

得其氣韻之美

——陸時雍論李白古體詩的詩學意義

張俐盈

中興大學中國文學系助理教授

一、前言

陸時雍約生於明萬曆中期（約1590年前後），卒於崇禎末年（1639-1644年之間）¹。字仲昭，號澹我，又自署昭仲²。浙江桐鄉人，少時聰穎，性不耐俗，又慷慨疏豁，在鄉里間頗有名氣³。明崇禎癸酉（1633年）貢生，然長期不遇，

本文初稿曾宣讀於中央研究院中國文哲研究所主辦之「雛鳳清聲：文哲青年學者夏季論壇」，先後承廖肇亨研究員、楊玉成研究員及三位匿名審稿人惠賜卓見，特致謝忱。

- ¹ 參考趙遠夫〈陸時雍與《楚辭疏》〉針對陸氏生平的推論，見趙遠夫：《古典文獻論叢》（北京：中華書局，2003年），頁383-386。
- ² 趙遠夫〈陸時雍與《楚辭疏》〉第二小節「關於陸時雍的字」推測，陸時雍字本為「仲昭」，出自《書·堯典》：「百姓昭明，協和萬邦，黎民於變時雍。」「仲」表排行，「昭」寄託對政事的期望，然明末政治腐敗，陸求取功名、榮養父母的希望落空，故由著意科舉而改以設館為生計，以選評詩體現個人人才華，故自號「澹我」。「澹」與「昭」意正相反。而改字「昭仲」，一則對政治失望，二則表現對好友周拱辰之期望。同前註，頁386-388。
- ³ 周拱辰〈陸徵君仲昭先生傳〉：「仲昭髫歲穎異，試輒冠軍。性不耐俗，俗亦多避之。慷慨疏豁，不（侵）〔輕〕然諾，而簡傲自遂。意苟相許，風雨語言無倦，意所不可，終日接不交一言。有貌為小恭者，唾不顧，曰：『屠沽兒，乃以潤吾長者之色哉！』仲昭文日高，名亦益起。（里有殺人中人者）〔里中有殺人者〕，白之縣令，聲頗慷慨，令目（攝）〔懾〕之。仲昭推案起，竟去不顧。縣令慙謝，事得直。當是時，遠近頌義無窮，而仲昭深自韜戢，閉戶讀書自若。」見〔明〕周拱辰：《聖雨齋詩文集》（臺北：新文豐出版公司，1997年《叢書集成·三編》第39冊），卷8，頁602。

後得順天府丞戴澳敬慕，待爲上賓。但最終亦因戴被劾而受牽連，卒於繫所⁴。著有《韓子注》、《揚子注》、《淮南子注》、《詩鏡》、《楚辭新疏》等書⁵。

陸時雍的詩學代表著作《詩鏡》，包含《古詩鏡》三十六卷、《唐詩鏡》五十四卷，卷首有序及〈詩鏡總論〉。編排依時代先後爲序，各詩家先進行總評，再按體裁選詩及評論。《四庫全書總目》評《詩鏡》曰：「採摭精審，評釋詳核，凡運會升降，一一皆可考見其源流。在明末諸選之中，固不可不謂之善本矣。」⁶於明清選本、詩話中亦常見徵引⁷，其重要性不容忽視。目前學界除幾本

⁴ 相關事蹟見周拱辰〈陸徵君仲昭先生傳〉：「明年遊燕，大司馬范公、同卿戴公最相慕愛，延客之，仲昭踞上座，彈射其詩若文，不少遜，一時聲滿長安。會同卿以風聞有所劾，援陸爲證，并逮之。繇鎮撫司下刑部，卒於繫。」（同前註，頁 603）〔清〕嚴辰：《光緒桐鄉縣志》（上海：上海書店，1993 年《中國地方志集成·浙江府縣志輯》第 23 冊，影印光緒十三年刊本）卷十三：「崇禎間，天下多故，詔舉巖穴異能之士，昭仲與焉，然終不遇。久留京邸，館順天府丞戴澳家，澳以事被劾，援昭仲爲證，並逮之，卒於繫所。」（頁 478）據近代學者研究，陸時雍之死乃源於晚明政壇東林與非東林兩大集團的鬥爭所致。見楊浙兵：〈陸時雍死事考〉，《許昌學院學報》2012 年第 3 期，頁 56-57。周拱辰嘗作詩哭悼好友，〈哭陸二仲昭（自註：時陸以非罪斃獄）〉其一：「狹狗嗥嗥踞九門，嚴霜六月不堪論。鄒陽書上君王怒，安國灰寒獄吏尊。血染蜀禽惟有怨，酒澆秦坂不消冤。雞壇騷雅春無主，欲讀〈招魂〉聲復吞。」見周拱辰：《聖雨齋詩文集》，卷 2，頁 529。

⁵ 《光緒嘉興府志》卷六一桐鄉文苑載：「陸時雍字昭仲，性剛，好使氣，不能俯仰于人，能文工詩，嘗註《韓子》、《揚子》、《淮南子》，選古詩、唐詩曰《詩鏡》，又論列《楚詞》，取王叔師、朱晦庵兩家註，而以己意折衷之，曰『離騷新疏』。」《離騷新疏》即今傳《楚辭新疏》。〔清〕許瑤光修，吳仰賢等纂：《光緒嘉興府志》（《中國地方志集成·浙江府縣志輯》第 13 冊，影印光緒五年刊本），頁 873。

⁶ 〔清〕永瑤、紀昀等：《四庫全書總目》（北京：中華書局，1965 年），卷 189，頁 1723。相較於批評李攀龍《古今詩刪》「薰蕕互異」、「門戶之見」，且表明收入之緣於「七子論詩之旨，不外此編，錄而存之，亦足以見風會變遷之故，是非蜂起之由，未可廢也」（頁 1717）。乃以記錄明代思潮爲收錄的出發點，可知對《詩鏡》的評價相對較高。

⁷ 《刪補唐詩選脈箋釋會通評林》引用甚多。見〔明〕周珽輯：《刪補唐詩選脈箋釋會通評林》，收入《四庫全書存目叢書補編》（濟南：齊魯書社，2001 年），第 25 冊，頁 567-592、第 26 冊，頁 13-39。或如沈德潛：「太白想落天外，局自變生，大江無風，濤浪自湧，白雲卷舒，從風變滅。此殆天授，非人力也。」〔清〕沈德潛：《說詩碎語》（北京：人民文學出版社，2005 年），頁 209。實化自〈詩鏡總論〉：「太白七古，想落意外，局自變生，真所謂『驅走風雲，鞭撻海岳』。其殆天授，非人力也。」〔明〕陸時雍：《詩鏡》（出版地不詳，明崇禎年間刊本，臺北國家圖書館藏），總論頁 19a。有關《詩鏡》版本，目前所見以《四庫全書》本最爲流通，然傳抄遂從間錯訛難免。近人任文京、趙東嵐點校：《詩鏡》（保定：河北大學出版社，2010 年）亦據《四庫全書》並參歷代總集而成，且部分標點有商榷餘地。爲求謹慎，本文以國家圖書館特藏明崇禎年間刊

專論《詩鏡》的學位論文外⁸，其他多集中於《詩鏡》對杜詩的選評上，尤其針對《唐詩鏡》選收杜詩最多，卻又在評論中明顯「貶杜」的矛盾現象進行深入探討⁹。相形之下，陸時雍對李白詩歌的選評及其映現的詩學意義，學界關注甚少¹⁰。

從批評史的視角來看，明代唐詩選本中李、杜詩歌收錄數量的消長，除代表選家對李、杜詩歌的接受外，也反映明代各詩學派別的審美觀。筆者針對明代四本著名唐詩選本進行考察，比較李、杜詩歌入選情況¹¹，發現陸時雍《唐詩鏡》

本《詩鏡》為據。又，方東樹云：「陸時雍言：詩之病在過求，過求則真隱而偽行矣。愚按過求二字不可解。大約言勿太著意於一偏，反使真意真相斷滅。……故詩不可偏過，有所倚則客氣乘而真意奪，陸君所謂過也。」〔清〕方東樹：《昭昧詹言》（北京：人民文學出版社，1984年），卷21，頁476。

⁸ 包括黃如焄：《晚明陸時雍詩學研究》（嘉義：中正大學中國文學研究所碩士論文，1993年）、羅安伶：《陸時雍〈唐詩鏡〉之詩學理論研究》（臺北：輔仁大學中國文學研究所碩士論文，2005年）、高仙：《陸時雍〈唐詩鏡〉研究》（武漢：中南民族大學文學與新聞傳播學院碩士論文，2011年）等。

⁹ 陳美朱表示：「陸時雍選杜最多，實有取杜詩作為其『中和之則』詩論的正、反例證。」詳參陳美朱：〈尊杜與貶杜——論陸時雍與王夫之的杜詩選評〉，《成大中文學報》第37期（2012年6月），頁103。此外，相關研究尚有陳昱安：〈析陸時雍《唐詩鏡》對杜甫的評價〉，《世新中文研究集刊》第8期（2012年7月），頁80-108；王秋雲：〈論陸時雍〈詩鏡總論〉對杜甫之評價〉，《有鳳初鳴年刊》第5期（2009年10月），頁1-18。

¹⁰ 目前所見專節討論者，如羅安伶碩士論文第七章「唐代各期風格論」，第二節「盛唐」中「個別詩家」以一小節專論李白，分「詩家淵源」、「天分、學力之別」、「創作手法」、「主情、主意之別」四部分討論。論述上主要著重在陸時雍對李、杜詩的比較，李白個別作品的討論不多，也較少從批評史視角申述，因此相關的選評特色與詩學意義，仍有極大的研究空間。羅安伶：《陸時雍〈唐詩鏡〉之詩學理論研究》，頁170-175。

選本	五言樂府	五古	七言樂府	七古	五律	五排	七律	七排	五絕	七絕	總數	佔總集比
唐詩品彙	—	196	—	76	46	12	6	—	23	39	401	40.6%
古今詩刪	—	86	—	53	82	25	37	—	8	7	294	20.4%
唐詩歸	—	9	—	8	13	4	1	—	5	17	57	5.7%
唐詩鏡	—	17	—	21	23	12	13	—	2	5	93	6.5%
唐詩鏡	—	41	—	19	15	0	0	—	12	11	98	9.9%
唐詩鏡	—	97	—	30	123	21	32	—	0	11	314	21.8%
唐詩鏡	19	105	57	54	22	3	1	—	9	27	297	30%
唐詩鏡	—	86	—	92	77	26	70	2	3	12	368	25.6%

表格中值得注意者有四：其一，灰底為李白，白底為杜甫。其二，依據版本分別為〔明〕高棅：《唐詩品彙》（臺北：學海出版社，1983年）；〔明〕李攀龍：《古今詩刪》（臺北：臺灣商務印書館，1983-1986年影印文淵閣《四庫全書》第1382冊）；〔明〕

有三點值得注意的現象：其一，就選收總數而言，《唐詩鏡》收李白詩雖略少於杜甫，然若對照李、杜詩歌現存總數進行百分比統計，《唐詩鏡》所收李詩占李集百分之三十，杜詩占杜集百分之二五·六，李詩比例實高於杜甫。在此之前，明初高棅《唐詩品彙》選錄李白詩數，居詩家之冠，其後《古今詩刪》與《唐詩歸》兩選本，無論在數量或比例上，李詩均低於杜詩，直到《唐詩鏡》方扭轉此局面。

其次，就各體詩歌收錄情況來看，各家所收李白的五、七絕數量大抵超過杜詩，而杜甫五、七律及排律則超越李詩。可見李白擅長絕句，杜甫擅長律詩，為明代選家一致認同¹²。唯獨五、七言古詩呈現了選家之間的歧異。兩本收錄李詩比例較高的《唐詩品彙》與《唐詩鏡》，同時也選收李白古詩多於杜甫，而《古今詩刪》與《唐詩歸》則剛好相反。換言之，選家之間對於李杜優劣的爭議，多半來自於古體詩。而後出的《唐詩鏡》顯然有意藉由選本傳達其詩學觀，並與之前的批評家對話。《唐詩鏡》收李白古體高於近體，且比例(79%)居四家之冠，恰與收李詩近體高於古體的《古今詩刪》比重相反，箇中緣由值得玩味。其三，《唐詩鏡》特別將李白樂府從古詩中獨立出來，此現象不僅未見於重視格調的《古今詩刪》，甚至在現存其他唐詩選本中，亦屬鮮例。

綜合上述，本文擬以《唐詩鏡》中李白古體詩為研究對象，嘗試將陸時雍「尊李抑杜」的現象放到明代詩學語境中檢視，尤其在七子派「學古」、「崇

鍾惺、譚元春：《唐詩歸》（上海：上海古籍出版社，2002年《續修四庫全書》第1590冊），其中李白有一首四言古詩，暫歸入五古；陸時雍：《詩鏡》。其三，最後一欄佔總集比係指與李、杜詩歌現存總數百分比統計，李白詩現存總數係依明代蕭士贊《分類補注李太白詩》之數，以九百八十八首為計，王琦《李太白全集·跋》有言：「今蕭本詩祇九百八十八篇。」〔清〕王琦：《李太白全集》（北京：中華書局，2012年），頁1691。杜詩總數一四三九首，則據〔清〕仇兆鰲：《杜詩詳註》（北京：中華書局，1999年）統計而得。其四，表格數據原擬參考岳進之統計，然筆者核對原書後發現多有不符，如《唐詩鏡》未列入五言樂府，七言樂府與古詩數量相混等，故加以修訂，謹此說明。見岳進：〈明代唐詩選本中的李、杜之爭〉，《江西社會科學》2013年第9期，頁86-91。

¹² 其中《唐詩歸》李、杜七絕雖同為十一首，然鍾惺表示：「少陵七言絕，非其本色……看詩者仍以本色求之，止取其音響稍諧者數首，則不如勿看矣。」（《唐詩歸》，頁107）竟陵派幽深孤峭的選詩標準雖異於他家，然對於李白擅長七絕一點，並無異議。

