

以「俗」論杜辨析

徐國能

國立臺灣師範大學國文系助理教授

提 要

「雅俗之辨」是源於西周的文化的觀念，代表了抑制人性、回歸道德的價值觀，在文學批評上，「雅俗之辨」往往隱含了對作品偏離「中庸之道」的不滿。在中國古典詩學中，杜甫詩歌的地位固然崇高，但歷來以「俗」批評杜詩的意見卻也偶然可見，宋初楊億以「村夫子」譏議杜甫，表現了華瞻典麗詩風對杜甫粗拙詩風的輕視；爾後黃庭堅等人則特別重視杜甫「化俗為雅」以救「求雅反俗」的創作風氣。此外，持「含蓄」美典論詩的批評中，杜甫詩不僅存在著粗俗與纖俗的問題，他們更進一步提出：詩人對世界體會才是雅俗之辨的原則。王夫之以「現量」、「關情」等觀念論詩，認為杜詩對宇宙生化的體會不足且過度表現自我，破壞了詩歌的純正與美好，是為「俗詩」，而世人皆奉杜詩為主臬，使真詩不傳，故特以「惡紫奪朱」力詆杜詩。是知以「俗」論杜並非單純的貶抑，而反應了詩歌美學的遷變與爭論。

關鍵詞：雅俗 杜甫（詩） 含蓄美典 現量 文學批評

以「俗」論杜辨析

徐國能

國立臺灣師範大學國文系助理教授

一、緒言

錢鍾書曾引赫胥黎（Aldous Huxley）《文學中的俗氣》（*Vulgarity in Literature*）一書所言，認為「俗氣的標準是跟了社會階級而變換的」^❶，也就是「俗氣」之批判，乃是源於具有優勢文化的知識分子，對於劣勢文化者在審美觀上的一種輕視與否定之態。「雅俗之辨」屢見於中國典籍，例如《荀子·儒效篇》：「不問學，無正義，以富利為隆，是俗人也。」^❷和赫胥黎一樣，荀子也是站在道德文化的優越感上，以「雅儒」、「大儒」之是，而貶抑「俗人」之非。這個源於優越心理的社會意識，在文學批評中亦成為常見的批評術語，「雅俗」之辨不僅代表了作品的優劣得失，同時更隱含了高下判斷以外的審美態度，表現了評者的文學品味與文學的美學觀點。

在中國古典詩學批評上，自北宋以降，杜甫詩歌地位雖然日漸崇隆，詩史、詩聖等稱譽皆加諸其上，然而以「俗」論杜者仍然大有人在，這不啻反應了：「少陵老人，初不事艱澀左隱以病人，其平易處，有賤夫老婦所可道者」^❸的創作實情，在以「俗」論杜的批評脈絡下，其實也隱含了中國古典詩學的美學意識轉化的一個過程。

❶ 錢鍾書：《寫在人生邊上·人生邊上的邊上·石語》（北京：三聯書店，2008年），頁66。

❷ 李滌生：《荀子集釋》（臺北：學生書局，1994年），頁149。

❸ 魯訥《編次杜工部詩序》，引自仇兆鰲注《杜詩詳注·附編》（臺北：里仁書局，1980年），頁2247。

故本文意欲呈現以「俗」論杜的批評現象，表現杜詩批評中多元的論述立場，同時擬透過這些批評，更進一步探討支配此類批評的美學意識，藉以明乎「俗」之理念，施用於中國古典詩學批評上之深意。

二、詩學批評中的雅俗觀

(一) 「雅」的內涵與「德」之聯繫

「雅」的觀念根源於周文，西周「雅樂」即指王畿文化中的禮樂制度，《禮記》卷 31：「武王崩，成王幼弱，周公踐天子之位以治天下；六年，朝諸侯於明堂，制禮作樂，頒度量，而天下大服」^④，其「禮樂」、「度量」都是整飭當時因政權更迭而紛亂的儀典制度，按考「雅」與「夏」相通，以「雅」為代表的禮樂制度反應了周人滅殷後，以通於「夏」的文化淵源來對抗、清理，在文化制度上更為完整的殷商舊部。^⑤不過，「雅」這個挾政治力量而建立的文化概念／制度，隨著平王東遷，其觀念也與東方文化相互滲透，「雅」的本質已與西周時代有所變異，故《詩經》之纂，特以大、小雅為西周之詩，以別於國風；同時也因為周室衰微，「雅」也面臨了被東方文化所濡染並取代的危機，《論語·陽貨》：「惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也」就是在這個背景下所提出的。

「雅」的形成既是一種文化制度之爭，其內涵又是什麼呢？從樂儀的角度來說，《荀子·樂論》中對「雅」、「頌」的詮釋可以說明其要義：

樂者，樂也，人情之所必不免也。故人不能無樂，樂則必發於聲音，形於動靜；
而人之道，聲音動靜、性術之變盡是矣。故人不能不樂，樂則不能無形，形而

^④ 《十三經注疏·禮記·明堂位第十四》（臺北：藝文印書館，1993 年），頁 576。

^⑤ 周人稱夏原因於「周」、「夏」為同一部族，「周」乃地名，夏人古公亶父遷「周地」後，其族始居「周地」而稱「周」。詳可參據朱東潤：《三百篇探故·詩大小雅說臆》（上海：上海古籍出版社，1981 年），頁 65。

不為道，則不能無亂。先王惡其亂也，故制雅、頌之聲以道之，使其聲足以樂而不流，使其文足以辨而不詘，使其曲直、繁省、廉肉、節奏，足以感動人之善心，使夫邪汙之氣無由得接焉。^⑥

是知先王之制雅頌，其積極的意義在於以「適當」的方式地疏導人情，並藉此「感動人之善心」；消極的意義則是對人性中追求歡樂欲望產生一種節制的作用，也就是「使夫邪汙之氣無由得接」。這段話固然有荀子本人的引申，但相對於所謂「桑間濮上」的靡靡之音的傳說，正顯示出了「雅」本身所具有的是規範性，進一步來說就是「德」。周人以「德」來解釋其取代殷商天命，而「雅」即是將「德」的外顯化工具之一，表現了「雅」並非徒具形式的音樂或禮制。

與雅樂相對的是「溺音」，在《禮記·樂記》中對「溺音」的解釋是：「鄭音好濫淫志，宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志；此四者皆淫於色而害於德，是以祭祀弗用也。」^⑦是知「溺音」是一種縱情縱樂而害於「志」、傷於「德」的音樂，也就類似「師延所作，與紂為靡靡之樂也」的「亡國之聲」。^⑧

「雅」帶有約制心靈、抑壓人性本欲的意義，是儒家「克己復禮」的依歸。「俗」卻正好相反，《釋名》曰：「俗，欲也，俗人之所欲也。」^⑨「俗」是欲望，而且是未加節制的人性本然，也就如《荀子·王霸》所稱：「夫人之情，目欲綦色，耳欲綦聲，口欲綦味，鼻欲綦臭，心欲綦佚，此五綦者，人情之所必不免也。」^⑩縱情於享受這些耳目感觀之娛，則不免有傷於「德」。因此「俗」與「雅」的對立，不僅如前文所述，是上層文化對下層文化的輕視與否定，其中更隱含了對於人性欲望的對待差異。人性欲望，君子與小人所共有，然君子約之以禮，故雅；小人縱之以樂，故俗。當然，俗的誘惑力是遠大於雅的，《孟子·梁惠王下》載梁惠王「寡人非能好先王之

⑥ 《荀子集釋》頁455。《禮記·樂記》：「先王之制禮樂人為之節」亦同其意。

⑦ 《禮記·樂記》，卷38，頁686。

⑧ 王先慎：《韓非子集解·十過》（臺北：華正書局，1975年），頁70。

⑨ 見（東漢）劉熙撰，（清）畢沅疏證，王先謙補：《釋名疏證補·釋言語第十二》（北京：中華書局，2008年），卷4，頁124，102條。並曰：《正義》引韋昭云：「隨其趨舍之情欲，故曰俗。」

⑩ 《荀子集釋》頁240。

樂也，直好世俗之樂耳。」《禮記·樂記》中載魏文侯「端冕而聽古樂，則惟恐臥；聽鄭衛之音，則不知倦。」^⑪都表現了「俗」於人心的龐大影響力是「雅」所難以匹敵的。這是因為「雅」較「俗」有更高的道德標準，需要更強大的自制能力。而以「周文」為依歸的儒家，視「雅」為文化的理想典型，朱熹《詩集傳·小雅》曰：「雅者，正也，正樂之歌也。」^⑫，並且認為「雅」具有廓清與提升在野文化的積極意義，重建政治與社會秩序的重要價值，無論是《論語·陽貨》中所載以弦歌之教而使君子愛人、小人易使；或是《禮記·經解》中所言「溫柔敦厚，詩教也」，都是以雅做為提升人性品質的儒家思想。^⑬也因此「雅」具有「正」的意涵，其本字「疋」，在後代隸正為「正」，這顯示出了周文中「雅」之概念，在儒門淑世精神的影響下，成為楷模典式之餘，尚存在「正俗」的理想性，《文心雕龍·頌贊》：「化偃一國謂之風，風正四方謂之雅」^⑭就是這種思想的延續與發揚。

