

辨體到涵濡：沈德潛格調說的理想與實踐*

徐國能**

(收稿日期：101年3月30日；接受刊登日期：101年6月28日)

提要

沈德潛雖未以格調論者自居，然學界多將他畫入「格調派」之畛域，然歷來學人對其詩學主張雖有不少精闢析論，但對「格調」之定義及所指並無統一。本文欲從當時詩學背景考量沈德潛教人為詩的企圖與手段，並推測沈德潛「格調」說之作用與內涵。並透過沈德潛之詩歌創作的觀察，進一步探求沈氏之用心與侷限。是知「格調論」在創作上固然主張摹擬前賢之格調，但主要理想是希望學詩人能藉此辨體之高下，進而從摹體之神髓而契合前賢，進而提升自我藝境，終能突破窠臼而獨自成體。沈德潛論詩最高陳義在於對第一等襟抱之完成，也可以說是向儒家傳統詩教回歸之詩論。然當時根柢不深又急求速成的學詩者，多只能達於摹體之階段，於變體、成體一無所識；因此「格調說」終不免流於優孟衣冠、畫虎類狗之譏。然其欲掙脫傳統的內省歷程，許多論詩意見深切獨到，對傳統詩學提供了反省的契機。

關鍵詞：沈德潛、格調、辨體、胸襟、互文

* 本論文部分內容曾在2011年11月於輔仁大學「抒情與敘事的多音交響：中國文學國際學術研討會」中發表，後經修訂，並依論文審查人之意見再次修改，在此特別感謝會議主辦單位及特約討論人，以及匿名審查人提供深切、寶貴的學術意見。

** 國立臺灣師範大學國文系副教授。

一、前言

文學理論與批評所使用的術語雖然來自於一般性的語言，但是當它進入學術體系時，它便有了專指的意涵與學理化的對應概念，在其自我衍流的歷史中，有時不僅具有文學上的涵義，同時也可能涉及政治或文化上的理念。回顧中國古典詩學理論與批評的歷史，諸多重要的術語在使用當下並無義界，不同的語境也常指涉各異，如方回（1127-1305）在《瀛奎律髓》評陸游〈夏日〉詩：「真詩人難得如此格律，信手圓成，不喫一私毫力也。」¹其「格律」所指信非詩體既定之平仄音調，而近乎詩中所示詩人在寧適中蛻去世間榮辱的生命境界；以及表現此境界之自然渾成、不刻意雕琢的創作手法；這和王昌齡（698-756）《詩格·論文意》：「夫詩格律，須如金石之聲」²的意義即不相類。因此今日在運用這些歷史中的批評術語時經常面臨定義及理解上的困難，如何解釋它們有時即是詩學問題之根本。

本論文所關切者，為清中葉詩學家沈德潛和其「格調」論之關係，以及其說內涵所隱藏的詩學深意。

沈德潛（1673-1769），字確士，號歸愚，江蘇長州人。乾隆四年（1739）進士，官至禮部侍郎，卒於乾隆三十四年，年九十七，諡文愨。沈德潛為清代中葉重要的詩論家，學界多將他劃入「格調」畛域，如日人鈴木虎雄稱沈德潛為「溫和的格調派」³，另吳宏一《清代詩學初探》、劉世南《清詩流派史》、嚴迪昌《清詩史》等，都以「格調」論者視沈。不過沈德潛雖然在批評時偶用「格調」一詞，⁴但並沒有自稱「格調派」⁵，也沒有說明「格調」的內涵為何。使用「格」、「調」於詩學批評的歷史淵遠流長，⁶在明清詩論中，「格調」

¹ 方回選評、李慶甲集評點校：《瀛奎律髓彙評》（上海：上海古籍出版社，2005年），頁418、490。

² 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：鳳凰出版社，2002年），頁168。

³ 鈴木虎雄著，洪順隆譯：《中國詩論史》（臺北：商務印書館，民61年），頁168。

⁴ 如評李攀龍〈和許殿卿春日梁園即事〉：「三句一韻，末三句纏聯而下，格調甚新」。見清·沈德潛，周準選：《明詩別裁集》（上海：上海古籍出版社，1992年），卷8，頁194。又於《清詩別裁集》（上海：上海古籍出版社，1992年），卷22，評繆沅〈房中詩〉云：「格調得自嘉州」。

⁵ 清代中葉詩壇有「格調派」為既存事實，如厲鶚（1692-1752）嘗曰：「世有不以格調派別繩我者。」見《樊榭山房集·序》（臺北：商務印書館，1983年），頁113。

⁶ 有關「格調」一詞彙的歷史淵源，陳岸峰：〈格調的追求——論沈德潛對明清詩學的傳承與突破〉一文有詳切的考辨，可參見《漢學研究》24卷，2期，2006年12月，頁225-254。

亦嘗為談藝者所喜言，有時合用、有時分說，如李東陽（1447-1516）：「費侍郎廷言嘗問作詩，予曰：試取所未見詩，即能識其時代格調，十不失一，乃為有得。」⁷李夢陽則將理想的詩藝分析出其內涵：「格古、調逸、氣舒、句渾、音圓、思沖，情以發之。七者備而後詩昌也。」⁸陳子龍則有：「攬其色矣，必準繩以觀其體；符其格矣，必吟誦以求其音；協其調矣，必淵思以研其旨。」⁹袁枚則借楊萬里之論曰：「從來天分低拙之人，好談格調而不解風趣。……須之有性情，便有格律，格律不在性情外。」¹⁰從他們使用的情況來看，「格」、「調」之所指，似乎對他們而言都是相當明確的，也就是此術語在古典詩學的傳統中似已有了公認的明確指涉，但細探並非如此。

回顧近年對明清「格調」之研究，實已產生不少豐富的學術成果，¹¹論者主要的方法一方面是從歷史淵源來考察「格」、「調」本身所具有的審美概念，另一方面則是從使用此術語之詩論家本身的詩學主張來思考批評當下所指涉的詩學意涵，並以兩者相互論證、彼此補充而成說。然而在諸多學者精密的分析中，誠如陳國球教授《明代復古派唐詩論研究》一書末附錄二文中所述，當今對「格調」之定義始終並未統一。¹²這個現象或許暗示了作為捕捉古典詩歌藝術精神的「格調」一概念，其本身即涵融了詩歌美學難以言喻的複雜特性，因此本論文擬取另一途徑來思考，也就是從沈德潛自己的詩歌創作及示後學為詩之意見中，理解他期待闡發的問題及達成的效果為何？沈德潛嘗自言：

召試留京師，鈕生用謙自楚抵京，以予為識途老馬，問詩於予。時用謙之詩，駢花儷葉，疊見新色，準之大雅之堂未及登也。因進以唐賢格律而并勉其根柢於學，不半載體源意匠、守法遺詞，浸近前人。¹³

⁷ 引自《麓堂詩話》，見丁福保輯：《歷代詩話續編》（臺北：藝文印書館，1983年），頁1639。

⁸ 明·李夢陽：《空同集》（臺北：商務印書館，1983年），卷48，頁446。

⁹ 陳子龍輯：《皇明詩選》（上海：華東師範大學出版社，1991年），頁1。

¹⁰ 袁枚：《隨園詩話》，王英志主編：《袁枚全集》第三冊（蘇州：江蘇古籍出版社，1993年），卷1，頁2。

¹¹ 如簡錦松：《明代文學批評研究》（臺北：學生書局，1989年）；廖可斌：《復古派與明代文學思潮》（臺北：文津出版社，1994）、《明代文學復古運動研究》（北京：商務印書館，2008）；蔣鵬舉：《復古與求真：李攀龍研究》（北京：中國社科院，2008年）等。

¹² 陳國球：《明代復古派唐詩論研究》（北京：北京大學出版社，2007年），頁321-365。

¹³ 沈德潛：〈鈕用謙滇中詩序〉，《歸愚文鈔》卷13，國家圖書館藏，清·乾隆間平河趙氏清稿本《國朝文會》。

文中「唐賢格律」自非平仄陰陽之音律表現，而是相對「駢花儷葉」的另一種審美內涵，這審美內涵以「格律」或「格調」來作為其泛稱。是知「格律（調）」乃沈德潛指導後學作詩的關鍵，但前賢之「格調」為何？如何學習？其止境又何在？這些問題不僅為初學創作的技術問題，更體現了當時詩人對詩歌本身的理解。因此本文期望透過觀察沈德潛在詩歌創作及批評中的實際操作，重新理解沈德潛所面臨的詩學環境及提出格調說所欲解決的時代問題，並藉此進一步思考其格調說的理論目標與現實侷限之所在。

