

評《詩人玉屑》述詩家造語 ——以創意之詩思為核心

張高評*

〔摘要〕

南宋魏慶之《詩人玉屑》纂述《六一詩話》以來諸家詩話、筆記、文集、日記以成書，去取予奪之際，自有別識心裁，堪稱宋代詩話「論詩及辭」之集成。其中卷六述及詩家造語，可見宋代詩學追求「意新語工」之大凡。今統合全書，類聚群分，從創意思維切入，考評《詩人玉屑》所述創意性之造語。其層面有四：其一，識見：分立志須高、入門須正述說；其二，良方：新奇組合，不犯正位皆屬之。其三，策略有四：曰新奇、變態、陌生、警策，貴能生新變異，自得自到。其四，境界亦有四端：曰和諧、自然、圓美、超詣，貴在和而不同、執兩用中而已。由此觀之，宋人有如是之創造性詩思，故於學習唐詩優長、出入諸家，汲取典範之餘，方能變唐、新唐、發唐、拓唐，自成一家，而蔚為宋詩之特色。郭紹虞《宋詩話考》稱：「宋人談詩，要之均強調藝術技巧」，亦由此可見。

關鍵詞：《詩人玉屑》、造語、創意思維、以故為新、陌生化

* 國立成功大學中國文學系特聘教授

一、前言

唐人詩格，重視詩法之提示，強調創作之技巧，有所謂「鍊句不如鍊字，鍊字不如鍊意」之說。¹宋人詩話或主論詩及辭者，多稱述詩法詩藝，闡發創意與造語，與晚唐詩格一脈相傳。《詩人玉屑》卷6敘列宋代詩話〈下字〉詩例二十則，蓋兼煉意、煉句、煉字而言之。本文所謂詩家造語，即東坡所稱：「凡造語，貴成就；成就則方能自名一家。」大抵偏重措詞之陌生新奇，造語之精工巧妙而言之。

歐陽脩《六一詩話》引述梅堯臣之說：「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。」可見，「新」與「工」，乃詩家造語之難能可貴者。命意創新，造語巧妙，若為前所未道、古所未有之詩思、詩藝、詞彙或語句，即可促成「造語」之陌生化與老成美，故宋人極重視創意性造語之工夫。諸家詩話，紛紛各抒己見，闡發造語之特質，提示造語之要領。如《冷齋夜話》之說：

唐詩有曰……而荊公、東坡用其意，作古今不經人道語。……造語之工，至於荊公、東坡、山谷，盡古今之變。荊公曰：「江月轉空為白晝，嶺雪分暝與黃昏」；又曰：「一水護田將綠遠，兩山排闥送青來」；東坡〈海棠〉詩曰：「祇恐夜深花睡去，高燒銀燭照紅妝」；又曰：「我攜此石歸，袖中有東海」；山谷曰：「此皆謂之句中眼，學者不知此妙語，韻終不勝。」（〔宋〕釋惠洪《冷齋夜話》，卷5，〈荊公東坡句中眼〉；〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷6，〈造語〉亦引之）

《冷齋夜話》論述「造語」之工，標榜王安石、蘇軾、黃庭堅三家，成就在「盡古今之變」，在「作古今不經人道語」，可見新創、變異乃造語精工特色之一。所舉荊公東坡詩句，詩思新奇，小中見大；詩句工妙，匪夷所思。視他人寫江山嶺雪、水綠山青之犯陳意熟語不同，乃用心「作不經人道語」，天人交融，而姿態橫生；詠花、詠石，而神貌盡變。此種妙語勝韻，重視字法之推敲，山谷謂之

¹ 張伯偉：《全唐五代詩格校考》（西安：陝西人民教育出版社，1996年7月），舊題白居易撰：《金鍼詩格》，頁327。

句中眼，所謂「安排一字有神」，指詩人用心致力處、殊勝處。范溫《潛溪詩眼》所謂「好句要須好字」，「穩愜字」，亦承山谷之說。²又如《庚溪詩話》所云：

本朝詩人與唐世相抗，其所得各不同，而俱自有妙處，不必相蹈襲也。至山谷之詩，清新奇峭，頗造前人未嘗道處，自為一家，此其妙也。（〔宋〕陳巖肖《庚溪詩話》卷上）

王、蘇、黃三家中，山谷詩尤其擅長造語，《庚溪詩話》稱其詩，特色在「清新奇峭，頗造前人未嘗道處」，造語多富獨創性與陌生化之妙，故能「自為一家」。陳巖肖更進而較論唐宋詩之優劣，肯定宋詩自有特色，足與唐詩相抗衡。所謂特色，是經由比較得來的。相較於唐詩，宋詩有三方面的優長：其一，所得各不同；其二，俱自有妙處；其三，宋詩不必然蹈襲唐詩。要之，多從創新與殊異之詩美視角，論斷宋詩之特色。標榜宋詩典範黃庭堅詩：「頗造前人未嘗道處」，稱揚其「自為一家」，多從創造性思維立說。《詩人玉屑》纂述宋人詩話，「博觀約取，科別其條」，特闢「造語」一欄，作為推揚，堪稱詩歌美學之集體意識，可見宋人重視之一斑。

魏慶之，字醇甫，號菊莊，南宋（寧宗慶元二年〔1196〕？-度宗咸淳八年〔1272〕？）前後在世。³擔任福建建陽書坊編輯，參考晚唐兩宋一百八十餘種詩學文獻，編成《詩人玉屑》二十卷。⁴黃昇序《詩人玉屑》綜述詩話對閱讀者之啓益，略謂：「凡升高自下之方，繇粗入精之要，靡不登載。其格律之明，可準而式；其鑑裁之功，可研而覈；其斧藻之有味，可咀而食也。」南宋與宋代詩學重詩格詩法之特色，此中翻檢可得。《詩人玉屑》述「造語」，摘引諸家詩話以闡說之，品評歷代諸家詩法詩藝，往往隨機講述，前後間自可以相發明。今統合全書，類聚群分，以創意之詩思為核心，評述全書有關創意性造語之文獻，分造語之識見、造語之靈方、造語之策略、造語之境界四節討論之，依序論證如下：

² 宗廷虎、李金苓：〈宋代修辭論·緒論〉，《中國修辭學通史·隋唐五代宋金元卷》，第2編（長春：吉林教育出版社，1998年9月），二、提出「詩眼」說，可見宋人重視詞語的錘煉，頁322-323。

³ 張健：〈魏慶之及《詩人玉屑》考〉，香港浸會大學：《人文中國學報》第10期（上海：上海古籍出版社，2004年5月），頁123-167。

⁴ 〔宋〕魏慶之：《詩人玉屑》二十卷，（臺北：世界書局，1971年7月），文中徵引《詩人玉屑》，皆據此本。

二、創意性造語之識見

陸機〈文賦〉云：「謝朝華於已披，啓夕秀於未振」；推陳出新，自鑄偉辭，自是文章寫作之當物要急。《文心雕龍·情采》以下，在在凸顯文學作品兼含情與采、文與質，包括內容思想與形式技巧。《六一詩話》等宋人詩話論詩，多標舉「意」與「言（語）」，喜談創意與造語，且多體現於宋詩與宋代詩學中。今特提「創意性造語」，作為探討之焦點，希望有助於斯學之發揚。

梅堯臣、蘇軾、黃庭堅三大宋詩名家，都先後提倡「以故為新、以俗為雅」。據《後山詩話》所載，梅堯臣答閩士書，首提「以故為新，以俗為雅」云云，當指陳言熟詞、方俗常語之運化使用；屬於造語問題，宋代詩話中多所討論或引述。⁵論者稱：優質的造語，主要表現在語詞的陌生化、新奇感方面。⁶筆者翻檢《詩人玉屑》卷6，立有「造語」一目，只列舉近二十則詩話；今綜考分散於他卷之資料，會通為一，以論述創意性造語之識見、良方、策略與境界。

據《詩人玉屑》所纂述，造語之識見，可歸納為二項：（一）立志須高；（二）入門須正。論證如下：

（一）立志須高

嚴羽《滄浪詩話·詩辨》開宗明義即言：「夫學詩者，以識為主。入門須正，立志須高。」今翻閱《詩人玉屑》卷1開卷，即全錄嚴羽之言作標榜，或者欲以此自勉勉人乎！嚴羽所謂「識」，蓋本范溫之說。范溫《潛溪詩眼》謂：「學者要先以識為主，如禪家所謂正法眼者。直須具此眼目，方可入道。」而范溫論識，蓋從黃庭堅來。所謂識，即識見、眼光，指善於體察古人用意處，要能明辨「一篇命意」與「句中命意」之底蘊。其中，所謂句中命意，指造句煉字之法則：如句中當無虛字，應「以一字為工」，特別重視「詩眼」等有關字法句法之問題，多是江西詩法。⁷

今借用嚴羽之言，以論創意性造語之首要，在注重別裁。魏慶之《詩人玉屑》

⁵ 蘇軾：〈題柳子厚詩〉二首之二，《蘇軾文集》，卷67。黃庭堅：〈再次韻楊明叔引〉，《山谷詩內集》，卷12。蔡條：《西清詩話》，朱弁：《風月堂詩話》等，多曾引述申說。

⁶ 周裕鐸：〈一、造語：語詞的陌生化效力〉，《宋代詩學通論》，戊編、第二章（上海：上海古籍出版社，2007年12月），頁448-489。

⁷ 參考王大鵬、張寶坤等編選：《中國歷代詩話選》（長沙：岳麓書社，1985年8月），第1冊，范溫：《潛溪詩眼》提要，頁281。

纂集諸家詩話，看似述而不作；然取捨予奪，詳略偏全之際，自有魏慶之之別識心裁。首先，造語當去陋、忌俗、務去陳言、忌隨人後；夫惟不作無益之語，方能自出胸臆，擺脫塵俗，而推陳出新，自成一家，此范溫論詩主識之說，期許立志須高之意。如云：

有一士人携詩相示，首篇第一句云「十月寒」者，余曰：君亦讀老杜詩，觀其用月字乎？其曰「二月已風濤」，則記風濤之蚤也；曰「因驚四月雨聲寒」，「五月江深草閣寒」，蓋不當寒；「五月風寒冷佛骨」，「六月風日冷」，蓋不當冷。「今朝臘月春意動」，蓋未當有春意。雖不盡如此，如「三月桃花浪」，「八月秋高風怒濤」，「閏八月初吉」，「十月江平穩」之類，皆不繫月則不足以實錄一時之事。若十月之寒，既無所發明，又不足記錄。退之謂「惟陳言之務去」者，非必塵俗之言，止為無益之語耳。然吾輩文字，如「十月寒」者多矣，方當共以為戒也。（《詩人玉屑》，卷6，〈造語·務去陳言〉，引《詩眼》，頁138-139）

《潛溪詩眼》載范溫論杜詩「用月字」，蓋本《公羊春秋》書法。案：《春秋》書法，常事不書，反常乃書，⁸故所謂記風濤之早也、不當寒、不當冷、未嘗有春意云云，皆緣事異乃書。《春秋》書法嚴謹不苟如此，堪作吾人造語之楷模。一則有助記錄，再則有所發明，此《詩眼》一書之所垂戒。故遣詞造語，當揚棄「塵俗之言」，謝絕「無益之語」，此自造語之消極要求。又如：

作詩淺易鄙陋之氣不除，大可惡。客問：何從去之？僕曰：熟讀唐李義山詩與本朝黃魯直詩而深思之，則去也。（《詩人玉屑》，卷5，〈去陋〉引《彥周詩話》，頁116-117）

陳參政去非少學詩於崔德符，嘗問作詩之要。崔曰：「凡作詩，工拙所未論，大要忌俗而已。（同上，〈忌俗〉，引《却掃編》，頁117）

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。」

⁸ [漢]公羊壽傳，何休注，[唐]徐彥疏：《春秋公羊傳注疏》，卷4（臺北：藝文印書館，1955年），桓公四年：「常事不書。此何以書？」，頁51。

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。（同上，卷5，〈忌隨人後〉，引《宋子京筆記》，頁117）

陳言之務去，為韓愈所主張，宋代詩話於此頗多發揚。《許彥周詩話》稱：作詩欲去陋，熟讀李商隱與黃庭堅詩，則可望去陋除俗；同時，應忌俗去俗，而後方論工拙。《宋子京筆記》更鄙視「體規畫圓，準方作矩」；重申務去陳言，忌隨人後；強調「循習陳言，規摹舊作，不能變化，自出新意」，則不能成就名家；且提撕「隨人作計終後人」，「文章最忌隨人後」，更無異當頭棒喝與醍醐灌頂。《詩人玉屑》援引再三，形同耳提面命。此作詩為文之消極門徑，違此，則其餘優長，亦不足觀矣。能去陳言，避俗陋，方有所謂創發與自得。此所謂「識」，已遙指向上一路，所謂入門須正，立志須高也。如：

苕溪漁隱曰：「歐公作詩，蓋欲自出胸臆，不肯蹈襲前人，亦其才高，故不見牽強之跡耳。如〈六月十四夜飛蓋橋玩月〉云：『天形積輕清，水德本虛靜。雲收風浪止，始見天水性。澄光與粹容，上下相涵映。乃於其兩間，皎皎掛寒鏡。餘輝所照耀，萬物皆鮮瑩。矧夫人之靈，豈不醒祖聽。而我於此時，儵然發孤詠，紛昏忻洗滌，俯仰恣涵冰。人心曠而閑，月色高愈迥。惟恐清夜闌，時時瞻斗柄。』」（《苕溪漁隱叢話》後集，卷23，〈六一居士〉，頁168）

詩吟函得到自有得處，如化工生物，千花萬草，不名一物一態。若摸勒前人，無自得，只如世間剪裁諸花，見一件樣，只做得一件也。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷10，〈自得·要到自得處方是詩〉，引《漫齋語錄》，頁220）

韓愈〈答李翊書〉強調「陳言之務去」；〈樊宗師墓志銘〉提示「詞必已出」，宋詩既導源於韓，於是「陳言務去」與「詞必已出」，遂演為宋代詩話詩學標榜創意與造語之口頭禪。不過，相形之下，討論「陳言務去」者較多，探究「詞必已出」者差少。以下詩話文獻之難能可貴，即在宣揚「詞必已出」之創造性思維。所謂自出胸臆、到自有得處、貴乎自得云云。《苕溪漁隱叢話》舉歐陽脩〈六月十四夜飛蓋橋玩月〉詩為例，示範作詩如何自出胸臆，不肯蹈襲前人，樹立典型

於夙昔，方便見賢思齊。造語遣詞既自出胸臆，必多自得自到，此最難能而可貴。作詩，貴有創發，創發緣於自得。因此，「自得」來自獨到之創獲。別識心裁顯著，個性化極強烈，故《漫齋語錄》以為，「如化工生物，千花萬草，不名一物一態。」宋人生唐後，不以學唐擬唐為已足，盡心致力變唐、新唐，往往別闢蹊徑，深造有得，〔明〕謝肇淛《小草齋詩話》極稱之，以為宋詩「欲自立門戶，不肯學唐人口吻」，亦是追求「成佛作祖之意」。⁹又如：

《西清詩話》云：「作詩者，陶冶物情，體會光景，必貴乎自得；蓋格有高下，才有分限，不可強力至也。譬之秦武陽氣蓋全燕，見秦王則戰慄失色；淮南王安，雖為神仙，謁帝猶輕其舉止；此豈由素習哉！余以謂少陵、太白，當險阻艱難，流離困頓，意欲卑而語未嘗不高。至於羅隱、貫休，得意於偏霸，誇雄逞奇，語欲高而意未嘗不卑。乃知天稟自然，有不能易者。」（〔宋〕胡仔《苕溪漁隱叢話》前集卷56）

