

## 從「風格」到「作用」 ——論許學夷「正對階級」說的意義

謝旻琪

### 一、「正對階級」的提出

許學夷，字伯清，南直隸江陰（今江蘇江陰）人，生於明嘉靖四十二年，卒於崇禎六年（1563-1633），為晚明復古派後期的文人。他的《詩源辯體》<sup>1</sup>四十卷，對於各個朝代、各詩體流變的狀況，都有很深刻的考察。

本文所要討論的「正對階級」一說，是許學夷在論述元和時期詩歌的時候所提出的。由於許學夷著重辯體，他在論述中，往往為作家、詩作，分別列為「正宗」、「大變」、「小偏」等等，做一詩史定位。他把唐詩依初、盛、中、晚四個階段分別論述：初唐三卷，盛唐五卷，中唐共十卷——大曆時期共四卷、元和時期共六卷——，晚唐三卷。元和時期是他花最多篇幅論述的時期，甚至比他重視的盛唐還要多。他特別提出說明，這是為了讓學習者能「窮極其變，始知反正」<sup>2</sup>，換言之，能識得「正」，才是此書撰寫最重要的目的。

在有關元和時期詩歌的論述中，值得我們注意的是，許學夷將柳宗元列為「正對階級」，而且專指其律詩而言。他的論述原文是這樣的：

大曆以後，五、七言律流於委靡，元和諸公群起而力振之。賈島、王建、樂天創作新奇，遂為大變；而張籍亦入小偏；惟子厚上承大曆，下接開成，乃是正對階級。<sup>3</sup>

大曆之後，律詩流於委靡，元和詩人以「變」的方式重振詩風。<sup>4</sup>白樂天等人為「大變」，張籍為「小偏」，柳宗元為「正對階級」。許學夷又針對柳宗元為「正對階級」的說法解釋道：

<sup>1</sup> 《詩源辯體》，周維德集校：《全明詩話》（濟南：齊魯書社，2005年6月），頁3178。本文所引出自《詩源辯體》者，皆採此版本，以下不再註錄。

<sup>2</sup> 《詩源辯體·凡例》，頁3163。

<sup>3</sup> 《詩源辯體》卷二十三，頁3321。

或問：子厚上承大曆，何得為正對階級？曰：開、寶至大曆，則流暢清空，風格始降；元和至開成，則工巧襯貼，作用日深。前以風格言，後以作用言也。蓋風格既降，自應作用耳。<sup>5</sup>

「正對階級」一語頗令人費解。全書中，唯獨柳宗元一人屬「正對階級」，且翻閱時其他諸家詩學論著，並沒有其他學者使用這樣的詞彙。此詞大抵為許學夷所獨創，並不是一個流行、通用的用語。

那麼，什麼是「正對階級」？

按照字面上來看，所謂「正對」，是指正面相對的意思；至於階級，就是階梯的層級。以「階級」來論詩者，如王世貞在《藝苑卮言》中云：「風雅三百、古詩十九，人謂無句法，非也。極自有法，無階級可尋耳。」<sup>6</sup>階級在詩論當中，指到達詩的某境界、樣貌的次序、路徑。許學夷自己也大量用「階級」二字來論詩。如「學者以識為主，則有階級可循，而無顛躓之患」<sup>7</sup>，強調「識」的重要；又或者如論「正變」時，云「皆自一源流出，體雖漸降，而調實相承」者，「如堂陛之有階級，自上而下，級級相對，而實非有意為之」<sup>8</sup>；諸如此類。

而柳宗元為「正對階級」，可由上面兩段引文語意判斷：盛唐到大曆，「流暢清空，風格始降」，而元和之後，「工巧襯貼，作用日深」；柳宗元正是居於這個交界處的人物，是從「風格」轉向「作用」的那層階梯。

然而，此中有幾個問題可再探求：許學夷說「蓋風格既降，自應作用耳」，何為風格，何為作用？律詩的發展過程何以有這樣的區分？柳宗元律詩的特色為什麼會居於此中的轉折地位？這涉及了許學夷對唐律發展史的看法，以下即展開論述。

