

## 文稿

## 趙元禮「詩味」說

蔡靖文\*

## 摘要

清末民初為「詩味」論的衰落期，論述者寥寥，或有論之者，僅為點滴之見。有別於同世論者，趙元禮特重以「詩味」論詩，由詩歌美學與鑑賞角度，視「詩味」為詩歌鑑賞標準。本文分析其所說，以為其所主張「詩味」之構成有四：一、創作主體積學，二、詩情真摯，三、詩意含蓄，四、意境。其中，將積學納入「詩味」系統，為其獨到之處。

又趙氏針對王國維「不隔」說，提出「文學之妙在乎隔與不隔之間」。本文以為，趙氏此說與其「詩味」觀相呼應，所謂「隔不隔之間」猶為含蓄有味的美感。

**關鍵詞：**趙元禮、王國維、詩味、不隔、隔不隔之間

## 一、前言

趙元禮(1868~1939)，字幼梅，天津人。清光緒年間五試不第，二十歲起以教私人學為生，為弘一大師李叔同詞賦老師。<sup>1</sup>民國後，轉入實業界發展。曾任直隸省銀行監理官等職務，直隸省國會參議員，中國紅十字會天津會長。趙元禮不僅為實業家，更是擅長詩文、書法，在當時享有盛名。就書法而言，趙氏專工蘇體，與華世奎、孟廣慧、嚴修並稱「津門四大家」；而其詩文曾得李慈銘、陳三立等人所稱賞，與嚴修、王守恂並稱為「天津近代詩壇三傑」。趙氏在當時的天津詩壇極為活躍，經常在星二社、儔社、城南詩社等詩社與詩友相倡和。<sup>2</sup>其中，城南詩社更是他與嚴修、林墨青、金息侯、王守恂等人籌設而成，和者多達百餘人，被譽為天津詩社之盛事。

《藏齋詩話》為趙元禮摘其三本《藏齋隨筆》中談論詩文者而成，<sup>3</sup>分

\* 文藻外語學院應用華語文系講師。

<sup>1</sup> 《弘一大師新譜》云：(弘一大師)「1896年從趙幼梅學詞。」見林子青：《弘一大師新譜》(台北市：東大圖書公司，1993年4月初版)，頁22。

<sup>2</sup> 《藏齋詩話》卷上：「城南社外有星二社、又儔社，予皆從事其中，尊酒論文，脫略形跡，命儔嘯侶，佳詠實多。」見趙元禮：《藏齋詩話》，張寅彭主編《民國詩話叢編》二(上海：上海書店，2002年12月)，頁236。

<sup>3</sup> 郭則澐序曰：「藏齋好為詩，以餘力為隨筆。近復摘隨筆中之談詩者以為詩話。」

上下兩卷，記論詩文事共三百三十四則。「藏齋」一名取自趙元禮的齋室名。該書雖然刊印於 1937 年，但是，並非五四新文學運動後興起的新體詩話，猶屬記論古典詩的舊體詩話。<sup>4</sup>內容以記詩事為主，詩論為輔。所錄詩事，多為當時名人涉及詩藝者，如徐世昌、嚴範孫、陳三立、陳衍、鄭思肖、汪精衛……等；也旁及日籍人士，如有田幸等人。至於詩論，則涵括詩歌本質論、鑑賞論、批評論與創作論四部分。尤其在鑑賞論中，關於「詩味」的觀點，有其獨特的時代意義。

「味」在審美鑑賞上，包含當名詞解的滋味，與動詞解的品味、回味。前者指作品的藝術境界和藝術形象自身，具有悠長雋永的感染力，和耐人咀嚼的質--言已盡、而意蘊邈的審美特徵。而後者則指審美主體的鑑賞活動。詩歌美學中的詩味論濫觴於先秦兩漢，胎甲於晉與劉宋，形成於齊梁。自宋代至清代中葉為其盛行期。然而，1840 年鴉片戰爭後，隨著西方文學理論、美學理論在中國的流行，詩味論進入了衰落期。<sup>5</sup>清末民初的古典詩壇，以詩味論詩者，已屬少見，倘使有之，也僅止於寥寥數語。趙元禮卻反其道而行，從鑑賞角度屢屢以詩味論詩，其觀點為何？又於詩味論史的意義為何？都是值得探索的。又王國維的境界美學思想，為後世學者多所討論。其中之一的關注焦點--「不隔」說，趙元禮可說是較早提出異議者，他的詮釋是否正確，本文亦予以一併探討，以見其論詩旨趣。

## 二、趙元禮詩味說析論

清末民初，臨世之變，當時古典詩壇，籠罩在偏重文學功利、實用的氛圍之中。黃遵憲或梁啟超、康有為等人所倡的詩界革命，或者以陳衍、陳三立、沈曾植為代表的同光體詩派無不如此。而趙元禮的詩歌批評，則由詩歌鑑賞美學的角度，著重於詩歌美感的探求。在當時來說，可說是較為罕見的。之所以如此，實與他的詩歌本質觀密不可分。他對詩歌本質的理解，形成他在詩歌審美活動的心理定勢。<sup>6</sup>他說：

---

見同註 2。

<sup>4</sup> 新舊體詩話詩說參見蔡鎮楚：《中國詩話史》（長沙：湖南文藝出版社，1994 年 10 月），頁 372-373。

<sup>5</sup> 參見陳應鸞：〈詩味論略史〉，《詩味論》（成都：巴蜀書社，1996 年 10 月一刷），頁 46-113。

<sup>6</sup> 定勢，是一種心理的定向反應，是主體心理因素配置的模式對以後心理活動趨向的約制性；而文學解讀中的定勢是一種審美的知覺預態，而預先使自己處於對某

詩是藝術，亦是癖好，能詩者不必以之騙人，不能亦無害，無須勉強襲詩人之名也。某公子以其詩數首來求教，不古不今，無律無情，因告以作詩之概要，勸期努力讀書作文，不必作詩，徒耗日力也。嚴範老臥病半年，久廢吟詠，日中偶欲為一詩，苦不成章，入夜則夢魂顛倒於其詩，動至徹夜不眠矣。前年九月下旬，強盜數人來寓劫奪，予見一小盜，貌不甚兇，欲稍誡之，盜以手槍相擬，予遂中止，倉猝中得一律，內有「未能理遣真滋愧，等是飢驅更可憐」兩句，……嚴老病魔，予經盜劫，由復作詩，是即癖好之象徵，非以藝術自矜也明矣。都昌黃養和先生云：「能貧能病還多事，野莽齋縻更苦吟。」其癖好如此。<sup>7</sup>

詩是藝術，流露出趙元禮將詩視為獨立的藝術類型，不附屬於政教系統。再者，詩是癖好，則將詩歌創作直接指涉個人先天氣質、才性和興趣。顯而易見，他視詩為藝術，並非抱以睥睨、以為雕蟲小技的輕視態度，而是一種非功利的態度。因而，他反對盜取詩人之名以譁眾取寵、沽名釣譽。對他來說，創作緣於自然興感之故，用以抒發無法抑扼而不得不發的情感。換言之，他視創作只是自然表現情志，除表現外別無其它目的，猶如王國維所說的「可愛玩而不可利用」超功利觀點。

趙元禮的審美態度與詩歌批評，正是實踐了他超脫實用、功利的詩歌本質觀。因而，在標舉詩歌美感時，格外偏重從讀者鑑賞角度，講求詩味的美感特質，以詩味為鑑賞標準，每每以詩味論詩。如：讚許李又塵之「無邊樓閣瀟瀟雨，獨倚朱欄有所思」，意味尤勝。以「雅鍊超逸，餘味盎然」，批評王什公之「寒酒尊前春話舊，丹楓庭角晚生煙」。<sup>8</sup>又批評李崆峒〈豆花行〉「生硬少味」。<sup>9</sup>更是基於「索然無味」之由，反對將情韻綿邈的馬致遠〈天淨沙〉（枯藤老樹昏鴉……）翻譯成白話文。<sup>10</sup>白話文學運動後，趙元禮並未去故就新，猶是樂以古典詩詞遣懷抒情，自是看來，應與其注重詩

