

# 中唐詩學造境說與詩之變

## ——兼論佛教思想之影響

劉衛林

香港城市大學講師

### 一、緒言

唐代詩歌理論發展到中唐時候達到高度的水平，中唐之際詩歌理論不但內容豐富，而且論述深入又多具備條理體系，這段期間可說是唐代詩論最發達而又成就最突出的時期。[註 1] 值得注意的是此際出現大量運用「境」的概念探討詩歌創作的文學論述，對於詩歌的創作構思過程、詩歌藝術境界的創造，甚至作品中詩歌藝術境界的表現等問題都有深入的探論。就有關詩境問題的闡述方面，中唐時皎然、劉禹錫及呂溫等以境論詩諸家，除了提出「取境」、「緣境」等構成詩境的方法之外，同時又提到與構成詩境有關的「造境」概念。[註 2] 儘管目前不少學者以為「造境」便是從詩人內心中創造詩境；更有學者將中唐詩學這種「造境」理論，直接等同於王國維境界說的「造境」概念，不過若從語源上及哲學概念源出上追溯「造境」一詞具體涵義的話，便知中唐詩學內的「造境」一詞本屬佛教名相，皎然等以境論詩諸家所提出的造境之說，可以追溯到天台宗圓頓止觀中的「造境」觀念；與《華嚴經》心如工畫師，能造一切色相的說法。另一方面，從中唐以境論詩諸家筆下所述更可得知，中唐詩學造境說除本源於佛教思想中的「造境」觀念外，又關乎道家以至玄學上的「忘象」及「神遇」觀念，並且牽涉到六朝以來的言意之辨、形神之辨等問題，甚至又涉及到《玄真子外篇》中所提到的「泝象」之道。

有關中唐詩學「造境」概念的源出及具體涵義，造境說的實質要求與做法，以至這一詩論與王國維境界說「造境」觀念的異同，甚至與道家思想、六朝玄學、隋唐佛學及中唐道教思想等的密切關係等問題，因既有拙文闡述在前，[註 3] 故於此不復申其說。本文擬就中唐詩學造境說以下兩方面的問題作進一步探討：一方面是中唐詩學觀念中的造境之說，何以要求在造境之際刻意追求變態的問題；另一方面是如何才能透過造境，在心用止而情識歇之下使萬象自心而出，最終生成至精至微詩境於筆下的問題。倘若能清楚闡明上述這兩方面問題的話，相信對於進一步瞭解中唐詩學造境說這套詩論背後的理據，甚至說明中唐詩學造境說在傳統詩學上的重大意義等問題來說，必然可以起到一定的幫助。

### 二、造境說的追求變態與返照心源

倘若從皎然、劉禹錫及呂溫等以境論詩諸家筆下所述，探求中唐詩學造境說的具體要求的話，便知中唐詩境說諸家所提出的「造境」，並非指創造一般求之於耳聞目睹的外境，而是指離於形相之後，於詩人心中所生成的至精至微的詩境。皎然對「造境」所提出「象忘神遇非筆端」的說明；[註 4]與劉禹錫論精微詩境，以為當「境生於象外」的說法，[註 5]在要求超越物象而創生詩境的觀念上可說是彼此相通的。從「造境」以「象忘」而獲得詩境的要求中，可見詩境既然得之於「象外」，則知「造境」所得的詩境，並非直接取之於外在物色，而是在擺落一切心中所得境界之後，求取在物象以外更為精微的另一種詩境。[註 6]不過值得注意的是，這種在「造境」時由一心所創造的精微之境，其生成不但在於「象忘神遇」之下，而且在「造境」之際往往更刻意追求狂態畢逞，兼且講求變態。像皎然在〈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，描述張志和「造境」於筆下時，在指出其「盼矐方知造境難，象忘神遇非筆端」的同時，便又指出其得以「造境」本在於「樂縱酒酣狂更好」。這種在樂縱酒酣之下以至狂態畢現的「造境」，顏真卿在〈浪跡先生玄真子張志和碑銘〉內就有更為具體的描述，謂張志和「皆因酒酣乘興，擊鼓吹笛。或閉目，或背面，舞筆飛墨，應節而成」[註 7]。正因其下筆「造境」過程中異乎尋常人所為，所以一般人便以「狂」目之。皎然在〈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，除謂張氏「樂縱酒酣狂更好」之外，便又謂「賞君狂畫忘遠遊」，以「狂畫」形容張氏筆下所畫，更於〈烏程李明府水堂觀玄真子置酒張樂叢筆亂揮畫武城讚〉中，以「玄真跌宕，筆狂神王」[註 8]形容張氏繪畫情況，可見即使皎然本人亦以「狂」稱張氏。