## 二、「風格」與「作用」的劃分

### (一) 作用的意義

首先，探討「作用」的涵意。許學夷提到「作用」一語，首見於論漢魏詩歌。他說：

<sup>4</sup> 有關元和時期之「變」，可參見拙作〈許學夷對元和時期詩歌的看法〉，《東亞漢學研究》（長崎：長崎大學環境科學部，2013年9月）第3號，頁198-207。

<sup>5</sup> 同上註，頁3322。

<sup>6</sup> 王世貞：《藝苑卮言》，丁仲祐：《續歷代詩話》（台北：藝文印書館，1983年6月），頁1113。

<sup>7</sup> 《詩源辯體》卷三十四，頁3364。

<sup>8</sup> 《詩源辯體》卷三十二，頁3357。

漢、魏同者，情興所至，以不意得之，故其體皆委婉，而語皆悠圓，有天成之妙；魏人異者，情興未至，始著意為之，故其體多數敘，而語多構結，漸見作用之跡。故漢人篇章，人不越四五，而魏人多至於成什矣。此漢人潛流而為建安，乃五言之初變也。<sup>9</sup>

許學夷提出了兩個概念，一是「天成」，二是「作用」，是兩種不同的創作動機。「天成」是「情興所至，不意得之」，而「作用」是「情興未至，著意為之」。因此「天成」所表現出來的作品樣貌是「體皆委婉，語皆悠圓」，「作用」展現出來的是「體多數敘，語多構結」。<sup>10</sup>從創作數量上也可以看出，由於漢人創作是由情性所至，往往得於不經意之間，所以作品量不超過四、五篇，但魏人則蓄意為之，因此數量增加。

五言後續的變化是這樣的：

建安五言，再流而為太康。然建安體雖漸入數敘，語雖漸入構結，猶有渾成之氣。至陸士衡諸公，則風氣始漓，其習漸移，故其體漸俳偶，語漸雕刻，而古體遂淆矣。此五言之再變也。<sup>11</sup>

太康五言，再流而為元嘉。然太康體雖漸入俳偶，語雖漸入雕刻，其古體猶有存者；至謝靈運諸公，則風氣益漓，其習盡移，故其體盡俳偶，語盡雕刻，而古體遂亡矣。此五言之三變也。<sup>12</sup>

元嘉五言，再流而為永明。然元嘉體雖盡入俳偶，語雖盡入雕刻，其聲韻猶古，至玄暉、休文，則風氣始衰，其習漸卑，故其聲漸入律，語漸綺靡，而古聲漸亡矣。此五言之四變也。<sup>13</sup>

永明五言，再流而為梁簡文及庾肩吾諸子，然永明聲雖漸入於律，語雖漸入綺靡，其古聲猶有存者。至梁簡文及庾肩吾之屬，則風氣益衰，其習愈卑，故其聲盡入律，語盡綺靡，而古聲盡亡矣。此五言之五變也。<sup>14</sup>

<sup>9</sup> 《詩源辯體》卷四，頁 3221。

<sup>10</sup> 許學夷對漢魏詩的看法與嚴羽、胡應麟不同，嚴羽認為漢與魏詩都是「不假悟也」，胡應麟則以為建安以降為「妙悟」，方能得此精深。許學夷則認為，嚴羽只見漢魏同者，未見其異，其說「得其要而弗詳」，而胡應麟雖見到漢魏之異，但「詳而弗得其要」，因為從「天成」到「作用」乃是「無著而有著，無礙而有礙」，不能說是妙悟。見《詩源辯體》卷四。

