

淇園漢詩學述論：以其畫論和易學爲背景

羊，列榮

九州大学招聘外国人教師：復旦大学副教授

<https://doi.org/10.15017/13935>

出版情報：文學研究. 106, pp.61-83, 2009-03-01. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン：
権利関係：

淇園漢詩學述論

以其畫論和易學為背景

羊 列 榮

皆川 淇園，名願，字伯恭，號淇園。享保十九年（公元1734年）出生。文化四年（公元1807年）歿，享年七十四歲。淇園通「開物學」，開寶曆末年日本易學之端緒。廣瀨淡窓稱他為仁齋、東涯以後京師之大儒（『儒林評』）。享保末年，伊藤東涯之古義學與狄生徂徠之古文辭學漸趨式微，京都儒學開始進入百家爭鳴的時期，給淇園的思想提供了一個自由伸展的空間。赤松鴻稱其「不喜宋學，自發一識，其所著論，人或莫不駭其奇」（『淇園集序』），說明淇園的學術，既有沿依徂徠之學的一面，更有追求獨立思考的思想個性。其詩論亦然。他說：

蓋余壯歲嘗著『淇園詩話』，其論盛推初盛二唐。……苟欲拘守二端，則是乃絕物也。爾來遇有求品其詩者，苟其有辭理已上，余隨皆有取焉，而其趣高拔者，乃其選之上也。（『淇園文集』卷三「名山樓詩集二編序」）

狄生徂徠論詩以盛唐為宗。淇園作『詩話』，「盛推初盛二唐」，可見徂徠的影響。而后淇園取徑漸寬，不再拘守一端，其品詩亦凡「辭理已上」者均有所取。此趣味之轉化，實為時代風氣的浸漬所致。

當時不惟詩文創作興盛，書與畫亦空前活躍，如淇園所云：「余據近日所聞見京師之俗，考之天下，書畫莫盛於今。」（『淇園文集』卷二「田必器集書畫帖序」）淇園在研究學術與創作詩文之外，亦致力於書道與繪畫，如赤松所稱：

「伯恭最富才藝，天文、律曆及書畫，靡不染指。」（《淇園集序》）他與當時著名畫家酬應舉亦過從甚密，切磋畫藝，交流觀念（參見高橋 博巳『淇園詩文集』解題）。這些都有助於淇園拓開論詩的眼界，其中又以畫論及易學與淇園漢詩學的關係最為密切。

日本漢詩學經過長時間對中國詩學的吸收，到江戶時代的中後期，已逐漸自成面目。以畫論與易學為背景的，建立在直接的漢詩寫作經驗之基礎上的淇園詩學，以其內容的豐富性和系統性，為我們展現了日本漢詩學的新面貌。

一、「不見白蓮色，只聞白蓮香」 從淇園的題畫詩看其畫趣

淇園「題白畫月下蓮」寫道：

素月照江渚，洲波漾麗光。不見白蓮色，只聞白蓮香。

（『淇園文集（詩）』卷一）

借助這首詩，我們可以想像出淇園那幅「月下蓮」的神韻。江波蕩漾著皎潔的月光，這景象近似於張若虛筆下的「灩澦隨波千萬里」。只因為月光已溶化了白蓮之色，因而「不見白蓮色」，所能感覺到的是飄散于朦朧月光中的白蓮之香。在畫中，這光不僅僅讓畫面呈現氤氳朦朧的色調，更是為了創造一個色香合一的境界，讓白蓮花的清香，能够在整個畫面中瀰漫開來。光、色、香的合一，正是一種精神狀態的敞開，素雅而脫俗。這是淇園所要打開的心靈世界。我們從中領會到的淇園的畫風，乃是「脫略形似」的寫意。「不見白蓮色，只聞白蓮香」，是將具體的物象摹寫讓位於一種只可意會的氣氛呈現，是「神」對「形」的超越。

這類題畫詩，在淇園的詩集中非常多。雖然淇園沒有專門的畫論著述，他的畫我們也沒有見到，但是大量的題畫詩正好為我們瞭解其繪畫觀念提供了門徑。尤其是題白畫詩，作為作者對自己作品的一種意義詮釋，大約更能直接傳

達出他在繪畫中所要表現的審美趣味。其題畫詩又以山水題材為多，它們比題人物畫與靜物畫的詩能更多地表現詩人的意趣。並且題畫詩既遵循于作者在詩歌方面的觀念和趣味，也照應著繪畫的內容、風格而與之保持統一，因而能同時表現作者的詩趣和畫趣。題畫詩的寫作，也正是淇園來往於詩畫之間進行藝術體驗的過程。我們也將借此進一步轉入他的詩學空間。

實際上，淇園也通常在題畫詩中暗示乃至直接表達自己的藝術傾嚮。在「題范古畫竹應朝倉大夫需」一詩中，他記述了范古畫竹的場景：

畫竹茫（按：「范」之誤）古嘗傳名，筆掃絹素有餘勁。壯年水墨老自得，視竹寫真思更精。……今見此圖信奇拔，堪笑丹青費經營。新竹便娟色可愛，檀欒芳映又何清。枝上微風葉葉動，細聽淅瀝若有聲。絕似齋頭高秋夜，碎影鋪庭媚月明。向來對此意蕭爽，安得齊紈光鮮明。令渠更作湘林雨，飽看筆態縱復橫。（『淇園詩集初編』）

卷一

另外，在「壽紀梅亭六十初度十三韻」一詩中，淇園描繪了梅亭山人畫竹的過程：

筆氣高超脫塵俗，同門雋材多成名。往往用墨澹如水，山人（按：原文缺一字）痕不欲輕。腕中自有千觔力，近來尤見倍健勁。更兼神速無與比，百箋掃來片時盈。……酒杯朝夕不放手，醉時筆勢更縱橫。（『淇園文集詩』）

卷一

這兩首詩，都是對他人畫風的評價，然而淇園自己對於繪畫藝術的趣味取向，卻清晰可見。

首先可以明確的是他對寫意風格的推崇。范古「壯年水墨老自得」，梅亭「往往用墨澹如水」，表明他們採用的是純以水墨點染的畫法。這種畫法著力表現意趣，而不看重物象形貌的真實再現。「堪笑丹青費經營」，這是對致力於細膩描摹的工筆畫風的批評。而淇園自己，也同樣是重意不重形，正如「題自畫月下蓮」一詩所寫的，「不見白蓮色，只聞白蓮香」，用感覺性取代寫實性，也就是取「神」不取「形」。

