

# 格調的追求

## ——論沈德潛對明清詩學的傳承與突破

陳 岸 峰\*

### 摘 要

一般文學批評史均認為清代沈德潛之格調說乃上承明代復古詩派、近濟清初王士禛神韻說之弊而崛興，而又與後起的袁枚所提出的性靈說相頡頏。這實在簡化了其詩學的深度。其實，沈氏之詩學遠伸至明中葉自李東陽以至於明代復古詩派所提出的格調說，並作出突破，此為其縱向的詩學傳承與批判。而其縱向方面並不止於標舉格調，而是以格調為主，轉化性靈，匯通神韻，從而自成一家之詩學體系。

關鍵詞：李東陽、復古詩派、沈德潛、詩、格調

### 一、前 言

一般文學批評史均認為清代的沈德潛（確士，1673-1769）遠承明代的前、後七子<sup>1</sup>而成清代格調說的宗師。<sup>2</sup>事實上，沈德潛的論詩專著《說詩

---

收稿日期：2006年3月8日，通過刊登日期：2006年10月4日。

\* 作者係香港浸會大學國際學院講師。

- 1 前七子乃以李夢陽（獻吉，1472-1530）與何景明（仲默，1483-1521）為首，此外尚有徐禛卿（昌穀，1479-1511）、邊貢（廷實，1474-1532）、康海（德涵，1475-1540）、王九思（敬夫，1468-1551）、王廷相（子衡，1474-1544）；後七子乃以李攀龍（于麟，1514-1570）與王世貞（元美，1526-1590）為主，此外尚有謝榛（茂秦，1495-1575）、宗臣（子相，1525-1560）、梁有譽（公實，1519-1555）、徐中行（子興，1517-1578）與吳國倫（明卿，1524-1593）。因為彼等提倡「文必秦漢，詩必盛唐」的復古文學觀念，故此

碎語》中並沒有「格調」一詞，但在其詩選的評點中卻有三次將「格調」並提。<sup>3</sup>當然，沈德潛之詩學確乃源自前、後七子，在格調說上亦自是一脈相連。然而，格調派在文學批評史上所得到的評價大都是負面消極的。有論者指出整個明代詩歌作品中體現創造性自我的才情總是窒息與毀滅在擬古格調的禁錮之中。<sup>4</sup>在此，「格調」等同於「擬古」，與「創造」是相對立的。至於沈德潛的詩學，則又被論者批評為「束縛作家創作的落後的文學主張」、「把詩的意境和風格限制得十分狹窄」，是「束縛作者思想才智的一副鐐銜」、「宣揚封建詩學的復古主義和教條主義的」；<sup>5</sup>甚至有「道學的色彩」<sup>6</sup>之評。劉若愚則指出「格調」有「韻律規則」的意思。<sup>7</sup>九十年代，由袁震宇、劉明今所撰寫的《明代文學批評史》指出「格調」可分為兩類，其一是外在形式的體裁、句法、音韻、聲律等問題；其二是指向形容詩歌內在的氣度、意蘊。<sup>8</sup>然而在論述前、後七子的文學主張時，卻不見對「格調」有更深入而全面的探討。綜觀上述對明代以前、後七子為首的復古詩派的格調說以至清代沈德潛的格調說的論述，無論是從偏狹的政治立場而發的抨擊，還是因襲前人的偏見與片言隻字，均無足於認識由明中葉至清初、風靡兩朝詩壇的格調說。

究竟沈德潛是怎樣理解「格」與「調」的呢？兩者之間又是怎樣的關係呢？最後，沈氏的格調說與明代格調說在內涵及性質上有何不同？具體而言，沈德潛在「格調」說上有何突破？沈德潛又是如何處理「格調」、「神

一般文學史與文學批評史對這一流派也以「復古詩派」視之。

- 2 李銳清指出最早稱沈德潛為格調派的人是袁枚。見李銳清，〈沈德潛「格調說」的來源及理論〉，《香港中文大學中國文化研究所學報》16(1985): 166。
- 3 例如，評李白〈宣州謝朓樓餞別校書叔雲〉中旁批「此種格調，太白從心化出。」見沈德潛，《唐詩別裁集》（香港：中華書局，1977），卷6，頁92；評李攀龍〈和許殿卿春日梁園即事〉時批：「三句一韻，末三句纏聯而下，格調甚新」。見沈德潛，《明詩別裁集》（香港：中華書局，1977），卷8，頁85；評繆沅〈房中詩〉時批：「語語用韻，兩韻一轉，格調得自嘉州。」見沈德潛，《清詩別裁集》（香港：中華書局，1977），卷22，頁385。
- 4 沈檢江，〈明詩擬古主潮：格調禁錮下才情的毀滅〉，《學習與探索》1995.1: 114。
- 5 葉朗，〈關於沈德潛詩論的兩個問題〉，《文學評論叢刊》1981.9: 35、42。
- 6 龔顯宗，《歷代詩話析探》（高雄：復文圖書出版社，1990），頁157。
- 7 劉若愚著，杜國清譯，《中國文學理論》（臺北：聯經出版公司，1981），頁188。
- 8 見袁震宇、劉明今，〈緒論〉，《明代文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1991），頁18-19。

韻」與「性靈」三者之間的關係的呢？以下將先著手檢溯格調說從明代李東陽（賓之，1447-1516）至前、後七子再下及清代沈德潛的演化過程，然後再重點闡述沈德潛如何在明代以來格調說的基礎上作出傳承與突破，又是如何轉化性靈、匯通神韻，以建構其集大成的詩學。

## 二、格調說淵源述略

文學批評史上對「格調」的淵源皆有不同的見解。郭紹虞（希汾，1893-1984）與袁行霈等人均認為源於南宋嚴羽（儀卿，約1192-1248）的《滄浪詩話》，<sup>9</sup>而蕭華榮則認為格調說的真正奠立者畢竟要歸功於明代的李東陽。<sup>10</sup>若說「格調」源於嚴羽的詩論，那亦只是詩學思想上宗法漢、魏、晉、盛唐之說的影響而已，而最早提出格調一詞者既非南宋的嚴羽，亦非明代的李東陽。在詩學上具有與「格調」同樣相近的概念，最早可追溯到盛唐詩人王昌齡（少伯，698-約757），在傳為其所作的〈詩格〉中便有：

凡作詩之體，意是格，聲是律，意高則格高，聲辨則律清，格律全，然後始有調。<sup>11</sup>

「意」亦即思想內容，即王氏所謂的「格」，而「聲」便是形式結構的「律」，合稱為「格律」。值得注意的是王氏說「格律全然後始有調」，即是說「調」之優劣與否乃奠基在格律是否配稱得當的條件上。殷璠（生卒年不詳）在其詩選〈河岳英靈集敘〉中亦有：「貞觀末，標格漸高。景雲中，頗通遠調」；<sup>12</sup>而在論儲光羲（707-760）詩便有「格高調逸」<sup>13</sup>之評。僧皎然（720-？）在其《詩式》中亦評謝靈運（385-433）之詩為「格高」、「調逸」。<sup>14</sup>「格高調逸」

9 郭紹虞，《中國文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1988），頁541-542；袁行霈、孟二冬、丁放，《中國詩學通論》（合肥：安徽教育出版社，1994），頁943。

10 蕭華榮，《中國詩學思想史》（上海：華東師範大學，1996），頁240。

11 王昌齡，〈論詩境〉，陳良運等主編，《中國歷代詩學論著選》（南昌：百花洲文藝出版社，1995），頁231。

12 同上註，頁257。

13 同上註，頁260。

14 皎然著，周維德校註，《詩式校註》（杭州：浙江古籍出版社，1993），卷1第16條，頁17。

均為殷璠與皎然共同提出的詩學理念，似是當時較為常見的批評術語。及至南宋，劉克莊（潛夫，1187-1269）在其〈江西詩派小序〉中說：「國初詩人如潘閔、魏野，規規晚唐格調，寸步不敢走作」，而後來黃庭堅（魯直，1045-1105）時卻獨能「會萃百家句律之長，窮極歷代體制之變」、「自成一家」。<sup>15</sup>這跟後來明代前、後七子所追求的「盛唐格調」的詩學理念極為接近。然而在劉克莊整篇〈江西詩派小序〉中，只有此處提及「格調」，且亦未有任何深入的闡釋，可見劉氏並非如後世詩學批評家般有意識地以「格調」作為一詩學概念。

真正將「格調」作為詩學理念並給予具體闡釋的，乃明代的李東陽。李東陽何以倡格調呢？《四庫全書總目》有以下的一段文字：

李、何未出以前，東陽實以臺閣耆宿，主持文柄，其論詩主於法度音調，而極論剽竊摹擬之非，當時奉以為宗。至李、何既出，始變其體，然贗古之病，適中其所詆訶，故後人多抑彼而伸此。<sup>16</sup>

由此可見，前七子中的李夢陽（獻吉，1472-1530）、何景明（仲默，1483-1521）與李東陽在詩論上的傳承關係及彼等對李氏格調說之衍變所在，亦明確地指出了李、何之為人所詬病處，正是其師李東陽昔日所抨擊別人的「贗古」。究竟李、何是不是一味以「贗古」為尚？彼等的「復古」是不是就等同於「贗古」或「摹擬」？彼等以格調作為復古的理想的背後動機何在？關於以上的連串疑問，我們可先從以下的一段文字開始進入探索。《明史》中有如下記載：