以「狂」形容藝術家或藝術作品，在中唐時尤其中唐詩境說諸家筆下可說是甚為普遍。皎然在〈張伯高草書歌〉中，便以「先賢草律我草狂」[註 9]形容張氏草書；在〈陳氏童子草書歌〉中又謂「王家小令草最狂，為予灑出驚騰勢」[註 10]。孟郊〈送草書獻上人歸廬山〉中亦以「狂僧不為酒，狂筆自通天」[註 11]形容獻上人其人及其草書。不過「狂」一詞如此用之於皎然等人筆下，其中不但不帶貶義，而且「狂」可說是通向追求象外精微之境——「造境」時的一種必然表現。孟郊在〈贈鄭夫子魴〉一詩中，就提到「宋玉逞大句，李白飛狂才」[註 12]，說明詩人之「狂」本關乎其「才」。皎然在〈戲呈薛彝〉中亦謂：「山僧不厭野，才子會須狂」[註 13]；而頗受皎然及孟郊影響的韓愈[註 14]，在〈詠雪贈張籍〉中亦自稱：「賞玩捐他事，歌謠放我才。狂教詩砭砭，興與酒陪鯁。」[註 15]兩者同時都點出詩人之「狂」，原不過在於表現其胸中之「才」而已。

這種在「造境」時所刻意表現的「狂」，特別之處就在於「造境」之際每有驚人之舉。正如皎然形容張志和畫洞庭三山時所稱「道流跡異人共驚」，便點出「造境」時由於行徑異乎尋常，致令人所共驚。此外皎然在〈張伯高草書歌〉中，對這種因「跡異」而人所共驚的「狂」有更為具體的描述：

伯英死後生伯高，朝看手把山中毫。先賢草律我草狂，風雲陣發愁鍾王。須臾變態皆自我，象形類物無不可。閨風遊雲千萬朵，驚龍蹴踏飛欲墮。更睹鄧林花落朝，狂風亂攪何飄飄。有時凝然筆空握，情在寥天獨飛鶴。有時取勢氣更高，憶得春江千里濤。張生奇絕難再遇，草罷臨風展輕素。陰慘陽舒如有道，鬼狀魑容若可懼。黃公酒壚興偏入，阮籍不瞋嵇亦顧。長安酒勝醉後書，此日騁君千里步。[註 16]

篇中刻劃張氏醉後揮毫寫出「奇絕難再遇」的草書，其筆下異乎尋常者，就在於「先賢草律我草狂」，而其「狂」又在於變前人法度。事實上唐時頗不乏這種刻意變前人法度以求奇絕的藝術主張，張懷瓘在〈六體書論〉中，論草隸之變前古法度時亦云：

如不參二家（案：指鍾繇、張芝）之法，欲求於妙，不亦難乎！若有能越諸家之法度，草隸之規模，獨照靈襟，超然物表，學乎造化，創開規矩。不然不可不兼於鍾、張也。  
[註 17]

皎然所以謂張氏書法特別在「先賢草律我草狂」，其「狂」就在於能變前人法度，正如張懷瓘所言，能夠「獨照靈襟，超然物表，學乎造化，創開規矩」而已。對於這種靈襟獨照變前人法度的做法，皎然在〈張伯高草書歌〉中稱之為「變態」，並且謂「須臾變態皆自我，象形類物無不可」，又明確地指出「變態」者皆出於自我，在「變態」之下得以「象形類物」，筆下無不可施為。皎然所刻劃的這種表現狂才而追求變態，從而得以驅馳萬象於筆下的做法，在孟郊詩中亦屢有提及。孟郊在〈送草書獻上人歸廬山〉中即云：