宋人作詩，往往追求「皮毛剝落盡」之陌生化，「出人意表」之新鮮感，「著意與人遠」之奇異性，以及「挺拔不群」之獨創性。¹⁰語云：「同閱一卷書，各自領其奧；同作一文題，各自擅其妙！」宋人追求獨創之謂也。《西清詩話》尤其明白提示：「作詩者，陶冶物情，體會光景，必貴乎自得。」雖格有高下，才有分限，而少陵、太白有其自得；羅隱、貫休成小家數者，亦在其自得。何止抒情、寫景，即敘事、議論，亦皆有自得自到處，始成作者。以此標榜，堪作創意性造語之追求典範。作詩能自得自到，方可能有「一洗萬古」之氣概，大家名家亦有他人「不能為」之自負，必如此方足以傳世而不朽：

余作〈南征賦〉，或者稱之，然僅與曹大家爭衡耳；惟東坡〈赤壁〉二賦，一洗萬古，欲髣髴其一語，畢世不可得也。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷17，〈一洗萬古〉，引《唐子西語錄》，頁388）

⁹ 〔明〕謝肇淛：《小草齋詩話》，卷2，外篇上，張健輯校：《珍本明詩話五種》（北京：北京大學出版社，2008年6月），頁371。

¹⁰ 張高評：〈二、獨到與創發性〉，〈清初宗唐詩話與唐宋詩之爭〉，《中國文學與文化研究學刊》第1期（臺北：臺灣學生書局，2002年6月），頁113-121。

苕溪漁隱曰：「《石林詩話》云：『歐公一日被酒，語其子棐云：吾詩〈廬山高〉，¹¹今人莫能為，惟李太白能之；〈明妃曲〉後篇，¹²太白不能為，惟杜子美能之；至於前篇，¹³則子美亦不能，惟吾能之也。』近觀本朝《名臣傳》，乃云：『歐陽修為詩，謂人曰：〈廬山高〉惟韓愈可及；〈琵琶前引〉，韓愈不可及，杜甫可及；〈後引〉，李白可及，杜甫不可及。其自負如此。』則與《石林》所記全不同。〈琵琶引〉即〈明妃曲〉也。」（同上，卷 17，〈六一居士·歐公自負〉，頁 363；《苕溪漁隱叢話》後集，卷 23，〈六一居士〉，頁 166）

唐庚作〈南征賦〉，雖「僅與曹大家爭衡」，然自是佳作。唯東坡前後〈赤壁〉二賦，「一洗萬古」，不可得與髣髴其一語。〈赤壁〉二賦，堪稱辭賦之典範，造語之楷模，其創意造語，為賦家指出向上一路。至於《石林詩話》、《王直方詩話》、《苕溪漁隱叢話》纂述歐陽脩對已作之自負，則凸顯歐公之獨創自得。

¹¹ 〈廬山高贈同年劉凝之歸南康〉，其詩云：「廬山高哉幾千仞兮，根盤幾百里，巖然屹立乎長江。長江西來走其下，是為揚瀾左蠡兮，洪濤巨浪，日夕相舂撞。雲消風止水鏡淨，泊舟登岸而遠望兮，上摩雲霄之晻靄，下壓後土之鴻龐。試往造乎其間兮，攀緣石磴窺空磴，千岩萬壑響松檜，懸崖巨石飛流淙，水聲聒聒亂人耳，六月飛雪灑石砮。仙翁釋子亦往往而逢兮，吾常惡其學幻而言嘍。但見丹霞翠壁，遠近映樓閣，晨鐘暮鼓，杳靄羅幡幢。幽花野草不知其名兮，風吹露濕香澗谷，時有白鶴飛來雙。幽尋遠去不可極，便欲絕世遺紛龐。羨君買田築室老其下，插秧盈疇兮，釀酒盈缸。欲令浮嵐暖翠千萬狀，坐臥常對乎軒窗。君懷磊砢有至寶，世俗不辨玃與珉。策名為吏二十載，青衫白首困一邦，寵榮聲利不可以苟屈兮，自非青雲白石有深趣，其氣兀碑何由降。丈夫壯節似君少，嗟我欲說，安得巨筆如長杠。」

¹² 歐陽脩〈明妃曲〉其二云：「漢宮有佳人，天子初未識，一朝隨漢使，遠嫁單于國。絕色天下無，一失難再得，雖能殺畫工，于事竟何益。耳目所及尚如此，萬里安能制夷狄？漢計誠已拙，女色難自誇，明妃去時淚，灑向枝上花。狂風日暮起，飄泊落誰家。紅顏勝人多薄命，莫怨春風當自嗟。」余觀介甫〈明妃曲〉二首，辭格超逸，誠不下永叔，不可遺也，因附益之。

¹³ 歐陽脩〈明妃曲和王介甫作〉，其一云：「胡人以鞍馬為家，射獵為俗，泉甘草美無常處，鳥驚獸駭爭馳逐。誰將漢女嫁胡兒，風沙無情貌如玉，身行不過中國人，馬上自作思歸曲。推手為琵琶，胡人共聽亦咨嗟。玉顏流落死天涯，琵琶卻傳來漢家。漢宮爭按新聲譜，遺恨已深聲更苦。織女手生洞房，學得琵琶不下堂，不識黃雲出塞路，豈知此聲能斷腸。」

所謂「吾詩〈廬山高〉，今人莫能為，惟李太白能之。〈明妃曲〉後篇，太白不能為，惟杜子美能之。至於前篇，則子美亦不能，惟吾能之。」《國朝名臣傳》述歐陽脩謂人曰：「〈廬山高〉，惟韓愈可及；〈琵琶前引〉（案：即〈明妃曲〉前篇），韓愈不可及，杜甫可及；〈後引〉，李白可及，杜甫不可及」云云，凡此，敘記歐公之自負其能，「亦以為得意」處，往往為獨到創獲處，諸家詩話轉相載錄，蔚為詩壇佳話，此所謂「立志須高」也。

今綜考《苕溪漁隱叢話》及《名臣傳》，二書所述本事雖有出入，然歐公自以為得意者，大抵相似：其自負指數最高者，為〈明妃曲〉前篇（胡人以鞍馬為家）；其次，則〈明妃曲〉後篇（漢宮有佳人），再其次為〈廬山高〉（廬山高哉幾千仞兮）。前二者，本和王安石〈明妃曲〉¹⁴而作，和詩而能「於艱難中出奇麗」，已自不易；何況自我作故，創意緣於自得；推陳出新，造語天成。王安石〈明妃曲二首〉，於六朝唐代已作昭君詠近九十首之盛況下，猶能自出胸臆，別具隻眼，確實難能而可貴。第一首之殊勝處，在「意態由來畫不成」和「人生失意無南北」；第二首詩，則以「漢恩自淺胡自深，人生樂在相知心」二語，為一篇之警策。要之，二詩翻新出奇，獨到創發無限，真傑作也，故引發南北宋近一百四十首同題和作之盛。歐陽脩〈明妃曲和王介甫作〉，雖為和作，然創意及造語，視原唱不遑多讓。¹⁵歐公得意自負如此，有以也。至於「今人莫能為，惟李太白能之」，「惟韓愈可及」之〈廬山高〉，以騷體狀寫山水，詩中有畫，以賦為詩，既遠觀以寫形勢，復近玩以寫岩壑崖瀑，後收結到榮寵聲利不如青雲白石之深趣。破體、出位作詩，創意與造語遂爾生發無限。《詩人玉屑》引述諸家詩話，以《苕溪漁隱叢話》最多，琳瑯滿目，精華紛披。則其典範之樹立，可以知之。嚴羽所謂「立志須高」，其此之謂乎？

南宋淳祐間（1241-1252年）黃昇序《詩人玉屑》，以為「凡升高自下之方，

¹⁴ 王安石〈明妃曲〉其一云：「明妃初出漢宮時，淚濕春風鬢腳垂，低回顧影無顏色，尚得君王不自持。歸來卻怪丹青手，入眼平生未曾有，意態由來畫不成，當時枉殺毛延壽。一去心知更不歸，可憐著盡漢宮衣，寄聲欲問塞南事，只有年年鴻雁飛。家人萬里傳消息，好在氈城莫相憶，君不見咫尺長門閉阿嬌，人生失意無南北。」其二云：「君妃出嫁與胡兒，氈車百輛皆胡姬，含情欲語獨無處，傳與琵琶心自知。黃金捍撥春風手，彈看飛鴻勸胡酒，漢宮侍女暗垂淚，沙上行人卻回首。漢恩自淺胡自深，人生樂在相知心，可憐青塚已蕪沒，尚有哀弦留至今。」

¹⁵ 張高評：〈同題競作與宋詩之創意研發——以〈明妃曲〉及相關詠史詩為例〉，《創意造語與宋詩特色》，第九章，頁389-433。

繇粗入精之要，靡不登載」。上文所述陳言務去、自出胸臆、自得自到、一洗萬古、大家不能諸說，皆提示「升高」、「入精」之典範意義。「態度決定高度，格局影響結局」，此企業管理學之常語，而詩家造語之別裁卓識似之。細考《詩人玉屑》全書，除立志須高之外，尙有新奇、變態、陌生、警策諸造語之策略，爲免重複，留待下節分解，此不贅述。

（二）入門須正

《詩人玉屑》卷1，開宗明義即引述《滄浪詩話·詩辨》之言，所謂「入門須正，立志須高」，魏慶之認同嚴羽理念，故弁諸卷首，可以推知。宋人爲學古通變，往往「參古定法」、「望今制奇」，爲汲取前人之優長，作爲創作之借鏡或觸發，故宋代詩話喜談詩法與詩藝，物極必反，滋生預設法式之「死法」流弊。於是詩話論述，出現兩極：一則提倡造語精工，追求因難見巧；再則主張自然天成，不假繩削。所謂直尋與補假之辯證，鍾嶸《詩品》已發其端，宋代詩話更多所體現，如：

溫庭筠〈湖陰曲〉警句云：「吳波不動楚山碧，花壓欄干春晝長。」庭筠工於造語，極爲綺靡，《花間集》可見矣。〈更漏子〉一詞尤佳，其詞云：「玉鑪香，紅蠟淚，偏照畫堂秋思。眉翠薄，鬢雲殘，夜長衾枕寒。梧桐樹，三更雨，不道離情正苦。一葉葉，一聲聲，空階滴到明。」（《詩人玉屑》，卷6，〈造語·綺靡〉，引《苕溪漁隱叢話》，頁136-137）

溫庭筠長於造語，綺靡工巧，《花間集》中長短句可見。《詩人玉屑》除卷20一列「詩餘」、「中興詞話」外，九成五以上多述詩人詩作。今爲造語精工尋一典範，乃取溫詞爲例，特提其〈湖陰曲〉及〈更漏子〉兩闋詞。其中〈更漏子〉一詞，描情寫物，繪聲繪影。尤其營造氛圍，安排情景，凸顯視覺色彩，強化聲響聽覺，以寫孤獨寂寞情懷，倍覺神彩飛動。《苕溪漁隱叢話》稱其造語「極爲綺靡」，洵爲的評。《詩人玉屑》卷6〈造語〉引述此條，頗具造語精工之示範意義。然而，過猶不及，皆是一病。孔子曾言：「文勝質則史，質勝文則野」（《論語·雍也》），故主張文質彬彬。所謂繁華損枝，膏腴害骨，世皆知詞藻壓勝內容之病失。如：

世俗喜綺麗，知文者能輕之；後生好風花，老大即厭之。然文章論當理不當理耳，苟當於理，則綺麗風花，同入於妙；苟不當理，則一切皆爲長語。

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，其過在於理不勝而詞有餘也。（同上，卷10，〈綺麗·不可以綺麗害正氣〉，引《碧溪詩話》，頁222-223）

雕刻傷氣，敷演露骨。若鄙而不精巧，是不雕刻之過；拙而無委曲，是不敷演之過。（同上，卷1，〈白石詩說〉，頁9）

《詩人玉屑》引《碧溪詩話》稱；綺麗之喜厭，固可以隨人予奪；而「當理與不當理」，正其入妙不入妙之試金石。齊梁諸公，劉禹錫、溫庭筠等，造語綺靡，而理不勝詞，所謂「綺麗風花累其正氣」也。至於杜甫詩，模寫景物，亦極綺麗，如寫春容閑適，秋景悲壯；敘富貴，弔古蹟，亦皆出於風花。所不同者，杜詩「窮盡性理，移奪造化」，理勝於詞，此所謂「綺麗風花，同入於妙」也。宋代右文崇儒，此以理學觀點，品評文學也。姜夔《白石道人詩說》，論雕刻與敷衍之過猶不及，正足以廓清上述《碧溪漁隱叢話》推揚溫庭筠長短句造語綺靡，而《碧溪詩話》又以「當理不當理」衡度綺麗風花。蓋過猶不及，皆是詩病。傷氣露骨，固非詩話所宜有，然不精巧、無委曲，更失詩歌造語之妙。要之，不即不離，是謂得之。《詩人玉屑》又云：

詩惡蹈襲古人之意，亦有襲而愈工，若出於己者。蓋思之愈精，則造語愈深也。魏人章疏云：「福不盈身，禍將溢世。」韓愈則曰：「歡華不滿眼，咎責寒兩儀。」李華〈弔古戰場〉曰：「其存其沒，家莫聞知。人或言，將信將疑，娟娟心目，寢寐見之。」陳陶則曰：「可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裡人。」蓋工於前也。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷8，〈沿襲·述者工於作者〉，引《隱居語錄》，頁189）

詩與其他文學一般，有原創，有仿擬。一般而言，多是「作者優於述者」；然亦不乏後來居上，「述者工於作者」之例，所謂「前修未密，後出轉精」。《詩人玉屑》徵引諸家詩話，十分推崇後出轉精之作。因為「思之愈精，則造語愈深」，苟悟其妙，以斯道作詩，於是有「襲而愈工，若出於己者」。如《臨漢隱居詩話》所舉韓愈詩，較魏人章疏精工；陳陶〈隴西行〉詩，精工勝過李華〈弔古戰場〉文。舉一反三，皆作詩入門應當宗法而取徑者，所謂取法乎上。自《六一詩話》述梅堯臣「意新語工」之言，「語工」二字，從此蔚為兩宋詩話表述與推揚之詩

學觀念。詩法詩藝論述極豐，即其明確之體現。郭紹虞稱：「宋人談詩，要之均強調藝術技巧，罕有重在思想內容者」，¹⁶其中最具典型代表者，即是蘇軾、黃庭堅所倡「因難見巧」之詩藝，造語之工，可謂極矣至矣。如：

人謂東坡作此文（〈醉翁操〉），因難見巧，故極工。彼其老於文章，故落筆皆超軼絕塵耳。（黃庭堅《山谷題跋》，卷2，〈跋子瞻〈醉翁操〉〉）六一居士云：「韓退之工於用韻，……得韻窄，則不復傍出，而因難以見巧，愈險愈奇，如〈病中贈張十八〉之類是也。譬夫善馭良馬者……至於水曲蟻封，疾徐中節，而不蹉跌，乃天下之至工也。」（胡仔《苕溪漁隱叢話》前集卷38，〈東坡一〉，「苕溪漁隱曰」）