二、詩格格調與創作行為

沈德潛六十七歲方舉進士，在此之前的寒士生涯，他都以詩人及詩道的傳布者自許，入仕之後他依然沒有放下這個使命，過去我們常以政治的立場來解釋其為迎合君上而提出淳謹之「格調」詩論；但沈氏之「格調」固含教化為先的詩學思想，但格調更有其文學意義上的追求，這個追求，和沈德潛當時教導後輩「學詩」之環境有關，也就是他希望透過學者對前人作品格調的理解與學習，進而達到在短期內提升詩歌藝境的可能性，以下即就此背景、手段及實際作品之觀察分述之。

（一）沈德潛之詩學理想與時代背景

沈德潛一生的詩學工程除了詩歌創作外，¹⁴尚包括了編選詩集、纂寫詩話、評點前人作品以及撰寫類似詩評的序跋多篇，其詩歌評選重要作品依成書先後為：康熙五十四年（1715）《唐詩別裁》成書，康熙五十六年（1717）編定《古詩源》，雍正九年（1731）《說詩碎語》成書，雍正十二年（1734）編成《明詩別裁》，乾隆十二年（1747）選評杜甫詩成《杜詩偶評》¹⁵一書，乾隆二十二年（1757）復編成《清詩別裁》，其晚年 91 歲時（乾

¹⁴ 沈德潛作品為乾隆十六年（1751）成書的《歸愚詩鈔》和乾隆三十一年（1766）成書的《歸愚詩鈔餘集》，今皆見《續修四庫全書》；《歸愚文鈔》、《歸愚文鈔餘集》則見中研院典藏清乾隆年間教忠堂刊本。

¹⁵ 《杜詩偶評》較《唐詩別裁》多錄 60 篇。目前通行者為《杜詩又叢》中影印日本「東都書肆千鍾房」本。另廣文書局亦有影印京都「求文堂」版《杜詩評鈔》，《杜詩評鈔》與《杜詩偶評》實為一書，不過《杜詩評鈔》除了沈氏之評外多錄劉辰翁、張上若、王漁洋、王

隆二十八年（1763），又重刊《唐詩別裁》一書。這些作品中透顯出沈德潛推廣詩道、建立學派的信心與企圖。例如他最主要的詩話《說詩晬語》，本來就是他在「小白陽山僧舍」讀書時，答僧扣問「作詩指者」的記錄；編選《明詩別裁》的目的也是不滿於前人詩選「備一代之掌故，匪示六義之指歸，良楛正閏雜出錯陳，學者將問道以親風雅，其何道之由？」（《明詩別裁集·序》），沈德潛既以詩歌創作之傳授者自命，其論詩主張，則明顯有示後學作詩門徑的目的。

古典詩學中，自古不乏以教學為目標的論詩作品。唐代「詩格」、「詩式」熱衷於討論聲律、病犯或對偶，張伯偉認為這是在五言近體興起的過程中，「為了適應初學者或應舉者的需要而寫」¹⁶，後代則有選本如周弼的《三體唐詩》、方回的《瀛奎律髓》或元好問的《唐詩鼓吹》¹⁷；或是詩話如《師友詩傳錄》、《圍爐詩話》等，大約皆隱含了教學的企圖與實際發生指導的作用。清代王士禛以詩話、選本及評點推廣其神韻詩論；繼起之沈德潛亦以這樣全面的路徑來倡言其詩學主張。雖無太多創見，但他也可以說是深化了前人的諸多成說。今人對沈德潛「格調」的理解，也集中在他對儒家詩教觀的復興、重視學養及復古精神等層面上。

從指導學詩的立場來說，沈德潛一方面強調提升道德修養這類心性的工夫論；另一方面則主張透過詩法之經營，如用典、對偶或巧於安排聲律及布置章法以營造出某種藝術形態的創作論。修養的工夫與詩法的經營並非各行其是，而是一個彼此完成的有機模式，他說：

詩貴性情，亦須論法，雜亂而無章，非詩也。然所謂「法」者，行所不得，行，止所不得，止，而起伏照應、承接轉換，自神明變化於其中。若泥定此處應如何，彼處應如何，（如磧沙僧解三體唐詩之類）不以意運法，轉以意從法，則死法矣。試看天地間水流雲在，月到風來，何處著得死法。¹⁸

也就是形式上的操作，應回歸自然，也就是「月到風來」的渾成無跡之境。他認為「法」

西樵、楊倫、邵子湘、李子德、鍾惺、仇兆鰲、王遵巖、黃生等人所批，又與顧湘所輯之《杜詩偶評彙批》不同，《彙批》只錄汪琬、漁洋、西樵三家批語。

¹⁶ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002年），頁4。

¹⁷ 沈德潛評《瀛奎律髓》、《唐詩鼓吹》二選本曰：「學者以此等為基始，汨沒靈臺，後難洗滌。」《說詩晬語》卷下，79則，頁255。

¹⁸ 《說詩晬語》卷上，8則，頁188。

是人類向自然本真探求而認識的規律，以及就此規律所模刻之人工型跡。在他的理想中，藝術手段最終仍應朝向詩人精神對世間一切存有的蛻化，將自我精神與自然規律冥合為一，我即法，法即我，表現自我意態不必刻求便已能體現天地之竊義，無待「法」於創作過程中有所約敕，亦不必在乎以「法」之立場對作品之評斷。與其以我神明枉求與人工之「跡」的雷同，不如忘而化道，將自我生命等同於「跡」之本原，他說：「適坐古松亂石間，聞鳴鳥弄晴，流泉赴壑，天風送謾謾聲，似唱似答，謂僧曰：此詩歌元聲，爾我共得之乎？」（〈說詩碎語序〉）可見沈德潛詩論中，心性本體和宇宙大化剎那契合下所產生的作品，乃是真詩的最高極則。他的門生梁國治（1723-1786）說：「（德潛詩）包絡宇宙，滅沒變化，出奇無窮」¹⁹，也就是讚譽他心與道合，詩中已削刪人間可識可析之律法，達於自己所慕求之境了。

沈德潛的詩論境界高妙深遠，然卻常被視為「庸」，如文廷式（1856-1904）便相當認同管世銘（1739-1798）批評沈德潛「謹而庸」之說：「余嘗謂自有歸愚之說，而詩家天趣興會，皆索然殆盡，此以『庸』詆之，可謂助張我目者。」²⁰於此我們不免感到疑惑，沈德潛「詩歌元聲」的追求，怎會導致「天趣興會」索然殆盡的結果？

但如果我們從沈德潛所遭遇的詩歌環境來思考，也就不難發現問題之所在。袁枚（1716-1797）曾說：

今之士大夫，已竭精神於時文八股矣，宦成後，慕詩名而強為之，又慕大家之名而挾取之。於是所讀者，在宋非蘇即黃；在唐非韓則杜，此外付之不觀。亦不知此四家者，豈淺學之人所能襲取哉？於是專得皮毛，自誇高格，終身由之，而不知其道。²¹

也就是說，當時「自誇高格」的言詩者，其詩歌創作不過是「慕詩人之名」下的虛偽產物，他們不但沒有追求藝術極境的野心，更對「創作行為」和「詩歌藝術」缺少反省和自覺。而沈德潛所面對的不少正是宦成之餘「慕詩名」的「淺學」，這些人只將詩歌視為應酬的社交技倆，於是他詩歌教學重點便不在追求理想而在助其速成。要滿足速成之需，模寫古人可能是最簡易之法，前文所言：「因進以唐賢格律而并勉其根抵於學，不半載體源意匠、

¹⁹ 《歸愚詩鈔餘集·序》，頁429。

²⁰ 《純常子枝語》（臺北：文海出版社，1974年），卷9，頁761。

²¹ 《隨園詩話》，卷4，56則，頁118。

守法遺詞，浸近前人。」足可證此心態與成果。

因知「格調」的產生或和這種學風有關。被選定為模寫的古人，必定具有獨特的風格與機趣的妙語，而他們很可能也是沈德潛提出詩學理想的參考藍本，故摹寫這些大家，積極的意義是能領會古人如何看待事物並驅策語言以成詩，藉此養成創作能力；消極的意義則是只要能寫出風貌類似的作品，便可享被稱為「此得古人某某之法」而享詩人之譽。在現實中，積極的意義固佳；但多數學者只取消極之一面，葉燮（1627-1703）就曾痛批：

有明末造，諸稱詩者專以依傍臨摹為事，不能得古人之興會神理，句剽字竊，依樣葫蘆。如小兒學語，徒有喔咿；聲音雖似，都無成說，令人噦兒卻走耳，乃妄自稱許「此得古人某某之法」。²²