因為淇園不專意於物貌的寫真，所以在創作上就有取於「筆態縱復橫」的快速的寫意作風。令他讚歎不已的，無不論是范古的「筆掃絹素」，還是梅亭山人的「百箋掃來片時盈」，都是這種作風的體現。淇園自己也有著與范古和梅亭相似的作畫經驗。他寫到：「鴨水西岸煙雨樓，醉中拂竹筆如流。看來殊覺有真趣，醒後自求難復求。」（《淇園文集》詩）『卷一「題自畫竹」』同樣是「筆掃絹素」和「醉時筆勢更縱橫」。這種寫意作風，乃以常態中「難復求」的致和靈感為基礎，亦惟其如此，才能得到不待經營的「真趣」。

因為對意趣表現的重視，淇園在題畫詩中總是將靜態的山水畫面動態化。其「題自畫山水」云：

溪茅晚興閑，靜對隔岸山。雨後泉聲聒，近聞軒宇間。

（《淇園文集》詩）『卷一』

「靜對隔岸山」不難描出，而「雨後泉聲聒」，則純是一種感覺。「聒」字下得也許有些生硬而不够自然，但更顯出淇園力求突破繪畫的靜態性約束而營建有聲的感覺世界的動機。這幾乎可以說是淇園題山水畫詩的一個普遍性的敘述模式。這樣的題畫詩在其集子中俯首可得：

山帶清溪溪繞村，幽居風景似桃源。更兼雞犬也無有，畫靜但聞水石喧。

（《淇園詩集初編》卷二「題謝蕪村山水小景應端文仲需」）

鳴鐘報曉僧歸去，林下回溪水尚明。蕭寺樓臺風景靜，遠聞雲壁迸泉聲。

（《淇園文集》詩）『卷一「題自畫山水圖」』

巖岩百仞聳奇山，青靄蒼嵐古木間。澗徑終年無客到，飛泉激石獨潺潺。

（《淇園文集》詩）『卷一「題自畫山水」』

幽居窗外亂山橫，落日轉憐秋翠清。一曲冰弦彈且歇，卻聞澗響雜松聲。

（《淇園文集》詩）『卷二「題山水小景」』

這幾首詩大抵都是先勾勒一幅相對靜態的畫面，而後收束於聲音的描寫。借助於聲的點化，畫面便顯得空靈生動，有了如司空圖所說的那種「象外之象」的韻味。可以說，前聯到後聯的運思，乃是由畫內到畫外、從靜態到動態、亦即「象內」轉向「象外」的體驗過程。在他看來，繪畫的歸趣，乃在「象外」的世界。

淇園在「霞樵畫陶叟無弦琴圖題辭」中曾寫到：「陶叟撫琴意，豈拘弦有無？領得琴中趣，有無本不殊。」（『淇園文集』卷六）陶淵明彈無弦琴，是對於莊子似的「得意忘言」之境的體悟。倘若把琴弦看作是外在感性之物的隱喻，則擬之於畫，正是指形象，那麼，淇園說「有無本不殊」，是不是意味著形象是可以捨棄的呢？是不是「蓮花香」可以沒有蓮花而散發，「琴中趣」可以不由琴弦而領會，「象外之象」可以越過「象」的層面就可以表現出來？顯而易知，形象原本就是繪畫的基本要素，不存在可不可以捨棄的問題。正如莊子說「得意而忘言」，畢竟是要有言在先的。淇園的這篇題辭無非是要表達其以「領得琴中趣」為撫琴之第一義的觀念，我們可借此進一步認識其藝術的趣味是重神不重形。儘管淇園在突出「趣」的重要性時，不免會表現出貶抑形象的傾向，但這只是在涉及意趣與形象的關係時，他才會做出這樣的姿態。我們不至於因此認為他真的要放棄對形象本身的關注。其「贈源仲選」云：

前代妙畫顧陸倫，吾視君筆豈啻臻。少時卓然已創意，成家恥作傍古人。誰效俗畫事傳摹，看物唯寫造化真。天資筆態清且麗，刻意經營動經旬。凡有形象寫皆妙，得意往往泣鬼神。（『淇園詩集初編』卷一）

淇園很讚賞源仲選的「刻意經營動經旬」的畫風，似乎與「題范古畫竹應朝倉大夫需」中「堪笑丹青費經營」的態度有些矛盾。其實這是因為所要表述的內容有所不同的緣故。「誰效俗畫事傳摹」這一句，批評了「事傳摹」的畫風，是對那種一味摹寫形貌的低俗畫趣的否定。可知淇園的基本觀念在這裏並沒有改變，而是進一步對形象的再現提出了「真」的要求。淇園所讚賞的正是源仲選對形象之「真」的「刻意經營」。他稱范古所畫之竹「枝上微風葉葉動，細聽淅瀝若有聲」，亦何嘗不是在形象的層面上說的。他還題寫過一首關於虎文石的詩，其中有一句說「石理含形象，驚歎造化工。」（『淇園詩集初編』卷二）為備中西山拙齋詠其所藏虎文石（石理形象雖然是天然形成的，但讓淇園驚

歎」的，確實是「形象」本身，而這種趣味，是很容易轉移到繪畫上面去的。

事實上，淇園對形象的重視，可以在其所有題畫詩中得到印證。他從不直接表現畫的意趣，而是通過再現畫境，來自然生出精神的內涵。這本身就表明他對於形象與意趣之間體用關係的認識。「若沖畫白鸚鵡」一詩寫道：

城南能畫滕處士，深于寫生存神理。……描來鸚鵡羽襍，粉翎色鮮勢欲起。靈性含映阿堵裏，金環彩架承紺趾。綠蓮花捧玉盃水，鸚鵡翹冠側目視。隴山樹上想舊止，無恨長鎖及朱蕊。雲嘴氤氳含何辭，嗟乎巧絕乃至斯。有如將酒灑真真，他時間語知何人。（《淇園詩集初編》卷一）

且看這鸚鵡，羽毛離披，色澤鮮豔，眼睛有神，紺色的腳抓著金環彩架，側目而視。這正是在誇獎滕處士的畫能得鸚鵡之形似。由此可知淇園並不忽視畫家對形象的經營。不過他最終強調的是「寫生存神理」。可以說，這一句正是對「唯寫造化真」、「凡有形象寫皆妙」諸詩句的詮釋。詩中還有「靈性含映阿堵裏」一句，乃本顧愷之「傳神寫照，正在阿堵中」一語（《晉書》本傳），後通常指形象的「傳神」。「存神理」即「傳神」。詩末二句曰「有如將酒灑真真，他時間語知何人」，乃用趙顏之事。據杜荀鶴《松窗雜記》云：「唐進士趙顏於畫工處得一軟障，圖一婦人甚麗，顏謂畫工曰：世無其人也，如可令生，余願納為妻。畫工曰：余神畫也，此亦有名，曰真真，呼其名百日，晝夜不歇，即必應之，應則以百家彩灰酒灌之，必活。顏如其言，遂呼之百日。……果活，步下言笑如常。」淇園用此典，是要形容畫像栩栩如生。詩中說鸚鵡「勢欲起」，仿佛將活起來飛動一般，正像那畫工筆下的活靈活現的美女。要之，表現出物象的「靈性」，寫出其生命感，如真實所見，即可謂得物之「神理」。因為物象有一種特殊的靈性，所以不免讓觀者感到畫中有一種情感在裏面。「隴山樹上想舊止」云云，是說鸚鵡看起來好像是在思念曾經棲居的隴山樹枝，在那裏不必為長鎖繫身而憂傷。此是觀者由鸚鵡之靈性所觸發的關於生命自由的感受。如果能表現出物象之靈性，則它必能使觀者產生共鳴，將己之情融入物體。這可以說是「存神理」的第二義。

