

# 性 靈 說

郭 紹 虞

燕京學報第二十三期單行本

燕京大學哈佛燕京學社出版

民國二十七年六月

BC

09.49

# 性 靈 說

郭 紹 虞

## 一 緒 言

### 二 楊 萬 里

- |       |         |
|-------|---------|
| 1. 趣味 | 2. 悟後之義 |
|-------|---------|

### 三 袁 宏 道

- |           |           |
|-----------|-----------|
| 1. 公安派的產生 | 2. 與時文之關係 |
| 3. 論變與真   | 4. 論韻與趣   |

### 四 袁 枚

- |              |           |
|--------------|-----------|
| 1. 與當時詩壇之關係  | 2. 性靈與神韻  |
| 3. 怎樣建立他的性靈說 | 4. 性靈說的意義 |
| 5. 修正的性靈說    |           |

## 一 緒 言

虞書言‘詩言志’，詩序言‘詩者志之所之也’，凡一切言詩以言志的論調，都可說是性靈說的濫觴。詩序言‘情動于中而形於言’，文賦言‘詩緣情而綺靡’，凡一切言詩以言情者，也都可說是性靈說的濫觴。鍾嶸詩品之論阮籍稱其‘詠懷之作可以陶性靈發幽思’，劉勰文心雕龍情采篇亦有‘綜述性靈敷寫器象’之語，顏之推顏氏家訓文章篇又稱‘文章之體標舉與會，發引性靈’，以性靈二字聯綴為詞，這更可說是性靈說的濫觴。詩品云‘吟咏情性亦何費用事’，文心雕龍明詩篇云‘感物吟志莫非自然’，凡一切因主言志言情之故而以為詩宜尚質，尚真，尚自然者，更可以說性靈說的雛形已經相當的完成了。然而我們不



能稱此爲性靈說，因爲性靈說的特點之一，在發現有我。

李白 古風云‘醜女來效顰，還家驚四鄰，蓬陵失初步，笑殺鄆人；一曲斐然子，雕蟲喪天真，’似乎知道有我了；白居易與元九書云：‘文章合爲時而著，歌詩合爲事而作，’似乎也知道重在我所處的環境了。白氏又云：‘故僕志在兼濟，行在獨善，奉而始終之則爲道，言而發明之則爲詩，謂之諷諭詩，兼濟之志也，謂之閑適詩，獨善之義也，故覽僕詩者，知僕之道也。’似乎他所說的更重在詩中能反映他的人格了。邵雍 無蒼吟一首有云，‘行筆因調性，成詩爲寫心，詩揚心造化，筆發性園林，’又閑吟一首有云‘忽忽閑拈筆，時時樂性靈，’更可說是抒寫自我，描狀自得之趣了。然而我們也不能稱此爲性靈說，因爲性靈說之又一特點，乃在對於正統派或格調派的反抗。

近人之言性靈詩說者，每以楊萬里袁宏道袁枚三人爲言。這三人誠足爲性靈說的代表，然而有些分別：楊萬里之詩論重在前一義，而袁宏道與袁枚之詩論則重在後一義。由前一義言，所以猶近於神韻說；由後一義言，所以只成爲格調說的反動。

## 二 楊萬里

### 1. 禪味

楊萬里（一一二四——一二〇六）字廷秀，號誠齋，吉水人，官至寶謨閣學士，謚文節，宋史四百三十三卷儒林有傳，所著有誠齋集，集中有詩話一卷。

誠齋論詩頗帶禪味，其詩論中禪味最足者，如戲用禪觀答貧無逸問山谷語（誠齋集三十二），這猶不足見其論詩主張，姑不贅述。

此外，如書王右丞詩後云：‘晚因子厚識澗明，早學蘇州得右丞，忽夢少陵談句法，勸參庾信謁陰鏗。’（誠齋集七）又讀唐人及半山詩云：‘不分唐人與半山，無端橫欲割詩壇；半山便造能參透，猶有唐人是一關。’（誠齋集八）送分寧主簿羅宏材秩滿入京云：‘要知詩客參江西，政如禪客參曹溪，不到南華與修水，於何傳法更傳衣。’（誠齋集三十八）答徐子村談絕句云：‘受業初參且半山，終須投換晚唐間，國風此去無多子，關捩挑來祇等閒。’（誠齋集三十五）這些詩都是以參禪談詩理，故作不了了語，頗落禪家機鋒。所以翁方綱石洲詩話即議其讀唐人及半山一絕，以為‘此與嚴滄浪論半山之語相合，豈滄浪用此邪？然誠齋之參透半山，殊似隔壁聽耳。又不知所謂唐人一關在何處也？’這些，很可看出誠齋詩論是受蘇軾韓駒吳可諸人的影響。

因其受東坡影響，所以也與東坡一樣，頗闡司空圖所謂味外之味之說。他知道味在酸鹹之外，所以他重在辨味。司空圖與李生論詩書說：‘愚以為辨於味而後可以言詩也。’誠齋即是如此。其習齋論語講義序云：‘讀書必知味外之味，不知味外之味而曰我能讀書者，否也。國風之詩曰“誰謂荼苦，其甘如飴”，吾取以為讀書之法焉。夫合天下之至苦，而得天下之至甘，其食者同乎人，其得者不同乎人矣。同乎人者味也，不同乎人者非味也。’（誠齋集七十七）其論學如此，其論詩更是如此。他於江西宗派詩序中說：

江西宗派詩者，詩江西也，人非皆江西也。人非皆江西而詩曰江西者何？繫之也。繫之者何？以味不以形也。東坡云：江瑤柱似荔枝，又云杜詩似太史公書，不惟當時聞者撫然陽應曰諾而已，今猶撫然也。非撫然者

之罪也，舍風味而論形似，故應慨然也。形焉而已矣：高子勉不似二謝，二謝不似三洪，三洪不似徐師川，師川不似陸丘山，而况似山谷乎？味焉而已矣：醜鹹異和，山海異珍，而調羹之妙，出乎一手也，似與不似，求之可也，遺之亦可也。

大抵公侯之家有閨閣，豈惟公侯哉，詩家亦然。窈人子，繡起委巷，而一旦紆以銀黃，纓以端委，視之言公侯也，貌公侯也，公侯則公侯乎爾！遇王謝弟子，公侯乎！江西之詩，世俗之作，知味者當能別之矣。（誠齋集七十九）

這種重味而不泥形的主張，便很有些近於神韻。所以從這一點言，頗開滄浪論詩的風氣。他破了江西詩這一關，便要進而至唐。故其衡量宋詩，頗與一般眼光不同。他不隨聲附和着推尊蘇黃，而特別心折者乃在半山，即因半山之詩，在一般宋詩中為最近唐音。其讀詩一首云：‘船中活計只詩編，讀了唐詩讀半山；不是老夫朝不食，半山絕句當朝餐。’（誠齋集三十一）其對荆公傾倒如此。大抵宋時論詩風氣，凡尚唐音者，無不宗半山，如魏泰葉夢得諸人皆然。當然的，誠齋船中活計所辨香奉之者，除了唐詩便是半山了。蓋宋詩風氣，正在變唐，蘇黃作風尤其是變之甚者。所以欲轉移此種作風，復標唐音，也是自然的趨勢。其雙桂老人詩集後序云：‘近世此道之盛者，莫盛於江西，然知有江西者，不知有唐人，’（誠齋集七十八）是則使得人家知道唐人之詩，即正所以藥江西詩末流之病了。石洲詩話謂滄浪詩話有用誠齋之說，當即指這一方面。

## 2. 悟後之義

以禪論詩的結果，總偏於悟。韓駒贈趙伯魚詩云：‘學詩當如初學禪，未悟且遍參諸方；一朝悟罷正法眼，信手拈出皆成章。’（陵陽先生詩二）吳可學詩云：‘學詩渾似學參禪，頭上安頭不足傳；跳出少陵窠臼外，丈夫志氣本衝天。’（詩人玉屑一冊）禪悟的結果歸於自得，禪悟的結果發見自我，所以誠齋和李天麟詩也說：‘學詩須透脫，信乎自孤高。’（誠齋集四）到此地步，心目中豈復有法在？江西詩人所提出的句法詩律種種問題，即因論詩主悟的關係，不肯爲牛後人；即因論詩主悟的關係，所以要規矩備具而能出於規矩之外。誠齋固曾說過：‘問假佳句如何法？無法無孟也沒衣。’（醉閣皇山魯叟道士廿叔懷贈上克風）這是他所以從江西派入而不從江西派出的原因。說得再明白一些的，即是跋徐恭仲省幹近詩所謂‘傳派傳宗我替羞，作家各自一風流，黃陳籬下休安脚，陶謝行前更出頭。’（誠齋集二十六）到此，他不僅不從江西派出，並且豎立反江西派的旗幟了。入室操戈，他竟喊着打倒江西派的口號。然而，這正是江西詩論所應有的結果。

正因這一點所以誠齋論詩雖亦以禪相喻而其結論却不同滄浪一樣。蓋從悟罷以後無法無孟一點言，則誠齋之說，又適爲以後隨園性靈說的先聲。他既知道‘作家各自一風流’那肯再同滄浪這樣標舉盛唐，宗主李杜！纔破一法，復立一法以自縛，這在誠齋詩論的體系上豈不自相矛盾！因此，誠齋之標舉唐詩，與滄浪詩話所論，其不同之點有二：（1）誠齋把唐詩看作最後一關而不是奉爲宗主。他說：‘半山便還能參透，猶有唐人是一關，’乃是說破了江西一關以後猶有半山，參透半山以後猶有唐人，要並唐人這一關一並打破以後纔見本來面目。

不歸楊，則歸墨，彼善於此，則有之矣，便可奉爲宗主，則未必然。滄浪論詩，正逗留在唐人一關，所以說來雖似頭頭是道，而實在真是隔靴搔癢。翁方綱仍以神韻之說去看誠齋，所以覺得‘誠齋之參透半山殊似隔壁聽耳’。唐人一關原在唐人一關，有什麼不知道在何處！這是誠齋與滄浪論唐不同之一點。(2)誠齋於唐也不隨流俗之見，推崇李杜；他所欣賞乃在晚唐。其讀笠澤叢書三首之一云：‘笠澤詩名千載香，一回一讀斷人腸，晚唐異味同誰賞，近日詩人輕晚唐。’(誠齋集二十七)這纔是悟後有得之言。滄浪論詩，頗有後臺喝彩的習氣，即因隨人脚跟，所得在皮毛之間而已。他能體會到晚唐的異味，所嗜便與衆人不同。參透了半山以後便到晚唐，參透了晚唐以後便到國風。何也？唯其真也，惟其真而猶有餘味故也。這是他詩話中所謂微婉顯晦的意義。講到此，然後知道答徐子材談絕句一詩所謂‘受業初參且半山，終須投換晚唐間，國風此去無多子，關捩挑來祇等閒’的意義。他於顧庵詩話序中也說：‘三百篇之後此味絕矣，惟晚唐諸子差近之。’(誠齋集八十三)此種見解，豈是無所見而云然！因此，我再想到陸放翁讀誠齋所寄南海集的一絕：‘飛卿數閱嶠南曲，不許劉郎誇竹枝，四百年來無復繼，如今始有此翁詩，’(劍東詩稿十九)恐怕也是見到此意吧！

