



少年史地叢書

青海西康兩省

商務印書館發行

廿



國 文 自 學 輔 導 叢 書

第 二 輯 之 三

詩

蔣 祖 怡
蔣 伯 潛
合 著

世 界 書 局 印 行

版權所有
翻印必究

中華民國三十七年十二月三版

詩

實價

外加運費匯費

發	出	編	
行	發	著	
所	行	者	
	人		
上海及各埠	者	蔣	蔣
世界書局	世	張	祖
	界	靜	伯
	書		潛
局	局	江	怡

編輯例言

一、本叢書供初高級中學學生國文課外閱讀及一般程度相當之青年自修國文之用；定名為國文自學輔導叢書。

二、本叢書分一二兩輯：第一輯六冊，供初中三學年用；第二輯六冊，供高中三學年用。各按學生程度，由淺入深，循序漸進。

三、本叢書第一輯共分三組，各自成一圓周：第一二兩冊為一組，以字與詞為中心；第三四兩冊為一組，以章句構造為中心；第五六兩冊為一組，以文體及作風為中心。舉文法、修辭、文體論，及初中學生學習國文之方法，對於國文應具之常識，冶於一爐，並顧到青年學習心理，以增進閱讀興趣為宗旨。

四、本叢書第二輯，每冊自成起訖，第一冊為「駢文與散文」，第二冊為「小說與戲劇」，第三冊為「詩」，第四冊為「詞曲」，第五冊為「諸子」，第六冊為「經」。以文學、子學、經學為經，以文學史、學術史為緯，而文學概論、古書校讀、文藝批評等，均融會於其中。但仍顧到讀者的興趣。

五、本叢書可分可合，如按程度，自始至終，閱完一二兩輯，固可窺其全豹，得中學國文全部知識之概要；即選

讀第一輯之任何一組，或第二輯之任何一冊，亦能各有所得，恰如其分。

六、編者本二十餘年教授中學國文之實際經驗，著述此書，深望各中學教師暨社會人士於試用之後，予以指正，不勝企盼！

自序

學習國文底目的有二：一是「能」的方面，一是「知」的方面。能的方面，第一，須能運用本國文字，以表達自己底情意；第二，須能了解本國文字，以接受他人底情意；第三，須能欣賞本國文學；第四，更進一步，能以本國文字寫成足供他人欣賞的文學。第四項，固然不能，而且不必人人都做到，前三項，卻是一般大學生所應達到的。知的方面，第一，須知道本國文學底作法、流變底大概；第二，須知道本國學術思想底派別、變遷底大概；因為這二者是我國固有文化底結晶。所謂文化，範圍本極廣泛，原不能盡納之於國文一科之內；但文學與學術，則為其中最重要的部份，一般大中學生，都得有一簡明的概念。一方面，國文是明瞭我國文學和學術的鑰匙；另一方面，明瞭我國底文學和學術，也可幫助國文底進步。所以現行中學課程標準也規定以此二者為國文教學底目的。

伯潛在浙江省中等學校教授國文已二十年，主持中學畢業生國文科底會考先後四次，近來避地滬上，任教大夏大學及無錫國學專修學校，行復三年，深覺一般大學生及高中畢業生底國文程度，並沒有達到相當的水準，「能」既拙劣，「知」更貧薄。此為教育界同人所公認的事實，無可諱掩，且亦不應諱疾忌

醫者。竊思一般中等學校，教學國文，但重課內講授，不能兼顧課外閱讀，既缺指導，又乏適當的讀物；且課內所講授者，又以選文爲主，卽有加授文法、修辭學、文學史、國學概論等選科者，亦多病其囿隘枯燥。此實一般中學國文教學之通病；伯潛任教二十餘年，每自追念，輒增愧悔。爲補救計，乃與兒子融怡爲世界書局合編國文自學輔導叢書。第一輯分三組，曰字與詞、章與句、體裁與風格，以故事體寫述詞句之組織，文體作風之大概；冀讀者於文法、修辭學、文體論等，獲得實際應用之知識，以促進其運用、了解、欣賞的能力。第二輯分六冊，曰駢文與散文、小說與戲劇、詩、詞曲、經與經學、諸子與理學，以文學與學術爲經，文學史與學術史爲緯，而文學概論、文學批評、羣經諸子及理學之內容流變，皆融會於其中；冀讀者於我國固有文化之最重要的部分，獲得確實明白的概念，以增長其應具之常識。第一輯發行已年餘，雖或病其於初中低年級生程度略嫌過高；而一般讀者，尙感興趣，且受實益。第二輯今亦印成，竊望發行以後，教育界同人能予以善意的教正！竊思本叢書旨在輔導自學，與教科書性質不同，本不限定讀者程度。一般大中學生及有志進修國文者，都可採用。祇須循序閱讀，卽使程度略嫌過高，想亦不至有大窒礙吧！

中華民國三十年十二月伯潛序於滬西寄廬。

目次

第一章	詩的起源	一
第二章	詩的本質及其定義	一一
第三章	詩經與楚辭	二二
第四章	「四始」「六義」與後來的影響	三六
第五章	古詩的發生	四八
第六章	古詩的演進	六〇
第七章	古樂府與新樂府	六九
第八章	唐代近體詩的成立與寢盛	八三
第九章	宋詩與清詩	九四
第十章	歐洲詩史	一〇六
第十一章	新詩的創作與譯作	一一五

第十二章	舊詩的類別·····	一二九
第十三章	文字上的修飾與安排·····	一四四
第十四章	從詩的用韻說到詩韻·····	一五六
第十五章	詩的音樂性和詩的聲律·····	一六六
第十六章	對偶與詩句的變化·····	一七八
第十七章	格式與結構·····	一八八
第十八章	典故與性靈·····	二〇二
第十九章	中國詩的批評·····	二一六
第二十章	舊詩之病與詩的新途徑·····	二二七

第一章 詩的起源

詩是文藝中產生得最早的作品。在未有文字以前，已有了口頭文學——詩歌——了。詩歌發生的原因，各說不同。伊科維茲以為原始人類在勞動時，伴着一種有韻律的歌，即是詩歌的起源，在Botocondos地方的未開化民族之歌詞中，有許多是因得着食物而歡欣的歌詞。E. Casalis的Les Bassontos族有這樣的話：「水手合着自己的槓的運動而歌；挑夫一面走，一面唱歌；主婦在家裏，一面舂東西，也一面在唱歌。」波格達納夫在新藝術論中也說：

詩歌開始於人類語言發蒙的時候，陪伴着原始人的努力之自然的呼聲，是字句的胚胎。這些呼聲由動作中產生出來的。它們正是動作之自然而明白的表示，這些勞動的呼聲，即成為勞動歌的根原了。唱歌不單是一件娛樂的事，當人們在勞動的時候，歌唱可以使他們聯合努力，給他們以和諧與一種節奏。……詩歌第二個根原是神話，神話也是一般知識的開端。……詩歌裏，初步的暗喻常常保存着，自然的人格化，依舊是詩歌最重要的方法。

但是除了「神話」和「勞動」以外，詩歌發生的原因實在很多很多。一種是男女愛情的媒介，也是性的引誘。生物中性的引誘，大抵從他們自己身體上的一種官能的美感所發生的，像雄鷄羽毛的美麗，啼聲的

雄亮，足以引誘雌性的追求；又如雌貓在春天會發出歌唱似的鳴聲，以引起雄者的注意。原始人類利用舞蹈來作引誘之外，更利用歌唱來表示成功、失敗或引誘的。在民歌裏也保存着這種原始的歌謠。例如苗族的情歌：

金龍妹，日夜相思路難通，寄歌又沒親人送，寄書又怕人開封。

六朝時的子夜歌也實在就是當時的情歌：

碧玉破瓜時，郎情爲顛倒。感郎不羞郎，回身聽郎抱。

宿昔不梳頭，絲髮披兩肩。腕伸郎膝上，何處不可憐？

摩枕北窗臥，郎來就儂嬉。小喜多唐突，相憐能幾時？

詩經中也有許多戀歌，詩序上說它是諷刺，其實完全是誤解的，現在也選一首來舉例：

溱與洧，方渙渙兮。士與女，方秉簡兮。女曰：觀乎？曰：既且，且往觀乎？洧之外，詢訏且樂。維士與女，伊其相謔，贈之以勺藥。

溱與洧，瀏其清矣。士與女，殷其盈矣。女曰：觀乎？士曰：既且，且往觀乎？洧之外，詢訏且樂。維士與女，伊其將謔，贈之以勺藥。

第二種原因是喜悲的抒發，原始人類有喜怒哀樂之情，便隨意哼出來，變成詩歌。所謂「情動於中，而形於言」，這完全是自然的流露，和後來的詩的「口占一絕」不同。抒情詩，便是這樣產生的。蔡元培說：

他們的歌詞，多屬於下等官能的範圍，如大食大飲等。關於男女間的歌也很少說到愛情的，很可以看出利己的特性，他們總以為是自己命運發感想；若是與他人表同情的，除了惜別與諷詞，就沒有了。他們的同情，也限於親屬，一涉外人，便帶有注意或仇視的意思。他們最喜歡嘲諷，有幸災樂禍的習慣；對於殘廢的人，也要用詩詞嘲諷他。偶然有出於好奇心的，如澳人初見火車的噴煙與商船的鷓首，都隨口編成歌詞。他們對於自然界的偉大與美麗很少感觸，這是他們過受自然壓制的緣故。維依士企摩人有一首詩描寫山頂層雲的狀況，是很難得的。他的大意如下：「這很大的珂納克 Konaak山在南方——我看見他；——這很大的珂納克在南方——我眺望他；——這很亮的閃光，從南方起來——我很驚訝。——在珂納克山的那面——他擴充開來——仍是珂納克山——但用海包護起來了。看啊！雲在南方是什麼樣子？——滾動而且變化；——看啊！雲在南方是什麼樣子？——交互的演成美觀。——山頂所受包護的海，——是變化的雲；——包護的海，交互的演成美觀。」

第三種是崇揚戰爭的緣故。原始人們無日不在爭鬪中，尙武是普遍的現象，詩歌因鼓勵戰爭或崇揚戰爭而產生了。這和蟋蟀在戰鬪時或戰勝以後的嗚叫是同樣的原理。例如蒙古的民歌裏有這麼一首：

可汗如太陽，高高生東方，威德之所被，燼爲天下光。部屬如草木，小醜如冰霜，草木日以長，冰霜日消亡，太陽有出沒，可汗壽無疆。

南北朝時，北方的歌詞，也有尙武的精神，如企喻歌瑯玕王歌以及折楊柳歌等等，例如折楊柳歌的：

遙看孟津河，楊柳鬱婆娑。我是虜家兒，不解漢兒歌。
健兒須快馬，快馬須健兒。踔躑黃塵下，然後別雄雌。

杜甫的前後出塞也是仿效的作品。在詩經裏，秦風的無衣也是一首尙武的民族歌謠。

豈曰無衣，與子同袍，王於興師，脩我干矛，與子同仇。

豈曰無衣，與子同澤，王於興師，脩我矛戟，與子偕作。

豈曰無衣，與子同裳，王於興師，脩我甲兵，與子偕行。

第四，是起源於祀神時的媚神用的歌詞。祀神的時候，一面舞蹈，一面嘴裏哼着曲子，原始人類對於自然的驚奇，統奉之爲神明，既然對它有了恐怖的念頭，便不得不媚之以歌舞了。這種舞曲，一方面是祈禱的話，又一方面是歷史的再現，這是史詩與劇詩的起源。蔡元培在美術的起源中又說：

有些人說詩歌是以史詩起的，這不過因爲歐洲的文學史，從荷馬的兩首史詩起，不知道荷馬以前，已有許多非史的詩；不過不傳吧了。大約史詩的發起，總在抒情詩以後。澳洲人與 *Mincopie* 人的史詩，不過參雜節奏的散文，惟有依士企摩的童話，是完全按着節奏編的。普通游獵民族的史詩，多說動物生活與神話，依士企摩人多說人生。他們的著作都是單量的，是線的樣子。他們描寫動物的性質，往往說到副品爲止，很少能表示特別性與奇異行爲的。說人生也是這樣，總是說「好的」「壞的」這些普通話，沒有說到特性的。說年長未婚的人，總是可笑的；說婦人總是能治家的；說寡婦，總

是慈善的；說幾個兄弟的社會，總是驕矜的粗暴的猜忌的。

又說：

多數美術史家，與美學家，都當劇本是詩歌最後的產物，這却不然，演劇的要素，就是語言與姿態同時發表，要是用這個定義那初民的講演就是演劇了。初民講演一段故事，從沒有單純口講的，一定隨着語言，做出種種相當的姿勢，如荷西曼人遇着代何種動物說話，就把口做成那一個動物的口式。依士企摩的講演，述那一種人的話，就學那一種人的音調，學得很像。

這是祀神的詩歌的演變。祀神詩是史詩的先聲，也是詩劇的先祖。祀祭歌先是祀神，再是祀人。詩經裏的頌是祀祖宗用的，可見這時代已由祀神而轉於祀人了。但漢代魏代的郊祭歌辭，也有祭山川的祀歌，這無疑是古代祀神詩的遺留。但是它底歌辭完全是頌揚和稱贊自己功勞的話，當然質的方面也變了；量的方面也比原始時代更多了。

第五個產生的原因，因為韻語容易比散文記憶，所以原始人常常用韻語來作文字的。這形式到現在還保留，普通的民歌，常常是一種韻文，只取每句的尾音相近，所以容易記憶。例如小孩子看見下雨，便哼着「風來啦，雨來啦，老和尚搨了鼓來啦。」其實，初看來「老和尚背鼓」與下雨沒有關係，但仔細一想，所謂

「鼓」乃是指「打雷」而言的，爲什麼不說「雷」而說「鼓」呢，當然是爲了協韻，使孩子們容易記誦和歌唱。同時古代的諺語也是韻文，因爲人人傳誦，非如此不能便於誦讀的原故。如，

衆志成城，衆口鑠金。

少所見，多所怪；見囊駝言馬腫背。

至於現在所通行的急口令都是此類。還有便於初學讀的三字經千字文百家姓湯頭歌訣等等，也是爲了韻文容易記誦而協韻的緣故。古代文藝最早的記錄，往往詩歌早於散文，往往歌詩多於散文，也是因爲他已印入人們腦裏而不容易忘掉的緣故。

以上這五種原因，綜合的都是詩歌發生的理由。口頭文學的時期一定是很長的，一定在未有文字的記載以前早已就盛行了。現在所錄的古代歌謠，只不過十分之一吧了。中國最早的詩歌的總集是詩經，這裏的東西，大致可靠，但據傳說云云，在詩經以前尚有許多歌謠。文心雕龍的明詩篇中說：

大舜云：「詩言志，歌永言。」聖謨所析，義已明矣。是以在心爲志，發言爲詩，舒文載實，其在茲乎？詩者持也，持人情性，三百之蔽，義歸無邪；持之爲訓，有符焉爾。人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。昔葛天氏樂辭，云玄鳥在田，黃帝雲門，理不空倚。至堯有大唐之歌，舜造南風之詩，觀其二文，辭達而已。及大禹成功，九序惟歌，太康敗德，五子咸怨，順美匡惡，其來久

矣。

葛天氏之樂，見於呂氏春秋，雲門傳爲黃帝之樂，大唐之歌，據云是堯所作。舜作「南風之薰兮，可以解吾民之愠兮；南風之時兮，可以阜吾民之財兮」見於孔子家語。此外吳越春秋又載有斷竹歌，稱黃帝所作：

斷竹續竹，飛土逐夫。

禮記所載更古的有神農氏的蜡辭：

土反其宅，水歸其壑，昆蟲無作，草木歸其宅。

禮記成於漢，吳越春秋後人僞託，均不足據。此外夏商兩代的歌辭，不見於詩經的，據書籍的記載尙有：

江水沛沛兮，舟楫敗兮，四王廢兮，趣歸薄兮，薄亦大兮。

樂兮樂兮，四牡躡兮，六轡沃兮，去不善而從善，何不樂兮。（見於新序刺奢，說是桀作瑤台，罷民力爲酒池糟堤，一鼓而牛飲者三千人，於是羣臣作歌。）

麥秀漸漸兮，禾黍油油，彼狡童兮，不與我好兮。（見於史記，說是箕子朝周，過殷墟感而作此。）

登彼西山兮，采其薇兮，以暴易暴兮，不知其非矣！神農虞夏忽焉沒兮，我安適歸矣？于嗟組兮，命之衰矣！（見於史記伯夷列傳，伯夷叔齊不食周粟，餓死首陽山，采薇而食，及餓將死，乃作此歌。）

新序本書，尙成問題，所以第一首的成立與否，尙不可知。史記所載的兩篇，大致可以相信，不過司馬遷

去夏商甚遠，傳說是否可靠，也是一個疑點。再有周朝的歌謠，著名的尙有三首，不在詩經之內的：

滄浪之水清兮，可以濯我纓。滄浪之水濁兮，可以濯我足。（見於孟子離婁篇）

佩玉藁兮，余無可繫之。美酒一籃兮，余與褐之父配之。（見左傳哀公十三年）

鳳兮鳳兮，何德之衰？往者不可諫，來者猶可追。已而已而，今之從政者殆而！（見於論語微子篇）

這三篇大概是可靠的，但是這是口頭的歌謠，經人傳寫出來的。我國真正的具有詩的條件的最古的詩集，當以詩經來作開端。——這是中國在詩經以前的詩之概況。

詩的起源，大約最早的是抒情詩，抒情詩的領野最廣，時期也最長。其次再是敘事詩，試翻開詩經來看，十分之九是抒情的，除了頌的一類之外。稍後的南方文學楚辭也是抒情的居多。但是抒情記事已經混而爲一了。且舉幾首詩經上抒情較好的例：

蒹葭蒼蒼，白露爲霜，所謂伊人，在水一方。遡洄從之，道阻且長，遡游從之，宛在水中央。

蒹葭淒淒，白露未晞，所謂伊人，在水之湄。遡洄從之，道阻且躋，遡游從之，宛在水中坻。

蒹葭采采，白露未已，所謂伊人，在水之涘。遡洄從之，道阻且右，遡游從之，宛在水中沚。（蒹葭）

坎坎伐檀兮，眞之河之干兮，河水清且漣漪，不稼不穡，胡取禾三百廛兮，不狩不獵，胡瞻爾庭有縣貆兮，彼君子兮，不素餐兮。

坎坎伐輻兮，真之河之側兮，河水清且直猗，不稼不穡，胡取禾三百億兮；不狩不獵，胡瞻爾庭有縣特兮；彼君子兮，不素食兮。

坎坎伐輪兮，真之河之澗兮，河水清且淪漪，不稼不穡，胡取禾三百困兮；不狩不獵，胡瞻爾庭有縣鶉兮；彼君子兮，不素飭兮。（伐檀）

詩歌的發生，完全是自然的趨勢，由口頭文學而演變為筆記文學，也是時代演變的自然律。古代人們在文字未發生以前，用圖畫來當作文字，以口訣來便利記憶，有了文字以後便全用文字來表達了，其中也不能以優劣分的。傳說中的那一首圈兒詞，便是圖畫口訣聯合的好例：畫上先畫一圈子，再畫一個套圈，再連畫幾圈，再又畫一圈，又畫兩圈，再畫一個整圈，一個半圈，後面接着許多小圈，便成了一首詞。

相思欲寄從何寄？畫個圈兒替，話在圈兒外，心在圈兒裏。我密密加圈，你須密密知儂意。單圈兒是我，雙圈兒是你，整圈兒是團圓，破圈兒是別離，還有那說不盡的相思把一路圈兒圈到底。

這和杭州富陽一帶的故事相同。說是一個女子託人帶給他丈夫三十六塊錢，但是她不會寫字，便在紙上畫了四隻狗。帶錢的先將信偷看了，拿了三十塊錢給她丈夫，她丈夫說：「信上明明說是三十六塊，為什麼你只給我三十呢？」原來「九」和「狗」同音，四九是三十六。這也是原始詩的一種形式。但後來詩人，

却因此而大弄玄虛，像神智詩，（見本叢書第一輯第二組下冊）和迴文詩，曲意爲奇，這便誤解了詩的本義。

第二章 詩的本質及其定義

詩言志，歌永言。（尚書舜典）

詩者，志之所之也；在心爲志，發言爲詩，情動於中而形於言，言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。（毛詩序）

詩是簡單的，感覺的熱情的文字（Milton）

詩乃是人生的批評，而符合詩的真和詩的美之法則的。（Matthew Arnold）

詩，是對於真美的力的一種熱情之流露，而憑想像及幻想以表現並且說明它的觀念，依照了變化和一致的原則以調節它的文字。（leigh Hunt）

詩的定義，車載斗量，不可盡數，姑且選擇比較愜當的寫幾個出來。可見各人的主觀是多少分歧！大都以爲詩和散文是一個對稱的名詞，其實它們的質，有許多相同。所以單是依格律來辨別詩文是不夠的，同時詩是藝術的一種，它也少不了文藝上所應有的特質，又因爲它和音樂有關，所以也脫不了它底音樂性。至於它底功能也和其他的文藝一樣，是表現人生，批評人生的。再依文字的技巧來說，它常用比喻借

代婉曲……等等手法來表達作者的熱情，但也有完全記事的。——這樣複雜的性質，我們應該如何來替它定一個範圍呢？據我的意見，想綜合上面的話來替它下一個定義：

詩是依美學的原理，利用音樂的旋律，將作者底感情、思想、想像，用諧和的文字，主觀地批評人生、解釋人生，而富有感染性的一種文藝形式。

讓我仔細來解釋自己的定義吧：

「詩依據美學的原理。」什麼叫做美，美的要素，並不是在乎表面形態的漂亮，要本質上有它的美點。詩的美點可以分作兩方面來說，一是印象的鮮明，二是意境的動人。許多詩作者往往喜歡堆砌詞藻，這實在並不是詩。例如李商隱的無題詩，它的印象便不鮮明：

重帷深下莫愁堂，
臥後清宵細細長。
神女生涯原是夢，
小姑居處本無郎。
風波不信菱枝弱，
月露誰教桂枝香。
直道相思了無益，
未妨惆悵是清狂。

只給人以模糊的印象。又如李白的送孟浩然之廣陵：

故人西辭黃鶴樓，
煙花三月下揚州。
孤帆遠影碧空盡，
惟見長江天際流。

便較為鮮明了。至於意境的美，如王維的兩首詩：

空山不見人，但聞人語響；返景入深林，復照青苔上。
獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯，深林人不知，明月來相照。

一種幽閒而靜的境界，會在讀者腦子裏浮現出來。這種美點，並不是從字面的雕琢上來的。此外美學上更有一點重要的因素，便是婉轉，所謂「風人之旨」，也是指婉轉曲折而言的。所謂「溫柔敦厚」也是指隱藏繚繞而言的。元稹的：

寥落故行宮，宮花寂寞紅，白頭宮女在，閒坐說玄宗。
具體地寫出一幅衰落的景象來。又如岑參的：

故園東望路漫漫，雙袖龍鍾淚不乾。馬上相逢無紙筆，憑君傳語報平安。

那種離鄉背井的苦楚，也就溢於紙上了。這是詩的美質，合於美學的原理的。

「利用音樂的旋律」因為詩本來都是合樂的作品。它底用韻聲調也是以音樂的原理來作根據的。（詳見詩的音樂性與詩的聲律一章。）「詩裏有作者的感情、思想、想像。」「感情」「思想」「想像」這三者是文學的要素，詩是文學中的一種，當然也不能缺少。尤是「感情」一項，詩中的抒情詩，佔有很重要的地位。人類對於生命往往有許多苦悶，其中最大的苦悶是生命的短促，一生的不遇，失戀，和離鄉等等，

所以悲苦詩比喜悅詩更多。例如：

悲歌可以當泣，遠望可以當歸；思念故鄉，鬱鬱纍纍。欲歸家無人，欲渡河無船。心中不能言，腸中車輪轉。（樂府悲歌行）

與君結新婚，宿昔當別離。涼風動秋草，蟋蟀鳴相隨。冽冽寒蟬吟，蟬吟抱枯枝。枯枝時飛揚，身體忽迁移。不悲身遷移，但惜歲月馳。歲月無窮極，會合安可知？願爲雙黃鵠，比翼戲清池。（曹丕於清河見輓船士新婚與妻別）

閒坐悲君亦自悲，百年都是幾多時。鄧攸無子尋知命，潘岳悼亡猶費詞。同穴窅冥何所望，他生緣會更難期。惟將終夜常開眼，報答生平未展眉。（元稹遣悲懷）

前不見古人，後不見來者，念天地之悠悠，獨愴然而涕下。（陳子昂登幽州歌）

詩的感情的要素也和其他文藝一樣，需要真摯和深刻化（參見本叢書第二輯第二冊小說與戲劇第一章）否則便是無病呻吟了。至於詩中的思想，大都是消極積極兩方面，因爲人生的苦悶，人事的苦悶，形成一種無可奈何的太息。對於一切都表示消極，在六朝參合了清淡的氣味，在唐以後參合了釋家的論調，是大都自慰於花酒之中的。如稽康的幽憤：

嗟余薄祜，少遭不造；哀覺靡識，越在襁褓。母兄鞠育，有慈無威；恃愛肆姊，不訓不師。愛及冠帶，憑宛自放；抗心希古，任其所尚；託好老莊，賤物貴身，志在守樸，養素全真……

這無異是他的自寫。可以代表當時一派清淡詩人的態度。又如李白的杯酒放縱却和清淡者的奇身物外

不同例如他的宣州眺謝樓餞別校書叔雲：

棄我去者昨日之日不可留；亂我心者今日之日多煩憂。長風萬里送秋雁，對此可以酣高樓。蓬萊文章建安骨，中間小謝又清發。俱懷逸興壯思飛，欲上青天覽日月。抽刀斷水水更流，舉杯消愁愁更愁。人生在世不稱意，明朝散髮弄扁舟。

唐人詩中最有佛教思想的是王梵志的詩：

共受虛假身，共稟太虛氣；死去雖更生，迴來盡不記。以此好尋思，萬事淡無味。不如慰俗心，時時一倒醉。世無百年人，強作千年調；打鐵作門限，鬼見拍手笑。

這是介乎放懷詩酒而同時又受了佛教影響的例子。至於積極一派，他們指出社會的罪惡，而希望予以改造，白居易元稹杜甫等等都是這一類的作者。這便是白氏所說「爲君爲臣爲民爲物而作，不爲文而作也。」例如杜甫的茅屋爲秋風所破歌與白居易的賣炭翁：

八月秋高風怒號，卷我屋上三重茅。茅飛渡江滿江郊，高者掛罽長林梢，下者飄轉沈塘坳。南村羣童欺我老無力，忍能對面爲盜賊。公然抱茅入竹去，唇焦口燥呼不得。歸來倚松自歎息，俄頃風定雲黑色，秋天漠漠向昏黑，布衾多年冷似鐵，嬌兒惡臥踏裏裂。牀屋滿無乾處，兩腳如麻無斷絕。自怪喪亂少睡眠，夜長衾濕何由澈？安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏，風雨不動安如山？嗚呼！何時眼前突兀見此屋，吾廬獨破忍凍死亦足。

賣炭翁，伐薪燒炭南山中，滿面塵灰煙火色，兩鬢蒼蒼十指黑。賣炭得錢何所營？身上衣裳口中食。可憐身上衣正單，心憂

炭賤願天寒。夜來城上一尺雪，曉駕炭車輾冰轍。牛困人飢日已高，市南門外泥中歇。翩翩兩騎來是誰？黃衣使者白衫兒。手把文書口稱敕，迴車叱牛牽向北。一車炭重千餘斤，官使驅將惜不得。半匹紅紗一丈綾，繫向牛頭充炭直。

「想像」也是詩中的一個重要的因素，詩作者全憑着自己的靈感來想像一切，在想像中有一部分竟是幻像了。楚辭中有許多材料都屬於這一類的。九章涉江：

……余幼好此奇服兮，年既老而不衰；帶長鋏之陸離兮，冠切雲之崔嵬；被明月兮佩寶璐，世溷濁而莫余知兮，吾方高馳而不顧，駕青虬兮驤白螭，吾與重華游兮璠之圃，登崑崙兮食玉英，吾與天地兮比壽，與日月兮齊光，哀南夷之莫吾知兮，且余將齊乎江湖……

此後的詩中也都盡想像之能事，我現在錄幾首有趣的想像詩來做幾個例：

城外土饅頭，稻草在城裏；一人吃一個，莫嫌沒滋味。（王梵志詩）

獨在異鄉爲異客，每逢佳節倍思親，遙知兄弟登高處，偏插茱萸少一人。（王維九月九日憶山東兄弟）

紫泉宮殿鎖煙霞，欲取無城作帝家，玉壘不緣歸日角，錦帆應是到天涯，於今腐草無螢火，終古垂楊有暮鴉，地下若逢陳

後主，豈宜重問後庭花。（李商隱隋宮）

劍外勿傳收蓟北，初聞涕淚滿衣裳，卻看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂，白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉，初從巴峽穿

巫峽，便下襄陽向洛陽（杜甫聞官軍收河南河北）

上例末一首詩中的末兩句，是完全想像的例子。

「諧和的文字」，如何才叫諧和？是不是指平仄的定式？我們承認平仄的定式是諧和的一種，但是諧和的條件不單只是規定一定的格式。韓愈的山石詩：「山石荦确行徑微，黃昏到寺蝙蝠飛。升堂坐階新雨足，芭蕉葉大梔子肥。」雖然不和近體詩一樣地調平仄，但聲調也是和諧的。這是聲調上的問題，至於文字上應如何諧和呢？第一是全篇的勻稱，第二是句的安排。文心雕龍 鎔裁：

情理沒位，文采行乎其中，剛柔以立本，變通以趨時，立本有體，意或偏長，趨時無方，辭或繁雜。蹊要所司，職在鎔裁，囊括情理，矯揉文采也。規範本體爲之鎔，剪裁浮詞謂之裁。裁則無穢不生，鎔則綱領旺暢。譬繩墨之審分，斧斤之斲削矣。駢拇並指，由侈於性，附贅懸疣，實侈於形。二意兩出，義之駢指也；同辭重句，文之疣贅也。

至於如何來使字面諧和呢？詳細的情形留俟下面專用一章來討論，此地再提出一點問題來說：文心雕龍 練字篇中又說：

是以絢字屬篇，必須練擇；一避詭異，二省聯邊，三權重出，四調單複。「詭異」者，字體瓌怪者也。曹摅詩稱：「豈不願斯遊，偏心惡啗。」兩字詭異，大疵美篇，况乃過此，其可觀乎？「聯邊」者，半字同文者也。狀貌山川，古今咸用，施於常文，則翻歸爲瑕。如不獲免，可以三接，三接之外，其字林乎？「重出」者，同字相犯者也。詩騷適會，而近世忌同，若兩字俱要，則寧在

相犯。故善爲文者，富於萬篇，貧於一字，一字非少，相避爲難也。「單複」者，字形肥瘠者也。瘠字累句，則纖疎而行劣，肥字積文，則黯黩而篇闇。善酌字者，參伍單複，磊落如珠矣。凡此四條，雖可不必有，而體例不可無，若值而莫悟，則非精解。

雖然我們不贊成完全側重在這一方面，但是也得予以相當的注意。其他字的斟酌，句的安排，全篇的鎔裁，使它沒有什麼紕漏的地方，這便可以稱作諧和了。

「主觀地批評人生，解釋人生」詩所表現的主觀的觀念，而非是客觀的實體。如杜甫的古柏行中「霜皮溜雨四十圍，黛色參天二千尺」和植物學者的真實的觀察是不同的。同時一件事物，在詩人的心中，反映出不同的主觀的形象來。陶淵明的「採菊東籬下，悠然見南山」和李白的「日照香爐生紫煙，遙看瀑布掛長川，飛流直下三千尺，疑是銀河落九天。」與白居易的登香爐峯頂各各不同。如果都是說實在的形象，那末詩便無這許多變化了。所謂「在心爲志，發言爲詩」就是主觀的表示。又如王昌齡芙蓉樓送辛漸也是表示他主觀的恬淡的心情：

寒雨連江夜入吳，平明送客楚山孤，洛陽親友如相問，一片冰心在玉壺。

一切思想，感情，也都是主觀的，並沒有絲毫客觀的性質存在着，你看杜牧的二首咏史詩，也都以主觀的思想感情來立論：

折戟沈沙鐵未消，自將磨洗認前朝；東風不與周郎便，銅雀春深鎖二喬。（赤壁）

煙籠寒水月籠沙，夜泊秦淮近酒家。商女不知亡國恨，隔江猶唱後庭花。（泊秦淮）

爲什麼說它是表示人生批評人生呢？文學和時代是有關係的，每一時代的文學是這時代的反映，每一首詩又是作者個人的思想的反映。每個詩人在他底時代裏，便各有其人生的主張和批評了。李白和杜甫雖則處於同一時代，因爲他們的個性的不同，批評人生表現人生的方式也各各不同。他們又因爲所處環境的不同，所寫出來的感情也各各不同了。例如飽經憂患的杜甫，他能寫出人生可喜可悲的片段：

人生不相見，動如參與商，今夕復何夕，共此燈燭光。少壯能幾時，鬢髮各已蒼。訪舊半爲鬼，驚呼熱中腸。焉知二十載，重上君子堂。昔別君未婚，兒女忽成行，怡然敬父執，問我來何方？問答未及已，驅兒羅酒漿。夜雨剪春韭，新炊間黃粱。主稱會面難，一舉累十觴，十觴亦不醉，感子故意長。明日隔山岳，世事兩茫茫。（贈衛八處士）

而李白詩裏所表現的是：

風吹柳花滿店香，吳姬壓酒勸客嘗。金陵子弟來相送，欲行不行各盡觴。請君試問東流水，別意與之誰短長。（金陵酒肆留別）

最後，我們來論詩的「感染性」。詩的感染性，完全是文字的特性。每一個字，每一個詞頭，所給予我們的

印象不同。「紅」本來是一個悅目的名詞，但加上了「猩紅」「血紅」「啼紅」便有些觸目了；又如「綠」也是一個悅目的字，但是寫成「慘綠」與「碧綠」便給人們以不同的印象。詩人善於利用這些字面的同類意感，來觸動讀者的視覺的。例如：「獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯，深林人不知，明月來相照。」這一首詩有一個共同的意念，便是「靜」和「恬淡」。這兩個因素是由「獨坐」「幽篁」「彈琴」「長嘯」「深林」「明月」等字面所喚起的；又如李白的「流血塗野草，豺狼盡冠纓。」是給予人們以「害怕」的印象，「流血」是可怕的名詞，「野草」有「多」的意念。「豺狼」代替凶暴的野獸，這兩句由實在的莽野擾亂的印象喚起了讀者的「政治不安」的印象來。又如「盧家少婦鬱金香，海燕雙棲玳瑁梁。」令人有一種富麗堂皇的印象。而下面「九月寒砧催木葉，十年征戍憶遼陽。」第二句沒有第一句動人，因為它的印象不顯明的原故。第一句，「九月」是「秋」的記號，「秋」給人們的印象有一種是「悲慘」，再加上「寒砧」它也是喚人們的「寂寞」的，於是便一變而為淒涼的意調，與前面成爲一個反照。所以反襯也是促進染感性的好方法。

詩的婉曲，也是染感別人的好方法，婉曲之中最常用到的是「比」「興」。李白的「兩岸猿聲啼不住，輕舟已過萬重山」暗示一個「輕快淒涼」的意味，劉禹錫「舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家」暗

示出貴族階級沒落的淒涼。這些都可以使讀者得到一個比明示更深刻的意感。

人們往往在悲涼的境地，想到悲涼的詩句，在北方，會想到「胡天八月即飛雪」的詩句，中年人在外邊遇到新年，會想到「愁顏與衰鬢，明月又逢春」的話，在酒綠燈紅的場合裏會想起「吳姬壓酒勸君嘗」的詩來。這完全是由於詩的感染性，你平日所讀過的，在同樣的場合裏會再現出來，而使有所感動。在現代這離亂之世，家室分散，念起白居易的「弔影分爲千里雁，辭根散作九秋蓬」也會情不自禁地發出嘆息來。詩的感人的力量原是很大的。

詩是文藝中的一類，它在文藝中和小說詩歌有同樣的力量，也是同樣的重要。和小說戲劇的不同，只有形式上的分辨吧了，所以我稱它是文藝形式的一種。

但是詩中的議論，如果是直賦式的寫述出來，便會令讀者感到不快，因為詩是偏於抒情方面的文藝作品，用作直賦的議論便索然寡味。所以詩中議論除了婉曲暗藏的說法以外，實在不容易討好；但是名家也往往犯了這種令人厭的毛病的，如：

天上白玉堂，五樓十二城，仙人撫我頂，結髮愛長生。誤逐世間樂，頗窮理亂情……試涉霸王略，將期軒冕榮……劍非萬人敵，文竊四海聲。（李白贈韋太守良宰）

又如杜甫的奉贈韋左丞：

甫昔少年日，早充觀國賓，讀書破萬卷，下筆如有神。賦料楊雄敵，詩看子建親。李邕求識面，王翰願卜鄰，自謂頗挺出，立登要路津，致君堯舜上，再使風俗淳。

不但夾進了廟堂氣息的議論，而且也近乎堆砌，這種實在失却了詩的特質了。

第三章 詩經與楚辭

詩經是我國最早的詩歌之總集，周時太史掌六詩，每年孟春，行人振木鐸，巡行采詩，所以詩經之中大半是民歌。禮記王制：「命太師陳詩，以觀民風。」是用政府的力量來搜集的。所以作者也大半佚了姓名。只有少數還可以考查。

孟子說：「王者之迹息而詩亡，詩亡然後春秋作。」那麼詩經是周代的作品了。其中所收的詩歌，依題目來看，似乎商頌最早；不過近年來龜甲文字的發現，我們知道商代的文字形式還沒有那般進步，而毛詩序中說：「微子至於戴公，其間禮樂廢壞，有正考父者得商頌十二篇於周太師。」可見雖是商代的歌詞，而是用周代的文筆寫述出來的。梁啓超氏說：

國語云：「正考父校商之名頌十二篇於周太師，以那爲首。」鄭司農云：「自考父至孔子，又亡其七篇。」後世說詩者或以今商頌爲考父作，此誤讀國語耳。此五篇乃至十二篇，殆商代郊祀樂章，春秋時宋國沿用之，故得傳於後，猶漢郊祀樂府，至今雖失其調，而猶存其文也。

此說很可相信，我們可以推商頌爲最早的作品，但梁啓超又疑豳風七月爲夏代作品。他又說：

離風之七月一篇，後世註家謂周公述后稷、公劉之德而作，然羌無實據。玩詩語似應爲周人自豳遷岐之前之民間作品。且篇首「七月流火，九月授衣」云云，所用爲夏，正，故亦可推定爲夏時代作品。果爾，則三百篇中此爲最古；且現存一切文學作品中，亦以此爲最古矣。

但我們還沒有確實的證據可以說它是夏代的作品，不能武斷，姑且存疑。除此以外，全是周代的作品。其中可以斷言它的時代的，如周頌之清廟、維天之命、維清、天作、我將、誰、賚等篇中有周文王的諡法，可說是文王以後的作品；魯頌中之闕宮有「周公之孫，莊公之子」的話，那末這詩的時代是僖公時或僖公以後的作品。也有人說是史克做的。大雅中的大明、文王有聲兩篇中有武王的諡法，那末它是成王或成王以後的作品了。小雅的正月中有「赫赫宗周，褒以滅之。」足見是東周以後，西周初期的作品。召南的何彼穠矣中有平王的諡法，可以斷定是平王以後之作，大雅的崧高、丞民，有「吉甫作誦」的話，尹吉甫、周宣王時人。那麼此兩詩決不會宣王以前的作品了。小雅巷伯中有「寺人、孟子，作爲此詩。」足見是周厲王時的作品。（這孟子不是孟軻。漢書古今人表列於周厲王時代。）秦風的「我送舅氏，曰至渭陽」相傳是秦襄公送晉文公的詩，陳風的「胡爲乎株林，從夏南」相傳是刺陳靈公、夏姬的詩。至於究竟那一首最晚，却難以斷定，國風中的邶、鄘、唐、魏皆是春秋以前的國名，足見它的時代是在西周、東周中的一段，早至於商代，遲至於春秋初

期。欽定詩經傳說彙纂有作詩時世圖，它的時代的排列，是靠不住的。

至於詩經的地域，總之是北方的文學的總匯，這時候，中國的文化重心還在北方，自然詩經中全是北方的歌辭了。詩經的時代背景既是以周爲中心，所以地域也依周民族的地域爲轉移的。周民族向居於沮漆水與渭水一帶，公劉遷到豳。古公賡父再遷到岐山。文王伐商以後，地域逐漸廓大，至平王遷都洛陽。十五國風，除周南召南以外，有邶、鄘、衛、王、鄭、齊、魏、秦、陳、檜、曹、豳等十三國。王是周的首邑，王畿，豳是公劉的故地；邶、鄘在河北、山西一帶；鄭在河南，齊在山東；魏、秦在陝西，陳、檜在河南，曹在河北、山東一帶。足見完全是黃河以北的產品了。至於周南召南，漸推至長江流域，有人說它是楚詞的先聲。但是它的形式和其餘的完全相同。

現存的詩經有三百另五篇，另有有聲無辭的笙歌六篇——南陔、白華、華黍、崇丘、由庚、由儀。但史記上

古詩三千餘篇。及孔子，去其重，取可施於禮義，上采契，后稷，中述殷周之盛，至幽厲之缺。始於衽席，故曰關雎之亂，以爲風始。鹿鳴爲小雅始，文王爲大雅始，清廟爲頌始，三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶武雅頌之音。

此一說，班固漢書藝文志以爲甚是，他說：「古有采詩之官，王者所以觀風俗，知得失，自考正也。」孔子純取周

詩，采芣，下取魯，凡三百五篇。遭秦而全者，以其諷誦，不獨在竹帛故也。陸德明經典釋文中也說：「孔子最先刪錄，既取周，上兼商頌，凡三百十一篇。（連笙詩在內）」朱熹說：「王迹熄而詩亡，其存者謬亂失次，孔子自衛反魯，復得之它國以歸，定著爲三百篇。」而顧炎武言之更詳：

孔子刪詩，所以存列國之風也。有善不善，兼而存之，猶古之太史，陳詩以觀民風，而季札聽之以知其國之興衰，正以二者並陳，故可以觀，可以聽。世非二帝，時非上古，固不能傳四方之風，有貞而無淫，有治而無亂也。文王之化，被於南國，而北鄙殺伐之聲，文王不能化也。使其詩而存，而入夫子之刪，必將存南音以繫文王之風，存北音以繫紂之風，而不容浚一也是以桑中之篇，溱洧之所，夫子不刪，志淫風也。叔子田爲饗段之辭，揚之水，椒鄉爲從沃之語，夫子不刪，著亂本也。淫奔之詩，錄之不一而足者，所以志其風之甚也。一國皆淫，而中有不變者焉，則亟錄之，將仲子，畏人言也。汝日鷄鳴，相警以勤生也。出其東門，不慕乎色也。衡門，不願外也。——選其辭，比其音，去其煩，且濫者，此夫子之所謂刪詩也。

他們的說法，完全是根據史記的，但論語及其他記載孔子的言行之書，却沒有詩到刪詩這件事。論語中說起詩經的地方很多，「詩三百，一言以蔽之曰，思無邪。」「關雎樂而不淫，哀而不傷。」「誦詩三百，授之以政，不達，使於四方，不能專對，雖多，亦奚以爲？」而諸子所說，荀子：「詩三百，中聲所止。」墨子：「儒者誦詩三百，歌詩三百。」莊子：「孔子誦詩三百，歌詩三百，弦詩三百，舞詩三百。」所說的三百，皆是舉成數而言的。足

見孔子是否刪詩，尙屬疑問。攻擊前一說的人，如鄭樵的刪詩辨，按書傳所引之詩，見在者多，亡逸者少，則夫子所錄，不容十去其九。」孔穎達之說爲「書傳所引之詩見在者多，亡逸者少，則孔子所錄，不容十分去九，遷言未可信也。據今者及亡詩六篇，凡三百十一篇，而史記漢書云三百五篇者，以見在爲數也。」已開始疑惑孔子刪詩不會如此之多。清崔東璧的讀風偶識裏，不但不承認孔子刪詩，而且也懷疑到採詩之制，他說：

孔子刪詩孰言之？孔子未嘗自言之也。史記言之耳。孔子曰：「鄭聲淫」是鄭多淫詩也。孔子曰：「誦詩三百」是詩止有三百，孔子未嘗刪也。學者不信孔子所自言而信他人之言，甚矣其可怪也。

又說：

舊說周太史掌列國之風，今自邶、鄘以下十二國風，皆周太史巡行之所采也。余按克商以後，下逮陳靈，近五百年，何以以前三百年所采殊少，後二百年所采甚多？周之諸侯千八百國，何以獨此九國有風可采，而其餘無之？曰：孔子所刪也。然成康之世，治化大行，刑措不用，諸侯賢者多，其民豈無稱功頌德之詞，何以盡刪其盛而獨存衰？伯禽之治，郇伯之功，亦卓卓者，豈尙如鄭衛而反刪此存彼，意何居焉？且十二國中，東遷以後之詩，居其大半，而春秋之策，雖微賤無不書者，何以絕不采采風之使，乃至左傳之廣搜博采，而亦無之？則此言出於後人臆度無疑也。蓋凡文章一道，美斯愛，愛斯傳，乃天下之常理，豈有傳者，但近世則人多誦習；世遠則就湮沒。其國崇尚文學而鮮忌諱，則傳者多；反是，則傳者少。小邦弱國，

