

# 機鋒與神理：王夫之 《遣興詩》及其詩學意義初探

章 琛

## 提 要

《讀甘蔗生遣興詩次韻而和之》七十六首是王夫之四十四歲隱居衡陽時，偶然讀到友人金堡舊年之《遣興詩》次韻而作。其後又有《廣遣興》詩五十八首。兩組詩最明顯的寫作特色在於幾乎句句用事，涵蓋了經史諸子和道家丹術、通俗文學等各個領域，而用事手法又極拗峭，其用意頗不易曉。其中尤為突出的是大量的禪語和禪典的運用，是為他生平詩作用禪最為密集者。因此兩組詩初看之下，似乎顛覆了王夫之一貫堅持的詩以道情、情景交融之核心主張。但如果仔細尋繹其中用事和構象的邏輯規律，便會發現這套規律其實是船山詩學主要的創作觀念——例如“以神理相取”、“取勢”、“蟬聯暗換”等等——在實踐中的運作。更重要的是，這兩組詩在詩學創作方面有明顯的自我指涉和內省意義，與王夫之的詩選評論也存在著確切的關聯。因此，對於全面瞭解船山詩學體系，特別是其理論和實踐之間的關係，“遣興詩”和“廣遣興”是至關重要的環節。本文將以探討船山詩學的理论和實踐之間的關聯為目標，取《讀甘蔗生遣興詩次韻而和之》為“遣興詩”與“廣遣興詩”的代表作，作深入解讀，重點關注統一其命意和寫法層面的邏輯規律。然後，與船山詩學創作觀念相印證，作為他日全面深入考察之基礎。

關鍵詞：王夫之 明遺民詩 遣興詩 船山詩學 禪語

## 一、緒 論

近數十年來，王夫之的詩學理論備受學界關注，迄今已出版 8 部船山詩學研究的專著，博士論文 6 種，論文達數百篇。<sup>1</sup> 相比之下，關於他詩歌的研究尚屬薄弱，尤其是對於他的詩作和理論之間的關聯，甚少有人探討。<sup>2</sup> 事實上，王夫之是一位有高度理論自覺的詩人。其生平詩文，除三部自定稿和分體稿之外，尚有《夕堂戲墨》六卷，多是王夫之為和韻而作的主題聯章組詩。這些組詩的題材和風格十分多樣，各自在不同的程度上、用不同的方式反映了王夫之在創作實踐中對詩學理論的反思和探索。其中風格尤其鮮明、內容最為廣博、同時也最難曉者，當屬卷二之《讀甘蔗生遣興詩次韻而和之》七十六首和《廣遣興》詩五十八首。<sup>3</sup> 二題是王夫之四十四歲到四十五歲居衡陽時所作，在他現存已編年的詩文當中，尚屬較早期的創作。兩組詩最明顯的寫法特色在於幾乎句句用事，涵蓋了經史諸子和道家丹術、通俗文學等各個領域，而用事手法又極拗峭，其用意頗不易曉。其中尤為突出的是大量的禪語和禪典的運用，是他生平詩作用禪最為密集者。因此兩組詩初看之下，似乎顛覆了王夫之一貫堅持的詩以道情、情景交融之核心主張。但如果仔細尋繹其中用事和構象的邏輯規律，便會發現這套規律其實是船山詩學主要的創作觀念——例如“以神

1 根據袁愈宗 2007 年文中統計，中國大陸出版的專著共 5 部。見袁愈宗：《王夫之詩學研究綜述》，《廣西師範大學學報（哲學社會科學版）》2007 年第二期，頁 54—59。此外有臺灣出版的楊松年的專著《王夫之詩論研究》（1985）、曾守仁的《王夫之詩學理論重構》（2011），以及崔海峰《王夫之詩學思想論稿》（2012）和蕭馳 2012 年出版的《聖道與詩心》（《抒情傳統與中國思想—王夫之詩學發微》之再版）。

2 見朱迪光：《王船山研究著作述要》（長沙：湖南大學出版社，2010 年），附錄一，頁 605—606。譚承耕在《船山詩論及創作研究》曾用一章的篇幅對王夫之的詩作進行過精到細緻的解讀。然而，他的關注點在於詩中之思想和情感內涵，而未及創作和理論之間更深層和緊密的聯繫。見譚承耕：《船山詩論及創作研究》（長沙：湖南出版社，1992 年），頁 199—248。

3 本文引詩用嶽麓書社版《船山全書》本（長沙：嶽麓書社，1996 年），冊 15，頁 587—598。朱迪光在《柳岸吟、遣興詩、洞庭秋詩、雁字詩注釋》（長沙：湘潭大學出版社，2016 年）一書中對《遣興詩》有初步的注釋。

理相取”、“取勢”、“蟬聯暗換”等等——在實踐中的運作。更重要的是，這兩組詩在詩學創作方面有明顯的自我指涉和內省意義，與王夫之的詩選評論也存在著確切的關聯。因此，對於全面瞭解船山詩學體系，特別是其理論和實踐之間的關係，《遣興詩》和《廣遣興》是至關重要的環節。

這兩組詩的研究意義當然遠不止此。以其用心之深、內容之富，二題堪稱王夫之四五十歲之間的代表作，不僅是他詩學成就的展現，也是他在其他領域的學術思想之折射。置之文學史的視鏡之下，這卷詩在寫法上的創新與其理論背景對清初詩壇研究有不可或缺的意義。並且，王夫之身處清初遺民唱和網絡的中心，包括《遣興詩》在內的《夕堂戲墨》諸題為研究清初大規模的聯章唱和文化提供了新的視角和材料。因為上述各方面牽涉的範圍太廣，本文不能一一深入，故將以探討船山詩學的理論和實踐之間的關聯為目標，取《讀甘蔗生遣興詩次韻而和之》為兩種題材之代表（下文略作《遣興詩》）作深入解讀，重點關注統一其命意和寫法層面的邏輯規律。然後，與船山詩學創作觀念相印證，作為他日全面深入考察之基礎。

## 二、《遣興詩》之創作緣起和參照框架： 見性覺迷與機鋒對敵

《遣興詩》自序署癸卯六月，正是吳三桂弑殺南明永曆帝之次年，即清康熙二年（1663）。《廣遣興》亦有短序，但未署年月。揆其語意，猶是讀甘蔗生詩之餘興，其體製與前詩一無二致，應是作於其後不久。據第二十六首“三年瞿瞿復梅梅”、第二十七首“微霜難似甲辰寒”二句，《廣遣興》詩可能完成於康熙三年甲辰前後。前後兩篇序言俱是一派禪宗語錄口吻。前序叙得詩、次韻之緣起，家常閒話中時出謔戲機智，但對久別故友之牽念、相見無期之悽愴，盡不待言而有深會於心。因序文對明瞭七十六首之旨要大有助益，故全篇錄之於首，循其文本之思路介紹《遣興詩》的創作背景和參照框架：

者回自別，休道是望州亭相見也。鳥道音書，無從通一線。在向者有人

著書，說西子湖頭一佛出世，罷參向南高峰去。心知其不然。湖光山色，儘一具粉骷髏，淡妝濃抹，和哄者跛漢不住。又安成程大匡書來說五老峰前遠公延客，庶幾或爾。乃今又在盧家犴獠西隣煨折脚鐺，春雲入亂烟，不可揀取，大要在一瓠道人鼻上弄鼻孔作癢。得此詩者，又是一場懨懨。今春有杜鵑花，不覺到鐵牆拗，王君延我入新齋，為他和石灰泥壁，忽拈一帙詩，沒其所自得，教認取誰家筆仗。卒讀久之，乃知是者跛漢。王君笑指石灰桶，說“尋常謂道人認得行貨，今乃充此物經紀，眯着眼看秤斛耶。”者是十三年前借山在靈谿所作，逢彼場中，作彼雜劇，今來則又別須改一色目，演馬丹陽度劉行首，唱“曉風殘月”矣。想者跛漢白椎又換，借山在一瓠鼻尖上安單，一瓠在借山眉毛上厝鼎，雲淨水乾，黃龍出現，黃龍蛻角，水漲雲飛，打破者皮疆界，是一是二，時節因緣，且與還他境語。於是為次韻而和之。不能寄甘蔗生也，為之悽絕。癸卯六月望茱萸塘漫記。

詩序開頭之“望州亭相見”是禪家的一段話頭：“雪峰謂衆曰：‘諸上座，到望州亭與上座相見了。到烏石嶺與上座相見了。到僧堂前與上座相見了。’師舉問鵝湖曰：‘僧堂前相見即且置。只如望州亭烏石嶺什麼處是相見。’鵝湖驟步入方丈。師歸僧堂。”<sup>4</sup>“僧堂前相見”是在此時此地，在座衆僧所共知；“望州亭”、“烏石嶺”從無數個可能相見的時地中隨意舉出，不知是過去未來何時何地，也不知道是相見還是不相見，默契只存在於保福從展和鵝湖智孚二和尚的問答之間，旁人一斷便成死句。王夫之在“望州亭相見”上加了“休道是”三字，更增一別如隔世、茫茫無定之感。隨後又歷數甘蔗生行蹤之傳聞，以自己至交好友的立場一一試與分辨真假，最終也只付諸“春雲入亂煙”之嘆。

