

从唐人选唐诗看初、盛唐诗中“言志”与“缘
情”的关系

**INTENT AND AFFECTIVE
INSPIRATION IN EARLY AND HIGH
TANG POETRY: A STUDY OF POETIC
SELECTION BY TANG AUTHORS**

林秋颜

LIM CHIEW GAN

**MASTER OF ARTS
(CHINESE STUDIES)**

拉曼大学中华研究院
**INSTITUTE OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN**

March 2018

从唐人选唐诗看初、盛唐诗中“言志”与“缘
情”的关系

**INTENT AND AFFECTIVE
INSPIRATION IN EARLY AND HIGH
TANG POETRY: A STUDY OF POETIC
SELECTION BY TANG AUTHORS**

By

林秋颜

LIM CHIEW GAN

本论文乃获取文学硕士学位（中文系）的部分条件
A dissertation submitted to the Department of Chinese Studies
Institute of Chinese Studies
Universiti Tunku Abdul Rahman
In partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (Chinese Studies)
March 2018

摘要

本文主要以成书于初、盛唐时期的八本唐人选唐诗为研究对象，探讨选家选录诗集乃出于“言志”、“缘情”哪种机制所决定的结果，以期整理出初、盛唐诗中“言志”与“缘情”的关系。全文共六章，绪论交待研究动机和目的、回顾前人研究、确定研究范畴和研究方法，并划定论文结构。第二章梳理“言志”与“缘情”的源流并为之定义。第三章以纵向和横向的方式论述先秦至唐以前“言志”与“缘情”的演变与对举关系。第四章和第五章是论述核心，分别以两本成书于初唐以及六本成书于盛唐的八本唐人选唐诗为研究对象，看初、盛唐诗中“言志”与“缘情”的关系。结语则是全篇的总结与后续可展望的部分。

本文先是透过字书、字典及文献等，考据“言志”和“缘情”的源流，得出“诗言志”说出现之时，“诗”专指《诗》，或其所辑录的作品或先秦典籍中所出现的残诗或有目无辞者；但到了“诗缘情”说，“诗”已指向诗这一文体，二者有根本上的差别。因此，“诗言志”即《诗》，或其所辑录的作品或先秦时期未被收录其中的残诗，承载的是以语言文字表达的外在、已发的“志”，具有一定价值导向的内心想法、意志、识记等；而“诗缘情”则指诗作为一文体而言，其所承载的是以语言文字所展现的主体之情或事件之本源。先秦时期，诗学思想先是历经了“赋诗言志”，然后有孟子的“以意逆志”。在这一过程中，作者地位有逐渐抬头之势，但到了战国后期，荀子提出“《诗》言是”之说，把“是”指向“圣人之道”，又让诗盖上了儒家道统的面纱，被汉代的《诗大序》所继承，延伸出“风动教化”的说法。汉代诗论一般带有政治教化特性，直到魏晋南北朝的到来。魏晋南北朝是一个文学自觉的时代，这时期的文学摆脱了政教目的，愈发展现其文学特性，开启了隋唐不一般的诗学风貌。

唐代诗学思想对于“言志”与“缘情”的接受是不同于前朝的。唐人选唐诗保存了当时的诗歌风貌，有些选家还为入选诗人和作品作了点评，并在其“集论”、“序”、“注”等交代了编选目的与选诗标准，明确地表明自己的文学观念与立场，这些都是研究唐代诗歌的重要资料，而笔者正是以此作为研究当时文学思潮倾向于“言志”还是“缘情”的判断依据。扣紧这八本唐人选唐诗的诗学思想，我们可以看到初唐至盛唐——“缘情”而“言志”复“缘情”又“言志”的一个粗略

式发展。在这样的嬗变过程中，偶有“情”胜，偶有“志”胜，偶“情志”相合的情况出现。透过这发展轨迹，我们理解到初、盛唐不同的时期，唐人选唐诗中“言志”与“缘情”的流变有所不同，而这样的不同是与该时期的社会风气、诗歌风尚等因素有关，以至于产生了选家不同的选诗标准与诗歌审美，提供了我们研究初、盛唐诗学思想演变的另一个面向。

关键词：唐人选唐诗 初唐 盛唐 言志 缘情

Abstract

The purpose of this thesis is to find out the relationship between “Intent” and “Affective” of Early Tang and High Tang’s poetry by using eight books of Poetic Selection by Tang Authors which were completed in Early Tang and High Tang. There are total of six chapters of this thesis, Chapter 1 is the introduction of the research motives and objectives, literature review, determination of the scope of the study, research methods and the thesis structure. The Chapter 2 is to define the meaning of “Intent” and “Affective”. The Chapter 3 discusses the changes and the relationship between “Intent” and “Affective” from the pre-Qin dynasty to Tang dynasty in the various ways. The Chapter 4 and Chapter 5 are the core discussion, with two books in the Early Tang dynasty and six books in the High Tang dynasty, a total of eight books of Poetic Selection by Tang Authors as the objects of research to study the relationship of “Intent” and “Affective” of Early Tang dynasty and High Tang dynasty. The Chapter 6 is a conclusion of the study and the future prospect of this research.

This research used the ancient lexicons, dictionaries and literatures as sources, to study the definition of “Intent” and “Affective”, concluded that when the theory of “poem with Intent” appears, the "poem" specifically refers to <<The Book of Songs>>, or the incomplete poems recorded in the pre-Qin dynasty literatures. But when comes to the theory of “poem with Affective”, the "poem" has pointed to the style of poetry, these two meaning of “poem” are essentially different. Therefore, the “poem with Intent” which referring to <<The Book of Songs>>, or the incomplete poems recorded in the pre-Qin dynasty literatures, the language of poem is to express the “Intent”, which contain the value-oriented thoughts, wills, memorization and etcetera; however the “poem with Affective” which referring to the style of poetry, the language of poem is to express the feelings of poet or the origin of the events. In the pre-Qin dynasty, the poetic ideology first went through “poem to describe intent”, and then Mencius's “interpret by knowing poet’s thought”. In this process, the status of

authors have gradually become important, while the Hsun-tzu from Late Warring States purposed that “<<The Book of Songs>>describes It”, “It” means “sage remarks”, let the poem again covered by the Confucian thoughts, and that was inherited by the<<Preface Major to Mao Poetry>> in Han dynasty, extended the "text is roundabout admonish" theory. After that, the characteristics of poetry served as a political means were prescribed. Poetry has a better development when it comes to the Wei-Jin and Northern-Southern dynasty. Wei-Jin and Northern-Southern dynasty was a literary consciousness period, this period of literature was free from the political purposes, thus helps in developing its literary characteristics, and makes a great difference of poetic style of Sui and Tang dynasties.

The acceptance of Tang dynasty's poetic thought of “Intent” and “Affective” was different from the former dynasty. The Poetic Selection by Tang Authors preserved the poetic style of that time, some of the editors has made a comment on selected poets and poems, even in its “introduction”, “preface” and “note” and so on to explain the purpose and the standards of poetry selection, clearly indicate the editors’ literary ideas and stands, those are the important information for researching of Tang dynasty poetry, therefore this research is to figure out the literary thoughts of that time whether tends to “Intent” or “Affective” based on that. The study of the literary thoughts of these eight books of Poetic Selection by Tang Authors, we could see a rough development of poetry thoughts from Early Tang to High Tang dynasty, it is first from “Affective” to “Intent” then “Affective” then again “Intent”. In the process of variation, sometime the “Affective” more obvious, but in some other time “Intent” is more obvious, and sometime even both “Affective” and “Intent” mixed. Through the development trend, we could understand that the different periods of Early Tang dynasty and High Tang dynasty had different acceptance of “Intent” and “Affective”. The reasons of the editors had different acceptance are due to the differ social environment and poetry style at differ time, and that cause the editors had different standards of poetry selection and poetry aesthetic. Throughout these eight books of Poetic Selection by Tang Authors, they show the characteristics of poetic thoughts of the Early Tang dynasty and High Tang dynasty truthfully, and through the reflection

of “Affective” and “Intent” of these eight books of Poetic Selection by Tang Authors will present us the other views of the evolution of poetic thoughts of Early Tang dynasty and High Tang dynasty.

Key words : Poetic Selection by Tang Authors; Early Tang; High Tang; Intent; Affective

谢词

本论文得以顺利完成，感谢林志敏老师认真的指导，感谢家人给予的无私鼓励，以及吉米的帮助与陪伴。这份喜悦当与他们共享。

论文核实书

本论文从唐人选唐诗看初、盛唐诗中“言志”与“缘情”的关系为林秋颜亲自撰写，是为拉曼大学中华研究院中文系硕士学位取得之学位论文要件。

此证

日期：
（林志敏助理教授）
指导老师
拉曼大学中华研究院中文系（金宝校区）

日期：
（林良娥助理教授）
副指导老师
拉曼大学中华研究院中文系（金宝校区）

拉曼大学
中华研究院

日期：5.9.2017

硕士学位论文提交

此证林秋颜（学号：11ULM06525）在中华研究院中文系林志敏助理教授指导之下，经已完成以此为题从唐人选唐诗看初、盛唐诗中“言志”与“缘情”的关系的硕士学位论文。

本人亦了解拉曼大学将以pdf格式上载本硕士学位论文至拉曼大学资料库，供作拉曼大学教职员生及社会人士查阅使用。

此致

（林秋颜）

论文声明

本人谨此声明：除已注明出处之引文外，本论文其余一切部分均为本人原创之作，且未曾在此前或同一时间提交拉曼大学或其他院校作为其他学位论文之用。

姓名：林秋颜

日期：2017年9月5日

图表目次

表 1: 《翰林学士集》所收录的诗人与作品数量·····	106
表 2: 《珠英学士集》所收录的诗人与作品数量·····	113
表 3: 《国秀集》所收录的诗人与作品数量·····	124
表 4: 《搜玉小集》所收录的诗人与作品数量·····	130
表 5: 《丹阳集》所收录的诗人与作品数量·····	135
表 6: 《河岳英灵集》所收录的诗人与作品数量·····	143
表 7: 《玉台后集》所收录的诗人与作品数量·····	156
表 8: 《篋中集》所收录的诗人与作品数量·····	163

目录

摘要	i
Abstract	iii
谢词	vi
论文核实书.....	vii
论文声明	ix
图表目次	x
第一章 绪论.....	1
第一节 研究动机与目的.....	2
第二节 前人研究.....	5
第三节 研究范畴.....	24
第四节 研究方法.....	29
第五节 论文结构.....	31
第二章 “言志”与“缘情”的源流与界定.....	33
第一节 从形体上探究“志”的字源.....	36
第二节 从形体上探究“情”的字源.....	43
第三节 “言志”与“缘情”的定义.....	51
第三章 唐前“言志”而“缘情”的流变与对举.....	57
第一节 先秦——诗言志.....	58
第二节 汉代——风动教化.....	64
第三节 魏晋南北朝——诗缘情.....	78
第四章 初唐时期唐人选唐诗中“言志”与“缘情”的关系.....	91
第一节 初唐——从雅志到兴寄.....	92
第二节 初唐前期——《翰林学士集》之少陈“情”言“志”.....	104
第三节 初唐后期——《珠英学士集》之“情”、“志”兼容.....	113

第五章 盛唐时期唐人选唐诗中“言志”与“缘情”的关系.....	121
第一节 《国秀集》之“志”有偏“情”与《搜玉小集》之存“情”显“志”	121
第二节 《丹阳集》与《河岳英灵集》之“情”、“志”兼备	135
第三节 《玉台后集》之主“情”与《篋中集》之“情志”显著	155
第六章 结语.....	169
参考文献	175

第一章 绪论

中华文化历史悠久，先秦以前即呈百花齐放的现象，但从最根源而论，儒家思想为炎黄子孙最为重要的源头应该是大部分汉学研究者的共识。“诗言志”作为儒家诗学和中国古代文论的中心命题，一直为研究者所关注。从《今文尚书·尧典》的“诗言志”（皮锡瑞，2004：83）到《左传·襄公二十七年》的“诗以言志”（李学勤主编，1999：1064），而后《荀子·儒效》篇中的“《诗》言是，其志也”（王先谦，2010：133）与《诗大序》中的“志者，志之所之也”（李学勤主编，1999：6）等的叙述，已引起一系列的连锁反应，较后陆机《文赋》所提出的“诗缘情”（刘运好，2007：22）说正是“反应”之一。近人朱自清视“诗言志”为中国诗论的开山纲领（朱自清，2010：3），更是奠定了“诗言志”不可动摇的位置。

从现代角度来看，“诗言志”的理论研究可追溯至二十世纪二三十年代，郭绍虞、罗根泽、朱东润等人在文学批评史的建构中，已对“诗言志”进行了论述，但将“诗言志”的研究推向高潮的则是闻一多和朱自清，且至此以后，对“志”“情”的讨论就再也没有停止过。虽说“言志”与“缘情”的论述多如牛毛，但大都历时性的整理“言志”至“缘情”转变的背景因素，鲜少以特定朝代的某一群体性著作作为研究对象探察二者的可能关系，所以此番重操旧题，主要是以选本学与读者接受为研究方法，从今存最为完整的十三本唐人选唐诗中，以成书于初、盛唐的八本唐人选唐诗为研究对象，探索初唐至盛唐“言志”与“缘情”的流变关系。

第一节 研究动机与目的

就笔者看来，“言志”置于“缘情”之前，乃就“理论”成型角度和文献记述的先后来说，但在论及诗本质的终极产生元素的前阶段时，“言志”与“缘情”的可能性当客观平置，不该有先决性前后之分。“言志”而“缘情”的转变从大面向来看，似是先秦重“言志”，而魏晋主“缘情”的一种演变，但其实除了应因时代的诉求而有不同以外，也意味着诗之社会功用性从大我集体态度，转向个人抒情的小我寄托，与话语于不同文化语境中的指涉作用相挂钩。这篇论文的研究目的即为理清“言志”“缘情”在时代诉求、知识分子思想转变、诗之社会功用性和话语的特殊文化语境中错综复杂的关系和其中的承继与嬗变脉络。一直以来，许多研究围绕于探索社会政治等外部条件对唐人选唐诗所构成的影响，唯独缺少了一探选集的再创作意义和文本接受过程中，“言志”成分较多，还是“缘情”成分为重的究竟。很多时候，启动诗人去创作的因素，或是文本本身可能同时兼有“志”与“情”，但若只为了标榜一者的重要性，而故意将该文学思想强嵌入诗人身上或文本中去做诠释，未免穿凿附会。难道有“志”就非排除“情”？既谈“情”就不可言“志”？抑或是单纯的认定“情”是“志”的一部分，或反之“志”是“情”的一部分，使之相融就此了事？先秦的“诗”字、“志”字、“情”字等所背负的文化意涵又是什么呢？它们很可能与秦代以后，甚或与我们现在的用法和理解有所不同。本文的目的即为厘清这种种的疑惑，为“言志”与“缘情”界义。

“诗缘情”的提出似是“冲”着“诗言志”而来，但这并非偶然，而是理论与创作交相影响之下的产物，其中固有诗本身不可逆反的内在必然性，可其创新点亦

不该被忽略，而这些又与当时的社会意识形态相牵连，隐含许多有待且值得探索的特别因素。若说“诗言志”乃先秦诗论的核心命题是众学者普遍认同的话，那自“诗言志”产生以降，历代对其进行的阐释、解读则可谓见仁见智，众口异辞了。因此，若不贴近审视话语于不同时代的历史语境和文化语境的作用，为“诗”、“情”、“志”等下一确切定义，光从文献资料着手论述此二命题，恐难以让人信服。

从粗浅的层面来看，“缘情”指的是一种个体意识性的情感诉求，属于比较小我、个人纯粹观感，有其个人自主性，不一定迎合群体价值观的；而“言志”则是一种群体意识性的志向诉求，属于比较大我、载道式，符合群体共同价值观的。套一句台湾学者李百容的说法，所谓“言志”与“缘情”是“关注群体共同价值及个体存在价值之创作意向的实践”（李百容，2009：3）也并不为过。当然，“言志”与“缘情”的界分在不同的朝代会有不一样的定义取向，故而，透过对结集于初、盛时期的现存八本唐人选唐诗的深度研究，将可以更近距地探视唐人对“言志”与“缘情”的接受，整理出一套属于初、盛唐诗中“言志”与“缘情”的诗学思想脉络。

“唐人选唐诗”是唐代文人从为数众多的唐代诗歌中，挑选出少数，编辑而成的一系列选本。选本既然是经过选择或被选择过的文本，里头所收录的作品自是按选家的选择意图与审美趣味被选择出来，然后编排为一作品集。所以，选本的存在即是一种批评方式，而邹云湖所言也印证了这点：

“选择”作为一种价值判断行为的本质特征决定了文学选本的“选”本身就是一种重要的批评实践。选者（批评家）根据某种文学批评观制订相应的取舍标准，然后按照这一标准，通过“选”这一具体行为对作家作品进行排列，以此达到阐明、

张扬某种文学观念的目的。因此，选本也是一种文学批评方式。（邹云湖，2002：1）

依邹云湖所说：“唐代是诗歌的时代，更是中国文学史上第一个选本的黄金时代。”（邹云湖，2002：36）所以把研究背景架构于唐朝，光是探究其诗学思想，而舍弃唐诗选集所寄予的批评思想于不顾是一种忽略。根据邹云湖的归纳，唐人选唐诗的多样化主要体现在选本数量、选诗动机与目的以及选诗方法三方面，可见唐人选唐诗已具备了相当程度的选本批评概念。除了具有很高的学术价值外，唐人选唐诗也是考订唐诗与研究唐代诗歌理论的主要根据，是了解唐诗发展规律的重要资料来源。“几乎所有的选本都与唐代某个特定的历史文化时期有着密切的关系”（邹云湖，2002：36），这意味着透过对结集于初、盛唐时期的唐人选唐诗的解读，我们可以更贴近初、盛唐的文化脉搏与诗歌审美走向。

在这今存八本成书于初、盛唐的唐人选唐诗中，不难看出处于不同时代背景的选家，其选录的对象会有不同，而选录对象的不同又与选家辑录选集的目的和选家的审美趣味相关联。就选家与选本的关系来看，可大致整理出以下几项：

1. 选家本身即是一位读者，是他在阅读众多作品以后决定何者可被选入其选本；在辑录过程中，他实践了读者更为实际的再创作能力，一跃为选家身份；
2. 唐人选唐诗乃以当代人的视角看诗、选诗，所以从读者接受的角度研究唐人选唐诗可看出当代人对唐诗的接受态度；

3. 从读者接受的角度研究唐人选唐诗不仅可以看出当代人对唐诗的接受,也可将之与唐代以后的唐诗选集做比较,其中应可理出不同朝代的读者对唐诗接受的审美趣味有所不同的转换线索,这对于后学具有范本意义。

因此,本文的目的就是具体的以诗(集)论诗(集)的严谨态度,以结集于初、盛唐时期的唐人选唐诗为研究对象,探讨选家选录诗集乃出于“言志”“缘情”哪种机制决定的结果,从中推演出“言志”与“缘情”的演变轨迹,统划二者的历史地位与理论价值为目的,完成初、盛唐时期“言志”与“缘情”的初步实验性重建工作。

第二节 前人研究

“言志”与“缘情”的关系一直为中国诗学研究者所重视,近十年来研究该范畴的论文少说有千篇以上,而以大命题方式命名的出版刊物更有朱自清的《诗言志辩》以及裴斐的《诗缘情辩》等,可见此二诗学命题备受学者的瞩目。

朱自清在《诗言志辩》中,重点阐述了“志”之内涵,认为“志”乃人的怀抱,指出于先秦当时的历史条件下,“志”的“怀抱”义与“礼”分不开,与政教、讽谏分不开,并将先秦之“诗言志”以“献诗陈志”、“赋诗言志”、“教诗明志”和“作诗言志”四点分述,其后学者大都未能出其右,作补充者有,但论点大致上都没能再作进一步的深化。至于裴斐《诗缘情辩》开宗明义即阐释诗之“言志”与“缘情”问题,认为“情”与“志”在诗里原是一个东西,“诗缘情”比“诗言志”更能说明诗的特征,因为“诗言志”的作用乃透过“诗缘情”的特征实现的。但对创作者而言,二者有很大区别,“志”又比“情”重要。概括而言,裴斐认为言志派从读者角

度论诗，缘情派则从作者角度论诗，所以“言志”论不过是政治家和经史家的诗论，而“缘情”论才是诗家的诗论，因此论定中国古代诗论的主流是“缘情”，而不是“言志”。裴斐的论证显然比朱自清只限于“诗言志”说的视野来得更宽，论述也更为精辟。

除了个人专著，也有多篇期刊论文以宏观式的纵向综述“言志”至“缘情”转变的背景因素，如郭常斐〈论“诗言志”走向“诗缘情”的历史必然性〉。该文认为“诗言志”向“诗缘情”的转变是一个动态的过程，应该结合具体的文学语境来考察，当“情”到了魏晋时期被人们充分展示以后，前者过渡到后者乃诗论发生变异的内在必然性。（郭常斐，2006：38-42）又如应爱萍的〈“言志”“缘情”“绮靡”与魏晋诗歌特性的自觉〉，表示陆机的“诗缘情而绮靡”突破了儒家“诗言志”说，而主张自由抒情的审美特性的诗论，乃出自于魏晋文人对诗歌审美特性的深刻认识和自觉提倡，使得中国古典诗论史上产生了强调为政教服务和强调自由抒发情感并行的两种诗学主张。（应爱萍，2009：51-54）还有就是王筑民的〈“诗言志”与“诗缘情”——古文论笔札之三〉。其观点是“诗缘情”从“诗言志”而来，二者的关系是相容而非对立，但“诗缘情”并不等于“诗言志”。（王筑民，2003：27-32）王氏认为《诗》的作者虽没明白地谈“志”，但其歌诗所要表达的可以是思想，也可以是情感，而属于情感方面的心理活动，即属于情感方面的“志”，表示从先秦至汉、唐的许多文献中，“志”与“情”不分。在王氏看来，“诗言志”的“志”之原初内涵应包括心理活动的各个方面，受到“政教”观念的影响后才被解释为与“政教”相关、并符合其要求的思想或情感，直到陆机所提出的“诗缘情”说在“诗言志”的基础上使得诗歌（文学）的“情感性”特征得到了明确，才冲破了“政教”观的种种限

制和影响，让人们重新看到“诗言志”的原初内涵。

王筑民的观点乍看之下与裴斐的观点相似，实则大相径庭。裴斐将“情”视为诗的本体，视“情”为作者的创作动机，断定中国古代诗论的主流是“缘情”。在裴斐看来，诗的本体就是情。然而，情并非与生俱来，有其产生的根源，故而研讨此根源的理论，裴斐将之称为“本源论”（裴斐，1986：60）；王筑民却将“诗言志”视为作者的创作动机，惟“情”与“志”乃心灵之共同成分，故“缘情”也同是作者的创作动机，惟“诗以言志”才是描述接受、运用方面的，分离化了“诗言志”与“诗以言志”，合体化“情”与“志”。我们可以试着这样去了解，在“情”“志”原始内涵二者不相悖这点上，裴斐与王筑民是一致的；但对作为诗歌本体而言，裴斐与王筑民有着截然不同的观点。尽管裴斐与王筑民皆导出了“情”“志”相合的“结论”，但在艺术发生学的角度而言，裴斐的立场非常明确，王筑民对“言志”“缘情”的本质理解却有含糊之处，似有倾向诗的创作目的阐述。且先不论谁的观点更为精确，或是孰对孰非，笔者想带出的是，从这两位作者对自己观点的论述当中，不难看出“言志”与“缘情”是如此地“似是实非”，具体地体现了诗学本体的多义性与复杂性，甚或混沌性与混合性，这无疑表示了须小心求证“言志”“缘情”之本源才有趋近诗学本体真相的可能，而这正是本文的首要目标。

再来就是以先秦两汉和魏晋南北朝为讲述对象探讨“言志”“缘情”流变关系的，如江瀚的〈从“言志”到“缘情”——简论唐前诗歌理论的嬗变〉、黄梅〈对具体语境下“诗缘情”的解读——细读陆机《文赋》〉等，也有专以魏晋时期为叙述依据的，如辛文的〈“诗缘情”与魏晋诗学自觉〉。江瀚在其文章中肯定了“诗言志”保持诗歌反映现实、讴歌良善与鞭挞丑恶的优良传统，但也表明了“言志”忽视作者的

体地位，束缚作者真实自由的感情抒发。（江瀚，2008：66-68）在他看来，“诗缘情”的提出对“诗言志”是否定中有肯定，继承中有发展，同时肯定了诗歌的情感性，也不忽视诗歌对现实生活的政治道德关怀，而盛唐诗人正是融合了“言志”“缘情”的精华，才得以迎来盛唐诗歌的高峰。黄梅则主要以《文赋》作为分析的基础，通过对《诗》以及后世文体发展的探讨，阐述“诗缘情”的提出对传统儒家文论是一种突破而不是反叛。作者认为“缘情”不是“纵情”，“缘情”也并非“不言志”，并表示陆机实乃提倡情志统一，且以“意”作为情志统一而形成的构想和意向，得出“诗缘情”乃对文学发生动机的描述，而“诗言志”则更侧重于诗表达的中心思想，是诗的写作目的，二者所言范围无太多域的重合，故而不该将“缘情”看作“言志”的对立面。（黄梅，2006：108-111）至于辛文在文章论述中表示魏晋时期对“情”的肯定揭示了艺术的某种审美性质，使之脱离功利政治教化的群体意志内涵，成为一己情感的个性抒发，并更重视“绮靡”辞采，确立了诗歌艺术的美感特质，视“诗缘情”为魏晋诗歌创作和诗学理论走向自觉的最主要标志。（辛文，2008：4-6）

也有从诗学历史发展脉络着重对“诗言志”之阐述者，像是张兰〈对“诗言志”现代价值的一点理解〉、李潇云〈情志合离——人类艺术活动中情志关系的历史考察〉等。前者基本上认为“诗言志”把文艺看作是人心灵的表现，同中国的抒情文学是直接相关的，并进一步表示“诗言志”与“文载道”一致，历来文人正是由逐渐形成的“言志”自觉意识，而形成诗歌“为人生而艺术”的主流。（张兰，2011：99-100）在张氏看来，“诗言志”贯穿中国诗论的始终，无论从创作角度还是接受角度，文艺的产生与接受都是“言志”作用的结果，而“诗言志”奠定了中国古代诗歌的抒情传统，并在历经了古代与现代的“转”与“换”后，继续存活于现代文论和批评话

语中，有其非凡的艺术魅力和生命力。张氏主要收集和罗列历来学者对“诗言志”的纵向与横向谈论范畴，归结出现代学者对之不同阐释的九种观点：训诂说、表现说、史观说、文艺说、原始说、政治说、人民说、体系说和特色说，这是该文论的价值之一。后者则认为对“言志”“缘情”的理解须投以历史眼光，厘清二者的发展演变才行。于是，李氏先从《说文》探究情、志之本义，再理出先秦文献与闻一多、朱自清对“言志”“缘情”说的提出与探讨，表示对朱自清的“言志”“缘情”两样之说的否定。然后在情、志关系的历史考察中，借由人与神关系中的情与志、人与诗关系中的情与志、人与政治关系中的情与志以及人与自然关系中的情与志的分别论述中，导出只有《诗》转换为“诗”以后，“绮靡”和“欲丽”才转化为创作诗论，文体诗论才因之受到关注，至此无论“言志”或“缘情”，作者在创作时才会站在自己的立场上表达“小我”的“情志”、怀抱。（李潇云，2011：118-122）李氏并不认为文学观念到了南朝时期才完成“诗言志”到“诗缘情”的转变，因为情、志是交融的，不过表现得显或隐、主或次而已。其学术观点是情和志都指诗歌包含的主体心理因素，“志”偏于理性的认知性心理因素，而“情”偏于感性的非认知性因素，故而，人类艺术活动中的情与志是从情、志合一到情、志分离的渐变过程。该文在叙述上深入浅出，脉络清晰，是一篇难得的好论文。

与中国大陆学者研究路数明显不同的台湾学者，他们建构了一个“抒情传统”，然后在这个主轴上，以不同的研究方法去探视“言志”与“缘情”。所谓的“抒情传统”乃由留美学者陈世骧在其《中国的抒情传统》中所提出。在陈世骧看来，中国“抒情传统始于《诗经》”（陈世骧，1998：1），而《楚辞》也是以“发泄焦虑、惨戚、哀求，或愤懑等用韵文写成的激昂慷慨的自我倾诉”（陈世骧，1998：1）。自

陈氏以比较文学的方法，由西方抒情诗的角度提出中国文学的“抒情传统”以来，台湾论者不少以偏重作者自我的内在独白、瞬间感兴，强调感情本体等观点，附和这一说法，其中有高友工、许铭全、郑毓瑜等，至于龚鹏程、颜昆阳等人却是持有另一番不同见解的。

许铭全的博士论文《唐前诗歌中“抒情空间”形成之研究——从空间书写到抒情空间》借鉴了陈世骧的“抒情传统”，并在整理了几位西方学者，如卡西勒(Ernst Cassirer)、苏姗·朗格(Susanne K. Langer)、华兹华斯(William Wordsworth)、弗莱(Northrop Frye)等对于抒情诗特征的观感，即是对所谓“瞬间”的捕抓后，认为抒情诗所凝固的氛围与“当下”，是有处在一种线性时间以外的“抒情空间”的可能的，或许可以这样的一个“抒情空间”的切入方式，对“抒情传统”重新探索。该论文着重于讨论“抒情空间”的形成阶段，且将讨论重心置于古典文学两大源头的《诗》、《骚》以下至唐以前的形成阶段，认为“言志抒情”的诗歌观念，到最后是“诗不过情景两端”的变化。(皆语出许铭全，2010：9)于许氏，“言志”与“缘情”是主体的一种内在的经验，或是一种内在心境，所谓的“诗”不过是这一个内在经验的表出，是“主体自我内在情志的表出(‘言志’、‘缘情’)”(许铭全，2010：18)。

对以“抒情传统”切入讨论的学者而言，“言志”与“缘情”的本质是一样还是对立并不是他们所关心的，他们所关心的在于是什么挑起了这“志”、这“情”，而这“志”、这“情”又可借由什么表出。他们大都以主体(作诗者、用诗者、解诗者或是论诗者)与外界物质世界的关系，以主与客；内与外；物与我；物象与内在经验的关系去开展学术论点，不只许铭全如此，郑毓瑜在其〈诠释的界域——从〈诗

大序》再探“抒情传统”的建构》一文中也是如此。该文以《诗大序》为主，针对其中牵涉“言志”、“比兴”这些议题的文字段落，提出更充分相关的背景资料，并探讨彼此歧异，而寻索合宜的诠释范围，借此呈现出《诗大序》得以如此论述的存在空间。（郑毓瑜，2003：1-32）

在郑氏看来，过于强调“志”的政教作用，会忽略了自我与外物的交感兴会；而太急于摆脱其政教作用，则会偏于其乃以“情”为主的精神活动，这些都是忽略了“每一次出现的‘志’其实都应该有其前后文脉或文献出现时代的诠释范围”（郑毓瑜，2003：3），忽略了“哪些概念要一起拉引进来，或者哪些并不合适，该如何架构比较完备的诠释体系”（郑毓瑜，2003：3）。这所谓相关背景或存在空间，必然纠结著资料原本所在的文本环境，与《诗大序》编著者在引录、截取时的期待视野，同时还包括前后时代针对如何认知事物或建构合理（合于道）的生活世界所形成的观点演进，而无法仅圈限在自我感兴的层面。因此，郑氏以先秦“用诗”的历史情境入手，转而思考《诗大序》的“解诗”立场，探询其在“用诗”与“解诗”时的类比譬喻法之所以可以成立的原因是因为所谓的“时物知识体系”。在郑氏，“以时序为轴心（阴阳、春秋、日夜），物象消长（日月星辰、草木鸟兽）成坐标系，而附丽其中的就是错综纷繁的人情事件”（郑毓瑜，2003：27）谓之“时物知识”（郑毓瑜，2003：27），因此他认为类推是以名物训解为基础，而所累积的礼法知识也是联想的根源，这就是为何着重以义为用的“用诗”时代，着重的是时物与政治、伦理的类应关系。倘若“用诗”、“解诗”对于时物与人事进行了多重联系类应，那在“作诗”、“论诗”而言，这也是可以成立的。

换言之，只要符合这套“时物知识体系”的两个原则——应和同感以及连类比

合，所谓的“伤春悲秋”、“感物殷忧”有可能是因“节气与身体的共振、彼此牵引”，再加上“时物知识体系的连类联想、提醒”而产生，不再只是主体性的“缘情感物”的情感表出，而是为了呈现出整个超越物我内外的空间样态。（参考自许铭全，2010：36）

从整理自这两位作者的论点所得，他们要讨论的不再是主体将感受情调投射于景物之中，反之，也有可能是外界情景让主体产生共鸣，而主体的内在情、志之所以可以喻示表出，那是因为早在之前，即有所谓的“时物知识体系”的存在与牵引，让主体有以之联想的对象，也有以之表出的对象。郑氏与许氏的理论有别于以往论述“言志”与“缘情”的路数，让人耳目一新。

持另一见解者龚鹏程，他写了〈不存在的传统：论陈世骧的抒情传统〉以否决“抒情传统”的合理性。该文指出陈世骧仅仅以西方抒情诗为模型来看中国诗，却忽略了中西方的伦理观、人性论、诗歌理论等各方面都有着极大的差异，以至于把抒情诗的特质放大，以之概括中国文学是有失周全的。（龚鹏程，2008：39-52）龚氏主要以方法、视界、中西方思想模式的差异来反驳陈世骧的“抒情传统”，认为其所指称的只是个在中国不曾存在的传统罢了。由于笔者不为比较这两大阵营之不同见解何者为高，故存而不论。

至于颜昆阳，他欲建构一个“中国诗用学”的企图是非常鲜明的。他写了一系列的“中国诗用学”专论，如〈用诗，是一种社会文化行为模式——建构“中国诗用学”初论〉〈论唐代“集体意识诗用”的社会文化行为现象——建构“中国诗用学”初论〉〈论先秦“诗社会文化行为”所展现的“诠释范型”意义〉等，融合了社会学与诠释学的研究方法，认为“诗用”是时人把“诗”当作“社会行为”的“语言媒

介”去使用。当这一“社会行为”的形成是由历时性与并时性地有多数人反复操作，形成一种“行为模式”，即是“社会文化行为”，而当这一“社会文化行为”普遍地发生，即可称作“社会文化行为现象”（颜昆阳，1999：43）。虽则魏晋以后，“自我抒情”乃诗歌活动的主流，但先秦所形成的“社会文化行为”的“诗用”依然普遍，所以他以为“诗用”乃是“中国最古老久远的一种‘诗文化’传统”（颜昆阳，1999：45）。该文将先秦至魏的诗歌与魏至唐前的诗歌做了划分，认为前者植根于整体的社会土壤上，当时所有的诗歌活动，如作诗、赋诗、说诗等都有某种社会性的目的动机，而这“目的动机”虽表面上出自诗歌活动的行为者本人，但深层驱力却是集体价值观念的共同意向，所以称之为“集体意识诗用”；晋代之后乃“自我抒情”诗歌产生的时期，其深层的驱力在于文化思想的改变。这样的诗歌几乎消解了其社会性，个体生命的存在经验与价值意义乃诗歌的创作新动力，其“目的动机”是个体价值观念的私自意向。即便如此，“诗用”的传统仍然存在，只是除了“集体意识诗用”，又演变出“个体意识诗用”。（颜昆阳，1999：43-68）

颜氏另一篇文章一样不重视探究“志”与“情”之异同，而是将先秦“赋诗言志”假定为是一种“社会文化行为”的模式，以诠释社会学的理论与方法，探讨这类行为所展现的“诠释范型”以及其所隐涵着的“诠释学意义”。（颜昆阳，2006：55-88）笔者以为该文与郑毓瑜〈诠释的界域——从〈诗大序〉再探“抒情传统”的建构〉的一相似点在于认为“情境连类”，但颜氏更重视的是先秦“赋诗言志”这个行为如何透过“诗”这一社会行为的媒介，作开放性的解释运用，并由集体进行建构，而形成一套“情境连类”为规则的符号体系。“赋诗言志”之所以可行，在于赋诗者与听受者皆处在以“礼文化”为基础的“社会背景情境”、“诗式语言”及其所

涉的“文本情境”，而这些都是经过集体“共同界定”，故其语言形式与所涉及的“思维指向”也是经过集体的建构而形成一套以“情境连类”为规则的符号体系。这套符号体系，其“诗文本”虽已写定，但其体其义皆向使用者所开放，形成“开放性文本”。这一“开放性文本”是一“中介指引性”的符号，当赋诗者的“隐性意向”获致，诠释完成，它就终止其指引作用的被舍弃。这一“诠释范型”以诗、礼为理解所依循的“既存知识”，颜氏认为是“儒文化的诠释范型”，且是最早出现的一种“诠释范型”，可称之为“原始型诠释范型”。

综上所述，许铭全和郑毓瑜基本上不排斥陈世骧所建立的“抒情传统”，且以诗论与文本的分析和整理为主，去开拓和填补了“抒情传统”的空缺处。而龚鹏程与颜昆阳则明显地不认同陈氏的“抒情传统”，后者更以社会学与诠释学为研究方法，创建一“中国诗用学”。但他们之间的一个共同点即是不对“言志”与“缘情”进行剖析，而是以“文本空间论”、“时物知识体系”、“诠释范型”、“诗文化行为”去展延中国学者相对保守的研究视角与研究方法，更全面性地深度挖掘中国诗学课题。

另外，还有李百容的〈从“群体意识”与“个体意识”论文学史“诗言志”与“诗缘情”之对举关系——以明代格调、性灵诗学分流起点为论证核心〉。该文认为“诗言志”与“诗缘情”两大传统是诗歌由社会诗用转向个人抒情的发展，由文学反映政治、社会或具有政教讽喻，逐渐发展为个体以一己之感反映创作主体个殊的审美经验。该文以创作主体的创作意识倾向“群体意识”或“个体意识”，从诗学理论接受“诗言志”、“诗缘情”的传统，进一步到诗歌创作的实践，由其关键起点创作意识的抉择，观察二者是否对举的历史辩证发展关系。（李百容，2009：3-30）这

篇文章给了笔者许多的思考指引，也给笔者示范了一个“创作意识抉择”研究的试验，让笔者在进行唐人选唐诗的研究时，有借鉴对象。

综合各学者以及上述的研究成果，“言志”与“缘情”的命题基本上有情志对立和情志互含两种情况。情志对立者，有视“诗言志”为中国诗论“开山纲领”的朱自清《诗言志辩》和视“诗言志”“贯穿中国诗论的始终”的张兰〈对“诗言志”现代价值的一点理解〉等等；也有认同中国古典诗论史上出现了强调为政教服务和强调自由抒发情感并行的两种诗学主张，“言志”至“缘情”的转变属于从重政教走向重个人的诗学思想转变，而“缘情”说乃魏晋文人对诗歌审美特性的自觉提倡而产生的，如中国学者辛文〈“诗缘情”与魏晋诗学自觉〉、应爱萍〈“言志”“缘情”“绮靡”与魏晋诗歌特性的自觉〉、台湾学者颜昆阳〈论唐代“集体意识诗用”的社会文化行为现象——建构“中国诗用学”初论〉、李百容的〈从“群体意识”与“个体意识”论文学史“诗言志”与“诗缘情”之对举关系——以明代格调、性灵诗学分流起点为论证核心〉等。至于情志互含者，又有两种不同的叙述方式。一是情志合一，基本上是《毛诗序》和孔颖达“情、志一也”的说法，认为情与志是统一的。一是情志交融，认为二者是相容而非对立关系，但“诗缘情”并不等于“诗言志”，裴斐《诗缘情辨》、王筑民〈“诗言志”与“诗缘情”——古文论笔札之三〉、黄梅〈对具体语境下“诗缘情”的解读——细读陆机《文赋》〉、李潇云〈情志合离——人类艺术活动中情志关系的历史考察〉等正是支持此一观点者。要注意的是，“情志对立”或是“情志互含”只能证明“情”与“志”原始内涵乃“对立”或是“互含”，并不足以表述“诗缘情”与“诗言志”这二命题于艺术发生学和诗学本体上的意义。

质言之，目前学界关乎“诗言志”与“诗缘情”的研究很多，有从字源探索“志”、

“情”而成就为人所肯定者如闻一多和朱自清，也有从历史脉络上去叙述“言志”与“缘情”的转变者，如郭常斐、江瀚等，更有试图比较二者之异同，阐发二者之审美特性的，如黄梅、李潇云者，大大的丰富了后学对诗歌本质的认识。然而，研究虽多，真正从艺术发生学角度和诗学本体处理“诗缘情”与“诗言志”的不多，或是论述观点有相混淆处，从唐人选唐诗印证二者以辩证方式存在的更是没有。试想，若此二命题的叙事范畴仅有从社会历史、文化属性、纯理论探讨，是有其不足之处的。值得庆幸的是，近人已有从〈诗大序〉（任丽华，2006：112-113）、五言诗的起源（戴伟华，2005：154-164）、明代格调及性灵诗（李百容，2009：3-30）、战国出土楚简（熊良智，2011：162-171）等作为研究对象，进一步探讨“言志”与“缘情”或“情”与“志”之关系的文论出现，却还不见以某一朝代选集、以统摄整个朝代之诗学变迁为主要研究对象者。

从选本学的角度谈唐人选唐诗不是新尝试，但是以“言志”与“缘情”为切入点去勘察并比较八本唐人选唐诗却是前所未有的研究。以今存各本唐人选唐诗宏观式的研究论述不少，以单本唐人选唐诗为研究对象的更是多如繁星。今举河南大学李小爽《从现存唐人选唐诗看唐诗独特风貌》硕士论文为例。该文分三部分论述，先对现存的十四种唐人选唐诗（《唐人选唐诗新编》中的十三本唐人选唐诗以及《唐人选唐诗（十种）》中收录的《唐写本唐人选唐诗》）的收录情况进行数据统计，以表格列出唐人眼中，唐代著名诗人和唐代著名诗歌。接着以唐代四分法把唐诗分为初、盛、中、晚四个阶段，探讨唐人所推崇的唐诗与今人的差异，并深入剖析产生上述差异的原因。最后则是肯定唐人选唐诗的价值及其对后世唐诗选本的影响。