偶遇文學之士，錄而傳之，亦有行於世者；否則遂失傳耳。不然，兩漢六朝唐宋以來，並無采風太史，何以其詩亦傳於後世也？

其論亦非常允當。孔子刪詩其弟子均未言及，而史記獨言之，不能令人無疑。故孔子刪詩的問題，至今尙成一疑案。至於三千而刪成三百，決無此理。兩般秋雨盦隨筆引王漁洋的池北偶談中的議論頗可作爲兩派折衷之說：

論譜一則曰：「詩三百」再則曰「誦詩三百」，家語載哀公問郊，亦曰「臣聞誦詩三百，不可以一獻」。知古詩本有三百，非孔氏手定也。又左氏列國卿大夫燕饗賦詩，率皆三百篇中，多在孔子之前，其非夫子刪定，了然可見。然其說亦有盡通者，如茅鸚河水新宮、吾之柔矣等篇，獨非賦詩乎？今則全篇逸去。其他「素以爲恂兮」一句，「唐棣之華」四句，見於論語；「兆云詢多」二句，「周道挺挺」四句，「祈招之愔愔」六句，見於左傳；「昔吾有先正」五句，見於小戴記緇衣篇；「魚在在藻」六句，見於大戴禮用兵篇；「國有大命」三句，見於荀子臣道篇。至南陔等六篇有笙無詞，經首亦然，則謂三百篇外，絕無刪動，亦未見允當。大約或篇或章，均係舊逸，而單詞駢句，尙錯雜於簡端。孔子定詩時，則竟刪去，以成三百五篇完好之作，亦述而不作之意也。如謂古詩三千而刪存止於三百，則馬遷傳聞之誤，前人辨之詳矣，其說殊不足信。雖然孔子刪詩尙成問題，而他會對於詩經下過一番研究，這是沒有疑問的。史記說孔子將三百篇弦歌之，莊子也說儒者誦詩三百，弦詩三百，歌詩三百，舞詩三百。可見孔子之努力於詩，在求合樂。論語上也說：

「吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所。」這無異是他的自白。所以依這原則來看，現今的三百另五篇，其時都是合樂的。但是宋程大昌却以爲有許多是不能合樂的，他以南雅頌爲樂詩，諸國風爲徒歌。他說：「春秋戰國以來，諸侯卿大夫賦詩道志者，凡詩擇取無辭。至考其入樂，則自邶至幽，無一詩在數字之用鹿鳴，鄉飲酒之笙，由庚，鵲巢，射之奏，騶虞，采蘋，諸如此類，未有出南雅頌之爲樂詩，而諸國之爲徒詩也。但馬端臨在毛詩傳箋通釋裏却反對這主張，他以爲三百另五篇全都可以入樂，這見解是對的。他說：

詩三百篇，未有不入樂者。虞書曰：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」歌、聲、律皆承詩遞言之。毛詩序曰：「在心爲志，發言爲詩。」又曰：「言之不足，故嗟詠之；嗟詠之不足，故永歌之。」此言詩所由作，即虞書所謂「聲依永，律和聲」也。若非詩皆入樂，何以被之聲歌，且協諸音律乎？周官太師教六詩，而云「以六德爲之本，以六律爲之音」，是六詩皆可以調六律也。墨子公孟篇「誦詩三百，弦詩三百，歌詩三百，舞詩三百。」鄭風青衿詩，毛傳云：「古者教詩以樂，誦之歌之，弦之，舞之。」其說正本墨子，是三百篇皆可誦歌弦舞已。若非詩皆入樂，則何以六詩皆以六律爲音？又何以同是三百篇，而可誦者，即可弦可舞乎？左傳吳季札請觀周樂，伎工爲之歌，周南召南，並及於十二國，若非入樂，則十四國之詩，不得統之以周樂也。史記言「詩三百，孔子皆弦歌之，以求合於韻武雅頌。」非入樂，則三百五篇，不得求合於韶武頌頌也。六藝論云：「詩，弦歌諷諭之聲也。」鄭志答張逸云：「國史采衆詩，時明其好惡，令瞽矇歌之，其無所主，皆國史主之，令可歌。」據此，則鄭君亦謂詩可以皆可入樂。

合樂之詩，也是詩經編輯者的一個體例。以中國詩的演化原則來說，也是以合樂爲標準的。

依詩的內容來分析，風多抒情，雅抒情紀事相半，而頌多敘事。風多平民的文學，多戀歌。頌則完全是廟堂文學。這時候人民的苦痛，戀愛，怨恨，悲憤，都一一可以在詩中看出來。例如邶風裏的靜女，便是一首戀愛的好詩：

靜女其姝，俟我於城隅，愛而不見，搔首踟躕。

靜女其嬖，貽我彤管，彤管有煒，說懌女美。

自牧歸荑，洵美且異。匪女之爲美，美人之貽。

詩經當時是外交應對上所必須知道的東西，而個人談話中也常常用到詩什，孟子是一個雄辯家也。常常以詩句來做引證的材料。這時候，士大夫階層的熟讀詩，是很普遍的現象。例如左傳襄公四年：

穆叔如晉，報知武子之聘也。晉侯享之，金奏肆夏之三，不拜。工歌文王之三，又不拜。歌鹿鳴之三，三拜。韓宣子使行人子員問之曰：「子以君命辱於敝邑，先君之禮，藉之以樂，以辱吾子，吾子舍其大而重拜其細，敢問何禮也？」對曰：「三夏，天子所以享元侯也，使臣弗敢與聞。文王，兩君相見之樂也，臣不敢及。鹿鳴君所以辱寡君也，敢不拜嘉。四牡君所以勞使臣也，敢不重拜。皇皇者華，君教使臣曰『必諮於周』，敢不重拜。」

周民族漸漸地衰落，南方新興文學——楚詞——便勃起了。在詩經時代，楚國還被稱爲「南蠻馱舌」，雖則二南有人說它已是南方民族的文藝，但文字上却沒有楚詞的意味。楚詞是用楚國方言寫的文字，其中大都是七言而用「兮」字調的。說苑裏載有三篇楚歌，時代在發生楚辭以前，一首是楚令尹子文做的：

子文之族，犯國法程，廷理釋之。子文不聽，恤願怨萌，方正公平。

另有一首是楚人贊美諸御已的，因爲他曾諫楚王不要造層台，楚王聽了他的話。於是老百姓便贊揚他：「薪乎菜乎！無諸御已，訖無子乎！菜乎薪乎！無諸御已，訖無人乎！」這兩首與詩經的形式沒有什麼兩樣。第三首是楚昭王的弟弟鄂君子皙所翻譯的一首越歌，便有楚詞的氣質了，譯文是：

今夕何夕兮，搴中洲流。今日何日兮，得與王子同舟。蒙羞被好兮，不訾詬恥。心幾頑而不絕兮，知得王子。山有木兮木有枝，心悅君兮君不知。

「楚辭」之名見於漢書朱買臣傳，因爲它在楚地產生，便泛指它是楚辭了。這實在不是一個專名。現在所知道的「楚詞」是一本書名。說是劉向編輯的，但是否原本，尙不可知。現在楚詞的內容是：1. 離騷，2. 九歌，3. 天問，4. 九章，5. 遠遊，6. 卜居，7. 漁父，8. 九辯，9. 招魂，10. 大招，11. 惜誓，12. 招隱士，13. 七諫，14. 哀時命，15. 九

懷，16. 九歎，17. 九思十七篇。漁父以上題屈原作；九辯、招魂、宋玉作；大招、題景差作；惜誓不題作者；招隱士題淮南小山作；七諫、東方朔作；哀時、命題嚴夫子作（嚴夫子，有人說即是嚴助）；九懷、王褒作；九歎、題劉向作；九思、題王逸作。楚詞不是一人的專集，而是許多人的作品。直齋書錄解題引翼騷序說：「屈宋諸騷皆書楚語，作楚聲，記楚地，名楚物，故可謂之楚詞。」這是「楚詞」最妥當的解釋。楚詞的作者中可以劃分為兩個時期，即漢代的作品，與漢代以前的作品。漢代的作品大都是出於倣效，所以不及前人。漢代對於楚詞，已有相當的注意。朱買臣傳：「會、邑、子、嚴、助、貴、幸，薦、買、臣，召、見、說、春、秋，言、楚、詞，帝、甚、悅、之。」王褒傳中也說：「宣、帝、時，修、武、帝、故、事，講、論、六、藝、羣、書，博、盡、奇、異、之、好，徵、能、爲、楚、詞、九、江、被、公，召、見、誦、讀。」漢武帝也有「似、耶、非、耶、立、而、望、之，翩、何、嫻、嫻、其、來、遲？」之詞，足見一般帝皇也愛好楚調，於是文人便起倣效之風了。

楚詞中最有價值的作者，是屈原和宋玉。宋玉的作品，以九辯爲最可靠。漢書藝文志有「屈原賦二十五篇」的話，於是大家在楚詞中找出廿五篇來充實它的數目，因此對於屈原的作品的篇名，便聚訟紛紜。現在爲明白前人的主張起見，簡單地將各家不同的說法列下：

(甲) 王逸楚詞章句以離騷、九歌、天問、九章、卜居、漁父爲屈原作；大招、屈原或景差作。

(乙) 朱熹楚詞集註以離騷、九歌、天問、九章、卜居、漁父爲屈原作。

(丙) 姚寬西溪叢話以離騷九歌（除禮魂國殤）天問、遠游、卜居、漁父、大招、惜誓、九章爲屈原作。

(丁) 王夫之楚詞通釋以離騷九歌（作十篇）天問、遠游、招魂、卜居、漁父爲屈原作。

(戊) 林雲銘楚詞燈以離騷九歌（作七篇）天問、遠游、招魂、卜居、漁父、九章、大招爲屈原作。

(己) 蔣驥山帶閣楚辭註以離騷九歌（作七篇）天問、遠游、卜居、漁父、大招、招魂、九章爲屈原作。

近代學者都疑九歌爲楚詞中最早的作品，是楚民族原始的神話與歌謠，開屈原離騷之先聲的。其次便是天問，也有人疑心天問是抄襲司馬相如的大人賦而僞託的，也有的說是大人賦本抄天問。遠游、卜居、漁父，也有人說是僞託，但都缺少確實的證據，難以斷定。但是楚詞中最偉大的作品離騷是屈原作的，九辯是宋玉作的，則可以沒有問題。

屈原的生平，見於史記的屈原列傳，但原文有許多竄亂之處。據離騷及史記對照，可以知道他生於周宣王二十六年（即楚宣王二十七年），初爲楚懷王左徒，懷王又因爲他是楚的同姓貴族，很器重他。後爲上官大夫所讒，曾一度免職，後又復用。使於齊國，他曾勸懷王殺秦使張儀，懷王不聽，後秦昭王又約懷王會於武關，屈原諫之不聽，終於懷王死於秦國了。頃襄王繼立，放逐他於沅湘之間，他悲憤投汨羅江而死。離騷便是申述他心胸的鬱結的。宋玉的生平，史書上不曾記載，但從他底文章上看來，他是一個放縱而瀟灑的。

人。他的在世的時期，大約在頃襄王與考烈王之時。他底九辯的開端，正如王夫之所說是「千秋絕唱」

悲哉，秋之爲氣也，蕭瑟兮草木搖落而變衰，撩慄兮若在遠行，登高臨水兮送將歸。次寥兮天高而氣清，寂寥兮收潦而水清，潛懷增欷兮薄寒之中人，愴愴恨兮去故而求新。坎廝兮貧士失職而志不平，廓落兮羈旅而無友生，惆悵兮而私自憐，燕翩翩其辭歸兮，蟬寂寞而無聲。雁廕廕而南游兮，鷓鴣啁晰而悲鳴。獨申旦而不寐兮，哀蟋蟀之宵征，時齷齪而過中兮，蹇淹留而無成。

楚詞之中，大抵有「兮」「些」「只」等字面，這大約就是楚音了。但如天問而全篇和詩一樣的都是四字句，卜居漁父和漢賦一樣，所以楚詞是詩的變體，而其中也有合樂於不合之分。楚詞篇末，一定有「亂」詞。如離騷招魂後面都有「亂曰」。論語上說：「關雎之亂，洋洋乎盈耳哉！」朱熹楚詞注中說「凡作樂章既成，撮其大要曰亂」。但賈誼弔屈原賦則稱「諄」，九章抽思則稱「倡」，遠游則稱「重」。大約「亂」者既是一章的大要，又是音樂的尾聲。這是楚辭可以合樂的證據。楚辭以後，不再用楚聲作詞，它底範圍被擴大了，合樂的，便流變爲樂府，樂府的第一首大風歌，便有些楚調不合樂的，如卜居漁父便流爲漢代的賦了。吳訥的文體明辨中說：

按楚詞，詩之變也。詩無楚風，然江漢間皆爲楚地，自文王化行南國，漢廣江有記諸詩，列於二南，乃居十五國風之先，是詩

雖無楚風，實爲風首也。風雅既亡，乃有楚狂風兮，孺子滄浪之歌，發乎情，止乎禮義，與詩人「六義」不甚相遠，但其辭稍變詩之本體，而以「兮」字爲讀，則楚聲固已萌芽於此矣。屈平後出，始本詩義爲「騷」，蓋兼「六義」而「賦」之意居多。厥後宋玉繼作，並號楚詞，自是辭賦家悉祖此體。故宋祁云：「離騷爲辭賦之祖，後人爲之，如至方不能加矩，至圓不能加規。」信哉斯言也。

楚詞只是地方性的文藝，擴大了，便會改變它底本質，而詩經的領域較大，它雖然也有所變更，而外形依然相差不很遠，於是後來便以「詩」成爲一種廣泛的名詞。其實如果「詩」是一廣泛的名詞，楚詞也應該屬於「詩」的一類的。關於詩尙有「六義」「四始」「四家」的問題，尙有後有「詩學」的流派問題，和「詩序」的作者問題，留俟下一章再詳細討論。

第四章 「四始」「六義」與後來的影響

要解釋「四始」先得明白詩的四家傳授，與毛詩序的作者問題，方可以著手。

詩在春秋時代應用於士大夫階級的論辯中。到了戰國，此風漸息，秦始皇焚書坑儒，於是詩經也受了打擊。漢興以後，魯人申培公注詩，號曰魯詩；齊人轅嬰傳齊詩，燕人韓嬰傳韓詩，河間人毛公傳毛詩。於是詩經便分作四派了。其中齊詩多用緯說，大抵爲怪異之辭。毛詩獨有大序。鄭樵以爲四詩土音不同，訓詁亦異。毛詩是用古文寫的，齊魯韓三家是用隸書寫的。漢平帝立毛詩於學官。學者馬融賈逵鄭玄等又努力於毛詩，於是毛詩大盛。齊詩亡於魏代；魯詩亡於西晉，五代時韓詩內傳也亡佚了，只剩了韓詩外傳。這是四家興亡大概的情形。

現存毛詩每首詩的前面，都有序文，但關雎（詩經第一篇）前面的一篇序，則總論全部，因此有「大序」「小序」之分；朱熹以開始到「詩之止也」一段稱爲大序，自「關雎，后妃之德也」及每首詩之前的序文，均稱小序。現在說經的人，都依着他的說法，而崔述讀風偶識中以爲序無大小可分。這問題沒有多大關係，姑且不論，現在所要說的，是詩序作者的問題。關於這問題，各家也都聚訟紛紜，茲舉其有權威的幾

種說法，列述於下：

(甲) 以爲詩序乃孔子所作——主張此說的，有程頤、程顥、范處義等。范處義說：「觀齊序合於論語……柏舟淇澳諸篇，合於孔叢子者甚多，以是知詩序爲孔子之言也。」

(乙) 以詩序爲子夏所作——主張此說的人如王肅、陸機、陳奐、蔡夢得等。陳奐毛詩傳疏：「卜子子夏，親受業於孔子之門，遂彙括詩人本志，爲三百十一篇作序，數傳至六國時，毛公依序作傳，序意有不盡者，傳乃補綴之，而於訓詁特詳。」

(丙) 以爲大序子夏作，小序子夏毛公合作。——主張此說的，有鄭玄、陸德明、成伯瑜等。詩譜序：「大序子夏作，小序子夏毛公合作。」

(丁) 以爲詩序乃子夏毛公衛宏合作——見於隋書經籍志：「後漢有九江謝曼卿善毛詩，又爲之訓，東海衛敬仲受學於曼卿，先儒相承謂之毛詩序，子夏所創，毛公及敬仲又加潤益。」

(戊) 以爲詩序乃衛宏所作——見於後漢書儒林傳：「衛宏……少與河南鄭興俱好古學，初九江謝曼卿善毛詩，乃爲其訓，宏從曼卿受學，因作毛詩序，善得風雅之旨，於今傳於世。」其程大昌朱熹崔述等主張之。崔述說：「詩序乃後漢衛宏作，唐人舊說以爲子夏毛公所作，沈重云：『案鄭詩譜意，大序是子

夏作，小序是子夏毛公合作，卜商意有未盡，毛更足成之。」此說非也。何者？史記作時，毛詩未出，漢書始稱毛詩，然無作序之文。惟後漢書儒林傳稱……則序爲宏所作，顯然無疑。其稱子夏毛公作者，特後人猜度言之，非果有所據也。記曰：「無徵不信，不信民弗從。」今衛宏作詩序，現有後漢書明文可據。如謂爲子夏毛公所作，則史漢傳記，從無一言及之。」

(己)以詩序爲劉歆衛宏合作——康有爲新學僞經考：「毛詩僞作於歆，付囑於徐敖、陳俠，傳授於謝曼卿衛宏，序作於宏。此傳最爲實錄。然首句實歆作，以其與左傳相合也。宏序蓋續廣歆意，然亦有時相矛盾者，如凱風序云美孝子也；續序以爲淫風流行，不安其室；將仲子序云刺莊公也；續序反謂莊公小不忍以致大亂；椒聊序云刺晉明公也；續序乃云君子見沃之盛彊，能修其政，箋則釋碩大無朋，爲桓叔之德美廣博，平均不朋黨，凡此皆與首句不合，而傷教害義者，而宏之爲序最確矣。鄭箋以衛爲主，則今日詩學，宏爲大宗矣。僞古經詩書出衛宏，傳馬鄭而大盛，其流別猶可溯也。」

此外，也有主張爲當時史官作的，也有主張爲詩人自作的。孔子作序，決無此事。鄭樵以爲「設如有子夏所傳之序，因何齊魯間先出學者却不傳，反出於趙也？序既晚出於趙，於何處而傳此學？」所以子夏作這一說的確沒有成立的理由。崔東壁也以齊詩解說與魯詩遺序與毛詩序不同，證爲非子夏所作。曹粹中詩說又

以序亦非毛公作，他以為如果是毛公所作，那麼傳序應該一致，爲什麼又自相背戾呢？這許多說法之中，以衛宏作序一說爲最可靠，一則，後漢書上有明白的記載，而毛詩始見於漢書；二則，毛詩盛於東漢，三家皆衰，而毛詩後出，衛宏自有集師說而作序的必要。但是序上有很多的錯誤，也有許多可笑的解釋，我們應當仔細來辨別它。

已經知道了詩四家的流別，和出現的遲早，已經大致確定了詩序的作者是東漢時代人，那末可以進一步來討論「四始」。所謂「四始」不過是儒家的一種說法，其實與詩本義無關，其說有兩種。史記：「關雎之亂以爲風始，鹿鳴爲小雅始，文王爲大雅始，清廟爲頌始。」詩序所說也同。而詩緯訊歷樞：「大明在亥水始也；四壯在寅，木始也；嘉魚在巳，火始也；鴻雁在申，金始也。」史記所言不過是告訴你們詩經中那一部分是風，那一部分是小雅，那一部分是大雅，那一部分是頌吧了。韓詩外傳中所記述孔子對子夏的問話，大約是他所以編次的大意，也沒有什麼深旨，衛宏在司馬遷之後，便加以許多宏論了。其實詩的要點不在乎「四始」而在於「六義」。

「六義」之名，始見於周禮春官：「太師教六詩：曰風，曰賦，曰比，曰興，曰雅，曰頌。」詩序中也說：「詩有六義也：一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。」朱熹的解釋是「風、雅、頌、聲樂部分之名；賦、比、興，則

所以製作風雅頌之體也。」由此可知風雅頌是指詩的體裁而言，賦比興是指詩的作法而言的。

爲什麼詩經裏以風雅頌分爲三大類呢？各人的主張也是不同的。卽是朱熹自己，也有好幾種不同的說法。王柏說：「諷雅之別，卽朱子答門人之問亦未一。有腔調不同之說；有體製不同之說；有詞氣不同之說；或以地分，以時分，以所作之人而分，諸說皆可參考。」其中最有力量的說法，大抵以內容來分，以體製來分和以音樂性來分三種。

以內容來分的，詩序便有此主張，「是以一國之事，繫一人之本，謂之風；言天下之事，形四方之風，謂之雅；雅者正也，言王政之所由興廢也。……頌者，美盛德之形容，以其成功告於神明者也。」鄭康成也贊成這一種說法：「風言聖賢治道之遺化也；雅，正也，言正者以爲後世法；頌之言誦也，容也，誦德廣以美之。」這一說是舊說，失之臆斷，似乎太迂。照他們的解釋，風也可以作諷誦解，難道也不可以如雅一樣爲「後世之法」嗎？如果兩者的目的都是爲後世法的，那末又有什麼不同呢？

其次，以體製來分的，呂祖謙有這樣的話，「得風之體多者爲風，得雅之體多者爲二雅，得頌之體多者爲頌。」這樣解釋，似乎太不明白。崔述在讀風偶識裏說，「風雅之分，分於詩體，不以天子與諸侯也。天子之畿，未嘗無風；諸侯之國，亦間有雅。故豳亦王國詩也，乃不爲雅而爲風；賓筵抑戒，衛武公之詩也，列於二雅。蓋

由西周盛時，方當大雅，故風與小雅皆不甚流傳；惟周南關雎之三，召南鵲巢之三，與麟趾騶虞及鹿鳴魚麗一篇，乃燕射時所歌，是以人皆習之而流傳於世。此外，或有一二傳者，然亦僅矣。其後大雅漸衰，小雅始盛，小雅又衰，而風始著。是以盛世之音少，衰世之作多，非天子之畿，其詩皆當爲雅，而不得爲風與南也。這一說比前一說較近是。

以詩的音樂性來分，梁啓超有很精闢的議論，他說：「風者，諷也；爲諷誦之『諷』字之本文，漢書『不歌而頌謂之賦』，風殆只能諷誦而後能歌者，故儀禮禮記左傳中所歌之詩，惟風無有。後此風能歌與否，不可知，若能，恐在孔子正樂後也。」又說：「雅者正也，殆周代最通行之樂。公認爲正聲，故謂之雅。儀禮鄉飲酒云：『工歌鹿鳴，四牡，皇皇者華，笙南陔，白華，華黍，乃間歌魚麗，笙由唐，歌南有嘉魚，笙崇丘，歌南山有台，笙由儀……工告於樂正曰……』凡小雅大雅皆用正樂，謂之雅。」又說：「後人多以頌美之義釋『頌』，竊疑不然，漢書儒林傳云：『魯徐生善爲頌』，蘇林注云：『頌貌威儀』，顏師古注云：『頌讀與容同』，『頌』字從『頁』，『頁』卽人面，故容貌實頌之本義也。然則周頌商頌等詩，何故名爲頌耶？南雅皆唯歌，頌則歌而兼舞。周官『奏無射，歌夾鐘，舞大武』，禮記「朱干玉戚冕而舞大武」，大武爲周頌中主要之篇，而其用在舞，舞則舞容最重矣。故取所重，名此類詩曰『頌』……三頌之詩皆重舞節，此其所以與雅南之唯歌者有

異，與風之不歌而誦者更異也。略以後世之體比附之，則風爲民謠，南雅爲樂府歌辭，頌則劇本也。「這說的理由最爲充足。但「風」爲徒歌一說，近人顧頡剛不甚贊同，他以爲「風」是「風土」之意。「風」一類是土樂。

但是有許多學者疑古代沒有「風」的名目。他們的理由：一、論語上，只有南、雅、頌，而不說風、雅、頌。論語子罕篇「雅頌各得其所。」陽貨篇「人而不爲周南召南。」並沒有說到「風」。二、左傳魯襄公二十四年吳季札觀樂，也沒有國風的名目。只說吳公子札來聘，請觀於周樂，伎工爲之歌，周南召南爲之歌，邶鄘衛爲之歌，文王爲之歌，齊爲之歌，豳爲之歌，秦爲之歌，魏爲之歌，唐爲之歌，陳爲之歌，小雅爲之歌，大雅爲之歌，頌也不會說爲之歌。風。第三凡奏雅頌之後，一定加以南的。程大昌說：「鼓鐘之詩曰：『以雅以南，以籥不僭。』季札觀樂「有舞象籥南籥者」詳而推之，『南籥』二南之籥也。『籥』雅也。『象舞』頌之維清也。其在當時親見古樂者，凡舉雅頌率參以南。其後文王世子又有所謂『胥鼓南者』。梁啓超也認爲「南」卽「亂」以風、雅、頌、南合稱四始。這話很有理由，大雅小雅分開作四始裏的兩種，實在是不妥當的。顧炎武也說：周南召南，『南』也，非「風」也。豳謂之「豳詩」，亦謂之「雅」，亦謂之「頌」，而非「風」也。「南」「豳」「雅」「頌」爲四詩，而列國之風附焉，此詩之本序也。

關於賦、比、興三者的區別，不如前三者的複雜了。孔穎達的毛詩正義中說：「賦之言鋪，直鋪陳今之政教善惡，其言通正變，兼美刺也。」他的話不比朱熹的明白：「賦者，直陳其事，如葛覃卷耳之類。」就將卷耳一首作例子：

采采卷耳，不盈頃筐，嗟我懷人，寘彼周行。

陟彼崔嵬，我馬虺隤，我姑酌彼金罍，維以不永懷。

陟彼高岡，我馬玄黃，我姑酌彼兕觥，維以不永傷。

陟彼祖矣，我馬瘠矣，我僕痡矣，云何吁矣。

完全是直寫胸臆不加曲折的。「比」鄭康成的解釋是「比見失不敢斥言，取以類以言之。」朱熹說：「比者以彼狀此，如蠡斯綠衣之類。」也以綠衣來作例：

綠兮衣兮，綠衣黃裏，心之憂矣，曷維其已。

綠兮衣兮，綠衣黃裳，心之憂矣，曷維其亡。

綠兮絲兮，女所治兮，我思古人，俾無訛兮。

絺兮綌兮，淒其以風，我思古人，實獲我心。

雖然說的是綠衣，實則借以喻自己的憂傷。所以「比」實在就是比喻與象徵。「興」鄭康成謂「興者託

事於物，「朱熹以爲「興者托物興詞，如關雎，兔置之類。」也以關雎來作例。

關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。

參差荇菜，左右流之，窈窕淑女，寤寐求之。——求之不得，寤寐思服，悠哉悠哉，輾轉反側。

參差荇菜，左右采之，窈窕淑女，琴瑟友之。

參差荇菜，左右芣之，窈窕淑女，鐘鼓樂之。

所謂「興」乃是先說他物以引到本題的，實在是「比」的一種變體，「比」是全體比喻，而「興」只在文章的開端。而「賦」只是直說其事，也可以說「興」是介乎「賦」「比」兩者之間的。所以吳鶴林說「賦直而比微，比顯而興隱。」陳啓源也說：「比興雖皆託諭，但興隱而比顯，興廣而比狹。比者以彼況此，猶文之譬喻，與興絕不相似也。」又說：「興比皆喻，而體不同。興者，興會所至，非即非離，言在此，意在彼，其詞微，其旨遠。比者一正一喻，兩相比況，其詞決，其旨顯，且與賦交錯而成文，不若興語之用以發端，多在前章也。」

詩的六義，除頌以外，影響於後來的很大，後來批評者都以「風」「雅」來批評詩，說它有「風人之旨」，說它「雅潔」。將詩中體裁的名稱，也移作批評的名詞了。至於賦、比、興三者，它們包括了一切詩的作法。其實詩的寫作方式，不外乎這三種。在古樂詩與古詩裏很多有這種例子。直賦其事的，如樂府的蒿里：

萬里誰家地，聚斂魂魄無賢愚。鬼伯一何相催促，人命不得少踟蹰。

又如古詩十九首中的青青河邊草也是直敘已情的：

青青河邊草，綿綿思遠道。遠道不可思，夙昔夢見之。夢見在我旁，忽覺在他鄉。他鄉各異縣，展轉不可見。枯桑知天風，海日知天寒。入門各自媚，誰肯相爲言？客從遠方來，遺我雙鯉魚。呼兒剖鯉魚，中有尺素書。長跪讀素書，書中竟何如。上有加餐食，下有長相憶。

木蘭辭也是賦體。近體詩中直賦其事的很多，再來從各種體裁舉幾個例子：

月黑雁飛高，單于夜遁逃。欲將輕騎逐，大雪滿弓刀。（盧綸塞下曲）

閨中少婦不知愁，春日凝妝上翠樓；忽見陌頭楊柳色，悔教夫婿覓封侯。（王昌齡閨怨）

故人具雞黍，邀我至田家。綠樹村邊合，青山郭外斜；開軒面場圃，把酒話桑麻。待到重陽日，還來就菊花。（孟浩然過故人莊）

盧家少婦鬱金堂，海燕雙棲玳瑁梁，九月寒砧催木葉，十年征戍憶遼陽。白狼河北音書斷，丹鳳城南秋夜長。爲誰含愁獨不見，更教明月照流黃。（沈佺期古意）

至於「興」體在古詩樂府中的例子很多，而近體詩中却很少見。近體詩的開端大都介於「賦」「興」之間的，而所興之物與興物也不如詩經上的那麼毫無關係。古詩如古詩爲焦仲卿妻作的開端：

孔雀東南飛，五里一徘徊。

據胡適的考證以爲這是節縮民歌的一部份的，這民歌見於玉台新詠：

飛來雙白鴿，乃從西北來，十將五五，羅列行不齊。忽然卒疲病，不能飛相隨。五里一反顧，六里一徘徊。吾欲銜汝去，口噤不能開；吾將負汝去，羽毛日摧頹。樂哉新相知，憂來生別離。時囑顧羣侶，淚落縱橫垂。今日樂相樂，延年萬歲期。

同時，樂府詩集裏也有同樣的古辭。這件事與焦仲卿夫婦的不能久合相同，所以節縮了，放在原詩的前面，以興起本事來，這是很好的「興」的例子。又如樂府詩的懽聞變歌：

黃葛生爛熳，誰能斷葛根？寧斷嬌兒乳，不斷郎殷勤。

至如「比」的例子，在古詩樂府中也不少，近體詩中的咏物詩也大抵是這一類。如古詩中的團扇詩：

新裂齊紈素，皎潔如霜雪。裁成合歡扇，團團似明月。出入君懷袖，動搖微風發。常恐秋節至，涼飈散炎熱。棄捐篋笥中，恩情中道絕。

一方面說團扇，一方面也是說自己被棄之恨。此詩有人題班婕妤所作，恐不甚可靠。又如近體詩中蘇軾的

紅梅：

怕愁貪睡獨看遲，自恐冰容不入時。故作小紅桃杏色，尙餘孤瘦雪霜姿。寒心未肯隨春態，酒量無端上玉肌。詩老不知梅格在，更看綠葉與青枝。

又如駱賓王的獄中聞蟬：

西陸蟬聲唱，南冠客思深。不堪玄鬢影，來對白頭吟。露重飛難進，風多響易沈。無人信高潔，誰爲表予心。

但是「賦」「比」「興」三者並非各自爲一體，而不相混淆的，後來作者也互相參用，同是一首詩中也有賦，也有比，也有興。或有二而無一，或有一而無二的。這全在乎作者的技巧，不必強爲分類。例如李白的古意一首，便介乎這三者之間的：

君爲女蘿草，妾作菟絲花。輕條不自引，爲逐春風斜。百丈託遠松，纏綿成一家。誰言會面易，各在青山崖。女蘿發馨香，菟絲

斷人腸；
枝枝相糾結，葉葉競飄揚。生子不知根，因誰失芬芳。中巢雙翡翠，上宿紫鴛鴦。若識二草心，海潮亦可量。

反而開首是「賦」而下面是「比」了，這是以「賦」爲「興」的一個例子。

由此足見六義於後來的詩的影響很大，當初詩人在作品中歸納出「賦」「比」「興」這三種寫詩的原則出來，頗不容易。而風雅只是詩經一書體製上的名稱，作後世用以評詩的標準的，確是拘迂的見解。從詩經到楚辭，從楚辭到古詩與樂府再到近體，其中有着不可泯滅的關係，形式雖則不同，而原理是相同的。

第五章 古詩的發生

古詩的淵源，當然是遙頌詩經的，但七言詩的變化，和楚辭也不無關係。五言詩的起來，當早於七言詩。但五言詩究竟起於何時呢？詩學研究者對於這個問題，曾下過激烈的爭辯。詩經上已有五言的句子，如「投我以木桃，報之以瓊瑤」「期我乎桑中，要我乎上宮」「誰謂雀無角，何以穿我屋。誰謂女無家，何以速我獄？」這些都是純粹的五言。但是詩經以後，到古詩的五言，其中尚沒有什麼連繫，同時四言中偶然發現的五言詩與後來全詩五言的也大不相同，那末形態完整的五言古詩，應該從何時說起？

梁朝鍾嶸的詩品中曾論到這個問題，他說：「夏歌曰『鬱陶久於心』，楚辭曰『名余曰正則』，雖詩體未全，然是五言之濫觴也。逮漢李陵始著五言之目矣。」蘇武李陵贈答之詩，初見於文選：

骨肉緣枝葉，結交亦相因。四海皆兄弟，誰爲行路人。况我連枝樹，與子同一身。昔爲鸞與鳶，今爲參與辰。昔者長相近，邈若胡與秦。維念當乖離，恩情日以新。鹿鳴思野草，可以喻佳賓。我有一樽酒，欲以贈遠人。願子留斟酌，絃此平生親。

結髮爲夫妻，恩愛兩不疑。歡娛在今夕，燕婉及良時。征夫懷遠路，起視夜何其。參辰皆已沒，去去從此辭。行役在戰場，相見未有期。握手一長歎，淚爲生別茲。努力愛春華，莫忘歡樂時。生當復來歸，死當長相思。

黃鶴一遠別，千里共徘徊。胡馬失其羣，思心常依依。何況雙飛龍，羽翼臨當乖。幸有絃歌曲，可以喻中懷。請爲遊子吟，冷冷一何悲。絲竹厲清聲，慷慨有餘哀。長歌正激烈，中心愴以摧。欲展清商曲，念子不能歸。俛仰內傷心，淚下不可揮。願爲雙黃鵠，送子俱遠飛。

燭燭長明月，馥馥秋蘭芳。芬馨良夜發，隨風聞我堂。征夫懷遠路，遊子戀故鄉。寒冬十二月，晨起踐嚴霜。俯觀江漢流，仰視浮雲翔。良友遠別離，各在天一方。山海隔中州，相去悠且長。嘉會難再過，歡樂殊未央。願君崇令德，隨時愛景光。

——以上四首爲蘇武與李陵詩。

良時不再至，離別在須臾。屏營衢路側，執手野踟躕。仰視浮雲馳，奄忽互相踰。風波一失所，各在天一隅。長當從此別，且復立斯須。欲因晨風發，送子以賤驅。

嘉會難再遇，三載爲千秋。臨河濯長纓，念子悵悠悠。遠望悲風至，對酒不能酬。行人懷往路，何以慰我愁。猶有盈觴酒，與子結網繆。

攜手上河梁，遊子暮何之？徘徊踐路側，悵悵不能辭。行人難久留，各言長相思。安知非日月，弦望自有時。努力崇明德，皓首以爲期。

——以上李陵與蘇武詩三首。

沈德潛承認它是真的，說它是五言詩之祖。他以爲蘇武詩首章別兄弟，次章別妻，三四章別友。他承認是真

詩的理由是：

音極和，調極諧，字極穩，自是漢人古詩，後人摹倣不得，所以爲至。

但是單是這理由是不能成立的，漢書又有李陵別蘇武歌，是七言的楚歌體，如前幾首詩是真的，何以體製不同，而漢書又何以不錄？所以我們可以斷定這幾首詩是僞託的。劉勰先發生了疑心，而容齋隨筆中云：「予觀李詩云：『獨有盈觴酒，與子結綢繆。』『盈』字正惠帝諱，漢法觸諱者有罪，不應陵敢用之。」十駕齋養新錄也說：「觀漢書李陵傳，置酒起舞作歌，初非五言，則知河梁唱和，出於後人依託。」蘇軾答劉沔書中也論到「李陵蘇武贈別長安而詩有『江漢』之語。」文選旁證引：「蘇李二子之留匈奴，皆在天漢初年，其相別則在始元五年，是二子同居者十八九年之久矣，安得僅云三載佳會乎？」根據以上種種，足見李蘇贈答之詩，不是五言古詩的最早之作。

日本人鈴木虎雄曾在小說月報上發表一篇五言詩發生時期之疑問，以爲五言的成立，在後漢章和之際。此後東方雜誌上又有朱俊的五言詩起原問題引楚漢春秋所載的虞美人答項羽歌爲最早的五言詩。原詩是：

漢兵已略地，四面楚歌聲，大王意氣盡，賤妾何聊生？

這一首詩也有疑問，第一，現存的楚漢春秋是否陸賈原作，尙成問題。第二這時候的易水歌大風歌和項羽的垓下歌，都是楚辭體，如垓下歌：

力拔山兮氣蓋世，時不利兮騅不馳。騅不馳兮可奈何，虞兮虞兮奈若何？

何以虞美人歌會突然成整齊的五言詩呢？第三，司馬遷的史記獨載垓下歌而不載虞美人歌，如果當時的確有這歌的話，司馬遷爲什麼不錄？即使遺漏，陸賈又何從知道。所以這首詩也不能作五言最早的代表。

那末我們只能以古詩十九首來作檢討的對象了。古詩十九首見於文選，也見於玉台新詠，原詩是：

行行重行行，與君生別離，相去萬餘里，各在天一涯。道路阻且長，會面安可知。胡馬依北風，越鳥巢南枝。相去日已遠，衣帶日以緩。浮雲蔽白日，遊子不顧返。思君令人老，歲月忽已晚。棄捐勿復道，努力加餐飯。

青青河畔草，鬱鬱園中柳，盈盈樓上女，皎皎當窗牖。娥娥紅粉粧，纖纖出素手。昔爲倡家女，今爲蕩子婦。蕩子行不歸，空牀難獨守。

青青陵上柏，磊磊澗中石，人生天地間，忽如遠行客。斗酒相娛樂，聊厚不爲薄。驅車策駑馬，遊戲宛與洛。洛中何鬱鬱，冠帶自相索。長衢羅夾巷，王侯多第宅。兩宮遙相望，雙闕有餘尺。極宴娛心意，感戚何所迫。

今日良宴會，歡樂難具陳。彈箏奮逸響，新聲妙入神。令德唱高言，識曲聽其真。齊心同所願，含意俱未伸。人生寄一世，奄忽若飈塵。何不策高足，先據要路津。無爲守窮賤，誠可長苦辛。

西北有高樓，上與浮雲齊。交疏結綺牕，阿閣三重階。上有弦歌聲，音響一何悲。誰能爲此曲，無乃杞梁妻。清商隨風發，中曲正徘徊。一彈再三歎，慷慨有餘哀。不惜歌者苦，但傷知音稀。願爲雙黃鵠，奮翅起高飛。

涉江採芙蓉，蘭澤多芳草。采之欲遺誰，所思在遠道。還願望舊鄉，長路漫浩浩。同心而離居，憂傷以終老。

明月皎夜光，促織鳴東壁。玉衡指孟冬，衆星何歷歷。白露霑野草，時節忽復易。秋蟬鳴樹間，玄鳥逝安適。昔我同門友，高舉振六翮，不念攜手好，棄我如遺跡。庾笈有北斗，牽牛不負輓。良無磐石固，虛名復何益。

冉冉孤生竹，結根泰山阿。與君爲新婚，兔絲附女蘿。兔絲生有時，夫婦會有宜。千山遠結婚，悠悠隔山陂。思君令人老，軒車來何遲。傷彼蕙蘭花，含英揚光輝。過時而不采，將隨秋草萎。君亮執高節，賤妾亦何爲？

庭中有奇樹，綠葉發華滋。攀枝折其榮，將以遺所思。馨香盈懷袖，路遠莫致之。此物何足貴，但感別經時。

迢迢牽牛星，皎皎河漢女。纖纖擢素手，札札弄機杼。終日不成章，泣涕零如雨。河漢清且淺，相去復幾許。盈盈一水間，脈脈不得語。

迴車駕言邁，悠悠涉長道。四顧何茫茫，東風搖百草。所遇無故物，焉得不速老。盛衰各有時，立身苦不早。人生非金石，豈能長壽考。奄忽隨物化，榮名以爲寶。

東城高且長，逶迤自相屬。迴風動地起，秋草萋以綠。四時更變化，歲暮一何速。晨風懷苦心，蟋蟀傷局促。瀉滌放情志，何爲自結束。燕趙多佳人，美者顏如玉。被服羅裳衣，當戶理清曲。音響一何悲，絃急知柱促。馳情整巾帶，觀吟聊躑躅。思爲雙飛燕，銜泥巢君屋。

驅車上東門，遙望郭北墓。白楊何蕭蕭，松柏夾廣路。下有陳死人，杳杳卽長暮。潛寐黃泉下，千載永不寤。浩浩陰陽移，年命如朝露。人生忽如寄，壽無金石固。萬歲更相送，賢聖莫能度。服食求神仙，多爲藥所誤。不如飲美酒，被服紈與素。

去者日以疎，來者日以親。出郭門直視，但見丘與墳。古墓罕爲田，松柏摧爲薪。白楊多悲風，蕭蕭愁殺人。思還故里閭，欲歸道無因。

生年不滿百，常懷千歲憂。晝短苦夜長，何不秉燭遊？爲樂當及時，何能待來茲。愚者愛惜費，俱爲後世嗤。仙人王子喬，難可與等期。

凜凜歲云暮，嘒嘒夕鳴悲。涼風率已厲，遊子寒無衣。錦衾遺洛浦，同袍與我違。獨宿累長夜，夢想見容輝。良人惟古歡，枉駕惠前綏。願得長巧笑，攜手同車歸。旣來不須臾，又不處重闈。亮無晨風翼，焉能凌風飛。盼矚以適意，引領遙相晞。徙倚懷感傷，垂涕沾雙扉。

孟冬寒風至，北風何慘慄？愁多知夜長，仰觀衆星列。三五明月滿，四五蟾兔缺。客從遠方來，遺我一書札。上言長相思，下言久離別。置書懷袖中，三歲字不滅。一心抱區區，懼君不識察。

客從遠方來，遺我一端綺。相去萬餘里，故人心尚爾。文彩雙鴛鴦，裁爲合歡被。著以長相思，緣以結不解。以膠投漆中，誰能鑿別此。

明月何皎皎，照我羅牀幃。憂愁不能寐，攬衣起徘徊。客行雖云樂，不如早旋歸。出戶獨彷徨，愁思當告誰。引領還入房，淚下沾裳衣。

其中冉冉孤生竹一篇，依文心雕龍明詩篇所說：「古詩佳麗，或稱枚叔，其孤竹一篇，則傅毅之詞。」驅車上東門，上東門是洛陽的城名，「遙望郭北墓」指北邙山而言，可以斷定它是東漢時代的作品。青青陵上柏，文選注：「詩云……『遊戲宛與洛』此則辭兼東都矣。」藝苑叢談中也說：

宛洛爲故周都會。但「王侯多第宅」周世王侯不言第宅，「兩宮」「雙闕」亦似東京語。

今日良宴會，北堂書鈔引以爲是曹植的作品。明月皎夜光詩中的「促織」不見於爾雅方言，漢末緯書中才有，所以也可以斷定是東漢的作品。去者日以疏一首，詩品以爲也是曹植所作。生年不滿百，朱彝尊書玉台新詠後「剪裁長短句作五言，移其前後雜糅置十九首中，」所以也非西漢時作品。凜凜歲云暮，有人以爲「錦衾遺洛浦」也是指洛陽的。孟冬寒氣至中有「四五蟾兔缺。」蟾兔並居始見於張衡靈憲。漢末緯書才以二物來代替月亮。其餘十首，作者不可考，但是玉台新詠指青青河畔草，西北有高樓，涉江採芙蓉，庭中有奇樹，迢迢牽牛星，明月何皎潔七首爲枚乘的作品。但劉勰只稱「或稱枚叔。」也是不肯定的話，所以我以爲西漢時代是否已有正式的五古詩，尙是問題。但我相信這時候的民間已流行五字句的歌詞了。如李延年的：

