



由志數言，即言見志—— 龐塏《詩義固說》之理論範型及其思維

高知遠

南華大學文學系副教授

摘要

本文以龐塏《詩義固說》為討論對象，針對《詩義固說》中之根源、生發、實踐與效應等四個層次加以拆析。其中根源與生發具有連動關係所以合併解釋，而實踐與效應涉及詩學形式與表現所以聯合論之。透過這樣的討論可以發現，龐塏《詩義固說》之根源是以儒家「詩言志」說為主要理論範型，在此範型下引申解釋禪宗之意，認為凡事必引歸自己，詩必由胸次出發，如此一來情景自然現成。然其內在核心並不由這樣的內容發展出詩學之藝術特質，反而導入道德趨向，以禮義為內在情志之本質，以「辭達」為其情志表現的實踐效應，藉由「詩依題行」與「以賦為主」等雙軸，規範詩語言符號與創作主體內在思理之對應，務使創作主體之「志」落實為「詩」，進而以上述理路為其匡範詩學應所以如是之固說。

關鍵字：詩言志、詩義固說、詩本性情、以賦為主。



**From thought produces language, and language
directly corresponds to thought — —
The Theoretical Model and Thinking of Pang
Ya's "Shi Yi Gu Shuo"**

KAO, CHIH-YUAN*

Abstract

This article takes Pang Da's "Shi Yi Gu Shuo" as the object of discussion, and analyzes the four levels of "Shi Yi Gu Shuo" in terms of its origin, growth, practice and effect. Among them, the root and germinal have a linkage relationship, so they are combined to explain, and practice and effect involve poetic form and performance, so they are combined. Through this discussion, it can be found that the root of Pang Da's "Shi Yi Gu Shuo" is based on the Confucian theory of "poetry expressing will" as the main theoretical model. Under this model, it is extended to explain the meaning of Zen, and believes that everything must be cited to oneself. Poetry must start from the chest, so the scene is naturally ready. However, its inner core does not develop the artistic characteristics of poetics from such content, but leads to the trend of morality, taking ritual and

* Associate Professor, Department of Literature, Nan-hua University



righteousness as the essence of inner emotions, using "ci Da" as the practical effect of emotional expression, and using "poetry" as the practical effect of emotional expression. According to the dual axes of inscription line" and "fu-based", standardize the correspondence between the poetic language symbols and the inner thinking of the creative subject, so that the "will" of the creative subject can be translated into "poetry", and then use the above-mentioned rationale as a guide. Fan Shixue should be so insistent.

Keywords : Poetry expresses ambition, "Shi Yi Gu Shuo", Poetry originates from temperament, Fu as the main principle.



一、前言

龐塏（1657—1725）字霽公，號雪崖。直隸任丘人，為清初詩論家，著有《叢碧山房集》與《詩義固說》等。¹《四庫全書總目提要》中提到：「塏為詩主於平正沖澹，不求文飾。當王士禛名極盛時，能文之士，率奔走門牆，假借聲譽，塏獨落落不相親附，故士禛亦不甚稱之。惟記其《病足詩》：『切防美人笑蹙者，春來不過平原門』一絕而已。²」由此可見，其詩學主張應與當時王士禛所提倡之「神韻說」有別，力主一「平正沖澹，不求文飾」之文風，而這樣的一種詩學主張主要表述於《詩義固說》一書，目前學界對之討論甚少，多半都只是概述式簡介，未能深入《詩義固說》的理論核心，即針對龐塏如是表述之思維進行討論。³因此本文擬以《詩義固說》這個「理論文本」為主，⁴對

¹ 關於龐塏之生平，《清史稿》中提到：「龐塏，字霽公，任丘人。生有至性。七歲時，父緣事被逮，母每夕禱天。塏即隨母泣拜，無或間也。稍長，工為文。康熙十四年舉人，試鴻博，授檢討，分修明史。明都御史某諂附魏忠賢，其裔孫私餽金，勾閣黨傳諱其事勿書，力拒之。大考降補中書，洊擢戶部郎中，出知建寧府。浦城民以令嚴苛激變，夜焚冊局，殺吏胥，罷市，令懼而逃。塏聞變即馳至浦城，集士民明倫堂，曉諭禍福，戮一人而事定。民感其德，立書院祀之。九仙山多盜，至掠人索贖。掩捕數十人，境內帖然。未幾，告歸。」〔清〕趙爾巽主編：《清史稿》（台北，新文豐出版社，1986年5月），頁1498。

² 〔清〕永瑢、紀昀等撰：《欽定四庫全書總目》，收於《文淵閣四庫全書》，卷一百八十三，集部三十六，（台北，商務印書館，1983年），頁7466。

³ 清詩話相關研究甚多，然而針對龐塏進行深入探析者幾希。檢索「臺灣博碩士論文網」，並無相關資料，而「中國學術文獻網絡出版總庫」亦僅得沈靜靜於安徽大學之碩士論文《龐塏詩歌研究》一書，至於清詩話相關研究提及者，如蔣寅《清詩話考》、吳宏一《清代詩話考述》等，皆為簡要介紹，並未深入《詩義固說》之核心，即針對龐塏如是說之理論邏輯進行探究。以蔣寅《清詩話考》為例，蔣寅在《清詩話考》中的「詩義固說二卷」條目下，提到《詩義固說》上下二卷的區別，主要是以唐代為分界，上卷是以唐前之詩為主要內容，下卷則是對唐以後詩加以討論，至於附錄二篇之旨，蔣寅認為：「其中論賦比興之關係，以禪家語發揮詩學及示初學做詩之旨，皆可為典要。評騭歷代之詩，褒貶持平，至摘漢魏詩拙率、初盛唐之文過其質、名家如陶潛、李白、杜甫、韓愈之失，尤見膽識。惟斥李賀、盧仝「故為險僻，欺世取名」，未免過苛。」蔣寅：《清詩話考》（北京，中華書局，2005年1月），頁291。可見，相關論述皆止於表面評述、簡介，至於《詩義固說》中之脈絡與系統性思維，顯然仍有待進一步開發與討論。

⁴ 「理論文本」一詞必須進行解釋。歷來考究詩論家之文學觀多半講究「知人論世」，然而西方自語言論轉向後，即將語言所構成之有機體視為一自足系統，並對此系統進行後設考察，將其稱之為文本（text）以勾消與社會母體、作者或讀者間之關聯。是以本文沿此思考，擬將《詩義固說》視為一獨立之有機體，單就其語言系統內在剝析其邏輯架構。探索其與其他相關概念之理論文本間的承續關係。此一作法並非認為時代背景與思潮之影響沒有討論價值，僅是企圖藉由聚焦此一面向，單獨解決此一面相之問題而已。



其詩學主張之內在邏輯進行爬梳。

《詩義固說》中之「固說」，意指其所論者實為詩之本義，抑或者不變之原則。此原則經由龐塏闡揚而成為一種概念框架，用以評斷詩之優劣，乃至於詩與非詩之分。⁵其中「由志敷言，即言見志」一語，應可視為整部《詩義固說》的思維主幹，此思維主幹顯然是從「詩言志」的傳統蛻生而來。自先秦以降，「詩言志」一說即被確立為詩學正宗，朱自清所謂「開山綱領」，⁶歷來隨從者眾，卻也多有衍生，以「由志敷言，即言見志」這句話來說，似乎由詩的創生（由志敷言）到詩的內容及其對應（即言見志），完美詮釋了「詩言志」一詞所內具之意涵，然而這是否即意謂著龐塏所謂「詩道」全然複製先秦兩漢以來《詩經》詮釋的既有說法？或者只是以此為基底而有所翻新？必須沿此進行討論。

中國文論的尚「志」傳統多半與儒家勾連，將文學導向政教功用的論詩方向，追求詩中合於道德邏輯之思想。因此以志言詩，皆將詩必言志視為詩學常道的主要現象；然而魏晉以後由於緣情文學觀的提出、個體才性自覺、乃至於文學特性被注意與發展，使得「志」的內涵由道德思想面的側重轉向了個體情感面的抒發，⁷進而發展出外在形式面的追求。如是個體才性加上形式表現遂成為一時主流，且因為過度發展，漸漸衍生出專重形式而不重內質之流行，是以南朝劉勰引道入文便是為了糾偏這樣的世態，但不因此偏廢形式面的重要性，

