

# 〈詩概〉論風格之表述方法、對象與審美觀照

林 淑 貞

摘要：

本文旨在論述晚清劉熙載之詩學理論，資藉《藝概》中的〈詩概〉來探蹟其論述風格之表述手法、銓評對象、審美意涵等內容。其一，揭示其表述風格的語言形式採用多元的議論、說理、敘述、比較、引用、排比、摘句等方式為之，而取象的方式則有具象、抽象及意象三型；其二，揭示其表述對象則有評騭詩歌、時代、詩家、體派、體裁、題材等六項內容；其三，揭示其審美觀照的向度有作者之主體心靈之表抒，有讀者之審美心靈之感蕩，有客體作品之示現等三位一體之主客交融方式體契會悟，最後歸攝前論，揭示〈詩概〉之意義，論體裁風格體要以指導創作矩度，論各家詩人風格可糾舉一己之偏失，進而確立典型風格以為型範。

關鍵詞：劉熙載 詩概 藝概 詩論 風格學

## 壹、前言

劉熙載（1813－1881），字伯簡、熙哉，號融齋，晚號寤崖子，江蘇興化人。生於嘉慶十八（1813）年，卒於光緒七（1881）年，年六十九。劉氏治學格局以經學為主，著有《持志塾言》一書，是由教學所整理的要義；又精通聲韻，著有《四音定切》四卷、《說文定聲》上下卷、《說文疊韻》四卷等書，然濡會於晚清風尚，亦旁涉諸子、詩、詞、曲、賦，另有寓言集《寤崖子》，是一位博通經史子集之通儒，而後世學者最感興趣者莫過於他在同治十二年寫定的《藝概》一書。該書分五部份：文概、詩概、賦概、詞曲概、書概談論中國文學藝術門類。書以「概」名之，即有概論、概述之性質，每一門藝術雖以「概論」言之，其實兼賅中國傳統對該文學藝術的總體檢視、省察，具有牢籠前代之意，然又能在傳統基礎上，自抒新意，成為我們研究各門藝術之津筏。

晚清是個邊變的時代，無論在社會、政治、經濟、學術皆有衝扶羅網、突破牢籠之勢。在詩學方面有同光體發皇宋詩，有梁啟超、黃遵憲倡導詩界革命，有王闓運則志在恢復六朝駢偶典麗的詩風，使晚清呈現出繁紛多姿的詩學向度。劉熙載身處晚清鉅變時代中，其詩學理論是沿承傳統抑或自抒新機？中國詩話論述詩歌風格有其獨特的樣貌，「風格」一詞，在中國的意義，是由銓品人物轉化為對文學作品、甚至成為評鑑藝術品的專門用語。至於「風格」的義涵應包括作品語文形式結構（組織）所彰顯的藝術之姿及作者主觀才性所展示生命之姿，兩者所涵融而構成的完整形象，故其義涵在形式上是指藉由語言技巧的運用、修辭的鍛鍊及遣辭用字能力之表現；在內容上則包括作

者意圖表現的精神內蘊、風姿格調及理氣的脈絡等等。劉氏論詩之見，存於〈詩概〉中，劉氏以宏觀的角度來說明自《詩經》以降迄宋代朱熹之詩歌風格，本文資藉〈詩概〉來探究劉熙載評騭詩歌風格之美感意識，以了解詩話在論述詩家風格時，常採用的表述方式為何？所寓寄的意象為何？冀能分判此一傳統論述詩家風格之審美意涵。論述理序分從語言形式、架構、喻示方法來進行，並從此一策略探賾風格與人品之關涉、創作詩歌是否須有定格？（亦即一定的創作模式）方能形成詩家特殊的風格等問題。而本文之論述不從詩歌來考察劉氏所論風格之具體內容是否符應詩歌創作，而是從形式結構來反省此一論述方式之利弊及其審美觀照。

## 貳、風格表述方法暨審美意涵

所謂表述方式是指論述、評鑑詩歌風格時所採用的表述方法，可分從語言形式及內容取象兩方面來進行論述。

### （壹）、從語言形式論表述方法

傳統的詩話在論述風格時，常採用的方式有兩種類型，一是散式結構，是屬於殘叢小語式地隨機記錄的片段，前後並無理序、脈絡可循，有的或隱然有草蛇灰線可循。二是系統式結構，是指該詩話在論述風格時，自己形成封閉、體系性質的型態，例如司空圖《二十四詩品》即是運用四言韻語來呈展二十四種風格類型，又如鍾嶸《詩品》以上中下三品來銓品高下、以國風、小雅、離騷來定體源，此二類即是一種完足的體系性質。

劉氏在論述風格時，採用散式結構，隨機創發。但是，其中又隱然有脈絡可循，可分為詩歌源流、詩歌體式、作詩要領三部份來闡述<sup>1</sup>。

一般而言，中國詩話仍以散式結構居大宗。而散式結構論述詩歌風格的方式約略可分為六大類別：一、議論、說理、敘述式。二、比較式。三、引用式。四、排比式。五、分類式。六、摘句式。其中劉氏唯一未採用的方式是分類式。即是以分品類的方式來說明各種風格的特色，例如司空圖《二十四詩品》即是典型的品類式，共臚列二十四種詩歌的風格品類<sup>2</sup>；皎然的一十九體<sup>3</sup>亦是歸屬此類。由是而言，中國論述詩歌風格時仍以散式、零星論述為主。

<sup>1</sup> 此三種分法可參見龔鵬程《藝概》導讀，金楓出版社。

<sup>2</sup> 攸關《二十四詩品》之二十四種類型臚列如下：雄渾、沖淡、纖穠、沈著、高古、典雅、洗鍊、勁健、綺麗、自然、含蓄、豪放、精神、鎮密、疏野、清奇、委曲、實境、悲概、形容、超詣、飄逸、曠達、流動。至於此二十四品是否具實指涉二十四種風格類型，前人論之甚多，本文不擬多加辯證，請參考《詩話論風格》。

<sup>3</sup> 皎然闡析十九類型有：高、逸、貞、忠、節、志、氣、情、思、德、誠、閒、達、悲、怨、意、力、靜、遠共一十九種。然，敘述方式互異，有正面說明高、逸、貞三品，有以反襯方式表達靜、遠風格。有以直接鋪敘方式說明高、逸、力、思的風韻。有以用詞技巧說明怨、意、德三種修辭技巧。寫性情、情境者有閒、達、悲。雖然所採用的語言形式不同，且所指涉的風格意涵亦有不同，但是仍為中國風格品類開啟新的視域。

劉氏亦循傳統表述的方法來標示風格內涵，其使用的方式如下：

## 一、議論、說理、敘述式

採用議論、說理、敘述的表述方法是運用直接說明以達致明白曉暢、易於了解的方式來標示風格對象的特色。

劉氏論讚風格時，有正面讚美者，亦有糾舉其缺失者，更有標示其特色者。

正面讚美詩家風格者，有阮藉之評，其云：「阮嗣宗〈詠懷〉，其旨固為淵遠，其屬辭之妙，去來無端，不可蹤跡」此段文字說明阮籍〈詠懷〉的詩歌風格旨意淵深，屬辭高妙，不可以形跡尋覓。又如評高適云：「魄力雄毅，自不可及」；評大曆十才子「清雅」等等，皆是正面肯定詩家獨特的風格成就。

糾舉風格偏失處有陸機之評，例如「陸士衡詩粗枝大葉，有失出，無失入，平實處不妨屢見。正其無人之見存，所以獨到處亦躋卓絕；豈如沾沾淺淺者，才出一言，便欲人好耶？」即是直接說明陸機的詩歌風格展示粗枝大葉的風格，卻又不失平實，能獨標無人之見，呈現卓絕不凡的風範，故不必一見好即謂好詩，有些詩須細細品味、咀嚼方能得其三昧。蓋陸機才高詞贍，往往夾其華美體氣、秀逸奇采，敷衍成篇，故鍾嶸評之曰：「有傷直致之奇」此與劉氏所評粗枝大葉有同工之評。