北方有佳人，絕世而獨立，一顧傾人城，再顧傾人國。——寧不知傾國與傾城，佳人難再得！

又如陌上桑十五從君征等等也是民間五言的佳作。不過其餘的不曾爲士大夫所注意吧了。東漢時的五言已經成立，不但成立，而有長篇的故事詩的產生。上例陌上桑便是一個例，到了漢代末年，有蔡邕的女兒蔡琰的悲憤詩，她先嫁給衛氏，夫死無子，與平間爲胡騎掠去，在南匈奴居住十二年，生了兩個兒子，曹操憐蔡邕無嗣，用金璧贖回，再嫁給董祀，她感傷流離，而作此詩：

漢季失權柄，董卓亂天常，志欲圖篡弑，先害諸賢良。逼迫遷舊邦，擁王以自強。海內興義師，欲共討不祥。卓衆來東下，金甲耀日光。平土人脆弱，來兵皆闕羌。微野圍城邑，所向悉破亡。斬截無孑遺，尸骸相撐拒。馬邊懸男頭，馬後載婦女。長驅西入關，道路險且阻。還顧邈冥冥，肝脾爲爛腐。所略有萬計，不得令屯聚。或有骨肉俱，欲言不敢語。失意幾微間，輒言斃降虜。要當以亭刃，我曹不活汝。豈敢惜性命，不堪其詈罵。或便加棰杖，毒痛參并下。日則號泣行，夜則悲吟坐。欲死不能得，欲生無一可。彼蒼者何辜，乃遭此厄禍。

邊荒與華異，人俗少義理。處所多霜雪，胡風春夏起。翩翩吹我衣，蕭蕭入我耳。感時念父母，哀歎終無已。有客從外來，聞之常歡喜。迎問其消息，輒復非鄉里。邂逅徼時願，骨肉來迎己。己得自解免，當復棄兒子。天屬綴人心，念別無會期。存止永乖隔，不忍與之辭。兒前抱我頸，問「母欲何之。」人言母當去，豈復有還時？阿母常仁惻，今何更不慈？我尚未成人，奈何不顧思。一見此崩五內，恍惚生狂疑。號呼手撫摩，當發復回疑。兼有同時輩，相送告別離。慕我獨得歸，哀叫聲摧裂。馬爲立踟躕，車爲不轉轍。觀者皆歎歎，行路亦嗚咽。

去去割情戀，遣征日遐邁，悠悠三千里，何時復交會。念我出腹子，胸臆爲摧敗，既至家人盡，又復無中外，城郭爲山林，庭宇生荆艾，白骨不知誰，縱橫莫覆蓋，出門無人聲，豺狼嘯且吠，蹙蹙對孤景，坳咤糜肝肺，登高遠眺望，魂神忽飛逝，奄若壽命盡，旁人相寬大，爲復強視息，雖生何聊賴，託命於新人，謁心自勸勵，流離成鄙賤，常恐復捐棄，人生幾何時，懷憂終年歲。

孔雀東南飛（卽古詩爲焦仲卿妻作）凡三百五十三句，一千七百六十五個字，見於玉台新詠中。前面有序道：

漢末建安中，廬江府小吏焦仲卿妻劉氏爲仲卿母所遺，自誓不嫁，其家迫之，乃投水而死。仲卿聞之，亦自縊於庭樹，時人傷之，爲詩云爾。

此詩大都認爲漢代的作品，因爲序上明明說出是「建安」。但梁啓超以爲受了佛教的影響，爲六朝人所作。不過它裏面却沒有佛教思想的色彩。又有人以爲「新婦入青廬」的「青廬」根據酉陽雜俎是北朝結婚的名詞。但北史也載青廬是普通常用的東西。所以胡適的主張以爲定爲六朝人作也沒有什麼確定的證據。所以這詩的時期離建安定不甚遠。

再來說七言古詩的起源吧，詩經裏七言詩的例子也很多，像「胡取木三百廩兮」「維今之疚不在茲」不過格調不很自然吧。而楚辭中的七言更多，如「采三秀兮於山間，石磊磊兮葛蔓蔓，怨公子兮悵

忘歸，君思我兮不得閒。」關於七言的起源，沈德潛在說詩啐語中說：「大風柏梁，七言確興也。」但是大風是楚歌，是樂府而不是古詩。又柏梁聯句完全是託名集句的。

日月星辰和四時，漢武帝驂駕駟馬從梁來，梁王，孝武王，郡國士馬羽林材，大司馬總領天下誠難治，丞相石慶，和撫四夷不易哉。大將軍衛青，刀筆之吏臣執之，御史大夫倪寬，撞鐘伐鼓聲中詩，太常周建德，宗室廣大日益滋，宗正劉安國，周衛交戰禁不時，衛尉路博德，總領從宗柏梁臺，光祿勳徐自爲，平理清讞決嫌疑，廷尉杜周，修飾與馬待駕來，太僕公孫賀，郡國吏功差次之，大鴻臚壺充國，乘與御物主治之，少府王溫舒，陳粟萬石揚以箕，大司農張成，微道宮下隨討治，執金吾中尉豹，三輔盜賊天下危，左馮翊盛宣，盜阻南山爲民災，右扶風李成信，外家公主不可治，京兆尹，椒房率更領其材，詹事陳掌，蠻夷朝賀常舍其，典屬國柱枅榑欂相枝持，大匠枇杷橘栗桃李梅，大官令走狗逐兔張眾恩，上林令齧妃女脣甘如飴，郭舍人，迫窘詰屈幾窮哉。東方朔。

關於這一首詩，後人均道是僞作，顧炎武在日知錄中考證很詳核，足以證明它是假骨董，因柏梁台根本在這時候已經沒有了。他說：

漢武柏梁台詩，本出三秦記，云是元封三年作，而考之於史，則多不符，按史記及漢書孝景紀，中元六月夏四月，梁王薨，諸侯王表梁孝武王三十五年薨，孝景後元年，恭王買嗣，七年薨，建元五年，平王襄嗣，四十年薨……又按孝武紀，元鼎二年春起柏梁台，是爲梁平王二十二年，而孝王之薨，至此已二十九年，又七年，始爲元封三年……又按平襄王之十年，爲元

朔二年，來朝，其三十六年，爲太初四年，來朝，皆不當元封事。又按百官公卿表，郎中令，武帝太初元年，更名光祿勳，典客，景帝六年，更名大行令，武帝太初元年，更名大鴻臚，治粟內史，景帝後元年，更名大農令，武帝太初元年，更名大司農，中尉，武帝太初元年，更名執金吾，內史，景帝二年，分置左內史，右內史，武帝太初元年，更名京兆尹，左右內史，更名左馮翊，主爵中尉，乾帝六年，更名都尉，武帝太初元年，更名右扶風，凡此六官，皆太初以後之名，不應預書於元封時……按世家，梁孝王二十九年（表孝景前七年）十月入朝，景帝使使節來與駟馬迎梁王於闕下，臣瓚曰：「天子副車駕駟馬，此一時異數，平王安得有此？」

所以這首詩不能說它是七古之祖。它的內容又非常惡劣，簡直是在說鬼話，經他說破，便覺得完全是僞作的。僞作的詩，如何可以舉他爲七言詩之祖呢？此外也有人依據王嘉拾遺記中的淋池歌爲七古最早之作的。

秋素景兮泛洪波，指纖手兮折菱荷。涼風淒淒揚棹歌，雲先開曙月低河。萬歲爲樂豈云多。

但這首詩也並不靠得住，第一是拾遺記本身的問題，第二卽使是真的，也是楚歌而不是古詩。所以正式的七言古詩，就我們現在所見到的，當以曹植的燕歌行爲最早：

秋風蕭瑟天氣涼，草木搖落露爲霜，羣燕辭歸雁南翔，念君客遊思斷腸，慊慊思歸戀故鄉，君何淹留寄他方，賤妾覺覺守空房，憂來思君不可忘，乃覺淚下沾衣裳，援琴鳴弦發清商，短歌微吟不能長，明月皎皎照我床，星漢西流夜未央，牽牛織

女遙相望，爾獨何辜限河梁？

所以嚴格地說起來我們承認五言古詩起於東漢，七言古詩起於三國，五言所以早於七言的原因是爲了五言句語簡捷，容易組成，而七言則字數較多，難於安排；於五言律詩絕句的早於七言律詩絕句的理由相同。但是論詩者往往喜歡將它遠攀上古，以爲出於詩經，其實它們在詩經之後，又是另外突起的一種詩式。而實際上卻與詩經楚辭的句法完全不同的。

第六章 古詩的演進

魏代詩人除曹氏三祖之外，尚有所謂「建安七子」。據曹丕論所說：

今之文人，魯國孔融，廣陵陳琳，山陽王粲，北海徐幹，陳留阮瑀，汝南應瑒，東平劉楨。斯七子者，於學無所遺，於辭無所假，咸自以聘騏驎於千里，仰齊足而并馳。

七子之中，以王粲最負盛名，文心雕龍稱：「摘其詩賦，則七子之冠冕乎？」而詩品以爲他「發悽愴之辭，異曹劉之體，方陳思不足，比魏文有餘。」而方東樹竟以爲杜甫出於王粲。沈歸愚又謂杜甫無家別垂老別諸篇出於他的七哀詩：

西京亂無象，豺虎方遘患。復棄中國去，委身適荆蠻。親戚對我悲，朋友相追攀。出門無所見，白骨蔽平原。路有饑婦人，抱子棄草間。顧聞號泣聲，揮涕獨不還。未知身死處，何能兩相完。驅馬棄之去，不忍聽此言。南登灞陵岸，回首望長安。悟彼泉下人，喟然傷心肝。

劉楨在詩品中也有好評：「楨詩真骨凌霜，高風誇俗，但氣過其文，雕潤甚少，然自思王以下，楨稱獨步。」贈從弟三首之一：

亭亭山上松，瑟瑟谷中風。風聲一何盛，松枝一何勁。冰霜正慘悽，終歲常端正。豈不罹凝寒，松柏有本性。七子之外有孔融，詩亦高古，不在劉楨之下，這時期所作大抵以五言古詩爲多。

阮籍字嗣宗，是七子中阮瑀的兒子。文心雕龍評他的詩爲「遙深」。他行爲猖狂，才藻艷逸，所作詩以詠懷爲最出名，此詩共八十二首，大半是憂時之作。故顏延年說：「嗣宗身仕亂朝，常恐罹謗遇禍，因茲發詠，故每有憂生之譏，雖事在刺譏，而分多隱避。百世而下，難以情側。」茲錄三則：

夜中不能寐，起坐彈鳴琴。薄帷鑒明月，清風吹我襟。孤鴻號外野，翔鳥鳴北林。徘徊將何見，憂思獨傷心。

平生少年時，輕薄好絃歌。西遊咸陽中，趙李相經過。娛樂未終極，白日忽蹉跎。驅車復來歸，反顧望三河。黃金百鎰盡，資用常苦多。北臨太行道，失路將如何。

朝陽不再盛，白日忽西幽。去此若俯仰，如何似九秋。人生若塵露，天道邈悠悠。齊景升丘山，涕泗紛交流。孔聖唱長川，惜逝忽若浮。去者余不及，來者吾不留。願登太華山，上與松子遊。漁父知世患，乘流泛輕舟。

其後，有稽康，沈歸愚評：「叔夜四言詩時多俊語，不羣三百篇，尤爲晉人先聲。」他的詩以四言爲多。其幽憤詩是悲懷之作，據晉書本傳：「康與呂安善，安後爲兄所枉訴，以事繫獄，詞相證引，遂收康。康乃作此詩。」

西晉詩人有三張二陸兩潘一左。三張，是張載張協張亢；二陸，是陸機和陸雲；兩潘，是潘岳與潘尼；一左，

是左思，其中以左思（太冲）的詩最爲傑出，沈歸愚稱他「胸次高曠，而筆力又復雄邁，故是一代作手。豈潘陸所能比埒？」他的詠史詩，實在是曠古絕今之作。詩叢中說：

詠史之名，起自孟堅，但指一事，魏杜攀疊用古人名，堆垛寡變。太冲題實因陋體，而造語奇偉，創格新特，遂爲古今絕唱。

詩品却以爲他野於陸機，而深於潘岳，並非確論。茲錄其詠史二首：

弱冠弄柔翰，卓犖觀羣書。著論准過秦，作賦擬子虛。邊城苦鳴鏑，羽檄飛京都。雖非甲冑士，曠昔覽穰苴。長嘯激清風，志若無東吳。鉛刀貴一割，夢想騁良圖。左盼澄江湘，右盼定羌湖。功成不受爵，長揖歸田廬。

習習籠中鳥，舉翮觸四海。落落窮巷士，抱影守空廬。出門無道路，枳棘塞中塗。計策棄不收，塊若枯池魚。外望無寸祿，內顧無斗儲。親戚還相蔑，朋友日夜疎。蘇秦北游說，李斯西上書。俛仰生榮華，咄嗟復彫枯。飲河期滿腹，貴足不願餘。巢林棲一枝，可爲達士模。

不在三張兩陸之中的詩人，堪與左思齊名的，是郭璞。作有遊仙詩十四首。文心雕龍稱爲「挺拔而爲俊。」他和左思一樣能自出新意，爲遊仙詩另闢一條蹊徑。例如：

京華遊仙窟，山林隱遯棲。朱門何足榮，未若託蓬萊。臨源挹清波，陵岡撥丹雘。靈谿可潛盤，安事登雲梯。漆園有傲吏，萊氏有逸妻。進則保龍見，退爲觸藩羝。高蹈風塵外，長揖謝夷齊。

次之，張華與陸機齊名，潘岳的悼亡詩，其評價實在張陸二人的作品之上。詩品以爲不及陸機，也並不

盡然。他的悼亡詩的第一首是：

荏苒冬春謝，寒暑忽流易。之子歸窮泉，重壤永幽隔。私懷誰克從，淹留亦何益。僂俛恭朝命，迴心反初役。望廬思其人，入室想所歷。幃屏無鬢鬢，翰墨有餘跡。流芳未及歇，遺挂猶在壁。悵况如或在，周遑忉驚惕。如彼翰林鳥，雙棲一朝隻。如彼遊川魚，比目中路折。春風緣隙來，晨溜承簷滴。寢息何時忘？沉憂日盈積。庶幾有時衰，莊岳猶可擊。

他有深情，有至感，比陸機的專事模擬高明得多了。宋書謝靈運傳中說：「降及元康，潘陸特秀，律異班馬，體變曹王。緝旨星稠，繁分綺合。」以潘陸並稱，實在是不妥當的。

晉代詩人之中，影響於後的甚大，而能獨樹一幟，卓立當時的，是陶潛。他的詩沖淡而有性靈，與潘左的故意作古不同，唐人的田園詩，便受了他的影響。

陶潛字元亮，一字淵明，潯陽柴桑人。他的五柳先生傳，正是他自己的寫照：所謂「好讀書，不求甚解，每有會意，欣然忘食；性嗜酒，而家貧不能恆得。」當時頗好老莊善談哲理，而陶潛却能不同凡俗，特立一格，所以是難能可貴的。鍾嶸評他的詩：

其原出於應璩，又協左思風力。文體省淨，殆無長語。篤意真古，辭興婉愜，每觀其文，想其人德。至如「歡言酌春酒」，「日暮天無雲」，風華清靡，豈直爲田家語耶？古今隱逸詩人之宗也。

他所說的出於應璩，未必可靠。但說他是「古今隱逸詩人之宗」確是至語。而沈德潛評爲「王右丞得其清腴。孟山人得其間遠。儲太祝得其真樸。韋蘇州得其沖和。柳柳州得其峻潔。」雖未必盡如他說，但陶潛的詩的影響於唐代之田園沖淡一派自無可疑。他的詩如：

少無適俗韻，性本愛丘山。誤落塵網中，一去三十年。羈鳥戀舊林，池魚思故淵。開荒南野際，守拙歸園田。方宅十餘畝，草屋八九間。榆柳蔭後園，桃李羅堂前。曖曖遠人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，雞鳴桑樹巔。戶庭無塵雜，虛堂有餘閑。久在樊籠裏，復得返自然。（歸田園居）

種豆南山下，草盛豆苗稀。晨興理荒穢，帶月荷鋤歸。道狹草木長，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使願無違。（同上）

結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾？心遠地自偏。採菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。（飲酒）

劉勰說：「宋初文詠，莊老告退，而山水方滋。儼采百字之偶，爭價一句之奇。情必極貌以寫物，辭必窮力而追新。」所謂山水詩便是指謝康樂（靈運）的詩而言的。他篤信佛教，又喜游玩山水。宋書本傳說他：

尋山陟嶺，必造幽峻，登躡常著木屐，上山則去前齒，下山去其後齒。

所以難怪他多寫景之作了。峴傭說詩稱：「大謝山水游覽之作，極爲鑿削，鑿削失卻溫厚。」他的詩已有對偶的氣味，是近體詩的先聲。例如石壁精舍還湖中作：

昏且變氣候，山水含清暉，清暉能娛人，遊子憺忘歸，出谷日尚早，入舟陽已違，林壑歛暎色，雲霞收夕霏，菱荷迭映蔚，蒲稗相因依，披拂趨南逕，愉 偃東扉，慮澹物自輕，意愜理無違，寄言讎生客，試用此道推。

雖然語句華采，但已不及陶潛那末自然拓落了。

當時人以顏延之與謝靈運並稱，當時和尚湯惠休說：「謝詩如芙蓉出水，顏如錯采纈金。」當然這批評是指顏詩不及謝詩的。其實這是實話，並不是惠休故意中傷他。據說顏延之瞧不起惠休，又妬忌鮑照，故以鮑照和惠休並論，他評惠休說：「惠休製作，委巷中歌謠耳。」但是以惠休與鮑照並論，實在便宜了他。鮑照的詩，實遠駕於延之之上。本傳裏說他因宋文帝以文章自高，頗妬忌，所以照作詩不敢盡其才。詩品中說：「嗟其才秀人微，故取湮當代。」足見這種情形，並不是虛傳的。杜甫深了解了他的詩才，舉他和庾信並論，說：「清新庾開府，俊逸鮑參軍。」如他的行路難：

奉君金卮之美酒，璫玉匣之雕琴，七綵芙蓉之羽帳，九華葡萄之錦衾，紅顏零落咸將暮，寒光宛轉時欲沈，願君裁悲且減思，聽我抵節行路吟，不見柏梁銅雀上，甯聞古時清吹音？

竟像李白的古風。所以沈德潛說：「明遠（鮑照）樂府，開人世所未有，後太白往往效之。」

齊詩以謝朓爲最，沈歸愚說：「玄暉靈心秀口，每誦名句，淵然冷然，覺筆墨之中，筆墨之外，別有一段深

情妙理。」雖然他的詩已開齊梁之風，但和沈約一比，尙少刻畫的痕跡。而秀美之氣，溢於辭外。故爲李白所重。「解道沈江靜如練，令人常憶謝玄暉。」「蓬萊文章建安骨，中間小謝又清發。」他的詩，如暫伎下都夜發新林至京邑贈西府同僚。

大江流日夜，客心悲未央。徒念關山近，終知返路長。秋河曙耿耿，寒渚夜蒼蒼。引領見京實，宮雉正相望。金波麗鵲，玉繩低建章。驅車鼎門外，思見昭印陽。馳暉不可接，何況隔兩鄉。風雲有鳥道，江漢限無梁。常恐鷹隼擊，時菊委嚴霜。寄言爵祿者，寥廓已高翔。

沈約提倡聲調以後，到唐代近體正式成立之間，其中也有不少可誦的名作，和有天才的作者，不受聲律拘束的也有不少。江淹是梁代文章的名作者，他的古詩，不盡如沈氏之協律。但沈歸愚說他「頗能修飭而風骨未高。」如休上人怨別：

西北秋風至，楚客心悠哉。日暮碧雲合，佳人殊未來。露彩方泛瀾，月華始徘徊。寶書爲君掩，瑤琴詎能開。相思巫山渚，悵望陽雲台。高齋絕沈瘳，綺席生浮埃。挂水日千里，因之平生懷。

此，何遜與陰鏗並稱，沈氏稱何詩「雖泛風骨，而情詞宛轉，淺語俱深，宜爲沈范心折。」陰鏗詩頗爲杜甫所重，嘗有詩道：「頗學陰何苦用心。」又說：「李侯有佳句，往往似陰鏗。」足見在協律諸詩中，這兩位

詩人算是特出的人才。各舉一首爲例：

幽棲多暇預，從役知辛苦。解纜及朝風，落帆依暝浦。遠鄉已信次，江月初三五。沈沈夜香流，淵淵朝聽鼓。霜洲渡旅雁，朔纒次宿莽。夜淚坐淫淫，是夕偏懷土。（何遜宿南洲浦）

鶯嶺春光過，王城野望通。登臨情不極，蕭散趣無窮。鶯隨入戶樹，花逐下山風。棟裏歸雲白，牕外落暉紅。古石何年臥，枯樹幾春空。淹留昔未及，幽桂在芳叢。（陰鏗開善寺）

六朝近體詩式的古詩，以徐陵庾信爲殿軍了。他們兩人的詩，完全是和唐代律詩差不多，而琢雕字面也非常努力。但在一般的作者中，已算傑出了。但以詩而論，何不如庾、沈歸愚說：

子山詩固是一時作手，以造句能新，使事無迹。比何水部似又過之。

又說他「於琢句之中，復饒清氣，故能拔出於流俗之中。」這見解是對的。

顯子厲風規，歸來振羽儀。嗟余今老病，此別空長離。白馬君來哭，黃泉我詎知。徒勞脫寶劍，空挂隴頭枝。（徐陵別毛永嘉）

春江下白帝，畫柯向黃牛。錦纜同沙磧，蘭橈避荻洲。麈花隨水泛，空巢逐樹流。建平船楫下，荊門戰艦浮。岸杜多喬木，山城足迴樓。日落江風靜，龍吟迴上游。（庾信奉和泣江）

當年臘月半，已覺梅花闌。不信今春晚，俱來雪裏看。樹動懸冰落，枝高出手寒。早知覓不見，眞悔著衣單。（庾信梅花）

古詩變到這時，再也不能稱爲古詩了。古詩的演變，也只能敍到這裏爲止。

古詩自然在這聲律嚴明的制度下蛻化了。雖然，唐代也有人學古詩，而古詩自然的流變到這裏已告終止。以後的不過是復活回光而已。這雖然是自然的現象，但是我們不能不說詩之披上了桎梏，是「詩」的一種很大的損失。這時代的文章，也跟了詩的風氣，一變而爲專重形式的東西。當時裴子野的雕虫論就力言其不合理：「其興浮，其志弱，巧而不要，隱而不深……荀卿有言：『亂世之徵，文章匿而采，』斯豈近之乎。」巧而不要，隱而不深，這批評是對的！所以鍾嶸詩品中贊成詩有韻的原則，而反對嚴格的音律；更反則用事太多。同時，蕭綱的與湘東王書也有一段精闢的論列，不妨引來作這一章的結論：

比聞京師文體懦鈍殊常，競學浮疏，爭爲闡緩……既殊比興，正背風騷……未聞吟咏情性，反擬內則之篇；操筆寫志，更摹酒誥之作。「遲遲春日，」翻學歸藏；「湛湛江水，」遂同大傳。吾既拙于爲文，不敢輕有誇擲。但當世之作，歷古之才人……觀其遣辭用心，了不相似。若以今文爲是，則古文爲非。若昔賢可稱，則今體宜棄。

可是當時風氣如此，決非一二人所能挽回，同時其來已久，即無沈約王融的提倡音律，也要漸漸變成排偶，當時雖有人能知其弊，却無法加以矯正了。

第七章 古樂府與新樂府

楚辭以後，南方文藝已勃盛起來，楚歌也漸漸地通行了。史記中的易水歌「風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還。」項羽的垓下歌以及漢高祖的大風歌，都是楚調。樂府之名，始於漢武帝時。漢書禮樂志：

武帝定郊祀之禮，乃立樂府，以李延年爲協律都尉。

但是它的濫觴却始乎劉邦的大風歌：「大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方？」史記高祖本記：

高祖已擊布軍會甄，還過沛，悉召父老子弟縱酒，發沛中兒得百二十人，教之歌，酒酣，高祖擊筑自爲歌曰：「……。」令兒皆和習之。

所以原始的樂府詩是民間歌曲，採來合樂的，此後士大夫便自造樂府了。樂府的總集，是宋郭茂倩的樂府詩集，他分樂府爲十二類：

一、郊廟歌辭

二、燕射歌辭

- 三、鼓吹曲辭
- 四、橫吹曲辭
- 五、相和歌辭
- 六、清商曲辭
- 七、舞曲歌辭
- 八、琴曲歌辭
- 九、雜曲歌辭
- 十、近代曲辭
- 十一、雜歌謠舞
- 十二、新樂府辭

近人陸侃如將這十二類分爲八類，又別爲三組：

- 一、貴族樂府——郊廟歌辭、燕射歌辭、舞曲。
- 二、外國樂府——鼓吹曲、橫吹曲。

三、民間樂府——相和歌、清商曲、雜曲。

這完全是可以合樂的樂府而言的。這些樂府盛於漢代。郊廟歌也是漢代首倡的。漢書禮樂志：

高祖時，叔孫通因秦人制宗廟樂……高帝六辭，又作昭容樂，禮容樂，昭容樂者，猶古之昭夏也。主出武德舞，禮容樂者，主出文始五行舞。

但這三種歌詞均已亡佚。今所存者，尚存房中嗣樂一種。儀禮燕禮注：「謂之房中者，后夫人之所諷誦，以事其君子。」其實不然。房中詞樂實在是野祀的一種。漢孝惠初，更名安世樂。此外又有郊祀歌十九章。漢書禮樂志又說：

武帝定郊祀之禮，乃立樂府，以李延年爲協律都尉，多舉司馬相如等數十人，造爲詩賦，略論律呂，以合八音之調，作十九章之歌……郊祀歌十九章。練時日一，帝臨二，青陽三，朱明四，西颯五，玄冥六，惟泰七，天地八，日出入九，天馬十，天門十一，景星十二，濟房十三，后皇十四，華燁燁十五，五神十六，朝隴首十七，衆載瑜十八，赤蛟十九。

舉天門一首作例：

飾玉梢以舞歌兮，體招搖若永望；星留俞兮寒隕光，照紫幄兮珠熒黃；幡比被兮回集，貳雙飛兮常羊；月穆穆以金波兮，日華耀以宣明，駕清風兮軋急，激長至兮重觴。神斐回若流放兮，矇冀親以肆章。

燕射歌，樂府詩集分爲燕饗樂、大射樂、食舉樂三種。其歌詞亦均已亡佚。孫詒讓周禮正義中說：

日中與夕食，饌具減殺，別於禮食及朝食盛，故謂之燕食。王制：孔疏謂食禮有二種：一是禮食，大行人諸公食禮九舉，及公食大夫禮是也；二是燕食，謂臣下自與賓客旦夕共食。

至於舞曲，分雅舞與雜舞兩種。雅舞用於廟堂，而雜舞用於方俗。樂府詩集中說：

雅舞者，郊廟朝餐，所奏文武二舞是也。古之王者，樂有先後，以揖讓得天下，則先奏文舞；以征代得天下，則先奏武舞，各尙其德也。黃帝之雲門，堯之大咸，舜之大韶，禹之大夏，文舞也。殷之大護，周之大武，武舞也。周存六代之樂，至秦惟餘韶武。漢魏以後，咸有改革，然其所用，文武二舞而已。名雖不同，不變其舞。

又說：

自漢以後，樂舞寔盛，有雅舞有雜舞。雅舞用之郊廟朝餐，雜舞用之宴會。雜舞者，公莫巴、諭、槃舞、轉舞、鐸舞、拂舞、白紵之類是也。始皆出自方俗，後寔陳於殿庭，蓋自罔有變樂，散樂，秦後因之增廣，宴會所奏，率非雅舞。漢魏已後，並以鞞、鞞巾、拂、四舞用之宴餐。宋明帝時，又有西兪羌胡雜舞。

鼓吹曲，卽短蕭鐃歌，以蕭加爲主樂。崔豹的古今注上說：「漢樂府有黃門鼓吹，天子所以宴樂羣臣也。」
短蕭鐃歌，鼓吹之一章耳。樂府詩集中解釋鼓吹曲道：

橫吹曲，其始謂之鼓吹，馬上吹之，蓋軍中之樂也。北狄諸國皆馬上作樂，故自漢以來，北狄樂總歸鼓吹署。其後分爲二部，有蕭箛者爲鼓吹，用之朝會道路亦以給賜……有鼓角者橫吹，用之軍中，馬上所奏者是也。

鏡歌共二十二曲，今存十八曲，而其中有所思一首，完全是寫失戀的：

有所思，乃在大海南，何用問遺君，雙珠璫瓊簪，用玉紹繖之。聞君有他心，拉雜摧燒之。摧燒之，當風揚其灰——從今以後，勿復相思！相思與君絕，鷄鳴狗吠，兄嫂當知之。妃呼豨，秋風肅肅晨風颺，東方須臾高知之。

橫吹曲以角爲主，古今注稱：「漢博望侯張騫入西域，傳其法於西京，惟得摩訶兜勒一曲。」樂府詩集稱「馬上奏之，蓋軍中之樂也。」李延年因胡曲更造新聲二十八解，乘輿以爲武樂。魏晉以來，二十八解不復具存。」

相和歌所以稱相和者因爲是「絲竹更相和，執節者歌」（宋書樂志）而古今樂錄亦稱「凡相和其樂器有笙、笛、節鼓、琴、瑟、琵琶等七種。」張永元嘉技錄：「相和曲有十五曲，曰氣出唱、度關山、東光、十五、薤露、蒿里、觀歌、對酒、雞鳴、烏生、平陵東、東門、陌上桑。古有十七曲，其武陵鷓鴣二曲亡。」陌上桑也是很早的故事詩：

日出東南隅，照我秦氏樓。秦氏有好女，自名爲羅敷。羅敷善蠶桑，採桑城南隅。青絲爲籠系，桂枝爲籠鉤。頭上倭墮鬢，耳中明月珠。細綺爲下裙，紫綺爲上襦。行者見羅敷，下坦捋髭鬚。少年見羅敷，脫帽著峭頭。耕者忘其犁，鋤者忘其鋤。來歸相怨怒，但坐觀羅敷。

使君從南來，五馬立踟躕；使君遣更往，問是誰家妹？「秦氏有好女，自名爲羅敷。」「羅敷年幾何？」「二十尚不足，十五頗有餘。」使君謝羅敷，「寧可共載不？」羅敷前致辭：「使君一何愚！使君自有婦，羅敷自有夫。」——東方千餘騎，夫婿居上頭。何用識夫婿，白馬從驄駒，青絲繫馬尾，黃金絡馬頭，腰中鹿盧劍，可值千萬餘。十五府小吏，二十朝大夫，三十侍中郎，四十專城居。爲人潔白皙，鬢髮頗有鬚。盈盈公府步，冉冉府中趨，坐中數千人，皆言夫婿殊。」

雜曲，樂府詩集所收共十五篇：武溪聲行（題馬援作）冉冉孤生竹（十九首中之一）同聲歌（題張衡作）羽林郎（題辛延年作）董嬌嬈（題宋子厚作）定情詩（繁欽）蝶蝶行，驅車上東行（十九首中之一）傷歌行悲歌行，前緩聲歌，孔雀東南飛（卽古詩爲焦仲卿妻作）枯魚過河泣，棗下何攢攢行，胡從胡方。其詩所謂雜曲，乃是無類可入的，如其中的冉冉孤生竹，驅車上東門，定情詩，孔雀東南飛，明明是古詩。而其中的枯魚過河泣完全是民歌：

枯魚過河泣，何時悔復及；作書與魴鯉，相教慎出入！

以上是樂府分類的大概，也是漢代樂府的大略的探討。但自漢以後，郊廟歌辭，因爲帝制勢力的關係，依舊維持，而士大夫階級的樂府，則與音樂漸漸脫離了關係。魏代曹植是做詩有名的，他借了樂府的題目來重造新詩，晉代陸機的作也大都都是擬作。所以魏晉的樂府可以說是衰落的時期，曹植的燕歌行只是一首七

言古詩吧了。曹操的蒿里行則用以抒情而不作挽歌。他的短歌行也是一首四言的古詩。文心雕龍論漢代到晉朝樂府的概況，很可以參考：

自雅聲浸微，溺音騰沸，秦燔樂經，漢初紹復，制氏紀其鏗鏘，叔孫定其容與。於是武德興乎高祖，四時廣於孝文，雖摹詔夏而頗襲秦舊，中和之響，闕其不還。賢武帝崇禮，始立樂府，總趙代之音，撮齊楚之氣，延年以曼聲協律，朱馬以騷體製歌，桂華雜曲，麗而不經，赤雁羣篇，靡而非典。河間薦雅而罕御，故汲黯致譏於天馬也。至宣帝雅頌，詩效鹿鳴，邇及元成，稍廣淫樂，正音乖俗，其難也如此。賢後郊廟，惟雜雅章，辭雖典文，而律非夔曠，至於魏之三祖，氣爽才麗，宰割辭調，音靡節平，觀其北上衆引，秋風列篇，或述酬宴，或傷羈戍，志不離於哀思，雖三調之正聲，實韶夏之鄭曲也。逮於晉世，則傳玄曉音，創定雅歌，以詠祖宗。張華新篇，亦充庭萬，然杜夔調律，音奏舒雅，荀勗改懸，聲節哀急，故阮咸譏其離聲，後人驗其銅尺，和樂精妙，固表裏而相資矣。故知詩爲樂心，聲爲樂體，樂聲在聲，賢師務調其器，樂心在詩，君子宜正其文。「好樂無荒」，晉風所以稱遠；「伊其相謔」，鄭國所以云亡。故知季札觀辭，不直聽聲而已。若夫騷歌婉變，怨志訣絕，淫辭在曲，正響焉生？然俗聽飛馳，職競新異，雅詠溫恭，必欠魚睨，奇辭切玉，則拊髀雀躍，詩聲俱鄭，自此階矣。

這時代既然被古詩所瀰漫，樂府又失却它的音樂性，所以樂府詩者，無非是詩的變體，但是宋齊梁陳隋五朝，民間的樂府又在澎湃起來。到隋朝又由民間而變爲廟堂的樂曲，這時期的樂府在南方大都是戀歌，而北方則爲崇戰的文藝，真正的民間樂府才在這時期全盛起來。

南朝的樂府的精華，全在清商曲中，這裏面可以分作四種：一、吳聲歌；二、西曲歌；三、神弦歌；四、雅歌。

吳聲歌中所載大抵爲南方的民間歌辭，是晉代到隋代的作品。古今樂錄載吳聲十曲：一、子夜；二、上柱；三、鳳將雛；四、上聲；五、歡聞；六、歡聞變；七、前溪；八、阿子；九、丁督護；十、團扇郎。而其中的子夜歌，按樂府解題中解釋「後人更爲四時行樂之詞，謂之子夜四時歌，又有大子夜歌、子夜警歌、子夜變歌，皆曲之變也。」今傳子夜歌有四十二章。錄子夜歌及子夜四時歌各三曲爲例：

宿昔不梳頭，絲髮披兩肩，腕伸郎膝上，何處不可憐？

擘枕北窗臥，郎來就儂嬉，小喜多唐突，相憐能幾時？

夜長不得眠，轉側聽更鼓，無故歡相逢，使儂肝腸苦。（以上子夜歌）

春林花多媚，春鳥意多哀，春風復多情，吹我羅裳開。

反覆華簾上，屏帳了不施，郎君未可前，待我整容儀。

開窗取月光，滅燭解羅裳，含笑帷幌裏，舉體黃蘭香。（以上子夜四時歌）

又有華山畿一首，很像後來祝英台的故事。古今樂錄中說：「華山畿者，宋少帝時懊惱一曲，亦變曲也。少帝時，南徐一士子從華山畿往方陽，日客舍有女子，年十八九，悅之，無因遂感心疾。母問其故，具以啓母。母爲至

華山尋訪見女，具以前聞；感之，因脫蔽膝，令母密置其席下，臥之當已。少日，果甦，忽舉席見蔽席而抱持，遂吞食死，氣欲絕，謂母曰：『葬時，車載從華山度。』母從其意。比至女門，牛不肯前，打拍不動。女曰：『且待須臾。』妝點沐浴，既而出，歌曰：

華山畿，君既爲儂死，獨活爲誰施！歡若見儂時，棺木爲儂開。

棺應聲開，女透入棺。家人叩打，無如之何。乃合葬，呼曰『神女塚。』

西曲歌，樂府詩集中說：「古今樂錄曰：『西曲歌有石城樂、烏夜啼、莫愁樂等三十四曲。』按西曲歌出於荆郢樊鄧之間，而其聲節送和與吳歌亦異，故因真方俗而謂之西曲云。」莫愁，人名。梁武帝歌：「河中之水向東流，洛陽女兒如莫愁。十五嫁爲盧家婦，十六生兒字阿侯。」古曲云：

聞歡下揚州，相送楚山頭；探手抱腰看，江水斷不流。

烏夜啼，吳競樂府古題要解中說：「宋臨川王義慶造。元嘉中，徙彭城王義康於豫章郡，義慶時爲江州，相見而哭，文帝聞而怪之，徵還宅，義慶大懼，妓妾聞烏夜啼，叩齋閣云：『明日應有赦。』及旦，改南兗州刺史，因作此歌。」其辭云：

遠望千里烟，隱當在歡家，欲飛無兩翅，當奈獨思何？

神弦歌爲民間的祭歌，古今樂錄：「神弦歌十一曲，曰宿阿道君、聖郎、嬌女、白石郎、青溪小姑曲、湖龍姑、姑恩、採菱童、明下童、童生。」舉青溪小姑曲及明下童爲例：

開門白水，側迎橋梁，小姑所居，獨處無郎。

走馬下前坂，石子彈馬蹄；不惜彈馬蹄，但惜馬上兒。

北方的橫吹曲中，以企喻歌、折楊柳歌等等爲最有名，它們完全是北方健兒的口吻。如：

敕勒川，陰山下。天似穹廬，籠蓋四野。——天蒼蒼，野茫茫，風吹草低見牛羊。（敕勒川歌）

男兒欲作健，結伴不須多；鶴子經天飛，羣雀兩向渡。

放馬大澤中，草好馬著臄，牌子鐵兩橈，鍤鉞鷄尾條。

前行看後行，齊著鐵橈橈，前頭看後頭，齊著鐵鉞鉞。（企喻歌）

北方人即使悲哀，也只是悲壯而沒有愁苦；即使是講戀愛也是直爽而不是妮妮的：

隴頭流水，流離山下，念吾一身，飄然曠野。

朝發欣城，暮宿隴頭，寒不能語，舌卷入喉。

隴頭流水，其聲鳴咽，遙望秦川，肝腸斷絕。（隴頭歌）

門前一株棗，歲歲不知老，阿婆不嫁女，那得孫兒抱？

救救何力力，女子臨窗織。不聞機杼聲，唯聞女歎息。問女何所思，問女何所憶？阿婆許嫁女，今年無消息。（折楊柳歌）

有名的木蘭辭的產生時代，大約也是這時期。

隋朝隋煬帝造了許多新樂，這是貴族樂府的餘音。唐代因為外國音樂的輸入，在樂府方面也有更多的變化，但是民間的樂府因為失樂的原故，也漸漸消失了。當時代替歌唱的是近體詩。樂府在唐代可以說是消失了，但是這時代有一種「新樂府」的起來，也可以說是樂府的迴光返照。這時期的新樂府，不用舊題，而是一種有思想的文學。但是它是不合樂的，實質上不過是詩的變名吧了。

李白杜甫白居易是三位唐代有名的新樂府者，但李白作樂府，還承六朝的遺緒，也有以樂府的舊題來用的，而杜甫的新樂府却一反本來面目，一直到白居易而新樂府的名目才定。內容才揭櫫出來。杜甫的三吏三別，便是新樂府的好例。

寂寞天寶後，園廬但蒿藜。我里百餘家，世亂各東西。存者無消息，死者爲塵泥。賤子因陣敗，歸來尋舊蹊。公行見空巷，日瘦氣慘慘。但對狐與狸，豎毛怒我啼。四隣何所有？一二老寡妻，宿鳥戀本枝，安辭且窮棲。方春獨荷鋤，日暮遠灌畦。縣吏知我至，召令習鼓鞀。雖從本州役，內顧無所攜。近行止一身，遠去吟轉迷。家鄉既盪盡，遠近理亦齊。永痛長病母，五年委溝谿。生我不得力，終身而發嘶。人生無家別，何以爲蒸黎？（無家別）

暮投石壕村，有吏夜捉人，老翁踰牆走，老婦出門看。吏呼一何怒，婦啼一何苦。聽婦前致詞：「三男鄴城戍，一男附書至。二男新戰死，存者且偷生，死者長已矣。室中更無人，惟有乳下孫。孫有母未去，出入無完裙。老嫗力雖衰，請從吏夜歸。急應河陽役，猶得備晨炊。」——夜久語聲絕，如聞泣幽咽。天明登前途，獨與老翁別。（石壕吏）

前出塞後出塞是杜甫前期擬樂府，但三吏三別却是創造的新樂府。我們再來看元稹白居易的新樂府的理論。白居易的詩諷刺時事，得罪了當時不少人。他認為六朝吟風弄月的文章是不對的，他說：

唐興二百年，其間詩人不可勝數。所可舉者，陳子昂有感遇詩二十首，鮑防感興詩十五篇。又詩之豪者，世稱李杜。李之作才矣，奇矣，人不逮矣，索其風雅比興，十無一焉。杜詩最多，可傳者千餘首，至於貫穿古今，覩縷格律，盡工盡善，又逐於李。然撮其新安，石壕，潼關，吏，塞，蘆子，留門花之章，「朱門酒肉臭，路有凍死骨」之句，亦不過十三四。杜尙如此，况不逮杜者乎？

他這種主張是非常有力的，所以在答元九書中又說：

自登朝來，年齒漸長，每與人言，多詢時務，每讀書史，多求理道。始知文章合爲時而著，歌詩合爲事而作。

他又在新樂府序中寫出他的文學主張：

其辭質而經，欲見之者易喻也；其言直而切，欲聞之者深戒也。其事覈而實，使采之者傳信也；其體順而肆，可以播於樂章。歌曲也。總而言之，爲君爲臣爲民爲物爲事而作，不爲文而作也。

元稹也序他的新樂府道：

昔三代之盛也，士讓而庶人謗，又曰「世理則詞直，世忌則詞隱」，余遭理世而君盛聖，故直其詞，以示後，使夫後之人謂今日爲不忌之時焉。

因此他們的詩歌力求其普遍，力求其平易，白居易自己記載着：「自長安抵江西三四千里，凡鄉校、佛寺、逆旅、行舟之中，往往有題僕詩者。士庶、僧徒、孀婦、處女之口，每每有詠僕詩者。」元稹也說：「二十年間，禁省觀寺郵候情堅之上，無不書，王公妾婦、牛童馬走之口，無不道。至於繕寫模勒，衡賣於市井，或持以交酒茗者，處處皆是。」這種才是新樂府的真價值。錄元稹白居易新樂府各一首：

牛吒吒，田确确，旱塊敲牛蹄趵趵，種得官倉珠顆穀，六十年来兵燹旋，日月食糧車轆轤。一日官軍收海服，驅牛駕車食牛肉。歸來收得牛兩角，重鑄鋤犂作斤剛。姑舂婦担去輸官，輸官不足歸賣屋。願官早勝仇早覆，農死有兒牛有犢，誓不遣官軍糧不足！（元稹田家詞）

織婦何太忙，蠶經三臥行欲老，蠶神女聖早成絲，今年絲稅抽徵早。早徵非是官人惡，去歲官家事成索。征人戰苦束刀瘡，主將勦高換羅幕，縷絲織帛猶努力，變緝撩機苦難織。東家頭白雙女兒，爲解挑紋嫁不得，擔前嬌嬌游絲上，上有蜘蛛巧來往。美他蟲豸解緣天，能向虛空織羅網。（元稹織婦詞）

晨遊紫閣峯，暮宿山下村。村老見余喜，爲余開一樽。舉杯未及飲，暴卒來入門。紫衣挾刀斧，草草十餘人。奪我席上酒，掣我盤中殮。主人退後立，斂手反如賓。中庭有奇樹，種來三十春。主人惜不得，持斧斷其根。口稱采造家，身屬神策軍。——主人

慎勿語，中尉正承恩。（白居易宿紫閣山北村）

帝城春欲暮，喧喧車馬度。其道牡丹時，相隨買花去。貴賤無常價，酬直看花數。灼灼百花紅，萼萼王束素。上張幄幕庇，旁織巴籬護。水灑復泥封，移來色如故。家家習爲俗，人人迷不悟。有一田舍翁，偶來買花處，低頭獨長嘆，此嘆無人喻。一叢深色花，十戶人中賦。（白居易秦中吟之一——買花）

這幾首詩可以做到「爲事而賦，爲時而作」的目的了。唐朝的樂府詩人的王昌齡孟郊張籍等，也是有名的詩家，但標幟新樂府的只有他們兩個。唐代以後，新樂府作者仍舊不少，但都失了樂府的性質，只不過將樂府當作詩中的一項吧了。