⁵ 龐塏於書前小序中提到：「試觀《三百篇》以暨漢、魏，其所為詩，內達其性情之欲言，而外循乎淺深條理之節，字字有法，言言皆道，所以諷詠而不厭也。余每與同人論詩，專主此說，以為如是則為詩，不如是即非詩，故曰《固說》。」龐塏：《詩義固說》，郭紹虞編選：《清詩話續編》，（上海，上海古籍出版社，2016年6月），頁703。

⁶ 《詩言志辨》的〈序〉中提到：「從論『辭』到論『文』還有一段曲折的歷史，這裡姑且不談；只談詩論。『詩言志』是開山的綱領，接著是漢代提出的『詩教』」朱自清：《詩言志辨》（台北，鼎淵文化事業出版社，2001年12月），頁4。

⁷ 「志」本來就應同時包含「思想」與「情感」等兩種內涵應無疑義，這裡所強調的是：不同歷史時期，對於「志」之義涵於詩學理論上的偏重亦有所不同。



而是主張文質並重，在尊聖、宗經的同時亦強調「文能宗經，體有六義」的文學特性。⁸這樣的思想不能不說是「詩言志」傳統與「詩緣情」等概念的綜合，將文與質辯證地統合起來，一方面弘揚儒道，一方面又發展經典之文學基質。

但是文質並重之概念並未就此成為後世定見，唐、宋以後，論者依然由這些主題引申鑿發，在文與質、復古與創新、個人與大眾、藝術性與實用性間聚訟不斷、各言其是。而清代詩學作為中國古代文論的一個總結，一方面承繼明代「師古」與「師心」等說法之辨證，一方面又有一整個文論傳統作為其闡發詩學觀之背景，各有所重且眾聲喧嘩，幸得句段與句段之間仍有脈絡可以連接，概念與概念之際亦有層次足供分析，因之，詳考詩話、詞話之意涵，必須將這些概念重新分割編排，依其層次整理出邏輯關係，方能有效解碼這看似惟意所欲、任性閑談背後之理論原則。

考究中國歷來詩學原理之思維，約可分為根源、生發、實踐與效應等四個主層，⁹所謂根源層意指的是文學價值本原之依據，其次層通常是道與文的本質

⁸ 劉勰認為：「故文能宗經，體有六義：一則情深而不詭，二則風清而不雜，三則事信而不誕，四則義貞而不回，五則體約而不蕪，六則文麗而不淫。」周振甫注：《文心雕龍注釋》（台北，里仁書局，2007年10月），頁32。從此六義可以發現前四則是內容，後兩則是形式，劉勰在此提出了一種兩兩對立，內容與形式並重之思想。

⁹ 劉若愚在《中國文學理論》中，曾提出藝術構成的四要素說，分別是：宇宙、作家、作品、與讀者，並將之排列為一圓形之循環圖式，其認為：「我所謂藝術過程，不僅僅指作家的創造過程與讀者的審美經驗，而且也指創造之前的情形與審美之後的情形。在第一階段，宇宙影響作家，作家反映宇宙，由於這種反映，作家創造作品，這是第二階段。當作品觸及讀者，它隨即影響讀者，這是第三階段，在最後一個階段，讀者對宇宙的反映，因他閱讀作品而改變。如此，整個過程形成一個圓圈。」劉若愚：《中國文學理論》（南京，江蘇教育出版社，2006年2月），頁14。這是就藝術構成的過程來說，劉若愚據此將中國文學理論相應分為：形上理論、決定理論、表現理論、技巧理論、審美理論與實用理論等六種，然而事實上，依據劉若愚所說的四要素，則宇宙到作者，文學的價值依據與表現內容皆可視為文學創作之根源；而從作者到作品，文學思維在作者意識中之推導過程，則可視為文學生發之現象，而從作品到讀者，則作品如何建構，必然涉及文學根源如何實踐之問題；而從讀者回到宇宙，則呼應文學實踐所產生之效應。是以本文提出此四大主層之新說，乃具體考量文學構成之要素，與理論探討之範域後，所歸結而來之分類。



界定及其關聯；而生發層則涉及文學產生之現象，次層分別為文學生發之模式與範型；實踐層說的是文學觀如何落實為文學之方法，次層包括文學形式面的原理規範及表現技巧；至於效應層則是文學美感與功能之追求，其次層可相對分為美學效應與社會效應等兩個層面。此四個主層縱貫連結、層層接續。根源層決定了生發層之模式與範型；生發層下貫為實踐層之表現方式；而實踐層相應產生了效應層之功能，最後效應層則呼應根源價值對於文學之追求。有些理論會聚焦於某個層次之論說，譬如曹丕「文氣論」即單就生發層一面進行論述，而有些理論則會連結三到四個主層為一系統，譬如劉勰的《文心雕龍》即從方方面面涵蓋了文學寫作的各種細節。

從上所論，套入龐塏《詩義固說》之理路可以發現：《詩義固說》所提出之思考其實橫跨了四個主層的縱貫連結，就根源層來說，龐塏以詩道為宗顯然是為其理論發展提出根據，此根據由儒家「詩言志」觀為主軸，融攝「性情」觀之說法，必須加以辨析以明其創見；再者則是從生發層而言，接續根源層之觀念，認為詩本性情必從胸中流出以直抒胸懷，亦有待進一步說明；至於就實踐層與效應層來看，主張「以賦為主」之寫作方法，顯然是從實踐層立說，將「直抒胸懷」之見直貫發揮，其目的是為了「辭達」，也就是從效應層上回應以「詩言志」觀為主軸之美學要求。

如是，根源層與生發層可視為《詩義固說》之體，具有連結關係所以合而論之，而實踐層與效應層則可視為《詩義固說》之用，可由文術一面進行檢視。加之本文以「理論範型及其思維」為題，所謂「理論範型」意指理論所依據之根源及其型態，是對於理論文本縱向繼承之討論；而「思維」則是由此根源及型態所引發之推演邏輯，是對於理論文本橫向擴展之剖析。因之，底下相對分為「根源影響及其生發結構」、「效應原則及其實踐策略」兩節，即是從上所述，



擬透過理論之體與理論之用，以及縱向之依據與橫向之推演等四維，希望能夠有效掘深《詩義固說》之詩學理路及其蘊涵。

二、「詩言志」說之根源影響及其生發結構

所謂「詩言志」具有三個層次之意義：首先是就詩的根源義而言，意指詩的根源乃是創作主體之志；再者是就詩的表現義來說，意指創作主體之志是詩的表現內容；最後則是從詩的目的義解析，意指詩的終極追求在於言志。三者分別確立了創作主體為詩的本原、創作主體的思想與情感是詩的內容、以及詩的目的與追求不過是表現這樣的思想與情感。易言之「詩必須以情志為表現對象」且「情志必須以詩的形態進行展出」，前者涉及詩的生發過程，是由情志引動，進而產生詩的語言設計；後者則強調了這種情志不該是直刺的，而是必須透過詩的形式，含蓄而敦厚的產生意在言外之效果。是以情志絕對是詩的主導，也是詩寫作之起點，必須先情志而後文，而文僅僅是表現情志之工具，主體情志之內涵才是文學的價值根本所在。

如此說來，則《詩義固說》以「詩言志」為其「詩道」根源，顯然側重於「文中必須有志，志才是核心」這樣的意義上。是以反對歷來詩之評說者以語言表現作為論詩重點，而捨棄思想內涵的重要性。其認為：

古今人之論詩者多矣，大要稱說於篇中之詞，而未深求於言中之志，所謂從流下而忘反者也。試觀《三百篇》以暨漢、魏，其所為詩，內達其性情之欲言，而外循乎淺深條理之節，字字有法，言言皆道，所以諷詠而不厭也。¹⁰

