

論當代詩詞創作者學習古典詩論的必要性*

錢志熙**

摘要：當代的詩詞創作有所復蘇，但理論建設仍然缺乏。如何在當代的文學及學術語境中重新建立詩詞的創作理論，以於實踐有所裨益。本文的觀點認為將近百年來業已變化為純粹的學術研究對象的古典詩論重新復活，是可行之徑。為此大略地回顧古典詩論的發生歷史，指出其與文人詩發展歷史緊密相關的事實，並對其中作者認為仍具有重要價值的「吟詠情性」等理論作了介紹。另外，根據作者自己的實踐體會，舉例古典詩論對創作的啟發作用。

關鍵字：當代詩詞 古典詩論 吟詠情性 意新語工

從八十年代中期以來，具有悠久的民族傳統的詩詞開始復蘇，逐漸走出了五四以後被打入冷宮的局面，甚至帶動了其它傳統文體如辭賦等的局部重生。但從創造的藝術價值來看，顯然還沒有完全恢復這些傳統文體的所曾達到的藝術高度。這裡面的原因是多方面的，其中重要的一個就是當代詩詞還沒有建立起應有的藝術規範，缺少理論方面的建設。近年來，詩詞界已經開始注意這個問題，當代詩詞的評論也逐漸活躍起來，成為當代文學批評的一個部分，甚至有學科化的傾向。也有一些既擅長詩詞創作，同時以具有一定的理論思辯能力的作者，開始嘗試建立當代詩詞的創作理論，一些詩詞機構也開始規劃這方面的工作。但是，如何緊密地結合當代詩詞發展的實際，建立起相對系統、規範的當代詩詞創作理論體系，還是一個需要相當多的人長期努力的學術課題。我想當代詩詞的創作及其批評的理論，主要來自三個方面：一是古典詩論的直接繼承；二是當代詩詞創作實踐經驗與問題的理論總結；三是各種現當代中外詩歌理論與批評的汲取。這其中，古典詩論包括詞論等的直接繼承與發揚，尤其值得引起重視。

中國古典詩論是一個博大精深的理論寶庫，它包括了詩歌理論與詩歌批評兩個重要部分。在現代的人文科學中的學科分野中，它屬於古代文論這個範疇。本來研究古代文論，甚至研究古代文學，有一個重要的目的，就是為當代的創作提供借鑒。但是，實際

* 本文為珠海學院中國文學系「古典體詩教學、創作與研究國際學術研討會」2019年7月8-10日主題演講宣讀論文。

** 錢志熙，北京大學中文系教授。

上由於當代文學的主體，迄今為至仍然是現代文體，所以古代文學與古代文論的研究，對當代文學創作的直接影響並不大。現代作家詩人也很少自覺地從古代文論中吸取經驗，接受啟迪。而另一方面，隨著學術的發展，古代文學與古代文論的研究，事實上也越來越脫離實際的創作經驗，成為一純粹的理論興趣或文獻整理的工作。

這種情況，已故南京大學的程千帆教授曾經很精到地概括為當代文學研究中的「知」與「能」的分離。但隨著中華詩詞的當代復興，情況已經在發生着變化，當代古代文學研究的知能分離狀況，可能會有所改變。在可望見的將來，我們將會看一個古典詩詞方面既知又能的研究者群體與創作者群體。而古典詩論被作為純粹的歷史上的理論文獻來研究的情況，也會有所改變。

但是，從現在的情況來看，當代的詩詞創作者，在古典詩論方面的學習，第一是很不自覺，第二是造詣極低。一些當代詩詞創作者也看到當代詩詞發展中理論與批評的重要性，想要建立當代的詩詞創作理論，但是卻忽略了古典詩論這個博大精深的寶庫，失取了必要的資借條件。所以在如何建立當代詩詞創作理論與批評的話語體系時，也常常陷入某種困境。筆者根據自己在創作與教學、研究中的體會，逐漸認識到古典詩論對於當代作者學習詩詞創作、提高詩詞藝術的重要性。認識到古典詩論仍應是當代詩詞創作與批評基本的理論依藉。事實上，不少的詩詞家及詩詞評論也已經在這樣做了。但是，對於它的必要性，還是缺乏自覺的認識。因為我們總以為古典詩論只是古代詩人在詩歌創作與詩歌理論方面的成果結晶，對指導當代詩詞創作的實際作用未必那樣大。並且長期以來，在古典詩論的研究方面，運用西方的文學理論來對它進行格義，將其置於西方文學理論體系之下來分析、評價，認為它是過於直觀、零碎、缺少體系性，其中甚至含有某些封建性糟粕，使得這個博大精深的理論傳統，在當代的文學理論前面顯得塵封甚至灰暗的感覺。所以，當代詩詞家也很少意識到其對創作的資借作用。文論界近年來不少人提出古代文論的現代轉換，從當代文論的建設方面來講，有一定的必要性，關鍵是怎麼轉換的問題。但從當代詩詞創作來看，古代詩論的當代運用不存在轉換的問題，而是可以直接運用的，或者說從形式到內容重新激活它們。