---

種類型的準備接受狀態之中。參龍協濤：《文學解讀與美的創造》（台北市：時報文化，1993年8月初版一刷），頁214。

<sup>7</sup> 同註2，頁241-242。

<sup>8</sup> 同註2，頁241。

<sup>9</sup> 李崆峒：〈豆花行〉：「昨當大風吹雪過，湖船無數冰打破。冰驤疊嶂山嶽立，行人駭觀淚交墮。」見同註2，頁227。

<sup>10</sup> 同註2，頁278。

味美感相關。

融合自己切身體會，與接受前人的詩歌滋味審美觀，趙元禮主張詩歌如能「韻味深雋」，便可「耐人吟諷」、「使人誦之不厭」，即「使味之者無極，聞之者動心」。<sup>11</sup>試看他評許凌潤苔：

「寂歷秋花畫掩屏，一簾疏影散晴暉。多情蛺蝶時相顧，為戀寒香不肯歸。」「容易秋風上鬢絲，天寒袖薄竟相欺。祇餘濁酒黃花意，舉盞無人屬阿誰。」「老夫白屋戀重衾，徹夜寒風定不禁。破曉披衣扶杖出，萬緣留得愛花心」之句，韻味深雋，耐人吟諷。<sup>12</sup>

「韻味深雋」為詩歌所具有的美感，「耐人吟諷」透露出作品須由讀者，也就是接受主體感受。這段文字呈顯出，趙元禮意識到「味」是主客體結合的產物，既攸關詩歌本身之美感，又與接受主體的審美活動息息相關。無疑意味著，詩味「標誌鑑賞者和接受者進入詩歌本體構成的審美範疇」，<sup>13</sup>而非僅是作品客觀審美屬性與特徵的審美範疇。因為，詩歌滋味的獲得，除了詩歌本身具備韻味的美感，還得需要讀者閱讀、品味，將作品潛在的詩味實現。也唯有透過這樣相互作用下，詩歌滋味的美感才能具體傳達給讀者，讀者接受詩作所傳遞的消息。

「味」這種審美感受的獲得，鑒賞主體需要以具有審美屬性的詩歌作為審美對象，如果沒有這個審美對象，便無從玩味其箇中滋味。張戒說：「大抵句中若無意味，譬之山無煙雲，春無草樹，豈復可觀？」<sup>14</sup>意即如此。可見，無味之作如同嚼蠟，引不起讀者興趣；惟有有味之作方能使讀者興發感悟，賞味不已。深深感悟到詩作情韻雋永為讀者得以感發、體味的基礎，因此，趙元禮尤其重視詩味的構成。他主張詩味得以形成的要素有四：一是作者須多讀書積學，二為詩情貴真，三要含蓄蘊藉，四則詩歌需要有意境。只有第一項是就創作主體立說，其餘皆就作品本身的美感特質而論。以下，分別就這四點內容論述之，以見其旨趣。

<sup>11</sup>鍾嶸：〈詩品序〉，見王叔珉《鍾嶸詩品箋證稿》（台北市：中央研究院中國文哲所，1992年3月初版），頁72。

<sup>12</sup>同註2，頁248。

<sup>13</sup>鄧新華：《中國古代接受詩學》（武漢：武漢出版社，2000年10月一版一刷），頁115。

<sup>14</sup>張戒：《歲寒堂詩話》，見丁福保輯《歷代詩話續編》上（台北市：木鐸出版社，1988年7月），頁450。

### (一)講積學

言受於意，言意之間如何相稱，就作家來說是個非常重要的課題。這不只牽涉到創作主體的才思，更與其學識相關。因為「言」，這些有形的文字符號，為作家抽象情思得以呈顯的重要關鍵。所以，古人多強調積學的功夫。《文心雕龍》說：「積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹辭」。<sup>15</sup>杜甫詩云「讀書破萬卷，下筆如有神」，蘇東坡則說「腹有詩書氣自華」，皆是有深刻體會。

趙元禮固然主張詩是癖好，認為詩才攸關個人天生情性，然，基於對言、意的體認，他同等強調詩人積學的功夫。他說：

無書卷以澤之，而機軸復不熟，雖有情亦達不出，又安得佳詩耶？<sup>16</sup>作者抽象情意呈顯的媒介為「言」，而「言」必須由「學」來充實，是以作者學識的累積不可廢。由於了解到「枵腹必不能作詩」，他否定「詩有別才，非關書也」的說法，<sup>17</sup>認為詩人「有所得，是在讀書多，積理富」。<sup>18</sup>因為：

讀書多，積理富，機軸熟，無論作詩作文，亦無論自動被動，一題到手，自有佳詠。<sup>19</sup>

學識廣積之後，作者累積了豐富的素材，便有利於醞釀文思，發為文辭以達情。可見，趙元禮主張佳詠好詩形成的基本根源，在於創作主體的情性與才學必須相輔相成，缺一不可。此與潘德輿性情、學問當「和為一味」說，<sup>20</sup>實有異曲同工之妙。

主張作者須以學濟情，趙元禮並非只是為求表情達意，而是有更積極的意義。他又論述道：

人不必因作詩始讀書也，然不讀書則積蓄不厚，出語必淺薄；不必

<sup>15</sup>劉勰：《文心雕龍·神思》，見周振甫注：《文心雕龍注釋》（台北市：里仁書局，1984年5月），頁515。

<sup>16</sup>同註2，頁268。

<sup>17</sup>同註2，頁235。

<sup>18</sup>同註2，頁234。

<sup>19</sup>同註2，頁232。

<sup>20</sup>《養一齋詩話》卷二云：「尚性情者無實腹，崇學問者乏靈心，論甘忌辛，詩教彌以不振；必當和為一味，乃非離之兩傷。」見郭紹虞編：《清詩話續編》（台北市：木鐸出版社，1983年12月初版），頁2029。

因作詩始讀古人之詩也，然不讀古人之詩，則不知韻味之高、格律之協、機杼之熟，出語必致扞格。<sup>21</sup>

余謂無論詩文與字，須多讀古人名作，多看古人名蹟，將各種境界醞釀胸中，然後落筆，自無俗薄之弊。<sup>22</sup>

自是看來，他主張多學的積極目的，為裨使作者提昇作品美感。期望作者經由名篇佳作的洗禮，自然潛移默化，「變換氣質」，<sup>23</sup>醞釀各種境界，成竹在胸。待到緣情興感自然而發時，落筆自有高格，出語有韻味，不至於淪為淺薄無味。如此一來，自然詩味雋永，耐人吟諷、誦之不厭。換言之，他將作品美感之「味」，直接指涉創作主體之「學」，將創作主體之「學」，視為詩歌滋味美感的基礎，超越了局限在達意的層次。

在當時的古典詩壇，講求創作主體積學的功夫蔚為風氣，尤其是聲勢浩大的同光體詩派，格外標舉涵養積學。需要說明的是，雖然都是要求創作主體積學，趙元禮所言實有異於同光體詩派之處。同光體詩人論學的特點，吳淑鈿有精闢分析。他指出：

近代宋詩派(含同光體詩派)要求詩人在創作的實踐過程中，必先有學問，此學問是以考據為主，做研究經學的功夫，從經籍中文字章句的整理歸納，發明義理，最終意義是由思想能力的訓練而提高個人識見。所以經史子集是他們做學問的主要內容。<sup>24</sup>

