

從「群體意識」與「個體意識」論文學史「詩言志」與「詩緣情」之對舉關係--以明代格調、性靈詩學分流起點為論證核心

從「群體意識」與「個體意識」 論文學史「詩言志」與「詩緣情」之對舉關係 --以明代格調、性靈詩學分流起點為論證核心

李百容*

摘 要

中國詩學素來有「詩言志」、「詩緣情」兩大傳統，分別源於先秦兩漢以前及魏晉六朝以後，詩歌由社會詩用轉向個人抒情的发展。是文學反映政治、社會或具有政教諷諭，漸趨發展為個體以一己之感物反映創作主體個殊之審美經驗，由此兩者交互表現出中國詩歌之特色，即關注群體共同價值及個體存在價值之創作意向的實踐。由於文學史上以「詩言志」為精神依止大多以「復古」為幟，交互與「詩緣情」進行辯證，而又以明清格調、性靈詩學主張分流對峙尤為強烈。故本文以明初格調說之先聲李東陽，以及晚明性靈說之先聲李贄，分別以「詩樂合論」詩主「和」及「個體自覺」詩主「真」之詩學分流起點為觀察視角，相應於「詩言志」、「詩緣情」詩學傳統進行內部聯繫，以說明「詩言志」詩教精神之「復古」，和「詩緣情」詩主情性之「新變」，實為兩種創作意識的對峙。吾人於文學史評價之界定，當應重新審視兩者，不宜以格調、性靈詩學之執「用」、執「體」而偏頗其中一方。

關鍵字：詩言志、詩緣情、格調、性靈、群體意識、個體意識

投稿日期：2008年2月27日，2008年7月2日修改完畢，2009年2月4日通過採用

* 李百容，淡江大學中國文學研究所博士生，E-mail: pjlee@ck.tp.edu.tw

壹、引言

近代朱自清《詩言志辨》一書開啟文學批評將「詩言志」、「詩緣情」視為對舉概念，引起了廣泛的討論及後續研究，然亦有學者質疑其說。¹由於觀察文學史「詩言志」、「詩緣情」之是否對舉，實可由各種面向去進行探討，而本文則嚐試以創作主體之創作意識的傾向「群體意識」或「個體意識」，²從詩學理論接受「詩言志」、「詩緣情」傳統，進而落實詩歌創作之實踐，其關鍵起點創作意識之抉擇，來觀察兩者是否對舉之歷史辯證的發展關係。

朱自清以「獻詩陳志」、「賦詩言志」、「教詩明志」、「作詩言志」來分層說明「詩言志」傳統和政教之密切關聯，³並明白地說：「『詩言志』簡直就是『詩以明道』了——這個『道』卻只指政教。這也能闡明『詩言志』一語的本旨。」⁴由於朱氏在「詩」與「志」的關係之引證論述取材自《左傳》⁵，而釐析「情」、「志」字義亦多引證儒家經典或經學家如鄭玄、孔穎達……的注解，再加上其於《詩言志辨》序中直接將「詩言志」和「詩教」相聯繫，⁶並以「詩言志」、「比興」、「溫柔敦厚」之「詩教」，作為後世論詩之金科玉律。⁷這不免讓人質疑朱氏所論「詩言志」是附庸經學之詩論？還是基於闡明詩歌起源之政教效能？朱自清此論據考乃出於反對周作人將「言志」與「載道」對立，⁸故其作《詩言志辨》，當是為了還原被解構之「詩言志」的詩學傳統，而進行論證。

雖然朱自清在論述「詩言志」和政教之關聯性時或有牽強之處，⁹但並

¹ 見龔鵬程〈從「呂氏春秋」到「文心雕龍」—自然氣感與抒情自我〉收於氏著《文學批評的視野》(台北：大安出版社，1990年1月)，頁47-50。

² 本文「個體意識」的界定援引顏崑陽〈論唐代「集體意識詩用」的社會文化行為現象—建構「中國詩用學」初論〉(東華人文學報，第一期，1999年7月)，頁47所指：「個體意識」，即一個人對於生命實存與行為價值的認知，強調個體不可共有之特性，將個體視為獨立而相對於其他團體，而不必去服從超越個體以上的集體共有之更高價值。至於「群體意識」乃相對於「個體意識」，是一個人對於生命實存與行為價值的認知，將主體價值意向與群體共同價值合一，具有儒家淑世之理想性。

³ 見朱自清《詩言志辨》(台北：頂淵文化，2001年12月)，頁7-47。

⁴ 同上注，頁41。

⁵ 同上注，頁18-20。

⁶ 同上注，頁3-4。

⁷ 同上注，頁49。

⁸ 同注1，龔鵬程前揭書，頁49。

⁹ 見曾守正《先秦兩漢文學言志思想及其文化意義—兼論與六朝文化的對照》(國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1998年12月)，頁2-7。

從「群體意識」與「個體意識」論文學史「詩言志」與「詩緣情」之對舉關係--以明代格調、性靈詩學分流起點為論證核心

不能以此否定先秦兩漢文學具有涉外性功能的部分，¹⁰亦即是說〈詩大序〉列於《毛傳·關雎》題下開宗明義所云：

〈關雎〉，后妃之德也，風之始也，所以風天下而正夫婦也。故用之鄉人焉，用之邦國焉。風，風也，教也；風以動之，教以化之。¹¹

其中明顯的社會性向¹²及政教諷諭的詩用觀，此昭明可見，不用贅論。而這亦是反對「言志」「緣情」為對舉概念者，其所不樂見「詩言志」被賦予傳統詩學即政教工具的產物之主因。因此有急於擺脫〈詩大序〉中明顯強調「正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗」的政教效應者；¹³又有對〈詩大序〉產生「執政教之用以為體」的偏見者；¹⁴更進而有以美感經驗之詮釋為本以建構詩美典，並形成「譜系性」的論述者。¹⁵故將「詩言志」與「詩緣情」合流，以孔穎達所釋「情、志一也」為根據，試圖將先秦兩漢之政教文學納入「抒情」的詮釋系統中，¹⁶並將「詩言志」、「詩緣情」合論，以「抒情」傳統取而代之，並主張「情志統一」是作品之為典範的主要條件。而近代中國文學史書寫接受此一思維，輕忽講求政教詩用之詩歌創作，偏重文學抒情自我典範的論述。此一文學史觀的形成，是否與中國文學歷史發展事實相吻合，實需再進一步檢驗觀照。

筆者認為若欲建構以中國文學文本為主之文學史觀，觀察歷代詩學之流變，「詩言志」和「詩緣情」是否對舉，仍是值得深入探討的論題。而此二

¹⁰ 曾守正整理先秦兩漢言志思想，指出四個詮釋面向：一為藝術的歷史發生論，二為文學的創作論，三為文學的接受論，四則為文學的涉外功能。同上注，曾氏前揭書，頁315-317。

¹¹ 見毛傳、鄭箋、孔穎達疏《毛詩注疏》(台北：藝文印書館，十三經注疏，嘉慶二十年重刊宋本)，卷一，頁12。

¹² 「社會性向」語出顏崑陽〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉(清華學報，新35卷第2期，2005年12月)，頁295-330。(後參考書目缺)

¹³ 見鄭毓瑜著〈詩大序的詮釋界域—「抒情傳統」與類應世界觀〉一文，收於《文本風景—自我與空間的相互定義》(台北：麥田，2005年12月)，頁239-241。

¹⁴ 見顏崑陽〈從詩大序論儒系詩學的「體用」觀—建構「中國詩用學」三論〉，收於《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》(台北：政大中文系，2002年5月)，頁287-324。

¹⁵ 見顏崑陽〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉，宣讀於2007年6月22日「第十屆文學與美學暨第二屆中國文藝思想國際學術研討會」，會議論文頁2-25。

¹⁶ 「政教文學」語出陸曉光《中國政教文學之起源—先秦詩說論考》(上海：華東師範大學出版社，1994年8月)。

者是否對舉，爭議主要在「言志」、「緣情」界義之分歧，而界義之分歧其關鍵則在：「志」、「情」是為一或為二的問題。究竟「志」、「情」是「一析為二、二合為一」的一元系統內辯證發展，亦或是「二元對立統一」的對立辯證、調和通變的關係，實與「志」、「情」於文學歷史發展過程中意涵之衍義及演變，並繫乎詮釋者觀照視角之不同，而形成了不同面向的多元論述。然這也意味著「志」、「情」於歷代意涵的變化移位，以及「詩言志」和「詩緣情」是否對舉的問題，關涉的不僅是文學本身的問題，而是歷代文學與政治意識、社會文化集體意識、文人創作意識…等等的互動關聯所致。因此本文試圖：透過隱含於詩學理論底蘊之創作意識為觀察視角，以創作意識之群體意識與個體意識的對峙，且二者可辯證統一於創作主體之「絕對自我意識」的前提下，梳理「詩言志」和「詩緣情」傳統，相應於明以降格調與性靈詩學流派分歧的對照關係，探討文學史「詩言志」、「詩緣情」兩者辯證統一過程中，實有其對舉的歷史發展軌跡，值得我們進一步注意。¹⁷