狂僧不為酒，狂筆自通天。將書雲霞片，直至清明巔。手中飛黑電，象外瀉玄泉。萬物隨指顧，三光為迴旋。……忽怒畫蛇虺，噴然生風煙。江人願停筆，驚浪恐傾船。  
[註 18]

此外孟郊在〈贈鄭夫子魴〉一詩中又云：

天地入胸臆，吁嗟生風雷。文章得其微，物象由我裁。宋玉逞大句，李白飛狂才。苟非聖賢心，孰與造化該。勉矣鄭夫子，驪珠今始胎。[註 19]

孟郊所稱的「狂筆」與「狂才」，就在於能驅馳造化，以通天狂筆將入於胸臆的萬象驅策剪裁於筆下，與皎然所稱在自我變態下，令筆底象形類物無不可施為的做法其實並無分別。另一方面，從孟郊以上所述又可明確得知，所以要刻意表現狂才追求變態，使得「物象由我裁」，及做到「萬物隨指顧，三光為迴旋」，在自我變態下任意變化裁剪物象的原因，最終目的就在於要達到「文章得其微」與「象外瀉玄泉」。由此可見上述這種講求自我變態而驅馳萬象於筆下的做法，其實亦即中唐以境論詩諸家所提倡的追求象外精微之境，令「境生於象外」的「造境」而已。

上述提到的這種任意裁剪物象，令天地萬有隨手驅策變化於筆下的「造境」之法，所以在「變態」之下筆底得以任意施為，其中關鍵就如張懷瓘在〈六體書論〉中所指出的，正因能「獨照靈襟」，所以能「超然物表，學乎造化」。皎然論「造境」時，謂張志和筆下「萬象自心出」；孟郊以為「文章得其微，物象由我裁」，在於「苟非聖賢心，孰與造化該」，同時都指出得以自我變態，裁剪萬象於筆下的關鍵正在於一心。此外如錢起在〈美楊侍御清文見示〉中，亦指出「則知造化源，方寸能展縮」；[註 20] 權德輿在〈奉和于司空二十五丈新卜城南郊居接司徒公別墅即事書情奉獻兼呈李裴相公〉中亦謂「宰物歸心匠，虛中即化源。」[註 21]可見諸人俱以為筆下之所以能驅馳造化，其實皆源於一心而已。上述這種萬象源於一心之說，事實上於中唐時頗為流行，張璪論畫即有「外師造化，中得心源」的說法。[註 22]「心源」之說其先見於佛教文獻之中，隋代時天台宗的智顛在《摩訶止觀》中即提到：

種種源從心出，《正法念》云：如畫師手畫出五彩，黑青赤黃白云云。……若依《華嚴》云：心如工畫師，畫種種五陰。界內界外一切世間中，莫不從心造。[註 23]

此外智顛弟子灌頂在《觀心論疏》中亦提到：

經云：三界無別法，唯是一心作。又云：心如工畫師，能畫種種五陰。一切世間中，無不從心造。故知心是二河之本，萬物之源。[註 24]

正如本文開首所提出的，若從佛教思想及語源上追溯的話，便知中唐詩學造境說的「造境」觀念，其實源出於《華嚴經》心如工畫師造世間一切色相的說法，[註 25]倘與上述這種同樣本於《華嚴經》心造一切世間中的「心源」之說兩相印證的話，即可明白中唐詩學造境說的「造境」概念，本來就離不開佛教思想中的「心源」之說。假使用這種「心源」觀念，去說明詩學上「造境」問題的話，便知中唐詩學上的所謂「造境」者，便是要求在返照心源之下令萬象自心而出，從而生成得之象外的精微之境。劉禹錫在〈董氏武陵集紀〉內，論詩歌創作如何才能做到「境生於象外」的問題時，對此便有頗為具體的說明：

