

森次郎著
張銘慈譯

作詩法講話

商務印書館發行

森泰次郎著
張銘慈譯

作
詩
法
講
話

商務印書館發行

中華民國二十九年十一月
中華民國二十八年八月
三月初版
第一版

(82038)

作詩法講話一

每冊實價國幣叁角伍分

外埠酌加運費滙費

原著者 森 秦 次 郎

譯述者 張 銘 慈

發行人 王 雲 五
長沙南正路

印刷者 商 務 印 書 館

發行所 商 務 印 書 館
各埠

版 翻
權 印
所 必
有 究

序

作詩法講話一書，爲日本文學博士森泰次郎之遺著，其門人落合爲誠等爲之輯印，以公諸世，共分六章：首述平仄之原理，次爲古詩音節；唐韻區劃，復次論詩與詞之別；及詞曲雜劇，以成此書。最後並附小說概要一章，今酌刪去。

自來中國之詩，極注重節奏 (rhythm)，如無節奏，殆不可謂之詩，不特中國詩如此，即西洋詩亦非常講究節 (stanza) 與脚韻 (rime)，如雪萊 (Shelley) 所謂：『詩人之文字自來能發生一種諧和之音，設無此則不能成詩。』 (The language of poets has ever affected a certain uniform and harmonious recurrence of sound, without which it were not poetry) 然中國詩之音節

調和，全關係平仄及韻脚，而研究此等問題之專書，殊形缺乏；偶有論述者，不過東鱗西爪，毫無統系；聰慧者非學詩十年，不能入室，鈍魯者惆恍徬徨，終身恐難問津，詩雖貴性靈與天籟，苟無優美和諧之文字以表出之，有如圖畫無色彩與線索；音樂失工尺商羽，啞者欲言而不能言；聾者欲聽而不能聽，即偶有吟唔學語者，則詞不達意，所以近代詩人寥寥，因其工具未善故也。

槐南先生此書既覺簡明，又復有系統，其繪圖列表，能啓示初學，可收事半功倍之效，吾昔晤印度詩哲泰谷爾氏（Tagore），泰氏語予：『……佛法本爲印度產物，自流入中土後，印度所殘存者，不過小乘教而已。吾之來華，將帶彼大乘回其故土矣！』——作詩法本中國固有，自傳入日本後，日人頗研究之，故東洋之詩，多受中國之影響，而中國所剩餘之試帖，黃茅白葦，不能成誦，故吾之譯森氏此書也，亦可謂『將原物帶還故鄉』矣。

予譯作詩法講話，意在引起青年研究古詩詞之興趣，於音律有素養，而

發明更新之詩調，且療治白話詩之單調寡味，吾人試讀西洋之詩，不論其爲感懷詩(ode)，敘事詩(epic poetry or narrative)，抒情詩(lyrical poetry)，寫景詩(descriptive poetry)，諷刺詩(satiric poetry)，田園詩(pastoral poetry)，均極重聲律，或用抑揚律(iambus)——(符號)——或用揚抑律(trochee)——(或)或用雙抑一揚律(anapest)——(或)——或用一揚雙抑律(dactyl)——(或)——或用雙揚律(spondee)——(因音調關係此例甚少)——即中國之所謂平仄是也。吾人不欲作詩則已，苟欲作詩，豈可不注意聲律乎？作詩法講話，即詳備之寶典也，故特慎重介紹，於吾國之學詩者焉。

吾譯是書，承王雲五先生諸多鼓勵，又蒙日本大岡延時先生指教之處甚多，特於此誌謝。本書初用白話直譯，殊嫌其語調不甚流暢，嗣易以文言意譯。當初稿譯成時，中法大學教師儲皖峯同學爲讀一過，互有商訂之處，尙希明達加以匡政，尤爲譯者所切盼者也。

作詩法講話

公歷一九二八年十月十日張銘慈序於上海

凡例

一、此書得自槐南先生之遺稿中，取而讀之，覺詩學洪博，不待細論，而詩社同人，急思一讀爲快，於是付之剞劂，代謄寫之勞，併公諸世。

一、此書爲荒浪烟崖君速記，其行文能寫明講話，而不致發生錯誤，使先生之真面目，得以活躍紙上。

一、書中第一章平仄之原理，係由先生所著唐詩選評釋中五七言絕句之解釋等項摘出，以附其尾，是亦不過爲初學者之『一片婆心』而已。

一、書中於唐韻之區劃唐韻與平水韻之對照表，爲授課演講之用，故凡聽講者當讀此書時，其章末所附表，可取而對讀，則思過半矣。

一、書中自第四章以下，亦可以供讀者之參考，因附錄於後。

一、校者自揣淺學，難當此重任，於文字之脫誤，行文之舛錯，恐在所不免，其責當咎校者，海內高明，幸希惠教，思欲以供將來續訂之資，是所至盼。

明治四十四年十一月

鐵石大澤眞吉
琴坡土屋政潮
記

原序

幸。
槐南先生之作詩法講話一書，久已絕版，今由京文社任出版事，殊堪慶

先生之詩學深邃，世人既已熟知，茲不復贅，至於彼之論詩，雖昔之匡衡，恐亦不過如此；使聽者皆爲感服。而作詩法講話者，足以見其一斑，簡單明瞭，能說明作詩之要領，使後進所得之裨益甚多，末學之士，苟能精進研鑽而發揮詩學之蘊奧，實足以繼公之志，則先生有知，當有無上之快慰也。

先生之著述，有唐詩選評釋及李青蓮杜少陵韓昌黎李義山諸家詩之講義，既讀此類詩，故必須研究是書，其詩稿名槐南集，可稱明治聖代之『詩史』，其中長篇大作頗多，洵偉觀也。先生又善詞，亦搜入集內，此外關於青年

之作，有補春天傳奇等。

先生能培養門人，偶有作詩者，一經其改削，頗能助長人之智能，然絕不就一定之範圍，而對於詩之評語，並具有特殊意趣，彼曾擔任每日國民日日等新聞，太陽及新詩綜等雜誌，曾閱過者，當能了解也。謹附記之。

大正十五年三月

門人落合爲誠

作詩法講話目次

- | | | |
|-----|---------|-----|
| 第一章 | 平仄之原理 | 一 |
| 第二章 | 古詩之音節 | 四一 |
| 第三章 | 唐韻之區劃 | 六六 |
| 第四章 | 詩詞之別 | 八八 |
| 第五章 | 詞曲及雜劇傳奇 | 一一一 |

作詩法講話

第一章 平仄之原理

吾今將自『作詩法』開始演講，此詩乃關於中國之詩，而現在吾所說明者，即『平仄之原理』是也。吾人當兒童時代，回憶初入漢文學校，始習作詩，綴句，皆能略述以前作詩識字之事，或有以幼學詩韻詩語碎金授吾輩者，亦感覺其甚爲便利，關於平仄之條例，其符號爲○●其書寫之方法甚多，然大意在表明其形式而已。吾人苟依其符號而將字填入此形式之中，則自然成詩，此等格調既如是說，而再加以指導，則自然漸成習慣，今試取其方法用以作詩，則所謂平仄者，乃作詩所切要之事也。然平仄之意義，何在乎關於此

類問題，自來專門解釋之書籍甚少，然而應根據何書以研究之？殊無定論，唯有依上列黑白二丸之行列以書寫之，自然有條不紊。然而此種狀態，又有何理由乎？無以名之，謂之爲『詩之組織』。吾當另爲說明。關於『詩之組織』，吾思無甚相當之詞以說明之，想亦不過爲矯正語調之事而已。然關於學理方面之研究，應觀其形式如何；而說明其如何之形式，於是漸次考查；而產生所謂『作詩法』者，其最初係由平仄入門，蓋因關於平仄之事，首先應說明其所以作項目之意義，是之謂『平仄』。簡言之，中國之文字與聲音各異；其秩序之組織方法，即稱之爲『平仄法』。夫所謂聲音與文字之關係者，自遠古以來，即密接而不可分離，既有文字，即有聲音，而無論任何文字，均能發生聲音；而彼文字與聲音二者，能互相配列，而產生美妙之秩序，即詩中所稱之平仄是也。此外尚有秩序極嚴整之物，此物爲何？即『律詩』是也。吾人當知中國之詩，有古體與今體二種，而其中所謂『今體詩』——即以上所稱之

律詩是也。律詩以外則無所謂今體詩，然而『古體詩』應以今體作標準，無以名之，稱之曰『唐代之區域』。蓋現在所述之平仄，非常注重秩序及律調，在唐詩中極重平仄；夫唐詩者，乃唐代所產生之作品，自唐而上，中國尚有二千餘年之歷史，在此縣長之歲月中，對於平仄方法，並未規定劃一，蓋因唐代以前之詩，通稱古體，自唐代始因新律調而生今體，遂使普通原則，成爲問題，於是平仄法中次第參差，苟細論之，頗有理由，然所謂平仄者，即依唐代之工合格調而用之以成律詩者也。夫平仄法直至唐乃產生，『履霜之漸，豈一朝一夕也哉！』在此期以前，歷代詩人，曾作種種之研究及實驗，漸使聲音與文字之關係，愈見精密，吾人試考察之，其最後之結果，而演成唐代之律詩焉。

由此觀之，唐代最初所謂律詩，非偶然發生，此種狀態之下，苟細將其原理推究，則關於唐代律詩來源，非三言兩語所能說明，蓋於此時期以前，欲申述其意義，非遠遡原始時代依其演化之迹而表敘之不可，然於最短時間中，

不能充分盡述，然而律詩與平仄，究從何而產生耶？故不得不就簡單之程序而略爲說明之。

關於中國之文字，自先秦以來以迄兩漢時代，可以名之曰『文字聲音』。當此之際，其情狀確係如斯；然關於敘述此類之書極少，雖偶有殘存之本而當時流散各地；然相距三千餘年之古代，亦未敢臆斷其必有如斯之事；然吾人於古詩中曾發現注重聲音之狀況，例如書經所謂：『詩言志，歌詠言，聲依永，律和聲。』以如此之語而定詩之原則，試觀周代之詩三百篇，以之與吾人現在所作詩相較，則三百篇之體例，可稱詩法始祖，故遠古時代之作品，直謂之爲原始時代之詩亦無不可。詩序有云：『情發聲，聲成文，謂之音。』由是觀之，此等論調，即後世所謂之『平仄原理』是也。當原始時代，對於平仄之原理，已略爲表示，自兩漢迄於魏代，當此漢魏之際，稱文字之聲音爲『反切』，今可依據其方法而解說之，反切者，卽謂某某之反是也。然反切之法如何？蓋

因由二字之連續，從反切之結果而產出一字之音，以作表示該音之方法，此種方法，實發明於漢魏之間。

自有『反切法』出世以來，而爲音聲漸次循序進化之曙光。當魏晉時代有陸機潘岳等詩人輩出，皆具有特異之才，彼等不特在文字與聲音方面努力，卽如文字與文字中間，亦建設有義理之對偶……關於建設此種對偶，亟盡其配合之能事，蓋建設對偶之工作，亦非從事於精密之研究不可，至彼輩之作詩方法與以前之作詩法大異，其不同之點，於一詩中必須有不少之對偶文法，然後組織而爲詩，例如『花對月』『天對地』等類是也。

對偶者，實爲開拓後世律詩基礎之遠因，而聲音方面之最要者則爲反切，致於文字方面則爲對偶，此二者互相運化，漸次進步，至六朝末葉，齊梁二代，關於聲音與文字，有最深之研究，於是沈約謝朓王融周顒等先後併出，結果遂使中國之文字聲音分爲四聲，四聲者卽平上去入是也。於是中國各種

文字，均以四聲作基礎，皆依四聲而分割，現在對於原有之音韻，尙多保存，既發生反切以後，又復有對偶之事，漸使文字得用巧妙之方法以組織之，乃有具體表現；然總不外四聲，此四聲者完全係依調取聲，晉魏以前，尙無人發明，故於此特揭出謝沈諸人對於中國固有文字，自彼等分別四聲以來，發生極大之變化，蓋因以前文字，對於用平上去入無甚差別，而其間相近之音，仍舊沿用；然自有四聲以來，區劃非常嚴正，不許有互相通融之事——例如根據上聲者，非用上聲不可，根據去聲者，非用去聲不可，平聲與入聲，亦莫不然，是之謂文字與聲音之關係，其區劃顯然，於是詩之格調，完全與往昔作詩之文法大異矣。

沈約等對於研究作詩之方法，因音韻關係，故不憚詳密考查四聲，反之而有所謂『八病』，八病者，卽謂古詩有種種缺點……現在通稱沈約輩所作詩爲『齊梁體』，此齊梁體之格式，大致在分別四聲，使之漸次嚴密，然再

進而加以精細之研究，即演而爲唐人之律調也。

其過去之歷史既如此，然就原始時代以推想之，完全無有四聲之事，自六朝產生四聲之後，於聲音精加研究乃分別平仄，其所說明之方法，有充分理由，頗爲適當，無有不明晰者，蓋四聲既分以後之詩，比較四聲未分以前之詩，其間區劃，判然有若鴻溝，吾人無論研究何種學理，當有歷史眼光，如祇知後代而不觀察以前，則對於一切事物之眞象，不易透澈，每混淆其理而發生懷疑，其結果則不知之事甚多……因四聲之區別，以後遂產出齊梁體，然在齊梁體未產出以前，尙有其他不少之詩，吾人苟分析而研究之，則更爲妥善也。

然而吾人對於所謂新律調之平仄法，不能不知其所以然，不過日本人認平仄爲極困難之事，以吾觀之，其聲音則殊覺簡便，而最易了解，然根據何種方法而得使人明瞭，其法即賴現所流傳之韻府一書而已。所謂韻府者，凡

中國所有之文字，皆包含其中，而平上去入各有區別，例如屬於平聲之韻或上聲之韻，使閱覽者不感困難，苟無此韻本，而欲分辨平仄，殊非易易，由此觀之，此韻本可謂覓韻之工具，凡韻本中所載者，能區別四聲發現韻脚，如能明其理，則平仄自不難迎刃而解也。若此，則現在所謂之平仄原理，係由於聲音巧妙之調和而成，蓋古代文字亦多根據此種方法而完成，故聲音巧妙之調和，不待今日而始發生，在古代亦有之也。

夫律詩者，其內容既依平仄又必須用對偶以組成之也。何如而謂之對偶法？已如上所述，此法蓋由於陸機等之發現，自六朝以至近代之詩，多採用對偶法，然考之原始時代之詩，亦偶有用此法者，茲例舉如左——

參差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。

參差荇菜，左右采之。窈窕淑女，寤寐求之。

此種文字，亦由對偶法組織而成，與後世所用之對偶，大致相符，而文字

與聲音之關係，亦發現於詩之原始時代。適所舉『窈窕』與『參差』其文字亦由四聲反切而出，所謂雙聲疊韻之法，在元始時代之詩，每見於三百篇中；多有『窈窕』與『參差』之組織，蓋因雙聲疊韻，由其聲韻中而生趣味，茲舉『參差』二字即互相同韻，因其字母爲同音，遂成『參差』之雙聲，此外尚有『窈窕』二字，其聲亦同，故屬於同韻，而後世遂稱爲疊韻。此疊韻與雙聲之文字，常互相作巧妙之聯絡，茲復舉一例：

陟彼崔嵬，我馬虺隤。

據此例以觀，則詩經之詩中，亦復有相同之格調。

陟彼高岡，我馬玄黃。

此種句調，亦足見音韻之趣味也。所謂『崔嵬』與『虺隤』者，其文字爲同韻，故現在稱之爲疊韻字，蓋『崔嵬』與『虺隤』其語尾相同，苟橫讀之，則『崔虺』『嵬隤』爲同聲亦成疊韻也。次如『陟彼高岡，我馬玄黃』

其調亦同，『玄黃』與『高岡』在日本音中有若『カキクケコ』之發音是也。吾人苟橫持而呼『玄高』『黃岡』是又屬於疊韻而非雙聲也。就『崔嵬』與『虺隤』言，雙方均用疊韻字，就『高岡』與『玄黃』言，雙方均用雙聲字，因此而組織爲一首詩，故疊韻與雙聲之關係實無限，蓋詩之格調上所以發生趣味而起波動也。茲復舉詩經中之句而說明之。

角枕粲，
錦衾爛。

此爲與首韻有關係之古詩，上句之『角』與下句之『錦』其文字相並，故『角』『錦』乃雙聲也。『角錦』之反切爲『肯』音，自然產出，『錦角』之反切爲『闊』，亦自然產出，不過同聲而出耳。次如『枕』與『衾』亦屬雙聲而同一方法，次如『粲』與『爛』乃爲疊韻。詩經三百篇中反復讀之，如此類者，實不可勝數，皆可一一爲之證實。夫所謂疊韻與雙聲者，由此方法可以發現，如適所舉之例，大致已明瞭矣。

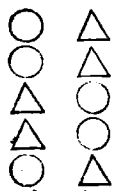
然而後世之所謂平仄法者，此問題係發生於四聲規定之後，應專門以研究之。夫古之四聲，並不明瞭，可置勿論，茲舉最初對於古韻之事，詳加研究者，當推明人陳第之著作，其書曰毛詩古韻考，能將平仄音韻之方法，擴而大之。其次則當明末清初時，有顧炎武，著有韻學五書，而清代學者有江永，著有古韻標準，自戴東原段玉裁以至王念孫，關於古韻更作精密之研究，另有專門之書行世，就此等書觀之，非常完美，而彼等皆以後世之律詩平仄原理作基礎，吾人無論如何，必須從而研究之，蓋先輩對於音韻之精詳，而欲瑣細以申述之，殊不可得，故祇能採其簡單之要領，作為大概之說明而已。