<sup>11</sup> 《詩源辯體》卷五，頁 3230。

<sup>12</sup> 《詩源辯體》卷七，頁 3242。

<sup>13</sup> 《詩源辯體》卷八，頁 3249。

<sup>14</sup> 《詩源辯體》卷九，頁 3253。

從五言二變到四變，體漸入俳偶，語言漸入雕刻，程度隨著時間演進而更甚；到謝靈運的時代，古體完全消亡，然而仍存有古聲。然後元嘉之後，律開始發展，語言更綺靡，齊梁時期，古聲也完全消失。我們可以看出，從漢詩「本乎天成」，到後來語言、聲調的轉變，都是由於人為作用的加入，詩的發展變走向衰亡。許學夷強調，「梁、陳以後，古體既失，而律體未成，兩無所歸，斷乎不可為法」，又說：「梁、陳以後，體實相因，而格日益卑，予何所致其辯乎？」<sup>15</sup>

要之，「作用」是蓄意、著意，刻意造詞的意思，五言古詩的發展，也因為作用的關係，而有「格以代降」的趨向。然而許學夷試圖較客觀地去考察這些變化，以不同的標準，去看待不同時代、不同詩歌，衡定不同的美學特徵，列舉諸家詩人的作品，展示「天成」和「作用」不同的藝術風貌。

## (二) 風格的意義

至於「風格」一語，要到許學夷論初唐詩才開始出現。唐之後，五言的變化走向不一樣的道路：

五言自漢、魏流至陳、隋，日益趨下，至武德、貞觀，尚沿其流，永徽以後，王（名勃，字子安）、楊（名炯）、盧（名照鄰，字昇之）、駱（名賓王）則承其流而漸進矣。四子才力既大（至此始言才力，說見《凡例》），風氣復還，故雖律體未成，綺靡未革，而中多雄偉之語，唐人之氣象風格始見（至此始言氣象風格），此五言之六變也。<sup>16</sup>

五言自王、楊、盧、駱，又進而為沈、宋二公。沈、宋才力既大，造詣始純（至此始言造詣，說見《凡例》），故其體盡整栗，語多雄麗，而氣象風格大備，為律詩正宗（至此始為律詩正宗）。此五言之七變也。<sup>17</sup>

五言的六變，是律體的新開始，而七變，則是由沈佺期和宋之問造就了律詩正宗。其中，「才力」是轉變的重大關鍵：初唐的王、楊、盧、駱四人因為「才力」，終於振奮詩風，也終於展現所謂的「唐人氣象風格」；其

<sup>15</sup> 《詩源辯體》卷十一，頁 3259。

<sup>16</sup> 《詩源辯體》卷十二，頁 3260。

<sup>17</sup> 《詩源辯體》卷十三，頁 3264。

後的沈、宋也因為「才力」，而開始有「造詣」。值得注意的是，許學夷認為「才力」、「氣象風格」、「造詣」都是論述此時詩源流的新概念，他在《詩源辯體》凡例中即說道：

《辯體》中論漢、魏、六朝詩不言才力造詣者，漢、魏雖有才而不露其才，六朝非無才而雕刻綺靡，又不足以騁其才；漢、魏出於天成，本無造詣，而六朝雕刻綺靡，又不足以言造詣。故必至王、楊、盧、駱，始言才力；至沈、宋，始言造詣；至盛唐諸公，始言興趣耳。<sup>18</sup>

漢魏時境界已達，渾然天成，則不需談論才力、造詣的問題；六朝未達到理想的境界，則不足以稱才力、造詣。至於初唐四家已有足夠才力，卻未始能談造詣，要到沈宋二家，才有聚積凝領的歷程和需求。這是許學夷所認為的發展進程。

這樣的區隔，與其他論者的論述方式並不相同。比如論才，許學夷很明確的把「才」和「才力」兩者分開，「才力」是個人才性足以達到某種境界的能力，而「才」單指個人才性而言。我們看這段引文：

漢人五言，本乎天成，固無堂奧可臻；魏人雖漸見作用，然亦無階級、無造詣，但才高者更條達華瞻耳。<sup>19</sup>

他又說：

漢人五言有天成之妙，子建、公幹、仲宣始見作用之跡，此雖理勢之自然，亦是其才能作用耳。<sup>20</sup>

初唐後始能談才力，初唐之前，僅談「才」。他認為，魏詩已見作用，但個人才性越高，越能將字詞用得更好。

胡應麟也有類似的觀點：

漢人詩，氣運所鍾，神化所至也，無才可見，格可尋也。魏才可見，格可尋，而其才大，其格高也。晉、宋其格卑矣，其才故足尚也。梁、陳其才下矣，其格故亡譏焉。<sup>21</sup>

