

泊然於聲華馳逐之外 ——從《二家詩選》看王士禎的神韻詩學

閔秋英*

摘 要

古典文學發展至清，尤其是詩歌理論，已是繁榮多變的景象，主要有王士禎的「神韻說」、沈德潛的「格調說」、袁枚的「性靈說」、翁方綱的「肌理說」……等，就「詩學論述」而言，清代是十分豐富的！王士禎匯聚有清以來詩人對詩歌創作的主張，加以反省與開創，提出「神韻」之說，成為清初最重要也最具影響的詩論。他的詩歌及其詩論也正代表了清初氣象。

一般學者論述神韻說，大致均從王士禎個人詩集、詩評論及筆記來談，其中詩人所編的詩選集，雖非作家個人的創作，卻往往蘊含詩人的審美觀，亦能體現其詩學理念。故四庫全書所收錄王士禎編選之詩集《唐賢三昧集》、《二家詩選》、《唐人萬首絕句選》實頗值得深究。

惟《唐賢三昧集》乃士禎刪改早期所編選的私塾教本《神韻集》而成，由於《神韻集》為人竄改，因此晚年王士禎特別再編選《唐賢三昧集》，此時其神韻詩學已成熟，故專錄盛唐詩作。然《唐賢三昧集》歷來已為學者注意。至於《唐人萬首絕句選》乃王士禎就宋·洪邁的原本加以選錄，已非全為士禎所選之詩，故王士禎編選三本詩集中，惟《二家詩選》是其「神韻詩學」成型過程中的選集，而在此時期，王士禎別具隻眼地選錄了明七子中徐禎卿及高叔嗣的作品，實頗堪玩味。

王士禎對徐禎卿與高叔嗣兩位詩人向來評價極高，他個人也曾表白受徐禎卿《談藝錄》的影響極深。任何一位文學理論家或文學家的產生必有其傳統的承續，《二家詩選》選錄時期，雖未屆士禎神韻說成熟的晚期，但王士禎曾言其深受徐禎卿的影響，《二家詩選》又特別選錄了徐禎卿的作品，故正可以略窺神韻說成型的脈絡。故本論文即

* 國立彰化師範大學國文學系兼任講師

以四庫全書所錄之《二家詩選》為材料，分析王士禎選錄詩歌的標準，考辨《二家詩選》所展現的藝術特質及美學觀，並以之考察其與王士禎晚年成型之神韻詩論的分合。

關鍵詞：王士禎、神韻詩學、二家詩選、徐禎卿、高叔嗣、清代詩學



一、前言

清王朝經過順治時期的初創，終於在康熙時期確立了版圖，無論是在政治或文化上也漸趨於穩定的局面，也因而開啓了一個中國傳統學術文化集大成的時代，就「詩學論述」而言，清代亦非常豐富，詩話著作數量之多，超越了宋、金、元、明歷代詩話的總和。詩歌理論主要有：王士禛的「神韻說」、沈德潛的「格調說」、袁枚的「性靈說」、翁方綱的「肌理說」……等。

王士禛（1634-1711），字貽上，號阮亭，又號漁洋山人，他匯聚有清以來詩人對詩歌創作的主張，加以反省與開創，提出「神韻」之說，成為清初最重要也最具影響的詩論。王士禛是順治十五年（1658）進士，先出任揚州推官，後升禮部主事，官至刑部尚書，康熙四十三年（1704）罷官歸里。士禛雖生於明朝，但在清代成長、受教育、考試、走入仕途，沒有政治立場的困惑，更無侍奉二朝的壓力。黃景進先生曾分析，明亡時王士禛才十歲，滄海桑田之感不會很深刻，¹加之祖父嚴格督導諸孫讀書以應付舉業，因此他侍奉清朝是十分恭謹的，雖有表揚明朝忠臣烈士的詩作數則，但基本上他既非遺民、沒有「貳臣」的矛盾，故在王朝的認同上也沒有問題，康熙對其寵譽有加，乾隆與沈德潛論及漁洋也稱：「士正績學工詩，在本朝諸家中，流派較正，宣示褒為稽古者勸」²，可以說他的詩歌及其詩論正代表了清初氣象。

《四庫全書總目》云：「當我朝開國之初，人皆厭明代王（世貞）、李（攀龍）之膚廓，鐘（惺）、譚（元春）之纖仄，於是談詩者競尚宋元。既而宋詩質直，流為有韻之語錄；元詩縟艷，流為對句之小詞。於是士禛（禛）等以清新俊逸之才，範水模山，批風抹月，倡天下以『不著一字，盡得風流』之說，天下遂翕然應之」³這是從文學流變來說明神韻詩論，是王士禛論詩，取司空圖『味在酸鹹外』以及嚴羽『羚羊掛角，無跡可求』來標示旨趣。他自稱『平生論詩凡屢變』但倡導「神韻」之說始終沒有變。

一般學者論述神韻說，大致均從其個人詩集、詩評論及筆記來談，然詩人所編選

¹ 黃景進，《王漁洋詩論之研究》（台北：文史哲出版社，1980，6月初版），頁31。

² 見李元度，《臺灣文獻叢刊第一九四種，清先正事略選·卷五·王士禛》（南投市：臺灣省文獻委員會，民83），頁362。

³ 見〈欽定四庫全書提要〉（清·紀昀等總纂《景印文淵閣四庫全書·集部八》）（臺北：臺灣商務，民75初版），頁1459—1下。

的詩選集，雖非作家個人的創作，卻往往蘊含詩人的審美觀，亦能體現其詩學理念。四庫全書收錄有王士禛編選之詩集《唐賢三昧集》、《二家詩選》、《唐人萬首絕句選》。這些選集頗值得深究。

《唐賢三昧集》乃士禛刪改早期的選集《神韻集》編選而成，《神韻集》編選則在其任職揚州時期，約為士禛二十七至三十二歲。⁴《神韻集》乃是士禛早年與其兄士祿選輯部份唐詩，以做為家塾讀本，惟因被人竄改，因此晚年特別再編選《唐賢三昧集》，由於此時其神韻詩學已成熟，故專錄盛唐詩作，取佛經「自在」之義，而稱「三昧」，自謂乃『深得詩家要旨』⁵，是依據其個人及詩家的說法，《唐賢三昧集》可說是最能體現「神韻詩論」的選集。然《唐賢三昧集》歷來已為學者注意，有頗多研究。⁶《唐人萬首絕句選》則乃就宋·洪邁的原本加以選錄，已非全為士禛選本，惟《二家詩選》乃王士禛個人別具隻眼的選本。詩家眾多，士禛為何獨選錄明七子中的徐禎卿以及曾受知於李夢陽的高叔嗣，其內在因由，實頗堪玩味。

其實，王士禛對徐禎卿與高叔嗣兩位詩人向來評價極高，他個人也曾表白受徐禎卿《談藝錄》的影響極深。所謂「詎識蘇門高史郎，嘯臺鸞鳳獨飄然」「天馬行空脫羈勒，更憐《談藝》是吾師」⁷即是讚美這兩位詩人。韋立克（Rene Wellek）曾言文學研究應朝文學理論、文學批評、文學史等三大方向為途徑。現代研究文學大致均注意此三方向，就文學史及理論的傳承而言：任何一位文學理論或文學家的產生必有其傳統的承續，也就是艾略特所言：

一個詩人最好的部分以及他最個人的部分，都來自於前輩詩人的影響……藝術家不能單獨的具有意義。他的重要性以及我們對他的鑑賞，就是鑑賞他與已往

⁴ 此據黃景進先生為士禛作品繫年之考定，見黃景進，《王漁洋詩論之研究》（臺北：文史哲出版社，1980，6月初版），頁19。

⁵ 見〈欽定四庫全書提要〉（清·紀昀等總纂《景印文淵閣四庫全書·集部八》）（臺北：台灣商務，民75初版），頁1459—1下。

⁶ 台灣地區有關王士禛的博碩士論文截至2011年共有8篇。一般論述神韻詩學，探討士禛之美學觀大都由《唐賢三昧集》著手。至於直接談論《唐賢三昧集》的期刊論文則有：張寅彭，〈《唐賢三昧集》與詩、禪的分合關係〉（《文學遺產》第二期，上海大學文學院，2001年）。

⁷ 見〈仿元遺山論詩絕句〉見王士禛，《漁洋山人精華錄·十卷》（北京市：北京出版社出版，民89第一版）。

詩人以及藝術家的關係。你不能把他單獨地評價，你得把他放在前人之間來對照、來比較……⁸

《二家詩選》與《神韻集》編選年代雖然接近；⁹但《神韻集》選詩稍偏，又遭人竄改，不足以窺士禛詩觀；¹⁰而《二家詩選》雖未屆士禛神韻說成熟的晚期，但王士禛曾言其深受徐禛卿的影響，《二家詩選》又選徐禛卿的作品，故正可以略窺神韻說成型的脈絡。故本論文即以四庫全書所錄之《二家詩選》為材料，分析王士禛選錄詩歌的標準，考辨《二家詩選》所展現的藝術特質及美學觀，並以之考察其與士禛晚年成型之神韻詩論的分合。

二、神韻詩學傳承與特質

(一) 神韻的溯源

王士禛個人對其神韻淵源有下列的述說可見：

嚴滄浪論詩云：盛唐諸人，唯在興趣，羚羊掛角，無跡可求，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。司空表聖論詩亦云：妙在鹹酸之外……于二家之言別有會心¹¹