有此關係，所以誠齋論詩頗與後來隨園相似。隨園詩話中似有暗襲誠齋之說之處。顧遠蘊隨園詩說的研究中已經舉出三點：(1)推崇晚唐，(2)新和翻案，(3)反對和韻。雖則於此三點之外還有賡義，但是這是小節，所以也不再補說了。

誠齋從禪悟的關係，悟到作家各自一風流，由神韻以折入性靈；稍後，姜白石又從性靈以折向神韻，其詩集自序之一謂‘異

時泛閱衆作，已而病其駿如也，三薰三沐師黃太史氏，居數年，一語嚙不敢吐，始大悟學即病，顧不若無所學之爲得，雖黃詩亦假然高闊矣。’他於這種關係上發見了自我，原可以自出機軸，走入性靈一路。但是他詩集自序之二又說：‘作者求與古人合，不若求與古人異。求與古人異不若不與古人合而不能不合，不與古人異而不能不異。彼惟有見乎詩也，故向也求與古人合，今也求與古人異；及其無見乎詩已，故不求與古人合而不能不合，不與古人異而不能不異。’這又是從性靈折向神韻的理由。所以白石詩話，在漁洋詩話中稱引之而且贊許之，在隨園詩話中也稱引之而且贊許之。前一期的性靈說，重在發見自我，所以常與神韻之說爲近。

### 三 袁宏道

#### 1. 公安派的產生

袁宏道（一五六八——一六一〇）字中郎，號石公，公安人，舉萬曆二十年進士，知吳縣，官終稽訓郎中，明史二百八十八卷文苑有傳，所著有瀟碧堂，瓶花齋諸集，後人合刻爲袁中郎全集。

中郎與兄伯修弟小修並有名，號三袁，而中郎尤著。他是公安派的領袖，他是反對王李的健將。在明代的文學與文學批評，極明顯的可以看出古與新這兩種潮流。守舊的以正統自居，總帶復古的思想；喜新的，雖不致以叛徒自居，却較富革命的精神。而中郎，便是代表着新的潮流的人物。

因此，我們先得說明此新的潮流之形成。我覺得當時形成此新的潮流者，有二種力量，一是文學上的關係，一是思想上



的關係。公安派，即是因於此二種關係之合流而產生的。

現在，先說文學上的關係。自元以後，戲曲小說特別發展，這種新文學的產生顯然與傳統的文學有些不同。於是因此新文學之奠定與發展而漸漸轉移一般人對於文學的眼光。所謂新的潮流，實在也即是新文學的嗜好者，賞識者，與提倡者。

徐文長（涪）（一五二一——一五九三），是中郎所最心折的人。中郎所撰徐文長傳稱讀其詩不覺驚躍，與陶周望在燈下讀復叫，叫復讀，可見其傾倒之情，而徐文長即是以四聲猿著名的人，即是撰南詞叙錄的人。虞淳熙（長洲）之徐文長集序稱‘元美于鱗，文苑之南而王也，……李長鬚而修下，王短髮而豐下，體貌無奇異，而囊括無異士，所不能包者兩人，顧偉之徐文長，小銳之湯若士也。’在復古潮流振盪一世之時而所不能包者即是戲曲作家，此中消息不是值得注意的嗎？固然，我們也可以說前後七子對於戲曲也都相當的了解，李空同曾說董解元西廂詞可以直繼離騷，康對山（海）王敬夫（九思）諸人又都是劇曲作家，然而求其真能了解戲曲而對於傳統文學也能另用一副手法，另取一種眼光者，則不得不推徐邊諸氏了。徐氏答許北口書云：‘公之選詩可謂一歸於正，復得其大矣。此事更無他端，即公所謂可與可觀可羣可怨一訣盡之矣。試取所選者讀之，果能如冷水澆背，陡然一驚，便是與觀羣怨之品；如其不然，便不是矣。然有一種直展橫鋪，轟而似豪，質而似雅，可動俗眼，如頑塊大槓，入嘉筵則斥，在屠手則取者，不可不慎之也。’（寄康對山文集十七）他所說的，雖仍是與觀羣怨的舊話，然而意義不同，他是要取其‘能如冷水澆背，陡然一驚’者，這便是另一種心眼，另一副手法了。

怎樣纔能如冷水澆背陡然一驚呢？求之於內則尚真，求之於外則尚奇。尚真則不主模擬了，尚奇則不局一格了。不主模擬，不局一格，則詩之實未亡，而與觀群怨之用以顯。他說：

人有學爲鳥言者，其音則鳥也，而性則人也。鳥有學爲人言者，其音則人也，而性則鳥也。此可以定人與鳥之衡哉！今之爲詩者何以異於是，不出於己之所自得，而徒竊於人之所嘗言，曰某篇是某體，某篇則否，某句似某人，某句則否，此雖極工逼肖而已不免於鳥之爲人言矣（香齋詩集二十，藥子題詩序）。

這即是不主模擬之說。他又說：

韓愈孟郊盧仝李賀詩近頗閱之，乃知李杜之外復有如此奇種，眼界始稍寬闊。不知近日學王孟人，何故伎倆如此狹小？在他面前說李杜不得，何況此四家耶！殊可柢歎！菽粟雖常嗜，不信有却龍肝鳳髓都不理耶？（香齋詩集十七，與季友）。

這又是不局一格之意。這種意思，都與復古派的論調不合，實在即受民間俗文學的影響。文長論‘興’，更有一個妙解，其奉師季先生書中有云：‘詩之興體，起句絕無意味，自古樂府亦已然，樂府蓋取民俗之謠，正與古國風一類。今之南北東西雖殊，而婦女兒童耕夫舟子，塞曲征吟，市歌巷引，若所謂竹枝詞，無不皆然，此真天機自動，觸物發聲，以啟其下段欲寫之情，默會亦自有妙處，決不可以意義說者，不知夫子以爲何如？’（香齋詩集十七）此意是前人所未發。友人顧頡剛君以研究吳歌之故也曾悟出此理，而不知文長在數百年前早已說過。蓋明人以重視此種新體文學之故，於是對於市歌巷引也有相當的認

識。小曲的流行，即因此種關係而起的。所以我說還是受了民間俗文學的影響。這是研究中郎文論所不可不注意的一點。

於次，再就思想上的關係言。友人稽文直君之左派王學自序謂‘明中葉以後，整個思想界走上一個新階段，自由解放的色彩，從各方面表現出來。前有白沙，後有陽明，都打出道學革新的旗幟，到王學左派而這種潮流發展到極端了。道學界的王學左派，和文學界的公安派竟陵派，是同一時代精神的表現。綜合看來，彌覺其富有歷史意義。’這話極是。而在左派王學之中影響中郎思想最大者，又當推李卓吾。(參)（一五二七一—一六〇二）中郎也曾寫一篇李溫陵傳。<sup>1</sup>當中郎見卓吾的時候，卓吾大加賞識，賜有詩，至有‘誦君玉屑句，執鞭亦欣慕，早得從君言，不當有老苦’之語，蓋卓吾以老年無朋，作書曰老苦故也。（見公安縣志袁宏道傳）卓吾喜中郎至，有詩云：‘世道由來未可孤，百年端的是吾徒。’中郎訪卓吾也題詩云：‘李贄便爲今李耳，西陵還似古西周。’兩心相印，契合無間，中郎能不受卓吾的影響嗎？能不受卓吾大刀闊斧直往直來的影響嗎？王李之學，又如何牢籠得住！

人家詆卓吾爲狂禪，他何嘗顧慮到流俗的毀譽，他只行吾心之所是而已。他‘平生不愛屬人管’（見焚書四種約編感懷平生條）而他‘是非又大反昔人’（見焚書六種書樂引）所以頗有許多驚人的言行。袁小修珂雪齋遊居柿錄（九）論中郎詩文，稱其‘才高膽大，

1. 案中郎集中無此文，惟國粹叢書本李氏焚書卷首有之，題袁宏道撰。考袁中道珂雪齋遊居柿錄卷一稱‘予所作李溫陵傳，新安夏道甫用行書書數紙甚可觀’云云，是則此文乃中道撰，非中郎作也。

無心于世之毀譽，聊以舒其意之所欲言耳。’此種態度，恐即受卓吾的影響。何況卓吾論文，實在又足爲中郎之先聲呢？

卓吾文論之最足爲中郎先聲者，即在一篇童心說。（楚書三）‘童心者真心也；’‘童心者，絕假純真，最初一念之本心也；’‘童子者人之初也；童心者，心之初也。’‘失却童心便失却真心；失却真心，便失却真人。’他是基於此種理由以重在存其真。這些話原自陽明致良知之說轉變得來。而他爲要做‘真人’，存‘真心’，所以以爲道理聞見都是童心之障。這樣，是非大戾於時人，是非也大戾於昔人。他說：

然童心胡然而遺失也？蓋方其始也，有聞見從耳目而入，而以爲主于其內而童心失；其長也有道理從聞見而入而以爲主于其內而童心失。其久也道理聞見日以益多，則所知所覺，日以益廣，於是焉又知美名之可好也，而務欲以揚之，而童心失；知不美之名之可醜也，而務欲以掩之，而童心失。夫道理聞見，皆自多讀書識義理而來也。古之聖人曷嘗不讀書哉！然縱不讀書，童心固自在也。縱多讀書，亦以護此童心而使之勿失焉耳。非若學者反以多讀書識義理而反障之也。

‘童心既障，於是發而爲言語，則言語不由衷；見而爲政事則政事無根柢；著而爲文辭，則文辭不能達。’一般人方以道理聞見，爲立言之要，爲載道之文，而他却以爲‘非內含以章美也，非篤實生輝光也！’而他却以爲‘欲求一句有德之言卒不可得！’理既非天下之至理，文亦難成天下之至文，而一般人方且以爲‘有德者必有言，’蹈常習故，陳陳相因，所以他不得不作獅子吼，一醒世人之耳目了。

夫既以聞見道理爲心矣，則所言者皆聞見道理之言，非童心自出之言也。言雖工，於我何與！豈非以假人言假言，而事假事，文假文乎？蓋其人既假，則無所不假矣。由是而以假言與假人言則假人喜，以假事與假人道則假人喜，無所不假則無所不喜。滿場是假，矮場何辯也！然則雖有天下之至文其湮滅於假人而不盡見於後世者，又豈少哉！何也，天下之至文未有不出於童心焉者也。

