

藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考
—以「中邊說」為討論中心—

中研院文哲所助研究員 廖肇亨

佛學研究中心學報
第七期 (2002.07)
頁 257-293

©2002 國立臺灣大學文學院佛學研究中心
臺北市

頁 藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考
257 —以「中邊說」為討論中心—

佛學研究中心學報第七期 (2002.07)

提要

藥地愚者大師，俗名方以智。雖然藥地愚者之學術思想早為學界所著意，然其文藝亦頗有稱於當世，可惜至今尚未獲得充分的研究。本文主要分成兩大部份：(一)考論藥地愚者的詩學源流(二)以中邊說為中心，檢視方以智詩學理論的特色與價值。同時希望以此為基礎，省思(一)方以智龐大知識系統中另一個面向的知識源流(二)明末清初知識社群的互動關係(三)明末清初詩學的動向與旨趣(四)以「中邊」說為例，考察方以智詩論與傳統思想之間之對應，進而思索其在詩禪論述的源流中所佔有的地位與特質，藉以重新理解中國傳統詩論所蘊藏的豐富內涵。

方以智的詩學思想雖然以格調說為出發，但無論視野或理論架構都已並非傳統格調詩說所能拘限，特別以「中邊」說為伊始，經由音樂性的強調，對宋明理學傳統之下的文藝觀以及詩禪論述的源流重新加以省思，方以智也將詩法與妙悟之間的辯證對應關係運用於詩禪關係的再認識，為詩禪論述開創一個值得繼續深入的議題與局面。

關鍵詞：藥地愚者、方以智、中邊說、格調派、詩僧、明末清初

一、前言

藥地愚者大師，俗名方以智（1611-1671），（本文以下循學界慣例，稱其俗名）嗣法曹洞宗覺浪道盛（1592-1659），繼笑峰大然（1589-1659）主青原法席。方以智學問浩瀚淵博，艷稱古今，詩文書畫造詣亦頗為時人所重，可惜尚未獲得充分的討論[1]。本文以方以智的詩論為主要討論對象，詳細考鏡方以智的詩論源流，嘗試在明清詩學的脈絡當中給與適當定位，從而希望對明末清初的文學發展以及中國傳統詩禪論述[2]的內涵能有進一步的認識。

方以智的詩論當然有繼承，也有開創，還有因應時代環境的文化脈絡而調整的樣式。本文不僅描述方以智的知識系譜，也希冀呈現他那活潑的思想

*送審日期：民國九十一年四月七日；接受刊登日期：民國九十一年四月三十日。

1. 關於方以智的詩文理論的研究主要有孫立《明末清初詩論研究》（廣州：廣東高等教育出版社，1999），頁150-156；羅熾《方以智評傳》（南京：南京大學出版社，1998），頁294-299；謝明陽：〈明遺民覺浪道盛與方以智「怨」的詩學精神〉，《東華大學人文學報》第3期（2001年7月），頁433-462。另外在藝術方面，尚有饒宗頤〈方以智的畫論〉、〈方以智與陳子升〉二文，俱收錄於《畫□》（台北：時報出版社，1993）一書。

2. 筆者在其他的著作中曾經不只一次的對「詩禪論述」一詞加以定義，廣義的說：「詩禪論述」指佛教與文藝之間的相互關係，及其反映出來的文化態度。狹義的說：專指詩與禪宗（與禪法）的交涉，本文採取的是廣義的看法。

體系與不拘家數的開放心靈。方以智的思想當中，最明顯的特徵之一或許可以「集大成」名之，此種「集大成」的工夫決不是單純的黏合積聚，而是一個不斷辯證的、極具動能的發展過程^[3]。本文希望以方以智為例，探究三教論者在文學思想上如何開展他們的論證過程，以及所呈顯的文化視野。

雖然關於方以智的研究幾近於汗牛充棟，為免枝葉蔓衍，本文只集中討論詩論部份，至於其與方以智學術思想的交涉，也只在必要時觸及。本文主要以方以智之詩學歷程，及其詩學主張中極具特色的「中邊」說為討論核心，進而省思（一）方以智龐大的知識系統中另一個面向的脈絡源流。（二）明末清初知識社群的互動關係^[4]（三）明末清初詩學的動向與旨趣（四）以「中邊」說為例，考察方以智詩論與傳統思想彼此的對應關係，進而思索其在詩禪論述的源流中所佔有的地位與特質，藉以重新理解中國傳統詩論所蘊藏的豐富內涵。

二、藥地詩學源流考述

方以智在詩文領域的啟蒙甚早，其自言：「性好為詩歌，悼挽鍾、譚，追變騷、雅，殊自任也。」^[5]這固然是其早年的寫照，但綜觀方以智的著作，詩學幾乎是方以智終身從不間斷關注的重要課題，其能詩擅畫之名亦揚顯於當世^[6]。朱彝尊（1629-1709）曾對方以智的詩作如是言道：

^{3.} 方以智曰：「所謂集大成者，能收古今之利器，以集成一大棘栗蓬也；而使萬劫高者時時化而用之，卑者時時畏而奉之，黠者時時竊而假之，賢者時時以死守之，盡天下人時時衣而食之，故萬劫為其所毒，而人不知也。」見方以智〈茲燧註〉，方以智著、龐朴注釋《東西均注釋》（北京：中華書局，2001），頁 287。

關於這點，詳參蔣國保《方以智哲學思想研究》（合肥：安徽教育出版社，1986）、謝仁真〈方以智思想中「不落有無」與境界超越的問題〉，華梵大學哲學系主辦：第五次儒佛會通學術討論會會議論文（台北：2001年5月）

^{4.} 關於明清之際知識團體之間的互動關係，問題其實十分複雜，也可以從各個不同的觀察角度切入，比較具體而齊整的研究成果，可以參見趙園《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，1999）；岡本サエ《清代禁書の研究》（東京：東京大學出版社，1996）等書。

^{5.} 方以智〈又寄張爾公書〉，《浮山文集》，收於《四庫存目叢書》（台南：莊嚴文化出版公司，1997年），《集部》，冊 113，《前編》，卷 8，頁 607。

6. 周亮工：「密之自詩文詞曲，聲歌書畫，雙鉤填白，五木六博以及吹簫過鼓，俳優平話之計，無不極其精妙。」見氏著《讀畫錄》，《清代傳記叢刊》（台北：明文書局，1985）本，頁31。亮工為密之同榜進士，且時相過從，必嘗親見。

錢澄之亦曰：「吾鄉士大夫能詩、擅書法、而兼以畫名者，自愚道人始。」，見錢澄之〈題愚道人溪山冊子〉，收於《田間文集》（合肥：黃山書社，1998），卷20，頁381。

頁 藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

261 一以「中邊說」為討論中心一

先生紛論五經，融會百氏。插三萬軸於架上，羅四七宿於胸中。早推許、郭之人倫，晚結宗、雷之淨社。樂府古詩、磊落嶽崎，五律亦無浮響，卓然名家。^[7]

朱彝尊此處主要著眼於方以智文學創作的特色，並不及於其理論，這段話可以看出當時的批評家對藥地詩學的印象。除了讚許方以智的博學傾向以外^[8]，特別標舉「樂府古詩」以見藥地論詩之近於復古一派^[9]，譽其「嶽崎磊落」，除賞其人品高潔以外，似乎也暗喻其音節響亮，觀其後文稱其五律「亦無浮響」，亦賞其音律凝煉一事不難看出朱彝尊對方以智詩作在音節上的成就印象深刻。但更重要的是：由於講求格調聲律是格調派^[10]最重要的詩學主張之一^[11]，故稱揚音節上的成就，在某種意義來說，恐亦有標明詩學源流之用意存焉，朱彝尊顯然十分清楚方以智的詩學源流與格調派之間的傳承脈絡。

朱彝尊的觀察確實是討論方以智的詩學時最重要的指引之一，幾乎所有的研究者都無法逃脫朱彝尊這段話的影響，共同遵循朱彝尊的理路來檢視方以智的詩學主張。雖然以格調派的基調看方以智的詩學並無大錯，卻失之於籠統，而且顯然簡化了方以智詩學內涵豐富的義蘊。明末清初的文壇在以陳子龍（1618-1647）為首的雲間派領導之下，又呈現一片復古的新趨勢^[12]，研

7. 朱彝尊《明詩綜》（台北：世界書局，1989），卷69上，頁413。

8. 一般將朱彝尊視為清詩浙派的開山（當然也有不贊成的意見），浙派的特色之一便是「博學用事」。朱彝尊的詩作也經常被視為「學人之詩」，這樣的一個人物，仍然稱仰方以智的博洽，足可見方以智在當時士人心目當中學問淵博的程度。朱彝尊的研究雖多，關於朱彝尊在清代詩史中的地位一事，可以參見朱則杰《清詩史》（南京：江蘇古籍出版社，1992），頁151-181；趙永紀《清初詩歌》（北京：光明日報出版社，1993），頁346-359；劉世南《清詩流派史》（台

北：文津出版社，1995），頁 168-202；。嚴迪昌《清詩史》（台北：五南出版社，1998），頁 483-506 等著作；在經學方面的研究，可見林慶彰、蔣秋華編《朱彝尊經義考論集》（台北：中央研究院文哲所籌備處，2000）（上）、（下）兩冊。

9. 文震孟序《博依集》亦曰方以智：「樂府歌行，直追漢魏」，見《博依集》序。

10. 格調派也就是復古派。以前七子、後七子為主要陣營，稍後的陳子龍為首的雲間派也屬於這個陣營。本文採取格調派此一稱呼，主要著眼於此一名稱較復古派更能傳達他們重視音樂性的理論主張。

11. 關於格調派重視音樂性的特徵此點，可參見陳文新《明代詩學》（長沙：湖南人民出版社，2000），頁 55-70。

12. 關於明代格調派詩學主張的研究甚多，參閱陳國球《唐詩的傳承—明代復古詩論研究》（台北：學生書局，1990）；簡錦松《明代文學批評研究》（台北：學生書局，1989）、陳書錄《明代前后七子研究》（南昌：江西省人民出版社，1994）；廖可斌《復古派與明代文學思潮》（台北：文津出版社，1994）等著作。至於陳子龍的研究，則請參閱朱東潤《陳子龍及其時代》（上海：上海古籍出版社，1984）、孫康宜著、李爽學譯《陳子龍柳如是詩詞情緣》（台北：允晨出版社，1992）但以陳子龍之詩學主張作為獨立研究對象的論著似仍較少，可參見廖可斌前引書，頁 603-675；陳書錄《明代詩文的演變》（南京：江蘇教育出版社，1996），頁 458-474。

頁 藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

262 一以「中邊說」為討論中心一

究者論及方以智詩學源流時，往往視其為雲間同調[13]，這樣的說法顯然過於粗略，由於方以智學術淵源十分複雜，其詩學主張經常襲承化用前人之說，非細加論析者不能辨者所在多有，故僅視其為雲間流亞，不僅簡化了方以智的詩學內涵，同時也等於簡化了明清之際文學發展的過程。因此在我們深入討論方以智的詩學主張以前，考鏡其學詩歷程實係不可或缺的步驟。關於其學詩歷程，方以智曾如是言道：

愚少取何、李，遇陳臥子而聲合，觸事感激，遇姜如須而盡變，後此卮寓比干。

[14]

由此不難看出，方以智的詩論淵源在陳子龍以外，至少姜如須（垓）（1614-1653）的影響也不容忽視。而從其「少取何、李」一句來看，方以智在與陳子龍邂逅以

前，論詩本已近於復古一路，與陳子龍的相遇不過是加強他在這方面的自信與持續深化此等進路的決心。之後，至少有姜垓等人直接改變了他對詩歌（或詩學）的態度與理解。事實上，從方以智的著作中我們不難發現他清楚意識到其與陳子龍之間實在存有難以解消的隔閡。方以智自身如是言道：

或曰：「詩以溫柔敦厚為主，近日變風，頹放已甚，毋乃 殺？」余曰：「是余之過也，然非無病而呻吟，各有不得已而不自知者。」（中略）歌而悲，實不敢自欺。既已無病而呻吟，又謝而不受，是自欺也，必曰吾求所為溫柔以自諱。必曰吾以無所諱而溫柔敦厚，是愈文過而自欺也。[\[15\]](#)