杜」的倡導下¹³，陸時雍別具隻眼欣賞李白古體¹⁴，其選詩標準為何？又為何將李白樂府從古詩中獨立出來？下文將從陸時雍的詩學理論談起，再分別探討陸氏選評李白五、七言古詩之特質；最後論證《唐詩鏡》標舉李白樂府的緣由，從文學史的視角總結陸時雍選評的詩學意義。

二、情真與韻長：陸時雍詩學要旨及「尊李」之因

陸時雍〈詩鏡總論〉嘗云：「世之言詩者，好大好高，好奇好異，此世俗之魔見，非詩道之正傳也。體物著情，寄懷感興，詩之爲用，如此已矣。」¹⁵其中「好大好高」、「好奇好異」乃分別針對七子與竟陵而發。錢鍾書《談藝錄》曾表示，明清之交詩學唯「竟陵派與七子體兩大爭雄」¹⁶。其中前七子代表李夢陽(1472-1529)提倡學習古人的格調與法式，嘗云：「高古者格，宛亮者調」、「文必有法式，然後中諧音度」¹⁷，並主張：「文必秦漢，詩必盛唐，非是者弗道。」¹⁸雖意在透過模擬古人揣摩文學自然法則，卻因過分注重格調等形式，而

¹³ 「學古」係指學漢魏古詩，如何景明〈海叟集序〉：「詩雖盛稱於唐，其好古者自陳子昂後，莫若李、杜二家，然二家歌行、近體誠有可法，而古作尚有離去者，猶未盡可法之也。故景明學歌行、近體，有取于二家，旁及唐初盛唐諸人，而古作必從漢魏求之。」見〔明〕何景明：《大復集》（臺北：臺灣商務印書館，1977年《四庫全書珍本·第七集》），卷34，頁3b。「崇杜」則如謝榛《四溟詩話》：「國朝何大復、李空同，憲章子美，翕然成風。」楊慎《升庵詩話》：「至李、何二子一出，變而學杜，壯乎偉矣。」見丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年），頁1139、774。

¹⁴ 《詩鏡》云：「王摩詰之清微，李太白之高妙，杜子美之雄渾，三者並稱，然而太白之地優矣。」揚李之論顯矣，然陸氏之尊李實以古詩爲主，對其近體時出微詞，如選評李白五絕時提到：「六朝五言絕，意致既深，風華復絢，唐人即古其貌而不古其意，古其意而不古其韻，如〈秋浦歌〉、〈勞勞亭〉，古意蕩然矣。」評五律時表示：「初唐以律行古，局蹐不伸，盛唐以古行律，其體遂敗。良馬之妙，在折旋蟻封，豪士之奇，在規矩妙應。若恃材一往，非善之善也。〈對酒憶賀監〉、〈宿五松山下〉、〈荀媪家宿巫山下〉、〈夜泊牛渚懷古〉，清音秀骨，夫豈不佳，第非律體所宜耳。」陸氏批評李白五絕徒具古貌而乏古意，五律則以古爲律，不符合律體規範。分別見陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷13，頁1b；盛唐卷12，頁10b、6b-7a。

¹⁵ 陸時雍：《詩鏡》，總論頁16a-b。

¹⁶ 錢鍾書：《談藝錄》（北京：三聯書店，2001年），頁298。

¹⁷ 分別出自〔明〕李夢陽：〈駁何氏論文書〉與〈答周子書〉，《空同先生集》（臺北：偉文圖書公司，1976年），第4冊，卷61，頁1739、1747。

¹⁸ 語出〔清〕張廷玉等：《明史》（北京：中華書局，1995年），卷286，頁7348。

陷入擬古窠臼，導致理論與實踐脫節的弊病。後七子的主張大抵承前七子而來，創作上亦見蹈襲痕跡，然文人卻互相標榜，蔚然成風，如王世貞(1526-1590)論李夢陽：「獻吉才氣高雄，風骨適利，天授既奇，師法復古，手闢草昧，為一代詞人之冠。」¹⁹「五七言律至仲默而暢，至獻吉而大，至于鱗而高，絕句俱有大力，要之有化境在。」¹⁹這些溢美之詞中，「高」、「大」一再出現，可知實為復古派追求的理想準則²⁰。至若竟陵，實出於公安²¹，反對摹古、崇尚性靈²²，「而思別出奇」、「另立幽深孤峭之宗，以驅駕古人之上」²³，又走向另一極端²⁴，故陸時雍以為此皆「世俗之魔見」。為調整復古與師心造成的偏頗，乃融合二者提出體物著情，寄懷感興之說。〈詩鏡總論〉又云：「詩之可以興人者，以其情也，以其言之韻也。……是故情欲其真，而韻欲其長也。二言足以盡詩道矣。」²⁵《四庫全書總目》論其詩學亦云：「大旨以神韻為宗，情境為主。」²⁶實則「情真」源自性靈，「韻長」則由復古派的調轉化而來。換言之，陸時雍之詩學，是在復古與反復古的衝突中應運而生。

「情欲其真」強調內衷的真情，這在傳統詩論中並不特出。如前七子李夢陽嘗云：「竅遇則聲，情遇則吟。吟以和宣，宣以亂暢，暢而永之，而詩生

¹⁹ [明]王世貞：《藝苑卮言》，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》，頁1044、1049。

²⁰ 杜詩之高昂聲調與雄渾風格尤為模擬的理想範本，許總〈明清杜詩學概觀〉：「由『格調』出發推尊杜詩中聲調之高昂與音節之變化進而以『法』為中心力圖探求，概括其規則所在，也是明清杜詩學的重要特點之一。」（《文學遺產》1988年第6期，頁117。）又，王世貞《藝苑卮言》論律詩云：「古惟子美，今或于鱗，驟似駭耳，久當論定。」（頁961）亦可為證。

²¹ 錢鍾書：《談藝錄》，頁298。

²² 鍾惺〈涪郎草序〉：「夫詩，道性情者也。發而為言，言其心之所不能不有，非謂其事之所不可無，而必欲有言也。……不得已而有言，言其心之所不能不有者，性情之言也。」見鍾惺：《隱秀軒集》（上海：上海古籍出版社，1992年），卷17，頁275-276。《列朝詩集小傳·譚解元元春》：「世之論者曰：『鍾、譚一出，海內始知『性靈』二字。』」〔清〕錢謙益：《列朝詩集小傳》（上海：上海古籍出版社，2009年），頁572。

²³ 分別出自錢謙益：《列朝詩集小傳》引金陵張文寺語、〈鍾惺學惺〉，頁574、570。

²⁴ 陳子龍〈答胡學博〉：「貴鄉鍾、譚兩君者，少知掃除，極意空淡，似乎前二者之失，可少去矣。然舉古人所為溫厚之旨，高亮之格，虛響沉實之工，珠聯璧合之體，感時託諷之心，援古証今之法，皆棄不道，而又高自標置，以致海內不學之小生，游光之縑素，侈然皆自以為能詩。何則？彼所為詩，意既無本，辭又鮮據，可不學而然也。」見〔明〕陳子龍：《安雅堂稿》（臺北：偉文圖書公司，1977年），卷18，頁1210-1211。

²⁵ 陸時雍：《詩鏡》，總論頁20a-b。

²⁶ 永瑤、紀昀等：《四庫全書總目》，卷189，頁1723。

焉。」²⁷指出詩之創生當本乎情，延續《毛詩序》「情動於中而形於言」之旨意。然而除了強調詩人將自身遭遇的感情形之於詩外，陸時雍更重視「情欲其真」之「真」，此又包含兩方面：情感的強度，以及表現方式的去人爲化。就情感強度而言，可以他對漢詩與晉詩的批評爲例子：

懇歎特至，語語披情。

語致繁複，情至故自不覺。

晉多能言之士，而詩不佳，詩非可言之物也。晉人惟華言是務，巧言是標，其衷之所存能幾也？²⁸

失去本衷，專務華巧之言，是晉詩「不佳」的主因²⁹。相形之下，陸氏不僅對漢詩發抒的懇切之情表達肯定，甚且包容因「情至」而不自覺產生的繁複語致。此正說明情感的真誠豐沛儘管對詩歌語言文字的生成，不一定全然帶來正面的影響，「情至」卻遠比言不由衷好。另一方面，表現方式是否自然生成，也是情真的關鍵。爲此，陸時雍特別將「情」與「意」區隔開來，其云：

一往而至者，情也；苦摹而出者，意也。若有若無者，情也；必然必不然者，意也。意死而情活，意迹而情神，意近而情遠，意僞而情真。情意之分，古今所由判矣。³⁰

創作若執著於闡發某一觀點或苦心追摹某種藝術風格，謀定後動，反而失真，陸氏稱之爲「意」。其云：「敘事議論，絕非詩家所需。以敘事則傷體，議論則費詞」，「詩貴真，詩之真趣又在有意似之間，認真則又死矣」。情講求自然而生，過分較真不若一往而至，若有似無，恰當地拿捏，足使神情意態靈活多變。嘗云：「詩不待意，即景自成，意不待尋，興情即是。」³¹易言之，陸氏所重視的情，不僅發自創作者性情本然之真，還必須是動蕩活潑，即興而成的自然情思。

至若「韻欲其長」，則是在「情真」之上另一重要的藝術特徵。何謂「韻」？〈詩鏡總論〉：「詩被於樂，聲之也。聲微而韻，悠然長逝者，聲之所

²⁷ 李夢陽：〈鳴春集序〉，《空同先生集》，卷50，頁1453。

²⁸ 分別見陸時雍：《詩鏡》，漢卷2評漢古詩〈悲與親友別〉，頁8b；漢卷2評漢古詩〈黃鵠一遠別〉，頁11a；總論頁5b。

²⁹ 《四庫》提要評《詩鏡》云：「〈總論〉中所指晉人華言是務，巧言是標，實以隱刺鍾、譚，其字句尖新，特文人綺語之習，與竟陵一派，實貌同而小異也。」（永瑤、紀昀等：《四庫全書總目》，頁1723）可據以參看。

³⁰ 陸時雍：《詩鏡》，總論頁19b。

³¹ 同前註，總論頁26b、28b、27b。

不得雷也。一擊而立盡者，瓦缶也。詩之饒韻者，其鈺磬乎？……凡情無奇而自佳，景不麗而自妙者，韻使之也。」³²這裏的韻，係指詩歌樂聲之外，悠然不絕的弦外之音，具有使情景無奇而自妙的效果，即講求言有盡而餘韻無窮。由此可知，陸時雍「韻欲其長」，相當於嚴羽「味忌短」及興趣說³³，亦可追溯至司空圖的「味外之旨」、「韻外之致」，乃至鍾嶸的「滋味說」³⁴。然而除此之外，陸時雍更著力於闡述韻的作用以及如何生發，〈詩鏡總論〉有言：

有韻則生，無韻則死；有韻則雅，無韻則俗；有韻則響，無韻則沉；有韻則遠，無韻則局。物色在於點染，意態在於轉折，情事在於猶夷，風致在於綽約，語氣在於吞吐，體勢在於遊行，此則韻之所由生矣。³⁵

先綜論「韻」可使詩歌充滿生意，避俗為雅，化沈為響，轉局為遠，再從物色、意態、情事、風致、語氣、體勢等，分論詩歌體物著情應該掌握之要點。點染為一種繪畫技法，相對於工筆之鈎畫實物，乃以渲染之虛筆烘托物象，創作時運用點染之法，有助營造若有似無，不可名狀之神韻。至若轉折、吞吐、遊行，皆指向變化不定的姿態；猶疑、綽約則刻劃若隱若現、若即若離的風貌³⁶。換言之，「韻」除指詩意豐饒外，陸時雍還重視含蓄，反對拘執，推本自然，強調隱約流動的狀態。在實際的評點中，陸氏常以此作為判斷作品優劣的準繩，如：

凡詩有無意而佳者，韻勝故也。

有意無神，有聲無韻，祇死語耳。〈冬節後至丞相第〉、〈別范安成〉是不乏意而苦無佳趣，以神韻之未生也。故詩不可以力求，不可以意索，有不知然而自然之妙。³⁷

³² 同前註，總論頁 6b-7a。

³³ 嚴羽《滄浪詩話》：「語忌直，意忌淺，脈忌露，味忌短。」又云：「盛唐諸人，惟在興趣，羚羊掛角，無迹可求。故其妙處，透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。」見〔清〕何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，2009年），下冊，頁 694、688。

³⁴ 司空圖〈與李生論詩書〉：「近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳。……倘復以全美為工，即知味外之旨矣。」見〔唐〕司空圖：《司空表聖文集》（臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊·正編》），卷 2，頁 1b-3a。鍾嶸〈詩品序〉云：「五言居文詞之要，是眾作之有滋味者也。」見何文煥輯：《歷代詩話》，上冊，頁 3。

³⁵ 陸時雍：《詩鏡》，總論頁 32a-b。

³⁶ 參考袁震宇、劉明今：《明代文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1991年），頁 563-564。

³⁷ 陸時雍：《詩鏡》，漢卷 1 評〈臨高臺〉，頁 16a；梁卷 3 評梁武陵王紀〈冬節後至丞相第詣世子車中作〉，頁 11b。

透過這兩首詩的品評，可知一首好詩的形成，「韻」的位階高於「意」之有無。另一方面，值得注意的是，引文中也可發現陸氏使用的「韻」，既可作為意思圓足的單詞出現，兼具名詞與形容詞的性質，如「韻勝故也」、「有韻則生，無韻則死」。同時，也常見陸氏在「韻」字前或後加上另一形容詞，使品鑑的意涵更為靈活生動。如引文中的「神韻」，以及「風韻」、「氣韻」、「高韻」、「韻趣」、「韻甚」、「韻饒」等³⁸。〈詩鏡總論〉云：