再有安徽师范大学于清源的硕论《唐人选唐诗格律研究》。是文主要从声律入手，

对唐人选唐诗的平仄、用韵和对仗进行分析，探讨唐代近体诗的判断依据，以及梳理出这种依据在唐代的纵向发展过程。另有两本专门对《唐人选唐诗（十种）》研究的硕论，分别是河北大学何卉《〈唐人选唐诗（十种）〉的诗学观念》和厦门大学张小琴《〈唐人选唐诗〉（十种）选、阙杜诗情况分析》。前者结合史学和选本角度对十个选本做研究，从唐代不同时期的政治经济、社会文化、诗坛风尚及选家审美趣味、人生价值观等方面分析唐人选诗观、唐代诗学观念和文学思潮，从中总结唐代诗学观念。该文主要以梳理十个选本的方式，整合其处于唐不同时期时所展现的诗学观念，却没有引选集中的诗歌作品为论述对象，是较为可惜之处；后者主要探讨所选的十个选本中九个不选杜诗的原因，并深入探讨诸选家仅韦庄《又玄集》选录杜诗的个中因素。至于东北师范大学吴凤玲的《从盛中唐〈唐人选唐诗〉诗类分析看士人审美心态变化》则选取了《河岳英灵集》《中兴间气集》和《极玄集》三部选集，以其中所收录的诗歌类型进行划分，并从各诗类的数量变化和诗歌表达内容及情感的变化角度去分析盛中唐转变时期士人的审美心态。

另外还有多本针对单本唐人选唐诗研究的硕论，如刘玉《珠英学士与〈珠英集〉残卷考论》、张羽《〈国秀集〉研究》、赵小轩《〈搜玉小集〉研究》、蔡琳《殷璠〈河岳英灵集〉研究》、吴立会《〈河岳英灵集〉陶翰、刘昫虚评语疏证》、李静《唐李康成〈玉台后集〉研究》、周蕾《〈中兴间气集〉诗论研究》、《〈御览诗〉研究》（两本，一是东北师范大学杨传庆所作；一是西南大学夏娉所作）、王茹《〈极玄集〉与姚合的诗歌批评研究》、苗霞《〈又玄集〉研究》、顾玉文《韦毅〈才调集〉研究》等等。以此来看，对于唐人选唐诗的单本研究多注重于结集于盛、中唐的选集，各有五本和四本，并有偏重《河岳英灵集》与《御览诗》之嫌，而研究成书于初唐选集者仅

一本，晚唐则有两本。由于本文主要分析初、盛唐时期的唐人选唐诗，故研究中、晚唐选集者仅列而不论。

《珠英学士与〈珠英集〉残卷考论》乃南京师范大学刘玉所作，以编年方式考述珠英学士与《珠英集》残卷的关系，并还原其文献价值。此外，刘玉认为该残卷冲破了宫廷诗风的局限，揭示了初唐诗歌转型的内在机制与走向。

《〈国秀集〉研究》出自西北师范大学的张羽，该文考察了《国秀集》的编选与版本流传情况，透过文本分析探讨所选诗歌与唐代科举、音乐的关系，考察其特征与文化内涵，发掘其文学、文献学价值。

《〈搜玉小集〉研究》出自曲阜师范大学的赵小轩，主要处理《搜玉小集》与《搜玉集》的关系，介绍《搜玉小集》的基本情况，梳理《搜玉小集》在明清之际的接受与传播，并分析该集在考证范畴所存在的不足。该文以《搜玉小集》为研究对象，对所收录作品的主题、体裁进行研究，探讨其编写体例、未被重视以及未收陈子昂《感遇》诗的原因。

接着是山东师范大学蔡琳的《殷璠〈河岳英灵集〉研究》。是文分三部分进行论述，先是概述唐人选唐诗，并以盛唐诗歌选本《玉台后集》《国秀集》和《丹阳集》与《河岳英灵集》相对比，接着是探研殷璠的文艺理论建树及其局限，针对其风骨、声律和兴象进行论述，最后一部分则是肯定其文献学价值、美学价值及对后世的影响。

最后一篇硕论《〈河岳英灵集〉陶翰、刘昫虚评语疏证》乃首都师范大学吴立会所作。在论文中，笔者结合对《河岳英灵集》主要批评观念和选诗标准的阐释，从《河岳英灵集》诗人评语的文本研究出发，考辨其中殷璠给予较高评价的陶翰和刘

春虚的作品与其评语的具体意义及内涵，是一篇以微观视角进行论述的硕论。《唐李康成〈玉台后集〉研究》乃山西大学的李静所作，文中结合了前人的研究成果，透过《玉台后集》探讨梁陈至唐天宝时期的诗歌面貌。该文先从作家群和文本分析入手，总结出《玉台后集》的创作群体具有从宫廷走向市井的特色，且诗体以乐府歌行为多，大多以咏情为主，风格香艳。接着作者从宫体诗、艳诗和乐府诗分析《玉台后集》与《玉台新咏》关系，整理出南朝至唐代艳化类乐府文学的嬗变过程，最后论述《玉台新咏》《玉台后集》与“玉台体”的关系，认为《玉台后集》乃南朝至中、晚唐艳诗回潮的连接，是一篇论证严谨，不可多得的好论文。

唯一一部以众多唐人选唐诗进行研究的博士论文是浙江大学石树芳的《唐人选唐诗研究》，于2016年出版。该论文分成三个部分进行编写，第一部分以汉书学、文选学、类书为切入点，勾勒隋唐之际，社会思潮的演变轨迹，探讨唐诗繁荣与选本兴盛的社会动力与学术渊源。第二部分将其研究定点于《翰林学士集》《才调集》《珠英学士集》《丹阳集》《荆扬挺秀集》《河岳英灵集》和《篋中集》七本，衡定它们在文学史、批评史上的地位与影响。是文认为唐人选唐诗揭示了唐诗的发展历程，而这主要体现在文学体裁、诗歌理论、诗歌功能和诗歌与音乐的关系上。在文学体裁上，由古体向近体、由五言向七言演变；在诗歌理论上，复古与革新相互碰撞；诗歌教化功能与审美功能则交替进行；诗、词之间交融渗透的情况更是时而有之，而这些都可以唐人选唐诗作为佐证。第三部分是论文研究核心，致力于崔融、殷璠、元结所编选的六部选本的专题研究。主要是就选家生平、选集编纂过程、流传版本、所选诗人考辨与补正、编排方式、选本特色、文学思想、选本意义与研究价值等着手考察，不失为一部多面向且深入的博论。

研究唐人选唐诗的单篇期刊论文不胜枚举，少说有上千篇，即使笔者仅以研究议题与本文相关的期刊论文为叙述对象仍难免有所疏漏，望后学补续。其中有以编年方式考证并填补《翰林学士集》所收诗歌年代空缺的〈《翰林学士集》题名职官与诗歌编年新考〉（石树芳，2013：19-24）；就《珠英集》而言，有同样考补疏漏的〈敦煌本《珠英集》考补〉（徐俊，1992：17-25）、探讨该选本体例特点的〈论崔融《珠英学士集》及其“官班为次”的编集体例〉（卢燕新，2014：30-34）、透过“珠英学士”的诗歌活动以及《珠英学士集》的考察以看出诗歌声律化进程和初唐宫廷诗风流变的〈“珠英学士”诗歌活动考论〉（聂永华，2004：106-110）、透过整理探讨选集的诗歌题材、艺术表现和艺术形式而肯定其文学价值的〈冲破宫廷诗的局限——试论《珠英集》残卷的文学价值〉（刘玉，2003：30-34）和通过对选集所收诗歌的价值取向深入研究，发现其中寓有强烈忧患意识和浓重失意情绪的〈从《珠英集》残卷看初唐宫廷诗人的情感世界〉（刘玉、张采民，2010：75-77）。

至于《国秀集》有考察其编纂与流布情况，并从入选诗歌及体裁进行分析，肯定其选本价值的〈缘情绮靡 彩色婉丽——评《国秀集》的选诗标准〉（赵鸿飞，2006：53-57）和以该选集为研究对象来探讨盛唐普通诗人及其诗歌的〈从《国秀集》看盛唐普通诗人〉（俞林波，2008：45-49）；《搜玉小集》有同是何卉所作的〈《搜玉小集》的文学思想研究〉（2015：117-118）和〈《搜玉小集》的“藕块”结构〉（2015：166-167）。前者认为该集艳情诗人和艳情作品比重大、婉丽诗风浓郁且表现消极感情的作品数量多，故“艳丽哀婉”乃其主流文学思想，但它也入选了少数“朴实豪壮”的诗作，可看见其写作目光由宫廷而转向市井和边塞；后者则研究《搜玉小集》的排列顺序，认为它有着潜在排列顺序和暧昧组织结构的“藕块”结构。此外，还有孟晨丽〈试

论《搜玉小集》》(孟晨丽, 2003: 29-32)考察了诗人生活年代及作品编选年代, 从其题材内容和体裁形式入手去探究其价值意义。

接着是研究《丹阳集》的期刊论文, 有考辨该选本的〈《丹阳集》考辨〉(吕玉华, 2003: 48-57)、认为清奇之风、清雅之致和清逸之气乃其选诗风格尺度的〈殷璠《丹阳集》选诗风格论〉(周衡, 2012: 146-165)、以文学与地域文化为研究视角的〈论《丹阳集》的地域文学特色〉(马冠芳, 2012: 6)、标榜该选集的编选显示了当时润州地区的文学创作有着崇尚隐逸倾向的〈论《丹阳集》选诗标准及其地域文学特色〉(翟付满, 2007: 11-12)以及《丹阳展卷见风骨 河岳开册忆英灵——殷璠及其选集考析》(吴黎朔, 2009: 1-14)。吴文的特别之处在于参考前人研究成果并加以补充新出现的文献资料后, 还比较论证了《丹阳集》和《河岳英灵集》诗史观念、体例特色、品评诗家时诗论合一的异同, 再以殷璠选诗风骨、兴象和声律兼顾的阐述作总结, 论述深入浅出, 主旨明确, 是篇佳作。研究《河岳英灵集》的期刊论文是八本唐人选唐诗中最多的, 除了之前那篇, 还有〈盛唐时代的文化精品——论《河岳英灵集》的诗学意义〉、〈《河岳英灵集》考论〉、〈从《河岳英灵集》看盛唐诗歌〉、〈从殷璠《河岳英灵集》诗学旨趣论盛唐诗学之文质观〉、〈论《河岳英灵集》中体现的文学思想〉、〈释“河岳英灵集序”论盛唐诗歌〉、〈唐人选唐诗与《河岳英灵集》〉、〈论《河岳英灵集》之“兴象”说〉、〈殷璠《河岳英灵集》的选诗心态〉等。

邢文主要肯定殷璠的选诗目光与《河岳英灵集》作为选本的功能价值, 认为它保存了盛唐诗的原貌之余, 也促进了唐诗流传, 扩大了入选诗人的知名度。(邢蕊杰, 2004: 72-75) 孙文从选家、选集内容与著录入手, 探讨其文学价值、文献学意义,

及其传播、发展情况，并稍谈杜诗未被选的因素。（孙师师，2015：11-33）高文认为《河岳英灵集》体现了当代人对盛唐诗的看法，而该集不仅列述了盛唐诗重“兴象”、“风骨”、“声律”和“语言”的特色也批判了其不足之处，对于后世有借鉴意义。（高林广，1998：9-53）陆文指出《河岳英灵集》不论是内容还是形式皆彰显了盛唐诗歌“文质相炳焕”的诗歌风貌（陆双祖，2015：92-97）；而夏文透过对该集所体现的文学思想进行考察，探究盛唐文学繁荣现象的深层原因。（夏飞，2009：134-136）王文主要从汉魏六朝、初唐至盛唐诗歌形式与风格的演变与改革做铺垫，然后论述初唐至盛唐统治阶级的诗歌提倡对《河岳英灵集》的影响，认为是集之所以有那么大成就乃出于以上两个因素。（王运熙，1957：221-228）至于李珍华与傅璇琮的文章，提议将《河岳英灵集》置于具体的历史环境中考察，叙述了产生于它之前与之后的唐人选唐诗，在对其诗歌批评和理论观念进行分析的同时，也概括考察了唐人选唐诗的演进，内容丰厚。（李珍华、傅璇琮，1988：1-18）李文从《河岳英灵集·序》探讨选家的文学观，主要以其“兴象”为论述对象。（李云，2010：74-75）最后，卢文在前人研究基础上，透过分析《河岳英灵集》的诗歌体裁、诗歌情感内容特征和所选诗人的职官品级，以期看出殷璠选诗的动因。（卢燕新，2007：59-63）该文认为《河岳英灵集》体现了选家的尊古心态、壮志难酬的苦闷、对闲逸生活的向往以及因怀才不遇而愤而著述的心态，论述条理分明，由博而约，是篇好文。

探讨《玉台后集》的期刊论文有〈中唐前期艳诗发展情况概述〉以及〈从《玉台后集》到《瑶池新咏》——论唐总集编纂对女性诗什的接受〉。前者从艳诗创作的角度进行考察，认为元和以后的艳诗创作大盛于前，中唐时期的部分艳诗作家的创作乃从元和时期德宗不思振作，且社会上缺乏想要改变现状的风气而有了复苏的迹

象，加上《玉台后集》的编成，略可推知当时的文学观念已出现了转换（熊啸，2012：38-41）；后者主要考据唐代选家对女性诗在接受，以探察选家们编选女性诗的心态及其演变历程所展示的诗学意义。（傅璇琮、卢燕新，2009：127-131）《篋中集》有〈唐元结《篋中集》标点·注·释〉和〈唐元结《篋中集》标点·注·释（续）〉为该集进行整理，为其标点并加以注和释，便于后人阅读（朱延春，1984：44-51；朱延春，1984：58-68）、〈元结《篋中集》及其文学批评观〉指出该集崇尚古调，寓有写实思想，故反对近体诗，也反对盛唐诗追求兴象玲珑，富有情韵的艺术境界（陶生魁，2004：39-42）、〈盛世中的穷者之音——论《篋中集》诗人的复古与涩调〉认为《篋中集》所收录的诗人是盛唐到中唐诗歌转折中的一个过渡群体。他们复古意识浓烈，对汉魏诗的主题、艺术手法和思维方式等多有继承，却因缺乏魏晋诗宏阔自由的精神力量，以至于执著于现实忧虑，致使诗歌呈现出“俗”和“涩”的新变倾向，可被视为中唐奇险一派诗风的先声（邓芳，2010：6-11）、〈《篋中集》与元结的诗歌审美观〉以中正的态度指出了元结编选《篋中集》时所体现的诗歌审美观的局限性与可被肯定处（陈蕾，2012：63-66）、〈试论元结及其《篋中集》〉则试图通过对选家元结其人和诗歌的认识与了解来看《篋中集》。（石张燕，2013：32-41）该文除了讲述《篋中集》的选集特色和时代价值，也描绘了其不足之处，让读者对元结和《篋中集》都有一个更全面的理解、〈论元结及《篋中集》诗人的人生态度、文学思想与创作倾向〉认为元结以写实原则与儒家政教作为《篋中集》的择取范式与批评标准，乃以元、白为代表的写实主张、讽时精神的先导，且影响了韩愈道统及古文运动，具有一定的历史地位（许总，1996：40-46）等等。

综合以上对不同唐人选唐诗进行研究的期刊论文，可知“唐人选唐诗不仅每部

选本自身与各自所处时期的文学思潮有着密切的关系，同是就总体来说，唐人选唐诗还呈现出一些共同性，反映出整个唐代社会总的审美取向。”（邹云湖，2002：45-46）

每个特定的时代或时期，都有代表该时代或该时期的特定文学表现，它们代表当时的文学审美诉求，是文学精神的产物，而唐人选唐诗正具备了这样的背景条件。因此，我们可以从成书于初、盛唐时期的唐人选唐诗所展现的时代特征以及发展轨迹，认识和了解当时的文学思想进程，建立一套属于初、盛唐时期“言志”与“缘情”诗学思想脉络。这正是本文的另一项研究价值。这样以特定的一系列选本为对象进行问题意识探讨的研究方式，可以填补之前多从理论嬗变着手探勘“言志”与“缘情”关系研究的不足，完善化研究成果，更有助于全面性的了解与掌握“言志”“缘情”于初、盛唐的流变与对举关系。

第三节 研究范畴

将研究架构在初、盛唐的原因有三：一、唐代诗学思想与前代有明显的不同。“言志”与“缘情”对于“诗”的解释相异乃因提出背景不同，致使其内涵也有所不同而致，所以到了唐代，“言志”与“缘情”于当代人的视域底下自会有另一番面貌。二、唐不同时期的诗学思想有明显的不同，各个时期对于“志”与“情”的接受也有所不同。对于唐不同时期的划分，笔者主要援用明人高棅《唐诗品汇》和清人冒春荣《葑原说诗》初唐、盛唐、中唐、晚唐四个阶段与划分年限为研究分期。从初唐到晚唐的诗歌思想具有不一样的承继和嬗变，不能以一概全，这比研究诗学思想少有如此层次性演变的朝代更有意思。三、唐诗数量繁多。不吝为谈诗者制造了一资料供给所，具备丰富研究资料的先决条件。

关乎唐代分期，历来学者有不同的见解，其中胡适《白话文学史》将唐诗分为儿童时期（初唐）、少年时期（开元天宝至天宝末年安史之乱以前）和成人时期（天宝末年大乱以后）（胡适，1972：181-222）、陈伯海《唐诗学引论》以唐诗的质的形成、转化与衰变轨迹为依准，也将唐诗分成三大段：唐前期——唐初至安史乱前（618-755）；唐中期——安史之乱爆发至穆宗长庆年间（755-824）；唐后期——敬宗宝历以下至唐末（825-907）（陈伯海，2007：80）、苏雪林的《唐诗概论》则将唐诗分为：继承齐、梁古典作风的时期；浪漫文学隆盛的时期；写实文学诞生的时期；唯美文学发达的时期；唐诗的衰颓的时期，五个时期（苏雪林，1967：13），无法一以概之。

纵然有不同的唐诗分期法陆续问世，但因尚未获得普遍认知的共识，终究是“四唐”分期法最为大家所普遍接受¹。据王国瓊《中国文学史新讲》，“四唐”分期法源起于北宋杨时《龟山先生语录》（卷二），其将唐诗分为“盛唐”、“中唐”和“晚唐”三个阶段，南宋严羽《沧浪诗话·诗体》则将唐诗分为“唐初”、“盛唐”、“大历”、“元和”和“晚唐”五体。接着，宋元之交的方回在其《瀛奎律髓》（卷十）评许浑诗歌之后，提出了“盛唐”、“中唐”和“晚唐”之说，后来元人杨士弘《唐音评注》完整化之，复有“唐初”、“盛唐”、“中唐”和“晚唐”，至此可谓奠定了“四唐”之分期。（王国瓊，2006：406-408）而后，明人高棅《唐诗品汇总叙》不仅以时间维度作为唐时期划分的标准，还为唐诗发展的因革关系做了评论：

¹诸位学者在编写《中国文学史》时亦大都采纳“四唐”分期法，如刘大杰《中国文学发展史》（1984：409-515）、叶庆炳《中国文学史》（1990：317）、袁行霈所编的《中国文学史纲要》（二）（1990：101）、王国瓊《中国文学史新讲》（2006：409）等，笔者从之。

有唐三百年，诗众体备矣。故有往体、近体、长短篇、五七言律句、绝句等制。莫不兴于始，成于中，流于变，而隳之于终。至于声律兴象、文词理致，各有品格高下之不同略而言之，则有初唐、盛唐、中唐、晚唐之不同。详而分之，贞观、永徽之时，虞、魏诸公稍离旧习，王、杨、卢、骆，因加美丽，刘希夷有闺帷之作，上官仪有婉媚之体：此初唐之始制也；神龙以还洎开元初，陈子昂古风雅正，李巨山文章宿老，沈、宋之新声，苏、张之大手笔：此初唐之渐盛也；开元、天宝间，则有李翰林之飘逸，杜工部之沉郁、孟襄阳之清雅、王右丞之精致、储光羲之率直、王昌龄之声俊、高适、岑参之悲壮、李颀、常建之超凡：此盛唐之盛者也；大历、贞元中，则有韦苏州之雅淡、秦公绪之山林、李从一之台阁：此中唐之再盛也；下暨元和之际，则有柳愚溪之超然复古、韩昌黎之博大其词，张、王乐府得其故实、元、白叙事务在分明，与乎李贺、卢仝之鬼怪、孟郊、贾岛之饥寒：此晚唐之变也；降而开成以后，则有杜牧之豪纵、温飞卿之绮靡、李义山之隐僻、许用晦之偶对，他若刘沧、马戴、李频、李群玉辈尚能勉强气格，将迈时流：此晚唐变态之极而遗风余韵犹有存者焉。（高棅，1983：8-9）

从中整理出“六个”时段的“四唐”制：

1. 贞观、永徽之时——初唐之始
2. 神龙以还洎开元初——初唐之渐盛
3. 开元、天宝间——盛唐之盛
4. 大历、贞元中——中唐之再盛

5. 元和之际——晚唐之变

6. 开成以后——晚唐变态之极

然而，高棅的“四唐”说较为重视风格的划分，却没表明唐代不同时期的年限，有其混淆处。为方便叙述，在唐诗发展时期的划分上，笔者主要援用高棅初唐、盛唐、中唐和晚唐四个阶段的分法和清人冒春荣《葑原诗说》（卷三）为唐时期所划分的年限²为指标：

初唐自高祖武德元年戊寅岁到玄宗先天元年壬子岁（618—712），凡九十五年；盛唐自玄宗开元元年癸丑岁至代宗永泰元年乙巳岁（713—765），凡五十三年；中唐自代宗大历元年丙午岁至文宗大和九年乙卯岁（766—835），凡七十年；晚唐自文宗开成元年丙辰岁至哀帝天祐三年丙寅岁（836—906），凡七十一年，溯自高祖武德戊寅至哀帝末年丙寅，总计二百八十九年，分为四唐。（冒春荣，1983：67）

本文主要以傅璇琮所编撰的《唐人选唐诗新编》³为研究文献。它一共收录了十三本唐人选集，分别是许敬宗等撰的《翰林学士集》、崔融编的《珠英集》、殷璠编的《丹阳集》和《河岳英灵集》、芮挺章编的《国秀集》、元结编的《篋中集》、李康成编的《玉台后集》、令狐楚编的《御览诗》、高仲武编的《中兴间气集》、姚合编的

²关于“四唐”年限的划分，众学者有各自的看法，但一般《中国文学史》作者皆采此说，如叶庆炳《中国文学史》（1990：317）、袁行霈所编的《中国文学史纲要》（二）（1990：101-102）、王国瓊《中国文学史新讲》（2006：409）等等。不论是“四唐”分法或是“四唐”年限，都只是笔者将八本唐人选唐诗分期论述的跳板，并不是主要叙述对象，恕不赘述何种分法与年限更为合宜。

³本文所引用的八本唐人选唐诗与诗作皆出自于傅璇琮所编撰的《唐人选唐诗新编》，此后不复赘述。

《极玄集》、韦庄编的《又玄集》、韦毅⁴编的《才调集》以及未知编者的残本《搜玉小集》。

由于本文乃以研究初、盛唐不同时期的唐人选唐诗“言志”与“缘情”的流变为目的，故会将这十三本唐人选唐诗以所结集的年代加以划分。这十三本唐人选唐诗所收入的诗歌，时间跨度几乎是整个唐朝，且依选集的成书年限来看，亦分处四个不同的唐时期，分别是成书于初唐的《翰林学士集》和《珠英集》；完书于盛唐的《国秀集》《河岳英灵集》《篋中集》以及专收初唐诗的《搜玉小集》、兼收前代诗的《玉台后集》和专门的地方选集《丹阳集》；结集于中唐的《中兴间气集》《御览诗》和《极玄集》；成书于晚唐的《又玄集》和《才调集》。本文既以初、盛唐诗中“言志”与“缘情”的嬗变为探讨对象，故笔者将深入研究结集于初唐与盛唐的八本唐人选唐诗，以期看出该时期“志”与“情”的流变。这八本唐人选唐诗各自选入了不同时期的诗人与作品，成书于初唐的《翰林学士集》和《珠英集》专收初唐诗；完书于盛唐的《国秀集》《河岳英灵集》《篋中集》和《丹阳集》专收盛唐诗，而《搜玉小集》专收初唐诗，《玉台后集》则兼收前代至盛唐诗，提供了笔者丰富的研究面向。

那为何是以唐人选唐诗为研究对象呢？就收录还不绝对齐全的清代《全唐诗》九百卷而言，里头收录了两千八百七十三位诗人的四万九千四百零三首诗及残句一五五五句，若再加上《全唐诗补编》则唐诗总数超过五万首以上。估计文献记载总有疏漏，唐人诗作应该远超过这个数目。矗立在如此庞大的唐诗数目和文化遗产跟前，以笔者一人的微薄之力与本文有限之篇幅，实难以进行全面性的整体研究，故

⁴毅：hú，有者写做“穀”（gǔ）。傅璇琮所编撰的《唐人选唐诗新编》载以“韦毅”，笔者从“毅”。

而以唐人选唐诗作为研究对象是规限研究范围，这是其一。唐以后的历代唐诗选集多不胜数，若要以如此大数量的选集作为研究对象难免眼高手低。故而先以唐人今日所存的十三本唐人选唐诗中，结集于初、盛唐的八本为开路先锋，若是收效不错，继续再将中唐以后的唐人选唐诗纳为研究对象，这是其二。其三，这八本唐人选唐诗的时间跨越初、盛唐，研究它们不仅可看出初、盛唐时期的文学演变轨迹，也可借此综合当时“言志”与“缘情”的流变关系，这是最重要的一个原因。其四，唐人选唐诗的最大特色就是以当代人的眼光去审视和选择唐诗，这与唐以后的人所看唐诗的眼光是不同的，故而唐人选唐诗与唐诗的发展具有同步性。最后，因为有唐人选唐诗的存在，提供了唐诗得以广泛流传的前提和基础，透过唐人选唐诗的研究不只可看出哪种类型的唐诗于当代更受欢迎，也可看出唐人审美趣味的走向，掌握其中“言志”与“缘情”的可能辩证关系。

第四节 研究方法

本文立足于对唐人选唐诗的实质研究，归纳分析不同诗集的个体表现，再统整出整体性脉络，避免缺乏实践性的想象推论。在理论架构方面，首以中国传统诗学理论，佐以选本学的视角，从八本唐人选唐诗着手，梳理出初、盛唐诗中“言志”与“缘情”的流变关系，并印证其可能存在的辩证相依元素。要梳理“言志”与“缘情”这两大诠释传统，弄清楚“言志”与“缘情”的符号意义是刻不容缓的。因此，本文将多方面记述众学者对“言志”与“缘情”的不同诠释与切入角度，从文字形体上探究“诗”、“志”、“情”之原意，为二者下一最为妥当的定义。

接着，笔者会以历时性的方式，梳理先秦至唐“理论”上“言志”而“缘情”

的流变，然后再以共时性的方式探究不同朝代中，同一时间阶段的诗学思想特色，理清不同时期之所以产生不同诗学思想的原因，从中探视二者的关系。分别源于先秦与魏晋之际的“诗言志”与“诗缘情”，乃中国诗学理论两大诠释传统，却仿佛一直处于相持难容的局势，或是被后学概括式的以二者互含表示，忽视了二者之分流与继承关系，对处于这两个时期之间的不同文学思想理论，如《孟子·万章》所提及的“以意逆志”（李学勤主编，1999：253）、“知人论世”（李学勤主编，1999：291）或是汉时董仲舒于《春秋繁露·精华》所记的“《诗》无达诂”（董仲舒，2005：21）等说法视而不见，略而不论，难免有失偏颇。故而，本文将会在对中国文学理论的梳理上，尽力兼顾之前学者所忽略之处，以求做到更为全面。

最后，笔者聚焦于对唐人选唐诗的解读上，针对性的截取选家的“选择观”与理论之相同或相异的横切面，历时性地去观察初、盛唐不同时期的文学规律，从选本学的视角，对选家、被选者、作品（诗文本和选集）、读者（选集作者）进行剖析，以多维的角度，推溯出一条独属于初、盛唐诗学思想发展的实际脉络，以及它在这两时期的主要特点，建构初、盛唐诗中“言志”与“缘情”的嬗变关系。作为作品接受者的读者而言，其对作品的喜好难出当时社会风气之右，这表示研究读者对作品的接受可以看出当代的审美趋向。以选家本身亦作为读者而言，他先以读者身份阅读可能被选与不被选的作品，然后再以选家的身份赋予作品意义，以再创作重新定位作品于其选集中。换言之，选家本身即是读者对作品的接受反应，故而分析选家的再创作动机，以及选家选择以该方式呈现选集的目的对于厘清初、盛唐时期“言志”与“缘情”的“纠结”关系非常重要。虽然中国古代并无确切的“接受美学”一词，但无法否认的是，只要有读者存在，“接受”就普遍存在。读者作为“文本世

界”意义的最终生成者，其对文本的解读意义重大，且在阅读和接受过程中，读者除了提高自身的主体意识以外，也赋予了文本意义，而读者的文学接受效果更可能已成为文学创作的主导因素。这点在同时是读者也是“作者”的选家身上尤其明显。因此，读者研究也是本文的研究方法之一。

第五节 论文结构

论文第一章乃绪论，笔者将综述研究动机与立场等基本研究理念，并对相关研究成果尽最大程度的分析与消化。第二章是界定“言志”与“缘情”。该章的论述有三节：第一节和第二节分别从文字、声韵、训诂探究“志”和“情”的字源以说明其义。此外，由于文字有其上下文的连贯意义，所以除了阐明文字符号的个别实质意义，也不应该忽略个别文字于文本语境中所寓有的独特代表意义，因为这些独特的代表意义可能孕育着作者所要表达的意思，甚或隐藏着连作者都“懵然不觉”的信息于里头。因此，笔者会涉猎历代学者对“言志”“缘情”的不同解释，从整理的过程中看出二者诠释“不同”之因，然后在接下来的一节中，为“言志”与“缘情”下一确切的“定义”。第三章主要以纵向和横向的方式论述先秦至唐以前的“言志”与“缘情”的演变与对举关系。其中，笔者会将内容划分为不同的时代背景加以叙述，分别是先秦的主“言志”说、汉代的“风动教化”和魏晋南北朝时期的“缘情绮靡”。

在第四章中，笔者整理了初唐诗论，并分析归纳初唐唐人选唐诗“言志”与“缘情”的关系。这一章共有三节：第一节：初唐——从雅志到兴寄；第二节：初唐前期——《翰林学士集》之少陈“情”言“志”；第三节：初唐后期——《珠英学士集》

之“情”、“志”兼容。第一节主要梳理初唐诗论，第二节与第三节则分别以成书于初唐前期的《翰林学士集》和成书于初唐后期的《珠英学士集》作为探讨对象，论述初唐时期，“言志”与“缘情”的流变。第五章以结集于盛唐时期的六本唐人选唐诗为探讨对象，以期理出其中“言志”与“缘情”的关系。此章三节分别是第一节：《国秀集》之“志”有偏“情”与《搜玉小集》之存“情”显“志”；第二节《丹阳集》与《河岳英灵集》之“情”、“志”兼备；第三节《玉台后集》之主“情”与《篋中集》之“情志”显著。第六章乃结语，笔者会在这章节总结论文的研究成果及其得失之处，为后学留下借鉴样式。至于笔者未能解决的问题，也将一一分述章内，期待后学有更完善的研究。

第二章 “言志”与“缘情”的源流与界定

语言文字与时并进，深具时代性、社会性与地方性。词汇的时代性特点具体表现在不同时代有不同时代的词汇意义，而这词汇意义直接反映了该时代的历史背景、文化传统、社会制度以及当时的价值观念和道德理念。随着历史的发展和时代的变迁，人们的思想意识形态也发生了相应的变化，作为思想表达工具的语汇也随之不断地演变和发展。“言志”与“缘情”的纠纷一直相持不下，很大的原因是大家对它们有着不同的定义，加上文字在文献记载中的上下文意义在用法上会与该字的原义有落差，致使出现一字多义。为了客观起见，本文在为“言志”与“缘情”界定之前，会以训诂考据的方法去追溯字源，从形体上探究“诗”、“志”、“情”的最初形象与意义，以更贴近原意。

“诗”，甲骨文与金文皆从缺，篆文“”，乃“”（言）加“”（寺）。

⁵《说文》：“志也。从言，寺声。訛，古文诗省。”（许慎，2004：217）段玉裁《说文解字注》云：

诗，志也。《毛诗序》曰：“诗者，志之所之也。在心为志。发言为诗。”按：许不云志之所之，径云志也者。《序》析言之，许浑言之也。所以多浑言之者，欲使人因属以求别也。又《特牲礼》：“诗怀之。”注：“诗犹承也。谓奉纳之怀中。”《内则》：“诗负之。”注：“诗之言承也。”按：正义引《含神雾》云：“诗，持也。假诗为持，假持为承。”一部与六部合音取近也。上林赋葢持。持音怨。从

⁵字形符号摘自 <http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=746>。

言，寺声。书之切。一部。古文诗省。左从古文言，右从之省寸。（段玉裁，2006：90）

“诗”，今人王力《王力古汉语字典》认为是一种文学体裁即诗歌，或特指《诗经》，并另注备考者有二，一者作动词用，指“作诗来歌颂”，二者通“持”，如下：

【备考】○动词。作诗来歌颂。《史记·司马相如列传》：“询封禅之事，诗大泽之博，广符瑞之富。”○通“持”。用手从下面托扶着、承接着。《礼记·内则》：“国君世子生……三日，卜士负之，吉者宿斋，朝负寝门外，诗负之。”郑玄注：“诗之言承也。”孔颖达疏：“《诗·含神雾》云：诗者，持也……谓以手承下而抱负之。”（王力主编，2000：1272-1273）

与王力同注解者尚有《辞源》与《汉语大字典》，但《辞源》又多了一项解释，指出“诗”有“志，意思。在心为志，发言为诗”（吴泽炎，黄秋耘，刘叶秋编纂，1989：2887），并举《吕氏春秋·慎大》：“汤谓伊尹曰：若告我旷夏，尽如诗”为例（吴泽炎，黄秋耘，刘叶秋编纂，1989：2887），与《毛诗序》的解释同。《汉语大字典》则表示“诗”亦同“郛”，乃春秋时期的一个古国名称，也是一姓氏，如《后汉书·南蛮西南夷传·南蛮》：“（征侧）嫁为朱鸢人诗索妻，甚雄勇。”（汉语大字典编辑委员会，1993：1648）笔者以为还是《康熙字典》说得最全面与贴切，它认为“诗”有六诗之意，即风、雅、颂、赋、比、兴；有乐章之意，如《荀

子·劝学篇》：“诗者，中声之所止也。”注：“诗谓乐章，所以节声音，至乎中而止，不使流淫也”；有承、持之意；姓；以及《字汇补》：“读作诛。”《荀子·王制篇》：“修宪令，审诗商。”注：“诗商，当为诛赏。”《乐论篇》作审诛赏。

（张玉书等编纂，2002：1132）此外，它还收录了“诗”在各典籍中的注释：

《说文》：“志也。”《释名》：“之也。志之所之也。”《书·舜典》：“诗言志。”传：“心之所之，谓之志。心之所之，必形于言，故曰诗言志。”《诗·国风·关雎》序：“在心为志，发言为诗。”《前汉·艺文志》：“诵其言谓之诗。”

《旧唐书·经籍志》：“诗以纪兴衰诵叹。”（张玉书等编纂，2002：1132）

从以上古人与今人的注解中不难看出“诗”有几个意思：一、是专指《诗》这部经典，或是指收录其中的作品，或是指先秦典籍中所出现的部分残缺的诗或有目无辞者。二、是指文学体裁，即诗歌作品的泛称。三、是以“志”训“诗”，训诂代表著作《说文解字》与《说文解字注》皆持此说，而《辞源》和《康熙字典》亦认为“诗”具“志”义。四、是作动词，分别具有托扶、手持义与作诗歌颂。刘勰在其《文心雕龙·明诗》中说：“诗者，持也，持人情性”（范文澜，2008：65）正印证了前一种说法；至于“作诗歌颂”则是表明了诗的功用性，值得重视。这会在第三章有进一步的论述。五、姓。六、同“邾”，古国名称。

从“理论”成型和文献记述的前后顺序来看，“诗言志”的说法是较“缘情”为先的。然而，在论述诗的本质问题时，我们不该被先决的理论观念所牵引，而是应将“言志”或“缘情”的可能性以一种客观且平置的方式去审视。至于何者为先，

何者为后，唯有在明白了“志”字与“情”字所背负的文化意涵以及二者与诗的关系后乃能定夺。因此，陈述字源是非常重要的环节。词义在历史的变迁中已产生了演变，它们很可能与我们现在的用法与理解有所不同，所以得从文字、声韵、训诂入手，说明其义。接下来，笔者会从形体上探究“志”与“情”之本义，然后再多方面涉猎众学者对“言志”与“缘情”的不同诠释与他们解析“言志”与“缘情”的切入视角，以更贴近“言志”与“缘情”的原意，为二者下一妥当的定义。

第一节 从形体上探究“志”的字源

诗学本体具有多义性与复杂性，其中的混淆处需要小心求证才有趋近于本源的可能。况且词义在不同时代有着不一样的意义与用法规范，要梳理“言志”与“缘情”这两大诠释传统，弄清楚“志”与“情”的符号意义是刻不容缓的。先秦以前的诗论多以“言志”指涉诗之作用却无提及“情”，这无疑展现了“诗”与“志”的关系匪浅。对于“诗”，《说文》：“志也。从言，寺声。訃，古文诗省。”（许慎，2004：217）虽明确地表示了“诗”与“志”的关系，但因“志”本身内涵的丰富性和各人理解、取舍的侧重点不一，其导出的结果也相异。若要理清“诗”的本质问题，除了回归字书考研其对“志”的定义，以字源去探究“志”的本义外，也应当探视先秦典籍中“志”字的运用，双管齐下方为明智之举。

志，不见于甲骨文，金文是“𠄎”，乃“𠄎”加“𠄎”，篆文写成“𠄎”。⁶从造字本义来看，表示心之所向或心之所止。《说文》认为是“志，意也。从心，之声。”（许慎，2004：217）但在许慎的《说文》中并无收录“志”字，它是后来徐铉所添加的。段玉裁的《说文解字注》：

按：此篆小徐本无，大徐以意下曰志也，补此，为十九文之一。原作从心之声，今又增二字，依大徐次于此。志所以不录者，《周礼·保章氏》注云：“志，古文识”。盖古文有志无识，小篆乃有识字。《保章》注曰：“志，古文识，识，记也”。今之识字志韵与职韵分二解，而古不分二音，则二解义亦相通。古文作志，则志者记也。惠定宇曰：“《论语》‘贤者识其大者’，蔡邕《石经》作志，多见而识之”。《白虎通》作志，《左传》曰：“以志吾过”。又曰：“且曰志之”。又曰：“岁聘以志业”。又曰：“吾志其目也”。《尚书》曰：“若射之有志”。《士丧礼》“志矢”注云：“志犹拟也”。今人分志向一字，识记一字，知识一字，古祇有一字一音。又旗帜亦即用识字，则亦可用志字。《诗序》曰：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗”。志之所之不能无言，故识从言。《哀公问》注云：“志，读为识”者，汉时志识已殊字也。许‘心’部无志者，盖以其即古文识，而识下失载也。（段玉裁，2006：502）

从中可知“志”古文为“识”，而“识”即记也。“今人”将之划分为“志向”、“识记”、“知识”与“旗帜”，但其实在古时候都是“志”“识”通用的。以此言之，“诗”、“志”、“识”有着密切地关系。

⁶字形符号摘自 <http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=1314>。

又，《说文解字今释》谓：“‘志，意也。从心，之声。’之声，声中有义。徐锴《系传通论》：‘心（思想）有所之（去的地方）为志。’”（汤可敬，2000：1439）至于“意”，《说文解字今释》：“‘志也。（从）[以]心察言而知意也。从心，从音。’《增韵·志韵》：‘意，心所向也。’王筠《句读》：‘“从”者，“以”之讹。“以心”者，说字之从心也。“察言”者，说字之从音也。“知意”者，又出全字也。纯是以形解义。’”（汤可敬，2000：1439）

现代学者王力的《王力古汉语字典》认为“职、识、帜、志”四字同源，而“志”具志向、记载、旗帜和痣等意。（王力主编，2000：984-985）在“职”的条目下，《王力古汉语字典》注明“职、识、帜三字双声叠韵；志，古之部，与三字为阴入对转，双声，都有‘记’、‘标志’的意思。”而后王力先生表示以“志”作为声符的尚有“誌”“痣”“誌”。（王力主编，2000：984）王力认为，“誌”一为记述，记录，如《列子·杨朱》：“太古之事灭矣，孰誌之哉？”引申为标志，标记，如北周宗懔《荆楚岁时记》：“以血点其衣以为誌。”又为记忆，记住，如《新唐书·褚亮传》：“亮少警敏，博见图史，一经目辄誌于心”；二为记事的文章或书籍，如墓誌、地方誌；三为通“痣”，即皮肤上长的斑痕或小疙瘩。（王力主编，2000：1277）至于“誌”，王力谓：“铭记。《正字通》：‘誌，俗字。经史通作志，或作志、或作誌，俗加金。’”（王力主编，2000：1526）以下乃《王力古汉语字典》对“志”所作出的解释：

1. 志向。《书·舜典》：“诗言志。”引申为动词。立志。《论语·为政》：“吾十有五而志于学。”

2. 记载。《庄子·逍遥游》：“齐谐者，志怪也。”引申为记事的书。《周礼·春官·小史》：“掌邦国之志。”《汉书》有“天文志”、“地理志”等。

3. 旗帜。《史记·刘敬叔孙通列传》：“设兵张旗志。”

4. 痣。《梁书·沈约传》：“约左目重瞳子，腰有紫志。”（王力主编，2000：303）

且看《康熙字典》对“志”的解释：

1. 并音誌。《说文》：“从心，之声。志者，心之所之也。”《论语》：“志于道。”《诗序》：“在心为志。”

2. 《广韵》：“意慕也。”《仪礼·大射仪》：“不以乐志。”注：“志者，意所拟度也。”《礼·少仪》：“问卜筮，曰：‘义欤，志欤。义则可问，志则否。’”注：“义，正事也。志，私意也。”

3. 准志。《书·盘庚》：“若射之有志。”疏：“如射之有所准志。志之所主，欲得中也。”

4. 章志。《礼·檀弓》：“孔子之丧，公西赤为志焉。子张之丧，公明仪为志焉。”疏：“故为盛礼，以章明志识也。”