弘治時，宰相李東陽主文柄，天下翕然宗之，夢陽獨譏其萎弱。<sup>17</sup>

李東陽乃李夢陽的老師，何以他竟然「獨譏」其師的「萎弱」呢？這與他及前七子的復古詩學理念的產生究竟有何關係呢？在當時，以李東陽為首的「茶陵詩派」之外，還有以陳獻章（公甫，1428-1500）與莊昶（孔暘，1437-1499）為代表的「性氣詩派」。<sup>18</sup>楊慎（用修，1488-1599）曾指出：

15 丁福保編，《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983），上冊，頁487。

16 永瑤等撰，《四庫全書總目》（北京：中華書局，1987），下冊，卷196，頁1792上。

17 張廷玉等撰，《明史》（北京：中華書局，1974），卷286〈文苑二·李夢陽傳〉，頁7348。

18 陳獻章與莊昶為首的「性氣詩派」乃茶陵派外，復古詩派當時所要抗衡的一派。彼等推崇宋代邵雍《擊壤集》，寫詩多以性理為宗，「詩風流易，且多有俚詞鄙語」，與重「情」、重「興象」的復古派有很大的衝突。見陳書錄，《明前後七子研究》（南昌：江西人民出版社

弘治間，文明中天，古學煥日。藝苑則李懷麓、張滄州爲赤幟，而和之者多失於流易。山林則陳白沙、莊定山稱白眉，而識者皆以爲傍門。至李、何二子出，變而學杜，壯乎偉矣。<sup>19</sup>

楊慎在此勾勒出當時幾個詩派的關係，即是以李東陽爲首的「茶陵詩派」乃佔詩壇的主導地位，但末流則「失之流易」；相對來說，「性氣詩派」在其眼中則乃「傍門」而已；而以李夢陽與何景明爲首的前七子，便是在此情況下的詩壇崛起，彼等以學杜詩而自成一派，故而獲楊慎「壯乎偉矣」之讚嘆。然而，李夢陽對於「茶陵詩派」與「性氣詩派」這兩個在當時具有極大影響力的詩派均表達了極大的不滿，在〈缶音序〉中他這樣指斥「性氣詩」：

今人有作性氣詩，輒自賢於「穿花蛺蝶、點水蜻蜓」等句，此異於癡人前說夢也。<sup>20</sup>

然而，以李夢陽爲首的前七子所面臨的最大挑戰對象，顯然是身居要位的李東陽及其所領導的「茶陵派」。<sup>21</sup>《明史》記：

劉瑾入司禮，東陽與健、遷即日辭位。中旨去健、遷，……惟東陽少緩，故獨留。……東陽悒悒不得志，亦委蛇避禍。<sup>22</sup>

縱使在其間李東陽亦營救過不少人，然而其懦弱的作風已大失天下人所望，甚至有門生上書：「勸其早退，至請削門生籍。」<sup>23</sup>李東陽在政治上的懦弱亦自必令在政治上以鯁直著稱的李夢陽大失所望。<sup>24</sup>李夢陽在〈朝正倡和詩跋〉中慨嘆地說詩歌大盛於弘治，且古學漸興，而自正德丁卯之變後，縉紳罹慘毒之禍。士大夫皆畏以言入罪，昔日詩友均飄零他鄉。<sup>25</sup>在〈凌谿先生墓誌

社，1994），頁9；另可參袁震宇、劉明今，《明代文學批評史》，頁74-77。

19 楊慎著，楊文生校箋，《楊慎詩話校箋》（成都：四川人民出版社，1990），卷4，頁100-101。

20 李夢陽，〈缶音序〉，《空同集》（上海：上海古籍出版社，1991），卷52，頁477-478。

21 關於前七子與李東陽及茶陵派的關係，廖可斌分別從政治及文學對他們的關係作出釐析。詳見廖可斌，《復古派與明代文學思潮》（臺北：文津出版社，1994），上冊，頁147。

22 《明史》，卷181〈李東陽傳〉，頁4822。

23 同上註，頁4823。

24 李夢陽在政治上先是因得罪國丈張鶴齡而下獄，及後又因謀替尚書韓文草奏摺劾劉瑾而幾遭殺身之禍。由此二例可見他的政治立場與李東陽是截然不同的。詳見《明史》，卷286〈文苑二·李夢陽傳〉，頁7346-7348。

25 見《空同集》卷59，頁543-544。

銘》中李夢陽指出顧璘（華玉，1476-1545）、劉麟（元瑞，1474-1561）、徐禎卿以及朱應登這些名士，係因為在文學上的「篤古」而遭執政者之壓抑。新晉的文學士眼見「柄文者」承襲常方，工雕浮靡麗之詞，取媚於時眼，而嘲之曰：「賣平天冠者」；而「柄文者」的回應則是令凡號稱文學士者不獲列於清銜。<sup>26</sup>在劉瑾（1451-1510）未掌權前的正德元年（1506），李夢陽所寫的一首詩中，則極為推崇李東陽在文學上的扭轉臺閣體萎靡詩風之功，<sup>27</sup>然而李東陽在政治上委蛇依附劉瑾，導致了李夢陽對他的態度有所轉變。事實上，李東陽的一連串舉措均令人相當困惑，甚至不滿。例如，當李夢陽在上疏彈劾劉瑾而被下獄行將處決之際，亦不見作為老師的李東陽的營救。而當鏟除劉瑾及其黨羽後，李東陽竟又將曾向劉瑾求免李夢陽一死的前七子中的康海（德涵，1475-1540）免官，罪名是坐與劉瑾同鄉。坐同鄉之罪何異於「莫須有」？關於康海之被李東陽罷免，李贄（宏甫，1527-1602）認為是出於以李東陽為首的閣臣，不滿康海在史館中對閣臣文章的不敬而藉故將他鏟除。<sup>28</sup>這是極有可能的，李夢陽便曾道出閣臣對復古派中人的不滿。<sup>29</sup>由此可見，從政治而及於文學上，李夢陽、康海及復古詩派中人與李東陽的衝突是非常明顯的。在李、何等人眼中，李東陽的「萎弱」不僅是文學上，甚至是政治上、人格上的。李、何等人在政治上的失路已無可挽救，然而取代彼等眼中「萎弱」的李東陽及其在文壇上的地位則是可期的，<sup>30</sup>故而倡言：「文必秦、漢，詩必盛唐」。<sup>31</sup>而「格調說」即為彼等顛覆「萎弱」的李東陽的切

26 同上註，卷47，頁429。清人陳田（松山，1849-1921）認為指的是李東陽，其實應該是指以李東陽為首的閣臣。見陳田，《明詩紀事》（上海：上海古籍出版社，1993），第2冊，丁籤卷1，頁1136。

27 一般論述均認為李東陽在糾「臺閣體」的流弊上未竟全功。見周寅賓，〈前言〉，李東陽著；周寅賓點校，《李東陽集》（長沙：嶽麓書社，1983），第1卷，頁7。

28 見李贄，〈修撰康公海〉，《續藏書》（臺北：臺灣學生書局，1986），卷26，頁500。

29 李夢陽，〈論學（下篇第六）〉，《空同集》卷66，頁605。

30 相關論述可參閱：陳書錄，《明代前後七子研究》，頁6-8；馬茂元，《晚照樓論文集》（上海：上海古籍出版社，1981），頁198。

31 見《明史》，卷286〈文苑二·李夢陽傳〉，頁7348。李夢陽曾說：「西京之後，作者勿聞矣。」見李夢陽，《空同集》卷66，頁602。何景明在〈海叟詩序〉中亦說：「學歌行近體，有取於二家（李白、杜甫），旁及初盛唐諸人，而古作者必從漢、魏求之。」見蔡景康編選，《明代文論選》（北京：人民文學出版社，1993），頁117。

入點。

在梳理了格調說在明代出現的背景後，以下具體探討的是李東陽、復古詩派對格調說的不同表述，然後再往下論述沈德潛對明代格調說的傳承與突破。

### 三、格調與詩歌中「樂」的關係

在《麓堂詩話》中李東陽說：

詩必有具眼，亦必有具耳。眼主格，耳主聲。聞琴斷，知爲第幾絃，此具耳也；月下隔窗辨五色線，此具眼也。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，乃爲有得」。<sup>32</sup>

這是從感官方面而言「格調」，「眼主格，耳主聲」，即是從視覺與聽覺而論格調的。從其象喻中，我們更清楚地知道，從聽覺辨別音調要能知琴斷爲第幾絃，從視覺方面而言，要能在相當局限的距離及光線底下（「月下隔窗」）而能辨五色線，才能達到李氏所稱的「具耳」與「具眼」的鑒識能力。從詩學方面而言，具耳者能辨詩的音調，而具眼者即能辨詩的結構與脈絡。具備眼、耳兩方面的高條件者方能準確地辨別詩歌的時代格調，方爲識詩之人。至於所謂的「時代格調」，即是說每個時代都有不同的「格調」，然而他並沒有區分「時代格調」的高下。

李氏又以《詩經》論詩歌中「樂」的成分的重要性：

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。後世詩與樂判而爲二，雖有格律，而無音韻，是不過爲排偶之文而已。使徒以文而已也，則古之教，何必以詩律爲哉？<sup>33</sup>

這是說，《詩經》在《六經》中的獨特之處，正在其具備音樂的元素；而詩正須具備音樂性這種特質方能稱爲詩，這亦是詩與文的分別所在。在他眼中，有格律而無音韻的詩，只不過是「排偶之文而已」。繼而，他又指出詩與樂的關係，音樂乃源於詩，這裡的詩應是指《詩經》，因爲他接著說樂終於