苟童心常存，則道理不行，聞見不立，無時不文，無人不文，無一樣創制體格文字而非文者。詩何必古選，文何必先秦，降而爲六朝，變而爲近體，又變而爲傳奇，變而爲院本，爲雜劇，爲西廂曲，爲水滸傳，爲今之舉子業，大賢言，聖人之道，皆古今至文，不可得而時勢先後論也。

這種論調，正是公安派中最明顯最痛快的主張。‘詩何必古選，文何必先秦’他早已對於格調派加以攻擊了。‘更說甚麼六經，更說甚麼譚孟乎？’同時他又對於正統派加以攻擊了。主格調者，標舉秦漢，而他以爲‘無時不文，無人不文，無一樣創制體格文字而非文者；’守正統者宗主唐宋，侈談性理，而他却又以爲‘六經譚孟乃道學之口實，假人之潤藪也；斷斷乎其不可以語于童心之言明矣。’他真可以代表着當時新的潮流的主張。

他是本於這樣見解以推重所謂童心之言，所以他以爲：

且夫世之真能文者，比其初皆非有意於爲文也。其胸中有如許無狀可怪之事，其喉間有如許欲吐而不敢

吐之物，其口頭又時時有許多欲語而莫可所以告語之處。蓄極積久，勢不能遏，一旦見景生情，觸目興嘆，奪他人之酒杯，澆自己之壘塊，訴心中之不平，感數奇於千載。既已噴玉唾珠，昭回雲漢，爲章于天矣，遂亦自負，發狂大叫，流涕慟哭不能自止，寧使見者聞者切齒咬牙，欲殺欲割而終不忍藏于名山，投之水火（焚書三，種說）。

要‘蓄極積久不能自遏’，要‘發狂大叫流涕慟哭不能自止’，同時又要‘寧使見者聞者切齒咬牙欲殺欲割而終不忍，藏于名山，投之水火’，這即是公安派人所常說的‘一段精光’。必須有這一段精光者，他們纔認爲是天下之至文。他們又是站在這種立場上以推尊戲曲小說的。所以他說：‘孰謂傳奇不可以興，不可以觀，不可以登，不可以怨乎？飲食宴樂之間，起義動槩多矣，今之樂猶古之樂，幸無差別視之其可。’（焚書四，紙槧）這也是我們研究中郎文論時所不可不注意的一點。

## 2. 與時文之關係

我們假使於一時代取其代表的文學，於漢取賦，於六朝取駢，於唐取詩，於宋取詞，於元取曲，那麼，於明代無寧取時文。時文，似乎是昌黎所謂‘俗下文字，下筆今人慙’者，然而，時文在明代文壇的關係，則我們不能忽略視之。正統派的文人本之以論法，叛統派的文人本之以知變。明代的文人殆無不與時文生關係，明代的文學或文學批評，殆也無不直接間接受着時文的影響。所以這一點，也是我們研究中公安派的文論所應當注意的。

公安縣志袁宏道傳稱其‘總角，工爲時藝，塾師大奇之，入鄉

杖，年方十五六，即結文社於城南，自爲社長，社友年三十以下者皆師之，奉其約束不敢犯，時於舉業外，爲聲歌古文辭，可知中郎便是長於時文的能手。本來，劉將孫已曾說過，‘時文之精即古文之理，’本無所謂古文，雖退之之政未免時文耳。’古文與時文相通之處，昔人早已見到，何況再經卓吾的提示！

大抵中郎受卓吾的影響很深，小修之論中郎詩文，謂‘錦帆解脫，意在破人之縛執，故時有游戲語，’（珂雪齋遊居棧錄九）可知他們都是以新姿態來廓清舊思想的。不過卓吾是思想家而中郎畢竟是文人，所以卓吾的影響與建樹是多方面的，中郎的影響與建樹則僅在文學批評而已。人家都知道中郎是反王李的，實則中郎何止反王李！上文已經說過，卓吾文論一方面攻擊宗主秦漢的格調派，一方面又何嘗不攻擊宗主唐宋的正統派！我們於論述中郎文論時也應注意這一點。由中郎對於戲曲小說的認識，對一切俗文學的認識，於是重在真；由中郎對於時文的認識，於是重在變。惟真纔能見其變，所謂前無古人；亦惟變纔能見其真，所謂各有本色。由真言，所以應反王李；由變言所以也不妨反歸唐。中郎畢竟是詩人，所以即就文學批評而論，其影響與建樹也偏在詩論一方面；因此，後人遂只見中郎之反王李，而不見其反歸唐了。實則，照中郎的理論推之，宗主唐宋的正統派又何曾在他眼底！

真與變，是中郎文論的核心，所以我們於知道他對戲曲小說的認識以外，更須知道他對於時文的認識。他正因對於這兩方面有深切的認識，所以真與變在他文論中是不可分離的。不僅如此，重在真，所以反王李，而所以反王李者，是爲文學與情的問題；重在變，所以反歸唐，而所以反歸唐者，又爲文學與

理的問題。於情，不欲其品之卑，於是再論趣；於理，不欲其語之腐，於是又重在韻。韻與趣，我們雖這般分別言之，而在中郎也是不可分離的。中郎思想所以不如卓吾之積極，中郎主張所以不如卓吾之澈底，而中郎生活所以會傾向到頹廢一路，中郎成就所以會只偏於詩文方面，其原因又全在於此。正因他重在韻，重在趣，於是雖受了新的潮流的洗禮，而不妨安於象牙之塔了。這樣，所以卓吾始終是左傾分子，而中郎呢，逐漸地成爲向右轉了。所以小修也說‘然其後亦漸趨謹嚴。’（明齋齋遊履錄九）

此種關係，全可於其論時文的見解見之。其與友人論時文書云：

當代以文取士，謂之舉業，士雖備以取世資，弗貴也，厭其時也。走獨謬謂不然，夫以後視今，今猶古也，以文取士，文猶詩也，後千百年，安知不罷唐而虛駱之，顧奚必古文詞而後不朽哉！且公所謂古文者，至今日而敵極矣！何也？優于漢，謂之文，不文矣；奴于唐，謂之詩，不詩矣；取宋元諸公之餘汰，而潤色之，謂之詞曲諸家，不詞曲諸家矣。大約愈古愈近愈似愈悶，天地間真文漸滅殆盡，獨博士家言，猶有可取，其體無沿襲，其詞必極才之所至，其調年變而月不同，手眼各出，機軸亦異，二百年來，上之所以取士，與士子之伸其獨往者，僅有此文，而卑今之士反以爲文不類古，至摺斥之，不見齒于詞林。嗟夫！彼不知有時也，安知有文。夫述之書，祝之字，今也，然有僞爲吳興之筆，永和之書者，不敢與之論高下矣。宣之陶，方之金，今也，然有僞爲古鐘鼎



及奇柴等窳者，不得與之論輕重矣。何則？貴其真也。今之所謂可傳者，大抵皆假骨董，膠法帖類也。彼聖人賢者，理雖近腐，而意則常新，詞雖近卑而調則無前，以彼較此，孰傳而孰不可傳也哉！（袁中郎全集二十一）

他所取於時文者，取其真，取其‘伸其獨往’；取其變，取其‘年變而月不同，手眼各出，機軸亦異。’‘理雖近腐而意則常新，詞雖近卑而調則無前，’於是所謂韻與趣者亦寓於其中。其時文叙云‘舉業之用，在乎得隼，不時則不隼；不窮新而極變，則不時。’時即由窮新極變得來，所以我說：‘叛統派的文人本之以知變。’

### 3. 論變與真

中郎論變似有二義：一是同體的變，一是異體的變。同體的變，是風格的變；異體的變，是體製的變。時文敘云：‘才江之僻也，長吉之幽也，錦瑟之蕩也，丁卯之麗也，非獨其才然也，體不更則目不豔，雖李杜復生，其道不得不出於此也，時爲之也。’此指風格而言，於同一體製之中正以獨創風格爲奇。雲箋閣集序云：‘夫古有古之時，今有今之時，襲古人語言之迹而冒以爲古，是處嚴冬而襲夏之葛者也，騷之不襲雅也，雅之體窮於怨，不騷不足以寄也。後人有擬而爲之者，終不肖也，何也，彼直求騷於騷之中也。至蘇李述別，及十九等篇，騷之音節體致皆變矣，然不謂之真騷不可也。’（袁中郎全集一）這即是指體製而言，於同一情調之中又以不襲迹貌爲高。前者是同體的變，後者是異體的變，這是他所謂變。無論是同體或異體的變，要之都是藝術技巧上的進步。他與丘長孺尺牘中說：

今之君子，乃欲概天下而唐之，又且以不唐病宋。夫

既以不唐病宋矣，何不以不選病唐，不選魏病選，不三百篇病選，不結繩鳥跡病三百篇耶。果爾，反不如一張白紙。詩豈一派，掃土而盡矣。夫詩之氣，一代滅一代，故古也厚，今也薄；詩之奇之妙之工之無所不極，一代盛一代，故古有不盡之情，今無不寫之景。然則古何必高，今何必卑哉！（袁中郎全集二十一）

他與江進之尺牘中又說：

近日讀古今名人諸賦，始知蘇子瞻歐陽永叔輩，見識真不可及。夫物始繁者終必簡，始晦者終必明，始亂者終必整，始艱者終必流麗痛快。其繁也，晦也，亂也，艱也，文之始也。如衣之繁複，禮之周折，樂之古質，封建井田之紛紛擾擾是也。古之不能為今者，勢也。其簡也，明也，整也，流麗痛快也，文之變也。夫豈不能為繁，為亂，為艱，為晦，然已簡安用繁，已整安用亂，已明安用晦，已流麗痛快安用聱牙之語，艱深之辭。譬如周書大誥多方等篇，古之告示也，今尚可作告示不？毛詩鄭衛等風，古之嫵詞嫵語也，今之所唱銀柳系掛鉞兒之類，可一字相襲不？世道既變文亦因之，今之不必慕古者，亦勢也。張左之賦，稍異揚馬，至江淹庾信諸人，抑又異矣。唐賦最明白簡易，至蘇子瞻直文耳。然賦體日變，賦心益工，古不可優，後不可劣，若使今日執筆，機軸尤為不同，何也，人事物態有時而更，鄉語方言，有時而易，事今日之事，則亦文今日之文而已矣。（袁中郎全集二十二）

他是這樣本於歷史的演變以反抗當時之復古潮流的，因此，他對於初盛中晚之說又有特殊的見解。

今代爲詩者，類出於制舉之餘，不則其才之不逮，逃於詩以自文其陋者。故其詩多不工，而時文乃童而習之。萃天下之精神，注之一的，故文之變態，常百倍於詩。迨於今雕刻穿鑿，已如才江錦瑟諸公，中唐體格，一變而晚矣。夫王瞿者，時藝之述宋也，至太倉而盛，鄧馮則王崧也，變而爲家太史，是爲錢劉之初，至金陵而人巧始極，遂有晚香，晚而文之態不可勝窮矣。公瑛爲詩，爲舉子業，取之初以逸其氣，取之盛以老其格，取之中以暢其情，取之晚以刻其思，富有而新之，無不合也

