

以情性領復變 ——皎然「復變平衡論」論析*

馬亦舒

香港城市大學中文及歷史學系

「復」與「變」是中國文學史中的重要議題，亦是理解唐代詩學理論發展的關鍵切入點之一。中唐詩僧皎然（730-799）在《詩式》中提出復、變平衡之道，並以陳子昂（659-700）、沈佺期（656-714）、宋之問（656-712）、大曆江南詩人等為復、變失衡之反例。他主張在詩歌創作時以吟詠情性為先，並以此為實現復、變平衡的方式。他認為人之本性中已有自然無造作之情感，只須向內關照以發現即可。考察皎然詩及詩論可發現，此觀念的主要理論來源是南禪洪州宗心性論。他提出上述理論是為了解決當時詩壇中存在的過於追求詩歌的外在形式而忽視自身情感書寫的問題。他也正式將釋氏詩論引入中國古典詩歌理論的場域，對中唐詩學發展有著革新作用。

關鍵詞： 皎然 復古通變 禪宗 中唐詩學 《詩式》

以情性領復變
——皎然「復變平衡論」論析

* 承蒙評審專家的批評指正與修改意見，謹致謝忱。

在中國文學史中，有關「復」與「變」之內涵及如何處理二者關係的討論，往往因時代、理論立場等因素而存在差異。總體來說，「復」，即慣常所說的「復古」，指復歸於前人詩歌創作的風格、創作模式等。「變」涉及「正變」、「通變」、「新變」，劉文忠專書《正變·通變·新變》中有詳盡辨析。「復」與「變」之間的關係亦會隨著不同的內涵而產生差異。根據劉著，孔子時已有「崇正抑變」的觀點，「正」的藝術審美延續自周禮，居正統地位，「變」則反之。¹〈毛詩序〉中提出「風雅正變」，自此詩學領域中也出現了正、變之說，變風、變雅被視為是王道衰敗、政教缺失的表現和結果，但此時尚未涉及到「復」、「變」之論。劉勰在《文心雕龍》中總結上古至齊梁時期的文學發展時，提出「通變」論，其中涉及到如何繼承前人與自我創新的問題，歷代學者亦常就劉勰是否以通變追求復古、通變是否涉及繼承前人等問題有所爭論。齊梁時，永明體的出現標誌著詩學領域中的一大「新變」，同時也有基於詩歌的審美、娛樂功能所提出的「若無新變，不能代雄。」²入唐以後，詩學領域的復變論代表有陳子昂（659–700）、李白（701–762）等，他們主張復興漢魏之古以掃除六朝以來的靡弱文風，本質上是以復為變，中唐元結（723–772）多有繼承。中唐時也有對「新變」的延續，如杜甫（712–770）、韓愈（768–824）追求詩歌創作中語出驚人、語出獨造，以及元和年間在詩體方面的新變等等。³

皎然（730–799）《詩式》成書於貞元五年（789）前後，中有〈復古通變體〉專章，主要圍繞詩歌創作中如何繼承前人並自我創新

1 劉文忠：《正變·通變·新變》（南昌：百花洲文藝出版社，2005年）。

2 蕭子顯撰：《南齊書》（北京：中華書局，1972年），卷五二，〈文學·賈淵〉，頁908。

3 相關論述詳見劉文忠：《正變·通變·新變》。

展開討論，是中唐時代表性的復變思想之一，學界亦有討論。⁴〈復古通變體〉中批評「陳子昂復多而變少，沈、宋復少而變多」，⁵即認為兩種情況皆不可取，更揭示出皎然應主張復、變平衡之道。然而，關於具體如何實現皎然理想中的復、變平衡，以及這一理念在中唐詩學中的現實意義，罕見學者論及。特別是，以往研究多主要關注〈復古通變體〉單節，而「復變平衡論」之思想實則貫穿《詩式》全書。《詩式》創作的初衷是「若君子見之，庶幾有益於詩教矣」，⁶即向讀者傳授為詩之道，其中涉及創作與鑑賞。而唐代時，

4 孟二冬、耿琴：〈皎然「復古通變」論〉，《安徽師大學報》第23卷第1期（1995年），頁86-91。此文主要考察了〈復古通變〉的相關內容，並認為，皎然復古通變論的核心是「變」，即必須要有新的創造、展現自家性情面目，他也因此褒美齊梁作者，對本文有所啟發。惜孟文中未進一步分析皎然此論的思想來源以及「變」與詩人吟詠自家性情之內在關聯。此外，筆者對孟文中主張的皎然更為提倡「變」持保留意見。皎然固然看重「變」，但對「復少而變多」的沈佺期、宋之問評價不高，顯然不提倡一味追求「變」而忽視「復」，二者關係亦須進一步考察。

劉文忠在《正變·通變·新變》頁199-204中指出，皎然最早將「復古通變」連綴在一起，且偏重於變。書中也指出，皎然發展了劉勰的通變論，並克服了宗經的局限。但書中也提到，皎然有「中道」思想，即強調適度與中和，這似乎與皎然偏重「變」有矛盾之處，惜氏著中未見進一步討論。

錢志熙：〈論唐代格式、復古兩派詩論的形成及其淵源流變〉，《中國高校社會科學》2018年第5期，頁90-102。此文梳理了唐代格式、復古兩派詩論的發展脈絡，提出皎然詩論與格式派密切相關，對筆者深有啟發。所謂格式派，是以六朝性靈說、文筆說為理論基礎，由聲律等外在形式的討論，進入境界等領域的討論，與以陳子昂為代表的、以「言志」為核心的復古派相對。錢文中亦主張，皎然出於格式派的觀點，認為齊梁詩精巧因此不遜於建安詩，反映了中唐格式派詩論者試圖建構一種有別於復古派的、以齊梁詩為中心的詩學史觀。但六朝性靈說、文筆說如何作用於中唐詩論家的理論建構？皎然作為詩僧如何接受並發展六朝性靈說、文筆說？是否可以直接用六朝性靈說、文筆說概括皎然詩學思想的核心？且皎然雖反對陳子昂之「復古」觀，但是否意味著其自身就沒有「復古」思想？這些都是錢文尚未論及的問題。

甘生統：《皎然詩學淵源考論》（北京：人民出版社，2012年）。此書結合了《詩式》的其他內容對皎然復變論進行了闡發，也將之與劉勰等前代文學理論家的相關理論進行了對比。但文中認為皎然對律詩詩人並無負面態度等內容，筆者以為並不準確。對於皎然詩論背後之佛學思想，此書也較少討論。

5 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002年），頁331。本文引用皎然詩論均出自張伯偉《全唐五代詩格彙考》。亦有皎然著，李壯鷹校注：《詩式校注》（北京：人民文學出版社，2003年），該版本以1986年齊魯書社版本為底本，且對《詩式》原文順序有較大改動，故本文僅酌情參考李注本。

6 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁222。

中國古典詩學已有長足發展，因此《詩式》必然要涉及到今人如何看待前人之詩、又如何在此基礎上創作自己的詩等問題，復與變的議題也必然會在書中反覆出現。特別是，《詩式》以「真於情性，尚於作用」⁷為詩歌創作與批評的第一宗旨，那麼這一宗旨也必然能夠實現復與變的平衡，故而也須將皎然的復變說與書中「情性」、「作用」等其他核心詩學概念與篇章結合起來考察。因此，本文以皎然「復變平衡論」為研究對象，重點結合皎然詩及晚期詩論《詩式》，參考其早期詩論《詩議》，⁸首先釐清「復」與「變」之內涵及關係，繼而探究皎然實現復、變平衡的方法、理論淵源以及所針對的詩學問題，以期為相關研究提供新的思路。

一、唐代詩壇中的復、變失衡：錯誤的「作用」方式

《詩式·復古通變體》中云：

評曰：作者須知復變之道，反古曰復，不滯曰變。若惟復不變，則陷於相似之格，其狀如駑驥同廐，非造父不能辨。……又復變二門，復忌太過。詩人呼為膏肓之疾，安可治也？如釋氏頓教，學者有沈性之失，殊不知性起之法，萬象皆真。夫變若造微，不忌太過，苟不失正，亦何咎哉！如陳子昂復多而變少，沈、宋復少而變多，今代作者，不能盡舉。⁹

這段引文涉及到皎然詩論中「復」與「變」的內涵，及對復、變失衡的批評。自初唐陳子昂等倡導復興漢魏古詩中的風骨、興寄，有唐一代的詩學復古，往往指復興漢魏之古。但這一狹義的以漢魏

7 同上注，頁 229。

8 關於《詩議》為皎然早期作品，《詩式》則為其晚期作品，可參考盧盛江：〈皎然《詩議》考〉，《南開學報（哲學社會科學版）》2009 年第 4 期，頁 96-107。

9 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 331。

為「古」僅為皎然所論之「古」的一部分。「惟復不變」的表現和後果是「陷於相似之格，其狀如駑驥同廐，非造父不能辨」，可見皎然之「復古」乃是對前人詩作的模仿或學習。皎然對陳子昂過度復漢魏之古，及早期大曆詩人模仿齊梁詩人的詩中意象等現象均有批評，後文中有詳細論述。由此，「反古曰復」中所論之「古」，大抵可知為漢魏六朝，與「今人」即唐人相對，學習前人在詩歌體式和創作手法等方面的成就為「復」。學習前人固然必要，但仍要「變」。《詩式·詩有四深》中云：「用律不滯，由深於聲對」，¹⁰指能充分掌握聲律規則進而能流暢地用律，這是除〈復古通變體〉外，該書中唯一涉及「不滯」之處。皎然不反對聲律規則，卻也對此道評價不高，因此，本節中的「不滯為變」，絕非片面的聲律之論。皎然十分讚許江淹（444–505）擬詩迥異於被擬者詩中情感，以及大曆末劉長卿（約 726–790）等詩人作品擺脫了早期頻繁書寫的情感內涵及意象，由此可知，所謂「不滯為變」，當指自身的創作不會因為前人所建構起來的詩歌創作的形式框架及成就而陷入滯塞，並能根據自身的情感表達需要產生新變，後文中對此亦有展開。¹¹皎然批評陳子昂詩復多變少，沈佺期（656–714）、宋之問（656–712）復少變多，認為他們都不是理想的效仿對象；相反，理想的狀態是復、變平衡，亦即「中道」。¹²「今代作者，不能盡舉」則透露出復、變失衡的現象中唐時猶存，這無疑是皎然十分關切並試圖解決的問題。

在進一步分析皎然復變觀之前，須明確「真於情性，尚於作用」中所提出的「情性」及「作用」之內涵。如前文所言，「真於情性，

10 同上注，頁 224。

11 皎然所論之「變」，偏重「新變」的內涵。不少學者以「通變」定義皎然的「變」固然不錯，但不免會造成歧義。「通變」自劉勰提出後，便帶有繼承與創新的雙重涵義。若細論之，劉勰仍有宗經復古的思想，其與創新之關係為何，仍是學界內熱點話題，若以「通變」定義皎然的「變」，不免會產生混淆與歧異。皎然所論之「變」，首先在於情感的不滯澀，以及由此帶來的詩歌內容上的變。因此，本文有意不採用「通變」而是以「新變」來進行定義。

12 張晶：〈皎然詩論與佛教的中道觀〉，《文學遺產》2007 年第 6 期，頁 107–116。吳光興：《八世紀詩風：探索唐詩史上「沈宋的世紀」（705–805）》（北京：社會科學文獻出版社，2013 年）中也用「中道」來概括皎然詩學的特點之一，見頁 418。