32 見丁福保編，《歷代詩話續編》下冊，頁1371。

33 同上註，頁1369。

律體：「後世詩與樂判而爲二，雖有格律，而無音韻，是不過爲排偶之文而已。」由此可見，「樂」在李氏詩學中的重要性。而李氏卻說詩中音樂的和諧乃來自人聲的和諧。由於對詩歌的音樂成分的重視，故此在詩歌創作上，對聲韻是有所選擇的，只取「聲之和者」入詩。假如只取「聲之和者」，即只限於和平之音，那又何異於臺閣體的一味歌詠昇平呢？而李東陽之只取「聲之和者」入詩這一點就正是前、後七子不滿李東陽之所在，容後再論。李東陽更在五聲中分辨優劣，他說：

詩有五聲，全備者少，惟得宮聲者爲最優，蓋可以兼眾聲也。李太白、杜子美之詩爲宮，韓退之之詩爲角，以此例之，雖百家可知也。<sup>34</sup>

五聲中宮聲最佳，而李白（太白，701-762）與杜甫（子美，712-770）的詩便是宮聲的表現。而由聲調中，則可見時代格調：

今之歌詩者，其聲調有輕重清濁長短高下緩急之異，聽之者不問而知其爲吳爲越也。漢以上古詩弗論，所謂律者，非獨字數之同，而凡聲之平仄，亦無不同也。然其調之爲唐爲宋爲元者，亦較然明甚。此故何耶？大匠能與人以規矩，不能使人巧。律者，規矩之謂，而其爲調則有巧存焉。苟非心領神會，自有所得，雖日提耳而教之無益也。<sup>35</sup>

李東陽在這裡「歌詩」並舉，可見其格調說具有可歌唱的含意。而調的不同，又可辨其地域之所在。除了漢以上的古詩，由律詩的聲調即可辨其時代格調。另一方面，聲韻可辨時代格調，就在於嚴辨詩體，李東陽認爲：

古詩與律不同體，必各用其體乃爲合格。然律猶可間出古意，古不可涉律。<sup>36</sup>

他又如此論及音響與格調的關係：

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。回視諸作，皆在下風，然學者不先得唐調，未可遽爲杜學也。<sup>37</sup>

李氏指出杜詩長篇之高在於「音響與格律正相稱」，亦即是說，不同的詩體有不同的音響與之相配稱，只有配稱得當，方爲格調之正宗。李氏指出，

34 同上註，頁1373。

35 同上註，頁1379。

36 同上註，頁1369。

37 同上註，頁1373。

在唐詩中以杜詩之格調為最高，其他諸作皆不及。然而，若要學得杜詩的格調，卻必先從其他唐調著手。由此可見，杜詩乃最先被李東陽奉為格調說的典範，從而杜詩亦成為後來前、後七子以至沈德潛等格調派所推崇的摹仿對象，而有關杜詩的討論亦構成明、清詩學理論的重要組成部分。<sup>38</sup>

同樣，前七子領袖李夢陽論詩亦重歌者心暢，聽者動容，他說：

詩至唐，古調亡，然自有唐調可歌詠，高者猶足被管弦。宋人主理而不主調，於是唐調亦亡。黃、陳師法杜甫，號大家。令其詞艱澀，不香色流動。……夫詩，比興錯雜，假物以神變者也，難言不測之妙。<sup>39</sup>

李夢陽認為，詩歌發展至唐代，古調雖亡，然仍有唐調，可歌詠，可被諸管樂。然而他所謂的調已不同於李東陽講求的宮聲，而是直斥宋詩之弊，並相對地突出唐詩的音樂性成分。雖然李夢陽與李東陽兩人對詩的音樂性特質的肯定是一致的，而李夢陽則更是從詩的音樂性著眼而區分唐、宋調。在李夢陽來說，唐詩「可歌詠」、「高者猶足被管弦」，而可被於管弦的詩有如下特徵：

感觸突發，流動情思，故其氣柔厚，其聲悠揚，其言切而不迫，故歌之心暢聞之者動也。<sup>40</sup>

這便是李夢陽對格調說寄予的詩歌理想。這樣的詩歌可以說是抒情傳統的發揮。他強調比、興的技巧作為與江西詩派的主理不主調的區分。更為重要的是其「感觸突發，流動情思」的提出，強調情感必須是真摯的，亦只有真摯的情感與流動的情思，故而方能達致歌者心暢，聞者動容。<sup>41</sup>而要使歌者與聽者均達致的抒情境界的詩歌乃「其氣柔厚，其聲悠揚，故言切而不迫」。在其眼中，宋代江西詩派的黃庭堅與陳師道（履常，1053-1101）師法杜甫的「理」（議論方面）而失其調（音樂性），故而「令其詞艱，不香色流動」，自

38 許總指出：「由『格調』出發推尊杜詩中聲調之高昂與音節之變化進而以『法』為中心力圖探求，概括其規則所在，也是明清杜詩學的重要特點之一。」見許總，〈明清杜詩學概觀〉，《文學遺產》1988.6: 117。

39 李夢陽，〈缶音序〉，《空同集》，頁477。

40 同上註。

41 關於李夢陽的「情真」觀念的論述，可參侯毓信，〈略論李夢陽的「情真」說〉，《古代文學理論研究》第10輯（上海：上海古籍出版社，1985），頁250-257；簡錦松，〈論明代文學思潮中的學古與求真〉，《古典文學》1986.8: 313-356。

然亦就不能被管弦或歌詠了。而主理與主調的分別亦可說是一重議論，一重抒情。在〈潛虬山人記〉中，他再次指出宋詩的不足：

夫詩有七難：格古、調逸、氣舒、句渾、音圓、思冲，情以發之。七者備而後詩昌也，然非色弗神，宋人遺茲矣。<sup>42</sup>

具備七種要素的詩當然是其眼中的盛唐詩。「格古」、「調逸」是詩七難之首，而「情」是作為啟動這七種標準而達致融會貫通的關鍵，這與上述「流動情思」之說是一致的。在其眼中，盛唐詩中七種要素兼備的典範，首推杜詩。

沈德潛亦從古詩、〈蘇李〉、〈十九首〉談起，指出創作者應有不能不抒發的情感方才有真詩。他又以絕句為例，從聽者的角度對詩的聲調提出要求：

絕句，唐樂府也。篇止四語，而倚聲為歌，能使聽者低徊不倦。旗亭伎女，猶能賞之，非以揚音抗節，有出於天籟者乎？著意求之，殊非宗旨。<sup>43</sup>

這是照顧聆聽者的感覺悅耳之音，而且又不限於李夢陽所指的文人學子，而是要求讓普羅大眾也能欣賞。由此可見，沈德潛要求詩歌的調要注意作者及聽者兩方面。作者必須情真，故「長言短歌，俱成絕調」，而其調又必須「無急言竭論」、「使聽者油油善入，不知其然而然」、「優柔善入」。<sup>44</sup>要求悅耳，定必強調詩的音樂性，沈氏說：

詩三百篇，可以被諸管弦，皆古樂章也。漢時詩樂始分，乃立樂府。安世房中歌，係唐山夫人所製，而清調、平調、瑟調，皆其遺音，以「南」與「風」之變也。朝會道路所用，謂之鼓吹曲，軍中馬上所用，謂之橫吹曲，此「雅」之變也。武帝以李延年為協律都尉，司馬相如諸人略定律呂，作十九首之歌，以正月上辛用事，此「頌」之變也。漢以後因之，而節奏漸失。<sup>45</sup>

以上沈氏乃從詩歌演變史上從《詩經》至漢詩作具體分析，從而梳理出詩歌

42 見《空同集》卷48，頁446。

43 見霍松林、杜維沫校注，《原詩·一瓢詩話·說詩碎語》（北京：北京人民出版社，1998），頁219。

44 同上註，頁199、206。

45 同上註，頁197-198。

中「樂」的成分之消失。同樣，他又指出後七子領袖李攀龍之不諳聲律之變而強作摹擬。<sup>46</sup>即是說，在摹擬之前應先深入認識傳統及其演變，否則根本連皮相亦學不到，遑論復古。這一點正是復古詩派之要害，亦乃沈德潛之突破處。

除卻重視詩歌之音樂性，沈德潛論格調較諸李東陽與復古詩派更為深入具體之處，在於他從用韻、轉韻以至於聲韻與詩體的關係皆詳細述及：

轉韻初無定式，或二語一轉，或四語一轉，或運轉幾韻，或一韻疊下幾語。大約前則舒徐，後則一滾而出，欲急其節則其節拍以為亂也。此天機自到，人工不能勉強。<sup>47</sup>

漢五言一韻到底者多，而〈青青河邊草〉一章，一路換韻，聯折而下，節拍甚急；而「枯桑知天風」二語，忽用排偶承接，急者緩之，是神化不可到境界。<sup>48</sup>

沈德潛更深入探討調與不同詩體在創作中的關係：

歌行轉韻者，可以雜入律句，借韻以運動之，純綿裏針，軟中自有力也。一韻到底者，必須鏗金鏘石，一片宮商，稍混律句，便成弱調也。不轉韻者，李杜十之一二，李如〈粉圖山水歌〉，杜如〈哀王孫〉、〈瘦馬行〉類。韓昌黎十之八九，後歐蘇諸公，皆以韓為宗。<sup>49</sup>