第八章 唐代近體詩的成立與寢盛

近體詩的成立，和永明時期的音調論大有關係，和沈約的四聲八病也很有影響。南齊書陸厥傳：

永明末，盛爲文章，吳興沈約，張郡謝朓，瑯琊王融以氣類相推轂，河南周顒善識聲韻，爲文皆用宮商，以平上去入爲四聲，以此製韻，有「平頭」「上尾」「蜂腰」「鶴膝」五字之中，音韻頓殊，兩句之中，角徵不同，不可增減，世呼爲「永明體」。

宋明帝也是愛好這種風尙的，每次讌集，卽召羣臣賦詩，加以沈約謝朓等的提倡，自然流風漸盛了。但是鍾嶸却反對這種刻劃的風尙。他說：

古曰詩頌，皆被之金竹，故非調五音無以諧會……三祖之詞，文或不工，而韻入歌唱，此重音韻之義也。與世之言宮商異矣。今旣不被管絃，亦何取於聲律耶？齊有王元長者……創其首謝朓沈約揚其波，三賢咸貴公子孫，幼有文辯，于是士流景慕，務爲精密，變精細微，專相陵架，故使之多拘忌，傷其真美，余謂文製本須諷讀，不可蹇礙；但令清濁通流，口吻調利，斯爲足矣。至平上去入，則余病未能，蜂腰鶴膝，閭里已具。

律絕的產生這是一個重要的原因，但是我們知道絕句的起來，早於律詩，絕句是簡單的小詩，當然也是受了民間樂府的刺激而成的。士大夫階級因爲當時的風尙，也喜歡作小巧玲瓏的絕句了。律詩是音律束縛

最嚴的作品。在未講它的歷史以前，我們應先了解所謂「八病」是怎樣的一回事。

原來中說記載在隋唐之間的李百藥已有「四聲八病」之說了。而詩苑類格說：「沈約曰：詩有八病，平頭、上尾、蜂腰、鶴膝、大韻、小韻、旁紐、正紐。」歷來解釋紛紜，各有所主張，現在將他大略來論列一下：

A 「平頭」 文鏡秘府論：「平頭者，五言詩第一字不得與第六字同聲，第二字不得與第七字同聲，同聲者不得同平上去入聲。」又說：「上句第一字與下句第一字同平聲，不爲病，同上去入聲一字，卽病。若上句第二字與下句第二字同聲，無問平上去入皆是巨病。」詩人玉屑：「第一第二字不得與第七字同聲，如『今日良宴會，歡樂莫俱陳。』『今歡』皆平聲。」

B 「上尾」 詩人玉屑：「第五字不得與第十字同聲，如『青青河畔草，鬱鬱園中柳。』草、柳皆上聲。」文鏡秘府所論亦同。但以爲連韻者不足爲病，如蔡邕欲馬長城痛行的「青青河邊草，綿綿思遠道。」因爲是起句，不在此病之列。

C 「蜂腰」 詩人玉屑：「第二字不得與第五字同聲。如『聞君愛我甘，竊欲自雕飾。』『君』『甘』皆平聲，『欲』『飾』皆入聲。」而文鏡秘府論則說「又第二字與第四字同聲亦不能善，此雖世無的目，而甚於蜂腰。」唐音癸籤：「第二字與第四字同聲，犯在一句內，如蜂身之中細。」詩法度針以字之清濁而辨別其說，以爲如五子中唯中間一字清音，則兩頭大而中間小，卽稱蜂腰。

D 「鶴膝」 詩人玉屑：「第五字不得與第十五字同聲，如『客從遠方來，遺我一書札。』上言長相思，下言久離別。」

來』『思』皆平聲。」而蔡寬夫詩話則以爲：「若首尾皆清音，中一字獨濁，則兩頭細而中間粗，卽爲鶴膝。」而詩苑類格又以爲第五字不能與第九字同聲。犯此病卽爲鶴膝。

E「大韻」文鏡祕府論：「大韻詩者，五言詩若以『新』爲韻，上九字中更不得安『人』『津』『隣』『身』『陳』等字。卽是十字中不得有與韻脚同韻的字。如古詩十九首中的『良無磐石固，虛名復何益。』『石』和『益』字同韻，犯『大韻』的毛病了。又有一說，以爲五字之中，第二字與第五字用了同一韻的字眼，便叫犯了大韻的病，和前述不同。

F「小韻」文鏡祕府論中說：「小韻詩，除韻以外而有迭相犯者，名爲犯小韻筆也。」杜詩詳注更爲解釋道：「上句第四字不得與下句第一字相犯。詩云『薄帷鑿明月，清風吹我襟。』」其中「明」和「清」犯了小韻的病了。而文筆眼心鈔以爲五言詩中一三同韻，是小韻之病。而唐音癸籤却以爲兩句中有犯同聲的是小韻病。說法各各不同。

G「旁紐」文鏡祕府論中說：「旁紐詩者，五言詩一句之中有『月』字，更不得安『魚』『元』『阮』『願』等字；此卽雙聲，雙聲卽犯旁紐。」又說：「旁紐者若五字中已有『任』字，其四字不得復用『錦』『禁』『急』『飲』『蔭』『邑』等字，因其一紐之中有『金』『音』等字，與『任』同韻故也。」「旁紐」也稱做「大紐」和下面的「正紐」或稱「小紐」相對。

H「正紐」亦稱「小紐」文鏡祕府論中解釋道：「正紐者，五言詩『壬』『祗』『入』爲一紐，一句之中已有『壬』字，更不得安『祗』『任』『入』等字。」又說：「除非故作雙聲，下句復雙聲對，方得免小紐之病也。」而詩入玉

層中說：「十字內兩字疊韻爲正紐。」文筆心眼鈔中也解釋道：「五字十字中用同一紐而疊字……是謂正紐，亦曰小紐。」

總之前四病屬於聲的病，後四聲屬韻的病。後四病之中，前兩病指疊韻，後兩病指雙聲。到李百藥而八病之說更嚴定律令而成，但南史所載只有四病，可見沈約雖有這個律令，而當時並不會怎樣流行，完全是由於後來者的提倡與製作而成的，難怪歷來對它的解釋互有出入了。至於沈約自己的作品，也不曾免了八病。甄琛的磔四聲論中指出他的早發定山詩中「野棠開未落，山櫻發欲然。」完全犯了「平頭」的病。和陵詩中的「天矯乘降仙，螭衣方陸離。」又犯了「上尾」，又犯了「蜂腰」的病了。作法自弊，是很可笑的事。由此可見沈約的提倡注意聲律是他的目的，而八病之說，完全用以促進他注重音律之說的成立的。如果這八病真的有價值有意義的話，他自己爲什麼先不遵從呢？同時後人如果一定要照他的說法做詩，事實上必致做不通。他的所謂「病」實在正是使後來的詩走上了「病」的途徑，我們既不以此八病爲病，而所以不憚煩的再來討論的原故，是爲了它與後來的律詩很有關係。聲律之說成立了，聲病之說盛行了，於是大家在音律上力促它平勻，字句也因之整齊，於是便產生了近體詩——律詩和絕句。古詩和近體的轉變，這是一個關鍵，滄浪詩話說：

八病嚴於沈約，作詩正不必拘此蔽法，不足據也。

王闈運的八代詩選中有一類小詩，收集齊梁時代介於古詩與絕句之間的作品。這也是模仿民間樂府的作品。小詩的作者，如蕭綱、何遜、謝朓、江洪、沈約等。南方以謝朓爲最著名，而鍾嶸却評他一齊史部謝朓。其源出於謝混，微傷細密，頗在不倫。一章之中，自有玉石，然奇章秀句，往往警逸，足使叔源失步，明遠變色。丹鉛總錄則稱「庾信之詩，爲梁之冠絕，啓唐之先鞭。」現在錄幾首小詩作例：

別來顛顛久，他人怪顏色。只有匣中鏡，還持舊相識。（蕭綱愁閨照鏡）

燕子戲還檐，花飛落枕前。寸心君不知，拭淚坐調弦。（何遜爲人妾思）

影逐斜月來，香隨遠風入。言是定知非，欲哭翻成泣。（沈約爲鄰人有懷不至）

泣聽離夕歌，悲御別時酒。自從今日去，當復相思否。（吳均雜絕句）

委翠似知節，含芳如有情。全山履跡少，併上玉階生。（庾肩吾詠長信宮中草）

山中何所有，嶺上多白雲。只可自怡悅，不堪持贈君。（陶宏景詔問山中何所有賦以答）

陽關萬里道，不見一人歸。唯有河邊雁，秋來南向飛。（庾信）

落日高城上，餘光入穗帷。寂寂深秋晚，甯知琴瑟悲。（謝朓銅雀悲）

入春才七日，離家已二年。人歸落雁後，思發在花前。（薛道衡的人日思歸）

其中有許多首完全是五言絕句成熟的形態了。隋薛道衡的人日思歸簡直有五律的風味。

但是七絕是什麼時候起來的呢，這也是中國詩演化的老例，遲於五言絕句。七言絕句當然也是受音律的刺激與民間的樂府的模仿而來的。它的萌芽時代是在唐初。沈佺期、宋之問和杜審言實開風氣之先的：

北邙山上列墳塋，萬古千秋對洛城。城中日夕歌鐘起，山上唯聞松柏聲。（沈佺期北邙）

可憐冥漠去何之，獨立豐茸無見期。君看水上芙蓉色，恰似生前歌舞時。（宋之問傷曹娘）

知君書記本翩翩，爲許從戎赴朔邊。紅粉樓中應計日，燕支山下莫經年。（杜審言賜蘇書記）

前兩首還脫不了真樸的氣味，而末一首却是純粹的七言絕詩了。詩的進化是逐漸的，不是突然產生的。我們應當注意它進化的痕跡。

律詩的成立，也是經過齊梁之間的醞釀至唐初而成立的，當然也是先五律而後七律的。在音韻之外，又加上了一種「對偶」的束縛。但一般人都稱律詩起於唐初的沈佺期與宋之問。嚴羽滄浪詩話：「風雅頌一變而爲離騷，再變而爲兩漢五言，三變而爲歌行雜體，四變而爲沈宋律詩。」胡應麟詩藪中也說：

五言律詩，兆自梁陳，唐初四子，弊縛相矜，時或拗澀未堪正始，神籠以還，卓然成調。沈宋、蘇李合軌於前，王孟、岑高並馳於

後，新製迭出，古體攸分，實詞章之大機，氣運推遷之一會也。

我們試看齊梁的類似五律的作品吧。

捨轡下雕輅，更衣奉玉床。斜簪映秋水，開鏡比春光。所畏紅顏促，君思不可長。駿冠且容裔，豈吝桂枝亡。（沈約搆手曲）
楊柳亂成絲，攀折上春時。葉密鳥飛礙，風輕花前遲。城高短簫發，林空畫角悲。曲中無別意，併爲久相思。（蕭綱折楊柳）

唐代所以成爲詩的黃金時代，一方面由於作者的衆多，一方面也是由詩的各體在這時期已經完全成立了的緣故。唐初沈佺期宋之問杜審言一派完全是承襲齊梁風氣，而努力倡造近體詩的，例如杜審言的春日京中有懷：

今年遊寓獨遊秦，愁思看春不當春；上苑林裏花徒發，細柳營前葉復新。公子南橋應盡興，將軍西地幾留賓。寄語洛城風日道：「明年春色倍還人。」

此後有王勃楊炯盧照隣駱賓王的繼承。王世貞所謂「盧駱王楊，號稱四傑，詞章華麗，固緣陳隋之遺，骨氣翩翩，意象境界，超然勝之。五言爲律家正宗，內子安稍近樂府，楊盧尙崇漢魏，賓王長歌，雖極靡麗，亦有微疵，而綴玉聯珠，滔滔洪遠，故是千秋絕藝。」而杜甫也評他們道：

王楊盧駱當時體，輕薄爲文晒未休。汝曹身與名俱滅，不廢江河萬古流！

在這綺麗的風氣之中，與四傑同時的陳子昂和張九齡提倡復古運動。《唐詩》說：「唐宋五言古，猶紹六朝綺麗之習，惟陳子昂、張九齡直接漢魏，骨峻神疎，思深力逾，復古之功大矣。」而陳子昂自己在修竹篇序中也說：

文章道弊，五百年矣。漢魏風骨，晉宋莫傳，然而文獻有可徵者，僕嘗暇時觀齊梁間詩，彩麗競繁，而興寄都絕。每以永嘆，竊思古人，常恐逶迤頹靡，風雅不作，以耿耿也。

於是古詩在唐代也是非常的精采。自此以後，唐代作者，不分彼此，善律絕的也間作古風，善古體的，也間有近體。只能依時代來說明唐代詩的概況，當然這裏也是大略的敘述，在各種詩史文學史中不難找到更詳細的記載的。

開元天寶之際，在當時詩人之中爲後代所推崇的，是杜甫和李白。再溯下去到武德之際，這時代的作品可以四派。

(甲)關於恬適一流。有王維、孟浩然、裴迪、儲光羲、韋應物、劉長卿等，其中可以王維作代表。蘇軾稱他「詩中有畫，畫中有詩。」漁洋詩話也稱他如輞川絕句，字字入禪。孟浩然之作，沈德潛說詩碎語說他「從靜悟得之，故語淡而味終不薄。」

空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上。（王維鹿柴）

移舟泊烟渚，日暮客愁新。野曠天低樹，江清日近人。（孟浩然宿建龍江）

山中好處無人別，澗梅僞作山中雪；野客相逢夜不眠，山中童子燒松節。（顧況山中贈客）

懷君屬秋夜，散步詠涼天。空山松子落，幽人應未眠。（韋應物秋夜寄邱員外）

日暮蒼山遠，天寒白屋貧。柴門聞犬吠，風雪夜歸人。（劉長卿逢雪宿芙蓉山人）

（乙）關於邊塞一派 如葛適岑、王昌齡、李麗等、舉岑、參白雪歌送武判官歸一首：

北風捲地百草折，胡天八月即飛雪。忽如一夜東風來，千樹萬樹梨花開。散入珠簾濕羅幕，狐裘不暖錦衾薄。將軍弓角不得控，都護鐵衣冷猶著。瀚海闌干百丈冰，愁雲慘淡萬里凝。中軍置酒飲歸客，胡琴琵琶與羌笛。紛紛暮雪下轅門，風掣紅旗凍不翻。輪台東門送君去，去時雪滿天山路。山迴路轉不見君，雪上空留馬行處。

（丙）宮詞及戀歌 如王昌齡、王之渙、劉禹錫、王建、王涯、張祜、張籍等等。

奉帚平明金殿開，且將團扇共徘徊。玉顏不及寒鴉色，猶帶朝陽日影來。（王昌齡長信秋詞）

閨中少婦不知愁，春日凝妝上翠樓。忽見陌頭楊柳色，悔教夫婿覓封侯。（又閨怨）

山桃紅花滿上頭，蜀江春水拍小流。花信易衰似郎意，水流無限似儂愁。（劉禹錫竹枝詞）

禁門宮樹月痕過，媚眼唯看宿鴛鴦。斜拔玉釵燈影畔，剔開紅焰救飛蛾。（張祜贈內人）

(丁)寫實派 王梵志 白居易 元稹 顧況 柳宗元 韓愈 賈島 盧仝 等等。

離離原上草，一歲一枯榮。野火燒不盡，春風吹又生。遠芳侵古道，晴翠接荒城。又送王孫去，萋萋滿別情。(白居易草)

客愁何併起，暮送故人回。廢館秋螢出，空城寒雨來。夕陽飄白雪，樹紅掃青苔。獨坐離懷慘，孤燈照不開。(賈島泥陽館)

晚唐末造，以李商隱 溫庭筠 杜牧 三人爲最著名，溫庭筠 爲詞的開山祖，李商隱 爲宋詩初年所宗奉者，高棅 唐詩品彙 序中說：

開成以後，能有杜牧之豪縱，溫飛卿之綺靡，李義山之隱僻……此晚唐變態之極，而遺風餘韻，猶有存者焉。

其實這三個人的風格「纖靡」，「隱晦」足以當之，李義山 有「癩祭魚」之稱，因爲他做詩隱晦，其無題詩，令人不易索解的居多：

錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年。莊生曉夢迷蝴蝶，紫窗春心託杜鵑。滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生烟。此情可待成追憶，只是當時已惘然。(李商隱 瑟)

來是空言去絕蹤，月斜樓上五更鐘。夢爲遠別啼難喚，書被催成墨未濃。蠟照半籠金翡翠，麝薰微度繡芙蓉。劉郎已恨蓬山遠，更隔蓬山一萬重。(又無題)

再來舉幾首杜牧與溫庭筠的詩的例子：

淡然空水對斜暉，曲島蒼茫接翠微。波上馬嘶看棹去，柳邊人歇待船歸。數叢沙草羣鷗散，萬頃江田一鷺飛。誰解乘舟尋

苑蠡五湖烟水獨忘機。溫庭筠利州南渡

繁華事散逐香塵，流水無草自春。日暮東風怨啼鳥，落花猶似墜樓人。杜牧金谷園

落魄江湖載酒行，楚腰纖袖掌中輕。十年一覺揚州夢，贏得青樓薄倖名。又遣懷

冰簟銀牀夢不成，碧天如水夜雲輕。雁聲遠過瀟湘去，十二樓中月自明。溫庭筠瑤瑟怨

第九章 宋詩與清詩

宋朝是詞的黃金時代，但是這時候的「詩」却承接了唐代的遺緒，而成爲另一種特殊的作風，這時候作品很多，御定四朝詩錄有宋詩人八百八十二家，宋詩紀事有詩人三千八百多，幾凌唐代詩人而上之。這原因由於宋代帝王的愛詩和鼓勵，也由於當代學術環境的偏重於理學。青箱雜記中載着一個故事道：

曹武毅公翰江南歸環衛，數年不調，一日內宴，侍臣皆賦詩。翰以武人，獨不預。乃陳曰：「臣少亦學詩，乞應詔。」太宗曰：「卿武人，以「刀」字爲韻，因以寄意曰：「三十年前學六韜，英名常得預時髦。曾因國難披金甲，不爲家貧賣寶刀。臂健尙嫌弓力軟，眼明猶識陣雲高。庭前昨夜秋風起，羞見蟠花舊錦袍。」太宗爲遷數官。

可見宋代帝王之愛好詩篇了。宋詩之盛，他的風格與唐人詩迥然不同，所以後人評論，或以爲宋詩不及唐詩，如劉克莊以爲：「唐文人皆能詩，柳尤高，韓尙非本色。迨本朝則文人多，詩人少。三百年間，雖人各有集，集各有詩，詩各自爲體。或尙理致，或負才力，或逞辨博，要皆文之有韻者爾，非古人之詩也。」或以爲宋人之詩遠過於唐人的，如宋 瑩所說的：「明自嘉隆以來，稱詩家皆諱言宋，至舉以相警警，故宋人詩集皮閣不行。近二十年來，乃專尙宋詩……孟舉序云：『黜宋者曰腐，此未見宋詩也。今之尊唐者，目未及唐詩之全，守嘉隆

間固陋之本，陳陳相因，千喙一倡，乃所謂腐也。」又曰：「嘉隆之謂唐，唐之臭腐也。宋人化之，斯神奇矣。」其實宋詩之妙正在它底沖淡與意境的美，與唐人之綺麗者不同。它與唐詩各有千秋，在詩壇上也卓立了它特殊的旗幟。

關於宋代的詩的大概情形，或以詩派來分，如「西崑」「江西」等等，或以個人的作風來分，如「東坡體」「山谷體」等等。但是這幾種分法是不足以了解宋詩的，我們姑就它的時代的次序來舉要略說。宋初的詩，是推崇李商隱的，當時有楊億劉筠錢惟演等，互相酬唱，楊億將這種詩編成一個集子，題名為西崑酬唱集，於是便有了「西崑體」這名稱。這一派專事雕琢，喜歡用典，所以四庫全書提要批評它：

西崑酬唱集詩，宗法唐李商隱，詞取研華，而不乏興象。效之者失其本真，惟工組織，於是有優伶搏拊之戲，石介至作怪說以刺之。而祥符中，遂下詔禁文體浮艷。

足見他們完全着重於形式，而忘記了內容了。石介說中有力的批評是：「楊億窮研極態，綴風月，弄花草，淫巧侈麗，浮華纂組。」的確道着了西崑派的病源。而當時一班人，也很不以此爲然的。劉攽中山詩話：

祥符天禧中，楊大年錢文僖，晏元獻劉子儀，以文章立朝，爲詩皆宗李義山，後進多竊義山語句，嘗內宴，優人有爲義山者，衣服破裂，告人曰：「吾爲諸館職搏拊至此。」聞者歡笑。

但是他們底長處也不可沒，即使反對西崑的歐陽修也說：「先朝楊劉風采，聳動天下，至今使人傾想。」現在且舉兩首作例：

繁花如雪早傷春，千樹封侯未是貧，漢苑漫傳盧橘賦，驪山誰識荔枝塵，九秋青女霜添味，五夜方諸月溜津。楚客狂醒朝已解，水風猶自獵汀蘋。（楊億詠梨詩）

水闌雨蕭蕭，風微影自搖。徐娘羞半面，楚女妬纖腰。別恨拋深浦，遺香逐畫橈。華燈連霧夕，鈿合映霞朝。淚有鮫人見，魂須宋玉招。（錢惟演荷花）

但當時除西崑體以外尚有冲淡一派的詩人，如王禹偁、寇準、林逋、范仲淹等。王禹偁的春日雜興「兩枝桃杏夾籬斜，粧點商山使副家，何事春風容不得，和鶯吹折數枝花」完全是道自己的想念，爲一班堆砌詩人所不及。林逋的詩，以咏梅爲最出名：「衆芳搖落獨暄妍，占盡風情向小園，疎影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏，霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合斷魂，幸有微吟可相狎，不須檀板共金樽。」「吟懷長恨負芳時，爲見梅花輒入詩，雪後園林才半樹，水邊籬落忽橫枝，人憐紅豔多應俗，天與清香似有私。堪笑胡雛亦風詠，解將聲調角中吹。」

葉燮原詩中說：「宋初詩襲唐人之舊，如徐鉉、王禹偁輩，純是唐音，蘇舜欽、梅堯臣出，始一大變。」這兩

位窮詩人在宋代詩壇上佔有了重要的地位。沈德潛也說：「宋初台閣倡和，多宗義山，名西崑體，梅聖俞（梅堯臣）蘇子美（蘇舜欽）起而矯之，盡翻科臼，蹈厲發揚，才力體製，非不高於前人，而淵涵淳澹之趣，無復存矣。」但這兩人的作風却迥然不同。魏泰臨漢居詩話稱：

蘇舜欽以詩得名，然其詩以奔放爲主，梅堯臣亦善詩，雖乏高致，而平淡有工。

梅堯臣論詩，以爲「詩家雖率意而造語亦難，若意新語工，得前人所未道者，斯爲善也。必能狀難寫之景，如在目前；含不盡之意，見於言後，然後爲至矣。」他的詩如：

洛水橋邊春已迴，柳條蔥蘢眼初開。無人拾翠過幽渚，有客尋芳上古台。林邃珍禽時一囀，酒酣紅日未西頹。知君最是憐風物，更約偷閑取次來。

而蘇舜欽却愛作長歌，和白居易一樣喜歡寫寫民間的疾苦；但是他的寫景詩，也不下於梅氏的作品。如淮中晚泊犢頭：

春陰垂野草青青，時有幽花一樹明。晚泊孤舟古祠下，滿川風雨看潮生。

蘇梅以後，歐陽修承接了他們的主張，反對西崑的堆砌，石林詩話說他「始矯西崑，專以氣格爲主。」他針對着西崑的缺陷「多用故事，語僻難曉」來發議論，於是宋詩漸入於散文詩的一途了。他作詩，也有

他一番苦工，茗溪漁隱叢話說他：「歐公作詩，蓋欲出自胸臆，不肯蹈襲前人，亦其才高，不見牽強之迹。」這批評是對的。他的七絕和古風有一種很清麗的風趣，例如他的七絕夢中作：

夜涼吹笛千山月，路暗迷人萬種花。棋罷不知人世換，酒闌無奈客思家。

除歐氏之外，當時北宋詩壇中負有盛名的當推王安石蘇軾與黃庭堅了。歐陽修曾贈王安石詩說：「翰林風月三千首，吏部文章二百年。」足見他當時的盛名。但是他的詩，常常犯了剽竊和武斷的病，這當然由於他剛愎的天性使然，尤其喜歡作佛語，令人不解。「集句」也是他所首創的。但是他詩中的好處，也不能以上的缺陷而埋沒。七五言絕風格閑澹，造句工緻。例如：

落帆江口月黃昏，小店無燈欲閉門。側出岸沙楓半死，繫船應有去年痕。（江甯夾口）
江水漾西風，江花脫晚紅。離情被橫笛，吹過亂山東。（江上）

所以漫叟詩話稱他：「荆公定林後詩，精深華妙，非少作之比。嘗作歲晚詩云：『月映林塘靜，風涵笑語涼。俯窺林淨綠，小立佇幽涼。攜幼尋新的，扶衰上野航。延緣久未已，歲晚惜流光。』自以比謝靈運，議者亦以為然。」

蘇軾的文和詞的名聲均在他的詩名之上，但他的詩却開拓了宋詩的新園地，所以嚴羽滄浪詩話中

說：「國初之詩，尚沿襲唐人……至東坡山谷，始自出己意以爲詩，唐人之風變矣。」元好問也以爲蘇黃（山谷）失了唐人的矩矱。「只知詩到蘇黃盡，滄海橫流却是誰。」可是在蘇黃以前，王安石也先已己意作詩。一到蘇軾以豪放之意作詩，詩便被散文化了。所以他的古詩，往往是氣象萬千的。但絕句也有清新可誦的，如：

竹外桃花三兩枝，春江水暖鴨先知。蒹葭滿地蘆芽短，正是河豚欲上時。（惠崇春江晚景）

荷葉已無擎雨蓋，菊殘猶有傲霜枝。一年好景君須記，正是橙黃橘綠時。（贈劉景文）

當時有「蘇門四學士」——黃庭堅、秦觀、晁補之、張耒——又有「蘇門六君子」——再加陳師道和李薦二人——之號，其中與蘇軾齊名的，當推黃庭堅。他被尊爲江西詩派的領袖，他的詩，往往生澀瘦硬，刻畫奇僻。所以臨漢隱居詩話中批評他：

黃庭堅作詩得名，好用南朝人語，專求古人未使之事，又一二奇事，綴葺而成詩。自以爲工，其實所見之僻也。故句雖新奇，而氣乏渾厚。

他的古詩如雙井茶送子瞻：

人間風月不到處，天上玉堂森寶書。想見東坡舊居士，揮毫百斛寫明珠。我寫江南摘雲腴，落磴霏霏雪不如。爲公喚起廣

州夢，獨載扁舟向五湖。

之後，呂居仁作江西詩社宗派圖，推黃庭堅爲首，下列陳師道等二十五人，號爲江西詩社。他在序中說：「江西宗派者，詩江西也，人非皆江西也。」其實所謂江西詩派，乃是學黃庭堅的生硬奇僻的手法的。

黃庭堅批評陳師道與秦觀說：「閉門覓句陳無已，對客揮毫秦少游。」石林詩話中說：「世言陳無已每登臨得句，卽急歸一榻，以被蒙之，謂之吟榻。家人知之，卽貓犬皆逐去，嬰兒稚子，亦皆抱持鄰家。」足見他「覓句」之苦了。四庫提要說他絕句不如古詩，古詩不如律詩，律詩則七言不如五言。例如：

綠暗連村柳，紅明委地花。畫樑初着燕，廢沼已鳴蛙。鷗沒輕春水，舟橫着淺沙。相逢千歲語，猶說一枝花。

而秦少游却以詞爲詩，敖陶孫譏其纖弱，但是他的絕句近體中也有佳作。如泗州東城晚望：

渺渺孤城白水環，舳舻人語夕扉閉。林梢一抹青如畫，應是淮流轉處山。

以上是北宋詩壇的大概的情形，南渡以還，負詩之盛名的，是陳與義葉夢得陸游范成大楊萬里諸人。陳與義號簡齋，宋高宗賞識他「客子光陰詩卷裏，杏花消息雨聲中。」四庫提要稱他：

與義在南渡詩人之中，最爲顯達，然皆非其傑構。至於湖南流落之餘，汴京板蕩以後，感時撫事，慷慨激越，寄託遙深，乃往往突過古人。

他的古詩如江南春絕句如秋夜，均清新可誦：

雨後江南綠，客悲隨眼新。桃花十里影，搖蕩一江春。朝風逆船波浪惡，暮風送船無處泊。江南雖好不如歸，老齊遶牆人得肥。

中庭淡月照三更，白露洗空河漢明。莫遣西風吹葉盡，却愁無處着秋聲。

張嶠稱他「詩物寓興，清邃超特，紆餘闕肆，高舉橫厲，上下陶謝韋柳之間。」確是不錯。

葉夢得有石林詩話，以論詩著名，他的詩如「大江轉洪濤，騰踏不可御；空城寂寞潮，日暮獨東去。」頗有國家興亡之感。

陸游，是南宋詩人中最偉大的一個，在這祖國危亂的時代，他在詩中寄托了他不少的愁思。他性愛遊歷「此身合是詩人未？細雨騎驢入劍門。」寫出他的放逸與瀟灑。「此身未死長爲客，回首夔州又二年。」在遊程中又深悲了他的老大。四庫總目批評他的詩道：

游詩清新刻露而出以圓潤，實能自闢一宗，不襲黃陳之舊格……其託興深微，遣詞雅雋者，全集之內，指不勝屈。

他底律絕詩如：

清班曾見六龍飛，晚落天涯遠日畿。邊月空悲新雪鬢，京城猶染舊朝衣。江山壯麗詩難敵，風物蕭條醉絕稀。賴有東湖堪

吏隱，寄聲籬菊待吾歸。（感事）

少年志欲掃胡塵，至老寧知不少伸。覽鏡已悲身潦倒，橫戈空覺膽輪困。生無鮑叔能知己，死有要離與卜鄰。西望不須增病眼，長安冠劍幾番新。（書歎）

死去原知萬事空，但悲不見九州同。王師北定中原日，家祭毋忘告乃翁。（示兒）

爲愛名花抵死狂，只愁風日損紅芳。綠章夜奏通明殿，乞借春陰護海棠。（花時遍游諸家園）

范成大以寫田園詩出名，自王維儲光羲以後，在宋代詩人中能寫田園景色的，只有范石湖（成大）一人了。楊萬里稱他「纏而不釀，縮而不儻。清新嫵麗，奄有鮑謝，奔逸雋偉，窮追太白」他的名作是四時田園雜興六十首，現在舉幾首作例：

梅子金黃杏子肥，麥花雪白菜花稀。日長籬落無人過，惟有蜻蜓蛺蝶飛。

晝出耘田夜績麻，村莊兒女各當家。童孫未解供耕織，也傍桑陰學種瓜。

他能用白描的手法，寫出田園農人生活的特徵來。這是很難能可貴的。

楊萬里傳下來的詩集很多，方回稱他「一官一集，每集必變一格」。當初他也學步江西詩派的，後來「晚乃學絕句於唐人」。再後，則「作詩忽有寤，於是辭謝唐人及王陳江西諸君子皆不敢學，而後欣欣如也」。他晚年喜白居易的詩，於是作詩也力求平易。「病裏無聊費掃除，節中不飲更愁予。偶然一讀香山」

集，不但無愁病亦無。」這便是楊氏作詩的本旨。例如：

雨來細細復疎疎，縱不能多不肯無。似妒詩人山人眼，千峯故隔一簾珠。（小雨）

霽外江山看不真，只憑雞犬認前村。渡船滿板霜如雪，印我青鞋第一痕。（過大皋渡）

宋代以後，元朝有元好問和虞集趙孟頫等，但是沒有如宋詩那樣有風格可指。明代高啓則專學李白；前七子後七子專擬唐人，不過剽竊摸擬，沒有什麼可論的，直到清代詩又大盛，但也不及宋代詩家那麼獨樹標幟，所以除略論著名的幾個詩家以外，其餘的不去論列了。

清初以明人專事仿效，所以再學宋詩，而偏重於寫實。明代遺老有錢謙益（牧齋）吳偉業（梅村）龔鼎孳（孝升）稱江左三大家，而其中以錢吳兩氏爲最著名。錢氏詩多用典辭藻，陳文述稱他「沈鬱藻麗，原本杜陵，逸情高致，遠在梅村祭酒之上。」如：

踏青車馬過清明，薄謁新烟逗午晴。日射天桃含色重，風和弱柳著衣輕。春禽欲傍釵次語，芳草如當履齒生。每向東山看障子，不知身在此中行。

吳梅村以圓圓曲出名，人稱詩史，四庫全書提要評其：「才藻豔發，吐納風流，有藻思綺合，清麗芊眠之致。其中歌行一體，尤所擅長。格律本乎四傑，而情韻爲深；敘述類乎香山，而風華爲勝。韻協宮商，感均頑豔，一時尤

爲絕調。」

其後，王士禛（漁洋）、朱彝尊（竹垞）與袁枚（子才）均爲詩中冠傑。袁枚稱王詩：「一代正宗才力薄，望溪文集阮亭詩。」但王詩用典太多，故翁方綱評其爲「如仙子五銖衣，隨手湊補。」絕句頗有神韻：

江鄉春事最堪憐；寒食清明欲禁烟。殘月曉風仙掌路，何人爲弔柳屯田。（眞州絕句）

太華終南萬里遙，西來無處不魂銷。閨中若問金錢卜，秋雨秋風過灞橋。（灞橋寄內）

袁枚以駢文著名，所以他的詩清靈雋妙。與趙翼蔣士銓稱三大家。洪亮吉洪北江詩話中說：

袁簡齋如通天神狐，醉後露尾；趙耘松如東方正諫，時帶諧謔；蔣心餘如劍俠入道，尙有殺機。

此外厲鶚的樊榭山房詩，以清峭見長，如：

甌溪遂窮源，東峯屢向背。朝日上我衣，春泉淨可愛。不知泉落處，潺潺竹籬內。喧聞兩疊瀉，靜見一潭匯。松風颺纖碧，花影著深苔。名言猶有相，幻照乃無悔。悠然巢居心，頗欲終年對。

清末宋詩運動之健將，如鄭珍金和江湜等等其中尤以龔自珍爲最傑出。其七言絕句中的己亥雜詩三百首，更膾炙人口：

浩蕩離愁白日斜，吟鞭東指望天涯。落紅不是無情物，化作春泥更護花。

鳳泊鸞漂別有愁，三生花草夢蘇州。兒家門巷斜陽改，輸與船娘住虎邱。

此後黃遵憲（公度）主張「以我之手，寫我之口。」譚嗣同夏曾佑等都是這一派。他說：「我手寫我口，古豈能拘牽？即今流俗語，我若登簡編。」例如他的已亥雜詩：

一聲聲道妹相思，夜月哀猿和竹枝，歡是團圓悲是別，總應斷腸一妃呼稀。」

這完全是由舊詩過渡到新詩的產物，他雖然主張我寫我口，但沒有廢卻舊詩的格律，自新詩運動起來，新舊詩的格律平仄便被廢棄了。

第十章 歐洲詩史

中國近代新詩的發生，和歐洲的詩很有關係，這一章裏想大略地敘列一下歐洲詩的歷史。

荷馬 (Homer) 是歐洲古代的行吟詩人中最出名的一個。所謂行吟詩人和宋代的盲詞歌唱者差不多，在每一個鄉村角落他們彈着豎琴在唱着他們自己所作的詩歌。同荷馬同時的詩人很多很多，不過他的名字最爲後人所崇拜吧了。他的巨作“Tiad”與“Odyssey”，常常爲後人奉作經典。前者述“Trojan”戰役的故事。後者也可以說是前者的故事的繼續。其中寫的是神話，據班特來 Bentley的意見，以爲前者是爲男子而作，後者爲女子而作的。也有人主張後者不是荷馬所作，而是一個女作家做的。阿諾特 (Mathew Arnold) 他說荷馬的詩有四個特點，便是「迅速」「直敘」「明白」和「高超」。原來現代這兩部詩，是古代輾轉從口頭傳下來的，所以其中有許多地方和原來不同。是經過後人修改過的。這兩種詩集，原來並非一人所作。荷馬是否是輯合這詩集的人，抑是詩集中作詩最多的人，已不得而知了。

次之舊約裏的詩篇和耶利米所羅門，非常美麗與婉曲，路得也是一篇很有趣味的牧歌。其後希臘時

代有海西亞特 (Hesiod) 的名作工作與時間 (Works and days) 與 “Theogony”，爲後世人們所頌揚。其他尚有女詩人莎弗 (Sappho) 她所流傳下的詩只有一首 “Aymn to Aphrodite”，希臘末期，有詩人品特 (Pindar) 與雪曼尼特 (Simonides) 他們的作品有時也難免晦澀，但却爲一般人所崇拜。羅馬時代的詩人，有維吉爾 (Virgil) 與賀來斯 (Horace) 維吉爾描寫鄉村生活的，有 “Elogue” 和 “Georgics”，還有更負盛名的 “Aeneid” 和荷馬的詩一樣，也是寫神的故事的。賀來斯的著作 “Cornen soeculare”，更爲當時人所喜歡誦讀。此外，尚有洛克里特斯 (Lucretius) 的哲理詩，亞維特 (Ovid) 的社會詩和求維那爾 (Juvenal) 一流的諷刺詩，於是詩的體裁，均已齊備了。

中世紀黑暗時代，德國有尼白龍琪歌 (Nibelungen lied) 裏面有三十九個英雄的故事，它和荷馬的史詩一樣，完全是搜集了古代的神話做題材的。尼白龍琪是一個寶庫的名字，但是，它的筆調遠不及荷馬的作品。又有皮亞伏爾夫 (Beowulf) 完全是描寫斯坎的那維亞半島上的風光，也是以神話做題材的。西特 (The Cid) 是寫西班牙英雄西特的史詩，在十二世紀非常流行。這時候，冰島上也出現兩部詩的巨作——“The Prose or Younger Edda” 與 “The Poetic or Elder Edda”，前者於詩有關係的是其中的 “Spaldskaparmaal”，乃論詩的作品。後者是冰島的古韻文，也講到神的故事。此外，尚有

以動物作題材的史詩，含着諷刺，爲後人所傳頌，一是理那狐 (Reynard the Fox) 這書的作者已不能考，而且也被人潤色過。二是玫瑰的故事 (Romance of the Rose) 是法國的作品，作者叫路易士 (Louis) 和麥恩 (Meun) 這是寓言故事詩，其中也是以戀愛作經緯的。這時候的西班牙，行吟詩人與戀愛詩人很通行，宮庭詩人在法國也爲一般貴族婦女所愛戴。吟行詩的記敘故事的，有洛蘭之歌 (The Song of Roland) 這是有名的韻文傳奇。戀愛的傳奇有法國的“Aucassin and Nicolette”是散文與韻文合寫的。

這時候我們更應該注意意大利不朽詩人但丁 (Dante) 的名作“The Divine Comedy” (神曲) 這詩歌爲了他心中熱愛的皮特麗司 (Beatrice) 的死而寫的，是一個歡與愁的故事。是地獄的幻想，是他感情的焦點所融化的作品。他的文筆，也是超絕後世的。此後有彼得拉西 (Petrarch) 用意大利文寫的戀歌，但不及神曲那麼爲人們所愛戴了。

英國古代最著名的詩人是加塞 (Chaucer) 他用英文寫詩而得到了成功。他底坎特布里故事 (Canterbury Tales) 享了盛名。中世紀末法國強盜詩人 (Poet-thief) 魏龍 (Villon) 出世了，他是一個殺人犯，在行刑時逃脫了好幾次。他的原名是“Francois Montebier”，有民歌一卷，是用法國古

詩的格式寫成的。

歐洲文藝復興時代自但丁開啓了先聲以後，有意大利亞里斯脫 (Lodovico Ariosto) 的名作奧蘭度之怒 (Orlando Furioso) 是這時代最純粹在現代最完全的詩歌。寫基督教武士與異教武士的角鬪，也穿插了戀愛的故事。文藝復興以後的詩人，最有名的是泰沙 (Tasso) 他的“Jerusalem Delivered”，也是一部偉大的詩篇。

英國伊麗沙白時代的詩人，有魏特 (Wyatt) 與沙萊 (Barrey) 他們的結果都是被殺的，前者是第一個用英文寫十四行詩的人。後來有西特尼 (Sidney) 有一篇有趣的十四行詩“Astrophel and Stella”，還有司賓塞 (Spencer) 仙后 (The Faerie Queen)

十七世紀英國的詩人黑里克 (Herick) 是自然的作者，忠於英王而厭惡清教徒，同時洛回來斯 (Lovelace) 的“To Althea from Prison”，也為後人所稱讚，最負盛名的要算米爾頓 (Milton) 了，他是晚年失明的詩人，他的失樂園 (Paradise Lost) 寫人與神間的交接，也是一部偉大的詩集。之後專寫諷刺詩的特里頓 (Dryden) 可以比得上荷馬的風格。

這時候，法國在路易十四時代，有一個天才詩人出現，他曾為英國詩人“Pope”所讚揚，他諷刺的筆

調在他名作“Lutrin”也是不朽之作。

蒲伯 (Pope) 是十八世紀英國著名的詩人，十六歲已被人注意他的作品了。他的“The Rape of the Lock”使他成了名，他也曾譯過依里亞特，也曾作過諷刺詩“The Dunciad”，竟有人稱他是英國最偉大的詩人的。之後，又有一個奇異的詩童查托登 (Chatterton) 他幼年的境况很可憐，十二歲時已會寫諷刺詩了，先用古英文寫詩，後來因為自己太驕傲，到處使他失望，在十七歲時服藥自殺了。還有格萊 (Gray) 只存下一首“The Elegy Written in a Country Churchyard”但是這詩使他獲到很高的聲譽。湯姆生 (Thomson) 的“The Seasons”及“The Castle of Indolence”是真樸而清淡的作品。其後有「蘇格蘭的莎士比亞」寶痕斯 (Burns) 用蘇格蘭語寫的“Fann O'Shanter”和“Jolly Beggars”又有牧童霍格 (Hogg) 的“The Queen's Wake”與“Sky-lark”畫家兼詩人勃來克 “Blake”的“Poetical Sketches”和“Cradle Song”也都是有名的著作。

此時法國也有諷刺詩人“Voltaire”抒情詩人“Chénier”德國有世界聞名的詩人“Goethe”他的浮士德 (Faust) 到現在還被人傳頌。“Schiller”的“Mary Stuart”也很出名，他們兩個人在德國詩壇上創造了無上的光榮。意大利悲劇詩人“Alfieri”還有“Monli”的史詩西班牙 Cal-

deron 的象徵詩，Moratin 的史詩，葡萄牙的詩王 Camoens 的“Lusiads”，斯坎的那維亞的詩劇作者 Oehlenschläger, Ewald, Stjernhjelm 等都是著名的詩人。

十九世紀初葉，英國有湖上詩人 (Lake Poets)——華茲華士 (Wordsworth) 可羅律琪 (Coleridge) 沙賽 (Southey) 1部抒情詩集 (The Lyrical Ballads) 的出現，博得大眾的注意。這裏面只有古舟子詠 (Ancient Mariner) 是可羅律琪的名作。其餘都是華茲華斯作的。這表示浪漫主義的巨波已到達英國了。沙賽被封為「桂冠詩人」(Poet Laureate) 他死了以後，由華茲華斯去承接這尊號。他們兩個人的作風短而真樸，而可羅來琪的詩却是豐偉的。拜倫 (Byron) 是一個熱情的詩人，他的名作“Dan Juan”震動了全世界，他被別人與莎士比亞並稱。他的海盜 (The Corsair) 的文筆也為一般人所頌揚。其時古貴族詩人雪萊 (Shelley) 和拜倫一樣永離了祖國。他的“Alastor”與“The Cloud”有人批評它在拜倫之上。同時又有鐸斯 (Keats) 他的神話詩當初為批評家所不滿，但是終於在詩壇上佔有了重要的位置。

華茲華斯死後，「桂冠詩人」的榮譽落在丁尼孫 Tennyson 的身上。他有美麗的故事公主 (The Princess) 有風趣的“The Lady of Shalott”和他齊名的是布朗寧 (Browning) 他有英文中最

長的詩篇“The Ring and the Book”，最難得的他的夫人巴勒脫（Barret）也是一個女詩人。有她韻文的小說“Harora Leigh”，她底孩子們的哭聲寫到工廠中兒童的苦痛，這是當時所難得見到的。

羅司底（Rossetti）兄妹，崇拜 Keats 的作風，他的十四行詩秀美而動人，他的妹妹和白朗寧夫人齊名。她有“The Goblin Market”，哈提（Hardy）的作風，是華茲華斯一派。他也寫自然，但他是悲苦的。

法國浪漫主義的詩人拉馬丁（Lamartine）因為他底戀之死，寫了一部默想（Les Meditations）得到大眾的歡迎，又有“The Lake”，是一篇清新的名作。此後，詩歌之王雨果（Hugo）出現了，他有巨大的敘事詩“La legende des Siscles”，但是佳作還是“Les Feuilles d'Automne”；“Les Ragon et les Ombres”；“Les Charçons des Rues et des Bois”等等。他對於世界是樂觀的，他的詩的音節是繚亮的。此外有Vigny 的“Le Mort de Loup”，Musset “Contes d'Espagne et d'Italie”，等次之，另一派的起來，完全是傲古的，後人叫他們“Parnassian”，戈地（Gautier）的詩，雕琢得很美，成爲這派的先鋒。里耳（Lisle）的古典詩上古之歌等，是這一派的主要作品。卜路東（Sully-Prudhomme）的哲理詩，專重形式的海萊狄亞（Heredia）和惡魔詩人波特萊爾（Baudelaire）都屬於這一派的。另一派是象徵詩，魏倫（Verlaine）是領袖，他們以音樂爲詩的唯一原則，當時的麥拉爾梅（Mallarme）也是象徵派中的