貳、「詩言志」、「詩緣情」界義

「詩言志」一詞源自《尚書·虞書》及〈詩大序〉，〈虞書〉云：

帝曰：夔，命汝典樂，教胥子。直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。詩言志，歌永言，聲依永，律和聲；八音克諧，無相奪倫，神人以和。¹⁸

〈詩大序〉云：

詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言；言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情發於聲，聲成文，謂之音。治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。……上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。至於王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風、

¹⁷ 此研究進路參見顏崑陽同注15前揭論文，頁17-18；又另見嚴明《中國詩學與明清詩話》(台北：文津出版社，2003年4月)，頁138~172。

¹⁸ 見《尚書注疏》卷三(台北：藝文印書館，十三經注疏本，1979)，頁46。

從「群體意識」與「個體意識」論文學史「詩言志」與「詩緣情」之對舉關係--以明代格調、性靈詩學分流起點為論證核心

變雅作矣。國史明乎得失之跡，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上，達於事變而懷其舊俗者也。故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。¹⁹

從上述文獻，我們看到兩條重要線索：

- 一、「詩言志」的「志」²⁰和「聲」有關，此「聲」和「情」亦有關，而「情發於聲，聲成文，謂之音。」故謂「治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。」因此〈詩大序〉中的「情」乃出於「傷人倫之廢，哀刑政之苛」，詩人由此感觸情，進而「吟詠情性，以風其上」。又由「上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風」，可以看出〈詩大序〉中的「情」「志」必關乎政教。²¹
- 二、詩歌和樂律，於此可見到聯繫，²²並進而可由此推求詩教和樂教相互之關聯。再者，從「八音克諧，無相奪倫，神人以和」及「治世之音安以樂，其政和」，可以看出樂教之美學核心思想乃「和」，而「和」此一音樂美學指涉人倫調和、政通人和等群體意識相關之意涵，和政教有密切關係。²³

由上所論，我們看到〈虞書〉和〈詩大序〉中所指「詩言志」，其中的「志之所之」傾向群體共同價值意向，並和音樂結合，透過「和」之音樂美學，達到詩歌之政教功能。而此中的「情」非關個體意識之下「自我」的表現。縱使有，亦在儒家思想下群己和諧的群體意識之合乎禮義的表現，故謂

¹⁹ 同注11前揭《毛詩注疏》，頁12-19。

²⁰ 以「詩言志」為題專論當以朱自清《詩言志辨》為肇端，其後以此為論者甚多，而大陸學者陳良運《中國詩學體系論》（北京：中國社會科學出版社，1992年7月），以「言志篇」「緣情篇」「立象篇」「創境篇」構成全書，是繼《詩言志辨》之後，論述「詩言志」「詩緣情」較為有系統者。

²¹ 顏先生透過〈詩大序〉文本所指，精微辯證出〈詩大序〉中「情」的內涵不同於魏晉六朝「詩緣情」的情。又接著指出〈詩大序〉中儒系詩學的「志」有二層義：第一層義指詩歌未完成之前，與「情」為對而可區別之價值意向。〈詩大序〉的「詩言志」之說，在觀念上，已融攝了「情」、「志」二種要素，豐富了「志」的「感性經驗」內涵。當然，此「情」此「志」皆關乎政教。這是儒系詩學中情、志的特定質性。見同注14顏崑陽前揭期刊，頁302-307。

²² 同注3前揭書，頁16。朱自清在《詩言志辨》中指此現象為詩樂不分家。並認為《詩經》中之所以有不符合「詩無邪」詩教的詩歌留存，其中某些看似「緣情」的作品，其實是樂工為了保存聲調而存錄，並非因其詩歌的內容。

²³ 「和」之音樂美學和政教有密切關係，始自荀子〈樂論〉，後文於此將有續論，於此僅作略述。

「變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。」此顏崑陽曾辯證〈詩大序〉中的「情」固然關乎政教，卻亦不失其藝術性，即群己不二、情志辯證融合的結果。故政教諷諭僅是詩之「用」，而非詩之「體」（事物的本體），政教只是「體」由內而外的衍伸性效應，若要達到這種政教效能，也要有能真正感動人心的藝術性，因其「體」本就涵蘊了人們普遍而真切的社會現實經驗。²⁴因此對於〈詩大序〉中「言志」傳統和政教息息相關的詩學起源論，吾人實無需因「政教」二字而將之置入「文學為政治服務」的框架之中，並致力於擺脫漢儒之社會詩用觀。相反地，我們當正視先秦兩漢由於普遍群體意識（普遍之中偶有個殊）的影響，詩人之創作意識亦不免在其生命主體感物觸情多涉群體社會，而呈現出和政教有關之衍外性效應。

由此，本文界定「詩言志」詩學傳統關乎群體共同價值意向之創作意識，其詩歌之「情」「志」關乎政教，起源於先秦兩漢儒系之詩觀，並演生詩教之說。詞源取自《尚書·虞書》及〈詩大序〉，初始將詩樂合論，旨在「上以風化下，下以風刺上」感動人心之「化」「刺」的政教效能，因而同時兼具文學「社會性」及「藝術性」的價值。表現形式，語辭多採「比興」，樂律主求「和」，而「比興」與「和」各為中國詩學美學、音樂美學的核心研究範疇。在文學歷史的發展歷程中，詩學主張復古者，多以回歸「詩言志」為指標價值，故形成文學史創作意識的一種傳統，呈現出群體意識之詩用現象。

至於「詩緣情」一詞則首見於陸機〈文賦〉，其云：

每自屬文，尤見其情。……佇中區以玄覽，頤情志於典墳。遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春；心懍懍以懷霜，志眇眇而臨雲。詠世德之駿烈，誦先人之清芬。遊文章之林府，嘉麗藻之彬彬。慨投篇而援筆，聊宣之乎斯文。……詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮。²⁵

由此段文字看來，「詩緣情」的「情」²⁶和〈詩大序〉中的「情動於中

²⁴ 見同注14顏崑陽前揭期刊，頁317。

²⁵ 見梁蕭統編《文選》（台北：藝文印書館，1989年1月），頁245~246。陸機除了〈文賦〉以外，尚有幾處提到「緣情」，如〈歎逝賦〉云：「樂墮心其如忘，哀緣情而來宅。」又〈思歸賦〉云：「悲緣情以自誘，憂觸物而生端。」

從「群體意識」與「個體意識」論文學史「詩言志」與「詩緣情」之對舉關係--以明代格調、性靈詩學分流起點為論證核心

而形於言」之「情」看似相近，然其中內涵實有異，大抵「情」「志」二字之意義從先秦至六朝，已有「言意位差」²⁷的演變。其中「頤情志於典墳」之「情志」合用，也不盡然和先秦兩漢相同。從文本解讀，「緣情」的「情」和「體物」的個體審美意識之觸物生情有關，即其所謂「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春……」。亦和劉勰《文心雕龍》所云：

人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。²⁸（〈明詩〉）

詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區；寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。²⁹（〈物色〉）

以及鍾嶸《詩品》序所云：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」³⁰皆同涉及「感物」³¹，而物所觸之感與政教諷諭無關，乃魏晉六朝個體意識自覺之後，³²詩歌的創作、情感的抒發，皆可由「一個各別的『審美主體』指向一個具體的『審美對象』，而以此『審美經驗』創造個人抒情詩。」³³另劉勰〈明詩〉所指：「感物吟志，莫非自然」，則引出當時所謂「志」是與「自然」有關，乃相對於名教而非關乎政教。³⁴可見魏晉六朝美

²⁶ 以「詩緣情」為專題著書者有裴斐《詩緣情辨》（四川：四川文藝出版社，1986年2月）。另尚有陳昌明碩士論文《緣情文學觀》（台北：臺灣書店，1999年11月），以六朝緣情觀念為其論述重點，其主張「詩言志」「詩緣情」對舉的觀點，亦值參考。

²⁷ 「言意位差」一語見顏崑陽〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉（清華學報，新二十八卷第二期，1998年6月），頁143-172。所謂「言意位差」意指不同時代的人，對於「情」「志」的論述，因說話者所站立的發言位置，有宇宙、作者、作品、讀者之別，而形成「情」「志」字義的演變。（頁143-147）（後參考書目缺）

