

從《詩人玉屑》看創作理論

蕭淳鏘

【本文提要】

《詩人玉屑》是南宋魏慶之編輯的詩話總集，此書代表了編者整理宋代詩論的成果，在論創作的內容上，雖然涉及的範圍廣泛，但總不離言與意的一對組合。由詩意的構思開始，進而透過言詞表達詩意去完成創作，是自然地形成一個創作過程。創作過程的結束，只代表作品的完成，在創作中做到自成一家才是最終的目標，《詩人玉屑》論創作的內容，創作過程及自成一家實為重要的一環。

關鍵詞：《詩人玉屑》、創作過程、自成一家

壹、前言

魏慶之字醇甫，號菊莊，南宋末年人，確切的生卒年無考，而《宋史》亦無史傳記載，但相信在南宋理宗時仍然在世。^①他最重要的著作是《詩人玉屑》，此書收錄南宋及較前時代文人論詩及論詞的意見，魏慶之沒有加上自己任何意見，他只是站在編輯者的立場，把多位文人的意見按照不同類別而匯輯成書，所以魏慶之實際是一位編者而非作者。由於我們是透過魏慶之的編選目光去瞭解宋代詩論，《詩人玉屑》可說是宋人整理宋代詩論的代表。要瞭解魏慶之如何整理宋代詩論，我們首先要瞭解書中內容是如何安排。此書受到《滄浪詩話》、《苕溪漁隱叢話》及詩格類著作的影響，故此在資料的編排及挑選上，皆受到以上三種著作的影響。《詩人玉屑》與其它資料的關係，只存在著代言關係。在這三種著作的影響下，《詩人玉屑》的詩論主要圍繞論創作與論作家兩大範圍。在論創作的內容上，論創作過程及自成一家的內容，既反映宋人在這兩方面的意見，亦顯示魏慶之看重這兩個項目為論創作的重要環節。以下內容便要對這兩個項目

① 參見《詩人玉屑》黃昇序及韋居安《梅磴詩話》卷中所載，魏慶之於南宋理宗時仍然在世，有可能魏氏在度宗時還健在，我們在這裏是採用較為保守的估計。黃昇序文，收於魏慶之編，王仲聞校勘：《詩人玉屑》。上海：上海古籍出版社，1978年，頁4；韋氏一書，收於丁福保輯，《歷代詩話續編》，中冊，臺北：木鐸出版社，民國72年，頁564。

作進一步的探討。

貳、創作之過程

由構思開始，一直到作品的完成，會形成一個創作過程。創作過程是主觀而隱蔽的，我們是否也如此理解《詩人玉屑》論創作過程的內容。事實上，《詩人玉屑》所論創作過程，並非不可知的過程，而這種論調亦未有阻隔人們對創作過程的討論，只是討論的意見並不統一，像朱光潛《文藝心理學》便提出兩種「創造程序」：

我們一般人先定題目後做文章就是反省的創造，偶然興到即作一詩一文，就是直覺的創造。這兩種創造程序可用下表來比較：

(甲) 反省的創造	第一步——中心觀念的生發（有意識的思索）。
	第二步——創造（作品的完成）。
	第三步——修改。
(乙) 直覺的創造	第一步——普遍的修養（潛意識的醞釀）。
	第二步——中心觀念的湧現（靈感）。
	第三步——中心觀念的發展及作品的完成。

這兩種創造在第二步中都是一線靈光的突現，第一步大半都經過長期的準備，第三步需時的長短則隨人而異，所謂鍛鍊的工夫就在這第三步中見出。從表面看，直覺的創造需人力較少，但是它一定要有普遍的修養。而且芮波的區分是抽象的，在實際上凡是創造都不能無直覺，也都不能無反省，所差別的不過是程度的深淺罷了。^②

從靈感的掌握以及鍛鍊的要求上，便區分了兩種創作之過程，但朱光潛很快便提出疑問，指出「凡是創造都不能無直覺，也都不能無反省」，朱光潛本人亦沒有肯定的意見，創作過程之多變亦可見一斑。

在中國文學的評論中，對創作過程的討論亦經常可見，^③最簡單直接的說法，莫過於言與意的一對組合，將心中所思所想的創作意圖，透過作品言詞表達出來，便完成了一個創作過程。《禮記·樂記》云：「詩，言其志也。」^④范曄〈獄中與諸甥姪書〉：

② 朱光潛：《文藝心理學》。臺北：開明書店，民國74年，頁231。

③ 譚令仰編：《古代文論萃編》，下冊（北京：書目文獻出版社，1986年），頁611-649，便以「文學的創作過程」為題，收錄了多則文論中的相關意見。

④ 〈樂記〉，見孔穎達疏：《禮記注疏》。臺北：藝文印書館，民國74年，卷卅八，頁682。

「常謂情志所託，故當以意為主，以文傳意。」^⑤雖然並非直接論及創作過程，卻指出了創作中的兩個必然因素言與意（言與文，志與意有相通的地方），創作過程是言與意的安排過程。我們看見朱光潛雖然提出不同的「創作程序」，其中提到中心觀念與作品的完成，便與言、意的安排相似。陸機《文賦》是著名的文學理論著作，由於論述詳盡，我們不妨先對其內容加以了解。書中論及創作過程亦離不開言與意，王夢鷗〈陸機文賦所代表的文學觀念〉便認為：「意巧言妍，是他〔陸機〕論文章的主旨。」^⑥張少康《文賦集釋》亦表示：「《文賦》全篇講創作都是就詞和意兩方面立論的。」^⑦我們看《文賦》中的內容：

其始也，皆收視反聽，耽思傍訊，精驚八極，心遊萬仞。其致也，情曠曠而彌鮮，物昭晰而互進。傾群言之瀝液，漱六藝之芳潤。浮天淵以安流，濯下泉而潛浸。於是沈辭怫悅，若遊魚銜鉤而出重淵之深；浮藻聯翩，若翰鳥縷繳而墜曾雲之峻。收百世之闕文，採千載之遺韻。謝朝華於已披，啟夕秀於未振。觀古今於須臾，撫四海於一瞬。^⑧