詩者，其文章之蘊耶！義得而言喪，故微而難能。境生於象外，故精而寡和。……心源為鑪，筆端為炭。鍛鍊元本，雕礪群形，糾紛舛錯，逐意奔走。[註 26]

劉禹錫於篇中指出「造境」時之所以能生成這種得之於象外的精微詩境，完全由於能夠以「心源為鑪」，以此一心「鍛鍊元本，雕礪群形」，因心逐意而得以鎔鑄變化陶冶萬象。劉氏這種在「心源」中雕礪群形，而令境生於象外的說法，與皎然「須臾變態皆自我，象形類物無不可」，及孟郊「天地入胸臆，吁嗟生風雷。文章得其微，物象由我裁」的說法，同樣都說明創作時得以「造境」於筆下的關鍵，就在於能返照心源，以此一心雕礪群形變化萬象，從而達到追求象外精微之境的目的。

### 三、造境與詩之變

正如孟郊所提出的，以一心裁剪物象，令文章得其微的同時，這種本於一心「造境」而生成於筆下的藝境，往往能達到「與造化該」，亦即是工侔造化的地步。皎然稱張志和「象

忘神遇」而於筆下「造境」時，提到其所畫即謂「興餘輕拂遠天色，曾向峰東海邊識。秋容暮景颯颯容，翻疑是真畫不得」，以為其筆下所畫可以亂真。此外皎然在〈觀王右丞維滄洲圖歌〉中，亦稱王維「丹青變化不可尋，翻空作有移人心」，筆下變化造境（翻空作有），至於「滄洲誤是真」的地步，因而「披圖擁褐臨水時，翛然不異滄洲叟」。<sup>[註 27]</sup>白居易〈畫竹歌〉亦稱蕭悅所畫竹「下筆獨逼真」，其逼真程度竟至於「舉頭忽看不似畫，低耳靜聽疑有聲」。<sup>[註 28]</sup>這種因心逐意以「造境」得之的藝境，所以能至於工侔造化的地步，白居易在《記畫》中論張敦簡畫時便指出：

張氏子得天之和，心之術，積為行，發為藝，藝尤者其畫歟！畫無常工，以似為工；學無常師，以真為師。故其措一意，狀一物，往往運思，中與神會，髣髴焉若驅與役靈於其間者。……然後知學在骨髓者，自心術得；工侔造化者，由天和來。張但得於心，傳於手，亦不自知其然而然也。<sup>[註 29]</sup>

白氏於文中指出「工侔造化者，由天和來」，而所謂「由天和來」者，關鍵在其措意狀物時能「中與神會」，又其「得於心，傳於手」皆出於「不自知其然而然」——此即皎然筆下所述張志和在「造境」時的「象忘神遇」而已。正如符載在〈江陵陸侍御宅讌集觀張員外畫松石圖〉一文中所提出的：

觀夫張公之藝，非畫也，真道也。當其有事，已知夫遺去機巧，意冥玄化，而物在靈府，不在耳目，故得於心，應於手。孤姿絕狀，觸毫而出。<sup>[註 30]</sup>

能「遺去機巧，意冥玄化」，使「物在靈府，不在耳目」，則可以「得於心，應於手」，正足以說明張敦簡之所以「得於心，傳於手」，出於「不自知其然而然」的原因；亦足以說明何以張志和造境於筆下時，何以會要酒酣乘興，兼要閉目背面，原因不過亦在「遺去機巧，意冥玄化」，使「物在靈府，不在耳目」而已。張敦簡「不自知其然而然」的「中與神會」，與「物在靈府，不在耳目」的「造境」要求其實相通。正如白居易所指出的，這種「由天和

來」的「造境」足以工侔造化，不由人力而得之於天。皎然在《詩式》中論詩，亦謂「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」，[註 31]可見詩人筆下「造境」同樣可以「與造化爭衡」。其得之於「天真」而不由「作用」（《詩式》：「二子天與真性，發言自高，未有作用。」[註 32]），兼且又「可以意冥，難以言狀」，可見上述所論與中唐詩學造境說在觀念上的一致。

