

中國古典文學理論批評專著選輯

原一瓢詩話 說詩晬語

葉燮 著

霍松林校注

薛雪 著

杜維沫校注

沈德潛 著

霍松林校注

人民文學出版社

圖書在版編目(CIP)數據

原詩/(清)葉燮著;霍松林校注.-北京:人民文學出版社,2005.12 重印

(中國古典文學理論批評專著選輯)

本書與《一瓢詩話》、《說詩晬語》合訂

ISBN 7-02-002647-8

I. 原… II. ①葉…②霍… III. 詩話-中國-清代 IV. I207.22

中國版本圖書館 CIP 數據核字(98)第 01712 號

美術編輯:何 婷

責任印制:李 博

原詩 一瓢詩話 說詩晬語

Yuan Shi Yi Piao Shi Hua Shuo Shi Zui Yu

人 民 文 學 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝內大街 166 號 郵編:100705

北京東遠新宏印刷有限公司印刷 新華書店經銷

字數 219 千字 開本 880×1230 毫米 1/32 印張 9.5 插頁 3

1979 年 9 月北京第 1 版 2005 年 12 月第 2 次印刷

印數 5001—10000

ISBN 7-02-002647-8

定價:17.00 元

前言

清代葉燮（一六二七—一七〇三）的原詩，是一部推究詩歌創作本原、以反對復古主義爲主要內容的詩歌理論批評著作。

在我國古代文學發展史上，『復古』的口號有時含有進步因素，有時則是完全反動的。例如韓愈、歐陽修等人提倡古文，名義上是『復古』，實際上有反對當時形式主義文風、進行文體革新的一面，因而有一定的進步因素（他們在闡揚『文』與『道』的關係時，當然散播了許多封建糟粕）。和這相對立的是『今不如古』論者的『復古』。歷來的『今不如古』論者，如葛洪所批評，叨叨不休地說什麼『今山不及古山之高，今海不及古海之深，今日不及古日之熱，今月不及古月之朗』（一）！於是乎在政治上要『復古』，在文學創作上也跟着要『復古』，企圖拖着歷史的尾巴向後拉。這自然是完全反動的。

在明初『台閣體』詩文風行、統治者又用八股取士的時候，『前七子』提出『文必秦漢，詩五言古必建安，黃初，其餘各體必初盛唐』的口號，從而打擊了形式主義的『台閣體』及八股文，這是應該肯定的。然而他們的『復古』卻是名副其實的『復古』，更準確地說，是『擬古』。李夢陽就公然說：『夫文與字一也。今

人摹臨古帖，即太似不嫌，反曰能書，何獨至於文而欲自立門戶耶？『(二)』於是便教人像小學生臨帖似地臨摹秦漢散文，臨摹建安、黃初及初盛唐的詩。以李攀龍、王世貞爲首的『後七子』更發展了這種傾向，復古主義的文風風靡一代。公安派、竟陵派及其他作家，雖進行了激烈的鬥爭，但一直沒有取得根本性的勝利，而他們（特別是竟陵派）反復古主義的理論及實踐，也包含着不少錯誤的東西。葉燮的原詩，主要是針對這些情況而寫的。

一開始，葉燮即提出前後七子『五言必建安、黃初，其餘諸體必唐之初盛而後可』，並勸人『不讀唐以後書』的復古謬論及其惡劣影響，樹立了對立面，然後進行批判。

復古派的主要作家都知『正』而不知『變』，甚至反對『變』。葉燮則肯定詩的『變』乃是正常的發展。詩不能不『變』，這是公安派說過的，更早的某些理論家也說過的。追隨『後七子』的胡應麟，甚至在『變』的理論上建立他的復古論『(二)』。因此，僅僅肯定『變』還不能攻破復古派的頑固堡壘。葉燮的貢獻在於他進一步接觸到『變』的某些內容，即比較正確地闡述了『沿』和『革』、『因』和『創』的關係，從而肯定了復古派只要『正』、不准『變』，只許沿襲、不容創造的謬論。他指出：如果沒有創造，沿襲既久，則『正』必流於衰；有了創造，就可以變衰爲盛。因此，他肯定地說：『詩之爲道，未嘗一日不相續相禪而或息者也。』而

