風格，與蕭繹《金樓子》文筆之辨所論頗可對觀：「至如文者，惟須縠縠紛披，宮徵靡曼。唇吻適會，情靈搖蕩。」(〔梁〕蕭繹撰，許逸民校箋：〈立言〉，《金樓子校箋》(北京：中華書局，2011年)，下冊，卷4，頁966。)。二者同時強調辭藻華美、音律悅耳和情感動人為文學三大特徵。「文」之所以與「筆」有別，就在「文」具情、采、聲兼美的唯美表現。(參考王力堅：《南朝的唯一詩風：南朝的唯一詩風》(臺北：台灣商務印書館，1997年)，上編第3章，頁62。)

⁴⁷ 這裡針對梁簡文帝蕭綱個人詩作發出評論。陳祚明在梁簡文帝詩人小傳中，一方面提出自己對梁、陳詩歌的觀察與剖析，一方面也未忽略對梁簡文帝蕭綱個人作品的整體評價與概括。

的論詩者，將講求聲律、注重詩歌辭語華妙的梁陳之詩譏為與雅樂相背的鄭聲並不恰當。因詠歌之道非得去文存質才為佳，《詩經》用草木託興，《楚辭》藉香花香草描述情感，並非完全樸直無文。像〈君子偕老〉寫戴笄珈首飾的婦女，〈小戎〉記載車服楊華的華麗之貌，非全無華麗言辭，因此反對鄙薄辭的華美艷麗並不恰當，關注焦點應在詩作是否以情旨運之。《詩經》、《楚辭》是未見天懷澆薄卻徒施縟采之作，所以焦點非在詞語是否華麗，而是情辭二者是否相襯。梁、陳之詩真正該批駁之處，在其無意：

梁、陳之詩，匪病其辭，病其無意。在篇咸琢，靡句不雕。起結罕獨會之情，中間鮮貫串之旨。堆珠積翠，不被玉膚。豈知天帝之容，本貴清揚之貌？此其所失也。又麗采所矜，尚其大雅。夫紫磨之金，燭銀之錫，非不燦然也。然商周彝鼎，光色更殊者，年古質高，有渾然之氣。即如西京樂府，亦擅風華。子侯妖嬈，〈廬江小婦〉，陸離繁豔，詎不蟬連？而章法因仍，清機徐引。及其措語，黼黻天成，樸在藻中，渾餘詞外。六朝雕鏤，填砌枝駢，摘句揣音，判殊古調。此氣格之異，又其一端也。（卷 22，頁 695 簡文帝）

梁陳之弊，在捨意問辭，因辭覓態。闕深造之旨，漓穆如之風。故閨闈之篇，是其正體；次則分賦物類，流連景光。倚外可以附文，由衷不能宣志。至如嗣宗〈詠懷〉，太冲〈詠史〉，劉越石之傷亂，陶元亮之歸田，直寫胸襟，抒吐蘊抱者，則千家絕響，百氏闕筆矣。且夫閨闈之篇，古人亦皆託興；時物之感，君子祇以道懷。今迹其所假，尋于末流，於詠歌之道，亦已失據矣！而又綴無質之華，竭佻露之巧。同聲一調，靡靡爭趨，從此之焉，填詞為近。（卷 22，頁 695 簡文帝）

明確點出梁、陳詩歌缺失正在人們捨意問辭，因辭覓態，所以匪病其辭，乃其無意。第一例點出梁、陳詩樣態雕琢，不僅開頭結尾沒有獨到體會感觸，中間也未見貫串全篇的意旨，只顧堆堆積累各式珠寶翠玉，絲毫不知清揚之貌才是最寶貴的樣態，此其所失。崇尚麗采，應推重具大雅之意者。陳祚明將梁、陳歌與漢詩相較，點出西京樂府〈董妖嬈〉和〈古詩為焦仲卿妻作〉就像年古質高、散發渾然之氣的商周彝鼎，自是色彩絢麗，繁盛美豔之作，言詞也顯繁瑣而連綿。其中章法貫串、清機徐引，措詞不僅似華美黼黻，也具渾然天成之態，藻飾中有渾然之氣、質樸之意。可是六朝詩歌，特別是梁、陳詩歌並非如此，其捨意問辭、因辭覓態，詩文創作只顧堆砌辭藻，缺乏深造之旨、和美之風，所以與古調差別甚大，兩者氣格大相逕庭。梁、陳詩以閨闈之篇為正體，其餘僅見分詠物類、吟讚風光之作，雖然外表華美，卻難以抒發情志，與前人藉閨闈之篇託志起興、藉時物之感以道君子之懷的模式並不相當，僅拘泥於原僅被視為假托憑基的末流，不寓有詩人情意與懷抱。像阮籍〈詠懷〉、左思〈詠史〉，劉琨因離亂而傷感，陶淵

明歸田詩這種寫胸襟，吐懷抱之作，已成絕響，不復得見。此法於咏歌之道實屬失據！陳祚明認定詩人之情乃詩歌最重要依據，整個時代僅重修辭，只求柔弱、頹靡的華美之調，正是與宋詞相近的開端。

陳祚明既認為每個時代都有各自特點，梁、陳詩缺點在其「無意」、「舍意問辭」，而不在運用何種語言。語言華麗柔美本身價值不容否定，且聲律逐漸發展趨於成熟，使詩歌音律和諧，形式愈加優美，都是其特色與價值。但沒有相襯情意可以支持，卻反倒成其缺失。⁴⁸故梁、陳詩中陳祚明特別標舉陰鏗作「正宗」，並給與陰鏗詩歌相當高的評價⁴⁹：「陰子堅詩聲調既亮，無齊、梁晦澀之習，而琢句抽思，務極新雋。尋常景物，亦必搖曳出之，務使窮態極妍，不肯直率。此種清思，更能運以亮筆，一洗《玉臺》之陋，頓開沈、宋之風。且覺比《玉臺》則特妍，校沈、宋則尤媚。六朝不淪于晚唐者，全賴有此大雅君子振起而維挽之。宜乎太白仰鑽，少陵推許。榛塗之闢，此功不小也。」(卷 29，頁 949 陰鏗)；「讀梁、陳之詩，尤當識其正宗，則子堅集其稱首也。更且無論前古後律，脫換所由，就此一體，亦有妙境，烏容不詳？今俊逸如子堅，高亮如子堅，詩至是可以止矣！」(卷 29，頁 949 陰鏗)陳祚明指出陰鏗在聲調、構思、設意方面特點，⁵⁰並且高度評價陰鏗由古體轉向近體的傑出貢獻。無論是李白或杜甫，都稱許其詩並加以學習。認為梁、陳之時，只有這種俊逸而高亮的詩家，洗去齊、梁時期晦澀陋習，褪去《玉臺新詠》所收詩作那種華麗不實的表現，故可稱梁、陳詩歌扛鼎人物，也才可奉為梁、陳詩歌正宗。六朝詩歌有賴其力挽狂瀾，才未淪落如晚唐。採用正宗一詞，不僅描述文學發展軌跡和盛衰，又同時蘊含批評者的文學史判斷。此語帶規範性意味，希望後學能掌握文學發展主流，不要背離大道、墮入偏狹小徑。⁵¹由此可見陳祚明對當時詩歌只重其辭、不問其意的現象非常不以為意，所以才有正宗與否的分別。

⁴⁸ 參考張歡：《陳祚明與《采菽堂古詩選》研究論略》(漳州：漳州師範學院文學碩士論文，2012年)，第3章，頁26。

⁴⁹ 陳祚明重視陰鏗，從詩作收錄比中可見得。陰鏗詩作錄於《古詩紀》34首，《采菽堂古詩選》略去9首，共計25首，且全數收錄於正集之中，收錄比高達73.5%，同時代作家除徐陵收錄詩作比例為六成，其餘皆未過半。且徐陵與陰鏗二人收錄比仍有些許差距。其餘陳代作家如江總和張正見分別只有44%和47.2%，收錄比均不超過一半，陳後主更僅32.0%，與陰鏗詩作差異甚大。由此可見陳祚明看重陰鏗。

⁵⁰ 就語言表現來看，雖然陰鏗注重琢句抽思，不會直率出之，但因具有清思且以亮筆出之，所以與一般雕琢、晦澀之態不同，展露新雋的特點，文風俊逸、高亮。陳祚明在具體評說中多次提及「雋」的特點，如〈雪裏梅花〉「從風還共落，照日不俱消」，兼寫梅與雪二者「令極縹緲，筆挾仙姿，結亦雋」(卷29，頁957〈雪裏梅花〉)，唯美表現兩物姿態，可見雋巧。此外雖然陳祚明強調陰鏗詩作的雋，同時也強調其言語典雅。兩項特質實有相輔相成的效果，因「典雅語更以新雋為佳。」(卷29，頁953〈閑居對雨〉)陰鏗詩作正好可見兩項特質完美結合。

⁵¹ 參考龔鵬程：〈中國文評術語偶釋〉，《文學批評的視野》(臺北：大安出版社，1998年)，頁452。

三、唐

《采菽堂古詩選》是選錄先秦到隋代詩歌的古詩選本，書中未選任何唐代詩歌，不過評語中仍帶入對唐代詩歌的看法與評價。梁簡文帝詩人小傳中，陳祚明寫出對唐代文學發展的變化與認識：

所幸初唐承緒，律體漸諧，以平仄之詞，得中和之韻。故翻於下派，澄波獨流。及射洪既興，青蓮復起，漸求古調，一洗頹波；易轍改絃，振成高響。而人心所赴，有若江河。故聽古樂而恐臥，聽新聲而不倦。日久漸趨，纖卑復作。義山、飛卿，啜其餘流，時又降於梁、陳，風仍愛其柔脆。於是晚唐風格轉作詩餘，此梁、陳必至之勢，後先冰霜之歸也。循是以往，為比南之曲，為吳燕之歌，源流相承，俚俗無底，如將歸獄。究厥渠魁，詩亡之罪，梁、陳服首。雖然流失者，末也；漸至者，時也。當其在初，不若是甚。（卷 22，頁 695-696 簡文帝）

對唐代文學的整體觀感，以梁、陳文學風格與表現為基準點。陳祚明對梁簡文帝以下的梁、陳文學頗有微詞，與之相較，初唐詩風較受青睞與喜愛，故用「所幸」字眼表達欣慰。從語氣可味兩者高下之分鮮明可見。與梁、陳詩歌相較，初唐詩歌律體慢慢發展，且詩歌平仄越來越完善，整體顯出中和之韻。初唐詩風能有別於梁、陳時期萎靡風格，功臣是陳子昂和李白。因其傾心古調，所以一洗原來衰頹世風，挽救原先詩歌衰頹趨勢，易轍改絃，形成新的高響之姿。這與梁簡文帝詩「每謂梁、陳調本接晚唐，非子昂、太白一振頹流，無復有初盛體。」（卷 22，頁 701〈東飛伯勞歌二首·其二〉）可相映照。可惜好景未能持久，人們仍較喜愛淫靡新聲，聽久古樂就昏昏欲睡，故時日一長，纖卑復作。李商隱、溫庭筠等人掇拾梁、陳詩歌餘流，詩歌表現又回到梁、陳時期柔和婉轉的柔弱、軟弱之聲。晚唐詩風接下來轉作詞體，陳祚明認為與此相關。用「降」字，與初、盛唐時期「振成高響」對照，高下之意再見。雖然陳祚明對唐代詩歌——特別是晚唐詩歌——批評甚多，但卻認為乃時間荏苒、詩歌流傳演變的自然之態，為末流而非原初之音。若要論詩亡之罪元凶，則應歸罪梁、陳。

《采菽堂古詩選》論述唐代詩歌共可分初唐、盛唐、晚唐三方面，惜對各時期僅約略提點。初唐特論「雅」及開風氣之先。從梁簡文帝〈春情〉、〈傷離新體〉可見相關論述：「此本近溫、李。『兩童』二句却開初唐，以其雅也。」（卷 22，頁 713〈春情〉）；「凌亂煩冤，成此新構。聲調却高，以其詞雅語健，固應為初唐所宗。」（卷 22，頁 714〈傷離新體〉）梁簡文帝使六朝之體始分的綺靡之作，風格近於晚唐詩。〈春情〉「兩童夾車問不已，五馬城南猶未歸」，不同於梁、陳詩輕靡浮華，而有高雅之感。陳祚明就「雅」的特質評論其「開初唐」，可見陳祚明認為「雅」能代表初唐風格與表現。〈傷離新體〉也是聲調高雅之作，其詞

語雅健，亦可視作論述初唐風格。虞羲〈詠霍將軍北伐〉具高壯之意，稍洗當時纖卑習氣，能開唐人之先，與初唐高雅之音也可合觀。《采菽堂古詩選》將謝莊〈懷園作〉「歲去冰未已，春來雁不還」、徐陵〈秋日別庾正員〉「朔氣凌疏木，江風送上潮」視作「初唐佳句」，也應自「雅」的角度探析。

盛唐風格陳祚明只有舉例，認為哪些詩作及個別語句有如盛唐佳作、佳句，少見具體說明、描繪盛唐詩歌。如庾肩吾〈奉和泛舟漢水往萬山應教〉全是盛唐韻味，五言八句，中間四句皆有對仗，詞性對得工整。另首作品〈從皇太子出玄圃應令〉也是盛唐佳作。「春光起麗譙，屣步陟山椒。閣影臨飛蓋，鶯鳴入洞簫」起頭四句如有起承轉合的完滿五言絕句，故陳祚明談論六朝詩歌與盛唐詩歌相似處，首先可能自結構著眼。柳惲〈擣衣詩五首·其二〉「亭皋木葉下，隴首秋雲飛」，還有庾信〈詠畫屏風詩二十五首·其十三〉「荷香薰水殿，閣影入池蓮」的精巧高妙，皆可視為盛唐詩的名句、傑構。

相較於論述評價初唐、盛唐皆屬正面，陳祚明對晚唐詩歌則有鄙薄之意。從論晚唐時使用「淪」字可見一般：「亦欲淪晚唐，然晚唐詎能及？」(卷 26，頁 818〈有所思〉)評論吳均作品時，不僅用「淪」字點出朝代高下分判，陳祚明還進一步論斷此詩雖有晚唐之意，但晚唐實又未能及之，重複論述朝代高下分別。幾項晚唐特質皆非出於正面論述，如王僧孺〈為人述夢〉「太尖太近，直接晚唐」(卷 25，頁 796〈為人述夢〉)。以「尖」為風格，若能尖至極處尚可自成獨到風格，可偏偏「郊、島不能也」(卷 25，頁 796〈為人述夢〉)，又顯平率而勉強，可見對晚唐詩人實有微詞。陳祚明也常將六朝與晚唐相聯繫或相比較，舉例而言，王僧孺〈秋日愁居答孔主簿〉冷僻詠物、孤苦情景都可在詩中見到「六朝直接晚唐處」(卷 25，頁 793〈秋日愁居答孔主簿〉)不過在陳祚明觀點中，晚唐詩作仍比不上六朝詩歌。因六朝有陰鏗等「大雅君子振起而維挽之」(卷 29，頁 949 陰鏗)，且提供典範讓李、杜等詩歌大家加以仿效，故六朝不致淪落如晚唐。

晚唐不及六朝者，可從陳祚明論斷溫、李之華不及六朝之華加以推敲。陳祚明對華麗加以自然的限定，意在劃清六朝詩歌與晚唐詩歌華麗的界線。⁵²溫庭筠和李商隱是晚唐詩人中描寫閨閣生活、愛情主題以至歌樓舞榭的翹楚，李商隱寫愛情詩深情綿邈，真至深沉又迷離飄忽，側重感情的追求與滿足；溫庭筠則把愛情詩引向對細膩描寫膩粉脂香、歌樓舞榭，溫、李二人詩歌可說是華腴之作代表。⁵³故陳祚明點出六朝之華與溫、李之華的差異與高下，正反映出陳祚明對六

⁵² 參考張健：《清代詩學研究》(北京：北京大學出版社，1999年)，第5章，頁221-222。

⁵³ 參考張健：《清代詩學研究》(北京：北京大學出版社，1999年)，第5章，頁221-223；羅宗強：《隋唐五代文學思想史》(北京：中華書局，2003年)，第10章，頁227-228；蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第5章，頁536。蔣寅認為這段評論不只針對古代詩歌而發，也具有評斷當時詩壇的意味：「一段文字涉及多個問題，明顯可見用意不單純是論古，還有著現實的指向。六朝—晚唐—今世的詩歌史，被一個新異的視角

朝和晚唐詩歌評價與態度。

陳祚明並非不喜愛或不贊同華腴之風，雖其認為詩歌仍以直而古為上，但詩質而能古，必得作詩老手才能達到。若質而不能古，必流於俚率，那麼還不如「遁而飾於華」(卷 6，頁 166〈美女篇〉)。既然古質之雅後人已難臻及，那麼不如追求華麗之雅。但即便取華，也必以雅為準則。質、華二特質與「雅」的標準非直接連結，質的詩歌也可能具有雅意，就如漢魏詩歌；華腴之作亦有不合於雅表現，溫、李詩歌就是例證。能合於雅的華腴之作，必是自然成就的華腴，六朝之華正是這種表現，故能相對漢魏質而雅，成為華而雅的代表。華麗並不等於雅，由雕飾而來的華麗並不雅，只有自然而出的華麗才是雅。六朝詩和晚唐詩歌高下，由此可見。

陳祚明感嘆世人不喜六朝自然之華，偏嗜晚唐溫、李雕琢之華，並非出於性情，而因才情學力不足。因「自然之華，誠不易及也。」(卷 6，頁 166〈美女篇〉)必得博學，才能驅使典物而不顯技窮；須有深情，才能排綴詞語仍有風姿。這並非一般人能及，所以只能「強吾之意以就典物，強古人之一二事，以就我之所言，而不甚合于理，當于情」(卷 6，頁 166〈美女篇〉)這正是溫、李之華的具體表現。許多詩人才華遠不及二人，所以固然在詩中羅列數十典故，若無才情聯屬貫穿，顯得辭意不稱，那就連華都稱不上。

《采菽堂古詩選》有時對舉齊梁以上的古詩與唐詩，作出唐代詩歌不如古詩的批評。言六朝詩歌淪唐音、墮唐音實有多處例證，如謝朓〈之宣城郡出新林浦向板橋〉「天際識歸舟，雲中辨江樹」就被評為「墮唐音」，雖在選體中較輕瀟，但相對唐詩而言，仍具古樸之態，也以樸之意為勝，清楚可見兩者高下判斷。謝朓〈懷故人〉也因「結語佻薄，其體竟淪唐代。」(卷 20，頁 649〈懷故人〉)對唐代詩歌總體評價總是輕瀟、佻薄，加上墮唐音、淪唐音的判準，可見陳祚明鄙薄之意。對唐詩的不滿還表現如認為唐人「語近，故熟」(卷 13，頁 400〈和郭主簿二首·其一〉)，古詩要點在「貴生不貴熟，貴遠不貴近」(卷 17，頁 532〈遊嶺門山詩〉)，故認定唐詩不若古詩。像晉人語不近，故生，才是真正作古詩之法。陳祚明也認為唐人寫景手法不好。虞騫〈擬雨詩〉對比六朝與唐人寫景手法，認為六朝詩寫景之佳者，運用古質語言加以描寫，所以景致生動而活，但唐人因注重煉句，反倒弄巧成拙，不能寫出鮮活之意。唐人因追求風骨、興象，期許詩作感情濃烈、韻味無窮，所以注重高度濃縮情思且追求詩歌意境，以期留予厚人聯想和咀嚼的餘地。⁵⁴雖然情思或意境輪廓明晰可解，但對陳祚明而言此法過於雕琢鍛鍊，故難以寫出景物真正鮮活之感。此外《采菽堂古詩選》也不滿唐人不

「華」串聯起來，構成獨特的詩歌史序列，而陳祚明的批評也由此上升到詩歌史的高度，具有厚重的歷史感和開闊的眼界。」(蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第5章，頁536。)

⁵⁴ 參考羅宗強：《隋唐五代文學思想史》(北京：中華書局，2003年)，第10章，頁227。

能寫古甚之句：「結作比意，古甚，唐人豈能道隻字？」(卷 28，頁 937-938〈木蘭詩二首·其一〉)、唐詩詩歌無堅蒼特質：「『節往』二語，健，使唐人為之，無此堅蒼。」(卷 17，頁 527〈晚出西射堂〉)；或是不能營造雄渾之感：「『灑淚與行波』，唐人有此清思，不能營此渾句。」(卷 20，頁 633〈餞謝文學離夜〉)；「結想甚新，筆亦雄渾，校唐人自高。」(卷 16，頁 502〈鼓吹鐃歌十一首·臨高臺篇〉)都是唐代詩歌不如古詩的批評。⁵⁵



⁵⁵ 陳祚明所舉例證，大抵是齊以上詩作，最晚只至梁朝，這與前所述梁、陳以下詩作直接晚唐可以合觀。因在陳祚明論述中，梁、陳與唐——特別是晚唐——有所聯繫，故談論唐不及六朝詩作之時，自然較少引用梁、陳詩作。

第六章 《采菽堂古詩選》詩人論

《采菽堂古詩選》詩人論可從三個層面加以探究。首先是詩人小傳中有採用譬喻式解說的手法，其次是陳祚明力求體會詩人的情意，闡發詩人寄託詩中的寓意；再者《采菽堂古詩選》也看重詩歌的語言形式與藝術成就，對文如其人，以及造語雕琢的詩家，都有所關注。底下將分這三方面進行論述。

第一節 採用譬喻式解說

在詩人小傳加自撰評語之後，針對更具代表性，藝術上有獨特建樹的重要詩人，陳祚明會在詩人介紹最末端，補上以《詩品》般形象描繪的方式捻出該作者特色的譬喻性描繪。用譬喻式意象批評法解說者，較之有自撰風格評語解說的作家人數更少，詩人之間高下評判，亦可略為從中窺見。

譬喻式解說的評論方式前輩學者論之甚多。羅根澤將之稱為「比喻的品題」，郭紹虞稱「象徵的批評」，葉嘉瑩則謂「意象化喻示」，廖棟樑先生稱「形象批評」，張伯偉稱「意象批評」，蔡英俊目為擬象式批評，鄧新華則以「象喻」命名這種詩性的文本闡釋方式。¹雖各有偏重，所指係以具體的形象，傳達抽象的理念與情感。由於抽象的觀念本難把握，故借形象使之具象。²

譬喻式的批評解說方式，所欲把握乃「風格」。批評家面對作品，為表達對文學作品韻味的領悟，故常用形象比喻的方式，透過自己的理解力、想像力構成意象。化抽象精神特徵和幽微心理體驗為可觸摸的感官形象，使其變得可以體會。³採用的是以形傳神的興象藝術，其理想境界在臻於形神兼備。⁴一般說來，所選用物象通常並非作品固有⁵，往往取材自然界或人文界。他們精心選擇提煉生動具體、含蓄雋永的意象、形象喻示解釋對象的內在風格和整體韻味，也藉此委婉傳達解釋者對解釋對象整體的審美感受和審美理解。

¹ 參考廖棟樑：〈六朝詩評中的形象批評〉，《文學評論》第八集(臺北：黎明文化事業，1984年)，頁21；鄧新華：《中國古代詩學解釋學研究》(北京：中國社會科學出版社，2008年)，第3章，頁112。

² 參考廖棟樑：〈六朝詩評中的形象批評〉，《文學評論》第八集(臺北：黎明文化事業，1984年)，頁21-22。

³ 參考賴力行：《中國古代文學批評學》(武昌：華中師範大學出版社，1991年)，頁77。

⁴ 參考廖棟樑：〈六朝詩評中的形象批評〉，《文學評論》第八集(臺北：黎明文化事業，1984年)，頁22。

⁵ 據張伯偉的說法，即使有的意象取自作品本身，但一旦成為此批評家思維中的「意象」，就不再等同於彼作品中的「意象」。(張伯偉：《中國古代文學批評方法研究》(北京：中華書局，2002年)，第3章，頁198-200。

譬喻式解說自鍾嶸解說范雲、丘遲二人詩有「流風迴雪」、「落花依草」⁶之美即有；鮑照說謝靈運如初發芙蓉，顏延之若鋪錦列繡；沈約說王筠詩圓美流轉如彈丸等，都是用物象擬喻方式表達批評者對作品整體風格的審美把握。譬喻式解說的形象批評，主要訴諸直覺⁷、想像和體驗，運用自然審美對象喻示作品對象整體風神韻味，同時反映評論者在自我美感經驗及道德經驗過程中的判斷。其基礎乃刻認識和把握中國古典詩歌含蓄蘊藉且富於暗示，只可意會、不可言傳的特點，故採形象比擬這種極富創造性、暗示性的文本闡釋方式傳達解釋者對作品風神韻味的整體把握。雖是訴諸直覺、想像和體驗，但仍有理性參與其中，也屬接受者對接受對象風格特色的總體理性判斷。畢竟所採形象皆經評論者精心選擇提煉而成，判斷中即包括知性過程的推理、思辨，但最後必回到感性境界，而不以理性的分析批評為特徵。⁸

採用譬喻式解說的解釋者用基於仰觀俯視天地自然的內心營構之象(即形象或意象)，傳達對解釋對象的整體審美理解和審美體驗，由於這些風格概念往往傳神，抓住其中某種風格特點，就如畫龍點睛一樣，能使人立刻感受到神態。批評家將作品整體風格的模糊把握變成可體會的形象，在反覆玩味、涵詠數度後創造出精美新鮮的意象比喻，令讀者把握作家作品藝術韻致的同時，也能領略批評者設喻運思之妙。以藝術方式闡釋藝術，避免純邏輯分析對解釋對象內在生命的支解和扼殺，也避免抽象與支離的缺陷。從而最大限度地保全審美經驗的完整性。同時這些比喻象徵性的意象和形象在誘發讀者審美聯想和想像、給讀者審美享受的同時，其自身也顯出濃郁詩意。因為它又帶有不確定性，輪廓甚為朦朧，還留下許多給人聯想的餘地，也留下無比廣闊的藝術再創造空間和詩學解釋學空間，讀者可以結合自己的生活經驗，對作品作創造性理解。⁹

陳祚明在《采菽堂古詩選》中大量採用此評論方式，在詩人小傳的最後部分，有的會用○號隔開後再添上對詩人風格的擬象性譬喻式解說。雖然擬象性譬喻式解說在明末清初詩歌評論並不罕見，像陳祚明友朋施閏章和毛先舒都擅於使用擬

⁶ [梁]鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》(上海：上海古籍出版社，1994年)，卷中，頁313。

⁷ 廖棟樑先生曾言：「形象批評最大的特點即在於它的訴諸直覺。直覺通常有四個特徵：不可言說，特殊之見、直接之見及進入事物內部與事物為一。無一不在形象批評裡印證。」(參考廖棟樑：〈六朝詩評中的形象批評〉，《文學評論》第八集(臺北：黎明文化事業，1984年)，頁27-28)

⁸ 參考鄧新華：《中國古代接受詩學史》(上海：上海人民出版社，2012年)，第3篇第10章，頁139；鄧新華：《中國古代詩學解釋學研究》(北京：中國社會科學出版社，2008年)，第3章，頁124；蔡英俊：《比興、物色與情景交融》(臺北：大安出版社，1986年)，第4章，頁260-261。

⁹ 參考羅宗強：《隋唐五代文學思想史》(北京：中華書局，2003年)，第11章，頁271；賴力行：《中國古代文學批評學》(武昌：華中師範大學出版社，1991年)，頁80；張伯偉：《中國古代文學批評方法研究》(北京：中華書局，2002年)，第3章，頁198-200；鄧新華：《中國古代接受詩學史》(上海：上海人民出版社，2012年)，第3篇第10章，頁137。鄧新華：《中國古代詩學解釋學研究》(北京：中國社會科學出版社，2008年)，第3章，頁115、125。

象性譬喻式解說¹⁰，但有系統且大量在詩人小傳加上擬象性譬喻式解說，實為《采菽堂古詩選》重要成就以及特色。據筆者統計，《采菽堂古詩選》在詩人小傳中用○號隔開後再添上擬象性譬喻式解說，共有以蔡琰為首的40位詩家，¹¹此外尚有在詩人小傳中運用譬喻式解說的筆法，但體例上未用○號隔開，而與陳祚明分析、講解式的評語混雜的情形¹²，總計以魏明帝為首的十位詩人。¹³譬喻式解說的有無，可視為判斷詩家在《采菽堂古詩選》地位高低的重要指標：附有用○號隔開之後再添上擬象性譬喻式解說的40位詩家，可說是最重要的40位詩人，而譬喻式解說與其他分析、講解式評語混同的10位詩人，重要程度稍次之，再下者則為僅有簡單描述的詩人，最後則是僅沿用《古詩紀》中詩人生平介紹，而無陳祚明自撰解說的詩家，層次分明。除卻具體評說褒貶外，陳祚明還採體例編排方式的不同，表現他對每位詩人注重程度的高下之分，可看出《采菽堂古詩選》分析嚴密。

一、日常用品之喻¹⁴

陳祚明選用的譬喻內容豐富而多樣，就人文方面而言，首先就身邊日常用品為喻，包含車馬、房屋、刀劍等物品。這種表現不多，各類大多是孤證，應是陳祚明性之所至所取的喻依。張華之評即以車馬為喻：「張茂先詩如吉日平郊，安車有適，馳驅既範，四馬並閑。鸞和之音，舒徐合節。」(卷9，頁267張華)此處稱許詩歌有從容不迫的舒徐之意，就算疾馳奔走，也有合拍合節的雅正之聲，就像車上兩種鈴搖動聲音一樣，言其有節有度。潘尼和劉孝綽詩風則以房屋為喻，潘尼詩「如匠石構屋，門庭堂室，淺深相稱。」(卷11，頁341潘尼)無論是門庭、

¹⁰ 《漁洋詩話》就論及，施閏章曾用譬喻手法形容王士禎詩風：「洪昇訪問詩法於施愚山先生，述余夙昔言詩大指。愚山曰：『子言詩如華嚴樓閣、彈指即現，又如仙人五城十二樓，縹緲俱在天際。』」(〔清〕王士禎《漁洋詩話》，收於《景印文淵閣四庫全書》第1483冊(臺北：台灣商務印書館，1983年)，卷中，頁862。)；毛先舒《詩辯坻》也用譬喻式手法概括多位建安詩人詩風：「阮嗣宗〈詠懷〉，如浮雲衝飈，倚岸蕩波，舒蹙倏忽，渺無恒度。曹孟德如宛馬騁健，揚沙朔風。子桓風流猗靡，如合德新妝，不作妖麗，自然蕩目。子建嵯峨跌宕，思挾氣生，如高山出惇大海揚波，雖極驚奇，不輕露其變態也。」(〔清〕毛先舒：《詩辯坻》，郭紹虞選編：《清詩話續編》(上海：上海古籍出版社，1983年)，卷2，頁29。)

¹¹ 茲以卷次先後為序，將《采菽堂古詩選》中40位詩人名單附錄於此：1 蔡琰 2 武帝 3 文帝 4 曹子建 5 王粲 6 繁欽 7 嵇康 8 阮籍 9 張華 10 傅玄 11 陸機 12 陸雲 13 潘岳 14 潘尼 15 左思 16 張載 17 張協 18 郭璞 19 陶淵明 20 顏延之 21 謝靈運 22 謝瞻 23 謝惠連 24 鮑照 25 謝朓 26 梁武帝 27 梁簡文帝 28 沈約 29 江淹 30 任昉 31 柳惲 32 庾肩吾 33 何遜 34 劉孝綽 35 陳後主 36 陰鏗 37 徐陵 38 江總 39 庾信 40 盧思道

¹² 茲舉三例為證：「明帝詩雖不多，當其一往情深，克肖乃父。如閑夜月明，長笛清亮，抑揚轉咽，聞者自悲。」(卷5，頁151，明帝)；「彥龍筆姿婉弱，不無秀致。而委薺為嫌，如靡草當門，花隨風欹，未開先實。」(卷24，頁774范雲)；「士簡詩天分獨高，故敏速易成，而風姿掩映，不作尖雋，略有古風。如洞簫始奏，遇風成聲；比絲則此為嘹亮，校肉則不足悠揚。」(卷25，頁799張率)

¹³ 10位詩人分別為：1 魏明帝 2 劉楨 3 應瑒 4 劉琨 5 范雲 6 王僧孺 7 張率 8 劉孝威 9 張正見 10 王褒

¹⁴ 討論形象塑材可由兩方面著手：一是歸納它的類別範疇；二是注意它的客觀質性。(參考廖棟樑：〈六朝詩評中的形象批評〉，《文學評論》第八集(臺北：黎明文化事業，1984年)，頁51。)

廳堂或者內室，都像能工巧匠所作，各部件間對比很好，淺深相稱，具有雅正之意。劉孝綽詩則「如匠石經營，因巖築基，傍壑疏沼，修廊高館，迴合林巒，自成幽勝。」(卷 27，頁 861 劉孝綽)，寫其詩作如巧匠能依傍山巖打地基、能沿迂回曲折山巒修築高館，自成幽靜而優美的勝地。寫出劉孝綽詩能順應各形式而表現適恰。再將沈約詩作喻為「干將名劍」(卷 23，頁 721 沈約)，在水中能截斬蛟龍，陸上能斷割斬犀牛和兕，刃口的鋒利、銳利，凡碰觸之物都無所保留，形象又生動寫出詩作與人的鋒利尖銳感受。

二、書畫與音樂之喻

陳祚明也常以書畫和音樂為喻，來說解、描摹各詩家的風格特色。以書畫為喻者，如蔡琰之作「如小李將軍畫，寸人豆馬，莫不奕奕有生氣。又如名優演劇，悲歡離合，事事逼真。」(卷 4，頁 114 蔡琰)這裡論及蔡琰詩有逼真之感，小李將軍是唐代山水畫家右武衛大將軍李思訓的兒子李昭道，大李、小李開唐代金碧山水畫派富麗堂皇的輝煌時代，陳祚明此論乃其詩歌如畫一般逼真有生氣，再以戲子演戲為例，無論悲喜之情、離合之意，都講求事事逼真。江淹之作陳祚明以書為喻，並和沈約詩歌相較：「休文詩若虞永興書，不擇筆墨，此何可及！文通詩則褚河南書，當其意得，亦復適媚，然不脫臨摹之跡。」(卷 24，頁 752 江淹)將沈約比作虞世南，江淹比作褚遂良。陳祚明此處比擬出自《舊唐書》：「行儉嘗謂人曰：『褚遂良非精筆佳墨，未嘗輒書，不擇筆墨而妍捷唯予及虞世南耳。』」¹⁵借用對照兩位詩人和書家的手法，可更簡潔看出兩人風格不同。陳祚明用此典故，點出江淹詩乃有意而發，且筆勢蒼勁、嫵媚，就如褚遂良一般。惜其詩作仍多臨摹痕跡，此語略帶惋惜之意。

陳祚明也以音樂為喻，力圖描繪詩人獨到風格。像曹植、陸雲等人都藉音樂形容詩風：

陳思王詩如大成合樂，八音繁會，玉振金聲。繹如抽絲，端如貫珠。循聲赴節，既諧以和，而有理有倫，有變有轉。前趨後豔，徐疾淫裔，璆然之後，猶擅餘音。(卷 6，頁 155 曹子建)

陸士龍四言詩如彈雅琴，風日和好，調軫弄徽，穆然成聲。縱不能識其辭，而和音舒緩，高下咸調，可以靜躁心，引遙緒。(卷 11，頁 319 陸雲)

謝宣城詩如雅歌比竹，音節和愉。當其高調偶揚，不乏裂雲之響。聞於鄰

¹⁵ [後晉]劉昫撰，楊家駱主編：《新校本舊唐書》(臺北：鼎文書局，1981年)，〈裴行儉列傳〉，卷 84，頁 2802。

聽，指此為工。不知密坐滿堂者，別自賞其諧適。(卷 20，頁 635 謝朓)

梁武帝詩如雅琴微彈，舂容可聽。(卷 22，頁 684 武帝)

如洞簫始奏，遇風成聲；比絲則此為嘹亮，校肉則不足悠揚。(卷 25，頁 799 張率)

庾義陽詩如車子喉轉，不乏幽咽之音，而調叶聲諧，自然流暢。(卷 25，頁 807 庾肩吾)

元長刻畫裁成，而天分不足。調臻安雅，詞備華腴。特少警思，未云秀出。如吹參差以合曲，循聲高下，未免哈胡。(卷 20，頁 629 王融)

曹植詩作有宮廷雅樂的格局與氣勢，八音交響，且音調繁多、互相參錯。以擊鐘的金聲為始，擊磬的玉振告終，奏樂完整而輝煌，有條有理，文章甚盛。其詩作細膩而連續不斷的樣態，就如抽繭取絲。貫通平整的感受，則以成串珍珠加以比擬，在和諧中又有變有轉，具各式變化。形容詩作餘韻不絕，就如佩玉相擊後仍有餘音，形象點出其感受。陸雲四言詩既撥弄琴音、也蕩漾雅意。無論調軫或撥弄琴徽，都顯和敬穆然，給人舒緩之意，讓人能夠靜下自己煩躁心意，盪漾遙遠的思緒。等於用彈琴之喻補足前面分析式論述中「舂容安雅」的說解，且帶出能與人的感受和引發的功效。梁武帝詩中舒緩從容的閑雅之意陳祚明同用彈琴為喻，許在其經驗中以琴音最雅，故不只一次將詩中具雅意詩作以琴音擬之。謝朓之作則如用竹製樂器演奏雅歌一樣，所奏之音使人和顏悅色、心情舒暢。偶得高調，則如裂雲之響一般高亢嘹亮，婉轉動人。鄰人聽來可能直指為高，但坐於堂內欣賞樂音的觀眾，所許可能是諧適的和諧、協調之感。此點出兩種不同觀看角度帶出的不同感受，相當特別。此比可就兩角度加以理解，一指世人多僅「哦傳警據，未究全文」(卷 20，頁 635 謝朓)，未得見章法巧妙縝密，只見漂亮語句。就如隔牆鄰人只聽個別一兩句激昂的高調，就直指為工一樣，唯坐於堂內觀眾才能聽完整全曲，明瞭欣賞章法安排的細密順適，和諧動人。謝朓詩作除藝術成就外，文學史地位也相當重要，因為詩作具有開啟唐代新體詩歌的地位，故鄰人之喻，也可能指從新體詩角度來評論謝朓詩歌，反可以看出平時難以得見的工巧之意。此外還有一些較簡單的比擬，如庾肩吾之作以歌喉來比擬，就如善歌者車子歌唱，其中不乏聲音低沉、輕微的幽咽之音，調、聲和諧，自然流暢。王融和張率詩雖有可觀之處，但陳祚明仍有微辭，從譬喻式的解說中可見端倪。如將王融詩作喻為吹笙，雖然順著聲律、聲音高下起伏，但卻顯得含糊，聲音或言語、意思都不夠清晰、明確，此乃因其「天分不足」，所以詩作中難見警思，未能秀出的特點可能有關。張率詩歌則如演奏洞簫，雖比絲竹等絃樂器嘹亮，但仍不如美妙歌喉

來得悠遠輕揚。似乎替以絲竹為喻依的詩人詩風和以人聲為喻依的詩人，做出高下判斷。

三、自然物象之喻

以自然物象為比擬的例證則多。柳惲和江總二人乃以月為喻。「柳吳興詩如月華既圓，雲散相映，光氣滿足，但是庭館閑階，未有江山勝覽。」(卷 25，頁 803 柳惲)；「江總持詩如梧桐秋月，金井綠陰之間，自饒涼氣。」(卷 30，頁 984 江總)江總之詩像秋月灑在井水和綠陰間，自然盈饒涼氣；柳惲詩則如皎潔圓滿的月光，與雲彩相應，甚有氣氛。可惜柳惲詩只像庭院階梯，格局較小，不能像遍覽江山勝景一樣氣象恢宏。陳後主和范雲詩歌則以花草為喻：「陳後主詩如春花始開，色鮮，故貴縱，揉取片萼，亦自淹蔚。」(卷 29，頁 940 陳後主)；「彥龍筆姿婉弱，不無秀致。而委蕪為嫌，如靡草當門，花隨風欹，未開先實。」(卷 24，頁 774 范雲)取花草秀妍、秀麗之意比擬陳後主詩作如初綻春花一般豔麗，就算僅採摘片萼也可見淹蔚之意。范雲則除花草秀美的概念之外，還帶入柔弱感受，用草上之風必偃、花亦隨風欹傾的概念，認為筆端雖秀致但卻婉弱的陸雲，就像迎風花蕊一般，未開就先損殞。《采菽堂古詩選》更多採用以山、水為比擬對象展開的譬喻式說解：

如翠峰插空，高雲曳壁，秀而不近。本無浩蕩之勢，頗饒顧盼之姿。(卷 7，頁 202 劉楨)

郭弘農詩如赤城標霞，奇峰峻絕，矗立霄漢，人不易攀。(卷 12，頁 379 郭璞)

陶靖節詩如巫峽高秋，白雲舒卷，木落水清，日寒山皎之中，長空曳練，縈鬱紆迴，望者但見素色澄明，以為一目可了，不知封巖蔽壑，參差斷續，中多靈境。又如終南山色，遠睹蒼蒼；若尋幽探密，則分野殊峰，陰晴異壑，往輒無盡。(卷 13，頁 388-389 陶淵明)

繁主簿詩如楚江暴漲，流瀉四下，勢不可遏。(卷 7，頁 213 繁欽)

嵇中散詩如獨流之泉，臨高赴下，其勢一往必達，不作曲折滌洄，然固激激可鑒。(卷 8，頁 218 嵇康)

謝康樂詩如湛湛江流，源出萬山之中。穿巖激石，瀑掛湍迴，千轉百折，歛為洪濤。及其浩漾澄湖，樹影山光，雲容草色，涵徹洞深。蓋緣派遠流長，時或豬為小澗，亦復搖曳澄瀟，波蕩不定。(卷 17，頁 519 謝靈運)

鮑參軍詩如驚潮怒飛，迴瀾倒激，堆埼隴嶼，蕩滂浸汨，微尋曲到，不作安流，而批擊所經，時多觸闕，然固不足阻其洶涌之勢。(卷 18，頁 563-564 鮑照)

又如洞庭山水，窮高極深。峩峩于霄，瀕洞極泉。其紆迴秀折，不如武夷九曲之佳，而浩大奇觀，固極仁知之樂。(卷 23，頁 721 沈約)

何仲言詩如層巖飛瀑，涖涖下垂，如縷不絕，而清光映徹，毛髮可鑑。(卷 26，頁 830 何遜)

庾開府詩如夏雲隨風，飄忽萬變，以高山大澤之氣，蒸為奇峰；五采商皇，不可方物。而其中細象物形，如蓋如布，如馬如龍，疊如魚鱗，曳如鳳尾，殊姿譎詭，盡態極妍，分其尋丈膚寸，皆足愛賞怡悅。(卷 33，頁 1081 庾信)

純粹以山為喻者僅有劉楨和郭璞，與以水為喻的眾多例證相較不成比例，這可能與山形貌固定、而水則具有動勢，與注重流動和一氣貫穿的詩歌較易類比有關。劉楨詩作筆氣俊逸且善琢句，正好對應譬喻中凌雲翠峰頗有顧盼之姿的形象。劉楨詩風雖比漢代多姿，但仍有氣而較為硬挺，所以用翠峰加以比擬。郭璞詩則造語奇絕，故以赤城標霞這高峻挺立的奇特之觀加以比擬，特別強調矗立霄漢的樣貌，寫人不易攀，既呼應郭璞〈遊仙〉描述非常人所能及之境，同時也表明郭璞詩作難以仿效。

以水為喻首見繁欽，繁欽以深情為特色，譬喻式解說將其比作暴漲的楚江，淋漓四出、遏不可止，形象表現情感迸發之態。嵇康之詩，則特選一往而盡、不做曲折迴旋之態的形象。嵇康乃倜儻之人，其所觸即形，必不能為婉轉之調，自然一往到底，一覽無遺，就像由上向下俯衝的清泉一般，明白且清澈清亮。陳祚明特別選用臨高赴下、由高至低的瀑布之姿，更顯其高妙之意。相對嵇康直切水勢一往而下，陳祚明特別強調謝靈運詩千迴百折。將其詩比為出萬山中的江流，穿過山巖、激石，瀑布、湍迴，千迴百轉，樣態多變。可以瀆為洪濤，也可靜為小澗。其中涵映多種景致，山光樹影，雲容草色都涵括其中，具體表現多種樣貌。謝靈運本鍾情山水，也以山遊之作彌佳，陳祚明以山水為喻，並在其中包含多種景致，不僅形象點出其詩作豐富多姿，也與其詩作的類別與特點相互輝映。

再來可觀察鮑照詩作的譬喻。鮑照詩歌有雄渾之姿、弘響之聲，且具拙率之意，陳祚明用驚浪怒濤形容詩作氣勢萬鈞與湧騰起伏，就像怒濤遇上隴嶼，必對其加以重擊，故所採並非安雅平順的用語，而是動蕩湧出的姿態，其姿之遒勁、語之拙率、氣勢之雄渾，都藉怒濤拍案的形象生動表現。前已論及沈約有部分譬

喻式說解採刀劍的形象加以表現，但實也用洞庭山水加以描摹。沈約詩雖極高、極深，但卻點出不如武夷九曲之佳，這與詩人小傳中將沈約與謝靈運對比情形可合觀。雖然陳祚明認為沈約詩甚佳，但仍未逮康樂，與之相較則詞仍乏低迴，意雖遠而不曲，就如洞庭山水雖極高極深，但較之武夷九曲紆迴秀折，仍舊遠不如之。但仍屬浩大奇觀，窮極孔子所說浩大奇觀的仁和之樂¹⁶。何遜之詩則強調「清」的樣貌，何遜詩人小傳中特別強調其清，故在譬喻式說解中也用水的意象加以闡發。用層巖飛瀑，涘涘下垂、如縷不絕的形象，和前所論「清機自引，天懷獨流」（卷 26，頁 830 何遜）可以互映。晶瑩剔透、毛髮可鑑的透徹之感也被清楚點寫出來。

陶淵明和庾信之評則有山又有水，陳祚明評陶淵明詩延續前面「千秋以陶詩為閑適，乃不知其用意處」（卷 13，頁 388 陶淵明）的論點，再次用擬象的譬喻式說解加以描摹。認為其詩作就如巫峽秋日與人之感，見樹葉凋落、白雲在長空之中舒展開如一條白絹搖曳，縈回鬱結，望者以為一目可了，但其中實有封巖蔽壑，有許多難以想見的靈境。又舉終南山為例，認為雖遠睹蒼蒼，可若尋幽探密，則可見分野殊峰，各式丘壑之美，有無止盡的驚喜。最後可觀察陳祚明最注重的詩人庾信。陳祚明先點出其姿態變化萬千，就如夏天雲朵被風吹拂，姿態千變萬化一般。引文論及高山大澤之氣蒸為奇峰，其輝煌休美，不可方物，這與詩人小傳「大氣所舉，浮動毫端」（卷 33，頁 1080 庾信）正好相符。其善聳異搜奇，運用、採用各式怪異細物細事的特點，在譬喻式說解中也具體而微地表現：「細象物形，如蓋如布，如馬如龍，疊如魚鱗，曳如鳳尾，殊姿譎詭，盡態極妍」（卷 33，頁 1081 庾信）不僅種類繁多，且細小如相疊的魚鱗、如鳳尾搖曳的表現也都窮盡其態，表現妍麗樣貌。無論所寫如何寸膚細處，陳祚明都覺足以賞玩並讓人心情愉悅。譬喻式說解之後還帶入一段自己感受，可見得陳祚明對其詩作的推崇與喜愛。

以自然景物為喻者，也論及不同季節與人的不同感受。如陰鏗之詩「如春風披扇，時花弄色，好鳥鬪聲，娟秀鮮柔，一景百媚，無非和氣之所布。娛目接耳，使人神情洋洋，不覺自樂。」（卷 29，頁 949 陰鏗）陰鏗詩歌以亮筆、新雋為主要特點，就算是尋常景物也能搖曳出姿。春天正是花草最妍麗鮮豔的時刻，布滿鮮秀和氣，亮麗之感也與鳥囀之態可以相仿，都予人神采飛揚的歡愉之感，故以春天感受加以比擬，相當適恰。謝瞻詩歌淡遠之意則與秋天星空河漢一樣有淡明之感。秋天與人的另一種感受是清逸、清切，盧思道詩作被比為秋山晴澗，水流清澈見底，不僅可見石頭游魚，人也因此感到心骨俱清。除用水的意象強調其清心透徹之意，也加上秋日清新清淡之意，清新直至透人心骨的感受，益顯強烈。

¹⁶ 《論語·雍也》說：「子曰：『知者樂水，仁者樂山。知者動，仁者靜。知者樂，仁者壽。』」（〔魏〕何晏等注：〈雍也〉，《論語注疏二十卷》，《重刊宋本論語注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1965年），卷 6，頁 54-2。

擬象的譬喻式解說少數以動物比擬。此可以曹操與曹植為代表：「曹孟德詩，如摩雲之雕，振翮捷起，排焱烟，指霄漢。其回翔扶搖，意取直上，不肯乍下，復高作起落之勢。」(卷5，頁127 武帝操)；「(陳思王詩)又如天馬飛行，籥雲凌山，赴波逾阻，靡所不臻，曾無一蹶。」(卷6，頁155 曹子建)曹操詩歌陳祚明形容如摩雲之雕，藉雕振翮捷起、一飛衝天，直上霄漢的模樣，描繪剛健挺拔的特質。曹操詩歌擅於跌宕悲涼，且難有超越之姿，用雕獨行且善俯衝高飛的形象，明確表達其跌宕之姿。且雕總「意取直上，不肯乍下」(卷5，頁126 武帝操)，與曹操取乎三代以上詩歌，不肯為近代之音的特點也可相連。曹植則有過人的凌厲天才，加諸饒藻組之學，所以陳祚明除用前面大勝音樂的譬喻加以比擬外，還添上天馬之喻，形容其可凌山踏雲，不論遇到何種風波阻撓，都未曾跌倒挫敗，生動描繪其才氣無竭盡的樣貌。心敏筆快，淋漓暢達的特質，與天馬隨心所往的特點也可相參。再如形容張協詩作「如迅猿騰枝，哀鶴舞空」(卷12，頁354 張協)；謝惠連詩「如秋空唳雁」(卷18，頁558 謝惠連)，一取其體輕力健之態，一論其具嘹亮之聲，都是用動物來加以比擬。

四、以人為喻

最後一類在擬象的譬喻式解說中值得注重的喻依類別，是藉各樣不同身分、樣貌的人物作為比擬：

魏文帝詩如西子捧心俛首，不言而迴眸動盼，無非可憐之緒。傾國傾城，在絕世佳人本無意於動人，人自不能定情耳。(卷5，頁136 文帝)

王仲宣詩如天寶樂工，身經播遷之後，作〈雨淋鈴〉曲，發聲微吟，覺山川奔迸，風聲雲氣與歌音並至。祇緣述親歷之狀，故無不沉切。又如耕夫言稼，紅女言織，平實詳婉，織悉必盡。(卷7，頁189 王粲)

嗣宗〈詠懷〉詩如白首狂夫歌哭道中，輒向黃河亂流欲渡，彼自有所以傷心之故，不可為他人言。而聽者不察，爭欲按其節奏，譜入弦詩，夫孰能測其心者！(卷8，頁236 阮籍)

陸士衡詩如都邑近郊良家村婦，約黃束素，並倣長安大家，妝飾既無新裁，舉止亦多詳穩。(卷10，頁294 陸機)

潘安仁詩如孺子慕者，距踊曲躍，仰啼俯噓，其音嗚嗚，力疲不休，聲漸益振。所喜本擅車子之喉，故曼聲宛轉，都無粗響。(卷11，頁333 潘岳)

左太冲詩如裴將軍之舞劍，運用在手，高下在心，捷疾變宕，不可測識。懦夫為之膽張，常人為之目眩。不知其傾吐神明，熟於擊刺之法也。(卷 11，頁 344 左思)

顏光祿詩如金張許史大家命婦，本亦有韶令之姿，而命服在躬，華璫飾首，約束矜莊，掩其容態。暫復卸妝，閑燕亦能微露姣妍。(卷 16，頁 504 顏延之)

簡文帝詩如佻薄公子，鬪飾新裝、輿馬、衣冠，事事雕琢，不復有王謝子弟風味。(卷 22，頁 696 梁簡文帝)

任彥昇詩如白茅仙人，自大滌山中遊石而出，來從華陽洞天，潛行千里，入穿泉根，出攀紫烟，仙踪超忽，人不能測。(卷 25，頁 783 任昉)

僧孺詩如倡姬獨坐，顧影自憐，掠鬢弄裙，動即成態，自非良家舉止。(卷 25，頁 790 王僧孺)

徐孝穆詩其佳者如五陵年少，走馬花間，縱送自如，迴身流盼，都復可人。(卷 29，頁 957 徐陵)

以各式人物為喻的例證非常多，這與詩歌形象式的比擬解說本受人物品鑑影響和啟發可能有關。由於人乃天地創生之生命結晶的藝術品，故我們須要直接理解。這種品鑑論述，實是一種美學或欣趣的判斷。¹⁷人的精神氣性本無一定形物作對應之實，故雖足以指點透露其生命姿態，本即永不能為名言所盡。¹⁸這種概念與詩人詩風的提點實可相應，故用人物形容詩人文風，不僅和詩人品鑑的方式可以相應，也可藉以體會感受作為比喻的各種人物的氣質，回頭渲染、聯繫所欲加以比擬的詩家風格，使其形象更生動鮮明。

首先用西子捧心俛首比喻魏文帝詩作，傳達其本意為藉寫作以抒發情緒，但卻無心達到極高成就的樣態。與西施捧心並非為博君王憐愛的情形相類，都著眼於本無意於動人。西施乃世上知名美人，其行為受當時女子仿效，卻反有東施效顰之譏。陳祚明選用西施比擬曹丕詩作，除演出藉無心之舉引起大波濤與巨大成效外，西施絕美姿色也實為評價曹丕詩作成就的指標，且同時引申曹丕詩作不易學習，故意效仿反顯拙劣之意。雖看似僅為簡單意象描摹，其中實有豐富內涵。其次可以左思為例，陳祚明認為左思為一代偉人，其胸次開朗坦蕩、瀟灑灑脫，有流麗的流詠之意，也有簡貴之貌，可謂創成一體，垂式千秋。左思詩作就如鴻

¹⁷ 參考牟宗三：《才性與玄理》(臺北：台灣學生書局，1978年)，第2章，頁44。

¹⁸ 參考牟宗三：《才性與玄理》(臺北：台灣學生書局，1978年)，第7章，頁243-244。

鵠翔於寥廓，具軒舉氣勢，其高處在志高而才雄，若有其才而無其志，語必顯虛偽矯作；若徒有其志而無其才，也難出頓挫之音。陳祚明將左思詩比為裴將軍舞劍，鮮活表現心手合一之致。且劍舞注重速度，也點出捷疾變宕，不可測識的特點，且能讓懦夫為之膽張、常人為之日眩，境界極高。裴旻劍舞曾與李白詩、張旭草書稱為「三絕」，世人分稱三人為詩仙、草聖、劍聖。陳祚明推舉左思之意，亦可在此顯現。

王粲詩作亦可為證，其詩歷經傷亂而後作，具有真情實意，陳祚明舉〈雨霖鈴〉為例，此曲乃馬嵬兵變、楊貴妃縊死，平定叛亂後玄宗北還，一路戚雨瀝瀝，風雨吹打皇鑾的金鈴，玄宗因悼念楊貴妃，而作此曲。¹⁹其發聲徹吟，乃覺山川奔進，風聲雲氣與歌音並至。曲調自身亦甚覺哀傷，述親歷之狀也無不沉切，跟王粲經傷亂之痛而寫作哀慟詩歌情境相類。除卻用〈雨霖鈴〉典故，陳祚明還提及其詩如耕夫言稼，紅女言織，平實詳婉，纖悉必盡，這對應王粲語言風格。王粲詩跌宕不足而真摯有餘，採平鋪直敘方式將所歷傷痛娓娓道來，詞語未特別雕琢修飾。詩作所以感人肺腑，乃因其遭遇坎坷所致，耕夫與紅女的形象，正與此相合。阮籍作品，則被喻為白首狂夫歌哭道中，狂夫形象與詩作語言的難懂可以相應，而「有所以傷心之故」與阮籍有悲在衷心可相合。陳祚明在此點出自己對阮籍詩作的理解，認為其詩必有不可為他人言之處，不察之人爭相按其節奏，譜入絃詩，都是無法真正測知其內心所想的表現。

除卻具體點出個別人物，陳祚明更擅長藉用不同身分別人物對風格解說和定位。如陸機詩風比擬為都邑近郊的良家村婦，其衣著裝束皆仿效長安大戶人家，非出於己意的新裁，這與解說中提及陸機束身奉古、亦步亦趨的解說相類，都是小心翼翼模擬學習的樣態。至於「選言亦雅，思無越畔，語無溢幅」(卷 10，頁 293 陸機)則用良家村婦「舉止亦多詳穩」(卷 10，頁 294 陸機)加以刻劃。²⁰相對陸機為良家村婦，顏延之被形容成大家命婦，本具聰慧、美好的姿態與容貌，但因穿著命服，身上又有各種華美裝飾，反覺過於矜持端莊，使人忽略其美好容顏。暫時褪下這些裝容後的休憩模樣，反倒更顯嬌美。顏延之詩作多「束於時尚，填綴求工」(卷 16，頁 504 顏延之)，大抵過於雕琢，只有少數較為清麗，用高官命婦的正式裝束和閒燕時清麗打扮相較，點出兩種不同風味，也帶出自己評價。梁簡文帝和徐陵二人詩則有高門大戶紈褲子弟風味，將梁簡文帝詩擬作佻薄公子，徐陵則如五陵年少。用富貴人家作比擬，自然點出詩作中華貴之氣。梁簡文帝詩作雕琢，正如有錢公子哥要求新裝、輿馬、衣冠各方面都講究華麗。陳祚明特別提點其不復有王、謝子弟風味，王、謝乃東晉和南北朝時期望族，此處所指應是

¹⁹《明皇雜錄》曾載：「明皇既幸蜀，西南行，初入斜谷，屬霖雨彌旬，於棧道雨中聞鈴，音與山相應。上既悼念貴妃，采其聲為《雨霖鈴》曲，以寄恨焉。時梨園弟子惟張野狐一人，善箏箏，因吹之，遂傳於世。」(〔唐〕鄭處誨：《明皇雜錄》(清守山閣叢書本)，補遺，頁 13。)

²⁰ 陸機詩作顯現出樣貌即是「在法必安」(卷 10，頁 293-294 陸機)，所以其擬作古詩會亦步亦趨跟隨古人腳步，言詞選擇極為雅致，且所思所語都未超出前人範圍。

強調梁、陳時期的文學風尚，與前代實有不同。徐陵詩作有流逸之態，多見華亮秀句，就如走馬花間遊玩一般，無論是回身或不經意的眼神，都相當可人，都能見其秀逸。此外尚如將任昉比作修行於大滌山、白茅洞的仙人，將王僧孺比作掠鬢弄裙、顧影自憐，舉止不良的倡姬等等，也都是擬象譬喻式說解的具體表現。

第二節 關懷詩人的情意與寓意

一、深情

詩人小傳中最常論及且最注重要點是詩作能否見詩人之情。具真情、深情乃最常評述的要點，我們可舉幾位詩人為例：

蘇李詩雖如朱弦疏越，一唱三歎，然得宮商之正聲，雖希而韻不絕，翻覺嘈嘈雜奏者一往易盡，正緣調高，匪惟調高，乃實情深。²¹(卷3，頁71 蘇武)

明帝詩雖不多，當其一往情深，克肖乃父。如閑夜月明，長笛清亮，抑揚轉咽，聞者自悲。(卷5，頁151 明帝)

王仲宣詩跌宕不足，而真摯有餘。傷亂之情，《小雅》、變風之餘也。與子桓兄弟氣體本殊，無緣相比。(卷7，頁189 王粲)

繁主簿、古之深情人也。〈詠蕙〉、〈定情〉，以淚和墨矣！(卷7，頁213 繁欽)

越石英雄失路，滿衷悲憤，即是佳詩。隨筆傾吐，如金笳成器，本擅商聲，順風而吹，嘹颺悽戾，足使櫪馬仰歎，城烏俯咽。(卷12，頁369 劉琨)

蘇武乃陳祚明《采菽堂古詩選》首位附上詩人介紹的詩家，前此雖有生平介紹，但都直接自《古詩紀》沿用材料，實難見陳祚明用心與想法。陳祚明的介紹實並論蘇武、李陵二人，統稱「蘇李詩」。評論點出二人詩作如朱絃疏越、一唱三歎，詩作雖簡單質樸，但有餘意，表達婉轉且含義深刻，實為宮商正聲。有其詩當成參照，便覺其喧鬧的嘈嘈之音易盡而無韻味。此乃因蘇李詩具高調之故，而高調建立於詩作深情上。

²¹ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「蘇李詩雖如朱弦疏越，一唱三歎，然得宮商之正聲，雖希而韻不絕。翻覺嘈嘈雜奏者，一往易盡，正緣調高，匪惟調高，乃實情深。」筆者依文意修正為：「蘇李詩雖如朱弦疏越，一唱三歎，然得宮商之正聲，雖希而韻不絕，翻覺嘈嘈雜奏者一往易盡，正緣調高，匪惟調高，乃實情深。」

魏明帝是另一位可從詩作窺見深情之詩人。曹叡詩作流傳不多，但其「一往情深」與父親曹操可以相參。陳祚明用譬喻式手法解說其詩歌風格特點，就如在月明之夜聽見長笛清亮之聲高低起伏，因此產生悲傷之情。〈種瓜篇〉描寫新婚女子擔心自己遭遺棄而向丈夫表明心意，希望得到丈夫垂愛，顯得「情思悱惻」(卷 5，頁 153 〈種瓜篇〉)，感人真切。〈步出夏門行〉點出哀傷景移、惆悵離苦之旨，令人為之哀傷，可見感染人心的悲哀之情渲染力甚強。繁欽也是深情之人，《采菽堂古詩選》僅收〈蕙詠〉、〈定情詩〉兩詩，但兩首作品都瀟灑深厚情意。〈蕙詠〉寫「託身失所依」的哀苦，寫在寒天如何歷盡艱辛，自然令讀者不忍。〈定情詩〉陳祚明猜想乃慕主不諒之悲，其情淋漓，文情橫肆，縱筆而成，兩詩都是「以淚和墨」，因有深刻情意欲迸發而出，詩中自可讀出詩家一片深情。