5. 本志。《左传·襄元年》：“谓之宋志。”注：“言宋本志在攻取彭城也。”

6. 《左传·昭二十五年》：“以制六志。”注：“为礼以制好、恶、喜、怒、哀、乐六志。”

7. 记也。与誌同。或作识。


8. 念 chī。与帜通。旗也。

9. 箭镞。《尔雅·释器》：“金镞翦羽谓之鏃。骨镞不翦羽谓之志。”注：“镞，今之镝箭。志，今之骨髀。”

10. 音支。《楚辞·九章》：“昔君与我成言兮，曰黄昏以为期。羌中道而回畔兮，反既有此他志。”（张玉书等编纂，2002：320）

综上所述，我们可以理出几点：一、“诗”、“志”、“意”的意思几近，“诗”训“志”，而“志”、“意”更可互训，也与《康熙字典》所谓的“准志”、“章志”、“本志”并无二致；二、“志”古文为“识”，而“识”具“记”义；三、声韵学上有凡从某声皆有某义的说法，“诗”之“寺声”与“志”之“之声”相近，而“职”、“识”、“帜”三字更是双声叠韵，故可大致认定“志”与“职”、“帜”同源，而“誌”、“痣”、“鋹”为其派生字，都具“记载”、“标记”之意，与“识”近似。《辞源》在“志”的条目中也说明了“志”通“识”、“誌”、“帜”、“痣”（吴泽炎，黄秋耘，刘叶秋编纂，1989：1099），与《汉语大字典》“志”通“识（誌）”、“帜”相同（汉语大字典编辑委员会，1993：949）；四、“志”又指箭镞；五、“志”又音“支”等。

据闻一多在其《歌与诗》中所论，“志”与“诗”原来是一个字，“志”有三个意义，分别是记忆、记录和怀抱，而这三个意义代表着诗发展途径上的三个主要阶段。（孙党伯、袁睿正，1993：5-15）闻一多认为“志”字从“𠄎”，而卜辞“𠄎”作“𠄎”谓曰：“𠄎，从止下一，像人足停止在地上，所以“𠄎”本训停止。”“志”

即从从心，本义自当是停止在心上，也可说是藏在心里，以此推出“志”具“记忆”义。⁷他说：

……诗字训志最初正指记诵而言。诗之产生本在有文字以前，当时专凭记忆以口耳相传。诗之有韵及整齐的句法，不都是为着便于记诵吗？所以诗有时又称诵。……






无文字时专凭记忆，文字产生以后，则用文字记载以代记忆，故记忆之记又孳乳为记载之记。记忆谓之志，记载亦谓之志。古时几乎一切文字记载皆曰志。……一切记载既皆谓之志，而韵文产生又必早于散文，那么最初的志（记载）就没有不是诗（韵语）的了。（孙党伯、袁睿正，1993：9）








从中可知他所认为的“志”，先指“记忆”，后才具“记载”的第二层意思，亦即诗从第一个阶段发展至第二个阶段。接着，闻一多提出“诗即史”的说法。以他的论定，诗具“记载”功能，一如史书，而当诗与歌合流时，产生了《诗》。其中，歌的作用在于以声调抒情，诗的职能则是用韵语记事，而当诗吸取了歌的抒情内容，歌亦采纳了诗的韵语形式，合二为一而产生了《诗》以后，《诗》所表达的便不再局限于记事，也蕴含了抒情的部分，这也是他所谓的“志”具“怀抱”义缘由。至此，是诗发展的第三个阶段。

闻一多的解释别有一番道理，所引证的例子也多得让人不能不信服。然而，闻一多训“志”从“止下一”，认为“志”本字之上部分为“止下一”，下部分为“心”；

⁷字形符号摘自 <http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=1314>。

许慎训“志”谓之“从心，之声”（许慎，2004：217），汤可敬说“之声，声中有义”（汤可敬，2000：1439），显然许、汤皆大致认同“志”乃从“心”从“之”也。这么看来，“志”或可从“止下一”或可从“之”，但何者更近本义呢？

“止”，《说文》谓：“下基也。像艸木出有址，故以止为足。凡止之属皆从止。”（许慎，2004：38）其早期甲骨文“”是一幅脚掌剪影，像脚趾头张开的脚掌形状，以三趾代五趾，而本义乃脚趾。晚期的甲骨文，“”简化为线描的“”。到了金文时，其变形较大，基本上淡化了脚掌形象，突出三趾叉开的形状，成“”。篆文“”乃承续金文字形而来，近似。⁸当“止”的“脚趾”本义消失后，篆文再加“足”另造“趾”代替。

至于“之”，《说文》：“出也。像艸過中，枝茎益大，有所之。一者，地也。凡之之属皆从之。”（许慎，2004：127）其甲骨文“”、“”乃在“止”，即“”、“”（脚）下加一横作指事符号“一”，表示脚踏大地。足履平地，徒步前往乃其本义。金文“”和篆文“”承续了甲骨文字形，但到隶书时已严重变形，成“”了。⁹

上述可见，“之”与“止”有一定的渊源，“之”乃“止”加上指事性符号“一”而成。训“志”从“之”还是从“止”的差别在于，“之”具“往”义，可视为心之所向往，如志向、意愿；而“止”则具“藏”义，可视为止于心上，如认识、记忆也。

⁸字形符号摘自 <http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=3202>。

⁹字形符号摘自 <http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=3209>。

第二节 从形体上探究“情”的字源

粗浅地看来，“言志”与“缘情”当分属不同的范畴。“志”，《说文》：“意也。从心，之声。”（许慎，2004：217）从现代汉语的角度切入，具有“意志”、“志气”，相近于内心所追求的目标之意；“情”，《说文》：“情，人之阴气有欲者。从心，青声。”（许慎，2004：217）从现代汉语的角度切入，具有“情意”、“情绪”、“情感”，相近于内心蕴含之欲求、心绪之意，与“志”有相近与相异处。然而，“情”在古书仍有他义，如“实情”，指“民情”、“情况”等用法。

情，在甲骨文中不见，金文为“𠄎”，乃“𠄎”加“青”，篆文则写成“情”，乃“𠄎”加“青”。隶书“情”将篆文的“𠄎”写成“忄”。¹⁰从造字本义来看，“青”是声旁也是形旁，乃“倩”的省略，具漂亮义，“情”指美意，如丽水为“清”、丽日为“晴”、美言为“请”等。《说文》：“情，人之阴气有欲者。从心，青声。”（许慎，2004：217）段玉裁《说文解字注》解释为：

人之阴气有欲者。董仲舒曰：“情者，人之欲也。”人欲之谓情。情非制度不节。《礼记》曰：“何谓人情，喜怒哀惧爱恶欲，七者不学而能。”《左传》曰：“民有好恶喜怒哀乐，生于六气。”《孝经·援神契》曰：“性生于阳以理执，情生于阴以繫念”。从心，青声。疾盈切。（段玉裁，2006：502）

从中可知“情”乃“人欲”，亦可谓之“人情”，即所谓的“喜怒哀惧爱恶欲”。

“情”乃“不学而能”，是与生俱来且“非制度不节”的。这表明了“情”得受“制

¹⁰字形符号摘自 <http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=1316>。

度”或礼的调制，否则会“不节”，与《诗大序》所谓“发乎情，止乎礼义”（李学勤主编，1999：15）之意相合。

“情”，《说文解字今释》释为“人们有所欲求的从属于阴的心气”（汤可敬，2000：1438），认为“情”有二义，一是“感情”，即《礼记·礼运》所谓“喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲”的“人情”；二是“阴气有欲者”，举桂馥《义证》：“《钩命决》曰：阳气者仁，阴气者贪。故情有利欲，性有仁也”为例（汤可敬，2000：1438-1439）。其二的解释虽将“情”与“性”对比，但视“情”为人的主体之情是不争的事实。在郭店楚简¹¹中，《性自命出》提出了“性自命出，命自天降”（丁原植，2004：16）这一中心命题，尽管其中一些文字有待辨识，但大体上已可辨认其反映了先秦儒家对人性理解的深化。《性自命出》有载：

凡人虽有性，心亡莫志，待物而后作，待悦而后行，待习而后奠。喜怒哀悲之气，性也。及其见于外，则物取之也。

性自命出，命自天降。道始于情，情生于性。始者近情，终者近义。智□□□
出之（知情者能出之），知义者能纳之。（丁原植，2004：16）

从摘录中可理出三条线索：

¹¹按：郭店楚简乃中国湖北省荆门市沙洋县纪山镇郭店一号楚墓内的竹简，1993年10月出土，是目前世界上最早的原装书。郭店楚简共804枚，其中有字的竹简726枚，字数约13000，共18篇，皆为先秦儒家和道家典籍。儒家典籍有《缁衣》《鲁穆公问子思》《穷达以时》《唐虞之道》《忠信之道》《成之闻之》《尊德义》《性自命出》《六德》《语丛》（三篇）；道家著作有《老子》（甲、乙、丙）三篇、《语丛》（《说之道》）和《太一生水》；儒道共同著作《五行》。

1. “喜怒哀悲之气”，《性自命出》将之视为“性”，与《礼记·礼运》“何谓人情？喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲，七者弗学而能”（李学勤主编，1999：689）的“七情”说相同，看出先秦之际“性”“情”通用是常有之事。其中引昭二十五年《左传》云：“天有六气，在人为六情，谓喜怒哀乐好恶”（李学勤主编，1999：689）为例证。又如《大戴礼记·文王官人》中“民有五性，喜怒欲惧忧也。”（方向东，2008：1025）以及《逸周书·官人解》的“民有五气，喜、怒、欲、惧、忧。”（黄怀信等，2007：778）潘振云：“五气者，性附气而动，其目有五也。”（黄怀信等，2007：778）在在都表示了“性”、“情”、“气”相通。

2. 从“及其见于外，则物取之也”得知“喜怒哀悲之气”，是受动于物而现之于外之“情”。这又与《大戴礼记·文王官人》“五气诚于中，发形于外，民情不隐也”（方向东，2008：1025），汪照曰：“张斐《律序》曰：‘情者心也，心戚则心动于中而形于外。’《毛氏诗传》曰：‘有诸中必形于外也。’”（方向东，2008：1050）和《逸周书·官人解》“五气诚于中，发形于外，民情不可隐也”（黄怀信等，2007：778）之意同。

3. “道始于情，情生于性”中，“道”指的是“人道”，“情”指人存之实情，是人性的直接展现，也是人的真实情状。¹²“情”与“性”则是一种源生关系，即性→情，肯定了“情”作为人之本源的说法。这基本上也与《大戴礼记》与《逸周书》的见解一致。

¹²详见丁原植（2004），《郭店楚简儒家佚籍四种释析》，页24-26。

简而言之，在人性论或是情感范畴内，“性”、“情”通用，且“性”、“情”同源，但就其前时间性或发生次序而言，“性”属形而上的本、体，而“情”是形而下的末、用；“性”乃“未发”之“情”，而“情”乃“已发”之“性”也。丁原植认为：

简文清楚分辨“性”、“心”与“物”的特性与作用。隐含着对“性”之为始源本然的强调，同时也显示出“心”的作用，是因“物”的影响才产生出确定的指向。始源之“性”与本然之“心”，二者在人存的真实情态中，并无任何人为价值的必要的要求。此种思想与一般对道家的传统解释似可通，但简文的重点却是借此种“性”、“性”之为始源的强调，来彰显儒家人文建构的发生意义，其哲学的说明实际上与道家哲学非议人文价值的思想，有着极大的差距。（丁原植，2004：20）

从中可知人之“性”是始源，“心”是本然，二者皆是真实情态，不必然有人为价值诉求，只是当植入了儒家传统观点，二者又是儒家人文建构的发生意义。

在《性自命出》上下篇中，“情”字一共出现了20次，在先秦典籍属罕见。就其它先秦问世文献来看，最早出现“情”字的应该是《尚书》，并且也只有那么一次。《尚书·周书·康诰》载：“王曰：‘呜呼！小子封，恫瘝乃身，敬哉！天畏棗忱；民情大可见，小人难保。往尽乃心，无康好逸豫，乃其义民。’”（李学勤主编，1999：362）这“情”指的是“情实”，乃“事情”义，与情感的“情”有所不同。这种用法在古代颇为常见，其中如《周易·系辞下传》：“情伪相感而利害

生。”（李学勤主编，1999：321）孔颖达疏：“情，谓实情。”（李学勤主编，1999：321）而“钱本、宋本同，闽、监、毛本作‘情实’”¹³，以及《论语·子路》：“上好礼，则民莫敢不敬；上好义，则民莫敢不服；上好信，则民莫敢不用情。”（李学勤主编，1999：172）其中孔安国注：“情，情实也。言民化于上，各以实应。”（李学勤主编，1999：172）邢昺疏：“情犹情实也。言民于上，各以实应也。”（李学勤主编，1999：173）可见孔安国与邢昺对此处“情”的解释大致相同；但朱熹说：“情，诚实也。敬服用情，盖各以其类而应也。”（朱熹，2006：142-143）朱熹的解释偏向情感之情。不过在古代汉语中，情感之“情”与事情之“情”混用的情况非常普遍。

根据统计，《易经》《春秋》和《老子》等并无“情”字，《诗经》出现了一次，见于《陈风·宛丘》“子之汤兮，宛丘之上兮。洵有情兮，而无望兮”（李学勤主编，1999：438），这里“情”字用法与《尚书》同，“情实”也。《论语》则出现两次，一是《子路》“上好礼，则民莫敢不敬；上好义，则民莫敢不服；上好信，则民莫敢不用情。”（朱熹，2006：142）另一是《子张》“孟氏使阳肤为士师，问于曾子。曾子曰：‘上失其道，民散久矣。如得其情，则哀矜而勿喜。’”（朱熹，2006：191）朱熹集注：“谢氏曰：‘民之散也，以使之无道，教之无素。故其犯法也，非迫于不得已，则陷于不知也。故得其情，则哀矜而勿喜也。’”（朱熹，2006：191）此“情”为“实情”之意。

“情”字被广泛使用，是要到春秋末期以后。据李天虹〈《性自命出》与传世先秦文献“情”字解诂〉的统计，“情”字出现在《左传》共有十四例，其中三例

¹³ 见于李学勤主编（1999），《十三经注疏·周易正义》，页321的注4。

见于《文公十五年》《昭公十三年》《昭公二十年》，指内心之实，解作“真心”、“诚”，即人主体之情；其余见于《庄公十年》《僖公二十八年》《成公十六年》《襄公十八年》《襄公二十七年》《襄公三十年》《昭公十三年》《昭公三十年》《哀公八年》两次和《哀公十八年》，共十一例，均用作“情实”义。另有《国语》十例，四例用作“情实”，六例指人本质之实，解作“质实”。《礼记》六十六例，九例指“情实”；七例指内心之实，即“诚”、“真心”义；六例指“质实”；既指真心，又指真情，诚中有情，情中有诚者十二例；三十例乃根源于人之天性，既诚实、质朴，又以情感为主要内涵；最后有二例解作“情欲”。（李天虹，2001：55-63）其他有《大戴礼记》《孟子》《荀子》等对“情”之使用范例，不烦一一历数，但其“情”之用意不出《礼记》，只有荀子主“性恶”，故其“情性”之“情”含有“欲望”义，指“情欲”，故其《性恶》皆舜之口表达“人情甚不美”（王先谦，2010：444），主张“是以为之起礼义，制法度，以矫饰人之情性而正之，以扰化人之情性而导之也”（王先谦，2010：435），与《礼记》“情性”之“情”具“真情”义不同。¹⁴

那今人对“情”又有何见解呢？王力说：

○感情，情绪。《荀子·正名》：“性之好恶喜怒哀乐谓之情。”引申为事物的本性。《孟子·滕文公》上：“夫物之不齐，物之情也。”○情况，实况。《左传·庄公十年》：“小大之狱，虽不能察，必以情。”○爱情。《后汉书·乌桓传》：“其嫁娶则先略女通情。”唐白居易《长恨歌》：“唯将旧物表深情，钿合金钗寄

¹⁴ 文中关乎先秦传世典籍“情”字之用例皆取自李天虹（2001），《〈性自命出〉与传世先秦文献“情”字解诂》，《中国哲学史》，第3期，页55-63。

将去。”^④情趣（后起义）。唐段成式《题谷隐兰若》诗：“村情山趣顿忘机。”（王力主编，2000：318）

《辞源》与王力说法蛮一致，甚至连所举的例子也近似，但它认为“情”除了有《王力》所说的四种意义外，还有真情和情态，姿态。前者如《管子·君臣》：“称德度功，观其所能，若稽之以众风，若任以社稷之任，若此则士反于情矣。”后者如唐卢照邻《幽忧子集二·长安古意》诗：“鸦黄粉白车中出，含娇含态情非一。”（吴泽炎，黄秋耘，刘叶秋编纂，1989：1131）《汉语大字典》“情”的条目下则有12项：

1. 感情；情绪。如热情；情不自禁。又引申为情意。如：领情；恩情。
2. 本性。《淮南子·本经》：“天爱其精，地爱其平，人爱其情。”高诱注：“情，性也。”
3. 志向；意志。又指主观愿望。《古诗为焦仲卿妻作》：“君既为府吏，守节情不移。”
4. 常情；常理。《孙子·九地》：“兵之情主速，乘人之不及。”张预注：“用兵之理，惟尚神速。”
5. 实情；情形。《左传·哀公八年》：“叔孙辄对曰：‘鲁有名而无情，伐之必得志焉。’”杜预注：“有大国名，无情实。”
6. 事。《商君书·垦令》：“无宿治，则邪官不及为私利于民，而百官之情不相稽。”

7. 爱情。如情书；谈情说爱。
8. 情欲；性欲。如：春情；发情期。
9. 情致；情趣。
10. 情面；私情。如：讲情；求情。
11. 真实；诚实。《淮南子·缪称》：“凡行戴情，虽过无怨，不戴其情，虽忠来恶。”高诱注：“情，诚也。”
12. 方言。尽情；尽管。清蒲松龄《增补幸云曲》第十六回：“你只是情吃情穿，比当军受用的自然。”（汉语大字典编辑委员会，1993：967-968）

《康熙字典》“情”条目下：

1. 性之动也。董仲舒曰：“人欲之谓情。”
2. 情实也。《论语》：“上好信，则民莫敢不用情。”
3. 又音墙。韩愈《赠张籍》诗：“闭门读书史，清风窗户凉。日念子来游，子岂知我情。”
4. 朱子曰：“古人制字，先制得心字。性与情皆从心，性即心之理，情即心之用。”（张玉书等编纂，2002：334）

综合以上传世典籍以及辞书的“情”字用例，不难发现“情”字用法多变，有许多引申义。它可指：事情之实的“情实”；内心之实的“诚”、“真心”；人本质之实的“质实”、真心、真情，具诚又具情感；根源于人之性的“本性”，或指向“性之动”、“心之用”，又或“真情”、“情欲”；另外还有引申义如情致、情面、尽情等等。然若细究其中，“情”可简化为性情之“情”和事情之“情”二

义。前者与“性”同源，乃人主体之情，指原初本真的情感，具有真、诚之意味，又或具情欲、欲望义；后者则指事件之本源，如“实情”、“情实”、“事”，指事情的本真实况。

第三节 “言志”与“缘情”的定义

关乎“诗”¹⁵的本质是“志”还是“情”一直为历来学者所乐道。本章前两节虽整理了“志”与“情”的本义，但要知道诗的发生到底是“志”抑或是“情”还得先明白“言志”与“缘情”的定义。

从目前的研究情况而言，不论是以“之”还是以“止”训“志”都是有根据的。古汉语特别是在先秦典籍中，同一个字常常会因文本上下结构而表达的意义有所不同，一字多用的现象并不少见。查阅工具书时，同一个字在不同的工具书有不同的解释，也是常有的事。依本章第一节所述，与其纠结于“志”是从“之”还是从“止”，倒不如承认文字的运用是多义的，无需拘泥于“志”即从“之”就不可以从“止”，毕竟这在字的形体上已难以考证。可以确定的是，“志”到了春秋时期，已是“之”义与“止”义混用，而“诗”的产生正是其显露于外的表征。

闻一多训“志”从“止下一”，就文字形体而言，“止下一”近似“之”之本源，因“之”乃“止”加上指事性符号“一”而成。此外，“止”具“藏”义，乃止于心上也，这与第一节所整理出的“志”具“识”义同也，即记。如此言之，闻一多以“止下一”训“志”确实更近“志”之本源。

¹⁵于此所谓的“诗”，不再专指《诗》这部经典，或是指收录其中的作品、先秦典籍中所出现的部分残缺的诗或有目无辞者，亦指向诗这种体裁，抒发情感的一种文体。

先秦著作《鬼谷子·养志法灵龟》有“有所欲，志存而思之。志者，欲之使也”¹⁶（许富宏，2009：206）、《春秋说题辞》云：“在事为诗，未发为谋，恬淡为心，思虑为志”（见于《十三经注疏·毛诗正义》，李学勤主编，1999：5）等，其“志”皆从“之”义；然《周礼·春官·保章氏》“掌天星，以志星辰日月之变动”（李学勤主编，1999：704）、《庄子·逍遥游》“《齐谐》者，志怪者也”（郭庆藩，2010：4）、《国语·晋语》“疆志而用命”¹⁷（左丘明，1980：439）、《荀子·解蔽》“人生而有知，知而有志。志也者，臧也”（王先谦，2010：395）等，皆从“止”义。看来先秦典籍早有“志”字“之”义与“止”义混用的现象，因此“志”或可从“之”以表“心之所往”，也可从“止”指“止于心上”是有理据的。至于《诗·陈风·墓门》：“歌以讯之”（李学勤主编，1999：449）即“歌以讯止”¹⁸；《诗·小雅·车辖》：“高山仰止”（李学勤主编，1999：874），《释文》云：“仰止，本或做仰之”¹⁹等例中不难见先秦时“之”字、“止”字不分或混用的现象。用字尚且如此，不免让人大胆推测“志”之从“之”或从“止”不只是用字的不同而已，实质上它们在有些情况下是等同或是难以界分的。

秦后，《毛诗序》“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗”（李学勤主编，1999：6），其实已很好地将“志”之从“止”与从“之”义表现出来了。在这两句话中，可看出“志”与“诗”的关系——还未付诸于行动而止于心者乃为“志”，将心所记者付诸于行动，借语言的形式表达者为“诗”。“诗”正是将“志”之“止”义进一步延伸为“之”义的外部表征。心中有“志”后，以语言文字的形式述之为

¹⁶详见许富宏撰（2009），《鬼谷子集校集注》，页207的注1。

¹⁷详见左丘明（1980），《国语》（崧新校注本），页440的注5。

¹⁸详见李学勤主编（1999），《十三经注疏·毛诗正义》，页449的注3。

¹⁹详见李学勤主编（1999），《十三经注疏·毛诗正义》，页874的注1。

“诗”，故而《今文尚书·尧典》说“诗言志”（皮锡瑞，2004：83），《说文》表示“诗，志也”（许慎，2004：217），是原出有因的。

“言”，甲骨文“𠄎”、“𠄏”在舌“𠄎”的舌尖位置加一指事符号“一”，表示舌头发出的动作。金文“𠄎”将甲骨文的“𠄎”写成“𠄎”，篆文“𠄎”则再加一横为指事符号。当发展到隶书时，“𠄎”已简写成“言”，完全失去舌形。²⁰《说文解字》：“言，直言曰言，论难曰语。从口，平声。凡言之属皆从言。”（许慎，2004：51）因此，“言”即“直言”，把内心想法以“直言”的方式表述。所谓的“诗言志”，即把心里的“志”（内心想法、意志、识记等）以语言文字直接表达，而作为承载内心之“志”的外在语言形式即是“诗”。“诗”与“志”的关系就在于，“诗”若“在心”为“志”；“志”若“直言”则为“诗”，这样的一种源生关系。

处理了“诗言志”的关系，现在处理“诗缘情”说。将“诗”与“情”并列而谈的，最早应源于《诗大序》。《诗大序》曰：

诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。（李学勤主编，1999：6）

这里不难理解诗之成因乃“情动于中”。由于“情动于中”，所以得化成“言”而成为诗。此“中”与本章第二节论述《性自命出》时所引《大戴礼记·文王官人》

²⁰字形符号摘自 <http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=757>。

与《逸周书·官人解》“五气诚于中，发形于外”（前者见于《大戴礼记汇校集解》，方向东，2008：1025；后者见于《逸周书汇校集注》，黄怀信等，2007：778）的“中”同。《中庸》有载：“喜怒哀乐之未发，谓之中；发而皆中节，谓之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。”（朱熹，2006：18）朱熹注：“喜、怒、哀、乐，情也。其未发，则性也，无所偏倚，故谓之中。”（朱熹，2006：18）换言之，“情”“未发”时处于“中”，其乃“性”；当“性”因物而“动”而表现于外则为“情”，故曰“情动于中”。

那什么是“缘”呢？“缘”，彖，既是声旁也是形旁，表示动物的嘴，代表动物。篆文写成“緣”，乃“糸”（系，丝绳）加上“彖”（彖，代动物）。²¹《说文》：“缘，衣纯也。从糸，彖声。”（许慎，2004：275）据《现代汉语规范词典》，“缘”可解作：一、动词，指顺着；循着。二、介词或连词，表示原因或目的，相当于“因为”“为了”“由于”。三、名词，指原因；缘分；因缘；边。（李行健，2004：1613）仔细考察后，笔者认为“诗缘情”之“缘”当与《吕氏春秋·慎行论·察传》“缘物之情”（吕不韦，2006：1537）和《荀子·正名》“征知则缘耳而知声可也，缘目而知形可也”（王先谦，2010：417）之“缘”意同，二者皆指“因”²²。王先谦更为具体地表明“缘，因也。以心能召万物，故可以因耳而知声，因目而知形。”（王先谦，2010：417）故此，“诗缘情”之“缘”即指顺着与循着，表示原因或目的。

²¹字形符号摘自 <http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=1707>。

²²详见吕不韦著，陈奇猷校释（2006），《吕氏春秋新校释》，页1540的注21。

总括而言，从字根着手，“志”从“之”具“往”义，可视为心之所向往，如志向、意愿；“志”从“止”则具“藏”义，可视为止于心上，如识记、记忆也。

“言”即“直言”，把内心想法以“直言”的方式表述，因此所谓“言志”，即把心里的“志”——内心想法、意志、识记等，以语言文字的方式表达出来。“情”可指性情之“情”和事情之“情”。前者与“性”同源，乃人主体之情，指原初本真的情感，或具真、诚之意，或具情欲、欲望义；后者则指事件之本源，如“实情”、“情实”，指事情的本真实况。“缘”或作动词，指顺着、循着；或作介词或连词，表示原因或目的，相当于“因为”“为了”“由于”；或作名词，指原因、缘分、因缘、边。“缘情”之“缘”乃指顺着与循着，即依主体之真情或依事件之本源之意。

关乎“诗言志”与“诗缘情”的界定，笔者以为《今文尚书·尧典》“诗言志”（皮锡瑞，2004：83）说出现之时，“诗”专指《诗》，或其所辑录的作品，或先秦典籍中所出现的残诗或有目无辞者；但到了《文赋》“诗缘情”（刘运好，2007：22）说，“诗”已指向“诗”这一文体，二者有根本上的差别了。“志”与“情”处于内在、未发状态时同在于“心”；“情”的发生乃因客观事物所致，发于外的“情”会以“言”、“嗟叹”、“永歌”、“手舞”、“足蹈”（皆语出《诗大序》，李学勤主编，1999：6）等方式表现。当“情”以“言”的方式“形”之，即把“情”以语言文字的方式表达，与外在、已发的“志”为“诗”有异曲同工之嫌。然则人生而有“性”，“情”具有源于自然天性的特点；“志”却是人之心性与客观人文环境、教化积习等相互作用下的产物，具有一定价值导向的内心想法、意志或识记，二者的产生根源不同。

合言之，“诗言志”即指《诗》，或指其所辑录的作品，或指先秦时期未被收录其中的残诗，承载的是具有一定价值导向和政治含量的内容；而“诗缘情”则指“诗”作为文体而言，其所承载的是以语言文字所展现的主体之情或事件之本源，可以不具备政教色彩，这就是“言志”与“缘情”本质上的差异。

第三章 唐前“言志”而“缘情”的流变与对举

这一章主要梳理言志与缘情于先秦至魏晋南北朝的流变与对举关系。“诗言志”（皮锡瑞，2004：83）最早见于《今文尚书·尧典》，而《左传·襄公二十七年》也记载了七子赋诗，“以观七子之志”（李学勤主编，1999：1063）的情况，表现了“诗以言志”（李学勤主编，1999：1064）的社会功能。战国后期，《荀子·儒效》有“《诗》言是，其志也”（王先谦，2010：133），诸实例都明确地指出诗与“志”的关系，即使到了汉朝的《诗大序》，其“志者，志之所之也”（李学勤主编，1999：6）亦承此一说。在先秦时，基本上还是以“诗言志”为核心命题，本章第一节会加以整理论述。然而，到了汉代董仲舒却提出了与毛氏全然相异的解释学表述——“所闻诗无达诂，易无达占，春秋无达辞”（董仲舒，2005：21）的见解。“诗无达诂”与“诗言志”显然是两种不同的诠释方法，这在本章的第二节会进行处理。

魏晋南北朝是一个文学自觉的时代，这时期的文学摆脱了政教的目的，走向了抒情与娱乐，对形式美开始有了自觉性的追求，这在文艺思想与创作上皆是一大进步。相对于政教诉求较为浓厚的先秦两汉时期，魏晋南北朝更重视艺术审美特性，陆机《文赋》的“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”（刘运好，2007：22），正是在这样的背景因素下诞生了。在这样的一个重视形式美和娱乐性的背景源流下，文学发展走向了极端，产生了梁、陈之际，娱乐消闲、放荡绮艳的绮靡之作，可说与儒学对当时知识分子思想钳制性的强弱有直接或间接的关系，这在第三节会有详尽的叙述。

第一节 先秦——诗言志

《今文尚书·尧典》曰：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”（皮锡瑞，2004：83-84）但并没有更进一步的讨论“诗”与“志”的关系。据古今学者们的考证，学界一般认定该书最早作于西周时期，而涉及西周以前的《虞书》《夏书》《商书》等，当为战国时候的拟作或著述。²³以此而言，若要推溯“诗”与“志”的关系当以《左传》为宜。

“诗以言志”的实践见于《左传·襄公二十七年》中，七子赋诗以言志的情景。所谓“诗以言志”，孔颖达正义曰：“在心为志，发言为诗，是诗所以言人之志意也”（李学勤主编，1999：1064），表明了诗歌乃为表述赋诗者之志。在《左传·襄公二十八年》“赋诗断章，余取所求焉”（李学勤主编，1999：1077-1078）中，则更进一步说明赋诗者无需按照诗歌原意，只截取某一篇章或某一诗句以表达己志是允许的。从中可知，当时诗歌的意义即用以表达赋诗者之志，而这也正是春秋战国时期，各国政治外交的方式。他们或在享宴上吟诵诗歌以相互赞美、祝颂，或借古讽今、怨刺嘲讽，或含蓄委婉的处理政治与外交上的重大问题。这一种用诗的行为并不重视作诗人之志，只在乎其所撷取的诗片断之意义足以表达赋诗者之志，即使其所用为己之意与作诗人之原意不符也无妨，体现了“断章”的特色。

从现存文献来看，先秦诸子一般不写诗。他们活跃于政治活动，而诗是用来表达己见的一个工具。在用诗的过程中，使用者附会己意，“创造”出另一种诠释，同时也让当时的诗具备了政治指向和社会价值理念的功用。对他们而言，诗不是单

²³陈梦家《尚书通论》作此论。另，顾颉刚《从地理上证今本〈尧典〉为汉人作》一文，则将它推至西汉时期的作品。（详见陈良运，2003：31-33）

纯的文学文本，而是被赋予了社会政治功能，由于这样的观点，影响了他们诠释“诗”的观念。此时的“诗”之所以是言“志”的，是因为“诗”不仅寄予了用诗者之志，还具有指涉社会政治的功能。用诗者之志往往与其社会政治观念相关，即便是孔子，诗也被视为社会实用性工具，而不是纯粹的文学文本。《论语·阳货》：“子曰：‘小子！何莫学夫《诗》？《诗》，可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君。多识于鸟兽草木之名。’”（朱熹，2006：178）认为《诗》可以兴、观、群、怨，并且尽忠行孝，用于认识鸟兽草木的名字，高度概括了《诗》的社会功用性、政治功能，及其知识性意义。

对于“兴”，孔安国注：“引譬连类。”（李学勤主编，1999：237）朱熹注：“感发志意。”（朱熹，2006：178）意指诗歌的具体艺术形象可以感发情感，引起联想、想象活动，在感情的涌动中获得审美享受。以笔者的理解，所谓“兴”即作诗者可以透过比兴的方式以《诗》承载其感情或意志，而用诗者和读诗者可以透过用《诗》和读《诗》兴发感情或感慨，以之展现自己的意志，更甚者则理解并展现了作诗者之志。“观”，郑玄注：“观风俗之盛衰。”（李学勤主编，1999：237）朱熹注：“考见得失”（朱熹，2006：178），意味着可以从《诗》中观察到风俗和政治的得失，可以透过《诗》了解社会政治与道德风尚，以及作者的思想倾向与感情状态。此外，亦可透过诗达致观察自然的作用。“群”，孔安国注：“群居相切磋。”（李学勤主编，1999：237）朱熹注：“和而不流。”（朱熹，2006：178）认为《诗》可以沟通情感，除了让人互相切磋砥砺，提高修养之余，还可以促进社会人群交流思想感情，凝聚社会达致群体意识。“怨”，孔安国注：“怨刺上政。”（李学勤主编，1999：237）朱熹注：“怨而不怒。”（朱熹，2006：178）这表示

可以透过《诗》表达对社会不合理现象的不满，起到批判执政者为政之失，抒发对苛政的怨情，反映民情的作用。从上所述，我们可以知道先秦论诗一般都以其社会功用性出发，并不考虑作诗者之“志”。

对于诗的功用性，孔子早在其“不学《诗》，无以言”（朱熹，2006：173）中做了很好的表述，但在“兴”、“观”、“群”、“怨”四者当中，孔子以“兴”为首，则表现了他对《诗》艺术感染力的肯定。又，《论语·泰伯》中的“兴于《诗》，立于礼，成于乐。”（朱熹，2006：104-105）朱熹注：“兴，起也。诗本性情，有邪有正，其为言既易知，而吟咏之间，抑扬反复，其感人又易入。故学者之初，所以兴起其好善恶之心，而不能自己者，必于此而得之。”（朱熹，2006：104-105）可见早在春秋时期，孔子已认识到艺术的社会作用是通过文字的联想，以“兴”来实现的了。

语言本来就是多义性的，而诗的语言更是充满歧义性，加之“比兴”所发挥的想象效益，更是让诗人透过诗所要表达的意思很难被完全的理解。即便诗人表达的意思“明确”，但因为解读者与作诗者所处的年代或文化背景有所差异，造成语言因着文化语境、社会背景等的差异而有不同的诠释，让诗在解读过程中愈发地模糊难解。也许孟子发现了这点，所以他提出“以意逆志”（李学勤主编，1999：253）和“知人论世”（李学勤主编，1999：291）。“以意逆志”出自《孟子·万章》上篇“故说诗者不以文害辞，不以辞害志。以意逆志，是为得之”（李学勤主编，1999：253）；而“知人论世”则出自《孟子·万章》下篇“以友天下之善士为未足，又尚论古之人。颂其诗，读其书，不知其人可乎？是以论其世也，是尚友也。”（李学勤主编，1999：291）对于前者，亚圣认为，评论诗的人，应该从作品的整体性出发，

依据作品的全篇立意，理解诗作的主旨以探索作者的心志，而不是把篇章割裂为文字的片段，断章取义地曲解辞句，或是以辞句的表面意义曲解诗的真实含义，唯有如此才是真正地读懂了作品。

对于“以意逆志”中的“意”，历来有两种诠释，有者认为是“说诗者”之“意”；有者认为是“作诗者”之“意”。汉代经学家赵岐、宋代理学家朱熹和蒋伯潜都支持前一说法。赵岐《孟子注疏》说：“志，诗人志所欲之事。意，学者之心意也。……人情不远，以己之意逆诗人之志，是为得其实矣。”（李学勤主编，1999：253）朱熹注曰：“当以己意迎取作者之志，乃可得之。”（朱熹，2006：306）他们都强调读诗人必须全面地领会诗篇之含义，有了正确的认识方可得作者之志。支持后一说法的有清人吴淇，他在《六朝选诗定论缘起》中明确表示应以作诗者之意探求作诗者之志。近人王国维虽偏向第一种说法，但他在《玉溪生年谱会笺序》将“以意逆志”与“知人论世”结合起来解释，认为“意逆”虽在说诗者，但说诗者在对作品进行解释时，应贯彻“知人论世”的原则，以该诗人所处之世推测其人之意，然后再以其人之意的了解推测其志，避免主观武断之弊。王国维的这一套说法是较为客观，也较为合理。

从以上资料来看，“以意逆志”中的“意”可有三种诠释：一，“说诗者”之“意”；二，“作诗者”之“意”；三，客观地存在于诗篇中的“意”。在文学解读的过程中，我们常会遇到不晓得哪一种诠释更接近真实的情况，所以我们有必要先厘清几个问题，那就是“说诗者”是否有真正诠释“作诗者”之“意”的可能，这是其一。其二，姑且认为“说诗者”有追溯“作诗者”之“意”的可能，以最大限度的客观角度去揣摩“作诗者”之“意”，那也只能说是以“说诗者”之“意”

出发，毕竟我们如今也无法与“作诗者”对质。况且文字有其自身的系统性，文本本身更有其独立性，其歧义性是超乎作者所能给予的。依此而言，把“意”看成是独立存在于诗歌文本中的意义似是更为恰当的！其实，不论是“说诗者”之“意”、“作诗者”之“意”还是诗篇中的“意”，这三者并无冲突。“己意”似是以读诗者自己为出发点，但这“出发点”却是以“文中之意”为基础的。在解读的时候，读诗者会结合自己的生活经验，以“推己及人”之法，以“将心比心”的方式去领会或推测诗人在诗中所寄寓的“文中之意”，从而理解诗歌的内容和主旨，而这就是孟子所谓的“以意逆志”——以己意（诠释者/诗歌接受者）透过“文中之意”与“知人论世”，逆向揣摩作诗者的本意。

尽管对“意”的诠释有不同，但对于“志”，大都认为是作诗者之志。这在某种程度上，孟子已有了诗人于作品中寄予己志的模糊意识，所以才有诗歌接受者应当深入作品去体会继而推测作者之“志”之说。就孟子看来，单纯从“文意”去理解作诗者的意图是不够的，所以他提出了“颂其诗，读其书，不知其人可乎？是以论其世也”（李学勤主编，1999：291），认为诵诗、念书仍需了解作者并研究其所处的时代背景，从中了解作者立身处世的态度，如此才能学到作品的精髓，与古人为友。于此，孟子提出了一个极其重要的概念：文学作品和作家本人的生活思想以及时代背景有着极为密切的关系，只有透过知其人、论其世，了解了作者的生活思想和写作的时代背景，才能客观、正确地理解和把握文学作品的思想内容，是一种就诗说诗的诗学态度，而这相对于《左传》着重赋诗人之志的诗学思想是更为进步的。这里可以看到孟子所处时期，从原先只重视赋诗者之“志”，开始有了着重作诗者

之“志”的转变。连接作诗者与读者的桥梁就是“意”、“知人”和“论世”，而这三者却不必然与政教相挂钩，可算是诗论的一大跃进。

来到了战国末期，荀子在《荀子·儒效》提出：

圣人也者，道之管也。天下之道管是矣，百王之道一是矣，故《诗》、《书》、《礼》、《乐》之归是矣。《诗》言是，其志也；《书》言是，其事也；《礼》言是，其行也；《乐》言是，其和也；《春秋》言是，其微也。故《风》之所以为不逐者，取是以节之也；《小雅》之所以为《小雅》者，取是而文之也；《大雅》之所以为《大雅》者，取是而光之也；《颂》之所以为至者，取是而通之也。天下之道毕是矣。乡是者臧，倍是者亡。乡是如不臧，倍是如不亡者，自古及今，未尝有也。（王先谦，2010：133-134）

文中将《诗》《书》《礼》《乐》《春秋》等文体特性与作用做了明确的区分，并凸显了各文体的本体特征。王先谦《荀子集解》载：“刘台拱曰：‘“之”下当有“道”字，与上两“之道”对文’。”（王先谦，2010：133）又：“是儒之志”（王先谦，2010：133），可知荀子所谓“《诗》言是”的“是”指的是“圣人之道”，而《诗》所言的“圣人之道”，是“志”，这“志”指向“儒之志”。于斯，荀子对《诗》所言之“志”的内涵作了明确的规定，即《诗》所言的“志”是《诗》中所蕴含的儒家治理天下之“道”，而不再只是作诗人自己思想情感的抒发和表达，

继承了一贯《诗》的社会功能性说法，却偏离了孟子的诗学观点。这样带着政教色彩的诗学传统一直持续着，汉代毛亨²⁴的《诗大序》是最佳的继承者。

第二节 汉代——风动教化

《毛诗序》堪称中国最早而完整的文艺理论，其内容一直引导着历来的诗学研究者，“志”与“情”的相交合即从中获得灵感与印证。《毛诗序》秉承着早前诗、乐、舞密切合一的观点，首次将“情”与“志”联系起来，为“诗言志”说又开启了另一扇窗。《诗大序》道：

诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。情发于声，声成文谓之音。治世之音，安以乐，其政和。乱世之音，怨以怒，其政乖。亡国之音，哀以思，其民困。故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。（李学勤主编，1999：6-10）

在《诗大序》看来，“诗”乃已发为“言”之“志”，而未发之“志”在于“心”。这发于“言”之“志”与“情动于中”有关系，惟“情动”了，乃以“言”“形”之。当“言”不足以承载其“情”时则“嗟叹”，“嗟叹”不足以表达时“永歌”，若“永歌”再不足以表达则以“手舞”、“足蹈”。于此，我们看到了“情”与“志”的关系，也看到了诗、乐、舞的关系。孔颖达曰：

²⁴按：《诗序》的作者，说法不一，其中有郑玄《诗谱》：“《大序》为子夏作，《小序》子夏、毛公合作。”《孔子家语》中王肃注：“子夏所序《诗》，即今《毛诗序》。”《后汉书·儒林传》：“卫宏受学谢曼卿作”等等，不复赘述。（详见吴泽炎，黄秋耘，刘叶秋编纂，1989：2887）