(袁中郎全集一，郝公瑛詩跋)。

梁任公之清代學術概論謂‘佛說一切流轉相，例分四期，曰：生住異滅；思潮之流轉也正然，例分四期，一啟蒙期(生)二全盛期(住)三蛻分期(異)四衰落期(滅)無論何國何時代之思潮，其發展變遷，多循斯軌。’乃不謂袁中郎之論初盛中晚正有些同此見解。

他何以要這樣重在變呢？即所以存其真。‘古有古之時，今有今之時，’此所以存其時之真；‘我面不能同君面，而况古人之面貌乎，’此又所以存其人之真。‘唐自有詩也，不必選體也，初盛中晚自有詩也，不必初盛也，李杜王崧錢劉下追元白盧鄭各自有詩也，不必李杜也；趙宋亦然，陳歐蘇黃諸人，有一字襲唐者乎？又有一字相襲者乎？’(見與丘長孺尺牘)所以必惟變纔能見其真。因此，他不反對復古，而反對贗古，反對以勦襲爲復古。其雲濤閣集序云：

夫法因子敝，而成子過者也。矯六朝駢麗釘釘之習者，以流麗勝，釘釘者固流麗之因也，然其過在輕織，盛

唐諸人以闕大矯之，已闕矣，又因闕而生莽，是故續盛唐者，以情寔矯之；已寔矣，又因寔而生徑，是故續中唐者，以奇僻矯之；然奇則其境必狹，而僻則務爲不根以相勝，故詩之道至晚唐而益小。有宋歐蘇輩出，大變晚習，于物無所不收，於法無所不有，於情無所不暢，於境無所不取，滔滔莽莽，有若江河，今之人徒見宋之不唐法，而不知宋因唐而有法者也。如淡非濃，而濃寔因于淡。然其敝至以文爲詩，流而爲理學，流而爲歌訣，流而爲偶語，詩之弊又有不可勝言者矣。近代文人，始爲復古之說以勝之。夫復古是已，然至以勦襲爲復古，句比字擬，務爲牽合，棄目前之景，撫腐濫之辭，有才者誦于法而不敢自伸其才，無之者拾一二浮泛之語，幫湊成詩，智者牽於習，而愚者樂其易，一唱億和，優人驕從，其談雅道，吁！詩至此抑可羞哉！

革新的復古，以復古爲變，是他所贊同的；雷同的復古，以復古爲襲，是他所反對的。變則存其真，襲則亡其真，所以他師心而不師法。法，是格調派喊出的口號；心，是公安派宣傳的旗幟。其分野在是。於是他說：

詩道之穢未有如今日者，其高者爲格套所縛，如殺翮之鳥，欲飛不得，而其卑者，剽竊影響，若老嫗之傅粉，其能獨抒己見，信心而言，寄口於腕者，余所見蓋無幾也  
(袁忠顯全集一，復榘子馬玉程稿)。

往與伯修過董玄宰，伯修曰，近代畫苑諸名家，如文徵仲唐伯虎沈石田輩，頗有古人筆意不？玄宰曰，近代高手，無一筆不肖古人者，夫無不肖，即無肖也，謂之無

畫可也。余聞之，悚然曰，是見道語也。故善畫者師物不師人，善學者師心不師道，善爲詩者師森羅萬像，不師先輩。法李唐者，豈謂其機格與字句哉！法其不爲漢不爲魏，不爲六朝之心而已，是真法者也。是故滅窳背水之法，迹而敗未若反而勝也。夫反，所以迹也。今之作者，見人一語肖物，目爲新詩，取古人一二浮濫之語，句規而字矩之，謬謂復古，是迹其法，不迹其勝者也，敗之道也。嗟夫！是猶呼傅粉抹墨之人，而直謂之蔡中郎，豈不悖哉？（袁中郎全集一，錢竹林集）

格調派，本於滄浪所謂第一義之悟而欲取法乎上，原也有他們理論上的根據；不過在公安派看來，知正更須知變，這無所謂第一義與第二義的分別。蓋一是文學家評選的眼光，一是文學史家論流變的眼光。一則所取的標準嚴，一則所取的標準寬，所以各不相同。因此，格調派講優劣而公安派不講優劣。其錢小修詩云：

……足跡所至，幾半天下。而詩文亦因之以日進。大都獨抒性靈，不拘格套，非從自己胸臆流出不肯下筆，有時情與境會，頃刻千言，如水東注，令人奪魄，其間有佳處，亦有疵處，自不必言，即疵處亦多本色獨造語。然予則極喜其疵處，而所佳者，尙不能不以粉飾蹈襲爲恨，以爲未能盡脫近代文人氣習故也。蓋詩文至近代而卑極矣，文則必欲準于秦漢，詩則必欲準于盛唐，勦襲模擬，影嚮步趨，見人有一語不相肖者，則共指以爲野狐外道。曾不知文準秦漢矣，秦漢人曷嘗字字學六經歟！詩準盛唐矣，盛唐人曷嘗字字學漢魏歟！秦漢而學六

經，豈復有秦漢之文；盛唐而學漢魏，豈復有盛唐之詩；  
唯夫代有升降，而法不相沿，各極其變，各窮其趣，所以  
可貴，原不可以優劣論也（袁中郎全集一）。

中郎更不肯立一標準的格，所以要各極其變，各窮其趣，所以  
佳處固可稱，疵處亦有可取。何則？以其變也，以其變而能存  
其真也。

一方面，固然是變而後能存其真；反過來說，亦惟真而後能  
盡其變。何則，翻盡窠臼，自出手眼，是真也，而亦變也。所以他  
說：‘文章新奇，無定格式，只要發人所不能發，句法字法調法一  
一從自己胸中流出，此真新奇也。’所以他說：‘若只同尋常人  
一般知見，一般度日，衆人所趨者，我亦趨之，如蠅之逐羶，即此  
便是小人行徑矣。’（均見袁中郎全集二十四，卷李元善）新奇變態都  
須從自己胸中流出，假使隨波逐流，亦步亦趨，不能真，也便不  
能變。雷思霏之序中郎瀟碧堂集，謂‘真者精誠之至，不精不  
誠不能動人，強笑者不歡，強合者不親，夫惟有真人而後有真  
言，真者識地絕高，才情既富，言人之所欲言，言人之所不能言，  
言人之所不敢言。’即是所謂由真而盡變之意。此意，在中郎  
與張劭子尺牘中說得更痛快。

……至於詩，則不肖聊戲筆耳。信心而出，信口而談，  
世人喜唐，僕則曰唐無詩，世人喜秦漢，僕則曰秦漢無  
文。世人卑宋黜元，僕則曰詩文在宋元諸大家。昔老  
子欲死聖人，莊生譏毀孔子，然至今其書不廢。荀卿言  
性惡，亦得與孟子同傳。何者？見從已出，不曾依傍半  
箇古人，所以他頂天立地，今人雖譏訕得，却是廢他不得。  
不然，糞裏嚼查，順口接屁，倚勢欺良，如今蘇州投

崇家人一般，記得幾個爛熟故事，便曰博識，用得幾個見成字眼，亦曰騷人。計騙杜工部，圍紮李空同，一個八寸三分帽子，人人戴得，以是言詩，安在而不詩哉！不肖惡之深，所以立言亦自有矯枉之過。公謂僕詩亦似唐人，此言極是。然要之幼于所取者，皆僕似唐之詩，非僕得意詩也。夫其似唐者見取，則其不取者斷斷乎非唐詩可知。既非唐詩，安得不謂中郎自有之詩，又安得以幼于之不取，保中郎之不自得意耶？僕求自得而已，他則何敢知。近日湖上諸作，尤覺穢雜，去唐愈遠，然愈自得意，昨已爲長洲公覓去發刊，然僕逆知幼于之一抹到底，決無一句入眼也。何也？真不似唐也。不似唐是干唐律，是大罪人也，安可復謂之詩哉！（袁忠顯全集二十二）

他是要頂天立地見從己出的，所以愈真亦愈變，愈變亦愈奇。中郎詩云：‘莫把古人來比我，同床各夢不相干，’（袁忠顯全集三十八，袁忠顯詩之七）真到極點，亦即變到極點，奇到極點。‘天下之物孤行則必不可無，必不可無雖欲廢焉而不能；雷同則可以不有，可以不有，則雖欲存焉而不能，’（見錢小修詩）這即是所謂‘今人雖譏訕得却是廢他不得。’惟其不講優劣，所以譏訕得；惟其真，所以廢他不得。

#### 4. 論韻與趣

‘今人雖譏訕得却是廢他不得，這即是雷思喬所謂‘言人所不敢言，’這即是袁小修所謂‘爲宇宙開拓多少心胸。’易言之，實即是李卓吾所謂‘寧使見者聞者切齒咬牙，欲殺欲割而

終不忍藏于名山投之水火。’然而此中自有分際。有心中了了而舉似不得者，藉妙筆妙舌以達之，此則所謂言人之所欲言；有不可摹之境與難寫之情，而能片言釋之或數千言描寫之，此則所謂言人之所不能言；有人所不經道之語，一經拈出推翻千古公案，此則所謂言人之所不敢言。布格造語，巧奪造化，所謂‘句法字法調法一一從自己胸中流出，’這是中郎之所謂真與變。他的成功，是在文學上開闢許多法門，創造許多境界，而不是在思想上建立許多新奇可怪之論。這是與李卓吾的不同處。因此，中郎之所謂真與變不能離韻與趣。

中郎之叙陳正甫會心集云：

世人所難得者唯趣，趣如山上之色，水中之味，花中之光，女中之態，雖善說者不能下一語，唯會心者知之。今之人慕趣之名，求趣之似，於是有辨說書畫，涉獵古董以爲清，寄意玄虛，脫跡塵紛以爲遠，又其下則有如蘇州之燒香煮茶者，此等皆趣之皮毛，何關神情。夫趣，得之自然者深，得之學問者淺。當其爲童子也，不知有趣，然無往而非趣也，面無端容，目無定睛，口喃喃而欲語，足跳躍而不定，人生之至樂，真無踰于此時者。孟子所謂不失赤子，老子所謂能嬰兒，蓋指此也；趣之正等正覺，最上乘也。山林之人，無拘無縛，得自在度日，故雖不求趣而趣近之。愚不肖之近趣也，以無品也，品愈卑，故所求愈下，或爲酒肉，或爲聲伎，率心而行，無所忌憚，自以爲絕望於世，故舉世非笑之不顧也，此又一趣也。迨夫年漸長，官漸高，品漸大，有身如梏，有心如棘，毛孔骨節，俱爲聞見知識所縛，入理愈深，然其去趣愈遠矣。



(袁中郎全集一)

