

許渾詩和「許渾體」考論

徐國能*

（收稿日期：103年9月30日；接受刊登日期：104年1月22日）

提要

本文辨明「許渾詩」和「許渾體詩」之異同。許渾體詩只擷取了許渾作品中七律為主的創作形式、閒適主題及精於對偶修辭之外在技巧為學習對象，於其懷古紀事一類詩歌或聲律上之重大創造皆無涉獵。歷來評者不少混淆了兩者美學及成就之差異，因此產生了以後者否定前者之誤讀。許渾體詩最盛於南宋江湖派流行之時，衍於元明而未衰，創作者之身分介於士庶之間，因此對許渾詩境頗有感通，其創作以個人遣興消閒為主，重於形式，可以視為南宋通俗詩學時代的創作表徵。由許渾至許渾體的歷程來看，中國古典詩學在以儒家意識為導向的創作觀以外，尚有潛在於民間文士的大量通俗創作，他們的作品不僅呈現了中國古典詩的另一種面貌和追求，同時也說明了「仿體文學」的形成因素與創作意義。

關鍵詞：許渾、晚唐詩、江湖詩派、對偶、文學批評

* 國立臺灣師範大學國文系副教授。

本文為國科會計畫〈宋元時期許渾體研究〉(102-2410-H-003-077-)之部分成果。感謝兩位匿名審查人對文中錯漏之指正與建議。

一、緒論：問題的引出與研究概況

中國古典詩評喜論優劣，唐代詩人中，許渾在後世的評價最為極端，好惡之間，信非個人私淑左右，而是反映了論者對古典詩歌理想典範的認識，進一步呈顯了中國古典詩歌美學及品味的重大歧異。對許渾的評議，從晚唐已肇其端，衍於清代而未衰，細觀其變，乃知此爭議生成於學習詩歌創作的歷史過程，也就是「許渾體」風行下所產生之集體反思。

許渾詩作特色鮮明，集中沒有古體，但絕句如「夜戰桑乾雪，秦兵半不歸。朝來有鄉信，猶自寄征衣」¹多為詩選所錄，允為名作；他又專攻律體，五、七律占全部作品 80% 以上，²詩歌主題集中於山水、懷古、詠史及閒適等題材，精於修辭、妙成對偶，五律如〈早秋〉（遙夜泛清瑟）、〈秋日赴闕題潼關驛樓〉（紅葉晚蕭蕭）等皆為膾炙人口之作；七律則變化了杜甫所開創的句法與拗體，並承襲了白居易平淺世俗的風味，卻又能練成警句，「梧楸遠近千官冢，禾黍高低六代宮」（〈金陵懷古〉，卷 6，頁 295）、「湘潭雲盡暮山出，巴蜀雪消春水來」（〈凌歊臺〉，卷 6，頁 302）、「溪雲初起日沉閣，山雨欲來風滿樓」（〈咸陽西門城樓晚眺〉卷 6，頁 311）等，皆可見其善於擬物入詩而寄寓感慨的清妙之才，韋莊（約 836-910）〈題許渾詩卷〉云：「江南才子許渾詩，字字清新句句奇。十斛明珠量不盡，惠休虛作碧雲詞」。³可謂至評。

許渾詩頗受後人喜愛與重視，歷來佳評不絕，如陸游（1125-1210）〈讀許渾詩〉：「裴相功名冠四朝，許渾身世落漁樵，若論風月江山主，丁卯橋應勝午橋」；⁴明人貢修齡（1574-1641）：「風流張緒好，詩律許渾深」。⁵除此之外歷代詩選也大量選入許渾詩，據李立朴《許渾研究》所整理，五代韋穀《才調集》收許渾詩 20 首（全書第九）、北宋《文苑英華》選 134 首、王安石《唐百家詩選》錄 33 首、金元之際的《唐詩鼓吹》許渾詩 33 首，是為全書第四、明朝高棅《唐詩品彙》入選 102 首。李書所未統計之元朝周弼所編《唐賢三體詩法》，七律 111 首中，許渾有 9 首，甚至超過李商隱的 6 首，李郢 4 首；金聖嘆

¹ 許渾：〈塞下〉，見許渾著，羅時進箋證：《丁卯集箋證》（北京：中華書局，2012 年），卷 11，頁 700。以下引許渾詩作皆同此書，僅隨文附卷、頁，不再另行注釋。

² 有關許渾詩之辨偽及各體比例，可參李立朴：《許渾研究》（貴陽：貴州人民出版社，1994 年），頁 17-47、頁 136。

³ 清聖祖勅編：《全唐詩》（上海：上海古籍出版社，1995 年），卷 696，頁 1758。以下引《全唐詩》皆同此書，僅隨文附卷、頁，不再另行注釋；引杜甫詩用清·楊倫：《杜詩鏡銓》（臺北：天工書局，1988 年），亦僅隨文附卷、頁，不再另行注釋。

⁴ 見宋·陸游著，錢仲聯校注：《劍南詩稿校注》（上海：上海古籍出版社，2005 年），卷 82，頁 3498。

⁵ 貢修齡：〈張元禮席上與許伯清徐仲謙同得林字〉，《斗酒堂集》卷 2，《四庫禁燬叢刊》（北京：北京出版社，2000 年），集部 80 冊，頁 392。

《批唐子詩》選許渾七律 33 首，皆為集中第一；歷史上反對許渾最力的方回(1227-1305)在《瀛奎律髓》中，也不免選了五言 9 首、七言 8 首。

另外，許渾詩韻經常為後人所追和，在元代就有顧瑛〈游石湖治平寺用唐人許渾所題詩韻〉、馬祖常〈追和許渾游溪夜回韻〉、釋善住〈凌歊臺用許渾韻〉等作⁶；後人集句，更特別喜愛集許渾詩句入詩或對偶，顯見讀者對他的熟稔，如：「籜冠新帶步池塘，(司空圖)二頃湖田一半荒。(許渾)忽到龐公棲隱處，(孟浩然)柴門臨水稻花香。(許渾)」⁷、「去轍已平秋草遍，(許渾)行人過盡暮烟生。(司空曙)」；⁸「日暮長堤更回首，(許渾)何人倚劍白雲天。(李益)」。⁹在廣受讀者喜愛的歷史情境中，仿擬許渾詩體的情況也相當普遍，陳師道稱「後世無高學，舉俗愛許渾」¹⁰語雖不滿，但也呈顯了許渾詩受到廣大讀者歡迎的實況；方回也常感嘆：「若如近日江湖，言古文止於水心；言律詩止於四靈、許渾」。¹¹可見許渾以其獨到的詩歌風格形成了一定的影響力，在後世也有大批追隨者。然在此我們必須提出兩個問題：

1. 在後世評論中，不乏「許渾體」之稱謂，或言某人詩「類」、「似」許渾之議，然這些詩人或詩作，是仿效許渾的哪一類型作品而成？是否能等同於許渾本人詩歌的美學樣態？
2. 歷來對上述這類詩歌也有不少負面批評，這些批評又是基於何種眼光議定？所反映出的詩學理想又是甚麼？

以第一種情況而言，如明·馬中錫(1446-1512)詩：「睡鴨香殘午夢回，倚屏雙眼尚慵開。濃陰彌院島雲上，急點打窗山雨來。客裏愛書空有癖，病中搜句老無才。呼童靜下風簾坐，莫遣檐前燕雀猜。」該詩有沙溪孫緒評：「或謂公詩似許渾者，謂此類也」。¹²又

⁶ 二詩分見顧瑛：《草堂雅集》卷 12，《文淵閣四庫全書》(臺北：商務印書館，1983 年)，1369 冊，頁 420；馬祖常：《石田文集》卷 3，《文淵閣四庫全書》1206 冊，頁 500；釋善住：《谷響集》卷 2，《文津閣四庫全書》(北京：商務印書館，2006 年)，1199 冊，頁 668。另清人劉墉：《劉文清公遺集》卷 9，有七律〈擬唐人作並和元韻〉七首，其中有仿許渾詩〈凌歊臺〉、〈金陵懷古〉、〈登故洛陽城〉等 3 篇，見《續修四庫全書》(上海：上海古籍出版社，1995 年)，1433 冊，頁 575。

⁷ 程敏政：〈南山十二詠集古·水南養〉，《篁墩集》卷 85，《文津閣四庫全書》，1257 冊，頁 495。

⁸ 李開先：〈玄同之任關中愴然有感於舊遊用前韻集唐詩〉，《李中麓閑居集》詩卷 3，《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化，1996 年)，集部 92 冊，頁 457-458。

⁹ 孫緒：〈嘉靖癸巳余甲子既週戲集唐句二律自壽〉，《沙溪集》卷 20，《文淵閣四庫全書》，1264 冊，頁 704-705。

¹⁰ 陳師道：〈次韻蘇公西湖觀月聽琴〉，《後山居士文集》(上海：上海古籍出版社，1984 年，據北京圖書館藏宋刻本)，卷 4，頁 18。

¹¹ 方回：〈贈邵山甫學說〉，《桐江續集》卷 30：《文淵閣四庫全書》1193 冊，頁 634。

¹² 馬中錫：〈遼陽雜述〉三首其一，《東田漫稿》卷 5，《四庫全書存目叢書》，集部 41 冊，頁 460。

如錢謙益：「天錫早慧，三歲識字，七歲能賦詩，為文有雋才，刊落凡近，于詩尤工。評者謂其體格早類許渾，晚入劉長卿、陸龜蒙之間」。¹³第二種情況，則如五代孫光憲、南宋方回、明人楊慎、清代王夫之等，皆以為許渾詩顯然並非正道，不應成為讀者學習的典範。

然許渾體的實質內容及仿體效應，以及批評許渾及許渾體的重心與詩學意義，在目前相關研究的討論並未充分。對許渾的研究，台灣及大陸仍多集中於其生平、作品辨偽及技巧風格等層面之探討，¹⁴於許渾詩之衍流影響、詩派美學之爭等議題著墨較淺。目前學界以出版《丁卯集箋證》（北京：中華書局，2012）的羅時進教授對此議題研究最為深入，《丁卯集箋證·前言》中說：「五代以降對許渾詩毀譽不一，有宋一代，漸成聚訟。」¹⁵並列出後人的不同意見，另他在〈論許渾詩在晚唐的典型意義〉一文中也說：

在這漫長的歷史過程中，一直存在著關於丁卯詩的優劣之爭。前人對許渾的每一分稱賞幾乎都遭受到駁難；而每一個駁難又引起反唇相譏，從而導致對許渾詩的進一步認識和肯定。這一現象在唐詩學術史上實屬罕見。¹⁶

羅時進教授依「舉俗愛許渾」之說，將許渾定位在晚唐「俗」之一派的風格上，但對於這種「俗」的風調如何在後世引起迴響，以及這樣的詩學內涵所具有的意義，尚未深入討論。故本文一方面期望在前人研究許渾詩的基礎上重新釐訂「許渾體」之樣態；另一方面則針對文學史上對「許渾體」的爭辯提出解釋，以期對中國古典詩歌美學提出新的認識。

二、「許渾體」探源

文學創作中「體」之功能與認識，誠為中國古典文學理論之重要關目，自鍾嶸《詩品》探源別流、《文心雕龍》分體論法，文學作品之形式、功能、內容、修辭及風格之間的應對與流變，漸為論者熟悉與關心；在長期創作實踐和理論發展的過程中，對「體」之關懷

¹³ 錢謙益：〈馬左都中錫小傳〉，《列朝詩集》丙集卷3，《四庫禁燬叢刊》集部95冊，頁673。

¹⁴ 如大陸學者王見楠：〈許渾研究述評（1980-2007）〉，將大陸方面的許渾研究分為「生平事迹研究」、「詩集整理、作品甄辨」、「詩歌創作研究」等三個部分，並未涉及其影響或後代仿擬之研究。見《淮陰師範學院學報·社會科學版》第4期（2009年8月），頁531-537。

¹⁵ 羅時進：《丁卯集箋證》（北京：中華書局，2012年），頁15。（此書注1已引此處版權應可省略）

¹⁶ 羅時進：〈論許渾詩在晚唐的典型意義〉，《文學遺產》1997年，第5期（1997年10月），頁62-71。

進而形成對作者、作品或創作群體之評價，以及學習典範之確立，最後反映為文藝美學之正變，具有表現文化本質之深遠意義。

近代學者如青木正兒《支那詩論史》、郭紹虞《中國文學批評史》間有論及，至徐復觀〈《文心雕龍》的文體論一文〉始詳加辨析，近年顏崑陽教授、〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉、〈文學創作在文體規範下的經緯結構歷程關係〉等論文，不僅修正了徐復觀的部分定義，同時對文體之發展有了更細緻的分析。本文對「體」之概念與定義，沿用顏崑陽教授之定義：「文體」主要指的是文類的「形構」與「樣態」，也就是「文類之體」，簡稱「類體」。而「類體」則是：指一種文類的作品群所共具的「體製」及「體式」。¹⁷因此「許渾體」之關懷，也就是被指稱為此體的作品，所共同具有的體貌體製和體式，以及追探在文學發展之審美歷程中，形成、影響這些內容的因素。以下分就許渾詩之特質及變質為「許渾體」之樣態略作說明。