〔一〕 李空同全集卷六十一再與何氏書。

〔二〕 在他看來，『三百篇降而騷，騷降而漢，漢降而魏，魏降而六朝，六朝降而唐』，『變』是『變』了，卻越『變』越壞。所以主張『取法欲遠』。（見詩數）

『相續相禪』的總的趨勢是『踵事增華』，後來居上。所以，他認為前後七子的復古理論根本不能成立。比如他們主張五言古詩學蘇李，學十九首，學建安、黃初，然而『蘇李五言與無名氏之十九首，至建安、黃初，作者既已增華矣，如必取法乎初，當以蘇李與十九首爲宗，則亦吐棄建安、黃初之詩可也』，爲什麼還要取法建安、黃初呢？他們主張其餘各體詩以初盛唐爲典範，也同樣說不通。

葉燮既然看出詩歌之所以『踵事增華，因時遞變』，主要由於『創』，那麼，他自然要反對『擬古』，強調創造。但他並不是只要『創』而不要『因』。他抨擊前後七子的復古謬論，也不同意某些反復古主義者的『偏畸之私說』。所謂『偏畸之私說』，即針對復古謬論『逆而反之』：『推崇宋元者菲薄唐人，節取中晚者遺置漢魏。』他認為前者（復古派）是『執其源而遺其流』，後者是『得其流而棄其源』，其根本錯誤都在於不懂得『孰爲沿爲革，孰爲創爲因』。他說：『夫自三百篇而下，三千餘年之作者，其間節節相生，如環之不斷，如四時之序，衰旺相循而生，而生物，而息不停，無可或間也。吾前言踵事增華，因時遞變，此之謂也。……夫惟前者啓之，而後者承之而益之；前者『創』之，而後者『因』之而廣大之。使前者未有是言，則後者亦能如前者之初有是言；前者已有是言，則後者乃能因前者之言而另爲他言。總之，後人無前人，何以有其端緒；前人無後人，何以竟其引伸乎！……由是言之：詩自三百篇以至於今，此中終始相承相成之故，乃豁然明矣。豈可以臆劃而妄斷者哉！』可以看出，他強調『創』，又不忽視『因』。沒有『因』固然也可以『創』，但有了『因』，『創』就可以達到更高的水平。詩歌發展的歷史是『相承相成』，不容『臆劃妄斷』的。

當然，過去的理論家，不管有多麼卓越的見解，由於不可能唯物辯證地看問題，其議論總有不可避免的局限性。葉燮在談詩歌的『正』『變』問題時，沒有（也不可能）緊緊地抓住詩歌發展的社會原因，沒有（也不可能）尖銳地揭示兩種傾向的鬥爭及其政治內容，而是主要從詩歌發展本身的『正有漸衰，變能啓盛』的某些現象出發的，所以終於得出了這樣的結論：『就一時而論，有盛必有衰，綜千古而論，則盛而必至於衰，又必自衰而復盛。』從而掉進『詩之源流本末正變盛衰互爲循環』的歷史『循環論』的泥坑裏去了。和這相聯係，在談詩歌的『因』和『創』——繼承和創造問題時，也只能提出重視創造而又不忽視繼承的一般原則，不可能進一步闡明繼承什麼與如何繼承。但在他的議論中，畢竟含有某些發展的觀點，畢竟反對了因襲、強調了創造，畢竟用『踵事增華』的事實反對了『今不如古』論，用『後人無前人，何以有其端緒，前人無後人，何以竟其引伸』的論點，批判了『執其源而遺其流』和『得其流而棄其源』的兩種錯誤傾向，這都是值得我們重視的。