甘蔗生、借山，俱是金堡之別號。<sup>5</sup> 王夫之盛稱其節操行識，在《永曆實

4 道源編，顧宏義譯注：《景德傳燈錄譯注》（上海：上海書店出版社，2010），卷十九，冊3，頁1408。

5 詳見《船山師友記》卷三《金黃門堡》。羅正均：《船山師友記》（長沙：嶽麓書社，1982年），頁45—49。南明史錄如《南天痕》卷十三，《啁啾漫記》中亦有傳。關於金堡生平事蹟有不同記載，今但採船山《永曆實錄》之說。

錄》中專爲之立傳。金堡係崇禎十三年進士，明亡後，堡先後投魯、閩，俱不能用。浙陷，匿黔陽山中，聞永曆建號，即走從之。永曆二年冬，王夫之在衡陽與管嗣裘舉事，兵敗投肇慶，二人以故同朝爲臣。<sup>6</sup> 三年，金堡遭政敵攻訕，下錦衣衛，被刑幾死。瞿式耜等人抗疏申救，僅得減死，出獄後左足創攣，須杖而行。王序中稱之爲“跛漢”，可見二人至交，否則安得以如此慘事作諺。序中又云《遣興詩》是“十三年前借山在靈谿所作，逢彼場中作彼雜劇”。十三年前係金堡罹禍之次年，金時留客桂林，依瞿式耜而居。<sup>7</sup> “彼場中”云者，黨爭酷烈、國勢垂危、介士途窮，盡皆落在言外。據《永曆實錄》本傳，金堡出獄後絕意世事，喜讀《莊子》，更稍習浮屠書，衣衲衣。其祝髮爲僧，則是在桂林陷落之後，世稱澹歸大師。金堡《遣興詩》不離《莊子》、釋家語，或者與當時之經歷有關，如總起第一首云：

伯夷非拙惠非工，遊戲人間意略同。我昔愛嗔不愛喜，而今知塞又知通。  
千波競涌超生殺，一綫纔移失始終。見說男兒行處是，好將青眼哭途窮。

原詩既是“逢彼場中作彼雜劇”，船山次韻詩與之相隔十三年，自述其旨云：“今來則又別須改一色目，演馬丹陽度劉行首，唱‘曉風殘月’矣。”至《廣遣興》序中自述題旨，又重提前作云：“‘曉風殘月’，唱徹了也，者皮腔鼓雷驚花牙板，且未歇煞。”故“唱‘曉風殘月’”用指二人之間跨越十三年之唱和，尤其是己方應場景改換而發明之新意，當無疑義。前序中的這句話意思淺近，所指雜劇之出世主題又十分鮮明，因此極易泛泛讀過，只作“借山詩適來度我出離”理解。但如果略略熟悉楊景賢此劇之曲、白，便會發現此劇在細節和文辭上與船山次韻詩的多處對應。從這些對應可以看出，王夫之引用這齣劇目，用意卻不在原劇中的出世主題，而在於他自行點出之“唱曉風殘月”：同道知己之間慨嘆今古的唱和，以及以天然景觀而入詩人“境語”之風與月。

6 王之春：《王夫之年譜》（北京：中華書局，1989年），頁38。

7 康和聲謂靈谿即靈谿洞。今浙江衢州府有靈谿洞，但據本傳“未赴，客寓草庵中，與金堡同居。”其時金堡困居桂林，無遠遊浙江之可能。桂林附近有靈川，不知是否此序所指。

第一折正旦出場口占一詞，便是題目正名中“北邙山倡和柳梢青，馬丹陽度脫劉行首”之“柳梢青”：

天淡曉風明滅，白露點蒼苔敗葉。端止翠園，黃雲衰草，漢家陵闕。咸陽陌上行人，依舊名親利切。改換朱顏，消磨今古，隴頭殘月。

首句曉風、落句殘月，末、旦第一次會面交談就是在北邙山口“曉風殘月”處。其時末角扮王重陽，旦則是一鬼仙。二人再次交談，已分別是馬丹陽和劉行首，在汴梁劉家——即正末口中的“風月門庭”處遇見。旦、末在劇中經歷三生，慨嘆今古，風、月二象始終縱貫其中。例如，末逋出場就看見“雲遮月色”，在松下小憩，則道“月暗東西”、“風操動松韻”、“星撒殘棋月掛輪”。正旦托生為劉行首後迷背本性，則遇東岳案神託夢云：“休忘了‘天淡曉風明滅’”。到劇末功成圓滿時，也歸結到“守孤墳北邙山下，詠風月一曲泠然”、“只為天淡曉風明滅，重提起本性根源。”於是，正旦出場時口占之“柳梢青”，隱然用曉風殘月作了蒼苔園中朝代興替、紅塵陌上名利熙攘之大背景。而之後正旦下人間托生，迷於風月，警於風月，悟於風月，曉風殘月又是正旦出入人世間、三生迷悟之大背景。

風月自然，所謂天地間之無盡藏，歷來詩家無不取用，其入於詩，自然因時地變遷、才情異稟而同源殊趣，層出不窮；但如果興寄偶然同致，亦時能在楚越迢遙處暗合符契。船山《遣興詩》中之風月境語，如果說處處用《馬丹陽》劇中的“曉風殘月”作參照，自不免拘泥。然而，當他將諸如“洗髓伐毛”、“脫影”、“生死徑”等出離生死的語言置於自然景語當中，把自然景觀作為人間歷劫之環境和見性達道之機緣，那麼《遣興詩》和《馬丹陽》之間的呼應便不容忽視。例如第五首和第十三首：

不是好山看得得，西湖遊只許白蘇。出緇入素人驚犬，洗髓伐毛我喪吾。  
雪色一天屯凍蝟，秋聲萬頃訊寒蜩。誰知落月金風裏，蕩漾予魂脫影逋。  
石頭路滑跌千交，躡險剛餐度索桃。珍重智鎧逢室暗，淒涼愚鼓背人敲。

雷龍百部丹田火，風雨三莖赤膽毛。淡月疎星生死徑，北邙現在有東臯。

第五首言“我”之於山水風月的違合出入。第一聯上句單獨看或有歧意，但和下句作一氣讀，意思就很明確：非是湖山不好不堪看，而是看山之人必要能與之相得，如白蘇之與西湖也。王夫之晚年作船山記正說此意，而且更加痛徹：“蠲其不歡，迎其不棘，江山之韶令與愉恬之志相若則相得。而固為棘人，地不足以括其不歡之隱，則雖欲選之而不能。”領聯之“出緇入素”、“洗髓伐毛”都是“今我非昔我”之意，而緇素句似指世人之驚怪皮相，但因為顛倒楊布“素衣而出”、“緇衣而反”之典而若有別趣；洗髓句用黃眉翁語“三千年一反骨洗髓，三千年一剝肉伐毛”，是蘊百世於旦暮之間；“我喪吾”為押韻而顛倒南郭子綦之“吾喪我”，是泯物我之分。在三個典故同時指向“脫胎換骨”、“今我非昔我”這一層意思的同時，在對仗結構的內部統一之下，這些密集排列的典故卻並不令人感到熟滑。相反，語序的顛倒讓句法顯得拗峭，也間接地傳達了詩人雖然不能如白、蘇遊西湖一般與心目中的好山相得無間，卻並非因為執著於皮相、時間、物我之分別。接下來的“雪色秋聲”一聯舉寒天物情之聲與態，正為映襯末聯在風月澹蕩之際，詩中之“我”的羽化體驗。“脫影”是道家修士的蟬蛻高蹈之舉，本應是主體意識相對於外界的最終超越。然而，雖然“落月金風”之景語如許淡麗，似乎已經從“雪色秋聲”之寒苦中解脫，但是詩人的“脫影”卻被描述得有如離魂一般：詩人之魂為風月所“蕩漾”，最終似隨落月逃遁而去。末聯之“落月金風”與《馬丹陽》之“曉風殘月”遙相呼應，俱是作為天然無盡之景觀和旦夕覺迷之因緣而入文中主體之心目。二者的不同在於：雜劇中的出世簡單明了，完全符合世人認知中悟道的規範，但終究是虛妄的情節，由虛擬的角色扮演。詩裏的“脫影”是詩人不為人知的切身體驗，但其心識相對於外界的關係卻始終在違與合、出與入之間搖擺。他的自述因為具有多重意義而充滿不確定性；他的羽化或許幽微徬恍，但決非悟徹超脫。

第十三首《石頭路滑》言己在生死性命之道上的務實工夫。“石頭路滑”原是馬祖形容石頭和尚所用之譬喻。石頭指希遷禪師，端州陳氏子，唐天寶初，師青原禪師薦之衡山南寺。寺之東有石，狀如臺，乃結庵其上，時號石頭和