我們明白了「存神理」的意義，則所謂「唯寫造化真」、「凡有形象寫皆妙」云云，也都可以得到解釋了。那麼，

淇園對於藝術形象的基本見解就是：寫出事物內在的靈性，並引發觀者的情感融於其中。這也就是淇園在「書畫小帖序」中所提出的「寓神」說：

夫目有所寓，則神亦寓焉。因寓而轉，則情有暢焉。書也，畫也，可以寓神焉。（《淇園文集》卷二）

即繪畫而言，目之所寓者形象也，當目光盤桓於形象，觀者之神情即可以隨之而暢舒，所以說「畫可以寓神」。凡「深於寫生」者，不惟得物之形貌，亦必寫物之神態，而後可以「寓神」。「神」之所寓，即意趣之所生。在淇園看來，繪畫的第一義，正在於形象與意趣的合一。

二、「畫之於詩，其為物相比近」——從畫到詩的趣味融會

蘇東坡有詩曰「詩畫本一律」，又曰「若人富天巧，春色入毫楮。懸知君能詩，寄聲求妙語」（《書鄜陵王主簿畫折枝》）。這同樣也是淇園的見解。他說：

詩所詠景者畫描之焉，所藻辭者書識之焉。故書畫之於詩，其為物相比近矣，而詩也書也畫也，體以人異，巧拙不與焉。『詩』云：他山之石，可以攻玉。是故多聚書畫而鑒諸不同，亦有可以啟助己詩之不進也。（《淇園文集》卷六「書新書畫帖首」）

蘇東坡從鄜陵王主簿能畫而推知其能詩，淇園則以為鑒賞書畫可以有助於詩的上進。他主張把繪畫經驗融入到詩的創作中，實緣於其有類于蘇東坡「詩畫本一律」的見解。畫與詩「為物相比近」，其巧與拙有不因人而異者，所以詩道亦不妨從畫藝中妙悟。而我們也自然可以借助他的繪畫趣味來透視其詩學的内涵。

以最直觀的理解，如淇園所言，詩與畫的「一律」，表現為「詩所詠景者畫描之焉」。詩景可以在繪畫中得到再現，而畫景同樣也可以再現于詩，大量的題畫詩本身就已經足以使淇園穩固地確立起這種詩畫「一律」的觀念。不僅如此，

在其他的寫景詩中，淇園也常常會有意識地運用繪畫造型中的一些要素，特別是色彩，像「紅樹連香剎，彩霞開化城」（『淇園詩集初編』卷二「西芳寺」）、「青凋隨逝水，紅映點餘暉」（『淇園詩集初編』卷二「落葉」）、「翠柳和煙籠綺縠，紅梅照影潤胭脂」（『淇園文集（詩）』卷一「曙春雨」）這些詩句，描寫的都是色彩感很強的景色。甚至對於景色的感覺，作詩與作畫也完全可以相通。比如「題吉野山圖」云「芳野花如雲」（『淇園文集（詩）』卷二），這是畫中之花；「遠尋花」云「停杖回看過來處，前峰花疊幾層雲」（『淇園文集（詩）』卷二），這是詩中之花。畫與詩中的花，都可以訴諸「如雲」的感覺。那麼，在淇園看來，所謂「詩所詠景者畫描之焉」，不僅僅是就題材而言的，更進一步說，是指畫與詩在再現景物時，可以共用許多造型的因素，以及主體的感覺。

淇園自覺地在寫景詩中尋求繪畫那樣的形象感，不過，除了運用色、光、空間等要素之外，還非常注意對景物的聲音和運動的描寫，也就是說，詩中之「畫」實際上已超過畫本身。這是理所當然的，但這似乎並沒有削弱淇園的「詩畫一律」的觀念。讀一下他的山水詩：

秋來山雨後，落葉前溪稀。晴日亂餘照，鳧鷗還復飛。

（『淇園詩集初編』卷二「溪山秋霽」）

石上泉流動，不肯寫月明。濺波清影裏，總自有秋聲。

（『淇園詩集初編』卷三「泉上月」）

儘管這裏所描寫的景象，有時間，有運動，有聲響，恐怕是不能「畫描之」的，但這些要素同樣普遍地運用於他的題畫詩中，所以讓人感覺到淇園的山水詩與那些題山水畫詩並沒有多大的區別。實際上，淇園的題畫詩是畫景加入了感覺與想像的結果，這種感覺與想像既是觀畫者必需的，也是讀詩者不可缺的，如果不通過感覺與想像，詩與畫的形象世界終究還是不能很好地統一起來。所以，我們必須意識到，淇園所理解的詩畫「一律」性，至少應該同時指向形象性和主體對於形象的感覺與想像。

江戶時代的詩人已經很熟悉蘇東坡評價王維的那句話：「詩中有畫，畫中有詩。」正如淇園評紀氏的詩畫時所說：「其畫無不蕭散閑逸，而其詩亦畫如也，人因謂之似王維。」（『淇園文集』卷一「紀琴士詩集序」）對於以寫景爲主的日本漢詩來說，王維的詩已然成爲一種樣板。我們也確實可以很清楚地看到淇園詩的「似王維」的一面。王維善于以靜寫動，以光、色、聲等營建形象世界而擅場，而在淇園的詩中，我們也看到了他在這一方面的努力。「溪間回坡遠，人家隔樹深。曳筇歸步晚，返景在煙岑。」（『淇園文集（詩）』卷一「題畫」）這首詩很容易讓人跟王維的「鹿柴」聯繫起來，不只是因了「返景」一語，更在於整體的詩境，像「溪山秋霽」與「泉上月」所呈現的那樣，透著「似王維」的色調。「灑河歸舟中作」一詩說「百丈動山山似騁，王維畫裏移林嶺」（『淇園文集（詩）』卷一），王維的畫自然無從得見，但王維的詩風在淇園的詩裏畫中是真真實實地存在著的。淇園的大部分山水詩（當然也包括題山水畫詩）都帶著王維詩的那種清空平遠的風神，或者說，就是在效仿王維。也許王維詩正是淇園確立其「詩畫相近」之觀念的重要機緣。