「因難見巧」，精益求精，為蘇軾、黃庭堅作詩，追求造語之極致。以王安石詩界之雄傑，尚有《陳輔之詩話》所述「世間好語言，多被老杜道盡；世間俗語言，都被樂天道盡」之感歎，於是宋人生唐後，只得變唐人之所已能，而發唐詩之所未盡，因難以見巧，精益求精。宋詩之變唐、新唐、拓唐、發唐者，或在於此。江西詩法中之奪胎換骨、點鐵成金，即是這方面之企圖與嘗試。《苕溪漁隱叢話》引述歐陽脩論詩之言，所謂「因難以見巧，愈險愈奇」，原本用來指稱用韻之精工，推而至於其他造語之奇險艱困者，亦何嘗不「因難以見巧」，愈險而愈奇？另外，宋人禁體詠物白戰詩之寫作，更是「因難見巧」之絕佳示範。《詩人玉屑》卷9，列有「白戰」一目，曾摘錄《石林詩話》、《苕溪漁隱叢話》之見，如：

詩禁體物語，此學詩者類能言之也。歐公守汝陰，與客賦雪詩於聚星堂，舉此令，往往坐客皆闕筆，但非能者也。若能者，則出入縱橫，何可拘礙？（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷9，〈白戰·禁體物語〉，引葉夢得《石林詩話》卷下，頁205）

六一居士守汝陰日，因雪會客賦詩。詩中玉、月、梨、梅、練、絮、白、舞、鵝、鶴、銀等事，皆請勿用。詩曰：「新陽力微初破萼，……。」其後，東坡居士出守汝陰，禱雨張龍公祠，得小雪，與客會飲聚星堂。忽憶歐陽文忠公作守時，雪中約客賦詩，禁體物語，於艱難中特出奇麗。爾來四十餘年，

¹⁶ 郭紹虞：《宋詩話考·詩病五事》（北京：中華書局，1985年4月），頁10。

莫有繼者。僕以老門生繼公後，雖不足追配先生，而賓客之美，殆不減當時。公之二子，又適在郡，故輒舉前令，各賦一篇，詩曰：「窗前暗響鳴枯葉，……。」自二公賦詩之後，未有繼之者，豈非難措筆乎？」（同上，〈白戰·歐蘇雪詩〉，引胡仔《苕溪漁隱叢話》前集卷 29，〈六一居士〉上，頁 206）

禁體詠雪詩，創始於歐陽脩，其後蘇軾繼志述作，有〈江上值雪〉、〈聚星堂雪〉、〈雪後書北臺壁〉諸作。由於自我設限太多，禁止使用與雪色相近、姿態相通之字詞，因此俗士庸手往往闕筆。然「能者，則出入縱橫，何可拘礙？」歐陽脩、蘇軾妙能「因難見巧」，故能出入縱橫，「於艱難中特出奇麗」。蘇、黃作詩，標榜「因難見巧」，於難措筆處，出入縱橫，而無所拘礙，又談何容易！¹⁷

今翻檢《全宋詩》，兩宋詩人所作禁體白戰詩，凡三十七題四十三首，往往每下愈況，盛者難繼。其中不乏佳作名篇，要皆堪作創意與造語之典範。詩話，本為作詩入門者說法，亦為能詩者提示靈方。姜夔《白石道人詩說》自述其書，「非為能詩者作也，為不能詩者作也。為不能詩者作，而使之能詩，能詩而後盡我之說，是亦為能詩者作也。」即此之謂。由《詩人玉屑》標示「白戰」一目，作為「因難見巧」之示範，挑戰創作極限之努力，亦殊堪玩味。

三、創意性造語之靈方

立志須高，樹立追尋之典範；入門須正，懸示終極之理想。此皆嚴羽所謂善於體察古人用意之識見眼界，指引學者所以止於至善之目標。本節談創造性造語，將由理想之規劃藍圖，轉為務實之造語經營。提出《詩人玉屑》所述創意性造語之靈方，有二大端：其一，新奇組合；其二：不犯正位：

（一）新奇組合

舊元素之新奇組合，能創造發明新產品，古今實例極多。梅迪奇效應（The Medici Effect）注重合併重組，跨際會通，為創意思維應用成功之實例。¹⁸新奇組

¹⁷ 張高評：〈白戰體與宋詩之創建造語〉，《創建造語與宋詩特色》，第四章（臺北：新文豐出版公司，2008年12月），頁146-152。

¹⁸ 強納森（Frane Johansson）著，劉真如譯：《梅迪奇效應》The Medici Effect（臺北：商周

合之效應，足以改變系統的結構，更可能促使事物之質變。¹⁹就詩美創造而言，關係著形象、情感、意蘊、形式、結構、語言等六大層面，如何作有機之排列組合。組合之模式是否新穎而奇妙，將是創意與否之大關鍵。

《詩人玉屑》為宋人詩法詩藝之集成，古今名篇佳作以何種形式作新奇組合，書中多所引述與呈現，如以方言、以禪語，以俗語入詩，此宋以前曠古所未曾有，或少有，而卷6〈造語〉多所徵引，率持正面而肯定之評價。先述以俗語入詩：

世俗所謂樂天《金針集》，殊鄙淺；然其中有可取者：鍊句不如鍊意，非老於文學不能道此。又云：鍊字不如鍊句，則未安也。好句要須好字。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷8，〈煅煉·煉意〉，引《潛溪詩眼》，頁173）

韓駒《陵陽室中語》提出詩家造語，可用方言，亦可用禪語，肯定此種造語之動機與成效，為「厭塵舊而欲新好」，亦推陳出新之意。釋惠洪《冷齋夜話》卷4稱：「句法欲老健有英氣，當間用方俗言為妙，如奇男子行人群中，自然有穎脫不可干之韻。」以方言入詩，俗雅相濟為用，往往富於老健之氣，有陌生化之美感。《詩人玉屑》引述《西清詩話》之見，推崇「詩家不妨間用俗語，尤見工夫」，乃舉東坡詩及諸詩為例，以為作詩間用成語，猶「點瓦礫為黃金手」，有點石化金，推陳出新之妙。南宋費袞《梁谿漫志》卷7，舉周紫芝詩用「槐花黃、舉子忙；促織鳴，懶婦驚」之類，大抵以吳地方言入詩。吳曾《能改齋漫錄·逸文》稱：「情人眼裏有西施」，「千里寄鵝毛，物輕人意重」，鄙語也，而黃庭堅取以為詩，皆是。蓋雅俗相濟為用，諸般新奇組合，足以促成系統結構之改變，往往生發新穎奇妙之詩美。又如：

閱復齋間紀所載吳思道、龔聖任學詩三首，因次其韻：「學詩渾似學參禪，識取初年與暮年。巧匠何能雕朽木，燎原寧復死灰燃。」……吳可思道：「學詩渾似學參禪，竹塌蒲團不計年。真待自家都了得，等閒拈出便超

出版，2005年10月），頁6-7。

¹⁹ 史提夫·瑞夫金（Steve Rivkin）、佛拉瑟·西戴爾（Fraser Seitel）著，甄立豪譯：《有意義的創造力：如何把點子轉化成明日的創意》*Idea Wise: How to Transform Your Ideas into Tomorrow's Innovation*（臺北：梅霖文化事業公司，2004年5月），第四、五、六、七、八、九、十、十一章，頁57-205。

然」；「學詩渾似學參禪，頭上安頭不足傳。跳出少陵窠臼外，丈夫志氣本衝天。」龔相聖任：……「學詩渾似學參禪，語可安排意莫傳。會意即超聲律界，不須鍊石補青天。」（同上，卷1，〈詩法·趙章泉學詩〉，頁8）

元好問〈答俊書記學詩〉稱：「詩為禪客添花錦，禪是詩家切玉刀」，誠然，禪學對宋詩之影響，主要在思維方式及語言形式方面。宋詩無論在大判斷，或小結裏，皆因禪語禪思而有所啓益。詩禪自有異同，去同取異，相資為用，於是有詩禪交融。²⁰以禪語入詩，促使形式、結構、語言、意蘊隨之質變，故饒有生新之風格。詩與禪，一為文學，一為宗教思想，性質懸遠，不相交通。然到中唐，儒釋道三教已漸合流；到宋代，禪學世俗化，士大夫亦普遍悅禪成風，於是詩禪之水乳交融，達到空前。或以禪入詩，或以禪喻詩，或以禪衡詩。後二者，嚴羽《滄浪詩話》，以及吳可、龔相、趙澆〈學詩詩〉，可作代表。至於以禪入詩，或以禪語，或援禪思，可以蘇軾、黃庭堅、陳師道為代表，所謂「大似參曹洞禪，不犯正位」。葛天民〈寄楊誠齋〉所謂「參禪學詩無兩法，死蛇解弄活潑潑」。詩與禪之交融，為詩人之「出位之思」，無論創作或評論，皆屬新奇之創意組合。《詩人玉屑》開卷輯錄嚴羽《滄浪詩話》，既談詩法，又述吳可等三家〈學詩詩〉，再接以韓駒《室中語》，提示作詩「可用禪語」，不只詩家厭舊欲新而已；援禪入詩，對於詩思、命意、造語、境界多有別開生面之效果，此乃最大之創造性良方。

除外，《詩人玉屑》亦賞識以經史語為詩，以法家吏文語入詩；甚至句法之新奇組合，以及意與言之創意組合，亦極力推崇。凡此，一言以蔽之，皆是新奇之創意組合。造語生新，此又一道，如：

范季隨嘗請益曰：今人有少時文名大著，久而不振者，其咎安在？公曰：「無他，止學耳。初無悟解，無益也；如人操舟入蜀，窮極艱阻，則曰吾至矣，於中流棄去篙榜，不施維纜，不特其退甚速，則將傾覆矣。如人之詩，止學也。」（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷5，〈陵陽論詩本於學〉，頁118）大率詩語出入經史，自然有力。然需是看多做多，使自家機杼風骨先立，然後使得經史中全語作一體也。如是自出語弱，却使經史中全語，則頭尾

²⁰ 黃永武：〈詩與禪的異同〉，《中國詩學·思想篇》（臺北：巨流圖書公司，2009年9月），頁247-260。

不相勾副，如兩村夫舁一枝畫梁，自覺經史中語在人眼中，不入看也。（同上，卷7，〈用經史中語〉，引《漫齋語錄》，頁154）

詩句固難用經語，然善用者不勝其韻。李師中云：「夜如何其斗欲落，歲云暮矣天無晴」；又「山如仁者靜，風似聖者清」；又「詩成白也知無敵，花落虞兮可奈何！」（同上，〈誠齋論用經語〉，頁156）

范季隨論詩，以為詩名之著不著，振不振，關鍵在於學不學。致力於學，必有悟解，作詩方有進益，此江西詩派積學儲寶，有利於作詩之說。經史與文學，科屬不同，今以經史語入詩，乃資書為詩，以學問為詩之倫，此蓋南宋詩風之反映。其操作手法有三：其一，看多做多，熟能生巧；其二，先立自家之機杼風骨；其三，經史語與詩家語混成一體；否則，恐弄巧成拙。苟善用之，則不勝其韻。黃徹《碧溪詩話》卷7即稱：「《杜集》多用經書語」，其成效為「渾然嚴重，如天陸赤墀，植壁鳴玉，法度森鏘」，其利多如此，亦經學、史學與文學新奇組合故也。《王直方詩話》稱山谷語，謂「作詩使《史》、《漢》間全語，為有氣骨」，因讀孟浩然詩，乃悟其言。又如：

有用法家吏文語為詩句者，所謂以俗為雅。坡云：「避謗詩尋醫，畏病酒入務」，如前卷僧顯：「萬探支闌入」，亦此類也。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷7，〈誠齋論用事以俗為雅〉，頁156）

初學詩者，須用古人好語，或兩字，或三字。如山谷〈猩猩毛筆〉：「平生幾兩屐，身後五車書。」「平生」二字，出《論語》；「身後」二字，晉張翰云：「使我有身後名」；「幾兩屐」，阮孚語；「五車書」，《莊子》言惠施；此四句乃四處合來。又「春風春雨花經眼，江北江南水拍天。」「春風春雨」，「江北江南」，詩家常用。杜云：「且看欲盡花經眼」，退之云：「海氣昏昏水拍天」，此以四字合三字，入口便成詩句，不至生硬。要誦詩之多，擇字之精，始乎摘用，久而自出肺腑，縱橫出沒，用亦可，不用亦可。（同上，卷6，〈誠齋論造語法〉，頁134）

楊萬里又主張，不妨「用法家吏文語為詩句，所謂以俗為雅」，法家吏文語，庸常凡近，雅俗相濟，亦俗與雅之新奇組合，猶跨際會通，將造成有無互補，異質觸發，容易跳脫舊有，開創新局。至於誠齋論造語法，舉黃庭堅、杜甫、韓愈三

家名篇為例，指山谷〈猩猩毛筆〉詩「平生幾兩屐，身後五車者」，平生、身後、幾兩屐、五車書，「此四句乃四處合來」。又「春風春雨花經眼，江北江南水拍天」；以及杜甫詩、韓愈詩名句，皆以詩家常用之四字，組合其他三字。黃庭堅詩學杜甫，杜、黃詩之遣詞造語，多盡心致力於新奇組合，亦由此可見。「入口便成詩句，不至生硬」者，主要還在「誦詩之多，擇字之精」，可見積學以儲寶，決定詩人造語下字之工拙可否。而詩家造語之追求新奇組合，尤具關鍵意義。

宋代文化注重開拓創造、會通兼容之精神，表現在「破體為文」、「詩思出位」方面，最具成效。宋人為突破窠臼，創造新局，於是立足於本位體制，再向外借鏡融通，而有以文為詩、以文為詞、以文為賦、以文為四六、以詩為詞、以詩為文、以詞為詩、以賦為詩、以賦為詞、以賦為文、以賦為四六等創作傾向，種種新奇之組合，皆在嘗試打破舊體，創立新格，於是體質改造了，文體新生了。《詩人玉屑》對於韓愈以文為詩，蘇軾以詩為詞，此種新奇之創意組合，詩話引述之間，多表肯定與稱揚：

《後山詩話》謂：「退之以文為詩，子瞻以詩為詞，如教坊雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色。」余謂後山之言過矣！子瞻佳詞最多，其間傑出者，如……〈赤壁詞〉，……〈中秋詞〉，……〈快哉亭詞〉，……〈初夏詞〉，……〈夜登燕子樓詞〉，……〈詠笛詞〉，……〈詠梅詞〉，……〈夏夜詞〉，……〈秋夜詞〉，……。凡此十餘家詞，皆絕去筆墨谿徑間，直造古人不到處。真可使人一唱三歎！若謂以詩為詞，是大不然。……（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷21，〈詩餘·東坡〉，引《苕溪漁隱叢話》，頁469-470）

詩之於文，各有本色。詩貴清空，主風神，以道性情，故宜詞婉；文，尚典實，貴理道，以道政事，故宜詞達。譬之稻米，飯與酒所同出，文如炊而為飯，詩若釀而為酒；文為人事之實用，詩為人事之虛用；文近賦體之直陳，詩尚比興之曲達。²¹在兩宋以前，皆已各自發展為完美自足之文類，本來平行發展，井水不犯河水。歐陽脩宗法韓愈詩文，受昌黎影響而以文為詩；其後蘇軾、黃庭堅踵事增華、

²¹ 參考朱光潛：〈詩與散文〉，《詩論》，第五章（臺北：國文天地雜誌社，1990年3月），頁129-135；葛曉音：〈詩文之辨和以文為詩——兼析韓愈、白居易、蘇軾的三首記遊詩〉，《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1990年11月），頁305-314。