[13.](#) 見羅熾《方以智評傳》，頁 270。

[14.](#) 方以智〈詩堂〉，收入笑峰大然編、施閏章補輯《青原志略》（台北：丹青出版社，1985），卷 13，頁 700。

[15.](#) 方以智〈陳臥子詩序〉，《浮山文集》，《前編》，卷 2，頁 29，總頁 484。

陳子龍批評方以智詩風「頹放已甚」的文字，時常縈繞在方以智心中[\[16\]](#)，這段話主要擬想的對話者便是陳子龍。而從他不斷提到陳子龍一事也不難看出方以智在面對陳子龍巨大身影時內心的焦慮與掙扎，他雖然也憧憬「溫柔敦厚」的雅正詩風，卻又必須時時面對個人內心激越澎湃的情感反應。更重要的是：這裡的「不得已」，至少包含了幾重含意：（一）方以智雖然主要以格調派的理想為依歸，卻十分清楚自身個性包含激越慷慨的部份，在從事實際創作時，顯然對其自身的詩作與他所追求的理想風格存有不可解消的落差一事了然於心。（二）方以智本身與陳子龍的詩學理想儘管都以追求典雅為最高理想，其實兩者仍然具有不可調和的部份。（三）更重要的是：他所接受的影響來源也未必完全與陳子龍的詩論若合符節。因此方以智雖然心折於陳子龍，於兩者之間仍然存有難以解消的矛盾一事實亦洞達。關於第一、二點，稍後我們會有較詳細的論述。現先就第三點觀之，方以智次子方中履曾在《通雅·詩說》（以下簡稱《詩說》）的跋文中記述方以智自身的話語，清楚記錄其自身的學詩歷程。其言曰：

三十年前力倡同社，返乎大雅，伯甘（熊人霖）公車，握手興嘆。鳩茲北風，巨源（徐世溥）相許，然感時觸事，悲歌已甚。臥子謂不祥，豈能免乎？庚辰（1640），於白雲庫中見黃石齋（道周）先生，亦切謂之。然悲且激。一時倪鴻寶（元璐）、楊兼山（廷麟）、葉潤山（廷秀）諸先生與先君感結之聲，不期各盡其變，沈痛冷刻，刺人入骨，此時舊士，無不激歌。黃陶庵（淳耀）、劉存宗（城）、戴敬夫（重），一以慷慨出之，所未見者，大抵皆然，其變雅乎？遠社、滌山、易堂、樸巢、互惠唱酬，其月泉乎？關風氣於不自覺，自發其所不得已，終矣。[\[17\]](#)

這段話將他一生學詩的歷程勾勒出一個明顯的輪廓。首先第一個階段是

[16](#). 《膝寓信筆》曰：「陳臥子讀余〈七解〉及答舒章詩文，大念之。寄書曰：君近下筆頹激過當，人無故而如此，不祥。」

方以智對陳子龍的批評顯然十分在意，不斷在著作中提及此事。例如〈熊伯甘南榮集序〉曰：「臥子覽余《流寓草》，誡予曰：悲歌已甚，不祥。」文收《浮山文集》，《前編》，卷5，頁21，總頁541。

[17](#). 收於方以智著、侯外廬主編《通雅》（上海：上海古籍出版社，1988），頁55-64。

頁 藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

264 一以「中邊說」為討論中心一

在入京應舉以前，其所秉受之家傳淵源原即偏於格調復古一路[\[18\]](#)，兼之與孫克咸、周歧、方文（1612-1669）、吳子遠等人詩酒酬唱[\[19\]](#)，此時即已堅定「好古」的基本立場[\[20\]](#)，另外亦與同年輩的友人熊人霖（?-1666）[\[21\]](#)、徐世溥（1602-1652）[\[22\]](#)等人就復古一事有所砥礪。熊人霖與方以智論詩路數大抵相同，但徐世溥論詩顯然不完全與藥地同調，熊人霖〈徐巨源徵君傳〉一文可以略窺徐氏論詩傾向之端倪，其言曰：

（徐世溥）古文有絕類昌黎者，五言古詩有絕似小謝者，七言古詩絕似楊升庵，律詩出入貞元、長慶間，而小賦之體駢尋六朝。[\[23\]](#)

從這裡可以了解徐世溥追求的境界實係經由融鑄眾家的過程，追求雅正的風格，此等主張與方以智的博學傾向更為投契亦意料中事。裘君弘（生卒年不詳，康熙四十二年在世）則評之曰：「榆溪詩，意必刻劃，句必鍛鍊，而出之以渾然天成，

絕無痕跡，大類宋之劍南。」^[24]是巨源深染宋調明矣。方以智也說：「此公（徐巨源）天資過人，出以易直，下筆馳驟，秦漢唐宋，惟取其氣，任我舒卷，海內皆曰逸才。」^[25]（黑體皆為筆者所加，以下皆同，不再一一說明），從方以智的話不難看出：方以智對徐巨源等人不拘一格的才

18. 稍後將會就此進行比較仔細的檢視。

19. 方以智〈孫武公集序〉曰：「余往與農父（周岐）、克咸處澤園，好悲歌。（中略）余有叔爾止，舅氏子遠，雖非同輩，而年相若，且引繩排根，不知何故風若。」，文見《浮山文集》，《前編》，卷1，頁27，總頁483。

另外關於方以智與諸人的交遊經過，可參任道斌《方以智年譜》（合肥：安徽教育出版社，1983），卷1〈童年與青少年時期〉、卷2〈流寓南京時期〉。

20. 方以智〈陳百史詩序〉說：「余少魯，然知好古」，見《浮山文集前編》，卷2，頁24，總頁482。

21. 熊人霖，江西進賢人，字伯甘，兵部尚書熊明遇之子，丁丑（崇禎十年）進士，選義烏縣令，治聲甚著，卒於康熙五年。生平可見胡景辰纂《進賢縣志》（台北：成文出版社，1989），頁1268-1270。

熊人霖著有《南榮集》，現存日本內閣文庫，史語所傅斯年圖書館有高橋情報影本。另著有《地緯》一書，與西方地理學頗有關涉，相關研究參見洪健榮《明清之際中國知識份子對西方地理學的反應—以熊人霖《地緯》為中心所作的分析》（新竹：清華大學歷史研究所碩士論文，1987）

22. 關於徐巨源生平及其文學，見裘君弘《西江詩話》（台北：廣文書局，1973），卷10，頁801-805。

23. 熊人霖〈徐巨源徵君傳〉，《榆墩集》，《四庫存目叢書》，《集部》，冊211，頁105。

24. 裘君弘《西江詩話》，卷10，頁803。

25. 方以智〈徐巨源榆墩集序〉，《浮山文集》，《後編》，卷1，頁13，總頁678。

情所表示的欽羨，而其兼重唐宋的態度，與陳子龍「力返大雅」的主張彼此之間的扞格也歷歷可見。說明了方以智與陳子龍兩人的詩學主張之間確實存有難以化解的歧異。但由於與陳子龍的邂逅是方以智生命一個難忘的記憶，故而我們將其與陳子龍的相遇作為第一個階段的結束。

第二個階段為其赴京舉進士第以後滯京時期，此時方以智由於父親繫獄之故，多與其父執來往，與方以智進士同年雖然有周亮工(1612-1672)、金堡(1614-1680)、陳洪綬(1599-1652)等著名詩人，此際亦多有友朋唱和之作，然此際真正對他的詩學發生影響的對象卻多屬父執一輩[26]，如黃道周(1585-1646)[27]、倪元璐(1593-1644)[28]、楊廷麟(?-1646)[29]、葉廷秀(?-1651)[30]等人，從「諸人先生與先君感結之聲，不期各盡其變，沈痛冷刻，刺人入骨，此時舊士，無不激歌。」一句看來，方以智從此數人所獲得的啟發實係偏於慷慨悲歌、盡情抒發一路[31]。另外從上文中「遇姜如須而盡變」一句看來，此際的姜垓對方以智的詩學主張也產生了決定性的影響，《通雅·詩說》如是記錄姜垓之言曰：

讀書深，識力厚，才大筆老，乃能驅使古今，吞吐始妙。如或未然，又增嗤點。且從王、孟、錢、劉入，而深造及此可也。才各有限，學必深造，然後自用所長，豈必執一而相訾？崇禎壬午(1643)，與姜

26. 方以智〈又答衛公(金堡)〉曰：「弟雖獲與君子同籍，然比時老父在圜扉，膝行忍痛，不與宴會，同年好友，竟缺杯酒之歡。」見《浮山文集》，《前編》，卷8，頁7，總頁605。

27. 黃道周，字幼平，或作幼玄，一字螭若，號石齋。漳浦(今福建省漳浦縣)人。天啟二年(1622)進士。福王時官禮部尚書，唐王時為武英殿大學士。率兵抗清，至婺源，兵敗不屈而死。黃道周學問淵博，精天文曆數諸術，工書善畫，以文章風節高天下，為人嚴冷方剛，不諧流俗。著有《易象正》、《三易洞璣》、《太函經》、《續離騷》、《石齋集》等。

28. 倪元璐，字玉汝，號鴻寶，浙江上虞人。天啟二年(1622)進士，改庶吉士，授編修，累遷國子祭酒。崇禎十五年(1642)任兵部右侍郎兼侍讀學士。李自成攻陷北京，倪元璐自縊死。著有《倪文貞集》。

29. 楊廷麟，字伯祥，清江人。曾因彈劾楊嗣昌下獄，與黃道周、倪鴻寶並以文章節義名天下，稱為「三翰林」。國變後，自署兼山，以兼文、謝二公自況。見《西江詩話》，卷9，頁768-770。

30. 葉廷秀，字潤山，又字謙齋。濮州人。天啟五年進士，從學於劉宗周之門。以疏救黃道周，被廷杖後削職，次年遣戍福建，順治八年因參與抗清事敗而亡。

31. 必須補充說明的是，就葉廷秀《詩譚》一書看來，葉廷秀等人論詩似亦未專主慷慨一路，反有近於雅正之傾向，但或許是葉、方諸人唱和之際胸多感慨，故亦反映於其詩作當中，是以其論詩雖未必主慷慨一路，不過對方以智的啟發卻主要集中在這個層面，這是討論藥地詩學時，必須注意釐清的問題。

如須論此而筆之。[\[32\]](#)

從此可以看出：姜垓擴展了方以智對唐詩認識的新視角，此處雖標舉王、孟、錢、劉等田園山水詩風為極佳之入手，在此詩之極則雖未明言，然綜觀其他資料，則不難發現其極則仍在老杜。姜采曾言姜垓：「學詩必學杜工部」[\[33\]](#)，其兄姜采（1607-1673）[\[34\]](#)亦於老杜深造有得，頗稱於當世。如朱彝尊形容姜采「風格一本杜陵」[\[35\]](#)、錢澄之也說：「（姜采）先生詩大抵取法於柴桑、浣花」[\[36\]](#)，方中履在《通雅詩說》的跋文中說方以智「在京師，與姜如須年伯，舉少陵之別裁，深矣大矣。」[\[37\]](#)可見密之必常聞如須論老杜。對唐詩，以及老杜詩歌內涵意境的體認，方以智顯然得之於姜垓甚多[\[38\]](#)。從此以後，其亦自覺詩歌創作更偏於慷慨發抒一路。

之後，方以智又提及於南京主要相與酬唱的友人如黃淳耀（1605-1645）[\[39\]](#)、劉城（1598-1650）[\[40\]](#)、戴重（?-1645）[\[41\]](#)等人。永曆亡後，方以智亦為身處殘山剩水之勝國遺民，詩作中亦多黍離麥秀之思。而方以智晚年多所往來的遠社、滌山、易堂、樸巢等詩社諸人[\[42\]](#)，亦多遺民自居者。「互惠唱酬，其月泉乎」意謂彼此酬唱之歌詩實係遺民心曲，此乃與月泉詩社[\[43\]](#)一脈相承。

[32.](#) 同註17，頁55。

[33.](#) 姜采〈祭三弟文〉，收於《敬亭集》，《四庫存目叢書》，《集部》，冊193，頁658。

[34.](#) 姜采為當時著名諫臣，曾因言事入獄，於是天下知名。詳細經過可以參見福本雅一〈熊姜の獄〉，收在福本雅一《明末清初》（東京：同朋舍，1987）頁137-165。

[35.](#) 朱彝尊《明詩綜》（台北：世界書局，1989），頁398。

36. 錢澄之〈敬亭集序〉，《田間文集》，卷 13，頁 241。

37. 同 註 17，頁 64。

38. 姜垓著有《篔簹集》、《佇石山人稿》，可惜筆者尚無緣親見，只能根據錢仲聯先生主編之《清詩紀事》推論。嚴迪昌《清詩史》一書謂姜垓詩名高於乃兄，未言所據者何也（頁 264）。另外錢澄之也曾說姜垓「甲申以後始為詩」（見〈敬亭集序〉），如果屬實，那麼姜垓之詩法也有可能來自於乃弟姜垓，但由於姜垓高節抗直之名太高，姜垓之風采遂為所奪。但無論如何，兩人應該都同時以尊杜宗唐為主要的論詩傾向。