（一）許渾其人及其詩歌藝術特徵

許渾生於唐德宗貞元 4 年（788），字用晦，一作仲晦，早年事蹟未詳，其自言：「卅歲業詩，長不知難」¹⁸，多次應舉未第，往來於長安洛陽之間，辛文房《唐才子傳》稱「少苦學勞心，有清羸之疾」¹⁹。憲宗元和十一年（816）逢吳元濟、王承宗等兵亂，舉家避難湘潭，復入蜀為幕府，長慶元年（821）再入長安應舉，落第後獨遊江南，在敬宗寶曆元年（825）北上幽州，抵薊門，依於節度使朱克融幕，但不久離職，再入長安。此後再次應舉失敗，一直到唐文宗大和六年（832）方才進士及第，此時許渾已經四十五歲，此後又一度入南海參盧均幕，至於開成三年（838）方正式除當塗縣尉，並於開成五年（840）擢為監察御史。然許渾並不具政治才能，旋因病去職回丹陽，隔年唐武宗即位，許渾再回官場，但並不得意，重入舊友崔龜從嶺南東道節度使幕，會昌六年（846）春北歸故里，三月武宗崩，唐宣宗即位，大中元年（847）以虞部員外郎分司朱方（京口），買田築室，居丁卯澗側，該年干支亦為丁卯，故自訂詩集為《丁卯集》，大中三年（849）再除監察御史，然朝中朋黨傾軋，許渾或感於無所用於世，「抱疾不任朝謁，堅乞東歸」²⁰，隔年親自整理詩作 500 篇，鈔諸絲絹墨格，此《烏絲欄詩》是許渾詩最早定本，此時許渾已是六

¹⁷ 顏崑陽：〈文學創作在文體規範下的經緯結構歷程關係〉，《文與哲》第 22 期（2013 年 6 月），頁 552。

¹⁸ 許渾：〈烏絲欄詩自序〉，見《丁卯集箋證》頁 793。

¹⁹ 見元·辛文房原著，蔣秋華導讀：《唐才子傳》（臺北：金楓出版社，1987 年），卷 7，172 則，頁 153-154。

²⁰ 同前註。

十餘歲的老人了。此後又多次應徵，任郢州、睦州刺史，至於許渾晚歲是否再入京為侍御史，目前仍待考訂，因此其卒年是在大中十二年，或是在咸通初年，仍有不同意見。²¹

以上所述可見許渾早歲漫遊四方，以科舉為目標多次入長安；中年登第後仕途並不順遂，多數時間官卑職低，生活介於仕隱之間，進入中央任職的時間相當短暫，也沒有任何政治上的建樹。同時他一生歷經了德宗、憲宗、穆宗、敬宗、文宗、武宗、宣宗（或含僖宗）等政權更迭頻仍的危亂時代，內部牛李黨爭熾烈，宦官為禍；外部藩鎮驕橫，戰爭不斷，這樣的生涯對其詩歌內容也產生了明顯的影響。「旅游知世薄，貧別覺情深」（〈旅中別姪璋〉，卷5，頁292），寫未遇時人生之慘淡；「萊妻早報蒸藜熟，通子遙迎種豆歸」（〈村舍〉，卷7，頁403），寫隱逸村居之樂；「溪雲初起日沉閣，山雨欲來風滿樓」（見前），言局勢之暝晦；「山下驛塵南竄路，不知冠蓋幾人回」（〈題四皓廟〉，卷7，頁419），感嘆出處進退的艱難；至於〈陳宮怨〉、〈途經秦始皇墓〉、〈鴻溝〉、〈韓信廟〉等作，乃藉由中唐以來興盛的詠史懷古詩來抒發人事蕭條，興衰無常之感慨。

細觀許渾詩，其中感慨時局、寄託身世的篇什不在少數，《唐才子傳》稱：「渾樂林泉，亦慷慨悲歌之士。登高懷古，以見壯心。故為格調豪麗，猶強弩初張，牙淺弦急，具無留意爾」。²²許渾在詩歌的主題上雖未有獨造之處，但在詩歌的藝術技巧上則精煉研磨，有過於前人者。其詩歌藝術最著者在律體的聲律、練字及對偶等形式之表現，也就是：「一篇之中，句句皆奇；一句之內，字字皆穩。無一句之或苟且，無一字之不對偶，兼且體制嚴厲，筆力精神，一皆本乎人情、該乎物理，愈究而理趣愈深，愈玩而句法愈妙」。²³

許渾在形式上的創造，如「丁卯句法」之發明可見其在聲律上的細膩用心，方回《瀛奎律髓》「拗字類」指出：

拗字詩在老杜集七言律詩中謂之「吳體」，老杜七言律一百五十九首，而此體凡十九出，不止句中拗一字，往往神出鬼沒。雖拗字甚多，而骨格愈峻峭。今江湖學詩者，喜許渾詩「水聲東去市朝變，山勢北來宮殿高」、「湘潭雲盡暮山出，巴蜀雪消春水來」以為丁卯句法。殊不知始於老杜，如「負鹽出井此溪女，打鼓發船何郡郎」、「寵光蕙葉與多碧，點注桃花舒小紅」之類是也。如趙嘏「殘星幾點雁橫塞，長笛一聲人倚樓」亦是也。唐詩多此類，獨老杜「吳體」之所謂拗，則才小者不能

²¹ 李立朴《許渾研究》將許渾卒年訂在宣宗大中年間（858年），但羅時進《丁卯集箋證》頁6引宋人范坰、林禹《吳越備史》：「咸通中，京師有望氣者言錢塘有王者氣，乃遣御史許渾、中使許計賁壁來瘞秦望山之腹以壓之。」因此推斷許渾卒於唐懿宗賢通年間。惟《吳越備史》一書所記乃為孤證，是否能為依據尚待更多證明。

²² 見《唐才子傳》卷7，頁154。

²³ 明·鄭傑：〈丁卯集序〉，《丁卯集箋證》，頁797。

為之矣。五言律亦有拗者，止為語句要渾成，氣勢要頓挫，則換易一兩字平仄，無害也。但不如七言「吳體」全拗爾。²⁴

如果以方回所言審斷，則「拗字」主要在七言律詩中，方回雖云「神出鬼沒」，但從其引述詩例來看，「拗字」乃是對偶句之出句末三字為「仄平仄」，對句「平仄平」。也就是以第五字的「拗」，破壞了原本「平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平」的句式，同時兩句一定形成拗救關係。這種聯法幾乎全部出現在七律頷聯，考諸《丁卯集》，共得 41 例（其中 2 詩句相同，請參附表一），佔其七律 212 首五分之一弱，無論在總數與比例上都高於杜甫，因此此法雖源於杜甫，也為其他中晚唐詩人所運用，但許渾詩中大量運用這樣的格律成為他詩作最醒目的特徵。

就詩律而言，律句本包含標準律句與拗句，然為何變化第一字或第三句之拗句，並不特別受到重視，變化第五字平仄卻可構成受人重視之特殊句法？一方面在五言律詩中，改變一、三字之作法已成常態，因此發展晚於五律的七律，如果只是改變一、三字，則不過是舊調重彈，並無新意；但變化第五字，則成為七律所獨有的聲情。另一方面，七律慣以上四下三作為結構方式，前四字往往形成一懸宕的背景效果，後三字則是對上面四字的補充說明，是詩句的重點所在，因此後三字以平仄相錯、同聲調不相連的方式表現，音調抑揚明顯，其字句意義也可在誦讀的過程中被特別強調出來。「水聲東去--市朝變，山勢北來--宮殿高」，兩句重點都是落在末三字上，尤其是「變」與「高」，因此「丁卯句法」一句當中必作上四下三結構，²⁵這不僅造成了七律獨有的音調聲情，同時將聲情句意的相互關係更緊密地結合再一起。許渾也用這種句法寫出了不少動人的詩句，如「山齋留客掃紅葉，野艇送僧披綠莎」（《贈茅山高拾遺》，卷 6，頁 328）、「孤舟移棹一江月，高閣卷簾千樹風」（《夜歸驛樓》，卷 7，頁 391）、「殘花幾日小齋閉，大笑一聲幽抱開」（《客至》，卷 9，頁 587）置景設色及文字所表現的韻味及懷抱，也都具有清俊不凡的藝術構思。²⁶

²⁴ 元·方回選評，李慶甲集評點校：《瀛奎律髓》（上海：上海古籍出版社，2008 年），卷 25，頁 1107。不過方回對「吳體」之解釋顯然有誤，歷來學者辯證已多，可參蔡振念〈吳體詩探論〉中引述與辨析，《文與哲》第 18 期（2011 年 6 月），頁 241-268。

²⁵ 許渾詩中也有非上四下三結構句子，如「經過事-寄-煙霞遠，名利塵-隨-日月長」（《途中逢故人話西山讀書早曾游覽》卷 9，頁 634）；「顏子巷-深-青草遍，庾君樓-迴-碧山多」（《聞州中有讖寄崔大夫兼簡邢群評事》卷 8，頁 534），這樣的句型較接近 3-1-3。

²⁶ 清·田雯：《古歡堂集雜著》卷 3 稱許渾「聲律之熟，無如渾者」，又舉其拗句評曰：「拗字聲律極自然可愛」，見郭紹虞編：《清詩話續編》（臺北：藝文印書館，1985 年），頁 713。另，有關拗律的藝術效能及宋人對此法的運用，詳可參周裕錫：《宋代詩學通論》（上海：上海古籍出版社，2007 年），戊編，第三章〈聲律的魅力〉，第一節「拗律」。頁 528-534。

進一步而言之，許渾不僅在「丁卯句法」上有其獨到的創意，其律詩中凡對偶處，皆在工穩之中蘊含情味，表現了曼妙的才思。就吾人觀察，許渾對偶句有三種作用：

1. 體現自然及物我關係

許渾早年多由山水，晚歲歸隱田園，描寫自然風物觀察獨到而運筆靈妙，前人對此多有指出，如《歸田詩話》：

（郝魯珍）見予誦許仲晦詩「村徑繞山松葉暗，野門臨水稻花香」、「牛羊晚食鋪平地，鸛鶴晴飛摩遠天」、「日落遠波驚宿雁，風吹輕浪起眠鷗」等句，謂：「寫村居之景曲盡其妙，今不復見矣。」予因其言，念郢州詩之妙。²⁷

能以偶句「狀難寫之景如在目前」為許渾一大特色，今觀其集如：「星河半落巖前寺，雲霧初開嶺上關」（〈早發天台中巖寺度關嶺次天姥岑〉，卷6，頁374）、「一聲山鳥曙雲外，萬點水螢秋草中」（〈自楞伽寺晨起泛舟道中有懷〉，卷7，頁439，）、「兩岸曉霞千里草，半帆斜日一江風」（〈送杜秀才歸桂林〉，卷9，頁613，），詩人攝入之景已見其眼界高朗，而在對句中，以數字、以方位、以時序節候之對應所形成的遼闊視野和時間、空間的感受，尤其清新而深切，使人產生悠遠之思，如「一聲山鳥曙雲外，萬點水螢秋草中」，鳥啼雲外，或暗示遠方更有自由而遼闊的世界有待追尋；萬點水螢浩瀚而美麗，然秋天已至，這樣的美不過瞬間寂滅，讓詩人也不免戚戚。

是知許渾不純白描，景中寄情才是其精警之處。另如「雲連海氣琴書潤，風帶潮聲枕簟涼」（〈晚自朝臺津至韋隱居郊園〉，卷6，頁368）用「潤」、「涼」二字，摹劃了龐大的外在世界（海氣、潮聲）介入小我生活（琴書、枕簟）的關係，在物我之間透顯出詩人幽微的內在感受，這類偶句是許渾最成功之處，如「碧雲千里暮愁合，白雪一聲春思長」（〈和友人送僧歸桂州靈巖寺〉，卷8，頁518）碧雲／暮愁；白雪／春思，兩者在句中形成隱喻關係；「芰荷風起客堂靜，松桂月高僧院深」（〈寓居開元精舍酬薛秀才見貽〉，卷6，頁371）則以風起顯「靜」、月高顯「深」的主觀感受，表現清夜的幽寂，適足以引出一聯「清露下時傷旅鬢，白雲歸處寄鄉心」的懷鄉之意，皆為寫景示情之佳句。

2. 直言人生境遇與生命體會

許渾人生多艱，詩中也常以偶句抒發他的人生感悟，如「貧後始知為吏拙，病來還喜識人疏」（〈姑孰官舍〉，卷6，頁335）、「光陰難駐跡如客，寒暑不驚心似僧」（〈南庭夜坐貽開元禪定二道者〉，卷6，頁344）、「門外若無南北路，人間應免別離愁」（〈贈別〉，卷

²⁷ 明·瞿佑：《歸田詩話》卷下，「觀燈句」條。丁福保編：《續歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1983年），頁1531。

9, 頁 626)、「昔日未知方外樂，暮年初信夢中忙」(〈滄浪峽〉, 卷 6, 頁 349), 「深巷久貧知寂寞，小詩多病尚風流」(〈送元晝上人歸蘇州兼寄張厚二首〉其一, 卷 9, 頁 552)。這類詩作多成於不遇、兵亂或隱居時期，因此較為自傷或與友人抒發牢騷的作品，同時因詩中直言人生感悟而非以比興出之，因此難免有一種說理之態。

這樣的詩風並非許渾獨創，從歷史的過程來看，杜甫在七律中已著意敘述人事或議論所悟：「無路從容陪語笑，有時顛倒著衣裳」(〈至日遣興奉寄北省舊閣老兩院故人〉二首其一, 《杜詩鏡銓》卷 5, 頁 206)、「依止老宿亦未晚，富貴功名焉足圖」(〈岳麓山道林二寺行〉, 卷 19, 頁 968)、「朝廷衰職雖多預，天下軍儲不自供」(〈諸將〉五首其三, 卷 13, 頁 641) 之類；在白居易等「元和新變」以後的詩人，不僅七律創作數量大增，同時以平淺明白、直言教化或淺藏理趣的內容和語言，取代了初盛唐七律用於宮廷之高華氣象，以及杜甫抒發感懷的蒼鬱之音，白居易這類作品在集中俯拾即是，如：「醉來枕麴貧如富，身後堆金有若亡」(〈嘗黃醅新耐憶微之〉) 451 卷, 頁 1136)、「性慵無病常稱病，心足雖貧不道貧」(〈酬皇甫賓客〉, 《全唐詩》卷 451, 頁 1136)、「病身不許依年老，拙宦虛教逐日忙」(〈十二月二十三日作兼呈晦叔〉, 卷 454, 頁 1146)、「老自退閒非世棄，貧蒙強健是天憐」(〈偶吟〉, 455 卷, 頁 1152)、「簪纓怪我情何薄，泉石諳君味甚長」(〈池上逐涼二首〉其一, 456 卷, 頁 1153)、「時和始見陶鈞力，物遂方知盛聖朝」(〈夢得相過援琴命酒因彈秋思偶詠所懷兼寄繼之待價二相府〉, 卷 457, 頁 1158)。這種似諺似詩、俗雅參半的對偶句，包含了新樂府及民歌、佛偈的特色，使七律對偶不再只能靜態寫景，而具有敘事、說理之動態功能，可以說是中唐以後七律的一大轉變，許渾這類創作乃在此基礎上加以變化而成，較之於白居易的作品，許渾詩較不落俗態，且表現自我境遇下的心得更多於闡述宗教意味的義理。