詩之佳，拂拂如風，洋洋如水，一往神韻，行乎其間。班固〈明堂〉諸篇，則質而鬼矣。鬼者，無生氣之謂也。³⁹

以風之輕拂，水之浩蕩為喻，營造神韻自然而生，流動飄忽的特質。「一往神韻」亦見以「一往生韻」替代，如評曹丕〈大牆上蒿行〉「一往生韻，流注其間」；或評謝靈運「詩雖對偶，然一往生韻，行乎其間」、「『池塘生春草』、『杪秋尋遠山，山遠行不近』，非力非意，自然神韻」⁴⁰。從陸氏同時以「一往生韻」、「自然神韻」評大謝詩，可知兩者相通。至於神韻的反面，陸時雍舉班固〈明堂〉諸篇為例，班固這組詩以頌揚東漢帝王的威儀與功德為目的⁴¹，陸氏認為「質而鬼矣」，沒有生氣。此外，他也曾批評顏延之作品云：「雕績滿腸，荊棘滿手，以故意致雖密，神韻不生，語多蒙氣。」⁴²由此可得兩點訊息：其一，作為「無生氣」的對反義，「神韻」尤具備鮮活流動的特徵。其二，「一往神韻」與「一往生韻」並無鮮明差異，陸時雍在「韻」字前後附上的形容詞，實為刻劃「韻」的多元不定性而加。

陸時雍《唐詩鏡》總評李白云：「讀太白詩當得其氣韻之美，不求其字句之奇。」所謂「氣韻之美」，除了李白特有的「雄姿逸氣」⁴³外，當包含前述「拂

³⁸ 各舉一例如下：《古詩鏡》評梁簡文帝〈晚景出行〉：「三四語有風韻。善賦物者不必奇情怪句，只要氣韻得佳，然此却最難能處。」（梁卷2，頁9a）總評張正見：「高韻凌空，奇情破冥，當與庾肩吾對壘。」（陳卷2，頁1a）《唐詩鏡》評齊澣〈長門怨〉：「小小結作不乏韻趣。」（初唐卷8，頁12b）《古詩鏡》評梁元帝〈和彈箏人〉：「末句韻甚。」（梁卷3，頁6a）《唐詩鏡》評張潮〈采蓮詞〉：「視崔輔國〈采蓮〉五絕，此覺韻饒。」（盛唐卷8，頁17a）

³⁹ 同前註，總論頁2b。

⁴⁰ 分別出自同前註，魏卷1，頁7a；宋卷2，頁19b；宋卷2，頁6b。

⁴¹ 詩題分別為〈明堂〉、〈辟雍〉、〈靈臺〉、〈寶鼎〉、〈白雉〉，前三首頌揚東漢帝王的威儀和功德，後二首以寶鼎、白雉為祥瑞徵兆，讚美太平盛世。詩文詳參遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983年），頁168-169。

⁴² 陸時雍：《詩鏡》，宋卷1，頁3a。

⁴³ 同前註，盛唐卷9，頁2a、1b。

拂如風，洋洋如水，一往神韻，行乎其間」的特質。此外，「氣韻」又不免讓人聯想到南齊謝赫《古畫品錄》所提出的「氣韻生動」⁴⁴。當詩論跟畫論在面臨「以形傳神」的問題時，共通點顯現於在表現手法上予以約制，不追求詳盡的細節刻劃⁴⁵。〈詩鏡總論〉即表示：

善言情者，吞吐深淺，欲露還藏，便覺此衷無限。善道景者，絕去形容，略加點綴，即真相顯然，生韻亦流動矣。此事經不得著做，做則外相勝而天真隱矣，直是不落思議法門。⁴⁶

言情與道景的秘訣，不在刻劃殆盡，而是「欲露還藏」，「略加點綴」，如此則「生韻流動」。此理論融合了六朝畫論中「傳神」與「氣韻生動」等概念⁴⁷。故欲掌握陸氏所言李白詩中的「氣韻之美」，當從其如何言情道景中尋求。而這部分正好顯現在與杜甫詩歌的對比之中：

「日瘦氣慘悽」一語，備景略盡。故言不必多，惟其至者。「家鄉既蕩盡，遠近理亦齊」，老杜詩必窮工極苦，使無餘境乃已。李青蓮只指點大意。〔評杜甫〈無家別〉〕

語如身歷，即身歷者却自不能道。老杜長於造境，能造境即情色種種畢著，李青蓮長於造情，情到即境，不煩而足。〔評杜甫〈前出塞〉〕

「烏鳶啄人腸，銜飛上挂枯樹枝」，於頭顱成塚、膏血成川中，略一二語指點得出。〔評李白〈戰城南〉〕⁴⁸

⁴⁴ 謝赫認為繪畫有六法：「六法者何？一、氣韻，生動是也；二、骨法，用筆是也；三、應物，象形是也；四、隨類，賦彩是也；五、經營，位置是也；六、傳移，模寫是也。」見〔南齊〕謝赫：《古畫品錄》（上海：上海古籍出版社，1991年《四庫藝術叢書》），頁3。

⁴⁵ 徐復觀先生《中國藝術精神》一書中，在討論藝術活動的氣韻與形似問題時，提到從顧愷之起，「便常常把『傳神』與形似對立起來，蓋欲由對象之形的拘限性虛偽性中超越上去，以把握對象之神，亦即是把握對象之真」（〔臺北：臺灣學生書局，1966年〕，頁196）。蔡英俊先生也表示：「基本上，詩論與畫論在『形』與『神』此一議題上所顯現的共通點，可能就在於兩者都不追求詳盡的細節刻畫的表現手法。」見蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：臺灣學生書局，2001年），頁259。

⁴⁶ 陸時雍：《詩鏡》，總論頁22b。

⁴⁷ 黃如焄《晚明陸時雍詩學研究》云：「陸時雍之神韻主張，亦有融入繪畫理論之特點，故欲探討陸氏之『神韻』論，當從畫論著手。」並詳論其浸漬。（見第5章第1節「『畫論』與『詩論』——『神韻』詩學意義之發展」，頁161）

⁴⁸ 陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷13，頁6a-b、盛唐卷13，頁2a、盛唐卷10，頁4b。

杜甫的〈無家別〉，以圖式化觀相的方式，將安史之亂戰後淒慘的景象，以及失去家人的悲痛，表達地淋漓盡致。然而陸時雍認為「每事過求，則當前妙境，忽而不領」⁴⁹。杜甫以賦筆過度摹情體物，導致「無餘境」，斷傷了讀者想像的興味。至若〈前出塞〉刻劃淋漓，如身歷其境，但真正身歷者卻難於當下創作，故與其「情色種種畢著」，不如「只指點大意」。李白的〈戰城南〉為古題樂府，同樣寫戰爭，詩人借古喻今，但並未明確點出指涉的戰役，亦未化身當事人進行第一線報導，而是從漢家連年爭戰的歷史中獲得感興，邀請讀者共同體驗征戰無已、烽火連天的景象。其中，陸時雍尤其肯定「烏鳶啄人腸，銜飛上掛枯樹枝」二句，藉由烏鳶叨著內臟，高掛枯枝的意象，將戰爭帶來的慘烈，無聲地渲染開來。相對於杜甫〈無家別〉，李白的手法顯得迂迴、簡省，不僅呼應陸氏「物色在於點染，情事在於猶夷」之主張，且保留更多空白予人填補。

〈詩鏡總論〉曾明確點出李白與杜甫創作手法及淵源的不同：

少陵苦於摹情，工於體物，得之古賦居多。太白長於感興，遠於寄衷，本於十五〈國風〉為近。⁵⁰

李白多即興抒發，然其感發未必指涉明確的志意寄託，故曰「遠於寄衷」⁵¹。換言之，這裏的「遠」，指詩歌的情感內容與對象事物之間，不一定是直接指涉的關係，反帶有某種程度的超脫性。而這樣的情感活動較接近於〈國風〉，呼應〈詩鏡總論〉所言：「十五〈國風〉皆設為其然而實不必然之詞，皆情也。晦翁說《詩》，皆以必然之意當之，失其旨矣。」⁵²相對而言，杜甫慣常以賦筆直書其事，擅長細節刻劃，極盡所能地描繪。陸時雍曾批評杜詩：「杜少陵〈懷李白〉五古，其曲中之悽調乎？苦意摹情，過於悲而失雅。〈石壕吏〉、〈垂老別〉諸篇，窮工造景，逼於險而不括，二者皆非中和之則。」又有言：「子美之病，在於好奇。作意好奇，則於天然之致遠矣。」⁵³既是指杜詩「苦意摹情」、「作意好奇」，有違「中和之則」，亦藉以指涉格調派因師古而過度刻劃，竟陵

⁴⁹ 同前註，總論頁 22b。

⁵⁰ 同前註，總論頁 18b。

⁵¹ 蔡瑜先生曾解釋陸時雍這段話表示：「李白詩長於感興，而此感興未必就是寄寓志意，故曰『遠於寄衷』。」本文從之。詳見蔡瑜：〈從「興於詩」論李白詩詮釋的一個問題〉，《臺大中文學報》第 12 期（2000 年 5 月），頁 243。

⁵² 陸時雍：《詩鏡》，總論頁 20a。

⁵³ 同前註，總論頁 18a、21a。

派因重性靈而追求孤峭奇險，陸氏透過批評杜詩，有意調和兩者之弊⁵⁴。

關於「中和之則」，《唐詩鏡》嘗提出具體的評判標準：

余嘗論大家法門，能閒而整，能寬而密，能淡而旨，能簡而奧，能無心而舉會，能不言而自至，能詳而不煩，能嚴而不迫。是故華而不靡，質而不俚。⁵⁵

指出大家之作，當以一種不即不離、相反相成的姿態，做到「閒而整」、「寬而密」、「淡而旨」、「簡而奧」、「無心而舉會」、「不言而自至」、「詳而不煩」、「嚴而不迫」、「華而不靡」、「質而不俚」等，亦即講求不拘滯、不瑣碎，含蓄質樸、從容自在的美感。而欲達到此種境界，首先必須在創作中不做過多的干擾——閒、寬、淡、簡、無心、不言等。值得注意的是，這段話出現在評論李白〈采蓮曲〉之後，〈采蓮曲〉：

若耶谿傍采蓮女，笑隔荷花共人語。日照新妝水底明，風飄香袖空中舉。

岸上誰家遊冶郎，三三五五映垂楊。紫騮嘶入落花去，見此踟躕空斷腸。⁵⁶

這首詩所要傳達的，除了採蓮女的嬌媚外，主要是流動在採蓮女與遊冶郎間不可捉摸的情感。由於情感的本質是游移、不具象的，是以必須借助活躍而鮮明的外在事物之烘托，逗引諸多聯想。陸氏評這首詩曰「語致閒閒，生情布景」，一方面點出李白與描寫的對象維持一定的距離，不過分介入，故能保有超脫閒適、優游不迫的精神，同時也肯定李白藉著荷花、垂楊的幫襯，成功啓發讀者揣想那魅惑心神的當下情景。由此可知，所謂的「中和之則」、「大家法門」，仍以情韻為基底，唯必須包蘊含藏，出之以無心而自得為要。

蔡英俊先生《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》在討論「神韻」的創作方式時提到，「神韻」的審美典式可以具體顯現在兩個創作表現上的問題：「一是如何讓情感意念自身能具有某種程度的超脫性，而不黏著於固定或具體的情境與事物；另一則是如何藉助於開頭『起句』與結尾『落句』等結構性的

⁵⁴ 〈詩鏡總論〉云：「後之言詩者，欲高欲大，欲奇欲異，於是遠想以撰之，雜事以羅之，長韻以屬之，傲詭以炫之，則駢指矣。此少陵誤世，而昌黎復颺其波也。心托少陵之藩，而欲追〈風〉、〈雅〉之奧，豈可得哉？」（總論頁 20b-21a）將復古派、竟陵派詩學衍生的弊病，歸咎於由杜甫、韓愈開啓的窮工逼險等「過求」一脈。岳進〈明代唐詩選本中的李、杜之爭〉一文亦論及此說。（《江西社會科學》2013 年第 9 期，頁 90）

⁵⁵ 陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷 10，頁 23b。

⁵⁶ 同前註。

安排，而能讓情感意念得以不斷保有流動鮮活以及延續迴盪的效果。」⁵⁷我們若據以檢視陸時雍對李白詩歌創作表現的評論，前述「長於造情」、「長於感興，遠於寄衷」、「中和之則」的討論，都落在上述第一點，讓情感意念保有超脫性的特點上。然而除此之外，根據《唐詩鏡》的選評，我們發現陸時雍也關注李白詩歌如何藉助開頭「起句」與結尾「落句」的安排，營造情感開放流動與延宕不盡的效果。「起句」的批語如：

一起語屬感興。〔評〈關山月〉〕

一起四語意境清微。〔評〈尋陽紫極宮感秋作〉〕

一起韻度高雅，從容馳驟，大家作當觀其幅濶情深。〔評〈塞上曲〉〕⁵⁸

舉〈關山月〉為例，起句：「明月出天山，蒼茫雲海間。」對於離家萬里、翻越天山遠戍在外的征人而言，回首東望從天山迷濛的雲氣間探出的明月，正勾起久別念家的鄉愁。陸氏點出李白以天山之月起興，委婉地召喚綿延不絕的思鄉之情。至若〈尋陽紫極宮感秋作〉前四句：「何處聞秋聲？悵悵北牕竹。迴薄萬古心，攬之不盈掬。」以瀟瀟秋風起首，萬古以來使人精神迴薄，振盪相轉，有聲卻無形而不可盈攬。陸氏稱賞其清微醒快的意境，烘托下文隱然可見的瀟灑精神。「結句」的評語如：

有味外味。每結二語，餘情餘韻無窮。〔評〈子夜四時歌四首〉〕

末二語善乎風人之怨，朴貌深衷，是西漢家數。〔評〈妾薄命〉〕

後二語感慨欲絕。〔評〈于闐采花〉〕⁵⁹

以〈子夜四時歌·秋〉為例，詩曰：「長安一片月，萬戶擣衣聲。秋風吹不盡，總是玉關情。何日平胡虜，良人罷遠征？」寫思婦為遠戍之夫君擣衣，在家家戶戶瀰漫著孤淒憶遠之情時，結尾將期盼良人早歸的冀望，託之以解決「何日平胡虜」一問。全詩到此嘎然而止，情感隨著不盡秋風，堆疊愈深，疑問仍然懸而未解，僅以曲折含蓄的表現手法，邀請讀者思考背後生成的原因。陸氏稱賞其「有味外味」、「餘情餘韻無窮」，肯定詩歌營造一情韻流動且意義開放的空間。再以〈妾薄命〉為例，詩云：