<sup>18</sup> 《詩源辯體·凡例》，頁3161。

<sup>19</sup> 《詩源辯體》卷四，頁3225。

<sup>20</sup> 《詩源辯體》卷四，頁3225。

他並強調，詩之不同，是由於世變，要能變得好，須靠個人之才：

蘇、李之才，不必過於曹、劉；陸、謝之才，不必下於公幹。而其詩不同也，則其世之變也。其變之善也，則其才之高也。<sup>22</sup>

格以代降，許學夷和胡應麟的看法雷同，對於各時期之才的觀點也相似，但是胡應麟「才」和「才力」二詞是混用的。比如胡應麟說：

詩至五言古，五言古至兩漢，無論中才，即大匠國工，履冰袖手。七言古即不爾，苟天才雄膽，而能刻意前規，則縱橫排蕩，滔滔莽莽，千言不窮，點筆立就，無不可者。然五言古才力不足，可勉而能；七言古非才力有餘，斷不至也。<sup>23</sup>

有才力，方能做得好七言古詩；由此可知，胡應麟並沒有像許學夷那樣細緻的區分「才」與「才力」意義或時代上的不同。

再說說「造詣」。許學夷說的「造詣」，指的是靠聚積凝領、努力而成，足以到達某境界的能力。胡應麟不太常用造詣來言詩。胡應麟說：「五言古意象渾融，非造詣深者，難於湊泊。」<sup>24</sup>只是在討論作五言古詩的方法而已，也未如許學夷那樣有時代的特殊意涵。

許學夷談的「造詣」，還可以從以下引文來看：

漢、魏古詩，盛唐律詩，其妙處皆無跡可求。但漢、魏無跡本乎天成，而盛唐無跡乃造詣而入也。或以漢、魏無跡亦造詣而入者，豈漢、魏亦如唐人日鍛月鍊，千百成帙而有階級可升耶？<sup>25</sup>

他比較了盛唐律詩和漢魏古詩的成就——兩者表現出來的妙處，都是無跡可求；然而差別在於，漢魏古詩來自於天成，而盛唐則是由於造詣。換言之，盛唐詩之所以無跡，重點在於「日鍛月鍊」、「千百成帙」、「有階級可升」的過程，與漢魏古詩不同。

許學夷又說道：

<sup>21</sup> 胡應麟：《詩藪》，外編卷二，周維德集校：《全明詩話》（濟南：齊魯書社，2005年6月），頁2588。本文所引出自《詩藪》者，皆採此版本，以下不再註錄。

<sup>22</sup> 同上註。

<sup>23</sup> 胡應麟：《詩藪》，內編卷二，頁2513。

<sup>24</sup> 胡應麟：《詩藪》，內編卷五，頁2543。

<sup>25</sup> 《詩源辯體》卷三，頁3207。

漢、魏人詩，自然而然，不假悟入；後之學者，去妄返真，正須以悟入耳。<sup>26</sup>

漢、魏人詩，自然而然，不假學習。後之學者，情興不足，風氣亦澀，苟非專習凝領，不能有得耳。<sup>27</sup>

如此說法，就徹底與前輩王世貞區隔開來。王世貞說：「西京建安，似非琢磨可到，要在專習凝領之久，神與境會，忽然而來，渾然而就，無岐級可尋，無色聲可指。三謝固自琢磨而得，然琢磨之極，妙亦自然。」許學夷認同「造詣」須靠專習凝領，久而久之，以期能忽然而來；但他認為，漢魏詩歌的確沒有路徑可依循，那是由於「天成」的緣故，並不需要經過專習凝領的過程。因此從沈、宋之後，才能談論「造詣」這個概念。