²⁸ 見黃叔琳等注《增訂文心雕龍校注》（北京：中華書局，2005年），頁64。劉勰於〈明詩〉篇開宗明義地說：「大舜云：詩言志，歌永言，聖謨所析，義已明矣。」故可說劉勰在〈明詩〉中意欲融和「詩言志」「詩緣情」兩種傳統，其又有〈通變〉一篇，用意一也。

²⁹ 同上注，頁693。

³⁰ 見鍾嶸《詩品》（台北：金楓出版社，1986年12月），頁18。

³¹ 詳論見同注26陳昌明《緣情文學觀》前揭版本，頁114-120。另見同注20陳良運《中國詩學體系論》前揭版本，頁114-118。

³² 魏晉六朝「個體意識」的覺醒和文學創作的關聯，現已有博士論文以此為專題成書，見黃偉倫《魏晉文學自覺論題新探》（台北：臺灣學生書局，2006年7月）。

³³ 同注14，顏崑陽前揭期刊，頁324。另顏先生解釋「詩緣情」乃從先秦兩漢「群體意識」的生命存在價值觀轉為魏晉六朝「個體意識」的生命存在價值觀，見頁323。

³⁴ 同注26，見陳昌明前揭書「情性與玄理」一節，頁21-27。另見勞思光《新編中國哲學史》（第二冊）（台北：三民書局，1991年8月），頁169-170。勞氏認為郭象注《莊子》，以「物之自爾」釋「自然」。

學、玄學思潮，對詩歌創作起了積極影響，「詩緣情」正是在此背景下，所應運而生的詩學觀。

此外，形式表現方面，由曹丕《典論·論文》所云：「詩賦欲麗」，到陸機〈文賦〉所云：「詩緣情而綺靡」，其詩的語言形式，走向「講求音節的錯落和詞藻的華美，而不必使用『託喻』性的比興。」³⁵至於詩的功能亦不必涵具某一社會性目的，純粹是自我抒情，乃相對「詩言志」基於群體共同價值意向之創作意識，為一以呈現個體生命存在價值意向之創作意識，而與「詩言志」之詩學觀形成群己意識的對舉，並產生了詩歌創作實踐之不同，和詩學理論的對峙以及詩歌流派之各自演變和分歧。

由此，本文界定「詩緣情」詩學傳統為以個體生命存在價值意向為創作意識，其詩歌之「情」「志」關乎「感物」，為啟蒙自莊子藝術觀主體心靈無限開展之自由意識，³⁶生成於魏晉六朝美學、玄學之詩觀。詞源取自陸機〈文賦〉，乃取其上承《典論·論文》，下啟《文心雕龍》《詩品》的關鍵性，為當時詩歌創作意識的代表性語詞，是詩人由先秦兩漢以關懷群體為詩用，走向詩人發抒審美主體「體物」之感的抒情自我，意味著創作意識由群體轉入個體，可視為是文學離開「政教」，追求新變的自覺。正由於對新變的自覺，在文學歷史發展歷程中，詩學主張新變者，亦多以「詩緣情」個體自覺之創作意識為依歸，在文學史上也形成相對於「詩言志」的另一個詩學傳統，故復古與新變之爭，如格調和性靈之分歧，便可視為是源於「詩言志」「詩緣情」傳統，群體與個體之創作意識的對峙。

再者，本文為要釐清詩學流派之分歧對立，故以「情志為二」及「詩言志」「詩緣情」對舉之詩學傳統為前提設準，但仍主張「群己不二」、「情志辯證融合」之詩歌典範，並以此作為「詩言志」、「詩緣情」二元辯證融合之文學史評價，此即典範之所以為典範的意義。

參、復古與新變—「詩言志」、「詩緣情」兩種創作意識的對峙

承上所論，「詩言志」、「詩緣情」在文學史發展歷程中，各為詩學主張復古與新變者之精神依歸。以下本文將就「詩言志」傳統中「詩樂合

³⁵ 同注2顏崑陽前揭期刊，頁46。另見同注20陳良運《中國詩學體系論》前揭版本，頁149-155。

³⁶ 見顏崑陽《莊子藝術精神析論》(台北：華正書局，2005年1月)，頁154-171。

從「群體意識」與「個體意識」論文學史「詩言志」與「詩緣情」之對舉關係--以明代格調、性靈詩學分流起點為論證核心

論」，以及「詩緣情」傳統中「個體自覺」兩個重要特質，分別觀察兩個詩學傳統分流發展，各自分別與明代格調、性靈詩學開端有何關聯，並觀察兩者詩學之分流，乃群體意識與個體意識之兩種創作意識的對峙，此為本節論述重點。

一、從詩樂合論觀察「詩言志」傳統和格調說之關聯

根據孔子、荀子〈樂論〉及《禮記·樂記》的文獻記載，來觀察「詩禮樂合論」、「禮樂合論」，以至由樂教而詩教的發展，便可了解〈詩大序〉中「詩樂合論」的政教效能是與之一脈相承的。孔子於《論語》所錄「詩禮樂」、「禮樂」合論者有：

興於詩，立於禮，成於樂。（〈泰伯〉）

人而不仁，如禮何？人而不仁，如樂何？³⁷（〈八佾〉）

而荀子〈樂論〉直承孔子，並總結先秦音樂美學及樂教思想，他開宗明義說：

夫樂者、樂也，人情之所以不免也。故人不能無樂，樂則必發於聲音，形於動靜；而人之道，聲音動靜，性術之變盡是矣。

然後指出透過「和」之音樂美學，可以導人情於美善，³⁸他說：

樂中和則民和而不流，樂肅莊則民齊而不亂。民和齊則兵勁城固，敵國不敢嬰也。……四海之民莫不願得以為師，是王者之始也。

樂者，天下之大齊也，中和之紀也，人情之所必不免也。

君子樂得其道，小人樂得其欲；以道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。樂行而志清，禮脩而行成，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧，美善相樂。

³⁷ 上列兩條資料分別見於《論語正義》，收於《四部備要》經部(中華書局據南菁書院續經解本校刊)，泰伯第八；八佾第三。

³⁸ 同注36顏崑陽前揭書，頁129-130。顏先生指出：從尚書、左傳、國語的史料看來，「和」之音樂性已被運用到政治教化。(頁130)

樂也者，和之不可變者也；禮也者，理之不可易者也。樂合同，禮別異，禮樂之統管乎人心矣！³⁹

我們可以由上列荀子〈樂論〉重要論述看出，荀子以「和」作為其論樂的核心思維，乃因其主張「性惡」，故其強調音樂「審一以定和者」的音樂審美標準，目的在以人為的藝術文化導引自然情性而後趨善去惡，配合禮的運作，達到相輔相成化性起偽的目標，故旨在「以道制欲」。⁴⁰而此一樂教精神，和《禮記·中庸》對看，則又可看出其「教」的意義：

天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教。

喜怒哀樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之達道也。致中和，天地位焉，萬物育焉。⁴¹

「致中和」是中庸之道的精髓，亦是導引人的感情欲望及行為能自然合乎儒家「道」的思想命脈。而樂教是人倫、人際之調和的方法之一，亦可視之為「修道」，故稱之為「教」。

接著我們再以《禮記·樂記》中「和」之音樂美學，觀察其如何地與荀子〈樂論〉及《禮記·中庸》「教」的精神相呼應，其云：

大樂與天地同和，大禮與天地同節。
樂者天地之和也，禮者天地之序也。

凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲；聲成文謂之音。是故治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。……唯君子為能知樂，是故審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。⁴²

³⁹ 以上《荀子·樂論》所列諸條，見李滌生《荀子集釋》(台北：臺灣學生書局，1991年10月)，頁455-469。

⁴⁰ 詳論見愚著〈論荀子「和」之音樂美學與樂教思想〉(建中學報，2006年12月)，頁33-42。(後參考書目缺)

⁴¹ 上列兩條資料見岑溢成、楊祖漢《大學中庸義理疏解》(台北：鵝湖月刊雜誌社，1983年10月)，頁13~36。

⁴² 鄭玄注、孔穎達疏、阮元校勘，《禮記正義》，《重刊宋本十三經注疏附校勘記》(臺北：藝文印書館，1993影印原刊清嘉慶二十年江西南昌府學本)，頁633。

《禮記·樂記》和《樂論》所論固然不全然相同，但其以「和」為音樂美學，並作為樂教思想核心，兩者則是承繼關係。《禮記·樂記》所提出的「審樂以知政」和「聲音之道與政通」，不僅和荀子《樂論》有關聯，當亦是對孔子「詩可以觀」論點的深入探討，⁴³此即為《詩大序》所引錄：「治世之音安以樂，其政和……」之「詩樂合論」主「和」的思想根據。