3. 敘述時事

許渾身處晚唐鉅變之時，時局的動盪也成為他詩中的主題，如唐文宗太和九年(835)發生甘露之變，其座主賈餗與宰相王涯等同遭誅殺，許渾哀感賦詩〈甘露寺感事貽同志〉：

雲蔽長安路更賒，獨隨漁艇老天涯。青山盡日尋黃絹，滄海經年夢絳紗。
雪憤有期心自壯，報恩無處髮先華。東堂舊侶勤書劍，同出膺門是一家。(卷 9, 頁 585)

唐武宗會昌三年(843)石雄破回紇烏介可汗，迎回去國的太和公主，許渾有〈破北虜太和公主歸宮闕〉詩：

毳幕承秋極斷蓬，飄飆一劍黑山空。匈奴北走荒秦壘，貴主西還盛漢宮。
定是廟謨傾種落，必知邊寇畏驍雄。恩霑殘類從歸去，莫使華人雜犬戎。（卷8，
頁470）

又唐宣宗大中十二（858）年鹽州監軍使楊玄價濫殺刺史劉皋，函首以進，許渾有〈聞邊將劉皋無辜受戮〉詩云：

外監多假帝王尊，威脅偏裨勢不存。才許誓心安玉壘，已傷傳首動金門。
三千客裏寧無義，五百人中必有恩。卻賴漢庭多烈士，至今猶自伏蒲輪。（卷9，
頁579）

以上三詩例中，對偶有兩大特色，一是多用典故，如「青山盡日尋黃絹，滄海經年夢絳紗」，以「黃絹」對「絳紗」可謂奇絕，而「黃絹」、「絳紗」為魏武帝和馬融之典，皆為後漢事，對偶可謂精妙。「三千客裏寧無義，五百人中必有恩」巧用戰國公子及田橫事，以數字作成工對，也可見其才思。除此之外，許渾這類對偶不再僅是靜態呈現風景或情感，反而承擔了詩中敘事的功能，如「匈奴北走荒秦壘，貴主西還盛漢宮」以石雄戰勝、公主歸來兩件具因果關係的事件作成對偶；「才許誓心安玉壘，已傷傳首動金門」，則用「才許」、「已傷」作轉折，呈顯出該政治事件的荒謬性，已有議論之態在其中。是知許渾對偶除了字面工整美觀與意境超凡以外，他這類具有詩史意義的作品，敘事性及議論性都可透過對偶句得到展現，讓對偶在詩歌中承擔了更多功能，表現更靈活多樣。

上述許渾對於七律對偶之運用情況，在他詩中有時交互為用，如其〈元日〉詩云：

高揭雞竿闢帝閭，祥風微暖瑞雲屯。千官共削奸臣跡，萬國初銜聖主恩。
宮殿雪華齊紫閣，關河春色到青門。華夷一軌人方泰，莫學論兵誤至尊。（卷8，
頁483）

寫唐穆宗立，殺吐突承瓘及澧王暉，貶皇甫鏞之政治事件，頷聯敘殺廢大臣之事，頸聯則在寫景中映帶詩人心中想慕國運昌平之思，可說包含了上述幾種對偶的運用。

不過許渾詩也不是沒有缺點，其弊一在字面與意境之重複，一在過度求對偶工穩而使詩歌整體落於造作俗調。前者我們可借助當代的檢索系統，許渾詩中，如果各體通算，許多詞彙一再重複，若不計「詩、酒、松、竹、石、風、雨、月、雲」等常見意象字，許渾詩如：碧雲（8次）、碧溪（5次）、碧天（3次）、碧山（3次）、暮雲（11次）、暮山（6

次)、秋水(14次)、秋波(2次)、秋月(7次)、秋草(4次)、秋山(2次)、紅葉(11)、春草(8次)、芙蓉(7次)、滄海(6次)、千里(16次)、萬里(28次)、夜風(6次)、夜雨(7次)、煙波(4次)、寒波(3次)、碧波(3次)、綠波(1次)、僧(35次)、鶴(32次)、泉(18次)、棋(16次)、靜(22次)、病(33次)、藥(22次)。這些用語詞彙大量重複，所營造之詩境也難免雷同，前人嘲之曰：「許渾千首濕」²⁸，即表現出他在水意象上的大量表現。其實許渾詩中不僅水意象經常重出，閑居臥病、僧人往來、棋局酒杯、暮色曉霞、春秋萬里等意象也是多有雷同，甚至以「蕭寺」對「庾樓」，集中便有4首詩這樣相對；而「湘潭雲盡暮山出，巴蜀雪消春水來。」、「碧雲千里暮愁合，白雪一聲春思長」這兩聯，更是分用於不同詩中，可見其詩境之狹隘。²⁹

至於其過度對偶求工的問題，前人已有不少發現，如方回就常批評其名作〈姑蘇懷古〉：「學詩者若只如此賦詩，甚易而不難。得一句及撰一句對，而無活法，不可為訓」。³⁰也就是其中四句：「荒臺麋鹿爭新草，空苑鳧鷖佔淺莎。吳岫雨來虛檻冷，楚江風急遠帆多」(卷六，頁300)可能事先即景得句，然後對句為聯，兩聯之間分寫一近一遠之景，再安上首尾即成一詩，似乎湊句而成，缺乏比興與詩意整體的照應。然這樣的缺點只是缺乏整體觀照，許渾有些對偶近於湊泊，如：「素娥冉冉拜瑤闕，皓鶴紛紛朝玉京。」(〈對雪〉，卷6，頁321)、「顏巷雪深人已去，庾樓花盛客初歸」(〈李秀才近自塗口遷居新安適枉緘書見寬悲戚因以此答〉，卷6，頁330)、「井轉轆轤千樹曉，鎖開閭闔萬山秋」(〈秋日候朝〉，卷6，頁347)等詩句，以「素娥」對「皓鶴」、「人已去」對「客初歸」、「千樹」對「萬山」等，都是雖工穩而見俗。正如王夫之所謂：「對偶語出於詩賦，然西漢盛唐皆以意為主，靈活不滯，唯沈約、許渾一流人，以取青妃白，自矜整鍊，大手筆所不屑也。」³¹

²⁸ 宋·胡仔：《苕溪漁隱叢話·前集》(臺北：世界書局，1961年)，卷24，頁126，引《桐江詩話》：「許渾集中佳句甚多，然多用水字。故國初士人云：許渾千首濕，是也。」

²⁹ 葛立方對許渾詩此缺陷論之甚詳，其曰：「許渾〈呈裴明府詩〉云：『江村夜漲浮天水，澤國秋生動地風』；〈漢水傷稼〉亦全用此一聯。〈郊居春日詩〉云：『花前更謝依劉客，雪後空懷訪戴人。』〈和杜侍御〉云：『因過石城先訪戴，欲朝金闕暫依劉。』又〈送林處士〉云：『鏡中非訪戴，劍外欲依劉。』〈寄三川守〉云：『花深稚榻迎何客，月在膺舟醉幾人？』〈陪崔公宴〉又云：『賓館盡開徐稚榻，客帆空戀李膺舟。』〈題王隱居〉云：『隨蜂收野密，尋麝採生香』；〈呈李明府〉云：『洞花蜂聚蜜，岳柏麝留香。』〈松江詩〉云：『晚色千帆落，林聲一雁飛』；〈深春詩〉云：『故里千帆外，深春一雁飛。』又〈寄盧郎中並贈閑師〉皆以庾樓對蕭寺。見於其他篇詠，以楊柳對蒹葭，以楊子渡對越王台者甚多。蓋其源不長，其流不遠，則波瀾不至於汪洋浩渺，宜哉。杜甫云：『讀書破萬卷，下筆如有神。』欲下筆，當自讀書始。」見氏著《韻語陽秋》卷1，何文煥編：《歷代詩話》(臺北：藝文印書館，1983年)，頁294。

³⁰ 《瀛奎律髓》卷3，頁111。

³¹ 清·王夫之著，戴鴻森注：《薑齋詩話箋注·附錄》，〈夕堂永日緒論外編〉，頁204，9則。「取青妃白，自矜整鍊」之說，其實襲自方回〈過李景安論詩為作長句〉：「姚合許渾精儷偶，青必對紅花對柳，兒童傲之易不難，形則肖矣神何有。」(《桐江續集》卷14)，詩詳後文註65。

「取青妃白」意味在詩中力求數字、方位、節序等同門相對的「工對」，但反而阻礙詩意，雖字面「整練」，但意境不高。對許渾詩這個缺點的認識，如許學夷早有「襯貼」、「斧鑿」之譏；³²清人潘德輿批評更是明確：

范晞文論七律，謂李杜之後當學者，許渾而已。吾甚不喜其說，如「雲開星月浮山殿、雨過風雷繞石壇。」、「山殿日斜喧鳥雀、石潭波動戲魚龍。」、「風傳鼓角霜侵戟、雲捲笙歌月上樓。」不過崢嶸其貌而已，若「一聲山鳥曙雲外，萬點水螢秋草中。」、「高樹有風聞夜磬，遠山無月見秋燈。」、「兩岸晚烟千里草，半帆斜日一江風」，不免有圓熟太過之病。況如：「聚散有期雲北去，浮沈無計水東流。」、「昔年顧我長青眼，今日逢君盡白頭。」、「琴曲少聲重勸譜，藥丸多忘更尋方。」尤淺易不耐咀含。³³

許渾詩之內涵、特色與優缺點概如前述，然後世對其詩作卻不是全面性之仿效，而是擷取了其最有特色之處，以成「許渾體」，而其過程與內涵，以下分述之。

（二）仿擬之形成：從許渾詩到許渾體

許渾的詩歌風格是在杜甫、白居易等盛、中唐詩人所開創的基礎上，進一步融入個人創造所形成的。他專力近體、不作古體的宣示姿態；以及在近體，尤其是七律中以獨到的藝術構成所形成的詩歌美學，在後代也有了模擬。然對許渾詩之模擬學習，在古典詩史上頗為特別，從今文獻來看，「仿許渾」多屬一種創作中的自覺實踐，幾乎沒有理論上的任何闡述，偶見於詩人自敘其學詩歷程，如清·嚴熊：「予初學詩喜韋莊、羅隱、許渾諸家」，但這類自述往往都是作為「邇年多讀李杜韓孟元白集，覺有所進」的對照，³⁴另偶有在詩

³² 明·許學夷著，杜維沫點校：《詩源辨體》（北京：人民文學出版社，2001年），卷30，頁283。其曰：「元和柳子厚五七言律，再流而為開成許渾諸子，許才力既小，風氣日漓，而造詣漸卑，故其對多工巧，語多襯貼，更多見斧鑿痕，而唐人律詩乃漸敝矣。」

³³ 潘德輿：《養一齋詩話》卷4，《清詩話續編》，頁2065-2066。在對偶美學之發展上，《文心雕龍·麗詞》便云：「故麗辭之體，凡有四對：言對為易，事對為難，反對為優，正對為劣。言對者，雙比空辭者也；事對者，並舉人驗者也；反對者，理殊趣合者也；正對者，事異義同者也」（王更生：《文心雕龍讀本》（臺北：文史哲出版社，1995年），下冊，頁133），許渾特別喜愛用「正對」法，兩句其實只言一事，後之初學者引以為便也多效此法，故遭到不少譏評。

³⁴ 清·嚴熊：《嚴白雲詩集》卷2，《雪鴻集》（中），《四庫未收書叢刊》（北京：北京出版社，2001年），第7輯，21冊，頁20-21。

中提及對許渾的仰慕，如「偶因入竹思袁粲，每為尋詩問許渾」³⁵，然而「仿許渾」之詩作，更多是為他人所指出，如方回：

詩必擺俗好、棄少作而備眾體，則立言不朽。予淳祐中偶去靈隱冷泉，時京尹盡去，楣間詩板僅存者二，其一有云：「石屋雨來春樹暗，海門潮起暮雲高」，此四明陳允平詩，蓋許渾體也。³⁶

胡應麟：

宋初諸人學晚唐者，寇平仲「江樓千里月，雪屋一龕燈」，許渾語也。³⁷

王世貞：

嚴滄浪論詩，至欲如那叱太子析骨還父、析肉還母，及其自運，僅具聲響，全乏才情，何也？七言律得一聯云：「晴江木落時疑雨，暗浦風多欲上潮」，然是許渾境界，又「晴」、「暗」二字，太巧穉，不如別本作「空江」、「別浦」差穩。³⁸

張以寧：

峽山寺僧慧愚溪邀觀壁間舊題，因誦宋廖知縣一律，有云：「猿棄玉環歸後洞，犀拖金鎖占前灣」。予謂其切實類唐許渾，賦以繼之：「瘴嶺風烟勢漸開，喜尋筇竹步莓苔。江環列嶂天中起，峽坼流泉地底迴。靈鷲飛來蒼磴老，怪猿啼去白雲哀。軒轅帝子應猶在，為奠南華茗一杯。」³⁹