劉琨亦因不得志，心中滿是悲憤之情，所以隨筆傾吐，即是佳詩。如〈答盧諶〉評語：「汗漫寫出，並是至情。」(卷 12，頁 372 〈答盧諶八章·其八〉)詩作就如本善於商聲的金笳，只要隨風而吹，吐露樂聲自然悲涼悽戾，足讓受束縛的櫪馬也仰而噴氣，城烏俯而哀咽。再如〈重贈盧諶〉作於詩人被囚禁之時。盧諶當過劉琨主簿，與劉琨屢有詩贈答。劉琨死前知己必死，但神色仍自若，寫下五言詩贈與盧諶，以激勵他完成復興晉室的使命。²²劉琨「邁此失路，萬緒悲涼」(卷 12，頁 372 〈重贈盧諶〉)其詩顯拉雜繁會，且滿布哀音所致，雖紛亂無次但滿〈離騷〉之情，且有〈七哀〉之意，「沉雄變宕，自成絕調」(卷 12，頁 372 〈重贈盧諶〉)。可知只要詩人懷抱極大悲痛情感，則自然流淌之作就能深刻打動人心。王粲也歷經傷亂之痛，於詩中表現傷亂之情，真切寫出亂世之苦，陳祚明將之與變風、變雅聯繫。〈七哀詩三首·其一〉敘述曲盡悲苦，第一首寫聞泣不能不顧、顧終不還舉止，可見其哀深刻。〈贈蔡子篤詩〉、〈思親詩〉、〈雜詩〉雖有語言質直，不務繁繪，也都言情真摯仍顯悱惻動人。²³

王粲之例可略窺陳祚明不僅注重詩家吐露深情實意，也看重詩人如何表情達意、形成何種風格特點。詩人美好真情需以適恰方式加以表達，這是陳祚明關注的焦點，與情辭兩端不得偏費的觀點主張密切相關。撰寫詩人小傳時，不僅點出詩人作中有情，也評論寫情方式：

平子為東京大家，〈同聲〉、〈四愁〉之篇，以纏綿之情，抒鬱茂之語。一望汪洋，浩如河漢。(卷 4，頁 96 張衡)

德璉侍集一詩，吞吐低徊，宛轉深至。意將宣而復頓，情欲盡而終含。務使聽者會其無己之衷，達於不言之表。此申訴懷來之妙術也。如濟水既出

²² 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第4章，頁103。

²³ 〈贈蔡子篤詩〉、〈思親詩〉、〈雜詩〉等詩較為質直，可能是陳祚明點出王粲詩作「跌宕不足」之因。

王屋，或見或伏，不可得其溟漭，然溟漭之勢畢具矣！（卷 7，頁 206 應瑒）

安仁情深之子，每一涉筆，淋漓傾注，宛轉側折，旁寫曲訴，刺刺不能自休。夫詩以道情，未有情深而語不佳者。所嫌筆端繁冗，不能裁節，有遜樂府古詩含蘊不盡之妙耳。（卷 11，頁 332 潘岳）

孟陽長於言愁，觸緒哀生，盆涌不能自止。筆頗古質，不落建安以後。（卷 12，頁 351 張載）

景陽詩揮灑匠心，縱橫盡情。盡情而不拙，匠心而不亂，其手筆固高，熟於古法也。（卷 12，頁 353 張協）

子諒詩以質朴勝，情真而不深。（卷 12，頁 373 盧諶）

小傳點出張衡乃「東京大家」，可見推崇。「以纏綿之情，抒鬯茂之語」（卷 4，頁 96 張衡）是描述張衡抒情方式，其情雖纏綿，但是出語卻暢達。特別點出〈同聲〉、〈四愁〉兩首作品，〈四愁詩〉乃張衡獨創體式，因鬱紆心煩，所以出言低迴。但因情纏綿所以難以仿擬，故擬作不能出其範圍。〈同聲歌〉宛轉華瞻，比陳力之情，服勞無方，亦基於情而寫。《采菽堂古詩選》還收四言詩〈怨篇〉，詩作頗短，情感表達卻簡潔而有力，可感知「以纏綿之情，抒鬯茂之語」（卷 4，頁 96 張衡）的韻味。〈怨篇〉再度論及「效之則拙」（卷 4，頁 97 〈怨篇〉），由此可略窺漢代詩歌難以仿效的特點。

盧諶詩簡述簡短，僅論及「以質朴勝，情真而不深」（卷 12，頁 373 盧諶）無論是〈答魏子悌〉或〈贈劉琨二十章〉皆為盧諶展露真情至性之作，質樸實為正面評價，由此處「勝」字可見。〈贈劉琨二十章·其二十〉論「序頗宛曲入情。詩既滯重，亦傷冗沓，猶是自寫懷來。以質故，可覽。」（卷 12，頁 377 〈贈劉琨二十章·其二十〉）宛曲乃情意表達方式，整首詩歌雖冗雜滯重，但因可見作者情意，加之用字遣詞直質，所以亦有可覽之處。張載亦善言情且筆端古質的詩家。張載善言愁，要是觸動其哀情，則「盆涌不能自止」（卷 12，頁 351 張載）。如〈七哀詩二首·其二〉寫其經歷災亂，而「愁緒低昂，自不可忍」（卷 12，頁 352 〈七哀詩二首·其二〉），可見愁情在詩作中的重要。〈霖雨〉「『濛昧』句寫雨，活。本解愁，乃益愁，愁人真境。」（卷 12，頁 353 〈霖雨〉）本欲解愁反倒更愁，點出詩作雖因詩人欲表露情感而發，但不代表詩作定能排解情緒。就此看來不但情緒難透過詩作排解，甚或與原先欲宣洩情緒的寫作意圖背道而馳。情感濃烈，「盆涌不能自止」。張載筆端亦有古質之態，雖為晉人，筆觸卻如建安以前詩家，與時人不甚相近。

潘岳、張協寫情亦值得注意。陳祚明直言潘岳乃「情深之子」，下筆淋漓盡致地傾注情意於詩作中，並婉轉曲側娓娓道出。〈悼亡詩〉正是寫至情之作，乃「夫婦間千秋絕構」(卷 11，頁 340〈悼亡詩三首·其三〉)我們能見「轉展愈曲愈悲」(卷 11，頁 340〈悼亡詩三首·其三〉)的鋪陳，從「念此如昨日」寫起，慢慢推展至超過一年以後「爾祭詎幾時？朔望忽復盡。」可見情意非一瀉而下，而是交繞糾纏地委曲出之。陳祚明評其言情嘮嘮叨叨不能節制，可能正因反覆表述。雖情意深摯，語理應自佳，但冗雜不能裁抑節制，是其略遜樂府、古詩情意含蘊不盡之因。相對潘岳宛轉側折，刺刺不能自休的言情方式，張協則手筆甚高，揮灑匠心而不亂，盡情而不顯拙態。張協手筆高妙且多有工巧心思，可自〈詠史〉評語略見。

陳祚明特別論述謝靈運富含「深情」的特點。陳祚明認為謝靈運能賞玩山水，正因其有深情。試看〈石室山詩〉評論：

人如不愛尚好奇，此無性情者也。必若有深情者，一往無可奈何。故得一佳山水，如得良友，如得奇書，把玩徘徊，矜示千古。蓋兩美相合，真成奇遇，豈得已於懷哉！千載有此山，鄉村之夫，豈能賞識？樵蘇之子，猶或希踪。而一旦為我搜得，樂乎不樂乎？摘芳弄條，真是無可奈何，把玩徘徊之至意也。(卷 17，頁 533〈石室山詩〉)

山遊至此，一往情深，誰能爾爾？千古好遊，無如康樂。即有如康樂者，亦無此曲筆紀之。(卷 17，頁 531〈登永嘉綠嶂山詩〉)

先點出具愛尚好奇之心，再帶出因謝靈運具深情，所以遇佳美山水就如遇良友、得其書，能夠深刻品味賞玩，並且徘徊流連其中，不能自己。山水實自古以來即矗立，但卻不能為一般鄉村之夫、樵蘇之子賞識，因無此性情之故。山水直遇如謝靈運這般具深情之人，才能樂此不疲地遊賞，摘芳弄條，不勝自喜。就陳祚明看來，千古以來無如謝靈運這般好遊之人，就算曾有也無法委曲幽深地記下山水的美好。謝靈運正因情深於山水，所以山遊之作彌佳。陳祚明猜測「抑亦登覽所及，吞納衆奇，故詩愈工乎？」(卷 17，頁 519 謝靈運)因四處登覽造訪名山勝景，所以詩作才愈顯工巧。正如司馬遷足跡遍及天下，才能寫成曠世鉅作《史記》；蘇軾也因有海外遠遊經驗，所以其文益奇，這是以遊為學的道理。因深情而能賞自然之妙，可舉〈夜宿石門詩〉為例。陳祚明看出謝靈運臥蘭叢中、石上弄月之舉，都是情深多愛之人才有行徑，但偏偏隻身一人、無人相伴，乃有孤寂之感。評說以東坡〈記承天寺夜遊〉「何地無月，何處無竹柏，特無如吾兩人者耳。」(卷 17，頁 542〈夜宿石門詩〉)與謝靈運哀戚之情對照，蘇軾尚有二人相伴，但謝靈運僅孤身一人，豈不可悲！

既然深情是性之所至，不可能僅對山水如此，對他物則改另一種面貌和態度：「人情深者無所不深。見山水不忘，而與人獨易忘，將有兩性情哉！」(卷 17，頁 543〈盧陵王墓下作〉)從觀山遊之詩出發，想其對父子、君臣、夫婦、兄弟、朋友亦非膚淺浮泛之人，「故山水亦愛，友朋亦愛，乃至富貴功名，亦不能不愛。」(卷 17，頁 543〈盧陵王墓下作〉)正因心中之情深刻，所以經過盧陵王墓下，才覺哀慟激動。從中可見謝靈運蘊蓄在抱的忠義之感，亦非出於偽造而乃情性流露。難以遺忘富貴功名，一直是謝靈運詩作中不可忽視的存在，詩作詮解中常能見陳祚明提點這部分。比如〈永初三年七月十六日之郡初發〉寫於受權臣排斥打擊，被派赴荒僻的海濱永嘉郡任太守，且好友也被迫離京外任之時。詩中描寫啟程的情況，表現對故土知己的依戀，並發出生不逢辰之嘆²⁴：「蹇遲之嗟，昭灼言表矣。」(卷 17，頁 524〈永初三年七月十六日之郡初發〉)，陳祚明認為謝靈運終身難忘這種忿悵之情：「始出為郡，便爾抒吐，詩以見志，誠不可揜夫。」(卷 17，頁 524〈永初三年七月十六日之郡初發〉)第一次被派守至永嘉郡任太守，便吐露心中不悅，可見謝靈運詩中探險之樂並非純是玩賞逸樂之情，其深情乃出於鬱悶之心的產物。謝靈運山水詩實經受政治挫折強烈打擊後而創作，詩中反映生活的不快，也展現心志。²⁵

再如〈富春渚〉可見「康樂宦情不淺，請郡之行，殊未滿志。前諾宿心，雲情慙意，皆有慨而發也。」(卷 17，頁 525〈富春渚〉)永初三年秋赴永嘉途中，謝靈運寫自己過去久溺宦海，宿志難申，今赴永嘉，無異幽棲，不免生頓離塵世之感，遂有慨而發。²⁶謝靈運心中宦情不淺，陳祚明在此又再度提點。〈初去郡〉曾提謝靈運「宦情本深」：「『理棹』以下，寫歸塗景物，欣欣得意，有若釋重負者，殊樂也。然公宦情本深，辭歸，不愛作郡耳，非真愛隱，故結句未免有怨心焉。」(卷 17，頁 536〈初去郡〉)謝靈運在永嘉郡只任一年太守便稱病提前離職回家，詩中褒貶歷史人物，也評價自己，說自己早有幽棲之思，在官場二十年乃負心之舉，如今終可掛冠歸隱，過無拘無束的生活。²⁷寫來欣欣得意，彷彿如釋重負。不過陳祚明細膩點出謝靈運宦情本深，並非真的喜愛歸隱生活，所以結尾「獲我擊壤情」實帶怨懟之心。如此看來，雖然謝靈運縱情山水是出於真摯之情，但在仕途上飛黃騰達始終是真正人生目標。因此謝靈運不理政事、歸隱山林，都帶有無言抗議的深刻意涵。山水詩某種程度上成為不滿現實、自我安慰的出口，是仕宦之途不順遂的避風港口。²⁸此即試圖從作品中推敲作者志意的例證。〈入

²⁴ 參考〔南朝宋〕謝靈運著，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》(臺北：里仁書局，2009年)，頁 55。

²⁵ 參考〔美〕孫康宜著，鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》(上海：生活·讀書·新知三聯書店，2006年)，第 2 章，頁 65-66。

²⁶ 參考〔南朝宋〕謝靈運著，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》(臺北：里仁書局，2009年)，頁 69。

²⁷ 參考〔南朝宋〕謝靈運著，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》(臺北：里仁書局，2009年)，頁 144-145。

²⁸ 朱雅琪：《大小謝詩之比較》(新北市：花木蘭文化出版社，2008年)，第 6 章，頁 129。

彭蠡湖口》也懷惆悵之意：「康樂遷永嘉，猶有錄用之望，故往往言其不得已。至斥廣州，已矣，無復可言矣，故其詩低徊反復，有懷不吐如此。」(卷 17，頁 548〈入彭蠡湖口〉)本詩寫於出守臨川與流放廣州時期，相較前任永嘉郡太守猶有錄用之望，至此境地鮮再有被重用可能，所以相較前期詩作多談不得已之情，已轉變為無復可言。詩中美景與自己失意心情似頗不相諧，特別是後半部寫自己強打精神，登高眺遠，由地理變遷想到世事滄桑，使自己苦悶之心更蒙陰影，也更顯低迴反覆之意。²⁹

二、寓意

陳祚明極力在詩作中探究詩人寓意用心。對此，可舉曹植、郭璞〈遊仙詩〉、阮籍〈詠懷詩〉、陶淵明以及庾信詩作說明。

(一)曹植

《采菽堂古詩選》相當關注曹植，常在詩歌解說中點出其寫作背景和真情實感，以及可能包含的寓意寄託。如在〈泰山梁甫行〉中，陳祚明就試圖推想曹植此詩的具體寫作背景為何。就其看來，此詩「寫得蕭瑟，豈徒封臨菑時作耶？」(卷 6，頁 160〈泰山梁甫行〉)詩中描繪一幅淒風苦雨、蕭條荒涼的圖畫，又寫出邊海人民極度貧苦的生活，實典型概括當時邊遠貧瘠地區人民的生活狀況。曹植後期常遷徙，對社會現實的認識應較前期更為深刻，所以如〈泰山梁甫行〉此詩當是「居實六遷，連遇瘠土」³⁰經歷所見³¹，結合個人背景推斷寫作時機。

陳祚明首先探析曹植詩歌建功之心。如〈鰕鮒篇〉乃曹植「每懷憂國，傷人不識」(卷 6，頁 157〈鰕鮒篇〉)之作，相對當時宗藩「勢利惟是謀」，僅奉身寡過、求取祿爵心態，曹植上表以求自試，表現自己建功之心。他清醒料想自己必為朝士所笑，所以特別寫作此詩，反擊當時嘲笑者。「起語浩然，抒此壯慨」(卷

²⁹ 參考〔南朝宋〕謝靈運著，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》(臺北：里仁書局，2009年)，頁 281。陳祚明如此注重謝靈運重視宦情，與其親密友朋施閏章想法恰可相應。施閏章〈閔子遊草序〉論及：「詩以道性情，其次言事物，資贈答，蓋猶有四始六義之遺。逮乎今，則交遊酬酢之言居多，雖世所號為負天下之望者逾不免焉。於是幽人畸士務放其奇於名山大川之間。」(〔清〕施閏章〈閔子遊草序〉，《學餘堂集》收於《景印文淵閣四庫全書》第 1313 冊(臺北：台灣商務印書館，1983年)，《文集》卷 5，頁 48)這裡點出幽人畸士於自然景物中登臨詠歎，遇目流連，寄託己懷，藉此宣洩情感。施閏章十分肯定山水詩地位。甚至認為詩人所居山川風物，令詩人寄興屬懷，情隨境移，足以左右詩人成就，這與陳祚明觀點可以參照。(參考符明娟：《施愚山詩學研究》(高雄：國立中山大學中國文學系暑期碩士專班，2006年)，第 3 章，頁 63。)

³⁰ 〔清〕嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》(北京：中華書局，1991年)，曹植：〈遷都賦〉，《全三國文》，卷 13，頁 1123-2。

³¹ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第 2 章，頁 48-49。

6, 頁 157〈蝦組篇〉), 語多諷刺, 形象描繪王朝政權中人可恥行為。³²再如〈薤露行〉曹植自抒胸臆, 希望能在有限生命中積極貢獻。曹植自認具備治國才能, 懷抱為明君效力的熱烈願望, 但由於政治因素使其意願沒有實現機會。詩作最後「孔氏刪詩書, 王業燦已分。騁我徑寸翰, 流藻垂華芬。」表露就算自己不能建功立業, 至少也要以文采流傳後世, 立一家之言, 以成不朽之名的慷慨壯志。陳祚明細膩點出「非謂以翰墨為勳績, 將緣不得建功, 而託之於此。」(卷 6, 頁 156〈薤露行〉)認為雖然結尾以成一家之言為寄望, 但並非其真正想望, 而是因沒有機會建功立業所以才託於此。³³

再如〈三良詩〉, 曹植乃自言胸懷, 並非真的詠讚三良。若意在詠三良, 就不必言「功名不可為」。曹植始終不得見用, 陳祚明評說中具體點出原因:「文帝之猜嫌, 起於武帝之鍾愛。」(卷 6, 頁 184〈三良詩〉)曹操鍾愛曹植, 所以曹丕妒忌, 加以各式刁難防備。曹植自感其遭遇無可改進, 覺得生不如死, 所以憤懣作此詩追慕三良。評語多次點出曹植不容曹丕之處, 如〈當欲遊南山行〉因「緣不見容於子桓, 作此懇懇之詞。」(卷 6, 頁 164-165〈當欲遊南山行〉)詩中比賦互見, 且寫來語調誠摯殷切, 切至且復高古, 可見愷切之心。〈朔風詩五章·其四〉對兄長表露心意, 說自己「非不以身許君, 但恐年命不待, 早凋可憂。」(卷 6, 頁 177〈朔風詩五章·其四〉), 透過朔風霜雪, 向始終疑忌他的遠方君王發出責詢。本詩以「芳雪」喻忠貞之人、「秋霜」喻小人, 又以凜然之氣表明自己心跡, 認為即使君王毫不顧念, 忠貞之心也絕無改易, 用意忠厚。³⁴〈丹霞蔽日行〉「雖有南面, 王道凌夷」二句「乃疏遠同姓之嗟也」(卷 6, 頁 155〈丹霞蔽日行〉), 針對曹丕的意圖鮮明。採周王朝建立、秦漢滅亡為題材, 諷刺魏統治者疏遠宗室, 暗示將導致覆滅危機, 但其中實隱含自己處境的焦慮, 還有對建功立業的渴望。³⁵

曹植面對曹丕逼催, 詩中時有壽命不長和本枝不固種種情意披露。〈蒲生行浮萍篇〉自寄思戀之懷, 因慨於年命不俟, 故有感而發。〈箜篌引〉和〈蒲生行浮萍篇〉也是同旨, 哀嘆「封爵富貴不足歡, 期見親用, 恐年命之不逮。而慊慊懷此憂也。」(卷 6, 頁 159〈箜篌引〉) 詩作前段先具言遊宴之盛, 歡會之時自然不會有時光消逝之哀, 但等席罷人散、悄然獨處, 才驚覺絢麗朝陽變成慘淡白日、徐徐溫風變成逼人寒氣, 故歲月飛馳如輪、飛逝如水, 生命短暫的至愁至哀便壓倒其他感受。³⁶陳祚明在詮解中闡發對詩中所寄之意的看法, 認為當詩人之情愈苦, 其詞越隱約難明, 「使讀者一不知其所寄之何在」(卷 6, 頁 159〈箜篌引〉)。

³² 參考〔魏〕曹植著, 趙幼文校注:《曹植集校注》(臺北:明文書局, 1985年), 頁 381-382。

³³ 參考〔魏〕曹植著, 趙幼文校注:《曹植集校注》(臺北:明文書局, 1985年), 頁 433-434; 李春祥主編:《樂府詩鑑賞辭典》(鄭州:中州古籍出版社, 1990年), 頁 162-163。

³⁴ 參考吳小如等編著:《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海:上海辭書出版社, 1992年), 頁 269

³⁵ 參考〔魏〕曹植著, 趙幼文校注:《曹植集校注》(臺北:明文書局, 1985年), 頁 416-417。

³⁶ 參考吳小如等編著:《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海:上海辭書出版社, 1992年), 頁 257

曹植乃多情之人，際遇又苦，故詩中寄託與寄意甚多，所以陳祚明更注意解說含意。〈名都篇〉用含蓄手法同時蘄露渴望建功和壽命不長的焦慮。本詩以諷喻為主，詩中寫貴遊子弟宴樂到日落西山才回家，又計劃明早要出來玩樂，意在指責京洛少年生活奢靡而不思報效國家。詩中諷刺貴遊子弟空有精湛技藝，卻只鬥雞走馬不能為國效命，對比作者滿腔愛國心不能舒展，萬端感慨見於言外。表面上如漢樂府敘事，吟詠他人卻實存作者心志，讀來更為動人。「白日西南馳，光景不可攀」一般認為底下「當言壽命不常，少年俄為老醜，或歡樂難久，憂戚繼之」(卷6，頁165〈名都篇〉)，但曹植詩僅曰「雲散還城邑，清晨復來還」。因前面兩句已隱喻時光虛度、青春一去不返的惋惜之意，結句忽又說「清晨復來還」，使言外諷喻之意更清楚。萬端感慨寓於言外，詩中諷諭純以含蓄筆墨出之，不露痕跡而宛然可見，這正是「古人之筆所以高也」(卷6，頁165〈名都篇〉)。³⁷

曹植在詩作中常以轉蓬飄蕩為喻表現自己本枝不固的哀嘆，詩中充滿失意和感慨。〈吁嗟篇〉用比擬手法，描述轉蓬³⁸飄泊生涯，並化為詩人自身痛苦遭際；又通過轉蓬之口，憤切控訴一手造成詩人孤獨悲劇的加害人。詩中著力描寫轉蓬流徙、浮沉的飄蕩生涯，且運筆忽急忽徐、思致跌宕起伏，與轉蓬流轉、沉浮之勢相應。最後寫及「願為中林草，秋隨野火燔」，羨慕林中之草，甚至甘願在秋天被燃為灰燼。因為林草就算被野火燒焚也仍根株相連，反應全詩悲愴之情。此詩寫來淋漓生動，筆墨飛舞，堪稱千秋絕調。陳祚明認為「如此詩託諷，情旨何減《三百篇》？」(卷6，頁157〈吁嗟篇〉)以《詩經》作參照點加以比較，認為〈吁嗟篇〉情旨不減《詩經》，可見得推崇之至。³⁹

曹植亦將寓意託於神仙。魏晉時期遊仙詩成為新拓題材，且與其他題材互相激盪。仙境可說是六朝文人否棄政治、眷戀生命的對立基地，是他們心靈賴以保存、情志得以舒展的理想時空。⁴⁰〈五遊篇〉據陳祚明觀察，「此有託而言神仙者。」(卷6，頁167〈五遊篇〉)從詩中「九州不足步」五字，看出「其不得志於今之天下也審矣！」(卷6，頁168〈五遊篇〉)本詩題名取四方不足遊，上游於天之意。曹植從古代神仙傳說吸取素材、發為篇章，藉以抒寫渴慕長生的，與當時生活狀況關聯密切。⁴¹〈遊仙詩〉則「亦是有託而慕神仙」(卷6，頁185〈遊仙詩〉)本詩基於人生短暫多憂而發，於是欲蟬蛻凌虛。詩中歷述行遊觀覽，東

³⁷ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁261-262；戴麗珠：〈漢樂府詩與曹植樂府詩的比較〉，《靜宜人文學報》第9期(1997年6月)，頁115。

³⁸ 「轉蓬」之喻在曹植的詩中並非個例，其常以此自況，如〈雜詩七首·其二〉中的「轉蓬離本根，飄飄隨長風。」也是同樣的用法。

³⁹ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁255；李正治：《六朝詠懷組詩研究》(新北市：花木蘭文化出版社，2007年)，第2章，頁39。

⁴⁰ 參考朱雅琪：〈六朝遊仙詩之時空美學研究〉，《中國文化大學中文學報》第16期(2008年4月)，頁29-30；李豐楙：〈六朝道教與遊仙詩的發展〉，《憂與遊——六朝隋唐遊仙詩論集》(臺北：台灣學生書局，1996年)，頁59。

⁴¹ 參考〔魏〕曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》(臺北：明文書局，1985年)，頁401-402

南西北，倏忽而止。結尾不若一般遊仙詩以祈福長生作結，可見曹植心中關懷對象較偏重人生苦悶多憂。首言「人生不滿百」，以「短」襯托其「苦」，並烘托下句「戚戚少歡娛」。遊仙目的是欲藉遊幻之樂針砭其苦，故較少祈求長生以對付其短。曹植在歌頌仙境外，也隱隱投射憤恨迫害的陰影。詩人生命後期屢遭壓抑、徙封，歷經險阻坎壈，所以藉遊仙詩中幻想，寄託嚮往遠古賢君聖王的美好理想，抒發現實生活的不平、憤懣。遊仙詩可說是曹植渴求解脫之產物，是詩人求自羈縻藩邦的現實苦悶中激發升騰，以開闢寄寓人生理想之心靈世界。⁴²

〈仙人篇〉也是「超世之意彌適」(卷 6，頁 169 〈仙人篇〉)，曹植此詩筆觸生動，描繪仙人翱翔雲表、逍遙八荒沒有任何拘束，渲染一幅縹緲綺麗的仙景。魏晉時期遊仙詩甚少頌禱意味，亦乏宗教宣傳企圖，多著眼在鋪陳超現實、永恆而愉悅的仙境景致，並突出企羨長生、遠遊情境還有與世隔絕的樂園等要素。⁴³ 曹植遊仙詩之所以在量與質都有特出表現，和他一生遭遇困躓連繫深切。其欲藉遊仙詩抒發被迫害的苦悶心情，所以詩作能有屈子之旨。陳祚明言曹操「其源本於靈均」(卷 6，頁 168 〈五遊篇〉)，應是言其詩能具「遠遊」一般「悲時俗之迫阨，願清舉而遠遊」⁴⁴之旨，且在描寫中可見曹植繁華文采：「其驅役縛采，若挹河取燧，此孟德、子桓所不能也。」(卷 6，頁 169 〈仙人篇〉)不見其寫作功力之高。

曹植在遊仙詩一直企慕追尋，期盼尋此途解決人生大惑，但始終沉吟不絕，無法割捨。正如陳祚明觀察，曹操「遊仙遠想，實係思心。人生本可超然，上智定懷此願。但沉吟不決，終戀世途。淪陷之端，多因是故。」(卷 5，頁 135 〈秋胡行·其二〉)縱然曹操希望遊仙遠遊，但始終留戀世界。徘徊在入世、出世之間，不能自外，且「累形歌咏，並出至情」(卷 5，頁 136 〈秋胡行·其二〉)。其他詩作論遠遊過程從來不能一舉飛昇，總需先經一重人間名山迂迴轉折，才進而遠攀登仙，實反應出他沉吟不決、轉變反覆，循環不窮的思緒，其淒楚之意也隨之而出。無論是昇仙歸於現實，或追悼人生哀楚，其中都蘊有淒楚，所以成為佳構。⁴⁵

⁴² 參考〔魏〕曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》(臺北：明文書局，1985年)，頁 263-265；陳怡良：〈建安之傑，下筆琳琅——試探曹植生平際遇之逆轉及其對詩歌創作之影響〉，《成大中文學報》第 6 期(1998 年 5 月)，頁 40；張鈞莉：〈從遊仙詩看曹氏父子〔曹操、曹丕、曹植〕的性格與風格〉，《中外文學》第 20 卷第 5 期(第 233 期)(1991 年 10 月)，頁 112。

⁴³ 參考駱水玉：〈論魏晉詩歌中的遊仙意識〉，《國立編譯館館刊》第 27 卷第 1 期(1998 年 6 月)，頁 105。

⁴⁴ 〔宋〕洪興祖補注：〈遠遊章句〉，《楚辭補注》(臺北：大安出版社，2004 年)，《楚辭》卷 5，頁 245。

⁴⁵ 參考張鈞莉：〈從遊仙詩看曹氏父子〔曹操、曹丕、曹植〕的性格與風格〉，《中外文學》第 20 卷第 5 期(第 233 期)(1991 年 10 月)，頁 97、117。可順帶提及的是，除卻曹植寫作遊仙詩作，父兄也有類似作品。陳祚明細膩觀察父子三人遊仙詩寫作的相異，且在其中寄託各不相同的心思。三曹父子遊仙之作在思想上明顯不同：曹操肯定遊仙、追求仙界，但亦不忘建業、不離現實，充滿信仙與疑仙、出世與入世的矛盾；曹丕立足現實、著重聖道，因而不信神仙，

(二)郭璞〈遊仙詩〉

探索郭璞遊仙詩中寓意所在，也是陳祚明關注焦點。陳祚明曾明白點出其遊仙詩乃有託而作：

景純本以仙姿遊於方內⁴⁶，其超越恒情，乃在造語奇傑，非關命意。〈遊仙〉之作，明屬寄託之詞。如以列仙之趣求之，非其本旨矣！（卷12，頁379 郭璞）

〈遊仙詩〉全以有託而作，初非志乎冲舉，坎壈詠懷是其本旨，奈何譏之？（卷12，頁380〈遊仙詩十首·其一〉）

反覆點出其詩因坎壈困頓而作，明顯屬寄託之詞，若以列仙之趣求之，斷非本旨。郭璞遊仙詩作於人生晚期，其創作旨趣在「遊」字，從實際之遊到虛幻之遊，從肉體之遊到精神之遊，將宗教、神話與避世的儀式性動作都藉語言象徵表現。詩中不僅歌詠蓬萊仙境，描寫赤松、王喬等仙人多流露慷慨激昂之情，足見藉遊仙寄寓心志的用心。詩中意圖表達不滿現實世界，期望退入虛幻仙鄉世界，視仙境為人間苦痛避難所，渴望追求長生，羨慕仙人逍遙自適；同時亦感歎人間榮華富貴轉瞬即逝，人之渺小無能。寄託情志，感慨甚深。⁴⁷

陳祚明評語特別解說情意，如〈遊仙詩十首·其五〉：「逸翮思拂霄，迅足羨遠游。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，陵苔哀素秋。悲來側丹心，零淚緣纓流。」陳祚明認為乃「情見乎辭，傷時不足展才，悔出世之不早。」（卷12，頁381〈遊仙詩十首·其五〉）。詩中多用比況，首以「逸」、「迅」以思拂霄遠遊，明點雅好仙道之旨。續以六句三組意義，反襯俗人不明遊仙之事。清源不能行運吞舟之魚，喻一般人難曉遊仙之樂、至仙境界；珪

極力駁斥幻想虛妄的謬說；曹植則因現實際遇艱厄，立功無望，於是追念幻夢世界的解脫。參考李清筠：〈三曹樂府詩中的神仙世界〉，《國文學報》第28期（1999年6月），頁175。陳祚明也注意其細微差異，他曾以曹氏父子為例，點出詩中言神仙有不同表現方式：「子桓言神仙，則妄言也；疑神仙則但疑也。不似孟德，實有沉吟之心。凡詩中言神仙有二途：高士真切懷想，失意人有託而逃。如此則芝丹鸞鶴，都非浮響，捨是妄譚，皆所謂耽詞章、無意旨者。故詩以由衷為貴矣。」（卷5，頁141〈折楊柳行〉）曹丕這般言神仙實乃妄言，而曹操雖無法忘懷塵世之事，但仍有沉吟之心作為根基。這正好反映兩種對仙界的嚮往：一是出於高士的真切懷想，另一則是失意人有託而逃的慰藉。陳祚明既希冀能在詩中看出作者真情實意，自然會以由衷之詩為貴。若只耽詞章、而無意旨之作，則都認為流於浮響。由此看來對曹丕之遊仙作品應稍有怨言，而較肯定父親和兄弟能在詩中寄寓寄託和感受的做法，較為肯定。

⁴⁶ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「景純本以仙姿，遊於方內。其超越恒情，乃在造語奇傑，非關命意。」筆者依文意修正為：「景純本以仙姿遊於方內，其超越恒情，乃在造語奇傑，非關命意。」

⁴⁷ 參考李豐楙：〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，衣若芬、劉苑如主編：《世變與轉化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2000年），頁15；楊瑟恩：〈郭璞遊仙詩析論〉，《輔大中研所學刊》第5期（1995年9月），頁226。

璋雖有特達之美，亦如明月難以闇投，足見仙者雖有超俗之譽，然眾人不免疑懼，是以仙俗殊異，難以相容。郭璞〈遊仙詩〉中坎壈詠懷大都借助仙界、人境各種物象加以描寫。郭璞自己在遊仙詩中呈現的形象，乃一騰超自在、復又傷苦不已的人物，他既祈慕山林人物的高蹈與神仙長生久視，寫來有若身臨其境；卻又深感難於避免現實苦難與人生本限，故而感到無限哀痛。兩種感情構成意識裡的矛盾，也使詩風形成高曠與悲慨兩面。⁴⁸其餘像遊仙詩第四首論及「已秋願夏，寫人心無厭之之情極切。」(卷 12，頁 381〈遊仙詩十首·其四〉)或者遊仙詩第七首提及「『長揖當塗人』，此亦足以見志」(卷 12，頁 382〈遊仙詩十首·其七〉)，也都是陳祚明特重郭璞詩歌寄託之意的表現。⁴⁹

(三)阮籍〈詠懷詩〉

最能代表陳祚明努力追尋寓意的例證，當屬闡發阮籍〈詠懷詩〉。阮籍〈詠懷詩〉乃千秋以來興嘆代表作，但始終「未知所詠是何懷也」(卷 8，頁 238〈詠懷五十二首〉)若詳細玩味其詞，總覺雜亂無緒。陳祚明曾將世間路分為兩種，一為循物，一求遺世：「夫徇物者繫情，遺世者冥感。」(卷 8，頁 238〈詠懷五十二首〉)寄情於世的人不能忘卻富貴，遺世之人就算夫妻離散此離也生哀怨。人生在世有兩種不同懷抱、出路，詩詞也會顯現自身情意，這是真誠無法矯飾的。

可在阮籍〈詠懷詩〉卻同時見到兩種不同表現：「今既脫略榮華，好談輕舉，乃復縷懷親愛，甚戀綢繆。」(卷 8，頁 238〈詠懷五十二首〉)一邊希望輕舉飛仙除去榮華，但又纏綿、依賴人世。〈詠懷詩〉主要內容糾結在人生無常、現實危機的覺察與焦慮，以及由精神超解而來的莊老仙隱之思。詩作散發悲鬱悽愴的氣息與糾結、矛盾的情感，正因阮籍身處魏晉易代之際。阮籍當時事奉的朝廷相當危亂，常須憂慮招致罪名而遇殺身之禍。他一方面不甘心事奉權奸，另一方面又有明哲保身、委曲求全的苦心，故詩作常有憂生之嘆。阮公既有託而逃於竹林之遊，復又尋求精神達觀超解。激盪不平的憤激與衝向洪荒的嚮往，成為意識明顯的兩極。透過撲朔迷離的語言，表現他對黑暗時代的不平與抗議。反映在詩作中，不免有譏諷的言辭。但又所避忌，隱諱出之，並非直接表露譏諷，故後世讀

⁴⁸ 參考楊瑟恩：〈郭璞遊仙詩析論〉，《輔大中研所學刊》第 5 期(1995 年 9 月)，頁 238；王力堅：《南朝的唯美詩風：南朝的唯美詩風》(臺北：台灣商務印書館，1997 年)，上編第 1 章，頁 23；李正治：《六朝詠懷組詩研究》(新北市：花木蘭文化出版社，2007 年)，第 3 章，頁 77；葉嘉瑩《漢魏六朝詩講錄》(石家莊：河北教育出版社，1997 年)，第 7 章，頁 534。

⁴⁹ 陳祚明還特別解說《昭明文選》收錄郭璞詩情形，作為自己認定郭璞詩有託而作的背書。陳祚明認為郭璞〈遊仙詩〉原有十四篇，其中可誦者有十，即自己所選收的十篇。昭明太子只選前面七首，此可能因「後三篇直言遊仙，語頗奇邁，但無所寄意，便覺平實。」(卷 12，頁 380〈遊仙詩十首〉)因《文選》鑒別頗高，「全論旨趣，不取修詞」(卷 12，頁 380〈遊仙詩十首〉)，所以僅收其中七篇。雖然表面似說自己無論修辭之作或有寄意作品皆可容納，但實反面襯出陳祚明注重蘊含寓意的見解。

者難以知曉情意所在。⁵⁰

讀〈詠懷詩〉的人難以找到阮籍真正意趣所在，首先因其觸發非常深廣。詩題「詠懷」就是書寫懷抱之意，內心所感、內心所想都可抒發，故「詠懷」包括內容非常廣泛。相對而言讀者感受也非常深廣，不一定能精準理解，且可能從中得到很多觸發。⁵¹詮釋上也有困難，無論是文字典故、託喻運用、乃到實際社會背景事件難以確定，都是探詢寓意的困難之處。雖然阮籍〈詠懷詩〉大半表現對當時代憂思憤激，然他並未明白寫出憤激之言，而以幽隱的比喻、模糊的象徵筆法寫之，寫得迂迴曲折、吞吞吐吐，非常耐人尋味。⁵²陳祚明點出阮籍〈詠懷詩〉語言特出之處：「〈詠懷〉之妙，在於不為賦體，比興意多，詰曲回翔，情旨錯出。傳世千餘年，人猶不得其解。是知用心深隱，不易驟窺在心之憤，既紓尚口之禍，乃免古人居邦不非。」(卷 8，頁 253〈詠懷詩五十二首·其五十二〉)具體說明〈詠懷詩〉寫作方式以比興為主、少用賦體。

詠懷詩既用隱約曲折方式發洩作者平日無法宣洩的痛苦與憤懣，傾瀉其反抗現實、諷刺現實的寓意，所以比興特佳。⁵³阮籍〈詠懷〉集《詩經》、《楚辭》、《莊子》，近承〈古詩十九首〉漢魏詩比興象徵手法大成，大量運用象徵比興，又在建安詩以賦寓比基礎上，創造化典為喻、寓理於喻的表現方式，且轉化本來比象和寓意的類比關係，提高象徵手法和寓意的不確定性，加上典故含義多樣性，使其比興更難追尋旨趣。再加諸思緒恍惚玄遠、寓意隱晦曲折，故形成高遠清麗又沉重陰鬱的獨特風格。⁵⁴既為「紓尚口之禍」(卷 8，頁 253〈詠懷詩五十二首·其五十二〉)特地採用隱晦曲折筆法所寫，傳世千餘年後，後人依舊不能得其解，不能輕易窺見心中憤怒之意，用心之深隱，自可見得。陳祚明《采菽堂古詩選》相當看重這種表達方式：

大夫立言之體，自應若爾。況直遂之語，無足耽思；隱曲之文，足供紓繹。聲歌依永，原與怒詈殊科。使人反覆之而不厭者，必非淺露之詞可知也。(卷 8，頁 253〈詠懷詩五十二首·其五十二〉)

詩歌寫作就應如阮籍一樣，不應僅以直遂之語為佳。相對無足耽思的詩作，阮籍的隱曲詩文足供後人細細品玩抽繹，這才是高妙之作。詩歌本就該和責罵之語有所殊別，直遂之語失之淺露，無有使人反覆不厭的可能，阮籍這種作品才真正值

⁵⁰ 參考李正治：《六朝詠懷組詩研究》(新北市：花木蘭文化出版社，2007年)，第2章，頁39-40、第3章，頁63；呂興昌：〈阮籍詠懷詩析論〉，《中外文學》第6卷第7期(1977年12月)，頁87；葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》(臺北：桂冠圖書公司，2000年)，頁17。

⁵¹ 參考葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》(臺北：桂冠圖書公司，2000年)，頁15、18。

⁵² 參考葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》(臺北：桂冠圖書公司，2000年)，頁16。

⁵³ 參考邱鎮京：《阮籍詠懷詩研究》(臺北：文津出版社，1980年)，第6章，頁205。

⁵⁴ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第3章，頁75-76。

得細細品賞。「要而評之，旨高思遠，氣厚調圓，故能遠溯漢人，後式百代。淺夫不察，好為盡言。既足賈禍一時，又難垂諷異日。」(卷 8，頁 253〈詠懷詩五十二首·其五十二〉)阮籍詠懷之作不僅寫作手法上特出，其氣象風骨也和陳祚明推崇的漢詩相近。⁵⁵和只懂盡言而不知含蓄，易因詩文賈禍的淺夫並不相同。阮籍詩作含蓄且圓厚，是得以垂諷後世的利器，由此可見《采菽堂古詩選》對阮籍〈詠懷詩〉的看重。

阮籍原先欲表達的情意究竟為何雖然難以理解，且就算無法理解原意，詩中的抑揚風度、工煉文采，仍使讀者「不必揆其意旨，固已颯颯乎足以感入之心。」(卷 8，頁 243〈詠懷詩五十二首·其十七〉)但陳祚明仍致力詮解阮籍詩作，因為前代詩評家們注解阮籍詩作之方或採漫然而談、或只重其文采，皆未能注重或窺見阮公本意：「光祿之註無述，鍾嶸之評漫然。昭明所去所存，亦豈能窺本意？」(卷 8，頁 238〈詠懷五十二首〉)；「昭明鑒裁，手眼誠當。然亦僅論其風度文采，而未及推其用心所存。」(卷 8，頁 243〈詠懷詩五十二首·其十七〉)昭明太子《文選》僅重阮籍詩歌風度文采⁵⁶，鍾嶸《詩品》僅簡單評論阮籍詩歌「厥旨淵放，歸趣難求」⁵⁷，僅漫然而談，未推論其用心，也未深究寄託之意。可阮籍這組詩既然「誠足高掩應、劉，步丕、植之後塵，嗣漢人之墜響。」(卷 8，頁 243〈詠懷詩五十二首·其十七〉)，詩歌史上有承接漢魏詩歌的重要地位，加諸也具「當與〈小雅〉、〈離騷〉並觀」(卷 8，頁 243〈詠懷詩五十二首·其十七〉)的廣度和深度，故陳祚明認為應努力探究〈詠懷詩〉意涵：「爰乃尋其渺緒，探厥微辭，蕪累則刪，成章必錄。輒復略標大意，恐後人疑為曲解，往往摘其難通之旨，特為設難。尋省之下，蓋可悟焉。」(卷 8，頁 238〈詠懷五十二首〉)因為唯恐後人難以理解其意旨，所以仍循詩中顯露的微渺線索，探訪其隱微之意為何，並力圖點出每首詩歌大意。底下將選取幾例來加給說解。

⁵⁵ 值得注意的是，陳祚明雖提及阮籍作品接近漢詩，但評說也論及〈詠懷詩〉與〈古詩十九首〉間差別：「阮公〈詠懷〉，神至之筆。觀其抒寫，直取自然。初非琢煉之勞，吐以匠心之感，與〈十九首〉若離若合，時一冥符，但錯出繁稱，辭多悠謬。審其大旨，始睹厥真，悲在衷心，乃成楚調。而子昂、太白目為古詩，共相倣倣，是猶強取龍門憤激之書，命為國史也。且子昂、太白所處之時，寧有阮公之情而能倣其所作也哉！公詩自學〈離騷〉，而後人以為類〈十九首〉耳。」(卷 8，頁 243〈詠懷詩五十二首·其十七〉)特別點出阮籍寫作方式和〈古詩十九首〉不同之處。因為阮籍心中悲戚之意無可磨滅，故真正祖述對象應為屈子〈離騷〉。且〈詠懷詩〉「校之〈十九首〉，特稍多傑氣，未盡渾融耳。」(卷 8，頁 236 阮籍)兩者實有不同，不能視為有直接相承關係的作品。陳祚明此說對應陳子昂、李白將阮籍詩視為古詩之說，並爭相仿效之說而來：「而子昂、太白目為古詩，共相倣倣，是猶強取龍門憤激之書，命為國史也。」(卷 8，頁 236 阮籍)但陳祚明仍認為兩者風格有別。

⁵⁶ 《文選》故意省略幽隱意旨的推斷：「嗣宗身仕亂朝，常恐罹謗遇禍，因茲發詠，故每有憂生之嗟；雖志在刺譏，而文多隱避，百代之下，難以情測，故粗明大意，略其幽旨也。」(引自《文選》阮籍〈詠懷〉詩第〈夜中不能寐〉的評說中，李善引顏延之的評論。(〔梁〕蕭統選輯；〔唐〕李善注釋：《文選》(臺北：正中書局，1971年)，卷 23，頁 309。)但陳祚明認為面對阮籍〈詠懷〉，僅重文采而忽略其旨的闡發實為不妥，故特別重視探索寓意。

⁵⁷ 〔梁〕鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》(上海：上海古籍出版社，1994年)，卷上，頁 123。

首先闡發詩中猜測改朝換代之意。如〈詠懷詩五十二首·其七〉「四時更代謝，日月遞參差」，陳祚明理解為「以成功之去，比運祚之移。」(卷8，頁240〈詠懷詩五十二首·其七〉)雖然當時禪代猶未成，但揣度魏祚之移終將不免，猶如四時代謝亦如日月遞換，恐怕無法遏止。現今君王可能即將成為過往，故自己感到「日日危之」(卷8，頁240〈詠懷詩五十二首·其七〉)。「徘徊空堂上，怵怛莫我知」(卷8，頁240〈詠懷詩五十二首·其七〉)，眾人莫不汲汲營營，惟有阮籍獨自在空堂徘徊憂傷，乏人問津。「願睹卒歡好，不見悲別離」表現願見君臣忠於歡好，不要兩相乖離的心意。「卒歡好」點出有始有終的意念，寫出雖處「瞬息萬變」的局勢中，還寄予「常」、「永恆」的厚望。⁵⁸陳祚明也點出阮籍寄寓傷國無人的慨歎之意，如〈詠懷詩五十二首·其十一〉即「傷國無人焉，不能為君防患於未然。至禍已成，而不可救也。」(卷8，頁241〈詠懷詩五十二首·其十一〉)國無棟樑的推敲，應出於「三楚多秀士，朝雲進荒淫」兩句。「三楚」雖有才秀俊美之士，但他們不肯帶領國君走向正途、不能防患於未然，只誘導國家走向荒淫之道。直至大禍已成、國家被篡奪卻無法挽回。這種秀士就陳祚明看來也是無用之人！曹魏敗亡的危險阮籍早已預先看到，也在詩中表露自己無能為力的沉痛之情。想到宴樂後隱藏的敗亡危險，只能以淚洗面，別無他法。「一為黃雀哀，涕下誰能禁？」點出阮籍悲哀及沉痛。⁵⁹

〈詠懷詩五十二首·其八〉也表現國之將亡的感慨，點出自己的生命態度和眷戀故主：「如徒笑磬折之為勞，思遠引之自得，則『周周』二語，託旨安歸？又且『憔悴』之云，應譏當路。磬折者，定同燕雀之刺促；遠引者，可儕黃鵠之高超矣！故知篇中所云，別自有謂。西日之隕，言魏將亡而餘恩不泯也。迴風之吹，言運雖衰而恩戀情長也。君臣之分，纏綿不解，情同比翼，憂樂共之。而當路者磬折權臣，都忘舊主，此是何心？我所立異於眾，非以要名，特睹故君之憔悴，未免心悲。故寧甘燕雀之卑棲，不隨黃鵠而肆志也。」(卷8，頁240〈詠懷詩五十二首·其八〉)本詩大抵認為是阮籍有感魏末官場現狀而發，陳祚明亦抱持此看法。「灼灼西隕日」的西斜落日意象，比喻走向危亡途徑的曹魏。可曹魏雖已顯露危亡徵象，但此時代尚有餘德及人，有殘餘的恩德，所以用「灼灼」、「餘光照我衣」形容。《采菽堂古詩選》用「餘恩不泯」四字，簡要點出留戀之感。⁶⁰詩作最後四句：「寧與燕雀翔，不隨黃鵠飛。黃鵠遊四海，中路將安歸？」陳祚明讀出「甘燕雀之卑棲，不隨黃鵠而肆志」(卷8，頁240〈詠懷詩五十二首·其八〉)的志向。取燕雀、黃鵠為喻，乃自鳥類種類、習性、特徵與外觀角度而發，蘊含人如鳥般在寒風中瑟縮感受，表示只要求得溫飽，不想承受太大壓力。若志向過高，則恐半途而廢。由此比擬人的境況，乃至人的抉擇。⁶¹阮籍處在朝代更

⁵⁸ 參考簡秀娥：〈阮籍〈詠懷詩〉隱逸思想之探析〉，《嶺東學報》第17期(2005年6月)，頁152。

⁵⁹ 參考葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》(臺北：桂冠圖書公司，2000年)，頁233、243。

⁶⁰ 參考葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》(臺北：桂冠圖書公司，2000年)，頁191。

⁶¹ 參考劉慧珠：〈阮籍〈詠懷詩〉的隱喻世界——以「鳥」的意象映射為例〉，《東海中文學報》第16期(2004年7月)，頁122

迭危亡變亂之時，故在詩中表達自己的人生看法。他表明自己既不肯學『當路子』，磬折忘歸；也不敢學黃鵠高飛遠舉，只想如燕雀一樣做平凡人。不肯學當路子非為名清高聲，而因當路子下場憔悴，使我心悲。至於如黃鵠般高飛遠舉的志向，需配合社會客觀條件，危亂動盪的時代實不允許實現這種懷抱，所以寧可做最平凡的人：「寧與燕雀翔」而「不隨黃鵠飛」⁶²，不存高飛遠舉的志願，只求保全自身過安定生活。⁶³

《采菽堂古詩選》中陳祚明揭發阮籍蘊含在〈詠懷詩〉的君臣之意、君臣分際。如陳祚明評述〈詠懷詩五十二首·其十六〉：「風霜以喻式微，羈旅以喻寡黨。此計功者所必去，而君臣分義乃經常，不可失也。公如僅以高曠為懷，而甘心憔悴者，何必曰『君子道其常』乎？」(卷8，頁242-243〈詠懷詩五十二首·其十六〉)評論中明確點出「式微」指曹魏衰微，詩中提及「朔風」、「嚴寒」、「陰氣」、「微霜」也都是同樣的意象表達。「羈旅無儔匹」比喻「寡黨」，意思是像他這樣存心忠義想保全曹魏的人，實難找到志同道合的朋友。⁶⁴身處亂世的阮籍驚覺自己是踽踽獨行的羈旅人，對國事無能為力，還想到如何做人的問題。他思及「小人計其功，君子道其常」，並以「詠言著斯章」宣示自甘終身憔悴，也要效法君子「道其常」。⁶⁵如若阮籍本身是懷抱曠達之人，何必特別點出「君子道其常」？對此陳祚明說解明確：因為君臣分義對阮籍而言乃經常不可失的恆常義理，但此乃計功者必去包袱，故表現對君臣分紀的看重，其中實富有很深的寄託，不能以一般逍遙、曠達為懷的名士簡單看待。⁶⁶

《采菽堂古詩選》解析〈詠懷詩〉遊仙之作寓意。如〈詠懷五十二首·其三十四〉起句「天網彌四野，六翮掩不舒」，陳祚明點出「世途逼窄，無可自展」(卷8，頁248〈詠懷詩五十二首·其三十四〉)之意，概括說明時代環境，且認定因在天網彌蓋的恐怖統治下，感慨「生命無期度，朝夕有不虞」，因此有「養志在沖虛」、「邈與世路殊」這種「醜世之遠懷」(卷8，頁248〈詠懷五十二首·其三十四〉)，引發「頗欲遐舉」(卷8，頁248〈詠懷五十二首·其三十四〉)的心願。

⁶² 〈詠懷五十二首·其三十八〉詮解中，陳祚明再次用「不隨黃鵠飛」之典：「即不隨黃鵠之意。結句乃見本懷，知自有依戀之故，非緣羽翼不宜。」(卷8，頁249〈詠懷〉五十二首·其三十八)本詩並未論及黃鵠，而寫海鳥與鸞鳩兩種鳥類。詩中寫海鳥水擊三千里，搏扶搖而上九萬里的壯舉，鸞鳩並非不知，但羽翼既不相宜，便不須羨慕強學。應知幸福本無標準，倘能知足，「下集蓬艾間，上遊園圃籬」也是一種幸福。退一步言，就算有海鳥運天池的豪情與本領，認清世路的危險，將之收斂起來不施展，更是保全自己之道。(參考邱鎮京：《阮籍詠懷詩研究》(臺北：文津出版社，1980年)，第5章，頁172)除卻羽翼不相宜原因外，陳祚明還特別點出依戀的眷眷之情。在陳祚明眼中，「寧與燕雀翔，不隨黃鵠飛」的謙退態度，不僅是出於無奈的被動，更是詩人主動選擇實踐心意的結果。

⁶³ 參考葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》(臺北：桂冠圖書公司，2000年)，頁207-208。

⁶⁴ 參考葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》(臺北：桂冠圖書公司，2000年)，頁175-176

⁶⁵ 參考吳幸姬：〈從阮籍「詠懷」詩論文學與意義治療〉，《華梵人文學報》第5期(2005年7月)，頁78-79。

⁶⁶ 參考葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》(臺北：桂冠圖書公司，2000年)，頁177

相對前點出遐舉遊仙的渴盼，後面點出採藥求仙不可得：「採藥無旋返，神仙志不符」，自古所傳神仙之事並無應驗可靠紀錄，點出採不死之藥者皆無成而返，因而求仙之事也與事實不符的看法。加諸「榮名非己寶，聲色焉足娛？」自然使阮籍甚感迷惑，久久躊躇而遲疑。⁶⁷陳祚明也清楚點寫阮籍進退失據的哀傷樣態：「末言榮名聲色既不足耽，而採藥神仙又非實事，不幾進退失據乎？」(卷 8，頁 248〈詠懷五十二首·其三十四〉)陳祚明也進一步點出語氣的細微之處。如若僅好求神仙，則知曉求出世一途不可行：「揆彼不得，必且回轅」(卷 8，頁 248〈詠懷五十二首·其三十四〉)，再加諸自己「冲飛難冀，而志絕芬華」(卷 8，頁 248〈詠懷五十二首·其三十四〉)的心意，那麼理應「無復躊躇，理須獨斷」(卷 8，頁 248〈詠懷五十二首·其三十四〉)，「故言『可惑』，此念彌堅」。詩人特別告訴自己：不要再迷惑了！該下定決心了！反倒從「可惑」見其心中掙扎苦痛。細微體貼地揣摩阮籍詩句展露的情意與含意，陳祚明努力詮解寓意由此可見一般。阮籍〈詠懷詩〉運用遊仙題材，陳祚明認為承襲屈原〈遠遊〉之旨，強調其不忍去之，並體現對此世此在的依戀與哀傷：「凡為超舉求仙之論者，嫉世而思去之，屈原〈遠遊〉之旨也。然不忍睽睽之思，縱使身去，而心莫能已。」(卷 8，頁 250〈詠懷詩五十二首·其四十一〉)詠懷詩第四十一首前半部論及人皆願長壽，但長壽當往何處追求？黃鵠呼喚仙人子安乃千載不可期望之事，「悅懌猶今辰，計校在一時。置此明朝事」點出當時魏祚之危的情境，而阮籍心情則「疾痛呼號，哀傷迫切，五內為之崩裂矣！」(卷 8，頁 250〈詠懷詩五十二首·其四十一〉)，顯示極端的哀傷悲痛。可見遊仙之作乃用以寄託悲戚心意的媒介，可心中之悲痛又如此深重，難以真正忘懷。⁶⁸

再次，《采菽堂古詩選》亦探究與解析阮籍〈詠懷詩〉展露的人生態度及進退出處。比如論及詩作特重采薇之情與立節之嚴，乃為免於禍。〈詠懷詩五十二首·其九〉陳祚明點出隱居守節正為避禍：「采薇之士，猶有嘉樹可依。猜嫌之時，懼以異心致患。以違時之素質，當商風之摧殘。立節固嚴而善全，尤宜有術。此所以不罹叔夜之悔也。」(卷 8，頁 241〈詠懷詩五十二首·其九〉)詩中先描繪采薇生活：步上東門，向北眺望首陽山，懷想伯夷、荻齊徜徉嘉樹林間的采薇生活，雖然清苦，卻能贏得安心愜意。可詩作後半表現自己與伯夷、荻齊不同之處，自己有淒愴情思：「寒風振山岡，玄雲起重陰。鳴雁飛南征，鷓鴣發哀音。素質游商聲，悽愴傷我心。」悽愴之感主要來自對當前時代危亡、凋零之慨，但偏偏時局又難藉己力挽回或改變。連采薇而食的貧寒生活都不能如願，這般生不逢辰的感受，自然使阮籍悽愴傷心。⁶⁹以此立基，陳祚明點出面對這種現實環境，

⁶⁷ 參考〔魏〕阮籍著，鍾京鐸注：《阮籍詠懷詩注》(臺北：學海出版社，2002年)，頁 206；邱鎮京：《阮籍詠懷詩研究》(臺北：文津出版社，1980年)，第 5 章，頁 168。

⁶⁸ 陳祚明對自己詮解相當有信心，在本詩評解最後點到：「使非此旨，則嵩山王子，誰復欺之？」(卷 8，頁 250〈詠懷詩五十二首·其四十一〉)可見得陳祚明對自己探求寓意的能力有一定自信。

⁶⁹ 參考簡秀娥：〈阮籍〈詠懷詩〉隱逸思想之探析〉，《嶺東學報》第 17 期(2005 月 6 月)，頁 158；

更需提防以免遭猜忌而罹禍。與阮籍對照之例，即因倜直而遭禍的嵇康。⁷⁰面對憂懼與逼催，最好方法就是「立節固嚴而善全」(卷8，頁241〈詠懷詩五十二首·其九〉)，堅守道德，就難有落人口實的把柄。阮籍在其他詩作中也表露自己希望能以布衣終身，以遠於禍的心願，如〈詠懷詩五十二首·其六〉：「膏火自煎熬，多財為患害。布衣可終身，寵祿豈足賴？」寫出何必追求富貴利祿？一介布衣平民便可終身。甘心以平民布衣的身分度過一生，乃因寵祿不足以依賴，財貨常成禍害的緣故。⁷¹陳祚明基於此更進一步揭示其自處審慎，以免於禍的考量：「近在青門，無煩遠引。公所自處，審矣！」(卷8，頁240〈詠懷詩五十二首·其六〉)其自處的審慎謹慎，由此可見一般。

由於阮籍為避禍全身而成一介布衣，一開始對隱居生活仍略有抑鬱之情，這從幾處可得見，如〈詠懷詩五十二首·其三十一〉可見以貧賤為傷的情懷：「一日復一朝，一昏復一晨。容色改平常，精神自飄淪。臨觴多哀楚，思我故時人。對酒不能言，悽愴懷酸心。願耕東臯陽，誰與守其真？愁苦在一時，高行傷微身。曲直何所為？龍蛇為我鄰。」詩作提及思念故友，臨殤對酒，多有悽愴悲痛之感難以訴說。雖在爭鬥不斷宦海裡願選擇耕耘東臯之陽不再涉足仕途，以保守真守節的人生價值，然卻無人能和己同守此自然至真。阮籍深知以卑微之軀踐高德之行終致憔悴一生，也願意選此道而行，但仍不免提出感慨和疑問：既像龍蛇那般蟄伏，屈身塵世與時俯仰，那麼「曲直何所為？」難免出現反詰言語。⁷²陳祚明從字裡行間挖掘阮籍幽深心思：「曰『高行傷微身』，可知亦以貧賤為傷矣。然有所不顧者，高行不可失也。」(卷8，頁247〈詠懷詩五十二首·其三十一〉)由此可見阮籍非出自嚮往田園生活而退隱山林，乃為遠離禍患而不得不為。既以貧賤為傷，心中痛苦掙扎也不言自明。雖時有埋怨、困頓、哀嘆之意，不過仍堅守

葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》(臺北：桂冠圖書公司，2000年)，頁146。

⁷⁰ 陳祚明曾明確將阮籍、嵇康二人對照，認為嵇康因個性倜直及直書性情，詩句幾無修飾因而得禍。嵇康詩人小傳中論道：「阮公淵淵，猶不宜露。叔夜倜直，所觸即形。集中諸篇，多抒感憤。召禍之故，乃亦緣茲。夫盡言刺譏，一覽易識，在平時猶不可，况猜忌如仲達父子者哉！」(卷8，頁218 嵇康)陳祚明認為嵇康乃被自己性格所害。「倜直」指因性直而得罪、傷害人，「倜直」之人碰到不滿意之事一定會表現，因此詩文集許多篇章充滿感慨激憤。(參考葉嘉瑩：《漢魏六朝詩講錄》(石家莊：河北教育出版社，1997年)，第4章，頁345。)具體詩歌評述陳祚明也抓緊此意加以敘說。如〈述志詩二首·其一〉，「特憤世之辭。一往太盡，都無含蘊婉轉。」(卷8，頁231〈述志詩二首·其一〉)充分表露憤怨之情且不加修飾；〈答二郭三首·其三〉「傾奪可憎，功名不足重，深譏典午。語取快意，不能含蓄，固已罔慮其禍。」(卷8，頁230 嵇康〈答二郭三首·其三〉)在險惡的世道，詩歌創作仍以快意為上，無視當權者奸險性格，膽敢深譏其惡，著實罔顧自身安危。〈憂憤詩〉「直敘懷來，喜其暢達。怨尤之辭少，而悔禍之意真。如得免者，當知所戒矣！」(卷8，頁221〈幽憤詩〉)陳祚明對此評語充滿勸誡意味，希望莘莘學子能將嵇康當成誠鑑對象。以上例證都看出《采菽堂古詩選》緊抓嵇康性格特點——文如其人的表現——因詩句而遭禍，這條一以貫之的主軸加以論述，與幽深隱微的阮籍〈詠懷〉之作，剛好形成對照。

⁷¹ 參考葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》(臺北：桂冠圖書公司，2000年)，頁130。

⁷² 參考吳幸姬：〈從阮籍「詠懷」詩論文學與意義治療〉，《華梵人文學報》第5期(2005年7月)，頁80；〔魏〕阮籍著，鍾京鐸注：《阮籍詠懷詩注》(臺北：學海出版社，2002年)，頁170、172。

「高行」不可。

另一方面也寫趨炎附勢之人可能的不幸樣態。〈詠懷詩五十二首·其四十三〉寫道：「河上有丈人，緯蕭棄明珠。甘彼藜藿食，樂是蓬蒿廬。豈效繽紛子，良馬騁輕輿？朝生衢路旁，夕瘞一橫術隅。歡笑不終晏，俛仰復欷歔。鑿茲二三者，憤懣從此舒。」前半描繪河畔有以編織蒿簾為生的老人，願毀棄千金明珠，以自己粗劣之食而感到甘美，亦樂己所居的簡陋之室。無論此乃描寫自身或舉例之用，都與後面「繽紛子」為鮮明對照。詩中馳騁良馬、乘坐輕車往來奔忙之人豈可仿效呢？他們朝走於四達旁通之路，夕可能便葬於路邊！猶未盡情歡笑，瞬息已成悲泣。藉描寫「趨炎之人，亦有不終者。」（卷 8，頁 250〈詠懷詩五十二首·其四十三〉）譏諷熱中富貴的繽紛子，雖一時快意，卻不如食藜藿、廬蓬蒿安樂長久，「以是聊快所憤」（卷 8，頁 250〈詠懷詩五十二首·其四十三〉），寬舒憤懣之情。⁷³需藉譏諷他人才能舒發心中憤懣之情，阮籍非自甘隱逸的采薇生活，可從反面窺見。