尙。傳鄧州隱峰和尚將往詣石頭，馬祖戒之云：“石頭路滑。”從《景德傳燈錄》所載石頭和尚和門人之間的問答來看，他的機鋒確乎迅捷密集，令人跌陷其中，茫然無對。<sup>8</sup> 此詩首句“跌千交”係本此，然而意尙未盡，即刻又說“躡險剛餐度索桃”，將虛擬比喻的石頭路和神話傳說中的度索山路銜接得渾成自然，同時也暗示自己雖然道途艱難，但是終有所得。關於度索山的完整傳說因為與之相關的貼門神習俗在王夫之的時代是文化常識，雖然原本的文字記載已經佚失，只保留在典籍的引文當中：

海外經曰：“東海中有山焉，名度索。上有大桃樹，屈蟠三千里。東北有門，名曰鬼門，萬鬼所聚也。天帝使神人守之，一名神荼，一名鬱壘，主閱領萬鬼。若害人之鬼，以葦索縛之，射以桃弧，投虎食也。”<sup>9</sup>

度索山的蟠桃樹寄託了凡人對仙緣的美好嚮往，其東北卻是幽怖的萬鬼之門，賴有神人鎮守纔不至於肆害人間。東海度索山的神話集有關於人、鬼、神三界的想象，但是作為典故在詩文中出現，卻很少同時包含遊仙、犯鬼、鎮惡這三層意思。而王夫之此詩云“躡險”、“餐桃”，恰是三者都有。第二聯的“智燈”喻照見真諦之智慧，因為室暗而更自珍重；“愚鼓”通常作“漁鼓”，即唱道情，因為調子淒涼而不在人前擺弄。王夫之自作《愚鼓樂》是在康熙十年，距離《遣興詩》尙有數年，此處當指一般的道情而言，但是在指稱上已經用了頗具個人意義的“愚鼓”而非“漁鼓”，以與“智燈”為對。<sup>10</sup> 頷聯中“智燈”常見於釋家典

8 《景德傳燈錄譯注》，卷十四，冊2，頁981—82。

9 見《史記·五帝紀》集解裴駟注。比較常見的寫法應是“度朔山”，如王充論衡、李賢注後漢書禮儀志、文選東京賦舊注引山海經都作“度朔山”，並指明鬼門係在桃樹的東北卑枝間。

10 吳明在一系列六篇論文中對《愚鼓詞》有完整的注釋。其釋題云：“愚鼓係漁鼓之諧聲。…《愚鼓詞》係船山戲墨，仿道情而作。稱‘愚鼓’者，蓋作者尊德性，道學問，純為儒家正統，繼張子之絕學者也，其於佛道，多所呵闢；侈談金丹，與平生不稱，而又思出世入道，所以有所隱晦也。其稱愚者，藉以諧聲，抑自謙也。”又云：“先生接觸內丹學說較早。四十五歲所作《遣興詩》《廣遣興》中已有不少丹語，並自稱一瓠道人。”見吳明：《愚鼓詞注釋（一）》，《船山學報》1986年第一期，頁47—49。



籍，漁鼓是道家曲藝；頸聯則是上句用道家丹訣，下句“赤膽毛”借用明招德謙和尚之機鋒。<sup>11</sup> 詩的前三聯都是一句用佛，一句用道，安排得錯落而對稱，而縱貫其中之意始終是路險行矯、心壯情孤。從禪路、遊仙，到智燈、道情、丹訣，這些工夫共同的匯集點是生死性命之學，亦即第七句中點明之“生死徑”。《馬丹陽》劇第一折中北邙山口的場景於此再一次以“淡月疎星”的形態出現，並且為此詩末句中的“北邙”——在其作為葬地之替代詞的一般意義之外——賦予一層特殊的涵意。“北邙見在有東皋”寄滄桑變更之感慨，而“東皋”作為隱逸躬耕之所更與詩人之力行切實相關。於是開首之“石頭”、“度索”等虛擬縹緲之境經由“生死徑”而歸結到“北邙”、“東皋”等實有關身之地，也是詩人以孤情赤膽務守智煉氣工夫之場所。

王夫之《遣興詩》涵義層次之豐富、用事之精切、從結構嚴整中突出之奇妙都可以從以上二詩窺得一豹。這些方面將在之後的章節中作更詳細的探討。這裏細繹二詩詩意，是爲了表出王夫之爲《遣興詩》的創作性質和一部分大意所提供的類比和參照框架。王夫之對其詩作不止一次以“曉風殘月”爲喻，例如數年後在《愚鼓樂》後序中用“曉風殘月，一板一槌”形容他寫的道情，而此序中“曉風殘月”的作用便是總領整組詩中的吟風詠月在見性覺迷層面上的意義，揭示其慨嘆今古、進而通達生死之命意所在。

如馬丹陽之於劉行首，《遣興詩》之原唱者金堡於其故友這一場感悟有不可或缺的作用。雖然，二者之間不是簡單的度與被度之關係，而是啟發與印證，具有禪門的機鋒相據、相說以解之特色。不論是詩序通篇採用的燈錄體語言，或是序末自云“借山在一瓠鼻尖上安單，一瓠在借山眉毛上厝鼎，雲淨水乾，黃龍出現，黃龍蛻角，水漲雲飛，打破者皮疆界，是一是二，時節因緣，且與還他境語”，或是詩裏出現的“古錐”<sup>12</sup>、“針尖”、“當頭一棒”等譬喻，無不彰顯王夫之以詩作機鋒之用意。而“雲淨水乾”數句套用廣爲流傳的呂洞賓謁黃龍之對答，又緊扣一僧一道之間的機鋒，暗合己與金

11 見普濟：《五燈會元》（北京：中華書局，1984），冊2，卷八，頁448。

12 老古錐能爲鑽物之用，比喻機鋒峭峻。

堡彼此之身分。<sup>13</sup>

故《遣興詩》是王夫之通過次韻遙和與故友展開的一場機鋒相據，其主要命題之一便是以見性覺迷為依歸、對生命根本哲理之求索。如此嚴肅的命題，王夫之為之提供的類比參照卻是頗具遊戲娛樂性質的通俗戲劇。即使是對“演馬丹陽度劉行首”作字面理解，徑將二人之唱和詩作一齣雜劇看，也無不可。<sup>14</sup> 這樣的設定意味著讀者對於抒情言志詩的宿習理解模式必須有所改變。除金堡之外，《遣興詩》的其餘讀者和詩人之間將是劇內劇外、臺上臺下的距離，而作為這一場詩劇之觀者，讀者和詩人之間的默契——或者說觀其詩、想其人、得其意、會其心之約定——不再是解讀的唯一先決條件和終極意義。讀者和詩人的直接交流只限於王夫之和他意中“與還他境語”之對象——金堡之間；其餘讀者則須以旁觀者的身分參悟二人之間的機鋒。雖然，詩成“不能寄甘蔗生也，為之悽絕”一遁世雲遊的金堡是否曾見船山和詩尚不可知。

如果從觀劇者的立場遂首看王夫之對金詩之應答，其步韻皆一字不苟，多就原唱中某一句、一意、一象藉題發揮，間或提及二人親預之實事，又夾雜戲謔、調侃，妙趣橫生。《遣興詩》中常見的用事手法——兩個人物雙出並行，或以一屬金堡，一以自任——也是這組詩獨特的雙主體結構之體現。本文關注的重點在於《遣興詩》之寫法特色，故而不會對金堡原詩作深入的分析並細繹二者相據以解之關係。蓋《遣興詩》之作雖由堡詩觸機而發，但相比於原作之隨興

13 傳呂洞賓雲游經黃龍山，值禪師升座。師問“臺下何人？”呂祖曰：“雲水道人。”師曰：“雲盡水絕如何？”答曰：“曠殺和尚。”師曰：“黃龍出現。”答曰：“飛劍斬之。”至“黃龍蛻角”，又借用了黃龍南禪師“除却黃龍頭角外，自餘渾是赤斑蛇”之偈語。案呂祖謁黃龍事最早見於《五燈會元》，之後出現多種版本，流傳甚廣，其文字記錄多荒誕不經，於地點、人物、情節、對話也眾說不一。至明末更因“飛劍斬之”語敷衍出一套話本《呂洞賓飛劍斬黃龍》。詩序用的這段機鋒今見於《呂祖年譜》引明陸西星著《道源匯錄》。見《三豐全書》本《呂祖年譜海山奇遇仙蹟》（清末刻本），卷一，冊1，頁20a。

14 王夫之在詩論和詩評中也時常用雜劇、小說等通俗文學形式作譬喻，如《夕堂永日緒論內編》第7則：“隔垣聽演雜劇，可聞其歌，不見其舞，更遠則但聞鼓聲，而可云所演何齣乎？”戴鴻森《薑齋詩話箋注》（上海：上海古籍出版社，2012年），頁52。宇文所安在翻譯此則詩論時，亦曾論及類比兩端、作為虛擬藝術之雜劇與抒寫真實經驗之詩，二者之間性質的差異。See Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992), pp. 466.