至於銓評特色者，為例甚夥，例如「王摩詰詩好處在無世俗之病。世俗之病，如恃才驕學、做身份、好攀，皆是」。直接指出王維詩歌的特色在於「無世俗之病」所謂世俗之病即是恃才驕學、做身份之弊病。又如評韋應物「氣別婉勁」；評劉長卿云：「以研鍊字句見長，而清澹閑雅蹈乎大方。」，分從氣勢評韋應物詩歌婉勁，從字句研鍊論劉長卿之清澹閑雅。凡運用此種表述方式，是直接說明風格特色，使讀者易於明晰。

其實，在劉氏的詩論中，負面批評者較少，通常是以偏勝處來論詩家風格，主要是劉氏肯定各種風格，甚至肯定「以醜為美」的典型存在，例如銓評韓愈之詩云：「古體以醜為美」，明確指出「以醜為美」亦是一種風格。風格的展示，並非全是正面、典麗者方是風格之謂，風格，可具現陰陽慘舒、剛柔相濟等相反相成的風貌，方能展示繁富多樣的風姿，此所以詩家風格不同，方足以蔚成瑰綺多姿的詩歌世界。

## 二、比較式

藉用比較方式以突顯詩家的風格特色，是劉氏最常用的表述方式之一，運用對比或襯托的手法使能有對照的座標，較能引發讀者的屬類想像。因風格特徵之拈出，常採用部份代全體或概括式、抽象式的方式，以表現詩歌的整體藝術特點，採用比較式較能從對比中彰顯特色。其中比較的基礎為何？否則將不相干的兩詩家並列，意義不能彰顯出來。通常用來作為比較的對象的基礎條件有數：

一則以同時代之人作比較，一則以迥然有異的詩風作截然對比，再則是突顯同源異流的風格。

以同時代詩家作比較者，劉氏有例云：「公幹氣勝，仲宣情勝，皆有陳思之一體，後世詩率不越此兩宗」。即是將同為建安七子之一的劉楨、王粲作對比，明示劉楨、王粲的詩歌皆有曹植的一體，二人之中，一有氣，一有情，展示不同風貌。此中所言之「氣」乃指才氣而言，說明劉楨以才氣勝，故能展示滂薄的氣勢，而王粲則以情韻綿渺為勝，故能展示情韻不絕之餘味。往下發展的詩歌風格，大抵皆循此二線發展，而曹植的詩歌能兼備此二者。劉氏以「氣」、「情」兩種不同內容風格來襯托、劉楨、王粲的詩歌風格，是一種對比的表現手法。又如「杜樊川詩雄姿英發，李樊南詩深情綿邈。」明白揭示杜牧、李商隱二人雖同為晚唐詩歌代表，然詩風迥然不同，一者展現雄姿英發的氣派，一則展示深情綿邈的韻致，各有特長。

又如謝靈運、陶淵明二人同是刻摹山水、田園的自然詩家，劉氏針對二人云：「康樂詩較顏為放手，較陶為刻意，鍊句用字，在生熟深淺之間。」即揭示謝靈運刻意在字句間用力，而陶淵明則流露自然本性，二人風格在生熟深淺之間立可分辨。

### 三、引用式

詩話有運用引用式來說明風格特色者，其主要論述方式有二：一、引前人或時人之論來加強自己論證，二、引前人或時人之論，用以駁斥失實處。採用引用式來論述風格亦是詩論家常用的方式之一，不僅鍾嶸《詩品》有之，劉氏亦擅用此法，其目的即在標示自己所論非一家之言，而有論者亦持相同意見，用以典重自己的見解。

例如劉氏評曰：「尊老杜者病香山，謂其『拙於紀事，寸步不移，猶恐失之』，不及杜『注坡騫澗』，似也。至《唐書·白居易傳》贊引杜牧語，謂其詩『纖艷不逞，非莊士雅人所為。流傳人間，交口教授，入人肌骨不可去』。此文人相輕之言，未免失實」文中指出蘇轍《樂城集》卷八論詩事五病，評香山之詩拙於紀事，而唐書之贊又引杜牧之語，評其詩纖艷不逞，非莊士雅人所為。皆有失實之論，是故劉氏評論其非，糾舉錯誤，以駁斥前人論述之非。

又如「敖器之謂其（義山）『綺密瑰妍，要非適用』，豈盡然哉？至或因其〈韓碑〉一篇，遂疑氣骨與退之無二，則又非其質矣。」明白揭示，敖器之以「綺密瑰妍」四字不足以盡李義山之風格，而若以〈韓碑〉一詩，以為義山詩為有氣骨，又非其實際表現出來的本質。

劉氏亦曾對前人所論風格特色缺失，糾舉其謬，例如「《文心雕龍·明詩》云：『景陽振其麗』，麗何足以盡景陽哉。」明示劉勰以「麗」字欲概括張景陽詩歌風格，不能盡其特色。以上三例，皆是劉氏引用他人之論，加以駁斥，以證明其非。

劉氏亦有引用他人論詩之句，以證其是者，例如「顏延年詩體近方幅，然不失為正軌，以其字字稱量而出，無一苟下也。文中子稱之曰：『其文約以則，有君子之心』蓋有以觀其深矣。」即指出王通所示「文約以則、有君子之心」可謂好學深思之見，可得顏延年詩歌風格之長處。又云：「《宣

和書譜》稱賀知章『草隸佳處，機會與造化爭衡，非人工可到』。余謂太白詩佳處亦如之。」劉氏藉用《宣和書譜》讚美賀知章之書法「非人工可到」來譬況李白之詩想落天外，盡情揮灑，不可以物方之，二人創制的媒材雖然不同，一為詩歌，一為書法，但是同樣表現「非人工可到」之境界，遂借以評騭李白詩歌，亦是一例。

#### 四、排比式

排比方式是呈現一組意象或句意鮮明或敘述明暢的詩歌風格，其用意在表現時代或詩家或體式或體派之間不同的詩歌風格。例如：「韋傳〈諷諫詩〉，經家之言；阮嗣宗〈詠懷〉，子家之言；顏延之〈五君詠〉，史家之言；張景陽〈雜詩〉辭家之言。」此例是借由三人來說明三種不同的風格。而「杜詩高、大、深。吐棄到人所不能吐棄到人所不能吐棄，為高；涵茹到人所不能涵茹，為大；曲折到人所不能曲，為深。」則以杜甫之詩歌來說明同一詩家可展示高、大、深三種不同的內涵意蘊。

以上二例，揭示的方式不一，前者是不同詩家作排比，意在突顯各詩家之專擅，後者是同一詩家作排比，以顯示杜甫詩歌可達高、大、深之境域，非常人可學。然皆是以評論詩家風格為主。

另有以排比方式評論詩歌體裁風格者其例更多，例如「古體勁而質，近體婉而妍」、「唐初七古，節次多而情韻婉，詠歎取之；盛唐七古，節次少而魄力雄，鋪陳尚之。」，皆為其例，用以區別古、近體之異及初唐、盛唐七古詩各有特色。

排比式與比較式略有相似處，實則不同，比較式具有對比的作用，以突顯彼此異同，而排比的效能是能同時示現多位詩家或詩歌體式的風格，造成強烈氣勢；或以並列的方式表露相同或不同範圍的風格，其間不必具有對比的作用。最具代表性的是明代王世貞在《藝苑卮言》中臚列一〇八位詩家風格。

#### 五、摘句式

摘句式，是中國詩話中常用來表述詩歌風格特色的方式之一，藉由詩歌所呈展的意象來說明詩家的風格，其優點是易興發詩歌同質的美感，其缺點是閱者須能於摘句中體契所指涉的美感意涵，方不會有隔的感覺，此一方式是最真誠、直接訴諸詩歌的美感。劉氏亦採用此表述方式來說明詩家的風格。例如「『細筋入骨如秋鷹，字外出力中藏稜』《史記》、杜詩有其焉。」說明史記、杜詩之創作遒勁如細筋帶骨之秋鷹，展翅於天外；如藏稜於字句中，可見其氣骨嶙峋。又如「『不敢要佳句，愁來賦別離』二字，是杜詩全旨。凡其云『念闕勞肝肺』、『弟妹悲歌裡』、『窮年憂黎元』，無非離愁而已矣」說明杜詩以「離愁」二字可概括其詩歌主旨示現離亂心情，後人可從詩句中可體悟此說之不誤。又如「『孤蓬自振，驚沙飛坐』，此鮑明遠賦句也。若移以評明遠之詩，頗復相似」。劉氏評鮑照風格是「遒警絕人，練不傷氣」，若以其自己的詩句來評其風格，則「孤蓬自振，驚沙飛坐」可