阮籍雖非心甘情願作一介布衣，但其堅定表現隱退的決心。從〈詠懷五十二首·其三十五〉可見：「王業須良輔，建功俟英雄。元凱康哉美，多士頌聲隆。陰陽有舛錯，日月不常融。天時有否泰，人事多盈沖。園綺遁南嶽，伯陽隱西戎。保身念道真，寵耀焉足崇？人誰不善始？鮮能克厥終。休哉上世士，萬載垂清風。」前半段講帝王之業需有賢能輔弼之臣，建立功績則有待天下英雄。天下若得良臣輔佐而安康美善，自然能迎眾多賢士隆盛讚頌，可見阮籍早年以「良輔」、「英雄」自我期許，希望建功立業。可時局正如天道運行有順有逆，人間事有盈有虛。阮籍體認「陰陽有舛錯，日月常不融」後，遂欲效仿東園公遯居南山、伯陽隱匿西戎，希望既可保全自身，又可垂範後世。⁷⁴詩中點出人生少有以善道自終者，若能循四皓之道，也有足以傳誦萬世之光寵榮耀。⁷⁵阮籍建構采薇之士、布衣形象的神聖偉大，以消解現實世界中的衝突、挫敗，希望能在飄蕩無常的生命之流中保全自己心靈自任逍遙。⁷⁶因此他醜化自己原來希冀目標的形象，建構新的理想目標。迫於無奈的現實而須有所捨棄的阮籍，採用對比性策略突顯理想人格，用扭曲的對比強化兩種目標優劣對比。⁷⁷正如陳祚明所觀察：「使果盛世登庸，豈不甚願？然不可逢也。故知退隱誠非得已。然既時須隱遁，此念宜堅。」（卷 8，頁 248〈詠懷五十二首·其三十五〉）若阮籍面對的世道並未如此混亂不堪，他豈願意放棄建功立業之心？但太平世道畢竟可遇不可求，不得已只能退隱以求自保，

⁷³ 參考〔魏〕阮籍著，鍾京鐸注：《阮籍詠懷詩注》（臺北：學海出版社，2002年），頁 290、292；邱鎮京：《阮籍詠懷詩研究》（臺北：文津出版社，1980年），第 5 章，頁 171-172。

⁷⁴ 參考邱鎮京：《阮籍詠懷詩研究》（臺北：文津出版社，1980年），第 5 章，頁 173。

⁷⁵ 參考〔魏〕阮籍著，鍾京鐸注：《阮籍詠懷詩注》（臺北：學海出版社，2002年），頁 208-215。

⁷⁶ 參考蘇慧萍：〈阮籍生命美學的思想〉，《嘉大中文學報》第 2 期（2009 年 9 月），頁 354。

⁷⁷ 參考馬行誼：〈試論阮籍著作中理想人格的塑造與衝突〉，《臺中教育大學學報》第 20 卷第 1 期（2006 年 6 月），頁 44。

從另一層面求保全、成就自己。既以隱遁為道，自然也得努力說服自己：堅定其意，專心致志。

阮籍對自己年少時有過的建功立業心願也不再抱有渴望。〈詠懷詩五十二首·其十五〉揭露：「昔年十四五，志尚好詩書。被褐懷珠玉，顏閔相與期。開軒臨四野，登高望所思。丘墓蔽山岡，萬代同一時。千秋萬歲後，榮名安所之？乃悟羨門子，嗷嗷令自嗤。」詩中寫過往希望、理想的落空。年少時勤奮讀經、不停修養德行，正期盼有朝一日能為賢明君主奉獻才能、實現抱負。可登高遙望自己思慕之人，看到丘墓遍滿山岡，想到古今之人終不免一死，遂覺榮名又有何用？便興起欣羨羨門子之情。羨慕羨門子能假託神仙之名離開塵世，脫離暴秦時代，這說明阮籍對世道極度失望！認為只要能保全生命，脫離衰亂邪惡環境即可，不再為聖為賢的理想，或者寄望千秋萬歲以後的聲名。⁷⁸最後「嗷嗷今自嗤」譏笑自己，笑自己當年那份理想聖賢志意的愚蠢、笑自己當年的悲哀。這首詩寫得淋漓宕逸，妙極自然，點出阮籍「初非無自樹勳名之志，而今已矣。」(卷8，頁242〈詠懷詩五十二首·其十五〉)既然譏笑過去的自己，表示已不再存建功立業之心，較能接受隱退的布衣身分。陳祚明認為阮籍〈詠懷詩〉也表現人各有志、求仁得仁的心願。如〈詠懷詩五十二首·其十三〉：「感慨懷辛酸，怨毒常苦多。李公悲東門，蘇子狹三河。求仁自得仁，豈復歎咨嗟？」李斯不願位卑窮困，志圖富貴，卒有東門之悲；蘇秦不安貧知足，感二周之狹小，力圖天下尊榮，終遭車裂之禍。李斯、蘇秦二人遭殺身，都是自己招來的結果。他們既走上功名利祿之道，自然落得如此下場。既然就算「得志如李斯，亦有東門之歎也。」(卷8，頁242〈詠懷詩五十二首·其十三〉)那麼如夷齊之相殉國，及其恥食周粟餓死，求仁而得仁，又有何怨悔歎息可言呢？「且夫求仁得仁，人各有志耳，豈以富貴哉！」(卷8，頁242〈詠懷詩五十二首·其十三〉)人各有欲堅守的志向與渴盼目標，每個人不盡相同，只要盡心就無需悔恨。對應阮籍自身情況，為了實踐保全自己心願，成為一介布衣退隱山林也求仁得仁，無須憾恨。⁷⁹

無論闡發詩中猜測改朝換代之意、詮解阮籍〈詠懷詩〉包蘊的遊仙素材含意，或者剖析〈詠懷詩〉揭露的人生志向、進退出處，以及蘊藏的種種掙扎、衝突、幽細情意，在在都可看出陳祚明《采菽堂古詩選》解析詩歌寓意付出極大心力。陳祚明曾在評語坦言，有些〈詠懷詩〉並不易解，如〈詠懷詩五十二首·其四〉「最不易解。如後半所詠時序易遷，年壽難保，後人感傷者，往往及之。使果是此旨，則起句天馬之喻將何所寄？」(卷8，頁239〈詠懷詩五十二首·其四〉)，

⁷⁸ 參考葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》(臺北：桂冠圖書公司，2000年)，頁147、159；謝元雄：〈羈旅無儔匹，俛仰懷哀傷——論阮籍五言〈詠懷詩〉中的孤獨與追尋〉，《輔大中研所學刊》第16期(2006年10月)，頁173；〔魏〕阮籍著，鍾京鐸注：《阮籍詠懷詩注》(臺北：學海出版社，2002年)，頁73-77。

⁷⁹ 參考〔魏〕阮籍著，鍾京鐸注：《阮籍詠懷詩注》(臺北：學海出版社，2002年)，頁63-67；葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》(臺北：桂冠圖書公司，2000年)，頁98。

雖覺可能偏向某種主旨，但又覺難以貫穿全詩；有些比擬難清楚交代託意，硬要解說可能使前後矛盾。有些作品只能用猜想試圖貼近可能的答案，如〈詠懷詩〉第三首和第三十三首評語所言：「此悲魏社將墟，矢志長往，示不欲宗周也。自非然者，去何取於西山？」⁸⁰身何至於不保？嘉樹零落，荆杞羅堂，是何所指？」(卷 8，頁 239 〈詠懷詩五十二首·其三〉)；「豈詠公孫、毋丘之流耶？不則，忽及此，甚無謂。且忠義氣節，定何所指？抑亦公願納屢赴耶？」(卷 8，頁 248 〈詠懷五十二首·其三十三〉)藉連續問句鮮明生動表現陳祚明難確定詩歌具體寓意的無奈。一方面表露努力推敲與深入詩作寓意的用心，一方面也展現既大膽又細膩的詮解風格。

(四)陶淵明

陳祚明特別捻出陶淵明「陶詩不近」的特點，認為其詩用語雖率真，但並不淺近，還頗有深意。如〈詠三良〉所言：「將寫遇合之情，起四句先作兩折，以見結主知之難，用意深曲如此。孰謂陶詩為近？」(卷 13，頁 405-406 〈詠三良〉)此詩先寫人皆求仕達、盡殷勤、建功名；再言三良受秦穆公重恩，君臣遇合，求仕者無憾，最後才寫君王以身殉之⁸¹，此即所謂兩折。陳祚明認為此詩寄寓陶淵明「見結主知之難」(卷 13，頁 406 〈詠三良〉)，其用意深曲，所以不為近。由此可知，陶淵明詩作不近，乃在其詩「有用意」，非世人以為的平易閒適：

千秋以陶詩為閑適，乃不知其用意處。朱子亦僅謂〈詠荆軻〉一篇露本旨。自今觀之〈飲酒〉、〈擬古〉、〈貧士〉、〈讀山海經〉，何非此旨？但稍隱耳！往味其聲調，以為法漢人而體稍近。然揆意所存，宛轉深曲，何嘗不厚？語之暫率易者，時代為之。至於情旨，則真〈十九首〉之遺也。駕晉、宋而獨道，何王、韋之可擬？抑文生於志，志幽故言遠。惟其有之，非同泛作。豈不以其人哉！千秋之詩，謂惟陶與杜，可也。(卷 13，頁 388 陶淵明)

陳祚明對應朱熹陶詩並不平淡之論：「陶淵明詩人皆說是平淡。據某看，他自豪放，但豪放得來不覺耳。其露出本相者是〈詠荆軻〉一篇，平淡底人如何說得這樣言語出來！」⁸²〈詠荆軻〉多認為乃劉裕篡晉後淵明思欲報仇之作⁸³，朱熹看出〈詠荆軻〉中陶淵明不平淡，陳祚明則認為除〈詠荆軻〉外，無論〈飲酒〉、〈擬

⁸⁰ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「自非然者去，何取於西山？」筆者依文意修正為：「自非然者，去何取於西山？」

⁸¹ 參考〔晉〕陶淵明著，袁行霽箋注：《陶淵明集箋注》(北京：中華書局，2003年)，卷 4，頁 387。

⁸² 〔宋〕黎靖德編，王星賢點校：《朱子語類》(北京：中華書局，1986年)，卷 140，頁 3325

⁸³ 參考〔晉〕陶淵明著，袁行霽箋注：《陶淵明集箋注》(北京：中華書局，2003年)，卷 4，頁 392。

古〉、〈貧士〉、〈讀山海經〉等篇目都蘊含這樣深沉用意，並非泛泛之作。世人愛陶詩，只愛〈歸田園居〉到〈庚戌歲九月中於西田穫早稻〉、〈丙辰歲八月中於下潁田舍穫〉十數首而已，且只因「以中有景物可玩，意又甚明，遂以為佳。」(卷 13，頁 415 〈丙辰歲八月中於下潁田舍穫〉)而不解如〈飲酒〉、〈貧士〉、〈擬古〉、〈雜詩〉等難知其意之詩。可是「顧此十許首，何足見陶公哉！」(卷 13，頁 415 〈丙辰歲八月中於下潁田舍穫〉)故陳祚明《采菽堂古詩選》寫明陶淵明深意，如〈讀山海經〉並非單純讀書筆記，乃「借荒唐之語，吐壘涌之情」(卷 14，頁 431 〈讀山海經十三首〉)；評說〈飲酒詩〉也論及陶淵明放縱飲酒的行徑，頗有寄意之舉：「世間名不足傳，而放之乎飲酒，寄意深矣。末言『持此欲何成』，飲酒又有成耶？將以成其所成也。」(卷 13，頁 416 〈飲酒詩二十首·其三〉)飲酒乃是陶淵明的舉止，並非目的。

陶淵明隱含在閒適底下的是面臨改朝換代生發的悲痛情懷。陶氏先祖既為晉世宰輔，自然恥復屈身後代，故自劉裕竄晉，遂不肯仕。故其隱逸非僅見閒適之情，也頗有深意。〈時運四章〉說解可見：「欣在春華，慨因代變。黃農之想，旨寄西山。命意獨深，非僅閑適。」(卷 13，頁 390 〈時運四章·其四〉)；「天下已為宋矣。無復有懷，故朝者曰『偶影獨遊』，曰『慨獨在予』，子立孤懷，於二『獨』字可味。」(卷 13，頁 390 〈時運四章·其四〉)時運本指春夏秋冬四季運行，但陳祚明用「代變」二字，則除季節荏苒交替，還添上改朝換代的愁苦。詩作所現非僅表面隱居之樂，更是面臨世變的悲苦孤獨之感。《采菽堂古詩選》偶見從失國遺民身分詮解陶詩。如〈擬古〉可見此意：「歸雲、飛鳥，便是無恒。一旦百年，漢家何屬？可解者獨以是耳。然『山河滿目』二語，何其悲！」(卷 13，頁 423-424 〈擬古九首·其四〉)歸雲、飛鳥引起詩人沒有事物能永恆不變的感嘆，「山河」二字，本有江山、國土之意，面對廢樓與眼前蒼茫景象，滿目山河興起改朝換代之感而有悲傷之意。「一旦百年，漢家何屬？」(卷 13，頁 423 〈擬古九首·其四〉)這應是陳祚明帶入自己同是面臨改朝換代，外族入侵之慨。己身遭遇與陶淵明境遇相合，在其眼中本詩不僅寄慨人生、感嘆死亡不可免與榮華不足，更寓有國運更革。

陶詩中遺民之思與陶淵明高尚道德又可相連。〈癸卯十二月中作與從弟敬遠〉論及陶淵明固窮高操，〈飲酒詩〉又許「介特之節，凜然可見。」(卷 13，頁 416 〈飲酒詩二十首·其四〉)，〈與殷晉安別〉、〈飲酒詩二十首·其十七〉、〈擬古九首·其一〉等詩也三番兩次論及陶淵明「用意忠厚」，或者其詩有「忠厚之思」。⁸⁴「忠」字特別值得玩味！大抵而言《采菽堂古詩選》不特別強調道德，此不僅表現在選錄詩歌不以此作分判準則，內容評論觸及之處也不多。跟其他以詩教為重

⁸⁴ 茲將幾條引文，附錄於下：「結句妙，用意忠厚。」(卷 13，頁 402 〈與殷晉安別〉)；「此章意雜出，審思不得其故，但覺忠厚之思，望人不淺。設非警彼元勳，何當許道？」(卷 13，頁 419 〈飲酒詩二十首·其十七〉)；「通首都不可解，但有忠厚之思。離隔，命也，負言耳，寧負心乎？」(卷 13，頁 422-423 〈擬古九首·其一〉)

的選本隨處可見強調道德注重相較，完全是小巫見大巫。但此處三番兩次提點陶淵明「忠」意，自有其深意。陳祚明多次許陶淵明為忠，與當時詩壇文學風氣實可相合。清初詩人推尊陶潛人品，稱許其甘受貧困，絕不與黑暗勢力同流合汙的崇高氣節。⁸⁵基於仰慕陶潛人品，清初不少遺民詩人也效陶淵明詩作，不僅出現許多「和陶」、「集陶」之作，詩風也呈現陶詩清新淡雅的韻味。⁸⁶陳祚明自己有〈和陶公飲酒詩十首〉、〈止酒〉等擬陶作品，可見得看重陶淵明其人、其詩。

(五) 庾信

在庾信詩作的真情實意中，陳祚明特別闡發其留滯北方時期的黍離之悲。〈奉和汎江〉論及「感傷深遠，離黍之怨，使人難窺。」(卷 33，頁 1086 〈奉和汎江〉) 北魏伐梁，梁亡，庾信自傷奉使無狀，又感於江陵傾覆，諸軍相攻，羈留北周，常作鄉關之思。這一環繞「梁亡」而起的興亡流離之痛，是庾信詠懷基本內容。⁸⁷ 陳祚明特別注重詩作中的亡國之嘆，離黍之怨，常加以解說。具代表性的〈楊柳歌〉「篇中並是故梁之思」(卷 33，頁 1085 〈楊柳歌〉)，庾信「生別舊君，寄懷巢鳳。見吞大國，托感南枝。」(卷 33，頁 1085 〈楊柳歌〉) 眼見山河變移，因而「獨留哀曲耳！」(卷 33，頁 1085 〈楊柳歌〉) 〈楊柳歌〉以寓言故事敘述築巢柳枝上的鳳凰兒，遭洪水而流離顛沛，在命運捉弄下產生無奈身世感。突破梁陳歌行鋪敘思婦閨怨和塞北苦寒的常套，以詠柳為主線，敘述少年公子年輕時驅車行游、馳馬邊塞、燕山勒銘、洞房花燭，享盡榮華，到老因秦破楚師而功名難為，故唯酒是耽、優遊卒歲。回顧主人公人生歷程，暗中綰合作者自己身世。本詩開頭點明「楊柳」，呈現河邊柳樹意象：雖根株百丈，但受風浪威脅仍立身不牢。從「楊柳」引用「楊柳枝」，由枝牽出「別有長條」，感嘆草木托身不得其所，實有很長的寫作傳統，如繁欽〈詠蕙〉或陶淵明〈擬古·其九〉皆屬之。陶淵明從桑樹摧折聯想春蠶無桑葉之饑，庾信則從植根不牢的柳樹轉到托身柳樹的鳳凰，再轉到鳳凰巢中鳳雛。長條上有「鳳凰」築巢，「鳳巢」便是作者自喻，由於「河水衝激根株危」，「鳳凰兒」過著飄零的日子。此即陳祚明點出「稍寫即位盛麗，而離披隨之」(卷 33，頁 1085 〈楊柳歌〉)，因柳枝摧折而流離失所，不難看到蕭良王朝崩潰和庾信個人家庭悲劇之影。作者感嘆自己命運撥弄，心中憂思難解，所以「不如醕酌無知之為愈」(卷 33，頁 1085 〈楊柳歌〉)，只能試圖借酒澆愁。雖然這首詩作「比緒不清，文旨雜出，稍令難解」(卷 33，頁 1085 〈楊柳歌〉)，陳祚明猜想除卻為避猜嫌，也是因為「煩冤鬱紆，言不差次也。」(卷 33，頁 1085 〈楊柳歌〉) 但依舊可從中見得因山河變色而誘發之哀思悲情。⁸⁸

⁸⁵ 參考趙永紀：《清初詩歌》(北京：光明日報出版社，1993年)，第2章，頁36。

⁸⁶ 參考張兵：〈明清易代與清初遺民詩〉，《江海學刊》2000年第2期，頁151。

⁸⁷ 參考李正治：《六朝詠懷組詩研究》(新北市：花木蘭文化出版社，2007年)，第3章，頁64。

⁸⁸ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第9章，頁247；葉慕蘭：《庾信年譜新編及其詩歌析論》(臺北：洪葉文化，2004年)，下篇，第2章，頁251；田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》(北京：中華書局，2010年)，第8章，頁316。

〈傷王司徒哀〉寫作背景據《北史》記載：「時陳氏與周通好，南北流寓之士，各許還其舊國。陳氏乃請王褒及信等十數人。武帝唯放王克、殷不害等，信及褒並惜而不遣。」⁸⁹陳祚明特別點出「四海皆流寓，非為獨播遷」是「為王解仕北之故，亦正以自解。」(卷 34，頁 1116〈傷王司徒哀〉)言人生如寄，四海之內皆為流寓，何必離家始為播遷？其意指信、褒即使南歸已非故國，故無論羈北歸南，總為流寓。⁹⁰傷己與自解之情鮮明，不只蘊含亡國之悲，也有流寓在外的哀傷。〈擬詠懷二十七首·其十三〉寫道「智士今安用？忠臣且未聞。惜無萬金產，東求滄海君。」言江陵敗後，智士忠臣無所可用，陳祚明簡要點出「智士自許，傷無忠臣」(卷 33，頁 1099〈擬詠懷二十七首·其十三〉)，說明庾信惜己不能為國報仇之慨。⁹¹〈別庾七入蜀〉用枯樹寒灰等形象自況，「知公在北，雖生如死」(卷 34，頁 1119〈別庾七入蜀〉)。庾信在具鄉關之思的作品中，喜用「寒」、「秋」等字彙，已說明他後半生心情。⁹²陳祚明清楚簡要地將這項特點捻出，可見其火眼金睛。

〈擬詠懷二十七首·其二十二〉用東家棗樹之故⁹³，「意謂北得其利，而我君臣道已絕，如鄰棗則完，而婦已去。」(卷 33，頁 1101〈擬詠懷二十七首·其二十二〉)以南國謂楚，美人喻君，並以吉婦自喻。東家棗完喻己身在長安，如出婦不還⁹⁴，乃運用典故和具體比擬形象表現分離的苦楚和亡國悲思。〈對宴齊使〉生動表現庾信在北地雖然富貴，但仍難忘懷亡國之思與思鄉之情，且時時懷有慚意。陳祚明揣想〈對宴齊使〉寫作背景「當是在周伴齊使，此使必是故人。」(卷 34，頁 1117〈對宴齊使〉)庾信在梁之時，聘於東魏，北齊乃東魏所禪，遣使聘周，子山對宴齊使，想到自己執珪封爵的情形，故自傷厚顏有如木皮；也似斷翮之雁不能高飛。⁹⁵「知余已執珪」即評語中點出「越吟故不忘」(卷 34，頁 1117〈對宴齊使〉)之由來，用〈史記·張儀列傳〉雖然富貴，爵至執珪，但仍不忘故國，病中吟越歌以寄鄉思的故事⁹⁶，與庾信心情相呼應。

⁸⁹ [唐]李延壽撰；楊家駱主編：《新校本北史》(臺北：鼎文書局，1980年)，卷 83，頁 2794。

⁹⁰ [北周]庾信撰，[清]倪璠注，許逸民校點：《庾子山集注》(北京：中華書局，2000年)，頁 309。

⁹¹ 參考[北周]庾信撰，[清]倪璠注，許逸民校點：《庾子山集注》(北京：中華書局，2000年)，頁 239。

⁹² 李國熙：《庾信後期文學中鄉關之思研究》(臺北：文津出版社，1994年)，第 6 章，頁 207。

⁹³ 《漢書》「始吉少時學問，居長安。東家有大棗樹垂吉庭中，吉婦取棗以啖吉。吉後知之，乃去婦。東家聞而欲伐其樹，鄰里共止之，因固請吉令還婦。里中為之語曰：『東家有樹，王陽婦去；東家棗完，去婦復還。』其厲志如此。」([漢]班固撰；[唐]顏師古注；楊家駱主編：《王吉傳》，《新校本漢書》(臺北：鼎文書局，1986年)，卷 72，頁 3066。)

⁹⁴ [北周]庾信撰，[清]倪璠注，許逸民校點：《庾子山集注》(北京：中華書局，2000年)，頁 245。

⁹⁵ [北周]庾信撰，[清]倪璠注，許逸民校點：《庾子山集注》(北京：中華書局，2000年)，頁 318。

⁹⁶ 「陳軫適至秦，惠王曰：『子去寡人之楚，亦思寡人不？』陳軫對曰：『王聞夫越人莊舄乎？』

自南明以來就有長江天塹、帝王之都、哀江南、庾信符碼四項「情境連類」指標，南明透過這四種類似歷史情境與跨時代的「南朝」彼此連接。不過明清之際士人，多無奈出仕新朝，無法傾訴隱微心曲的「貳臣」，常透過中介的「庾信符碼」，讓庾信代言，藉以掩蓋人格污點與缺憾，從而帶出一整套「南朝想像」。⁹⁷令人詫異的是，陳祚明身為一名遺民，並未擯棄事二主的庾信，反而大加推重讚許其詩作。他並非未注意庾信出仕二朝的舉止，而認為庾信雖在北朝當官，但實心懷故國，非心甘情願樂意為失節貳臣。從〈對宴齊使〉可見其知之甚詳，並非忽略或遺漏。〈就蒲州使君乞酒〉可見陳祚明對庾信事二朝的態度：「鳥寒為風，池凝為雪，分承細。自比東陵公，生平無一語不自寓不臣意。每公言於當路，其節可見。雖開府周，烏得而有之？」(卷 34，頁 1125 〈就蒲州使君乞酒〉)評語前部分就藝術手法進行分析，開頭「蕭瑟風聲慘。蒼茫雪貌愁。鳥寒栖不定。池凝聚未流。」寫己本流寓之人，在苦寒之地如鳥寒棲欲飛，池凍流還聚。⁹⁸陳祚明觀察到鳥寒因風，池凝為雪，分承細密。後半段對貳臣舉止提出看法，詩中自比為秦破後種瓜於長安城東的東陵公⁹⁹，表現「生平無一語不自寓不臣意」(卷 34，頁 1125 〈就蒲州使君乞酒〉)，庾信有的實是「不臣」之心，不希望富貴、不希望執珪。且從他對當庭態度言語，都可見其「不臣」志節，雖然做到開府之位，但非有意乞求而得。正因如此，故陳祚明未因此否定庾信詩歌，仍推崇庾信詩作中所寓亡國之思、黍離之感，肯定其真情、與之一同哀慟亡國之思。

第三節 重視語言藝術

一、文如其人

陳祚明論詩人重視詩作反映詩人特質。文藝作品作為精神產物，自然得以反映作者個性特徵。作者的性格、氣質、興趣、才能、習慣等不同主觀因素互相影響、制約而構成有機整體。在長期創作實踐中，作家個性通過審美中介，形成對生活獨特的感受理解和傳達方式，進一步形成創作個性，對作品藝術風格起制約作用。因在創作過程中，不論是心物交融、藝術想像、藝術構思、語言表達都始

王曰：『不聞。』曰：『越人莊寫仕楚執珪，有頃而病。楚王曰：『烏故越之鄙細人也，今仕楚執珪，貴富矣，亦思越不？』中謝對曰：『凡人之思故，在其病也。彼思越則越聲，不思越則楚聲。』使人往聽之，猶尚越聲也。』〔漢〕司馬遷撰；〔劉宋〕裴駟集解；〔唐〕司馬貞索隱；〔唐〕張守節正義：〈張儀列傳〉，《新校本史記》(臺北：鼎文書局，1981年)，卷 70，頁 2301。

⁹⁷ 吳翊良：〈殘山剩水話南朝——南明遺民詩中的「南朝想像」(1644~1662)〉，《國文學報》第 14 期(2011 年 6 月)，頁 263、273。

⁹⁸ 〔北周〕庾信撰，〔清〕倪璠注，許逸民校點：《庾子山集注》(北京：中華書局，2000 年)，頁 345。

⁹⁹ 「召平者，故秦東陵侯。秦破，為布衣，貧，種瓜於長安城東，瓜美，故世俗謂之『東陵瓜』，從召平以為名也。」〔漢〕司馬遷撰；〔劉宋〕裴駟集解；〔唐〕司馬貞索隱；〔唐〕張守節正義：〈蕭相國世家〉《新校本史記》(臺北：鼎文書局，1981 年)，卷 53，頁 2017。

終離不開創作主體的指導，故作家人品、情操、思想境界都制約作品格調境界，只有高尚的胸襟，創作才能臻上乘，否則就會流於凡俗。¹⁰⁰其人若是浪子、粗人、浮淺、鄙俗之人，其詩多為浮華、叫囂、瘡癩、癡肥之作。¹⁰¹文如其人的命題基於三項前提而立：第一，作家有文如其人的願望；第二，作家真實地表達內心；第三，文學作品能如實再現作家所欲表達之意。¹⁰²陳祚明在詩人小傳所論概念主要就後兩項探論，未探究詩人是否有文如其人的願望。雖然陳祚明仍解說探究詩作寓意，但甚少論及詩人希冀作品呈現什麼樣的表現效果。《采菽堂古詩選》論及「文如其人」的詩家，可以嵇康和梁武帝蕭衍為例¹⁰³：

叔夜衷懷既然，文筆亦爾。徑遂直陳，有言必盡，無復含吐之致。故知詩誠關乎性情。婞直之人，必不能為婉轉之調，審矣！（卷 8，頁 218 嵇康）

梁武詩篇多和易之音，參溫厚之旨。知其性情，本鄰道境，披文相質，亦復宮羽咸調，帝王之中可稱邃詣。（卷 22，頁 684 梁武帝）

評論嵇康「衷懷既然，文筆亦爾」（卷 8，頁 218 嵇康），可見陳祚明實懷有文如其人的觀點，「詩誠關乎性情」再次加強此見。既然詩是詩人情志的產物，自不免帶入作者氣性和特質。因嵇康性格倔強剛直，故有言就直截傾瀉而出，難為婉轉之調，務求其盡，而無含吐致意。其「不矜琢，乏於秀氣」（卷 8，頁 218 嵇康）可能也和婞直性格相連。雖直致但其語仍有高蒼之感，故仍受陳祚明推崇。此外如〈答弟叔夜四首〉嵇康欲強作高語，但本身乃用世而非出世之人，故詩作情意不深。雖為反例，但也是「文如其人」之例。再者如梁武帝詩篇多和易之音、具溫厚之旨，也與性情相關。陳祚明在〈擣衣〉和〈織婦〉等作都點出性情之正，梁武帝〈子夜〉諸曲饒有雅正之聲，如〈子夜春歌〉有和雅之意、〈子夜夏歌〉

¹⁰⁰ 「以詩觀人」的議題也建立在外顯行為乃內在心志的表現，可見行為即是內在意志的延伸這項前提上，人的創作表現活動，不論是詩、畫或語言文字，理所當然應被視為人的一部分，並構成人的整體性。需有這層「內外符應」且未被明示的理論基礎當背景，才能確立「以詩觀人」的可行性。參考吳承學：〈體與性〉，《中國古典文學風格學》（北京：北京大學出版社，2011年），頁 25；吳承學：〈人品與文品〉，《中國古典文學風格學》（北京：北京大學出版社，2011年），頁 41；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》（臺北：台灣學生書局，2001年），第 1 章，頁 54-55；蔣寅：〈文如其人——詩歌作者和本文的相關性問題〉，《古典詩學的現代詮釋》（增訂本）（北京：中華書局，2009年），頁 240。

¹⁰¹ 此言與陳祚明友人施閏章的言論可相互參照：「山谷言：『近世少年不肯深治經史，徒取助詩，故致遠則泥』此最為詩人針砭。詩如其人，不可不慎。浮華者浪子，叫囂者粗人；瘡癩者淺，癡肥者俗。風雲月露，鋪張滿眼，識者見之，直是一葉空紙耳。故曰：君子以言有物。」〔清〕施閏章：《螻齋詩話》，收於丁福保編：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁 378。

¹⁰² 參考蔣寅：〈文如其人——詩歌作者和本文的相關性問題〉，《古典詩學的現代詮釋》（增訂本）（北京：中華書局，2009年），頁 240。

¹⁰³ 鮑照詩作「苦吟而成」的特性，也可能與其性情相關：「鮑參軍既懷雄渾之姿，復挾沉摯之性。其性沉摯，故即景命詞，必鉤深索異，不欲猶人。」（卷 18，頁 563 鮑照）因其性情深沉真摯，所以即景命詞，必像鉤取深處之物那般，求文辭奇異深刻而不願落於俗套。

用意忠厚，都是語溫厚而情深婉的最佳妙作，可知能在詩歌中見其性情之正，此乃梁武帝特點。梁朝詩歌向以淫靡見長，陳祚明在此特意強調性情之正，可說別有用心。雖然文如其人大抵就人的氣質而非品德立論¹⁰⁴，可陳祚明某程度上也有意將兩者混同。此外尚如吳尚野〈詠鄰女樓上彈琴〉乃因節操高尚而有此悲情：「將非執高節者安有斯詠？」（卷 30，頁 1014〈詠鄰女樓上彈琴〉）。因具有高節，所以詩歌也蘊含節操。

二、造語雕琢

陳祚明在詩人小傳中，注意到擅長雕琢語句的詩人們，並多就辭與情的觀點，評斷習用精巧工麗語句的詩人。我們可就顏延之、張正見等詩人小傳略窺陳祚明的看法：

延年本有風藻，亦嫻古調。〈五君〉五詠，蒼秀高超。〈秋胡〉九章，流宕安雅。而束於時尚，填綴求工。〈曲阿後湖〉之篇，誠擅密藻。其它繁揆之作，間多滯響。就其所造，工琢未純。以望康樂相去甚遠，豈獨若湯、鮑所喻哉！（卷 16，頁 504 顏延之）

文通於詩頗加刻畫，天分不優，而人工偏至。規古力篤，尤愛嗣宗。偶得蒼秀之句，頗亦邃詣。但意乏圓融，調非宏亮。衡其體氣，方沈直是小巫。（卷 24，頁 752 江淹）

修詞至張見贖，可為工且富矣！然所以不大佳者，多無為而作，中少性情也。又如廟中土偶，塑為宓妃、神女，冠珮衣裾，事事華美，都無神氣。（卷 29，頁 970 張正見）

在造語雕琢表現顯著者首見顏延之。陳祚明論其不僅擅於辭藻，且嫻熟古調。詩人小傳點出多首代表作品，如〈五君詠〉蒼秀高超、具有曠識，命語超詣；〈秋胡〉流宕安雅，特別是其中三、四兩章綴入閒情，使文勢顯得寬衍，第八章增序往日一段，也使「勢愈緩，情愈緊」（卷 16，頁 513〈秋胡詩九首·其八〉），舒緩文勢之餘卻使情意更加深濃，無怪乎陳祚明評此作「章法綿密，布置穩貼，風調亦頗流麗」（卷 16，頁 514〈秋胡詩九首·其九〉）不僅有安雅之情，也有流利風調，可見語句雕琢。〈曲阿後湖〉最可見雕琢之盛，「誠擅密藻」點出文彩、文辭華麗，與評語「洵見工琢」（卷 16，頁 507〈車駕幸京口三月三日侍遊曲阿後湖作〉）相參，更可見雕琢之盛。顏延之多方面追求表現詩歌形式美，包含重視

¹⁰⁴ 蔣寅：〈文如其人——詩歌作者和本文的相關性問題〉，《古典詩學的現代詮釋》（增訂本）（北京：中華書局，2009年），頁 245。

用典、追求排偶、重視煉字、重視煉句等。¹⁰⁵點出幾首詩乃佳作，其餘雕繁美艷者，較顯滯澀而無流宕之態。滯澀非語句雕琢的壞處，而乃「工琢未純」的結果，可見真正好的雕琢之作，應不會有此缺失。最後論及「以望康樂相去甚遠」判斷二人高下，認為顏延之在雕琢造語方面成就遠不及謝靈運。較量顏、謝二人成就高低非陳祚明創見，早自《宋書·謝靈運傳論》就曾比較二人。¹⁰⁶但《采菽堂古詩選》中謝、顏二人地位懸殊，謝靈運是被特別標舉的詩家，顏延之則遠不及之。

江淹也因琢語而被注意。江淹非有才之人，其詩充滿人工雕刻痕跡。¹⁰⁷雖然有些詩作因語句雕琢而有秀麗之致，如〈惜晚春應劉祕書〉稍有秀句、〈採石上菖蒲〉差有秀致、〈從蕭驃騎新帝壘〉寫軍容景色能夠雋越，〈清思詩五首·其一〉結想甚異，造語亦奇等，但有些作品「反以琢語為累，不臻高響」(卷 24，頁 755 〈秋至懷歸〉)。江淹的雕琢主要顯見在學習仿效古人作品上，如〈凡例〉提及江淹追隨步趨各式體格法度，師尚魏、晉名家，細緻區別分辨各家體格。而江淹自身詩作則以阮籍為典範，如〈雲山讚〉是倣嗣宗之作，語頗能蒼勁。〈班婕妤詠扇〉也得自然之致，「所謂尤愛嗣宗者，於此等見之。」(卷 24，頁 760 〈班婕妤詠扇〉) 江淹詩「偶得蒼秀之句，頗亦邃詣」(卷 24，頁 752 江淹)，可能與力圖學習阮籍詩有關。江淹詩大抵意乏圓融，調非宏亮，評價不太高，幾乎不能沈約相比，故有「衡其體氣，方沈直是小巫」(卷 24，頁 752 江淹)之評，也駁《詩品》說法：「《詩品》謂休文意淺於江，何其妄論也！」(卷 24，頁 752 江淹)反駁其論乃妄言，可見其不贊同。

修詞酌語到張正見，才謂真正工巧富麗。張正見詩作相當多評語都與華麗雕琢相關，如〈置酒高殿上〉顯得華縟，少姿致，〈御幸樂遊苑侍宴〉有華瞻之姿，〈重陽殿成金石會竟上詩〉極排麗之長，〈薄帷鑒明月〉、〈賦得雪映夜舟〉顯得工雋、雋巧等，都顯見其用字造語細緻雕琢。張正見才氣絡繹不絕，故使事用典隨手捻來，毫不費力。雖有時缺流逸之致，但仍舊華美。就像廚師庖人做菜一般，倉卒瞬息就可端出美味菜肴，雖談不上名貴珍饈，但仍有一定水準。惜其「多無為而作，中少性情」，就如塑像一樣，雖有華美衣冠服飾，但都無神氣。

之所以覺得雕琢語句多滯響或無生氣，主要在於造語雕琢華美之餘，未能同時具有雋逸特質。琢句須同時帶有雋逸之氣方得為佳。劉楨、庾肩吾、劉孝威三人詩人小傳中，同時點出雋逸與琢句兩點：

¹⁰⁵ 參考譔東臈：《顏延之研究》(長沙：湖南人民出版社，2008年)，第9章，頁173-179。

¹⁰⁶ 《宋書·謝靈運傳論》：「爰逮宋氏，顏、謝騰聲。靈運之興會標舉，延年之體裁明密，并方軌前秀，垂範後昆。」〔梁〕沈約撰，楊家駱主編：《新校本宋書》(臺北：鼎文書局，1980年)，卷67，頁1778。

¹⁰⁷ 《采菽堂古詩選》評論王融與江淹相類，同是善刻畫雕琢，但天分、才氣缺乏的詩家。茲附錄陳祚明評論王融：「元長刻畫裁成，而天分不足。調臻安雅，詞備華腴。特少警思，未云秀出。如吹參差以合曲，循聲高下，未免哈胡。」(卷20，頁629 王融)

公幹詩筆氣雋逸，善於琢句，古而有韻，比漢多姿，多姿故近。比晉有氣，有氣故高。(卷 7，頁 202 劉楨)

庾子慎詩當其興會符合，音節頓諧，唐人構思百出，差能津逮。若夫本調雋逸，亦有餘妍，校之王蘭陵，差為自然矣！(卷 25，頁 807 庾肩吾)

孝威筆致雋逸，無句不瑠。瑠在生姿，不關使典，如妖姬弄態，安置眉目，亦令百態。(卷 27，頁 872 劉孝威)

魏朝劉楨詩筆有雋逸之氣，並善於琢句，如〈贈徐幹〉評語所言，其「總緣筆雋，抒寫如意」(卷 7，頁 204 〈贈徐幹〉)，〈贈五官中郎將〉論其詩作有雋致，所以尖于漢而高于晉。正因既善琢句又有雋逸之氣，故詩作風格獨具一格，比起漢人有姿、較平易近人；也比晉人有氣，所以格調較高，形成獨特建安氣體。劉孝威也能結合雕琢與雋逸之姿，陳祚明形容孝威「筆致雋逸，無句不瑠」(卷 27，頁 872 劉孝威)，詩句有雋逸之姿，也句句加以雕琢，即是其功力所在。陳祚明特別論及劉孝威詩作使典乃常態，且其詩作典事奔湊、典故悉備，但雕琢生姿之因實和使典無關。具華腴曼聲的庾肩吾，寫詩特重需與意趣興會相符，且音節需和諧而出。其本調雋逸，亦有餘妍。陳祚明多次在具體詩歌解說點出雋巧特質，如〈奉使江州舟中七夕〉有雋巧之思，且出以奇句；〈奉和太子納涼梧下應令〉則聲律竟諧，語亦倩雅；〈詠美人看畫應令〉雖結意略尖，但通體有雋情；〈過建章故臺〉則「畫水即生苔」顯得雋巧。琢句最顯著代表，以〈奉和春夜應令〉屬之：「『月皎』二句，氣象蕭森。『水光』二句，景物駘蕩。琢句如此，豈可少之？」(卷 25，頁 812 〈奉和春夜應令〉)本詩描寫一次持續到深夜的春日宴會，詩中各種感官印象和錯覺交織，沒有任何確定知識。從「林疏」可判斷此詩描寫早春，且全詩充滿對時間的執著關懷。第三到六行，詩人連續列舉數種計時方式：從燒香、刻燭，檢驗漏壺、更籌，到觀看星宿。時間從更次、點籌到日夜更替、季節轉移，無不扭曲變形，不可辨認。如「月皎疑非夜，林疏似更秋」不僅寫出蕭森氣象，也順勢帶出時間感。雖星移斗轉、時光流逝，開宴為歡者無不希望春夜永駐，在強烈希冀與縱情酣飲影響下，短暫春宵一刻好似可永久。迷亂瞬間詩人幾以為黑夜乃白晝、春天乃秋天。除時間扭曲迷亂，還有空間錯覺：「水光懸蕩壁，山翠下添流」宮牆上水影搖蕩，讓詩人誤以為是宮牆在搖動；山翠倒映在水中，好像給池水增添流量。透過雕琢與潤飾語句，寫出駘蕩景致。¹⁰⁸這些詩作語句精雕細琢，再加諸筆致雋逸，所以得陳祚明青睞。

琢句受陳祚明大力推崇者，當以庾信屬之。梁、陳時期本注重琢句，但「琢

¹⁰⁸ 參考田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》(北京：中華書局，2010年)，第4章，頁149-150。

句之佳，又有異者」(卷 33，頁 1080 庾信)。庾信善於琢句。如〈燕歌行〉「巧琢雋句，生致嫣然。」(卷 33，頁 1085 〈燕歌行〉)，〈從駕觀講武〉則「華壯琢句，亦有作意。」(卷 33，頁 1091 〈從駕觀講武〉)在琢句之中，陳祚明特點其「奇異」：「子山聳異搜奇，迴殊常格，事必遠徵令切，景必刻寫成奇。不獨麈爾標新，抑且無言不警。故紛紛藉藉，名句沓來。抵鵲亦用夜光，摘蠅無非金豆。更且運以傑氣，敷為鴻文，如大海迴瀾之中，明珠、木難、珊瑚、瑪瑙，與朽株、敗葦、苦霧、酸風，汹涌奔騰，雜至並出，陸離光怪，不可名狀。吾所以目為大家，遠非矜容飾貌者所能擬似也。審其造情之本，究其琢句之長，豈特北朝一人，即亦六季鮮儷。」(卷 33，頁 1081 庾信)《采菽堂古詩選》多次使用「奇」、「異」等字眼形容庾信詩歌，如〈行途賦得四更應詔〉奇勁森然、〈和裴儀同秋日〉寫境事迥異、〈山中〉一詩氣氛幽異皆可見得。點出明確語句說明奇、異特質者如〈和宇文京兆遊田〉「澗寒泉反縮，山晴雲倒回」顯得蒼異；〈和宇文內史春日遊山〉「雁持一足倚，猿將兩臂飛」，描寫情境好似極目所見，不僅生動，語句也令人驚奇。更具體解說如〈見征客始還遇獵〉聽聞惡耗，有如天上來石一般令人震驚。最後一句「不復肯支機」寫「微切崩摧之感」(卷 33，頁 1094 〈見征客始還遇獵〉)，用字遣詞奇異可見一般。〈和王內史從駕狩〉更是無句不異，不過其所言大抵有寄意，非純粹刻畫怪奇之物而作，乃具體呈現在外苦況。〈奉答賜酒鵝〉中「每惠酒，便作異常感」(卷 34，頁 1124 〈奉答賜酒鵝〉)，表現正為此。

齊梁時期文士本以練句為工，庾信擅於琢句表面看來似不突出，可庾信實與時人修辭以華麗文采自誇風尚不同。時人文辭僅以藻績為尚、只重琢句之巧，缺乏深刻意蘊，審美唯求軟媚鮮麗，以矜容飾貌為趣。加上生活面狹窄，取材不外春花秋草、月露風雲一類美景，易成熟套。縱使詩中能有致以賭其空靈，但也不過輕清之作，未能有深刻之致。相對而言，庾信詩歌雖也善於琢句，但注重語中奇與異，所以詩作有「拙」感。正因有拙態，因而備顯其致。具體評說庾信詩歌時，陳祚明多次點出此特色：「定有佳致，總拙，不礙為大家。」(卷 34，頁 1127 〈對雨〉)；「拙處率處並見，其老且有致也。少陵神似之，不獨倣其工，更倣其拙耳。」(卷 34，頁 1127 〈喜晴〉)；「拙，亦有致。」(卷 34，頁 1141 〈新月〉)因拙而有致，自與六朝詩人慣常輕清之感不同。且自《玉臺》以後，詩人用典主張用事不見其跡，力求淺易流利，所以多以平常而俗濫典故為主，所使之事皆相近、相似，惟庾信一人聳異搜奇，與常人不同。庾信使事與常格迴殊，必定廣徵博引，以求切近。其使事用典的特出成就，以〈和張侍中述懷〉評語最為精到：「淋漓悲愴，使事奔湊，才如巨海一瀉。」(卷 33，頁 1103 〈和張侍中述懷〉)因情意熱切淋漓，配上才氣奔騰不歇，使事用典自然奔湊。如〈奉和趙王喜雨〉「投壺欲起電，倚柱稍驚雷」，用《神異經》東王公與玉女投壺¹⁰⁹，夏侯太初嘗

¹⁰⁹ 《神異經·東荒經》「東荒山中有大石室，東王公居焉，長一丈，頭髮皓白，鳥面人形而虎尾，載一黑熊，左右顧望。恆與一玉女更投壺。每投千二百矯，設有人不出者，天為之嘔；矯出而脫誤不接者，天為之笑。」(王根林等校點：《東荒經九則》，《漢魏六朝筆記小說大觀》(上

倚柱作書¹¹⁰兩典，顯得格外生動。〈奉和永豐殿下言志十首·其六〉末兩句「寒風搖古度，防露動林於。」林於指竹，用《楚辭》「上葳蕤而防露兮，下泠泠而來風」¹¹¹之典，寫「謂摛言志所在，以穀稼為事」¹¹²之意，雖然「末二句使典，故稍僻。公大家，自不妨。」(卷 34，頁 1122 〈奉和永豐殿下言志十首·其六〉)身為庾信這種大詩家，縱然使用典故稍微險僻，仍舊無妨。加以其能間秀句以拙詞，以俗雜雅，以澀治滑，甜酸苦辣，紛至並出。在使事無跡之餘，吸收晉宋人好用經史古語入詩之法，再結合日常生活情景描寫，於生新中見自然親切之意，並以蒼老古拙的自然美，突破南人藝術趣味。¹¹³

除正面論述擅長琢句的詩人以外。《采菽堂古詩選》詩人小傳中很多語句雕琢的詩家評語以負面為多。陳祚明雖認為精工語句必要，但若僅雕琢語詞，實難成為真正佳作，我們亦可舉例說明。

詩人小傳論及昭明太子「本以庸筆，雖加琢飾，都無風致」(卷 22，頁 692 昭明太子)。其筆觸本即庸劣，縱使加以雕琢潤飾，也難有致。《采菽堂古詩選》所收昭明太子詩作評說看來評價皆正面，與詩人小傳負面評語似有落差，但若考量原先《古詩紀》收昭明太子詩歌 32 首，陳祚明刪省後僅存 4 首，收錄比僅 12.5%，乃《采菽堂古詩選》收詩三首以上詩人詩作收錄比最低的一位，可知若非其作有突出之處，定不會加以收錄。因此雖詩人小傳與具體詩歌評論表面不符，但陳祚明編選態度與評詩觀點並未標準不一，亦可見陳祚明不甚欣賞僅有琢飾文辭而無情意風致之詩。梁簡文帝亦可為例：「至於簡文，半為閨闈之篇，多寫妖淫之意。縱緣情即景，賦物酬人，非刻畫鶯花，即鋪張容服。辭矜藻績，旨乏清遙。」(卷 22，頁 694 梁簡文帝)蕭綱詩作多為描寫宮廷女眷的閨闈之作，陳祚明認為其意輕狂放浪、淫靡妖靡，無論詠物或寫人都鋪陳、誇耀其樣貌裝扮，以錯雜華麗，具美麗文采描繪的修飾文辭為尚。〈美女篇〉有妖麗之姿、〈京洛篇〉麗語雜沓、〈應令詩〉流麗、〈豔歌曲〉流艷，皆為蕭綱詩作恆態，〈權歌行〉筆端輕雋，備極艷詩態度等，更是辭矜藻績，具妖淫之意的具體例證。梁簡文帝「好新聲，為靡靡之響」(〈凡例〉，頁 3)特點由此可見。可是其中既無雋逸秀致，也未包蘊詩人情意，所以陳祚明不覺為佳。

梁元帝蕭繹「直率之性，筆短風姿，強屬腴詞，不能工琢。」(卷 22，頁 714

海：上海古籍出版社，1999 年)，頁 49。))

¹¹⁰ 「夏侯太初嘗倚柱作書。時大雨，霹靂破所倚柱，衣服焦然，神色無變，書亦如故。賓客左右，皆跌蕩不得住。」〔南朝宋〕劉義慶著，〔南朝梁〕劉孝標注，余嘉錫箋疏，周祖謨等整理：《世說新語箋疏》(上海：上海古籍出版社，1993 年)，雅量第六，頁 349。

¹¹¹ 〔宋〕洪興祖補注：〈七諫章句〉，《楚辭補注》(臺北：大安出版社，2004 年)，《楚辭》卷 13，頁 381。

¹¹² 〔北周〕庾信撰，〔清〕倪璠注，許逸民校點：《庾子山集注》(北京：中華書局，2000 年)，頁 335。

¹¹³ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007 年)，第 9 章，頁 242。

梁元帝)雖懷直率之性，筆端具風姿，惜文辭過於繁冗，未能甚工。由此可見並非所有刻意雕琢語句都為佳。「工琢」乃正面評價，但並非所有具雕飾性的冗辭綴語都能當之。陳祚明未明確定義或舉例哪些作品為「工琢」之作，但〈和林下作妓應令〉是「字屬對未甚工」(卷 22，頁 717〈和林下作妓應令〉)的反面例證。此外如〈聰馬驅〉並非不雕琢雋句，但因驅使虛字不確，所以表達情意較顯不足。可能《采菽堂古詩選》對情意表露是否明確、作品是否有致這點，正是作品是否工琢的限定與評價。隋煬帝則詩作過於綺靡艷麗因而卑下，甚有妖淫之意。

《采菽堂古詩選》中所錄多是語句較勁，寫景較具渾氣的宏亮之作，如〈冬至乾陽殿受朝〉氣象端偉，〈雲中受突厥主朝宴席賦〉具君王之態、描述盛事雄壯簡快，足以誇示千古，二詩具雅正之意。如〈望江南曲〉等綺靡甚盛，近乎詩餘的觀江都宮掖之作，陳祚明無從見其佳處，故《采菽堂古詩選》未收，從選本難窺見隋煬帝妖淫之貌。陳祚明不推崇僅具綺靡之意的雕琢語句，從選集中不加選錄即可見得。



第七章 《采菽堂古詩選》作品論

《采菽堂古詩選》陳祚明特別關注的篇章曾在〈凡例〉中曾點出：「子建之〈感遇〉，嗣宗之〈詠懷〉，元亮之〈述志〉，康樂之遊山，子山之傷亂，至矣！亞於〈十九首〉、漢人樂府者也。」（〈凡例〉，頁 6）而「他家篇章，時一詣之，見異者褒焉，軼群者賞焉。」（〈凡例〉，頁 6）〈凡例〉特別標舉的詩人及其代表篇章，既發揮陳祚明「重情」的詩學主張¹，同時亦可見不偏廢辭的詩學傾向。「『感』遇」、「詠『懷』」、「述『志』」、「『傷』亂」重點是抒發情志，謝靈運「遊山」之作，則在章法、景致描繪、情景關係等層面都有傑出表現。不過〈凡例〉中也點出受關注的詩作，仍不及漢代樂府及〈古詩十九首〉。這與朝代論中予漢代詩歌極高評價可相參酌。²此處將討論陳祚明特別重視的漢代詩歌〈古詩十九首〉及〈古詩為焦仲卿妻作〉。

第一節 〈古詩十九首〉

陳祚明極推崇〈古詩十九首〉³，特別標舉為千古至文：

〈十九首〉所以為千古至文者，以能言人同有之情也。人情莫不思得志，而得志者有幾，雖處富貴，慊慊猶有不足，況貧賤乎！志不可得而年命如流，誰不感慨！人情於所愛莫不欲終身相守，然誰不有別離？以我之懷思，猜彼之見棄，亦其常也。夫終身相守者，不知有愁，亦復不知其樂。乍一

¹ 就言情角度而言，陳祚明選特別標舉晉朝吳聲歌曲〈子夜歌〉屬言情之至：「讀〈子夜歌〉，以其言情之至，知其造響之哀，愛則真愛，猜則真猜，怨則真怨，纏綿詰曲，並抒由衷之誠。結想如斯，而聲不哀苦者，未之有也。夫人生投合，唯是此情耳！真誠至是，無論君臣、朋友間，有之則為至性；若夫婦相依，鍾愛果爾，則豈有二心？之死靡它，勿乖同穴矣！覽之亦足以諷，不必目為淫詞，概從刪削也。」（卷 14，頁 443〈子夜歌三十首〉）〈子夜歌〉大部分藉纏綿旖旎的戀歌，展現女子戀愛中的相思情懷及對愛情的執著堅貞。通過熱情奔放、大膽直率的語調，淋漓盡致發揮她們自然奔放的生命力。在纏綿、細膩卻曲折的過程中，顯露大膽、質樸但依舊雜揉含蓄委婉、甚至略帶哀怨、委曲的美感經驗。陳祚明認為此乃至情至性的表現，不能以淫辭視之。（參考趙桂芬：〈吳歌西曲的女性書寫特徵〉，《東海中文學報》第 20 期（2008 年 7 月），頁 119；朱雅琪：〈繁華都城生活中的市井美學——吳歌子夜歌群的審美意識〉，《中國學術年刊》第 20 期（1999 年 3 月），頁 363）

² 漢代詩歌中，陳祚明對漢高帝〈大風歌〉評價也相當高，認為此詩：「雄駿，可以籠罩百代。」（卷 3，頁 55〈大風歌〉）。詩中以「風起雲飛」喻群雄逐鹿，用「威加海內」寫自己獨領風騷，顯出一代帝王的英雄之氣。〈大風歌〉不僅充滿開國帝王的豪氣，也同樣是英雄悲歌，充分表現一代帝王複雜的內心情感，為生命之歌、千古絕唱，自然可籠罩百代。（參考趙敏俐：《漢代樂府制度與歌詩研究》（北京：商務印書館，2009 年），第 12 章，頁 295-296。）

³ 陳祚明看重〈古詩十九首〉，甚至將之視作可供樹立的標準。《采菽堂古詩選》認為與〈古詩十九首〉相近之詩中，不乏陳祚明重視的詩人，如阮籍、陶淵明等。茲將評為與〈古詩十九首〉相類之詩，列舉於下：「初非無自樹勳名之志，而今已矣。淋漓宕逸，妙極自然，酷似〈十九首〉。」（卷 8，頁 242〈詠懷詩五十二首·其十五〉）；「淡永有〈十九首〉風度。」（卷 13，頁 410〈歸園田居五首·其二〉）「結語浩大，胸羅千古，調亦似〈十九首〉。」（卷 14，頁 431〈讀山海經十三首·其一〉）；「一氣瀏蒞，〈十九首〉而外，在漢人亦不多得。」（卷 14，頁 435〈擬挽歌辭三首·其三〉）

別離，則此愁難已。逐臣棄妻，與朋友闊絕，皆同此旨。故〈十九首〉唯此二意，而低迴反復，人人讀之，皆若傷我心者。此詩所以為性情之物，而同有之情，人人各具，則人人本自有詩也。但人有情而不能言，即能言而言不能盡，故特推〈十九首〉以為至極。(卷3，頁80-81〈古詩十九首〉)

〈古詩十九首〉總評開頭便論其所以為千古至文，乃因能道人生共有之情的樣態。接著陳祚明吐露己身感慨：人生在世希望能得志、能成富貴之人，但再怎麼富有，也會心生不滿而有慊慊空虛之感，何況真正窮困之人。志願難達成，自然慨歎時光流逝，推移的悲哀⁴也侵蝕詩人們的心懷。人世間的別離之苦也同樣令人傷感。雖欲與所愛之人長聚相守，但總有別離之苦，無論是逐臣棄妻、朋友闊絕，苦楚皆因分離而來。雖然情懷人人有之，但非人人皆可言說或表露、遑論將這份情意表露無疑。故〈古詩十九首〉真正傑出的原因，不僅因為其言情，更是因其言情方法有過人之處。陳祚明挑明〈古詩十九首〉詩歌主題實分時光流逝與分離苦痛兩大類，兩者都是人生最基本的感情，或可稱人類感情的「基型」或「共相」。〈古詩十九首〉正是圍繞這幾種基本感情書寫，有時單寫一種、有時結合兩種起來寫。⁵這兩大類情意，是人人共同之情，是普遍性的人情、人性，不侷限於一人、一己、一事。加上古詩作者非以個人具體生活遭遇為表現對象，而以所觀察到的群體生活遭遇為對象，故在抒情中又帶有思考色彩，描述情真理切。⁶

〈古詩十九首·其一〉可看出陳祚明解析內容、解讀情意細膩，以及對〈古詩十九首〉的看重。《采菽堂古詩選》對本詩幾乎採逐句解，從首句「行行重行行，與君生別離」點出全詩宗旨「生別離者，畢生不復得再見也。」(卷3，頁81〈古詩十九首·其一〉)開頭兩句陡然落筆，以四個行字重疊，介入「重」字，極力寫行的艱難，表達別時遲遲行去的依戀。接著點出生別離，便覺驚心動魄。「相去萬餘里，各在天一涯。道路阻且長，會面安可知？」陳祚明指出這幾句鋪寫兩人相聚之遙、會面之難：「各在天一涯」，寫所在之地為遐陬僻里，道路不通，信息自然難以傳達。「道路阻且長」的「阻」寫出難行之貌，「長」點出難至之態，從兩個角度著手，故用「且」字加以相連。詩中雖言「安可知」，但豈非真的不知？心中清楚知道再會機會難有，但仍不肯放棄，所以強言「安可知」。別後寫

⁴ 吉川幸次郎在〈推移的悲哀〉中，說明後漢以來的士人如何意識到自己生存在時間洪流中，並引發三種感受：一、對不幸時間的持續而起的悲哀；二、在時間推移中由幸福轉到不幸的悲哀；三、感到人生只是向終極的不幸及死亡推移的一段時間而引起的悲哀。(參考〔日〕吉川幸次郎：〈推移的悲哀——〈古詩十九首〉的主題〉，《中外文學》第6卷第4期(1977年9月)，頁24-54；第6卷第5期(1977年10月)，頁113-131。)

⁵ 參考葉嘉瑩：《漢魏六朝詩講錄》(石家莊：河北教育出版社，1997年)，第2章，頁79。葉嘉瑩實將〈古詩十九首〉感情拆分三類，離別的感情、失意的感情、憂慮人生無常的感情。把陳祚明認定的第一大類，再拆分為失意的感情、憂慮人生無常的感情兩種，而〈古詩十九首〉正圍繞這三種基本的感情轉圈子。

⁶ 參考錢志熙：《魏晉詩歌藝術原論》(修訂版)(北京：北京大學出版社，2005年)，第1章，頁57。

出距離遙遠、道路阻難，推到今生會面無期，別離之情至為沉痛。夾敘夾議間寫出離別心情。⁷「胡馬依北風，越鳥巢南枝」和「浮雲蔽白日，遊子不顧返。思君令人老，歲月忽已晚」幾句可互參。雖然遊子欲返之念甚切，就像胡馬依戀北風、越鳥掛念南枝無時能忘，兩人許還有會面之日。可就如浮雲遮蔽白日，阻隔總有緣由，故又在思念中升起歲月流逝之嘆：「況歲月易晚，死亡甚速。今生必當永別，棄捐不顧，審矣！」(卷3，頁81〈古詩十九首·其一〉)明顯表現推移的悲哀，並因「思君已令人老矣！」(卷3，頁81〈古詩十九首·其一〉)更使詩中主角因相思至於消瘦：「相去日已遠，衣帶日已緩。」既然距離日益遙遠、會面希望日益渺茫，只好徒自哀歎，以致身體日益消瘦，連身上衣帶都日益鬆緩。兩句清楚寫出「生別離」的不幸，悲哀也隨時間推移而不斷持續、堆積、增強，感傷之意更深。⁸結尾「棄捐勿復道，努力加餐飯」寫出詩人猜想若「幸不即死，冀倖萬一猶有見期，故『努力加餐』，姑留此未死之身以待之。」(卷3，頁81〈古詩十九首·其一〉)雖然推移的悲哀侵蝕詩人，但仍未失去希望，仍提醒自己要努力活著，故全詩展露仍是「生別之苦」(卷3，頁82〈古詩十九首·其一〉)，而非死別之哀。陳祚明認為此詩「用意曲盡，創語新警。」(卷3，頁81〈古詩十九首·其一〉)詩中用譬喻、用期許之語，幽曲描繪詩人心情，刻劃深刻，是上乘寫情之作。

《采菽堂古詩選》點出〈古詩十九首〉言情方式值得後人效法。⁹〈古詩十九首〉成為最佳的言情之詩，正因其言情不盡：

言情能盡者，非盡言之之為盡也，盡言之則一覽無遺，惟含蓄不盡，故反言之，乃使人足思。蓋人情本曲，思心至不能自己之處，徘徊度量，常作萬萬不然之想。今若決絕，一言則已矣，不必再思矣！故彼棄予矣，必曰「亮不棄」也；見無期矣，必曰「終相見」也。¹⁰有此不自決絕之念，所以有思，所以不能已于言也。(卷3，頁81〈古詩十九首〉)

〈十九首〉善言情，惟是不使情為徑直之物，而必取其宛曲者以寫之。故言不盡，而情則無不盡。後人不知，但謂〈十九首〉以自然為貴，乃其經營慘淡，則莫能尋之矣。(卷3，頁81〈古詩十九首〉)

⁷ 參考王令樾：〈古詩十九首管窺一上一〉，《輔仁學誌》(文學院之部)第17期(1988年6月)，頁281-282。

⁸ 參考〔日〕吉川幸次郎：〈推移的悲哀——〈古詩十九首〉的主題〉，《中外文學》第6卷第4期(1977年9月)，頁31。

⁹ 陳斌曾撰文探究《采菽堂古詩選》對〈古詩十九首〉的詮解。參考陳斌：〈論清初陳祚明對〈古詩十九首〉抒情藝術的發微〉，《中國韻文學刊》第20卷第4期(2006年12月)，頁13-18。