二

古典詩論發源於古老的西周詩教時代，後經孔門的「學詩」、春秋至漢代儒家的解詩，建立初步的體系。其最重要的成果結晶就是《毛詩·大序》，它所闡述的六義、諷刺、言志、吟詠情性等重要概念，不僅構成儒家詩學體系的根幹，而且對後來的文人詩歌史的發展，也有極大的影響。從魏晉到南朝，由於文人詩賦創作的繁榮以及儒學及玄佛思想等理論的資借，發展出以劉勰《文心雕龍》、鍾嶸《詩品》為代表的魏晉南北朝詩人的詩論體系，它與當時具體實踐的結合，比漢儒的詩學要緊密得多。其後唐代詩人，繼續聯繫它們自己的詩歌創作、針對他們當代的創作問題來發展古典詩論。如陳子昂的風骨興寄論、白居易的諷喻論以及影響廣泛的詩境論、興象論。這些對於今天的創

作，仍然是有重要的啟迪作用的。當然，這需要當代詩詞家深入到它們的理論語境與概念內涵中去，運用自己鮮活生動的創作經驗去領會接受。比如說，當代詩詞創作中情性的失衡、諷喻之失旨，或缺乏興象，或風骨不振。各種現象都是存在的。通過學習唐人的詩論，可以讓我們知道癥結之所在。宋元時代，一方面一些大詩人與重要的詩歌流派，繼續提出他們詩歌主張。另一方面，詩話及詩論專著的出現，事實是對古典詩論進行更有效的整理與闡釋。不但像《滄浪詩話》這樣的理論主張鮮明的著作，對於我們理解詩歌史的源流正變、思考詩歌的本質與精神有啟發作用，而且像《苕溪漁隱叢話》、《詩人玉屑》、《詩話總龜》這樣的詩論集成、詩論分類的著作，其中提供了我們各方面的理論需要。明代的復古派雖然在實踐上的是非高下尚需評定，但他在研究詩歌史、總結詩學理論方面的成就，卻是十分顯著的。尤其是胡應麟《詩藪》、許學夷《詩源辯體》，對於我們系統學習古典詩歌史，掌握其藝術上的源流演變的作用，可以說迄今還沒有可以完全取代它們的著作。到清代，格調派、性靈派、神韻派也都提出它們的創作主張。在合理把握它們的理論內核後，對今天的創作，我認為仍然各有指導意義。最後一位對古典詩論作出貢獻的是王國維的《人間詞話》。它總結、更新了傳統的境界論，並在一些西方理論的參照下，再構傳統詩論，其境界說對現代的文學與文藝創作，影響是巨大的。

上面只是根據我自己的學習，對古典詩論發展史的一個梗概描述，當然極不全面的，但已經能夠得出這樣一個結論，即博大精深的古典詩論，在指導當代詩詞創作，其理論價值功能仍是任何其它的文學理論體系所無法取代的。既使在學術上，我們也極需要從當代詩詞創作及當代詩詞藝術的發展方面，重新研究古代詩歌史，重要認識古典詩論的價值。

在這裡我無法對此問題展開系統的論述，只是強調其必要性，並且根據自己的體會，例舉一些古典詩人的經典詩論，說明其對我們體會詩詞藝術的作用。

三

古典詩論的詩歌本體論，有言志、緣情之說。其對今天創作都還有重要的借鑒作用。我這裡主要講一下「吟詠情性」之說。

〈毛詩大序〉是將《堯典》「言志」發展為情志並重、情志一體之說。尤其是其「吟詠情性」之說，對文人詩寫作影響極大，被文人據為創作的的主要立足點；可以視為群體言志原則之後，個體抒情原則的確立。在此之前，孔子論詩的四種功能「興觀群怨」，「群」也是一個重要的功能。這裡面「觀」與「群」側重於群體，「興」與「怨」側重於個體。詩歌發展的歷史，是從群體詩學到個體詩學的。就詩學思想的發展歷史來說，也是群體言志的思想先確立，個體抒情原則後來才確立。這個過程，其實被濃縮在〈毛詩序〉裡。整篇〈毛詩序〉，前面講的是風教、風刺，以及「先王以是經夫

婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗」¹ 以及「主文譎諫」等，你可以看出來，都是講群體詩學的問題。後面說到「至於王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風、變雅作矣！國史明乎得失之跡，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上，達於事變而懷其舊俗者也。故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也，止乎禮義，先王之澤也」²。這裡講的是個體抒情的原則。可見這個個體抒情，是在群體言志之後發生的。在〈毛詩序〉的作者來看，當群體言志這種形式的詩歌創作衰落後，個體抒情才出現。所以，中國古代詩歌的本體論，是從《尚書·舜典》「詩言志」，到〈毛詩序〉的「吟詠情性」。

〈毛詩大序〉以情、志為詩歌之本體，在「風刺說」之外還提出「吟詠情性」之說。這是儒家詩學自身局部突破教化觀念，正視詩歌藝術本質的表現。它以經典話語的形式，啟示了後世的詩家，構成了中國古代詩歌創作的主流。六朝時期，教化、風刺詩學衰微，此期儒家詩學真正發生影響的是「吟詠情性」的思想。經過創作實踐與理論總結，情性為本的文學思想愈益明確。但是南朝詩人唯藝術的詩學觀念，造成了一種文繁情匿的詩風，最終也失去了吟詠情性的本旨。

從作為詩人主體精神的情性到作為詩歌本體的情性，不是一種簡單的轉化，而是一個從創作者主體向藝術品客體轉換的藝術實現過程。對於文人詩作者來說，如何做到吟詠情性並非只是簡單的理論認同，更是一種藝術的探索。吟詠情性的審美思想雖然在漢魏六朝時期就已提出並實踐，但真正比較自覺地達到這一審美理想的則是唐代詩人。

唐人詩學淵源於漢魏六朝，唐人對詩歌本體的思想，也完全是繼承漢魏六朝的言志緣情、吟詠情性。他們在對詩學進行正本清源時，除了提出復古與漢魏風骨等重要範疇之外，對「情性」範疇的重新闡述與體認，仍是他們的重要工作。在詩學理論方面，如孔穎達〈毛詩正義序〉「發諸情性，諧於律呂」，³ 令狐德棻《周書·庾信傳論》「原夫文章之作，本乎情性，覃思則變化無方，形言則條流逾廣」⁴。李延壽《南史·文學傳論》「文章者，蓋情性之風標，神明之律呂」，⁵ 又云「自漢以來，辭人代有，大則憲章典誥，小則申抒性靈」⁶，都是直接繼承六朝詩學情性論的。在詩學實踐方面，詩人吟詠，也多以「緣情」、「性情」、「性靈」等六朝詩學範疇自述其創作。如：高適云「性靈出萬象，風骨超常倫」（〈答侯少府〉）。⁷ 杜甫云「緣情慰漂蕩」（〈偶題〉），⁸「陶冶性靈存底物，新詩改罷自長吟」（〈解悶〉）。⁹ 孟郊云「小大不自

1. 詳見《毛詩正義》。

2. 同上書。

3. 同上書。

4. 詳見《周書》卷四十一（北京：中華書局，1971），冊3，第744頁。

5. 《南史》卷七十二（北京：中華書局，1975），冊6，第1792頁。

6. 同上書，第1761頁。

7. 陳貽焮主編：《增訂注釋全唐詩》（北京：文化藝術出版社，2001年），冊1，第1739頁。

8. 仇兆鰲《杜詩詳注》卷十八（北京：中華書局，1979年），冊4，第1543頁。

識，自然天性靈」（〈老恨〉）。¹⁰ 白居易云「情性聊自適，吟詠偶成詩」（《夏日獨值寄蕭侍御》），¹¹「舊句時時改，無妨悅性情」（〈詩解〉），¹²「都子新歌有性靈，一聲格轉已堪聽」（〈聽歌六絕句〉）。¹³ 司空圖云「情性所至，妙不自尋」（《二十四詩品·實境》）。¹⁴ 李洞云「吟中達性情」（〈避暑莊嚴禪院〉）。¹⁵ 其例甚多，不煩贅舉。可見，「性情」、「性靈」是唐代詩學中最重要的範疇之一，唐人經常以此來反省、體認詩歌本體。唐人的「情性論」還含有崇尚自然的審美理想，強調個體的情感自由抒發的意思。比之前面的南朝與後面的宋、明等朝，唐代詩人在創作上崇尚自然的趣味很明顯。這與唐人對情性說的正確理解是分不開的。