當然，詩畫「靡不染指」的淇園，對於詩畫的「一律」性，會有更多的體認。其「書雪行」吟道：

美人手捧一盆雪，笑言廣寒宮裏竊。昔時嘗充漢臣餐，拋置座前光如月。節漢敲之上面平，老夫興來詩思靈。覓筆一揮落墨蹟，字與思隨篇既成。異時有雪無斯游，斯遊斯興重難求。後來觀者多才俊，何人書雪繼風流。（『淇園文集（詩）』卷二）

這種「覓筆一揮落墨蹟，字與思隨篇既成」的隨興創作的個性，我們在淇園曾讚賞過的「百箋掃來片時盈」的梅亭畫風中已經領略過。無論是作畫還是作詩，淇園都能體會到靈感所致的狀態。作畫可以是「任氣掃來興浩蕩」（『淇園文集（詩）』卷一「自畫竹歌」），作詩也是「老夫興來詩思靈」；作畫是「醉中拂竹筆如流」、「醒後自求難復求」（『淇園文集（詩）』卷一「題自畫竹」），作詩時又何嘗不是「斯遊斯興重難求」。作畫作詩，都讓淇園體驗到了不期而遇又不可強求的靈感。

總之，對於詩與畫，無論是在鑒賞上還是在創作上，淇園都有著許多相同的經驗，這使他更自覺地在兩者之間尋求藝術趣味和理論上的統一。毫無疑問，他的繪畫觀念，已構成其詩學的一個重要背景，因而也是我們闡釋其詩學概念的重要依據。

我們已經揭示淇園畫論的主要傾向：注重寫意與取「神」，追求「象外之象」，以表現意趣為指歸。實際上，「象外之象」的意趣，反倒是詩易寫而畫難描。淇園說詩書畫三著，「為物相比近」，畫之比近於詩者固然可說是在形象的創造上，而書之比近於詩者又豈只是「所藻辭者書識之焉」？在淇園表述詩、畫、樂三者「相比近」的特性時，我們就可以明白什麼才是淇園所認識到的諸藝術之間最本質的「一律」性。其「紀琴士詩集序」曰：

紀琴士本不為詩，蓋及年四十始事吟詠，而其所言率又多自述琴興，其他以好遊山水，援筆寫其小景，間又及其畫事。其畫無不蕭散閑逸，而其詩亦畫如也。……彼詩固出於畫，畫又出於其琴。蓋其畫山也，畫水也，皆以寫其峨峨洋洋者矣，畫之不足，然後以及其吟詠，是以前詩亦畫如也。昔者伯牙鼓琴，鍾子期獨知其音，而今如紀琴士於琴，乃亦直發其於峨洋之詠於文字，則知其興趣之所在者，可不復俟古之鍾子期而為之。（『淇園文集』卷一）

可知淇園不惟看到詩與書畫「相比近」，也認識到詩畫與音樂的「一律」性。問題在於，它們的統一性在哪裏？淇園有一首題畫詩寫道：「嶺疊峰重滿幅山，時含林樹映潺湲。伯牙何日操琴曲，遺此峨峨在胸間。」（『淇園文集』詩）『卷一』題畫）按「峨峨」二字，是鍾子期品伯牙琴曲的話。詩的前二句是畫中描繪的景象，淇園以為其超逸高遠之趣，正如同鍾子期在伯牙琴曲中所曾感受到的那樣，那麼伯牙又何時能將畫中的景趣表現于琴曲中呢？這首「題畫」涉及了詩、畫、樂，剛好可以作「紀琴士詩集序」的旁注。序中稱紀氏之詩「多自述琴興」，又稱「直發其於峨洋之詠於文字」，則琴所表現的興致，不就是伯牙胸中曲中的「峨峨」之趣？所以淇園將紀氏比為伯牙。然則樂與詩之相通者，不外乎此意趣。序中又說紀氏之畫「皆以寫其峨峨洋洋者」，則畫與樂之相通者可知。大抵胸中「峨峨洋洋」、

「蕭散閑逸」之趣，可表現於琴，可表現於畫，而「畫之不足，然後以及其吟詠」，則琴畫所要表現的意趣，尤可表現於詩。基於這種觀念，淇園在繪畫藝術上所表現出的注重表現意趣的傾向，在詩的方面更當有相應的追求。

序中稱紀氏之詩與畫「蕭散閑逸」，這四字亦可見出淇園詩趣之所在。淇園嚮往陶淵明的「自得」，說：「五柳門前秋正黃，罷官自得比羲皇。何愁歲月催人老，春酒熟時籬菊香。」（『淇園詩集初編』卷三「題自畫淵明飲酒圖」）將這種不為世情所羈的「自得」心態訴諸詩，就有了「蕭散閑逸」之趣。用來表現這種情調的景象，是常常在淇園的詩中出現的：

虛影窺煙鶴，閑情羨釣舟。

（『淇園詩集初編』卷二「題畫山水」）

山帶清溪溪繞村，幽居風景似桃源。

（『淇園詩集初編』卷三「題謝蕪村山水小景應端文仲需」）

閑叟憑窗望，村童沽酒還。

（『淇園文集（詩）』卷一「題自畫山水」）

霧中的縹緲孤鶴，江中漂泊的釣舟，憑窗遠眺的閑叟，以及沽酒歸來的村童，襯之以清溪回繞的山村背景，就將淇園心中的「桃花源」鋪展開來了。這樣的一個澹雅、超逸、閑適、蕭散的世界，在畫必然是寫意的，而在詩，則是意味雋永、神韻悠然的。所以我們可以將他的許多題畫詩以及山水詩歸於神韻詩。淇園把自己的這種趣味歸結為「詩尚清虛」。其「白山詩集」編序「云：

夫詩尚清虛，而白山其身已清閑無事矣，其詩思必益清虛矣。（『淇園文集』卷二）

此所謂「清虛」，要以生活的「清閑」為先。不實為「虛」，不雜為「清」，說到底，就是不困於紛擾的世情，而游于激淨的自在之境。這是中國的士人們由來已久的生活理想，現在也成了淇園的內心渴望。他說梅亭山人遠離京都徙居

湖南，所以能够「筆氣高超脫塵俗」（『壽紀梅亭六十初度十三韻』）。而淇園也自稱是擺脫了名利的束縛，如「送三浦生還豐後」一詩所寫：「世俗趨名利，於我多悠悠。」（『淇園文集』詩）卷一）有此心態和處境，則可以「清閑」而後可以等待「清虛」之思的到來，帶他到一個「蕭散閑逸」的世界去。

「詩尚清虛」四字，已表明淇園評詩的主臬。據此他對六如的詩篇作出這樣的評價：

開士之詩別生一機軸，清澹閑遠，一世所希。……每誦一句，輒覺胸中塵相頓減數尺。（『淇園文集』卷一「六如開士嵯峨十二詠序」）

按源長卿在「六如庵詩鈔序」中稱其詩「風流逸調」，而俞樾亦稱六如「詩則古豔，無疏筍氣」（『東瀛詩選』卷三十七），而淇園欣賞的卻偏在其「清澹閑遠」，不染俗塵的一面，則其品致所在，亦不在遠。「簡亭集序」又曰：