(二) 詩學批評中的雅俗之辨

「雅俗之辨」從對欲望的節制或縱恣，一變為君子循德對小人逐樂的輕視和否定，又進取為以雅教俗、以雅正俗的文化概念。文學批評中的雅俗之辨，經常代表了對於作品的高下評價，例如王世貞批評謝榛：「謝茂秦年來亦老諄，嘗寄示擬李杜長歌，醜俗稚鈍，一字不通。」^⑮王世貞以帶有強烈主觀的「俗醜」之論，貶損了謝榛詩作的藝術價值，達到了他自命高於謝榛一等的優越意識。然而文學批評中的「俗」，並非皆出於王世貞這類詆人以自高之目的，更多的時候是帶有矯俗入雅的「教習」意義，故許多評家視創作的第一步為「辨雅俗」，姚鼐說：「大抵作詩古文，皆急須先辨雅俗，俗氣不除盡，則無由入門，況求絕妙之境乎？」^⑯而鑑賞之首要，亦是如此，殷

^⑪ 同注⑦。

^⑫ 見《朱子全書》（上海：上海古籍出版社，2002年），一冊，《詩集傳》卷9，頁543。

^⑬ 漢代以後不僅將大小雅視作「雅」，整部《詩經》都被漢人視作已漸次淪喪的「雅樂」。

^⑭ 引自王更生《文心雕龍讀本》頁151。

^⑮ 《藝苑卮言》卷七，《續例代詩話》（臺北：藝文印書館，1983年），頁1250。

^⑯ 見《明清名人尺牘·姚惜抱尺牘·與陳碩士》（臺北：廣文書局，1989年），頁56。

璠在《河嶽英靈集序》中云：「夫文有神來、氣來、情來；有雅體、野體、鄙體、俗體，編紀者能審鑑諸體，安詳所來，方可定其優劣，論其取舍。」¹⁷又如王漁洋口授《然鐙記聞》中載：「為詩且無計工拙，先辨雅俗。品之雅者，譬如女子，靚粧明服固雅，粗服亂頭亦雅；其俗者，假使用盡妝點，滿面脂粉，總是俗物。」¹⁸雅俗之辨為創作與鑑賞之首要，其目的當然在於體認其俗而痛加去之，《滄浪詩話·詩法》開宗明義地表示：「學詩先除五俗：一曰俗體，二曰俗意，三曰俗句，四曰俗字，五曰俗韻。」¹⁹李東陽《麓堂詩話》也說：「秀才作詩不脫俗，謂之頭巾氣；和尚作詩不脫俗，謂之酸餡氣；詠閨閣過於華豔，謂之脂粉氣，能脫此三氣，則不俗矣。」又曰：「作山林詩易，作臺閣詩難。山林詩或失之野，臺閣詩或失之俗，野可犯，俗不可犯也。」²⁰

這些詩評家所要辨識的、除卻的「俗」究竟是何樣貌？在他們批評的過程中往往並沒有講得很明確，吾人以為明末陸時雍的《詩鏡·總論》中有一段深刻的討論與歸納最能昭彰「俗」在文學創作和批評中的形成與旨要：

詩有靈襟，斯無俗趣矣；有慧口，斯無俗韻矣。乃知天下無俗事、無俗情，但有俗腸與俗口耳。古歌〈子夜〉等詩，俚情褻語，村童之所報言，而詩人道之極韻極趣；漢魏歌樂府，多窶人乞子、兒女里巷之事，而其詩有都雅之風。如「亂流趨正絕」，景極無色，而康樂言之乃佳；「帶月荷鋤歸」，事亦尋常，而淵明道之極美。以是知雅俗所由來矣。夫虛而無物者，易俗也；蕪而不理者，易俗也；卑而不揚者，易俗也；高而不實者，易俗也；放而不制者，易俗也；局而不舒者，易俗也；奇而不法者，易俗也；質而無色者，易俗也；文而過飾者，易俗也；刻而過情者，易俗也；雄而尚氣者，易俗也；新而自師者，易俗也；故而不變者，易俗也；典而好用者，易俗也；巧而過斷者，易俗也；多而

¹⁷ 《中國歷代文論選》（臺北：木鐸出版社，1987年），頁393。

¹⁸ 引自《清詩話》（本書未編頁碼）。

¹⁹ 郭紹虞校釋《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1987年），頁108。

²⁰ 《續歷代詩話》頁1657、1662。

見長者，易俗也；率而好盡者，易俗也；修而畏人者，易俗也；媚而逢世者，易俗也。大抵率真以布之、稱情以出之、審意以道之、和氣以行之，合則以軌之、去跡以神之，則無數這之病矣。^{②①}

從這段文字來看，「雅俗之辨」不在寫作對象（事、情）或語言本身，而在詩人的識見（腸）與表達方式（口）。觀察陸時雍所提出「易俗」之事，可以發現其中多是以對舉的方式提出，也就是：「虛／蕪」、「卑／高」、「放／局」、「質／文」、「刻／雄」、「新／故」、「典／巧」、「多／率」、「修／媚」等，這種對比，正也說明了「俗」的本身亦非單一的品質趨向，而是「過與不及」。舉例來說，「文」（修飾）並非就是俗，但過度的修飾，超溢了某種微妙的限度，那就是俗；因此「質」（缺乏修飾）未必比「文」高雅，因為過份的「質」，同樣也是「俗」。

明乎此理，也就可知「俗」的本質乃在於某種行為的過量，違背了中庸之道。這和錢鍾書〈論俗氣〉一文的結論可說是不謀而合，錢氏曰：「假使一個人批評一樁東西為『俗』，……他認為這樁東西組織中某種成份的量超過他心目中以為適當的量。」^{②②}而我們也可以從這一點中體察到一個事實：之所以「過量」，乃是缺乏約制所致，向修辭上無窮的耽溺或放任粗樸而不加檢飭，本質上都是欠缺了約制的能力，而這個「約制」不正是「雅」最重要的本意之一嗎？因此文藝批評中的「雅俗之辨」，仍遵循了約制而不溢濫的潛在原則。

然而我們必需繼續追問，「過量」而成俗，那麼，「量」的標準在批評家的心中是如何決定出來的呢？從儒門的立場來說，「發乎情，止乎禮」、「國風好色而不淫，小雅怨誹而不亂」、「聲足以樂而不流，使其文足以辨而不詘」等，可說明確地指出了其中庸的主張。但在後代的藝文批評上，這或許是個因人而異的問題，倘若以陸時

②① 《續歷代詩話》，頁 1693-1694。

②② 錢鍾書：《寫在人生邊上·人生邊上的邊上·石語》，頁 69。我們在此還可以引錄一個旁證：郭紹虞《滄浪詩話校釋》中，對於「除五俗」之說引用了陶明潛《說詩雜記》卷 9 中的意見，包括了：「毫無意味，腴詞靡靡」、「毫無超逸之志」、「腐氣滿紙」、「毫無新意」、「過於奇險」、「過於率易」等，其中如「毫無」、「靡靡」、「滿紙」、「過於」等，也正是不足與過量。

雍的觀點來說，「率真」、「稱情」、「審意」、「和氣」、「合則」、「去跡」等條目，就是他以為最適當的「量」。「率真」、「稱情」、「審意」，近於其論中的「腸」，是源於詩人內在感動的創作，而非無情而造、微情而濫的創作，也就是以表現真我真情為詩。因此那些客套的酬唱、分題限韻的吟詠、逞才使博的步韻聯句，大概都是帶著一些俗氣的，這個觀點也見諸其它評家，如清代的黃生曾說：「凡欲學詩，須先為不朽計。若習睹時俗所尚，徒為酬唱贈答之句，是則枉用心思，濫費筆墨，不若不學之為愈也。」²³至於「和氣」、「合則」、「去跡」則是表達的方式，近於其論中的「口」，以就是詩人以委婉而合乎法式的原則來進行創作。陸時雍的論詩態度傾向含蓄淡遠一派，故「去跡以神之」可以說是後來王士禛「神韻說」的先河，因此他的「量」，是以傳神而不露跡為最高原則的。

綜上所言，「雅俗之辨」固然源於西周在政治與文化上之所需，然其開創了約制人欲而近德的思想體系，「雅俗之辨」則形成了有德君子與縱欲小人之間的分判。而透過儒家的轉化，又產生了以雅正俗的教習觀。在中國古典文學批評中，雅俗之辨亦為屢見，從本文所引述的資料來看，文學批評中的雅俗之辨同樣存在著高下之判的優越感，也同時有著以雅化俗的意識。然而更重要的，文學批評中的雅俗之辨，超越了題材、語言或風格等客觀條件，而直指詩人本心內在的品質方為決定作品雅俗的條件。這個內在的品質，即是一種自我約制，使作品在各方面都不致流於溢濫而保持在中庸之道上。這顯示了古典文學的雅俗批評，和以周文為文化依據的儒家雅俗觀，在內涵上有高度的一致性。

三、杜詩學中的雅俗論

杜甫詩歌在宋代被視為「風騷而下，唐而上，一人而已」²⁴的絕對經典，其各個層面都成為論者關注的焦點。杜甫詩歌在宋代正典化的成因頗為複雜，從外緣的立場

²³ 黃生《詩塵》卷1，引自《皖人詩話八種》（合肥：黃山書社，1995年），頁53。

²⁴ 孫僅〈讀杜工部詩集序〉，引自《杜詩詳注》頁2238。

來說，政治上尊王攘夷的民族意識；與文化風氣脫棄了佛老虛空的人生觀，轉向維繫道統、砥礪氣節的儒家思想，都間接促成了杜詩的經典化；²⁵而從文學本身的因素來看，杜甫的上集大成的涵容特質，以及本身才力所開創的詩藝新世界，其複雜、深廣、新穎、博綜等前所未有的藝術創造，都成為宋代詩人在尋找典範時的最佳選擇。無論是王禹偁所謂「子美集開詩世界」，或是《後山詩話》中所載：「子美之詩、退之之文、魯公之書皆集大成也。學詩當以子美為師，有規矩，故可學。」²⁶等，皆表現杜甫以其龐大的才力，對宋詩發生了具體而深切影響的事實。元明清三代對杜甫詩歌藝術的體會和學習是在宋人的基礎上加深與邃密的，故大體不脫尊杜、學杜之風。在此同時，古典詩學也在諸多詩家、評家的實踐與研討中逐步建立，在這個過程中，杜詩以其典範地位，深刻地介入了古典詩學在各方面的建構，無論是以儒家思想為核心的價值體系，或是以雄渾深遠為取向的風格，或是重視學問與師法前賢的創作傳統，甚至是用字、對偶、章法、聲律等形式問題等等，都可以發現杜詩的影響力。是知杜詩本身的藝術成就，以及後人對他詩作的評價，都和中國古典詩學中對詩歌本質、技巧、美學意識等諸多層面的認識與探討有著深切的關係。