與六朝建立在「才性說」基礎上的情性觀不同，唐代詩人的情性說，則是在比較完整地接受儒家詩學的前提下展開的。如李隆基云「詩者，志之所之也。將以道達性情，宣揚教義」¹⁶，白居易云「上可裨教化，舒之濟萬民。下可理情性，卷之善一身」¹⁷，徐鉉云「詩之旨遠矣，詩之用大矣，先王所以通政教、察風俗，故有采詩之官，陳詩之職，物情上達，王澤下流。及斯道不行，猶足以吟詠情性，黼藻其身，非苟而已」¹⁸。這些理論表述在唐人那裡是很有代表性的。同時注重詩歌在「裨教化」與「理性情」兩方面的功能，正是唐人詩學的基本觀念。唐人的風骨說也是建立在這一詩學思想的基礎上的。

宋代詩人黃庭堅的情性論，既是對〈毛詩序〉情性說的全面繼承，又作出重要的發展，可以說是在宋詩發展階段對情性範疇做了新的闡述。對於理解宋詩的性質，有着重要的參考價值。其主要觀點見於〈書王知載《胸山雜詠》後〉這篇小文裡：

詩者，人之情性也。非強諫爭於庭，怨忿詬於道，怒鄰罵坐之為也。其人忠信篤敬，抱道而居，與時乖逢，遇物悲喜，同床而不察，並世而不聞，情之所不能堪，因發於呻吟調笑之聲，胸次釋然，而聞者亦有所勸勉。比律呂而可歌，列干羽而可舞，是詩之美也。其發為訕謗侵陵，引頸以承戈，披襟而受矢，以快一朝之忿者。人皆以為詩之禍，是失之詩旨，非詩之故也。故世相後或千歲，地相後或萬里，誦其詩而想見其所養，如旦暮與之期，鄰里與之遊。¹⁹

9. 《杜詩詳注》卷十七，冊4，第1511頁。

10. 華忱之、喻學才《孟郊詩集校注》卷三（北京：人民文學出版社，1995年），第137頁。

11. 顧學頤校點《白居易集》卷五（北京：中華書局，1979年），冊1，第97頁。

12. 《白居易集》卷二十三，第511頁。

13. 《白居易集》卷三十五，第810頁。

14. 《增訂注釋全唐詩》卷六二八，冊4，第662頁。

15. 《增訂注釋全唐詩》卷七一六，冊4，第1469頁。

16. 李隆基〈答李林甫等請頒示太子仁孝詔〉，《全唐文》卷三十二（上海：上海古籍出版社，1990年），冊1，第155頁。

17. 白居易〈讀張籍古樂府〉，《增訂注釋全唐詩》卷四一三，冊3，第231頁。

18. 《徐騎省集》卷十八，《四部從刊》影印黃丕烈本。

19. 《黃文節公全集》正集卷二十五，劉琳等校點《黃庭堅全集》（成都：四川大學出版社，2001年），第2

黃庭堅的情性論，與當時思想與現實的關係很深，有它的針對性的。其中包含著極豐富的實踐體驗，寄託了他對於詩歌藝術的審美理想。也是他對於風詩、陶詩、杜詩等一系列中國古典詩歌經典的創作狀態與藝術境界的一個總結。這些問題，在這裡暫不討論。我們現在只將它作為一種具有普遍性的一種理論主張來看待。我們說，他其實在指向一種詩的本質，一種詩美的理想。情性論的最重要的實踐價值就在這裡。

明清的詩學家們，仍然講性情，如宋濂說「詩乃吟詠性情之具，而所謂風雅頌者，皆出於吾之一心，特因事感觸而發，非智力之所能增損也」（〈與章秀才論詩書〉）²⁰，何良俊說「詩以性情為主，三百篇亦只是性情」²¹，又云「詩苟發於情性，更得興致高遠，體勢穩順，措詞妥貼，音調和順，斯可謂詩之最上乘矣」²²。屠隆說「夫詩由性情生者也。詩自三百篇而降，作者多矣！乃世人往往好稱唐人，何也？則其所托興者深也。非獨其所托興者深也，謂其猶有風人之遺也。非獨謂其猶有風人之遺也，則其生乎性情者也」（〈唐詩品匯選釋斷序〉）²³，屠氏以性情論三百篇與唐詩，並將其於托興相結合，可謂深得詩本性情之原則，非泛泛之論可比。譚元春說「詩以道性情也，則本末之路明，而古今之情見矣」²⁴，他對性情作了自己的解釋：「夫性情，近道之物也，近道者，古人所以寄其微婉之思也」²⁵。看他對性情內涵的闡述，與黃庭堅很接近。黃宗羲云「詩之道從性情而出，性情之中海涵地負，古人不能盡其變化，學者無從窺其隅轍」（〈寒村詩稿序〉）²⁶。又如孫原湘說「詩主性情，有性情而後言格律。性情者詩之主宰也，格律者詩之皮毛也」（〈楊濞飛詩稿序〉）²⁷。明清人仍以情性論為詩學本體，但在繼承古人的同時有所發展，如譚元春以道釋性情，黃宗羲認為性情之中海涵地負，都帶有心學思想的影響。其實，唐人講性情，宋人講性情，後來的性靈派像袁枚、張問陶他們也講性情；但唐詩之性情之美，宋詩之性情之美，性靈詩之情或性靈之美，都不是一樣的。大體來講，唐詩之性情，更帶有古典詩美的理想，同時也更接近普遍的人性與人情。宋詩之性情，帶有思想家所主張的人性人情、尤其是心性本體的思辨的意味在內。明清性靈派之講性情，是為突破復古與格調、格法肌理之重圍，重新創作一種詩人之詩、之真詩。但是他們所說的性情，顯然是更多地體現靈感、靈性的意味，接近現代美學中的靈感論。性靈派一個重要詩人張問陶有一首論詩之作：「名心退盡道心生，如夢如仙句偶成。天籟自鳴天趣足，好詩不過近人情」²⁸，但性靈派詩人，對於詩

