

論《采菽堂古詩選》之「虛」 評於物色中之表現

鄭 婷 尹^{*}

提 要

《采菽堂古詩選》主張「寫景必寫虛」，「虛」包含虛字、由此延伸之虛境，並涉及虛物色。藉由虛字暨虛境的探討，可窺見陳祚明欲藉此彰顯詩作靈活生動的一面，並強調虛字需切而曲。與虛字、虛境相關，「生動有致」乃物色品評常見之術語。在對這些品評術語詳加區辨與定位後，以此為基礎探討《采菽堂》主要之虛物色：風、水之評在梁代以前較帶傳統比興意味，「風」評於梁代則多見閑雅逸趣，而常表現虛實物交融和合之樣貌；「水」雖是這些虛物中得陳氏最多品評者，但在陳看來穩固少變，特殊性相對薄弱；「光」是虛物色中最得陳氏激賞者，與其最能體現陳對虛物的看重、情辭相兼之主張，並多顯「致」、「雋」等圓融美感有關。「影」評相對後起，陳著意點出影子附屬地位被提高及其效用，並費心闡釋「影」尖、壯之表現。

本題除了可深化對陳重虛主張、情辭觀暨詩評用語定位之理解；就詩評（論）史而言，陳評將劉勰普遍物色論、鍾嶸巧構形似說往特殊化發展，在著

本文於107.12.05收稿，108.12.04審查通過。

* 國立高雄師範大學國文學系副教授。

DOI:10.6281/NTUCL.201912_(67).0003

意於空浮、不易掌握的虛物色中，深刻展現南朝詩歌體物之精細；陳評在展現清代前期調和明代格調、性靈之際，復顯重視藝術形式的文學走向；並提供讀者反思唐前詩歌既定認知的空間。以上俱為陳於物色中與「虛」相關之評之貢獻。

關鍵詞：虛、物色、陳祚明、《采菽堂古詩選》

Representation of Unreality in the Commentary on Wu Se in *The Selections of Ancient Poems in Caishu Tang*

Cheng, Ting-Yin*

Abstract

The Selections of Ancient Poems in Caishu Tang states that depicting scenery needs to describe the unreality. The unreality includes unreal wording (xu zi), unreal extent (xu jing), and unreal “Wu Se.” From the studies of unreal wording and unreal extent, we could observe that Chen Zuo-ming showed the flexible and vivid side of poetry, and emphasized the need for unreal wording to be appropriate and indirect. In relation to unreal wording and unreal extent, “Shengdong youzhi” is a common term through the lens of Wu Se. Based on a detailed analysis of these critical terms, we will explore the unreal Wu Se in *Caishu Tang*. Before the Liang dynasty, the comments related to wind and water were composed in traditional literary techniques of comparison (Bi) and affective image (Xing). In the Liang Dynasty, the comments of wind were often associated with leisure, which showed the combination of unreal and real objects. Although water appeared most frequently in Chen’s criticism of unreal objects, the particularity of water was relatively weak in comparison with the commentaries on wind, light and shadow. Light was the most appreciated one in the unreal Wu Se. This is because light can best embody Chen Zuo-ming’s opinions

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Kaohsiung Normal University.

on the emphasis of unreal objects and view that both sentiment and vocabulary are important. Furthermore, Chen thought that light often displayed such a mixed aesthetic feeling as "Zhi" and "Jun." The comments on shadow appeared relatively late. Chen paid attention to the raising of shadow's subordinate status and effects. Besides, he took pains to explain the sharp and strong aspects of the shadow.

Through the discussion of this article, we can have a deeper understanding of Chen Zuo-ming's emphasis on unreality, his views on sentiment and vocabulary, and the orientation of his language of poetry criticism. As far as the history of poetry criticism is concerned, Chen's criticism could be understood in terms of adopting Liu Xie's theory on general Wu Se and Zhong Rong's arguments on "Qiaogou xingsi" in the direction of specialization. While paying attention to the empty and impenetrable "unreal Wu Se," Chen also profoundly displayed the fineness and particularity of the depiction of outer objects in the poetry of the Southern dynasty. Chen's criticism not only showed the harmony between the two schools of "Ge-diao" and "Xing-ling" in the early Qing dynasty, but also showed the literary trend of stressing the importance on artistic forms. He also provided readers with a reflection on the established cognition of poems before the Tang dynasty. All of these were Chen Zuo-ming's contributions to the representation of unreality in the commentary on Wu Se.

Keywords: Unreality, Wu Se, Chen Zuo-ming,

The Selections of Ancient Poems in Caishu Tang

論《采菽堂古詩選》之「虛」 評於物色中之表現^{*}

鄭 婷 尹

一、前 言

陳祚明（1623-1674），字嗣倩，出生業儒之門，其父、兄、弟於古典詩文俱有相當程度之鑽研；明亡後為生計棄隱入京，為燕臺七子之一員。陳氏於順治十六年（1659）開始編寫《采菽堂古詩選》，¹康熙十一年（1672）初步完成，然這部擁有十餘萬字的詩評專著，在有清一代卻未獲太多關注，需遲至近現代，朱自清指出《采菽堂》乃清代被大家忽略的幾部書之一，始得較多留意。²

目前《采菽堂》之研究現狀，地毯式搜尋結果共有三十二篇期刊論文、四

* 本文為科技部專題計畫「析論陳祚明對虛幻物色之評注」（MOST 107-2410-H-017-022-）之研究成果。寫作時蒙匿名審查先生細心指正，給予諸多寶貴意見，特於此謝忱。

¹ 清·陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》（上海：上海古籍出版社，2008年），為清耳目，本文凡引自該書者，俱逕標頁碼，不另附註。另為精簡篇幅，下文逕簡稱《采菽堂古詩選》為《采菽堂》。

² 朱自清：《朱自清全集 詩文評的發展》（江蘇：江蘇教育出版社，1988年），頁27。

本碩論、一本博論和一本專書，其中臺灣學界對此之關注仍頗有限。³ 整體研究不出「陳氏生平、交游之考察」、「陳氏基本詩歌觀之闡發」、「《采菽堂》具體詩評之研究」三部分，⁴ 以第二、三部分的研究最夥，第三部分則以個別詩人詩評之探討為大宗。此處可再做思考處有二：首先，就學界普遍關照之議題而言，多數認為陳祚明主張情辭兼重，茲以最新一筆研究成果為例，其基本觀點還是認為以情為本、擇辭歸雅是陳祚明詩歌審美理想的基本要求，⁵ 而吾人欲更進一步探究的，是陳祚明之情辭兼重是否略微傾心何者？他對情的闡釋是否有何偏向？此亦於目前研究成果的基礎上可再深入鑽研者。⁶

其次，若以學界研究成果為基礎，對陳氏基本詩歌觀暨個別詩人之品評已有較好的掌握，當可進一步考慮選擇某些主題為軸線，將《采菽堂》整體詩評作全面性的串連，如此一來，對《采菽堂》之探討當可達深化之效。

³ 中國期刊全文數據庫 (<http://cnki.net/>) 與《采菽堂》密切相關的論文有 29 篇、碩論 3 本；臺灣期刊論文索引系統中 (<http://readopac.ncl.edu.tw/nclJournal/>) 與此相關之論文則有 3 篇，臺灣博碩士論文知識加值系統 (<https://ndltd.ncl.edu.tw/>) 則顯示碩博論各一本。以上資訊檢索日期為 2019 年 9 月 7 日。專書則為宋雪玲：《陳祚明《采菽堂古詩選》研究》（北京：社會科學文獻出版社，2016 年）。

⁴ 詳參鄭婷尹：〈陳祚明之情辭觀及其蕭綱詩評〉，《國文學報》第 57 期（2015 年 6 月），頁 180-181。2015 至 2019 年新增一本博論、兩本碩論、六篇期刊論文亦不脫此範疇，這四年內除了一篇期刊論文以討論陶潛詩評為主（張悅：〈千載之下，誰為知音？——論《古詩歸》《采菽堂古詩選》《古詩評選》對陶詩的選評〉，《河南大學學報》2017 年第 1 期，頁 122-128）、施丹春有部分論述涉及古詩十九首，參氏著：《陳祚明《采菽堂古詩選》批評思想與方法研究》（陝西：陝西師範大學碩士論文，2016 年 6 月），施氏另有期刊論文，內容乃其碩論之一部分，其他則以第二類「陳氏基本詩歌觀之闡發」為核心。

⁵ 黃彩勤：《陳祚明《采菽堂古詩選》六朝詩觀研究》（花蓮：國立東華大學中國語文學系博士論文，王文進先生指導，2018 年），頁 201。

⁶ 此處乃就學界普遍關照之大方向而言，另有一些較個別的像是「意、致」、「泛情化」……等相關研究成果，將於下文論述中連帶討論。

現階段研究有「陳祚明關注六朝詠物詩作主題甚多」⁷之論，惜頗簡單，然受此啟發通盤觀察《采菽堂》，會發現大量與物色相關之品評，陳氏曾言「詩之大旨，惟情與辭」（凡例1），可見情辭乃詩之重要內涵；而「凡言情至者，須入景方得動宕」（曹植〈贈白馬王彪〉182），則可見景乃「情至」之要素，而個別物色正是組織成景之重要因子，這麼看來，《采菽堂》之物色品評當饒有深究的價值。陳氏與該主題相關之詩評雖多，然而像「『舞風』二句，佳。『泛』字，尤活」（謝莊〈烝齋應詔〉516）一類短評卻最為常見，若粗粗閱讀，極易疏忽而過；但是如果細細比對原詩，將會有饒富興味的發現，包括陳氏是否較留意哪類物色？對該類物色的關注重心，從秦漢至南朝是否有所轉變？由此可看出陳氏什麼樣的詩學偏向？這對他的情辭認知可以有何深化？就詩評史而言，陳評又有何貢獻？凡此種種，皆俱鑽研的價值。

陳祚明品評物色時特別標榜「寫景必寫虛」（謝靈運〈遊嶺門山詩〉532）、「詠物詠虛」（虞炎〈詠簾〉674），乃本文由「虛」切入探討物色之重要依據。所謂虛者，包含虛字語言藝術表現之層面，由此延伸則可見虛所營造之詩歌整體氛圍，並且涉及作為事物性狀的虛物色（詳後）。就語言藝術的表現及整體氛圍而言，與「虛」相關的述評又表現出陳對「生動有致」之偏好，擬於下文率先探討。而在對「虛致生動」等品評術語有所掌握後，將進一步探究《采菽堂》所關注物色屬性之「虛」，風、水、光、影乃其著意評注者，陳對這些物色又有何各自不同的關懷。最後，擬說明陳氏在物色中之「虛」評於其詩學體系之意義及詩評史上之特殊性，並總結該類詩評的貢獻。

二、虛致生動之審美偏向

《采菽堂》物色品評中，虛、致、生動乃其中常見之品評術語，陳祚明如何定位這些概念？諸審美偏向又有何關聯？擬於下文一一推闡。

⁷ 陳可馨：《陳祚明〈采菽堂古詩選〉研究》（臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，廖棟樑先生指導，2014年），頁135。

（一）「虛」之動態感及其他特點

所謂虛實，大致可區分為文藝本原（哲學本體論）、藝術思維（真實或虛構）與符號載體（語言藝術）三類，⁸本點所探討陳評之「虛」概念殆屬第三類，並可由此延伸至文藝美感的層面，也就是「虛」所營造出的整體氛圍或精神感受。虛字或虛詞⁹以楊伯峻之說為代表，是指不具備實際意義、於文句中扮演串連角色或簡單傳遞情緒之詞彙，包括介詞、連詞、語氣詞、助詞，¹⁰清代重要的虛字專著像是袁仁林《虛字說》、劉淇《助字辨略》等，探討的即是這類虛字，具體而言包括其、而、于……等字眼。然而《采菽堂》與虛字相關之品評，關注面卻與上述不同，通盤考察《采菽堂》，會發現其中虛字之詞性誠符於葉長海「『虛字』包括動詞、形容詞、副詞等」¹¹的定義，而目前看來解說得最為融通的當為郭紹虞，他認為古人虛實之分並非助詞、非助詞之別，而「是從相對的意義上來分虛實」，¹²「古人所謂實字，只以名詞、動詞、形容詞三種為限，甚至只限於名詞」，¹³「動詞與名詞比，則動虛而名實」，¹⁴因此《采菽堂》的虛字之評，當由葉長海、郭紹虞這一系列的思維加以理解：

巖峭嶺稠疊，洲縈渚連綿。（謝靈運〈過始寧墅〉）

溯流觸驚急，臨圻阻參錯。（謝靈運〈富春渚〉）

⁸ 黃保真之論，收於傅璿琮等編：《中國詩學大辭典》（浙江：浙江教育出版社，1999年），頁90。

⁹ 郭紹虞即言：「古人所謂『虛字』，大體相當於現代所謂『虛詞』」，語見氏著：《漢語語法修辭新探》（北京：商務印書館，1979年），頁448。《采菽堂》中稱之為「虛字」。

¹⁰ 楊伯峻：《古漢語虛詞》（北京：中華書局，1981年），前言頁1。

¹¹ 收於成復旺主編：《中國美學範疇辭典》（北京：中國人民大學出版社，1995年），頁418。

¹² 郭紹虞：《漢語語法修辭新探》，頁449。

¹³ 同前註。

¹⁴ 同前註，頁494。

以虛字寫境，彌覺森然在目，惟康樂能之。「稠疊」、「連綿」、「驚急」、「參錯」，字中之意，不泛不淺。蓋虛字須不遠不近。浮而不切，病在遠，遠則泛；淡而不曲，病在近，近則淺。（525）

空籠望懸石，回斜見危島。綠草閑遊蜂，青葭集輕鵠。徘徊洞初月，浸淫潰春潦。（王僧孺〈至牛渚憶魏少英〉）

中六句寫景，虛字字字靈活。「空籠」、「回斜」字，已活，尤妙在「懸」字、「危」字，五句「閑」字佳；六句「輕」字佳。七句「徘徊」字，月來何徐！「洞」字，月照何徹！「浸淫」字，水泛無邊。「潰」字，水至莫禦。（794）

這組述評可以見到陳氏所謂虛字，從詞性角度歸納包含形容詞與動詞。帶有虛意味的形容詞，具備使形容對象動態化之效用，像是嶺、渚、石、島等本為靜態之景，卻因「稠疊」、「連綿」、「懸」、「危」而使其活絡起來，特別是「懸」、「危」二者，將石、島隨時會有變化的不定感恰切展現，故陳氏視這類形容詞具備「虛」的特質，即是著眼於其能「活化靜景」的效用。除了使靜者動態化，復有強化動者靈動性之功能，諸如指出「溯流」之「驚急」；¹⁵「鵠」本為大型長腿之鳥類，不善飛翔，以「輕」字形容則展現出其亦有靈活輕巧的一面。至於動詞部分，點明遊蜂悠閑之樣貌，「閑」本為形容詞，此處轉作動詞用，由「閑」字更形強化物所蘊含之愉悅閒情；至於「空籠」、「回斜」，陳氏所以美之為「活」，殆因見望島石的目光搭配主人翁曲折移動的身軀，呈現出外景因人之參與而更顯靈動之樣貌。