又其壽存參張公七十序云：

山有色，嵐是也；水有文，波是也；學道有致，韵是也。山無嵐則枯，水無波則腐，學道無韵則老學究而已。昔夫子之賢回也，以樂；而其與曾點也以童冠詠歌。夫樂與詠歌，固學道人之波瀾色澤也。江左之士，喜爲任達，而至今談名理者，必宗之，俗儒不知，叱爲放誕，而一一繩之以理，于是高明玄曠清虛澹遠者，一切皆歸之二氏，而所謂腐澁纖齷，卑滯局局者，盡取爲吾儒之受用，吾不知諸儒何所師承，而冒焉以爲孔氏之學脉也。且夫任達不足以持世，是安石之談笑，不足以靜江表也；曠逸不足以出世，是白蘇之風流，不足以談物外也。大都士之有韵者，理必入微，而理又不可以得韵。故叫跳反擲者，稚子之韵也；嬉笑怒罵者，醉人之韵也。醉者無心，稚子亦無心。無心，故理無所托而自然之韵出焉。由斯以觀，理者是非之窟宅，而韵者，大解脫之場也。(袁中郎全集二)

此即李卓吾重心說之意，重心易失，韵趣難求，所以他以爲‘世情當出不當入，塵緣當解不當結，人我勝負心當退不當進。’(袁中郎全集二十四卷卷元養) 這樣，或者還庶幾保存重心於萬一。而即因此種關係，造成了中郎的生活態度，形成爲中郎的詩文風格。

蓋所謂真，有主觀之真，有客觀之真。寫客觀之真，且不能刻劃求似。‘畫有工似，有工意，工似者親而近俗，工意者遠而近雅，作詩亦然。’這是他書風林纖月落詩後的話。(見袁中郎全

集三十六)雅俗之見又時縈繞於中郎胸際,所以‘有身如楛,有心如棘,’固然爲中郎之所不喜,然而‘面無端容目無定睛’,却也是中郎之所難爲。無已,欲求其所謂不失赤子,求其所謂能嬰兒,只有如山林之人無拘無縛得自在度日爲最近於趣了。‘叫跳反擲者稚子之韻也;嬉笑怒罵者墜人之韻也。’事實上已爲成人,不能返老爲童;事實上清醒白醒,又不能無端嬉笑怒罵。於是豈得只有曠逸任達,爲差近於稚子醉人。何以故?因爲都是無心故。物的方面逕跡山林,庶不爲聞見知識所縛;心的方面,放誕風流絕無罣礙,自然也有波瀾色澤。這是他所謂‘世情常出不當入,塵緣常解不當結’的理由。要是不然,‘論畫以形似見與兒童鄰’,這是東坡之詩。由童心求之,正以‘工似者親而近俗’爲妙,何嘗欲其遠而近雅呢?

寫客觀之真,猶且要相當的距離,寫主觀之真,也是如此。他在行素園存稿引中說:

物之傳者必以質。文之不傳,非曰不工,質不至也。樹之不實,非無花葉也,人之不澤,非無膚髮也,文章亦爾。行世者必真,悅俗者必媚,真久必見,媚久必厭,自然之理也。故今之人所刻劃而求肖者,古人肯厭離而思去之。古之爲文者刊華而求質,敝精神而學之,唯恐真之不極也。博學而詳說,吾已大其蓄矣,然猶未能會諸心也;久而胸中渙然,若有所釋焉,如醉之忽醒,而漲水之思決也,雖然,試諸手猶若掣也,一變而去辭,再變而去理,三變而吾爲文之意忽盡,如水之極于澹,而芭蕉之極于空,機境偶觸,文忽生焉。風高響作,月動影隨,天下翕然而文之,而古之人不自以爲文也。曰是質之至

焉者矣，大都入之愈深則其言愈質，言之愈質則其傳愈遠。夫質猶面也，以爲不華而飾之朱粉，妍者必滅，媸者必增也。（袁中郎全集三）

此文自狀其作文步驟，學文經歷，頗與昌黎答李翊書老泉上歐陽內翰書相類。博學而詳說以大其蓄，反求諸心以歸於約，如醉之忽醒，如漲水之思決，這即是所謂真；然而未也，必待一變而去辭，再變而去理，三變而吾爲文之意忽盡，然後機境偶觸而文生焉；這即是所謂距離。必待屑屑剝落，而後所謂真者乃益顯。直到‘吾爲文之意忽盡’，即是上文所謂‘無心’。無心故理無所托而自然之韻出焉，所以我說：中郎之所謂真與變不能離韻與趣。

最後，以中郎叙高氏家繩集中語作結，也可看出此中之關係。

蘇子瞻嗜嗜陶令詩，貴其淡而適也。凡物醱之得甘，炙之得苦，唯淡也，不可造，不可造，是文之真性靈也。濃者不復薄，甘者不復辛，唯淡也無不可造；無不可造，是文之真變態也。風值水而漪生，日澗山而嵐出，雖有顧吳，不能設色也，淡之至也，元亮以之。東野長江，欲以人力取淡，刻露之極，遂成寒瘦。香山之率也，玉局之放也，而一累于理，一累于學，故皆望軸焉而却，其才非不至也，非淡之本色也。（袁中郎全集一）

## 四 袁枚

### 1. 與當時詩壇之關係

袁枚（一七一六——一七九七）錢塘人，字子才，號簡齋，居於小倉山

之隨園，世稱隨園先生，晚年自號倉山居士，或隨園老人。乾隆初試鴻博報罷，旋成進士，改庶吉士，出知溧水，江浦，沐陽，江寧等縣，年甫四十即告歸，所著有小倉山房集，隨園詩話等書。

隨園詩論頗爲一般人所誤解。誤解的原因，我想約有幾種：(1)由於他的爲人，放誕風流，與舊禮教不相容，於是輕視其詩，於是抹煞其詩論。章實齋，便可算是這方面的代表。不僅如此，即在與隨園齊名的趙甌北，猶且有不滿的論調。不過章實齋說得嚴正一些，而甌北則以遊戲筆墨出之，多少帶些幽默風味而已。(2)由於他的爲詩，淫哇纖佻，與正統派不相容，於是以其詩爲野狐禪，而詩論遂也連帶遺殃了。王蘭泉等又可說是這方面的代表。沈歸愚所以與之往復辯難者也在這一點。(3)由於他的詩話，收取太濫，不加別擇。梁章鉅退庵隨筆二十亦稱其‘所錄非達官即閨媛，大意在標榜風流，頗無足觀。’此也是招實齋攻擊的一點。因此，論詩之語亦不復爲人所注意。(4)由於他的爲學，隨園雖喜博覽，也談放據，然不免蕪雜，不免浮淺。孫志祖讀書脞錄中訂正其詩話謬誤之處，便有好幾條。在清代考據學風正盛之時，此類書籍，當然不易爲人所推重。

有了上述的幾種原因，所以隨園詩論，在當時雖也曾披靡一時的詩壇，然而到了身後，非惟繼起無人，即求不背師說者已不可多得了；非惟不背師說，即求不至入室操戈者也不可多得了。吳嵩梁石溪勛詩話中稱‘攻之者大半即其門生故舊。’惲敬孫九成墓誌銘，稱‘天下士人名子才弟子，大者規上第冒騰仕；下者亦可奔走形勢，爲饔飩酒食聲色之資，及子才捐館舍，遂反唇啓目，深詆曲毀以立門戶。’(大倉山房文集二集四) 此中關係，我以爲決不是很簡單的勢利問題。世固有以捧先師爲文

壇登龍之術者矣！假使他的學說，並不爲人誤解，決不致如此的。雖則，這也脫不了些勢利的關係。

我嘗以爲一個人的詩論，與其詩的作風，固然有關係，然也不必一定有太密切的關係。滄浪詩話之論詩，其所見到的，未必即是滄浪吟中所做到的。因此，我們看小倉山房詩集中的詩，他所做到的，未必全是隨園詩話中所論到的。一般人不滿意於他詩的淫哇纖佻，遂以爲性靈說只是爲此種作風之護符而已。以這種關係去看性靈說，於是也減低了性靈說的價值。隨園之門生故舊，生前則喜其標榜，身後則反唇相讖，恐怕全從這種誤解上來的。

然則在他生前，何以不便早立門戶呢？那又有所不能。樞敬在孫九成墓誌銘中說過：‘子才以巧麗宏誕之詞動天下，貴遊及豪富少年，樂其無檢，靡然從之。其時老師宿儒與爲往復，而才辨懸絕，皆爲所摧敗，不能出氣且數十年。’這話是很確實的。他有絕大的天才，利用這天才，所以他有‘言僞而辨，記醜而博，順非而澤’的本領。橫說豎說，反正全是他的理由。老師宿儒猶且爲所摧敗不能出氣，一般少年，尤其所謂聰明的少年，還不投其門下爲小嘍囉嗎？待至‘規上第冒臙仕’，地位確定，一方面沒有隨園的才氣，一方面又恐爲正統派所指摘，於是向之趨附隨園者，轉以攻擊隨園指斥隨園爲能事。‘聲氣盛衰至於如此，亦可歎也，’樞敬的感喟也不是徒然的。胡適之先生的章實齋年譜即稱章實齋的攻擊隨園，也在隨園死的那年。不敢攻之於生前，而大放厥辭於死後，這種態度固然不足取，然而一方面却正可反證出隨園在生前雖則遭到一般人的嫉視，而不能不承認他有自己辨護他自己的本領。



詩壇的牛耳。此二種詩風，恐怕給與隨園的不快之感爲最深一些。他說：‘七子擊鼓鳴鉦，專唱宮商大調，易生人厭。’（詩話四）他說：‘明七子貌襲盛唐，而若輩（漸派）乃皮傅殘宋，棄魚菽而噉稀苓，尤無謂也。’（文集十一，蕙軒坡詩集跋）受了這種刺激，所以他標舉性靈二字，以爲當時詩流的針砭。

這些都是指詩人之詩。又當時詩壇，實在再有一派是學者之詩。清代學者既以淹博自矜，那麼作詩當然要填書塞典，一字一句自注來歷了。這些詩，也是隨園所反對的。一言性靈，這些詩全在打倒之列。他在詩壇，既四面八方的樹敵，當然也須建立四平八穩的詩論，纔足以應付他的詩敵。

所以隨園詩論由好的方面說，是面面顧到，成爲一種比較完善的純粹詩人的詩論。由壞的方面說，則正因如此關係，所以隨園詩話中又多攘竊昔人詩論的地方。他可以吸收，接受或徵引昔人的詩論，但是他不應盜襲或攘竊昔人的詩論。隨園詩話中引他人之說，而加以說明者，不是我們所應指摘的地方。至如論詩有力量猶弓之門力，見彥周詩話，論元遺山有情芍藥一首出歸田詩話；此外採馮班鈍吟雜錄，葉燾原詩，及李重華貞一齋詩說者也有好些條，都不曾注明出處，則是隨園爲要建立四平八穩的詩論，爲要善取人長，而不免取他人之說爲己有了。