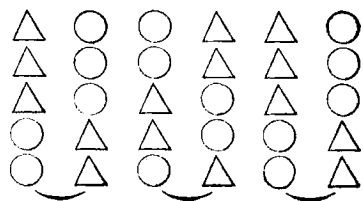
如何而謂之律詩平仄法耶？是不可不知。吾人所作之詩，無論五言七言，均有相同之點，其所異者，不過五言方面多屬於古，七言方面多屬於今是也。蓋五言詩之方法，自漢魏六朝以來，形式略同，而七言詩主要之形式，至唐代而始定，自漢魏六朝以來，關於七言詩之流行，甚覺沉寂，而所謂嚴格之五言

與七言，亦至唐而始決定，其平仄法二者略同，不過於七言方面，由五言而增加二字，茲先作簡單之例示，以五言作標準，特就此例而說明之。

蓋平仄法之中，有平起者，有仄起者，乃兩種體裁也。而五言律詩與七言律詩，或平起，或仄起，殊無一定，茲先說明五言仄起之詩爲正體，平起之詩爲變體，故正體之詩增加二字則成平起之七言詩，又變體再延長二字而爲仄起之七言詩，如此則兩方面互相因緣，吾當先說明五言之仄起者。

云何而謂之仄起耶？夫所謂平聲仄聲者，乃沈約分別四聲中之最真純之聲也……平聲者，卽所謂平韻之聲是已。其平之聲卽所謂將仄之聲區別之結果耳。故平聲乃對於其他之三聲——上去入之名詞，夫所謂上去入三聲，是名仄聲，仄聲居詩之首時，是謂仄起，茲將其形式舉列於後：





由此觀之，是即普通之平仄法也。黑丸爲仄，白丸爲平，因黑丸不便書寫，故以三角代之，三角即仄聲之意也，白丸即平聲之意也。每首律詩，僅限定八句，二句相繼則名之曰一聯，全首律詩共爲四聯，其句與聯之發生關係，亦不過求語勢之自然耳。於是以二句爲一聯，其聯之結尾必須用韻，在如此情狀之下，由八句四聯而合成一首，是之謂律詩。其二句合爲一聯時，今當特爲說明之，凡仄起與平起之不同，吾人最易發現，夫仄起應以何處作標準耶？蓋仄

起者，在首句之第一字當用仄，而第二字之平仄又如何而適宜乎？蓋第一字既仄起，則第二字亦必令其仄起，因聲調關係，不得不用仄故也。茲舉例如下：

△△○○△

據此例以觀，則可知句首之字二仄相連，於是在兩陰聲之後，當用陽聲以承之，兩陽聲之後復承以陰聲，使揚而復抑之處，是之謂聲調。當平仄之兩連續並置時，其對於仄字所承之處爲平，茲復爲詳細說明之：

仄仄平平仄

所謂仄仄平平仄

譯者按我國平仄之符號照習者，卽上二字用仄，而所慣上用一二以代表之。

附之二字則爲平恰與上二仄相反，最後之末一字復用仄聲，此卽上句所以構造之原則也。其第一聯之中第二句末字，當用平韻，蓋首句起用仄仄而次句之起則對以平平，於平平之後又承以仄仄，其末字則以平韻結尾是也，而名之曰『韻脚』。第二聯之第一句前三字爲平，後二字爲仄，第二句則與第

一句相反，前三字爲仄後二字則爲平也。其最後之平韻亦謂之爲『韻脚』。第三聯之形式，亦與第一聯相同，其音節完全與第一聯類似，第四聯之形式，亦與第二聯相同，其音節亦與第二聯完全類似，以本詩之文句論，由第一句起而以第二句承之，其意則分開，在第二聯由第三句起而以第四句承之，其意亦分開，據如此分開之情狀而論，匪獨音節爲然，卽聲律與格調間，此聯與彼聯必相繫連，而繫連常在第二字目，蓋律詩於此等處非繫連不可，故謂之『粘』。

粘者，卽粘連之謂也。以首聯之第二字與二聯之第二字相粘，而二聯之第二字又與三聯之第二字相粘，第三聯之第二字又與四聯之第二字相粘，故在此句之語尾而與彼句最初之字相同，每由此處而立返入彼處，則一首之終與一首之初相繫連，如斯云者，卽音樂上所謂『旋律』是也。此爲表示詩之仄起法，然而關於詩之平起者，其方法又爲何如耶？此處當爲說明之，蓋

平起者，其首句之初字必爲平聲，以第二聯之第一字而參照第一聯之最末字，自然而成爲平起也。苟如此，則詩之格調，非常綿密。故關於詩之粘連，當更爲說明，既無所謂齊梁體，而以前之古詩可置勿論，蓋作律詩之方法，較齊梁體更爲密嚴，與音韻有重大之關係，在律詩中其一聯與一聯及各聯之間，彼此曾互相發生聲音密切之關係。凡粘連之事在律詩興起時即已發明，無論如何試用其方法，總覺進行而無礙，故吾人對於律詩之關節處，當先着眼於五言之第二字目及七言之第二字目而與其第四字目相同，蓋第二字目常與第四字目始終相粘，苟能如此，則每首詩之律調遂自然而產生焉。

所謂韻脚者，則具有平聲之地位是也。在該處自成語尾，且脈絡相連，而成自然之音韻，其最後之聲如謂有能復元之事，此蓋不悉於律詩之原則也。然而苟謂律詩之原則皆如以上所述，是又不然，蓋後世作詩之人漸多，當唐代時，對於以前通行之規則即發生不快之感，因其作詩方法極不規則，或完

全粘連，或完全不粘連，其用平仄法蓋如是也。然此等處可謂之例外，凡物當先本原則，而後乃有例外；所謂先本原則而後乃有例外者，蓋因既符合其原則，然後乃發生例外之事，故必須研究平仄之秩序，又復於其細微處從而考慮之，則例外最易發現，然而無論如何總不能變更原則也。

此外尚有一最關緊要之事，卽句中之第三字目是也。此第三字目者，其音節非常重要，常稱之曰『護腰』，因第三字目其位置在每句之當中，亦如人體之腰部，故稱『護腰』。如首句之第三字目用平聲時，則次句之第三字目必用仄聲，其他之二三四聯均同此理，例如首句之尾爲平平仄時，則二句之尾當爲仄仄平，三句則爲平仄仄，四句必爲仄平平，其後兩聯亦同此理，蓋第三字目之一定不變，故造成非常嚴格之規律也。關於此點最爲重要，誠可謂律詩之骨髓，然偶時亦有例外也。此種例外，普通稱爲『拗句』，又謂之『拗體』，是類名稱在詩中，而對於原則上並無損害，故往往有用此拗句——拗

體而作詩，而其詩多未工，質言之所謂拗句，拗體云者，乃古人所開之惡例是已。然律詩偶被稱爲『不正』，其不正之原因又何在乎？蓋因正律之中而雜以拗句與拗體之名稱，夫拗者在文字中卽『捻』之意也。然決非正物，如居於彎曲之拗處是也。既居於此種地位，則無好可言，或就其拗變之際而特別利用之，惟視其力之多寡爲如何耳。吾人既顯示正體有不適合之處，而此處之理頗爲幽微，其微細之處，大概可以說明，蓋文字與音節之關係，在一詩中每聯均有聯絡，尤其對於次聯必相繫連，其音節之所以發生趣味處……亦卽律詩之工夫處也。

此外尚有七言詩，七言者，是於五言之上增加二字是也。自古人拗體與拗句之例一出，而今體律詩平仄之真理遂不明，吾敢斷言，於此等處考察律詩之形式，實無所謂真律詩，然祇有譜乃可表示，雖覺乾燥無味，似乎可以了解而真能明晰也。爲表示方便起見，特於此處舉一例以說明之，蓋前所談之

五言律，其平仄方法與七言同，不過七言方面加添二字而已。茲舉杜子美諸葛孔明祠堂七言律一首云：

丞相祠堂何處尋？

錦官城外柏森森。

映階碧草自春色，

隔葉黃鸝空好音。

三顧頻煩天下計，

兩朝開濟老臣心。

出師未捷身先死，

長使英雄淚滿襟！

如上所舉例，亦可於第二字目之關係上，加以說明，五言與七言，蓋相同也。此首詩之第二字目，第一句『丞相』之『相』字爲仄聲，而次句『錦官』之『官』字乃平聲也。故五言之第二字目，不過至七言而增多二字，其第二字目爲仄時，其第四字目必爲平，故次句則與首句之四字目相反而成仄聲，蓋此一聯中其二字目與四字目之分別，依上例可以明瞭，試觀次句與首句相繫連處，彼『錦官』之『官』字，與第三句『映階』之『階』字，均爲平

聲，故第二句『城外』之『外』字爲仄聲，而第三句『碧草』之『草』字卽粘以仄聲，以次亦復相同，如第四句之『葉』爲仄聲，而『鷗』字則平聲也。然其次聯之相粘處如第五句『顧』字爲仄聲，而『煩』字則爲平聲也。故第七句之『師』字爲平聲，而『捷』字乃仄聲也。其第八句之『使』爲仄聲，而『英雄』之『雄』字乃平聲也。且首句『丞相』之『相』字與末句之『使』字同爲仄聲，首句之『堂』字爲平聲，而末句『英雄』之『雄』字亦爲平聲，在一首詩中，其平仄首尾相應，蓋此種文字之組織法，非常嚴整，唯關於七言與五言之事，尙須加以說明者，卽五言之第三字目，乃七言之第五字目也。然當此第五字目之處，有時則少用變調，以前略作說明，如遇用韻之時，則五言之第三字目及七言之第五字目，必須用仄聲，蓋因此處與仄聲有至大之關係故也。然如適所舉之詩其第五字目則用平，例如『何處尋』之『何』字，依原則當爲仄聲，自原則破壞而遂用平聲，次如第二句『柏森

森』之第二『森』字爲韻脚，而第五字目『柏』字乃爲仄聲，蓋因原則不變故也。

第三聯之上句『天下計』其中之『天』字居於平聲之地位，可謂適合於原則，故下句『老臣心』之『老』字，必須用仄聲。蓋第四聯上句『身先死』之『身』字爲平，故下句之第五字目之『淚』字又仄聲也。是皆對於原則不稍變，不過第二聯上句『自春色』之『自』字依原則當爲平聲，而今用以仄聲，下句『空好音』之『空』字，依原則當爲仄聲，而今用爲平聲，關於此等處不據原則而顛倒其平仄，是謂之『拗句』。然此不過一部份之拗句，苟全體變換時，是謂之『拗體』。此亦變則之一耳。蓋五言詩中關於拗句與拗體甚多，當另爲說明之。

總之在某種格調上，其原則破壞時，則謂之爲例外，例外之反面乃爲正則，然無論如何，雖有例外，而不可以變更原則，其理由如何當詳爲申述之。

自律調發生以後，在同一格調之下，復有用特殊之不粘法而作詩者，是例外之最甚者也。此種例外可於此處再爲說明，茲特舉唐人王摩詰之詩一首，以供讀者參考，其詩云：

酌酒與君君自寬，

人情翻覆似波瀾！

白首相知猶按劍，

朱門先達笑彈冠。

草色全經細雨濕，

花枝欲動春風寒。

世事浮雲何用問？

不如高臥且加餐。

以上由八句而組成一律詩，然其中所用之平仄，完全不粘連，蓋首聯與次聯應相粘連處，當先爲說明之。其第二字目與第四字目應相粘連，而此首所用之平仄適相反，例如『人情翻覆似波瀾』一句，其『人情』之『情』字爲平聲，而『翻覆』之『覆』字乃仄聲也。就此例以觀，則以下皆當依次而同一形式以進行，然『白首相知』之『首』字爲仄聲，『知』字則屬平

聲，彼此互相粘連，復次如『朱門先達』之『門』字爲平聲，而『草色』之『色』字係仄聲，『先達』之『達』字爲仄聲，而第五句第四字之『經』字忽用平聲，與第四句遂不粘連，復次又如第六句『花枝欲動』之『枝』字爲平聲，而『動』字則用仄聲，然第七句『世事』之『事』字爲仄聲，故『浮雲』之『雲』字乃平聲也。結果則首聯與二、三、四聯均不粘連，此種狀態，稱之曰『不粘法』，卽其格調不粘連之謂也。如此等不粘連之詩，完全對於律詩之音調根本破壞，然而關於律詩音調之破壞何在？當更爲說明之。如第五句末尾之『細雨濕』與第六句末尾之『春風寒』，按此地『細雨濕』處之聲調當爲三仄（△△△）故『春風寒』當爲三平（○○○）先已作例明白顯示。蓋普通律調多用仄平平，或仄仄平，反之，則爲平仄仄，或平平仄，總不能除此二者之外，而適所舉之詩至三用仄字，復三用平字，此豈合於原則乎？故首句之『酌酒與君君自寬』其第五字目應爲仄，而此處所

用之『君』字忽破壞而爲平，其他應粘連之處，均破壞無餘，夫律詩一道，必須韻理調和，乃可以言詩，今復重申此義而再說明其例：蓋『草色全經細雨濕，花枝欲動春風寒』兩句之末，一爲三字仄，一爲三字平，完全與原則相反，此處既不符原則，而與全體有關之韻，皆發生錯誤，即偶有不粘連之處，遂使全詩不合拍奏，如此等處之音節氣勢不可不深加注意也。蓋因日本人之作詩，前輩每謂平仄乃作詩之基本要點，無論如何應依據詩之原則，即使原則破壞，而有所謂例外，然不可盲從，而宜研究其所以破壞之理由，且對於五言詩極表示確守嚴正規律，不可越出範圍，以盡其作詩之能事。

關於五言詩之音律，極爲嚴正，少有越出範圍者，茲試舉一二例以證實之，並說明律詩之音節如何，而詳爲之解釋，大概可以明瞭，茲特先述五言之仄起者——

粉署依丹禁，

城虛爽氣多。
好風天上至，
涼雨晚來過。
翠鳥浮香靄，
瑤池灑綠波。
九重間視草，
時復幸鸞坡。

此『粉署依丹禁』之『署』字係仄聲，而第三字目必用平聲，所以二句『城虛爽氣多』之『虛』字應爲平聲，其三字目『爽』字爲仄聲，『多』字則爲韻脚也。故次聯第二字目之『風』字爲平聲，與上句『虛』字相粘連，其第三字目『天上至』之『天』字當用平聲，故次句『晚來過』之『晚』字必屬於仄聲，在本句中『涼雨』之『雨』字亦爲仄聲，故三聯上句『翠

鳥』之『鳥』字應粘連而用仄聲，『香靄』之『靄』字以仄聲而居於本句之尾，其第三字目之『浮』字所以爲平聲也。下句『瑤池』之『池』字爲平聲，故其第三字目之『灑』字爲仄聲，而最後『綠波』之『波』爲平聲而屬於韻脚也。其第四聯之第二字目『九重』之『重』字與前聯『瑤池』之『池』字相粘連，在此等處皆用平聲，故末句第二字目『時復』之『復』字乃仄聲也。據上例以觀，其最後一句之平仄與最初一句之平仄相同，然末句之第三字目必用仄聲，此爲最嚴正之作詩法也。

以上爲五言仄起之詩，茲復舉平起之詩以說明之。其詩云：

桂枝家共折，

雞樹代相傳。

吞向鸞坡下，

仍看雁影連。

夜間。方。步。月。
漏。盡。欲。朝。天。
知。去。丹。墀。近。
明。王。許。薦。賢。

所謂平起者，卽一詩之首句第二字目用平聲而起是也。以上所舉之例，乃爲平起之詩，其首句之第二字目平起，而次句之第二字目乃爲仄聲，如第三句第二字目『向鸞坡』之『向』字亦爲仄聲，與上一句『雞樹』之『樹』字相粘連，而第四句第二字目『仍看』之『看』字仍爲平聲，與第五句第二字目『夜間』之『間』字相同，所以第六句第二字目『漏盡』之『盡』爲仄聲，而第七句第二字目『知去丹墀』之『去』字則屬於仄聲，至末句之『明王許薦賢』與首句『桂枝家共折』其平仄又復相同，蓋彼此互相粘連故也。且首句之末字爲仄聲，而本句之第三字目『家』字乃

用平聲，次句以『傳』字爲韻脚，韻脚爲平聲，故本句之第三字目『伐』字必用仄聲也。所以第三句第三字目『鸞坡』之『鸞』字爲平聲，而第四句第三字目『雁影』之『雁』字必用仄聲也。因此第五句第三字目『方步月』之『方』字爲平聲，而第六句第三字目『欲朝天』之『欲』字必用仄聲也。故第七句第三字目『丹墀』之『丹』字爲平聲，而第八句第三字目『許薦賢』之『許』字乃仄聲也。如上所述，則所謂律詩者，無論在一字一句間，皆非常注重音律，非然者卽不能成其爲律詩，所謂『差之毫釐，謬以千里』也。

茲再說明平聲與仄聲之區分，夫平聲者卽適所例舉關於韻脚之聲，或脫口而出之音是也。仄聲者卽上去入三聲統謂之仄聲是也。蓋平聲相對之音爲仄聲，而上去入三者用於入聲均無礙，然運用仄聲於詩中時，其方法亦略不同，例如上句已用入聲時，下句則斷不能再入聲，必須用上聲及去聲，

如上句已用上聲時，下句不可以再用上聲，必須用入聲，苟一三五七諸句之末字，均用上聲或去入聲時，則其音調必板滯而不流暢，乃成爲例外之詩，然就嚴正之原則言，當用仄聲時，必使上去入三聲，互相交錯，吾人於此等處，應特別提出研究也。

茲復舉上例第一句之末尾『折』字爲入聲，而第三句末尾之『下』字乃用去聲，第三句末尾之『月』字爲入聲，而第四句末尾之『近』字乃爲上聲，由此以觀，足見上去入三聲之互相交錯，雖兩用入聲，然中作間隔，故於音律上無礙，不特關於五言律詩如此，卽七言律詩亦何獨不然，是皆同一方法，吾盼有志研究律詩之士，於其關節音韻之際運用平仄，而在字裏行間求其滋味，勿厭惡其爲瑣屑繁難之事，則幸甚也。