¹⁰ 龐境：《詩義固說》，頁 703。



對於古今論詩者論詩只談語言技藝而不深求言中之志，龐塏顯然極不認同。這種不認同也就成為了《詩義固說》的寫作動機，企圖回歸三百篇之傳統，也就是「內達其性情之欲言，而外循乎淺深條理之節」的思路，將「志」的重要性抬高，反對「稱說篇中之詞」的論詩方式，認為那是「從流下而忘反者也」。這種以「志」為主要目的，而不以「言」為分析對象的詩學觀，與「詩言志」說之理論思維可說是一脈相承：

古詩三千，聖人刪為三百，尊之為經。經者，常也，一常而不可變也。後此遂流而為《騷》，為漢、魏五言，為唐人近體。其雜體曰歌，曰行，曰吟，曰曲，曰謠，曰嘆，曰辭。其體雖變，而道未常變也。故欲學為詩者，不可不讀《三百篇》也。其體雖分《風》、《雅》、《頌》，而其感於心而形於言，由淺入深，借賓形主，不過如夫子所云「辭達而已矣」，寧有他哉！至其辭句蘊藉，美刺昭然，所謂溫柔敦厚而不愚者也。¹¹

從「感於心而形於言」這樣的說法可見，其理念與〈詩大序〉所謂「情動於衷而形於言」如出一轍，皆是將詩文學之產生歸因於主體感知驅動語言行為，在〈詩大序〉裡，主體感知所涉及的是文本的表現內容，因此內在之「志」與「詩」是直貫且對應的，不論其所意指的是思想、情感或懷抱，都是將不可見之意識（志）轉換為可見之形式（詩）。是以這段話首先將《詩經》引為詩的常道根源，視「詩」為「經」而不是純粹的藝術，如此，借賓（詩）形主（志）說明了詩文學的目的在主而不在賓，復而以〈毛詩序〉之說法為此根源的理論依據，認為詩的生發過程其實是內蘊而外顯的，是以創作主體的意識層面決定了詩的內容與呈現，最後則是援引《論語·衛靈公》之說法為詩的表現原則，進一步規

¹¹ 龐塏：《詩義固說》，頁 703。



範詩之表現應以清楚傳達創作主體之意志為主要目標。

這種理論思維基本上是承繼《禮記·樂記》之說法，將「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲，聲成文，謂之音」這段話，轉換成《詩大序》上所說的：「情動於中而形於言」，意指詩的產生乃是始源於創作主體內在之感應與思考，透過語言符號展現出來。這種展現必須從社會功能與表現方式等兩方面來談。從其社會功能來說，《詩大序》認為詩的作用在於如實反映現實世界之情態，並以之達到教育人民、建構倫常之目的。其提到：

情發於聲，聲成文謂之音，治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。故正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。¹²

這段文字歷來引述者繁，大意是說：文學可以反映現實，因此可由詩的符號看出當時的現實情態，故說：「治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。」而這種反映的終極功用在於架設出一種鞏固政權的價值意識，使人民可以在這樣的價值意識底下成其美善，是以「先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。」意義在此。如是，詩的功能必然導向政教功用，遂成為了儒家思想底下的詩學正宗。然而導向政教功用不必然意謂著忽略藝術構建的可感知型態，是以詩的言此意彼從文學上而言是含蓄婉約，從思想上來說便是溫柔敦厚，正如《詩大序》所說：「上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。」顯然「主文而譎諫」本是為君臣關係而服務，卻也指出了無論是用詩或者是作詩之時，詩文學應該婉轉達意之美學型態。

¹² 郭紹虞編：《中國歷代文學論著精選》（台北，華正書局，1991年3月），頁44。



綜言之，這種將詩的詮釋方向導向政教功用之詩學觀，是在用詩的文化傳統中，將「詩必具有言外之意」這種語境置入文學的傳導過程裡，使詩的符號特性具有曲折指意之功能。這種功能之產生乃是由於用詩者、詩文本到接受者的符指過程具有一約定俗成之規約，必須將解釋行為往外在影射聯想之模式所形成。而這樣的模式說明了詩必然是作者之志的下貫表現，此作者之志的內容必須合於儒家的價值意識；因此，「志」從創作主體之意識表現為詩之內容遂凌駕於「詩」的外在形貌上，譬如將〈關雎〉篇釋為「后妃之德」時提到：「關雎，后妃之德也，風之始也，所以風天下而正夫婦也。故用之鄉人焉，用之邦國焉，風，風也，教也；風以動之，教以化之。」由這段話可以發現，〈關雎〉篇的男女情愛本質被忽略了，取而代之的是夫婦間的倫理價值，甚至更上一層，直接將「風」解釋為「教也」，顯然認為這些文字都具有人文化成之功用，而這種人文化成之功用，是透過「詩」的語言型態婉轉表達所產生的。如是，作者以儒家之價值意識含蓄投射於文學之中，遂成為「詩言志」這種文學觀的一種理論範型。¹³

龐境承襲這樣的詩學道統而來，從文學典範與生發來說，皆從屬於儒家「詩言志」之範疇，然而就文學的表現來看，《詩義固說》之側重點無疑在於「志」的生發與規範性，至於詩本具有婉轉表意的美學功能則不予強調。如是，在《詩義固說》的理論系統裡，「志」的意涵直接導引出其文論思維之走向，包含了兩個層面之論題：一是以「志」作為詩文學內容的起點與終點，必然與創作主體

¹³ 此一概念無法僅從詩學本身進行討論，必須回到當時的文化語境來加以理解，才能看見儒家系統將詩文學導向政教目的，又漢代因為獨尊儒術，一整個以「詩言志」為綱領的詩經詮釋學遂都遵循儒家思維，以斷章取義或言此意彼的方式，將詩投入社會的實用功能之中，同時涉及了詩之生發、詮釋與用詩行為等文化現象。



的內在意識有關，是以詩文學創作需從「胸中流出」以「引歸自己」，而這種從「胸中流出」又「引歸自己」之思考，在《詩義固說》中是藉由引入禪學義理來加以比附的。二是就「志」的具體內容及其趨向來說，涉及創作主體之性情，然而龐塏對此之說法又並非純任性情，其意圖將某種道德意識介入性情的作用之中，遂有「性情禮義」之說法，以之作為驅動文學之前提。以上兩層，必須分別細究以明其深意。

（一）「胸中流出」與「引歸自己」之禪學比附

《詩義固說》以「詩言志」的思維出發，認為文學典範、生發與表現皆必須合於儒學詩教觀之守則，然而說其全然依守儒學詩教一端卻也不然，從其引入禪宗說法補充嚴羽「以禪說詩」的未盡之處可見，龐塏對於詩學內涵應有一既成定見，在此定見底下援引各家說法以圓合主觀見解，是《詩義固說》中顯然可見的一種建構方式。這種建構方式不斷將前人說法斷章取義，以導向其所認知的詩必言志、且即言見志之理論範型，是底下必須詳加辨說之處。

嚴羽《滄浪詩話》是宋代以禪說詩或喻詩之經典。其核心概念認為：學詩與學禪之表現應有相通，因此以學禪之理說詩，或說是在禪宗的語言表達上，從不立文字與不離文字之間，找到詩性傳達之詩學模式，是其〈詩辨〉一篇奠定詩學基模的價值之處。在此思考下所導出的理論架構，是以學詩者之「識」作為開頭；以「入神」作為詩的極致；又以「妙悟」作為學詩者默會詩道之進路。如此一來，詩「識」便不只是意指「詩法」與「詩品」這樣的客觀認知，還包含了對於「入神」之詩作的感知與鑑賞能力，並從中「悟」出詩道所以如此之不變原則。這種不變原則之所以只能以「悟」醒覺，是因為詩的表現就內在而言是根源於情性，就外在來說是以「興」的方式展現情性之「趣」。而這種



「興」之手法通常如羚羊掛角、無跡可求，所帶來的審美感受無法以語言詮說清楚，所以只能「悟入」，必須將盛唐名家之經典置於胸中反覆醞釀方可頓見。

在此，嚴羽之說法其實並不是一種神秘主義，只是將詩學的關鍵導向見識而非認識，是對於審美經驗之積累與美感規律之洞悉的肯認。因此，如果將「詩學」一詞框架起來，定義詩的語言型態與其他語言型態有所不同，且創建這種語言型態之方法必須從文學典範加以認取的話，那麼嚴羽以盛唐為詩，追求入神與妙悟之詩觀，無疑是符合創建詩美學之感知與表現程序的。¹⁴然而針對這樣的說法，龐塏卻覺得不足，其認為：