朱東潤先生袁枚文學批評論述評謂‘隨園論詩亦言變，其說實承橫山之遺蘊，’實則，隨園不僅接受橫山之遺蘊，也且接受以前一切詩論之遺蘊。他接受以前一切詩論，同時又破除以前一切詩論。這是他性靈說所以能組成系統的主要原因。沈歸愚自謂承橫山遺教，實則所得至淺，橫山原詩所論，也是

多方面的，而歸愚則僅得其一端而已。千秋論定，橫山知己，乃在隨園，是亦至堪驚異之事矣。

## 2. 性靈與神韻

我於民國十六年舊作中國文學批評史上之神氣說一文，以爲滄浪論詩拈出神字，漁洋論詩更拈出韻字。論神，如畫中之神品；論神韻，則如畫中之逸品。神品難到，故前後七子爲滄浪所誤，只成腐廓之音；而逸品之入妙者自然也入神境，所以漁洋之詩風神獨絕，自成一格。因此，再論到超塵絕俗之韻致，自有個性存在着，所以能肖其爲人。因此，再說到性靈之說，即從神韻說轉變而來。

這話，說得不很詳盡，或者猶易引起誤解。我以爲神韻說中所以能流露個性，即在神韻境界多出於情與景的融浹。王船山的詩論，即因指出這一點，所以雖不曾標舉神韻之目，實已含有神韻之義。因此，在神韻詩中雖不見其個人強烈的情感，却易見其個人的風度。神韻說與性靈說同樣重在個性，重在有我，不過程度不同，神韻說說得抽象一些，性靈說說得具體一些而已。

在這一點上，隨園與漁洋是並不反對的。其再答李少鶴尺牘云：‘足下論詩講體格二字固佳，僕意神韻二字尤爲要緊。體格是後天空架子，可仿而能；神韻是先天真性情，不可強而至。’這即是我謂神韻說所以必須有我的原因。講格調可以離性情，講神韻却不能離性情。所以他的續詩品論神悟云：‘鳥啼花落，皆與神通，人不能悟，付之飄風；惟我詩人，衆妙扶智，但見性情，不著文字。’神韻詩之妙，正在‘但見性情不著文字’，使無性



情可見，則神韻也流爲空格調耳。不過神韻詩之見其性情，是在情景融浹之中，所以說來不着迹象，不呆相，不滯相。須於鳥啼花落之中皆與神通，然後纔見詩人之能事。所以我說神韻說之於性情，不過說得抽象一些而已，不過是間接的關係而已，却並非可以不顧性靈也。漁洋之失，正在拈出神韻二字，所以落了王孟格調。王船山便比他聰明，只講情景融浹之妙，却不肯建立門庭。隨園詩說中於這一方面恐怕未加注意，否則他對於船山詩說，一定可有相當的發揮。

我們明白了上文所述，然後知道隨園對於漁洋的批評，所謂‘情才未合長依傍，雅調如何可詆誑，我奉漁洋如貌執，不相非薄不相師’云云（論詩），所謂‘本朝古文之有方望溪，猶詩之有阮亭，俱爲一代正宗，而才力自薄，近人尊之者詩文必弱，詆之者詩文必粗’云云（詩話二），所謂‘阮亭於氣魄性情俱有所短’云云（錢駘四），這些話若由性靈說的立場而言，不能不說是極公允的評論。

### 3. 怎樣建立他的性靈說

先一言在舊禮教觀念下一般人對於隨園的批評。

我們不能不承認袁子才是性情中人。趙甌北說：‘有百金之贈輒登詩話揄揚，’（兩般秋雨盦隨筆一，雙溪戲按袁簡齋詞）這在隨園也並不諱言的。人家雖詆爲‘斯文走狗’，然而他於生平受恩知己念念不忘，這即是其性情厚處。<sup>2</sup>又章實齋說：‘誣枉風騷誤後生，猖狂相率賦閒情，春風花樹多蝴蝶，都是隨園蠱變成，’（題題

2. 見批本隨園詩話頁六十九，又李元度先正事略中所述袁簡齋事亦屢言其孝友天性，接人待物最厚誠懇之處。

國詩十二首之一)這在隨園也是承認的。他並不自諱其短,所以他不欲刪去集中被一般人所認為輕薄的華言風語(見答朱石君書)。這也即是其性情真處。前一點是他的爲人,與詩論無關;後一點是他的爲詩,正是他詩論的出發點。

馮鈍吟與袁隨園的詩論,實在都是爲艷體詩找到根據。鈍吟無艷行,不致像袁枚這樣被洪亮吉稱爲通天神狐,故其論詩以溫柔敦厚爲旨。以溫柔敦厚爲旨則美人香草別有寄托,所以不妨爲艷體。隨園則不然。‘占人間之艷福,遊海內之名山’‘引誘良家子女,蛾眉都拜門生,’這都是趙甌北戲控文中所定的罪案。他爲這種關係,受到趙甌北遊戲態度的罵,受到章實齋嚴肅態度的罵。生前受到罵,死後還挨着罵。然而隨園却並不介意。他要‘暴生平得失於天下,然後天下明明然可指可按,而後以存其真。’(見小倉山房尺牘三,答宗栗巖學廩)‘掩不善以著其善’,‘先已居心不淨’(見答朱石君書),所以他於國風所有男女慕悅之詩,不主風刺之說,而以爲男女自述淫情;他不必再講有什麼寄托,他不妨大膽地說這是自述淫情。因此,他在這方面便建立他的性靈說。

然而,假使他僅僅在這方面建立他的性靈說,似乎猶覺得無謂。我們須知他是一個獨來獨往的人,他是一個思想解放的人。他做古文,不歸附桐城派,他講考據不附和吳派或皖派,因此,他做詩更不喜歡集於沈歸愚的旗幟之下。他處處在表現自己,他有他自己一貫的思想。因此,他不講理學,不講佛學,以及不信任任何陰陽術數。他在答朱石君尺牘中說得好:‘枚今年八十一矣,夕死有餘,朝聞不足,家數已成,試稱於衆曰,某某文士,行路之人或不以爲非;倘稱於衆曰,某某理學,行路之人,

必掩口而笑。’小倉山房尺牘九）他要成他自己的家數，所以不爲傳統思想所束縛，所以不隨時風衆勢爲轉移。於是，隨園在衆人的心目中，便幾乎成爲叛徒了。

‘三代後無真理學，六經中有僞文章’，這是楊用修的話，而隨園却最稱贊這兩句（見讀題二）。本於這種見解以論詩，所以他重在‘着我’。‘竟似古人，何處着我’，這雖是他續詩品中的話，實在也可以算是隨園的中心思想。蓋他處處重在自我表現，所以要着我以存其真。‘舉生平得失於天下，’所以他不自諱其跼弛之處；‘惟其無所愧於心，是以無所擇於口’（見答朱石君魚書），所以一方面不是假道學，而一方面也不是獎勵輕薄。人家看他是禮教的叛徒，他却有他自我的人生觀。易言之，也即可說是真理學。由這一點看來，所以他的性靈說，還並不是專爲鮑體詩辯護。照他這一套思想理論推行下去，當然不廢鮑體，但是須注意，却不是獎勵鮑體。隨園是一個極通達的人，我們研究隨園的思想，假使拘泥着看，假使偏執着看，也不會得隨園之真的。所以馮鈍吟的詩論我們可以說他爲鮑體詩找到了根據，袁隨園的詩論雖也近似而其實不然。

他是在這種思想上面建立了他的性靈說。

何以說他是個極通達的人呢？他有兩句很幽默的話。他在七十三歲的時候，以腹疾不愈作歌自輓，在那時，他會有筴錢竹初書，解釋所以自輓之故。他說：‘閒居無俚，不善飲，不工博奕，結習未忘，作詩自輓，邀人共輓，借遊戲篇章聊以自娛，不自知其達，亦不自知其不達也。’（尺牘七）‘不自知其達亦不自知其不達’，正是他的通達之處。他絕對不肯執着一端的。正因他不肯執着一端，所以我上文說他，四面八方樹立詩敵，而

却能四平八穩建立詩論。我們看他的爲人，看他的思想，看他的學問，都應着眼在這一點。

所以他這樣主張‘真’，却是真而不率。他也曾說過當時詩壇的流弊，而‘全無蘊藉，矢口而道，自夸真率’者，也是他的所謂三弊之一（見詩話補遺三）。隨園論學，本不贊成陸象山王陽明的良知之說。其書大學補傳後云：‘孟子所謂良知者，即言人性善之緒餘耳。擴充四端，正有無窮學力，非教人終身誦之，肫然如新生之贖也。’（小倉山房文集三十）他雖重在天才，但是他不廢後天的學問經驗。知道他這一點思想，然後知道他的性靈說，雖重在真，而並不廢學。我總覺得偏執着一端以窺測隨園，總如盲人捫象，難見其全。

#### 4. 性靈說的意義

於是，我們可以講到他性靈說的意義。近人顧遠齋隨園詩說的研究，曾有一章討論過這問題。他說：‘前人所用的性靈的意義，很不一致；有作情感解，有作靈悟解，有作智慧解，又作天趣解。’（頁三五）他以爲這種解釋，都與隨園所謂‘性靈’不全同。因此，他舉了隨園錢嶼沙先生詩序中‘既離性情，又乏靈機’一語，以爲是性靈的意義。因說：

在人的內性包括感情和感覺；感情是由於刺激，感覺則屬於理智。隨園所說的性情，即是指感情和從感覺得來的獨見，有人名之曰，獨在的領會。所以隨園的話，就是說，他們缺乏濃厚的感情，和靈敏的感覺。簡單地說缺乏內性的靈感。

由此可見性靈詩說的性靈，是不能用前人的幾種解釋

來解釋。這裏的性靈是作內性的靈感講。所謂內性的靈感，是內性的感情和感覺的綜合（頁五一）。

他以性靈爲內性的感情和感覺的綜合，也未嘗不是。不過我的看法，也是上文所說在他人可以偏執一端者，在他却融會貫通之以另成一種新說。所以可以說是諸種近於矛盾觀念的綜合。

假使說‘性’近於實感，則‘靈’便近於想像。而隨園詩論也即是實感與想像的綜合。詩話卷十云：‘予最愛言情之作，讀之如桓子野聞歌輒喚奈何。’這即是重在實感說的。他不肯和他友人的屢從紀事詩，他以為‘目之所未瞻，身之所未到，勉強爲之，有如茅簷曝背，高話金鑾。’（尺牘四答靈波大可憐）即是說想像也須從實感引起。由想像言則可以說：‘星月驅使，華岳奔馳，’（續詩品，里更）由實感言則畢竟是‘心爲人類，誠中形外，’（續詩品，靈心）所以說‘詩難其真也，有性情而後真。’（詩話七）