變本加厲，遂蔚為一家一代之特色。何謂「以文為詩」？即是將原本屬於散文之特質，移植融入詩歌之中，因而改造詩歌之體質與風格。²²魏泰《臨漢隱居詩話》載沈括與呂惠卿館中夜談詩，沈括非議退之以文為詩，呂惠卿以為「詩正當如是」，魏泰則亦肯定退之詩，謂「真出自然」。陳善《捫蝨新話》亦持平議論以文為詩與以詩為文。以為「文中要自有詩，詩中要自有文」；「文中有詩，則句法精確；詩中有文，則詞調流暢」。²³要之，詩文各有體，若能作異質而新奇之組合，將是創意之造語。推而至於以詩為詞，道理亦相通。詩之於詞，皆各有體性，無論語言、題材、主題、風格，多絕不相類。蘇東坡首開風氣，將原本表現在詩歌之主題、素材、語言、風格，移植融入長短句中，於是詞體獲得改造，生新創發，蔚為豪放之風格，與《花間》之婉約有別。《後山詩話》對以文為詩、以詩為詞，肯定其「極天下之工」，卻譏斥其「要非本色」。此堅持「尊體」之正，而未能賞識「破體」之變異美。²⁴《詩人玉屑》援引《茗溪漁隱叢話》之說，批評「後山之言過矣！」進而推崇「子瞻佳詞最多」，因列舉傑出者十餘闕，高度評價其優長，以為「皆絕去筆墨谿徑間，直造古人不到處，真可使人一唱而三歎！」詩與詞之異質殊類，作為新奇組合，遂生發創意之造語而詞風故也。其後，王灼《碧雞漫志》於東坡「以詩為詞」，更讚賞有加，以為「指出向上一路，新天下耳目，弄筆者始知自振。」²⁵不創前未有，如何能開後無窮？

詩思出位，尤其是宋詩在大判斷方面之創意思維，諸如詩中有畫、詩禪交融、以老莊入詩等等，皆是宋人立足本位文藝，放眼旁搜，跳出窠臼，積極向外尋求可資利用之文藝泉源，以便作補償、吸收、借鏡、化用之表現。彼此間由於同趣，故交融較易；由於異質，故借鏡可成。兩者間之創意組合，經過移花接木式之聯姻，相資為用，遂有創新、鮮活、獨特之風味，宋詩之異於唐詩，率多由於此。

²² 程千帆：〈韓愈以文為詩說〉，《古詩考索》，莫礪鋒編：《程千帆全集》，卷 8（石家莊：河北教育出版社，2001 年 5 月），頁 303-327。

²³ [宋]魏泰：《臨漢隱居詩話》，[清]何文煥：《歷代詩話》本（北京：人民文學出版社，1982 年 2 月），頁 323；陳善：〈韓以文為詩杜以詩為文〉，《捫蝨新話》，上集卷之一（香港：龍門書店，1967 年），頁 176。

²⁴ 張高評：〈破體與創造性思維——宋代文體學之新詮釋〉，廣州：《中山大學學報》第 49 卷第 3 期（2009 年 5 月），頁 20-31。

²⁵ [宋]王灼：〈東坡指出向上一路〉，《碧雞漫志》，卷 2，唐圭璋：《詞話叢編》本第 1 冊（北京：中華書局，1986 年），頁 85。

茲舉「詩中有畫，畫中有詩」為例，《詩人玉屑》云：

味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。詩曰：「藍溪白石出，玉山紅葉稀。山路元無雨，空翠濕人衣。」此摩詰之詩也。或曰：非也，好事者，以補摩詰之餘。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷15，〈王維·詩中有畫畫中有詩〉，引東坡語，頁314）

詩之於畫，雖號稱姊妹藝術，然同源而殊趣。若就塑造形象之媒介，或描繪形象之技法，或鑑賞形象之範疇，或傳達形象之侷限各方面言，彼此卻存在殊異之特質。²⁶簡言之，詩歌為時間藝術，長於抒情，工於敘寫流動之歷程；繪畫為空間藝術，長於狀物描景，工於表現靜態與結局。文字音律，為詩歌之媒介；線條、色彩、光影，則為繪畫之媒介。若將詩歌之特質，移植融入繪畫中，則成畫中有詩；反之，若將空間藝術之繪畫特質體現於詩中，則成詩中有畫。〔宋〕蔡條《西清詩話》曾云：「丹青吟詠，妙處相資。昔人謂詩中有畫，畫中有詩者，蓋畫手能狀，而詩人能言之。」吳龍翰序楊公遠《野趣有聲畫》稱：「畫難畫之景，以詩湊成；吟難吟之詩，以畫補足。」²⁷若此之論，其歸一揆：無論詩中有畫，或畫中有詩，要皆詩歌與繪畫之創意組合，相濟為用，而生發另一藝術之奇葩。

宋代文類之破體、藝術之出位，種種創意之組合，《詩人玉屑》已略作提示；言（語）與意如何作創意組合，《詩人玉屑》亦有所揭明。魏慶之徵引《陵陽室中語》論荆公造語，與黃庭堅所提「換骨法」，可以相發明，如：

劉威有詩云：「遙知楊柳是門處，似隔芙蓉無路通。」意勝而語不勝。王介甫用其意而易其語曰：「漫漫芙蓉難覓路，蕭蕭楊柳獨知門。」（《詩人玉屑》，卷6，〈造語·陵陽論荆公造語〉，引《室中語》，頁134）詩家用古人語，而不用其意，最為妙法。如山谷〈猩猩毛筆〉是也。猩猩喜著屐，故用阮孚事；其毛作筆，用之抄書，故用惠施事。二事皆借人事

²⁶ 張高評：《宋詩之傳承與開拓》（臺北：文史哲出版社，1990年3月），下篇〈宋代「詩中有畫」之傳統與創格〉，第一章，〈一、詩畫異質說〉，頁280-286。

²⁷ 〔宋〕蔡條：《西清詩話》，郭紹虞：《宋詩話輯佚》（臺北：文叢閣出版社，1972年），頁358；〔宋〕吳龍翰：〈楊公遠《野趣有聲畫》序〉，〔清〕曹庭棟：《宋百家詩存》，卷37（上海：上海古籍出版社，1993年11月），文淵閣《四庫全書》第1477冊，頁923。

以詠物，初非猩猩毛筆也。《左傳》云：「深山大澤，實生龍蛇。」而山谷〈中秋月〉詩云：「寒藤老木被光景，深山大澤皆龍蛇。」《周禮·考工記》云：「車人蓋圓以象天，軫方以象地。」而山谷云：「大夫要宏毅，天地為蓋軫。」《孟子》云：「〈武成〉取二三策」，而山谷稱東坡云：「平生五車書，未吐二三策。」（同上，卷7，〈用事·誠齋論使事法〉，頁156）

《詩人玉屑》引述《陵陽室中語》稱：王荆公造語，用劉威詩意，以為詩意殊勝，可以師法。惜劉威詩語不佳，故荆公易其語而有作。此一「用其意而易其語」，黃庭堅謂之「換骨法」，亦即韓愈為文，「師其意而不師其辭」之意。楊萬里作詩，本從江西入，其《誠齋詩話》闡發江西詩法者多，如論使事，稱「詩家用古人語而不用其意，最為妙法。」舉山谷〈猩猩毛筆〉、〈中秋月〉諸詩為例，是所謂師其意而不師其辭之「換骨法」也：

詩家有換骨法，謂用古人意而點化之，使加工也。李白詩云：「白髮三千丈，緣愁似個長」；荆公點化之則云：「綠成白髮三千丈」。劉禹錫云：「遙望洞庭湖面水，白銀盤裡一青螺」；山谷點化之，則云：「可惜不當湖水面，銀山堆裡看青山」。孔稚圭〈白苧歌〉云：「山虛鐘響徹」；山谷點化之云：「山空響筦絃」。盧仝詩云：「草石是親情」；山谷點化之云：「小山作友朋，香草當姬妾。」學詩者不可不知此。（同上，卷8，〈點化·用古人意〉，頁193）

《冷齋夜話》載山谷言「換骨法」，稱：「不易其意而造其語，謂之換骨法」；〔明〕郎瑛《七修類稿》論奪胎換骨，提出「造」字上加「別」字，以為如此，將「尤見明白」。²⁸「不易其意而別造其語」，與「用其意而易其語」，指涉相當。言（語）與意，作如此之創意搭配，可視為創造性模仿，是造語精益求精良方之一。宋人提倡「意新語工」，大抵較強調「語工」，如換骨法、點鐵成金、以故為新、以俗為雅皆是。當然，詩話所提倡鍛煉、下字、沿襲、點化，乃至於造語，八成以上皆然。郭紹虞稱：「宋人談詩，均強調藝術技巧」，此語不虛。

²⁸ 〔明〕郎瑛：〈奪胎換骨〉，《七修類稿》，卷28（上海：上海書店，2001年），頁298-299。

(二) 不犯正位

「不犯正位」，本是曹洞宗接引學者，示悟度人的語言技巧。所謂「五位君臣」，蓋借君臣關係來關況象徵真如，避免正面探討，懷讓所謂「說似一物即不中」，所謂「不欲犯中」，頌古所謂「遶路說禪」；說話要留有餘地，切忌「妙明體盡」，講述過於透徹。一言以蔽之，「無相」宜借助「有相」以表現之。²⁹簡言之，表情達意要求從間接、側面、旁面、反面、對面表述問題，運用水平思考、開放性思考，求異思考、輻射思考，致力死中求生、推陳出新，追求獨闢蹊徑，創造發明，此之謂「不犯正位」³⁰。

考察諸家詩話詩學，黃庭堅、陳師道、楊萬里之詩風，多妙在「似參曹洞禪，不犯正位，切忌死語」。所謂妙脫蹊徑，言謀鬼神，擺出翰墨畦徑，舉以俗為雅、以故為新之例，其「死中得活」處，呂本中稱「禪家所謂死蛇弄得活」，葛天民所謂「死蛇解弄活潑潑」，要皆有得於曹洞宗「不犯正位」之接引。南北宋詩人既濡染禪悅之風，於是「不犯正位」之詩思，宋代詩話之表述，有意無意間多有體現，如《詩人玉屑》所徵引諸家詩話：

盛唐詩人，惟在興趣。羚羊掛角，無跡可求。故其妙處，瑩徹玲瓏，不可湊泊。如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷1，〈詩辨·滄浪詩話謂當學古人之詩〉，頁3）

人所易言，我寡言之；人所難言，我易言之，自不俗。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷1，〈詩法·白石詩說〉，頁9）

姜夔《白石道人詩說》論「不俗」，運用反常合道之策略，所謂「人所易言，我寡言之；人所難言，我易言之」，亦是不犯正位之創意詩思與造語。嚴羽《滄浪詩話》論盛唐詩人之興趣，所謂「空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象」，猶遶路說禪，不欲犯中，無相借助有相表現之，避忌「妙明體盡」，因此，含蓄

²⁹ 參考周裕鍇：〈四、不犯正位，切忌死語〉，《中國禪宗與詩歌》，第五章（高雄：麗文文化公司，1994年7月），頁187-195；又，〈繞路說禪：禪語的隱晦性〉，《禪宗語言》，下編第二章（杭州：浙江人民出版社，1999年12月），頁46-78；又，蔣寅：〈四、不說破〉，《古典詩學的現代詮釋》（北京：中華書局，2003年3月），頁78-89。

³⁰ 張高評：〈《詩人玉屑》論言用不言名——不犯正位與創意詩思〉，《山西大同大學學報》，第23卷第85期（2009年10月）。

蘊藉，言有盡而意無窮。筆者以為，《詩人玉屑》引述上列詩話，提示「不犯正位」，可以作為詩歌語言詩思與造語之原則。又如：

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。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷5，〈忌隨人後〉，引《宋子京筆記》，頁117）

以思維方式言之，若以直接、正面之方式表述，以線性、慣性、垂直思維表達，以開門見山、單刀直入、直來直往、拘守故常行文，要皆所謂「犯正位」。宋子京《筆記》，所謂「體規畫圓，準方作矩，終為人之臣僕」者，詩思病在「犯正位」；黃庭堅強調：「隨人作計終後人」，「文章最忌隨人後」者，關鍵亦在「犯正位」；胡仔所謂「循習陳言，規摹舊作，不能變化、自出新意，亦何以名家」者，癥結亦只在陳、熟、凡、俗之立意與造語「犯正位」而已。凡詩篇之所以了無創發者，率由於此。

詠物詩、詠史詩、題畫詩、山水詩、紀遊詩、田園詩等，體類既不一，又當如何造語？《詩人玉屑》只引述呂本中《童蒙訓》論詠物，不及其他。搜羅未備歟？或欲以此類推，舉一可以例餘？如說詠物詩：

詠物詩不待分明說盡，只髣髴形容，便見妙處。如魯直〈醅醑〉詩云：「露濕何郎試湯餅，日烘荀令炷爐香。」義山〈雨〉詩云：「撼撼度瓜園，依依傍水軒。」此不待說雨，自然知是雨也。後來陳無己諸人，多用此體。（《詩人玉屑》，卷6，〈造語·詠物詩造語〉，引《童蒙訓》，頁137）東坡詩云：「賦詩必此詩，定非知詩人。」此或一道也。魯直作詠物詩，曲當其理，如〈猩猩筆〉詩：「平生幾兩屐，身後五車書。」其必此詩哉！（《詩人玉屑》，卷6，〈造語·詠物詩造語〉，引《童蒙訓》，頁137）

「不待分明說盡，只髣髴形容，便見妙處」，以此說詠物詩造語之方，可謂肯綮。詠物詩之妙，往往在不即不離，若即若離之間，所謂「離形得似」，即是髣髴形

容。太「即」，則黏皮帶骨，所謂「犯正位」；太「離」，又捕風捉影，天馬行空。唯不即不離，若即若離，離合相生，是謂得之。東坡〈書鄴陵王主簿所畫折枝〉所謂「賦詩必此詩，定非知詩人」，其必此詩，即是妙明體盡，觸犯「說似一物即不中」之禁忌。如黃山谷〈猩猩毛筆〉詩：「平生幾兩屐，身後五車書」，亦不黏附執著於「猩猩」，或「毛筆」而已。山谷乃不即不離、若即若離於二者之間，《童蒙訓》所謂「不待分明說盡，只髣髴形容」，此之謂也。試看山谷〈醪醑〉詩：「露濕何郎試湯餅，日烘荀令炷爐香」，何郎、荀令與醪醑之敘寫，亦在不即不離、若即若離之間，所謂離形得似者。李商隱詠〈雨〉詩，但言雨之用，不言雨之名，故不待說雨，自然知是雨。如此詠物，大抵用「遮詮」法，不一語道破，故多言外之意，物外之趣。〔明〕謝肇淛《小草齋詩話》以為：「詠物一體，而賦、比、興兼焉。既欲曲盡體物之妙，而又有意外之象，象外之語，濃淡離即，各合其宜，音韻響而不啞，氣格雄而不纖。噫！亦難矣。」³¹詩用賦法，多即物窮理；用比興，則多言外之趣，謝肇淛之說，頗具概括性，值得參考。

《詩人玉屑》卷 10，列有「體用」一目，援引七則宋代之詩格詩話，大抵論述「言用不言名」，或「言用不言體」。筆者以為，此亦提示有關不犯正位之詩思與造語。擺脫陳言熟語之「表詮」法，揚棄慣常與綫性之思維方式，不一語道破，而繞路說禪，誠所謂匪夷所思、不可思議。如：

一曰高不可言高，二曰遠不可言遠，三曰閑不可言閑，四曰靜不可言靜，五曰憂不可言憂，六曰喜不可言喜，七曰落不可言落，八曰碎不可言碎，九曰苦不可言苦，十曰樂不可言樂。（《詩人玉屑》，卷 10，〈體用·十不可〉，引陳永康《吟窗雜錄·序》，頁 215）

嘗見陳本明論詩云：前輩謂作詩當言用，勿言體，則意深矣。若言冷，則云：「可嚙不可漱」；言靜，則云：「不聞人聲聞屐聲」之類。本明何從得此！（同上，引《漫叟詩話》，頁 215）