以「逼真」或「工侔造化」論於筆下「造境」，大抵不離於「外師造化」之意，但中唐詩境說諸家論「造境」時，事實上更重視由「中得心源」所造之境。皎然在〈周長史昉畫毗沙門天王歌〉中便謂：

長史畫神獨感神，高步區中無兩人。雅而逸，高且真，形生虛無忽可親。……吾知真象本非色，此中妙用君心得。苟能下筆合神造，誤點一點亦為道。寫出霜縑可舒卷，何人應識此情遠。[註 33]

「苟能下筆合神造，誤點一點亦為道」，正說明「造境」所追求者其實在於形似之外。倘若以此比對於皎然〈烏程李明府水堂觀玄真子置酒張樂叢筆亂揮畫武城讚〉形容張志和「造境」時，在「筆狂神王」之下的「點不誤揮，毫無虛放」[註 34]的情景，便可見後者因出於「象忘神遇」而「造境」，由於「依乎天理」而行，故能做到「若合自然，似見造化」——此亦即白居易所說的「工侔造化者，由天和來」；然而前者之所以「誤點一點亦為道」者，亦在於「下筆合神造」所致。正如皎然在篇中所指出的，因為「真象本非色」，所以耳目之所接，未必及得上心之所取（此中妙用君心得）更為真實。藝術創作上捨形取神之說，於唐代時頗為盛行。張懷瓘在〈文字論〉中便提出：「深識書者，唯觀神彩，不見字形」，[註 35]所以「從心者為上，從眼者為下」[註 36]。符載在〈江陵陸侍御宅讌集觀張員外畫松石圖〉一文中論筆下「造境」，亦因「物在靈府，不在耳目」，故謂：「若忖短長於隘度，算妍媸於陋目，凝觚舐墨，依違良久，乃繪物之贅疣也。」[註 37]正因論「造境」者心目中的所謂「真」，並非在於耳聞目擊之所得，而是在於「心取」或「神遇」之下所獲致者，就如皎然在篇中所言，這種在心取神遇之下所造的境方稱得上為「真象」，所以會有「誤點一點亦為道」的說法。

上述這種觀念體現在詩歌創作理論之中，便是在《文鏡秘府論》所錄王氏詩論的：「語不用合帖，須直道天真。」[註 38]及《詩議》中皎然所提出的：「全其文彩，不求至切，得非作者變通之意乎？」[註 39]值得注意的是皎然指出上述這種做法出於作者的「變通」之意，而

所謂「變通」之意者，其意義又不僅在於一時的通融，實際上又連繫著上述「真象」的概念。皎然在《詩式》中論詩歌創作的「通變」時便指出：

如釋氏頓教，學者有沉性之失，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？[註 40]

皎然論「性起之法」連繫於「變」的概念，相信在於「復」則從人；「變」則己出，可在「變」中見出真性，故論詩之「變」而有「性起之法，萬象皆真」的說法。亦唯其在「性起之法，萬象皆真」的大前提下，張志和可以「萬象自心出」而任意「造境」於筆下；張伯高可以「須與變態皆自我，象形類物無不可」；孟郊可以「天地入胸臆，吁嗟生風雷」，筆下任意裁剪物象；周昉即使落筆誤點亦合乎道。諸人「造境」於筆下時得以恣意窮極變態，至於以「狂」見稱猶自以為得意者，亦由於「變若造微，不忌太過」之故而已。

正因「性起之法」體現於藝術創作的「變」之中，所以中唐詩境說諸家論詩極重視「變」的觀念，皎然在《詩議》中即稱詩為「通幽含變之文」；[註 41]權德輿在〈送靈澈上人廬山迴歸沃洲序〉中論靈澈詩，極重視其詩境之「變」；[註 42]武元衡於〈劉商郎中集序〉中，亦亟許劉商詩能「觸境成文，隨文變象」。[註 43]除此之外，皎然在《詩式》中更提出「詩之變」的說法：