因此，假使說‘性’是情的表現，則‘靈’便是才的表現，而隨園詩論也可說是情與才的綜合。他說：‘才者情之發，才盛則情深。……苟非余雅之才難語希聲之妙，’（外集二李紅亭詩序）即是說情的表現有藉於才。他批評‘東坡詩有才而無情，’（詩話七）是又說才的表現也有藉於情。詩話九云：‘詩有音節清脆，如雪竹冰絲；非人間凡響，皆由天性使然，非關學問，’此所謂‘天性’，固有才的成分，而似重在情。詩話十五云：‘詩文自須學力，然用筆構思全憑天分，’此所謂天分，也有情的成分，而似重在才。至性出於天賦，靈機亦本天成。

假使說‘性’近於韻，則‘靈’便近於趣。隨園詩論又可說是韻與趣的綜合。他說：‘詩如言也，口齒不清，拉雜蕪語，愈多愈厭；’

口齒清矣，又須言之有味，聽之可愛方妙。若對婦絮談，武夫作鬧，無名貴氣，又何藉乎？（詩話三）‘口齒不清’，即由無韻，生就俗骨，便強托風雅不來。‘言之有味聽之可愛’即由有趣。談笑風生，便是趣的表現。他批評‘東坡詩多趣而少韻’（詩話五七）東坡雖不能謂為俗物，以口齒不清相擬，然而他不足於東坡者乃在其‘近體少蘊釀烹鍊之功，……絕無弦外之音，味外之味’（詩話三），則是由於才掩其情，所以有此情形。不解風趣，固是不妙；太講風趣，似乎覺得風光狼籍，也有些煞風景。

因此，由情與韻的表現則重在真；由才與趣的表現則重在活，重在新。詩話三引王陽明說云：‘人之詩文先取真意。譬如童子，垂髻肅拱，自有佳致，若帶假面，僞僂而裝鬢髻，便令人生憎。’又引顧寧人說云：‘足下詩文非不佳，奈下筆時胸中總有一杜一韓，放不過去，此詩文所以不至也。’所以他論詩處處重在一‘真’字。真，是性分的事，然而仍不能不涉及筆性，‘筆性靈則寫忠厚節義俱有生氣；筆性笨雖吟閨房兒女，亦少風情，’（詩話補遺二）所以要重在活。詩話補遺卷五云：‘一切詩文總須字立紙上不可字臥紙上，人活則立，人死則臥，用筆亦然，’立即活的表現。詩話卷十五云：‘人可以木，詩不可以木，’木即是不靈，即近於死。所以引陸放翁詩云：‘文章切忌參死句。’（詩話七）不參死句參活句，這便是靈分的事。活句如何參？在變變生新，在超隼能新。詩話四引姜白石云：‘人所易言，我寡言之；人所難言，我易言之，詩便不俗。’所以他論作詩之法，常講到進一步着想，常講到從翻案着想。這樣，自然新也自然活。惟活能創造新，也惟新能顯出活。

看到他‘真’與‘活’和‘新’這幾點意義，然後知道他的性靈說，

處處在這幾點開發。詩話補遺九引左蘭城說云：‘凡作詩文者寧可如野馬不可如疲驢；’又卷十云：‘詩不能作甘言，硬作辣語荒唐語亦復可愛。’這是真，然而真中帶着活氣。詩話六謂：‘詩情愈癡愈妙，’因舉紅蘭主人歸途贈朱贊皇句‘此宵我有逢君夢，夢裏逢君見我無’等爲例。這也是真，然而真中有新意。詩話補遺十云：‘左思之才，高於潘岳，謝朓之才爽於靈運，何也？以其超羣能新故也。’這是新，然而新中有活氣，有真意。詩話卷一云：‘熊掌豹胎，食之至珍貴者也，生吞活剝，不如一蔬一笋矣；牡丹芍藥，花之至富麗者也，剪綵爲之，不如野蕪山葵矣。味欲其鮮，趣欲其真，人必知此而後可與論詩。’這即是他的性靈說。

### 5. 修正的性靈說

如上文所述，僅僅可以說明性靈說的意義，然而尙不能窺見隨園詩論之全。我們須知如上文所述，是楊萬里袁宏道諸人所同具的見解，隨園似乎更進乎此。後來一輩人，對於性靈詩的誤解，對於性靈詩論的誤解，全由於只見到這一點。最明顯的例，如鈴木虎雄的中國古代文藝論史中說隨園所謂性情，殆是近於以妓女嫖客的性情爲性情，這即是誤解了性靈詩論。他再說：‘性靈派所貴的一言以蔽之曰才。’‘任才的詩是給與讀者以反省的餘地的。給與以反省的餘地的，同時也給與以批評的餘地。一面讀，一面批評，故只是玩弄，不能使人感動。’這實在又是誤解了性靈詩。這種解釋的錯誤，顧遠蕪氏已經指摘過。然而顧氏却沒有指出爲什麼他會有這種誤解。

大概隨園也就恐怕人家會有這種誤解，所以他不贊成‘失口

而道自夸真率'的詩(詩話補遺三)。所以他要分別淡之與枯,新之與纖,樸之與拙,健之與粗,華之與浮,清之與薄,厚重之與笨滯,縱橫之與雜亂(見詩話二及續詩品雜論)。我們須知隨園論詩雖重天分,然而却不廢工力;隨園作詩雖尚自然,然而却不廢雕琢。他正因要防範這種真而帶率新而近纖的流弊,故其論詩,天分與學力,內容與形式,自然與雕琢,平淡與精深,學古與師心,舉凡一切矛盾衝突的觀點,總是雙管齊下,不稍偏畸的。這樣講性靈詩,然後有性靈詩之長,而沒有性靈詩的流弊。

性靈詩的流弊是什麼?即是滑,即是浮,即是纖佻。纖佻之弊,由於賣弄一些小聰明,儘管小涉風趣,而總嫌其露,總嫌其薄,讀過數首以上便不免令人生厭了。欲醫此病,端賴學力。有學力纔能生變化,纔能耐尋味。生變化則不覺其單調,耐尋味則不覺其淺薄。所以說:‘萬卷山積,一篇吟成,詩之與書,有情無情。鐘鼓非樂,捨之何鳴! 易牙善烹,先羞百姓。不從糟粕,安得精英! 曰“不關學,”終非正聲。’(續詩品雙雙)這是為初學說的。‘初學者正要他肯雕刻方去費心,肯用典方去讀書。’(詩話六)初學不怕沒有才,只怕沒有學。到了晚年,學問成就,但是老手類唐,所謂‘老去詩篇渾漫興’,即杜老也不能免此。所以不怕沒有學,只怕不肯精思。於是又有浮與滑之病。隨園為此,又屢為老年人說法。其人老莫作詩一首云:‘營老莫調舌,人老莫作詩,往往精神衰,重複多繁詞。 香山與放翁,此病均不免,奚况于吾曹,行行當自勉。’(小倉山房詩集二十五)詩話十四亦申此意。續詩品中論精思云:‘疾行善步,兩不能全;暴長之物,其亡忽焉。文不加點,與到語耳! 孔明天才,思十反矣。惟思之精,屈曲超邁,人居屋中,我來天外。’



因此，由隨園之詩言，或不免有浮滑纖佻之作；由隨園之詩論言，實在並未主浮滑纖佻之旨。不僅如此，並且有力戒浮滑纖佻之意。謂予不信，再觀下論。

他以爲詩有先天，有後天。‘詩文之作意用筆，如美人之髮膚巧笑，先天也；詩文之徵文用典，如美人之衣裳首飾，後天也。’（詩話補遺六）作意用筆關於才，徵文用典關於學，天分學力兩不可廢。於是再以射喻：‘詩如射也，一題到手，如射之有鵠，能者一箭中，不能者千萬箭不能中。能之精者正中其心，次者中其心之半，再其次者與鵠相離不遠，其下焉者則旁穿雜出，而無可捉摸焉。其中不中，不離天分學力四字。’孟子曰：“其至爾力，其中非爾力。”至是學力，中是天分。（詩話補遺六）據此，他何嘗偏重在天分方面！‘詩難其真也，有性情而後真；否則敷衍成文矣；詩難其雅也，有學問而後雅；否則俚鄙率意矣。’（詩話補遺六）提出一雅字爲目標，所以他並不反對師古，也不反對用典，因爲這是後天的事。詩品安雅云：‘雖真不雅，庸奴叱咤，悖矣曾規，野哉孔罵。君子不然，芳花當齒，言必先王，左圖右史。沈夸徵粟，劉怯題糕，想見古人，射古爲招。’論詩到此，幾疑隨園詩論，自相齟齬了。‘詩以真性情爲標榜，勢不得不擱置學問，’（語見朱東潤袁枚文學批評論述）但是隨園的詩論，却正要以學問濟其性情。

詩既有先天後天之別，於是也有天籟人巧之分。詩話四云：‘蕭子顯自稱凡有著作，特寡思功，須其自來，不以力構。此即陸放翁所謂“文章本天然妙手偶得之”也。薛道衡登吟榻搆思，聞人聲則怒。陳后山作詩，家人爲之逐去貓犬，嬰兒都寄別家。此即少陵所謂“語不驚人死不休”也。二者不可偏廢，蓋詩有

從天籟來者，有從人巧得者，不可執一以求。’天籟人巧也難偏廢，所以隨園論詩也並不偏重在天籟方面。不僅如此，他正要以人巧濟天籟。詩話一云：‘人稱才大者如萬里黃河與泥沙俱下，余以爲此粗才，非大才也。大才如海水接天，波濤滂日，所見皆金銀宮闕，奇花異草，安得有泥沙污人眼界耶？’‘才人膽大’，所慮的便是恃才奔放，不加檢點。詩話五引葉書山語云：‘人功未極則天籟亦無因而至，雖云天籟，亦須從人功求之。’這即是我所謂以人巧濟天籟的意思。

以學問濟性情，以人巧濟天籟，然後有篇有句，方稱名手。詩話五云：‘詩有篇無句者，通首清老，一氣渾成，恰無佳句，令人傳誦；有有句無篇者，一首之中非無可傳之句，而通體不稱，難入作家之選。二者一欠天分，一欠學力。’以學問濟性情，以人巧濟天籟，然後用的雖是名家的工夫，而到的却可以是大家的境地。詩話一云：‘余道作者自命當作名家，而使後人置我於大家之中，不可自命爲大家，而轉使後人屏我於名家之外。’這般注意，然後大家才氣與名家工夫可以合而爲一。詩話三云：‘詩雖奇偉，而不能揉磨入細，未免粗才；詩雖幽俊，而不能展拓開張，終窮邊幅。有作用人，放之則彌六合，收之則斂方寸，巨刃摩天，金針刺繡，一以貫之者也。’我所謂他於矛盾觀念中而得到調和者便是如此。

現在，索性再講一些關於詩的後天的事。

他不反對藻飾。續詩品振采云：‘明珠非白，精金非黃。美人當前，烟如朝陽。雖抱仙骨，亦由嚴妝。匪沐何潔！非熏何香！西施蓬髮終竟不減。若非華羽，曷別鳳凰！’又答孫備之云：‘詩文之道總以出色爲主，譬如眉目口耳，人人皆有，何以女美