尚於作用」是皎然倡導的核心創作及批評理念，因此必然能夠實現復變平衡。錢志熙指出，情性與作用，是皎然論詩的基本綱領。¹³「情性」在皎然詩論中與佛教心性論關係密切，如皎然認為謝靈運受到佛學影響，「及通內典，心地更精」，¹⁴更因此能夠做到「真於情性」。中國傳統詩學中，情性和心性之別，涉及到儒家比興詩說中觸物而感的「興」式抒情與釋氏詩論的差異。皎然則是將情性和心性等同，融合於更大的禪宗心性之學，提出人之心性本來自然，當中已有自然無造作的情感，因此詩人無須向外探求，只須通過向內的觀照來發現這種情感，並在創作中以這種情感為核心，這便是「真於情性」之內涵，後文中亦會展開論述。至於「作用」，本為佛學概念，《佛光大辭典》釋為：「動作起用，略稱用」，¹⁵由皎然引入中國古典詩學，張伯偉認為詩學中的「作用」仍偏重於「用」。¹⁶本文所論之「作用」，是自然生發出的情感在形成詩歌的過程中須經過用典、用律、用字、用意、取境等方面的精心苦思、反覆打磨，亦如黃景進所說，皎然「作用」指放意與定句的構思及創作活動。¹⁷「作用」又與詩歌「意境」密切相關。「意」指詩人的情感、靈感，皎然格外講求立意構思，也追求詩歌的言外之意，如在〈重意詩例〉中推崇能有兩重「意」以上的作品。「境」亦來自佛教內典，《佛光大辭典》釋為：意為「感覺作用之區域」；或為「對象」；或為「心之活動範圍」，¹⁸唯識學色彩較強。「境」隨著佛教進入中國，與表示客觀空間、地域的「境」發生碰撞，進入詩歌理論範疇從而形成「詩境」說，並受到中唐詩人的關注，蕭馳對此已有深入研究。蕭著中將皎然「詩境」定義為詩人之思於詩歌中的展現，又強調由於受

13 詳見錢志熙：〈論唐代格式、復古兩派詩論的形成及其淵源流變〉。

14 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 229。

15 慈怡主編：《佛光大辭典》（北京：書目文獻出版社，1989 年），卷三，頁 2776–2777。

16 張伯偉：《禪與詩學》（杭州：浙江人民出版社，1992 年），頁 25–29。

17 黃景進：《意境論的形成：唐代意境論研究》（臺北：臺灣學生書局，2004 年），頁 175–176。

18 慈怡主編：《佛光大辭典》，卷六，頁 5765。

到禪學影響，皎然詩論中的心與境不可分割，論者以為恰當。¹⁹ 本文所論之「境」，指詩人對「意」的呈現，涉及詩歌形式與書寫內容兩方面。

然而，如何才能達到「尚於作用」的境界，皎然卻語焉不詳。因此須結合「尚於作用」的表現，即能做到有雕琢卻不露痕跡，來進一步討論。《詩式》中云：

精思一搜，萬象不能藏其巧。其作用也，放意須險，定句須難，雖取由我衷，而得若神表。至如天真挺拔之句，與造化爭衡，可以意冥，難以言狀，非作者不能知也。²⁰

取境之時，須至難至險，始見奇句。成篇之後，觀其氣貌，有似等閒不思而得，此高手也。²¹

若斤斧跡存，不合自然，則非作者之意。²²

但見情性，不覩文字。²³

「作用」時，要大膽立意構思而後定句創作。此過程以詩人自然生發的情感為主導，但得到「天真挺拔之句」的過程，其中奧義難以訴諸語言，只有詩人才能知曉。此種神授般的體驗並非某種超自然的、人力難與的現象，而是精心「作用」的結果。「自然」的詩歌是人工之後卻無雕琢之跡，仿如不思而得，同時也應能展現出作者自然情感，使讀者在鑑賞詩歌時能夠超越語言文字的存在，直達作者情性。換言之，詩人的性情須藉助「作用」後的文字展現，但後者只是工具，不能掩蓋或阻礙詩人的情感抒發，這也就是後文中將詳細展開的皎然以「真於情性」統攝「尚於作用」。

皎然論「作用」，是因為根據他的詩歌史觀念——以《古詩

19 詳見蕭馳：《佛法與詩境》（臺北：聯經出版，2012年）。

20 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁222。

21 同上注，頁232。

22 同上注，頁238。

23 同上注，頁233。

十九首》為界，詩歌發展經歷了一個由「無作用」到「有作用」的過程，中唐時屬於「有作用」之年代。無作用的詩歌代表是李陵（前74年卒）、蘇武（前140–前60）詩。皎然認為「二子天予真性，發言自高，未有作用」，²⁴即李、蘇不靠用意構思而天然自成，作品沒有格律和用典的束縛，是不涉作用的。「《十九首》辭精義炳，婉而成章，始見作用之功。」²⁵此後的詩人逐漸開始講求用事、用律等技巧，古典詩歌在形式上的發展亦逐漸完備。中唐屬於「作用」的年代，故《詩式》涉及聲律、用事法則等形式與風格、境界等內容兩方面的議題，二者的呈現亦依賴於詩人「作用」的功力。所以，皎然強調「復」、「變」平衡，即學習前人所建立的形式法則（如格律、詩體等）與內容上的成就，包括運用何種典故抒情詠懷、如何設計作品的整體意境等，同時又能根據今之詩人自身的情感表達需要而有創變。由於皎然並未展開何為「復少而變多」與「復多而變少」，須結合具體批評來分析其內涵以及造成失衡的原因。既有研究論及皎然復變思想時，往往對「復少而變多」與「復多而變少」中，何為「多」、何為「少」一帶而過。本文提出，上述皎然批評之「少」均指內容上吟詠情性的不足，「多」則指格律、用典方式等形式方面對前人的生硬模仿或套用；「復少而變多」具體表現為雕琢精工、怠慢心性，「復多而變少」具體表現為復古太過、輕視風騷。

（一）「復少而變多」：雕琢精工、怠慢心性

詩歌發展至中唐，各方面體制逐漸完備，律詩更在沈佺期、宋之問後逐漸成為唐詩大勢，皎然亦主張詩人要深於聲對，但他仍認為沈、宋是「復少而變多」，律詩一派更是「拘而多忌，失於自然，吾常所病也。」²⁶他評沈、宋時云：

蓋有律詩之龜鑒也。但在矢不虛發，情多、興遠、語

²⁴ 同上注，頁228。

²⁵ 同上注。

²⁶ 皎然：《詩議》，收入張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁204。

麗爲上，不問用事格之高下。宋詩曰：「象溟看落景，燒劫辨沈灰。」沈詩曰：「詠歌〈麟趾〉合，簫管〈鳳雛〉來。」凡此之流，盡是詩家射鵰之手。假使曹、劉降格來作律詩，與二子並驅，未知孰勝。²⁷

皎然評律詩時以「情多、興遠、語麗爲上，不問用事格之高下」，所引之沈、宋詩極為精巧，符合這一要求，故稱之爲「詩家射鵰之手」。但他論詩更講求思想情志和境界格調。²⁸例如，〈詩有五格〉的劃分標準，除用事外，也有境界格調，情感和境界均能做到高遠飄逸的作品，多落入上等。²⁹而在評律詩時，皎然卻只論「情多、興遠、語麗」，不問格調。沈、宋詩精巧，即使曹植（192–232）和劉禎（217年卒）來作律詩，也未必勝之。但曹、劉來作律詩本是「降格」，言外之意，是律詩雖較漢魏古詩更為精巧工整，但格調仍不及後者，等級亦次之，最上等的沈、宋詩也僅落入〈詩有五格〉中的第四格。正如清人翁方綱《石洲詩話》中云：「沈、宋律句勻整，格自不高。杼山目以『射鵰手』，當指字句精巧勝人耳。」³⁰

律家精巧，是「變多」的體現，卻也往往被外在的形式規則束縛而失了內容上的自然，皎然認為這是「復」有不足的緣故。他不反對詩人遵守格律等規則，亦看重韻學，這從其參與編纂《韻海鏡源》便可看出。但他仍認為詩人不應一味地琢磨格律而使情感陷入滯澀。如他批評沈約（441–513）「酷裁八病，碎用四聲，故風雅殆盡」，而「後之才子，天機不高，爲沈生弊法所媚，懵然隨流，溺而不返。」³¹〈復古通變體〉中云：「夫變若造微，不忌太過，苟不失

27 同上注，頁 276。

28 例如，詩中是否展現了自然之情感、這種情感又是何種性質（如是高遠飄逸還是怨悲等等）以及在這種情感主導之下的「作用」所呈現出的境界格調等等。可參考皎然：〈辨體有十九字〉，收入張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 241–242。

29 可參考皎然著，李壯鷹校注：《詩式校注》，頁 74–93 中對《詩式》中列舉詩例分別屬於十九字哪一字之下的整理內容。

30 翁方綱：《石洲詩話》，收入張寅彭編纂，劉奕點校：《清詩話全編·乾隆期》（上海：上海古籍出版社，2020 年），第 3 冊，頁 1528。

31 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 223。

正，亦何咎哉！」顯然，若「變」多但不「失正」，亦無可厚非。此處的「失正」，指失詩道之正，即以吟詠情性為主之正。皎然將以沈、宋為代表的律詩詩人與變多、復有不足聯繫起來，正是在說一些律詩作者缺乏並應該學習漢魏古詩中那份對吟詠心性的追求。

類似復少而變多的問題，中唐時仍有出現，所以〈復古通變體〉中說「今代作者，不能盡舉」，再結合皎然一生主要在江南詩壇活動，可進一步縮小範圍。事實上，當時的大曆詩壇中便有齊梁詩風復歸的現象，主要表現為詩人對詩歌形式和技巧的關注。這是由於安史之亂給社會和人們心理帶來的打擊，使得當時的詩歌審美趣味與風格呈現出「由外拓到內斂，由天然到鍛鍊，由昂揚到低沈」³²的變化，詩人們也在盛唐詩的光芒之下努力探索創新，愈發重視在格律字句上雕琢打磨，並推動了詩歌創作的精工化走向。孟二冬指出，皎然《詩式》中為齊梁作者正名，並倡導學習齊梁詩人求變、精工，便可視為中唐詩歌新發展的一種理論的先導。³³大曆時期的江南詩壇，更是先後出現兩次大規模的聯唱活動，即寶應元年（762）至大曆五年（770）由鮑防主持的浙東聯唱，及大曆八年（773）至十二年（777）由顏真卿、皎然主持的浙西聯唱，均呈現出對精密格律、新奇題材、典故及聯句體的好尚，這些都是在用律、用典、詩體等外在形式方面的「變」。³⁴然而，結合皎然對大曆末以前詩人「竊佔青山、白雲、春風、芳草以為己有」³⁵的批評便可發現，大曆末以前的詩人中出現了一種創作同質化的現象。根本原因在於，這些詩人多停留於表面的「作用」之功，在追求精工時，反而忽視了詩人「自然」的起興與詩歌呈現出的「自然」情感，因此難免會出現反

32 孟二冬：《中唐詩歌之開拓與新變》（北京：北京大學出版社，2006年），頁56–98。

33 詳見孟二冬：〈論齊梁詩風在中唐時期的復興〉，《文學遺產》1995年第2期，頁41–53。

34 吳光興：《八世紀詩風》，頁279–289對浙東、浙西聯唱之基本情況及二者前後相續的特點有相關論述。王治田：〈大曆聯句酬唱的「學問化」傾向及其詩歌史意義譚論〉，《中國詩學》第二十六輯（北京：人民文學出版社，2018年），頁65–77，對上述聯唱中開拓的新的詩歌語彙、題材、體式和詩風亦有考察。

35 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁305。

覆、頻繁地使用類似意象的現象。換言之，即便有精工與求變的意識，若不能「真於情性」，也是不可取的「變」，甚至這種「變」最後也難免會落入同質化的窠臼，反而要去「復」前人如何吟詠情性之「古」。只有時刻「真於情性」，「變」才會避免上述同質化現象的出現。