39. 黃淳耀，字蘊生，號陶庵，嘉定人。崇禎進士，曾舉兵抗清，事敗自縊身亡。相關研究可以參見陳慈峰《黃淳耀及其文學研究》（台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，1986）。

40. 劉城，字伯宗，晚號存宗。江南貴池人，崇禎九年丙子以保舉廷試，授知州，不就。有《嶧峒集》十卷，劉城為明末清初復社重鎮，相關資料可見錢仲聯編《清詩紀事》，冊 1，頁 86-90。

41. 戴重，字敬夫，號和村。江南和州人，明貢生，官湖州府推官，明亡，絕食死，有《和村集》。

42. 易堂，指魏禧為首的易堂九子；樸巢，指冒襄。遠社，滌山，就上下文觀之，應指江西地方的遺民詩社團體，但具體的內容仍有待進一步的考證。

43. 月泉詩社為宋元之際著名的遺民詩社，相關的研究可以參見王次澄〈元初月泉吟社及其詩析論〉，《宋元逸民詩論叢》（台北：大安出版社，2001），頁 103-130；歐陽光〈月泉詩社考述〉，《學術研究》6 號（1996）；頁 73-76。

頁 藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

267 一以「中邊說」為討論中心一

如此一來，離雅頌之音則愈遠，反近於「王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風、變雅作。」（〈詩大序〉）的變雅一路矣。易言之，方以智此時自覺其詩作亦多偏於因鑑於社會家國之亂離而有感而發之作，其亦多「不得已」之作。

此間方以智雖與師友不乏詩酒酬酢之作，然似乎對其詩學理論並未發生直接影響，直至從遊於覺浪道盛門下，在覺浪道盛啟發之下，對詩學遂又別有會心，特別是對「詩可以怨」的意境深有所得[44]。

綜上所述，方以智的詩學源流可考辨者，至少有（一）本近於格調一路的家學淵源（二）不廢唐宋的徐世溥等江西詩人（三）力主雅頌的陳子龍雲間一派（四）特別推崇杜甫的姜垓（五）父執黃道周、倪元璐、楊廷麟、葉廷秀等人（六）黃蘊生、劉存宗、戴重等明清之際等義士或遺民詩人（七）晚年往來的魏禧與易堂諸子等人。（八）覺浪道盛及其門下諸人。若以對方以智的影響為區分標準，前三者大抵近於格調雅正一路，後五者差約可歸納為慷慨發抒一路，方以智的詩學往往在於尋求此兩者之統一與融攝。當然，詩學源流未必即完全保證理論的架構與內涵必然的傳承，然而對我們認清方以智詩學中問題意識之根源及其論證方式仍然具有十分重要的指示作用。

三、「中邊說」源流考述—從方孔炤到方以智

《通雅·詩說》雖然可以算是方以智最有體系的詩學著作，然而方以智曾說其著作「忽有所得則錄之，有所疑亦錄之，物之難記而待考者錄之，相知之言，善者錄之，久而帙。」^[45]意即其著作的意見不但源出多方，而且也蘊含了他思想掙扎的痕跡，未必全然代表藥地本人最後完整成熟的意見，也許是我們面對方以智浩繁的著作時應該隨時注意的^[46]。在這樣的意義之下，

⁴⁴ 關於覺浪道盛與方以智詩學上的傳承關係，可參謝明陽前引文；拙著〈明末清初叢林詩論初探〉，《中國文哲研究集刊》20期（2002年3月），頁263-302。

關於覺浪道盛的研究，可參考荒木見悟《憂國烈火禪》（東京：研文出版，2000）一書。

⁴⁵ 方以智《膝寓信筆》（日本東京東洋文庫藏《桐城方氏七世遺書》本），頁11b-12a

⁴⁶ 未註明出處在古人本為常事，原無足道，不過現代學術工作者在可辨認的範圍內標識其知識來源亦自有時代意義，特別是在認清其問題意識形成的根由之上。不過根據筆者自身的經驗而言，這點幾乎是閱讀方以智的著作時，最感吃力之處，方以智知識來源的複雜遠超過吾人所能想像，對筆者而言，方以智知識的淵博與其義理的複雜結構幾乎是任何時刻閱讀方以智的著作時，都在不斷更新的經驗。本文就方以智的詩學源流所進行的標識工作，也只是一個初步的嘗試。

《通雅·詩說》其實也是方以智不斷匯聚前人與時人論詩意見的記錄。除了前舉姜垓之例以外，例如《通雅·詩說》第二條如是說：

《關尹子》曰：「道寓，天地寓。」舍可指可論之中[47]邊，則不可指論之中無可寓矣。舍聲調字句雅俗可辨之邊，則中有妙意無所寓矣。此詩必論世、論體之論也。此體必論格論響之論也。韓修武曰：「汲汲乎惟陳言之務去」數見不鮮，高懷不發，此誦讀詠歌之情即天地之情也。[48]

《關尹子》語出〈二柱篇〉[49]，韓愈語出〈答李翊書〉[50]。這段見於〈詩說〉的話語其實並非方以智的睿見，而係出自於方以智父親方孔炤（1591-1655），見方孔炤〈與人論詩〉一文，原文收錄於周亮工編《尺牘新鈔》[51]，方以智幾乎是一字不易地記入《詩說》當中，方孔炤之言或許亦有所承，蘇軾（1037-1101）是一個可能的來源。蘇軾〈評韓柳詩〉[52]曰：

柳子厚詩在陶淵明下，韋蘇州上。退之豪放奇險則過之，而溫麗靖深不及也。所貴乎枯澹者，其外枯而中膏，似澹而實美，淵明、子厚之流是也。若中邊皆枯澹，亦何足道。佛云：「如人食蜜，中邊皆甜。」人食五味，知其甘苦者皆是，能分別其中邊，百無一二也。[53]

47. 此「中」字疑衍。

48. 同註 17，頁 56。

49. 關尹子之語原文為：「天地寓，萬物寓，我寓，道寓，苟離於寓，道亦不立。」。見題尹喜著《關尹子》，《子彙》本（台北：藝文印書館，1965），頁 8。《關尹子》又名《文始真經》，收入《道藏·洞神部本文類》，《關尹子》託稱關令尹喜所造，自是偽書。余嘉錫《四庫全書總目提要辨正》考證甚詳，曰此書出自南宋文士偽託，然此書在明末清初三教論者之間頗為流傳，屢見稱引，顯然對明末清初三教論者別有深意寓焉，此處不能詳談，值得有心人進一步推敲。

50. 韓愈〈答李翊書〉，收在馬其昶校注《韓昌黎文集校注》（台北：世界書局，1960），頁 99。

51. 《尺牘新鈔》（台北：中華書局，1972 年 11 月臺一版），頁 616。

52. 這條資料的出處要謝謝衣若芬教授的協助。

53. 蘇軾《蘇軾全集》（上海：上海古籍出版社，2000），卷 67，〈題跋〉，頁 2124。

或許是東坡這段話啟發了方孔炤以中邊論詩的靈感也未可知，但單憑這條文獻便下此斷語，如此匆忙的論證在有效性上恐怕稍嫌薄弱，不過至少可以肯定的是：蘇軾與方孔炤都以為「中邊」此一概念有助於加深對詩學的理解。「如人食蜜，中邊皆甜」一語原出《佛說四十二章經》[\[54\]](#)，東坡所謂「中邊」其實大約是指外在形貌的枯澹與內在情思的豐美，藉分別中邊之難，以見讀書識人之不易。方孔炤雖然借用東坡「中邊」此一語詞來討論詩學，但無論在內涵或指涉皆與東坡大相徑庭。孫立先生雖然標認出方以智以中邊言詩的啟發可能來自東坡，卻下了一個含糊的註語，將「中邊」解釋為「大約是指詩境的渾融一片」[\[55\]](#)，不但不合東坡的原意，也與方氏父子的用意不同。雖然同樣使用「中邊」此一術語，方孔炤的「中」指的是詩歌的旨趣、情思；「邊」指的是修辭、音律、文字凝鍊的工夫等，與蘇軾所用「中邊」一詞之語意之重點並不相同。方孔炤以為任何美好的情思都必須假修辭的方式傳達[\[56\]](#)，詩歌最直接動人的本質在於音節（這是格調派的基本立場）[\[57\]](#)，在格調派看來，音節不僅是詩歌的本質，也是區分不同風格最重要的判準，不同的朝代風格與個人特質都在音節中展現。反過來說，不同的體式與聲調也就體現了不同的思想意境。換言之，音節也是認識詩歌內涵最重要的依準。在這樣的基礎上，方孔炤重新肯定了音節的正當性。方孔炤所抨擊的「以中廢邊」的說法，主要便是來自強調性靈一派[\[58\]](#)。

[54.](#) 見迦葉摩騰、竺法蘭共譯《佛說四十二章經》，《大正藏》（台北：新文豐出版社，1983），冊 17，頁 724。

四十二章經雖是傳說中最早漢譯的佛典，然其真偽甚受爭議，相關資料收錄於張曼濤編《四十二章經與牟子理惑論考辨》（台北：大乘文化出版社，1978）

[55.](#) 孫立也指出方以智（非方孔炤）以中邊論詩，可能是受到蘇東坡的啟發，不過他並未具體指出來源。另外他主要的立論根據是《通雅·詩說》的第一條。見孫立《明末清初詩論研究》，頁 153。

[56.](#) 格調派無不重視音律，彼此之間仍有強弱程度的差別，例如胡應麟說：「律詩全在音節，格調風神盡具音節中。」（《詩藪》，內篇，卷五）便是將音節作為詩歌唯一本質的例子。但如王世貞〈徐汝思詩集序〉說：「盛唐之於詩也；其氣充也完，其聲鏗也平，其色麗以雅，其力沈而雄，其意融而無跡，故曰盛唐。」則是將音節的鏗鏘作為一首好詩的必要條件之一，其他如意象典故的壯麗亦是不容忽視的條件。一般而言，在實際創作的的方法論來說的時候，往往會更強調音

節的重要性，而若站在鑑賞論發言時，則會多方考量。但這仍然只是一個大概的觀察，不排除例外的情形。

57. 同註 11。

58. 例如李贄曰：「若夫結構之密，偶對之切，依於理道，合乎法度，首尾相應，虛實相生，種種禪病，皆所以語文，而皆不可以語於天下之至文。」，見李贄〈雜說〉，《焚書》（北京：社會科學文獻出版社，2000），卷 3，頁 90。

頁 藥地患者大師之詩學源流及旨要論考

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

270 一以「中邊說」為討論中心一

方孔炤既然將音樂性作為詩歌最重要的本質，也等同於文學發生的真相。但他顯然並不認為這樣廣泛的定義可能作為實際創作的指標，他仍然在尋找一個可以依歸的準則，於是他接著說道：

優人之白，牧童之歌，與三百乎何殊？然有說焉，閩人語閩人，閩語故當；閩人而與江淮吳楚人語，何不從正韻而公談？夫史、漢、韓、蘇、騷、雅、李、杜，亦詩文之公談也。但曰吾有意在，則執樵販而問訊，呼市井而詬誶，亦各有意在。如其不中節奏，不堪入耳何？此一喻也，謂不以中廢邊。[\[59\]](#)

從這裡再一次看出方孔炤「中」即「意」，「邊」即「音節」的原意，方孔炤雖然認為每個人都有發出個人聲響的自由與正當性，但如此一來，便極有可能墮入方言俗語的境地，對並非使用此一語言的人構成理解上的困難，為了便於彼此的理解與溝通，講求合適的音響節奏，最好使用彼此共通的語詞。

這樣的說法本來無甚突出，但筆者要強調的是：方孔炤這段話裡所呈現出來的姿勢，與性靈一派對決的態度極為明顯。第一：所謂「正韻」、「公談」，所指為何？如果只是指「洪武正韻」、「平水韻」等用韻而言的話，尚可稱之為一個共同的準據。但他的「正韻」、「公談」指的卻是史記、漢書、韓愈、蘇軾；楚辭、詩經、李白、杜甫。前四者當是就文舉證，後四者應是就詩立言，這恐怕很難說是「正韻」或「公談」，只是流露出他自己的文學喜尚與品味。古文的部份兼取唐宋，詩歌顯然仍是「詩必盛唐」此一路線的延伸，而且強調《詩經》的〈雅〉、〈頌〉（而非國風），可以看出方以智基本立場即淵源自此。而且他明顯地以為樵販、市井可能流於俗儉，不能妥適地安排格律，其節奏自然無法感人。本來格調派講「真詩在民間」，站在「真」的立場，對俗曲多加肯定[\[60\]](#)。方孔炤當然