我們從孔子、荀子、《中庸》、《樂記》一直到《詩大序》所論，可以考察出下列幾項提供我們詮釋「詩言志」思想的觀點：

- (一) 詩樂合論，在其內部聯繫的思想源頭，和「禮」相輔相成，因此「禮」隱微在詩樂合論之中，故《詩大序》曰：「至於王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風、變雅作矣。……故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。」當可為證也。
- (二) 《詩大序》中「聲」和「情」的關係，似乎可溯自荀子《樂論》以「詩禮樂」對治人情的關係(荀子《正名》：「性之好惡喜怒哀樂謂之情」)，所謂「情動於中」、「發乎情，民之性也」，意謂著以詩(內中涵攝禮樂的概念)導引民之情至美善，其中運用樂音之「和」導向「以道制欲」的化性起偽之政教效能。故《詩大序》中的「情」關乎政教，可說是承自先秦儒系詩學的發展。
- (三) 從荀子所謂「樂中和則民和而不流，樂肅莊則民齊而不亂。……是王者之始也」，及《禮記·中庸》所謂「致中和，天地位焉，萬物育焉」，以及《禮記·樂記》所謂「聲音之道與政通」、「審樂以知政」，再加上《詩大序》引援《禮記·樂記》所錄「治世之音安以樂，其政和」，其旨皆在以樂音達到治世政教的目的。而將這種樂教的思想置入詩歌創作之中，無非是以群體共同價值意向之道德意識，作為「詩言志」之「志」⁴⁴的核心思想。亦即是說：《詩大序》總結先秦兩漢之詩歌藝術創作觀，透過詩樂合論，以「聲音之道與政通」⁴⁵作為詩歌聲律的要求，建立以詩致中和的創作意識，達到群體共同利益和價值，是「成己成物」思想落實詩藝創作，是以詩為「道」的文化意識。

然漢以後，「詩言志」這種以群體共同價值意向為創作意識的傳統，歷魏晉六朝文質之爭而起變化，到了唐詩人雖主張「復古」，如陳子昂、李

⁴³ 見夏傳才《十三經概論》(下)(台北：萬卷樓圖書，1996年6月)，頁341-343。

⁴⁴ 《荀子·儒效》指出：「聖人也者，道之管也。天下之道管是矣，百王之道一是矣，故詩書禮樂之歸是矣。詩言是其志也，書言是其事也，禮言是其行也，樂言是其和也，春秋言是其微也。……天下之道畢是矣。」

白、元稹、白居易，⁴⁶但尚無強調「聲音之道」以點明詩歌聲調為評詩「第一義」⁴⁷的理論出現。直至明格調派，才算大舉「聲音之道」進行「復古」理論建構及典範的樹立，對詩之聲調的要求，可視為是承「詩言志」詩樂合論之思想而來。⁴⁸根據郭紹虞在《中國詩的神韻格調及性靈說》一書中指出：「由格調說言，李東陽可說是格調說的先聲」，⁴⁹因此本文以李東陽之詩學理論作為觀察格調和「詩言志」關聯性的主要對象；內容上，則以「詩樂合論」的論點作為主要詮釋的文本。

以下列舉李東陽在《懷麓堂詩話》所敘關於詩之聲調的主張：

- 甲、詩在六經中別是一教，蓋六藝中之樂也。樂始於詩，終於律。人聲和則樂聲和，又取其聲之和者以陶寫情性，感發志意，動盪血脈，流通精神，有至於手舞足蹈而不自覺者。後世詩與樂判而為二，雖有格律而無音韻，是不過為俳偶之文而已。使徒以文而已也，則詩之教何必以詩律為哉。
- 乙、觀〈樂記〉論樂聲處，便識得詩法。
- 丙、詩必有具眼，亦必有具耳。眼主格，耳主聲。
- 丁、陳公父論詩專取聲，最得要領。潘禎應昌嘗謂予詩宮聲也。予訝而問之。潘言其父受于鄉先輩曰，詩有五聲，全備者少，惟得宮聲者為最優，蓋可以兼眾聲也。李太白杜子美之詩為宮，韓退之之詩為角，以此例之，雖百家可知也。
- 戊、今之歌詩者，其聲調有輕重清濁長短高下緩急之異，聽之者不問而知其為吳為越也。……然其調之為唐為宋為元者，亦較然明甚，此何故耶？大匠能與人以規矩，不能使人巧，律者，規矩之

⁴⁵ 詳論見蔡瑜〈論「聲音之道與政通」的意涵及其在唐詩學中的演繹過程〉，收於蔡氏《唐詩學探索》(台北：里仁書局，1998年4月)，頁296-324。

⁴⁶ 關於「詩言志」的精神為唐人所傳承，並形成集體詩用之社會文化行為現象，見同注2，顏崑陽前揭期刊，頁43-68。

⁴⁷ 明詩學之分流，推其始原，實是受到南宋嚴羽務求「第一義」「截然謂當以盛唐為法」……等觀念所影響，而形成詩學流派之往復論辯。見蔡瑜〈從典律之辨論明代詩學的分歧〉(台大中文學報17期，2002年12月)，頁6。

⁴⁸ 同上注，頁9。蔡瑜指出：「李東陽從讀者面強調詩歌諷詠的效果，是對於自〈詩大序〉以來的『詩言志』傳統中的『吟詠情性』從作者層面向讀者層面靠攏，也是向樂教的回歸。」

⁴⁹ 見郭紹虞《中國詩的神韻格調及性靈說》(臺北：華正書局，2005年2月)，頁28。由於李東陽是李夢陽所反對臺閣體成員之一，怎麼是格調派之先聲？就郭氏的看法，乃是從明代詩學主張以「聲」為主的開端，筆者同意此看法，蓋東陽乃明代承臺閣下開復古之關鍵人物，故以其為觀察重點。

從「群體意識」與「個體意識」論文學史「詩言志」與「詩緣情」之對舉關係--以明代格調、性靈詩學分流起點為論證核心

謂，而其為調，則有巧存焉。苟非心領神會，自有所得，雖日提耳而教之無益也。

己、五七言古詩，仄韻者上句末字類用平聲，惟杜子美多用仄，如〈玉華宮〉、〈哀江頭〉，諸作，概亦可見。其音調起伏頓挫，獨為趨健，以別出一格，回視純用平字者，便覺萎弱無生氣。

庚、長篇中須有節奏，有操有縱，有正有變，若平鋪穩布，雖多無益。唐詩類有委曲可喜之處，惟杜子美頓挫起伏，變化不測，可駭可愕，蓋其音響，與格律正相稱，回視謹作皆在下風，然學者不先得唐調，未可遽為杜學也。⁵⁰

從甲乙兩條詩話看來，李東陽之所以詩主聲調，與〈樂記〉論樂以「和」為音樂美學及其樂教思想實有關聯，而由樂論詩，由樂教論詩教，即是傳承「詩言志」以群體共同價值意向為創作意識，進而主張詩之格調的重要性，來達到詩教的政教效能。⁵¹因此他以「眼主格，耳主聲」來說明詩之耳目乃格與聲，又說「論詩專取聲，最得要領」，故說李東陽為格調派之先聲，並不為過。

再者格調派核心人物李夢陽以「和」為中心的詩學理論，⁵²對照其所說：「夫詩，宣志而道和者也，故貴宛不貴嶮，貴質不貴靡，貴情不貴繁，貴融洽不貴工巧，故曰聞其樂而知其德，故音也者，愚智之大防，莊諛簡侈浮孚之界分也。」⁵³（〈與徐氏論文書〉我們可以如此說：李夢陽所謂「宣志而道和者」、「聞其樂而知其德」除了接受自荀子〈樂論〉、《禮記·樂記》、〈詩大序〉「詩言志」詩樂合論思想外，李東陽「取其聲之和以陶寫情性」不能說對其沒有影響。儘管明史稱「夢陽才思雄鷲，卓然以復古自命。弘治時，宰相李東陽主文柄，天下翕然宗之。夢陽獨譏其萎弱，倡言文必秦、漢，詩必盛唐，非是者弗道。」⁵⁴但仍然不能抹煞掉格調派將「和」之音樂美學及樂教思想，從樂教至詩教，恢復「詩言志」傳統，於明代乃