散漫，和詩明確道出有應時節因緣之改換而將另行發明之主旨，其寫法亦大有別於原作詩偈式的風格。此亦是《夕堂戲墨》諸題之共性：其雖皆由次韻或仿作而起，但最終無不超越原唱，自成一統。王夫之欲藉由各題而探索的詩學問題，亦無不能在題序中窺得一二。此處不再贅述。

### 三、《遣興詩》之大旨：體化工之機，窮性命之理，極未亡之情

如果綜觀整組《遣興詩》的內容，其中雖不見貫穿終始之先後次序，但起始二詩有總起提領之作用。第一首即開始演繹序中所言“打破者皮疆界，是一是二，時節因緣，且與還他境語”之意向；上述獨特的雜劇類比所揭示的嚴肅宏大的命題和遊戲意味也同樣反映在第一首詩中。而第二首詩則涵括了這組詩更深層次的悽愴哀痛。

《夕堂戲墨》所以有別於其他船山小集，蓋皆因次韻或仿作而總名曰“戲”，而諸題“戲”之含意又各各不同。《遣興詩》之“戲”主要指“禪戲”，包含了遊戲、戲謔等多重層面。第一首所云之“兒戲”既指詩人以孩童嬉戲觀宇宙之生化，也指他身處其間之遊戲姿態：

兒戲搏沙造化工，楊花飛雪舞來同。東晴西雨雙虹斷，海鯨江鱗四月通。  
有興但拋碁一劫，無情憑唱曲三終。清風半港留難住，笑爾詼諧奈爾窮。

金堡原詩云“伯夷非拙惠非工，遊戲人間意略同”，船山用“兒戲搏沙”二句與還之；原詩云“而今知塞又知通”，意在人間功業之通塞，和詩則轉而言物之“通”、“斷”。首聯之楊花飛雪質性迥異，形態偶同；次聯之虹和同性異名之鯨、鱗類似，俱因時氣之變換而或斷或通。此四句中羅列之名物非是因其各自固有之特性，而是作為細物任意舉出，而正是其任意性和非特殊顯示了在本質為不斷流動變化的世界當中，事物之同異通斷的偶然和必然。在餘下的《遣興詩》當中，王夫之將致力於捕捉事物之間的外形和動態之偶同，從而生發出種種奇妙

的聯想，在虛象和實象、人文與自然之間建立起意想不到的聯繫，例如第四十首之“情關穩塞一丸泥，誰許東風浪解澌”、第四十九首之“鳩步偶同神禹迹，蜂腰狂學沈郎圍”、第六十九首“兜玄卷葉輪爲郭，安養堆螺頂化生”等等。一些含隱喻意味的意象也因形貌動態之相似而生，如第三十二首中頗爲驚悚之“藕絲大展修羅殿，款款蜻蜓傍葉逃”之類。王夫之通過《遣興詩》對宇宙中的生命、物象、情態因“時節因緣”而將之相通而觀，所構之“境語”雖以自然界生物爲主，但有時也純用史事，例如第十九首：

焦先空燕馬昭菴，朱泚全添盧杞藍。崔胤下風輪柳璨，劉歆上策笑周堪。  
宜中宋瑞眉高下，黃皓姜維意北南。張角已消曹節恨，夏姬難飽孔甯饒。

此首每句蟬聯兩位古人，用一個動詞令其在虛擬的情境中作意想不到的交涉，以此縱觀歷來亂世之中儒林、宰相、近臣三大勢力體系各自與相互之作用。

《遣興詩》中牢籠之人、物、事揆及古今幽明各界，如王夫之序中自道，其意在“打破者皮疆界”——破除世人慣常觀物之分別相，因其同異通斷之機而另作出其不意的蟬聯組合。而其中生發出的種種奇趣妙想，推其究竟，還是意在窮化生之理。上文所釋的《不是好山》和《石頭路滑》二首言及性命之學，也是立足於通曉生死變化。故其命意不可謂不嚴肅而宏大。於此同時，詩人亦常常就此命題作笑謔詼諧之語，整組詩開首第一句更直言將“造化工”作“兒戲”而觀。大凡說造化如兒戲者，或者驚歎其力量之神奇，能夠輕而易舉地完成人力所不能及之創造；或者慨嘆世事如翻瀾、造物相愚弄，帶有強烈的怨憤和無奈。王夫之此詩卻是用哲人的眼光作冷靜的觀察、理性的比喻，而他在《遣興詩》中不斷演繹事物間的同、異、通、斷，又何嘗不是對造化之工的體認。

於此觀物和體認之工夫，詩人在此首中採取的是一種隨意的姿態。第三聯“有興”點題之“遣興”；“拋碁一劫”之“劫”帶有明顯的雙關義，“拋碁”則傳神地畫出下碁之人隨意落子之狀。下句“無情憑唱曲三終”又進一步劃下情感上的距離。此開首數句不僅提領了《遣興詩》嚴肅宏大之命題，還預示了可能出現的戲笑詼諧。第三十三首“清霜墜葉月當宵，似我風流不易描”之幽默，第

六十六首“橫摘孝經窮司馬，巧翻淫呪黷祇林”對祇林之有失莊敬，第七十六首“跛夔一足簫韶舞，盲漢三更法界鐘”借“跛夔”調侃金堡，都是《遣興詩》遊戲側面之呈現。遊戲的姿態意味著詩人對詩中情感可能的距離和保留，便如作雜劇者出入角色，可以隨時退而旁觀。此時既非“曲學虛荒小說欺”之時代，船山以曲學入詩，或是他為豐富詩歌表現方式而作的一種嘗試。

兒戲觀物和遊戲姿態為詩人提供的是“無情憑唱曲三終”這一可能的位置，意味著詩人和曲中情感之距離。但這並非否決情感之真實性，也不等同於情感的弱化和消解。世間原有一種不可置信、無可測量、無從解脫之痛苦，從遊戲的距離對造物之工冷靜而觀或者是明而察之、誠而處之的唯一可行之途徑。當此首末聯用“清風半港”興起對雲遊故友之牽掛和不捨，繼而“笑爾詼諧奈爾窮”，《遣興詩》之情感內涵已有所預示，而正面的抒寫則是在緊隨其後的第二首詩中：

情絲未翦不嫌癡，槌板留歌薤露辭。針劊古錐深見血，綫分絨縷細成絲。  
踏殘馬足霜寒後，叫到鶉瘡月落時。元是百花尖上雨，春歸憑此泫青枝。

“薤露”、“鶉瘡”、“月落”，均極寫哀挽之情。詩序云“今春有杜鶉花”——杜鶉啼血是《遣興詩》中極少數只以普遍被接受的意義而出現的意象之一。此時去桂王之歿不久，無疑是借杜鶉寫長恨。“明月”、“南枝”是清初遺民詩文中用指南明之隱語，此處言雨泫青枝，似合成一“清”字。但不論王夫之是否有意採用此隱語系統，句中所畫泫然涓滴之貌是此首中通貫變換之物象的兩種主要形態之一；另一種則是“情絲未翦”、“綫分絨縷”之絲縷。詩中由薤露而殘霜，從針劊見血到杜鶉口中啼至瘡啞之血、再幻入“百花尖上雨”隱含的血淚之象——兩種形態之間又以涓滴為主。絲縷似情之體驗，涓滴見情之表達：絲縷和涓滴實是中國古典詩歌語言中，普遍人間情感最根本而具象之呈現。此首之極寫哀情，係通過詩人在變幻的物象中感知、參與、和體認絲縷和涓滴之種種狀貌。

故將詩序與開首二詩同觀，可以總結出船山《遣興詩》之大旨在於借與故

友遙和的機鋒遊戲，體化工之機，窮性命之理，極未亡之情。下一節將就《遣興詩》相較於其他《夕堂戲墨》詩最為顯著的語言特色—禪語、禪典之密集運用—探討此組詩在語辭和意義層面統一之邏輯。

#### 四、《遣興詩》屬辭構象之邏輯： 以“機”屬辭與蟬聯暗換

詩禪互通，自唐已然。釋子用偈頌說禪理，詩家由妙悟入詩境。歷唐與宋，禪與詩相互牢籠浸潤之過程，杜松柏在《禪學與唐宋詩學》一書中已有詳述。大凡詩能給人以禪之體驗者，必以真我自性、色空不妨之旨為依歸，於語言則取其疏朗通透，言不累意，使讀者機到神會，不待思求。蓋不論以詩寓禪，抑或以禪入詩，都如指月觀法，鑒水見性，若是語艱意晦，不啻月翳流渾。故寫景則澄淨瑩澈，有情則自在無礙，涉理則玲瓏透徹。其中更不乏不見禪語卻饒有禪趣之佳篇。若云大量而密集地運用禪語、禪典，卻並不以忘言忘我、不二不執為依歸，而顛倒翻作執著語、沉痛語，王夫之可謂第一人。以篇數計，《遣興詩》中用禪語禪典者近三分之二，尚不計不自禪宗典籍中出，但是具有禪家機鋒特色之反常理、沒交涉、直指人心的語句，如第三十首“撥殘冷竈應逢豆，擊碎油瓶且拾麻”之類。《遣興詩》中的禪語、禪典很少正用出處之原意，多反用、借用、轉換、奇出、逆接，令人乍看之下無從得會其意。然而，在他雲騰淵躍的筆勢下，實有一方法規律在；雖然未必出自詩人的作意安排，但自有一種一貫之邏輯在事象和語辭層面如鎖子骨般節節鉤聯。本節即以禪語禪典之運用為出發點，通過較有代表性的第四首和第十九首為例，探討《遣興詩》中屬辭構象之規律。先來看第四首：