¹⁰ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「故彼棄予矣，必曰『亮不棄』也。見無期矣，必曰『終相見』也。」筆者依文意修正為：「故彼棄予矣，必曰『亮不棄』也；見無期矣，必曰『終相見』也。」

〈古詩十九首〉高妙之處在能準確詳實描繪情意。其非採詳盡地說解描摹，反倒用含蓄不盡的手法，不直接說出，含意幽微，委婉多姿。陳祚明認為若盡言情，一覽無遺反倒破壞情意美感。惟含蓄不盡才能讓人沉浸其中，一再回味。這與人心本極幽微曲細的特質可以相照應，正因〈古詩十九首〉用情態度溫厚纏綿，所以表現姿態也委婉曲折。語言表現雖含蓄不盡，卻將內心複雜感情全都表達。¹¹詩中準確描繪心中常見千種徘徊度量之感，若真正決絕，話便也道盡，不必也不再多思念、想念。可明明就絕棄，所言仍是「亮不棄」；明明無可相見，卻仍言「終相見」，這正因不自決絕，所以有思，腦中仍舊徘徊度量，作各式思量。因為有思，就不可能「已於言」，但所言也非真正想望，而充滿各式委曲扭怩，心中纏綿之意表露無遺。陳祚明說解〈古詩十九首〉，正與含蓄之語為陳祚明推重的手法完全呼應，幾乎可說〈古詩十九首〉正是陳祚明心中寫情、言情最佳典範。

〈古詩十九首〉寫情深刻，首先如〈古詩十九首·其九〉「庭中有奇樹，綠葉發華滋。攀條折其榮，將以遺所思。馨香盈懷袖，路遠莫致之。此物何足貴？但感別經時。」此詩主旨「此亦望錄於君。馨香以比己之才，能摩厲以須，特傷棄遠。末又謙言不足采擇，然惓惓之念，不能忘耳！」(卷3，頁84〈古詩十九首·其九〉)乃借用比的手法談詩人不遇情懷。首句至「路遠莫致之」為第一層，興起欲以才能效用於世，而知音難遇之意。末二句承上意轉入更深之意，為第二層，勾勒才不自惜，惟傷世上失賢才之情，並以感傷作全篇總束。¹²雖談別離之後，棄捐之意早已決絕，必再無可相會之情，「此怨極切」(卷3，頁84〈古詩十九首·其九〉)。不過非出於憤言，而是「揣君恩之未薄，謙才能之未優」(卷3，頁84〈古詩十九首·其九〉)，揣度君恩並不澆薄，只是己身才能不夠優越，仍舊懷抱希望，冀幸君之一悟、俗之一改。陳祚明認為作詩正應如此，這般溫厚之態才是立言之體應有樣貌：「蓋立言之體應爾。言情不盡，其情乃長。此風雅溫柔敦厚之遺。就其言而反思之，乃窮本旨，所謂怨而不怒。淺夫盡言，索然無餘味矣。」(卷3，頁84〈古詩十九首·其九〉)不出憤言，怨而不怒的語句，不僅使情意得以源遠流長，所體現正是《詩經》以降風雅溫柔敦厚的韻味。若盡言之，反倒令人索然無味。

〈古詩十九首·其八〉「冉冉孤生竹」也同是用意忠厚、溫柔敦厚之作。陳祚明解釋道：「此望錄於君之辭。始登後棄，已不可復冀矣。而望之不已，曰：會合直需時耳！然歲月如流，老將至矣，可奈何？則又曰：君心苟不忘，終有一日俟之而已。復何為哉！不敢有訣絕怨恨語，用意忠厚。」(卷3，頁84〈古詩十九首·其八〉)陳祚明認為此詩以婚姻比喻遇合之思，開始雖被錄用，但隨後即被棄，且再無可回還的餘地。但詩人心中仍有無限盼望，安慰自己「兔絲生有

¹¹ 參考葉嘉瑩：《漢魏六朝詩講錄》(石家莊：河北教育出版社，1997年)，第2章，頁79-83。

¹² 參考王令樾：〈古詩十九首管窺一下〉，《輔仁學誌》(文學院之部)第18期(1989年6月)，頁167。

時，夫婦會有宜」，只需靜待時機。不過「思君令人老，軒車來何遲」歲月靜悄悄流過，自己也將年華老去。但又可奈何呢？並未對此大發牢騷。君已負心，但詩中沒有任何怒責意思，只將委曲哀情含蓄表露在淒切的「千里」、「悠悠」、「何來遲」中，使詩情更加動人。其中「傷彼蕙蘭花，含英揚光輝。過時而不采，將隨秋草萎」以花香正面作比，說明遺棄易使人老，隨年華逝去，終將衰敗。藉比寫之，含蘊情趣，自然比直接正面敘說來得高妙。「君亮執高節，賤妾亦何為！」最後以信守高節收束全篇，語重而情感婉轉，使全篇纏綿悱惻。詩中始終未出現訣絕怨恨語，正顯其用意忠厚，委曲不盡。¹³

〈古詩十九首·其十三〉也是寫情突出之作。「驅車上東門，遙望郭北墓。白楊何蕭蕭，松柏夾廣路。下有陳死人，杳杳即長暮。潛寐黃泉下，千載永不寤。浩浩陰陽移，年命如朝露。人生忽如寄，壽無金石固。萬歲更相送，賢聖莫能度。服食求神仙，多為藥所誤。不如飲美酒。被服紉與素。」這首是流蕩洛陽的遊子，因看到北芒山墳墓而觸發人生感嘆。從開頭到「千載永不寤」八句，寫驅車遙望墓墳間寂寥悲慘的情狀，由此感觸人終歸於黃泉而不再醒覺的悲哀。接下來「浩浩陰陽移，年命如朝露」運用明喻指出人既生活在宇宙推移、流轉中，短暫壽命也不得不隨時間向死推移。「人生忽如寄，壽無金石固」，緊接上面「朝露」明喻，進一步強調人生短促，寫出人必有死這永恆不變的法則。「萬歲更相送，賢聖莫能度」聖賢亦不免於死，求仙亦無益，所以不如及時行樂。詩近結尾處，試圖提出拯救悲哀之方：「服食求神仙，多為藥所誤」藉服食丹藥希望成仙以規避死亡之方看似有效，但反深受其害。最後「不如飲美酒。被服紉與素」表達藉耽樂以求解憂，才真正流露詩人心境。生命無常，及時行樂是〈十九首〉最常見思想，本詩帶入墟墓間蕭瑟情景，將長眠地下的「陳死人」和「年命如朝露」與現實人生相連，使詩作情緒更典型。詩前半段寫亡者、後面寫自己人生；前多採敘寫筆法敘其悲涼，後多為議論，表達希望歸宿於歡樂的心願。表面可謂由悲至喜的布局，實際上卻是悲中有生死之悟，議論中藉歡辭以遣無奈心懷。最後談到及時行樂，實採反面意義，是對生死感悟之餘，情感激動，故在憂苦迫切下做出諷諭，採用弔詭之法，並非真正提出解決之道。¹⁴陳祚明在評語中敏瑞抓到這項特質並加以論述：

此詩感慨激切，甚矣。然通篇不露正意一字，蓋其意所願，據要路，樹功名，光旂常，頌竹帛，而度不可得，年命甚促，今生已矣！轉瞬與泉下人等耳！神仙不可至，不如放意娛樂，勿復念此。其勿復念此者，正不能不

¹³ 參考王令樾：〈古詩十九首管窺一上一〉，《輔仁學誌》（文學院之部）第 17 期（1988 年 6 月），頁 312。

¹⁴ 參考〔日〕吉川幸次郎：〈推移的悲哀——〈古詩十九首〉的主題〉（下），《中外文學》第 6 卷第 5 期（1977 年 10 月），頁 117；王令樾：〈古詩十九首管窺一下一〉，《輔仁學誌》（文學院之部）第 18 期（1989 年 6 月），頁 182-183；馬茂元：《古詩十九首探索》（臺北：復文圖書出版社，1991 年），頁 114。

念也。夫「飲酒被紈素」，果遂足樂乎？與「極宴娛心意，榮名以為寶」同一旨，妙在全不出正意，故佳。愈淋漓，愈含蓄。（卷3，頁86〈古詩十九首·其十三〉）

陳祚明認為本詩雖然慷慨激昂，但著力之處都不在自己所欲表達的本意上。位居要位、建功立業都是作者心中隱含的渴望，但因時間轉瞬即逝，人很快就步向死亡，所以才轉向及時行樂，不再想這些難以達成的心願。但雖言勿復念此，「其勿復念此者，正不能不念也。」（卷3，頁86〈古詩十九首·其十三〉）正因心中放不下牽掛，才特別宣告勿復念之。最後放意娛樂，心中也明白並非真正的渴望，只是達不成「榮名以為寶」的替代方案。全詩酣暢淋漓¹⁵，但自始至終皆未寫出真正心意，含蓄至極，乃最令人激賞之處。

〈古詩十九首·其十四〉也關注其他著眼於描繪他物，只微微引逗正意的詩作：「去者日以疏，來者日以親。出郭門直視，但見丘與墳。古墓犁為田，松柏摧為薪。白楊多悲風，蕭蕭愁殺人。思還故里閭，欲歸道無因。」陳祚明認為從「思還故里閭」來看，本詩所談乃「去國懷君之旨」（卷3，頁86〈古詩十九首·其十四〉）。開頭兩句「去者日以疏，來者日以親」概括寫出羈旅愁懷，帶動全篇，起句言「疏」、言「親」，雖可看出為寄託之語，不過陳祚明認為「本旨但略逗一二語。其暢言所感，皆旁意也。」（卷3，頁86〈古詩十九首·其十四〉）全詩主要部分都未抒發去國懷君之慨，反倒多描繪丘墳之景及由之而來的悲慨。比如第二聯描寫丘墓間陰森蕭瑟的環境，不採遙望角度而寫自己置身其間的景象，用以加深內心感慨。接著「古墓犁為田，松柏摧為薪」進一步慨歎滄海桑田的變遷，人死之後，連墳墓也不可能永久存留。加諸以普遍栽種墓地的白楊樹烘托情感：「白楊多悲風，蕭蕭愁殺人」，白楊葉柄特長，只要微風輕拂葉子就會顫動，並發出蕭蕭之聲使人感到悲哀。詩人用「愁」字有機結合寫景與前後抒情，直至最後「思還故里閭，欲歸道無因」才點寫正意，但詩作已戛然而止，未再多做抒發。雖然盡情表現的皆非真旨，「然旁意淋漓，則正意不言自深。」（卷3，頁86〈古詩十九首·其十四〉）蓄意刻劃描寫其他東西，卻使僅略微引逗出的深意不言自明、不論自深，言情手法自是高妙。不直言、不盡言情，而情自深、自盡，實是含蓄表情的傑出妙筆。¹⁶

〈古詩十九首〉尚有其他寫情值得注意之處，如〈古詩十九首·其十〉「迢迢牽牛星，皎皎河漢女。纖纖擢素手，札札弄機杼。終日不成章，泣涕零如雨。河

¹⁵ 〈古詩十九首〉能給人酣暢淋漓的感受，葛曉音說解道：「由於每個情景或敘事片段中往往有層意的重疊反覆，因而構成了複疊婉轉的旋律，產生了洛誦回環、往復不已的聲情效果。古詩淋漓盡致的抒情方式正是由這種體式特點決定的。」（葛曉音：〈論早期五言體的生成途徑及其對漢詩藝術的影響〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012年），頁298。）

¹⁶ 參考馬茂元：《古詩十九首探索》（臺北：復文圖書出版社，1991年），頁113、118。

漢清且淺，相去復幾許？盈盈一水間，脉脉不得語。」本詩描寫牛郎與織女只隔盈盈清且淺的河漢，反而增添兩者不得相見的悲情。陳祚明點出這項特點，認為兩人「遠而不相知，不若近而不相得之悲更切也。」(卷3，頁85〈古詩十九首·其十〉) 詩歌的形成，就陳祚明看來本即因心中有情而難以言喻，故只能咏歎以傳之。近者猶可傳，若不能傳者，「於是吁嗟太息，宛轉而陳，其詞乃愈哀也。」(卷3，頁85〈古詩十九首·其十〉) 幾經嘆息、婉轉而出的詩詞，自然其情意愈深、詞愈哀痛，寫情也更引人入勝。還有如〈古詩十九首·其十六〉「凜凜歲云暮」最後六句「亮無晨風翼，焉能凌風飛。眄睐以適意，引領遙相睎。徒倚懷感傷，垂涕沾雙扉。」陳祚明就點出「何其纏綿！」(卷3，頁87〈古詩十九首·其十六〉) 本詩藉交疊夢境與現實之情寫出纏綿情意，之所以用夢境方式書寫，乃因「相見無期，託之于夢，一則見我之懷思，雖夢不忘；再則見彼之棄我，非夢不接。」(卷3，頁87〈古詩十九首·其十六〉) 因為無緣相見，所以只能寄託於夢，以解相思之苦。夢境被詩人寫得如真如幻，如「既來不須臾，又不處重闈」二句，「寫夢境飄忽，極活」(卷3，頁87〈古詩十九首·其十六〉)。全詩有此波瀾，自然搖盪生姿，寫情盡致。相思兩人因相見無期，所以「夢想見容輝」，託之於夢，與良人在夢中歡聚。先以良人念舊情為假設，寫良人授綏駕迎，次寫常巧笑、同車歸，表面言夢中歡喜，實表相聚不易，所以難得相聚時的巧笑歡喜，更覺酸楚。又因相聚本是夢，所以下寫相聚不得逍遙，又不久處重闈，至此霍然夢醒。緊接夢醒後不能共飛，尚希望以眼波相應於君的夢中情意。但唯能引領遙望、低徊感傷，垂涕不盡。全詩由夢前寫景敘事；接續摹寫夢中情況，重寫思念之情；而後自然生成似夢非夢，似假實真的夢後抒情。層遞而下，自然抒情濃郁，並將其情曲盡道出。¹⁷再如〈古詩十九首·其十二〉雖想表達懷才未遇、無緣以通的悲哀，但僅言「思為雙飛燕，銜泥巢君屋」，寫己願與歌者成為雙飛燕，表現一往情深。這種含蓄的表現方式，正是「言情不盡」(卷3，頁86〈古詩十九首·其十二〉) 最佳寫照。

以上這些例證，在在說明《采菽堂古詩選》注重〈古詩十九首〉言情之方。陳祚明能精準把握〈古詩十九首〉抒情藝術特色，且能精彩揭示其中詩意規律。所論內容細緻入微又合乎情理，值得推崇。

第二節 〈古詩為焦仲卿妻作〉

《采菽堂古詩選》也相當注意〈古詩為焦仲卿妻作〉，由本詩評論長達兩千多字，可見陳祚明的重視。¹⁸《采菽堂古詩選》中對本詩評點論析極細緻，無論

¹⁷ 參考王令樾：〈古詩十九首管窺一—〉，《輔仁學誌》(文學院之部)第18期(1989年6月)，頁191-192

¹⁸ 陳祚明亦曾寫過長詩〈戲作焦仲卿詩補〉，此詩乃《稽留山人集》最長之詩，可見注重〈古詩為焦仲卿妻作〉之意。茲將詩作序文附於此，以供參照：「古人作詩，敘事實意有所專。辭無或詳或略，良得其理矣。藉第令詳其所略、略其所詳，庸渠不能成章。余讀〈古詩為焦仲卿妻作〉」

情節如何推展、各段落角色為何、作用為何、章法如何串連、個別詞語如何發揮功能等，陳祚明都有分析與說解。¹⁹底下將依情節解析、人物形象、寫作筆法提點等角度作為分類，大抵依照詩作前後順序，對本詩解說進行論述。

一、情節解析

說解情節推展或段落大意的語句，首先針對「雞鳴入機織，夜夜不得息，三日斷五疋，大人故嫌遲。非為織作遲，君家婦難為」幾句論述：「『雞鳴』，織何早！『夜不息』，何遲！『三日五匹』，何速！甚言無可出理。」(卷2，頁47〈古詩為焦仲卿妻作〉)「雞鳴」兩字看出開始織作時辰甚早，直到深夜都還辛勤努力。不僅工時長，工作效率也很高，三日織成五匹布，顯出織作速度之快。著墨蘭芝的辛勞與工作效率，證明蘭芝實無可出之理。並非蘭芝真的織作遲，而是「君家婦難為」，是婆婆「故嫌遲」蓄意刁難。

其次，焦仲卿對蘭芝說想請蘭芝先還家，之後再復迎一段，陳祚明也從情節推演角度細膩說解。原詩寫道：

府吏默無聲，再拜還入戶。舉言謂新婦，哽咽不能語：「我自不驅卿，逼迫有阿母。卿但暫還家，吾今且報府。不久當歸還，還必相迎取。以此下心意，慎勿違吾語。」新婦謂府吏：「勿復重紛紜！往昔初陽歲，謝家來貴門。奉事循公姥，進止敢自專？晝夜勤作息，伶俜縈苦辛。謂言無罪過，供養卒大恩。仍更被驅遣，何言復來還？」

仲卿讓蘭芝先還家，並保證自己「還必相迎取」，但蘭芝不相信，覺得自己事事遵循婆婆心意不曾越軌和放肆，又日夜努力工作，忍心耐苦、任勞任怨，就算得不到讚賞，也應獲得憐恤。今日既無法容自己再待下去，更不消說休棄以後再被

卿妻〉，作悟其工，故反其意，連類成篇。驗為文，何常思心之所之，蹈虛入，莫言人所不言，亦各有取爾也。」(參考〔清〕陳祚明：〈戲作焦仲卿詩補〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷9，頁17。)

¹⁹ 陳祚明在詩作最後，也提出自己對故事的想法與意見：「以理論之，此女情深矣，而禮義未至。婦之於姑，義無可絕，不以相遇之厚薄動也。觀此母非不愛子，豈故嫌婦？承順之間，必有未當者。織作之勤，乃粗迹耳！先意承志，事姑自有方，何可便以勞苦為足！母不先遣，而悍然請去，過矣。吾甚悲女之貞烈，有此至情，而未聞孝道也。曰『生小出野里』，曰『汝是大家子』，詳女歸十餘日，而便許它人，則其家為小家可知，哀哉！此女不生於大家，而不聞孝道之微也。府吏良謹願，然不能諭婦以事姑，而但求母以留婦，不能慰母之心，而但知循婦之愛。至於彼以死償，則此不得不以死報。後此之死，死於此女既亡之後，誠無可如何也。抑前此刑于之化猶，有未盡乎？論詩本不宜言理，然此有係於風化，故偶及之。作者但言女自請遣，直筆自見矣。」(卷2，頁50〈古詩為焦仲卿妻作〉)主要從禮義角度出發，對蘭芝有些微詞。這段評語中顯出陳祚明對道德、風教的重視，但秉持著詩歌評選的標準應自外於義理道德，所以僅在評述中稍論之。

迎娶。²⁰ 這段詩歌陳祚明與後面仲卿送蘭芝回家時的對話對照，詩作後段寫「下馬入車中，低頭共耳語：『誓不相隔卿，且暫還家去。吾今且赴府。不久當還歸，誓天不相負！』新婦謂府吏：『感君區區懷。君既若見錄，不久望君來。』」點出蘭芝被仲卿真摯情懷感動，說出「君既若見錄，不久望君來」的回應，表示答應等候仲卿再來迎娶。²¹ 陳祚明細膩點出蘭芝由不信到信的細膩轉折：「此處言相迎，新婦不信；下文車中言相迎，新婦始信，甚有理。」(卷 2，頁 47〈古詩為焦仲卿妻作〉)；「不久相迎，即用前語，正見府吏反覆丁寧，當不啻十通百通。新婦於此，始信。」(卷 2，頁 48〈古詩為焦仲卿妻作〉)，前處仲卿雖言相迎，但蘭芝既具體分析「君家婦難為」之道，自然暗示仲卿的安排和想法行不通，所以無法信服。後面仲卿再次安撫說服，反覆叮嚀囑咐，可見用心用情之深，蘭芝既「感君區區懷」，自然信服仲卿之言。這樣的安排與情感轉折，才顯合情合理的。

再者解說蘭芝將去時的嚴裝打扮。原詩寫道「雞鳴外欲曙，新婦起嚴妝。著我繡袂裙，事事四五通。」陳祚明認為「嚴妝」的「嚴」字與「事事四五通」都描寫蘭芝「極意裝令」(卷 2，頁 47〈古詩為焦仲卿妻作〉)。臨去之時極寫此女華艷，乃欲寫出「華豔如此，何忍出之？」(卷 2，頁 47〈古詩為焦仲卿妻作〉)希望興起更大的同理及憐憫之情。蘭芝離家之前，上堂與焦母告別，還有與小姑話別兩段，也應對照觀察。先看蘭芝拜別焦母：

上堂拜阿母，阿母怒不止。「昔作女兒時，生小出野里。本自無教訓，兼愧貴家子。受母錢帛多，不堪母驅使。今日還家去，令母勞家裏。」

蘭芝拜別婆婆時所言含自責自譴，說自己出生不好、配不上仲卿，這種「我配不上你兒子」的言外之意，與在仲卿面前所言形成鮮明對照。蘭芝對婆婆所言實乃違心之論，因為從蘭芝的家庭教養、所遺嫁妝還有臨辭衣飾，再至歸家不久即有官宦求婚種種事宜，其絕非生長於貧窮而無教養的尋常野里家庭。臨行辭謝出言謙遜，乃基於禮貌而發。²² 蘭芝能注意對話的對象、場合，因人而異，看人說話，違心遷就別人，反倒可見焦母加諸「無禮節」罪名的不成立與無理。²³

告別小姑則與話別焦母對應：「却與小姑別，淚落連珠子：『新婦初來時，小姑始扶牀。今日被驅遣，小姑如我長。勤心養公姥，好自相扶將。初七及下九，嬉戲莫相忘。』」相對蘭芝謝別婆婆時謙遜有理，與小姑話別時則真情流露，表現依依之情。蘭芝與小姑的深情建立在丈夫焦仲卿身上，眷戀小姑實可視為眷戀

²⁰ 參考東海大學中文研究所師生：〈「孔雀東南飛」的再研討(下)〉，《中國文化月刊》第 10 期(1980 年 8 月)，頁 155。

²¹ 參考雷家驥：《孔雀東南飛箋證》(臺北：蘭臺出版社，2008 年)，頁 129。

²² 參考雷家驥：《孔雀東南飛箋證》(臺北：蘭臺出版社，2008 年)，頁 124。

²³ 參考李思華：〈〈孔雀東南飛〉之人物對話賞析〉，《名作欣賞》2011 年第 23 期，頁 11。

丈夫的情感轉移。一但夫妻關係中斷，這份深情即無依靠，虛寫小姑遠比實寫丈夫深刻動人。²⁴別小姑這段陳祚明認為「悲愴淋漓，人情至極處也。」(卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉)，詩中藉點出希望對方記得七夕、重九每個特殊時日相處的點點滴滴，更是細膩深刻。與小姑話別時難分難捨的情誼，與前面阿母盛怒兩相對照，自然「知獨阿母難事」。(卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉)

其次解析蘭芝回娘家後的情形。首先論蘭芝返家後和母親的對話。阿母大拊掌問蘭芝「汝今何罪過，不迎而自歸？」蘭芝僅答一語：「蘭芝慚阿母：『兒實無罪過。』阿母大悲摧。」蘭芝僅答一語，且僅簡短重申自己實無罪過，別的再無多說，實因「此時實無可言」(卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉)無罪而被遣，實無他話可說。在蘭芝家共描繪兩次說媒，以及蘭芝不肯答應的情景。第一次是縣令到家裡提親：「還家十餘日，縣令遣媒來。云『有第三郎，窈窕世無雙。年始十八九，便言多令才。』」婉拒縣媒之後數日，太守又遣郡丞再去說媒：「媒人去數日，尋遣丞請還：『誰有蘭家女，承籍有宦官。云有第五郎，嬌逸未有婚。遣丞為媒人，主簿通語言。』直說太守家，有此令郎君。既欲結大義，故遣來貴門。」兩次求親，媒人層級自縣令上升到太守乃有意安排，希望藉「以次益高，寫作兩次遣媒，見此女志堅。」(卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉)兩次說媒皆因蘭芝意志堅定而未成。第一次蘭芝含淚拒絕，說「蘭芝初還時，府吏見丁寧，結誓不別離。今日違情義，恐此事非奇。自可斷來信，徐徐更謂之。」陳祚明認為「恐此事非奇」所言是暫還家而後復迎娶一事甚多而不足為奇，故希望能「斷來信」，即謝絕媒人，之後再「徐徐更謂之」，與府吏商量。母親也依其言回絕媒人。第二次雖未多言蘭芝應答之語，但從拒絕之態可看出其意志堅定，母親也順從其意謝過媒人。陳祚明認為這便是「此女志堅，阿母愛深」(卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉)的具體寫照。

母親順從蘭芝心意，和緊接而來的兄長反應形成強烈對比。陳祚明注意到「阿兄得聞之，悵然心中煩」一句突然插入，令人感到意外，也凸顯每個人的情緒差異。兄長表達自己意見後，蘭芝的回應也頗耐人尋味：「謝家事夫婿，中道還兄門。處分適兄意，那得自任專？雖與府吏要，渠會永無緣。登即相許和，便可作婚媾。」在兄長發怒之後，蘭芝態度也有所轉變，轉而接受提親。陳祚明點出轉折關鍵可自「中道還兄門」看出端倪：「『中道還兄門』，妙。既在兄家，安得不從兄命？女子依人，不能自主，良可悲。」(卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉)透過「還兄門」三個字，顯出家裡真正掌權者實為兄長，兄長既希望妹妹改嫁，蘭芝也不得不從。陳祚明由此看出女子依附男子權威下，不能有自主權利，並表達自己悲嘆之意。

²⁴ 參考王文顏：〈孔雀東南飛試析〉，國立政治大學中文系所主編：《漢代文學與思想學術研討會論文集》(臺北：文史哲出版社，1991年)，頁152。

再次，則是決定改嫁之後的情節解析。如劉母叮囑蘭芝裁製衣裳：「阿母謂阿女：『適得府君書，明日來迎汝。何不作衣裳？莫令事不舉。』」陳祚明細膩分析劉母情緒：「阿母此際乃言，其辭緩，其情實急。如稍作不欲狀，便加意防之矣！」(卷2，頁49〈古詩為焦仲卿妻作〉)劉母話說得和緩婉轉，但實距府君迎娶時刻已近，所以心中相當急切，但又擔憂女兒或許反悔不願出嫁，所以留心提防。再者，詩中特別著墨仲卿得到消息趕來與蘭芝會面一段：「府吏聞此變，因求假暫歸。未至二三里，摧藏馬悲哀。新婦識馬聲，躡履相逢迎。悵然遙相望，知是故人來。」這次會面實對兩人命運都有致關重大的影響，正如《采菽堂古詩選》所言「死生契闊，在此際一面。」(卷2，頁49〈古詩為焦仲卿妻作〉)所以連未真正見面之前的情景也有描繪。詩中寫及蘭芝聽聞前夫熟悉馬聲連夜奔趕，遂趕快躡履前迎。由識馬聲、躡履迎、悵遙望，以至「知是故人來」一系列反應表現，可知她對仲卿及其身邊事物的熟悉，應是日常在家焦候夫歸的條件反應結果，兩人情感深摯由此可見。²⁵陳祚明也捕捉到其中細微表現：「故于未面之先，寫兩情感通，纍纍多語。此不覺出門，彼不覺來歸，門未至而馬先嘶，人未見而聲已識。精誠會合，真有金石可通，天地不隔者，神至之筆也。」(卷2，頁49〈古詩為焦仲卿妻作〉)認為這段描寫道出兩人感情濃烈深摯，未面之先就得以感知對方，其情感相通正如天地不隔，直稱此乃是神至之筆。

蘭芝與仲卿再會面時所言也值得深究：「舉手拍馬鞍，嗟歎使心傷：『自君別我後，人事不可量。果不如先願，又非君所詳。我有親父母，逼迫兼弟兄，以我應他人，君還何所望！』」陳祚明認為蘭芝點出「人事不可量」包含三重語意：「蓋前此府吏但知己不負婦，而此女已料逆煎我懷，兩人意中各殊，今相迎之約，不可復遂，此人事不可量，一也。阿兄煎迫，果不如先願，符女所料，二也。府吏初不相負，而女家忽有變，又非君所詳，出府吏意外，三也。」(卷2，頁49〈古詩為焦仲卿妻作〉)先點出蘭芝心中細膩感受，相較仲卿僅考量自己不會辜負蘭芝之意，蘭芝早有人事難以揣量的準備。其二是回家之後，果真映證先前揣想，家人確有煎迫之意。其三，蘭芝自己雖有預料，但對仲卿而言，仍感意外。可從中讀出包蘊三層含義，在在顯見《采菽堂古詩選》解析細膩。

仲卿回府後與焦母的對話，也值得注意。詩作寫道：「府吏還家去，上堂拜阿母：『今日大風寒，寒風摧樹木，嚴霜結庭蘭。兒今日冥冥，令母在後單。故作不良計，勿復怨鬼神。命如南山石，四體康且直。』」針對這段文字，陳祚明把蘭芝在劉家不敢白母，而仲卿卻能白母兩個情景加以對比：

²⁵ 參考雷家驥：《孔雀東南飛箋證》(臺北：蘭臺出版社，2008年)，頁177。

蘭芝不白母，而府吏白母者，女之於母，子之於母，情固不同。女從夫者也，又恐母防之，且母有兄在，可死也。子之於妻，孰與母重？且子死，母何依？能無白乎？同死者，情也；彼此不負，女以死償，安得不以死報？白母者，性也。使此時母即悔而迎女，猶可兩俱無死也。（卷2，頁49〈古詩為焦仲卿妻作〉）

陳祚明認為蘭芝並未將尋死之意告訴劉母，但仲卿與蘭芝約定後，有向焦母表明自己殉情之意，此乃是因角色、身分差異而有不同結果。對女兒而言，夫婿順位應擺在第一，且蘭芝怕母親會阻止自己尋短，加諸家中尚有兄長可供養母親，自己尋死不會讓母親生存遭到危害。可焦家情況並不相同，仲卿乃焦母之子，仲卿若尋短見，焦母將會失去生活依傍，故需對母親自白。仲卿與蘭芝約定殉情，蘭芝既願為仲卿亡，仲卿自然不願苟活。不過若先告知焦母親自己有殉情念頭，說不定焦母會懊悔而允准復迎蘭芝，兩邊都不需走上絕路。不過仲卿可能已料到母親必然不肯重迎蘭芝，所以便不改自己尋死念頭。《采菽堂古詩選》還細膩分析仲卿對焦母所言：「白母之言，亦有異者。『兒今冥冥』四語，明言之矣。『今日風寒』、『命如山石』，又不甚了了，亦恐母覺而防我也。」（卷2，頁49〈古詩為焦仲卿妻作〉）陳祚明認為「兒今日冥冥，令母在後單。故作不良計，勿復怨鬼神。」清楚寫出仲卿尋短念頭，不過其他如「今日大風寒」、「命如南山石」等又像具安撫作用一樣，在表達自己心意之後又說一些相反言論，陳祚明揣想應是害怕焦母反倒提防、阻止自己尋短見，所以並未反覆重申自己殉情念頭。

焦母聽到兒子仲卿自白，自然傷心難過，故也流淚而答：「阿母得聞之，零淚應聲落：『汝是大家子，仕宦於臺閣。慎勿為婦死，貴賤情何薄？東家有賢女，窈窕豔城郭。阿母為汝求，便復在旦夕。』」焦母在此表示願為仲卿尋覓東家賢女，希望兒子不要尋短。²⁶何以焦母回應未能細膩捕捉仲卿意圖尋短的意味，而僅以另覓一賢女作答？於此陳祚明也有說明：「府吏白母，而母不防者，女之去久矣。他日不死，而今日何為獨死？不過謂此怨對之言，未必實耳。故漫以『東家女』答之，且用相慰。然府吏白母，不言女將改適，不言女亦欲死，蓋度母之性必不肯改而迎女，而徒露真情，則防我不得死故也。」（卷2，頁49-50〈古詩為焦仲卿妻作〉）據陳祚明觀察，焦母可能未想到兒子不僅是怨對之言，而是真已下定決心。從焦母立場來想，蘭芝歸家已好些時日，何以突然說要尋死？所以才自另求東家女的角度，希望能寬慰兒子，結果自然未能獲得一絲一毫的作用。從焦母角度言，蘭芝可以遣歸由另一女子代替，婚姻對象是可以替代的。焦母一直具有強烈領導慾望，即使在面對仲卿以死明志時仍不改其本性。焦母所言都有特別用意，或逼迫、或責問、或威脅、或命令，常帶有「揚言」意味，由此亦可

²⁶ 陳祚明認為，焦母願為仲卿尋覓一東家賢女當之，乃藏匿細膩筆法。從第一次母子對話中提及東家羅敷，和此處所言東家賢女，實可以作兩層看待，與追求蘭芝的太守也用兩層鋪疊，剛好互為對應。這乃是章法作意之處：「以虛對實，以賓映主，甚妙。」（卷2，頁50〈古詩為焦仲卿妻作〉）

見一般。²⁷焦母對仲卿之死進行「慎勿為婦死」的忠告和求娶東家「窈窕豔城郭」賢女的勸說，其實都無效，因為她未理解兒子「話裡有話」的苦衷，自然忠告和勸說不得其癥結。²⁸但焦母的不明白，其實也是仲卿告別之言未和盤托出造成的結果。在仲卿白母一段，他未言及蘭芝將改嫁，也未提及蘭芝已與她約定殉情，這雖然可能出於自己對母親的理解，「蓋度母之性必不肯改而迎女」(卷2，頁49-50〈古詩為焦仲卿妻作〉)，料定母親不可能復迎蘭芝，所以只流露真情，「則防我不得死故也。」(卷2，頁50〈古詩為焦仲卿妻作〉)故母親勸說自然不可能合乎仲卿心意。以致母子二人對話都造成悲劇走向：第一次對話直接造成夫婦生離，而第二次對話，則間接造成焦仲卿夫婦死別。²⁹

二、人物形象

〈古詩為焦仲卿妻作〉藉擷取日常生活的語言，以詩中人物通過自身話語和動作的方式發展情節、鋪排故事，所以人物形象相當鮮明，戲劇性豐富且感染力強烈。³⁰陳祚明也注意到這些特質，認為詩中人物描寫可圈可點：「長篇淋漓古致，華采縱橫，所不俟言。佳處在歷述十許人口中語，各各肖其聲情，神化之筆也。」(卷2，頁47〈古詩為焦仲卿妻作〉)陳祚明相當欣賞詩中刻畫人物形象栩栩如生，認為能各肖生情，直稱此乃神化之筆。曾有學者論述，在中國詩論史上，陳祚明應是第一位注意到本詩描繪人物形象之性格化。³¹陳祚明眼界獨到與精準，由此可見一般。底下將舉數例剖析陳祚明如何針對各人物形象進行描繪和說解。

首先觀察開頭不久後蘭芝與仲卿對話。蘭芝對仲卿說道：「君家婦難為。妾不堪驅使，徒留無所施。便可白公姥，及時相遣歸。」女主角在閨房中對丈夫述說自己在焦家遭受的種種委屈，並且認為「君家婦難為」，沉痛地決定要丈夫焦仲卿「及時相遣歸」，夫妻間衝突於焉展開。由此可見蘭芝乃自請遣歸，這是一個主動選擇。焦母並未發話驅逐兒媳，而是蘭芝認為早晚辛勤勞苦，侍奉婆婆甚忠甚誠卻屢受壓抑，感到自己待遇不公，所以自請遣歸。可見真正衝突原因不在夫妻感情不睦，而在婆媳糾葛。³²陳祚明從此舉看出劉蘭芝性格剛烈：「大抵此

²⁷ 參考高莉芬：〈〈孔雀東南飛〉中的人物對話〉，國立政治大學中文系所主編：《漢代文學與思想學術研討會論文集》(臺北：文史哲出版社，1999年)，頁256。

²⁸ 參考楊樸：〈男權統治下的女性悲劇——〈孔雀東南飛〉主題的重新探討〉，《名作欣賞》2006年第7期，頁110。

²⁹ 參考高莉芬：〈〈孔雀東南飛〉中的人物對話〉，國立政治大學中文系所主編：《漢代文學與思想學術研討會論文集》(臺北：文史哲出版社，1999年)，頁256。

³⁰ 參考高莉芬：〈〈孔雀東南飛〉中的人物對話〉，國立政治大學中文系所主編：《漢代文學與思想學術研討會論文集》(臺北：文史哲出版社，1999年)，頁252。

³¹ 參考李金松、陳建新：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003年第2期，頁64。

³² 參考張瓊：〈女性尊嚴的悲歌——從敘事視角看〈孔雀東南飛〉的悲劇價值〉，《語言學刊》2008年第11期，頁101；王文顏：〈孔雀東南飛試析〉，國立政治大學中文系所主編：《漢代文學與思想學術研討會論文集》(臺北：文史哲出版社，1991年)，頁149。

女性真摯，然亦剛。唯性剛，始能輕生。遣歸乃其自請，不堪受丈人凌虐耳。」(卷2，頁47〈古詩為焦仲卿妻作〉)因不堪被凌虐所以自請遣歸，顯出其性情真摯剛烈，也因此後面才演變為輕生的局面。

其次仲卿與焦母間對話也值得注意：

府吏得聞之，堂上啟阿母：「兒已薄祿相，幸復得此婦。結髮共枕席，黃泉共為友。共事三二年，始爾未為久。女行無偏斜，何意致不厚？」阿母謂府吏：「何乃太區區！此婦無禮節，舉動自專由。吾意久懷忿，汝豈得自由？東家有賢女，自名秦羅敷。可憐體無比，阿母為汝求。便可速遣之，遣去慎莫留。」府吏長跪告：「伏惟啟阿母。今若遣此婦，終老不復取。」阿母得聞之，槌牀便大怒：「小子無所畏，何敢助婦語？吾已失恩義，會不相從許。」

前四句仲卿向焦母表白對妻子的珍愛之情至死不渝，並為妻子辯護。表明結婚只二三年，其間夫妻共事良好。但最後兩句「女行無偏斜，何意致不厚？」實已隱含批判焦母之意。³³面對仲卿的指責，焦母尚且提出解釋，指出係因蘭芝不講禮節，一舉一動全憑自己意思，自己早有滿腔怒氣。焦母指責媳婦蘭芝「自專由」，認為其自作主張、專擅獨行、隨意任情、不受約束，此指責顯然比「無禮節」的批評更嚴重，顯見焦母對媳婦早生不滿，然亦有所隱忍。眼見媳婦在兒子面前先告狀，焦母不免動氣，不容兒子自作主張。³⁴不過仲卿與蘭芝的愛情深切，仍堅持維護蘭芝，所以斷然拒絕焦母休妻另娶的提議，並誓言一輩子不再另娶，寧願放棄婚姻，孤獨終身。此焦慮語調既是情急表白，也像一種威脅。仲卿的強勢對焦母而言，不啻是兒子不惜為媳婦撼動母親威權與親子感情，忤逆不孝的態度，讓焦母孰可忍孰不可忍。沒受到尊重讓她勃然大怒：「阿母得聞之，槌牀便大怒」，瞬即祭出最後的權威，不留情義地出遣媳婦。³⁵就陳祚明看來，從「府吏得聞之」以下一段對話描寫尚似，清楚寫出「府吏甚恭敬，阿母甚決絕」(卷2，頁47〈古詩為焦仲卿妻作〉)之態。細微如仲卿「長跪」、「伏惟」等舉動都顯出人物形象，阿母「槌牀大怒」的表現，也生動展現在讀者眼前。阿母大怒後仲卿舉止又再次反映二人性格：「府吏默無聲，再拜還入戶。舉言謂新婦，哽咽不能語。」陳祚明特別點出仲卿「默無聲」與「不能語」，正是「寫府吏狀可憐」(卷2，頁47〈古詩為焦仲卿妻作〉)。這實也是焦母震怒後的後續反應。據高莉芬先生研究，焦母語言皆屬「用言」行為中「指令型」及「承諾型」，她擅長「以言行事」，其用言威力強大，使焦仲卿不得不「默無聲」地接受指令，「哽咽」請求蘭芝暫

³³ 參考雷家驥：《孔雀東南飛箋證》(臺北：蘭臺出版社，2008年)，頁93-94。

³⁴ 參考雷家驥：《孔雀東南飛箋證》(臺北：蘭臺出版社，2008年)，頁100；蔡秀采：〈從溝通分析理論談〈孔雀東南飛〉悲劇之成因〉，《景文學報》第21卷第1期(2011年4月)，頁114

³⁵ 參考蔡秀采：〈從溝通分析理論談〈孔雀東南飛〉悲劇之成因〉，《景文學報》第21卷第1期(2011年4月)，頁115。

歸，埋下夫妻分離遠因。從仲卿反應可知，焦母不但以言行事，甚至達到以言取效的「揚言」效果。話語殺傷力與「槌牀便大怒」的暴虐性格相符。³⁶仲卿面對焦母暴怒，自然只能有「可憐」形象。

蘭芝回家後與家人互動反應也值得關注。首先像蘭芝剛回劉家時母親反應：「入門上家堂，進退無顏儀。阿母大拊掌：『不圖子自歸！十三教汝織，十四能裁衣，十五彈箏篴，十六知禮儀。十七遣汝嫁，謂言無誓違。汝今何罪過，不迎而自歸？』」蘭芝既被遣返家，這就使「進退無顏儀」顯得真切，阿母「大拊掌」也生動表現情緒。母女問答一怒一慚，不僅表達蘭芝委曲慚愧，也顯出劉母憐惜愛女之意。陳祚明注意其中蘊含愛女之意：「此段述母語，且恨且憐，終有愛女意。此所以不堅逼令改適也。」(卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉)母親雖然生氣，但實是出於疼惜女兒，這與後面不肯逼迫改嫁，正好可以對應。³⁷

蘭芝兄長形象也相當鮮明。劉兄得知妹妹不願改嫁後，便憤怒地發表自己的看法和言論：「阿兄得聞之，悵然心中煩。舉言謂阿妹：『作計何不量！先嫁得府吏，後嫁得郎君。否泰如天地，足以榮汝身。不嫁義郎體，其往欲何云？』」兄長對妹妹態度並不友善，雖只簡單提及「悵然心中煩」五字，但已神情畢露。陳祚明點出前已藉蘭芝口點出家中兄長「性行暴如雷」³⁸，所以「此處不煩辭費」(卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉)，只需簡單提點。兄長劈頭第一句就批評妹妹「作計何不量！」責備其妹不用腦筋想，接著再用否、泰二卦勸導妹妹，力圖說服阿妹許婚再嫁，證明阿妹由分而合即符由否而泰「如天地」之象，順應則「足以榮汝身」。³⁹陳祚明點出這兩句詩寫出劉兄極勢利的一面：「『否泰如天地』，寫小人慕勢語，極尚，抑知此女胸中大不然。然正以『否泰如天地』，而此女不動心，此所以極難得。」(卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉)如果改嫁真如兄長所言是榮利皆可之事，蘭芝不為所動，仍以與仲卿的情意為重，更顯其難能可貴。⁴⁰最後「其往欲何云？」更是明確指責，不嫁即否卦之體，既然對己不利，

³⁶ 參考高莉芬：〈〈孔雀東南飛〉中的人物對話〉，國立政治大學中文系所主編：《漢代文學與思想學術研討會論文集》(臺北：文史哲出版社，1999年)，頁255。

³⁷ 參考林秀蓉：〈「孔雀東南飛」的對話表現〉，《中國語文》第516期(2000年6月)，頁80。

³⁸ 蘭芝在仲卿送她歸家的路上，便與夫君提及自己家裡狀況：「我有親父兄，性行暴如雷。恐不任我意，逆以煎我懷。」蘭芝道出她的焦慮，一是歸家後暴躁父兄「恐不任我意」；二是在前一焦慮上，憂慮父兄「逆以煎我懷」。換言之，就恐怕自由意志不保，焦母當日責罵仲卿「汝豈得自由」的情景怕將再次出現在自己身上。(參考雷家驥：《孔雀東南飛箋證》(臺北：蘭臺出版社，2008年)，頁131-132。)在前面的對話中就為此處衝突進行鋪墊，無怪乎陳祚明會評其「法密。」(卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉)

³⁹ 參考雷家驥：《孔雀東南飛箋證》(臺北：蘭臺出版社，2008年)，頁141-142。

⁴⁰ 蘭芝心中不願改嫁之心志堅定，陳祚明認為還可從同意成親後，府君擇訂婚期、置辦嫁妝一段看出。府君一方藉「視曆復開書」寫出鄭重其事，也顯出希冀能趕快完婚的意願。而後從「交語速裝束」直到「鬱鬱登郡門」描繪嫁妝的置辦「刻意鋪張，使觀者眩目奪心。且富麗如此，而此女不為易念，方可見志之堅也。」(卷2，頁49〈古詩為焦仲卿妻作〉)越是隆重華貴的描寫，反倒越襯蘭芝心志堅毅。

那接下來究竟做何打算？此句更顯兄長煩躁不耐。質疑凌厲的語氣，給人逼迫教訓的感覺。

蘭芝既被遣回娘家，是附庸在家的閒人，所以得聽從兄長安排。故蘭芝回答自然得順從兄長心意：「蘭芝仰頭答：『理實如兄言。謝家事夫婿，中道還兄門。處分適兄意，那得自任專？』」《采菽堂古詩選》特別點出「仰頭答」三字「生致，肖。」（卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉），認為此三字蘊有特別的生致，寫來活靈活現。「仰頭答」的內容既是「處分適兄意，那得自任專？」那麼其姿勢語氣應非出於敬仰孺慕，而實具率性賭氣倔強之意，是採取抗議的態度，抗議阿兄對她的催逼與不尊重，表示由阿兄如意「處分」，阿妹不敢專任自行。蘭芝在婆家既因焦母嫌棄「自由專」而被遣，早已感到委屈慚愧；如今返回娘家不想再婚又得不到兄長體諒，可能也會被視為「自專任」，故發此語。不過除賭氣倔強外，陳祚明也進一步點出，蘭芝改口願意改嫁之因，許是基於對兄長的理解而發：「此女不特性剛，亦甚明智。見阿兄作此語，情知不可挽回，故更不作謝却語。」（卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉）蘭芝性情雖然剛烈，但非愚昧之人。阿兄既已發此言，那麼自己堅持不肯改嫁可能已行不通。情勢既已走向無可挽回之態，阿兄又是「性行暴如雷」之人，所以在協商的剎那間遂有一半出於賭氣倔強、一半出於無奈的反應，便「登即」請阿兄「相許和」，「便可做婚媾」，同意改嫁。⁴¹

三、章法、筆法剖析

《采菽堂古詩選》也點明〈古詩為焦仲卿妻作〉使用的特殊筆法，我們亦可舉幾例為証。開頭「孔雀東南飛，五里一徘徊」陳祚明說明採用興法：「『五里一徘徊』用〈艷歌何嘗行〉語，興彼此顧戀之情。」（卷2，頁47〈古詩為焦仲卿妻作〉）從《樂府詩集》所錄〈艷歌何嘗行〉來看，其內容描寫夫妻生離死別的段落，想來這首曲子應是哀怨沉痛的悲調旋律，故前輩學者多有研究與推測，認為民間藝人演唱焦仲卿和劉蘭芝故事前，會先唱一曲〈艷歌何嘗行〉以烘脫悲傷感人的氣氛，預先暗示夫婦殉情的悲劇故事即將發生。在民間藝人還未說唱主題故事之前聽眾可能早有預感，且傷感地期待故事開展。⁴²所引兩句詩作，強調雄

⁴¹ 參考雷家驥：《孔雀東南飛箋證》（臺北：蘭臺出版社，2008年），頁144。值得附帶一提的是，〈古詩為焦仲卿妻作〉不惟特別注意焦仲卿、劉蘭芝、焦母、劉母等主要角色的形象，也關注串場過門的小角色。如蘭芝同意改嫁後，媒人行為和言語也甚有可觀：「媒人下牀去，諾諾復爾爾。還部白府君：『下官奉使命，言談大有緣。』」陳祚明評論道：「府吏、蘭芝、二母、阿兄，此皆篇中不可少之人，代言曲肖，亦已佳。中雜媒人語，亦復宛似。媒人向蘭芝家言，尚是不可少之語，又雜以白府君語，閑處生姿，甚妙。『下官』云云十字，何其生動！」（卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉）既商量是否同意改嫁，自然也不可忽視媒人，中間雜入媒人行為，整首詩作便更顯細膩豐富。詩中甚或帶入媒人與府君交談，雖然僅有簡單兩句，但已使詩作更顯生動活潑。

⁴² 參考王文顏：〈孔雀東南飛試析〉，國立政治大學中文系所主編：《漢代文學與思想學術研討會論文集》（臺北：文史哲出版社，1991年），頁144-147。

對雌無力銜負，空有反覆地徘徊徬徨之情，正好也可象徵仲卿對蘭芝雖不能護，又終不能捨之的矛盾感情，可說是運用開頭語「起興」的絕佳範例。⁴³

接下來「十三能織素，十四學裁衣。十五彈箜篌，十六誦詩書。十七為君婦，心中常苦悲。君既為府吏，守節情不移。賤妾留空房，相見常日稀。」詩作「更不道兩人家世，竟入『十三織素』等語，突然而來，章法甚異。」(卷2，頁47〈古詩為焦仲卿妻作〉)詩作開頭未如預期從兩家家世入手，而直接展開對蘭芝的種種讚揚，陳祚明點出此處章法運用十分特別：從「十三能織素」開始「一氣下接『十七』二句，便是此女口中語，過接無痕。」(卷2，頁47〈古詩為焦仲卿妻作〉)這段作用在塑造女主角劉蘭芝的形象，十三、十四、十五、十六並非確切的年齡數字，而是泛指劉蘭芝待字閨中時曾受良好家庭教育，不但會織布裁衣，還精通音樂、知書達禮。⁴⁴蘭芝自述自己各樣優點，寫來一氣呵成，酣暢淋漓，故陳祚明評論「過接無痕」。⁴⁵從蘭芝語調中，表現其心中充滿自信，對自我肯定極高，多年來培養才藝，以為未來美好幸福婚姻作準備。照理而言這位完美女子于歸後理應幸福美滿，可事實恰好相反，為君婦之後，卻過著「心中常苦悲」的時日。苦悶原因顯然因外在環境惡劣造成，詩中透過劉蘭芝的控訴，一針見血指出「非為織作遲，君家婦難為」，故事的悲劇結局就無法挽回地發展下去。⁴⁶不過陳祚明的描寫帶有怨言：「蓋長篇既極淋漓，最忌沓拖。此處寫家世，歿後寫兩家得聞，各各懊悵追悔，便是太盡。太盡反無味，故突起突住，留不盡之意，方妙。」(卷2，頁47〈古詩為焦仲卿妻作〉)評論中精準點出盡力鋪排蘭芝優點，實是為最後殉情的懊悔作印襯和鋪墊。但其認為這種極力鋪寫反顯太盡而覺無味。陳祚明推尊含蓄手法，所以不喜太盡。優點鋪排完後接「君既為府吏，守節情不移。賤妾留空房，相見常日稀」，其實「與本意絕不相屬」(卷2，頁47〈古詩為

⁴³ 參考柯慶明：《文學美綜論》(臺北：大安出版社，2000年)，頁127。

⁴⁴ 蘭芝返回娘家後，劉母在對話中也重數對蘭芝種種提攜與教養：「十三教汝織，十四能裁衣，十五彈箜篌，十六知禮儀。十七遣汝嫁，謂言無誓違。汝今無罪過，不迎而自歸。」阿母採用倒敘，重提往事，與現今作對比，進而證明對錯，朗現焦母不仁、焦郎無義、以及蘭芝的可悲。(參考林秀蓉：〈孔雀東南飛〉的對話表現，《中國語文》第516期(2000年6月)，頁80。)陳祚明認為此處重述「十三能織素」一段所提才能，正是「作者用章法處」(卷2，頁48〈古詩為焦仲卿妻作〉)，能前後映帶作致。且安排在此，不易使人察覺，加諸語句非全然相同，仍有些許變更，故乃相當優秀的筆法。

⁴⁵ 陳祚明在自己擬作長詩〈戲作焦仲卿詩補〉中，也有運用類似的手法，不過更細膩地將仲卿與蘭芝雙方優點都寫出來作為對照：「何有郡功曹，姓焦名仲卿。十三誦詩書，十五嫻律章。十七辟公府。」(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷9，頁17)「蘭芝劉氏妹，年始十五強。深謹守禮儀，重關日夜藏。」(陳祚明：〈戲作焦仲卿詩補〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷9，頁18。)數字堆疊的技法改至對焦仲卿的描寫，但較簡省而不鋪張，對蘭芝反倒著眼在「禮儀」而非才能的摹寫，亦可約略看出陳祚明的偏重。對照《采菽堂古詩選》中批評「十三能織素」一段「太盡」，陳祚明自己的擬作，確實含蓄許多。

⁴⁶ 參考王文顏：〈孔雀東南飛試析〉，國立政治大學中文系所主編：《漢代文學與思想學術研討會論文集》(臺北：文史哲出版社，1991年)，頁154；蔡秀采：〈從溝通分析理論談《孔雀東南飛》悲劇之成因〉，《景文學報》第21卷第1期(2011年4月)，頁112。

焦仲卿妻作》)，乃「閑情點綴」(卷 2，頁 47〈古詩為焦仲卿妻作〉)之用，陳祚明認為甚佳，且下文「吾今且報府」之意即隱伏在內，章法甚為縝密。

另一處筆法值得細細留心的段落，則是蘭芝細數自己留下陪嫁的日用雜物一段：「妾有繡腰襦，葳蕤自生光。紅羅複斗帳，四角垂香囊。箱簾六七十，綠碧青絲繩。物物各自異，種種在其中。人賤物亦鄙，不足迎後人。留待作遺施，於今無會因。時時為安慰，久久莫相忘。」六七十箱的日用雜物，說是「不足迎後人」，僅留與仲卿「作遺施」送給他人。但實乃諷切之語，主要用意是想留給府吏，期待他日後能觸景生情、睹物思人。蘭芝對感情的執著與細膩，由此可見。⁴⁷詩中的「繡腰襦」是繡花的齊腰短襖，「紅羅複斗帳，四角垂香囊」是紅羅雙層床帳的四角垂著的繡囊，這些具親密隱私性質的物品實都是「相愛」之情的表徵，且也強調「複」的重疊與「四角」成雙成對。儘管這是自我的選擇，但此次返家終非本意，而是儘管「晝夜勤作息，伶俜縈苦辛」，兢兢業業仍被驅遣，重回焦府誓難自主，於是象徵夫妻成雙成對、親密恩愛的物品及珍貴妝奩都留在焦府，這是留一份相思給仲卿，也對所有裝點記憶的物品作一番告別。⁴⁸陳祚明覺得寫得甚佳：「『妾有』一段，點綴華縟，語絮絮悲啼，時文勢衰颯。入此物色陸離，使覽者眩目奪心，大妙。」(卷 2，頁 47〈古詩為焦仲卿妻作〉)陳祚明還自讀者角度賞析，認為此段有使讀者大為驚奇之效。前面蘭芝尚與仲卿傷心泣訴，現今轉入對各式嫁妝物品的描寫，且取其華麗之姿，自然絕妙。⁴⁹

另一處鋪張、著意描寫飾物是蘭芝返家前刻意打扮、裝束的段落。原詩寫蘭芝「足下躡絲履，頭上玳瑁光。腰若流紈素，耳著明月璫。指如削蔥根，口如含珠丹，纖纖作細步，精妙世無雙。」《采菽堂古詩選》對此細膩剖析，認為「足下躡絲履」到「耳著明月璫」四句，所寫實是蘭芝身上所著服飾，但「腰若流紈素」雖是描寫服飾，「『腰若』流之，便畫出輕軀洋洋，衣與翩幡，所謂活也。」(卷 2，頁 47〈古詩為焦仲卿妻作〉)已藉服飾寫出軀體曼妙，點出蘭芝身材容貌姣好。陳祚明覺得此處用法使整段文字都顯鮮活，像這種排比鋪敘的段落，更需鮮活才不會使文勢凝重：「凡填綴華麗語，須活；排比語，須變，方不癡重。如此四句，『足下』『頭上』對，而『頭上』句，用一『光』字，『耳著』句，與『足下』句差類，而以配『腰若』句，四句乃無一語相似。如此長篇，偏能細細著意，令妙至此。」(卷 2，頁 47-48〈古詩為焦仲卿妻作〉)細膩分析這四句描繪之語雖都是點寫各部位服飾，其中不僅有排比對應，也注重其中細小差異，才能使四句沒有重複相似之感。〈古詩為焦仲卿妻作〉乃是長詩，長篇尚能細膩處理這些小

⁴⁷ 東海大學中文研究所師生：〈「孔雀東南飛」的再研討(下)〉，《中國文化月刊》第 10 期(1980 年 8 月)，頁 157。

⁴⁸ 李惠綿：〈詩歌/劇曲敘事視角之差異——〈孔雀東南飛〉的抒情性與戲劇性〉，《美育》第 147 期(2005 年 9 月)，頁 76-77。

⁴⁹ 陳祚明亦從自己生活經驗出發，理解這段細數嫁妝的橋段。在評語中寫道「瑣屑羅列，婦人出門定有此事」(卷 2，頁 47〈古詩為焦仲卿妻作〉)不禁令人莞爾一笑。

細節，足見此詩精妙。

再一處筆法值得觀察的段落，是蘭芝決定改嫁後，仲卿匆匆趕來與蘭芝相會一段兩人對話。仲卿聽完蘭芝傾訴後，帶有諷刺地回覆：「府吏謂新婦：『賀卿得高遷！磐石方且厚，可以卒千年；蒲葦一時紉，便作旦夕間。卿當日勝貴，我獨向黃泉。』」仲卿以蘭芝先前所提的比況性誓言反責蘭芝、表明心跡，仲卿以「今日」「獨」向黃泉之語，反諷「昔日」「黃泉」共為友「誓言」的毀滅。對話顯出仲卿不僅不滿蘭芝失諾善變，兼又嘲諷她趨炎附勢，明顯表示他的絕望⁵⁰，凸顯夫妻間的矛盾、不安與失諧。仲卿的責問，表明不滿、怨懟、焦慮，藉由反諷表明堅守「誓言」及自我毀滅的意圖，進而批判蘭芝背棄誓言、欲與他人另結夫妻的忘義之舉。仲卿此處所言雖苛薄得令人厭惡，然實屬「人情必有之論」（卷2，頁49〈古詩為焦仲卿妻作〉）。陳祚明關注到這段對話有前後對應的章法之妙⁵¹，仲卿所言「我獨向黃泉」，呼應仲卿向焦母自述夫婦中所提及：「結髮共枕席，黃泉共為友」。此句雖無「誓」字，但仍具誓言意味。故蘭芝回應此誓言，也只能共赴黃泉：「新婦謂府吏：『何意出此言！同是被逼迫，君爾妾亦然。黃泉下相見，勿違今日言。』」蘭芝唯有回以「黃泉下相見」之語實踐「昔日」誓言，解決「未來」改嫁他人之困境。「黃泉」在此凸顯生命存亡與愛情聯繫的「文化語碼」，即情悔命亡，宣示一種對壓迫視力的反抗。⁵²

蘭芝仲卿雙雙赴死，以及兩家人置辦喪事的段落敘事手法也值得留心：

府吏再拜還，長歎空房中，作計乃爾立。轉頭向戶裏，漸見愁煎迫。其日牛馬嘶，新婦入青廬。蒼蒼黃昏後，寂寂人定初。「我命絕今日，魂去尸長留。」攬裙脫絲履，舉身赴清池。府吏聞此事，心知長別離。徘徊顧樹下，自挂東南枝。

據陳祚明觀察，敘述蘭芝死前「反將府吏空房愁歎、作計徘徊一種情事，敘在前，甚妙。」（卷2，頁50〈古詩為焦仲卿妻作〉）先敘述仲卿在房中憂愁的模樣，正好與後面形成對比。詩中敘述蘭芝赴死的情景，「攬裙」、「脫履」、「舉身」等字眼，「寫得活，如親見之。」（卷2，頁50〈古詩為焦仲卿妻作〉）主要著重描寫動作，相當生動，而描繪仲卿之死則寫其「徘徊」、「顧樹」，除鮮活表現

⁵⁰ 參考雷家驥：《孔雀東南飛箋證》（臺北：蘭臺出版社，2008年），頁179。

⁵¹ 章法前後照應，乃陳祚明特別關注的手法。其認為「凡長篇不可不頻頻照應，不則散漫。」（卷2，頁49〈古詩為焦仲卿妻作〉）可說乃將頻頻照應看成長篇詩作的必要條件。不過雖講究前後照應，但應以渾然無跡為佳：「初無形迹者，散散寫去，到此時，自應有此語，並非強設。若不為彼此照應而然者，所謂神化於法也。」（卷2，頁49〈古詩為焦仲卿妻作〉）；「用之渾然，初無形迹，故佳。乃神化於法度者。」（卷2，頁49〈古詩為焦仲卿妻作〉）兩處評論都強調長篇寫作需細法度密，但這法度又不應顯出勉強蓄意之態，而需不著痕跡。

⁵² 參考高莉芬：〈〈孔雀東南飛〉中的人物對話〉，國立政治大學中文系所主編：《漢代文學與思想學術研討會論文集》（臺北：文史哲出版社，1999年），頁260-262。

動作以外，也顯出兩人性格不同：「府吏之死，為報蘭芝，必在後；至性激切者，蘭芝也。」(卷2，頁50〈古詩為焦仲卿妻作〉)從府吏空房愁歎、作計徘徊種種情事看來，其對赴死實略有猶疑。蘭芝卻是一連串的動作，甚為堅定。這與前面提過蘭芝性格較剛烈有關。最後關於二人身後事的描寫：「兩家求合葬，合葬華山傍。東西植松柏，左右種梧桐。枝枝相覆蓋，葉葉相交通。中有雙飛鳥，自名為鴛鴦。仰頭相向鳴，夜夜達五更。行人駐足聽，寡婦起傍徨。多謝後世人，戒之慎勿忘！」仲卿與蘭芝二人殉情，「此後兩家聞二人之死，倉皇悲慟，各懷悔恨，必有一番情事。然再寫，則沓拖，故直言求合葬，文勢緊峭。」(卷2，頁50〈古詩為焦仲卿妻作〉)陳祚明認為詩中僅簡單寫兩家人求合葬之事，而未多費言辭描寫兩家發現小倆口尋短後悲慟之意，也不寫倉皇之態，因為此並非重要部份，這正是文勢緊峭的表現。且認為本詩在情事寫與不寫取捨，甚有可觀之處：「于此可悟裁剪法」(卷2，頁50〈古詩為焦仲卿妻作〉)。可以從本詩看學習理解寫作手法，對本詩的看重，亦可見一般。