漢帝寵阿嬌，貯之黃金屋。咳唾落九天，隨風生珠玉。

⁵⁷ 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》，頁 270。

⁵⁸ 分別出自陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷 9，頁 2a、34a、5a。

⁵⁹ 分別出自同前註，盛唐卷 9，頁 8a、3b；盛唐卷 10，頁 17a。

寵極愛還歇，妒深情却疎。長門一步地，不肯暫迴車。

雨落不上天，水覆難再收。君情與妾意，各自東西流。

昔日芙蓉花，今成斷腸草。以色事他人，能得幾時好？⁶⁰

開頭藉漢武帝廢陳皇后之事發端，然「雨落不上天，水覆難再收」以下，跳脫歷史故實，提升到「花無百日紅」的普世價值，未以「以色事他人，能得幾時好？」委婉地寓回聽之意，予人細細品嚐言外之旨，興起無限感慨。陸氏評這首詩重在末二語，深心讚賞其質樸婉轉，情感溫厚的特質，儼然承繼了漢詩「深衷淺貌，短語長情」⁶¹的藝術精神。

綜上所述，陸時雍的詩學重視「情真」與「韻長」，尤其強調一往而至，即興自然而成。李白「長於感興」、「指點大意」的創作方式，較之杜甫「窮工極苦」，更能使詩歌情感意念鮮活，生韻流動。此為陸氏「尊李」之因。

三、「托意」與「率意」：李白五古的兩種表現

《唐詩鏡》總論李白五言詩云：「五言樂府，摹古絕佳，諸詩率意而成，苦無深趣。」⁶²將五言樂府與率意而成的「諸詩」，分開評論。太白摹古絕佳之樂府，如〈妾薄命〉、〈關山月〉等，已於前一節引述。此外，評〈春思〉：「嘗謂〈大雅〉之道有三，淡、簡、溫，每讀太白詩覺深得此致。」⁶³〈春思〉是一首代言體，透過思婦與征夫所在地點一南一北，質地、氣候之差異，突顯思婦的心情。結尾落句再藉由不相干的春風無心地介入，將女子從期待到失落的衝擊，無聲地張揚開來。陸氏認為深得〈大雅〉平淡、簡樸、溫厚之道，如前一節「論大家法門」之說。其他如評〈黃葛篇〉「大雅」，評〈獨不見〉「好感托」等⁶⁴，俱可見太白樂府摹古絕佳之範例。相形之下，陸時雍批判率意、無深趣的「諸詩」，所指為何，特別顯得耐人尋味。

欲探討此問題，必須從區分漢魏五古與唐人五古談起，陸氏嘗比較兩者之

⁶⁰ 同前註，盛唐卷9，頁3b。

⁶¹ 同前註，漢卷2，頁1b。

⁶² 同前註，盛唐卷9，頁1b。

⁶³ 原詩：「燕草如碧絲，秦桑低綠枝。當君懷歸日，是妾斷腸時。春風不相識，何事入羅幃？」見同前註，盛唐卷9，頁7a-b。

⁶⁴ 同前註，盛唐卷9，頁4b；盛唐卷9，頁3a。

別：

觀五言古於唐，此猶求二代之瑚璉於漢世也。古人情深，而唐以意索之，一不得也；古人象遠，而唐以景逼之，二不得也；古人法變，而唐以格律之，三不得也；古人色真，而唐以巧繪之，四不得也；古人貌厚，而唐以姣飾之，五不得也；古人氣凝，而唐以佻乘之，六不得也；古人言簡，而唐以好盡之，七不得也；古人作用盤礴，而唐以徑出之，八不得也。雖以子美雄材，亦踣躓於此而不得進矣。庶幾者其太白乎？意遠寄而不迫，體安雅而不煩，言簡要而有歸，局卷舒而自得。離合變化，有阮籍之遺蹤，寄托深長，有漢魏之委致。然而不能盡為古者，以其有佻處，有淺處，有遊浪不根處，有率爾立盡處。然言語之際，亦太利矣。⁶⁵

一代有一代之文學，唐五古風格異於漢詩，誠如漢之廟堂禮器大別於夏、商。陸氏這種判然二分漢、唐五古的姿態，與李攀龍「唐無五言古詩，而有其古詩」⁶⁶立場相近。不同者在於陸氏以倡神韻為切入點，其云：「五言古非神韻綿綿，定當捉衿露肘。」又云：「五言古詩，其道在神情之妙，不可以力雄，不可以材騁，不可以思得，不可以意致。」⁶⁷以自然神韻、人力不與之作為五古典範。引文從八個面向析論漢、唐五古之別，指出古人情深、象遠、法變、色真、貌厚、氣凝、言簡、作用磅礴等，相較之下，唐人作詩索意、逼景、律格、繪巧、乘佻、求盡、徑急。唐人之不如古人，其昭然矣！在此前提下，陸時雍仍保留一些轉圜的空間，提出若要從唐代詩人中挑選一位作為漢魏五古的嫡系承繼者，那麼李白詩含蓄簡樸、卷舒自得，庶幾可為代表。然而陸氏也明白指出：

雖李杜力挽古風，而李病於浮，杜苦於刻，以追陶謝之未能，況漢魏乎。曹子建、李太白皆不羣之才，每恃才之為，病其不足處皆在於率，率則意味遂淺。⁶⁸

愈是才氣縱橫的詩人，一旦下筆過快，恃才率意而為，便容易犧牲詩歌蘊藉、凝練的質感，導致韻味不足。李白的古詩中便有不少恃才而為之作，言辭浮誇，流於直率，失之莊重，意味淺盡，是其難與漢魏古詩等值並觀的主要原因。

⁶⁵ 同前註，總論頁 17a-18a。

⁶⁶ 語出〔明〕李攀龍撰，包敬弟標校：《滄溟先生集》（上海：上海古籍出版社，1992年），卷 15，頁 377。

⁶⁷ 陸時雍：《詩鏡》，總論頁 32a；初唐卷 1，頁 1a。

⁶⁸ 同前註，初唐卷 1，頁 1a；盛唐卷 9，頁 1b。

最明顯者莫過於〈古風〉組詩，〈詩鏡總論〉曾對其提出整體評價：

太白〈古風〉八十二首，發源於漢魏，而托體於阮公。然寄托猶苦不深，而作用間尚未盡委蛇盤礴之妙。要之雅道時存。⁶⁹

李白〈古風〉組詩乃效古風人之體，抒發性靈，寄託規諷。此體可上溯至漢魏古詩如〈十九首〉，近則承繼阮籍〈詠懷詩〉。然而陸氏話鋒一轉，拈出太白這組詩的致命缺失——「寄托猶苦不深」、「未盡委蛇盤礴之妙」。何謂「寄托猶苦不深」？可參考陸氏總評〈古詩十九首〉的一段話：

凡詩深言之則濃，淺言之則淡，故濃淡別無二道。詩之妙在托，托則情性流而道不窮矣。風人善托，西漢饒得此意，故言之形神俱動，流變無方。……夫所謂托者，正之不足而旁行之，直之不能而曲致之。情動於中，鬱勃莫已，而勢又不能自達，故托為一意，托為一物，托為一境以出之，故其言直而不訐，曲而不洩也。〈十九首〉謂之「風餘」，謂之「詩母」。⁷⁰

〈十九首〉之所以得謂「風餘」、「詩母」，以其繼承風人善托的特質。陸氏曾分析詩歌體式風格：「四言優而婉，五言直而倨」⁷¹，為改善「詩五言而體直」⁷²的本質，漢人學習〈國風〉婉曲的表現方式。當情感鬱積胸口難以直陳時，托之旁意、旁物、旁境，使之婉轉深切，流變無方，又達到直而不倨，含情不露的效果。陸時雍嘗云：「太白〈擬古〉効漢詩〈十九首〉，然〈十九首〉多托言，李詩實寫，結撰大別。」⁷³明確指出李白〈擬古〉組詩與〈古詩十九首〉兩者，實寫與托言之異。故陸氏批評李白〈古風〉「寄托猶苦不深」，係指太白於「詩之妙在托」一項未能詳加領略，其詩中固有寄託，表達仍不夠婉約幽微，使人一望即盡，故云「作用間尚未盡委蛇盤礴之妙」，此與前述「古人作用盤礴，而唐以徑出之」相呼應，「盤礴」與直徑相對，遂有婉轉曲折之意⁷⁴。又，引文以「凡詩深言之則濃，淺言之則淡」作為「詩之妙在托，托則情性流而道不

⁶⁹ 同前註，總論頁 18b。

⁷⁰ 同前註，漢卷 2，頁 7b-8a。

⁷¹ 同前註，總論頁 1b。

⁷² 同前註，原序頁 2b。

⁷³ 同前註，盛唐卷 9，頁 38b。

⁷⁴ 可再以陸時雍評阮籍〈詠懷詩（昔年十四五）〉為例：「意致盤礴深穩，是漢魏作手。『被褐懷珠玉，顏閔相與期』，此志殊自不小，志之不就而思名，名之無成而思仙。知古人善於托言也。」見同前註，魏卷 4，頁 5a。

窮矣」之引子，可知深言、淺言帶有將情感導向濃或淡的決定作用。是以陸氏認為太白「寄託猶苦不深」，不僅指寄託不夠委蛇，情感也因淺言（不深）而趨於平淡，與前述「病其不足處皆在於率，率則意味遂淺」的批評一脈相承⁷⁵。

值得注意的是，儘管批評寄託不深，未盡盤礴，陸時雍並未全盤否定太白〈古風〉組詩。相較於《古今詩刪》一首都不選，以及《唐詩歸》僅收一首⁷⁶，陸氏則透過嚴格的把關與選評，去蕪存菁，標示「要之雅道時存」的範例。《唐詩鏡》共選錄李白二十七首〈古風〉，選而有評者十五首，占李白〈古風〉現存五十九首不到一半，卻是婉轉善托、摹古絕佳之作。如〈古風（倚劍登高臺）〉：

倚劍登高臺，悠悠送春日。蒼榛蔽層丘，瓊草隱深谷。
鳳鳥鳴西海，欲集無珍木。鸞斯得所居，蒿下盈萬族。
晉風日已頹，窮途方慟哭。⁷⁷

這首詩明顯模仿阮籍〈詠懷詩〉。首句以登高遠望起興，看到榛木叢生，覆蓋整個丘陵，而奇珍的瓊草卻隱蔽深谷，讓人聯想到「小人道長，君子道消」。鳳凰渴望棲息，但苦無珍木而悲鳴；鸞斯鳥卻呼朋引伴，成群霸佔朝廷，導致賢才不得重用。最後藉西晉的史事為喻，詩人自述心情如窮途而痛哭的阮籍一般⁷⁸。陸時雍評：「『倚劍登高臺，悠悠送春日』。此似阮公語，其意不言而至。」⁷⁹重在開頭二句，一方面呼應前一節所言，以起句與落句營造情感流動之效果，同時指出「其意不言而至」，詩人內心溢滿的感慨，已從倚劍登高、極目悠悠中隱微傳遞。再舉〈古風（咸陽二三月）〉為例，詩云：

咸陽二三月，宮柳黃金枝。綠幘誰家子？賣珠輕薄兒。
日暮醉酒歸，白馬驕且馳。意氣人所仰，冶遊方及時。
子雲不曉事，晚獻長楊辭。賦達身已老，草玄鬢若絲。

⁷⁵ 必須說明的是，陸時雍並非否定所有「淺言」，如：「〈十九首〉深衷淺貌，短語長情。」（同前註，漢卷2，頁1b）即肯定〈古詩十九首〉以淺語蘊深意。本文此處僅就其論太白寄託不深，意味遂淺闡述。

⁷⁶ 鍾惺、譚元春《唐詩歸》：「此題六十首，太白長處殊不在此，而未免以六十首故得名，名之所在，非詩之所在也。」（頁17）故僅收〈古風（鳳飛九千仞）〉一首為代表。

⁷⁷ 陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷9，頁14b-15a。

⁷⁸ 典出《晉書·阮籍傳》：「籍本有濟世志。屬魏晉之際，天下多故，名士少有全者。籍由是不與世事，遂酣飲為常。……時率意獨駕，不由徑路，車迹所窮，輒慟哭而反。」
〔唐〕房玄齡等：《晉書》（北京：中華書局，1996年），卷49，頁1360-1361。

⁷⁹ 陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷9，頁15a。

投閣良可歎，但爲此輩嗤。⁸⁰

李白歌詠漢代文人兩種截然不同的際遇。前半段係指西漢董偃，其母以賣珠爲事，故頭上包裹著象徵輕賤階層的綠幘，卻因深得武帝之姑館陶公主的寵信，而意氣風發，肆無忌憚地日暮醉酒，縱馬驕馳。當是時「郡國狗馬蹴鞠劍客輻湊董氏」⁸¹，後半段則詠東漢揚雄，少貧口吃，潛心學術而不諳世事，皓首窮經，終因著書立說而成就功名，卻又以「自投閣」而幾於瀕死⁸²。子雲的「不曉事」，對比董偃的冶遊及時，徒然呼應了「但爲此輩嗤」的局面。然而在嗤鄙的表象背後，理當還有更深層關於生命價值抉擇的問題交織其中，不惟漢代，李白身處的時代「戚里驕縱踰制，儒者沈困下僚」⁸³，權貴隻手遮天，知識分子空有抱負卻苦無管道，究竟是儒者可嗤？或驕者可鄙？詩人看似平淡的詠古，寄寓深刻的感諷。陸時雍《唐詩鏡》評這首詩云：

感慨遡蕩，歸於和平，所謂有大力者不動。⁸⁴

愈是節制的文字，愈能誘發餘味無窮的感慨，而發人深省。此外，陸氏評〈古風（西嶽蓮花山）〉：「有情可觀，無迹可履，此古人落筆佳處。」評〈古風（君平既棄世）〉：「末路感歎，一往清深。」⁸⁵顯見李白〈古風〉組詩不乏情深雅韻之佳篇。