得其慷慨任氣、磊落使才之風範。又如「『有時白雲起，天際自舒卷』，『卻顧所來徑，蒼蒼橫翠微』即此四語，想見太白詩境。」以李白之詩印證其詩歌境界，是整全地印合其生命風姿。

摘句式有摘自詩家自己的詩句，用以印證其詩風，亦有摘自他人詩句以呈現詩家獨特的風格。而摘句式所欲達致的美感效能乃以詩句印合風格，較能興發美感，形成全幅賞鑑的契合。

但是，仍需說明者，論者在銓品詩家風格時，並非採用單向式或單一式的手法來說明風格，而是採用交疊互用的方式呈現風格特色。例如「謝才顏學，謝奇顏法，陶則兼而有之，大而化之，故其品為尤上。」又如「陶、謝用理語各有勝境。鍾嶸《詩品》稱『孫綽、許詢、桓、庾諸公詩，皆平典似道德論』。此由乏理趣耳，夫豈尚理之過哉？」即是交疊運用比較法、敘述法、引用法。

任何表述方式，皆欲用局部代全體的手法來說明藝術的特徵，其效能、目的即在呈展賡括性的藝術樣貌，使能當下契悟的直觀感受。

## （貳）從內容取象論表述方法

從表述方式的內容取象而言，可分為：具象、抽象、意象三種類型。

### 一、具象式

是以擬譬具體形象的方式來說明風格者，藉由具體形象來興發美感，透過形象的喻示，更能展示美的本質。一般而言，擬譬的對象有：景喻、人喻、物喻三種。

劉氏評騭陸機的樂府詩云：「金石之音、風雲之氣，能令讀者驚心動魄」即是以具象的「金石、風雲」來展示陸機樂府詩歌風格的特色。此一具象之呈現，較易令讀者感知，而能有驚心動魄之震撼。又如論長篇古體詩歌云：「大起大落，大開大合，用之長篇，此如黃河之百里一曲，千里一曲一直也。然即短至絕句，亦未嘗無尺水興波之法」，以黃河百里一曲、千里一曲之法來擬譬長篇詩之創作有迭宕起伏之勢，而以尺水興波之喻來譬況絕句亦須有迂曲含蓄之意。黃河、尺水皆用擬譬創作手法，不能平鋪直敘，而需有迂迴婉曲之法。此方式即是借由具體的形象來說明，吾人能由物象興發想象，屬類聯辭。

### 二、抽象式

抽象式批評是以形容詞表態句，或精簡的術語來形容風格者。劉氏多運用此種方式來表述詩歌風格。

例如劉氏評詩歌體要云：「五言尚安恬，七言尚揮霍」、「古題樂府要超、新題樂府要穩」、「誦顯

而歌微。故長篇誦，短篇歌；敘事誦，抒情歌」。其中，安恬、揮霍、超、穩、顯、微即是形容詞表態語。又如論詩家風格則云：「陳子昂〈感遇〉出於莊，超曠；張九齡〈感遇〉出於騷，纏綿」。評韋應物云：「氣別婉勁」。評高適云：「魄力雄毅，自不可及」。評王安石云：「瘦硬、冷面」等等不一而足。文中之超曠、纏綿、婉勁、雄毅皆是常用的風格術語。採用此種方式主要是比較無具體形象可擬況時，遂以抽象的形容詞：悲、壯、清、婉、雅、峻等來說明詩歌風格特色者屬之，是直接地給予風格的審美判斷。

### 三、意象式

意象式是呈現物象中有意，意中有物象，藉由外在之物象來傳達心中之情意。一般又可區分為物境、情境、意境三種。是結合具象、抽象而成的批評方式。例如評騷黃庭堅的風格云：「因襲語漱務盡，潦水盡而寒潭清」，又云：「露中有含，透中有皺，令人一見可喜，久讀愈有致也」其中以水、以石作具體的譬況，再以水之漱清、石之透皺象徵詩歌中的特殊典型，以達說明黃氏之詩歌風格。又如銓評李白云：「詩雖若昇天乘雲，無所不之，然不離本位。故放言實是法言。」又云：「幕天席地，友月交風，原是平常過活，非廣己造大」。即是兼賅具體之形象及抽象的表態句以豁顯所欲表達的風格特色，有時亦以造境的方式為之，使之交融意、象。此逆轉一層的擬譬方式，即須讀者細心體會方能有得。是故，意象式的審美觀照法，常須讀者作更深層的悟入，方能窺意象而運斤，以體契論者所標示的風姿格調。

### 參、表述對象暨風格典型

依據表述風格的對象來看，可分為六種：一、詩歌風格；以品評某一首詩或某一類型的詩歌者。二、時代風格，以銓品某一時代風格者。三、詩家風格，以評論某一詩家風格者。四、體派風格，以論述歷史上某一詩派、某一流別或某一特殊型範者屬之。五、體裁風格，以論述某一種詩歌體裁者，例如近體、古體、絕、律、五、七言等等之風格體要者屬之。六、題材風格，以表述某種題材應具備什麼樣的體要，或是應具有什麼特色內涵者屬之。

大抵而言，論述詩歌風格，其表述對象可以分作此六大類別，但是詩話論者，往往將精力集中在詩家風格上，劉氏以論詩家風格為大宗，放諸詩話史中，亦以此居多。自鍾嶸《詩品》始，即以銓品人物、評騷良窳為主，為中國詩歌開啟品評詩家風格之風氣。今縱觀劉氏所論，有兩大類為大宗，一是論詩家，二是論體裁，至於論時代者甚少。我們論述理序先時代再體派，次為詩家、體裁等等。

## 一、論時代風格

時代風格是指同一時期文人或詩家濡會於時代風潮所形成共同的審美意識，並倡導相同的創作題材或審美規範。

劉氏直接論述時代風格者較少，在〈詩概〉中可以得知兩例：

其一指出「齊梁文風，重清綺不重氣」，歷史上對於齊梁詩風多有貶辭，指其重形式之駢儷華藻，不重義理內容，造成繁縟頑艷、刻摹字句的詩風；劉氏既能標示其缺失在於不重氣理之營構，亦能獨賞其長於清綺之詩風能開一代風氣，不偏不頗之論，可謂不濫不燥。

其二指出唐詩以氣格勝，而代表宋代詩風的蘇、黃詩歌則以意勝，儼然分判唐宋型詩歌一以主氣，一主意，此一論述前人多有論及，劉氏再提出，目的是標示蘇、黃詩歌的特徵而已。但是，在詩歌史上，此二典型風格已成為一種必然的審美規範。

上述所論時代風格並非採用一一論述的方式，而是偶一論之，卻可代表劉氏對於齊梁、唐、宋的時代風格指稱。

## 二、論典型、體派風格

所謂典型，是指某一種詩歌體式或作品已成典型者，本文同列於此論述。

劉氏指出風、雅、頌之作用不同，所應呈現的內涵、風格亦應有異。其云：「詩喻物情之微者，近『風』；明人治之大者，近『雅』；通天地鬼神之奧者，近『頌』」。明示風、雅、頌三者之作用不同，因作用不同，而指稱的創作意涵若以喻示物情曲微者，則風格近於「風」；若以揭示政治教化為主，則風格近「雅」；若以溝通天地鬼神玄奧，則風格近「頌」。蓋「風」之詩以諷諭為主，旨在主文譎諫，以達言之者無罪，言之者足以諫之效能，而「雅」則有大小雅之分，意在言天下之事，以形四方之風化；至若「頌」則是美盛德之形容，以告於神明，三者揭示的內容不同，展示的意涵有異，故所呈展的風格特色自應有別。後世創作詩歌，若以此三種為歸趣，則可分派於其中。

劉氏特別指出秦碑乃有韻之文，其特色在質而勁，而漢代樂府詩則表現出典而厚的風格。不同的媒材、體製所表現出來的風格自應有異，劉氏別同異的目的，即在讓我們易於掌握其特色。至於安世房中歌與郊祀歌演奏的場合不同，所表現的風格亦應有異，故云安世房中歌「正之正」，而郊祀歌則是「奇而正」。論古詩十九首之風格則以「悲慨兼豪放曠達之意」視之。故逐臣棄婦、死生契闊皆為人世之傷，故以「悲慨」論之，同於鍾嶸以「情兼雅怨」之「怨」字標示風格特色。一般而言，詩論家對於宋代西崑體多有貶辭，但是劉氏則欣賞其富實之詩風。至於江西詩歌則以「瘦硬通神」來論之，鍛鍊以歸於自然。