⁵⁰ 以上所列甲乙丙丁戊己庚，諸條詩話，見周賓賓點校《李東陽集》（長沙：岳麓書社，1985年1月），頁529-547。

⁵¹ 見同注45蔡瑜前揭書，頁321-324。又另見同注47蔡瑜前揭期刊，頁190-194。

⁵² 詳論見侯雅文〈論李夢陽以「和」為中心的詩學體系—以「和」為依據所規制的詩歌本質與功能〉（東華人文學報第八期，2006年1月），頁89-120。

⁵³ 見郭紹虞編《中國歷代文學論著精選》中冊（台北：華正書局，1991年3月），頁286。

⁵⁴ 見《明史》卷二百八十六，列傳第一百七十四，文苑二，李夢陽傳。收於《二十五史》（上海古籍出版社）第10集，頁8010。

李東陽發其端，⁵⁵李夢陽承其詩樂合論且成為格調派核心人物的詩學發展歷程。至於李東陽受嚴羽《滄浪詩話》影響，而李夢陽則未必，此乃另當別論，於此不敘。

除此之外，從乙戌兩條詩話，可以看出李東陽對於格律聲調之細膩研究及美學標準。從「宮聲者為最優」，再以「李太白杜子美之詩為宮」，可見其以李杜為典範，乃從「聲」為其審美觀。在聲律平仄上又尤其推崇杜子美之「頓挫起伏，變化不測」，可見杜甫之為格調派的典範，主要在符合其「聲」的審美標準。

值得一提的是，李東陽強調「聲調」有其美學標準，但主張的是「活法」，而不是「死法」，此由其所謂：「大匠能與人以規矩，不能使人巧，律者，規矩之謂，而其為調，則有巧存焉。苟非心領神會，自有所得，雖日提耳而教之無益也。」可以說明李東陽反對形式化的模仿，主張作詩需透過「心領神會」，此應是受到嚴羽「妙悟說」的影響。此外，李東陽也注重以辭達意的創作論，並表示「詩語貴新」的態度，其曰：

作詩不可以意徇辭，而須以辭達意。辭能達意，可歌可詠，則可以傳。

詩貴不經人道語。自有詩以來，經幾千百人，出幾千萬語，而不能窮。是物之理無窮；而詩之為道亦無窮也。⁵⁶

由以上所論可知，明代復古以「詩言志」「詩樂合論」的精神論詩，格調派先聲李東陽，其詩論旨在恢復詩歌中樂教精神，進而達到詩教之政教效能（「致中和，天地位焉，萬物育焉」〈中庸〉），這大概是「明朝繼元而起，恢復漢人統治地位與因之而來的文化新局面，充滿了期待」⁵⁷所應運而生的詩學主張，是基於一種文人主體自覺之群體意識的集體復古風潮，⁵⁸未必要和模擬詩風劃上等號。

⁵⁵ 《藝苑卮言》：「長沙之於何李也，其陳涉之啟漢高乎？」

⁵⁶ 同注50前揭《李東陽集》，頁532。

⁵⁷ 同注47蔡瑜前揭期刊，頁192。

⁵⁸ 《明史·陳遇傳》記載：「遇自開基之始，即侍帷幄，帝嘗問保國安民之計，遇對以不嗜殺人、薄斂任賢，復先王禮樂為首務。」由此可窺明初文人經蒙元統治之後，渴望恢復儒家禮樂文化之強烈期待。關於明初文人復古意識之政治、社會成因，詳論見史小軍《復古與新變—明代文人心態史》（河北教育出版社，2001年11月），頁1-37。

從「群體意識」與「個體意識」論文學史「詩言志」與「詩緣情」之對舉關係--以明代格調、性靈詩學分流起點為論證核心

二、從個體自覺觀察「詩緣情」傳統和性靈說之關聯

何謂「個體自覺」？本文根據余英時先生在〈漢晉之際士之新自覺與新思潮〉一文中論及「士之個體自覺」時說：

所謂個體自覺者，即自覺為具有獨立精神之個體，而不與其他個體相同，並處處表現其一己獨特之所在，以期為人所認識之義也。⁵⁹

由此一定義的基礎上，我們亦同意余先生所指：漢末「人倫鑒識」以及老莊玄學之發展，助長魏晉以後文人個體意識之自覺，並促成文學價值獨立之自覺，⁶⁰故曹丕《典論·論文》所謂。「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致」，即指出作者體氣之個殊性；而劉勰《文心雕龍》於〈體性〉篇中進而發展曹丕的論點說：

夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸？，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，並情性所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。……體式雅鄭，鮮有反其習；各師成心，其異如面。……吐納英華，莫非情性。⁶¹

則觸及創作者「情性」⁶²的問題。劉勰認為內在的「才」與「氣」，外在「學」與「習」之形成作家的「情性」，直接影響作品的「體貌」，故說：「是以賈生俊發，故文潔而體清；長卿傲誕，故理侈而辭溢……安仁輕敏，故鋒發而韻流；士衡矜重，故情繁而辭隱……。豈非自然之恆資，才氣之大略哉！」⁶³這所謂「自然」指的即是作家天賦資質，而「體性」則是「因內而符外」的內外統一之呈現。⁶⁴而由上列引述的論點，我們可以說：

⁵⁹ 見余英時《中國知識階層史論》(古代篇)(台北：聯經，1980年8月)，頁231-232。

⁶⁰ 同上注，頁232~266。另見注32黃偉倫前揭書，文覺自覺時代界說亦各不同，本文採余英時先生的論點。

筆者按：文學作品之中有個體意識的表現，不代表作者有個體意識的自覺表現，兩者涵義不同。

⁶¹ 同注53前揭《中國歷代文學論著精選》上冊，頁187。

⁶² 關於先秦至六朝「情性」的探討，詳論見注26陳昌明《緣情文學觀》前揭版本，頁41-72。陳氏認為：六朝文學藝術之得以拓展，正是建立在「個人自覺」的被發現與「個人經驗」的重新被評估，故六朝文士乃憬悟到「情性」為文學的基本特質。(頁65)

⁶³ 同注53前揭《中國歷代文學論著精選》上冊，頁187-188。

⁶⁴ 同上注，頁192。劉勰在〈體性〉篇末言：「宜摹體以定習，因性以練才」，可見其主張「體性」乃可摹可練，亦即強調後天的學習，不同曹丕所謂「不可力強而致」的先天決定論。

曹丕「氣之清濁有體」及劉勰「各師其心，其異如面……吐納英華，莫非情性」，即是在創作主體於文學價值獨立之自覺後，發現並強調作家體氣影響作品體貌之密切關係。無疑地，這也將觸發作家對自我「情性」的自覺，以發展自我與群體不同之處，並表現個體獨特的風格，此即本文之所謂文學創作者個體意識之自覺。

既強調個體表現，重視個體心靈的自由及情性的真實，便和儒家重視群體共同價值及意志的創作意識，在本質上即形成對峙。而溯源「詩緣情」之尚情「真」的藝術精神，則可視為啟蒙自莊子「道」之尚真。⁶⁵莊子一書共用六十六個「真」字，⁶⁶可見「真」為莊子思想重心之一，何謂「真」？《莊子·漁父》有一段虛擬與孔子的對談，並進而批評儒家反「真」的「禮樂」教化，突顯出莊子和孔子對於人情的不同態度，其云：

真者，精誠之至也。不精不誠，不能動人。故強哭者雖悲不哀，強怒者雖嚴不威，強親者雖笑不和。真悲無聲而哀，真怒未發而威，真親未笑而和。真在內者，神動於外，是所以貴真也。……事親以適，不論所以矣；飲酒以樂，不選其具矣；處喪以哀，無問其禮矣。禮者，世俗之所為也；真者，所以受於天也，自然不可易也。故聖人法天貴真，不拘於俗。愚民反此，不能法天而恤於人，不知貴真，祿祿而受變於俗，故不足。惜哉！子之早湛於人偽而晚聞大道也。⁶⁷

雖然〈漁父〉非莊子之作，但其中云：「真者，所以受於天也，自然不可易也。」卻可視為是對莊子「真」字最簡要明確的詮釋，而此「真」指的即是得之於自然之本性。⁶⁸固然文藝的「情」、「真」及「感物吟志，莫非自然」，皆非等同於莊子思想之「情」、「真」、「自然」，但可以確定的是：莊子的思想具有啟發藝術表現之自由意識及精神，相對於儒家以詩為「道」之禮樂精神，對於強調「主體之真」的魏晉六朝文藝論，以至「詩緣

⁶⁵ 同注36顏崑陽前揭書，頁93-113。

⁶⁶ 同上注，頁109。

⁶⁷ 見王先謙《莊子集解》(台北：木鐸出版社，1988年6月)，頁275-276。

⁶⁸ 同注36顏崑陽前揭書，頁109。另劉勰在〈明詩〉說：「感物吟志，莫非自然」，「自然」一語涉及「莊子」藝術精神之影響文藝論，故本文以「詩緣情」詩學傳統之主張「情」啟蒙自莊子。(頁307-315)儘管如此，我們仍要辨明莊子之「情」和「詩緣情」之「情」在境界層次上，仍有高下之分。顏先生指出莊子，乃「主張人不應以好惡內傷其身，故一切造作之情緒都必須消解，而他(莊子)所欲肯定的『情』，則是『萬物與我為一』的大情。」(頁304)