『因』和『創』的關係問題是重要的，但要解決這個問題，還必須同時解決一個根本性的問題：詩歌反映什麼？如何反映？

前後七子認爲『詩本性情之發』，公安派、竟陵派主張『獨抒性靈』。『性情』、『性靈』，都是主觀的東西。所以復古派與反復古派在詩歌反映什麼的問題上，並沒有根本分歧，分歧主要表現在如何反映的問題上：前者摹擬古人，學古之法，後者反對摹擬，『不拘格套』。葉燮與此不同，他認爲詩不單純是『性情之發』或『獨抒性靈』，而是要表現客觀現實中的理、事、情。要認識和表現客觀現實中的理、事、情，就得有

一定的主觀條件：識、才、膽、力。他說：

曰理、曰事、曰情，此三言者足以窮盡萬有之變態。凡形形色色，音聲狀貌，舉不能越乎此。此舉在物者而爲言，而無一物之或能去此者也。曰才、曰膽、曰識、曰力，此四言者所以窮盡此心之神明。凡形形色色，音聲狀貌，無不待於此而爲之發宣昭著。此舉在我者而爲言，而無一不如此心以出之者也。以在我之四，衡在物之三，合而爲作者之文章。大之經緯天地，細而一動一植，詠嘆諷吟，俱不能離是而爲言者矣。

在識、才、膽、力四者之中，他指出『識』是主要的，其餘都是從屬的。『識爲體而才爲用』，『識明則膽張』。相反，如果沒有『識』，則『三者俱無所託』。識、才、膽、力，又是用來擴充『志』的。他認爲『志高則其言潔，志大則其辭宏，志遠則其旨永。如是者，其詩必傳，正不必斤斤爭工拙於一字一句之間』。這些見解，都是較通達的。

長期以來，『詩以道性情』的唯心觀點具有支配力量。南宋的嚴羽，曾公然宣稱：『詩有別趣，非關理也。』教人作詩『不涉理路，不落言筌』，不發議論，只能『吟詠性情』，影響很大。和葉燮同時的王士禎（漁洋），就發展了嚴氏的唯心主義詩論而提出『神韻』說。反復古主義的公安派、竟陵派所強調的『獨抒性靈』，也是唯心主義的。針對這些論點，葉燮明確地提出表現客觀的理、事、情，批判了詩中不能發議論及『理與事於詩之義未爲切要』等謬論，指出『情必依乎理』，從事詩歌創作的人首先應從『格物窮理』入手，才有可能寫出好詩。

同樣是唯心觀點，但正統派的『詩以道性情』又與公安派、竟陵派的『獨抒性靈』不同。正統派所說的

『性情』，其實是符合封建統治階級要求的性情（一）公安派、竟陵派所說的『性靈』，則是詩人自己的所謂『真性靈』，在當時有某些反封建傳統的意義。以前後七子爲代表的復古派，也是正統派。明白這一點，則他們既主張『詩本性情之發』，爲什麼又一字一句地摹擬古人的問題，就不難理解了。原來他們認爲古代的某些詩，是表現了『溫柔敦厚』、『忠厚和平』的『性情』的，因而必須以它們爲典範從事摹擬，才能得『性情之正』。葉燮也駁斥了這一點。當有人以『溫柔敦厚』詩教也。漢魏去古未遠，此意猶存，後此者不及也』爲理由替復古主義辯護時，他指出：『溫柔敦厚之旨，亦在作者神而明之。如必執而泥之，則巷伯『投畀』之章，亦難合於斯言矣。』如果說在這裏他對替封建統治階級服務的神聖不可侵犯的『詩教』還不敢明目張膽地否定，採用了迂迴戰術，那麼，下面的一段話，就講得相當大膽：