（二）「復多而變少」：復古太過、輕視風騷

初、盛唐以來，復興漢魏古詩之風大盛，並認為六朝以降的詩歌大多雕飾造作、綺麗柔弱。陳子昂曾云：「漢魏風骨，晉宋莫傳。……僕嘗暇時觀齊梁間詩，彩麗競繁。而興寄都絕。」³⁶他主張復興詩歌的風雅興寄傳統，認為晉宋以來詩歌尚雕琢，無可取之處。盛、中唐之交，元結進一步發揚了陳子昂所提倡的風雅傳統和詩歌的社會功能，倡導復歸漢魏古詩中質樸高古的風格特點、文學創作應能有益於政教。他曾云：「風雅不興，幾及千歲」，且「近世作者，更相沿襲，拘限聲病，喜尚形似，且以流易為詞，不知喪於雅正」。³⁷除《篋中集》中的詩人作品，他幾乎將《詩經》以後的詩歌發展全部否定了，較陳子昂更為偏激。³⁸《篋中集》作於乾元三年（760），其後的廣德、永泰年間，也就是大曆之前的三年裡，這股文學復古思潮達到其高峰。皎然對元結及其所標舉的沈千運（713–756）、孟云卿等詩人作品評價不高，僅將他們的作品錄入〈詩有五格〉的最末兩等。但這群中唐時活動於北方的復古派詩人在江南地區的影響仍較為有限，皎然或也因此把批評的矛頭指向了陳子昂。

陳子昂作有〈感遇〉三十八首，詩中常藉古事抨擊時弊，表達其對社會政治的關注和理想，但皎然認為，「〈感寓〉三十首，出自

36 陳子昂：〈與東方左史虬修竹篇（并書）〉，收入彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），卷八三，頁895–896。

37 元結編：《篋中集·前記錄》，收入傅璇琮等編：《唐人選唐詩新編》（北京：中華書局，2014年），頁362。

38 梅新林：〈元結與皎然：中唐詩歌復興的南北先導〉，《浙江學刊》1995年第2期，頁78。

阮公〈詠懷〉，〈詠懷〉之作，難以爲儔」，³⁹ 又評其是「復多而變少」。阮詩對陳詩有所啟發是不爭的事實，〈拾遺陳公建旌德之碑〉中便有云，陳子昂「道不可合，運不可諧，遂放言於「〈感寓〉，亦阮公之〈詠懷〉，已而已而，陳公之微意在斯。」⁴⁰ 但皎然提出，陳子昂一味效仿阮籍（210–263），不得詩道真意，致使作品「惟復不變，則陷於相似之格」。《詩式》中舉例：

子昂詩曰：「荒哉穆天子，好與白雲期。宮女多怨曠，層城蔽蛾眉。」曷若阮公「三楚多秀士，朝雲進荒淫。朱華振芬芳，高蔡相追尋。一爲黃雀哀，涕下誰能禁。」⁴¹

《列子》中載，周穆王為求神仙之道，「不恤國事，不樂臣妾，肆意遠遊。」⁴²《仙傳拾遺》中亦有云：「王少好神僊之道，常欲使車轍馬跡，遍於天下，以倣黃帝焉。」⁴³ 兩首詩均意在提醒君王不可荒淫，陳詩在立意構思等方面卻被皎然認為遠不及阮詩。顏延年（384–456）注〈詠懷〉中云：「說者阮籍在晉文代，嘗慮禍患，故發此詠耳。」⁴⁴ 又云：「嗣宗身仕亂朝，嘗恐懼謗遇禍，因茲發詠，故每有憂生之嗟。雖志在刺譏，而文多隱避，百世之下，難以情測。故粗明大意，略其幽旨也。」⁴⁵ 因為阮籍「怯言其志」，⁴⁶ 刺譏的同時又有對自身前途命運的擔憂，文意往往並不直出、幽旨內涵，如「一爲黃雀哀，涕下誰能禁」，這正是皎然倡導的多重意作品。陳詩則缺少這種多重意味，直接徵引周穆王之古事以規勸君主，在皎然看來

39 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 280。

40 趙儻：〈大唐劍南東川節度觀察處置等使戶部尚書兼御史大夫梓州刺史鮮于公為故拾遺陳公建旌德之碑〉，收入董誥等編：《全唐文》（北京：中華書局，1983 年），卷七三二，頁 7549。

41 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 280。

42 葉蓓卿譯注：《列子》（北京：中華書局，2011 年），頁 72。

43 杜光庭撰，羅爭鳴輯校：《仙傳拾遺》（北京：中華書局，2013 年），頁 752。

44 王叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》（北京：中華書局，2007 年），頁 170。

45 同上注。

46 同上注，頁 165。

是生硬用事、缺乏變化，是復多變少的一種表現。

陳子昂復多變少也表現為對漢魏古詩中的意象、詞語模仿過甚。清人葉燮曾批評：「子昂古詩，尚蹈襲漢魏蹊徑，竟有全似阮籍〈詠懷〉之作者，失自家體段。」⁴⁷ 今人葛曉音也曾指出子昂〈感遇〉對阮籍〈詠懷〉中的某些意象、詞語模仿過甚，如阮籍喜用「夸毗子」、「繁華子」、「繽紛子」，陳子昂也用「夸毗子」、「夭桃子」等，且使用的玄言也有相似之處。⁴⁸ 陳子昂於詩學上固然有不少創變，如他在古、律體調方面的變，便在文學史上影響頗深，只是皎然更關注的是他的作品多有在形式上的復古，卻不如漢魏古詩一般在內容上的自然。⁴⁹

皎然以阮詩為高的深層原因在於他對風騷傳統的追求，他認為忠於風騷傳統有助於書寫詩人之自然情感。皎然創作《詩式》的首要目的是「若君子見之，庶幾有益於詩教矣」，又曾云：「詩教殆淪缺，庸音互相傾。忽觀風騷韻，會我夙昔情」，⁵⁰ 可知其思想體系中「詩教」的實現依賴於「風騷」傳統。「風騷」，一般指以《詩經》和《楚辭》為代表的詩歌傳統，以書寫個人情感為主，它們是與大雅不同，卻更接近小雅「怨悱而不亂」⁵¹ 一類的詩歌作品。張九齡（678–740）曾云：「至若詩有怨刺之作，騷有愁思之文，求之微言，匪云大雅。」⁵² 鍾嶸（約 468–518）亦曾評阮籍詩「源出於小雅」，⁵³ 而「小雅與風、騷相類」。⁵⁴ 阮詩多抒發個人怨思，符合風騷

47 曾軍編著：《陳子昂詩全集：匯校匯注匯評》（武漢：崇文書局，2017年），〈附錄二：歷代陳子昂詩總評彙編〉，頁192。

48 葛曉音：〈陳子昂與初唐五言詩古、律體調的界分——兼論明清詩論中的「唐無五古」說〉，《文史哲》2011年第3期，頁97–110。

49 陳子昂之詩學創變詳見葛曉音：〈陳子昂與初唐五言詩古、律體調的界分〉。

50 皎然：《杼山集》，收入《四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1987年），第1071冊，卷一，頁五下。

51 淮南王《離騷傳》中云：「小雅怨悱而不亂。」見王先謙撰，吳格點校：《詩三家義集疏》（北京：中華書局，1987年），卷十四，頁549。

52 張九齡：〈陪王司馬宴王少府東閣序〉，收入董誥等編：《全唐文》，卷二九〇，頁2946。

53 王叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》，卷上，頁165。

54 嚴粲撰，李輝點校：《詩緝》（北京：中華書局，2020年），卷一，頁11。

傳統，因此得到皎然的認可。葛曉音指出，中唐以前的「風雅」多為正風正雅，陳子昂所說的風雅便是此義，他更將漢魏風骨與正風正雅聯繫起來。⁵⁵ 然而，盛唐雖然在理論上肯定了漢魏氣骨，卻沒有解決在盛世如何評價騷文之怨的問題，使得當時產生了一種片面尊尚漢魏氣骨而輕視風騷怨思之作的傾向。⁵⁶ 皎然「詩教殆淪缺，庸音互相傾。忽觀風騷韻，會我夙昔情」之語，透露出復古太過、輕視風騷的問題中唐時猶存，致使不少詩人一味追求漢魏之「古」，忽視了吟詠自身性情。皎然試圖改變這一局面，因此呼喚風騷傳統的復歸，主張個人經歷和情感體驗在詩歌創作中應居於首要地位。⁵⁷

因對前人詩中的意象、詞語模仿過甚而導致的復多變少也出現在大曆江南詩人中，這亦可視為是一種「復古太過、輕視風騷」。風月花草、青山白雲等自然景物是歷代詩人都會使用的意象，如齊梁詩人便常吟詠風月花草，白居易（772–846）曾云：「至於梁陳間，率不過嘲風雪弄花草而已。」⁵⁸ 大曆詩人中的代表人物劉長卿作詩亦喜用白雲芳草，曾自言「白雲芳草，盡入詩興。」⁵⁹ 皎然卻批評大曆詩人多吟詠風月花草的現象，認為他們沒有齊梁詩人在「變」方面的精髓。《詩式·齊梁詩》中云：

評曰：夫五言之道，惟工惟精。論者雖降欲殺齊梁，

55 葛曉音：〈從詩騷辨體看「風雅」和「風騷」的示範意義——兼論歷代詩騷體式研究的思路和得失〉，《中華文史論叢》2006年第3期，頁108–109。

56 同上注，頁118。

57 但他對風、騷仍有區分。他極推崇李、蘇詩，于頔〈杼山集序〉評李、蘇詩「源於風，流於騷，故多憂傷離遠之情」（見于頔：〈杼山集原序〉，收入皎然：《杼山集》，頁一上），指李、蘇所作的五言詩體制源自〈國風〉，抒發個人怨思的特點則受到〈離騷〉的影響。獨孤及〈唐故左補闕安定皇甫公集序〉中也提到：「五言之源，生於國風，廣於離騷，著於李蘇，盛於曹劉，其所自遠矣」（見董誥等編：《全唐文》，卷三八八，頁3940），皎然也是從詩體的角度出發提倡「風」、從抒發個人情感的角度提倡「騷」，試圖以此引導當時的詩人吟詠性情而非一味追求復興漢魏氣骨。

58 白居易：〈與元九書〉，收入董誥等編：《全唐文》，卷六七五，頁6889。

59 劉長卿：〈首夏于越亭奉餞韋卿使君公赴婺州序〉，收入董誥等編：《全唐文》，卷三四六，頁3514。

未知其旨。若據時代，道喪幾之矣。詩人不用此論。何也？如謝吏部詩：「大江流日夜，客心悲未央。」柳文暢詩：「太液滄波起，長楊高樹秋。」王元長詩：「霜氣下孟津，秋風度函谷。」亦何減於建安？若建安不用事，齊梁用事，以定優劣，亦請論之。如王筠詩：「王生臨廣陌，潘子赴黃河。」庾肩吾詩：「秦王觀大海，魏帝逐飄風。」沈約詩：「高樓切思婦，西園遊上才。」格雖弱，氣猶正。遠比建安，可言體變，不可言道喪。大曆中，詞人多在江外。皇甫冉、嚴維、張繼、劉長卿、李嘉祐、朱放，竊佔青山、白雲、春風、芳草以爲己有。吾知詩道初喪，正在於此，何得推過齊梁作者？……大曆末年，諸公改轍，蓋知前非也。如皇甫冉〈和王相公玩雪詩〉：「連營鼓角動，忽似戰桑乾。」嚴維〈代宗挽歌〉：「波從少海息，雲自大風開。」劉長卿〈山鸛鵒歌〉：「青雲杳杳無力飛，白露蒼蒼抱枝宿。」李嘉祐〈少年行〉：「白馬撼金珂，紛紛侍從多。身居驃騎幕，家近滹沱河。」張繼〈詠鏡〉：「漢月經時掩，胡塵與歲深。」朱放詩：「愛彼雲外人，來取澗底泉。」已上諸公，方於南朝張正見、何遜、徐摛、王筠，吾無間然矣。⁶⁰