主角。

德國的浪漫主義詩人，有契米沙 (Chamisso)，愛清杜夫 (Eichendorff) 和 孟勞 (Mallé) 而 愛清杜夫 的文筆，實在超於其他二個以上。偏向於寫實的詩人是 猶太人海涅 (Heine) 他的詩集 “Book of Songs” 和後期作品 “Atta Troll”，很有名。還有 猶太人布尼 (Börne) 和 羅曼派崇拜者其培爾 (Geibel) 和女作家 安妮特 (Annette) 也很有名。此後，大作家如以美的風格寫詩的 霍卜特門 (Hauptmann)，如象徵派詩人 佐治·史得分 (Stefan George) 和 律爾克 (Rilke) 等都有他們的特色，足以永垂不朽的。

十九世紀俄國的詩人 普式金 (Pushkin) 他以俄文寫詩，得了當時人的崇拜，萊蒙託夫 (Lermontov) 崇拜普式金而作詩，也是值得注意的。屠格涅夫 的散文詩，雖用散文寫，但却是很好很精邃的作品。此外，尼克拉沙夫 他是復仇與憂愁的詩神，杜采夫 (Tyutchev) 的唯一詩，也是俄國詩壇的異彩。這時代波蘭的詩人有 來衣 (Bey)，美基回斯 (Mickiewicz) 他是波蘭的 杜甫，還有 史洛瓦基 (Slowacki) 他在國外的詩名，在 美基回斯 之上。克諾甫尼加 (Konopnicka) 女詩人，也有不少佳作。而丹麥的 Oehlenschläger Bagesen，近代的 Rördan 和 Möller 挪威的 Wergeland，Heiberg 和 Olaf Bull 以及瑞典的 Tegner，Lagerlöf 和意大利的 Monti，Foscolo 西班牙的 Quintana 葡萄牙的 Garret 也是各有各

的作風，可以稱作「詩人」的。

近世紀的詩，仍有更新的園地，仍向新的境地裏努力，至於得失，得讓後人來清算，來批評了。我們在歐洲詩史上考察起來和中國詩不同之點是（一）歐洲的長的敘事詩多於中國，（二）歐洲的詩在古代大抵是敘事的，而且所叙的大半是神話，或者是傳奇。而中國以抒情詩爲多。但是歐洲古典主義派的作詩與中國舊詩的注意格律這一點似乎是相同的。他們不忽略詩與音樂的關係，這一點也與中國舊詩的注重音調相同。

但是中國近年來的詩，却改變了他的方向，把舊的格調音調都廢止了，而注意於自然的自由的格律和音節，顯然這是受了歐洲詩體的影響，這當然是進步的，合理的，合於藝術性的。但是最近的幾十年中，中國新詩並沒有長足的進步，甚至可以說到現在還不會。天才的詩人往往會忽略音律，這是無可諱言的，而懂得音樂的美的，又未必願意研究詩。究竟以後的成就如何，只能有俟於後人之努力了。

第十一章 新詩的創作與譯作

自從清季金和作詩提倡「萬卷讀破後，一一勘同異，更從古人前，混沌闢新意。」和「所作能不純乎純，要之語語皆天真，時人不能爲，乃謂非古人。」於是舊詩界的風氣爲之一變，於是性靈之說更見重於當世，而格律與典實皆在廢除之列。其後黃遵憲更說：

我手寫我口，古豈能拘牽？
即今流俗語，我若登簡篇，
五千年後人，驚爲古爛斑。

又說：

各人有面目，正不必與古人相同。吾欲以古文家抑揚變化之法作古詩，取騷選樂府歌行之神理入近體詩；其取材以羣經三史諸子百家及許鄭諸註爲詞賦家不常用者，其述事以官書會典方言俗諺及古人未有之物未闢之境，舉吾耳目所親歷者，皆筆而書之，而不失爲以我之手寫我之口。

但是他們却是主張改造而不是革新的，他們想在舊形式裏開闢一條新的道路來，並不主張廢止舊詩的格律。所以另爲當世一振聾聵，但肯照他們走的，始終還不多。不過，這已經啓了詩的革命的先聲。於是清代末年一批復古詩人仍走上了宋詩唐詩的路，而新詩運動的潮流已潛伏着了。

自從文藝革命的潮流起來以後，中國的詩，起了一個極大的反動，將舊詩的格律聲韻一起剷除了。胡適的嘗試集中說：

文章革命何疑！且準備褰旗作健兒，要前空千古，下開百世，收他臭腐，還我神奇，爲大中華造新文學，此業吾曹欲讓誰？
材料有簇新世界，供我驅馳。

但是那時的新詩，也只是針對着舊詩的格律而作，因此只用長短句來寫詩，和宋代新興的詞差不多。卽如胡氏上面的作品而言，也只是用文言文的語調來寫作新詩的。這時候的作詩者可以分作兩派，一派如劉大白、沈尹默輩，他們的詩，從舊詩中變化出來，仍保持着詩的一種風趣與不成格律的格律。另一派如康白情一流完全以白話作詩而沒有詩的風趣，只不過用詩的形式寫出來的詩，前一派固然有不澈底的毛病，而後一派更有粗俗的毛病。試舉劉大白的錢塘江上一瞥作例：

空中拂拂的風，

江上鱗鱗的浪。

風行浪動

岸來船往。

兩岸南來船北往，

太陽西向人東向。

對着找的太陽，

從空中照向江上；

在風行浪動裏，

現出閃閃的萬點金光；

在岸來船往裏，

電影似地跟着人眼濺平移過去，

顯出一幅宇宙底遷流相。

從這遷流相裏，

截取它底一斷片，

被你們認識的人生，

就不過這麼一點一閃。

但這一點一閃，

卻也光怪陸離，萬化千變。

就第一節看來，每兩句完全是對稱的，和律詩的對句並沒有什麼兩樣。其中「拂拂」和「鱗鱗」也是平仄相對的；「風行浪動」「岸來船往」對得非常工切。「兩岸南來船北往」和「太陽西向人東向」簡直是兩句七言詩了。可見作者的新詩，也是從舊詩中變化出來的。在創製新詩中，不知不覺地在應用舊詩的格律和平仄了。這和清代鄭板橋用滿江紅調填的四時農家苦樂歌差不多：

老樹槎枒撼四壁，寒聲正怒。掃不盡牛溲滿地，糞渣當戶。茅舍日斜雲釀雪，長隄路斷風和雨。儘村春夜火到天明，田家苦。草爲榻，蘆作幕，工爲銼，瓠爲杓，碩松枝帶雪，烹葵煮藿。秫酒釀成歡里舍，官租完了離城郭。笑山妻塗粉過新年，田家樂。

不過是用字的淺深不同吧了。句語的變化，對偶的摒棄，還是後一例多變化呢！

至於康白情一流，完全是抓着什麼就寫什麼，形式固然和舊詩不同，但終嫌沒有詩意。所以這一流，不久便沒落了。這是時代的關係，在舊詩的極端反動之下，當然會產生這種更趨極端的作品了。

比較進步的有徐志摩朱自清聞一多戴望舒的詩，這時候，總算是新詩進化的時期了，一方面也是自然的收穫，而另一方面也是受了外來文學的影響，譯詩的風氣大盛起來。譯詩不單譯西方的詩，也譯了東方的詩。普式金萊蒙託夫席勒歌德等等的詩篇被人們介紹到中國來，太戈爾和日本作者的詩也有很多

的譯作。但是譯詩並不是一件容易的事，詩的字句可以照譯，詩的格調可以照譯，而詩的風趣却不容易譯過來的，所以西方的詩影響於中國的只是一個格式而已。我們先看這時期所譯的詩吧。這時候譯的西方的有韻的詩，如沈雁冰所譯的捷克 Peter Bezne 的坑中的工人：

我掘，在地下掘，

圓石閃閃發光，狀如蛇鱗，我掘。

在波蘭斯卡奧斯志拉底下，我掘。

我的燈熄滅了，我的頭髮掛在我眉頭，

雜亂而且被汗污漬溼，

我的眼睛，痛而且滯。

從我的爪甲下，泌出乳色的血；

在波蘭斯卡奧斯志底下，我掘，

我的鑿鏈擊在坑中，

在薩爾摩伐克我掘，

在萊支伐爾特我掘，而且在配柴伐爾特，我掘。

我的妻凍而暗泣，受難於古度拉，

撫餓的小孩子，在她胸前啼哭。

我掘，在地下我掘。

火星從炕中爆射出來，火星從我眼中爆射出來，

在唐市拉德我掘，在奧爾洛法我掘，

在泡萊巴我掘，而且在拉柴底下我掘。

譯詩要用韻，始終也不是一件容易事，如屠格涅夫的散文詩較普式金的為流行。也就是這個緣故。例

如劉半農譯的太戈爾的惡郵差：

你爲什麼靜悄悄的坐在那地板上，告訴我罷，好母親。

雨從窗裏打進來，打得你渾身濕了，你也不管。

你聽見那鐘，已打了四下麼？是哥哥放學回來的時候了。

究竟爲着什麼，你面貌這樣稀奇？

是今天沒有接到父親的信麼？

我看見郵差的，他背了一袋信，送給鎮上人，人人都送到。

只有父親的信，給他留去自己看了，我說那郵差，定是個惡人。

但是你不要爲了這事不快樂，好母親！

明天那邊村上，是個集市的日子，你叫阿媽去買些紙和筆，

父親寫的信，我都能寫的，你可以一個錯處也找不出。

我來從 A 字寫起，直寫到 K。

但是，母親，你爲什麼笑？

你不信，我能寫得和父親一樣好麼？

我能把我的紙，好好的打格子；所寫的，盡是美麗的大字母。

我寫完了，你以爲我也和父親一樣蠢，把他投在那可怕的郵差的袋裏嗎？

我來自己送給你，免得等候；還指着一個個的字母，幫你讀。

我知道那郵差，不願意把真正好的信送給你。

譯詩，一直到現在，還被人認為是一件不容易的事。如蘇曼殊一樣把外國詩譯成舊體詩固然不好，語句完全歐化而不能表達作者的性靈與風格的，也是失敗的譯詩。詩和一國的語言與風俗人情很有關係，譯詩的人不單自己會了解詩，而且也得了解原作者的性情與風格。所以譯詩的工作，和新詩一樣，到現在還不會有一個標準，各人譯各人的詩，各人有各人的譯法，一直到現在還不會有滿意的收穫。

至於因譯述的影響的新詩，在這時期一直到現在為止，也曾有新的收穫。最可注意的是散文詩的出現，與新詩性情描寫技巧的進步。

散文詩，是比較最易容納詩意的一種文學形式，中國新詩的收穫，還在散文詩上，散文詩不定是一篇小巧的散文，也有很短的小詩，而這裏面却充溢了詩趣。例如朱自清的匆匆便是一首很好的散文詩，其他如蘇梅的溪水，朱自清的春綠，謝婉瑩的蓮花，也各有它的風格。舉匆匆中的二節為例：

燕子去了，有再來的時候，楊柳枯了，有再青的時候，桃花謝了，有再開的時候，但是聰明的，你告訴我，我們的日子，爲什麼一去不復返呢？
是誰又藏在何處呢？
是他們自己逃走了罷，現在又到了那裏呢？

我不知道他們給了我多少日子，但是我的手，確乎是漸漸空虛了。在默默裏算着，八千多日子已經我手中溜去，像針尖

上一滴水滴在大海裏，我的日子滴在時間的流裏，沒有聲音，也沒有影子，我不禁頭涔涔而淚潸潸了。

其中詩意之濃厚，比有韻的詩更甚。它可以跳脫格律的拘束和音韻的規定，而自由抒寫其情感。但是認爲音樂與詩有密切關係的人，他們是否會讚成散文詩的盛行呢？

除了散文詩外，有韻詩的形式一是句語沒長短，二是句子多少不一定，三是平仄不管，四是韻脚只要和洽就是。但是其中也有很整齊的，例如徐志摩的蘇蘇：

蘇蘇是一個癡心的女子，

像一朵野薔薇，她的丰姿，

像一朵野薔薇，她的丰姿——

來一陣暴風雨，摧殘了她的身世。

這荒草地裏有她的墓碑，

淹沒在蔓草裏，她的傷悲，

淹沒在蔓草裏，她的傷悲——

啊！這荒土裏化生了血染的薔薇！

那薔薇是癡心女子的靈魂，

在清早上受清露的滋潤，

到黃昏時有晚風來溫存，

更有那長夜的安慰，看星斗縱橫。

你說這應分是她的平安？

但運命又叫無情的手來攀，

攀，攀盡了青條上的燦爛——

可憐啊！蘇蘇她又遭一度的摧殘！

「看星斗縱橫」的句調，也是和現代口語不大符合的。所以新詩到現在依然不能完全脫了舊詩的束縛。而「反覆」的方法，舊詩中也常有得用，在詩經中便很多了。當然我們現代作詩，也要取舊詩之所長，但最緊要的是別忘記這時代，在這時代裏的口語怎樣，在這時代裏的現實情形怎樣。我也贊成白居易的

「詩爲合時而作」的話。這是內容方面的意見。外形，既然不願再受形式的拘束，我們不妨可以更自由一些。當然可以造成詩的音樂的美的因子，也不能完全去掉的。讓我再舉一個比較形式上更自由的例子吧，如聞一多的你看：

你看，太陽像眠後的春蠶一樣。

鎖日吐不盡黃絲似的光芒；

你看負暄的紅襟在電桿梢上，

酣眠的錦鴨泊在老柳根旁。

你眼前又陳列着青春的寶藏，

朋友們請就在這眼前欣賞。

你有眼睛請再看青山的櫺幃，

但莫向那山外探望你的家鄉。

你聽聽那枝頭頌春的梅花雀，

你得揩乾眼淚，和他一只歌，
朋友，鄉愁最是個無情的惡魔，
他能教你眼前的春光變成沙漠。

你看春風解放了冰鎖的寒溪，
半溪白齒淙淙的漱着漣漪。
細草又織就了釉釉的綠意，
白楊枝上招展着么小的銀旗。

朋友們，等你看到故鄉的春，
怕不要老盡春光老盡了人？
啊！不要再探望你的家鄉，朋友們，
家鄉是個賊，他能偷去你的心。

不但文字上顯得出美，音節上也有變化，詩意更溢滿。不過各節的句式似乎還太嫌整齊些。固然「整齊」

是詩的一個美點，單是整齊而少變化，似乎也覺得乏味，也有短短的句小詩，它的句式不一定，也沒有什麼韻，而趣味却很濃厚的，例如日本作者的一首小詩苦辛。

世界的苦辛，

人類的苦辛，

日本人的苦辛，——

所以我瘦了！

其中含有無限的感慨與抑鬱，雖然形式上沒有什麼可以幫助它的地方，但終於不失為一首好詩。與陳子昂的：

前無古人，後無來者，念天地之悠悠，獨愴然而涕下。

有同樣的風趣。所以新詩的前途，再不能向格律去求發展，要努力於內容的改進，不然「天地玄黃宇宙洪荒」固然不能稱作詩，而「我的愛，我的苦，」也不算作水平綫以上的新詩的。

此外，更有一種民俗詩，即是山歌與童謠，也頗有值得注意之處，黃遵憲那時便開始注意它的結構與發展了，當然，這是最深入於民間，最簡單最動人的詩歌。其中頗有不少還因襲着以往的形式如七言詩五

言詩那種格式的，但也有不少是完全新製而頗有詩意的。要民歌和新詩打成一片，使詩不再是廟堂或士大夫階級的文藝，才有永存的價值，才有發展的希望。

近幾年來，新詩沒有多大的收穫，許多人喜歡學象徵詩，許多人在寫未來派的詩，也有許多主張着他們的唯美主義，各人說法不同，但是在這種潮流未息的時代中，新詩的呼聲又低下去了。這一半固然由於舊詩的勢力，仍舊盛行，而最大的原因，還是研究者的不努力。所以舊詩固然不能繼續它的生命，而五四前後之新詩，也不能永久佔着詩壇上的一個地位。新詩前途正是一片荒蕪的境地，有俟於現在及將來的開拓。希望新詩不是單只一個波浪，以後會有更多的收穫。

但是在譯詩方面，就數量而論，的確有驚人的進展，差不多有名作家的名作，都被譯成中文，也有許多人在現代將以前曾譯過的作品加以重譯的，這當然是一個可喜的現象，不過在譯詩的技巧上，直譯和意譯，曾鬧過一次大大的衝突，而後來也沒有下文，所以也是各行其是。不過外國作品的介紹愈多，可以使我國人於新詩有更多的認識，有更多的興味，這也是促使新詩進展的原動力。近來因為社會主義思潮的高漲，作詩與譯作也都傾向於這方面，當然，這也是使詩歌大衆化的一條新路。

第十二章 舊詩的類別

這裏所說的分類，乃是指詩的內容而說的。

樂府的命題，有他一定的來源，後來人做效製作，已失去了它的本義。同時，因為題目的沿襲，內容也多晦澀，即同是敘情之作，真意亦頗不明白。但古詩近體，可以依它的內容來分述一二，當然同做文章一樣，和題目也是有着密切的關係的。所以這一章裏，樂府詩的內容姑且不去論它。審閱詩的內容和題目，可以知道詩的作法的一部分，而且，各人風格的不同，也可以從這分類裏看出來的。

詩的用途很廣，所以分類也很複雜，它可以寫懷，也可以論理，它可以諷刺，也可以作遊戲。它更可以實在的應用，如作信，題記弔賀之用。所以我們約略地可以將它分成四個大類：1. 記敘 2. 抒情 3. 酬答 4. 論理。每項之中，又可以包含好幾個小的項目，作表如下：

- 1. 記物
 - 2. 記事
 - 3. 記時
- A 記敘

詩的內容

C
酬答

6. 送別
5. 留別
4. 答謝
3. 酬贈
2. 口號
1. 代簡

B
抒情

6. 賀挽
 5. 諷刺
 4. 閨思
 3. 懷人
 2. 羈旅
 1. 懷古
6. 記兵
 5. 記景
 4. 記人

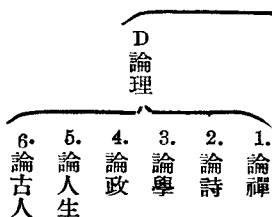
A. 記敘。詩中的記敘，和文章的記敘一樣，但多簡略之處，不能如廿四史中之傳記一樣地篇幅浩繁。這是詩文記敘不同之處。詩經之中，如氓，是記事的詩；如七月，是記時的詩；如兼葭，是記景的詩；後來的詩中，記敘一項，更有很多的類別。

記物的詩，又可以分作兩種，一是記動的物，二是記靜的物，記物不但要形容所記的東西，維妙維肖，同時還得滲入作者的情感，如果單是咏物，那便成爲一個謎語了。例如杜甫的咏鵝鵝詩：

故使籠寬織，須知動損毛。看雲猶悵望，失水任呼號。六翮曾經剪，孤飛卒未高。且無鷹隼意，留滯莫辭勞。

他下半有了自己的見解；至於咏靜物的，如李白的白胡桃：

紅羅袖裏分明見，白玉盤中看却無。疑是老僧休念誦，腕前推下水晶珠。



這種詩已有詩謎的像子了，升庵詩話稱杜牧的詠鷺詩已是鷺絲的謎了。「霜衣雪髮青玉嘴，羣捕魚兒溪影中，驚飛遠映碧山去，一樹梨花落晚風。」這已變成遊戲中的一項，毫無情性可言。至於詩謎，也有很有趣的，如洪邁夷堅志所載：

元祐間，士大夫好事者取達官姓名爲詩謎云：「雪天晴色見虹霓，千里江山遇帝畿，天子手中朝白玉，秀才不肯着麻衣。」謂韓公絳，馮公京，王公珪，曾公布也。

除了記整件的物的以外，尚有題物之詩，如杜甫的李潮八分小篆歌，韓愈石鼓歌，而題畫的詩，至今更多見。記事的詩，卽所謂敘事詩，中國敘事詩最長的是古詩爲焦仲卿妻作，自敘的詩，如蔡琰的悲憤詩，紀別人之事的，如韋莊的秦婦吟，杜甫的北征，是自記的，白居易的琵琶行，長恨歌，吳梅村的圓圓曲等都是記別人之事的。大抵記事之詩篇幅比較最冗長，也最不容易討好。但也有用律詩來記事的，總嫌它說不明白，如杜甫的聞慶州趙縱使君與党項戰中箭身死：

將軍獨乘鐵驄馬，榆溪戰中金僕姑。死綬却是古來有，矚將自驚今日無。青史文章爭點筆，朱門歌舞笑捐軀。誰知我亦輕生者，不得君王丈二殳。

雖然簡短，但毫無趣味，這是寫事不能在這短篇幅中仔細描畫的緣故。

記時的詩，大都參雜了作者當時所觸的感情，同時，也帶敘了這時這地的事實或景緻，專記時的詩可以說沒有，其中比較有味而切於時令的，如杜甫的

老去悲秋強自寬，興來今日盡君歡。羞將短髮還吹帽，笑倩旁人爲整冠。藍水遠從千澗落，玉山高並兩峯寒。明年此會知誰健，醉把茱萸仔細看。（重陽）

至於記人的詩，也不多見，大抵另有用處，而此中以寫美人爲多，例如杜甫的佳人：

絕代有佳人，幽居在空谷。自云良家子，零落依草木。關中昔喪亂，兄弟遭殺戮。官高何足論，不得收骨肉。世情惡衰歇，萬事隨轉燭。夫婿輕薄兒，新人已如玉。合昏尙有時，鴛鴦不獨宿。但見新人笑，那聞舊人哭。在山泉水清，出山泉水濁。侍婢賣珠回，牽蘿補茅屋。摘花不插髮，采柏動盈掬。天寒翠袖薄，日暮倚修竹。

他如木蘭辭雖似記事，而實以記人爲中心的。又如杜甫的不見，也是記人（李白）的作品。

不見李生久，佯狂真可哀。世人皆欲殺，吾意獨憐才。寥落詩千首，飄零酒一杯。廬山讀書處，頭白好歸來。

記景之詩詩中最多，大抵寫景可以分爲三派，一是山水之景，二是田園之景，三是邊塞之景。單是寫景也不算什麼上乘之作，要景中有情才覺生動。山水之景的作者也可以分作兩種，一種是以恬淡爲主的，另一種却寫其奇麗。前者如王維的詩，後者如謝靈運。各舉一例，以見其風格：

猿鳴誠知曙，谷幽光未顯。岩下雲方合，花上露猶泫。逶迤傍隈隩，迢遞步硯岨。過澗既厲急，登棧亦陵緬。川渚屢經復，乘流

翫迴轉，蘋萍泛沈深。蕪蒲冒清淺，企石抱飛泉。攀林摘葉卷，想見山阿人。薜蘿若在眼，握蘭勒徒結。折麻心莫展。情用賞爲美，事味竟誰辨。觀此遺物慮，一悟得所遣。（謝靈運）

言入黃花川，每逐青溪水。隨山將萬轉，趣途無百里。聲喧亂石中，色靜深松裏。漾漾汎菱行，澄澄映葭葦。我心素已閑，清川淡如此，請留磐石上，垂釣將已矣。（王維詩）

寫田園的詩，王維也是能手，唐代的韋應物儲光義也是這一類，但宋人范成大更以田園詩得名，他完全寫田園農家的氣象，非常逼真。如：

杜下燒錢鼓似雷，日斜扶得醉翁回。青枝滿地花狼藉，知是兒孫鬥草來。

雨後山家起較遲，天窗晚色半熹微。老翁欹枕聽鶯囀，童子開門放燕飛。

唐代的王昌齡李頎岑參等專於寫北方邊塞的風景，也有特長，頗有豪涼的氣概，不復舉例。

記兵，即是記戰爭的詩，以杜甫的前後出塞爲最著名，但是也間寫戰士的感情的，舉二首如下：

男兒生世間，及壯當封侯，戰伐有功業，焉能守舊邱？召募赴薊門，軍動不可留。千金買馬鞍，百金裝鬥頭。闔里送我行，親戚擁道周，斑白居上列，酒酣進庶羞，少年別有贈，含笑看吳鉤。

朝進東門營，暮上河陽橋，落日照大旗，馬鳴風蕭蕭。平沙列萬幕，部伍各見招。中天懸明月，令嚴夜寂寥。悲茄數聲動，壯士慘不驕。借問大將誰，恐是霍嫖姚。

B. 抒情 人類的感情，千變萬化，實在無從分起，姑就詩中常見的題目來分類。抒情貴於真摯，有空言往復，毫無深意的，不算是好詩。詩經一書大都是抒情之作，但人事的複雜，地域的複雜，時代的複雜，又如何能寫得盡呢。所以分爲懷古、羈旅、懷人、閨情、諷刺、挽賀六項。

懷古的詩，是人們見到了古代的遺跡，不免有「物是人非」之感。例如韋莊的金陵圖：

江雨霏霏江草齊，六朝如夢鳥空啼。無情最是臺城柳，依舊烟籠十里堤。

又如：

長安九城路，咸里五侯家，結束趨平樂，翻聯抵狹邪。高樓臨遠水，複道出繁花。唯見相如宅，蓬門慶歲華。皇甫丹長安路
鳳凰台上鳳凰遊，鳳去臺空江自流。吳宮細草埋幽徑，晉代衣冠成古邱。三山半落青天外，二水中分白鷺洲。總爲浮雲能蔽日，長安不見使人愁。（李白登金陵鳳凰臺）

此種懷古的作品大抵古今作一對比，而幽怨之情，在這對比中流露出來，並不是單記古代風物而已。

「羈旅」是作客他鄉的意思，大抵人們對於故鄉總有思念之情，所以在春秋佳日尤其觸動羈客的心懷。一種是不能返家之苦痛，一種是寫作客異鄉的寂寞。例如：

故園東望路漫漫，雙袖龍鍾淚不乾。馬上相逢無紙筆，憑君轉語告平安。

又如王維的九月九日憶山東兄弟，和崔塗的除夜有懷：

獨在異鄉爲異客，每逢佳節倍思親，遙知兄弟登高處，偏插茱萸少一人。

迢遞三巴路，羈危萬里身。亂山殘雪夜，孤燭異鄉人。漸與骨肉遠，轉於僮僕親。那堪正飄泊，明日歲華新。

懷人的詩，常見的是懷念友人，也有念妻的，也有念兄弟的，思友以杜甫懷李白爲最著。

浮雲終日行，遊子久不至。三夜頻夢君，情親見君意。告歸常備促，苦道來不易。江湖多風波，舟楫恐失墜。出門搔白首，苦負平生志。冠蓋滿京華，斯人獨顛顛。孰云網恢恢，將老身反累。千秋萬歲名，寂寞身後事。（杜甫詩）

君問歸期未有期，巴山夜雨漲秋池；何當共剪西窗燭，却話巴山夜雨時。（李商隱夜雨寄內）

時難年荒世業空，弟兄羈旅各西東，出園寥落干戈後，骨肉流離道路中。吊影爲千里雁，辭根散作九秋蓬。共看明月應垂淚，一夜鄉心五處同。（白居易望月寄諸兄弟）

戍鼓斷人行，秋邊一雁聲，露從今夜白，月是故鄉明。有弟皆分散，無家問死生。寄書長不達，况乃未休兵。（杜甫月夜憶舍弟）

所謂「閨情」乃女子懷念戀人之詩，古代作詩者，有的借女子懷夫之情來寄託自己思君之感，也有的是寫戀歌的。即使是男作者，也以想像真挚爲上乘。唐代的閨情詩一半是寫丈夫遠征的，一半是宮中的女子的懷春的，例如金昌緒的春怨。

打起黃鸝兒，莫教枝上啼。啼時驚妾夢，不得到遼西。

這是說丈夫遠征的，又如王昌齡的長信怨：

奉帚平明金殿開，暫將團扇共徘徊。玉顏不及寒鴉色，猶帶昭陽日影來。

這是寫宮女的寂寞的。此外，尚有一班女子戀情人的詩歌，以及寫熱戀時的詩歌。此等製作，以子夜歌爲最出名，茲錄幾首：

朝思出前門，暮思還後渚。語笑向誰道，腹中陰憶汝。

夜長不得眠，轉側聽更鼓。無故歡相逢，使儂肝腸苦。

此後擬作的甚多，有所謂「竹枝詞」「吳娃曲」等等，陸游的吳娃曲，也很有趣：

忘憂石榴深淺紅，草花紅紫亦成叢。明年開時不望見，只好郎君不著儂。

二月鏡湖水拍天，禹王廟下鬥龍船。龍船年年相似好，人自今年異去年。

「諷刺」在詩中是很有意思的作品，而中國詩裏却只有嘲弄。諷刺要蘊而不露，如詩經上的鴟鵂伐檀，都是很好的例子。後來的作品，却沒有很好的諷刺詩。杜甫的麗人行後面有「炙手可熱勢絕倫，慎莫近前丞相嗔。」這兩句有些諷刺楊國忠的，但是也只是熱罵而非諷刺。所謂諷刺只有嘲弄而已。如：

猿吟一何苦，愁朝復悲夕。莫作巫峽聲，腸斷秋江客。（王維聞裴秀才迪吟詩因戲贈）

地白風色寒，雪片大如手。笑殺陶淵明，不飲杯中酒。浪撫一張琴，虛栽五株柳。空負頭上巾，吾與爾何有？（李白嘲王歷揚不肯飲酒。）

C. 酬答 這一項是將詩應用到實用上去的一種作品，「代簡」便是以詩作信；「口號」便是「行吟」；「酬贈」是以詩贈人；「答謝」是以詩復人；「留別」與「送別」也是一種應酬的東西。詩經上這種例子還沒有，大約起於漢代而盛於唐代。

以詩作信，是一件很有趣的嘗試，杜甫的將赴成都草堂途中有作先寄嚴鄭公五首是以詩代信的名製。

得歸茅屋赴成都，直爲文翁再剖符，但使闔閭還揖讓，敢論松菊久荒蕪。魚知丙穴山來美，酒憶鄆筒不用醑。五馬舊曾諳小徑，幾回書札待潛夫。

可惜這五首之中沒有連繫，還不曾成立了書信的粗形。其後李商隱有一首寄令狐郎中也是以詩爲信的詩：

嵩雲秦樹久離居，雙鯉迢迢一紙書。休問梁園舊賓客，茂陵秋雨病相如。

「口號」乃是臨時口吟的意思，大抵是贈人用的，其實原作的是否口號，已不得而知了。姑舉李白的

一首爲例：

陶令辭彭澤，梁鴻入會稽。我尋高士傳，君與古人齊。雲外留丹壑，天書降紫泥。不知楊伯起，早晚向關西。實際上它的內容和別的詩沒有什麼兩樣，而其不同，是在口頭的吟咏，和我們當面的應酬一樣。

「酬贈」和「答謝」只是作詩原因上的不同。贈可以由自己說話，而答一定要有所指，所贈或讚美，或規勸，不能浮泛。贈詩很多，如梁鎰的贈李中華：是規勸的詩；又如賈玉的贈陝掾梁宏是讚美的贈詩。

莫向嵩山去，神仙多誤人。不如朝魏闕，天子重賢臣。（李中華詩。）

梁子工文四十年，詩題名過草書顛。白頭仍作功曹椽，俸薄難供沽酒錢。（賈玉詩）

答謝之詩，一爲答，一爲謝。古人答詩，只答其意並不和韻。唐人始用之，如元稹與白居易相酬答之詩。

晨起臨風一惆悵，通州溢水斷相聞。不知憶我因何事，昨夜三回夢見君。（白氏原詩。）

山水萬重書斷絕，念君憐我夢相聞。我今因病魂顛倒，唯夢聞人不夢君。（元氏答詩。）

謝人之詩，大抵將原詩或所贈之物加以描寫，如白居易的南侍御以石相贈助成水聲因以絕句謝之：

泉石磷磷聲似琴，閑眠靜聽洗塵心。莫輕兩片青苔石，一夜潺湲直萬金。

「留別」與「送別」不同。「留別」則寫戀戀之意，「送別」則多勉慰之語。「留別」是別者所寫，

「送別」是送者所作，立場絕不相同。例如韋應物的留別洛京親友：

握手出都門，駕言適京師，豈不懷舊廬，惆悵與子辭？
麗日坐高閣，清觴宴華池。昨遊倏已過，後過良未知。
念結路方永，歲陰野無暉。單車我當去，暮雪子獨歸。
臨流一相望，零淚忽沾衣。

這是出門者留別的詩，如皮日休送從弟歸復州則是送人的詩——送別詩。

美輿漫游正少年，竟陵烟月似吳天。車蓋近岸無妨取，舴艋隨風不費牽。
處處路傍千頃稻，家家門外一渠蓮。殷勤莫笑襄陽住，爲愛南塘縮項鱸。

D. 論理 詩中以論理詩最爲乏味，因爲詩用於議理便少風趣。但是古今作者很多，不得不別爲一格。「論學」詩以宋儒爲最多，如果老老實實地說理，毫無趣味，假使能以比喻出之較有意思。四庫全書提要說：

自班固作詠史詩，始兆論宗，東方朔作誠子詩，始涉理路，沿及北宋，鄒唐之不知道，於是以論理爲本，修詞爲末，而詩格於是乎大變。

試觀王安石的咏理詩：

雲從無心來，還向無心去。無心無處尋，莫覓無心處。

便索然寡味。他的論學詩又道：

我讀萬卷書，識盡天下理，智者渠自知，愚者誰信爾，奇哉閑道人，跳出三句裏，獨悟自根本，不從他處起。

但如朱熹的以水喻學，便有可誦之處了。

半畝方塘一鏡開，月光雲影共徘徊。問渠那得清如許，爲有源頭活水來。

自魏晉老莊之學盛行，詩人以老莊哲理作詩，唐宋以後，更有以禪理作詩者，如蘇軾便是喜歡以禪理入詩的一個詩人。但是句句言禪，其病與宋儒言學的壞處一樣。王安石也是如此。例如他的：

寒時煖處坐，熱時涼處行，衆生不異佛，佛即是衆生。

這又有什麼趣味呢？

論政的詩，也容易流成枯燥無味，一種是歌功頌德，一種是諷刺時政。普通很少以議論出之。如杜甫的三吏三別，如白居易的新樂府都是，但他們都是借事以諷，不能說是論政的。至於歌頌功德的很多很多，隨便舉一個例子，如王維應制之作：

渭水自縈秦塞曲，黃山舊逸漢宮斜。鸞輿迴出千門柳，閣道迴看上苑花。雲裏帝城雙鳳闕，雨中春樹萬人家，爲乘陽氣行時會，不是宸遊玩物華。

論人之詩，或論古人，卽是咏史，或論今人卽是記人。咏史之作，始於班固而大成於左思，唐代杜甫之秋

興諸將，宋代歐陽修王安石咏王昭君之作，都是論人的作品。王安石的明妃曲，其中頗有自己的見解：

明妃初出漢定時，淚濕春風鬢腳垂。低徊顧影無顏色，尙得君王不自持。歸來却怪丹青手，入眼平生幾曾有。意態由來畫不成，當時枉殺毛延壽。一去心知更不歸，可憐着盡漢宮衣。寄聲若問塞南事，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。

論人生的詩，魏晉人言之甚多，唐代和尚詩人以禪理討論人生問題，頗能談諧，但是太嫌乏味。如王梵志的：

黃金未是寶，學問勝珠珍。丈夫無伎藝，虛沾一世人。

得他一束絹，還他一束羅。計時應大重，直爲歲年多。

共受虛假身，共稟太虛氣。死去雖更生，迴來盡不記。以此好尋思，萬事淡無味。不如慰俗心，時時一倒醉。

其他詩人的作品中固然有許多說到人生問題的，但是只是感慨而不是討論，只是無可奈何的呼號，而不是平心靜氣的陳述。

至於論詩的作品，自杜甫的論詩六絕之後，元好問袁枚等等也都有以詩論詩的作品。但是這都是主觀的批評，而非科學的研究。不過自他們之後，論詩詩的風氣很盛，大家都喜歡謔幾句詩來批評詩人。例子

詳見詩的批評一章中，此處不多舉例了。

詩的內容的分類，大抵如此。至於詩的命題，完全由作者自由選擇。除了考試時限題限韻的詩以外，所以詩的題目並無一定格式，也不必拘拘於字面的典雅。而所詠的材料，無論情物，大至家國之情，小至草木之微，無處不可吟咏性情的。清代的考詩題目有「賦得……」等，實在不大妥當。但是題目與詩的內容和文章的題目與內容一樣，不能相去太遠。詩題，也是一首詩的綱要啊。尤其是一題數首的作品，其中先後的支配，輕重的分列，也得仔細加以考慮的。又，古人詩的題目喜歡拉得很長，甚至有四十字以上的，我們也不必去學它。

第十三章 文字上的修飾與安排

中國詩除了古風與排律以外，每一首的字數都不滿一百個字。那末在這短短的篇幅中，用字也受了限制，不能和散文一樣的隨意增減，所以做詩第一個困難，是如何選擇適當的單字或詞頭。次之，如何將選擇好的單字或詞頭來按次排列。次之，如何可以以婉曲餘韻的手法來表達你所要說的心情。

賈島的推敲，貫休的改字，王安石的「春風又綠江南岸」，黃山谷的「高蟬正用一枝鳴」都是斟酌用字的名例。劉勰文心雕龍的練字篇中也說：「綴字屬篇，必須鍊擇。」於是詩人中便有「練字」的話，其實所謂「練字」也不過是字的選擇而已。賈島詩：「兩句三年得，一吟雙淚垂。」他的話雖然過分，但是也可以知道做詩的費力了。杜甫詩：「新詩改罷自長吟。」袁枚遣興詩也說：「愛好由來落筆難，一字千改始心安；阿婆還是初笄女，頭未梳成不許看。」所以做詩練字大都經過幾次改易方才定稿的。若溪漁隱叢話有一節說：

漫叟詩話云：「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，有老杜墨迹，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，何以有日鍛月鍊之語？

詩話總編引郡閣雅談中也有鍊字的一則故事：

僧齊已往袁州謁鄒谷，獻詩曰：「高名喧省闕，雅頌出吾唐。疊獻供秋望，飛雲到夕陽。自封修藥院，別下着僧牀。幾話中朝事，久離鴛鴦行。」谷覽之云：「請改一字，方得相見。」經數日再謁，稱已改得，詩云：「別掃着僧牀。」谷嘉賞，結爲詩友。

所以用字的確不是十件容易的事。同時也沒有一定的法則可循，要作者自己去揣摩歷練。但是我們不妨在古人詩句中去歸納研究一下。

詩中用字，常常隱用，使詩句婉曲，如王安石的木末詩：「縑成白雪桑重綠，割盡黃雲稻正青。」其中「白」是用以說「絲」的；「黃雲」用以說「稻」的。又如杜甫贈韋丞相詩：「紈袴不餓死，儒冠多誤身。」其中紈袴用以指富貴子弟，儒冠用以代替文人的。其他如曹操的短歌行：「何以解憂，惟有杜康。」陸游詩「常恐夜深花索莫，錦茵銀燭接涼州。」「杜康」指酒，「涼州」指涼州的曲子，不用實名，而故意去繞一個圈子更進一步的，便是所謂「雙關」了。例如讀曲歌中的「石闕生口中，銜碑不得語」，「銜碑」和「銜悲」同。又如子夜憂歌：「春傾桑葉盡，夏開蠶務畢，晝夜理機縛，知欲早成匹。」「匹」字由「布匹」的意思而轉諧作「匹偶」。

另外一種常用的字法，是將幾個實體詞排列在一起，使讀者有一種濃厚的意感。例如陸游的「明日

重尋石頭路，醉鞍誰與共聯翩」以「醉」字來形容「鞍」，便有「醉在馬上」的意感了。也有常以人類的情感加於無生物的上頭，也可以襯出深情厚意來的。例如李商隱的「春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾。」「蠟燭有心還惜別，替人流淚到天明。」又如王之渙的「羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關。」杜甫的「寒衣處處催刀尺，白帝城高急暮砧。」這種例子是很多的。

第三種，便是文心雕龍上的所謂「夸飾」了。「夸飾」用得適當，可以使讀者的興會濃厚。例如李白的蜀道難：「噫吁噉，危乎哉，蜀道之難，難於上青天。」又如「白髮三千丈，緣愁似個長。」杜甫的「錦江春色來天地，玉壘浮雲變古今。」吳楚南東圻，乾坤日夜浮。陶潛的「未言心先醉，不在接杯酒。」詩經上的「誰謂河廣，曾不容舫。」「千祿百福，子孫千億。」但是這最要在乎適當，否則便成誇大狂了。劉勰說：然飾窮其要，則心聲鋒起，夸過其理，則名實兩乖。若能酌詩書之曠旨，剪楊馬之甚泰，使夸而有節，飾而不誣，亦可謂之懿也。

但是以文法的立場來討論詩的用字，其中的動詞形容詞和虛字常是所鍊的字眼。如王維的「渡頭餘落日，墟上孤煙」這兩句中的動詞是「餘」和「上」字。如果用「唯」和「有」字，意境便截然不同。又如杜甫的春望「國破山河在，城春草木深。感時花濺淚，恨別鳥驚心。」其中的「在」「深」「濺」

「驚」都是下過一番斟酌的。形容詞除上例「深」字以外，可以分作兩種來說，一種是疊字形容，一種是非疊字形容。例如「無邊落木蕭蕭下，不絕長江滾滾來」，「無邊」與「不絕」不是疊字，而「蕭蕭」與「滾滾」却是疊字了。又如劉長卿的「水近偏逢寒氣早，山深長見日光遲」，「近」「深」是形容詞，而不是疊字。疊字在詩中往往可以表示具體的意感，如韋應物的「世事茫茫難自料，春愁黯黯獨成眠」，王績的「樹樹皆秋色，山山唯落暉」，杜甫的「信宿漁人還派派，清秋燕子故飛飛」，「穿花恢蝶深深見，點水蜻蜓款款飛」，王維的「漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝」，各有各的趣味。也有完全用以表聲音的，如杜甫的「車，鑾，鑾，馬，蕭，蕭」便是一個例子。劉勰論疊字說：

是以詩人感物，聯類不窮；流連萬象之際，沈吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。故灼灼狀桃
花之鮮，依依盡楊柳之貌，杲杲爲出日之容，瀟瀟擬雨雪之狀，啾啾逐黃鳥之聲，嚶嚶學草蟲之韻，皎日曄星，一言窮理；參
差沃若，兩字窮形，並以少總多，情貌無遺矣。雖復經千載，將何易奪？

虛字通常用在詩句中，有些使人感到不雅馴，但是用得妥當，却很有趣。陶潛的「結廬在人境，而無車馬喧」，這「而」字用得非常自然。又如陳子昂的「五陵盡喬木，昭王安在哉」，「哉」字也比較妥帖。又如王樞登的「使乎吾語汝，白也近何如」，蘇軾的「倦客再遊行老矣，高僧一笑故依然」，杜甫的「去矣英

雄事，荒哉割據心。」都是駢中有散的意味，但是這是不很容易的事。詩中下字最難，非有相當的經驗和閱歷不能知道如何可以恰如當時情景，例如野客叢談中所載的故事：

陳舍人從易……偶得杜集舊本，文多脫誤，至送蔡都尉詩云：「身輕一鳥口。」其下脫一字。陳公因與數客各用一字補之，或云「疾」，或云「落」，或云「起」，或云「下」，或云「度」，莫能定。其後得一善本，乃是「身輕一鳥過」。陳公歎服，以爲雖一字，諸君亦不能到也。

「過」字比其他的好在什麼地方，這只能讓讀者自己去理會了。此外寒廳詩話也論到詩中用字的話：

古人有一字之師，昔人謂如光弼臨軍，旗幟不易，一號令之，而精采百倍。張橋軒詩：「半箇流水夜來雨，一樹早梅何處春。」元遺山曰：「佳則佳矣，而有未安；既曰『一樹』，烏得謂『何處』？不如改『一樹』爲『幾點』，『便覺生動。』」又虞道園嘗以詩詣趙松雪，有「山連閣道晨留輦，野散周廬夜屬麤」之句。趙曰：「美則美矣，若改『山』爲『天』，『野』爲『星』，則尤美。」又薩天錫詩：「地濕厭聞天竺雨，月明來聽景陽鍾。」道園見之曰：「詩信佳矣，但有一字不穩。」聞與「聽」字義同，蓋改「聞」作「看」，唐人「林下老僧來看雨」，又有所出矣。」古人論詩，一字不苟如此。

鍊字的工夫已經知道了，更進一步再來討論造句，詩句因爲簡單的關係，往往有許多必要的部分是省略的。以語氣來說大抵五言句上三下二，上二下三，七字句上六下一，上四下三，舉杜甫秦州雜詩爲五言的例子：