余讀之，其詩趣高逸調尚雅澹，其體裁不必依傍古人門戶，而風格自立，蕭灑可人。（『淇園文集』卷二）

此評簡亭之詩「高逸」、「雅澹」，也是偏於超逸脫俗的清遠一格。蓋「清虛」之義，大抵近于王漁洋的「清空」，顯然，我們可以確信，淇園的詩學有著神韻論的傾向。「巫山都在虛無裏，煙霧半開楓樹林」（『淇園詩集初編』卷三「雲中辨江樹」），這種縹緲空靈的詩境，在淇園的詩中也是不難看到的。而且淇園評詩，講究的也是意蘊雋永。他力貶晚唐，稱其詩「意思皆吐露，此外無甚餘蘊」；推崇盛唐，則稱其詩「猶廟廷宮懸金聲玉振，而餘韻無窮」（『淇園詩話』）。其以意韻為貴的趣味，明白可見。松下忠称其詩學為「新格調派」（『江戸時代の詩風詩論』中編第三章第四節），恐怕是忽略了淇園在詩趣上與其畫趣相通的一面。

三、「精神為總要」 淇園詩學要義

通過對淇園的畫論的分析，我們已經清楚地認識到他的藝術觀念，是以意趣為指歸，以意趣統攝形象，而他所構

建的以「精神」為核心範疇的詩學體系，同樣體現出這種傾向。在他看來，「精神」是決定詩的其他一切要素的本質。『淇園詩話』中的一段話集中表述了淇園的這個觀念：

夫詩有體裁，有格調，有精神，而精神為三物之總要。蓋精神不缺，而後格調可得高，體裁可得佳。盛唐之詩，主興趣，興趣亦由此精神而出。

淇園對詩的理解，像中國明清時代和日本江戶時代的許多詩論家一樣，深受嚴羽的影響。「興趣」說乃嚴羽所揭發，而「格調」之說也是形成於『滄浪詩話』。但淇園並不以「興趣」為詩之第一義，更不以「格調」為詩之要領，而認為「精神」才是詩的最為根本的東西。

「精神」似乎非常抽象，至少淇園未能更具體地界定出其內涵。嚴羽的「興趣」尚且「無跡可求」（『滄浪詩話』），而「興趣」所出的「精神」，豈非更加「不可湊泊」了？然則將如何通其奧蘊？淇園於是拈出「冥想」一語。他指出：要認此所存在，須求之冥想中而後得之。冥想者，何也？若聞古人之詩而默會其意者，若觸述作之境而潛理其旨，此默會潛理之間，總名之曰冥想。如何求精神於此中？蓋冥想恍惚之間，天地位焉，萬物備焉，隨感而現，隨念而變，主此感念者，即所謂精神也。靜察定觀其物情狀，蓋與平生應外之作用有不同。應外之作用者，旋轉旋易，動止無常，而無時而不存。如冥想中之精神乃不然。方其感現之時，其人必須繼志緝意，念念相續，以執持之，以觀玩之，而後始得長存。此其異也。作家之詩，字字不離此境，句句不違此界，念念相續，以執持之，以鼓蕩之，為歌詩，恍兮有象，惚兮有理，於是詠之可聽，諷之可發，而拙者一一反此，文理皆失，陰陽皆訛，不可不知也。（『淇園詩話』）

按理學有「感物」之說，以為人心固不能不感於物，然常人之心感物而生情欲，是猶程頤所謂「知誘物化」（『近思錄』卷五），此意識可謂之「意」。惟聖人之心可以不失其正而得天地之理，此意識可謂之「志」。這裏淇園也是把人的意識分為兩種，一是「應外之作用者」，即日常意識，這種意識變化不定，「旋轉旋易，動止無常」，所以無常性，自然

也無「精神」可存。另一種意識即「冥想」，其「繼志緝意」，乃由自我意志所支配，故能執持而不為外物所引；「念相續」，故能專注一念而不失自我的常性。淇園對於意識的分析，大概是受了理學家的心性之學的影響，而其「冥想」之說，也似乎受了理學的啟示。在如何尋繹「詩經」之義理的問題上，楊時提出「體會」之法（《龜山語錄》），朱熹主張「涵濡以體之」（《詩集傳序》）。他們都要求讀「詩」者涵詠作品，觀其委曲折旋之意，來感覺自己的意志。從思維過程上看，「冥想」是將注意力集中於作品的境界，涵詠之，想像之，自然而然地默會其旨趣，契合其「精神」，此與楊時和朱熹所說的仿佛相似。當然，理學家們所主張的本質上都是內在性的道德體驗方式，而淇園的「冥想」完全沒有道德論的內涵。

創作構思同樣也是「冥想」。淇園說：

蓋人一到景物夷曠之境，平日之文思，頓減一半。無他，乃情為景奪故耳。余有一法，可以得獲我文思，使不隨境而轉也。每到景物夷曠之境，或欲有所賦，我先閉精斂神，盡收其景物，歸之冥想，而就冥想中，擇情所愜會，繼以文字寫之景象，則雖以萬里之寥曠，吾或可一言以領略之也。而此法亦非自余始有之。而人苟有賦詠，

篇篇首首，總皆以此法。但人獨能知心設虛象，文字實之，而未知實景又當歸之虛象耳。（《淇園詩話》）

這段話讓我們聯想到陸機《文賦》和劉勰《文心雕龍·神思》篇中對創作構思的種種複雜微妙情狀的生動描繪。陸機曰「收視反聽」，劉勰曰「寂然凝慮」，則此有「閉精斂神」之辭；陸機曰「眇眾慮而為言」，劉勰曰「窺意象而運斤」，則此有「擇情所愜會，繼以文字寫之景象」之語；陸機曰「籠天地於形內，挫萬物于筆端」，劉勰曰「視通萬里」，則此有「雖以萬里之寥曠，吾或可一言以領略之也」之句；陸機曰「課虛無以責有」，劉勰曰「刻鏤無形」，則此亦有「心設虛象」之義。此固論者之共鳴也。如果說「冥想」即劉勰所謂「神思」，并以此來印證淇園之說，則其所謂「天地位焉，萬物備焉，隨感而現，隨念而變」云云，蓋「神與物遊」四字可一言而蔽之也。

詩境的生成，須「擇情所愜會」，將眼前實景轉化為想像性的「虛象」。所以淇園說「實景當歸之虛象」。這也正

是劉勰說的「登山則情滿於山，觀海則意溢於海」，是經過主觀精神與物象相融合的「神與物遊」的過程而生成的「虛象」。那麼「虛象」必然是物我一體的，而「冥想」也就是物與我漸漸趨於合一的心理過程。這本是題中應有之義，但淇園並未揭明，這大概與日本的思想傳統有關。他強調的是「冥想」與日常意識的不同，而其不同之處，在於有「精神」的主持。總之，藝術的感覺、想像以及形象，都是由「精神」所決定的，而「精神」則是詩魂所在。