《詩人玉屑》所引《吟窗雜錄》，多徵存唐宋詩格。所謂「高不可言」云云，謂形容抽象概念之高、遠、閑、靜、憂、喜、落、碎、苦、樂，不宜直說其名或陳述其體，當言其作用或功能。否則直說、道破，便頓失側筆見態之美，及委婉含

³¹ 〔明〕謝肇淛：《小草齋詩話》，卷 2，外篇上，張健輯校：《珍本明詩話五種》，頁 373。

蓄之妙。又引《漫叟詩話》，以「可嚙不可漱」寫冷，以「不聞人聲聞屐聲」寫靜，則專從事物之反面作詮釋。此即禪宗「遣其是非，揀卻諸徑」之「遮詮」法，藉反面對面以詮釋本體或名物。³²曹洞宗「不犯正位，語戒十成」的語言示悟效力，修辭學「借代」之造語手法，皆「不犯正位」之創意詩思，又如：

用事琢句，妙在言其用而不言其名。此法惟荆公、東坡、山谷三老知之。荆公曰：「含風鴨綠鱗鱗起，弄日鵝黃裊裊垂。」此言水、柳之名也。東坡答子由詩曰：「猶勝相逢不相識，形容變盡語音存。」此用事而不言其名。山谷曰：「管城子無食肉相，孔方兄有絕交書。」又曰：「語言少味無阿堵，冰雪相看有此君。」又曰：「眼看人情如格五，心知外物等朝三。」「格五」，今之蹙融是也。《後漢》注云：常置人於險惡處也。苕溪漁隱曰：荆公詩云：「縑成白雪桑重綠，割盡黃雲稻正青。」「白雪」即絲，「黃雲」即麥，亦不言其名也。余嘗效之云：「為官兩部喧朝夢，在野千機促婦功。」蛙與促織，二蟲也。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷10，〈體用·言其用而不言其名〉，引《冷齋夜話》，卷4，頁215；《苕溪漁隱叢話》前集卷36、《詩林廣記》後集卷2）

荆公詩，以鴨綠借代水，以鵝黃借代柳；山谷詩，以管城子借代毛筆，以孔方兄借代金錢；且以阿堵借代錢財，以此君借代竹子。又荆公詩，以白雪借代絲，黃雲借代麥；胡子之詩，則以兩部借代蛙聲，促婦借代促織；避開直說正寫，獨揭事物之本質特徵，繪聲繪影，使事用典，鑿空新奇，不犯正位。皆未嘗一語道破，避免妙明體盡，故造語新奇活潑，婉轉有味。又如：

眾禽中唯鶴標致高逸，其次鷺亦閒野不俗。又嘗見於六經，後之詩人，形於賦詠者不少，而其規規祇及羽毛飛鳴之間，如詠鶴云：「低頭乍恐丹砂落，斂翅常疑白雪銷。」此白樂天詩；「丹頂西施頰，霜毛四皓鬚。」此杜牧之詩；皆格卑無遠韻也。至於鮑明遠《鶴賦》云：「鍾浮曠之藻思，抱清迥之

³² 曹山本寂（840-901）闡明君臣五位，曾作〈總頌〉云：「學者先須自宗，莫將真際雜頑空。妙明體盡知傷觸，力在逢緣不借中。出語直教燒不著，潛行須與古人同。無身有事超歧路，無事無身落始終。」參考吳言生：〈曹洞宗禪詩〉，《禪宗詩歌境界》，第五章（北京：中華書局，2001年6月），頁123-153。

明心。」杜子美曰：「老鶴萬里心」李太白〈畫鶴贊〉云：「長唳風宵，竅立霜曉」；劉禹錫云：「徐引竹間步，遠含雲外情」，此乃奇語也。如詠鷺云：「拂日疑星落，凌風訝雪飛。」此李文饒詩；「立當青草人先見，行近白蓮魚未知。」此陶雍詩；亦格卑無遠韻。至於〈晚晴賦〉云：「忽八九之紅芰，如婦如女，墮藥靨顏，似見放棄；白鷺潛來，邈風標之公子，窺此美人兮，如慕悅其容媚。」雖語近於纖豔，然亦善比興者。至於許渾云：「雲漢知心遠，林塘覺思孤」；僧惠崇云：「曝翎沙日煖，引步島風清。照水千尋迥，棲煙一點明。」此乃奇語也。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷10，引《庚溪詩話》，〈如詠禽需言其標致祇及羽毛飛鳴則陋矣〉，頁216）

《詩人玉屑》引《庚溪叢話》，較論唐宋詠鶴詩、詠鷺詩之優劣高下。大抵詩人詠物，貴能妙言其用。如詠鶴，能傳其標致高逸；寫鷺，能狀其閒野不俗，則佳妙。諸家詠物長於妙達其「用」者，如鮑照、杜甫、李白詠鶴；許渾、釋惠崇，以及〈晚晴賦〉詠鷺，皆推許為「奇語」。至於詠禽鳥，而品評為「格卑無遠韻」，如白樂天、杜牧之詠鶴，李文曉、陶雍詠鷺皆然，其失在徒言其「體」，「規規祇及羽毛飛鳴之間」，黏皮帶骨，因而死於句下。覽讀之餘，難於發明，故曰格卑，曰無遠韻，曰陋矣。要之，狀寫鶴鷺之標緻優雅，皆不可直說，切忌一語道破，諸家詩之壓勝者，多能不犯正位，言用而不言名、不言體。《詩人玉屑》卷5，引《王直方詩話》，稱作詩之道，既「畏有斧鑿痕」，「又畏黏皮帶骨」，若觸犯正位，將妙明體盡，直露說破，一覽無餘。由此觀之，「言用不言名（體）」，誠言奇格高之造語之法。

「言用不言名」之詩家語，以修辭技巧言之，當是運用渲染、烘托、借代、遮詮、反語、詭辭、吞吐、明暗、斷續、含蓄諸法，以表現本質之效用與功能，詮釋本體之現象與流行者。詩道猶禪道，若詳實明說，則天機洩盡，閉塞學人悟機。詩道亦然：強調不得明說，不宜直言，當道其「意」，言其「用」，所謂「無相」宜借重「有相」表現之。如此則不泥於形似，將離形得似，虛靈傳神，語奇格高。因此，詩作「不犯正位」，往往有遙情遠韻。

四、創意性造語之策略

大匠誨人，必以規矩；弋者教射，必志於彀。由此可見，規準典範是一切行

事之圭臬，理想追求之指標。賦詩作文亦然，樹立典範，規劃目標，所謂取乎法上，得乎中；取法乎中，得乎下，故標準設定不妨高遠，所謂指出向上一路，以便作無限追求，而止於至善。《詩人玉屑》纂集宋代諸家詩話，「博觀約取，科別其條」，看似輯而不作，然文獻之取捨予奪之際，當有別識心裁。筆者考察其書，嘗試為之理出端緒，建構系統，以見宋人對詩語、詞句、技法、風格之集體意識。筆者發現：《詩人玉屑》纂述諸家詩話，凸出創意性造語之策略有四：曰新奇、變態、陌生、警策，此貴能生、新、變、異，自得、自到也。蓋造語追新逐奇，可能弄巧成拙，故濟之以中道。要之，生、新、變、異，皆為好詩之標準，亦創意性造語之方向與指標。依序論述如下：

（一）新奇

余竊謂豫章自出機杼，別成一家，清新奇巧，是其所長；若言抑揚反覆，盡兼眾體，則非也。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷 18，《苕溪漁隱叢話》引〈宗派圖〉，頁 391）

〈乞貓〉詩：「秋來鼠輩欺貓死，窺瓦翻盆攪夜眠。聞道狸奴將數子，買魚穿柳聘銜蟬。」雖滑稽而可喜。千歲而下，讀者如新。（同上，〈乞貓詩〉，引《後山詩話》，頁 392）

山谷謂洪龜父曰：「甥最愛老舅詩中何語？」龜父舉「蜂房各自開戶牖，蟻穴或夢封侯王」；「黃流不解浣明月，碧樹為我生涼秋」，以為深類工部。山谷云：「得之矣！」……張文潛嘗謂余曰：黃九似「桃李春風一杯酒，江湖夜雨十年燈」，真是奇語。……（同上，引《王直方詩話》，頁 393）

宋詩特色之促成者，多為大家名家，要各有其自得自到處：《後山詩話》稱：「王介甫以工，蘇子瞻以新，黃魯直以奇」，新奇精工，正是宋詩相對於唐詩，蔚然成家之基調。元好問〈論詩三十首〉其二十二、二十三，亦以新奇品題蘇、黃。《詩人玉屑》引呂本中〈江西宗派圖〉，稱楊黃庭堅「自出機杼，別成一家；清新奇巧，是其所長」，亦以「新奇」評價山谷主體詩風。《後山詩話》引述山谷〈乞貓〉詩，以為就讀者接受言，〈乞貓〉詩之命意造詞，將千歲如新；以典故借代俗物，以雅事振濟滑稽，因而新奇十足。《王直方詩話》引述洪朋最賞愛之詩，或比喻新奇，或用事新奇，或造語意象新奇，故近似杜甫詩風。至於張耒所稱山谷詩：「桃李

春風一杯酒，江湖夜雨十年燈」，將桃李春風與一杯酒，江湖夜雨與十年燈諸尋常意象與詞彙，作時空交錯之新奇組合；遂成奇語新境，滄桑之感躍然紙上。

山谷作詩追求新奇，蔚為自家之主體風格。所謂奇，有新奇、奇特、奇險、奇崛、奇僻諸意，或指造語，或指煉字，或指用事，或指意象，或指風格，不一而足。山谷好奇逐異太過，衍生若干詩病，諸家詩話頗能指出，即山谷本人亦有自知之明，如：

後山謂魯直作詩，過於出奇，誠哉是言也。如和文潛贈無咎詩，……〈王堅涂二亭歌〉……凡此之類，出奇之過也。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷18，〈出奇之過〉，引《漁隱》，頁394）

唐人不學杜詩……（魯直）過於新奇，不如杜之遇物而奇也。三江五湖，平漫千里，因風景而奇耳。（同上，〈過於出奇〉，頁394）

黃庭堅喜作詩得名，好用南朝人語，專求古人未使之一二奇字，綴葺而成詩，自以為工，其實所見之僻也。故句雖新奇，而氣乏渾厚。（頁394-395）

陳去非嘗謂余言：唐人皆苦心作詩，所謂「吟安一個字，撚斷數莖鬚」；「句句夜深得，心從天外歸」；「蟾蜍影裡清吟苦，舴艋舟中白髮生」之類者是也。故造語皆工，得句皆奇，但韻格不高，故不能參少陵之逸步。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷12，〈苦吟句蹈襲句〉，頁257）

好奇作語，自是文章一病。但當以理為主，理得而辭順，文章自然出羣拔萃。觀子美到夔州後詩，退之自潮州還朝後文，皆不煩繩削而自合矣。（同上，卷14，引山谷語，頁312）

山谷作詩，固常以出奇致勝，然炫奇太過，終成詩病。好用古語、專求奇字，僻典生詞、薈粹成篇，其病在「句雖新奇，而氣乏渾厚」，謹人所忽，異人所同，或小學而大遺，或捨本而逐末，宜其為識者所譏。³³山谷作詩求奇，蓋詩法杜甫，唯杜詩「遇物而奇」，「因風景而奇」，每因景物生發奇語，蓋隨物賦形，出於自然。否則，若為文造奇，將如賈島、孟郊之苦吟，「造語皆工，得句皆奇，但韻格不高」。其實，「好奇作語，自是文章一病」，黃山谷固有自知之明。若好

³³ 朱熹評論黃庭堅詩，曾稱：「山谷詩精絕，知他是用多少功夫。今人乍作，如何及得？可謂巧好無餘，自成一家矣。但只是古詩較自在，山谷則刻意為之。」又曰：「山谷詩忒巧了！」〔宋〕黎靖德：《朱子語類》（臺北：文津出版社，1986年12月），卷140，〈論文下·詩〉，「蜚卿問山谷詩」，頁3329。

奇競異，能兼顧「以理爲主，理得而辭順，文章自然出羣拔萃」，所謂「不煩繩削而自合」。凡此，要皆值得參考之造語要領。

（二）變態

薛許昌答書生贈詩云：「百首如一首，卷初如卷終。」譏其不能變態也。大抵屑屑較量，屬句平勻，不免氣骨寒局；殊不知詩家要當有情致，抑揚高下，使氣宏拔，快字凌紙；又用事皆破觚爲圓，挫剛成柔，如爲有功者，昔人所謂縛虎手也。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷10，〈變態·縛虎手〉，《西清詩話》，頁220）

子美〈題道林岳麓寺詩〉云：「宋公放逐登臨後，物色分留與老夫。」宋公，之問也。此語句法清新，故爲傑出。其後唐扶〈題詩〉復云：「兩祠物色採拾盡，壁間杜甫真少恩。」意雖相反，而語亦秀拔。乃知文章變態，初無窮盡，惟能者得之。（同上，〈變態·唐扶詩〉，頁220-221）

《易·繫辭下》：「窮則變，變則通，通則久」；當變而變，不主故常，此天地自然之理。〔唐〕釋皎然《詩式》卷5稱：「作者須知復變之道。反古曰復，不滯曰變。若惟復不變，則陷於相似之格。」或復多而變少，則近模擬；或復少而變多，則爲創作。〔唐〕劉知幾《史通·模擬》論史書之因革損益，有貌同而心異，與貌異而心同二者。程千帆教授提出「第其心貌之離合」爲判準：「合多離少，則爲模擬；合少離多，則爲創造」。³⁴模擬或創造，涉及作品之優劣工拙，移以品詩論人，是亦通融可行。以今作與古作、己作與他作相較；文章知所變態，則清新可喜，作品傑出。《詩人玉屑》特提用事，當「破觚爲圓，挫剛成柔」；而譏「百首如一首，卷初如卷終」，爲不能變態。又舉杜甫、唐扶題詩，一則句法清新，一則造語秀拔，乃知「文章變態，初無窮盡」。拈出「變態」現象，作爲達成清新秀拔風格之策略，是詩道，亦是書道，如：

僧祖可作詩多佳句，如「懷人更作夢千里，歸思欲迷雲一灘。」「窗間一榻篆煙碧，門外四山秋葉紅。」等句，皆清新可喜。然讀書不多，故變態

³⁴ 程千帆：《文論十箋·模擬》，莫礪鋒：《程千帆全集》，卷6下輯，頁225-227。

少。觀其體格，亦不過煙雲、草樹、山川、鷗鳥而已。而徐師川極稱其詩，不知何也！（同上，〈變態·不能變態〉，引《丹陽集》，頁 221）

書之美者，莫如顏魯公，然書法之壞，自魯公始；詩之美者，莫如韓退之，然詩格之變，自退之始。（同上，卷 15，〈韓文公·變詩格〉，引東坡語，頁 320）

〔清〕劉大櫚《論文偶記》〈文貴變〉稱：「一集之中篇篇變，一篇之中段段變，一段之中句句變。神變、氣變、境變、音節變、字句變，惟昌黎能之。」³⁵此雖論古文，亦不妨移以說詩歌、品書道：僧祖可詩雖清新可喜，然讀書不多，故少變態為可惜也。自歐陽脩、蘇軾、黃庭堅作詩，皆極重視博覽群書與遍考前作，蓋受杜甫「讀書破萬卷，下筆如有神」影響³⁶。讀書博學之外，於是十分推崇「變」，以為韓愈首變詩格，故「詩之美者，莫如韓退之」；猶顏真卿建設性之破壞書法體式，而「書之美者，莫如顏魯公」。由此觀之，變態，指變換往昔姿態，是建設性之破壞，亦是革命性之建設。踢倒當場傀儡，闢開另地乾坤，故詩論、文論、書論皆重之。