一首長詩竟得到陳祚明兩千多字，從多方面加以解析的評論，實屬不易。《采菽堂古詩選》採細部批評的手法剖析詩歌，從此可得最佳的例證。



第八章 作為讀者的陳祚明

《采菽堂古詩選》對陳祚明而言，不只是一本古詩評選集，進行批點之時，陳祚明也常帶入許多自己想法。有時評論詩中之事，有時顯露自己讀詩反應，有時更附帶點出自己人生觀感與想法。透過評選古詩，使陳祚明得以尚友古人，甚或透過自己擬作、改作，讓自己在《采菽堂古詩選》中除「讀者」、「編選者」外，也能帶進「作家」角色，與前賢一較短長。

第一節 自身讀詩所得的感受與理解

陳祚明在評論時並不吝於帶入自己讀詩時領略的各種感受，其中最常與詩作中的人物同悲共感。故我們常可見陳祚明在評語中帶入很多感嘆之詞。試舉幾例觀之：

夫被妒者深愁，而庸主與奸邪且相得極歡。悲夫！（卷1，頁17〈芳樹〉）

慨得志之無時。河清難俟，不得已而託之身後之名。名與身孰親？悲夫！（卷3，頁85〈古詩十九首·其十一〉）

一何寒苦至此，悲夫！（卷7，頁213〈蕙詠〉）

與前篇同旨，惟自覺耳！有誰憐之？悲夫！（卷30，頁1015〈閨怨〉）

陳祚明常在《采菽堂古詩選》借用「悲夫」這種字詞表達對詩人主角的哀痛之情。¹ 令之動情而同有悲感的情景並不僅限一隅，像〈芳樹〉看不慣遭嫉者內心愁苦，但昏庸君主和奸邪之人卻相得甚歡、絲毫未察，書寫生動，好似陳祚明就是遭嫉者的友朋一樣，為他發出不平之鳴。〈古詩十九首〉則讓陳祚明想到人生普遍艱難的命運，因為河清難俟，若想託於身後之名。名與身，應如何兼顧？這問題不僅是問自己，也想反問詩中之人。〈蕙詠〉對詩中寒苦情狀表達哀痛，而〈閨怨〉則因主角之情無人可同情理解而傷感，每首詩作都表述不同情境，也引起陳祚明不同情懷。他常因詩作中描繪情景太過慘烈，而覺不忍卒睹：「淋漓惻傷，情至

¹ 其餘如「非不知之，而不自克，悲哉！『順流』字，有致。」（卷7，頁216〈擬古〉）；「夫抱憂國之心者，大抵非親近之臣也，故情深而主未知。忠切而上不諒，此所以屢有明心之望也，悲矣。」（卷8，頁245〈詠懷詩五十二首·其二十三〉）；「『四體』二句，名言。嗟夫！自非躬耕，異患之來無方矣！」（卷13，頁414〈庚戌歲九月中於西田穫早稻〉）；「結與『移住華陰』二句同意，竟無所可望。悲夫！」（卷33，頁1101〈擬詠懷二十七首·其二十二〉）；「六字耳！颯颯悲涼。雖吳宮繁華，時聞之如聆雍門之琴。然不足動夫差。嗟乎！」（卷37，頁1273〈吳夫差時童謠〉）都可見陳祚明對詩中情景感同身受，進而發出悲嘆。

之語，不忍多讀。」(卷5，頁150-151〈塘上行〉)；「深山高隱，人所不堪者，亦已多矣。但言『霜露濕』，已自誰堪？」(卷22，頁719〈入茅山尋桓清遠題壁〉)；「作此分離，所謂生人為死別，不堪代之回想。」(卷26，頁849〈見征人分別〉)「不忍」、「不堪」等字詞，雖只寫簡單二字，背後卻帶有難以忍受的濃厚悲痛，可見陳祚明多情，也可見其讀詩深刻感受，評選力求以己心體貼詩作的用心。更甚者，有時陳祚明還會讀詩讀到流淚：「此首最華縟飄蕩，游目其中，徘徊不忍去也。」(卷1，頁2〈練時日〉)；「『山河滿目』二語，何其悲！淚為之下矣。」(卷13，頁424〈擬古九首·其四〉)在評語中寫下自己讀詩深受感動，甚至「淚為之下矣」(卷13，頁424〈擬古九首·其四〉)的真實反應，可知陳祚明切因有感於詩，所以才選出這些詩作，好與他人一同觀賞、分享。「徘徊不忍去」(卷1，頁2〈練時日〉)簡要而生動描其不忍釋卷的模樣，用字雖簡練，卻將真摯情感表露無遺。

表達自身情感雖以悲嘆為主，但偶爾也展露開心。讀〈七日夜女郎歌九首〉時說自己：「深忻之也。」(卷15，頁462〈七日夜女郎歌九首·其三〉)，或者覺得「『凱風』二句，何其愉怡！」(卷10，頁327〈失題八章·其二〉)都是讀詩時被歡愉情緒感染。除卻用歎詞表達自己心中情思，陳祚明有時還記錄下自己讀詩的具體反應。如因為詩作想起自己曾經的經驗，如讀阮籍〈詠懷詩〉帶入自己讀〈大人先生傳〉的感想：「恩澤慈惠，予之權而失太阿，可歎也。後半另一意，〈小弁〉憂國、三閭哀君，緣有此情。混沌鑿矣！讀〈大人先生傳〉遺棄六合，何得哀傷洞心，得不然耶？」(補遺卷1，頁1343-1344〈詠懷詩二十五首·其十〉)將過去讀書經驗融入其中當成評語一部分，既可見陳祚明評選時恣意揮灑，也可感知其評選工作乃有感則書，毫無保留。有時也記錄陳祚明讀詩後的反應，生動有如見評選家本人。如〈和虞記室騫古意〉評道：「『燕下』二句輕倩。對此景，真思酌春酒也。」(卷28，頁902〈和虞記室騫古意〉)以自己想像春酒飲用的心情當作評語，用真切感受替代精確分析，這使陳祚明《采菽堂古詩選》帶有詩話般閒談意味。再如讀〈子夜四時歌〉逕言：「誠不可耐。」(卷14，頁448〈子夜四時歌春歌十五首·其三〉)，用「誠」字，捻出不得不為、不得不言的為難與真切之感，陳祚明作為讀者而非僅為評選家的形象，就在字裡行間慢慢鮮明起來。

既然陳祚明同樣作為詩作「讀者」，難免帶有唯自己能讀出詩作奇奧之處的自許。他將自己視作甚有品味的讀者，從「只如此寫，以我揆之定覺有異。」(卷34，頁1140〈和趙王看妓〉)可看出對自己眼光相當有自信。有時還認為自己能見非一般人能得見的異處：「『顧影』八字，真得酒中趣，不堪為外人道。」(卷13，頁415〈飲酒詩二十首〉)「將有不可共人言者，對他人，則心不足耶？」(卷13，頁390〈時運四章·其二〉)在在顯出陳祚明自豪且自信自己是一名特出的讀者，甚或認定主角若能有知，定會許己作知己：「是頌耶？是悲耶？公如有靈，

千秋定以我為知己。」(卷 34，頁 1138-1139〈送衛王南征〉)因自己是具獨到眼光與良好評斷力的讀者，再加上不足為外人道處畢竟不多，所以他才致力評選，希望能和更多人分享自己特出眼光。

除卻表達對詩中人、事感同身受的感慨外，陳祚明也往往在評語中帶入自己因讀詩生發的人生感慨。對人生的感悟其實相當私密，但陳祚明將之放在評語中與讀者分享，欲以自己感悟來啟迪讀者們在讀詩時也要有所感悟，甚或進一步加以思考。試舉幾例觀之：

獨惜孟德如此曠懷，一間未達。決裂以後，拔苦何期，悠悠人生，胡可不識？(卷 5，頁 136〈秋胡行·其二〉)

惟立志義於千載者，翻言千載非所知。(卷 13，頁 414〈己酉歲九月九日〉)

夫窮非自取者，天也，無可怨也。今茲之貧，似應多悔，賴古賢固窮，復以何憾！(卷 14，頁 430〈詠貧士七首·其二〉)

自古有沒，富貴何足耽？抑自有所以壽者。(卷 14，頁 433〈讀山海經十三首·其八〉)

身後亦何功？此志不泯，即其功也矣。(卷 14，頁 433〈讀山海經十三首·其九〉)

人生何知千秋？朝不能及夕耳！遠謀皆迂，究竟俄頃是實，誠不吾欺。必也無生，方為了義。(卷 17，頁 549〈入華子岡是麻源第三谷〉)

行藥閑身於莊馗，見人奔走，自願何為者？未忘富貴，人安能不歎？(卷 19，頁 597〈行藥至城東橋〉)

味「紅顏」、「白髮」之語，乃謂繁華有窮，著述不朽。(卷 23，頁 723〈君子有所思行〉)

「雖言」二句言情真。雖云世事空幻，當可自遣。然實在境地，終不可遣也。(卷 33，頁 1100〈擬詠懷二十七首·其十八〉)

對人生的感慨陳祚明主要著眼幾個方面，首先點明「人生」某程度上有被註定、僅有一次機會且勢必有終點的特質；再由此出發，談處於人生旅程中的個人，應如何自我定位、如何看待自己。好比窮困一事，有時實為命數所訂，而非自己努

力不足所造成，故無需怨恨。富貴固人所欲求，但因人生必有終點，富貴也有窮盡之時，所以在人生旅途中，追求富貴就不是頂要緊之事，面對很多爭執紛亂，也應抱持曠達之心應對。真正重要應是「立志」，並藉著述表達心志，以成就超脫生死、流傳萬世的美事。陳祚明《采菽堂古詩選》顯露的人生觀，與其編選行為、動機可互為參照。陳祚明家貧，故傭文以求溫飽，但仍把握閒暇餘力求作詩選文、著書，正因知道生命有窮盡之時，再如何窮苦也僅是眼前之事，真正能永垂不朽的乃著書立言的行為，故希望以自己的心得為例，與讀者們共勉。

除嶄露人生觀外，陳祚明有時也在評語中就自己所感，評斷詩中人物、事：

人臣之死不變之心，何凜凜也。(卷1，頁18〈上邪〉)

然讀末段，子荆固非兀傲無情者也。(卷12，頁359〈征西官屬送於陟陽候作詩〉)

康樂天才殊勝，識解超超。同時之人，洵無其偶。觀其嘲笑孟顛，兀傲之狀，當亦難堪。爰使群流莫相攀詣，天下之大，人物之多，終身獨行，能無阨塞？山中屢歎於美人，良有以也。此作結言。在先盱想，在後勤企之念，纏綿莫解，不知是何客能使康樂繫心若此！無亦見似人者而喜耶？(卷17，頁542〈南樓中望所遲客〉)

東坡所謂「何地無月，何處無竹柏，特無如吾兩人者耳」。東坡幸有兩人，康樂終身一我，悲哉！悲哉！晞髮陽阿，傲睨一世。(卷17，頁542〈夜宿石門詩〉)

有傲睨一世之概。(卷30，頁1002〈詠魯仲連〉)

誰能於此時尚道真情？此女子大奇。《詩紀》以屬齊，有以也。李長吉奈何嘲之？(卷31，頁1054〈感琵琶弦〉)

正想淮南館耳！千秋誰人識公此情？(卷34，頁1120〈入道士館〉)

有才如此，遇煬帝之時，而不見寵，命也。(卷35，頁1156〈自傷〉)

其中包含改變對古人的看法、感佩前人，還有慨歎歷史人物的境遇等等。陳祚明認為〈上邪〉表現人臣與君的關係，臣欲與君相知直至「長命無絕衰」的呼告，陳祚明認為乃表現堅忍之情。藉閱讀〈征西官屬送於陟陽候作詩〉，陳祚明改變了對子荆的印象，由此可見陳祚明信服由詩作能夠理解作者的途徑。文中或想像

歷史人物姿態、或驚嘆讚許其所作所為、或感嘆其處境實歸於命數等，都是陳祚明讀詩時流露己身感受。陳祚明對謝靈運頗有好感，從細膩分析其詩作章法布局等可見得其心實慕之。在此提及謝靈運之才實超越同時代人，致使雖然天下之大、人物之多，終無人可理解他，只得終身獨行。陳祚明提到東坡尚有可與之同歡共賞的知心好友，但謝靈運終究僅孤身一人，令陳祚明為之感嘆。或許在悲歎中，除表現陳祚明欲尚友古人，也寄寓陳祚明「渴求知音」的想望。雖在京期間陳祚明友朋甚多，家中賓客絡繹不絕，但心中仍和謝靈運一樣有懷才不遇的孤獨之感，因此對謝靈運遭遇特感痛心。

陳祚明在評語中常借「反問」方式表達自己意見。這種例證甚多：

當此時，何以堪？（卷3，頁72〈詩四首·其二〉）

饑寒之不懼，且固何懼？（卷14，頁430〈詠貧士七首·其五〉）

夫世上寶安能得王母心哉？（卷14，頁433〈讀山海經十三首·其七〉）

《詩紀》謂：「即桃葉作。」但與謝芳姿事重，未知果否？（卷15，頁460〈團扇郎歌四首〉）

奇哉！此中亦寓感慨耶？（卷32，頁1060〈配帝舞〉）

形容曲似，文人之筆，體味人情，乃至此耶？（卷15，頁487〈雜詩〉）

何必無多露之感？（卷15，頁479〈夜度娘〉）

今竟如此，奈何？（卷34，頁1136〈和劉儀同臻〉）

那得首首情濃若此，不畏造化忌耶？（卷34，頁1137〈送周尚書弘正二首·其二〉）

風雲何處來？平時乃不見耶？（卷34，頁1139〈野步〉）

詳篇末，已寓北投之意，何竟不避諱？（卷27，頁895〈贈陰梁州〉）

「曠世不再鳴」，志何決也，所謂正緣篤感耳。使曰不然，玄鶴之飛，何以在羲陽欲冥之候？（卷8，頁244〈詠懷詩五十二首·其二十〉）

此首稍亮，有古意，但似是婦贈，非贈婦，何也？(卷 10，頁 312〈為顧彥先贈婦二首·其二〉)

結四句用意深。無風不凍之時，蓋亦鮮矣！能無土思？(卷 33，頁 1093〈伏聞遊獵〉)

國恤如此之重，麀牡如彼其微，何當一忘之、一思之？(卷 38，頁 1331〈虞箴〉)

彼仙者，亦何事而欲畢塵累耶？(補遺卷 2，頁 1388〈詠懷詩〉)

澤中乃復生喬松耶？不可期。其見而或有之，故思之而悲。然世豈有此悲？(補遺卷 1，頁 1343〈詠懷詩二十五首·其九〉)

反問又可分好幾類，一用以表達陳祚明心中激動情緒之用。像「何以堪？」「奈何？」等字眼，都是掏心掏肺的真誠質問。「世豈有此悲？」這種近乎詰問語句，更顯陳祚明從詩中感知的蒼涼、憾恨之意多麼深刻。前面幾例都沒有設定提問對象，「不畏造化忌耶？」則直接帶入更高存在，強化激烈情態。另一種疑問是基於困惑而發，非為反詰。像〈為顧彥先贈婦二首〉評語，就如欲與作者討論寫作手法與緣由：「何竟不避諱？」(卷 27，頁 895〈贈陰梁州〉)與「風雲何處來？平時乃不見耶？」(卷 34，頁 1139〈野步〉)兩句，就像陳祚明真的跟作者對話，相當生動。由於感嘆語句與反問語句一樣，都容易讓讀者感受評選者語氣，所以特顯生動。

除此之外，陳祚明有時還會在評語中發出議論²，或就詩中事表達意見。比如「寫得可畏，不必果屬垣。凡墻，遂似有耳。」(卷 38，頁 1316〈管子〉)；「大有慨，甚言之也。非惟言末業貧者之資。夫苟懷利，何所不為？」(卷 38，頁 1320〈史記五則〉)都好似身歷其境一般，從自己眼光出發，針對詩作所記之事發出議論。有時會有獨到見解，如陶淵明〈飲酒詩二十首·其九〉借與田父問答表明自己高棲不仕的決心，語氣懇切又決絕。詩作形式效仿《楚辭·漁父》，寫出生活中與野老田父往來情事。一般最容易注意田父的至誠、詩人的真摯，還有陶淵明平易親切的為人。³但陳祚明一眼看出「此田父大有遠識。『鑑縷茅簷下』，何

² 陳祚明在評語中所發議論，茲舉兩例以參：「論至人之見忘哀樂，齊生死，必臻此旨。始離世情，然既挾天真，搏為形體，性豈無靈？情難便已。所接之物，定有纏綿。菩薩之心，異於自了，以有此情耳！通蔽本不相妨。當其未通動為識轉，及乎非蔽，匪識能將。夫菩薩之心，隨物興慈，未論所接，況於已接，寧反愀然？人而無情，世無忠孝。釋理非謬，於此信之。」(卷 17，頁 543〈廬陵王墓下作〉)；「慨世甚深，故決意高蹈，不能隨俗浮沉，雖逸亦已難，蓋欲矯拂本性，此事誠甚難也。『羲農已遠』，與『非薄湯武』同意。」(卷 8，頁 229-230〈答二郭三首·其二〉)

³ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第5章，頁124。

反不足為高棲？將意又不特慕高棲者，已為田父識耶？」(卷 13，頁 417〈飲酒詩二十首·其九〉)⁴火眼金睛辨別隱居鄉間的隱士，這與陳祚明自己身分亦為一介布衣可能也有關聯。〈上責躬詩〉論解也很精采：「〈責躬詩〉自敘條次，微寓悲感。「股肱弗置」，可知侍衛之缺。『匪敢傲德』句，言之得體。然反觀其意，則匪敢傲德，直由少恩也。末願以『微功自贖』，雖素志如此，但嫌疑中詎肯委以事權？況用兵之地乎？此為不智。」(卷 6，頁 176〈上責躬詩〉)陳祚明在此評論已非詩作寫作手法，而且直接激烈地發表對詩中描述事件的看法。陳祚明的古詩評選，除超脫地從客觀角度加以解說，也因直接針對詩中事做評論與說解，而更有個人鮮明色彩。

陳祚明評詩時採取角度非常多元，有時會猜想對方當時情景如何：「自寫深造之能，應有知希之感。」(卷 24，頁 771〈清思詩五首·其二〉)；依據不同處境下不同判斷：「投外者必羨近臣，內直者自應作林泉想也。」(卷 20，頁 652〈直中書省〉)；或為當事者設身處地設想：「公最不忘於此，更一舉揚，中情何如？」(卷 32，頁 1063〈皇夏〉)。不僅懷想作者，陳祚明作讀者時有時也揣擬不同讀者會有不同心得反應。這種差異有時因處境不同：「處衰世者，味此語誠悲。」(卷 38，頁 1321〈後漢書三則·其三〉)；有時則因身分差異而有不同的體會：「後六句能狀難狀之情，安得有此慧心，體味深閨中朝夕況味？怨婦更此境者，聞之涕出無從矣。」(卷 25，頁 795〈為人傷近而不見〉)揣想若是深居閨中的怨婦，讀此詩更會痛哭流涕，可見其用心細膩。

詩作帶來的影響，則是作為讀者的陳祚明感受、領略詩作的刺激之後，再進一步抽離，擴大描繪所能具有的功效。通常不將焦點集中在自己感受上，而較普遍描寫詩作可致使眾人如何，放大眼界還有影響層面。舉例來說：「起二句堪為慟哭」(卷 8，頁 249〈詠懷詩五十二首·其三十九〉)；「俱欲使人慟絕」(卷 34，頁 1138〈徐報使來止得一相見〉)；「曲曲制淚」(卷 34，頁 1136〈和侃法師三絕·其一〉)，描寫詩作能生發的情感足以使人慟絕流淚。但陳祚明採較客觀的陳述方法，使詩作影響範圍在無形中得以擴大。陳祚明除描繪情感外，有時更直接陳述詩作能達成的效用，還有所能帶來的改變與行動。如：「名言激昂，千秋使人忼慨。」(卷 5，頁 130〈步出東門行·右龜雖壽〉)；「擺脫妒意，此意更使人妒也。」(卷 25，頁 795〈月夜詠陳南康新有所納〉)；「寫得激切，使懦夫亦奮。」(卷 38，頁 1317〈左傳九則·其五〉)；「足以惑人之心。惑人，故能堅之。」(卷 38，頁 1318〈國語六則·其六〉)；「可以鼓勸同心。」(卷 38，頁 1324〈易緯引

⁴ 說解詩中事，還有以下幾例可參：「群動亦何足憎，而嫉之如仇？」(卷 13，頁 417〈飲酒詩二十首·其七〉)；「平居亦恨蒙袂之子，以為太激，然彼固有志也。昔人類然，不輕求飽，已矣復何所悔。」(卷 13，頁 422〈有會而作〉)；「可知仕非得已，徒不能死，無敢不仕。」(卷 33，頁 1101〈擬詠懷二十七首·其二十一〉)；「假以權而因奪之，傾側誠可嫉。」(補遺卷 1，頁 1343〈詠懷詩二十五首·其十三〉)；「固將有待而維輓之，恐河清難俟耳。」(補遺卷 1，頁 1342〈詠懷詩二十五首·其三〉)。

古語)；「怨詞可以風」(補遺卷4，頁1469〈通博南歌〉)。使人妒、讓懦夫得以振奮、同心之人可以得到激勵，都具體點明詩作造成的影響。陳祚明似乎也被包蘊在影響名單內，詩作具有這般激勵人心、改變世界的力量，成為他書寫評語時醉心的一環。⁵

第二節 訓誡指導的意味

《采菽堂古詩選》評語中，陳祚明實自覺或不自覺帶入具有訓誡或指導意味的語句。可能源於有教學經驗而養成習慣，也可能僅是一般選評家常見的用語方式。雖然《采菽堂古詩選》非陳祚明作為教學之用的古詩選本，規勸訓誡或指導寫作都非選集目的，但亦可從中看出陳祚明注重要項為何。

具訓誡指導意味的評語大抵可分兩類，一就立身處世層面來談。陳祚明雖未以禮義或風教作為選集評選標準，但仍非常重視禮義、立節等為人處世的議題。⁶他曾提及：「禮固人生所資，豈可廢乎？」(卷8，頁252〈詠懷詩五十二首·其四十七〉)禮不僅不可廢，且應謹慎遵行，可見其重要性。他捻出些許詩作認為其中闡述之道歷久不衰，值得我們每日細品熟記。如〈書戶〉：「二言可以終身。」(卷38，頁1328〈書戶〉)；〈長歌行〉勸學之語，乃「千古至言」(卷2，頁25〈長歌行〉)必得好好謹記；〈韓嬰詩傳引古語〉所言，亦得日日念之，因為「謀生者應如此。」(卷38，頁1323〈韓嬰詩傳引古語〉)藉標舉最精煉警語的方式，就無須再多費唇舌，即可達到規勸效用。有時詩中歷史人物的作為，也可成為我們借鑒對象：

采薇之士，猶有嘉樹可依。猜嫌之時，懼以異心致患。以違時之素質，當商風之摧殘。立節固嚴而善全，尤宜有術。此所以不罹叔夜之悔也。(卷8，頁241〈詠懷詩五十二首·其九〉)

風調固自高古，但少含蓄。不惟失風雅之度，亦復非處世所宜。(卷4，頁99〈與劉伯宗絕交詩〉)

⁵ 陳祚明有時會關注一些小細節，如為物抱不平：「雁何堪年年遭此橫妒？」(卷34，頁1143〈賦得集池雁〉)，或藉讀詩得知一些小知識，好比知道纏足由來已久：「詠此，知纏足已久。」(卷15，頁480〈雙行纏足二曲·其二〉)，或知道別名由來甚早：「乃知瓜有蜜筒之名，其來甚古。」(卷34，頁1113-1114〈和樂儀同苦熱〉)這些可能都非詩作重點所在，但藉此可看出陳祚明不以既定框架看待詩作，反倒是用心理解詩作後，再進行自由聯想，才能有這麼多樣且別具巧思的評論成果，特顯清新。

⁶ 陳祚明注重風教、道德主要就詩歌影響層面來談，多論詩歌能達成的成效為何。比如〈羽林郎〉「是樂府駢麗之調，持旨甚正，有裨風化。」(卷4，頁111〈羽林郎〉)；或是〈子夜四時歌〉擇取標準：「春令女悲，自古言之。擇其善言情者，務取淋漓，而邪冶自可為戒。」(卷14，頁448〈子夜四時歌春歌十五首〉)，都自詩歌可能造成的風教影響論述。

爵位於人，本自非輕，況祖先之纘乎！守之為幸，失之為慚，君子成身，固當常懷此念。(卷3，頁77〈戒子孫詩〉)

此無論昭陽殿恰合，遂以為讖，要亦理勢自然，十世可知。當由是道，可以鑒矣！(卷27，頁883〈題所居壁〉)

藉伯夷叔齊還有嵇康之例，我們得以知曉應當如何立節。不僅要嚴謹秉持節操，還得「有術」，這是我們從歷史人物吸取的教訓。朱穆與劉宗伯絕交之作，雖風調高尚，但畢竟缺少溫柔敦厚蘊藉之意，不利處世，這裡可謂表露陳祚明自己的處世哲學。玄韋成之詩用以訓誡子孫，此處則借詩作教誨時人。〈題所居壁〉本意是批評王衍、何晏競尚清談，不問政事，致使西晉為五胡十六國所滅。因其鞭辟入裡，所以《南史》當成陶弘景預知侯景之亂、梁祚覆滅的讖語。這固然乃時人附會之談，但說明此詩實概括西晉到南朝士人一味放誕空談導致亡國的歷史教訓。這種詠史詩在齊、梁誠屬難能可貴，其中揭示之道，不僅當時受用，直至千年後的陳祚明，仍認定其中之道「可以鑒矣」。⁷

揭示詩中足以引以為戒的情況，也是陳祚明展現訓誡教育意味的重要環節。有些針對個人德行操守而發，如：「可為嗜利之戒。」(卷38，頁1314〈大戴禮二章·其二〉)；「恭甚。人固莫侮，侮人者人反侮之耳！可以為戒。」(卷38，頁1330〈鼎銘〉)。有的提點日常生活值得參考的原理原則：「此可為擇賢不審之戒。」(卷38，頁1324〈詩疏二則·其二〉)；「直敘懷來，喜其暢達。怨尤之辭少，而悔禍之意真。如得免者，當知所戒矣！」(卷8，頁221〈幽憤詩〉)。有的針對世間普遍情形而言：「可以為戒。風俗妖淫過甚，必有兵戈之慘，自古類然。」(卷37，頁1283〈惠帝時洛陽童謠〉)；有的為特定身分之人的借鏡，如提醒仕宦之人：「頓有此良友，古誼可佩，不能自克。千古仕宦鮮令終，多昧此戒。」⁸(卷19，頁604〈奉迎大駕道路賦詩〉)；「辭迫詞古。二歌可為司牧之戒。」(卷37，頁1282〈蜀人謠二首〉)最特別是針對為君者或比匪之類點出可資規勸之方：「譏不審也，又傷非罪謬及。又可為比匪之戒。」(卷38，頁1323〈詩疏二則·其一〉)；「為君者於此可以鑒，果有中人煬竈否乎？其人果可用否乎？可用而不用，其感憤宜也，奈何罪之？且可用而不用，必有不宜用而用者。中人誤我多矣，若之何不思？」(補遺卷1，頁1352〈賜餞東堂詔令賦詩〉)、「反覆淋漓，曲折究論，可資勸誡。凡作樂時，聞於主聽。得此正論，足資觀鑒。且其筆調高古，都無凡近之音。」(卷9，頁262-263〈明君篇〉)匪賊與君王可能並非原本預設的讀者群，這些解說乃因應詩作內容而發，緊貼詩作內容點出當中可作借鑒處，可見陳祚明以詩作為中心，信筆而書的酣暢之感。

⁷ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第8章，頁211-212。

⁸ 李金松點校之《采菽堂古詩選》原標點作「頓有此良友，古誼可佩，不能自克。千古仕宦，鮮令終，多昧此戒。」筆者依文意修正為：「頓有此良友，古誼可佩，不能自克。千古仕宦鮮令終，多昧此戒。」

之所以在評語中注重立身處世原則，點出哪些義理值得時刻提醒自己，哪些借鏡需常常引以為戒，可能和陳祚明認為詩作好壞高下，很大部分已決定在立意有關：「『有美一人』，豈卞太后所見侍御者耶？所懷如此，體安得高？然固婉轉有風致。」(卷 5，頁 138〈秋胡行二首·其二〉)從「所懷如此，體安得高」可以明瞭對陳祚明來說，所懷之心對作品高下實有巨大影響。因此雖然《采菽堂古詩選》主要談論詩作，但亦不可忽視立身處世。評《左傳》時也提及：「守身之節也，非惟執志不回，亦見禮義當勉。所取乎詩者，為可勉也，為可戒也。」(卷 38，頁 1313〈左傳六章·其六〉)為人與為詩，對陳祚明來說確有一定關連。

第二項訓誡指導的意味則展現在指導讀詩、寫作方面。雖然陳祚明編選《采菽堂古詩選》不一定具教學使命，不過書中時可見宛如教師口吻之言。首先表現在區別詩作好壞上，陳祚明除分辨詩作高下，還點出佳處或尚待發揮的不足之處，好讓學習者能清楚理解其中奧妙。如評論〈優孟歌〉清楚點明其佳處所在：「此首佳處，在不言廉吏所以不可為，反形自見。」(卷 37，頁 1242〈優孟歌〉)；「此首佳處，在言及叔敖即止，不言其子之貧。然上豫鈎取。『負薪』句，其意自見。」(卷 37，頁 1243〈優孟歌〉)可能因接連幾首同題又相類之詩，所以陳祚明清楚點出個別佳處為何，以讓讀者能清楚分辨。評〈清靈真人歌〉時則論：「此應發揮『無待』。『玄井』四句活。」(卷 36，頁 1216〈清靈真人歌〉)清楚點寫不足、應加以發揮之處。除表述自己意見，也提供學習者參考榜樣。他特別提醒讀者要細緻分梳作品：「宜句句分看」(卷 29，頁 946〈上巳宴麗暉殿各賦一字十韻〉)、「宜細玩」(卷 29，頁 947〈袂襖泛舟春日玄圃各賦七韻〉)，不能囫圇吞棗，僅有大概感受卻不知其佳處與不足。特佳詩作更須熟記熟誦：「此篇流宕曲折，轉掉極靈。抒寫復快，兼樂府古詩之長，最宜熟誦。」(卷 4，頁 102〈飲馬長城窟行〉)

再者是指導寫作。《采菽堂古詩選》從創作方面給出原理原則性建言，乃針對「蹈襲」而發：「語健。『風吹燭』，用比壽命。想初創此句時，覺新警。為何如今遂作俚俗語矣！以是觀之，多襲古語，自然無味。」(卷 2，頁 39〈怨詩行〉)、「古人為文，批却導虛，變化百出，故一意可成數篇，一事可以各詠。往往生新，不相蹈襲。」(卷 3，頁 87〈古詩十九首·其十五〉)〈怨歌行〉從實際例證出發，點出就算語句初創時覺得新警，經過反覆習用之後也將索然無味。真正厲害的作者，則可變化百出，事與意固然相同，卻可用新詞新語而不相蹈襲，這才是寫作者應學習的榜樣。捻出不可蹈襲、一味習古，與陳祚明所處的時代環境有些許關係。

陳祚明給予詩人們創作上的提點總數雖然不多，但含括層面相當廣泛，且都緊貼文本給予建言。小到選字方面的叮嚀、大到體裁選定皆有：「至如『石華』、

『海月』字，亦高雅，足資點染。作詩使物名述風土，字須揀擇。有俚鄙不可入詩者，切須忌之。濫用能傷氣格也。」(卷 17，頁 530〈遊赤石進帆海〉)；「『千里馬兮駐待路』句，健。欲擬漢樂府者，當於此等處求之。」(卷 3，頁 64〈瑟歌〉)；「末二句聲脆，作唐律於此等句法入，能藥俗響。」(補遺卷 3，頁 1420〈和彈箏人〉)選字須高雅，不可不加揀選而讓俚俗之字入詩傷害詩作氣格，與陳祚明看重「雅」的觀點可以相連。〈瑟歌〉則舉實例，明確點出應從何處下手學習某類體裁，〈和彈箏人〉寫出可對峙何種問題等等，對欲學習寫作詩歌的人而言，都是相當實用的意見。

除此之外，陳祚明還依據情境、詩作功能不同，教導學習者詩作的使用時機或寫作手法：「俗筆於此下，定作庶幾拂拭、不忘竭忠等語矣。乃偏如此便住。結二句揚開，此所謂有含蘊。凡有求於初交之人，須如此乃妙。」(卷 7，頁 207〈侍五官中郎將建章臺集詩〉)；「不得意時，偏宜作自得語。」(卷 21，頁 673〈奉答內兄希叔五章·其二〉)〈侍五官中郎將建章臺集詩〉評語從使用情境角度來談，相當罕見。可見除詩作展現情意層面以外，陳祚明也沒有忽略詩作具有實用功能意義。第三例提醒寫作技巧，雖處不得意之時，反倒要作自得之語。表面看似無理，但卻是真誠剴切的提醒。除直接提醒外，陳祚明亦會從寫作進程給予指導：

「浮」字、「動」字，極難入詩。(卷 21，頁 661〈和徐都曹出新亭渚〉)

「寒猿」句，生動。「重基」六句，易腐。「重基」二句，尤易腐。然筆高，自不妨，須審此理。(卷 12，頁 357〈雜詩十首·其九〉)

三、四生動，結太尖。本謂公大家，有此不妨，不謂可學。(卷 34，頁 1129〈詠畫屏風詩二十五首·其三〉)

亦是多用虛字，句句轉掉。有此健筆，方可。如率意學之，易淪卑弱。(卷 7，頁 200〈室思〉)

〈和徐都曹出新亭渚〉僅點出個別字詞極難入詩，雖未明言，實已隱含初學者不好輕易嘗試的提醒於內。〈雜詩十首·其九〉與〈詠畫屏風詩二十五首·其三〉寫作都有問題，因作者本身條件極佳，所以不會構成妨礙，但不代表陳祚明欣賞這種作法，或鼓勵學詩者以此為效習範本。特別清楚點出：雖身為大家或筆調高妙的作家有「易腐」或「太尖」的語句「自無妨」，但「不謂可學」，初學者須避免這種弊病。此中之理，還須細細斟酌。〈室思〉則點出其佳處，提醒若非已具高超健筆，則不可率意學習這種寫作方式，並具體點出後果：「易淪卑弱」，實是清楚明確的訓誡教導。

第三節 刪改或續寫作品

除評選家和讀者兩重身分外，陳祚明在《采菽堂古詩選》中，也帶進自己身為「創作者」的角色。這表現於陳祚明偶在評語中意圖刪減、改動或續作詩作。這是陳祚明在古詩評選中帶入專屬自身的最深烙印。陳祚明少數時候僅簡單提點詩作不佳，而未具體說明不好的地方為何：「『只將困淪胥』句不佳，當併二語去之。」(卷 19，頁 611〈相逢狹路間〉)但大多數若欲刪改詩作，都會明確點出詩作何處不佳。有時從覺得不足成為詩句角度來談，認為「不成語」或「不入詩」：「起云『幸得與珠綴，羃羃君之楹』，不成語，特為改之。」(卷 20，頁 634〈詠幔〉)；「『三十六水』二句，語不入詩，宜刪去。」(卷 33，頁 1089〈謹贈司寇淮南公〉)有的則風格太偏頗而認為不甚妥當，比如認為「不警」、語句過生，所以應該刪去：「『風色動燕姬』句不警，併去此聯。」(卷 23，頁 741〈春思〉)；「起有迴致。『開芳』二句生，亦似可去。」(卷 18，頁 597〈行藥至城東橋〉)有時還從詩句與詩作整體關聯性考量：「『四時』二句，『通信黯』，字生，『春風』亦與章旨不合，不若去之。」(卷 24，頁 758〈秋夕納涼奉和刑獄舅〉)除字詞過於生澀外，所取景物若和章旨不合，都會成為陳祚明主張刪改的理由。⁹而詩作無理或禪味過於濃厚，更是陳祚明不能忍受的作品：

「似人髡」三字大無理，不若刪此二句。(卷 18，頁 577〈擬行路難七首·其五〉)

「巖崑」二句，「昔貌」、「前名」，字無理，擬刪之。(卷 18，頁 580〈登廬山〉)

結無理，擬改曰「作賦欲凌虛」。(卷 35，頁 1168-1169〈遊梁城〉)

「光景不可奢」語，無意義，擬改曰「迴車向狹邪」。(卷 24，頁 781〈答徐侍中為人贈婦〉)

「方乃遂心虔」下，原有四句，太引禪語，不入詩，今去之。(卷 22，頁 690〈遊鍾山大愛敬寺〉)

「接引降皇情」下，有「心燈朗暗室，牢舟出愛瀛」二句，「心燈」、「愛

⁹ 除上述例證以外，〈喜疾瘳〉評論也可見陳祚明若認為詩中有不佳之處，刪除反倒較保存更佳：「起四句甚得疾瘳情事。久廢臨望，乍復得遂遠眸，樂可知也。雖同二句，使事已足，下又填四語：『災星夜出境，鳴禽晚去樓。蠲邪無賈復，祆氣息梁牛。』頗覺累氣，擬去之。結意蕭蕭自遠，亦稱本旨。採藥圓丘，茲情已顯，又加『神隨七星變，貌逐五雲留』二句，亦傷繁累，猶是此意，而排入典事，語又不雋，不如削去，始得輕快，無擁腫之疾。」(卷 22，頁 709〈喜疾瘳〉)既然使事已足，就不需再反覆陳述，僅會顯得贅累，刪去反倒能顯輕快而不覺擁腫。

瀛」字禪語，似不佳，擬去此二語。(卷 22，頁 705〈蒙華林園戒詩〉)

覺得無理或沒有意義，還有認為近於禪語兩個理由，是陳祚明認為需刪改語句兩個最重大理由。「無理」、「大無理」等字詞，表達陳祚明的嫌惡含有不可置信之感。而從〈蒙華林園戒詩〉評論中，可看出運用宗教性色彩的字詞，陳祚明會特別敏感而認為不妥，覺得應該刪除。

由上述所舉之例也可看出，陳祚明不僅捻出哪些語句不恰當，認為應該刪去，還會自己嘗試改動語句。有時改動幅度不大，只是覺得有更好字詞可以取代，如：「『宿』字較『出』字有作意。」(卷 26，頁 834〈入西塞示南府同僚〉)；「『雙蛾』不若作『纖蛾』。」(卷 26，頁 849〈望新月示同羈〉)；「結句『鎖』字稍欠穩妥，不若作『罽』。」(卷 20，頁 654〈高齋視事〉)；「『落』字未工，擬改曰『棹動將花靡，船移警鷺飛』。」(卷 22，頁 699〈採蓮曲〉)「嫌『遵路躅』三字不圓。凡調不圓，則意不轉。擬改曰『今人齊所逐』。」(卷 35，頁 1163〈贈薛播州十四章·其十一〉)這些都是個別字詞運用或欠穩妥、或不夠工巧，只需局部或少許更動修訂即可呈現更好意境。由此可略窺陳祚明細品字句表露整體美感。雖然少數字詞不夠圓潤或不夠精巧看似不會構成大的妨礙，但就陳祚明看來，字詞使用也不得輕忽。評詩「細之至單詞隻字之末，無不辨折推詳，窮微極眇」¹⁰的深刻用心，在此可見一般。

除卻商榷個別字詞外，大多時候仍以「句」為單位，進行整句改動。試舉幾例為証：

特起語釋弱，擬改曰「所知諸歡笑，詎忍聆驪歌。」(卷 20，頁 633〈錢謝文學離夜〉)

「弱袖低紅妝」下，原有「朱顏日已興，盼睇色增光。擣以一匪石，文成雙鴛鴦」四句。「興」字不穩，且此時入「朱顏」語無謂。「一匪石」字無理，故去之。(卷 22，頁 691〈擣衣〉)

「縱橫愁思端」，都不成語，擬作「憂來方無端」。「電至」二字，亦少情，何如只作「林青」？(卷 24，頁 758〈採石上菖蒲〉)

「紀化」二句，「俗志信積隆」語，不亮。「所惜」二句押「蓬」字湊韻，且去之更健。(卷 22，頁 722〈江蘿生幽渚〉)

¹⁰ [清]嚴沆：〈序〉，[清]陳祚明撰：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，嚴序頁 5-6。

「夢笑」四句織曲盡態。「插揆舉琵琶」近，是湊句，擬改曰「展褥襯藍牙」。(卷 22，頁 707〈詠內人晝眠〉)

「雲霞清以轉」五字無謂，是湊句，擬改曰「雲輅停且轉」。(卷 23，頁 728〈從齊武帝瑯琊城講武應制〉)

白壁微瑕，乃在「閤」字湊韻。蓋公詩體，對無不工者，何不云「既笑漢陰甕」乎？緣「苦」字無出處，虛而不典；「閤」字顧不礙也。然安知當日非正讀《論語》有感於沮溺耶？妄欲改之終囁嚅不敢發耳。(卷 17，頁 534〈齋中讀書〉)

易「旌」為「旗」，終是未安，擬改曰「念如懸旌危」。(卷 19，頁 595〈紹古辭四首·其一〉)

從〈錢謝文學離夜〉評語可看出陳祚明看重起始語。因〈錢謝文學離夜〉首句和他句相較特顯孱弱，所以有心為之改動。〈擣衣〉和〈採石上菖蒲〉則可見字斟句酌的用心，細膩體貼詩句是否言之成理、是否精準表達心中之意，而非「無理」或「不成理」，或在詩中無法達應有功效。接下來幾個例證則可見陳祚明不滿「湊韻」、「湊句」。單純為湊韻而得的語句，不如去之更令整體詩作感覺爽健。從陳祚明刪改語句可看出他不滿過於切近或不知確切所謂為何的語句。既能明確表述情事、又具含蓄蘊藉美感的語句，才最符合其審美標準，故在改寫時也努力貼合這個目標。〈齋中讀書〉是謝靈運作品，陳祚明相當推崇謝靈運之作，但其仍有「白壁微瑕」之作，主因即在有湊韻之嫌。不過其認為謝靈運詩「對無不工」，所以雖然陳祚明心中有語句可替代，仍不免再三推敲謝靈運用字是否別具深意，並點出自己雖想改動語句，但始終「囁嚅不敢發耳」。可見其刪改詩作心態相當謹慎。〈紹古辭四首〉評語提到陳祚明若想改動古人詩作，亦經自己反覆雕琢而成。

陳祚明作為評選家僅有裁定詩作收錄與否的權利，不可能真的刪減或改動作品，但在評語中表達己見，則讓自己也得以擠身作詩者行列，把自己提高至與古詩人們同高、甚或更高的地位。值得注意的是，陳祚明認定須刪改的作品最早只能推到宋朝，全無漢朝或魏晉詩作。這不僅與他對各朝代評價有關，也與六朝以下作品才能進行摘句批評，漢朝與魏晉時期作品具渾整而不可分割的特質有關。

除刪改個別語句外，陳祚明《采菽堂古詩選》也帶入少許陳祚明創作。陳祚明曾續寫〈行還值雨又為清道所駐〉：「戲為續後段曰：『況余白屋士，自休卑路傍。柴車聊側坐，蹇衛詎爭驤？欲近丞疑怒，將摩轂不彊。皂帽遮仍漬，青泥滑漸妨。若濡稍惜袂，從沾屢停韁。雲霄無羽翼，涔蹄徒惻傷。』」(卷 27，頁 876)

〈行還值雨又為清道所駐〉)用「戲」字點出寫作的遊戲態度，之所以修改這後半首詩作，與陳祚明認為該詩「自敘以後，不能映帶前事，以是為拙」(卷 27，頁 875 〈行還值雨又為清道所駐〉)的看法相關，所以續作特別注重物相、情事映照呼應，期讓整首詩作成為結合更緊密的有機體。陳祚明也曾在評選集中提過自己創作：「予嘗作〈登金山詩〉，深恐作江濱峰嶺。多方屬想，求尚水心，不如此十字自然是江中也。」(卷 17，頁 531 〈登江中孤嶼〉)〈登金山詩〉於《稽留山人集》中未見，許是未得刊刻之作，故難以和〈登江中孤嶼〉對參。陳祚明藉自己寫作經驗為例，說明自己如何嘔心瀝血揣想表達之途，襯出謝靈運詩歌寫作高妙所在。不僅烘托謝靈運詩作高妙，也看到陳祚明藉評選尚友古人、甚或有心以自身作品與之相較長短的意圖。惜在《采菽堂古詩選》中僅有這兩例可參，未能作更多探究。

陳祚明《稽留山人集》有仿擬、追和之詩¹¹，其中〈古詩十九首〉、〈古詩為焦仲卿妻作〉、和陶詩還有漢代樂府擬作與《采菽堂古詩選》較為相關。陳祚明十分喜愛〈古詩十九首〉，棄家遠游期間，曾「試取〈古詩十九首〉讀之，悲不能自止。」¹²客居謀生的人，對遊子飄零、嘆老憂生的寥落之意自然不陌生，其處境與〈古詩十九首〉在漢末王朝崩潰前夕遊宦京洛、志意無成而沉淪惆悵的中下層士子十分相近，因此對〈十九首〉產生強烈共鳴，並以自己切身體驗逼近、

¹¹ 茲將所有擬作，表列於下：

編號	詩名	卷數及頁碼
1	〈擬古詩十九首〉	卷 1，頁 15-20。
2	〈後擬古詩十九首〉	卷 1，頁 20-26。
3	〈同顯亭遊歷下亭讀杜工部古詩追和二首〉	卷 2，頁 9。
4	〈和陶公飲酒詩十首〉	卷 9，頁 14-17。
5	〈戲作焦仲卿詩補〉	卷 9，頁 17-22。
6	〈無題〉	卷 11，頁 10-12。
7	〈止酒〉	卷 12，頁 14。
8	〈擬漢衡吹雙角曲〉(〈長安道〉、〈紫驩馬〉、〈驄馬驅〉、 〈雨雪〉、〈隴頭曲〉、〈關山月〉、〈梅華洛〉、〈折楊柳〉、 〈洛陽道〉、劉生〉、〈黃覃子〉、〈赤之揚〉、〈黃鵠吟〉、〈望 行人〉、〈古劍行〉、〈洛陽公子行〉、〈出關〉、〈入關〉、〈出 塞〉、〈入塞〉)	卷 14，頁 1-7。
9	〈擬漢饒歌〉(〈務成〉、〈閑雲〉、〈釣竿〉、〈黃爵〉)	卷 14，頁 8。
10	〈禁城春曉擬初唐體〉	卷 19，頁 4。

¹² 〔清〕陳祚明：〈擬古詩十九首·序〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997 年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第 233 冊，卷 1，頁 15。

理解古詩作者們的人生境況與情感經歷。¹³無論是漢末時人寫作〈古詩十九首〉，或陳祚明覺得非得擬作不可，都是出於「情」：「夫情有所止，而故作之，非其至也。」¹⁴正因心中有感而發，所以擬作速度飛快：「乃含毫伸紙，竟一日得詩如其數。」¹⁵喜好〈古詩十九首〉的程度可見一般。¹⁶陶淵明則是陳祚明相當喜愛的詩家，因為讀陶淵明〈飲酒詩〉「聊復愛之，輒有斯和。」¹⁷在和詩中，陳祚明點出生活艱辛，以及自己只能寄情寫作的辛酸，直欲將自己形象與陶潛重合。¹⁸〈止酒〉¹⁹雖未明言為擬作或追和之作，但從題名還有詩中用典都可見與〈和陶公飲酒詩〉相類意圖。除此之外，陳祚明寫作〈漢衡吹雙角曲〉，則為糾正六朝人率為五言八句型式擬作實「乖厥調」的謬誤。不過時至明末清初，古詞早已亡佚，陳祚明雖有心糾謬，也無從得知真正形貌，自己擬作也只是「戲弄筆墨，縱意所至。淋漓馳騁，取快意耳。」²⁰當作是燕邸之時空閒的娛樂之作。〈戲作焦仲卿詩補〉與原作一樣都是長詩，雖說是「戲作」，陳祚明也未馬虎其中細節，或詳或略，其中都有用心：「蹈虛入，莫言人所不言，亦各有取爾也」²¹，可藉由與原作評語互參，從中體會陳祚明關注焦點所在。

陳祚明帶入自己讀詩感受，在評論中帶入訓戒指導的意味，甚或有刪改續寫的舉動，完備讀者—評選者—作者三重合一的角色，使《采菽堂古詩選》不只是一本冰冷的古詩選本，而成為陳祚明得以立一家之言、流芳萬世的經典古詩評選本。

¹³ 參考陳斌：〈論清初陳祚明對〈古詩十九首〉抒情藝術的發微〉，《中國韻文學刊》第20卷第4期(2006年12月)，頁13。

¹⁴ 〔清〕陳祚明：〈擬古詩十九首·序〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷1，頁15。

¹⁵ 〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷1，頁15。

¹⁶ 據陳祚明〈後擬古詩十九首〉的序言，其二度擬作〈古詩十九首〉，除卻出於「情不能自己」以外，同時帶有欲區辨漢魏古詩「詩」與「樂府」二者不同的意圖，希望能以己身之作為例，看出時代印記，體現變風變雅之所以激昂的原因。

¹⁷ 〔清〕陳祚明：〈和陶公飲酒詩十首·序〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷9，頁14。

¹⁸ 茲舉其中為例：「少小負俗累，閱世多苦辛。負郭無一畝，豈不思歸田。土隱悲賤身，遠游歷山川。弟姪愴別離，妻子啼饑寒。三秋關書札，不寄一囊錢。衡門下重關，墨突無爨烟。命也當奈何，客子徒屯遭。有酒且獨持，擊筑方游燕。十杯兀已醉，寄情於簡編。陶公有三徑，不得與比焉。」〔清〕陳祚明：〈和陶公飲酒詩十首·其八〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷9，頁16。

¹⁹ 〈止酒〉：「不為師彭澤，脾衰實怕渠。無心入蓮社，果腹用瓜蒞。燭照終宵醒，牀欹數息徐。稍能加一飯，百事任紛拏。」〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷12，頁14。

²⁰ 〔清〕陳祚明：〈擬漢衡吹雙角曲序〉，《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷14，頁1。

²¹ 〔清〕陳祚明：《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業，1997年)，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊，卷9，頁17。

第九章 結論

本論文採取的研究進路，首先比對《采菽堂古詩選》與馮惟訥《古詩紀》，以確定書中語句作者與歸屬權，其次再統計分析詩作錄取情況。再次，對具體評說各層面說解、分析、歸納整理，力求如實說明原典涵義，點出獨到之處並加以闡發。

論文先說明《采菽堂古詩選》選詩原因、編選原則、編排體例與選詩情形，接著解說《采菽堂古詩選》情、辭、情辭之間三個評議角度，及所採用的評議體例，再分論《采菽堂古詩選》的評議對象，自主題論、體製與朝代論、詩人論、作品論各方面進行探究，也闡發作為讀者的陳祚明在《采菽堂古詩選》抒發的感懷與教訓戒指導意味，並有刪改、續寫舉動。

陳祚明除以有致、有作意¹等語詞概括性評斷佳作外，我們實可從《采菽堂古詩選》歸納陳祚明在評語中顯出的自身喜好與偏愛。不僅可推出陳祚明推崇的寫作手法及喜愛的作品風格，也可嘗試追索《采菽堂古詩選》對後世的影響。

第一節 《采菽堂古詩選》推崇的手法與喜愛的風格

一、推崇的手法

(一)含蓄之語

《采菽堂古詩選》細膩解釋情在詩中的表現方式。大抵而言，將言情之詞分成直述其情、委婉含蓄兩大類，〈凡例〉以「以言言者」和「不言言者」加以界說：

¹ 陳祚明曾明確提及，作品須有致為佳：「此篇步步作致。古人落筆定有致，非作致不足為佳也。」（卷2，頁28〈董逃行〉）認為作致與否乃斷定古人詩作好壞的標準。詩歌有致有時非自然形成，可一步一步「作」出，因此除卻點出詩歌與人的感受，陳祚明也需在詩作中細膩分析字詞運用、章法安排和鋪陳。辨析何以「作致」、何以達到「有致」。「致」即趣味、效果之義，所以有致通常著眼作品的藝術效果。此外陳祚明也常以「有作意」讚許詩作。「有作意」的義涵是：「凡言有作意者，寫景寫事，須與尋常不同。天下事物與尋常不同者，始堪歌咏，故詩以有作意為貴。」（卷7，頁203〈公讎詩〉）具體點出陳祚明若看重詩中不同凡響的巧妙設想，能寫出常人不能寫的東西，常以「有作意」加以形容。蔣寅先生對此解說，認為大致而言「有作意」即「有想法」、「有靈感」之意，指詩中隨處生發的奇思妙想，乃天才印跡。當陳祚明覺某些字句運思佳妙又找不到具體、妥帖評語來形容時，便許以「有作意」。「有作意」通常著眼作者才能，與「有致」稍微有別。「致」即趣味、效果之意，主要著眼作品的藝術效果，兩者並不相同，但也不相衝突。（參考蔣寅：《清代詩學史》（第一卷）（北京：中國社會科學出版社，2012年），第5章，頁532。）

蓋有以言言者矣，有以不言言者矣！以言言者，言尚其盡；以不言言者，言尚其不盡。（〈凡例〉，頁4）

「以言言者」指正面直接地將自己情意全部展示，此法務求表現詳盡；「不言言者」不直接表現自己情感，不說透、不做全部展示，而將其蘊涵起來，屬委婉含蓄的表現，崇尚不盡。²「以言言者」和「不言言者」的分別，陳祚明認為乃以「尚盡與否」做為區別：

夫尚盡者，獨不為善言乎哉！今使同抱是情，而一白於人，一不白於人，工拙異矣！同白於人，而人一感一不感，能否殊矣。同狀一物，而一肖其形，一不肖其形，得失判矣！同詠其事，而一僅詳其事，一詳其事而其事之故亦傳，淺深別矣。故寫物者若繪之，雖然猶未如生也；形人者若將睹之，雖然猶未聞其啼與笑也。狀是事，圖是景，曰似之矣，無稍溢焉，并所似而失之矣。故言取其過甚，益所見以逾其分，致其情而已矣：此則盡言之得也。（〈凡例〉，頁5）

夫言尚其不盡，非不欲盡也，臣子而或不得於君父，懷抱志義，而遇或非其時，有所欲而期得之，不言則不可已，言之則近於貪。見人之不善，而思規之，規之召怨，不規非道，於是反覆低徊，故謬其辭，反其旨，故古之求仕者，恒為思歸之篇也；怨離者，恒為且合之望也。謙己之不善者，使人思也；陳古之善不善者，所以諷也。託諸夫婦者，君臣朋友之故也；廣之山川、時序、鳥獸、草木者，各有取爾也。〈十九首〉備矣，能者師之。（〈凡例〉，頁4-5）

盡言指狀物、詠事、形人之時，為讓人更清晰地感知與理解，所以解說時會稍微誇張。比如同樣講述一件事情，一僅清楚交代事件，一則勾勒鋪陳前因後果。前者雖看似較規矩地求其相近，卻反倒失其似；後者雖看似言過其實，但實致於情而發，故反屬「盡言之得」。不過盡言與否有兩種限制條件，一限制目的須為「致其情」而發，才可認定為盡言，再者，陳祚明舉例說明「盡言」的使用時機：許是狀物、詠事、或寫景、形人，為使描寫對象更清楚，皆可採用「以言言者」的方式「言尚其盡」。包含範圍看似甚多，但實不包含「言情」這部分。相對而言說解「不盡其言」則主要圍繞情意表現而發。「不盡其言」非緣於不願詳盡，而是「不盡其言」反倒效果較佳。舉例來說，如希冀得到的東西，不能不言卻又不能直言；或有心規諫他人，但過於直接反倒易招怨的景況，都需反覆低迴，謬詞反旨以不盡其言。借用香草美人或採正言若反、層層遞進的筆法等，都是言情的

² 具體落實到詩歌評點，則以直述其情、宛轉曲折等用語剖析詩作的情意表達方式，而非藉「以言言者」、「不言言者」兩詞語分判。（參考張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第5章，頁218；張歡：《陳祚明與〈采菽堂古詩選〉研究論略》（漳州：漳州師範學院文學碩士論文，2012年），第4章，頁44。）

好方法。言事與言情兩者分判，〈凡例〉雖未明確點出，但在具體詩作評語中有說明：「蓋言情不欲盡，盡則思不長。言事欲盡，不盡則哀不深。」(卷3，頁90-91〈古詩三首·其二〉)言情者不能盡言，盡則情思無法悠遠綿長；但言事尚盡，將事情講得詳盡甚至稍微誇張，反倒讓讀者感受更深厚的情意與哀思。兩者分判與界定，於此可謂明朗。

陳祚明辨析「以言言者」和「以不言言者」後，又帶入「隱秀」概念：「夫言有隱有秀。隱者，融微之謂也；秀者，姿致之謂也。融微者，言不盡；姿致者，言無不盡。」(〈凡例〉，頁5)此發想雖與《文心雕龍·隱秀》³有關，但並非繼承其意，而有陳祚明自己內涵和想法。「隱者」與「言不盡」和「以不言言者」可以對應，並為之添上形象描述，認為「融微」表現時代可粗略對應漢、魏以上詩歌表現樣態。「秀者」與「言無不盡」和「以言言者」可以對參，並與梁、陳詩歌對應。陳祚明雖在〈凡例〉加以二分，並認為「寧可分優劣？」(〈凡例〉，頁5)，但落實到具體詩歌評說之後，則將述情方式分為直述還有宛轉、曲折以表其情兩大路數，且特別青睞宛轉入情、委曲盡情的表述方式。⁴

陳祚明多次在評語論及「宛轉入情」⁵，稱許何遜〈道中贈桓司馬季珪〉「情事能宛宛道出。」(卷26，頁833〈道中贈桓司馬季珪〉，明確肯定宛轉而出的情事，反倒易使情意顯見：「凡詩，意必須宛曲，曲則入情。」(卷3，頁68〈在鄒詩〉)。陳祚明在評語中常肯定辭意宛轉詩作，如評說直許沈約和卓文君詩為佳作之因在於：「調古情遠，宛轉其辭，以諷切為心，不取直遂。大是佳作。」(卷3，頁70〈白頭吟〉)；「語中乍抑乍揚，一彼一此，含蘊微婉，故是佳作。」(卷23，頁734〈八關齋〉)卓文君詩作於司馬相如將聘茂陵人女為妾之時，文君作此

³ 《文心雕龍·隱秀》言及：「夫心術之動遠矣，文情之變深矣，源奧而派生，根盛而穎峻，是以文之英蕤，有秀有隱。隱也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之獨拔者也。隱以複意為工，秀以卓絕為巧。斯乃舊章之懿績，才情之嘉會也。」(〔梁〕劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》(臺北：里仁書局，2007年)，〈隱秀〉，頁739。)

⁴ 直述其情之作若能得陳祚明讚許，多半是寫作者身處極大悲愴才能得到贊同。如大義公主〈書屏風〉：「遠嫁復感興亡，此情何堪！詩能直序。」(卷35，頁1158〈書屏風〉)生於皇家的嬌貴玉體即將「飄流入虜廷」遠嫁突厥，心中自有無限沉痛與悲悽，其不堪之情惟能藉直述稍稍舒緩。次如蔡琰〈悲憤詩〉：「失節自是可慚，業已至此，豈復可諱？居然自述，反見真情。與上章『流離成鄙賤』同旨。『沙漠』數語，寫得生動。『登胡殿』一段，氣色聲響，無時無景不與涕淚并集。」(卷4，頁115〈悲憤詩·其二〉)蔡琰被胡騎所擄，在關外寒苦十二年，後雖被贖回祖國，卻得忍受棄子之痛，其遭遇慘烈，心中悲憤實非常人可比擬，所以直述心中之情反可見其真意，並讓讀者為她掬一把同情之淚。直述其情而得陳祚明青睞的作家，還有庾信。〈怨歌行〉「直道所感，悲愴情真。」(卷33，頁1084〈怨歌行〉)；〈正旦上司憲府〉「得一命如驚，寫憲府，覺洞心駭目。總能直述真情，不同泛作。」(卷33，頁1090〈正旦上司憲府〉)二詩雖為直述情意之作，但陳祚明認為皆可顯露庾信真情因而肯定。且〈正旦上司憲府〉雖採直述手法，但也讓人感到觸目驚心，不同一般泛泛之作。其中蘊有對庾信的高度讚揚，同時也隱含對直述的評斷：得如庾信這般具真情與高超寫作技巧的能手，才能運用直述手法寫出令人駭目的好詩作。

⁵ 茲舉幾例做為參照：「宛轉入情。」(卷12，頁364〈贈石崇〉)；「宛轉入情，風度亦雋。」(卷7，頁191〈贈士孫文始〉)；「宛轉入情。」(卷35，頁1161〈贈薛內史〉)

詩以自絕，使相如打消念頭。詩作諷諫之用，故不以直述為上，文君含蓄表露自己情感，無論是中間帶入「願得一心人，白頭不相離」的祈願，或結尾用疑問句「男兒重意氣，何用錢刀為？」在在皆婉轉其詞，故得到「大是佳作」(卷2，頁70〈白頭吟〉)的肯定。沈約〈八關齋〉用意深曲，言想得到一時豁悟誠屬不易，需經八關戒定才能慢慢引人漸修。詩中乍抑乍揚，好壞交替，使勸說意味含蓄出之，也是佳作。

由於曲折地表達方式，與心中千迴百轉的情意可以相輔相成，所以委曲而出成為言情絕佳的表達方式。既然人的情感以婉曲為特徵，且人情常來回思量、反覆度量，常將此事做彼之想，故詩歌若欲表現情感，就當順情感婉曲特徵加以表現，才能求淋漓盡致，並留給讀者想像、回味空間。⁶如〈那呵灘六曲〉所提：「尋思曲折，極肖女子臨別之情。」(卷15，頁476〈那呵灘六曲〉)離別之時，自然牽動女子心中千絲萬縷情意，又是牽掛、又是不捨，甚是難受，用曲折而出的方式表達其情，也較貼合情意樣態。鮑照〈擬古詩〉藉反思心繫之人的景況，曲折表達其情：「寫情曲折，本言思婦，偏道夫君，又從流傳口中序出，何其紆榮！」(卷19，頁594〈擬古八首·其七〉)明明詩中所寫乃思婦情意，卻寫聽聞夫君上隴時「東望久歎息」之事，映照兩人對彼此的相思，使心中掛念起加成之效，「念此憂如何？夜長愁更多」，言「更多」，就因對方牽掛而加重。陳祚明評說此詩「何其紆榮」，確實不錯。

用宛曲之筆描寫哀怨淒清之情，能使其情意更顯深濃，達倍其哀情之效：

遠而不相知，不若近而不相得之悲更切也。人惟有情而不能語，故咏歎以傳之。近矣可以傳矣，而不能傳，於是吁嗟太息，宛轉而陳，其詞乃愈哀也。(卷3，頁85〈古詩十九首·其十〉)

次章泥塗之苦，更悲切，備極行路艱難矣。下文乃曰：此猶未足言苦，苦有甚於是者。折宕而出，情彌深。(卷6，頁182〈贈白馬王彪·其二〉)