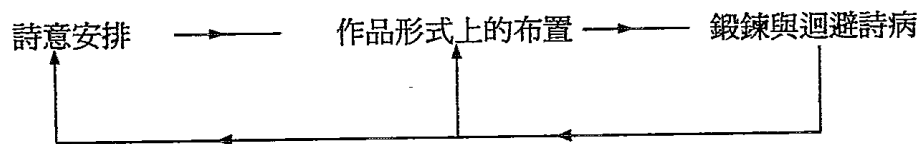
這段文字主要講述構思中的情況，「收視反聽，耽思傍訊，精驚八極，心遊萬仞」，表示在虛靜專一的狀態下，想像活動自由奔馳。「其致也，情曠曠而彌鮮，物昭晰而互進」，則表示經過一番想像的活動，構思的物象逐漸清晰。接下去便思考言辭去表達，「傾群言之瀝液，漱六藝之芳潤」，翻尋各類典籍以找出合適的字句，行文至此，《文賦》所論創作過程，已牽涉到言與意之間的關係，由「沈辭怫悅」至「採千載之遺韻」，亦主要表示思考最精當的字句。末後四句表示去舊圖新和博採古今。這段文字在表達構思中的情況，思考言詞去表達，亦只停留在構思的階段，未曾形諸筆墨。若從整個創作過程去瞭解，這一節所討論的言詞表達仍屬於意的構思範圍，《文賦》只是將意的構思作了細緻的辨析。這一節以後，《文賦》才正式討論作品言詞的安排，「然後選義按部，考辭就班」，^⑨便指出這個意思，張少康《文賦集釋》說：

這一段講的是構思中形成了藝術形象，並有了適當的語言文辭來表達它之後，具體進入寫作過程時，必須認真考慮全篇的藝術結構問題。簡言之，也就是部署意

-
- ⑤ 范曄：〈獄中與諸甥姪書〉。見沈約撰：《宋書》（北京：中華書局，1987年），卷六十九，〈范曄傳〉，頁1830。
- ⑥ 王夢鷗：〈陸機文賦所代表的文學觀念〉。見氏著：《古典文學論探索》。臺北：正中書局，民國76年，頁113。
- ⑦ 陸機撰，張少康集釋：《文賦集釋》。臺北：漢京文化事業有限公司，民國76年，頁38。
- ⑧ 同前注，頁25。
- ⑨ 同前注，頁43。

和辭的問題。故此段開始即提出「選義按部，考辭就班」，以下即就此中心加以發揮。^⑩

《文賦》論創作過程，言與意的辨析是不可缺少的內容，這其實反映文學的本質是言與意的組合，論創作過程出現不同的意見，正是人們在言與意的辨析上產生分歧所致。《詩人玉屑》所論創作過程，亦同樣關注言和意的安排。首先是對詩意內涵的瞭解，接下去論作品形式上的布置，即作品言詞上的布置，最後是鍛鍊與迴避詩病的討論，創作過程是圍繞三個層面而論。而鍛鍊不單針對作品形式，連帶詩意亦可加以鍛鍊，在創作過程中，鍛鍊可以經常出現對作品進行修改，如以圖示，會出現如下的情況：



《詩人玉屑》並不如《文賦》般將整個創作過程直接表述出來，但並非全沒透露其中的情況，卷六第三、四和十二則資料，便指出先意義後文詞或先意義後擇韻而用，而卷次上的安排亦配合這種要求，上述創作過程的出現，亦主要透過卷次的安排表達出來。由卷六「命意」開始，首先討論詩意的安排，屬於作品形式上的布置，則包括卷三「句法」，卷六「造語」、「下字」，卷七「用事」、「壓韻」和「屬對」，鍛鍊見於卷八，而詩病見於卷十一，意、言與鍛鍊是一個接著一個的出現，形成一個相連的創作過程。

《詩人玉屑》與《文賦》所論創作過程並不相同，《文賦》代表了一個個別而又普遍的創作過程，《詩人玉屑》則展示了多樣的創作過程。由於《詩人玉屑》獨特的編排方式，創作中的各個元素分列於不同卷次中，各個元素具有相對獨立的地位，創作過程的討論從各個元素本身的不同內涵開始，像卷六「命意」便循著詩意內涵的不同而展開討論，從而顯出詩意安排的多種面貌。卷六論「命意」的內容指出以下數個重點：

- (1) 詩意包括構思過程與作品中的詩意；（卷六第十二則）
- (2) 先詩意後言詞；（卷六第四則）
- (3) 出現在作品中的詩意包括篇中意與句中意；（卷六第廿三則）
- (4) 言與意之間關係強調言外之意與不盡之意；（卷六第十五至十七則）
- (5) 作品中的詩意包括情意（個人情感）與志意（道德與政教上的感受）。（卷六第六及第廿則）

^⑩ 同前注，頁 63。

《詩人玉屑》與《文賦》同樣認為詩意產生於構思過程中，但《詩人玉屑》對構思過程的描述，並不如《文賦》般細緻。《詩人玉屑》強調作品中的詩意，指出有篇中意、句中意、言外之意、不盡之意、情意和志意等多方面的內容，正反映詩意安排的多樣性。同樣情況亦出現在作品形式的布置上，《詩人玉屑》將屬於言詞的作品形式分作兩部分，一方面指作品形式的「句法」、「造語」和「下字」，句法部分雖然安放在「命意」之前，相信是由於「唐人句法」和「風騷句法」過於龐雜所致，但至少卷三論「句法」的第一至第卅一則屬於作品形式的組合部分。另一方面則指近體詩形式上的範圍，包括卷七的「用事」、「壓韻」和「屬對」。將作品形式分作六個部分，已經初步顯出布置的多樣性，對於言詞的辨析，作出細緻的區分。以卷六「造語」為例，這部分主要要求造語的創新和警策，卷六第卅六則的標題便定為「語要警策」、第卅八則指「語不可熟」、第四十四則要求「作不經人道語」和第四十七則「務去陳言」。這種要求來自造語的欣賞準則，要避免造語的熟練所帶來的雷同，減少陳言在欣賞上的厭倦感覺。造語的要求並不與某種特定的詩意有關，換言之，在詩意安排上，是要以創新和警策的詩語去表達。這種要求突顯了造語的獨立性，創作過程並非被動地描述一個過程的始末，而是主動地加入造語的準則，創作是要求在符合準則之下進行。我們再看卷七的「用事」，這裏不再強調創新和警策，反而「用事要無跡」（卷七第八則）、「事如己出天然渾厚」（卷七第九則）、「用事親切」（卷七第十八則）、「用事的當」（卷七第十九則）成為重要的要求，這種種要求是因應用事本身的特點而來。由於用事指採用前人的故事和用語，將用事的語句安放在詩中，會出現前人語句與實際創作的對比，容易產生不協調的效果，提出「天然」和「的當」等的要求，便要在用事與實際創作中取得協調。用事不強調創新和警策，正由於用事會產生不協調的效果，創新和警策只會加強負面的效果，並不切合用事的需要。加上用事指採用前人的詩意，過分強調創新和警策，詩意的沿襲會掩蓋了作家本身的意圖。造語的創新和警策強調創作的獨創性，反而用事的創新和警策強調了因循和沿襲，不同的創作元素是各具不同的特點。我們再看卷七論「壓韻」，這裏一方面強調「工於押韻」（卷七第四十四則）、「巧於押韻」（卷七第四十五則），指出優秀的押韻作品，另一方面亦收錄錯誤用韻的資料，像卷七第四十七則「落韻」。押韻在強調對錯巧拙，因為押韻方式是固定而單調，容易形成對與錯的計較，而人們在相同的韻部中選擇合適的韻腳，亦會出現巧與拙的分別。對於沒有重大變化的押韻方式，並不會出現創新的要求，押韻的本質並不在創新上，柳村《漢語詩歌的形式》中表示：