歌行的轉韻與一韻到底的有所不同。轉韻的可雜入律句，韻是貫通全篇的元素，而一韻到底的必須音節響亮，混入律句，反降其調，因而他指出：

血脈動盪，首尾渾成。後人祇於全篇中爭一聯警拔，取青妃白，有句無章，所以去古日遠。<sup>50</sup>

他又這樣具體地從詩歌創作中論及「格」與「調」的配合。他以歌行為例，認為起步宜高唱，「以下隨手波折，隨步換形」，收結處須：

紆徐而來，防其氣促，不妨作斗健語以止之；一往峭折者，防其氣促，不妨作悠揚搖曳語以送之，不可以一格論。<sup>51</sup>

46 同上註，頁198。

47 《原詩·一瓢詩話·說詩碎語》，頁209。

48 同上註，頁200。

49 同上註，頁211。

50 同上註，頁216。

51 同上註，頁208-209。

這樣的具體深入探討格與調之間在詩歌創作中的關係，並拓闊這一詩學概念的內涵，乃沈德潛對明代復古詩派格調說之拘於「摹擬」框框的其中一項突破。而其洞悉詩史之演變，並能通達地看待詩學問題，更是高舉「詩必盛唐」的前、後七子畢生所未能達致的境界。

#### 四、詩法之爭及其突破

##### (一) 李東陽的詩法

李東陽之所以提出「格調」說，是有感於當時詩壇因摹擬古人而失去創造活力的衰頹現象，他說：

今泥古詩之成聲，平仄短長，摹倣而不敢失，非惟格調有限，亦無以發人之情性。<sup>52</sup>

他又具體地抨擊明初詩壇中人林鴻（子羽，約1368-？）《鳴盛集》的專學唐與袁凱（景文，生卒年不詳）《在野集》的專學杜的摹擬現象。<sup>53</sup>林鴻與袁凱在明初皆享負盛名，名家尚且如此，其他詩人之作的水準更是可想而知了。可見明初摹擬之風的熾盛，正是李東陽所欲糾正之所在。在〈鏡川先生詩集序〉中，他再指出當時詩壇的流弊在止於摹倣古人，就連學兩漢詩亦不復得見，更嚴重的是時人循規逐矩，尺寸古人，失去創作者的個人面目，「縱使似之，亦不足貴矣」。<sup>54</sup>為此，他提出如下的補救方法：

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。<sup>55</sup>

亦即是說，意在辭先，辭是傳情達意的工具，不可因襲古人字句而矜能，最主要應是有個人的情感在其中，而又可歌可詠，必可傳之久遠。在《麓堂詩話》中他再論時隨世易，今人不可肖似古人，亦絕不可能肖似古人。在此，李氏可謂指出了詩歌復古的困難。因為地域所限而產生「音殊調別」的先天限制，後人又怎能超越時代、土壤而達致詩歌上的「復古」呢？而且，尺寸

52 見丁福保編，《歷代詩話續編》下冊，頁1370。

53 同上註，頁1374。

54 見蔡景康編選，《明代文論選》，頁87。

55 見丁福保編，《歷代詩話續編》下冊，頁1373。

摹擬古詩，不但局限了詩的「格調」範圍，亦不能自然地發揮個人的性情。<sup>56</sup>由此可知，對李東陽來說，格調與摹擬是對立的，摹擬對格調來說是一種桎梏，其格調說是為糾正當時陷於摹擬剽竊的詩壇而提出的一套具體而富創造性的詩學方法。

然而，以李夢陽與何景明為首的前七子卻是以復古為己任，復古在他們而言不止於詩歌，而是冀望藉文學之復古而達致政治上的回歸秦、漢、盛唐之盛世。<sup>57</sup>亦因此故，他們所倡的格調說與詩學方法論當然與李東陽大異其趣了。

## （二）李、何的詩法之爭

李夢陽與何景明兩人詩法之爭的焦點即在於「摹擬」的「規矩」。杜詩在李夢陽以及復古詩派來說，都是詩歌的極則與摹擬的理想對象，然而何景明卻有截然不同的見解，在其〈明月篇序〉中何氏指出杜詩的不足：

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。<sup>58</sup>

何氏所重的亦是詩歌的音調，他認為四子（初唐四傑：王勃（子安，650-675）、楊炯（650-692）、盧照鄰（升之，約637-689）、駱賓王（觀之，619-684））之詩在格方面雖與古詩相去甚遠，然往往仍可以歌詠；杜詩在辭方面雖近古詩之沉著，然而「調失流轉」，即詩歌音節不能抑揚合度，故而未能如四子的詩歌般可以歌唱。這與李東陽之以杜詩為五聲中之宮聲的觀點是截然不同的。由此可見，在「格」與「調」之間，何氏顯然較重詩的「調」方面。明白這一點，我們便可理解何以李夢陽指斥何氏詩中有「俊語亮節」<sup>59</sup>之

56 同上註，頁1383。

57 有關前七子的復古理念與政治之間的關係的論述，可參簡錦松，《明代文學批評研究》（臺北：臺灣學生書局，1989），頁19-84。

58 何景明著，李淑毅等點校，《何大復集》（鄭州：中州古籍出版社，1989），頁210。

59 李夢陽，〈駁何氏論文書〉，見郭紹虞編，《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，1990），第3冊，頁48。

偏，因為何氏所偏重的是古人詩歌中之「調」，因此他未若李氏般的重摹擬古詩之「格」；<sup>60</sup>而亦因此之故，李氏才指斥他歪離古人詩歌法則而急於自成一家，而他則譏諷李氏之作「高者不能外前人」。<sup>61</sup>這樣的區分並非是李、何二人的原來主張，只是兩人相互比較之下所出現的各有所側重而已。其實李氏在理論上是「格」、「調」並重，他重視詩歌中的音樂成分，認為詩歌中可被諸管樂的「調」是唐、宋詩之別。然而，何景明卻暗譏其詩往往予人「殺直」<sup>62</sup>的感覺。

李氏強調的是詩歌創作的法則盡在古人，古人的創作法則如「物之自則」，故而說「今人法式古人，非法式古人也，實物之自則也。」<sup>63</sup>而何氏則主張「達岸則捨筏」。<sup>64</sup>他們均同意先摹擬古人，因而必有一套「規矩」以達格調。何景明在〈與李空同論詩書〉中指出兩人在摹擬古人方面的不同，他說：

追昔爲詩，空同子刻意古範，鑄形宿模，而獨守尺寸。僕則欲富於材積，領會神情，臨景構結，不做形跡。<sup>65</sup>

何氏指出，李氏太著意於尺寸不偏地摹擬古人，即是說李氏是在一固定的規矩下摹擬古人，因而譏評他的詩歌：「高者不能外前人也，下焉者已踐近代矣。」<sup>66</sup>在同一書信中何氏又說：「今僕詩不免元習，而空同近作，間入於宋」，<sup>67</sup>這對於以盛唐格調爲創作的追求目標的李夢陽來說，實乃極大的侮辱；而他自己則希望憑積學、因應不同情事而「構結」，即靈活地因情而格生，尤其重要的是領會古人的神情，不著一絲古人的形跡，進而「捨筏登

60 關於明人在「格」與「調」上的取向，可參蕭華榮，《中國詩學思想史》，頁238-239。其實，宋人之所以「主理不主調」而造成宋詩生澀而不滑熟的藝術特色，除了與宋代理學的盛行有關外，另一方面則是爲了突破唐人的藝術成就而別創一格。

61 郭紹虞編，《中國歷代文論選》第3冊，頁38。

62 何景明，〈與李空同論詩書〉，《中國歷代文論選》第3冊，頁37。

63 李夢陽，〈答周子書〉，同上註，頁52。

64 何景明，〈與李空同論詩書〉，同註62，頁38。

65 同上註，頁37。後七子中的徐禎卿亦有近似的論點，在其《談藝錄》中他說：「夫情既是其形，故辟當因其勢。譬如寫物繪色，倩盼各以其狀；隨規逐矩，圓方巧獲其則。此乃因情立格，持宋環環之大略也。」見陳良運等主編，《中國歷代詩學論著選》，頁659。

66 郭紹虞編，《中國歷代文論選》第3冊，頁38。

67 同上註，頁37。

岸」，自成一家。故此，古人作品對於何氏來說，只是一套學習的範本，到達詩學的彼岸即可放棄，而且必定要放棄對古人的摹擬，否則終生便無著陸之地。其實，從「摹擬」古人而獲一席之地本應是復古詩派中人共同追求的理想，能入能出，方是復古的終極理想。李夢陽是這樣理解由摹擬而至於自成一家的：

守之不易，久而推移，融鎔而不自知，於是為曹為劉，為阮為陸，即今為何大復，何不可哉。<sup>68</sup>

這是說，在盡力跡近古人作品——「物之自則」時，盡得古人之法，而在不自覺中將古人之法融鑄為自己所用。兩人詩學論點之別是，何氏偏向由摹擬而有意識地求創變，突出個人面目；而李氏則強調摹擬如「模臨古帖」，<sup>69</sup>是不著意於求創變而從摹擬中浸淫於古人詩學的法則中，潛移默化，自然而然地獲其法則而自成一家。然而，在「模臨古帖」此喻中，他顯然未能充分說明上述「久而推移，融鎔而不自知」的論點，這便成為後人誤解及攻擊其詩論的口實，認為他泥於摹擬，不若何景明的求創新求變化。又說他晚年後悔早年的詩學主張，這全是不了解李夢陽的詩學思想所致。<sup>70</sup>事實上，〈詩集自序〉中並無後悔或聲言放棄格調說的片言隻字。在此序中李氏借其友人王叔武之口說：