至於「興趣」，則是要到盛唐之後。這觀念是承繼著宋代嚴羽的說法而來。嚴羽說：

盛唐諸人惟在興趣，羚羊掛角，無跡可求。故其妙處透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。近代諸公，乃作奇特解會，遂以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩。夫豈不工？終非古人之詩也。<sup>28</sup>

許學夷對此十分認同，也說道：

盛唐諸公律詩，形跡俱融，風神超邁，此雖造詣之功，亦是興趣所得耳。<sup>29</sup>

興趣，指興發的意趣。盛唐詩，更重要的是興趣高遠，才能達到崇高的成就。

瞭解了上述的觀念，接下來，就可以談到「風格」了。

就律詩而言，沈宋之後「才力既大，造詣始純」，所以此時所造就的，是律詩的正宗，也就是律詩所展現出最理想的藝術樣貌——「體盡整栗，語多雄麗，而氣象風格大備」。

許學夷在其他朝代，零星地使用「氣象」一語，到唐以後，許學夷則往往以「氣象風格」並稱。然而，氣象和風格，是兩個不同的概念。比如

<sup>26</sup> 《詩源辯體》卷三，頁 3207。

<sup>27</sup> 同上註。

<sup>28</sup> 嚴羽：《滄浪詩話》，何文煥：《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1991年9月）頁 443。

<sup>29</sup> 《詩源辯體》卷十七，頁 3285。

我們看初唐時期的七言古詩，許學夷說王、盧、駱「三子偶儷極工，綺豔變為富麗，然調猶未純，語猶未暢，其風格雖優（七言古至此始言風格），而氣象不足。此七言之六變也」。<sup>30</sup>顯見風格、氣象二者是有各別發展進程的。

另外，我們再看許學夷論高適、岑參，說他們「才力既大，而造詣實高，興趣實遠」，因此表現在五、七言古詩，是「調多就純，語皆就暢，而氣象風格始備」，他在此補充說明，在此前只能言風格，直到這時候才有「氣象兼備」。然後談到高、岑的五、七言律詩時，說是「體多渾圓，語多活潑，而氣象風格自在，多入於聖矣」。<sup>31</sup>

所謂的氣象，原本指的是大自然景觀變化的現象。但如果用在文學理論，往往指某一時代的總體精神反映在作品上的風貌，或者作家氣性特徵所展現在作品上的樣貌。涂光社說，氣象是「一種虛實、神形兼具，指時代、作家、作品意象的氣概風貌的概念」<sup>32</sup>；而葉嘉瑩則更落實的說，是「詩歌中所表現之景物之形象與音節的氣勢」。<sup>33</sup>

至於風格，汪湧豪有專文解釋，指出風格原意是「人的韻度格量」，「常見於東晉以來的人物品鑑」。後來用來談文學，「大抵在詩歌的風調格力，並且偏重在格力這一要素」。也因此，「常常被人運用於對詩歌質幹的強調」。<sup>34</sup>

氣象和風格是兩個不同的概念，但就許學夷提出的「氣象風格始備」、「氣象風格大備」、「氣象風格自在」等這些連用的語意來看，儘管有程度上的不同，但都是指作品中展現出形象、音節上的氣概、氣勢，並且風調、格力具有質幹、剛勁的味道。

另外我們不能忽略的是，許學夷說王、楊、盧、駱四家時，律體未成，但「唐人之氣象風格始見」，表示這氣象風格是有時代的意義。尤其是理論立場傾向復古派的論者，往往都有「聲音之道與政通」這一看法的趨向，認為時代不同、氣運不同，所表現出來的藝術風貌也會不同。