不會反對這樣的主張，他的重點明顯地是在反對流墮於「俗」的樣貌，而他對於此種流弊的補救之道仍在於音調格律。

方以智將中邊說列在《通雅詩說》第一條，筆者寧可相信是作者有意的

59. 同註 17，頁 56。

60. 關於這個問題，可以參考陳文新前引書頁 71-87；另外最早注意到此一現象或當推吉川幸次郎。見吉川幸次郎〈李夢陽の一側面—「古文辭」の庶民性〉，收入《吉川幸次郎全集》（東京：笠摩書房，1985），冊 15，頁 614-633。

頁 藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考
271 一以「中邊說」為討論中心—

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

安排。就「中邊說」在方以智的詩學體系的定位來看，直接的源頭雖然來自於家學淵源，但方以智並非無條件的接受。例如以就對「俗」的看法而言，方以智的看法便與其父不盡相同。方以智說：

俗之為病，至難免矣。有未能免而免者存。聞樂知德，因語識人。[\[61\]](#)

方以智基本上並不以為「俗」是值得追求的境界，然而在方以智來看，雖然是「俗」，也有其存在的價值。有些是刻意追求的風格，亦有些是不成功的嘗試。而這些不成功的嘗試也能使讀者見作者之見解、襟抱，甚至與當時文化潮流之相互關係，亦未可一筆抹殺他們的價值。方以智的見解毋寧更有一種開闊的包容性。他的美學趣味較其父更為寬廣，如其曰：

退之生割、義山刻艷、長吉詭激、宋元朴俚，果是其人，成語成家，何妨別路。[\[62\]](#)

方以智的基本立場還是以雅正為歸趨，但無疑已將視界放寬，承認中晚唐，乃至宋元詩皆有可取之處，而且他也承認韓愈、李商隱、李賀以及宋元詩人都具有獨特的藝術造境，雖然這仍然止於「別路」（而非大道正途）。「中邊說」儘管承襲自其父方孔炤的說法，卻在方以智手中歷經一番有機的重新詮釋過程之後，備具了更豐富的內涵。

四、方以智中邊說義蘊試詮

方以智的中邊說承襲乃父的基本立場，見於他對中邊說所下的基本定義。他說：
論倫無奪，嫻於節奏，所謂邊也；中間發抒蘊藉，造意無窮，所謂中

[61](#). 同註 17，頁 55。

[62](#). 同註 17 詩說第二條小字註，頁 56。

頁 藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考
272 一以「中邊說」為討論中心一

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

也。[\[63\]](#)

這樣的理解仍然是方孔炤式的，或者更確切的說：應該說是方以智對其父「中邊」說的精確掌握。方孔炤雖說「中有妙意」，但我們卻沒有看到他對「妙意」的進一步說明，所看到的是對格律聲調之必要性的念茲在茲。方以智在方孔炤的基礎上進一步發揮，對聲調格律的作用如是言道：

姑以中邊言詩，可乎？勿謂字櫛句比為可屑也。從而叶之，從而律之。詩體如此矣，馳驟迴旋之地有限矣；以此和聲，以此合拍，安得不齒齒辨當耶？[\[64\]](#)

對孳孳講究聲律一事給予最大程度的肯定，且承認法度嚴格要求的必要性，這些都是格調派思維的特徵。這樣嚴格的要求雖然最初主要是針對近體詩的格律而言，不過後來也延伸到古詩[\[65\]](#)。更精細的說：應該分成兩個部份來說：（一）以作品而論，盛唐及其之前的詩歌，由於當時詩、樂仍未分離，所以呈現出一種渾融的美學意境。（二）就作者的角度來看，想要接近這樣的美學理想最重要的手段就是雕潤音律。格調派認為悠揚的音律才可以充分表現詩的風格與意旨。反過來說，在音節上作精細的審配，才能傳達出動人的情感與力量，因此格調派的詩法必須精細講究格律。對於詩歌理想風格的掌握，方以智如是言道：

落韻欲其卓立而不可逐也，成語欲其虛實相間而熨帖也。調欲其稱，字欲其堅。字堅則老，或故實，或虛宕，無不鄭重。調稱則和，或平引，或激昂，無不宛雅。是故玲瓏而歷落，抗墜而貫珠，流利悠揚，可以歌之無盡。[\[66\]](#)

調要「稱」—合乎音節典律的要求，字要「堅」—因為「格高調古」的

[63.](#) 同註 17，頁 55。

[64.](#) 同註 17，頁 55。

[65.](#) 格調派對古、近體詩的看法詳參陳國球《唐詩的傳承—明代復古詩論研究》一書。從這個角度看王漁洋講古詩聲調，其實也是格調派的遺緒，斷非如漁洋自矜「不傳之秘」，而此恐亦為王漁洋在當時被視為「清秀李于麟」的主要原因之一。

[66.](#) 同註 17，頁 55。

頁 藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考
273 —以「中邊說」為討論中心—

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

理想必須藉助鍛鍊字句的工夫來完成，此格調派必須精細地審度一字一句之緣由所在。這樣的想法根源似乎仍是音樂的，可以明顯的看出：若將字元類比於音符，不論是氣勢壯闊的蕭士塔高維契（D. Shostagovich）第十一號交響曲，抑或如泣如訴的拉赫曼尼諾夫（S. Rachmaninov）聲樂練習曲（Vocalise），都必須從一個個音符的安排著手。格調派對理想詩風的期望往往在於一種雋永的音樂性，他們不厭其細地討論音節的問題，因為在他們看來，理想風格的要求必須從音節的安排入手，音節的特色也就等於詩歌情思含意彰顯的樣貌。方以智徹底掌握了方孔炤以中邊論詩的基本方向，也在這樣的立場上加以補充、修正與擴大，甚至將格調派重視音樂性的理論層次提高到本體論的層次[\[67\]](#)，但無論如何，其思惟的出發點仍是格調派的基本立場。方孔炤「不以中廢邊」這樣的說法，顯然是帶著批判的口吻打擊敵對陣營忽視安排音節的重要性。若格調派的同道中人對此當然深有所感，音節的重要性自然不須多談。方以智則是從正面立論，對「中邊皆甜」提出他個人的見解。其曰：

措詞雅馴，氣韻生動；節奏相叶，蹈厲無痕；流連景光，賦事狀物，比興頓折，不即不離，用以出高高深深之致，非作家乎？非中邊皆甜之蜜乎？[\[68\]](#)

從「不以中廢邊」到「中邊皆甜」，正意味著方以智對其父方孔炤說法的修正與擴充。雖然我們曾經追溯「中邊」一語的可能源頭，但方以智面對父親以及當時所具有主流地位的格調派詩學理論時，他個人如何自出手眼仍然值得我們進一步思考。方以智「中邊皆甜」這樣的說法，包涵雅正的詞句、抑揚悅耳的音節，渾融無痕的敘事，充滿逼真動人的比喻、象徵^[69]，藉以表達高遠深妙的意境。這樣的主張當然並不算獨特，但若考慮到當時的歷史情境，這樣的說法與極端的復古主張或看似童騷的性靈派學說^[70]（從格調派的

^{67.} 茲舉一例以見其端，方以智曰：「聲音文字為緣，人之兩端，內外相感，因所入而入之，此即天地交輸之幾矣。」，見方以智〈道藝〉，《東西均注釋》，頁 174。另外，〈聲氣不壞說〉顯然是一篇值得深入思考的文獻，見《東西均注釋》，頁 226-230。

^{68.} 同註 17，頁 55。

^{69.} 比、興的豐富內涵，筆者自然知道，但並非此文重點所在，這裡不擬再衍生枝節，只能採取最廣義的講法。

^{70.} 〈通雅詩說〉曰：「近代學詩，非七子則竟陵耳。（中略）文長從而變之，公安又變之，但取卑近苛癢而已，竟陵《詩歸》非不冷峭，然是快己之見。」同註 17，頁 59。

角度來看）相形之下，襯映出方以智詩論主張力求老成圓融與兼容並攝的態度，與他細密廣博的學風在某種程度似乎是可以互相呼應的。方以智雖然也主張雅正的詩歌境界，但可以看出他嘗試擴大格調派美學境界的用心。在保留音樂性作為詩歌本質的前提之下，擴大取徑的門路與可能。例如他說：「鍊字如壁龍點睛，鍊句如蟲蛀印文，鍊章如黃回舞劍，鍊意如山川出雲，使事如幡綽啼笑，狀物如大帝彈蠅，頓節如撾鼓露板，滑聲如笛弄歌喉。極工巧，極天然，極渾成，極生動。以弄丸之胸懷，出點金之手眼，其樂如何。」^[71]既是一幅細緻緊密的工夫進程，同時也把觀察注意的眼界自字句的安排鍛鍊擴大到寫作過程的其他環節，更隨處可見將音樂性作為依歸準據的意向。

確立中心思想，再選擇適當的修辭、比喻、音節與色彩。其實更像是建築一棟宏偉的教堂。福特萬格勒之後最偉大的指揮家之一，在與卡拉楊角逐柏林愛樂的音樂總監失利後的傑利畢達克（Sergi Celibidache）後拒絕灌製任何唱片，因為他總是在不斷思考，並且追求純粹的音樂性，「就像精心雕琢建製一座宏偉的教堂」[\[72\]](#)，音樂與建築的編製過程之間的同質性勾喚起某些聯想彷彿也十分合理。這樣細緻綿密的工夫當然值得敬重，問題在於：創作，尤其文學的寫作果真可以，或一定必須在如此精準設計的程序當中完成嗎？那麼古今中外，所有的作家與學者都在不斷定義和思考，乃至於追索的靈感是什麼，具有什麼功能？為什麼所有的藝術工作者總是不斷尋求新鮮的刺激與感動？

這個問題其實自古以來在中外的文學理論史都是爭論不休的題目，且不說要如何找出一個什麼不同於前人的結論，甚至要操作一套未經人言的論證方式都很困難。寫作的過程充滿意外，意象、比喻的安排其實往往也都是意外的結果，詩歌的節奏也隨時可能轉向，離開原有的設計，有時甚至比原初的設計更貼近於作者所欲傳達的理念，凡是與文字搏鬥過的人，應該都分享過類似的經驗。相對於龐大，無所不在的典律，寫作既是一種焦慮，也是一種掙脫焦慮的嘗試。格調派雖然不會忽視「偶然」或「意外」在寫作過程中的積極作用，卻經常過分樂觀地企圖用各種方式將偶然獲致的創作規制化，

[71](#). 同註 17，頁 60-61。

[72](#). Umbach Klaus, Celibidache : Der Andere Maestro--Biographische Reportagen，筆者所用為日文版的翻譯，見齋藤純一郎、カールステン・井口俊子等譯：《チェリビダツケ:異端のマエストロ:傳記的ルポルタージュ》（東京：音樂之友社，1996），頁 157。

寄望能夠完全掌握這種隨時可能發生的意外，如此一來，便極容易產生千篇一律的流弊，也就是格調派最為人所詬病之處，雖然他們對此亦有高度自覺，也不斷希望能夠透過各種方式解消模擬雷同的痕跡[\[73\]](#)。但無論如何，我們幾乎可以說格調派的特色之一即在於：透過「詩法」等方式，以意象、音節為主要方向，將寫作過程中種種可能的意外導向一種系統化的規範當中。

在第一節中，我們已經談過方以智的詩學源出多方，他藉著「不得已」這樣的說法表達出與陳子龍等人不能完全相合的美學趣味，甚且以此貫通彼此不同的詩學體系。同樣的，格調派這種規制化的傾向，方以智亦深有所感，他的詩論雖然奠基於格調派的基礎之上，卻也經常流露出對過分依賴法度這樣的心態感到不安，也明白規律對寫作的限制，例如他說：

渴者見水，皆甘於芥，而復與之論蟹眼，非刻葉耶？性情之發，發於**不及知**，各以其生平出之，或時為之，非可以執一以程品也[74]。

又說：

奇者多創，創創於**不自知**。俗人效步邯鄲，則杜撰難免矣[75]。

「不及知」、「不自知」這樣的說法彷彿是西方心理分析學派諸大師失落於數百年前某處山谷間的回音，可惜方以智似乎並未就此多加發揮。生命中總有些衝動或苦痛的時刻，遠超乎可以細細斟酌雅正風格的心情。或者更多時候，在遠離了那種搜索枯腸，甚至拋卻所有的寫作工具與條件之後，靈光才在一個不經意的時刻引爆那已經冷卻多時的熱情（用禪宗的話說，叫「冷灰爆豆」）。這樣的光，彷彿穿過叢林層層的覆蓋，指引著旅人跋涉的方向。這種明亮的照耀，有時並非來自於法度、規範、經典的訓誨，相反的，上述種種也經常構成覆蓋陽光的密林，兩者之間的取捨權衡是所有文字工作者永遠不斷面臨的困境與難題。