南郭有心非槁木，東方果腹亦侏儒。金篦不刮鸕鷀眼，弩矢還留鴻鴈書。  
臨濟老拳石勒飽，滄山苗稼宋人愚。鷗生鷺死區區外，別灼龜毛問卜居。

此詩言居世處身之疑。開首兩句反事實假設：如果南郭子綦尚存物我之心，則

形固非槁木，又安能遺物忘我，仰天一噓而與吹萬爲一乎？東方朔與侏儒同俸祿，然而東方朔長九尺餘，以恢諧辯智事君，侏儒長三尺餘，無所益於國。朱儒飽欲死，方朔飢欲死。設使朔果索米而飽，則與侏儒無異矣。<sup>15</sup> 第三句“金篦”是灌頂時阿闍梨加持受者之眼所用之道具，原爲印度醫生抉盲人眼膜所用之金籌。第四句中“弩矢”傳爲肅慎侯氏所貢之矢，其地在東北不咸山外，今黑龍江一帶，在明代是女真領地。故三四分別承上二一：醫盲之金籌不刮鸕鷀窺魚之眼，肅慎氏之矢尙留鴻雁遠來之音訊；如果詩人尙存稻粱之謀，則無異果腹之東方朔；不忘女真佔據東北，猶如有心之南郭先生。

第三聯是詩人“兒戲搏沙”、“海鯨江鱗四月通”之實際演示：“拳”和“苗”兩種名物被放置在詩句中心的位置，聯繫起句子前後兩段所指之原本無甚交涉的人物和行爲。“臨濟”指的是向師父黃蘗詢問祖師西來意的臨濟義玄。在三問三次被打之後，他受黃蘗指點去拜訪大愚和尚，得大愚一言而悟。於是臨濟“向愚肋下築三拳”。大愚說“汝師黃蘗，汝非干我事。”意思是說你應該去打你的導師黃蘗。臨濟回去向黃蘗轉述了經過，黃蘗也說：“大愚老漢饒舌，待來痛與一頓。”臨濟說不用等了，現在就打，“遂鼓黃蘗一掌。”<sup>16</sup> 互飽“老拳”這種被禪門中津津樂道的暴力行爲，既是師生和同道之間指點迷津的手段，也是開悟後戲劇性的展示。同是“老拳”，石勒微時亦曾和鄰居互毆，但卻是爲爭利而起。後石勒還鄉與父老飲，語及此事云：“孤往日厭卿老拳，卿亦飽孤毒手。”“滄山苗稼宋人愚”：同是禾苗，於滄山的長慶大安而言，約束水牛不犯人苗稼是他日常修行的功課；<sup>17</sup>但是在揠苗的宋人手裏，就因爲助長而枯槁。<sup>18</sup> 三聯上句用“老拳”蟬聯向道之人之間的會心妙悟和匹夫間的利益爭奪，下句用“苗稼”聯繫養心見性之日常功夫和養之不當而反害正氣之揠苗行爲，而詩人並未在其間明言其意向。至於鷗泛泛水中而生，鷺雞爭食而死，雖已置諸區區之外，

15 班固：《漢書·東方朔傳》（臺北：鼎文出版社，1986年），頁2843。

16 普濟：《五燈會元》，冊2，卷十一，頁642—643。

17 同上，冊1，卷四，頁191。

18 《孟子·公孫丑上》：“天下之不助苗長者寡矣。以爲無益而舍之者，不耘苗者也；助之長者，揠苗者也。非徒無益，而又害之。”《新編諸子集成·孟子集注》（北京：中華書局，1983年），頁232。

然別有卜居之疑，欲效古人灼龜占問。楚辭卜居幾乎通篇全用駢行問句，每一對偶句提出正反兩種立身處世之方式以供抉擇，但是這種提問方式其實已經預先決定了問題的答案：“用君之心，行君之意，龜策誠不能知此事。”此詩末聯改灼龜作灼龜毛，即同“持此語，問烏有”之意。此首以反事實假設起，以虛無之問終，詩人始終沒有言明能令他居之不疑的處世方式，只以深曲的用事體現其抉擇之矛盾和艱難。

如果說以上“金篦”、“老拳”、“苗稼”、“龜毛”等與詩中其餘事典的蟬聯暗換盡得禪機“活用”之精義，那麼第十九首通篇演繹的則是其反常理而合道的特點：

狐皮織葛苧編裘，莫笑狂夫計不稠。采蕞餘香熏茂苑，裂繒全錦付河洲。  
醉眠芳草還沽酒，險摘星辰更上樓。大抵乾坤消一拗，達多死認鏡中頭。

此詩言顛倒反常之用。以常理而論，當用狐皮製裘、用苧織葛，故“狐皮織葛苧編裘”是說迷亂因果。“狂夫”可用以自稱，也可他指。如是他指，則是嘲世人心狂而不自知，其行迷無有止境。自指則用以解嘲，告諸君先莫笑此狂夫作計不密，其行為迷亂如此，或別有一道理在，待下面分說也。讀至此處，尚不能斷其意向，因思船山評張協詩云：“讀前一句真不能知後一句，及讀後一句方知前句之生。此猶天之寒暑，物之生成，故曰化工之筆。”真自道也。至頷聯中蕞菜腥臭，採之何來餘香，況以薰染芳草馥鬱之茂苑乎？既裂繒安得全錦，況付之錦繡河洲乎？每一句中二挫常理，以為事所必無。然考之典籍：嗜蕞人，句踐也，<sup>19</sup>茂苑之所在，夫差之吳都也。句踐滅吳，是蕞菜之餘腥入於茂苑矣。裂繒人，褒姒也，河洲，關雎之所止也。幽王嬖褒姒而周祀絕，然先王后妃關雎之德不因之而廢，是全錦仍付予河洲也。是故字面意義自相矛盾之語、常理揆度所必無之事，經史載之，詩人取之，用隱喻義和指涉義巧作蟬聯，便能使語與事合，事與理

19 見《吳越春秋》卷七《句踐入臣外傳》：“越王從嘗糞惡之後，遂病口臭。范蠡乃令左右皆食岑草以亂其氣。”岑草即蕞菜。《吳越春秋》，《四部叢刊初編》本（上海：上海書店，1989年），下卷，頁20。



兼。五六云飲酒醉臥，猶自沾酒，高樓摘星，乃更上樓，常理論之，是顛倒行爲與其先決條件。然而“夜飲東坡醒復醉”、“更上一層樓”，亦莫非詩家之高情軒舉。故知首聯中“狂夫”係詩人自指，其種種迷亂因果、順序顛倒之舉動，蓋因“大抵乾坤消一拗”一乾、坤之用在知其順逆之數。但較之“數往者順，知來者逆，是故易逆數”之言順數和逆推各有其用，此詩云“消一拗”強調的是後者，且“拗”字較“逆”字更爲剛勁，係用主觀力量以作矯抗，而非“逆數”意指客觀之推演。

末句接達多認影迷頭之典，出處在《楞嚴經》，說室羅城中演若達多，一日於晨朝以鏡照面，於鏡中得見己頭之眉目而喜，欲返觀己頭卻不見眉目，因生大瞋恨，以爲魑魅所作，遂無狀狂走。正解是謂比喻世人執著妄相、迷背真性。宋時理學家亦嘗借此說聖人之道，如楊時詩云：“盈科日進幾時休，到海方能止衆流。只恐達多狂未歇，坐馳還愛鏡中頭。”<sup>20</sup>此首在“大抵乾坤消一拗”後接入此典，寫達多之狂迷而強調其對妄相之堅執“死認”；至其覺悟，也非原典出處所喻本來自性之回歸，而必須一種剛猛矯抗之力量作“乾坤一拗”，亦即詩中所寫“狂夫”之“狂”。

以上二詩，《南郭》篇問居世處身之疑，《狐皮》篇明反常之用。每詩但得其大意則種種難曉處剗然自解，但是一篇內部之邏輯性、聯貫性卻非依靠意思之推進纔得以實現。蓋被船山密集運用之禪家燈錄中語，本身已具悖常理、沒交涉之特質，難以用慣常思維領會，船山乃於其上更加拗折，且更於釋氏書外，經史、諸子、雅俗文章無所不用，愈覺其用意神出鬼沒。因此若純以意求，不免爲意所陷。從以上所釋數詩可以看出，每篇內部之邏輯和聯貫是因“機”而非依靠情、思或是抽象之“意”。《遣興詩》每句之中必含一二實象，除風月等天然景象之外，凡援用之事典或語典亦必用實象表出；間有虛象，亦必或聲或色、或形態、舉動，實之以作立體之觀。而所謂“機”，即是當辭聯句屬之際，事象之間的同、異、通、斷之關鍵所在。如《南郭》篇之苗、拳，《斷臂》篇之斷臂、佛頭、蝶夢、