由上可知，劉氏所論諸體派或典範，皆為詩歌史上常論提者，劉氏乃以個人的審美觀予以重新定位。



### 三、論詩家風格

評騭詩家風格是劉氏《詩概》中重要的一部份，從漢代以迄於宋代朱熹止，所論詩家凡五十五人，若有相同之詩風則合而論之，例如蘇武、李陵之詩、初唐四傑即是。

其詮品詩家風格的表述方式：語言形式、內容取象已如上述，至於個別論述詩家的風格則以糾舉各家詩歌風格特色為主，且不主一格，例如評漢代蘇、李之詩「悲慨」、「委曲含蓄」；評劉楨「壯而不悲」，評王粲「悲而不壯」；評唐代初唐四手子「沿陳隋之舊，才力迴絕，不免致人異議」，由於所論詩家多達五十五家之多，故本文不擬一一細舉其例，僅將所論詩家以表格臚列於次，以見梗概，至於其詮釋風格的審美意識則見下一部份再論。

劉氏銓品詩家風格，以雍容態度欣賞不同詩家的各種風格，不定優劣、不評高下，僅以專擅讚賞，或以偏勝處嘉許之，或糾理其失誤處，或標示其高人處，所論既不以體派別高低，亦不以歷史評價定良窳，所論甚平允可貴。

### 四、論體裁風格

不同的詩歌體裁，有不同的表現手法，劉氏糾舉五七言之異、古近體之殊以及樂府、長短篇之創製，各有不同的內容呈現，表現出來的風格，宜乎有異。

論五七言之別，指出字數之長短不同，五言簡、七言緩，所應示現的風格特色亦迥然有別，劉氏指出五言尚質，即要求以樸實為主；七言尚文，即要求文飾華采以充實之。字數不同傳達的內容亦有不同，五言宜安恬，七言宜揮霍，使之疏落有致，長短各得其宜。

論古體近體詩則因近體詩有字數、句數、平仄、押韻之嚴格要求，與古體詩之形式要求較無嚴密區分，是故所展開的情采、志意、風格內容亦嶄然有別，職是，劉氏在評論各種體製時，即嚴格分判其異同，所要求展示的風格特色亦有不同。古體詩要表現勁而質的詩風；近體詩要表現婉而妍之風姿；古體詩與近體詩在體製要求上本有不同，所運用的技法自然有異，傳述的風格亦不會相同，劉氏云：「伏應轉接，夾敘夾議，開闔盡變，古詩之法。近體亦俱有之，惟古詩波瀾較為壯闊耳。」明示古體詩與近體詩雖然在創作技巧上要能表現出開闔變化之姿、轉接渾然無痕之態，且敘述議論各在其中，然而劉氏仍欲分辨出古體詩與近體詩仍有差別，此即在於古詩因無平仄格律之制約較能表現波瀾壯闊之氣勢。劉氏又指出唐初七古，節次多而情韻婉約，以詠歎為多，而盛唐七古，節次少而節力雄，表現出鋪陳之氣勢。復次，律、絕之不同，已從形式上嚴分之，故所展示的風格亦有別，絕句因字數少，所以當能表現委婉、含蓄、自然之風格。律詩則在凝重與流動之間取得協調。

樂府之製有新、舊之分，劉氏指出古題樂府因據舊題創作，須能在取材、意境上超越前人，方

合體要；而元、白所創之新題樂府，須持平穩重地鋪陳內容，方切體例。李白樂府能超軼前人，而白居易之樂府則平穩可誦，二人皆能掌握樂府新、舊體例之變異處。又指出長篇樂府宜誦，短篇宜歌，敘事詩篇幅較長宜誦揚，抒情詩以發抒情意為主，可以歌聲傳達幽微深情。因為誦讀能彰顯義理脈絡，而歌唱則能表抒內在情韻委婉之感受。其云樂府之創作：「樂府調有疾徐，韻有疏數。大抵徐疏在前，疾數在後者，常也；若變者，又當心知其意。」指出樂府之作，一般以徐緩迂迴之韻調置於前，而疾馳洽速置於後，使有收勢之姿，餘韻未絕。若詩家刻意作變，亦未妨不可，須於文中細細體會咀嚼其作意。

詩歌篇幅短長之作法不同，所要求的體要及所欲展示的風格亦有異，長篇可鋪陳技巧，以呈現氣勢滂薄；短篇則採迂迴曲折手法，方能示現餘韻無窮。長篇適用於敘事，短篇適用迂婉，七言可浩歌，五言可莊嚴肅穆地朗誦，如是不同的篇幅具現不同的技巧、聲情、意蘊，必可切合、符應聲情之需求。

劉氏揭示不同的體式、體要，其所應展示的風格，各有殊異。五七言不同在於字數之長短，是故在創作亦要因式制宜。例如「五言與七言因乎情境，如『孺子歌』、『滄浪之水清兮』，平澹天真，於五言宜；甯戚歌『滄浪之水白石粲』，豪蕩感激，於七言宜」。風格之製，當順情境而發，再擇能適當表達情志的體裁來創作，必能符契體要，例如孺子歌的平澹天真、甯戚歌的豪蕩感激，皆是因情境而選用五七言體式，而能表抒所欲傳達的志意。

## 肆、風格之審美觀照

風格之展示，呈現三種向度：作者、讀者、作品。雖然二十世紀二、三〇年代崛起新批評提出意圖謬誤之說，意欲斬斷作者與作品的關係，迄五、六〇年代又崛起讀者反應論、接受美學提出感知謬誤，揭示作者已死亡、作品之意義是讀者賦予的，如是又斬斷作品與讀者之關係，循是發展，作品的意義是被詮釋出來的。其實，無論是作者、作品或讀者，應呈現三位一體之存在關係，作者透過作品來表述主體心靈的美感經驗，作品以客體的樣貌示現美感的內涵，而讀者則透過主觀的賞鑑，標出審美的感受、詮釋意義。劉氏〈詩概〉欲以整合的視域來論三者之關係，並未偏廢其一，分從三種向度來討論創作者、作品與讀者之關涉，提供我們全幅完整的體認，使偏激的或偏重某一方面論說能有所補足。後世之新批評、讀者反應論、詮釋學等皆因視角不同，詮釋迥異，不必強定然否。

### 一、主體心靈之表抒

劉氏指出詩歌是最幽微神妙者，是為天地之心；且詩歌發抒情感，此真實表露出來的情感即為

——天——自然，揭示詩歌之創制在達致天人相合之境。前人以詩會通天人之說法並非始於劉氏，鍾嶸《詩品·序》云：「動天地，感鬼神莫近於詩」。虛中《流類手鑑》云：「夫詩道幽遠，理入玄微遠，凡俗罔知以為淺近。善詩之人，心含造化，言捨萬象……」。清龐愷《詩義固說》卷上云：「詩有道焉，性情禮義，詩之體也；始終條理，詩之用也。無體不立，無用不行，相為表裡，如四時成歲五官成形，乃天人之常也。」皆明確指出詩歌可通天人之幽微。

〈詩概〉開宗明義即揭示：「詩緯·含神霧曰：『詩者，天地之心』。文中子曰：『詩者民之性情也。』此可見詩為天人之合」。詩，用來表述人類感情，順情發抒，即達天人之境，而什麼樣的情感內容可通天人之變？此即是性情端正，其云：「天之福人也，莫過於予以性情之正；人之自福也，莫過於正其性情。從事於詩而有得，則樂而不荒，憂而不困，何福如之。」指出天賦性情端正者，是天賜予的福人，而能憑藉修持端正性情者，是自求多福之福人，若能以此性情從事詩歌創作則能達致樂而不荒殆逸淫、憂患而不困頓偃蹇，如是，則為天下之至福，無可倫比。是故詩歌創作須本於性情，而性情又須端正，方能合乎禮樂，中節不踰，其云：「不發乎情，即非禮義，故詩要有樂有哀；發乎情，未必即禮義，故詩要哀樂中節。」揭示詩歌必發乎情性之作，雖未必一定可契合禮樂，但是不發乎情，則必不能符契禮樂矩度；故詩歌之發，必順情性發展，使哀樂中節，不做漫無節制地宣洩，亦不過份地壓抑。