在玄學與佛教的影響下，六朝詩人突破了兩漢以來儒家禮法對「情性」的束縛，主張「情性」是人之真情與自然本性。⁶¹ 寫景詠物時，他們重視內在之情與外在之景和物的互動，追求物、我合一。至齊梁時期，物、我合一得到了較為理想的呈現，正如葛曉音所言，晉宋山水詩偏重於對自然景物進行純客觀描寫，而齊梁詩人則將之與人的情感相結合，是一種自覺的革新，此後人與自然的和諧逐漸成

60 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁304-305。

61 鍾志強：〈論齊梁詠物詩的「本體」——兼論齊梁詩人的「情性」觀〉，《文藝評論》2015年第6期，頁55-57。亦可參考蔡宗齊：〈「情」的概念何以拓展——從先秦「情」「性」論辯到兩漢六朝文論中的情文說〉，《探索與爭鳴》2020年第2期，頁39-48。

為中國古典詩歌的審美特徵之一。⁶²

結合皎然評語中的例子來看，上述特點亦十分明顯。謝朓（464–499）「大江流日夜，客心悲未央」出自〈暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚〉。⁶³ 詩人奉召還京，與西府同僚作別，心中愁緒有如江水奔流，這已不是簡單的山水詩的範疇，而是清人鍾惺所說的「以山水作都邑詩」。⁶⁴ 柳惲（465–517）「太液滄波起，長楊高樹秋」出自〈從武帝登景陽樓詩〉，由寫秋景引出「翠華承漢遠，雕輦逐風游」。⁶⁵ 高樓上長楊、高樹組成的開闊景象，也暗含了帝王權力的至高無上性，此詩也或因此為梁武帝所鍾愛。⁶⁶ 王融（467–493）〈古意〉擬寫閨怨，遊子與思婦相隔千里，婦人因「霜氣下孟津，秋風度函谷」而憂心遠方之人。⁶⁷ 但文學史上的閨怨詩，並不僅寫閨中事，而是多抒發男性作者的騷怨之情，因此王融詩中實則也有著多個層次。⁶⁸

反觀改轍之前的大曆諸公的作品，其中頻繁使用青山、白雲等自然意象，不僅多有雷同，且都是直接描寫，所表達的情感不出蕭瑟黯然一類，這也是大曆詩人的通病。⁶⁹ 《詩式》中沒有列出相關的具體詩例，但可根據這一現象多在「大曆中」（當亦包括之前）出現以及「大曆末年，諸公改轍」進行查找，在此以大曆詩人中成就較高的劉長卿為例。劉氏大曆末以前的詩歌中，「白雲」、「芳草」、「春

62 葛曉音：《唐詩流變論要》（北京：商務印書館，2017年），頁216–217。

63 原詩見謝朓撰，曹融南校注：《謝朓集校注》（北京：中華書局，2019年），卷三，頁203。

64 同上注，頁277。

65 原詩見遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983年），〈梁詩卷八〉，頁1677。

66 田曉菲著，何維剛、雷之波（Zeb Raft）譯：〈南朝宮廷詩歌裏的王權再現與帝國想像〉，《中國文哲研究通訊》第30卷第1期（2020年），頁141–182。

67 原詩見徐陵編，吳兆宜注，程琰刪補，穆克宏點校：《玉臺新詠箋注》（北京：中華書局，1985年），卷四，頁157。

68 可參考趙曉華：〈論南朝古意詩的體材類型及其詩史價值〉，《文藝理論研究》2018年第2期，頁93–101。

69 關於劉長卿及其他大曆詩人意象雷同、情感局限等方面的通病，可參考蔣寅：《大曆詩風》（上海：上海古籍出版社，1992年），頁240–241；葛曉音：〈「意象雷同」和「語出獨造」——從「錢、劉」看大曆五律守正和漸變的路向〉，《清華學報》第45卷第1期（2015年），頁73–100。

風」、「秋風」等意象反覆出現，且景、物與詩人的情感的結合，與後來的作品相比仍較為表面，又似乎有著一種固定的模式，即先直接呈現出蕭索之景、再寫主觀情感。例如，作於大曆三年（768）的〈使還至菱陂驛渡瀨水作〉先寫「孤煙飛廣澤，一鳥響空山」的孤寂景象，再以「愁入雲峰裏，蒼蒼閉古關」表達心中愁緒。⁷⁰再如，作於大曆五年（770）的〈和樊使君登潤州城樓〉中依次寫到高樓、春草、夕陽、野樹等，再寫何處可消愁。⁷¹

大曆末年的劉詩，已能在寫法、詞句方面有所創新，而導致其轉變的重要原因，當為其自身約在大曆十一年（776）由鄂岳（今湖北省境內）被貶至睦州（今浙江省境內）的遭遇。⁷²如皎然頗為讚許的〈山鸛鵒歌〉，此詩當作於大曆十年秋至十一年秋之間，劉長卿受吳仲孺誣陷犯賊並被囚於南昌時，此次被誣也直接導致其後被貶為睦州司馬。⁷³詩中寫山鸛鵒在空谷中嘲哳哀鳴，令漂泊在外的逐臣

70 劉長卿著，儲仲君箋注：《劉長卿詩編年箋注》（北京：中華書局，1996年），頁295，年分考據見同頁。

71 原詩同上注，頁327，年分考據見頁326。

72 辛文房著，傅璇琮主編：《唐才子傳校箋》（北京：中華書局，1995年），卷二，頁318有考證，指出「長卿之為吳仲孺誣奏及貶睦州，當在大曆十年秋至十一年秋之間」。

73 劉長卿著，儲仲君箋注：《劉長卿詩編年箋注》，頁220中注云，此詩「作於謫居江西時。」惜未有進一步考證。辛文房撰，周紹良箋證：《唐才子傳箋證》（北京：中華書局，2010年），頁276中有考據，指出劉長卿於大曆中因被吳仲孺誣陷犯賊而被囚於南昌，此事也直接導致其後被貶為睦州司馬。周氏亦在同頁列出作於這一時期的劉詩，如〈罪所上御史惟則〉、〈罪所留繫寄張十四〉等。辛文房撰，周紹良箋證：《唐才子傳箋證》，頁277中對劉氏在此之前謫居或途徑江西時所作的部分詩歌亦有考據，如〈移使鄂州，次峴陽館，懷舊居〉、〈赴江西湖上贈皇甫曾之宣州〉、〈渡越州，赴潤州使院，留別鮑侍御〉等。結合〈山鸛鵒歌〉中內容與風格，分別與劉氏作於被誣時及之後、以及在此之前謫居或途徑江西時所作詩歌進行對比可發現，〈山鸛鵒歌〉與其後期詩歌具有較為相似的創作特點。例如，情感由過去常寫的逐臣之悲擴大至一生漂泊、身不由己、天道不公等。再如，寫景時，之前的寫法多為外界景物勾起詩人心中愁緒，如〈赴江西湖上贈皇甫曾之宣州〉：「莫恨扁舟去，川途我更遙。東西潮渺渺，離別雨蕭蕭。流水通春谷，青山過板橋。天涯有來客，遲爾訪漁樵。」但〈山鸛鵒歌〉中，自然景物隨著詩人化身成為山鸛鵒進一步加深了與人的連結感，或者說，外界景物的客體化程度降低了，成為了與詩人身世緊密結合的存在。此外，直接呈現出蕭索之景、再寫主觀情感的寫作模式似乎也有所轉變。加之，皎然記述〈山鸛鵒歌〉是「改轍」之後的作品。就筆者目前所見之皎然文本，暫未見其有史實錯漏，因此，筆者認為皎然所記較為可信。是以，〈山鸛鵒歌〉應作於劉氏被誣之後囚於江西時，即大曆中以後、大曆末到任睦州司馬之前。

對自身命運感傷不已，詩人也感慨自己正如「青雲杳杳無力飛，白露蒼蒼抱枝宿」的山鸛鵒一般，自然景物也隨著詩人化身成為山鸛鵒，進一步加深了與人的連結感。此外，詩中所抒發的雖也是過去常寫的逐臣之悲，卻藉由「山鸛鵒，一生不及雙黃鵠」，將情感擴大至一生漂泊、身不由己。再如其在睦州任上所作〈送張司直赴嶺南謁張尚書〉，「人經秋瘴變，鳥墜火雲多。」⁷⁴ 不僅不再寫白雲等以往常用意象，甚至能以「鳥墜火雲多」來寫嶺南炎熱難耐、常人難以忍受，與「人經秋瘴變」形成呼應，表達對友人遠行的擔憂。「火雲」、「鳥墜」也都是以往的劉詩中極少使用的語彙。

〈齊梁詩〉一節中在劉詩後列出詩例，亦因寫法出新、景情互動更為緊密以及情感格局能較早期大曆詩人有所擴大而得到皎然的認可。如皇甫冉（約 717– 771）〈和王相公玩雪詩〉中寫詩人與王相公在雪中對酒，風雪之大好似「連營鼓角動，忽似戰桑乾」，使人彷彿置身於營地、戰場一般。再如嚴維（約 784 年卒）〈代宗挽歌〉，今雖只見殘句，但亦可由「波從少海息，雲自大風開」推知原詩之宏大氣度。張繼（約 715– 779）以「漢月經時掩，胡塵與歲深」詠鏡，亦藉此抒發對安史之亂中時局混亂的憂嘆。

五言詩在大曆年間仍居主導地位，故皎然強調「五言之道，惟工惟精」，又強調精工的關鍵是要有內容上的新變，這對創作所有體制的詩歌均適用。只在雷同的意象、寫法、詞句中打轉必然會局限詩思，皎然指出「大曆中」存在滯而無變，切中關鍵。改轍後的大曆詩人可與張正見、徐摛（474–551）等詩人相比，這其中突出的是「變」，是「尚於作用」的結果。齊梁詩「格雖弱，氣猶正，遠比建安，可謂體變，不可言道喪」，「體變」是齊梁詩人以吟詠情性為先所帶來的一系列變化，如將人的情感與自然山水進一步結合等。齊梁詩靡弱，為詩人活動範圍、思想格局有限所致，他們對吟詠情性的追求仍值得關注與肯定，所以齊梁詩可遠比建安，亦符合詩道。

74 劉長卿著，儲仲君箋注：《劉長卿詩編年箋注》，頁 470 中指出「此詩疑為睦州送行之作。」

皎然將吟詠情性與變相關聯，認為「真於情性」必然會帶來新變，而新變又是「尚於作用」的結果，同時也能夠展現作者的情性，「真於情性」實際上是統領「作用」的，亦即《詩議》中的「夫詩工創心，以情為地，以興為經，然後清音韻其風律，麗句增其文彩。」⁷⁵ 他論詩時十分看重詩歌創作的情致、靈感要直出於作者胸臆，而非由前人作品一類的外物催生而出。即使使用與前人相同的意象、題目，也要根據自己的詩情表達之需要進行書寫，如此自會在構思、具體創作手法與最終呈現出的詩歌之情格等方面與前人不同。⁷⁶ 正如今人錢志熙所強調的，唐人詩學的基本思想和方法有兩條線索，一為以情性為核心的詩歌本體論，一為繼承與創新關係的通變論。⁷⁷ 這兩條線索在皎然詩論中呈現出交叉融合的關係。反觀大曆詩人，雖有精心「作用」，但早期作品卻令人有「詩道初喪」之感，正因精工之下沒有內容上的新變，未到達「尚」的境界，情感亦因多寫白雲芳草等爛熟之語而陷入滯澀，反而被「作用」限制住了。

二、以「情性」統領「作用」：禪宗心性論的啟發

皎然所關注的詩歌創作復、變失衡的現象由錯誤的「作用」方式造成，即詩人過於關注「作用」、忽視了要以吟詠心性中自然生發的情感為主導，解決這一問題的關鍵就在於要時刻奉「真於情性」為圭臬。