進一步而言，要如何使虛字具備靈活的特點？其中一個方法即是鍊字。如前述品評中「輕」、「洞」、「潰」等字，皆使讀者於閱讀之際，即能在腦海浮現活潑鮮明之畫面，詩人用字得當自是使這些虛字靈活的重要因素。再者，

¹⁵ 顧紹柏認為「稠疊」、「連綿」、「驚急」當作形容詞，《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2004年），頁67、70，在筆者看來，這些形容詞又帶有動詞意味，而可見作為虛字之形容詞有動詞化的傾向。下文將逐步析論此現象呈現之意義。

若由句式層面觀之，恰當使用倒裝（「綠草閑遊蜂」、「徘徊洞初月」），突破閱讀慣性，主詞因此有所變動，亦有助於虛字之靈活表態。具體而言，雖知是遊蜂悠閒穿梭於綠草之間，然將綠草置於句首，則隱然形成一片綠茵閒適之氛圍；同樣地，是月徐緩徘徊、光照洞澈，而將「徘徊」提至句首，不也暗示詩人的徘徊閒敞？透過倒裝，將使虛字與前後詞彙間的搭配更顯豐厚，此亦展現虛字靈活的重要方式之一。

《采菽堂》除了視形容詞為虛字，有更多狀況則是將動詞看作帶有虛字的功能：

紅樹巖舒，青莎水被。雕梁虹拖，雲霓鳥跂。高懸甲帳，周褰黼帷。長筵列陛，激水旋墀。（謝朓〈三日侍華光殿曲水宴代人應詔十章〉）

上章「紅樹」四句，此章「高懸」四句，選字命物，虛實並穩。
（642-643）

日起光芒散，風吟宮徵殊。（蕭綱〈望同泰寺浮圖〉）

寫浮圖頗極華壯，翻以「日起」二句虛寫者為最工。（705）

發地多奇嶺，干雲非一狀。合沓共隱天，參差互相望。（沈約〈遊鍾山詩應西陽王教〉）

起四語得寫景寫虛之法。千巖萬壑會於筆端，康樂每能之。（729）

雲日相輝映，空水共澄鮮。（謝靈運〈登江中孤嶼〉）

「雲日」二句十字，足盡孤嶼妙景。亦寫景寫虛法。予嘗作〈登金山詩〉，深恐作江濱峰嶺。多方屬想，求肖水心，不如此十字自然是江中也。（530-531）

莓莓蘭渚急（謝靈運〈石室山詩〉）

「莓莓」字，甚新。詳義當是草逐水流，根定葉漂，長條披偃，翠帶搖輕，似與俱去也。疊二虛字，使物態儼然。（532-533）

日華川上動，風光草際浮。（謝朓〈和徐都曹出新亭渚〉）

「浮」字、「動」字，極難入詩。此二句景極活。語不浮，以其切也。寫景虛字須切。（661-662）

前四筆資料陳評僅簡單指出詩中虛寫之筆法，未明確點出與動詞相關，不過若對照原詩，可以發現這些被陳氏讚美虛用得當處，多不離動詞之巧妙使用，例如言屋脊如鳥舉踵之貌；風吹寶塔婉如吟唱；雲嶺交錯，合可共同遮蔽天空，離則展現相望之姿。凡此種種，俱可見凝鍊之動詞於詩中扮演重要之角色，可使詩作更形鮮活，此正合於現代修辭學之擬人法，可見陳氏所謂虛字，非語助詞之謂，而是可使雕梁、薨脊、浮圖、奇嶺、孤嶼等靜物活絡之動詞，此乃構成「虛」的重要質素，陳評可謂明確指出虛字雖屬無形，卻有靈動全詩之效用。

上述乃就語言藝術的層面而言；若從物色本身之性狀觀察，二、四筆資料還可發現浮圖、孤嶼等俱為實體之場所，陳祚明特別留意到詩人對此之描繪並非直指實體凝固之物（浮圖、孤嶼）本身，而是藉由周遭光、水等變幻不定、流動虛浮之物，點染欲描繪之核心對象，像這般納虛景入實物，將使實物因虛物流盪其間而更顯靈動活絡。陳祚明在第四筆評述中還特別說明自己與大謝構思之別，指出若直接書寫峰嶺等實體恐落入呆板，而欲以虛之「水心」補之，雖則陳祚明亦云「水心」之構想不如大謝詩「自然是江中」，卻可由此見到陳氏認為「實」物中融涉「虛」物的重要性，就像謝詩將孤嶼（實）與相對偏虛的光、水交融和，此乃「寫景寫虛」重要之一環。

陳評尚有一類饒富意味，即是留意到詩作中名詞的虛字化：

樹影臨城日，窗含度水風。（庾肩吾〈和晉安王薄晚逐涼北樓回望應教〉）

「影」字虛用，佳。（813）

繁霜白曉岸，苦霧黑晨流。（何遜〈下方山〉）

「白」「黑」二字作虛字用，有作意。（839）

香盡奩猶馥，幡塵畫漸微。（陰鏗〈遊巴陵空寺〉）

「塵」字作虛字用，妙。（955）

早梅香野徑，清漳響邱琴。（王由禮〈賦得巖穴無結構〉）

「香」字作虛字用，佳。（1200）

上列詩句俱為陳氏稱道，原因有二：首先，仍是虛字呈現之動態感。從詞性角度而言，這些虛字原為名詞，然詩人構思時俱脫離其原始詞性，而將此轉化為動詞，屬於現代修辭學中之轉品。如此轉換最鮮明的作用，在於使原本靜態的字眼變換為動態，陳氏之所以視這類字眼為虛字，當有著意呈現其流盪的意味。另一方面，如果說名詞是相對具體的，那麼動詞抽象的成分便高出許多，更何況這些動詞若與原本名詞的屬性相比，較之本來即是動詞之虛字，轉品的虛字在詞性轉變前後對比（名詞轉動詞）的落差下，其動態感將顯得更為強烈而鮮明。陳氏這類品評意欲渲染「實字虛用的靈活性」¹⁶之用心誠不言可喻。

諸作被陳盛讚的第二個原因，應與虛字在句式中之排序有關，意即詩人運用倒裝句法，像是「繁霜白曉岸，苦霧黑晨流」應為「繁霜曉岸白，苦霧晨流黑」；「早梅香野徑」則當作「早梅野徑香」。將動詞往前挪移，有著使讀者先行留意到詩句動態之效用；更何況該動詞落於兩名詞之間，易啟人尋思名詞間的關係，而此關係自與動詞有緊密連繫，動詞於詩句中實有畫龍點睛之妙；陳氏視這些動詞為虛字，與其變換排序後在兩名詞中起了微妙虛盪的作用有密切關聯。統而言之，不論轉品或倒裝，這些虛字的運用俱突破尋常閱讀的慣性，扮演著使詩句流宕、生動化的角色，加上不全坐實，而使詩句有更大迴還、想像的空間。陳氏「作意」之讚，有相當比重是透過這些虛字展現出來。

透過上述探討，可明確知曉陳氏所謂虛字，有很大比例是落在動詞（含轉品後為動詞者）上，被視為「虛」之形容詞亦有往動態靠攏的趨勢，並可見其與擬人、倒裝……等修辭結合之多重樣貌，如此詞性偏向正可見虛字的流盪性質，並可窺得其具備增添形容對象動態感之效用，「動態化」特性在虛字中頗為重要，此即宗白華所謂的「舞蹈精神」，「辯證地結合著虛和實……表現出

¹⁶ 相關論述可參郭紹虞：《漢語語法修辭新探》，頁 571。

飛舞生動的氣韻」。¹⁷

在對虛字的動詞、形容詞屬性、虛字於字句中的結構表現有一定的掌握後，可進一步追究的是，除了靈活生動，陳氏對虛字之語言表現還有哪些要求？首先，是「儼然」、「切」等原則，例如前述所引謝靈運〈石室山詩〉、謝朓〈和徐都曹出新亭渚〉等評。在這兩筆評論中，陳氏直點巧妙運用虛字有相當的困難度，因此必需盡可能地對「物態」，特別是難以掌握的虛物做出貼切的描繪，這就有著藉由精準之用詞將虛字落「實」化的意味。陳氏雖再三強調虛字之重要性，同時也考慮到其易流於浮泛之弊，故需設法將虛字「切」確坐實。

陳祚明對虛字的另一個要求則是「切」而「曲」，詳見前引謝靈運〈富春渚〉之評。「切」、「曲」兩個概念乍看之下予人違和感，既要貼切，當需描繪得淋漓盡致，如此一來，何「曲」之有？陳氏所欲傳達的，應是拿捏得當的概念，既要透過精細的遣詞用字貼切地描繪外物，復需留有餘韻，能於曲折中保有引人玩味的空間，避免遠泛近淺之病，此與陳「不遠不近」、「虛實並穩」的主張正相呼應，同樣表現出中庸不走偏鋒之思維。

通觀上列與「虛」相關之品評，會發現《采菽堂》中的「虛」概念，並非只停留在單一而範圍較小的虛「字」層面，關於這點，可參下列品評：

威摧三山峭，滌汨兩江駛。（謝靈運〈遊嶺門山詩〉）

寫景必寫虛。虛，神得，則境地始闊大，千圻萬嶺，何奇何勝不包！二語中「威摧」字，山形在目。「滌汨」字，水聲在耳。「峭」字、「駛」字，並活。（532）

青軒明月時，紫殿秋風日。朧朧引光暉，曖曖映容質。清露依檐垂，蛸絲當戶密。寒開誰共臨？掩晦獨如失。（虞炎〈詠簾〉）

¹⁷ 宗白華：〈中國藝術表現裏的虛和實〉，《天光雲影》（北京：北京大學出版社，2005年），頁134、135。

詠物詠虛，曾不凝滯於物，而神意所注，屬感在茲，最為能手。

(674)

綜觀本點援引的詩評，可以看出像是前述「虛實並穩」、「寫景寫虛」、「以虛字寫境」云云，顯然將「虛」置於較「虛字」更高的層次，而可見「虛」之效用並非只侷限在簡單的字詞表現上，尚能由此拓展，影響到全詩意蘊，並且有留意虛物色性狀之偏向。茲以上列二例為證，此處之「虛」，可從「峭」、「駛」……等字看出虛「字」的層面；復可由全詩「境地」誠因「虛」而「闊大」、「神意所注」等，見到陳對全詩虛、神整體意境之留意；而這其中像是對〈詠簾〉的評注，之所以能夠得「虛」，誠不乏透過風、光等屬性相對較「虛」之物色對相對較「實」之簾的烘托，因此「不凝滯於物」之「物」精確來講當是「簾」這個「實」物，而「詠物詠虛」之「虛」者，其中一個內涵即是下一節將聚焦探討之「虛」物色。因此總體看來，《采菽堂》之「虛」包括語言字詞、整體意蘊兩層面，並內蘊對虛物色之留意。字詞、意蘊、虛物等內涵在陳評中常見僅以「虛」帶過而呈現混用的樣貌，卻也可由此看出他對「虛」之多方關照，展現「虛」於陳氏詩評中之重要性。

此外，尚可見在陳祚明眼中，欲得佳景的重要關鍵在於「寫虛」，不論是虛字的靈動性，或者是虛物色相對於定型實物所展現之流宕性，皆有助於詩作繪景之佳妙，這就可以解釋為什麼陳祚明在評注物色時，常著意於虛字或虛物的探討，乃因此是成就一首佳作之樞紐，而所謂「神得」、「神意」之虛境，正是從虛字、虛物這些帶有變幻感的縫隙中流淌出來。

因此，陳氏的虛實之論絕非「景為實而情為虛」¹⁸這麼簡單，若按此論述，陳評的定位似只是單純回到傳統情景交融的脈絡上。¹⁹然而透過上述諸多

¹⁸ 宋雪玲：《陳祚明〈采菽堂古詩選〉研究》，頁119。

¹⁹ 「傳統的情景交融」殆指從鍾嶸「春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒，斯四候之感諸詩者」（《詩品·序》）以來降至王世貞「情景妙合，風格自上」（《藝苑卮言》卷五）、謝榛「詩乃模寫情景之具，情融乎內而深且長，景耀乎外而遠且大」（《四溟詩話》卷四）……等強調情景兩端互融，而情、景俱為泛指之論。

分析可以看出，陳尚費心於「景中之虛」（含虛字、虛境、虛物）的種種表現，景致本身在字詞表現、審美意境、物色性狀等各層面即有虛實交錯饒值玩味；由此延伸所見之情思，我們所熟悉的言志、緣情反而只是少數，更多的是表現閒賞情味之一面（詳後），這就展現出陳評獨特的視角，也就是對泛泛的情景論有所推進，在深化對「景」理解（虛景）的同時，也表現出特殊的情感趨向（閒賞情味）。

（二）「生動」與「活」評之辨

綜合觀察前一點所舉之例，還可看出《采菽堂》中「虛」概念與「靈活生動」、「致」有密切關聯，虛字使用得當將可使詩作活潑有致，「華壯中有生致，以每句皆用虛字，頗活」（鮑照〈代白紵舞歌詞〉574）即是明例。首先觀靈活、生動的部分。前一點援引王僧孺〈至牛渚憶魏少英〉「虛字字字靈活」、謝朓〈和徐都曹出新亭渚〉「景極活」等評已可窺得若字句表現靈活，將可為詩作增添搖曳之光彩，《采菽堂》另有「……飄搖轉動，甚活」（漢郊廟歌辭〈赤蛟〉9）、「『援戲』、『拘攀』，並活。凡寫物須寫其動」（漢清調曲〈董逃行〉28）……云云，皆可見「活」者之靈動感，此與「字虛生動」（謝莊〈自潯陽至都集道里名為詩〉517）、「虛字生動」（沈約〈餞謝文學離夜〉1424）等評之精神相仿，可見「活」與「生動」在內涵上頗為相近。

活、生動的概念雖有相當程度之雷同，然而若仔細觀察，仍可見兩者之區別。首先，就《采菽堂》全書觀之，諸如「『白日』二句，景活」（王粲〈從軍詩〉194）、「『潛披』句，活」（郭璞〈遊仙詩〉380）、「『蔓』字、『長』字活」（陽休之〈春日〉1051）……這類簡單標示「活」之品評，在全書 95 次與「活」相關的品評中，便佔了 68 次，比重高達 72%，且可見陳祚明之「活」評較多集中於單字單句上，範圍是相對侷限的。至於「生動」之評，如「活」只做簡單標示者則佔 46%，²⁰ 未及「生動」之評總數之半；陳評就「生動」概念加以拓展