另如李調元謂其友「黃帶夕陽迷古渡，紅飄野燒度江村」一類詩作，「高者力趨王維，次亦不下許渾」⁴⁰。前引潘德輿亦稱：「翁（陸游）〈閒居〉、〈遣興〉七律，時或似此（許

³⁵ 清·閔華：〈京口〉四首其三，《澄秋閣集》卷3；《四庫未收書叢刊》10輯，21冊，頁528。

³⁶ 元·方回：〈跋許萬松詩〉，見《桐江集》卷4，《續修四庫全書》1322冊，頁428。另，陳允平詩編入《江湖小集》卷17。

³⁷ 明·胡應麟：《詩藪·外編5》（上海：上海古籍出版社，1958年），頁222。

³⁸ 明·王世貞：《藝苑卮言》卷4，見《續歷代詩話》，頁1188。

³⁹ 明·張以寧：《翠屏集·詩集》卷2，《文淵閣四庫全書》1226冊，頁565。

⁴⁰ 清·李調元：〈嶺雲詩集序〉，《童山集·文集》卷6，頁11。見《函海》，收入《百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1965年），613冊。

渾詩），雖圓密穩順，一時可喜，而盛唐之氣魄、中唐之情韻，杳然盡矣。」從以上這些詩例來看，除了胡應麟所舉為五律，餘皆為七律對偶句，也就是後人對許渾的模擬，有幾個集中的現象：

1. 主要以七律之形式，且領聯、頸聯對偶工穩，寫景動人。
2. 對偶方式多為工對，如數字對、顏色對、同門對（如「屋」對「門」；「樓」對「屋」；「江」對「浦」；「金」對「玉」等），也就是「圓密穩順，一時可喜」的藝術樣態。
3. 其七言對偶句中，句勢往往形成「A 如何」則「B 如何」的設計，如「石屋雨來」則「春樹暗」，「海門潮起」則「暮雲高」；也就是一句之中乃發明兩物的微妙關係並做成對偶，「靈鷲飛來」則「蒼磴老」，「怪猿啼去」則「白雲哀」，這種句法在許渾詩中常見，如「龍歸曉洞雲猶溼，麝過春山草自香」（〈題崔處士山居〉，卷 8，頁 508）、「東巖月在僧初定，南浦花殘客已回」（〈晨起白雲樓寄龍興江準上人兼呈竇秀才〉，卷 8，頁 511）、「花間酒氣春風遠，竹裏棋聲夜雨寒」（〈村舍〉二首其二，卷 7，頁 405）。
4. 內容多為用蕭瑟清冷的自然意象，來表現幽獨的詩人心境。
5. 諸詩例中多用「水意象」，近於「許渾千首濕」的表現。
6. 這些詩例中並沒有出現以「仄平仄」、「平仄平」收尾的「丁卯句法」。⁴¹

如果從這幾個現象來看，可見「許渾體」主要特色在以七律寫隱逸為主的情懷，並大量描寫山水光景，詩法上則重於精工的對偶，並著力於對偶句之句勢設計；許渾詩中的說理傾向、時事記述及其「丁卯句法」，都沒有明顯表現在「許渾體」中。因此也可以說，「許渾體」並非完整繼承許渾之詩意與詩境，而是繼承與放大了許渾詩中比較淺顯明晰的部分，捨棄了深沉肅穆的創作意識以及較複雜的聲律技巧。這個情況很類似韓偓與「香奩

⁴¹ 許渾「丁卯句法」是否為江湖詩人所全面接受，是一個極待商榷的問題。前文舉方回所言，似乎江湖詩人喜愛或曾學習這種變體句律，但翻檢《文淵閣四庫全書》第 1357 冊收錄《江湖小集》，其中以卷 17 陳允平使用最多，在他 28 首七律中，共有〈秋夜遊東墅〉（頁 135）、〈遊陽明洞天〉（頁 136）、〈曹娥廟〉（頁 138）、〈吳江道上〉（頁 139）、〈留鶴江有感〉（頁 141）、〈姑蘇館〉（頁 141）等七首，比例為 25%，而陳允平詩也是被方回明確稱為「許渾體」的作者。其他詩人這類句法並不多見，只有余觀復〈梅花〉（卷 47，頁 366）、薛嵎〈下第〉（卷 55，頁 413）、羅與之〈書感〉（卷 62，頁 497）、戴復古〈烏聊山登覽〉（卷 79，頁 614）等數篇；一些江湖大家，如洪邁、姜夔，以及七律最多的雷樂發，都沒有這種句法。因此推論「丁卯句法」僅在少數詩人中偶然使用，並非「許渾體」所模擬之主要特色，方回可能受到陳允平之影響，而產生了以偏概全的印象。以下引《江湖小集》、《江湖後集》皆同此書，隨文附卷頁，不再另註。

體」、姚合和「武功體」的關係，⁴²也就是在後人的認識與學習過程中，詩人的某一種特色，在後代成為了代表他全部詩藝主要特色，而且這種特色往往具有美學上的爭議，我們在杜牧與李商隱的詩中，也可以看到類似的情況。

從歷史的發展來看，北宋時期有「舉俗愛許渾」之說，但當時並無其它確載。學許渾的高峰應該是在南宋中後期至於元初的這一段時間，也就是大約十三世紀，當時崇奉晚唐的詩風很盛，趙師秀編有《二妙集》，江湖派以賈島、姚合為宗，周弼編《三體唐詩》，選中晚唐詩教人學詩的目的明顯，尤其書中將七律一體分為：四實、四虛、前虛後實、前實後虛、一意、起句、結句等七格，范晞文《對床夜話》云：「周伯弼選唐人家法，以四實為第一格。……其說四實，為中四句皆景物而實也。於華麗典重之間，有雍容寬厚之態，此其妙也」。⁴³今觀《三體唐詩》「四實」格，共收許渾〈凌歊臺〉、〈洛陽城〉、〈金陵〉、〈咸陽城東樓〉、〈晚自東郭留一二游侶〉、〈題飛泉觀宿龍池〉等六首，⁴⁴較之他人僅選入一、二首，可見周弼以許渾詩為七律第一格之態度明確，也符合范晞文：「周伯弼以唐詩自鳴，亦惟以許集諄諄誨人」之說。⁴⁵在這樣的風氣中，方回（1227-1305）提出「許渾體」之名目並予以批判：

近世為詩者，七言律宗許渾，五言律宗姚合，自謂足以符水心四靈之好，而鬪釘粉繪，率皆死語啞語。

近世詩學許渾姚合，雖不讀書之人皆能為五七言，無「風雲月露、冰雪烟霞、花柳松竹、鶯燕鷗鷺、琴碁書畫、鼓笛舟車、酒徒劍客、漁翁樵叟、僧寺道觀、歌樓舞榭」，則不能成詩，而務諛大官，互稱道號，以詩為干謁乞覓之資，敗軍之將、亡國之相、尊美之如太公望郭汾陽，刊梓流行醜狀莫掩。嗚呼！江湖之弊一至於此。

永嘉水心葉氏，忽取四靈晚唐體，五言以姚合為宗，七言以許渾為宗，江湖間無人能為古選體，而盛唐之風遂衰，聚奎之跡亦晚矣。

⁴² 韓偓例可參徐復觀：〈韓偓詩與香奩集論考〉，其曰：「以韓偓志節之純，性情之真，極其遭遇之富有戲劇性，便形成了他溫厚淒惋的詩體，當然在詩史中應占一重要地位。但大約自南宋起，便常以《香奩集》中不可能是出於韓偓的若干風懷詩，作為《香奩集》的特色，更無形中以《香奩集》中的這種特色，代表韓偓詩的特色。」見《中國文學精神》，頁352。姚合例可參蔣寅：〈武功體與吏隱主題的發展〉，《揚州大學學報·人社版》第4卷第3期（2000年5月），頁26-31。

⁴³ 《對床夜話》卷2，引自《續歷代詩話》，頁500。

⁴⁴ 可參王禮卿：《唐賢三體詩法詮評》（臺北：學生書局，1998年），卷8，頁146-151。

⁴⁵ 《對床夜話》卷2，《續歷代詩話》，頁502。

不意學禁息而時好乖，七許渾、五姚合，哆然自謂晚唐，彼區區者，競雕蟲之虛名，昧苞桑之先兆，遽以是晚人之國不祥莫大焉，詩道不古自此始。

炎祚將訖，天喪斯文，嘉定中，忽有祖許渾姚合為派者，五七言古體並不能，為不讀書亦作詩，曰學四靈江湖，晚生皆是也。嗚呼，痛哉！⁴⁶

南方的情況如此，在北方的金朝，房祺編《河汾諸老詩集》，言其所錄：

夫諸老之詩，有淵深沖澹如陶柳者，有豪放如李翰林、劉賓客者；有輕俗近雅如元白者；有對屬切當如許渾者；有騷雅奧義古風大章浸入於杜草堂之域者。⁴⁷

而元代的郝經則曰：

近世又儘為辭勝之詩，莫不惜李賀之奇、喜盧仝之怪、賞杜牧之警、趨元稹之艷，又下焉則為溫庭筠、李義山、許渾、王建、謂之晚唐。轟轟隱隱、啾啾喧聒。八句一絕，競自為奇，推一字之妙，擅一聯之工，嘔啞嚼拉於齒牙之間者，祇是天地風雷、日月星斗、龍虎鸞鳳、金玉珠翠、鶯燕花竹，六合四海、牛鬼蛇神、劍戟綺繡、醉酒高歌、美人壯士等。磨切錙銖、偶韻較律，鬪釘排比而以為工；驚嚇喝喊而以為豪，莫不病風喪心，不復知有李杜蘇黃矣。⁴⁸

從這些記載來看，金宋元皆有仿許渾詩之作者，南宋及金元詩家對許渾詩之認識，主要集中在七律一體，尤以「對屬切當」為後人所樂道，他們詩中語詞意象之重複雕琢，「推一字之妙，擅一聯之工」等弊病，和前文方回所說不無類近。

如果以江湖詩人的實際作品來看，如施樞〈留滯〉：

何期蹤跡又遲留，行止於人自不由。夢境固知空似蟻，生涯卻笑拙如鳩。
碧涵一鏡晴天闊，翠湧千峰宿雨收。從此公餘須杖履，未應草草度春秋。（《江湖小集》卷 24，頁 208）

⁴⁶ 以上方回論詩意見分見：〈滕元秀詩集序〉，《桐江集》卷 1，《續修四庫全書》1322 冊，頁 358-359；〈送胡植芸北行序〉，同前，頁 379-380；〈孫後近詩跋〉，同前卷 4，頁 129；〈孟衡湖詩集序〉，《桐江續集》卷 31，頁 643；〈恢大山西山小薰序〉，同前卷 33，頁 683。

⁴⁷ 房祺：〈河汾諸老詩集序〉，《文津閣四庫全書》1369 冊，頁 785。

⁴⁸ 郝經：〈與撤彥舉論詩書〉，《陵川集》卷 24，《文淵閣四庫全書》1192 冊，頁 260。

万俟紹之〈游太平山白雲泉〉：

踏開松徑幾層陰，一杓寒泉洗客心。高處天風吹面冷，險邊石磴警人深。
祠尊范像香煙潤，碑刻唐詩蘚暈侵。鳥道更通幽絕處，恨無足力可登臨。（《江湖後集》，卷 11，849 頁）

二詩無論是感慨人生或登臨興發的林泉主題，以及期攝入詩中的意象，都和許渾詩有近似之處。尤其是二詩頷聯、頸聯寫景抒懷，工穩而能藉動詞變化的對偶句法，的確略有許渾風味，這樣的詩追求意象及文字之美，卻缺乏更感人的至情至性或深刻理悟，尾聯尤其衰颯平庸，少了深遠寄託，正如方回所謂「競雕蟲之虛名，味苞桑之先兆」的作品。

綜前所述，許渾在晚唐是一專務近體，不寫古體的獨特詩人，他的詩風紹繼了杜甫和白居易的部分特色，又有了自我獨特的創造，在聲律、對偶及內涵上具有鮮明的風格。許渾在晚唐即已受到韋莊的肯定，北宋可能也有仿效他的風氣，但他真正受到大規模的重視，應該是在南宋中後期及元代初期，然仿擬他而出現的「許渾體」，卻不是許渾的全貌，而是集中在他七律，尤其是對偶句的精工筆法和閒適主題，這也遭到了不少評家的猛烈抨擊。然這些否定「許渾體」的意見又具有何種深意，和仿擬、摹學許渾體之作者差異何在？

三、主要批評內容及詩學意義：接受史中的反省

許渾體在宋末元初，以江湖詩人為主體而形成其美學基調，後世在此基礎上模擬學習，形成古典詩歌創作的美學潛流。歷來批評或褒或貶，但於此體之形成與流行卻未深究，我們今天再次回顧這個詩學歷程，也就是對中國古典詩歌美學之重省，我們可以分為幾個部分來思考這個問題。

（一）批評的內容與意義

前文所述，許渾詩內容、技巧多樣，不少作品詩境亦高，但為後世學人所窄化，「許渾體」遂成一單調空乏之詩體，楊慎（1488-1559）曾批評：

唐詩至許渾淺陋極矣，而俗喜傳之，至今不廢。高棅編《唐詩品彙》，取至百餘首，甚矣！棅之無目也。棅不足言，而楊仲弘選《唐音》，自謂詳於盛唐而畧於晚唐，不知渾乃晚唐之尤下者，而取之極多，仲弘之賞鑒亦羊質而虎皮乎？⁴⁹