彼清景當中，天地秋色，詩之量也；慶雲從風，舒卷萬狀，詩之變也。[註 44]

所謂「詩之變」，皎然以「慶雲從風，舒卷萬狀」為喻說明。關於「慶雲從風」之喻，陸羽〈僧懷素傳〉謂：「夏雲因風變化，乃無常勢；又無壁折之路，一一自然。」[註 45]故知「慶雲從風」者，實指其變化無常而又出於自然。皎然筆下即屢提到雲之舒卷，〈南池雜詠五首〉其一〈溪雲〉謂：「舒卷意何窮？縈流復帶空。有形不累物，無迹去隨風。」[註 46]又〈白雲歌寄陸中丞使君長源〉謂白雲「道妙如君有舒卷」。[註 47]可見白雲舒卷於皎然筆下

每與妙道相提並論。而其間舒卷變化事實上又關涉於一心，在〈雜興六首〉其五中皎然即謂：「白雲琅玕色，一片生虛無。此物若無心，若何卷還舒？」[註 48]可見「舒卷」者皆關乎一心。梁肅在〈心印銘〉中說明萬物「莫不因心，而寓其形」時，便指出：「舒卷變化，惟心所在」，[註 49]可說是明確點出「舒卷」與心兩者之間的關係。上述這種關乎一心，因心變化舒卷萬狀而又合乎自然的「詩之變」，其實即為中唐詩境說的「造境」。皎然刻劃張志和筆下「造境」，即有「如何萬象自心出」，及「昨日幽奇湖上見，今朝舒卷手中看」的說法，謂其「造境」之時萬象出自一心而又舒卷變化見於筆下。上述這些關於「造境」的描述，可說便是對於「詩之變」這一詩歌創作觀念的具體說明。

正如上文所述，「造境」之際因達到「象忘神遇」的境界，而得以萬象自心而出，做到「須臾變態皆自我，象形類物無不可」的地步。由於因心「造境」，所以能夠以一心變化萬象，足以令天地入乎胸臆，三光為之迴旋。這種以一心舒卷變化萬象於筆下的「詩之變」觀念，事實上與佛教思想有極為密切的關係。東晉時慧遠（三三四—四一六）在〈念佛三昧詩集序〉中，論透過專思寂想凝神入定，而令詩歌創作得以入於精微時便指出：

菩薩初登道位，甫闢玄門。體寂無為而無弗為。及其神變也，則令修短革常度，巨細互相違，三光迴景以移照，天地卷而入懷矣。[註 50]

其中提到由「體寂無為」而至於「神變」，使到「修短革常度，巨細互相違」。這一足以令「三光迴景以移照，天地卷而入懷」的「神變」，既合乎皎然所述，如「慶雲從風」足以「舒卷萬狀」的「詩之變」；同時亦正是孟郊筆下所述在「文章得其微，物象由我裁」之下，以此通天狂筆令「萬物隨指顧，三光為迴旋」，與「天地入胸臆，吁嗟生風雷」的追求象外精微之境的「造境」。而上述這種「神變」源於「體寂無為」，亦與「造境」的得於「象忘神遇」，要求心用止而情識歇，令一心「澹然無所營」的觀念一致。由此亦足以解答何以中唐詩學造境說要求在心用止而情識歇之下，既然一心澹然無所營構，又如何得以萬象自心而出，以至造境於筆下的問題。