嚴滄浪以禪喻詩，余深契其說，而五言尤為近之¹²

見 T.S.Eliot, "Tradition and the Individual Talent" Contemporary Literary Criticism. Eds. Robert con Davis and Ronald Schleifer. New York and London: Longman, 1989, pp.26~31。

艾略特〈傳統與個人才能〉：《二十世紀西方美學經典文本，第一卷世紀初的新聲》（中國上海：復旦大學出版社，2000，12月），頁 511。

⁹ 王士禛，〈二家詩選序〉：「順治辛丑，泊舟海陵，嘗取二集評次，錄為一通」見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經唐詩話·卷四纂輯類第五蠶尾續文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁 99。

¹⁰ 《神韻集》是家塾讀本，雖以神韻為名，然據王士禛言僅以唐詩七言律詩為主，又遭竄改故不足以窺其整體詩觀。見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經唐詩話·卷四纂輯類第四，居易錄》（北京：人民文學出版社，1998年），頁 98。

¹¹ 王士禛，《唐賢三昧集·序》：見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經唐詩話·卷四纂輯類第三，漁洋文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁 98。

¹² 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經唐詩話·卷三微喻類第八蠶尾續文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁 83。

王士禛在《漁洋詩話》、《詩友詩傳續錄》中也並不諱言他取諸前人的觀念：

姜白石詩說數則，可取錄之：人所易言，我寡言之……¹³

余於古人論詩，最喜鍾嶸《詩品》、嚴羽《詩話》、徐禎卿《談藝錄》¹⁴

毋論古、律、正體、拗體，皆有天然音節，所謂天籟也。唐、宋、元、明諸大家，無一字不諧，明何、李、邊、徐、王、李輩亦然……¹⁵

綜合而論，漁洋詩論最直接取用的是嚴羽《滄浪詩話》，如翁方綱所云：「宋人嚴儀卿以禪喻詩，近日新城王氏宗之，於是有不涉理路之說」¹⁶，翁氏之所以有此說，正因漁洋論詩往往引嚴羽之言，如「妙悟」、「以禪喻詩」，稱之為「前人未發之祕」¹⁷或「不易之論」¹⁸。只是嚴羽是「以禪喻詩」，就王士禛的神韻說而言，是更進一步「詩禪一致」，所以他說：「捨筏登岸，禪家以為悟境，詩家以為化境，詩禪一致，等無差別」¹⁹。其次，漁洋頗受鍾嶸及徐禎卿的詩觀影響，至於明七子，士禛亦略有所取。²⁰可以說就明代詩學而言，繼臺閣體之後，前後七子崇尚復古取法盛唐，公安力倡創新標舉性靈；二派流弊，前者膚熟，後者俚僻。竟陵為矯二者之失，卻又失之幽深孤峭，清初詩人欲救竟陵之詭峭，卻又染宋詩好發議論、平直板滯之習；針對這樣的情況，王士禛遂以「神韻」說來救弊補偏。²¹是針對清初詩學的弊端，王士禛綜合歷代詩人沖淡

¹³ 王夫之等撰；丁福保編，《清詩話·漁洋詩話卷上 79 則》（臺北，西南，初版，1979 年），頁 156。

¹⁴ 王夫之等撰；丁福保編，《清詩話·漁洋詩話卷上 30 則》（臺北，西南，初版，1979 年），頁 146。

¹⁵ 王夫之等撰；丁福保編，《清詩話·詩友詩傳續錄·一七》（臺北，西南，初版，1979 年），頁 130。

¹⁶ 翁方綱，《復初齋文集卷十·杜詩熟經文選理字說》（臺北：文海，初版，1969 年），頁 408。

¹⁷ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷二·分甘餘話》（北京：人民文學出版社，1998 年），頁 65：「嚴滄浪論詩特拈妙悟二字，及所云『不涉理路，不落言詮』，又『鏡中之象，水中之月，羚羊掛角，無跡可尋』云云，皆發前人未發之祕」。

¹⁸ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷二·池北偶談》（北京：人民文學出版社，1998 年），頁 65：「嚴滄浪詩話借禪喻詩，歸於妙悟，如謂盛唐諸家詩如鏡中之花，水中之月，鏡中之象，如羚羊掛角，無跡可求，乃不易之論」。

¹⁹ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三微喻類九·香祖筆記》（北京：人民文學出版社，1998 年），頁 83。

²⁰ 見黃景進，《王漁洋詩論之研究》（臺北：文史哲出版社，1980，6 月初版），頁 71。

²¹ 此段論說可見之於見〈欽定四庫全書提要〉（清·紀昀等總纂《景印文淵閣四庫全書·集部八》）（臺北，台灣商務，民 75 初版），頁 1459—1 下：「詩取自太倉歷下，以雄渾博麗為主，其失也膚；公安竟陵以清新幽渺為宗，其失也詭。學者兩途並窮，不得不折而入宋，其弊也滯而不靈，

唯美的詩學觀，提出了最能撫慰人心的「神韻」詩學。蔡鎮楚先生在《中國詩話史》中亦曾明白表示：「漁洋論詩宗旨，遠承司空圖與嚴滄浪，近宗徐禎卿、胡元瑞、獨標神韻，建立以神韻說為核心的詩學理論。²²」，綜而言之：神韻詩學是凸顯「美」的詩觀，此又十分符合中國人文藝方面的美學觀。

（二）神韻的特質

「神韻」二字，最早用於繪畫中，謝赫〈古畫品〉：「畫有六法，六法者何？一氣韻，生動是也；二骨法，用筆是也；三應物，象形是也；四隨類，賦彩是也；五經營，位置是也；六傳移，模寫是也」²³，其最初強調繪畫人物要「生動」，將氣韻與生動對稱，之後又將「氣韻」、「神韻」通為一談，如：「鬼神人物有生動之可狀，須神韻而後全……²⁴」。自來詩家多以「風神韻致」解釋「神韻」二字，而風神韻致最早也用於人物之品評，如魏晉喜以山水品評人物的特質。漁洋談詩著重在「意」，可知「風神韻致」於其詩論所指涉的不僅止於作者個人文字的風采神情，更可能也是詩人感受世界與表現情感的獨特方式。²⁵是王士禛論詩，「神韻」的審美觀念是：意境尚空寂超逸，語言風格則以沖澹清遠為佳，所呈現的正是一種詩的唯美意境。

王士禛就詩之「美學」性質作發揮，強調空寂與清遠的美感經驗。「神韻說」既是針對清初學宋詩流於平直淺露之弊而矯正，故強調言有盡而意無窮，以清遠超逸為審美標準，因此士禛於詩家多稱譽王、孟、柳、韋之作。²⁶此外，王士禛論詩，重視作品所蘊含的個人情志，其既偏重以美論詩，故不論何種素材之詩，要以達到「風神韻

直而好畫。語錄、史論皆可成篇，於是士禛等重申嚴羽之說，獨主神韻以矯之，蓋亦救弊補偏，各明一義」。

²² 見蔡鎮楚，《中國詩話史》（湖南長沙，湖南文藝出版社，1988年），頁237。

²³ 見錢鍾書，〈氣韻與神韻〉一文，《宋詩論文選集》，頁440-455。

²⁴ 張彥遠，〈歷代名畫記〉卷一「試論」六法，見《宋詩論文選集》錢鍾書〈氣韻與神韻〉一文所引。

²⁵ 劉若愚，《中國文學理論》認為「神韻」一詞於王士禛詩論意義為「詩人與宇宙的關係，以及詩人與詩的關係。」個人風韻意指「感受與表現的獨特方式，而非個人的性情。」（臺北：聯經出版事業公司，1981），頁84-85。

²⁶ 見〈欽定四庫全書提要〉（清·紀昀等總纂《景印文淵閣四庫全書·集部八》）（臺北：台灣商務，民75初版）：「士禛乃持嚴羽餘論，倡神韻之說以救之。故其推為極軌者，惟王、孟、韋、柳諸家」。王士禛《池北偶談》卷十八：「汾陽孔文谷云：『詩以達性，然須清遠為尚。』薛西原論詩，獨取謝康樂、王摩詰、孟浩然、韋應物……總其妙在神韻矣。」。

致」為極致，就詠物而言要生動，如繪畫之能傳其「神」，就情感而言，要能「餘意無窮」，強調「含蓄」的美感。所以士禎的「神韻」，既指語言文字風格，亦包括作品整體意境。如前所述，士禎神韻說深受嚴羽、司空圖、及徐禎卿的影響，嚴羽部份已如前所述，至於司空圖，他深喜的是：「不著一字，盡得風流」。士禎嘗言：

表聖論詩有二十四品，予最喜「不著一字，盡得風流」八字。²⁷

昔司空表聖作《詩品》凡二十四，有謂「沖澹」者，曰「遇之匪深，即之愈稀」；有謂「自然」者，曰「俯拾即是，不取諸鄰」；有謂「清奇」者，曰「神出古異，澹不可收。」是三者品之最上。²⁸

可見司空圖的詩論是深契其心的，其中「沖澹」、「自然」、「清奇」正是神韻詩的文字特色。至於作品要的整体意境則要能達到「韻外之致，味外之旨」。「韻外之致」，強調的是「餘意」，如撞鐘，所謂「大聲已去，餘音復來，悠揚宛轉，聲外之音，其是之謂也」²⁹；「味外之旨」，則如食之除鹹酸之外的醇美滋味，只能意會，不能言傳，許多旨意無須說破，作者與讀者觀之自能意會，與嚴羽的「興會」「妙悟」合而論之，就是要能達到傳達言外之意的「含蓄」風格。正如黃永武先生所云：