冊，第666頁。

20. 嚴榮校刻本《宋文憲公全集》卷三十七。

21. 何良俊《四友齋叢說》卷二十四（北京：中華書局，1959年），第213頁。

22. 同上。

23. 明刻本屠隆《由拳集》卷十二。

24. 陳杏珍標校《譚元春集》卷二十三（上海：上海古籍出版社，1998年），第613頁。

25. 同上。

26. 黃宗羲《南雷文定後集》卷一，陳乃乾編《黃梨洲文集》（北京：中華書局，1959年），第351頁。

27. 孫原湘《天真閣集》卷四十二。

28. 張問陶《船山詩草》卷十一（北京：中華書局，1986年），上冊，第261頁。

本性情之理解，與傳統有兩點顯著的變化。一是強調個性，如張問陶之論：「諸君刻意祖三唐，譜系分明墨數行。愧我性靈終是我，不成李杜不張王」（〈頗有謂予詩學隨園者笑而賦此〉）²⁹ 同時，他們的性靈比較接近於靈感說，如袁枚之論云：「但肯尋詩便有詩，靈犀一點是吾師」³⁰、「我不覓詩詩覓我，始知天籟本天然」³¹。這一派與晚唐賈姚、晚宋四靈等人的斂情約性，以苦吟而見性情，磨鑄而見警策，恰好形成鮮明的對比。論其淵源，也是導源於楊萬里的誠齋活法。相對唐宋諸大家、名家之論，兩派對於詩本性情的理解，各有偏至，而未得其全。但對於今日的詩詞寫作者來說，這兩派倒都可作為學詩者入門的借徑。以個人的體會，初學不妨從性靈派得靈感之義，從苦吟派得錘煉之功。但是性靈派的確失之尖新，苦吟派又容易陷入窄狹。所以進一步的學習，體會「詩者，性情」這個宗旨，還是要返歸古詩、唐詩正宗之中，尤其要以陶詩、杜詩為旨歸。唐詩裡面包含著「性情之體」與「性情之美」的最合理、最普遍的內涵。也就是我們所說文學的人性美，人情美。唐詩是最自然，也最充分地表現它的。最後，作為一種對性情認識的深度的，深刻的體認，隨著你的思想深化，隨著學問加深後，氣質之變化，達到蘇黃之類的境界，或者希望達到這種境界；那麼，你就能體認宋詩之情性之美。

從創作的角度來講，怎樣讓情性這種理論對創作有實際的意義？當然要在創作上認可這種價值觀。比如我們做人，想做什麼樣的人，抽象地講起來只有這麼幾條。所謂人生觀、世界觀。但仔細體會，我們不是在時刻地體會，反思這些人生觀，價值觀嗎？而且每當緊要關頭，它就浮現得特別鮮明，特別真切，不是那麼抽象的一些思想觀點。大概體察何為吟詠性情，什麼是我們所要表現的情性，也是這樣的。這方面，其實古代的詩學家也做了一些理論的闡述，比如〈毛詩序〉就說「故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也，止乎禮義，先王之澤也」³²。所謂先王之澤，即是道德規範，教化原則之類的，因為古人認為先王政治是一種美政，理想的政治。理想社會裡面的人們的性情，也是最美的，最有詩意的。

重新體認情性論，對於藥戒當代詩詞創作中存在的叫囂、空洞、矯飾、無病呻吟等一系列失真的弊病，有重要的指示作用。我曾為一位詩友的集子寫序，借題發揮，談了我目前詩詞界的看法，自己以為不是迂腐的老生常談。其中有兩段話，一段是這樣說：