同光體重經史學問、以考據入詩，因此詩作呈現的是「一種德性的美感」<sup>25</sup>。而趙元禮論「學」與「味」的關係，著重的則是詩歌的鑑賞美感。此外，同光體詩派特別標榜宋詩，趙元禮則是接受李慈銘不專主宗派的觀點：

「學詩之道，必不能專一家限一代。凡規規摹擬者，必其才力薄弱，中無真詣，循牆模壁不可尺寸離也。五古自枚叔、蘇、李、子建、仲宣、嗣宗、太沖、景純、淵明、康樂、延年、明遠、元暉、仲言、休文、文通、子壽、襄陽、摩詰、嘉州、常尉、太祝、太白、子美、

<sup>21</sup>同註 2，頁 222。

<sup>22</sup>同註 2，頁 240。

<sup>23</sup>同註 2，頁 221。

<sup>24</sup>吳淑鈿：《近代宋詩派詩論研究》(台北市：文津出版社，1996 年 9 月初版)，頁 75。

<sup>25</sup>同註 24，頁 82。

蘇州、退之、子厚，以及宋之子瞻，元之雁門、道園，明之青田、君采、空同、大復，清之樊榭，皆獨具精詣，卓絕千秋，作詩者當汰其繁蕪，取其深蘊，隨物賦形，悉為我有。七古子美一人足為正宗，退之、子瞻、山谷、務觀、遺山、青邱、空同、大復可稱八俊，梅村別調，具足風流。此外無可學也。五律自唐迄清，佳手林立，更僕難數，清奇濃淡不名一家，而要以密實沉著為主。七律取骨於杜，所以導揚忠愛，結正風騷，而趣悟所昭，體會所及，上自東川、摩詰，下至公安、松圓，皆微妙可參，取材不廢。其唐之文房、義山，元之遺山，明之大復、滄溟、弇州、獨漉，國朝為漁洋、樊榭，詣各不同，尤為傑出。七絕則江寧、右丞、太白、君虞、義山、飛卿、致堯、東坡、放翁、雁門、滄溟、子相、松圓、漁洋、樊榭十五家，皆絕調也。晚唐、北宋多堪取法，不能悉指。我朝之王、厲尤風雅替人，瓣香可奉。五絕則王、裴其最著矣。」此愛伯侍御日記中語，上下千古，擷取精華，盡把金鍼度與人矣。<sup>26</sup>

他不拘泥於當時同光體詩派、漢魏六朝詩派，與中晚唐詩派等的門戶之見。就他來說，歷代詩人只要有可取、可法處，便應該廣博吸取各家優點，將之融會貫通蘊積胸中，有所吟詠時，出語便有韻味。

不趨附眾人宗派囿見，並且以創作主體涵養學識為詩歌滋味的基礎，趙元禮的觀點，在當時可說有其獨到之處。

## (二) 貴真情

真摯之情，指進行構思與創作時，創作主體的情思，須自然發自肺腑，真率誠摯，而不加以虛假造偽。

如前文所言，趙元禮認為創作只為表現自然興感，因內心情感驅使所不得不發，情動於中，故而形於言。亦即「人秉七情，感物吟志，莫非自然」，<sup>27</sup>「情動而言形，理發而文見」<sup>28</sup>。因此，進而他說：

詩者以人工而鳴天籟者也，興、觀、群、怨，隨事歌詠，皆可以見

<sup>26</sup>同註 2，頁 239。

<sup>27</sup>劉勰：《文心雕龍·明詩》，見周振甫注：《文心雕龍注釋》（台北市：里仁書局，1984年5月），頁 83。

<sup>28</sup>同註 27，頁 535。

性情，未有無性情之詩與文。<sup>29</sup>

正由於隨事歌詠的基礎在於詩人真切的情感體驗，如此，詩的結構自然是「情感的形式」，「將情感系統地呈現出來供人認識的形象」，<sup>30</sup>易言之，對趙元禮來說，詩文是作者抽象性情的具體呈現。在這樣的觀點下，趙元禮極為反對陳衍二分學人之詩、詩人之詩。畢竟，「未有無性情之詩與文」，實在無需加以強分。

主張詩緣於自然興感，因而，他認為詩情要真摯；並且，以此為鑑賞標準。試看他對下列詩文的批評：

「便與先生應永訣，九泉重路盡交期。」令人增交契之重。「與君  
    世世為兄弟，又結他生未了因。」令人增手足之感。至少陵〈夢太  
    白詩〉：「冠蓋滿京華，斯人獨憔悴。」昌黎〈答東野〉詩：「人皆  
    餘酒肉，子獨不得飽。」則真有交情乃能為諄摯之語也。<sup>31</sup>

「真有交情乃能為諄摯之語」，意指從心靈深處汲取感情，有真切體驗後自然感發，不假雕飾而直據胸臆、具有真摯情感之作。易言之，即是要求創作主體必須有真實的體驗和感受，情動於中抒發為詩，是為情造文，而非為文造情。黑格爾說：「詩既然能最深刻地表現全部豐滿的精神內在意蘊，我們就應該要求詩人對他所表現的題材也有最深刻最豐富的內心體驗。」<sup>32</sup>趙氏貴詩情真之意何嘗不是如此。

在「未有不真實而能成功者」的觀點下，趙氏除了講求作者的真實體驗、情感外，又從讀者接受角度立說，主張詩情真摯為讀者鑑賞、感受之本，將情真當成作者情意傳達，以及讀者接受的共同基礎。楊忠愍有詩云：「浩氣還太虛，丹心照千古；平生未報恩，留作忠魂補。」他即是感受到詩情「懇摯深厚」，故而言其「意味深長」。<sup>33</sup>由此反映出，他視懇摯愷切的真情，為意味深長之質。相對的，詩歌若缺乏令人吟詠感受的質，讀者便難以詠而有味，自然無法沁人心脾。因此，他以為創作主體倘若內心無

---

<sup>29</sup>同註 2，頁 237。

<sup>30</sup>蘇珊朗格之語，引自滕守堯：《審美心理學描述》（台北縣：漢京文化事業有限公司，1987 年 3 月一刷），頁 74。

<sup>31</sup>同註 2，頁 229。

<sup>32</sup>黑格爾著、朱孟實譯：《美學》四（台北市：里仁書局，1983 年 3 月），頁 45。

<sup>33</sup>同註 2，頁 271。

所觸動興感，或假他人之意，或盲目比附、剽襲剽竊，缺乏創作主體個人的真切感受，只是為文造情；創作時無真情、真體驗，勉強而成之作，缺乏藝術生命力和藝術表現力，自是無法動人。此說正如清朝葉燮所云：

原夫作詩者之肇端，而有所事乎此也，必先有所觸以興起其意，而後措諸辭，屬為句，敷之而成章。當其有所觸而興起也，其意、其辭、其句劈空而起，皆自無而有，隨在取之於心；出為情、為景、為事，人未嘗言之，而自我始言之。故言者與聞其者，誠可悅而永也。<sup>34</sup>

足見在審美理想中，情真不但為創作與鑑賞的基礎；而且詩人情感的真摯情形，也深深影響到作品的藝術感染力。

陳三立對趙元禮詩歌的評語為：「抒寫胸臆，格淡氣逸，不假雕飾而自臻渾灑流轉之勝境」。<sup>35</sup>試看趙元禮於〈辛丑北征淚墨〉的題詞：

神鞭鞭日駒輪馳，昨猶綠發今白鬚，景光愛惜恆歎歎，矧值紅羊遭劫時，與子期年常別離，亂後握手心神怡，又從郵筒寄此詞，是淚是墨何淋漓！雨窗展誦涕泗垂，簷滴聲聲如唱隨，嗚呼吾意儔誰知？<sup>36</sup>