嚴滄浪以禪說詩，有未盡處，余舉而補之。禪者云：『從門入者，不是家珍，須自己胸中流出，然後照天照地。』詩用故事字眼，皆『從門入者』也。能抒寫性情，是『胸中流出』者也。¹⁵

事實上，龐塏對此所查知之不足並非是一種補充，更像是一種站在不同視角所提出的反向意見。換言之，若說嚴羽的說法主要肯認了詩語言中的美學程序與美感效應，那麼龐塏對之則表示反對，認為「從門入者也，不是家珍」，應該「須

¹⁴ 正如張健在《知識與抒情——宋代詩學研究》一書中所說：「嚴羽『以禪喻詩』，借用禪家的義理結構和理論邏輯來說明詩家的道理。在嚴羽看來，禪有禪道，詩亦有詩道，禪道是禪家的真理，詩道是詩家的真理。但這個詩道不是詩歌內容之道，不是『文以載道』之道，而是審美之道，是藝術的真理。習禪者要通過妙悟把握禪道，學詩者也要通過妙悟把握詩道。學禪者悟道要有功夫，學詩者悟道也要有功夫。這樣，詩道——妙悟——功夫，就構成了詩學的義理結構和理論邏輯。」張健：《知識與抒情——宋代詩學研究》（北京，北京大學出版社，2015年6月），頁555。此說十分詳盡明白，將禪道與詩道間的轉換關係講述清楚，並定義嚴羽所謂詩道其實是審美之道，卓有洞見，值得參閱。

¹⁵ 龐塏：《詩義固說》，頁714。



自己胸中流出，然後照天照地」。這裡龐塏突出了「胸中流出」的重要性，至於如何表現胸中流出之情志才能傳達出藝術美感，則並非其詩學觀之重點，《詩義固說》中提到：

禪者云：「生路漸熟，熟路漸生。」剿拉字眼，塗抹煙雲，詩家熟路也。由志敷言，即言見志，生路也。學者一意為言志之詩，不屑為修詞之詩，初時亦覺難入，追琢既久，自覺有階可升，剿拉塗抹之途荒，而抒意言志之途熟，便可到家矣。¹⁶

藉由生路與熟路二分之思考，將修詞之詩與言志之詩對立起來。龐塏認為所謂修詞之詩是詩家熟路，學者不為，因之主張「由志敷言，即言見志」，將詩的生發根源等同於詩的寫作規範，即志與言必須是一貫的，不該剿拉塗抹。而這種將外在形式與內在思理相對切割的想法，其實是為了反對詩學過度重視形式而非塗銷形式。龐塏將禪學斷章取義，如是指出的意義在於：強調詩文因志而生的重要性，鞏固唯有由志而言的直截下貫，才是合理而自然的生發過程。

這種由志而言的生發過程從另一個層面來看，即是為了在詩語言的表述中，充分讓作者介入，使作者之情志得以藉由情景物事之描摹而加以表現，正如文中所說：

禪者云：「萬事引歸自己。」近時題詠詩，多就軸上冊頭，描模著語，於己豪無關涉，此詩作他何用？必須寫入自己，乃有情也。¹⁷

然而「題詠詩」無論是詠物或者詠畫皆必然經過主體意識的處理，是作者對物

¹⁶ 郭紹虞編：《清詩話續編》，頁 714。

¹⁷ 郭紹虞編：《清詩話續編》，頁 714。



事的有感而生，如何說其與作者毫無關涉？考量龐塏所指應是應和酬酢之作，是以「萬事引歸自己」的主張，當與「由志敷言」的看法連結，意指文學寫作必須志先而言後方能寫入自己，使言中有情，而不是以言敷志。龐塏認為這樣的過程必須順勢利導才是自然，是以誤引「佛法事事現成」之說提到：

禪者云：「佛法事事現成。」唯詩亦然。作一詩，題前題後，題內題外，原有現成情景在，只要追尋得到，情景自出耳。¹⁸

所謂「佛法事事現成」原指佛法本無內外之分，而是本來如此，只要悟入即可證得佛理。然而龐塏在此卻將之往自然義聯想，將佛法與詩之情景比附，認為無需費心於語言修辭，只要任真而出，情景自然示現。這樣的說法顯然是格義之說了，但是可以推敲出其意在主張「由志敷言，即言見志」為一種既定規範，此規範與禪學義理相通，是詩學不可違逆之原則，其側重點在於「自然」，即使是以此喻彼，也是一種不假修飾、自然如此之含蓄型態。正如龐塏所言：

禪者云：「莫將父母生身鼻孔扭捏。」作詩任真而出，自有妙境，若一作穿鑿，失自然之旨，極其成就，不過野狐外道，風力所轉耳。¹⁹

由此可見，其認為從「胸中流出」之詩自然會有妙境，一旦經過人為設想、修飾，就成為了野狐外道，有失自然之旨。

綜上所論，可見「禪學」作為一種理論範型，是在龐塏引申使用的情況底下證成己說，訴求胸中流出（言由心生）與引歸自己（詩中有我）。目的在於延續以「志」為主之詩觀，將「由志敷言，即言見志」之現象作為一種詩學框架，

¹⁸ 郭紹虞編：《清詩話續編》，頁714。

¹⁹ 龐塏：《詩義固說》，頁714。



讓「志」直貫下落為言，以此引入自己之自然原則。²⁰而這種自然原則與《文心雕龍》中所謂：「心生而言立，言立而文明，自然之道也。」自有相通之處。只是劉勰並未因此放棄美學修辭的重要性，而是將文與質統合起來，不僅涉及作者之志下貫為文本時之思想，兼且論及作者情性轉化為文學風格之機制。相關說法在《詩義固說》中特別節錄徵引，足以表示龐塏所說的確受到《文心雕龍》影響。至於如何影響？有何異同？則有待底下進一步說明。

(二)「持人性情」與「性情禮義」之寫作前提

龐塏在《詩義固說》「節錄古人論詩」一節中引劉勰之說法提到：

「……詩者，持也，持人性情。三者之蔽，義歸無邪。持之為訓，有符焉爾。」其論最正，即卜子「發乎性情，止乎禮義」之謂也。²¹

龐塏在此所引之說與劉勰略有出入，劉勰於《文心雕龍·明詩》篇中所言乃是：「詩者，持也，持人『情性』」而非持人「性情」。然而龐塏未審何故，竟逕直以「性情」取代「情性」，進而引申論之。事實上，從其論述內容來看，龐塏的確是偏重於以「義理」之性為主之「性情」，而非以個體生理氣質、才氣為主之「情性」，此間所別值得進一步探討，並加以論析。

以「性情」論詩是清初一顯著之詩學思潮，其主張約莫可以相對分為「性情之真」與「性情之正」等兩個部份。所謂「性情之真」，意指詩語言之發抒來

²⁰ 《四庫全書總目提要》於《叢碧山房集五十七卷詩義固說二卷》條目下有如此批評：「末附《詩義固說》二卷，論亦切實，惟推衍嚴羽之說，以禪談詩，轉至於支離曼衍，是其好高之過矣。」〔清〕永瑤、紀昀等撰：《欽定四庫全書總目》，收於《四庫全書》，卷一百八十三，集部三十六，頁 7466。龐塏之論是否好高難以論斷，然而確實與嚴羽之說有別，亦將佛學本義任意引申以挪為己用。

²¹ 龐塏：《詩義固說》，頁 715。



自於作者自身感受的真實；而「性情之正」則涉及兩個層面：一是以「清真雅正」為合於政治正確之文風，以王漁洋之詩論為代表；一是以合於道德禮義為主要的內容歸向。本文所論之龐塏應屬這方面之論者。²²