西施，男美宋朝哉！無他，出色故也。’（尺牘十）詩話七亦有此說，並引韓昌黎皇甫持正之語，以伸色采貴華之說。他以為‘聖如堯舜，有山龍藻火之章；淡如仙佛，有瓊樓玉宇之號，彼擊瓦缶，披衽褐者，終非名家。’然而我們假使根據這些言語便以為隨園論詩，重在藻飾，那便大誤。詩話卷十二又引宋詩話云：‘郊功甫如二十四味大排筵席，非不華侈而求其適口者少矣。’以為此喻當錄之座右，然則隨園豈肯僅僅在藻飾上用工夫的。詩話補遺四云：‘今之描詩者東拉西扯，左支右梧，都從故紙堆來，不從性情流出。’可知詞藻原應以性情為根本。

他不反對音節。他以為音韻風華都不可少（見詩話五）。「同一著述，文曰作，詩曰吟」（見詩話），便可知詩之音節不可不講。因此，凡‘但貪序事毫無音節者’不能謂為詩之正宗。‘落筆不經意，動乃成韓翃’，這正是彼之所戒（見詩話二）。不過他雖重音節而對於‘開口言盛唐，及好用古人韻者’，他譏謂木偶演戲（見詩話五）；對於‘講聲調而圈平點仄以為韻者，戒絳腰鶴膝疊韻鏗聲以為嚴者’，他也認為詩流之弊（見詩話補遺三）。那麼他又何嘗專在音節上作考究！

他也不反對用典。他自謂每作咏古咏物詩必將此題之書籍無所不收（詩話一），可知他也不廢獵祭的工夫。他以為‘用典如陳設古玩，各有攸宜，或宜堂，或宜室，或宜書舍，或宜山齋，’（詩話六）可知他又何嘗一定要廢典不用。‘不從糟粕，安得精英！’他對於初學，正以為‘肯用典方去讀書’呢；然而他又以為杜詩‘文無一字無來歷，乃宋人之附會，二人妙處正在沒有來歷。’樸渠直道當時事不着心源傍古人，這是元微之稱杜甫的話。‘惟古於詞必已出，降而不能乃剽賊，’這是韓愈銘樊宗師

的話。二人之詩文何嘗以來歷自豪（見詩話三）。其傲元遺山論詩云：‘天涯有客太（詩話五大作豔）誇癡，錯（詩話作誤）把抄書當作詩，抄到鍾燮詩品日，該他知道性靈時，’（小倉山房詩集二十七）則又顯然的以爲‘詩之傳者都自性靈不關堆垛’了（見詩話五）。

‘用一僻典，如諸生客，如何選材，而可不擇，’（續詩品選材）則僻典不宜用也；‘人有典而不用，猶之有權勢而不逞，’（詩話一）則即普通之典亦不宜多用也。用典雖如陳設古玩，然而明窗淨几，正有以絕無一物爲佳者。那麼，專想以用典逞能者，又適爲隨園之所笑了。

他也不反對學古。詩話五謂‘古來門戶雖各自標新，亦各有所祖述；’又謂‘古人各成一家，業已傳名而去，後人不得不兼綜條貫，相題行事。’由前一義言，是標新立格，全由學古得來；由後一義言，是各種風格各種體制，都可研習以獵取精華。然而縱說學古，便又說學古之弊。‘不學古人法無一可；竟似古人，何處着我！’（續詩品着我）所以說：‘人悅西施，不悅西施之影，明七子之學唐，是西施之影也。’（詩話五）這樣，所以要得魚忘筌，不要刻舟求劍（見詩話二），要與之夢中神合，不可使其白晝現形（見詩話六），要字字古有而言言古無（見續詩品着我），所以說：‘人閒居時不可一刻無古人，落筆時不可一刻有古人，平居有古人，而學力方深，落筆無古人而精神始出。’然則他的主張還是以性靈爲根本。

此外，他不主理語，而又以大雅‘於緝熙敬止，不聞亦式，不諫亦入’諸語，爲何等古妙！（詩話三）謂考據家不可與論詩，然又謂太不知考據者，亦不可與論詩（詩話十三）。類此諸例，多不勝舉，總之他關於詩的後天諸事，是纔立一義便破一義，纔破一義復立一義的。爲什麼要如此？他即怕人家執着，即怕人家

不遑。扶得東來西又倒，爲詩說教，他不得不有這番苦心。

我們須認清，他所講的許多詩的後天的事，仍是以性靈爲根本。惟其以性靈爲根本，所以不要在這些問題上，充分講究以別立一格。他蓋以一般講性靈者，只重在先天的方面而不注意後天的方面，所以頗有流弊。他便想矯正這些流弊，所以兼顧到詩的後天的事。由其不欲在這些問題上充分講究以別立一格言，所以他纔立一義便破一義，總破一義復立一義者，不爲矛盾自陷。由其不欲只重在詩之先天的方面而兼顧到後天的方面言，所以他一方面講性靈，而一方面講音節風華等等也不爲自相鑿枘。

所以我們稱他爲修正的性靈說。

一般性靈說所標榜者爲自然，爲渾成，爲朴，爲淡。隨園所論，也是如此；不過他較人家爲多用一番工夫。‘詩宜朴不宜巧，然必須大巧之朴；詩宜淡不宜濃，然必須濃後之淡。’（詩話五）大巧之朴，朴而不拙，濃後之淡，淡而不枯。毫釐之差，失以千里，其分別在是，其所以欲辨別者也在是。詩話七引陸貳語云：‘凡人作詩一題到手，必有一種供給應付之語，老僧常談，不召自來，若作家必如謝絕泛交，盡行磨去，然後心精獨運，自出新裁，及其成後又必渾成精當，無斧鑿痕方稱合作。’詩話八引漫齋語錄云：‘詩用意要精深，下語要平淡。’總之都是深入顯出之義。‘得之雖苦，出之須甘，出人意外者，仍須在人意中；’（詩話六）這兩句，真是至理名言。論及隨園詩論，不可不注意及此。

惟然，所以他要勇改。續詩品云：‘干招不來，倉卒忽至；十年矜寵，一朝捐棄。人貴知足，惟學不然，人功不竭，天巧不傳。知一重非，進一重境，亦有生金，一鑄而定。’惟然，所以他於勇改

之後更要滅迹。續詩品又云：‘織錦有迹，豈曰薰娘；修月無痕，乃號吳剛。自傳改詩，不留一字，今讀其詩，平平無異。意深詞淺，思苦言甘，寥寥千年，此妙誰探。’

這即是所謂以學問濟性情，以人巧濟天籟的意思。詩話三云：‘詩不可不改不可多改。不改則心浮，多改則機窄。要像初榻黃庭，剛到恰好處。’不可不改者指人巧言，不可多改者指天籟言。從人巧再還到天籟，這是隨園與一般主性靈說者不同的地方。

隨園論詩，何以會如此呢？這有二因。其一，即我們以前屢屢提及的清代文學批評共同的風氣。他們都想於調和融合之中以自成其一家之言。其二，我們更須知道隨園詩論與其詩的作風有關。舒鐵雲瓶水齋詩話有云：‘袁簡齋以詩古文主東南壇坫，海內爭頌其集，然耳食者居多。惟王仲瞿遊隨園門下，謂先生詩惟七律為可貴，餘體皆非造極。余讀小食山房集一過，始歎仲瞿為知言。嘗論七律至杜少陵而始盛且備，為一變；李義山辨香於杜而易其面目為一變；至宋陸放翁專工此體，而集其成為一變；凡三變而諸家之為是體者不能出其範圍矣。隨園七律又能一變，雖智巧所寓，亦風會攸關也。’我覺得此論頗具卓識。論隨園詩，論隨園的詩論，都應看出這一點。隨園正因長於七律，所以他論詩之談，真將此中甘苦，和盤托出者，也在七律的方面。詩話五有一節便論到這問題。

作古體詩，極遲不過兩日，可得佳構；作近體詩或竟十日不成一首。何也？蓋古體地位寬餘，可使才氣卷軸，而近體之妙須不着一字自得風流。天籟不來，人力亦無如何。今人動輕近體而重古風，蓋於此道未得甘

苦者也。葉庶子書山曰，‘子言固然，然人功未極則天

籟亦無因而至，雖云天籟亦須從人功求之，’知言哉！

這一節話很有關係。他所謂天籟不來人力亦無如何，即是他的性靈說。葉氏所謂人功未極則天籟亦無因而至，即是他的修改的性靈說。一般主性靈說者不一定長於律詩，所以可以擱置學問；而隨園却欲於七律之中講究性靈，則安得不顧到學問，安得不注重人巧！因此，其非自相齟齬明甚。

---

## THE THEORY OF INTUITION

Kuo Shao-yü

Next to the theories of Spirit and Form,\* the most important problem in the theory of poetry in the history of Chinese literary criticism is that concerning Intuition. In this paper it is pointed out that the theory of Intuition has two characteristics: the discovery of the self, and the revolt against the orthodox or Formalistic school. Yang Wan-li (1124-1206), Yüan Hung-tao (1568-1610) and Yüan Mei (1716-1793) are taken as representative of the theory of Intuition. While Yang Wan-li's emphasis is on the discovery of the self, that of the latter two is on the revolt against the orthodox school.

Yang's theory may be divided into two parts. The first, which is tinged with *Dhyana* and rather close to the *T's'ang-Lang Poetic Criticism*, is not quite related to Intuition, while the second, stressing insight as a result of understanding, constitutes the theory of Intuition. The difference between Yang Wan-li and Yen Yü, the author of the *T's'ang-Lang Poetic Criticism*, is pointed out, and misunderstanding concerning him on the part of Weng Fang-kang of the Ch'ing dynasty is explained. By setting forth Chiang K'uei's (1163-1203?) idea of poetry, the relation between the theories of Intuition and Spirit is subsequently traced.

The causes that gave rise to the Kung-an School under the leadership of Yüan Hung-tao are analysed. The literary criticism of the Ming dynasty had two currents, the old and the new. The latter was influenced by two forces, one pertaining to the field of literature, and the other to that of thought in general. Yüan Hung-tao was a representative of the new current of literary criticism, and the forces brought to bear upon him are thereby determined. Regarding the formation of his own ideas, an interest is attributed to his criticism of the then contemporary style of literature, the "eight-legged essays". His theory of poetry lies entirely in such criticisms. The "eight-legged essays," it is further pointed out, had both direct and indirect influences on the literary world of that time.

---

\* *Yenching Journal of Chinese Studies*, No. 22



---

By removing the misunderstandings about Yüan Mei's theory of poetry, the latter is found to be a modified theory of Intuition, the reasons for the formation of which are traced in the conditions of his contemporary literary world, his ideas, his personality, and his poetic style. While the theory of Intuition in general may have drawbacks, his modified theory constitutes the most satisfactory system. The meanings of his theory are also analysed in order to correct the prevalent misconceptions.

---