上言用诗以教，此又解作诗所由。诗者，人志意之所之适也；虽有所适，犹未发口，蕴藏在心，谓之为志；发见于言，乃名为诗。言作诗者，所以舒心志愤懣，而卒成于歌咏，故《虞书》谓之“诗言志”也。包管万虑，其名曰心；感物而动，乃呼为志。志之所适，外物感焉，言悦豫之志则和乐兴而颂声作，忧愁之志则哀伤起而怨刺生。《艺文志》云：“哀乐之情感，歌咏之声发”，此之谓也。正经与变，同名曰诗，以其俱是志之所之故也。（李学勤主编，1999：6）

孔颖达将诗人作诗之原由归结于诗人心中有志，诗即为诗人志之所发。志为何而发呢？乃因“外物感焉”。接着他又说：

上云“发言为诗”，辨诗、志之异，而直言者非诗，故更序诗必长歌之意。情谓哀乐之情，中谓中心，言哀乐之情动于心志之中，出口而形见于言。初言之时，直平言之耳。平言之而意不足，嫌其言未申志，故咨嗟叹息以和续之。嗟叹之犹嫌不足，故长引声而歌之。长歌之犹嫌不足，忽然不知手之舞之、足之蹈之。言身为心使，不自觉知举手而舞身、动足而蹈地，如是而后得舒心腹之愤，故为诗必长歌也。圣王以人情之如是，故用诗于乐，使人歌咏其声，象其吟咏之辞也；舞动其容，象其舞蹈之形也。具象哀乐之形，然后得尽其心术焉。“情动于中”，还是“在心为志”，而“形于言”，还是“发言为诗”，上辨诗从志出，此言为诗必歌，故重其文也。……《艺文志》云：“诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。”然则在心为志，出口为言，诵言为诗，咏声为歌，播于八音谓之为乐，皆始末之异名耳。（李学勤主编，1999：6-7）

在孔颖达看来，“诗”与“歌”的差别在于前者“诵言”，后者“咏声”，但“永歌、长言为一事也”（李学勤主编，1999：7），不过是表达程度不同而有不一样的称呼。当“诗”不足以承载所要表达之“情”与“志”时，则以“歌”表达。“歌”若不足以表达，则以“手舞足蹈”的方式表达。他所定义的“情”，是指“哀乐之情”，“中”指“中心”，是“心志之中”，而“哀乐之情”就处于“心志之中”。他认为“情发于声”（李学勤主编，1999：7），也就是人将“哀乐之情发见于言语之声”，但人“发于声”之时还“未有宫、商之调”（李学勤主编，1999：7），只有纯粹的声而已，当来到作诗的时候，“声”经过调节，已有“次序清浊，节奏高下，使五声为曲，似五色成文”（李学勤主编，1999：7）。对他而言，“情”（声/歌）与“志”（言/诗）乃一体两面，所以他说“设有言而非志，谓之矫情，情见于声，矫亦可识。”（李学勤主编，1999：7）因此，“情”之合宜适度就可谓之“志”，这就是他所谓“始末之异名”的由来，深得《诗大序》的主旨。

汉儒所作之《礼记·乐记》也有类似的载述：

凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚、羽旄，谓之乐。

乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声啍以杀。其乐心感者，其声啍以缓。其喜心感者，其声发以散。其怒心感者，其声粗以厉。其敬心感者，其声直以廉。其爱心感者，其声和以柔。六者非性也，感于物而后动。

是故先王慎所以感之者。故礼以道其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。
礼、乐、刑、政，其极一也，所以同民心而出治道也。

凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声。声成文，谓之音。（李学勤主编，
1999：1074-1077）

其所谓“乐”，是动听之“音”所形成，而“音”是从“声”之成“文”才有；那
“声”则是由“人心”因“物”所“感”而“动”才形成，至于“人心”何以有所
“动”，那就全因为“情”了。依此顺序为：人心…>感物而动…>情->声->音->乐。
在《乐记》中不难发现其多次强调“乐也者，动于内者也”、“夫乐者乐也，人情
之所不能免也”，并且确切地表示“诗，言其志也；歌，永其音也；舞，动其容也。
三者本于心，然后乐气（当作“器”）从之。”由此可见，《诗大序》的观点与之
同出一辙。

《礼记·乐记》与《诗大序》皆是从诗歌发生学的角度去看诗之抒情与言志
相统一的本质特征，与先秦时期的用诗和诗歌接受有所不同。《礼记·乐记》的“情
动于中，故形于声”（李学勤主编，1999：1077）与《诗大序》的“情动于中而形
于言”（李学勤主编，1999：6）和“情发于声”（李学勤主编，1999：7），贴切
地表明了“情”在“中”，“动”而后形成“声”与“言”，即乐与诗，反溯出诗
乐乃产生于人心，已有诗乐出自主体情感的意识。然而，《诗大序》的内涵并不止
于此，它还进一步的联系了诗与志的关系，曰：“诗者，志之所之也，在心为志，
发言为诗。”（李学勤主编，1999：6）其所谓的“在心为志”与“情动于中”虽不

能等同，却也将“志”与“情”的关系拉近，谱出了“诗”与“志”、“情”千年来难分难解之“韵事”。

或许我们可以这么说，《诗大序》虽不像唐人孔颖达确切地表示：“在己为情，情动为志，情志一也”（李学勤主编，1999：1455），但其对于“情”、“志”具有共同的源发点和载体是默认的，即“在心为志，发言为诗”与“情动于中而形于言”（皆语出《诗大序》，李学勤主编，1999：6）。

“志”之未发时处于“心”，“情”之未发时藏于“中”；“志”发成“言”为“诗”，“情”为物所动亦成“言”。就相同处，“志”与“情”皆存藏于内，发于外则成言；就相异处，“情”感于物而动，是纯粹性的感动而发，属于性情，而“志”则是“情感”或“性情”经过理性节制后的表现，然后再进一步将“言”外化为“诗”。“情”成“音”，抒发的是内里所感受到“安乐”、“怨怒”与“哀思”之情，仅为抒发，所抒发之“音”不具社会功能性；而“志”发于“诗”，则具备了“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”（李学勤主编，1999：10）的社会功用，与纯粹的情感抒发有所不同。

朱自清《诗言志辩》说得好：

诗乐不分家的时代只着重听歌的人；只有诗，无诗人，也无“诗缘情”的意念。

诗乐分家以后，教诗明志，诗以读为主，以义为用；论诗的才渐渐意识到创作诗人的存在。他们虽还不承认“诗缘情”的本身价值，却已发现了诗的这种作用，并且以为“王者”可由这种“缘情”的诗“观风俗，知得失，自考正”。……但《诗大序》既说了“在心为志，发言为诗”，又说“情动于中而形于言”，又说“吟咏性

情”；后二语虽可以算是诗“言志”的同义语，意味究竟不同。《大序》的作者似乎看出“言志”一语总关乎政教，不适用于原是“缘情”的诗，所以转换一个说法来解释。……可见“言志”跟“缘情”到底两样，是不能混为一谈的。（朱自清，2010：22-23）

从中可知“诗言志”说出现之时，重视的是诗歌的政教功用性，而《诗大序》虽已意识到诗人在创作诗歌时，主体情感的抒发性，但毕竟还是被“言志”的儒家色彩所捆绑，强调统治者利用诗歌自上而下对人民实施教化，引导风俗的作用。同处汉代的郑玄也是如此。他在为《中庸》：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。”（李学勤主编，1999：1422）作注时曰：“中为大本者，以其含喜怒哀乐，礼之所由生，政教自此出也。”（李学勤主编，1999：1422）更把“中”视为礼与政教之发源。

不过，不难看出当诗论发展到《诗大序》之时，汉儒已清楚地认识到音乐当以“情”为基础，可音乐却不足以承载教化社会的功能，唯有“志之所之”（李学勤主编，1999：6）的“诗”才能。可诗、乐、舞本一体，因此诗乐之本乃“情”是不移的事实，而诗更是主体内在情感意识在受理性节制后的外在表现，正符合了“发乎情，止乎礼义”（李学勤主编，1999：15）的制约。由于汉代时期的《诗》被经化，诗被贴上具有“经”意义的标签，“美刺”或“主文而谏”（皆语出《诗大序》，李学勤主编，1999：13）成其主要特色。“主文而谏”，郑玄笺：“主文，主与乐之宫商相应也。谏，咏歌依违，不直谏。”（李学勤主编，1999：13）意

即透过合乐的诗歌，以寓规劝之意。这虽为凸显《诗》之功能性而有，却也为《诗》之经化提供了立足点。

《诗》为乐之辞，“发乎情”乃其本质，为了满足诗“止乎礼义”的表现，《诗大序》将无法被强制化体现“礼义”之诗归于“王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗”（李学勤主编，1999：14）之因，乃有“变风”与“变雅”的作品。从积极义来看，“礼”能兴发与文饰“情”；从消极面来说，“礼”制约与收敛“情”。从这儿就看到了汉儒对于《诗》功能性的看重乃继承着先秦观点而来，却不否定《诗》的发生与“情”有关。后来，班固《汉书·礼乐志》又作补充：

《六经》之道同归，而《礼》《乐》之用为急。治身者斯须忘礼，则暴嫚入之矣；为国者一朝失礼，则荒乱及之矣。人函天地阴阳之气，有喜怒哀乐之情。天禀其性而不能节也，圣人能为之节而不能绝也，故象天地而制礼乐，所以通神明，立人伦，正情性，节万事者也。（王先谦，2012：1445）

在在皆反映了礼乐具有“正情性”的功能。而后，他表示“和亲之说难形，则发之于诗歌咏言，钟石箎弦。”（王先谦，2012：1447）更可见诗、乐本于心的特质，并与一直以来对不合乐的“言”称为诗，合乐者为歌的观点相符。

不过，与毛亨同处西汉时期的董仲舒²⁵，似乎有着与毛氏不同的观点。董仲舒认为：

²⁵毛亨的生卒年不详，但据文献记载，毛亨学《诗》于荀子，而其《诗》学则传自于子夏，曾作《毛诗故训传》，故推测生活年代约在公元前三世纪至公元前二世纪之间，属汉文帝至汉景帝时期，而董仲舒的生卒年被记载为公元前179年至公元前104年，故毛亨应比董仲舒早。

难晋事者曰：“《春秋》之法，未逾年之君称子，盖人心之正也。至里克杀奚齐，避此正辞而称君之子，何也？”曰：“所闻‘《诗》无达诂，《易》无达占，《春秋》无达辞’，从变从义，而一以奉人。仁人录其同姓之祸，固宜异操。晋，《春秋》之同姓也。骊姬一谋而三君死之，天下之所共痛也。本其所为为之者，蔽于所欲得位而不见其难也。《春秋》疾其所蔽，故去其正辞，徒言君之子而已。……”
(董仲舒，2005：21)

其所谓“诂”，《说文》：“诂，训故言也，从言古声。《诗》曰诂训。”（许慎，2004：52）《说文解字注》：“故言者，旧言也。训故言者，说释故言以教人，是之谓诂。”（段玉裁，2006：92）故其本义乃以今言释古语。《春秋繁露义证·精华》载：

《春秋》，即辞以见例。无达辞，犹云无达例也。程子云：“《春秋》以何为准？无如中庸。欲知中庸，无如权。何物为权？义也，时也。《春秋》已前，既已立例，到近后来，书得全别，一般事便书得别有意思。若依前例观之，殊失也。《春秋》大率所书事同则辞同，后人因谓之例。然有事同辞异者，盖各有义，非可例拘也。”

案：程子说《春秋》例，与从变从义之旨合。（苏舆，2010：95）

苏舆解释“《春秋》无达辞”时详引程子的说法，显然认同他的观点“与从变从义之旨合”。以此说来，“《春秋》无达辞”的意思就是，《春秋》对于相同事件的

措辞，会有不一致的情况出现，这是因为这些事情各有其义，在本质上并不一致，所以不能拘于成例去解释。笔者试着以苏舆对“《春秋》无达辞”的解释去类推“《诗》无达诂”，这就意味着《诗》并没有一成不变的解释。

在讨论“《诗》无达诂，《易》无达占，《春秋》无达辞”这一命题前，有三个问题需要弄清楚，那就是理论话语的原创、产生时间以及该理论话语源于经学解释抑或是文学解释。关乎原创，文献记载虽以董仲舒为早，但从“所闻”已可知其非原创，而其后的刘向《说苑·奉使》亦有“传曰：‘《诗》无通故，《易》无通吉，《春秋》无通义’”（刘向，1987：292-293）之说，也表明乃“传曰”，体现了今文经家凭记忆默书的特色，也说明了此说由来已久，是当时可被接受的理论观点。

至于该理论话语的产生时间，学者一般持有两种意见，分别是“前代说”和“同代说”。支持“前代说”的学者如王运熙等，大都认为该理论当由先秦人所提出，“它首先是根据春秋以来诸侯国之间，在政治、外交场合中赋《诗》言志时断章取义的情况下而提出的理论。”（王运熙，1996：468）同持“前代说”的另一一些学者则认为该思想伏根于先秦，从老子说“道”的“道可到非常道”（王弼，2010：1），已表述了语言对于揭示深邃思想的局限性，可见一斑。另外如《易经·系辞上》的“见仁见知”（李学勤主编，1999：269）、“言意之辨”（李学勤主编，1999：291）和《庄子·秋水》的“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之所不能论，意之所不能察致者，不期精粗焉”（郭庆藩，2010：572），也明确表明语言所能表征的只是事物的表层和粗浅性质，却无法探触更深层和隐微之真理。同样的，“言”无法表“意”之深邃，“意”对“言”的诠释也是充满多元性，否则哪会有

以《诗》言志，将《诗》运用于政治外交，或是嵌入教化思想，使之脱离原诗语境，只求表现引诗者主观性解释，并合理化曰之“赋诗断章，余取所求焉”（李学勤主编，1999：1077-1078））的说辞？可见“《诗》无达诂”早有其历史渊源，虽没明文规定，却一直实践于教育与政治场合上。

持“同代说”者，如清代经学家陈乔枏则认为“《诗》无达诂”的说辞可能与汉代讖纬之学的社会思潮有关，他说：

“《诗》无达诂”，谓有四始五际也；“《易》无达占”，谓有六日七分也；

“《春秋》无达辞”，谓有三科九旨也。《汉书·翼奉传》言《易》有阴阳，《诗》有始际，《春秋》有灾异，皆列终始，推得失，考天心，以言王道之安危。翼氏称师说，以《齐诗》五际之要与《易》阴阳、《春秋》灾异并论，合于纬义。（陈乔枏，1997：1163-1164）

其把《诗》“神”化，认为它亦如《易经》《春秋》寓有高深智慧，可“推得失，考天心，以言王道之安危”，将之纳入了天人感应的思维模式中是也。与此同时，《汉书·眭两夏侯京翼李传》赞曰：“假经设谊，依托象类，或不免乎‘亿则屡中’”²⁶（王先谦，2012：4929）和《汉书·谷永杜邺传》的“案《春秋》灾异，以指象为言语，故在于得一类而达之也”（王先谦，2012：5260）如出一辙，可见当时讖纬之盛行。然而，这些都不足以断定该说产自当代。

²⁶详见班固撰，王先谦补注（2012），《汉书补注》，页4930的注6。

依笔者之见，“《诗》无达诂”的传统早在先秦之时已有。春秋战国时代，赋《诗》断章取义是一种风潮，借古语以说“我”之情志，是常有之事。汉人解《诗》难道不也是如此？汉人解《诗》往往企图透过诗之表意，揭示其中的微言大义，包括其所隐含的政治意义、伦理观念或是天之旨意，动辄求高求远，偏离诗之本意不在话下。加之汉代讖纬盛行，以讖书、纬书的形式指涉王道得失、政治兴废是汉代的普遍现象，将经典化为政治工具的最好方法就是让经典的诠释可以多变，以化为己用，否则又如何让经典具备政治功能性呢？所谓“《诗》无达诂”的话语不过是董氏以明文的方式，表述了汉代以前与当代对引用经典与诠释经典的一种风潮。

那么，这一命题是出于经学解释还是文学解释呢？从《春秋繁露·精华》的文意可知，“所闻”句乃董氏为答“难晋事者”而来，其所答之事出自《春秋·僖公九年》所记的“冬晋里克弑其君之子奚齐”，因此我们可以确定其解《春秋》经乃其主要目的，将《诗》《易》《春秋》并置一是因为这三本书本就是儒家经典，三者并置并无不可；二是运用排比句式可达致加强语气的效果，以强调“《春秋》无达辞”这主旨。

“《诗》无达诂，《易》无达占，《春秋》无达辞”命题的形成是离不开汉代经学思想和语境的，而经典的“可多解性”正是今文经家解经最直观的思想反照，也是该派别重“微言大义”自然推衍的结果。由于文献有限且年代久远，虽知该话语非董氏原创，而董氏的引述也只为解释《春秋》经无疑，但因其明文记述，该话语产生了深远的历史效果，带来了由“《诗》无达诂”到“诗无达诂”，经学阐释命题到文学阐释命题的转化，给后世“预留”了“诗无达诂”这一文学多解性的表述。

还是周裕锴说得中肯，一语中的地阐明了五经被当成干预现实的工具是常有的事，而把灾异与在位者的政绩相联系也只为引起后者的恐惧而自制，谓：

事实上，不止是《诗经》中的诗句，《春秋》《尚书》《易经》中的文句，也被经学家们用作干预现实的工具，如《汉书·五行志》多载有董仲舒《灾异之记》的文字，大致是将春秋以来的各种灾异与当时统治者的各种劣迹弊政相联系，希望以此引起汉帝对灾异的恐惧感。由于儒家“五经”的原文在不同的场合为了适应不同的需要，常常被赋予不同的意义，因时制宜，随机应变，用董仲舒的话来说，叫做“从变从义”，因此便自然出现了“《诗》无达诂，《易》无达占，《春秋》无达辞”的现象。值得注意的是，“《诗》无达诂”在后来的文学批评中渐渐被误读为“诗无达诂”，成了主张走向诠释多元化的名言，而推寻其原始意义，不过是西汉今文经学家“六经注我”的灵活阐释方式的真实写照罢了。（周裕锴，2003：74）

汉代开始，人们不仅“我注六经”，也实践着“六经注我”。董氏似是可以接受经典阐释的多样性的，但在他看来，这所谓的“多样性”还是得在“从变从义，而一以奉人”（董仲舒，2005：21）的前提下进行，不可任意曲解经典之大义。对于“从变从义，而一以奉人”，《春秋繁露义证·精华》道：

卢云：“疑当作奉天”。

輿案：凌本无“人”字，连下“仁人”为一句，非。本书言奉天者，屡矣，《楚庄王篇》云“奉天而法古”，《竹林篇》云“上奉天施”，皆是。盖事若可贯，以

义一其归；例所难拘，以变通其滞。两者兼从，而一以奉天为主。（苏舆，2010：95）

其意即“从变从义，而一以奉人”乃“从变从义，而一以奉天”，所以“从变从义”以“天”为依归。在先秦两汉时期，“天”一般与“圣人”相联系，这里的“天”亦指“圣人”，而这“圣人”又与“王道”、“王事”有密切关系，并演化为“义”。即便董氏的“从变从义，而一以奉人”是以“天”为解经命题的准则，但却是以社会伦理为内涵，以“义”作为人们行为的规范。董仲舒曾说：

君子知在位者不能以恶服人也，是故简六艺以赡养之。《诗》《书》序其志，《礼》《乐》纯其美，《易》《春秋》明其知，六学皆大，而各有所长。《诗》道志，故长于质；《礼》制节，故长于文；《乐》咏德，故长于风；《书》著功，故长于事；《易》本天地，故长于数；《春秋》正是非，故长于治人；能兼得其所长，而不能遍举其详也。（董仲舒，2005：9-10）

文中表示六经各有其明确的指向性，发挥着特定的政治伦理功能，而《诗》则具有“序其志”的功能，且“《诗》道志，故长于质”，可见他并没有因为六经的可多解性而背离了“诗言志”的传统。

总括而言，在对六经的阐释上，董仲舒的引文突破了经典的文字界限，既准确地描述并归纳了当时的解经现象，使六经具备了“借古喻今”的功能性之余，也赋予了经典可以做新诠释的时代诉求。然而这一些对经典的阐释是统摄在天的哲学精

神下，以天道来言人事，与他“道之大原出于天，天不变，道亦不变”（王先谦，2012：4046-4047）的绝对权威性一致。对董仲舒而言，“道”是社会据以存在的根本原理，而三纲五常是其核心。“天”作为自然界的最高主宰或天意，社会的最高原则乃由天所定。天永恒不变，故而按天意所建立的社会之“道”，也是永恒不变。

《汉书·董仲舒传》载：

道者，所繇适于治之路也，仁义礼乐皆其具也。故圣王已没，而子孙长久安宁数百岁，此皆礼乐教化之功也。……乐者，所以变民风、化民俗也。其变民也易，其化人也著。故声发于和而本于情，接于肌肤，臧于骨髓。故王道虽微缺，而箎弦之声未衰也。（王先谦，2012：4022-4023）

又：

天令之谓命，命非圣人不行，质朴之谓性，性非教化不成，人欲之谓情，情非度制不节。是故王者上谨于承天意，以顺命也。下务明教化民，以成性也。正法度之宜，别上下之序，以防欲也。（王先谦，2012：4043-4044）

诗乐本同源，董仲舒在论及礼乐时着重其教化功能，在论及“性”、“情”时也表明需要教化与制度以节制，可见他在对于《诗》功能的阐释上，秉持着先秦时的文学观，认为“《诗》序志”（董仲舒，2005：9）和“《诗》道志”（董仲舒，2005：10），倒是后人“断章取义”放大了“《诗》无达诂”的文学多解性！在董仲舒看

来,《诗》再无“达”“诘”,其本质仍是服务于政治、臣服于“从变从义,而一以奉天”(董仲舒,2005:21)的原则是确切不移的。

第三节 魏晋南北朝——诗缘情

“言志”传统一直统领着先秦两汉的文学思想,直至魏晋南北朝的到来。魏晋南北朝是一个文学自觉的时代,这时期的文学摆脱了政教的目的,走向了抒情与娱乐,对形式美有了自觉性的追求。鲁迅〈魏晋风度及文章与药及酒之关系〉是这么说的:

他(指曹丕)说诗赋不必寓教训,反对当时那些寓训勉于诗赋的见解,用近代的文学眼光看来,曹丕的一个时代可说是“文学的自觉时代”,或如近代所说是为艺术而艺术(Art for Art's Sake)的一派。(鲁迅,2006:107)

魏晋南北朝相对于政教诉求浓厚的先秦两汉而言,它是更为重视艺术的,故而有了中国文学史上的首篇文学批评专论——《典论·论文》。

曹丕的《典论·论文》²⁷如今仅存七百余字,其中却阐述了非一般的文学观点。该文先是批评了“文人相轻”的陋习,再一一列举建安七子对各种文体的掌握能力,评点他们虽各有所长,但亦有不足之处,以此将文体分为“四科”——“奏议”、“书论”、“铭诔”和“诗赋”,并注明不同文体的写作要求分别是“宜雅”、“宜理”、“尚实”和“尚丽”,对各种体裁与其风格特征都有了比较正确的认识。此

²⁷《典论·论文》原文参考自《曹丕集校注》(魏宏灿,2009:313-314)。

时的“诗”已不再局限于“诗言志”说出现之时，专指《诗》或先秦典籍的残诗，而是指一独立于奏议、书论等以外的文体，乃文学观念的一大跃进。接着，文章提出了对后世影响至深的“文以气为主”说，认为“气之清浊有体，不可力强而致”且“虽在父兄，不能以移子弟”（皆语出《典论·论文》，魏宏灿，2009：313），以“气”指涉作家的个人气质与个性，无形中体现出其对作家品格的重视。最后的“盖文章，经国之大业，不朽之盛事”（魏宏灿，2009：313）一段名句，则把文学价值提高到前所未有的高度，曹丕俨然成了当时文学自觉的先锋。

《典论·论文》虽短，贡献却广，“诗赋欲丽”（魏宏灿，2009：313）论更是如此。“丽”，甲骨文“麗”像鹿“𧇧”头上长着一对鹿角“𧇧𧇧”。²⁸《说文》释“丽”：“旅行也。鹿之性，见食急则必旅行。从鹿丽声。《礼》：‘丽皮纳聘。盖鹿皮也。’”（许慎，2004：203）《古汉语常用字字典》解为成对，成双；附着，依附，引申为施加；文辞华丽，华美，而后引申为入之貌美，漂亮。（王力等，2005：232-233）“诗赋欲丽”，魏宏灿认为“诗歌辞赋要辞藻华丽”（魏宏灿，2009：316），故作为诗论而言，其“丽”当指文辞之丽，鲁迅认为“华丽即曹丕所主张”（鲁迅，2006：108），以及“汉文慢慢壮大起来，是时代使然，非专靠曹操父子之功的。但华丽好看，却是曹丕提倡的功劳”（鲁迅，2006：109）亦持此意。于此所展现的是魏晋时期对文学审美特性已有了自觉的追求，可惜的是曹丕对“丽”未有多加阐释，但庆幸的是有陆机《文赋》的应时而生。

《文赋》开篇即表明他做赋的主旨乃因“恒患意不称物，文不逮意。盖非知之难，能之难也”（刘运好，2007：2），故而“以述先士之盛藻，因论作文之利害所

²⁸字形符号摘自 <http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=2947>。

由，它日殆可谓曲尽其妙”（刘运好，2007：2），说出了创作是为了“意”、“物”相称，“文”可“逮意”的意图，但要协调其中“意”、“物”和“文”的关系，却是一大难题，因此有了以前人作品为鉴，讨论文学创作上好坏的关键原因和基本规则。该赋文辞琢丽追妍，想象奇特，对创作有大篇幅地论述，并评论了各种创作的弊病，而其对于剽窃不赞许的态度，颇有见地。赋中，陆机将文体细分为十种，曰：

诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。碑披文以相质，诔缠绵而凄怆。铭博约而温润，箴顿挫而清壮。颂优游以彬蔚，论精微而朗畅。奏平彻以闲雅，说炜晔而譎诳。虽区分之在兹，亦禁邪而制放。要辞达而理举，故无取乎冗长。（刘运好，2007：22-23）

较之曹丕“四科”是更为详尽的，其中的“诗缘情而绮靡”更广为人谈。“绮”，篆文“綺”，乃“糸”（糸，丝绸）加上“奇”（奇，特别）。²⁹《说文》释“绮，文缯也。从系，奇声”（许慎，2004：273）；《古汉语常用字字典》解为“有花纹的丝织品”和“美丽，华丽”（王力等，2005：302）。对于“靡”，《古汉语常用字字典》解为：一、无、没有、不；二、倒下；三、浪费、奢侈；四、细腻、华丽；五、通“摩”。（王力等，2005：261）

“绮”出自糸部，系者，细丝也，可知“绮靡”本指精而细的丝织品，后引申为美盛、美好、秀美之意，被当作形容词来描述艺术作品，故而陆机的“绮靡”之

²⁹字形符号摘自 <http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=1789>。

意，不只形容诗歌的文体特征，也指诗歌的艺术修饰方面。对于“绮靡”历来学者有不同的见解³⁰，李善曾为之注曰：“精妙之言。”（郭绍虞主编，2006：75）其中陈柱认为“绮”言其文采，“靡”言其声音³¹；王运熙则将“绮靡”之义单纯地释为文采美丽繁盛，不认同“绮靡”当释为“侈丽”和“浮艳”，或将“绮”和“靡”拆开解释。王运熙在《魏晋南北朝文学批评史》中表明：

以“绮靡”言诗，是说诗歌应该美好动人。它并非仅仅指辞藻华丽，更无须解作“绮”指文彩，“靡”指声音；而是就作品的体貌而言，指诗总体上给人以美丽动人之感，其中自亦包括情感的动人。这样不提诗的政治教化作用而强调其审美特征，当然是文学独立性加强的反映。（王运熙、杨明，1989：103-104）

他把“绮靡”与“情感”直接挂钩，指出应从诗歌整体来看“绮靡”之意，而其中包括了诗歌情感的动人，是一大突破。如此说来，“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”表示了诗和赋这两种文体的主要表现功能乃“缘情”、“体物”。诗是因情动而来，自要写得华美细腻；赋是用来状物，自得写得清楚明朗。中国古代文体繁富，各种文体都有其相对特定的抒写对象和语言形式风格要求，这两句恰恰点出了诗和赋的基本职能与特点，也合乎《文赋》主旨所谓创作动因乃文人有感于心，故而“慨投篇而援笔，聊宣之乎斯文”（刘运好，2007：6）。

³⁰对“绮靡”不同的见解参考自张鹤（2014），〈简论“诗缘情而绮靡”〉，《青年文学家·古典文学》，第6期，页72-73。

³¹详见郭绍虞主编（2006），《中国历代文论选》（一卷本），页75的注59。

若要论及结构严密的文学理论与文学批评，六朝时期掷地有声之作当属刘勰的如椽大笔《文心雕龙》。刘勰生于南朝，为矫正当时绮丽文风，他倡导儒家文学思想，故其《文心雕龙·序志》主张“君子处世，树德建言”（范文澜，2008：725），表示“唯文章之用，实经典枝条”（范文澜，2008：726）。《文心雕龙》是中国文学史上首部系统性的文学理论专著，对“情采”、“风骨”、“声律”等各有讨论，而其中最能表现其诗学观的是《明诗》一篇。其载：

大舜云：“诗言志，歌永言。”圣谟所析，义已明矣。是以在心为志，发言为诗，舒文载实，其在兹乎！诗者，持也，持人情性；三百之蔽，义归无邪，持之为训，有符焉尔。

人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。（范文澜，2008：65）

文中表示诗歌具有“持人情性”的功能，解“诗”为“持”，把“诗”作动词用，与笔者于第二章所论述的“诗”的其中一项解释具有托扶、手持义相同。刘勰解“诗”与孔子“《诗》三百，一言以蔽之。曰：思无邪”相串联，明显寓有儒家思维，然他不限于此，还表明诗歌创作乃因“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”，具体化了诗歌秉承人之情性、有感于物的特质。人的七情会因为外界环境与周边事物的影响而有所感应与变化，心因为有所感应与变化而产生了吟咏的诗歌，以抒发情志。所谓“应物斯感，感物吟志”，可从两方面来看：一是接触外物而触发内心情感，所以吟咏情志；一是内心已蕴有感触待借外物而发以吟咏情志。要注意的是，这所“咏”之“情”与“志”，既包含个人区域的小我情感感受之“情”，也包含

社会群体共同情感与价值观之“志”；且不论是因接触外物而触发内心情感，还是内心感触借外物而发，这二者的生发终究是出于“情”，这是有案可稽的。

此外，刘勰还在文中总结了四言诗以“雅润为本”（范文澜，2008：67）；五言诗则是“清丽居宗”（范文澜，2008：67），比曹丕《典论·论文》“诗赋欲丽”（魏宏灿，2009：313）和陆机《文赋》“诗缘情而绮靡”（刘运好，2007：22）等诗观似乎更进一步。孙衍章在其〈释“雅润”、“清丽”〉中，探析了张衡和嵇康四言诗中“雅”与“润”以及张华和张协的五言诗中的“清”与“丽”，得出“雅”指“情思的温润中和”，亦即“儒家思想中的雅正中和”，“润”指“情思浓郁醇厚、明净纯正”，故“雅润”当指“四言诗的思想感情要温和纯正”；“清”指“情思清虚清丽”，“丽”指“用词秀美华丽”的结论。（孙衍章，2012：124）以此而言之，所谓“雅润”是指四言诗作为标准正体，其风格内涵衔接着〈雅〉〈颂〉之雅正而来，具有雅致温润的特质。这与《毛诗正义》（李学勤主编，1999：11）“雅者，正也”之意同；而以“清丽”指涉当时流行格调的五言诗，喻指其具备了清透情思与秀丽文辞。陆机《文赋》中有“或藻思绮合，清丽千眠，炳若缣绣，悽若繁弦”（刘运好，2007：33），笔者认为其“清丽”的内涵与此意差异不大。值得注意的是，刘勰不只品评了张衡、嵇康、张华和张协的诗歌风格，还指出曹植和王粲“清丽”、“雅润”兼备，左思和刘桢则是“偏美”，从中可看出其内容与形式并重的审美态度，故认为文过其质为“偏美”，是不可取的，这在他的《文心雕龙·情采》也有很好的论述：

夫铅黛所以饰容，而盼倩生于淑姿；文采所以饰言，而辩丽本于情性。故情者，文之经；辞者，理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅，此立文之本源也。

昔诗人什篇，为情而造文；辞人赋颂，为文而造情。何以明其然？盖风雅之兴，志思蓄愤，而吟咏情性，以讽其上，此为情而造文也；诸子之徒，心非郁陶，苟驰夸饰，鬻声钓世，此为文而造情也；故为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥。而后之作者，采滥忽真，远弃风雅，近师辞赋，故体情之制日疏，逐文之篇愈盛。故有志深轩冕，而泛咏皋壤；心缠几务，而虚述人外；真宰弗存，翩其反矣。（范文澜，2008：538）

文中表明创作本于情，“故情者文之经，辞者理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅：此立文之本源也”，肯定情乃文之本质，并对比“为情而造文”和“为文而造情”之差异。范文澜注曰：

《汉书·礼乐志》曰：“夫民有血气心知之性，而无哀乐喜怒之常，应感而动，然后心术形焉。”《食货志上》曰：“男女有不得其所者，因相与歌咏，各言其伤。”

《公羊宣十五年传》注曰：“男女有所怨恨，相从而歌。饥者歌其食，劳者歌其事。”可知诗人什篇，皆出于性情，盖苟有其情，则耕夫织妇之辞，亦可观可兴。汉之乐府，后世之谣谚，皆里闾小子之作，而情文真切，有非翰墨之士所敢比拟者。即如《古诗十九首》，在汉代当亦谣谚之类，然拟《古诗》者，如陆机之流，果足与抗颜行论短长乎！彦和：“诗人什篇，为情而造文，辞人赋颂，为文而造情”，寥寥数语，古今文章变迁之迹，盛衰之故，尽于此矣。”（范文澜，2008：541）

可见当诗人心中有愤懑不平之感时，会透过诗歌吟唱自己的情感，用以讽劝在上位者，这些为抒发情感而作的诗歌，语言简约而真实，这就是“为情而造文”；至于那些心中没有情感郁结，却为了创作而造作情感的沽名钓誉者，文饰夸张内容空泛，这就是“为文而造情”。如果“为文而造情”的情况泛滥，文学风气将走向“采滥忽真，远弃风雅”，“体情之制日疏，逐文之篇愈盛”。于此，我们可以看到刘勰论诗结合了“志思蓄愤，而吟咏情性”，主张“为情而造文”；反对“为文而造情”，强调创作应当“志”、“情”、“文”共有共存，情文并茂才是值得鼓励的。

不只刘勰有这样的看法，钟嵘作为文学史上第一部诗论专著《诗品》的作者，亦持同调。其《诗品序》起始即陈述“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”（曹旭，1996：1），明确表明了因有“感”于“物”，“性情”产生了“摇荡”而有诗歌的发生。这种“物感”的诗歌起源见解并不是首创，早在本文第二节所提及的《礼记·乐记》已有“感于物而动”（李学勤主编，1999：1074）之说，而后的陆机《文赋》、刘勰《文心雕龙》，与钟嵘继承并进一步发展了该观点。

钟嵘论诗与刘勰同出一辙，虽是认同“情”乃诗歌本源，创作亦源于有所感，谓之“感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以释其情”（曹旭，1996：47），但其“嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨？故曰：‘《诗》可以群，可以怨。’使穷贱易安，幽居靡闷，莫尚于诗矣”（曹旭，1996：47）还是与孔子诗教相挂钩。只是，其“穷贱易安，幽居靡闷”个人之“情”与集体之“志”兼重，表示创作不仅仅源于自然环境，像是“春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒”（曹旭，1996：47），也包括对个人情感的宣泄，或是对个人境遇有所感触，或是对国家局势有所感慨，像是“楚臣去境，汉妾辞宫，或骨横朔野，或魂逐飞蓬，或负戈外戍，或杀

气雄边；塞客衣单，孀闺泪尽；又士有解佩出朝，一去忘返；女有扬娥入宠，再盼倾国”（曹旭，1996：47），是对先秦两汉重“志”抑“情”的反拨，也是六朝时期个人“情”之觉醒的重要表现。

另外，钟嵘在《诗品序》中也对比了四言诗与五言诗，认为前者以“文约意广”（曹旭，1996：36）为特色；后者则是“众作之有滋味者”（曹旭，1996：36），以“指事造形，穷情写物，最为详切”（曹旭，1996：36）为特色，明显有五言诗比四言诗来得优越的意思，并解释赋、比、兴曰：

故诗有六义焉：一曰兴，二曰比，三曰赋。文已尽而意有余，兴也；因物喻志，比也；直书其事，寓言写物，赋也。弘斯三义，酌而用之，干之以风力，润之以丹彩，使咏之者无极，闻之者动心，是诗之至也。若专用比兴，则患在意深，意深则词蹶。若但用赋体，则患在意浮，意浮则文散。嬉成流移，文无止泊，有芜漫之累矣。（曹旭，1996：39）

其侧重“三义”所表现的诗歌艺术特征，即“文已尽而意有余”为“兴”；“因物喻志”为“比”；“寓言写物”为“赋”，若可以酌量运用这些表现手法“干之以风力，润之以丹彩”，则可避免“意深词蹶”和“意浮文散”的弊病。对于钟嵘的诠释，陈昊〈钟嵘《诗品》：中国诗学观念“自觉”的里程碑——以《毛诗序》与《诗品序》比较为中心的探讨〉做了很好的解读：

钟嵘所说的诗歌表现手法是侧重于这种表现手法所创作的诗歌的艺术特征对读者的审美感发作用。“文已尽而意有余”，是指诗歌意蕴深长，在有限的词句中包含丰富的诗意，可以激发起读者广泛的审美想象，起到感动的作用。“因物喻志”为“比”，“寓言写物”为“兴”，也就是说，诗歌通过比兴手段，不仅描写外物，更要抒写诗人内在的情志，寄予浓郁的情感，这就是超越了功用的审美角度，比《毛诗序》和“二郑”的诗论更加丰满，更有意味。（陈昊，2011：74）

文中明确地表示钟嵘论诗无论诗歌创作与诗歌阅读感受，皆主张以“情”以“志”为基础，并借表现手法表达于外，强调诗歌的审美感发作用。至于其所谓“风力”与刘勰“风骨”当是同意，指“是以怛怛述情，必始乎风，沈吟铺辞，莫先于骨。……结言端直，则文骨成焉；意气骏爽，则文风清焉”（范文澜，2008：513）。于斯，范文澜作注：

志气有感而动，其所述之情始真。《情采篇》云：“风雅之兴，志思蓄愤，而吟咏性情，以讽其上”是也。及其铺辞造句，必锻炼以求端直，言与意适相合符，不得空结腴辞，滥谓之骨焉。（范文澜，2008：516）

又谓：

风即文意，骨即文辞，黄先生论之详矣。窃复推明其义曰，此篇所云风情气意，其实一也，而四名之间，又有虚实之分。风虚而气实，风气虚而情意实，可于篇中

体会得之。辞之与骨，则辞实而骨虚。辞之端直者谓之辞，而肥辞繁杂亦谓之辞，惟前者始得文骨之称，肥辞不与焉。（范文澜，2008：516）

依此而言，钟嵘的“干之以风力，润之以丹青”则似《文心雕龙·风骨》所谓的“若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力”（范文澜，2008：513），以及“若风骨乏采，则鸷集翰林，采乏风骨，则雉窜文囿”（范文澜，2008：514），表明诗歌应以刚健明朗且质朴有力的思想风格为基础，佐以华美词藻加以润色，乃能“使咏之者无极，闻之者动心”。据周振甫《文心雕龙今译》：“风是感动人的力量，这种力量是符合志气的，志是情志，气是才气，作品内容空洞，没有才气，就没有感动人的力量，就没有风。”（周振甫，1995：260）骨则是“对作品文辞的精练要求”（周振甫，1995：261）。他在为风骨释义时明确地说：

风是对述情说的，“斯乃化感之本源，志气之符契也。”述情要求有生气，能感动人，使人受到感化。但这种述情，还要符合志气，即情志结合，不是光讲缘情的，所以称意骏爽，意和志结合，即情理的结合，生气蓬勃，骏迈豪爽。骨是对铺辞的要求，像体之树骸，这就是同理意结合，离开了理意很难铺辞，也难树立。《附会》称“必以情志为神明，事义为骨髓，辞采为肌肤。”那末风结合情志说，辞结合事义说，都和内容有关。骨要结言端直，也跟事义结合。（周振甫，1995：484-485）

在周振甫看来，“风”必须结合情志而非纯粹缘情，“骨”则需要结合事义，如此作品才具备风骨的要求，所以他对刘勰《风骨》篇所举的《大人赋》加以批判³²，认为“刘勰对情志和感化的要求是不高的”（周振甫，1995：485）。然则王运熙认为刘勰所谓“风骨”是指“风”和“骨”两个概念：“风指风清，即文章思想感情表现的明朗性；骨指质素而劲健有力的语言”（王运熙，2005：91），分别代表两个对文学作品的要求。他表示，“思想感情爽朗鲜明的表现”（王运熙，2005：91）来自于作品内容是否足以打动人，是否具有艺术感染力，与“思想感情的是否纯正不是一回事”（2005：89），不认同将“风”与“思想内容的纯正”（王运熙，2005：90）相联系，也不认同将“骨”与“情志或事义”（王运熙，2005：91）相结合，故对周振甫对于刘勰赞赏《大人赋》的批判不以为然³³。以笔者愚见，《文心雕龙》与《诗品》之作既成于人之自觉与文之自觉时期，其对于作品所寄寓的个人情感与思想性的看重应当凌驾于政教之上，故“风骨”不必然附加带有儒家色彩之“志”与“事义”。作品只要思想感情明朗且具有感染力，语言措辞精要而刚健有力，就符合高风格的“风骨”之作。依此，钟嵘所倡导的“风力”与“丹彩”兼备，内容与形式并重的审美态度，与刘勰讲求“风骨”与“采”兼具不谋而合。“风骨”或“风力”，不过是用词的差异，实则一也。

归纳上述，“言志”而“缘情”的转变，除了因时代的诉求而有不同以外，也与“诗”所指涉的对象有别而有了相异的诠释。这是诗的社会功用性从大我集体态度，转向个人抒情的小我寄托，同时也是与话语于不同文化语境中的指涉作用有关，亦即所谓的“言意位差”。“言意位差”意指不同时代的人，对于“情”“志”的