1901年春，弘一大師在天津探訪親友返回上海後，寫了〈辛丑北征淚墨〉一文。並且，還將文中所引詩詞，另行錄成一輯，寄給老師趙元禮閱正。趙元禮閱讀完後，有感而發，便寫了這首七言古詩。全詩可說情感深摯，句句發自肺腑。在感嘆人生易逝、歲月不再，與弘一大師聚少離多之外，還寓涵著對國家前途的深切關懷，讀之實令人迴腸盪氣。由此可知，在理論上，趙元禮不但以情真為鑑賞標準；在創作上，他也是情真的具體實踐者。

### （三）重含蓄

「含蓄」的審美觀念，可上溯至先秦儒家談禮的委婉性，與易經的尚象性，以及老子的「非言」、「大象」說。<sup>37</sup>至於，成為一詩學概念則正式確立於晚唐，如司空圖《二十四詩品》有含蓄一品。在宋代詩學中被廣泛

<sup>34</sup>葉燮：《原詩》，見於丁福保編《清詩話》（台北市：木鐸出版社，1988年9月初版），頁567。

<sup>35</sup>同註2，頁285。

<sup>36</sup>見弘一大師全集編輯委員會編：《弘一大師全集》十（福州：福建人民出版社，1993年2月一版一刷），頁230。

<sup>37</sup>參見陳文忠：〈張戒論杜與含蓄美的淵源特徵〉，《中國古典詩歌接受史研究》（合肥：安徽大學出版社，1998年7月），頁253-275。

運用，也是歷代詩家所重視的詩學觀念。詩所以有味，與含蓄這種創作手法密切關聯。劉勰說：「深文隱蔚，餘味曲包。」姜夔所主張的語貴含蓄、言有盡而意無窮之說，讚許「句中有餘味，篇中有餘意，為善之善者」。<sup>38</sup>在在都證明詩味與含蓄不可分割。

含蓄作為詩歌表達的基本原則，與直露相對立，是一種婉約、暗示性的表達，賦予讀者詮釋作品有較大的空間。而這也表示說，詩味之有無，取決於詩意含蓄與否。沈祥龍以為「含蓄者，意不淺露，語不窮盡，句中有餘味，篇中有餘意，其妙不外寄言而已」。<sup>39</sup>換言之，如果詩意過於直露、淺白、一語道盡，便會流於無味。如此便會像魏泰所說：「盛氣直述，更無餘味，則感人也淺，烏能使其不知手舞足蹈？」<sup>40</sup>對讀者來說，少了閱讀後回還反復、細細意會的空間。如此，詩作的藝術感染力則會趨於薄弱。

趙元禮深刻體會「語忌直，意忌淺，脈忌露，味忌短」<sup>41</sup>的道理，因此推崇「詩要透過一層說乃為有味」；<sup>42</sup>主張「作詩造意貴曲折，不貴直質，以直質便說盡無餘味」<sup>43</sup>，反對一語道破、言盡意盡。他對吳梅村、謝玉岑、杜甫和張孟晉詩句的鑑賞，正是這種觀點的實踐。他說：

吳梅村偶成云：「世間何物是江南。」謝玉岑浣溪沙辭云：「人生何處是當年。」讀之真使人有惘惘不盡之意。前人謂張孟晉「高樓明月清歌夜，此是人生第幾回」，讀之有惘惘不盡之意；吾亦云，然終嫌其說盡也。「正是江南好風景，落花時節又逢君」，盡而不盡，真絕唱矣。<sup>44</sup>

吳梅村〈偶成〉、謝玉岑〈浣溪沙辭〉，和杜甫〈江南逢李龜年〉，使讀者感到惘惘不盡、餘味無窮，言盡意不盡，在於這些詩句詩意婉曲不說盡。

<sup>38</sup>姜夔：《白石詩說》，見何文煥輯《歷代詩話》上(北京：中華書局，1992年5月三刷)，頁681。

<sup>39</sup>沈祥龍：《論詞隨筆》，見唐圭璋輯《詞話叢編》第五冊(北京：中華書局，1986年)，頁4055。

<sup>40</sup>魏泰：《臨漢隱居詩話》，見何文煥輯《歷代詩話》上(北京：中華書局，1992年5月三刷)，頁322。

<sup>41</sup>嚴羽：《滄浪詩話》，見何文煥輯《歷代詩話》上(北京：中華書局，1992年5月三刷)，頁694。

<sup>42</sup>同註2，頁241。

<sup>43</sup>同註2，頁247。

<sup>44</sup>同註2，頁275。

因為這些詩句在理解度之外，還有感官度、情感度和想像度，<sup>45</sup>可讓讀者憑藉著自己經驗、情感去聯想填充詩歌內容，故能蘊藉有味，言盡而意不盡。王什公「寒酒尊前春話舊，丹楓庭角晚生煙」之句，趙氏評為「雅鍊超逸，餘味盎然」，原因即是如此。然而，相對的，若是言盡意盡、直露道破無有餘味，無法喚起讀者聯想、情感，僅訴諸於讀者的理解度、感官度，對趙元禮來說，這樣的詩作詩歌美感是不足的。故而，張孟晉詩句之「此是人生第幾回」，他「終嫌其說盡」。又祁文端〈詠牡丹〉詩云：「培植一年開十日，人間富貴作花看。」言語淺白易懂，實令讀者無文字障礙。但是，就詩味美感來說，詩句卻流於全行說破，毫無委婉含蓄之意，因而他以為索然無味。<sup>46</sup>如此看來，趙氏以含蓄為有味是無疑的。

詩歌如何能含蓄有味、言盡而意不盡？從創作層次立說，趙元禮主張詩文含蓄之構成有二：一是構思造意須曲折婉約，二是字句與詞意的鍛鍊。

就構思造意須曲折委婉而言，他說：

作詩造意貴曲折，不貴直質，以直質便說盡無餘味也。陳伯嚴〈贈吳彥復〉詩：「彭媽非獨憐才耳，誰識彭媽萬劫心？我友堂堂終付汝，彌天四海一沈吟。」本係以彭媽付彥復，偏說以彥復付彭媽。鄭蘇戡〈哭顧子朋〉詩：「自意死窮邊，不復能見子。歸來誰與歸，得我子所喜。」本蘇戡得子朋而喜，偏說得蘇勸而子朋喜，故意曲折，兩作同一機軸。<sup>47</sup>

文中陳伯嚴、鄭蘇戡兩詩造意曲折，賓主易位，與《詩經·魏風·陟岵》及杜甫〈月夜〉不言己思人，卻言他人思我，有異曲同工之妙。又劉節之〈題松雪宮女啜茗圖〉：「秋宮肅肅古衣裳，靜女無愁黛亦蒼。不點疏螢和月色，絹頭已作百年涼」。吳天章〈題雲林秋山圖〉：「經營慘淡意如何？渺渺秋山遠遠波。豈但穠華謝桃李，空林黃葉亦無多。」他對兩詩批評為

<sup>45</sup>美國學者 E.G.Boring 主張詩是多度語言。他說：「詩歌作為傳達經驗的語言，至少有四度。它為了傳達經驗，必須訴諸全人，不能只訴諸他的理解部分。詩不只涉及人的理解，還涉及他的感官、感情和想像。詩在理解度之外，還有感官度、情感度和想像度。」引自龍協濤《文學讀解與美的再創造》(台北市：時報文化，1993年8月初版一刷)，頁71。

<sup>46</sup>同註2，頁241。

<sup>47</sup>同註2，頁247。

「皆透過一層說法，較為深至」。<sup>48</sup>透過一層說法即詩意故意曲折，不直接了當述說明白，使言盡而有餘味。簡而言之，即詩意須曲而不直，無須一語道破。