押韻的本質就是賦予詩歌以音樂美的欣賞效果。再具體一點說就是通過韻腳字的科學地、有組織地分布，使詩歌在朗誦中獲得和諧悅耳的欣賞效果。所謂韻腳就

是對句的最末一個字。押韻之所以產生和諧悅耳的聽覺效果，是因為各韻腳字反復呈現，彼此共鳴。^①

反而是用韻的巧妙會與造語的警策有相通的地方，兩者都強調運用方式所造出的優秀效果，這種相通來自造語與押韻各自不同的運用方式上，論押韻雖然從本身的特點出發，與造語仍有間接的連繫。

《詩人玉屑》將作品形式分作六個部分，對每一部分的討論，皆一貫地從各自的內涵和特點出發，^②主動地要求創作必須符合各種不同的規範，除了顯示多樣的創作過程，亦指出詩法與創作過程有關。我們從創作過程去瞭解詩法，會顯出詩法在作品中的連貫性。首先是過程上的連貫性，詩法中的各個部分是朝向連結、整合的目標出發；其次，詩法中的各個部分被詩意和鍛鍊連貫起來，詩法的各個部分屬於作品形式上的言，言是述意的工具，詩意具有連貫言詞的作用。鍛鍊則代表了詩法連結和整合的實際行動，既具有完成創作，亦帶有修改的作用。

接下去我們看第三部分的鍛鍊，論鍛鍊出現於卷八的內容中，我們將鍛鍊與詩病混為一談，因為鍛鍊的修改作用是要將詩病除去。《詩人玉屑》亦將詩病稱作瑕疵，卷八第一則引《唐子西語錄》說：

詩，最難事也。吾於他文不至蹇澀，惟作詩甚苦。悲吟累日，僅能成篇，初讀時未見可羞處，姑置之；明日取讀，瑕疵百出，輒復悲吟累日，反復改正，比之前時，稍稍有加焉；復數日取出讀之，疵病復出，凡如此數四，方敢示人，然終不能奇。李賀母責賀曰：「是兒必欲嘔出心乃已！」非過論也。今之君子，動輒千百言，略不經意，真可責哉！

這段說話指出創作中反復修改的情況，主要針對作品中的瑕疵，要將瑕疵除去，「方敢示人」。卷八第九則同樣引《唐子西語錄》論「求其疵而去之」亦表示：

詩人與人商論，求其疵而去之，等閑一字放過則不可，殆近法家，難以言恕矣。故謂之詩律。東坡云：「敢將詩律鬪深嚴」，予亦云：「詩律傷嚴近寡恩」。大凡立意之初，必有難易二塗，學者不能強所為，往往捨難而趨易，文章罕工，每坐此也。作詩自有穩當字，第思之未到耳。

將詩中瑕疵視作「等閑一字放過則不可」，鍛鍊是要追求創作上的完美，這段說話並無提及鍛鍊一詞，反而表示鍛鍊貫穿了整個創作過程。除了詩中瑕疵以外，在立意的

① 柳村著：《漢語詩歌的形式》。開封：河南大學出版社，1990年，頁24。

② 雖然我們只論及「造語」、「用事」和「壓韻」三部分，但《詩人玉屑》對「句法」、「下字」和「屬對」的評論，亦都從其內涵和特點出發，與「造語」等三部分沒有分別，為了減少贅言，故不一一展述。

取捨和穩當字的搜求上，都屬於鍛鍊範圍，鍛鍊代表了人為的加工，希望透過刻意的修正去完善創作。

《詩人玉屑》論詩病的內容並不集中於卷八中，主要見於卷十一「詩病」一節。論詩病一如論鍛鍊，兩者皆涉及創作中的不同問題，像卷八第二則引葛常之論「煉字」說：「作詩在於煉字，如老杜『飛星過水白，落月動沙虛』，是煉中間一字。……」卷十一第五則引《叢話》論「倒用字」：「〈和東坡金山詩〉云：『雲峰一隔變炎涼，猶喜重來飯積香。』《維摩經》云：『維摩詰往上方，有國號香積，以眾香鉢盛滿香飯，悉飽眾會。』故今僧舍廚名『香積』，二字不可顛倒也。」「煉字」與「倒用字」同樣針對詩中言詞，前者指出經過鍛鍊而造出更佳的效果，後者指出不可隨意顛倒用字的毛病。論鍛鍊除了針對用字，亦包括句、意、格、韻，卷八第三則引《金針詩格》說：「煉句不如煉字，煉字不如煉意，煉意不如煉格。以聲律為殼，物象為骨，意格為髓。」這一則言論便將鍛鍊所討論的主要範圍完全包括在內，並指出其中的主次關係。對於詩病而言，在字、句、意、格、韻中，皆會出現不同的問題，論詩病應如同鍛鍊般，包括同樣的內容。我們看卷十一的內容，論聲律的毛病見於第一則引沈約的言論，指出用韻和平仄上的八種毛病。論格則於卷十一第六則引蘇軾指石介「作詩狂怪」。論句見於卷十一第二則引《叢話》說：