沈德潛也感慨：「時論詩者，家石湖而戶放翁，擗摺庸瑣，并為一談。」²³、又曰：「前三四十年，吳中談藝家或倣南宋、或摹中州元人，或竟趨才調、香奩、西崑倡和之類。」²⁴是知倣習前人已為長期且普遍學詩之樣態，沈德潛只是將這些「偽詩人」，從學「淺利輕圓，易於摹倣」的錢起、劉長卿；或是有「婉秀便麗之句」的陸游、范成大或元好問，或是他所輕視的香奩、西崑，重新拉回盛唐，尤其是杜甫的詩格當中。²⁵因此我們或可體會，沈德潛之詩學最高主張在當時實為一難於實踐理想，而環境所趨，他也只能向庸俗的需求沉淪。但沈德潛畢竟是有自覺的詩家，同時他曾師事葉燮，對葉燮的詩論有一定理解與尊重，所以如何在學習作詩的過程中既能擬古以成事，又可避免葉燮所責備的「句剽字竊，依樣葫蘆」，這便是他談格調的重要契機了。

（二）辨體之思與格調說

簡錦松教授指出，在明代歌吟盛行的環境下，「自必產生判調以辨體之思想，其初於無意識中偶然為之，其後則成為辨體之法，明代中期詩論中常見『格調』一詞，殆此類

²² 《原詩·內篇》(上)，3則，頁10。

²³ 〈李客山遺詩序〉，見《歸愚文鈔餘集》，卷1。

²⁴ 〈顧南干詩序〉，見《國朝文會·歸愚文鈔》。

²⁵ 「格調」具有普遍性，翁方綱〈格調論〉曰：「夫詩豈有不具格調者？」故「格調」一方面指任何詩中皆普遍存在的「格調」；但一方面則特定指某些具有典範意義詩作的「格調」。沈德前要學者先能辨識個家之格調不同，然受從不同中領受高下之分，再從高而捨低。

也。」²⁶，如果說「判調」是「辨體」之法，那麼學詩者又何以需要「辨體」呢？徐復觀曾指出這個問題的關鍵：

近數十年來，始反省出用修辭學來作寫作的訓練，是沒有結果的；要養成寫作的 ability，只有從文體論著手。……一個生命可以分為若干元素，但不能由各個元素的再結合而創造出生命；生命是一個不可分割的統一體。文體可以分解為若干因素，但文體不是由 A 因素加 B 因素再加 X 因素，這樣一直加上所能形成的；而是成立於各因素凝為一體的統一體之上。……某一個因素沒有融合好，不僅是欠缺了某一個因素而已，而是全般的解體。所以要學文學，只有從他的統一性上去學，亦即是從文體上去學，而不能只是去學其一枝一節；一枝一節的東西，便是離開它的生命整體的東西。……文體是與作者的生命力相連的東西，作品中有人格的存在，有生命力的存在，才能成為一個文體。²⁷

徐先生的論點是透過《文心雕龍》所展開的，是知向文體上學創作是一直存在於傳統文論中的觀點，詩歌的創作亦復如此。

「體」是不易把握的，多數學詩者只能以形貌雷同仿襲前賢之體，其速成之效是混淆讀者審美判斷，利用以既成的美學樣態獲取好評；但仿襲真正的目標應是透過長久臨摹來「定習」，也就是當一個創作者在摹習中無條件地壓抑自我不成熟的美學品味，磨滅掉因為生命境界不夠高澄而具有的鋒稜，讓自己的創作意志與偉大作品抗爭對話，最後終能從這個過程裡領悟、理解偉大作品的優越處，並追攀上那偉大的文體背後所存在之人格，成為提升藝術品質的契機。因此「格調」詩論本有「辨體」、「摹體」與「成體」的階段性。

「辨體」即識各體之精微，《說詩晬語》基本可上即可視為一辨體之作，從上卷第 12

²⁶ 《明代文學批評研究》，頁 238。

²⁷ 徐復觀：《中國文學論集》（臺北：學生書局，2001 年），頁 60-61。鄒國平、王鎮遠：《清代文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1995 年），頁 449，亦云：「沈氏和前代的格調論者一樣，在論詩格中很強調辨體。」不過觀其下文舉例，他們似乎將「體」定為在「詩」、「詞」或「五言長篇」、「樂府」、「律詩」等形式的分別上；而不是各家所形成的獨特美學效果上。但透過格調所追摹的「體」，未必單純指文學作品的形式，而可能更接近於顏崑陽教授在〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉一文中對「文體」所提出的定義，文中認為文體之「體」的「理論性涵義」在於「形構」與「樣態」二義，而其中「意象性形構」是「文章內各意義單元之間的『秩序性連結關係』，而最終會表現為整體的『樣態』。」詳可參《清華中文學報》第一期，頁 1-67。

則開始，至於下卷 29 則，乃分論歷代重要詩家（包括詩經、楚騷）其詩體之精要；下卷 30 則以下，則散論各類特殊體裁如：樂府、擬古詠懷、詠物、遊山、題畫、議論、贈別等。這些文字主要就是提示學作詩者，如何把握住某一體的「格調」。例如：

人有不平於心，必以清比己，以濁比人，而〈谷風〉三章，轉以涇自比，以渭比新昏，何其怨而不怒也。杜子美「在山泉水清，出山泉水濁」亦然。（上卷，19 則）

沈德潛特別指出〈谷風〉的作法，是「以涇自比，以渭比新昏」，也就是面對陵暴之辱，一反人情常態，不僅不宣憤以責人，反而自躬以責己，這不僅是一創作手法上的翻新而已，所突顯的更是克己復禮之人格修養。也就是此詩「怨而不怒」的哀感，來自於性情忠厚的人格，表現於不同尋常的設喻；換言之，倘無內在之忠厚，亦無外在之表現，則必無〈谷風〉之「體」，所以「體」之所由，雖依文字章句之型構，實源於性情道德之修養。依此看來，則內在之修養近於「格」，外在之表現類乎「調」，格高能使調逸，學者見逸調則應反推作者之高格，是知「格調」相渾以成一「體」，不能分別以觀。故沈氏要求讀者辨體，即是理解此體格調所在，並透過詩體格調之感染來提升修養、創造詩法，當學詩者因詩教而達「溫柔敦厚」之境，所發文辭也就能合「體」之精微了。

沈德潛談詩無論在詩話或選本中，往往指出其所領會的各體格調之窠，盼學者於「密詠恬吟」之餘有所領略，然後進入摹體的階段。「密詠恬吟」不是單純吟誦，而是一個審美的過程。「審美」本身是無法割裂的整體關懷，也就是前文徐復觀所謂之「統一」。古人常用感悟、誦詠等方式來領會詩歌整體的情趣。例如元代的《詩家一指》中提出了創作的「十科」，其中「格」的解釋是：

所以條達神氣，吹噓興趣，非音非響，能誦而得之。猶清風徘徊於幽林，遇之可愛；微徑縈紆於遙翠，求之愈深。²⁸

「非音非響，能誦而得之」即是當讀者全心融入作品，方能體會蘊藏其中的神氣、興趣，近於沈德潛所說：

詩以聲為用者也，其微妙在抑揚抗墜之間。讀者靜氣按節，密詠恬吟，覺前人聲中

²⁸ 張健編著：《元代詩法校考》（北京：北京大學出版社，2001 年），頁 283。

難寫、響外別傳之妙，一齊具出。朱子云：「諷詠以昌之，涵濡以體之。」真得讀詩趣味。²⁹

這裡不僅說的是透過平仄四聲安排所透顯之「聲情」，或更在於依照詩中情境，而在誦讀時產生語調輕重緩急之別，由此以悟詩人創作時的感情。一如樂器演奏之旋律與節奏雖載於樂譜，但演奏時的強弱卻可表達樂曲內在豐富的情緒。詩歌是詩人心境下的低語呢喃，「靜氣按節」，也就是忘懷現實並仿擬詩人創作當下口吻而全心投入作品；「密詠恬吟」即以詩句之抑揚來進入詩人之心，體會作者傾訴中的細微感情。這樣的操作乃欲使讀者「忘我」地進入詩人心靈，感受剎那情意的飽滿與悸動——「涵濡以體之」，就是讀者充分、完整地契合作者寫詩時的美感經驗。

在上述過程中，或能更加縝密地理解偉大詩人的心靈與思想，即識一體之格調，進而可摹習此格調，當摹習既久，變化乃生：

詩不學古，是謂野體。然泥古而不能通變，猶學書者但講臨摹，分寸不失，而已之神理不存也。作者積久用力，不求助長，充養既久，變化自生，可以換卻凡骨矣。（說詩碎語，卷上，11則）