73. 最常見的辦法，便是藉助「妙悟」來解消模擬的痕跡。格調派藉禪悟解消模擬雷同的流弊之工夫歷程其實甚為綿密，在此無法細說。關於這點，詳參拙著《明末清初の文藝思潮と佛教》（東京：人文社會系研究科博士論文，2001）第三章第二節〈古文辭派の場合—「悟」を詩論の樞要として〉。

74. 方以智〈周遠害詩引〉，《浮山文集》，《後編》，卷2，頁685。

75. 同註17，頁57。

如此一來，「中=意／邊=詞（音節）」這樣的劃分模式顯然是值得商榷的，如果創作的過程經常充滿變數的話，我們如何能夠期望一套永恆不易的典範，幾乎可以說連片刻不變的規律都是一種不可能實現的綺想。這樣的想法發揮到極致，當然就是「不拘格套，獨抒性靈」一派。但以格調派的立場來看，性靈派的主張像是面臨過強的陽光，缺乏人文精神瞻仰的標竿（經典型範），林蔭的遮蔽與路標指示的說明（法度）也付諸闕如，不過是一片熾熱的荒漠，充斥著過多過剩的熱與光。如前所述，格調派系統化的思考傾向總是不斷尋找系統化的規則，於是不但各個詩體都有理想的音節配置、意象安排、情感合理的調適歷程，在此之外，尚有「提魂攝魄法」[\[76\]](#)、「無米粥法」[\[77\]](#)、「讀維摩詰經法」[\[78\]](#)等等這樣那樣的詩法，往往顯得零碎、瑣細、拘謹[\[79\]](#)。方孔炤講「不以中廢邊」時，態度像是一個飽閱世故的尊長或教師，藉著「中邊」這樣的比喻告訴讀者這些事物無可取代的重要性，所以必須耐煩地、循序漸進的學習、把握他們。

只是，有多少偉大的作家是規規矩矩坐在課室，永遠是「不違如愚」的模範生呢？方以智比他的父親更清楚意識到一項事實，那就是：創作，與其說是一趟精心設計的旅程，有時毋寧更近於一趟毫無預警、不可預期的冒險。從起心動念（包括自覺的與不自覺的）那一刻開始，到流傳刊刻，乃至於身後萬世莫不如是。格調派的理論家類似大多數的教師，「善意的」認為經歷過人生種種荒唐與磨練後昇華的人生智慧是最好的導引，希望後繼者能夠心無旁騖，依據著這些智慧的法則，一心朝著他們所憧憬的聖城邁去。然而方以智知道：旅程中的冒險、雜談、乃至於意外的引誘與試煉都是朝聖過程不可或缺的部份。修辭、音節、意象當然是重要的，法度原則的歸納當然也是重要的，中心思想或許也是重要的。問題是：每個人的聖城其實都在不同的方向，這套精美細膩的城市導覽卻未必適合另一個城市。於是方以智說：「瞿唐

[76.](#) 謝榛：「詩無神氣，猶繪日月而無光彩。學李、杜者，勿執於字句之間，當率意熟讀，久而得之，此提魂攝魄之法」。謝榛《詩家直說》，收於謝榛《謝榛全集》（濟南：齊魯書社，2000），卷22，頁736。

[77.](#) 謝榛：「予因六祖惠能不識一字，參禪入道成佛，遂在難處用工，定想頭、鍊心機，乃得無米粥之法。」同前註，卷23，頁775。

[78.](#) 王世貞：「絕句固甚難，五言尤甚。離首即尾，離尾即首，而腰腹亦自不可少。妙在愈小而大，愈促而緩。吾嘗讀《維摩詰》得此法：一丈室中，置恆河沙諸天寶座，丈室不增，諸天不減，又一剎那定做六十小劫，須如是乃得。」見王世貞《藝苑卮言》，收於《歷代詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983），卷1，頁962。

[79.](#) 以上所舉例，皆可約略看出對格調派而言，禪悟的目的幾乎等於對詩法的重新領略。

龍門乎？通都橋樑乎？宮闕參差乎？荒村茆舍乎？各從其類，自行其開闔縱橫頓挫之致^[80]。」其用意便是在說明每個追尋者眼光投射的角度都各不相同，想要達到普遍有效的結果，制式化的規範恐怕是無能為力的。

但對文學創作者與研究者而言，詩歌（或文學）的本質是什麼？這個沒有最後解答的問題仍然應該偶爾納入不斷被各種知識洗禮的腦際，或許探尋的過程比真正的結論更為重要，見證了各種繁複細密的理論與方法以後，對於詩、或文學原始的熱情與渴望仍然應該不斷被提示、被確認，這種回歸的歷程才是意義不斷滋生的根源。於是方以智說：

詞為邊，意為中乎？詞與意，皆邊也；素心不俗，感物造端，存乎其人，千載如見，中也。^[81]

從這裡開始，方適足以稱為屬於方以智個人的思維樣式。他仍然承襲格調派體系化思維的傾向，但已經離開「中=意／邊=詞」二分的模式了。嚴格說來，方以智與方孔炤雖然同樣使用「中邊」一詞，但兩者形態並不完全相同。方孔炤講的「中邊」可以說是一種「中心（主要）／邊緣（從屬）」的關係，不過這個「從屬的」部份十分重要，重要到不應該忽略。但方以智講的「中邊」並非是「（主要）／（從屬）」的結構，而類似於「體（本體）／用（現象）」^[82]的構造。「中（類似於本體）」指的是「素心不俗」的本質；而「邊（類似於「現象」）」指的則是立意、修辭等此種本質的差別相，各種修辭技巧，包括音節、意象、以及種種不同的表現手法，都是「素心不俗」的各種不同形態的表現與變化。不過方以智雖然借用「體／用」的模式，價值順序卻與理學傳統未盡相同，在下一節中我們還會有更詳細的討論。

從此一觀點來看，對方以智的詩論或許會有一個不同的理解視野。例如他說：

一苑一枯，一正一變，一約一放，天之寒暑也。過甚則偏，矯之又偏，神之聽之，惟和且平。^[83]

⁸⁰. 同註 17，頁 58。

81. 同註 17，頁 55。

82. 「體用」當然各家各派有不同的重點與講法，這裡只能採取一個最廣義的用法。

83. 同註 17，頁 62-63。

頁 藥地患者大師之詩學源流及旨要論考

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

278 一以「中邊說」為討論中心一

用這種循環史觀式的描述來說明文學現象的轉變規律，當然我們一點都不陌生，不過此處似乎較為強調天道運行當中在寒暑正變兩端之間發展融合過程的原動力（dynamic）。這段話表明了方以智認為各種文學潮流、走向以及興廢遞嬗的更迭，其實都類似於現象界的紛雜多變，雖然總有著不同的表現方法與形式，但都總歸於一個不變的本質，這個本質，基本是和平的、靜止的，然而一旦受到外界刺激時，便表現在奇詭變幻的外貌，同時亦隨時要求回歸到一個平和的狀態。他又說：

詩之廣大配天地，變通配四時，惜[84]乎日用而不知，雖興者亦未必知。水不澄不能清，鬱閉不流亦不能清。發乎情，止乎禮義。詩以宣人，即以節人。立禮成樂，皆於詩乎端之。《春秋》律《易》，言之者無罪，聞之者足以戒，皆於詩乎感之。道不可言，性情逼真於此矣。

在這段話中，「詩」幾乎已經等同於「道」了，或者更仔細的說：詩是「道」的呈現，同時也是體證人生實相最重要入手處。通觀此段，委實帶著濃厚的本體論意味。宣，即「發抒」；節，指「收束」[85]。嚴格說來，「詩發乎情」一語並非單純指詩的生發來自強烈情感的迸發，而是指「素心不俗」有感於外物的觸發與障塞，個人情感的高揚與低迴，在禮教、法度與個人的情思之間往復盪擺的過程，亦即「哀樂相生」[86]。詩歌，以發抒情感為端，在創作的過程中，重新體證到藝術、社會、人生、乃至於宇宙的真理。詩歌創作過程當中面對如同禮教的經典，個人獨創的生命活力，在法度規範的節制之中，如何得到紓解，如何成為讀者心目中的經典，進而勾發刺挑其他的個體重新認識世界、認識人生、從而體證生命的實相。這樣的原則不但是貫時性的（synchronic），也是歷時性的（diachronic），故曰：「盡古今皆詩也」[87]。方

84. 「惜」字疑為「習」或「襲」字之誤。

85. 「節宣」在方以智的體系中有特別的含意，簡單來說，方以智視「節宣」=「消息」=「張弛」=「生死」=「詩」，「節宣說」自有其複雜的內涵，詳參拙著《明末清初遺民逃禪之風研究》（台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，1994）第6章第2節〈逃禪遺民文學主張之一—以方以智「節宣說」為討論中心〉。

86. 《禮記·孔子閑居》：「樂之所至，哀亦至焉，哀樂相生。」見孔穎達疏《禮記正義》（台北：藝文印書館，1976），頁860。

87. 同註17，頁57。

頁 藥地患者大師之詩學源流及旨要論考

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

279 一以「中邊說」為討論中心—

以智關於詩歌的觸發與創作過程，有更多精微的意見，不過這不是本文最重要的意圖所在[88]，此處有必要將視角重新調回方以智中邊說本身，就中邊說在方以智思想體系中以及詩禪論述的源流當中的文化座標進行更仔細的審視。

五、「中邊說」的本體意義

談論文學此種行為本身就是一種文學書寫的活動，宋代以後許多所謂的「理學家」在談論文學時經常發生的問題在於：首先是他們經常忘記他們的談論本身就是一種書寫，雖然贊成或反對的立場各異，但都屬於廣義的文學活動則無疑義[89]。其次，「把一個流動多變的關係簡化了」[90]的流弊也隨處可見。但真正最嚴重的問題應該是：如同在西方，詩人都記得被柏拉圖踢出共和國時的屈辱，而伊川對詩的認識居然是：「如此閒言語，道出做甚」[91]。雖然缺乏詩人的共和國是多少人心中嚮往的桃花源，我們無由得知；在共和國中伊川是否被奉若上賓，我們也無由得知。不過，方以智在這點的看法上與共和國教科書上的觀點可謂圓枘方鑿，他不僅反對單一化的趨向，也反對理學傳統中輕視文藝的潮流[92]，對文藝不但積極贊成，而且給予道德同等的地位。他說：

道德、文章、事業，猶根必幹、幹必枝、枝必葉而花。言掃除者，無

88. 關於這方面，謝明陽前引文有詳細的分析。

89. 此係柏拉圖忘了他自身內部的詩人之意，見 M. Edmundson, *Literature against Philosophy*，此處所用為中譯本，見王柏華、馬曉冬譯《文學對抗哲學》（北京：中央編譯出版社，2000年3月），頁7。

90. 同前註，頁15。

91. 程顥、程頤講、王孝魚校點《河南程氏遺書》，收在《二程集》（台北：里仁書局，1982），卷18，〈伊川先生語四〉，頁239。

另外關於理學與文學的關係，有一些相關的著作可以參考。如韓經太《理學文化與文學思潮》（北京：中華書局，1997）、馬積高《宋明理學與文學》（長沙：湖南師範大學出版社，1989）、許總《宋明理學與中國文學》（南昌：百花洲文藝出版社，1999）、包弼德（Peter Bol）著、劉寧譯《斯文—唐宋思想的轉型》（南京：江蘇人民出版社，2001）等著作。另外岡田武彥《宋明哲學の本質》（東京：木耳社，1984）一書從陶瓷的意境講到理學的時代精神，似乎也是一個別具啟發的研究徑路。

92. 這當然只是一個大概的觀察，不排除例外的情況。

頁 藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

280 一以「中邊說」為討論中心一

門吹橐之燭煨火也。若見花而惡之，見枝而削之，見幹而斫之，其根幾乎不死者？核爛而仁出，甲坼（殼裂之意）生根，而根下之仁已爛矣。世知枝為末而根為本耳，抑知枝葉之皆仁乎？則皆本乎一樹之神，含於根而發於花，則文為天地之心。千聖之心與千世下之心鼓舞而相見者，此也。[\[93\]](#)

此處方以智強調的是理學傳統中以「根本／枝葉」這種模式來看待文學的不當。過去例如朱子（1130-1200）或王陽明（1472-1528）用到此一譬喻時，所強調的是工夫源頭的重要性，以及收束雜鶩的心思，例如朱子說：「一本之所以萬殊，如一流之水，流出為萬派；一根之木，生為許多枝葉。」[\[94\]](#)或如王陽明說：「孔子氣魄極大，凡帝王事業，無不一一理會，也只從那心上來：譬如大樹有多少枝葉，也只是根本上用得培養功夫，故自然能如此，非是從枝葉上用功做得根本也。」[\[95\]](#)都屬於此種用法。