聽到一首快耳爽心的曲子，感到弦外還有裊裊的餘音……看到一幅山水景物的圖畫，感到周圍尚有無限的境地……詩文也是一樣，必須在言外有耐人尋繹的飽滿情趣，才是一篇有深度有神韻的傑作……畫理語詩理事相通的，畫要在筆墨之外用心，詩也要在筆墨之外傳神³⁰

詩與畫接近，甚至所有的藝術作品都是一樣的，王士禎「神韻說」所認為的上乘詩作，正如黃永武先生所述，其中所有的興發感觸，必須是超乎表象文字所指陳者，要能表

²⁷ 見張宗柎纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三·香祖筆記》（北京：人民文學出版社，1998年），頁72。

²⁸ 見張宗柎纂集，戴鴻森校點《帶經堂詩話卷三·蠶尾文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁72。

²⁹ 此為北宋·范溫於《潛溪詩眼》對「韻」以「撞鐘」為喻的解說。范溫，字元實，號潛溪，為史學家范祖禹之子，詞人秦觀之婿，曾直接從黃庭堅學詩。《潛溪詩眼》亦簡稱《詩眼》，當時曾為各家所稱引，宋以後散佚。今傳《說郛》本僅三則，郭紹虞《宋詩話輯佚》輯得29則。此則收錄於《永樂大典·詩卷八〇七》。

³⁰ 見黃永武，《中國詩學·設計篇》（臺北：巨流出版社，民65-75初版），頁203。

現出「餘韻無窮」的風貌。

三、《二家詩選》編選概況

(一)《二家詩選》的作者

徐禛卿為明代文學家，字昌穀，一字昌國。少與唐寅、祝允明、文徵明齊名，號「吳中四才子」。弘治十八年(1505)進士。任大理寺左寺副，因失囚，降為國子監博士。作品有《迪功集》、《迪功外集》。徐禛卿的詩早年沈酣六朝，風格華艷，登第後，與李夢陽等相交，改而學漢魏盛唐，詩風為之一變。他與李夢陽、何景明等並稱前七子，長於七言近體，尤其是絕句，含意雋永，情韻深長。如《偶見》：「深山曲路見桃花，馬上匆匆日欲斜。可奈玉鞭留不住，又銜春恨到天涯」此詩見景生情，自然流轉。從深山曲路的桃花寫來，將傷春凋零的情，以桃花在日影斜照下的孤寂無奈寫出，以「可奈」留不住時光，到「又銜」春恨到天涯的心理轉折，描述的委婉含蓄，全詩有著「象外之象，意外餘意」的感時傷春情懷。

徐禛卿論詩除了受李夢陽影響有「法經而植旨，繩古以崇詞，雖或未盡臻其奧，吾亦罕見其失」的「法古」思想外，最重視的是「情」，他認為「情者，心之精也」「情無定位，觸感而興」，外界的客觀事物的觸發，才會引起詩人的感情活動，不同的詩人就會有不同的感情活動，「情既異其形，故辭當因其勢」。蔡鎮楚先生認為這種以「情」為核心的看法，與王士禛神韻說的重情感抒發、興會妙悟是頗能相通的。³¹筆者則以為在閱讀乃至選錄詩作，吾人自會朝向與自己觀點最能契合的作品，因此徐禛卿為士禛所推崇自是自然不過的事了。

至於高叔嗣並非明前七子之輩，但王士禛認為其詩具清淡古雅之風：「明詩本有古澹一派，如徐昌國、高蘇門（即高叔嗣）、陽夢山、華鴻山輩，自王、李專言格調，清音中絕。……³²」。我們從《二家詩選》的序文略知高叔嗣起於明嘉靖之後，他受知於李夢陽。而士禛認為其卓絕特立之情，高於當代諸人：「洎嘉靖之初，後生英儒，稍稍厭棄先矩，去而規撫初唐，於時作者數家，例乏神解，唯高子業繼起大梁，自寫胸情，

³¹ 此觀點可參見蔡鎮楚，《中國詩話史》（湖南長沙，湖南文藝出版社，1988年），頁156。

³² 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷一品藻類第二十六·池北偶談》（北京：人民文學出版社，1998年），頁48。

掃絕依傍」；明王世貞則讚美他有悠然超逸的高士之風：「弇州詩評謂昌穀如白雲自流，山泉冷然，殘雪在地，掩映新月；子業如高山鼓琴，沉思忽往，木葉盡脫，石氣自青」；王世貞的弟弟王敬美也讚美高叔嗣與徐禎卿將來的歷史地位必高於李夢陽與何景明：「其弟敬美又云：『更百千年，李何尚有廢興，徐高必無絕響』」³³。

王士禎自少年時代即已喜愛徐禎卿及高叔嗣這兩位前代詩人的作品，且隨身攜帶《迪功》、《蘇門》二集：「不佞束髮則喜誦習二家之詩。弱歲官揚州，數于役大江南北；停驂輟櫂，必以迪功、蘇門二集自隨」³⁴。其於《二家詩選》序文中所轉錄王世貞對徐、高兩位的讚美：「白雲自流，山泉冷然，殘雪在地，掩映新月」、「高山鼓琴，沉思忽往，木葉盡脫，石氣自青」³⁵。大抵而言，士禎欣賞徐禎卿的風格，認為他的詩作有情致，沒有板滯的呆氣，所謂「天馬行空脫羈勒」³⁶；高叔嗣則飄然超逸地鶴立於世，就像「嘯臺鸞鳳獨飄然」³⁷的高士。

以山水形象比喻詩作風格已如前所述，而淵源於魏晉以山水來品評人物的風格，王世貞乃有以山水自然稱述徐、高二人的語句。我們試將王漁洋所引述王世貞對兩人所形容的「白雲自流，山泉冷然」、「殘雪在地，掩映新月」、「高山鼓琴，沉思忽往」、「木葉盡脫，石氣自青」這些意象排比出來，幾乎看到的就是「清淡幽遠」深具「風韻情致」有氣質的具體形象。詩人氣質形象若充滿「自在沖淡」、「超逸清遠」的氛圍，那麼詩人詩作的風格也就不言而喻了。

（二）《二家詩選》編刻時間及編選體例

《二家詩選》中徐禎卿的詩作，王士禎以其成年後的詩作為選取對象；高叔嗣則主要選錄其五言詩。王士禎於序文中言：「順治辛丑，泊舟海陵，嘗取二集評次，錄為

³³ 以上數則引文均見於王士禎《二家詩選》序文，摘自張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷四纂輯類第五·蠶尾續文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁98。

³⁴ 《二家詩選》序文：「康熙己卯居京師，燒燭檢故書；適得二集；鉛槧宛然，輒加刪補，鈐版京師，以申平生辦香二公之志云」見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷四纂輯類第五·蠶尾續文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁98。

³⁵ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷四纂輯類第五·蠶尾續文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁98。

³⁶ 〈仿元遺山論詩絕句〉見王士禎，《漁洋山人精華錄》十卷（北京市：北京出版社出版，民89第一版）。

³⁷ 同註36。

一通。大抵於徐主迪功集，而外集、別集什不取一。於高主五言，而七言則姑舍是。³⁸」。

是徐禎卿的《迪功集》共有四卷，另外尚有外集三卷附錄一卷，王士禛編選《二家詩選》時，只取《迪功集》本集的詩作，少年所作之外集、別集的詩作皆不取，將之錄為上卷，而高叔嗣則只取《蘇門集》中的五言詩錄為下卷。當時士禛收之篋中，直到康熙己卯年檢攬故書時，方於京師鐫板刻印。

今翻檢四庫全書，《二家詩選》收錄在《唐賢三昧集》之後。上卷收錄徐禎卿《迪功集》中的一百一十二首，其中古體詩三十八首，五言律詩二十一首，七言律詩八首，五言樂府四首，五言絕句十一首，七言絕句三十首。下卷為《蘇門集》選，共收錄高叔嗣五言六十七首詩，有古體有近體。我們以表格來看《二家詩選》收錄詩作的體例及詩作主要內容：

卷數	古體	樂府	五言絕、律	七言絕、律
上卷徐禎卿《迪功集》	38 首	4 首	32 首	38 首
下卷高叔嗣《蘇門集》	18 首	2 首	47 首	0

依上述的表格看來，其中《迪功集》部分，五言七言之近體詩佔上卷總數三分之二，而下卷《蘇門集》除只選五言詩外，其體例也以近體之律、絕為主，這種選詩體例，正足以讓我們尋跡以觀兩家詩作的特質以及士禛選詩的審美觀：也就是士禛選詩以五、七言短小的律絕為主；而仔細欣賞其詩作內容，發現寫景記遊的詩作頗多，且其詩作內容大抵寫來清雅自然，泊然於聲華馳逐之外，悅目怡情的山光水色與頗具情致的風土人情顯然可見。《帶經堂詩話卷一·品藻類》：

詩有必不能廢者，雖眾體未備；而獨擅一家之長。如孟浩然泔泔易盡，只以五言雋永，千載並稱王孟。有明則徐昌穀、高子業二君，詩不同皆巧於用短；徐有蟬蛻軒舉之風；高有秋閨愁婦之態³⁹

上述乃士禛轉述王世貞兄弟兩人對徐、高的評述，士禛並讚此看法為「高識迴論」，可

³⁸ 見於王士禛《二家詩選·序》，張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷四纂輯類第五·蠶尾續文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁98。

³⁹ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷一品藻類第二六·池北偶談》（北京：人民文學出版社，1998年），頁48。