有了自我的變化，便可臻於「成體」的階段，而晉身為真正的詩人。

沈德潛的詩論包括了詩人的修養境界、詩歌的思想主旨、聲調抑揚、修辭章法、風格情韻等審美條件。³⁰這樣全面而通透的詩歌教學系統，不僅在理論上面面具到，在當時可能也是最為可行的辦法。沈德潛不僅如此論詩傳詩，他的創作亦復如此，我們不妨從實際的作品中來觀察這個問題。

²⁹ 《說詩碎語》卷上，4則，頁187。

³⁰ 如其於〈李玉州太史詩序〉曰：「蓋詩之為道，人與天兼焉。而趣、而法、而氣、而格、而學，從乎者人也，而才則本乎天者也。」見《歸愚文鈔》，卷12。

(三) 摹體論的實際作品觀察

沈德潛的〈美女篇〉：

洛陽二三月，遊女出採芳。並軫大堤上，聯袂蘭皋傍。
幽閒誰氏子？城南獨條桑。素手勞采摘，枝葉低以昂。
微風動輕裙，明霞照晨妝，顧瞻道旁女，各各生輝光。
或隨執金吾，或嫁侍中郎，就中最貴顯，早侍瑯琊王。
而我處盛年，百兩何時將？貴賤各相匹，禮義慎周防。
廣川自有舟，明河自有梁。失時祇自惜，失身賤無方。
三復〈行露〉詩，浩嘆處空房。³¹

此詩略仿曹植〈美女篇〉：

美女妖且閑，采桑歧路間。長條紛冉冉，落葉何翩翩？
攘袖見素手，皓腕約金環。頭上金爵釵，腰珮翠琅玕。
明珠交玉體，珊瑚間木難。羅衣何飄飄，輕裾隨風還。
顧眄遺光彩，長嘯氣若蘭。行徒用息駕，休者以忘餐。
借問女安居？乃在城南端。青樓臨大路，高門結重關。
容華暉朝日，誰不希令顏。媒氏何所營，玉帛不自安。
佳人慕高義，求賢良獨難。衆人徒嗷嗷，安知彼所歡？
盛年處房室，中夜起長歎。³²

³¹ 《歸愚詩鈔》卷1，《續修四庫全書》頁241。詩末〈行露〉為《詩·召南》：「厭浥行露，豈不夙夜？謂行多露。誰謂雀無角，何以穿我屋？誰謂女無家，何以速我獄？雖速我獄，室家不足。誰謂鼠無牙，何以穿我墉？誰謂女無家，何以速我訟？雖速我訟，亦不汝從。」引自《十三經注疏·詩經》頁55-57。〈正義〉曰：「由文王之時，被化日久，衰亂之俗已微，貞信之教乃興，是故彊暴之男，不能侵陵貞女也。」沈德潛以「貞女」為倣，寧守空房，而不能失其志。

³² 宋·郭茂倩編：《樂府詩集》（北京：中華書局，1991年），卷63，頁912。

〈美女篇〉錄於《樂府詩集》中「雜曲歌詞」，除了曹植之作，尚有傅玄、蕭子顯、魏收、盧思道等人的作品，然沒有一篇是紹繼曹植此體的。但沈德潛無論在格式、內容及意象等方面，都與曹詩十分近似，詩中寧可「失時」不願「失身」的立場，可說還原了曹植「若不遇時，雖見徵求，終不屈也。」³³的創作意圖。

沈德潛〈美女篇〉對曹詩的還原，其構思或可參考何景明在〈明月篇·序〉所說：

僕始讀杜子七言詩歌，愛其陳事切實，布辭沉著。鄙心竊效之，以為長篇聖於子美矣。既而讀漢魏以來歌詩，及唐初四子者之所為而反復之，則知漢、魏固承三百篇之後，流風猶可徵焉。而四子者，雖工富麗，去古遠甚，至其音節，往往可歌。乃知子美辭固沉著，而調失流轉；雖成一家語，實則詩歌之變體也。詩本性情之發者也，其切而易見者，莫如夫婦之間。是以三百篇首乎「雝鳩」，六義首乎風。而漢、魏作者，義關君臣朋友，辭必託諸夫婦，以宣鬱而達情焉，其旨遠矣！由是觀之，子美之詩，博涉世故，出於夫婦者常少；致兼雅頌，而風人之義或缺，此其調或反在四子之下歟！³⁴

在何景明而言，對於作品的藝術評價，有一「尊體」的原則在其中，七言歌行之體應是「義關君臣朋友，辭必託諸夫婦」，杜甫〈漢陂行〉、〈兵車行〉、〈樂遊園歌〉等這作，「調失流轉」的原因便在「出於夫婦者常少」。沈德潛說：

樂府之妙，全在繁音促節。其來于于，其去徐徐，往往於迴翔屈折處感人，是即「依永」、「和聲」遺意也。齊梁以來，多以對偶行之，而又限以八句，豈復有詠歌嗟嘆之意耶？³⁵

「于于」、「徐徐」之說，決非「車麟麟、馬蕭蕭」之類，反是近乎何景明之「託諸夫婦，

³³ 同前注，題解。

³⁴ 《明詩別裁集》，頁 116。沈評：「不可不知此論」。又曰：「新城王阮亭論詩云：『接迹風人明月篇，何郎妙悟本從天。王楊盧駱當時體，莫逐刀圭誤後賢』。真不被前人瞞過。」案王士禛《古詩選·凡例》：「大復〈明月篇序〉謂初唐四子之作往往可歌，其調反在少陵之上，隄矣！然遂以概七言正變則非也。二十年來學詩者，但取王楊盧駱數篇，轉相仿效，膚詞剩語，一倡百和，是豈何氏之旨哉！」是知漁洋與歸愚並非反對何景明之說，而是反對明末清初（如陳子龍等）盲目依其所言而做四子之學詩者。

³⁵ 《說詩晬語》頁 198。

以宣鬱而達情焉」的作法。對於格調派而言，詩歌的創作乃是有所限定的，因此沈德潛〈美女篇〉這首五言樂府，在大體上一方面要回歸樂府詩「以夫婦喻性情」的通則，在實際的創作中則依尋了曹植所建構之「格調」：對採桑女子衣飾容貌居處出處之描寫，正是「其來于于」，看似不涉主題，其實是一女子「自珍自重」之樣態，對下文突出主題所作的鋪墊；當詩筆轉入女子自言堅貞卻不免嘆息空房，託喻士之不遇的自處之道正是不著議論而議論已出的「其去徐徐」，全篇悠然而止於此，這是此體風味所在。

沈德潛〈美女篇〉雖摹體曹植，但其中亦有轉化，又如其〈董嬌嬈〉一詩：

當壚酒家女，彷彿董嬌嬈。問年三五餘，春柳同風標。
 玉指削葱根，丹唇破櫻桃。足下朱絲履，頭上翠雲翹。
 清槽壓清酒，喚客嘗春醪。使君東方來，軒蓋何揚揚。
 一見當壚女，願贈明月璫。許以千金值，載歸鬱金堂。
 試看紅襟燕，雙棲瑋瑋梁。試看紫鴛鴦，交頸宿池塘。
 女言告使君，君有千黃金，君重千黃金，妾重千載心。
 鴛鴦自有偶，梁燕難分襟。使君閨中婦，爛吟詠錦衾。
 勿令蘭蕙質，時誦白頭吟。³⁶

此作字面意象和主旨摹仿〈羽林郎〉十分明顯，但其詩末更進一步的寫法卻突出了設身他者，勸導善誘的蕙心之質，也就是詩雖出自〈羽林郎〉，卻能在舊體上轉出自我格調。是知「格調」絕非一理論上的空談，而是可以在創作中加以實踐的操作。

由是觀之，「格調」是存在於一種詩體中、復決定該詩體特徵與高下的的綜合性特質；基本上有助於學者辨體及摹體來完成學詩的需要。沈德潛不僅在理論上提倡，在創作上也是如此實踐，是知格調並非空談詩理，而是可以輔弼創作的。

³⁶ 《歸愚詩鈔》卷1，頁245。

三、格調詩論與作品「互文性」、「承（超）文本性」之觀察

沈德潛以「格調」教人辨別詩體，然後擇優從之，在摹體的過成中養成做為一位詩人的能力與建立一種詩歌面貌，這也就是杜甫所謂「別裁偽體親風雅，轉益多師是吾師」的具體行動，清·厲鶚（1692-1752）曾對「體」、「派」提出了發人深省的見解：