這個譬喻垂手可得，氾濫到我們總是忽略重新思考他的重要性。從朱子、陽明等人使用這個比喻的用法來看，他們強調的是除了發生時間的先後之外，更重要的其實是價值的次序，道德心性的培養與灌溉是一切的根本，藝文當然是隨時可以

放棄或不值得作為心力投注的對象[96]。朱子說：「道者，文之根本；文者，道之枝葉。惟其根本乎道，所以發之於文，皆道也。三代聖賢文章，皆從此心寫出，文便是道[97]。」、「才要作文章，便是枝葉，害著學問，反兩失也[98]。」

理學家的文學觀不是本文討論的重點[99]，由於此處方以智擬想的對象是那些反對文藝的理學家，故而我們有必要就此稍作檢視，同時也勾勒方以智將「體／用」的樣式運用在中邊說的一個思想淵源。王陽明從李夢陽文友的

93. 方以智〈道藝〉，《東西均注釋》，頁183。

94. 朱熹講，黎德靖編《朱子語類》（台北：文津出版社，1986），卷27，頁676-677。

95. 陳榮捷《王陽明傳習論詳註集評》（台北：學生書局，1988），頁348。

96. 一個必須澄清的基本觀點是：文藝本質上如果是「緣情」的話，情既屬於形下惡的一面，文藝則自然無法提升理論地位，在宋明理學體系中所佔的地位不高也是十分自然的結果。

97. 同註94，冊8，卷139，〈論文上〉，頁3319。

98. 同前註。

99. 關於朱子的文學觀，可以參見莫礪鋒《朱熹文學研究》（南京：南京大學出版社，2000）、潘立勇《朱子理學美學》（北京：東方出版社，1999）。

不過筆者仍然要再次強調文學價值觀與文藝觀是不同層次的問題。

聚會中拂袖而去的心情其實值得玩味[100]，至少可以肯定的是當他說：「未種根，何枝葉之可得？體用一源，體未立，用安從生！」[101]時，詩文不會是價值的根源。「體／用」=「本／末」=「先／後」=「主／從」=「道／文（藝）」的價值次第可以說是傳統理學家在對待文學藝術時的基本型模，這與朱子或王陽明在文學鑑賞上表現出的睿智與識見基本是屬於不同層次的問題，不可執一以觀[102]。

從方以智活用此一爛熟比喻，可以再一次讓我們認識方以智是如何有機的轉換與對待固有的知識傳統。朱子、王陽明的比喻當然有他們的目的，對應著他們的理論基礎。但一個問題是：他們所講到的「道／文」似乎是一個限制的、封閉的歷程（confined progress）。理學家講道滋生文，之後呢？如果「文」是道所滋生的結果，那麼是否說明了「文」正好是道體各種作用的總和呢（當然一般的理學家不會從這個角度去看待「道／文」之間的關係）？道又「如何」滋生文？道「必然」滋生文嗎？「必然」的條件是什麼？甚至，我們如果再就價值的源頭追問的話，「根」的來源是什麼？事實上，根抽莖、莖發枝葉、枝葉才能開花結實，進而散播種子。種子入土之後，所有的條件具足以後，根才能從種子發出。當方以智說「根必幹、幹必枝、枝必葉而花」時，所強調只是時間上發生順序的先後，並不包含價值高下的判斷，反而著重於發生結果的重要性。因此他反對「見花而惡之，見枝而削之，見幹而砍之」這樣的行為，如此一來「其根幾乎不死者？」這明顯的是對理學傳統中將詩文視為末技小道這樣的思惟模式的立場感覺不安。

方以智雖然也用樹木這個比喻^[103]，但講法頗為不同，第一：樹木的發生

^{100.} 王龍溪曰：「弘正間，京師倡為詞章之學，李、何擅其宗，先師更相倡和。既而棄去，社中人相與惜之。先師笑曰：『使學如韓、柳，不過為文人，辭如李、杜，不過為詩人，果有志於心性之學，以顏、閔為期，非第一等德業乎？』」就論立言，亦須一一從圓明竅中流出，蓋天蓋地，始是大丈夫所為，傍人門戶，比量揣擬，皆小技也。」見黃宗羲編著《明儒學案》（台北：華世出版社，1987），卷12，〈浙中王門學案二〉，頁253。

^{101.} 同註95，頁134。

^{102.} 格調派其實對「道」別有見解。一個有趣的對照是日古文辭派的荻生徂徠，一般講江戶儒學必然無法忽視荻生徂徠的存在，但「古文辭派」明白表示許多見解其實是來自王世貞、李攀龍的影響（當然他們日後開出屬於自己的特色，又屬別話）。然而王、李等人的思想特色幾乎從未進入現代學術工作者的視野當中。格調派的作家當中，前七子之一王廷相的氣學思想，已經取得相當程度的肯定與研究成果。至於格調派的經學與思想特色，顯然是個仍然等待繼續深入探究的重要課題。

^{103.} 雖然方以智很可能讀過聖經，但筆者以為方以智面對此一比喻的態度與價值預設，主要仍然是從理學傳統來的。不過若將《聖經·約翰福音》第十二章這段著名的話：「一粒麥子不落在地裡死了、仍舊是一粒。若是死了、就結出許多子粒來。」並而觀之，或許會有一些不同的啟發。

是一種動態的歷程，而且是一個不斷同時兼具「摧毀／再生」機能相互轉換的歷程[104]。他講枝葉並非無用的末端，而是樹木本質的呈現。事實上，枝葉的繁茂也說明了內在的豐盈，生機勃發的狀態。文學，就是這種古今一貫豐盈生命力的展現，這不斷往復生發、相互證明的歷程，正如同音樂中無窮動(perpetuum mobile)的形式，讀者與作者之所以能千古相逢會心，也就在於此種生命力的相互激發共鳴。

其實方以智這樣的說法，較近於張載的立場，張載曾就《正蒙》之著成說：「吾之作是書也，譬之枯株，根本枝葉，莫不悉備，充榮之者，其在人功而已。」[105]不過此處只是說其著作雖然系統完整，仍必須落實到具體的實踐當中才能使其意義完足。然而張載講體用關係時，似乎並未就此一比喻的用法再加發揮[106]。另外在方以智的時代，類似方以智的講法在當時的三教論者[107]當中也可以找到一些類似的話語，例如王畿（1479-1582）說：「虛寂者，道之原，才能者，道之幹。文詞者，道之花。知全樹之花皆核中之仁所為也，道器豈容兩截哉？」[108]便頗類似方以智的講法，另外張岱（1597-1685）也說：「道生叫不得枝葉，只好譬作樹中之有滋液，根本不凋，滋液暢滿，自會發生。千尋之樹，究竟只完得初來一點種子，若說枝葉，便在形跡去矣。」[109]也是對理學傳統中體用關係的一種反省[110]。不過儘管方以智對待此一譬喻的看法可能有思想史上的淵源，然而將其運用在思考文學現象，應仍可視之為眼

[104]. 文學書寫一方面要對典律進行破壞性的分解，也要從中獲取養分，從而再生。若從作家論的角度來看，寫作不僅是對個人安靜平和心境的破壞（這恐怕是理學家反對文藝的重要理由之一），由此再發種苗，同樣也是「摧毀／再生」的歷程。

[105]. 張載〈正蒙序〉，《張載集》（北京：中華書局，1978），頁1。

[106]. 不知是否巧合，晚明的關學學者如馮從吾等人，在講「道／文」關係時，也主張「理學文章合一」，雖然這樣的論點可能不算新鮮，但從張載的思惟模式去看「道／文」的形態可能會有新的認識，或許是一個值得進一步深入探討的課題。

[107]. 三教論者的形態區分，見荒木見悟〈明末における儒佛調和論の性格〉，收於《明代思想研究》（東京：創文社，1978），頁265-291。

[108]. 龍溪之語出處待考，此處是方以智引用的話語。見方以智〈文章〉，《青原志略》（台北：丹青出版社，1985），頁41。

109. 張岱《四書遇》（杭州：浙江古籍出版社，1985），頁 70。

110. 劉宗周也曾說：「以表裡言，不以先後論」。雖然筆者此處不能對明末清初理學論述中的體用關係詳加細論，但從上述引用的資料中不難看出當時的思想家頗有以此對待體用關係的傾向，關於這一點，可參見楊儒賓《儒家身體觀》（台北：中央研究院文哲研究所，1996），頁 381。

頁 藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

283 一以「中邊說」為討論中心一

光獨到。文學，就算只是如同枝葉，也表現出無盡的生機。如果文學只是枝葉，道德、事業同樣也是，另一部份的枝葉。[\[111\]](#)更何況，詩未必只是枝葉。如前所述，方以智既然視詩的本質為「素心不俗，感物造端，存乎其人，千載如見」，詩當然不只是枝葉。他又說：「皎然曰：『詩居六經之先，司眾妙之門，得空王之奧。』[\[112\]](#)豈欺我哉。」[\[113\]](#)是以文學在發生次序上也決不是後置的，更是貫通儒佛閥域的關鍵。文學發生的過程既然等同於「道」，文學創作的技法與規則同時應生機的通塞鬱勃而有不同的表現與要求，更不可能因為掌握法則便能夠掌握一切。如果造林法並不等於森林，精嫻植物病理學也未必完全保證一株樹木的長青不凋。一個不可變動的次第順序對創作過程便顯得意義索然，文學的過程既然是一個無窮動的冒險，那麼中心到底是什麼？中邊的區分意義在哪裡？方以智既然離開以傳統本末順序定義下的中邊說，那麼是否可以說他的中邊說是一種「去中心化（decentralized）的中邊說」。方以智自己也說：「虛空無中邊之中為圓中」[\[114\]](#)。

六、方以智論詩禪關係

中邊一詞，本為佛學常用術語，特別是唯識學者。一般而言，原本「中」指的是大乘佛教思想的正道；所謂「邊」，係指相互對立的極端而言，另外也指背覺合塵的虛妄偏見。但這未必是方以智所用語言之來源。方以智「虛空無中邊」一語似乎出自《如來莊嚴光明智慧入一切佛境界經》卷下，原文作「虛空無中邊，諸佛身亦然」[\[115\]](#)，這句話在禪宗脈絡中指一種超越時空的普遍性原則，（當然也隱含形上本體的意味）。例如大珠慧海（唐人，馬祖道一

111. 其實綜觀朱子論枝葉的文字，未必全是貶意。例如「譬如一粒粟，生出為苗。仁是粟，孝弟是苗，便是仁為孝弟之本。又如木有根，有榦，有枝葉，親親是根，仁民是榦，愛物是枝葉，便是行仁以孝弟為本。」一段話中，就把枝葉也當作道德主體的當下呈現。不過一旦說「才要作文章，便是枝葉，害著學問，反兩失也」，不管有無採取枝葉此一比喻，其貶抑之意自是歷歷可見。

112. 皎然《詩式》原文作：「向使此道尊之於儒，則冠六經之首；貴之於道，則居眾妙之門；崇之於釋，則徹空王之奧。」見許清雲《皎然詩式輯校新編》（台北：文史哲出版社，1984），頁23。詩係三教會通之關鍵，於此已可見端倪。

113. 同註14。

114. 《易餘》，原書筆者無緣親見，此處轉引自龐朴《東西均注釋》，頁21

115. 曇摩流支譯《如來莊嚴光明智慧入一切佛境界經》，大正藏，冊12，頁248。

頁 藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考
284 一以「中邊說」為討論中心一

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

（709-788）弟子）就曾說：

問：「云何是中道？」答：「無中間、亦無二邊，即中道也。」「云何是二邊？」答：「為有彼心、有此心，即是二邊。」「云何名彼心、此心？」答：「外縛色聲，名為彼心；內起妄念，名為此心。若於外不染色，即名無彼心；內不生妄念，即名無此心。此非二邊也。心既無二邊，中亦何有哉？得如是者，即名中道，真如來道。如來道者，即一切覺人解脫也。經云：『虛空無中邊，諸佛身亦然。』然一切色空者，即一切處無心也。一切處無心者，即一切色性空，二義無別，亦名色空，亦名色無法也[116]。」