從創作過程而言，劉氏認為詩家創作是一種自我宣洩的方式、一種自我完足的表現，其云：「詩，自樂是一種，『衡門之下』是也；自勵是一種，『坎坎伐檀兮』是也；自傷是一種，『出自北門』是也；自譽自嘲是一種，『簡兮簡兮』是也；自警是一種，『抑抑威儀』是也。」。文中指出創作時，詩家的表現方式有五種：自樂、自勵、自傷、自譽、自嘲、自警。因為創作是一種自我完足的表現，不涉利害關係，是故搜奇抉思、迷狂苦吟，端在自我快意宣示、表現，可以盡情揮灑，所以無論詩中所欲表達的情思是自勵、自譽、自嘲、自警、自樂皆是充分表現自己的方式，無人可干涉，但是，在情思部份劉氏要求「性情之真」方可作為創作的最高指導原則。而性情之真端在平時涵養情性，方能有超拔之作。而在技巧方面則拈出「避熟、求新」，以能區別於俚俗之作，否則千古詩家多如繁星，泛泛作爛熟之詩，何以區別風格特色之迥異？是故揭示求新、避熟是不變的法則，但是如何避熟、求新呢？雖未明示，但是吾人可契悟其旨，在字句鍛鍊中求語句新奇，而在事義方面則規避熟爛之旨，且直接拈出詩品出於人品之說。

以上所述乃劉氏對性情發露之要求，如是，與風格何干？蓋真性情之人，舉止行為必發露於外，書之詩歌，亦能得其情性之真，例如：「太白詩舉止極其高貴，不下商山采芝人語。」又如：「太白早好縱橫，晚學黃、老，故詩意每託之以自娛。少陵一生卻只在儒家界內。」太白任俠，故所為詩必有高貴之姿，而李白與杜甫相較，則李白思想有縱橫家之開闔氣勢，亦有黃老淡泊澄澈之語，展示不同的風格樣貌，杜甫只以儒家自期，故所作詩歌終在「致君堯舜上，再使風俗淳」之中。

順是推導，則劉氏詩論，終將導致以人品論詩品的境域，其云：「詩品出於人品。人品惘款朴忠者最上，超然高舉，誅茅力耕者次之，送往勞來、從俗富貴者無譏焉。」明確指出詩品出於人品，

人品高超者，所作詩歌必樸忠厚，舉止流俗者，必從俗陷溺於富貴之流。劉氏又區分詩有二，一為品格之格，如人有智愚賢劣之別，一為格式之格，如人之有貧賤富貴之分。智愚是天生的，不可奪移，而貧富則可致力而得。作詩當在可為處，有所發揮。又云：「詩格，一為品格之格，如人之有智愚賢不肖也；一為格式之格，如人之有貧富貴賤也。」

劉氏持此標準來評論詩家，其云：

昌黎自言其行己不敢有愧於道，余謂其取友亦然。觀其〈寄盧仝〉云：「先生事業不可量，惟用法律自繩己」。〈薦孟郊〉云：「行身踐規矩，甘辱恥媚灶」以盧孟之詩名，而韓所盛推乃在人品，真千古論詩之極則也哉。

指出韓愈論詩亦以人品論詩品，故對於孟郊之「行身踐規矩」非常欣賞，而後世之歐陽修亦以性情相符而推讚韓愈。

然而重視人品以論詩品，是否不須重視形式技巧之精鍊乎？劉氏認為氣格可鍊而達致，然不可力追辭采，使之研鍊傷氣；其云：「言詩格者必及氣。或疑太鍊傷氣，非也。傷氣者，蓋鍊辭不鍊氣耳。氣有清濁厚薄，格有高低雅俗。詩家泛言氣格，未是。」揭示氣有清濁厚薄，格有高低雅俗，不可力強而致，後世泛言氣格，即未能分辨其同異。

盱衡劉氏所論，是沿承傳統以人品論詩品的路線，其實，文學之真不等同於事實之真，但是中國人一向強調道德美，文藝創作須能展現全幅的人格美方能稱為真美，是故以人品論詩品雖是中國傳統論詩的局限之一，但是也唯有如此，才能標示真、善、美之道德美與詩歌美相合相融相契的境域。

除此而外，影響創作之具體因素，《文心雕龍》曾明確指出，才、氣、學、習四者會影響文人創作的風格。而每一位詩人或文人往往因為才有高下、氣有淺深、學有庸雋、智有賢愚，由作品所示現出來的風貌自然迥異，而劉氏則拈出志、旨、才、氣四者不可偏廢。其云：

《文心雕龍》云：「嵇志清峻，阮旨深」鍾嶸《詩品》云：「郭景純用雋上之才，劉越石仗清剛之氣」余謂「志」、「旨」、「才」、「氣」，人占一字，此特就其所尤重者言之，其實此四字，詩家不可缺一也。

「志」即是創作之襟懷、志意；「旨」即創作之旨趣、主旨；「才」即是天生秉賦之智愚；「氣」即個人之格調、氣勢。此四者不同，然詩家各有偏勝，故嵇康僅得「志」之清峻，而阮籍得「旨」之遙深；郭璞得「才」之雋上；劉琨得「氣」之清剛，四位詩家各得其一，各顯風姿格調，然劉氏認為詩家應具備此四者，方稱完足，創作出來的歌詩，不會有偏勝之姿。

又指出「思」字是表現詩歌境界的最高極則，其云：「『思無邪』，『思』字中境界無盡，惟所歸

則一耳。《嚴滄浪詩話》謂「信手拈來，頭頭是道」，似有得於此意。」明示「思」以「無邪」為歸趣，有海納百川之態勢，須順遂自然，方能信手拈來，頭頭是道。且不必以古人為範本，人各有深致，自抒深致即可，不以風、雅、頌作為今人創作的圭臬。其云：「雅人有深致，風人騷人亦各有深致。後人能有其致，『風』、『雅』、『騷』不必在古矣。」每一個時代有其表述的方式、技巧及審美觀念，不必強以古人為準則，自能表現如風、雅、騷一般的典型作品來。如是，亦能自創屬於自己的風格。

復次，才有偏勝，各展風格，故評元結云：「立意皎然，不欺其志」；評韋應物云：「氣別婉勁」。論謝朓云：「才力不及明遠」；論楊處道云：「雄深雅健，矯齊梁貴清綺不重氣質」；評初唐四子云：「才子迴絕」；評陶淵明云：「謝才顏學」……由上所臚列可知劉氏論風格時持才、學、氣、意、志為評。此中所涉，與志意攸關，因詩歌創作以志意為先，如龍袞九章必挈一領，萬軍交戰必有主帥，是以古人創作先心中有意，再形諸筆端，今人作詩則不然，必欲為詩，方在字裡行間尋覓所欲表出之意念，劉氏針對此一現象特地糾舉其謬，其云：「古人因志而有詩，後人先去作詩，卻推究到詩不可徒作，因將志入裡來，已是倒做了，況無與於志者乎？」。詩，須是心中有意、有感，必得發抒者，方予表出，非刻意为詩，若以詩來造意、造志，如是已是隔了一層，更何況那些無志、無意之詩，所創製出來的詩，真不知作意為何。

劉氏指出詩歌創製的效能，一在表抒內在的情志，一在以風化教人，此說亦秉承漢代詩教的傳統，認為詩歌必有風諭教化的功能，其云：「詩之言持，莫先於內持其志，而外持風化從之。」，蓋毛詩序云：「詩者，志之所之也」劉氏予以擴大說明。基本上晚清諸詩話皆肯定詩歌的教化功能，例如潘德輿《養一齋詩話》、林昌彝《射鷹樓詩話》等等。

至於創作過程中，究竟風姿格調與志意何者為先？何者為重？劉氏揭示：「論詩者，或謂鍊格不如鍊意，或謂鍊意不如鍊格。惟《姜白石詩說》為得之，曰：「意出於格，先得格也。格出於意，先得意也。」劉氏引用《姜白石詩說》來說明二者之關係，志意之發，若先於格，則以意為首，藉「意」來引導創作，以表現獨有的風姿格調。若先有氣格之積蘊，則當在「意」先，以格使意，使能全幅展示獨特的志意。二者之間並無必然的先後次序，而視「意」、「格」何者先發，則順遂發展，不刻意經營。