大抵近時詩人，其過有二：其一奉老生之常談，襲古來所云忠厚和平、渾樸典雅、陳陳皮膚之語，以爲正始在是，元音復振，動以道性情、托比興爲言。其詩也，非庸則腐，非腐則俚。其人且復鼻孔撩天，搖唇振履，面目與心胸，殆如明末清初的黃宗羲（梨洲）在馬雪航詩序中說：『詩以道性情，夫人而能言之。然自古以來，詩之美者多矣，而知性者何其少也。蓋有一時之性情，有萬古之性情。夫吳歛越唱，怨女逐臣，觸景感物，言乎其不得不言，此一時之性情也。孔子刪之以合乎興、觀、羣、怨，思無邪之旨，此萬古之性情也。吾人誦法孔子，苟其言詩，亦必當以孔子之性情爲性情，如徒逐逐於怨女逐臣，逮其天機之自露，則一偏一曲，其爲性情亦未矣。故言詩者不可以不知性。』黃氏以前的鹿善繼在儉持堂詩序中說：『詩之亡，亡於離綱常言性情。』這都是典型的封建正統觀點。以前後七子爲代表的復古派所說的『性情』，也正是『孔子之性情』，不離『綱常』的『性情』。這從李夢陽的敘九日宴集、與徐氏論文書等文章中，可以看得出來。

無處可以位置。此真虎豹之韜耳！

如何反映的問題是和反映什麼的問題密切聯系的。在『如何反映』的問題上，葉燮批駁了『多讀古人之詩而求工於詩』的說法。他認為『欲其詩之工而可傳』，不能『就詩以求詩』，而必須從『格物』入手，使自已具有卓越的識、才、膽、力，從而去認識和反映客觀世界的事、理、情。即就『讀古人之詩』說，如果『無識』，『即歷代之詩陳於前』，也不知『何所決擇，何所適從』；『既不能知古來作者之意，並不能知何所興感觸發而爲詩』。結果呢？『人言是，則是之；人言非，則非之。……有人曰：「詩必學漢魏，學盛唐。」彼亦曰：「學漢魏，學盛唐。」從而然之。而學漢魏與盛唐所以然之故，彼不能知，不能言也。……更進一步，他批駁了復古派片面強調詩法、詩律的形式主義理論。詩既然要表現客觀的理、事、情，而客觀現實又是不斷發展變化的，那就無所謂『定法』。『先揆乎其理，揆之於理而不謬，則理得。次徵諸事，徵之於事而不悖，則事得。終繫諸情，繫之於情而可通，則情得。……三者得，則胸中通達無阻，出而敷爲辭，則夫子所云「辭達」。『達』者，通也。通乎理、通乎事、通乎情之謂。而必泥乎法，則反有所不通矣。辭且不通，法更於何有乎！』

葉燮始終從反映什麼的角度談論如何反映的問題。他強調『詩無定法』，並不是否定『平平仄仄之拈』，也不是壓根兒不講『句法』、『章法』（他自己就分析了杜甫丹青引的章法），而是反對用死硬的模式去套豐富多彩、變化萬端的客觀現實。爲了說明這個問題，他舉了個生動的例子：

泰山之雲，起於膚寸，不崇朝而徧天下。吾嘗居泰山之下者半載，熟悉雲之情狀：或起於膚寸，瀾淪六合；或諸峰

競出，升頂即滅；或連陰數月，或食時即散，或黑如漆，或白如雪，或大如鵬翼，或亂如散髮；或塊然垂天，後無繼者；或聯綿纖微，相續不絕；又忽而黑雲興，土人以法占之，曰：『將雨』，竟不雨；又晴雲出，法占者曰：『將晴』，乃竟雨。雲之態以萬計，無一同也。以至雲之色相、雲之性情，無一同也。雲或有時歸，或有時竟一去不歸；或有時全歸，或有時半歸，無一同也。此天地自然之文，至工也。若以法繩天地之文，則泰山之將出雲也，必先聚雲族而謀之曰：『吾將出雲，而爲天地之文矣，先之以某雲，繼之以某雲；以某雲爲起，以某雲爲伏；以某雲爲照應，爲波瀾；以某雲爲逆入；以某雲爲空翻；以某雲爲開，以某雲爲闔；以某雲爲掉尾。』如是以出之，如是以歸之，一一使無爽，而天地之文成焉。無乃天地之勞於有泰山，泰山且勞於有是雲，而出雲且無日矣！