要理解抽象的「精神」，不妨從其本義說起。在古說中，「精神」本是與形骸相對的人的精氣元神。按『周易』系辭上」有「精氣爲物，遊魂爲變」之說，宋胡瑗訓曰：「精神散之於天則爲神，體魄降之於下則爲鬼，是天地之精氣萃聚於人身則爲精神體魄矣。」（『周易口義』繫辭上）則人之精神，本源於天地之氣。另，『周易』萃：「亨，王假有廟，利見大人。」彖：「萃，聚也。……觀其所聚，而天地萬物之情可見矣。」故易學家以「萃」爲「聚祖考精神」之象。理學家由此引出「祖考精神即我之精神」（謝良佐語）的議題而加以討論。朱熹解釋說：「所祭者其精神魂魄無不感通，蓋本從一源中流出，初無間隔，雖天地山川鬼神亦然也。」（『朱子語類』卷三）在理學家看來，所謂魂魄所散之鬼神，只是氣之屈伸而已，而祖考與我之間的精神感通，亦只是二者之精神「本從一源中流出」的緣故，也就是說，人之精神源自天地之氣，彼此可通感，且可由人之精神而知「天地萬物之情」。此是中國從易學到理學的「精神」說。對於易學家淇園來說，這種思想並不陌生。他以「氣」論文，正是與這種思想相契合的。

淇園說道：

竟古而不窮者，莫大乎天地。天地之間，蓋有物焉，其爲氣也，塊郁儲與，旁薄委積，而周於四維，張於上下，蕩然相推，無所用自縮也，是以日月臨焉而不停，星辰懸焉而不墜，山嶽峙焉而不壞，江河流焉而不竭。故自天地而下，凡物之能持永久而致悠遠者，皆無不因是氣。（『淇園文集初編』卷一「刻歐陽修文集序」）

概言之，「氣」爲天地萬物之本源。作爲易學家的淇園，對這種宇宙論是必然有所探究的。而同時爲詩學家的他，也就順理成章地將此宇宙論延伸於詩學中。所以他接著說：

氣之少積者，其色枯瘁，而中道殞矣。積愈盛者，貌增華榮，而其傳益遠矣。古之文所以傳而顯者亦是已。
 (同上)

按「氣」聚于人為精神的傳統觀念，「氣」之積少與盛者，也就是指「精神」而言，故下文有「氣積而精聚」之語。然則「精神」愈盛，則文章「其傳益遠」。歷代文學之盛衰，亦全繫乎所積「精神」之盛與少。所以淇園論諸子之文曰：

老聃、莊周、韓非，其書固亦憤世之所為也。當數子之時，天下分裂，亂弊極矣，而數子皆抱其材，用不得施，卒憤激發露，自視於世，其著書唯恐言之不盡，而意之不睹也，積於中，專於誠，不得已然後發也，故其言之也，皆沛然而不可禦。故其讀之也，譬猶策良驥，而騁乎康莊之衢，汪洋乎莫知其所至。故其意誠至則其氣必憤，其思誠專則其精必聚，氣積而精聚，則其言與辭，不待求之而自至，是謂文之至要。(同上)

這段論述，聚合了司馬遷和歐陽修的思想。司馬遷說大抵古聖賢皆「意有所鬱結」而「發憤著書」(《太史公自序》)，歐陽修說「大抵道勝者文不難而自至」(《答吳充秀才書》)。歐陽修說文之「自至」在於「道勝」，淇園說文之「自至」在於「氣積而精聚」，那麼，淇園所理解的「道盛」也就是「精神」之盛。所以從文章的角度說，「精神」是具有道德的含義的。但在詩歌方面，淇園強調的是個人實際所帶來的主體精神。他說：

古之以善詩稱者，率多感慨不平之士也。蓋其憂世憤俗之所以為窮愁憔悴之氣，素已紛蓄爵(按：當是「鬱」之形訛)積於其胸矣。而一旦與夫造物者之盤薄扶輿，詰曲怪奇遇，則心不能不愴然，而感不能不沛然而溢矣。於是其言錚然皆有異響矣，然後得以傳之天下後世而不復亡矣。(《淇園文集初編》卷一「送高山人東還序」)

蓋其人窮愁，而其氣亦盛，一旦與造化之奇遇合，「感不能不沛然而溢」，形諸文字，則可傳之久遠也。自司馬遷以下，有韓愈以「不平則鳴」評孟郊(《送孟東野序》)，又有歐陽修以「窮而後工」稱梅堯臣(《梅聖俞詩集序》)，歷經千百年之印證的文學精神，已然為淇園的這段文字所含納了。他更將「不平則鳴」四字，化而為躬身的體驗，演繹出

一篇「石間泉吟」。其中寫道：

老崖怪石色如鐵，百仞蒼深蒙綠沈。雲躋氣蒸凝成滴，石壁下側總爲室。眾壑輪沫始能吟。他派來者時又會，亂石碗碗勢相束，既已激注不可禁。於是憤怒隆起乃飛迅，柔弱積厚力激深。龍石崩崖皆被齒，巨磬欲噤不能噤。憶昔琴奏皆非是，石間泉流乃是天下之不平之極矣。孤臣窮旅遠逐海上歎遷徙，羈鶴傷翼長困籠中啼此離。此以相擬稍偷耳。士抱貞操志曠古，風移俗靡不可撫。虞夏殷周邈焉徂，寧復祖述憲章見尼父。禮崩樂壞不重睹，以詠歎兮浩不知己，其將以此弦上鼓。嗟乎嗟乎，斯情當今向誰吐。居今之俗，而吾獨歌乎？則或應似冽泉，夾石之聲之激怒。我倡兮和者誰居？歸與歸與，山間落日多奇鬼，泉聲雖可聆，不可以久依，瘴氣蕭淒來襲衣。歸來我室寓素琴之窮愁，是以終歲聊優遊。（《淇園詩集初編》卷一）

如此一段文字，可見出淇園的內心，有一種無法實現的抱負，亦如凌冽之泉，夾石之聲而激怒，因此不能不有獨孤的詠歌。「送森生從僕射滕公入東都序」揭示了產生這種「不平之氣」的根源：

夫學以仕者，士之道也。然今之政不議於儒者，而其治隆矣。故士大夫誦道言學者，萬僅可得一二焉。天下諸侯之國，皆無不以为然。其有學而仕者，又往往不容於眾矣，其以文藝事宦者，率終身居於散職。日又咕嚕教群童，以囂囂然爾。幸獲遇其主，言聽身用得以伸其道者，蓋閱數百年，且合百諸侯，而後可以屈其指二三也。是以仕之抱特操而待良賈者，其亦終身不可仕而已。若夫京師之仕輩較之下者，施治則不可望也。（《淇園文集初編》