當代的詩詞創作呈現復興之勢，但問題仍很多。我總覺得一個最大的問題，是詩人們常常忘了詩歌創作最根本的功能，還是要表現個人的真實的思想感情。我們看〈毛詩大序〉論詩，已經把這個問題說得很清楚了。一是強調詩歌的政教作用與諷

29. 《船山詩草》卷十一，第278頁。

30. 袁枚〈遣興〉其七，《小倉山房詩文集》卷三十三（上海：上海古籍出版社，1988年），第二冊，頁932。

31. 袁枚〈老來〉，同上書卷二十五，頁628。

32. 《毛詩正義》卷首，《十三經注疏》，第272頁。

喻功能，強調詩歌對於社會現實的反映、影響的作用。由此出發，便有「美」與「刺」兩種作法。二是吟詠情性以風其上，強調詩歌表現個體思想感情的作用，但仍要求興寄見志，有微婉諷喻的精神。前一種可以說是直接表現「大我」，後者則可以說是通表現「小我」而包含「大我」。但是詩是抒情的藝術，而情則是個體的活生生的生命狀態；所以，直接表現「大我」的詩歌，其中當然包含著「小我」的感情活動。而寫「小我」如果要引起共鳴，產生審美效果，其中當然也應該包含「大我」的共相。說到底，無論是寫「大我」，還是寫「小我」，其實只是出發點的不同而已。其殊途同歸之處，都是要寫出性情之真，都要突出「人」的主題，寫出真思想、真感情。所以，我們寫詩，最初的出發點無論是為吟詠個人的情性，還是諷喻時事，還是頌美人物，只要是發於真情、出於真心的，都有可能寫出好詩。

還有一段是這樣說：

綜觀今日的詩壇，作者如云，有成就者也不少。但無論是頌美派，還是諷刺派，還只寫個人的生活感情，山水雪月情懷的，真正做到出於性情之真的，是很少。或擬古造作、或虛矯叫嘯、或空洞諛頌，真人少，真詩更少。而古人所說的詩言志，吟詠情性以見志，則絕大多數人視為陳詞濫調，不知道這是凡為詩者都必須努力實行、體認的詩詞寫作的根本原則。³³

筆者最初學詩時，也沒有太注意傳統的言志說、性情說之實踐價值。覺得千百年來無數人說，再說也是陳辭濫調而已，與實際的寫作未必有多大關係。古人拿他說話，也大半是冠冕之語。但是經過自己長期的寫作，也通過對當今詩詞寫作情況的長期觀察，想為目前的詩詞寫作的困境提一些看法。想來想去，重新體會到上述傳統詩學思想，仍然能夠解決問題。一個很簡單的事實：人都不真了，詩怎麼會真呢？你的行為，言論，毫無真誠在裡面，毫無打動人的效果，你的詩又怎麼能打動人呢？我又通過長期心醉於陶詩，體會到真正的詩歌藝術，中國古代最傑出的詩人與詩篇，無不是言志與吟詠情性。所以我曾寫過這樣一首論陶的絕句：

幾人淳至到淵明，詩句無非寫性情。我亦飄零文字海，欲求一筏得超生。

我說的「一筏」，就是以真性情的前提下言志，吟詠情性。天才果然是有，詩才也有是的，抹殺這一點是不客觀的。但是，我們迄今為止還只能評論天才，並且不能對天才成因作完全科學的分析。因此，我們也找不到製造天才的方法，當然人類永遠也找不到這種辦法。克隆技術也沒法解決。那麼，我們講詩歌創作，能夠講的，能夠提倡的正確作法，也只有上述的「言志」、「吟詠情性」這樣的原則了。

我們所能做到的，只有認識詩才。什麼樣的素質是詩才，自己有沒有詩才，當然這種認識也是經驗化，仍然不是什麼科學的分析。但是有時候，一些詩歌藝術上經驗豐富的人，能夠在一定的程度說明出來讓你認識。以前有這種情況：有些老輩的學者，會出

33. 錢志熙《〈南窗吟稿〉序》，載馬斗全《南窗吟稿》（太原：北嶽文藝出版社，2011年）。

於他自己的對詩才認識，奉勸一些喜歡寫詩後學好好寫詩，認為他有詩才。或者相反地認為他不適宜寫詩，還是從事別的學問為好。當然，我們現在學習寫詩，不完全都是為了做詩人，而是為了掌握詩歌創作的技能，寫出具有一定的藝術水準的詩，甚至是中規中矩的詩。這樣一是為娛樂我們的人生，二也是為了做一個合格的中文系學生。衝著這個目的，我認為誰都可以學，而且我可以負責任說，誰都能寫出像模像樣的詩詞。