皎然如此看重心性中自然生發之情感，禪宗心性論的啟發不可

75 遍照金剛撰，盧盛江校箋：《文鏡秘府論校箋》（北京：中華書局，2019年），頁429。

76 例如，皎然在評南朝江淹〈擬班婕妤詠團扇詩〉時，讚賞江淹是「興生於中，無有古事」。對比班婕妤詩和江淹擬詩可發現，兩首詩在創作手法和情感上全然不同。前者是由團扇直接寫君王恩情亦逝，皎然評曰「貌題直書」；後者則由團扇上所畫的秦王女弄玉與心上人蕭史一起升天成仙，抒發對班婕妤的憐惜，這層含義沒有明寫，故皎然評之為「假象見意」，亦認為江詩非出於對班詩的空洞模仿。見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁244-245。

77 錢志熙：〈情性與通變——唐人詩學的基本思想與方法〉，《長江學術》2006年第1期，頁45-55。

忽視。首先，皎然對禪宗、律宗、天台宗等均有涉獵，但其修習時間最長、對其詩學與佛學思想影響最大的是禪宗，符合義學衰落、由教入禪的中唐佛學主流發展趨勢，因此可稱皎然為禪僧，賈晉華對此已有論證。⁷⁸ 皎然詩中亦時常透露出其秉持禪宗心性論的思想，例如，「事事將心證，知君道可成」、⁷⁹「世人不知心是道，只言道在他方妙」⁸⁰ 等，指明明心見性是禪家修行關鍵。

此外，禪宗心性論對皎然關於詩歌的定義、產生與功能的理解有塑造之功。如他將詩歌定義為「衆妙之華實，六經之菁英。」⁸¹「六經之菁英」是儒家詩教觀的體現，唐代詩學仍多以儒家詩學框架為主，皎然詩論中也有所吸收，但其中對心性的強調則植根於禪宗心性論。「衆妙」，指佛家典籍。《禪源諸詮集都序》中段圍繞心性展開議論時，提出人心本自知，此為佛家典籍的核心，「空寂之心靈知不昧。即此空寂之知。是汝真性。任迷任悟心本自知。不藉緣生不因境起。知之一字衆妙之門。」⁸²「衆妙之華實」在佛學中對應的正是心性之學。

〈詩式中序〉中記載了李洪以佛理勸說皎然繼續整理《詩式》的故事，可進一步印証禪宗心性論應對皎然詩論創作及理論思想產生過重要影響：

貞元初，予與二三子居東溪草堂，每相謂曰：世事喧喧，非禪者之意。……豈若孤松片雲，禪坐相對，無言而道合，至靜而性同哉？吾將深入杼峰，與松雲爲侶。所著《詩式》及諸文筆，併寢而不紀。因顧筆硯笑而言曰：「我疲爾役，爾困我愚。數十年間，了無所得。況你是外物，何累於我哉？住既無心，去亦無我，予將放爾，各還其

78 賈晉華：《皎然年譜》（廈門：廈門大學出版社，1992年），頁15-19。

79 皎然：〈送重鈞上人遊天台〉，收入氏著：《杼山集》，卷四，頁十二上。

80 皎然：〈戲呈吳馮〉，同上注，卷二，頁十七上。

81 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁222。

82 宗密述：《禪源諸詮集都序》，收入《大正新脩大藏經》（臺北：佛陀教育基金會印贈，1990年），第48卷，No. 2015，402c28-403a2。

性。使物自物，不關於予，豈不樂乎？」遂命弟子黜焉。至五年夏五月，會前御史中丞李公洪自河北負譴遇恩，再移爲湖州長史，初與相見，未交一言，恍然神合。予素知公精於佛理，因請益焉。先問宗源，次及心印。公笑而後答……他日言及《詩式》，予具陳以夙昔之志。公曰：「不然。」因命門人檢出草本，一覽而歎曰：「早歲曾見沈約《品藻》、惠休《翰林》、庾信《詩箴》，三子之論，殊不及此。奈何學小乘褊見，以夙志爲辭耶？」再三顧予，敢不唯命。⁸³

「心印」，《佛光大辭典》釋義為：

又作佛心印。禪宗認爲，依語言文字無法表現之佛陀自內證，稱爲佛心。其所證悟之真理，如世間之印形決定不變，故稱爲心印。不依文字即可見性（悟自己之本性），稱爲傳心印。⁸⁴

禪宗認爲，證悟之真理恆定不變，語言文字無法盡述，只可以心體會，禪宗傳法亦稱「傳心印」。⁸⁵ 皎然向李洪問及「心印」，顯然是在向其請教禪家證悟之真理。李洪，兩唐書無傳，生平事跡不見著錄，但從皎然文中可知其精於禪理，於禪家心性之學亦有所得。皎然亦有詩感嘆與李洪交談是「言如及清風，醒然開我懷」，⁸⁶ 甚至尊其為「宗伯」。⁸⁷ 據〈中序〉，皎然認爲自己多年來耽於筆墨文字這一外物，使得長久修行卻無所得，因而想要罷黜筆墨。其背後正是

83 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁243-244。

84 慈怡主編：《佛光大辭典》，卷二，頁1399。

85 延壽集：《宗鏡錄》中云「是故初祖西來。創行禪道。欲傳心印。」收入《大正新脩大藏經》，第48卷，No. 2016，419a21-22。

86 皎然：〈五言贈李中丞一首〉，收入氏著，《杼山集》，卷一，頁三上。

87 同上注。原詩為「伊昔避事心，乃是方袍客。頓了空王旨，仍高致君策。安知七十年，一朝值宗伯。言如及清風，醒然開我懷。」

禪宗「不依文字」之語言觀念。而李洪卻認為這是「小乘偏見」，並鼓勵皎然完成《詩式》。言外之意，是行文字事並不一定會阻礙大乘佛法的證悟之道。這似乎與禪家宗旨相悖，而細考中唐禪宗心性論之發展、皎然大曆以後的禪宗修行經歷及佛學思想變化可推知，李洪當時或試圖向皎然強調真正的證悟之法在於是否能專注心之修習，如若能做到這一點，即使行文字事，亦無妨礙。而這一思想，符合南禪宗洪州禪之心性論。

《詩式》代表著皎然後期的詩學思想，其中援引的主要是南禪洪州禪心性論思想，但皎然的禪學心性觀念實際上經歷了一個由北禪向南禪的轉變。本節想要解決的問題，便是以皎然心性觀念為核心，勾勒出其禪學思想的變化過程，並探討他如何由禪宗心性論中獲得啟發、又如何將之融入其詩學思想之中。而皎然禪學思想的轉變，亦與中唐南、北禪宗分化以及南禪宗取得壓倒性優勢有密切關聯，因此須先對這一點進行說明。

（一）中唐南、北禪宗分化與皎然禪學心性觀念轉變

禪宗自五祖弘忍（601–675）之下逐漸分化為以神秀（606–706）為首的北禪宗和以慧能（638–713）為首的南禪宗，安史之亂前後，禪宗由北禪向南禪過渡，禪宗心性說亦發生轉變。北禪承襲自道信、弘忍的東山法門。其學說兼容靜坐守心和任心自運的矛盾，但現存文獻表明這兩種不同的修行方法在理論和實踐上的結合都不完滿，北禪更多地繼承了其「守本真心」、「息妄修心」的傳統，主張漸悟功夫。⁸⁸ 在北禪修心的過程中，坐禪入定等外在輔助手段十分必要，神秀便有一套針對坐禪時「看心」、「看淨」的學說，核心要義之一便在於「不動」、「不起」。楊維中指出，北禪強調「真心」是萬物本體，言及眾生之本性時卻用「自心」，可知認為二者仍有差別，後者需要通過某種外在修行手段以達到前者；慧能南禪一派

88 楊維中：〈論禪宗心性思想的發展〉，《漢學研究》第19卷第2期（2001年），頁141–169。

則以「心」與「性」合一的「自心」、「自性」為本體。⁸⁹從此又發展出「見性」和「無念」，二者是一體兩面，自性清淨即為定，知此自性即為慧，而實現這自性的途徑就是「見性」，關鍵在於人主觀的「見」；而從反面來說，不起妄念、一切善惡莫思量即為「無念」，這也是「見性」的一種實踐形式。⁹⁰慧能反對北禪「看心」、「看淨」以見性的禪法，認為「看心」、「看淨」亦是妄念，曾云：「座禪元不著心。亦不著淨。亦不言動。若言看心。心元是妄。妄如幻故無所看也。若言看淨。人姓（性）本淨。為妄念故蓋覆真如。離妄念本姓（性）淨。」⁹¹又道出「禪定」之內涵在於「外離相，內不亂」，即「外離相曰禪。內不亂曰定。外若有相內姓（性）不亂。本自淨自定。只緣境觸。觸即亂。離相不亂即定。外離相即禪。內外不亂即定。外禪內定故名禪定。」⁹²所謂「外離相」，亦是要擺脫對「不動」、「不起」的「看心」、「看淨」的追求。至於如何修行，慧能則主張「見自姓（性）自淨。自修自作。自姓（性）法身自行。佛行自作自成佛道。」⁹³孫昌武指出，慧能「於一切境上不染，名為無念」、「緣迷人於境上有念，念上便起邪見，一切塵勞妄念，從此而生。然此教門立無念為宗」等主張，體現出南禪宗的心性修習已經脫離了要依賴外界的「境」，轉向了自悟本心。⁹⁴簡而言之，在這一轉變中，心性從需要外界助力才能驅除蒙昧，轉向心性是一切的本體。

在中唐時發展迅速，此後亦在江南地區極為強盛的南禪宗派是直承自慧能禪、以及於大曆中在江西創立的洪州禪，該宗派進

89 詳見楊維中：〈論禪宗心性思想的發展〉。

90 孫昌武：《禪思與詩情：增訂本》（北京：中華書局，2006年），頁48-58。

91 法海集：《南宗頓教最上大乘摩訶般若波羅蜜經六祖惠能大師於韶州大梵寺施法壇經》，收入《大正新脩大藏經》，第48卷，No. 2007，338c23-26。

92 同上注，339a5-9。

93 同上注，339a10-12。

94 孫昌武：《禪思與詩情：增訂本》，頁55。

一步發展了慧能之心性學說。⁹⁵ 洪州禪有「平常心是道」的著名主張，即「何謂平常心？無造作，無是非，無取捨，無斷常，無凡無聖。……只如今行住坐臥，應機接物盡是道。」⁹⁶ 早期南禪宗主張「見性」和「無念」，認為淨心和妄心之間存在差別，強調修行者須不起妄念。洪州禪消弭了這一差別，提出生活中的一切都是本來清淨心的外在表現，因此不需要刻意追求消除妄念。修心之法更是個人性極強的，不存在某種固定的修行模式。正如方立天總結，以洪州禪為代表的南禪心性論有著「縱任心性，充分地發揮主體能動意識的作用」以及「眾生的日常行為運作都是內在佛性的全體示現，強調養神存性，任運自然，在自然運作中實現自我超越」的特點。⁹⁷ 在此基礎上，洪州禪反對一味坐禪、讀經、苦行，亦不看重持戒，而是主張修行者應任運自如，甚至發展出打破常規的狂禪風氣。其背後的根本理念，便是追求消除種種分別的自然平常之心。

