

以文爲詩的觀念嬗變

吳 淑 鈿*

關鍵詞：文體觀念 詩學觀念 本色 熟味 詩文互涉
辨體意識

宋代以來，以文爲詩是古典詩學上一個常見論題，討論所及，往往牽涉詩歌藝術表現的價值評詁。傳統詩話作者在討論此課題時，主要圍繞杜甫、韓愈、白居易和蘇軾等唐宋詩人作論，就他們此寫詩的特殊手法品評優劣，而當中又以韓愈詩的討論最多。沿宋代至清代的討論，當今學術界對以文爲詩所作的歸納，絕大部分集中在文體定義的演繹方面；如何以散文的句法章法爲詩、議論敘事爲詩是重點所在。當中也有涉及其他方面的討論，但總的來說還是以形式表現的說明最詳。檢視有關資料，「本色」固然是歷代爭論的焦點，而詩學源流也是個值得注意的課題；從詩學系統的角度看去，以文爲詩不只是個別性的文體互涉的手法表現問題，它對中國古典詩歌總體風格的呈現實有不可忽視的影響。對以文爲詩的詩學觀念有全盤的體認，確切掌握它的意義範圍，可對中國詩歌本質有更深切的反思。

* 香港浸會大學中國語言文學系副教授。

一、研究的歸納及空間

現代學者關於以文爲詩的討論很多，往往在杜詩、韓詩或宋詩的討論中常有涉及，專篇論文如朱自清的〈論「以文爲詩」〉、程千帆的〈韓愈以文爲詩說〉、閻琦的〈關於韓愈的以文爲詩〉、葛曉音的〈詩文之辨和以文爲詩——兼析韓愈白居易蘇軾三首記遊詩〉，以及許總的〈杜甫以文爲詩論〉等，都屬論著中的專題論文^①。相關論述如錢穆〈雜論唐代古文運動〉中提到韓愈的以詩爲文，羅聯添〈論韓愈古文幾個問題〉中有「以文爲詩與以詩爲文」一節，幾乎羅列所有古、近代說法，並作了定義的歸納，王基倫的〈韓愈以詩爲文論題之辨析〉由上述兩篇再作深入論證，亦有參考價值^②。其他散見於文學史和書文中的論述不勝枚舉，如錢鍾書的《談藝錄》、許總的《唐詩史》、賴力行的《中國古代文學批評學》、羅聯添的〈韓詩特色〉等等^③。一般文學史在韓詩之章節中大多提到以文爲詩是韓詩特色之一，但通常不另列專題，只有郭預衡主編的《中國古代文學史長篇》（隋唐五代卷）中敘述杜詩時有題爲「以文

① 朱自清：〈論「以文爲詩」〉，《朱自清古典文學論文集》（臺北：源流出版社，1982年），頁91。程千帆：〈韓愈以文爲詩說〉，張伯偉編：《程千帆詩論選集》（太原：山西人民出版社，1990年），頁205。閻琦：〈關於韓愈的以文爲詩〉，《韓詩論稿》（西安：陝西人民出版社，1984年），頁136。葛曉音：〈詩文之辨和以文爲詩——兼析韓愈白居易蘇軾三首記遊詩〉，《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1990年），頁305。許總：〈杜甫以文爲詩論〉，《杜詩學發微》（南京：南京出版社，1989年），頁270。

② 錢穆：〈雜論唐代古文運動〉，《中國學術思想史論叢》（四）（臺北：東大圖書公司，1983年），頁16。羅聯添：〈論韓愈古文幾個問題〉，《漢學研究》第9卷第2期（1991年12月），頁288。王基倫：〈韓愈以詩爲文論題之辨析〉，《第二屆國際唐代學術會議論文集》（臺北：文津出版社，1993年），頁377。

③ 錢鍾書：《談藝錄》（四／附說五）（北京：中華書局，1984年），頁33。許總：《唐詩史》（南京：江蘇教育出版社，1994年），頁236。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120。羅聯添：〈韓詩特色〉，載《中國文學史論文選集續編》（臺北：臺灣學生書局，1985年），頁391。

爲詩，議論風生」一節，唯亦寥寥數語而已^④。

縱觀有關討論，除了許總以爲杜甫是基於稷契襟懷而在詩中以散文筆調議論時事表現詩史意識外，一般都認爲以文爲詩是出於韓愈身爲古文家有意將文入詩及古詩詩體宜散文化的兩個原因。羅聯添集古今論說爲以文爲詩下了六個方面的定義：句式散文化、以文章氣脈入詩、以古文章法句法爲詩、以議論入詩、詩多賦體和詩兼散文體裁等^⑤。這其實也是多數專篇論文論述的重點，總黏附在本色的題目上說去。程千帆亦循此路數，他和閻琦都指出以文爲詩是有生命力和創造性的藝術手段，〈韓愈以文爲詩說〉中提到它對宋及以後詩歌的影響，「是詩歌創作道路應當怎樣走的問題」^⑥，但沒有作進一步的拓深。同樣呂肖奐亦說過：「歐蘇梅的以文爲詩，引起了詩風巨變，打破了唐代三百年間形成的詩歌理論、審美觀念、審美情趣，使宋詩由此進入變唐成宋時期。」^⑦予以最大的價值肯定，然他論的是宋詩特色，非關宏旨。關於寫作手法的評價，錢鍾書的觀點頗具概括性：「文章之革故鼎新，道無它，曰不以文爲文，以文爲詩而已。向所謂以不入文之事物，今則取爲文料，向所謂不雅之字句，今則組織而斐然成章，謂爲詩文境域之擴充可也，謂爲不入詩文名物之侵入亦可也。」^⑧「境域之擴充」、「名物之侵入」即文體相涉的藝術效果。對以文爲詩所作的一切定義，皆不出此結論範圍，如羅聯添便說：「詩文合一，擴展詩界，亦提升文境。」^⑨

④ 郭預衡編：《中國古代文學史長篇》（隋唐五代卷）（北京：北京師範學院出版社，1993年），頁217。

⑤ 羅聯添：〈論韓愈古文幾個問題〉，頁289。

⑥ 見張伯偉編：《程千帆詩論選集》，頁216。

⑦ 呂肖奐：〈論宋詩的新變和宋調的形成〉，《中國詩學》第五輯（南京：南京大學出版社，1997年），頁174。

⑧ 錢鍾書：《談藝錄》，頁29。

⑨ 羅聯添：〈論韓愈古文幾個問題〉，頁302。

故現代學者的研究以本色為大宗，側重在文體觀念的方面；起源、形式、藝術性質是為觀念要義。文體本色固是以文為詩詩學觀念之根源，歷來說法分兩極，可視之為本色派與非本色派。本色派在詩本色立場論以文為詩之非，非本色派則從藝術審美立場論其創造性。現代學者多從非本色一派肯定以文為詩表現手法的藝術價值，然而卻鮮有將本色研究的基礎納入詩學系統作進一步的詩學源流的論述，故詩學觀念的體認仍得待而說之。上述諸篇之中，值得注意的是早期朱自清的〈論「以文為詩」〉一文，他從中國古代文體發展的源流宏觀地考察了以文為詩的體制意義，指出唐代詩文界限不如宋之分明，宋人以當時觀念評量前代是不公道的。有趣的是他又指出：「詩文的界劃，宋以前既不明，宋以來理論上雖然分明，事實上也不全然分明，堅持到底，怕也難成定論，所以韓愈『以文為詩』似乎並不礙其為詩。」^⑩是則宋以來有關本色的研究便毫無意義了，因為韓愈根本就在以詩為詩；所以必須將以文為詩的表現手法放在詩學系統中考量，才具顯此表現手法的價值意義^⑪。本文以下便試以文體觀念的演變為經，以詩學觀念的表現為緯，一方面考察宋及以後論者對以文為詩寫作手法的接受過程，一方面考察其中的詩學意義。論文前面部分屬本色的範圍，從文體和讀者看問題，乃「點」的歸納。後面部分屬源流正變的闡述，牽涉作者及文學史的體貌，是「線」的綜合。通過點與線的分析，期能系統論列以文為詩的整體詩學價值，以對中國詩歌本質有清晰的反映。