龐塏論詩以「志」為主，而「志」與個體「性情」則是一種發用關係之連結，正如其在「書漢魏詩乘編後」一節中所說：

又曰：《書》云：「詩言志。」卜子曰：「發乎性情。」性情之發為志，而形之於言為詩，風人之義也。後人不明此義，但粉飾字句以為詩，烏得有詩哉！²³

由其將「志」視為性情之發用可知，這裡的性情並不導向主體才質特性所產生的語言風格，而是將才質特性轉換為內容思想，進而將詩道相對分為體、用兩端，文曰：

詩有道焉，性情禮義，詩之體也；始終條理，詩之用也。無體不立，無用不行，相為表裡，如四時成歲，五官成形，乃天人之常也。²⁴

這裡「性情」一詞的使用讓人聯想到創作主體的個別殊異性，在中國思想中，對於「性」之討論較為著名的是孟、荀的性善與性惡二說。性善中的「性」實指人類的道德本心，是能動的、天所賦予的，故說其為善，將良知與道德意識

²² 黃鵬程在〈清初博學鴻儒科與性情詩論的轉向〉一文中認為：「清廷在平定三藩之亂後，展開懷柔政策以收攬士心，開博學鴻儒科正是代表性事件。鼎革之際的變風、變雅與步入正軌的清王朝並不相諧。詩風的由變趨正，既是基於社會局勢趨穩的自然變化，又契合政治層面的客觀要求。博學鴻儒推崇的『性情之正』，正體現出應需而興的政教轉向。」黃鵬程：〈清初博學鴻儒科與性情詩論的轉向〉，《江西社會科學》（江西，江西省社會科學院，2021年第十一期），頁242。此說考證詳實、論述精當，能將清初博學鴻儒所謂：「性情之正」，於詩學意義外找到符應社會脈絡之旨歸。

²³ 龐塏：《詩義固說》，頁717。

²⁴ 龐塏：《詩義固說》，頁703。



結合在一起；而性惡中的「性」則直指人類的慾望本能，是欲食欲衣、好逸惡勞的，故說其為惡，必須依靠後天的學習來使其矯正向善。這兩者之「性」都是從不同層面所論述的大範圍之共性，與後世性情或情性之說有別，性情或情性之說的意識應始源於魏晉時的個體自覺，人們漸漸從共性中抽離開來剖析人與人的個性之分。這種個性之分可以進一步區別為氣質與才性兩種，氣質意指個人先天的生命特質，而才性則是運用這種特質的殊異能力。這樣的認識到了《文心雕龍》中遂區分出性、性靈、性情、情性與才性等說法，其中「性」是人格特質的總稱，在此總稱底下，性靈是指生命活動之情態與思維本質，而性情與情性二說時而混用，通指人格特性，譬如：「性情所鑠、陶染所凝」一說中之性情就與情性相當；時而分說，性情側重於人的性格，需要後天雕琢、陶鑄。故說：「雕琢性情」或「陶鑄性情」；而情性是指氣性或自然生命之表現，涵納個人先天的才華、氣質、情感與思維模式，所以是文學創作的起點與發用。故說：「吐納英華、莫非情性」。至於才性則指其人格特質底下的表現才能，能使文字沾染個人色彩，故說「才性異區，文體繁詭。辭為肌膚，志實骨髓。」看似將才性與志連結起來，其實是將才性視為文學風格的成因，是志在下貫表現為文辭時的主體趨向。²⁵

²⁵ 其中較為系統論述的當屬劉勰在《文心雕龍》中所提出的才、氣、學、習一說：「夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸俊，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，并情性所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。故辭理庸俊，莫能翻其才；風趣剛柔，寧或改其氣；事義淺深，未聞乖其學；體式雅鄭，鮮有反其習；各師成心，其異如面。」周振甫注：《文心雕龍注釋》（台北，里仁書局，1984年5月），頁535。劉勰的這段話相當具有條理，其首先肯認了文學創作的生發與對應原則，故說「沿隱以至顯，因內而符外」，「沿隱以至顯」說的是文學由內在不可見之情感，變成外在可見之文字的下貫關係，「因內而符外」則指出這種下貫關係，使得文學的內在情志對應於外在形式的文字表現。在這樣的原則底下，每個人的文學表現所以不同，來自於才、氣、學、習等四端的差異，其中才與氣是先天的特質與能力，學與習則是後天的知識灌輸及運用，此四者共構成創作者在文學上的個人面目與風格，將創作主體的先天潛質與後天素養串接起來，有效解釋了文學表現各有不同之原因。



如是，可以發現《文心雕龍》中的性情一說是在其系統觀下層層推演而來，關涉創作主體之才質與特性，因此具有主導文學表現、產生風格之作用，而這裡所謂風格意指的是一種語言特質之美學型態，是創作主體之氣質才性的符號化闡發，與《詩義固說》中的「性情禮義」略有差別。《詩義固說》中之「性情」並不導向語言感知型態上之不同，而是導向人格型態上的價值判斷，譬如「節錄古人論詩」一節中提到：

文中子云：「謝靈運小人哉！其文傲，君子則謹。沈休文小人哉！其文冶，君子則典，照、江淹，古之狷者也，其文激以怨。吳筠、孔圭，古之狂者也，其文怪以怒。謝莊、王融，古之纖人也，其文碎。徐陵、庾信，古之誇人也，其文誕。孝綽兄弟，古之鄙人也，其文淫。湘東王兄弟，貪人也，其文繁。謝朓，淺人也，其文捷。江總，詭人也，其文虛。皆古之不利人也。顏延之、王儉、任昉有君子之心焉，其文約以則。」最可玩。言之邪正，心術關焉，故觀其詩可以知其人。²⁶

由文傲、文冶、文激以怨、文怪以怒……等說法可知，龐塏意識到創作主體之性情會產生不同的文學型態，只不過這樣的文學型態在《詩義固說》中並不指向美學判斷，而是基於某種禮義意識指向對於人格的價值判斷。這種禮義意識是以君子之德性作為基準，顯然與儒家之意識相仿，在肯定人本各具性情之餘，導出「發乎性情，止乎禮義」之說。

換言之，性情除了發之為思想與情感外，其就生命樣態一面而言所意指的「無關優劣之人格特質」，在《詩義固說》中是缺席的。由於龐塏之側重點在於

²⁶ 龐塏：《詩義固說》，頁715—716。



性情對於志之生發，因而將論述導向「禮義」這種合於教化之內容。²⁷是以表面上雖然說是「性情」，實際上，其理論基構仍是一種志與文的對立思維。這從他所引述《文心雕龍》的另一段話可以發現：

又曰：「情者，文之經；辭者，理之緯。經正而後緯成，理定而後辭暢，此立文之本源也。昔詩人篇什，為情而造文；辭人賦頌，為文而造情。為情者要約而寫真，為文者淫麗而煩濫。而後之作者，採濫忽真，遠棄風雅」云云。正中今日學者之病。²⁸

情文相應本是《文心雕龍》理論的核心原則，情與文兩者在這樣的原則下必須相互支應不可偏廢，所以才將情經辭緯視為立文之本源。然而在龐塏的理論系統中，志與文的對立卻是一種無法疊合的狀態，其目的在於重志而輕文，特別是志之內容的教條合理性。龐塏提到：

喜怒哀樂，隨心所感，心有邪正，則言有是非。合於禮義者，為得性情之正，於詩為正風正雅；不合禮義者，即非性情之正，於詩為變風變雅。聖人存正以為法，存變以為戒。變雖非禮義之正，而聞者知戒，亦所以要之以正也。故舉全《詩》而蔽之曰「思無邪」。²⁹

²⁷ 陳柏海在《中國詩學之現代觀》中將中這種現象梳理的很清楚，其認為可以將「情志」的二元建構大致分為幾種類型，其中：「第一種姑且稱之為『以志節情』，就是注重群體理性規範對於個體感性心裡的導向與制約作用，它不抹煞『情』作為詩歌生命原質的重要意義，卻更強調詩中之情要合乎禮義規範。《毛詩序》有關『發乎情，止乎禮義』的訓誡，當是這類範型的代表。古代詩論中流行頗廣的另有『詩者，持也，持人情性』之一說，更明確地肯定了這種節制關係。」陳柏海：《中國詩學之現代觀》（上海，上海古籍出版社，2006年11月），頁80。由此可見，性情的發用並不指向某種無關優劣的人格特質，而是必須合於禮義，是一種外在的規範與制約。