……余嘗愛《西清詩話》載吳越王時，宰相皮光業每以詩為己任，嘗得一聯云：

「行人折柳和輕絮，飛燕銜泥帶落花。」自負警策，以示同僚，眾爭嘆譽，裴光約曰：「二句偏枯，不為工，蓋柳當有絮，泥或無花。」此論乃得詩之膏肓矣。

這則言論從詩句上作評論，指出「柳當有絮，泥或無花」的不相對。在這數個討論範圍中，論詩病最注重詩意上的問題，占據的篇幅亦最多。論聲律只見於第一則和第十則，論格只見於第六則，論字與句很多時候和詩意上的問題相關連。像上引的第二則資料，雖然指出詩句的不相對，但不相對的由來是指「飛燕銜泥帶落花」中「泥或無花」的考究，正是針對句中詩意的合理性作批評。我們再看卷十一第十一則引《王直方詩話》說：

東坡有言，世間事忍笑為易，惟讀王祈大夫詩不笑為難。祈嘗謂東坡云：「有竹詩兩句，最為得意。」因誦曰：「葉垂千口劍，幹聳萬條槍。」坡曰：「好則極好，則是十條竹竿，一箇葉兒也。」

由千與萬的比較，指出「十條竹竿，一箇葉兒」的無稽。我們可以瞭解，這種批評是從詩意的合理性去考量，與前述卷十一第二則的情況相同。同卷第九則引《叢話》亦說：「櫻桃初無香，退之以香言之，亦是語病。」同卷第十則亦引《叢話》表示：「第水仙花初不在水中生，欲形容水字，反成語病。」語病源自詩意與現實情況不符。針對

詩意而言的資料，亦有指形容不貼切（卷十一第十二及十三則）、錯誤用事（卷十一第十四則）和因詩意接近而產生的錯誤（卷十一第十五至十九則）等不同的情況。這種種詩意的考究，都將事情的真實性與詩意作一比較，希望詩意符合理性的要求，張煉強〈《無理而妙》的修辭藝術初探〉中指出：

修辭是語言運用的藝術，基於語言和邏輯的密不可分的关系，修辭是有其深邃的邏輯基礎的。語言運用的藝術，在很大程度上受到邏輯的制約，表現為二者的協調一致，相得益彰。這是語言運用的基本的、普遍的事實。^⑬

語言運用「受到邏輯的制約」，詩意自然受到同樣的制約，對詩意提出符合理性的要求，是源自人們對語言的基本態度。而宋人重視詩法，亦加強了理性要求的發展，像卷六論「命意」第卅一則引《小園解后錄》，便將意脈貫通與詩法混為一談，其文說：「『打起黃鶯兒，莫教枝上啼。幾回驚妾夢，不得到遼西。』此唐人詩也。人問詩法於韓公子蒼，子蒼令參此詩以為法。……」意脈的解釋，葛兆光《漢字的魔方》中說：「詩歌意義的展開過程，或者換句話說，是詩歌在人們感覺中所呈現的內容的動態連續過程。」^⑭將意脈的展開過程視為詩法，換言之，強調其中的規範性以及理性的要求。卷十一第廿一則評劉啟之詩病時，亦表示「此未識作詩法也」，違反法則的規限是詩病的來源。可見，詩法與詩病中的理性要求，兩者存在著一定的連繫性。

論「詩病」強調詩意的合理性，緊接在「詩病」之後的「礙理」，便顯得附屬於「詩病」的範圍。「礙理」所收錄的資料，是不只一次地提及詩病的問題，卷十一第廿三則引《六一詩話》時表示：「詩人貪求好句，而理有不通，亦語病也。如『袖中諫草朝天去，頭上宮花侍燕歸』，誠為佳句矣，但進諫必以章疏，無用藥之理。……」便將「理有不通」視為語病，與前文第九和第十則引述的情況相似，「礙理」所論的理，亦為詩意中的理性要求。同卷第廿五則引《夢溪筆談》亦表示：

白樂天〈長恨歌〉云：「峨眉山下少人行」，峨眉在嘉州，與幸蜀全無交涉，杜詩云：「霜皮溜雨四十圍，黛色參天二千尺」，四十圍乃是徑十尺，無乃太細長乎，皆文章之病也。

將詩中意與實際情況作一比較，由於與現實不符而被評為「文章之病」。這種觀點，基本上重複了論「詩病」的內容，只是提供更多不同的例證，論「詩病」的討論中心，是明顯圍繞在詩意的合理性上，這種評論觀點會對創作造成以下一些影響：

(1)重視詩句文字的邏輯結構，強調文字意思的合理性，減弱了意象安排的跳躍功

⑬ 張煉強，《無理而妙》的修辭藝術初探。見氏著：《修辭藝術探新》。北京：北京燕山出版社，1992年，頁73。

⑭ 葛兆光：《漢字的魔方》。香港：中華書局，1989年，頁44。

能，增加了詩句散文化的敘事性質。

(2)重視客觀事理，忽視主觀情理，將文學的虛構和想像功能置之一旁。

(3)在詩句鍛鍊上，太看重詩意的提鍊，走向精緻細微的計較。

我們再看詩病與鍛鍊之關係，詩病只指出錯處，鍛鍊則將錯處加以修改，這種相關的創作活動，最少蘊藏了兩點意思。首先，鍛鍊必然接受詩病的評論準則，才會對錯處進行修改；其次，詩病只指出錯處，代表了消極的創作活動，人們在迴避詩病的情況下進行創作，而鍛鍊則對詩病的錯處加以修改，並不迴避詩病，甚至將並非錯誤的地方加以提鍊，以達到完滿的地步，鍛鍊代表了與詩病相反的積極創作活動。關於前一點，鍛鍊是接受了詩病對詩意的重視，雖然卷八論「煅煉」所提及的瑕疵，並未有明言指涉的內容，而且論鍛鍊的範圍包括字、句、意、格、韻。但引錄的資料，不少是強調言詞的改易和詩意的提鍊，而改易言詞亦同時間提鍊了詩意，鍛鍊詩意實是一個主要項目，像卷八第十一則引《漫叟詩話》說：

「桃花細逐楊花落，黃鳥時兼白鳥飛。」李商老云：「嘗見徐師川說一士大夫家，有老杜墨跡，其初云『桃花欲共楊花語』，自以淡墨改三字。」乃知古人字不厭改也，不然何以有日鍛月煉之語。