二、本色與非本色

以文為詩的文體本色是最具爭議性的問題，由宋至清一直討論不休。論者在這問題上表現為兩種極端的立場，持相反意見；本色論者以為詩文各有體，

^⑩ 朱自清：〈論「以文為詩」〉，《朱自清古典文學論文集》，頁96-97。

^⑪ 朱自清在〈論「以文為詩」〉中已略有涉及中國古典詩歌的正變與以文為詩的關係，但其言簡略。

用以文爲詩的手法寫詩失卻詩之本色。非本色論者本詩文相生相通之理，從讀者審美角度看作品獨特藝術價值。下面試就兩者分別言之。

(一) 本色

在宋人詩話的資料裏有著名的一條：

沈括存中、呂惠卿吉父、王存正仲、李常公擇，治平中同在館下談詩。存中曰：「韓退之詩乃押韻之文爾，雖健美富贍，然格不近詩。」吉父曰：「詩正當如是，我謂詩人以來未有如退之者。」正仲是存中，公擇是吉父，四人交相詰難，久而不決。公擇忽正色謂正仲曰：「君子群而不黨，公何黨存中也。」正仲勃然曰：「我所見如是，顧豈黨耶？以我偶同存中，遂謂之黨，然則君非吉父之黨乎？」一坐大笑。予每評詩，多與存中合。^⑫

此條引自宋魏泰的《臨漢隱居詩話》，在惠洪的《冷齋夜話》卷二中亦有大致相同的一條，不同的是在「一坐大笑」後，惠洪說：「予嘗熟味退之詩，真出自然，其用事深密，高出老杜之上。如〈符讀書城南〉詩『少長聚嬉戲，不殊同隊魚』，又『腦脂蓋眼臥壯士，大招挂壁何由彎』，皆自然也。」^⑬兩敘事者分別表示了各自的立場；魏泰附沈括、王存以爲退之詩乃押韻之文而已，惠洪則附呂惠卿、李常以爲退之的詩是難得的好詩。問題的關鍵在於退之詩到底是不是詩，而《後山詩話》對此有這樣的兩條記載：

^⑫ 《歷代詩話》（北京：中華書局，1980年），頁323。《苕溪漁隱叢話》卷十八在引此條時，則將下面「予頃年嘗與王荆公評詩」一條連載於下，見《苕溪漁隱叢話》前集（北京：人民文學出版社，1993年），頁119。此條將於（二）非本色「熟味」部分詳作討論。

^⑬ 《冷齋夜話》卷二此條題爲〈館中夜談韓退之詩〉，臨漢一條的「然格不近詩」，在這裏作「然終不是詩」。《冷齋夜話·風月堂詩話·環溪詩話》（北京：中華書局，1988年），頁23。

退之以文爲詩，子瞻以詩爲詞，如教坊雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色。

黃魯直云：杜之詩法，韓之文法也。詩文各有體，韓以文爲詩，杜以詩爲文，故不工爾。^⑭

「以文爲詩」的詩學觀念自此建立，並開啓後世論者反覆的思考和討論。

在《後山詩話》上述的兩條中，出現「以文爲詩」、「以詩爲文」和「以詩爲詞」等三種文體相涉的說法，這雖是山谷、後山對杜、韓、蘇個別創作表現的批評，共通點卻明白可見：他們同時在詩文詞的創作中滲入另一種文類的表現手法。而山谷和後山對這樣的創作手法同樣不作正面的認取；一個說不工，一個說即使極天下之工，仍欠本色。工和本色是他們所關心的價值所在，這可以用沈括所說的「雖健美富瞻，然格不近詩」來解釋。工是精巧，即作品的藝術美，本色則包括體格和由此體格所達致的藝術美感。詩、文、詞本身都具各自的文體特徵與特殊風格，文學作者在選擇創作的載體時，必然考慮選用最適切的體裁，藉此表現作品可能達到的最近於理想的藝術效果，這也是體格呈現的意義所在，故山谷說詩文各有體。另類體格的移殖改變了作品原來的文體風格屬性，沒有了原來文體本身所具的藝術美感，故山谷說「不工」。但除了文體的規範，文學作品還有文字、結構、聲音、意義等表現層次；文體規範是藝術價值的一部分，但並不同於價值，一個出色的作者可以減低作品所受的文體約束力，而依然不失其可觀性，即是說例如詩文互體也可以寫得工。然而即使具可觀性，如沈括說的「健美富瞻」，卻終體格不純，「格不近詩」。體格本身的藝術性是最終價值所繫。對以文爲詩或以詩爲文等創作手法的討論，「本色」是數百年間論者看問題的重心所在，至清代王士禛仍本後山說法：「韓退之詩似論，蘇子瞻詞似詩，昔人謂如教坊雷大使舞，終非本色，正

^⑭ 見《歷代詩話》，頁301。

此意也。」^⑮

就詩歌創作言，沿沈括一派的說法主張應保持詩體之純粹性，一方面固然是刻意將詩自散文的體類中分別開來，表現宋人對詩與其他文類各有要求的藝術屬性，一方面也可說是宋人在唐詩之後覓自家出路時所作的自我檢討，宋詩在梅堯臣開始刻意自闢新路，至黃庭堅之江西詩派別樹風格，迥異於唐，唐、宋詩遂有主情主理之別、委婉直遂之別、豐縟瘦硬之別，後山詩話中的記載標示了宋詩在變的過程中的自覺性。後來嚴羽和劉克莊都曾批評同代詩歌有違傳統詩歌本質，滄浪指宋人「以文字爲詩，以才學爲詩，以議論爲詩，夫豈不工，終非古人之詩也」^⑯，後村則更嚴厲：「唐文人皆能詩，柳尤高，韓尚非本色，迨本朝則文人多詩人少，三百年間，雖人各有集，集各有詩，詩各自爲體，或尙理致，或負才力，或逞辨博，少者千篇，多至萬首，要皆經義策論之有韻者爾，非詩也。」^⑰是宋詩無異押韻之文，與退之詩同調。滄浪在〈詩辨〉中力辨詩之爲詩，在言有盡意無窮及一唱三嘆之妙。議論入詩，寫得更好，於體製不合，便非詩法。明、清論者以爲宋代的以文爲詩往往受杜、韓影響，胡震亨在《唐音癸籤》中引鄭善夫批點杜詩說：「長篇沈著頓挫，指事陳情，有根節骨格，此杜老獨擅之能，唐人皆出其下；然詩正不以此爲貴，但可以爲難而已。宋人學之，往往以文爲詩，雅道大壞，由杜老啓之也。」^⑱清人毛先舒《詩辯坻》評退之詩亦說：「昌黎〈琴操〉，以文爲詩，非絕詣，昔人嘗賞之過當，未爲知音」，「〈石鼓歌〉全以文法爲詩，大乖風雅。唐音云