詩不可以無體，而不當有派。詩之有體，成於時代，關乎性情，真氣之所存，非可以剽擬似，可以陶冶得也。是故去卑而就高、避縛而趨潔、遠流俗而嚮雅正。少陵所云：「多師為師」；荊公所謂：「博觀約取」，皆於體是辨。眾製既明，鑪鞴自我，吸覽前修，獨造意匠。又輔以積卷之富，而清能靈解，即具其中。蓋合群作者之體而自有其體，然後詩之體可得而言也。自呂紫薇作「江西詩派」，謝臯羽序「睦州詩派」，而詩於是乎有派。然猶後人辦香所在，強為臚列耳。在諸公當日，未嘗齷齪然以派自居也，殆鐵雅濫觴，已開陋習。有明中葉，李何揚波於前，王李承流於後，動以派別概天下之才俊，噉名者靡然從之，七子、五子，疊牀架屋。本朝詩教極盛，英傑挺生，綴學之徒，名心未忘，或祖北地濟南之餘論以錮其神明；或襲一二鉅公之遺貌而未開生面。篇什雖繁，供人研玩者正自有限。³⁷

這段文字中講得十分清楚，某一詩體的成立是在於時代、性情，後世學者之「辨體」目的在避俗崇雅，是陶冶「真氣」；在實際創作上，再「合群作者之體而自有其體」，成為一真正的作者。因此「體」是自然形成並有助學詩的；「派」則是為虛名所構，並不能真正提升創作水準。³⁸是知沈德潛與厲鶚的詩論在前半段是相同的，兩人的差異可能只在於他們所認為「高」、「潔」或「雅正」的典範對象並不一樣。

「體」在出現當下，是為一屬於詩人個人的存在；但「體」在文學史構成的歷程中，卻是屬於不同文本間的關係描述：即有 A、B 兩文本，若將其視為同一「體」者，即兩者

³⁷ 〈查蓮坡蔗塘未定叢序〉，見清·厲鶚：《樊榭山房文集》卷3，頁231。

³⁸ 有關古典文學中「派」的形成與內涵，詳可參侯雅文：《中國文學流派初論——以常州詞派為例》（臺北：大安出版社，2009年），第二章〈實構性文學流派構成與變遷理論〉，頁61-199。

間必有一共同之特殊性，「格調」所表所求，正是此特殊性。因此格調詩論的特徵在於絕不否定自己和前賢的關係，甚至特別強調這種關係；也就是他不但不願泯沒自己受到前人影響的痕跡，反而欲透過證明自己和前人的血緣關係來形成創作上的特殊風致，前文已言德潛對朱子所云：「諷咏以昌之，涵濡以體之」特別推崇，³⁹「涵濡」也就是對前行文本在詩學理想與創作技巧上所產生的一體感，我們或可從「互文性」之概念來理解此內涵。

（一）沈德潛作品的互文觀察

真正具有文學意義的作品，基於創作者本身的文化陶養，都應和先行文本間存在著某種特殊關係，也就是文學作品分婉自文化結構，雖有自我面目，但必有來自遺傳的基因。周裕鍇在《宋代詩學通論》中借用朱麗婭·克里斯特娃（Julia Kristeva）在《符號學：意義分析研究》所說：「任何作品的文本都是像許多引文的鑲嵌品那樣構成的，任何文本都是其他文本的吸收和轉化」之概念來解釋宋代點鐵成金的創作原理，並說「宋人對舊材料與新語境、互文性與獨創性的關係有極深刻的認識」⁴⁰。事實上，在古典詩學的創作中，種種的「借」、「偷」、「化」、「原本」等創作手法，都可在其中發現「互文性與獨創性」的辯證痕跡，只是宋人將之大規模地理論化與實用化。明清之「格調」論則更勝一籌，在字詞或句勢的挪借外，更因依格調而襲「體」成「派」。

朱麗婭·克里斯特娃的互文說主要受巴赫金（Бахтин, Михаил Михайлович, 1895-1975）之影響，其後的索萊爾斯（Philippe Sollers）也說：「每一篇文本都聯繫著若干篇文本，並且起著對這些文本復讀、強調、濃縮、轉移和深化的作用。」⁴¹也就是說，「互文性」（Intertextuality）所關心的不僅是一個作品「從何而來」，它更在意的是數個文本間的「關係」。而將這個概念作為對文學創作的分析，則以法國哲人吉拉爾·熱奈特（Gerard Genette）最為重要。他在1982年發表《隱迹稿本》（Palimpseste），重新整理了文本間的可能關係，並區分了「跨文本性」所具有的五種類型。⁴²

³⁹ 見《說詩碎語》卷上，頁187。

⁴⁰ 周裕鍇：《宋代詩學通論》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁179-180。

⁴¹ 引自引自蒂費納·薩莫瓦約著，邵焯譯：《互文性研究》（天津：人民出版社，2003年），頁5。

⁴² 見史忠義譯：《熱奈特論文選》（開封：河南大學出版社，2009年），頁56-65。這五種類型分別是：第一「文本間性」，也就是「互文性」（intertextualite，這是指兩個或若干個文本之間的互現關係，依其明顯與忠實又可再分為：「明確引用」（用「引號」）、「秘而不宣的

熱奈特的理論呈現了寫作和閱讀的關係，我們在閱讀時，可能經由某些特別的提醒而體認此篇作品和另一篇作品可能存在著一些其他作品所沒有的特殊關係。如杜甫〈北征〉之題不免使讀者在心中將班彪〈北征賦〉與之對讀；又如〈同谷七歌〉或因其體製特殊而使人推想該篇源與〈胡笳十八拍〉或〈四愁詩〉；又如〈戲為六絕句〉「歷塊過都見爾曹」一句，注家多依王褒〈聖主得賢臣頌〉來注解。這些有形可稽的文學關係皆可視為互文之操作。但是有一些作品，雖未出現這些明顯的提示，但我們依然能發現他來自前賢的影響，如呂正惠教授曾舉出杜甫的〈春水生〉二絕、〈江畔獨步尋花〉七絕句、〈絕句漫興〉九首、〈戲為六絕句〉等詩，而得出：「鮑照是和杜甫『同質』的詩人，……這樣一個詩人，對杜甫不可能沒影響。我們有理由相信，在使杜甫成為杜甫的過程中，鮑照是一個非常重要的因素。」⁴³這些詩裡並沒有出現和鮑照有關的契訊，然而卻可產生兩人「同質」之感，這就近乎於「承（超）文本」的關係。

「格調派」的作品不僅在「互文」的層面與先輩作家產生聯繫，他們可能更要透過「格調」之模擬，進而完成「承（超）文本」上的體派意識。我們不妨從實際的作品來觀察這個現象，沈德潛在《唐詩別裁集》錄杜甫〈觀打魚歌〉及〈又觀打魚〉⁴⁴；在《明詩別裁

借鑒」和「寓意」等三種模式。）第二是作品正文與副文本間的關係（pratextualite，也就是正文和標題、副標、序跋、插畫等可能對正文造成一定影響的附件之間的關係）；第三是「元文本性」（metatextualite，也就是批評性的作品和他所討論的對象間的關係）；第四是承文本性（現又稱「超文本性」（hypertextuality），據黃鳴奮《超文本詩學》（廈門：廈門大學出版社，2002年），頁11所述：「『超文本』（hypertext）是美國學者納爾遜（Theodor Holm Nelson，1937-）在1965年發表自造的英語新詞彙，由「texr」與「hyper」合成，「hyper」在古希臘語中，有「超」、「上」、「外」、「旁」等涵意。」因此目前學界多稱hypertext為「超文本」，由於本文部分理論參考史忠義譯《熱奈特論文集》，其中稱之為「承文本」，故暫依其說用「承文本」。《超文本詩學》提到：「後人有將超文本理解為一種文本的。他們說：『超文本是不為線性所拘的文本。』」所謂線性在此應指數學中的一元一次方程式，即座標軸上的直線。第五種是「廣義文本性」，亦稱「統文性」（architextualite）。

⁴³ 呂正惠：《杜甫與六朝詩人》（臺北：大安出版社，1989年），頁98。該書頁10稱：「基本上我是從自己長期閱讀漢魏六朝及唐詩所獲得的經驗出發，由此得出一種歷史感。」於此亦可證「承文本性」難以明確舉證，卻可透過專業讀者之經驗而加以指出，此或謂「讀者默契」（Reading implication）。