這一則言論並非針對詩病，只是改易言詞去提鍊詩意。由「桃花欲共楊花語」擬人說話的靜態情境，改換為「桃花細逐楊花落」的動態畫面，「細逐」一詞仍保留有擬人的主觀意願，但卻加上桃、楊花落的客觀境況。主客兼容而景中有情，相對於未改易前的詩句，缺少客觀境況的描寫，如何共語未有交代清楚，詩句籠罩在主觀的情意中，正如劉衍文、劉永翔在《古典文學鑒賞論》中所說：「初稿的缺失在於強『情』奪理，改稿的好處則在融情入理。」^⑮

再看同卷第十八則引《東臯雜錄》的言論，文言：「魯直嘲小德有『學語春鶯囀，書窗秋雁斜』。後改曰：『學語囀春鳥，塗窗行暮鴉。』以是知詩文不厭改也。」這則言論主要修改黃庭堅詩的下句「書窗秋雁斜」，詩意指小孩在窗上寫字，字形如秋雁斜飛的整齊。對於學語的小孩，不但不會寫字，更不會整齊地書寫，因此將詩句改作「塗窗行暮鴉」，形容在窗上亂塗，有如一團黑色的烏鴉。這樣修改詩句，更適當地表現小童學習書寫的情況，達到提鍊詩意的目的。

卷八論「煅煉」的內容，還有多則資料與言詞改易和提鍊詩意有關，^⑯由於內容相似，我們並不打算一一詳述。我們想指出，鍛鍊所重視的言詞和詩意，除了吻合論「詩

^⑮ 劉衍文、劉永翔合著：《古典文學鑒賞論》。上海：上海教育出版社，1992年，頁218。

^⑯ 這些資料見於魏慶之編，王仲聞校勘：《詩人玉屑》，卷八、第二、六、七、十、十五、十六、十九至廿四則。

病」中的評論準則，亦反映鍛鍊在創作過程中的位置。鍛鍊是針對一個已存在的對象，無論是已完成的作品，還是其中的語句言詞，鍛鍊並不代表一個從無到有的創作行為。在創作過程中，鍛鍊其實並非一個必然存在的因素。《詩人玉屑》收錄「煨煉」一節，事實上將創作過程的結束，由創作的完成變為創作的完善上。論「煨煉」所收錄的資料，雖然有指出「論用工之過」，卷八第廿五則引《蔡寬夫詩話》說：「天下事有意為之，輒不能盡妙，而文章尤然，文章之間，詩尤然。世乃有日煨月煉之說，此所以用功者雖多，而名家者終少也。……」但論「煨煉」的其餘資料，都指出透過「百鍊為字，千鍊成句」（卷八第十四則引皮日休）的不斷修改，便可將作品加以改進。在完善創作的目標之下，鍛鍊才成為創作過程中的必然因素。

《詩人玉屑》所論創作過程，重視人為工巧的參與，對於靈感與構思過程的討論，反而著墨不多，這樣一個創作過程，代表了人力勝於天才，正是時代環境強調詩法、學古和形式下的產物。

叁、自成一家之創作目標

自成一家的要求，見於卷五「初學蹊徑」中，在該卷第卅八則引《叢話》的言論中說：

文章必自名一家，然後可以傳不朽，若體規畫圓，準方作矩，終為人之臣僕。古人譏屋下架屋，信然！陸機曰：「謝朝花於已披，啟夕秀於未振。」韓愈曰：「惟陳言之務去，此乃為文之要。」苕溪漁隱曰：「學詩亦然，若循習陳言，規摹舊作，不能變化，自出新意，亦何以名家。魯直詩云：『隨人作計終後人。』又云：『文章最忌隨人後。』誠至論也。」

這則言論不單止是胡仔（即苕溪漁隱）個人的見解，更包括陸機、韓愈、黃庭堅和宋祁（苕溪漁隱之前的文字來自宋祁《宋子京筆記》）數位作家的意見，其目的在指出不同朝代的作家都贊成「自名一家」的重要。如何才能「自名一家」？要擺脫前人的束縛，不蹈襲前人的陳言，更重要的是能創新，能造出有新意的創作，自然與人有別，創作出屬於自己的作品。

我們再看卷五第六十一則引《室中語》說：「學詩須是有始有卒，自能名家，方不枉下工夫。如羅隱、杜荀鶴輩，至卑弱，至今不能泯沒者，以其自成一家耳。」這則言論亦提到「自成一家」，相信是強調創作的獨創性，做到與別人不同，才可「至今不能泯沒」。但所舉詩人羅隱和杜荀鶴卻被評為詩風卑弱，這種重獨創性而輕作品質量的言論似為戲言，是強調「自成一家」的比較之詞，具獨創性而優秀的作品，必然是最佳的。

這兩則言論都強調「自成一家」的獨創性。對於獨創性的問題，其實每一位作家都

有自己的創作風貌，作家創作就如同將自己的面貌刻劃在作品中，是各具特色又各自不同。這種與生俱來人我之間的分別，明顯與獨創性有關連。《詩人玉屑》卷一第四十五則引《白石道人詩說》表示：「一家之語，自有一家之風味，如樂之二十四調，各有韻聲，乃是歸宿處。模倣者語雖似之，韻亦無矣。雞林其可欺哉！」卷二第七則「躡翁詩評」更以形象的言詞，分辨多位作家的創作風貌。卷二第十則引《滄浪詩話·詩體》，亦以詩體之名，分辨多位不同朝代的作家的風貌。獨創性可以由作家風貌上的不同而產生，並不須要學習，但具獨創性而又優秀的作品，便非單純是作家風貌的自然流露，而是包括了創作上的種種客觀要求。作家必須具備豐富的創作知識和熟練的創作技巧，才可創作優秀的作品，而且相信是在知識與技巧的基礎上，才可將自我風貌適切地表露出來。這不單止是創作優秀作品的問題，亦是透過言詞作媒介的表達問題，令到內在的創作風貌，必然要與外在的創作規律相融合。「自成一家」的獨創性，甚至是「自成一家」本身，都是創作主體與創作規律的綜合表現。