²⁸ 龐塏：《詩義固說》，頁715。

²⁹ 龐塏：《詩義固說》，頁703—704。



這種視創作主體之生命樣態有正有邪，必須以禮義觀之的想法，徹徹底底來自於儒家以詩為政教工具之思想。在這樣的思想下，「性情」一詞只是「志」的假說，仍須在禮義的尺度上進行度量，以判斷是否合於「思無邪」之標準。

顯然，龐塏雖然引入性情之說法，實則仍不脫「志」的詮說範域，無能在性情的理論思考上更進一步，展開性情與風格對應的美學意涵，只是單薄的讓性情導向正邪是非的價值裁量，並以此為前提，認為詩文學應由此生發。這雖然是龐塏試圖以「詩言志」為正道所帶來的理論趨向，然而從詩學的藝術面來說，無能從《文心雕龍》等前人觀點加以掘深，亦不得不將之視為是一種侷限與缺憾了。

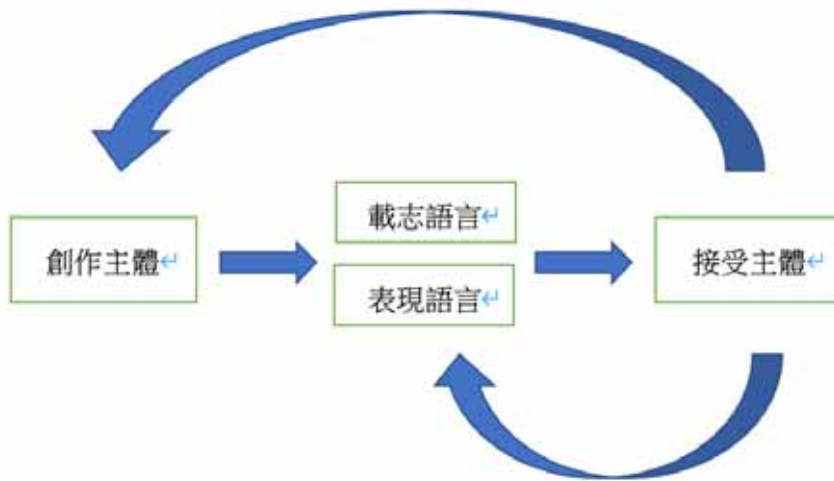
三、「辭達」說之效應原則及其實踐策略

龐塏在「詩言志」範型下提出重視「言中之志」的理論規範，繼而將禪學視為一種胸中流出又引歸自己之思維，必須由志敷言才符合自然的理論原則，進而將個人性情同樣規束於「以志為主」的道德面上，講求性情合於禮義之目的。這樣的理論框架必然導出以表現「志」這種具有道德意識與道德追求的器用法則，必須以「志」為主導，以清楚表現「志」為手段，以讓接受者產生「志」之感受為目標，從內容面上側重於某種價值意識的趨附而不是美學效果，遂成為《詩義固說》之理論意識在架構詩學表現方法時的理論前提。

換言之，從文學的生發過程來看，當外在社會之情狀與物象投射於主體心中產生形上感悟，這樣的形上感悟便以情志樣態下貫表現於文本之中，在《詩義固說》裡，這種文本展現可以相對分為兩類：一種是以情志內容為主（言中之志）；一種是以表現型態為主（篇中之詞）。如是，在《詩義固說》的理論觀



中，符號的指意過程便可依據其功能相對分為載志語言與表現語言兩種，載志語言會在符指過程中從創作主體出發最終回歸創作主體，而表現語言同樣由創作主體出發，只是其目的卻是詩文本的符號展現本身，指向符號構建之型態，以圖示表現即為：



由上圖可知，由於載志語言的特性側重於創作主體之意志的表達，是以其最終歸向是導引接受主體的讀解回歸創作主體之情志，而表現語言之特性側重於符號型態本身，因此其最終歸向指向符號本身之展現。如是，則載志語言必須能夠準確表達創作主體之情志，而表現語言則是針對技藝加以展陳。這樣的二分法其實有其侷限，沒能完整考量創作主體之美學企圖與接受主體之感知素質，表現語言也有可能同時是言志的，以華麗炫目的寫作技巧表現內在思理的意識樣態。在詩語言的構築過程中加入可以產生藝術美感之策略。然而龐壘認為這樣即不符合自然原則，其所思考的是確實指意的符號功能，用以完整展現主體之思想性情，《詩義固說》中提到：

作詩本意在「詩言志」內，「辭達而已矣」內，方見得詩本性情。³⁰

這裡「辭達而已矣」出自《論語·衛靈公》篇之說法，應與《論語·雍也》篇所謂：「質勝文則野，文勝質則史，文質彬彬，然後君子。」³¹參看，意指在文與質間取得一種平衡，不要過度講究修飾。由此可見，龐塏對於詩文學寫作之主張並非著眼於藝術面上的修辭變異，而是希望如其所評論的漢詩那樣：「直抒胸懷，一意始終……不事點染而文彩自生也。」³²這樣的說法雖然並未全然否定文彩，卻可以發現「達意」才是其言語詞句之目的，至於「達意」之語言如何不事點染便自然產生文彩，龐塏並未深究，其在引述徐禎卿之說法時如此提到：「又曰：『由質開文，古詩所以擅巧；由文求質，晉格所以為衰。』此語卻是。」³³可見龐塏對於質與文的辯證，其實是動態性的「由質開文」，而非層次性的「內質外文」。只是如何由質開文？又怎樣的文可被視為是質所引生，而非雕琢點染而來？龐塏並未細述，顯然言志與否才是其理論的側重點，所以說「辭達」，目的亦是將語言的功能引向言志，而非美學之展陳。

至於如何展現才能達成「辭達」這樣的效應原則，亦即其實踐策略為何？則是形式面的考量問題，龐塏於《詩義固說》中主要下開兩個守則：首先是就篇章安排而言，必須「詩依題行」；再者是就文辭表現來說，必須「以賦為主」。底下即分別進行討論。

³⁰ 龐塏：《詩義固說》，頁 704。

³¹ 楊伯峻：《論語譯注》（北京，中華書局，2009 年 10 月），頁 60。

³² 龐塏：《詩義固說》，頁 707。是以龐塏認為：「漢五言詩距《三百篇》最近」，這裡的「最近」指的不只是時間上的距離，應該亦指寫作型態上的距離，是一種「不是點染而文彩自生」的寫作方式，以相對於「後人不知大意，專以粉飾字句為詩，故舛錯支離，愈求工而愈無詩矣。」（龐塏：《詩義固說》，頁 706。）之流行，追求「出語自然、樸妙無可議」之效果。

³³ 龐塏：《詩義固說》，頁 716。



(一)「詩依題行」之主導與規約

文學作品以題目作為一種主導符碼，隨著該主導符碼之涵指決定且規約文本內容之安排，無論是以暗示，或者是題目與內容相符應之方式來呈現，皆是一種文學常規。除了宋詞以詞牌為名一類自然另當別論外，大抵文學內容必須扣緊題意書寫，應是別無他見。龐塏所以特別提出，自是以為宋代以還，詩不依題的現象所在多有，因此一方面加以抨擊，一方面指出「詩依題行」的重要性。

然而龐塏所謂「詩依題行」，依然是在以言志為主的脈絡下進行論述的。其認為：

詩有題，所以標明本意，使讀者知其為此事而作也。古人立一題於此，因意標題，以詞達意，後人讀之，雖世代懸隔，以意逆志，皆可知其所感，詩依題行故也。若詩不依題，前言不顧後語，南轅轉赴北轍，非病則狂，聽者奚取？自宋以還，詩家每每墮此，不省古人用意所在，而借口云寄慨在無倫次處。嗚呼！無倫次可以為詩耶？³⁴