除〈古風〉之外，《唐詩鏡》也選收李白模擬漢古詩之作，包含〈擬古十首〉、〈感興〉、〈寓言三首〉、〈寄遠四首〉等，其中評〈古意〉：「此亦何必減漢。」〈寄遠四首〉：「托意之妙，宛有風人之致。」⁸⁶由此可見，陸時雍所謂太白「摹古絕佳」，除指樂府外，亦包含詩人善托之五古，肯定其得風人婉

⁸⁰ 同前註，盛唐卷9，頁9a-b。

⁸¹ 語出《漢書·東方朔傳》，館陶公主近幸董偃之事，亦出於此。詳參〔漢〕班固：《漢書》（北京：中華書局，1995年），卷65，頁2855。

⁸² 《漢書·揚雄傳》：「王莽時，劉歆、甄豐皆爲上公。莽既以符命自立，即位之後，欲絕其原，以神前事，而豐子尋、歆子棻復獻之。莽誅豐父子，投棻四裔，辭所連及，便收不請。時雄校書天祿閣上，治獄使者來，欲收雄，雄恐不能自免，乃從閣上自投下，幾死。」（卷87，頁3584）

⁸³ 宋劉履《風雅翼》卷十一對這首詩的評論：「此篇蓋見當時戚里驕縱踰制，儒者沈困下僚，故有所感諷而作。」引自詹鏞主編：《李白全集校注彙釋集評》（天津：百花文藝出版社，1996年），卷22，頁3399。

⁸⁴ 陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷9，頁9b。

⁸⁵ 同前註，盛唐卷9，頁11a、10a。

⁸⁶ 同前註，盛唐卷9，頁36a、40a。

而深、漢詩含情不露之致。《唐詩鏡》總論李白云「五言佳處得力於〈國風〉居多」⁸⁷，蓋亦緣於此。

然而不能忽略的是，李白五古並非所有作品皆模擬古詩。清初王士禎嘗表示：「李詩有古調，有唐調，要須分別觀之。」⁸⁸首度明揭李白五言有「古調」與「唐調」之別，然在此之前，明人已多有此共識。陸時雍《唐詩鏡》共選收李白五十五首唐體五古，選而有評者十五首，且相較於摹古之作強調善托而批評率意，陸氏對於李白唐體五古，多著意太白本色。如評〈秋日魯郡堯祠亭上宴別杜補闕范侍御〉：「所謂逸興遄飛，此等處是太白本相。」⁸⁹原詩首二句：「我覺秋興逸，誰云秋興悲。」開頭便以強烈的主觀抒情為全詩確立基調。「我覺」與「誰云」對照，更反襯太白的豪情逸氣。又如評〈春遊羅敷潭〉：「『雲從石上起，客到花間迷。』自是李句。」評〈金陵鳳凰臺置酒〉：「『長波寫萬古，心與雲俱開。』豁懷乃得此語。」評〈春日醉起言志〉：「灑然。」評〈經下邳圯橋懷張子房〉：「奇傑。似與古人把臂披豁，不徒為歎歎憑弔之辭。」⁹⁰由此可知，在選評李白唐體五古時，陸時雍對於詩中展現詩人雄姿逸氣、灑脫披豁的胸襟，給予正面肯定，至若恃才而難免率意的問題，也成為詩人本色而獲得寬容。

要言之，陸時雍指出李白五言有「率意」與「托意」的兩種表現。「率意」之作容易恃才而韻味不足，故陸氏論太白摹古五言時，以選詩標舉委婉含情的「托意」之作，以證成他含吐不露的審美觀。另一方面，在論及唐體五古時，則相對包容詩人之「率意」，稱賞能彰顯李白逸興遄飛等性格本相之詩歌。清之後王士禎《古詩選》、沈德潛《唐詩別裁集》等陸續收錄李白〈古風〉，視為「唐體中能復古者」⁹¹，足見陸氏「要之雅道時存」的肯定，逐漸凌駕復古派的評

⁸⁷ 同前註，盛唐卷9，頁2a。

⁸⁸ [清]王士禎著，張宗柟纂集，戴鴻森校點：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，2006年）卷1，頁40。

⁸⁹ 陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷9，頁27b。

⁹⁰ 分別出自同前註，盛唐卷9，頁29b、30b、33a、35b。

⁹¹ 沈德潛：「陳伯玉力掃俳優，直追曩哲，讀〈感遇〉等章，何啻在黃初間也。張曲江、李供奉繼起，風裁各異，原本阮公。唐體中能復古者，以三家為最。」[清]沈德潛：《唐詩別裁集（重訂本）》（上海：上海古籍出版社，2008年），上冊，凡例頁2。另王士禎《古詩選·五言詩凡例》：「唐五言古詩凡數變，約而舉之：奪魏晉之風骨，變梁陳之俳優，陳伯玉之力最大，曲江公繼之，太白又繼之。〈感寓〉、〈古風〉諸篇，可追嗣宗〈詠懷〉、景陽〈雜詩〉。……李詩篇目浩繁，塵取〈古風〉，未遑悉錄，然四唐古詩之變，可略觀焉。」王士禎：《帶經堂詩話》，卷4，頁93-94。二家對〈古風〉之重視，

價。

四、「想落意外」與「氣韻風華」：以太白為唐七古新型態

據前言表格所列，《唐詩鏡》所選李白七古數量居四家之冠，本文以為，陸時雍是為突顯太白七古作為出格標新的創作型態。〈詩鏡總論〉有言：

七言古，自魏文、梁武以外，未見有佳。鮑明遠雖有〈行路難〉諸篇，不免宮商乖互之病。太白其千古之雄乎？氣駿而逸，法老而奇，音越而長，調高而卓。少陵何事得與執金鼓而抗顏行也？⁹²

在標舉太白為千古之雄前，陸氏先論七古發展。指出唐前除了魏文帝〈燕歌行〉與梁武帝〈河中之水歌〉、〈東飛伯勞歌〉等少數傑作外⁹³，鮮見佳篇。引文批評鮑照「不免宮商乖互之病」，又《古詩鏡》評鮑照〈擬行路難〉諸篇「蕩而不暢」，總論鮑照詩亦稱其：「快爽莫當，麗藻時見，所未足者韻耳。凡鏗然而鳴，屹然而止者，聲耳。韻氣悠然有餘韻，則神行乎間矣。七言開連跌蕩，第少調度和美。」⁹⁴一方面肯定明遠七言詩開闢跌宕，同時指出「少調度和美」之失，言其詩歌音律前後矛盾不協，導致「蕩而不暢」，難以體現陸時雍最重視的悠揚餘韻，故云「未足者韻耳」。除此之外，陸氏也同步對初唐七古提出了批評。《唐詩鏡》云：

初唐七言古風，拘孿纏束，有氣不舒，有意不展，又皆一切支應，語何嘗披胃豁膽，一伸眉目於人前耶！

初唐七古多作偶語絕句，故情既不宣，勢復不暢，雖以楊炯、駱賓王之才，而〈帝京篇〉、〈長安古意〉終為體勢所局。⁹⁵

復古派視初唐七古為正宗，李攀龍〈選唐詩序〉云：「七言古詩，唯杜子美不失

皆可視為對陸氏詩學觀之承繼。

⁹² 陸時雍：《詩鏡》，總論頁 19a。

⁹³ 《古詩鏡》評曹丕〈燕歌行〉：「宛轉摧藏，一言一緒，居然漢始之音。『憂來思君不敢忘』，何言之拳拳。『仰戴星月觀雲間，飛鳥晨鳴聲可憐，留連顧懷不自存』，不覺形神俱往矣。」（魏卷 1，頁 4b）評梁武帝〈河中之水歌〉：「〈河中之水〉、〈東飛伯勞〉二歌，風騷搖蕩，〈伯勞歌〉更自宛轉流麗，當與〈燕歌行〉相峙。」（梁卷 1，頁 6a）

⁹⁴ 同前註，宋卷 3，頁 1a。

⁹⁵ 同前註，初唐卷 3，頁 14b；盛唐卷 5，頁 16a。

初唐氣格，而縱橫有之。太白縱橫，往往彊弩之末間雜長語，英雄欺人耳。」⁹⁶所謂初唐氣格，「皆從華整處看」⁹⁷，于鱗將李、杜七古分爲「不失初唐氣格」的「縱橫」與「彊弩之末間雜長語」的「縱橫」。杜詩儘管音調在初唐之下⁹⁸，然「格律尚有可尋」⁹⁹，李白變幻多端，脫卻初唐駢儷本色，其飛動豪邁的長短句遂被解讀爲英雄欺人。《古今詩刪》僅選錄李七古八首，與杜甫二十一首之落差，遠高於其他選本。但陸時雍並不贊成這樣的論斷，且從根本處否定復古派視爲正宗的初唐七古。他指出這些偶語絕句纏束拘滯，有礙氣舒、意展、情宣、勢暢，難以「披胸豁膽，一伸眉目於人前」。復古派目爲初唐長歌之冠的駱賓王〈帝京篇〉¹⁰⁰，陸批：「文章有言無韻，即是死語，如〈帝京篇〉，人謂之『博筭子』亦可。」¹⁰¹基於此，陸氏云：「七言古，盛於開元以後。」¹⁰²且直言「李白其千古之雄乎」，將太白七古推向巔峰，杜甫亦難與匹敵¹⁰³。

換言之，陸時雍推翻復古派以初唐氣格爲正宗之論，並標舉李白，樹立新的審美型態。然其標準爲何？《詩鏡·原序》：「詩五言而體直，七言而意放。」

⁹⁶ 李攀龍撰，包敬弟標校：《滄溟先生集》，卷15，頁377-378。

⁹⁷ 引自清賀貽孫《詩筏》：「于鱗輩論詩，專尚氣格，而鍾、譚非之。蓋于鱗所謂氣格，皆從華整處看，易墮惡道。使皆以『渾老』二字論氣格，又誰得而非之哉！」見紹紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁175。

⁹⁸ 何景明〈明月篇序〉曰：「僕讀杜子七言詩歌，愛其陳事切實，布辭沉著，鄙心竊效之，以爲長篇聖於子美矣。既而讀漢魏以來歌詩及唐初四子者之所爲，而反復之，則知漢魏固承《三百篇》之後，流風猶可徵焉，而四子者雖工富麗，去古遠甚，至其音節，往往可歌。乃知子美辭固沉著而調失流轉，雖成一家語，實則詩歌之變體也。……子美之詩，博涉世故，出於夫婦者常少，致兼〈雅〉、〈頌〉，而風人之義或缺；此其調反在四子之下與。」將初唐歌行的流麗奔放樹立爲七言古詩的本色，且從音調判論子美七古在初唐四傑之下。見何景明：《大復集》，卷14，頁14b-15a。

⁹⁹ 胡應麟：「少陵〈公孫大娘〉、〈漢陂行〉、〈丹青引〉、〈麗人行〉等，雖極沈深橫絕，格律尚有可尋。」〔明〕胡應麟：《詩藪》（上海：中華書局，1958年），內編，卷3，頁46。

¹⁰⁰ 胡應麟《詩藪》：「初唐短歌，子安〈滕王閣〉爲冠；長歌，賓王〈帝京篇〉爲冠。」（內編，卷3，頁45）又，周敬曰：「賓王〈疇昔〉、〈帝京〉二作，不獨富麗華藻，極揆天之才，而開合曲折，盡神工之致。莫言中、晚，即盛唐，罕有與敵。歌行長篇絕技，舍兩作，更何格調可法。」可見復古派「初唐氣格」之影響力。引自周珽：《刪補唐詩選脈箋注會通評林》，收入《四庫全書存目叢書補編》，第25冊，頁699。

¹⁰¹ 陸時雍：《詩鏡》，初唐卷2，頁7b。

¹⁰² 同前註，總論頁16b。

¹⁰³ 陸時雍《唐詩鏡》另有言曰：「七言古……，乃其（太白）雄情逸調，縱自天成，平平語俱度越一世。……杜子美氣勢雄沉，而語多滯色，以稱敵手，未也。」（評李白〈駕去溫泉宮後贈楊山人〉，盛唐卷11，頁4a）可一併參看。

〈詩鏡總論〉：「詩四言優而婉，五言直而倨，七言縱而暢。」¹⁰⁴明白昭示七言詩的體式風格。所謂「意放」，根據前文批評初唐「有氣不舒，有意不展，又皆一切支應，語何嘗披胸豁膽，一伸眉目於人前耶」，可知係就詩歌內容而言，創作者的思想、觀點、胸懷抱負應盡情舒展，坦然將性情眉目豁顯於讀者面前，切忌應付了事。誠如〈詩鏡總論〉：「意不待尋，興情即是」，隨情感興，營造自然活潑的情感意念，是為「意放」。至若「縱而暢」，根據陸氏評鮑照詩「蕩而不暢」、「少調度和美」、「未足者韻耳」，以及初唐七古「多作偶語絕句，故情既不宣，勢復不暢」，可知「縱而暢」之「縱」，係肯定七言縱橫捭闔的句式勝於偶語絕句，而「暢」除了強調詩歌音調協調外，還需做到悠揚有餘韻¹⁰⁵。

李白之所以為千古之雄，正在其充分運用七言體式，鋪陳敘寫，感慨淋漓。陸時雍稱其「氣駿而逸，法老而奇，音越而長，調高而卓」。不僅「意放」、「縱而暢」，且遠超乎標準之上，氣勢駿急而超群，章法布局老練奇特，聲音暗合《禮記》「叩之，其聲清越以長」¹⁰⁶，韻調更「高視一世」¹⁰⁷。〈詩鏡總論〉形容曰：

太白七古，想落意外，局自變生，真所謂「驅走風雲，鞭撻海岳」。其殆天授，非人力也。¹⁰⁸

李白在「意放」之餘，猶能做到「想落意外」，思緒往往落在常人以理性思維為主導的「意」之外，加之佈局翻騰叵測，而掀起讀者風卷雲湧、鞭撻海嶽的奇幻想像。這種非人力可與的天授魅力，尤為陸時雍所激賞。試以李白〈公無渡河〉為例：