^⑮ 王士禛：《帶經堂詩話》（臺北：廣文書局，1971年），卷3，〈要旨〉，頁5。

^⑯ 嚴羽：《滄浪詩話》，〈詩辨〉，見郭紹虞：《滄浪詩話校釋》（北京：人民文學出版社，1983年），頁26。

^⑰ 劉克莊：〈竹溪詩〉，《後村先生大全集》（臺北：臺灣商務印書館，1967年《四部叢刊初編》本），卷94，頁14。

^⑱ 胡震亨：《唐音癸籤》（上海：上海古籍出版社，1981年），卷6，頁57。

亡，宋響漸逗，斯不能無歸獄焉者」^{①⑨}。二說皆從傳統詩歌角度考察，「雅道大壞」，「大乖風雅」，對杜、韓開此風氣殊不以爲然，背後的詩歌正宗觀念明顯是就宋之變奏而言。至近代詩壇，詩人學杜、韓者衆，然宗尚之風雖盛，亦有不免訾議以文爲詩者，如程學恂《韓詩臆說》評〈謝自然詩〉謂：「皆涉敘論直致，乃有韻之文也，可置不讀。〔……〕說理極高妙，然是文體，非詩體也。」^{②⑩}

由此可見，對以文爲詩持否定態度者，是由於他們從詩體本色看問題，以爲詩不應主敘事及議論；尙理重學，直致欠蘊藉，皆非詩之本然。這種說法以唐詩觀爲根本，所謂詩體本色即符合唐詩風格的本質，沿魏晉後中國在文學自覺中建立的緣情綺靡以至重風骨辭采等詩意識，不使詩道乖離。這樣由古而下的考察心理體現了宋人對開拓詩歌創作疆域的反思，故沈括和呂惠卿的爭論實爲後世唐、宋詩之爭的濫觴^{②⑪}。山谷論詩宗法杜、韓，卻以詩文各有體而指其不工，是爲宋詩畫出異化的底線，而嚴羽和劉克莊則是在宋詩變化成型後，末流所及，弊端顯現時提出質疑，背後包含了反江西詩派的意味。嚴羽主法盛唐，後村重學晚唐，盛唐氣象與晚唐風韻固然大有距離，前者博大沈雄，後者柔靡輕清，但唐音論興會不落言詮，與由立意出之的宋詩相比，後者以賦爲詩，有迹可求，實減低了閱讀時細尋作品中創作意圖的趣味，故唐詩一派，力貶宋詩走到以文爲詩的極端去，如清代潘德輿在《養一齋詩話》中批評上述宋人詩話時，表面上說雙方都不對，但對呂惠卿卻抨擊至烈，他說：「沈存中謂『韓退之詩乃押韻之文，雖健美富贍，而格不近詩』。呂惠卿謂『詩正當如

^{①⑨} 毛先舒：《詩辯坻》，卷3，見《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983年），上册，頁49。

^{②⑩} 程學恂：《韓詩臆說》（臺北：臺灣商務印書館，1970年），卷1，頁1。

^{②⑪} 齊治平在《唐宋詩之爭概述》（長沙：岳麓書社，1983年）中的引言部分亦曾指出這一點，頁3。

是，詩人以來，未有如退之者』。此二說皆過也。昌黎〈琴操〉高古特絕，唐人無及之者。古詩崛而堅，足爲李、杜後勁；其鬥險之作，則不可法。存中以其鬥險之失，概卻全集，而惠卿矯之，謂詩正當爾爾，其謬更甚於存中也。」^②沈括的錯誤，在以偏概全，放大了韓詩鬥險之失，而忽視他在古詩上的成就，這是對個別作品的辨識力不夠，而呂惠卿則以爲詩當如押韻之文，屬辨體的識力不足，這是基本工夫的問題，故他說其謬更甚。《養一齋詩話》中另一條記載中詳論文體互涉的表現手法，補充了他的批評立場，說得卻頗是客觀：

陳履常謂「東坡以詩爲詞」，趙閑閑、王從之輩均以爲不然，稱其詞「起衰振靡，當爲古今第一」。愚謂王、趙之徒，推奉太過也。何則？以詩爲詞，猶之以文爲詩也。韓昌黎、蘇眉山皆以文爲詩，故詩筆健崛峻爽，而終非本色；以詩爲詞，則其功過亦若是已矣。雖然，天下猶有以詩爲文，以詞爲詩者：以詩爲文，六朝儷偶之文是也；以詞爲詩，晚唐、元人之詩是也。知以詩爲文、以詞爲詩之失，則知矯之者之爲健筆矣，而所失究在於不如其分也。夫太白以古爲律，律不工而超出等倫；溫、李以律爲古，古即工而半無真氣。持此爲例，則東坡之詩詞，未能獨占古今，而亦掃除凡近者歟。^③

這是後期本色論者的客觀周到之言，潘德輿分別從功過兩方面作參照；過在終非本色與不如其分，而功則在健崛峻爽及掃除凡近。然東坡詞終不能成爲古今第一，明顯是因過大於功之故，即本色凌駕一切之上。

無論是以文爲詩或以詩爲詞、以詩爲文、以詞爲詩、以古爲律、以律爲古等，都意味本色論者本辨體精神，對文類風格規範採保守態度，任何另類風格的滲入都會降低作品本質的純粹性。大家如李白固然可超出等倫，但其餘作者

^② 潘德輿：《養一齋詩話》，卷4，見《清詩話續編》，下冊，頁2057。

^③ 同前註，卷2，見《清詩話續編》，下冊，頁2035。

即使如溫、李亦難有佳績，可見本色論者的說法背後，是根本於一種對初學者或一般水平的創作者的指導精神。基本風格的認識與掌握在創作中具重要意義，因為這樣才可以在學古中知法度所在，有所遵從。

(二)非本色

1. 熟味

呂惠卿與沈括辯退之詩時只說詩正當如是，並沒有作進一步的說明，值得注意的倒是惠洪提出自己看法時所用的「熟味」一詞，他是從讀者的立場對作品有感而發，有客觀的審視：「用事深密」，有主觀的體會：「真出自然」，以作品整體的藝術表現評高下。這是肯定以文為詩的創作方式一派的取向，著眼點重於作品本身的藝術價值。