校者曰：槐南先生之著作，以唐詩選評釋絕句最爲詳備，茲摘錄數節，以資參考。其關於五言絕句之論調略謂：

詩至絕句，則無用一毫之才氣，半點之魄力，然顧其風趣比興爲如何耳。蓋語欲其淺而情欲其深，調欲其近而意欲其遠。苟才氣厚，不易得情之深，魄力具，難致意之遠，然而於其語調之間而欲用以才氣，字句之中而欲施以魄力，故作詩至難而作絕句尤難也。故完全歸宿於天籟耳。『詩有別才，非關書也。詩有別趣，非關理也。然非多讀書多窮理而不能造其極。』此嚴滄浪論詩最精之語也。其對於絕句尤見妙論，於是後人常舉其『別才別趣……』而成詩人之公案，然後代作家，往往於情意之深遠不能入微，唯對於語調之淺近，獨喜其顯易，故今之所謂詩人，黃茅白葦，彌望皆是，甚可嘆也。

徐白魯云：五言絕尙真切，質多文勝，七言絕尙高華，文多質勝，所謂『質』非質俚疎鄙之意，乃『實質之質』故曰『真切』。所謂『文』非浮文飾詞之義，故曰『高華』。王阮亭云：五言絕近樂府，七言絕近歌

行，五言較七言難，故五言最難渾成，要皆有一唱三嘆之意乃佳，一唱三嘆，即情深意遠之妙詣是也。所謂渾成難者，正因其天籟自然湊泊之形式不易耳。蓋絕句之極則，洵不出此數句之外，茲依評釋卷首之例，對於五言絕之起源，再加以剖晰之說明。

五言絕句者，漢魏小樂府之變體，其初於短調之中每寓以隱語謎辭，略帶詼諧之意，及男女相愛之情，其中最古而又膾炙人口者如：

藁砧今何在？

山上復有山。

何當『大刀頭』

破鏡翻上天。

此中每句皆用隱語，降至子夜歡聞前溪讀曲諸歌辭亦多依此體，
例如：

『我念歡的的，

子行由豫情。

霧露隱芙蓉，

見蓮不分明。』

『千葉紅芙蓉，

照灼綠水邊。

餘花任郎摘，

慎莫罷農蓮。』

『種蓮長江邊，

藕生黃蘗浦。

必得蓮子時，

流離經辛苦。』

以上用蓮花之『蓮』字音，以爲『憐愛』之義云。又如：

『憐歡好情懷，

移居作鄉里。

桐樹生門前，

出入見梧子。』

『仰頭看頭樹，

桐花特可憐。

願天無霜雪，

梧子解十年。』

此皆以『梧子』爲『吾子』之義，蓋婦人稱其所歡之詞也。

『十期九不果，

常抱懷恨生。

燃燈不下炷，

有油那得明！』

『下帷燈火盡，

朗月照懷裏。

無油何所苦？

但令天明爾。』

此則以油爲憂耳，亦採取通音之義，此外如『石闕碑』特借以爲『悲』、『藁砧鉄』故用以稱『夫』諸如此例，不一而足。其全用隱語者如：

『宿昔不梳頭，

絲髮被兩肩。

婉伸郎膝上，

何處不可憐！』

『暫出白門前，

楊柳可藏烏。

歡作沉香水，

儂作博山鑪。』

『燒火燒野田，

野鴨飛上天。

童男娶寡婦，

壯女笑殺人。』

『新買五尺刀，

懸着中梁柱。

一日三摩挲，劇於十五女。』

如此等詩，係由俚語構成，甚至其中有帶褻意者，然其中亦間有——

『東山看西水，水流盤石間。

公死姥更嫁，孤兒甚可憐！』

是蓋屬於淒惋一類者，又如：

『男兒可憐蟲，出門懷死憂。

屍喪狹谷中，白骨無人收。』

是蓋屬於沈痛一類者，然此等詩實不過千百篇之一二耳。自齊梁

陳隋漸成淫哇之風，滔滔忘返，於是五絕完全祇爲蕩子浪婦道情之具，而此等遊戲文字，祇足以供詞人播弄，終難登大雅之堂矣！

蓋唐代之絕句，則爲一代之樂章，其五言之宮商格調，鏗鏘劉亮，淵淵乎有金石之響，於是李太白之高妙深婉，王摩詰之清微自然，韋蘇州

之古澹幽遠，並入化機，各臻勝境，五絕之神變，至是發洩殆盡，而歷代詩家雖其著作不啻『汗牛充棟』，然五言之可傳誦者，實寥寥無幾，而不能超軼三家之軌轍，故謂絕句爲詩中之至難，此可爲一證。夫五絕之起源已如上述，而三家之外，唐之詩人，用筆每多淺近之處，亦間帶詼諧之意趣，是六朝以來因襲之風，未能完全脫去故也。

復次對於七言絕云：七言絕句，亦脫胎於齊梁之樂府，至唐始有一定之體，三百年間終以絕句擅場，凡宮掖之所傳，梨園子弟之所歌，旗亭之所唱，邊將之所吟，殆無有不用此體者，或前二句用散語，而用對語以結之，或用對語起，而以散句結之，或四句俱用對語，或前後均用散句。或曰：絕句，卽截句也。絕句者，係截去律詩之前四句，卽成爲前散後對之格，苟由律詩之後四句截取者，卽成爲前對後散之格，凡皆用對語者，係由律詩之中四句截取而成，如全用散語者，係由律詩之首尾四句截取而

成，此說久已入人耳鼓，雖三家村之學究先生，今尚能爲蒙童講習。故絕句非五七言八句四韻之律體，係由律詩斷截得名，已昭然若揭，如上例所舉四句全爲對偶，而當時亦不能謂之律詩也。蓋律詩之來源，實爲沈宋所創定，至唐代而發揮光大之，前已論及，茲無須重爲贅述也。

絕句之組織，既重『語淺情深旨微意遠』而尤貴一氣呵成，使正面與反面互相開合，必求宮商之諧叶，乃爲正宗，無論五七言，莫不皆然，自沈宋以還，律詩之體大定，若彼絕句中之『前散後對，前對後散，及四句全對之格』，真宛如由律詩之前後及中部斷截而成者。當唐開元天寶之際，是爲絕句之極盛時代，彼時之名家對於絕句，多作對語，稱爲千古必傳之絕調，其中用散語者，不過十之七八而已。蓋絕句之正當形式，以四句全散之格調爲最宜，其餘則謂之變調，然亦無甚相礙。王阮亭云：『初唐七絕風調未諧，至開元天寶始盡美盡善。』此種論調，實足與吾

說相符合，然而『風調未諧』一語，未免稍有流弊，吾甚疑初唐時古詩律體絕句三者，豈尙混沌未分耶？既分也，又何見其不諧？故謂其有語病也。

其送沈子福之江東詩釋『陽關三疊』云：

摩詰之絕句選『凝碧池頭』與『西出陽關』二首，實爲可笑之事，而『陽關三疊』尤膾炙人口，蓋唐人以歌餞別，每用此類詩，對於平仄音律上發生重大之關係，且三疊之歌法，諸說紛紛，初學者殊感困難，茲舉其原詩而爲之解說：

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。

此詩開始『渭城朝雨』四字其平仄爲△○○△（仄平平仄）若就一般律詩言，其首句一字及三字之平仄當作○○△△（平平仄

仄）若作爲△○△△（仄平仄仄）則斷難諧合陽關之調。其第二句之『柳色新』三字，而『柳』字必用上聲，若換用其他之仄聲（如去入等）則爲失律。其第三句『勸君更盡一杯酒』△○△△△○△（仄平仄仄平仄）亦不容一字之出入，而『一杯』之『一』字，必用入聲，『酒』字則必須用上聲，至第四句之○△○○○○△○（平仄平平平仄平）亦決不容有一字之淆亂，而『西出』之『出』字亦必用入聲，必如此乃得謂『陽關之曲』。茲證以東坡之『擬曲』，然必須注意其彼此符合之處，東坡之陽關曲共凡三首，其一贈張繼愿云：

受降城下紫髯郎，

戲馬臺前古戰場。

恨君不取契丹首，

金甲牙旗歸故鄉。

其二贈李公擇云：

濟南春好雪初晴，

行到龍堆馬足輕。

依君莫忘雲聲入溪女

時作聲入陽關腸斷聲

其三中秋月云

暮雲收盡益清寒，

銀漢無聲轉聲上玉盤。

此生此夜不聲入長好，聲上

明月聲入明年何處看。

據以上格調觀之，其嚴肅有如此者，除二句第五字外，則一字不能動，可以與普通絕句同例，而晚近曲園老人對於聲韻更加考訂，曾謂填詞家每以入聲爲平聲，摩詰原作『客舍』之『客』字，或宜讀爲平聲，然東坡贈李公擇中秋月之『行到』與『銀漢』並用○●●（平仄）此亦不過諧聲之理，然如此似從寬例，如『戲馬臺前』句疑作●●●（仄仄）蓋『戲』字音義，係虛奇二字之反切，借讀作平聲，與『客舍』之『客』字同例，依此則第二句之起一字亦必平聲，雖仄聲而以平聲叶之。且三疊之歌法如何？蓋除第一句，『客舍青青……』以下三句每句

必須疊唱，故曰『三疊』。白樂天詩云：『相逢且莫推辭醉，聽唱陽關第四聲。』以下則自注謂第四聲『勸君更盡一盃酒』是蓋由第一句計算，入第二句之疊唱，故此句卽爲第四聲也。

第二章 古詩之音節

關於平仄之原理，上章已闡發無餘，茲所述者，乃古詩之音節是也。現在一般人作詩，往往謂古詩與律詩相對，故關於古詩音節之理，及平仄之事，不能不加以解釋。夫古詩者，其範圍大致限於漢魏以下，唐代以前，其間所作之詩，多謂之『古詩』。自六朝以來之人所作詩，大致與古人所作之古體詩並未相違，故亦稱之曰『古詩』。然古詩是否有無音節，前已略作概說，蓋中國四聲之別，始於六朝之末，齊梁時代，以前對於四聲之別，未如今日之明晰，至於作詩，現在人之所謂平仄與聲律，究竟有得與否，大概可以說明也。

關於古詩之音節，苟有人謂自唐以上漢魏六朝以下之聲律，與古詩之聲律爲相反，因此而判斷古詩音律，此誠爲謬解，在最初已辨明之矣。

今人論詩，每謂詩至唐代爲勃興時代，而又非常發展，凡詩之諸體悉皆具備。前已說明律詩之嚴正形式，係由唐代而產生，自律詩產生已後，而一般人遂稱之『時調』。時調時卽新體是也。而當時所謂時髦後起之新作家，雖承認律詩爲新體，然追隨於時調之後，依樣葫蘆，不能出人頭地，故彼時詩家曾主張不必一定追逐時調，應於時調以外，別自樹立旗幟，夫所謂另立旗幟者，亦不過古詩之變相耳。故古詩之形式，儼然與時調相遠，而與新潮流異趣，必如是乃謂之古詩，蓋古詩者不特晉魏六朝之詩，謂之古詩，卽兩漢以上之詩，皆謂之古詩，如不言古詩而論新作，則有一般流行之時調，所謂時調者，因其名目與古詩之名相對立故也。試以文章而論，若韓退之、柳子厚所創之文體，均稱之爲古文，而韓柳以後之作者，日趨新奇，又復研究其體裁，然後發爲文章，遂決定秦漢以上之古文字稱爲古文，此種見解殊無充分理由。夫所謂古文者，亦不過對時文之名詞，亦如古詩與律詩之區別而已。所謂『時文』

者，蓋自駢體文發生以後，在修詞上字斟句酌，必須對偶，因其與古之散文異趣也，而稱之曰『時文』，蓋韓柳以前，唐代之文章，無論天子下詔羣臣，羣臣上奏天子，皆用四六文，夫所謂四六文者，卽駢儷時調是也。於此時調以外，苟有『出類拔萃』異乎駢體者，是謂『古文』，此類文字不重對偶，夫散文之所以爲古文，韓柳文之所以稱爲古文者，蓋在是也。然而唐以後律詩產生，其有不依律調而稱『古詩』者，亦同此理也。且古詩音節之理，與律詩平仄之格調，截然不同，故各自爲一體，然關於古詩之音節，不可不加以研究，然四聲未分以前之詩，試考其詩之音節及其平仄，無論如何，不易明瞭，故祇能就唐以後之古詩而論之，關於此等詩，亦當依其時代之變化而研究之，不過研究古詩，有如研究漢魏六朝之文字，有種種反證，苟古詩之定義旣明，其餘枝節自不難迎刃而解矣。

古詩之類別有二：曰五言古體，曰七言古體，所謂五言古與七言古之成

立，其系統全異，五言古詩既於漢魏六朝以來，規定整然之形式，在四聲未分別以前，遂非常發達，至唐代四聲定後，所謂古詩之發達，已完全不能成立。自古詩一變而爲齊梁體，再變而爲律詩，律詩成立以後，復有作五言古詩者，稱之曰『復古』，此種五古，實非漢魏六朝以來所流傳之五古，然其形式每根據於漢魏六朝時體裁，而作類似之摹擬，當四聲未發明以前，作詩者亦有其聲律規則，故後世之作擬古者，亦必依其聲律規則，乃爲適當，五言古詩其聲律雖不如律詩之嚴整顯明，然彼所蘊藏自然之音節，不可以埋沒，而初學者苟欲認識古詩，首節，誠非易易，因其律理極爲寬泛，而結構亦非常複雜，非熟讀精思，不能領悟也。至於七言古詩，純爲唐代之產物，唐代以前雖亦有斷殘之七古，或雜於五言詩中，或瑣屑而尙未有具體之表現，以猿人之進化喻之，唐代以前之七古，譬如完全爲猿，自唐代以來，七古非常發達，甚似猿形進化初至人間，由此觀之，吾人以爲七古始於唐代，其言並不爲過。且夫律詩爲何

至唐而湊極盛耶？蓋律詩者乃先唐文學之花也。而七古之發達，略與律詩之發達同時，結果七言古詩之地位得至最上乘之境界，例如李太白、杜子美、韓退之及白樂天諸詩人，名震於時，爲人所共知，其天才橫溢，兼工各體，而尤致力於七古，故七言古詩既經彼輩之提倡，是以非常發達偉大，而諸詩哲之大名，亦可謂與泰山、黃河共垂不朽矣。降及宋代，有歐陽永叔、蘇東坡、黃山谷、陸放翁諸人先後勃起，是諸詩哲者，亦爲人所共知，將彼七言古詩之形式更爲擴大，使七古之精華發揮殆盡，與律詩並駕齊驅，可謂盛矣！

夫所謂古詩之平仄論者，於五言方面，應注意其第二位，至於七言古體，在今日亦當詳加討論，對於其音節上應作種種之研究，然律詩之音律有一定之形式，而古詩則無一定之形式，是在作詩者心領神會而已。自唐代以來，由於一般詩家之努力，乃發現所謂古詩音律形式之事，卓卓可觀，然未幾又復破壞，至明末之際，古詩音節漸至消滅，直至清代之初，有王漁洋者，曾發揮

所謂『古詩之平仄論』據此方法，上而求之東坡山谷，再進而求之退之，子美而與以前之古詩比較，精加研究，發現古詩音節，然無論如何，漁洋實能匯通各大家而於古詩聲律之事及適當之原則，加以說明，使吾聞之深信不疑，然古詩之形式，空漠無邊，而其原則無論如何有存在之價值，故吾人當依漁洋古詩聲調之說以作定論也。自唐代以來，凡詩家所未發表之心懷，而漁洋獨能啟微窺隱，所以吾之論述古詩音節處，蓋無地不遵奉漁洋之說，本其基礎之原則而表示之也。夫所謂變則者，前已述及，既有根本之原則，當有一定之例外，此種理論，非常繁複，不過原則者，僅在對於詩之形式，求其裝置配合之適當而已。非然者，謂之例外，吾人試就原則之適當處循序而研究之，最易明瞭，故關於例外，吾尚未惶敘及，茲根據吾所述原則，見東坡之詩如斯，而子美之詩則不若斯，蓋因其與原則相背，而近於例外也。每見詩中之例外，與原則抵觸，使末學後生常發生懷疑，然無論如何，原則即原則也。吾人應先將原

則之觀念，藏諸腦海，然後循序而研究其進化之跡，始易明瞭，故吾於此處所講述者，至原則而止也。

關於七言古詩之體裁有二：曰換韻——換韻者，即每首詩中之韻脚逐漸變換是也。曰一韻到底——一韻到底之中，又別爲二：即『平韻到底』與『仄韻到底』是也。此換韻格係創自初唐之王楊盧駱四家。所謂換韻云者，於每詩中之四句八句或六句十句韻脚間發生變換，或先用平韻之韻脚，次換仄韻之韻脚，若以仄韻之韻脚在前，則可以換平韻之韻脚，據此原理，句法逐次變換，自然而演成極長之詩，吾所知者如唐代白樂天之長恨歌及琵琶行諸詩，亦皆用換韻法，而其換韻之基礎處，則多據王楊盧駱諸人，換言之，即樂天之詩亦多據王楊盧駱所創之體以作基礎，此種體裁盛於唐代，且與律詩之格式完全不同，律詩僅限於八句，而常用平韻到底，七古則不然，其初亦依八句之原則，漸由八句延長至十句或二十句，甚有長至百韻者，或一韻到