所謂無倫次之詩究竟是怎樣的無倫次法，由於《詩義固說》中並無例舉，難以確認情況為何？但是由詩題必須標明本意可知，龐塏之思考應是認為詩題必須明說，而無意象朦朧含混之處。如此「因意標題，以詞達意」，才能使「後人讀之，雖世代懸隔，以意逆志，皆可知其所感」。然而是否因此認為以意象為題者不符合上述規範，則不得而知。從其論述僅見，該理論思維是將創作主體之意顯露於詩題之中，如此一來，詩題便具有了說明性與規範性。依此詩題引導詩語言之寫作內容，而詩語言亦回頭導向詩題之詮說，如此方可使詩語言產生「辭

³⁴ 龐塏：《詩義固說》，頁 705。



達」之功能。

至於如何扣合詩題？必須以章法次第加以完成。在《詩義固說》中，章法次第是以字而句而篇這樣的結構所形成的，龐塏提到：

題目既定，句以成篇，字以成句，五字七字必令意全句中，不可增減，而後謂之完足。近見有句於此，亦可卜度其意之所在，而覺句中少數字而不顯切。又有三五字已盡本意，而強增一二字以趁韻腳，牽率矯強，百醜具見，何以為詩？作者須於一句之中，首尾自相呼應，一篇之中，前後句相呼應，相生相續以成章，然後無背於古而可以傳也。³⁵

透過字、句而篇這樣的結構層層扣合向上，既首尾相通亦前後呼應，由字而生句，由句而成篇，遂能使題目下貫於章法次第，又使章法次第自然表現出題目之意指。這樣的思考其實並非龐塏之創見，顯然是與《文心雕龍·章句》篇中所言暗相會通，劉勰認為：

夫設情有宅，置言有位；宅情曰章，位言曰句。故章者，明也；句者，局也。局言者，聯字以分疆；明情者，總義以包體。區畛相異，而衢路交通矣。夫人之立言，因字而生句，積句而為章，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。振本而末從，知一而萬畢矣。³⁶

劉勰之說法是由「宅情」與「位言」等兩部分切入，將文學之創造透過情的安置與文字之安排由內而外、由前而後的建構起來，相較於龐塏以詩題進行作者之意的導引與規範似乎更為深刻。龐塏之論見多半是在「詩言志」的導向上，

³⁵ 龐塏：《詩義固說》，頁 705。

³⁶ 周振甫注：《文心雕龍注釋》（台北，里仁出版社，1984 年 5 月），頁 647。



論析如何使詩語言合於言志之要求，且在自然原則底下，認為創作主體之意下貫為詩，所有字句安排乃至於章法皆應扣緊詩題中的創作主體之意而作，不應具有任何形式展現之意圖，即使只是追求韻腳的襯字亦不合於其詩學觀所追求的詩必言志，所以任何語言的使用都必須與言志相關，固說「辭達」，即以準確傳達創作主體之志為詩語言寫作的主要功能。

綜上所論可見，龐塏所謂「詩依題行」，是為了將創作主體之意下貫於題目之中，以題目引動詩文學之章法表現並且加以規範，使其扣合詩題，進而展現創作主體之志，在志的發送與志的感知之間旋繞而循環。然而這樣的說法是否即意謂著龐塏認為詩文學應該直露表現內在思想或情感呢？似乎仍有商榷空間。因為即使是「詩言志」之命題，詩的溫柔敦厚亦是不容忽略之傳統，且《詩義固說》在評論初、盛唐近體詩時亦提到：

初、盛唐近體詩，昌明博大，盛世之音，然稍覺文勝，故學之易入膚闊。
五言亦和平有法，但申說太盡，無言外意。³⁷

由這樣的論述可知：「詩不可申說太盡以致無言外之意」之概念是內存於龐塏的理論思維裡的。至於這是否與其言志觀與自然觀相衝突？又如何辭達而不言盡？實是龐塏詩學系統中，仍有待進一步考察與細思之問題。

（二）「以賦為主」之表現與追求

歷來詩學多半頌揚比、興而輕賤賦，賦作為一種文類之影響遠比作為一種寫作方式要大，「比興」聯稱恆常被看作是構成中國古代詩性語言的一種重要元素，而「賦」則被排除在詩語言藝術性的討論範域之外，原因在於就語言表現來看，「比興」具有產生聯想之功能，可以相對分為表面義與深層義等兩種層次，

³⁷ 龐塏：《詩義固說》，頁 704。



符合「含蓄」與「意在言外」之美學要求；至於「賦」則被視為是一種「鋪陳」之寫法，就美學功能而言不容易加以界說，雖然同樣名列詩之六義，其在詩學上的位置與討論卻始終是被忽略的。³⁸

然而，由于龐塏的詩學概念是以言志為核心，以「辭達」為語言策略，因此在創作手法的選擇上，並不重新闡發傳統詩學頌揚比興之老調，反而是「賦者，鋪也，鋪采摛文，體物寫志也」之寫作方式更能使其理論思維趨於一致。³⁹ 是以前提出「以賦為主」之說法，有別於傳統詩學專論比興，讓「賦」成為詩語言的表現原則，而比、興反而是此表現原則之旁綴。如此說法應可視為其詩學觀的一大特色：

詩有興比賦。賦者，意之所托，主也。意有觸而起曰興，借喻而明曰比，賓也。主賓分位須明，若貪發題外而忽本意，則犯強客壓主之病；若濫引題外事而略本意，則有喧客奪主之病；若正意既行，忽入古人，忽插古事，則有暴客驚主之病。故余謂詩以賦為主。興者，興起其所賦也。比者，比其所賦也。興比須與賦意相關，方無駁雜凌躐之病，而成章以達也。⁴⁰

³⁸ 何詩海在〈清代『詩文相通』說〉一文中認為：「清代學術是以反思明代學風為邏輯起點的。」是以「在詩文關係的認識上，明人主『辨異』強調文體規範，反對以文為詩、以詩為文。清代主『求同』，強調詩文相通，鼓勵文體間的交通滲透。造成這種反差的主要原因在於明清文學思潮的劇變。」何詩海：〈清代『詩文相通』說〉，《浙江大學學報》，第51卷第1期，2021年1月，頁194—195。由此看來，龐塏「以賦為主」之說似乎亦是受到「詩文相通」思潮之影響，以賦體直陳之觀念一變追求比興、含蓄醞藉之尊唐詩風。然而此說畢竟旁涉過大，必須另文申論，本文單就其理論文本來看，僅能肯定龐塏「以賦為主」之說，不僅源於詩言志之理論原型，更與要求「辭達」之效應原則息息相關，在理論文本中自有一合理之推演脈絡。

³⁹ 劉勰在《文心雕龍·詮賦》篇中，雖然是將賦單獨提出以進行討論，然而事實上，劉勰仍是將作為表現方式的賦與作為文體的賦聯繫起來，其側重點是文體的賦，而非針對賦作為一種表現方式加以深究。

⁴⁰ 龐塏：《詩義固說》，頁713。



顯然，這樣的說法與傳統對於賦、比、興之理解有異，賦、比、興同為詩之六義應是同一層次的不同展現，然而龐塏在這裡卻將之分為主、賓兩層，賦、比、興不再是同一層次的三種型態，而是以賦為核心，以比興為外貌之立體性結構。其中，賦作為核心來自於意之所託，因此是主而外貌是賓，賓是為了明白表現主而服務的，是以所謂「興者，興起其所賦也。比者，比其所賦也。」之說，意義在此。

而這樣的觀念亦可經由〈說蘇武別李陵詩〉一節加以檢證，其認為：

蘇武別李陵詩第二首，「黃鵠一遠別」四句興而比，下二句比而賦，言羽翼當乖，何以遣懷，唯歌可喻，故云「幸有弦歌曲，可以喻中懷」也。此言歌而未及歌也。歌辭甚多，宜唱何曲，故云「請為《游子吟》」。《游子吟》亦分別之詞，其詞既冷冷然悲，比之以絲竹，更有餘哀也。聽此歌至激烈處，引動己懷，故愴然淒然，欲盡展此曲，而念吾友之不得歸，傷心淚下，不能雙飛俱遠也。⁴¹