宋人論詩重「味」，「味」是對作品藝術特質的把握，從惠洪所舉例子看，他熟味的是由韓詩用事深密而體現到的自然，用事而不著痕迹，義近黃庭堅所謂的「平淡而山高水深」，則他把握的是一種非只由體格認知，卻也由作品內涵透發而出的兼融學力與創作力之美。這是有能力的讀者才能達致的藝術深度。再比較《苕溪漁隱叢話》中續載的《臨漢隱居詩話》與沈括等論詩相連一條的內容^{②④}，因為魏泰在這裏也談到詩味：「予頃年嘗與王荆公評詩，余謂凡為詩當使挹之而源不窮，咀之而味愈長。至如永叔之詩，才力敏邁，句亦健美，但恨其少餘味耳。荆公曰：『不然，如行人仰頭飛鳥驚之句，亦可謂有味矣。』然至今思之，不見此句之佳，亦竟莫原荆公之意，信乎所見之殊，不可強同也。」^{②⑤}魏泰對詩味的體認，既不在「才力敏邁，句亦健美」，自然不會接受韓詩。他追求的是言盡意不盡的蘊藉之美，反對盛氣直述，認為詩應感會

^{②④} 參見《歷代詩話》，頁323。

^{②⑤} 《苕溪漁隱叢話》前集，卷18，頁119。《歷代詩話》中臨漢一條「句亦健美」作「句亦清健」。頁323。

於心，情見於詞，才能入人以深^{②⑥}。明顯植根於傳統的詩歌創作審美觀念，故曰：「或譎怪，或俚俗，所謂惡詩也。」^{②⑦}惠洪與魏泰從不同角度把握詩歌的藝術特質，前者審視閱讀的過程，後者玩味餘音，遂有詩文歸屬觀點之差異。

在本色派的批評中，我們看到的是他們雖不同意以文爲詩的表現手法，卻往往仍肯定它是有藝術價值的，如明李東陽《麓堂詩話》說：「詩與文不同體，昔人謂杜子美以詩爲文，韓退之以文爲詩，固未然。然其所得所就，亦各有偏長獨到之處。」^{②⑧}陸時雍《詩鏡總論》持論相同：「叙事議論，絕非詩家所需〔……〕如後人以文體行之，則非也。」然而又說：「韓昌黎伯，詩中常有文情，知其所長在此。」^{②⑨}其言與前面提到的沈括說韓「健美富贍」，潘德輿說韓蘇「健崛峻爽」，都意在一種獨特的挺拔之美，這種美感非尋常詩歌可比，可謂自險中求得。觀胡震亨在《唐音癸籤》中評韓詩云：「韓公挺負詩力，所少韻致，出處既掉運不靈，更以儲才獨富，故犯惡韻鬥奇，不加揀擇，遂致叢雜難觀。得妙筆汰用，瓊寶自出，第以爲類押韻之文者過。」^{③⑩}犯奇惡或出瑰寶，視乎詩筆之妙用與否。蓋論韓詩者往往以其用險韻奇字而使聲調不諧，偏離了詩歌的常軌，指爲押韻之文，但從文學創作說，奇與正雖是對立亦是相成的美學組合，劉勰早在《文心雕龍》中就曾闡述，故宋代王十朋用「韻到窘束尤瑰奇」來形容韓詩之因奇制勝，說它並非「押韻文耳」^{③①}。同樣胡震亨指出的「挺負詩力，所少韻致」，亦說明了本色論者不是看不到讀者在面對

②⑥ 《歷代詩話》，頁322。見「詩者述事以寄情」一條。

②⑦ 同前註。

②⑧ 丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年），頁1367。

②⑨ 《歷代詩話續編》，頁1419及頁1921。

③⑩ 《唐音癸籤》，卷7，頁65。

③① 王十朋：《梅溪王先生文集》（上海：商務印書館，1929年），後集卷14，〈讀東坡詩〉，頁4。詩序云：「學江西詩者，謂蘇不如黃，又言韓、歐二公詩乃押韻文耳，予雖不曉詩，不敢以其說爲然。」

作品時所感受到的「力」之美，然而他們更重視的是屬於詩歌本色之「韻致」，即魏泰所說的餘味；輕重取決於他們論述背後的價值體系。再看許學夷論白居易之以文為詩時，往往用「快心自得」，「議論痛快」等描述閱讀此類作品的審美感受，實與健崛峻爽之詞同調。要之能從藝術審美角度考量以文為詩的論點，乃從讀者的體味出發，並往往以個別詩人的成就為判斷的依歸。

清代論者不乏與前代相同的看法，如下面三條：

〈琴操〉果非詩、騷，微近樂府，大抵稍涉散文氣，昌黎以文為詩，是用獨絕。（朱彝尊評〈琴操〉）^{③②}

論先生詩者，或有以文為詩之誚，至直斥為不工。蓋其論始於陳後山，自宋迄明，更相附和，而先生之詩，幾為其文所掩而不能自伸，余竊怪說者不深考其源流〔……〕獨先生能盡啟祕鑰，優入其域，非餘子可及。顧其筆力放恣橫從，神奇變幻，讀者不能窺究其所從來，此異論所以繁興，而不自知其非也。（顧嗣立〈韓詩增注正訛序〉）^{③③}

以文為詩，自昌黎始，至東坡益大放厥詞，別開生面，成一代之大觀。（趙翼《甌北詩話》）^{③④}

「是用獨絕」、「別開生面」，與養一齋的「掃除凡近」意同，屬詩話中常見的在最後閱讀階段歸納整體印象的摘句為評，「放恣橫從，神奇變幻」則是在閱讀過程中的感知內容，顧嗣立說讀者須深考源流及窺究所從才自知其非，那便不是一般讀者識力可能達到的水平了，故宋、明以來，附和後山之言者多，正面而全盤認取自家審美判斷者少，至如劉熙載說昌黎詩「以醜為美」^{③⑤}，該

③② 錢仲聯：《韓昌黎詩繫年集釋》（上海：古典文學出版社，1957年），下冊，頁518。

③③ 顧嗣立刪補，黃鉞增注：《韓詩增注正訛十一卷》（咸豐七年再版），〈自序〉，頁1。

③④ 趙翼：《甌北詩話》（北京：人民文學出版社，1981年），頁28。

③⑤ 劉熙載：《藝概·詩概》，見《劉熙載論藝六種》（成都：巴蜀書社，1990年），頁63。

是最能體現欣賞者在熟味作品中曲折的審美心理了。

2. 詩文相生與相通

宋代陳善在《捫虱新話》中早有論到詩文互涉之可取處，說得頗是透切：

韓以文爲詩，杜以詩爲文，世傳以爲戲，然文中要自有詩，詩中要自有文，亦相生法也。文中有詩，則句語精確，詩中有文，則詞調流暢，謝玄暉曰：「好詩圓美流暢如彈丸。」此所謂詩中有文也。唐子西曰：「古人雖不用偶儷，而散句之中暗有聲調，步驟馳騁，亦有節奏。」此所謂文中有詩也。前代作者皆如法，吾所謂無出韓杜。觀子美到夔州以後詩，簡易純熟，無斧鑿痕，信是彈丸矣。退之之畫記，觀其鋪張收放，字字不虛，但不肯入韻耳。或者謂其始自甲乙，非也。以此知杜詩韓文，闕一不可。世之議者，遂謂子美於韻語不堪讀，而以退之之詩但爲押韻文者，是果足爲韓、杜病乎。文中有詩，詩中有文，當有知者領予此語。^{③⑥}