底，或用變體，蓋王楊盧駱之七言古體當初作時代，齊梁體未分，所謂律詩尙在混沌時期，在七古萌芽期與律詩之體尙未區分，自王楊盧駱以古體創換韻之格，在此換韻詩之中，所謂律詩之格調最後乃發生，律詩者，其形式非常嚴正，而王楊盧駱等之換韻格，亦據齊梁體而漸形成律詩，律詩之格調亦由古體而出，當律詩之發生時，後人每多根據古詩，故換韻格之七言詩中，不妨略作律詩之格調，而使律詩之格調，作爲適當之形式，故律詩與古詩形式有時並行不礙，蓋依後之詩家研究其進化演變之迹，有如此者，自是之後，至唐代詩人始偶作數首長詩而用換韻方法，於是稍有才思者，皆可自由換韻，在其用韻之際，而可以儘量發揮意志，苟有不善作此類詩而勉強作之者，則頗覺其寡味，故能自然作出而無所礙於中者，誠爲不易之事，然於此等處亦足以見其力量之偉大耳。關於換韻方面，如杜子美韓退之之諸人之古詩，皆爲吾人所應研究者，自是以後，所謂一韻到底者已逐漸開始也。

一韻到底者，卽在一詩中用一類之韻，自首至終相同是也。作是類長詩所用之韻，無論如何，應一直到尾，然一類之韻有限，而必納入一詩之中，自由運用，然於此亦能發生不少之力量無限之才情，而作此類詩者能不覺其困難，一往直前，而與其他換韻之詩得到同等之趣味，故就一方面論，一韻到底之詩韻脚甚爲狹仄，由他方面論，則換韻之詩其韻脚甚寬，可以自由運用，吾人如有志作換韻詩時，最初宜研究韓杜之作，然後乃能知一韻到底之詩具有創作之意味，且於韓杜之集中試讀其創作之詩，而知所謂『語病』，蓋初學者總以先爲多讀前人之詩爲要，例如研究韓杜之作品，亦不致甚感困難，余之所以諄諄以初學韓杜爲言者，蓋爲此也。

一韻到底格可分爲二：一曰仄韻到底格，一曰平韻到底格是也。平韻到底格者，卽自始至終用一平韻，其中音節極嚴，平仄整齊，甚似律詩，蓋因律詩脚韻必用平聲故也。在最初之平韻到底之古詩，其平仄亦與律詩相同，苟如

是也，則吾人據何者而爲古體？據何者而謂其與時調相異？關於此事不能如何說明，蓋平韻到底之古體與律詩之格調甚相近，此卽所謂平韻到底格之古風原則也。其原則之起因與現所說明之律詩形式大致相同，每句之字數古詩與律詩均爲七字，而平仄用韻之事又復相同，並非兩事，蓋二而一也，先已概論及之。

已上所述似可作一結論，此處則當專論古詩之仄韻到底者，蓋仄韻到底格，與平韻到底格相較，其平仄法亦極寬泛，且彼換韻詩與律詩之格調故意相反，故常超脫於律詩格調之外，不過現在所謂七言平韻到底之詩，係用嚴密組織之方法，比較又實不相同，於是作古詩之聲律論者，僅限於七言古詩，而七言古詩中平韻到底格與律詩相同而無礙，蓋律詩有一定不變之格調，而韻脚常用平韻，然於仄韻到底格之詩，亦無妨稍採律調，然律詩則完全不用仄韻脚，且弗換韻，故欲求換韻之詩於律體之中已不可得，如用仄聲之

韻脚，在律詩形式觀之，乃非應具之條件；既非律詩應具之條件，則每句必依律調之程序而進行，故律詩者，不可因其律調之嚴整而嫌惡之，古體則不然，可以自由用仄韻換韻，然當其用平聲之韻脚時，無論如何，與律詩之形式，殆相差無幾，終究相似，即可成爲律詩，此古詩聲調之起因也。如於古詩中不論律調，則太白子美兩家之詩爲多，夫李杜及各大家詩中，少見古詩而具律調之形式，如此者亦可稱爲古詩乎？吾人當細心研究如何而作古詩，苟不用律調，是否適宜？其結果所謂律詩之最切要處，無論如何，非注重律調不可，在七言詩中即包含韻律於每句之第五字是也。依據律調之形式，例如仄平平者最末之平字爲韻脚，而仄字乃第五字目也。律詩之形式大致不外如此，無論何時律詩當平起時總以仄平平爲韻脚，如仄起時則以仄仄平爲韻脚，若第五字目爲平平平時，則不能謂之律調，如本爲仄仄平而用平平平時，是稱爲『律詩之拗體』，拗體者即正體之反面是也。蓋律詩之正體每聯之結尾必

爲仄仄平或仄平平，總不出此二者之外，然以前之律詩，其格調有種種之不同，此何故耶？蓋以前之律詩有例外，故因之而差異也。以一首律詩而論其變動處往往在第五字目，其第五字目如與平常之律調相反時，則不用仄聲而用平聲，所以律調第一當先此第五字目而用平聲，必如斯，其原則乃能成立，夫用韻於每句之事，先已略作說明，茲更述每聯首句之律調，其第五字目據理必用平聲，例如平仄仄與平仄仄，無論如何總不除是二者之外，苟有變其調爲仄平仄者，是亦謂之『拗體』而非律詩之正當形式，故律調因之而破壞，當用韻之句，於第五字目之原則，本當用仄而忽反用平，每聯之首句，本當用平而忽用仄，如此則決不成爲律調，先已詳爲考出，律詩之格調究竟如何既已考出，茲再舉一簡單之例以說明之，更易明瞭，卽李白之『問予何事栖碧山』詩是也。詩云：

問予何事栖碧山？

笑而不答心自閑。

桃花流水杳然去，

別有天地非人間。

以上所舉之詩，即因古詩律調破壞後所演成之現象也。夫所謂律調者，先已說明，其第五字目必仄仄平或仄平平，然此處所舉之詩首句「問予何事栖碧山」彼第五字目「栖」字爲平聲，次句「笑而不答心自閑」之「心」字亦平聲，而未句「別有天地非人間」之「非」字亦平聲也。蓋常用韻之句，依律調，其第五字目必用仄聲，在相反之處不用韻之句，則悉皆用平，依律調，其第五字目當用平，彼之格式爲平平仄或平仄仄，而此處所舉「桃花流水杳然去」之「杳」字則在仄韻，由此詩觀之，其平仄不協，故不合於律調之原則，而謂之爲例外之古風。在律詩中不特極注重第五字目，即第四字目亦非常注重，若第四字目爲平聲時，則第二字目必仄聲，第四字目用仄聲時，

則第二字目必用平聲，且於粘聯關連之際，苟前句之第四字目爲仄聲時，而次句之第四字目必爲平聲，若其次之四字目爲平聲時，而下句之四字目必爲仄聲也。然而此處所舉太白之詩，自始至終其中所謂第四字目如『事答水地』無一而非仄聲，是等格調，頗不合於聲律，又如『別有天地非人間』一句『非人間』三字皆爲平聲，『別有地』三字皆爲仄聲，『天』字亦爲平聲，故其形式爲『仄仄平仄平平』也。蓋上四仄相連續之處既不相礙，而下三平相連續之處亦弗相妨，以三平承四仄，故仄多於平而平祇三響，三平相連，非常有趣，且成爲極強烈之格調，已開七古之先河也。

在此詩中之第三句不用韻，其第四字目爲仄聲，而第五字目亦仄聲，與末句之音反對，而並非幾仄相連，然亦無大關係，例如平仄仄仄之格調，於此等處或用三仄四仄甚至六字皆用仄聲，亦不避忌，若適所舉『桃花流水杳然去』句，通句共用四仄，亦未忌諱，如以律調衡之，五字目以下此處之格

式當爲『平仄仄』而『杳然去』三字則爲『仄平仄』此係根據以前之原則，茲不過再三說明當用韻之句其五字目必平，其五字目必用仄，準此而配置上下之平仄，斯事是在乎作詩者之好學深思，乃有得也。如以不規則之格調而作詩，無論如何，結果終不合於聲律，就趣味言，亦必因配合平仄之適當，而趣味乃油然而生，就組織言，亦必因聲律調和而鏗然可誦，故七言古詩雖多例外，而其運用平仄之際，殊關緊要也。太白之詩既如上述，茲復舉子美之詩作例，蓋太白詩係一韻到底，子美詩係用換韻之格調，換韻者，卽作詩之韻脚變換是也。故當用平聲之韻時，每句不必一定依據四仄三平之格調，蓋換韻之詩不甚適合於原則，如老杜七古於換韻處亦往往超乎律調之外，其詩云：

故人昔住東蒙峯，
已佩含景蒼精龍。

故人今居子午谷，

獨在陰崖結茅屋。

屋前太古玄都壇，

青石漠漠常風寒。

子規夜啼山竹裂，

王母晝下雲旗飄。

知君此許成長往，

芝草琅玕日應長。

鐵鎖高垂不可攀，

致身福地何蕭爽。

此爲杜子美玄都壇歌，初二句第五字目以下均用平聲，此外尙有『屋前太古……』及『王母晝下……』等句第五字目以下亦平聲，蓋因其用

平韻結尾故也。此外之句其結尾多用仄聲，此種格調，前二句爲平韻，次二句換爲仄韻，復次四句再換爲平韻，最後四句復換爲仄韻，關於此類換韻詩，可以大致說明其原則，蓋換韻詩如用平聲之韻時，對於律詩之理，並不相妨，然亦可不必要依律調，故不甚注重第五字目也。例如首句『故人昔住……』之下，而於此處接以『東蒙峯』三字，此三字皆平聲也。其次句『已佩含景……』之下而接以『蒼精龍』此三字，亦平聲也。然本句在三平以上所負之『景』字乃仄聲，此外尚有『已佩』之『佩』字亦爲仄聲，與太白『別有天地非人間』句法略似，又如『屋前太古玄都壇』下三字皆平聲也。而次句『青石漠漠常風寒』下三字亦平聲也。然本句在三平以上之『漠』字爲仄聲，此外尚有『青石』之『石』字亦爲仄聲，復次如『王母晝下……』之『母』字爲仄聲，『下』字亦仄聲，而『雲旗翻』三字皆平聲也。此首詩中凡以平聲爲韻脚之處，悉用是種格調，且『王母晝下雲旗翻』之上句爲

『子規夜啼山竹裂』與以下一句之句法相反，蓋『子規』之『規』字爲平聲，『夜啼』之『啼』字亦平聲，此外『山竹裂』三字乃平仄仄也。亦如太白詩『桃花流水杳然去』之句，其『流水』之『水』爲仄，而第五字目『杳然去』之『杳』字亦仄聲，而『……山竹裂』句其第五字目爲平聲，就律調言，應變更其第二字『子規』之『規』爲仄聲，取其音調之勻配也。必如是其音律方面乃得完全，然無論如何，古詩之目的與律詩異趣，故換韻詩之第五字目以下完全用平韻與律詩之格調異，此詩前二句第五字目以下均用平聲，其次五六八三句第五字目以下亦全用平聲，在換韻詩中決非偶然之事，故當說明其理由，必如此乃能知作者之意趣情況與律詩相異之處，於是作古詩之事自然分明，如作平韻到底之詩時，試取適所述太白『問予何事栖碧山』詩作例，使七言之格調錯綜而作一詩，是爲完全之七言古體，卽唐代七言古風之完全格調，吾人對於此等處又當善自研究也。蓋老杜

之換韻詩，係爲一種特殊之體，其運用平韻之處，爲開拓後世一韻到底格之基礎，且簡短便利，故引而說明也。

至於以外之一韻到底格，亦如適所敘述者其格調不免與律詩混淆，然並不相礙，何以故？例如『鐵鎖高垂不可攀，致身福地何蕭爽。』其平仄爲仄仄平平仄仄平，及仄平仄仄平平仄，此兩句之平仄與律詩之平仄同，其略異者因律詩不以仄韻爲韻脚故也。蓋老杜此詩若先用『致身福地何蕭爽，』後承『鐵鎖高垂不可攀，』則完全與律詩之格調相符矣。如作仄聲一韻到底格之詩時，苟運用此類形式，亦不相礙，『知君此計成長往，』其格調爲平仄仄仄平平仄，『芝草琅玕日應長，』其格調則爲平仄平平仄仄平。於『芝草琅玕……』之下其第五字目『日』字爲仄聲，是謂律詩之拗體，然拗體亦常入於律詩之語句中，常與其二字目或四五兩字目相同，然此處所述，則往往有顯然不同之形式，亦不過聊作參考而已。蓋作仄聲一韻到底之詩不

難，關於平韻方面乃屬於律詩，故當以原則作基礎，例如東坡退之等之古詩，比較可讀，此非予一人之私見，蓋古人既以全力作詩，對於聲律之事甚分明，自古詩聲律發生之後，而其理益明，凡漢魏六朝以前之詩，均根據此種格調而論之，而唐代以後之所謂古風者，凡關於古文與古詩之事相對立論，吾人於此等處不可混淆，希加以注意也。日本當德川時，詩學非常發達，而王朝時之詩，尤爲興盛，蓋日本詩學之來源，直自中國之唐代傳來，而王朝時代之詩，不過偏向於白樂天之詩而已。至於關乎詩之精華處，尙未如何發揚，逮乎室町時代，對於詩學一道，不過仰蘇黃之藩籬而已。至蘇黃最出色之古體，從未加以研究，不過以作詩爲遊戲之事，選錄其佳句仿其格調而摹擬之，在彼五山僧徒之文學，足以稱述者，不過於東坡山谷二人之詩得窺其梗概而已。自德川時代以來，日本之詩學非常發達，對於中國歷代之詩，並未多讓，成立派別，可謂一時之盛，然於古詩所謂聲調之事，惜乎未加深究耳。降及近代，如賴

山陽梁川星巖等，皆有偉大詩名，星巖爲一代詩宗，然於古詩之聲調，亦殊覺昧昧，殊可惜也。然其他詩洵可自立一派，而其古詩無論如何，不能升堂入室，所謂『白璧微瑕』是也。夫作換韻之詩，其方法如何，先已詳爲申述，換韻用拗體並不相妨，而日人作詩，其弊在不能認識平仄，故無論如何，對於此道不甚清晰，蓋欲作長詩，可先由律詩入手，而逐次加以律句，律句既入，則詩之氣脈，必呈不濟之象，於是再以換韻詩加入其中，可並行而無礙，蓋作極長之古詩，照例不能加入律句，如有加入律句者，可謂不知規則，然偶入律句，亦可變通，苟作一韻到底之詩時，可偶以律調放入其中，然吾人對於古詩之音節，無論如何，總當極求其完善，關於彼之結構方式，不輕易放入律調，蓋漢魏六朝之古體，與唐代以後之古風，其格調完全相異，蓋唐代所稱詩歌原理，與今日之所謂平仄與韻律有密切之關係，試觀詩歌，則平仄整齊，可勿細論，吾人有志唐詩及古體詩時，則對於唐以後之大家，亦應稍加研究，採其英華而鎔鑄

之，使物我之精神歸於同化可耳。蓋當時之詩，雖未全合聲律，然可認爲例外而不背詩法，關於此點，日人至今尙在矇昧狀態之中，實爲日本文學界對於詩法最覺遺憾之事，雖山陽星巖各立詩派，而於此等處亦竟忽之，爲吾人所應特別注意者也。

關於聲律一事，中國歷代名人，皆祕而不宣，自唐宋以至元明之大家，均持『祇可意會，不能言傳』之論調，直至明末袁中郎輩之所作詩，關於七言古體方面，不分眉目，句法混亂無章，自王漁洋氏出而深加嘆惋，蓋特爲此而發也。凡世界上之物，無論其小者大者，吾人苟欲從而研究之，必根據科學方法，然後乃能明其底蘊，所謂『持之有故言之成理』者，豈一朝一夕也哉！苟於一切事物不依據方法以研究之，恐至世界末日，而其真理亦未見明澈，關於古詩聲律之事，在漁洋氏以前，中國人之知其義者，甚覺寥寥，日人則更覺茫然如觀大海，至德川末年，始有人稍知注意，而近代作者河野鐵兜等，對於

此道乃漸研究及之，然於聲律之變化，從未施諸實用，在此種情形之下，實非吾人意料所及，蓋第五字目不用平聲，當時所知之事，不過如此而已。在古詩中雖有其例，然亦有不盡合於例者，故彼時對此似是而非之格調，頗發生困難，所以毅然棄而不顧者，蓋爲是也。如斯例不適合於彼輩之方式，遂謂之曰例外，此種例外苟一一舉而說明其理，則指不勝屈，然其根本之意義究何在？乎？苟有四平三仄相連續者，則不成其爲格調，蓋律調之平仄，雖不一定構成工合，然亦不甚礙，假令其形式爲平平平，則平平平者，乃古詩之音律，此外則集合其他之律句而構成律詩，所謂例外是也。關於此等之例外甚多，然無論如何，當根據原則深加研究以窮其理，蓋古詩聲律之事，頗不易詳爲申述也。

吾尙憶及一韻到底之詩，以韓退之爲最多，吾復憶及以平仄而入於古詩之中，亦至退之乃有最嚴正之規則，故七言古體之模範，當從何而說明之，蓋無論如何，吾人對於昌黎之古風，無妨少採以作模範，其中所謂嚴正之平

聲，殆亦不過由韻脚如是之組織而已。如退之謁衡岳廟詩乃爲極嚴正一韻到底之詩，而漁洋之古詩平仄論中，於此詩特引而說明，吾人苟一度研究及之，並能引例證實，以供參考，則可想見古詩不完全之事，不過仄聲換韻之詩，往往有例外，亦不妨參以律調之形式，而無甚大阻礙，然吾人當心領神會律調之平仄斯可耳。如杜子美之詩，每不屑以其力依順律調，於換韻詩中，若適所舉之形式，卽可以作爲證明也。故根據杜體者甚多，而王楊盧駱諸人之詩，每爲換韻格所限，卽以白樂天之長恨歌琵琶行而論，亦不甚採用，蓋寧於一韻到底格之中，求其應用之適當，然試就一韻到底以研究之，則以餘力所及之處，逐見向前進行，有思其理而不明者，蓋因七言古風平仄之關係甚混雜故也。致於五言方面，前已大概敘及，而五言律詩之平仄，當李唐之際，與後之七言平仄無稍異，對於古詩律調有不混淆之精神，就原則言之，關於此種規律，極守嚴正之方法，如唐代之岑參與劉長卿，皆以詩著名，此兩人之詩，於其