見他亦有相同的看法。其所言「皆巧於用短」即明言徐、高兩人擅長的是律、絕的近體詩；先讚孟浩然五言雋永可與王維並稱，再論有明一代徐、高兩人的特質，可見王士禛是將他們短小近體詩作與孟浩然五言詩並舉的，下面我們即就其大致的詩作內容，來加以分析其藝術技巧。

四、《二家詩選》各體詩作呈現的藝術技巧

《二家詩選》上卷《迪功集》先錄古體詩四十二首，但其中仍雜有數首近體之作，如〈古意兩首〉、〈送范靜之遷威州五首〉、〈對月有懷〉、〈江上〉等；其次之今體詩則多寫山水景致，送別詩作也往往以寫景起筆。詩作內容最令人注意的是充滿情致，不論是書寫邊境守禦將士的辛勞悲苦、友人之間的贈別抒感、或個人的寫景抒懷、均蘊藉含蓄。然誠如漁洋於詩話中所言：

為詩各有體格，不可混一。如說田園之樂，自是陶、韋、摩詰；說山水之勝，自是二謝；若道一種艱苦流離之狀，自然老杜。不可云我學某一家，則無論哪一等題，只用此一家風味⁴⁰

可見在王士禛的觀念中，各類的詩作有不同的風貌，田園詩有田園的風貌，韻味如陶、韋、摩詰；山水詩作則要如二謝……也就是寫出各體的極致，當然雖有各體的體格風貌，王士禛還是有一個基本的審美觀，那就是強調含蓄唯美的情致。《二家詩選》的作品有寫景、記遊、懷古、送別、寄贈、詠史不一而足。因篇幅所限，本論文僅就寫景、寫情、寫事三方面的藝術技巧來分析。

（一）「象外之象，意外餘意」的寫景、記遊、題寫詩

文學，尤其是詩歌文學，「抒情」正是它最優美的傳統，詩人內在的心靈世界往往受外物或空間的牽引，而搖蕩性情，形諸舞詠，於是藉著「詩歌」這最易抒懷的文學體裁，生發為篇篇感懷詩篇。陸機、劉勰、鍾嶸對此情景互感，抒之於詩文的美感創

⁴⁰ 見王夫之等撰；丁福保編，《清詩話·然鐙記聞》（臺北，西南，初版，1979年），頁101。

作均有所論。⁴¹他們皆認為詩人主觀情感會受到客觀景物觸發，詩作因而生發。

《二家詩選》比例最多的詩作是寫景、記遊之作。如下卷《蘇門集》特別收錄「晉陽稿」、「入楚稿」關乎旅次所見，情景互感的五言詩作，且其中多五言律體。胡應麟《詩藪》曾言五言律體之作，情景交融的法則為：「作詩不過情景二端。如五言律體，前起後結，中四句，二言景，二言情，此通例也。」⁴²，可見寫景、記遊之作固有景致，然不能只寫景，要能情景交融互感，寓情於景才行。正因所寫之景寓有情感，於是在實景之外自有另一心中情感的景致，字句表面實指之意外，尚有言外之意，這種達到所謂「象外之象，意外餘意」的作品，才是詩的佳作。

1、興會超妙的情景相遇

王夫之《薑齋詩話》曾云：

「池塘生春草」、「胡蝶飛南園」、「明月照積雪」皆心中目中與相融浹，一出語時，即得珠圓玉潤；要亦各視其所懷來，而與景相迎者也⁴³

「各視其所懷來，而與景相迎者也」明確地指出，詩人個人所懷之情不同，則所見之景自有不同，即使是同一場景，心情不同寓目之景致自有不同。作者如此選景創作，編者也如此選取他認為的佳作。

王士禛認為寫景之作必須是興會超妙，不要呆版的刻舟求劍、緣木求魚的記景寫實。故言：「孟浩然下贛石詩：『暝帆何處泊？遙指落星灣』落星在南康府，去贛亦千餘里，順流乘風，即非一日可達。古人只取興會超妙，不似後人章句，但作記里鼓也」

⁴¹ 陸機，〈文賦〉：「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春……概投篇而援筆，聊宣之乎斯文。」見（梁）蕭統編：《文選》第十七（胡克家影印本，臺北：藝文印書館，1991年12月），頁245。

劉勰，《文心雕龍·明詩》：「人稟七情，應物斯感。感物吟志，莫非自然。」見周振甫注，《文心雕龍注釋·明詩第六》（臺北：里仁書局，1984年5月初版，1994年7月再版），頁67。

鍾嶸《詩品》：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。……若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒，斯四時以感諸詩者也。」見鍾嶸著：〈詩品總序〉，王叔岷箋證，《鍾嶸詩品箋證稿》（台北：中研院中國文哲研究所，1992年3月），頁47。

⁴² 見（明）胡應麟著，《詩藪》內編（臺北：廣文書局，1973年9月），頁203。

⁴³ 見王夫之等著，丁福保編，《清詩話》（臺北：西南，初版，1979年），頁8。

⁴⁴「大抵古人詩畫，只取興會神到，若刻舟緣木求之，失其指矣」⁴⁵。這種觀念既呈現在寫景、記遊詩，亦顯現在題寫的詩作上。（為求行文方便，以下詩作的分析僅以【上卷】、【下卷】分其二人的作品）：

【上卷】〈在武昌作〉：「洞庭葉未下，瀟湘秋欲生。高齋今夜雨，獨臥武昌城。重以桑梓念，淒其江漢情。不知天外雁，何事樂南征。」

上詩乃徐禎卿〈在武昌作〉曾被王士禎喻為清警之作，並將之與謝玄暉、李太白、劉綺莊的作品並列為奇作：「謝玄暉『洞庭張樂地』，李太白『黃鶴西樓月』二詩，同是絕唱。唐人劉綺莊詩：『桂楫木蘭舟，楓江竹箭流；故人從此去，遠望不勝愁。落日低帆影，迴風引棹謳；思君折楊柳，淚盡武昌樓』妙處不減謝李。徐昌穀『洞庭葉未下』一篇；尤為清警。右四詩皆為奇作也」⁴⁶。是徐禎卿〈在武昌作〉此作乃寫秋景，時間從「葉未下」起筆，而以「大雁南飛」收束，「不知天外雁，何事樂南征」，句中「樂」字融心中之情於景，既是反結語氣也是心中的感慨；全詩讀來由景興感，意味含蓄，乃「景致」與「興會」的相遇，呈現出超妙的自然韻致。

2、得神遺形、留韻忘跡的品格風神

中國文人自古以來，當不得志於人世時，常會寄情於山水，或將個人的鬱結藉著大自然的放曠自適，予以紓解；其次更高一層次的精神自主，則是將個人理想情志，在賞遊山水景物時，寄託於清麗的山水中，達到自由自適的精神自由；乃至莊子的「獨與天地精神往來」「上與造物者遊」⁴⁷與宇宙主體結合的精神自由，無論何種層次，文人自來面對山水所呈現的自由情懷是相雷同的。正如鄭毓瑜在「觀看與存有」中所說的：

⁴⁴ 見張宗柎纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三入神類第三·漁陽詩話》（北京：人民文學出版社，1998年），頁68。

⁴⁵ 見張宗柎纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三入神類第四·池北偶談》（北京：人民文學出版社，1998年），頁68。

⁴⁶ 見張宗柎纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三入神類第三·香祖筆記》（北京：人民文學出版社，1998年），頁70。

⁴⁷ 見《莊子》所述，此思維意境可參見陳鼓應《莊子今註今譯·天下篇》（臺北：臺灣商務，民國64年），頁929~990。

人面對山水，可以不必只是為標識物而去拼列，也可以不必然為了表情而去應用山水，而可以就是以眼耳聞見的聲色、身體經歷的形勢，來構現一個真實不扭曲、活潑不僵化的本然世界，……⁴⁸

是鄭毓瑜認為觀者以一己之身目來投注並體現出山水的真實形象，就如同人物品鑑中，觀者透過「一見」、「遙望」來鑑賞對象一樣，覽遊山水者在遊覽的同時，也同時在山水中「省覺自我」，「體現自由」。不論個人是否會因經歷的不同，而有或歸隱避世、或齊物玄遊的聯想，所謂「直接投身在天地宇宙，讓風光物色在我身目間流蕩出入，就可以織綜出實存安處的美麗新境」⁴⁹。風光物色在賞覽中進入個體的生命，織綜出屬於詩人個體的美感經驗。徐禛卿下列的作品可證此美感經驗的形成。

【上卷】〈雨興〉：「日弘茲樓望，青山復舊林。溪雲戶外合，鄰竹雨中深。
宴坐生幽興，時禽貽好音。從來蕭散意，不是為登臨。」

〈雨興〉一首以登樓所望之景起筆，以景興懷，「從來蕭散意，不是為登臨」，將登臨所感之蕭散情意，寄寓於景象之外，在一片蕭蕭煙雨及時禽的清音中，佇興感慨！所謂「從來蕭散意，不是為登臨」，正如《漁陽詩話》所說的：「東坡羅漢贊云：『空山無人，水流花開』，王少伯詩云：『空山多雨雪，獨立君始悟』。又云『山高蹊深，萬籟蕭蕭；古無人蹤，唯石嵯峨』能理會此段，便是羲皇上人」⁵⁰，詩作所呈現的象外之象，意外於意，往往由眼前之景興發，就像山中自開自落的花，終古汨汨而流的水脈，「水流」「花開」兩意象并呈，遂自然呈顯出悠然自適的韻味，詩人「得神遺形、留韻忘跡」地書寫其體悟到的特殊神韻，令人回味無窮。