另外，我們可以看許學夷怎麼看待「氣象風格」：

<sup>30</sup> 《詩源辯體》卷十二，頁 3263。

<sup>31</sup> 《詩源辯體》卷十五，頁 3270。

<sup>32</sup> 涂光社：《原創在氣》（南昌：百花洲文藝出版社，2001年12月），第四章〈文學理論中的氣〉，頁 135。

<sup>33</sup> 葉嘉瑩：《論柳永詞》，繆越、葉嘉瑩合著：《靈谿詞說》（台北：正中書局，2000年10月），頁 135。

<sup>34</sup> 汪湧豪：《風骨的意味》，頁 230。



或問予：子嘗言：初唐五、七言律，氣象風格大備，至盛唐諸公，則融化無跡而入於聖，然今人學盛唐或相類，而學初唐反不相類者，何耶？曰：融化無跡，得於造詣，故學者猶可為，氣象風格得於天授，故學者不易為也。唐人詩貴造詣，故與論漢、魏異耳。<sup>35</sup>

他認為，當今學習者，學盛唐較易、學初唐較難，原因就在於初唐時期的氣象風格是來自於「天授」。這看起來有些矛盾，一方面因為許學夷論初、盛、中唐詩，都用了「氣象風格」一語；一方面是由於初唐從王、楊、盧、駱到沈、宋，才力、造詣的加入，而使得其作品開始可以用「氣象風格」來討論，那麼沈、宋的造詣，和盛唐人的造詣，差別在哪呢？

如果仔細看許學夷論初唐和盛唐的律詩樣貌，初唐之體「整粟」，語「雄麗」，而盛唐以後之體「渾圓」，語「活潑」，也就是說，初唐的雄偉剛健，符合許學夷說的「氣象風格」最理想、最標準的意義；這與前面所論漢魏詩歌的「天成」相類似，是自然而然，並非來自於人為的刻意用力。至於盛唐的氣象風格，則已轉向「自在」，其渾圓活潑的特質，雖是一種幾乎是信手拈來，不需假以雕飾，即可飽滿靈動的狀態，但這種狀態須要靠學習，蘊積已久，造詣極高，就可到達此地步。許學夷說：

漢、魏古詩，由天成以至作用，故魏為降於漢。初、盛唐律詩，由升堂而入於室，故盛為深於初。<sup>36</sup>

從漢魏以來，詩人們對於古詩所用之力，是「作用」，對詩體是一種破壞；而初唐到盛唐，詩人們對於律詩所用之力，是「造詣」，使得盛唐詩歌成就達到極致。而這種「造詣」之功，讓初唐雄偉的「風格」，逐漸變得更飽滿自在，這是許學夷對於詩發展到盛唐的觀察。

### 三、唐律的衰頹與柳宗元的位置

經過極盛的盛唐時期之後，中唐逐漸轉衰。許學夷說：

盛唐諸公五、七言律，多融化無跡而入於聖；中唐諸子，造詣興趣所到，化機自在，然體盡流暢，語半清空，其氣象風格，至此而頓衰耳。<sup>37</sup>

<sup>35</sup> 《詩源辯體》卷十四，頁 3269。

<sup>36</sup> 《詩源辯體》卷十七，頁 3283。

中唐諸子，才力既薄，風氣復散，其氣象風格宜衰，而亦主清空流暢，則氣格益不能振矣。<sup>38</sup>

中唐律詩之衰，是一種清空流暢的樣貌，「氣象風格」不若初盛唐的剛健飽滿。他又比較初盛唐和大曆時期詩歌的不同特色：

蓋初唐氣格甚勝，而機未圓活；大曆過於流婉，而氣格頓衰；盛唐渾圓活潑，而氣象風格自在，此所以為詣極也。<sup>39</sup>

中唐「化機自在」，所謂「化機」，是轉化之機。初唐詩風雄偉，尚未有流暢的轉化，而盛唐則是渾融自在，是造詣已極的結果。到了大曆，許學夷的用語是「過於流婉」。流婉太過，雖然流暢，但風格則不如初盛，律詩自此轉衰。

接下來，我們可以看許學夷對於錢起和劉長卿二人的論述。大曆時期的錢起、劉長卿，「下流至柳子厚五、七言律」。<sup>40</sup>許學夷考察、分析每個作家的作品樣貌，並且指出此流派會開啟誰、或開啟哪種作品特色；而錢起、劉長卿可算是柳宗元律詩之「源」。