黃河西來決崑崙，咆哮萬里觸龍門。波滔天，堯咨嗟。大禹理百川，兒啼不窺家。殺湍湮洪水，九州始桑麻。其害乃去，茫然風沙。被髮之叟狂而

¹⁰⁴ 同前註，原序頁 2b；總論頁 1b。

¹⁰⁵ 關於縱與暢，王世貞《藝苑卮言》提過類似概念：「七言歌行，靡非樂府，然至唐始暢。其發也，如千鈞之弩，一舉透革。縱之則文漪落霞，舒卷絢爛。」他雖同意「〔太白〕七言歌行，聖矣」，但也主張「七言歌行長篇須讓盧、駱」（頁 960、1006、1016）。因此儘管陸時雍「七言縱而暢」前有所承，然其捨棄初唐氣格而標舉太白作為新型態，在文學長流中意義更為彰顯。

¹⁰⁶ 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏：《禮記注疏》（臺北：藝文印書館，1965 年《十三經注疏附校勘記》本），頁 1031。

¹⁰⁷ 陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷 11 評〈勞勞亭歌〉，頁 9b。

¹⁰⁸ 同前註，總論頁 19a。

癡，清晨臨流欲奚爲？旁人不惜妻止之，公無渡河苦渡之。虎可搏，河難馮。公果溺死流海湄。海湄有長鯨，白齒若雪山，公乎！公乎！掛骨於其間，箜篌所悲竟不還。¹⁰⁹

這是一首古題樂府，原名〈箜篌引〉，古辭僅四句：「公無渡河，公竟渡河。墮河而死，當奈公何！」¹¹⁰李擬詠本事之餘，更在起首加入咆哮萬里的漫天洪水，喚起人類曾經與自然搏鬥的原始記憶。洪水經大禹整治疏通，人民得以稼穡農事、安居樂業。然而「其害乃去，茫然風沙」。水患離去，仍有風沙之患，人類對自然的認識依舊茫然。下一段則開啓古辭中「公竟渡河」的驚險畫面，「披髮之叟狂而癡，清晨徑流欲奚爲」，太白以「欲奚爲」扣問渡河的意義，賦予渡河老叟堅執某種理念的癡狂。下文「旁人不惜妻止之，公無渡河苦渡之」，更強化了河之「難馮」，除了有形的滔天洪水，旁人對其固持理念的不惜不知，或許更如鴻溝般難以逾越。李白藉由滔滔江河的狂奔想像，串聯兩個平行時空發生的事件，其跳躍性的感發，印證「想落意外，局自變生」。對於「公竟渡河」的癡狂及悲劇，更留與讀者無限的想像空間。陸時雍評此詩曰：「『茫然風沙』一段最是奇蕩，『旁人不惜妻止之，公無渡河苦渡之』二語，悲甚！可作當年之曲。」¹¹¹以「悲甚」回應太白：「公乎！公乎！」徒呼負負的痛弔。狂叟明知河難渡而苦渡之，其墮河而死的結局，與「殺湍湮洪水」的大禹，形成光華與悲恨的鮮明對比。陸氏在「悲甚」之後加上「可作當年之曲」，或意在提醒讀者可作當年李白不得意的心曲來讀，同時亦是肯定太白上承古樂府之遺風。有趣的是，稍早於陸的胡應麟（1551-1602）持不同看法，《詩藪》云：

太白……〈公無渡河〉長短句中，有絕類漢、魏者，至格調翩翩，望而知其太白也。

「波滔天，堯咨嗟。大禹湮百川，兒啼不窺家。其害乃去，茫然風沙。」太白之極力於漢者也，然詞氣太逸，自是太白語。¹¹²

胡應麟認爲李白雖極力學習漢樂府本色，然而「格調翩翩」、「詞氣太逸」，處處流露李白專屬之風流灑脫。觀胡氏文意，似乎認爲「太白語」是李白不能實得漢詩遺意的敗筆之處。相形之下，陸時雍不僅接納太白「想落意外，局自變生」

¹⁰⁹ 同前註，盛唐卷 10，頁 3a-b。

¹¹⁰ [宋]郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2013 年），卷 26，頁 377-378。

¹¹¹ 陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷 10，頁 3b。

¹¹² 胡應麟：《詩藪》，內編，卷 1，頁 11、19。

的特質，給予「天授」而非「人力」的高度評價，同時並不因此否定太白樂府與西漢的承繼關係。《唐詩鏡》總論李白云：

太白七言樂府，接西漢之體制，掩六代之材華，自傅玄以下，未覩其偶。至贈答歌行，如風卷雲舒，惟意所向，氣韻風華，種種振絕。¹¹³

將太白七言樂府與贈答歌行分開評論，樂府不僅上承西漢體制，且六朝以下文人諸作，除傅玄以外幾為掩蓋¹¹⁴。再以〈戰城南〉為例，陸時雍評曰：「老傑。七言樂府意象作用得自西漢樂府居多，淋漓痛快，往往追神入妙。」¹¹⁵太白原詩：

去年戰，桑乾源；今年戰，蔥河道。洗兵條支海上波，放馬天山雪中草。萬里長征戰，三軍盡衰老。匈奴以殺戮為耕作，古來唯見白骨黃沙田。秦家築城備胡處，漢家還有烽火然。烽火然不息，長征無已時。野戰格鬪死，敗馬嘶鳴向天悲。烏鳶啄人腸，銜飛上挂枯樹枝。士卒塗草莽，將軍空爾為。乃知兵者是凶器，聖人不得已而用之。¹¹⁶

〈戰城南〉樂府舊題屬〈鼓吹曲辭〉，為漢〈饒歌〉十八曲之一¹¹⁷。太白不拘泥古辭，將圍繞戰爭之殘酷的原詩主題加以擴大，加入戰事頻繁，征行廣遠，以及秦漢歷史教訓，開拓思考的內容與境界。尤其在敘事之中，包蘊濃厚的抒情筆調，如「萬里長征戰，三軍盡衰老」、「士卒塗草莽，將軍空爾為」等，在每段敘事終了以感嘆作結，使情感起伏跌宕。最後以「乃知兵者是凶器，聖人不得已而用之」作結，語出《六韜》：「聖王號兵為凶器，不得已而用之。」¹¹⁸以如此莊重的斷語作收，使全詩主旨豁顯，逗人深思。此外，詩中：「野戰格鬪死，敗馬嘶鳴向天悲。烏鳶啄人腸，銜飛上挂枯樹枝。」實衍自古辭「水深激激，蒲葦冥冥。梟騎戰鬥死，驚馬徘徊鳴」、「野死不葬烏可食。為我謂烏：『且為客

¹¹³ 陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷9，頁1b。

¹¹⁴ 陸時雍《詩鏡》總評傅玄：「古貌綺心，微情遠境，漢後未覩其儔。樂府淋漓排蕩，位置三曹，材情妙麗，似過之矣。」（晉卷1，頁3b）

¹¹⁵ 同前註，盛唐卷10，頁4b。

¹¹⁶ 同前註。

¹¹⁷ 古辭云：「戰城南，死郭北，野死不葬烏可食。為我謂烏：『且為客豪，野死諒不葬，腐肉安能去子逃？』水深激激，蒲葦冥冥。梟騎戰鬥死，驚馬徘徊鳴。梁築室，何以南，梁何北。（此九字似有訛，『梁何北』，疑為『何以北』。）禾黍而〔不〕獲君何食？（『而』疑為『不』之誤）願為忠臣安可得？思子良臣，良臣誠可思；朝行出攻，暮不夜歸。」見郭茂倩：《樂府詩集》，卷16，頁228。

¹¹⁸ 徐培根註譯：《太公六韜今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1990年），第2篇〈武韜·兵道〉，頁96。

豪，野死諒不葬，腐肉安能去子逃？」太白將其濃縮成更為精練的兩組五七句式，形式上展現歌行體的奔放，精神脈理卻是與古樂府緊密相承，故陸氏肯定其意象作用得自西漢樂府，且「淋漓痛快，往往追神入妙」。既有太白專屬的酣暢氣勢¹¹⁹，又在精神上步趨西漢。其他如評〈飛龍引二首〉：「高簡，古貌如秦儀漢制。」評〈夷則格上白鳩拂舞辭〉：「古而雅。」評〈北風行〉：「漢氣。」評〈獨漉篇〉：「傍徨驚顧，妙得其神，古詞何必勝此。」¹²⁰透過這些選評，可發現陸氏謂太白「接西漢之體制」，所指並非承襲漢詩的體格聲調，實偏向精神意脈的回歸。至若胡應麟批評太白「格調翩翩」、「詞氣太逸」，而產生「古質不及」¹²¹之病，陸時雍顯然並不在乎。其評李白〈烏夜啼〉即直言：「太白作古樂府每自出杼軸。」¹²²自出機軸而又追神入妙，其藝術價值遠非單純的復古或新變所能承載。對此，陸時雍展現較胡應麟更為融通的詩學觀。

此外，針對太白的贈答歌行，陸氏評「如風卷雲舒，惟意所向，氣韻風華，種種振絕」，以自然界或卷或舒，變幻莫測的風雲為喻，強調太白創作惟當下心念為導向，隨興自在，而能展現震懾人心，超絕一世的風韻才華。且舉〈宣州謝朓樓餞校書叔雲〉為例，開頭：「棄我去者昨日之日不可留，亂我心者今日之日多煩憂！」將內心鬱結的情思，一氣直下無邊無際地蔓延開來。接著借景點燃豪興：「長風萬里送秋鴈，對此可以酣高樓。」心境由苦悶轉為豪邁，足見變化無端的不僅是句法，更是詩人不可思議的襟懷。「蓬萊文章建安骨，中間小謝又清發。俱懷逸興壯思飛，欲上青天覽日月。」先將縱酒高談的內容，巧妙與餞別的地點——謝朓樓結合，盛贊漢魏與小謝的文章。但很快又回到「酣高樓」的豪情逸興，顯然經過一段酒酣耳熱之後，想像再度飛越，幾可上青天攬明月。尤其前面秋空萬里，尚能目送秋雁，這裏卻要登天攬月，無法訴諸理性思維的興到之語，正是詩人精神遨遊的表徵，激昂的情懷至此達到巔峰。可惜人生終究得回歸現實，「抽刀斷水水更流，舉杯銷愁愁更愁」，此句又一跌宕，抽刀斷水的主觀意志，與不盡流水的無情現象的拉扯，使人生註定常處於「不稱意」中，

¹¹⁹ 其他如評〈上留田行〉「淋漓酣暢」、評〈春日行〉「酣」、評〈上雲樂〉「勃窣淋漓」等，俱指出太白七言樂府氣勢充沛暢達之特質。

¹²⁰ 分別出自陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷10，頁6a、13a、14b、15a。

¹²¹ 語出胡應麟《詩藪》：「李、杜歌行，擴漢魏而大之，而古質不及。盧、駱歌行，衍齊梁而暢之，而富麗有餘。」（內編，卷3，頁45）此卷標題為「古體下/七言」，可知此處歌行乃混合七言樂府與古詩而論。

¹²² 陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷10，頁3b。

然而詩人總不願屈服於此，而留下一個遠颺的結尾：「明朝散髮弄扁舟。」無論歸隱或東山再起，終不減希望與豪情。陸時雍評這首詩曰：「雄情逸調，高莫可攀。」¹²³無論是詩人的雄情襟抱或氣格聲調，總煥發常人難以企及的「天授」魅力。

由此可知，相較於七言樂府重視與漢樂府承繼關係，陸氏評論李白的七言歌行時，更意在凸顯太白與眾不同的高度，包含襟懷抱負與氣局聲調二者¹²⁴。前者如評〈襄陽歌〉：「一往之士不寄人籬下，况乎豪傑！此中披豁，所未概見。」評〈懷仙歌〉：「雄氣岸。」¹²⁵評〈送族弟綰從軍安西綰〉「骯髒」¹²⁶等。後者如評〈勞勞亭歌〉：「不必他奇，氣格聲調高視一世。」¹²⁷評〈駕去溫泉宮後贈楊山人〉：「七言古酬贈題詠仍是唐音，乃其雄情逸調，縱自天成，平平語俱度越一世。」評〈當塗趙炎少府粉圖山水歌〉「韻調佳」¹²⁸等。

綜言之，陸時雍調整前人以嚴整駢儷的初唐七古為正宗之說，提出七言「意放」、「縱而暢」為本色，而李白七古如風卷雲舒，長短間雜，無法可循，堪為最佳代言。他尤其提醒讀者，「讀太白詩當得其氣韻之美，不求其字句之奇」，以象徵鮮活流動，縱橫無方的氣韻，調整李攀龍拘泥體式規範的不足，同時也抗衡喜以「奇」、「妙」評詩竟陵派¹²⁹。清沈德潛《唐詩別裁集·凡例》論七古發展時表示「初唐風調可歌，氣格未上」，「李供奉鞭撻海岳，驅走風霆，非人力

¹²³ 同前註，盛唐卷 11，頁 22a。

¹²⁴ 《唐詩鏡》云：「唐之勝於六朝者，以七古之縱、七律之整、七絕之調，此其故在氣局聲調之間，而精神材力未能駕勝。」（初唐卷 1，頁 1a）故實際選評多著力於氣局聲調。

¹²⁵ 同前註，盛唐卷 10，頁 27a、26a。

¹²⁶ 同前註，盛唐卷 11，頁 8a。「骯髒」一詞於《詩鏡》出現凡四次，另三次分別為總評曹操：「孟德老而卓，語多骯髒之氣。」（魏卷 1，頁 1a）評阮籍〈詠懷詩〉之「若木耀西海」：「『俛仰運天地，再撫四海流』，安得此骯髒語，斯言豈容虛作。真有力轉兩儀、目燦四海意象，憤懣之極，發為橫溢矣。」（魏卷 4，頁 7b）評鮑照〈代陳思王白馬篇〉：「扼腕骯髒，是猛男兒語。」（宋卷 3，頁 5b）觀此可知「骯髒」非今日認知之意，應唵 kǎng zǎng 係指詩歌流露出詩人剛正直爽，高亢不屈之性格。