明末清初的計東（1625-1676）亦曰：

七言律慎勿先學老杜，必從王維、李頎入門，漸變而入杜，否則寧從錢劉而漸升老杜之堂可也，許渾律詩調最平，法最俗，近日作者多陽棄其名而陰效其實，予尤痛之，願有志者辨李商隱、許渾雅俗天淵之故，則詩道其復古乎。⁵⁰

是知透過選本，許渾詩在元明廣為流傳，入清仍不少衰，不少詩人雖不言學「許渾體」，但乃是此風味之追隨者。因此歷來許多對許渾的批評，乃無視其高亮深沉、挺拔秀蘊之作，而多集中在後世「許渾體」所呈現的缺陷之上，基本上有以下幾點：

1. 無古體，如方回：「試令（仿許渾體詩人）作七言大篇如蘇黃李杜；五言短篇如韋陶三謝阮建安七子，則皆縮手不能」。⁵¹李重華《貞一齋詩說》：「然有專攻律體，竟不見古詩者，如許渾方干一流，此則不應慕效。蓋止見古體，仍然無愧高手，若止存律調，即古詩從未窺見，其為薄殖無疑矣」。⁵²
2. 無教化，胡震亨（1569年-1645）：「世謂許渾詩不如不做，言其無才藻，鄙其無教化也」。⁵³
3. 少興趣，許學夷（1563-1633）：「盛唐諸公律詩，興趣極遠，雖未嘗聘才華、炫葩藻，而沖融渾涵，得之有餘。晚唐許渾諸子，興趣既少，故雖作聰明、構新巧，而矜持局束，得之甚窘」。⁵⁴
4. 無自我，王夫之：「詩文俱有主賓，無主之賓，謂之烏合。俗論以比為賓、以賦為主；以反為賓、以正為主，皆塾師賺童子死法耳。立一主以待賓，賓無非主之賓者，乃俱有情而相浹洽。若夫『秋風吹渭水，落葉滿長安』，於賈島何

⁴⁹ 明·楊慎：《升庵詩話》卷9，《續歷代詩話》，頁972。

⁵⁰ 計東：〈答諸弟子論詩二十五則〉，《改亭詩文集·文集》卷12，《續修四庫全書》，1480冊，頁228。

⁵¹ 方回：〈滕元秀詩集序〉，《桐江集》卷1，《續修四庫全書》1322冊，頁358。

⁵² 清·李重華：《貞一齋詩說》，頁6，見丁福保編：《清詩話》（臺北：藝文印書館，1977年）。

⁵³ 明·胡震亨：《唐音癸籤》（上海：上海古籍出版社，1959年）卷8，頁63。此語本出五代·孫光憲《北夢瑣言》（鄭州：大象出版社，2003年，宋筆記第一編）卷5，頁58，原文為：「世謂渾詩遠賦，不如不作，言其無才藻，鄙其無教化也。」

⁵⁴ 《詩源辯體》卷17，43則，頁184。

與？『湘潭雲盡暮煙出，巴蜀雪消春水來』，於許渾奚涉？皆烏合也。『影靜千官裏，心蘇七校前』，得主矣，尚有痕迹；『花迎劍佩星初落』，則賓主歷然鎔合一片」。⁵⁵

5. 落熟套，潘德輿：「若必推重其（許渾）七律，則久將以熟套為詩，而無獨得之妙」⁵⁶、沈德潛：「（懷古詩）許渾稍可觀，然落句往往入套」。⁵⁷
6. 過於雕刻，以文害意，許學夷：「盛唐諸公律詩，偶對自然而意自吻合，聲韻和平而調自高雅，晚唐許渾諸子，偶對工巧，而意多牽合，聲韻急促而調反卑下矣」、「盛唐諸公律詩皆似近非近，可及而未易及。晚唐許渾諸子則刻意求工，愈難而愈下矣」。⁵⁸

這些意見和前面方回所言：「鬪釘粉繪，率皆死語啞語」、「務諛大官，互稱道號，以詩為干謁乞覓之資」、「江湖間無人能為古選體，而盛唐之風遂衰」、「體格太卑，對偶太切」等，很明顯的，對許渾及許渾體之否定，主要是基於三種詩學主張下的意見：

1. 儒家詩學之理想

上述否定許渾體創作之評家，論詩多尊盛唐，尤崇杜甫，故對晚唐詩人頗有鄙薄；他們有一個共同的傾向，即回歸傳統儒家詩學觀點，如方回強調詩以言志，其「志」乃是源於天性，純然無邪的性情懷抱，他在〈趙賓暘詩集序〉中批評當時創作：

大序曰：「在心為志，發言為詩」。彼塵污俗染者，輦臃滿腸胃，嗜欲浸骨髓，雖竭力文飾乎外，自以為近而相去愈遠。」古之人雖閭巷子女風謠之作，亦出於天真之自然，而今之人反是。⁵⁹

同時他還強調詩歌在政教上的意義，如他說：「懷古者，見古跡，思古人，其事無他，興亡賢愚而已。……有人心者必為世道計，故不能自默於斯焉」。⁶⁰又如在「忠憤類」，乃是「今取可以怨者列之」，都是著眼於詩寄寫興亡，垂訓後世的意義。其他論者如許學夷提出「風人之詩既出乎性情之正，而復得於聲氣之和，故其言委婉而敦厚，優柔而不迫，為萬古詩人之經」。⁶¹王夫之提出「辨漢魏唐宋之雅俗得失」以「興觀群怨」⁶²之說、潘

⁵⁵ 《薑齋詩話箋注》卷2，〈夕堂永日緒論內編〉，第6則，頁54。

⁵⁶ 《養一齋詩話》卷4，《清詩話續編》，頁2066。

⁵⁷ 清·沈德潛著：《說詩晬語》（北京：人民出版社，2006年），卷下，頁245。

⁵⁸ 《詩源辯體》卷17，44、45則，頁184。

⁵⁹ 《桐江集》卷1，頁360-361。

⁶⁰ 《瀛奎律髓·懷古類》，頁78。

⁶¹ 《詩源辯體》卷1，頁2，3則。

德輿《養一齋詩話》開篇即言：「詩言志、思無邪，詩之能事畢矣」。⁶³因此這類評家對許渾詩或許渾體的不滿，多是在於這類詩歌流於形式之追求，缺乏政教上的積極意義以及個人內在崇高生命意識之展現。

和許渾或許渾體隱然形成對照而成為雅俗之判的詩人是杜甫，杜甫和許渾之間，形成了許多隱約的對比批評，《韻語陽秋》以「讀書破萬卷，下筆如有神」來指責許渾之無學；《說詩啐語》：「王右軍作字不肯雷同……杜詩復然，一千四百餘篇中，求其詞意犯複，了不可得。」（卷下，頁252，69則），正針對許渾和其模仿者，詩中意象詞彙一再「犯複」而發。許渾及許渾體詩人創作之無教化、無古體、太雕琢，也正是杜甫「作詩千萬篇，一一干教化」⁶⁴、無體不備、不求工而自工等特色的對立面；許渾體詩多沉浸於個人優游的小世界，和杜甫詩史的強烈時代感更是截然不同。從這些對立中，可見杜甫乃在儒家道德意識的支配下，以雄渾的才力集結、創造了詩歌紛繁的藝術，寫出關乎時代的巨大作品，這才是評家心目中第一流的詩人；而許渾及其仿擬者，一切的藝術概念與創作行為都與杜甫相違背，因此自然落入下乘。

是知許渾體之作者與其反對者之差異，在於對詩歌本體認識之差異，前者將詩歌視為騁才華、炫葩藻之場域，或自遣、交遊之載體；後者認為詩歌應以言志、明道或興觀群怨等功能為其存在意義。這種認識上的根本差異，也是論者往往以缺乏志向與理想之「卑俗」來貶抑許渾體的原因。

2. 重視比興寄託的觀念

基於對詩歌本身認知的差異，在創作動機、內容情懷及表現手法上，兩者自也有相當大的不同。這些最主要表現在論者對「許渾體」作者缺乏比興意識的批判上。

「比興」不純為詩歌表現手法，更是詩歌創作的根本動因。

許渾體作者捕捉意象、錘鍊字句以為挺秀之句，但正如王夫之所質疑：「『湘潭雲盡暮煙出，巴蜀雪消春水來』，於許渾奚涉？」也就是說，在詩歌寫作的歷程中，應先有創作主體，也就是一個能體驗世界、感悟道理的生命本體之存在，此本體在觸碰大化而應景生情，不僅有所感懷，同時亦能領略存在於天地中，支配運行的「道」，然後才發為詩歌。因此詩中所寫之景，既屬激發詩人性理覺悟之剎那「佇興」，同時又為寄寓宇宙抽象道性之實體的「比」，攝景寫物並非以美麗娛人的文字功夫浮泛描寫或憑空想像，以得文藝表面趣味。但許渾體之作者，偶得佳句便湊泊文字，「取青妃白」湊成工對，並不具備性命

⁶² 《養齋詩話》卷上。

⁶³ 《清詩話》，頁2006。

⁶⁴ 宋·李綱：〈杜子美〉，引自清·仇兆鰲《杜詩詳註·附編·諸家詠杜》（臺北：里仁書局，1980年），頁2273。

本體之覺悟，亦乏對宇宙天理之道的領略。這樣的詩只是文字遊戲而已，久之，即成潘德輿所謂「熟套」，也就是一種信手捻來的陳舊意象或一再重複的既有情懷，只能湊合「成篇」，不能展現超越性的澈悟。故方回譏曰：

換骨一語未曾悟，未辨黃庭修內丹，流俗無骨但有肉，蝦蟆敢競驪龍先。
姚合許渾精儷偶，青必對紅花對柳，兒童傲之易不難，形則肖矣神何有。
求之雕刻繪畫間，鵠乃類鷺虎勝狗。⁶⁵

王夫之則謂許渾為「惡詩」，皆因其詩欠缺比興之致，無法呈現義理深度而達到論者所嚮往的理想詩境，因此也沒有真正的美感經驗與藝術價值。

而比興之用於詩，同樣是源於儒家文化對文學創作的要求，比興貴在有所寄託，而所謂「寄託」者，信非蘊藉一己日常七情之愛惡，而是傳統儒家政治理想之抱負，而這正是許渾體詩人所最欠缺者。因此在詩歌批評史上，尊杜甫之論者多以其比興寄託為高，對於許渾體之創作則多有貶抑，如清代格調派詩人沈德潛便指出：「至有唐而聲律日工，託興漸失，徒視為嘲風雪、弄花草，遊歷燕衍之具，而詩教遠矣」。⁶⁶又云：

天壤間詩家不一，諧協聲律，穩稱體勢，綴勢辭華，皆詩也。然求工於詩而無關輕重，則其詩可以不作。惟夫堵於性情，高乎學識，而後寫其中之所欲言，於以厚人倫、明得失、昭法戒，若一言出而實可措諸家國天下之間，則其言不虛立，而其人不得第以詩人目之。⁶⁷

其中「厚人倫、明得失、昭法戒」等即為「託興」之內容，可見詩中追求「諧協聲律，穩稱體勢，綴勢辭華」而欠缺比興，致使「詩教遠矣」，正是許渾體和杜甫詩之差異，也是其為論者詬病的真正原因。

3. 對「眾體兼備」的要求

「眾體兼備」是歷來評判大家與否的重要因素，然前文引：「聲律日工，託興漸失」之論，亦可由形式之分化進一步來觀察評家認為許渾詩有所不足之原因。

自唐代近體之興，古體在歷史進程中便逐漸受到壓抑，以杜甫為例，如果以浦起龍《讀杜心解》為據分析其比例，其古體 404 首、律體（五律、七律、五排、七排）916 首，絕

⁶⁵ 方回：〈過李景安論詩為作長句〉，《桐江續集》卷 14，頁 388-389。

⁶⁶ 沈德潛：《說詩晬語》卷上，頁 186，1 則。

⁶⁷ 沈德潛：《歸愚文鈔餘集》（臺灣師大圖書館藏清刻本）卷 1，〈高文良公詩序〉。

句 138 首，古體僅佔全部作品的 27.7%。如果從中唐白居易的寫作過程來看，更能發現古人對古體與律體之認知與創作消長，白居易在元和十年以前有古體 363 首，雜律（近體）450 首；元和十年至長慶二年，古體 238 首、雜律 477 首；到了以晚年作品為主的《後集》，古體 258 首、律體 1226 首，二者比例從約 45：55，提升至大約 18：82；通算古體 859 首，近體 2153 首，古體約佔 24.8%。⁶⁸晚唐李商隱的古體比例更是低，在近 600 首的詩歌中，五古 15 首、七古 18 首，總共 33 首，佔全體比例大約 5.5%。因此唐代詩歌創作，近體漸盛而古體漸衰是一個大趨勢。許渾則是此趨勢的最高峰，他的詩中沒有古體，這個獨造的宣示姿態頗具爭議，為許渾體的作者群所支持，在南宋中後期獨尊近體的詩學情境中尤其得到認同與模仿。

然而上述無論是杜甫、白居易或李商隱，他們古體在全集比例雖然不高，但皆有不少名篇，觀察他們的創作，也可感受古、近體乃分別載受了不同的詩歌功能，杜甫之〈北征〉、〈奉先詠懷〉或〈三吏三別〉，白居易的〈新樂府〉、李商隱之〈韓碑〉等詩，都具有強烈的時政批判意味；最早具有辨體意識的白居易，自編詩集時將古近體分卷，古體又分：「諷諭」、「閒適」、「感傷」等三種內容，他在〈與元九書〉中說：