「自成一家」亦有創新的要求，若能做到獨創，亦自然會是創新的，獨創與創新可以是相同的。但創新針對「循習陳言，規摹舊作」（見前引卷五第卅八則），創新是與前人創作相比較後的結果。前人創作是創作規律的一種代表，創新的要求便出現與創作規律不同的傾向，但亦同時顯示創新建基於舊有規律上的再創造。可見，創新並非單純對創作規律的打破，而是先瞭解創作規律，才出現與規律不同的創新。這種不同亦代表了創作風貌的與眾不同，創新是學習創作的結果，「自成一家」亦明顯是人們創作的目標。

甚麼樣的作品才算「自成一家」？不用陳言和自出新意便是「自成一家」？風格、文字和含意是可以各自表現得與別不同，是整首作品都要與眾不同，還是其中某一個項目與眾不同，便可稱得上「自成一家」。這種種想法可能都是對的，我們看卷十五第六則引白樂天的言論說：「蘇州歌行，才麗之外，頗近興諷。其五言詩又高雅閑澹，自成一家之體。今之秉筆者，誰能及之。然當蘇州在時，人亦未甚愛重，必待身後然後貴之。」這裏論韋應物（蘇州）的創作，「自成一家之體」，是指他的五言詩風格「高雅閑澹」的獨特，「誰能及之」更表示創作風格的優秀。「自成一家」是指風格上的獨特。卷十七第十六則引《叢話》，亦從風格論「自成一家」，文言：

聖俞詩工於平淡，自成一家。如《東溪》云：「野鳥眠岸有閑意，老樹著花無醜枝。」《山行》云：「人家在何處，雲外一聲雞。」《春陰》云：「鳩鳴桑葉吐，村暗杏花殘。」《杜鵑》云：「月樹啼方急，山房人未眠。」似此等句，須細味之，方見其用意也。

這則言論的重點見於首二句，「聖俞詩工於平淡，自成一家」，「自成一家」來自

詩歌的平淡風格，與前引卷五第卅八則從陳言、新意去看待「自成一家」不同，看來「自成一家」可以有不同的表現方式，並不囿於一隅。從風格去論「自成一家」，最能表達作家獨特的創作風貌，張德明《語言風格學》論文學風格時表示：

文學風格就是文學作品在思想內容和語言形式上各種特點綜合表現，包括作品的生活題材、主題思想、藝術形象、情節結構、表現方法和語言技巧等各方面的特色、氣氛和格調。^⑩

風格是作品的「綜合表現」，兩位作家縱然在生活題材和主題思想上表現得相似，只要語言技巧的運用不同，仍可見出兩位作家的分別，從風格論述作家的創作，正能表現創作的獨特性。從風格論述「自成一家」，是結合了內容與形式上的特點而言，似乎出現創作主體與創作規律的綜合面貌。但事實上，風格只是描述作品情況的言詞，風格中的創作規律並非指出客觀的創作要求，而是作家主觀的安排情況，風格的獨特性依然限於創作主體的範圍，這種情況與我們在前文中指出每一位作家都有自己的創作風貌很相似。若果要將客觀的創作規律加進風格的範圍內，則我們所說的風格，必然是一種優秀的風格，只有優秀的風格才表示脫離了單純的創作風貌的流露，並且將客觀的創作規律加進創作中。

針對陳言、新意而言的「自成一家」，討論內容明顯轉為客觀的創作規律上。重視創作規律亦被視為「自成一家」，這是緣於創新的關係，能夠創新便表現了「自成一家」的獨創性，除了前述卷五第卅八則以外，卷六第四十四則亦要求「作不經人道語」、同卷第四十七則「務去陳言」、同卷第六十四則「下字人不能到」，都要求造出與人不不同的創新來。但並非所有創作規律都適宜表現創新，論押韻便鮮以創新作要求，在押韻中要求創新，便等於要打破創作規律，人們會視之為變體或落韻。這種創作並非人人都能接受，若能符合創作規律而又造出創新來，自然是更佳的，像卷十五第五十五則引胡仔說：「玉川自出胸臆，造言穩貼，得詩人之句法。」「自出胸臆」具有創新的意思，穩貼與得句法表示符合創作規律，這種意見相信能被大多數人所接受。但創新的自由既然受到創作元素各自不同的創作規律所限制，針對創作規律而言的「自成一家」，除與創新沾上關係，亦應包括其它創作動機。我們看卷十五第卅九則引《許彥周詩話》說：

楊華既奔梁，元魏胡武靈後作〈楊白華歌〉，令宮人連臂踏之，聲甚淒斷。子厚〈樂府〉云：「楊白華，風吹渡江水，坐令宮樹無顏色，搖蕩春光千萬里。茫茫曉日下長秋，哀歌未斷城鴉起。」言婉而情深，古今絕唱也。

^⑩ 張德明：《語言風格學》。高雄：麗文文化事業股份有限公司，1995年，頁53。

這段文字最可注意是「古今絕唱」，能造出別人難及的優秀作品，亦自然稱得上「自成一家」。人們面對不同的創作規律，在創作中因應規律的要求而表現完滿的效果，造出符合規律的優秀作品，相信是「自成一家」針對創作規律的另一個原因。「自成一家」除了獨創與創新兩個必備的條件，優秀的要求，亦是不可或缺的因素。優秀不單針對創作規律，也包括優秀的風格，只有優秀的創作才可稱得上「自成一家」。

《詩人玉屑》從風格與創作規律表達「自成一家」的獨創、創新和優秀，對於創作規律的內容，集中於各個創作元素或作品形式上，像造語、下字、用事等，討論的範圍明確。但對於甚麼樣的風格才稱得上「自成一家」？答案卻是不肯定的。風格隨著作家的不同而改變，若果我們將問題改變，甚麼樣的優秀風格才稱得上「自成一家」？這個問題的答案同樣是不肯定的，而且涉及主觀的判斷，在《詩人玉屑》書中亦散布著多種風格的評論。但在卷十的內容中，卻刻意列出數個關於風格的項目，像「含蓄」、「平淡」、「閑適」和「綺麗」等，《詩人玉屑》似乎特別關注數個關於風格的項目，我們看卷十第廿六則引《韻語陽秋》論「麗而後平淡」說：

欲造平淡，當自組麗中來，落其紛華，然後可造平淡之境。如此，陶、謝不足進矣。今之人多作拙易詩，而自以為平淡者，未嘗不絕倒也。梅聖俞〈和晏相詩〉云：「因令適情性，稍欲到平淡。苦詞未闡圓，刺口劇菱芡。」言到平淡處甚難也。所以〈贈杜挺之詩〉有「作詩無古今，欲造平淡難」之句。李白云：「清水出芙蓉，天然去雕飾。」平淡而到天然處，則善矣。