²⁰ 《采菽堂》「生動」之評共 195 次，其中有 89 次簡單提及「生動」，而未有所延伸。

說明則是較為常見的現象，可以下列諸例為代表：

平疇交遠風，良苗亦懷新。（陶潛〈癸卯歲始春懷古田舍〉）

「平疇」二語寫景，神到之句。寫物者摭實，寫氣色者蹈虛，便已生動。若寫神，誰能及之？（413）

帶天澄迥碧，映日動浮光。行舟逗遠樹，度鳥息危樯。（陰鏗〈渡青草湖〉）

「帶天」二句渾闊，「行舟」二句細曲。妙在並極生動。（952）

百鳥集、來如烟。山獸紛綸，麟辟邪其端。（漢清調曲〈董逃行〉）

古人落筆定有致，非作致不足為佳也。如……「如烟」、「紛綸」字，生動。（28）

第一筆資料可以看出詩作之所以生動，乃因物、氣實虛搭配得當；第二筆資料則可見生動除了表現在細微之處，尚可彰顯渾闊氣象，「生動，中復有高渾之氣」（何遜〈相送〉852）亦可見類似精神。是以「生動」涉及的層面應較「活」者遼闊，它除了如「活」評最常見的樣貌，展現字句小範圍之動態感，還表現出較「活」更進一步搖曳、高遠的意味，涵蓋範圍既可細亦可廣。

至於下文還會獨立討論的「作致」，「致」有不同尋常、富含餘韻的意味，在陳評中，常見「生動有致」（曹操〈氣出唱〉132）、「生動之致」（曹植〈飛龍篇〉156）、「殊有生動之致」（鮑照〈發後渚〉591）……這類「生動」與「致」結合的品評，相較於「活」與「致」的搭配在《采菽堂》全書中只出現兩次，²¹或可推得在陳氏眼中，「生動」之評恐怕比「活」評更具備餘音繚繞、予人玩味之意，而非只是單純的描繪靈活。

「生動」與「活」在層次上的差別，尚可由下列品評窺見一斑：

鷺鷥翬方雉，纖纖麥垂苗。（謝靈運〈入東道路詩〉）

「鷺鷥」、「纖纖」，字活。加「方」字、「垂」字，更生動。（547）

²¹ 即「華壯中有生致，以每句皆用虛字，頗活」（鮑照〈代白紵舞歌詞〉四首其二574）、「結語亦活，有致」（庾信〈詠畫屏風詩〉1132）。

若搭配前引「……已活，尤妙在……」（王僧孺〈至牛渚憶魏少英〉947）之評，從「活……更生動」、「……已活，尤妙在……」的語氣觀之，可以看出這其中尚有層次之分，「活」或為靈活的基本表現，「生動」則是用字遣詞更顯活潑流宕之調，也就是在表現上更具巧思，甚至透露出使人驚奇之感，因此即便「生動」與「活」初粗看來指涉範圍大體相仿，然在細部區分上，「生動」殆為較「活」更進一層之表述。

在《采菽堂》全書品評中，「生動」與「活」俱為陳氏稱美詩作之用語，唯一一則例外，卻能使我們更清楚窺見陳祚明對「活」評之定位：

客行三五夜，息棹隱中洲。月光隨浪動，山影逐波流。（劉孝綽〈月半夜泊鵲尾〉）

景亦活，但不能煉語令警耳。（870）

可見靈活雖佳，恐應搭配某些表現，方有資格被稱為佳作。整體而言，被《采菽堂》評為生動、活之作品，在字句的琢鍊上多已頗為精準，陳氏卻認為像劉孝綽此作活中乏警，可見若僅是純粹描摹活潑，停留於表層，或有稍嫌單薄之虞，於咀嚼度略遜一籌；若此「活」能更進一層懾人心眼，予人「景事警動」（鮑照〈岐陽守風〉592）、「警切生動」（庾信〈奉和夏日應令〉1113）之感，當較單純之「活」者能更顯警動而有情味。

要之，「活」為陳氏欣賞之特點，而「生動」在某些時候則較「活」更具備警動、玩味的空間。

（三）對「致」之盛讚

前述探討「生動」時涉及之「作致」，則是鑽研陳氏物色之評不可忽視，而高於「生動」、「活」的另一評價詩作之詞彙。首先，關於「致」之定義，司空圖〈與李生論詩書〉提及「近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳」，²²張小平釋此「韻外之致」為「在語言文字之外，還能咀嚼出詩的醇美

²² 周祖謨編選：《隋唐五代文論選》（北京：人民文學出版社，1999年），頁348。

餘味」；²³而根據王力的說法，「致」乃「意態，情趣」，²⁴總括來看，「致」當有留有情趣意韻之意。

那麼《采菽堂》之「致」，是否在兼有此普遍性定義的同時另顯特點？關於這點，可由下面幾則具代表性的詩評加以分析：

王詩非但多用新事，乃能多作新語耳！作致至此，始可謂充盡梁、陳體之分量。（王僧孺詩總評 790）

詩中不入景物，作致則都無風韻。（梁簡文帝〈蒙華林園戒詩〉 705）

取致不欲尋常，將人所不加意者，偏為著意，所謂于閑處點染。（曹丕〈大牆上蒿行〉 144）

辭非致則不睹空靈，致不深則鮮能殊創。（庾信詩總評 1080-1081）

從「致」需有「風韻」、需「致」方得「空靈」等論可以看出，陳氏眼中之「致」同樣具備迴還餘韻，而此迴還餘韻尚蘊含活潑靈動之意；另外值得注意的是，「新語」、「不欲尋常」、「殊創」等評則可窺見具有新意、不落俗套是陳氏對「致」的特殊要求，因此總括來看，《采菽堂》之「致」當是以靈活生動為基底，並「在帶有新意的狀況下透顯餘韻」²⁵或情味，而非僅是相對於內容、「『煉意貴圓』說在文辭方面的表現」。²⁶

聚焦至物色來談，與「致」相關而具代表性之品評如下：

羽旗承去影，饒吹雜還風。（蕭綱〈旦出興業寺講詩〉）

「去影」、「還風」，迴合有致。「還風」句尤佳。蓋饒吹在前行，風還響來聞於後隊也，意曲，故饒情……凡景必兩物相合，乃生異趣也。（706）

²³ 傅璿琮等編：《中國詩學大辭典》，頁 108。

²⁴ 王力主編：《王力古漢語字典》（北京：中華書局，2002 年），頁 1021。

²⁵ 詳參鄭婷尹：〈陳祚明之情辭觀及其蕭綱詩評〉，頁 194。

²⁶ 相關論述可參付佳興：〈《采菽堂古詩選》「意」「致」結合的詩學體系〉，《閩江學刊》第 3 期（2018 年 5 月），頁 138-143。

體味「單」字，不惟有致，亦且令鳧有情。（蕭綱〈詠單鳧〉711）

日華隨水泛，樹影逐風輕。（王僧孺〈秋日愁居答孔主簿〉）

寫光寫影，光動影搖，最佳致。（793）

露鮮花斂影，月照寶刀新。（惠基道士〈將逃作〉）

倉猝中語，能鮮秀若此。五、六句不倫，然有致。（916）

搭配前一段對「致」的定義，復仔細查看上列引文，可以窺見《采菽堂》物色品評中的「有致」，應包含靈活、作意、韻味、情等要素。諸評雖未出現「活」、「生動」一類之詞彙，然由陳評觀之，去影、還風、逐風、斂影……等無不呈現活潑的氣息，而此靈活生動即是促成「致」的基本條件。

至於「作意」所指，乃詩作中展現出不同尋常之痕跡，雖或有刻意之嫌，卻能使詩作不落俗套，正因不落俗套，方能呈現屬於詩作本身獨特之生命力，上述像是影、風竟能去還、樹影竟能逐風而顯「輕」……等，無一不顯構思之新奇，此乃陳氏所謂「詩以有作意為貴」（劉楨〈公讌〉203）。

韻味則如第一筆資料所言，因迴合繚繞而顯得纏綿不散，如此形象易予讀者縈繞之感，使情味得以在表面文字之外尚得延伸。那麼該如何達到留有韻味的效果？其中一個重要的表現方式即為「意曲」，也就是不直接表述意念，這就留下迴還往復的空間，使餘韻成為可能；此亦情之所在，曲折中反而更能蘊含幽微之情感，故云「意曲，故饒情」。

從這幾筆資料還可看出陳氏對情之認定頗為寬鬆，一般理解之「情」，多聚焦於言志、個人情懷的抒發上，然而像上述這般偏向純粹描繪物色之作，陳亦不忘以「情」評之，可見在《采菽堂》中，賞玩物色、將物色人情化者，俱屬情之範疇，而表現出「泛情化」²⁷的傾向。

²⁷ 景獻力：〈陳祚明詩論的「泛情化」傾向〉，《福州大學學報（哲學社會科學版）》2007年第4期，頁64。

這裏被陳祚明認為帶有「情」、「致」處，又可扣合他對「虛」的認知，陳氏曾言「驅使虛字不確，往往少情」（蕭繹〈驄馬驅〉714），上列諸作之所以得陳稱賞，與其恰當運用虛字（「泛」、「輕」、「斂」等）脫離不了關係，而這些虛字正是蘊含「情」、「致」之處，也就是於虛盪搖曳中展現情感餘韻，這已涵蓋陳氏所認為佳作之多個要素，意即能恰切展現物色靈動的一面，並於新意中表現出耐人賞玩之情味。

上列引文最後還可特別留意的是，陳評惠慕道士之作「不倫，然有致」，對於詩作的唐突雖有微言，但他以「然」字帶出「有致」為該評作結，意味著在陳祚明看來，「有致」較「不倫」更為重要，即使詩歌中有運用意象突兀而不盡滿意處，但畢竟有新意可供咀嚼，故仍值得讚賞，足見「有致」是陳氏頗為看重、甚至可因此忽視其他瑕疵的品評標竿。

統而觀之，神、致、情、生動、活等概念有著環環相扣的關連，而虛字正是使這些概念具體化之表徵。陳祚明之品評一方面保留了傳統詩評抽象、需由讀者自行體悟之特點，另一方面則順應時代發展，對於個別詩作有更落實而細膩的解讀，²⁸ 像是他對虛字、虛處這般較難掌握之抽象概念的品評，正可看出其重視文法、相對科學的一面。

之所以聚焦探析這些概念，殆因諸概念於陳氏物色品評中出現頻率偏高，例如「生動」，誠如學者所言，還沒見過有哪位像陳祚明如此喜歡用「生動」來品評詩作的批評家。²⁹ 本文進一步探究處在於：陳之美評尚有高低之分，如果說「活」屬於美評中的普通表現，那麼「生動」當更進一層，而「致」、關乎全詩格局之「虛」則屬盛美，換言之，入選之作不見得都是陳所認為的一流之作，若有些微不足，整體而言尚有可取之處，那麼亦可擇入。由此可以看出

²⁸ 較之明代詩評，清朝人在解讀詩作時有更為細膩、具體之趨勢，與陳祚明時代相近的吳淇（1615-1675）《六朝選詩定論》（揚州：廣陵書社，2009年）、晚於陳氏之張玉穀（1721-1780）《古詩賞析》……等俱有此傾向。

²⁹ 蔣寅：〈一個有待於重新認識的批評家——陳祚明的先唐詩歌批評〉，《中國社會科學院研究生院學報》第3期（2011年5月），頁95。

陳氏擇詩的標準較為寬鬆；而在區辨美評高低的同時，將有助我們更精確掌握陳氏之品評思維。

另一方面，若聚焦觀看《采菽堂》中與物色相關之詩作，則可見明顯集中於南朝；而「活」、「生動」、「致」等品評中涉及物色者，分別占了 69%、56%、35%，³⁰ 如前所述，「致」乃陳氏盛美之評，但於此處比重偏低，而美評中相對普通之「活」比重卻最高，從這樣的比例看來，他對物色詩作之評價雖未極高，但至少認可其具備一定的可觀性。饒富意味的是，如果我們更形聚焦，在涉及「活」、「生動」、「致」的物色品評中，只觀看虛物色³¹ 所佔之比重，則分別為 68%、60%、70%，³² 陳氏對虛物色有更多如「致」之盛美之評，可見他對虛物色有相當的推崇與偏愛。上述的初步觀察尚呼應陳氏對南朝詩作的看法，該階段雖有「捨意問辭」（695）、格局狹小……等弊病，但他亦言「梁、陳之詩，麗則丹碧輝煌，雋則絲竹柔曼」（696），南朝甚至梁陳詩作當有不可抹滅的價值，「活」、「生動」、「致」等品評的高低，正透露陳氏對南朝詩作於微言中不廢其貢獻之公允評價。要之，對於品評詞彙之區辨，將使我們更精細地掌握陳祚明對（虛）物色之作的評價與定位。至於他對各式虛物色之品評有何差異？差異顯示的意義為何？將於下文具體論述。

三、「虛」物色之評：以風水光影為主要探討對象

在正式進入《采菽堂》虛物色之評的探討前，理應回顧蕭統和劉勰對於物色之指標性看法。劉勰認為之物色，包括大自然之風景與鳥獸動物，屬於「素

³⁰ 根據筆者對《采菽堂》逐一爬梳，全書共有 95 筆「活」評，該評對應之詩句為描繪物色者則有 66 筆，為 69%。全書「生動」之評共 195 筆，其中涉及物色者 110 筆，比重 56%。全書「致」評 384 筆，涉及物色者則有 133 筆，為 35%。

³¹ 「虛物」的定義下一節會有明確界定。

³² 此比例是根據註 30 進一步推算而來。在涉及「活」的 66 筆物色品評中，與虛物相關者共 45 筆，佔 68%；與「生動」相關的 110 筆物色之評，與虛物相關者共 66 筆，為 60%；133 筆與物色相關之「致」評，有 93 筆涉及虛物，佔 70%。

材層面的觀念」，³³不過由此延伸，則可見物色乃四時之重要表徵，「四時之動物深矣」、「情以物遷，辭以情發」，而表現出「詩人感物」之樣貌；另一方面，劉勰尚提出「體物為妙，功在密附」，³⁴可見在《文心雕龍》中，「『物色』已兼涵感傷的『感物』與『窺情風景』、『鑽貌草木』兩個傳統」。³⁵至於《詩品》「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情」、「春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒，斯四候之感諸詩者」，³⁶大體不出劉勰所論。而蕭統在《文選》中立有「物色」一目，共收入〈風賦〉、〈秋興賦〉、〈雪賦〉、〈月賦〉四篇，所指物色相對局限，屬於非動物的自然風光，而四賦俱有借物色闡述政治、道德之目的。

《采菽堂》中共明言「物色」九次，其中四次涉及傳統的感物情懷，³⁷四次與自然之趣相關，³⁸尚有兩次與人物情態有關。³⁹乍看之下陳氏認為之物色

³³ 鄭毓瑜：〈再評蔡英俊《比興物色與情景交融》〉，收於呂正惠、蔡英俊主編：《中國文學批評第一集》（臺北：臺灣學生書局，1992年），頁318。

³⁴ 周振甫注：《文心雕龍注釋·物色》（臺北：里仁書局，1998年），頁845-846。

³⁵ 蕭馳：《玄智與詩興》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2011年），頁74。

³⁶ 南朝梁·鍾嶸著，王叔岷箋證：《鍾嶸詩品箋證稿·序》（北京：中華書局，2007年），頁47、76。

³⁷ 分別是「題是望海，然篇中皆寫目前物色，蓋非寫望海也，寫望海之人之情也。望海期以豁眸銷憂也……觀其詠目前物色，而望海之情可知」（謝靈運〈郡東山望溟海詩〉532）、「『三江』已下，徘徊弔古，物色超異」（謝靈運〈入彭蠡湖口〉548）、「以物色之推遷，爰興懷於時序，造感不遙，而在情已切」（謝朓〈出下館〉667）。