（三）陌生

盛次仲孔平仲同在館中，雪夜論詩。平仲曰：當作不經人道語，曰「斜拖闕角龍千丈，澹抹牆腰月半稜。」坐客皆稱奇絕。次仲曰：此句甚佳，惜其未大。乃曰：「看來天地不知夜，飛入園林總是春。」平仲乃服其工。（《詩人玉屑》，卷 6，〈造語·作不經人道語〉，引釋惠洪《冷齋夜話》，卷 10，頁 137）

諸家雪夜論詩，孔平仲特提「當作不經人道語」，此即強調以陌生化美感入詩。〔明〕謝榛《四溟詩話》卷 4 稱：「賦詩要有英雄氣象：人不敢道，我則道之；人不肯為，我則為之。」朱子論文所謂「言眾人之所未嘗」；若此，要皆追求生新奇絕之美感。孔平仲論詩，所謂「當作不經人道語」，此韓愈「詞必己出」之

³⁵ 賈文昭編著：《桐城派文論選》，劉大櫚：《論文偶記·文貴變》（北京：中華書局，2008 年），頁 69。

³⁶ 張高評：〈印刷傳媒與宋詩之學唐變唐——博觀約取與宋刊唐詩選集〉，《成大中文學報》第 16 期，頁 1-44。

積極表現。除《六一詩話》倡意新語工，「得前人所未道者」外，《詩人玉屑》所敘詩話文獻，亦喜列「後人著意道不到處」、「下字人不到處」、「前人亦未易道」處。另外，《庚溪詩話》卷下，亦推崇山谷詩，「頗道前人未嘗道處」；《西清詩話》更載山谷示其兄元明作詩之道：「要當於古人不到處留意」。未經人道、古所未有，成爲意新語工，自爲一家之策略。又如：

唐詩有曰：「長因送人處，憶得別家時。」又曰：「舊國別多日，故人無少年。」而荊公、東坡用其意，作古今不經人道語。荊公詩曰：「木末北山煙萋萋，草根南澗水泠泠。縑成白雪桑重綠，割盡黃雲稻正青。」東坡曰：「春畦雨過羅紈膩，夏壠風來餅餌香。」如《華嚴經》：「舉果知因，譬如蓮花，方其吐花，而果具葉中。」造語之工，至於荊公、山谷、東坡，盡古今之變。荊公「江月轉空為白晝，嶺雲分暝作黃昏。」又曰：「一水護田將綠遠，兩山排闥送青來。」東坡〈海棠〉詩曰：「只恐夜深花睡去，高燒銀燭照紅粧。」又曰：「我攜此石歸，袖中有東海。」山谷曰：此詩謂之句中眼，學者不知此妙，韻終不勝。（《詩人玉屑》，卷6，〈造語·句中眼〉，引《冷齋夜話》，頁137-138）

東坡暎字韻三首，皆擺落陳言，古今人未嘗經道者。三首並妙絕，第二首尤奇。……（同上，卷17，〈梅詩〉，頁384）

《冷齋夜話》亦強調，王安石、蘇軾致力創作「古今不經人道語」，作詩策略多用「舉果知因」法，或由果究因，或即因推果，多不犯正位，詩思跳脫慣常。《詩人玉屑》又標榜蘇軾「暎字韻三首」梅花詩，以爲「皆擺落陳言，古今人未嘗經道者。三首並妙絕，第二首尤奇」云云。筆者發現，陌生化之美感，乃詩歌語言追求之目標。美國雅可布遜（Roman Jakobson, 1896-1982）研究文學語言，曾指出：詩性語言是對實用語言的變形和扭曲，是一種反常化（陌生化，defamiliarization）的結果³⁷。姚斯（Hans-Robert Jauss）論接受美學，認爲文學語言應是對日常語言之疏遠和陌生化，造成逆轉偏離或變異³⁸。什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky,

³⁷ 閻國忠等主編：〈雅可布遜〉，《西方著名美學家評傳》，下冊（合肥：安徽教育出版社，1991年），頁297-298。

³⁸ 姚斯：《走向接受美學》*Toward an Aesthetics of Reception*，霍拉勃（Robert C. Holub）：《接受理論》*Reception Theory*，輯為周寧、金元浦譯：《接受美學與接受理論》（瀋陽：遼寧

1893-1984)更倡言「陌生化之美感」：「詩歌的目的，就是要顛倒習慣化的過程……創造性地損壞習以為常的、標準的東西，以便把一種新的、童稚的、生意盎然的的前景灌輸給我們。³⁹」由此觀之，宋代諸家詩話一致推崇「不經人道語」，暗合詩歌語言陌生化之美感追求。清方東樹《昭昧詹言》標榜宋詩，師法蘇、黃，尤其推崇黃庭堅，凸顯力去陳言、割捨凡近、求與俗人遠，不肯隨人作計。作詩如此，自然容易達到陌生化，而展現作者面目⁴⁰。於此頗有發明，可以參看。

(四) 警策

陸士衡〈文賦〉云：「立片言以居要，乃一篇之警策。」此要論也。文章無警策，則不足以傳世，蓋不能竦動世人。如老杜及唐人諸詩，無不如此。但晉宋間人，專致力於此，故失於綺靡，而無高古氣味。老杜詩云：「語不驚人死不休。」所謂驚人語，即警策也。（《詩人玉屑》，卷6，〈造語·語要警策〉，引《童蒙訓》，頁135）

呂本中《童蒙訓》，引陸機〈文賦〉談「立片言以居要」之警策，與范溫、韓駒提倡「詩眼」，潘大臨提出「響字」，皆從不同側面強調詩歌語言之標準。潘大臨側重詩歌語言之音響律動，范溫等致力於詩趣關鍵靈動處；而呂本中則強調措詞當有「驚人語」，可以竦動世人，老杜詩所謂「語不驚人死不休」。凡此，皆詩家語，即是絕妙好詩之標準。鍾嶸《詩品》，為宋代詩話「論詩及辭」系統之始祖，《詩人玉屑》偏重詩法詩藝之纂述，《詩品》之流亞也。⁴¹又如：

阮籍詠懷、子卿雙鳧、嵇康雙鸞、茂先寒食、平叔單衣、安仁倦暑、景陽苦雨、靈運鄴中、士衡擬古、越石感亂、景純遊仙、王微風月、謝客山水、叔元離燕、明遠戍邊、太冲詠史、顏延入洛；陶公詠貧之製、惠連搗衣之

人民出版社，1987年），頁20。

³⁹ 閻國忠等主編：下冊，〈什克洛夫斯基〉，頁279-283。

⁴⁰ 張高評：〈方東樹《昭昧詹言》論創意與造語——兼論宋詩之獨創性與陌生化〉，國立中山大學中文系：《文與哲》第14期。

⁴¹ 蔡鎮楚：〈詩話的流變與演進軌迹〉，《中國詩話史》，第二章（長沙：湖南文藝出版社，1988年5月），頁17-22。

作，斯皆五言之警策者也。所謂篇章之珠澤，文彩之鄧林乎？（同上，卷13，〈六代·五言之警策〉，引鍾嶸《詩評》，頁277）

〔明〕楊慎釋〈文賦〉「警策」一詞，以為「在文謂之警策，在詩謂之佳句。若水之有波瀾，若兵之有先鋒者」。警策，驚人聳動語，杜甫所謂「語不驚人死不休」。或為一段，或為數語，其作用乃全篇文章精神團聚處、發源處。《詩人玉屑》纂輯宋人詩話筆記外，甚少徵引唐人論著。今全錄鍾嶸《詩品》論六朝合於警策之詩人詩作，推崇為「篇章之珠澤，文彩之鄧林」。詩人十九名，各以專擅名家，錄其詠懷、詠史、擬古、遊仙之倫，所謂「眾能不如獨勝」，故皆可謂「五言之警策」，警策，即驚心動魄、引人入勝處也。若無警策，則不足以傳世而動人。

《詩人玉屑》卷3，〈唐人句法〉，列舉白居易、李嘉祐等十人次之「警策」，計五言八組，七言二組。如白居易〈松江亭〉：「雁斷知風急，湖平得月多」；李嘉祐〈送人〉：「樹隔朝雲合，猿窺曉月啼」；盧照鄰〈山行〉：「草礙人行緩，花繁鳥度遲」；李頻〈送人往塞北〉：「樹隔高關斷，天連大漠空」；章孝標〈贈劉侍御三子弟同時及第〉：「雁行雲接參差異，庭樹風開次第花」，詩人設身處地，狀難寫之景如在目前；詩思細密入微，含不盡之意見於言外，要皆創意造語，新奇美妙之作。遣詞造句，若能多就變態、新奇、陌生、警策等方向致力，則造語能化腐為奇，推陳出新，切合詩歌語言之標準，即切近名篇佳作不遠。

五、創意性造語之境界

就比較而言，前文所述創意性造語之策略，如變態、新奇、陌生、警策，屬於詩法經營，較重形而下之技巧。本節擬談創意性造語之境界，亦有四端：曰和諧、自然、圓美、超詣，屬於詩美範疇，傾向形上性風格。詩道貴在無過不及、執其兩端而已。要之，多可作為創意性造語追求之標竿。論述如下：

（一）和諧

韓子蒼言作詩不可太熟，亦須令生；近人論文，一味忌語生，往往不佳。東坡作〈聚遠樓〉詩，本合用「青山綠水」對「野草閒花」，此一字太熟，故易以「雲山煙水」，此深知詩病者。予然後知陳無己所謂「寧拙毋巧」，

寧朴毋華，寧粗毋弱，寧僻毋俗」之語為可信。（《詩人玉屑》，卷 6，〈造語·語不可熟〉，引《復齋漫錄》，頁 135-136）

《禮記·中庸》稱：「喜怒哀樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和。」今借用其詞，以說宋代詩學之創意性造語。相反相對之審美範疇，往往相濟為美，相資為用，此謂之和諧詩觀。無過不及，執其兩端，允執厥中之謂。如《詩人玉屑》引《復齋漫錄》，述韓駒論詩，稱「不可太熟，亦須令生」，舉東坡〈聚遠樓〉詩，以「雲山煙水」易「青山綠水」，如此與「野草閒花」相對，乃是生熟相濟，造語乃佳。於是引而申之，而有《後山詩話》所謂「寧拙毋巧、寧樸無華、寧粗無弱、寧僻毋俗」諸說。《王直方詩話》載賀鑄《學詩箋言》：「平淡不流於淺俗，奇古不鄰於怪僻，題詩不窘於物象，敘事不病於聲律，比興深者通物理，用事工者如己出；格見于成篇，渾然不可鑄，氣出於言外，浩然不可屈」云云，亦無過不及，執兩用中之論也。又如《冷齋夜話》所載：

荊公曰：前輩詩云：「風定花猶落」，靜中見動意。「鳥鳴山更幽」，動中見靜意。山谷曰：此老論詩，不失解經旨趣，亦何怪耶？唐詩有曰：「海日生殘夜，江春入暮年」者，置早意於殘晚中。有曰：「驚蟬移別柳，鬥雀墮閑庭」者，置靜意於喧動中。東坡作〈眉子硯〉詩，其略曰：「君不見長安（成都）畫手開十眉，橫雲卻月爭新奇，游人指點小顰處，中有漁陽胡馬嘶。」用此微意也。（釋惠洪《冷齋夜話》，卷 5，〈詩置動靜意〉；又見《苕溪漁隱叢話》前集卷 34）

詩境之設計，若能靜中見動，動中有靜，則意象相反相成，豐富而多姿。置早意於殘晚中，置靜意於喧動中，則意象交流生發，含不盡之意，見於言外。東坡〈眉子硯〉詩，亦同一機杼，置楊妃翠眉於胡馬鳴嘶之際，置畫眉恬靜於漁陽動亂之中，則諷諭之意自在言外。此言動靜、早晚之意境設計，暗合和諧詩觀之要求。推而至於其他宋代詩話筆記中造語之經營，亦異曲同工，一代之詩歌審美意識使然。《左傳》昭公二十年載晏嬰論和同，《國語·鄭語》亦載史伯論和同：晏嬰稱：「若以水濟水，誰能食之？若琴瑟之專一，誰能聽之？」史伯則稱：「聲一

無聽，物一無文，味一無果，物一不講」，雷同之不可也如是⁴²。此先秦之和諧美學，亦適用於唐宋詩歌之創作論與鑑賞論。如：

老杜詩，凡一篇皆工拙相半，古人文章類如此。皆拙固無取，使其皆工，則峭急無古氣，如李賀之流是也。然後世學者，當先學其工，精神氣骨皆在於此。如〈望嶽〉詩云：「齊魯青未了」；〈洞庭〉詩云：「吳楚東南坼，乾坤日夜浮」，語既高妙有力，而言東嶽洞庭之大，無過於此。後來文士極力道之，終有限量，益知其不可及。〈望嶽〉第二句如此，故先云「岱宗夫何如」；〈洞庭〉詩先如此，故後云：「親朋無一字，老病有孤舟。」使〈洞庭〉詩無前兩句，而皆如後兩句，語雖健，終不工。〈望嶽〉詩無第二句，而云「岱宗夫何如」，雖曰亂道，可也。今人學詩，多得老杜平漫處，乃鄰女效顰耳。（同上，卷14，〈學老杜之法〉，引《詩眼》，頁305-306）

《潛溪詩眼》論杜甫所作詩，多工拙相半，富於和諧之美。乃舉杜甫山水詩名篇如〈望嶽〉、〈洞庭〉二詩為說：〈望嶽〉：「齊魯青未了」，精工美妙，傳達東嶽泰山之廣大無涯，所謂「納須彌於芥子」；然首句「岱宗夫何如？」隨意亂道，樸拙之甚。然巧拙相半，乃有名篇。又如杜甫〈登岳陽樓〉詩，三四句「吳楚東南坼，乾坤日夜浮」，高妙有力，氣象萬千；煅煉造語如此，可謂工絕。於是第五、第六句繼之以疏朗，曰「親朋無一字，老病有孤舟」，彼此烘托，前後相形、漂泊無依、孤獨寂寞之情懷，乃如沙鷗飄飄，寄身於廣漠無涯之天地中。誠然，疏密相間，工拙相半，而健者愈健，工者益工矣。

張戒《歲寒堂詩話》以為，巧、拙、奇、俗、放、收、新、舊，世間一切物、一切事、一切意，無非詩者，而批評王介甫只知巧語之為詩，山谷只知奇語之為詩，歐陽脩專以快意、蘇東坡專以刻意，皆有所偏，「而不知世間一切皆詩也」。其實，生熟、拙巧、樸華、粗弱、動靜、平奇、濃淡、雅俗、剛柔、藏露，皆有不同美感。過猶不及，當允執厥中，相濟為美。詩國之花園，宜百花齊放，允許爭奇鬥妍，不當執一以廢百。司空圖二十四《詩品》，並列纖穠、沖淡之美，以及豪放吐露、疏野曠達；勁健陽剛、綺麗陰柔；洗鍊奇巧、平拙實境，要皆等量齊

⁴² 張高評：〈《左傳》之文藝觀念及其價值〉，《左傳之文韜》（高雄：麗文文化公司，1994年10月），「和諧的觀念」，頁2-8。

觀。⁴³宋詩之於唐詩，宋調之於唐音，各盡其美，各擅其妙，皆有可觀。要之，詩道當以和諧為依據，所謂和而不同，執兩用中。

（二）自然

詩語大忌用工太過，蓋鍊句勝，則意必不足；語工而意不足，則格力必弱，此自然之理也。「紅稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝」可謂精切，而在其集中，本非佳處；不若「暫止飛鳥將數子，頻來語燕定新巢」，為天然自在。其用事若「宓子彈琴邑宰日，終軍棄繻英妙時」，雖字字皆本出處，然比「今日朝廷須汲黯，中原將帥憶廉頗」，雖無出處一字，而語意自到。故知造語用事，雖同出一人之手，而優劣自異。信乎詩之難也！（《詩人玉屑》，卷6，〈造語·忌用工太過〉，引《蔡寬夫詩話》，頁135）