卷一）

我們在此看到了日本士人的人格與現實之間的矛盾。中國士人可由學而仕，尚且往往有懷才不遇的牢騷，而幕府時代的日本士人，無進仕之途，或「以文藝事宦」如俳優之流，或爲郡儒而「咕嚕教群童」，既終難以「伸其道」也。這樣的生活處境，必鬱結爲胸中「不平之氣」，流而爲詩中慷慨之「精神」。這就是淇園「精神」說的現實背景。

在「石間泉吟」中，我們可以非常感性體會到，淇園所謂「主此感念」的「精神」，正是指根源於現實境遇、

畜養於內心，激蕩於胸襟的一段「氣」，它才是「冥想」的推動力。朱子云，須是靜方運得精神」（『朱子語類』卷三），故「冥想」之先，要「閉精斂神」，「不隨境而轉」，而超脫出「旋轉旋易，動止無常」的日常意識；然後集中其意念，所謂「思誠專則其精必聚」；當「精神」聚合於胸中，萬象畢至，昭晰互進，粲然呈現，生動變幻，則為文為詩，格調不能不高拔，「興趣」不能不渾厚，正所謂「不待求之而自至」矣。

四、「有裏後有表」 諸要素之關係

宇宙萬象從無到有的生成，莫非陰陽二氣的磨蕩交合。同樣，詩人在「冥想」之際，「恍惚之間，天地位焉，萬物備焉」，「恍兮有象，惚兮有理」，亦由「精神」主之。天地萬物因「氣」而持永久，詩與文同樣以「精神」而致悠遠。這種相似性，正體現出淇園易學與詩學之間的關聯性。其「精神」說固有易學的背景，而「兆朕」之說更體現出易學的理路。他說：

詩者兆朕之謂也，非形與象之謂也。大而天地，明而日月，高而山嶽，深而江河，以至鳥獸花卉蟲魚之微細，或以取焉，或以舍焉，其不然乎？是故形象者亦不過假此以鼓舞其神而已。蓋嘗聞之佛氏之徒，有所謂色空之說。凡人之身體云為之類，彼皆自謂之空，卒推之乃至於天地，天地亦初無有矣。詩之形象，是類也。（『淇園文集後編』卷一「唐詩譯說序」）

按「兆朕」為古占卜學術語。『廣韻』注云：「吉凶形兆謂之兆朕。」「朕」、「朕」通。凡事物變化之先，皆有機微，此即所謂「兆朕」，可卜而知之。所謂「形象」，則有一義。『易』繫辭上曰：「在天成象，在地成形，變化見矣。」這是指由陰陽二氣交合所生成的各種自然現象與事物。「繫辭下」又云：「是故易者，象也。象也者，像也。」則「形象」又指卦象。「鼓舞其神」，本『周易』繫辭上「鼓之舞之以盡神」一語，『周易集解』引荀爽注：「鼓者動也，舞

者行也。謂三百八十爻動行相反，其卦所以盡易之神也。」即通過卦爻的運行推演，來顯示「易」的神理。「詩者兆朕之謂也，非形與象之謂也」這句話，是將詩擬為「易」的卦象。「繫辭上」曰：「聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜。」然則卦象乃「天下之賾」的形象化，人們亦可由卦象的推演來發現事物變化的機微。詩亦可作如是觀。這就是「送寺尾顯融歸江戶序」一文所說的：

六十四卦作而後古易精微之義皆顯乎其象矣。凡天下之文，皆可以知類於此卦象矣。（『淇園文集後編』卷二）

正如「古易精微之義」彰顯於卦象，而「天下之文」皆類於此，所以對於詩來說，其「形象」之用，亦莫非「假此以鼓舞其神而已」。「神」者，「精神」也。

儘管淇園在「兆朕」說中以佛家的色空觀看待詩之形象，但那不過是強調詩人和讀者須超脫于形象而不可執著於此，當探入寓於形象中的幽微之意，要「盡神」而非「盡形」。但在審美傾向上重神輕形，與理論上重視形象，畢竟是不矛盾的。實際上，淇園畫論中對形象與興趣之關係的認識，同樣適用於其詩學。

當他比較詩與文的不同時，就看出了形象對於詩的重要性。他指出：

詩求之於興象，文求之于道義。（『淇園文集初編』卷三「答太田元貞書」）

詩之形象，由詩人的感興所得，故曰「興象」。若與實景相對而言之，則又可稱為「虛象」。文以明道，而詩則不離形象。所以雖然詩者「非形與象之謂也」，形象卻也非詩之可無。他在「淇園詩話」中曾說：

詩家用字貴平常而不貴奇僻，押韻貴平易而不貴艱險，使事費用熟故而不貴出新異，此三者何以然乎？亦不欲以累象及精神也。

用字、押韻、使事，大抵都是講如何用文辭的，屬於詩的最外層的要素。形象與「精神」則屬於詩的內層要素。淇園在「刻歐陽修文集序」中說「有裏後有表」，所以不能「舍本而急末，忽內而務外」，那麼，「不欲以累象及精神」云云，正體現其外不累內的原則。形象為「精神」之用，則形象之不可累「精神」，也是外不累內。如果形象為文字所

累，則「精神」亦不能不隨之而為其所累，所以淇園以「象」與「精神」並舉，表明詩之內外，一累則俱累也。要之，形象之所以不可為文字所累，歸根到底在於「精神」，乃詩之「總要」。

他在『詩話』中又說：

蓋凡作詩，未成一語之先，必立以象，象立則精神寓焉。

這句話揭示了文字、形象與「精神」三者的先後主次關係。作詩以「立象」為先，是在創作構思的意義上說的，不是指形象外在於文字。淇園曾說創作要「先閉精斂神」，「歸之冥想」，而後「繼以文字寫之景象」（『詩話』），這同樣體現了作詩以「立象」為先的觀念。「精神」雖為「總要」，但它不在於形象，所以「立象」則「精神」即存乎其中。「詩求之於興象」，正是說不可舍「興象」而直求「精神」，故求「精神」要「先」求「興象」。將其畫論「寓神」說所謂「夫目有所寓，則神亦寓焉」（『書畫小帖序』），與「象立則精神寓焉」一語相參證，正可以清楚地看出淇園對形象與「精神」的體用關係的認識。