在杜詩批評史中，絕大多數評家對杜詩都持肯定的態度，但是也有少數評家特別拈出「粗俗」與「纖俗」為杜詩之缺敗，尤其是他們往往從「含蓄」的美學傳統來質疑杜甫對詩歌的誤解與改造，其中深意，不僅關乎杜詩批評，而實涉於中國古典詩學的美學之辨，值得吾人深究，以下分述之。

（一）「村夫子」與杜詩的涵容特質

北宋初的楊億（974-1020）曾以「村夫子」譏杜詩之陋，事見《中山詩話》：

²⁵ 陳文華教授曾說：「……因為廣受儒家思想的引導，杜甫到了宋代，才被正式定位為儒家的一分子；因為身受砥礪名節的要求，杜甫眷愛忠蓋的言行，也才被宋人所深切注意；因為杜甫具備了更多宋人喜愛的特質，……所以杜甫才能在唐代並不十分顯眼的位置而在宋代躍登詩人魁首的寶座，廣受萬人的膜拜，擁有千古不移的地位。」引自《杜甫傳記唐宋資料考辨·唐宋文化類型之變遷與杜甫歷史地位之完成》（臺北：文史哲出版社，1987年），頁226。

²⁶ 《歷代詩話》頁182。

楊大年不喜杜詩，謂為村夫子。鄉人有強大年者續杜句曰：「江漢思歸客」，楊亦屬對，鄉人徐舉「乾坤一腐儒」，楊默然若少屈。²⁷

此說未見楊億本人詩文，或為當流傳於公卿間之笑談而為劉攽所記。不過此說卻在清代重新為人所提及，趙執信《談龍錄》曰：「阮翁酷不喜少陵，特不敢顯攻之，每舉楊大年村夫子之目以語客。」²⁸此外，仇兆鰲在《杜詩詳注·佳人》一詩尾評曰：「楊億詩『獨自憑闌干，衣襟生暮寒』本杜，『天寒翠袖』句，而低昂自見，彼何以不服杜耶？」顯然也是針對「村夫子」之論而發。²⁹

在此要探討的是，「村夫子」一詞之形容究竟意味何者？

基本上，「村夫子」是一基於「身分」而聯想創作內涵的批評概念，杜甫入蜀後雖也短暫地入嚴武幕府，並獲頒「檢校工部員外郎」賜「緋魚袋」，但大抵是過著村居的生活，因此楊之評杜，可能是結合了他的閱讀偏見與對杜甫片段的生涯想像所致。

「村夫子」一詞語帶貶抑，尤其以楊億翰林學士兼史館修撰之身分道出，³⁰更顯得「村夫子」一語乃是基於文化優越意識而對其所輕視之下劣詩作而發。在北宋初，已有「山林草野之文」與「朝廷臺閣之文」兩分之概念，吳處厚《青箱雜記》：

然余嘗究之，文章雖皆出於心術，而實有兩等：有山林草野之文；有朝廷臺閣之文。山林草野之文，則其氣枯槁憔悴，乃道不得行，著書立言者之所尚也。朝廷臺閣之文，則其氣溫潤豐縟，乃得位於時，演綸視草者之所尚也。故本朝

²⁷ 《歷代詩話》頁 171。

²⁸ 引自《清詩話》（本書未編頁碼）。這個說法暗示了王士禛在詩歌審美意識上與杜甫有所扞格；同時也間接批評了王士禛缺乏擔當的慎微性格。

²⁹ 《杜詩詳注》頁 555。仇兆鰲此說恐有待商榷，杜甫詩在北宋初散佚嚴重，與楊億約同時的孫僅（969-1017），編定杜集不過一卷而已，比較完備的杜集，須待嘉祐四年（1059）王琪刊行《杜工部集》二十卷才能看見。因此楊億當時連杜甫〈江漢〉一詩都未曾讀過，他的詩句「獨自憑闌干，衣襟生暮寒」是本源於杜甫〈佳人〉詩還是偶然的句意相似實不可知，驟以單句而謂楊大年學杜而不如杜，則不免失之孟浪。

³⁰ 楊億其人，少以神童入仕，曾為翰林學士兼史館修撰，嘗修《太宗實錄》，編《冊府元龜》，又與劉筠等以《西崑酬唱集》領導一代詩風。

楊大年、宋宣獻、宋莒公、胡武平所撰制詔，皆婉美淳厚，過於前世燕、許、常、楊遠甚。^{③①}

楊億等人「制詔」表現出「婉美淳厚」風格，楊億本人的詩作則是受到李商隱的影響，「以瞻博之學發為閎麗之詞」^{③②}；因此他所謂「村夫子」，或許是指「道不得行」而流寓山野的杜甫之輩，其作豐潤之氣不足，亦不夠華瞻典富。同時我們可以從清代馮舒、馮班以李商隱教人的意見中得到另一種契訊：

蓋從此（按：才調集）而入，則蹈規循矩，擇言擇行，縱有紈袴氣習，亦不過失之乎文。若徑從江西派入，則不免艸野倨侮，失之乎野。往往生硬拙俗，詰屈槎牙，遺笑天下後世而不可救。……若今人專以俚言俗語為能事，是圖款段之馬，寫里門之嫗矣，其能免於千古姍笑乎？^{③③}

江西派學杜甫之粗硬而自成體格，對照於李商隱的典奧穠麗，也正是一種「質」與「文」之氣的差異。因此二馮所謂的「生硬拙俗」，大致也可能是我們對「村夫子」的想像。

「村夫子」並非不識字、不讀詩之人，而是其學問僅止於啟蒙村童，其詩識只達於粗淺的對偶章法。王夫之曾批評株守章法之論的何仲默、高廷禮曰：「一三家村塾師才料」；又嘲笑顧夢麟《詩經塾講》一書：「以帖括塾師之識說詩」、「以學究之陋解詩」，^{③④}無論是「三家村塾師」、「學究」或「村夫子」，都指略通詩法而實不明詩理的淺俗之人，也就類近前文所說之「頭巾氣」。在楊億此等鉅公的眼中，這些帶著頭巾氣的「村夫子」課餘或也寫詩，但因缺少仕宦上的沉浮歷練，所以對人生難有深切的覺悟感慨；又困於窮蹇，故不識珠玉之美、華屋之奧，只能謳歌田夫牧子、

③① （宋）吳處厚：《青箱雜記》卷5，見《全宋筆記》（鄭州：大象出版社，2003年），第一編，十冊，頁219。

③② 《四庫總目題要》稱其著《武夷新集》曰：「億等以瞻博之學發為閎麗之詞，其才實不易及。」見《四庫全書薈要》（臺北：世界書局），集部，21冊，頁23。

③③ 引自鄭在時《西崑酬唱集箋注》（濟南：齊魯書社，1986年），頁67-68。

③④ 分見《明詩評選》（保定：河北大學出版社，2008年），頁263；王夫之著，戴鴻森注《薑齋詩話箋注》（臺北：木鐸出版社，1982年），卷1，〈詩譯〉10則，頁20。

關心白米青菜。又因不必以文章事奉天子，議計國是，故詩中不必出以馴雅的字句而往往雜以俚言俗語……。我們可以從王夫之對杜甫之類「村夫子」、「鄉塾師」的譏評中再次得到證明：

門庭之外，更有數種惡詩：有似婦人者、有似衲子者、有似鄉塾師者、有似游食客者。婦人、衲子，非無小慧；塾師、游客，亦侈高談。但其識量不出鍼線、蔬筍、數米、量鹽、抽豐、告貸之中。古今上下，哀樂了不相關；即令揣度言之，亦粵人詠雪，但言白冷而已。……似塾師游客者，《衛風·北門》實為作俑……，陶公「飢來驅我去」，誤墮其中，杜陵不審，鼓其餘波，嗣後啼饑號寒，望門求索之子，奉為羔雉。⁸⁵

就王夫之的意見來看，「村夫子」之作因為內容淺狹、思力平庸而為惡詩之一種，然其本有淵源，而以杜甫為承前起後的中心。

綜合上述幾家之說，「村夫子」之缺敗處來自於人生體驗之匱缺、章法變化之有欠靈活以及字句選擇之輕率及組織過程的修飾不足。若以前文所述陸時雍的意見來看，雅俗之辨本不在於題材或語言本身，而是基於「過與不及」，「村夫子」之粗俗，顯然是一種「不及」之病。故「村夫子」之說不僅是一則文化笑譚，其中隱然是一個詩學上的高下辨別。宋初楊億以臺閣博瞻典麗之美，對杜甫草野儉俗之作的歧視，雖帶有文化位階的雅俗之辨，然其反應的，是身分（臺閣／山野）與美學（典雅／粗俗）匯流而形成的二元對立觀點，在楊億其時，也正因為臺閣的身分是凌駕於草野之上的，故典雅的美學對粗俗而言也帶有一種輕視的況味，不過可以注意的是面對「乾坤一腐儒」而「默然少屈」的楊億，顯也體會到杜甫利用近於淺俗語言亦能寫出人生的悠長意味，其實有著超越「村夫子」之一面。而這似乎預示了爾後以江西派為首瞻的「宋詩」，對「西崑」美學的轉化的可能，以及後世王夫之或二馮等人，對江西派以下專門搬弄這些粗題材、死章法、醜字句的修正。這些問題，本文將在下一節表述，此處我們不妨先思考杜詩中「粗俗」的形成與意義。