3、因景興感，長吟遠想的意外餘韻

士禛說「步其林則寥朗，庇其蔭則蕭條，可以長吟，可以遠想」⁵¹當所有的景致與自我的覽賞融為一體，風光物色在我身、目間流蕩出入，就織綜出實存安處的唯美

⁴⁸ 見鄭毓瑜，《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生書局，初版，1996年），頁160。

⁴⁹ 見鄭毓瑜，《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生書局，初版，1996年），頁160。

⁵⁰ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三清言類第七·香祖筆記》（北京：人民文學出版社，1998年），頁91。

⁵¹ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三清言類第七·香祖筆記》（北京：人民文學出版社，1998年），頁90。

之境，而唯美之境若與身世之感結合，就會化爲清遠悠邈的詩思了。

【下卷】〈仲春山行〉：「春事殆過半，客行殊未閒。流雲開白日，微雨點青山。
身世本遲鈍，林泉當早還。烟郊春色長，感此奈愁顏。」

【下卷】〈寓居慈仁寺遊覽〉：「終日仙宮揜，青松繞殿遮。到來長春草，行坐落
天花。閣上王城盡，門前官路斜。微身隨處是，何敢嘆無家。」

高叔嗣這兩首記遊、覽景之作，都從眼見之大自然景起筆，〈仲春山行〉藉著天邊漫流的白雲，帶出「行」的感覺，所謂「流雲開白日，微雨點青山」，但畢竟是「春事殆過半，客行殊未閒」已過半之春和不得閒之客行，面對這悠然的白雲，微雨的青翠山巒，雖是春色長的煙郊，也只能興起愁顏傷感之情。而〈寓居慈仁寺遊覽〉起筆的遠景描寫，很清楚的讓人體悟慈仁寺聳入雲霄的高峙：「終日仙宮揜，青松繞殿遮」，詩人面對寓目的高曠遼遠，微小的自身投入於這宇宙間，在體會出「微身隨處是，何敢嘆無家」的自由自主後，乃言：「怎能慨歎無家棲身呢？」

其次我們討論題寫作品。「題寫」是自古以來文人社群一種生活自然的舉措，或對畫作題寫，或對文物題寫，乃至自題畫像、照片。凡此不但呈現文人自我的認定也透露其對萬物及人我對應的觀念。《二家詩選》較常見的是畫作的題寫，畫作有時是繪在扇面，有時就是直接的畫作。

【上卷】〈題扇〉：「渺渺洞庭秋水濶，扁舟搖動碧琉璃。松陵不隔東南望，楓落
寒塘露酒旗。」

誠如王士禛於《帶經堂詩話》中引錄東坡與山谷論畫與禪時所云：「東坡云：『我持此石歸，袖中有東海』；山谷云：『惠崇煙雨蘆雁，坐我瀟湘洞庭；欲喚扁舟歸去，旁人云是丹青』此禪髓也。予謂不唯坡谷，唐人如王摩詰、孟浩然、劉昫、常建、王昌齡諸人之詩，皆可語禪」⁵²徐禎卿的〈題扇〉，將扇中的畫作濃縮的空間擴大，正是「袖中有東海」…等句透過詩人美感的專注摹想，小小扇面因而呈現清遠悠緲的風景韻致，觀上述東坡、山谷論畫作之傳神的對話，亦可見此風致一二。

⁵² 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三微喻類第四·居易錄》（北京：人民文學出版社，1998年），頁81。

(二)「清微婉約、寄託深遙」的送別詩、寄贈詩、懷古詩

四庫提要評高叔嗣與徐禎卿之詩爲「泊然於聲華馳逐之外」、「人品高潔」其詩上規陶謝下摹韋柳，清微婉約，寄託深遙⁵³。觀其懷古、寄贈、送別之詩作，起筆固然是景，在幾經周折婉轉之後，景已經不是純粹之景，而是寓有作者自身喟嘆的詩作。他們懷古、寄贈、送別之作，在傳達情懷之時，往往不直言，而是藉景象傳達其綿綿情致，頗具清微婉約、寄託深遙的韻味。上卷前半部的古體詩作如：〈古意二首〉〈送范靜之遷威州五首〉、〈送唐季和謫穀城〉、〈留別都城諸同志二首〉、〈憶升之〉……等固是如此，上卷後半的今體詩作：〈送友人還吳〉、〈酬邊太常於燕山見憶之作〉……更是常以田園山林之景起筆，將懷古或朋友之間的情感，藉眼前所見之景或想像曾經共同經歷的景致傳達出來。

1、邈而近，灼然心目的離情與懷想

王士禛認爲「送別之作」往往是：言盡而意不盡，所謂「送君者皆自厓而返，君自此遠矣」，離別之情隨著所送之人綿延至天邊，視野的無線延伸，正是別情離緒的綿綿不盡：「景文云：莊周云：『送君者皆自厓而返，君自此遠矣』令人蕭寥有遺世意。愚謂秦風蒹葭亦然。姜白石所云：『言盡意不盡』⁵⁴，「自厓而返」是心境與視野的描摹，所表達的正是離情依依不絕。

【上卷】〈送方山人〉：「嚴子灘頭花落時，水清雲碧淨漣漪。孤舟相送飛花去，一日看山到武夷。」

【上卷】〈送客〉：「春水睢塘灩澦堆，溶溶天際錦江回。蜀客蘭橈唱歌發，千山樹色拂帆來。」

【下卷】〈送陳秉中之吳〉：「燕薊子分袂，吳門千里遊。風期夙不殞，雨散使人愁。目送青山斷，心馳滄海流。音容如可假，夢寐一相求。」

上述三詩，均爲送別詩。詩人以送別之際週遭之景起筆，或江邊的迢迢流水、或天邊

⁵³ 見（清·紀昀等總纂，《景印文淵閣四庫全書·集部八》）（臺北：臺灣商務，民75初版）1459—1461。

⁵⁴ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三清言類第一·漁洋詩話》（北京：人民文學出版社，1998年），頁87。

的渺渺鴻雁、悠遠青山；往往將綿綿不盡的別緒，寄寓在眼前的景中。然誠如王夫之所云，情景相融的詩作，除了有景中情外，尙有情中景。寄贈之詩，由於所贈之人不在眼前，要以詩傳達思念之情，就必須營造「景」來達情，即藉筆下所寫之景來傳達心中思念之情，故王夫之有言「景中情」⁵⁵。《薑齋詩話》認為情與景是「不可離」的，兩者「妙合無垠」是詩歌追求的境界。而情景關係有「景中情」與「情中景」兩種，針對王夫之「情中景」的論述，蔡鎮楚先生更進一步解釋：

『情中』之『景』，即存在於詩歌藝術形象中的具體的生活圖景，所謂『情生景』、『情中景』之類。這裡的『景』，已不再是客觀的自然景象，而是詩人經過創作構思、選擇加工、精心塑造而成的藝術形象了」⁵⁶

在《二家詩選》對友人的寄贈或懷想詩常見此「情中景」的營造，詩人往往以想像友人所在的景，或追憶兩人共同經歷的景來傳達心中的友情。

【上卷】〈憶升之〉：「昔臥廬山峽，聞君入蠡湖。雲帆搖石鏡，波影靜天吳。去作南昌客，飄然下玉兔。仙人留舊館，都督盛新模。落筆輝鸚鵡，榮觀四座娛。神飄清管發，逸興白雲俱。我醉聆猿狖，南行愁鷓鴣。祇今遙憶處，明月隴山孤。」

【上卷】〈寄杭東卿〉：「西湖十月烟水平，梅花參差千樹明。越王城畔氣應早，林逋宅邊江更清。驛使章臺空寄別，霜天玉笛暗沾纓。故人若有揚州興，為聽春鴻白雪聲。」

【上卷】〈酬邊太常於燕山見憶之作〉：「故人惠思我，百里寄瑤音。獨在山中宿，松齋清道心。霜鐘流夜壑，曲澗入幽琴。寂寞悲千古，橋陵梓椽深。」

【下卷】〈寄憶茂欽員外〉：「閒居已可憐，況復乘嘉月。山鷺日自鳴，園樹皆爭發。出從草際歸，行傍村頭歇。臨流或漱齒，倚杖乃散髮。此時正憶汝，振珮趨丹闕。」

⁵⁵ 王夫之曾言：「情景名為二，而實不可離。神於詩者，妙合無垠。巧者則有情中景，景中情。景中情者，如「長安一片月」，自然是孤棲憶遠之情；「影靜千官裏」，自然是喜達行在之情。情中景尤難曲寫，如「詩成珠玉在揮毫」，寫出才人翰墨淋漓、自心欣賞之景。凡此類，知者遇之；非然，亦鶻突看過，作等閒語耳。」見王夫之等著，丁福保編，《清詩話》（臺北：西南，初版，1979年），頁11。