僕數月來檢討囊篋中，得新舊詩，各以類分，分為卷首：自拾遺來，凡所遇所感，關於美刺興比者，又自武德訖元和，因事立題，題為「新樂府」者，共一百五十首，謂之「諷諭詩」；又或退公獨處，或移病閒居，知足保和吟翫情性者一百首，謂之「閒適詩」；又有事物牽於外，情性動於內，隨感遇而形於歎詠者一百首，謂之「感傷詩」；又有五言、七言、長句、短句，自一百韻至兩韻者四百餘首，謂之「雜律詩」。凡為十五卷，約八百首，異時相見，當盡致於執事。微之，古人云：「窮則獨善其身，達則兼濟天下。」僕雖不肖，常師此語。大丈夫所守者道，所待者時。時之來也，為雲龍為風鵬，勃然突然，陳力以出；時之不來也，為霧豹為冥鴻，寂兮寥兮，奉身而退。進退出處，何往而不自得哉。故僕志在兼濟，行在獨善，奉而始終之則為道，言而發明之則為詩。謂之「諷諭詩」，兼濟之志也；謂之「閒適詩」，獨善之義也。故覽僕詩者，知僕之道焉。其餘雜律詩，或誘於一時一物，發於一笑一吟，率然成章非平生所尚，但以親朋合散之際，取其釋恨佐歡。今銓次之間，未能刪去，他時有為我編集，斯文者畧之可也。⁶⁹

⁶⁸ 白詩各體統計數據參文艷蓉：《白居易生平與創作實證研究》（杭州：浙江大學博士論文，2009年），第5章、第5節，頁208。

⁶⁹ 唐·白居易：《白氏長慶集》卷45，《文津閣四庫全書》1048冊，頁478-479。

是知其「古體」，在於以諷喻而兼濟天下、藉閒適而顯獨善之義；和「誘於一時一物，發於一笑一吟」之近體創作，在社會功能及創作意識上判然兩別。這種辨體意識在明清及近代詩學有不少討論，例如清代王漁洋在《池北偶談》說：「小詩欲作王、韋，長篇欲作老杜」；又曰：「感興宜阮、陳，山水閒適宜王、韋，離亂行役、鋪張敘述宜老杜，未可限以一格」。⁷⁰可見王維和韋應物的小詩適合「山水閒適」之題材；老杜長篇則宜於「離亂行役、鋪張敘述」，如果只「限以一格」，則是藝術上的一大缺憾。因此在古典詩中，形式之意義不僅在於聲律對偶之美，更在於連結歷史傳統，透過前代詩人所樹立的美學典範來表達自我、對話前輩而形成「傳統」。⁷¹

許渾不作古體，不但表現出他完全忽視各時期詩歌發展的歷史成就，無法從其中吸納更多藝術精華；同時也讓人懷疑他是否缺乏駕馭各體的藝術能力。然在後世批評者的眼中，許渾，尤其是後世的「許渾體」作者群，他們逃遁於狹小自我生活空間，並倘佯於律句對偶精工之趣，而不以樸素之五古或矯變之七古來關懷家國時代，迴避了儒家詩學觀點中，詩歌應有用於世的大責任，這種缺少擔荷力量及勇氣的詩，是極不可取的。從杜甫、白居易甚或李商隱的創作主張來看，他們以言志、諷諭為詩歌主要功能，屬於儒家理想類型的詩人，「眾體兼備」讓他們在形式及內涵上得以完滿，而方回、李重華等評者，也是以這樣的詩歌理想來審視「許渾體」之作者，對其「不能古體」自多責備。

綜前所述，可知對許渾或許渾體之批評，看似為紛繁不一，層面各自不同的詩學意見，其實隱含的詩學原理乃是一致的，也就是以主張言志、諷諭、比興等傳統儒家詩學理想為論詩宗旨的詩家，對興於晚唐、盛於晚宋，以雕刻文句、流連光景而不涉人生實務之創作的鄙夷。

然真正的問題在此，方回、許學夷、王夫之、潘德輿這類持傳統儒家詩學理想論詩的評者，其理論並不深奧，所述創作主張也是經過漫長歷史發展、擴散而成為一種普遍的詩學共識；且這些評家所經常引為典範的詩人，如陶、謝、李、杜、蘇、黃等，更是長期為學詩者所敬奉，他們的詩歌美學也多為有識者所仿效，並也能依此寫出好詩而自成一家，但是為何還是有一大群詩人，竟然願意捨棄這種高明的創作之途，偏要走向許渾美學的道路？此創作抉擇固然有一己情思好惡之影響，然是否有更深遠的歷史或文化因素支配其變化，以下分論之。

⁷⁰ 清·王士禛：《池北偶談》（臺北：漢京文化，1984年），卷12，頁273，520則「論五言詩」。

⁷¹ 此「傳統」不是一靜態的模仿，而是一動態的修正、調整與重新融合，詳可參艾略特（Eliot, T. S. 1888-1965）著，李賦寧譯：〈傳統與個人才能〉，《艾略特文學論集》（南昌：百花州文藝出版社，2010年），頁1-12。

（二）通俗詩學的文化理解

對許渾詩之仿擬而形成許渾體，並引發大量創作之效應，或應放置於更大的詩學脈絡來觀察，本文認為這和流佈於南宋到元明時期的通俗詩學之發展有著密切的關係。

宇文所安《中國文論：英譯與批評》第九章以「通俗詩學」為標題，時間是南宋和元代，他說：

在《滄浪詩話》中，嚴羽創立了一種以盛唐詩為永恆標準的模式。他隨後注意到他同時代的一些詩人，所參照的唐代模式，不是取自盛唐而是取自晚唐。這批南宋詩人與批評家的興趣中心，是律詩那些過分講究的技巧，他們的影響可以在周弼《三體詩》中看出。⁷²

宇文所安意識到了存在於中國古典詩學中的這個問題，既然有「盛唐」這個不朽的範式存在，為何南宋詩人要放棄這個偉大的藝術典範而師法晚唐呢？文學史往往以「對江西派末流之反動」、「葉適、四靈之提倡」、「書商陳起之刊印」來解釋這個現象，⁷³然在這些原因外，從「通俗詩學」這個概念，似乎更能解釋此文學現象的內部成因。

宇文所安所定義之「通俗詩學」，是指在南宋中後期及元代，大量出現以教人創作詩歌的為主要內容的論詩類作品，宇文所安舉出的兩部作品：周弼《三體唐詩》、楊載《詩法家數》相當具有代表性，前者以選評揭示了重律體而輕古體的時代取向；後者提出了「風雅頌賦比興」為「詩學正源」，但全書和《三體唐詩》一樣，強調的仍是相關於詩歌結構形式的寫作要點，而這些寫作指導都帶著一些似是而非的例外可能。事實上這類作品的出現，僅是浮出於水面的冰山一角，其基礎乃是龐大的創作群與讀者群，所綿延的時間也絕不僅止於南宋後其與元代，例如明代即有黃省曾編《名家詩法》、明末又有託名譚友夏鑑定，游子六纂輯的《詩法入門》等著名讀本，都是通俗詩學衍流的產物。

目前對「通俗詩學」的理解多著眼於「詩法」類作品的所呈現的教條式內容，但「通俗詩學」實際上是「通俗詩歌」的一個附屬產品，也就是有一大群作者執著於創作近乎「通俗」的作品，他們揚棄了儒家藝道合一的觀點，排斥古體，也不負擔詩歌應有的社會責任，專以詩歌消遣無聊或酬唱相娛，在字麗句工之中得到創作所帶來的歡愉和世俗稱許。因此「通俗詩學」所教授的對象，正是欲踏入這個通俗詩壇的生手，或是在通俗詩界能作詩，但尚覺不滿的詩人。

⁷² 宇文所安：《中國文論：英譯與批評》（上海：上海社會科學院出版社，2003年），頁466。

⁷³ 如錢鍾書《宋詩選注·徐璣》、劉大杰《中國文學發達史》二十章：「宋代的詩」，第五節「反江西詩派」。

「許渾體」之興衰，在時間上正和通俗詩學相始終，以「許渾體」作為創作基調，可視為是「通俗詩界」的一種創作實踐，也就是說，當這群詩人在找尋創作典範以供臨摹時，許渾的「某一部分」作品成為他們重要的選擇對象，我們可以透過實際作品觀察來推敲兩者間的關係：

1. 基於身分而產生的情境認同

雷樂發〈題許介之譽文堂〉：「姜夔劉過竟何為，空向江湖老布衣。造物忌名從古有，詩人得位似君稀。聖朝自要求參朮，吾道何應賤薇蕨。晚節黃花需愛護，且教湘土挹芳菲。」（《江湖小集·雪磯叢稿》，卷 86，頁 649），此詩最見江湖詩人行跡心態，號「東溪先生」的許介之，因鍾尚書以「遺逸」薦於朝，得以補官「衡州戶掾」，此官極卑，但在如姜夔、劉過這類一生布衣的江湖詩人眼中已是「詩人得位似君稀」，詩人本身也因此大興土木建「譽文堂」，並廣邀詩友賦詠其廳堂，其庸俗可見一般。而這正是這類通俗詩作者生涯及心跡之寫照。

無論從江湖派、月泉詩社或是明清仿擬許渾體的詩人，他們絕大多數無名於文學史，一生坎蹇仕途，或往來江湖之上，或任幕僚與小官，如被方回指稱為「許渾體」的陳允平，在南宋將亡之際任沿海制置司參議，他有「抱玉歸來淚滿襟，世間何許覓知音」（留鶴江有感，江湖小集，卷 17，141 頁）之嘆，他的世界是一方面充滿出世的瀟灑想像：「朝霞煉藥黃金井，夜月吹笙白玉臺」，另一方面則是相當寥落的現實：「樹老有枝皆薜荔，閒地無處不莓苔」（雲間洞天，頁 142）。又如為《三體唐詩》編者周伯弼寫過挽詩的朱繼芳，就有〈調宜洲冷官不赴〉這種詩，而他自道：「自拋蓬海傳方處，曾過成都賣卜家。今日相逢圓昨夢，一杯松下醉流霞。」（示醫卜逢松崖，江湖小集，卷 32，頁 260）；不赴「冷官」而與醫卜者松下相醉，這種情調可說是江湖詩人所共有的。

他們往來的多是知府小令、幕友清客、落魄書生、醫卜僧道、漁樵耕讀這類半知識分子，生活所歷也就是往來酬別、訪道尋僧、夜宴小醉、依圃採藥、佳節浪跡等，雖然自詡「思淡秋雲薄，情高隴月圓」，但能寫出也不過「鴉鴉乘犢去，鴨鴨伴鷗眠」（葛天民〈小隱自題〉，《江湖小集》，卷 67，頁 523）這樣自況處境的詩句。從其身分及生活來看，這批詩人和許渾或有一些類近之處，因此他們能在許渾詩中找到價值認同和情感共鳴，正如葛立方所言：「余讀許渾詩，獨愛『道直去官早，家貧為客多。』之句，非親嘗者不知其味也」。⁷⁴也就是說，在中國古代龐大的士人階級下，總有一些因為自願或非自願因素，而成為介於官僚體系與民間人士之間的知識份子，他們集體共有的生活型態，也醞釀了集

⁷⁴ 《韻語陽秋》卷 3，《歷代詩話》，頁 307。

體的精神追求與美感意識，這類和許渾一樣「身世落漁樵」的詩人，皆「親嘗」許渾詩境中的況味，因此所賦也多為此種情境的流露。

「壯歲欲飛騰，生涯亦可矜。一千餘日戰，三十九年僧。硯枕秋風夢，書燈夜雨澄。儒生貴知命，飲水曲吾肱」（盛世忠〈生涯詩〉，《江湖小集》，卷 14，頁 907），這種慘澹淒涼之境，去許渾生涯未遠。是知許渾可謂此輩先驅，同時也是在這種藝術類型上獨創風格而著有佳績者。這些「半知識分子」、「半官僚」他們或也讀過盛唐詩，但他們的生命景觀和才華能力，和王維、李白、杜甫甚至孟浩然都不一樣，孟雖布衣，但在盛唐即有高士之名望，這些江湖詩人卻始終沉淪，他們學晚唐，或許是基於身分與此身份下心態的雷同感。

許渾詩本繼中唐詩體而來，白居易影響尤為深遠，其云：「與足下小通，則以詩相戒。小窮，則以詩相勉。索居，則以詩相慰。同處，則以詩相娛。」⁷⁵許渾詩中酬唱贈勉之詩已不少，仿許渾體之詩人在其群體中，慰勉之作更是其身分情境下的常態。

尤可注意者，或因在現世並無事功政績，他們證明自我的途徑只剩下文學創作，因此經常流露出對彼此詩藝的自豪感。朱南杰〈陳梅隱求詩〉：「自有珠璣集，不攜朝貴書」（《江湖小集》，卷 46，頁 363）、許棐梅〈贈葉靖逸〉：「朝士時將餘俸贈，鋪家傳得近詩刊」（卷 75，頁 586）、又〈趙魯叔〉：「世間多少王孫貴，無我寒泉一句詩」（同前），又如張煒〈謝朱高郵惠湛盧詩集〉：「清新盡奪冰霜氣，婉麗渾無脂膩辭」（《江湖後集》卷 10，頁 844）。這些詩例，呈現出他們在人生落寞之際，反而產生一種輕視利祿，只一心追求詩句之美的自負姿態，因此這類詩人往往將作品的藝術性視為能證明自己價值的指標，窮力追求之。

2. 透過美化形式營造文藝感

基於身分詩學之特定傾向，他們以詩為人生價值之寄託，因此對於詩中的藝術情趣也特別在乎，曾由基〈與朝中故人〉：「自憐骨相太遘迤，為米折腰依舊貧。古史多看多警省，新詩愈改愈精神」（《江湖後集》，卷 13，頁 878），可見寫出卓絕的作品，實為此類詩人的人生一大寄託。