孔子曰：「禮失而求之野。」今真詩乃在民間。而文人學子，顧往往為韻言，謂之詩。……夫文人學子，比興寡而直率多。何也？出於情寡而工於詞多也。……李子於是憮然失，已灑然醒也。<sup>71</sup>

這是說，李氏之所以認為真詩在民間，是因為當時文人學子的詩「比興寡而直率多」、「出於情寡而工於詞多」，而民歌的情真意切則乃真詩的表現。不要忽略的是李氏的真詩是先著眼於文人學子的創作，只是因為文人學子的創

68 同上註，頁47。鈴木虎雄這樣理解李夢陽由守法而至於自成一家，他說：「夢陽說古人必有相同的法則、規矩。變化由守法而生。」見鈴木虎雄著，洪順隆譯，《中國詩論史》（臺北：臺灣商務印書館，1972），頁121。

69 郭紹虞編，《中國歷代文論選》第3冊，頁51。

70 很多學者都認為李夢陽晚年放棄格調說。例如黃果泉，〈李夢陽詩學思想的格調說〉，《鄭州師範大學學報》1994.2: 56；陳良運，《中國詩學批評史》（南昌：江西人民出版社，1995），頁432。

71 郭紹虞編，《中國歷代文論選》第3冊，頁55-56。

作不合其理論要求，故退而求其次，「禮失而求之野」，民歌是次選。而事實是在當時李氏眼中，民歌卻要比文人學子的詩更接近他對詩的要求。至於李氏借王氏之口對自己的摹擬古人之作抨擊得一文不值，態度大異於十多年前與何景明在書信上的論戰，亦不外乎醒覺自己畢生之作達不到自己在詩學理論上的要求而已。<sup>72</sup>

至於後七子中論及詩學方法論而又較為有新意的，應是謝榛（茂秦，1495-1575）與王世貞（元美，1526-1590）。謝榛在其《四溟詩話》提出類似「兼以初唐、盛唐諸家，合而為一」、「若蜜蜂歷採百花，自成一種佳味」以「高其格調」之說，<sup>73</sup>這些觀點類似嚴羽提出的「妙悟」與「熟參」的方法。<sup>74</sup>然而，謝氏已主張從古人入、從古人出，雖亦不脫復古詩派的摹擬本色，然而他的確將摹擬的範圍擴闊了，不再止於摹擬盛唐或李、杜。至於王世貞則在論及「格」與「調」亦較為通透，<sup>75</sup>但正如其所提出的「抑才就格」<sup>76</sup>之說一樣，其格調說終歸與謝榛一樣難以突破復古詩派所設下的桎梏，在此不贅。

### （三）以杜詩為典範的不拘一格

沈德潛雖然將杜、韓並舉，固然因為兩者在風格上頗相近，但沈德潛主要的標榜對象應是杜詩，從其專評杜詩便可作為印證。<sup>77</sup>沈德潛以杜詩為格調的典範，這是對明代前、後七子的批判性傳承。<sup>78</sup>沈德潛論格以杜詩為正

72 然而，沈德潛卻在其編選的《明詩別裁集》收錄最多的前十位詩人中，前、後七子佔了前六位，而第一、二名就分別是何景明與李夢陽。有關沈德潛在《明詩別裁集》中具體的對復古詩派的批判性肯定，可參陳岸峰，〈別裁偽體歸雅正：論沈德潛編選的六種選本〉，《九州學林》3.1(2005.春): 293-301。

73 謝榛，《四溟詩話》卷4，第57條。見謝榛、王夫之著，宛平、舒蕪點校，《四溟詩話·薑齋詩話》（北京：人民文學出版社，1998），頁115。

74 見嚴羽著，郭紹虞校釋，《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1987），頁12。

75 見王世貞，〈湯迪功詩草序〉，《弇州山人續稿》（臺北：文海出版社，1970），第5冊，卷47，頁2475-2476。

76 王世貞，〈沈嘉則詩選序〉，王世貞著，羅仲鼎校點，《藝苑卮言校注》（濟南：齊魯書社，1992），頁2170。

77 《杜詩偶評》是沈德潛專評杜詩之作，四卷，作於七十五歲。此處所參用的是：沈德潛、渡會未茂，《杜律評叢·杜詩偶評》（京都：中文出版社，文化六年（1809））。

78 有關沈德潛對復古詩派的傳承與批判的論述，可參陳岸峰，〈《唐詩別裁集》與《古今詩刪》中的「唐詩選」的比較研究：論沈德潛對李攀龍詩學理念的傳承與批判〉，《漢學研

則，強調杜詩之長在於不拘常格。杜詩之為格調的典範，在格調方面須「節次分明」、「一氣連屬」。然而杜詩並非一味直露，而是「有意本連屬，而轉似不相連屬」、「轉接無象，莫測端倪」，<sup>79</sup>即是風格既要明朗，節奏上宜一氣呵成，然又講求委婉。值得注意的是沈氏主挾議論入詩，這與李夢陽排斥宋詩，認為宋人學杜詩的以議論入詩，乃失唐詩香色流動之要害所在，然而沈德潛卻推崇備至。有議論，即創作者性情在其中，即其「原乎性情」的論詩要旨，這樣便不致於如七子般的字摹句擬古人，而死於古人影子之下了。在論五、七言律詩時沈德潛又說：

五言律……杜子美獨闢畦徑，寓縱橫排奭於整密中，故應包涵一切。終唐之世，變態雖多，無有越諸家之範圍者矣。以此求之，有餘師焉。<sup>80</sup>

長律所尚……少陵出而瑰奇鴻麗，一變故方，後此無能為役。……七言長律，少陵開出，然明清等篇，已不能佳，何況學步餘子？<sup>81</sup>

以上所論，均重杜詩在風格上的多變、不拘常格，故而回應何景明批評杜詩「調失流轉」時他說：

何景明〈明月篇〉序，大意謂子美七言詩詞固沈著，而調失流轉，不如初唐「四子」音節可歌。蓋子美為歌詩之變體，而「四子」猶《三百》之遺風也。然子美詩每從《風》、《雅》中出，未可執詞調一節以議之。<sup>82</sup>

杜詩既從《風》、《雅》中來，而又為歌詩之變體，至於四子則仍承《詩經》之遺風，故而是兩種不同的風格，音節當然亦有異了。

沈氏又具體地從創作面對杜詩作出如下分析，在論活法方面他強調作者與讀者的關係，在五律〈送遠〉中的「帶甲滿天地，胡為君遠行」便旁批：「何等起手，讀杜詩者，要從此種著眼。」<sup>83</sup>在〈北征〉中的「至尊尚蒙塵」至「慘澹隨回鶻」這一段旁批：「敘到家後，悲喜交集，詞尚未了，忽入至尊蒙塵，直起突接，他人無此筆力。」<sup>84</sup>甚至在後論中更指出：

究》19.2(2001.12): 399-416。

79 見《原詩·一瓢詩話·說詩碎語》，頁206-207。

80 同上註，頁213。

81 同上註，頁218。

82 同上註，頁252。

83 《唐詩別裁集》，頁152。

84 同上註，頁33。

漢魏以來，未有此體。少陵特爲開出，是詩家第一篇。大文公之忠愛謀略亦於此見。<sup>85</sup>

又在〈野人送朱櫻〉後論：「著筆下筆，流走直下，格法獨創。」<sup>86</sup>凡此種種，均示人以杜詩不凡之妙處。沈氏又進而對杜詩作篇法分析。在杜甫〈聞官軍收河南河北〉中的「青春作伴好還鄉，即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽」之旁，他便有如下批語：

預計歸程，如禹貢曰浮、曰逾、曰沿、曰達句法。

而後論則有：

一氣流注，不見句法字法之跡。對結自是落句，故收得住，若他人爲之仍是中間對偶，便無氣力。<sup>87</sup>

以上種種的句法、篇法的批評，顯然比李東陽與復古詩派更詳細具體了。然而，沈氏並非一味對杜甫推崇備至，他對杜詩亦有微言，如在〈江亭〉中的「故林歸未得，排悶強裁詩」中旁批：「與上六句似不合。」<sup>88</sup>又評在杜甫七律中：

有疏宕一體，實爲宋元濫觴，才大自然無所不可也。然學杜者不應從此體入。<sup>89</sup>

總的來說，沈德潛重杜詩風格之多變而肯定杜詩的成就，並以其作爲達到格調的方法論的具體對象，相對於李夢陽的視古人作品爲「物之自則」、何景明的捨格取調或王世貞的抑才就格來說，都是一大突破。

## 五、神韻、格調及性靈的匯通

### (一) 格調包孕神韻

長久以來，文學批評史上均將格調與神韻視作兩種不同類型的詩論，<sup>90</sup>

85 同上註，頁33。

86 同上註，頁189。

87 同上註，頁190。

88 同上註，頁153。

89 同上註，頁188。

90 如吳枝培，《中國文論要略》（南京：南京大學出版社，1994），頁117。

亦有學者認為兩者實各執嚴羽詩論的一端，基本上有可溝通之處。沈德潛的格調何以能取代王士禛（貽上，1634-1711）的神韻說呢？神韻與格調有何溝通之處？

文學批評史上均將王士禛提倡的神韻說列作清初的主導詩論，而沈德潛的格調說則乃取代神韻說而崛起詩壇的。<sup>91</sup>格調取代神韻均不離兩個原因，一方面是基於意識形態上的策略需要，而另一方面則是從藝術角度著眼。在未論及格調與神韻的關係之前，且讓我們探討王士禛的神韻說為何能主導清初詩壇。紀昀（曉嵐，1724-1805）等人在乾隆（弘曆，1711-1799；1735-1796在位）欽定的《唐宋詩醇》纂校後案中對當時詩壇有如下剖析：