20 見朱時恩輯：《居士分燈錄》，《新纂大日本續藏經》本，冊86（東京：株式會社國書刊行會，1975—1989年），卷下，頁600。

菊團，《狐皮》篇之香、錦、乾坤，都在該詩之特殊語境中，當其句中之位置，而成爲遠近之間，時、地、情、事交錯離合之關鈕。

如果借用王夫之自己的說法，這種“交錯離合之關鈕”在《周易內傳》當是“天地萬物消長通塞之機。”若裁諸具象之詩句，則屬“兒戲搏沙造化工，楊花飛雪舞來同。東晴西雨雙虹斷，海鯨江鱗四月通”。需要說明的是，“機”看似表出客觀世界內在的運作規律，詩人只須漫然俯仰，偶然擷取而興諸詠嘆，但是屬聯《遣興詩》詩意之“機”卻必賴詩人通明之眼、獨斷之識纔得以實現其存在。因爲機既非一事一物本來固有之屬性，係因情勢之異而時時變幻莫測；此組詩更因爲詩人的旁徵博取而同時在佛禪、老莊、易象、詩歌、史學等數種不同的語言、意義體系之中運作，而讀者得以出入其間的關鍵所在便是詩人所取之“機”。甚至可以說，《遣興詩》中之“機”是詩人的創造：在七律之結構和聯章組詩之體製所容許的範圍之內，將原屬不同範疇的人、物、事、象出其不意地組合，用精切的言辭和巧妙的安排凸顯其中同異通斷之關係，“機”存在的意義因而得以實現。

故《遣興詩》中一象扣一象，一句生一句，一聯接一聯，皆是以“機”爲關捩。其中禪語、禪典之運用也遵循了同樣的邏輯和方法。《遣興詩》之奇妙和獨特之處正在於此，而不在用禪本身或者立足於禪而探究的人生命題。畢竟清初遺民多有借逃禪遁世者，不論其人是否在信仰上皈依佛禪，都常常在詩文中引用釋家語。這些逃禪者與在家隱居和出仕清廷的遺民都有密切的交往和詩文唱和。所以禪語入詩在清初遺民中間是常見的現象而非例外。王夫之在《遣興詩》裏用得尤多而密集，其手法也並非創新，最直接的因素還是爲了呼應金堡原唱之語言。《遣興詩》中反復演繹之種種命題都可以歸結到儒家士人在故國淪陷這一特殊的歷史情境下、當進退存亡之際，現實生活中的行爲取捨和情感依托。此命題不但與所有清初遺民詩人同慨，並且和深植於三代以降文章、礪煉士人的人生命題相通。因此《遣興詩》真正的獨到之處不在以上所述的任何一個方面，而在是在於“機”與詩相待以生、進而創造出的奇觀異采。關於這種獨特的寫作手法，王夫之在第五十一首的末聯有十分形象的自道：

孟德何知泣總幃，張巡差可聽橫吹。無情有恨蓮終落，百轉千回燕怕歸。  
鳩步偶同神禹迹，蜂腰狂學沈郎圍。針尖筆穎參差是，更揀驚蛇一綫灰。

“草蛇灰線”原用以譬喻小說家之佈局安排；“打草驚蛇”是禪門中說機鋒警人之一法。前者待筆穎而奇，後者以針尖為喻，針尖筆穎，參差類似，詩人遊戲其間，援以並用，於神理湊合之際，揀看生命動態之迹跡。

## 五、《遣興詩》之寫法與命意的統一

由上引數詩可以看出，《遣興詩》中“打通者皮疆界”這一命題的開展涉及了三大思想和語言體系：除了禪家的機鋒之外，又暗合莊老之“化”和《周易》之數。蓋禪機之要在於活，即觸機而生，不執定一解；道家的“萬物皆出於機而入於機”之觀念強調不位乎形，不恃其常；易數之“萬物消長之機”本來與道家學說有相通處，但就這組詩而言，詩人似乎更側重於演繹“睽”卦的“以同而異”之義。<sup>21</sup>“機”恰恰是禪機、莊老、《周易》這三者的交會處；其“不測”則成為統一《遣興詩》之意義和語言之邏輯，在詩的意象層面上運作。

《遣興詩》之以機屬辭的獨特作法兼具破和立之作用。詩中形象雖多近取常見之細物，少寫大景，所用典故論出處也非如何冷僻，但這些物象典故很少以讀者習用之涵意出現。蓋詩語之創始，自北宋末年後便漸漸少見。詩家或務深博，或尚雅正，或造精工；至於創新，則多因襲舊而期出新，重習學而不言生造。至王夫之之時代，詩中用語機械甚至固化之趨勢已非一日，遂使作者縱各師其心而讀來盡陳言，非刻意摹擬而動止趨舊跡。《遣興詩》在結構上雖嚴守七律之體製，其造語卻獨蹈於詩歌傳統的語言習慣之外，使讀者必須從《遣興詩》本身之邏輯規律出發領會其詩意，而非直接用普遍被接受的詩語系統作參照。這樣做的效果便是打破詩中用語之宿習，強力地拗轉讀者因言辭之習而形成的慣性思惟，如讀“臨濟拳”必云開悟，睹“錦瑟”而思華年，見“狂夫”便知放誕，等等。

<sup>21</sup> 第十六首領聯“鄰人乞醋兼輸甕，客鬼移頭已載車”用睽卦上九爻辭。

所謂“立”，則是《遣興詩》因其“破”而創造之世界。從理論上來說，詩人用“機”屬辭，係因存而顯，因變生奇，盡不出宇宙中本來之存有，而非無中生有、漫無邊際之想象。然而，王夫之的《遣興詩》表明，這種融會了理性、學問和想象之營構，縱然是寫本來之存有，也常常際於玄幻。以第八首為例：

紺髮金毫此是真，父兮生我大年椿。胞胎十月從盤古，弧矢當年射戊申。  
 瑤柱肌清存海蛤，肉尖軟觸笑麒麟。江梅饒有千鈞力，截取霜華作小春。

此首言盤古開闢以來生生不息之性命，打通所有仙佛凡俗、大小長短、個人和政權、以至蟲獸花木等各種生命形態之間的皮相疆界。首句佛身<sup>22</sup>、二句道體<sup>23</sup>、三句凡夫、四句朱明。<sup>24</sup> 五、六分別形容清淨之形體和仁性。<sup>25</sup> 此詩中之“我”是為真我，遵循人身的生長軌跡，在懷胎十月後降生。其生命之初，遠可推至天地之始，近與明朝立國同年。此詩描寫的真我也是一種包舉宇宙、縱貫時間之生命，但是又非抽象的概念，其“真”都通過形體特徵之體認得以實現。雖然，第六句的“笑”也許傳達了詩人對“有武而不用”這一特性的保留態度。“我”之生命力源於流動在宇宙之間、化生萬物之生命力；在末聯中，這種生命力同樣賦予江梅以“千鈞力”，令其不在花時也能小具春日之英華。此詩的想象當然有來自真如法身和莊老道體的靈感，但詩中之真我所以有王夫之“我”之自性，而不像法身和道體一般僅僅作為道法依止之形體，除了次聯所寫明顯表示承繼前朝之志的出生儀式之外，還有末句帶有摧殘意味之“截取”。句中之景是“朔氣在梅枝上凝結成霜，有如初春花發”；如果用“霜滿瓊枝”等字眼代替“截取霜華”，就是抒寫對宇宙中流動之生命力因時序推移而生成自然之美的感知和欣賞。但是詩人的措辭賦予江梅以主觀行動——更準確的說，是詩

22 梁簡文帝蕭綱《千佛願文》：“紺髮日光，蓮眸月面。”見道宣：《廣弘明集》，《四部叢刊初編》影明汪道昆本，卷十六，冊6，頁5a。

23 《莊子·逍遙遊》：“上古之大椿以八千歲為春八千歲為秋，是大年也。”郭慶藩《莊子集釋》（北京：中華書局，1961年），冊1，頁11。

24 洪武元年（1368）歲在戊申。

25 《詩經·周南·麟之趾》鄭箋：“麟角之末有肉，示有武而不用。”

中之真我化身江梅，以千鈞之力，截取寒霜以作春花。句中的“截取”因摧折而創造，和一氣縱貫之生命力同一性質，而其間的轉化或者是從第六句中的麒麟“有武而不用”觸機而生。

在對宇宙生命的想象和書寫層面，《紺髮金毫》一首能夠代表《遣興詩》因物象之間的同異通斷之“機”而創造的幻而不虛，乖而不謬之世界。其中最為突出的特點莫過於對於生物形體的關注以及延續和斷折、或者說生和死的互涵而相因。《遣興詩》中所寫的縱貫宇宙之生命在向無限擴大延伸的同時，也具備生物——尤其是人——之形體，如第七十四首之“濟水應心河應肺，雙流清濁夾分臍”；或第三十五首之“傀儡一絲牽白髮，饅頭半餡缺青山。千秋眨眼螢光裏，雙脊撐腰碧落間。”在《遣興詩》通曉生死的大命題下，生命在各種形態之間的變化常常意味著摧折毀亡，如第四首通過物化寫材士之吉凶：