這裡主要是講修禪經驗，必須超克來自主體與客觀界的罣礙。一旦能夠不為外界動搖（外不染色），又能不生妄念，便時時解脫、處處解脫，這是「頓悟」的基本特徵。如果「至善」是超越善惡分別對待的境界，「圓中」當然可以、同時也必須是超越中邊的分別對待。雖然方以智論中邊的基本形態與此頗為類似，不過或許單就此便遽下斷語，說方以智論中邊即淵源於此似嫌過促，只是兩者語意頗有疊合自是顯而易見的事實。於是方以智又說：「中不在外，中不在內，不內不外；中不在中，中又何嘗不在外、不在內、不在中乎？[117]」

若將這樣的想法再來檢視他的詩學理論，再次可以看出他既不停留在作者中心論的層次，也不停留在創作方法論；他比任何人都清楚詩法、聲律的重要性，也不以為這便是詩的極則，而認為詩仍然必須貫通作者的性情與社會、宇宙之間的實相。換言之：方以智對詩的認識雖然起始於格調派，其內涵之豐富與理論結構之複雜早已超乎「傳統的」格調派的格局。或者更具體的說：格調派的詩學到了方以智，不僅擴大了關心的範疇，也產生了一個結構性的變化，或許勉強可視之為格調派詩學的改頭換面，其中一項重要命題就是關於詩禪關係的看法。

「詩禪一致」幾乎可以說是明末清初詩論家一致的看法，儘管性靈派與格調派的主張看似針鋒相對，但往往同時主張「詩禪不二」，而具體的意見，

116. 大珠慧海《頓悟入道要門論》，嘉興藏，冊 23，頁 371。

117. 方以智〈消息〉，《東西均注釋》，頁 295。

往往見於對《滄浪詩話》的解釋[118]。方以智看詩禪關係，顯然不與時流同調，例如他便如此批評竟陵派的詩禪論述：

「利劍不在掌，結友何須多」以何為劍，以何為斧乎？曰心，曰性，曰靜，曰理，《詩歸》望見，必極賞之，或以為禪，此禪家之醢雞耳，況老將不談兵耶？[119]

「利劍不在掌，結友何須多」語出曹植〈野田黃雀行〉[120]，「醢雞」一語典出《莊子》，郭象注云：「醢雞者，甕中蟻蠓是也」[121]，即「井蛙觀天」之意。方以智對竟陵派的不滿由來已久，此處則指稱竟陵論詩禪流於膚淺，徒以表面的含蓄與理致作為賞鑒的標準。但他對主張「詩必盛唐」一路的詩禪論述也有不滿，又說：

山谷曰：「庾信止於清新，鮑照止於俊逸，不能兼互。渭北地寒，故樹有花少實；江東水鄉多蜃，故雲色駁。文體亦然，欲與白細論此耳。然乎哉？」此山谷見宗門之語，映帶表法，而取以論詩耳。其實杜意不如此也。宋以山谷為杜之宗子，號曰江西詩派；嚴羽卿闢之，專宗盛唐。然今以平熟膚襲為盛唐，又何取乎？[122]

這段話極有可能出自姜垓，可惜目前沒有確證，退一步說，至少應該可以說是方以智受到姜垓影響之後的意見。山谷之語原係就杜甫〈春日憶李白〉[\[123\]](#)一詩而發[\[124\]](#)，方以智批評黃庭堅的解釋不合老杜原意，原因在於山谷論詩

[118.](#) 這個問題過於複雜，此處無法詳說，詳參拙著《明末清初の文藝思潮と佛教》第一章第二節，〈《滄浪詩話》をめぐる論争からみた明末清初における詩禪關係の兩形態〉（從《滄浪詩話》相關的論争看明末清初詩禪關係的兩種形態）。

[119.](#) 同註 17，頁 63。

[120.](#) 趙幼文《曹植集校注》（台北：明文書局，1985），頁 206。

[121.](#) 《莊子》《外篇》〈田子方〉，見郭慶藩集《莊子集釋》（台北：莊嚴出版社，1984），頁 717。

[122.](#) 同註 17，頁 59。

[123.](#) 〈春日憶李白〉原詩作：「白也詩無敵，飄然思不群。清新庾開府，俊逸鮑參軍。渭北春天樹，江東日暮雲。何時一樽酒，重與細論文」，見楊倫《杜詩鏡銓》（上海：上海古籍出版社，1998），頁 32。

[124.](#) 山谷之語出處待考。

之際，隨意地、籠統地、含糊地運用禪宗的知識（映帶表法）。為了糾正這樣的缺失，遂有嚴羽《滄浪詩話》之作，後人對嚴羽提倡的盛唐詩風也充滿誤解，以為「平熟膚襲」的風格便足以稱之為盛唐詩風。

前已言之，格調派為了彌補千篇一律的流弊，於是特意提倡「妙悟」此一概念，最重要的典據就是嚴羽《滄浪詩話》，馮班（1602-1671）曾說：「嘉靖之末，王、李名盛，詳其詩法，盡本於嚴滄浪。」[\[125\]](#)也因此錢謙益等人猛烈抨擊嚴羽《滄浪詩話》，背後真正的用意乃在打擊格調派[\[126\]](#)的理論主張。嚴格來說，方以智這段話其實並未直接批評嚴羽（當然也沒有什麼好感），主要抨擊的對象一是如

同山谷般講詩禪關係的籠統含糊，主要係批評當時宗宋一派；另一則是錯認盛唐風格為「平熟膚襲」，或者說：在學習盛唐風時，產生了「平熟膚襲」的弊病，似乎以格調派末流作為攻擊對象。

也就是說：方以智並非單純反對「以禪喻詩」，他反對的是籠統的，誤解的、以及濫用的態度。類似的傾向其實在錢謙益等人身上也可以發現^[127]，與錢謙益不同的是：方以智對格調派的說法基本上仍抱持肯定的態度。

方以智對詩禪在本質上的一致此一前提的態度與時人實無二致，例如他說：「易象反對，奇正回互；華嚴樓閣，別即是圓。猶不悟耶？何獨於詩而疑之？」^[128]也遍引當時叢林尊宿如憨山德清^[129]、紫柏真可^[130]、及其師覺浪道盛^[131]的意見以表明個人對詩禪不二的立場。但卻對當時詩禪一致的論述方式表達強烈的不滿。方以智說道：

嚴滄浪以宗乘論詩，湯君載以宗乘論畫，將謂入門非珍而多方誤之乎？將求智過於師而逼牆插翅乎？將倚此宗原無寔法，原無旨路，而任其矯亂乎？亦貴夫深造自得耳。向上一見，永不再見。則所謂無寔法，正即一切法而各象其宜。彼徒以無寔法，廢法。而自便其鹵莽，則潑

^{125.} 馮班〈嚴氏糾謬〉，《鈍吟雜錄》（台北：廣文書局，1969），卷5，頁159。

^{126.} 關於晚明格調派、《滄浪詩話》、錢謙益彼此之間的複雜糾葛，詳參拙著《明末清初的文藝思潮と佛教》，頁15-26。

^{127.} 徐增：「嚴滄浪以禪論唐初盛中晚之詩，虞山錢先生駁之甚當。愚謂滄浪未為無據，但以宗派硬為分配，妄作解事。滄浪病在不知禪，不在以禪解詩。恐人不解錢先生意，特下一轉語。」見《而庵詩話》，收入《清詩話》（台北：西南書局，1979），頁385-386。

^{128.} 同註14。

^{129.} 同註14。

^{130.} 方以智引紫柏真可之語，見於方以智〈文章〉，《青原志略》，頁41。

^{131.} 方以智著作化用覺浪道盛之處，其多不可勝數。一個初步的研究可以參見謝明陽前引文。

嫚欺人已耳。然又非可死執枯椿而膠柱鼓瑟，亦不妨於專門精入而旁觸互通，願力火候，何可味乎？[\[132\]](#)（斷句從原文所附之句讀）

湯君載，即元湯垕，曾作《畫鑿》一書[\[133\]](#)。「智過於師」[\[134\]](#)、「逼牆」[\[135\]](#)、「插翅」[\[136\]](#)等典故皆出自於禪宗典籍。「將求智過於師而逼牆插翅乎」此句意謂雖然天資過人的英才，若不教與法度，妄想他能一飛沖天，實係空想妄論。整段大意謂：自從嚴羽、湯垕提出「以禪論詩」、「以禪論畫」的理論主張以後，許多人便捨棄法度，自命雄傑，狂肆恣意。這種現象委實令人憂心，不過儘管如此，卻仍然不應該固守死法，而仍應保持一個清澈的靈知，保持對世界敏銳的觀察，以作為創作的啟發來源。這段話再一次展現方以智個人奇正往復的思惟樣式，但更奇特的是：這段話當中其實充滿對原典的誤讀（misreading），而這樣的誤讀正好顯露出他關心的面向與當時的文化潮流。

此段話的謬誤至少有：第一，綜觀湯垕《畫鑿》一書，雖然有一些宗教圖像的解釋，但若視其為「以禪喻畫」之先導則似嫌牽強；或者另外一個可能的解釋在於：由於晚明以來「以禪喻畫」的風尚太盛，致使不論對任何著作的解釋都深染禪意。第二，前已言之，嚴羽「以禪喻詩」之作意並非在於脫離法度，而係提出另外一套法度，且成為格調派最重要之依據。第三，他所稱所見的「鹵莽」、「潑嫚」諸人（大抵指性靈派）雖然於《滄浪詩話》亦有推重，然性靈派之意本在擺脫法度，故而稱其奉滄浪為主臬一事似難成立[\[137\]](#)。

但這樣的謬誤卻提供了我們進一步認識當時詩學樣態的機會，首先方以智承襲格調派家數，於嚴羽與格調派詩法之間的關係自無不知之理，此處合理的解釋在於：嚴羽的影響太大，以致於方以智認為性靈派的主張出自嚴羽。

[132.](#) 方以智〈為蔭公書卷〉，《浮山文集》，《別集》，頁 707。

[133.](#) 此書收錄於《文淵閣四庫全書》（台北：商務印書館，1983）冊 814，頁 419-440。

[134.](#) 「趁狗逼牆」，見入矢義高等校注：《碧巖錄》（東京：岩波書局，1996），冊中，頁 295。

[135.](#) 《碧巖錄》：「見與師齊，減師半德；智過於師，方堪傳授。」同前註，冊上，頁 170。

[136.](#) 《碧巖錄》：「百丈尋常如虎插翅相似」，原意謂百丈氣宇如王，此處意味天資過人。同前註，冊上，頁 333。

137. 就像錢謙益批評嚴羽其實是在批評格調派一樣，方以智批評嚴羽，恐怕真正的用意還是在批評竟陵派。當時確有一些人便將竟陵派與嚴羽相提並論，例如賀貽孫（1608-1686?）。見《詩筏》，《清詩話續編》（台北：木鐸出版社，1983）本，頁 107、141。另外錢鍾書也曾論及竟陵派與嚴羽的關係。見氏著《談藝錄》（台北：書林出版社，1988），頁 368。由此再次可以說明嚴羽在當時詩學的重要性。

易言之，在格調派的立場來看，性靈派的主張實係來自於對嚴羽《滄浪詩話》的誤解。而當時的畫家也誤解了湯垕[138]，所以才會有各種狂肆末流的猖獗佚蕩。其次，從這裡可以看出：方以智重視的其實是悟與法之間的相互關係，而這也是當時詩禪論述當中被討論最多的一個議題。方以智反對拋離一切法度，而主張「無毫法，正即一切法而各象其宜。」——不是捨棄法度，而是捨棄對法度的膠執與僵硬對待的態度，進而充分靈活運用。方以智以為文學藝術的超悟不是真要擺脫一切法度，而是對法度進行靈活的轉換與有機的挪借。他心目中理想的「法／悟」之間應該是「相代相錯」的關係，他接著說：

孫位畫水，張南本便能畫火；道子寫像，楊惠去而學塑。法開行醫，即是說法；一行衍曆，早已超宗。是則相代相錯，跡且舛矣。其貫之者果何在耶？以元人筆寫宋人法，又蒼又秀，明暗交參，則營丘昭道，不見鉤斫之痕；解索梅苔，總是破焦之點。先吟摩詰、達夫，而後擴以杜陵、義山，能為昌黎、東坡，而散為香山、放翁，於是乎曰：「詩有別才」、「畫有別致」[139]。

他首先舉出在孫位（唐僖宗時人）、吳道子（?-792）已經卓然名家的影響之下，張南本（不詳，唐僖宗時人）、楊惠（不詳，與吳道子同時）勢必需要另闢蹊徑的用心，說明擺脫影響焦慮的動機實是文學藝術最重要的動力之一。文藝以外，在醫學、曆法等自然科學的領域又何獨不然，法開（?）[140]與一行（673-727）即可為例。在經典範律與個人獨創之間的分際靈活走動，但這與擺脫法度不可混為一談，能手實係熔鑄各家法度於一，雖然唐宋時李昭道、李成等人法度尚未完備，但若像王蒙一樣從法度中善加體會，也能從普通的破、焦等墨法中領略出類似解索皴法的高明技法。同理證之於詩，若能以王維、高適為入手，繼而更上一層體會老杜、義山的境界，善加揣摩，或許便能如昌黎、東坡等成家名世，若於法度稍不謹嚴，亦能如香山、放翁自成一派。