95 與洪州禪同時盛行於南方地區的另一禪門是石頭禪，後者雖也屬於南禪宗的一支，但在教義上受牛頭禪、天台宗的影響更大，與慧能禪有很大區別。石頭禪也認為佛性本具，卻仍堅持要排除妄見，所以仍需要靜坐等功夫。詳見楊維中：〈論禪宗心性思想的發展〉、印順：《中國禪宗史——從印度禪到中華禪》（南昌：江西人民出版社，1990年）等論著。洪州禪大致在大曆七年（772）至八年（773）之間由馬祖道一創立於江西洪州。〈唐故洪州開元寺石門道一禪師塔銘并序〉記載馬祖道一「大曆中，尚書路冀公之為連帥也，舟車旁午，請居理所」，也就是在大曆中馬祖道一受路嗣恭之請入洪州。（見董誥等編：《全唐文》，卷五〇一，頁5106。）又按《舊唐書》：「七年……庚子，以檢校戶部尚書路嗣恭為洪州刺史、兼御史大夫、江西觀察使。……八年……乙丑，以江西觀察使路嗣恭為廣州刺史，充嶺南節度使，封翼國公。」（見劉昫等撰：《舊唐書》〔北京：中華書局，1975年〕，卷十一，頁299–303。）可知路嗣恭以檢校戶部尚書於大曆七年正月庚子出任洪州刺史、兼御史大夫、江西觀察使，並於大曆八年十月乙丑離任，道一應在大曆七至八年間來到洪州並創立洪州禪。

96 文遠記錄，徐琳校注：《趙州錄校注》（北京：中華書局，2017年），頁1–2。

97 方立天：〈洪州宗心性思想評述〉，《哲學與文化》第24卷第8期（1997年），頁774。關於洪州禪學說流變、宗門發展歷程，可參考 Mario Poceski, *Ordinary Mind as the Way: The Hongzhou School and the Growth of Chan Buddhism* (New York: Oxford University Press, 2007). Jinhua Jia, *The Hongzhou School of Chan Buddhism in Eighth–through Tenth–Century China* (Albany, NY: State University of New York Press, 2006). 此外，葛兆光：《中國禪思想史——從6世紀到9世紀》（北京：北京大學出版社，1995年），頁299–361中，將洪州禪置於中唐禪學思想大變局中考察其「即心即佛」到「非心非佛」的學說變化。

皎然早年曾修北禪，中年時轉向南禪洪州一脈，其有關心性的認識亦經歷了同樣的轉變。皎然僧師守真曾跟隨北禪宗禪師神秀的弟子普濟學習《楞伽經》，加之安史之亂以前北禪宗確為禪林主流，皎然亦曾修習北禪中的「看心」、禪定、研習經典等工夫，並在詩歌中多次提及。⁹⁸ 例如，他在〈五言送沙彌長文遊京〉中寫道「應須學心地，宗旨在關東。」⁹⁹ 這裡的「關東」指的是普濟位於嵩山的道場。根據詩中所寫，皎然當時應正在修習北禪並以之為宗，並有繼承其「看心」等修行工夫。在〈五言詠小瀑布〉中，他寫道，「不向定中聞，那知我心寂」，¹⁰⁰ 即此時仍須藉助入定等外界手段以得見心性中本有之覺知。¹⁰¹ 在〈五言寄報德寺從上人〉中提到自己修習「看心」工夫，並輔以研習經典，即「看心水磬後，行道雨花間。七葉翻章句，時時啟義關。」¹⁰²

自中年起，皎然開始親近南禪，特別是由馬祖道一創立的洪州禪。他在大曆初年（766）曾寫，「詩情緣境發，法性寄筌空。」¹⁰³ 詩情源出於心性，卻需要「緣境發」，可見這一時期他受到北禪心性之學的影響。大曆四年（769）作〈苕溪草堂〉，有句云：「原上無情花」，下有注曰，「聖教意，草木等器世間，雖無情而理性通。又云：鬱鬱黃花，無非般若。是其義。」¹⁰⁴ 指天台宗湛然及南禪宗慧能弟子慧忠均有提出的「無情有性」說。「鬱鬱黃花，無非般若」為南禪偈語，是對南禪「一切眾生，皆有佛性」的進一步闡發，亦說明皎然在此時已漸轉向南禪。¹⁰⁵ 但詩中亦有「境淨萬象真，寄目皆有益。……外事非吾道，忘緣倦所歷。中宵廢耳目，形靜神不

98 守真跟隨普濟學佛事之考據見賈晉華：《皎然年譜》，頁16。

99 皎然：《杼山集》，卷五，頁十二下。

100 同上注，卷六，頁六下。

101 「心寂」，即「心性本寂」，其內涵論證見楊維中：〈本淨、本寂與本覺——論中國佛教心性論的印度淵源〉，《普門學報》第11期（2002年），頁23-49。

102 皎然：《杼山集》，卷二，頁九下。

103 賈晉華：《皎然年譜》，頁46。

104 皎然：《杼山集》，卷二，頁四上。賈晉華：《皎然年譜》，頁18、51中對此詩中之「無情有性」說及創作年分亦有分析及考證。

105 慧能著，郭朋校釋：《壇經校釋》（北京：中華書局，1983年），〈序言〉，頁3。

役」，¹⁰⁶ 可知當時皎然修行仍依賴於「境」之明淨澄澈方有萬象皆真的體悟，且仍有「外事」與「吾道」的分別，尚未完全擺脫北禪思想的影響。

自大曆九年（774）起，皎然詩中開始出現洪州禪思想。此時洪州禪剛剛立宗不久，亦說明洪州禪創立之後，其包容性極強的學說及修禪模式，很快便傳至湖州，並被皎然接受。¹⁰⁷ 他在大曆九年參與創作的〈水堂送諸文士戲贈潘丞聯句〉中云：「那知殊出處，還得同笑謔。雅韻雖暫歡，禪心肯拋卻」。¹⁰⁸ 與諸文士唱和，享受雅韻所帶來的歡樂，這歡樂雖短暫，卻讓他可以拋卻禪心。禪心可拋，因為這本就是外界賦予的概念，無修飾、無造作的自然平常之心不會產生何為「禪心」的想法，這正與洪州禪心性論思想相合。皎然在大曆後期至建中元年（780）之間所作的〈五言偶然五首〉中也寫道，「隱心不隱迹，却欲住人寰。……居喧我未錯，真意在其間」，¹⁰⁹ 自言追求心之「隱」而非單純的隱居。於何處修佛並無甚緊要，因為真正的覺知無處不在，日常之住行坐臥，即是修行。因此，即使居住在喧鬧之處，也可從中感受到修禪真意。建中元年，皎然與詩僧靈澈過從唱和，有詩「身閑始覺隳名是，心了方知苦行非」、¹¹⁰ 「不知何處小乘客，一夜風來聞誦經」¹¹¹ 等等，均顯示出受洪州禪影響而反對苦行、讀經等外在的刻板修行模式，強調心之修行最為重要。¹¹² 同時，他自大曆末起，也開始有洪州禪的狂禪跡象，如大曆十四年（779）時以「得道殊秦佚，隳名似楚狂」¹¹³ 安慰當時被貶官的邢濟，¹¹⁴ 亦有自我述志之意；大曆末至建中元年間寫其修行是「樂

106 皎然：《杼山集》，卷二，頁三下至頁四下。

107 皎然如此之快地轉向南禪的原因不得而知，但需要說明的是，皎然對北禪一直保持著尊敬之心，也不認為南、北二宗有高低之分，也不提倡宗派之間的論爭，詳見後文中對〈能秀二祖讚〉等皎然作品的分析。

108 彭定求等編：《全唐詩》，卷七八八，頁 8881。

109 皎然：《杼山集》，卷六，頁十七上。

110 皎然：〈七言山居示靈澈上人〉，同上注，卷一，頁二十下。

111 皎然：〈七言宿法華寺簡靈澈上人〉，同上注，卷一，頁二十二上。

112 年分考據見賈晉華：《皎然年譜》，頁 105。

113 皎然：《杼山集》，卷二，頁八下。年分考據見賈晉華：《皎然年譜》，頁 96。

114 皎然與邢濟過從事見賈晉華：《皎然年譜》，頁 96。

禪心似蕩，吾道不相妨。獨悟歌還笑，誰言老更狂」；¹¹⁵ 建中四年（783）〈七言酬秦系山人戲贈〉中云：「正論禪寂忽狂歌，莫是塵心顛倒多。白足行花曾不染，黃囊貯酒欲如何」。¹¹⁶ 賈晉華綜合考察皎然生平及創作情況時亦對其後期轉向洪州禪有所體認，並指出皎然展現南禪即心是佛、反對一味坐禪讀經，以及洪州禪之「平常心是道」等思想的詩作，大多可考知作於大曆年間及之後。¹¹⁷ 到建中四年時，皎然已是「石語花愁徒自詔，吾心見境盡為非。」¹¹⁸ 可知此時其「心」已經擺脫了「境」的束縛，外界事物均為「心」的顯化，與大曆初年的「詩情緣境發，法性寄筌空」，已然相去甚遠。這也意味著，至遲在建中四年，他的禪學心性思想已完全脫離北禪，轉向了以追求消弭種種分別的自然平常之心的南禪洪州一脈。

再回到李洪勸說皎然完成《詩式》一事，以進一步確認李洪以洪州禪心性思想勸說皎然，以及洪州禪心性思想對皎然詩學思想產生過重要影響。皎然自中年起親近南禪，曾有「誰道佛身千萬身，重重只向心中出」¹¹⁹ 之語，即心生萬法，佛與佛性自在心中，不必向外求索，這是南禪心性論的思想。但在大曆九年（774）〈奉應顏尚書真卿觀玄真子，置酒張樂舞破陣畫洞庭三山歌〉中的「如何萬象自心出，而心澹然無所營」，¹²⁰ 卻也道出他對於如何通過心之寂靜無所營而達到心生萬象的疑惑，即是對南禪心性論的疑惑。他一度懷疑是因為筆墨文字等外物導致自己「數十年間，了無所得」，這也是在修行過程中偶有產生的正常心理。而這一心理，顯示出皎然彼時有捨本逐末的傾向，即似乎忽視了南禪所主張的是本性自定、自悟自心，洪州禪更是提倡要有消弭外界所賦予的種種分別的自然平常之心，皎然罷黜筆墨的行為，反而有將證悟與否歸因於外物的傾向。李洪以「小乘徧見」之說提示皎然，應也是看到他的這一思

115 皎然：《杼山集》，卷六，頁十六下。

116 同上注，卷二，十五下。年分考據見賈晉華：《皎然年譜》，頁114。

117 賈晉華：《皎然年譜》，頁19。

118 同上注，頁114。

119 皎然：〈水精數珠歌〉，收入氏著：《杼山集》，卷七，頁十七上。

120 同上注，卷七，頁二上。年分考據見賈晉華：《皎然年譜》，頁80。

想傾向。另外，二人在貞元五年相識，隔年皎然作有〈觀李中丞洪二美人唱歌輶箏歌〉，中有「君有佳人當禪伴」¹²¹云云，正是洪州禪之表現，可知李洪亦修洪州禪，其以洪州禪心性思想勸說皎然，十分合理。加之，皎然在貞元五年即對李洪有「言如及清風，醒然開我懷」等語，可知李洪的勸說對其有一語點醒夢中人之感，亦可推知，皎然此後仍修行洪州禪。

（二）「情性」的優先與南禪宗心性論的影響

皎然由北禪心性論向南禪洪州宗心性論的佛學思想轉變，對其詩學思想由《詩議》到《詩式》的變化及成熟有關鍵影響。盧盛江對編入《文鏡秘府論》的《詩議》原典及結構，以及《吟窗雜錄》中所收的傳本後半《詩議》之面貌已有考察，文中亦有論及不同版本的《詩式》的基本情況及其中呈現出的異同。¹²²他指出，皎然在不主張過度追求格律、提倡苦思與意境等方面的態度並未改變，但在對用事的態度、對建安文學和齊梁詩的評價等方面，觀點並不一致。¹²³在用事方面，《詩議》中提供了一些如何用事的方法，如「重疊用事」、¹²⁴「上句用事，下句以事成」、¹²⁵「上句用事，下句以意成」，¹²⁶盧氏認為皎然此時頗為提倡用事。而到了《詩式》中，皎然雖也不反對用事，但更看重「情格」。在對建安文學、正始文學及齊梁詩的評價方面，兩本詩論中也體現出皎然論詩愈發關注吟詠情性，並將之置於「作用」之前。《詩議》中云：