³⁸ 分別是「『澤蘭』二語，有『漸』字、『始』字，則『被』字、『發』字始活。自短而長，由苞而長，物色生動」（謝靈運〈遊南亭〉529）、「寫目前物色句，並鮮秀」（謝靈運〈郡東山望溟海詩〉532）、「物色新秀」（蕭綱〈餞臨海太守劉孝儀蜀郡太守劉孝勝〉704）、「村童野老與山水並列，作眼前物色，甚趣」（丘遲〈旦發漁浦潭〉780）。

³⁹ 分別是「『妾有』一段，點綴華縟，語絮絮悲啼，時文勢衰頹。入此物色陸離，使覽者眩目奪心，大妙」（〈古詩為焦仲卿妻作〉47）、「村童野老與山水並列，作眼前物色，甚趣」（丘遲〈旦發漁浦潭〉780）。評丘遲詩作時「物色」這個詞彙雖僅出現一次，卻同時涉及自然（山水）與人物情態（村童野老），因此在計算物色所指之內涵時，該筆資料有重出的情形。

乃延續《文心雕龍》而來，而涵蓋範圍更為廣泛（尚包括人物情態）。不過值得進一步思考的是：若實際觀察陳氏與物色相關的所有品評，是否能在《文心雕龍》所建立的「一般化」⁴⁰且影響深遠的物色概念外，窺得其特殊之傾向？當代學者對《文選》「物色」類的細膩觀察正好提供深入思考的空間：「《文選》……〈物色〉……所選的『風』、『秋』、『雪』、『月』正突顯了物象的變化不居與虛幻」，⁴¹地毯式分析《采菽堂》，會發現陳氏對物色之品評有更重虛物的傾向，所謂物之虛實，乃就物色之物理性狀而言，諸如山、林外形穩固、可觸可感，故屬實物；雲、光、烟、風、霧、影等雖亦可感，但流變性高、較難掌握、無穩固形體，故屬虛物。至於「水」雖具體可觸，卻有較多流動變化而無固定形狀，就性質而言與虛物相近；蔣和亦言「山水篇幅以山為主，山是實，水是虛」，⁴²相對於山林一類之實物，水確實可歸之為虛；再者，陳祚明評大謝〈登永嘉綠嶂山詩〉「澹澹結寒姿」時即言「『澹澹』寫水、寫光……皆虛景也。水動物，加『結』字，得渟蓄，意使之靜」（531），確實將水視為虛景，其中「水動物」以下云云，又可看出水動靜多變的姿態，基於上述考量，故將「水」納入虛物。

因此《采菽堂》對《文心雕龍》、《文選》物色之推進，除了擺落《文選》藉物色表明政治、品德觀之色彩，給予物色相對獨立之關照；較之《文心雕龍》一般化的物色概念，陳祚明對虛物色有更多的聚焦，表現出其重「虛」之特殊化傾向。

通觀《采菽堂》全書，若扣除援引《詩品》者，陳祚明一共提及「虛」

⁴⁰ 呂正惠：〈物色論與緣情說〉，《抒情傳統與政治現實》（臺北：大安出版社，1989年），頁16。

⁴¹ 張靜：〈「物色」：一個彰顯中國抒情傳統發展的理論概念〉，《臺大文史哲學報》第67期（2007年11月），頁57。

⁴² 蔣和：〈學畫雜論〉，收於俞崑編著：《中國畫論類編》（臺北：河洛圖書出版社，1975年），頁282。

概念 53 次，其中與物色相關者占了 41 次，比重高達 77%。⁴³而在這 41 次物色品評中，與風水光影等虛物相關者又占 35 次，比重更是高達 86%，從統計數字觀之，即可看出在陳氏眼中，「虛」之詩評概念的建立與物色、特別是性狀偏虛的物色有密切關聯。那麼這類虛物色與本文第二節所提及之虛有何區別與關聯？《采菽堂》中「虛」的分野，前文已經提及主要分成虛字乃至虛所營造之整體意蘊，此屬語言藝術手法的表現與延伸，與本節所欲探討物色本身偏「虛」屬於不同層面，這從本文第十頁所援引蕭綱、大謝〈登江中孤嶼〉的詩評，以及其後分為「語言藝術」、「物色本身之性狀」加以解讀，即可看出層次之不同。

虛字、虛境、虛物雖可分而觀之，在《采菽堂》中卻又有密切的連繫，首先虛字與虛物的關係，同樣以蕭綱、大謝詩評為例，虛、實物色間的交融，正是藉由「吟」、「相」、「共」等具備動態感的虛字貫穿其中；陳氏另評「初景革緒風，新陽改故陰」二句為「寫景寫虛，大是妙手」（謝靈運〈登池上樓〉527），此處之「虛」當蘊含藉由虛字（革）的串連，見到虛物色（初春的陽光）⁴⁴與虛物色（殘餘的冬風）間之遞變。透過這些詩評，可以窺見陳祚明在面對風、光、水等虛物時，頗為費心地指出與這些虛物相關之虛字的經營，這就呼應前文提及「虛字需切」的精神，虛物雖多變而難以掌握，但若能藉由精確的虛字呈現其中幽微的情態，反而更能貼切地表現出虛物靈動的樣貌，這在展現陳評體物精微的同時，也可以解釋何以陳祚明多從「虛」的語言藝術層面烘托虛物之樣貌。

至於虛字與虛境二者，由虛字的語言藝術延伸至虛境，主要是根據前文第

⁴³ 其他 12 次未及物色之品評，主要是就詩歌層次章法來談，例如「『旂』是實字，下並是虛字。由『出』而『行』，而『來』而『坐』，層次不亂」（郊廟歌辭〈華燁燁〉7）、「章法作意處，以虛對實，以賓映主，甚妙」（〈古詩為焦仲卿妻作〉50）……等評可參，單是漢代便占了 7 次。

⁴⁴ 「初景」採胡大雷之說。語見其選注：《謝靈運、鮑照詩選》（北京：中華書局，2005 年），頁 23。

二節已援引之大謝詩評「以虛字寫境」、「虛，神得，則境地始闊大」所作之推導，後面這筆資料的下文即是扣緊虛字來談，虛境全「面」式的呈現確實是由個別虛字「點」的積累而來，從虛字延伸至虛境，乃陳祚明論「虛」之重要思維理路之一。

最後虛物與虛境的關連，陳評對此二者之相涉較少觸及，然而若與虛字合觀，則可見虛字、虛物如何經營、表現，確實會影響虛境所呈現之整體意蘊。

下文論述將以風水光影等虛物為核心，其中雖較多涉及虛字之層面，卻將展現與前一節相異之偏側。另一方面，既然是聚焦於風水光影等虛物，則將盡可能地全面考察陳評對這些虛物有何特殊的關照，而非僅侷限於虛物與虛之語言藝術的關連。

通觀《采菽堂》，評注虛物色的次數可做出如下列表格之歸納，統計標準在於：凡該詩句出現與風水光影……相關之描繪，而被陳氏提出品評者，皆納入計算。因陳針對煙霧塵所做的品評不多，加以特殊性薄弱，較難歸結出有何傾向，故略而不論。本節將聚焦觀察唐前詩歌中，陳對風水光影之品評有何變化與偏向？是否可由此窺得陳氏對哪一類虛物色有較特殊的偏愛？水乃其中評註數量最多者，是否意味陳對此關注最深？「影」較之風、水、光，為品評數量最少者，陳評是否相對淺薄？凡此種種，又反映出《采菽堂》於詩評史上哪些重要的發展及意義？茲詳述如下。

首	古逸	漢	魏	晉	宋	齊	梁	陳	北朝	隋	小計
風	1	20	24	30	24	16	44	21	15	1	196
水／雨	1	12	16	30	38	22	53	15	16	5	208
光	0	14	21	22	32	12	61	20	16	3	201
影	0	1	3	9	1	3	30	13	16	0	76
煙	0	0	1	3	4	3	12	1	1	1	26
霧	0	0	0	0	4	0	7	2	1	2	16
塵	0	2	4	2	2	0	3	2	5	1	21

（一）風：從比體、悲風到閑雅逸趣

《采菽堂》中與「風」相關的詩歌，從漢代開始便受到陳祚明持續之關注，同為虛物，受關注的時間點暨數量早於光影，當與中國很早便開始留意「氣」的概念脫離不了關係。⁴⁵

整體觀之，《采菽堂》之「風」評以「生動」、「活」最為常見，諸如評「微風搖茝若，增波動芰荷」為「生動」（張華〈雜詩〉274）、「『輕襟隨風吹』，尤活」（潘岳〈在懷縣作〉338）、「『衣輕（任好風）』句，生動」（劉遵〈繁華應令〉880）、「言「塵影雜衣風」為「生動」（王褒〈長安道〉1074）、「評「風花直亂回」為「生動」（庾信〈詠畫屏風詩〉1129）……等可謂俯拾即是，其中又以「生動」之評稍多；「致」者於「風」評中則較「生動」、「活」評為少。⁴⁶從上述種種可以窺見在陳氏看來，「風」於詩中或有靈活流動之表現，然而在餘韻的推進上恐較不足，評價屬於美評的中間值而稍微偏高。

另一方面，在陳氏的品評中，風多屬整體環境中之一環，例如評「清風何飄飄！微月出西方……常恐寒節至，凝氣結為霜。落葉隨風摧，一絕如流光」為「通首景物淒清，以漸生情」（傅玄〈雜詩〉283）、「評「朝日順長塗，夕暮無所集。歸雲乘輿浮，淒風尋帷入」為「行路之艱難，非夫人之所願也，此中已具悉亂離情感」（潘尼〈迎大駕〉344）、「側聽風薄木，遙睇月開雲。夜蟬堂夏急，陰蟲先秋聞」乃「景淒調健」（顏延之〈夏夜呈從兄散騎車長沙〉509）、「仲秋邊風起，孤蓬卷霜根。白日無精景，黃沙千里昏」此「四句悲涼，稍近鮑明遠語之亮者」（王僧達〈和琅邪王依古〉609）……等，風於其中雖或有推動全詩情懷、作為背景鋪陳之效用，但在這類述評中陳祚明並未將風獨立出來，也因此未能顯現其較具

⁴⁵ 詳參（日）小野澤精一編著，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》（上海：上海人民出版社，2014年）。

⁴⁶ 如前一節所探討，生動、活有共性亦有殊性，此處乃就兩者之共性合併與「致」相較，下文凡連寫生動、活，皆做此觀。若是生動、活之間的相互比較（殊性），會在行文中明確說明。

個性化之一面。

不過若按照時代切割，並聚焦於「風」，會發現陳氏對「風」之關照仍有所流變。首先，在漢魏階段，「風」除了具備烘托悲情之效用，亦常見陳祚明點其「比」體之作用，例如「當以芳樹之畏嚴風，比賢才之遭謗斥也」（漢鼓吹曲辭〈芳樹〉17）、「『風吹燭』，用比壽命」（楚調歌〈怨詩行〉39）、「澤如凱風，惠如時雨」之「段段用比語」（曹植〈矯志詩〉178）、「風霜以喻式微」（阮籍〈詠懷〉243）……等，「風」於此明顯有固定的象徵意涵，正因喻意固定，而顯得呆板少變化。

其次，上上段提及陳評涉及風者，多有藉整體氛圍烘托情思之效用，雖非直接針對「風」做評，不過仍可窺見「風」作為環境背景之一環對悲情的醞釀，表現出中國抒情傳統之感傷情懷。然而很有意思的是，陳氏對南朝梁之「風」評顯然有扭轉悲情的意圖，他對梁詩中仍帶有諸多悲風意味的詩句略而不注，⁴⁷在其與「風」相關的44筆梁詩評注中，僅有三首涉及悲情，其中評王僧孺詩更有輕描淡寫的意味；⁴⁸更有甚者，像是「繞虹梁，流月臺。駐狂風，鬱徘徊」（梁清商曲辭〈龍笛曲〉）明顯表現悲鬱的詩句，陳祚明竟評為「悠揚有餘韻」（924），可以看出他將風所蘊含之悲情轉換成帶有審美、賞玩之意味。梁代以降像這般較多留意到風、而多表現出閑賞一面的「風」評，尚可從「『風輕花落遲』，不獨寫風花，而春和景媚可見」（蕭綱〈折楊柳〉698）、論「落花輕未下，飛絲斷易飄」二句「詩情亦復游揚」（陰鏗〈和登百花亭懷荆楚〉950-951）、評「風晚

⁴⁷ 例如「風起骨中寒」（沈約〈白馬篇〉）、「嚴風吹枯莖」（江淹〈王侍中祭懷德〉）、「勁風掃寒木」（吳均〈與柳惲相贈答〉）……等悲風，陳皆略而不注。

⁴⁸ 分別是評丘遲〈贈何郎〉「向夕秋風起，野馬雜塵埃。憂至猶如繞，詎是故人來」為「愁與塵縈，何其綿婉」（781）、評吳興妓童〈贈謝府君〉「玉釵空中墮，金鈿行已歇。獨泣謝春風，長夜孤明月」為「哀哉！此似鬼詩，近矣」（923）、評王僧孺「寒樹棲羈雌，月映風復吹。逐臣與棄妾，零落心可知」為「起二句景中有情，不言下二句，而此意可見」（795）。末首陳評王詩僅表現出對情景之普遍看法（即「景中有情」），而未見陳對「悲」情偏向之揭示。

細吹衣」為「極老極幽」（庾信〈詠畫評風詩〉1133）……等評中清楚窺見。陳將「風」視為相對獨立之物色，並著意其閑雅飄逸之面向，表現出不同於漢魏比體的喻托性質，可謂較好地呈現梁代以後詩人們在延續傳統傷悲之情外，另拓體物之新視野。

值得注意的是，陳評除了貼近詩學發展的脈絡，他這些帶有閑賞逸趣的品評，尚可見其對「虛」各個層面的留意，主要包括「感官運用之轉虛為實、虛實物色交融」和「與風相關之動詞運用」二者。先觀前者：

垂楊低復舉，新萍合且離。步檐行袖靡，當戶思襟披。（謝朓〈詠風〉）

「垂楊」四句寫風，畫不能及。（658）

愁人掩軒臥，高窗時動扉。（沈約〈直學省愁卧〉）

「高窗時動扉」，寫風形聲畢出。（736）

掃壇聊動竹，吹薤欲成書。（庾肩吾〈詠風〉）

吹薤成書，句雋。（1426）

詠風有「帶葉俱吟樹，將花共舞空」句，佳。（祖孫登〈宮殿名登高臺詩〉1444）

這些詠風的詩句俱未見任何一個「風」字，而是轉以垂楊搖曳、樹吟、吹薤、花舞等實體物象之樣貌呈現。人們通常透過觸覺或聽覺感受風的存在，此處除了聽覺，則顯然有將感官導向視覺的意圖（眼見花、樹……等實物），如果說觸覺、聽覺傾虛，那麼視覺所見則相對偏實，而較觸覺、聽覺具體，予人較易掌握之感，陳氏著意拈出「風形」（虛）之視覺面（實），當是留意到詩作於感官知覺上轉虛為實之特點；另一方面，在藉實體物色表現風（虛）之存在的同時，也因風之虛幻不定而增添花、樹……等實物之流宕性，展現出虛實物色交融的樣貌。