儘管自宋代以來，「活法」便是詩學領域中一個極為重要的論題，與「妙

138. 此處當然是指方以智所見的湯屋。

139. 同註 132。

140. 《佛祖歷代通載》曰：「沙門于法開，蘭公徒弟也，善放光法華，尤精醫法。」見《佛祖歷代通載》，卷 6，《大正藏》，冊 49，頁 523。

頁 藥地愚者大師之詩學源流及旨要論考

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

289 一以「中邊說」為討論中心一

悟」之關係也十分密切，但嚴羽的「詩有別才，非關書也」一語原初係指詩的情味未必與學問直接相關，顯然並非專門針對法度立言。不過無論方以智對嚴羽的認識是否正確，這段話都透顯出方以智自身對詩禪關係的看法集中在「法／悟」交涉的層次，方以智的看法同時也暗示自有一派專以擺脫法度作為詩禪關係的主要論點。類似「自有天趣，若拘拘於丹青家俗法繩之，俗氣反未除矣」^[141]、「古人未立法之先，不知古人法何法？」、「至人無法，非無法之，無法而法，乃為至法。」^[142]類似這樣的話語在當時討論詩（畫）禪關係時經常容易見到，方以智對此顯然深不以為然，於是提出藝術史上張南位、楊惠等著名的例子，說明他心目中理想「法／悟」關係的形態應該是「相代相錯」^[143]。

這樣的態度其實正好與他所見禪林流弊相互映合，他曾就不立文字一事的本意細加辨析，對誤解「不立文字」原意，進而束書不觀、無根游談之徒大加撻伐^[144]。疾言厲色的程度又令人聯想起苦口婆心，宣講「不以中廢邊」的方孔炤。

的確，方以智又回到格調派的基本立場，儘管他對嚴羽的理解未必與其他的格調派理論家完全相同。方以智既對理學家文藝觀的基本模式不滿，也對假禪悟之名的狂鹵之士不滿。他對格調法度決定一切的做法不安，對擺脫一切法度的做法更加不安。於是他在格調詩說中極力稱說擺脫單一中心的重要性；有鑒於當時詩禪論述有變形成為無視法度規範的危險，於是他又在談論法度的重要性。

其實這正是方以智自身「代明錯行」思惟樣式的一種實踐，方以智曾說：「隨陽者，貴陽而用陰者^[145]」、「陽藏陰中、陰拱含陽^[146]」，也就在對立的兩端之間不斷就彼此缺縫中尋求對治統合之道，進而超越彼此的限制、朝向一個

141. 晦山戒顯〈書雪嶠老人書畫手卷〉，《靈隱晦山顯和尚全集》（東京大學東洋文化研究所藏清初刊本），卷 15，頁 4a。

142. 石濤原濟《苦瓜和尚畫語錄》，《筆記小說大觀》（台南：新興出版社，1987）第 22 編，冊 9，頁 5988。

143. 「相代相錯」，也就是「代明錯行」。簡單的說：便是在對立的兩極當中不斷尋求價值統一的過程。

144. 方以智曰：「真不立文字者乃讀真書，真讀書乃真能不立文字。跡二者則偏，合之則混。然讀書之名卑於不立文字之名，不立文字之門易假於讀書之門，是以不立文字之士既不得真，而讀書為士之本業反幾幾乎斷絕矣。」見方以智〈不立文字〉，《東西均注釋》，頁 194。

145. 方以智〈公符〉，《東西均注釋》，頁 101。

146. 方以智〈公符〉，《東西均注釋》，頁 100。

頁 藥地患者大師之詩學源流及旨要論考

佛學研究中心學報第七期（2002.07）

290 一以「中邊說」為討論中心一

更高的統合。彷彿畫布上的陰影正是為了烘襯光亮，偶而傳來的鳥鳴更顯得山林無人的幽靜。原是再以方以智精通的醫理比喻的話，正是藥與病之間的相互關係。方以智說：

世無非病，病亦是藥。以藥治藥，豈能無病？犯病合治藥之藥，誠非得已。[\[147\]](#)

藥與病亦是一種代明錯行的關係，為了保護身體其他大部分機能的完整，所以部份的細胞死壞，藥雖然拯救那些壞死的細胞組織，修復所遺缺的機能，但往往同時又帶來其他的副作用，造成另一部份組織的壞死與機能的損害，必須再就此等流弊另行補救。而這當然是從佛教獲得的啟示。方以智說：

乾毒最能高深，苦心於世之膠溺，故大不得已而表之空之，交蘆雙破而性之。專明其無不可用大一之體，而用例頗略，以世已有明備法，故可略也。而後人沿其偏上權救之法跡，多所迴避，遂成一流法跡之法。其實諦行之蟠死窟者，留以為寒涼之風可耳，非中諦圓成者耳。[\[148\]](#)

這段話雖然旨在表明他的佛教的認識，卻對我們先前所述的「法／悟」關係別有啟發，因此有必要稍作說明。這段話的構造明顯襲自天台「空、假、中」三諦[149]之說，不過他用「實諦」一詞代替「假諦」一語，與佛教一般所用的「實諦」一語語意語意稍有不同[150]，或許我們應該加括弧做「「實」諦」一詞較為恰當，他這裡所謂的「「實」諦」，指的是一般世俗所認識的佛教。乾毒，天竺二字之古譯音，此處指佛教。此段大意謂：世俗溺惑於名利慾望，於是佛教以「空」拯救此種弊病，「交蘆」語出《楞嚴經》，原文作：「根塵同源，縛脫無二，識性虛妄，猶如空華，由塵發知，因根有相，相見無性，同於交蘆。」[151]，憨山德清（1546-1623）釋「交蘆」為「原無實體，虛有其相」

147. 方以智〈東西均開章〉，《東西均注釋》，頁16。

148. 方以智〈東西均開章〉，《東西均注釋》，頁8。

149. 關於天台三諦，一個簡單的介紹，可參考安藤俊雄著、釋演培譯《天台性具思想論》（台北：天華書局，1989），頁55-70。

150. 單提「實諦」，往往係與「俗諦」相對照，亦即「真諦」之別名。

151. 般刺蜜帝譯《如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，卷5，《大正藏》冊19，頁106。

[152]。「交蘆雙破」一語主要指認清世間萬有皆是根（眼、耳、鼻、舌、身、意等六種感官）、塵（眼、耳、鼻、舌、身、意六根的感覺思惟作用之對象）事物兩重對待、相互依存的關係，看破世間虛妄流變與相倚相代，乃能明心見性。而佛教以見性為本，於世間法少用心，因世間法已有儒家等學說專意於此。而後人只從佛教為了解決世間法的弊病，徒然著眼於「空」的層面，忽略了佛法也有積極入世的一面，儘管可以清涼紅塵當中汲汲營營的凡夫俗子的心目，但這個世人所認識的佛教本身似乎不能產生積極的作用[153]，但卻不是終極究竟的實相。

再以音樂比喻的話，方以智的做法其實類似一個營造反差的效果。例如銅管部本來主要在表達憾人的雄渾氣勢，但莫札特亦能令銅管表示出悠揚迴轉的旋律；弦樂部雖然主要在表達悠揚婉轉的旋律，但貝多芬使之可以雄壯、可以低回，甚至

可以反諷。方以智的做法其實更像是兩個安排相互對反的主題交互出現，因而構成一個結構複雜、氣勢雄偉的交響詩。

執是以觀，詩學亦何嘗不是如此。詩法也是一套規範，作為實際創作的指引與補救，那些死板頑固的頭腦卻將他定為僵硬的教條與老套。這些都只是表象而已。法度，其實等待著被超越。只有被超越、被挪借的法度，才算意義的完足。才有真正的生命，「活法」或「悟」的意義不在於擺脫法度，而正在於使法度獲得新的生命，開展新的歷程，去面對、去經營、去享受、去解決隨時可能遭遇的意外，從而從中體證宇宙與人生的奧義。

七、結論

如同他那靈動辯證的思想體系，方以智的詩學也並非單純的「格調」或「性靈」這樣的簡單的分類可以歸納。方以智主張聲律、格調的重要性，卻又不斷提醒自由、個人情感的重要，彷彿在積砌厚實的磚牆中打通一扇通氣採光的窗；面對充滿不受拘束狂野放肆的生命，他又為他們打造一條規劃井然的道路，希望能將多餘盲動的能量集中起來，尋著光的軌跡，滋養新生的生命。

152. 憨山德清《楞嚴懸鏡》（台中：青蓮出版社，1997），頁 24。

153. 從這裡可以看出他不用「假諦」一詞的原因，就是這點認識也有部份真理，並不是全然虛妄，只是過於僵化。若使用「假諦」一詞則易被誤解為虛妄不實。

方以智的思想來源經常吸引著研究思想史的學者好奇的目光，方以智的詩與詩學較少為文學研究者所注意，除了他那令人敬畏的學養以外，他那特殊的思惟樣式與表述方式都構成了理解上的隔閡。本文首先分析在他學詩歷程中可能的影響來源，至少還可以細分成八個不同的支流，大體可歸納為格調復古與慷慨抒發兩類，這兩類風格的交融互攝、衝突的融解與化合成為方以智詩學的基調。方以智與各個流派詩人的交往是過去在研究方以智生平與思想時，往往不經意放過的部份。過去在研究明末清初的文學、思想時，受限於材料的不易取得，往往無法窮

致本原，近年由於過去難以寓目的資料已大量問世，本文嘗試以方以智交遊的釐清為濫觴，循此以往，希望能為認識明末清初的詩學發展提供一個良好的基礎。

其次本文以中邊說為例，就其詩學體系之內涵及其思想樣式多方檢視，並試圖辨識方以智使用中邊此一語詞可能的知識源流，以及方以智使用此一詞語擬想對話者可能的理論思維，從而檢視他的詩禪論述與其思想體系之相互關係，並說明他將「法／悟」作為詩禪論述的主要核心，以「代明錯行」的方式釐清法度與妙悟之間的關係，雖然他的某些解讀充滿誤解，不過這樣的誤讀也呈現出當時的文化座標，說明以「法／悟」關係為主軸的詩禪論述在當時美學思想中的比重。

其實綜觀以上所引述的材料，方以智認為詩的本質在於生機無窮的展現，這種展現與音樂的編製過程十分神似。宇宙的進程是永不間斷辯證對話的過程，詩的創造有何獨不然，詩的發生本身就是一個不斷與經典、法度、個人、社會感性、理性等種種環節相互「摧毀／再生」涵攝的過程。一切都是相互對待、本無實相可得。

儘管如此，條件具足，種子依舊發芽，見證過往的經典、材料、知識以後，將其摧毀分解，吸取養分，重新滋養一株綠意盎然、枝葉繁茂的大樹。根，努力探索溼熱黑暖的土壤；枝葉，則奮力向陽光熱情的奔去，在晴空伸展搖曳。繁茂的樹陰遮蔽周公召公過往的歇息，也見證後花園中的偷情。安慰遊子遠行前的鬱鬱，也收容漂泊無依的魂靈。這些在在激動著詩人的血，與喉嚨，急切的想要發聲，響應天地間的韻律合唱。

方以智論詩儘管從格調派出發，但其內涵與理論架構已大異其趣，例如他對嚴羽的解釋就與其他格調派的詩論家大相逕庭。傳統的格調論者像是仔細研讀巴哈的對位法之後頗有心得的樂理教科書編者，自己未必能做高超的演出。但方以智不同，他不僅在前人的基礎上重新製創一套新的理論，也能

做精彩的實際演出。本文只是就他的中邊說略做探究，如果說方以智的學術思想是個不斷與前、當代思想對話的開放系統。他的詩學，同樣也是如此。本文經由對方以智詩學源流與意涵的探討，理解傳統中國詩禪論述的豐富義蘊以及開展模式，本文也探析方以智將看似矛盾的兩種詩論主張，以「代明錯行」的方式對傳統詩禪論述中的「法／悟」關係加以改造，使其成為兩個主題，彼此相互交叉出

現，成為一首高低有致、氣勢壯闊的交響詩。方以智對詩的音樂性以及「經典／詮釋」、「影響／超越」等論題的看法與現代情境亦十分密合，仍然散發出高度的光與熱，這些亙久流傳的主題，等待著我們的改寫變奏，重新再開啟一段新的生命歷程。