⁴⁴ 清·沈德潛編：見《唐詩別裁》（上海：上海古籍出版社，2008年），卷7，頁219-210。〈觀打魚歌〉：「綿州江水之東津，魴魚鱗鱗色勝銀。漁人漾舟沈大網，截江一擁數百鱗。眾魚常才盡卻棄，赤鯉騰出如有神。潛龍無聲老蛟怒，迴風颯吹吹沙塵。饜子左右揮雙刀，膾飛金盤白雪高。徐州秃尾不足憶，漢陰槎頭遠遁逃。魴魚肥美知第一，既飽歡娛亦蕭瑟。君不見朝來割素鬢，咫尺波濤永相失。」〈又觀打魚〉：「蒼江漁子清晨集，設網提網萬魚急。能者操舟疾若風，撐突波濤挺叉入。小魚脫漏不可記，半死半生猶戰戰。大魚傷損皆垂頭，

集》卷五錄何景明〈津市打魚歌〉⁴⁵，在他自己編纂、並由清高宗作序的《歸愚詩鈔》卷八則收錄了〈觀打魚行〉：

鱗鱗門外稱水鄉，今年水漲流湯湯。田疇漂沒水畜盛，多魚何必占豐穰。
 漁舟連翩破空入，喧聒聲如亂鷺鴨。四圍設網中鳴榔，挺叉齊向船頭立。
 江湖有路難潛逃，群鱗未死神暗泣。須臾收網動盈萬，萬人鼓舞千人看。
 輕舸滿載堆如銀，雪花光光雙目眩。近來魚價如泥賤，洲渚團聚來稗販。
 剖魚納鹽入魚腹，血色殷紅染沙岸。中有金鯉魚，尾赤雷火燒。
 失水偶遭罟罾制，厥勢猶欲興波濤。雖未成龍有神氣，勸君莫漫揮霜刀。
 將錢買魚付湍瀨，激波如風去何快。前途祝汝慎出入，禍患更須防意外。
 過河從古泣枯魚，威鳳祥麟盡可虞。危機到處皆礎俎，愁煞神龍遇豫且。⁴⁶

詩中主要描寫事件，以及打魚的背景、布置、過程；對魚獲的殺割，以及結尾處的議論等章法安排都與杜詩雷同；漁舟的破浪、漁網的細密、挺叉的英姿、雪白的魚肉、片魚的「霜刀」、最後眾魚盡遭割烹而鯉魚卻能歸於「激波」等意象，明顯仿襲杜甫而來。〈觀打魚行〉大量且精細的賦筆描寫、由敘而議之比興作法，以及「挺叉」、「有神」等杜詩用語的襲用，使這篇作品成為「具有杜詩藝術風味」的作品。《唐詩別裁集》旨在「為學詩者發軔」，《明詩別裁集》則是為了幫助學者「問道以親風雅」，因此杜甫的〈觀打魚歌〉和何景明〈津市觀打魚歌〉或許是因為證驗了他的詩學主張而入選，⁴⁷但他堂皇地將自己

屈強泥沙有時立。東津觀魚已再來，主人罷鱸還傾杯。日暮蛟龍改窟穴，山根鱸鮓隨雲雷。干戈格鬥尚未已，鳳凰麒麟安在哉。吾徒胡為縱此樂，暴殄天物聖所哀。」此詩作於代宗寶應元年（762年），嚴武歸朝，杜公相送至綿州，於綿州東津觀打魚而作。此作敘述生動，意象大膽、鮮活，並以議論作結，是帶有強烈個人色彩的名篇，後人仿之不絕，如楊時：〈鄱陽湖觀打魚〉、劉敞：〈打魚〉、劉子翬：〈打魚歌〉、楊萬里：〈重虹亭觀打魚斫鱸〉；明·王伯稠：〈觀打魚歌〉、夏元吉：〈觀打魚〉、謝遷：〈和雪湖觀打魚有感之作用杜韻〉；清曹寅：〈觀打魚〉、〈後觀打魚〉、汪祖敬：〈風雨裡觀打魚歌用少陵第二首韻〉等等。

⁴⁵ 見清·沈德潛、周準選：《明詩別裁集》卷5，頁120。〈津市打魚歌〉：「大船峨峨繫江岸，鱸鮓鱖收百萬。小船取速不取多，往來拋網如擲梭。野人無船住水滸，織竹為梁數如罟。夜來水長沒沙背，津市家家有魚賣。江邊酒樓燕估客，割鱸斫鱸不論百。楚姬玉手揮霜刀，雪花錯落金盤高。鄰家思婦清晨起，買得蘭江一雙鯉。篋篋紅尾三尺長，操刀具案不忍傷。呼童放鯉激波去，寄我素書向郎處。」

⁴⁶ 《歸愚詩鈔》卷8，頁309-310。

⁴⁷ 這樣的作品之所以能「親風雅」，是因杜、何等作，在內容上，近於《明詩別裁·序》所

的仿作收於集中，顯然不以因襲前人為恥，反以透過對「觀打魚體」的模擬，證明了他和杜甫的血緣關係，也就是他具有「得杜體」之能力與事實。

「得杜之一體」也就是透過互文（主題、用詞、章法等借鑑）的手段，使自己作品貌似杜甫，其意義在於說明了杜甫之偉大並非遙不可及，甚至在仿擬時略加變化，即可產生超越古人的搖曳風姿，如何景明以「觀打魚體」結合漢樂府「雙鯉」的意象，寄託因人愛物的曼妙深情；沈德潛潛在寫法上或受何氏之啟發而改用〈枯魚過河泣〉作結，以獲機智的洞明之觀。換言之，在沈德潛的創作意識中，他並不認為自己是在抄襲杜甫，而是在仿調以擬體，進而變體以成體，使詩藝達到另一個高峰。

然而既言「格調」，沈德潛並不滿足於操作兩個文本間詞彙或文體的襲化轉用，他要追求的更是「承（超）文本」的聯繫關係。

（二）格調論「承本文性」的追尋

「承本文性」（hypertextualite）是熱耐特《隱迹稿本》最主要關懷的部分，他首先定義為有：「藍本」（hypotexte）及「承文本」（hypertexte）之存在，兩者的關係是「承文本」乃在「藍本」的基礎上「嫁接」而成，也就是說所謂的「承文本」，是指「先前已存在的另一文本所『派生』的文本」。所以承文本對藍本不是評論、引用或注釋等關係，而是「派生」的關係：

即 B（承文本）絕不談論 A（藍本），但是沒有 A，B 不可能呈現現在生存的模樣，它誕生於一種活動過程的結尾，我把這種活動過程暫時稱做「改造」，因此，B 或多或少明顯地呼喚 A 文本，而不必談論它或引用它。⁴⁸

基本上，任何作品都存在著部分的「承文本性」，隨著讀者本身程度的不同，對一篇作品「承文本性」的理解有會有高下之分。不過格調派的企圖顯和一般作品中，自然存在或無

謂：「合於言志言永之旨」、「美刺」等詩學理想；手法上則近於《說詩晬語》：「歌行起步，宜高唱而入，有黃河落天走東海之勢，以下隨手波折，隨步換形，蒼蒼莽莽中自有灰線蛇蹤，蛛絲馬跡，使人眩其奇變，仍服其警嚴。至收處紆徐而來者，防其平行；須作斗健語以止之；一往峭折者，防其氣促，不妨作悠揚搖曳語以送之，不可一格論。」等技法。見《說詩晬語》，卷上，83 則，208 頁。

⁴⁸ 《熱奈特論文集》，頁 61。

意透露的承文本性有所不同，格調派是刻意將讀者導向某一先行文本，如：

青青百尺松，下有千歲苓。采之欲相贈，為君修延齡。
道遠不可致，物薄世所輕。臨風空佇立，嘆息此微誠。⁴⁹

此詩直承「涉江采芙蓉」、「庭中有奇樹」之什，全以比興寄託不遇下的感懷，沉鬱的怨慕乃「優柔善入，婉而多風」⁵⁰的五言最勝之味。《歸愚詩鈔》中有不少〈擬古〉、〈陳思王贈友〉、〈左記室招隱〉、〈陶彭澤飲酒〉等這類品作，每一篇縱掩其題，皆可感受該詩仿擬的對象為何者。也就是說，如果沒有前人詩篇，那麼他也絕不可能寫出這類作品，但這些作品在他微妙的改造下，也和前行文本有了一些區別。沈德潛之所擬，幾乎是向讀者宣告他的詩不能孤立欣賞，而應透過漢魏古體的脈絡，也就是以「體派」的概念來理解，才能領略他的詩歌藝術創造之所在。

沈德潛仿擬古體，雖強調借用古人字詞意象，但真正追求的是精神上的契合，古人詩歌創作是抒發自我的生命情境，一如蔡英俊教授所定義之「寄託」是「以詩家特定政教情境中的創作意象與物象物態之間的指示作用來具顯『意在言外』的題旨，並藉此呈現『含蓄』的審美特質。」⁵¹這正是沈德潛所說：