⁸⁵ 見《薑齋詩話箋注》，卷2〈夕堂永日緒論內編〉第45則，頁144-145。

從身分出發而「粗俗」致病者，其敝一在於語言，一在於題材。

從「語言」的層面來說，自南朝以降，詩歌的發展走入了「競一韻之奇，爭一字之巧」（隋書·李諤傳）的雕琢典麗之中，我們可以從王次澄《南朝詩研究》一書繁複的分類，體會南朝詩人在詩歌語言的選擇上求典則之雅，詩句的組織上求矯勁之態。³⁶他們的努力，使詩歌的創作及審美標準有了不同於漢魏的新範式，影響直至於初唐。也就是說，南朝至於初唐的詩歌語言，無論在字詞的選擇上或句型結構的組成上，都是一種經過縝密加工的文學語言，並不同於日常所用。然杜甫往往拾掇口語俚言入詩，許多詩句的句法也十分貼近自然口語，例如後來為王夫之所詬病的「老大清晨梳白頭」、「賢者是兄愚者弟」等，這類語言置於以典則凝鍊為美的傳統中，自然不免因修飾不足而被目為粗俗之流。

又從題材來說，六朝及初唐的詩歌並非「無不入詩」，而是有所選擇地寫作，呂正惠先生早在〈杜詩與日常生活〉一文中探討過這個問題，他說：「我們要問，在杜甫之前有哪一位詩人描寫過日常生活中的小事物與小感情，而不只是一些詠懷、遊仙、山水、宮體、應制、應酬之作？」³⁷因此六朝及初唐的詩歌，可以說深切地反映了門閥制度下的審美情趣，其詩不僅在語言上脫離了日常，在題材上也是如此。這些題材並不是脫離貴族及文士的「日常」，而是脫離平民百姓的日常。而杜甫卻正是開發了平民「日常」寫作的詩人，被王夫之所輕蔑的「鍼線、蔬筍、數米、量鹽、抽豐、告貸」，在杜詩中的確佔有一定的份量，尤其擺在初盛唐的詩歌的整體脈絡中，這些新體格外醒目。較之於「詠懷、遊仙、山水、宮體、應制、應酬」這些題材，杜甫以平民日常的生活情境入詩，倘若類似楊億等站在臺閣的立場來看待，在階級優越意識下，搖頭而曰「俗」也是必然的結果。

因此我們可以發現，杜詩之「俗」，正是杜甫有別於當時風氣的的一種「創」。同時從杜詩本身來看，其集中何嘗沒有〈陪鄭廣文遊何將軍山林〉十首等以山水為主

³⁶ 可參王次澄《南朝詩研究》（臺北：東吳大學，1984年），第五章「南朝詩之修辭特色」。

³⁷ 見《唐詩論文選》頁286。呂正惠教授提出了杜甫之前「只有陶淵明身上我們可以感覺到平凡而親切的日常生活。」而這正解釋了王夫之所言「陶公……誤墮其中」的因由吧。

題的創作；其應酬之句如「朝罷香烟攜滿袖，詩成珠玉在揮毫」（奉和賈至舍人早朝大明宮，杜詩詳注：卷5，頁427）等詩又何減於彼時宮廷之華麗。因此杜詩之長，正是如前文所述「兼雅俗文質，無所不有」，而在讚美其廣博之餘，杜甫「以俗為創」的特質更突顯了他善於開創的重要性。因此「村夫子」之論，固然是楊億可能在未睹杜詩全貌下的一個偏見，但是正彰顯了杜詩中涵融各體的廣博特質，以及他在詩歌史上的一個相當重要的貢獻：「化俗為雅」。

（二）「雅俗」之對立轉換機制

前文以為「村夫子」之評來自於杜甫的一些作品，自外於前代或當代詩人所共構的詩歌品味，杜甫擴大了詩歌語言的範圍，也開拓了詩歌寫作的題材，這種創作行為在詩歌發展史上有著一個重要的含意，那就是對「雅俗」的重省。本文以為，杜甫在詩歌風氣將變未變之際，或許已經體會到宮廷詩人及文學之士，長期透過語言及題材上的操作，企圖建立一套有別於日常認識的詩學系統，但這本欲求「雅」的創作概念，實際上已墮入了「俗」的境界中，《藝文類聚》、《北堂書鈔》等有助臨文備查的類書，讓藉修辭用典以求「雅」成為簡單而重複的操作，失去了「雅」的真意，因此杜甫企圖以「化俗為雅」的方式來救「求雅得俗」之勢。

蔡夢弼《草堂詩話》載錄《黃常明詩話》所言：「數物以个，謂食為喫，甚近鄙俗，獨杜屢用。……蓋篇中大槩奇特，可以映帶者也。」³⁸張戒《歲寒堂詩話》也說：

世徒見子美詩多麤俗，不知麤俗語在詩句中最難。非麤俗，乃高古之極也。自曹劉死至今一千年，惟子美一人能之。……近世蘇黃亦喜用俗語，然時用之亦頗安排勉強，不能如子美胸襟流出也。³⁹

又曰：

王介甫只知巧語為詩，而不知拙語亦詩也。山谷只知奇語為詩，而不知常語亦

³⁸ 《續歷代詩話》頁236。黃常明即黃徹（1093-1168）。

³⁹ 《續歷代詩話》頁542。

詩也。歐陽公詩，專以快意為主；蘇端明詩，專以刻意為工。李義山詩，只知有金玉龍鳳，杜牧之詩，只知有綺羅脂粉；李長吉詩，只知有花草風蝶，而不知世間一切皆詩也。惟杜子美則不然，在山林則山林，在廟廊則廟廊；遇巧則巧、遇拙則拙、遇奇則奇、遇俗則俗；或放或收，或新或舊。一切物、一切事、一切意，無非詩者。^{④①}

這幾條意見中，顯然對杜詩中的「俗」，有別於楊億之識。他們體認出杜詩之俗，並非情趣之低劣，而是一種合於當下情境，一種「適中」且能返於「高古」的刻意的安排，這較之於過分盲目求雅的典贍之語，反而是一種真正的「雅」，「世間一切皆詩」，不正是前文引陸時雍語「乃知天下無俗事、無俗情，但有俗腸與俗口耳」的本源嗎？這證明了「雅俗」之辨並非恆定，而是一變動不居的對立轉化機制。

在此，我們可以稍加回顧宋詩發展史，宋初詩壇可說是五代的延續，「九僧」及魏野、潘閔這些詩人逕學晚唐之賈島、姚合等詩，將詩歌侷限在山林僧寺、茶鳥泉石等不問人世的幽微世界裡。爾後「白體」興起，^{④②}白體詩以淺語近言隨意唱和，在人世中找尋安心立命之道，宋真宗御筆所製，大家耳熟能詳的〈勵學篇〉：「富家不用買良田、書中自有千鍾粟。安居不用架高樓、書中自有黃金屋。」似歌似訣，正是此體風味，俗到了家。因此西崑之興，頗有一點「以雅救俗」的味道。然西崑末流，為雅而雅，詩歌成了堆砌典故的文字遊戲。故歐陽修等以平易、自然的詩風矯正其弊，乃為仁宗朝後期的共識。因此杜詩中以口語入詩且不假雕琢，寫平凡生活而親切有味，在楊億的眼中不免是「村夫子」般粗俗；但在北宋中後期的詩人眼中，恰是治療西崑濫溢之病的良藥。

吳可《藏海詩話》：「凡裝點者好在外，初讀之似好，再三讀之則無味。…晚唐

^{④①} 《續歷代詩話》頁 560-561。

^{④②} 據張海鷗教授研究：「宋初學白詩之風始於太宗朝而盛於真宗朝，至仁宗朝前期餘波尚存，後來『西崑體』漸成詩壇主流，『白體』遂寢。」見〈宋初詩壇「白體」辨〉，《中山大學學報》（社會科學版），2000 年，6 期，頁 15。

詩失之太巧，只務外華而氣弱格卑。」⁴²這是對於過度修飾，文不稱情的厭棄；蔡條《西清詩話》：「王君玉謂人曰：詩家不妨間用俗語，尤見工夫」⁴³，這則顯示出了化俗為雅、以俗救雅的風氣。事實上，杜甫描寫日常及以俗語入詩，也可以說是一種對當代「求雅得俗」的救治，尤其到了宋代，在向前人「學詩」的風氣中，題材、語言、意象、典故、意境，在詩人的一再重覆中往往流於陳腐，因此杜甫入俗之作，對這些久在文場之人而言反而是充滿新奇的。惠洪《冷齋夜話》載：

句法欲老健有英氣，當間用方俗言為妙。如奇男子行人群中，自然有穎脫不可干之韻。老杜《八仙詩》序李太白曰：「天子呼來不上船」，「船」，所謂襟紐是也。「家家養烏鬼，頓頓食黃魚」，川峽路人家多供事烏蠻鬼，以臨江故頓頓食黃魚耳。俗人不解，便作養蓄字讀，遂使沈存中自差烏鬼為鸕鷀也。「夜闌更秉燭，相對疑夢寐」，更，互秉燭照之，恐尚是夢也，作「更」字讀，則失其意甚矣。⁴⁴