至於與風相關之動詞運用，亦為陳氏褒揚詩作的關鍵之一：

風動萬年枝，日華承露掌。（謝朓〈直中書省〉）

「風動」二句，「動」字、「華」字活。（652）

風輕花落遲。（蕭綱〈折楊柳〉）

不獨寫風花，而春和景媚可見。（698）

塹流鋪紫若，城風泛橘花。（蕭綱〈守東華門開〉）

「鋪」字、「泛」字，自是古詩句眼，極生動，又極高渾。（709）

燕旗竿上脆，羌笛管中嘶。（戴暠〈從軍行〉）

風勁故旗脆，「脆」字新。⁴⁹（912）

由動、輕、泛、脆等字眼可以見到風多變之樣貌，陳對這些字眼的提點，可謂突顯抽象之風的多層面向。再者，這些字眼又是連繫虛風與實物的關鍵，風竟然可以動搖萬年枝、花緩緩落下乃因風之輕柔、橘花浮泛空中則是藉風之力、風之強勁而使旗展現「脆」之樣貌，諸例涉及之動詞誠符合陳氏對虛字的要求；於此同時，復可見風需有實體的互動對象，方得使流蕩飄忽之風具體化，諸評同樣展現陳祚明對虛物實物交融和合的重視；而前述所謂閑雅逸趣於此亦隱隱可見，閒情正是透過虛（風）之飄蕩性加以呈現。

要之，陳祚明之「風」評以生動、活為大宗，在漢魏階段常見對「風」作為比體固定意涵的簡評；歷朝皆可窺見風具備烘托悲情之效用，然陳氏在梁代以降顯然更重其閑雅逸趣的一面；而此閑賞之情則是透過虛實物色交融和合、以及陳氏對虛字的著重闡釋，而得具體之展現。

（二）水：形象之穩固性

《采菽堂》中與水相關之述評，主要包括雨、江川等。通觀唐代以前各朝之詩作，對水俱有不少書寫，而陳氏對此不分朝代，以「生動」、「活」⁵⁰等

⁴⁹ 原標點「『風勁故旗脆』，『脆』字新」有誤。

⁵⁰ 例如「『濛濛』句寫雨，活」（張載〈霖雨〉353）、「『深流（春穀泉）』字活」（謝朓〈宣城郡內登望〉654）、「寒水清若空」為「景色生動」（劉 〈上湘度琵琶磯〉671）、「『水淨（寫樓船）』句尤活」（蕭繹〈和王僧辯從軍〉716）……等評可參。

評語最為常見。根據本文第二節的探討，陳氏對「生動」的定位稍高於「活」評，然《采菽堂》全書論「水」，簡單之「活」評卻較「生動」為多，或已暗示陳氏對「水」雖有所留意，卻僅屬美評之普通表現。

另一方面，儘管詩歌對水之描述甚多，不過在陳氏眼中，水時常只是做為背景環境之一環，而多與光、影、風等虛物一起出現，例如評曹丕〈於玄武陂作〉「水光泛濫，與風澹蕩，佳處全在生動」（147）、論「景移林改色，風去水餘波」為「活」（劉孝綽〈陪徐僕射晚宴〉864）、「夕陽含水氣，反景照河堤。濕花飛未遠，陰雲斂向低」此四句「生動有神」（庾信〈同顏大夫初晴〉1112）……等俱可明確窺得。若再細觀這些一同出現的虛物，水似乎又是其中重要性較薄弱者，例如「水光泛濫，與風澹蕩」，重心當在風、光；上列庾信詩較突顯者似為光、影。換言之，水被視為獨立物色的情況，較光、影甚至風等虛物更為少見。⁵¹

值得進一步追問的是，既然水、光、影、風俱為構成虛景的成分，陳祚明對此之品評又是虛物中數量最夥者，何以他對水獨立物色之關照不如光、影甚至風多？此應與水較具固定意象脫離不了關係。在《采菽堂》選錄卻未針對水做評的詩作中，水時常表現出「行路難」或「潤澤萬物」之意，⁵²由於意象過於固定，沒有太多延展性，甚至詩中已明白指出寓意，故陳祚明對此通常略而不注；至於其他蘊含比興意味的水意象，陳氏之評則多集中在梁代以前，例如「後之擬者，以水流去而石留不動比臣節」（漢鼓吹曲辭〈石流〉19）、「瀉水置平地，各自東西南北流」「起句突兀，興意高古」（鮑照〈擬行路難〉577）、「生猶懸水溜，死若波瀾停」「水流瀾停，引喻慨切」（孔欣〈置酒高樓上〉1403）……等評皆是，詩中之「水」多非眼前實際所見，而有高度象徵性。

⁵¹ 光、影之評下文將另做闡說，此處僅就光、影之評的觀察結果與「水」評相較。

⁵² 例如「大海蕩蕩水所歸，高賢愉愉民所懷」（唐山夫人〈安世房中歌〉）、「習習晨風動，澍雨潤禾苗。我后恤時務，我民以優饒」（漢歌辭〈吳資歌〉）、「水深橋梁絕，中路正徘徊」（曹操〈苦寒行〉）、「伊洛廣且深，欲濟川無梁」（曹植〈贈白馬王彪〉）……等可參。

這類評注乍看之下於內涵上未有共同之偏向，不過在個別詩作之「水」皆有較明確比興意涵的局限下，自然影響詩評家發揮的可能性，壓縮了水被視為獨立物色的空間。

發展至梁代，陳之評註重心顯然有較大的改變，也就是更多留意到「水」這個物色之美感，例如讚「山流細沫擁浮花」句「大佳，致」（沈君攸〈羽觴飛上苑〉913-914）、認為「瀨汨背吳潮，潺湲橫楚瀨」「虛字生動」（沈約〈餞謝文學離夜〉1424）、「『畫水（即生苔）』句雋巧」（庾肩吾〈過建章故臺〉811）、「『水』光（懸蕩壁，山翠下添流）二句，景物駘蕩。琢句如此，豈可少之」（庾肩吾〈奉和春夜應令〉812）……等，雖不完全是針對水本身做評，但可窺見「水」於此受陳氏較多之矚目，而表現出對「與水相關之詩句如何琢鍊」的關懷。不過通觀梁代以降陳祚明對水關注之面向，有集中留意水紋、⁵³ 水影⁵⁴ 的趨勢，這意味著陳氏在談論眼前所見水之形象時，較光、影之評還是相對穩固的，甚至比梁代之「風」評少變化；且對「水影」的關注重心恐怕更在「影」而非「水」。若專就詩歌本身而言，像是「水際含天色，虹光入浪浮」（蕭繹〈赴荊州泊三江口〉715）、「淵水結清深」（沈約〈梁甫吟〉723）、「兩溪共一瀉，水潔望如空」（沈約〈被褐守山東〉751）……等詩句，可見水恢弘、幽深、空潔等種種樣態，梁代對「水」的描繪亦有不少可觀處，不過陳氏卻略而不論。像這般詩歌與詩評的落差，可以看出詩評家本身的主觀意識，水雖是構成虛景之成分，但在陳氏眼中，或許因水長久以來穩固甚至偏向載道的意象⁵⁵ 影響深遠，即便梁詩對水

⁵³ 例如評「沙文浪中積，春陰江上來」「饒生致」（蕭綱〈侍遊新亭應令〉702）、劉苞「〈望夕雨〉有『竟水散圓文』句，亦佳」（879）、論「花落圓文出」為「活」（沈君攸〈賦得臨水〉913）、評「水紋恒獨轉」「生動」（庾信〈詠畫屏風詩〉1129）……等可參。

⁵⁴ 例如評「迴流影遙皐」「景秀」（王僧孺〈侍宴〉792）、「『水影（漾長橋）』句，眼前景，寫得生動」（何遜〈夕望江橋示蕭諮議楊建康江主簿〉833）、「雖憐水上影，復恐濕羅衣」「有致」（何遜〈照水聯句〉852）……等可參。

⁵⁵ 除了前文論及水潤澤萬物，遠自孔子「夫水，大遍與諸生而無為也，似德。其流也埤下，裾拘必循其理，似義」（《荀子 宥坐》），即可見水載道的傾向。

之描繪另闢蹊徑而值駐足，卻因既定印象致使陳未對此深入關注，因此「水」評的變化性相對較少，特殊性亦較單薄。⁵⁶

統而觀之，陳氏之「水」評雖隨朝代遞變，而有從關注「比興意象」到更重「眼前景致」的差異，然而不論哪個階段，「水」評多有較偏穩固的趨勢，致使水形象所呈現之靈動性較風、光、影（特別是後二者）薄弱。儘管陳之水評數量較風、光、影多，水評之特殊性卻較其他三者不足，可見品評數量並非判斷詩評家是否重視某物的唯一標準；至於詩評數量與重視度的落差，恐怕又與前述陳祚明寬容擇詩的態度有關。要之，同為虛物，陳祚明對水之關懷是相對淺薄的。

（三）光：虛致雋巧與賞玩之情

日本學者探討「風景」時曾提及「《文選》裏『景』字的用法，可知『景』大多為『光』或者『光亮』的意思」；⁵⁷而晉代以降之「『物色』是由『光』賦予的」，⁵⁸兩位學者不約而同地提及「光」於物色中之重要性。然而歷朝對唐前詩歌的品評，卻鮮少見到對光之留意，⁵⁹陳祚明對此多所評注，已透露他對物色敏銳的掌握以及暗含之獨到眼光。

以「活」、「生動」品評「光」在《采菽堂》中仍佔相當之比重，⁶⁰然而

⁵⁶ 「風」評在漢魏階段也有比體載道的傾向，何以陳氏的梁代「風」評未若「水」評單薄？當與風、水本身性質相異有關。同為虛物，「風」更具迴環縈繞、觸動全身身體感知的作用，而「水」則相對偏實，與人身體感知的互動不如「風」可縈繞全身；且「風」又較多符應陳祚明對「虛」的看法，致使風、水之評在梁代展現出豐富、單薄之別。

⁵⁷ （日）小川環樹著，周先民譯：〈「風景」在中國文學裏的語義嬗變〉，《風與雲——中國詩文論集》（北京：中華書局，2005年），頁28。

⁵⁸ 張靜：〈「物色」：一個彰顯中國抒情傳統發展的理論概念〉，頁53。

⁵⁹ 據筆者所見，似僅有與陳祚明時代相近的吳淇《六朝選詩定論》曾對「光」做出較多論述，不過若就「光」評之數量而言，則以陳氏為多。

⁶⁰ 例如評「丹葩曜陽林」之「『曜』字，活」（左思〈招隱〉347）、「『孤光（獨徘徊，空煙視昇滅）』二句超迥，殊有生動之致」（鮑照〈發後渚〉591）、「風光蕊上輕，日色花中亂」為「生動」（何遜〈酬范記室雲〉832）……等可參。餘另見本點正文之援引。

與前述風、水之評最大不同點在於：陳氏對「光」另有更多重面向之留意，光評內涵顯得更為豐厚，這意味著在陳氏眼中，他對「光」之看重當更勝風、水。

首先，從「視某物為獨立物色的時間點」而言，風、水在陳評中需遲至梁代才有相對鮮明的表現，然而「光」從南朝宋起，便得陳氏多方之留意，其中著墨最多的詩人為謝靈運。陳氏評大謝之作明言「每寫山川林壑，必取氣色聲光，是寫神之法」（〈晚出西射堂〉526-527），可見能掌握物色之「神」，是陳祚明認為大謝詩所以佳者，其中值得留意的，乃是詩作之「神」的內涵，陳氏逕言為「氣色⁶¹聲光」，此皆虛幻、變化多端而難以掌握者，專就「光」而言，其變動的特質誠有助於增添山林等相對靜態景觀之靈動性，詩人若能駕馭得當，確實可增長詩作之光彩。同樣針對「光」作探討，陳祚明有下列幾筆精彩之述評：

出谷日尚早，入舟陽已微。林壑斂暝色，雲霞收夕霏。（〈石壁精舍還湖中作〉）

「出谷」以下，寫景生動。「暝色」、「夕霏」，既會虛景……公筆端無一語實，無一語滯。（538）

石淺水潺湲，日落山照曜。（〈七里瀨〉）

「潺湲」與「淺」字，有情；「照曜」跟「落」字，⁶²愈遠。聲光並活。此即虛字寫景之上法……苟出述懷，縱欲飾情，而真旨必顯……「石淺」數語，景中見情。（526）

澹澌結寒姿，團欒潤霜質……眷西謂初月，顧東疑落日。踐夕奄昏曙，蔽翳皆周悉。（〈登永嘉綠嶂山詩〉）

「澹澌」寫水、寫光。「團欒」寫竹、寫勢，皆虛景也……「眷西」四句，因極意摹，令窈冥。蓋陰隱蒼深中，遽入忘返，幾於不知旦暮。

⁶¹ 此處「色」非指實物，應做「神態」解。

⁶² 原標點「『照曜』、『根落』字」有誤。

峭蒨沉黝之字，陽光熹微，左眺右瞻，疑誤日月。至於昏曙，久經蔽翳，歷覽屢費尋涉之勞，徒訝馳景之速，故曰「奄」……山遊至此，一往情深，誰能爾爾？千古好遊，無如康樂。（531）

猿鳴誠知曙，谷幽光未顯。巖下雲方合，花上露猶泫。（〈從斤竹澗越嶺溪行〉）

夫勝景以清幽為最，佳致以獨賞為遙。清幽取其初，獨賞愛其靜。始曉宇開，群動未作，晨星猶在，曙色漸來……況有谷有巖，拂雲披露，嗽猿聲裏，香氣花中，孤高幽尋，惟有一我，樂也奈何……幽人情深相尋，寓目必細……游乎動靜之間，審乎往來之介。康樂寫景必寫虛，得斯旨也。（540-541）

《采菽堂》中關於「虛」（含虛字、虛境、虛物）之探討，殆以謝靈運詩評出現頻率最高，「虛」者如前所言，是陳祚明評詩頗為看重的要素之一，大謝詩所以得陳氏青睞，與其「虛」之表現妥切脫離不了關係。而論及大謝詩中「虛」評的對象，「光」佔有相當之比重，可見光是組成虛景之重要成分，光雖可目測，卻不具可觸之實體，予人難以掌握之感，卻也因此特性，而使原本偏向靜態的物色因光於其間之明暗變化而靈動起來，「無一語滯」且「活」，全詩之生命力正是由此呈現。