由於近體詩有嚴格的句數、字數規定，忌諱語多意少。是以，詩人多講究以簡約的語言，表現豐富又深厚的內容，期盼做到「辭約而旨豐，事近而喻遠」。<sup>49</sup>而這就需要鍛鍊的功夫。如杜甫〈登高〉詩：「萬里悲秋常作客，百年多病獨登台」，這一聯據羅大經分析共富涵八意，<sup>50</sup>可說極為精煉，將辭約而旨豐實踐到極致。趙元禮認為「能煅煉則詩有味」<sup>51</sup>，主張創作時必須「添幾層意思，多幾分渲染」，<sup>52</sup>使作品具有隱約、言外之意的內涵，自然可使讀者味之而有味。可見其所說的鍛鍊，即要求用語精煉，用精粹的語言表現豐富的內容，達到言簡而意豐的效果。換句話說，詩作要有「簡化性」--「作品把豐富的意義和多樣化的形式組織在一個統一結構中」<sup>53</sup>--也就是含蓄。而含蓄為一種美的形態，含文本所蘊涵的空白、各種不確定性，與潛在要素，是讀者鑑賞再創造的基礎，使讀者閱讀時可將作品「具體化」。<sup>54</sup>因而，詩作中如果存在著較多的空白和未定之域，那麼，其中的潛在可能性，可由讀者閱讀來充實。如此，詩作所蘊含的美感滋味，與讀者鑑賞活動交流，自有餘味，言盡而意不盡。

鍛鍊固然能使詩歌有韻味，然而鍛鍊太過，反而會適得其反。因為文辭鍛鍊太甚，詩意如果過於委婉曲折，會使基本表層文字流於晦澀難解，遑說讀者能接受到言外之意。因此，趙元禮將二者區分出：「鍛鍊不是晦

---

<sup>48</sup>同註 2，頁 263。

<sup>49</sup>劉勰：《文心雕龍·宗經》，見周振甫注：《文心雕龍注釋》(台北市：里仁書局，1984 年 5 月)頁 32。

<sup>50</sup>羅大經云：「杜詩云：『萬里悲秋常作客，百年多病獨登台。』蓋萬里，地遠也；秋，時之慘淒也；作客，羈旅也；常作客，又旅也；百年，齒暮也；多病，衰疾也；臺，高迥處也；獨登臺，無親朋也。十四字之間，含八意，而對偶又精確。」見羅大經：《鶴林玉露》(台北市：正中書局，1969 年 12 月初版)十一卷。

<sup>51</sup>同註 2，頁 231。

<sup>52</sup>同註 2，頁 261。

<sup>53</sup>此為美國學者 Rudolf Arnheim 之說，見朱立元主編《西方美學名著提要》下(臺北市：昭明出版社 2001 年 8 月一版)，頁 304。

<sup>54</sup>英伽登：〈藝術和審美的價值〉，見朱立元主編《二十世紀西方文論選》上卷(北京：高等教育出版社，2003 年 5 月一版二刷)，頁 389。

澀」。畢竟晦澀為深，雖奧非隱。劉勰說：「隱之為體，義生文外，秘響傍通，伏采潛發。」<sup>55</sup>伏采潛發的產生，唯有通過讀者的閱讀、體驗、理解、感發，文本所描寫的形象才能呈現在讀者的心中，文本意涵才能被發現。由於符號與具體對象之間的聯繫，邏輯關係中至少包含主體--符號--概念--對象四個項目。<sup>56</sup>在符號和對象之間，符號承擔著引向概念的功能，只有符號指向概念，概念才可能指涉到這個概念的對象。而文學作品的藝術形象具有不確定性，它必須通過讀者的閱讀和閱讀後的想像，才能喚起具體可感的形象。倘若文本晦澀難以理解，讀者對文本符號的感而不知，接而不受；那麼，文本只是在讀者體外空間的客體存在物，不能與讀者進行交流反饋，便達不到傳遞信息的目的。

#### （四）尚意境

從鑑賞角度來說，有意境自有味，味是意境鑑賞時的感會。二者在審美鑑賞活動中密不可分，一如《存餘堂詩話》所說：「作詩之妙，全在意境融徹，出音聲之外，乃得真味。」<sup>57</sup>換言之，詩味的構成須講求意境。

自唐代署名王昌齡《詩格》論詩有物境、情境、意境三境，詩歌意境說歷經皎然、劉禹錫、司空圖等人的論說，於北宋終見形成，成為中國古典美學的重要範疇。直至清末民初古典文壇，在文、詩、詞等文類，個別有論者直接拈出「意境（境界）」二字，標舉以意境（境界）為首要。

文論有林紓主張「意境者，文之母也」，<sup>58</sup>詞論則有王國維標舉「詞以境界為最上」；至於詩論，則是趙元禮標榜「作詩意境第一」。趙元禮對意境的注重，自是可知。他說：

作詩意境第一，詞藻第二，無論古體近體，收處尤須卓異，方免凡近。<sup>59</sup>

<sup>55</sup>劉勰：《文心雕龍·隱秀》，見周振甫注：《文心雕龍注釋》（台北市：里仁書局，1984年5月），頁740。

<sup>56</sup>滕守堯：《審美心理學描述》（台北縣：漢京文化事業有限公司，1987年3月一刷），頁74。

<sup>57</sup>朱承爵：《存餘堂詩話》，見何文煥輯《歷代詩話》下（北京：中華書局，1992年5月三刷），頁792。

<sup>58</sup>林紓：《畏廬文集·詩存·論文》（台北縣：文海出版社，1973年12月影印出版），頁378。

<sup>59</sup>同註2，頁271。

文中顯示出，他將意境視為詩歌創作的最高標準。值得注意的是，他還強調詩要避免凡近。凡近為平凡淺近，平凡淺近則流於俗熟與淺薄，缺少「陌生化」，就讀者來說，便少吟詠的韻味。詩作若能含有意境，又免凡近，自是有味。意境除了是趙元禮詩歌創作的最高理想，也是他的鑑賞審美標準，故而屢屢以意境（境界）評詩，如：

近人詩：「月色鍾柴門，二人自成世」，意境幽絕。<sup>60</sup>

「樓臺冷落收燈夜，門巷蕭條掃雪天」，此一境界也。「雪消池館初春後，人倚闌干欲暮時」，此又一境界也。<sup>61</sup>

趙元禮以境界為其審美理想，自然影響到他對詩歌的詮釋與評價。甚至，他進而將意境視為詩文版本取決的關鍵。王維〈送梓州李使君〉詩：「萬壑樹參天，千山響杜鵑。山中一夜雨，樹杪百重泉。」其中「山中一夜雨」，元代校本作「山中一半雨」。趙元禮捨棄元版本不用，並非「一夜雨」的版本較可信；竟然在於，他認為「一夜雨」的詩境高渾，遠勝過「一半雨」，當取之。<sup>62</sup>打破了以「真」裁決版本的思維，這也反映出，意境為其鑑賞活動的核心。

在趙元禮的詩歌審美過程中，意境既然扮演關鍵地位，那麼，他所謂的「意境」內涵我們是需要了解的。他雖未有詳明的系統的論述，然，我們猶可經由下列四則文字見其梗概。

近人詩：「月色鍾柴門，二人自成世。」意境幽絕，是從「白沙翠竹江村暮，相送柴門月色新」兩句化出。「白沙」兩句情景交融，詩中有畫，宜李愛伯先生之酷愛之也。「月色」十字亦復清迥，有人謂「鍾」字未的然，實無以易之，可見吟安一字之難。<sup>63</sup>

「樓臺冷落收燈夜，門巷蕭條掃雪天」。此一境界也，「雪消池館初春後，人倚闌干欲暮時」。此又一境界也。情景交融，所謂詩中有畫也。昔人謂有無可奈何境界，此為近之。<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup>同註 2，頁 236。