對於表意的功能，劉氏指出「詩」、「文」有不同的表現手法，所展示出來的美感亦有不同，其云：

文所不能言之意，詩或能言之。大抵文善醒，詩善醉，醉中語亦有醒時道不到者。蓋其天機之發，不可思議也。故余論文旨曰：「惟此聖人，瞻言百里」論詩旨曰：「百爾所思，不如我所之。」

詩與文的本質不同，「文」可表現出淋漓盡致的酣暢快意，「詩」則以委婉含蓄的意象塑造為主，

二者不同，所欲達致的效能亦有不同，故文以條理清暢為主，詩以氣象朦朧為要，然詩亦有能曲盡婉微之處，非必以直鋪為文方能致之。此所以「主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒」之功能，自古以來，詩歌即扮演教化、諷刺的功效，文之不到者，詩或可以斬然不同的表現方式表述出來，故劉氏肯定「文」可以直述其理，以明示於人，而「詩」必以含蓄曲婉來表達，且各種條理之明示，不如以譎諫出之。

既然志意為創作詩歌最重要者，則須以何為本質？劉氏云：「詩之所貴於言志者，須是以直溫寬栗為本。不然，則其為志也荒，《樂記》所謂『喬志』、『溺志』是也。」明確指出須以「直溫寬栗」為本，亦即所謂的「溫柔敦厚，詩教也」的意旨。由是可知，劉氏論詩，仍秉持傳統的詩教來說明詩歌的本質、功能。並明示創作之始，當見有意存於心中，不可以刻意作詩為要，此所以古今人作詩之意念不同也。至於「意」與「格」之發，何者為先，何者為後，應順意、格之先後發制為主，不應強分先後。

## 二、審美心靈的感蕩

讀者，是透過作品來感知作者之創作意圖，或是藉作品來導引自己的存在感受，或是資藉作品來鼓盪自己的情思，讀者存在的意義是來解讀作品的。劉氏有云：「鑿空亂道，讀之自覺四顧躊躇，百端交集。詩至此可謂其中有物也。」善讀者，可在作品中讀出詩中有物，百端交集之情緒。又云：「李陵〈贈蘇武〉五言但敘別愁，無一語及於事實，而言外無窮，使人黯然不可為」。善讀者又可於弦外得音、言外得意，探索作者、作品的精神意蘊、主旨情思。但是如何方可稱為善讀者？劉氏揭示「知人論世」之法，以得言外之意，方可稱為善讀者，其云：「誦其詩貴知其人，先儒謂杜子美情多，得志必能濟物，可為看詩之法。」標舉知人論世，可考察詩家獨特的創作意圖，方能無謬地詮解詩家的真實意涵。又云：「太白早好縱橫，晚學黃、老，故詩意每託之以自娛。少陵一生卻只在儒家界內。」以李白、杜甫二人作比較，可得知李白兼有縱橫家之氣勢滂薄，而晚年有黃老之平澈清淡，至若杜甫之長，則以儒家作為自己立身準則。二人截然不同，展示的氣象自是有別，讀者當能分判其異，不可混為一談。

又云：「『詩清立意新』又云：『賦詩分氣象』作者本取意與氣象相兼，而學者往往奉一以為宗派焉。」指出不善讀者之謬誤，在於誤讀，偏取其一作為創作的豁徑。立意、氣象應相得本兼，不可偏廢其一，劉氏指出後世詩家偏取其一之謬。

閱讀有時需要心領神會或身歷其境方能契悟詩中所指之意涵，劉氏針對此，揭示：「杜詩有不可解及看不出好處之句。『文章千古事，得失寸心知』，少陵嘗自言之，作者本不求知，讀者非身當其境，亦何容強臆耶？」有時作者，非作意於此，不求後世知之，但是讀者如何返求其初心呢？唯有身歷其境，方能有得，否則終隔一層。又云：「誦其詩貴知其人，先儒謂杜子美，得志濟物，可為看詩之法。」明示看詩之法，在於知人論世，此為不變之法則，唯有瞭解作者的時代背景、創作意圖、

性情襟抱，用以論詩方能不悖道而馳，謬以千里。杜甫一生抱持兼善天下、民胞物與之胸襟，故得志濟物是理之當理，善讀杜詩者，當於此中體會。

由是而知，劉氏之讀者觀，在於「知人論世」以考察其創制初心，與今日讀者反應論、詮釋之路向迥異。

### 三、客體作品的示現

作品，是藉由語言文字的形式來表抒作者的創作意圖，而讀者則憑藉作品來感知作者的存在感受，故客體的作品，是一中介，溝通作者與讀者之橋樑，雖然近世文學論者，強調詮釋、強調讀者反應，但是，並不意味作品之重要性已被取代了。相反地，作品在字裡行間、文辭語意間所透顯出來的意蘊仍是可據以追尋的。我們學習作品風格時，亦是透過此一文字組構的方式來完成、達成，所以作品之重要性不言而喻。是故學習的過程中，對於作品所呈展的文辭、結構、意涵、思想皆必須真實掌握。劉氏曾明示學習李白的詩，應學其體氣高妙之處，而非在字辭間求肖形貌，體襲氣象而已，否則在字裡行間學酒、仙、女，亦不過是字摹句擬的鈍賊而已，其云：「學太白詩當學其氣高妙，不當襲其陳意。若言仙、言酒、言女、亦要學之，此僧皎然所謂『鈍賊』者也。」。又云：「學太白者，常曰『天然去雕飾』足矣。余曰：此得手處，非下手處也，必取太白句意以為祈嚮，蓋云『獵微窮至精』乎？」善學者，當能展現「天然去雕飾」之風姿，不加刻意雕琢而能窮盡精微之處，可惜學者往往以得手處，誤為下手處。此二者不同在：「下手處」是指創作的技巧，是方法論，而「得手處」是指呈展自然高妙之境、不假雕琢之貌，是境界論。

劉氏要求性情之真誠以作為創作之本源，但是對於形式技巧之掌握仍不偏棄，故〈詩概〉亦有討論詩法者，是以具體的形式規範，呈現作品的客觀內容。清代沈德潛《說詩碎語》卷上亦云：「詩貴性情，亦須論法，亂雜而無章，非詩也」。皆明示詩論家未嘗偏廢寫作之法，劉氏指出句法之佳，當從章法篇法而來：「少陵〈寄高達夫〉詩云：『佳句法如何？』可見句之宜有法。然欲定句法，其消息未有不從章法篇法來者。」明示定句法，當先從章法篇法得致，至於篇法章法應如何掌握？長短篇有異、五七言有別、古近體亦迥異，應仔細體會其體裁本質之異，以明悉體要之要求互異，再來考求詩法之掌控，則必可游刃有餘。例如：「律詩聲諧語儷，故往往易工而難化。能求之章法，不惟於字句爭長，則體雖近而氣脈入古矣」指出律詩之創製，在章法求變化，不在字句爭短長，則雖為近體詩，其氣脈仍可開闔若古體詩起伏變化曲盡其妙。又云：「詩之局勢非前張後歛，則前歛後張，古體律絕無以異也。」章法變化，前後歛張皆可，雖區別古體近體，然變化之矩度則相同。

古來詩家論「法」即是從形式結構來要求篇法、起結、煉句、用字、押韻、聲律、對仗、用事等等，劉氏亦云：「鍊篇、鍊章、鍊句、鍊字，總之所貴乎鍊者，是往活處鍊，非往死處鍊也，夫活亦在乎認取詩眼而已」即標示「活法」之可貴。劉氏以法來範客觀的形式要求，再以活法解消對形式規範的執溺，方能游刃有餘。

然而對「法」的重視，並未廢棄「意」的主脈發展，仍須掌握「意」的表出，其云：「篇意前後摩盪，則精神自出。如『關風，東山』詩，種種景物，種種情思，其摩盪只在『徂』、『歸』二字耳。」篇意須能前後照應，使能相縮相合一氣呵成。無論技法如何仍須以「意」作為選擇之優先考慮，而所欲傳遞的意法與聲情不同，則宜乎採用歌、誦之法亦有不同，其云：「詩以意法勝者宜誦，以聲情勝者宜歌。古人之詩，疑若千支萬派，然曾有出於歌誦外者乎？」揭示詩歌體式千變萬幻，支流風起，本體上掌握意法與聲情，則萬變不離其宗。