古人意中有不得言之隱，借有韻語以傳之。如屈原〈江潭〉、伯牙〈海上〉、李陵「河梁」、明妃「遠嫁」。或慷慨吐臆、或沉結含悽，長言短歌，具成絕調。若胸無感觸，漫爾抒詞，縱辨風華，枵然無有。⁵²

是知倘或我們視此類「格調」之詩為一派，其共通的主旨是處理政治挫敗的怨懟情緒，而表現方式則多透過「寄託」之手法來進行；其中藉此言彼、怨而不怒的哀傷，旨在呈現第一等的襟抱修養，藉此安慰處境類似的失意者，並暗指離棄「懷有此等襟抱修養詩人」的權力中樞是何其無情與不智，故沈德潛格調論不能脫離修養論：

⁴⁹ 沈德潛：〈古風〉，見《歸愚詩鈔》卷4，頁264。

⁵⁰ 《說詩晬語》，卷上，75則，頁206。

⁵¹ 蔡英俊：《中國古代詩論中「語言」與「意義」的論題》（臺北：學生書局，2001年），頁255。

⁵² 《說詩晬語》，卷上，5則，頁187。

有第一等襟抱、第一等學識，斯有第一等真詩。如太空之中，不著一點；如星宿之海，萬源湧出；如土膏既厚，春雷一動，萬物發生。古來可語此者，屈大夫以下，數人而已。⁵³

要續古人之派，需先得古人之體；要得古人之體，則須先有古人格調；要其格調，須先有古人之胸襟懷抱，有此胸襟懷抱，方能對世情物理有所感觸，亦才能明白自我生命在面對此世情物理時所應具之態度，也才能如古之賢達在「以韻語傳之」時的切適與合宜，因而能成「絕調」。故沈德潛「承文本性」真正的來源，並非來自模擬，而是「止於至善」。「第一等襟抱、第一等學識」即為「至善」人格；當詩人達於此境，即可與「屈大夫以下，數人而已」之前賢在生命的意境上等高，所寫出的作品也就和這些前賢一樣偉大，足以成為彰彰民族的文化典範而不朽，故他又曰：

夫作者惟先有不可磨滅之概，與挹注不盡之源於胸中，即不必求工於詩，而縱心一往，浩浩洋洋，自有不得不工之勢。無他，工夫在詩外也。⁵⁴

是知「真詩」的根本在「詩外」，就他而言正是儒家的道德修養與詩教主義的詩學觀。

對「真詩」的服膺與追蹤，沈德潛格調說是對儒門詩學的新歸，這個回歸包括了詩歌政教功能性的重視，對於以君王為代表之國體完全忠誠的自我意識，以寄託陳說己意、怨而不怒的情感基調等。而這些也正是他所崇慕的古詩之構體特色，故〈擬古〉之作，其承文本性是他對「以儒門詩教為創作思想之體」的認識與實踐。沈德潛不僅在五言古體上有其體派之追尋；七古略仿漢魏樂府、長律專摹杜甫、⁵⁵絕句類近王維或王士禛，⁵⁶都可以說是把握住了前人詩作最得意處的格調而加以擬化成篇。雖然每一詩體都有其格調，

⁵³ 《說詩晬語》，卷上，6則，頁187。

⁵⁴ 〈繆少司寇詩序〉，《歸愚文鈔》，卷12。

⁵⁵ 如〈謁孝陵二十韻〉：「大業開江甸，真符啟帝王。九州紛割據，一劍掃欃槍。將帥風雲合，乾坤日月光。酬庸頒誓誥，定禮遍要荒。湯沐隆濠府，梯航會建康。治功仁欲浹，遺詔語難忘。丹寢江流繞，金燈鍾阜藏。鬼神朝法駕，龍虎護雲房。一自精炎失，俄看寶祚亡。闕宮來牧豎，隧道走牛羊。華表傾雙闕，穹碑臥兩廊。……（下略）」，見《歸愚詩鈔》卷十九，頁405。

⁵⁶ 如〈北垞〉：「白雲生高原，忽渡南湖去。遙知隔溪人，應與雲相遇。」；〈野渡〉：「孤村搖颺酒旗風，野岸人家綠柳中。略似江南渡旁渡，一灣秋水晚霞紅。」分見《歸愚詩鈔》卷19，頁408；卷20，頁422。

但對沈德潛而言，有些格調並不是他所承認的「格調」；因此除了在詩論上有所宣導，他也用創作上的互文性及承文本性來追認他心中真正的格調，並建立起一個封閉、排他的體系。因此沈德潛自己的詩歌創作，除了抒情或教化等目的，更有一闡揚、驗證及廓清其詩學立場及審美品味的理論責任。

基於上述的原因，沈德潛詩作中實在太過積極地強調他和前行文本間的關係，有形的語彙意象及表現方式上的互文性；無形的是創作理念、美學品味及思想傳統上的承文本性，而這兩者或即可是為「格調」的全部內涵。故前人稱沈德潛為一格調論者並無不妥，因為在他的詩論與詩作中所要張揚的便是這些。熱奈特認為跨文本性的五種類型之間並非封閉或沒有交流的，其實以沈德潛的格調說來看，其互文性或承文本性發生的同時，也隱含了元文本性的批評意義在其中，同時「格調說」更可大膽地證明，當一篇作品與前行文本互文的程度愈高，該作者與該前行文本作者在其他作品上的承文本性也必然更為深刻，這或許可以作為互文理論中，對於各類型互文間流動關係的實證補充。

沈氏格調說之產生或肇因於政治威權長期籠罩知識分子的心靈，使他們習於尋找並服從一絕對權威而喪失自我；或也可以推論這是古典詩學長期習慣於向典範詩人學習的極端結果。但如果從創作本身的立場來說，「詩體」乃是一個有限的存在，當前代詩人一一完成了各詩體的美學建構，後代詩人只能在其中追摹前人，正是西人所謂：「七千年來自從有了人，自從人思想，言盡矣！我們來人世太晚。」⁵⁷以及荊公所曰：「世間好語言，已被老杜道盡。」⁵⁸因此格調只能說是一個變通的辦法：在學習上便於速成，在內涵上有所依恃，在過程中可以陶養自我，在未來上有無窮的典範可追逐而成為終身事業，同時可以在既有格調上賦予個人靈思，使詩作產生新的個人風味，這一切都證明了沈德潛之詩論，真能面面俱到解決當時創作上的主要困惑。

不過格調說的實用與圓滿也反應出了一個詩學的問題，也就是當時詩家對於詩歌本身的體會究竟到達了哪一個層次呢？古希臘的朗吉努斯從柏拉圖強調「智慧和美德經驗」的重要中體認到，要通向崇高境界，「模仿和效法過去偉大的歷史學家和詩人」是一個好辦法，他認為「這種模仿絕對不是剽竊，而是從優美的圖畫、雕塑或其他藝術品中借鑒印象」。⁵⁹沈德潛多少也有「借鑒印象」的企圖，只是詩歌的藝術極致實在太高，清代詩人

⁵⁷ 拉布呂耶爾 (La Bruyere)：〈字符〉(Caracteres, 1688 年第一版)，《互文性研究》，頁 58。

⁵⁸ 胡仔：《苕溪漁隱叢話·前集》(臺北：木鐸出版社，1982 年)，卷 14，頁 91，引陳輔之《詩話》。

⁵⁹ 古希臘·朗吉努斯、亞理士多德、賀拉斯：《論崇高、論詩學、論詩藝》(北京：光明日報出版社，2009 年)，頁 27-28。

大多無法完成最終的詩學理想，只在摹體的層面上尋求突破。然而模仿只是「可能」達到崇高的一種方法，而不是崇高本身。是故格調論者在無法到達崇高的境界之下，只剩下對古人半似不似的面貌，袁枚引葉燮之言曰：「好摹仿古人者，竊之似，則優孟衣冠；竊之不似，則畫虎類狗。與其假人餘燄，妄自稱尊，熟若甘作偏裨，自領一隊？」⁶⁰然而「優孟衣冠」、「畫虎類狗」固然缺乏藝術價值，但考諸現實，在有限的、已被完成的「詩體」之外，「自領一隊」又何嘗是容易的事呢？

故「格調說」可說是一個誠懇的小我，在理解了自我不足與時代侷限下所提出的學詩主張，他們依傍傳統而又欲掙脫傳統，無論是否成功，但對傳統的自覺和思考自我與傳統該如何相待，都是值得今日深省的命題，而這或許正是他留給後人最可貴的啟示。