投外之怨，深蓄於中，反言見謂得體，然彌為宣露。獨喜其情真語迫，能故作婉筆，意極佳。(卷11，頁338〈在懷縣作二首·其一〉)

〈古詩十九首·其十〉乃著名的「迢迢牽牛星」，陳祚明認為牛郎織女隔著銀河相見但不能相會這種「近而不相得」(卷3，頁85〈古詩十九首·其十〉)的苦痛，比起「遠而不相知」(卷3，頁85〈古詩十九首·其十〉)更為哀切！加諸詩中情意傳述靠「吁嗟太息，宛轉而陳」，比起直接詠嘆更能遠傳，其詞也更讓人感受哀愁之意。曹植〈贈白馬王彪七章·其二〉寫作背景於伊、洛溢流、道路泥濘不

⁶ 參考張健：《清代詩學研究》(北京：北京大學出版社，1999年)，第5章，頁219-220。

已的大雨天，前寫泥塗之苦，行路如何艱辛，再以此為基礎，進一步點出泥濘之苦不算什麼，「中達絕無軌，改轍登高岡」的苦楚更甚於是，層層推進苦難的艱辛。寫作方式折宕而出，彰顯其情更顯深刻動人。潘岳〈在懷縣作〉反言自己投外之怨，明明心中有怨，反言自己在外之位乃為得體，亦是宛筆出之。情真語迫，陳祚明相當看重。

除卻婉轉含蓄道出自己所欲表露情意外，不言之情也甚得陳祚明青睞。雖是不言，但並非在詩中感受不到作者的情思情意，有時作者「不言怨而怨可知」(卷 26，頁 851〈苑中〉)；或是讀者能「妙得不言之情」(卷 23，頁 725〈陽春曲〉)。這種表達方式不僅不會減弱情意，反倒能加深情意。舉例而言〈吳聲歌曲·桃葉歌〉就因「情在言外遠近之間，故佳。」(卷 15，頁 460〈桃葉歌四首·其三〉)有時不能言說的愁苦之情，反倒才是真正的愁苦。如漢代雜曲歌辭〈悲歌〉最後兩句「心思不能言，腸中車輪轉」，但其「欲歸家無人，欲渡河無船」的旅客愁苦反倒突顯，故陳祚明作出「不能言，乃真愁也」(卷 2，頁 42〈悲歌〉)的判斷。王胄詩作寫自己與友人周記室相別時「貧交欲有贈，掩涕竟無言」，雖未具體言說，但「不言之情，其情倍深」(卷 36，頁 1190〈別周記室〉)，卻使全詩情感濃度因「不言」而更顯濃烈。謝靈運〈入彭蠡湖口〉也因愁無極乃至無語可表述：

通篇惟「千念」二語言愁，餘句不言愁，而愁無極。弔古之情，正是深愁也。身世如斯，江湖滿目，交集百端，乃至無語可述。(卷 17，頁 548〈入彭蠡湖口〉)

陳祚明認為本詩僅有「千念」二語寫愁，但若將「千念集日夜，萬感盈朝昏」和謝靈運夜不寐「乘月聽哀猿」合觀，可想見其心中愁苦。評語提及此愁成因：「身世如斯，江湖滿目，交集百端」，謝靈運遷往永嘉時仍盼被錄用，但斥往廣州後，被重用機會已微乎其微，故反倒「無語可述」，有懷不吐。越不在詩中表現愁思，反倒句句蒙上無極之愁。相對來說，若鉅細靡遺盡言其憂，反倒無法表現情感濃度：「有憂而可向人言者，其憂未深也。憂既不可向人盡言，人知之，必不深。故不得已，而託之咏歌。」(卷 3，頁 90〈古詩五首·其五〉)可向人言說的憂愁就非真正深厚的憂慮。憂實無法向人盡言，故陳祚明點出「情以不言為高」。⁷

不論是含蓄婉轉地言情，或是看重「不言之情」，實因陳祚明確認隱含婉轉曲盡乃盡情最佳方式：

言情能盡者，非盡言之之為盡也，盡言之則一覽無遺，惟含蓄不盡，故反言之，乃使人足思。(卷 3，頁 81〈古詩十九首〉)

⁷ 此句出於〈贈親友〉的評語：「言情固以不言為高也。惟『斗水』、『餘明』，寓意在先，一轉忽不可尋，謬為高寄。」(卷 31，頁 1035〈贈親友〉)

詩以含蘊有餘，令人徘徊為妙，寫盡乃最忌。（卷 10，頁 301〈悲哉行〉）

「言情能盡」指淋漓盡致地表現情感。陳祚明認為「言情能盡」的境界恰並非「以言言之」所能達成，因為盡言則一覽無遺、沒有意味，反倒不直說、不全道其情，才能淋漓盡致地表現情感。就如錢鍾書《管錐篇》所言：「詩中言之而未盡，欲吐復吞，有待引申，俾能圓足。」⁸這種含不盡之意，見於言外，欲言又止，給人更多引申空間的情意表達方式，才能誘發讀者情思，使人低迴徘徊。故寫情以寫盡為大忌！⁹陳祚明對直述其情的敘述方式頗有微言，如評鮑照詩作時論及：「述情總是直，直故能盡，直故不深。」（卷 19，頁 589〈從臨海王上荆初發新渚〉）「述情總是直」似判定鮑照詩歌總體樣貌，但也含有不滿直述情思的含意。「盡」有兩種解釋方式，一單講其情，二指「述情」一事，兩者都可視為對鮑照述情方式頗有微詞的評語。若取「盡」乃指盡詩人之「情」，單看「直故能盡」則鮑照詩歌能「盡情」似為好事，但連繫後面「直故不深」仍可見陳祚明不滿。雖看重詩作深情，但直述方式既讓情不夠深刻，直述其情的敘述方法自然不夠完善。若將「盡」視為「述情」效果的說解，三個句子為連成一氣的因果關係，因直述其情，而將情說盡，使情感顯得不深刻，同為否定之意。

此外，還可留心「述情淋漓」常與「曲盡」連用。人皆有情，但有人無法表現，有人雖可表現卻難以淋漓盡致。如若能淋漓盡致表現情感，當屬情意最高的表現境界。¹⁰「淋漓」的評語在《采菽堂古詩選》甚多，特別值得注意「淋漓」和「曲盡」兩詞連用，「曲」代表宛曲、委曲之意，正是陳祚明認為能盡情的最佳方式。評論何遜和庾信詩作都曾明確表達言情能「曲盡」為最佳：「言情必淋漓曲盡。」（卷 34，頁 1116〈仰和何僕射還宅懷故〉）；「寫情事能曲盡，便佳。」（卷 26，頁 840〈學古贈丘永嘉征還〉）對應如何寫情有明確解答。宛轉而淋漓盡情的詩作，可以潘岳〈悼亡詩〉為代表。陳祚明點明潘岳寫出「千古悼亡至情」（卷 11，頁 339〈悼亡詩三首〉），並強調詩作婉轉表達的方式。第三首提及「造情既至，轉展愈曲愈悲。」（卷 11，頁 340〈悼亡詩三首·其三〉），捻出情感透過宛曲地表達反倒更見悲苦。第二首論及：「述感淋漓。宛轉流暢，以盡其悲痛。」（卷 11，頁 340〈悼亡詩三首·其二〉）除卻婉轉以外還強調「流暢」，可見委曲出之而情意暢達流通的詩作，正是淋漓盡情的好詩。¹¹

陳祚明講求情意需藉宛辭含蓄出之，與中國古典文學傳統主要審美觀念合一。

⁸ 錢鍾書：《管錐編》（臺北：書林出版社，1990年），第一冊，第三十四則〈狹童〉，《毛詩正義六十則》，頁 108。

⁹ 參考張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第 5 章，頁 219-220。

¹⁰ 參考張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第 5 章，頁 219。

¹¹ 值得注意的是，強調「盡情」乃就讀者感知鑑賞方面而言，與前「言情尚不盡」力圖將情寫盡的大忌是就寫作層面來談，兩者不相衝突，且有相輔相成之效。

欲傳遞的情感或意念，希望藉具高度暗示性、委婉曲折地方式呈現。¹²雖在語文層面的經營表現是節制或精簡，但辭語卻容許、甚且追求召喚更大量意義引申聯想。且此意義引申、聯想又以作品呈現的情感意念為解讀對象。¹³陳祚明認為含蓄宛轉之辭較能表達情感的詩學主張，與明末清初詩學傾向實可互參。就龔鵬程觀察，當時為反對七子而追求含蓄、深刻、有寄託、溫柔敦厚而不刻峭指斥的藝術效果，詩壇遂產生幾種特殊創作路向，陳祚明上溯盛唐以前古詩，求含蓄敦厚與比興寄託乃其中一種路數，雖然後嗣乏力影響並不大，但可視作對當時詩學的回應。¹⁴相對當時許多明遺民僅看重、講求情感的真切醇正和不偏離道德規範的情感，不在乎表現情感的方式是採激昂或含蓄論調¹⁵，陳祚明明確表露偏好宛轉之辭。¹⁶

(二)法密

陳祚明明確點出作品應有章法，且章法以密為佳：

蓋長篇須有章法，法密則整，變則動。密之極，然後能變。不可廢此不講，漫然執筆也。(卷5，頁144〈大牆上蒿行〉)

大篇淋漓宛轉，情緒曲盡，妙在章法細密，前後整如。(卷35，頁1161〈贈薛播州十四章〉)

長篇大作特需章法，若想寫出淋漓宛轉，曲盡其情之作，不懂章法而漫然執筆，則不可行。若一題作數章，但卻不懂章法而作，根本是可笑之舉。長篇章法講究細密，細密之法才能前後照應，每個詞語皆其來有自，且極密之法得以統合整全，還能夠變化變宕。

章法細密有幾項表徵，首先是在詩作前段就能預藏下文之意：「『親父兄』四

¹² 參考蔡英俊：《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》(臺北：台灣學生書局，2001年)，第4章，頁216。

¹³ 參考蔡英俊：《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》(臺北：台灣學生書局，2001年)，第2章，頁106。

¹⁴ 參考龔鵬程：《詩史本色與妙悟》(臺北：台灣學生書局，1993年)，第2章，頁59。

¹⁵ 參考李瑄：《明遺民群體心態與文學思想研究》(成都：巴蜀書社，2009年)，第5章，頁517。

¹⁶ 友朋當中也有主張含蓄、要求詩歌不能太盡太露的詩學主張，如施閏章講求含蓄蘊藉，且其所求「含蓄」乃韻味悠長、清遠深刻的風格。毛先舒也要求詩歌含蓄，在《詩辯坻》論及詩歌應當含蓄的主張，以為「含蓄者，詩之正也；訐露者，詩之變也」(〔清〕毛先舒：《詩辯坻》，〈自敘〉，《清詩話續編》(上海：上海古籍出版社，1983年)，頁97。)將含蓄視為詩之正道，訐露當成詩之變體，崇尚含蓄的心意鮮明。施閏章與毛先舒都與陳祚明有所往來，雖然難以斷言其詩學觀是否互相影響，但既然彼此時代相近、又可確知其為有所往來的友朋，有相類的詩學觀點，自然可彼此參照。(參考張健：《清代詩學研究》(北京：北京大學出版社，1999年)，第2章，頁82；參考王運熙、顧易生主編，鄔國平、王鎮遠著：《中國文學批評通史》(陸)清代卷(上海：上海古籍出版社，2011年)，第5章，頁270。)

句，伏下意，法密。」(卷 2，頁 48〈古詩為焦仲卿妻作〉)，其次前後須前後一貫、句句相承：「大篇淋漓宛轉，情緒曲盡，妙在章法細密，前後整如。」(卷 35，頁 1161〈贈薛播州十四章〉)；「『凌厓』以下，頓疊十二句，其中離奇蕭森，一山一水，句句相承，法甚密。」(卷 20，頁 645〈遊山〉)首尾必須前後連貫，才能顯章法細膩，特別是長篇更需注重細密章法。因為講求前後相承，所以不可能突然岔出一意：「古人結構法密，必無中篇突出一意，其來無端者。然亦不能迢遞若此。」(卷 17，頁 529〈遊南亭〉)由來無端地天外飛來一筆，將破壞結構章法，故絕非法密之作。除用意需前後相應，情緒也應一以貫之，前後呼應：「一起一結，情緒相應，法既密，而志復顯。」(卷 20，頁 651〈晚登三山還望京邑〉)注重詩作用意連貫還有情緒映照，不僅可見細膩之法，志意也由此而顯，情、辭兩者實不可分離。嚴密的詩法可使詩人情志彰顯，法作為情、辭中介角色也更鮮明。法須極密而後才能變動：「蓋長篇須有章法，法密則整，變則動。密之極，而後能變。不可廢此不講，漫然執筆也。」(卷 5，頁 144〈大牆上蒿行〉)擁有嚴密詩法的詩歌自然有條不紊，而須掌握細密章法才能追求變化。

章法最密的作者，當屬謝靈運。¹⁷此乃「康樂擅場，他人不能也。」¹⁸(卷 17，頁 529〈遊南亭〉)《采菽堂古詩選》多次論及謝靈運章法極密¹⁹，我們可舉幾首詩為例說明：

從起四句，生「久痾」句；從「澤蘭」二句，生「未厭」二句；從「未厭」

¹⁷ 陳祚明相當重視謝靈運詩中慘澹經營。認為《詩品》以「初日芙蓉」形容謝公詩作相當精當，可有些淺夫不懂其中深意，認為初日芙蓉的比喻乃在形容謝靈運詩作的聲采自然，故特別推崇「池塘生春草」等語句。陳祚明認為這樣的看法並不正確，其特重謝詩「鍾情幽深，構旨遙遠，以鑿山開道之法，施之慘澹經營之間。細為體味，見其冥會洞神，蹈虛而出。結想無象之初，撰語有形之表。」(卷 17，頁 519 謝靈運)不僅情意相當深遠，遣詞用字也謹慎地經營雕琢。同時也點出謝靈運善於體味事物，長於用具體有形的語言描繪難以捉摸的虛相等特性，對此評價極高，甚或認為奉康樂為佛之說法並不虛假，可見其推崇之至。雖然陳祚明曾稱許謝靈運的自然：「『清暉』二語，所謂一往情深。情深則句自妙，不須烹琢，洒如而吐，妙極自然。」(卷 17，頁 537-538〈石壁精舍還湖中作〉)這與慘澹經營二者看似衝突，但實不相悖。自然著眼在展露情意，對語言文字的經營構思，則認為是「慘澹經營」。此種解法與初日芙蓉的比擬實不相悖，因為芙蓉的比喻在六朝是華麗的象徵。吳承學曾論及：「芙蓉，在六朝是華麗的象徵。這可以當時的詩賦吟詠中看出來。晉人郭璞〈芙蓉贊〉稱『芙蓉麗草』，孫楚〈蓮華賦〉也評為『自然之麗草』潘岳〈蓮花賦〉則曰『華莫盛於芙蕖』傅亮〈芙蓉賦〉云：『考庶卉之珍麗，實總美於芙蕖。』可見六朝人把芙蕖作為『麗草』的代表。這與宋代人把蓮花描寫成『出淤泥而不染，濯清漣而不妖』的君子形象迥然不同。」參考吳承學：〈從「自然」看風格概念的歷史性〉，《中國古典文學風格學》(北京：北京大學出版社，2011年)，第 15 章，頁 232。)此說與陳祚明慘澹經營文辭的觀察可以相符，與下文與謝靈運實「善於法」的特點，又可合觀。

¹⁸ 另一位常被陳祚明提及章法甚密的詩人，則是小謝。陳祚明稱許謝朓「密於體法」(卷 20，頁 635 謝朓)並多次讚其詩作中有著嚴密之法：「章法密甚」(卷 20，頁 641〈三日侍華光殿曲水宴代人應詔十章〉)；「按章使字，法密旨工」(卷 20，頁 635 謝朓)，可見其確實是極善用法的詩人。

¹⁹ 謝靈運並非一開始就能嫺熟用法，而在再次遭貶斥後「法益老，調益熟。淡而能古，質而多情。」(卷 17，頁 548〈道路憶山中〉)才能夠更加老練地運用詩法。

二句，生「逝將」句，此之謂章法。古人結構法密，必無中篇突出一意，其來無端者。然亦不能迢遞若此。(卷 17，頁 529〈遊南亭〉)

山遊並感憂端，或遂激為曠旨。起結無不相應者，章法甚密。此首縮「摘芳」，度「愉樂」，微緒相承，密而又密。(卷 17，頁 533〈登上戍石鼓山詩〉)

〈遊南亭〉描寫詩人初夏傍晚漫步南亭，見雨住雲收、紅日西沉、澤蘭被徑、芙蓉發池，遂感時序推遷，歎衰疾在身，決心待秋水上漲便離職歸隱。²⁰起首寫景並敘時，詩人彷彿巧思一幅「南亭夏雨喜霽圖」，描畫初夏傍晚，詩人漫步南亭，觀賞雨後夕陽美景。²¹開頭四句勾勒一派清澄之景，接著用「久痾」逆筆補出謫官羈旅的處境，即起首四句，生「久痾」句。「澤蘭」二句寫淫雨之前澤畔方生方長的蘭草已繁茂而向老；當時僅有一潭綠葉的池塘中，也已初綻紅白朵蕾的荷花，生出下面「未厭」二句，點出自己還未欣賞夠春天美景便已來到夏日，生起因時序轉換而來的憂憤之情；「未厭」二句又帶出後面「逝將」二句，決心等到秋水上漲即乘船離郡的表現：「從起四句，生『久痾』句；從『澤蘭』二句，生『未厭』二句；從『未厭』二句，生『逝將』句，此之謂章法。」(卷 17，頁 529〈遊南亭〉)詩作前後緊密連結、貫穿，中無突出而無端之意，此即所謂章法。本詩章法高妙非他人可比，一般作品「亦不能迢遞若此」。(卷 17，頁 529〈遊南亭〉)，詩中還有很多細微照應處，開頭四句不僅真景在目、畫不能及，且含久雨之苦。前面久雨、日落之景與後面「秋水」、「息景」不僅字面形象相應，且使節物之歎從春末日晚一直貫串到秋後日落。詩作中自春徂夏，期以秋歸，也是章法迢遞的展現。此詩情景雖分兩橛，但後半言情用典與前半寫景形象和意義皆可相互照應、生發，因而顯得完整連貫。²²「澤蘭漸被徑，芙蓉始發池」，前有「漸」字、「始」字，所以緊接其後的「被」字、「發」字更顯鮮活。〈登上戍石鼓山詩〉章法亦密，起首與結尾可以相應。本詩描寫詩人謫守永嘉，滿懷愁苦，欲藉遊覽石鼓以排解，然則無濟於事；且念故鄉渺遠、佳期無像，不禁悲從中來。²³開頭「旅人心長久，憂憂自相接」點出自己心情語句與最後「佳期緬無像，騁望誰云愜？」總結登覽之情的感慨完全可以對應。陳祚明還觀察到謝靈運的章法高明程度，與其人生歷練還有寫作時程可相應：「康樂再斥以後，法益老，調益熟。」(卷 17，頁 548〈道路憶山中〉)由此能看出陳祚明點評詩作的悉心。

²⁰ 全詩附錄於此：「時竟夕澄霽，雲歸日西馳。密林含餘清，遠峰隱半規。久痾昏墊苦，旅館眺郊歧。澤蘭漸被徑，芙蓉始發池。未厭青春好，已觀朱明移。戚戚感物歎，星星白髮垂。藥餌情所止，衰疾忽在斯。逝將候秋水，息景偃舊崖。我志誰與亮？賞心惟良知。」

²¹ 參考陳怡良：〈謝靈運的審美素養及其山水詩的藝術美〉，《成大中文學報》第 12 期(2005 年 7 月)，頁 127

²² 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007 年)，第 7 章，頁 164；〔南朝宋〕謝靈運著，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》(臺北：里仁書局，2004 年)，頁 121。

²³ 參考〔南朝宋〕謝靈運著，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》(臺北：里仁書局，2009 年)，頁 102。

謝朓語句和章法亦甚可觀，謝朓詩往往「佳句可賡」²⁴(卷20，頁635謝朓)，不過注重謝朓佳句的同時，陳祚明認為更不該偏廢詩作謀篇布局：「後人哦傳警句，未究全文。知其選語之悠揚，不知其謀篇之深造也。」(卷20，頁635謝朓)謝朓警句容易為世人注意，但其「按章使字，法密旨工」(卷20，頁635謝朓)則少為人知。謝朓「密於體法，篇無越思」(卷20，頁635謝朓)每段文詞其來有自，不會逾越，就像耕者依循田地梗界一般，只要超越就心有不安。發端結尾也有可觀之處，每有如探得驪珠般的珍貴發想。結尾幽曲耐人尋味，不像鍾嶸《詩品》所說末篇多躓。如〈遊山〉甚得遊歷之趣，詩句雅麗外，其中「凌厓必千仞」以下十二句描寫山水之景句句相承、法甚嚴密，即為佳作。〈晚登三山還望京邑〉起結情緒甚能相應，「法既密，而志復顯」(卷20，頁651〈晚登三山還望京邑〉)不僅法度嚴密，也能顯見其志。

漢清調曲〈豫章行〉和蔡琰〈悲憤詩〉也是章法甚佳的示範作品。漢清調曲〈豫章行〉被陳祚明讚為「最有章法」(卷2，頁27〈豫章行〉)。該詩託以豫章山白楊的口吻，敘述從初生長至枝葉參天，後被工匠攔腰截斷，成為建造房屋的木材，枝葉身軀與根本相分離的慘狀。此詩託物喻人，藉白楊根株分離比喻人間親人離別。陳祚明認為三四句「上葉摩青雲，下根通黃泉」伏下「通篇之根」(卷2，頁27〈豫章行〉)。此詩本即講述白楊樹，陳祚明便以樹根為喻。詩作中枝葉根株錯雜點綴，甚有變化，末尾告別以對話形式吐露身根枝葉各在一處之歎，表達與根株分離之苦。通篇以豫章山白楊之口敘述，語言風格質樸無華，通俗淺顯，保留民歌口語化色彩，也體現漢樂府以敘事見長的傳統。²⁵其中將言相去之遠，在中間插入「一驅四五里」，也表現其章法有緒。²⁶

蔡琰〈悲憤詩〉也是章法甚密之作。此詩不只筆調古宕、情態生動，且藻采細瑣，感人肺腑，章法頗值得細究。「斬截無子遺，尸骸相撐拒」先序屠戮之慘，甚是可哀，「長驅西入關，迴路險且阻」以下，曲至形容被掠之苦，鮮明深刻點出俘虜營中的生活。官兵不讓他們屯聚，即使骨肉相聚也不敢多說話，因稍不注意就會遭臭罵毒打，甚或「輒言斃降虜」，揚言恐嚇殺死俘虜。這些無辜百姓只能「旦則號泣行，夜則悲吟坐。欲死不能得，欲生無一可。」與前面悲慘景況相應，淋漓表現悲慟之情。其中「欲死不能得」，陳祚明特別點出「此亦實語，遭

²⁴ 詩作評說中都有點出秀句或雋句：「時有雋句，足資耽味」(卷20，頁640〈侍宴華光殿曲水奉敕為皇太子作九章〉)；「情事詳婉，略有秀句」(卷21，頁663〈和王長史臥病〉)；「秀句可摘，結語蒼蒨」(卷21，頁663-664〈和沈祭酒行園〉)。

²⁵ 參考吳大順，吳昉珊：〈論樂府古題〈豫章行〉及其流變〉，《湖南人文科技學院學報》2011年第2期，頁16。

²⁶ 章法有緒稱許其不亂之意，陳祚明〈凡例〉針對章法點出相當多評析術語並解說內涵：「言有緒者，取諸其不亂也；言有則者，取諸其不瀆也；言益明者，取諸其先後審也；言扼要者，取諸其詳略宜也；言使人若傷若畏者，取諸其敷陳切也；言使人若佇若傾者，取諸其緩急得所也；言使人若思者，取諸其蘊蓄不易窮也。誰令致之？則法之不可以已也。」(〈凡例〉，頁6)可惜具體作品評析時反倒少用這些語詞說解。

此境者方知之。」(卷4, 頁116〈悲憤詩·其一〉)被擄兵間的婦人, 要保持其志誠屬不易, 因為俄頃之間便會喪失志節與操守。詩中有些片段描寫出色, 如雜入「彼蒼者何辜, 乃遭此厄禍」兩句話罵, 聲口儼然, 更顯真切; 「有客從外來, 聞之常歡喜」寫自己引頸企盼歸鄉和期待家人消息的急切, 情意甚篤。可真正能回鄉, 所面臨卻是與親身骨肉生離死別的苦楚。「兒前抱我頸, 問母欲何之」陳祚明評道彷彿能聽見幼子啼號聲響一般, 真切又感人至深, 後面接著描寫同輩人反應, 與蔡琰相送卻一邊欣羨對方一邊悲嘆自己無此機緣, 「一時呼叫雜集, 備極生致。」(卷4, 頁116〈悲憤詩·其一〉)詩作後半部描述歸途和歸鄉以後情景, 充滿哀慘之情。回到故鄉後所見, 不僅人事全非、親人全數凋零, 景致也與先前大相逕庭: 城郭變成山林, 庭院長滿荊棘雜草, 「真如丁令威化鶴歸來, 無一人一物是往日景界。」(卷4, 頁116〈悲憤詩·其一〉)最後「託命新人」四句, 敘述重嫁董祀後盡力勉勵自己活下去, 但自己經歷一番流離, 已成被輕賤的女子, 常恐復被棄。這裡逆揣人心, 直宣己意, 陳祚明認為道出他人不能道之情。結語「人生幾何時? 懷憂終年歲。」總束通篇毫無遺漏, 因此章法甚密, 情意甚篤, 甚為絕構。²⁷

二、喜愛的風格

陳祚明由於有著相當細膩的審美味覺, 所以《采菽堂古詩選》實使用豐富的審美概念。據蔣寅整理, 陳祚明使用的基本審美概念約有135個。這些概念共可分為三類, 第一組是指稱事實徵狀的概念, 具有價值判斷的意義; 第二組是指稱趣味和效果的概念, 表達和反映了審美感覺的不同類型; 第三組是表示負面判斷的概念, 用於否定性的評價。這些使用的概念, 實包括傳統詩歌美學絕大部分重要概念。²⁸

135個基本審美概念中, 蔣寅又點出其中十八個概念構詞能力最強的概念, 分別是清、雅、秀、高、新、蒼、雋、警、曲、古、生、宕、輕、麗、奇、細、華、超這十八項。其中清、雅、秀、高、新、警、古、麗、奇、華十個是古來通用的概念, 而蒼、雋、曲、古、宕、輕、細、超八個概念則帶有陳祚明的個人趣味。其中生、輕、細原常用於負面評價, 陳祚明卻作為正價概念來使用, 顯見他對先唐詩歌這類美感有著特殊體會。²⁹凡是能具體說明的美感, 陳祚明多是上述字詞組成的複合概念加以論述, 比如像清、雅、秀、高、新等, 已可顯見其博採眾長, 兼收並蓄的包容性, 而像評語中反覆出現的「活」、「生動」、還有對「蒼」³⁰

²⁷ 參考吳小如等編著:《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海:上海辭書出版社, 1992年), 頁54-58。

²⁸ 蔣寅:《清代詩學史》(第一卷)(北京:中國社會科學出版社, 2012年), 第5章, 頁529。

²⁹ 參考蔣寅:《清代詩學史》(第一卷)(北京:中國社會科學出版社, 2012年), 第5章, 頁532。

³⁰ 蔣寅在《清代詩學史》之中, 有特別點出「蒼」是陳祚明愛用的一個獨特的字眼, 比如在評論王粲時一再使用, 且評任昉時也有注意到這項特質。並且論及「蒼」可與堅強、遒勁、雄渾、廣袤、老辣等品質聯想相連, 與雋、秀、稱都是陳祚明喜歡用的很個性化的詩美概念。(蔣

大量使用，則可見陳祚明的獨到之處。

不過筆者認為在這廣博的審美概念中，實又特別可捻出雅、清、生動三者，視為陳祚明特別重視、推崇的風格概念。主要原因乃在雅、清、生動這三項風格，除卻可視為對個別詩歌、詩作的品賞要點外，同時也較全面而廣博的包容性，陳祚明甚或曾論及這三要風格要點實應上升為所有詩歌佳作都須具有的風格樣貌，所以實具有特別的意義。³¹ 底下將分論雅、清、生動這三項風格概念。

(一)雅

《采菽堂古詩選》注重雅，從他將古今所有善言情之詩，都以「雅」概括可見端倪。雖然從古至今詩作詩歌語言樣貌皆不同，所言情志也有差異，但陳祚明認為可用「雅」字加以統括：「誠試披覽古人之詩，雖體格不同，代以降，無不善言情者。何則？雅故也。」（〈凡例〉，頁4）；「情，古今人所同也；辭，亦古今人所不獨異。古今人之善為詩者，體格不同而同於情，辭不同而同於雅。」（〈凡例〉，頁4）雖然詩作體格、語辭表現不同，但只要同樣善於言情，皆可用「雅」加以概括。「乖於雅者之言情也，其不善言其情者也。」（〈凡例〉，頁4）雅成善言情的原則與通稱。「善言」之「善」，就是溫文爾雅、講究形式風格，言之有文，使之成為雅的審美表現形式。³² 〈凡例〉也將詩歌言語分成雅俗二種，雅言「其

寅：《清代詩學史》（第一卷）（北京：中國社會科學出版社，2012年），第5章，頁533-534。）翻檢《采菽堂古詩選》全書，可見陳祚明確實對「蒼」關注甚多，除卻曾提及王粲〈從軍詩〉和〈詠史詩〉有蒼勁之調，且撰句有蒼古之意，也點出阮籍、嵇康詩歌帶有蒼的特質。比如曾言「阮公詩氣蒼質厚」（卷24，頁769 江淹〈效阮公詩六首〉），論述左思和陶淵明二人命語「不能及叔夜之高蒼矣。」（卷8，頁231 嵇康〈述志詩二首·其一〉），可見阮籍、嵇康魏代兩位詩人詩歌都有蒼勁之意。陳祚明在詩人小傳中則稱許張協詩歌「寫景生動，而語蒼蔚」（卷12，頁353 張協），並且認為其寫景所現蒼異姿態，對謝靈運有所影響：「情景曠越，有蒼異之姿，開康樂風度。」（卷12，頁355 〈雜詩十首·其三〉）謝靈運之詩同具蒼勁特質，《采菽堂古詩選·凡例》中陳祚明就曾取「蒼」字作為謝靈運詩歌風格代表：「康樂之辭也蒼」（〈凡例〉，頁7），具體詩歌詮解中也可見點寫其寫景所帶的蒼勁之態，如〈富春渚〉偶摘一兩用經語「反覺尖秀高蒼。」（卷17，頁525 〈富春渚〉），還有〈晚出西射堂〉「節往感不淺，感來念已深」二語，比唐人詩作更顯堅蒼等等都屬之。宋朝還有其他具蒼勁之姿的詩人，比如宋孝武帝詩雖乏於宏亮，但「優在蒼勁」（卷16，頁492 宋孝武帝），且其「構句堅蒼」（卷16，頁493 〈拜衡陽文王義季墓〉），有時詩作結尾亦能蒼遠。顏延之〈還至梁城作〉結六句造感蒼涼，〈五君詠五首〉也「別為新裁，其聲堅蒼，其旨超越。」（卷16，頁514 顏延之〈五君詠五首〉），都是具有堅蒼之態的佳作。鮑照詩歌也有蒼勁的一面，如〈遇銅山掘黃精〉寫境蒼涼；〈登廬山望石門〉結撰蒼異等都顯出語句蒼勁的特點。再者，評論梁朝任昉時也多次點出「蒼」的特質。詩人小傳中就點出其「筆調之蒼」（卷25，頁783 任昉），多篇與友朋應答詩歌的評論中也反覆提點傷的特質，如「遣語蒼勁」（卷25，頁787 〈答何徵君〉）、「措語亦復蒼勁」（卷25，頁787 〈答劉孝綽〉）、「語亦蒼渾」（卷25，頁788 〈別蕭諮議〉）等皆屬之。

³¹ 相對來說，「蒼」的風格雖然在《采菽堂古詩選》中得到許多正面稱讚，陳祚明評述多位重要詩人實也以「蒼」為出發點展開評述。但相對於本節筆者所欲提點的「雅」、「清」、「生動」三者而言，對「蒼」的關注，仍著眼在個別詩人、詩作特定風格身上，與此處欲推崇的層次，仍有所區別。

³² 參考張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第5章，頁217。

言善，聿使人歌詠，留連而不能已已。」(〈凡例〉，頁 3)使人歌詠，流連而不能自己、不能休止，正是雅言珍貴之處。陳祚明認為詩作自然得包含詩人珍貴情意，但若只重情意，是否田夫野老所言即可當作至言，詩作必佳呢？雖有真情但無雅辭之作，實際情況是「言之不文，行之不遠」(〈凡例〉，頁 4)、「過三家無相傳述者」(〈凡例〉，頁 3)其言若不能被傳述流傳，很短時間內就會消亡，「有情而言之庠陋俚下而無所擇，取誚百世，則如默焉。」(〈凡例〉，頁 4)田夫野老自然有情，但語言表達可能卑陋俚下，無法取善言以表之，不能流傳百世，就如緘默未語。非得「吐於學士大夫之口，溫文而爾雅，天下誦之，後世稱之。」(〈凡例〉，頁 3)需有學識修養的文人，用文雅語辭表達才得以讓世人稱頌，流傳千古。《采菽堂古詩選》重視詩歌之雅可見一般。

具體詩歌評論及詩人小傳中，陳祚明也將「雅」當成批評術語，點出哪些詩作語言典雅、安雅，哪些詩人善用雅言，詞語風格淹雅、秀雅。舉具體詩歌評說為例，庾信〈詠畫屏風詩〉「語語高雅」(卷 34，頁 1131〈詠畫屏風詩二十五首·其十六〉)；梁武〈子夜〉諸曲「並饒雅正之聲」(卷 22，頁 685〈子夜歌〉)。謝莊〈七夕夜詠牛女應制〉、范曄〈樂遊應詔詩〉都得「淹雅」之評，點出宏儒雅正且高尚淵博的特點。何遜〈苦熱〉和王褒〈從軍行〉則有「雅暢」之評，著重辭語美善外尚能暢達無滯塞。簡文帝〈奉和登北顧樓〉、劉孝綽〈答何記室〉、劉臻〈河邊枯樹〉得「雅切」評論，辭語美善也能貼近情景世態。陳祚明更常用「典雅」和「安雅」，如〈園丘方澤歌〉「典雅春容，風華掩映，可名作者。」(卷 32，頁 1055〈園丘歌八首〉)《采菽堂古詩選》將郊廟歌辭編排次序獨立於朝代之首，因為視為一國大事，所以不似一般詩作以詩人為序排列。相對來說典廟歌詩更重雅致，此首作品甚或可名作者，可見其佳。劉苞〈九日侍宴樂遊苑正陽堂詩〉「和齊眡秋宜」，陳祚明認為是典雅代表之作；劉孝綽〈三日侍華光殿曲水宴〉安雅舒徐；鄭曼季〈南山五章〉「雅音藹如」(補遺卷 1，頁 1360〈南山五章·其五〉)。再如丘遲〈九日侍宴樂遊苑〉、庾肩吾〈道館〉、張正見〈傷韋侍讀〉等都評為典雅；應禎〈華林園集詩九章〉、范雲〈奉和齊竟陵王郡縣名詩〉、古逸詩〈蠶叢詩〉則有安雅氣息。大抵而言，雅除與「俗」相對外，大抵表現為莊重、純正、高尚；文字運用較重含蓄、諷諭，反對直露，且常強調典重，和緩安詳等氣質。

謝朓詩作得陳祚明以雅讚許者甚多³³，《采菽堂古詩選》稱許謝朓是齊梁首傑，主要著眼於詩作表現安雅：「大抵運思使事，狀物選詞，亦雅亦安，無放無

³³ 謝朓作品除雅致也兼有逸韻：「天才既雋，宏響斯臻。斐然之姿，宣諸逸韻。輕清和婉，佳句可賡。」(卷 20，頁 635 謝朓)既許其有天才，又有文采，詩中蘊含著秀逸、流氣之氣，婉轉動人。在具體詩作評說中，陳祚明多次使用「逸」這個字眼，如〈泛水曲〉等：「工而亮，矜琢中有流逸之氣。」(卷 20，頁 637〈泛水曲〉)；「『新篔簹』數句語語秀逸。」(卷 20，頁 648〈在郡臥病呈沈尚書〉)；「通體言情楚楚，其旨婉，其辭逸。」(卷 20，頁 650〈休沐重還丹陽道中〉)雖然一般而言「雅與逸頗難兼」(卷 21，頁 657〈治宅〉)，雅主要著眼在用詞，逸則自命旨而言，兩項特質在謝朓身上得到完美的結合。

累，篇篇可誦，蔚為大家……在齊梁誠首傑也。」(卷 20，頁 635 謝朓)謝朓無論運思使事、狀物都無可挑剔，篇篇值得誦讀，在齊梁時乃一高一手。比如〈郡內高齋閒望答呂法曹〉秉持風人遺調，語安雅且顯露纏綿情意；〈賽敬亭山廟喜雨〉是《楚辭·九歌》之遺，語句秀雅，有可誦之處；〈新亭渚別范零陵雲〉詞意高雅；〈始之宣城郡〉「序旨謙厚，摛文修雅」(卷 20，頁 650 始之宣城郡)，在在強調謝朓詩作安詳雅致。連續三篇應詔之體，更可見選詞工雅，用意安詳：「命章條次，擇句安雅」(卷 20，頁 640 侍宴華光殿曲水奉敕為皇太子作九章)；「章法密甚。於此細尋，不獨可會四言，凡應詔之體，皆宜安詳委悉若此。其選詞亦復工雅。」(卷 20，頁 641 三日侍華光殿曲水宴代人應詔十章)；「上章『紅樹』四句，此章『高懸』四句，選字命物，虛實並穩。」(卷 20，頁 643 三日侍華光殿曲水宴代人應詔十章·其五)相似之詩連作三篇仍游刃有餘，展露謝朓才氣。不僅充分表現狀物選詞亦雅亦安的特質，作品「篇篇可誦」的評價也顯不虛。以雅論之的詩人還有陸機，陳祚明評其：「士衡詩束身奉古，亦步亦趨。在法必安，選言亦雅，思無越畔，語無溢幅。」(卷 10，頁 293 陸機)《采菽堂古詩選》點出陸機「在法必安，選言亦雅」(卷 10，頁 293 陸機)的特徵，與〈答賈謐十一章〉「雅練得體，局整旨合」(卷 10，頁 309 答賈謐十一章·十一章)可互參。除謝朓和陸機外，其他以雅作為論述重點的詩人也眾多：

士龍獨專精四言，春容安雅，婉曲盡意。揆其深造，吉甫之流。雖亮達不猶，而彌節有度。五言數章，匠心抒吐，亦警切於平原，未可以少而薄之也。(卷 11，頁 319 陸雲)

潘正叔詩手筆高蒼，情緒警切，而軌於雅正。颯颯乎有魏氏之遺音矣！(卷 11，頁 341 潘尼)

元禮自是雅流，但少風韻。(卷 27，頁 857 王筠)

孝綽詩秀雅優閑，體工才稱。(卷 27，頁 861 劉孝綽)

王子淵詩淹雅，是南朝作家，輒有好句，足開初唐之風。傷歸北地，如夏蟬經秋，獨樹孤吟，纏綿不已。(卷 32，頁 1072 王褒)

詩人小傳指出好幾位具雅正表現的詩家。陸雲詩以四言為主，舒緩從容悠閒，氣度雍容，用辭典雅。雖未可稱亮達，但仍有節有度。「宛轉自成雅音」點出能婉轉而曲盡其意，可能是辭作稱雅言之由。再加諸陸雲詩作「託旨既遙」(卷 11，頁 328 失題六章·其一)，所以命詞也溫雅而不輕佻。詩作雖以四言為主，但五言詩歌亦有可觀之處，其有獨運的匠心，且以抒吐情志為寫作動機，故「未可以少而薄之也」(卷 11，頁 319 陸雲)。潘尼亦是其中之一，其手筆高蒼，所寫

詩作情景切合且聲調宛轉悠揚，如曹魏詩人遺音。〈贈河陽詩〉、〈贈侍御史王元貺〉等作，可見其雅稱雅切的詩歌表現。陳祚明稱許王筠亦「自是雅流」(卷 27，頁 857 王筠)，雖少些風韻但仍具雅調。〈侍宴餞臨川王北伐應詔〉和〈春日〉評其「端雅」、「雅切」，與詩人小傳可相呼應。《采菽堂古詩選》還引用謝朓「詩圓美流轉如彈丸」³⁴之論，具體寫出詩文圓轉流暢、動無留礙，發之在手精圓快速等特點。劉孝綽的雅也值得注意。陳祚明評其「秀雅優閑，體工才稱」，提出秀麗、工整等特質，並言詩作有悠閒之意，與〈三日侍華光殿曲水宴〉「安雅舒徐」可互參。王褒詩則寬宏儒雅，且詩中常有好句、佳句可摘。〈從軍行〉鋪敘雅暢，〈長安有狹邪行〉雖用字遣詞繁多、繁重，但仍有雅意。陳祚明提及〈長安有狹邪行〉有傷歸北地的纏綿之情。王褒擅以對仗精工、音律和諧的方式刻劃北地山川風物，將羈愁離情、俠膽雄心寓於蒼涼景象中，技巧嫻熟，筆力勁健。³⁵纏綿之情〈送觀寧侯葬〉也有展現，二人同為南人北客，寫到存歿之感自然纏綿。這幾家詩人詩作並不多，多以「雅」這具統括之意的批評術語加以讚許，可見對表達情意的看重。

(二)清

清在《采菽堂古詩選》詩學體系有重要地位³⁶。「清」基本內涵針對詩歌語言而發，由清字本意：水清，引申出明晰省淨之意。其次言其超脫塵俗而不委瑣的特質，與超脫塵凡的清絕淒冽境界相連。新穎是「清」另一層重要內涵，「清新」一詞是此概念具體展現。清的超凡絕俗意味與現世、與日常生活的距離。³⁷陳祚明將此視為區辨「雅」的重要關鍵：「夫雅者，因俗而命之也，清尤要矣。」(〈凡例〉，頁 7)陳祚明認為雅與俗相對，清又可當作雅別於俗的標誌，從《詩經》至隋，歷代優秀詩人之詞雖各有特色，但皆以清為共同特點，故無論晉宋以上或梁陳以下詩作都有清的特質。³⁸

³⁴ [唐]李延壽撰，楊家駱主編：《新校本南史》(臺北：鼎文書局，1981年)，〈王筠傳〉，卷 22，頁 609。

³⁵ 陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》(南京：鳳凰出版社，2004年)，頁 148-149。

³⁶ 陳祚明並非第一位提倡清的詩論家。時代稍前的胡應麟《詩藪》就注重詩中是否具有清的特質，嘗論及：「詩最可貴者清，然有格清，有調清，有思清，有才清。」([明]胡應麟著：《詩藪外編》，卷 4，收於毛徇編纂：《胡應麟詩話》，又收於吳文智主編：《明詩話全編》(南京：鳳凰出版社，2007年)，頁 5591)。在陳祚明親密友朋中，施閏章的詩風具有清正風氣。馬大勇曾評論愚山詩風：「他詩風中的『清』，即不雜、不濁、不粗豪，亦不軟媚，更不金剛怒目；『正』，即不過，亦無不及，不叫囂，不事詼諧、香豔等等乖於『禮』之事」(馬大勇：〈論施閏章的「清正」詩風〉，《南陽師範學院學報》(社會科學版)第 2 卷第 1 期(2003 年 1 月)，頁 82。)雖不知是否影響陳祚明注重「清」的詩學，但仍可作互參之用。

³⁷ 參考蔣寅：〈清——古典詩美學的核心範疇〉，《古典詩學的現代詮釋》(增訂本)(北京：中華書局，2009年)，頁 74-78。

³⁸ 參考景獻力：〈緒言〉，《明清古詩選本個案研究》(福州：福建師範大學中國古代文學博士論文，2005年)，頁 11-12。

特別標舉梁、陳之清，乃因「晉、宋以上之清，人猶知也，昭明選以上是也。梁、陳以下，微諸大家，即簡文、後主、張正見、江總、王褒無弗清者，人不知也。」（〈凡例〉，頁 7）晉、宋以前詩歌因昭明《文選》收錄編纂所以人猶知其有清的特質，但梁、陳以下詩人詩作，如梁簡文帝、陳後主、張正見等人詩作卻稱其綺靡者多，清雅者少，陳祚明覺得這些人詩作也具清、雅特質，故需特別說解。³⁹

獨賞六朝之清是陳祚明認識六朝詩歌重點，這是陳祚明慧眼獨具之處，也是《采菽堂古詩選》重要觀點：

後人不詳旨趣，動以駢麗少六朝，抑知六朝詩文，本饒清緒。縱復取青妃白，中含宛轉之情；況多濯粉滌朱，獨表清揚之質。惟異有述，何代無才？若捐意徇辭，務華棄實，雖曰間有，豈是同然？而耳食者概廢諸家，膚襲者又詭竊餘論。（卷 26，頁 830 何遜）

人才思各有所寄，就其一時之體，充極分量，亦擅一長，況清麗如六朝者乎？六朝體以清麗兼擅，故佳。麗而不清，則板；清而不麗，則俚。人以六朝為麗，吾尤賞其清也。（卷 29，頁 940 陳後主）

此詩為一時所推，而不過賞其詞意清切。可見六朝詩惟重有清氣，非貴其駢麗也。駢麗中正是清耳。余所選皆以此意為去取，非修詞家所知。（卷 35，頁 1171 〈聽鳴蟬篇〉）

幾段評說明確點出六朝詩文以清為特色。縱使取青妃白，講求詩文對仗也需蘊有宛轉而出的情意，就算作品濯粉滌朱，注重裝容矯飾，也獨表其清秀、清亮的高揚之質。意儘順從、曲從言辭，只求華貴而擯棄樸實之作自然非佳作，但這只是少數現象，並非整個朝代的普遍表現。動以駢麗輕六朝的言論，被不加省察、徒信傳聞的耳食者傳揚、被僅會承襲詭竊餘論的人廣傳。若真取時人詩作細加評閱，可知六朝非僅有駢麗之作。陳祚明對後人評覽古詩不詳時代，只欲一切相繩的作法感到不悅，對六朝詩更是如此。時人看到六朝詩漫曰「此是五古」（卷 29，頁 949 陰鏗），以漢、魏詩作標準論斷。見其不合，又欲用初盛唐律體詩標準評論，兩皆符就妄曰「六朝無詩」（卷 29，頁 949 陰鏗）陳祚明對此感到不以為意！且也無法接受認定六朝詩作只有卑靡，未足以「與於風雅之列」（卷 29，頁 949 陰鏗）之論。認為六朝詩歌界於古、近體之間，具承先啟後的地位：「不盡心於此，則作律不由古詩而入，自多俚率凡近，乏於溫厚之音。」（卷 29，頁 949 陰鏗）需對此用心，故而不可不讀。

³⁹ 參考景獻力：〈緒言〉，《明清古詩選本個案研究》（福州：福建師範大學中國古代文學博士論文，2005 年），頁 11-12。

雖所言多指語調秀倩新雋，好似《采菽堂古詩選》未對「清」多做說明，可陳祚明正是見這些秀麗之作「駢麗中正是清耳」(卷 35，頁 1171〈聽鳴蟬篇〉)故以清作去取要點。看重六朝詩非因其外表駢麗，而因其清氣。陳祚明特別點出清與麗相輔相成，認為六朝詩歌清麗兼擅。若僅有麗而未具清緒，則詩歌板重而不靈活、缺乏變化；若僅有清緒而不麗，則顯俚俗。不過對偶藻飾的駢麗之辭與清氣二者仍以清氣為重。因世人多以六朝為麗，所以特點其清氣，《采菽堂古詩選》擇取六朝詩歌也推重駢麗中有清氣者。「余所選皆以此意為去取，非修詞家所知。」(卷 35，頁 1171〈聽鳴蟬篇〉)雖所選之詩華麗外表，但陳祚明因看重有清意而取之。直至今天，以「清」作為六朝文學審美理想乃至古典詩美學的核心範疇，已是學界共識⁴⁰，不過在陳祚明之時，人們評論六朝詩歌尚未著眼於此，只注意其駢儷藻繪之風。故陳祚明特別點出清氣。蔣寅先生認為，陳祚明的看法實包含一個絕大的詩史論斷，可謂乃批評史上重要的翻案論點之一。⁴¹

《采菽堂古詩選》詩歌評語中多見用「清」相關複合詞說解、評論作品，如王僧孺〈中川長望〉清脆悠揚，清秀拔俗；庾肩吾〈遊甌山〉有清迴之姿；何遜〈詠早梅〉顯得清氣奕奕；〈還渡五洲〉清真且具見高致；範雲〈有所思〉清高率真，亦自楚楚可憐；任昉〈濟浙江〉在輕率之中，頗有清況；陳子良〈夏晚尋於政世置酒賦韻〉清脆響亮，明白清澈，庾信〈望月〉和〈山齋〉清明曠遠；孫萬壽〈別贈〉都無此時蒙氣，筆致清皎等，都是六朝以下詩作有清氣而可資代表的作品。陳祚明更舉吳均和盧思道二位詩人當成清的代表。⁴²

《梁書》提及吳均文體有清氣：「均文體清拔有古氣，好事者或數之，謂為『吳均體』。」⁴³「清拔有古氣」乃吳均作品獨拔當時詩壇之因，據現代學者爬梳，「清拔」乃詩人內在氣質體現，內在意蘊充實使作品有能立之「骨」。「清拔」與「有古氣」是統一的整體，因「有古氣」才使作品「拔」於流俗。總體而言指既氣勢雄壯、又包含素質情感，脫於流俗而較少沾染當時綺麗之風。⁴⁴陳祚明評

⁴⁰ 參看蔣寅：〈清——古典詩美學的核心範疇〉，《古典詩學的現代詮釋》(增訂本)(北京：中華書局，2009年)，頁 58-82。

⁴¹ 參考蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第 5 章，頁 524。

⁴² 江總也是詩作具有清氣的詩人。陳祚明曾在江總詩人小傳中提及：「江總持詩特有清氣，校張正見大殊。其與後主酬唱詩，翻不多見，大抵入隋後作，一往悲長。」(卷 30，頁 984 江總)，惜在具體作品評說中少見用「清」字對江總詩作進行解說例證。我們可觀察江總詩作的真情多透過極清極淡之方表露，像〈姬人怨服散篇〉句秀倩，〈新人姬人應令〉極寫悠揚，或如〈借劉太常說文〉和〈歲暮還宅〉典雅中復能有閑情、閒適之感，可能和詩有清氣相關，故江總某些詩作還具有雋情，如〈宛轉歌〉故能纏綿，漸覓對仗，就以新雋見長，〈閨怨篇〉藉哀婉筆調抒發閨中少婦獨守空房的幽怨，全詩音調流麗，字面華艷，顯出輕雋之意，能有這種效果，應和江總詩特有清氣相連。(參考鐘翠紅：〈側艷與悲涼交織的詩歌旋律——江總詩歌研究〉，《玉溪師範學院學報》2008 年第 3 期，頁 31。)

⁴³ 〔隋〕姚察、〔隋〕謝昉〔唐〕魏徵〔唐〕姚思廉合撰；楊家駱主編《新校本梁書》(臺北：鼎文書局，1980年)，卷 49，頁 698。

⁴⁴ 謝永攀：〈吳均與「吳均體」〉，《文史知識》2003 年第 4 期，頁 65。

論承於梁書又非完全一致，雖也注重其清，但不著眼於繼承古風，反強調「一往輕率，都無深致」(卷 26，頁 817 吳均)的特點。吳均詩歌語言並不艷麗，詞藻也不繁華，詠物簡潔清秀、述志豪氣沖天。常在詠物、描景或述事後筆鋒一轉，在所寫事物中揉雜自己情感，使全詩意境拔地而起。吳均詩歌對句不以精巧取勝，而偏重氣勢流動。喜用流水對，取其氣勢而力避工巧，可能都是詩作能具清氣的特點。但可能也因此一往輕率，直瀉而下，使之「一往輕率，都無深致」(卷 26，頁 817 吳均)。⁴⁵與具體作品「流逸」、「率然而成」等評說互參，如〈奉使廬陵〉總是率調，但卻有真情；〈古意五首〉也率然而成，其中稍有清麗之感；〈贈王桂陽別〉流逸就如唐人五言詩作；〈行路難二首〉效仿鮑照〈擬行路難〉，並將雜言改為七言大篇，辭采流麗而有古意，但內容冗雜且略嫌粗率，如「何必粗」(卷 26，頁 820 〈行路難二首·其二〉)就覺過於粗俗。⁴⁶由此可見陳祚明雖看重詩作具有清氣，但並非所有具清氣的詩人、詩作都給予正面的評價。

何遜風格清新也值得注意：「何仲言詩，經營匠心，惟取神會。生乎駢麗之時，擺脫填綴之習。清機自引，天懷獨流。」(卷 26，頁 829-830 何遜)其雖生於愛好駢麗詩風之時，卻能擺脫當時填綴習氣。陳祚明以何遜為例，說明六朝不僅有駢麗之作，也有富含清緒之作，只是世人不知賞識，才誤以為六朝詩作全為駢麗。以「清」論斷何遜，並非《采菽堂古詩選》創見，早在唐朝杜甫便言：「陰何尚清省」⁴⁷，晚唐詩人李商隱評論南朝詩人〈漫城〉也提及：「沈約憐何遜，延年毀謝莊。清新俱有得，名譽底相傷。」⁴⁸可見陳祚明肯定何遜清新自然風格的論斷可能前有所承。在具體詩作評說中，也捻出許多詩作富含清新之氣，比如〈還渡五洲〉寫自己既不能投合君上，居於貧賤就無可怨尤，不僅含有清氣，其中也富蘊高尚雅致之情。〈詠早梅〉詠物既懷，通過讚美梅花凌風傲霜的堅貞品質，表達詩人貞潔自守、孤高脫俗的情懷⁴⁹，顯得「清氣奕奕」(卷 26，頁 845 〈詠早梅〉)。〈入東經諸暨縣下浙江作〉採白描手法，寫自己常做違心之事或淪落貧賤之事的感慨，「一氣清泚，都無俗染」(卷 26，頁 839 〈入東經諸暨縣下浙江作〉)，乃齊梁時期不可多得的清新之作。

第三位具清氣的詩人為盧思道，詩人小傳許其才致清逸，再加上有天賦靈機加以導引，其詩在隋朝可謂一枝獨秀。如〈從軍行〉以聽蟬承題，統領全篇，後由蟬鳴引出鄉思，再揭示鄉思根源在厭倦官場，兩面發揮，篇末才表明心跡。詩歌由狀物到抒情、再立論再抒情，雖然筆下瀾翻，轉折多層，卻又一氣灌注，綱

⁴⁵ 參考王曉芳：〈略論吳均體〉，《中國韻文學刊》2004 年第 2 期，頁 31-32；謝永攀：〈吳均與「吳均體」〉，《文史知識》，2003 年第 4 期，頁 67。

⁴⁶ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007 年)，第 8 章，頁 215。

⁴⁷ 杜甫：〈秋日夔府詠懷奉寄鄭監李賓客一百韻〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》(北京：中華書局，2005 年)，第四冊，卷 230，頁 2513。

⁴⁸ 李商隱：〈漫成三首·其二〉，中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》(北京：中華書局，2005 年)，第八冊，卷 539，頁 6206。

⁴⁹ 〔梁〕何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》(修訂本)(北京：中華書局，2010 年)，頁 82。

舉目張。⁵⁰正如陳祚明評述：「以一氣運行，清折杳然，如遊絲徐引，故能佳也。」(卷 35，頁 1167〈從軍行〉)雖經多番轉折，但因有氣串連，其中幾次折轉縱使幽深渺遠，都如遊絲串連一般不致斷絕。再加上盧思道善琢句，語句亦復柔脆多姿，更加引人入勝。盧思道寫景也顯清迥風格，如〈贈別司馬幼之南聘〉雖是宦遊贈別詩，但略去政事往來的紛雜場面，注目落日晚霞，醉心水色山光、看雲聽濤，以明媚風光淡化政治色彩，點出詩人與友人寄情自然的雅韻高風，也寫出景色清明曠遠。⁵¹此外如〈遊梁城〉亦「多清逸之氣」(卷 35，頁 1169〈遊梁城〉)，可見盧思道「清」的特質。

(三)生動

就蔣寅觀察，除陳祚明外他還未見過如此喜歡用「生動」評詩的批評家。⁵²陳祚明認為無論詠物或描寫景致，都須講究「活」、生動。《采菽堂古詩選》評語反覆出現「活」和「生動」兩個概念，清楚表明他格外看重靈活、生動的美感，以表現生動為詩家首要本領。⁵³

寫景生動是《采菽堂古詩選》評說的關注要點⁵⁴，曹丕〈於玄武陂作〉詮解中，可看出注重寫景需生動：「寫景如不生動，不如其已。」(卷 5，頁 147〈於玄武陂作〉)寫景若不生動，不如不要寫景！明確點出看重之意。試看〈於玄武陂作〉所寫之景：「柳垂重蔭綠，向我池邊生。乘渚望長洲，群鳥歡嘩鳴。」垂下來的柳絲形成綠蔭，其綠意之美乃在重重疊疊的姿態。群鳥嘩鳴，其精細之處正在喧嘩多聲。正因能注意微小細節，所以詩句能顯生動。後兩句「萍藻泛濫浮，澹澹隨風傾」，寫水光泛濫，清風澹蕩之態，其佳處全在生動。

《采菽堂古詩選》評說細膩點寫出如何寫作才能使得語句生動。如特別點出

⁵⁰ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁 1433。

⁵¹ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁 1429。

⁵² 參考蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第 5 章，頁 533。

⁵³ 蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第 5 章，頁 533。

⁵⁴ 作品評說許多地方具體點出寫景語句鮮活生動。如張協〈雜詩十首·其四〉「森森散雨足」、「叢林深如束」寫景就活，劉孝威〈望雨〉「瞻空亂無緒，望霽耿成行」二句一寫天空、一寫屋檐，只見天空溪雨迷濛，密如散絲，屋脊檐頭長霤不斷，燦然成行，「寫雨近而極活。」(卷 27，頁 876〈望雨〉)。何遜〈與崔錄事別兼叙攜手〉「川平看鳥遠，水淺見魚驚」二句、沈君攸〈賦得臨水〉「花落圓文出，風急細流翻。光浮動岸影，浪息累沙痕」四句、王褒〈詠月贈人〉「渡雲光忽駛，中天影更遲」也都能鮮活描繪景物之作。至於陰鏗〈和侯司空登樓望鄉〉「寒田穰裏靜，野日燒中昏」不僅景致鮮活，且又以樸見妙，陳祚明認為既能寫景鮮活又能保持樸質語言，這種詩作定高於唐人。潘岳〈在懷縣作二首·其一〉「涼飈自遠集」以下八句語語秀倩，「輕襟隨風吹」又特別鮮活，無怪乎陳祚明稱讚「安仁工於寫景」(卷 11，頁 338〈在懷縣作二首·其一〉)。不過除景致外，陳祚明也關心詠物詩能否得其生動。舉例來說虞炎〈詠簾〉從虛處著筆，詠物能不凝滯於物，最是寫物能手。沈約〈詠湖中雁〉一方面細膩寫出雁的動作：「唼流牽弱藻，斂翻帶餘霜」，一方面也寫雁所在之湖的樣貌「群浮動輕浪，單泛逐孤光」，這正是寫物能寫出神態，也使物顯生動之姿。

使用虛字可使詩作顯得生動有趣。⁵⁵ 詩歌用字，可概分為實字、虛字兩類，其中實字主要指有實際意義者，大抵以名詞為主，虛字則謂無具體實際意義者。⁵⁶ 陳祚明有時點出詩作有些字詞被當成虛字使用因而甚妙，如陰鏗〈遊巴陵空寺〉「幡塵畫漸微」，將「塵」字作虛字用，與「香盡」的「盡」字相對，寫幡上生塵埃之貌，頗有佳致。王由禮〈賦得巖穴無結構〉「早梅香野徑，清澗響丘琴」，「香」字也轉為虛字用，與「響」相對，使詩句生動，彷彿正走上小徑，早梅清香便撲鼻而來。陳祚明多次點出正因使用虛字使作品生動。沈約〈餞謝文學離夜〉因「三四虛字生動，結入情。」(補遺卷3，頁1424〈餞謝文學離夜〉)；〈鶻鵠歌〉「鶻兮鶻兮，逆毛衰兮。一身九尾長兮」中「衰」字、「長」字，都是運用虛字因此描畫生動。謝莊〈自潯陽至都集道里名為詩〉疊入地名之餘，也有脫換句法，並且運用虛字使詩作生動，甚得寫詩妙方。能以虛字寫景，自然「彌覺森然在目」(卷17，頁525〈富春渚〉)達到彷彿就在目前的境界。陳祚明也細膩點出要如何巧妙使用虛字才能讓詩作生動，得景致神韻：「蓋虛字須不遠不近。浮而不切，病在遠，遠則泛；淡而不曲，病在近，近則淺。深識〈上林〉、〈子虛〉用字之法，方能使虛字。」(卷17，頁525〈富春渚〉)認為須不泛不淺、不遠不近方能為佳。浮，則難以切重，詩歌就隔遠一層，顯浮泛。若淡則難以宛曲，過於淺近。若想更好運用虛字，則可學習〈上林〉、〈子虛〉用字之法。⁵⁷ 具體點出應要避免哪些缺失，個別技巧可透過學習哪些作品而得，這與《采菽堂古詩選》一本帶有教學色彩的選本，應有關聯。

寫景虛寫也能達到生動之態。寫景生動的代表詩人，首推謝靈運。謝靈運詩作極為生動，很重要的原因乃在寫景能夠虛寫，故能得其神態。陳祚明認為若寫物能寫物之神，就能顯其生動，這才是真正擅寫物的手筆：「不善寫物者寫形，善寫物者寫神氣也。」(卷1，頁8〈五神〉)認為若只寫物相的形體，實不善寫物。真正善寫物者實能捕捉物的神氣。⁵⁸ 《采菽堂古詩選》在〈從斤竹澗越嶺溪

⁵⁵ 運用疊字也與詩「活」的感受，如閻丘沖〈三月三日應詔詩二首·其一〉運用甚多疊字，如「詵詵」、「藹藹」、「巖巖」、「業業」、「奕奕」等字使詩作得以活。謝朓〈永明樂五首·其四〉「絡絡結雲騎，奕奕泛戈船」中「絡絡」、「奕奕」等字，可與「結」字、「泛」字相應，也是語句能活的原因。