生縛奉先雙腕急，曹瞞未是出羣才。已知轄鳳妖翎幻，難割泥龍左耳乖。  
覆醢銅青蝕鐵骨，無鹽水墨寫桃腮。千尋偃蓋秦封樹，總給寒爐一夜柴。

《遣興詩》如此關注生命形體之變化並將之寫得奇幻不測，一方面反襯了在《夕堂戲墨》之外，也就是他的自定稿詩文中反復出現的被自身形體束縛而又不願蛻變所帶來的痛苦。如永曆十一年病中作《冬遇詩》：“觀閔嬰陸沉，隕問戒斯須。吾生匪蜃雉，物狀漫紫朱。”在戲墨之外的世界，“吾生”可以捨棄，可以摧殘，甚至可以象徵性地埋葬，卻唯獨不會像“雉入大水為蜃”一樣應時而化。這是在意義層面而言。而另一方面，在語言層面，《遣興詩》中捕捉的宇宙萬物同異通塞之機同時也是詩人蟬聯辭句之“機”。這種統一寫法與意義層面的邏輯凸顯了王夫之深具哲學背景的獨特的藝術思維；至於包括《遣興詩》在內的船山詩作與其理論之間的確切關聯，則更須作進一步考察。

## 六、《遣興詩》詩學意義初探

目前用以建構船山詩學體系的幾部理論著作，包括《詩廣傳》、《夕堂永日

緒論》、《詩譯》、以及古近體詩評選等，都被認為是王夫之晚年所作，故而研究者一般將他的詩學看作船山哲學體系完善成熟之後向文學領域的延伸。事實上，只有《南窗漫記》和《夕堂永日緒論》可以根據自署年月確認分別是他七十歲和七十二歲時所作，其餘幾部則撰寫時日較長，也沒有確切的成書年代。<sup>26</sup>而《遣興詩》序署 1663 年夏，作為王夫之較早期的作品，已經在創作手法上體現出與其詩論的高度一致。上引“針尖筆穎參差是，更揀驚蛇一線灰”一聯中流露的自我指涉和理論自覺也隨處可見，如第四十三首“三寸離鈎鱗鱗，從來此曲少人知”和與之呼應的第四十四首“饒舌新鶯催柳色，從來此曲盡人知”：例子甚多，不能遍舉。《遣興詩》與王夫之詩論的緊密關聯提示我們重新審視以下預設——即船山詩學是其晚年哲學體系之延伸，並在純理論和哲學層次的建構和闡釋之外提供了另一個在創作經驗之內的立足點，而這個立足點也許更貼近船山詩學理論之基礎並更能顯示其實際形成過程。它為船山詩學研究指出一個新的方向：或者可以從他早年的創作實踐出發，作為一種與其易學、史學、各項雜學、以及其生活經驗相浸潤而不斷演進的詩學進行考察。

《遣興詩》與船山詩學理論之一致性最明顯的體現在於其獨特的創作手法對“以神理相取”、“取勢”等觀念的直接演示。上文所論之“機”和船山詩學理論中的核心範疇“勢”一凝聚一開展，一隱伏一流動，是為詩人所捕捉的宇宙動態變化之一體兩面。而本文之所以論“機”而不用“勢”，是因為“機”之運作更接近此組詩中演繹的因“時節因緣”而變幻的同異通斷之關係，而這種關係同時也是在語言層面，詩中蟬聯辭句之邏輯。詩人以“機”為關捩出入虛象和實象之間，實現對造化之工的體認。因此，《遣興詩》的作法特色如果借用《夕堂

26 關於《詩廣傳》的成書年代，蔡英俊在《王夫之詩學體系析論》一文中有詳細的考證。《詩廣傳》之撰寫最早可推至《尚書引義》之後（1666），最晚在 1683 年完成重訂。見蔡英俊《比興物色與情境交融》（臺北：大安出版社，1986 年），第四章，頁 271—272。至於他的古近體詩選評，據康和聲案語，在永曆十四年夏（1660）初徙茱萸塘時就已經開始，暮年重加評論，令其說更為詳備。其初選和重評之間修改的幅度雖不可知，但可以確認的是，這幾部詩歌選評雖然在晚年方纔脫稿，但是不能完全將之看作他晚年的思想。見康和聲：《稿本王船山先生南嶽詩文事略》，《中國公共圖書館古籍文獻珍本匯刊》本（北京：中華全國圖書館文獻縮微複製中心，1996 年），頁 324。

《永日緒論》中的話來概括，當不出“以神理相取”、“能取勢，宛轉屈伸，以求盡其意”、以及“俯仰物理，而詠嘆之，用見理隨物顯，惟人所感，皆可類通”數語。關於“以神理相取”的內涵，學界的解釋大體一致，而以陶水平“詩意的聯繫”最為淺近易曉：

“神理”首先是客觀事物或景物之神，之理，是天地間萬事萬物的內在本質，內在生命，運動趨勢及其詩意聯繫等…所謂“以神理相取”就是詩人在審美感興中詩意地把握客體之“形”與“顯現”其內在規律之“神。”這是“以神理相取”的最基本的含義，當然還不止於此，“以神理相取”還應該包括在主客之間，物我之間，情景之間以及意象之間發現並表現某種詩意的聯繫。“詩意”二字在此指在遠近之間，虛實相生，形神兼備。<sup>27</sup>

由此而觀，王夫之晚年用凝鍊的語言表述的創作觀念，早在康熙初年就已經在創作中形成。然而，相比於《緒論》中對於詩的一般理想狀態之描述，《遣興詩》之筆力更體現出一種奇幻和強橫。詩人因“機”而營構之世界既具挹西江、斟北斗、以萬象為賓客之氣象，更有拗乾坤、捩河漢，攀鳥道入雲峰之峭峻，其獨特處實非“以神理相取”數語所能盡。因此，《遣興詩》一方面體現了在創作方法上與船山詩學理論的延續和一致性，而另一方面，在風格上又遠遠超出了從他的理論出發所能推演而知的範圍。上述的雙重性說明純理論和哲學層面的詮釋不足以全面涵括王夫之的詩學體系；他的詩歌創作也是不可或缺的參照。

《遣興詩》對船山詩學之創作觀念的直接演示不僅體現在整體的寫作手法當中，於具體詩作的意象和構思也時有出人意料的發明。其中較有代表性的例證屬上引第八首《紺髮金毫》之於船山詩論中的“取勢”。蕭馳在《抒情傳統與中國思想》一書中對“取勢”有如下精闢的解說：

船山論詩反覆強調的另一觀點——“即遠入細”，“使在遠者近，摶虛作

27 陶水平：《船山詩學研究》（北京：中國社會科學出版社，2001年），頁338—340。

實”，或“以小景傳大景之神”——使吾人瞭解：船山所謂“咫尺有萬里之勢”是強調須置詩的“細小”、“咫尺”於衆動不已的大化之中，並以此體現此大化之“隱秩序”和“全息”，正是所謂“言之砉然止，飄然遠涉”。換言之，詩乃是詩人自衆動不已的大化中擷取的一段光影。<sup>28</sup>

蕭馳從藝術空間架構來詮釋“取勢”；他提出的“靈而變動”的思維已把握住王夫之論“勢”之獨到之處。然而，小景如何傳大景之神？詩之“細小”如何體現大化之“全息”？蕭馳引王夫之評兩首五言絕句爲例，重點說明的是“以小見大”的思路，即從細小去想象無限。這個方向無疑更符合我們慣常對中國傳統藝術思維的理解。而《紺髮金毫》一首之構思方向卻正好相反。詩人先是用奇幻之筆描寫一種包舉宇宙、縱貫時間之生命，用他獨特的視角來構建“衆動不已的大化”，至末聯方自中截取一段“小春”。此詩初非爲論如何“取勢”，原是王夫之置自身形體於宇宙間宏觀生命之想象，但卻演示了從合化到“取勢”之全過程，也是“細小”和“全息”之辯證關係的客觀呈現。這種從“建構無限”到“截取細小”之思路正是蕭馳所釋之“以小見大”的必不可缺的對應面。

事實上，《遣興詩》與船山詩論之間的內在關聯遠不止核心創作觀念上的印證。只須將它和夕堂詩選評語略作比較，便能發現二者之間多重出意象。如上引第十九首“裂繒全錦付河洲”之“全錦”與袁彖《遊仙》詩評語中的“全匹成熟錦”。<sup>29</sup> 又如讀第二首“線分絨縷細成絲”取極簡單平常之形象，貌至幽微深細之情感體驗，再看被推爲船山情景交融理論之總綱的評謝靈運《登上戍石鼓山》詩：“言情則於往來動止，縹緲有無之中，得靈蠻而執之有象；取景則於擊目經心，絲分縷合之際，貌固有而言之不欺”，<sup>30</sup>當能體會到似“往來動止，縹緲有無”、“擊目經心，絲分縷合”——言情則應幾之微動而追光躡影，取景則視己之所懷而析縷抽絲——分明是詩人因爲有類似“線分絨縷細成絲”之體驗，故能在點評中用如此傳神的文字自狀其創作瞬間的心靈活動。其餘如“逃羿殼”同