用平韻處可見五言古體，不可以入律調，此例非常之多，自唐代而律詩之形式分明，對於五言古則依漢魏以來所流傳之體，並未相妨，若作唐代之五言古詩，則必據李杜之體裁，蓋彼輩之格調，往往適宜而足效法，在唐詩選中岑參登慈恩寺塔詩完全五言平韻到底，然其終篇殆無一句律體，雖無一句律體，亦不相礙，以此作模範，大概不致錯誤矣。

第三章 唐韻之區劃

關於詩中用韻之事，有所謂『唐韻』云者，吾人對此問題，不可不加以相當之解釋：

夫唐韻者，卽唐代之韻；於平上去入四者之分韻而列爲區劃表，蓋以中國之文字作爲分括，且設立部位，在每部首之文字，卽於其部之『鼈頭』而加以說明，例如韻中之『東』與『冬』此等字卽每部部首之文字也。然此種組織之成立，亦因歷史而演進，然其文字組織之方法非常細密，而特爲揭出平上去入，此種細密文字所表現之處，是卽唐韻之區別處，因唐代有此種綿密韻脚之區分，而其他之細目更爲繁瑣，故作詩者每苦於其他之韻脚狹隘，然關於其韻聲之類似處，可以通融合併，逮南宋時代，遂將下段大字格調，

分而復合，於是據合併之韻脚一百六韻之中，總不外以平上去入爲主，試觀其細加區分處，當唐代時是以部首計算，大致係採二百六韻，而二百六韻之中，遂以百韻作爲合併，苟吾人今作唐詩時，則所用之韻，當依唐韻，降及元代，對於唐時韻之區分，其詳爲說明之處，實爲精密，而宋代關於韻脚合併之說明，非常發生困難，蓋納異語於同類之中，實覺不便，結果則研究詩韻統一之學，關乎合併之問題，無論如何，難作詳細之說明，然吾人欲於最短時間中，而解釋如此繁難之事，亦祇能方便說法，僅就宋代之一百六韻於其相併處加以說明，且此等合併可供現代詩韻之參考，而其內容實綿密明暢，可以揭示其淵源，凡關於現代詩韻之書，在根據一百六韻，吾人每於作詩之際，卽不妨以此一百六韻作爲練習，就宋代之詩韻合併言之，其是非善惡後人有種種不同之論調，據唐人之作詩法研究，則此種合併，不甚完全適宜，然此種問題，以後應另行討論之，吾則不過就此一百六韻大概說明，然無論如何，吾於其

中不免發生懷疑，其懷疑之點如細加剖析，可以研究其起因，蓋中國之作詩者，每以唐詩作標準，而作唐詩者，關於用韻之處，又實非唐韻，而用宋代合併之韻，關於此等之例甚多，真令人『不可思議』然吾人就何處以研究唐韻乎？則不易加以說明也。姑逆從宋韻而爲解釋之。

由平上去入而分爲四聲，此種四分法前已說明，係起於六朝之末，隋代之初，蓋四分法至隋而始定，隋之時有陸法言其人者，對於論韻非常詳備，其所著書曰切韻，初以二百六韻分部，爲以前韻書之創作，至唐代有孫愐其人者，彼取陸氏之韻二百六部而增補之，遂擴充切韻而爲唐韻，此二書皆盛行於唐代，稱爲著名之韻本，降及宋代，聲音隨時代而發生變化，由『東』之首以至『東』之末，而『冬』韻不得加入，又如『冬』韻之中，而『江』韻亦不得加入，否則成爲不合時宜之格調，自切韻之後，至宋代而有廣韻，廣韻亦名集韻，此外尙有所謂禮部韻略者，此等書大致作於眞宗仁宗之時，稱之爲

朝廷之官書，蓋此等書係由官選而出，亦大別爲二百六部，漸由音聲之相近者始加合併，在事實上已無所謂二百六韻之事，不過餘其殘形而已。自北宋以至南宋，遂發生所謂『平水韻』。蓋彼時有劉淵其人者，能集合不少類似之韻而歸納之，於是對以前之韻大加變化，然吾人試從他方面以說明唐代聲韻之區分，而宋朝亦因時代之種種關係，而發生音韻之變化，凡平上去皆同聲，例如『東』爲平聲，『東』之下爲上聲去聲，卽『董』『送』二聲是也。以下可以類推，如『冬』『腫』『宋』或『江』『講』『絳』，又若『支』『紙』『寘』或『微』『尾』『未』，以上所舉諸例，其第一字皆爲平聲，平聲共凡三十部，在此三十部平聲以下之上聲凡二十九部，由此觀之，上聲之字較平聲少，因其少故無一韻到底之必要，故可與他韻作爲合併，然而在上者爲三十韻，而在下者不必定爲二十九韻，此其齟齬處也。致於去聲方面亦分爲三十部，此三十部與平聲之三十部遙遙相對，然依其部屬文字之多

少而研究之，則以去聲方面之韻數爲少，因其文字鈔作合併，吾人苟一一爲之配合，誠有趣之事也。然『東』『支』『微』『虞』『齊』『佳』諸平韻，與上聲去聲有密切之關係，於是平，上去，三聲相連續而爲一紐，例如平聲之『東』，上聲之『董』，去聲之『送』，此『東董送』，蓋一紐也。所謂一紐者，換言之，卽一組是也。以次如『冬腫宋』爲一組，『江講降』亦爲一組，吾人欲探每組上聲之來源，則必先求其平聲，如求出『東』韻之平聲，則依『東』而發音，其上聲『董』字自然而產生，吾人苟欲求去聲時，亦可用此理依『東董』而繼續發音，則『送』字自然而產生，就此而推論之，凡三十韻之平聲，大致皆具有上去二聲，致於入聲則或有或無，並未悉具，吾人往往對於此等處發生惑疑，蓋因平上去三聲，自然而成一組，而入聲則非組，蓋因入聲之文字極少故也。關於此等極少之入聲，不可不一加以說明。

關於分韻方面，可分平上去三十韻爲二類，卽有尾韻與無尾韻是也。然

於有尾韻與無尾韻中，又細別而爲三：屬於有尾韻者曰『穿鼻韻』，曰『抵齶韻』，曰『閉口韻』。此有尾韻中之三種分類是也。屬於無尾韻者曰『展鋪韻』，曰『斂唇韻』，曰『直喉韻』。此無尾韻中之三種分類是也。然關於有尾韻方面，非常複雜，其語尾之音總必分明，且有尾韻中之『穿鼻韻』當特別提出而加以說明，大致有尾韻應先表示出平聲之韻，然後發生上聲與去聲，故上聲與去聲等，應以平聲作基礎，而『穿鼻韻』遂由此而生，例如『東，冬，江』三韻在韻書開始列之，中間復有『陽，庚，青，蒸』四韻，此七韻者均屬於『穿鼻韻』。此外尚有『抵齶韻』，凡『真，文，元，寒，刪，先』等韻，皆屬於『抵齶韻』。復次如『侵，覃，鹽，咸』等韻，則屬於『閉口韻』。此所謂有尾韻之三種區別是也。致於無尾韻方面『支，微，齊，佳，灰』等韻，係屬於『展鋪韻』，『魚，虞，蕭，肴，豪，尤』等韻，係屬於『斂唇韻』，『歌麻』係屬於『直喉韻』。此所謂無尾韻之三種區別是也。蓋有尾韻與無尾韻之區別，可於此等處見之。夫

所謂有尾韻者，以其語尾能分音故耳。唯其如此，故『眞，文，元，寒，刪，先』諸韻其音重，而『侵，覃，鹽，咸』諸韻其音輕，所不同者，卽一爲『抵齶韻』，一爲『閉口韻』耳。所謂『尻』者，因『刎』音通鼻，此等字在鼻中自然脫出，故日本之音，大都無刎音，然『東，冬，江，陽，庚，青，蒸』等韻，在中國悉爲『穿鼻韻』，卽『刎』音是也。而『元，寒，刪，先』等均在『刎』音，夫所謂刎音者，其異點在少語尾故耳。吾人試以羅馬字書寫其音，其穿鼻之處則不如是，茲特舉一二字合而呼之，則其音忽脫鼻而出，蓋有穿鼻之意味在其中也。而無尾韻則取單純母韻，其意味則『齊』與『灰』皆語尾是也。日本於『ㄆ』字，輒書羅馬字之O（阿）音，『蕭』字亦採取O音，『尤』字則採取OO二音，此外如『歌麻』等則採取A音，此所謂無尾韻是也。以上所述有尾韻與無尾韻之區別，大致可以明瞭；至於日本之音韻，則不易述其演化之迹，有謂日本音韻係傳自唐代者，然吾人須取朝鮮之音韻合併而研究之，自能明其真象。

也。

關於平上去三聲，大致已如上述，此處當專論入聲，入聲者在平上去三聲以下之音是也，蓋普通所謂入聲係屬於有尾韻之類，『尻』則僅限於入聲，茲特爲揭出之，例如：『東，董，送』三聲之後所生之音是也。又如韻書中初爲『東』韻，次爲『冬』韻，及以下之『江，陽，庚』等，皆爲有尾韻，有尾韻之『尻』其結果爲『屋，沃，覺』等，皆爲入聲，復次『支，微，魚，虞，齊，佳，灰』等韻，皆無尾韻也。此等韻皆平聲而非入聲，復次『真，文，元，寒，刪，先』等韻皆有尾韻也。此等韻亦皆平聲而非入聲，故『真』之語尾，結果其入聲爲『質』而『文』之語尾，結果其入聲爲『物』，『元』之語尾，結果其入聲爲『月』，『寒』之語尾，結果其入聲爲『曷』，『刪』之語尾，結果其入聲爲『黠』，『先』之語尾，結果其入聲爲『屑』，至於最後之『侵，覃，鹽，咸』四聲，其入聲爲『緝，合，葉，洽』四聲，以上皆爲有尾韻而入於有尾之『尻』中，且『緝』

合，葉，洽』之發音，係爲入聲，蓋由唐韻之平，上，去，三聲而發生之入聲，此其例也。夫有尾韻則限於入聲，無尾韻則不限於入聲，以上所述皆隋陸法言以來所制定之音，吾人所引而說明者亦不過大綱已耳。如『質，物，月，藥，陌，錫，職』等在詩韻中均爲閉口韻，而『緝，合，葉，洽』等均爲語尾，皆屬於喉音，外現者甚少，日人對於此等處每附以假名，吾人亦當諒其苦心，蓋『合』『葉』與『緝』其讀法各異，而結果則『物』與『月』之聲則同，蓋因入聲以上之音，必須視其如何呼出，故有不同也。若 p 與 p^h 之結果，可以謂之語尾，——蓋四聲之組織，平上去三者皆同，即可作一上一下之說明，而入聲大致不易明瞭，吾對入聲研究之結果不過承認其爲有尾韻而已。如此則四聲之配合當可明瞭，故吾人作詩時，對於分別平上去入之事，認爲切要，故『東』之於『東』，『冬』之於『冬』，『江』之於『江』，或『支，微，魚，虞』等，各依其類而分割之，此蓋依據作詩之方法也。茲說明其形式，吾人當作律詩時，均宜限定其

所用韻脚，凡部首三十韻中，吾人當用平聲而不用上去聲，且韻脚亦祇限於三十韻中之一部，此作律詩方法之關鍵也。然當作古詩時，如係平韻到底詩，則對於所選之韻，不能稍變，如係換韻詩則可將平仄韻自由互換，不論其爲一董二腫三講，總宜選擇好韻使聲調鏗鏘，如前聯曾用上聲之韻，次聯則當用去聲之韻，此聯既用去聲之韻，而彼聯則當換入聲之韻，故作詩換韻時，必須錯綜其平仄，抑揚其形式，始不礙其一往直前之氣，故當作詩時，關於『東，董，送』之對照，似不必要，蓋自古以來之詩人，皆知運用聲調以合諧音律，故吾人對於平仄當如何以配置之，乃爲作詩最切要之問題也。近代詩人治學方法，大致不外『韻鏡學』，蓋韻鏡學之方法，首在研究其形式，且能注意及反切之法，例如『屋紅切』之『紅』是謂收韻，故在韻鏡學之方法中，當以收韻之方法爲第二，吾人對於韻鏡學最宜盡心研究，而反切之理亦當特別注意，此韻鏡學之所以稱爲有價值之學問也。韻鏡學者，其收韻切勿忽略，如

『紅』之於『紅』而爲『東』，因其音韻相同，故納入『東』韻之中，以其同韻進行而無礙無也。關於此種配置之方法，不論任何詩人，均當加以研究，故特爲反覆說明以詳其理也。

以上所申述者爲唐韻，蓋見於唐詩中其用韻確爲如此，從細別之韻脚研究，茲可略引其例，以比較唐宋韻之異同，如表中所包含之『東』『江』及『支』在唐韻則分而爲三，至宋代始作合併，遂使一緒爲一韻。蓋唐代杜子美所作詩，於其律詩之中，關於『支』韻者凡二十七詩，吾人於此二十七詩中之一詩而研究之，發見『脂』字所屬之韻而非『之』韻，如『支』部所屬之文字，而不入『脂』『之』等韻，在唐韻中整然不混，而現在所流行之韻書，則決不如是也。吾人於此等處辨證極爲困難，復次如『真』、『文』、『元』、『寒』、『刪』之『文』韻，因『文』韻與『殷』韻可以並行，故至宋代，因『文』『殷』之聲相近而併爲一類，然吾輩試以唐人之詩研究之，則『文』『殷』等字，

並不屬於一類，蓋『殷』字方面，其義甚狹，苟作詩而取用『殷』韻則不易進行，然『眞』『諄』等韻，可以『殷』字合併，至於『文』字方面，則不能合用，蓋因吾人研究唐詩，『文』與『殷』絕不在一系，然可加以申明，『文，殷』之合併，確始於宋代也。

此外如『蒸』韻之上聲與去聲，當爲『拯』『證』而現在所通行之『平水韻』每以『迴』『徑』等字與之合併，然吾人以爲此等處而加以合併，認爲不合；至於此外尚有種種細微處，無論如何，均不甚合切，於是吾人乃發生韻理之研究，而斷定『平水韻』對於『唐韻』之眞面目，不能窺探，此乃另一問題，應提出專門研究，茲不過述其概要而已。

關於聲韻之區別，大概已如上述，然作詩者其最初每苦於不認識平仄，然中國現在之所謂平上去入與古代之所謂平上去入略有不同，蓋因中國向來無一定之標準音，故聲韻常混而不明，故欲求平仄，不得不察之於『韻

府，』除三十韻平聲之外，其餘上去入三聲皆爲仄聲，吾人苟注意於聲韻之二三切，卽可以知何者爲平聲，何者爲仄聲，故關於考查平仄之事，其理不難明瞭，其結果今人之分別平仄之方法，首在心得聲韻之理，而自然知平仄之事，故無須細加剖析也。

吾人欲研究詩韻，然同時亦可一研究中國語，現在之中國語，與『唐韻』所載者不同，故今日之學習中國語者，往往對於『唐韻』發生疑惑，所以現在之語文與『唐韻』當別而爲二，詩人用韻，可以不涉及現在之語文，而學語文者，須知『唐韻』另爲一事，則其疑竇可渙然冰釋，而吾人亦無須再爲強辯也。

現在中國所通行之音，當以北京音爲主，所謂北京音者，亦由歷代變演而來，絕非徒然發生，至今日而變化至於極處，然在元蒙時代其變化之迹更爲顯著也。夫所謂元蒙時代者，卽蒙古種族在元朝統一中國之時代是已。在

彼時所謂元詞，蒙古音加入其中者非常之多，故中國之音，在此種情勢之下，非常混亂，無論何處受其影響者甚多，而以入聲受其影響爲最顯著，前已略述其形式；夫所謂入聲者，卽有尾韻之聲加入於平上去三聲之下是也。此等情形爲元以後入聲成爲有尾韻之結果，例如現在所謂之『屋』音，在咽喉之中非常緊促，故元以後之四聲對於入聲甚爲缺乏，是爲最顯著之變化，其入聲每與無尾韻同音，而有尾韻之結果反與無尾韻爲一類，蓋最初之聲韻，入聲與無尾韻並不相違，至元乃少與無尾韻相違，例如『東，董，送』之下，則有入聲，而『冬，腫，宋』之入聲則缺也。又如『魚，虞』同聲，故『屋，沃，覺』爲入聲，而『魚，語，御』以下無入聲，蓋『質，物，月，曷』之『質』字與『東，冬，江，支』之『支』字同爲一類，能變有尾韻之入聲，悉入於無尾韻之中，如此則唐韻平上去三聲之配合，完全明瞭，是其顯著者也。至於元代俗曲之韻，與現在之音頗相近，而現在之音，大致可分爲十九部，茲特舉之如下，卽『東，鐘』