未暇泛滄海，上二悠悠兵馬間，上二塞門風落木，上三客舍雨連山，上三阮籍行多興，上二龐公隱不還。上二東柯遂疎懶，上二休憐髮毛斑。上二

再以許渾長慶寺遇常州阮秀才七言律詩來作例：

高閣晴軒對一峯，上四毗陵書客此相逢。上四三晚收紅葉題詩遍，上六一秋待黃花釀酒濃，上六山館日斜喧鳥雀。上四石潭波

動戲魚龍。上四上方有路應知處，上四疎磬寒蟬樹幾重。上四

大抵五言以上二下三的居多，七言以上四下三的居多。詩句的構造第一是要主意明顯，第二是要表達有力，如杜牧的遊樂遊源第一句「清時有味是無能」便不容易解釋了，那怕你是名家，句子不明白，是無法諱言的。普通的應酬詩，明白了，但是是敷衍用的，所以沒有表達的力量，即作者的感情不會充分地灌注在這詩句裏。如王安石詩「春風過柳綠如綵，晴日蒸紅出小桃。」「蒸紅」有人以為出於韓愈詩桃源圖中的「種桃處處唯開花，川原遠近蒸紅霞」的。即使算他是明白，但也是表現不具體的作品。詩句最忌將前人的原作，改竄幾個字，便算是自己的作品。如韋應物的詩：「野渡無人舟自橫，」寇準將它分成兩句：「野水無卜渡，孤舟盡日橫。」又如王籍詩「蟬噪林遍暉，鳥鳴山更幽。」王安石改爲「一鳥不鳴山更幽。」隨園詩話中又說鍾伯敬改唐姚合的「才子何須藉富貴，男兒終竟要科名」爲「似子何須論富貴，旁人

未免重科名」這一類都是不應該的，因為他的作品意境並不比原作好。又如「夕陽牛背無人臥，帶得寒鴉兩兩歸」與「葉隨流水歸何處，牛載寒鴉過別村」他們句子雖同，但各有各的風味在。李太白詩「清風明月不用一錢買」歐陽修的「清風明月本無價，可惜只賣四萬錢」也是如此。若溪漁隱叢話：

詩眼云：古人學問，必有師友淵源，漢楊惲一書，迥出當時流輩，則司馬遷外孫故也。自杜審言已自工詩，當時沈佺期宋之問等，同在儒館爲交遊，故老杜律詩布置法度，全學沈佺期，更推廣集大成耳。沈云：「雪白山青千萬里，幾時重謁聖明君。」杜云：「雪白山青萬餘里，愁看直北是長安。」沈云：「人如天上坐，魚似鏡中懸。」杜云：「春水船如天上坐，老年花似霧中看。」皆不免蹈襲前輩，然前後傑句，亦未優劣。

但是最好是我寫我口，不必去抄襲模仿的。也許與前人偶然相同也不能說是抄襲的。隨園詩話中有一段很有趣的議論：

高青邱笑古人作詩，今人描詩。描詩者，像生花之類，所謂優孟衣冠，詩中之鄉愿也。譬如學杜而竟如杜，學韓而竟如韓，人何不觀其真杜真韓之詩，而肯觀僞杜僞韓之詩乎？孔子學周公，不如王莽之似也；孟子學孔子，不如王通之似也。李義山香山牧之昌黎同學杜者，今其詩集，都是別樹一幟。杜所服膺者，庚鮑兩家，而集中亦絕不相似。蕭子顯曰：「若無新變，不能代雄。」陸放翁曰：「文章切忌參死句。」黃山谷曰：「文章切忌隨人後。」皆金針度人語。漁隱叢話笑歐公如三館畫筆，專替古人傳神，嫌其描也。五停山人嘲鸚鵡云：「齒牙餘慧雖偷拾，那知雷同轉可羞。」又曰：「爭似流鶯當百轉，天真

還是一家言。」

句子的格式如王無功的春桂問答：「問春桂，桃李正芳華，年光隨處滿，何事獨無花？」是先三言一句，而後五言三句的。又如四言的，如詩經的「關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。」五七言最多見，也不舉例，六言詩如王維的「桃紅復含宿雨，柳綠更帶朝烟。花落家童未掃，鳥啼山客猶眠。」此外又有五七言合成一詩的，如侯夫人看梅李白亦有三五七言詩：

秋風清，秋月明，落葉繁還散，寒鴉棲復驚。相思相見知何日，此時此地難爲情。

其實古風大多是如此的。其中句子不一律，但以五七言爲多，再舉盧仝有所思作例子：

當時我醉美人家，美人顏色嬌如花；今日美人棄我去，青樓珠箔天之涯。娟娟姮娥月，三五二八盈又缺，翠眉蟬鬢生別離，一望不見心斷絕。心斷絕，幾千里，夢中醉臥巫山雲，覺來淚滴湘江水，湘江兩岸花木深，美人不見愁人心，含愁更奏綠綺琴，高調弦絕無知音。美人兮美人，不知爲暮雨兮爲朝雲，相思一夜梅花發，忽到窗前疑是君。

詩句的意境大抵是以婉轉爲勝，一件事不直爽地說明正意而要用婉轉的詞意來表示來襯托。例如陸游的楚城詩：「江上荒城猿鳥悲，隔江便是屈原祠。一千五百年間事，只有灘聲似舊時。」他明明要說「今昔事物的變更，偏只說「只有灘聲似舊時」可見其餘的事物已完全改變了。又如杜牧的秋夕：「銀燭秋光冷畫

屏，輕羅小扇撲流螢。天階夜色涼如水，坐看牽牛織女星。」因為求婉曲，所以有許多使詩句太晦澀了。如張載有詩：「淚下霑衣襟」於是杜甫便以「霑巾」來代替流淚了；「爲爾一霑巾。」陶淵明的「一欣侍溫顏，再喜見友于。」將詩經上的「友于兄弟」以「友于」來代兄弟了。韓愈詩：「豈不念旦夕，爲爾惜居諸」將詩經上的「日居月諸」節取了「居諸」來代替日月了。徐夔詩：「鬼神只瞰高明室，倚伏不干棲隱家」將老子裏的「禍兮福所倚，福兮禍所伏」以「倚伏」來代「禍福」了。凡此種種，雖然已成習慣，其實却不是使句子婉曲的最好辦法。

句中字詞的排列，不必求異，以明白爲第一，如杜甫詩「久拚野鶴如雙鬢，遮莫鄰鷄下五更。」照理應該說是「雙鬢如野鶴」的。又如「紅豆啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝」照理應該說「鸚鵡啄餘紅豆粒，鳳凰棲老碧梧枝。」故意爲奇，這不是作詩造句中應該有的例子。但是也有顛倒而不損害文意的，如杜甫的「天闕象緯逼，雲臥衣裳冷」魏徵的「古木鳴寒鳥，空山啼夜猿」柳宗元的「雙垂別淚越江邊」等等，這完全因爲是協韻和平仄的關係。

句子的安排說過了，再來講章法。所謂章，是指一題之下有許多首近體，或者指古風的長篇而言的。至於單獨一首的結構留在下面再說。文心雕龍：

夫設情有宅，置言有位，宅情曰章，位言曰句。故章者明也；句者局也。局言聯字以分疆，明情者總義以包體。區畛相異，而衢路通矣。夫人之立言，因字而生句，積句而成章，積章而成篇。篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也。振本而末從，知一而萬畢矣。夫裁文匠筆，篇有大小，雖章合句，調有緩急，隨變適會，莫見定準。句司數字，待相接以爲用，章總一義，須意窮而成體……章句在篇，如繭之抽緒，原始要終，體必鱗次……是以搜句忌於顛倒，裁章貴於順序。

所以普通詩中的章法，完全以時間或動作的先後來定次序的。例如李白的清平調三章：

雲想衣裳花想容，春風拂檻露華濃，若非羣玉山頭見，曾向瑤台月下逢。

一枝濃豔露凝香，雲雨巫山枉斷腸，借問漢宮誰得似，可憐飛燕倚新妝。

名花傾國兩相歡，長得君王帶笑看，解釋春風無限恨，沈香亭背倚闌干。

第一章是寫貴妃的美，所以開頭用隱約意象的話來解釋她的美貌。第二句是說她的丰神。第三四句更增高她的身價，完全用空虛想像的話來寫，因爲實寫不容易討好。第二章由春風拂檻露華濃而先說花，末了再以飛燕來比花。第三章將名花美人合說而加以唐明王，再以說花說人的雙關法回應到第一章第二句的「拂檻」。其中有章法，也有連絡。其他如杜甫的春日江村、秋興、陪諸公子丈八溝攜妓納涼晚際遇雨、秋野、秦州雜詩等等都是如此，不再舉例了。

但是其中也有特別的章法的，如陶潛的止酒詩，他每一句中有一個「止」字的：

居止次城邑，逍遙自閑止。坐止高蔭下，步止華門裏。好味止園葵，大歡止稚子。平生不止酒，止酒情無喜。暮止不安寢，晨止不能起。日日欲止之，營衛止不理。徒知止不樂，未信止利己。始覺止爲善，今朝真止矣。從此一止去，將止扶桑誤。清顏止宿容，奚止千萬祀。

但是這是不自然的。也有每章開首一句是相同的，如黃鵠曲：

黃鵠參天飛，半道鬱徘徊；腹中車輪轉，君知思憶誰？

黃鵠參天飛，半道還哀鳴，三年失羣侶，生離傷人情。

黃鵠參天飛，凝翮爭風回，高翔入玄闕，時復乘雲頽。

黃鵠參天飛，半道還後落，欲飛復不飛，悲鳴覓羣侶。

又如曹植的贈白馬王彪每章的首兩字就是上一章的末尾的兩個字：

謁帝承明廬，逝將歸舊疆，清晨發皇邑，日夕過首陽。伊洛廣且深，欲濟川無梁。汎舟越洪濤，怨彼東路長。瞻顧戀城闕，引領情內傷。——太谷何寥廓，山樹鬱蒼蒼。霖雨泥我塗，流潦浩縱橫。中道絕無軌，改轍登高岡。修坂造雲日，我馬玄以黃。

玄黃猶能進，我思鬱以紆，鬱紆將何念？親愛在離居。本圖相與偕，中更不克俱。鴟梟鳴衡輓，豺狼當路衢。蒼蠅聞黑白，讒巧令親疏。欲還絕無蹊，攬辮止踟蹰。

踟蹰亦何益？相思無終極。秋風發微涼，寒蟬鳴我側。原野何蕭條，白日忽西匿。歸鳥赴喬林，翩翩厲羽翼。孤獸走索羣，銜草

不遑食。感物傷我懷，撫心長太息。

這詩一共有六首，皆同此例，這不過是作者偶一興會所至而作，也不是一定的格式，普通章法，還是照事實或理論來作順次敘述的。詩的文字上的技巧，全在乎自己體會，這不過是大概的一點要點而已。

第十四章 從詩的用韻說到詩韻

詩歌的協韻是自然的現象，或者隔句一韻，或者每句一韻，它底目的是便於誦讀，便於記憶的。所以古代詩經中的詩句，大抵四言，也以因為如此容易協韻，容易記誦的緣故。不單詩是如此，文章也是這樣。阮元的文言說中解釋道：

古人以簡策傳事者少，以口舌傳事者多。以目治事者少，以耳治事者多。故同爲一言，轉相告語，必有愆誤。是必寡其詞，協其音，以文其言，使人易於記誦，無能增改……

一切詩歌的用韻，都是跟着這原理而得來的。兒歌中的「風來啦，雨來啦，老和尚背了鼓來啦。」爲什麼不說「雷來啦」呢。一方面爲求句子的變化，而更大的原因也是爲了「雨」「鼓」兩字聲近的和協。詩經裏這種例子也很多，如伐檀的三折，「坎坎伐檀兮，置之河之干兮，」「坎坎伐輻兮，置之河之側兮，」「坎坎伐輪兮，置之河之漘兮。」其中「檀」「輻」「輪」和「干」「側」「漘」在意義上並沒有什麼大區別，可以不必改換，但是求和下文「豨」「餐」及「特」「食」和「鶉」「殮」的協和起見，便不得不用這三個字來配合它。和上面兒歌中的變化的原則，並沒有什麼兩樣。

所以用韻和當時的口語很有關係，大抵當時歌唱的詩歌，一定用當時的口語來作標準，來定韻腳的。我們讀到古詩和唐宋人的詩，往往覺得有幾句並不相協，這是古今口音不同的緣故。如白居易的問劉十九：

綠蟻新醅酒，紅泥小火爐。晚來天欲雪，能飲一杯無？

其中的「爐」字與「無」字，現代讀起來，似乎有些不協。但「無」字，古音用重唇音讀如「莫」，便與「爐」字同韻了。至於同韻的字，他們的關係就是「疊韻」，即每個字與其他同韻字的韻母是相同的。因為韻母同讀起來便和諧了。古詩用韻較廣，留在後面再討論，近體詩用韻都依現代通行的詩韻，大抵絕句第一二兩句相對的，第一句可以不用韻，第三句均可以不必用韻；其他都每句的末一字，一定是疊韻字。隨便舉二個例：

白日依山盡，黃河入海流，欲窮千里目，更上一層樓。（第一二兩句相對，故第一句不用韻，「流」和「樓」都是「尤」韻）

江水漾西風，江花脫晚紅。離情被橫笛，飛過亂山東。（「風」「紅」「東」都是「東」韻。）

斷角斜陽觸處愁，亭前搔首日悠悠。世間最是蟬堪恨，送盡行人更送秋。（「愁」「悠」「愁」都是「尤」韻。）

未成小隱聊中隱，可得長閒勝暫閒。我本無家更安住，故鄉無此好湖山。（第一二兩句相對，所以「隱」字不協。「閒」「山」同韻，是「刪」韻。）

律詩也是如此，第一句可以協，也可以不協。其餘也是隔句一協平聲也好，仄聲也好。例如：

青山橫北郭，白水繞東城。此地一爲別，孤蓬萬里征。浮雲遊子意，落日故人情。揮手自茲去，蕭蕭斑馬鳴。（「城」「征」「情」「鳴」都是「庚」韻。）

風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛迴。無邊落木蕭蕭下，不絕長江滾滾來。萬里悲秋常作客，百年多病獨登臺。艱難苦恨繁霜鬢，潦倒新停濁酒杯。（「哀」「迴」「來」「臺」「杯」都是「灰」韻。）

至於古詩的押韻，通常也是每兩句一協。不過全首之中可以換韻，他的韻，比現存的詩韻範圍更廣大。例如岑參的詩：

君不見走馬川行雪海邊，平沙莽莽黃入天。輪台九月風夜吼，一川碎石大如斗。隨風滿地石亂走，匈奴草黃馬正肥。金山西見煙塵飛，漢家大將西出師。將軍金甲夜不脫，半夜軍行戈相撥。風頭如刀面如割，馬毛帶血汗氣蒸。五花連錢旋作冰。幕中草檄硯冰凝，虜騎聞之應膽慄。料知短兵不敢接，軍師西門佇獻捷。

第一二兩句一種韻。第三四五句又是另一韻了。第六七兩句又是換了一韻。下面又由平韻換了仄韻再換平韻，終了再換成了仄韻。同是平韻之中，聲調也不是一樣的。這種變化，叫做換韻。這是各個時代口語不同

而分韻也因之各異的證據。

但是現在有許多字，因字義的不同，而分隸於好幾種韻目的。從前人很注意這種工夫。例如「惡」字，作「善惡」之惡，讀作「聖」，是屬於入聲「藥」韻；作討厭的意思，讀作「塢」，屬於去聲「遇」韻。作「何」字的解釋，讀如「何」，屬於平聲「虞」韻。又如「重」字，作「重複」的「重」屬於「冬」韻；作「輕重」的「重」，屬於上聲「腫」韻；作「珍重」之「重」，屬於去聲「宋」韻。又如「單」字，作「重複」的「單」屬平聲「寒」韻；作「單于」的「單」，屬平聲「先」韻；作姓「單」的「單」屬上聲「銑」韻。又如「行」字，作「山名」解，屬「陽」韻；作「五行」，屬「唐」韻；作「排行」，屬「漾」韻；作「德行」，屬「敬」韻。所以韻的分別，也與字義有關係，像這一類的字正多着呢。

作詩用韻上的錯誤，有「湊韻」和「險韻」。「湊韻」是這一句末了一個字，作者爲了要協韻，硬用上，而與文義不符的。如現代的紹興戲裏，往往有一句「×××到來臨」。這「臨」字便是「湊韻」了。「險韻」是一韻之中用不常見的字來押韻的，如「東」韻裏的「籬」「賊」，「冬」韻裏的「裕」「卿」等字，韓愈作詩喜歡用這種韻脚，其實是不應該的。又因爲韻的關係，有了「步韻」的把戲，「步韻」又稱「和韻」，是照別人的詩的韻脚字來做詩，例如他的第一句末一字是「天」字，那麼你也得用「天」

字。這樣方可顯出他的本領，其實古代酬答之詩，並非一定和韻，這是唐以後的花樣。陸游說：

古時有唱有和，有雜擬追和之類而「和韻」者，唐始有用韻，謂同用此韻；後有依韻，然不以次，後有「次韻」自元白至皮陸其體乃全。

此外，大凡同一字，不能在同一首詩的韻脚中出現，古代這律令也是非常嚴格的。不但用韻如此，近體詩每一首中，也不許有同一字出現，除非是故意用的，其實這也是一重桎梏。

詩的用韻，古代的習慣是如此，我們再說「詩韻」吧！

先說現代詩韻的內容：它依字母的同韻之字分爲「上平」「下平」「上」「去」「入」五類。五類之中又各分作若干項目而以其中的一個字作標題。例如「東」韻裏面都是和「東」字同韻的字，而以「東」字爲標目。現在將它的目次，列表於后：

A 上平聲凡十五部

- | | | | | | | | | | | | | | | |
|------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| 1. 東 | 2. 冬 | 3. 江 | 4. 支 | 5. 微 | 6. 魚 | 7. 虞 | 8. 齊 | 9. 佳 | 10. 灰 | 11. 真 | 12. 文 | 13. 元 | 14. 寒 | 15. 刪 |
|------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|

B 下平聲凡十五部

- | | | | | | | | | | | | | | | |
|------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| 1. 先 | 2. 蕭 | 3. 肴 | 4. 豪 | 5. 歌 | 6. 麻 | 7. 陽 | 8. 庚 | 9. 青 | 10. 蒸 | 11. 尤 | 12. 侵 | 13. 覃 | 14. 鹽 | 15. 咸 |
|------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|

C 上聲凡二十九部

- D. 去聲凡三十部
- | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| 1. 董 | 2. 腫 | 3. 講 | 4. 紙 | 5. 尾 | 6. 語 | 7. 慶 | 8. 齊 | 9. 蟹 | 10. 賄 | 11. 軫 | 12. 吻 | 13. 阮 | 14. 旱 | 15. 潛 |
| 16. 銑 | 17. 篠 | 18. 巧 | 19. 皓 | 20. 哿 | 21. 馬 | 22. 養 | 23. 梗 | 24. 迥 | 25. 有 | 26. 寢 | 27. 感 | 28. 儉 | 29. 賺 | |

- E. 入聲凡十七部
- | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| 1. 送 | 2. 宋 | 3. 絳 | 4. 寘 | 5. 未 | 6. 御 | 7. 遇 | 8. 霽 | 9. 泰 | 10. 卦 | 11. 隊 | 12. 震 | 13. 問 | 14. 願 | 15. 翰 |
| 16. 諫 | 17. 霰 | 18. 嘯 | 19. 效 | 20. 號 | 21. 箇 | 22. 禡 | 23. 漾 | 24. 敬 | 25. 徑 | 26. 有 | 27. 沁 | 28. 勘 | 29. 豔 | 30. 陷 |

- | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|-------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| 16. 葉 | 17. 洽 | 1. 屋 | 2. 沃 | 3. 覺 | 4. 質 | 5. 物 | 6. 月 | 7. 曷 | 8. 黠 | 9. 屑 | 10. 藥 | 11. 陌 | 12. 錫 | 13. 職 | 14. 緝 | 15. 合 |
|-------|-------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
- 共一百〇六部 ——

每一類之中的字類多少不定，如「先」「東」「陽」等字很多，而「咸」「鹽」「洽」等韻字很少。但是詩韻的分類什麼標準呢，我們不得不先研究它的來源了。

古代用韻，單取口語的近似，而沒有一定的韻書。到三國時李登有聲類，但現代已不能見到。齊梁之際，聲韻之說大盛，於是沈約有四聲譜，見於梁書。但此書現在也已亡佚了。隋朝陸法言與劉臻顏之推魏淵盧思道李若蕭該辛德源薛道衡八人取古代與當時的韻書，依反切的發音來分音收聲來分韻，做了一部切韻。其中平聲五十七韻，去聲六十韻，入聲三十四韻，共二百六韻。唐代長孫訥等又爲之作注，並加以增補。至

天寶時孫愐重加編纂，叫做唐韻。切韻唐韻均已亡，法國人伯希和在敦煌石室裏發現了殘本切韻三種，已亡佚了四分之一。唐韻現代也只有四十幾頁了。宋代祥符間復勅修唐韻，令陳彭年等更廣事搜羅，名為大宋重修廣韻，分類仍照切韻之式，但增加了一萬四千多字。卽今所稱的廣韻。此外宋平水人劉淵有平水韻，元朝陰時夫加以刪併，定爲一百六部。但這一說頗有異議。錢大昕十駕齋新錄中說：

古韻分二百六部，唐宋相承，雖先後次第及同用獨同之注，小有異同，而部分無改。元初黃公紹古今韻會始併爲一百七韻，蓋循用平水韻次第，後人因以併韻之咎歸之劉淵。據黃氏韻會，稱毛氏是增修禮部韻略互有增字，而每韻所增之字，於毛云毛氏韻，於劉云平水韻，則淵不過刊是書者，非著書之人矣。予嘗於黃孝廉丞烈齋，見元槧本平水韻略，卷首有河間許古序，乃知爲王文郁所撰，後題正大六年己丑，則金人，非宋人也。意淵竊見文郁書，刊之江北而去其序，故公紹以爲劉氏書也。王氏平水韻并上下平聲各爲十五，上聲廿九，去聲三十，入聲十七，皆與今韻同。論者又謂平水韻併四聲爲一百七韻，陰時夫又併上聲「拯」韻入「迺」韻，今考文郁上聲「拯」等已併於「迺」韻，則亦不始於時夫矣。

所謂禮部韻略，乃宋代丁度所編，用於作考試之程式，所以稱作「禮部」。在明代又有洪武正韻一書，係明洪武間勅樂韶鳳等編修。根據中原之韻，併平上去三聲各爲二十二部，入聲爲十部，凡十五卷，他併韻的標準，大概是本於平水韻的。清代又勅修佩文詩韻，也本於平水韻，而以洪武正韻作參考，就是現今通行的

詩韻。

清代科舉有「試帖詩」一個項目，所以佩文詩韻也是爲考試而設的，其中附錄了詩韻珠璣詩韻異同歷代賦彙錄等十二種，也是使學詩的人可以在這裏面尋章摘句的，所以這書已變成了一種工具書，一種敷淺的類書，也是讀書人用作做詩賦的敲門磚。但是它的影響却很大，許多其他的類書，分目全是以詩韻作標準，佩文韻府便是其中最著名的一部。

可是詩韻的編纂，既全依平水韻那麼每字的音讀並不是完全依據今音的。前面說過，詩的有韻，是自然的現象，而且它的「韻」完全要以當時的口語爲準則的，那麼專事仿古，忽略今音的詩韻，是應該摒棄的。而且詩韻只是一種歸納的學問，和文法和修辭一樣，和字的「六書」一樣，並非先有了這一個範式，才產生韻腳，乃是先有了自然的韻腳，後人依前人的用韻，歸納出一個大概法則來的。因此一個時代有一個時代的標準語言，便須有一種標準的詩韻了。所以現代人作詩，還拘拘於清代編纂的古典式的詩韻，這是不合理的現象。試就詩韻的分部來研究，其中有許多地方不大妥當。例如上平聲的「東」和二「冬」並沒有分作兩部的必要；四「支」和五「微」；下平聲的「蕭」「肴」「豪」；「青」和「蒸」；「文」「真」也可以併爲一類。最沒理由的是「支」韻中包含了「誰」字和「辭」字；「元」韻裏包含了

「原」字和「門」字；「寒」韻裏包含了「丹」字和「安」字；「陽」韻裏包含了「鄉」字和「黃」字；「南」字在「覃」韻，而同聲的「覃」「咸」「鹽」却分成了三部。其他上聲去聲和入聲差不多都如此。詞韻將詩韻刪併一下，使音同的都可以通用。足見宋人也已感到古韻押韻的不方便了。何以在幾千年後的現代，還不會努力加以改造，仍舊在舊方法裏兜圈子呢？

最近趙元任有國語新詩韻的創製，這不能不說是近代韻學上的曙光。但是後來却沒有人去努力，不會將原本詩韻裏的不常用的字刪去，新增的字加入進去。最好更能辨出每個字意義不同而影響與字音的種種變化，附列在新詩韻裏。

詩韻的製作，於其說是容易的事，不如說是不必要的事，於其沿用不合式的詩韻來作詩，不如沒有詩韻，依口頭的協韻來做詩歌。但是所困難的，只是各地的方言非常複雜，南方人的同韻字，在北方未必和諧，北方人的同韻字，在南方人讀來也許是極端沒關係的。要求它統一而能行遠，那只有以國語來做用韻的標準了。

同時，「次韻」「和韻」的風氣，到現代還盛行着，不但單和一次原韻，也有再和原韻，更有再三和原韻的。作詩用舊格律已經覺得拘束了，何況再限定韻脚呢，所以和詩的結果，一定是辭不達意，甚至於笑話

百出，「湊韻」而至於「硬用韻」一些詩意也沒有了。如果要顯示他舊詩的才能的話，我的意思不必孜孜於這種把戲，還是加深你詩中的風趣和顯示你的意境吧。將自然的韻，一變而為泥定的韻式，再變而為和韻，連句末的字都不能自由了，這是韻的流弊，這也是文人喜歡買弄的毛病，但依現代的目光看來，韻腳可以保留，泥定韻部與和韻的拘束，毫無疑義地應該摧毀它，摒棄它。

第十五章 詩的音樂性和詩的聲律

詩既然是從歌謠蛻化而來的，那末它一定與音樂有密切的關係。詩經中的「頌」是舞樂，可見詩在周朝還和音樂不能脫離。釋道騫能歌楚辭，足見楚辭也是合樂的。樂府更不用說，完全是合樂的歌辭。但是六朝時樂府的歌唱已失，唐代便以詩來代替，例如李白的清平調三章便是可以歌唱的東西。王維送元二使安西詩「渭城朝雨浥輕塵，客舍青青柳色新。勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人」這一首詩，便是可以歌唱的。蘇軾曾有論三疊歌法：

舊傳陽關三疊，然今世歌者，每句再疊而已。若通一首之，又是四疊，皆非是；或每句三唱以應三疊之說，則叢然無復節奏，余在密州文勛長官以事至密，自云得古本陽關，每句皆唱，而第一句不疊，乃知古本三疊蓋如此。樂天對酒詩云：「相逢且莫推辭醉，聽唱陽關第四聲。」注云：「第四聲勸君更盡一杯酒。」以此驗之，若一句再疊，則此句爲第五聲，今爲第四聲，則第一句不疊審矣。

不特如此，集異記裏也載着一個有趣的故事：

唐王昌齡高適王之渙同飲旗亭，有伶官并妓數輩，積至，昌齡等私約，視諸伶所譟，若爲己詩者，各畫壁記之。俄而高適得

一、呂齡得，獨遺之，渙之，渙指諸妓中最佳者一人曰：「如所唱非我詩，即不敢與諸君爭衡。」此妓果唱「黃河遠上白雲間」，正之渙得意之作也。因大諧笑。

足見妓女們以當時名詩合樂歌唱，是非常普遍的現象了。白居易元稹的詩雖不合樂，也以「新樂府」爲名，唐代的詩還是承接了樂府的遺風，而所以流傳於民間，合樂當然是一個很大的原因。王灼的碧鷄漫志中說：「古人因所感發爲歌，而聲律從之，唐虞以來是也。……西漢時今之所謂古樂府者漸興，晉魏爲盛……唐中葉雖有古樂府而播在聲律則少矣。士大夫作者不過以詩之一體自名耳。」樂記裏的話，實在可以以做詩合樂的一個總證。

詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也。三者本于心，然後樂器從之，故有心則有詩，有詩則有歌，有歌則有聲律，有聲律則有樂歌，永言卽詩也，非于詩外求歌也。

後來的詩歌却因古典化而與音樂脫離關係。但是當初因合於樂律的節奏却没有喪失。它底韻脚 Metre 和旋律 Rhythm 仍可以在詩裏找到的。詩的音步，猶樂曲的拍子，人們因爲自然的愛好，而不會忘懷了它。碧鷄漫志中說：「樂之有拍，非唐虞始實自然之度數也。嘉祐間，汴都三歲小兒在母懷吮乳，聞曲則捫手指作拍，應之不差。」也有相當的根據。

詩的音樂方面的要素，不外乎韻脚、旋律和聲調。韻脚是每一句尾聲的諧和；旋律是一句或一節中聲音的徐疾的標準；聲調是指一音或一個音節的高下。

先說「韻脚」它在原始的歌謠裏已有了這因素。爲了句語便於記誦，所以韻脚最早發生。毛先舒在韻學通論中說：「三代以上人書，往往涉筆成韻，亦不必詩歌，經子皆然。」漢特 (Hurd) 在「Idea of Universal Poetry」裏也說：「韻是自然的指示。」黛納兒 (Daniel) 在「Defence of Rhyme」中說：「韻是習慣和自然都竭力保護的東西。」可見不單是便於記憶，一方面也是美的自然的現象。隨便拿幾隻歌謠來作例子：「千里草，何青青，十日卜，不得生。」（見漢書五行志）「一家女兒做新郎，十家女兒看鏡光，街頭銅鼓聲聲打，打着中心只說郎。」（見黃遵憲山歌）再以合樂的彈詞大鼓來說，「自古有情定遂心，願，只要堅心寧耐等成雙。山水無情能聚會，多情晤信肯相忘。」（見廣東木魚書花箋記）「傷心千古斷腸文，最是明妃出雁門，南國佳人飄雉尾，北番戎服嫁昭君」（見羅松窗大鼓出塞）這裏全是以每句或隔一句用同韻的字來收尾的。爲什麼這種韻脚在民間如此流行呢？這一方面當然爲了便於歌唱，一方面也因爲如此而覺得諧和的緣故。因此便在詩中產生了所謂「韻脚」例如：

銀燭秋光冷畫屏，輕羅小扇撲流螢，天階夜色涼如水，坐看牽牛織女星。

其中的「屏」「螢」「星」和前面幾個協韻有什麼兩樣？平聲的韻腳如此，仄聲也何嘗不是如此，如此四句全用韻，似乎太板滯些，所以第三句不用韻便成了定式。又有人因為一二兩句同韻也太重複，便第一句有了仄結的式子。較長的詩篇想得到韻腳中諧和的美也有了轉韻的方法，所以篇幅愈長，轉韻也愈多，而且大抵是平仄互相調換的。這也是在一律中求錯綜的美之故。例如韓愈贈唐衢詩：

虎有瓜牙牛有角，虎可搏兮牛可觸，奈何君獵抱奇才，手把鉏犁餓空谷。——當今天子急賢良，麴函朝出開明光，胡不上書自薦達，坐令四海如虞唐？

前面四句用入聲「屋」「沃」「覺」韻，下四句用「陽」「唐」韻，做了一個極端的對照，讀起來便更覺有味了。但是單有韻腳一個條件便可以稱詩嗎？如「一顆星，ㄅㄨㄛ——ㄅㄨㄛ——ㄅㄨㄛ；兩粒星，挂油瓶漏，炒黑豆。」別人看了一定搖搖頭，說不是詩。那麼我們得再去研討旋律與聲調。

旋律，是一句中拍子的比例。音樂中有了拍子，用文字來配合，一個字一拍又嫌太呆板，所以只有用長短音來作拍子的標準，如「平聲」是四拍，那麼「上」聲是三拍，「去」聲二拍，「入」聲一拍了。也許「平聲」和「上聲」的比例還要遠些。簡單地說來，「平聲」是長拍子，「仄聲」是短拍子。平仄兩聲便做了拍子長短的標準。當初的詩只有韻腳而不太顧到旋律的。如一對有名的對子：「屋北鹿獨宿」全是仄聲，

「溪西鷄齊啼」全是平聲，因為平聲仄聲的拍子是一樣的，沒有樂譜，不容易分辨出來，又因為讀起來覺得太呆板，於是便有交替的組織法。如雍露的古曲：「雍上露，何易晞？露晞明朝更復落，人死一去何時歸？」第一句完全是仄聲；第二句完全是平聲；第三四兩句也是互相對照的。上句用平聲的地方，下句用仄聲；上句用仄聲的地方，下句用平聲。那末唱起來的音調便有了錯綜的美了。近體詩將詩的旋律規定了幾個調子——律詩與絕句，七言與五言——雖然作詩者容易適從，但它底旋律似乎太板滯了。例如：

玉露凋傷楓樹林，巫山巫峽氣蕭森。江間波浪兼天湧，塞上風雲接地陰。叢菊兩開他日淚，孤舟一繫故園心。寒衣處處催刀尺，白帝城高急暮砧。

第一和二，三和四，五和六，七和八句都是相反，第二和三，四和五，六和七，上半句同而下半不同。也許有人以為這樣是調和，其實反不如雍露音節的美。詩的所以流變為詞這也是一個理由，如詞便有古詞的旋律之美了。如更漏子：

柳細長，春雨絲，花外漏聲迢遞；驚塞雁，起城烏，畫屏金鷓鴣。

其旋律之悅耳遠超出詩的旋律以上。中國向來喜歡整齊的美，勻稱的美，所以詩的旋律被如此決定了。嚴格地說，音樂的旋律是否應該在詞語上規定，而又是平仄對照的規定，正是值得研究的一個問題。新詩和

外國詩的旋律求其變化，不在句子上有拍子的規定，是一種解放。例如俞平伯的到家了：

買硬麵餅餅的，

在深夜光底下，

這樣慢慢地吆喝着，

我一聽到，知道「到家了。」

便有一種不調和的旋律的美。當然這完全是受譯詩的影響的。但是新詩的初期的旋律，也有仍舊抄襲舊詩的音節的。新詩現在尚未成熟，將來大約是傾向於複雜的一方面的。但是單有韻脚和旋律的文字，便可以算詩嗎？如「趙錢孫李，周吳陳王，馮陳褚衛，蔣沈韓楊」也是有韻，有旋律的。我們再搖搖頭說不是詩。

再來講聲調吧。聲調是指一聲的高低和徐疾的。長音，往往不是高音，而高音大抵在促音裏。不但是如此，文句中著重而有力的字句，須用促音來表現；悲怨的字句，用長音來表現。所以聲調的高低，和官能的刺激也很有關係。如果是一種噪音，那末聽者便會煩亂來的。要使聲調調和，第一個普通的現象，就是長音促音平均分配。於是在一句詩句中，平仄聲是相間的。如五言的「白日依山盡」先是促音，後是長音；「黃河入海流」中間是促音，兩邊是長音了。「更上一層樓」又下面是長音，上面是促音了。又如七言的「少小

離家老大回」便是長音和促音相間的例。第二種常見的是「反復」(Repetition)如陽關三疊的將第三句重唱幾遍，便是「反復」的證據，中國詩中，在文字上也是有反復的，如詩經中的：

參差荇菜，左右流之；窈窕淑女，寤寐求之；求之不得，輾轉反側。

參差荇菜，左右采之；窈窕淑女，琴瑟友之；

參差荇菜，左右芼之；窈窕淑女，鐘鼓樂之。

這種反復的例子是很多的。每一首的開端，中間，末尾，都有反復的句子。梁武帝的採蓮曲在下半首也是重疊的：

江南可採蓮，蓮葉何田田，魚戲蓮葉間。——魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉北。

山歌中也有這種例子，如「第一香椽第二蓮，第三檳榔個個圓，第四夫容五棗子，送郎都要得郎憐。」也有用幾個字在詩句中反復的，如岑參韋員外家花樹歌：

今年花似去年好，去年今倒今年老。始知人老不如花，可惜落花君莫掃。君家兄弟不可當，列卿御史尙書郎。朝回花底恆會客，花撲玉缸春酒香。

前半篇完全是以「今年」「去年」「花」來反復的，聲調上也有一種動人之處。

詩和音樂上既然有這樣密切的關係，我們可以知道詩和音樂是決難分立的，詩之所以和散文對立，完全是由乎它音樂性的原故。所以後來詩中常常用雙聲疊韻來增加它音樂上的美質。

雙聲疊韻起於沈約。他在宋書謝靈運傳論中說：「天王色相宣，八音協暢，由乎元黃律呂，各適物宜。欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮聲，則後須切響，一簡之內，音韻頓殊，兩句之中，輕重悉異，妙達斯旨，始可言文。」周春解釋道：

宮羽相變者，指母而言，卽雙聲也。低昂互節者，指韻而言，卽四聲也。若前有浮聲者，謂前有雙聲疊韻也。則後須切響者，謂下句必再有雙聲疊韻以配之也。一簡之內，音韻盡殊者，謂雙聲疊韻對偶變換也。兩句之中，輕重悉異者，謂平上去入四聲調諧也。

而文心雕龍上也有論雙聲疊韻的話：

凡聲有飛沈，響有雙疊；雙聲隔字而每舛，疊韻雜句而必擘。沈則響發而斷，飛則聲颺不遠。並輾轡交往，逆鱗相比，遷其際會，則往寒來連，其爲疾病，亦文家之吃也。夫吃文爲患，生於好詭，逐新趨異，故喉唇亂紛。將欲解結，務在剛斷，左礙而尋右，末滯而討前，則聲轉於吻，玲玲如振玉，辭靡於耳，疊疊如貫珠矣。是以聲畫妍媸，寄在吟咏，吟咏滋味，流於字句；字句氣力，窮於和韻。異音相從謂之和，同聲相應謂之韻。韻氣一定，故餘聲易遺；和體抑揚，故遺響難契。屬筆易巧，選和至難；綴文難精，而作韻甚易，雖織意曲變，非可縷言，然振其大綱，不出茲論。

所謂雙聲，即是兩字同聲的，如丁東，「丁」字的聲和「東」字的聲是相同的；所謂疊韻，即是兩字同韻的，如徘徊。「徘」字的韻於「徊」字的韻是相同的。南北朝的時候，雙聲疊韻非常通行，南史謝莊傳：「王元謨問：何者爲雙聲，何者爲疊韻？」答曰：「縣爲雙聲，礪爲疊韻。」同時，也有人用以爲談助的：

子戎語好爲雙聲，江夏王義恭嘗設齋，使戎布牀，須臾王出，以牀狹，乃自開牀。戎曰：「官家恨狹，更廣八尺。」王笑曰：「卿豈唯雙聲，乃辨士也。」文帝好與元保棋，嘗中使至，元保曰：「今日上何召我耶？」戎曰：「金潛清訊，銅池搖颺，阮佳光景，當得劇棋。」（南史羊元保傳）

冠軍將軍郭文遠，堂字園林，匹於邦君。時隴西李元謙樂雙聲語，常經文遠宅前過，見其門閭華美，乃曰：「是誰第宅？」遇佳婢春風出曰：「郭冠軍家。」元謙曰：「此婢雙聲。」春風曰：「穉奴慢罵。」元謙服婢之能，於是京邑翕然傳之。（洛陽伽藍記）

詩中的雙聲疊韻很多，誠齋詩話中曾舉例道：「或問何謂雙聲疊韻？曰：行穿詰曲崎嶇路，又聽鉤轉格磔聲。上句雙聲，下句疊韻也。」其中「詰」和「曲」「崎」和「嶇」是雙聲的關係，「鉤」與「轉」「格」與「磔」是疊韻的關係。吟牕雜錄中也說：「留連千里賓，獨待一年春，此頭雙聲句也；我出崎嶇嶺，君行蹈礪山，此腹雙聲句也；野外風蕭索，雲裏日朦朧，此尾雙聲句也。」詩話中的「後牖有朽柳」「梁阜長康強」

「偏眠船舷邊」「殘六斛鹿肉」「膜蘇姑枯廬」也都是雙聲的關係。又如皮日休的雙聲詩「疎於低通灘」陸龜蒙的疊韻詩「膚愉吳都姝」等，非常之多。葛勝仲丹陽集中載：

皮日休雜體詩序曰：詩云：蠨蛸在東，又曰：鴛鴦在梁，雙聲起於此也。陸龜蒙詩序曰：疊韻起自梁武帝，帝云：「後嗣有朽柳」，當時侍從之臣皆屬和，劉孝俸云：「梁皇長康強」，沈休文云：「載戴每礙礙」，自後用此體，作爲小詩者多矣。如王融所謂：「園衛炫紅蘼，湖苕畢黃華」，溫庭筠所謂：「棲息銷心象，檐楹溢豔陽」，皆做雙聲而爲之者也。陸龜蒙所謂：「瓊英輕明生，竹石滴瀟碧」，皮日休所謂：「康莊傷荒涼，主去部任苦」，皆效疊韻而爲之者也。南北朝人士，多喜作雙聲疊韻。如謝莊羊戎魏收崔巖之輩，戲謔諧之語，往往載在史冊，可得而考焉。

整首的雙聲詩，如庾信溫庭筠皮日休陸龜蒙等所作甚多，疊韻詩比較的少些，無論律詩絕句都有的。各舉一首作例：

棲息消心象，檐楹溢豔陽；
簾櫳闌路落，鄰里柳陰涼。
高閣過空谷，孤竿隔古岡。
潭廬同澹蕩，彷彿復芬芳。
（溫庭筠望僧舍）
寶刹大作雙聲）

瓊英輕明生，石脈滴瀟碧。
玄鉛仙偏憐，白幘客亦惜。
（陸龜蒙齊韻山中吟）

他們爲求音節上的奇兀，而忘却了文字的通順。這是不好的現象。詩一方的靈魂是音樂，另一方面却是靈感與文字，有其一而捨其二，實在不是妥當的辦法。所以明代楊廉夫作詩，往往與格律不合，成爲拗體。後人

稱作「鐵岸體。」這也是詩的音樂性上的突變。

所以詩的聲律完全是音樂所賦予的，它底一切韻脚旋律和聲調完全是爲了合樂的關係，和現在的歌詞一樣。後來，它和音樂分了家，歌唱的法則也被忘掉了，於是士大夫階級只能依聲填入，不敢變易，如果它始終和音樂合趨的話，我相信一定尙有更多的進步的。雖然詞曲是它底改良品，但是詞曲也可以說是新興的合樂的文藝，詩的音樂性後來已漸漸地失却了，而永遠變成陳列在博物院的一種古董。現在對於舊詩也許仍有很愛好的人，我相信不久會有一種更好的樂詞來替代它。

但是詩的價值完全是在於它底音樂性嗎？單有了旋律韻脚與聲調的文字，是否便可以稱它作詩？讓我來舉幾個例。

I put my hat upon my head,

And walk'd into the Strand;

And there I met another man,

Whose hat was is his hand.