透過上列三、四筆資料，還可看出陳氏對光線變化觀察入微，評〈登永嘉綠嶂山詩〉先是著重說明四周環境如何「陰隱蒼深」，導致詩人對光源之誤判，並將詩人如何由光線所引發乍驚之時間感（「奄」）呈現出來；最後一首則是透過光線由微至顯的漸次變化，烘托詩人清幽獨賞之雅興。很有意思的是，上列援引的四筆資料，陳評「光」有其特殊的時間限定，也就是日暮或欲曙，此乃天色快速變換的時間點，該時間點之「光」可謂更形虛幻而難以掌握，然而謝靈運卻能對這般光之變化有精細的描繪，此當為陳大美謝詩「寓目細」的原因之一。

隨著「光」評而來，陳氏也藉此展現他對「情」的看法。大謝詩普遍被

認為以巧構形似取勝，特別是描繪自然景觀處，詩作甚至得「酷不入情」⁶³之評。然而這樣的看法在明末清初已有詩評家提出異議，陳祚明即是其一。⁶⁴上列援引資料中，陳祚明在指出虛景的同時，尚不斷提及「苟出述懷，縱欲飾情，而真旨必顯」、「一往情深」、「情深相尋，寓目必細」，透過陳氏的「光」評，可以見到虛物流宕、化靜為動以及陳評觀察細膩等特質；就詩歌創作而言，此「靜」物中的「動」感表現，正是詩人對物色抱持情感之反映，因為有情，故能於一片靜止之物中見其靈動的一面，特別是對光線持續一段時間的敏銳觀察，光線如何變化誠隱隱牽動詩人幽微之情思，凡此種種，俱為情「深」之表現，而做為虛物之「光」，正是透顯謝詩多情之重要而具代表性的載體之一。陳氏對「光」的細膩揭示，確實可見謝詩深情的一面；亦於此賞玩之情的提點中，再次窺得陳祚明泛情化傾向。

如果從歷朝對謝靈運詩的評價觀之，會發現大謝最初雖得《詩品》置於上品，其後評價卻有下滑的趨勢；⁶⁵ 陳祚明的高評價雖與鍾嶸相仿，然二人關照重心顯然不同。如果說鍾嶸更重視大謝詩巧構形似之妙，那麼陳祚明則是從虛字、虛物寫景之「上法」、「一往情深」來看謝詩之成就，其中他對「光」的闡述無非是「情」的具體展現。陳評可謂較鍾嶸更上一層，除了深化「形似」（即「光」評處）之說，對虛物有明顯的聚焦；更使我們能重新省思大謝詩中之情。

南朝宋以降之光評，另有「切／儼然」、「致」值得特別留意。與「切／儼然」相關者可以評「曉星正寥落，晨光復潏潏。猶沾餘露團，稍見朝霞上」

⁶³ 南朝梁·蕭子顯：《南齊書 列傳第三十三》（合肥：黃山書社，2008年，清乾隆武英殿刻本），卷52，頁372。

⁶⁴ 與陳祚明時代相近的吳淇也有類似看法。吳總論大謝詩言其「才大心細，襟闊情深」即可為證。語見氏著：《六朝選詩定論》，頁348。

⁶⁵ 例如「陶彭澤之牆數仞，謝、庾未能窺者，何哉？蓋二子有意於俗人讚毀其工拙，淵明直寄焉」（黃庭堅《山谷外集 論詩》）、「康樂堆積佳句，務求奇俊幽秀之語以驚人，而不知其不可驚人」（賀貽孫《詩筏》）……等論可參。

為「景色儼然」（謝朓〈京路夜發〉651）、「『帶天澄迴碧，映日動浮光』，豈不工切於『乾坤日夜浮』」（陰鏗〈渡青草湖〉952）……等為代表，「虛字須切」在本文第二節已做過詳細討論，同樣地，「虛」物因難以掌握，故需透過文字精「切」描繪，避免浮泛之虞。值得注意的是，何以「光」會較其他虛物出現更多「切」或「儼然」之評？陳祚明即明言「寫光寫聲，已是大難。今光則馳也，聲則驟也，而寫之儼然。豈人力可至乎」（謝靈運〈石門新營所住四面高山迴溪石瀨茂林修竹〉539），復由上列引文之「極難入詩」亦可窺得類似觀點，可見在陳氏眼中，越是難以掌握之物色則越需求「切」，否則便失去描摹該物色之意圖，而「光」正是虛物中極難把握者；這也反襯出詩人對此若有精細之刻畫，其筆力之傑出更是殆無疑議。是以「光」評中會有較多「切」論，正可見陳對「光」更需精細書寫有深切的體認，並可窺得詩歌中的「光」若有佳美表現，他所給予之盛讚更是勝過其他虛物。

陳評另有未出現「切／儼然」等字眼，卻同樣著意於此之品評，例如評「西華不可留，東光促奔箭」「用『西華』、『東光』，更雋巧」（沈約〈奉賀竟陵王郡縣名〉737），展現光之變化；言「方暉竟戶入，圓影隙中來」「故作拙，然自極寫」（沈約〈應王中丞思遠詠月〉738），呈現光也有形狀之別；評「的的與沙靜，灩灩逐波輕」「確是新月與滿月不同。古人體物之妙如此」（何遜〈望新月示同羈〉849），注意到光源之不同；「釵影近燈長」「釵影以近燈而長，語更佳」（劉綬〈寒閨〉890），則是留意到光影遠近的問題。陳氏的諸多「光」評可謂呈現「光」之多重樣貌；其中更可見陳美嘆詩人體物之深妙，更何況此乃不易描摹之物色。陳突顯南朝詩作之價值，有相當比重即是建構在這類難以駕馭之虛物色上，如此品評趨向的重要意義在於：較劉勰所建立的普遍物色論更上一層，在對虛物色聚焦留意之際，更深入而精緻地反映南朝詩作細膩的特質。

至於「致」，則是陳氏「光」評中需特別留意者。試以下列評語為代表：

茹谿發春水，阡山起朝日。蘭色望已同，萍際轉如一。（謝朓〈春思〉）

水光日色，流動衍漾，致，甚佳。（657）

柳花塵里暗，槐色露中光。（陳後主〈洛陽道〉）

「暗」字、「光」字，俱有生致。（943）

蓮披香稍上，月明光正來。（祖孫登〈宮殿名登高臺詩〉）

「披香」、「明光」，綴入有致。（1444）

著人疑不熱，集草訝無煙。到來燈下暗，翻往雨中然。（梁元帝〈詠螢火〉）

稍有致。「燈下」不宜，「暗雨中」不宜。然螢火翻如此，故曰有致。（718）

「致」者前已論及，乃陳氏頗為看重且評價很高的詩評字眼，正因「光色掩映」（謝靈運〈從遊京口北固應詔〉524）表現出搖曳生姿、留有餘味之態屢屢見「致」，故得陳之盛讚。此處可特別留意的是最後一筆資料，或因梁元帝詠螢過於刻意，因此被陳氏認為只是「稍」有致，且被他兩曰「不宜」，足見對該詩之貶意。然陳祚明最終仍以「然」帶出轉折並予「有致」之美評，可見即使該詩有瑕疵，陳氏仍無法捨棄其「有致」之處，他對「致」之看重於此亦可窺見一斑。

陳祚明之「光」評時見「致」者，若與前述風、水雖亦有「致」評，但更多生動、活評相較，可以看出在陳氏眼中，儘管同為虛物，「光」恐怕是更能呈現餘韻、更能表現閑雅意味者，殆因「光」作為陳所認為寫神之法之要素，若能表現得當，當更能塑造全詩意境。其情雖非關乎家國、生命志向，然閑雅賞玩之情，不也是尋常生活得以舒緩、悠遊所不可或缺者？

梁代以降之「光」評，另有「雋」與「景中見情」兩面向受陳氏較多注目。關於前者，前此評沈約〈奉賀竟陵王郡縣名〉為「雋巧」可與下列諸評合觀：

「孤光巖下晁」及「故鄉相思者」四句，又極雋，不異魏、晉。（王僧孺〈中川長望〉793）

側光全照局，迴花半隱身。（劉孝綽〈賦得照棋燭詩刻五分成〉）

「側光」二句，雋。（869）

月小看針暗，雲開見縷明。（陳後主〈七夕宴玄圃各賦五韻〉）

「月小」二句雋。（947）

觸石朝雲起，從星夜月離。（陰鏗〈閑居對雨〉）

「觸石」二句雅。對句押離字，尤雋。典雅語更以新雋為佳。（953）

關山隴月春雪冰，誰見人啼花照戶？（江總〈雜曲〉）

末二句雋，以倒押「花照戶」三字，佳。（986）

所謂雋者，具備搖曳中保有一定力道、新巧而不尖銳等特質。⁶⁶ 在上列品評中，陳氏恐怕更側重突顯詩句新巧奇特處，這從「典雅語更以新雋為佳」即可窺得。具體觀之，陳或者著意光線遍布之範圍；或者注意到像「針」這般細微之物下光線明暗之別；或者留意星、月兩個不同光源離散之樣貌；或者本是月光穿透門（窗）戶，陳卻指出以花照戶、突破普遍認知之新奇處，由其評更可見光線照射的廣袤性（人、花、戶俱籠罩於月光之中）。上述詩作之「光」在新奇之餘，復能不顯尖銳、不走偏鋒，故得陳氏佳評。

這麼看來，「雋」與前述「工切、巧」等評頗有類似之處，也就是在鍊字、鍊意上俱費了一番苦功，而使詩作予人耳目一新之感。然而陳氏品評畢竟使用不同字眼，兩組評論術語理當有所差異：如果說「工切、巧」較偏向形式技巧，那麼「雋」應是在這之上又帶有搖曳生姿的樣貌，而較「致」更多點陽剛的意味。

那麼陳祚明對於「光」喜以「雋」、「致」美之之趨向，呈現的意義為何？一般多認為南朝詩作善於爭一字之巧，而有表面、缺乏深度之虞，這確實是該階段詩歌遭人微言處，特別是越偏南朝後期，此狀況愈發嚴重。陳氏則是在充分認知梁陳詩作之弊（「捨意問辭，因辭覓態」（蕭綱詩總論 695））的同時，復能「就梁、陳以論梁、陳」，若「隻辭聳聽，逸韻動心，思入微茫，巧窮變態，色聯五采、味侈八珍」，而能「辭態俱優」（蕭綱詩總論 696），那麼自可選而錄之。

⁶⁶ 鄭婷婷：〈陳祚明之情辭觀及其蕭綱詩評〉，頁 202-203。

在如此背景下復觀陳評，「工切、巧」與「雋」除了合於南朝精雕細琢的表現；另一方面，透過「雋」評與前述之「致」評，《采菽堂》更呈現出即使已到了南朝尾聲，物色之作不光只有形式之雕琢，仍有不少帶有餘味之作，其中不乏幽微細致之情，唐詩受南朝詩作之潤澤，理應在形式外，還包含這類情韻層面才是。⁶⁷

最後景中見情，可參如下述評：

北斗闌干去，夜夜心獨傷。月輝橫射枕，燈光半隱床。（蕭綱〈夜夜曲〉）
光中有怨。（700）

露濕寒塘草，月映清淮流。（何遜〈與胡興安夜別〉）
景中有情。（847-848）

當曙與未曙，百鳥啼窗前。（包明月〈前溪歌〉）
起二句，景中情盡。（917）

專就景的部分而言，陳氏雖非直接針對光線做評，但「光」確實於其中扮演醞釀整體氛圍之重要角色，特別是在昏暗復顯光亮此明暗不定的樣態下，更能加深情感之迴旋。這類品評雖多偏簡要，卻提醒讀者留意景語中情感的部分，特別是一般認為南朝（尤其是梁陳）因宮體盛行、物化描繪等種種因素之影響，

⁶⁷ 「雋」為陳氏「光」評中較常出現的字眼，何以未在前一節與致、生動、活合併討論？殆因《采菽堂》論及虛字、虛境時，涉及「雋」者僅「元帝擬漢〈橫吹〉諸篇，非不雕琢雋句，而驅使虛字不確，往往少情」（蕭綱〈驄馬驅〉714）一筆資料，此乃詩評本身之限制。此外，《采菽堂》雋（儔）評與虛物相關者僅35筆（全書124筆），對照註30，較虛物於生動、活、致評中的比例都低（28%），加以「雋」多集中在「光」評中（16筆），「雋」之「風」、「水」、「影」評各僅8、9、2筆，慮及普遍性不足，故僅於「光」評中對「雋」有較多探討。（「致」雖有多見於「光」評之趨勢，然於風、水、影等虛物中亦時能見到「致」評的影子，只是在風、水、影中「致」較生動、活評為少；更何況「致」之展現常建構於「生動」、「活」之上，而「生動」、「活」又普遍見於虛物色之品評中，相對而言，「雋」則未普遍出現在陳氏虛物之評中）。

而多視該階段之情無足可觀，然而若站在詩人創作之立場，是否多重景而略情？或可以詩作常被認為有乏情之嫌的蕭綱為代表，其言「至如春庭落景，轉蕙成風，秋雨旦晴，檐梧初下，浮雲生野，明日入樓……是以沈吟短翰，補綴庸音，寓目寫心，因事而作」，⁶⁸即可見蕭綱主張物色描繪的最終目的在於抒發情感，儘管詩人之理論與實際書寫也許在讀者看來有所落差，情感表現或許格局不高，甚至有部分僅局限於小情小愛，然而不可否認的是，詩中畢竟含情，上列援引之例亦可見景中之情，更何況第三例游子之情乃抒情傳統常見之表現。陳氏這類品評可謂提醒讀者，對梁陳詩作不當只留意巧構形似處，更該慮及情感表現的層面；而他對「情」的寬泛性理解，應更近於梁陳詩人之認知。

《采菽堂》中與「光」相關之評注涉及日光者 75 次，與月光相關者則多達 125 次。若聚焦於本點所援引之陳氏詩評，也就是「光」評中較具代表性者，與月光相關的品評亦較日光大，而涉及日暮或欲曙等光線變化明顯之時間點者，也占了一定比例。若與蕭馳「將『感物』詩與山水或風景詩作比較，最根本之不同在前者往往是夜歌或黃昏之歌，而後者則多是白日之歌」⁶⁹相比照，這些作品多屬蕭所謂的山水或風景詩，而蕭馳提及此「多是白日之歌」的歸結如果正確，那麼將更能彰顯陳評之特殊性，亦即夜晚是以黑暗為基底，光隨時可能隱沒其中，而日暮或欲曙則是光線變換迅速，因此更能顯現光難以掌握之特質，較之白日能輕易看清外界環境，陳祚明對夜晚、日暮或欲曙等極難掌握「光」之時間點有較多述評，可謂將巧構形似中所運用到的視覺感官推衍至極致，並充分揭示詩人們體物細膩的一面，而可見精細刻畫者反而不「多是白日之歌」。另一方面，陳視該類詩作亦非只是單純物色詩，仍有「感物」意味存在其中，只是此「感」非以傳統情志為主，轉而有相當比重帶有賞玩之情味。