這裏將平淡視為一個努力學習的對象，指出其中的創作過程和須要克服的困難。除了第廿六則以外，同卷第廿七則指出平淡「非力所能」，第廿八則表示「卒造平淡」，第廿九則引朱熹評論梅堯臣詩「不是平淡，乃是枯槁」。將數則討論平淡的資料收錄在一起，顯出對平淡風格的重視。除了平淡以外，卷十的內容亦論及「富貴」，第四十一則引《叢話》說：

溫飛卿〈晚春曲〉云：「家臨長信往來道，乳燕雙雙拂煙草。油壁車輕金犢肥，流藏帳曉春雞報。籠中嬌鳥暖猶睡，簾外落花閑不掃。衰桃一樹近前池，似惜容顏鏡中老。」殊有富貴佳致也。

溫庭筠（飛卿）〈晚春曲〉具有「富貴佳致」，富貴景象是作品的主要內容，由作品內容的整體面貌去代表風格的類別。卷十第卅和卅一則論述閑適的創作，亦從作品內容去判斷，我們看第卅一則論「車蓋亭絕句」說：

蔡持正守安州，夏日登車蓋亭作十絕句，為吳處厚箋注，得罪謫新州，其間一絕云：「紙屏石枕竹方牀，手倦拋書午夢長。睡起莞然成獨笑，數聲漁笛在滄浪。」殊有閑適自在之意。

「閑適自在之意」正指絕句中的內容而言。與「富貴」相反的「寒乞」亦收於卷十中，「寒乞」並非一個優秀的風格，卷十第四十五則引《漫叟詩話》說：

江為有詩云：「吟登蕭寺旃檀閣，醉倚王家玳瑁筵。」或謂作此詩者，決非貴族。或人評「軸裝曲譜金書字，樹紀花名玉篆牌」乃乞兒口中語。苕溪漁隱曰：「《青箱雜記》亦載此事，晏元獻云此詩乃乞兒相，未嘗識富貴者。故云言富貴不及金玉錦繡，惟說氣象，若『樓臺側畔楊花過，簾幕中間燕子飛』、『梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡風』之類是也。公曰：『窮人家有此景否？』《雲齋廣錄》載近時人詩一聯云：『珠簾繡戶遲遲日，柳絮梨花寂寂春。』雖用珠繡，其氣象豈不富貴，不害其為佳句也。」

這則言論雖言「寒乞」，卻與是否「識富貴」相比，並認為模倣富貴氣象不似，才出現寒乞的詩句，是明確貶抑寒乞的詩風。將富貴與寒乞視為一種詩風，在文學史上並不罕有，孟郊、賈島的創作，便被評為「郊寒島瘦」，卷十五第五十二則引《許彥周詩話》說：

東坡〈祭柳子玉文〉：「郊寒島瘦，元輕白俗。」此語具眼。客見詰曰：「子盛稱白樂天、孟東野詩，又愛元微之詩，而取此語，何也？」僕曰：「論道當嚴，取人當恕。此八字，東坡論道之語也。」

宋代文人將自己的生活境況在作品中表現出來，富貴、寒乞是其中一些令人注意的內容，而由內容形成獨特的詩風，亦反映詩人審美趣味的情況，程杰《北宋詩文革新研究》中指出：

宋人普遍對僧人趣味幽僻，寒蚓秋蟲般的「苦吟」表示不滿，謔之為「菜氣」，「蔬筍氣」（蘇軾《贈詩僧道通詩》），「酸餽氣」。他們所欣賞的是「語帶煙霞」（生氣）、氣存「富貴」、「肝臟饅頭」那樣的才膽意豐之作。這反映了以士大夫為主體的世俗人格與僧人空門習性的對立。這種對立也反映在藝術創作風格上。^⑩

程杰的見解，可以作為宋人喜富貴厭寒乞的一種解釋。

優秀的風格必然與創作規律相融合，出現在卷十的多個項目中，最能反映既屬於風格又代表創作規律的項目，應首推「含蓄」。李保初《創作技巧學》中曾說：「含蓄，既是一種技法，也是一種境界，一種追求，一種風格。」^⑪要作品做到含蓄不露，便等同服膺於創作規律下的技巧要求，涉及句意和用語的安排。含蓄不似閑適和富貴，由內

⑩ 程杰：《北宋詩文革新研究》。臺北：文津出版社，民國85年，頁513－514。

⑪ 李保初：《創作技巧學》。內蒙古教育出版社，1993年，頁247。

容特徵形成作品的風格，含蓄沒有特定的內容，令它帶有鮮明的技巧面貌，卷十第二則引《漫齋語錄》說：

詩文要含蓄不露，便是好處。古人說雄深雅健，此便是含蓄不露也。用意十分，下語三分，可幾風雅。下語六分，可追李杜。下語十分，晚唐之作也。用意要精深，下語要平易，此詩人之難。

這則文字便沒有指出任何特定的內容，透過下語與詩意的安排，表現含蓄的技巧一面。至於含蓄的另一面，則從含蓄所具有的天成和餘味表現出來，卷十第一則引《珊瑚鉤詩話》說「篇章以含蓄天成為上」，同卷第六則引《隨筆》指含蓄作品「語少意足，有無窮之味」。含蓄所具有的兩個面貌，正反映含蓄風格與創作規律的融合。

卷十提及的其它風格，只要是優秀的風格，便必然是風格與創作規律的適當融合。最明顯的例子是「綺麗」，過分的綺麗會影響內容的表達，故此綺麗的作品必須「當於理」，所謂理是指恰當的內容。我們看卷十第四十則引《潛溪詩眼》說：

世俗喜綺麗，知文者能輕之。後生好風花，老大即厭之。然文章當理與不當理耳，苟當於理，則綺麗風花同入於妙；苟不當理，則一切皆為長語。上自齊梁諸公，下至劉夢得、溫飛卿輩，往往以綺麗風花累其正氣，其過於理不勝而詞有餘也。……