在這里，葉氏以泰山出雲爲喻，闡明了一個接近反映論的進步觀點：『天地有自然之文章，隨我之所觸而發宣之，必有克肖其自然者，爲至文以立極。……識明則膽張，任其發宣而無所於怯，橫說豎說，左宜而右有，直造化在手，無有一之不肖乎物也。』他認爲『文章者，所以表天地萬物之情狀也』，因而必須『肖乎物』，必須『克肖其自然』。而『天地萬物之情狀』是無限豐富多彩的，要『肖乎物』，即真實地表現無限豐富多彩的『天地萬物之情狀』，怎能有『定法』！怎能用幾個現成的框框去硬套！

葉氏不僅從唯物的觀點、從文章表現天地萬物的『理、事、情』的觀點出發，論證了文藝創作不能『拘泥成法』，而且從發展的觀點、從『古今世運氣數，遞變遷以相禪』……『無事無物不然』的觀點出發，論證了文藝創作不能『沿襲摹擬』。當有人以『古帝王治天下，必曰『大經大法』』爲理由來質問他的時候，他雖然不得不後退一步，作幾句官樣文章，但接着又堅持他的論點，明確指出：『古今時會不同，即政令尚有因時

而變通之，若膠固不變，則新莽之行周禮矣。奈何風雅一道，而踵其謬戾哉！『這些議論，不僅是相當通達的，而且是相當大膽的。』

葉氏反對『拘泥成法』、『效顰效步』，主張『克肖自然』，用作家的『識、才、膽、力』真實地表現萬事萬物的『理、事、情』，其必然的結論是肯定文藝的時代風格和作家的個人風格、肯定藝術風格的多樣性。他指出：『漢魏詩的風格是『渾樸古雅』，六朝詩的風格是『藻麗穠纖，澹遠韶秀』，各有特點。』又指出：『杜甫的詩，『隨所遇之人之境之事之物，無處不發其思，君王、憂禍亂、悲時日、念友朋、弔古人、懷遠道、凡歡愉、幽愁、離合、今昔之感，一一觸類而起，因遇得題，因題達情，因情敷句，皆因甫有其胸襟以爲基。』此杜甫之面目也。』韓愈、蘇軾以及『此外諸大家，雖所就各有差別，而面目無不於詩見之』。正因爲不同時代的詩歌有不同的時代風格，各個詩人又有獨特的個人風格，所以一部詩歌發展史，才顯得『盡態極妍，爭新競異，千狀萬態』，而不是『優孟衣冠』、『依樣葫蘆』、『千人一面』。對於那些『寄人籬下，竊其唾餘』，甚至『全竊其面目』的所謂『詩人』，他斥之爲『土偶』，表示了極大的輕蔑。

在闡發詩歌反映什麼與如何反映的問題時，葉氏接觸到文藝的形象思維特點。

南宋的嚴羽在『滄浪詩話』里涉及形象思維問題，但強調『別材』、『別趣』、『不涉理路』，有脫離現實、否定形象思維的理性活動的傾向。葉燮則不然。當有人針對他『以理、事二者與情同律乎詩』的主張，提出『理與事似於詩之義未爲切要』的疑問時，他回答說：『子但知可言可執之理之爲理，而抑知名言所絕之理之爲至理乎？子但知有是事之爲事，而抑知無是事之爲凡事之所出乎？可言之理，人人能言之，又安在

詩人之言之！可徵之事，人人能述之，又安在詩人之述之！必有不可言之理，不可述之事，遇之於默會意象之表，而理與事無不燦然於前者也。他舉出杜甫的『碧瓦初寒外』、『月傍九霄多』、『晨鐘雲外濕』、『高城秋自落』等詩句，逐字論之，說明作者怎樣做到了『虛實相成，有無互立，取之當前而自得，其理昭然，其事的然』。他指出杜甫的這些詩句，『若以俗儒之眼觀之，以言平理，理於何通？以言平事，事於何有？所謂言語道斷，思維路絕，然其中之理，至虛而實，至渺而近，灼然心目之間，殆如鳶飛魚躍之昭著也。理既昭矣，尚得無其事乎？』