¹²⁷ 同前註，盛唐卷 11，頁 9b。《古詩鏡》：「詩先氣格，氣格既具，情性所到，一往遂成。」（漢卷 2，頁 1a）可與此參看。

¹²⁸ 同前註，盛唐卷 11，頁 4a、10b。

¹²⁹ 鍾、譚喜以「奇」、「妙」評詩，如鍾惺、譚元春《唐詩歸》評李白七古〈白雲歌送友人〉「水上女蘿衣白雲」，鍾惺云「衣字奇」，「早卧早行君早起」，鍾云：「『君早起』君字插得妙，若別用虛字代之，或安在首尾，即庸手矣。」（頁 27）

可及，爲一體」¹³⁰。實承自《詩鏡》而來，陸氏身處復古派影響深遠的時代，其獨闢蹊徑的觀點，當於批評史上佔一席之地。

五、代結語：標舉太白「樂府」的詩學意義

檢索現存可見的明清唐詩選本，詩選家將「樂府」單獨歸爲一類的情況，可謂相當罕見。如明代重視格調的高棅《唐詩品彙》與李攀龍《古今詩刪》，均將樂府歸入五古或七古¹³¹；清代沈德潛《唐詩別裁集》亦未獨立樂府名目，卷二「五言古詩」中，沈氏共收錄李白樂府七首，並在第一首〈沐浴子〉下註曰：「樂府不另分一格，雜入五言七言中，長短句入七言。」¹³²刻意加註說明，意味著某種不得不然的妥協¹³³。明清詩話中不乏針對文人不另立「樂府」一格者予以

¹³⁰ 沈德潛論唐人七古共有四體，初唐不在其列，分別是：「王、李、高、岑四家，馳騁有餘，安詳合度，爲一體。李供奉鞭撻海岳，驅走風霆，非人力可及，爲一體。杜工部沉雄激壯，奔放險幻，如萬寶雜陳，千軍競逐，天地渾奧之氣，至此盡洩，爲一體。錢、劉以降，漸趨薄弱，韓文公拔出於貞元、元和間，踔厲風發，又別爲一體。七言楷式，稱大備云。」沈德潛：《唐詩別裁集》重訂本，凡例頁2-3。其中太白雖僅爲四體之一，與陸氏獨標爲千古之雄不同，然觀《唐詩別裁集》與《說詩晬語》中李詩之評多引自《詩鏡》，沈詩學受陸影響，確爲不爭的事實。

¹³¹ 其他如鍾惺、譚元春《唐詩歸》未明顯標誌體裁；清王夫之《唐詩評選》（北京：文化藝術出版社，1997年）雖有「樂府歌行」一類，然僅收七言，五言樂府仍歸入五古，分類並不徹底。

¹³² 沈德潛：《唐詩別裁集（重訂本）》，卷2，頁47。

¹³³ 儘管如此，根據筆者寓目所及，清代尚有兩選本獨立「樂府」名目，分別爲陳沆《詩比興箋》（上海：上海古籍出版社，1981年）與蘅塘退士《唐詩三百首》（北京：中華書局，2004年）。《詩比興箋》編排體例僅依作者年代先後爲序，未分體裁，李白是唯一獨立「樂府」名目的詩家，顯示陳沆注意到李白樂府之獨特性。然該書採用箋釋《詩經》的方式，爲兩漢至唐人古體詩作箋，箋釋的意義大於選本。至於《唐詩三百首》的編排體例，除七言樂府數量較多，獨立一卷外，其餘均置於各卷之末，形成大類別下的小群體，有畫蛇添足之虞。然其置於「樂府」的作品共三十六首，李白占十二首，數量最多，可謂繼《唐詩鏡》之後，有效凸顯李白古題樂府的明清唐詩選本。

解釋¹³⁴，大抵有感於唐人樂府的音樂性消失¹³⁵，所作多虛借古人體製，寫自己胸臆，與唐前樂府迥然，是以主張不另立名目。然而，與此同時文人也注意到李白集中量多質精的古題樂府，如田雯言「青蓮集中樂府纍纍如貫珠矣」¹³⁶；或沈德潛《說詩碎語》：「試看李太白所擬篇幅之短長，音節之高下，無一與古人合者，然自是樂府神理，非古詩也。」¹³⁷只是這樣的分辨到了選本當中，明清文人爲了配合唐詩發展的大方向，在編制上選擇不立「樂府」，致使李白樂府的獨特性，不易在選本中突顯。

在這樣的編選潮流下，陸時雍《唐詩鏡》的體例，顯得折衷且獨特。有別於一般選本先體裁後詩人次第的分類方式。《唐詩鏡》的編排先依詩人年代爲序，各家之下再按體裁分類，如此得以有效突顯詩家之長。其中標舉「樂府」者僅

¹³⁴ 如清田同之《西園詩說》：「樂府音節至唐已失，即《樂府解題》亦在影響之間，宜歷下謂唐以後不必立樂府名色也。」（郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》，頁749）沈德潛《唐詩別裁集·凡例》：「唐人達樂者已少，其樂府題，不過借古人體製，寫自己胸臆耳，未必盡可被之管弦也。故雜錄於各體中，不另標樂府名目。」（凡例頁4）有關清人不另立樂府名目緣由，筆者博士論文有較詳盡的解釋，請參考拙作：《清代「李詩學」研究》，第5章第2節，頁291-294。

¹³⁵ 關於唐人樂府的音樂性是否已消失，近代學者持不同看法。如任半塘認爲唐詩歌法未亡，其著作《唐聲詩》第四章嘗臚舉文獻，證明唐代詩樂、詞樂確屬共存。第十二章「平議」臚列宋、金、元、明、清有關聲詩之說，並與之對話。如明高棟《唐詩品彙·凡例》：「樂府不另分爲類者，以唐人述作者多，達樂者少，不過因古人題目，而命意實不同。亦有新立題目者，雖皆名爲『樂府』，其聲律未必盡被於絃歌也。」（頁14）任半塘先生按：「『樂府』之不另分類，爲其『實』不皆副『名』，不盡絃歌也。高氏於此，已面臨唐詩如何分別徒詩、聲詩之一問題，甚爲顯著。設因此而進一步，從一般之『述作』中，別出其『達樂』者另爲一類，不爲『樂府』舊名所囿，豈不有益！較之郭集〔筆者按：指郭茂倩《樂府詩集》〕，雖立『近代歌辭』一門，而體驗不真，依然聲、啞相雜者，將戛戛獨造。惜乎高氏『品彙』之業，終不及此。『述作』與『達樂』二說簡而明，可取。」任半塘：《唐聲詩》（上海：上海古籍出版社，2006年），上編，頁559。任氏反對明清唐詩選本因樂府達樂者少，而不另分類的做法，於此可覘。此外，蔡振念〈論唐代樂府詩之律化與入樂〉（《文與哲》第15期〔2009年12月〕）一文也提到：「許多學者認爲樂府到唐朝已不可歌……，可歌者爲『聲詩』，……這些聲詩其實有很多即是唐代樂府詩，帶有樂府詩題，如〈何滿子〉、〈楊柳枝〉、〈伊州歌〉、〈柘枝詞〉等。」（頁94）。由此可知，明清文人對唐人樂府之見解，不完全合乎真實情況，然而本文既以明代選本爲討論焦點，自然須回歸當時文人的看法，同時也可據此凸顯陸時雍《唐詩鏡》之獨樹一幟。

¹³⁶ 田雯《古歡堂雜著》：「滄溟云：『詩自唐已後，不必立樂府名色。』此論亦當。青蓮集中樂府纍纍如貫珠矣，少陵則不作。」見郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》，頁693。

¹³⁷ 沈德潛著，霍松林校注：《說詩碎語》，頁198。

見三家：李白、韓愈與元稹¹³⁸，且機動性地調整標題。試觀三家收錄之篇數與類別：

	五言樂府	七言樂府	樂府	古樂府	總計
李白	19	57			76
韓愈				10	10
元稹	5	21	2		28

從數量上看，《唐詩鏡》所收的李白樂府遠較韓愈、元稹多出三倍。就收錄題類而言，李白的五、七言樂府中，僅有五首七言歌行，其餘七十一首均為古題樂府；元稹的「樂府」與「五言樂府」等七首作品屬於古題樂府，陸時雍雖肯定其「善為隱語」，但亦批其「淺近」¹³⁹，無論數量或評價均難與李白相提並論。至於為數較多的「七言樂府」全屬於新題樂府。而韓愈唯一收錄的〈琴操十首〉為古題樂府，周拱辰〈陸徵君仲昭先生傳〉嘗提到：「樂府、近體亦彷彿昌黎、太白之間，而嚴骨過之。」¹⁴⁰可想見陸時雍於太白、昌黎之樂府，皆曾用心揣摩，這或為陸氏標出二家樂府的內在緣由。同時，陸時雍也指出，儘管同屬古題樂府，「退之〈琴操十首〉，高雅古澹，的是春秋時語，西漢人無此語境」¹⁴¹，與太白「接西漢之體製」迥然有別。

另一方面，《唐詩鏡》中李白古體詩的選評，古詩與樂府「選而有評」的比例如下：

	五言樂府	五言古詩	七言樂府	七言古詩
評/選	14/19	33/105	39/57	10/54
比例	74%	31%	68%	19%

包括從「選而有評」的比例，以及所收數量占李白詩歌總數的比例，樂府均高於古詩¹⁴²。換言之，無論是與其他樂府詩人相較，或李白古體詩歌的內部比較，陸

¹³⁸ 何以僅有李白、韓愈、元稹三家獨標「樂府」，歷來研究者多存而不論，如黃如焄《晚明陸時雍詩學研究》表示：「陸氏何以僅標太白、退之、微之三人有『樂府』作品，而其他均派入眾體，其緣由實不得而知，故筆者……以詩學矛盾視之。」（頁131-132）本文嘗試解釋之，惟限於篇幅與主題，僅將重心放在李白樂府上。

¹³⁹ 分別出自評〈田野狐兔行〉、〈君莫非〉，見陸時雍：《詩鏡》，中唐卷18，頁2a、1b。

¹⁴⁰ 見周拱辰：《聖雨齋詩文集》，卷8，頁602。

¹⁴¹ 陸時雍：《詩鏡》，中唐卷10，頁1b。

¹⁴² 其中《唐詩鏡》選錄李白的五古數量雖多於五言樂府，然李白現存五言古詩總數四九八首，將近他全部詩作的二分之一，數量多，選入詩數自然高。若從比例上看，李白樂府

時雍一再強化李白樂府的獨特性。因此，《唐詩鏡》與其他明清唐詩選本的差異，已初步呈顯。

值得注意的是，《唐詩鏡》中李白「七言樂府」與「七言古詩」的分類界限相當模糊，「七言樂府」中除了古題樂府外，尚有五首「歌辭性詩題」（歌行體），如〈襄陽歌〉、〈江上吟〉等。然而「七言古詩」所收，亦有大量「歌辭性詩題」，如〈勞勞亭歌〉、〈扶風豪士歌〉等，此外尚有「非歌辭性詩題」之作，如〈金陵酒肆留別〉、〈贈裴十四〉等，以及〈菩薩蠻〉、〈憶秦娥〉等詞作。其中「歌辭性詩題」之所以橫跨「古詩」與「樂府」兩類，緣於七言歌行在發展過程中，經歷若干層次的演變，體調特徵由樂府逐漸向古詩靠攏，是以不易分判¹⁴³。有鑒於此，歷來唐詩選本多將七言與雜言樂府、歌行、古詩歸為一類，甚至認為七言樂府在發展過程中逐漸名存實亡，沒有獨立名目的必要¹⁴⁴。

在可以併論的情形下，陸時雍刻意區分「古詩」與「樂府」，當有其獨特用意，本文以為目的有二：其一，乃為與前輩學者抗衡。李東陽〈擬古樂府引〉：「李太白才調雖高，而題與義多仍其舊。」¹⁴⁵王世貞《藝苑卮言》：「青蓮擬古

現存一四五首，《唐詩鏡》所收五、七言樂府共七十六首，已相當李白全部樂府的百分之五十二，較之五古百分之二十九高出許多。

¹⁴³ 葛曉音〈初盛唐七言歌行的發展——兼論歌行的形成及其與七古的分野〉一文嘗試從字法句式和篇法結構切入，揭示初、盛唐歌行的發展變化。從中得出歌行是一種流動性較強的詩體樣式，從齊梁到盛唐，包括李白的變格在內，歌行雖經歷若干層次的演變，仍與樂府關係密切，如透過重疊反覆的字法句式，追求流暢跌宕的聲情、淋漓酣暢的鋪排等。而從杜甫開始，則呈現向漢魏五言「行」詩和無歌辭題的七言古詩靠攏的趨勢，如節奏變悠揚暢達為抑揚頓挫等。「歌行先後依回于七言樂府與七言古詩之間的體調特徵變化，又說明七言樂府與七古之間存在著約定俗成的分野。」葛先生的解釋，有助我們理解《唐詩鏡》中「七言樂府」與「七言古詩」分類界限模糊的緣由。見葛曉音：《詩國高潮與盛唐文化》（北京：北京大學出版社，1998年），頁380-407。

¹⁴⁴ 如劉世教《合刻分體李杜全集·凡例》：「樂府一家本從詩出，在厥體中不無微異。工部遇事創題，取篇雖殊，還言則一。供奉名標曩制，藻揆今裁，參諸古調，終遠虎賁。若不諳詩格，取義標題，詎惟體裁猥雜，繙閱非宜，抑亦聲實乖繆，楷模奚適。以故古近律絕各以類從，樂苑虛名存而弗論，第於諸體屬以前茅。考之歷下《詩刪》、新都《品彙》二家，樂府悉以言釐，即爾時《詩紀》亦然。第《詩紀》以七言中雜長句，若〈遠別離〉、〈蜀道難〉諸篇，別疏長短句一目，翻屬蛇足。故凡《李集》七言古體間有字句參差者，並從二家舊凡入七言古云。」認為即使李白的古題樂府，亦非舊時體製，不當以標題歸類，也毋需別立長短句一目，直接歸入七言古即可。引自裴斐、劉善良編：《李白資料彙編·金元明清之部》（北京：中華書局，1994年），頁379。