『紅楊』『支思』『齊微』『魚模』『皆來』『眞文』『寒山』『桓歡』『先天』『蕭豪』『歌戈』『家麻』『車遮』『庚青』『尤侯』『侵尋』『鹽咸』『廉纖』十九部是也。此十九部皆非『唐韻』而在『唐韻』中亦非常變化，卽以『寒山』一韻而論，在『寒』之外又別爲『桓歡』等韻，現在以『唐韻』合併而成爲完全分別之韻，如『家麻』『車遮』等是也。現在之韻每用陰陽而區別之，例如上平與下平，同屬於平聲而略有區別，去聲與上聲亦有顯然之區別，所謂入聲者卽入於無尾韻中是也。自元代以後之音，完全別於『唐韻』，此外尙有唐代以前『三百篇』以下之韻，此等韻既非現在之所謂韻部，亦非唐代之所謂韻部，乃爲一種特出之韻，然無論如何，曾經一兩千年時代之區分，蓋因時代之進化而發生變化，若必欲使之規定合一，無論如何，爲不可能之事，故關於古韻之說明較爲困難。夫古韻，乃一種專門之學問也。對於詩學上有至深較大之關係，故有研究之必要，然

吾人欲辨別古代之韻，當認爲切要之事，是不可不作進一步之研究以區別之。吾現在且先說明『唐韻』。夫『唐韻』者，乃作唐詩必要之工具是也。茲所說明者，係依據其部目，用嚴重之態度，決不使之錯誤，關於此等事，吾可以確信毫無疑義，此外尚有分韻者，然決不容其彼此相通，而作一韻。故關於用韻之事，欲使通韻結合而爲一，在律詩決不可能，然作古詩時，現在每採用通韻法，在此種情形之下，無論如何，總易引起一般人之疑惑也。蓋關於古韻合併之種種論調，或依六朝以前之古韻，以作古韻區分的方法，雖如是說而事實上又不可能，自唐以後之好作古詩者出，因鑒於唐代律詩盛行之後，一般詩人，皆喜作古詩，故嚴重分韻之說，隨卽產生，而主張古韻通用者，其說頗不易行，然無論如何關於作古詩者，於其音節方面當爲之說明也。此處之所謂古詩者，乃專指唐以後之古詩而言也。蓋唐人用韻喜作種種之通融，茲所說明者，不過平韻方面而已。由平韻而可以推想及上聲與去聲。大致最初之『東』

『冬』與『江』此三韻無妨通用；復次『支，微，齊，佳，灰』五韻亦可通用；復次『魚，虞，真，文，元，寒，刪，先』八韻亦可通用；復次『蕭，肴，豪，歌，麻，陽，庚，青，蒸，尤，侵，覃，鹽，咸』十四韻亦可通用。以上凡屬於某部類之字，不論何字，均可合併而不相妨，即如子美退之等，皆爲唐代之偉大詩家，而此等偉大詩家，亦常慣用其例，然不過加以區別而已。例如『東，冬，江』三韻之中，無論如何，『江』字總不甚合於『東，冬』二韻，此外若『支，微，齊，佳，灰』等韻，其中之『支』韻與『灰』韻相差較遠，似不能相通，苟必求其通韻，則恐文字音韻交亂，而『支』韻與『灰』韻本不能相混，唐人所以使『真，文，元，寒，刪，先』同韻者，不過以其字音之切近故耳。現在一般用韻者，往往採用部首通韻方法，又復作種種之細別，如不依古人之例，則謂之爲不規則，在韓杜諸人似可通用而不妨，即以韓杜而論，兩人所用之韻亦不同方法，關於此類之事，吾人試取唐詩而研究之，而細考其所運用之韻脚，無論如何，其通用總無相同之形式，關

於說明此類事之書籍，清代有邵長衡之古今韻略，苟依其格調而分析之，則唐人之韻不難明瞭也。此書更能精論古韻，故凡研究古韻學者，尤不可不一讀。蓋古今韻略中能說明『古韻』與『唐韻』之區分，讀者宜深加注意也。

附唐宋四聲表

魚	微	支	江	冬	東	平聲
魚	微	脂	江	冬	東	上聲
語	尾	旨	講	腫	董	去聲
語	尾	紙	講	腫	董	入聲
御	未	至	絳	宋	送	
御	未	寘	絳	宋	送	
		志	覺	沃	屋	
		寘	覺	沃	屋	

魂痕元	般文	臻諄眞	台灰	皆佳	齊	謨虞
元	文	眞	灰	佳	齊	虞

狠混沅	隱吻	準軫	海賄	駭蟹	齊	姥夔
阮	吻	軫	賄	蟹	齊	夔

恨愬願	焮問	惇震	廢代隊夬怪卦	泰	祭霽	暮遇
願	問	震	隊卦	泰	霽	遇

沒月	廷物	櫛術質
月	物	質

唐	陽	麻	戈	歌	豪	肴	宵	蕭	仙	先	山	刪	歡	寒
陽	麻	歌	豪	肴	蕭	先	刪	寒						

蕩	養	馬	果	哿	皓	巧	小	篠	獮	銑	產	潛	緩	旱
養	馬	哿	皓	巧	篠	銑	潛	旱						

宕	漾	禡	過	箇	號	效	笑	嘯	線	霰	禫	諫	換	翰
漾	禡	箇	號	效	嘯	霰	諫	翰						

鐸	藥
藥	

薛	屑	轄	黠	末	曷
屑	黠	曷			

凡銜咸	嚴添鹽	談覃	侵	幽侯尤	登蒸	青	清耕庚
咸	鹽	覃	侵	尤	蒸	青	庚

梵檻賺	儼忝琰	敢感	寢	黝原有	等拯	迴	靜耿梗
賺	琰	感	寢	有	拯	迴	梗

梵鑑陷	釅柝豔	闕勘	沁	幼候宥	澄證	徑	勁諍敬
陷	豔	勘	沁	宥	證	徑	敬

乏狎洽	業帖葉	盍合	緝	德職	錫	昔麥陌
洽	葉	合	緝	職	錫	陌

唐韻五十七部 唐韻五十五部 唐韻六十部 唐韻三十四部

宋韻三十部 宋韻二十九部 宋韻三十部 宋韻十七部

唐韻 二百〇六部

合計

宋韻 一百〇六部

第四章 詩詞之別


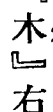
關於詩之各體聲韻已述之矣。此外尙有與詩之形式相異者是爲『詞』。至於詩之發生以至極盛時代，有最好之譬喻，蓋漢魏六朝之時，詩學亦如初種時之木，及乎唐代諸體悉備，立本分支，亦如由幼苗而長成樹，以至開花結果，故唐爲詩之開花時代，而現在之所謂『詞』者，亦發生於詩之黃金時代，且詩之爲詩，是否可入歌唱？對於此種問題，亦有研究之價值，吾人試研究詩學進化之歷史，至唐代而各體具備，然詩與歌之關係爲如何？唱詩實爲唐代未有之事，當遠古時代，詩與音樂關係極爲密切，嗣因時代變遷，音樂詩歌乃完全分離，然後世以音樂適合歌唱，在普通之詩外，另有所謂樂府，此詩與樂府之相異處，然漢魏時代，所謂詩歌大致能唱，嗣後能唱之詩不傳，所謂詩者，

不一定求其能唱，而認爲抒情遣興之事，一般文人學者爲安慰自心而作詩，至以詩入音樂而能歌唱者，則未之有也。降及唐代，對於詩學逐漸闡明其形式，所謂律詩之格調，乃應運而產生，然關於律詩之形式，前已詳爲說明，蓋律詩之音韻構造，非常複雜困難，自齊梁分四聲，而四聲均須納入律詩之中，非然者，則四聲不依聲調進行，於文字上之 accent 格調不能適合，故不能作歌取譜也。然則律詩之成立，究竟供何用乎？蓋因科舉時代，其考試即用律詩，於是律詩之平仄逐漸注意整齊，復限以嚴格之韻，而範圍愈見狹隘，故無論何人頗不易作出，而試題亦極困難，其方法更覺綿密，蓋斯事，乃當時書生進身之階，苟此種試驗之結果，而不得及第，則不易入官，故彼輩對於考試之競爭極爲熱烈，因此盡力研究律詩，遂使律詩之規則漸趨嚴重，而格調於是增多，詩之體裁，復由律詩而變爲長短句，此等合乎音律之長短句，漸可用管絃而歌唱之，以其體新創，因名之曰『詞』。自詞學勃興，則與詩漸覺分離，吾人苟

據此事實而作爲結論，則唐詩是否適合於歌唱，尙成問題，然不能謂其完全可以歌唱，亦不可謂其完全不能歌唱，其可以歌唱者，即現在所傳留之絕句是也。在詩體之中，以絕句爲最短，絕句爲詩體中之一，唐人每用絕句而入於管絃，蓋絕句有五言絕句與七言絕句，唐人皆取而歌唱之，此外之詩則不能如此，蓋絕句者，乃極簡單之詩，究其發生之淵源，亦非創始於唐代，在兩漢時已有『絕句』之名，凡大江南北之地，絕句皆甚流行，以之入於曲調中而作歌唱，在極平安之事，而往來於長江中之舟，又嘗作『欵乃』之船歌，又或於停舟之灣港而謳歌關於地方風俗之曲調，凡此類者皆絕句也。是等絕句每信口而出，遂成自然之音節，在唐代以前所流行之民歌，確有此種情況，此外則另有不用管絃而歌唱之詩，然皆出於旅行之客，或寡婦鰥夫信口而出之詩，以成自然之音節，嗣因時代變遷，歌唱之曲調，乃逐漸發生，而歌唱之方法，亦漸完備，然自漢魏以來，關於歌唱之譜，大都滅亡，不過歌唱絕句之方法，至

唐尚流傳，蓋因絕句之歌極爲簡單，故其方法尙能傳至唐代，當唐代時，所謂古詩律體，車載斗量，然此類詩絕不入歌唱，故能歌唱者，祇絕句而已。夫唐代詩人，如李白、王維，對於聲律不愧名家，又能深知音樂之旨趣，均能傾注其全力而研究歌唱之方法，故太白之絕句與摩詰之絕句尙能傳古代絕句之方法，因之與歌唱發生關係，絕句之屬於七言者爲二十八字，屬於五言者爲二十字，苟用之於歌唱，則千篇一律之曲調，恐聞者生厭，故復於歌唱之音節上，各自作種種新研究，而後發爲歌唱，或用『和聲』或用『散聲』或用『偷聲』，夫所謂和聲者，日本稱之曰『囃子方』，即中國所謂之樂師是也。散聲者，日本稱之曰『合之手』，蓋文句與文句之間，採用音樂之方法而施以種種之歌唱是也。偷聲者，於原有之句中用音樂之譜調，故意將七字句縮爲六字，以六字之譜，一偷七字之聲而歌唱之，或偷二字而歌唱之，於是歌唱之方法遂勃然發生，蓋詩之音節如何在依其曲之音節，苟引長其曲，乃非常有趣，

苟縮短其曲，亦覺有趣，依其緩急抑揚之處，而入以音樂之譜調，結果而造成和聲與散聲，至於偷聲者，乃關於歌唱之方法也。此種方法是在人研究之程度如何，苟能有比較其他之方法巧妙時，可以一新人之耳目，故甚盼研究此道者，能逐漸進步發達，於是新聲愈見勃起，此蓋唐代極盛之時也。當玄宗之際，彼以天子而酷嗜音律，於是特設『梨園』以爲歌唱之地，而於梨園之中，置左右樂坊，以左坊爲研究歌唱之所，以右坊爲研究舞蹈之所，其曲爲天子親自所作，後世稱之曰『梨園之法曲』，在當時頗爲盛行，此外如詩人李太白亦生當其時，頗受玄宗之寵遇，有名於時，其所製清平調，至今尙膾炙人口，蓋此等歌曲，係作於宮廷中，時玄宗曾任梨園樂坊之監督，樂師李龜年亦以有趣之音節奏於玄宗前，後世均傳爲佳話，然太白等所作之清平調共三首，十二句，每句七言，雖同絕句，苟依音節而歌唱之，則曲調異常新穎，此爲唐代歌曲發達之一證據也。吾人於此等處可知詩歌逐漸興起，而歌唱絕句之方

法亦具備，由是發生新曲，然歌之音節，無論如何，當依據管絃，捨此則別無他法，其時詩人能作詩而不能配置譜調，其譜調則或出自音樂家之手，唐代之詩人中如李白王維等，皆精於音律，其譜能自製，以適合管絃，故歌唱之法更趨巧妙，蓋從來關於歌唱之法，一般人均認爲伶人樂工之事，而詩人各自作詩，亦少有與音樂發生關係者，即偶有欲其詩入於音樂，則必須委之於伶人樂工，如依據古調則不適於板拍，因有此種困難，所謂新聲乃自然產出。夫中國之文字，構造非常美妙，具有形聲義之意味，然後始組織而成爲一字，日本與西洋之文字則不然，其字母毫無意味，例味『D I I 工才』與『A B C D E』其單獨之字，則無意味可言也。而中國之文字則異是，一字有一字之義意，故其運用甚爲便利，例如『鳥』字，古文爲像鳥之形也，故『鳥』字有鳥字之意義，又如『枝』字，古文爲左邊爲『木』，右邊从『支』，一取象形，一取諧聲也，故『枝』字亦有枝字之義意，其他諸字亦莫不然。蓋中國

文字之巧妙，固不待贅言，唯其如此，所以運用極爲便利，當其用入詩歌之際，故能隨音節譜調而爲和聲散聲或偷聲，使歌唱顯露於文字之中，無往而不利也。因此，文人能依譜而填入文字，嗣後則少有出自樂工伶人之手者，然彼等用文字填入歌譜之嘗試，已成爲『詞』學興起之先聲也。

夫所謂『詞』者，古詩之餘也。或曰『填詞』或曰『倚聲』與『和聲』『散聲』有至深之關係，然和聲與散聲之事，於此處當加以詳細之說明，關於五言方面有上二字下三字之事，關於七言詩方面有上四字下三字之事，苟上二字連續下三字時，必須一句連續，七言亦與五言亦相同，茲先舉七言之上三下四者：

金風動，冷清清地。

以上所舉者，即七言中之上三下四者也。茲復舉關於五言者如下：

遇廣寒仙女。

以上所舉者，即五言也。凡此等七言與五言，皆可依普通歌唱方法及譜之形式填入，此即『詞』之濫觴也。此種結果，至於晚唐，詩與詞之界限愈明，所謂詞者，已全屬於歌唱之事也。及唐代滅亡，至於五代，一般文士均喜作詞，而詞學遂日見勃興，且當時歌唱頗流行，故詞之發達，可謂盛矣。降及宋代，詩已完全不能歌唱，大有歌即詞，詞即歌之狀態，後人每謂絕句爲唐之樂府，詞爲宋之樂府，皆一口同聲，蓋因宋詞幾全爲歌唱，其發達之程度，擴大大字數，每首多至二百五十字，此可見詩詞區分之最大關鍵也。自詩與歌漸遠，而詞與歌遂密接，故不得不舉而論之。

茲當揭舉『水調入破第二遍』，夫所謂水調者，卽樂歌是也。是歌出於唐玄宗皇帝之時，蓋長歌也。雖爲長歌，然亦由無數之絕句集聚而成，其集聚之絕句，漸次分組，而其中之歌皆爲詩，且其詩皆爲絕句，特另舉一詩：

水調入破第二遍

黏聯絕句

錦城歌管日紛紛，半入江風半入雲。

此曲祇應天上有，人間那得幾回聞？

此乃唐杜甫之詩，其組織入歌，僅限於水調曲，彼時於梁州伊州甘州等處，確有此種情狀，因採之入樂，以樂中之一段作爲大曲，大曲與水調並稱，均出於玄宗之時，故此類歌唱，皆唐代絕句，當時除太白摩詰之外，如岑參高適等，皆負詩名，常採樂曲，而附以梁州伊州甘州節調，凡所謂水調均一律爲『入破第二遍』。老杜之詩外，復有摩詰之陽關曲，此曲爲彼自譜入歌，頗適於送別，其陽關三疊，係不黏聯，當其運用平仄之處，與以前律詩之平仄不同，茲錄之如下：

陽關三疊曲

不黏聯絕句

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。

此陽關三疊曲，吾須爲說明。夫所謂『三疊』者，無論如何，總不外歌唱之事，如首句爲『渭城朝雨浥輕塵』，次句爲『客舍青青柳色新』，然在第二句以下之第三句，每句必作一疊唱，故稱『三疊』云，因謂之曰歌唱，而是類歌不論其在何處，均爲絕句，不過唐代絕句歌唱之方法與『竹枝』歌唱之方法又略不同，茲舉關於和聲之『竹枝』而說明之：

竹枝 和聲例

門前春水

竹枝

白蘋花

女兒

岸上無人

竹枝

小艇斜

女兒

商女經過

竹枝

江欲暮

女兒

散拋殘食

竹枝

飼神鴉

女兒

以上所舉者，乃竹枝詞也。首句前四字『門前春水』可以於較遠之地，人甚多之處，取音節而歌唱之，則居於房中者雜和以竹枝聲，次取『白蘋花』之音節而繼續歌唱之，以下三句皆仿此，然『門前春水』一句，本爲四字，今忽變爲六字，『白蘋花』女兒亦爲一句，本爲三字，今忽變爲五字，如此

則六言與五言，共成爲一歌之格調，依次諸句均同此理，以上爲和聲之例，至於散聲方面，亦當舉而說明之：

秋夜香閨思寂寞，隔迢迢！

鴛幃羅幌麝烟消，燭光搖！

正憶玉郎遊蕩去，無尋處，

更聞簾外雨蕭蕭，滴芭蕉。

以上所舉之散聲，完全與絕句分離，依詞之形式連續填入，此類格調，係七字與三字合成之長詞，蓋和聲與散聲之以文字填入者，其形態變化之理，以上所舉之兩種例，大概可以分別研究，凡填入散聲之文字，爲適合韻脚起見，則格調更有趣味，因其增加趣味之故，故後人填詞之事，隨之而起，所以楊柳枝與絕句異也。然此不過說明散聲之例，尙有所謂偷聲云者，係由七言而減爲六言，例如下——