葉氏還舉了『蜀道之難，難於上青天』、『似將海水添宮漏』、『春風不度玉門關』、『天若有情天亦老』、『玉顏不及寒鴉色』等唐人詩句，指出：

要之作詩者，實寫理事情，可以言言，可以解解，即爲俗儒之作。惟不可名言之理，不可施見之事，不可徑達之情，則幽渺以爲理，想象以爲事，惛恍以爲情，方爲理至事至情至之語。

由於受歷史條件的局限，葉燮不可能對形象思維作完全準確的論述，他所用的那些語言，也給人以神秘主義的感覺。但仔細分析，就可以看出，他的主要意思是：詩要『肖物』，要反映萬事萬物的『理、事、情』，但又不是機械的、照相式的反映，而是有概括、有虛構、有誇張、有想象。因此，詩歌作品里的『理、事、情』是『虛實相成，有無互立』的，不同於現實生活中的理、事、情。試從『似將海水添宮漏，共滴長門一夜長』兩句詩來看：在現實生活中，既沒有『將海水添宮漏』的事，『長門』的夜，也并不比『長門』外面的『夜』長。這就是『虛』，就是『無』。然而『水添宮漏』，這是實有其事的，『長門宮人聽着滴不完的宮漏，嫌夜

太長，這也是實有其理、實有其事、實有其情的。這就是『實』，就是『有』。詩人馳騁聯想和想象，用『比興』的方法，把『虛』『實』『有』『無』聯係起來，就構成了『虛實相成，有無互立』的藝術境界，有力地表現了『宮怨』之理、『宮怨』之事、『宮怨』之情。而那兩句詩，也確如葉氏所說，是『理至事至情至之語』。他所舉的其他例句，也有類似的特點。由此可以看出，葉燮已經說明了形象思維的一些特點，並接觸到藝術真實和生活真實的相互關係的問題。

在詩歌反映什麼與如何反映的問題上，葉燮提出了不少進步的意見，批判了不少錯誤的論點，的確是難能可貴的。當然，他對這些問題的認識，不能不受階級和歷史的局限。比如他強調詩歌要表現『天地萬物』的理、事、情，這是唯物物的，然而究竟太寬泛。比他早得多的白居易，就已經提出了『惟歌生民病』的口號。他沒有接過這個口號而加以發展，無論如何是個缺陷。在評價前人創作的時候，也不能始終堅持唯物觀點。例如他對陶詩評價很高，但理由卻是：『陶淵明胸次浩然，吐棄人間一切，故其詩俱不從人間得。』這又陷入了唯心主義的泥坑。

以上所談的是原詩的主要內容。圍繞主要內容，葉燮針對以前、特別是當時詩歌理論、詩歌創作的實際情況，還發表了許多意見，其中有一些也較有價值。例如他舉了『生死』、『高卑』、『長短』、『遠近』、『香臭』、『明暗』等一系列『二者於義爲對待』的事例加以論證，闡明了詩的『陳熟』與『生新』的關係問題，指出『不可一偏，必二者相濟，於陳中見新，生中得熟，方全其美』，很有辯證觀點。又如他從肉附於骨、文托於質的觀點出發，論述了詩的『體格』、『聲調』、『蒼老』、『波瀾』問題，指出：『彼詩家之體格、聲調、蒼老、

波瀾，爲規則，爲能事，固然矣，然必其人具有詩之性情、詩之才調、詩之胸懷、詩之見解以爲其質。如賦形之有骨焉，而以諸法傳而出之。『必先從事於「格物」，而以識充其才，則質具而骨立，而以諸家之論優游以文之，則無不得，而免於皮相之譏矣。』這又符合內容決定形式的原則。其他如在詩歌理論方面肯定了劉勰、鍾嶸等人的某些可取的見解，批判了嚴羽、劉辰翁、高棅等人的某些錯誤，在詩歌創作方面嚴厲地抨擊了『好名』的惡劣風氣，揭露了名利思想對詩歌的危害，也是值得重視的。