情」之主張個體「感物」審美之抒寫，無異是提供了一條可遵循的理論基礎，儘管兩者之間的關係並不如「詩言志」和儒家「詩禮樂」政教之關聯性那樣地明朗。⁶⁹我們可以如此說：「詩緣情」和莊子思想的關聯，乃在於對詩教樊籬的釋放，以及藝術表現情性之個殊，提供了文學離開政教，個體意識取代群體意識的精神依歸，並也使作家之個體自覺成了詩學理論之另一種重要面向。

除此之外，〈漁父〉一篇呈現了莊子「真」與孔子「禮」相對的批判思想，「禮」乃世俗之所為，而「真」則受於天，故以「禮」拘於俗而「不精不誠，不能動人」、「不能法天」因此「不足」，是道家崇尚天真自然反對禮教的宣示。這種以儒家禮教為違反自然的論點，在唐宋元似乎無人表示如此強烈的言詞批判儒學。到明初復古風潮的盛行，政治禮樂教化呼聲再起，文學也舉起「文必秦漢，詩必盛唐」之大幟，此政治、藝術、思想、文學之「復古」意識風行百年之久，⁷⁰所謂「新儒學」(理學)都還是主流。直至晚明文人心態由復古轉向新變，基於對理學之「存天理，滅人欲」的排斥，「抑理尊情」、「貴真尚趣」、「以俗為美」⁷¹等個體意識崛起，此由李贄〈童心說〉承《莊子·漁父》，強調主體性情之「真」於文藝創作的重要性，並反對以文明道、載道的「假」，再一次地以「真」「假」兩種命題形成對峙為批判開端，〈童心說〉一文指出：

夫童心者，真心也，若以童心為不可，是以真心為不可也。夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。若失却童心，便失却真心；失却真心，便失却真人。人而非真，全不復有初矣。

此段在說明其「童心」即「真心」，亦即「絕假純真」，並認為多讀書識義理本為護最初之「童心」，他批判「多讀書識義理障其童心」者，因「童心既障，於是發而為言語，則言語不由衷」，所言「非童心自出之言」，故為「假」，他批判相對於「真」的「假」說：

⁶⁹ 同上注，頁301-303。

⁷⁰ 同注58史小軍前揭書，頁4-7。依史氏指出，李夢陽、王世貞為代表的前後七子亦曾「以復古求真情」來對抗理學之抑制人情，但未能成功。(頁141)

⁷¹ 同上注，頁130-179。史小軍將晚明文人心態分為六大面向進行討論，分別為：(1)淡薄功名，儒商並崇；(2)抑理尊情，欲海浮沉；(3)厭棄仕宦，熱中歸隱；(4)求神問道，寄情山水；(5)惟我獨尊，狂傲無比；(6)貴真尚趣，以俗為美。

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；以假文與假人談，則假人喜。無所不假，則無所不喜。滿場是假，矮人何辯也？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。……詩何必古《選》，文何必先秦。⁷²

我們由此可以觀察出，其立「真」以反「假」之主要目的有三：

- (一) 對假道學的批判：反對理學者以理制情，以多讀書識義理而反障「童心」者的虛假，來說明「六經、《語》《孟》，乃道學之口實，假人之淵藪也，斷斷乎其不可以語於童心之言明矣。」（〈童心說〉）
- (二) 對模擬文風的不滿：反對「假言」、「假文」，因失去童心者，言不由衷，故「著而為文辭，則文辭不能達。非內含以章美也，非篤實生輝光也，欲求一句有德之言，卒不可得。」（〈童心說〉）此種不滿處處是「假」的論點，李贄在《李氏焚書·雜說》中又說：「若夫結構之密，偶對之切；依於理道，合乎法度；首尾相應，虛實相生；種種禪病皆所以語文；而皆不可以語於天下之至文也。」⁷³兩篇文章互相呼應，認為模擬古詩，詩教之德不可得，乃在其不能感動自己的文學作品，亦不能感動別人。
- (三) 主張代變文學史觀：為以「真」為文之至文請命，意在提升通俗文學的地位。李贄指出：「詩何必古《選》，文何必先秦，降而為六朝，變而為近體，又變而為傳奇，變而為院本，為雜劇，為《西廂曲》，為《水滸傳》，為今之舉子業，大賢言聖人之道皆古今至文，不可得而時勢先後論也。故吾因是而有感於童心者之自(至)文也，更說甚麼六經，更說甚麼《語》《孟》乎？」（〈童心說〉）其以為之「至文」「能文」指的即是雜劇院本……等通俗文學，故謂「《拜月》《西廂》，化工也；《琵琶》，畫工也。夫所謂畫工者，以其能奪天地之化工，而其孰知天地之無工乎？……雜劇院本，遊戲之上乘也，《西廂》《拜月》，何工之有！蓋工莫工於《琵琶》矣。」⁷⁴（《李氏焚書·雜說》）

⁷² 本文所引李贄〈童心說〉，皆見同注53前揭《中國歷代文學論著精選》，頁332-333。

⁷³ 同上注，頁335-336。

⁷⁴ 同上注，頁335~336。

以上所論三項要目，可視為是晚明以情之「真」為文學創變風潮的先聲，顏崑陽在《莊子藝術精神析論》中指出李贄〈童心說〉思想之源於莊子，並開明清性靈說之詩學，他說：「雖然李贄所謂『童心』，乃指充滿真切之喜怒哀樂的情緒心，與莊子所謂『常心』顯然層次不同。但他的思想，受道家影響，則是很明白的事實。而李贄這一『童心論』對其後的『公安派』文學影響甚鉅，袁宏道『敘小修詩』所謂『真人真聲，任性而發』，顯與李贄『童心說』論調相近。降至清代，袁枚『答施蘭垞論詩書』所謂『詩者，各人之性情耳』，也是這種觀念的延續。」⁷⁵此只要引證袁宏道〈敘陳正甫會心集〉中所云：

夫趣得之自然者深，得之學問者淺，當其為童子也，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，真無踰於此時者。孟子所謂不失赤子，老子所謂能嬰兒，蓋指此也。⁷⁶

便可以發現袁宏道之「趣」乃自李贄「童心」之「真」而來，「貴真尚趣」相關處可由此窺見一斑。而這種強調創作主體表現性情之「真」「趣」，除了是反對形式化的模擬詩風外，更主要的是在理與欲對抗的晚明，文人個體意識的覺醒，所引發全面創變的思潮。

綜合以上所論，我們可以簡單地說：格調說在明初政治期待禮樂修明，社會期待恢復漢唐盛世的文化群體意識需求下應運而生。而性靈說則在晚明理欲對峙，基於追求主體情性釋放之個體意識覺醒而崛起。性靈以反對格調說之流於模擬進行攻訐，然亦不免有流俗之弊，故明清詩學有格調、性靈之分庭抗禮。

本文以李東陽、李贄分別為格調、性靈說之先聲，觀察兩者詩學分流之起點，乃歸之於「詩言志」群體意識與「詩緣情」個體意識——兩種創作意識的對峙，而分別以復古與新變為幟，其兩者對峙之主要內容歸納如下：

⁷⁵ 同注36顏崑陽前揭書，頁107；頁303。另郭紹虞也指出李贄足為袁宏道先聲者，即在〈童心說〉。見同注49郭紹虞前揭書，頁95-99。再又可見同注17嚴明前揭書，頁170-171，嚴氏指出：「性靈詩說正是在『童心說』的啟示下才得以產生並在明中葉之後廣泛流行的。」關於李贄童心說的要意及與性靈詩說的淵源，亦可參看陳萬益：《晚明性靈文學思想研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，1977年），頁23-33。

⁷⁶ 同注53前揭《中國歷代文學論著精選》，頁337。

- (一) 群體共同價值意向與個體生命存在價值意向，孰為創作主體之爭：格調和性靈的思想根源本就有孔子之詩教與莊子主情真之分流（文藝論的「情真」和莊子「情真」，境界不同）。溯源「儒」、「道」兩家思想分別落實到詩歌創作，則分別與「詩言志」「詩緣情」傳統相應，故兩者之創作意識形成對峙。
- (二) 詩歌體用觀之爭：⁷⁷格調詩學主聲之「和」的美學且兼具詩教、樂教之政教效能，與性靈詩學主情之「真」的美學以創作反映主體情性。相對地，前者強調詩之「用」，後者強調詩之「體」，故兩者因各執「體」「用」之分，導向詩歌藝術美學標準不一，進而相持不下。
- (三) 文學史觀的差異：格調說主正變史觀，⁷⁸性靈說主代變史觀，對於文學之雅俗見解不一，建構典範的理解不同，故以「復古」「新變」為別。由此，我們觀察復古與新變兩者雖然彼此對峙，然兩者大抵皆以理論先行於創作，即使所謂「不拘格套」亦如是。因「不拘格套」即其「法」，「無法可法」又主張「辭達而已矣」，性靈說之弊流於俗、流於「露」⁷⁹是必然的。故我們主張有「法」，但不為「法」所限，亦即主張「活法」（即「法無定法」）。格調說之「法」淪為「死法」，故流於模擬，亦可見也。另兩者在詩歌「體」「用」各自偏執，不能「通變」，當亦是病矣！