¹⁴⁵ 見吳文治主編：《明詩話全編》（南京：鳳凰出版社，2006年），第2冊，頁1651。

樂府，以己意己才發之，尚沿六朝舊習，不如少陵以時事創新題也。」¹⁴⁶無論是題目與文意一併復古，或僅沿舊題，而以己意己才發之，李東陽與王世貞都認為太白詩既非真正的漢魏樂府，又不如杜甫以時事創新題之直接。復古派至晚明餘波未息，李白古題樂府的價值幾為掩蓋。陸時雍有意扭轉這樣的評價，因此總評李白七言時將「樂府」與「贈答歌行」分開評論，強調樂府為一獨立的群體，同時著意於對前朝樂府的承襲，且偏向精神意脈之回歸，如評「妙得其神」、「追神入妙」等。總論五言時，則將摹古絕佳的樂府，與率意、「寄托猶苦不深」的「諸詩」相對，並在選評中肯定太白樂府「是西漢家數」。

其二，藉以彰顯陸氏的詩學主張。凡選本以體裁分卷者，往往具備標示典範，以供學習之目的。《詩鏡》亦然。陸時雍無論選評太白五言或七言樂府，評論上不惟著意於對前朝樂府的承襲，且亦指點讀者掌握太白之創作手法。如評〈妾薄命〉：「末二語善乎風人之怨，朴貌深衷，是西漢家數。」¹⁴⁷要做到「風人之怨」，必掌握「風人善托」之特質，「正之不足而旁行之，直之不能而曲致之」，如此方能展現「樸貌深衷」。又如陸氏評〈春思〉：「嘗謂〈大雅〉之道有三，淡、簡、溫，每讀太白詩覺深得此致。」《古詩鏡》有言：「道貴中和，詩歸〈風〉、〈雅〉。」¹⁴⁸強調在創作上出之淡然，簡樸含藏，中和溫厚，真情自湧而韻味無窮。再如評〈戰城南〉：「七言樂府意象作用得自西漢樂府居多，淋漓痛快，往往追神入妙。『烏鳶啄人腸，銜飛上挂枯樹枝』，於頭顱成塚、膏血成川中，略一二語指點得出。」¹⁴⁹雖具備七言歌行的酣暢淋漓，仍以簡筆意象點染情事，提供想像與意義流動的空間。換言之，樂府往往假他人之口，或托之一意一物，寄寓個人情思，這種創作典型與古詩直而倨，文人以自我為本位出發，乃至中唐新樂府直接批判時政等表現方式大不相同。因此，陸時雍獨立李白「樂府」，一方面使讀者快速掌握李白古題樂府量多而質精的特質，同時也為確立和保存古樂府的創作方式，從而彰顯他「欲露還藏」、「生韻流動」的審美特質。

總結全文，陸時雍的詩學主張與「尊李」皆有其預設的對話對象。首先，論詩強調情真、韻長，且以「略加點綴」為原則。因此相較於杜甫苦於摹情，刻劃

¹⁴⁶ 王世貞：《藝苑卮言》，卷4，頁1007。

¹⁴⁷ 陸時雍：《詩鏡》，盛唐卷9，頁3b。

¹⁴⁸ 同前註，盛唐卷9，頁7b；晉卷2，頁7a-b。

¹⁴⁹ 同前註，盛唐卷10，頁4b。

畢著，他更欣賞李白「指點大意」的創作方式。而主張「詩之佳，拂拂如風，洋洋如水，一往神韻，行乎其間」，實為對治復古派模擬刻劃導致缺乏生氣，以及鍾、譚走向尖新怪奇之弊。

其次，陸氏認為唐人五古不如漢魏五古，這一點與格調派看法相同，但他區分李白五言有「率意」與「托意」兩種，擬古五言僅入選委婉情深之作，而剔除寄託不深者，修正了《古今詩刪》一首都不收的極端。其三，七古推翻復古派以初唐氣格為正宗之論，及李攀龍「（太白）強弩之末間雜長語」之批評。指出「七言而意放」、「縱而暢」，並推舉李白為新的審美型態。他肯定太白想落意外，無法可尋，展現常人難以企及的雄情逸調。陸氏對李白五、七言古詩的評論，陸續獲得清人迴響。

最後，陸時雍無視復古派批評太白樂府舊瓶舊義或舊瓶新酒，而著意彰顯太白樂府精神上接西漢，含蓄、簡樸，符合〈大雅〉之道的特質。而他獨立樂府，除有效凸顯樂府之於李白的獨特性外，同時也捍衛古題樂府的地位，呈顯他「欲露還藏」的神韻詩學。挑戰已廣為接受的定論並非易事，而陸時雍選評李白古體的詩學意義，亦於焉丕顯。

得其氣韻之美

——陸時雍論李白古體詩的詩學意義

張俐盈

陸時雍《唐詩鏡》是明代少見「尊李抑杜」的唐詩選本，尤其對李白古體詩的選評，與當時流行的復古風潮差異極大，然其詩學意涵卻鮮有研究者。本文指出，陸氏論詩重情真、韻長，批評杜甫「苦於摹情」，意在反對復古派模擬刻劃而無生氣，故更推崇李白「指點大意」的創作方式。其次，陸氏將李白五言分為「率意」與「托意」兩種，擬古五言以婉轉善托者為代表，修正《古今詩刪》不收〈古風〉的極端。七古部分推翻復古派以初唐為正宗，肯定太白想落意外、氣韻縱橫，推舉為新的審美型態。最特別的是，明清唐詩選本普遍不另立樂府名目，《唐詩鏡》卻將李白「樂府」從古詩中獨立出來，此舉不僅凸顯樂府之於太白的獨特性，也同步彰顯陸氏「欲露還藏」的神韻詩學。挑戰潮流極為不易，陸時雍選評李白之詩學意義，亦於焉丕顯。

關鍵詞：陸時雍 《唐詩鏡》 李白 樂府 復古派

The Selection of and Comments on Li Bai's Ancient Style Poetry in Lu Shiyong's *Tang shi jing*

CHANG Li-ying

Among the Tang poetry anthologies in the Ming dynasty, Lu Shiyong's *Tang shi jing* is one of the rare anthologies that praises Li Bai more than Du Fu. However, the reasons Lu Shiyong praises Li Bai's poems are rarely discussed. This article focuses on Lu's comments on the ancient style poetry (*gu feng*) of Li Bai. Lu Shiyong emphasizes the "spiritual resonance" (*shenyun*) of the poems, and holds that poetry should leave room for the readers' own imagination. Lu Shiyong criticizes Du Fu's poetry for being overly narrative, while Li Bai was good at improvisation and letting people think beyond the words. Li Bai's creative approach is apparent in two features of his poems. One is the *yadaoshicun*, which shows melody and emotion in the characters. Another is "thoughts that surprise the reader" (*xiang luo yiwai*), which manifests Li Bai's bold generosity and momentum.

This article also finds that Lu Shiyong paid special attention to Li Bai's *yuefu* poetry. Whereas most Ming and Qing anthologies did not create an independent category for *yuefu*, Lu Shiyong categorized Li Bai's *yuefu* as an independent group, apart from his other ancient style verse. This approach has two poetic implications. First, Lu lets the readers see that *yuefu* poetry is a genre of special importance for the appreciation of Li Bai's poetry. Second, emphasizing *yuefu* serves to highlight "spiritual resonance", the theory of poetry espoused by Lu. Going against the critical trends of one's time is not an easy task, but Lu Shiyong subtly used Li Bai for this purpose.

Keywords: Lu Shiyong *Tang shi jing* Li Bai *yuefu* revivalist

徵引書目

- 方東樹：《昭昧詹言》，北京：人民文學出版社，1984年。
- 王士禎著，張宗柟纂集，戴鴻森校點：《帶經堂詩話》，北京：人民文學出版社，2006年。
- 王夫之評選，王學太校點：《唐詩評選》，北京：文化藝術出版社，1997年。
- 王世貞：《藝苑卮言》，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》，北京：中華書局，2006年。
- 王秋雲：〈論陸時雍〈詩鏡總論〉對杜甫之評價〉，《有鳳初鳴年刊》第5期，2009年10月，頁1-18。
- 司空圖：《司空表聖文集》，收入《四部叢刊·正編》，臺北：臺灣商務印書館，1979年。
- 永瑤、紀昀等：《四庫全書總目》，北京：中華書局，1965年。
- 田同之：《西圃詩說》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》，上海：上海古籍出版社，1983年。
- 田雯：《古歡堂雜著》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》，上海：上海古籍出版社，1983年。
- 任文京、趙東嵐點校：《詩鏡》，保定：河北大學出版社，2010年。
- 任半塘：《唐聲詩》，上海：上海古籍出版社，2006年。
- 何景明：《大復集》，收入《四庫全書珍本·七集》，臺北：臺灣商務印書館，1977年。
- 李白著，詹鏞主編：《李白全集校注彙釋集評》，天津：百花文藝出版社，1996年。
- ____，王琦註：《李太白全集》，北京：中華書局，2012年。
- 李夢陽：《空同先生集》，臺北：偉文圖書公司，1976年。
- 李攀龍：《古今詩刪》，收入影印文淵閣《四庫全書》第1382冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- ____撰，包敬弟標校：《滄溟先生集》，上海：上海古籍出版社，1992年。
- 杜甫著，仇兆鰲注：《杜詩詳註》，北京：中華書局，1999年。
- 沈德潛著，霍松林校注：《說詩晬語》，北京：人民文學出版社，2005年。
- ____：《唐詩別裁集（重訂本）》，上海：上海古籍出版社，2008年。
- 吳文治主編：《明詩話全編》，南京：鳳凰出版社，2006年。
- 周拱辰：《聖雨齋詩文集》，收入《叢書集成·三編》第39冊，臺北：新文豐出版公司，1997年。
- 周珽輯：《刪補唐詩選脈箋釋會通評林》，收入《四庫全書存目叢書補編》第25-26冊，濟南：齊魯書社，2001年。
- 岳進：〈明代唐詩選本中的李、杜之爭〉，《江西社會科學》2013年第9期，頁86-91。
- 房玄齡等：《晉書》，北京：中華書局，1996年。
- 胡應麟：《詩藪》，上海：中華書局，1958年。
- 徐培根註譯：《太公六韜今註今譯》，臺北：臺灣商務印書館，1990年。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1966年。

- 班固：《漢書》，北京：中華書局，1995年。
- 袁震宇、劉明今：《明代文學批評史》，上海：上海古籍出版社，1991年。
- 高仙：《陸時雍《唐詩鏡》研究》，武漢：中南民族大學文學與新聞傳播學院碩士論文，2011年。
- 高棅：《唐詩品彙》，臺北：學海出版社，1983年。
- 張廷玉等：《明史》，北京：中華書局，1995年。
- 張俐盈：《清代「李詩學」研究》，臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，2014年。
- 許瑤光修，吳仰賢等纂：《光緒嘉興府志》，收入《中國地方志集成·浙江府縣志輯》第12-15冊，上海：上海書店，1993年。
- 許總：〈明清杜詩學概觀〉，《文學遺產》1988年第6期，頁115-124。
- 郭茂倩：《樂府詩集》，北京：中華書局，2013年。
- 陳子龍：《安雅堂稿》，臺北：偉文圖書公司，1977年。
- 陳沆：《詩比興箋》，上海：上海古籍出版社，1981年。
- 陳昱安：〈析陸時雍《唐詩鏡》對杜甫的評價〉，《世新中文研究集刊》第8期，2012年7月，頁80-108。
- 陳美朱：〈尊杜與貶杜——論陸時雍與王夫之的杜詩選評〉，《成大中文學報》第36期，2012年6月，頁81-106。
- 陸時雍：《詩鏡》，出版地不詳，明崇禎間刊本，國家圖書館古籍特藏。
- 賀貽孫：《詩筏》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 遂欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983年。
- 黃如焄：《晚明陸時雍詩學研究》，嘉義：中正大學中國文學研究所碩士論文，1993年。
- 楊浙兵：〈陸時雍死事考〉，《許昌學院學報》2012年第3期，頁56-57。
- 楊慎：《升庵詩話》，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》，北京：中華書局，2006年。
- 葛曉音：《詩國高潮與盛唐文化》，北京：北京大學出版社，1998年。
- 裴斐、劉善良編：《李白資料彙編·金元明清之部》，北京：中華書局，1994年。
- 趙逵夫：《古典文獻論叢》，北京：中華書局，2003年。
- 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》，臺北：臺灣學生書局，2001年。
- 蔡振念：〈論唐代樂府詩之律化與入樂〉，《文與哲》第15期，2009年12月，頁61-98。
- 蔡瑜：〈從「興於詩」論李白詩詮釋的一個問題〉，《臺大中文學報》第12期，2000年5月，頁229-258。
- 鄭玄注，孔穎達疏：《禮記注疏》，收入《十三經注疏附校勘記》，臺北：藝文印書館，1965年。
- 錢謙益：《列朝詩集小傳》，上海：上海古籍出版社，2009年。
- 錢鍾書：《談藝錄》，北京：三聯書店，2001年。
- 謝榛：《四溟詩話》，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》，北京：中華書局，2006年。
- 謝赫：《古畫品錄》，收入《四庫藝術叢書》，上海：上海古籍出版社，1991年。

- 鍾惺：《唐詩歸》，收入《續修四庫全書》第 1590 冊，上海：上海古籍出版社，2002 年。
- ：《隱秀軒集》，上海：上海古籍出版社，1992 年。
- 鍾嶸：《詩品》，收入何文煥輯：《歷代詩話》，北京：中華書局，2009 年。
- 羅安伶：《陸時雍《唐詩鏡》之詩學理論研究》，臺北：輔仁大學中國文學研究所碩士論文，2005 年。
- 嚴羽：《滄浪詩話》，收入何文煥輯：《歷代詩話》，北京：中華書局，2009 年。
- 嚴辰：《光緒桐鄉縣志》，收入《中國地方志集成·浙江府縣志輯》第 23 冊，上海：上海書店，1993 年。
- 蘅塘退士編，陳婉俊補注：《唐詩三百首》，北京：中華書局，2004 年。