「當於理」糾正了綺麗重言詞之失，加入這種創作規律，使到綺麗成為一種為人接受的創作風格，亦反映風格與創作規律的適當融合。

卷十的內容為何收錄這數個風格的項目？似乎很難有一個肯定的答案，我們應將目光放於卷十的組成上，卷十除了論述風格外，還包括了其它內容，像體用、自得、變態、圓熟和詞勝等，論風格的項目是與這些內容一起組成卷十的，眾多項目並列可以反映相同的創作要求。論風格表示要「自成一家」，這些項目亦同樣表示「自成一家」的各種要求，其中卷十第卅二則引《漫齋語錄》認為「要到自得處方是詩」，則根本是「自成一家」的同義詞。卷十實反映「自成一家」的各種不同面貌。

肆、結語

《詩人玉屑》論述創作之過程，將創作過程之結束定於創作優秀的作品上，「自成一家」的要求，更在優秀之上加上獨創和創新，將創作的目標向前推進了一步。而面對優秀、獨創和創新的內容，《詩人玉屑》保留「自成一家」的多樣性，在風格與創作規律上展述了多個不同的項目，《詩人玉屑》實將「自成一家」看待為一個創作目標。「自成一家」的實際面貌是由創作者各自的努力去達成，「宅」是創作中的期許之詞，勉勵後學者具有積極進取的精神。創作過程是指個別作品如何完成的過程，「自成一

家」則代表作家創作生涯的最終目標。

(本文作者為香港中文大學博士生)

論象山讀孟

——象山與孟子學思的差異

劉 振 維

【本文提要】

象山與孟子之學常為後人視之等同而無疑，此當是受到王陽明與牟宗三的影響。陽明以象山之學「必求諸心」，斷定陸氏之學即是孟氏之學；宗三則認為象山本於孟子立說的六端「並無新說」，因而斷言「象山學為孟子學無疑」然而，考究《孟子》與《象山全集》的學旨，象山雖言必稱引孟子，但意蘊處處呈顯新說，是以視二者之學為等同，恐有修正必要。

從象山與孟子的學旨來看，象山明「本心」良善，為先天即具，是天之所與的，其中含蘊著如仁義之則的道德之理，其又等同流布於宇宙間之理，故有「心即理」之說；所以，象山主張人的修養當立志剝落遮掩「本心」的意見和物欲，恢復「本心」之良善，彰顯天所賦之理。孟子則肯認心的諸多萌動，但相信人有某些先天能力「才」（如思、良知、良能）可揀擇出人心面對各種情境所產生的良善之端（如四端），拒斥惡劣面之心（如害人、偷盜），藉由後天學習予以擴充培養而耕作種植於心中，使之養成如仁義禮智之德性，是為「人之性」；所以，孟子的修養論強調盡心以知性，敬重天賦與的能力，挺立出大體（心之官則思），則小體（耳目之官不思）不能掠奪，如此緝現出性善的人格，自能俯仰無愧天地。

由象山與孟子學旨比較中，不難發現二者之間頗有差異。實則，象山曾自言其學是「因讀孟子而自得之」，此語值得玩味；因既是「自得」，便意味著象山主觀上對孟子的欣賞與評介。象山無辜，只是後人強作其學等同孟子，甚有「並無新說」之斷語。誠如黃宗羲所言，為學若能「牛毛繭絲，無不辨晰」，必能「發先儒之所未發」。所以，傳統上許多認知仍有待我們進一步探析，中

國哲學之未來必然會有柳暗花明又一村的驚喜。

全祖望在《宋元學案》卷五十八〈象山學案〉中對象山之學作出如下的論斷：「象山之學，先立乎其大者，本乎孟子。」其意與《象山全集》所載相類。例如：據象山門人詹阜民所錄，知象山之學乃「因讀孟子而自得之」^①；象山本人在〈與路彥彬書〉中曾謂「竊不自揆，區區之學，自謂孟子之後，至是而始一明也」^②。可知象山之學雖依於孟子之學，但未言其學等同孟子之學明矣。

然而，明代大儒王陽明則謂象山之學是孟子之學^③；時人牟宗三更斷定「象山學為孟子學無疑」，認為象山本於孟子立說的六端「並無新說」^④，以致於今人皆謂象山學即孟子學是矣。

閱讀《象山全集》的內容，處處呈顯《孟子》書的影子，依此可判言象山之學是自孟子之學而來，一如《宋元學案》全祖望案語所示，象山讀《孟子》自有一翻體會和心得；然而，若根據孟子之學與象山之學理論本身相較，可以發現象山之學與孟子之學間確有差異，非一而二、二而一者。就此而論，陽明、宗三之說恐未妥切；且極言「象山學為孟子學」，更似看輕了象山，對此不可不加以細辯，以還孟子之學與象山之學的本真面目。

本文第一部分就《象山全集》論述象山之學，第二部分就《孟子》書論述孟子之學，第三部分論述二者學思的差異，結論則就此議題指出作者對於中國哲學新未來的期待。

-
- ① 「語錄下」，見《象山全集》（臺北：臺灣中華書局，四部備要版）卷三十五，頁29上。原文是：「某嘗問先生之學亦有所受乎？曰：因讀孟子而自得之。」
- ② 同上，卷十，頁4上。
- ③ 王陽明在〈陸象山先生全集敘〉中言：「……象山陸氏，雖其純粹蘇平，若不逮於二子（按：指宋初周濂溪與二程子）而簡易直截，真有以接孟氏之傳。其議論開闔，時有異者，乃其氣質意見之殊；而要其學之必求諸心則一而已。故吾嘗斷以陸氏之學，孟氏之學也。」
- ④ 見牟宗三：《從陸象山到劉蕺山》。臺北：臺灣學生書局，民國68年，頁4。牟先生認為象山本孟子而說的六端（同上書，頁5）是：
- 一、辯志：此則本於孔孟義利之辨以及孟子之言「士尚志」；
 - 二、先立其大：此則本於孟子大體小體之辨；
 - 三、明「本心」：此則本於孟子之言四端之心；
 - 四、「心即理」：此則本於孟子之言「仁義內在」以及「心之所同然」乃至「理義悅心」等；
 - 五、簡易：此則《易傳》雖有明文，而精神實本於孟子之言良知良能，「道在邇而求諸遠，事在易而求諸難」，以及「學問之道無它，求其放心而已矣」、「堯舜之道孝悌而已矣」等語；
 - 六、存養：此則本於孟子之「操則存，舍則亡」、「存其心，養其性」，以及「苟得其養，無物不長」等語。