此段與同書中另外一則似有矛盾：「以文體爲詩，自退之始。以文體爲四六，自歐陽公始。」^{③⑦}但細辨之，其中實有分別，在前一則中他說詩中有文及文中有詩，自古已然，並非始自杜、韓，指的是此乃創作手法之自然流露，詩歌誦來流暢，讀者自覺詩中有文，文章鏗鏘有節，則覺文中有詩，兩者自有相生之美，論者病杜、韓之詩似文，便是昧於此理。至後一則中他又說以文爲詩自退之始，是指退之是有意識地以文爲詩，非如世人所傳的遊戲之作，是承前代作者的作法去做的。「有詩」、「有文」是由讀者的層面體察，「爲詩」是由作者的創作意識說去。陳善的論述既正視了本色的問題，在客觀歸納詩文相生之理的方面超越同代人，更爲杜、韓的詩文互體指出了淵源而使之合理化。

^{③⑥} 陳善：《捫虱新話》，見《宋人詩話外編》（北京：國際文化出版公司，1996年），頁418。

^{③⑦} 同前註，頁421。

至清代，桐城派與宋詩派稱盛一時，他們在詩學上都傾向側重創作主體的學問根柢和道德修養，並同樣主張詩文相通。但他們從不同的角度考慮以文爲詩的問題。桐城派提出詩文一理，是建立在法的原則上。姚鼐說：「詩之與文，固是一理。」^{③⑧}方東樹亦以爲「詩與古文一也，不解文事，必不能當詩家著錄」^{③⑨}。又說：「不解古文，詩亦不妙。」^{④⑩}在《昭昧詹言》中他由字法、句法、章法等結構入手，以解古文的義法爲讀詩的基礎，這是立足於古文的一種本體觀念，與桐城文派詩派一脈有關。桐城派由義法所建構的一套詩學準則，反對模擬，重視獨創性，方苞在〈楊千木文稿序〉中批評南宋詩文作家說：「南宋以後，爲詩若文者，皆勉焉以效古人之所爲，而慮其不似，則欲不自局於蹇淺也能乎哉？」^{④⑪}方東樹在《昭昧詹言》中評韓詩時便屢稱其能「造言」、「造境」、「用法變化」等，側重個別性與創造性，如卷九謂：「韓公詩，文體多，而造境造言，精神兀傲，氣韻沈酣，筆勢馳驟，波瀾老成，意象曠達，句字奇警，獨步千古，與元氣侔。」^{④⑫}取向在由「造境造言」以下各方面所形成的藝術風格，包括字句、意象、筆力、章法、神氣、境界等，比較他批評宋代的文體詩，可見他在詩文一理的基礎上肯定以文爲詩，是在於法的超妙境界：「凡漢、魏人，鮑、謝、杜、韓無不精法，自趙宋後，文體詩盛，一片說去，信手拉雜，如寫揭帖相似，全不解古人順逆起伏，頓斷轉換，離合奇正，變化之妙矣。」^{④⑬}不見作文用筆之妙，則文體詩無可取處。觀乎昭昧論杜

③⑧ 姚鼐：〈與王鐵夫書〉，《惜抱軒詩文集》（上海：上海古籍出版社，1992年），頁290。

③⑨ 方東樹：《昭昧詹言》（北京：人民文學出版社，1984年），卷14，頁376。

④⑩ 同前註，卷12，頁296。

④⑪ 方苞：《方苞集》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁608。

④⑫ 方東樹：《昭昧詹言》，卷9，頁219。

④⑬ 同前註，卷2，頁54。

韓詩俱講究氣脈，以文爲詩當是得此氣脈義法之途徑^④。故要言之桐城詩派所肯定的，是由以文爲詩所達致的藝術獨創性，而非在於文體本身。

宋詩派亦以爲詩文之理相通，近代陳衍在《石遺室詩話》云：「余嘗論古人詩文合一，其理相通，斷無真能詩而不能文，真能文而不能詩，自周公、孔子以至李、杜、韓、柳、歐、蘇，孰是工於此而不工於彼者。其他之偏勝而不能兼工，必其未用力於此者也，否則並其所謂偏勝者，亦實未勝也。」^⑤唐文治在《石遺室文集》的總序中再記述了他論詩文之異同處：「先生論詩原本三百篇，其言曰，詩者以言情說理寫景記事與文同。而所以言之寫之紀之者，與文稍有不同。及其工也，可誦可讀又無不同。所以古者均謂之文云云。」^⑥陳衍是從讀書用力論詩文一理，根本於傳統學術文學不分的文藝觀念。宋詩派以爲一個人只要讀書積理，在詩文創作上自然不俗，那便是「工」了；「工」是作品中蘊含的學問性情，屬於德性理性的審美體驗，這也是他們肯定詩歌價值的所在。他們在藝術上本寬容精神，並不將以文爲詩的體制問題放在一切之上，陳三立對韓愈詩的評價可供參考：「韓公詩繼李杜而興，雄直之氣，詼詭之趣，自足鼎峙天壤，模範百世，不能病其以文爲詩而損偏勝獨立之光價也。」^⑦在重視體現創作主體學養的基調上，桐城派與宋詩派都一致認爲以文爲詩無損作品價值。

從詩文相生到詩文相通，反映論者對詩本質的思考並不以本色爲依據，他

^④ 《昭昧詹言》卷八第十二條曰：「欲學杜、韓，須先知義法粗胚，今列其統例於左，如創意、造言、〔……〕氣脈（草蛇灰線，多即用之以爲章法者）。」（頁213）同卷第五條又說：「欲學杜、韓而不得其氣脈作用，則又徒爲陳腐學究皮毛。」（頁211）氣脈當指作者的學問胸襟表現在作品中所形成的一種雄直之氣。

^⑤ 陳衍：《石遺室詩話》（臺北：臺灣商務印書館，1976年），卷26，頁3。

^⑥ 陳衍：《石遺室文集》，卷8，頁13。《石遺先生集》（臺北：藝文印書館，1964年），第2冊。

^⑦ 見《韓詩臆說·序》。

們由讀者角度看以文爲詩，注意的乃是從閱讀中獲得的美感體驗；或在詞調流暢，或在文法精妙，或在人格感染，或在學問高深，各以其詩學原則爲依歸。近代陳寅恪在〈論韓愈〉中的批評最是簡單直接：「既有詩之優美，復具文之流暢，韻散同體，詩文合一，不僅空前，恐亦絕後。」^{④⑧}

三、源流正變的探討

清高宗在《唐宋詩醇》中沿宋代以來對韓詩似押韻文的討論而批評云：

韓愈文起八代之衰，而其詩亦卓絕千古，論者常以文掩其詩，甚或謂於詩本無解處。夫唐人以詩名家者多，以文名家者少，謂韓文重於韓詩可也，直斥其詩爲不工，則群兒之愚也。大抵議韓詩者，謂詩自有體，此押韻之文，格不近詩，又豪放有餘，深婉不足，常苦意與語俱盡，蓋自劉攽、沈括，時有異同，而黃魯直、陳師道輩，遂群相訾訾，歷宋、元、明異論間出，此實昧於昌黎得力之所在，未嘗沿波以討其源，則真不辨詩體者也。^{④⑨}