光之探討最後可以沈約〈泛永康江〉之評作結：

⁶⁸ 〈答張纘謝朓集書〉，收於郁沅、張明高編選：《魏晉南北朝文論選》（北京：人民文學出版社，1999 年），頁 353。

⁶⁹ 蕭馳：《玄智與詩興》，頁 74。

詠景，詠光與色，神遇空際，目接實睹。言傳畢形，捕虛得踪，繪微極微。徑庭浮調，霄壤滯筆。（740）

該評雖是針對〈泛永康江〉而發，亦可視為是陳祚明對光色的普遍性看法。如果說「色」、⁷⁰「形」為「實」，那麼「光」自屬「虛」。就光者而言，在「捕虛」之際，尚得「繪微極微」，一旦掌握失當，便易成浮調；而也只有此「虛」景之襯托，方始實物不落入「滯筆」。陳祚明對南朝宋以後與「光」相關的諸多品評，誠可窺得南朝詩人在物色上是如何鍛鍊，既然連「光」如此虛物都能有佳美之表現，其他實體物色自不待言。陳氏可謂充分展現南朝詩作細緻而可取處。

陳氏於此評中明言「光」與「景」緊密的關係，可見在他眼中虛光於「景」中之重要性，此乃其評風、水時所未見者，當可由此推論在這類偏虛的物色中，陳祚明有更看重光的趨向。何以如此？首先，「『色』……是在某個特定時刻，由於『光』的作用而顯露在詩人視線中的景象」，⁷¹「光」乃見到外界景物之必要條件，是彰顯他物所不可或缺者；其次，從「詠景，詠光與色」亦可看出陳認為「光」乃摹景時受注意的基本對象，以上兩點皆可窺見「光」普遍存在之特色，此乃陳注時常見到「光」評之重要背景。另一方面，「光」也是陳氏認為最能體現虛物於詩中之重要性者，從「詠景，詠光與色」即可看出陳認為「光」乃「景」中頗為普及之虛物，因其普及，故能與實物有更多互動的機會，如此一來，其增添「色」（實物）之靈動性、表現虛實物相互交融的普遍性大幅提高，自能較廣袤地呈現虛物之重要性；此外，「致」、「雋」這類在《采菽堂》中擁有高評價的美學術語又常見於「光」評中，則可推知「虛光」當是《采菽堂》認可之虛物色書寫中，較常見描繪得當之樣貌而表現出較高藝術成就者。最後，從本點「光」評的探討可以發現，在陳氏眼中，佳作之「光」

⁷⁰ 從該評下文虛實相對的內容推斷，此處之「色」當指實體之自然景觀，與註 61 之「色」不同。

⁷¹ 張靜：〈「物色」：一個彰顯中國抒情傳統發展的理論概念〉，頁 54。

常能於精細的描摹中帶出詩人幽微之情懷，合於陳「詩之大旨，惟情與辭」（凡例1）情辭搭配的核心思維。凡此種種，皆是「光」較其他虛物更受陳重視的理由。

（四）影：附屬物之作用與尖、壯

較之風、水、光，陳祚明對「影」作評的次數在南朝梁以前甚為少見，此與「影」為實體景物之附屬、無法獨立存在有關。不過饒具興味的是，從南朝梁起，陳祚明對「影」卻有多方觀照，特別是表現出「影」對實物具備哪些效用及其浮動性；此外，在生動、活這類陳氏對虛物的普遍性評注外，其「影」評又展現出哪些較具個性化的面向？茲詳述如下。

首先，影子與其附屬之實物主體間的互動常為陳氏所留意，他常藉評注突顯影子於詩中之地位或效用：

孤飛本欲去，得影更淹流。（蕭綱〈詠單鳧〉）

「得影」，且留懷雙意，切。（711）

向月光還盡，臨池影更雙。（紀少瑜〈月中飛螢〉）

末一句佳。（905）

「帶日交簾影」，語生動。（蕭繹〈詠陽雲樓檐柳〉1419）

從風回綺袖，映日轉花鈿。同情依促柱，共影赴危弦。（王暕〈詠舞〉）

寫舞甚活。末句不寫形，寫影，更佳。（857）

檣風吹影落，纜錦雜花浮。（張正見〈賦得雪映夜舟〉）

工偶，使雪與舟關合。（983）

日常生活中影子乃主體之附屬，通常不會受到太多留意。梁代詩作對此有諸多描繪為前朝所無，已展現詩人們異於前朝的眼光；那麼陳氏又是如何於影評中展現其獨到之目光？首先是多次指出影子的書寫有增添詩作生動、活的可能性，具體而言，先是留意到詩作對影子附屬地位的提升，展現出與主體較為對

等的互動，前二例即為明證。本是單覺、孤螢，卻因有影相隨，而產生留戀或閒玩之情；實體物亦因影之相伴而更顯靈動多姿。

陳氏突顯詩歌靈活的另一模式，則是指出影子具備烘托實體物的作用，可參後三筆資料。蕭繹詩本是詠柳，然詩中所提之影非但不是柳枝之影，尚且又隔了一層，乃是與柳條交錯之簾影，如此一來，影子並非只是表現出與其附屬實物間之關連，尚拓展至另一實物，簾、柳（實）能於影子（虛）的晃蕩中更顯姿態，陳評之「生動」當蘊含這層意味。而陳評王暕〈詠舞〉，其中「形」為「實」，「影」相對屬「虛」，詩歌最後以虛影收束，不直接言舞而舞形自見，並有增添舞形飄渺、餘韻之意，故云「更佳」。至於評張正見詩雖非完全針對影子作注，卻可見影於其中之重要性。相對於舟、雪，風、影、浮水顯得虛盪許多，後面這組物象因其「虛」之性質，反而更能在細微、維肖的描繪中，巧妙連結舟、雪，所謂「賦得」雪映夜舟，不見得要直賦該物，更重要的恐怕是整體氛圍之表現，正因有風、影等飄盪之物流動其中，方得使這類賦物之作展現融洽靈活的一面。透過以上析論可以窺見，陳評恰切點出影子附屬地位之提高及其效用，展現出對影子有較多獨立的關照。

影子除了作為實體之附屬而常與實物一起出現，尚可見陳祚明對於影與光、風、水結合似有特殊偏愛，諸如評「風來慢影轉」為「生動」（蕭統〈玄圃講〉694）、美「絲條轉暮光，影落暮陰長」「寫日影籠蔥，大佳」（蕭綱〈戲作謝惠連體十三韻〉708）、讚「『水影（漾長橋）』句，眼前景，寫得生動」（何遜〈夕望江橋示蕭諮議楊建康江主簿〉833）、美「渡雲光忽駛，中天影更遲」為「景活」（王褒〈詠月贈人〉1079）……等皆可為證。整體而言，生動、活仍是陳氏對「影」常見的品評。此外尚值留意的是：影子因無法獨立存在，形狀大小、清晰度等會隨附著物的樣態而有所變化。影子本身已具備相當之浮動性，再加上風、水、光同樣具備變動不居的特點，在雙重浮動的堆疊下，誠更顯詩作飄盪的樣貌。這再次可見梁朝詩人對物之觀察與描繪頗為精細，而欲貼切展現雙（多）重虛物，在掌握度上是更顯艱難的，陳氏卻特別留意於此，再次可見他確實有更費

心於虛幻變動之物的傾向。

綜觀《采菽堂》之「影」評，另有「縹蕭、壯」、「生、尖」兩組與風、水、光等虛物之評特別不同，而有拈出討論之必要。先觀前者：

「落花還就影」句縹蕭，不忍割。（蕭綱〈納涼〉1416）

旗交無復影，角憤有餘聲。（張正見〈戰城南〉）

「旗交」二句沉壯。（974）

屬與松風動，時將薜影垂。（劉刪〈賦松上輕蘿〉）

「風動」、「影垂」，語頗縹蕭。（1005）

「城影入黃河」句生動且壯。（庾信〈擬詠懷〉1102）

影之意象因飄盪搖曳之故，一般多予人柔弱之感。然在上列述評中，卻展現出稍顯陽剛之一面，二、四例自不待言，一、三例的落花與詩題「賦輕蘿」，乍看予人纖柔之感，陳祚明卻逕評此為縹蕭，飛揚飄逸之論呈現出詩中偏柔之物略顯陽剛的氣息，這就使我們對影子的觀感不再局限於單純陰柔的一面；陳評另有「『飛禽接旆影，度日轉鉞光』句，亦頗生動」（陳後主〈七夕宴玄圃各賦五韻〉947），亦可見他對雄壯之影的留意。上列諸例除了庾信詩成於北朝，餘皆為梁陳之作，這類品評正好提供讀者反思的空間，亦即梁陳詩在普遍予人柔靡的印象外，仍不乏有略顯剛健之一面，這除了更全面呈現梁陳詩之樣貌；對該階段詩作之評價，或因此有重新評估的可能。

至於生、尖之評：

池北樹如浮，竹外山猶影。（謝朓〈新治北窗和何從事〉）

「竹外」句太尖。（661）

抽翠爭連影，飛綿亂上空。（祖孫登〈詠柳〉）

稍能生新。（1004）

遙望芙蓉影，只言水底然。（庾信〈詠畫屏風詩〉）

結太尖。（1129）

流搖妝影壞，釵落鬢花空。（蕭綱《同庾肩吾四詠·照流看落釵》）

三句（案：上列引文第一句）生甚，然頗警。（1416）

將生、尖兩概念放在一起談，是因二者之內涵頗有相似處，皆有創新、不落俗套的意味，而近於陳祚明所謂之「作意」，不過「尖」者則更顯極端。陳氏對影之「生」、「尖」表現顯然有所微詞，或云生新略有不足（故云「稍」），或者認為詩作生、尖表現太過。如此品評透露的訊息有三：其一，陳氏選詩標準確實比較寬鬆，只要詩作有可取處即易入選，因此辨別《采菽堂》詩評用語之高低實屬必要，如此方能精確掌握陳氏的看法。其二，「太尖」、「生甚」將使詩作生動性受到折扣（因有過分造作之虞），也易因此缺乏餘韻玩味的空間，可見陳氏對於詩歌表現是以折衷、中庸為要旨，儘管認可創新，卻不欲其走極端，陳另言詩歌當「雋而不尖」（695）、「詩誠尖」（796），品評思維正與此處相應。最後，這般微詞較多出現於影而非風、水、光評，表示在虛物的描摹上，陳氏認為南朝詩人對「影」的掌握在適切度上是相對不足的。如此品評趨向可以看出「影」作為虛物色中相對後起而受陳氏關注者，或已反映出發展至南朝後期，詩人們過分求新而有所偏頗，陳在指出該階段詩作猶有可取處的同時，亦點明詩作之不足。

「影」乃本文論及之虛物中，陳評數量最少者，然而透過陳對其附屬地位之提升與效用的說明，以及壯、尖等品評的探討，確實可見陳氏「影」評個性化之一面，亦可因此更全面了解陳氏對虛物色之看法。

四、「虛」評之特殊性及其呈現之意義

如果站在歷史流脈發展的高度，陳祚明對物色類中「虛」的探討（含虛字、虛境、虛物）有何特殊處？若比對本文援引詩作之歷代詩評，幾乎未見由「虛」

的任何層面對諸作加以評注者。而就詩論中的虛實概念來談，「將虛實二義應用於詩境，當以皎然為鼻祖」，⁷²若與皎然的標誌性說法及其時代相近之論相較，當可見到陳評有何發展；其次，與陳祚明同時代的笪重光（1623-1692）《畫筌》，則有一段話語對虛實探討之對象頗具代表性且與陳評有若干疊合，茲援引如下：

偏對……詩曰：「春豫過靈沼，雲旗出鳳城。」此例多矣，雖天然語，今雖虛亦對實。（皎然語）⁷³

雙虛實對。詩曰：「故人雲雨散，空山來往疎。」（皎然語）⁷⁴

或曰：夫為文章詩賦，皆須屬對，不得令有跛眇者……風與空則無形而不見，山水則有蹤而可尋，以有形對無色，如此之例，名為眇。或云：景風心色等，可以對虛，亦可以對實。（崔融語）⁷⁵

夫境象不一，虛實難明。有可觀而不可取，景也；可聞而不可見，風也；雖繫乎我形，而妙用無體，心也；義貫眾象，而無定質，色也。凡此等，可以對虛，亦可以對實。（皎然語）⁷⁶

山之厚處即深處，水之靜時即動時。林間陰影無處營心，山外清光何從著筆？空本難圖，實景清而空景現；神無可繪，真境逼而神境生。⁷⁷《文鏡祕府論》俱是於律詩對偶中提到如何虛實相對，因此第四筆資料中「境象」之「『境』」在此僅僅與對句中的景象有關……『境』是與『奇句』、『佳

⁷² 彭雅玲：〈皎然意境論的內涵與意義——從唯識學的觀點分析〉，《佛學研究中心學報》第6期（2001年7月），頁204。

⁷³ （日）遍照金剛撰，盧盛江校考：《文鏡祕府論彙校彙考》（北京：中華書局，2006年），東卷，頁795-796。

⁷⁴ 同前註，頁803。

⁷⁵ 同前註，頁816。

⁷⁶ 同前註，南卷，頁1414。

⁷⁷ 清·笪重光：《畫筌》，收於《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002年），第1066冊，頁192。

句』或『奇聯』、『佳聯』有關的、詩的局部問題而非全局問題」，⁷⁸可見在虛實景象探討中，相對於《采菽堂》尚涉及詩作之整體意境，《文鏡祕府論》的關注範圍是較有限的。此外，從一、二筆資料還可看出這裏所謂的虛實相對，乃是「雲旗」、「雲雨」⁷⁹等具體實象，與「春豫」（帝王春天出巡）、「來往」等抽象動作之虛實相對，若搭配三、四筆資料，則可見《文鏡祕府論》探討「虛」的對象包括動作和景風心色，而未特別偏向何者。

笄重光除了點明虛實物搭配的重要性，由上列援引的末四語看來，他的重心擺在「藉實物顯虛物」，此乃針對繪畫而言，空、神之光影必須藉由山、林一類的實體方得較好之彰顯。

若與《文鏡祕府論》、笄重光之論相較，陳祚明「虛」評與其相同處在於：俱留意到風光影等虛物，而陳氏對此誠有更多的聚焦，表現出更深入之關懷。至於陳與《文鏡祕府論》、笄論相異處，則在於陳氏對於「虛」之語言表現在全詩中的作用、效果有更多的留意；「以虛字寫境」（525）云云，亦可窺見較之於《文鏡祕府論》專注於律句對偶，陳氏的關注格局更為開闊。而比之於笄氏「藉實物顯虛物」之論，陳祚明則是更偏重闡發「虛」物這一端，並針對詩歌，具體說明虛字運用的重要性，此皆與笄論重心相異而更顯深刻處。

如果從陳氏重視情辭的核心思想觀之，「虛」評呈現的意義為何？可由編選《采菽堂》之緣由談起：

古今人之善為詩者，體格不同而同於情，辭不同而同於雅。予之此選，
會王李、鍾譚兩家之說，通其蔽而折衷焉。其所謂擇辭而歸雅者，大較
以言情為本。（凡例4）

配合「詩之大旨，惟情與辭」（凡例1），情辭搭配得當乃陳氏品評之核心關懷；而觀其所謂折衷王李、鍾譚兩家之說，王李（七子）所代表的，是偏重形式

⁷⁸ 蕭馳：《佛法與詩境》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012年），頁157。

⁷⁹ 「『雲雨』是具體的實象，與此相對『來往』為動作性的虛事」（《文鏡祕府論彙校彙考》，頁804），虛實乃相對而言。在本文脈絡中「雲雨」屬虛物色乃另一層面的問題，與此處論述並不矛盾。