⁵⁶ 鄭婷婷曾解析陳祚明使用虛字的情形：「所謂虛字或虛詞者，楊伯峻以為『介詞、連詞、語氣詞、助詞』(引自楊伯峻：《古漢語虛詞》(北京：中華書局，1981年)，前言，頁1。)為虛詞是沒有爭論的。然而除了『意義比較抽象』這一點略同於尋常對虛詞的定義外，陳氏所謂的虛字，則有特定的指涉，大體而言，是以形容某種樣態的辭彙較為多見，而這些詞彙還得符合『不泛不淺』、『不遠不近』的要求，既要貼切於形容的對象，又需講究曲折，以免淺近。(鄭婷婷：〈陳祚明之情辭觀及其評謝靈運詩中之情〉，《成大中文學報》第41期(2013年6月)，頁169)

⁵⁷ 陳祚明也曾提及，寫物寫其動的要點可向漢賦學習：「凡寫物須寫其動，〈上林賦〉正得是法。」(卷2，頁28〈董逃行〉)曹植〈鬪雞篇〉「翬落輕毛散，嚴距往往傷」以下幾句，則是詠小物而得生動之態的代表。其生動細膩之態，猶似齊、梁、隋、唐之語，不過不似後代詠物詩有纖且輕，因有雄厚之氣貫穿，故不覺其輕。此外，像柳惲〈詠死牛〉有新警之態、或如沈約〈簷前竹〉以意致為主而不矜工巧，都是詠物詩之佳者。

⁵⁸ 因為「每寫山川林壑，必取氣色聲光，是寫神之法。」(卷17，頁526-527〈晚出西射堂〉)總

行)明確論及「康樂寫景必寫虛」(卷17,頁541〈從斤竹澗越嶺溪行〉),〈遊嶺門山詩〉中也有說解:

寫景必寫虛。虛,神得,則境地始闊大,千圻萬嶺,何奇何勝不包!二語中「威摧」字,山形在目。「滌汨」字,水聲在耳。「峭」字、「駛」字,並活。大抵此地山水險異,詩亦窮極險異之態。(卷17,頁532〈遊嶺門山詩〉)

「千圻邈不同,萬嶺狀皆異。威摧三山峭,滌汨兩江駛」四句,先寫水岸縱橫交錯、曲折縈迴,再寫峰巒爭奇鬥險、千姿百態,前兩句概括附近山川形式奇特風貌,然後採特寫,從千圻萬嶺中捻出「三山」、「兩江」形勝作具體寫照。先用「峭」、「駛」勾勒,再以「威摧」、「滌汨」渲染。謝靈運自非看過千圻萬嶺後才知其邈不同且狀皆異,這自是從採側面烘托、合理誇張、暗示聯想的手法,巧妙「暗現」欲表現的客觀事物本質,讓讀者藉聯想和想像去補充、豐富描寫的物件。此處採虛寫,與如實描摹物件、直接正面敘述的「實寫」手法有所分別。謝靈運採複筆設色,有意以生僻險澀的用語加強景觀崎嶇險巖之感,並附以自己感官經驗,鮮活生動,甚得其神。虛寫有時可取得「實寫」手法無法達到的藝術佳趣,此即極佳例證。⁵⁹

再如〈登上戍石鼓山詩〉「極目眺左闊,迴顧眺右狹。日沒澗增波,雲生嶺逾疊」也是寫景寫虛之法。太陽下山後初春寒風吹起山澗水波,令人感到絲絲涼意;晚雲層起,縈繞在山頭、衡互在山腰,從暮色中望去,似乎山嶺增添幾重疊之態。⁶⁰就陳祚明看來,謝靈運正能「吞山川於胸中,故能吐雲水於楮上也。」(卷17,頁533〈登上戍石鼓山詩〉)其甚得山水浩蕩之情。詩人對動詞的選擇和愛好,最能顯示其審美趨向和個性色彩,謝靈運運用濃烈的動詞和形容詞刻摹山水岩樹的險峻稠密,竭力顯其繁複,並用心勾勒深山大壑的風姿與雄壯之感,致力描繪使人驚愕的奇山異水,形成有別於世俗的崢嶸之美。⁶¹再如〈登江中孤嶼〉「雲日相輝映,空水共澄鮮」十字,寫白色雲朵沐浴在金色陽光下,交相輝映,何等明媚秀麗。湛藍天空倒映在碧綠江水中,水天一色,澄澈鮮明,具體描繪前面「孤嶼媚中川」中的「媚」字,「足盡孤嶼妙景。亦寫景寫虛法。」(卷17,頁

能抓到景物中最有神之處,因此顯得「境地儼然,景色生動而已。」(卷17,頁533〈登上戍石鼓山詩〉)

⁵⁹ 參考張中來:〈詩歌意境的「虛」與「實」〉,《濰坊教育學院學報》1999年第1-2期,頁77;張紅麗:〈淺談中國古典詩歌中的虛實妙用〉,《淮海工學院學報》(社會科學版)第9卷第13期(2011年7月),頁49;宗白華〈中國藝術表現裡的虛與實〉,收於林同華主編:《宗白華全集》(第三卷)(合肥:安徽教育出版社,1994年),頁386;吳小如等編著:《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海:上海辭書出版社,1992年),頁649。

⁶⁰ 參考吳小如等編著:《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海:上海辭書出版社,1992年),頁654。

⁶¹ 參考魏耕原、魏景波:〈南齊文運轉關與謝朓詩風新變——兼論大小謝詩風的因革嬗變〉,《蘭州大學學報》(社會科學版)第30卷第2期(2002年),頁40-41

陳祚明點出謝靈運許多詩作都因寫景生動而引人入勝，如〈石壁精舍還湖中作〉在「出谷日尚早」以下寫景生動。如「林壑斂暝色，雲霞收夕霏」描述湖中暮色極有層次。先寫詩人於小舟上遠望林壑隱沒於蒼茫暮色，而飛動彩霞則向天邊消散。「斂」、「收」兩動詞生動描繪彩霞日漸消失，其姿態之媚自然浮現，也使讀者彷彿身歷其境。近處「芰荷迭映蔚，蒲稗相因依」點出湖面靈蔓荷葉交相覆蓋成一片翁鬱深影，水邊菖蒲與稗草互為依傍，擺弄迷人風姿。雖然前句寫遠景、後句寫近景，但藉「映蔚」、「因依」二詞可見謝靈運在近景中也寓有遠目。不僅有廣角、特寫之分，細微字句亦細膩映照。⁶³〈登上戍石鼓山詩〉因能「以化工狀物，隨意入神」(卷 17，頁 533〈登上戍石鼓山詩〉)。故能精準抓住形貌、神態，且用豐富筆法描寫景致。「俄而寫其大，則千巖萬壑，包羅片語；有時寫其小，則一花一草，淫濳單詞。」(卷 17，頁 533〈登上戍石鼓山詩〉)有時包羅廣大，千巖萬壑盡於其中，有時精細觀物，寫一花一草搖曳生姿，都能「境地儼然，景色生動。」(卷 17，頁 533〈登上戍石鼓山詩〉)謝靈運不僅身體四處游移，筆下山水世界仍包含動態特質，像其常描寫流動中的湧泉、澗水、歸潮、春流、嵐氣，再加上景物與景物間相互涵納的動態構圖，連同音聲的催發，構成整體山水動態活潑的獨有特徵。不僅具雄奇險阻、濃麗鮮明的特殊形勢，且經常展現富涵生命力的壯麗氣象。景物描述看似客觀，但卻藉經營形態、構圖、色彩、音聲、光線等要素，展現出生氣盎然、充滿活潑姿態的獨特神韻，建構氣韻生動的山水境界。⁶⁴無怪乎陳祚明閱讀其作，常覺生動。

除謝靈運外，尚有諸多詩人寫景之作都生動有姿。首先可以張協為例。陳祚明評張協「寫景生動，而語蒼蔚，自魏以來，未有是也。」(卷 12，頁 353 張協)張協描寫景物可說達到新境界，寫景生動、用語蒼蔚，都是魏以來未見的成就。張協寫景之所以能得生動之態，主要因其乃感物而動：張協「詩非寫景即綴詞，此中神氣，自分生死。情蘊於胸。感物而動，以我運物，則風雲山川草木鳥獸，莫不動宕。修詞亦然。天地間惟此一情，情動而不滯者也。於情不深，則出語咸滯。三復景陽之詩，觀其所寫景物，慨然有當於予心。」(卷 12，頁 354 張協)張協之情因物感而動，胸中有情，再以我情看待山川景致，則景致莫不動宕。若心中之情並不深刻，出語就顯滯澀難礙。描寫景致既非僅是綴詞，自然生動。〈雜詩十首·其四〉通過描繪晴雨變化及草木盛衰景色，抒寫光陰流逝、歲暮多憂、只能隱居避世的慨歎。「雨足」形容雨絲之長，雨點之密；「竦」字刻劃高樹經霜

⁶² 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁 645。

⁶³ 參考陳怡良：〈謝靈運山水詩的創作背景及其作品中的色彩美〉，《成大中文學報》第 5 期(1997年 5 月)，頁 219；陳怡良：〈謝靈運的審美素養及其山水詩的藝術美〉，《成大中文學報》第 12 期(2005 年 7 月)，頁 132

⁶⁴ 參考朱雅琪：〈謝靈運山水詩中的情景關係試探〉，《中國文化大學中文學報》第 7 期(2002年 3 月)，頁 100-101。

後的聳立之狀，又賦予驚秋而懼的感情色彩；以「森如束」比喻密葉凋落之後枝條盡露、輕而上舉之貌，都因形象新穎而常為後人引用。在這組詩裡，張協還描寫各種不同雨景，如陰雲聚成的大雨：「翳翳結繁雲，森森散雨足」；回風灑過的疏雨：「浮陽映翠林，迴飆扇綠竹。飛雨灑朝蘭，輕露棲叢菊」；騰雲散下的細雨：「騰雲似涌煙，密雨如散絲」；工巧綺密地細緻描繪景物，不僅逼顯景致生動之姿，也讓詩中搖盪寄寓的感慨。⁶⁵

其次可關注庾信寫景突出之處。庾信寫景必定刻寫成奇，配合傑氣而出，鋪陳為巨著、大作。其文字就如大海中各式珍異之物奔騰而出，光怪陸離至不可名狀的地步。〈奉和泛江〉詠「空巢逐樹流」，寫出都邑丘墟，鳥雀皆不可見，空廬蕩沒，林木漂流的慘目壯景。〈奉和夏日應令〉寫「開冰帶井水，和粉雜生香」，乃北地故有景致，陳祚明細膩點出「北地至今如此，未見有詠者。」（卷 34，頁 1113 〈奉和夏日應令〉）。直待庾信久滯北方，才為此地留下寫照，看出庾信詩歌特出與細膩。庾信寫景特別奇異深刻之因，與其能掌握別人注意不到的細節有關。「早菱生軟角，初蓮開細房」兩句，其中「早」、「軟」、「初」、「細」等字，不僅點出樣貌也帶出時態，因而警切生動。〈舟中望月〉「山明疑有雪，岸白不關沙」寫月光極鮮活，正因能掌握其神。〈詠畫屏風詩二十五首·其十七〉寫山有香氣，甚為精妙且引人入勝。〈詠畫屏風詩二十五首·其二十一〉「水光連岸動，花風合樹吹」寫出景物動態，大佳；第二十三首「竹動蟬爭散，蓮搖魚暫飛」寫魚躍出之姿宛若飛起點，「尤非尋常生動」（卷 34，頁 1133 〈詠畫屏風詩二十五首·其二十三〉），正是寫景寫其動的最佳表現。不僅讓不具行動力的竹、蓮有動作，描寫動物離開走避也相當生動。「爭」字寫出凌亂樣態，採用「飛」字描寫魚更是駭人，生動之效實屬非比尋常。庾信山水寫景之作不似齊梁人因追求輕婉流麗而失於浮薄柔媚、流於俗套，庾信詩語言清淺流麗，不僅描寫奇特之景，又善用以動寫景等特點，顯出獨特成就。⁶⁶

《采菽堂古詩選》舉出很多寫景生動佳作。首先如謝朓〈和徐都曹出新亭渚〉「日華川上動，風光草際浮」，寫詩人在天色微明時駐立在蒼江邊迴瞰江上景致，初上的陽光照射川上造成粼粼波光，江邊小草也在晨光中迎風搖曳。因用虛字寫景，所以景致極切、極活，加上採用略帶擬人的手法，使寫遠景細膩而生動。⁶⁷雖然「『浮』字、『動』字，極難入詩」（卷 21，頁 661-662 〈和徐都曹出新亭渚〉），但此處因用法貼切所以極鮮活。再如劉玉貞〈上湘度琵琶磯〉「煙峰晦如畫，寒水清若空，頡頏鷗舞白，流亂葉飛紅」寫白鷗在如墨染的煙峰襯托下高低飛舞，紅葉紛紛飄過清澈如空的寒水，注意到利用色彩濃淡的前後映襯、靜與亂的對比表

⁶⁵ 參考葛曉音：《八代詩史》（修訂本）（北京：中華書局，2007年），第4章，頁106。

⁶⁶ 參考陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》（南京：鳳凰出版社，2004年），頁150。

⁶⁷ 參考向麗頻：《南北朝至初唐五言律詩格律形成之研究》（新北市：花木蘭文化出版社，2011年），第3章，頁46。

現景物生動情趣，並能注意提煉取景角度，從景物各部分關係突出主要特徵，所以「景色生動」(卷 21，頁 671〈上湘度琵琶磯〉)，寫景技巧甚高。⁶⁸梁簡文帝〈望同泰寺浮圖〉，不僅寫浮圖頗極華壯，「日起光芒散，風吟宮徵殊」也是「虛寫者為最工」(卷 22，頁 705〈望同泰寺浮圖〉)，乃虛寫景致最佳典範。沈約〈遊鍾山詩應西陽王教五章·其二〉「發地多奇嶺，干雲非一狀。合沓共隱天，參差互相望」四句，也「得寫景寫虛之法。」(卷 23，頁 729〈遊鍾山詩應西陽王教五章·其二〉)

何遜寫景生動之作亦多〈夕望江橋示蕭諮議楊建康江主簿〉就將「眼前景，寫得生動。」(卷 26，頁 833〈夕望江橋示蕭諮議楊建康江主簿〉)「風聲動密竹，水影漾長橋」寫風動竹有聲、水漾橋而見影，風聲、水影是動與漾的結果。搖曳竹林發出沙沙聲，長流水泛著波光橋影，顯得生動有姿，甚為可觀。⁶⁹何遜準確把握落日已下，殘霞半消時江上寂寥淒清的氣氛，從竹林中的風聲、長橋下的水影可體會旅人默然無語的神態，也將此時此刻漾在心頭的一縷憂愁悄悄烘托。他善於捕捉特定時刻的景物特徵以烘托氣氛，使不同的離別情景各具特色，意境自呈。⁷⁰另一首〈渡青草湖〉「帶天澄迴碧，映日動浮光」寫出渾闊的格局，「行舟逗遠樹，度鳥息危檣」刻劃細微精緻。全詩作描寫煙波浩淼，花色花香，碧水錦帆，天光蕩漾，既渺茫又嫵媚，而且「妙在並極生動」(卷 29，頁 952〈渡青草湖〉)。因掌握景致具有的動感，所以能覺窮態極妍，刻畫精準。

其他再如李陵〈與蘇武詩三首·其一〉「仰視浮雲馳，奄忽互相逾」兩句，寫行雲變化快速，彷彿競爭一般的樣態，何其生動。陶淵明〈辛丑歲七月赴假還江陵夜行塗口作〉「叩枻新秋月，臨流別友生。涼風起將夕，夜景湛虛明。昭昭天宇闊，晶晶川上平」寫蕩舟而行的秋夜，迎著微風，看見皎潔月光、澄淨夜色、還有襯著月光更顯廣闊明亮的夜空，閃映月影而更皎潔的江波，也是「景色生動」(卷 13，頁 404〈辛丑歲七月赴假還江陵夜行塗口作〉)之詩。

推崇具有真情實意，但語句表現卻婉轉含蓄，以及能鋪排嚴密章法的詩作，是陳祚明最推舉的兩種寫作手法。而詩作中具有雅致、含蘊清意、或者能寫出生動活潑的樣態等，則是陳祚明喜愛的風格。《采菽堂古詩選》雖然選錄標準以「不以己意」為準則，但在具體評說中時可見陳祚明的偏好還有選評家的獨特印記。推崇嚴密章法，標舉六朝之清，看重生動風格等，都是《采菽堂古詩選》的特出之處。

⁶⁸ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第8章，頁206。

⁶⁹ 參考吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》(上海：上海辭書出版社，1992年)，頁1046。

⁷⁰ 參考葛曉音：《八代詩史》(修訂本)(北京：中華書局，2007年)，第8章，頁217-218。

第二節 對後代的影響

《采菽堂古詩選》對後代古詩評選集的影響，可舉幾例為證。首先王士禛編選、聞人倓箋注《古詩箋》⁷¹大量吸收陳祚明《采菽堂古詩選》評點、論析詩作成果。⁷²本書原由稍晚於陳祚明的王士禛編選成《古詩選》，再由乾隆時期聞人倓箋注《古詩箋》。聞人倓箋注有點明引用陳祚明《采菽堂古詩選》，共計共引用10處陳祚明意見⁷³，大多集中在阮籍詩歌詮釋上。無論解說阮籍詩作隱含意旨、

⁷¹ 〔清〕王士禛選，聞人倓箋：《古詩箋》（上海：上海古籍出版社，2010年）。

⁷² 李金松：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003年第2期，頁66。

⁷³ 〔清〕王士禛選、聞人倓箋《古詩箋》引用《采菽堂古詩選》一覽表

編號	作者	詩名	內容	頁碼
1	雜曲歌辭	〈古詩為焦仲卿妻作〉	用〈艷歌何嘗行〉語，興彼此顧戀之情。	32
2	阮籍	〈詠懷詩〉（懸車在西南）	日光西傾，大命猶盡。餘光所被，豈乏霑榮？夏侯之屬云亡，殉國之人不見。賭丸丸之松，猶幸宗社之未改耳。	79
3	阮籍	〈詠懷詩〉（東南有射山）	通靈臺是人間所築，以奉仙真者，以比爵位不能安之。	81
4	阮籍	〈詠懷詩〉	言世途逼窄，無可自展。	84
5	阮籍	〈詠懷詩〉（天網彌四野）	榮名、聲色，既不足耽；而採藥、神仙，又非實事，不幾進退失據乎？使果好神仙，乃求出世；則揆彼不得，必且回轍。今長往之懷，別自有在，縱冲飛難冀，而志絕芬華，無復躊躇，理須獨斷。故言可惑此念彌堅。	84
6	阮籍	〈詠懷詩〉（鸞鳩飛桑榆）	「用」，言焉用也。	86
7	阮籍	〈詠懷詩〉（河上有丈人）	趨炎之人，亦有不終者，以是聊快所憤。	86
8	阮籍	〈詠懷詩〉（儒者通六藝）	懷方執高之士，褒貶斷然，而不知犯老氏之誡，公故歎之。	87
9	陶淵明	〈移居二首·其二〉	「不勝」，猶言「豈不勝」也。	158
10	常景	〈贊四君〉	景淹滯門下，積歲不至顯官，以蜀司馬相如、王褒嚴君平、楊子雲皆有高才而無重位，乃託意以贊之。（本句乃陳祚明摘自《古詩紀》但《古詩箋》中標記採自《古詩選》）	409

或解說字詞都有參考陳祚明的說解。

沈德潛《古詩源》許多評點也採納或祖述《采菽堂古詩選》說解而來。不過沈德潛雖多取《采菽堂古詩選》，但多不稱其名。《古詩源》僅一處可見沈德潛評論陳祚明意見：「武陵陳胤倩謂少陵不能青出於藍，直是亦步亦趨，則又太甚矣。」⁷⁴陳祚明《采菽堂古詩選》認為庾信詩歌勝過杜甫，但沈德潛對此深表不以為意。其餘《古詩源》若沿襲、轉化《采菽堂古詩選》評論者，都未加說明。據筆者統計，《古詩源》評論與《采菽堂古詩選》內容完全相同或甚相似者多達80處！⁷⁵數量不可謂少，故並非僅是意見相仿的巧合，而是有所參照，但又未能標注陳祚明或《采菽堂古詩選》之名，好似這些精當見解全出自沈德潛手筆一般。涵蓋範圍相當廣，不論是一般字句糾謬改誤，如評點〈臨河歌〉時，陳祚明點出詩中有誤用字：「狄，水名，在臨濟。舊作『秋』，誤。」（卷37，頁1244〈臨河歌〉），《古詩源》用完全一樣語句說明這項錯誤：「狄，水名，在臨濟。舊作『秋』，誤。」⁷⁶但全然未提陳祚明之名；陳祚明評蘇伯玉妻〈盤中詩〉兩個「行」字有不同讀音：「『君有行』『行』字，平聲，征行也。『妾有行』『行』字，去聲，行誼也。」（卷4，頁113〈盤中詩〉）沈德潛雖稍改字詞，但大抵所說皆同：「君有行，征行也，平聲。妾有行，行誼也，去聲。」⁷⁷也完全未提陳祚明其人其書。除字詞解說外，如追溯源流風格，有時也借用陳祚明說法。如陳祚明認為漢武帝〈秋風辭〉「是〈離騷〉之遺，而聲調融會。」（卷3，頁57〈秋風辭〉），《古詩源》也直稱其為「〈離騷〉遺響。」⁷⁸藝術上感發還有筆法說解，沈德潛也多有承襲陳祚明之言。評論劉琨〈扶風歌〉，陳祚明認為此詩「酸楚淋漓，亦復不知所云。」（卷12，頁373〈扶風歌〉），《古詩源》評論雷同：「悲涼酸楚，亦復不知所云。」⁷⁹雖未寫出淋漓二字，仍相當相似。評論郭璞〈遊仙詩十首〉，陳祚明點出本組詩作具有託而作特質：「〈遊仙詩〉全以有託而作，初非志乎冲舉，坎壈詠懷是其本旨，奈何譏之？」（卷12，頁380〈遊仙詩十首〉），《古詩源》的說解著眼在同樣重點：「〈遊仙詩〉本有託而言，坎壈詠懷，其本旨也。鍾嶸貶其少列仙之趣，謬矣。」⁸⁰不僅同樣點出郭璞〈遊仙詩〉有所寄託，也重視其坎壈

⁷⁴ [清]沈德潛著，馮保善注譯：《古詩源注譯》（臺北：三民書局，2006年）評庾信，卷14，頁1187。

⁷⁵ 可參考附錄表三《古詩源》引用《采菽堂古詩選》對照表。其中四則乃《采菽堂古詩選》直接沿襲底本馮惟訥《古詩紀》而來評論，因未可知沈德潛轉引自《采菽堂古詩選》、或直接引用馮惟訥《古詩紀》，故仍列於表中。但標柱底線，以資辨別。

⁷⁶ [清]沈德潛著，馮保善注譯：《古詩源注譯》（臺北：三民書局，2006年），〈臨河歌〉，卷1，頁55。

⁷⁷ [清]沈德潛著，馮保善注譯：《古詩源注譯》（臺北：三民書局，2006年），〈盤中詩〉，卷3，頁196。

⁷⁸ [清]沈德潛著，馮保善注譯：《古詩源注譯》（臺北：三民書局，2006年），〈秋風辭〉，卷2，頁126。

⁷⁹ [清]沈德潛著，馮保善注譯：《古詩源注譯》（臺北：三民書局，2006年），〈扶風歌〉，卷8，頁596。

⁸⁰ [清]沈德潛著，馮保善注譯：《古詩源注譯》（臺北：三民書局，2006年），〈遊仙詩〉，卷8，頁605。

詠懷的本旨。陳祚明評說還有其他段落，所以評論僅簡單點出「奈何譏之」，《古詩源》則清楚點出批駁對象乃鐘嶸的看法。

再如《古詩源》解說謝惠連〈西陵遇風獻康樂五章〉「雅音徘徊，清婉可誦。」⁸¹、鮑照〈發後渚〉「琢句甯生澀，不肯凡近。」⁸²、謝朓〈同王主簿有所思〉「即景含情，怨在言外。」⁸³、江總〈哭魯廣達〉「不嫌自汗，真情可憫。」⁸⁴等語句，都和陳祚明的說解：「雅音徘徊，清婉可味。」(卷 18，頁 561〈西陵遇風獻康樂五章·其五〉)、「琢句必百煉，寧生澀必不凡近。」(卷 19，頁 591〈發後渚〉)、「即景含情，怨在言外。法同唐絕，而調稍高。」(卷 20，頁 639〈同王主簿有所思〉)、「『負恩生』不嫌自指，情真可垂。」(卷 30，頁 997〈哭魯廣達〉)可以相參，相似度極高。《古詩源》參考《采菽堂古詩選》意見蘊含範圍極廣，無論是談情感的真摯、語句的工琢、情景的交融或格調的高尚，都可見沈德潛《古詩源》引用痕跡。《古詩源》對陳祚明《采菽堂古詩選》評點意見的襲用、祖述或加以變化、隱身這一事實，充分說明前者受後者影響。⁸⁵蓋提倡溫柔敦厚的沈德潛，自然追求委婉溫和的藝術效果，也極力尋求含蓄、曲折的表現方式⁸⁶，這與陳祚明推重的藝術風格有相似之處，故陳祚明有許多評說得沈德潛接納，也就不足為奇。沈德潛《古詩源》因作者身分地位甚高故甚得注重，若沈德潛在選本中有直書祖述陳祚明《采菽堂古詩選》評點意見，或許能擴大《采菽堂古詩選》的影響範圍，也能使更多人得知陳祚明見識的精妙廣大，惜未能之。

其餘受陳祚明《采菽堂古詩選》影響的詩學著作，首先如王士元⁸⁷曾以陳祚明《采菽堂古詩選》為底本，又再編選一部《古詩選》。他在序言中清楚說明自己以陳祚明《采菽堂古詩選》為底本再刪減而成：「昔日朱子嘗欲集歷代詩及經史諸書韻語，合為一編，以繼三百篇後。余讀康熙初陳氏《采菽詩選》，嘆曰：『此其繼考亭之志者乎，惜乎所取猶濫也。』」⁸⁸；「陳君祚明，字允倩，虎林逸人，

⁸¹ 〔清〕沈德潛著，馮保善注譯：《古詩源注譯》(臺北：三民書局，2006年)，〈西陵遇風獻康樂〉，卷 11，頁 854。

⁸² 〔清〕沈德潛著，馮保善注譯：《古詩源注譯》(臺北：三民書局，2006年)，〈發後渚〉，卷 11，頁 899。

⁸³ 〔清〕沈德潛著，馮保善注譯：《古詩源注譯》(臺北：三民書局，2006年)，〈同王主簿有所思〉卷 12，頁 948。

⁸⁴ 〔清〕沈德潛著，馮保善注譯：《古詩源注譯》，〈哭魯廣達〉，卷 14，頁 1152。

⁸⁵ 李金松：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003年第2期，頁 66。

⁸⁶ 王運熙、顧易生主編，鄔國平、王鎮遠著：《中國文學批評通史》(陸)清代卷(上海：上海古籍出版社，2011年)，第7章，頁 441。

⁸⁷ 據張庭銀說解，王士元(1836-1908)，字翰才，原名栩，因仰慕東漢龐士元之為人而更名士元，四川簡陽人。〈簡陽縣詩文存〉卷七選王士元詩文多篇，〈古詩選序〉即其中一篇。此篇產生於中國新舊文化交替之際，王士元認為當時學風空疏放肆，所以一方面以歌詩或辯論形式，對內外兩個學生群體存在的不良風氣提出堅決批駁，一方面也編選古代文學作品集，用以訓導青年學子。(參考張庭銀輯釋：《方志所見文學資料輯釋》(北京：北京圖書館出版社，2006年)，頁 102。)

⁸⁸ 〔清〕王士元：〈《古詩選》序〉，張庭銀輯釋：《方志所見文學資料輯釋》(北京：北京圖書館

其選始於遂古之初，訖於大業之際，凡《葩經》所不載者廣載之，《文選》所不登罄登之。原選三十八卷，補遺四卷，余以其卷帙繁重，乃為刪厥糧稗，都為四卷，顏曰《古詩選》，從其朔也。」⁸⁹從陳祚明繼朱子之志開始談起，推舉《采菽堂古詩選》的用心，但認為其選本原選三十八卷、補遺四卷的篇幅，實在過於繁重浮濫，所以又再從中選編成四卷精簡本《古詩選》。以陳祚明的選集當底本再編選，可見其看重之意。王士元也認定古詩地位相當崇高：「且夫詩墨備於唐，唐人詩無逾於李杜，李杜詩擬以齊梁陳隋北朝，自應後來居上。至於古詩之高曠，陳思之華茂，阮公、彭澤之渾古，李杜未必能轡其庭也；越石之清剛，景純之雋上，太沖、鮑、謝之俊逸，李杜亦未必能奪其席也。」⁹⁰王元化此說針對當時環境而發，當時乃晚清民初新舊文化交替之際，一些好高騖遠的年輕學子把中國文學範圍限定在唐代律詩，而不肯求源頭，所以特發此言論。這與陳祚明《采菽堂古詩選》力圖推舉古詩地位、補完文學史傳統，補正時風的用意可互相參照，可說在詩學主張方面也繼承陳祚明用心。

據蔣寅考察，道光間張琦編《古詩錄》也大量採用陳祚明評點意見，但亦未說明引用自《采菽堂古詩選》。據讀過該書的李詳道：「翰風此錄，欲配其兄皋文《七十家賦鈔》。而以比興說詩，鑽味窺蘊，自樹一義。陳祚明《采菽堂古詩選》，其前導也。每采祚明之說，而諱其所出。」⁹¹明確點出張琦選本採錄《采菽堂古詩選》意見卻不加說明的情形。⁹²陳祚明又再次被隱沒在歷史洪荒之中。至於晚清以詞學著稱的名學者譚獻相當推崇《采菽堂古詩選》，李金松考述發現，譚獻一生至少三度閱讀《采菽堂古詩選》，並分別有不同評論。除對陳祚明個別論斷略有微詞外，基本上對這部選本評價愈來愈高。⁹³目前《復堂日記》也可見對《采菽堂古詩選》的評論：「閱陳氏《采菽堂古詩選》，氣體博大，以情辭為職志，所見既正，說誼多人深微。」⁹⁴認為本書氣象恢宏，評說持論剴切且分梳細膩，甚是佳作。清末學者張之洞編纂《書目問答》，集部中介紹陳祚明《采菽堂古詩選》⁹⁵，基於其「近世選本，舉大雅者」⁹⁶的選取標準，可知對《采菽堂古詩選》的重視，

出版社，2006年），頁100。

⁸⁹〔清〕王士元：《〈古詩選〉序》，張庭銀輯釋：《方志所見文學資料輯釋》（北京：北京圖書館出版社，2006年），頁100。

⁹⁰〔清〕王士元：《〈古詩選〉序》，張庭銀輯釋：《方志所見文學資料輯釋》（北京：北京圖書館出版社，2006年），頁100-101。

⁹¹李審言：《媿生叢錄》，《李審言文集》，（南京：江蘇古籍出版社，1989年），上冊，卷3，頁476。轉引自蔣寅：《清代詩學史》（第一卷）（北京：中國社會科學出版社，2012年），第5章，頁538。

⁹²《雪橋詩話》中有論及張琦的詩歌選本有引用《采菽堂古詩選》的狀況：「張翰風，字畫適厚，其古詩錄較稽留山人所選，陳義廣博，詩道為之益尊。（楊鍾羲：《雪橋詩話》（民國求恕齋叢書本），卷11，頁374。）

⁹³參考李金松：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003年第2期，頁66。

⁹⁴譚獻著，范旭倫、牟曉朋整理：《復堂日記》（石家莊：河北教育出版社，2001年），頁158。

⁹⁵〔清〕張之洞著，范希曾補正：《書目答問補正》（上海：上海古籍出版社，2001年），卷4，頁236。

⁹⁶〔清〕張之洞著，范希曾補正：《書目答問補正》，卷4，頁227。在總集類詩之屬後也有論及：

也可略窺本書突出成就。⁹⁷其次，據呂光華研究，陳衍所著《詩品平議》⁹⁸也受《采菽堂古詩選》影響甚多。陳祚明《采菽堂古詩選》幾乎全文引錄鍾嶸《詩品》，但所引皆錄自馮惟訥《古詩紀》而非《詩品》原書。有的只單純引錄不加褒貶，有的則引錄後另加批評詮釋。大抵而言，若贊成則無多做解說，加以討論者多是批評意見。這些討論和意見，對晚清陳衍《詩品平議》影響很大，陳衍批評鍾嶸《詩品》意見，有不少直接間接來自陳祚明《采菽堂古詩選》。⁹⁹

除卻上述民國以前對陳祚明《采菽堂古詩選》的注重外¹⁰⁰，民國以來的學者也關注和推廣陳祚明《采菽堂古詩選》。現代學者中最早注意到陳祚明《采菽堂古詩選》的是朱自清，其〈詩文評的發展〉一文略為介紹陳祚明《采菽堂古詩選》：「陳祚明的《古詩選》，對入選作家依次批評，以辭與情為主」¹⁰¹，可說是現代學者對《采菽堂古詩選》認識的開端。後來學者陸續對《采菽堂古詩選》價值與地位作簡要說明。孫立《中國文學批評文獻學》論及陳祚明立論面向多元，不僅從情感、神思、體格、意脈，還自章法、句法用字各方面論斷詩歌，「所撰評語，大多有自得之見，非耳食之言，且發論往往切中肯綮，有較高的水平。」¹⁰²孫立對《采菽堂古詩選》的評價極高，認為其議論剝切，水平甚高。

北京大學中文系中國文學史教研室編纂《兩漢文學史參考資料》¹⁰³、《魏晉

「近人詩文選本太多，舉其不俗謬者。」（〔清〕張之洞著，范希曾補正：《書目答問補正》卷4，頁236。）

⁹⁷ 參考李金松：〈論《采菽堂古詩選》中的詩學批評〉，徐中玉、郭豫適主編：《中國文論的情與體：古代文學理論研究》（第二十五輯）（上海：華東師範大學出版社，2009年），註解2，頁175。

⁹⁸ 陳衍著，錢仲聯編校：《詩品平議》，《陳衍詩論合集》（福州：福建人民出版社，1999年），上冊，頁927-947。

⁹⁹ 呂光華：〈論清人古詩選集對鍾嶸《詩品》的接受與批評——以王夫之《古詩評選》與陳祚明《采菽堂古詩選》為例〉，《彰化師大國文學誌》第24期（2012年6月），頁28。

¹⁰⁰ 在一些詩歌評論中也略為提及陳祚明其人或其書，可舉幾例為證：「二陸優於文而細於詩，鍾嶸謂其尚規矩，不貴綺錯，有傷直致之奇，亦篤論也。陳祚明詆為數旨淺庸，性情不出，尤深中其病。」（〔清〕譚宗浚：《荔村草堂詩鈔》，《荔村草堂詩鈔》，《過庭集上》（清光緒十八年廖廷相羊城刻本），〈補元遺山王漁洋論詩絕句〉卷3，頁31）；「漢鏡歌〈遠如期〉曲處天左則大樂，語意甚奇。蓋處天左側，則天在其右矣。大易所謂自天右之吉，無不利也。陳祚明以為自黃帝升天語來，固為失之。莊述祖引詩在帝左右，作證則郊祀之詞與下文增壽萬年，詞意亦不相屬也。管子〈戒篇云〉期而遠者，莫如年以重任，行畏塗至遠期，唯君子乃能此。〈遠如期〉題之所本。」（〔清〕文廷式：《純常子枝語》（民國三十二年刻本），卷9，頁139）；「前所送《采菽堂古詩》并郭茂倩《樂府》下，走意欲以數日點定，病懶未涉筆。昨見兒子穀架頭歸愚《尚書》、《古詩源》，其點定頗無大謬，足下可照錄。一過則所獲多矣。」（〔清〕惲敬：《大雲山房文稿》（四部叢刊景清同治本），〈與楊鹿柴〉，言事卷1，頁197。）；「陳胤倩曰：『潘岳賦云：詠園桃之夭夭歌棗下之纂纂，蓋笙曲也。景宣寓棗為言，亦似東皙。文多諧謔，非關正格。』」（〔清〕陸圻《威鳳堂文集》（清康熙刻本），〈古咄咄歌〉，頁66-67。）

¹⁰¹ 朱自清：〈詩文評的發展——評羅根澤《中國文學批評史》（商務印書館出版）與朱東潤《中國文學批評史大綱》（開明書局出版）〉，《朱自清序跋書評集》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1983年），頁244。）

¹⁰² 孫立：《中國文學批評文獻學》（廣州：廣東人民出版社，2000年），頁368。

¹⁰³ 北京大學中國文學史教研室選注：《兩漢文學史參考資料》（北京：中華書局，1962年）。

南北朝文學史參考資料》¹⁰⁴二書，引用很多《采菽堂古詩選》評點意見。¹⁰⁵據筆者統計，《兩漢文學史參考資料》中共有九首詩作解說，共計十九種說法引自陳祚明《采菽堂古詩選》。¹⁰⁶《兩漢文學史參考資料》有時純粹引用陳祚明之說¹⁰⁷，有時會解說陳祚明的說解內容¹⁰⁸，或將陳祚明的解說和他人意見相較¹⁰⁹，可見並非純粹引錄而已。相對來說，《魏晉南北朝文學史參考資料》引錄陳祚明《采菽堂古詩選》評點意見雖然數量較多¹¹⁰，可是除解說蔡琰〈悲憤詩〉及陶淵明〈雜詩·其四〉用於詩作注解外，其餘多輯錄陳祚明對該位詩人的說解，當成該位詩人在文學評價的佐證。書中總計輯錄以曹操為首的21位詩人的評說。¹¹¹可惜《采菽堂古詩選》的意見在《魏晉南北朝文學史參考資料》中未多做討論，多只當作材料附錄而已。

再者，葉嘉瑩《漢魏六朝詩講錄》中也有六處明確論及、引用陳祚明《采菽堂古詩選》評說意見，分別是在解析〈古詩十九首〉、嵇康詩歌、左思詩風還有劉琨以郭璞詩歌時論及。¹¹²其中有的直言陳祚明評論精準而珍貴，有的直接引用

¹⁰⁴ 北京大學中國文學史教研室選注：《魏晉南北朝文學史參考資料》（北京：中華書局，1962年）。

¹⁰⁵ 參考李金松：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003年第2期，頁66。

¹⁰⁶ 這幾首詩作分別是〈江南〉一條、〈雞鳴〉一條、〈相逢行〉兩條、〈陌上桑〉兩條、〈東門行〉兩條、〈孤兒行〉一條、〈焦仲卿妻〉八條。（參考《魏晉南北朝文學史參考資料》（北京：中華書局，1962年），頁509、510、513、518、520、522、523、525、543、547-548、552-553、554、573、583。）

¹⁰⁷ 以〈江南〉第三條注解為例：「『漁戲蓮葉東』四句，描寫魚而在蓮葉間向四面游動，穿來穿去好像在遊戲作樂。清陳祚明《采菽堂古詩選》『排演四句，文情恣肆。寫魚飄忽，校《詩》「在藻」、「依蒲」尤活。』」（北京大學中國文學史教研室選注：《兩漢文學史參考資料》（北京：中華書局，1962年），〈江南〉注解3，頁509。）

¹⁰⁸ 〈陌上桑〉第三十三條注解：「陳祚明說：『寫羅敷意中，視府君蔑如耳。』這是一種巧妙的拒絕誘騙的方法，顯示了羅敷機智、活潑而勇敢的性格，是作者的出色的創造。」（北京大學中國文學史教研室選注：《兩漢文學史參考資料》（北京：中華書局，1962年），〈陌上桑〉注解33，頁520。）

¹⁰⁹ 〈雞鳴〉第二條：「與李因篤同時的陳祚明也說：『當時必有為而作，其意不傳，無緣可知，但覺淋漓古雅。古雅，辭也；淋漓，情也。彼自有情，即事不傳，而情未嘗不傳。』今按李、陳說近是。」（北京大學中國文學史教研室選注：《兩漢文學史參考資料》（北京：中華書局，1962年），〈雞鳴〉注解2，頁510。）

¹¹⁰ 據筆者統計，《魏晉南北朝文學史參考資料》引用陳祚明《采菽堂古詩選》內容共計27處，其中關於嵇康在文學方面評價有兩則，關於謝靈運在文學方面的評價則引用四則，其餘皆引用一則。

¹¹¹ 此二十一位詩人分別是曹操、曹丕、曹植、王粲、劉楨、阮籍、嵇康、陸機、潘岳、左思、劉琨、郭璞、陶淵明、謝靈運、鮑照、謝朓、沈約、江淹、何遜、陰鏗、庾信。

¹¹² 參考葉嘉瑩：《漢魏六朝詩講錄》，收於《迦陵文集》（第八冊）（河北：河北教育出版社，1997年）。茲將幾段評說文字，均附錄於下。「晚清有一位詩學批評家叫陳祚明，在他的《采菽堂古詩選》裡有一段話對〈古詩十九首〉評論得非常好，現在我把這段話抄下來：『十九首所以為千古至文者，以能言人同有之情也……但謂〈十九首〉以自然為貴，乃其經營慘澹，則莫能尋之矣。』」（第2章，頁80-81）；「此外還有一段對嵇康的批評文字也很精當準確，那是陳祚明《采菽堂古詩選》裡的話：『叔夜婞直，所觸即形。集中諸篇，多抒感憤。召禍之故，乃亦緣茲。』又說，『叔夜衷懷既然，文筆亦爾。徑遂直陳，有言必盡，無復含吐之致。故知詩誠關乎性情。婞直之人，必不能為婉轉之調。』」（第4章，頁345）；「陳祚明《采菽堂古詩選》則認為：『太沖一代偉人……其雄在才，而其高在志。有其才而無其志，語必虛矯；有其志而

陳祚明對詩家風格的描繪，有的則借陳祚明之說，佐證葉嘉瑩自己的詮釋說解。不僅是簡單的附錄之用，而是認真消化吸收《采菽堂古詩選》評說。陳祚明與葉嘉瑩的詮解風格都細膩深刻，兩者相合，更能展現陳祚明《采菽堂古詩選》精妙之處。在此之後，大凡研究漢魏六朝文學的學者，都得把《采菽堂古詩選》列為必要參考書目。¹¹³

《采菽堂古詩選》雖未如編者期待發揮救時作用，但陳祚明對古詩的深刻認識和對詩歌作品細膩品味其實罕有其比，其理論意識和批評眼光敏銳也為古來少見。¹¹⁴我們實可毫不猶豫地說，陳祚明應名列古代最優秀的批評家，是與任何著名人物相比也毫不遜色的一位詩論家，《采菽堂古詩選》更是一部極優秀的古詩評選本，值得我們細細品味、研究。



無其才，音難頓挫。」(第5章，頁410)；「陳祚明說左思是『一代偉人』，因為，左思在西晉那種道德淪喪的政治鬥爭中能夠潔身自保，沒有被捲入政治鬥爭的漩渦，不被那些眼前的功名利祿所左右，這是很了不起的。陳祚明還說他『其雄在才，而其高在志』，就是說，左思真正高出別人的地方，就在於他有理想，有志意。所謂『有其才而無其志，語必虛矯』是說，一個人倘若只有文學的才華而沒有心志的修養，那麼他說出話來一定是虛偽矯飾的。」(第5章，頁411)；「每一個人的生活經歷，每一個人的心靈面貌，都和這亡國的時代結合了密切的關係。而且，阮籍、嵇康那些人都是文士，而我們現在要講的劉琨，卻是一位兵權在握的英雄。因此他的悲劇結局更令人感動。他寫的詩，正如陳祚明《采菽堂古詩選》所說，是『英雄失路，萬感悲涼。』滿衷悲憤，即是佳詩。」(第7章，頁517)；「清代學者陳祚明也有同樣看法，他在《采菽堂古詩選》中說：『景純本以仙姿，遊於方內。其超越恒情，乃在造語奇傑，非關命意。〈游仙〉之作，明屬寄託之詞。如以列仙之趣求之，非其本旨矣。』他說，郭璞這個人士以神仙的姿態生活在塵世之間，其詩之所以超越一般人，是因為造語修辭好，而不是因為內心真的超凡脫俗達到了神仙境界。郭璞其實沒有脫離人世間的政治鬥爭，所以他的游仙詩實在是假託神仙來書寫人世間那些悲憤感慨。你要想在郭璞的遊仙詩裡尋找神仙的志趣，那是絕對找不到的。」(第7章，頁534)

¹¹³ 參考李金松：〈論《采菽堂古詩選》中的詩學批評〉，徐中玉、郭豫適主編：《中國文論的情與體：古代文學理論研究》(第二十五輯)(上海：華東師範大學出版社，2008年)，頁175。

¹¹⁴ 參考蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)(北京：中國社會科學出版社，2012年)，第5章，頁522。

徵引書目

古籍依朝代排列，現代著作、單篇論文與學位論文依作者姓氏筆畫排列。

一、專書

1. 古籍

〔清〕陳祚明《稽留山人集》，《四庫全書存目叢書》，臺南：莊嚴文化事業，1997年，影印南開大學圖書館藏清雍正刻本，集部第233冊。

〔清〕陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（全二冊），上海：上海古籍出版社，2008年。

〔漢〕司馬遷著，〔劉宋〕裴駙集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《新校本史記》，臺北：鼎文書局，1981年。

〔漢〕班固著，〔唐〕顏師古注，楊家駱主編：《新校本漢書》，臺北：鼎文書局，1986年。

〔魏〕何晏等注：《論語注疏二十卷》，《重刊宋本論語注疏附校勘記》，臺北：藝文印書館，1965年。

〔魏〕阮籍著，鍾京鐸注：《阮籍詠懷詩注》，臺北：學海出版社，2002年。

〔魏〕曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，臺北：明文書局，1985年。

〔晉〕陶淵明著，袁行霈箋注：《陶淵明集箋注》，北京：中華書局，2003年。

〔晉〕陸機著，張少康集釋：《文賦集釋》，臺北：漢京文化事業，1987年。

〔南朝宋〕劉義慶著，〔南朝梁〕劉孝標注，余嘉錫箋疏，周祖謨等整理：《世說新語箋疏》，上海：上海古籍出版社，1993年。

〔南朝宋〕謝靈運著，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》，臺北：里仁書局，2009年。

〔南朝齊〕謝朓著，曹融南校注集說：《謝宣城集校注》，上海：上海古籍出版社，2007年。

〔梁〕何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》（修訂本），北京：中華書局，2010年。

〔梁〕沈約著，楊家駱主編：《新校本宋書》，臺北：鼎文書局，1980年。

〔梁〕劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，2007年。

〔梁〕蕭統編輯，〔唐〕李善注釋：《文選》，臺北：正中書局，1971年。

〔梁〕蕭繹著，許逸民校箋：《金樓子校箋》，北京：中華書局，2011年。

〔梁〕鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，1994年。

〔北周〕庾信撰，〔清〕倪璠注，許逸民校點：《庾子山集注》，北京：中華書局，2000年。

〔隋〕姚察、〔隋〕謝旻、〔唐〕魏徵、〔唐〕姚思廉合撰；楊家駱主編《新校

- 本梁書》，臺北：鼎文書局，1980年。
- 〔唐〕李延壽著，楊家駱主編：《新校本北史》，臺北：鼎文書局，1980年。
- 〔唐〕李延壽著，楊家駱主編：《新校本南史》，臺北：鼎文書局，1981年。
- 〔唐〕鄭處誨：《明皇雜錄》，清守山閣叢書本。
- 〔後晉〕劉昫著，楊家駱主編：《新校本舊唐書》，臺北：鼎文書局，1981年。
- 〔宋〕李昉等奉勅編，〔宋〕彭叔夏辨證，〔清〕勞格拾遺：《文苑英華》，北京：中華書局，1966年。
- 〔宋〕洪興祖補注：《楚辭補注》，臺北：大安出版社，2004年。
- 〔宋〕秦觀著，徐培均箋注：《淮海居士長短句箋注》，上海：上海古籍出版社，2008年。
- 〔宋〕黎靖德編，王星賢點校：《朱子語類》，北京：中華書局，1986年。
- 〔宋〕嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，臺北：里仁書局，1987年。
- 〔明〕李東陽：《麓堂詩話》，收於丁福保輯：《歷代詩話續編》（下冊），北京：中華書局，2006年。
- 〔明〕胡應麟：《詩藪》，收於毛侗編纂：《胡應麟詩話》，又收於吳文智主編：《明詩話全編》，南京：鳳凰出版社，2007年。
- 〔明〕馮惟訥：《古詩紀》，收於《景印文淵閣四庫全書》第1379冊，臺北：台灣商務印書館，1983年。
- 〔明〕葉燮：《原詩》，清康熙葉氏二棄草堂刻本。
- 〔明〕謝榛著，宛平校點：《四溟詩話》，北京：人民文學出版社，2005年。
- 〔清〕文廷式：《純常子枝語》，民國三十二年刻本。
- 〔清〕毛先舒：《詩辯坻》，收於郭紹虞選編：《清詩話續編》，上海：上海古籍出版社，1983年。
- 〔清〕王士禛：《帶經堂集》，清康熙五十年程哲七略書堂刻本。
- 〔清〕王士禛：《漁洋詩話》，收於《景印文淵閣四庫全書》第1483冊，臺北：台灣商務印書館，1983年。
- 〔清〕王士禛選，聞人倓箋：《古詩箋》，上海：上海古籍出版社，2010年。
- 〔清〕王嗣槐：《桂山堂詩文選》，清康熙青筠閣刻本。
- 〔清〕永瑤：《四庫全書總目》，清乾隆武英殿刻本。
- 〔清〕朱彝尊：《曝書亭集》，四部叢刊景清康熙本。
- 〔清〕宋琬著，辛鴻義、趙家斌點校：《宋琬全集》，濟南：齊魯書社，2003年。
- 〔清〕汪琬：《堯峰文鈔》，四部叢刊景林佶寫刻本。
- 〔清〕汪榮寶著，仲夫點校：《法言義疏》，北京：中華書局，1987年。
- 〔清〕沈德潛著，馮保善注譯：《古詩源注譯》，臺北：三民書局，2006年。
- 〔清〕阮元：《兩浙輶軒錄補遺》，清嘉慶刻本。
- 〔清〕阮元審定，盧宣旬校：《重刊宋本論語注疏附校勘記》，臺北：藝文印書館，1965年。
- 〔清〕周容：《春酒堂詩話》，收於郭紹虞輯：《清詩話續編》，上海：上海古籍出

版社，1983年。

〔清〕杭世駿：《道古堂全集》，清乾隆四十一年刻光緒十四年汪曾唯修本。

〔清〕施念曾編：《施愚山先生年譜》，收於陳祖武先生選，北京圖書館出版社影印室輯：《清初名儒年譜》(第七冊)，北京：北京圖書館出版社，2006年。

〔清〕施閏章：《學餘堂文集》，收於《景印文淵閣四庫全書》第1313冊，臺北：台灣商務印書館，1983年。

〔清〕施閏章：《學餘堂集》收於《景印文淵閣四庫全書》第1313冊，臺北：台灣商務印書館，1983年。

〔清〕施閏章：《學餘堂詩集》，收於《景印文淵閣四庫全書》第1313冊，臺北：台灣商務印書館，1983年。

〔清〕施閏章：《蠖齋詩話》，收於丁福保編：《清詩話》，上海：上海古籍出版社，1999年。

〔清〕計東：《改亭詩文集》，清乾隆十三年計瓊刻本。

〔清〕孫治：《孫宇台集》，清康熙二十三年孫孝楨刻本。

〔清〕徐乾學：《憺園文集》，清康熙刻冠山堂印本。

〔清〕張之洞著，范希曾補正：《書目答問補正》，上海：上海古籍出版社，2001年。

〔清〕章藻功：《思綺堂文集》，清康熙六十一年刻本。

〔清〕陳子龍著，王英志輯校：《陳子龍全集》，北京：人民文學出版社，2010年。

〔清〕陸圻：《威鳳堂文集》，清康熙刻本。

〔清〕嵇曾筠：《(雍正)浙江通志》，收於《景印文淵閣四庫全書》第524冊，臺北：台灣商務印書館，1983年。

〔清〕惲敬：《大雲山房文稿》，四部叢刊景清同治本。

〔清〕萬斯同：《明史》，北京：中華書局，1974年。

〔清〕董誥等編：《全唐文》，北京：中華書局，1987年。

〔清〕錢澄之：《客隱集》，收於《田間詩文集》，清康熙刻本。

〔清〕譚宗浚：《荔村草堂詩鈔》，收於《過庭集上》，清光緒十八年廖廷相羊城刻本。

〔清〕譚獻著，范旭倫、牟曉朋整理：《復堂日記》，石家庄：河北教育出版社，2001年。

〔清〕嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1991年。
李榕：《(民國)杭州府志》，民國十一年本。

程俊英，蔣見元：《詩經注析》，北京：中華書局，2007年

楊鍾羲：《雪橋詩話》，民國求恕齋叢書本。

雷家驥：《孔雀東南飛箋證》，臺北：蘭臺出版社，2008年。

2. 現代論著

- 上海圖書館編：《中國叢書綜錄》(第一冊)，上海：上海古籍出版社，2007年。
- 中華書局編輯部點校：《全唐詩：增訂本》，北京：中華書局，2005年。
- 方孝岳：《中國文學批評》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1986年。
- 王力堅：《南朝的唯美詩風：南朝的唯美詩風》，臺北：台灣商務印書館，1997年。
- 王兵：《清人選清詩與清代詩學》，北京：中國社會科學出版社，2011年。
- 王根林等校點：《漢魏六朝筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 王運熙、顧易生主編，鄔國平、王鎮遠著：《中國文學批評通史》，上海：上海古籍出版社，2011年。
- 王運熙、顧易生主編：《中國文學批評史新編》，上海：復旦大學出版社，2007年。
- 王運熙：《樂府詩述論》，上海：上海古籍出版社，1996年。
- 王瑤：《王瑤全集》，石家莊：河北教育出版社，2000年。
- 王鍾陵：《中國中古詩歌史——四百年民族心靈的展示》，北京：人民出版社，2005年。
- 王鍾陵：《文學史新方法論》，臺北：文史哲出版社，2003年。
- 王巍：《建安文學研究史論》，長春：吉林大學出版社，1994年。
- 北京大學中國文學史教研室選注：《兩漢文學史參考資料》，北京：中華書局，1962年。
- 北京大學中國文學史教研室選注：《魏晉南北朝文學史參考資料》，北京：中華書局，1962年。
- 田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》，北京：中華書局，2010年。
- 石觀海：《宮體詩派研究》，武漢：武漢大學出版社，2003年。
- 向麗頻：《南北朝至初唐五言律詩格律形成之研究》，新北市：花木蘭文化出版社，2011年。
- 朱自清：《朱自清序跋書評集》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1983年，頁244。
- 朱雅琪：《大小謝詩之比較》，新北市：花木蘭文化出版社，2008年。
- 朱麗霞：《明清之交文人游幕與文學生態》，上海：上海古籍出版社，2008年。
- 牟宗三：《才性與玄理》，臺北：台灣學生書局，1978年。
- 何成邦：《陸機詩歌的語言風格研究》，香港：香港中文大學，2012年。
- 何詩海：《魏晉六朝文體與文化研究》，北京：北京大學出版社，2011年。
- 吳小如等編著：《漢魏六朝詩鑑賞辭典》，上海：上海辭書出版社，1992年。
- 吳承學：《中國古典文學風格學》，北京：北京大學出版社，2011年。
- 李世英、陳水雲：《清代詩學》，長沙：湖南人民出版社，2000年。
- 李正治：《六朝詠懷組詩研究》，新北市：花木蘭文化出版社，2007年。

李春祥主編：《樂府詩鑑賞辭典》，鄭州：中州古籍出版社，1990年。

李國熙：《庾信後期文學中鄉關之思研究》，臺北：文津出版社，1994年。

李瑄：《明遺民群體心態與文學思想研究》，成都：巴蜀書社，2009年。

李劍波：《清代詩學話語》，長沙：岳麓書社，2007年。

李豐楙：《憂與遊——六朝隋唐遊仙詩論集》，臺北：台灣學生書局，1996年。

周振甫：《詩詞例話》，臺北：學海出版社，1984年。

尚小明：《清代士人遊幕表》，北京：中華書局，2005年。

林文月：《山水與古典》，臺北：三民書局，1996年。

林文月：《中古文學論叢》，臺北：大安出版社，1989年。

林同華主編：《宗白華全集》，合肥：安徽教育出版社，1994年。

邱鎮京：《阮籍詠懷詩研究》，臺北：文津出版社，1980年。

柯慶明：《文學美綜論》，臺北：大安出版社，2000年。

孫立：《中國文學批評文獻學》，廣州：廣東人民出版社，2000年。

馬大勇：《清初廟堂詩歌集群研究》，長春：吉林人民出版社，2007年。

馬茂元：《古詩十九首探索》，臺北：復文圖書出版社，1991年。

馬積高：《清代學術思想的變遷與文學》，長沙：湖南人民出版社，2002年。

高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：台大出版中心，2004年。

張伯偉：《中國古代文學批評方法研究》，北京：中華書局，2002年。

張庭銀輯釋：《方志所見文學資料輯釋》，北京：北京圖書館出版社，2006年。

張健：《清代詩學研究》，北京：北京大學出版社，1999年。

張淑香：《抒情傳統的省思與探索》，臺北：大安出版社，1992年。

張愛波：《西晉士風與詩歌——以「二十四友」研究為中心》，濟南：齊魯書社，2006年。

梅家玲：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》，臺北：里仁書局，1997年。

莫礪峰：《杜甫評傳》，南京：南京大學出版社，2002年。

陳昌明：《六朝文學的「感官」試驗》，臺北：里仁書局，2005年。

陳衍著，錢仲聯編校：《詩品平議》，《陳衍詩論合集》，福州：福建人民出版社，1999年。

陳渤海，蔣哲倫主編，劉誠著：《中國詩學史·清代卷》，廈門：鷺江出版社，2002年。

陳滿銘：《國文教學論叢》，臺北：萬卷樓圖書，1991年。

陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》，南京：鳳凰出版社，2004年。

黃永武：《中國詩學：設計篇》，臺北：巨流書局，1982年。

黃亞卓：《漢魏六朝公宴詩研究》，上海：華東師範大學出版社，2006年。

黃卓越：《明代中後期文學思想研究》，北京：北京大學出版社，2005年。

楊伯峻：《古漢語虛詞》，北京：中華書局，1981年。

楊松年：《中國文學批評問題研究論集》，臺北：文史哲出版社，1994年。

楊松年：《中國古典文學批評論集》，香港：生活·讀書·新知三聯書店，1987年。

葉嘉瑩：《阮籍詠懷詩講錄》，臺北：桂冠圖書公司，2000年。

葉嘉瑩：《漢魏六朝詩講錄》，石家莊：河北教育出版社，1997年。

葉慕蘭：《庾信年譜新編及其詩歌析論》，臺北：洪葉文化，2004年。

葛曉音：《八代詩史》(修訂本)，北京：中華書局，2007年。

葛曉音：《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，北京：北京大學出版社，2012年。

鄒雲湖：《中國選本批評》，上海：生活·讀書·新知三聯書店，2002年。

趙以武：《陰鏗與近體詩》，哈爾濱：黑龍江教育出版社，1998年。

趙永紀：《清初詩歌》，北京：光明日報出版社，1993年。

趙敏俐：《漢代樂府制度與歌詩研究》，北京：商務印書館，2009年。

劉明昌：《謝靈運山水詩藝術美探微》，臺北：文津出版社，2007年。

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》，臺北：台灣學生書局，2001年。

蔡英俊：《比興、物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1986年。

蔣寅：《古典詩學的現代詮釋》(增訂本)，北京：中華書局，2009年。

蔣寅：《金陵生小言》，桂林：廣西師範大學出版社，2004年。

蔣寅：《清代詩學史》(第一卷)，北京：中國社會科學出版社，2012年。

鄧之誠：《清詩紀事初編》，上海：上海古籍出版社，1984年。

鄧新華：《中國古代接受詩學史》，上海：上海人民出版社，2012年。

鄧新華：《中國古代詩學解釋學研究》，北京：中國社會科學出版社，2008年。

鄭子運：《明末清初詩解研究》，南京：鳳凰出版社，2010年。

鄭毓瑜：《六朝情境美學綜論》，臺北：台灣學生書局，1996年。

蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》，北京：人民文學出版社，1984年。

諶東飈：《顏延之研究》，長沙：湖南人民出版社，2008年。

賴力行：《中國古代文學批評學》，武昌：華中師範大學出版社，1991年。

錢志熙：《魏晉詩歌藝術原論》(修訂版)，北京：北京大學出版社，2005年。

錢鍾書：《七綴集》，臺北：書林出版社，1990年。

錢鍾書：《管錐編》，臺北：書林出版社，1990年。

謝正光，余汝豐：《清初人選清初集匯考》，南京：南京大學出版社，1998年。

韓勝：《清代唐詩選本研究》，北京：中國社會科學出版社，2010年。

顏崑陽：《六朝文學觀念叢論》，臺北：正中書局，1993年。

顏崑陽：《李商隱詩箋釋方法論》，臺北：里仁書局，2005年。

魏耕原：《謝朓詩論》，北京：中國社會科學出版社，2004年。

羅宗強：《隋唐五代文學思想史》，北京：中華書局，2003年。

譚帆：《中國小說評點研究》，上海：華東師範大學出版社，2001年。

譚獻著，范旭倫、牟曉朋整理：《復堂日記》，石家莊：河北教育出版社，2001年。

龔鵬程：《文學批評的視野》，臺北：大安出版社，1998年。

龔鵬程：《詩史本色與妙悟》，臺北：臺灣學生書局，1993年。

〔美〕孫康宜著，鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》，上海：生活·讀書·新知三聯書店，2006年。

二、單篇論文

1. 期刊

〔日〕吉川幸次郎：〈推移的悲哀——〈古詩十九首〉的主題〉，《中外文學》第6卷第4期(1977年9月)，頁24-54；第6卷第5期(1977年10月)，頁113-131。