《蘇武別李陵》是以「離情別緒」為創作主體之「志」，是以按照「以賦為主」之說法，則以「賦」書寫的段落主要承擔了「志」的內容，而「比」與「興」皆是這種「離情別緒」的烘托，如是，可以發現龐塏將「黃鵠一遠別，千里顧徘徊／胡馬失其群，思心常依依。」等四句視為是「興而比」之展陳，烘托出了一個離別的情境，並以「黃鵠遠別」與「胡馬失群」指代親故間的分別景況，說其興中有比應是確當之言，而延續這種離別的語境氛圍，下兩句「何況雙飛龍，羽翼臨當乖」延續前四句之說法，轉以「雙飛龍」美喻分別的兩人，以帶出「幸有弦歌曲，可以喻中懷」這樣的賦之寫法，應是全詩核心所在，是「志」

⁴¹ 龐塏：《詩義固說》，頁 708。



以「辭達」方式落實為詩之明證，表現出了創作主體以《游子吟》之歌詞引動己懷，所以「愴然淒然，欲盡展此曲，而念吾友之不得歸，傷心淚下」之意識內容。試以龐塏自己的說法檢之，則「幸有弦歌曲」以下是為本詩之主軸，而前四句之興與後兩句之比，則是為此主軸而服務，是為了導出「離情別緒」所做的次第安排。

事實上作為文體的賦是可以內含比興的，然而作為表現方式的賦則不然。賦作為表現方式時，應將之視為是一種直接鋪陳之型態，與比興的婉轉陳述有別，雖然近人葉嘉瑩先生曾從心物關係之角度，精彩剖析「賦」作為一種表現情志感發之方式，如何與比、興三足鼎立，其認為：

情志之感動由來有二，一者由於自然界之感發，一者由於人事界之感發。至於表達此種感發方式則有三，一為直接書寫（即物即心），二為借物為喻（心在物先），三為因物起興（物在心先），三者皆重形象之表達，皆以形象觸引讀者之感發，惟第一種多用人事界之事象，第三種多用自然界之物象，第二種即可為人事界之事象，亦可為自然界之物象，更可能為假想之喻象。⁴²

葉嘉瑩先生在此將賦視為一種即物即心式的寫作方式是深刻的，然而即物即心是否即等同引用了人世界之事象則未必然，誠如凌欣欣在《意在言外——對中國古典詩論中一個美學觀念的研究》這本博士論文中所言：

至於「賦比興」中的「賦」，個人以為他偏向「鋪陳」、「直述」的特性，與所謂「意在言外」詩學觀念之建立，並無直接關聯性，雖然現代學者葉嘉瑩從情物關係上探索「賦比興」的奧秘，認為「賦」具有即物即心

⁴² 葉嘉瑩：《迦陵談詩二集》（台北，三民書局，2010年10月），頁148。



的特性，同樣可以有形象的表達，同樣具有感發的力量，但那些經由賦法所直接敘述之情象、事象或喻象，所引起的聯想和感發作用，其實與「象」本身所具備的特性相關，並非「賦」之表現手法所造成。⁴³

易言之，賦之寫法可用以陳述某種事象，但以事象進行影射或者類比，其本質仍然是比興式的。而這樣的理解無疑更符合龐塏的理論思維。從其論述看來，所謂「以賦為主」之說，並未將賦視為是一種具有「美學功能」的寫作方式，而是著重於直接鋪陳、即物即心之呈現，以與其「從胸中流出」一說相貫串，只是這樣的貫串可以輔以比、興之寫法來加以凸顯、強調，本質依然來自於賦的意之所託，企圖從文學寫作的策略方法上，將創作主體之情志、情性與文字符號連接起來。

而如此將創作主體之情志、情性與文字符號連接起來、一以貫之，無疑才是龐塏提出「以賦為主」之目的，藉由提出這樣的實踐法則，貫徹「詩言志」說之傳統。

四、結語

龐塏以儒家思想為基底創建了詩學的不變原則，在此原則底下，以「詩言志」觀為首要，分別引入佛家禪學、性情之說，最後回歸儒家以「辭達」為主的表現方式，從根源、生發、效應與實踐四層一貫而下，將其詩學觀統合為以創作主體之情志為主；以自我情志導引文學內容；以清楚表達此情志為主要方法。總結了詩言志觀一脈下來，就文學生發現象所提出之理論範型與思考。

這樣的理論範型與思考並非各自獨立，而是以一個貫串的邏輯進行推演，

⁴³ 凌欣欣：《意在言外——對中國古典詩論中一個美學觀念的研究》（台北，中國文化大學中國文學研究所博士論文，2004年），頁162。



從「詩言志」觀開始，將文學定調為言志之載體而非語言之展現，如此一來，「志」必然得從胸懷流出，透過文字符號複現。這樣的思考即為《詩義固說》的理論骨架。就「詩言志」觀來說，將詩與志透過言之中介加以統合，確立了理論之本源，進而以禪說詩，其實只是為了確認詩之生發，自然而然的發自肺腑，重視內在心聲而非外在修飾，使詩作能夠引歸自己，進而引入「持人性情」之說，將之歸於禮義框架，使「性情」與「志」聯合起來，呼應「思無邪」之詩學傳統。

如是，以這樣的觀念為體落實於文術表現上，則首要以「辭達」為原則，在這樣的原則底下，詩題是主導符碼，對於詩內容之展現加以引導與規約，立基於詩題闡明本意之前提，讓詩的符號安排層層與之扣合，以確保創作主體之志能夠完整貫徹於詩語言中，然後在寫作的形式上，以賦為核心，以比、興為輔助，讓直接鋪陳之寫法承載詩言志的主要功能，進而運用比、興強化，或者具象這種內在之志的顯現。如此一來則體、用合一，由自我性情生成的情志落實為詩題，再藉由賦的主導，比、興的旁助，使得由志而詩，又以詩明志的理論想像可以建構起來。

綜上所論，龐塏所謂「詩道」，從根源上看雖然是逆溯「詩言志」之道統而來，然而細味之即可發現，龐塏在此中加入了情性論之意見、禪學之思考，並重新架構出賦、比、興三者之層次，顯然是以「詩言志」一脈為基底進行全新改造，並將之相對分為體、用兩層，創造出了一種再現並且強化「詩言志」說的理論系統。此理論系統在言志的同時亦強調價值與規範的重要性，故說「性情禮義」，實是復歸於中國詩學的原始精神：以志為主，以言志為驅力，又以明志為表現策略，以見志為目的。然後，將這一切與社會母體產生聯繫，而非孤立的談論形式美學。



這樣的一種「詩道」內在自有其傳統與道德的承傳，單就系統面而言，可以覺察出理論範型與思維的扣合。至於這種扣合是否即是一種通論？或者可以名之為「固說」？自然都是龐壇的一方之見了。

五、引用書目

（一）中國古籍部分

〔清〕永瑤、紀昀等撰：《文淵閣四庫全書》（台北：商務印書館，1983 年）。

〔清〕趙爾巽主編：《清史稿》（台北：新文豐出版社，1986 年）。

周振甫注：《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，2007 年）。

郭紹虞編：《中國歷代文學論著精選》（台北：華正書局，1991 年）。

郭紹虞編：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，2016 年）。

楊伯峻：《論語譯注》（北京：中華書局，2009 年）。

（二）專書部分

朱自清：《詩言志辨》（台北：鼎淵文化事業出版社，2001 年）。

凌欣欣：《意在言外——對中國古典詩論中一個美學觀念的研究》（中國文化大學中國文學研究所博士論文，2004 年）。

張建：《知識與抒情——宋代詩學研究》（北京：北京大學出版社，2015 年）。

陳柏海：《中國詩學之現代觀》（上海：上海古籍出版社，2006 年）。



葉嘉瑩：《迦陵談詩二集》（台北：三民書局，2010年）。

劉若愚：《中國文學理論》（南京：江蘇教育出版社，2006年）。

蔣寅：《清詩話考》（北京：中華書局，2005年）。

（三）期刊論文部分

何詩海：〈清代『詩文相通』說〉（浙江大學學報，第51卷第1期，2021年）。

黃鵬程：〈清初博學鴻儒科與性情詩論的轉向〉，《江西社會科學》（江西：江西省社會科學院，2021年第十一期）。