然而甚麼是好詩？在南宋及元代初，不少民間詩人對詩藝的認知乃集中在練字琢句或對偶等技術層面上，例如月泉吟社在至元二十四年以「春日田園雜興」徵詩，由吳渭將得名之作編成《月泉吟社詩》，當時詞宗謝皋羽（謝翱，1249-1295）、方鳳（1240-1321）、吳思齊（生卒不詳）對各詩之評語，如：「粹然無疵，極整齊而不窘邊幅」（第一名）、「起善包括，兩聯說田園的而雜興寓其中」（第二名）、「前聯妙於紐合後聯」（第三名）、「律細韻高」（第五名）、「起有頓挫」（第六名）、「善黏綴本題」（第七名）、「引用田園事全與諸

⁷⁵ 白居易：《白氏長慶集》卷 45，《文津閣四庫全書》1048 冊，頁 478-479。

作不同」(第十名)、「前四句詠題，後乃述意，末二句意不離春興，格韻甚高」(第十三名)。從這些評語來看，評者對詩意內容本身言說何意何境較不關心，反而對詩意如何組織串連以現題旨，以及琢句練字的清新高明，也就是詩歌的章法及句法較為在意。評者尤其關心詩中二聯之寫作，如：「二聯善琢句、善練字」(第六名)、「意圓句妥，五六善寫物態，用韻尤工」(第十二名)、「二聯工緻，後聯句更高」(第十五名)、「二聯組織甚工」(第十七名)、「二聯具入細」(第二十四名)、「領聯妥帖，五六句尤勝」(第二十六名)、「三四尤有味」(二十七名)、「領聯停當，五六有感觸」(第二十八名)、「前聯語圓味永」(第三十二名)。

這類眼光，和「通俗詩學」如《唐三體詩》或元代一些詩法作品裡強調的重點可謂一致，也和仿擬許渾體的作者所追求的目標雷同。通俗文學的特徵一是刻意修飾以美化篇章，二為依賴程式化的寫作格式且一再重複，三是與商業行銷合流成為一種產業。有關第三點與本文較無直接相關性，詳可參葉德輝《書林清話》卷二「臨安陳氏刻書」條、卷三「坊刻之盛」、卷五「宋刻書紙墨之佳」等條，不再贅述。第二點則為「通俗詩學」著作中一再強調起承轉合、用典對偶等內容有關，在作品的實踐中，可以表現結構之姿，而近於藝術化之作品；第一點則是「許渾體」詩人在創作實踐中最明顯之特質，這類外在潤飾，使詩歌語言明顯區別於日常語言，可以帶給讀者立即性的感知，這種語言再配合結構程式的安排，也就顯出作品強烈的文藝性，這能滿足藝術修養不高的讀者對文學之想像，因此對他們特別具有吸引力。

然真正的藝術，固然其修飾文字篇幅的創作設計，但決定性的因素並不再此，高深的覺悟或悠遠的憐憫與感嘆，對創作與欣賞而言都更具難度，這難度很可能是這一群詩人所無法理解也無法達到的。故這群詩人所以自豪者，即在其能被淺顯感知的詩歌技術部分，而非心靈之宏偉與境界之高窈。這或也可以反證，方回在《瀛奎律髓》中一再強調「格高」的重要，很可能就是針對這種通俗性詩歌而言。而許渾詩，無論在章法、句法或對偶上，都是精巧而深具文藝趣味的，許渾甚至可以為了這種趣味，而一再將雷同的對偶詞語意象甚至整句詩，挪移到其他詩作，表現出求美求趣而不求「真」的創作意識。後世詩人專學這個部分，也就構成了許渾體的特質所在，批評者所著眼亦多在此。

3. 「自遣」和「自娛」的創作動機

上述從身分及修辭兩方面來言其成立與追求，也可見他們對詩歌創作的理念是在意外部修飾，而非夔遠內涵，如果從儒家傳統創作目的來審視這些作品，或真如孫光憲所言「不如不作」。這類作者於興觀群怨之旨、溫柔敦厚之風或有不足，但他們真正的創作目的，則一如白居易「相慰」、「相娛」之立場。

在江湖詩人或民間詩人群體中，詩歌創作能讓他們在寥落的世況中重新找到自我意義，證明自己才華與價值，也就是說，詩歌在本身抒懷言志的功能外，對他們而言另有一種心靈慰藉的功能。自中唐以來，詩人更加珍重自己的作品，許渾在大中四年，退隱後居丁卯橋村舍，及自編鈔《烏絲欄詩》500首，並序：「聊用自適，非求知之志也。」杜牧〈春雨中舟次和州橫江裴使君見迎李趙二秀才同來因書四韻兼寄江南許渾先輩〉一詩云：

芳草渡頭微雨時，萬株楊柳拂波垂。蒲根水暖雁初浴，梅徑香寒蜂未知。
辭客倚風吟暗淡，使君迴馬濕旌旗。江南仲蔚多情調，悵望春陰幾首詩。⁷⁶

在多情的江南，動盪而惆悵的人生中，詩乃人生的最後寄託，詩歌本體脫離了儒家詩學的政教意義，成為排遣寂寞的個人化行為，許渾寫「晚收紅葉題詩遍」（〈長慶寺遇常州阮秀才〉，卷9，頁565）以示閒暇中詩興之長，陳允平則稱：「閒拈紅葉欲題詩，待得詩成又懶題」（〈無題〉，頁136）；許渾「還愁旅棹空歸去，楓葉荷花釣五湖」（〈宣城崔大夫召聯句偶疾不獲赴因獻〉，卷8，頁480），江湖詩人俞桂則稱「看來只合歸湖上，漁釣叢中盡日閒」（〈心事〉，卷53，頁397），這類脫離現實之作，乃因一種消極的心境，他們甚至消極到「懶不看書不賦詩」（趙汝績〈林壑閒步〉，後集，卷7，頁801），連詩都無心去作的人生，但最後畢竟還是只能作詩。也就在這種情境下寫作，因此他們極力修辭，費心思量如何對偶最能排遣日常閑居的索寞無聊：「病中何物能消遣，一榻揩摩十載詩」（陳起芸〈消遣〉，卷28，頁234）；也在成篇之時得到了快意與滿足：「小隱細嚼梅花蕊，吐出新詩字字香」（劉翰〈小宴〉卷90，頁667）；而他們也有某種程度的自覺：「斷無子美驚人語，差似堯夫遣興時」（林希逸〈題新藁〉，後集，卷10，頁837）。是知這類創作並不追求杜甫沉鬱格調或詩史精神，⁷⁷只是閒暇偶悟，自遣自娛罷了。

⁷⁶ 《全唐詩》卷523，頁1326。

⁷⁷ 江湖詩人對盛唐、杜甫的態度頗為特別，陳必復《山居存稿·序》：「余愛晚唐諸子，其詩清深閒雅，如幽人野士，沖淡自賞，要皆自成一家。及讀少陵先生集，然後知晚唐諸子之詩，盡在是矣。所謂詩之集大成者也。不佞三薰三沐，以先生為法。雖夫子之道不可階而升，然鑽堅仰高，不敢不由是乎！」（《江湖小集》卷34，頁271）。另，姚鏞〈題戴石屏詩後〉：「式之（戴復古）詩天然不費斧鑿處，大似高三五輩，使生遇少陵，必將有『佳句法如何』之問，晚唐諸子當讓一頭。」（《江湖小集》卷51，頁390）。由此二則詩論觀之，江湖詩人心中乃存在盛唐為高的意象，杜甫能包括晚唐之「清深閒雅」，戴復古之長在於有「天然不費斧鑿」之「句法」，可見他們並非宗仰、學習杜甫之詩史精神或仁者胸懷，而是仍停留於藝術技巧的層面來理解詩歌，陳必復雖言要「鑽堅仰高」，但其詩味最近許渾，如「前村雨過山如洗，深徑風來竹自鳴」（〈偶成〉，頁274）、「孤高不愛塵埃浣，潔白猶嫌縞練輕」（〈梅花〉，同前）。這種對文藝手段的迷戀和詩歌內涵本質的揚棄，可以說是他們最終仍是選擇許渾體，且無法真正學習杜甫的原因。

「許渾體」之美學樣態，一部分產生自消極心態下以詩「自娛」之情境，而這正轉變了中唐以來文學回歸儒學道統的中心思想，在後世受到民間相當大的歡迎，甚至逐漸擴展到上層士人的生活和詩學思想中，如清代的王士禛便記載：

宋末，浦江吳渭清翁作月泉吟社，以范石湖《春日田園雜興》為題，中選者若干人，謝皋羽所評定，至今人艷稱之。順治丁酉，予在濟南明湖倡秋柳社，南北和者整數百人，廣陵閨秀李季嫻、王潞卿亦有和作。后二年，予至淮南始見之，蓋其流傳之速如此。同年汪鈍翁在蘇州為《柳枝詞》十二章，仿月泉例徵詩，浙西、江南和者亦數百人。⁷⁸

月泉詩社之徵詩吟詠為後世所「艷稱」，後人千里追和〈秋柳詩〉，仿月泉詩例徵集〈柳枝詞〉，這些活動全然將詩歌創作當成逞才娛樂的場域，其中或間有寄興國亡、感寓世變的歷史背景與政治內涵，但以徵詩之名，集好事之徒，詩酒相勸，風流自賞，所賦不外雕刻典故、搬弄對仗；另有好選詩者，王士禛也感嘆：「撰本朝詩者數十家，大都以為結納之具。風騷一道，江河日下」。⁷⁹這類活動的最後景象不外如此，也可以說，在興觀群怨、事父事君之大旨外，「詩可以娛」，成為了古典詩歌創作中的一道真實風景，通俗詩學從民間擴散的影響力，可能遠超乎我們的想像，這也解釋了前文所舉，為何諸多的詩選或後人集句等創作，都和許渾詩關係密切，以及為何堅守儒道論詩的學者，要對這類作品如此疾言厲色。

「許渾體」是通俗詩歌風潮中所產生的一種創作現象。許渾集中有部分通篇缺少歷史感和社會參與自覺的作品，這些詩相當接近通俗詩歌作者的品味，因此成為他們學習的對象。但這種崇尚文藝感的美學觀，和持儒家詩學觀點，以賢愚興亡、詩史比興、勸俗諷諭為詩歌理想的期許相去甚遠，所謂雅俗之辨也就由此展開。

我們回顧過去，不少批評皆因不能辨正許渾和許渾體在本質上的差異而產生誤解，前文舉楊慎云：「唐詩至許渾淺陋極矣，而俗喜傳之」一段文字，正可見有學之士對許渾詩的痛惡。然事實上，高棅、楊仲弘等選詩，並非如楊慎所言之「無目」，以七律而言，《唐音》選許渾詩：〈登洛陽故城〉、〈金陵懷古〉、〈凌歊臺〉、〈驪山〉、〈凌歊臺送韋秀才〉、〈咸陽城東樓〉、〈送蕭處士歸緱山〉、〈京口寄友人〉、〈晚自朝台至韋隱居郊園〉、〈四皓廟〉等，多為登臨懷古而寄託感慨之作，《唐詩品彙》也都收錄了這些作品，只多了〈村舍〉、〈臥疾〉等少數自遣類的詩篇，這些詩正是其所謂：「今古廢興，山河陳跡，淒涼感慨之意，

⁷⁸ 王士禛：《古夫于亭雜錄》卷4，《王士禛全集》（濟南：齊魯書社，2001年），頁4907。

⁷⁹ 同前註。

讀之可唯一唱而三歎矣」。⁸⁰楊慎所謂「俗喜傳之」的「淺陋」之作，和這些作品應該加以區別。

而學習、接受「許渾體」的詩人和詩作，以及群體作者所形成的時代風氣，在古典詩學的傳統中，也形成了一種潛在的影響，由下層士人逐漸往上擴散，清代初年金聖嘆《唐才子詩》對許渾的推崇與評點；王漁洋神韻說的不涉實務、空靈清淡；袁枚《隨園詩話》：「許渾云：『吟詩好似成仙骨，骨裡無詩莫浪吟』，詩在骨，不在格也。」⁸¹等論，都可說是對這種具有「詩味」、「文藝感」濃厚的作品有所推崇，並加以透過理論來變化其俗或再易其貌。以「神韻」、「性靈」來理論化這種貼近自我而求趣、求美的作品，正如清代的格調派，是持儒家詩學觀之論詩者，其宗經尊杜之立場，和批判許渾體詩的觀念相當接近。古典詩中求美、求趣和求道德、風骨；創作本源在於自我遣興或經世致用，這隱然分途的詩學主張是古典詩學理論史上值得思考的議題，不過此論題已超出本文範圍，當以他文另述之，然通俗詩學和雅正詩學之間的落差與激盪，或正是許渾詩或許渾體充滿爭議的真正根源。

五、結論

綜前所述，許渾詩和許渾體詩應有所分別。許渾詩內容可分三種，包括：懷古而傷興亡、記述感慨晚唐時局、退隱山水或酬唱贈答之作品，可歸類為：懷古、紀事和閒適等三類。而其形式及詩歌技巧，則有：專作律體、丁卯句法、對偶整練等特色。然而「許渾體」主要只繼承了七律之形式、閒適之內容、以及著重對偶修辭之技巧，並在長期且大量的作品中強化了這些特質。因此許渾本身詩作和許渾體之作品應分別以觀。

許渾體之盛行以南宋江湖詩派為主，往下及於元明清。許渾體之作者完全以創作來實踐這種美學風格，絕少理論陳述，因此目前所能見者，多為反對許渾體學者所提出之負面批評。對許渾體之批判，多集中於體裁單一、內容狹隘、缺少比興、過度修辭等特徵，同時以盛唐、杜甫為對照，間接也顯示出對晚唐詩及許渾的否定。然而許渾體之美學，事實上為通俗詩學下的一種現象，也就是在傳統社會，士階層最底末的半知識分子或半官僚，基於身分與生活所形成對許渾閒適律詩之理解和認同下的模仿；他們放棄儒家以經世為本位，重視比興及教化功能的詩學理想，形成個人遣興自娛，並以修辭鍊句為藝術依歸的寫