肆、餘 論

我們觀察李東陽以詩主聲之「和」來與先秦兩漢的「詩言志」詩學傳統相聯繫，可以說是出於一種群體共同價值意向之「德行的意識」，黑格爾在《精神現象學》指出：

對於德行的意識來說，規律是本質的東西，個體性是要揚棄的東西，而且既要在德行意識自身 又要在世界進程 予以揚棄。在德行的意識那，各人私有的個體必須接受普遍、自在的真與善的訓練約束。…
…在世界進程，個體性的態度與它在德行意識 的態度恰好相反，它

⁷⁷ 此處「體用觀」援用同注14顏崑陽前揭期刊，顏先生所定義：「體」指詩歌創作之本質，「用」指詩歌之政教效能。

⁷⁸ 筆者按：格調主唐詩為正，宋詩為變，是引發唐宋詩之爭的原因之一。

⁷⁹ 見周質平《公安派的文學及其發展》（台北：臺灣商務印書館，1986年5月），頁39。（後參考書目缺）

從「群體意識」與「個體意識」論文學史「詩言志」與「詩緣情」之對舉關係--以明代格調、性靈詩學分流起點為論證核心

現在把自己當成本質而使自在的善和真屈服於自己之下。⁸⁰

因此接受「以詩為道」之詩學者，秉著「聲音之道」的精神，對詩歌之聲律諷詠立論形成規範，從明初高棅於《唐詩品彙》「便凝定出初、盛、中、晚的四唐分期論，更細膩呈現『時有興廢，道有隆替，文章與時高下』的理念，完成其『觀詩以求其人，因人以知其時，因時以辨文章高下，詞氣之盛衰』的四唐九品目的系統。而『初唐』觀念在明初的析出，相應的即是明初文人建構盛世的期待，從而對於由初轉盛的初唐詩予以關注與肯定。」⁸¹而在李東陽的基礎上，李夢陽和何景明則更進一步商榷格的正變與法的有無，審慎思辨建立典律的標準。至於李攀龍的《古今詩刪》及王世貞《明詩評》，則可視為是格調說建立典律標準的代表作。⁸²

相對地，李贄〈童心說〉觸發「性靈」以詩主情「真」來與魏晉六朝的「詩緣情」詩學傳統相應，可以說是基於晚明「理與欲」的爭辯，所產生解脫禮教束縛的個體生命存在價值之覺醒。而晚明詩學主「情」「真」，固然可上溯莊子，但畢竟兩者之「情」、「真」的意涵及其心靈境界差異頗大，故彼此兩者真正的聯繫在「個體自覺」此一關鍵，亦因此與主張「群體意識」之儒家詩「教」有異。基於長期服膺儒家之趨向群體意識並揚棄個體性此一概念，我們似乎可以再運用黑格爾《精神現象學》中之自我的主奴意識來詮釋及分析「性靈」之所以反格調，⁸³目的之一乃在主張個體意識之自為存在、及自群體意識獨立出來的意圖。黑格爾分析自我意識中之「主人與奴僕」意識說：

主人是通過另一意識才被承認為主人的，……那另一意識（奴僕）揚棄了他自己的自為存在或獨立性，而他本身所作的正是主人對他所要作的事。同樣又出現了另外的一面：奴僕的行動也正是主人自己的行動，因為奴僕所作的事，真正講來，就是主人所作的事。⁸⁴

又說：

⁸⁰ 見黑格爾《精神現象學》(台北：里仁書局，1984年7月)，頁293。

⁸¹ 同注45蔡瑜前揭書，頁319。

⁸² 同注47蔡瑜前揭期刊，頁194。

⁸³ 同注80黑格爾前揭書，頁145-156。

⁸⁴ 同上注，頁152。

獨立的意識的真理乃是奴僕的意識。⁸⁵

然後接著說：

在主人面前，奴僕感覺到自為存在只是外在的東西或者與自己不相干的東西；在恐懼中他感覺到自為存在只是潛在的；在陶冶事物的勞動中則自為存在成為他自己固有的了，他並且開始意識到他本身是自在自為地存在著的。⁸⁶

如果我們取「陶冶事物的勞動」包括詩歌的創作，而黑格爾的「自我意識」論，亦涵蓋群體意識、個體意識、道德意識、自由意識……之討論，⁸⁷那麼即使「性靈」之反「格調」，未必等同黑格爾奴僕意識之獨立覺醒，但「性靈」之強調個體自覺，相對念茲在茲皆為群體共同價值之意向，性靈說無非是有不服從格調說，並有取而代之為文學主流的意味，由此角度視之，「性靈」與黑格爾所強調「獨立的意識的真理乃是奴僕的意識」，就不能說完全無關。

因此我們可以看到性靈說之重構典律，幾近是以顛覆格調說之詩歌審美標準及「詩言志」傳統為目的。首先是李贄之反對音樂的導向政教功能，⁸⁸同理當亦反對「詩樂合論」之格調說。⁸⁹再者李贄認為「至文」、「能文」之「情」乃：「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。」⁹⁰和〈詩大序〉中所謂「國史明乎得失之？，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上，達於事變而懷其舊俗者也。故變風發乎

⁸⁵ 同上注，頁153。

⁸⁶ 同上注，頁155。

⁸⁷ 見高全喜《自我意識論》(台北：博遠出版社，1993年9月)。此書乃氏者以黑格爾《精神現象學》為研究對象之大陸博士論文。

⁸⁸ 同注36顏崑陽前揭書，頁292-293。李贄《焚書》卷五〈讀史·琴賦〉云：「余謂：琴者，心也。琴者，吟也。所以吟其心也。……琴自一耳，心固殊也。心殊則手殊，手殊則聲殊，何莫非自然者，而謂手不能二聲，可乎？」

⁸⁹ 李贄在〈讀律膚說〉中說：「蓋聲色之來，發於情性，由乎自然，是可以牽合矯強而致乎？……故性格清徹者音調自然宣暢，性格舒徐者音調自然疏緩，曠達者自然浩蕩，雄邁者自然壯烈，沉鬱者自然悲酸，古怪者自然奇絕。有是格，便有是調，皆情性自然之謂也。莫不有情，莫不有性，而可以一律求之哉！然則所謂自然者，非有意為自然而遂以為自然也。」

⁹⁰ 同注53前揭《中國歷代文學論著精選》，頁336。

情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也」，其中為「風其上」之「吟詠情性」，及「止乎禮義」之「情」，差異不可說不小。而當今「詩言志」「詩緣情」是否對舉的問題，主要仍圍繞在「詩言志」中的「志」有「情」的成分，而在詮解時著意將「詩言志」的「志」釋為「性情」者，則屬性靈說袁枚為最力，⁹¹此可視為是其著力消解「詩言志」詩學傳統儒學教化的功能，並重構詩經由「言志」到「言情」的詮釋手段，亦是為達到詩歌創作之「自為存在」，擺盪在個體意識究竟要再服膺於群體共同價值，還是要脫離群體意識而獨立自為存在，這種主奴易位的辯證發展。

值得我們注意的是：黑格爾以一「絕對的自我意識」統攝群體意識及個體意識，⁹²可見群體與個體雖為二元對立，但仍有其辯證統一的可能。而中國早在南朝梁，劉勰即在《文心雕龍·通變》中，對「復古」與「新變」兩種文學發展辯證進行統合。⁹³另杜甫在〈戲為六絕句〉其六中亦云：「別裁偽體親風雅，轉益多師是汝師」⁹⁴，亦可視為是杜甫兼採「言志」「緣情」轉益多師的詩歌創作態度。而真正落實到創作實踐，杜甫素來被賦予「詩聖」「詩史」的稱號，其詩歌關懷群體，亦多政教諷諭之詩作。⁹⁵而在〈偶題〉一詩則又自稱：「緣情慰漂蕩，抱疾屢遷移」⁹⁶，又以「緣情」和「為詩」等同，多少可約略窺見其個體抒情於創作實踐的意向，其人其詩可謂是「群己不二」、「情志體用相即」的典範，故格調說僅以杜甫詩歌聲律而立其為典範，是傾向建構詩「用」的見解。但從杜甫的作品及詩論看來，杜甫是通古知變，將「詩言志」、「詩緣情」辯證融合實踐於詩歌創作的典範作家。