『原詩』的命名，標明了葉燮的著書宗旨。他不是『就詩以論詩』，而是力圖推究詩歌創作的本原，解決詩歌創作的根本性問題。在如何對待詩歌遺產的問題上，他反對復古摹擬，主張革新創造，要求從詩歌發展的實際出發，辨明『孰爲沿爲革，孰爲創爲因，孰爲流弊而衰，孰爲救衰而盛』，從而吸取經驗教訓。在詩歌反映什麼與如何反映的問題上，他反覆論述了詩人應該具備的主客觀條件，強調從『格物』入手，以探究萬事萬物的理、事、情，以擴充自己的識、才、膽、力，反對『泥於成法』，要求在『表天地萬物之情狀』的基礎上體現自己的『面目』，建立自己的藝術風格。……總起來看，『原詩』儘管有不可避免的局限性，但它對許多問題的闡述都超越前人，是在復古與反復古的長期鬥爭中吸取和改造了前人的，特別是公安派的某些進步理論而加以發展的有較高成就的詩論專著。它的内容富有民主性、戰鬥性和系統性。適應內容要求的形式也比較新穎。特別是內篇，突破了北宋以來盛行的一枝一節談論詩歌問題的『詩話』體裁，以矯健的文筆，發表長篇大論，正反交錯，波瀾起伏，縱橫馳騁，所向無前。真有『以文爲戰』，進無堅城，退無橫陣』的氣勢。『四庫全書總目提要』非難它『雖極縱橫博辯之致，是作論之體，非評詩之體』，卻正

說明了它的獨創性。在這一點上，葉燮也貫徹了他的『不隨古人脚跟』、『自我作古』的主張。

葉燮有兩個學生，一個是薛雪〔一〕，一個是沈德潛〔二〕。

薛雪的一瓢詩話，在許多問題上闡發了老師的見解。

葉燮以杜甫、王羲之之爲例，說明詩人的胸襟是『詩之基』。薛雪在複述的基礎上略有發揮，認爲『具得胸襟，人品必高。人品既高，其一營一效，一揮一灑，必有過人之處』。

葉燮指出：作詩『必先有所觸以興起』，薛雪以自己『作『九秋』詩，因大有觸發，遂多創獲』的創作實踐來證明『先生之言不虛』。又發揮說：『無所觸發，搖筆便吟，村學究、幕賓之流耳，何所取裁？』又說：『非痛而呻，乃大不祥。』

葉燮主張詩人必須有自己的面目，獨樹一幟，反對摹擬剽竊，寄人籬下。薛雪反覆發揮了這些論點。如說：『學詩須有才思，有學力，尤要有志氣，方能卓然自立，與古人抗衡。若一步一趨，描寫古人，已屬寄人籬下。何況學漢魏，則拾漢魏之唾餘，學唐宋，則啜唐宋之殘膏，非無才思學力，直自無志氣耳。』又說：