#### 四、總結

本文對中唐詩學造境說要求在造境之際，刻意追求狂態畢逞及講求變態的原因加以闡釋。從唐代藝術創作觀念深受佛教返照心源思想影響的問題，追溯中唐詩學造境說之所以逞

狂與追求自我變態，其實希望在返照心源之下，以一心變化萬象雕礪群形於筆下，從而達到生成象外精微之境的「造境」目的而已。

此外，本文又從中唐詩學造境說要求造境至於工侔造化的問題上，闡明因為在返照心源之下以心取神遇造境，所以造出的象外精微之境合乎天真而足與造化爭衡。又進一步指出這種追求合乎天真足與造化爭衡的要求，其實即是皎然在《詩式》中所提出以一心舒卷萬象的「詩之變」。本文又從佛教思想角度，說明這種以一心舒卷萬象的「詩之變」說法，其實可以追溯到六朝時慧遠以禪論詩時所提出的「神變」觀念，由此說明如何才能透過造境，在心用止而情識歇之下使萬象自心而出，最終生成至精至微詩境於筆下的造境問題。在闡明上述這兩方面問題之後，對於進一步剖析中唐詩學造境說的具體要求，及深入瞭解中唐詩學造境說這套詩論背後的理據，固然有莫大的幫助；對於闡明唐代詩學上不少問題，也可說是具有相當重大的意義在內。比如在說明皎然詩論時，倘若能將《詩式》中所提出的「通變」及「詩之變」等觀念，聯繫於皎然、劉禹錫等以境論詩諸家所提出的「造境」概念的話，相信對於研究皎然詩歌理論方面定能有所幫助。又如對一向富於爭論的詩僧問題，歷來少有對詩僧加以正面肯定的說法，假如我們明白皎然等詩僧賦詩，所追求者其實在於返照心源，在造境之下以此性起之法見萬象之真，藉此得以修證心性的話，便不會有詩僧不過屬於佛門戒律鬆弛下，借詩文以追求世俗名利的勢利之徒這種誤會。明乎此節以後，對皎然之所以指責大曆中江外詞人「竊佔青山白雲，春風芳草以為己有」為「詩道初喪」[註 5]的真正原因，大抵亦可以有更清楚的認識。

### 【註釋】

[註 1] 參見王運熙、楊明，《隋唐五代文學批評史》（上海：上海古籍出版社，一九九四年）第二編〈唐代中期的文學批評〉，第一七一頁、一八二—一八三頁。

[註 2] 詳見拙文〈中唐以境論詩之說與佛教思想關係〉所述。載業師鄭健行先生主編，《中國詩歌與宗教》（香港：中華書局，一九九九年）第三五三—三五四頁。

[註 3] 中唐詩學「造境」概念的源出及具體涵義，造境說的實質要求與做法，以至這一詩論與道家思想、六朝玄學、隋唐佛學及中唐道教思想等的密切關係，甚至與王國維境界說的異同等問題，均詳見拙文〈中唐詩學造境說與佛道思想〉（中國唐代文學學會第十屆年會暨唐代文學國際學術研討會論文，二〇〇〇年十月，武漢）中有關申論。