³²详见周振甫（1995），《文心雕龙今译》，页 260-261 和页 485-486。

³³详见王运熙（2005），《文心雕龙探索》（增补本），页 89-91。

论述,因说话者所站立的发言位置,有宇宙、作者、作品、读者之别,而形成“情”“志”字义的演变。(此语见颜昆阳,1998:143-172),更与儒家衰微且政治力量对文学诉求与控制的薄弱有关。正如刘勰《文心雕龙·时序》所说:“时运交移,质文代变”(范文澜,2008:671)、“文变染乎世情,兴废系乎时序”(范文澜,2008:675),时代背景对文学创作的影响是深刻的,正因为是在魏晋这样一个重视形式美和娱乐性的背景源流下,文学发展走向了重视人之性情的“诗缘情”之说。

由于“诗缘情而绮靡”(刘运好,2007:22)说在该时期受到人们的推崇与接受,“情”字作为诗歌内在特质的关键词,其使用率比“志”字更为普遍。在《文赋》中,“情”字出现10次,“志”字3次;《文心雕龙》的“情”字出现140次有余,“志”字则70多次;《诗品》“情”字共出现10次,“志”字4次。可以这么说,“情”字与“志”字使用频率的差异,正反映了这一时期文学观念的转变。诗人们在文辞、声律等方面都有了美学追求,益发突现了诗歌“缘情”的“绮靡”之风。(管仁福,2005:82-85)

然而,文学发展就像一座天平,过于注重任何一方都将走向失衡。有先秦两汉之重“志”抑“情”,故有魏晋陆机主“诗缘情”而催生了当时娱乐消闲、放荡绮艳之作;为纠正歪风复有刘勰“为情而造文”(范文澜,2008:538)与钟嵘“干之以风力,润之以丹青”(曹旭,1996:39),欲将诗风引导至重文重质,重“情”亦重“志”的诗歌面向,为迎来唐代诗之盛世打下了稳健的基础。

第四章 初唐时期唐人选唐诗中“言志”与“缘情”的关系

“唐人选唐诗”是唐人专选唐诗总集的一个特定名称，它是唐诗空前繁荣的产物，是研究唐代诗歌发展的重要资料，也是唐诗学史最初阶段的重要成果。目前，相对完整留存下来的唐人选唐诗一共有十三本，其中集合了唐代不同时期文人的不同选诗标准。这些诗歌选集是以唐代人的眼光去研究和关注唐诗，展现了唐代独特的诗歌风尚，从中可整理出唐人对该朝诗歌的一些看法，是研究唐诗风貌的最直接，同时也是最重要的材料，有着不可替代的文献价值。

在之前的叙述中，笔者已大致整理了先秦“赋诗言志”的用诗现象，以及孟子的“以意逆志”（李学勤主编，1999：253）。在这诗歌接受的衍化发展过程中，诗歌作者地位有逐渐抬头之势，但到了战国后期荀子提出的“《诗》言是”（王先谦，2010：133）之说，把“是”指向“圣人之道”，又让诗蒙上了儒家道统的面纱。该说被汉代的《诗大序》继承，延伸出“风动教化”的说法，至此诗歌被贴上了为政治服务的标签。纵然有“《诗》无达诂”（董仲舒，2005：21）的提出，似让诗歌作为文学性的语言获得呼吸的空间，但《诗》作为六经之一，仍得“从变从义，而一以奉人”（董仲舒，2005：21），终究扭转不了其为政治服务的从属性。诗歌的文学性要到魏晋时期才真正地被重视。

魏晋南北朝是一个文学自觉的时代，这时期的文学摆脱了政教目的，愈发展现其属于自己的文学特性，也开启了隋唐不一般的诗学风貌。一代有一代的文学，不同朝代对于“志”与“情”的理解与接受各有不同，唐代诗学也是如此。这一章节

主要以成书于初唐时期的唐人选唐诗作为研究对象，审视初唐时期“言志”与“缘情”的流变。

第一节 初唐——从雅志到兴寄

有唐一代（618-907）是中国历史上国力最强盛的朝代之一，与汉朝并称两大强盛王朝。唐前期，唐太宗至玄宗开元年间，国家一直处于大发展阶段，无论是经济、政治、军事、外交、文化等方面都空前繁荣，而在此期间出现的“贞观之治”、“开元盛世”更是唐朝国力达到鼎盛期。然而，好景不长，唐玄宗后期的安史之乱，使唐王朝逐渐没落。中晚唐时藩镇割据，皇帝在经济、政治、军事上已无实权。最后，各方纷纷脱离唐王朝的统治而成为独立的政权，显赫一时的大唐帝国也由此覆灭。

为何要简述唐代政权由盛而衰的演变呢？因为政治的演变是诗学发展的外因。尽管诗歌本身的内在发展契机与诗人创作的自觉意识是诗歌发展的重要内因，但我们不能否认诗歌是在一定历史背景下的社会产物，与其政治氛围息息相关。唐代不同时期的诗学思想受政治氛围的变化影响，比如在盛唐时期，人们安居乐业，创作自然也积极乐观，自信洋溢；晚唐时期，人们处于乱世，生活过得忧心忡忡，作品也就较为低迷消沉。因此，不同时期的诗歌思想，不可“同一时期而语”；“言志”与“缘情”的流变于不同时期也各有差异。

初唐作为一个时间概念，它是指唐高祖武德元年（618）到玄宗先天元年（712），约九十五年的历史阶段；作为一个文学史的概念，它是指六朝诗风与盛唐气象的中间过渡带，具有一定的衔接与转变作用。诗风的延续乃承上一代而来，即便政权易主，也不意味着诗风骤然改变，因此初唐时期，诗坛仍带有齐梁一派的影子；庆幸的是，在受

旧风袭扰的情况下，却仍有一派年青的诗人力求创新，为盛唐诗打下稳固的基础。³⁴前者以宫廷诗人为代表，多是御用才人学士如虞世南、上官仪、宋之问、沈佺期等，大量制作点缀升平、应制颂圣、艳情唱酬之作；后者则以四杰为代表。虽说四杰的诗尚有轻艳华丽的宫体淫靡风气残留，但他们的乐府体式小诗、七言歌行和律诗已突破了宫体诗的狭小内容，提高了诗的格调，给盛唐诗先做了充分的实践与酝酿。

然而，就孙琴安来看，初唐诗人群“以诗反映政治的欲望并不强烈，诗人诗中的政治意识也并不浓厚”（孙琴安，2003：48），有鉴于此，唐太宗率先在其《帝京篇序》中提出：

予追踪百王之末，驰心千载之下，慷慨怀古，想彼哲人。庶以尧舜之风，荡秦汉之弊；用咸英之曲，变烂漫之音；求之人情，不为难矣。故观文教于六经，阅武功于七德；台榭取其避燥湿，金石尚其谐神人；皆节之于中和，不系之于淫放。故沟洫可悦，何必江海滨乎？麟阁可玩，何必两陵之间乎？忠良可接，何必海上神仙乎？丰镐可游，何必瑶池之上乎？释实求华，以人从欲，乱于大道，君子耻之。故述《帝京篇》以明雅志云尔。（吴云，冀宇，2004：3）

从文中可知其“雅志”即为反对文学用于纵欲淫放，主张节制中和的文学政教观，承袭着《毛诗序》的诗论而来。唐初统治阶层认知到前朝的短命速亡与文学风气有莫大关系，故为巩固皇权，唐太宗首发斯论。其“雅”与《诗》六义之“雅”意同，即“正也，言今之正者，以为后世法”也（李学勤主编，1999：11）；“志”则是

³⁴对于初唐诗风与其演变，一般学者并无二致，如孙琴安《唐诗与政治》（2003：48-61）、叶庆炳《中国文学史》（1990：317-347）等，皆持相同观点。

“感物而动，乃呼为志。志之所适，外物感焉，言悦豫之志则和乐兴而颂声作，忧愁之志则哀伤起而怨刺生”（李学勤主编，1999：6），故“志”当与政治教化相挂钩。在王美玥《诗情与战火——论“盛唐之音”的美学议题》一书中，作者深入探析唐太宗的文学观后总结成四点：一、师崇古风；二、崇尚德行；三、提倡“雅志”，主张以雅志矫正俗情；四、提倡“词理切直”的质朴文风，反对南朝以来释实求华的文章弊病。³⁵（王美玥，2007：27-33）其中“雅志”一项，她指出：

文学创作必须有崇高的理想，要抒发政治抱负、要有道德追求，不应滥发靡靡之音或隐遁之志，或者蔓生玄幻虚渺的瑶池神仙之想。换言之，文学创作必须具有益劝诫、可裨政理，并借以催人奋进、劝人向上的教化功能，才是主流。（王美玥，2007：30-31）

由此可见，唐太宗提倡的“雅志”寓意着文学应具有宏大的政治性含量，承袭着儒家传统的“雅正”且入世的文学观而来。不光太宗如此，贞观群臣为矫正前朝淫靡诗风，也是不遗余力地提出与之相呼应的文学改革理论，诸如开国政治家魏征就曾在《陈书·后主纪论》中表示“不崇教义之本，偏尚淫丽之文，徒长浇伪之风，无救乱亡之祸矣”（姚思廉，1973：119-120），确切地将文学与政治救亡相提并论，而其中最能彰显其文学观点的是《隋书·文学传序》：

³⁵详见王美玥（2007），《诗情与战火——论“盛唐之音”的美学议题》，页30-31。

然则文之为用，其大矣哉！上所以敷德教于下，下所以达情志于上，大则经纬天地，作训垂范，次则风谣歌颂，匡主和民。或离谗放逐之臣，涂穷后门之士，道轘轲而未遇，志郁抑而不申，愤激委约之中，飞文魏阙之下，奋迅泥滓，自致青云，振沈溺于一朝，流风声于千载，往往而有。是以凡百君子，莫不用心焉。（魏征，1973：1730）

文中可见魏征对于文学功能已有一定的认知，即文学不只政治教化，也可抒发抑郁不平之情，这正是重视文学的政治性，也重视个人情志的表现。在文学表现上，他也进一步地说：

然彼此好尚，互有异同。江左宫商发越，贵于清绮，河朔词义贞刚，重乎气质。气质则理胜其词，清绮则文过其意，理深者便于时用，文华者宜于咏歌，此其南北词人得失之大较也。若能掇彼清音，简兹累句，各去所短，合其两长，则文质彬彬，尽善尽美矣。

梁自大同之后，雅道沦缺，渐乖典则，争驰新巧。简文、湘东，启其淫放，徐陵、庾信，分路扬镳。其意浅而繁，其文匿而彩，词尚轻险，情多哀思。格以延陵之听，盖亦亡国之音乎！（魏征，1973：1730）

言语中已表示唯有去掉南北文学之短处，集合南北文学之长处，乃能达到“文质彬彬，尽善尽美”的境界。可见其文学观着重诗人内心情志的表达之余，亦不忽视诗歌外在语言形式的驾驭，重“理深”亦重“文华”是也。令狐德棻也在《周书·王褒庾信传论》云：

原夫文章之作，本乎情性，覃思则变化无方，形言则条流遂广。虽诗赋与奏议异轸，铭诔与书论殊涂，而撮其指要，举其大抵，莫若以气为主，以文传意。考其殿最，定区域，摭六经百氏之英华，探屈、宋、卿、云之秘奥，其调也尚远，其旨也在深，其理也贵当，其辞也欲巧。然后莹金璧，播芝兰，文质因其宜，繁约适其变。权衡轻重，斟酌古今，和而能壮，丽而能典，焕乎若五色之成章，纷乎犹八音之繁会。夫然，则魏文所谓通才足以备体矣，士衡所谓难能足以逮意矣。（令狐德棻，1971：744）

这里提出文学创作乃“本乎情性”，当“以气为主，以文传意”且“文质因其宜，繁约适其变”为上。在令狐德棻看来，写作不只注重文气、文意，还以调远、旨深、理当、辞巧为依归，文与质、繁与约配合得当才是佳作。

直言之，这些文学思想和理论观点的创新性都不大，但在唐初急需解决齐梁歪风的背景因缘下，它们仍具备指引意义。就现代学者吴明贤、李天道的观点，这些文创理论“既强调了诗歌创作为政治教化服务的本质特性，继承了儒家的政教中心说，又强调了诗歌创作应抒写情性的审美特性”（吴明贤、李天道，2006：166），故起到“对当时及唐以前诗歌创作实践经验的高度概括化总结，反映了诗歌创作发展的历史趋势，符合诗歌创作的发展规律”（吴明贤、李天道，2006：167）的作用。更甚的是，后来的诗歌创作也以之作为宗旨，“有利于唐诗题材内容的规范和扩大”（吴明贤、李天道，2006：167），不容小觑。

再者，唐太宗还下令孔颖达主持整理唐初经籍与注疏，撰定《五经正义》以“令天下传习”（刘昫，2005：3208），直接促成了《毛诗正义》融经学与文学的诗学理论，影响着当代诗学观。一直以来，研究者对于《五经正义》的褒贬不一，笔者不予置评，但可从《毛诗正义》看出孔颖达的诗学思想却是毋庸置疑的。其在《毛诗序》诗六义的疏文中道：

风、雅、颂者，皆是施政之名也。上云：“风，风也，教也。风以动之，教以化之”，是风为政名也。下云：“雅者，正也。政有小大，故有《小雅》焉，有《大雅》焉”，是雅为政名也。《周颂谱》云：“颂之言容，天子之德，光被四表，格于上下，此之谓容”，是颂为政名也。人君以政化下，臣下感政作诗，故还取政教之名，以为作诗之目。风、雅、颂同为政称，而事有积渐，教化之道，必先讽动之；物情既悟，然后教化，使之齐正。言其风动之初，则名之曰风；指其齐正之后，则名之曰雅；风俗既齐，然后德能容物，故功成乃谓之颂。先风，后雅、颂，为此次故也。一国之事为风，天下之事为雅者，以诸侯列土封疆，风俗各异，故唐有尧之遗风，魏有俭约之化，由随风设教，故名之为风。天子则威加四海，齐正万方，政教所施，皆能齐正，故名之为雅。风、雅之诗，缘政而作，政既不同，诗亦异体，故《七月》之篇备有风、雅、颂。（李学勤主编，1999：12）

文中将“风、雅之诗”与政治相联系，提出了“缘政而作”的诗学命题。孔颖达对经典的诠释并非新谈，早在先秦两汉已有类似说法，他只是再次鲜明地从经学角度确立诗歌的政教功能罢了。不过孔颖达不单肯定《诗经》风动教化的功能性，其“缘政而作”说也从诗歌创作的角度，认为《诗经》起源于政治教化。然而，孔颖达此

论毕竟是从《诗经》诗什的创作来看，那他对于诗歌作为“文体”而言，又有怎样的看法呢？

《毛诗正义序》载：

夫《诗》者，论功颂德之歌，止僻防邪之训，虽无为而自发，乃有益于生灵。六情静于中，百物荡于外，情缘物动，物感情迁。若政遇醇和，则欢娱被于朝野，时当惨黷，亦怨刺形于咏歌。作之者所以畅怀舒愤，闻之者足以塞违从正。发诸情性，谐于律吕，故曰“感天地，动鬼神，莫近于《诗》”。此乃《诗》之为用，其利大矣。（李学勤主编，1999：3）

该文起始即表明《诗》具有“论功颂德”、“止僻防邪”之功用性，与其经典政教观一脉相承，但“六情静于中，百物荡于外，情缘物动，物感情迁”以及“发诸情性”则是很好地论述了诗歌发生乃因“情”有所“动”。据此，当政务和谐时则欢娱，悲惨黑暗时则有怨怒讽刺的歌咏产生，使得作诗者可以“畅怀舒愤”，诗歌接受者可以“塞违从正”，间接认同了诗歌具有抒发之功效。值得让人省思的是，所抒发者何？须知，孔颖达之“情”并非专指情感，据他在《左传正义·昭公二十五年》中提出“此六志，《礼记》谓之六情。在己为情，情动为志，情志一也，所从言之异耳”（李学勤主编，1999：1455），故其“情”亦指“志”，因此诗所抒发者当为“情志”。这正与他《毛诗正义·诗谱序》为“诗言志”作疏时，认为“诗有三训，承也、志也、持也。作者承君政之善恶，述己志而作诗，为诗所以持人之行，使不失队，故一名而三训也”（李学勤主编，1999：5）殊途同归。其“情”与

“志”等同，将情感与怀抱等同，寓意着诗是因情感而有，但所发者秉持着“承君政”而有“己志”。诗成亦得“持人之行”，三者无一不根植于政治，故其将人之本初性情之“情”与后天价值观之“志”相并合，巧妙地解决了“情”“志”对举的现象，使其诗“缘政而作”论得以挥发。只是，文学倡议与文学实践毕竟是不同步的，很多时候倡议的产生是为了纠正当时不当的文风，故而要从唐人选唐诗中看出初、盛唐诗中“言志”与“缘情”的关系，仍得回归选本赏析。笔者将于下一节着重阐述成书于初唐前期的《翰林学士集》，审视其偏重“言志”抑或“缘情”。

初唐近百年，虽开国初期有唐太宗君臣从政治教化角度，反对绮靡遗风，但传统习性不可能说变就变，庆幸的是初唐后期有“四杰”的出现。“四杰”的诗学主张可从杨炯《王勃集序》、王勃《上吏部裴侍郎启》《平台秘略·论·文艺三》、卢照邻《南阳公集序》、骆宾王《和道士闺情诗启》等文章中窥见，而其中以杨炯《王勃集序》的诗论最为直截鲜明。其载：

尝以龙朔初载，文场变体，争构纤微，竞为雕刻。糅之金玉龙凤，乱之朱紫青黄。影带以徇其功，假对以称其美。骨气都尽，刚健不闻。思革其弊，用光志业。薛令公朝右文宗，托末契而推一变；卢照邻人间才杰，览清规而辍九攻。知音与之矣，知己从之矣。於是鼓舞其心，发泄其用。八弦驰骋于思绪，万代出没於毫端。契将往而必融，防未来而先制。动摇文律，宫商有奔命之劳；沃荡词源，河海无息肩之地。以兹伟鉴，取其雄伯，壮而不虚，刚而能润，雕而不碎，按而弥坚。（董诰等编，1983：1931）

该《序》不仅肯定王勃廓清淫丽雕饰的余风，还大力批评上官仪等人的宫廷诗风“争构纤微，竞为雕刻”乃至“骨气都尽，刚健不闻”；主张诗歌创作应当“磊落词翰，铿锵风骨”。显然他与王勃一样，反对当时盛行的“上官体”，认为诗歌创作若一味追求辞采华美，对仗工巧，只会骨气与刚健尽失；故倡导既要内容充实，富有气势，文辞也要生动疏朗，“壮而不虚，刚而能润，雕而不碎，按而弥坚”的诗歌创作，才足以体现“文质并美，共同构成昂扬奋发、刚健有力的审美风格”（吴明贤、李天道，2006：169）。虽然“四杰”在诗歌理论与创作上皆致力于摆脱前朝歪风，扩大诗歌题材，或在诗中表现积极进取的精神面貌，或寄寓抑郁不得志之愤慨，已初步扭转文学风气，可视为当时文学革新主力的代表，但其诗歌表现仍未尽脱齐梁绮靡形式，创作内容的政治含量也不算高，故真正对初唐文坛做出彻底改革，且于诗中寄寓浓厚政治意识的还属陈子昂。其《与东方左史虬修竹篇序》曰：

文章道弊五百年矣，汉、魏风骨，晋、宋莫传，然而文献有可征者。仆尝暇时观齐、梁间诗，彩丽竞繁，而兴寄都绝，每以永叹。思古人，常恐逶迤颓靡，风雅不作，以耿耿也。一昨于解三处见明公《咏孤桐篇》，骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声，遂用洗心饰视，发挥幽郁。不图正始之音，复睹于兹，可使建安作者，相视而笑。解君云：张茂先、何敬祖，东方生与其比肩，仆亦以为知言也。

故感叹雅制，作《修竹诗》一篇，当有知音以传示之。（陈子昂，2005：16）

文中道出西晋以后“风骨”失传，齐梁诗歌更是“彩丽竞繁，而兴寄都绝”，有感于“逶迤颓靡，风雅不作”，所以忧心不已。从中可知陈子昂将“风骨”、“兴寄”、

“风雅”、“骨气”、“正始之音”与“雅制”相提并论，反对形式“彩丽竞繁”，思想格调“逶迤颓靡”的诗风，并强调诗歌“洗心饰视，发挥幽郁”之作用。历来为众学者所乐道的“兴寄”，指的是诗歌的比兴寄托，从《诗经》六义之传统而来。刘勰《文心雕龙·比兴》认为“比显而兴隐哉，故比者，附也；兴者，起也。附理者切类以指事，起情者依微以拟议”（范文澜，2008：601）；钟嵘《诗品序》说得最贴切易懂，即“文已尽而意有余，兴也；因物喻志，比也”（曹旭，1996：39）。诗歌之比兴，一般不是指涉艺术手法，就是如刘勰所强调的“依诗制骚，讽兼比兴”（范文澜，2008：602）的社会功能；但陈子昂“兴寄”的“兴”却合比兴而言之，且更着重于“寄”。换言之，陈子昂重视“比兴”作为艺术手法的功能性，却更注重“兴”所带来的政治讽喻效果，以凸显其“寄”之诗歌社会功能性。在这一点上，肖占鹏主编的《隋唐五代文艺理论汇编评注》诠释得很是到位，认为“兴寄”“不仅是托物起兴的表现方法的问题，更主要的是通过一定的艺术手法表现真实的思想内容、寄托深刻的讽谕之意”。（肖占鹏主编，2002：271）“风骨”可视为其“风雅”与“骨气”的综合体，在诗歌美学范畴上承袭着刘勰“风骨”与钟嵘“风力”而来，寓有诗歌应以刚健明朗、质朴有力的思想感受作为基础，以清丽词藻作为表现形式的润饰，体现了文质因宜的审美态度。对于“风骨”，吴明贤、李天道编著的《唐人的诗歌理论》如是说：

陈子昂所谓“风骨”其实就指“端翔”的“骨气”，即诗人骏爽飞腾的情志通过端直有力的诗歌语言表现出来，达到感化教育人们的社会效果。既包括文意即思

想内容的因素，也包括文辞即语言形式在内，更强调了诗歌要有感化教育的社会功能。（吴明贤、李天道，2006：227）

不过，肖占鹏所认为的“风骨”，乃“要求诗歌有浓郁壮大的感情力量和劲健刚直的思想力量，从而产生一种端翔飞动、昂扬风发的力的美”（肖占鹏主编，2002：271），则是已注意到因深厚丰富的思想情感内容，与辞丰意雄的语言外在形式交融所体现的风格之美了。在笔者看来，陈子昂所倡导的“风骨”、“兴寄”最难能可贵之处，在于他虽注重豪迈悲壮、梗概多气的情调，却没强调要合乎经意；既肯定诗歌内容寓有政治含量之“志”，也重视个人之“情”的表现，而不是一味地将诗与政治教化相联系。更有甚者，其诗歌创作也贯彻了其诗歌主张，如《感遇诗》三十八首、《登幽州台歌》等，都是“情”与“志”兼容，文质并美的振聋发聩之作。恰似孙琴安《唐诗与政治》所说：

由于陈子昂自少年时代起便有报国献身的政治抱负，因而一直想在政治舞台上显示自己的才华，并针对时弊写下了《谏用刑书》等许多与时政相关的文章和奏议。然而却始终怀才不遇，于是便常在诗中抒发自己的政治怀抱，其中《感遇》诗三十八首是最有代表性的。这些诗虽非写于一时一地，却通过咏古、兴寄等手法，表达了自己对时政的关怀，以及忧国忧民的幽愤心情，……。 （孙琴安，2003：54）

又说：

我们从陈子昂所存留的诗中还不难发现，他那些风骨犹劲、词意激昂、格调高峻而又深受后人赞赏的诗，往往又都是充满着政治气息的抒怀之作，表现着他的政治理想和对现实的看法。从这个意义上，我们完全有理由说，陈子昂不仅是唐代诗文的革新者，“尽削浮靡，一振古雅，唐初自是杰出”（语出胡应麟《诗薮》），而且也是初唐最注重政治抒怀的诗人。（孙琴安，2003：55）

从上所述，我们可知陈子昂“风骨”与“兴寄”的革新观点，以及带有政治意识与抒发个人情感的诗歌创作，起到了相辅相成的效果，构成了相对完善的诗歌理论与创作实践标准。

至于其所谓“洗心饰视，发挥幽郁”，笔者认为有二意：一是诗人因创作而使得郁结之情志得以抒发，二是读者欣赏诗歌后使得其郁结之情志得以抒发，复将诗歌创作导向诗人与读者之情志面向，而不仅仅是政教功能而已。于此，陈子昂明确化诗歌抒情言志的本质特征，认为诗歌既具有抒写社会现实的功能，又可以起到泄导诗人思想感情的作用，实为难得。

平心而论，在文学表现上，陈子昂的创作虽一改初唐初期文风的绮丽，但难免“古朴有余，韵味不足；风骨有余，婉美不足；缺乏应有的形象性和一定的文采，没有能够真正完全地达到他自己所提出的标准”（吴明贤、李天道，2006：235）。不过在诗歌主张上，他强调内容与形式兼顾，情、志并重，追求诗歌思想内容和艺术形式有机统一所呈现的美学风貌，将诗歌引上了一条健康发展的康庄大道，对当时与后来的诗歌有着重要的导向作用，贡献显著，这在成书于初唐后期的《珠英集》可见一斑。

第二节 初唐前期——《翰林学士集》之少陈“情”言“志”

在初唐近一世纪的时间，前期诗风与后期诗风有明显的不同。笔者姑且将之划分为初唐前期和初唐后期，各约五十年以见其转变之轨迹。初唐前期，诗风仍带有六朝靡靡之风，尚未见气候。依据文献，唐代第一本唐诗选本是初唐僧人慧静的《续古今诗苑英华集》，是一本与前代诗歌合编的选本（胡震亨，1982：320），今已失传；而最早的唐人专选当朝诗则是孙季良的《正声集》，成书于《续古今诗苑英华集》之后，原本也已佚失。

据《大唐新语·著述》所载：“贞观中，纪国寺僧慧静撰《续英华诗》十卷，行于代。慧静尝言曰：‘作之非难，鉴之为贵。吾所搜拣，亦《诗》三百篇之次矣。’慧静俗姓房，有藻识。今复有诗篇十卷，与《英华》相似，起自梁代，迄于今朝，以类相从，多于慧静所集，而不题撰集人名氏。”（何正平、王德明等编著，1998：359）从他留下的只言片语和刘孝孙为之所作的《序》，可知慧静对诗歌兼容的态度。该选集既有对诗歌传统的继承，续《古今诗苑英华集》而作；又能遵循诗歌新变的规律，肯定时人的创作成就。其选诗标准与昭明太子的《古今诗苑英华集》有相似之处，体现了高仲武所评点的“浮游”特色，而这“浮游”又恰恰是初唐诗风的特征，与当时的诗学思想有了接轨之处。正如道宣在其《续高僧传》中指出，慧静编《续古今诗苑英华集》的目的，就在于让学诗者有更明确的榜样，为之“摘瑕累”（道宣，1991：123）、“定其短长”（道宣，1991：126）是也。

由于孙季良的《正声集》早已散失，其选诗标准与所选诗目皆不可知。今据刘肃《大唐新语·文章》：“孙翌撰《正声集》，以（刘）希夷为集中之最。由是稍

为时人所称。”（何正平、王德明等编著，1998：350）《旧唐书·儒学传·尹知章》：

“孙季良者，河南偃师人也，一名翌。开元中，为左拾遗，集贤院直学士。撰《正声诗集》三卷，行于代。”（刘昉，2005：3228）《唐书·艺文志》也著录有孙季良《正声集》3卷（欧阳修等，2005：909）。明人胡震亨《唐音癸签》（卷31）论及“唐人选唐诗”时，也提到“选初唐有《正声集》，孙季良撰，三卷”（胡震亨，1982：320），可知是集专选初唐诗。该集的出现，划清了六朝诗与唐诗的界线，可看成是唐诗独立价值被确立的一个里程碑。鉴于此二选集不在本文的论述之列，故仅点到为止。

依傅璇琮《唐人选唐诗新编》³⁶，成书于初唐的唐人选唐诗有两本，一是许敬宗等编撰的《翰林学士集》；一是崔融的《珠英集》。许敬宗等编撰的《翰林学士集》收入了唐太宗时期君臣之间的唱和诗，共51首，分属13题，收录的诗人数约18位。从入选的诗作诗题和所署官衔可知，诗歌写作时间大约在太宗贞观八年至二十三年（634-649），即太宗逝世前，属于初唐前期之作。其原卷卷首今已缺失，仅卷尾留有“集卷第二”，旁注“诗一”字样，因此推断此集可能为唐初诗文总集残卷，且《翰林学士集》并非原集名。另外，据《唐人选唐诗新编》，是集也可能是许敬宗别集的残卷。因若编者许敬宗，自该尊君抑己，在目录中不应以自己的诗歌列目，但若此卷乃许敬宗后人为其所编别集，许诗则处于集子中心位置也不为过，论述似乎合情合理。无论编者为谁，该集乃总集或别集，并无妨碍其为唱和诗集的主要特质。今将其所收诗人与诗歌数量列表如下：

³⁶本文所引用的八本唐人选唐诗之内容，如〈序〉〈题解〉〈论〉以及诗歌文本等，皆摘自傅璇琮主编的《唐人选唐诗新编》，此后不再复述。

	诗人	诗歌数量
初唐诗人	许敬宗	12
	唐太宗	9
	上官仪	5
	长孙无忌	4
	杨师道、褚遂良	3
	刘子翼	2
	佚名诗	2
	岑文本、刘洎、朱子奢、郑元璠、于志宁、沈叔安、张后胤、张文琮、陆摛、高士廉、郑仁轨	1
	有题名者 18	51

表 1: 《翰林学士集》所收录的诗人与作品数量

该选集以许敬宗的诗作为最多，共 12 首，另有序一首，其次是唐太宗 9 首。集中除唐太宗外，有题名职官者共三十九人，所收诗歌有部分篇章未见于《全唐诗》，具有一定的文献价值。《唐人选唐诗新编》除了辑有《翰林学士集》的作品，也附录了该集原目、陈田为之所作之〈序〉、日本人森立之所作之〈题解〉和傅云龙所作之〈跋〉于其后，皆是研究该集的好材料。

据李小爽《从现存唐人选唐诗看唐诗独特风貌》从《唐人选唐诗（十种）》所做的统计，“就初唐入选诗歌的题材来看，多为应制、侍宴及赠答等官场应酬之作”

（李小爽，2011：12）并附有例子说明于后，这在专选初唐诗的《翰林学士集》中得到很好的印证，该集正是应和诗集。陈田《翰林学士集·序》道：“此集为一代

开先，词藻绮错，风骨遒上，洵为艺苑之鸿津，惊人之秘笈”实乃过誉，今据《唐人选唐诗新编·翰林学士集》所整理的诗篇原目摘录如下，复引所收录的诗歌文本加以探讨：

《四言奉陪皇太子释奠诗一首应令》

《四言曲池酺饮座铭并同作七首》

《五言奉和侍宴仪鸾殿早秋应诏并同应诏四首并御诗》

《五言侍宴中山诗序一首奉敕制并御诗》

《五言辽东侍宴临秋同赋临韵应诏并同作三首并御诗》

《五言春日侍宴望海同赋光韵应诏并同上九首并御诗》

《五言奉和浅水源观平薛举旧迹应诏令同上五首并御诗》

《五言侍宴延庆殿同赋别题得阿阁凤应诏并同上三首并御诗》

《五言七夕侍宴赋得归衣飞机一首应诏》

《五言侍宴延庆殿集同赋得花间鸟一首应诏并御诗》

《五言侍宴莎栅宫赋得情一首应诏》

《五言后池侍宴回文诗一首应诏》

《五言奉和咏棋应诏并同上六首并御诗》

从题目可知集中即多为应和太宗之作，题材多是聚饮、写景咏物、侍驾远征、侍宴等。其中聚饮诗有《四言曲池酺饮座铭并同作七首》7首、咏物诗有《五言奉和侍宴仪鸾殿早秋应诏并同应诏四首并御诗》《五言侍宴延庆殿同赋别题得阿阁凤应诏并同上三首并御诗》《五言奉和咏棋应诏并同上六首并御诗》等16首、侍驾远征诗最多，分别是：《五言侍宴中山诗序一首奉敕制并御诗》《五言辽东侍宴临秋同赋

临韵应诏并同作三首并御诗》《五言春日侍宴望海同赋光韵应诏并同上九首并御诗》

《五言奉和浅水源观平薛举旧迹应诏令同上五首并御诗》，共 22 首，占总数 51 首诗的近半数。今且举最多首唱和诗的《五言春日侍宴望海同赋光韵应诏并同上九首并御诗》为例以探究竟。该同题唱和诗的参与者加上太宗文皇帝一共十位，他们是：长孙无忌、高士廉、杨师道、刘洎、岑文本、褚遂良、许敬宗、上官仪和郑仁轨，而这也是岑文本、刘洎和郑仁轨收录该选集的唯一一首诗。

据卢燕新《唐太宗等唱和诗《春日望海》写作时地考》（卢燕新，2012：46-51）所考，该组诗与太宗君臣远征高句丽的征辽事件有关，当作于贞观十九年（645），洛阳至定州兵发以前的春季之时。该组诗既是未上战场前所写，诗中所云多是对征辽的想象臆测之词，一般都是以写景开始，或是赞颂唐太宗如许敬宗“长驱七萃卒，成功百战场”、褚遂良“同文渐边服，入塞佇歌倡”等；或是祝愿此次出征得胜归来如高士廉“愿草登封礼，簪纓奉周行”、刘洎“幸属沧波谧，欣逢宝化昌”等，唯有唐太宗的《春日望海以光为韵》显其情志。诗曰：

披襟眺沧海，凭轼翫春芳。积流横地纪，疏派引天潢。

仙气凝三岭，和风扇八荒。拂潮云卷色，穿浪日舒光。

照岸花分彩，迷烟雁断行。怀卑运深广，持满守灵长。

有形非易测，无源讵可量。洪涛经变野，翠岛屡成桑。

之罘思汉帝，碣石想秦皇。霓裳不乖意，端拱且图王。

诗中“披襟眺沧海”至“翠岛屡成桑”十六句皆写现实景象，视野开阔，其中借景抒情，抒发“洪涛经变野，翠岛屡成桑”的世事变迁和人生感慨，为最后四句已欲称王天下之志做了铺垫，表示不重蹈秦皇、汉帝妄求成仙的荒唐事迹，而是以清简为政自勉。“碣石”闻名天下，最主要的原因是因为其与海外仙丹、秦皇汉武求仙之举，以及历代英杰和帝王登临咏歌的事迹有关。据《史记·秦始皇纪》，秦皇曾东巡到琅琊并登临海之琅琊台，派遣“齐人徐福率童男女数千人入海求仙人”；据《汉书·武帝纪》，武帝晚年也沉迷于神仙之说，曾三次“东巡海上”，来到这样一个充满历史色彩的场景，赞颂其景色之壮大之余，难免要发思古之幽情，唐太宗如此，杨师道“北巡非汉后，东幸异秦皇”和刘洎“寻真游汉武，架石驻秦皇”也是如此。从唐太宗诗作可见其以诗寓志，至于杨、刘之诗则明显有着对唐太宗的敬仰之情，杨诗最后八句“北巡非汉后”至“安访白霓裳”，更明示太宗比起武帝和秦皇有过之而无不及，称颂太宗之意显著。另，长孙无忌的同题唱和诗如下：

灵夔振穷发，淑景丽青阳。千乘隐雷转，万骑俨腾骧。
目极三山峻，流睇百川长。仙湖遥蔼蔼，蜃气远苍苍。
下物深愈广，引浊清讵伤。带雾含天碧，浮霞映日光。
楼台自接影，云岛间相望。春波飞碣石，晓浪拂扶桑。
喧声骋游泳，旅浴恣翱翔。群鸥心久狎，如何□稻梁？

该诗起篇即写景，从远观景象描写至近观景象，视野辽阔空旷，气势如虹。最后四句“喧声骋游泳，旅浴恣翱翔。群鸥心久狎，如何□稻梁”看似写鸥，实是以鸥喻

人，引《列子·黄帝》“好鸥鸟者”暗喻自己内心的坚贞不渝，表达自己对皇帝不怀二心，是少数臣子的唱和诗中，属于“言志”之作。

此外，同是远征之际君臣写下的《五言奉和行经破薛举战地应诏五首并御诗》气势也是高亢。举太宗文皇帝的《五言行经破薛举战地》，诗曰：

昔年怀壮气，提戈初仗节。心随朗日高，志与秋霜洁。
移锋惊电起，转战长河决。营碎落星沉，阵卷横云裂。
一搗氛沴静，再举鲸鲵灭。于兹俯旧原，属目驻华轩。
沉沙无故迹，减灶有残痕。浪霞穿水净，峰雾抱莲昏。
世途亟流易，人事殊今昔。长想眺前踪，抚躬聊自适。

诗以今昔之对比手法，写出了其征战一生之心路历程。开篇四句写“昔”，表现自己年少时的英姿飒爽，杀敌英勇之状，接着“移锋惊电起”六句以概括的手法写己军气势如虹，薛军陨落如星沉，但其中的触目惊心却历历在目；随后“于兹俯旧原”十句写“今”，描述再过战地时的所见所感，而当年的激战今已无迹可循，其中“减灶”用了《史记·孙子传》的典故，最后“世途亟流易”四句带出物换星移之感，庆幸的是可将眼下的太平聊以自慰。诗中刻画了太宗从英姿勃发的少年形象，到今经历世事沧桑而饱有刚健气概的帝王形象；从激烈的沙场征战，到今享有和平的天下，让读者看到了人物形象的演变，也感受到了诗歌的张力。是诗不仅言辞壮阔，还寄寓了唐太宗个人壮志，不失为佳作。至于其他人的唱和诗则称颂太宗功绩并预祝凯旋归来之意昭然若揭，诸如长孙无忌“方陪东觐礼，奉璧侍云亭”、杨师道“微

臣愿奉职，导礼翠华前”、上官仪“口恩奉御什，抚己滥齐筭”等，个人情志不显，不复赘举。

细品《翰林学士集》诸诗，其侍驾远征诗，写景壮阔，有者在描写风光景色时更寓情于景，表现了世事的沧桑变迁。纵然遣词用句略显妍丽，带有齐梁余韵，但他们对边塞风光的描写，开阔了时人之眼界，说是盛唐边塞诗鼎盛之前奏未尝不可。唐太宗作为一代帝皇，其诗歌气势与所寄寓的情志较之其他唱和文人更胜一筹与鲜明；在长孙无忌、褚遂良、杨师道、许敬宗、上官仪等人的作品中，大都会将唐太宗媲美尧舜，塑造成拥有圣王之志像“鸿名兼辙迹，至圣俯唐尧”（褚遂良《五言奉和行经破薛举战地应诏》）且可治天下太平“普天沾凯泽，相携欣颂平”（许敬宗《五言奉和行经破薛举战地应诏》）的君主，而其他侍宴诗更是如此，比方许敬宗《赋得阿阁凤应诏》“自欣栖大厦，率舞为闻韶”与其《五言后池侍宴回文诗一首应诏》“长筵列广醺，庆洽载恩隆”都是，并不突显诗人情志。

再摘长孙无忌、杨师道、朱子奢、许敬宗各一首之应和唐太宗的咏秋《五言早秋侍宴应诏》，总题《五言奉和侍宴仪鸾殿早秋应诏并同应诏四首并御诗》为例，太宗文皇帝的“寒惊蓟门叶，秋发小山枝”开首即点明秋之主题，“提壶菊花岸”至“巢空燕不窥。”则表明了气候凉爽，心情从容惬意，用词浅显然闲适之状跃然纸上；反之长孙无忌的“金飙扇徂暑”、杨师道“秋气洒云景”和许敬宗“睿想追嘉豫”等诗句，文辞华美，描写场景也多是宫廷景象，且都是借诗祝贺皇帝，像是长孙无忌“既承百味酒，愿上万年杯”、杨师道“称觴奉高兴，长愿比华嵩”、朱子奢“承恩方未极，无由驻落晖”和许敬宗“小臣参广宴，大造谅难酬”，诗中诗人之情志不显。至于许敬宗（或说杜审言所作）的《五言七夕侍宴赋得归衣飞机一

首应诏》，作为该集唯一的一首情诗，则是以女性视角书写想象中的重逢之景而倍觉兴奋喜悦。开篇“一年衔别怨，七夕始言归”表示自己与一年未见的情人相约于七夕，引牛郎与织女相见之典故，遥想届时重逢之时竟兴奋得无法入睡的雀跃之情。这首同是应诏诗，题材却与其它诗作相异，风格柔美细致，言辞清丽，保留了前朝的余韵风貌。

简而言之，该集除了远征诗以外，内容多是宫廷诗，题材视野不广，却也不似齐梁之际的宫体诗空乏其文。确如李笑野、张晶所著的《中国诗学》（第一卷）所言：

宫廷诗和宫体诗这两个概念应加以区分，二者并不全然等同。宫廷诗指描写咏叹宫廷环境及生活的诗篇，而宫体诗专指以宫廷女性的生活、心态及体貌为描写对象的诗篇，语涉艳冶淫靡的，基本是后者。太宗及其侍从之臣的有关篇什，基本上是宫廷诗，而只有极少数属于香艳的宫廷诗。（汪涌豪、骆玉明主编，1999：175）

文中简略的区分了宫廷诗和宫体诗两个概念，并将太宗与其臣子的唱和诗归入前者。至于陈田喻该集“风骨道上”（陈田《翰林学士集·序》），其“风骨”是可见于侍驾远征诗的，太宗诗作尤其可证；至于“词藻绮错”（陈田《翰林学士集·序》）者则可随手拈来，通篇皆是。

据前二章节整理所得，诗歌需得具有一定价值导向和政治含量的作品才符合“言志”，至于“缘情”则指诗歌用以表达主体性情，除无须具备政教意含外，在声律、言辞上也更追求美感。若将《翰林学士集》与唐太宗“雅志”所倡议的“皆节之于

中和，不系之于淫放”（《唐太宗全集校注·帝京篇序》，吴云，冀宇，2004：3）相比对，该集自是中规中矩，但以“言志”与“缘情”作为选集标准而言，该集显然是文过其质，重采尚丽者多，陈“情”言“志”者少。