〔一〕薛雪（一六八一—一七六三），字生白，號一瓢，蘇州人。舉博學鴻詞，不就。工書畫，精醫。著有周易粹義、醫經原旨、一瓢齋詩存、一瓢詩話，編選唐人小律花雨集等。

〔二〕沈德潛（一六七三—一七六九），字確士，號歸愚，長洲人。乾隆進士，官內閣學士、禮部侍郎。著有歸愚詩文集、說詩碎語，編選古詩源、唐詩別裁等。

『不落窠臼，始能一超直入。』擬古二字，誤盡天下蒼生。他還講了自己怎樣在實踐中貫徹這些主張：

范德機云：『吾平生作詩，棄成讀之，不似古人，即焚去。』余則不然：作詩棄成讀之，覺似古人，即焚去。

葉燮提倡藝術風格的多樣化，這在一瓢詩話中有較多的闡發。如說：『作詩家數不必盡一，但求合律，便可造進。譬如作樂，八音迭奏，原各就其所發以成之。』又說：『論詩略分體派可也，必曰某體、某派當學，某體、某派不當學，某人、某篇、某句爲佳，某人、某篇、某句爲不佳，此最不心服者也。人之詩猶物之鳴。鶯鳴於春，蛩鳴於秋。必曰鶯聲佳可學，使四季萬物皆作鶯聲；又曰蛩聲佳當學，使四季萬物皆作蛩聲；是因人之偏嗜，而使天地四時皆廢，豈不大怪乎！』薛雪對由於某些人的『偏嗜』而提倡一種風格，抹煞其他風格十分反感，進一步指出：『從來偏嗜，最爲小見。如喜清幽者，則絀痛快淋漓之作爲憤激，爲叫囂；喜蒼勁者，必惡宛轉悠揚之音爲纖巧、爲卑靡。殊不知天地賦物，飛潛動植，各有一性，何莫非兩間生氣以成此？理有固然，無容執一。』他還從不同詩人具有不同個性的角度論證了詩歌風格的多樣性：『曹快人詩必瀟灑，敦厚人詩必莊重，倜儻人詩必飄逸，疏爽人詩必流麗，寒澀人詩必枯瘠，豐腴人詩必華瞻，拂鬱人詩必悽怨，磊落人詩必悲壯，豪邁人詩必不羈，清修人詩必峻潔，謹勅人詩必嚴整，……』他不僅主張詩歌園地『百花齊放』，而且希望每一位詩人能够抒寫多種題材，具備多種筆墨，『變態百出』。他贊揚杜甫詩『如日月，無幽不燭；如大圓鏡，無物不現』。又引張表臣珊瑚鉤詩話，說明杜詩因表現多種題材而具有『含蓄』、『清曠』、『華豔』、『發揚蹈厲』、『雄深雅健』等多種風格。他肯定杜甫寫重大題材的作品，也肯定他寫愛情的『香霧雲鬢溼，清輝玉臂寒』，作詩說：『千古杜陵佳句在，『雲鬢』、『玉臂』也堪師。』

許彥周指摘韓愈寫『銀燭未銷窗送曙，金釵欲醉座添春』這樣的詩句，『殊不類其爲人』。薛雪批駁道：『可知如來三十二相，八十種好，何所不現？大詩家正不妨如是。』

薛雪是在強調詩人必須有高尚的胸襟、人品的前提下提倡藝術風格的多樣化的。他很重視詩歌的思想內容，因而一方面反對『偏嗜』，一方面又自稱『平生最愛隨筆納忠、觸景垂戒之作』。對於『昨日到城廓，歸來淚滿巾。偏身綺羅者，不是養蠶人。』『鋤禾日當午，汗滴禾下土。誰知盤中餐，粒粒皆辛苦！』『一曲清歌一束綾，美人猶自意嫌輕。不知織女寒窗下，多少工夫織得成！』一類的詩歌，『見必手錄，信口閑哦，未嘗忘之。』他自己所作的一首七絕：『衝泥覓葉爲蠶忙，到處園林葉盡荒。今日始知蠶食苦，不應空著綺羅裳。』也流露了對民間疾苦的同情。

薛雪主張作詩要有『語不驚人死不休』的勁頭，即使『具敏捷之才』，也『斷不可有敏捷之作』。他引用前代詩人『吟成五箇字，撚斷數莖鬚』、『險覓天應悶，狂搜海欲枯』等甘苦之言來說明『作詩不易』。而對於那些『搖筆便成，其一、其二、其三，連篇累牘，不幾年間，刻稟問世』的詩人，深致不滿。他提出一條建議：『著作脫手，請教友朋。倘有思維不及，失於檢點處，即當爲其竄改塗抹，使成完璧，切不可故爲諛美，任其滲漏，貽譏於世。』但對惡意詆毀，則主張不予理會。他說：『有些人對他們同伙的作品，極口揄揚，美則牽合歸之，疵則宛轉掩之。』對於他人呢，『縱有傑作，必索一癥以詆之。後生立脚不定，無不被其所惑。吾輩定須堅起脊梁，撐開慧眼，舉世譽之而不加勸，舉世非之而不加沮，則魔羣妖黨，無所施其伎倆矣。』