國初多以宋詩為宗，宋詩又弊。王士禛乃持嚴羽餘論，倡神韻之說以救之。<sup>92</sup>這是從藝術角度而言，指出王士禛的神韻說乃源於嚴羽詩論，為針對清初的宋詩而發。然由於王士禛早年曾提倡神韻，「中歲越三唐而事兩宋」，晚年又以神韻濟宋詩流弊，<sup>93</sup>故此郭紹虞便認為王士禛早年倡導神韻說乃針對明代前、後七子的格調說而興，而將王氏晚年重倡神韻說視作乃補濟他自己倡導宋詩的流弊。<sup>94</sup>即是說，王士禛之提倡神韻說其實有兩種不同的面向目的。至於兩個時期的神韻說在義涵上有沒有不同，郭先生則沒有論及。而紀昀繼則說：

士禛又不究興觀群怨之原，故光景流連，變而為虛響。<sup>95</sup>

故有論者將王士禛神韻說的「流連光景」視作乃清廷文字獄猖獗的態勢底下而故作無為、不涉諷喻言論的產物。<sup>96</sup>亦有論者認為王士禛的神韻說乃清初「清真雅正」的政治產物。<sup>97</sup>然而作為清廷官方代言人的紀昀在《唐宋詩醇》

91 見敏澤，《中國文學理論批評史》（北京：人民文學出版社，1981），下冊，頁904；袁行霈、孟二冬、丁放，《中國詩學通論》，頁941。

92 乾隆選評，冉苒校點，《唐宋詩醇》（北京：中國三峽出版社，1997），上卷，頁4-5。

93 王士禛，《漁洋詩話序》，見丁福保輯，《清詩話》（臺北：藝文印書館，1971），上冊，頁163。

94 見郭紹虞，《中國詩的神韻、格調及性靈說》（香港：崇文書店，1971），頁47。

95 《唐宋詩醇》卷上，頁4-5。

96 馬積高，《清代學術思想的變遷與文學》（長沙：湖南出版社，1996），頁68-70。

97 參方孝岳，《中國文學批評》（北京：三聯書店，1986），頁200、203-204；蕭華榮，《中國詩學思想史》，頁334-335。

纂校後案〉卻又認為王士禛的神韻說偏離了傳統儒家詩學興觀群怨的原理，嚴重的是進一步指其神韻說「變而為虛響」，即是未能配合官方由清初一直以來推行的「和平廣大」之音的官方意識形態策略。這是論者所認為神韻說見擯於官方，而為沈德潛提倡唱出盛世之音的格調說所取代的原因。因此，有人將神韻說與格調說均視作清代的政治產物，同是因應不同時期的意識形態的策略需要而興起的詩論。<sup>98</sup>

在交代了神韻與格調遞興的歷史背景之後，現在再探討神韻與格調在詩學理論層面的關係。早在清代的翁方綱（正三，1733-1818）便曾對明前、後七子的格調說至王士禛的神韻說的關係有如下見解：

李、何、王、李之徒，泥於格調而偽體出焉。……至於漁洋，變格調曰神韻，其實即格調耳。而不欲復言格調者，漁洋不敢議李、何之失，又恐後人以李、何之名歸之，是以變而言神韻，則不比講格調者之滋弊矣。<sup>99</sup>

翁方綱認為王士禛乃變格調為神韻，更甚的是認為神韻「其實即格調」。紀昀亦認為王士禛的神韻說乃源於前、後七子。<sup>100</sup>然而，郭紹虞則認為翁方綱未辨格調與神韻有所分別，他說：

格調之說重在氣象，而神韻之說，更是建築在氣象上的。二者都是給人以朦朧的印象。……實則格調說所給人以朦朧的印象的是風格，神韻說所給人以朦朧的印象的是意境。讀古人詩而得朦朧的印象這是格調；對景觸情而得朦朧的印象，這是神韻。<sup>101</sup>

格調是風格，神韻是意境。確是的論。風格易摹，意境難到。氣象有字句音韻可循，意境乃個人的精神體現；字、句、音韻乃構成作品的基礎，而意境則有賴個人的個性、情感以及才情。郭紹虞又說：

懸一風格而奔赴之，所以成為摹擬；懸一意境而奔赴之，則只有能到與否的問題，不會有能似與否的問題。這也是第一義之悟與透徹之悟的分別。<sup>102</sup>

98 葉朗便認為王士禛的神韻說與沈德潛的格調說乃因應不同時期的政治需要而出現的不同形態的詩論。詳參〈關於沈德潛詩論的兩個問題〉，《文學評論叢刊》1981.9: 46-48。

99 翁方綱，〈格調論上〉，《中國歷代文論選》第3冊，頁524。

100 紀昀，〈冶亭詩介序〉，見《中國歷代詩學論著選》，頁1008。近人學者亦不乏與翁方綱、紀昀相近的意見。如馬積高，《清代學術思想的變遷與文學》，頁20、61、67。

101 郭紹虞，《中國文學批評史》，頁542。

102 同上註，頁542。

風格易擬而意境則非有自家體會不能到。這是第一義之悟與透徹之悟的分別，亦是摹擬與創造之別。

在王士禛神韻說風靡天下的年代，何以沈德潛獨標格調說呢？在〈重訂唐詩別裁集序〉中，沈德潛正式表達了對當時詩壇盟主王士禛的選詩的微言，他說：

新城王阮亭尚書選《唐賢三昧集》，取司空表聖「不著一字，盡得風流」，嚴滄浪「羚羊掛角，無跡可求」之意，蓋味在鹽酸外也。而於杜少陵所云「鯨魚碧海」，韓昌黎所云「巨刃摩天」者，或未之及。余因取杜、韓語意，定《唐詩別裁》，而新城所取，亦兼及焉。<sup>103</sup>

「不著一字，盡得風流」、「羚羊掛角，無跡可求」是一種風格，「鯨魚碧海」、「巨刃摩天」又是另一種風格。嚴羽在《滄浪詩話》中論詩說：「(詩)其大概有二，曰優柔不迫，曰沈著痛快。」<sup>104</sup>沈德潛所標舉杜甫的「鯨魚碧海」與韓愈(退之，768-824)的「巨刃摩天」，可謂乃嚴羽所謂的「沈著痛快」一類，而王士禛的「不著一字，盡得風流」、「羚羊掛角，無跡可求」當屬「優柔不迫」一類。沈德潛並沒有否定王士禛之選，只是覺得有所不足，故而其《唐詩別裁集》乃在王士禛「優柔不迫」的基礎上加上復古詩派所追求的「沈著痛快」的唐音。<sup>105</sup>「沈著痛快」與「優柔不迫」乃格調與神韻之別。然而，兩者皆又源於嚴羽的詩論。郭紹虞認為明七子與王士禛乃各執嚴氏詩論的一端，而又說：

嚴羽詩論乃以神韻說的骨幹，而加上了一件格調說的外衣。明代前後七子只見了他的外衣，所以上了他的當；清代王漁洋(士禛)去掉了這件外衣，便覺得一變黃鐘大呂而為清角變徵之音。<sup>106</sup>

說明代前、後七子只見嚴羽的格調說並無不妥，然若說他們上了嚴羽的當而

103 《唐詩別裁集》，頁2。

104 《滄浪詩話校釋》，頁8。

105 王鎮遠與鄔國平便認為沈德潛論詩首標氣盛格高，雄渾闊大的審美趣向，有意以七子之格調論來補王士禛神韻說之不足。見鄔國平、王鎮遠，《清代文學批評史》(上海：上海古籍出版社，1996)，頁446。有關沈德潛《唐詩別裁集》以格調濟王士禛《唐賢三昧集》之偏於淡遠的論述，可參陳岸峰，〈別裁偽體歸雅正：論沈德潛編選的六種選本〉，《九州學林》3.1(2005.春)：285-289。

106 見郭紹虞，《中國文學批評史》，頁281。

泥於摹擬古人格調則不對。李夢陽論詩也主性情，何景明也強調捨筏登岸，王世貞不也是說過「法極無跡，人能之至，境與天會」這類近乎神韻的論調嗎？前、後七子之所以既強調性情，又熱衷於詩法探討，然而又不無矛盾地陷入一味摹擬的泥沼而不能自拔，實乃欲追摹盛唐詩歌而達致盛唐的政治氣象的馳想所致。

現在我們再闡釋沈德潛如何匯通其格調與神韻之間的理論層面。沈德潛其「格調」說實乃包孕「神韻」，他說：

予爲詩之道，古今作者不一，然攬其大端，始則審宗旨，繼則標風格，終則辨神韻，如是而已矣。……竊謂宗旨者，原乎性情者也；風格者，本乎氣骨者也；神韻者，流於才思之餘，虛與委蛇而莫尋其跡者也。<sup>107</sup>

「審宗旨」、「標風格」、「辨神韻」是沈德潛論詩的要訣，而性情、氣骨與才思便是其論詩三訣的內涵。在〈石香詩鈔序〉中，沈德潛又說：

夫韻不可以跡象求，不可以聲響著，流於跡象聲響之外而仍存於跡象聲響之間。此如畫家六法然，無論神品逸品，總以氣逸生動爲上。蓋無韻則薄，有韻則厚，無韻則死，有韻則生。北宗之不如南宗，韻不足也。審是而詩之貴韻更可知已。<sup>108</sup>