[註 4] 皎然，〈奉應顏尚書真卿觀玄真子置酒張樂舞破陣畫洞庭三山歌〉，《皎然集》（《四部叢刊初編》縮印本）卷七，第四十頁下。

[註 5] 劉禹錫撰，瞿蛻園箋證，《劉禹錫集箋證》（上海：上海古籍出版社，一九八九年）《董氏武陵集紀》卷十九，第五一七頁。

- [註 6] 有關中唐詩學造境說要求離於形相而在詩人心中生成至精至微詩境的具體情況，詳見拙文〈中唐詩學造境說與佛道思想〉論證。
- [註 7] 顏真卿，〈浪跡先生玄真子張志和碑銘〉，《全唐文》（北京：中華書局，一九八三年）卷三四〇，第三四四八頁。
- [註 8] 皎然，《皎然集》（《四部叢刊初編》縮印本）卷八，第五十五頁上。
- [註 9] 同 [註 8]，卷七，第四十一頁上。案：題目中「伯高」二字原作「伯英」，《全唐詩》註「一作伯高」。因篇中開首即云「伯英死後生伯高」，「伯英」指東漢時草聖張芝，則皎然所目睹者當為今之「伯高」，故據《全唐詩》註文改。又題目中原脫「書」字，據《全唐詩》及《四庫全書》本補。
- [註 10] 同 [註 8]，卷七，第四十五頁上。
- [註 11] 孟郊，《孟東野詩集》（《四部叢刊初編》縮印本）卷八，第五十三頁下。
- [註 12] 同 [註 11]，卷六，第四十四頁上。
- [註 13] 《全唐詩》（北京：中華書局，一九六〇年）卷八一六，第九一九四頁。
- [註 14] 參見蕭占鵬，《韓孟詩派研究》（台北：文津出版社，一九九四年）第四章，《皎然詩學與韓孟詩派詩歌思想》，第七十三—八十六頁。
- [註 15] 《全唐詩》卷三四三，第三八四五頁。
- [註 16] 同 [註 9]。
- [註 17] 《全唐文》卷四三二，第四四〇八頁。
- [註 18] 同 [註 11]。
- [註 19] 同 [註 12]。
- [註 20] 《全唐詩》卷二三六，第二六二〇頁。
- [註 21] 《全唐詩》卷三二一，第三六一二頁。
- [註 22] 見張彥遠，《歷代名畫記》（北京：人民美術出版社，一九八三年）卷十，第一九八頁。
- [註 23] 智顛，《摩訶止觀》卷一，載石峻等編，《中國佛教資料選編》（北京：中華書局，一九八三年）第二卷，第一冊，第三十一頁。
- [註 24] 灌頂，《觀心論疏》卷二，載石峻等編，《中國佛教資料選編》第二卷，第一冊，第一七六頁。
- [註 25] 中唐詩學造境說內的「造境」概念，與《華嚴經》心如工畫師造世間一切色相說法的關係，詳見拙文〈中唐以境論詩之說與佛教思想關係〉有關部分所論證。
- [註 26] 同 [註 5]。
- [註 27] 同 [註 8]，卷七，第四十五頁下。
- [註 28] 白居易著，朱金城箋校，《白居易集箋校》（上海：上海古籍出版社，一九八八年）卷十二，第六五一—六五二頁。

[註 29] 同 [註 28]，卷四十三，第二七四六頁。

[註 30] 《全唐文》卷六九〇，第七〇六五—七〇六六頁。

[註 31] 皎然《詩式》，張伯偉編校，《全唐五代詩格校考》（西安：陝西人民教育出版社，一九九六年）卷一〈序〉，第一九九頁。

[註 32] 同 [註 31]，卷一《李少卿並古詩十九首》，第二〇五頁。

[註 33] 同 [註 8]，卷七，第四十二頁下。題目中原脫「門」字，據《全唐詩》及《四庫全書》本補。

[註 34] 同 [註 8]。

[註 35] 《全唐文》卷四三二，第四三九九頁。

[註 36] 同 [註 35]。

[註 37] 同 [註 30]。

[註 38] 〔日〕空海撰，王利器校註，《文鏡秘府論校注》（北京：中國社會科學出版社，一九八三年），天卷〈調聲〉，第三十六頁。

[註 39] 同 [註 38]，東卷〈二十九種對〉引皎然《詩議》，第二六一頁。

[註 40] 同 [註 31]，卷五〈復古通變體〉，第三〇七頁。

[註 41] 同 [註 38]，南卷〈論文意〉引皎然《詩議》，第三二六頁。

[註 42] 《全唐文》卷四九三，第五〇二七頁。原文云：「其變也，如松風相韻，冰玉相叩，層峰千仞，下有金碧，聳鄙夫之目，初不敢眦。」

[註 43] 《全唐文》卷五三一，第五三八九頁。

[註 44] 同 [註 31]，卷一〈文章宗旨〉，第二〇六頁。

[註 45] 《全唐文》卷四三三，第四四二二頁。

[註 46] 同 [註 8]，卷六，第三十六頁上。

[註 47] 同 [註 8]，卷七，第四十二頁上。

[註 48] 同 [註 8]，卷六，第三十九頁上。

[註 49] 梁肅，〈心印銘〉，載石峻等編，《中國佛教思想資料選編》第二卷，第一冊，第二六二頁。

[註 50] 慧遠，〈念佛三昧詩集序〉，載石峻等編，《中國佛教思想資料選編》（北京：中華書局，一九八一年）第一卷，第九十八頁。

[註 51] 同 [註 31]，卷四，第二八二頁。