他認爲應將韓詩的辨體問題從源流變化的角度去考慮，在金代，趙秉文早已就杜、韓詩的表現手法提出了「變」的觀點，〈答李天英書〉說：「杜陵知詩之爲詩，而未知不詩之爲詩，而韓愈又以古文之渾浩溢而爲詩，然後古今之變盡矣。」^{⑤⑩}按他的說法，以文爲詩雖濫觴於杜、韓，但他們實無意爲之，杜甫固然未知此道，退之亦是由古文而變化了詩的手法。這是關於以文爲詩起源的其中一種說法，並最符合文體的發展變化，錢鍾書即指爲「深有識於文章演變之原，而世人忽焉」^{⑤⑪}。到底以文爲詩是起於杜甫，起於韓愈，還是杜、韓後的

④⑧ 《陳寅恪先生文史論集》（香港：文文出版社，1973年），頁9。

④⑨ 愛新覺羅·弘曆：《御選唐宋詩醇》（1881年浙江書局重刊本），卷27，頁1。

⑤⑩ 《中國歷代文論選》（二）（上海：上海古籍出版社，1979年），頁433。

⑤⑪ 《談藝錄》，頁30。

自然變化？論者各有所見，主起於杜甫者如葉燮云：「有謂唐人以詩爲詩，主性情，於三百篇爲近；宋人以文爲詩，主議論，於三百篇爲遠。何言之謬也。唐人詩有議論者，杜甫是也。」^②楊倫亦云：「以議論爲韻言，至少陵而極，少陵至此等詩而極。」^③現代學者如許總在《杜詩學發微》和《唐詩史》中都認爲以文爲詩是起於杜甫而由韓愈繼承^④。然在三種說法中，明顯以起於韓愈者最多，如上述的後山、甌北諸評。然則退之是刻意以文爲詩，抑不自覺的因古文家的身分而影響了詩的表現形式？前者如郭紹虞以爲韓愈是基於文人的自覺創造性而刻意用散文寫詩^⑤，後者則有上引趙秉文的說法。又劉克莊在〈跋何謙詩〉中嘗云：「余嘗謂以情性禮義爲本，以鳥獸草木爲料，風人之詩也。以書爲本，以事爲料，文人之詩也。」^⑥後來劉辰翁就此批評說：「後村謂文人之詩與詩人之詩不同，味其言外，似多有所不滿，而不知其所乏適在此也，吾嘗謂詩至建安，五七言始生，而長篇反復，終有所未達，則政以其不足於爲文耳。文人兼詩，詩不兼文也，杜雖詩翁，散語可見，惟韓、蘇傾竭變化，如雷霆河漢，可驚可快，必無復可憾者，蓋以其文人之詩也。詩猶文也，盡如口語，豈不更勝，彼一偏一曲，自擅詩人詩，局局焉靡靡焉，無所用其四體，而其施於文也，亦復恐泥，則亦可以睠然而憫哉。」^⑦其言異於柳宗元而近趙秉

② 葉燮：《原詩》外篇下，見《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1978年），頁607。

③ 楊倫：《杜詩鏡銓》（上海：上海古籍出版社，1980年），〈劍門〉，頁309。

④ 許總：《杜詩學發微》：「〔……〕可見杜甫以散語爲詩亦即以文爲詩，對韓詩以及蘇軾等宋代詩人創作的積極影響，而韓愈的以文爲詩，則是上承杜甫之首創，下啓宋代之極盛。」（頁271）《唐詩史》：「開天已有以文爲詩的現象，到韓孟詩派則屬自覺追求。」（頁247）

⑤ 郭紹虞在《中國文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1986年）中說：「韓愈是文人，不是詩人，所以他做不到李、杜豪放雄渾之格，於是爲了掩蓋他的以散文爲詩，不得不創爲橫空盤硬語，妥貼力排鼻的作風，以豪氣來懾服人。」（頁204）

⑥ 劉克莊：《後村先生大全集》，卷106，頁3。

⑦ 劉辰翁：〈趙仲仁詩序〉，《須溪集》（臺北：臺灣商務印書館，1973年《四庫全書珍本》），卷6，頁3。

文⁵⁸。蓋古文家之詩氣魄非凡，另有一種感染力量，故文人之詩比詩人之文可觀。事實上刻意與否，實無關大體。退之既以古文家而為詩，本乎文學觀點在創作中自覺的由古文為詩，是合理表現；另一方面，在創作的過程中不自覺的流露學問，並以古文手法入於詩中，又似最自然不過。參考錢穆和王基倫等論述退之的以詩為文，我們可以說在詩文作品中文氣或詩意的流動，既源於作者的主觀精神，亦存乎批評者歷時性的辨體意識。朱自清指韓愈「詩之為詩」，便是從魏晉「文」、「筆」的義界下判斷，他說：「唐人連韓愈和他的追隨者在內，都還沒有想到詩文的對立上去」，因為他們似乎想將詩文都納入「文」之中，以提高散體文的地位而揚棄「筆」的名稱⁵⁹。朱自清的說法與別人不同，是因他本由魏晉而下的辨體意識，與一般由宋而上的路數不同，而在詩與文的分合關係中，也包含了廣義的文化體認在內。

然而趙秉文的說法之所以具識力，仍是有跡可尋的。由宋人提出以文為詩的論題開始，後世詮釋不絕，論者對其中意義的體認，更影響了中國詩學批評的大原則，而那都是循著以散體文來理解以文為詩的「文」為評論中心的。我們再重複這個問題：到底杜甫、韓愈在以文為詩時，是抱著一種怎樣的創作態度？他們固然沒有以文為詩的預設觀念，從創作主體論說，這本是個無從找到答案的問題，用散文寫詩，可能是刻意，也可能是隨意，總之是承著前人的步伐有所發展；韓愈看來比杜甫顯得刻意，因為韓愈與古文運動有密切關係。那麼古文運動之「古文」一詞，是否單純指散文之意？張安祖在〈韓愈「古文」含義辨析〉中詮釋韓愈的古文概念時，指出古文其實並不限於文體的對與不

⁵⁸ 柳宗元在〈楊評事文集後序〉中以爲文人未必能詩，詩人未必能文，因爲文者本乎著述，詩者本乎比興：「茲二者，考其旨義，乖離不合，故秉筆之士，恆偏離獨得而罕有兼者焉。」《柳宗元集》（北京：中華書局，1979年），頁578。

⁵⁹ 朱自清：〈論「以文為詩」〉，《朱自清古典文學論文集》，頁94。

對，韓愈只主張創新與自由，要求形式內容的和諧統一^{⑥⑩}。是則古文運動之於古文爲詩，便沒有了散體文的必然因素在內；韓愈在以文爲詩時，不一定是本著對散文的應用心理，散文入詩的表現是建基於他對文學的創作理念：文體要求是被放在創新精神之下的，作品的整體表現是前提，必要時文體可能要讓路。唐代詩人仍沒有本色的顧慮，此所以韓愈古文溢而爲詩之故。

因此將以文爲詩放在文學發展的變化中去考察是具有意義的。正如陳善所說，詩文相生古已有之，歷代作者皆如法，廣義的以文爲詩並非出於杜、韓^{⑥⑪}。杜、韓的以文爲詩，是本著創新精神的創作意識。宋代以前沒有以文爲詩的說法，是因爲中國詩學始盛於宋人，宋人在學古的過程中要面對和處理本色的問題，遂引起不同的意見，議論的展開同時亦象徵唐、宋兩種風格典型的本質被接納與肯定的探討。