⁵⁶ 蔡鎮楚，《中國詩話史》（湖南長沙：湖南文藝出版社，1988年），頁249。

【下卷】〈雨後有懷子延〉：「驟雨新秋晚，微晴墟落間。悠然抱藜杖，率爾倚柴關。空壑纔容水，流雲故滿山。遙知城市裏，應羨此身閒。」

上述四詩為寄贈懷想之詩，它們都是情景相融的達情之作。其中固然有詩人當下所見之景來「寓情」，但更多的是「遙想對方」的心情與景象，來營造情中之景。〈憶升之〉一詩，從「聞君入蠡湖」之句後，即多為藝術想像營造之景，結語「祇今遙憶處，明月隴山孤」，的「明月隴山孤」則全為設想之景況、情境了。〈酬邊太常於燕山見憶之作〉詩以友人居燕山起筆，中段全為想像對方所在的山中情景與心境。〈寄憶茂欽員外〉中「此時正憶汝，振珮趨丹闕」，「振珮趨丹闕」是對方匆匆的趨趕神色，藉此形象化的景象既與己身所在所想對比，亦表達了此時思念對方的心情了。

2、虛而實，文化積澱的悠然懷古之情

詩作中的景象，飽含著詩人的情感與想像，但有些景象是在現實中見不到的，「情中景」因而十分難寫。懷古之「情中景」，往往即是如此。眼前之景只是勾起聯想興發的觸媒，人類的生活與思想情感是錯綜複雜的。「情中景」的「景」，可以擴大範圍，除了自然景物之外，情感思想皆可謂「景」。王夫之所謂：

情中景尤難曲寫，如「詩成珠玉在揮毫」，寫出才人翰墨淋漓、自心欣賞之景。凡此類，知者遇之；非然，亦鶻突看過，作等閒語耳。⁵⁷

特別提到「凡此類，知者遇之；非然，亦鶻突看過，作等閒語耳」，要「知己」者方能體會，詩人所寫之景中的情意，也就是「知音」才能鑑賞詩人之詩。正因此寄贈之詩往往所贈之人，更能感動，因為詩中充滿贈者與受者的共同感受與經驗。

懷古之詩之所以被詩人特別喜愛，且歷代以來詩人幾乎均有不錯的表現，正就是上述這種「知音」的緣故。詩人群體往往有共同的「文化積澱」。「古典文化內涵或歷史事物」是文化菁英份子的共同符碼，不論就詩人或就讀者而言，往往都在「虛而實」的興感中，有了悠然懷古的情感。懷古詩的「情中景」的詩句，讓有同樣體驗感觸的文化人，個個是「知音」，因而更能體會詩中情境。誠如葉燮於《原詩》所言：

⁵⁷ 見王夫之等著；丁福保編，《清詩話》（臺北：西南，初版，1979年），頁11。

……夫作詩者，實寫理、事、情，可以言，言可以解，解即為俗儒之作。惟不可名言之理，不可施見之事，不可徑達之情，則幽渺以為理，想像以為事，惆恍以為情，方為理至、事至、情至之語，此豈俗如耳目心思界分中所有哉？⁵⁸

詩人高於常人之處，固在於描繪難用言語表達的幽微的事、理、情感。但就讀者而言，對於詩中之景若無法設身處境去體會，亦不能發掘其妙處。詩歌中所表達的情景，不可以平常的「理」「事」討論分析，需要仔細體會了然於心。懷古之詩是在詩人感性的體會下創作，筆下之景已非現實之景，而是詩人主觀感受之景，讀者的我們必須「心領神會」地進入詩中，體會詩中那「虛而實」，所謂文化積澱下帶來的景象。此就是士禎所論：

予嘗觀荆浩論山水而悟詩家三昧。其言曰『遠人無目，遠水無波，遠山無皴』又王楙《野客叢書》有云：『太史公如郭忠恕畫天外數峯，略有筆墨，意在筆墨之外』⁵⁹

自然景物雖可用色相來展現，但其中神韻氛圍卻無以名之。懷古之作往往在想像之景中，尚蘊含心中無限的感喟，一個好的讀者，要能運用文化積澱的符碼，來體會詩文中抽象的情與景，方能探析到詩作的藝術深度。

【上卷】〈古意二首〉：

「空為郢中客，不見郢中吟。美人高堂上，自奏山水音，帝子葬何處，瀟湘雲正深，寂寥誰共賞，江上獨傷心」

「楚妃一失寵，獨宿楚江陰。雖念容華落，中連繾綣心。聞說章臺畔，畋游歡自淫。今日宮中事，不言纔忌深」

【上卷】〈彭蠡〉：「茫茫彭蠡口，隱隱鄱陽岑。地涌三辰動，江連九派深。揚舫武昌客，興發豫章吟。不見垂綸叟，烟波空我心。」

【上卷】〈長陵西望泰陵〉：「新宮猶靄靄，白露已蒼蒼。詎識神靈遠，徒悲劍鳥藏。陰風振大漠，落日照漁陽，稽首攀松栢，雲天灑淚長。」

⁵⁸ 見王夫之等著；丁福保編，《清詩話》（臺北：西南，初版，1979年），頁584-586。

⁵⁹ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三微喻類第十五·蠶尾續文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁86。

上述送別、憶友或懷古的詩作，仔細歸納會發現，詩常以當下之景起筆，全詩做結語時，大都是邈遠的天際、無盡的江流或遠飛的鴻雁：「故人若有揚州興，為聽春鴻白雪聲」、「不見垂綸叟，烟波空我心」、「孤舟相逐飛花去，一日看山到武夷」、「稽首攀松栢，雲天灑淚長」、「蜀客蘭橈唱歌發，千山樹色拂帆來」。

總之，寫情之詩，不論是送別、寄贈或懷古；詩人往往不直言離情的悲苦、想念的殷切或悠邈的懷古情懷，卻總是以悠遠不盡的眼前景物或筆中營造的懷想情景做結。「清微婉約、寄託深遙」，所傳達的就是「言盡意不盡」的韻致。

(三)「旁引曲喻、諷詠不盡」詠史、論世詩作

漁陽曾云：「詠物之作，須如禪家所謂不黏不脫、不即不離，乃為上乘」⁶⁰又云：「論世詩要蘊藉，又要旁引曲喻，使人有諷詠不盡之意。不可將舊事排說」⁶¹詠物與論世詩大體而言是寫具體的事物，如果只是將物件或事件排說出來，必定索然無味，因此王士禛以為要「旁引曲喻」，讓人「諷詠不盡」才好。

《二家詩選》的詩作中最容易看到寫事的詩作為詠史詩及一部分的樂府詩作。詠史詩作有時則以觀謁祠堂或古蹟來呈現。我們先看樂府之作：

【上卷】〈榆臺行〉：「榆臺高以臨匈奴，匈奴築罪當，夸戰不利師被圍。師被圍，士無糧、渴無漿，拔劍仰天訣壯士，餓死亡棄尸不保，蹂躪道旁。嗟爾從軍之人，行不來歸奈之何，心傷悲」

【上卷】〈雜謠〉：「夫為虜，妻為囚，少婦出門走。道逢耶孃不敢收。東市街、西市街，黃符下、使者來，狗齧齧，鷄鳴飛上屋。風吹門前草蕭蕭」

不同於記遊寫景以及送別寄情的詩作，《二家詩選》徐、高兩位詩人樂府的論世詩作，充滿寫事記實的真實人生反映，只是這些樂府雜謠在詩選中並不多見，而少數的幾首詩作，我們仍可看到其「旁引曲喻」的寫作手法。對政治現實的不滿，不直言、不批判，而改以生活實況的「旁引曲喻」，以達到詩作諷詠不盡的諷刺效果。如〈榆臺行〉寫戰爭的殘酷，僅以從軍不得歸的悲苦「從軍之人，行不來歸奈之何，心傷悲」感嘆

⁶⁰ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷十二賦物類第二·蠶尾文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁305。

⁶¹ 見王夫之等著；丁福保編，《清詩話·然鐙記聞》（臺北：西南，初版，1979年），頁102。

做結，沒有控訴的字眼，卻句句是控訴。〈雜謠〉寫苛政猛於虎，人民無以安生的苦況。「耶孃不敢收」，「鷄飛狗竊」這種旁引曲喻的景象，實已說明人民生活恐懼中的事實。

《二家詩選》下卷是高叔嗣的《蘇門集》的五言詩選，有古體及近體，其中亦有樂府歌行體如〈少年行〉。

【下卷】〈少年行〉「死士結劍客，生年藏博徒。里中夷門監，牆外酒家胡。有時事府主，無使擊匈奴。虎頸一侯印，猿臂兩雕弧。誓使名王事，羞聞邊吏誅。長驅隨汗馬，轉鬪出飛狐。蒲壘隨破滅，莎居不支吾。甲第起北闕，蠻邸開東都。豈若粟姚將，椒房仗子夫。」

叔嗣詩作人言為「古澹」一派，詩家以為「自寫胸情，掃絕依傍」。《二家詩選》下卷卷首〈考功稿〉云：「上睹日月之易邁，下悼齒髮之將衰，感古之豪士，能自樹名堅莫踰金石矣，豐碑彝鼎一旦化為砂礫，載績史冊後至有未嘗見其書名者，名豈足言耶？……此身譬如落葉隨風東西，因時榮枯草木何擇焉？⁶²……」頗見作者對人生的感喟。〈再調考功作二首〉第一首除回首生平，表達眷然於仕途「一官歲再移，彌取簡書忌。眷然懷夙昔，回首日增愧」的心情外；其第二首更是呈現歸隱田園的心志：「引疾三上書，微願不克諧。徒官復在茲，心迹一何垂。軒裳日待旦，閭闔凌雲排。入屬金馬籍，出與羣龍偕。積賤詎有基，履榮誠無階。但惜平生節，逾久浸沉埋。既妨來者途，誰明去矣懷。鳥迷思故林，水落存舊涯。惟當尋素業，歸臥守荆柴」⁶³。「鳥迷思故林，水落存舊涯。惟當尋素業，歸臥守荆柴」一再表明其宿昔以來歸臥山野的心願。〈少年行〉除有樂府適勁的風格外，亦頗見其一向超然遠舉的風格。