<sup>61</sup>同註 2，頁 259。

<sup>62</sup>同註 2，頁 254。

<sup>63</sup>同註 2，頁 236。

<sup>64</sup>同註 2，頁 259。

「犬吠水聲中，桃花帶雨濃。樹深時見鹿，溪午不聞鐘」此是何等境界；「一溪初入千花明，萬壑度盡松風聲。」此又是何等境界。畫也畫不到，我以為世間無仙境，此即仙境也。置身塵土中，那得不起青鞋布襪之思。<sup>65</sup>

鄭蘇戡詩：「夜色不可畫，畫之以殘月。」何梅生詩：「暝色不可寫，只疑天漸低。」微妙之思，幽峭之筆，同一機軸。所謂詩中有畫，恐畫亦畫不到也。<sup>66</sup>

這些內容綜合起來傳遞出兩個訊息：一是趙元禮所說的意境，便是境界，二者無有區分。二則他從鑑賞審美角度立說，將「情景交融，詩中有畫」，與「詩中有畫，畫也畫不到」，視為詩歌境界的內涵。至於何以如此，他並未再作深入的理論說明。

以情景交融釋意境，可說是他接受前人觀點與自身的體會。「情景交融」，成為中國傳統詩論批評的重要課題，在宋代已經確立，<sup>67</sup>如南宋范晞文評晚唐詩句有「情景兼融」之語、論杜詩有「情景相觸而莫分」之說。<sup>68</sup>此後，論者不絕，如謝榛、王夫之、王國維等人皆有言及。情景交融的意義為何？與意境有何關聯？細究之，情景交融有雙重內容與意義：

一指作品中藉以完成詩歌情趣意境的藝術技巧，也就是修辭意義上運用情、景要素的方法或設計；二指作品中透過情、景的合宜安排而產生的整體的美感境界，也就是詩歌終極的美感旨趣。<sup>69</sup>

而趙元禮談論「境界」（意境），是從鑑賞美感角度出發，即經由審美意趣欣賞詩歌的美感。則他所謂的意境，是指詩歌整體所形成的藝術境界與美感。那麼，情景交融何以為境界的內涵呢？童慶炳有段簡要的說明可為參考：

情與景相契合而生意象。景中含情或情中寓景，詩的意象就會自然呈現出來。如果情與景的關係處理得特別好，達到水乳交融的水

<sup>65</sup>同註 2，頁 229。

<sup>66</sup>同註 2，頁 241。

<sup>67</sup>據蔡英俊的研究，「情景交融」的觀念與術語，確立於南宋中葉。見蔡英俊：《比興物色與情景交融》，（台北市：大安出版社，1986 年 5 月初版），頁 85。

<sup>68</sup>范晞文：《對床夜語》卷二，見丁福保輯《歷代詩話續編》上（台北市：木鐸出版社，1988 年 7 月），頁 417。

<sup>69</sup>同註 67，頁 326。

平，那麼詩的意象就構成並昇華為意境，而意境乃是詩的極致。<sup>70</sup>可知，情和景為意象的基本單位，而意象為意境的基礎，詩中諸多意象如能和諧昇華，便構築成意境。

情景交融構成境界，既然「情景交融，所謂詩中有畫也」，依趙元禮的觀點來說，自然詩中有畫亦為境界。他以詩中有畫釋情景交融，牽涉到詩歌中情和景這兩個基本元素的關係。從他所評的詩句來看，不論是「白沙翠竹江村暮，相送柴門月色新」，還是「樓臺冷落收燈夜，門巷蕭條掃雪天」，都是偏向於寫景；然卻說它們情景交融，可見，他鑑賞出這些景語寓涵了情語。就如前述，情和景不但是詩歌的基本元素，在境界形成上更是缺一不可。需要注意的是，詩中有畫並不表示說詩歌將客觀存在物--景，作寫實、客觀的再現。若將情和景分開說，情是詩人的心靈精神世界，是主觀的情感、意志。可是，詩歌中的景物卻不是純然客觀的存在物，是經由詩人主觀情思的運轉或觀照產生的。朱光潛說：

詩的境界是情景的契合。宇宙中事事物物常在變動生展中，絕無相同的情趣，亦無絕對相同的景象。情景相生，所以詩的境界是由創造來的，生生不息的。……景是各人性格和情趣的返照。情趣不同則景象雖似同而實不同。<sup>71</sup>

作者創作過程中投入自己的全部心理活動--感知、情感、想像、理解……等等，詩歌中的景物自然隨詩人性情所化，是為情感所化之景。如此一來，詩中有畫便是虛實相生、相融的產物。意謂說，境界由情景交融、虛實相生、相融所構築而成。

明瞭趙元禮所謂的詩中有畫的境界是虛實相生、相融後，便不難得知他為何評「一溪初入千花明，萬壑度盡松風聲」，和「夜色不可畫，畫之以殘月」等詩句「畫也畫不到」。詩中景物不是現實世界的客觀存在物，詩境生於客觀象外，皆訴諸主觀精神、情意，屬抽象無形，當然「畫也畫不到」；自然也存有諸多的想像空間。這也可由他對兩首詠物詩的鑑賞得到證實。唐人詠蓮花詩：「無情有恨何人見，月白風清欲墮時。」蘇東坡詠梅花詩：「風清月落無人見，洗粧自趁霜鐘早。」趙氏的評語為「清空

<sup>70</sup>參見童慶炳：《中國古代心理詩學與美學》(台北市：萬卷樓，1994年8月初版)，頁58。

<sup>71</sup>朱光潛：《詩論》(台北市：萬卷樓，1993年10月初版二刷)，頁68。

微妙，盡寫二花之神理」。<sup>72</sup>兩位詩人並非唯妙唯肖的再現出蓮花、或梅花的客觀形貌，相對的，卻呈顯出融入詩人主體情感的神理。而這種神理，只可心領神會，是無法具體真實再現的。

總之，趙元禮以為詩歌意境的產生，在於詩作能情景交融，虛實相生又相融。亦即，就作品角度來說，詩歌意境是「主觀情意與客觀物境相互交融而形成的虛實相生的、能引起無限遐想的藝術心理空間」。<sup>73</sup>如此，便可由欣賞者的審美感知活動實現，將藝境(已物化的意境)轉化為意境(欣賞者又觀念化的意境)，<sup>74</sup>味之而有味。

### 三、「隔不隔之間」--對王國維「不隔」說的異議

眾所周知，文學接受的審美本性，主要體現在兩方面：一、必須以具有審美性、藝術性的文學作品作為接受對象。二、作為文學接受者對文學作品的感知、理解、闡釋、和評判，必須以文學作品本身的審美蘊涵為中心。簡而言之，文本為讀者審美感知活動的基礎。那麼，就文學接受的觀點來說，何種作品較能興發讀者審美感知？趙元禮提出：「文學之妙在『隔不隔之間』」。他論述道：

王靜安先生謂詩詞之境界在乎不隔。詩之神秘，則須有朦朧性者，隔也，不隔則無朦朧性矣。文學之妙在乎隔與不隔之間，盡不隔則味薄，然顯豁；盡隔則味濃，然晦澀，貴乎參差運用也。「隔不隔之間」五字是文字秘訣。<sup>75</sup>

自是看來，「隔不隔之間」的主張，為趙元禮對王國維詩境「不隔」說的異議。因此，若要掌握「隔不隔之間」的意涵，必須對王國維說法有所了解，與趙氏所持異議的觀點。

如上文所述，詩歌意境說產生於唐代，形成於北宋，歷代詩論家多有所論及。然而，真正最有系統討論，又將之置諸美學審美體系的，便屬王國維。可發現，王國維將境界一詞，確立六種對立關係：境界之有無、造