職是，劉氏〈詩概〉所揭示的審美意識在於融匯作者、讀者、作者三位一體的交互美感，彼此互動互感、互依互存，缺一則無法展現完足的審美經驗，風格的拈出，即在此中展示主客交融的體契會悟。

## 伍、結論

歷代詩話作者，在論述詩家之短長優劣時，往往會不經意地拈出各詩家或朝代的詩歌風格，常因觀察風格的角度殊異而有不同的判準，縱使是評騭同一詩家也有相反的論調出現，例如杜甫是詩歌史上不可多得的詩聖，但是毛西河偏偏稱他為村夫子，由是可知，賞鑑視域不同，會產生迥異的評騭。風格雖是以抽象式、概括式地銓評某一詩家、時代、體裁藝術特色為主，但是，其間存在相反相成的對反意見甚多，但是劉氏仍窮力標示風格，其欲達至的效能有三：

一、標示各種體裁之風格體要，以指出創作矩度。

例如「五言質，七言文；五言親，七言尊」即是從形式的字句長短來

揭示五言字少，須表現質樸本質，而七言字多，可用文辭來修飾，使五言呈展親切有味之質感，而七言則呈現典麗尊嚴的風貌。

又從內容風格指出：「五言宜平澹天真；七言宜豪蕩感激。」五言因字式少，宜表現天真平澹的內容；而七言因字式較長，字式可多變，可表現出豪蕩感激的風格。

然而，指導創作法則，並非一成不變，亦要因詩、因體、因人而有異，例如「絕句意法，無論先寬後緊，先緊後寬，總須首尾相銜，開闔盡變。至其妙，惟在借端託寓而已。」即是指出絕句之創作法則無論是先寬後緊或先緊後寬，皆須表現首尾相銜接、開闔變化盡在其中的效能。

職是，拈出各體體裁之風格，主要效能在於對應不同體裁時，應展示不同的體裁風格的意涵，方能襯托其風格特色。詩家在對治各種不同體裁時，亦應針對所需，創造出屬於自己的風格，是故，標示各種體裁風格，當知其體要的要求、變化，以造就不同的風格樣貌。

二、論詩家風格，可糾舉偏失



詩家風格各有特色，各有風範，後世學者當學其獨特處，不當學其皮毛處。前言學李白詩當學其體氣高妙，不當襲其陳意，否則稱為「鈍賊」。明示詩歌創作要學詩家之意蘊，不該襲其皮毛而已。自古學李白以學其言仙、言酒、言女，皆非其宜，蓋李白藉物以寄情，托物以抒懷，若未能明識其指涉內涵意蘊，徒學其皮相，隔亦遠矣。劉氏所舉詩家偏勝處可參看附錄，此不一一贅述。

### 三、確立典型風格

所謂典型風格即是一種兼具概括性與獨特性的風格，可作為後世摹寫的範本。藝術的概括性是指創作者將所要表現的對象，把它從個別的、零散的、偶然的事象中，經過選擇提煉後所創造出來的，具有一定的代表性、普遍性，從而能揭示某些本質的規律。而獨特性是指具有獨特的、鮮明的、能突出表現個別的具體形象特徵，此二者密切結合即是典型化，典型的效能即是提供我們理解該詩家風格之規律性、標準性、普遍性、概括性，但並非是絕對的，而是相對的。

劉氏所揭示的典型詩歌風格，不獨尊於某一種型範而已，而是展現多樣貌、豐富多變的風格，讓後世分辨其同異，也展示風格的繁富多樣性，例如蘇武、李陵之詩歌風格即展示委曲含蓄之悲慨，與古詩十九首雖同表現出悲慨風格，但是後者則更兼有豪放曠達之意。姑不論其論是否正確，但是我們經由劉氏此一介紹，儼然可知古詩十九首、蘇李詩歌皆表現出悲慨的風格，而二者之間仍有差別，古詩十九首則更兼有曠達之意。經由此一提示，我們可明悉悲慨風格當以蘇李、古詩十九首為範本。

又如同樣是「悲而不壯」的風格，王粲表現出「情勝」之姿，潘岳則表現骨弱的風貌，同樣是「壯而不悲」，劉楨展示「氣勝」之態，左思則表現豪放的風姿。劉氏擅於同中取異，又能於異中取同，使能全幅展現詩家風格。透過此一分析、綜合能力，則詩歌風格特色一覽無遺了。又如嵇康、郭璞皆有「激烈悲憤，自在言外」之特色，但是劉氏仍能辨識二者之區分在於，嵇康有「峻烈」之風，郭璞則有「除殘去穢之情」，嚴分二詩家，使吾人能辨識二者同異。標示風格的作用，有確立典型風格的效能，因為整合作品以表現作者完整的藝術技巧，可作為創作時的津筏。

《藝概》是劉熙載的眾多著作之一，學者可從此書探赜劉氏的文藝思想、美學觀點。我們則可從〈詩概〉來研討其秉持的詩學理論，除了評騭歷代詩家風格之外，尚指導各體裁的創作模式應如何掌握其體要的規範。並由銓品詩家風格可窺探其對人品與詩品所秉持的態度如何。

從詩話史而言，其歷論詩家風格是沿承傳統的論述方式，在形式結構或語言內涵上並不採用迥異前人的論述方式，但是在銓評時的態度是平正公允的。其論詩意見，有兩條主述線索，能與古人契合：

一是以人品來論詩品，此是沿承中國人對於詩家品德的要求，雖展示其局限性：道德美、人格美與文學美並非可以等同的，但是也反映出中國傳統對於詩家或文人應全幅展示人品風範以映照於作品中的一貫態度，方能呈現真、善、美的真實態度，而非截然斷裂。

二是劉氏的情景觀，揭示中國詩歌對於「情」、「景」的思考是以二者交融為最高極則，此乃沿

承《詩經》之「昔我往矣，楊柳依依。今我來思，雨雪霏霏」借景言情的手法之擴大說明。景雖有小大，情雖有久暫，然而詩中言景，即寓情於其中，情感是創作的主導，而性情真誠，則能抒寫真實情感與外在景物相融為一。劉氏借情景交融以喻示風格內涵成為既因承又創新的手法。

劉氏在論述風格的形式結構時，雖然不能採用《二十四詩品》的品類式、鍾嶸《詩品》逆溯體源式、顧起綸《國雅品》標舉身份等第式或舒位《乾嘉詩壇點將錄》之團體階序式，但是在歷論詩家、詩體時，能以沈潛之學養，拈出各家、各體、各派風格專擅之處及獨出之特點，可謂確立詩歌的典範，以為後世賞鑑的指標、學習的標杆，同時也揭示賞鑑的向度，供後學參校、評鑑。

文學家或理論家之偉大，往往因為嘗試求解的問題層次不同，而有不同的價值，有些學者刻意於梳理傳統的知識、學問做為研究的磐石；有些則在於對治時代問題，以求豁顯時代心靈的困惑；然而，最高層次當在超越時代，探蹟承先啟後的思想流變，以標示恆久的文學心靈。劉氏雖為晚清儒生，論詩焦點不出傳統的範疇，採用的結構不出傳統的形式，但是站在傳統基石上，以平常、平凡、平淡之心欲往上橫越，直指詩學討論的核心，遂能在標新立異的時代中，呈顯不凡的成就。

當〈詩概〉投影映照在詩論的歷史長流中，它仍是一朵璀璨的浪花，激發層層開拓的波瀾，以迴映歷代詩家的風騷，同時也是近代不可偏廢的論詩意見之一，它代表劉氏的審美觀點，也豁顯傳統詩學對於風格論的審美觀照之總結。

附錄：

#### 一、論時代風格

齊、梁文辭之弊，貴清綺不重氣
唐詩以氣格勝，宋蘇黃皆以意勝

#### 二、論典籍、體派之詩歌風格

典籍、體派、詩歌	時代	風格特色
風	周	喻物情之微者
雅	周	明人治之大者
頌	周	通天地鬼神之奧者
騷		
碑	秦	有韻之文質而勁
樂府	漢	典而厚
安世房中歌	漢武	正之正
郊祀	漢武	奇而正、典碩肅穆
古詩十九首	漢	悲慨兼有豪放曠達之意
西江	宋	瘦硬通神，然於水深林茂之氣象則遠矣。 貴清實貴富 鍛鍊而歸於自然
西崑	宋	貴富實貴清