第三节 初唐后期——《珠英学士集》之“情”、“志”兼容

初唐时期的唐诗编选普遍带有六朝遗风，一些选集在编选当朝诗歌时，仍与前朝合编，皆因当时的选家仍未充分地认识到唐诗的独立价值。真正体现了唐诗独立价值的初唐选集除了《翰林学士集》，就是崔融的《珠英学士集》。

崔融所编的《珠英学士集》又称《珠英集》，其将收录的诗按官阶递减排序，囊括了崔融、李峤、张说等珠英学士的作品，凡五卷。唯最初版本已散佚，现存敦煌遗书中仅有其两个残卷，被编为S2717号（斯卷），存于伦敦大英博物馆和被编为P3771号（伯卷），存于巴黎国立图书馆。斯卷收入7位诗人，诗作37首（其中一首残诗、一首诗缺）；伯卷则收入6位诗人，诗作18首（其中一首诗缺）。（参考自刘玉，2003：15；傅璇琮编著，1996：41-47）今将该集所收诗人和作品数量列表如下：

	诗人	诗歌数量
初唐诗人	沈佺期	10
	崔湜	9
	王无竞	8（其中一首诗缺）
	阙诗	6（斯卷一首；伯卷五首）

	乔备	4
	李适、刘知几、马吉甫、胡皓	3（马吉甫一首残诗；胡皓一首诗缺）
	元希声、房元阳、杨齐愨	2
	有题名者 11	55

表 2: 《珠英学士集》所收录的诗人与作品数量

关乎《珠英集》原集的收入诗人，历来有 26 位诗人与 47 位诗人之说，据《唐人选唐诗新编》所考，似以 47 位诗人之数更为准确（卢燕新，2014：30-34；傅璇琮编著，1996：42），而编选年代据〈论崔融《珠英学士集》及其“官班为次”的编集体例〉所考，大约是大足元年（701）十一月之后，属于初唐后期之作。（卢燕新，2014：30-31）依《唐人选唐诗新编·珠英集·前记》：“现在可以考见的是高仲武的《中兴间气集序》，序称：‘《英华》失于浮游，《玉台》陷于淫靡，《珠英》但纪朝士，《丹阳》止录吴人。’”（傅璇琮编著，1996：41）又指出“宋晃公武的《郡斋读书志》卷二〇：‘《珠英学士集》五卷，右唐武后朝诏武三思等修《三教珠英》一千三百卷，预修书者四十七人，崔融編集其所赋诗，各题爵里，以官班为次，融为之序。’”（傅璇琮编著，1996：41）今序已佚，无从得知该集所编动机，但从现存文献可知该集“但记朝士”，且“以官班为次”。《珠英集》虽是残本，但仍可窥探出其强调初唐诗与朝堂和宫廷之间亲近的关系。“珠英学士”得名于《三教珠英》的编纂，不仅是初唐诗歌发展最后阶段的最大诗人群体，更是武后时期宫廷诗创作的代表人物。珠英学士这一文学集团囊括了在京在朝的宫廷诗人，也遴选了许多负有盛名而身在外地的文学之士，其中有老者如员半千（628-721），有青年诗人张说（667-731）；有台阁重臣李峤，有中下层地方官员乔备、胡皓，也

有“白衣”之士符风，乃一代诗人之大选。（参考自聂永华，2004：106-107）《三教珠英》久佚，今难窥其貌，但随着该集的完成，“珠英学士”也结集他们诗歌活动成果，一部当代诗歌选集《珠英集》亦随之问世。

《珠英学士集》成书于初唐后期，选家崔融（653-706）与选集同处一个时代，故而他对当代诗歌风气的把握与体味，自与处于不同选集年代的选家不同，他是更贴近当时诗歌审美趣味的。难得的是，该集“奉敕而编”（孙琴安，1987：2），选诗标准理应备受约束，但据笔者从存诗 55 首（其中两首存题，诗阙，另一首为两句残诗不计）的题材内容来看，其中应制诗仅 3 首，其余是赠答送别、边塞征战、怀古咏史、乐府古题等，而感物抒怀诗则占了残卷的约三分之一，有 18 首之多。应制诗分别是：沈佺期的《驾幸香山寺应制》和《辛丑岁十月上幸长安时云卿从在西岳作》，另一首乃王无竞所作的《驾幸长安奉使先往检察》。虽是应制诗，但沈诗写景“南山奕奕通丹禁，北阙峨峨连翠云”（《驾幸香山寺应制》）、“西镇何穹崇，壮哉（哉）信灵造”（《辛丑岁十月上幸长安时云卿从在西岳作》）视野开阔，气势盎然，与《翰林学士集》的侍驾远征唱和诗不相上下；至于王无竞的《驾幸长安奉使先往检察》，与其说是应制诗，不如说是纪行之作更为合适。《驾幸长安奉使先往检察》记载了他身为监察御史，奉命为武则天驾幸长安而先行检察的所见所闻。旅途纵然“历险夷”，但“山河壮关辅”，武后巡幸时“缙绮纷沓袭，翠旗曳葳蕤”的威仪，以及“童幼闻明主，耆老感盛仪”的场景，在在都展现了大唐帝国的声威，使读者如身临其境。然而，若深究其中，诗人于这类诗作所寄寓之“情”、“志”并不显著。

感物抒怀诗有：沈佺期的《古镜》《朝镜》和《邛山》；崔湜《责躬诗》《登总持寺浮图》《杂诗》《九龙潭作》和《暮秋书怀》；刘知几《次河神庙虞参军船先发余阻风不进寒夜旅泊》；王无竞《北使长城》；马吉甫《秋晴过李三山池》和《秋夜怀友》；房元阳《秋夜弹碁鼓琴歌》；杨齐愬《晓过古函谷关》；胡皓《奉使松府》《夜行黄花川》；以及乔备的《杂诗》和《秋夜巫山》，共 18 首。其中，沈佺期《古镜》诗曰：

凿井遘古坟，坟榛口沦没。谁家青铜镜，送此长彼（波）月。
长夜何冥冥，千岁光不教。玉匣历穷泉，金龙潜幽窟。
鞶组已销散，锦衣亦亏阙。莓苔翳清池，虾蟆蚀明月。
埋落今如此，烟心未当歇。愿垂拂拭恩，为君鉴云发。

诗中诗人以古镜遭“沦没”自喻才华受限，没被重用，借此影射心中之抑郁。尽管如此，诗人却仍“愿垂拂拭恩，为君鉴云发”，为君上鞠躬尽瘁，忠心不二，用心天地可鉴，“情志”显然。此外，其《朝镜》诗曰：

霏霏日摇蕙，骚骚风洒莲。时芳固相夺，俗态岂恒坚。
恍惚夜川里，蹉跎朝镜前。红颜与壮志，太息此流年。

该诗直接披露在位者贤愚不分，致使“红颜与壮志，太息此流年”，表达了诗人蹉跎岁月之感，有志难伸之愤懑。

再者，崔湜《责躬诗》诗云：

尝闻古人说，正直神不欺。忠义恒独守，坚贞每自持。
劾官已十载，理剧独未替。狱听除苛惨，形（刑）章息滞疑。
岂得保世业，谅以答明时。顾无白玉玷，忽负苍蝇诗。
扃固（锢）非所耻，幽冤谁为辞。楚囚应积口，秦系亦衔悲。
永夜振衣坐，故人不在兹。流灵自芜漫，芳草独葳蕤。
日月行无舍，平生志莫追。山林如道丧，州县岂心期。
助思纷何在，清神怅不怡。自怜暗成事，感叹兴此词。

此诗语言质朴，古风味浓。其中“顾无白玉玷，忽负苍蝇诗”化用了《诗·小雅·青蝇》典故，寄寓了奸佞当道，正人君子受挫之意，发出了“幽冤谁为辞”的无奈。诗人透过诗歌表述了自身力量薄弱，难与小人抗衡，有志难为，与其《登总持寺浮图》中，“故人不可见，冠盖满东京”所表达的身世遭际之状，继而备受压抑之感相同，借诗而发，诗人“情”、“志”跃然纸上。

《唐书》云：“融为文华婉，当时未有辈者，朝廷大笔，多手敕委之。其〈洛出宝图颂〉尤工。撰〈武后哀册〉最高丽，绝笔而死，时谓思苦神竭云。”（欧阳修等，2005：2065）从评论中可知崔融文采“华婉”，再加上他是“文章四友”之一，宫廷诗风似是他们诗歌创作的基调，但观其所编辑的《珠英集》却大量收集了直抒胸臆之作，明显与之前《翰林学士集》的题材内容和趣味风格不同。

在题材内容上，《珠英集》选录了赠答送别、边塞征战、怀古咏史、感物抒怀、乐府古题等，与《翰林学士集》以咏物写景、侍驾远征、侍宴聚饮等多为应和太宗之宫廷诗不同，诗歌视阈更为开阔，表现素材也更为多样化；在趣味风格上，《珠英集》的诗歌创作除却宫廷枷锁，体现了个人真挚而强烈的生活面貌，揭示初唐后期唐人选唐诗转型的内在机制与赓续盛唐诗的文化风尚走向。诚如蒋寅所云：

选本收录的作品出自选家的自觉选择，当然集中体现了他的趣味和价值观，而个体的审美情趣和价值观从来就不是绝对主观、绝对属于个人的，它必然反映着一个时代一部分人的好尚。事实上任何以主观形式表现出来的评价与选择都带有不同程度的普遍性，显示一定的接受状况。因而，研究一些有代表性的选本表现出的倾向，不仅可以直面一个时代的文学创作，同时还能洞悉当时的文学批评，了解时人的审美趣味与价值标准。（蒋寅，1992：1-2）

从上述两本编成于初唐，且专选初唐诗的唐人选唐诗中，原以为可以看见初唐作为由六朝诗歌向唐代诗歌转变的过渡时期，其诗歌创作主体应当是台阁重臣和文馆学士，选集也应以收入宫廷诗为主。然而，并非唱和集的《珠英集》与《翰林学士集》的“纯”应制诗选集不同，后者被动，且专以收录唱和诗为主。既然是应和诗，就有音韵、题材等诸多限制条件，再加上应和对象是皇帝，诗人更是不敢僭越，故有“为文而造情”（《文心雕龙注·情采》，范文澜，2008：538）之嫌，就像孙琴安所说：

应制诗多是应帝王之命或是君臣倡和而作，多少也可与政治牵扯上一些瓜葛，或可视为朝廷君臣政治生活中的一些点缀与花絮，但这毕竟多是粉饰太平、歌功颂德的阿谀之词，与自由抒写政治怀抱，或针砭时政、反映社会现实等一些实质意义上的政治诗或有政治含量的诗毕竟是两回事。（孙琴安，2003：50）

即便该集符合唐太宗“雅志”的标准，但个人情志却略嫌薄弱，毕竟集中多非自发性之作；而崔融作为《珠英集》的选家，其编选宗旨或不可知，但他所选录的诗作诗人情志显著，或表达自己不被重用，或表达奸佞当道，有志不得伸之困境，皆属于自发性创作，将个人遭遇与生活境况表达于诗中，个人色彩鲜明且寓有真实情感，具有一定的忧患意识，属于“为情而造文”（《文心雕龙注·情采》，范文澜，2008：538）之作，不免让笔者臆测选家是否透过选诗，寄寓了自己宦海沉浮数年与两度从军边塞的个人际遇。

透过这两本选集的比较，我们可以看到结集于初唐后期的《珠英集》，“宫廷诗人”与“在野诗人”的界限渐趋相容，宫廷内外诗风合流，致使宫廷诗人的创作也变得题材多样与意气盎然，超越了《翰林学士集》，也跳出了六朝宫廷诗人的窠臼。

周祖譔曾在《武后时期之洛阳文学》论律体之定型时说：“固知律诗之定型也，实经多人长时间之摸索研讨，未可归功为一二人也。必欲探求至某人方定型，窃以为归之沈、宋，不若归之崔融之为近似也。”（周祖譔，1991：71）甚有见地，崔融不仅著有《唐朝新定诗格》，《珠英集》所收诗歌体例中，骚体和四言诗各占一

首、七言诗四首，七律七绝各两首、杂言体七言歌行一首，其余的 45 首皆是五言新体诗，存诗基本合律者高达百分之九十百分比以上，其声律特色不言而喻。

除此以外，崔融（653-706）与陈子昂（658-699）年龄相近，陈子昂更曾在崔融任著作佐郎，以掌书记身份随梁王出征时，赠予《送别著作佐郎崔融等从梁王出征》诗作一首，可知两人关系匪浅；加上两人同处一个时代，对于当代诗歌风气的体会自是相近，陈子昂的“兴寄”与“风骨”论为当代诗歌创作确立了方向，而崔融所编选的《珠英集》去时不远，更易于就近掌握与彰显当时诗风，因此该集如实地呈现了诗歌观念来到初唐后期已有不同的变化，一种新的诗歌审美趣味——声律与风骨兼备，形式与内容并重的诗风正逐渐成型，并将过渡至盛唐。

合言之，从以上两本唐人选唐诗，已可大略窥探初唐前期与初唐后期的唐人选唐诗各有特色。从《翰林学士集》重文轻质，而《珠英学士集》既重文又重质的流变中，我们看到了初唐诗歌从内容上陈“情”言“志”较少到既“缘情”又“言志”的一个嬗变性沿革。倘若扣紧结集于盛唐时期的六本唐人选唐诗，按理说亦可归纳出选家的诗歌美学品位，从中看出盛唐诗坛“言志”与“缘情”的发展脉络。这六本唐人选唐诗，孰“言志”，孰“缘情”将于下章一见高低。

第五章 盛唐时期唐人选唐诗中“言志”与“缘情”的关系

初唐乃唐代政治与诗歌发展的预备期，为迎来盛唐储备了一定的实力，乃有中国史上的“开、天盛世”和文学史中的盛唐气象。盛唐时期，不论是对内的政权和经济的生产与发展，还是对外的军事拓展，都达到空前的繁荣。在那样的强盛国势中，民族自信心非常强烈，年轻一代的知识分子大都怀有积极乐观的向上精神，再加上诗歌经过了初唐时期的准备与锻炼，到了八世纪的上半期，诗人已可以丰富的生活内容与饱满的情感，在储存了高养分的艺术土壤上，佐配成熟优美的形式技巧，开创各具风骨的盛唐诗时代。这时期的代表有浪漫诗人李白、以王孟为代表的山水田园诗派和以岑高为代表的边塞诗派等。然而好景不长，国家政局与诗歌发展皆处顶峰状态的盛唐仅维持了半世纪多，即被为期八年的安史之乱所撩乱。无论如何，历经了近一世纪初唐的酝酿而迎来的盛唐诗，期间“言志”与“缘情”又有怎样的“流变”呢？

不同的朝代对“志”和“情”的主观诠释不一。以下即透过梳理六本成书于盛唐时期的唐人选唐诗对“志”与“情”的偏重所呈现的嬗变，勾勒出盛唐时期“言志”与“缘情”的关系。

第一节 《国秀集》之“志”有偏“情”与《搜玉小集》之存“情”显“志”

成书于盛唐的唐人选唐诗有六本，为便于论述，笔者粗略地考察了它们的编成年份，除了元结的《篋中集》确切地表明编于乾元三年（760）外，其他的唐人选唐

诗皆以其所收录的作品大约年限，推溯其编成年代。芮挺章《国秀集》收录了开元前至天宝年间的作品，成书当于745年以后。《搜玉小集》收录了初唐至天宝前期的作品，推测编于天宝末年731至753年间，与《国秀集》的编定相去不远。《直斋书录解题》将之列于《国秀集》之后，《河岳英灵集》之前，故本文亦采此排序。殷璠《丹阳集》编于开元二十三年至二十六年（735-738），定名成编于天宝元年至三载间，当不晚于745年问世。从编定年限看，该集早于《国秀集》与《搜玉小集》，但因其与《河岳英灵集》皆出自殷璠之手，有同样的编选目的与标准，故挪后与《河岳英灵集》一并论述。《河岳英灵集》收录了开元二年至天宝十二年（714-753）的作品，编成于753年以后；《玉台后集》则编于天宝稍后，约742-756年间，且将之置于《河岳英灵集》之后，《篋中集》之前。因此，本文论述的排次以《国秀集》为先，《搜玉小集》为次，《丹阳集》和《河岳英灵集》一并论述，然后是《玉台后集》和元结《篋中集》。

《国秀集》乃芮挺章所编，收入了初唐和盛唐诗，共三卷。据傅璇琮《唐人选唐诗新编》所收录的《国秀集》，该集入选诗人有88位（其中3人无诗），诗篇219首。从楼颖为之所写之〈序〉中得知，该集所收之诗为开元以来至天宝三年，但从实际所收入的诗人如刘希夷（约651-约680）、杜审言（约645-约708）、沈佺期（约656-约715）等皆是开元（713-741）前诗人，其余80余人则多是开元时期诗人，推断该选集当囊括开元前至天宝年间的作品。斯集多收奉和应制、侍宴之作，虽标榜“雅正”，但艺术上强调“风流婉丽”的形式美和“可被管弦”的音乐性。今摘楼颖所写的〈序〉如下：

昔陆平原之论文，曰：“诗缘情而绮靡”。是彩色相宣，烟霞交映，风流婉丽之谓也。仲尼定礼乐，正雅颂，采古诗三千余什，得三百五篇，皆舞而蹈之，弦而歌之，亦取其顺泽者也。近秘书监陈公，国子司业苏公，尝从容谓芮侯曰：“风雅之后，数千载间，诗人才子，礼乐大坏。讽者溺于所誉，志者乖其所之，务以声折为宏壮，势奔为清逸。此蒿视者之目，聒听者之耳，可为长太息也。运属皇家，否终复泰。优游阙里，唯闻子夏之言；惆怅河梁，独见少卿之作。及源流浸广，风云极致，虽发词遣句，未协风骚，而披林擷秀，揭厉良多。自开元以来，维天宝三载，谴谪芜秽，登纳菁英，可被管弦者都为一集。”芮侯即探书禹穴，求珠赤水，取太冲之清词，无嫌近溷；得兴公之佳句，宁止掷金。道苟可得，不弃于厮养；事非适理，何贵于膏粱。其有岩壑孤贞，市朝大隐，神珠匿耀，剖巨蚌而宁周，宝剑韬精，望斗牛而未获，目之缣素，有愧遗才。尚欲巡采风谣，旁求侧陋，而陈公已化为异物，堆案飒然，无与乐成，遂因绝笔。今略编次，见在者凡九十人，诗二百二十首，为之小集，成一家之言。（傅璇琮编著，1996：217）³⁷

〈序〉中阐明了选家选诗标准和编选目的，即意图以陆机《文赋》“诗缘情而绮靡”（刘运好，2007：22）为本，将展现“彩色相宣，烟霞交映，风流婉丽”且“可被管弦”之作辑合成集。从其所选录的诗人看，初唐诗人有6位，分别存于卷上；其余皆为盛唐诗人。集中将所收录者分为卷上18位诗人，诗51首；卷中24位诗人，诗73首；卷下40位诗人，诗72首，但其中吕令问、敬括和韦承庆三人无诗，而严维和万楚存诗各三首，故诗合计为71首。该集人数众多，故笔者不依卷数和目录为序，仅以诗人被选的诗歌数目多寡，列表如下：

³⁷本文所引用的八本唐人选唐诗之内容，如〈序〉〈题解〉〈论〉以及诗歌文本等，皆摘自傅璇琮主编的《唐人选唐诗新编》，此后不再复述。

	诗人	诗歌数量		诗人	诗歌数量
初唐诗人	宋之问	6		卢僎	13
	杜审言、沈佺期	5		崔颢、王维、孟浩然	7
	李峤	4		徐安贞、孙逖、崔国辅	6
	刘希夷	3		张说、张谔、徐九臯、阎宽、楼颖、崔曙、王昌龄	5
	董思恭	1		李颀	4
	6	24		张九龄、薛奇章、贺朝、徐晶、王之涣	3
			盛唐诗人	贺知章、王翰、席豫、张鼎、赵良器、郭良、蒋冽、刘庭琦、齐融、李嶷、李牧、范朝、梁锬、屈同仙、豆卢复、丘为、张子容、褚朝阳、王譔、卢象、梁德裕、芮挺章、张万顷、沈颂、包融、祖咏、*万楚、*敬括	2
				张敬忠、徐彦伯、杜俨、崔涤、马沈宇、李邕、黄	1

	麟、郭向、王乔、郑审、 康定之、王泠然、杨重玄、 常建、程弥纶、丁仙芝、 荆冬倩、梁洽、郑绍、朱 斌、苏绾、杨谏、常非月、 樊晃、薛维翰、张良璞、 孙欣、王羨门、高适、王 湾、于季子、*严维、*吕 令问、*韦承庆	
	目录与内文不符： 敬括、吕令问、韦承庆无 诗；严维和万楚则存诗各 三首	
	82	195

表 3: 《国秀集》所收录的诗人与作品数量

从选录诗歌题材看，该集大都是写景诗，或是模山范水或是借景抒怀，另有赠别酬唱与闺情等。据笔者分类，该集所收写景羁旅诗约 84 首，占全集最多，其次是赠答送别诗 39 首，再次则是书写女性与闺情诗 23 首，接着是侍宴应制诗 16 首，边塞诗 11 首，咏物诗与宴饮诗各 9 首，人物品鉴与咏史各 6 首，游侠诗与挽词各 5 首，最后是试帖诗 4 首。就诗歌体例而言，其所收录的大部分为近体诗，有 170 首，

五律 116 首最多，依次为七绝 30 首、五绝 20 首和七律 4 首，体现了选家“可被管弦”的审美指标。

其中所选的初唐诗人与诗歌内容题材，可细分为宋之问诗 6 首，见赠、应制、写景抒怀 4 首；杜审言诗 5 首，写景抒怀、宴饮各 2 首，见赠 1 首；沈佺期诗 5 首，侍宴、见赠、宴饮各 1 首，羁旅 2 首；李峤诗 4 首，侍宴 1 首，见赠 3 首；刘希夷诗 3 首，闺情 2 首，写景抒怀 1 首；董思恭诗 1 首，为试帖诗。其选初唐诗人，虽弃四杰、陈子昂，但入选诗人也是颇有名望者，惟有透过分析入选诗作才能确定所选者是否符合序文所谓“彩色相宣，烟霞交映，风流婉丽”的审美指标与理想。先举刘希夷，《唐才子传》称之“苦篇咏，特善闺帷之作”（辛文房，1997：46），其被收录之《览镜》《晚春》《归山》更是如此之作。《晚春》诗曰：

佳人眠洞房，回首见垂杨。寒尽鸳鸯被，春生玳瑁床。
庭阴暮青霭，帘影散红芳。寄语同心伴，迎春且薄妆。

诗中所描写的是于晚春思念丈夫的闺中少妇心情。“洞房”即新房，暗示了“佳人”乃新婚，但丈夫远行，看到窗外杨柳依依，更是百般感受。诗人先以“鸳鸯被”、“玳瑁床”这些色彩鲜艳且浓丽的事物来反衬少妇的孤寂与无聊，再透过“庭阴暮青霭，帘影散红芳”写出春昼之短促，一晃即黄昏了；春花再红艳，终究会随着春天的结束而衰谢。以晚春景色，带出了女性对时光易逝、红颜易老的莫可奈何之情。最后两句以丈夫视角劝勉佳人，透过先实写佳人末虚写远行人，营造了两人的互动想象，把两人之间的思念以含蓄、温婉的方式呈现了出来。中间两联对仗工整、词

采华丽，却不雕琢，难怪清人沈德潜谓此诗“六朝风致，一语百媚”（沈德潜，2008：291）了。

难得的是入选的初唐诗人不仅书写闺情者“彩色相宣”，写景抒怀诗也写得“风流婉丽”。所谓“风流婉丽”，“风流”词义据文献所考，“风”“流”二字合称始于汉代，指向社会风尚且寓有儒家教化之意，演变至魏晋时期“名士”与“风流”相联系，词义产生了变化，指向魏晋名士可被人感知之人格美，承载了魏晋士人独有的精神、个性、风貌、神态等之美，后来延伸至文学与艺术领域，指艺术风流和文学风流。钟嵘《诗品序》有“太康中，三张、二陆、两潘、一左，勃尔复兴，踵武前王，风流未沫，亦文章之中兴也。”（曹旭，1996：20-21）此处之“风流”指人格美；但其评张协诗谓：“风流调达，实旷代之高才。词彩葱蒨，音韵铿锵，使人味之，亹亹不倦”（曹旭，1996：149）以及评谢瞻、谢混等人之诗时道：“才力苦弱，故务其清浅。殊得风流媚趣”（曹旭，1996：149）则指向文学抽象之神韵之美了，唐代司空图《诗品》谈及诗之“含蓄”时所说的“不着一字，尽得风流”（郭绍虞，2006：21），亦是此意。³⁸“婉丽”指委婉华丽，当与本文第三章第三节梳理曹丕《典论·论文》“诗赋欲丽”（魏宏灿，2009：313）、陆机《文赋》“或藻思绮合，清丽千眠，炳若缃绣，悽若繁弦”（刘运好，2007：33）与刘勰《文心雕龙·明诗》“清丽居宗”（范文澜，2008：67）之意相去不大，皆指本乎情性而发之文，言辞温婉而美丽是也。诸如宋之问的《端州驿见杜审言王无竞沈佺期阎朝隐壁有题慨然成咏》，诗曰：

³⁸参考自牟发松（2010），〈说“风流”——其涵义的演化与汉唐历史变迁〉，《历史教学问题》，第2期，页4-16。

逐臣北地承严谴，谓到南中每相见。岂意南中岐路多，千里万里分乡县。

云摇雨散各分飞，海阔江长音信稀。处处山川同瘴疠，自怜能得几人归。

诗以“逐臣”二字起始，已将贬逐之状直接道来，“岂意”五句则透过写山水的艰险反衬人生离奔的艰难，结尾的“自怜能得几人归”更为该诗奠定了如诗题所谓的“慨然成咏”，以诗抚慰不得志的痛苦；又杜审言《春日江津游望》，诗曰：

旅客摇边思，春江弄晚晴。烟消垂柳弱，雾卷落花轻。

飞棹乘空下，回流向日平。鸟啼移几处，蝶舞乱相迎。

忽叹人皆浊，堤防水至清。谷王常不让，深可戒中盈。

诗的前八句以景寓情，结尾四句“忽叹人皆浊，堤防水至清。谷王常不让，深可戒中盈”则以对比手法表示了自己与世人之区别，以“清”比“浊”，复用典暗喻自己虚怀深藏以自诫，“风流”现于诗中。再举沈佺期的《宿七盘岭》和《遥同杜五过庾岭》。前者写诗人羁旅在外，一夜无眠之所见所闻，其中“晓月临床近，天河入户底”声律严谨；后者透过“去国忧家见白云”表明了自己现下被贬在外的身份与心情，颌联和颈联寓情于景，声律亦和谐流畅，可见芮挺章选诗标准确如序文所言——“彩色相宣，烟霞交映，风流婉丽”，“情”“志”兼重。

纵观该集，书写女性与闺情者仅占一成，前者有屈同仙《乌江女》、常非月《咏谈容娘》；后者有徐彦伯《孤独叹》、蒋冽《古意》等，数量较前者多，且大都从女性角度状写思念之情如“相思咽不语，回向锦屏眠”（徐彦伯《孤独叹》）、“怨

坐空燃烛，愁眠不解衣”（王諲《闺情》）、“下帘弹箜篌，不忍见秋月”（薛奇章《吴声子夜歌》）等，虽视野不大，却将生别离的人生一大痛苦抒写的合情合理，读者难不动容。要说风格较为艳俗者，只有张谔《岐王美人》和梁锱《观美人卧》明显带有齐梁宫体余风，但此类作品也仅此二首。

此外，《国秀集》选诗突出寻常诗人，其所收录的盛唐诗人除了与《河岳英灵集》共选者 12 位著名诗人，如王维、孟浩然、王昌龄外，剩余的 67 位盛唐诗人中的 25 位若非《国秀集》选录，今人恐难见其诗，难闻其名，这确是《国秀集》的文献贡献。这群寻常诗人的入选作品，想当然耳也是符合选家的选诗标准，就如郑审《酒席赋得匏瓢》写的虽是山林隐者以葫芦寄托己志，并非闺阁之作，但言辞亦婉丽协律，“情”、“志”兼有；徐九臯的五首诗《关山月》《战城南》《咏史》《途中览镜》和《送部四镇人往单于别知故》也是既抒情又言志之作，其《途中览镜》“四海游长倦，百年愁半侵。赖窥明镜里，时见丈夫心”，将己之志以“镜”喻之，剔透不变，惟待可发挥之时而已。此类诗歌在集中俯拾皆是，恕不赘举。仅从笔者所举，已可知该集所收之作，不止寄予了诗人之“情志”，亦表现了诗人之辞采，具体地体现了选家之审美趣味。

《搜玉小集》乃残本，共有十卷，专收初唐诗，无序且不知编者。《直斋书录解题》列是集于《国秀集》之后、《窦氏联珠集》和《河岳英灵集》之前，故其编成当在开元后期至天宝前期，不晚于天宝末年（约 731 至 753 年间）。此集收入了初唐至开元前期诗人，共 37 人，作品 61 首，但因胡皓、王翰和李澄三人之诗已佚，故今存作品诗人仅有 34 位。这 34 位诗人当中，有 21 位主要生活于初唐，另 13 位跨越初盛唐，虽无法肯定后者之诗作于初唐，但从所选诗人来看，可以肯定该集主

要还是以初唐诗歌为选录对象。是集排列颇乱，却是十三本唐人选唐诗中唯一一本具有以题材类分倾向的选本。照其诗歌排列次序来看，似以应制诗为先，边塞歌行和古诗为次，闺情怀人又为次，岁时应景为四、最后为行旅述怀，排列上颇乱，难以看出编选意图和选诗标准。（傅璇琮编著，1996：975）就笔者分类，其诗歌题材最多的是闺情诗 23 首，其次是行旅边塞诗 14 首，再次是述怀诗 13 首，应制和赠别唱和诗各 4 首，咏物诗 2 首，挽歌 1 首；体裁形式上，近体诗 36 首，古体诗 25 首。今将该集所收诗人与作品数量列表如下：

诗人	诗歌数量
宋之问	6
崔湜、徐彦伯、沈佺期	4
崔融、刘希夷、郑愔、张谔	3
乔知之、王泠然、徐晶、魏征、李峤	2
裴灌、韩休、贺朝、屈同、杨炯、卢照邻、东方虬、郭元振、骆宾王、崔颢、刘允济、张洎、许景先、杜审言、陈子昂、刘幽求、王勃、苏味道、王譔、徐璧、余延寿	1
34	61

表 4：《搜玉小集》所收录的诗人与作品数量

由于《搜玉小集》不知编者且无序，笔者难以断定选家编选目的与审美标准，惟从集中所收录的诗歌文本来看。其应制诗 4 首，分别是崔湜《奉和御制白鹿观》（或作郑愔）、裴灌与韩休各一首《奉和御制平胡》和李峤《太平公主山亭侍宴应制》，诗中歌功颂德之意显著，大都以歌舞升平与凯旋归来的宴庆烘托上位者之盛

德，如“臣朔真何幸，常陪汉武游。”（《奉和御制白鹿观》）、“干戈还载戢，文德在唐风。”（裴灌《奉和御制平胡》）、“盛德陈清庙，神谟属大君。”（韩休《奉和御制平胡》）等，用辞婉丽，反映了初唐君臣场合与应制奉答的风气。

再者，其闺怨诗亦带有华丽色彩，占全集的三、四成，为数最多，诗歌主旨大多写女子对离家男子的思念，格调哀婉，表现了思妇的愁苦与百般寂寥以及对离人的种种念想，如“虚牖风惊梦，空床月厌人。归期尚可促，勿度柳园春。”（刘允济《怨情》）；“池水琉璃净，园花玳瑁斑。岁华空自掷，忧思不胜颜。”（沈佺期《春闺》）；“试出塞罗幌，还来著锦筵。曲中愁夜夜，楼上别年年。”（郑愔《春怨》）；“不须满脸浑妆却，留着双眉待画人”（徐璧《催妆》）等等，内容多写闺情，似仍带有初唐诗歌承袭齐梁文风之迹。然而细品其中，该闺情诗虽男性雌音，写得情真意切者却不少，如沈佺期的《古意》，诗曰：

卢家少妇郁金香，海燕双栖玳瑁梁。九月寒砧催木叶，十年征戍忆辽阳。

白狼河北音书断，丹凤城南秋夜长。谁谓含愁独不见，更教明月照流黄。

诗中女主人公嘴里虽念叨着征人的杳无音信，却满怀忧虑，以“海燕双栖”、“九月寒砧”多角度地抒写了女主人公“思而不得见”的愁肠。诗是取材于闺阁生活，语言也带有六朝以来的绮靡特色，境界却显得广远。再看张洎《怨辞》，诗曰：

去年离别雁初归，今夜裁缝萤已飞。

征客未来音信断，不知何处寄边衣。

该诗言简意赅，以今昔之比，带出了妻子对征人诚挚的关怀，亟盼着将新衣寄予征人却无处可寄之落寞。刘希夷《捣衣篇》中“缄书远寄交河曲，须及明年春草绿。莫嫌衣上有斑斑，只为思君泪相续”更把妻子对征人的思念活现化，将想望之情以针线缝入保暖衣物，不禁边缝制边思念，以至于留下了泪迹斑斑，写得细腻含蓄，已渐去齐梁艳情诗空无内容的习性。

且看其行旅边塞诗，写得也是豪壮朴实，诗中或表达久居塞外的心情，如“一朝弃笔砚，十年操矛戟。”（崔湜《塞垣行》）、“金戈玉剑十年征，红粉青楼多怨情。”（屈同《燕歌行》）；或表现对亲友的思念，像“北堂萱草不寄来，东园桃李长相忆。”（崔湜《大漠行》）、“渔阳八月塞草腓，征人相对并思归。”（屈同《燕歌行》）；或表述杀敌报国之壮志，如“愚臣何以报，倚马申微力。”（崔融《西征军行遇风》）、“乘我庙堂运，坐使干戈戢。献凯还帝京，军容何翕习。”（刘希夷《将军行》），尤其是杨炯《紫骝》“侠客重周游，金鞭控紫骝。……匈奴今未灭，画地取封侯。”杜审言《赠苏管记》“舆驾还京邑，朋游满帝畿。方期乘献凯，歌舞共春晖。”对于未来寄予厚望，气势高昂，自信可见，可谓是盛唐气象之初体现。

再看述怀诗。宋之问《明河篇》，诗曰：

八月凉风天气晶，万里无云河汉明。昏见南楼清且浅，晓落西山纵复横。
洛阳城阙天中起，长河夜夜千门里。复道连甍共蔽亏，画堂琼户特相宜。
云母帐前初汎滥，水精帘外转逶迤。倬彼昭回如练白，复出东城接南陌。

南陌征人去不归，谁家今夜捣寒衣。鸳鸯机上疎萤度，乌鹊桥边一雁飞。
雁飞萤度愁难歇，坐见天河倾微没。已能舒卷任浮云，不惜光辉让流月。
明河可望不可亲，愿得乘槎一问津。更将织女支机石，还访成都卖卜人。

诗起始四句先从景物落笔，借用《世说新语·容止》“南楼”和《世说新语·简傲》“西山”两个典故，寄寓着自己希望可以像魏晋名士纵情山水，带出对美好事物的想望。接着的八句，诗人以各种富丽堂皇的景象，如“云母帐”、“水晶帘”等接连呈现，更好地烘托出下八句“南陌征人去不归”的凄清落寞。这里，诗人使用了委婉手法，透过“乌鹊桥”将人间“南陌征人”与天上“牛郎织女”的离愁别恨一并抒发，并在结尾四句以神话故事收结，引晋时张华《博物志》与刘义庆《集林》之典故，表示自己想要离开洛阳，到向往的地方去。该诗以神奇瑰丽的笔调，寄予了诗人对当时政治的不满，因仕途失意而产生的苦闷与忧愁，流露出有志不得扬的怅惘与凄迷。³⁹此外，魏征《述怀》，诗曰：

中原初逐鹿，投笔事戎轩。纵横计不就，慷慨志犹存。
杖策谒天子，驱马出关门。请缨系南越，凭轼下东藩。
郁绿陟高岫，出没望平原。古木吟寒雁，空山啼夜猿。
既伤千里目，还惊九死魂。岂不惮艰险，深怀国士恩。
季布无二诺，侯嬴重一言。人生感意气，功名谁复论。

³⁹参考自周啸天（1990），《唐诗鉴赏辞典补编》，页 46-49。

诗中描述诗人献计唐高祖，毛遂自荐招降李密旧部的经过，虽过程险恶，但其欲报高祖知遇之心是更为急切的。起始四句，透过“慷慨志犹存”可知诗人对于自己不被故主所重用是有怀才不遇之感的，但庆幸的是今遇明君，故有结尾“季布无二诺，侯赢重一言。人生感意气，功名谁复论”四句，以“季布”和“侯赢”自比，表示定当不辱使命，寄予了个人的雄心壮志。该诗继承了古体诗不带韵律的表现方式，但偶有对仗，用词质朴，却直抒胸臆，不只抒发诗人的个人情感，还透过用典以喻己志，与前朝淫侈诗风迥异。沈德潜曾在《唐诗别裁》中评论此诗：“气骨高古，变从前纤靡之习，盛唐风格发源于此。”（沈德潜，2013：10）

纵观该集，艳情诗不少，言辞或多或少亦带有前朝浮艳的习气，但若将《搜玉小集》与同是专收初唐诗的《翰林学士集》与《珠英集》相比较，《搜玉小集》已破除了从特定诗人群中选诗的狭隘性，所收录的诗人与作品题材也都较为广阔，尤其收录了“初唐四杰”——卢照邻《王昭君》、骆宾王《晚度天山有怀京邑》、王勃《九日登高》以及杨炯《紫骝》诗各一首。除了卢照邻《王昭君》写闺阁外，骆宾王《晚度天山有怀京邑》状写了羁旅行役之苦与政治失意之落寞，以至于“宁知心断绝，夜夜泣胡笳”；王勃《九日登高》则写出了久戍不归与流落外地的乡子的愁闷，暗喻着政治失意的惆怅，语调感伤。至于杨炯《紫骝》却一反前者的低迷，以“匈奴今未灭，画地取封侯”彰显昂然骨气，可看出初唐后期诗歌题材由宫廷闺阁而风格婉丽转向市井边塞，呈现出劲健气势，大有存“情”显“志”之势。

第二节 《丹阳集》与《河岳英灵集》之“情”、“志”兼备

殷璠所编的《丹阳集》以地域为标准，选录了润州五县 18 位诗人作品。选家与诗人们生于同时、同郡，就近了解而编此集。该集仅有一卷，早已散佚，据吕玉华于《〈丹阳集〉考辨》所考，以润州管辖五县之一的“曲阿”乃于天宝元年更名为“丹阳”，而玄宗天宝元年正月，“润州郡”改名为“丹阳郡”，到肃宗乾元元年又易名为“润州”为由，加上考察选集所收录诗人的生平官职等文献，认为该集编纂时间当在开元二十三年至开元二十六年间（735-738），最后定名成编则在天宝元年（742）至天宝三载（745）间。（吕玉华，2003：49-53）从选集的大约编成日期来看，该集应当是盛唐时期最早问世的唐人选唐诗，然而因为《河岳英灵集》也是殷璠所编，编定年限在《搜玉小集》之后，故笔者特将《丹阳集》挪后与《河岳英灵集》一并论述以见选家的审美趣味。

今依傅璇琮《唐人选唐诗新编》所录，该集有序文三句，评语十六条，存诗二十首，以及残句 12 则作为研究文本。集中 18 位诗人除了包融、储光羲，皆注明官职；此外，除了张彦雄无诗、马挺无诗且无评语存世、孙处玄评语不存（但《吟窗杂录》卷二五谓之“善属文”）外，其他诗人皆有评语。入选诗人多在不同的地方当官，但他们皆来自占籍润州。今将该集所收录诗人与作品数量以区域划分并列表如下：

地域	诗人	诗歌数量
延陵	储光羲	3
(2 人)	包融	2

曲阿 (9人)	丁仙芝	2+2 残句
	周瑀	2
	蔡隐丘	1+2 残句
	蔡希寂、谈戴	1+1 残句
	蔡希周、张潮、张晕	1
	张彦雄	无
句容 (3人)	殷遥	2
	沈如筠	1+2 残句
	樊光	1 残句
江宁 (2人)	孙处玄	1 (失题) +2 残句
	余延寿	1
丹徒 (2人)	申堂构	1 残句
	马挺	无
	18	诗 20 首+12 残句

表 5: 《丹阳集》所收录的诗人与作品数量

《丹阳集》所收古体多于近体，五言多于七言。其中五古 8 首，五律 8 首，七律 1 首，五绝 3 首。依吕玉华〈《丹阳集》考辨〉指出“三首五绝，有可能是从五古中节录出来的”（吕玉华，2003：53-54）。再分析其 12 则残句，其中 10 则为五言句，仅 2 则为七言句。从中可看出两点：一是当时的丹阳诗人，擅长创作五言诗；二是殷璠对五言诗颇为重视，这在《河岳英灵集》可见一斑。按题材分类，最多的

是田园山水和羁旅纪行诗，各 6 首，其次是送别、咏史怀古和乐府诗各 2 首，酬赠和奉和应制诗最少，各 1 首。

从殷璠对众诗人的点评来看，其所收录诗人的诗歌审美可分为三种类型，一是以气骨为胜者，如储光羲诗“宏瞻纵逸，务在直置”、蔡隐丘诗“体调高险，往往惊奇，虽乏绵密，殊多骨气”和张彦雄诗“但贵潇洒，不尚绮密。至如‘云壑凝寒阴，岩泉激幽响’，亦非凡俗所能至也”；二是以情致更胜一筹者，如包融诗“情幽语奇，颇多剪刻”、丁仙芝诗“婉丽清新，迥出凡俗，恨其文多质少”、张晕诗“巧用文字，务在规矩”、周瑀诗“窈窕鲜洁，务为奇巧”、沈如绮“早岁驰声，白首一尉”和余延寿诗“婉变艳美”；三是气骨与情理兼备者，如蔡希周“词彩明媚，殊得风规”、蔡希寂“词句清迥，情理绵密”、樊光“诗理周旋，词句妥贴”、张潮诗“委曲怨切，颇多悲凉”、申堂构“善叙事状物，长于情理”、谈戴诗“精典古雅”、殷遥诗“闲雅，善用声”等，可见其选诗标准和诗歌审美为重质不轻文，恰如其〈序〉：