惠洪解杜詩或有疑問，不過「間用方言俗語」為詩的主張是很明確的。尤其他的妙喻，將「方言俗語」喻為「奇男子」，「奇男子」之動人處是「穎脫不可干之韻」，而那些雕琢典雅、過度修飾的詩句，大約就是敷粉薰香，「柔軟到擠得出水的男人」⁴⁵。

「以俗為雅」，便是以原本為「求雅」而棄置的素樸之態，來調和因「過度」而近俗濫的造作之姿，是知雅俗之辨不啻存在著對立轉換的機制（如以詩寫養烏鬼事，本為俗情，但惠洪反而認為不解此事者為「俗人」），同時也始終形成相互調濟的關係。

宋人體認了杜詩中的「以俗為雅」之趣，並用此法來沖淡詩中陳套濫調的俗腔。明清人大致繼承了這個觀點，如王世貞曰：「子美晚年詩，信口衝出，啼笑雅俗，皆中音律，更不宜以清空流麗風韻姿態求之。」王世懋曰：「杜子美出，而百官稗家，

⁴² 《續歷代詩話》頁375。

⁴³ 張伯偉編校《稀見本宋人詩話四種》（南京：江蘇古籍出版社，2002年），頁183。

⁴⁴ 引自《稀見本宋人詩話四種》頁44。

⁴⁵ 錢鍾書〈論俗氣〉中所舉「俗」之事例。

都作雅音；馬淳牛溲，咸成鬱致，於是詩之極變矣。」⁴⁶清代的葉燮在《原詩》中摘錄杜句，並「代俗儒一一為之評駁」，最後不免感嘆這些俗儒「不觀其高者大者遠者，動摘字句，刻畫評駁，將使從事風雅者，惟謹守老生常談，為不刊之律，但求免於過，斯足矣，使人展卷，有何意味呼？」⁴⁷是知杜甫從卑稗處找新意、用粗拙句寫胸襟的「村夫子」之詩，轉化了詩歌美學上的雅俗觀，故此時論杜甫「麤俗」者，其意往往不在言其不足，而是言其對過度矯造及陳腐詩風的糾偏。

四、「含蓄」美典下的「俗」杜批評

（一）纖俗與含蓄美典之衝突

錢鍾書嘗藉《儒林外史》中杜慎卿所謂「雅的這樣俗」來印證求雅而得俗的矛盾現象，前文以為杜甫欲以「麤俗」所矯之「雅」，正是針對「雅的這樣俗」而發。

不過杜詩既然「兼雅俗文質，無所不有」，因此杜集中也有一些詩句，嘗被後人評為過度修飾而入於纖巧者，如胡應麟《詩藪·內篇》：「杜語太拙太粗者，人所共知，然亦有太巧類初唐者，若『委波金不定，照席綺欲依』之類；亦有太纖近晚唐者，若『雨荒深院菊，霜倒半池蓮』之類」⁴⁸；又如毛先舒《詩辯坻》卷三云：「昔人稱老杜字法如：『碧知湖外草，紅見海東雲』，句法如：『無風雲出塞，不夜月臨關』。余謂此等皆杜句之露巧者，渾讀不妨大雅，拈出示人，將開惡道。」王士禛於《師友詩傳錄》中更示弟子曰：「杜詩『紅綻雨肥梅』一句中，便有一二纖俗，不可以其大家而概法之。」⁴⁹

這些對杜詩纖巧而落於俗套的批評，表現了傳統詩評中對於修辭鍊字、變化鑄句

⁴⁶ 分見《杜詩詳注》頁2325、2327。

⁴⁷ 引自《清詩話·原詩·外篇》（該書無頁碼）。

⁴⁸ 胡應麟：《詩藪·內篇·近體中·七言》（臺北：廣文書局，1973年），頁276。

⁴⁹ 翁方綱《石州詩話》卷六「漁洋評杜摘記」論〈遊何將軍山林〉十首亦云：「『紅綻雨肥梅』，俗句」，見《清詩話續編》，頁1482。

但求平易自然而厭棄刻意雕琢的一種態度。不過，杜詩此類句子是否過度雕飾而成纖俗，實是一個見仁見智的問題。如漁洋所否定的「紅綻雨肥梅」，宋人卻認為「模寫景物，意自親切」⁵⁰，因而大加嘆賞。彼以為過，此以為切，那就是對詩歌本質認識上的差異，翁方綱解釋漁洋之意：「漁洋以超逸立格，故應戒人看白香山詩也」，因為王士禛特別強調「超逸」，故白之淺近、杜之刻畫，在他而言就不免太過，不免粗俗與纖俗了。

翁方綱提出漁洋之「超逸」對杜、白等詩之否定，吾人以為這是以「含蓄」美典實踐於批評的結果。蔡英俊教授曾說：

「含蓄」的美典可以說是中國古典文學傳統中的主要審美觀點之一。這是一種借助意在言外的特殊表現手法所體現的審美特質，而在此種表現手法的制約下，作品所要傳遞的情感或意念，往往是以一種具有高度暗示性、甚或是委婉曲折的方式呈現出來。⁵¹

蔡教授並將「含蓄」再區分為「寄託」與「神韻」，⁵²翁方綱稱漁洋秉持的「超逸」，當是王士禛基於「神韻」的美學概念而發露的樣態。因此從杜甫這些「纖俗」的詩句而言，或是指其在模刻景物之餘，固能曲盡其貌，但一方面刻畫太過，言已盡意；同時又指杜甫詩句中與詩人本身的情懷或儒門義理無涉，並未產生「意在言外」的旨趣。

⁵⁰ 《草堂詩話》引《詩眼》：「世俗喜綺麗，知文者能輕之；後生好風花，老大即厭之。然文章論當理不當理耳，苟當於理，則綺麗風花同入於妙，苟不當理，則一切皆為長語。……子美云：「綠垂風折笋，紅綻雨肥梅」、「岸花飛送客，檣燕語留人」，亦極綺麗，其模寫景物，意自親切，所以妙絕古今。」是知在范溫的認知裡，杜甫此句是「當理」之作，並未逾越修辭之分際。見《續歷代詩話》頁232。

⁵¹ 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》第四章，頁216。

⁵² 其謂「寄託」乃是：「以特定政教情境中的創作者意向與物象物態之間的指示作用來具顯，『意在言外』的題旨，並藉此呈現所謂『含蓄』的審美特質。」神韻則是：「有意除去創作活動中有關個別特定實存情境此一因素的作用，際著物象物態本身的渲染點撥，而在某種程度上體現情感意念的含蓄不盡的審美旨趣。」

王士禎「神韻說」和杜甫詩風不盡相合而時露批判之意已多為學者所留心，⁵³本文要提出另一個思考：「含蓄」美典與「雅俗之辨」間是否存在著對應關係呢？

從前文「過量」濫俗的觀點析之，「纖巧」的作品因為過度的修辭而顯得俗氣，「過度修辭」則表現了詩人缺乏對耽溺於享受事物表象美感及書寫欲望的克制，也就是本文一開始所謂「雅俗之辨」的本質是對「目欲綦色，耳欲綦聲，口欲綦味，鼻欲綦臭，心欲綦佚」等人性欲望的滿足或約制。以王士禎為例，其歸屬於「含蓄美典」的「神韻說」，吳宏一教授曾釋之如下：

所謂神韻，所謂清遠，大概就是指下列這種作品：字面上平澹無奇，「遇之匪深，即之愈稀」；內容上卻「不著一字，盡得風流」，有恹恹迷離的情趣，亦即所謂：「豪華落盡見真淳」、「天然去雕飾」之意。⁵⁴

是知「神韻」在表象上要求以素樸、以淡然、以尋常行之，這種表現模式更深刻的意義是在於詩人能否能超越耽溺表象之美的欲望，而深入物象以悟出更幽微的精神意涵，也就是「真淳」。持此以論雅俗，則不僅是表現手法上「量」的過與不及可能近俗，詩歌內容所表現出詩人的覺悟問題，往往更是分判雅俗的關鍵。換言之，對物象覺悟的淺深，決定了一篇作品的「質地」，這也才是雅俗之辨的根本精神，這或也可以解釋前文所引漁洋語：「品之雅者，譬如女子，靚粧明服固雅，粗服亂頭亦雅；其俗者，假使用盡妝點，滿面脂粉，總是俗物」（然鐙記聞）的真正內涵。

在歷來的杜詩批評中，以雅俗之觀點論及杜詩體物深淺的問題而能獨具見地者，當屬王夫之（1619-1692）。

⁵³ 如張忠綱《杜甫詩話六種校注》（濟南：齊魯書社，2002年），頁554-565所收錄〈漁洋論杜〉一文，以及孫微博士《清代杜詩學史》（濟南：齊魯書社，2004年）中「王士禎的杜詩學」一節。另如張健《王士禎論詩絕句三十二首箋證》（臺北：文史哲出版社，1994年）亦有相關討論。其中深意，本人已撰〈王士禎杜詩批評析辨〉（漢學研究，24卷，1期，2006年6月，頁323-353），可參。

⁵⁴ 吳宏一：《清代詩學初探》（臺北：學生書局，1986年），頁171。

(二) 王夫之以俗論杜的意旨

王夫之嘗以「雅俗」論詩，如「『詩可以興、可以觀、可以群、可以怨』，辨漢、魏、唐、宋之雅俗得失以此，讀三百篇者必也此。」⁵⁵又如：「元嘉之末，雅俗沿隔之際，未可以悅耳妄相推許也。」⁵⁶船山亦將杜詩放入其雅俗之辨的審美體系中，如評杜甫〈漫成〉曰：