物極必反，過猶不及，人間事往往如此。作詩造語，其理亦然。故《詩人玉屑》論造語用事，貴在天然自在。援引《蔡寬夫詩話》，稱鍊句勝，則意必不足；若語太工，意不足，則格力必弱，所謂繁華損枝，膏腴害骨，蓋顧此往往失彼，難以兩全其美。由此觀之，造語精切，不如天然自在；用事精工肯切，亦不如「語意自到」為難能可貴。《莊子》推原天地之美，在於自然。〈天道〉謂「素樸而天下莫能與之爭美」；〈馬蹄〉稱：「樸素而民性得」；〈山木〉云：「不求文以待形」；因此，〈應帝王〉主張「雕琢復樸」，〈達生〉篇提倡「以天合天」。⁴⁴唐宋以後，《莊子》道家之自然觀，影響文學與藝術之風格極為深遠。無論創作或評論，無論表現技巧或藝術境界，多推為審美的最高標準。宋人詩話所敘，正是此種詩風之體現。又如：

「池塘生春草，園林變夏禽」，世多不解此語為工。蓋欲以奇求之耳。此詩之工，正在無所用意，卒然與景相遇，備以成章，不假繩削，故非常情之所能到。詩家妙處，當須以此為根本。而思苦言艱者，往往不悟。鍾嶸《詩評》，論之最詳，其略云：「思君如流水」，既非前所即目；「高臺

⁴³ 黃永武：〈作品的詩境·辭采美的欣賞〉，《中國詩學·鑑賞篇》，頁170-190。

⁴⁴ 李炳海：〈崇尚自然的理想〉，《道家與道家文學》（長春：東北師範大學出版社，1992年5月），頁134-170。

多悲風」，亦惟所見；「清晨登隴首」，若無故實；「明月照積雪」，非出經史。古今勝語，多非補假，皆由直尋。……(《詩人玉屑》，卷 12，〈品藻古今勝語〉，引《石林詩話》，頁 251)

淵明詩所不可及者，冲澹深粹，出於自然。若曾用力學，然後知淵明詩非著力之所能成。(同上，卷 13，〈不可及〉，引《龜山語錄》，頁 281)

《石林詩話》所述謝靈運名句，妙在無所用意，即景會心，不假繩削，蓋出於直尋。鍾嶸《詩品》討論名篇佳句，乃至於其他古今勝語，標榜「多非補假，率由直尋」。所謂「直尋」，主張直接從現實生活、自然、社會、人生，「即目所見」尋找詩材，此即「詩言志」、「詩緣情」說之傳統。「補假」則自經史書卷中尋覓詩料，其失在「殆同書鈔」、「總在圈績中求活計」，流於驅遣經典，資書以為詩，較損傷性靈，違反創作之自然。羅大經《鶴林玉露》卷 3，以為「作詩必以巧進，以拙成」；「至於拙，則渾然天全，工巧不足言矣！」因舉古人拙句，如「池塘生春草」，「楓落吳江冷」，「澄江靜如練」，「空梁落燕泥」，「大江流日夜，客心悲未央」，「采菊東籬下，悠然見南山」如此之類，而謂「拙之所在，道之所存也」。《漫叟詩話》甚至以為：「詩中有拙句，不失為奇作」，舉杜詩「兩個黃鸝鳴翠柳，一行白鷺上青天」為例。由此觀之，羅大經蓋以直尋近自然，故以拙成為渾然天全。《龜山語錄》舉陶淵明詩為例，以為陶詩不可及者，亦在「冲澹深粹，出於自然」，非著力所能成，所謂為者敗之。標榜直尋，推崇自然，在蘇、黃提倡捷法、句法，江西詩派講究詩法之餘，為矯治流弊，主張歸真返璞，對於造語與煅煉，頗具振聾發聵意義。又如：

篇章以含蓄天成為上，破碎雕鏤為下。如楊大年西崑體，非不佳也；而弄斤操斧太甚，所謂「七日而混沌死」也。(〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷 10，〈含蓄·總說〉，引《珊瑚鉤詩話》，頁 209)

李格非善論文章，嘗曰：諸葛孔明〈出師表〉，劉伶〈酒德頌〉，陶淵明〈歸去來辭〉，李令伯〈乞養親表〉，皆沛然如肝肺中流出，殊不見斧鑿痕。是數君子在後漢之末，西晉之間，初未嘗欲以文章名世，而其詞意超邁如此。(同上，卷 13，〈李格非論歸去來辭〉，引《冷齋夜話》，頁 282)

詩歌語言，與其他文體不同，雖出於人巧造作，卻以泯滅藻鏤，去除雕飾為高尚。蓋文章以內容思想為主，形式技巧為輔，凝神專志於內容命意，則不支離於修辭，故《珊瑚鉤詩話》稱：「篇章以含蓄天成為上，破碎雕鏤為下。」此言有理。傳世名篇，多非出於刻意寫作，大多「沛然如肝肺中流出，殊不見斧鑿痕」，有諸中形諸外，詞意即能超邁名世，如〈出師表〉、〈酒德頌〉、〈歸去來辭〉、〈陳情表〉，要皆出於真誠自然之發露。張戒《歲寒堂詩話》亦稱：「詩文字畫，大抵從胸臆中出」；朱弁《風月堂詩話》卷下亦謂：「古今勝語，皆自肺腑中流出」，異口同聲，其歸一揆。又如：

詩人以一字為工，世固知之。惟老杜變化開闔，出奇無窮，殆不可以形迹捕詰。如「江山有巴蜀，棟宇自齊梁」，則其遠數千里，上下數百年，只在「有」與「字」兩字間，而吞山川之氣，俯仰古今之懷，皆見於言外。〈滕王亭子〉：「粉牆猶竹色，虛閣自松聲」，若不用「猶」與「自」兩字，則餘八字凡亭子皆可用，不必滕王也。此皆工妙自到，人力不可及。而此老獨雍容閑肆，出於自然，略不見其用力處。今人多取其已用字模擬之，偃蹇狹陋，盡成死法。不知意與境會，出言中節，凡字皆可用也。（同上，卷14，〈工妙至到人不可及〉，引《石林詩話》，頁306）

《詩人玉屑》又引《石林詩話》，談杜甫作詩，長於使用虛詞造語，如「江山有巴蜀，棟宇自齊梁」，妙用「有」、「自」二字，吞吐山川之氣，俯仰古今之懷，多在意中。〈滕王亭子〉詩，亦妙用「猶」、「自」二字，猶天造地設，不能移置他亭。老杜作詩，妙用虛字，雍容自然，不見用力處，值得作詞造語者借鏡。要之，妙在「意與境會，出言中節」；「工妙自到，人不可及」，即可悟老杜「變化開闔，出奇無窮，不可以形迹捕詰」之勝境。

（三）圓美

下字貴響，造語貴圓。意貴透，不可隔靴搔癢。語貴脫灑，不可拖泥帶水。最忌骨董，最忌趁貼。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷1，〈詩法·滄浪詩話〉，頁13）

謝朓嘗語沈約曰：「好詩圓美流轉如彈丸」，故東坡〈答王鞏〉云：「新詩如彈丸」；及〈送歐陽弼〉云：「中有清圓句，銅丸飛柘彈」；蓋謂詩

貴圓熟也。余以謂圓熟多失之平易，老硬多失之乾枯。能不失於二者之間，可與古之作者並驅。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷 10，〈圓熟·好詩如彈丸〉，引《王直方詩話》，頁 221）

規矩準繩與自由流轉，猶物理學上之向心力與離心力，保持均衡運作，不即不離，若即若離，是謂得之。《滄浪詩話》論詩法，標榜「造語貴圓」，亦呼應活法之圓美自由。又強調「語貴脫灑，不可拖泥帶水」，則是追求從心所欲而不踰矩。《王直方詩話》稱「圓熟多失之平易，老硬多失之乾枯」；吳炯《五總志》稱：「六朝人論詩，謂好詩流傳如彈丸；唐人謂張九齡談論滔滔，如下坡走丸。雖覓句置論立法不同，要之以瀏亮明白為難事。」由此觀之，造語當以瀏亮明白為進階策略，亦可知矣。又如：

作詩貴雕琢，又畏有斧鑿痕；貴破的，又畏粘皮骨，此所以為難。李商隱〈柳〉詩云：「動春何限葉，撼曉幾多枝。」恨其有斧鑿痕也。石曼卿〈梅〉詩云：「認桃無綠葉，辨杏有青枝。」恨其粘皮骨也。能脫此二病，始可以言詩矣。（同上，卷 5，〈不可露斧鑿粘皮骨〉，引《王直方詩話》，頁 119-120）

學詩當識活法。所謂活法者，規矩備具，而能出于規矩之外；變化不測，而亦不背于規矩也。是道也，蓋有定法而無定法，無定法而有定法。知是者，則可以語活法矣。謝玄暉有言：「好詩圓美流轉如彈丸」，此真活法也。近世惟豫章黃公，首變前作之弊，而後學者知所趣向，畢精盡知，左規又矩，庶幾至于變化不測。（呂本中〈夏均父集·序〉，劉克莊《後村先生大全集》，卷 95，〈江西詩派呂紫微〉引）

《王直方詩話》、《韻語陽秋》提及雕琢與破的之貴與畏，確為詩法與詩病。作詩所以能雕之琢之，又無斧鑿痕；既破的著題，又不粘皮帶骨，其妙當在不即不離，若即若離之間。《王直方詩話》所舉李商隱〈柳〉詩、石延年〈梅〉詩，多著題賦詩，切寫犯中，故死於句下，了無生發。唯圓美流轉之「活法」，可以兩全其美。所謂「規矩備具，而能出于規矩之外；變化不測，而亦不背于規矩」云云，即是規

則與自由之辯證，學界論述極詳⁴⁵。宋俞成《螢窗叢說》解讀「活法」，有所謂紙上之活法，與胸中之活法。而呂本中、楊萬里、張鎡、汪藻等，則區分為有意於文之法，及無意於文之法，所謂「風行水上，自然成文」；「死蛇解弄活潑潑」。⁴⁶

蘇軾、黃庭堅、江西詩派既提倡捷法、句法、詩法，作為初學蹊徑，學者喜其簡便易學，於是執以為作詩之不二法門，於是頓成死法。呂本中等回歸蘇、黃詩學原始，企圖轉換死法為活法；姜夔《白石道人詩說》亦推廣活法，提倡「方以為正，又復是奇；方以為奇，忽復是正。出入變化，不可紀極，而法度不可亂。」亦是蘇、黃致力變化又不失法度之意。可見《王直方詩話》所謂「好詩圓美流轉」，作為詩歌窮變通久之造語指向，亦頗有借鑑參考之意義。

（四）超詣

余評李太白詩，如黃帝張樂於洞庭之野，無首無尾，不主故常，非墨工槩人所可擬議。（〔宋〕魏慶之《詩人玉屑》，卷14，〈不主故常〉，頁294）

「中歲頗好道，晚家南山陲。興來每獨往，勝事空自知。行到水窮處，坐看雲起時。偶然值林叟，談笑無回期。」此詩造意之妙，至與造物相表裏，豈直詩中有畫哉！觀其詩，知其蟬蛻塵埃之中，浮游萬物之表者也。山谷老人云：「余頃年登山臨水，未嘗不讀王摩詰詩，顧知此老胸次，定有泉石膏肓之疾。」（同上，卷15，〈造意之妙與造物相表裏〉，引《後湖集》，頁314）

李太白詩，黃山谷以為「無首無尾，不主故常」，猶黃帝張樂於洞庭之野。王摩詰詩，除詩中有畫外，「造意之妙，至與造物相表裏」，故黃山谷作山水詩，多研讀而接受之，引為典範。尤其「蟬蛻塵埃之中，浮游萬物之表」之超詣，殊堪追慕。李白學道，故詩風如《老》《莊》「無首無尾，不主故常」；王維好佛，故詩風亦多「蟬蛻塵埃之中，浮游萬物之表」。學養之積儲，與造語之趣向，自然桴鼓相應。又如：

⁴⁵ 周裕鍇：〈規則與自由〉，《宋代詩學通論》，乙編，第四章，頁199-243。

⁴⁶ 龔鵬程：〈中國文評術語偶釋·活法〉，《文學批評的視野》（臺北：大安出版社，1990年1月），頁445-446。

東坡作此詩，詞格超詣，不復蹈襲前人。其詩有「嫣然一笑，竹籬間，桃李漫山總窳俗」；「自然富貴出天姿，不待金盤薦華屋。朱脣得酒暈生臉，翠袖卷紗紅映肉。林深霧暗曉光遲，日暖風輕春睡足。雨中有淚亦悽愴，月下無人更清淑。」……軾平生得意詩也。（同上，卷17，〈海棠詩〉，頁384）

東坡謫遷黃州，所作〈定惠院海棠〉一詩，比興寄託，以物爲人；詠物而不即不離，若即若離；寫景而景中有情，情中有景。遷謫之不幸，淡然處之，超脫自在，格高而意亦勝之。以我觀物，詩中有我，詞格超詣，的是傑作，所謂「詞格超詣，不復蹈襲前人」。今翻檢歐陽脩謫遷夷陵時，曾作〈千葉紅梨花〉詩，序云：「峽州署中有此花，前無賞者。知郡朱郎中使加欄檻，命坐客賦之。」筆者以爲，蘇軾於歐陽脩，自稱「老門生」，故作〈海棠〉詩不覺受其影響。自詩序至詩歌，蘇軾蓋模仿〈千葉紅梨花〉，又有所轉化與開拓。善繼善述，謂之創造性模仿可也。

六、結論

古典詩發展至唐，「菁華極盛，體制大備」，蔚爲詩學典範。宋人生唐後，開闢真難爲：以王安石之雄傑，亦曾感嘆「世間好語言，已被老杜道盡；世間俗語言，已被樂天道盡。」詩材，如清風明月，四時常有；而命意造語，則當追求意新語工，陌生獨創。宋人如何經由學古通變，而自成一家？其中之創意造語，是一大關鍵，值得深入探討。

自歐陽脩撰著《六一詩話》，繼踵而作者多，於是宋代詩話大盛。或論詩及事，或論詩及辭，其內容皆不出郭紹虞所謂「宋人談詩，要之均強調藝術技巧，罕有重在思想內容者。」其中，南宋魏慶之編纂《詩人玉屑》，尤爲「論詩及辭」之集大成。黃昇序《詩人玉屑》綜述詩話對閱讀者之啓益，南宋與宋代詩學重詩格詩法之特色，此中翻檢可得。欲考求宋代詩學之藝術技巧，亦當以《詩人玉屑》爲淵藪。

《詩人玉屑》纂述宋初以來諸家詩話、筆記、文集、日記以成書，看似述而不作，然編輯剪裁上列文獻，去取予奪之際，當有別識心裁。宋人如何學習唐詩優長？如何出入諸家？如何與諸體變化？又如何師法典範，盡心獨創性，致力陌生化？終而能變唐、新唐、發唐、拓唐，而自成一家，蔚爲宋詩之特色？纂組詩話文獻，梳理詩學見解，其中自有提示。今考評《詩人玉屑》引述諸家詩話之文獻，宋人創意造語之詩思可見一斑。