五、《二家詩選》與神韻說的相同與歧異

王士禛神韻詩學的發展至成熟，一般學者大致分為三個階段，惟各階段標誌的特

⁶² 見〈欽定四庫全書提要〉（清·紀昀等總纂《景印文淵閣四庫全書·集部八》）（臺北，臺灣商務，民75初版），頁1459—1475。

⁶³ 見〈欽定四庫全書提要〉（清·紀昀等總纂《景印文淵閣四庫全書·集部八》）（臺北，臺灣商務，民75初版），頁1459—1476。

質有以「遠、自然、神韻」或「主唐音、主宋、神韻」的不同論述。⁶⁴王士禛《漁洋詩話》序亦自述：

吾老矣，還念生平論詩凡屢變，而交遊中亦如日之隨影，忽不知其轉移也。少年初仕時，為務博綜該洽……入吾室者俱操唐音……中歲越三唐而事兩宋，良由物情厭故，筆意喜生，耳目為之頓新，心思於焉避熟……《唐賢三昧》之選，所謂乃造平淡時也……⁶⁵

不論以「遠、自然、神韻」或「主唐音、主宋、神韻」，最終歸結於「神韻」詩學時，王士禛的詩觀已然「單純專一」確為不變的事實。也就是他自己所言的：「造平淡時」。《二家詩選》既然為其早期的選集，其中必然有其「神韻詩觀」相合與相離之處，下列即分述之：

（一）《二家詩選》與神韻詩說相合之處

王士禛《二家詩選》所選的作品筆者以為大致有：「少立志而多唯美抒情之作」、「多收五、七言短篇之作」、「多含蓄淡遠，雖亦反映現實，但不見批判語」以及「多以田園山林之景入詩」等特質，而這些都與其晚年「神韻詩學」的觀點相合的。詳述於後：

首先我們從詩歌最重要的元素之一「意象」，來看神韻詩說的意象特質。《易·繫辭傳》有「聖人立象以盡意」的記載，可說是最早注意到詩之意象與心意的結合，而《莊子·天地篇》則云：「視乎冥冥，聽乎無聲。冥冥之中獨見曉焉；無聲之中獨聞和焉。固深之又深而能物焉，神之又神而能精焉。」更是描摹出一種神化的妙境。王士禛晚年以「風韻神致」標舉其所追求的詩歌之美，所追求的即是一種「興會自然」的創作：

⁶⁴ 見王小舒〈王士禛神韻說的三部曲〉認為：「王士禛詩學理論的建立大致上可以分為三個時期。第一個時期以作者二十四歲時的《丙申詩序》為標誌，提出了以「遠」字為中心的美學綱領，可以稱為萌芽階段。第二個時期以作者三十歲時的《論詩絕句》組詩為標誌，突出強調了人與自然的審美關係，可稱之為發展階段。第三個時期則以作者五十餘歲家居時所撰《唐賢三昧集》、《池北偶談》等一系列著作為代表，公開標舉「神韻」二字，觀點由兼容並蓄走向單純專一，系統性增強，理論上也更為成熟，可以稱作完成階段」（《南開學報》（山東濟南：山東大學文學院，2004年第四期）。

⁶⁵ 見王夫之等著；丁福保編，《清詩話·漁洋詩話序》（臺北：西南，初版，1979年），頁139。

蕭亭答：古之名篇，如出水芙蓉，天然艷麗，不假雕飾，皆偶然得之……其觸物興懷，情來神會，機括躍如，如兔起鶴落，稍縱則逝矣。有先一刻後一刻不能之妙，況他人乎？故十九首擬者千百家，終不能追蹤者，由於著力也。一著力便失自然，此詩不可強作也⁶⁶

所謂「觸物興懷，情來神會，機括躍如，如兔起鶴落，稍縱則逝矣」即佇興立就的自然創作，所謂「不假雕飾，皆偶然得之」顯示刻意斧鑿即失其美，若能興會自然地「情來神會」地掌握當下的美感，不刻意著力，方能得詩之妙，這既不能假手他人，當下的美感此刻不掌握，下一刻即無法追尋。可以說「神韻」追求的正是此清幽淡遠的唯美意境。

詩「言志」或「抒情」，向來是詩作發展並行的脈絡，自來一般詩家「言志」之作並不少見，士禎的「神韻詩學」由於追求唯美意境的極致，故其較談美感，少論「立志」的理路；但徐、高兩人並非士禎，兩人年少之時，必當有立志之作，然觀《二家詩選》中，卻鮮少立志之作。此乃與士禎晚年「神韻詩學」相合之一。

王士禎最喜五言、七言近體律絕，於《帶經堂詩話》嘗言「唐人五言絕句，往往入禪，有得意忘言之妙，與淨名默然，達磨得髓，同一關捩」⁶⁷「嚴滄浪以禪喻詩，余深契其說，而五言尤為近之」⁶⁸「律句有神韻天然，不可湊泊者」⁶⁹。徐禎卿長於七言近體，尤其是絕句，含意雋永，情韻深長是文學史歷來定論，觀王士禎所編選的《二家詩選》，如前統計五言、七言近體佔《二家詩選》上卷三分之二強，高叔嗣王士禎則於詩選序文直言：「於高主五言」；因此下卷五言近體亦幾佔三分之二。多選徐、高兩人五、七言短篇之作，為其與「神韻詩學」相合之二。

此外，歷來詩家重視詩教的「興、觀、群、怨」，往往在現實生活中以詩歌影響教化或做社會批判。清代格調派的葉燮固然於《原詩》中言：「其詩隨所遇之人之境之事

⁶⁶ 見王夫之等著；丁福保編，《清詩話·詩友詩傳錄·三》（臺北：西南，初版，1979年），頁108。

⁶⁷ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話·卷三微喻類第八蠶尾續文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁69。

⁶⁸ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話·卷三微喻類第八蠶尾續文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁83。

⁶⁹ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三入神類第五·香祖筆記》（北京：人民文學出版社，1998年），頁71。

之物，無處不發其思君主、憂禍亂、悲時日、念友朋、弔古人、懷遠道，凡歡愉、憂愁、離合、今昔之感，一一觸類而起，因遇得題，因題達情……」。即使偏向性靈神韻的李重華也同意所謂「頌詩以治性情，將致諸實用」的詩教功能，而主張詩歌多少要達到些社會教化的功用，所謂「(詩)大致陶冶性靈為先，果得性靈和粹，及間有美刺，定能溫柔敦厚」⁷⁰。詩歌諸體中「樂府」是最與現實相近的，樂府在長於敘事之餘，往往兼具了社會批判的功效。但仔細觀察《二家詩選》中的樂府及古體入選作品，其中雖有反映現實的描述，但大部分以意象取勝，而少「批判現實」語。可見即使是相關現實極深的「樂府及古體」作品中，士禛仍偏好「以形象代替言說」的表現法，因此其選入《二家詩選》的樂府及古體諸詩作，均未見深刻批判的語句。此為與「神韻詩學」相合之三。

王士禛神韻說最喜以田園之景寫清遠意境。所謂「不著一字，盡得風流」、「色相俱空，正如羚羊掛角，無跡可求」強調的是詩中清幽淡遠的意境。其所舉之例如由「楓葉落紛紛」的意象來呈現秋意蕭瑟之境，「日暮空聞鐘」來呈現深山的空靈清遠；幾乎都是田園山林之景。

或問「不著一字，盡得風流」之說，余曰：太白詩『牛渚西江夜，青天無片雲；登高望秋月，空憶謝將軍。余亦能高詠，斯人不可聞。明朝掛帆去，楓葉落紛紛』襄陽詩『掛席幾千里，名山都未達；泊舟潯陽廓，始見香爐峰。常讀遠公傳，永懷塵外踪。東林不可見，日暮空聞鐘』詩至此，色相俱空，正如羚羊掛角，無跡可求，畫家所謂逸品是也。⁷¹

其侃侃而言的佳句，也都是田園山林之作，即或不寫山林之景，亦以郊外田園入詩：「予少時在揚洲，亦有數作，如：『微雨過青山，漠漠寒煙織；不見秣陵城，坐愛秋江色』、『蕭條秋雨夕，蒼茫楚江晦；時見一舟行，濛濛水雲外』、『雨後明月來，照見下山路；人語隔溪煙，借問停舟處』……又在京師有詩云：『凌晨出西郭，招提過微

⁷⁰ 見李重華，《貞一齋詩說·詩談雜錄四七》：【王夫之等著；丁福保編，《清詩話》（台北，西南，初版，1979年）】，頁857

⁷¹ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三入神類·第四·分甘餘話》（北京：人民文學出版社，1998年），70—71。

雨；日出不逢人，滿院風鈴語』皆一時佇興之言，知味外之味者當自得之」⁷²。這些都是其於「詩話」中隨處可見的觀點。而觀《二家詩選》所入選的作品，幾乎多是以田園山林起筆或入詩的。此正是《二家詩選》與「神韻詩學」相合之四。