這裡不妨舉書法為例：古人是拿毛筆寫字的，所以我們看古人的字，幾乎沒有不好的，但是顯然不是人人都是書法家的。做為一門藝術的書法，要想達到傑出的成就，一是要有天賦，有筆性；二是苦練，包括研究書法歷史。要是只要寫一輩子字就能成為書法家，那麼不會在唐代只舉出歐、褚、顏、柳，在宋代只舉出蘇、黃、米、蔡了。寫詩也是這樣的，中國古代科舉試詩，士人圈裡社交更崇尚詩，士人社會以詩為才華之標誌，所以，古代的通文墨的人，至少在明清時代，幾乎沒有不會寫詩的。這告訴我們一個重要的資訊，就是作為一種藝術的詩，一般的人，都是可以學會。但古代真正能稱為詩人的也只是少數。

鑒於這一點，我想告訴大家一點，不要將寫詩看成是很神秘的事。不要因為別人會寫詩，就覺得那人一定是天才。當然了，一件事，我們不會做，別人會做，並且做得好，我們應該尊重人家，或者說就這件事上尊重人家。這是應該的。其實我更想說的是，不要因為自己會寫詩，詩寫得好，就以為自己高人一等。

我說這些話，是因為看到這種情況：一些會寫詩青年人，有時特別的狂，如果再加上修養不好，就會使氣罵坐。他為什麼會這樣狂，寬容一點說，他也不一定那麼壞。其實他人還是很好的。但因為他會寫詩，別人不會寫詩。他就形成一種錯覺，覺得詩歌創作是一種很神秘的天賦。自己有了，別人沒有，所以就不覺狂起來了。但是如果告訴他，古往今來無數人都會寫詩，而且像我上面講的那樣，其實寫詩是差不多人人都能學會的一種藝術。他也許就沒有必要那樣狂了。他的性情就會更好一些。他對詩歌藝術的領會，也會上一個臺階。再進一步說，就算有詩才，是否就可傲人呢？據我看，陶淵明是溫厚的，不用說了，即使李白、杜甫，年輕時候可能狂過一下。但後來其實都是很溫和的人。根本沒有恃才傲物。所以，不管出於何種動機學詩，不管做不做得成詩人，也不管詩才高低，寫詩重於表現自己的真實感情。這是最重要的。

我把這個比較抽象的，中國古典詩學中繞不開的，同時我認為也仍然是今天詩歌創作中具有豐富的實踐價值的性情問題，就作了這樣的論述。我想雖然不是直接提示你寫作的方法，但卻是最重要的。提示了事物的本質與特徵的方法為最重要、最基本的方法，是大法。章法句法字法，是詩之小法，性情論是大法。

四

古今詩論很多很多，其中詩人自己談詩，最值得重視。這些詩人往往並沒有着意建構理論體系，但是他們論詩的隻言片語，凝結著豐富的經驗，指示性很強。比如杜甫就有不少講述其寫作心得的話，如「陶冶性靈存底物，新詩改罷自長吟。孰知二謝將能

事，頗學陰何苦用心」，³⁴這幾句話，對我們寫詩的人就很有用，指導我們平日要以什麼樣的心態去學詩。寫詩最怕草草應付，要反復修改，錘煉，前人又叫烹煉。有些是指示詩的藝術境界的，詩句要自然、新穎。如齊代謝朓評王筠語「好詩圓美流轉如彈丸」。³⁵大家學過一會詩，對於這些話，感覺可能就不一樣的。從前學理論，學文學史，沒有自己的體驗，學了總是外在的。對於古人的理論，也只能從概念與觀點上去把握，體會不到古人用意之處，精妙之處，無法與古人真正對話。縱使有所闡述，也只能說你說的是你的，未必符合古人的原意。中國古代的詩學傳統，就是這樣失去的。今天希望大家努力地學詩，做到真正能夠與古人對話，然後用我們現代人的思維方式與理論，學術表達方式將它表達出來。

我剛才說過，中國古人詩論很多。結合創作來學習，會獲益匪淺的。我很想系統地從創作方面總結古人的理論，但心有餘力不足。以下兩條是我覺得對自己受用最大的詩論，一條是劉禹錫的，一條是梅堯臣的，都是他們反省自身寫作經驗的心得之語：

片言可以明百意，坐馳可以役萬景，工於詩者能之。風、雅、頌體變而興同，古今調殊而理冥，達於詩者能之。工生於才，達生於明，二者凡相為用，而後詩道備矣。³⁶

「片言可以明百意」，是對詩歌語言的要求，詩是最精煉的語言。我們日常的語言，是用來交際的，傳達意圖、思想、感情。詩的語言是最精煉，要有豐富的表現力。劉禹錫自己的詩，就是這樣，風格很自然，但表現力很強。舉一首大家也許不太熟悉的：