《詩人玉屑》述創意性「造語」，摘引諸家詩話品評歷代諸家詩法詩藝，往往隨機講述，前後間自可以相互發明。今統合文獻，類聚群分，就全書有關創意造語之程式，分造語之識見、造語之靈方、造語之策略、造語之境界四節評述之。筆者考評《詩人玉屑》所述造語之程式，初步獲得下列觀點：

創意性造語之識見有二：立志須高，樹立追尋之典範；入門須正，懸示終極之理想。此本嚴羽《滄浪詩話·詩辨》之語，《詩人玉屑》開宗明義引述而標榜之，故為其別裁之所鍾。立志須高者，造語當去陋、忌俗、務去陳言、忌隨人後；能去陳言，避俗陋，方有所謂創發與自得。「自得」來自獨到之創獲。作詩能自得自到，方可能有「一洗萬古」之奇作；大家名家有他人「不能為」之自負，詩人有「亦以為得意」處，亦往往為其獨到創獲處。黃昇序《詩人玉屑》，以為「凡升高自下之方，繇粗入精之要，靡不登載」。上文所述陳言務去、自出胸臆、自得自到、一洗萬古、大家不能諸說，皆堪稱學詩作詩「升高」、「入精」之典範作品。

宋人為學古通變，往往「參古定法」、「望今制奇」，為汲取前人之優長，作為創作之借鏡或觸發，故宋代詩話喜談詩法與詩藝，於是詩話論述，出現二元論述：一則提倡造語精工，追求因難見巧；再則主張自然天成，不假繩削。溫庭筠造語「極為綺靡」，《詩人玉屑》引述之，頗具示範意義。然繁華損枝，膏腴害骨。《詩人玉屑》又引《碧溪詩話》稱：綺麗之喜厭，固可以隨人予奪；而當理與不當理，正其入妙不入妙之試金石。姜夔《白石道人詩說》，論雕刻與敷衍之過猶不及，正足以平議上述之雙重模態。《詩人玉屑》十分推崇後來居上，「思之愈精，則造語越深」之作，以斯道作詩，於是有「襲而愈工，若出於己者」。其中最具典型代表者，即是蘇軾、黃庭堅所倡「因難見巧」之詩藝。宋詩之變唐、新唐、拓唐、發唐者，或在於此。江西詩法中之奪胎換骨、點鐵成金，即是這方面之企圖與嘗試。禁體詠物白戰詩之寫作，更是「因難見巧」之絕佳示範。

創意性造語之靈方，有二大端：其一，新奇組合；其二：不犯正位。舊元素的新奇組合，能創造發明新產品。就詩美創造而言，關係著形象、情感、意蘊、形式、結構、語言等六大層面之有機排列組合。組合之模式是否新穎而奇妙，將是創意與否之大關鍵。《詩人玉屑》為宋人詩法詩藝之集成，對於各種形式之新奇組合，書中多所引述與呈現。新奇組合，其效應足以改變系統的結構，更可能促使事物之質變。或以方言、禪語、俗語入詩，或出入經史、或以法家吏文語為詩，或以文為詩，以詩為詞，詩中有畫，換骨、點金。不犯正位尤為詩思造語之原則，或反常以合道，或言用不言名，或以俗為雅，或以故為新，多是「參古定法」、「望

今制奇」之創意性造語之靈方。

「不犯正位」，本是曹洞宗接引學者，示悟度人的語言技巧。其特色即懷讓所謂「說似一物即不中」，頌古所謂「遶路說禪」；說話要留有餘地，切忌「妙明體盡」，講述不宜過於透徹。一言以蔽之，「無相」宜借助「有相」以表現之。簡言之，表情達意要求從間接、側面、旁面、反面、對面表述描繪。詩思如此，較易有獨闢蹊徑，創造發明之可能。姜夔《白石道人詩說》論「不俗」，嚴羽《滄浪詩話》論盛唐詩人之興趣，多暗合「不犯正位」之啓示。宋子京《筆記》，所謂「體規畫圓，準方作矩，終爲人之臣僕」者，病在詩思「犯正位」；黃庭堅強調：「隨人作計終後人」，「文章最忌隨人後」者，關鍵亦在「犯正位」；胡仔所謂「循習陳言，規摹舊作，不能變化、自出新意，亦何以名家」者，癥結亦只在陳、熟、凡、俗之立意與造語「犯正位」而已。凡詩篇之所以了無創發，率由於此。詠物詩之妙，往往在所謂「離形得似」，髣髴形容。《詩人玉屑》卷10列「體用」一目，大抵論述「言用不言名」，或「言用不言體」，此亦提示有關不犯正位之詩思與造語。擺脫陳言熟語之「表詮」法，揚棄慣常、綫性之思維方式，不一語道破，而繞路說禪，誠所謂匪夷所思、不可思議。

《詩人玉屑》纂述諸家詩話，凸出創意性造語之策略有四：曰新奇、變態、陌生、警策，此貴能生、新、變、異，自得、自到也。宋詩特色之促成者，多爲大家名家，要各有其自得：蘇軾、黃庭堅詩歌，以典故借代俗物，以雅事振濟滑稽，或比喻新奇，或用事新奇，或造語新、意象奇，遂成奇語新境，山谷作詩尤其追求新奇，蔚爲自家之主體風格。然炫奇太過，終成詩病。好用古語、專求奇字，僻典生詞、薈粹成篇，其病在「句雖新奇，而氣乏渾厚」，求人所遺，異人所同，或小學而大遺，或捨本而逐末，宜其爲識者所譏。《詩人玉屑》推崇句法清新，造語秀拔，變態可觀之文章。變態，是建設性之破壞，亦是革命性之建設，故詩論、書論皆重之。

諸家雪夜論詩，孔平仲特提「當作不經人道語」，此即強調陌生化美感入詩。《冷齋夜話》亦宣稱：王安石、蘇軾致力創作「古今不經人道語」；《詩人玉屑》亦標榜蘇軾梅花詩，以爲「皆擺落陳言，古今人未嘗經道者。」清方東樹《昭昧詹言》標榜宋詩，師法蘇、黃，尤其推黃庭堅，凸顯力去陳言、割捨凡近、求與俗人遠，不肯隨人作計諸詩法，自然容易達到陌生化，而展現作者面目。潘大臨提出「響字」，側重詩歌語言之音響律動；范溫、韓駒提倡「詩眼」，致力詩趣關鍵靈動處；而呂本中引陸機〈文賦〉談警策，則強調措詞當有「驚人語」，可以聳

動世人，老杜詩所謂「語不驚人死不休」。凡此，皆詩家語，即是好詩之標準。《詩人玉屑》卷3有〈唐人句法〉，列舉白居易、李嘉祐等十人次之「警策」，要皆創意造語，新奇美妙之作。

創意性造語之境界，亦有四端：曰和諧、自然、圓美、超詣，此貴在無過不及、執兩用中而已。張戒《歲寒堂詩話》以爲，巧、拙、奇、俗、放、收、新、舊，世間一切物、一切事、一切意，無非詩者。其實，生熟、巧拙、樸華、粗弱、動靜、平奇、濃淡、雅俗、剛柔、藏露，皆有不同美感，所謂和而不同，允執厥中。此猶宋詩之於唐詩，宋調之於唐音，各盡其美，各擅其妙，皆有可觀。造語精切，不如天然自在；用事精工，亦不如語意自到。《石林詩話》所述謝靈運名句，鍾嶸《詩品》所論名篇佳句，乃至於其他古今勝語，「多非補假，率由直尋」。《鶴林玉露》以爲「作詩必以巧進，以拙成」；《漫叟詩話》以爲：「詩中有拙句，不失爲奇作」；《龜山語錄》以爲陶詩不可及者，亦在「冲澹深粹，出於自然」，蘇、黃提倡捷法、句法，江西詩派講究詩法之餘，詩界爲矯治流弊，而歸真返璞。《珊瑚鉤詩話》稱：「篇章以含蓄天成爲上，破碎雕鏤爲下。」此言有理。如〈出師表〉〈酒德頌〉、〈歸去來辭〉、〈陳情表〉，要皆出於真誠自然發露。張戒《歲寒堂詩話》亦稱：「詩文字畫，大抵從胸臆中出」；朱弁《風月堂詩話》卷下亦謂：「古今勝語，皆自肺腑中流出」，異口同聲，其歸一揆。

規矩準繩與自由任意，猶物理學上之向心力與離心力，二者須保持均衡和諧。《滄浪詩話》提示「造語貴圓」、「語貴灑脫」；《王直方詩話》、《韻語陽秋》提及雕琢與破的之貴與畏。可見，唯圓美流轉之「活法」，可以長善救失，兩全其美。蘇軾、黃庭堅、江西詩派提倡詩法，往往死於句下。呂本中等回歸蘇、黃詩學原始，企圖轉換死法爲活法；姜夔、楊萬里等亦推廣活法，亦致力於死中求活，絕處逢生。可見《王直方詩話》所謂「好詩圓美流轉」，作爲詩歌窮變通久之造語指向，頗有借鑑參考之意義。如李太白詩，「無首無尾，不主故常」；王摩詰詩，「造意之妙，至與造物相表裏」。東坡謫遷黃州，所作〈定惠院海棠〉一詩，比興寄託，不以遷謫爲意，以我觀物，詩中有我，詠物而不即不離。其殊勝在詞格超詣，不復蹈襲前人，的是傑作。

引用文獻

- 公羊壽傳，何休注，徐彥疏：《春秋公羊傳注疏》，臺北：藝文印書館，1955年。
- 王大鵬、張寶坤等編選：《中國歷代詩話選》，長沙：岳麓書社，1985年。
- 王灼：《碧雞漫志》，唐圭璋：《詞話叢編》本第1冊，北京：中華書局，1986年。
- 史提夫·瑞夫金（Steve Rivkin）、佛拉瑟·西戴爾（Fraser Seitel）著，甄立豪譯：《有意義的創造力：如何把點子轉化成明日的創意》*Idea Wise: How to Transform Your Ideas into Tomorrow's Innovation*，臺北：梅霖文化事業公司，2004年。
- 朱光潛：《詩論》，臺北：國文天地雜誌社，1990年。
- 吳言生：《禪宗詩歌境界》，北京：中華書局，2001年。
- 吳龍翰：〈楊公遠《野趣有聲畫》序〉，曹庭棟：《宋百家詩存》，卷37，文淵閣《四庫全書》，第1477冊，上海：上海古籍出版社，1993年。
- 李炳海：《道家與道家文學》，長春：東北師範大學出版社，1992年。
- 周裕鍇：《中國禪宗與詩歌》，高雄：麗文文化公司，1994年。
- _____：《宋代詩學通論》，上海：上海古籍出版社，2007年。
- _____：《禪宗語言》，杭州：浙江人民出版社，1999年。
- 宗廷虎、李金荅：《中國修辭學通史·隋唐五代宋金元卷》，長春：吉林教育出版社，1998年。
- 姚斯（Jauss）：《走向接受美學》*Toward an Aesthetics of Reception*，霍拉勃（Robert C. Holub）：《接受理論》*Reception Theory*，輯為周寧、金元浦譯：《接受美學與接受理論》，瀋陽：遼寧人民出版社，1987年。
- 郎瑛：《七修類稿》，上海：上海書店，2001年。
- 張伯偉：《全唐五代詩格校考》，西安：陝西人民教育出版社，1996年。
- 張高評：〈《詩人玉屑》論言用不言名——不犯正位與創意詩思〉，《山西大同大學學報》第23卷第5期，2009年10月，頁47-52。
- _____：〈方東樹《昭昧詹言》論創意與造語——兼論宋詩之獨創性與陌生化〉，國立中山大學中文系：《文與哲》第14期，2009年，頁121-158。
- _____：〈白戰體與宋詩之創意造語：禁體物詠雪詩及其因難見巧〉，香港中文大學：《中國文化研究所學報》第四十九期，2009年，頁174-212。
- _____：〈破體與創造性思維——宋代文體學之新詮釋〉，廣州：《中山大學學報》

第 49 卷第 3 期（2009 年 5 月），頁 20-31。

_____：〈清初宗唐詩話與唐宋詩之爭〉，《中國文學與文化研究學刊》第 1 期，2002 年，頁 113-121。

_____：《左傳之文韜》，高雄：麗文文化公司，1994 年。

_____：《宋詩之傳承與開拓》，臺北：文史哲出版社，1990 年。

_____：《創智造語與宋詩特色》，臺北：新文豐出版公司，2008 年。

張健：〈魏慶之及《詩人玉屑》考〉，香港浸會大學：《人文中國學報》第 10 期，頁 123-167。

強納森（Frane Johansson）著，劉真如譯：《梅迪奇效應》*The Medici Effect*，臺北：商周出版，2005 年。

郭紹虞：《宋詩話考》，北京：中華書局，1985 年。

陳善：《捫蝨新話》，香港：龍門書店，1967 年。

程千帆：《文論十箋·模擬》，莫礪鋒：《程千帆全集》，卷 6，石家莊：河北教育出版社，2001 年。

黃永武：《中國詩學·鑑賞篇》，臺北：巨流圖書公司，2008 年。

黃庭堅：《山谷詩內集》，《四部備要》本，長沙：岳麓書社，1992 年。

葛曉音：《漢唐文學的嬗變》，北京：北京大學出版社，1990 年。

賈文昭編著：《桐城派文論選》，劉大櫟：《論文偶記·文貴變》，北京：中華書局，2008 年。

蔣寅：《古典詩學的現代詮釋》，北京：中華書局，2003 年。

蔡條：《西清詩話》，郭紹虞：《宋詩話輯佚》，臺北：文泉閣出版社，1972 年。

蔡鎮楚：《中國詩話史》，長沙：湖南文藝出版社，1988 年。

黎靖德編：《朱子語類》，臺北：文津出版社，1986 年。

閻國忠等主編：《西方著名美學家評傳》，合肥：安徽教育出版社，1991 年。

謝肇淛：《小草齋詩話》，張健輯校：《珍本明詩話五種》，北京：北京大學出版社，2008 年。

魏泰：《臨漢隱居詩話》，何文煥：《歷代詩話》本，北京：人民文學出版社，1982 年。

魏慶之：《詩人玉屑》，臺北：世界書局，1971 年。

蘇軾撰，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，北京：中華書局，1986 年。

龔鵬程：《文學批評的視野》，臺北：大安出版社，1990 年。

The Structure of Poetics in *Shih-jen Yü-hsieh*: The Art of Creativity and Imagination

Chang, Kao-ping*

[Abstract]

In (《宋詩話考》)(郭紹虞) had stated that “for Sung poets, what is emphasized on most it is art and writing technique.” In *Shih-jen Yü-hsieh* (《詩人玉屑》), poet Wei Qing-zhi (魏慶之) of the Southern Sung Dynasty elaborates on how, in (《六一詩話》) the notes and poems of Sung artists aim to stand out from its contemporaries by pursuing an “innovative style” in its art form. In this paper, by looking into the creative and imaginative elements of *Shih-jen Yü-hsieh*, four characteristics can be sought—first, “its theme must be pious, and the author’s intention must be clear”; on terms of its structure, “originality is essential, yet one must not violate the rules of formation”. On its creative aspect, “transfiguration, alienation, paradoxes, and ground-breaking inventions earn highest critical respect”; last, the fluidity of its language must be “harmonious, natural, polished, and evocative”—such brings out the beauty of a poem to its fullest. From the mentions above, it is conclusive that, for Sung poets what is needed most is the ability to compose imaginatively; hence by learning the advantages of Tang poems, they are given access to “convert, reinvent, develop, and revolutionize” the poetics of Tang literature as a means to create a new and unique style of Sung poetry.

Keywords: novelty, creative thinking, restoration, alienation

* Professor, Department of Chinese, National Cheng Kung University.