漁歌子

偷聲例

西塞山前白鷺飛，

桃花流水鱖魚肥。

青箬笠，綠簑衣，

斜風細雨不須歸。

桂殿秋

偷聲例

仙女下，董雙成，

漢殿夜涼吹玉笙。

曲終卻從仙官去，

萬戶千門惟月明。

以上所舉之漁歌子本爲七言絕之形式，因其第三句之七言，彼偷去一字，故爲六言兩句，又桂殿秋之首句，亦被偷去一字，而爲六字兩句，此所謂偷聲是也。

以前曾述及關於填詞之例，可以四三作句，適所舉之例，係於四三之正中處，省去其一而爲三三，在第三字目處，略作一休息，兩句三字併歌，故成爲『青箬笠 綠簑衣』因偷去一字遂適合拍調之情趣，他如桂殿秋方面之

『仙女下 董雙成』係於首句中偷去一字，由七字句而變爲六字二句，可以依調填入，蓋詩未完全變化時，則不能成爲詞，尙不失詩之原形，嗣後漸次變化，對於詩之原形遂破壞，而詞乃因以產生，至此則詩自爲詩，詞自爲詞，決不相同也。夫詞雖由詩而出，其結果如恰慈母之產嬰孩，嬰孩雖出自母懷，然自出胎以後，已與其母之形體脫離關係矣。茲特舉白樂天之憶江南，蓋樂天時之詞，已與詩判然分明也。

憶江南

江南好，風景舊曾諳，日出江花紅勝火，春來江火綠如藍，

能不憶江南！

於此詞中，可以知單調與雙調之區別，凡詩體多屬於單調方面，而適所舉之憶江南乃雙調也。其中有三字之句，五字之句，七字之句，互相綜錯，已異於絕句之形式，茲復舉長相思爲例：

長相思

汴水流，泗水流，流到瓜州古渡頭。吳山點點愁！思悠悠，恨悠悠，恨到歸時方始休。明月人倚樓！

此亦樂天之詞，先四句爲一單調，後四句亦爲一單調，是詞係由二單調合成，在詩未誕生詞以前，詩與詞之形式混而不分，及至樂天之時，詩與詞之形式大異，適所舉者即其例證也。

其外如浣溪沙，亦屬於偷聲，茲特舉之如後：

浣溪沙

偷句例

欲比飛花態更輕，低回紅頰背銀屏，半嬌斜倚似含情，嗔帶淡霞籠白雪，語偷新燕怯黃鶯，不勝力弱懶調箏。

此亦爲七言中之偷聲唱歌，其形式雖爲七言，然先後一共不過六句，而不能謂之完全七言詩，故在七言詩中，用偷句之法，歌唱可以入詞者，此類是

也。

以上所論，皆各種詞調之差別，因自詩至詞，已發生不少變化，關於是類之例甚多，茲不過略舉一端而已。此外尙有關於詞之韻脚，亦有種種方法，特舉其顯明簡易之例如下：

憶秦娥

雙調換頭並
純用仄韻例

簫聲咽，秦娥夢斷秦樓月，秦樓月，年年柳色，灞陵傷別！
樂遊原上
清秋節，咸陽古道音塵絕，音塵絕，西風殘照，漢家宮闕。

以上所舉之憶秦娥，係雙調換韻，是雙調中之一種有趣味音節者也。所謂雙調云者，前已說明其形式，先作成一單調，依其單調之形式，再唱一遍，遂成雙調，此憶秦娥者，乃雙調中之換頭而純用仄韻者也。

詞中如『簫聲咽，秦娥夢斷秦樓月，秦樓月，年年柳色，灞陵傷別！』是爲前段。在前段中如『簫聲咽』三字是爲該詞前段之起句，此外如『樂遊原

上清秋節』七字，是爲該詞第二段之起句，前段與後段之起句字數不同，是謂之『換頭』詞，可以換頭，而詩則無所謂換頭，此詩詞所以區分也。在每首詞中，如前段與後段之格調完全相符，結果亦無甚趣味，故歌者於此處細加研究，特使其前短後長，語句參差，而合乎音節，此換頭法即其顯例也。此爲詞句之正例，然亦有例外，如類似絕句而用平仄換韻者，如菩薩蠻是——

菩薩蠻

平仄換韻例

平明漠漠烟如織，寒山一帶傷心碧，暝色入高樓，有人樓上愁。玉階空竚立，宿鳥歸飛急，何處是歸程？長亭連短亭。

首二句『平明漠漠烟如織，寒山一帶傷心碧。』係以入聲爲韻，次二句之『暝色入高樓，有人樓上愁。』係以平聲爲韻，後段用韻亦復相同，所謂換韻是也。此外尚有全用仄聲爲韻脚者，如西江月是：

西江月

以仄韻叶
平韻例

點點樓頭細雨，重重江外平湖，當年戲馬會東徐，今日淒涼南浦。
莫恨黃花未吐，且教紅粉相扶，酒闌不必看茱萸，俯仰人間今古。

作此種詞較難，因其韻含有平上入三聲，此外如憶少年之曲調，是爲七言之上三下四；五言之上一下四云：

憶少年

七言上三下四
五言上一下四例

無窮官柳，無情畫舸，無根行客，南山尙相送，只高樓人隔。 罨畫園
林溪紺碧，算重來盡成陳迹，劉郎鬢如此，況桃花顏色？

此詞之前段『無窮官柳，無情畫舸，無根行客，南山尙相送，只高樓人隔。』乃上一下四之例也。如末句之『只』字，以一字繫連四字，此外如第二段之首兩句『罨畫園林溪紺碧，算重來盡成陳迹。』是上三下四之法也。以『算重來』三字繫『盡成陳迹。』此蓋有得於詩之七絕法也。至於末二句之『劉郎鬢如此，況桃花顏色？』其中之『況』字繫『桃花顏色』亦與前同，蓋詞

由詩而出，至今日而詩少歌唱，大致唐宋時代，常用以入歌唱者，厥爲絕句，嗣由絕句演變而爲詞，遂成爲可歌唱之曲調，蓋不出此範圍也。

夫詞之最少者，大致不過十六字，自十六字至五十八字左右總稱之曰『小令』。凡此種體裁，係由絕句變化而爲詞，且其字句逐漸增多，由五十九字增至九十字上下稱爲『中調』。此類曲調，大致產生於五代之末，趙宋之初，此時詩與詞之形式已區分，嗣後一般文人對於詞之歌唱方面，復作種種研究，因此歌唱方面，亦發生種種之變化，最後乃由九十字增長至二百四十字內外，稱爲『慢調』。又謂之『大調』。凡漁歌子、桂殿秋、憶江南及浣溪沙等，皆關於各種曲調之名稱也。當詞之發生時，對於詞調之命名，頗覺有相當之意味，後之作憶秦娥者，其曲在憶懷秦娥，蓋從『憶』之意也。而填詞者又往往發生新詞，然曲調之名，每與詞中之意有關，如日本之歌，若春雨調，其歌詞總不外『春雨』之事，苟其調爲夕暮，則歌詞亦不外『夕暮』之事，故春

雨與夕暮，每附於歌之文句中，而產生曲名。中國詞之最短者爲十六字，前已略述及之，此種體裁，通稱爲『十六字令』，而詞中之最長者，輒多至二百四十字，每附以『鶯啼序』之名，此種名稱，即俗謂之『詞牌名』，而『詞牌名』中之『牌』字，又通謂之曰『札』，蓋最初之曲調，最易發現『附札』於『附札』中記出曲名，總稱爲『詞牌名』，而此種詞牌名常併附於曲調之中，自唐至宋，共有八百二十六調，而八百二十六調之中，又有種種不同樣之作法，即以憶秦娥而論，亦有種種方法，結果使一曲調分爲種種體裁，總計大致可分二千三百零六體，此種記載，係出自清代之所謂『詞律』，凡每曲之平仄用韻方法，均見於『詞律』中，學者苟欲深加研究，則康熙所製之欽定詞譜，可以觀也。其中關於曲調之數目，亦較『詞律』爲多，就『詞律』考察，至多不過六百六十調，吾由欽定詞譜方面統計，總不下八百二十六調，然皆可填入文字而適合管絃成爲歌唱之事。

茲特舉詞中之『十六字令』以供諸君參考：

眠！ 月影穿牕白玉錢， 無人弄， 移住枕函邊。

此『十六字令』在詞中字數爲最少，而又爲特別有趣之曲調，初句之『眠』字，以一字而爲一句佔一韻，次句『月影穿牕白玉錢』爲七字句，復次『無人弄』爲三字句，最後『移住枕函邊』爲五字句，其曲調適合管絃，非常有趣，大意謂人當寢時，由窗隙中映入月影，有若白玉錢之散亂，此『月影穿窗白玉錢』句之所以有風趣也。既而又轉思人去取錢，然已眠弗能取，故無人賞玩，而無知無識之月影，自然映照枕上矣！此『無人弄，移住枕函邊』句所以作結束也。是類事既經詞表示而出，非常有趣，苟用入詩句中，而其言每不甚貼切，每遇詩不能表現者，詞則作巧妙之方法媿婉以達出之，此詩與詞之所以異趣也。茲復舉菩薩蠻一闋如下：

牡丹含露眞珠顆，美人折向庭前過，含笑問檀郎：『花強妾貌強？』

檀郎故相惱，只道『花枝好。』一面發嬌嗔，碎按花打人。

如此等詞，以品格言則不甚高，然許多格調，無妨文言一致，如菩薩蠻調，前已引及『平林漠漠烟如織，寒山一帶傷心碧……』然是類詞是謂『雅詞』。至『俗詞』則雖與雅詞不同，而具有非常之趣味，如適所舉者，殆屬於俗詞之類也。大意謂：一女子折一美麗之牡丹花，過庭前與其情人相遇，而問以己之貌與花之顏如何？其情人故意贊花之美，女忽覺妬心生，一方面遂發嬌嗔薄怒，因折花而投擊之。其情趣蓋有如此者，然此等情趣，頗多稚氣，在詩中不易寫出，而詞則往往能寫之，蓋詞之所以爲詞，全在能適於歌唱，而以描寫人情極其能事，並不甚注意品格，且詞人自有其品格，而非世俗道德所能繩束也。日本人對於詞向未注意，故研究之者甚少，至德川時代，有名詩人田能竹田者，於詞較有心得，著有填詞圖譜，關於填詞一道，讀之可以明析，吾人苟有志於詞，能依其圖表而填入文字，自能成詞，且竹田氏於其著作中，常附

以本人之作品，然無論何人讀之，少有發生美感者，自竹田之後，能繼起之人殊少，在日本古期，白樂天之詩賦，頗流行一時，當王朝時代，樂天之詩殆爲一般人所效法，而以憶江南長相思等被人摹擬，其中如兼明親王之憶龜山完全以樂天之憶江南爲模型，此詞載於日本之國朝文粹中，結果成爲日本最古之詞，逮至近代德川時而竹田始出，每依其平仄體裁而學習之，以至大成。然吾人所應提出而說明者，爲『大石調陽關三疊曲』蓋陽關三疊爲中古所傳來之物，關於和聲散聲甚多，而一一填入文字以歌唱之，茲爲例舉如次：

大石調陽關三疊

渭城朝雨，一霎浥輕塵，更酒遍客舍青青，弄柔姿千縷柳色新，更酒遍客舍青青，千縷柳色新。休煩惱，勸君更進一杯酒！人生會少，自古富貴功名有定分，莫遣容儀瘦損。休煩惱，勸君更進一杯酒，只恐怕西出陽關，舊遊如夢，眼前無故人，只恐怕西出陽關，舊遊如夢，眼前無故人。

此詞第一句單唱，第二句重爲歌唱，以下則句與句之間，作種種不同之曲調，例如『浥輕塵』之間，而填入散聲是也。蓋首句爲『渭城朝雨，一霎浥輕塵』其次爲『客舍青青柳色新』其中之『客舍』云者，其歌唱猶屬於前三聲，此外如『客舍青青……』以下之『柳色新』亦填入散聲歌唱，即詞中所謂『更洒遍客舍青青，弄柔姿千縷柳色新。休煩惱，勸君更進一杯酒，只恐怕西出陽關舊遊如夢，眼前無故人，只恐怕西出陽關，眼前無故人。』與前同爲一事，結果使有趣味之音節填入，並演爲如斯之長調，如僅『渭城朝雨浥輕塵』則殊無趣味，集四句而成二十八字長之詩——前曾論及詞由詩而生，然一般人對於以二十八字之詩，因何而演長至二百四十字以上之長詩，蓋其間經過無數之變遷，故詩與詞最後乃有顯然之判別也。

第五章 詞曲及雜劇傳奇

吾人當更進一步而研究詞曲雜劇，關於此類之事，亦可附帶說明。

前曾論及詞之形式，其最初由詩而出，最後完全與詩之形式大異，而詞亦漸演爲歌唱之事，蓋詞學頗盛行南北兩宋之際，此時之最爲風行者，以東坡山谷諸人爲最，此外有南宋之陸放翁楊誠齋等而爲元曲之先河，故曲出於詞，而詞出於詩，大致可作定論也。夫中國詩學之原則，總不外書經『詩言志』之意，其敘述感情，每以己爲主，自詩變爲詞，遂演爲歌唱，而以物爲主，在兩宋之際，詞頗注意『段落』及『套數』，元曲即由若干套詞集聚而成，故曲又係自詞變化而成，然詞僅能敘述心志，曲則可以將多數之事實連續，此曲之所以爲曲也。吾人既知詞出於詩，而曲出於詞，然詩與詞之系統尙同，至

曲則稍異，極敘情述事之大觀，蓋曲學至元代而勃興，故稱『元曲』，非僅如詞之單一歌唱而已，其爲物也，並以俳優歌之，一切動作，即歌中之事實，且說明歌中所有之人物，此等人物被裝爲俳優，而當場演出，如斯之事，遂成戲劇，故元曲者實兼具歌唱與動作而成者也。當元代時，乃朔漢蒙古種族統一中國之秋，其一統者非中國本土之漢人，而爲蒙古異族，故當時上至公卿大夫，下及地方官吏，皆以蒙古之『帖木兒』充任之，自蒙人入主中國後，凡以前中國固有之文化，夙所誇耀異族者，至此時幾有一掃而空之勢，所謂至高無上之文學，頗受蒙人之壓迫，即儒者亦不受當時之尊重，故有『九儒十丐』之諺，蓋君主時代區分階級略有十類，而儒適當其九，而丐則爲十也。在九與十之間，相差不能容髮，而儒丐想亦無甚懸殊耳。況文學素爲儒者所鄙棄，其地位可想見也。故當時之學者雖抱有文藝之才，然老死不遇，誠爲中國文學史上兩千年來未有之奇災，於是不得志於當時之士，無形中遂流入戲曲一

途，既藉音樂之喜耳，復用俳優以悅目，當時民間對於蒙古人無韻調之文字及其逆耳之音樂，無論如何，總不易發生感情，故蒙人入主中國，而中國民族並未受其同化，然蒙人自入中土後，日擊中國之風土人情，及其學問文藝之事，遂感覺其精神之偉大，而反受其同化，蓋蒙人以干戈取得天下，初不知所謂文事，及既得天下，又必需文辭以治國家，而中國自來所傳流之文藝，非頭腦簡單之蒙人所能認識，而以為中國文藝，乃非常困難之事，然頗喜中國之風俗劇，既可以供消遣娛樂，並能知民間風俗，故政府方面對於戲曲非常獎勵，而一般落魄士人，因不得志於當世，遂致力於製曲演劇等事，結果使元曲非常興盛，蓋因其語體最易流行故也。夫元代所產生之曲，據今所勘定者，其數多至五百四十九種，皆可以演而為劇，其名目甚多，而頗盛行於時，足見當時朝野均趨向此道，可謂盛哉！適所述五百四十九種者，不過目錄而已。然流傳至今，中間損失者甚多，所殘餘者實不能超過五分之一耳。其書曰元曲選，

此元曲選者，蓋於五百四十九種之中，特選其中之精粹而富於趣味者百種，此百種曲大致可以代表全體元曲，爲曲學之起因，自蒙人對於中原之風土人情充分了解以後，而與曲學所發生之關係益覺密切，而製曲者爲使其知中土之風俗人情起見，往往運用北音，所以蒙人因北音而始得知內地情況，夫北音者，乃中國北部之聲是也。其在南部所發出之聲，是謂南音，就南音與北音而論，北音極爲豪壯，其中常帶有不少溷濁之音，凡帶重濁音者，其聲頗覺緩慢，所謂平，上，去，入之『入聲』完全不聞，因以之作歌之基礎，故元曲之發生最早者，實爲北曲，而六律六呂之音樂，其本來之音調，每每與北音調和，而當時所謂『九宮』云者，即黃鐘宮，正宮，仙呂宮，中呂宮，南呂宮，雙調，商調，越調，大石調，是也。蓋中國自唐代以來，對於音樂上之格調，所謂四聲二十八調，皆有二十八支調子，四聲者，即平上去入是也。然取此四聲，每聲可得七調，即每聲之上有七支格調，故由四七而成二十八調。自唐所遺之方法所謂四

聲二十八調，至宋以後漸次滅亡，蓋當時所傳音樂之格調，除適舉之九宮外，恐不能再見也。

凡此九聲係以北音合各種曲調作基礎，而其格調則不易明瞭，在專門之音樂上研究，殊難理會，就簡單之日本語言之，大致稱爲『淨瑠璃，義大夫調，常盤津調，清元』等等，尙有其他之格調，與長歌同，然其字句較難，聽之實足爲高尚音樂之格調，例如『常盤津』、『清元』各種之格調而組成一戲劇，若此一幕定爲『義大夫』調，彼一幕必爲『常盤津』調，因種種之區別，故其格調分之爲九，且九宮每必加歌唱，例如『黃鐘宮』格調中，凡『醉花陰』、『喜遷鶯』、『出隊子』等均附之於歌，此歌凡三十三曲，自首至尾而成一組，此外之形式有正宮之格調，初爲『端正好』、『滾繡毬』、『叨叨令』等五十四曲一直底，此外尙有『仙呂宮，中呂宮，南呂宮，雙調，商調，越調，大石調』等，以下可細爲書寫曲名，皆不外此理——一曲而成一組，一組而