121 皎然：《杼山集》，卷七，頁十二下。年分考據見賈晉華：《皎然年譜》，頁136。

122 盧盛江：〈皎然文學思想的變化〉，《蘭州大學學報（社會科學版）》第38卷第6期（2010年），頁9-15。同作者另有〈皎然《詩議》考〉，見注8。張伯偉《全唐五代詩格彙考》中也有提到兩本詩論的不同版本的情況。

123 盧文中雖有列出皎然前後觀點不一致的問題，但並未進一步對主導其觀點轉變的背後思想進行深入分析，僅提出是由於大曆年間的文學思想轉變導致皎然的詩學審美觀念發生了變化，亦未觸及可能存在的佛學思想的影響，且未論及正始作者。

124 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁214。

125 同上注。

126 同上注。

少卿以傷別爲宗，文體未備，意悲詞切，若偶中音響，《十九首》之流也。古詩以諷興爲宗，直而不俗，麗而不巧，格高而詞溫，語近而意遠，情浮於語，偶象則發，不以力制，故皆合於語，而生自然。建安三祖、七子，五言始盛，風裁爽朗，莫之與京。然終傷用氣使才，違於天真，雖忌松容，而露造跡。正始中，何晏、嵇、阮之儔也，嵇興高逸，阮旨閑曠，亦難爲等夷。論其代，則漸浮侈矣。晉世尤尚綺靡。古人云：「采綯於正始，力柔於建安。」宋初文格，與晉相沿，更顛顛矣。¹²⁷

中間諸子，時有片言隻句，縱敵於古人，而體不足齒。或者隨流，風雅泯絕。「八病」「雙拈」，載發文蠹，遂有古律之別。¹²⁸

況當齊、梁之後，正聲寢微，人不逮古，振頽波者，或賢於今論矣。¹²⁹

建安、正始及齊梁作者之人力使其作品「違於天真」、不得自然，不及李陵詩及《十九首》。顯然，皎然作《詩議》時，雖不絕對反對用事、用律等等，亦即在《詩式》中提出的「作用」之功，但仍認為有「作用」即是不「自然」，有將二者對立起來的跡象。換言之，皎然此時認為「作用」即是表面的人力加工，尚未發展出《詩式》中提出的「作用」也可以是為「真於情性」所驅動的理念。在《詩式》中，建安、正始及齊梁作者之人力是因為受到「自然」情感

127 同上注，頁 203。

128 同上注，頁 204。引文前自頁 203 起有皎然論謝靈運及其後之作者的部分：「論人，則康樂公秉獨善之資，振頽靡之俗。沈建昌評：『自靈均已來，一人而已。』此後，江寧侯溫而朗，鮑參軍麗而氣多，〈雜體〉、〈從軍〉，殆凌前古。恨其縱捨盤薄，體貌猶少。宣城公情致蕭散，詞澤義精，至於雅句殊章，往往驚絕。何水部雖謂格柔，而多清勁，或常態未剪，有逸對可嘉，風範波瀾，去謝遠矣。柳惲、王融、江總三子，江則理而情，王則清而麗，柳則雅而高。予知柳吳興名屈於何，格居何上。」當中雖未一味否定柳惲、王融、江總等齊梁詩人，但總體來看無法與謝靈運相比，遑論與《十九首》比肩。盧盛江〈皎然《詩議》考〉對本段引文亦有分析。

129 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 210。

的驅動，是他們「真於情性」的表現和結果，並能充分肯定其作品中的「變」，對上述作者的評價亦有明顯提高，如評建安詩人「與《十九首》其流一也」、評齊梁詩「未可遠於建安」等等。

建安、正始及齊梁作者詩歌風格各異，與《十九首》亦十分不同，但皎然作《詩式》時已能夠透過文字的種種表象，直接看到詩人是否能夠「真於情性」。作品風格有差異，詩人「情性」卻是本來「自然」且無分別的。這種對詩人「情性」的充分肯定與重視、無差別地看待，以及能夠跳出「作用」與「自然」的二元對立，正與南禪宗之人之自性本來清淨、洪州禪之縱任心性、任運自如、平常心等主張相合。

也是在消弭了種種分別的洪州禪心性論的影響下，皎然在《詩式》中提出，詩人心中已有自然無造作之情感，因此只須發現，不須依賴感物而動的方式。也因為眾生心性本同，直出於其中的「自然」之情感皆是心性的外在表現，所以並無差別，這也是皎然始終未明確究竟何種情感才是「自然」的原因。換言之，只要是不一味依傍外物刺激、專注於自心所產生的情感就都是「自然」的，這種「自然」指的是情感的生發過程。至於情感本身，無論是高遠飄逸，還是怨悲婉轉，都是不存在「自然」與否的分別的。這也解釋了為何《十九首》、建安詩、正始詩、齊梁詩等雖然在書寫內容與風格方面各有不同，卻都能在某種程度上被認為是「自然」的。

中唐時「詩教殆淪缺」，「真於情性，尚於作用」是皎然希望能夠「庶幾有益於詩教」的文章宗旨，針對詩歌創作中忽略心性的問題所提出的以心性引領「作用」，又是這一宗旨的核心。可以說，他立足於洪州禪心性論強調「真於情性」，是在為中唐詩歌精工之下所產生的忽略心性的問題，提供解決的辦法和理論。這一過程也和洪州禪的修行方法一樣，沒有固定的模式，所以皎然詩論中沒有關於如何修心以發現自然情感的闡發。「作用」被心性統攝，也成為了法無定法、個人色彩極強的概念。南禪主張自悟自修，更認為語言文字難以盡述其中奧妙。皎然論及「作用」時曾云：「雖取由我衷，而得若神表。至如天真挺拔之句，與造化爭衡，可以意冥，

難以言狀，非作者不能知也。」其中深意與南禪相似。所以，更細節的如何才能「尚於作用」的方法，是從屬於心性的，也是沒有統一的方式以及難以完全訴諸語言的。皎然提倡的「變」，是忠於心性的結果，要做到這一點，只須向內關照以發現自然生發之情感即可，這是典型的釋氏詩論，與唐代儒家詩學體系中慣常討論的方式，如強調感物與寄託的比興之法有所不同。¹³⁰

此外，皎然詩中也偶有出現對中唐禪門忽視心性修習的批評，此現象與詩歌創作的困境十分類似。從中亦可看出，他無論是在佛學還是詩學中都一以貫之地強調心性為本、無須向外探求，亦逐漸形成了一個完善的、以「心性」為核心的詩禪思想體系。根據皎然詩，他所見的禪門內部是較為混亂的。當時的僧眾們耽於「頓、漸」之別、累於「南、北」之分，很多都是不得禪宗修行真意的。而皎然自早年，便認為「真見之體，知而不知。性猶無主，禪何有支」，¹³¹即人本來便擁有真見覺知，無所謂「知」或是「不知」，「知」與「不知」亦不存在分別，佛家修行，更無需強行劃分派系。雖然

130 比興被唐人視為詩歌的基本創作方法，常被用來指代詩歌創作，其中，「興」是這一概念的中心。錢志熙：〈唐人比興觀及其詩學實踐〉，《文學遺產》2015年第6期，頁56-68中對唐人「興」的詩學概念及以之為核心的「興寄」、「興象」、「興諷」等詩學範疇均有考察。「興」作為一種創作方法，是在形式上先寫興象物，再印出更深層次的情感等內容，皎然《詩議》也有類似論述，即「興者，立象於前，後以人事論之，〈關雎〉之類是也。」見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁219。張萬民：〈唐代比興觀辨析——以詩格為中心〉，《嶺南學報》復刊第十四輯（2021年），頁173-193中指出，唐人詩格文本中出現的「興」，主要涉及感物與寄託。其中，感物角度的「興」主要著眼於興趣、靈感，尚未發展出宋代詩學中由物及心的創作意識，反而是先有心靈感應、再依託物像呈現。其文中也以王昌齡《詩格》為例，列出起「興」的諸多方式。但筆者以為，這與皎然強調的關照內心、不傍任何外物的起「興」方式仍有本質區別。張文中也提到從寄託角度出發的「興」在唐代詩格中亦會帶有政治等現實目的。皎然詩學體系中亦不涉及這一層。當然，皎然強調心中自然生發的情感在詩歌創作中的首要地位，也不是為了反駁儒家詩學，而是從佛教的角度提出其理想中的詩歌創作方法與批評標準。

131 皎然：《杼山集》，卷八，頁二十一下。原作為〈唐鶴林和尚法門義讚〉，是皎然為已圓寂的牛頭宗僧人鶴林玄素（668-752）所作。二人過從細節未見著錄，但玄素圓寂於天寶十一年（742），皎然當時應正在外遊方，可推知或曾在遊方時與玄素相識，或單純出於仰慕玄素能融會多家佛法所作。無論為何種情況，皎然當時都正值早年。

中年以後轉向南禪，但皎然並不認為南、北二宗有高低之分，也不提倡宗派之間的論爭，正如其在作於大曆九年的〈能秀二祖讚〉中云：「二公之心，如月如日。四方無雲，當空而出。三乘同軌，萬法斯一。南北分宗，工言之失。」¹³² 在〈五言送還本上人遊江西〉中也有「欲廣分何教」¹³³ 之語，似以此反對當時愈演愈烈的南北教派之分。¹³⁴ 總體而言，他主張的是眾生已平等地擁有覺知，當捨棄分別心，專注心之修行。然而，「嗟嗟世上禪，不共智者論」、¹³⁵「萬法出無門，紛紛使智昏」¹³⁶ 的現狀，使得修行者耽於這些紛雜的「禪音」，往往捨本逐末、向外鑽營卻忘記心之修行才是禪修的重點。正如〈哀教〉中所寫，時人空談虛無，以為這就是修行真諦，而那些未能接受這種虛無論還處在懵懂未明狀態的修習者，反倒被當成愚人，即「如何工言子，終日論虛無。伊人獨冥冥，時人以為愚。」¹³⁷

皎然在禪學上對人之自性的關注與慧能「法無頓漸，人有利鈍。明即漸勸，悟人頓修」¹³⁸ 的觀點相似，即佛法本不分頓、漸，但要根據學人後天的實際情況選擇適合的修行方式，所謂的頓、漸之別，都是指外在的具體修行方式。需要說明的是，慧能固然提倡「直了心性」，但並不否認修行者有根性利鈍的差異。因此，要根據

132 皎然：《杼山集》，卷八，頁二十一上。年分考證見賈晉華：《皎然年譜》，頁 79。

133 皎然：《杼山集》，卷五，頁十上。

134 在神秀與慧能的時代，南、北禪宗對立尚不明顯，也少見如後來一般的尖銳紛爭。二宗的正式對立與抗爭實際上是在慧能的弟子神會（668–760）的引領下展開的。神會北上傳法，為證南禪法脈，在 732 年的「滑台之會」中與北禪宗禪師崇遠（約八世紀卒）進行辯論。在這場辯論中，神會正式提出「南頓北漸」的說法，南、北禪宗的對立局面也由此正式形成。在此之後，主張「頓悟」的南禪得以迅速發展，同時風靡於皎然居住的江南地區。但北禪也並未由此寂滅，而是在權貴階層的支持下繼續統治北方地區，甚至一度在中唐初期中興，與南方的南禪形成一定的對立抗爭局面。直至唐武宗滅佛運動（845）之後，北禪宗才完全衰落並被南禪宗所完全取代。詳見洪修平：《中國禪學思想史》（北京：中國大百科全書出版社，2024 年），頁 133–169。