李都尉没后九百余载，其间词人，不可胜数。建安末，气骨弥高，太康中体调尤峻，元嘉觔骨仍在，永明规矩已失，梁、陈、周、隋，厥道全丧。盖时迁推变，俗异风革，信乎人文化成天下。

〈序〉中表明其推崇建安诗歌“气骨弥高”，以及太康、元嘉诗歌“体调尤峻”“觔骨仍在”的特色，但对于永明至隋朝因过于重视声律，导致徒有形式而无内容的诗歌不满，故透过选集以表明其气骨与情致兼重的诗歌观点。

今分别赏析不同类型特色的诗作以见分晓。以气骨为胜者如储光羲《田家杂兴》
《行次田家澳梁作》和《夜到洛口入黄河》。《田家杂兴》和《行次田家澳梁作》
都是田园诗，前一首诗曰：

种桑百余树，种黍三十亩。衣食既有余，时时会亲友。
夏来菰米饭，秋至菊花酒。孺人喜逢迎，稚子解趋走。
日暮闲园里，团团荫榆柳。酩酊乘夜归，凉风吹户牖。
清浅望河汉，低昂看北斗。数瓮犹未开，明朝能饮否。

字里行间描摹了一桩桩田家日常小事，宁静无争，安详和乐。诗人透过笔墨，寄寓
了对田园生活的喜爱，有一种悠游其中的乐趣，似乎得丧祸福、穷达贫富也都无足
萦怀了，平淡恬静中寓有无限情味；后一首诗曰：

田家俯长道，邀我避炎氛。当暑日方昼，高天无片云。
桑间禾黍气，柳下牛羊群。野雀栖空屋，晨昏不复闻。
前登澳梁坂，极望温泉分。逆旅方三舍，西山犹未曛。

诗人以平铺直叙的方式，透过描写夏日炎炎的景象，刻画出一幅朴素、宁静的农家
生活图，把闲澹之情诉诸言外，心境开阔，情怀高洁。最后一首《夜到洛口入黄河》
是行旅诗，诗曰：

河洲多青草，朝暮滋客愁。客愁惜朝暮，枉渚暂停舟。
中宵大川静，解缆逐归流。浦溆既清旷，沿洄非阻修。
登舂望落月，击汰悲新秋。倘遇乘槎客，永言星汉游。

诗开篇四句即点明诗题，以“河洲青草”起兴，喻指客旅之愁如草之繁盛滋生，其中“朝暮滋客愁”与“客愁惜朝暮”是回文句，有着回环叠咏的艺术效果之余，更突显游子在外日夜递增的愁绪。该诗直抒胸臆，词句工整，以浅显之词描摹在外羁旅之愁思，看似平淡实则深切，语短情长，发人深思，正如选家所谓的“宏瞻纵逸，务在直置”。

以情致更胜一筹者如包融《送国子张主簿》，诗曰：

河岸缆初解，莺啼别离处。遥见舟中人，时时一回顾。
坐悲芳岁晚，花落青轩树。春梦随我心，摇扬逐君去。

这是一首五言送别诗。首联点明送别地点和送别时间，同时也用黄莺欢快的啼叫反衬诗人与友人离别的愁绪。这里可见诗人之用心，以乐景写哀事，更加重了离别的伤感，让人读来不免也随之黯然神伤。接着两句，以“遥见”写诗人久立岸边的眺望和远行友人的频频“回顾”，透过眼神动作表现两人的不舍之情，暗喻两人深厚的友谊。“坐悲芳岁晚，花落青轩树”从送别场景切换到离别后的场景，状写暮春景色来抒发内心感受。看似伤春，实则表现与友人别离后，内心之感伤落寞，故有尾联写诗人借梦与友人相会，寄寓思念之情。该诗通过摹写离别之时和离别之后的

两个场景，借景言情，分别叙说了离别之时，诗人对友人的眷恋之情，以及别后的念想，可谓情景相融，确如选家评之“情幽语奇，颇多剪刻”。

再看丁仙芝的《长宁公主旧山池》和《剡谿馆闻笛》。《长宁公主旧山池》诗曰：

平阳旧池馆，寂寞使人愁。座卷黄流簟，帘垂白玉钩。

庭闲花自落，门闭水空流。追想吹箫处，应随仙骑游。

诗起始即直接表明“平阳旧池馆，寂寞使人愁”，点出物是人非之感，紧接的四句，对仗之余，还透过“黄流簟”、“白玉钩”的静物与“花自落”、“水空流”的动态描写，两相对应，静动结合，虚实相间，写出了时光流逝的无奈之感却并不悲切，复以“追想”过去结尾，表现了淡远情致，言辞意境皆符合选家所谓的“婉丽清新”。

《剡谿馆闻笛》诗曰：

夜久闻羌笛，寥寥虚客堂。山空响不散，谿静曲宜长。

草木生边气，城池逗夕凉。虚然异风出，仿佛宿平阳。

这首诗通篇写景，其中颔联意图描绘出山空溪静之美，颈联则将视线拉近至草木城池，刻画了一幅黄昏景色，辞美律严，可惜思想性欠高，内涵匮乏，也许殷璠评之“恨其文多质少”正是此意。

气骨与情理兼备者如谈戴的《清谿馆作》，诗曰：

指途清谿里，左右惟深林。云蔽望乡处，雨愁为客心。

遇人多物役，听鸟时幽音。何必沧浪水，庶兹浣尘襟。

这是一首行旅之作，但诗中却没客在他乡之苦的描写，反倒吐露出因“清谿”的清灵幽静，使得诗人身心焕然一新的喜悦之情。首联写景，表示诗人正前往“清谿”路上，颌联则点出自己离乡背井的身份。其中“雨愁为客心”表面上说“雨”为羁旅在外的异乡人而“愁”，实际上是诗人将客旅之愁投射于雨中。颈联中的“物役”，《荀子·正名》（王先谦，2010：431-432）有：“故向万物之美而盛忧，兼万物之利而盛害。……夫是之谓以己为物役矣。”杨倞注：“己为物之役使。”（王先谦，2010：432）这里，诗人自我抚慰，表示与其期待与他人相遇，或是像所遇之人被外界事物所役使而不得欢悦，不如恣意地听清远的鸟叫声更显得从心所欲，所以尾联以反问句表示肯定的意思，提醒自己不必舍近求远，沉浸在这样一个脱俗的地方，身心自是被洗涤一新。此诗一方面寄寓了诗人的游子之思，一方面形象化了诗人的超然心境，透出一股轻灵，选家评之“精典古雅”，确实恰如其分。

复举殷遥《友人山亭》和《山行》这两首田园山水诗。《友人山亭》诗曰：

故人虽薄宦，往往涉清溪。凿牖对山月，褰裳拂涧霓。

游鱼逆水上，宿鸟向风栖。一见桃花发，能令秦汉迷。

此诗平铺直抒，写田园自在淡远的生活形态。颈联对仗严整，带来美的艺术享受外，还体现了诗人对禽兽自然生态细心观察后之所得。尾联则大胆地使用夸张手法，使诗之视野豁然开阔，妙思如潮。其《山行》诗曰：

寂历青山晚，山行趣不稀。野花成子落，江燕引雏飞。

暗草薰苔径，晴杨扫石矶。俗人犹语此，余亦转忘归。

诗人通过描写山中景致，表达自己对宁静脱俗生活的向往。颌联和颈联综合了多种感官来描绘春天怡人风光，有从视觉写所看见的野花飘落、果实初成以及燕引雏鸟习飞、杨柳飘拂之状，也有从嗅觉写草香，并且以动景“野花成子落”、“江燕引雏飞”和“晴杨扫石矶”与静景“暗草薰苔径”结合的方式叙写，相互映衬，刻画出一幅鸟语花香、春意盎然的画面。莫怪诗人面对山中幽静而富有生机的景象，竟流连忘返了。此二诗篇既叙事，又抒情，情景交融，写得诗情画意又词工律正，在在皆显露出诗人闲适风雅的情趣，不枉选家评之“闲雅，善用声”。

从上所述，可知《丹阳集》选诗并不会单方面侧重情致或气骨，也兼顾气骨和情理；虽对流于声律而内容空泛的诗作不满，所收古体多于近体，其中却不乏对辞美韵合者的正面评论，像是包融诗“情幽语奇，颇多剪刻”；孙处玄“善属文”等等，只是“这类诗的重心并不表现于重视声律（仅对殷遥提及了“善用声”），更表现在造词遣句上。”（吕玉华，2003：55）以此而言，《丹阳集》既展现了盛唐时期兼容并包的审美态度，也体现了选家对诗歌发展与审美趣味皆有了与初唐选家不同的认知。

同是殷璠所编的《河岳英灵集》专收盛唐诗，共有两卷，选录了 24 位诗人，诗歌 230 首。是集分人录诗，卷上首起常建，诗 15 首，次为李白，诗 13 首，再下为王维、刘昫虚等，共计诗人 10 位，诗 111 首；卷下首起崔颢，诗 11 首，次为薛据，诗 10 首，依此类推，诗人有 14 位，诗 119 首。兹以上、下卷诗人作品数量由多至少列表如下：

卷数	诗人	诗歌数量
卷上 (10 人)	常建、王维	15
	李颀	14
	李白、高适	13
	刘昫虚、陶翰	11
	岑参	7
	张谓、王季友	6
卷下 (14 人)	王昌龄	16
	储光羲	12
	崔颢、崔国辅	11
	薛据	10
	孟浩然	9
	王湾	8
	贺兰进明、卢象	7
	綦毋潜、崔署、祖咏	6

	李嶷、阎防	5
	24	230

表 6: 《河岳英灵集》所收录的诗人与作品数量

《河岳英灵集》与《丹阳集》类似，侧重古体多于近体，偏重五言多于七言。古体诗凡 174 首，占总集的三分之二，而近体诗仅 56 首。从体裁上看，《河岳英灵集》又较《丹阳集》多样化，收入了排律与杂言诗等。

据傅璇琮《唐人选唐诗新编》所考，现存各本《河岳英灵集》之〈叙〉和《文镜秘府论》南卷《定位》所引，该选集所选之诗的起讫年限当为“起甲寅，终癸巳”（傅璇琮编著，1996：102），即选入了玄宗开元二年至天宝十二年间（714-753），24 位诗人的 230 首作品。该选集卷首有〈叙〉和〈论〉，中间依次选录诗歌并对所收录的诗人与作品进行品评，与《丹阳集》如出一辙，但更为精锐详尽，为后世留下了对盛唐诗歌较为全面的评述与回顾。《河岳英灵集·叙》如下：

叙曰：梁昭明太子撰《文选》，后相效著述者十余家，咸自称尽善，高听之士，或未全许。且大同至于天宝，把笔者近千人，除势要及贿赂者，中间灼然可尚者，五分无二，岂得逢诗辑纂，往往盈帙。盖身后立节，当无诡随，其应诠拣不精，玉石相混，致令众口销铄，为知音所痛。

夫文有神来、气来、情来，有雅体、野体、鄙体、俗体。编纪者能审鉴诸体，委详所来，方可定其优劣，论其取舍。至如曹、刘诗多直语，少切对，或五字并侧，或十字俱平，而逸驾终存。然挈瓶庸受之流，责古人不辨宫商征羽，词句质素，耻相师范。于是攻异端，妄穿凿，理则不足，言常有余，都无兴象，但贵轻艳。虽满

篋笥，将何用之？自萧氏以还，尤增矫饰。武德初，微波尚在。贞观末，标格渐高。景云中，颇通远调。开元十五年后，声律风骨始备矣。实由主上恶华好朴，去伪从真，使海内词场，翕然尊古，南风周雅，称阐今日。璠不揆，窃尝好事，愿删略群才，赞圣朝之美。爰因退迹，得遂宿心。粤若王维、昌龄、储光羲等二十四人，皆河岳英灵也，此集便以《河岳英灵》为号。诗二百三十四首，分为上下卷，起甲寅，终癸巳。伦次于叙，品藻各冠篇额。如名不副实，才不合道，纵权压梁、窦，终无取焉。

这里，殷璠回顾了魏晋至唐时的诗风沿革，肯定建安、太康时期的诗什气骨高峻；永明以后的作品则过于追求声律格式，致使轻艳之风蔓延。然后将唐开国以来的诗歌发展划分为“武德初”、“贞观末”、“景云中”和“开元五十年”四个阶段，并一一列举这期间的诗歌特质从“微波尚在”到“标格渐高”，继而“颇通远调”后“声律风骨始备”，对诗歌风气的演变与承袭有深刻的理解和认知。其中，他批判了齐、梁以来诗歌“理则不足，言常有馀；都无兴象，但贵轻艳”的不良倾向，认为唐代诗歌正是在纠正上述歪风中“去伪从真”，逐步发展，才有开元中期的声律和风骨兼备，讲究兴象。

殷璠在〈论〉中又作了一番具体的阐述：

论曰：昔伶伦造律，盖为文章之本也。是以气因律而生，节假律而明，才得律而清焉。宁预于词场，不可不知音律焉。孔圣删《诗》，非代议所及。自汉魏至于晋宋，高唱者十有余人，然观其乐府，犹有小失。齐梁陈隋，下品实繁，专事拘忌，弥损厥道。夫能文者匪谓四声尽要流美，八病咸须避之，纵不拈二，未为深缺。即

“罗衣何飘飘，长裾随风还”，雅调仍在，况其他句乎？故词有刚柔，调有高下，但令词与调合，首末相称，中间不败，便是知音。而沈生虽怪，曹王曾无先觉，隐侯言之更远。璠今所集，颇异诸家，既闲新声，复晓古体，文质半取，风骚两挟，言气骨则建安为传（“传”疑应作“俦”），论宫商则太康不逮。将来秀士，无致深感。

在〈叙〉和〈论〉中，选家论述了诗歌形式和内容之间的关系，认为“文有神来、气来、情来”；“伶伦造律”，“为文章之本”；“气因律而生，节假律而明，才得律而清”，因此诗人不仅“不可不知音律”；且不可“专事拘忌”，流为“矫饰”。由此可知殷璠评诗注重“风骨”和“兴象”；选诗标准更是“既闲新声，复晓古体，文质半取，风骚两挟”。正因为有明确的诗学观点作为指标，殷璠通过实际的选诗动作，将该时期主要的诗人如李白、王维、孟浩然、王昌龄、高适、岑参、李颀、崔颢、崔国辅、祖咏、储光羲、常建等的优秀诗篇编入集中，诗歌类型多样化，体现了选家“颇异诸家，既闲新怪，复晓古体”所言非假。殷璠这种“文质半取，风骚两挟”，不顾此失彼的兼容态度与选诗标准，更是与盛唐蓬勃气象相契，基本上反映了盛唐诗歌的面貌。

更甚者，殷璠不仅通过编选诗集贯彻其文学主张，还透过品评选录诗人与诗作，突显其选本功能与批评价值。今各举其卷上与卷下两位诗人之评价为例：评卷上的王维“维诗词秀调雅，意新理惬，在泉为珠，著壁成绘，一字一句，皆出常境。”、评刘昫虚“昫虚诗，情幽兴远，思苦词奇，忽有所得，便惊众听。顷东南高唱者十数人，然声律婉态，无出其右。唯气骨不逮诸公。自永明已还，可杰力江表。”；

评卷下的薛据“据为人骨鲠，有气魄，其文亦尔。自伤不早达，因著《古兴》诗云：

‘投珠恐见疑，抱玉但垂泣。道在君不举，功成叹何及。’怨愤颇深。至如‘寒风吹长林，白日原上没’，又‘孟冬时晷短，日尽西南天’，可谓旷代之佳句也。”、

评孟浩然“余尝谓祢衡不遇，赵壹无禄，其过在人也。及观襄阳孟浩然罄折谦退，

才名日高，天下籍甚，竟沦落明代，终于布衣，悲夫！浩然诗、文彩丰茸，经纬绵

密，半遵雅调，全削凡体。至如‘众山遥对酒，孤屿共题诗’，无论兴象，兼复故

实。又‘气蒸云梦泽，波动岳阳城’，亦为高唱。《建德江宿》云：‘移舟泊烟渚，

日暮客愁新。野旷天低树，江清月近人。’”足见其论诗重声律、气骨与兴象；重

“情”也重“志”，且评诗不忘品人，对所选诗人之精神气格多有赞赏。“情”虽

多指人之性情，但也指声律、遣词用字之美，可与其“兴象”相联系。陆机《文赋》

首创“诗缘情而绮靡”（刘运好，2007：22），其“绮靡”之意，不只形容诗歌的

文体特征，也指诗歌情感的动人。诗既然是因情动而来，写得华美细腻也是在情，

这在本文第三章已予以论述。以此而言之，殷璠所标榜的“兴象”就是诗歌承载“情”

与“志”的最佳表现。

“兴”缘起于《诗》六义之一，刘勰《文心雕龙·比兴》认为“比显而兴隐”，

且“比者，附也；兴者，起也”，所以“附理者切类以指事，起情者依微以拟议。

起情故兴体而立，附理故比例以生”（皆语出《文心雕龙注》，范文澜，2008：601），

把“情”与“理”看作是“兴”与“比”之本源。徐复观《释诗的比兴——重新奠

定中国诗的欣赏基础》在讨论“兴”这点上相较于其他学者来得直接易懂：

人类的心灵，仅就情的这一面说，有如一个深密无限的磁场；兴所叙述的事物，恰如由磁场所发生的磁性，直接吸住了它所能吸住的事物。因此，兴的事物和诗的主题的关系，不是像比那样，系通过一条理路将两者连结起来，而是由感情所直接搭挂上、沾染上，有如所谓“沾花惹草”一般；因而即以此来形成一首诗的气氛、情调、韵味、色泽的。（徐复观，2013：93）

这“气氛、情调、韵味、色泽”不正与殷璠的“文有神来、气来、情来”异曲同工吗？“兴象”就是以上各项的载体。由于人之情感朦胧不明，当难以明确表达时，诗人借由外物如自然景色、物象等化作诗里的艺术形象而发，于是乎难以被框架或形象化的浮动性情感乃能借由一艺术形象而被定型并被感知，这就是“兴象”的微妙之处。诚如陈伯海对“兴象”的诠释：“把丰富深刻的思想内容蕴含在精炼而富于表现力的文字形式中，从而创造出一种外形鲜明而内涵深沉的艺术境界”。（陈伯海，1996：23）唯有“兴象”乃能将“情”的流动形态具体化，将弦外之音以“象”言之，使得情景交融，主客相合。“兴象”一方面是诗人将思维、情感与文字、形象相结合以抒发情志，另一方面也让读者凭借着“象”而感受到诗人于诗中所寄寓之情志。恰如徐复观所言：

用作兴的事物，诗人并没有想到在它身上找出什么明确的意义，安排上什么明确的目的，要使它表现出什么明确的理由；而只是作者胸中先积累蕴蓄了欲吐未吐的感情，偶然由某种事物——这种事物，可能是眼前看见的，也可能是心中忽然浮起的——把它触发了。……先有了内蕴的感情，然后才能为外物所触发；先有了外物的触发，然后才能引出内蕴的感情。……此时内、外、主、客的关系，不是经过

经营、安排，而只是“触发”，只是“偶然的触发”；这便是兴在根源上和比的分水岭。（徐复观，2013：93-94）

《河岳英灵集》中殷璠三次提及“兴象”，分别是〈序〉中“于是攻异端，妄穿凿，理则不足，言常有余，都无兴象，但贵轻艳”、评陶翰“历代词人，诗笔双美者鲜矣，今陶生实谓兼之，既多兴象，复备风骨，三百年以前，方可论其体裁也”和评孟浩然“至如‘众山遥对酒，孤屿共题诗’，无论兴象，兼复故实”。在在皆显示其文采与内容并重之意。为此，其评前朝诗文采重于内容而陷于“轻艳”，唯兼“兴象”、“风骨”、“故实”乃可取。该集选入陶翰《古塞下曲》《燕歌行》《赠郑员外》《出萧关怀古》等边塞诗皆是盛唐典范，且举五古《出萧关怀古》，诗曰：

驱马击长剑，行役至萧关。悠悠五原上，永眺关河前。
北虏三十万，此中常控弦。秦城亘宇宙，汉帝理旄旃。
刁斗鸣不息，羽书日夜传。五军计莫就，三策议空全。
大漠横万里，萧条绝人烟。孤城当瀚海，落日照祁连。
怆然苦寒奏，怀哉式微篇。更悲秦楼月，夜夜出胡天。

诗起首四联写诗人持剑骑马来到萧关，触景感怀，想起秦、汉与北虏的战事不断而感慨万千。“刁斗”两联，写出战事之激烈频密，将士们守护国土的悲壮之情，而朝中之人却只会空发议论。随后两联写景寓情，以边塞物象——“大漠”“孤城”

“瀚海”“落日”“祁连”，刻画出一幅浩大却萧条荒凉的画面，更添落寞悲戚。“怆然”一联引了曹操《苦寒行》和《诗经·式微》的典故，表达对战争的厌恶，又以“秦楼月”和“胡天”一联结尾，表现出戍边士卒不得归家的无奈之情，诗歌悲凉中见豪迈，低沉中显壮烈，统摄成高亢悲壮的意境，真无愧于“既多兴象，复备风骨”的评价。

再举孟浩然五律《永嘉上浦馆逢张子容》，诗曰：

逆旅相逢处，江村日暮时。众山遥对酒，孤屿共题诗。

麻宇邻蛟室，人烟接岛夷。乡关万余里，失路一相悲。

这是一首赠答诗，诗中表现了孟浩然与好友张子容相遇时悲喜交杂之情。首联表明主题，并点出地点与时间，颌联与颈联两相对仗。其中颈联写景，颌联则将他乡遇故知而饮酒题诗之情寓于景，想象奇特，确如殷璠指之“无论兴象，兼复故实”是也。尾联不仅写出只身在外的思乡之意，也写出了仕途失意之感，但点到为止。用词虽浅显，却声律、情感具备，言轻意浓，恰如其分。

从《河岳英灵集》选诗题材看，最多的是酬赠送别 51 首，抒怀 39 首，吊古怀人 38 首，羁旅纪行 35 首，田园隐居 34 首，闺情咏美人 17 首，兴趣之诗 11 首，骚体诗 2 首，挽歌、贬谪、宴饮各 1 首。就卢燕新〈殷璠《河岳英灵集》的选诗心态〉一文，作者为选集的内容进行归类后整理，认为诗中所要表达的情感，以歌咏闲情逸致，抒写隐沦情怀者最多，有 90 首，占全集的四成，其次为感叹悲剧人生，抒写壮志难酬的苦闷，58 首，占全集的四分之一，再次是抒写离愁别恨及思乡怀人之情

27首，以及抒写理想壮志，表明用世之情 23首，各约占一成，接着是批评当政，抒写忧国忧民之情 16首，讽刺不合理的社会现象，表现教化劝讽 9首和艺术评论、临景、莅事即兴等 7首。（卢燕新，2007：61）可见殷璠选诗着重表现诗人闲情逸致以及抒发内心悲凉之“情”，对于表现民生课题与渴望建功立业之“志”者亦括入囊中，体现其兼容并包的态度。

试举集中含量最高的隐逸诗以见究竟。其中殷璠评綦毋潜“屹崿峭蒨足佳句，善写方外之情”，评价颇高，且看诗人的《春泛若耶》，诗曰：

幽意无断绝，此去随所偶。晚风吹行舟，花路入溪口。
际夜转西壑，隔山望南斗。潭烟飞溶溶，林月低向后。
生事且弥漫，颇为持竿叟。

这首五言古体诗应写于诗人归隐之后，开篇即将幽闲、放任自适的意趣圈点了出来，流露出随遇而安的自在之情。接着六句写泛舟时间和路线，描绘沿岸的所见景色，不知不觉夜幕已悄然降临。其中“潭烟”两句虽着墨于如诗如画的夜色，实是诗人置身于如斯清雅夜景而倍觉世俗烦扰，不禁流露出“颇为持竿叟”的遁世之意。于此，诗人体现了殷璠所谓的“兴象”，既有感于外界景物（夜景）而兴发已之情感（遁世）；同时也将已之心迹（遁世），寄托于外界景物（夜景）。诗人于雅致情景中有着自我闲适的追求，而不是一种因不得志而兴发的消极情绪，故读来让人心旷神怡，格调高雅。笔者以为李敬一说得甚好：

作者超然出世的思想感情给若耶溪的景色抹上一层孤清、幽静的色彩。但是，由于作者描写的是一个春江花月之夜，又是怀着追求和满足的心情来描写它，因而这夜景被状写得清幽而不荒寂，有一种不事雕琢的自然美，整首诗也就显得“举体清秀，萧肃跨俗”（《唐音癸签》引殷璠语），体现出一种兴味深长的清悠的意境。

（萧涤非等，2006：115-116）

此诗言简意繁，意在象外，殷璠谓之“荆南分野，数百年来，独秀斯人”，确如其言。

举了淡远超然的隐逸诗作，再举壮志凌云、渴望建功立业的诗作以见高低。王昌龄是《河岳英灵集》收入诗作最多者，凡16首，题材以边塞、闺情宫怨和送别为多，且举其《少年行》为例，诗曰：

西陵侠少年，客过短长亭。青槐夹两道，白马如流星。

闻道羽书急，单于寇井陉。气高轻赴难，谁顾燕山铭。

这是一首乐府旧题，属《杂曲歌辞》。开篇即表明主人公的身份是西陵的一位少年游侠，而他仗义疏财，交游甚广，为慕名来访的客人饯行。接着两句诗风一转，插入一个快马送信的紧张画面，与开篇“送客”的安闲气氛构成鲜明对比，制造了让读者急于探知为何要快马加鞭的悬念。往下一读，才知晓这紧急公文传来的是胡人侵扰井陉，边关告急的消息。少侠得知后不免义愤填膺，发出了舍我其谁——“气高轻赴难，谁顾燕山铭”的呼声。前一句意气沛然，摹写了少侠不计个人荣耀、勇

赴国难的慷慨情怀；后一句更是铮铮有声，反映了盛唐强盛国威和有志之士积极向上，豪气万千的时代精神。据《后汉书·窦融传》记载：车骑将军窦宪大破匈奴后，“遂登燕然山，去塞三千余里，刻石勒功，纪汉威德，令班固作铭。”（王先谦等，2006：472）此处借用了“燕山铭”的典故，巧妙地展现了少侠要像窦宪那样驱逐鞑虏，防守边土的志向。历来游侠大都为行侠仗义、急人之难的豪爽形象，此诗却将之升华为先天下之忧而忧、急国之难，愿意扛起保卫国家重大责任，塑造了一位心志高洁且洋溢着自信，集刚健昂扬的盛唐精神风貌与勇武性格于一身的新一代少侠形象。该诗风骨傲然，雄健有力，莫怪选家说之“元嘉以还，四百年内，曹、刘、陆、谢，风骨顿尽。顷有太原王昌龄、鲁国储光曦，颇从厥迹”。复看其宫怨诗《长信秋》又如何，诗曰：

奉帚平明秋殿开，暂（一作且）将团扇共徘徊。

玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。

这首诗拟托汉代班婕妤在长信宫而作，写出了宫廷妇女生活的苦闷以及幽怨的心情。首句写宫中女性的日常打扫情况，第二句写打扫之余，别无他事，所以手执团扇来回踱步。其中之“暂”与“徘徊”写出了女主人公的百般寂寥，唯有团扇与之为伴，不禁沉思。“团扇”典出班婕妤《怨歌行》，指秋凉以后，扇即可弃置不用，喻意妇女之被弃；“徘徊”则是说自己只能与被弃的团扇为伴，表现自己心神不宁，从而体现失宠者的精神痛苦。后两句同样借班婕妤之口，表达自己失宠后的悲戚怨怼。古代以日喻帝王，“日影”当指圣恩。这里，女主人公以己颜与“寒鸦”相比较，

表示自己洁白似玉的容颜，竟不如浑身漆黑的乌鸦，暗喻乌鸦飞过时，兴许君王还能看上一眼，而自己久居汉宫殿，君王却从不一顾的悲戚窘境。一般情况下，“拟人必于其伦”，但诗人以“乌鸦”比“人”不仅没有不妥，反倒更凸现女主人公的怨忿。后宫佳丽三千，诗人不将女主人公与其他嫔妃作比，而以乌鸦比之，表示若同是“玉颜”，女主人公容颜比不上他人尚且情有可原，奈何如今竟“不及”一丑陋飞禽，不是更添怨怒吗？沈德潜《唐诗别裁集》云：“昭阳宫赵昭仪所居，宫在东方，寒鸦带东方日影而来，见己之不如鸦也。优柔婉丽，含蕴无穷，使人一唱而三叹。”（沈德潜，2008：646）可见这简单两句，语浅情深，以委婉含蓄的方式表达了至深怨尤，莫怪此诗成为宫怨诗之佳作了。王士禛在《唐人万首绝句选》里，选了四首诗作为唐人绝句的压卷，《长信秋》就是其中之一，可见王昌龄被誉为“七绝圣手”绝非浪得虚名。

透过以上的文本分析，不难看出《河岳英灵集》题材丰富，风格多样，铮铮风骨者多，协律者亦不少，体现了选家声律、风骨、情理兼重的审美趣味。平心而论，《丹阳集》编成约于天宝初期（745），而《河岳英灵集》收诗终于天宝十二载（753），两书相隔约十年，虽同为殷璠所编，但各有差异。其相同处即此二选集皆于序中总结了诗歌发展，前者分述建安、太康、元嘉、永明等时期的诗歌风格与特色，对永明以后徒有形式的诗作多有不满；后者则在其〈叙〉和〈论〉中，进一步触及唐代诗歌的演变，分述武德、贞观、景云和开元的诗风演变，除了注意到政治与创作之间的关系外，还明确地表达以声律、风骨和兴象为标准的诗歌主张，实属难得。其次，它们是唯一两本成书于初、盛时期的唐人选唐诗中，留有诗歌评论者。它们品诗亦品人，并在品评诗人风格时，举诗人作品为例证，让读者更能体会选家深意之

余，也为中国诗学批评创立了另一种文学批评形式。若深究其中，《河岳英灵集》的点评会较《丹阳集》的只字片语更为深入与全面。其三，此二选集皆重古体多于近体，有偏重五言古诗之嫌。其四，它们选取的题材多样，唯《丹阳集》仅选润州人士的诗作，《河岳英灵集》却兼收盛唐诗人佳作，取诗范围较前者广，编选诗什也较前者为多。《丹阳集》所收诗人中，只有储光羲一人入选《河岳英灵集》。最后，它们选诗皆重风骨，奉内容与形式兼全为上，“情”、“志”兼重，只是在诗歌思想与诗歌形式的取舍方面，《丹阳集》同时收入了辞藻清丽与精心剪裁之作，并不排斥以情致更胜者，《河岳英灵集》的选录则有更明显地以风骨、兴象为主，声律为次的倾向。

一言以蔽之，此二选集在诗歌遴选与特色上，互有差异与因革，但皆以“情”、“志”为主无疑。若从《丹阳集》的编成年限来看，它是盛唐时期首部唐人选唐诗，所以这两部选集的差异，也恰可对比初唐和盛唐的诗歌发展，彼此有其吻合与衔接之处。以此说来，若要评选最能代表盛唐时期的诗论家，殷璠乃最佳人选；若要评选最能代表盛唐时期的唐人选唐诗，除《河岳英灵集》外，亦别无他选。

第三节 《玉台后集》之主“情”与《篋中集》之“情志”显著

《玉台后集》乃李康成所编，十卷。据陈尚君与傅璇琮等所考，此集当编成于天宝(742-756)稍后，但不晚于756年。原版已佚，今依傅璇琮《唐人选唐诗新编·玉台后集序》所载：

昔陵在梁世，父子俱事东朝，特承优遇。时承平好文，雅尚宫体，故采西汉以来词人所著乐府艳诗，以备讽览。

名登前集者，今并不录，惟庚信、徐陵仕周、陈，既为异代，理不可遗。

〈序〉中表明了《玉台后集》的编纂原因与目的，也表明了选录诗歌的审美标准，可知李康成有意续梁代徐陵《玉台新咏》而作《玉台后集》，故兼收梁末至盛唐期间的同类乐府艳诗。

辑佚本《玉台后集》据李康成原例，诗人以世次先后为序，从梁、陈、北周、北齐至隋和唐，记录了六个朝代，64位诗人的作品。其中有7人无诗，存诗91首中有8首为残句。所收录者有三位女性，分别是隋朝的丁六娘《十索》4首、唐朝的郎大家宋氏《长相思》《朝云引》《拟晋女刘妙容宛转歌》二首和《采桑》，一共5首以及乔氏《临镜晓妆诗》1首，共10首作品。另有时代不明者刘聃和无名氏，以及存疑者两人，列表如下：

朝代	诗人	诗歌数量
梁 (1人)	萧子范	诗缺
陈 (6人)	徐陵	3
	周弘正、江总、苏子卿	1
	张正见	残句
	陈后主	诗缺

北周 (1人)	庾信	1
北齐 (2人)	唐怡	2
	徐之才	1
隋 (4人)	丁六娘	4
	隋炀帝	2首，皆残句
	蔡瓌、李播	1
唐 (46人)	郎大家宋氏、李暇、李康成	5
	谢偃、董思恭、郭元振	3
	辛弘智、王勃、常理、阎德隐、沈宇、王偃、毕曜	2
	虞世南、杨师道、郑世翼、张文琮、潘求仁、沈佺期、宋之问、李峤、张修之、王适、刘处约、张昌宗、乔氏、萧意、刘元叔、冯待征、张子容、张潮、祖咏、崔国辅、崔颢、冷朝光、卫万、王沈、李章、张继	1
	陈子良、晁祖道	残句
	杨炯、卢照邻、骆宾王、刘希夷、张赴（疑为张起之误）	诗缺
时代不明	无名氏	2首+1残句

	刘聃	残句
存疑者	张陵	1
	张祜	残句
	64	诗 83 首+8 残句

表 7: 《玉台后集》所收录的诗人与作品数量

诚如其〈序〉所言，该集以采选艳体乐府诗为主，也模仿《玉台新咏》以作者列目，以作者世次先后为序，且选录了女性作家。依所选作品诗体，有拟古、拟乐府及近体，而以拟乐府最多。就内容而言，大多是以情为主之作，可大致归为三类：

一、描写相思闺情者最多，37 首，如言简意显的庾信《闺人望月》、以景托情的蔡瓌《夏日闺怨》、深具感染力的虞世南《中妇织流黄》、平铺直抒的崔颢《王家小妇》等等。试举虞世南《中妇织流黄》为例，诗曰：

寒闺织素锦，含怨敛双蛾。综新交缕涩，经脆断丝多。

衣香逐举袖，钏动应鸣梭。还恐裁缝罢，无信达交河。

此诗乃古乐府曲名，属《相和歌·清调曲》。“中妇织流黄”采自古乐府《相逢行》，本为男女相乐之歌，这里却写思妇怀人。开篇“寒闺”二字，点明了时间是冬天，也起到女主人公因独处深闺，而倍觉寒冷的暗示作用。在如此之境，思妇专注于织布，紧皱的蛾眉却透露出幽怨之情。为何“敛双蛾”呢？那是因为“含怨”。为何“含怨”呢？那是因为孤身于“寒闺”之中，征人迟迟不归。女主人虽没以话语表达愁怨，但其脸部“含怨”的神态已然具体化内心的无声抗议，更具力量。诗人以

色纯白而精练的“素锦”喻其所织之物，更有将之与思妇的纯洁忠贞相互映衬的作用。接着的两句写织布的动作，“综新”说明织布机尚新，意指夫妻新婚不久。由于织布机是新的，使用起来难免不就手，出现了许多断丝，更让女主人公不悦了。然则，“衣香”两句却写她不止息地劳作，举手之间透着幽香，手镯随着晃动更与梭子穿过经线的声响相互应和，从开头的视觉描写转至嗅觉和听觉描写，勾勒出一幅蹙眉佳人织锦图来，形象动人。最后两句则直接表明女主人公辛劳织锦的原因，就是要将衣物寄往交河。不过，女主人公的思虑不止于此，她真正担心的是没有信使将寒衣送往目的地。这首诗深入人们生活中心，透过女主人公“含怨敛双蛾”却手不停歇地织锦、裁衣、寄人时的一系列心理活动，反映了当时征夫与思妇伤别离的真实状况，让人印象深刻。虞世南乃初唐宫廷诗人的翘楚，此诗不脱金粉之气，但措辞运藻言浅意深，是一首典型的思妇诗。

二、咏女性者，29首，如谢偃《踏歌词》三首，其一以景托人，所描绘之佳人“花影飞莺去，歌声度鸟来。倩看飘飘雪，何如舞袖回”竟似言语般曼妙；乔氏《临镜晓妆诗》婉约有致又不失自然，其中“妆似临池出，人疑向月来。自怜方未已，欲去复徘徊”四句，运用了白描手法，昭示了女主人翁多彩斑斓的内心世界，给人以联想；毕曜的《古意》和《情人玉清歌》则以铺陈的方式，摹写女性，女主人翁婉柔清丽的形象，跃然纸上。此外，这类诗作中有7首诗篇歌咏王昭君，分别是张文琮《咏王昭君》、董思恭《咏王昭君》两首、郭元振《咏王昭君》三首以及王偃《明君词》，言情者多，寄寓人生之慨者少。另有咏妓者，如王勃《铜雀妓》二首。该集收录了初唐四杰诗作，唯王勃《铜雀妓》二首存世。《铜雀妓》乃乐府诗题名，

而此二首是“裁乐府以入律”的五言律诗，描写宫妓失去自由的凄苦生活和悲惨命运，寄寓诗人对其深切的同情。其一诗曰：

妾本深宫妓，曾城闭九重。君王欢爱尽，歌舞为谁容？
锦衾不复襞，罗衣谁再缝。高台西北望，流涕向青松。

诗以第一人称叙写，首联即表明女主人公“深宫妓”的身份，以“闭”字喻自己身处幽闭的宫门之中，不得自由，使沉郁悲凉的气氛一开始就笼罩全篇。颔联进一步描写宫妓内心的孤寂，透过疑问句表示曹操死后，她们空有姿色和技艺，却无发挥之处了。颈联则透过不再装扮自己，状写宫妓心灰意冷的心境，故有尾联写自身陷于桎梏之中而放眼远眺，不禁黯然泪下。其中“谁再缝”的“谁”字用甚好，以疑问代词取代否定词，与上句的“不”字相对，含意双关而有力。表面上是疑问句，实则表达肯定的意思，以“谁”指涉“人人”，暗示着与女主人公同样失去自由的人很多，且在毫无希冀的生活中，她们虽生犹死。

其二诗曰：

金凤邻铜雀，漳河望邺城。君王无处所，台榭若平生。
舞席纷可就，歌梁俨未倾。西陵松檟冷，谁见绮罗情。

诗首联写景，颔联写人，先交待铜雀台的地理位置，后写当时威武一时的魏武帝，而今却物是人非。此二联透过人与景物的对比，流露出人世沧桑的感慨。不止于此，

颈联更以“歌梁”和“舞席”相比对，表示当时舞影翩翩的“舞席”已不复存在，仅有“歌梁”尚未倾塌。上一句写昔日的繁华场面，下一句写眼前的惨淡景象，寄寓了物换星移、时过境迁，不复追思之感。尾联看似以物比物，实乃以物喻人。表面上是写曹操陵墓之冷清状，其实是写他死后仍无情对待幽禁于铜雀台的宫妓，因后者并没有因为他的逝世而重获自由，故而下一句以“绮罗”代指宫妓，“谁见”中的“谁”字与前一首之“谁”用法雷同而悖离，同是以疑问代词取代否定词，以疑问句表示肯定的意思，但这里说是有“谁”，实则“无人”，表现出宫妓幽禁于深宫中无人慰问的凄清惨状。清人顾安《唐律消夏录》曾说道：“此以古题作近体而不失古意，较之比邻拟乐府者，几于金矢之别也。初，魏武遗令中有‘台上设帷帐，朔望上食奏乐，汝等望我西陵墓田’之语，故是诗专就此一段写出、闲挑冷逗，似弗欲深刻讥议，而讥议自切。斯便是古意所在，俾后世君公将相，不免情痴如阿瞞者，稍于此得一知解，其提撕警觉之功，埒于西方文字矣。”（陈伯海，2015：153-154）说得极好。此诗通篇运用对比手法，将过去的蕃昌与兴盛和现在的冷寂与萧条对比，艺术效果显著。诗人以古喻今，借曹事以讽唐，将今日所见所感，寄寓于当时幽深的宫廷生活，对于史事虽着力隐微，却别寓兴意，并以宫妓口吻自怨自叹，更添真实感。

三、其他，如游冶诗、咏物书怀和民间情歌等，共有 17 首。游冶诗如徐陵《乌栖曲》二首，其一“风流荀令好儿郎，偏能傅粉复薰香”情感直露绮靡、其二“绣帐罗纬隐灯烛，一夜千年犹不足”言语大胆，让人浮想联翩；咏物书怀诗如苏子卿《落梅》，其“只言花是雪，不悟有香来”乃当时咏梅名句，道出了梅花枝叶色香的鲜明形象、潘求仁《咏烛寄人》以烛拟人，“不应须下泪，只是为人然”更是言

近旨远，等等；民间情歌有无名氏的《梁陈杂歌》《黄竹子歌》《江陵女歌》，语言直白易懂，朴素自然、有李康成《河阳店家女》诗意大胆直露，讲述女子私奔之事，以及其《玉华仙子歌》用词华丽，多处用典以摹写女冠，然而其《采莲曲》却用词浅切易懂，诗曰：

采莲去，月没春江曙。翠钿红袖水中央。青荷莲子杂衣香，云起风生归路长。

归路长，那得久，各回船，两摇手。

这是一首乐府旧题，乃《江南弄》七曲之一。首二句写日落时分，采莲女在馀晖掩映下劳作，以朴素的语言描绘了一幅江南日暮的迷人景色。第三句透过刻画采莲女绚丽的装扮，起到与清澈江水相映成趣的效果，一靓丽少女于水中之殷勤美丽的画面活现于读者眼前，为“月没春江曙”增添了风光。接着两句作者叙写采莲女心无旁骛地劳作，不知不觉已日落黄昏，天气骤变而回家的路还遥远。傍晚还在采莲，表现了采莲女的勤劳，当惊觉夜色将至且天气骤变时，唯有急忙放下手里工作，上船回家。最后四句，全部三字一组，语气短促，成功地表现了采莲女紧张的心情与迅速的动作。“各回船”写采莲女与诗人各自回船，而“两摇手”则透过肢体动作表现他们告别离去之状，没有依依不舍的叮咛，干净利落。此诗维妙维肖地展现了江南采莲女的生活面貌外，还写出采莲女不辞辛劳的劳动本色，使人感受到一种健康纯朴的美。此诗语言自然，民歌味道浓厚，寥寥数语，涵盖万千。