許學夷對於錢、劉二人的作品，很細緻的分別高下優劣，然整體而言許學夷是這麼說的：

錢、劉才力既薄，風氣復散，故其五、七言古氣象風格頓衰，然自是正變。……五、七言律造詣興趣所到，化機自在，然體盡流暢，語半清空，而氣象風格亦衰矣，亦正變也。<sup>41</sup>

這都是「正變」，也就是「皆自一源流出，體雖漸降，而調實相承」者。這樣的衰，是勢之所趨，並非有意為之。許學夷又說：

盛唐高、岑五言，子美七言，以古入律，雖是變風，然氣象風格自勝；錢、劉諸子五、七言，調雖合律，而氣象風格實衰；此所以為不及也。<sup>42</sup>

<sup>37</sup> 《詩源辯體》卷二十一，頁 3315。

<sup>38</sup> 《詩源辯體》卷二十一，頁 3316。

<sup>39</sup> 《詩源辯體》卷十七，頁 3282。

<sup>40</sup> 《詩源辯體》卷二十，頁 3310。

<sup>41</sup> 《詩源辯體》卷二十，頁 3310

<sup>42</sup> 《詩源辯體》卷二十，頁 3312。

或問：沈、宋五、七言律，化機尚淺，而以為正宗；錢、劉諸子，化機自在，而以為正變，何也？曰：唐人之詩，以氣象風格為本，根本不厚，則枝葉雖榮而弗王耳。斯足以知大曆矣。<sup>43</sup>

他強調的是一種較客觀的評定方式——直接用「氣象風格」來考察優劣，而非用正變。正變既然是無意為之，勢之必然，就不能以正為優，變為劣。因此，高、岑、杜甫雖然以古入律，不符合該時代、該體之本色，沈、宋二人的律詩尚未發展成熟；但以氣象風格來說，都要勝過錢、劉。

既然唐人之詩「以氣象風格為本」，我們就可以了解為什麼大曆是衰了。在此將許學夷對漢以來詩歌評定的固定術語，列表如下：

	漢	魏	晉、六朝	初唐	盛唐	大曆
體	委婉	敦欬	俳偶	整粟	渾圓	流暢
語	悠圓	結構	雕刻、綺靡	雄麗	活潑	清空
氣象、風格				備	自在	衰、降

漢到六朝，由於「作用」之故，日趨衰落；到初唐氣象風格開始出現，至大曆轉衰。值得注意的是，其後的元和，許學夷就不再用這樣固定的分析，顯見元和時期，這個代表「大變」——「萬怪千奇，其派各出」<sup>44</sup>——的時期，須要換別種考察方式了。許學夷為這時代的詩歌下了註解——「異端曲學，必起於衰世」，並且花了六卷的篇幅，比整個唐代的其他時期要來得多。他完全承認元和時期以後，詩人們「各立門戶，實以才力相勝」，但他也提醒讀者，「元和諸公如異端曲學，多縱恣變幻，資性高明者，未識正變而遽讀之，不免為惑耳」。<sup>45</sup>他恐怕才性高的人，讀了之後被詭譎、多變的時代給吸引迷惑了，而不能識得源流正變。

有了這樣的認識，我們就可以再重新檢視柳宗元的位置了。柳宗元「上承大曆，下接開成，乃是正對階級」。他在分期上，屬於「大變」的元和時期，但詩歌卻不屬於「大變」。許學夷說：