### 三、論各代之詩家風格

時代	詩家	風格特色
漢	蘇、李	悲慨，委曲含蓄。
魏	曹操	氣雄力堅，足以籠罩一切，建安諸子，未有其匹
	曹植	風雅正宗、骨氣情采足備
	陳琳	〈飲馬長城窟〉純乎質
	劉楨	氣勝 壯而不悲
	王粲	情勝 悲而不壯
晉	陸機	粗枝大葉，有失出，無失入，平實處不妨屢見。正其無人之見存，所以獨到處亦躋卓絕。 有累句無輕句便是大家品位。 樂府：金石之音、風雲之氣，能令讀者驚心動魄。
	阮籍	詠懷：其旨淵遠，其屬辭之妙，去來無端，不可蹤跡 曠逸 淵放
	潘岳	悲而不壯
	嵇康	峻烈 激烈悲憤，自在言外
	左思	豪放，非野 壯而不悲 詠史似論體
	張景陽	麗不足盡其詩風
	鮑照	遒警絕人，練不傷氣 孤蓬自振，驚沙飛坐，移以評其詩，頗復相似。 長句：慷慨任氣，磊落使才，在當時不可無一，不能有二。 〈飲馬長城窟〉濟以妍 驅邁
	劉琨	悲壯 詩出王粲，以格。 詩有定亂扶衰之志
	郭璞	詩有除殘去穢之情 激烈悲憤，自在言外 雋上
	陶淵明	貴尚節義 我具物之情，物亦具有之情 玩心高明，非不腳踏實地 讀山海經：情甚親切，尤詩之深致。 謝才顏學，謝奇顏法，陶兼而有之，大而化之，故品為上。 有理趣
	謝靈運	詩刻畫微眇，其造語似子處，不用力而功益奇，在詩家為獨闢之境。 較顏為放手，較陶為刻意，鍊句用字，在生熟深淺之間。 沈約：興會標舉

	顏延年	沈約：體裁明密 詩體近方幅，然不失正軌，以其字字稱量而出，無一字苟下。 五君詠似傳體
	謝朓	詩以情韻勝，才力不及明遠，語皆自然流出。 奇秀
	江淹	詩有淒涼日暮，不可如何之意，此詩之多情而人之不濟。
	庾信	
隋	楊處道	雄深雅健，矯齊梁貴清綺不重氣質
唐	初唐四子	沿陳隋之舊，才力迴絕，不免致人異議。
	陳子昂	〈感遇〉出於莊，超曠
	張九齡	〈感遇〉出於騷，纏綿
	李白	以莊騷為大源，兼阮籍湍放、郭璞雋上、鮑照驅邁、謝朓奇秀 引用：「草隸佳處，機會與造化爭衡，非人工可到」 詩舉止極其高貴，不下商山采芝人語。 海上三，方以為近，忽又是遠。太白詩言在口頭，想出天外。 鑿空而道，歸趣難窮，由風多於雅，興多於賦。 志在經世，詩中多出世之語。 詩雖若昇天乘雲，無所不之，然不離本位。故放言實是法言。 幕天席地，友月交風，原是平常過活，非廣己造大。
	杜甫	杜詩高、大、深俱不可及。吐棄到人所不能吐棄，高；涵茹到人所不能涵茹，為大；曲折到人所不能曲折，為深。 「不敢要佳句，愁來賦別離」是杜詩全旨 杜詩只有無二字足以評：有者，但覘性情氣骨也；無者，不見語言文字也。 意欲沈著，格欲高。持此以等百家之詩，於杜陵乃無遺憾。 杜陵五七古敘事，節次波瀾，離合斷續，從《史記》得來，而蒼莽雄直之氣，亦逼近。 古體：開闔變化，施無不宜。 昌黎鍊，少陵鍊神。昌黎無疏落處，而少陵有之。然天下之至密，莫少陵若也。 「細筋入骨如秋鷹，字外出力中藏棱」 韓之論高而疏，不若杜之大而實也。  論李杜詩者，謂太白志存復古力，少陵獨開生面；少陵精思，太白韻高，然真實之士，尤當以觀其合焉。 摘句式
	王維	一種孟襄陽，一種近李東川，清高名雋，各有宜也。 詩好處無世俗病。
	劉長卿	以研鍊字句見長，而清瞻閑雅，蹈乎大方。其篇章亦盡有法度，所以能斷截晚唐家數。
	高適	魄力雄毅，自不可及
	岑參	岑超高實
	元結	一肚子不合時宜，剛者必仁。 思狂狷 「獨挺於流俗中，強攘於已溺之後」此元次山序沈千運，亦自寓。 立意皎然，不欺其志
	元稹	
	韋應物	氣別婉勁

	錢起	
	郎士元	
	大曆十才子	清雅
	韓愈	有正有奇 陳言務去，有倚天拔地之意。 豪多於曠 山石：辭奇意幽 七古：當於意思刻畫、音節遒勁處求之。 統觀昌黎，頗以雄怪自喜。 古體以醜為美 清苦、好難爭險、質實深固
	孟郊	清苦、好難爭險、質實深固
	劉夢得	詩稍徑露，大抵骨勝於白，而韻遜於柳，要其名雋獨得之句，柳亦不能掩也。
	白居易	或出或處，道無不在。 用常得奇，此境良非易到。 樂府：平曠
	杜牧	雄姿英發
	李商隱	深情綿邈 絢中有素
	王禹偁	格雖不高，安雅
	歐陽修	刻意形容處似韓
	梅堯臣	深微難識，不欲徇非常人意，況肯徇常人意？ 幽淡極矣。然幽中有雋，淡中有旨。然幽淡不足以盡。
	蘇舜欽	雄快，令人見便擊節。然雄快不足以盡。
	王安石	瘦硬、冷面
	蘇軾	精微超曠，真足以開拓心胸，推倒豪傑。 推倒扶起，無施不可，善用翻案。 空諸所有，無中生有。 陶詩醇厚，東坡和之以清勁 「無窮出清新」 曠多於豪 意頽放而語遒警。頽放過於太白，遒警亞於昌黎。 太白長於風，少陵長於骨，昌黎長於質，東坡長於趣。 東坡出於《莊》者十之八九
	黃庭堅	因襲語漱務盡，潦水盡而寒潭清。 露中有含，透中有皺，令人一見可喜，久讀愈有致也。
	陸游	明白如話，淺中有深，平中有奇，故足令人咀味。 詩能易處見工，便覺親切有味，白香山、陸放翁擅場有此。
	朱熹	〈感興〉二十篇，高峻寥曠，不在陳射洪下，蓋惟有理趣而無理障，是以至為難得。

#### 四、論各種體裁之詩歌風格

五言質，七言文；五言親，七言尊
五言宜平澹天真；七言宜豪蕩感激。
五言尚安恬，七言尚揮霍。
五言要如山立時行，七言要如鼙鼓軒舞。
五言無間字，有餘味難；七言有餘味易，無間字難。

唐初七古，節次多而情韻婉，詠歎取之；盛唐七古，節次少而魄力雄，鋪陳尚之。
律與絕句，行間字裡須有曖曖之致。古體較可發揮盡意，然亦須有不盡者存。
律詩不難於凝重，亦不難於流，難在又凝重又流動耳。
絕句於六義多取風、興，故視他體尤以委曲、含蓄、自然為尚。
古體勁而質，近體婉而妍，詩之常也。論其變，則古婉近勁，古妍近質，亦多有之。

古題樂府要超，新題樂府要穩。如太白可謂超，香山可謂穩。
誦顯而歌微。故長篇誦，短篇歌；敘事誦，抒情歌。

長篇宜橫鋪，不然則力單；短篇宜紆，不然則味薄。
大起大落，大開大合，用之長篇，此如黃河之百里一曲，千里一曲一直也。然即短至絕句，亦未嘗無尺水興波之法。
長篇以敘事，短篇以寫意，七言以浩歌，五言以穆誦。此皆題實司之，非人所能與。

(國立中興大學中文系教授)