<sup>72</sup>同註 2，頁 225。

<sup>73</sup>葉太平：《中國文學之美學精神》(台北市：水牛出版社，1998 年 7 月初版)，頁 329。

<sup>74</sup>參見薛富興：〈意境：中國古典藝術的審美理想〉，《文學研究》1998 年第 1 期，頁 32。

<sup>75</sup>同註 2，頁 234。

境寫境之分、有我無我之分、境界之大小、境界之隔不隔，和境界高低之分。可知，「隔」與「不隔」是其境界說中的一環。王國維論述到「隔」與「不隔」的文字，共有四則。內容各有所重。第四十則內容的重點，在於王氏提出「不隔」的關鍵--「語語都在目前」，即語言率真、自然、明白如話。意謂，容易喚起讀者想像，將文意形象化，或者使讀者有同情共感。

問「隔」與「不隔」之別？曰：陶謝之詩不隔，延年則稍隔矣；東坡之詩不隔，山谷則稍隔矣。「池塘生春草」、「空梁落燕泥」等二句，妙處惟在不隔。詞亦如是。即以一人一詞論，如歐陽公〈少年遊〉詠春草上半闕云：「闌干十二獨凭春，情碧遠連雲，千里萬里，二月三月，行色苦愁人」，語語都在目前，便是不隔。至云：「謝家池上，江淹浦畔」則隔矣。白石〈翠樓吟〉：「此地宜有詞仙，擁素雲黃鶴，與君遊戲，玉梯凝望久，歎芳草萋萋千里」，便是不隔，至「酒祓清愁，花消英氣」則隔矣。然南宋詞雖不隔處，比之前人，自有深淺厚薄之別。<sup>76</sup>(第四十則)

第三十六則、第三十九則、第四十一則再細分寫情之不隔和寫景之隔與不隔，予以鑑賞批評。

美成〈青玉案〉詞「葉上初陽乾宿雨，水面清圓，一一風荷舉」，此真能得荷之神理者。覺白石〈念奴嬌〉〈惜紅衣〉二詞猶有隔霧看花之恨。(第三十六則)

白石寫景之作，如「二十四橋仍在，波心蕩、冷月無聲」、「數峰清苦，商略黃昏雨」、「高樹晚蟬，說西風消息」雖格韻高絕，然如霧裏看花，終隔一層。梅溪、夢窗諸家寫景之病皆在一「隔」字。北宋風流，度江遂絕，抑真有運會存乎其間耶？(第三十九則)

「生年不滿百，常懷千歲憂，晝短苦夜長，何不秉燭遊？」「服食求神仙，多為藥所誤，不如飲美酒，被服紉與素。」寫情如此，方為不隔。「采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。」「天似穹廬，籠蓋四野。天蒼蒼，野茫茫，風吹草低見牛羊。」寫景如此，方為不隔。(第四十一則)

<sup>76</sup>本文所引《人間詞話》內容，次第採徐調孚注、王幼安校定《蕙風詞話·人間詞話》本（通行本），見滕咸惠校注：《人間詞話新注》（台北市：里仁書局 1994 年 11 月初版三刷）。又下文中所引之原文，只標明次第，不再另行註明出處。

由這些內容看來，王國維並沒有將「不隔」直接標舉「境界」。然而，趙元禮卻能細會王氏之意，以「境界」構成來詮釋「不隔」，足見其有相當的詩學造詣。趙氏可說是較早對王國維觀點提出詮釋者，後來學者詮釋「隔不隔」之說，實不離以意境角度析論。如姚一葦認為「凡隔者必不真，必不是真景物感情，便是無境界或低境界」；<sup>77</sup>又如葉嘉瑩主張隔與不隔之說，是「以境界說為基準來欣賞衡量作品時所得的印象和結論」；<sup>78</sup>而佛雛則認為其源全出於「對詩詞意境的直觀性從而自然性的要求」。<sup>79</sup>

接下來，趙元禮對境界「不隔」的屬性提出異議，並從讀者鑑賞角度把「隔」、「不隔」與「詩味」之間建立對應的關聯性。以下，茲就其觀點予以申述之。

### 1、肯定「隔」的朦朧美感特性

趙元禮從詩的美感特徵以及讀者的審美心理，主張詩須有朦朧性--適切的「隔」，以使讀者細細品味、感受一切盡在不言中的美感。如前所述，趙元禮認為詩味構成要件有四，其中含蓄婉約正是作品朦朧性與否的關鍵，因此自然肯定朦朧性美感。一如葉燮所說：「詩之至處，妙在含蓄無垠，思致微渺，其寄託在可言不可言之間，其指歸在可解不可解之會，言在此而意在彼，泯端倪而離形象，絕議論而窮思維，引人於冥漠恍惚之境。」<sup>80</sup>

### 2、以讀者接受角度立言

別於王國維「不隔」說著眼於審美直觀，趙元禮訴諸讀者鑑賞美感。他以為「盡不隔」的詩歌固然顯豁、明白如話，容易感受，但卻餘味不足。以《人間詞話》第四十一則，王國維所舉寫情不隔、寫景不隔的詩句為例。固然，語語都在目前，讀者易於了悟興象--「作者果然有真切之感受，且能做真切之表達，使讀者亦可獲至同樣真切之感受」。<sup>81</sup>但是，相對來說，在讀者心中泛起的漣漪確實有限。至於，「盡隔」之詩，則不離鍛鍊詩意或字句。據趙元禮鍛鍊則詩有味的說法，「盡隔」之詩，就其文本原質來

<sup>77</sup>姚一葦：《藝術的奧秘》（台北市：台灣開明書店，1988年11月十一版），頁320。

<sup>78</sup>葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》（台北市：桂冠，1992年4月初版一刷），頁273。

<sup>79</sup>佛雛：《王國維詩學研究》（北京：北京大學出版社，2000年8月二刷），頁295。

<sup>80</sup>葉燮：《原詩》，見於丁福保編《清詩話》（台北市：木鐸出版社，1988年9月初版），頁584。

<sup>81</sup>葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》（台北市：桂冠，1992年4月初版一刷），頁273。

說具有濃厚滋味。但，卻又因鍛鍊太甚，流於艱深，對讀者來說，難以感知其所欲傳達的信息，是以晦澀。

一般而言，晦澀可分成兩種：尚可令人感到朦朧美感的晦澀，和使人感到艱澀、無法喚起審美愉悅的晦澀。就前者來說，讀者雖然對作者確切意旨、或言外之意感到迷離恹恹、深晦難懂，但卻無損於詩歌整體的美感，讀者仍可感受到意象或整體詩境之美。這種具有美的形態、感情的指向性，能夠引起審美美感的晦澀，是被讀者所接受的；甚至，還會引發讀者的閱讀興趣。如李商隱〈錦瑟〉詩、〈無題〉諸詩，意旨晦澀難解，說法見仁見智，然其藝術魅力不減反增，大為讀者所喜愛，導致元好問有「望帝春心托杜鵑，佳人錦瑟怨華年。詩家總愛西崑好，獨恨無人作鄭箋」之感。<sup>82</sup>至於後者，作品過於艱澀隱晦，讓讀者覺得完全摸不著頭緒，又缺乏整體的美感。因此，縱使文本本身潛藏詩味，有絃外之音，卻喚不起讀者審美聯想，或審美興趣。如：過分強調以寄託比興手法創作，或趨近於掉書袋賣弄學問、好用深僻典故與借代手法的詩作。

自此看來，無論是哪一種晦澀，即使文本詩味再濃，若讀者無法接受、感發，那些潛藏在文本的意義，便無法實現。因為，文學作品「像一部樂譜，時刻等著閱讀活動中產生的、不斷變化的反映。只有閱讀活動能將作品從死的語言材料中拯救出來，並賦予它現實生命」；<sup>83</sup>也唯有讀者才「促成作品的真正存在」。<sup>84</sup>可見，詩歌創作若鍛鍊過甚流於晦澀，不但不利於讀者鑑賞，也有損詩歌意蘊情志的傳達。這便是趙元禮強調「鍛鍊不是晦澀」的道理。因而，「盡隔」之作雖然味濃，但卻不是他心中理想的審美範式。