渡頭輕雨灑寒梅，云際溶溶雪水來。夢渚草長迷楚望，夷陵土黑有秦灰。巴人淚應猿聲落，蜀客船從鳥道回。十二碧峰何處所，永安宮外是荒台。³⁷

我們看句句灑脫無比，讀過後回味無窮，禁得咀嚼。你看他的寫景、狀象、懷古，既自然明白，又富有境界。形象不是單薄的、平面的、線條化的，而立體的、多層的。恍兮惚兮，其中有象。當然，古人這樣的好詩還有很多很多。所以最重要的，還是要學古人。

另一則是歐陽修轉述梅堯臣論詩之語：

聖俞嘗語余曰：「詩家雖率意，而造語亦難。若意新語工，得前人所未道者，斯為善也。必能狀難寫之景，如在目前，含不盡之意，見於言外，然後為至矣。」³⁸

這些話看似渾括，但內蘊十分豐富。任何一個具有創作經驗的人，都會理解到這一點。多年來，我個人就是以「意新語工」四字作為寫詩的座右銘，雖然不一定做得好。我想，一首詩算得上是詩，意新語工是最起碼的。大家讀古人的詩，也要特別注意於此。

34. 杜甫〈解悶〉其七，仇兆鰲《杜詩詳注》卷十七（北京：中華書局，1979年），冊4，頁1515。

35. 李延壽《南史》卷二十二（北京：中華書局，1975年），頁609。

36. 劉禹錫〈董氏武陵集紀〉，《劉禹錫集》卷十九。

37. 劉禹錫〈松滋渡望峽中〉，《劉禹錫集》卷二十四。

38. 歐陽修《六一詩話》，何文煥輯《歷代詩話》（北京：中華書局，1981年），上冊，頁267。

我讀今天汗牛充棟的當代詩詞報刊，最令人失望的就是平庸、膚淺、陳陳相因、千篇雷同的現象。

有時候古代詩人的一些很樸素的詩論，對我們反思自己的創作得失，也很有用。如袁枚的《隨園詩話》也多經驗之語，有一條我覺得我們很有用：

詩少作由思澀，多作則手滑。醫澀須多看古人之詩，醫滑須用剝進幾層之法。³⁹ 平時作詩，要同時多讀古人的詩，對於初學者來講尤其重要。學詩最怕的是會寫以後，就很少再讀古人的詩，任自己的興趣來寫。那樣的話，縱使有一些天賦、有些真情實感，仍不容易寫好。當代寫詩詞的人，這方面的問題最大。袁枚說醫思澀要多讀古人詩，其實醫手滑的根本辦法，也是多讀古人的詩。

《隨園詩話》還有一條，對我們初學詩的人也有啟發：

少年之詩，往往有句無篇，能通體完密者最少。⁴⁰

還有一條，是講苦吟與平易關係：

陳後山吟詩最刻苦，〈九日〉「人事自生今日意，黃花只作去年香」，鄭穀夫云「夜來過嶺忽聞雨，今日滿溪都是花」。此種句，似易實難。人能知易中之難，可與言詩矣。⁴¹（注：後山此聯為〈次韻李節推九日登南山〉「平林曠野騎台荒，山寺鳴鐘報夕陽。人事自生今日意，寒花只作去年香。巾軟更覺霜侵鬢，語妙何妨石作腸。落木天邊江不盡，此身此日更須忙。」⁴²）

初學寫詩，《隨園詩話》是可以參考的，因為袁枚論詩講性靈，講自然流露，不把詩看成是很神秘的事物。他舉的許多詩，並不一定是絕唱，但往往清新流便，饒有趣味，對於我如何構思、如何琢句，有啟發作用。但是《隨園詩話》只是入門，袁枚對於為何好詩的標準也放得特別寬。所以真正的取法的對象，還是要從唐詩中找。我們寫詩，唐詩應該是主要的學習對象。

古典詩論的是異常豐富的，對創作者來說，關鍵在於經常去注意，看看相關詩論、詩話，這樣對提高創作，一定有好處的。總之，這是一個極其博大精深的理論寶庫，也是民族文學的精華，如果通過當代詩詞復興這個機會，它能得激活，它的意義會是很大的。 □

39. 袁枚《隨園詩話》卷四（北京：人民文學出版社，1998年），頁126。

40. 袁枚《隨園詩話補遺》卷四，同上書，頁668。

41. 《隨園詩話》卷四，頁110。

42. 陳師道《後山居士文集》卷一（上海：上海古籍出版社，1984年影印宋刻本）。