在選本的詩評中，沈德潛更是常常使用「神韻」：

右丞（王維）五言律詩有二種。一種以清遠勝，如「行到水窮處，坐看雲起時」是也。一種以雄渾勝，如「天官動將星，漢地柳條青」是也。當分別觀之。<sup>109</sup>

這說明了沈德潛何以言格調而又取神韻派的代表詩人，可見他並非只言格調而不談神韻，事實上他兩者皆重，而他在神韻中又看出格調。可見沈德潛其實警覺到「格調」與「神韻」可溝通之處。評鄭谷（守愚，849-911）〈鷓鴣〉時說：

詠物詩剝露，不如神韻。三四語勝於鉤翰格磔也。詩家稱鷓鴣以此。<sup>110</sup>

107 沈德潛，〈七子詩選序〉，《沈歸愚詩文全集》（香港科技大學藏臺灣中央研究院傅斯年圖書館清乾隆年間刊本複印本），《歸愚文鈔》卷14，頁1。

108 同上註，《歸愚文鈔餘集》卷3，頁1。

109 《唐詩別裁集》卷9，頁137。

110 同上註，頁219。

沈德潛所理解的「神韻」乃「剝露」的對立面。而他亦將「音節神韻」並論，如評李益七言絕句時便說：

聖主之仁，人子之孝，宇內共稱，不止羨其為鴻軒鳳舉也。詩品似李北地之宗杜陵，骨幹有餘而神韻或未副焉。<sup>111</sup>

此處正指出李夢陽前後七子只取嚴羽格調一說而遺其神韻，骨幹可擬而神韻在於個人的妙悟。他又以「神韻」及清新區別唐、宋七言詩：

七言絕句，唐人以神韻勝，宋人以清新勝，此宋體中最高者。<sup>112</sup>

唐、宋七言絕句之別，正是唐詩的特徵在「神韻」，而宋詩的特徵在「清新」。而於選本中引用王士禛的詩論觀點及神韻說，更是不計其數。沈德潛標舉杜詩為其格調包孕神韻的典範：

少陵七言古，如建章之宮，千門萬戶；如巨鹿之戰，諸侯皆從壁上觀，膝行而前，不敢仰視；如大海之水，長風鼓浪，揚泥沙而鼓怪物，靈蠢畢集。別於盛唐諸家，獨稱大宗。<sup>113</sup>

值得注意的是，他說杜詩「別於盛唐諸家，獨稱大宗」，即是說，杜詩在風格上多變，包羅萬有，能涵蓋盛唐諸家，而盛唐諸家不能涵蓋杜詩。又如：

王摩詰七言律為風格最高、復饒遠韻，為唐代正宗。然遇杜〈秋興〉、〈諸將〉、〈詠懷古跡〉等篇，恐瞠乎其後，以杜能包王，王不能包杜也。<sup>114</sup>

在《說詩碎語》中，他又說王維、李頎、崔曙、張謂、高適、岑參諸人，「品格既高，復饒遠韻，故為正聲」。<sup>115</sup>由此可見，風格乃出於品格的修養，從人格而言詩格，詩格高而韻亦邈遠，不流於字句的雕琢，音韻不殺直，這與其「韻不可以跡象求，不可以聲響著」、「審宗旨」、「辨神韻」的要訣是一致的。

## （二）性靈：溝通格調與神韻的媒介

溝通格調與神韻之間關係的重要媒介其實就是性靈。當然，此「性靈」

111 《清詩別裁集》卷11，頁191。

112 同上註，卷22，頁387。

113 《唐詩別裁集》卷6，頁92。

114 同上註，卷13，頁188。

115 《原詩·一瓢詩話·說詩碎語》，頁217。

又不同於清代以袁枚（子才，1716-1798）為宗主的性靈說。袁枚的性靈說在文學批評史上一向均被視作為抗衡沈德潛格調說的一大詩派。袁枚曾借楊萬里（廷秀，1127-1206）的話譏諷沈德潛說：

格調是空架子，有腔口易描，風趣專寫性靈，非天才不辦……須知有性情，便有格律；格律不在性情外。<sup>116</sup>

就此而言，當然，前、後七子的摹擬古人亦是在他批判之列。我們可以這樣理解其性靈說：就形式而言，袁枚提出「巧」與「妙」，即靈活風趣的藝術風格；就內容而言，他著重「性情」與「靈機」。<sup>117</sup>郭紹虞這樣理解其性靈說：性者，情之表現，靈則是才之表現；情重其真，趣則重其活與新。<sup>118</sup>至於「靈機」，除了天賦，亦包含靈感。因此，袁枚強調「赤子之心」，又說「詩難其真」，詩之真之於詩人本身「有性情」、「有我」，「否則敷衍成文矣」。<sup>119</sup>這幾乎都是站在他所認知的格調派的對立面而發。然而，他雖尚自然，亦不廢雕琢；甚至亦說過「詩難其雅也，有學問而後雅」<sup>120</sup>的話，但亦少為人提及。實際上，袁枚之詩當然有不乏男女之情甚至妓女的描寫，然亦有不少對歷史的省思與現實的關懷。然而，最觸目的是其有關男女之情之詩論。例如，「情所最先，莫如男女」、<sup>121</sup>「〈關雎〉為《國風》之首，即言男女之情」、「寫懷，假托閨情最蘊藉」。<sup>122</sup>袁枚的為人、思想、詩論在當時來說可謂是離經叛道，即在現在亦相當前衛，而後來的研究者亦從摭拾上述的片言隻字以偏概全，即使袁枚所處的時代亦是如此，其平正、深刻之論被其狂言淹沒。而狂言浪行又令其獨樹一幟，在詩壇上佔一席之地，並與沈德潛成抗衡之勢。

大體而言，就詩論來說，袁枚重天籟，沈德潛重人巧而不廢天籟；性靈說是袁枚詩論的核心，其實在沈德潛的詩學理論中亦佔有極重要的位置。

116 袁枚著，顧學頡校點，《隨園詩話》（北京：人民文學出版社，1998），上冊，卷1，第2條，頁2。

117 參鄒國平、王鎮遠，《清代文學批評史》，頁479。

118 參郭紹虞，《中國詩的神韻、格調及性靈說》，頁102-103。

119 《隨園詩話》卷3，頁74；卷7，頁234；卷7，頁216。

120 同上註，卷7，頁234。

121 袁枚，〈答戴園論詩書〉，袁枚著，周本淳標校，《小倉山房詩文集》（上海：上海古籍出版社，1988），下冊，卷30，頁1802。

122 《隨園詩話》上冊，卷1，頁15；卷14，頁474。

這大概亦是袁枚有所不知之處。依袁枚上述「有性情，便有格律」之見，其實他已道出格調與性靈可溝通之處。沈德潛主「格調」，言「神韻」，亦不廢「性靈」。然而，兩者對性靈的觀點，除了在創作中抒發真摯的情感外，兩人性靈說的義涵雖不大相同，而袁氏之見，實不出沈德潛詩論說的範疇。何以有如此說法呢？沈德潛論詩本主真性情，在評詩中不乏套用「性靈」之處。例子眾多，今舉其二：

嘉定四君中以檀園爲上，雖漸染習氣而風骨自高，不能掩其真性靈也。<sup>123</sup>  
或謂漁洋獮祭之工太多，性靈反爲書卷所掩，故爾雅有餘而莽蒼之氣，道折之力，往往不及古人。<sup>124</sup>

由以上例子可見，沈德潛關於性靈的論點與袁枚的性靈說中的「真性情」、「靈機」並無衝突處，只是袁枚往往重於男女情愛與「風趣」，然卻沒有沈德潛所考慮到的詩歌內容是否合乎「溫柔敦厚」的詩歌功能與社會道德責任。

沈德潛論詩極重真性情，在他而言好詩乃不得不發的情感表現。在《說詩碎語》中說：「古人意中有不得而言之隱，借有韻語以傳之。」<sup>125</sup>情貴在真，「小小送別，而動欲沾巾」是矯揉造作，是「失體」。<sup>126</sup>在論及情時，沈德潛總忘不了「禮」的制約，這是袁枚強調「風趣」所沒有的壓力。在情與禮的衝突中，沈德潛往往將禮凌駕於情之上。在評杜甫〈新婚別〉時說：

「嫁女與徵夫，不如棄路旁。」近於怨矣。而「君今往死地」以下，層層轉換，勉以努力戒行，發乎情，止乎禮義也。<sup>127</sup>

在說到「詩必原本性情」時，接著下一句即是：

關乎人倫日用及古今成敗興壞之故者，方爲可存，所謂其言有物也。<sup>128</sup>

詩要「關乎人倫日用」、「成敗興壞」以爲鑑，「言而有物」便是詩的社會與道德層面的實用價值，而非袁枚的專寫「風趣」與「靈機」。專寫「風趣」的性靈說未流終免不了流於輕佻膚淺，講求「靈機」者巧妙靈動的審美要求則