這三者的要素是完全齊備的。又如：

吾乃張翼德，雲遊此增降，求禱不誠心，罰油十四兩。

也是具備了上列三種音樂性的。但是却不能稱它作詩，那麼可見詩非在文字方面有推敲不可。郎瑛七修類稿中載着一個故事說：

虞子匡一日遞一詩示余曰：「請商之，何如？」余三誦而不知何題。虞曰：「吾效時人換字之法，戲改岳武穆送張紫崖北伐詩也。」其詩曰：「誓律颶雷速，神威震坎隅。遐征逾趙地，力戰越秦墟。驥蹂匈奴頂，戈殲韃韃軀。旋歸謝形闕，再造故渾都。」岳云：「號令風霆迅，天聲動北隅。長驅渡河洛，直擣向燕幽。馬喋匈奴血，旗梟克汗頭。歸來報明主，恢復舊神州。」不過逐字摸之，遂撫掌大笑。

同是一種文字，又有優劣可分。足見單是文字也不足以表示它是詩的，這已牽涉了文字上的問題，留待下章再來詳說了。

第十六章 對偶與詩句的變化

詩中的律詩，除首末兩句外，都是對偶的。首末兩句有時也有對偶，但以不對者居多。對偶是怎樣起來的，它在詩句中有什麼美處呢？中國的文字是「孤立語」(Isolating Language)所以對偶也是中國文字上的特色。汪中的文言說便主張以文字來作對偶，而紀昀以為天地間萬物，無不可對者。原來對偶在當初也只是自然的趨勢。不過後來更求它工整貼切吧了。

書經上的「滿招損，謙受益」詩經上的「聽我諄諄，誨爾藐藐」「出自幽谷，遷於喬木」「伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶」以至於俗諺中的「有情皮肉，無情板子」「魚游在水裏，人住在灰裏」「養兒防老，積穀防饑」無往而不是對偶。文心雕龍麗辭篇中說：

造化賦形，支體必雙，神理爲用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對。唐虞之世，辭未極文，而皋陶贊云：「罪疑惟輕，功疑惟重。」益陳謨云：「滿招損，謙受益。」豈營麗辭，率然對爾！易之文繫，聖人之妙思也。序乾四德，則句句相儔；龍虎類感，則字字相儷。乾坤易簡，則宛轉相承，日月往來，則隔行懸合；雖句字或殊，而偶意一也。至於詩人偶章，大夫聯辭，奇偶適變，不勞經營。

這也是合乎美學的原則的，但雕琢過度，又嫌太細巧了。原始的全是一氣渾成的。如「昔我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏。」一點也看不出雕琢的痕迹。但如王融的琵琶詩：

抱月如可明，懷風殊復清。絲中傳意緒，花裏寄春情。掩抑有奇態，凄鏘多好聲。芳袖幸時拂，龍門空自生。

每句都對，而只覺它完全重於對偶而毫無詩趣了。所以詩的對偶只是表面的修飾，仍得以文字靈感來做標準。例如陸游的秋夜讀書詩「白髮無情侵老境，青燈有味似兒時」讀起來往往會不覺其對偶的。這才是不因對偶而妨害辭意的好例。文心雕龍上又說：

故麗辭之體，凡有四對；言對爲易，事對爲難，反對爲優，正對爲劣。言對者，雙比空辭者也；事對者，並舉人驗者也；反對者，理殊趣合者也；正對者，事異義同者也……是以言對爲美，貴在精巧；事對所先，務在允當。若兩事相配，而優劣不均，是驥在左，騃爲右服也。若夫事或孤立，莫與相偶，是夔之一足，踰蟬而行也。若氣無奇類，文乏異采，碌碌麗辭，則昏睡耳目，必使理圓事密，聯璧其章，選用奇偶，節以雜佩，乃其貴耳。

對偶之中以同數的物件相對的，如「白片落梅浮澗水，黃梢新柳出城牆。」「梅」「柳」同是樹木。以異類物件相對的，如「豈有文章驚海內，謾勞車馬駐江干。」「文章」和「車馬」不是同類。以疊字與疊字對的，如「處處落花春寂寂，時時中酒病懨懨。」也有隔句作對的，如「昔年共照松溪影，松折碑荒偏已無。」

今日還歸錦城事，雪舖花謝憂如何。」第一句與第三句對，第二句與第四句對的。也有句中自相對的，如「桃花細逐楊花落，黃鳥時兼白鳥飛。」「桃花」對「楊花」。「黃鳥」對「白鳥」。流水對，雖分成兩句，而意思都連貫在一起，上面陸游的詩便是一個例子。又如「羞將短髮還落帽，笑倩傍人爲整冠。」借對，乃是衍音而作對的，如「廚人具鷄黍，稚子摘楊梅。」「楊」與「羊」同音，來對「鷄」字。又如「黃雀數聲催柳變，清溪一路踏花歸。」「清」與「青」同音，對「黃」字。這許多對法之中以流水對爲最自然。至於借對一項，已鑽到牛角尖裏去了。流水對之佳者，如司空曙的「乍見翻疑夢，相悲各問年」白居易的「百姓多寒無可救，一身獨暖亦何情？」

此外詩句中不乏以數量形容詞來作對的，如祖詠的「萬里寒光生積雪，三邊曙色動危旌。」劉禹錫的「千尋鐵鎖沈江底，一片降幡出石頭。」李白的「三山半落青天外，二水平分白鷺洲。」張道濟的「雲間東嶺千重出，樹裏南湖一片明。」沈約的「九月寒砧催木葉，十年征戍憶遼陽。」劉長卿的「萬里三江客，孤城百戰心。」柳宗元的「一身去國六千里，萬死投荒十二年。」梵志的「鹿脯三四條，石鹽五六課。」王績的「三男婚令族，五女嫁賢良。」盧照鄰的「黃鶯一向花嬌，青鳥雙雙將子戲。」自昔公卿二千石，咸擬榮華一萬人。」也有以顏色來作對偶的，如高適的「青楓江上秋天遠，白帝城邊古木疏。」李白的「黃鶴

一去不復返，白雲千載空悠悠。」沈約的「白狼河北音書斷，丹鳳城南秋夜長。」賈島的「夕陽飄白露，樹影掃青苔。」韓愈的「江作青羅帶，山如碧玉簪；戶多輸翠羽，家自種黃甘。」孟浩然的「綠樹村邊合，青山郭外斜。」謝朓的「清吹要碧玉，調絃命綠珠。」白居易的「綠蠹新醅酒，紅泥小火爐。」王之渙的「白日依山盡，黃河入海流。」普通的對偶是以動詞對動詞，形容詞對形容詞，名詞對名詞，虛字對虛字的，舉例如下：

去國三巴遠，登樓萬里春；傷心江上客，不是故鄉人。（廬僕南望樓）

兩個黃鸝鳴翠柳，一行白鷺上青天。窗含西嶺千秋雪，門泊東吳萬里船。（杜甫絕句）

長歌游寶地，徙倚對珠林。雁塔風霜古，龍城歲月深。紺園澄夕霽，碧殿下秋陰。歸路烟霞晚，山蟬處處吟。（沈佺期游少陵寺）

玉樓銀榜枕巖城，翠蓋紅旂列禁營。日映層岩圖畫色，風搖雜樹管絃聲。水邊重閣含飛動，雲裏孤峯類削成。幸覩八龍游闕苑，無勞萬里訪蓬瀛。（宗楚客奉和幸安樂公主小莊應制）

它們大致的規律是如此，因為後世詩人們「語不驚人死不休」便日漸趨於精巧的一路了。由排句轉而為對偶，由對偶又轉而有所謂借對。將「洪楊」寫成「紅羊」，似乎太屬轉屈。但是要將一切文章，廢除自

然的對偶，這也是不可能的。錢玄同說：「凡作一文，欲其句句相對，與歐其句句不相對者皆妄也。」周作人在自己的園地中也說：

我們一面不贊成現代人做駢文律詩，但也並不忽視國語中字義聲音兩重對偶的可能性……國語文學的趨勢，雖然向着自由的發展；而這個自然的傾向，也大可利用，鍊成音樂與色彩的言語。只要不以詞害意吧了。

他們都不曾忽略對偶的自然性，而防止它向畸形的方面去發展。這意見是非常公允的。民國以後，文藝的新潮彌漫了全國，諸多提倡語體文學者，都力主廢除對偶，因為它完全是雕蟲小技。但是却因嗜廢食地忘掉它原始的美質。胡適在文學改良芻議中有不講對仗一條，他說：

排偶乃人類言語之一種特徵，故雖古代文字如老子孔子之文，亦間有排句，如「道可道，非常道，名可名，非常名，無名天地之始，有名天地之母，故常無，欲以觀其妙，常有，欲以觀其繆。」此三排句也。「食無求飽，居無求安，」「貧而無詔，富而無驕，」「爾愛其羊，我愛其禮，」此皆排句也。然此皆近語言之自然，而牽強刻削之痕跡，尤未有定其字之多寡，聲之平仄，詞之虛實者也。至於後世文學末流，言之無物，乃以文勝文勝之極，而駢文律詩興焉，而長律興焉。駢文律詩之中，非無佳作，然佳作終鮮。所以然者何？豈不以其束縛人之自由過甚之故耶？今日而言文學改良，當先立乎大者，不當枉費有用之精力於微細纖巧之末，此吾所以有廢駢廢律之說也。

其實詩的好處不在乎對偶的一端上的。從原始的對偶進化而為精巧刻畫的對偶，纖細的對偶變化做盡

了，又錯綜而故意使它不平凡，詩的聲韻上也是如此的。漁隱叢話：

僧惠洪冷齋夜話載介甫詩云：「春殘葉密花枝少，睡起茶多酒盡疏。」「多」當作「親」，世俗轉寫之誤。洪之意，蓋欲以「少」對「密」，以「親」對「疏」。余作荆南教官，與江朝宗，匪者同僚，偶論及此，江云：「惠洪多妄誕，殊不曉古人詩格，此一聯以「密」字對「疏」字，以「多」字對「少」字，正交股用之，所謂蹉對法也。」

這也是對偶中變化的一種，又如李羣玉贈鄭相并歌姬詩：「裙拖六幅湘江水，鬢聳巫山一段雲。」照理應該說「裙拖湘江六幅水，鬢聳巫山一段雲」或者「裙拖六幅湘江水，鬢聳一段巫山雲」的。爲了覺得普通對偶的平凡，才想法子來錯綜其語。韓愈羅池廟碑中有一句「春與猿吟兮，秋與鶴飛。」而碑文作「秋鶴與飛。」夢溪筆談捫蝨新話學林都有論列：

韓退之集中羅池神碑銘有「春與猿吟兮，秋與鶴飛。」今驗石刻乃「春與猿吟兮，秋鶴與飛。」古人多用此格。如楚辭「吉日兮辰良」又「蘭蓂蒸兮蘭藉，奠桂酒兮椒漿。」蓋欲相錯成文，則語勢矯健耳。（夢溪筆談）

楚辭以「日吉」對「良辰」，以「薰蓂蒸」對「奠桂酒」，存中云：「此是古人欲錯綜其語以爲矯健耳。」予謂此法本自春秋書「隕石於宋五，六鷁退飛過宋都。」說者皆以石鷁五六先後爲義，殊不知聖人文字云法正當如此，既曰「隕石於宋五」，又曰「退飛鷁於宋六」，豈不成文理？故不得不錯綜其語，因以爲健也。楚辭正用此法，其後韓退之作羅池碑云：「春與猿吟兮，秋鶴與飛。」以「與」字上下言之，蓋亦欲語反而辭從耳。今羅池碑不刻古本如此，而歐陽公

以所得李生昌黎集校之，只作「秋與鶴飛」，遂疑古本爲誤。惟沈存中爲始得古文意，然不知其法自春秋出。蓋自予始發之。（捫蝨新話）

歐公跋羅池碑曰：「今世傳昌黎集文與碑多同，惟……碑云：「春與猿吟兮，秋鶴與飛，則疑碑之誤也。」觀國詳羅池碑升「鶴」字於「與」字之上，則句老而格新，古人有此格；屈平九歌曰：「薰香烝兮蘭藉，奠桂酒兮椒漿。」「薰香烝」不可以對「奠桂酒」，而特倒其語者，取乎句老而格新也。然則羅池碑云：「春與猿吟兮，秋鶴與飛」非誤也，亦當以碑爲是。

不管它出於什麼地方，這種句法，確乎是故意使它錯綜的。楚辭中有這種例。韓愈文中也有這種例，詩中這種例子更多。這完全因爲對偶太呆板而做出來的新花樣。

由此我們可以知道詩句的長短變化沒有什麼一定的格式，清代的試帖詩，由一句詩可以化成一篇，韋應物詩：「野渡無人舟自橫」也可以伸成二句「野水無人渡，孤舟盡日橫」（寇準詩）而一首詩之中也有增減的。例如唐人李嘉佑詩「水田飛白鷺，夏木轉黃鸝」王維增了四字，成爲「漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木轉黃鸝」石林燕語稱王維點化以自見其妙。詩話總龜：

李義山嘗作詩曰：「鏤月爲歌扇，裁雲作舞衣；自憐迴雪態，好取洛川歸。」有裘強尉張懷慶好竊人文章，有詩曰：「生情鏤月爲歌扇，出性裁雲作舞衣；照鑑自憐迴雪態，來時好取洛川歸。」時人謂之曰：「活剽張昌齡，生吞郭正一。」

也有人將唐人「清明時節雨紛紛，路上行人欲斷魂；借問酒家何處有？牧童遙指杏花村」詩每句刪了兩字，成爲：「清明雨紛紛，行人欲斷魂，酒家何處有，遙指杏花村。」又如杜甫詩「千崖秋氣高」，杜牧則說：「南山與秋色，氣勢兩相高。」劉長卿詩：「春入燒痕青」，而白居易則說：「野火燒不盡，春風吹又生。」盧全詩：「陽坡草軟厚如鉄，因與鹿麕相伴眠。」王安石則有「眠分黃犢草」之句。漁隱叢話：

王直方詩話云：「或有稱詠松句云：『影搖千尺龍蛇動，聲撼半天風雨寒。』一僧在座曰：『未若『雲影亂鋪地，濤聲寒在空。』』或以語聖俞，聖俞曰：『言簡而意不遺，當以僧語爲優。』」

足見對偶用句，有的是勉強敷衍，有的却是不能合成一句。唐朝劉知幾說它：「其爲文也，大抵編字不雙，捶句皆雙。修短取均，奇偶相配。故應以一言蔽之者，輒足爲二言；應以三句成文者，必分爲四句。」這裏面只能隨作者的性靈而安排了。而古詩的對偶，較爲自然，又有排句的趣味。如白居易的夜雨詩：

我有所念人，隔在遠遠鄉；我有所感事，結在深深腸。

又如杜甫前出塞之一：

挽弓當挽強，用箭當用長。射人先射馬，擒賊先擒王。

前一首似是隔句對，而實在是排句，第二首，似是兩兩相對，而實在是排句，一些也沒雕刻的氣息，這是對

偶中較生動的例子。可以做我們的法則的。

詩中的對偶，既是古已有之，而嚴格的時代，實在始齊梁之間的。謝朓的贈王主簿詩，它前半首已是完全整齊的對句了：

清吹要碧玉，調絃命綠珠。輕歌覆衣帶，含笑解羅襦。餘曲詎幾許，高駕且時囑。徘徊詔景暮，惟有洛城隅。

但自從文心雕龍的作者劉勰標舉「四對」以後，唐初上官儀又有所謂「六對」「八對」見於詩苑類

上官儀曰：「詩有六對，一曰正名對，天地日月是也；二曰同類對，花葉草芽是也；三曰聯珠對，蕭蕭赫赫是也；四曰雙聲對，黃槐綠柳是也，五曰疊韻對，磅徨放曠是也；六曰雙擬對，春樹秋池是也。」又曰：「詩有八對，一曰的名對，送酒東南去，迎琴西北來是也。二曰異類對，風織池間樹，蟲穿草上文是也。三曰雙聲對，秋露香佳菊，春風馥麗蘭是也。四曰疊韻對，放蕩千般意，遷延一介心是也。五曰聯綿對，殘河若帶，初月如眉是也。六曰雙擬對，議月眉欺月，論花頰勝花是也。七曰迴文對，情新因意得，意得逐情新是也。八曰隔句對，相思復相憶，夜夜淚沾衣。空曠復空泣，朝朝君未歸是也。」

上官儀貞觀間人，他底詩體號稱「上官體」，可見這時候，對偶已風靡一時，當時人喜歡它的新奇已努力傾向於對偶上的種種研究了。

自唐代律詩的興起，對偶便成爲詩中的一個重大因素，於是談詩者無不以對偶爲主題。詩人們閉門覓句，「吟安一句字，撚斷數莖鬚」，無非是想文字的神化，對偶的工切與奇特吧了。但是因爲求對偶的工切，而損害文意的，也不知正有多少。而所謂詩人也者依然終日兀兀於對偶之求工，音調的單越。自唐至清，莫不如此。如宋代的晏殊有「無可奈何花落去」一聯，王琪對出「似曾相識燕歸來」。王安石又喜將古人詩句，東湊東剪拉來作對。而此後民間對對子的風氣也盛行了。「天對地，地對天，天地對山川，星辰對日月，酷熱對嚴寒，千紫萬紅遙相對，蝶舞蜂狂分兩邊。」常常在人們嘴裏聽到。而所謂「對課」也有漸趨精巧的例子。也有的人捨詩而專學對課的，後來便有對聯的發生。一方面是時習使然，人類的心理總是不喜歡古樸而喜歡花樣翻新，而另一方面是音樂的漸趨複雜，不如此不足以悅耳，不足以悅目，不足以動人心意了。但就美的觀點看來，整齊對稱，固然也是一種美質，但過於整齊和相對了，也會覺得平凡而沒有意味的。所以對偶在現代，應該完全廢止呢，還是應該返古，應該仍照原始的狀態。這問題依我的見解，我們作詩作文，不要先存一對偶與非對偶之心，一切聽其自然，自然的對偶也不用不著故意去避免，而非對偶的詩文，更不必大費經營，將它改爲工切的對句。

第十七章 格式與結構

近體詩的起來，和四聲有了很密切的關係。所謂「四聲」卽是「平」「上」「去」「入」四種。相傳分四聲的方法有四句口訣：「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲急促收收藏。」其實這四句口訣是望文生義的說法，四聲的差別不過是音調的長短而已。「平聲」的音節最長，「入聲」最促。例如「東」是平聲，「石」是入聲，其中音節長短便有很顯著的差異了。梁沈約有四聲譜，現在已經失傳了。隋書經籍志和封氏聞見記都說有這部書的。梁書沈約傳中說：

約撰四聲譜，以爲在昔詞人，累千載而不悟，而獨得胸襟，窮其妙旨，自謂入神之作。武帝雅不好焉。問周捨曰：「何謂四聲？」捨曰：「『天子聖哲』是也。」

「天子聖哲」四字恰好是「平上去入」四聲，因此「王道正直」「東董凍篤」等皆是同樣的例子了。這四個字的音節是漸次縮短的，不難分辨出來。所謂「平」「仄」實在因爲平聲字多，便獨立一類，上去入字不多，便合併爲一類，稱它作「仄聲」。如果懂得四聲的分別的話，那麼平仄聲也是很容易區別的。

詩式便是古代給詩的束縛，那一種體制那一個字要用什麼聲調有一定的。這是否應該，是否詩一定

要有格式，這是一個值得研究的問題，但是我們要懂得舊詩，非將它檢討一下不可。

先說近體詩的格式，近體詩中先說絕句再說律詩，便以現成的詩來做例子，懂得平仄的人，一定也會明白的。例如：

(一) 春來日漸長，醉客喜年光，稍覺池塘好，偏宜酒麝香。王績初春——五言絕句平起平韻

(二) 北風吹白雲，萬里渡河汾；心緒逢搖落，秋聲不可聞。蘇頲汾上驚秋——五言絕句仄起平韻

(三) 撩釵盤孔雀，惱帶拂鴛鴦；羅薦誰教近，齋時鎖洞房。李商隱風——五言絕句平起平韻，但第一句末一字爲仄聲。

(四) 白日依山盡，黃河入海流，欲窮千里目，更上一層樓。王之渙登鶴鶴樓——五言絕句仄起平韻，但第一句末一字

仄聲。

(五) 千山鳥飛絕，萬徑人踪滅，孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。柳宗元江雪——五言絕句平起仄韻。

(六) 山月皎如燭，霜風時動竹，夜半鳥驚棲，窗間人獨宿。韋應物同襄子秋獨宿——五言絕句仄起仄韻。

(七) 雲間征戍斷，月下歸思切，鴻雁西南飛，如何故人別。王勃塞下思友——五言絕句平起仄韻，第一句不協。

(八) 松下問童子，言師採藥去，只在此山中，雲深不知處。賈島尋隱者不遇——五言絕句仄起仄韻，第一句不協。

五言絕句平韻的第三句用仄韻；仄韻的第三句用平韻，這是不易的定則。除了上面幾個例子以外，仄韻之中尚有第一句用平韻的，如王維的留別崔興宗「駐馬欲分襟，清寒御溝上；前山景氣佳，獨佳還惆悵。」平

韻之中，也有第一句用平而不協韻的，如金緒昌的春怨：「打起黃鶯兒，莫教枝上啼。啼時驚妾夢，不得到遼西。」但總不如前八例之多。七絕的格式如：

(一)多情總却似無情，惟覺尊前笑不成；蠟燭有心還惜別，替人流淚到天明。李商隱無題——平起平韻。

(二)李白乘舟將欲行，忽聞岸上踏歌聲；桃花潭水深千尺，不及王倫送我情。李白贈王倫——仄起平韻。

(三)玉門山障幾千里，山北山南總是烽；人依遠戍須看火，馬踏深山不見蹤。王昌齡從軍行——平起第一句不協。

(四)兩個黃鸝鳴翠柳，十行白鷺上青天。窗含西嶺千秋雪，門泊東吳萬里雲。杜甫絕句——仄起第一句不協。

七絕第三句末尾的格律與五絕同。但除上列四式之外，也有用仄韻的，仄韻之中，也有第一句末了不協韻的，如岑參入關先寄秦中故人「秦山數點似青黛，渭水一條如白練；京師故人不可見，寄將兩眼看飛雁。」也有第一句末了也協韻的，如郎士元的送別歌：「穆陵關上秋雲起，安陸城邊遠行子；薄暮寒蟬三兩聲，回望故鄉千萬里。」五律的格式是：

(一)十年離亂後，長大一相逢。問姓鷺初見，稱名憶舊容。別來滄海事，語罷暮天鐘。明日巴陵道，秋山又幾重。李益喜見外弟又別——平起平韻，第一句不協。

(二)聞道黃龍戍，頻年不解兵。可憐閩裏月，長照漢家營。少婦今春意，良人昨夜情。誰能將騎鼓，一為取龍城。沈佺期雜

詩——仄起仄韻。

(三)前年戌月支，城下沒全師。蕃漢斷消息，死生長別離。無人收廢帳，歸馬識殘旗。欲祭疑君在，天涯哭此時。(張籍《沒蕃故人》——平起平韻，首句協韻)

(四)城闕輔三秦，風煙望五津。與君離別意，同是宦遊人。海內存知己，天涯若比鄰。無爲在歧路，兒女各沾巾。(王勃《送杜少府之任蜀川》——仄起平韻，首句協韻)

五律之中也有用仄韻的，如鄭南金奉和九日幸臨南渭登高應制詩：「重陽玉律應，萬乘金輿出。風起韻虞絃，雲開壯堯日。菊花逢聖酒，茱萸挂衰質。欲知恩煦多，順動觀秋實。」但此例不多。七律的格式如下：

(一)羣山萬壑赴荆門，生長明妃尚有村。一去紫台連朔漠，獨留青塚向黃昏。畫圖省識春風面，環珮空歸月下魂。千載琵琶作胡語，分明哀怨曲中論。(杜甫《詠懷古迹》——平起平韻)

(二)時難年荒世業空，弟兄羈旅各西東。田園寥落干戈後，骨肉流離道路中。弔影分爲千里雁，辭根散作九秋蓬。共看明月應垂淚，一夜鄉心五處同。(白居易《望月有感示諸兄弟妹》——仄起平韻)

(三)西山白雪三城戍，南浦清江萬里橋。海南風塵諸弟隔，天涯涕淚一身遙。惟將遲暮供多病，未有涓埃答聖朝。跨馬出郊時極目，不堪人事日蕭條。(杜甫《野望》——平起平韻，首句不協)

(四)歲暮陰陽催短景，天涯霜雪霽寒宵。五更鼓角聲悲壯，三峽星河影動搖。野哭千家聞戰伐，漁歌數處起漁樵。臥龍躍馬終黃土，人事音書復寂寥。(杜甫《閣夜》——仄起平韻，首句不協)

此外七律也有用仄韻的，如高適的九月九日酬顏少府：「簷前白日應可惜，籬下黃花爲誰有。行子迎霜來換衣，主人得錢始沽酒。蘇秦憔悴時多飲，蔡澤慚惶世應醜。縱使登高只斷腸，不如獨生空迴首。」

六言有絕句也有律詩，有用平韻的，也有用仄韻的，但是做的人却不多，所以此地也不多舉例，律詩平韻的，如劉長卿的茗溪酬梁耿別後見寄詩：「晴川永路何極？落日孤舟解攜。鳥向平蕪遠近，人隨流水東西。白雲千里萬里，明月前溪後溪。惆悵長沙謫去，江潭芳草萋萋。」絕句仄起如秦觀董浦卽事：「南土四時有熱，愁人日夜俱長。安得此身如土，一齊忘了家鄉。」平起的如范成大的曉枕：「臥聞赤脚鼾息，樂哉栩栩遽。病夫心口相問，何日佳眠似渠？」

五言七言也有所謂拗體的，如裴迪孟城坳「結廬古城下，時登古城上。古城非疇昔，今人自來往。」七言如李白登廬山五老峯：「廬山東南五老峯，青天削出金芙蓉。九江秀色可攬結，吾將此地巢雲松。」這兩首是完全與近體詩的平仄不協的。又如金昌緒的春怨「打起黃鸝兒，莫教枝上啼。啼時驚妾夢，不得到遼西。」又如李白山中與友人對酌「兩人對酌山花開，一杯一杯復一杯；我醉欲眠君且去，明朝有意抱琴來。」這兩首上半不協，下半仍舊協的。七言律詩的不協平仄的，如杜甫的題省中院壁「掖垣竹埤梧十尋，洞門對雪常陰陰。落花游絲白日靜，鳴鳩乳燕青春深。腐儒衰晚謬通籍，退食遲回違寸心。袞職曾無一字補，

許身愧比雙南金。」

至於古風與樂府的平仄，大抵很少有規則的變化。清代王漁洋做詩很出名，趙秋谷曾問他古詩的平仄，漁洋不肯告訴，他便發憤用功，做了一部聲調譜，完全是論古詩的平仄聲的。王漁洋也有古詩平仄論，後來董研樵也有聲調四譜圖說，都是力求古詩平仄的奧妙的。王士禛論七言古詩道：

七言古自有平仄，若平韻到底者，斷不可雜以律句。其要在第五字必平。第五字既平，第四字又必仄；第四第五字平既合，第二字可平可仄，然不如平之諧也。古人多用平……至其出句（奇句）第五字多用仄，如間有用平者，則第六字多仄；至出句之第二字，又多用平……總之，出句之第二字平，第五字仄，其餘四仄五仄亦諧……落句（偶句）第五字平，第四字仄，上有三仄四仄，亦皆古句正式……古大家亦有別律句者，然出句總以二五爲平，落句總以三平爲式。間有雜律句者，行乎不得不行，究亦小疵也……若仄韻到底，間似律句，無妨；以用仄韻，半非近體，其平仄抑揚，多以第二字第五字爲關捩……若換韻者，已非近體，用律句無妨；大約首尾腰腹，須銖兩句稱爲正。

至於五古的平仄，趙秋谷以爲「間以律句，卽以古句板之。兩句一聯，斷不得與律詩相亂。」「無一聯是律者，平韻古體，以此爲式。一一平平仄平仄，爲拗律句，乃仄韻古詩下句正調也。」董研樵聲調四譜圖記將五七言古詩，用黑白表出其平仄，格局變化很多。但是所列的圖譜，與古詩一一比較起來，有許多不能配合的。

地方，足見所謂圖譜，也沒有一定的法則的，不過取其多數歸納出一個方法來吧了。古詩的不可以律以繩墨，原是自然的趨勢，一切藝術，當初一定原始的沒有一定的系統與格式，後來逐漸進化，格律也愈深，於是便會起一個劇烈的反動，將它的束縛完全擺脫，近體詩的全盛時期，正是詩的縛束最厲害的時候。

所以古詩與樂府詩的平仄，大都沒有一定的規律，大抵着重於變化，不作拘泥。例如樂府詩的豫章行「白楊初生時」一句中連用了五個平聲字；又如箜篌引中的「零落歸山丘」也只有一个平聲字。又如李白的豫章行「胡風吹代馬」有三個平聲字疊在一起，兩個人聲字疊在一起了，趙執信的聲調譜載有半格詩一首，即白居易的小閣間生，以爲它在古體近體之間的：

閣前竹蕭蕭，閣下水滄滄。拂簾捲簾坐，清風生其間。靜聞新蟬鳴，遠見飛鳥還。但有巾掛壁，而無客叩關。二疎返故里，四老歸舊山。吾亦適所願，求閒而得閒。

你看它每句不調平仄，和古體完全是一樣的。古風和樂府的格式，只能就用韻來討論，近體詩完全是一首詩用同樣的一個韻脚的，而古詩却不盡然，即以短的古詩來論，雖然也只是一韻，而第一句大都是協韻的，如杜甫的曲江：

自斷此生休問天，杜甫幸有桑麻田，故將移往南山邊。短衣匹馬隨李廣，看射猛虎終殘年。

但是其中也有換韻的，換韻最普通的是平仄韻對換。例如岑參的登古鄴城：

下馬登鄴城，城空復何見。東風吹野火，暮入飛雲殿。城隅南對望陵台，漳水東流不復回。武帝宮中人去盡，年年春色爲誰來。

較長的古詩以及長篇古詩，無論七言五言，有全首每句用韻的，也有全首二句用韻的；轉韻的詩從轉兩韻一直到轉十七韻的。各舉例如下（√是一韻的記號）

廬溪郡南夜泊舟，夜聞兩岸羌戎謳。其時月黑猿嘯微，雨沾衣令人愁。有一遷客登高樓，不言不寐彈箜篌。彈作蘭門桑葉秋，風沙颯颯青塚頭。將軍鐵驄汗血流，深入匈奴戰未收。黃旗一點兵馬收，亂殺胡人積如丘。瘡病驅來役邊州，仍披漠北羔羊裘。顏色饑枯掩面羞，眼眶淚滴深兩眸。思還本鄉食麞牛，欲語不得指咽喉。或有強壯能咿嘍，意說被他邊將驕。五世屬蕃漢主留，碧毛氈帳河曲遊。囊駝五萬部落稠，勅賜飛鳥金兜鍪。爲君百戰如過響，靜掃陰山無鳥投。家藏鐵券特承優，黃金百斤不稱求。九族分離作楚囚，深谿寂寞紮苦幽。草木悲感聲颯颯。僕本東山爲國憂，明光殿前論九疇。粗讀兵書盡冥搜，爲君掌上施權謀。洞曉山川無與儔，紫宸詔發遠懷柔。搖筆飛霜如奪鉤。鬼神不得知其繇，憐愛蒼生比蚍蜉。朔河屯兵須漸抽，盡遣降來拜御溝。便令海內休戈矛，何用班超定遠侯。史臣書之得已不。（王昌齡 箜篌引 七言一韻到底。一句一協。五言一韻到底者如杜甫的北征，文長不具錄。）

白頭老叟泣且言，嶽山未亂入梨園。能歌琵琶與法曲，多在清華隨至尊。是時天下太平久，年年十月坐朝元。千官起居環佩合，萬國會同車馬奔。金鈿照耀石甕寺，蘭麝重煑溫湯源。貴妃宛轉侍君側，體弱不勝珠翠繁。冬雪飄飄錦袍暖，春風蕩

漢霓裳翻。歡娛未足，燕寇至，弓勁馬肥，胡語喧。關土人遷避，種鬻鼎湖龍，去哭軒轅。從此漂淪落南土，萬人死盡一身存。秋風江上浪無際，暮雨舟中酒一樽。涸魚久失風波勢，枯草曾沾雨露恩。我自秦來君莫問，驢山渭水如荒村。新豐樹老籠明月，長生殿閣鎖春雲。紅葉紛紛蓋欵瓦，綠苔重重封壤垣。唯有中官作宮使，每年寒食一開門。（白居易江南遇天寶樂叟）

歌——一韻到底而兩句一韻。）

春流送客不應賒，南入徐州見柳花。朱雀橋邊看淮水，烏衣巷裏問王家。千闔萬井無多事，闔戶開門向山翠。楚雲朝下石頭城，江燕雙飛瓦官寺。吳士風流甚可親，相逢嘉賓日應新；從來此地誇羊酪，自有葷羹味可人。（韓翃送客之江寧——一首轉三韻）

尋幽無前期，乘興不覺遠。蒼崖渺難涉，白日忽欲晚。未窮三四山，已歷千萬轉。寂寂聞猿愁，行行見雲收。高松上好月，空谷宜清秋。谿深古雪在，石斷寒泉流。峯巒秀中天，眺登不可盡。丹邱遙相呼，顧我忽前晒。遂造窮谷間，始知靜者閑。留歡達永夜，清曉方言還。（李白尋高鳳石門山中元丹邱——換四韻）

大抵篇幅愈長，則換韻也愈多。例如元稹的連昌宮詞，換了十五韻，駱賓王的帝京篇換了十七韻，換韻的格式以兩句或四句一換者爲多。

再說結構。格式是死的，結構是活的，格式可以說是千篇一律，而結構却各人不同。從前人說詩，大都以起、承、轉、合來作解釋。實際上却未必盡然，又因爲詩的內容各異，寫法也各各不同了。現在將絕句、律詩、古風

的結構，分別來研究一下。

絕句的字數很少，所以勢非經濟不可。不能作長篇的議論，大都是寫景寫情之作。要言少意多，意出於言外，才是真正的好詩。例如懷古一類如：

江雨霏霏江草齊，六朝如夢鳥空啼。無情最是台城柳，依舊烟籠十里堤。（韋莊金陵圖）

江上荒城猿鳥悲，隔江便是屈原祠。一千五百年間時，只有灘聲似舊時。（陸游屈原詞）

朱雀橋邊野草花，烏衣巷口夕陽斜。舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家。（劉禹錫烏衣巷）

風情漸老見春羞，到處春光憶舊遊。多謝長條似相識，強垂烟穗拂人頭。（李煜題扇）

這是一類格式完全以一件小小物件來襯託時代興亡之感的，例如一四兩首中的「柳」，第二首的「灘聲」，第三首的「燕」都是這種例子，非常的多。次之，以今昔作對比，來發今不如昔之感慨的，如：

書畫琴棋詩酒花，當年件件不離他。而今七事都更變，柴米油鹽醬醋茶。（蘇軾雜詩）

三十年前此院遊，木蘭花發院新修。如今重到經行處，樹老無花僧白頭。（王播遊木蘭院）

上堂已了各西東，慚愧闍黎飯後鐘。三十年來塵撲面，如今始得碧紗籠。（全上）

朱雀橋邊野草花，烏衣巷口夕陽斜。舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家。（劉禹錫烏衣巷）

前面的事正足以反襯後面的抑鬱。這種方法，詩中也常常用它。次之，詩裏常常有一種無可奈何的感情，甚

至於對無情的草木也和對人一樣，這樣可以增進讀者濃厚的意感的。例如：

〔黃河遠上白雲間，一片孤城萬仞山；羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關。〕（王之渙涼州詞）

夢短添惆悵，更深轉寂寥，如何今夜雨，只是滴芭蕉。（呂本中夜雨）

兩株桃杏映籬斜，裝點南山副使家。何事春風容不得，和鶯吹折數枝花。（王禹偁春居雜興）

斷角斜陽觸處愁，亭間搔首日悠悠，世間最是蟬堪恨，送盡行人更送秋。

也有在詩中發他個人的議論的，所謂議論也並非什麼玄奧的理論，不過一件小事上的感慨吧了。李商隱的「嫦娥應悔偷靈藥，碧海清天夜夜心。」蘇軾的「誰知聖人意，不在古書中」舉幾首例子：

〔賀家湖上天華寺，一一軒窗向水開；不用閉門防俗客，愛閒能有幾人來。〕（呂夷簡天華寺）

〔夜上征虜雜酒痕，遠游無處不銷魂。此身合是詩人未？細雨騎驢入劍門。〕（陸游劍南道中遇微雨）

〔旅館寒燈獨不眠，客心何事轉愴然？故鄉今夜思千里，霜覺明朝又一年。〕（高適除夜）

〔葡萄美酒夜光杯，欲飲琵琶馬上催。醉赴沙場君莫笑，古來征戰幾人回？〕

但也有詠史的，如杜牧的「折戟沈沙鐵未銷，自將磨洗認前朝，東風不與周郎便，銅雀春深鎖二喬。」也有完全寫情的，如王維的竹里館「獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯。深林人不知，明月來相照。」也有借物來詠自己的。大抵絕句着重在下兩句，前兩句不過是反襯或正托出下面兩句來的。但是會做詩的人也不肯將前兩

句隨便忽略過去，如前面舉過杜牧的詩——並不是說專以雕琢爲能，應該有自然而沒有琢鑿的痕跡。就是說，不能隨便湊上兩句，便算絕句的。

律詩的篇幅，比絕句要加倍，所以結構也不如絕句的單純。不能以一時的感觸，便抓出來寫做一首律詩，所以就性靈來說，律詩實在不及絕句的容易表現。往往有許多人做律詩，流爲堆砌、空洞的一路。但末兩句，仍可和絕句一樣，不過上面已經有了許多話，不得不有一個總束的。開首的兩句，也沒有什麼定式，總不要把意思說完，可以引出下面的話來。例如王維的山居秋暝，八句中有六句是寫景的：

空山新雨後，天氣晚來秋。明月松間照，清泉石上流。竹喧歸浣女，蓮動下漁舟。隨意春芳歇，王孫自可留。

不過第三四兩句是寫靜的景，第五六兩句是寫動的景吧了。又如宋之間的題大庾嶺北驛只有兩句是寫景的：

陽月南飛雁，傳聞至此迴。我行殊未已，何日復歸來。江靜潮初落，林昏瘴不開。明朝望鄉處，應見隴頭梅。

又如杜甫的不見一首便並無寫景之句：

不見李生久，佯狂真可哀。世人皆欲殺，吾意獨憐才。敏捷詩千首，飄零酒一杯。匡山讀書處，頭白好歸來。

如果以全首的結構來分，大抵最普通的是三種，一種前後四句，可分起訖。另一種如上一例，完全是一氣貫

注的；又另一種每兩句可分一起訖。前者如陸游的書憤；後者如林逋的梅花：

早歲那知世事艱，中原北望氣如山；樓船夜雪瓜州度，鐵馬秋風大散關。塞上長城空自許，鏡中衰鬢已先斑；出師一表真名世，千載誰堪伯仲間。（陸游書憤）

吟懷長恨負芳時，爲見梅花輒入詩。雪後園林纔半樹，水邊籬落忽橫枝。人憐紅豔多應俗，天與清香似有私。堪笑湖籬亦風味，解將聲調角中吹。（林逋梅花）

至於古風樂府的結構，長篇的完全和作文一樣，有段落，有開端和總束。而短篇的却是和歌謠一樣，完全是水平式的記述或發抒的。如果要講長篇的章法，却不容易，以杜甫偶題一首爲例，這也不過是結構中的一種方式而已：

文章千古事，得失寸心知。作者皆殊列，名聲豈浪垂？騷人嗟不見，漢道盛於斯。前輩飛騰入，餘波綺麗爲。後賢兼舊制，歷代各清規。法自儒家有，心從弱歲疲。永懷江左逸，多病鄴中奇。騷駿皆良馬，麒麟帶好兒。車輪徒已斲，堂構惜仍虧。漫作潛夫論，虛傳幼婦碑。

緣情慰漂蕩，抱疾屢遷移。經濟暫長策，飛棲假一枝。塵沙傍蜂蠆，江峽繞蛟螭。蕭瑟唐虞遠，聯翩楚漢危。聖朝兼盜賊，異俗更喧卑。鬱鬱星辰劍，蒼蒼雲雨池。兩都開幕府，萬寓插軍麾。南海殘銅柱，東風避月支。昔書恨鳥鵠，號怒怪龍蝦。稼穡會詩興，柴荆學土宜。故山迷白閣，秋山憶黃城，不敢要佳句，愁來賦別離。

第一段論詩論文，以首二句來作開端，以末兩句來作結尾；第二段說自己的境遇，也是以前後兩句作開端和結束的。這首詩段落分明，是長篇古詩中的結構最清楚的例子。其他敘事詩如長恨歌如木蘭辭也都有它底結構，這裏不再舉例了。

第十八章 典故與性靈

所謂「典故」的引用，他的意義在當初乃是引以往的事實和言論，用來證明今事，它的好處不外乎一、可以使言語簡賅，二、可以使自己的理論有根據，三、可以使文章的用意格外明顯。原始的「典」並非一定是事實，而大都是諺語和古語。例如詩經中的：

人亦有言：「顛沛之揭，枝葉未有害，本實先撥。」（大雅蕩）

人亦有言：「維哲不愚。」（大雅抑）

人亦有言：「進退維谷。」（大雅桑柔）

人亦有言：「柔則茹之，剛則吐之。……人亦有言：「德輶如毛，民鮮克舉之，我儀圖之。」（大雅烝民）

這些都是引用諺語的例子。引用了古代的話，那麼他們的話，便有了根據。春秋戰國時的辯說之士，常常引用詩經上的話來作例證，也是這個意思。所以由這一點看來，一引用「是文章及詩歌中必不可避免的事，勉強要避免它，往往使詩意不深刻了。

引用古諺之外，尚有引用古人的事跡來作例證的，漢代以前，大都是作者自己虛構一個故事，如韓非

子中的「大而無當」，「守株待兔」，「孟子裏的一齊人妻妾」，「揠苗助長」等等，有了故事，自己的理論有了例證，同時也可以要言不煩了。史記太史公自序裏：

昔西伯拘美里，演周易；孔子厄陳蔡，作春秋；屈原放逐，著離騷；左邱失明，賦有國語；孫子膺脚，而論兵法，不韋遷蜀，世傳呂覽；韓非囚秦，說難孤憤，詩三百篇，大抵賢聖發憤之所爲作也。

他寫出這許多古人的事跡，用以傳達，「以著書來作安慰」的注意，也襯出自己所以作「史記」的動機，既然有了這些例證，便可以不必多說了。因此孔雀東南飛的開端便先用一個民間共知的故事作爲開端，用以襯托下文的可悲的故事，這些都是用與的原始形態。我們不能否認它的功效的。

「典故」也稱作「掌故」，是故事的意思。故事就是舊事。史記三王世家：「竊從長老好故事者，取其封策書，編列其事而傳之。」漢書：「宣帝循武帝故事。」而史記：「孝文孝景因襲掌故。」這都是舊事的意思。後漢書：

陛下至德廣施，慈愛骨肉，每賜讜見，輒興席改容，中宮親拜，事遇典故。

這「典故」也是舊事的意思了。可見「典故」的運用，原是引用古人之事，來加強或使簡自己之文意的。但是後世作詩文的人以爲「典」字有「典雅」的意思，必定字字要有來歷，要有出處，並以堆砌爲工，專

事掉書袋，便誤解「典」字的意義了。

但是後來人作詩，却並非完全以古喻今，也有以此事喻他事的。這一類，近乎象徵，而大家均不以其爲用典，實則較之用典更爲有趣。例如朱慶餘的閨意獻張籍：

洞房昨夜停紅燭，待曉堂前拜舅姑；
妝罷低聲問夫婿，畫眉深淺入時無。

以「新婦」喻自己的詩文，以「夫婿」比張籍，這樣比直下議論有趣得多了。此是以人喻物的。又如略賓 王的在獄咏蟬：

西陸蟬聲唱，南冠客思深。不堪玄鬢影，來對白頭吟；
露重飛難進，風多響易沈。無人信高潔，誰爲表予心。

這完全以「蟬」自比的，這是以物喻人的例。但是普通所謂用典，只是指幾個字面或一句而言，並非指整首的。其實原始只是引用如蘇軾的：

「峨眉山月半輪秋，影入平江羌水流。」譙仙此句誰解道，勸君見月時登樓。

上面兩句引的是李白的話。這一種實在也是用典，而一般人却不肯承認的。

普通所謂用典只是指「暗引」而言的。引用了別人或古人的言與事，而不完全說出來，只以幾字簡單的字面來表示。所以當初只是揀盡人皆知的來應用，而一到用之成習，便愈用愈生僻，使人看了不懂得。

他的用意了。「暗引」之中用得適當的杜甫的天末懷李白：

涼風起天末，君子意如何。鴻雁幾時到，江湖秋水多。文章憎命達，魑魅喜人過。應共冤魂語，投詩贈汨羅。

其中「鴻雁幾時到」這句是「書信何日到」的意思，裏面包含着一個典故：

昭帝即位數年，匈奴與漢和親，漢求武等，匈奴詭言武死，後漢使復至匈奴，常惠請其守者與俱，得夜見漢使，具自陳道。使者謂單于言：「天子射上林中得雁，足有係帛書，言武等在某澤中。」使者大喜，如惠語以讓單于，單于視左右而驚，謝漢使。

以後便以鴻雁代替書信了。「秋水」是詩經秦風蒹葭篇中的「蒹葭蒼蒼，白露爲霜，所謂伊人，在水一方。」的意思，用作懷念故人的典故。「汨羅」是屈原自沈的地方，用屈原的放逐來比李白的流徙。這些都是用典的地方，但是所謂「雁書」所謂「秋水」所謂「汨羅」我們都知道，一般知識階級已公認爲普通常用的詞兒，用在那邊，並沒有什麼不切合，並不會使文意不明白，並不會妨礙作者的性靈，所以雖則是用典，我敢說他是對的，是於詩有益處的。總之用典的目的，要使大衆共知，否則便違背了本意，所以堆砌，往往是失敗的，因爲多用了，便難免有生僻的份子存在着。

試再舉一首詩來作例子吧。如「嬾祭魚」李商隱的無題詩：

颯颯東風細雨來，芙蓉塘外有輕雷。金蟾鬪鎖燒香入，玉虎牽絲汲井迴。賈氏窺簾韓椽少，宓妃留枕魏王才。春心莫共花爭發，一寸相思一寸灰。

讓我先將他來下注解吧！「芙蓉塘」沒有這樣一個地名，大約是種水芙蓉的地方。「金蟾」道源注說：「蟾善閉氣，古人用以飾鑲。」「玉虎」指井上的轆轤而言。「賈氏……」一句用的是「韓壽偷香」的典故。宓妃故事見曹植洛神賦序：注「黃初三年，予朝京師，還濟洛川，古人有言，斯水之神，名曰宓妃。」注「宓嬖氏之女，溺洛水爲神。」又曰：「魏東阿王求甄逸女不遂，太祖因與五官中郎將植殊不平，黃初中入朝，帝示甄后玉鑲金帶枕，植見之泣。時已爲郭后讒死，帝尋悟，以枕賚植，植還洛水上，忽見女子來，自言此枕是我嫁時物，前與五官中郎將，今與君王用薦枕席，言已不見，王遂作感遇賦，後明帝見之，改爲洛神賦。」