⁸⁰ 《唐詩品彙》卷7，頁707。

⁸¹ 王英志主編：《袁枚全集·隨園詩話》（蘇州：江蘇古籍出版社，1993年），卷1，頁2。然許渾詩中並未見此聯。

作立場。因以對這類作品的批評，往往存在著雅俗之辨、和詩格高、卑的階級意識。

許渾體的詩歌，雖然沒有理論與主張，但在創作實踐中，也說明了這種文藝感明顯且易於模仿成篇的作品，其實最受底層知識分子所歡迎，但他們必然也須承擔在當代或文學史上，雅正文學對他們的批判。回顧詩歌史，「許渾體」這類詩學現象的肇成與發展並非孤例，舉例來說，如元稹〈上令狐相公詩啟〉：

唯杯酒光景間，屢為小碎篇章，以自吟暢，然以為律體卑瘠，格力不揚，苟無姿態，則陷流俗，常欲得思深語近，韻律調新，屬對無差，而風情自遠，然而病未能也。江湘間多有新進小生，不知天下文有宗主，妄相仿效，而又從而失之，遂至於支離褊淺之詞，皆自為元和詩體。某又與同門生白居易友善，居易雅能為詩，就中愛驅駕文字，窮極聲韻，或為千言，或為五百言律詩，以相投寄，小生自審不能有以過之，往往戲排舊韻，別創新詞，名為次韻相酬，蓋欲以難相挑耳，江湖間為詩者復相仿效，力或不足，則至於顛倒語言，重複首尾，韻同意等，不異前篇，亦自謂元和詩體。而司文者考變雅之由，往往歸咎於稹。⁸²

元稹「律體卑瘠，格力不揚」的小碎篇章、「戲排舊韻，別創新詞」的相酬之作，都被「力或不足」的新進小生仿效，使「元和詩體」蒙受指責，這也就是所謂「末流」的一種文學發展模式：當一個具有高度辨識特質的作家，在遭到模仿後，隨著模仿群的擴大，其影響力也會擴大，但他原本的某些並不明顯的缺點也會隨之被放大而益加顯著，同時他真正的藝術精華反而遭到稀釋，終於使他本身面貌朦朧而被後世評家所誤讀。元稹與元和體、許渾和許渾體、李商隱和西崑體、韓偓和香奩體、黃庭堅與江西詩派、楊維禎和鐵崖體，蘇詩與仿蘇詩運動，擴大來看，明代的「盛唐」、清代的「宋詩」，是否可能都有類似的處境。

從許渾到許渾體，是一個可貴的詩學歷程，提供我們對古典詩歌創作內部發展有了更多的認識。顏崑陽教授曾指出：「文類體制的形構對創作行為雖具有『規範效力』，卻並非一成不變的固定物；在文體發展的歷程中，它始終處在可能被才膽識力俱足的文學家所『解構』的變動狀態中。不過，雖『變』卻又有其『不變』的基模形構在，故『變體』、『逸品』只能相對於「正體」而存在，本身不能獨立成體」。⁸³我們也可以說，許渾詩乃變杜甫、香山及其他中唐詩人內容風格而來，不少作品或可稱為「逸品」，但「許渾體」更進一步變許渾詩而來，然此「變」卻是一個逐漸窄化的過程，並沒有因此而創造出新的「逸品」。

⁸² 唐·元稹著，周相錄校注：《元稹集校注》（上海：上海古籍出版社，2011年），頁1450。

⁸³ 同註17，頁545-596。

當我們面對這種創造，除了以高明的詩學理想來否定其藝術成就，或許我們更應正視這種現象試圖表達的創作觀點，也就是在我們所熟悉的、由具論述能力的詩學專家所建構的一套詩歌主張外，真實的創作往往與這種理想存在著某種落差。詩歌對於許多名不見經傳的作者而言，並不是宏偉理想的展示場域或經濟時代的創造表現，而是消閒自娛與寄託失意的微小載體。詩歌這種安慰、娛樂的自我功能，過去常被排斥在以正統自居的儒家詩學系統外，故我們應將這批群體龐大的作者與作品，解釋為詩學思想上的一次解放運動，並得到在野詩人的支持，成就了一次溫和而沉默的詩歌改革，而這改革的某些美學觀點，也漸漸擴散到上層士人之群體之中，並與傳統詩論激盪出新異的詩學主張。

上述詩學現象深遠龐大，本文試圖作為這個文學現象研究的起點，希望透過更多的觀察，可以找到文學史發展、變動的深層規律。

附表一 許渾「丁卯句法」詩例

卷六

1. 湘潭雲盡暮山出，巴蜀雪消春水來。(凌歊臺)
2. 溪雲初起日沈閣，山雨欲來風滿樓。(咸陽城東樓)
3. 聚散有期雲北去，浮沈無計水東流。(京口閒居寄京洛友人)
4. 素娥冉冉拜瑤闕，皓鶴紛紛朝玉京。(對雪)
5. 山齋留客掃紅葉，野艇送僧披綠莎。(贈茅山高拾遺)
6. 樓前歸客怨清夢，樓上美人凝夜歌。(將度故城湖阻風夜泊永陽戍)
7. 光陰難駐跡如客，寒暑不驚心似僧。(南亭)
8. 一聲溪鳥暗雲散，萬片野花流水香。(滄浪峽)
9. 水聲東去市朝變，山勢北來宮殿高。(登故洛陽城)
10. 芰荷風起客堂靜，松桂月高僧院深。(寓居開元精舍酬薛秀才見貽)
11. 阮公留客竹林晚，田氏到家荆樹春。(與鄭秀才叔侄會送楊秀才昆仲東歸)

卷七

12. 孤舟移棹一江月，高閣卷簾千樹風。(夜歸驛樓)
13. 兩巖花落夜風急，一逕草荒春雨多。(鄭秀才東歸憑達家書)
14. 碧雲千里暮愁合，白雪一聲春思長。(和友人送僧歸桂州靈巖寺)
15. 劉伶臺下稻花晚，韓信廟前楓葉秋。(淮陰阻風寄呈楚州韋中丞)
16. 中秋雲盡出滄海，半夜露寒當碧天。(鶴林寺中秋夜玩月)
17. 甘堂城上客先醉，苦竹嶺頭人未歸。(聽歌鷓鴣辭)
18. 霜凝薜荔怯秋樹，露滴芙蓉愁晚波。(戲代李協律松江有贈)
19. 一聲山鳥曙雲外，萬點水螢秋草中。(自楞伽寺晨起泛舟道中有懷)
20. 人心高下月中桂，客思往來波上萍。(下第貽友人)
21. 芹根生葉石池淺，桐樹落花金井香。(遊江令舊宅)

卷八

22. 陰雲迎雨枕先潤，夜電引雷窗暫明。(早秋韶陽夜雨)
23. 嶺猿群宿夜山靜，沙鳥獨飛秋水涼。(韶州驛樓宴罷)
24. 猿啼巫峽曉雲薄，雁宿洞庭秋月多。(廬山人自巴蜀由湘潭歸茅山因贈)

25. 暫移羅綺見山色，纔駐管弦聞水聲。（將歸姑蘇南樓餞送李明府）
26. 碧雲千里暮愁合，白雪一聲春思長。（和浙西從事劉三復送僧南歸，本詩和〈和友人送僧歸桂州靈巖寺〉題異詩同）
27. 三千宮女自塗地，十萬人家如洞天。（送沈卓少府任江都）
28. 未歸嵩嶺暮雲碧，久別杜陵春草青。（酬邢杜二員外）
29. 亭臺陰合樹初晝，弦管韻高山欲秋。（陪宣城大夫崔公泛後池兼北樓讌）
30. 謝公樓上晚花盛，揚子宅前春草深。（寄陽陵處士）

卷九

31. 詩人愁立暮山碧，賈客怨離秋草青。（題義女亭）
32. 殘花幾日小齋閉，大笑一聲幽抱開。（客至）
33. 狂風送在竹深處，隔日未消花發時。（殘雪）
34. 碧山初鳴嘯秋月，紅樹生寒啼曉霜。（和常秀才寄簡歸州鄭使君借猿）
35. 湘潭雲盡暮山出，巴蜀雪消春水來。（春日思舊遊寄南徐從事劉三復）
36. 西陵水闊魚難到，南國路遙書未回。（寄湘中友人）
37. 村連三峽暮雲起，潮送九江寒雨來。（江上逢友人）
38. 是非境裏有閒日，榮辱塵中無了年。（將赴京題陵陽王氏水居）
39. 寒林葉落鳥巢出，古渡浪高魚艇稀。（冬日五浪館水亭懷別）
40. 碧雲空斷雁行處，紅葉已凋人未來。（寄遠）
41. 無情春色不長久，有限年光多盛衰。（旅懷作）

徵引文獻

古籍

- * 唐·杜甫原著，清·仇兆鰲注：《杜詩詳注》（臺北：里仁書局，1980年）。
- * 唐·許渾著，羅時進箋證：《丁卯集箋證》（北京：中華書局，2012年）。
- * 宋·陳起編：《江湖小集》、《江湖後集》，《文淵閣四庫全書》集部 296 冊（臺北：商務印書館，1983年）。
- 元·方回：《桐江集》，《續修四庫全書》1322 冊（上海：上海古籍出版社，1995年）。
- 元·方回：《桐江續集》，《文淵閣四庫全書》1193 冊（臺北：商務印書館，1983年）。
- * 元·方回選評，李慶甲集評點校：《瀛奎律髓》（上海：上海古籍出版社，2008年）。
- * 明·許學夷著，杜維沫點校：《詩源辯體》（北京：人民文學出版社，2001年）。
- * 清·清聖祖勅編：《全唐詩》（上海：上海古籍出版社，1995年）。
- 清·何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1983年）。
- 清·丁福保編：《續歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1983年）。
- 清·丁福保編：《清詩話》（臺北：藝文印書館，1977年）。
- 清·郭紹虞編：《清詩話續編》（臺北：藝文印書館，1985年）。

近人論著

- * 宇文所安：《中國文論：英譯與批評》（上海：上海社會科學院出版社，2003年）。
- * 李立朴：《許渾研究》（貴陽：貴州人民出版社，1994年）。
- * 周裕鐸：《宋代詩學通論》（上海：上海古籍出版社，2007年）。
- * 程千帆、張宏生：《被開拓的詩世界》（上海：上海古籍出版社，1990年）。
- 顏崑陽：〈文學創作在文體規範下的經緯結構歷程關係〉，《文與哲》第 22 期（2013 年 6 月），頁 545-596。

（說明：徵引文獻前標示 * 號者，已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Chen, Qi (Ed.) (Song Dynasty), “Jiāng Hú Pai’s Poetry Works”, Imperial Collection of Four, anthology 296. Taipei: The Commercial Press Ltd, 1983.
- Cheng, Qian-fan & Zhang Hong-Sheng. *The Exploited World of Poetry*. Shanghai: Shanghai Guji Publishing House, 1990.
- Chou, Yu-kai. *The General Theory of Poetry in Song Dynasty*. Shanghai: Shanghai Guji Publishing House, 2007.
- Du, Fu (Tang Dynasty), Qiu Zhao-Ao (annotations) (Qing Dynasty). *Detailed Annotations of Du Fu’s poetry*. Taipei: Li Ren, 1980.
- Fang, Hui (Ed. & Review) (Yuan Dynasty). *Ying Kui Lu Sui*. Shanghai: Shanghai Guji Publishing House, 2008.
- K'ang His (Ed.) (Second Qing Emperor). *The Complete Poetry of Tang Dynasty*. Shanghai: Shanghai Guji Publishing House, 1995.
- Li, Li-pu. *A study on Xu Hun*. Guiyang: Guizhou People Press, 1994.
- Stephen Owen. *Chinese Literary Theory: English translation with criticism*. Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press, 2003.
- Xu, Hun (Tang Dynasty), Lo Sh-Jin (notes & commentaries). *Notes and Commentaries on the Din Mao’s Poem*. Beijing: Zhong Hua Press, 2012.
- Xu, Xue-yi (Ming Dynasty). *The Style Discrimination of the Source of Poetry*. Beijing: People’s Literature Publishing House, 2001.

The Research in the Poetry of Xu-Hun's And “Xu-Hun's Style”

Xu, Guo-neng

(Received September 30, 2014; Accepted January 22, 2015)

Abstract

This article aimed to distinguish the “poetry of Xu-Hun” from the “poetry of Xu-Hun's style”. The “poetry of Xu-Hun's style” had only taken the qilv (an eight-line poem with seven characters to a line) creating form, the idling theme and the master skill of antithetic rhetoric of Xu-Hun, but with no reference to his reminiscing and recording poems or the ones had a great original meaning of phonetics. A lot of critics had so constantly confused the aesthetical and accomplishing differences between them as to cause the misunderstanding that the latter was even better than the former. The poetry of Xu-Hun's style was most popular in a period of time during which the Jiang-Hu school is prevailing in Southern Song Dynasty. It had developed in Yuan and Ming Dynasty. Those writers' positions were lie in between the learned person and plebeian. They were easily to be touched by the atmosphere of Xu-Hun's poems. Their pieces were mainly written to express their feelings and for enjoyment. They had laid stress on the form, and we could regard their pieces as a creative representation of the age of popular poetics in Southern Song Dynasty. From the evolvement of Xu-Hun to Xu-Hun's style, we could notice that there were a lot of hidden and popular works written by lettered folks besides the steering composing views of Confucianism in Chinese classic poetics. Their pieces not only represented another kind of look and ambition of Chinese classic poetry, but also explained the sum of factors in “style-simulating literature”.

Keywords: Xu-Hun, Poetry in late Tang Dynasty, Jiang-Hu poetry school, antithesis, literature criticism