### 3、文學之妙在「隔不隔之間」

為避免作品流於無人感興趣的的晦澀，也避免流於淺顯無味，趙元禮提出心中理想審美範式--「隔不隔之間」，不偏不倚的中和之道。他雖未再有詳論，然實與他的詩味觀相應。以下，試由趙元禮的詩味觀闡釋其意涵。

<sup>82</sup>見元好問：《元遺山詩集》卷十一(臺北市：清流出版社，1966年10月)。

<sup>83</sup>姚斯：〈文學史作為向文學理論的挑戰〉，見《接受美學與接受理論》(瀋陽：遼寧人民出版社，1987年8月)，頁20。

<sup>84</sup>杜夫潤：〈文學批評與現象學〉，見《現象學與文學批評》(台北市：東大圖書，1991年4月再版)，頁64。

首先，「盡不隔」味薄，與「盡隔」味濃，皆有滋味的美感特質，因此「隔不隔之間」應有滋味的美感。再者，「盡不隔」為顯豁，「盡隔」為晦澀，「隔不隔之間」為取其中道。那麼，其審美屬性應界於顯豁和晦澀兩極之間。如前文所述，趙元禮主張「作詩造意貴曲折，不貴直質，以直質便說盡無餘味」，以及「詩要透過一層說乃為有味」，都是強調委婉曲折、含蓄婉約，不淺露、不說破的美感。這是詩之所以有滋味的構成條件。又，雖然含蓄婉約、晦澀同樣由「鍛鍊」而出，但他明確的將二者區分開來，強調含蓄委婉不等於晦澀。由此看來，則「隔不隔之間」是屬於含蓄婉約的美感特質。

綜合上述所言，他所謂「隔不隔之間」具有含蓄有味的美感；同樣的，這也是詩歌滋味的基本要素。可見，其理想審美範式--「隔不隔之間」，即富有滋味、含蓄委曲，可耐人鑑賞的美感特質。

#### 四、結語

趙元禮論詩特重詩歌鑑賞論，綜合前文所述可知：一、趙元禮詩味觀擷取諸家精華，融會前人詩味的論點，除將情真、含蓄婉約和意境視為詩味形成要素，更明確的，將創作主體積學納入詩味體系。在當時，可說有其獨到之處。然而，那僅是就作為客體的文本來說。至於，接受主體--讀者--如何品味、接受的心理過程闕而不論，以及形成文化背景因素等並未論及，實有其偏頗處；而這也是立來詩味論者的通病。二、就他對王國維提出異議的部分，他從境界詮釋「不隔」是無可議的。至於，針對王國維「不隔」說所提出的「隔不隔之間」，則契合其詩味鑑賞觀，也是由鑑賞角度立論。然，說法猶是過於抽象。三、就趙元禮所處文學氛圍來說，為詩味論的衰落期。然而，他獨樹一幟，格外標榜詩味說，從鑑賞角度屢屢以詩味論詩，實為其他論者所不及。這與他純為嗜好而作詩，講求詩歌美感，與不依傍宗派、門戶相關。以歷時角度審視，固然他將積學納入詩味體系，並且提出文學之妙在「隔不隔之間」但，不可諱言的，仍是整合前人觀點所得。四、我們也可以發現，趙氏對詩歌美感中詩味的堅持，與崇尚含蓄和意境的追求，即詩歌的審美理想，影響他在新舊文學之變時的選擇，不能一概以迂腐守舊、貴古賤今、保守退步評論。

#### 參考書目

##### 一、專書

- 元好問：《元遺山詩集》，臺北市：清流出版社，1966 年 10 月。
- 王叔珉：《鍾嶸詩品箋證稿》，台北市：中央研究院中國文哲所，1992 年 3 月初版。
- 弘一大師全集編輯委員會：《弘一大師全集》十，福州：福建人民出版社，1993 年 2 月一版一刷。
- 朱立元：《西方美學名著提要》下，臺北市：昭明出版社 2001 年 8 月一版。
- 朱光潛：《詩論》，台北市：萬卷樓，1993 年 10 月初版二刷。
- 朱承爵：《存餘堂詩話》(何文煥輯《歷代詩話》下)，北京：中華書局，1992 年 5 月三刷。
- 佛雛：《王國維詩學研究》，北京：北京大學出版社，2000 年 8 月二刷。
- 吳淑鈿：《近代宋詩派詩論研究》，台北市：文津出版社，1996 年 9 月初版。
- 杜夫潤：〈文學批評與現象學〉，《現象學與文學批評》(台北市：東大圖書，1991 年 4 月再版)。
- 沈祥龍：《論詞隨筆》(唐圭璋輯《詞話叢編》第五冊)，北京：中華書局，1986 年。
- 周振甫：《文心雕龍注釋》，台北市：里仁書局，1984 年 5 月。
- 林子青：《弘一大師新譜》，台北市：東大圖書公司，民國 82 年 4 月初版。
- 林紓：《畏廬文集》，台北縣：文海出版社，1973 年 12 月影印出版。
- 姜夔：《白石詩說》(何文煥輯《歷代詩話》上)，北京：中華書局，1992 年 5 月三刷。
- 姚一葦：《藝術的奧秘》，台北市：台灣開明書店，1988 年 11 月十一版。
- 姚斯：〈文學史作為向文學理論的挑戰〉，《接受美學與接受理論》，瀋陽：遼寧人民出版社，1987 年 8 月出版。
- 范晞文：《對床夜語》(丁福保輯《歷代詩話續編》上)，台北市：木鐸出版社，1988 年 7 月。
- 英伽登：〈藝術和審美的價值〉，《二十世紀西方文論選》上卷，北京：高等教育出版社，2003 年 5 月一版二刷。
- 張戒：《歲寒堂詩話》(丁福保輯《歷代詩話續編》上)，台北市：木鐸出版社，1988 年 7 月。
- 郭紹虞：《清詩話續編》，台北市：木鐸出版社，1983 年 12 月初版。
- 陳文忠：《中國古典詩歌接受史研究》，合肥：安徽大學出版社，1998 年 7

月。

陳應鸞：《詩味論》，成都：巴蜀書社，1996年10月一刷。

童慶炳：《中國古代心理詩學與美學》，台北市：萬卷樓，1994年8月初版。

黑格爾著、朱孟實譯：《美學》四，台北市：里仁書局，1983年3月。

葉太平：《中國文學之美學精神》，台北市：水牛出版社，1998年7月初版。

葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，台北市：桂冠，1992年4月初版一刷。

葉燮：《原詩》（丁福保編《清詩話》），台北市：木鐸出版社，1988年9月初版。

趙元禮：《藏齋詩話》（張寅彭主編《民國詩話叢編》二），上海：上海書店，2002年12月。

滕守堯：《審美心理學描述》，台北縣：漢京文化事業有限公司，1987年3月一刷。

滕咸惠：《人間詞話新注》，台北市：里仁書局1994年11月初版三刷。

蔡英俊：《比興物色與情景交融》，台北市：大安出版社，1986年5月初版。

蔡鎮楚：《中國詩話史》，長沙：湖南文藝出版社，1994年10月。

鄧新華：《中國古代接受詩學》，武漢：武漢出版社，2000年10月一版一刷。

龍協濤：《文學解讀與美的創造》，台北市：時報文化，1993年8月初版一刷。

魏泰：《臨漢隱居詩話》，（何文煥輯《歷代詩話》上），北京：中華書局，1992年5月三刷。

羅大經：《鶴林玉露》，台北市：正中書局，1969年12月初版。

嚴羽：《滄浪詩話》，（何文煥輯《歷代詩話》上），北京：中華書局，1992年5月三刷。

## 二、期刊論文

薛富興：〈意境：中國古典藝術的審美理想〉，《文學研究》1998年第1期，頁32。