丁寧：〈試析杜詩沉鬱頓挫的藝術構成〉，《榆林高專學報》(綜合版)1995年第3期，頁13-17。

王力堅：〈謝靈運「石壁精舍還湖中作」情景理之間的關係〉，《國文天地》第14卷第1期(1998年6月)，頁46-49。

王令樾：〈古詩十九首管窺一上一〉，《輔仁學誌》(文學院之部)第17期(1988年6月)，頁275-313。

王令樾：〈古詩十九首管窺一下一〉，《輔仁學誌》(文學院之部)第18期(1989年6月)，頁165-201。

王兵：〈古代文學選本批評效能的影響因素〉，《滁州學院學報》第12卷第4期(2010年8月)，頁21-23。

王兵：〈清詩選本與清代宗唐詩學——論宗唐派清詩選本的批評意識與實踐〉，《文與哲》第17期(2010年12月)，頁383-426。

王兵：〈論古代文學選本的批評機制與理論價值〉，《鞍山師範學院學報》2010年第3期，頁65-68。

王兵：〈論清代清詩選本的分期及其特徵〉，《中國文化研究所學報》第52期(2011年1月)，頁185-203。

王運熙、鄔國平：〈漢樂府風格論〉，《楚雄師專學報》(社會科學版)1995年第4期，頁66-77。

王運熙：〈總集與選本〉，《古典文學知識》2004年第5期，頁75-81。

王曉芳：〈略論吳均體〉，《中國韻文學刊》2004年第2期，頁28-33。

田彩仙：〈六朝「白紵舞歌辭」的發展及審美價值〉，《文藝研究》2006年第8期，頁98-103。

仲瑤：〈論杜甫對庾信詩歌「樸拙」一面的接受〉，《貴州師範大學學報》(社會科學版)(2012年第4期) 頁111-114。

朱雅琪：〈六朝遊仙詩之時空美學研究〉，《中國文化大學中文學報》第16期(2008年4月)，頁27-56。

朱雅琪：〈繁華都城生活中的市井美學——吳歌子夜歌群的審美意識〉，《中國學

- 術年刊》第 20 期(1999 年 3 月)，頁 355-372+608-609。
- 朱雅琪：〈謝靈運山水詩中的情景關係試探〉，《中國文化大學中文學報》第 7 期(2002 年 3 月)，頁 91-106。
- 吳大順，吳昀珊：〈論樂府古題〈豫章行〉及其流變〉，《湖南人文科技學院學報》2011 年第 2 期，頁 16-19。
- 吳小平：〈論秦嘉、徐淑的五言贈答詩〉，《蘇州大學學報》(哲學社會科學版)1999 年第 2 期，頁 48-53。
- 吳可：〈嵇康四言詩源於「國風論」〉，《古代文學名作欣賞》第 23 期(2010 年 8 月)，頁 20-25。
- 吳幸姬：〈從阮籍「詠懷」詩論文學與意義治療〉，《華梵人文學報》第 5 期(2005 年 7 月)，頁 63-93。
- 吳明益：〈從詩史觀到理想典律——王漁洋擇定選集所映現的詩歌觀點與意涵〉，《中國古典文學研究》第 1 期(1999 年 6 月)，頁 113-135。
- 吳翊良：〈殘山剩水話南朝——南明遺民詩中的「南朝想像」(1644~1662)〉，《國文學報》第 14 期(2011 年 6 月)，頁 257-291。
- 呂光華：〈論清人古詩選集對鍾嶸《詩品》的接受與批評——以王夫之《古詩評選》與陳祚明《采菽堂古詩選》為例〉，《彰化師大國文學誌》第 24 期(2012 年 6 月)，頁 1-30。
- 呂寅廷：〈鮑照對李白和杜甫詩歌的影響〉，《文史哲》1999 年第 5 期，頁 118-125。
- 呂興昌：〈阮籍詠懷詩析論〉，《中外文學》第 6 卷第 7 期(1977 年 12 月)，頁 86-115。
- 宋亞莉：〈樂府歌詩〈相逢行〉東晉南朝演變考〉，《東方論壇》2011 年第 2 期，頁 78-84。
- 宋雪玲：〈《采菽堂古詩選》編選之隱形標準〉，《溫州大學學報》(社會科學版)第 24 卷第 6 期(2011 年 11 月)，頁 92-97。
- 李永賢：〈論清初詩歌選本中的詩學反思〉，《鄭州大學學報》(哲學社會科學版)第 45 卷第 4 期(2012 年 7 月)，頁 135-139。
- 李金松、陳建新：〈陳祚明《采菽堂古詩選》考述〉，《中國韻文學刊》2003 年第 2 期，頁 61-67。
- 李思華：〈〈孔雀東南飛〉之人物對話賞析〉，《名作欣賞》2011 年第 23 期，頁 11-13。
- 李清筠：〈三曹樂府詩中的神仙世界〉，《國文學報》第 28 期(1999 年 6 月)，頁 153-175+177。
- 李惠綿：〈詩歌/劇曲敘事視角之差異——〈孔雀東南飛〉的抒情性與戲劇性〉，《美育》第 147 期(2005 年 9 月)，頁 76-84。
- 李靜：〈關於清初「燕臺七子」的幾個問題〉，《現代語文》(學術綜合版)2008 年第 1 期，頁 28-29。
- 肖鷹：〈以情為本：明代意象理論的轉換〉，《社會科學》2012 年第 10 期，頁 124-130。
- 周遠斌：〈晚明文學娛情觀簡論〉，《齊魯學刊》2003 年第 6 期，頁 25-27。

- 東海大學中文研究所師生：〈「孔雀東南飛」的再研討(下)〉，《中國文化月刊》第10期(1980年8月)，頁145-170。
- 林秀蓉：〈「孔雀東南飛」的對話表現〉，《中國語文》第516期(2000年6月)，頁76-82。
- 侯雅文：〈論晚清常州詞派對「清詞史」的「解釋取向」及其在常派發展上的意義〉，《淡江中文學報》第13期(2005年12月)，頁183-222。
- 施逢雨：〈「旁通」與「寄託」——兩種解讀詩詞的特殊方式〉，《清華學報》第23卷第1期(1993年3月)，頁1-30。
- 孫洪明：〈淺析漢樂府民歌與古詩十九首的異同〉，《東岳論叢》1990年第3期，頁100-102。
- 徐豔：〈寓奇險於古樸的語言追求——「吳均體」內涵考辨〉，《中國文學研究》2009年第4期，頁34-39。
- 馬大勇：〈論施閨章的「清正」詩風〉，《南陽師範學院學報》(社會科學版)第2卷第1期(2003年1月)，頁82-86。
- 馬行誼：〈試論阮籍著作中理想人格的塑造與衝突〉，《臺中教育大學學報》第20卷第1期(2006年6月)，頁31-52。
- 馬海英：〈陰鏗詩歌的時代特質〉，《中國礦業大學學報》(社會科學版)2004年第1期，頁105-109。
- 高建新：〈陰鏗山水詩略論〉，《上海師範大學學報》(哲學社會科學版)第36卷第2期(2007年3月)，頁42-45。
- 宿巋嵐：〈論何遜詩歌美學風格的價值和歷史地位〉，《石家莊經濟學院學報》第24卷第3期(2001年6月)，頁311-314。
- 張中來：〈詩歌意境的「虛」與「實」〉，《濰坊教育學院學報》1999年第1-2期，頁75-79。
- 張文勳：〈中國古代文學理論體系概述〉，《楚雄師範學院學報》2004年第2期，頁1-9。
- 張兵：〈明清易代與清初遺民詩〉，《江海學刊》2000年第2期，頁149-154。
- 張俠生：〈釋「沉鬱頓挫」的詩歌風格〉，《河南財經學院學報》1987年第4期，頁76-77。
- 張紅麗：〈淺談中國古典詩歌中的虛實妙用〉，《淮海工學院學報》(社會科學版)第9卷第13期(2011年7月)，頁49-51。
- 張鈞莉：〈從遊仙詩看曹氏父子〔曹操、曹丕、曹植〕的性格與風格〉，《中外文學》第20卷第5期(第233期)(1991年10月)，頁95-121。
- 張節末：〈謝靈運山水詩的成因及其美學分析〉，《漢學研究》第28卷第4期(2010年12月)，頁41-72。
- 張學民、董曉鴻：〈樂府舊題〈自君之出矣〉詩話〉，《中學語文》2006年第6期，頁48。
- 張瓊：〈女性尊嚴的悲歌——從敘事視角看〈孔雀東南飛〉的悲劇價值〉，《語言

- 學刊》2008年第11期，頁100-102。
- 張耀元：〈略論〈白馬篇〉的詩歌藝術美〉，《語文教學通訊·D刊》(學術刊)第690、694卷第7-8期(2012年7-8月)，頁187-189。
- 曹道衡：〈論江總及其作品〉，《齊魯學刊》1991年第1期，頁89-94。
- 許雲和：〈漢鼓吹鐃歌第十八曲〈石榴〉解〉，《古籍整理研究學刊》2006年第6期(11月)，頁87-90。
- 陳怡良：〈建安之傑，下筆琳琅——試探曹植生平際遇之逆轉及其對詩歌創作之影響〉，《成大中文學報》第6期(1998年5月)，頁1-58。
- 陳怡良：〈謝靈運山水詩的創作背景及其作品中的色彩美〉，《成大中文學報》第5期(1997年5月)，頁187-227。
- 陳怡良：〈謝靈運的審美素養及其山水詩的藝術美〉，《成大中文學報》第12期(2005年7月)，頁111-146。
- 陳思齊：〈論謝靈運山水詩的描寫藝術〉，《東海大學圖書館館訊》第66期(2007年3月)，頁28-42。
- 陳胤瑾：〈以「情」為幟率性張揚——論晚明情感美學的現代意義〉，《安徽文學》2008年第8期，頁120-121。
- 陳斌：〈清初詩文選家陳祚明及其《采菽堂古詩選》〉，《古典文學知識》2007年第2期，頁90-95。
- 陳斌：〈陳祚明交游及《采菽堂古詩選》編選意圖考論〉，《福建師範大學學報》(哲學社會科學版)，2007年第3期(總第144期)，頁152-157。
- 陳斌：〈論清初陳祚明對〈古詩十九首〉抒情藝術的發微〉，《中國韻文學刊》第20卷第4期(2006年12月)，頁13-18。
- 傅正谷：〈〈西洲曲〉：南朝樂府民歌的夢幻傑作——關於〈西洲曲〉的新審視和新結論〉，《名作欣賞》1996年第5期，頁28-32。
- 彭鴻程：〈試論陸雲的文學創作〉，《湖北社會科學》2008年第1期，頁142-144。
- 景獻力：〈陳祚明詩論的「泛情化」傾向〉，《福州大學學報》(哲學社會科學版)2007年第4期，頁62-66。
- 曾毅：〈陳祚明西晉詩歌批評論略〉，《綿陽師範學院學報》第30卷第10期(2011年10月)，頁28-31。
- 黃偉倫：〈物感與情景交融之辨——一個歷史與邏輯並觀的考察〉，《彰化師大國文學誌》第21期(2010年12月)，頁153-190。
- 楊淑華：〈中國傳統詩選集的「典律」交替——以「古詩選」為探討核心〉，《臺中師院學報》第17卷第2期(2003年12月)，頁147-165。
- 楊瑟恩：〈郭璞遊仙詩析論〉，《輔大中研所學刊》第5期(1995年9月)，頁223-244。
- 葛曉音：〈論漢樂府敘事詩的發展原因和表現藝術〉，《社會科學》1984年第12期，頁64-69。
- 董連祥：〈江總的詩歌創作及其與前後代詩人創作的比較〉，《昭烏達蒙族師專學報》1999年第2期，頁30-36。

- 賈林成：〈謝靈運山水詩美學成就管窺〉，《綿陽師範學院學報》2004年第3期，頁64-67。
- 管遺瑞：〈淺談杜詩結構的頓挫美〉，《杜甫研究學刊》1997年第2期，頁21-25。
- 趙桂芬：〈吳歌西曲的女性書寫特徵〉，《東海中文學報》第20期(2008年7月)，頁105-132。
- 劉慧珠：〈阮籍〈詠懷詩〉的隱喻世界——以「鳥」的意象映射為例〉，《東海中文學報》第16期(2004年7月)，頁105-142。
- 樊寶英：〈選本批評與古人的文學史觀念〉，《文學評論》2005年第2期，頁46-51。
- 蔡秀采：〈從溝通分析理論談《孔雀東南飛》悲劇之成因〉，《景文學報》第21卷第1期(2011年4月)，頁107-120。
- 蔡愛芳：〈何遜詩的「清省」〉，《名作欣賞》2007年第2期，頁15-17。
- 蔡瑜：〈重探謝靈運山水詩——理感與美感〉，《臺大中文學報》第37期(2012年6月)，頁89-91+93-127。
- 蔣寅：〈一個有待於重新認識的批評家——陳祚明的先唐詩歌批評〉，《中國社會科學院研究生院學報》第183期(2011年5月)，頁90-97。
- 蔣寅：〈在傳統的闡釋與重構中展開——清初詩學基本觀念的確立〉，《中國社會科學》2006年第6期，頁159-170+206-207。
- 蔣寅：〈清代詩壇對明代詩學的反思〉，《文學遺產》2006年第2期，頁108-120+160。
- 鄭淑玲：〈從漢初四言詩對傳統的繼承論其對漢魏四言詩之影響〉，《新竹教育大學人文社會學報》第4卷第2期(2011年9月)，頁1-33。
- 鄭婷尹：〈陳祚明之情辭觀及其評謝靈運詩中之情〉，《成大中文學報》第41期(2013年6月)，頁147-188。
- 魯迅：〈選本〉，《群言》1997年第11期，頁17。
- 蕭馳：〈南朝詩歌山水書寫中「詩的空間」的營造〉，《中國文哲研究集刊》，第40期(2012年3月)，頁1-40。
- 蕭馳：〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓為例〉，《漢學研究》第30卷第2期(2012年6月)，頁33-70。
- 蕭馳：〈從實地山水到話語山水——謝靈運山水美感之考掘〉，《中國文哲研究集刊》第37期(2010年9月)，頁1-50。
- 駱水玉：〈論魏晉詩歌中的遊仙意識〉，《國立編譯館館刊》第27卷第1期(1998年6月)，頁99-115。
- 戴麗珠：〈漢樂府詩與曹植樂府詩的比較〉，《靜宜人文學報》第9期(1997年6月)，頁111-116。
- 謝元雄：〈羈旅無儔匹，俛仰懷哀傷——論阮籍五言〈詠懷詩〉中的孤獨與追尋〉，《輔大中研所學刊》第16期(2006年10月)，頁171-189。
- 謝永攀：〈吳均與「吳均體」〉，《文史知識》2003年第4期，頁64-69。
- 簡秀娥：〈阮籍〈詠懷詩〉隱逸思想之探析〉，《嶺東學報》第17期(2005年6月)，

頁 131-165。

顏崑陽：〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，《輔仁國文學報》第 29 期(2009 年 10 月)，頁 55-102。

魏耕原、魏景波：〈南齊文運轉關與謝朓詩風新變——兼論大小謝詩風的因革嬗變〉，《蘭州大學學報》(社會科學版)第 30 卷第 2 期(2002 年)，頁 37-43。

羅春蘭：〈詞人解撰〈河清頌〉——杜甫對鮑照的接受〉，《南昌大學學報》(人文社會科學版)第 37 卷第 6 期(2006 年 11 月)，頁 148-153。

蘇怡如：〈形似的美典——論謝靈運山水詩〉，《東華漢學》第 6 期(2007 年 12 月)，頁 81-130。

蘇慧萍：〈阮籍生命美學的思想〉，《嘉大中文學報》第 2 期(2009 年 09 月)，頁 329-362。

鐘翠紅：〈側艷與悲涼交織的詩歌旋律——江總詩歌研究〉，《玉溪師範學院學報》2008 年第 3 期，頁 30-34。

2. 論文集論文

〔日〕松浦友久：〈作為詩語的「怨」與「恨」〉，蔣寅編譯：《日本學者中國詩學論集》，南京：鳳凰出版社，2008 年，頁 252-267。

王文顏：〈孔雀東南飛試析〉，國立政治大學中文系所主編：《漢代文學與思想學術研討會論文集》，臺北：文史哲出版社，1991 年，頁 143-160。

余寶琳：〈詩歌的定位——早期中國文學的選集與經典〉，樂黛雲、陳珏選編：《北美中國古典文學研究名家十年文選》，南京：江蘇人民出版社，1996 年，頁 254-284。

李金松：〈論《采菽堂古詩選》中的詩學批評〉，徐中玉、郭豫適主編：《中國文論的情與體：古代文學理論研究》(第二十五輯)，上海：華東師範大學出版社，2008 年，頁 175-194。

李豐楙：〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，衣若芬、劉苑如主編：《世變與轉化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2000 年，頁 1-57。

高莉芬：〈〈孔雀東南飛〉中的人物對話〉，國立政治大學中文系編：《第二屆漢代文學與思想學術研討會論文集》，臺北：政大中文系出版，1999 年，頁 67-96。

高莉芬：〈賦對謝靈運山水詩創作技巧之影響〉，彰化師範大學國文學系編：《第三屆中國詩學會會議論文集—魏晉南北朝詩學—》，彰化：國立彰化師範大學國文學系，1996 年，頁 27-62。

黃景進：〈詩之妙可解？不可解？——明清文學批評問題之一〉，呂正惠、蔡英俊主編：《中國文學批評》第一集，臺北：台灣學生書局，1992 年，頁 1-45。

廖棟樑：〈六朝詩評中的形象批評〉，《文學評論》第八集，臺北：黎明文化事業，

1984年，頁19-100。

廖棟樑：〈滋味：以味論詩說初探〉，呂正惠、蔡英俊主編：《中國文學批評》第一集，臺北：台灣學生書局，1992年，頁95-125。

蔡英俊：〈「擬古」與「用事」：試論六朝文學現象中「經驗」的借代與解釋〉，第三屆國際漢學會議論文集文學組編：《文學、文化與世變》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年，頁67-96。

鄭毓瑜：〈再評蔡英俊《比興物色與情景交融》——「比興、物色」與「形似」：由文心雕龍看「情景交融」論的雛形〉，呂正惠、蔡英俊主編：《中國文學批評》第一集，臺北：台灣學生書局，1992年，頁309-318。

顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念〉，國立成功大學中文系：《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》(第三輯)，臺北：文津出版社，1997年，頁211-254。

三、學位論文

文若蘭：《馮惟訥《古詩紀》研究》，蘭州：蘭州大學中國古典文獻學碩士論文，2007年。

王芳：《清前謝靈運詩歌接受史研究》，上海：復旦大學中國古代文學博士論文，2006年。

張歡：《陳祚明與《采菽堂古詩選》研究論略》，漳州：漳州師範學院文學碩士論文，2012年。

符明娟：《施愚山詩學研究》，高雄：國立中山大學中國文學系暑期碩士專班，2006年。

陳宇舟：《清初國朝六家詩學研究》，蘇州：蘇州大學古代文學研究所博士論文，2009年。

景獻力：《明清古詩選本個案研究》，福州：福建師範大學中國古代文學博士論文，2005年。

鄭佳倫：《沈德潛《唐詩別裁集》之詩觀研究》，中壢：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，1999年。

顏芳美：《魏晉南北朝擬作組詩研究》，台南：國立台南大學語文教育學系教學碩士論文，2005年。

附錄表格

附錄表一：《選》中收詩未達三首者

編號	朝代	姓名	《選》正集首數	《選》補遺首數	《選》未附評語首數	有未附評語詩之人編號	《紀》有而刪掉首數	有刪詩之人編號
1	漢	高帝	2	0	0		0	
2	漢	戚夫人	1	0	0		0	
3	漢	烏孫公主	1	0	0		0	
4	漢	昭帝	2	0	0		0	
5	漢	趙幽王友	1	0	0		0	
6	漢	朱虛侯章	1	0	0		0	
7	漢	淮南王安	1	0	0		0	
8	漢	燕刺王旦	1	0	0		0	
9	漢	華容夫人	1	0	0		0	
10	漢	廣陵厲王胥	1	0	0		0	
11	漢	廣川王去	2	0	1	<u>1</u>	0	
12	漢	四皓	2	0	0		0	
13	漢	韋孟	2	0	0		0	
14	漢	東方朔	1	0	0		0	
15	漢	司馬相如	1	0	0		2	<u>1</u>
16	漢	卓文君	1	0	0		0	
17	漢	李延年	1	0	0		0	
18	漢	楊惲	1	0	0		0	
19	漢	韋玄成	2	0	0		0	
20	漢	息夫躬	1	0	0		0	
21	漢	王昭君	1	0	0		0	
22	漢	班婕妤	1	0	0		0	
23	漢	靈帝	1	0	0		0	
24	漢	馬援	1	0	0		1	<u>2</u>
25	漢	梁鴻	2	0	0		0	
26	漢	傅毅	1	0	0		0	

27	漢	李尤	1	0	0		0	
28	漢	朱穆	1	0	0		0	
29	漢	王逸	1	0	0		0	
30	漢	高彪	1	0	0		0	
31	漢	趙壹	2	0	1	<u>2</u>	0	
32	漢	酈炎	2	0	0		0	
33	漢	仲長統	2	0	1	<u>3</u>	0	
34	漢	徐淑※	1	0	0		0	
35	漢	辛延年	1	0	0		0	
36	漢	宋子侯	1	0	0		0	
37	漢	虎賁郎	1	0	0		0	
38	漢	蘇伯玉妻	1	0	0		0	
39	漢	竇玄妻	1	0	0		0	
40	漢	蔡琰※	2	0	0		1	<u>3</u>
41	蜀漢	諸葛亮	1	0	0		0	
42	蜀漢	秦宓	1	0	0		0	
43	魏	甄后	1	0	0		0	
44	魏	應瑗	1	0	0		0	
45	魏	繆襲	1	0	0		8	<u>4</u>
46	魏	吳質	1	0	0		0	
47	魏	杜摯	1	0	0		1	<u>5</u>
48	魏	何晏	2	0	0		0	
49	魏	程曉	1	0	0		2	<u>6</u>
50	魏	郭遐叔	1	0	0		4	<u>7</u>
51	魏	阮侃	1	0	0		1	<u>8</u>
52	晉	傅咸	1	0	0		15	<u>9</u>
53	晉	應禎	1	0	1Δ	<u>4</u>	0	
54	晉	棗據	1	1	0		2	<u>10</u>
55	晉	摯虞	1	0	0		1	<u>11</u>
56	晉	司馬彪	2	0	0		0	
57	晉	何劭	2	0	0		2	<u>12</u>
58	晉	鄭曼季	1	1	1Δ	<u>5</u>	2	<u>13</u>
59	晉	左貴嬪	1	0	0		1	<u>14</u>
60	晉	張翰	1	0	0		3	<u>15</u>
61	晉	王讚	2	0	0		2	<u>16</u>
62	晉	孫楚	2	0	0		4	<u>17</u>
63	晉	董京	1	0	0		2	<u>18</u>

64	晉	翔風	1	0	1	<u>6</u>	0	
65	晉	棗腆	1	0	0		1	<u>19</u>
66	晉	歐陽建	1	0	0		1	<u>20</u>
67	晉	嵇紹	1	0	0		0	
68	晉	嵇含	1	0	1	<u>7</u>	1	<u>21</u>
69	晉	阮修	1	0	0		0	
70	晉	閻丘冲	2	0	0		1	<u>22</u>
71	晉	郭泰機	1	0	0		0	
72	晉	謝尚	1	0	0		0	
73	晉	孫綽	1	1	0		2	<u>23</u>
74	晉	李充	1	0	0		2	<u>24</u>
75	晉	曹毗	1	0	0		4	<u>25</u>
76	晉	王羲之	1	0	0		1	<u>26</u>
77	晉	殷仲文	1	0	0		1	<u>27</u>
78	晉	吳隱之	1	0	1	<u>8</u>	0	
79	晉	王康琚	1	0	0		1	<u>28</u>
80	晉	張駿	2	0	0		0	
81	晉	馬岌	1	0	0		0	
82	晉	苻秦	※無詩				0	
83	晉	帛道猷	1	0	0		0	
84	宋	文帝	2	0	0		1	<u>29</u>
85	宋	江夏王義恭	2	0	1	<u>9</u>	5	<u>30</u>
86	宋	傅亮	1	0	0		3	<u>31</u>
87	宋	范曄	2	0	0		0	
88	宋	袁淑※	2	0	0		3	<u>32</u>
89	宋	王微	2	0	0		2	<u>33</u>
90	宋	王僧達	1	0	0		3	<u>34</u>
91	宋	顏師伯	1	0	1	<u>10</u>	0	
92	宋	孔欣	1	1	0		1	<u>35</u>
93	宋	湛茂之	1	0	0		0	
94	宋	蕭璟	1	0	0		0	
95	宋	沈慶之	1	0	0		0	
96	宋	劉侯	1	0	0		0	
97	宋	王歆之	1	0	0		0	
98	宋	陸凱	1	0	0		0	

99	宋	漁父	1	0	1	<u>11</u>	0	
100	齊	高帝	1	0	0		1	<u>36</u>
101	齊	王儉	2	0	0		6	<u>37</u>
102	齊	王僧祐	1	0	0		0	
103	齊	江奐	1	0	0		0	
104	齊	王侍常	1	0	0		0	
105	齊	劉繪	1	0	0		6	<u>38</u>
106	齊	劉王貞	1	0	0		0	
107	齊	張融	1	0	0		3	<u>39</u>
108	齊	孔稚珪	1	0	0		3	<u>40</u>
109	齊	虞炎	1	0	0		3	<u>41</u>
110	齊	顧歡	1	0	0		0	
111	齊	顧則心	1	0	0		0	
112	齊	柴廓	1	0	0		0	
113	齊	韓蘭英	1	0	0		0	
114	梁	邵陵王綸	1	0	0		5	<u>42</u>
115	梁	周興嗣	1	0	0		2	<u>43</u>
116	梁	蕭子範	2	0	0		7	<u>44</u>
117	梁	蕭鈞	1	0	0		0	
118	梁	王籍	1	0	0		1	<u>45</u>
119	梁	王暕	1	0	0		1	<u>46</u>
120	梁	劉孝儀	2	0	0		10	<u>47</u>
121	梁	劉苞	1	0	0		1	<u>48</u>
122	梁	劉孺	1	0	0		1	<u>49</u>
123	梁	曹景宗	1	0	0		0	
124	梁	周捨	1	0	1	<u>12</u>	1	<u>50</u>
125	梁	徐勉	2	0	1	<u>13</u>	6	<u>51</u>
126	梁	徐悱	1	0	0		3	<u>52</u>
127	梁	徐摛	1	0	0		4	<u>53</u>
128	梁	徐君蒨	2	0	1	<u>14</u>	2	<u>54</u>
129	梁	孔燾	1	0	0		0	
130	梁	劉峻	2	0	0		2	<u>55</u>
131	梁	劉瑗	2	0	1	<u>15</u>	1	<u>56</u>
132	梁	劉顯	1	0	0		0	
133	梁	陸倕	0	0	0		0	
134	梁	荀濟	1	0	0		0	
135	梁	江從簡	1	0	0		0	

136	梁	虞羲	2	0	0		8	<u>57</u>
137	梁	伏挺	1	0	0		0	
138	梁	高爽	0	0	0		1	<u>58</u>
139	梁	何子朗	1	0	0		2	<u>59</u>
140	梁	到溉	1	0	0		2	<u>60</u>
141	梁	庾丹	1	0	0		1	<u>61</u>
142	梁	鮑泉	1	0	0		8	<u>62</u>
143	梁	紀少瑜	1	0	0		3	<u>63</u>
144	梁	褚灑	1	0	0		1	<u>64</u>
145	梁	陸山才	1	0	0		0	
146	梁	朱异	1	0	0		2	<u>65</u>
147	梁	朱記室	1	0	0		0	
148	梁	沈繇	1	0	0		0	
149	梁	李鏡遠	1	0	0		1	<u>66</u>
150	梁	戴暄	1	0	0		8	<u>67</u>
151	梁	車 敕(操)	1	0	0		3	<u>68</u>
152	梁	王樞	2	0	0		1	<u>69</u>
153	梁	湯僧濟	1	0	0		0	
154	梁	劉臻	1	1	1	<u>16</u>	0	
155	梁	鄧鏗	2	0	0		1	<u>70</u>
156	梁	聞人蒨	1	0	0		1	<u>71</u>
157	梁	甄固	1	0	0		0	
158	梁	惠慕道士	1	0	0		0	
159	梁	包明月	1	0	0		0	
160	梁	衛敬瑜妻 王氏	1	0	1	<u>17</u>	0	
161	梁	吳興妓童	1	0	0		0	
162	陳	沈后	1	0	0		0	
163	陳	徐孝克	2	0	0		0	
164	陳	周弘讓	1	1	0		2	<u>72</u>
165	陳	陸瓊	1	0	0		5	<u>73</u>
166	陳	陸瑜	1	0	0		2	<u>74</u>
167	陳	傅綽	1	1	0		1	<u>75</u>
168	陳	岑之敬	2	0	1	<u>18</u>	3	<u>76</u>
169	陳	徐伯陽	1	0	0		1	<u>77</u>

170	陳	蔡凝	1	0	0		0	
171	陳	阮卓	1	0	0		5	<u>78</u>
172	陳	陳暄	1	0	0		3	<u>79</u>
173	陳	蕭詮	2	0	0		3	<u>80</u>
174	陳	賀循	1	0	0		1	<u>81</u>
175	陳	李爽	1	0	0		1	<u>82</u>
176	陳	王瑳	1	0	0		2	<u>83</u>
177	陳	潘徽	1	0	0		0	
178	陳	陽慎	1	0	1	<u>19</u>	0	
179	陳	賀力牧	2	0	1	<u>20</u>	0	
180	陳	蕭淳	1	0	0		0	
181	陳	徐湛	1	0	0		0	
182	陳	吳尚野	1	0	0		0	
183	陳	吳思玄	1	0	0		0	
184	陳	賈馮吉	1	0	0		0	
185	陳	許倪	1	0	1	<u>21</u>	0	
186	陳	蕭麟	1	0	0		0	
187	陳	蕭琳	1	0	0		0	
188	陳	釋惠標	2	0	1	<u>22</u>	4	<u>84</u>
189	陳	曇瑗	1	0	0		0	
190	陳	釋洪偃	2	0	0		1	<u>85</u>
191	陳	高麗定法師	1	0	0		0	
192	陳	陳少女	1	0	0		0	
193	北魏	孝莊帝	1	0	0		0	
194	北魏	中山王熙	1	0	0		1	<u>86</u>
195	北魏	韓延之	1	0	0		0	
196	北魏	劉昶	1	0	0		0	
197	北魏	蕭綜	2	0	0		0	
198	北魏	高允	2	0	2△	<u>23</u>	2	<u>87</u>
199	北魏	宗欽	1	0	1△	<u>24</u>	0	
200	北魏	胡叟	1	0	0		0	
201	北魏	王肅	1	0	1	<u>25</u>	0	
202	北魏	祖瑩	1	0	1	<u>26</u>	0	
203	北魏	王肅妻謝氏	1	0	0		0	
204	北魏	陳留長公	1	0	0		0	

		主						
205	北魏	鹿念	1	0	0		1	<u>88</u>
206	北魏	董紹	1	0	1	<u>27</u>	0	
207	北魏	馮元興	1	0	0		0	
208	北魏	陽固	2	0	0		0	
209	北魏	李騫	1	0	0		0	
210	北齊	裴讓之	1	0	0		2	<u>89</u>
211	北齊	裴納之	1	0	1	<u>28</u>	0	
212	北齊	高昂※	1	0	0		2	<u>90</u>
213	北齊	鄭公超	1	0	1	<u>29</u>	0	
214	北齊	楊訓	1	0	0		0	
215	北齊	袁爽	1	0	0		0	
216	北齊	荀仲舉	1	0	0		0	
217	北齊	陽休之	2	0	0		2	<u>91</u>
218	北齊	趙儒宗	1	0	0		0	
219	北齊	馮淑妃	1	0	0		0	
220	北周	明帝	2	0	0		1	<u>92</u>
221	北周	蕭才為	1	0	1	<u>30</u>	4	<u>93</u>
222	北周	宗懌	1	0	1	<u>31</u>	3	<u>94</u>
223	北周	李那	1	0	1	<u>32</u>	0	
224	隋	吳絳仙	1	0	1	<u>33</u>	0	
225	隋	大義公主	1	0	0		0	
226	隋	姚察	2	0	1	<u>34</u>	0	
227	隋	李德林	2	0	0		4	<u>95</u>
228	隋	何妥	1	0	0		5	<u>96</u>
229	隋	賀若弼	1	0	0		0	
230	隋	李孝貞	2	0	2	<u>35</u>	4	<u>97</u>
231	隋	魏澹	1	0	1	<u>36</u>	4	<u>98</u>
232	隋	辛德源	1	0	1	<u>37</u>	8	<u>99</u>
233	隋	崔仲方	1	0	0		2	<u>100</u>
234	隋	于仲文	2	0	1	<u>38</u>	0	
235	隋	虞綽	1	0	1	<u>39</u>	0	
236	隋	蕭琮	1	0	1	<u>40</u>	0	
237	隋	袁慶	1	0	1	<u>41</u>	0	
238	隋	諸葛穎	1	0	1	<u>42</u>	5	<u>101</u>
239	隋	王脊	2	0	1	<u>43</u>	0	
240	隋	元行恭	2	0	0		0	

241	隋	尹式	2	0	0		0	
242	隋	袁朗	1	0	0		2	<u>102</u>
243	隋	明餘慶	1	0	0		1	<u>103</u>
244	隋	杜公瞻	1	0	1	<u>44</u>	0	
245	隋	李巨仁	1	1	1	<u>45</u>	3	<u>104</u>
246	隋	弘執恭	1	0	1	<u>46</u>	3	<u>105</u>
247	隋	王由禮	1	0	0		3	<u>106</u>
248	隋	魯范	1	0	1	<u>47</u>	1	<u>107</u>
249	隋	胡師耽	1	0	0		0	
250	隋	周若水	1	0	1	<u>48</u>	0	
251	隋	薛昉	1	0	0		0	
252	隋	段君彥	1	0	0		0	
253	隋	呂讓	1	0	0		0	
254	隋	魯本	1	0	1	<u>49</u>	0	
255	隋	劉夢予	1	0	1	<u>50</u>	0	
256	隋	陸季覽	1	0	0		0	
257	隋	釋法宣	1	0	0		1	<u>108</u>
258	隋	羅愛愛	1	0	1	<u>51</u>	0	
259	隋	秦玉鸞	1	0	1	<u>52</u>	0	
260	隋	張碧蘭	1	0	1	<u>53</u>	0	
261	隋	周宣王時 採薪人	1	0	1	<u>54</u>	0	
262	隋	茅山父老	1	0	1	<u>55</u>	0	
263	隋	漢初童	1	0	1	<u>56</u>	0	
264	隋	蘇耽	1	0	1	<u>57</u>	0	
265	隋	丁令威	1	0	1	<u>58</u>	0	
266	隋	張麗英	1	0	1	<u>59</u>	0	
267	隋	太真夫人	2	0	2	<u>60</u>	0	
268	隋	昭靈李夫 人	2	0	2	<u>61</u>	1	<u>109</u>
269	隋	南極王夫 人	1	0	1	<u>62</u>	0	
270	隋	紫微王夫 人	2	0	2	<u>63</u>	15	<u>110</u>
271	隋	方諸宮東 華上房靈 妃	1	0	1	<u>64</u>	0	

272	隋	太微玄清 左夫人	1	0	1	<u>65</u>	0	
273	隋	敬元子	1	0	1	<u>66</u>	0	
274	隋	郭四朝	2	0	2	<u>67</u>	2	<u>111</u>
275	隋	扈謙	1	0	1	<u>68</u>	1	<u>112</u>
276	隋	武夷君	1	0	1	<u>69</u>	0	
277	隋	紫玉	1	0	1	<u>70</u>	0	
278	隋	崔少府女	1	0	1	<u>71</u>	0	
279	隋	劉妙容	2	0	2	<u>72</u>	0	
280	隋	清溪小姑	2	0	2	<u>73</u>	0	
281	隋	郭長生	1	0	1	<u>74</u>	0	
282	隋	陳阿登	1	0	1	<u>75</u>	0	
283	隋	聶包	1	0	1	<u>76</u>	0	
	補遺 作品							
284	漢	霍去病	0	1	0		0	
285	漢	趙飛燕	0	1	1	<u>77</u>	0	
286	晉	成公綏	0	1	0		3	<u>113</u>
287	晉	裴秀	0	1	0		0	
288	晉	何邵	0	1	0		0	
289	晉	李密	0	1	0		0	
290	晉	夏侯湛	0	1	0		5	<u>114</u>
291	晉	曹嘉	0	1	1	<u>78</u>	0	
292	晉	周處	0	1	0		0	
293	晉	熊甫	0	1	0		0	
294	晉	江逌	0	2	0		0	
295	晉	袁宏	0	2	0		3	<u>115</u>
296	晉	蘇彥	0	1	0		1	<u>116</u>
297	晉	陸冲	0	1	0		1	<u>117</u>
298	晉	范廣泉	0	1	1	<u>79</u>	0	
299	晉	苻朗	0	1	0		0	
300	晉	鳩摩羅什	0	1	0		1	<u>118</u>
301	晉	惠遠	0	2	0		0	
302	晉	廬山諸道 人	0	0	0		0	
303	晉	史宗	0	1	0		0	
304	晉	竺僧度	0	1	0		0	

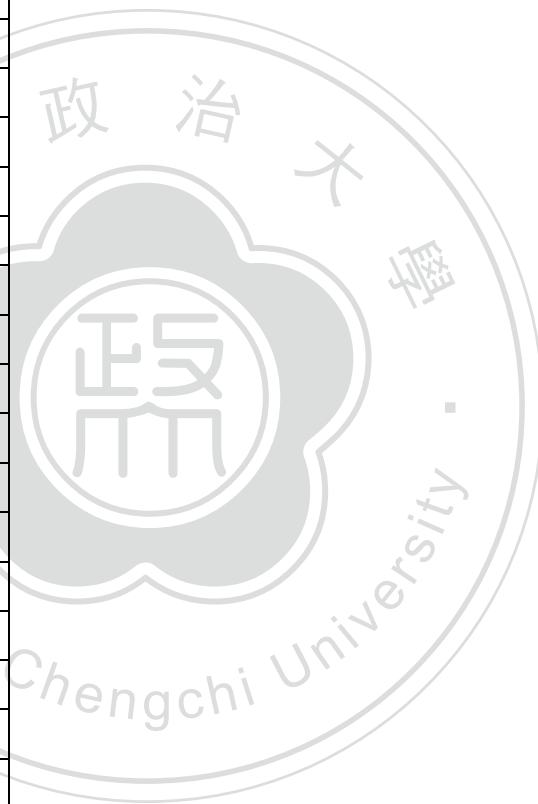
305	晉	苕華	0	1	0		0	
306	晉	謝道韞	0	2	0		1	<u>119</u>
307	晉	謝世基	0	1	1	<u>80</u>	1	<u>120</u>
308	晉	謝晦	0	1	1	<u>81</u>	1	<u>121</u>
309	晉	范泰	0	1	0		2	<u>122</u>
310	晉	荀雍	0	1	0		0	
311	晉	王素	0	1	0		0	
312	晉	伍緝之	0	1	0		1	<u>123</u>
313	晉	張望	0	1	0		1	<u>124</u>
314	晉	王叔之	0	1	0		1	<u>125</u>
315	齊	江孝嗣	0	1	0		1	<u>126</u>
316	梁	宣帝	0	1	0		9	<u>127</u>
317	梁	武陵王紀	0	1	0		5	<u>128</u>
318	梁	裴子野	0	1	1	<u>82</u>	2	<u>129</u>
319	梁	庾成師	0	1	0		1	<u>130</u>
320	陳	陳昭	0	2	0		0	
321	陳	賀徹	0	1	0		2	<u>131</u>
322	陳	孔範	0	1	0		1	<u>132</u>
323	陳	蘇子卿	0	2	1	<u>83</u>	3	<u>133</u>
324	陳	殷謀	0	1	0		0	
325	北周	趙王招	0	1	1	<u>84</u>	0	
326	北周	無名法師	0	1	1	<u>85</u>	0	
327	隋	庾抱	0	1	1	<u>86</u>	4	<u>134</u>
328	隋	李密	0	1	1	<u>87</u>	0	
329	仙詩	上元夫人	0	1	0		0	
330	仙詩	西王母	0	1	1	<u>88</u>	0	
331	仙詩	馬明生	0	2	1	<u>89</u>	1	<u>135</u>
332	仙詩	清虛真人	0	2	1	<u>90</u>	0	
333	仙詩	太虛真人	0	1	1	<u>91</u>	0	
334	仙詩	西城真人 王君	0	1	1	<u>92</u>	0	
335	仙詩	李仙君	0	1	1	<u>93</u>		

※表有附詩人介紹

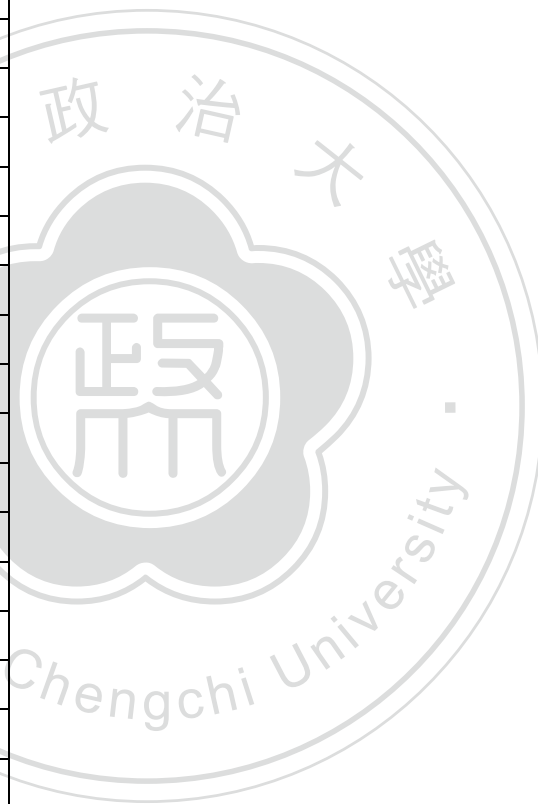
附錄表二：帶有詩人介紹的名單

編號	朝代	作者名
----	----	-----

1	漢	蘇武
2	漢	張衡
3	漢	蔡邕
4	漢	徐淑
5	漢	蔡琰
6	魏	武帝操
7	魏	文帝
8	魏	明帝
9	魏二	陳思王植
10	魏三	王粲
11	魏	陳琳
12	魏	徐幹
13	魏	劉楨
14	魏	應瑒
15	魏	阮瑀
16	魏	繁欽
17	魏四	嵇康
18	魏	阮籍
19	晉	張華
20	晉	傅玄
21	晉	陸機
22	晉三	陸雲
23	晉	潘岳
24	晉	潘尼
25	晉	左思
26	晉四	張載
27	晉	張協
28	晉	劉琨
29	晉	盧諶
30	晉	郭璞
31	晉五	陶淵明
32	宋	孝武帝
33	宋	南平王鑠
34	宋	顏延之
35	宋(二)	謝靈運
36	宋三	謝瞻
37	宋	謝惠連



38	宋	鮑照
39	宋	吳邁遠
40	宋	袁淑
41	宋	湯惠休
42	齊	王融
43	齊	謝朓
44	齊	陸厥
45	梁	武帝
46	梁	昭明太子
47	梁	簡文帝
48	梁	元帝
49	梁二	沈約
50	梁三	江淹
51	梁	范雲
52	梁	丘遲
53	梁五	任昉
54	梁	王僧孺
55	梁	張率
56	梁	柳惲
57	梁	庾肩吾
58	梁	吳均
59	梁	何遜
60	梁	王筠
61	梁	劉孝綽
62	梁	劉孝威
63	陳	後主
64	陳	陰鏗
65	陳	徐陵
66	陳	張正見
67	陳	江總
68	陳	張君祖
69	北齊	高昂
70	北齊	蕭愨
71	北周	王褒
72	北周	庾信
73	隋	煬帝
74	隋	楊素



75	隋	盧思道
76	隋	虞世基

附錄表三《古詩源》引用《采菽堂古詩選》對照表

編號	作者、題名	《古詩源》評說	《古詩選》評說	《源》卷頁	《選》卷頁
1	〈卿雲歌〉	「旦復旦」隱寓禪代之意。	「旦復旦」，便寓禪代之意。	卷1，頁19	卷37，頁1235
2	〈臨河歌〉	狄，水名，在臨濟。舊作「秋」，誤。	狄，水名，在臨濟。舊作「秋」，誤。	卷1，頁55	卷37，頁1244
3	〈漁父歌三章·其三〉	合上章為韻，其聲愈促。	合上章為韻。	卷1，頁62	卷37，頁1249
4	〈答夫歌〉 (〈韓憑妻答夫歌〉)	語特奇創。	語奇創。	卷1，頁70	卷37，頁1252
5	〈楚人謠〉	哀痛激烈，比〈松柏之歌〉尤甚。	疾痛之至言也。夫楚何僅三戶哉！較〈松柏之歌〉尤哀。	卷1，頁78	卷37，頁1274
6	〈史記五則·其一〉	與芝蘭鮑魚同意。	芝蘭、鮑魚之喻，語甚蒼古。	卷1，頁92	卷38，頁1320
7	〈水經注引諺〉	射的，山名，遠望狀若射侯，土人以驗年之登否。	「射的」，山名，遠望狀若射侯，土人以驗年之登否。的明，則米賤；的闇，則米貴。	卷1，頁103	卷38，頁1325
8	〈瓠子歌二首·其一〉	齧桑，縣名。	「齧桑」，縣名。	卷2，頁123	卷3，頁57
9	漢武帝〈秋風辭〉	〈離騷〉遺響。	是〈離騷〉之遺，而聲調融會。	卷2，頁126	卷3，頁57
10	東方朔〈誠子詩〉	言有群孤貴皆失，以其有常家也。	「有群」與「孤貴」皆失，以「有常家」也。	卷2，頁140	卷3，頁69
11	李陵〈與蘇武詩三首·其二〉	此別永無會期矣，卻云弦望有時，纏綿溫厚之情也。	此別是永無會期，明知之矣，翻言「弦望自有時」，悲無可解時，且	卷2，頁156	卷3，頁73

			漫作妄想，聊以自愚耳！		
12	昭帝〈淋池歌〉	「月低河」句，已開六朝風氣。	此似六朝人語。	卷 2， 頁 162	卷 3， 頁 61
13	楊惲〈拊缶歌〉	以力田之無年，比仕宦之矢志，未嘗斥朝廷也，然竟緣此得禍，哀哉！	上四句以力田之無年，興仕宦之矢志。非以「蕪穢不治」，指斥朝廷之亂，然猜主已惡之矣。	卷 2， 頁 163	卷 3， 頁 75
14	張衡〈四愁詩〉	心煩紆鬱，低徊情深，風騷之變格也。	獨創此體。鬱紆心煩，其言低徊。	卷 2， 頁 173	卷 4， 頁 98
15	蘇伯玉妻〈盤中詩〉	君有行，征行也，平聲。妾有行，行誼也，去聲。	「君有行」「行」字，平聲，征行也。「妾有行」「行」字，去聲，行誼也。	卷 3， 頁 196	卷 4， 頁 113
16	諸葛亮〈梁甫吟〉	武侯好吟梁父，非必但指此章，或篇帙散落，惟此流傳耳。	侯好吟〈梁甫〉，必非一二章，此其僅傳者耳。	卷 3， 頁 205	卷 4， 頁 124
17	漢樂府歌辭〈臨高臺〉	劉履曰：篇末「收中吾」三字，其義未詳。疑曲調之餘聲，如《樂錄》所謂「羊無夷」、「伊那何」之類。	劉履曰：「篇末『收中吾』三字，其義未詳。疑曲調之餘聲，如《樂錄》所謂『羊無夷』、『伊那何』之類。」	卷 3， 頁 219	卷 1， 頁 19
18	漢樂府歌辭〈有所思〉	怨而怒矣，然怨之切，正望之深。末段餘情無盡。 ○此亦人臣思君而託言者也。	〈饒歌〉本襲楚音，當亦取人臣思君之旨，而情思纏綿悱惻，為決絕之言，怨而怒矣。然望之深，故怨之切。人情乎？	卷 3， 頁 220	卷 1， 頁 17
19	漢樂府歌辭〈上陵〉	「山無陵」下共五事，重疊言之，而不見其排，何筆力之橫也！	「山無陵」數句，凡五事疊語，參錯離奇，初不排。	卷 3， 頁 222	卷 1， 頁 18
20	漢樂府歌辭〈相逢行〉	末段後人摘為〈三婦豔〉。	末六句，後人所摘為〈三婦豔〉也。	卷 3， 頁 235	卷 2， 頁 29
21	漢樂府歌辭〈隴西行〉	起八句若不相屬，古詩往往有之，不必曲為之說。	起八句與下不屬，詳意旨，只是興起。	卷 3， 頁 246	卷 2， 頁 31
22	漢樂府歌辭	蒼莽而來，飄風急雨，	起語瀏栗悲涼，莽莽而	卷 3，	卷 2，

	〈古歌〉	不可遏抑。 ○離家二句，同〈行行重行行〉篇，然以字渾，趨字新，此古詩樂府之別。	來。此情至不能遏也。 「離家」二句，同「行行重行行」。「以」字渾，「趨」字雋。	頁 252	頁 53
23	〈古詩為焦仲卿妻作〉	○淋淋漓漓，反反覆覆，雜述十數人口中語，而各肖其聲音面目，豈非化工之筆？長篇詩若平平敘去，恐無色澤。中間需點染華縟，五色陸離，使讀者心目俱炫，如篇中新婦出門時，妾有繡羅襦一段.....作詩貴裁剪，入手若敘兩家家世，末段若敘兩家如何悲慟，豈不冗漫拖沓？故竟以一二語了之，極長詩中具有剪裁也。 ○別小姑一段，悲愴之中，復極溫厚，風人之旨，固應爾耳。 ○否泰如天地一語，小人但慕富貴，不顧禮義，實有此口吻。	○長篇淋漓古致，華采縱橫，所不俟言。佳處在歷述十許人口中語，各各肖其聲情，神化之筆也。 ○「妾有」一段，點綴華縟，語絮絮悲啼，時文勢衰颯。入此物色陸離，使覽者眩目奪心，大妙。 ○此後兩家聞二人之死，倉皇悲慟，各懷悔恨，必有一番情事。然再寫，則沓拖，故直言求合葬，文勢緊峭.....最無調語而可以寫神者，謂之不閑。若不可少而不關篇中意者，謂之閑。于此可悟裁剪法。 ○別小姑一段，悲愴淋漓，人情至極處也。 ○「否泰如天地」，寫小人慕勢語，極肖，抑知此女胸中大不然。	卷 4， 頁 263-26 4	卷 2， 頁 47-50
24	〈古詩十九首·其五〉 西北有高樓	「但傷知音稀」，與「識曲聽其真」同意。	傷知音稀，亦與「識曲聽其真」同慨。二詩意相類。	卷 4， 頁 279	卷 3， 頁 83
25	〈古詩十九首·其八〉 冉冉孤生竹	「悠悠隔山陂」，情已離矣，而望之無已。不敢作決絕怨恨語，溫厚之至也。	此望錄於君之辭。始登後棄，已不可復冀矣。而望之不已，曰：會合直需時耳！然歲月如流，老將至矣，可奈	卷 4， 頁 282	卷 3， 頁 84

			何？則又曰：君心苟不忘，終有一日俟之而已。復何為哉！不敢有訣絕怨恨語，用意忠厚。		
26	〈古詩十九首·其十一〉 迴車駕言邁	不得已而託之身後之名，與託之遊仙飲酒者同意。	古今唯此矢志之感，不得已而託之名，託之神仙，託之飲酒。	卷 4， 頁 285	卷 3， 頁 85
27	〈古詩十九首·其十六〉 凜凜歲云暮	此相見無期，託之於夢也。「既來不須臾」二語，恍恍惚惚，寫夢境入神。	相見無期，託之于夢，……「既來」二句，寫夢境飄忽，極活。	卷 4， 頁 292	卷 3， 頁 87
28	〈古詩十九首·其十七〉 孟冬寒氣至	置書懷袖，親之也；三歲不滅，永之也。然區區之誠，君豈能察識哉？用詞措意，微而婉矣。	置懷袖，親之也。「三歲不滅」，永之也。蓋會面不可得矣！即一無用之書，亦必寶重若此。此心之誠如何！然君豈能察識哉！	卷 4， 頁 294	卷 3， 頁 87-88
29	〈古歌〉	興意若相關若不相關，所以為妙。	興意若相關，若不相關，以不甚警切見致。	卷 4， 頁 309	卷 4， 頁 122
30	〈成帝時童謠〉	首二「燕」字，一字一句。張公子，謂富平侯也。	首二「燕」字，一字為一句。「尾涎涎」，生動。通首高古。	卷 4， 頁 317	卷 37，頁 1275
31	魏武帝操 〈龜雖壽〉	曹公四言，於《三百篇》外，自開奇響。	孟德能於《三百篇》外獨闢四言聲調，故是絕唱。	卷 5， 頁 337	卷 5， 頁 130
32	文帝曹丕 〈短歌行〉	此思親之作。	思親之作，哀情徘徊，用鳴颺飛鳥，比體甚切。一意承接，異於孟德者矣！	卷 5， 頁 345	卷 5， 頁 137
33	文帝曹丕 〈雜詩二首·其二〉	二詩以自然為宗，言外有無窮悲感。	二詩獨以自然為宗，言外有無窮悲感，若不止故鄉之思。寄意不言，深遠獨絕，詩之上格也。	卷 5， 頁 349	卷 5， 頁 149
34	〈燕歌行二首·其一〉	句句用韻，掩抑徘徊，「短歌微吟不能長」，恰似自言其詩。	蓋句句用韻者，其情掩抑低徊，中腸摧切，故不及為激昂奔放之	卷 5， 頁 354	卷 5， 頁 141

			調，即篇中所謂「短歌微吟不能長」也。		
35	陳思王植 〈棄婦篇〉	怨而委之於命，可以怨矣。結希恩萬一，情愈悲，詞愈苦。	坐立不寧，出入百反，誠可哀也。結希恩萬一，情愈真，詞愈苦。	卷 5， 頁 382	卷 6， 頁 171
36	陳思王植 〈野田黃雀行〉	是遊俠，亦是仁人，語悲而音爽。	此應自比黃雀，望援於人，語悲而調爽。	卷 5， 頁 385	卷 6， 頁 159
37	陳思王植 〈贈白馬王彪·其五〉	此章乃一篇正意，置在孤獸索群下，章法絕佳。	此章乃是正意。憤懣淒涼，置在寫景一段之下，章法妙。	卷 5， 頁 394	卷 6， 頁 183
38	陳思王植 〈贈白馬王彪·其七〉	末章如賦中之亂，幾於生人作死別矣。	末章如賦終之亂，極寫淋漓，幾於生人作死別矣！	卷 5， 頁 394	卷 6， 頁 183
39	傅玄〈雜詩〉 二首〈其一〉 志士惜日短	清俊是選體，故昭明獨收此篇。	《文選》獨收此首，知所取在清逸。	卷 7， 頁 504	卷 9， 頁 283
40	潘岳〈悼亡詩三首·其一〉	「周遑仲驚惕」五字，頗不成句法。	「周遑」句，不成語。	卷 7， 頁 541	卷 11， 頁 339
41	左思〈詠史八首·其五〉	俯視千古。	俯視一世。	卷 7， 頁 553	卷 11， 頁 346
42	劉琨	越石英雄失路，萬緒悲涼，故其詩隨筆傾吐，哀音無次，讀者烏得於語句間求之？	越石英雄失路，滿衷悲憤，即是佳詩。隨筆傾吐，如金笳成器，本擅商聲，順風而吹，嘹颺悽戾，足使櫪馬仰歎，城烏俯咽。	卷 8， 頁 581	卷 12， 頁 369
43	劉琨〈扶風歌〉	悲涼酸楚，亦復不知所云。	酸楚淋漓，亦復不知所云。	卷 8， 頁 597	卷 12， 頁 373
44	郭璞〈遊仙詩十首〉	〈遊仙詩〉本有託而言，坎壈詠懷，其本旨也。鍾嶸貶其少列仙之趣，謬矣。	〈遊仙詩〉全以有託而作，初非志乎冲舉，坎壈詠懷是其本旨，奈何譏之？	卷 8， 頁 605	卷 12， 頁 380
45	陶淵明〈與殷晉安別〉	參軍已為宋臣矣，題仍以前朝宦名之，題目便	○結句妙，用意忠厚。○題不稱殷參軍，而仍稱	卷 8， 頁 670	卷 13， 頁

		不苟且。 ○「才華不隱世」，何等周旋！所云故者無失其為故也，即此見古人忠厚。	殷晉安，便有意。		402-403
46	陶淵明〈飲酒詩〉二十首·其二〉積善云有報	伯夷傳大旨，已盡於此。末二句，馬遷所云亦各從其志也。	起四句幾許曲折，然味末句，善惡豈顧應否耶？史遷不云乎「亦各從其志」也。	卷9，頁686	卷13，頁415
47	陶淵明〈飲酒詩二十首·其九〉清晨聞叩門	「稟氣寡所諧」，「吾駕不可回」，說得斬絕。	「稟氣」句，截然。「吾駕」句，截然。	卷9，頁690	卷13，頁417
48	陶淵明〈飲酒詩二十首·其十四〉故人賞我趣	超超名理。	「不覺」二句，超超名理。	卷9，頁692	卷13，頁418
49	陶淵明〈擬古九首·其五〉東方有一士	辛苦而有好容，所謂身困道亨也。	身苦有好容，身困道亨也。苟有此人，願與如一。	卷9，頁704	卷13，頁424
50	晉西曲歌〈女兒子二首·其一〉	猿聲之悲。	千古悲猿之祖。	卷9，頁744	卷15，頁475
51	晉歌辭〈隴上歌二首·其一〉	中極狀其勇。一結悠然，餘哀不盡。	此首結句佳，悠然有餘哀。	卷9，頁746	卷37，頁1265
52	晉雜曲歌辭〈休洗紅二章·其二〉	「迴黃轉綠」，字極生新，要知是善用經語。	「迴黃轉綠」，暗用《國風》語，而字生動。	卷9，頁750	卷15，頁487
53	晉謠辭〈惠帝時洛陽童謠〉	風俗奢淫過甚，必有兵戈之慘繼之，千秋炯戒也。	可以為戒。風俗妖淫過甚，必有兵戈之慘，自古類然。	卷9，頁752	卷37，頁1283
54	南平王鑠〈擬行行重行行〉	頗臻古意。	頗臻古調，轉處、收處，節奏並合。	卷10，頁758	卷16，頁496
55	顏延之〈北使洛〉	黍離之感，行役之悲，情旨暢越。	離黍之感與行役之悲，頗能抒寫。	卷10，頁	卷16，頁

				775	510
56	顏延之〈秋胡詩九首·其九〉	無古樂府之警健，然章法綿密，布置穩順，在延之為上乘矣。	章法綿密，布置穩貼，風調亦頗流麗，不類延之恒調。雖不逮古樂府，頗有魏人遺風。	卷 10，頁 791	卷 16，頁 514
57	謝靈運〈登永嘉綠嶂山詩〉	「眷西」四句，言深入蒼翠中，幾不知旦暮，左眺右瞻，疑誤日月也。然此詩過於雕鏤，漸失天趣，取其用意之佳耳。	「眷西」四句，因極意摹，令窈冥。蓋陰隱蒼深中，邃入忘返，幾於不知旦暮。	卷 10，頁 816	卷 17，頁 531
58	謝靈運〈過白岸亭詩〉	「止栩黃」，言黃鳥止於栩也，然終未妥。	「栩黃」「黃」字，終未安妥，不知可作「栩鳥」否乎？	卷 10，頁 832	卷 17，頁 541
59	謝惠連〈西陵遇風獻康樂五章·其五〉	雅音徘徊，清婉可誦。	雅音徘徊，清婉可味。	卷 11，頁 854	卷 18，頁 561
60	鮑照〈發後渚〉	琢句甯生澀，不肯凡近。	琢句必百煉，寧生澀必不凡近。	卷 11，頁 899	卷 19，頁 591
61	鮑照〈擬古八首·其七〉	扶，猶依也。	「扶」，猶依也，字新。	卷 11，頁 908	卷 19，頁 594
62	鮑照〈紹古辭四首·其二〉	易旌為旗，古人亦有此種強押。	易「旌」為「旗」，終是未安，擬改曰「念如懸旌危」。	卷 11，頁 912	卷 19，頁 595
63	鮑照〈玩月城西門廨中〉	少陵所云俊逸，應指此種。	少陵以明遠為俊逸，頗不甚。然其言，此首近之。	卷 11，頁 919	卷 19，頁 599
64	沈慶之〈侍宴詩〉	武臣詩不嫌其直，與曹景宗詩並傳。	足與曹景宗並傳。	卷 11，頁 934	卷 19，頁 612
65	謝朓〈玉階怨〉	竟是唐人絕句，在唐人中為最上者。	此首竟是唐絕，其情亦深。長夜縫衣，初悲獨守。歸期未卜，來日方遙，道一夕之情，餘永久之感。	卷 12，頁 946	卷 20，頁 639

66	謝朓〈同王主簿有所思〉	即景含情，怨在言外。	即景含情，怨在言外。法同唐絕，而調稍高。	卷12，頁948	卷20，頁639
67	孔稚珪〈遊太平山〉	陰森。	寫得陰森。	卷12，頁996	卷21，頁658
68	江淹〈望荊山〉	蕭瑟。	末六句詞氣蕭瑟。	卷13，頁1036	卷24，頁754
69	庾肩吾〈亂後行經吳郵亭〉	御亭，吳大帝所建，在晉陵，別本作「郵亭」，誤。	御亭，吳大帝所建，在晉陵，今作郵，誤也。	卷13，頁1072	卷25，頁811
70	吳均〈春詠〉	一起飄逸。	一起飄蕩，通首有古調。	卷13，頁1081	卷26，頁828
71	何遜〈日夕望江山贈魚司馬〉	音響得之〈西洲〉。	聲調則〈西洲〉之遺。超忽無之，而言情亦切。	卷13，頁1083	卷26，頁832
72	梁橫吹曲辭〈隴頭歌辭三曲·其二〉	奇語。	奇語。	卷13，頁1120	卷28，頁933
73	江總〈哭魯廣達〉	不嫌自汗，情真可憫。	「負恩生」不嫌自指，情真可垂。	卷14，頁1152	卷30，頁997
74	何胥〈被使出關〉	「鶯啼」一聯，極言風景之異。	「鶯啼」二句，極言風景之異。	卷14，頁1156	卷30，頁1007
75	溫子昇〈從駕幸金墉城〉	略有三謝之體。	雖近梁、陳之詞，猶存三謝之氣。	卷14，頁1166	卷31，頁1036
76	蕭愨〈秋思〉	「芙蓉」一聯，不從雕琢而得，自是佳句。	三、四固是佳句，不須矜琢。	卷14，頁1180	卷31，頁1050
77	北齊歌辭〈敕勒歌〉	莽莽而來，自然高古，漢人遺響也。	此歌甚高古，有漢魏之餘響。	卷14，頁1185	卷37，頁1270-1271
78	庾信〈對酒〉	作意嶮崎，終歸平順，	作意嶮崎。	卷	卷

	歌〉	風氣使然也。		14，頁 1193-1 194	33，頁 1081
79	庾信〈擬詠懷〉二十七首	無窮孤憤，傾吐而出，工拙都忘，不專擬阮。	蘊蓄於中，傾吐而出，曾不自知。語之工拙，都所不計，但取情深。	卷 14，頁 1199	卷 33，頁 1096
80	孔紹安〈落葉〉	頗能寄託。	小有寄託。	卷 14，頁 1258	卷 36，頁 1196

說明：加底線表《采菽堂古詩選》內該部分評論實摘自馮惟訥《古詩紀》，非出於陳祚明原創。無法確定沈德潛評論究竟取自《古詩紀》或《采菽堂古詩選》，故加註底線以資區別。