在唐、宋詩的發展中，以文爲詩是否只意味由韓愈引起的古今之變；由詩人詩到文人詩、由抒發情感到展現學問？比起宋代，明代論詩者更著重詩之體格，許學夷的《詩源辯體》是論以文爲詩最多的一本詩話，他將以文爲詩放在元和詩壇的大變上，作爲一種文學現象來考慮。他先指出元和詩壇的特徵在於「變」：「元和諸公所長，正在於變」^{⑥⑫}。總體來說，可謂詩之大變：「大歷以後，五七言古、律之詩，流於萎靡。元和間，韓愈、孟郊〔……〕諸公群起而力振之，惡同喜異，其派各出，而唐人古、律之詩至此爲大變矣。」^{⑥⑬}但細分之下，又有正變與大變的不同：從近體詩說，是正變，正變是指有根源的，非有意爲之的變，而從古體詩說，是大變，大變是不與古者同源，有意爲之的

⑥⑩ 張安祖：〈韓愈「古文」含義辨識〉，《文學遺產》（1998年第6期），頁97。

⑥⑪ 陳善：《捫虱新話》，見《宋人詩話外編》，頁418。

⑥⑫ 許學夷著，杜維沫校點：《詩源辯體》（北京：人民文學出版社，1987年），卷24，頁250。

⑥⑬ 同前註，卷24，第1則，頁248。

變⁶⁴。以文爲詩是元和大變的具體內容：「元和諸公，議論痛快，以文爲詩，故爲大變。」⁶⁵許學夷將元和古詩的表現形式與盛唐以來的相比較，發現了前所未有的大變，他以爲這是元和諸人欲自立門戶而刻意爲之的變化。

元和詩人刻意去變的，是不再如初盛唐的以比興爲詩，「悉離景象，悉發真意」⁶⁶。觀乎書中所述，以文爲詩的意義指涉甚爲簡單，在論韓、白詩諸條中，可見主要表現爲議論痛快與敘事詳明兩方面；議論痛快即快心露骨，指「以理爲勝」，敘事詳明指「寸步不遺，猶恐失之」⁶⁷。這樣的敘論特色主要體現在韓、白的古詩中，而同時對後來的宋詩發生了大影響。當然韓、白的古詩在風格上實有個別的差異，白詩文詞平淺，流暢委婉，韓詩則有豪雄和奇險的兩端，然而在深刻的議論性和細緻的敘事性方面，他們由各自的才華而展現了前所未有的佳績，且由此而開創了前所未有的詩壇新局面。許學夷論詩本主盛唐，以盛唐才是詩之極致，對元和詩變頗不以爲然，說是唐人「錯悟受魔之始」，但從變的角度說，他仍肯定了其中的價值。他說：「元和諸公之詩，其美處即其病處，〔……〕學者必先知其美，然後識其病。今淺妄者於退之五七言古實無所解，遽謂其詩不足觀，聞者寧不絕倒。」⁶⁸又說：「元和諸公如異端曲學，多縱恣變幻，資性高明者，未識正變而遽讀之，不免爲惑耳。」⁶⁹淺妄者固欠識力，資性高明者若不從正變角度看，也是看不到其中的意義的。持

⁶⁴ 許學夷著，杜維沫校點：《詩源辯體》，卷32，第12則，頁306。其言曰：「律詩由盛唐變至錢劉〔……〕皆自一源流出，體雖漸降，而調實相承，故爲正變，古詩若元和諸子，則萬怪千奇，其派各出，而不與李、杜、高、岑諸子同源，故爲大變。其正變也，如堂陛之有階級，自上而下，級級相對，而實非有意爲之。」

⁶⁵ 同前註，卷23，第18則，頁245。

⁶⁶ 同前註，卷27，第8則，頁270。

⁶⁷ 同前註，卷28，第2則，頁271。

⁶⁸ 同前註，卷24，第8則，頁250。

⁶⁹ 同前註，卷24，第2則，頁248。

論客觀，比宋代張戒的執中之言有說服力^⑩，也就解釋了以文爲詩異論間出的原因。

如何從正變角度看以文爲詩的變化意義？這其實是中國古詩發展過程中的一個部分。許學夷指元和古詩之變是有意爲之的大變，乃相對於盛唐而言。盛唐古詩講究氣象風格，以「調多就純，語皆就暢」爲正宗，《詩源辯體》說：「漢魏五言，體多委婉，語多悠圓。唐人五言古變於六朝，則以調純氣暢爲主。若高、岑豪蕩感激，則又以氣象勝，或欲以含蓄蘊藉而少之，非所以論唐古也。歌行不必言矣。」^⑪元和五古既不同於漢魏五古之委婉悠圓，又異於盛唐五古之調純氣暢，故爲大變。明人以調純氣暢是唐古詩正宗，調純指不雜律之古詩，如李、杜、岑參、元結之作。氣暢是豪蕩感激，以氣象勝，如高、岑之作^⑫。但標舉正宗是一回事，唐人古詩中雜以律調又是事實，古詩律化是唐體別於漢魏體的一個重要特徵；而無論相對於純唐體（調純氣暢）或不純的唐體（雜用律調），元和間五七古都有不同的表現：「退之奇險，東野琢削，長吉詭幻，盧仝、劉叉變怪，惟樂天用語流便，似若欲矯時弊，然快心露骨，終成變體。」^⑬語言風格不同，快心露骨則一，刻意以敘事議論爲表現的手段，與盛唐後流於委靡的大曆詩又復不同。故元和改變了漢魏以來的古詩傳統，將唐人的古詩風格又帶到另一個新的境地，此所謂大變。然大變雖非積漸之變，亦不可能完全突破詩歌發展的軌跡，許學夷在《詩源辯體》卷二十八第一條即

⑩ 張戒《歲寒堂詩話》云：「韓退之詩愛憎各半，愛者以爲雖杜子美亦不及，不愛者以爲退之於詩本無所得，自陳無己輩皆有此論，然二家之論俱過矣，以爲子美亦不及者固非，以爲退之於詩本無所得者談何容易耶」。見《歲寒堂詩話箋注》（成都：四川大學出版社，1990年），頁73。