杜詩情事樸率者，唯此自有風味。過之則有「鵝鴨宜長數」、「計拙無衣食」、「老翁難早出」一流語，先已自墮塵土，非但學之者拙，似之者死也。杜又有一種門面攤子句，往往取驚俗目，如「水流心不競，雲在意俱遲」，裝名理為腔殼；如「致君堯舜上，再使風俗淳」，擺忠孝為局面。皆此老人品、心術、學問、器量大敗闕處。或加以不虞之譽，則紫之奪朱，其來久矣。〈七月〉、〈東山〉、〈大明〉、〈小豔〉何嘗如此哉。（唐詩評選：卷3，頁139）

「紫之奪朱」，乃用《論語·陽貨》：「惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也。」其背景即前文所言，周室衰微後，東方文化對於「雅」文化的一種滲透與改變。船山以杜此等詩作為亂「雅」之「鄭聲」，其痛心於真正的「雅音」為杜甫及學杜之人所壞可見一般。因此王夫之對杜甫又有「風雅罪魁」之說：

《詩》以道性情，道性之情也。性中儘有天德、王道、事功、節義、禮樂、文章，卻分派與《易》、《書》、《禮》、《春秋》去，彼不能代《詩》而言性之情，《詩》亦不能代彼也。決破此疆界，自杜甫始。桎梏人情，以掩性之光輝，風雅罪魁，非杜其誰耶？（明詩評選，頁300-301）⁵⁷

⁵⁵ 王夫之著，戴鴻森注：《薑齋詩話箋注》（臺北：木鐸出版社，1982年），頁4。

⁵⁶ 王夫之著：《古詩評選》（保定：河北大學出版社，2008年），頁50。以下《唐詩評選》、《明詩評選》出版項皆同此，即於正文後引頁碼，不贅注釋。

⁵⁷ 此段引文中，船山乃對舉《易》、《書》等經，故「詩」應特指《詩經》而言。又考其〈夕堂永日緒論·序〉：「《周禮》大司樂以樂德、樂語教國子。……上以迪士，君子以自成，一惟於此。涵泳淫泆，引性情以入微，而超事功之煩黷，其用神矣。世教淪喪，……樂語孤傳為《詩》。」故王

船山此段議論，遠紹楊慎的「反詩史說」⁵⁸，簡恩定教授嘗撰文專探「風雅罪魁」之說，⁵⁹其意以為：船山「罪魁」說乃因杜甫「決破此疆界」的創作改變了詩歌應該重「情」的原則，並因宋人特重杜甫此類近「賦」的手法而輕「比興」，且以杜詩做為「事理考證的依據」，故船山乃是「針對這種現象檢省後，推原禍始所作的結論。」此說從歷史的脈絡找出答案，確有獨到的眼光。但吾人以為，船山此說，是他基於中國古典詩歌傳統心物合一論下，對杜詩的特定看法。我們可以從船山藉唯識學的「現量」說來論詩的意見中，更進一步釐清其說，有兩則資料值得重視：

「池塘生春草」、「胡蝶南園飛」、「明月照積雪」，皆心中目中與相融浹，一出語時，即得珠圓玉潤。要亦各視其所懷來而與景相迎者也。「日暮天無雲，春風散微和」想見陶令當時胸次，豈夾雜鉛汞人能作此語。

又曰：

「僧敲月下門」，祇是妄想揣摩，如說他人夢，縱令形容酷似，何嘗毫髮關心？知然者，以其沉吟「推」、「敲」二字，就他做想也。若即景會心，則或推或敲，必居其一；因景因情，自然靈妙，何勞擬議哉？「長河落日圓」，初無定

夫之視《詩》為樂語之傳，有「涵泳淫佚，引性情以入微」之功能，其文中之「道」，乃「導」之意。船山此言，或以為後代之詩，本應沿詩經所立之創作傳統，但杜甫卻打破了這個傳統卻被奉為詩聖，故有「罪魁」之論。

⁵⁸ 楊慎（1488-1559）於《升庵詩話》卷 11「詩史」一條曰：「宋人以杜子美能以韻語紀時事，謂之詩史，鄙哉宋人之見，不足以論詩也。夫六經各有體，……若《詩》者，其體其旨，與《易》、《書》、《春秋》判然矣。三百篇皆約情合性而歸之道德也，然未嘗有道德性情句也。」見《歷代詩話續編》頁 1022-1023。其說一則為《詩》與其他經書不可相代；一為詩之表現應以「含蓄蘊藉」為主，至於宋人特拈出直陳議論的杜詩為宗，並號曰「詩史」，楊慎以為這是「以誤後人」之論。楊慎的「詩史說」論者多矣，如張暉《詩史》一書 3 章 2 節之一等，本文礙於篇幅不再引述，而王夫之的詩學思想在此與楊慎是相當一致的。

⁵⁹ 初見於簡恩定：《清初杜詩學研究》（臺北：文史哲出版社，1986 年），第二篇，第一章，第二節。後另撰專文〈杜甫為「風雅罪魁」評議〉，收錄於陳文華主編《杜甫與唐宋詩學》（臺北：里仁書局，2003 年），頁 401-418。

景；「隔水問樵夫」，初非想得。則禪家所謂「現量」也。⁶⁰

很明顯的，「池塘生春草」這類的詩句完全是寫景之作，至於我們認為其中「情景交融」或「比興寄託」，那是讀者的一種閱讀想像；這樣的詩句較之杜甫明顯地寫出了心跡的詩句，如：「水流心不競，雲在意俱遲」或「致君堯舜上，再使風俗淳」等，兩者之間不僅是作者以「賦」或「比興」等手法來表現的問題，（「池塘生春草」何嘗不是一種「賦筆」呢？）而是作者本身對外在世界的覺悟，究竟到達哪一種境界的問題。王夫之所謂之「融洽」、「何勞擬議」，在手法上來說是「寓比興於賦筆」，在內涵上來說就是詩人澈悟的最高境界，超越了杜甫「裝名理為腔殼」、「擺忠孝為局面」的初機淺悟，在此，王夫之不僅以杜詩之「未悟」為「俗」，亦以驚美於杜詩此等詩句的讀者為「俗」！那麼，這些「融洽」、「何勞擬議」的天成之詩又該如何解釋呢？那就是王夫之提出的「現量」說。

蕭馳教授〈船山詩學中「現量」意涵的再探討〉一文對「現量」意涵辨之甚詳，他說：「在船山的心目中，宇宙本存在一個絪縕生化，流動洋溢，無始無終的動態之中。」而詩之於船山，「乃人所擷取的流動洋溢的宇宙大化中之一片光影而已。」故此，「現量」真義是：

詩人只須「審機」——把握「吾之動機與天地之動機相合」之際，而取「現在」、「現成」、「顯現真實」之景以道其情。⁶¹

在此必須特別加以說明的是，王夫之評論中常用「情」這個術語，其意並非我們一般熟悉的「感情」之意，楊松年《王夫之詩論研究》一書已有詳說，其以為船山之「情」蓋有四解：(1)宇宙本體之變化；(2)天地萬物人類事理所具有之共同共通之性質；(3)人類獨具，有別於禽獸之內心活動；(4)人心活動之合乎肯定之道德標準（善）者。⁶²前引「道性之情」者，即「能為『性』所用之『情』」。故船山之「情」實屬一道德意

⁶⁰ 《薑齋詩話·夕堂永日緒論內編》4、5則，頁50-52。

⁶¹ 以上皆引蕭馳〈船山詩學中「現量」意涵的再探討〉，《漢學研究》18卷，2期，2000年12月。

⁶² 楊松年《王夫之詩論研究》（臺北：文史哲出版社，1986年），頁26-29。

涵。景所言者，乃自身所體會之宇宙的道德原理，進一步言之，則是詩人已具此道德情懷，並能在紛陳的景象間發現並捕捉具此道德情懷的畫面瞬間，理想的詩人所寫的理想詩句，自然蘊藏了此道德情懷（融洽）而不必再加以解釋（何勞擬議）。由此觀之，如果不是寫下「身之所歷，目之所見」之事與景，而透過「虛摩設想」來創作，那就不是「現量」之景；或是作者在詩中對事、景妄加議論，那也超越了「現在」、「現成」和「顯現真實」的「現量」規範。詩歌無法以「現量」之景出之，其本質在於詩人對事理的覺悟不夠透澈，是此，杜甫「以無私之德橫被花鳥；不競之心武斷流水，不知兩間景物關至極者，如其涯量亦何限，而以己所偏得非分相推」（古詩評選：卷4，頁226）當然違背了藉「現量」之景以言情的旨趣。

倘若結合王夫之另一則資料來看，我們便能明白「現量」的主張對於詩歌而言具有何種深意，他說：「興觀群怨，詩盡於是矣。……『可以』云者，隨所『以』而皆『可』也。」⁶³這是站在讀者的立場，承認讀者以自我生命經驗閱讀詩歌而產生之種種意義，都是得以成立的。此說揭櫫了詩歌文本本身的開放性，不再主張詩人創作意圖的權威。⁶⁴但是我們必須在此追認，為何一個文本能夠應對各種生命情境「隨所以而皆可」呢？那就是因為詩人以「現量」之故。在王夫之的心目中，詩人的工作是感受並傳遞宇宙間無窮無盡的奧義，而不是自以為是地「言情」或「說理」，就王夫之而言，杜甫的「罪狀」或不一定是在「決破疆界」，而是在「桎梏人情，以掩性之光輝」的問題上。也就是說，杜甫並沒有當一個「適當」地擷取「流動洋溢的宇宙大化中之一片光影」的詩人，而是過度地參與了那「一片光影」之內涵的說解，因此繩縛了讀者「隨所『以』而皆『可』也」的讀詩可能。換言之，杜甫之作，是因為其個人對宇宙的覺悟不夠透徹，竟使讀者只感知了杜甫本人的意念情感，而無法「道性之情」，故杜甫破壞了傳統詩學中，透過「現量」之景來言情的方式促使讀者感悟宇宙動化的機制。