至於「詩言志」、「詩緣情」辯證融合之文學發展歷程，其中尚頗多值得深入探究者，當另需為文專題論證。總之，正視中國文學起源與政教詩用

⁹¹ 袁枚解《尚書·堯典》之語說：「千古善言詩者，莫如虞舜。教夔典樂曰：『詩言志。』言詩之必本乎性情也。」詳論見高大威〈典律重構：袁枚論《詩經》〉，收於國立彰化師範大學國文系編《第六屆中國詩學會議論文集》（台北：萬卷樓，2002年12月），頁102-108。

⁹² 同注87高全喜前揭書，頁43-44。另黑格爾在《精神現象學》亦指出主奴相對意識是未返回統一之前的意識狀態，見同注80黑格爾前揭書，頁151。

⁹³ 見顏崑陽《六朝文學觀念叢論》（臺北：中正書局，1993年12月），頁387-392。

⁹⁴ 見仇兆鰲《杜詩評注》第二冊（臺北：里仁書局，1980年7月），頁901。仇注「轉益多師是汝師」曰：「古人之雁行也，其所師可知矣。如孔子識大識小無不學，而賢不賢皆師矣。不如是，何以謂之集大成哉。」

⁹⁵ 見孫琴安《唐詩與政治》第五章「杜詩—中國政治時的典範」（上海：上海人民，2003年7月），頁83-110。

⁹⁶ 同注94前揭《杜詩評注》，頁1543。仇注錄《杜臆》所注：「緣情用陸機語，謂作詩也。詩緣情生，止自慰其漂蕩，而抱疾累遷，又自疏其漂蕩也。」

之關聯，進而梳理建構中國文學政教諷諭與抒情自我之交相辯證的歷程，而其中釐清「詩言志」與「詩緣情」之對舉關係，即是其中重要的一環。

參考書目

傳統文獻

- 毛傳、鄭箋、孔穎達疏，《毛詩注疏》，台北：藝文印書館，十三經注疏，嘉慶二十年重刊宋本。
- 王先謙，《莊子集解》，臺北：木鐸出版社，1988。
- 仇兆鰲，《杜詩評注》，臺北：里仁書局，1980。
- 岑溢成、楊祖漢，《大學中庸義理疏解》，臺北：鵝湖月刊雜誌社，1983。
- 李滌生，《荀子集釋》，臺北：臺灣學生書局，1991。
- 《尚書注疏》，台北：藝文，十三經注疏本，1979。
- 《明史》，收於《二十五史》，上海古籍出版社，第10集。
- 周寅賓點校，《李東陽集》，長沙：岳麓書社，1985。
- 《論語正義》，收於《四部備要》經部，中華書局據南菁書院續經解本校刊。
- 鄭玄注、孔穎達疏、阮元校勘，《禮記正義》，重刊宋本十三經注疏附校勘記，臺北：藝文印書館，1993影印原刊清嘉慶二十年江西南昌府學本。
- 黃叔琳等注《增訂文心雕龍校注》，北京：中華書局，2005。
- 鍾嶸，《詩品》，臺北：金楓出版社，1986。
- 蕭統編，《文選》，臺北：藝文印書館，1989。

近人論著

史小軍

- 2001 《復古與新變－明代文人心態史》，河北：教育出版社，2001。

朱自清

- 2001 《詩言志辨》，臺北：頂淵文化，2001。

余英時

- 1980 《中國知識階層史論》(古代篇)，臺北：聯經出版社，1980。

侯雅文

- 2006 〈論李夢陽以「和」為中心的詩學體系－以「和」為依據所規

從「群體意識」與「個體意識」論文學史「詩言志」與「詩緣情」
之對舉關係--以明代格調、性靈詩學分流起點為論證核心

制的詩歌本質與功能〉，《東華人文學報》，第八期，2006年1月。

夏傳才

1996 《十三經概論》(下)，臺北：萬卷樓圖書，1996。

高大威

2002 〈典律重構：袁枚論《詩經》〉，收於國立彰化師範大學國文系編《第六屆中國詩學會議論文集》，臺北：萬卷樓圖書，2002。

高全喜

1993 《自我意識論》，臺北：博遠出版社，1993。

孫琴安

2003 《唐詩與政治》，上海：上海人民出版社，2003。

陸曉光

1994 《中國政教文學之起源—先秦詩說論考》，上海：華東師範大學出版社，1994。

郭紹虞

1991 《中國歷代文學論著精選》中冊，臺北：華正書局，1991。

郭紹虞

2005 《中國詩的神韻格調及性靈說》，臺北：華正書局，2005。

陳昌明

1999 《緣情文學觀》，臺北：臺灣書店，1999。

陳良運

1992 《中國詩學體系論》，北京：中國社會科學出版社，1992。

黑格爾

1984 《精神現象學》，臺北：里仁書局，1984。

勞思光

1991 《新編中國哲學史》(第二冊)，臺北：三民書局，1991。

曾守正

1998 《先秦兩漢文學言志思想及其文化意義—兼論與六朝文化的對照》，臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文。

黃偉倫

2006 《魏晉文學自覺論題新探》，臺北：臺灣學生書局，2006。

裴斐

1986 《詩緣情辨》，四川：四川文藝出版社，1986。

蔡瑜

1998 《唐詩學探索》，臺北：里仁書局，1998。

蔡瑜

2002 〈從典律之辨論明代詩學的分歧〉，《台大中文學報》，17期，2002年12月。

鄭毓瑜

2005 《文本風景－自我與空間的相互定義》，臺北：麥田出版社，2005。

顏崑陽

1993 《六朝文學觀念叢論》，臺北：中正書局，1993。

顏崑陽

1999 〈論唐代「集體意識詩用」的社會文化行為現象－建構「中國詩用學」初論〉，《東華人文學報》，第一期，1999年7月。

顏崑陽

2002 〈從詩大序論儒系詩學的「體用」觀－建構「中國詩用學」三論〉，收於《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》，臺北：政治大學中文系，2002。

顏崑陽

2005 《莊子藝術精神析論》，臺北：華正書局，2005。

顏崑陽

2007 〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉，宣讀於2007年6月22日「第十屆文學與美學暨第二屆中國文藝思想國際學術研討會」，會議論文頁2-25。

嚴明

2003 《中國詩學與明清詩話》，臺北：文津出版社，2003。

The Antagonistic Relations between “Shi Yan Zhi” and “Shi Yuan Qing” of Literary History from Studying Group Consciousness and Individual Consciousness.

*Bai-Rung Lee**

Abstract

This treatise attempts to use viewpoint of creative consciousness to demonstrate the relationship between “Shi Yan Zhi” and “Shi Yuan Qing” in traditional Chinese poetics. The author discusses the consciousness of group and individual in the field of “Shi Yan Zhi” and “Shi Yuan Qing” and then concludes an important element of the diverse poetic discourses in Ming Dynasty. The author believes that group consciousness of a poet comes from his concern about country, and his individual consciousness grows from the awareness of self-consciousness. This point deserves explicit emphasis, in the creative consciousness of group and individual, between the creation of group concerning and self-awareness, they stand at opposite positions: the former emphasizes meanings of literary function for transform social traditions, and the latter emphasizes meanings of literary essence for express lyrical self. For reason mentioned above, it offers the key to an understanding of the diverse poetic discourses in Ming Dynasty. This will lead us further into a consideration of controversy for tradition and individual in Ming Theories of poetry. The question resolves itself into the following two points. First, the theories of poetry of Li Dong Yang and the Ming Neo-classical School has developed from the political-educational function of the “Shi Jing” on the Han Dynasty. Therefore, we may say that theory of Ge-diao of the Neo-classical School was influenced by aesthetic norm of “Shi Yan Zhi”. Secondly, The poetics in late Ming Dynasty in contrast to the Neo-classical School, it proposed “authentic sentiments” as a sufficient condition for a work to last through generations. One of the notable features of Xing-ling School is the poetical rendering of reveal true sentiments. Viewed in this light, poetic of “Shi Yan Zhi” can be regarded as ideological enlightenment of Xing-ling School. From these remarks one rational point becomes very clear: The creative consciousness of group and individual, they stand opposite each other. We should not overlook that the antagonistic relations between “Shi Yan Zhi” and “Shi Yuan Qing” of literary history leave room for a variety of interpretations. From this viewpoint of creative consciousness of group and individual one may say that “Shi Yan Zhi” and “Shi Yuan Qing” are two important fountainheads for poetic history. This point deserves explicit emphasis.

Key words: Shi Yan Zhi, Shi Yuan Qing, Ge- diao, Xing- lin, group consciousness, individual consciousness

Received: February 27, 2008; Modified: July 2, 2008; Accepted: February 4, 2009

* Bai-Rung Lee, Graduate student of PhD class, Department of Chinese, Tamkang University

E-mail: pjlee@ck.tp.edu.tw