⑪ 許學夷著，杜維沫校點：《詩源辯體》，卷15，第4則，頁156。

⑫ 關於明代詩論中唐五古與漢魏五古的關係，陳國球在《唐詩的傳承——明代復古詩論研究》（臺北：臺灣學生書局，1990年）中有詳細論述。

⑬ 許學夷著，杜維沫校點：《詩源辯體》，卷28，第13則，頁275。

指出白詩五古源於陶淵明，論韓愈五七古時亦說有近淵明之處和類建安及古樂府處⁷⁴，是大變中其實亦有正變成分。

故以文爲詩象徵了元和詩變的具體意義，它包括了韓愈、白居易等在詩中表現的特殊創作力，影響了同時及後代的作者，於是中國詩歌自此有重議論敘事的文人詩出現。宋人欲於唐詩以外自創新境，在以文爲詩上表現了很突出的成績，敘論直致成爲宋詩的特徵，在北宋中期以前的作者中，蘇軾在實踐方面最有成就。蘇軾以天才豪放，議論縱橫，運典隨意，揮灑自然，於韓、白外獨創一格，故甌北稱其以文爲詩能成一代大觀，作品「議論英爽，筆鋒精銳」，比較韓詩之險韻鍛鍊，坡詩雄厚不及，然「放筆快意，一瀉千里」，「自成一派，不可方物」⁷⁵。方東樹同意東坡以文爲詩是才大表現，但議論縱橫中亦可體現其法度，《昭昧詹言》評七古曰：「坡詩縱橫如古文，固須學其使才恣肆處，尤當細求其法度細緻處，乃爲作家。」⁷⁶法度細緻乃氣脈所繫。蘇軾以後，宋詩中影響最大的是以黃庭堅爲代表的江西詩派，江西詩派在韓愈「橫空盤硬語，妥貼力排夏」的基礎上建立生澀拗僻的風格，講究學問，講究法度，重視句法章法之布置用心，讀者要深切體味，才能在江西詩的奇硬生新中咀嚼出至味來。可見宋人在深化以文爲詩的實踐上，是走到「構設奇巧」的路上去了，從力求創新的角度看，這實符合韓詩當初變化之義。儘管在北宋末年後，江西詩派衰落，宋詩又有了新的轉變，但南宋四家如陸游、楊萬里等都是在江西的基礎上有所發展的，故無可否認江西詩派是開出了中國詩歌一條新的道路，此後明、清論者皆在唐詩與宋詩的兩種風格上或即或離，長期的唐宋詩之爭與以文爲詩的被體認相終始。元代傅若金《詩法正論》云：「大概唐人以詩爲詩，宋人以文爲詩。唐詩主於達情性，故於三百篇爲近；宋詩主於立議

⁷⁴ 同前註，卷24，第16則，頁253。

⁷⁵ 趙翼：《甌北詩話》（北京：人民文學出版社，1998年），卷5，頁56。

⁷⁶ 方東樹：《昭昧詹言》，卷11，頁241。

論，故於三百篇爲遠。達情性者，國風之餘；立議論者，雅頌之變，固未易以優劣也。」^⑦雖屬意於唐，然其言不失中正。概言之，沿杜、韓、白、蘇的以文爲詩，中國詩在宋代江西詩派之後終於建立了另一種有別於唐詩的典型，詩文合體是此典型風格的呈現；而韓愈在此詩之大變中，確起了重要而積極的作用。

以上分別就以文爲詩的起源、在唐詩中的變化內容和在中國詩歌中的變化意義作論述。廣義的以文爲詩與文學並生，在辨體意識未完全成熟前，詩文相生是常見現象，故杜甫、韓愈等詩人在創作上的文體化傾向，實具復古與創新的雙重意義。元和的以文爲詩引起宋及以後各代的關注，則是詩學觀念的發展表現；在對詩體本色作愈趨深切辨明的同時，也對傳統詩道中重蘊藉、重興象等創作原則作恪守與超越的爭持。大抵宋人於詩多所反省，在本色的依違上各有洞見，明人多宗盛唐，愈重本色，清代詩兼唐宋，愈往後而愈能肯定其藝術價值。中國詩歌經這一場討論，始得完成其整體生命的意義。錢鍾書在《談藝錄》中引葉燮〈百家唐詩序〉：「貞元、元和時，韓、柳、劉、錢、元、白鑿險出奇，爲古今詩運關鍵。後人稱詩，胸無成識，謂爲中唐，不知此中也者，乃古今百代之中，而非有唐之所獨。」並云：「是以中唐之『中』，爲『如日中天』之『中』，凌駕盛唐而上。」^⑧橫山將中唐之「中」推廣爲上下百代之

^⑦ 《中國歷代詩話選》（長沙：嶽麓書社，1985年），第2冊，頁1086。

^⑧ 錢鍾書：《談藝錄》四二條，頁145。葉燮：〈百家唐詩序〉，見《已畦文集》（上海：上海書店，1994年《叢書集成續編》本，第124冊），卷8，原文與《談藝錄》所載稍異，葉燮以爲貞元、元和之間是古今文運詩運一大關鍵，其言曰：「迨至貞元、元和之間，有韓愈、柳宗元、劉長卿、錢起、白居易、元稹輩出，群才競起，而變八代之盛，自是而詩之調之格之聲之情鑿險出奇，無不以是爲前後之關鍵矣。起衰者，一人之力專，獨立砥柱，而文之統有所歸。變盛者，群才之力肆，各途深造，而詩之尚極於化。今天下於文之起衰，人人能知而言之，於詩之變盛，則未有能知而言之者，此其故皆因後之稱詩者胸無成識，不能有所發明，遂各因其時以差別，號之曰中唐，又曰晚唐。不知此中也者，乃古今百代之中，而非有唐之所獨得而稱中者也。中既不知，更何知詩乎。」（頁719）

「中」，指出韓、柳等在中國詩文二軌之關鍵時刻肆其才力，變盛唐以來之聲情格調，竟成詩史之重要標識，實崇揚極至，而錢鍾書日中之喻，更肯定其影響力之深且遠。以文為詩作為中唐詩歌的一個重要風格表徵，其詩學意義當不容忽視。

本文通過文體和詩學觀念的相關分析，對以文為詩的本色與源流發展作出全面的闡釋，其輪廓遂得以清晰顯現。在中國詩歌的風格變遷中，以文為詩實起一大作用，而我們亦由宋及以後各代對此詩歌表現手法的接受過程中，看到詩人與詩評家各自的努力，和他們在創作與企圖調整創作異化之間的張力，正是在這些努力和張力的互相推進之下，中國建立了悠遠深厚而內涵豐富的詩歌傳統。

以文爲詩的觀念嬗變

吳 淑 鈿

提 要

自《後山詩話》載「以文爲詩」一詞以來，後世詮釋不絕於書。直至現代，論者的視點仍主要集中在以散體文爲詩的價值認同上，而體認以散文爲詩的方式是歷來研究的重心。本文提出的研究進路，是必須將以文爲詩的文體觀念與詩學觀念結合，在詩學的發展過程中考察文體的起源與變異的內涵，才能具顯它的意義。意義的構建又關係於唐、宋詩歌風格類型的劃分及中國詩歌本質範圍的肯定。本文以爲宋代以後對以文爲詩的接受過程，標誌著中國詩歌傳統生命的完成，故相關觀念的嬗變實有論述之價值。

Evolution of the Concept of “Prose as Poetry”

NG Suk-tin

Ever since the phrase “prose as poetry” appeared in the *Hou-shan shih-hua*, many interpretations of it have been offered in various critical studies. Critics have attended mainly to the value of using prose as poetry, and the emphasis of academic research has been on recognizing the ways of using prose as poetry. This paper tries to offer a different perspective on this issue, proposing that the concept of genre in “prose as poetry” must be considered together with the concept of poetics. The meaning of genre can be foregrounded only when the significance of its origin and transformation is investigated in light of the development of poetics. The construction of this meaning is related to the differentiation of styles and forms of T’ang and Sung poetry, and the definition of Chinese poetry also counts in that construction. This paper holds that the reception of “prose as poetry” after the Sung Dynasty marks the perfection of traditional Chinese poetry, and thus the development of related concepts is of paramount importance.

Keywords: concept of genre concept of poetics system of norms
taste interrelation between poetry and prose
consciousness of differentiating genre