⁶³ 《薑齋詩話·夕堂永日緒論內編》1則，頁41。

⁶⁴ 蕭馳〈論船山對儒家傳統詩學「興觀群怨」概念之再詮釋〉（中國文哲研究集刊，19期，頁109-146）對此議題頗有詳細的詮解，可參。

基於以「現在」、「現成」、「顯現真實」之景來言情，王夫之特別強調：「身之所歷，目之所見，是鐵門限」⁶⁵，因此「現量」言情的作品可說是「情景交融」的深化與純化。一方面在於船山將「情」的內涵轉化為「宇宙本體之變化」；同時他也力主寫景的純粹化與成分比例的極大化，如他所舉「池塘生春草」、「胡蝶南園飛」、「明月照積雪」等句，都是接近白描的詩句，故讀者在面對這類詩作時，也必然要有「意在言外」的心理準備。由此觀之，杜甫「水流心不競，雲在意俱遲」以心、意相類比，言已盡意；「致君堯舜上，再使風俗淳」更是毫無「以景言情」可言，較之「七月流火，九月授衣」（豳風·七月）、「我徂東山，慆慆不歸。我來自東，零雨其濛」（豳風·東山）等篇之直陳與白描，杜詩的確是有所不同的；而王夫之以為「情」（宇宙本體之變化）是寓託於這種直陳與白描之間，並非存在於詩人自我的感情意念裡；因此王夫之認為「雅」的作品，便是合於以「現量」言情的作品，反之則「俗」。我們可以從他實際的批評中來確認這個朱紫之辨，他說：

關情是雅俗鴻溝，不關情者貌雅必俗。然關情亦大不易，鍾、譚亦未嘗不以關情自賞，乃以措大攢眉、市井附耳之情為情，則插入酸俗中為甚，情有非可關之情者，關焉而無當於關，又奚足貴哉？敬美云：「然非讀書窮理者不能」，此之謂也。（明詩評選：卷6，頁373，評王世懋〈橫塘春泛〉）

這段話更加明確了，「讀書窮理」所得之情是前云「宇宙本體之變化」，這是詩中關之則「雅」的「情」（宇宙本體之變化）；而一般常人的「私我之情」，那些「措大攢眉、市井附耳」之類，則是「俗」情。因此他評杜甫之「俗」，就是基於是否以「現量」之景來「關情」。船山說：

言情詩極足觀人品，度必如此者乃得不惡。大端則雅，瑣屑則俗也，言情而又出之以俗，則與窮里長告早傷，老塾師嘆失館又何別焉？古人之立四始、六義，初不為渠倍設也。仲言有「伊余從入關，終是填溝壑」、「土牛竟不進，芻狗

⁶⁵ 同上，7則，頁55。

空重陳」、「逢施同溝壑，值設仍糟糠」、「逢時乃倏忽，失路亦斯須」。一種惡詩為杜陵所祖者，以擬斯篇，天壤懸絕矣。（古詩評選：卷5，頁311，評何遜〈贈諸游舊〉）

這裡指出杜甫不逕寫「現在」、「現成」、「顯現真實」的大端景，反而法式「瑣屑」的私情為詩，因而落俗，又曰：

子山五言有兩種……入關以後，則杜子美所稱「暮年詩賦動江關」，又云：「庾信文章老更成」者是已。杜以為功之首，余以為咎之魁，非相河漢源流，固不可誣也。五言之敝始於沈約，約偶得聲韻之小數，圖度予雄，奉為拱壁，而牽附比偶以成偷弱、汗漫兩病，皆所不恤。簡文以其偷弱者為宮體，非強砌古事全無倫脊，則猥蝶亡度之淫詞而已。顧其為失，有心目者稍知非之，卑俗故也。子山則情較深，才較大，晚歲經歷變故，感激發越，遂棄偷弱之習，變為汗漫之章；偶爾狂吟，抒其悲憤，初不自立一宗以開涼法，乃無端為子美所推，題曰「清新」、曰「健筆縱橫」，擁戴宗盟，樂相仿效。凡杜之所為，趨新而僻，尚健而野，過清而寒，務縱橫而莽者，皆在此出。至於「只是走踈踈」、「朱門酒肉臭」、「老大清晨梳白頭」、「賢者是兄愚者弟」，一切枯管敗荻之韻，公然為政于騷壇，而詩亡盡矣。清新已甚之敝，必傷古雅，猶其輕者也。健之為病壯於顏，作色于父，無所不至。故聞溫柔之為詩教，未聞其以健也。「健筆」者，酷吏以之成爰書而殺人，藝苑有健訟之言，不足為人心憂乎？況乎「縱橫」云者，小人之技，初非雅士之所問津。古人以如江如海之才，豈不能然？顧知其不可而自閑耳。如可窮六合互萬匯而一之於詩，則言天下不必《易》、言王不必《書》、權衡王道不必《春秋》、旁通不必《爾雅》、斷獄不必律、敷陳不必箋奏、經傳不必注疏、彈劾不必章案、問罪不必伏櫬、稱述不必記序、但一詩而已足。既已有彼數者，則又何夫詩？又況其離經破軌，率爾之談、調笑之說、詛咒之惡口、率以供其縱橫之用哉？于是而為杜為蘇、為陸務觀、辛幼安，為徐文長、袁六休，泛濫雜沓，屈詩以供其玩弄，但小有才即堪與四始六義之宗？其尤下者則有杜默（牧？）之古風、羅隱之（下缺）、杜荀鶴之近

體、胡曾之小詩，舉里嫗野巫之言，酸鼻螫舌者，一皆詩，一皆所謂「健筆縱橫」者也。嗚呼，凡今之人，其不中此毒者鮮矣。故五言之亡，倡於沈，成於庾，而劇於杜，自杜以降，漸滅盡矣。（古詩評選，頁 2325-326，評庾信〈詠懷〉）

這一段長文，是王夫之對齊梁後的五言詩弊病之由的總清算，它認為沈約開出了「偷弱」、「汗漫」兩敝，梁簡文帝以其「偷弱」為宮體，失之「卑俗」；庾信則走上「汗漫」之體，在杜甫以「清新」、「健筆」揄揚後而成為法式。但「清新」挫傷「古雅」；「健筆」有違溫柔敦厚之詩教宗旨，亦越溢了詩歌的本然功能，杜甫擴大詩境、無不入詩的觀念，在後世竟成「泛濫雜沓，屈詩以供其玩弄」、「酸鼻螫舌者，一皆詩」等現象。王夫之對詩歌的純粹性頗有堅持，然而杜甫卻以「無不入詩」廣開詩國大門，他努力拓展新的題材及語言，其邊際效應是使更多的本非詩素材也成為詩，進而使許多本無可能成為詩人的人也可以偽裝成杜甫的風格成為詩人，船山譏曰：

俗子或喜其近情，便一仿為之，一倍惹厭。大都讀杜詩、學杜者，皆有此病。是以學究幕客，案頭胸中，皆有杜詩一部。向政事堂上，料理饅頭餛飩。……亡友上湘歐陽淑云：「工部詩如『老夫清晨梳白頭』一派，正令人人可詩，人人可杜，宜天下之競言杜也。」競言杜不復有杜矣。（唐詩評選，卷 2，頁 31）

人人可詩，量必然擴大，量的擴大，則質必然下降，詩之墮落，由此而始，這也顯示了「雅」具有菁英主義的特質。王夫之將他對後人俗子的不滿歸咎於杜甫，正因杜甫是「離經破軌」之大成，又因杜甫詩壇地位崇隆，後世競相以杜甫此類俗詩作為師，以學杜甫為俗濫的藉口，這使船山主張之「真詩」遂亡，「惡紫奪朱」，其源在此。不過船山此論固然有他個人的感慨，但他沒有考慮到杜甫在當代「化俗為雅」的用心，以及杜甫本身才力能夠「運俗入雅」特質，以後人之非而責杜過深，恐有失之公允之虞。

縱上所言，船山的詩論乃是以「含蓄」美典為宗旨的，在表達上，船山主張即景會心，自然流露而不必說破說盡；在內涵上，他將「含蓄」釋為對宇宙生化之體會的

流露與寄託，除此而外，詩人憑空想像、說理論道、傷志悲遇等等，都是修養不足下所寫的惡詩。因此從船山視杜甫為「惡紫」、為「俗」的立場中，我們可以得到一個重要的結論：在王夫之的認知裡，詩是有雅俗可分的，其標準一在「關情」，一在「現量」；「關情」近於詩之內涵，「現量」類乎詩之手法，兩者契合而無間，即是以文字寫下「君子之心，有與天地同情者」（詩廣傳，卷一，頁10）的瞬間。從此看來，王夫之評杜甫：「夔府詩則尤入俗醜」（唐詩評選，卷2，頁31），那就是因為杜詩中不少寫作私我，關了「非關之情」之故。我們回頭對照前文所說，雅俗之辨往往決定於「過量」的問題上，攷諸船山此說，杜詩不是正好是因「關情」之不足，並超越「現量」的客觀反應，而「過量」寫出詩人自我情志以致入俗的嗎？是知王夫之所領會的「含蓄」，並不是刻意設計「欲露不露，反覆纏綿」的人工手段；「含蓄」的可貴之處亦不在「匪獨體格之高，亦見性情之厚」⁶⁶的倫理意義。其所謂之「含蓄」乃是一悟道者的自然如此，而他的「道」是陰陽二氣衍化生成的宇宙觀及道德淵源，這正是宋明儒學下的產物。故他以詩人的內涵（對宇宙之體悟）為雅俗之辨，實將雅俗的概念回歸儒家以「德」臨人的傳統，只是他將這個「德」的內涵已做了擴充與轉化，成為理學概念下之「德」，這一點深切地表現了當世學風與其個人理念。