（辭）之表現，鍾譚則側重抒發一己之情，因此折衷兩家，與陳祚明兼顧情辭的理念是一致的。結合本文所論，陳藉由對虛字、虛境、虛物的評註，多次揭示南朝詩歌巧構形似背後之情味，誠為兼顧情辭之具現。

折衷兩家的另一層意涵，應該有傳統（王李）與創新（鍾譚）兼顧之意，落實在具體詩評中，像光影這類頗得陳祚明留意之物色，一方面在選材、形象塑造上展現耳目一新之感，另一方面，諸如詩誠太尖、生甚……等評，又可看出陳氏標「新」卻不欲走極端之主張。因此「虛」評的另一層重要意義，在於恰當融涉新舊，這類品評可說是陳祚明中庸理念的具現。

透過本文之探析，尚可深化對陳氏情辭觀之理解。首先，就「情」的部分而言，可以看出陳氏對情之內涵有更大的含容。相對於西方詩歌之敘事傳統，中國詩歌有明顯的抒情特質，然抒情內涵卻隨著時間推移有所變化，先是致力於言志，其後緣情則成為歷代詩人綿延不絕的書寫重心。很有意思的是，當單一物色從整體環境氛圍中獨立，受到詩人甚至詩評家較多關懷時，緣情悲嘆的一面似也因此退位，而展現出較多閑雅、賞玩的情味。陳氏所謂之情，不見得要是高堂言志之作，亦非定要直抒胸臆者，若詩人能夠投入情感於書寫對象中，那麼萬物皆可帶情。如果說《楚辭》以來傷春悲秋的传统立足於較遼闊的層面，那麼像光、影等特別在南朝得陳祚明較多聚焦之物色，觀看眼光便顯得小巧許多，而展現出偏離主流抒情的另一番風味。或有學者主張漢魏六朝詩及唐詩，基本上是「悲哀」的，⁸⁰然而透過陳氏的品評，不僅見到六朝抒情表現不同於先秦兩漢之樣貌（言志），甚至更進一步，可對「緣情」內涵之悲喜有更深入的理解，亦即陳氏揭示出與「有感變動不居之物所帶來的焦慮感」相異之面向，⁸¹由傳統感物的重視時間推移、全身性知

⁸⁰（日）吉川幸次郎著，鄭清茂譯：《宋詩概說》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012年11月），頁26。

⁸¹ 根據江明玲的歸納，漢魏六朝詩人所感之物有變動不居的特質，詳參氏著：《六朝物色觀研究：從「感物」到「體物」的詩歌發展》（臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，簡宗梧先生指導，1990年），頁32。

覺，⁸² 轉向體物以空間、視覺感官為主，其中對虛物的闡發可謂極盡彰顯詩歌巧似之面向，陳氏著意點出詩作剎那直觀的書寫特點，透過評注充分突顯賞玩外物時美好的瞬間，將詩人對虛物變動不居的瞬間書寫一一拈出，而使讀者充分領略虛物色偏向視覺、空間化的特質，從而得以細細咀嚼其中之情味，此無非是陳氏於物色中「虛」評之重要貢獻。

至於「辭」的部分，像是「情見乎辭」（128）、「辭愈曲而情愈明」（244）……等論，以辭為情之載體的觀點是很明顯的。扣合本文，物色表現常涉及詞彙的琢鍊，特別是虛物色，與前文已多次提及陳氏「虛字需切」的要求有密切關連。在這一連串與字辭相關的品評中，可進一步思索之處在於：學界有一派聲勢頗為浩大地主張陳氏乃情辭兼重，⁸³ 然是否「情辭兼重而略微傾心於辭」才更貼近陳氏的想法？學者蔣寅即將陳祚明歸入浙派，認為浙派有「因襲格調派的觀念」⁸⁴ 之偏向，李金松亦認為陳乃「『辭』與『情』兼善」而「更尚『辭』」，⁸⁵ 就本文對《采菽堂》「虛」評統合觀察，陳氏確實有略傾於辭的趨勢，這從他品評時喜摘字摘句做評且善於分析詩歌之結構，即可明確窺得。像這般「微偏於辭」的結論，當較「情辭兼重」之說更為精準；就詩歌批評的脈絡而言，則可窺見陳祚明稍近於雲間、西泠派而微遠於虞山派之文學發展偏向，此亦反映出清代前期在調和明代格調、性靈紛爭之際，⁸⁶ 所顯露出重視藝術形式的走向。⁸⁷

⁸² 相關論述可參鄭毓瑜：《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生書局，1996年），頁146-148、蕭馳：《玄智與詩興》，頁64。

⁸³ 主張該說者可以朱自清、景獻力、陳可馨為代表。

⁸⁴ 蔣寅：《清代詩學史》（北京：中國社會科學出版社，2012年），頁491。

⁸⁵ 清·陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》，前言頁8。

⁸⁶ 張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），頁1。

⁸⁷ 鄔國平、王鎮遠：《清代文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1995年），頁8。前文論「虛」時曾提及虛「境」以及虛物對氛圍的營造，而這些多建立在字辭分析上，與本段之論不相矛盾。

五、結 語

《采菽堂》主張「寫景必寫虛」，「虛」包含虛字、由此延伸之虛境，並涉及虛物色。透過對虛字、虛境的探析，則可見陳氏欲藉此突顯詩歌活潑靈動之用心，其中更強調虛字需切而曲的重要性。延續虛字、虛境之探討，物色中常見「生動有致」之品評術語。如果說「活」為陳氏美評中的普通表現，「生動」則更進一層，於整體表現上更顯圓融，而「虛」、「致」則是陳氏盛美詩作之辭。在較好地掌握這些品評術語的定位之基礎上，進一步探討《采菽堂》主要之虛物色：風、水之評在梁代以前較顯傳統比興意味，陳評中「風」烘托悲情的一面至梁朝有弱化的趨勢，而多見閑雅逸趣，且常展現虛實物色融涉之評註傾向；「水」儘管為這些虛物中陳氏品評數量最夥者，梁代以降亦受陳氏較多獨立關照，但總體表現在他看來相對平穩少變，獨特性較顯單薄；光為眾虛物中最受陳氏賞愛者，此與「光」評最能呈現陳對虛物的看重、情辭兼顧之思維，並多顯「致」、「雋」等圓融美感的樣貌不無關連。光評尚頗能展現陳對賞玩之情的喜愛。「影」評遲至梁朝方受較多矚目，陳特別點出影子附屬地位之提高及其作用，並著意闡發「影」尖、壯的一面。

透過對《采菽堂》物色中「虛」評之觀察，誠更形深化我們對陳氏重虛主張、情辭觀暨詩評用語定位之理解。就詩評（論）史的脈絡而言，陳評較《文心雕龍》的普遍物色論、《詩品》的巧構形似說更進一層，在費心於空浮、難以掌握的虛物色的同時，促使我們更深刻體認南朝詩歌體物之精細與特殊性，陳將普遍物色、形似論特殊化的傾向是很明顯的；並表現出清初格調、性靈兼容之際，復看重文藝形式的詩學走向。此外，尚提供讀者重新省思唐前詩歌普遍觀感的可能（諸如大謝詩非寡情、南朝詩也有陽剛、韻味等面向），凡此種種，俱為陳於物色中與「虛」相關之評的價值與貢獻。

（責任校對：邱琬淳）

引用書目

一、傳統文獻

- 南朝宋·謝靈運著，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》，臺北：里仁書局，2004年。
- * 南朝梁·劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1998年。
- * 南朝梁·鍾嶸著，王叔岷箋證：《鍾嶸詩品箋證稿》，北京：中華書局，2007年。
- 南朝梁·蕭子顯：《南齊書》，合肥：黃山書社，2008年，清乾隆武英殿刻本。
- （日）遍照金剛撰，盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》，北京：中華書局，2006年。
- 清·吳淇著，汪俊、黃進德點校：《六朝選詩定論》，揚州：廣陵書社，2009年。
- * 清·陳祚明評選，李金松點校：《采菽堂古詩選》，上海：上海古籍出版社，2008年。
- 清·笥重光：《畫筌》，收於《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2002年，第1066冊。

二、近人論著

- 王 力主編：《王力古漢語字典》，北京：中華書局，2002年。
- 付佳奧：〈《采菽堂古詩選》「意」「致」結合的詩學體系〉，《閱江學刊》第3期（2018年5月）。
- 朱自清：《朱自清全集》，江蘇：江蘇教育出版社，1988年。
- 成復旺主編：《中國美學範疇辭典》，北京：中國人民大學出版社，1995年。
- 江明玲：《六朝物色觀研究：從「感物」到「體物」的詩歌發展》，臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，簡宗梧先生指導，1990年。

- 呂正惠：《抒情傳統與政治現實》，臺北：大安出版社，1989 年。
- 呂正惠、蔡英俊主編：《中國文學批評第一集》，臺北：臺灣學生書局，1992 年。
- 宋雪玲：《陳祚明《采菽堂古詩選》研究》，北京：社會科學文獻出版社，2016 年。
- 周祖譟編選：《隋唐五代文論選》，北京：人民文學出版社，1999 年。
- * 宗白華：《天光雲影》，北京：北京大學出版社，2005 年 1 月。
- 郁 沅、張明高編選：《魏晉南北朝文論選》，北京：人民文學出版社，1999 年。
- 俞 崑編著：《中國畫論類編》，臺北：河洛圖書出版社，1975 年。
- 胡大雷選注：《謝靈運、鮑照詩選》，北京：中華書局，2005 年。
- 施丹春：《陳祚明《采菽堂古詩選》批評思想與方法研究》，陝西：陝西師範大學碩士論文，2016 年。
- * 郭紹虞：《漢語語法修辭新探》，北京：商務印書館，1979 年。
- 陳可馨：《陳祚明《采菽堂古詩選》研究》，臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，廖棟樑先生指導，2014 年。
- 傅璿琮等編：《中國詩學大辭典》，浙江：浙江教育出版社，1999 年。
- 彭雅玲：〈皎然意境論的內涵與意義——從唯識學的觀點分析〉，《佛學研究中心學報》第 6 期（2001 年 7 月）。
- 黃彩勤：《陳祚明《采菽堂古詩選》六朝詩觀研究》，花蓮：國立東華大學中國語文學系博士論文，王文進先生指導，2018 年。
- 景獻力：〈陳祚明詩論的「泛情化」傾向〉，《福州大學學報（哲學社會科學版）》2007 年第 4 期。
- * 張 健：《清代詩學研究》，北京：北京大學出版社，1999 年。
- * 張 靜：〈「物色」：一個彰顯中國抒情傳統發展的理論概念〉，《臺大文哲哲學報》第 67 期（2007 年 11 月）。DOI:10.6258/bcla.2007.67.02
- 張 悅：〈千載之下，誰為知音？——論《古詩歸》《采菽堂古詩選》《古

- 詩評選》對陶詩的選評》，《河南大學學報》2017年第1期。
- 鄔國平、王鎮遠：《清代文學批評史》，上海：上海古籍出版社，1995年。
- 楊伯峻：《古漢語虛詞》，北京：中華書局，1981年。
- 蔣寅：〈一個有待於重新認識的批評家——陳祚明的先唐詩歌批評〉，《中國社會科學院研究生院學報》第3期（2011年5月）
- * 蔣寅：《清代詩學史》，北京：中國社會科學出版社，2012年。
- 鄭毓瑜：《六朝情境美學綜論》，臺北：臺灣學生書局，1996年。
- * 鄭婷尹：〈陳祚明之情辭觀及其蕭綱詩評〉，《國文學報》第57期（2015年6月）。DOI:10.6239/BOC.201506.07
- 蕭馳：《佛法與詩境》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012年。
- * 蕭馳：《玄智與詩興》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2011年。
- *（日）小川環樹著，周先民譯：《風與雲——中國詩文論集》，北京：中華書局，2005年。
- （日）小野澤精一編著，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》，上海：上海人民出版社，2014年。
- （日）吉川幸次郎著，鄭清茂譯：《宋詩概說》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012年。
- 中國全文期刊數據庫，網址：<https://www.cnki.net/>，檢索日期：2019年9月7日。
- 臺灣期刊論文索引系統，網址：<http://readopac.ncl.edu.tw/nclJournal/>，檢索日期：2019年9月7日。
- 臺灣博碩士論文知識加值系統，網址：<http://ndltd.ncl.edu.tw>，檢索日期：2019年9月7日。
- （說明：書目標示*號者已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Chen, Z.-M. (2008). *Caishu Tang gushi xuan* [The selections of ancient poems in Caishu Tang]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Press.
- Cheng, T.-Y. (2015). *Chen Zuoming zhi Qingci guan ji qi Xiao Gang shiping* [Chen, Zuo-ming's viewpoint of emotions and phrase structure, and his analysis of Xiao Gang's poetry]. *Bulletin of Chinese*, 57, 179-216.
- Guo, Sh.-Y. (1979). *Hanyu yufa xiuci xin tan* [A new exploration of Chinese grammar rhetoric]. Beijing: The Commercial Press.
- Jiang, Y. (2012). *Qingdai shixue shi* [History of poetics in the Qing dynasty]. Beijing: China Social Sciences Press.
- Wang, Sh.-M. (2007). *Zhong Rong Shipin jian zheng gao* [Commentary of Zhong Rong's *Shipin*]. Beijing: Chung-Hwa Book Company.
- Xiao, Ch. (2011). *Xuan zhi yu shi xing* [Metaphysics intelligence and poetic inspiration]. Taipei: Linking Publishing.
- Ogawa, T... (2005). Fengjing zai zhongguo wenxue li de yu yi shanbian [The semantic change of "landscape" in Chinese literature]. In *Feng yu yun zhongguo shi wen lun ji* [Wind and cloud: A collection of Chinese poetry and literature essays] (pp.25-41) (X.-M Zhou Trans.). Beijing: Chung-Hwa Book Company.
- Zhang, J. (1999). *Qingdai shixue yan jiu* [Research on poetics of the Qing dynasty]. Beijing: Beijing University Press.
- Zhang, J. (2007). *Wuse: yi ge zhangxian zhongguo shuqing chuantong fa zhan de lilun gainian* [Wuse: An important critical concept of the Chinese lyric tradition]. *NTU Humanitas Taiwanica*, 67, 39-62.
- Zhou, Zh.-F. (1998). *Wen xin diao long zhu shi* [Commentary of *Wen xin diao long*]. Taipei: Li-Ren Book Company.
- Zong, B.-H. (2005). *Zhongguo yishu biao xian li de xu he shi* [The unreality and truth in the expression of Chinese art]. In *Tian guang yun ying* [Sky, light, cloud and shadow] (pp.130-135.). Beijing: Beijing University Press.

臺大中文學報

(第六十七期抽印本)

論《采菽堂古詩選》之「虛」 評於物色中之表現

鄭 婷 尹 著

臺灣 臺北

國立臺灣大學中國文學系 印行

中華民國一百零八年十二月出版