但是他爲什麼用這兩個典故，於他全首詩上，有什麼幫助呢？這便不能明白了。作者批評這二位古代的談戀愛的女子，還是惡評還是佳評，也不得而知。尤其和下面二句沒有啣接的關係。同時再看三四兩句，用了幾個偏僻的名詞，使全句的文章都不明白了。

照這樣看來，所謂用典，不在乎用不用，是在乎所用的「典」如何，在乎用得如何，反對用典的，胡適也承認常用的大衆所共知的「典」不能稱作「典」，那麼所謂用典單指用僻典的一方面而言了。

當然這和作者作詩時的態度很有關係，如果他着重於性靈，不願多加雕飾，那末他即使用了典也是大衆共知的典實，而沒有這許多餘暇來摘句尋章，來咬文嚼字。如果作者本沒有什麼性靈，爲做詩而作詩，那麼他沒有辦法使他的作品精采，只有走上雕琢的路，只有努力去找尋些偏僻的典故來粉飾外形，宋初的西崑詩派的詩病就在於此，他們忽略了內容而專事於典故的支配。於是他們的詩，所謂出色的，便是使人看不懂的。

用典，原是爲幫助文章的「達」而有的，但是後人却變本加厲使他變成詩中的一病。所以就詩而論，大抵白描詩勝於用典故的詩，寫景的詩勝於說理的詩，字面平淡的詩勝於字面濃豔的詩。用典的流弊，我們分析起來，可以分爲四種。第一，用了典故使詩意不顯露；第二，用典太多，堆砌起來，變成掉書袋的毛病。第三，用典和所說的事實不切，完全是個幌子。四，典語的組織，與原來故事不符，任意割裂，因此，不知道典故的來源，而任意亂用所謂「溯典忘祖」，於是專事剽竊，專事粉飾外形，詩的真意，便被剝削殆盡了。讓我們將它分別討論：

第一，用了典故，反而使詩意不明白的病，例如王維的積雨輞川作本是一首好詩，可惜末兩句用了典，反而使詩意不明白了。他的原詩是：

積雨朝川烟火遲，蒸藜炊黍餉東菑，漠漠水田飛白鷺，登陰夏木轉黃鸝。山中習靜觀朝樺，松下清齋折露葵，野老與人爭席罷，海鷗何事更相疑。

「爭席」的典故，見於莊子：「陽子遇老子曰：「而唯唯，而唯唯，而唯唯，而唯唯，而與居，陽子曰：『敬聞命矣！其往也，舍者避席，其返也，舍者與之爭席矣。』」海鷗」的典故，見於列子：「海上之人有好鷗鳥者，每旦之海上，從鷗鳥游，其父曰：『吾同鷗鳥皆從汝游，汝取來，吾玩之。』明日之海上，海鷗舞而不下。」這兩句一用典，成爲全首詩中的微瑕了。

我們還該進一步說，用了典而無補於詩意的，也還是不要用的好。因爲用了典難免使人多透一個灣子，容易失却作者的性靈的。舉個例說：杜甫的別房太尉墓：

他鄉復行役，駐馬別孤墳，近淚無乾土，低空有斷雲，對基陪謝傳，把劍覓徐君，唯見村花落，鶯啼送客聞。

其中的「把劍覓徐君」是用史記吳季子將寶劍挂在徐君墳上的故事，用以表示知己之死，在此處尙稱適當，但是上句「對基陪謝傳」是指謝安下棋賭墅的故事，此處沒有用的必要，因爲求對，使用了它，反而使讀者誤以爲這句有什麼另外的深意似的。

第二堆砌典實，使詩句晦澀的病。越是自名爲有學問人，作詩作文越喜用典，不管切不切，不管多不多，

一概用了進去。李義山詩，便犯了這種病。西崑體更甚。所以魏泰批評他們「務積故實，而語意輕淺，識者病之。」而元好問也說他們「望帝春心託杜鵑，佳人錦瑟怨華年。詩家總愛西崑好，獨恨無人作鄭箋。」上兩句所說的是李商隱的最神祕的一首：

錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年。莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心託杜鵑。滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生烟。此情只可成追憶，只是當時已惘然。

但是詩意却晦澀極了。加以每句差不多包含一個典故，如清代迂儒的弄文一樣的可厭。也和宋代理學家說理詩那樣乏味。如張載的聖心：

聖心難用淺心求，聖學須專禮法修。千五百年無孔子，盡因通變老優游。

不知道在說些什麼。所以用典要貴於切，不在乎多，例如崔曙的九日登望仙台呈劉明府：

漢文皇帝有高台，此日登臨曙色開。三晉雲山皆北向，二陵風雨自東來。關門令尹誰能識，河上仙翁去不回。且欲近尋彭澤宰，陶然共醉菊花杯。

望仙台據神仙傳，是漢文帝造來紀念河上公的，因為河上公曾以老子授文帝而仙去。這詩的五六兩句，第五句說老子出函谷關為關令尹作老子的典故，第六句說河上公的仙去，都和望仙台有密切關係，所以雖

則用了典，而是另有一種功用，並且毫不妨礙詩意。所以是較好的用典。

第三，所用的典故與事實不適合的病，喜歡堆砌典故，往往不加選擇隨便應用，所用的典故，往往與詩中所需要的不合。同時典故重疊犯了「合掌」的病。如陸機的「宣尼悲獲麟，西狩泣孔邱。」上下兩句意義全同，叫做「合掌」。又如王安石的「移柳當門何番五，穿松作徑適成三」將「五柳」「三徑」分拆顛倒，便失本意而與當時情景不符了。又如蘇軾的「無意青州六從事，化爲烏有一先生。」上句以「青州」說酒，失之太遠，「烏有先生」上面加一個「一」字，也有些牽強。

第四，割裂成語，和杜撰典故的病，這一種比上面的幾項更爲不妥當。詩人固然可以用想像，但引用却不能全違事實。例如王安石的桃源行「望夷宮中鹿爲馬，秦人半死長城下。」指鹿爲馬，根據史記的記載：八月己亥，趙高欲爲亂，恐羣臣不聽，乃先設驗，持鹿獻於二世曰：「馬也。」二世笑曰：「丞相誤耶。」謂鹿爲馬。問左右，左右或默，或言馬，以阿順趙高，或言鹿者，高因陰中諸言鹿者以法。

據括地志：「秦望夷宮在咸陽，雍州縣東南八里。」而上文朝見之地乃在秦宮，則可見指鹿爲馬，不是望夷宮裏的事。秦人死長城也，不是秦二世時的事，這二個典故，全與當時事實不合，是杜撰的。即使多用，也是離題甚遠，隔靴搔癢。顏之推家訓所謂「博士賣驢」實在卽是指此病而言。又如黃庭堅的絕別人詩句「斷

送一生惟有，破除萬事無過。」每句下面省却一個「酒」字，這種只可以在遊戲之中用之，正式用起來，便犯了割裂成語的病了。

用典的病，全在乎不適合，「典」的本身並沒有什麼大害處，許多不明白的詩句，它的缺陷不是全在乎用典，如前例張載的詩，毫不典故也是晦澀不明的。但是詩之中用典只是不得已的事，如果能以白描出之，無論寫景抒情，都比用典有趣得多，明白得多。王摩詰的「詩中有畫畫中有詩」着力處也不在典的運用上。例如他的歸嵩山作：

清川帶長薄，車馬去閒閒。流水如有意，暮禽相與還。荒城臨古渡，落日滿秋山。迢遞嵩高下，歸來且閉關。

不用一典，多少恬淡自然，而許多用典的詩，却萬萬不能及它，這全在乎他能自寫胸臆，不求形式的緣故。大凡有至性的人，他作詩能作情語，也能作景語，不求文字上的華麗，與典實的堆砌，故「性靈」實在重於「格律」重於「典實」。

自從鍾嶸詩品反對用實而提倡性情與自然，清代袁枚別標舉「性靈」作做詩的標準。他曾有詩道：天涯有客號冷癡，誤把鈔書當作詩。鈔到鍾嶸詩品日，該他知道性靈時。

所以他主張詩與學問無關，與人的性情有關。「凡詩之傳者，都是性靈，不關堆垛。」這見解雖為一看重典。

故格律的詩人所鄙棄，但是在現代看來却是很有卓識的。沒有性靈的人所作的詩只是骸骨，而有性靈的却是靈魂。所以他又曰：

楊誠齋曰：「格調是空架子，有腔口易描，風趣專寫性靈，非天才莫辨。」余深愛其言，須知有性情便有格律，格律不在性情外。

又說：

詩道最寬，有讀破萬卷不得闖奧者，有婦人女子村氓淺學偶有一二句，雖李杜復生必爲低首者。

我相信這話很有見解，世間的詩人，如陳無已的「閉門覓句」，孟郊的「苦吟」，賈島的悲咏，他們的作品中實在很少詩意，如李白蘇軾的隨手拈來，不加染點，才有水上風行的妙處，這妙處就是性靈所致的。

相傳王安石作詩，寫到「青山捫叢生，黃鳥挾書眠」，自以爲超過杜甫，其實這兩句只是巧合而毫無情致。滄浪詩話之所以推崇他的絕句也因為絕句中多寄託性情之作。「人情共恨春猶淺，不問寒梅有幾枝。」而王氏的詩的成功決不在巧對「豈愛京師傳谷口，但知鄉里勝壺頭」和「周顛宅在阿蘭若，婁約身隨宰塔波」上的。又如歐陽修的詩，全以寫「爲主」爲主。胡仔評爲「歐公作詩，蓋欲自出胸臆，不肯蹈襲前人。」又如黃山谷的詩佳處也在他性靈的表現，如「清風明月無人管，併作南樓一味涼」，「可惜不當湖水面，

銀山堆裏看青山。「不擬折來遮老眼，欲知春色到池塘」但其割裂古人之作，決不是他詩中的上品。例如誠齋詩話中說：

山谷絕句云：草色青青柳色黃，桃花零亂杏花香。春風不解惹愁去，春日偏能惹恨長。此出於唐人賈玉詩，桃花歷亂李花香，又不吹愁惹恨長。僅改五字。

此外如優古堂詩話中說他的「五更歸夢三千里，一日思親十二時」仿唐朱畫詩「一別一千日，一日十二憶」。藝苑卮言稱他的「人家園橘柚，秋色老梧桐。」出李白的「人烟寒橘柚，秋色老梧桐。」後面一例，完全是抄襲，豈特割裂而已。所以魏秦又評他：

好用南朝人語，專求古人未使之事。又一二奇事，綴葺而成，自以爲工，其實所見之僻也。

再以宋代大詩人陸放翁的作品來說，明性情在詩中的重要吧。放翁詩最多抒情的作品，也是他詩中的代表作。但是他的掉書袋和理學詩便令人可厭。例如他的遊沈氏園的幾首：

夢斷香銷四十年，沈園花老不飛綿。此身行作稽山土，猶弔遺蹤一悵然。

城上斜陽畫角哀，沈園無復舊池塘。傷心橋下春波綠，曾是鸞鴻照影來。

路近城南已怕行，沈園裏更傷情。香穿客袖梅花在，綠醜寺橋春水生。

城南小陌又逢春，只見梅花不見人。玉骨久埋泉下土，墨痕猶鎖壁間塵。

他掛念愛妻之情，完全在這幾首詩裏表現出來了，一種中年人的傷心，一種無可奈何的感慨，都在紙上活躍出來。所以是好詩，是有性靈的作品。又如他的說理詩：

力不扶微學，心猶守舊聞；
壁間科斗字，秦火豈能焚。

古人學問無遺力，少壯工夫老始成。
紙上得來終覺淺，絕知此事要躬行。

和「天子重英豪，文章教阿曹。」有什麼不同。所以論詩要重作者的性靈，無論他的性情如何，只要能充分地表露出來的，便是佳作。

「典故」與「性靈」照一般說來，是兩件水火不相容的東西，但是實際上說來，用典，即是引用成語，足以幫助性靈之發展的。單是用典而不知性靈，只是一個空架子和木偶一樣。而性情實在是詩中的要素。中國詩壇上幾千年來有了幾多有名的詩人，他們各有各的作風，各有各的性情，所以詩便天天在發展，天天在進化。如果專從典實上着眼，則一定有窮極的時候，所以「詩至唐而極」和「詩至宋而弊」的話，是靠不住的；中國古代的詩論，專着重於空泛的理論，即袁枚也不會說出如何在詩中表現性靈，是一個遺憾。我們知道文章應該「我寫我口」，詩又何獨不然。唐宋兩代的詩是無界限可分的，但是各人的作風却斷不能混為一談，而其不同，也是因為性靈的關係。舊詩的所以沒落，因為是形式的拘束，使作詩者往往

偏重外形而不暇顧及內容。如果能在舊詩中，掙扎了形式的拘泥，他的詩一定有另外的價值。明朝楊鐵崖不是有許多不合規律的詩嗎，但後人却不以為非，反而名之曰拗體。可見形式之無關於「詩」了。又詩有樂府古詩近體之分，又有五七言之別，而佳作却並不以體製而異，全在乎性靈的抒發。所謂「性靈」實即「個人的思想與感情。」這性靈如何發展，如何表現，第一章已有論列了。最後我引明代的邱濬詩來做一個結論吧：

摘語採辭不用奇，風行水上繭抽絲，尋常風物口頭語，便是詩家絕妙詞。

第十九章 中國詩的批評

中國評詩的話，在古代書籍裏很可以找到斷片，但是批評的專書，以詩文合論的，當始於劉勰的文心雕龍；專事論詩的，當始於鍾嶸的詩品。

鍾嶸詩品是專論漢魏以來的五言詩的。將歷來作家分作上中下三品，而一一加以評語。在序文中他提出詩的目的來說：「宏斯三義（賦、比、興）而用之，幹之以風力，潤之以丹彩，使味之者無極，聞之者動心，是詩之至也。」他又指斥詩之二病——用典與聲律道：

至於吟咏性情，亦何貴於用事？「思君如流水，」既是即目；「高台多悲風，」亦惟所見；「清晨登隴首，」羌無故實；「明月照積雪，」詎出經史。觀古今勝語，多非補假，皆由直尋。

古曰詩頌，皆被之金竹，故非調五音無以諧會……今既不被管絃，亦何取於聲律也……但令清濁通流，口吻調利，斯亦足矣。至於平上去入，則余病未能，蜂腰鶴膝，闕里已興。

所以章實齋在文史通義裏批評這兩書說：「文心體大而慮周，詩品思深而意遠。」

唐代值得注意的詩的批評書，有僧皎然的詩式；孟棻的本事詩；司空圖的二十四詩品；詩式一書依四

《庫書目提要的考證，現代通行者怕已不是原本。本事詩是將歷代有故事的詩篇，寫出他的本事。他分所錄詩爲七類：

1. 情感
2. 事感
3. 高逸
4. 怨憤
5. 徵異
6. 徵咎
7. 嘲戲

雖然不以論詩爲主，但亦露出自己的主觀，如評李杜二人的詩，是尊李而抑杜的。司空圖的詩品完全以具體的事物，來寫抽象的風格的，他將詩的風格分成二十四品是：

- | | | | | | | | | |
|-------|-------|--------|--------|--------|--------|-------|-------|-------|
| 一，雄渾 | 二，沖淡 | 三，纖穠 | 四，沈著 | 五，高古 | 六，典雅 | 七，洗鍊 | 八，勁健 | 九，綺麗 |
| 十，自然 | 十一，含蓄 | 十二，豪放 | 十三，精神 | 十四，縝密 | 十五，疎野 | 十六，清奇 | 十七，委曲 | 十八，實境 |
| 十九，悲慨 | 二十，形容 | 二十一，超詣 | 二十二，飄逸 | 二十三，曠達 | 二十四，流動 | | | |

像第一品「雄渾」

大用外腴，眞體內充，反虛入渾，積健爲雄。具備萬物，橫絕太空。荒荒油雲，寥寥長風。超以象外，得其環中。持之非強，來之無窮。

蔡寬夫詩話評他「司空圖善論前人詩，如謂元白力勁氣屏，乃都會之豪估，郊島非附於蹇澀，無所置才，皆切中其病。」

除了這三部論詩的專集以外，各人論詩的話，也可以找到，杜甫論詩的六絕，往往爲後人所引用：

庾信文章更老成，凌雲健筆意縱橫；今人嗤點流傳賦，不覺前輩畏後生。

楊王盧駱當時體，輕薄爲文晒未休，爾曹身與名俱滅，不廢江河萬古流。

縱使盧王操翰墨，劣於漢魏近風騷；龍文虎脊皆君馭，歷塊過都見爾曹。

才力應難跨數公，凡今誰是出羣雄？或看翡翠蘭苕上，未掣鯨魚碧海。

不薄今人愛古人，清詞麗句必爲鄰。竊攀屈宋宜方駕，恐與齊梁作後塵。

未及前賢更勿疑，遞相祖述復先誰？別裁僞體親風雅，轉益多師是吾師。

此後白居易的詩的社會化語體化的議論，也是卓有獨見的。

宋代西崑體迷瀾當時，自歐陽修出而風氣一變，他的六一詩話，雖說「居士退居汝陰而集以資閒談」的話，但他却揭櫫他的詩的主張，他不主詩要平易，也不主張詩寒過骨，他的主張和梅聖俞的「含不盡之意」相同。自此以後，宋人詩話，盛極一時，據四庫書目提要所錄，有四十四種：

六一詩話 歐陽修

續詩話 司馬光

中山詩話 劉放

後山詩話 陳師道

臨漢隱居詩話 魏泰

優古堂詩話 吳井

詩話總龜 阮閱

彥周詩話 許顛

紫微詩話 呂本中

珊瑚鉤詩話張表臣

風月堂詩話朱弁

韻語陽秋葛立方

觀林詩話吳聿

苕溪漁隱叢話胡仔

娛書堂詩話趙與峕

草堂詩話蔡夢弼

對床夜話范晞文

天廚禁燭釋惠洪

歷代吟譜蔡傳

全唐詩話尤袤

石林詩話葉夢得

歲寒堂詩話張戒

碧溪詩話黃徹

環溪詩話佚名

二老堂詩話周必大

後村詩話劉克莊

竹莊詩話佚名

詩林廣記蔡正孫

容齋詩話洪邁

藝苑雌黃嚴有翼

深雪偶談方嶽

藏海詩話佚名

庚夙詩話陳岩肖

唐詩紀事計有功

竹坡詩話周紫芝

誠齋詩話楊萬里

林下偶談荆溪

浩然齋雅談周密

玉壺詩話釋文登

少陵詩格林越

吟窗雜錄陳應行

吳氏詩話吳子良

足見宋代論詩之風的盛行了。但是吳喬却說：「唐人精於詩，而詩話則少；宋人詩離於唐，而詩話乃多。」就其詩話的本身來說，它們很少論到詩的作法與修辭的，大都就各人的主見來信筆作抽象的議論。并且雜錄許多不緊要的議論與事實。其中較有一貫的主張的，要算嚴羽的滄浪詩話了。他以妙悟爲主，以禪理說

詩，主張效法盛唐，他說：

論詩如論禪，漢魏晉與盛唐之詩，則第一義也。大歷以還之詩，則小乘禪也，已落第二義矣。晚唐之詩，則聲聞辟支之果也。……大抵禪道在妙悟，詩道亦在妙悟。……惟妙悟乃爲當行，乃爲本色，然悟有淺深，有分限，有透徹之悟，有但得一知半解之悟。漢魏尚矣，不假悟也。謝靈運至盛唐諸公透徹之悟也。他雖有悟者，皆非第一義也。……夫詩有別材，非關學也，詩有別趣，非關理也。……盛唐詩人，惟在興趣，羚羊挂角，無迹可求。故其妙處透徹玲瓏，不可湊泊。如空中之音，相中之色，言有盡而意無窮。近代諸公，乃作奇特解會，遂以文字爲詩，以才學爲詩，以議論爲詩，夫豈不工，終非古人之詩也。

他的「言有盡而意無窮」和歐陽修梅聖俞所標舉的「含蓄不盡」雖大同而小異，他的所謂意無窮者便是妙悟的意思了。四庫全書總目提要稱他「要其時宋代之詩競涉論宗，又四靈之派方盛，世皆以晚唐相高，故爲此一家之言，以救一時之弊，後人輾轉流水，漸至於浮光掠影，初非羽之所及知，譽之者太過，毀之者亦太過也。」那末，他的議論的出發點和歐陽修所主張是站在同一條戰線上的。

其後宋亡元初的時候，方回有瀛奎律髓一書。清吳之振評這書爲「其詮釋之善，則不濫於餽釘而疏淪隱僻，其論世，則考其時也，逆其志意，使作者之心千載猶見，其評詩則標點眼目，辨別體裁，使風雅之軌，後學可尋，斯固詩林之指南，而藝圃之候鯖也。」他所以作這書完全是推崇江西詩派的，以詩分類來選，共闢

四十九類。每類有一篇小序。他推崇杜甫又推崇陳簡齋而標舉「高格。」他以為「詩先看格高而語又到，意又工，意到語工而格不高次之，無格無意又無語，下矣。」他又說他選詩的體例：

老杜爲唐詩之冠，黃陳爲宋詩之冠，嗣黃陳而恢復悲壯者，陳簡齋也。流動圓活者，呂居仁也；清勁潔雅者，曾茶山也；七言律，他人皆不敢望此六公，若五言律詩，則唐人之工者無數，宋人當以梅聖俞爲第一。平淡而豐腴，捨是則又有陳後山也。此余選詩之條例，所謂意眼法藏也。

此時元好問有論詩絕句三十首，以漢魏一直到宋末，他主張風力清剛，不加雕琢，所以詩中說：

鄴下風流在晉多，壯懷猶見缺壺歌。風雲若恨張華少，溫李新聲奈爾何？

一語天然萬古新，豪華落盡見真淳。北窗白日羲皇上，未害淵明是晉人。

沈宋橫馳翰墨場，風流初不廢齊梁。論功若準平吳例，合著黃金鑄子昂。

望帝春心託杜鵑，佳人錦瑟怨華年。詩家總愛西峴好，獨恨無人作鄭箋。

百年纔覺古風迴，元祐諸人次第來。諱學金陵猶有說，竟將何罪廢歐梅。

他對於唐宋詩人的評價可以在此略見一斑了。翁方綱對於這三十首論詩詩，曾下過評註，但他的影響沒有嚴羽影響後代那麼大。

明代高棟有唐詩品彙，就五七言之中，分「正始」「正宗」「大家」「名家」「羽翼」「接武」

「正變」「餘響」「旁流」九種。他的議論與嚴羽同樣以辨別各家體裁爲學詩第一步工夫。而和方回的瀛奎律髓相反。

此後，明代前後七子以模擬爲事，但也拿一種理論來做幌子，卽所謂「格調」所謂「才氣」。王世貞的藝苑卮言中說：「才生思，思生調，調生格，思卽才之用，調卽思之境，格卽調之界。」而李東陽更進而論到猜詩：

詩必有具眼，亦必有具耳。眼主格，耳主聲。……費侍郎廷言嘗問作詩乎？予曰：試以所未見詩，卽能識其時代格調，十不失一，乃爲有得。費殊不信。一日與喬編修維翰，觀新頒中祕書，予適至，費卽掩卷問曰：請問此何詩也？予取讀一篇，輒曰：唐詩也。又問予何人？予曰：須看兩首，看畢曰：非白樂天乎？於是二人大笑，啓卷視之，蓋慶集。

這種工夫實在不容易做到，同時也不必做的，像他們這樣論詩，真是鑽到牛角尖裏去了。

當時反派模擬一派的，是公安竟陵兩派，卽袁宏道鍾惺譚元春一輩，公安派主張「代有升降，而法不相沿，斯爲可貴。」而鍾惺的詩論更張其辭：

詩，活物也，游夏以後，自漢至宋，無不說詩，不必皆有當於詩，而皆可以說詩。其皆可以說詩者，卽不必有當於詩之中，非說詩者能之能如是，而詩之爲物，不能不如是也……後之視今，亦猶今之視昔，何不能新之有？

又在詩選序中說道：

非謂古人之詩，以吾所選爲歸，庶幾見吾所選者，以古人爲歸也。引古人之精神，以接後人之心目，使其目有所止焉，如是而已矣。昭明選古詩，人遂以其所選者爲古詩，因而名古詩曰選體，烏乎非惟古詩亡，幾併古詩之名而亡之矣。

這種議論，完全是準對前後七子的復古而發的，對於後來的影響也不小。其實，他們的目光，自比七子高明得多了。

清代錢謙益他力主效法杜甫，反對七子的格調說，但也不贊成公安竟陵的怪僻，他論詩處處以杜甫爲圭臬。他對杜甫詩也用過苦工，有讀杜小箋一書。但他又崇尚李東陽，題李氏懷藝堂詩話說：

近代詩病，其證凡三變：沿宋元之窠臼，排章儷句，支綴蹈襲，此弱病也；剽清選之餘瀋，生吞活剝，叫號驟突，此狂病也；搜郊原之旁門，蠅聲蚓竅，晦味結骨，此鬼病也。救弱病者，必之乎狂，救狂病者，必之乎鬼。

這見解倒是對的。而此時王船山「夫之」却另作一種議論，反對有門戶派別之見，所以他鄙視七子竟陵，以爲詩在乎感人，不能感人的，便非好詩。「詩可以興，可以觀，可以羣，可以怨，盡矣。辨漢魏唐宋之雅俗得失，以此。」又說：

建立門庭，自建安始，曹子建鋪排整飭，立階賺人升堂，用此致趨赴之客，雷同一律；子桓精思逸韻，以絕人攀躋，故人樂從。

正因為他生在明末，身當亡國之悲，所以他的論詩，也着眼於它的感慨與率真，而不在乎綺靡取巧了。

當時爲錢謙益所契重的，是王漁洋（士禎）他提出「神韻」兩字當詩中的三昧。所謂「神韻」其實即是詩品中的「不着一字，盡得風流」和嚴羽的「羚羊挂角，無迹可求」的理論裏變化出來的。他在漁洋詩話裏也說：「余於古人論詩，最喜鍾嶸詩品，嚴羽詩話。」他的詩論是「直取性情，歸之神韻。」師友傳習錄中載他的話道：

尚書云：詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，此千古言詩之妙諦真詮也。故知志非言不形，言非詩不彰，祖諸此矣。何謂志？「石韞玉而山以輝，水懷珠而川以媚」是也。何謂言？「其爲物也多姿，其爲體也屢遷，其會意也尚巧，其遺詞也貴妍」是也。何謂詩？「旣緣情而綺靡，亦體物而瀏亮，」「播芳蕙之馥馥，發青條之森森」是也。昌黎曰：詩正而葩，豈不然歟？

所以他以爲三百篇之「溫柔敦厚」卽一切詩的法則。徐乾學十種唐詩選序中稱王漁洋之說，「足知後人之贊歎踴躍者，皆當時動色。戒，唯恐稍涉凌厲，有乖溫柔敦厚之旨，亟亟乎其歛而抑之也。」他也有論詩絕句三十五首，石州詩話（翁方綱）稱，「二十九歲作，與遺山（元好問）之作皆少壯，然二先生一生識力，皆具於此，未可僅以少作目之。」這三十五首自建安說起，例如他的：

風懷澄淡推草柳，佳處多從五字求；
解說無聲弦指妙，柳州那得並蘇州？

挂席名山都未逢，潯陽喜見香爐峯。高情合愛維摩詰，澆浣爲圖寫孟公。

足見他推服王孟、韋柳的神韻淡盪了。在宋詩之中，他最佩服黃庭堅，他的詩中說：

涪翁掉臂自清新，未許傳衣躡後塵。却笑兒孫媚初祖，強將配食杜陵人。

其後漁洋之說又爲翁方綱與趙執信等所抨擊，沈德潛出而又主「溫柔敦厚」，迄袁枚出，則力反對此說，而倡「性靈」。他以爲「凡詩之傳者，都是性靈，不關堆垛」，「詩道最寬，有讀破萬卷不得闢奧者，有婦人女子村氓淺學偶有一二句，雖李杜復生，必爲低首者」。他也有論詩的詩說：

天涯有客號聆癡，誤把鈔書當作詩；鈔到鍾嶸詩品日，該他知道性靈時。

他「性靈」兩字，從楊萬里語中得來的，隨園詩話引楊氏的話：「格調是空架子，有腔口易描；風趣專寫性靈，非天才莫辨。」他不但能說這話，而且也會實行；王昶、湖海詩傳中說：

子才來往江湖，太邱道廣，不論賀郎、齋夫，互相酬和，又取英俊少年著錄爲弟子，授以才調等集，挾之以游東諸侯，更招士女之詩畫者十三人，繪爲投詩之圖，燕釵、蟬髮、傍柳、墮花，問業請前，而子才白鬚紅烏，流盼旁觀，悠然自得，亦以此索留塗之題句，於是人爭愛之，所至延爲上客。

但是他的議論與行事頗爲當時人與後人的鄙視。沈德潛和他同時，他們倆個常常互相力爭。隨園文集有

好幾封與沈大宗伯的信，可以見到他批評「溫柔敦厚」的議論：

所云詩貴溫柔，不可說盡，又必關係人倫日用，此數語大有褒大裨氣象，僕口不敢非先生而心不敢是先生，何也？戴經不足據也。惟論語爲足據。子曰：「可以興，可以羣，」此指含蓄者言之，如柏舟、中谷是也。曰：「可以觀，可以怨，」此指說畫者言之，如「豔妻煽方處，投畀豺虎」是也。曰：「邇之事父，遠之事君，」此詩之有關係者也。曰：「多識於鳥獸草木之名，」此詩之無關係者也。僕讀詩常折衷於孔子，故不得不異於先生。

其後章學誠很反對他的說法，但是崇拜他的人却依舊很多，因爲他放縱不羈，反對唐宋詩的界限，反對一切格調及一切堆砌是很有卓見的。他的作詩，也是隨興會所至，他的論詩，也是他個人性靈的表現，較之拘泥於詩的形式及詩的體製的議論超軼而自然得多。所以姚鼐、袁枚的詩說：

點綴江山成綺麗，風流冠蓋競攀追，煙花六代銷沈後，又到隨園感舊時。

民國以後，論詩又一巨變，以前的一切格調均在摒棄之列，而另闢一新的途徑，詩的優劣，着眼於感情的濃淡和聲律的和諧，那麼，袁枚的見解，在現在看來，是比較有理而值得崇揚的一種。

第二十章 舊詩之病與詩的新途徑

舊體詩據一般愛好的人們的評價，是抒寫性情的上品，但是一般自命爲新文學者看來是一件畸形的東西。但是公允地說，中國幾千年來詩的潮流一直澎湃到清季，——也可以說到現在，每代都有值得稱讚的名作與名作者，它的優點是不能一筆抹殺的。以前所舉的例子大部份是佳作。然而舊詩如果沒有什麼劣點，如何會有新詩的產生呢？原來舊詩的壞處在於在拘拘於形式，有許多好題材，好詩意爲這些桎梏所犧牲了，我們姑且先討論舊詩上的許多詩病吧。

沈約所標舉的「八病」其實並非詩病，而是加詩以束縛使它走上病態之路的原動力。我們指斥舊詩之病，應當着眼於它的流弊一方面的。

舊詩的第一種病，當然是格律的束縛，每句有一定的調子，要作者硬湊入這調子裏，自是不容易的事。有經驗有天才的人或許會超越這拘束，或者不以這拘束爲可怕，自從八病之說出而桎梏更甚。例如「青河畔草，鬱鬱園中柳」本來是很好的詩句，而沈約硬說它犯了「上尾」的病，說是「草」與「柳」同是「上」聲，不能連用。如此一來講格律，使得犧牲一句了。又如儒林外史上所說的「詩人」之詩「桃花

何苦紅如此，楊柳忽然青可憐，「對是工了，聲調是調和了，可是毫無趣味，只覺其可笑，而有人勸他在第一句上加一個「問」字倒是一句好詩。其實這話却有些見解，可是規定七字一句的詩那裏容得他變成八字一句呢？所以舊詩中往往有許多費解的語句，例如：

轉簾殘月影，高枕遶江聲。

中的「殘」字與「遠」字，還是動詞呢，還是形容詞？還是「月影」因「捲簾」而「殘」，「江聲」因「高枕」而「遠」呢，還是上句省了一個「見」字，下句省了一個「聞」字，使人看了不容易明白，爲了顧全格律便不得不有這種流弊了。

其次是用韻的規定，用韻本是自然的現象，但是規定太嚴往往成病，如韓愈的石鼓歌用的是歌韻，因爲這一韻中的字不夠他用，不敢再妄自出韻，於是便有許多晦澀的詩句，如「字體不類隸與蝌」將「蝌蚪文」一個名割了上半截去。「古鼎躍水龍騰梭」也不明白，「爲我度量掘白科」「安置妥帖平不頗」「詎肯感激徒媵媵」「無人收拾理則那」等等句語都可商榷的餘地。但是一般道學者卻尊之爲「善用險韻」。安祿山事蹟記載着一個故事：

史思明本不識文字，忽然好吟詩，每就一章，必釋宣示，皆可絕倒。嘗欲以櫻桃賜其子朝義及周贛，以彩牋敕左右書之，曰

「櫻桃一籠子，一半赤，一半黃，一半與懷王，一半與周贄。」小吏龍譚進曰：「請改爲「一半與周贄，一半與懷王，則聲韻相協。」思明曰：「韻定何物，豈可以我兒在周贄下乎？」

但是以「子」和「贄」字相協，也何嘗不可以呢？韻的規定，往往使文人捨己意以協韻，這也是一極大的流弊。

其次，是用典的流弊，用典原是引用的流變，而非並求其典雅，有人推崇杜甫的詩，說他每句每字都有來歷，其實，字字有來歷，語語有來歷，有什麼好處呢？文心雕龍：

事類者，蓋文章之外，舉事以類義，援古以證今者也。

這可以證明後來人用典之錯誤了。堆砌之病不但使文章不能動人，反而更使它變成不通。但是後人忘了劉勰「雖引用古事，而莫取舊辭」的話，反以抄襲爲能事。而黃庭堅復創「換骨」「奪胎」之說，所以王若虛駁他道：

魯直論詩，有奪胎換骨，點鐵成金之喻，世以爲名言，以予觀之，獨剽竊之黠者耳。魯直好勝，而恥其出於前人，故爲此強辭，而私立名字。夫既已出於前人，縱復加工，要不足貴，雖然，物有自然之理，人有同然之見，語意之間，豈容全不見犯哉？蓋昔之作者，初不校此，同者不以爲嫌，異者不以爲夸，隨其所自得，而盡其所當然而已。

這論議很足以作一般因襲者的教訓，王漁洋詩話中說：

往年董御史玉虬外遷隴右道，留別余輩詩云：「逐臣西北去，河水東南流。」初謂常語，後讀北史，魏武帝西奔宇文泰，循河西行，流涕謂梁禦曰：「此水東流，而臣西上。」乃悟董語本此，深嘆其用故之妙。

其實卽是常語，也何嘗不妙，作者是否存心用典，尙不可知，而讀者偏要尋章摘句，以古相尙，於是詩病更深，不可救藥了。卽使董語本於北史，那末北史又本於何人呢？

其次病在對偶，對偶之弊，專事講對仗，專事求工切，將原來的詩意去棄了。王安石便是一個以講對仗出名的人。他的詩往往對偶工切而不講詩趣。而律詩之三四兩句五六兩句一定需對偶，往往使作者發生「辭費」與「合掌」的毛病，章學誠反對文章的對偶也說往往一言可盡的偏要寫成二言，三句足盡的，往往駢作四句，這是對偶的流弊。從前有一個故事，說有人作詩，其中有兩句道：「舍弟江南死，家兄塞北亡。」別人替他可憐，他說並無此事，爲求對偶之工，不得不如此做法。工對偶的人往往有這種流弊的。

就一般作舊詩人的通病而言，也有幾種很大的錯誤，一種是喜歡求古，一種是喜歡模倣，另一種是無病呻吟，另一種頌功德。

喜歡求古，是詩人的通病，所以文準秦漢，詩準盛唐的議論便盛行了。楊慎的升庵詩話論詩道：「宋詩

不及唐」其原因在於「唐詩人主情，去三百篇近，宋詩人主理，去三百篇遠。」他的議論中，以爲「宋人主理」已是可笑的迂見，以遠近三百篇來作詩優劣的論斷，更爲可笑。但詩人貴古之心，也於此可見了。詩貴古，於是作詩字字求其出處，句句步趨前人。於是閉門尋句，刻意苦吟，唐人偶一做了奇僻的詩，如盧仝讓的「兩三條電欲爲雨，七八個星猶在天。」而宋代黃山谷便專學這種，「十度欲言九度休，萬人叢中一人曉」了。這是慕古的病。

因爲慕古，便力事模擬，模擬的人或偷古人的詩句，流而爲集句之詩，或者亦步亦趨，老實說出是擬古。魏晉間詩人多喜作擬古詩，而陸機爲最多。而所擬之詩，大抵是無病呻吟的，例如他的擬明月皎夜光：

歲暮涼風發，昊天肅明明，招搖西北指，天漢東西傾。朗月照閒房，蟋蟀吟戶庭，翻翻歸雁集，嘒嘒寒蟬鳴。嚳昔同宴友，翰飛戾高冥，服美改聲聽，居愉遺舊情。織女無機杼，大梁不架楹。

完全是假古董，一絲也沒有真意。當時大概擬詩是一種普通的風氣，即曠古超逸的陶潛也有擬古詩，當然這種詩在他集子裏是足以爲全集之玷的。

但是以後的詩人更聰明了，好古而不肯老實地說出擬古來，只在句中加以剽襲，於是唐襲六朝，宋襲唐人，明人又總六朝唐宋而襲之。那裏還會有佳辭妙句呢？戒庵漫筆中說：

秋官馬清癡顛蠶豆詩云：「蠶忙時節豆離離，爛煮堪充老肚皮，却笑牡丹如斗大，可能結實濟人飢。」宋時王文康公詩云：「棗花至小能成實，桑葉雖柔能吐絲，堪笑牡丹如斗大，不成一事只空枝。」馬作蓋本於此。

這是抄襲的一個證據，又山樵暇語：

張以寧詠白頭翁云：「蜀魄啼時吻血流，斷雲荒樹不勝愁；山禽不管人間事，也向春風自白頭。」徐天全云：「世人頭易白，應只爲多愁，何事花間鳥，無愁也白頭。」語簡而工，白樂天白鸞詩云：「人生四十未全衰，我爲愁多白髮垂。何故水邊雙白鸞，無愁頭上亦垂絲。」乃知天全語本此。

這又是剽竊的一個證據。

中國詩自魏晉以後，完全爲士大夫階級所把持，所以內容大抵是士大夫階級的生活情形，很少有寫及一般大衆的，杜甫的茅屋爲秋風所破歌也只同情於同他一般的貧士，「朱門酒肉臭，途有餓死骨」也不會將大衆切實的苦痛寫出來，白居易的新樂府只是諷諫君王善政的東西，也沒有切實寫述民間的苦樂。范成大將田家寫成有詩意的環境，只見它的陽面而不曾寫出它的陰暗面，所以一切詩歌，完全分作兩個支流，而所謂舊體詩，完全是一般士大夫階級所製，士大夫階級所欣賞的。因此，便發生了兩點作用，一是懷才不遇，二是歌頌功德。孟浩然做了「不才明王棄，多病故人疏」兩句，以致觸怒了帝王，終身落拓，而一

般文人作詩之時往往囂入許多恭維的話，「聖朝無闕事，自覺諫書稀。」「近侍歸京邑，移官豈至尊」
「欲濟無舟楫，端居恥聖明」
「爲乘陽氣行時會，不是宸遊玩物華」
「空將遲暮供多病，未有涓埃答聖朝。」這些却是恭維而沒有意思的話，尤其是應制之作，更無意義。偏是帝王喜歡人臣作詩來歌頌他，所以在其間往往容易鬧笑話，東齊記事：

賞花釣魚賦詩，往往有宿構者，天聖中，永興軍進山水石適至，會命賦山水石，其間多荒惡者，蓋出其不意耳。中坐，僂人入戲，各執筆若吟哦狀，其一人忽仆於界石上。衆扶掖起之，既起，曰：「數日來作賞花釣魚詩，准備應制，却被這石頭擦到。」左右皆大笑。

足見一斑，應制詩的靠不住了。但當時在專制制度之下，人臣莫不以此種風氣爲正當，既乏性靈，又嫌肉麻，至於懷國，如陸游之詩，反而有真情流露出來：

夢裏都忘困晚途，縱橫草疏論遷都。不知盡挽銀河水，洗得平生習氣無？

這種悲憤，「一寸丹心空許國，滿頭白髮却緣詩」真實的自由，却比上例歌頌功德的有價值得多了，但是除陸游以外，很少有做到的，例如南宋張球的「男兒當野死，豈爲印如斗。」也是反恭維的豪壯語。

舊詩既然給人們以如此的印象，難怪近人沒有什麼好評了。所以長此下去，舊詩的沒落是毫無可疑

的，因為宋代的詞，元代的曲，已是詩的革新了。到了現代，非完全改造一下不可，於是新詩便應運而生。這也是自然的趨勢。但在新詩未成立堡壘，舊詩已經崩潰之間，使容易產生一種徬徨的現象。如果肯努力，找出一條新的詩之途徑，那末，我們可以採舊詩之所長，改舊詩之所短而另成立一種新的文體。今日之詩，我們先得確立它一個原則。我以為詩的要素一是性靈之表現，無論以那種形式來表示都可以，只忌枯燥而乏味。新詩也要着重於這一項，除了史詩與記事詩之外。第二，是音樂上的美，就是詩必須是含有音樂性的文藝形式，它的節奏，一定有一種悅耳的音調，但不一定拘拘於某一格式；儘可以由作者自己去配置，不過以不損害他發表的思想事實或感情為原則。也不一定求和諧，即是幾闕之間不必有一定的調子。第三，是要大衆的文學，而不是某一個階級的文學，所以他的文字，不必求其典雅，也不必故意求易或者求怪僻，要適合於此時此地的條件。第四，它是主觀的文學，而不是客觀的文學，作者正不妨用自己的主張來製作，用自己的性靈來抒寫，不必拘泥於世俗的好惡，於是詩才有真正的價值，才能走上新興的路。

但是新詩應如何進展呢，我的論斷，第一步得與民歌連繫起來。民歌在各處已深入於民間了，它爲大衆所歌唱，是大衆精神上的食糧，它有大衆的疾苦和喜樂包含着，也有記述一個民間共知的故事，例如孟姜女萬里尋夫。也有記述民間工作的辛苦的，也有寫民間的風俗的，整個大衆的心緒都在這裏面表現

出來，文人們所作的詩，往往爲大衆所不喜歡，歌唱，但是如果能夠將民歌拿來細細研究一下，或者將值得作詩的題材拿來應用再寫成新詩，或者利用民歌的格式用新的思想來灌輸進去，使它成爲大衆的讀物，現在內地討論民族文學形式，大家以爲詩歌是最適當的題材，也是由於詩歌接近民間歌謠的緣故。我們在今日不應再使士大夫階級在詩歌裏劃出一個圈子，我們要使廟堂的大衆的打成一片。

次之，除了使詩歌大衆化以外，更得利用舊詩寫情抒事之長處來利用，舊詩的形式固然足以屏棄，而其中許多巧妙的手法與結構很可以取法的。例如上面徐志摩的蘇蘇，其中有許多重覆的地方，一首譯詩也有重覆的地方，這於詩經上的重覆很有關係。因爲重覆可以使句語增加力量，也以加強感情的黏染性，這便是用法舊詩的一個好例。又如舊詩懷古，往往今昔作一對比，這在文章上也是如此，因爲不如此，不容易表達出感時的情緒來的。這種方法，須在舊詩之中加以研究，方才可以得到作詩的大概法則。信筆亂寫，在有天才的人寫來，自然毫無問題，但一般作者不得不加以研究的。

新詩在現在還是一個嬰兒，它承受了幾千年來舊詩的遺緒（這句話我們不能否認，因爲新詩的產生，和舊詩也有相當的關係，例如清代金和的改革舊詩，實在已是新的革命的先聲了。而且新詩的製作，也有許多因承舊詩之處的。）將來希望會漸漸地滋長起來，而成爲一種嶄新的文藝形式，就現在的時代環

境而論，也需要用詩歌來激起大衆民族的情緒，要他們知道自己的使命，在這艱難的境地中努力，尤其是幾千年來被別人鄙視着的農民們。近來在第一年代第二年代和內地許多雜誌中發現許多有價值的詩歌，它們能以簡單而適應於大衆生活情形適合時代環境的語句和思想表達出憤激的情緒。這是近來詩壇上很可稱許的收穫。以後，循着這條路走去，一定更有很大的成就的。

末了，我在一卷書的最後申述一下編寫此書的宗旨，以沒落的舊詩來佔據這麼許多的篇幅，而新詩只有這幾頁，似乎比例不大勻稱。但是以詩的源流而論，即使新詩已算立定了基礎，而舊詩的源流與理論卻是容忽略的，以時間來作它們的比例，這樣分配，也沒有什麼不妥當吧！而且新詩還不會到一個總清算時期，我們只能向前去推測其發展，不能在這半途申下什麼批評和武斷的。