综上，《玉台后集》所收录的诗作风格可大致分为格调不高与普通言情者，尤以闺情为主，约占总集八成。由此可知该集咏情者多，抒写人生感慨者少，寄寓政治意识之“志”者更少，乃结集于盛唐，最标准的以“情”而编的唐人选唐诗。

《篋中集》仅一卷，由元结于乾元三年（760）编辑而成，收录了 7 位诗人的 24 首作品。相较于其他成书于盛唐的唐人选唐诗，此选集选录诗人与诗歌最少，列表如下：

诗人	诗歌数量
孟云卿	5
沈千运、张彪、元季川	4
赵微明	3
王季友、于逖	2
7	24

表 8：《篋中集》所收录的诗人与作品数量

庆幸的是该集有元结自序，可看出其诗学思想。其〈序〉载：

元结作《篋中集》，或问曰：“公所集之诗，何以订之？”对曰：“风雅不兴，几及千岁，溺于时者，世无人哉。呜呼！有名位不显，年寿不将，独无知音，不见称显，死而已矣，谁云无之。近世作者，更相沿袭，拘限声病，喜尚形似，且以流易为词，不知丧于雅正。然哉彼则指咏时物，会谐丝竹，与歌儿舞女，生污惑之声于私室可矣。若今方直之士，大雅君子，听而诵之，则未见其可矣。吴兴沈千运，独挺于流俗之中，强攘于已溺之后，穷老不惑，五十余年，凡所为文，皆与时异。

故朋友后生，稍见师效，能侣类者，有五六人。呜呼！自沈公及二三子，皆以正直而无禄位，皆以忠信而久贫贱，皆以仁让而至丧亡。异于是者，显荣当世。谁为辩士，吾欲问之。天下兵兴，于今六岁，人皆务武，斯为谁嗣？已长逝者，遗文散失，方阻绝者，不见尽作。篋中所有，总编次之，命曰《篋中集》，且欲传之亲故，冀其不忘于今。凡七人，诗二十四首。时乾元之三年也。”

从中可知该集所选大都为长期生活于贫困与仕途不振的诗人，即使他们曾经历开元、天宝盛世，所面对的却是惨淡的人生，因此诗人所展现的诗风也必定与开元、天宝诗坛所表现的豪迈纵逸、昂扬奋发的自信与时代精神迥异，造就该集呈现出写实的诗风特色。

是集以沈千运为首，收其《感怀弟妹》《赠史修文》《濮中言怀》和《山中作》，标榜他“独挺于流俗之中，强攘于已溺之后，穷老不惑，五十余年，凡所为文，皆与时异”，故将与其诗风相近者辑录成集。入选诗人与作品分别是王季友的《别李季友》和《寄韦子春》；于逖《野外行》和《忆兄弟》；孟云卿《古乐府挽歌》《今别离》《悲哉行》《古别离》和《伤怀赠故人》；张彪《杂诗》《神仙》《北游还酬孟云卿》和《古别离》；赵微明《回军跛者》《挽歌诗》和《思归》以及元季川《泉上雨后作》《登云中》《山中晓兴》和《古远行》。

正如元结〈序〉中所言：“风雅不兴，几及千岁，溺于时者，世无人哉。呜呼！有名位不显，年寿不将，独无知音，不见称显，死而已矣，谁云无之。”欲借诗歌作品留存于世者古来有之，但真能如愿的，又有多少？元结有感于此，故收录了当时非主流的诗歌并编为《篋中集》，一来保存与当代诗风异者，二来也把自己的诗

学审美风趣寓于选集。吕玉华认为，元结编选《篋中集》的动机在于“他更多的时候都在追求一种诗文之‘道’，以期接续风雅传统”（吕玉华，2004：157），再加上他不满当时“拘限声病”的歪风，所以他所选的全是古体诗。此外，选集中的七位入选诗人也“一贯重视古体，特别是风格高古的五言，不爱写平仄调协、讲究格律的近体诗”⁴⁰（吕玉华，2004：158）。也许沈千运等人确如元结所言，具有“正直”、“忠信”、“仁让”等美德，唯独少了知音，因此元结所选的诗人诗作，大多表现个人仕途之坎坷，抒发个人失意之愁苦。沈千运的诗作，四首中有三首即如此，像《赠史修文》“曩游尽蹇翥，与君仍布衣。岂曰无其才，命理应有时”、《山中作》“咳唾矜崇华，迂俯相屈伸。如何巢与由，天子不得臣”等。举其《濮中言怀》，诗曰：

圣朝优贤良，草泽无遗匿。人生各有志，在余胡不激。
一生但区区，五十无寸禄。衰退当弃捐，贫贱招毁讟。
栖栖去人世，屯蹶日穷迫。不如守田园，岁宴望丰熟。
壮年失宜尽，老大无筋力。始觉前计非，将贻后生福。
童儿斯学稼，少女未能织。顾此忘知己，终日求衣食。

沈千运出生寒门，屡试不中，加上他性行端直，故年近半百也没混上一官半职，所以决定归隐。此诗透过诗人自述，寄寓他困顿穷迫及失意怨怅的心境。首两句先赞朝政清明，故无遗珠，后两句则表明因自己的不足而一事无成。话虽如此，但字里

⁴⁰详见吕玉华（2004），《唐人选唐诗述论》，页159的注19。

行间隐藏着不满之意。接着八句写自己屯蹇的生活实况，与其因贫困而叨扰友人，招人嫌弃，倒不如退守田园来得惬意。只是，年岁已大，隐居生活也并不容易，乃有最后八句以直抒胸臆的方式，叙写其苦闷怅然的心情。明人胡震亨评点其诗时说：

“刊落文言，泠然独写真意”（胡震亨，1982：49），扼要地点出了沈千运不事声律辞藻，真情实感的诗风无疑。

另外如于逖《野外行》中的“老病无乐事，岁秋悲更长”、“有才且未达，况我非贤良”；张彪四首诗中的其中两首，“儒生未遇时，衣食不自如”（《杂诗》）与“善道居贫贱，洁服蒙尘埃”（《北游还酬孟云卿》）等等，诗人皆透过诗句直截表明自身之困顿。若说要反映当时民生疾苦等广阔的社会现实问题，这些诗作或许缺乏了一些理想光辉；但从另一方面来看，透过诗人叙写自身境遇的不振，不正反映了当时世道之不公，导致他们空有一身傲骨，却苦无知音，与元结辑录此集之初衷相契合？该集除了收录抒发诗人自身境遇的作品外，也收录了14首悼亡及写亲友生离死别等内容的诗作，占了该集的一半以上，如“兄弟可存半，空为亡者惜。”（沈千运《感怀弟妹》）、“衰门少兄弟，兄弟惟两人。饥寒各流浪，感念伤我神。”（于逖《忆兄弟》）、“结发生别离，相思复相保。”（孟云卿《今别离》）等等，语短情长，情调低沉，怨不俱举。

元结除了在《篋中集·序》寄寓自己的诗学思想外，也在其《刘侍御月夜宴会序》中说道：

兵兴以来，十一年矣，获与同人欢醉达旦，咏歌取适，无一二焉。乙巳岁，彭城刘灵源在衡阳，逢故人或有在者，日夕相会，第宽远游。始与诸公待月而笑语，

竞与诸公爱月而欢咏。夜久，赋诗言怀。于戏！文章道丧，盖亦久矣。时之作者，烦杂过多，歌儿舞女，且相喜爱，系之风雅，谁道是耶！诸公尝欲变时俗之淫靡，为后生之规范，今夕岂不能道达情性，成一时之美乎？

序中已明确表示他对“文章道丧，盖亦久矣。时之作者，烦杂过多，歌儿舞女，且相喜爱”的歪风多有不满。由此可见，他借编纂《篋中集》，以倡扬复古为己任，罗致了当时与盛唐气象诗风迥异的另一群诗人的作品，有着一定的时代变革意义。元结的诗歌实践与诗歌理论皆反对当朝诗歌对前朝的沿袭，认为“近世作者，更相沿袭，拘限声病，喜尚形似，且以流易为辞，不知丧于雅正”，故其选诗不重辞藻与声律，而以“风雅”为指标。这从《篋中集》只收古体，不收近体已可窥探一二。此外，《篋中集》所收录的诗篇，也确如其所言，以“风雅”为主，承袭着《诗》写实、“风雅”之精神而来，反映了盛唐时期的另一个社会现实景观。元结所谓“风雅”，当与陈子昂所提倡的“风雅”之意同，即主张诗歌应以刚健明朗、质朴有力的思想感受作为基础，但元结之“风雅”有偏向个人情志之嫌，陈子昂则更重视诗歌所寄寓的政治意识，这在本文第四章的第一节已有详尽的论述。

元结生活在盛唐走向中唐的转变时期，亲身经历了朝政由盛转衰的社会现实。身处于那样的一个动乱时代，他深切地感受到因奸臣当道而致使有志之士无法大展拳脚的政治黑暗，故当大部分的盛唐诗人趁着时代鼎盛，创作出自信奋发，寄托人生理想与渴望建功立业，展现时代精神的作品时，有另一批诗人，由于终生布衣或沉沦下僚，生活于潦倒窘迫的情状中，以己之所见、所感写出了社会的另一个面向，以体现“风雅”为己任。这一群诗人，就是《篋中集》所选录者。

一一检视比较盛唐六本唐人选唐诗以后，众选本孰“言志”，孰“缘情”各自分明，高低自显。所谓“言志”之作，普遍上可从诗歌看出作者的政治立场与观点，而“缘情”之作则一般偏向个人小我情感的表述，如对情爱的书写，且遣词用字唯美。深究其中，《国秀集》以“彩色相宣，烟霞交映，风流婉丽”为选诗标准，所收之作虽亦着重诗人“情志”的表现，却有偏重辞采和声律之嫌，属有“志”但偏“情”；《搜玉小集》不只收入风格艳丽而真挚的艳情诗，亦有朴实豪壮的边塞诗，可谓“情”、“志”皆存。《丹阳集》和《河岳英灵集》所收录的诗作讲究声律、风骨、情理兼备，但在内容与形式的主次排序上，前者重“情志”也重辞藻，后者则更重“情志”胜于形式。《玉台后集》的诗歌内容以闺情为主，格调欠高，是最典型的主“情”者；而压轴的《篋中集》寓有选家复古兴味，收入了当时失意诗人的写实之作，个人“情志”显著，可看出该集衔接了盛唐后期到中唐的一个复古传统⁴¹。以上，即为结集于盛唐时期唐人选唐诗“言志”与“缘情”的辩证关系。

⁴¹详见吕玉华（2004），《唐人选唐诗述论》，页162-164。

第六章 结语

“言志”与“缘情”的关系一直为中国诗学研究者所重视，但关乎二者的争辩却相持不下，谁也说服不了谁。笔者认为其因由有二：一是文字在文献记载中的意义与原义有差异，使得一字多义的情况出现，让人混淆；二是学者对“言志”与“缘情”有着不同理解。从“《诗》言志”到“诗缘情”，是一种《诗》作为“专著”到“文体”的过渡，也是由具有一定儒家价值导向和政治含量的“志”，到强调诗人个人情感表达，跳脱政教束缚的“情”的过渡。

从历史演变的宏观来看，“言志”而“缘情”的转变是先秦重“言志”，而魏晋主“缘情”的一种情况；从微观来看，这样的一种演变关系，除了应因时代的诉求而有不同以外，也意味着诗之社会功用性从大我集体态度，转向个人抒情的小我寄托，与话语于不同文化语境中的指涉作用相挂钩。此时的“诗”已不是一个专著专称，而是指向文学体裁，“诗缘情”即指“诗”这一文学体裁乃依主体之真情而作之意。

唐人选唐诗作为诗歌选本，是唐代选家透过选集，寄予自己对诗学风气的要求与期许，而这要求与期许又为选家的诗学背景、个人视野与所处社会因素等条件所决定。恰如《四库全书总目》所说：“诗至唐，无体不备，亦无派不有。撰录总集者，或得其性情之所近，或因乎风气之所趋，随所撰录，无不可自成一家。”（永瑢等，1965：1727）扣紧这八本唐人选唐诗的诗学思想来说，我们可以看到初唐至盛唐——“缘情”而“言志”复“缘情”又“言志”的一个粗略式发展。在这样的嬗变过程中，偶有“情”胜，偶有“志”胜，偶有“情志”相合的情况出现。透过

这发展轨迹，我们理解到唐不同时期的选家对于“言志”与“缘情”的接受有所不同，故透过对不同时期的唐人选唐诗的解读与诠释，了解选集乃倾向于以恢复儒家传统为己任的“言志”，抑或是以表达个人小我情感为主的“缘情”，对于内容与形式的偏重取舍，我们将可整理出它们各自的特色与审美取向，从其共同性中看出个别性，梳理出初、盛唐诗中“言志”与“缘情”的可能关系。

结集于初唐的两本唐人选唐诗皆是残本，无序存世。透过文本分析，我们可知初唐前期的《翰林学士集》乃现存最早的唐人选唐诗，在某一程度上反映了贞观诗坛的诗歌走向，是研究唐代宫廷诗的原始材料。该集以唱和为主，讲究群体参与性，诗歌风格重视辞采，展现个人“情志”者少，而结集于初唐后期的《珠英集》虽亦收录武后时参与编纂《三教珠英集》，“珠英学士”的宫廷诗什，但这些作品大都是直抒胸臆之作，题材内容和趣味风格皆与《翰林学士集》不同，体现了诗人真挚而强烈的生活面貌，以及宦海浮沉的个人际遇，着重个人“情志”的表达。《珠英集》重视抒发诗人情感之余，也收录了不少抒发怀抱，寄寓诗人志向的作品，展示了初唐后期，唐人选唐诗转型的内在机制与衔接盛唐诗的文化风尚。在《珠英集》中，我们可以看到作为选家的崔融，在个人主观标准下，选录了寄寓“情志”的作品，并借编选诗集而“发”选家之“志”，与《翰林学士集》的选家之“志”不显有本质上的差别。这种差异反映了初唐初期崇尚“缘情”的诗学风尚有了更换轨道的痕迹，呈现出初唐中后期的创作实情，展现诗人与选家的审美趣味和文学观念已开始产生变化，由“缘情”而“言志”，盛唐风骨之初韵已若隐若现。

编定于盛唐时期的唐人选唐诗一共有六本，其中“情”与“志”的嬗变关系较初唐时期复杂。芮挺章所编的《国秀集》兼选初、盛唐诗，楼颖为其作〈序〉。〈序〉

中表示该集为收录“雅正”而“风流婉丽”之作而编，但究其所收录的诗歌题材与诗歌风格，主要还是以“风流婉丽”为标准；就体例而言，更偏重近体诗，占总集218首的七、八成，所收作品虽亦重视诗人之“情志”，但更重辞藻与声律，选家“缘情”之意更甚，充分体现了“可被管弦”的音乐特色。

残本《搜玉小集》无序，大致上以收录初唐诗为主。考察其文本后，可知其收录的艳情诗数量占现存61首的25首之多，言辞也仍带有前朝的浮艳习气，风格艳丽哀婉。然而，其部分闺情诗写得情真意切，渐去齐梁艳诗徒有形式的特性，所收的边塞诗亦风格朴实豪壮，显露了初唐后期，诗歌题材由宫廷闺阁转向市井边塞，风格婉丽转向劲健气势的迹象。若将之与同是收录初唐诗的《翰林学士集》与《珠英集》相比较，《搜玉小集》所收诗人与前两部从特定诗人群中选诗的狭隘性不同，其作品题材和风格也与《珠英集》更为相似，二者都比《翰林学士集》多样化，但《珠英集》会比《搜玉小集》的“缘情”之作略多一筹，后者则是“缘情”与“言志”之作兼取。

《丹阳集》和《河岳英灵集》同为殷璠所编，两本皆有序和评语存世，是八本唐人选唐诗中，唯一有选家评语的选集，故更能看出选家的批评意识与诗歌审美品位。其评语精当，点评作品之余也点评诗人，并举诗人诗什为证，这样的品评方式对后人有所启发，影响了此后诗歌选集的编选与批评。再者，它们偏爱五言古体，但也收入近体诗，选录的诗歌题材也多样化，充分体现了选家“文质半取，风骚两挟”的选诗旨趣，展现其兼容并包的审美态度。从中可知殷璠对于诗歌发展的掌握，以及诗歌欣赏的认知皆有了与初唐选家不同的品位。此外，它们专收盛唐诗，但残本《丹阳集》只以润州五县的诗人为选录对象，所以在诗人遴选上，《河岳英灵集》

的涉猎更为广泛，也是八本唐人选唐诗中收诗最多者。这两本选集间隔约十年，从时间轴来看，《丹阳集》是盛唐第一部唐人选唐诗，所以在诗作藻饰、声律与“风骨”的接受上，《丹阳集》对辞美韵合者有更多正面的评价，《河岳英灵集》则重视“风骨”和“兴象”胜于声律。尽管如此，两者选诗皆重“风骨”，兼顾内容与形式，是典型的重“志”且不忽略“情”的选本，全面地反映了盛唐诗歌不论是内容的深刻性，或是艺术技巧的熟稔度，皆是巅峰的时代特色，是不可多得的好选本。

《玉台后集》是一部合选前代诗的选集，选家于〈序〉中即挑明其为继承《玉台新咏》而作，因此主要拣选梁代至盛唐的艳情诗成集，是最为典型的“缘情”之作。至于也是专收盛唐诗的《篋中集》，有元结自序，表明其为编录“风雅”且“方直之士”而作，可知其文学思想和审美趣味，带有复古倾向，选家之“志”显著。由于该集所收大都是兴发个人“情志”之作，其中寄寓了诗人不得志的兴寄之感，情调较为低沉，与盛唐诗似应充满自信和激昂的风格不同，呈现出盛唐时期的另一个诗歌面向，也可视作盛唐诗歌向中唐诗歌转变的过渡，文献价值显著。

质言之，透过研析这八本唐人选唐诗，我们可以理出“情”与“志”于初、盛唐的因革关系。初唐时，《翰林学士集》陈“情”言“志”少，后来的《珠英集》则“情”、“志”兼存；盛唐时，先有《国秀集》以“情”为主，而后的《搜玉小集》则衔接着初唐后期《珠英集》的特色，“情”、“志”并取而“志”更显。值得注意的是，这四本选集都收录了初唐诗，其“缘情”特色可看成是前朝余韵。《丹阳集》和《河岳英灵集》专选盛唐诗，选家“文质半取，风骚两挟”的诗歌理论，具体地体现了盛唐时期，诗歌内容与表现并重，“理则”（殷璠语）与情致相融，“情”、“志”兼备的盛唐诗学态度。后来兼收前朝诗的《玉台后集》以承袭《玉

台新咏》为己任，故主“缘情”，至末的《篋中集》则鼓吹复古，以“情志”为重，为尔后迎来的中唐诗歌做了铺垫。以上，为初唐至盛唐“缘情”与“言志”的赓变关系。

纵览今存十三本唐人选唐诗，除了本文所论述的八本外，其他五本分别是成书于中唐的高仲武《中兴间气集》、令狐楚《御览诗》和姚合所编的《极玄集》三本，以及成书于晚唐的韦庄《又玄集》和韦毅《才调集》两本。《中兴间气集》有两卷，当编于贞元（786-805）初，选录了至德元首（756）至大历暮年（779）活动的 26 位诗人，142 首作品。其中所选绝大部分为五言、七言，五、七言杂体则不过 18 首，且所选诗人名下皆“略叙品汇人伦”，表达了选家对入选诗人人品与诗风的评价。

《御览诗》一卷，令狐楚所编，是众多唐人选唐诗中唯一一部由皇帝钦命编辑而成的。据傅璇琮所考，是集编成于元和九年（814）至十二年间（817），现存 286 首诗，集中 30 位诗人皆是肃、代和德宗时人，大都活跃于大历和贞元时期。（傅璇琮编著，1996：363-365）诗歌体例主要是五、七言律绝，风格以轻艳为主，反映了当时统治者对诗歌喜好的审美趣味。

《极玄集》一卷，姚合编辑，收录了 21 位诗人，作品百首，集中有序，且除了灵一、法振、皎然和清江外，各位诗人皆有当时官衔。以此可知这 21 位诗人除了盛唐诗人王维和祖咏两位，其余皆是中唐诗人，大都经历大历时期，足见此集选诗重大历时期诗人。

成书于晚唐时期的《又玄集》共三卷，有序。〈序〉末署“光化三年七月”（901），据《唐人选唐诗新编》所考，该集编成于韦庄入蜀之前，处在长安之时，收入作品 299 首，诗人 146 位。（傅璇琮编著，1996：573-578）集中五律最多，有 117 首，

七律 95 首、五言和七言绝句共 47 首、排律 22 首，而古体诗 18 首，整体诗风属于清新自然，套韦庄自己的话即以“清词丽句”（其〈序〉中言）为尚是也。

《才调集》十卷，编成于韦毅出仕后蜀之时，乃现存唐人选唐诗中选诗最多者，每卷 100 首，全书共 1000 首，有叙。其中收录了 177 位诗人，包括僧人、妇人和无名氏，收诗范围广泛。依傅璇琮之言，该集在编例上、对于所选诗人的归属上多有缺失，且有不少直接抄自《又玄集》而又抄错者，体现了选家编选过程之仓促与粗心，但仍不失为一具有文献价值的唐人选唐诗。（傅璇琮编著，1996：687—689）是集历选初、盛、中、晚各时期的诗人，从初唐的沈佺期迄于唐末五代罗隐、韦庄等，但以晚唐的入选诗人与作品数量为多。集中各卷卷首虽标榜“古律杂歌”，兼收古体、近体和杂体诗，但以近体诗为最，选诗内容则以日常生活情景之作和艳情诗为多，体现了五代西蜀地区讲求声色之娱的特色。

本文的最后仅透过以上五本中、晚唐时期唐人选唐诗的粗略简述，大致看出它们各有特色，按理说亦可推演出其中“言志”与“缘情”的关系。由于它们不在本文所研究的时间轴域内，故仅记而不论，留待后学加以研究发掘。

参考文献

专著

- 【汉】班固撰，王先谦补注（2012），《汉书补注》，上海：上海古籍
- 陈伯海（2007），《唐诗学引论》，上海：东方出版中心
- 陈伯海（2015），《唐诗汇评》，上海：上海古籍
- 陈良运（2003），《中国诗学体系论》，北京：中国社会科学
- 【清】陈乔枏（1997），《续修四库全书·诗纬集证》，上海：上海古籍
- 陈世骧（1998），《陈世骧文存》，沈阳：辽宁教育
- 【唐】陈子昂撰（2005），《钦定四库全书荟要·陈拾遗集》，长春：吉林
- 【明】仇兆鳌（1980），《杜诗评注》，台北：里仁书局
- 【唐】道宣（1991），《续高僧传》，上海：上海古籍
- 邓新华（2012），《中国古代接受诗学史》，上海：上海人民
- 丁原植（2004），《郭店楚简儒家佚籍四种释析》，台北：台湾古籍
- 【清】董诰等编（1983），《全唐文》，北京：中华书局
- 董学文主编（2005），《西方文学理论史》，北京：北京大学
- 【西汉】董仲舒撰（2005），《钦定四库全书荟要·春秋繁露》，长春：吉林
- 方向东（2008），《大戴礼记汇校集解》，北京：中华书局
- 傅璇琮、张忱石、许逸民编撰（1982），《唐五代人物传记资料综合索引》，北京：中
华书局
- 傅璇琮编著（1996），《唐人选唐诗新编》，西安：陕西人民教育

【明】高棅（1983），《唐诗品汇》，台北：学海

【清】郭庆藩撰，王孝鱼点校（2010），《庄子集释》，北京：中华书局

【清】郭绍虞主编（2006），《中国历代文论选》（一卷本），上海：上海古籍

汉语大字典编辑委员会（1993），《汉语大字典》（缩印本），成都：四川辞书、湖北
辞书

何正平、王德明等编著（1998），《大唐新语译注》，桂林：广西师范大学

【清】胡适（1972），《白话文学史》，台北：乐天

【明】胡震亨（1982），《唐音癸签》，台北：木铎

黄怀信，张懋镕，田旭东撰（2007），《逸周书汇校集注》（修订本），上海：上海古
籍

金元浦著，王岳川主编（2002），《接受反应文论》，济南：山东教育

李行健（2004），《现代汉语规范词典》，北京：外语教学与研究、语文

李学勤主编（1999），《十三经注疏·春秋左传正义》，北京：北京大学

李学勤主编（1999），《十三经注疏·礼记正义》，北京：北京大学

李学勤主编（1999），《十三经注疏·论语注疏》，北京：北京大学

李学勤主编（1999），《十三经注疏·毛诗正义》，北京：北京大学

李学勤主编（1999），《十三经注疏·孟子注疏》，北京：北京大学

李学勤主编（1999），《十三经注疏·尚书正义》，北京：北京大学

李学勤主编（1999），《十三经注疏·周易正义》，北京：北京大学

【唐】令狐德棻（1971），《周书》，北京：中华书局。

刘大杰（1984），《中国文学发展史》，上海：上海古籍

刘晶雯整理 (2004),《朱自清中国文学批评研究讲义》,天津:天津古籍

【南北朝】刘勰著,【清】范文澜注 (2008),《文心雕龙注》,北京:人民文学

【五代】刘昫撰 (2005),《钦定四库全书荟要·旧唐书》,长春:吉林

鲁迅 (2006),《而已集》,北京:人民文学

【西晋】陆机著,刘运好校注整理 (2007),《陆士衡文集校注》,南京:凤凰

罗宗强 (2003),《隋唐五代文学思想史》,北京:中华书局

【秦】吕不韦著,陈奇猷校释 (2006),《吕氏春秋新校释》,上海:上海古籍

吕思勉 (1984),《隋唐五代史》,上海:上海古籍

吕玉华 (2004),《唐人选唐诗述论》,台北:文津

冒春荣 (1983),《葑原诗说》,上海:上海古籍

【北宋】欧阳修等撰 (2005),《钦定四库全书荟要·唐书》,长春:吉林

裴斐 (1986),《诗缘情辨》,四川:文艺

【清】皮锡瑞撰,盛冬铃、陈抗点校 (2004),《今文尚书考证》,北京:中华书局

【清】沈德潜 (2008),《唐诗别裁集》,上海:上海古籍

【唐】司空图著,郭绍虞集解 (2006),《诗品集解》,北京:人民文学

苏雪林 (1967),《唐诗概论》,台北:台湾商务印书馆

苏舆撰,钟哲点校 (2010),《春秋繁露义证》,北京:中华书局

孙党伯、袁睿正 (1993),《闻一多全集》,武汉:湖北人民

孙桂平 (2012),《唐人选唐诗研究》,北京:中国社会科学

孙琴安 (1987),《唐诗选本六百种提要》,西安:陕西人民教育

孙琴安 (2003),《唐诗与政治》,上海:上海人民

- 《唐人选唐诗十种》，上海：上海古籍，1978年
- 《唐诗鉴赏辞典补编》，四川：四川文艺，1990年
- 童庆炳主编（2007），《文学概论》，北京：北京大学
- 汪涌豪、骆玉明主编（1999），《中国诗学》（第一卷），上海：东方出版中心
- 【魏】王弼注，楼宇烈校释（2010），《老子道德经注校释》，北京：中华书局
- 王国璎（2006），《中国文学史新讲》，台北：联经
- 王力等编（2005），《古汉语常用字字典》，北京：商务印书馆
- 王力主编（2000），《王力古汉语字典》，北京：中华书局
- 王美玥（2007），《诗情与战火——论“盛唐之音”的美学议题》，台北：秀威资讯科技股份有限公司
- 【清】王先谦等撰（2006），《后汉书集解》（外三种），上海：上海古籍
- 【清】王先谦撰（2010），《荀子集解》，北京：中华书局
- 王运熙（2005），《文心雕龙探索》（增补本），上海：上海古籍
- 王运熙、杨明（1989），《魏晋南北朝文学批评史》，上海：上海古籍
- 王运熙主编（1996），《中国文学批评通史》，上海：上海古籍
- 王锺陵（2005），《中国中古诗歌史》，北京：人民
- 魏宏灿（2009），《曹丕集校注》，合肥：安徽大学
- 【唐】魏征（1973），《隋书》，北京：中华书局
- 邬国平（2005），《中国古代接受文学与理论》，哈尔滨：黑龙江人民
- 吴明贤、李天道编著（2006），《唐人的诗歌理论》，四川：四川出版集团
- 吴万钟著（2001），《从诗到经——论毛诗解释的渊源及其特色》，北京：中华书局

- 吴云，冀宇校注（2004），《唐太宗全集校注》，天津：天津古籍
- 吴泽炎，黄秋耘，刘叶秋编纂（1989），《大陆版辞源》（修订本），台北：台湾商务
- 萧涤非等著（2006），《唐诗鉴赏辞典》，上海：上海辞书
- 萧华荣著，徐中玉主编（2005），《中国古典诗学理论史》（修订版），上海：华东师范大学
- 范大学
- 【南朝·梁】萧统编（1989），《文选》，台北：艺文印书馆
- 肖占鹏主编（2002），《隋唐五代文艺理论汇编评注》（上册），天津：南开大学
- 【元】辛文房（1997），《唐才子传》，台北：台湾古籍
- 徐复观（2013），《中国文学论集》，北京：九州
- 徐中玉（2006），《中国文论的常与变》，上海：华东师范大学
- 许富宏（2009），《鬼谷子集校集注》，北京：中华书局
- 【汉】许慎（2004），《说文解字》，北京：中华书局
- 【汉】许慎原著，汤可敬（2000），《说文解字今释》，湖南：岳麓书社
- 【汉】许慎撰，段玉裁（2006），《说文解字注》，郑州：中州古籍
- 【唐】姚思廉撰（1973），《陈书》，北京：中华书局
- 叶庆炳（1990），《中国文学史》，台北：学生书局
- 【清】永瑢等撰（1965），《四库全书总目》，北京：中华书局
- 袁行霈编（1990），《中国文学史纲要》（二），北京：北京大学
- 【清】张玉书等编纂（2002），《康熙字典》（标点整理本），上海：汉语大词典
- 【汉】钟嵘著，曹旭集注（1996），《诗品集注》，上海：上海古籍
- 周啸天（1990），《唐诗鉴赏辞典补编》，四川：四川文艺

周裕锴（2003），《中国古代阐释学研究》，上海：上海人民

周振甫（1995），《文心雕龙今译》，北京：中华书局

【宋】朱熹撰（2006），《四书章句集注》，北京：中华书局

朱自清（2010），《诗言志辩》，长沙：湖南人民

邹云湖（2002），《中国选本批评》，上海：上海三联

学位论文

蔡琳（2008），《殷璠〈河岳英灵集〉研究》，未出版硕士论文，山东师范大学，济南

曹洪洋（2005），《“《诗》无达诂”与“《诗》言志”——在解释学意义上的思考》，

未出版硕士论文，首都师范大学，北京

陈沛琪（2009），《汉代情志批评研究》，未出版博士论文，国立东华大学，花莲

何卉（2013），《〈唐人选唐诗（十种）〉的诗学观念》，未出版硕士论文，河北大学，

保定

李静（2011），《唐李康成〈玉台后集〉研究》，未出版硕士论文，山西大学，太原

李小爽（2011），《从现存唐人选唐诗看唐诗独特风貌》，未出版硕士论文，河南大学，

开封

刘玉（2003），《珠英学士与〈珠英集〉残卷考论》，未出版硕士论文，南京师范大学，

南京

石树芳（2013），《唐人选唐诗研究》，已出版博士论文，浙江大学，杭州

吴立会（2008），《〈河岳英灵集〉陶翰、刘昫评语疏证》，未出版硕士论文，首都

师范大学，北京

许铭全(2010),《唐前诗歌中“抒情空间”形成之研究——从空间书写到抒情空间》,
未出版博士论文, 国立台湾大学, 台北

于清源(2015),《唐人选唐诗格律研究》, 未出版硕士论文, 安徽师范大学, 安徽

张小琴(2007),《〈唐人选唐诗〉(十种)选、阙杜诗情况分析》, 未出版硕士论文,
厦门大学, 厦门

张羽(2005),《〈国秀集〉研究》, 未出版硕士论文, 西北师范大学, 兰州

赵小轩(2014),《〈搜玉小集〉研究》, 未出版硕士论文, 曲阜师范大学, 曲阜

期刊论文

陈昊(2011),〈钟嵘《诗品》:中国诗学观念“自觉”的里程碑——以《毛诗序》与
《诗品序》比较为中心的探讨〉,《通化师范学院学报》,第7期,页74-77

陈蕾(2012),〈《篋中集》与元结的诗歌审美观〉,《哈尔滨学院学报》,第2期,页
63-66

戴伟华(2005),〈论五言诗的起源——从“诗言志”与“诗缘情”的差异说起〉,
《中国社会科学》,第6期,页154-164

邓芳(2010),〈盛世中的穷者之音——论《篋中集》诗人的复古与涩调〉,《北方论
丛》,第1期,页6-11

傅璇琮、卢燕新的(2009),〈从《玉台后集》到《瑶池新咏》——论唐总集编纂对
女性诗什的接受〉,《文学评论》,第3期,页127-131

高骈(2006),〈从《御览诗》看元和诗坛风尚〉,《华东师范大学学报》(哲学社会科
学版),第1期,页79-84

- 高林广 (1998), 〈从《河岳英灵集》看盛唐诗歌〉, 《阴山学刊》(社会科学版), 第 4 期, 页 9-53
- 郭常斐 (2006), 〈论“诗言志”走向“诗缘情”的历史必然性〉, 《漳州师范学院学报》, 第 4 期, 页 38-42
- 何卉 (2015), 〈《搜玉小集》的“藕块”结构〉, 《兰台世界》, 第 17 期, 页 166-167
- 何卉 (2015), 〈《搜玉小集》的文学思想研究〉, 《短篇小说》(原创版), 第 18 期, 页 117-118
- 黄梅 (2006), 〈对具体语境下“诗缘情”的解读——细读陆机《文赋》〉, 《江汉论坛》, 第 9 期, 页 108-111
- 江瀚 (2008). , 〈从“言志”到“缘情”——简论唐前诗歌理论的嬗变〉, 《四川文理学院学报》(社会科学), 第 3 期, 页 66-68
- 李百容 (2009), 〈从“群体意识”与“个体意识”论文学史“诗言志”与“诗缘情”之对举关系——以明代格调、性灵诗学分流起点为论证核心〉, 《人文社会学报》, 第 1 期, 页 3-30
- 李天虹 (2001), 〈《性自命出》与传世先秦文献“情”字解诂〉, 《中国哲学史》, 第 3 期, 页 55-63
- 李潇云 (2011), 〈情志合离——人类艺术活动中情志关系的历史考察〉, 《云南农业大学学报》(社会科学版), 第 5 期, 页 118-122
- 李云 (2010), 〈论《河岳英灵集》之“兴象”说〉, 《语文学刊》, 第 24 期, 页 74-75
- 李珍华、傅璇琮 (1988), 〈唐人选唐诗与《河岳英灵集》〉, 《中国韵文学刊》, 第 Z1 期, 页 1-18

- 刘凤泉(2009),〈“诗言志”——中国诗论的诞生〉,《楚雄师范学院学报》,第4期,
页30-35
- 刘上江、刘绍瑾(2006),〈阐释学、接受理论与20年来中国古代文论研究述评〉,
《深圳大学学报(人文社会科学版)》,第1期,页114-120
- 刘玉(2003),〈冲破宫廷诗的局限——试论《珠英集》残卷的文学价值〉,《文教
资料》,第4期,页30-34
- 刘玉、张采民(2010),〈从《珠英集》残卷看初唐宫廷诗人的情感世界〉,《文学教
育》(上),第12期,页75-77
- 卢燕新(2007),〈殷璠《河岳英灵集》的选诗心态〉,《山西大学学报》(哲学社会科
学版),第6期,页59-63
- 卢燕新(2012),〈唐太宗等唱和诗《春日望海》写作时地考〉,《海南师范大学学报》
(社会科学版),第5期,页46-51
- 卢燕新(2014),〈论崔融《珠英学士集》及其“官班为次”的编集体例〉,《山西大
学学报》,第4期,页30-34
- 陆双祖(2015),〈从殷璠《河岳英灵集》诗学旨趣论盛唐诗学之文质观〉,《兰州学
刊》,第7期,页92-97
- 吕玉华(2003),〈《丹阳集》考辨〉,《文献》,第2期,页48-57
- 马冠芳(2012),〈论《丹阳集》的地域文学特色〉,《神州》,第29期,页6
- 孟晨丽(2003),〈试论《搜玉小集》〉,《钦州师范高等专科学校学报》,第4期,页
29-32
- 牟发松(2010),〈说“风流”——其涵义的演化与汉唐历史变迁〉,《历史教学问题》,

第2期, 页4-16

聂永华(2004),《“珠英学士”诗歌活动考论》,《郑州大学学报》(哲学社会科学版),

第3期, 页106-110

潘啸龙(2008),《缘情“言志”与“中和”、“激切”之美——诗、骚诗学思想浅论之一》,《河北师范大学报》(哲学社会科学版), 第6期, 页75-80

任丽华(2006),《《诗大序》之“情”、“志”管窥》,《河北大学成人教育学院学报》,

第1期, 页112-113

石树芳(2013),《《翰林学士集》题名职官与诗歌编年新考》,《西南交通大学学报》(社会科学版), 第2期, 页19-24

石张燕(2013),《试论元结及其《篋中集》》,《文教资料》, 第29期, 页32-41

孙桂平(2009),《传统学术视野中的“唐人选唐诗”》,《安庆师范学院学报(社会科学版)》, 第1期, 页14-18

孙师师(2015),《《河岳英灵集》考论》,《钦州学院学报》, 第7期, 页11-33

孙衍章(2012),《释“雅润”、“清丽”》,《金田》, 第8期, 页124

陶生魁(2004),《元结《篋中集》及其文学批评观》,《嘉应学院学报》, 第4期, 页39-42

王秋红、王敬儒(2008),《唐人选唐诗与唐诗流传考》,《中北大学学报》(社会科学版), 第1期, 页65-71

王运熙(1957),《释“河岳英灵集序”论盛唐诗歌》,《复旦学报》(社会科学版), 第2期, 页221-228

王筑民(2003),《“诗言志”与“诗缘情”——古文论笔札之三》,《贵阳金筑大学学报》

- 报》，第3期，页27-32
- 吴凤玲（2009），〈从“唐人选唐诗”的选录标准看盛中唐诗歌审美观念的转变〉，《安徽文学》，第4期，页105-106
- 吴黎朔（2009），〈丹阳展卷见风骨 河岳开册忆英灵——殷璠及其选集考析〉，《东吴中文研究集刊》，第15期，页1-14
- 夏飞（2009），〈论《河岳英灵集》中体现的文学思想〉，《大连海事大学学报》（社会科学版），第4期，页134-136
- 辛文（2008），〈“诗缘情”与魏晋诗学自觉〉，《湖北第二师范学院学报》，第3期，页4-6
- 邢蕊杰（2004），〈盛唐时代的文化精品——论《河岳英灵集》的诗学意义〉，《苏州科技学院学报（社会科学版）》，第1期，页72-75
- 熊良智（2011），〈战国楚简的出土与先秦“情”与“志”的再思考〉，《社会科学研究》，第4期，页162-171
- 熊啸（2012），〈中唐前期艳诗发展情况概述〉，《遵义师范学院学报》，第1期，页38-41
- 徐俊（1992），〈敦煌本《珠英集》考补〉，《文献》，第4期，页17-25
- 许总（1996），〈论元结及《篋中集》诗人的人生态度、文学思想与创作倾向〉，《徐州师范学院学报》，第1期，页40-46
- 颜昆阳（1998），〈从“言意位差”论先秦至六朝“兴”义的演变〉，《清华学报》，第2期，页143-172
- 颜昆阳（1999），〈论唐代“集体意识诗用”的社会文化行为现象——建构“中国诗

- 用学”初论》，《东华人文学报》，第1期，页43-68
- 颜昆阳（2006），〈论先秦“诗社会文化行为”所展现的“诠释范型”意义〉，《东华人文学报》，第8期，页55-88
- 颜昆阳（2008），〈用诗，是一种社会文化行为模式——建构“中国诗用学”初论〉，《淡江中文学报》，第18期，页279-302
- 杨慧芳（2006），〈从诠释学角度解读“诗言志”阐释的“效果历史意义”〉，《贵州民族学院学报》（哲学社会科学版），第5期，页80-83
- 应爱萍（2009），〈“言志”“缘情”“绮靡”与魏晋诗歌特性的自觉〉，《广西师范大学学报》（哲学社会科学版），第5期，页51-54
- 俞林波（2008），〈从《国秀集》看盛唐普通诗人〉，《山东教育学院学报》，第5期，页45-49
- 翟付满（2007），〈论《丹阳集》选诗标准及其地域文学特色〉，《现代语文》（文学研究版），第11期，页11-12
- 张鹤（2014），〈简论“诗缘情而绮靡”〉，《青年文学家·古典文学》，第6期，页72-73
- 张兰（2011），〈对“诗言志”现代价值的一点理解〉，《文学界》（理论版），第11期，页99-100
- 赵鸿飞（2006），〈缘情绮靡 彩色婉丽——评《国秀集》的选诗标准〉，《上海商学院学报》，第2期，页53-57
- 赵宗来（2005），〈《诗》之“志”辩说〉，《辽东学院学报》，第5期，页25-29
- 郑毓瑜（2003），〈诠释的界域——从〈诗大序〉再探“抒情传统”的建构〉，《中国

文哲研究集刊》，第 23 期，页 1-32

周衡（2012），〈殷璠《丹阳集》选诗风格论〉，《名作欣赏》，第 35 期，146-165

周朔（2010），〈先秦“诗言志”观念的孕育与完型〉，《中国文学研究》，第 2 期，页
35-38

周祖譔（1991），〈武后时期之洛阳文学〉，《厦门大学学报》（哲社版），第 1 期，页
69-72

朱延春（1984），〈唐元结《篋中集》标点·注·释（续）〉，《丽水师专学报》，第 3
期，页 58-68

朱延春（1984），〈唐元结《篋中集》标点·注·释〉，《丽水师专学报》，第 2 期，页
44-51

网络资料

象形字典，字形符号摘自 <http://www.vividict.com/WordInfo.aspx?id=3202>，载
自 2017 年 4 月 5 日