123 《明詩別裁集》卷10，頁110。

124 《清詩別裁集》卷4，頁61。

125 《原詩·一瓢詩話·說詩碎語》，頁187。

126 同上註，頁242。

127 同上註，頁206。

128 同上註，頁187。

不合於描寫「人倫日用」的社會題材。然而，過分強調詩的實際功能，則又不免扼殺詩人的個性與詩歌題材的多樣化。實際上，在沈德潛的整個詩論體系中，其具有「溫柔敦厚」的「性靈說」乃扮演了貫穿神韻與格調之間的重要媒體，其「真性情」防止了「格調說」的流於褻衣大袂氣象而沒個人面目之弊，而「關乎人倫日用及古今成敗興壞」之說又挽救了「神韻說」的「流連光景」，為其注入了現實的內容，而其強調社會道德的一面又同時匡濟了袁枚性靈說末流的輕佻膚淺。簡而言之，沈德潛詩論中具有「溫柔敦厚」性質的「性靈說」，在其詩論中所擔當的作用便在於將情感與禮教融入神韻與格調之中，成為匯通、匡濟神韻與格調的重要媒介。

## 六、總 結

格調說由明代的李東陽正式提出作為創作的新的方法，以糾正當時摹擬剽竊古人作品的詩壇流弊。而從前、後七子開始，他們力倡摹擬盛唐詩歌格調，期望從力振詩歌之盛唐強音以藉此達致政治上的盛唐。前、後七子之格調說，縱不乏對達致格調的詩學方法的論述，而彼等之努力實是枉然。試問身為明朝中葉人，何能有盛唐人的樂觀、自信、豪邁的思想與氣魄？沒有盛唐氛圍，而卻在頹世強作盛唐之音，可謂乃復古詩派一種充滿悲劇性的追求。及至清代，沈德潛一方面對格調說作出更具體的闡釋。面對復古詩派陷於困境的格調說，沈氏從論韻、論調、論格、格與調、格調與不同詩體的關係及其如何配合，詳細地對格調說的內涵與性質作出闡釋；而其論詩與樂的關係，則又將格調的接受範圍擴充至普羅大眾，向民間吸取活潑的情感與精神，為格調說注入新血，擺脫明代以來格調說的流於文人學士範疇內所探索的桎梏，使此格調說取替王士禛所鼓吹的神韻說，而成為當時的一大詩派。另一方面，沈氏又將格調說作出創造性的轉化，以杜詩為格調說的典範，主情真，以意運法，倡不拘一格，旨在突破明代復古詩派的泥於規矩而死於終為古人影子。此外，明代復古詩只見嚴羽詩論中之格調，故流於一味摹擬；王士禛擷取嚴羽的神韻，而流於空寂。沈德潛於是乃以格調為詩論主幹而附以神韻，又以具有詩教功能的性靈說匯通了格調與神韻，突破了明中葉以降的格調說，成就其集大成的詩學體系。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 唐·皎然著，周維德校注，《詩式校注》，杭州：浙江古籍出版社，1993。
- 宋·嚴羽著，郭紹虞校釋，《滄浪詩話校釋》，臺北：里仁書局，1987。
- 明·王世貞著，羅仲鼎校點，《藝苑卮言校注》，濟南：齊魯書社，1992。
- 明·王世貞，《弇州山人續稿》，臺北：文海出版社，1970。
- 明·李夢陽，《空同集》，上海：上海古籍出版社，1991。
- 明·楊慎著，楊文生校箋，《楊慎詩話校箋》，成都：四川人民出版社，1990。
- 明·李東陽著，周寅賓點校，《李東陽集》，長沙：嶽麓書社，1983。
- 明·李贄，《續藏書》，臺北：臺灣學生書局，1986。
- 明·何景明著，李淑毅等點校，《何大復集》，鄭州：中州古籍出版社，1989。
- 明·謝榛、王夫之著，宛平、舒蕪點校，《四溟詩話·薑齋詩話》，北京：人民文學出版社，1998。
- 清·張廷玉等撰，《明史》，北京：中華書局，1974。
- 清·永瑤等撰，《四庫全書總目》，北京：中華書局，1987。
- 清·乾隆選評，冉苒校點，《唐宋詩醇》，北京：中國三峽出版社，1997。
- 清·沈德潛，《唐詩別裁集》，香港：中華書局，1977。
- 清·沈德潛，《明詩別裁集》，香港：中華書局，1977。
- 清·沈德潛，《清詩別裁集》，香港：中華書局，1977。
- 清·沈德潛，《沈歸愚詩文全集》，香港：香港科技大學藏臺灣中央研究院傅斯年圖書館清乾隆年間刊本複印本。
- 清·沈德潛，渡會未茂，《杜律評叢·杜詩偶評》，京都：中文出版社，文化六年（1809）。
- 清·袁枚著，顧學頡校點，《隨園詩話》，北京：人民文學出版社，1998。
- 清·袁枚著，周本淳標校，《小倉山房詩文集》，上海：上海古籍出版社，1988。
- 清·陳田，《明詩紀事》，上海：上海古籍出版社，1993。
- 清·丁福保編，《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983。
- 清·丁福保輯，《清詩話》，臺北：藝文印書館，1971。

霍松林、杜維沫校注，《原詩·一瓢詩話·說詩碎語》，北京：北京人民出版社，1998。

## 二、近人論著

- 方孝岳 1986 《中國文學批評》，北京：三聯書店。
- 吳枝培 1994 《中國文論要略》，南京：南京大學出版社。
- 沈檢江 1995 〈明詩擬古主潮：格調禁錮下才情的毀滅〉，《學習與探索》1995.1: 114-120。
- 李銳清 1985 〈沈德潛「格調說」的來源及理論〉，《香港中文大學中國文化研究所學報》16: 161-177。
- 侯毓信 1985 〈略論李夢陽的「情真」說〉，《古代文學理論研究》第10輯，上海：上海古籍出版社，頁250-257。
- 袁行霈、孟二冬、丁放 1994 《中國詩學通論》，合肥：安徽教育出版社。
- 袁震宇、劉明今 1981 《明代文學批評史》，上海：上海古籍出版社。
- 馬茂元 1981 《晚照樓論文集》，上海：上海古籍出版社。
- 馬積高 1996 《清代學術思想的變遷與文學》，長沙：湖南出版社。
- 鄔國平、王鎮遠 1996 《清代文學批評史》，上海：上海古籍出版社。
- 敏 澤 1981 《中國文學理論批評史》，北京：人民文學出版社。
- 郭紹虞 1971 《中國詩的神韻、格調及性靈說》，香港：崇文書店。
- 郭紹虞 1988 《中國文學批評史》，上海：上海古籍出版社。
- 郭紹虞編 1990 《中國歷代文論選》，上海：上海古籍出版社。
- 許 總 1988 〈明清杜詩學概觀〉，《文學遺產》1988.6: 15-24。
- 陳書錄 1994 《明前後七子研究》，南昌：江西人民出版社。
- 陳良運等主編 1995 《中國歷代詩學論著選》，南昌：百花洲文藝出版社。
- 陳良運 1995 《中國詩學批評史》，南昌：江西人民出版社。
- 陳岸峰 2001 〈《唐詩別裁集》與《古今詩刪》中的「唐詩選」的比較研究：論沈德潛對李攀龍詩學理念的傳承與批判〉，《漢學研究》19.2: 399-416。
- 陳岸峰 2005 〈別裁偽體歸雅正：論沈德潛編選的六種選本〉，《九州學林》3.1(2005.春): 276-315。
- 黃果泉 1994 〈李夢陽詩學思想的格調說〉，《鄭州師範大學學報》1994.2: 56。

- 葉 朗 1981 〈關於沈德潛詩論的兩個問題〉，《文學評論叢刊》1981.9: 34-50。
- 鈴木虎雄著，洪順隆譯 1972 《中國詩論史》，臺北：臺灣商務印書館。
- 廖可斌 1994 《復古派與明代文學思潮》，臺北：文津出版社。
- 劉若愚著，杜國清譯 1981 《中國文學理論》，臺北：聯經出版公司。
- 蔡景康編選 1993 《明代文論選》，北京：人民文學出版社。
- 蕭華榮 1996 《中國詩學思想史》，上海：華東師範大學。
- 簡錦松 1986 〈論明代文學思潮中的學古與求真〉，《古典文學》1986.8: 313-356。
- 簡錦松 1989 《明代文學批評研究》，臺北：臺灣學生書局。
- 龔顯宗 1990 《歷代詩話析探》，高雄：復文圖書出版社。

## The Quest for *Gediao*: A Study of Shen Deqian's Reception and Breakthroughs in the Poetic Theories from the Mid-Ming to the Early-Qing

Ngon Fung Chan\*

### Abstract

Nearly every history of literary criticism has regarded Shen Deqian's 沈德潛 theory of *gediao* 格調 as a supplement to Wang Shizhen's 王士禛 theory of *shenyun* 神韻 and a rival to Yuan Mei's 袁枚 theory of *xingling* 性靈. The profundity of Shen's poetics was oversimplified by such traditional viewpoints. In fact, Shen was in dialogue with other poetic theorists of *gediao*, such as Li Dongyang 李東陽 and the Ming Neo-Classical School, as early as the Mid-Ming, and made breakthroughs on this front. Shen not only emphasized *gediao* as his main theory; he also tried to communicate with *shenyun* and *xingling*. For his creative transformation of *gediao*, *shenyun* and *xingling*, he should be recognized as a poetic master of the Qing dynasty.

**Keywords:** Li Dongyang 李東陽, Ming Neo-classical School, Shen Deqian 沈德潛, poetry, *gediao* 格調

---

\* Ngon Fung Chan is a lecturer in the College of International Education at Hong Kong Baptist University.