135 皎然著：《杼山集》，卷六，頁十四下。

136 同上注，卷六，頁十二下。

137 同上注。

138 法海集：《南宗頓教最上大乘摩訶般若波羅蜜經六祖惠能大師於韶州大梵寺施法壇經》，收入《大正新脩大藏經》，第 48 卷，No. 2007，338b29–c1。

根性利鈍來選擇適合的修行方式，並沒有統一的外在修行模式，即「自悟自修」。換言之，有人適合「頓悟」，有人則要經過一番「漸修」方能達到證悟，不能一概而論。

禪門中不乏追求外在形式而忽視心性修習的諸多問題，詩壇中也有類似的現象，如《詩式》中所批評的「復多變少」、「復少變多」，皎然自覺地將其與「如釋氏頓教，學者有沈性之失，殊不知性起之法，萬象皆真」聯繫起來，透露出其在詩學和禪學中對類似忽視心性現象的關注，亦可說明其詩禪思想體系以「心性」為核心而建立。皎然認為部分詩人是「無天機者」，應先以自然生發的詩情為本，通過學習並內化前人的「作用」方式以達到通變。這些詩學中的「無天機者」恰似那些無法接受「頓悟」思想的禪門僧眾，需要通過一個「漸修」過程，才能領悟真正的詩道，而皎然作詩論，亦可視為引導學人「漸修」的手段之一。皎然著意於作詩過程中的「真於情性」，又強調在禪家修行中修習關注之心，二者彼此映照、相互支撐，共同形成了一個穩定的詩禪思想體系。

三、結論

皎然的「復變平衡論」要求詩人保持學習前人與自我創變之平衡，實現這一目標的關鍵是其在南禪心性論基礎上，提出的以心性中自然生發之情感統攝詩歌創作的全過程。《詩式》中提出的「文章宗旨」——「真於情性，尚於作用」即為這一思想的具體表現。

無論是初唐還是中唐，皎然在批評詩壇中的復、變失衡時，所關注的都是自身情感未被詩人置於詩歌創作的首要地位，繼而導致詩歌內容無創變的現象。在南禪洪州宗心性論的啟發下，他主張心是萬象之體，其中已有自然無造作之情感，因此只須內觀以發現這種情感即可，無須向外探求，只要忠於這一情感，自然便會有所創變。皎然以情性領復變，除為解決彼時詩壇中仍未能解決的復、變失衡問題之外，也為中唐詩學正式引入釋氏詩論，藉此提供新的理論和前進方向。

引用書目

中文書目

- 文遠記錄，徐琳校注：《趙州錄校注》。北京：中華書局，2017年。
- 方立天：〈洪州宗心性思想評述〉。《哲學與文化》第24卷第8期（1997年），頁761-776。
- 王先謙撰，吳格點校：《詩三家義集疏》。北京：中華書局，1987年。
- 王叔岷箋證：《鍾嶸詩品箋證稿》。北京：中華書局，2007年。
- 王治田：〈大曆聯句酬唱的「學問化」傾向及其詩歌史意義譚論〉。《中國詩學》第二十六輯，頁65-77。北京：人民文學出版社，2018年。
- 甘生統：《皎然詩學淵源考論》。北京：人民出版社，2012年。
- 田曉菲著，何維剛、雷之波（Zeb Raft）譯：〈南朝宮廷詩歌裏的王權再現與帝國想像〉。《中國文哲研究通訊》第30卷第1期（2020年），頁141-182。
- 印順：《中國禪宗史——從印度禪到中華禪》。南昌：江西人民出版社，1990年。
- 吳光興：《八世紀詩風：探索唐詩史上「沈宋的世紀」（705-805）》。北京：社會科學文獻出版社，2013年。
- 杜光庭撰，羅爭鳴輯校：《仙傳拾遺》。北京：中華書局，2013年。
- 辛文房著，傅璇琮主編：《唐才子傳校箋》。北京：中華書局，1995年。
- 辛文房撰，周紹良箋證：《唐才子傳箋證》。北京：中華書局，2010年。
- 孟二冬、耿琴：〈皎然「復古通變」論〉。《安徽師大學報》第23卷第1期（1995年），頁86-91。
- 孟二冬：〈論齊梁詩風在中唐時期的復興〉。《文學遺產》1995年第2期，頁41-53。
- ：《中唐詩歌之開拓與新變》。北京：北京大學出版社，2006年。
- 宗密述：《禪源諸詮集都序》。收入《大正新脩大藏經》，第48卷，

- No. 2015，頁 397–414。臺北：佛陀教育基金會印贈，1990 年。
- 延壽集：《宗鏡錄》。收入《大正新脩大藏經》，第 48 卷，No. 2016，頁 415–957。臺北：佛陀教育基金會印贈，1990 年。
- 法海集：《南宗頓教最上大乘摩訶般若波羅蜜經六祖惠能大師於韶州大梵寺施法壇經》。收入《大正新脩大藏經》，第 48 卷，No. 2007，頁 337–345。臺北：佛陀教育基金會印贈，1990 年。
- 洪修平：《中國禪學思想史》。北京：中國大百科全書出版社，2024 年。
- 孫昌武：《禪思與詩情：增訂本》。北京：中華書局，2006 年。
- 徐陵編，吳兆宜注，程琰刪補，穆克宏點校：《玉臺新詠箋注》。北京：中華書局，1985 年。
- 翁方綱撰：《石洲詩話》。收入張寅彭編纂，劉奕點校：《清詩話全編·乾隆期》，第 3 冊，頁 1519–1622。上海：上海古籍出版社，2020 年。
- 張萬民：〈唐代比興觀辨析——以詩格為中心〉。《嶺南學報》復刊第十四輯（2021 年），頁 173–193。
- 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》。南京：江蘇古籍出版社，2002 年。
- ：《禪與詩學》。杭州：浙江人民出版社，1992 年。
- 張晶：〈皎然詩論與佛教的中道觀〉。《文學遺產》2007 年第 6 期，頁 107–116。
- 梅新林：〈元結與皎然：中唐詩歌復興的南北先導〉。《浙江學刊》1995 年第 2 期，頁 76–80。
- 皎然著，李壯鷹校注：《詩式校注》。北京：人民文學出版社，2003 年。
- 皎然：《杼山集》。收入《四庫全書》，第 1071 冊，頁 775–872。上海：上海古籍出版社，1987 年。
- 傅璇琮、陳尚君、徐俊編：《唐人選唐詩新編》。北京：中華書局，2014 年。
- 彭定求等編：《全唐詩》。北京：中華書局，1960 年。
- 曾軍編著：《陳子昂詩全集：匯校匯注匯評》。武漢：崇文書局，2017 年。
- 遂欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》。北京：中華書局，1983 年。

黃景進：《意境論的形成：唐代意境論研究》。臺北：臺灣學生書局，2004年。

慈怡主編：《佛光大辭典》。北京：書目文獻出版社，1989年。

楊維中：〈本淨、本寂與本覺——論中國佛教心性論的印度淵源〉。

《普門學報》第11期（2002年），頁23-49。

——：〈論禪宗心性思想的發展〉。《漢學研究》第19卷第2期（2001年），頁141-169。

葉蓓卿譯注：《列子》。北京：中華書局，2011年。

葛兆光：《中國禪思想史——從6世紀到9世紀》。北京：北京大學出版社，1995年。

葛曉音：〈從詩騷辨體看「風雅」和「風騷」的示範意義——兼論歷代詩騷體式研究的思路和得失〉。《中華文史論叢》2006年第3期，頁99-125。

——：〈陳子昂與初唐五言詩古、律體調的界分——兼論明清詩論中的「唐無五古」說〉。《文史哲》2011年第3期，頁97-110。

——：〈「意象雷同」和「語出獨造」——從「錢、劉」看大曆五律守正和漸變的路向〉。《清華學報》第45卷第1期（2015年），頁73-100。

——：《唐詩流變論要》。北京：商務印書館，2017年。

董誥等編：《全唐文》。北京：中華書局，1983年。

賈晉華：《皎然年譜》。廈門：廈門大學出版社，1992年。

遍照金剛撰，盧盛江校箋：《文鏡秘府論校箋》。北京：中華書局，2019年。

趙曉華：〈論南朝古意詩的體材類型及其詩史價值〉。《文藝理論研究》2018年第2期，頁93-101。

劉文忠：《正變·通變·新變》。南昌：百花洲文藝出版社，2005年。

劉長卿著，儲仲君箋注：《劉長卿詩編年箋注》。北京：中華書局，1996年。

劉昫等撰：《舊唐書》。北京：中華書局，1975年。

慧能著，郭朋校釋：《壇經校釋》。北京：中華書局，1983年。

蔡宗齊：〈「情」的概念何以拓展——從先秦「情」「性」論辯到兩漢六朝文論中的情文說〉。《探索與爭鳴》2020年第2期，頁39-48。

蔣寅：《大曆詩風》。上海：上海古籍出版社，1992年。

盧盛江：〈皎然文學思想的變化〉。《蘭州大學學報（社會科學版）》第38卷第6期（2010年），頁9-15。

——：〈皎然《詩議》考〉。《南開學報（哲學社會科學版）》2009年第4期，頁96-107。

蕭子顯撰：《南齊書》。北京：中華書局，1972年。

蕭馳：《佛法與詩境》。臺北：聯經出版，2012年。

錢志熙：〈情性與通變——唐人詩學的基本思想與方法〉。《長江學術》2006年第1期，頁45-55。

——：〈唐人比興觀及其詩學實踐〉。《文學遺產》2015年第6期，頁56-68。

——：〈論唐代格式、復古兩派詩論的形成及其淵源流變〉。《中國高校社會科學》2018年第5期，頁90-102。

謝朓撰，曹融南校注：《謝朓集校注》。北京：中華書局，2019年。

鍾志強：〈論齊梁詠物詩的「本體」——兼論齊梁詩人的「情性」觀〉。《文藝評論》2015年第6期，頁55-57。

嚴粲撰，李輝點校：《詩緝》。北京：中華書局，2020年。

外文書目

Jia Jinhua. *The Hongzhou School of Chan Buddhism in Eighth-through Tenth-Century China*. Albany, NY: State University of New York Press, 2006.

Poceski, Mario. *Ordinary Mind as the Way: The Hongzhou School and the Growth of Chan Buddhism*. New York: Oxford University Press, 2007.

***Qingxing* 情性 as the Principle: An Analysis of Jiaoran's (730–799) Poetic Theory of “Balancing Revival and Innovation” 復變平衡論**

MA Yishu

Department of Chinese and History, City University of Hong Kong

“Revival” (*fu* 復, learning from the past) and “innovation” (*bian* 變) are two pivotal notions in the history of Chinese literature, serving as key entry points for understanding Tang poetic theory. In his *Remarks of Poetry* 詩式, mid-Tang poet-monk Jiaoran 皎然 (730–799) proposed a theory of balancing revival and innovation, criticizing Chen Zi'ang 陳子昂 (659–700), Shen Quanqi 沈佺期 (656–714), Song Zhiwen 宋之問 (656–712), and Dali 大曆 poets of Jiangnan as examples of imbalance. He argued that poetic composition should begin with the expression of the poets' emotions rising from one's *qingxing* (human nature), which he regarded as the means to achieve balance between revival and innovation. According to Jiaoran, uncontrived emotions already exist naturally within *qingxing* and can be discovered through introspection. The theoretical foundation of his view lies in the Hongzhou school 洪州宗 of Chan Buddhism, particularly its discourse on mind and nature (*xinxing lun* 心性論). By integrating this Buddhist insight, Jiaoran aimed to address the contemporary problem of overly pursuing the external form of poetry while neglecting the expression of personal emotions in poetic creation. He also first formally introduced Buddhist philosophy into the realm of classical Chinese poetic theories, playing a transformative role in the development of the mid-Tang poetics.

Keywords: Jiaoran, revival and innovation, Chan Buddhism, mid-Tang poetry, *Remarks of Poetry*