四、結語

綜前所述，可知沈德潛採格調論詩並指導創作，在當時確為實用與理想兼具的詩論。但其為論者所詬病，乃肇因於理想與現實的調適問題，也就是說，格調論並非以因襲為能事，其仿擬前人實有更積極的學習意義與詩學理想，但因受限於時代，多數學詩者只求詩人之名，對詩歌藝術並無認知與反省，因此沈德潛之詩論雖有極高的理想，但一般並無根柢且求速成的學詩者多只能領會、學習其倣擬之義。

以教人學詩為目的的格調說，基本上是一套「辨體」、「摹體」到「成體」的歷程。其所「辨」所「摹」者，也就是一體中之「格調」，也就是領會其所認同之詩體，在詩人人格境界的涵籠下所流露出的詩歌藝術，並在臨摹過程中逐步體驗前人的生命意境，藉以完成自我心性高峰的追求，進而達到真正的理想詩藝。沈德潛不僅以詩話或選本推廣其說，同時自我的作品中也大量實踐其詩學主張，因此也可說他的詩歌創作，亦具驗證理論的意義。

「格調說」是一個強調自我與前人關係的詩學主張，如果透過「互文性」來理解，那麼沈德潛乃刻意在詩中留下痕跡，讓讀者尋此找到另一個前行文本，並要求讀者透過歷史性的創作脈絡來理解他的詩藝，他的詩藝並不來自原發性的創造，而誕生於對前行文本的微妙改造。然除了這種明顯的連結，沈德潛的格調說更在於透過「承（超）文本性」的連

⁶⁰ 《隨園詩話》卷3，8條，頁68。

結，也就是讓自己的作品和某一體的作品形成超越形式的流派關係，強調自我創作是在某一具體作品後的產物。就沈德潛而言，「承（超）文本性」並非來自消極的摹擬，而是應該來自更積極的部分，也就是在自我心性道德、人格胸襟上的完滿，當此部分與古之賢人等高，自然能創作出和他們一致的作品。故可知格調說實乃建立於心性修養上詩論，其所持者，也就是儒家傳統的倫理道德，故沈德潛的格調論也可以說是向傳統儒家理想回歸的詩論。

不過沈德潛的詩論固有其極高的陳義，但在實際操作上則未必令人滿意。也就是說，他們多只能停滯在摹體的階段，鮮能破成體而立新體。於此我們可以推想，古典詩歌的詩體可能是一有限的存在，在諸多詩體已為前輩所完成的情況下，後人要能再製新體其實有相當難度，因此沈德潛的格調說雖然在實作上並不能留下輝煌偉大，令人眼前一亮的作品，但我們亦不能將之視為墮落陳腐的詩論，而應該思考其誠實面對傳統、懷有欽敬之心接納傳統而終欲突破傳統的理想與啟發。

徵引文獻

古籍

- 宋·胡子：《苕溪漁隱叢話》（臺北：木鐸出版社，1982年）。
- * 清·沈德潛：《歸愚文鈔》（上海：上海古籍出版社，清乾隆年間教忠堂刊本）。
- * 清·沈德潛：《歸愚文鈔餘集》（上海：上海古籍出版社，清乾隆年間教忠堂刊本）。
- * 清·沈德潛：《歸愚詩鈔》（上海：上海古籍出版社，續修四庫全書本）。
- * 清·沈德潛：《歸愚詩鈔餘集》（上海：上海古籍出版社，續修四庫全書本）。
- * 清·沈德潛：《唐詩別裁》（上海：上海古籍出版社，2008年）。
- * 清·沈德潛等：《明詩別裁》（上海：上海古籍出版社，1992年）。
- * 清·沈德潛：《清詩別裁》（上海：上海古籍出版社，1992年）。
- 清·趙執鼎：《國朝文彙》（乾隆年間平河趙氏清稿本）。
- 清·葉燮等：《原詩、一瓢詩話、說詩晬語》（北京：人民文學出版社，2006年）。
- 清·袁枚：《隨園詩話》（蘇州：江蘇古籍出版社，1993年）。
- 清·文廷式：《純常子枝語》（臺北：文海出版社，1974年）。

近人論著

- * 呂正惠：《杜甫與六朝詩人》（臺北：大安出版社，1989年）。
- * 周裕鐸：《宋代詩學通論》（上海：上海古籍出版社，2007年）。
- 侯雅文：《中國文學流派初論—以常州詞派為例》（臺北，大安出版社，2009年）。
- * 陳國球：《明代復古派唐詩論研究》（北京：北京大學出版社，2007年）。
- 蒂費納·薩莫瓦約著，邵煒譯：《互文性研究》（北京：人民出版社，2003年）。
- 廖可斌：《復古派與明代文學思潮》（臺北文津出版社，1994年）。
- 蔡英俊：《中國古代詩論中「語言」與「意義」的論題》（臺北：學生書局，2001年）。
- 簡錦松：《明代文學批評研究》（臺北：學生書局，1989年）。

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

Selected Bibliography

- Shen, De-qian. *Gui Yu Wen Chao (Collection of Gui Yu's Prose Works)*, Qing Gan Long Nian Jian Jiao Zhong Tang Kan Ben (Jiao Zhong Tang version in the period of Emperor Qianlong of the Qing Dynasty).
- Shen, De-qian. *Gui Yu Wen Chao Yu Ji (Further Collection on Collection of Gui Yu's Prose Works)*, Qing Gan Long Nian Jian Jiao Zhong Tang Kan Ben (Jiao Zhong Tang version in the period of Emperor Qianlong of the Qing Dynasty).
- Shen, De-qian. *Gui Yu Shi Chao (Collection of Gui Yu's Poem Works)*, Xu Xiu Si Ku Quan Shu Ben(Revised Version of Complete Library in Four Divisions version).
- Shen, De-qian. *Gui Yu Shi Chao Yu Ji (Further Collection on Collection of Gui Yu's Poem Works)*, Xu Xiu Si Ku Quan Shu Ben(Revised Version of Complete Library in Four Divisions version).
- Shen, De-qian. *Tang Shi Bie Cai (Selection of Tang Dynasty poems)*, Shang Hai Gu Ji Chu Ban She (Shang Hai Ancient Books Publishing House), 2008.
- Shen, De-qian. *Ming Shi Bie Cai (Selection of Ming Dynasty poems)*, Shang Hai Gu Ji Chu Ban She (Shang Hai Ancient Books Publishing House), 1992.
- Shen, De-qian. *Qing Shi Bie Cai (Selection of Qing Dynasty poems)*, Shang Hai Gu Ji Chu Ban She (Shang Hai Ancient Books Publishing House), 1992.
- Lu, Zheng-hui. *Du Fu Yu Liu Chao Shi Ren (Du Fu and Six-Dynasty poets)*, Da An Chu Ban She (Da An Press), 1989.
- Chen, Guo-qiu. *Ming Dai Fu Gu Pai Tang Shi Lun Yan Jiu (A study on Ming Dynasty back-to-the-ancients groups of Tang Dynasty poetics)*, Bei Jing Da Xiao Chu Ban She (Peking University Press), 2007.
- Zhou, Yu-kai. *Song Dai Shi Xiao Tong Lun (The General Theory of Song Dynasty poetics)*, Shang Hai Gu Ji Chu Ban She (Shang Hai Ancient Books Publishing House), 2007.

From differentiation to accomplishment: an analysis of Shen De-qian's doctrine of style

Xu, Guo-neng

(Received March 30, 2012; Accepted June 28, 2012)

Abstract

The Japanese scholar Suzuki Torao described Shen De-qian as a poet of 'the moderate 'Gediao' (style) school'. Throughout the ages, many brilliant analyses of Shen De-qian's "Gediao doctrine" have been made by scholars. This article takes as a starting point Shen De-qian's stance on teaching poetry as a means to observe how his theories affected the development and opinions of the "Gediao doctrine" from the aspect of writing poems. The 'Gediao doctrine' hoped that poetry scholars could begin by learning to differentiate qualities of good and bad poetry; learn to imitate the essence and style of good poetry; from this, proceed to develop their individual skill; and finally break through the set patterns to form a mature style of their own. Most poets, however, only reached the 'imitation' stage, so the "Gediao doctrine" was mocked for producing parrot-like poets who could only create poor imitations of great works. In spite of this, the "Gediao doctrine" still offered a mechanism for poets to free themselves from traditional ways of thinking, and many of its theories were incisive and unique, and represent a turning point in traditional poetry.

Keywords: Shen Deqian gediao, formal style to differentiate style mental capacity
intertext