28 蕭馳：《抒情傳統與中國思想》（上海：上海古籍出版社，2003年），頁124。

29 王夫之：《古詩評選》，《船山全書》本，冊14，頁775。

30 同上，頁736。



時見於第四十三首“形似舜瞳猶項籍，巧逃羿彀更逢蒙”和評陶淵明《時運》第二章：“生用烏豆換人眼睛，非以苟逃羿彀，風味固爾，更不消着死急也。”<sup>31</sup>而王夫之因讀張巡《聞笛》詩所觸發之關於詩的言情本質和詩人胸襟氣度的感悟，可以將第五十一首“孟德何知泣總幃，張巡差可聽橫吹”與《聞笛》詩評語互參：“此何等時，而云‘試一臨’，云‘旦夕’、‘遙聞’，忠孝深遠人，游刃有餘，不甚張皇，將作驚天動地事。謝太傅見桓温時，正似此。文山燕獄詩，未免借氣以輔志。”<sup>32</sup>不排除這些重合是源於船山執念，以至於《遣興詩》成二十餘年之後，重又出現在他晚年的評語當中。但我認為更合理的解釋是：夕堂詩評係王夫之生平積累而成，而他暮年的修訂至少保留了一部分早年的評語。有一些評語和《遣興詩》之撰作大致同步；從這些零散的文字片段，後人得以窺見王夫之在初徙茱萸塘數年之內，其詩歌創作和評選之間相互浸潤的持續過程。關於這個過程，《遣興詩》所體現的不是在抽象思維層面，理論概念的遞相演進，而是在詩的形象世界中展開、詩學理想和實踐在力行經驗和切身體悟層次上的交融和滲透。並且，以《遣興詩》題材內容之廣博，王夫之在史學、易學、禪學、道家丹術等領域的體悟也以同樣的方式折射在這組詩中。

本文著重於建立《遣興詩》與船山詩論在創作觀念、藝術思維和屬辭構象等各個層面緊密而確切的聯繫，是爲了日後立足於創作實踐而對船山詩學展開進一步考索。以《遣興詩》爲例，《夕堂戲墨》中的主題聯章組詩或與其理論有不同程度的關聯，而研究者可以從不同的角度一一落實“情”、“景”、“意”、“勢”等核心範疇在創作實踐中的意義。在另一方面，王夫之在五十、六十、七十歲時編訂的自定稿所能揭示的則是其詩學在各個階段的演進。由於上述研究方向勢必同時對其詩作和理論展開深入的解讀，限於篇幅，筆者將另文探討。

## 七、總 結

船山《遣興詩》中之創作手法兼具破和立之雙向作用。其造語之出人意

31 同上，頁 605。

32 王夫之：《唐詩評選》，《船山全書》本，冊 14，頁 1025。

表、構象之恢奇靈幻、用事之拗折峭深，都極盡不思議之能事。《遣興詩》之讀者必然具備一定古典詩歌語言的修養，熟習這個系統中賴以生成意義的種種隱喻和修辭習慣。而這種修養（或者說積習）一遇《遣興詩》，初看之下但覺與詩意齟齬難入。這恰恰是《遣興詩》之“破”旨：打破已經成俗甚至是固化的詩歌符號意義系統，披削外來之華辭，接洽內存之情志。王夫之大量地運用禪門典故和語錄，其中固然有呼應金堡原唱的因素；但更重要的原因在於：禪門中用來破執見和偶見的悖常理、沒交涉、直指人心的話頭禪機，因功性暗通而適可援以為用。在詩歌語言系統中的宿習被奇語和拗語破除殆盡之同時，《遣興詩》的世界也得以建立。然而，“奇”和“拗”既非船山初始之創作理念，亦非他終極之藝術追求。《遣興詩》之“立”旨已經在序言和第一、第二首詩中道出：自己將藉由次韻和故友遙遙唱一齣機鋒對敵，用一往一還的境語捕捉宇宙中“兒戲搏沙造化工”的運行態勢，打破形相的疆界，表出人、事、物之間、因時地情景不同而不斷變化的同異通斷之機。而“機”作為一詩之特殊語境當中時、地、情、事交錯離合之關鈕，恰是統一詩意和語辭層面之邏輯。《遣興詩》以“機”屬辭的獨特寫法一方面體現了王夫之的詩歌創作與其理論之一致，而另一方面，詩中構建的奇幻世界又遠非其詩論所能涵括。故而作為王夫之中年時期一組具有高度理論自覺的詩作，《遣興詩》最重要的詩學意義在於方法上的啟示：立足於船山之實際創作而研究其詩學，尋繹其深具哲學背景的藝術思維在詩中之運作，無疑能在純理論的闡釋之外，進一步落實其核心觀念之內涵。蓋船山詩學固然有深厚的哲學背景，但其主體卻非是哲學概念在抽象層次之推演，而是在實際的評賞和創作當中因經驗而完善。而包括《遣興詩》在內的船山詩集呈現的正是這種探索而演進之持續過程。故而對船山詩學之理解不僅當考慮其哲學背景、理論表述和詩選評論，亦當通貫其實際創作以及詩作所涵載的、其身處特殊時代情境中的力行經驗。至於進一步考察王夫之的理論與詩作之關聯，檢視這些層次之間是何種關係，以期更全面地認識船山詩學，或可作為未來研究之方向。

（作者：香港浸會大學中文系助理教授）

## 引用書目

### 一、中文

#### (一) 專書

- 王夫之：《船山全書》。長沙：嶽麓書社，1996年。
- 王之春：《王夫之年譜》。北京：中華書局，1989年。
- 朱迪光：《王船山研究著作述要》。長沙：湖南大學出版社，2010年。
- 康和聲：《稿本王船山先生南嶽詩文事略》，《中國公共圖書館古籍文獻珍本匯刊》本。北京：中華全國圖書館文獻縮微複製中心，1996年。
- 陶水平：《船山詩學研究》。北京：中國社會科學出版社，2001年。
- 顧宏義譯注：《景德傳燈錄譯注》。上海：上海書店出版社，2010年。
- 普濟：《五燈會元》。北京：中華書局，1984年。
- 蔡英俊：《比興物色與情境交融》。臺北：大安出版社，1986年。
- 戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》。上海：上海古籍出版社，2012年。
- 蕭馳：《抒情傳統與中國思想》。上海：上海古籍出版社，2003年。
- 羅正均：《船山師友記》。長沙：嶽麓書社，1982年。
- 譚承耕：《船山詩論及創作研究》。長沙：湖南出版社，1992年。

#### (二) 論文

- 吳明：《愚鼓詞注釋（一）》，《船山學報》1986年第1期，頁47—49。
- 袁愈宗：《王夫之詩學研究綜述》，《廣西師範大學學報：哲學社會科學版》2007年第2期，頁54—59。

### 二、英文

#### 專書

- Owen, Stephen. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

**Zen Witticisms and Spiritual Patterns:  
Wang Fuzhi's "Letting out What Stirred Me"  
Poems and Their Significance in the Light  
of His Poetic Theory**

**Zhang Chen**

(Assistant professor, Department of Chinese Language and Literature,  
Hong Kong Baptist University)

**Abstract**

The rich extensive scholarship produced over the last few decades on Wang Fuzhi's poetic theory has neglected to take into account an essential component-his own poetry. In a set of seventy-six poems titled "Letting out What Stirred Me" and a further fifty-eight titled "Letting out What Stirred Me-Broadened," written in the years 1662 – 1663 in Hengyang, Wang Fuzhi asks the questions of life and death in a sweeping representation of the patterns that underlie the changing universe. The two sets of poems are the first culmination of Wang's thoughts and practice in poetry before the age of fifty, containing many self-reflective lines about the role of the poet and the use of language in poetry. The process that he identifies at the start as the "work of Creation" shares the same mechanism as the process by which the poet weaves his web of images. The world thus created is a visionary one in which changes in human life, history, and culture are reorganized through concrete images from the natural world, cognized through the poet's senses in the time and space of specific poems. The poems are also a remarkable play of words that pushes the limits of polysemy and poetic grammar. Through an analysis of the first set of "Letting out What Stirred Me" poems, I demonstrate that on the one hand, Wang's early poetry affirms the core ideas in outlined in his

later theoretical works, while on the other, exceeds their scope in the world and poetic vision that it presents. In doing so, I propose a roadmap to rethink Wang's poetic thought in the light of his own compositional practices.

**Keywords:** Wang Fuzhi; Poetry of the Ming *yimin*; “Letting out What Stirred Me” poems; Wang Fuzhi's poetic theory; Zen witticisms in poetry.