形象的重要性在於，在詩歌的文字、形象、「精神」三個層面上，它是首先要得到確立的。關於「立象」的要領，淇園總結說：

凡詩之所吟天地萬物，大約有四，曰色，曰狀，曰物，曰位。在『易』曰爻等物文，即亦是物也。而此四者之別，大抵從目感者皆色，依體而別者皆狀，因有而玩者皆物，就在為地者皆位也。是故雖秋毫之末，有時皆為位。雖虛空之無物，有時乎皆可言之色狀。蓋所以分其四物者，其本在我，而初不在彼也。而言之之法，勿搪突，勿重複，勿闕而又開，勿闔而又閉，勿有頭而無尾，勿有上而無下，勿俄大俄小，勿言彼未盡而遽及此，勿言外未周而卻及內。凡如此類，不違枚舉，但透悟者拈來皆是。（『淇園詩話』）

這裏對物象的四個要素的分析，是受了易學的啟發。比如其中的「位」，本就是一個易學概念，指爻在卦象中的位置。無論是山水畫還是山水詩，淇園都追求平遠空闊的意境，所以從易學中援入「位」的概念是有必要的。天地萬物都有

此四要素，而淇園卻說「其本在我」，蓋即「實景當歸於虛象」之意。形象之立，由我不由物也。我們有時會考慮到淇園的所謂「精神」，是否只是一個主體論概念，因為他對形象與「精神」之關係的理解，類似於《周易》中的陰陽之「道」與卦爻之「象」的關係。蓋世界的一切存在和變化莫非陰陽二氣之交合，而天地之「道」即存乎其中，要之，一切事物皆有其形而上的本質，淇園作為易學家，是信仰這種宇宙觀的。那麼，「精神」這個概念，是否有這種宇宙論的因素呢？或者說，詩所表現的，是否包括天地之「精神」？另外，淇園說「寫生存神理」（「若沖畫白鸚鵡」），在繪畫上也對再現物象本身的神態提出了要求。但是，「其本在我」的觀念，表明淇園詩學所關注的，乃是主體之「精神」及其在「冥想」過程中的主導作用。因此可知，他的由光、色、聲等因素所描繪的、清遠的形象世界，乃是為「精神」的流動而營建的空間。也就是說，「精神」主要還是一個主體論概念。

詩的最外層要素主要是文字，包括淇園說過的用字、押韻、使事等。淇園在這方面的基本理論，主要是他的「開物」之學。淇園認為「開物」之學與文學創作是密切相關的。在「答太田元貞書」一文中，他提出「文之當法古」，就像人應當著衣，不法古則其言「卑野」，後世不知此，或以法古為偽，或「以效古為事」，都是有害於道的，所以必須辨析「古」之真偽：

欲辨偽非偽者，須知古今文理之異；欲知古今文理之異，則須知古今名義之深淺之別。某以為此非以開物不可得也。（《淇園文集初編》卷三）

「開物」之學的意義，就在於可以認識古今文理的變化與差異。淇園說自己自少學《易》，及年近三十始有所成，其所成，也便是這個「開物」之學（《淇園文集》卷三「磨光韻鏡餘論序」）。

《周易·繫辭下》曰：「開而當名。」意指開釋爻卦使各當其名。淇園的「開物」之學，即本於此。下一段話正是他對自己的這個學術思想的概括：

蓋人道之要莫善繼古，而古人之情獨寓乎辭，而辭者亦眾名之所合，即眾物所會成其義者也。是故審名物則

古人之情得的見焉，古人之情既得的見焉，則言亦乃得有物，乃可以述義弗疑，踐道不違矣。……蓋言也，名也，必皆有其聲氣，而其聲氣之所成，乃有物，即所謂言名之物也。聲氣也者，形氣之所相合成以作其聲者也。其既合而成，是以亦得分開晰辭焉。（『淇園文集後編』卷三「答中西謨易問」）

要之，「開物」之學，是通過審察名物來認識古人之情，而後可以明古人之道。在他看來，『易』的根本，也就是「聖人所以開名物之具」（『送寺尾顯融歸江戶序』）。古之文辭，莫非古人之性情所寓焉，文辭形諸聲氣，故「開物」之道，「由文字聲音乃可得入」，所以淇園「於其四聲、四等、開合、清濁，悉皆窮之源委」（『磨光韻鏡餘論序』），提出了所謂「聲物」之學。

淇園解釋說，「聲」是事物的形理之間的相互作用所生成，「聲」與「物」是同一的，所以稱爲「聲物」。人心感於物而產生意識，意識也是「物」，所以用言語來表達其意識。「聲」與「物」是否相切，言與意是否相適，則成了「古今文理之異」的根源所在。淇園認爲：

古之言語，其用聲物精，與意象適矣，是以其言簡而旨深矣。今之言語，不論適否而逐俗習，其聲之所用率皆不能與物切也，補以周（按：原本此句二字不明），故其言繁而旨亦淺矣。是古今之別，夷夏之所同者也。（『淇園文集』卷三「俳諧天仁波抄序」）

這裏提出的一個基本觀點就是「言語與意象適」。「意象」即「意所結者」，指人的心理表象。古人精于用「聲物」，所以能够「言簡而旨深」。但後世「其聲之所用率皆不能與物切」，故而「其言繁而旨亦淺」。這正是後世文學衰落的原因。可知是否通於文字聲韻，事關重大。讀古人文字，固然不能不知「開物」之學，而後世詩人也不可不精於「聲物」之用。如前所說，凡用字奇僻，押韻艱險，使事新異者，皆疏於「聲物」之用也，則必然「累象及精神」。故淇園對於篇章之體裁，與字句之法局，頗爲用心，而『詩話』中亦有不少論述。

總之，詩的由內而外的三個層面的要素，分別爲文字聲韻、形象與「精神」，「精神」爲詩之靈魂，形象爲詩之軀

體，而文字聲韻則為詩之容態，三者是一個不可分離的整體，故須內外相適、表裏相切。以「精神」為諸要素之「總要」，是就本質論而言；以「立象」為先，則是從創作論來說的。這是淇園詩學的綱領。

日本漢詩學雖以吸納中國詩學為主，但淇園的詩學，卻表達出自我發展的動機。他的詩學，既以易學為基礎，而能有較高的理論視角；亦融會書、畫、樂等藝術的創作經驗與趣味，而能有較為開闊的理論視野。即此而言，在日本的詩學史上也不多见。至於其諸多具體的見解，也以出之自家的體貼為多，故往往能有所發明。對於日本漢詩學的理論水準的提昇，淇園是功不可沒的。

主要引用文獻版本：

- 『淇園文集初編』三卷，『近世儒家文集集成』影寬政十一年刻本。
- 『淇園詩集初編』三卷，『近世儒家文集集成』影寬政四年刻本。
- 『淇園文集』十一卷，『近世儒家文集集成』影國會圖書館藏活字本。
- 『淇園文集後編』三卷，『近世儒家文集集成』影國會圖書館藏活字本。
- 『淇園文集（詩）』，『近世儒家文集集成』影國會圖書館藏寫本。
- 『淇園詩話』一卷，『日本詩話叢編』本。