(二)《二家詩選》與神韻詩說歧異之處

當然，《二家詩選》畢竟不是王士禛個人的作品，其雖有士禛個人選詩的審美觀，仍有徐、高兩人詩作風格的事實呈現，大致仍可看出《二家詩選》仍有與神韻詩學未必吻合的地方，那就是在為求保持作者個人的風貌下，士禛雖最喜五、七言近體詩，但當徐、高兩人有非此體的其他佳作時，仍須收錄的。因此士禛也不避樂府與古體詩作，分別在《二家詩選》上卷收錄有古體 38 首，樂府 4 首；下卷則有古體 18 首，樂府 2 首。這些都是為求保留原詩集的大致風貌，故並未全取己所愛之五、七言近體等所謂「妙在象外」的作品。且王士禛雖較喜五言詩作，但徐禎卿以七言律絕專擅，故《二家詩選》上卷徐禎卿的作品選中仍以徐氏擅長的七言詩作較多，其數量超過五言律絕。

此外，神韻詩學至士禛晚年已走入極端唯美的境界，在其早期的觀念中尚能「博綜該洽」⁷³，但至編選《唐賢三昧集》時，幾乎只談風神韻致，甚至強調地說：「歐、蘇、黃三大大家當讀其古詩歌行絕句；至於七律則必不可學」，但徐、高兩詩人的詩選集，畢竟非士禛的詩學專著，故保留原著詩人的個人創作特質仍是必要的，因此《二家詩選》未必皆為沖淡清遠之作。如《二家詩選》不但有七言律詩，更由於徐禎卿擅長七律之作，因此如前所言詩選中七律的比例頗重。而高叔嗣如前引考功稿所見，其頗多身世之感嘆與人生滄桑短促之感，未必全為沖淡清遠之作，則是可見的狀況。

六、結語

蔡鎮楚先生認為士禛早年撰《神韻集》時專主唐音，康熙二十八年於《池北偶談》

⁷² 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三入神類·第五·香祖筆記》（北京：人民文學出版社，1998年），頁69。

⁷³ 同註65。

引汾陽孔文谷說論詩以清遠爲尙，最後總奇妙於「神韻」二字時，已五十六歲，也就是編選《唐賢三昧集》後，神韻說已成定論。⁷⁴

漁洋晚年曾自己選定的《漁洋山人精華錄》，其中收錄三十二首論詩絕句，題爲《戲仿元遺山論詩絕句三十二首》，它是王漁洋的前期作品，作于康熙二年，王漁洋三十歲時，王漁洋曾於《居易錄》云：「余康熙癸卯（二年）在揚州，一日兩行如皋道上，得《論詩絕句》四十首，蓋仿元裕之作」。翁方綱曾在《石州詩話》認爲王漁洋《論詩絕句》與元好問《論詩絕句》，雖皆在少壯，卻不可小覷：「二先生一生識力，皆具於此，未可僅以少作目之」⁷⁵。王漁洋《論詩絕句》對從漢魏到清初的重要詩人都作了評論，可以看作是王漁洋的詩歌史論，雖是少年的作品卻仍體現了他的詩學觀和詩學理論。

大致說來，王士禛在三十歲左右詩觀已大致成型，他可說是一個早熟的詩人與詩論家。而士禛《二家詩選》編選印刻於康熙己卯年間，⁷⁶再綜合本論文上所論，會發現其偏愛五言詩及近體詩律絕，以及詩主沖淡唯美的傾向於此選集中已隱隱呈現，而許多藝術創作及欣賞觀點也已宛然可見，如他認爲七言律詩以疊字益見悲壯，⁷⁷而《二家詩選》徐、高兩位的七律詩作中，收錄頗多具疊字的七律作品。總之，大體而言，詩選是編選者美學觀的具體呈現，《二家詩選》雖並非士禛晚年之選，然其選詩之審美觀，大致已朝向重視詩之韻味，強調田園山林，等種種傾向於詩之美的神韻風格。而徐禛卿詩作的「重情韻」的風格，影響王士禛的詩歌審美觀，成爲神韻詩說中十分重要的特點，於《二家詩選》中亦顯然可見，此也是不爭的事實。

⁷⁴ 見蔡鎮楚，《中國詩話史》（湖南長沙，湖南文藝出版社，1988年），頁156。

⁷⁵ 翁方綱，《石州詩話》（臺北：廣文，民61年）。

⁷⁶ 《二家詩選》序文：「康熙己卯居京師，燒燭檢故書；適得二集；鉛槧宛然，輒加刪補，鈐版京師，以申平生辦香二公之志云」見張宗柟纂集，戴鴻森校點《帶經堂詩話卷四纂輯類第五·蠶尾續文》（北京：人民文學出版社，1998年），頁99。

⁷⁷ 見張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話卷三微喻類第十·古夫于亭雜鹿錄》（北京：人民文學出版社，1998年），頁80。

參考書目

- 清·翁方綱，《石州詩話》（臺北：廣文，民 61 年）
- 明·胡應麟，《詩藪》內編（臺北：廣文書局，1973 年 9 月）
- 王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》（臺北：西南，初版，1979 年）
- 黃景進，《王漁洋詩論之研究》（臺北：文史哲出版社，1980，6 月初版）
- 黃永武，《中國詩學·設計篇》（臺北：巨流出版社，民 65—75 初版）
- 王士禛，《二家詩選》（清·紀昀等總纂《景印文淵閣四庫全書·集部八》）（臺北：臺灣商務，民 75 初版）
- 梁·蕭統編，《文選》（臺北：藝文印書館，胡克家影印本，1991 年 12 月）
- 王叔岷著，《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中研院中國文哲研究所，1992 年 3 月）
- 劉勰，《文心雕龍》（臺北：里仁書局，1984 年 5 月初版，1994 年 7 月再版）
- 鄭毓瑜，《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生書局，初版，1996 年）
- 張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1998 年）
- 王士禛，《漁洋山人精華錄》卷 10（北京市：北京出版社出版，2000 第一版）
- 朱立元總主編，《二十世紀西方美學經典文本》（中國上海：復旦大學出版社，2000 年 12 月）
- 蔡鎮楚，《中國詩話史》（湖南長沙，湖南文藝出版社，2001 民 90）

Anchoring Outside the Chase of Clamorous Splendor: A Study of Wang Shi-zhen's Poetics of Shenyun in *Erjia Shixuan*

Chiu-ying Min*

Abstract

In the Qing dynasty, classical literature, especially poetic theories, abundantly developed, which includes “The Theory of Intuitive Charm” (Shenyun shuo 神韻說) by Wang Shi-zhen (王士禛), “The Theory of Style” (Gediao shuo 格調說) by Shen De-Qian (沈德潛), “The Theory of Spirituality” (Xingling Shuo 性靈說) by Uan Mei (袁枚), “The Theory of Literary Texture” (Jili shuo 肌理說) by Ong Fang-Gang (翁方綱), and others. In the “discourses of poetics,” Qing dynasty is extremely rich. Wang Shi-Zhen accumulated all the ideas of poetic creations by previous Qing poets and after the reexamination and innovation of them, he then proposed his theory of “Shenyun,” which serves as the most important and influential poetics in early Qing. His poetry and poetics now represent early Qing.

When dealing with Shenyun shuo, scholars generally discuss the anthologies of poetry edited by Wang Shi-Zhen, his criticism of poetry, and his informal note-taking. These anthologies, though not of his creation, contain his view of aesthetics and reveal his ideas of poetics. Therefore, the anthologies of “A Collection of Three Essences of Tang Wise Men” (Tangxian sanmei ji 唐賢三昧集), “Selected Poems of Two Masters” (Erjia shixuan 二家詩選), and “A Collection of Tang People's Ten Thousand Quatrain” (Tangren uanshou jueju xuan 唐人萬首絕句選), made by Wang and included in “Complete Books of Four Divisions” (Siku quanshu 四庫全書), are worth a full exploration.

Yet, because *Tangxian sanmei ji* was an adapted version from his early tutoring textbook “The Anthology of Intuitive Charm” (Shenyun Ji 神韻集), and because the latter

* Adjunct Lecturer of National Changhua University of Education

had been altered, Wang reedited *Tangxian sanmei ji* in his old age. By then, his poetics of Shenyun had reached its maturity; thus he included only poems written in the Tang dynasty. Thereafter, *Tang xian san mei ji* has always attracted scholarly attention. Wang edited *Tangren uanshou jueju xuan* on the basis of an early anthology by Hong Mai (洪邁) in the Song dynasty. However, the *Tangren uanshou jueju xuan* did not only contain Wang's poems. Of his three anthologies of poetry, *Erjia shixuan* was the only one he edited in an early period when he was about to form his poetics of Shenyun. In this period, Wang selected the poems by Xu Zheng-Qing (徐禎卿) and Gao Shu-Si (高叔嗣), who were among the Seven Men of Letters of Ming dynasty—an act worthy of one's deep reflection.

Wang Shi-Zhen had long praised Xu Zheng-Qing and Gao Shu-Si highly, and he claimed to have been greatly influenced by Xu Zheng-Qing's "A Talk of Art" (Tanyi lu 談藝錄), Any man of literature or literary theories, inevitably, inherits tradition. While *Erjia shixuan* was being edited, Wang's Shenyun had not yet reached its theoretical maturity; nevertheless, by the fact that Wang once said he was greatly affected by Xu Zheng-Qing, and that *Erjia shixuan* included some of Xu's works, the reader may thereby grasp the way Shenyun was being shaped. As a consequence, this thesis aims to analyze Wang's criteria of poetry selection according to *Erjia shixuan* in *Siku quanshu*, to explore the artistic features and aesthetics of this anthology, and, finally, to inspect its relation to Wang's later ideas of Shenyun.

**Keywords: Wang Shi-zhen, Shenyun, Erjia shixuan, Xu Zheng-qing,
Qing Poetics**