在此，王夫之表現於杜詩批評中的雅俗之辨，乃從語言、題材這些顯而可見的層面，近一步提升到了詩人內在覺悟的問題上，不啻賦予了「雅俗之辨」更深刻的意涵，也將詩人提升為領天地之德、逆萬物之心、言孕化之理的聖人，所以船山之評杜以「俗」，正是參天超化之聖人對胸中「夾雜鉛汞人」的一種輕蔑。以道德意涵將詩人神聖化，使文學評論重新回到了「重道輕藝」的思維架構中。由此可見，在中國古典文學批評中，要擺脫儒家「藝術成就決定於道德高下」的觀念，其實是頗為困難的。王夫之雅俗之辨，可以看做是道德家和詩人之間的對立衝突，也就是雙方對於「情」的見解不同，彼以為俗，此以為雅，這正是蔡英俊教授所言：

中國傳統社會裡，每一位知識份子都必然具有士大夫的身份，都是政治結構的

⁶⁶ 二語並見陳廷焯：《白雨齋詞話》，卷1，《詞話叢編》（臺北：新文豐出版社，1988年），頁3777。

運作體制下的一份子，他們所接受的知識訓練，以及由是而來的思考方向，都是指向道德的修為與政治的參與；他們之中，很少有純粹的詩人、藝術家或思想家，尤其是儒學的思想家身份。⁶⁷

這段話也解釋了前文所引，王夫之視杜甫及學杜甫之人的詩是「向政事堂上，料理饅頭餛子」因而加以鄙薄的心態。由此觀之，船山辨杜詩之俗，也帶有一種階級身份的優越意識。不過在王夫之「凡今之人，其不中此毒（健筆縱橫）者鮮矣」的感嘆中，一方面承認了杜詩在世俗裡的成功，另一方面似乎也證明了前文所言：「俗」於人心的龐大影響力是「雅」所難以匹敵的，船山所尚，實為一邈遠的理型，在現實創作中礙難完全實踐，其持此以辨雅俗，歸根究底是明儒對藝文創作的一種道德想像罷了。

五、結論

綜前所言，「雅俗之辨」是一個源於周文而立於儒門的概念，外觀上有其階級意味，而本質上則屬道德命題，亦即對人性欲望壓抑與否的差異。在文學批評中，「雅俗之辨」嘗引為創作與批評的標準，而多隱含了以雅矯俗的意味。陸時雍在《詩鏡》中主張雅俗之異，並不是因為題材或語言本身有雅俗之異，而是是否不加節制而流於溢濫。此說乃合於儒家制欲與中庸之觀點，過與不及都是「俗」之一類。

從杜詩批評而言，杜詩歷為評家所稱，但論其俗亦不在少數，其中深意，本文以為可以從三個方面來說：第一，楊億以「村夫子」論杜，基本上乃以典麗華瞻之文學品味，對杜詩麤野處有所鄙夷。本人認為此論饒具深意，一方面表現了西崑體「矯俗入雅」的時代風氣，另一方面反是彰顯了杜甫「以俗為創」、「化俗為雅」的創造精神。第二，在北宋中期以後，西崑之雅已漸陳濫，故「以俗為雅」、「以故為新」成為詩人的新思考，杜甫在此時代，其以俗為創的內涵才真正為人所識所重。第三，杜詩中亦不免有過於纖俗之作，尤其在傳統「含蓄」美典的批評中，此類作品亦嘗成為

⁶⁷ 蔡英俊：《比興物色與情景交融·王夫之詩學體系析論》（臺北：大安出版社，1986年），頁246。

論者譏議之標的。「含蓄」美典的雅俗之辨，不止在表面的藝術手法上，更在於詩人體物的深淺之上。而王夫之力主詩歌之本質是以「現量」之景來「關情」，詩歌要透過對「現在」、「現成」、「顯現真實」之景來呈現宇宙之生化，不雜入詩人的議論與自我情緒，此說實為將含蓄美典推向了極致：詩是有道之士在自然中的體會與流露，自然之「景」，即是其道之所寄，故詩人但言其景，已蘊其道。因此他對杜詩以己意「橫被」、「武斷」自然，以「健筆縱橫」在詩裡妄下判斷語，都極不滿意，稱之為「惡紫奪朱」；後人競相推崇，真詩遂絕，故王夫之痛詆杜甫是「風雅罪魁」。在王夫之的「俗杜論」中，所見不僅是杜甫的麤野、纖麗，而是詩人未能通化天機卻急欲表現自我的膚淺，這真正揭示了「含蓄」美典和杜詩之間的扞格，也表現出了宋明理學的影響下，道德家對藝文創作的一種見解。

故以「俗」論杜，不僅是一個作品單純的優劣判斷，而是具有更深刻的美學與文化意義。杜詩居中國古典詩歌正變之樞紐，加諸其上的雅俗之辨，正在無意間透顯了中國古典詩歌美學的轉化痕跡，倒映出不同時代的詩歌關懷。

主要參考及引用文獻

一、古代典籍

- 《禮記》，《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，1993 年
王先慎：《韓非子集解》，臺北：華正書局，1975 年
李滌生：《荀子集釋》，臺北：學生書局，1994 年
劉熙撰，畢沅疏證，王先謙補：《釋名疏證補》，北京：中華書局，2008 年
鍾嶸著·趙仲邑譯注：《鍾嶸詩品譯注》，臺北：貫雅出版社，1991 年
張伯偉編：《稀見本宋人詩話四種》，南京：江蘇古籍出版社，2002 年
吳處厚：《青箱雜記》，見《全宋筆記》，鄭州：大象出版社，2003 年
胡應麟：《詩藪》，臺北：廣文書局，1973 年
王夫之著·戴鴻森注：《薑齋詩話箋注》，臺北：木鐸出版社，1982 年
王夫之：《古詩評選》，保定：河北大學出版社，2008 年
王夫之：《唐詩評選》，保定：河北大學出版社，2008 年

王夫之：《明詩評選》，保定：河北大學出版社，2008 年

何文煥編：《歷代詩話》，臺北：藝文印書館，1983 年

丁福保編：《續歷代詩話》，臺北：藝文印書館，1974 年

黃生：《詩塵》，《皖人詩話八種》，合肥：黃山書社，1995 年

仇兆鰲注：《杜詩詳注》，臺北：里仁書局，1980 年

唐圭璋主編：《詞話叢編》，臺北：新文豐出版社，1988 年

二、近人論著（以作者姓氏筆劃）

朱東潤：《三百篇探故》，上海：上海古籍出版社，1981 年

呂正惠編：《唐詩論文選集》，臺北：長安出版社，1985 年

陳文華：《杜甫傳記唐宋資料考辨》，臺北：文史哲出版社，1987 年

蔡英俊：《比興物色與情景交融》，臺北：大安出版社，1986 年

蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》，臺北：學生書局，2001 年

錢鍾書：《寫在人生邊上·人生邊上的邊上·石語》，北京：三聯書店，2008 年

楊松年：《王夫之詩論研究》，臺北：文史哲出版社，1986 年

簡恩定：《清初杜詩學研究》，臺北：文史哲出版社，1986 年

三、單篇論文

張海鷗：〈宋初詩壇「白體」辨〉，《中山大學學報》（社會科學版），2000 年

蕭馳：〈船山詩學中「現量」意涵的再探討〉，《漢學研究》18 卷，2 期，2000 年

蕭馳：〈論船山對儒家傳統詩學「興觀群怨」概念之再詮釋〉，《中國文哲研究集刊》，2001 年

簡恩定：〈杜甫為「風雅罪魁」評議〉，陳文華編：《杜甫與唐宋詩學》，臺北：里仁書局，2003 年

The Criticism of Meretricious on The Poetry of Du Fu

Hsu, Kuo-neng

Assistant Professor

Department of Chinese

National Taiwan Normal University

Abstract

The “debate on elegant and unrefined taste” originated from the cultural idea in Western Zhou dynasty. This idea represents the value of suppressing human nature and returning to morals. In literary criticism, “elegant taste and unrefined taste debate” usually implies disagreement with works that deviate from “golden media.” Du Fu’s poems have very high reputation in classic Chinese literature. However, his poems are criticized for being unrefined sometimes. Yang Yi in early Song Dynasty once called Du Fu a “scholar in the village” with sarcasm. It shows poets whose work use elegant and elaborate language despised Du Fu’s unrefined poems. Afterwards, Huang Ting Jian and other writers appreciated Du Fu for “transforming unrefined language into elegance,” which replaced the trend of “pursuing elegance but actually becoming unnatural instead.” Moreover, Du Fu’s poems leave an issue of being unrefined and inelegant for discussion in poetry criticism based on Aesthetics. They pointed out the poets’ understanding of the world is the

principle for the debate on elegance and inelegance. Wang Fuzhi judged poems based on the idea of Pratyrsa and the principle of the universe. He held the belief that Du Fu's poems did not have sufficient understanding about the universe and nature, and over expressed personal thoughts and feelings of the poet himself, which ruined the beauty and purity of poems, and therefore Wang regarded Du Fu's poems unrefined. He was against Du Fu's poems by saying "unconventional color purple takes over orthodox color red." Du Fu's poems were regarded as doctrines by the public, Wang however thought this made the real poems cannot be widespread and be passed down. Criticizing Du Fu's poems for being "unrefined" is not spiteful simply. It shows the transition and argument over poetry aesthetics.

Keywords: The elegant and Meretricious, the poetry of Tu Fu, Implicit Aesthetics, Pratyrsa, literary criticism