然子厚才力雖大，而造詣未深，興趣亦寡（止就律詩言），故其五言長律及七言律對多湊合，語多妝構，始漸見斧鑿痕，而化機遂亡矣，要亦正變也。<sup>46</sup>

<sup>43</sup> 《詩源辯體》卷二十，頁 3312。

<sup>44</sup> 《詩源辯體》卷三十二，頁 3357。

<sup>45</sup> 《詩源辯體》卷二十四，頁 3323。

<sup>46</sup> 《詩源辯體》卷二十三，頁 3321。

少了造詣、興趣，柳宗元儘管才力大，卻走向一種精巧、雕飾的路線。這比大曆的「流暢清空」更為衰落，靈巧流婉的「化機」在此消亡。

其後，再往下「流」，即到晚唐的許渾。許學夷說：

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，要亦正變也。<sup>47</sup>

許渾才力更小，比柳宗元更追求形式，也更見斧鑿痕，律詩更為凋敝。從錢起、劉長卿，流至柳宗元，再流至許渾，都是屬於正變。許學夷也特別辨明了時下讀者可能的質疑：

或問：子厚七言律較錢、劉諸子，氣格似勝，何謂不如大曆？曰：子厚詩語多妝構，其聲調乃失之於重，非氣格有勝耳。再以許渾、韋莊相比，則知之矣。<sup>48</sup>

柳宗元聲調太重，而非氣格有勝。因此這些詩人們「如堂陛之有階級，自上而下，級級相對，而實非有意為之」的正變關係是確定的。

柳宗元居於此中的樞紐位置，在他之前，尚可談「氣象風格」，此後「工巧襯貼，作用日深」無風格可言。許學夷即說：「蓋風格既降，自應作用耳。」柳宗元就是那個自上而下的階梯，關鍵的那一層。

#### 四、結語

許學夷提出柳宗元律詩為「正對階級」，並說「前以風格言，後以作用言」，又說「蓋風格既降，自應作用耳」。風格是一種氣勢，是詩中表現的剛健力道，並不是用技巧可以完成的事。風格降低之後，接下來就是作用層的問題，人們開始運用技巧，運用智力，使詩能夠工巧襯貼。柳宗元的才力大，是許學夷所認同的，可上承大曆時期仍有的「流暢清空」；但是柳宗元的「造詣未深，興趣亦寡」、「對多湊合，語多妝構」，則下接開成。由於他的精工，使得詩的發展有重大的轉向，他正是處於從風格轉向作用的交界人物。

<sup>47</sup> 《詩源辯體》卷三十，頁 3344。

<sup>48</sup> 《詩源辯體》卷二十三，頁 3322。

這樣的說法其實涉及到許學夷的詩史觀念：首先，「才力」、「造詣」、「興趣」這三者，是有關寫作者本身條件與能力的，以及「風格」，是有關作品樣貌的，這些詞彙，在許學夷的論著裡，都有特定的發展次序，不能錯亂。詩的發展，隨著時代有不同的綜合條件，須細部考察。

其次，許學夷認為詩體發展的初始，都具有一種渾融崇高的特質，是不可、或很難追企的。而後來的學習者若要努力，必須是專習凝領，久而入悟，而非追求形式。因此，我們看許學夷論古詩、律詩的衰落過程，都是由於作用——人為加工、刻意為之的緣故。「作用」不論在何時，都是詩歌由盛轉衰的因素。儘管詩人聰明有才華，著意追求新巧，詩歌仍是不可避免地向著衰落的方向前進。許學夷比較初、盛、中、晚的詩歌表現：

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。大抵盛之與衰，只是寬裕、深刻二途。<sup>49</sup>

中唐五、七言律，氣格雖衰而神韻自勝，故諷詠之猶有餘味；晚唐諸子，氣格既亡而神韻都絕，故諷詠之輒復易厭。<sup>50</sup>

盛唐諸公律詩，興趣極遠，雖未嘗騁才華、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。<sup>51</sup>

寬裕所以有餘，深刻所以窘迫，這就是盛唐詩到晚唐詩衰落的過程。然而，他並不把這樣的衰落當作一種可批判的客體，而是經過深刻考察後，將此一「事實」加以呈現。也因此，他以「氣象風格」作為標準，來評定唐詩各個時期的價值。柳宗元為「正對階級」的說法，正表現出許學夷考察唐詩發展的立場。

<sup>49</sup> 《詩源辯體》卷十七，頁 3286。

<sup>50</sup> 《詩源辯體》卷二十一，頁 3316。

<sup>51</sup> 《詩源辯體》卷十七，頁 3286。