成一曲，依此工合曲調，可以照其樣式填入，於曲調則不少變，然於書則不論何處，可以變化，作者隨意填入，亦無關緊要，故關於此等之事，非常發達，然一人苟屈服於一種曲調之下，亦覺易於生厭，故必須創作，然創作殊非易事，蓋作九宮之曲，非常用力，後當爲之簡單說明，不過變換文句，不論何時，須登場演習，自三十三曲至五十四曲，甚至百三十三曲，如許曲調，到底總成一組，同時歌畢，作者可自其中隨機應變，擇洽意之曲調以組織成一幕，每見一段多至十曲或十四五曲，結果往往隨其人之嗜好，可以隨意變化，然規則既立，故其秩序不可紊亂，當『黃鐘宮』作歌時，初爲『醉花陰』，其次必用『出隊子』，蓋無論至何處，均應保守其形式，苟換其格調以『醉花陰』先於『喜遷鶯』或以『出隊子』先於『喜遷鶯』則不可也。

當歌曲時必須助以樂器，然樂器應以何者爲主？在北曲中應以琵琶爲主，而琵琶工尺之標準，可略舉其式樣：如『合，四，六，五，乙，上，尺，工，凡』是也。蓋

琵琶工尺之標準，自合至凡共有九位，此種規定，亦如前之『黃鐘宮，正宮，仙呂宮，中呂宮，雙調，商調，越調，大石調』是也。此例表示『黃鐘宮』之格調爲最低，而琵琶中之『凡』位居於語尾，——凡中國之俗歌所從出之事，即『四』『六』『五』『乙』所謂之格調，爲今之俗樂，此皆元代當時九宮格調之所由出，蓋琵琶之曲調，在組成九宮聲調，故每曲調必多歌唱，而用無數之歌唱以組織曲譜，此即所謂北曲也。北曲一名雜劇，由雜劇而發生各種劇本，然最初以元曲爲主，而僅限於雜劇，其他則不謂之雜劇，所以雜劇必限於北曲也。

北曲中之雜劇，以四段作一節，在彼四段之中，可以詠賦劇本之情況，以述敘完畢爲止，其四段之『折』者，尙有雜劇之一部，以四節之曲而組織之，其他如用各支曲中之一二曲以補足四段時，其所補之處名曰『楔子』，此種楔子或表示四段之原因，成述四段間之聯絡，以外之曲譜，大致爲題序在

最初所設置之物，極爲簡單，依其簡單之題序，作爲一部分之事實，蓋北曲對於四節最初之楔子，不加限制，因節與節之間，有聯絡之必要，當其聯絡之際，亦可依其形式以填入，蓋因其體裁係由四節組織成立，其每節之組織成立，即『曲』與『白』，此二者係由每節之每句組成，其所以成爲曲，前已述及，自黃鐘以至大石調一直到底而填入，遂成曲名也。

試取起曲之前後而爲『白』——白者即俳優之會話是也。此種俳優之會話，日本之方言稱之爲『臺詞』，在一節之中，俳優必爲之歌唱，當其歌唱之際，彼此互相問答時，可以用此『臺詞』會話之外，尙有動作，蓋俳優於歌唱言詞間，往往加以動作，而一一作括弧以註釋之，是謂曰『科』，此卽俳優動作之事也。然俳優出場時，手必攜小器，有持茶碗而出者，或持刀劍而出者，其扮演之人物，視其身分如何，故所持之器物不同，其器具之名，總謂之『砌末』，而此等小器物，亦詳於劇本之中，且加以注釋，凡一節之中，或爲歌曲，或

爲俳優之對語，或記伶人之動作，或記小器物之安置，一一演出，故作者於一幕之組織，詳加分注，此外則關於俳優之名目甚多，男扮俳優，女亦扮俳優，名曰『脚色』，而於脚色之中，大概分爲『末』、『旦』、『外』、『淨』、『丑』。此五者，所謂五種脚色是也。然五種脚色之中，而末分爲三：曰『正末』，曰『冲末』，曰『小末』。旦分爲四：曰『正旦』，曰『老旦』，曰『貼旦』，曰『旦兒』。等等是也。所謂末與旦云者，不過小部分之名而已。至於劇中之大部份，除去末旦，尚有外，淨，丑等等，至於扮末者多爲男役，扮旦者則爲女役，凡劇中所演述之事，多男女關係之事，故末與旦實爲劇中一切脚色之主腦，此外之各種脚色，不過附屬而已。如外，淨，丑，三者之中，外扮老人，淨扮大奸大惡之人，丑則扮大姦雄之惡奴而已。然丑之爲丑，又在其善作滑稽引人發笑耳。至於末與旦之中，所謂『正末』者，已成劇中主人翁之一部份，而『冲末』與『小末』則爲正末之對手，或爲附屬焉。

『冲末』又名『副末』，蓋以其地位處於正末之次，小末則以小得名，於其字義中可以意會也。此外尚有『正旦』、『老旦』、『貼旦』等，皆爲女性，其中『正旦』云者，乃劇中之女主人，『老旦』云者，乃女性中之年高而扮婆者，『貼旦』亦爲劇中之女主人，『旦兒』則爲女中之小役也。此外尚有扮婦女之醜惡者，『淨』是也。蓋丑與淨之分，丑多男扮，而淨多女爲，女中之類似丑者，尙有『搽旦』，搽旦亦名『花旦』，此種脚色，於其面常施以種種奇異之顏色以惡人，在最初之劇，觀者每喜婦女與兒童，以其天真爛漫故也。今以婦女而塗以奇異之顏色，豈不令人欲笑欲嘔乎？……夫戲劇中所載之事實，均由俳優扮演而出，凡英雄豪傑之所爲，才子佳人之所事，其中悲歡離合，備極曲折，皆能演出，此北曲之所以成立也。然北曲關於歌唱之事，頗注重規則，如正末歌唱時，正旦亦歌唱，舞臺上之俳優雖多，而僅限以正末與正旦，此北曲之法度也。蓋一人與一人對唱，與臺詞之意味符合，且對唱僅限於

重要役，附屬者則不歌唱，此種方法，極與日本之『能樂』類似，日本所謂之『能樂』亦出自元曲，當足利時代，元曲勃興於中國，其北曲前已說明其形式，大致爲四段，可演半日而非全日之劇，每藉之以作宴會之餘興，嗣由四節而演至十六節，現尙殘存於北曲之中，其最大者爲元人『百種劇』，此外北曲之最大者爲西廂記，在當時類似者甚多，此西廂記亦不過其中之一種而已。西廂記本爲四節劇，由四節而演爲十六節，以組成完全一部之劇，然四節之原則，無論至何處而不能破壞，且四節戲劇而演爲十六節以成全部者，大致載於百種劇元曲選之中，其他關於說明此類事者，本極稀少，即偶有論及者，實爲難能可貴之事，吾人苟詳細調查元曲，想亦不難究其變化之迹，惟此西廂記，乃現在各處所流行之本也。且集北學之大成，故欲知北曲，不可不一觀之，其劇本之立足點，現在所謂普通之形式是也。其內容之結構，使吾人讀之，歡喜贊嘆，不致發生厭惡。在北曲中有所謂『題目正名』，其意爲何？蓋每

劇之名目，即爲總則，名實相符故也。此『題目正名』者，決非單純之事，其原理曲折，故關於其趣味體例，亦須加以相當之說明，例如標題爲七言二句，或爲九言八言，而以其末尾之字，取以名劇，理固然也。若西廂記——『崔鶯鶯待月西廂記』即以其最後之『西廂記』而命名，至於實際上之題名則較長也。他如元曲中之漢宮秋——此劇即王昭君出嫁匈奴之故事，其本來之題目正名爲『沉黑江明妃青塚恨，破幽夢孤雁漢宮秋』而昭君之軼事，亦寓於此二句之中也。

當漢元帝時，有王昭君者，以之嫁匈奴，昭君對此事非出自本願，遂投身於黑江中，故編爲『沉黑江明妃青塚恨』昭君之出塞也，心甚傷悔，當其渡大漠而聽雁鳴，頗懷憶漢庭，因假寐夢之，故編爲『破幽夢孤雁漢宮秋』然『漢宮秋』三字遂成劇之正名也。此外之長字則皆附於彼三字，至於他劇之命名，大致亦不外如斯也。

在『百種劇』之中可略作類別：一曰『史劇』日本稱之爲『時代物』內容多敘述已往之事迹，此種史劇爲數不下三十餘種。二曰『風俗劇』係描寫當時之種種風俗，日本稱之爲『世話物』關於此種風俗劇大致有三十三種。三曰『風情劇』偏重於男女間之愛情，大致有二十餘種。四曰『神怪劇』內容多關於釋道仙鬼之劇，因彼時之宗教略分爲兩派，即佛教與道教是也。故其敘述之事，多以仙人或幽靈爲指歸，此種劇大致有十七種。上述四種劇共計不下百種，此百種劇大概出自元曲，且其中之曲趣味橫生，而以『風情劇』之文字組織，更覺綺麗。然關於男女愛情之事，或以入門見妬，或以棄舊憐新，往往發生悲劇，釀成刑事案件，於是有嚴明之裁判官出，而惡徒之劣迹易見，此嚴明之判官，對於種種刑事罪犯，如以炬照物，妍醜畢露，是亦足見元代之地方官吏，善於治民，而無辜受冤者，亦得白其罪，然劇中之扮裁判官者，多作包龍圖之形狀，蓋因宋代包拯能治其民故也。此外則『風俗劇』

之中，關於水滸之事甚多，幾佔過半數，水滸中之事蹟雖不出於元代，而風俗劇以其多趣，故列入焉。現世所流行之元劇百種，多流入日本西洋，歐洲人有譯爲西文者，不過歐人自來對於中國文字聲音，夙乏研究，故對元曲真實之趣味，不易明瞭，然能以事實爲主，所以其譯本總不出三十三種『風俗劇』之外。其他則關於道釋仙鬼之劇，亦覺非常有趣，例如其中有關於道教之桃花女劇本，此中之事，自謂能超出於孔釋兩教之上，然通篇皆爲寓言，蓋以桃花女之『桃』字與道家之『道』字同音，而彼桃花女者，乃一婦女也，其道力無邊，神通自在，凡有以孔子釋迦之教爲依皈者，彼皆能以道術破之，因置道教於儒佛兩教之上，由此可悟當元代隆盛之時，道教頗有盛行之傾向——亦足見彼時之潮流也。自北曲興而元遂滅亡，及至明朝代起，北曲亦漸不發達，因北方之曲調多乾燥無味故也。故明代戲劇，多入以南方之曲調，而南方之聲韻，大致分爲九宮，與北曲大異，所以南曲遂離北曲而獨立也。夫南曲之

音調，亦爲北方蒙古人所樂聞——其居中國南部者，常以之作公共娛樂，南曲於是因之而發達，蓋以南曲之體裁，絕不似北曲之窮窘，南曲中凡出場人物，關於歌唱之事，次第分明，而北曲則僅限於『正旦』與『正末』，除此之外，如有歌唱者，則謂之不合於規則，在南曲方面，無論誰出場，誰即可以歌唱，此其所以大異也。此外如文字命名上，南北曲亦有不同之點，北曲所謂雜劇，南曲僅限於『傳奇』，所謂傳奇者，即南方之戲劇是也。現在之傳奇，總爲中國劇本之名，然於以前則雜劇與傳奇二者，既不能互相侵害，亦不可互相通融，故傳奇專爲南曲之名，至於南曲之資料——其資料多取於唐人之小說——故名爲『傳奇』，其所傳者，乃唐人之小說也。蓋本來之傳奇，非劇之專名，自元末南曲發生以後，乃以傳奇爲劇本之名。此外南北曲尙有較細之區分，北曲中之『折』，南曲則謂之『齣』，北曲謂『科』，南曲名『介』，前曾述北曲九宮之事，南曲名『仙呂入雙調』，以『仙呂調』與『雙調』合併

有變通之利，蓋北曲豪壯緩慢，而南人則非常反對，而極力提倡高細之音，於是北曲主用琵琶而南曲則用笛也。蓋琵琶調子之最低者爲『凡』或爲『乙』『五』而笛則反是所以笛以『仕』『仄』爲最高聲，此『仕』『仄』之音，可以用『乙』或『凡』之低調，總之南方之聲調鏗鏘，可斷言也。

劇中之『生』小生，外末，副末，副淨，淨，丑，旦，小旦，貼旦，老旦』等，爲北劇之脚色，而『正末，冲末，小末，正旦，老旦，貼旦』等，乃南劇之脚色，關於旦末二者，殆名同而實異，似是而非，北曲所謂『正末』司立役者也。而南曲則以『末』爲『生』『旦』之匹偶，爲『小生』在南曲中之末，則可以當北曲之『外』而南曲中之外，又與北曲中之『外』完全不同，至於南曲之俳優登場，可以歌唱，北曲則否，南劇中之人物，有出場即突然而歌唱者，此種歌唱，謂之『引子』，逐次出至舞臺之前而發唱者，名曰『過曲』，與北曲所立之種種名目不同，此外尙有關於南曲下場之詩，此下場詩當一劇既終之時，俳優唱詩一

句而幕始閉，普通稱爲『渡臺詞』，亦爲北曲所罕見，然在南曲則非常重要也。且南曲之『下場詩』，其中多用唐人名句，畫龍點睛，以作收場，此蓋南曲之巧妙處也。

元曲選中如西廂記等乃爲出類拔萃之北曲，其後北曲不振，遂爲南曲所勝，而南曲之聲調，每因高唱入雲，故當時甚爲流行，然自元至清，其間尙遺有北曲之殘形，如明代之孟稱舜『五種』，徐文長之漁陽三弄，梁伯龍之紅線記，紅綃記，王九思之曲江春等，然是類北曲，皆以南曲作基礎，因南曲中偶用豪壯強烈之曲調，北曲借之而寫如斯之事。至清代而北曲之作者更稀，如鳳毛麟角，不過尤西堂一人而已。西堂之作品有讀離騷，弔琵琶，桃花源，白衛清平調五種，此五種曲全出自北曲，爲中國近代曲譜中之最可珍重者，北曲之流傳大概，不過如斯而已。至於南曲方面，則比較北曲爲多，前曾述及，北曲僅限四節，而南曲之節數並未限定，即加入長篇大作，亦無不可，大致南曲節

數最多者有四十節，即集合四十幕而成爲一劇，夫南曲之始祖爲琵琶記，可與北曲之西廂記遙遙相對，至今並稱爲名曲，此琵琶記全部共有四十節——即四十幕，於是南曲遂以此四十節長之劇爲始祖，嗣後南曲由四十節漸縮短三十節，復由三十節縮短至二十節，再由二十節逐次縮短，無所不可，因北曲之退化，益爲完成南曲之證據。琵琶記之外，復有所謂『荆，劉，拜，殺』者，皆爲名曲，『荆』者即荆釵記，『劉』即劉知遠之名，『拜』即拜月亭，『殺』即殺狗記是也。此四種元曲，其事迹尋常，而以曲調見長，確出於元人之手，與琵琶記並重於時。嗣後南曲愈見發達，至明朝已多至三百餘種，此三百餘種南曲，多則多矣！然尙有未完善者，於是有集其英華而成卷帙者，所謂汲古閣六十種是也。明代傳奇大致可於此書盡之。茲略敘其重要者：曰王弇州之鳴鳳記，曰湯臨川之玉茗堂四夢，夫玉茗堂四夢者，頗流行於社會，誠前無古人，後無來者，在四夢之中，以牡丹亭還魂記爲最有名，其次爲紫釵記，邯鄲夢南

柯夢三種，蓋玉茗堂四夢內容全屬夢幻之事，唯其中牡丹亭還魂記措詞奇妙，內述『閨女杜梨娘夢與男子柳夢梅會晤，醒而知其爲夢，遂鬱悶以死，死後三年，梨娘前夢中所見之男子至其地，女因月老撮合，乃托夢於男，男亦於夢中見女，甚悅之，遂訂終身之好，女因告男以返魂之期，夢梅屆時啟其棺，果其女復活……』（見牡丹亭記中之遊園驚夢）此類故事，非常奇妙，而曲亦頗饒趣味也。『四夢』之後，復有吳石渠之四種，即綠牡丹療妬羹畫中人西園記是也。此四種曲皆以牡丹亭還魂記爲基礎，內容多述女子死後其魂復蘇等事，以上所論乃明代之曲也。至於清代，則有李笠翁之『十種曲』是類曲傳至日本較早，當德川時代，一般作小說者，多取法於笠翁之十種曲，例如『八文字屋本』即以李氏之作爲模楷，關於是類曲本，非常有趣，然至今少有存者。此外有袁于令之西樓記，吳梅村之秣陵春，阮大鍼之燕子箋，春燈謎，此皆爲清代名曲之重要者，此外尚有洪昉思之長生殿，孔云亭之桃花扇，

此等曲最爲著名，爲清朝以來之大曲，自是以後，傳奇甚多，然氣勢雄大，而曲亦佳妙也。

清代之傳奇，以桃花扇與長生殿爲主，而桃花扇實爲最有趣之書，內述：『李香君者，爲好女子，後流爲妓，然從未與狎客接，識侯朝宗，朝宗爲當代名士，甚愛之，彼此遂私訂終身，嗣朝宗他去，而香君遂更不與旁客虛周旋，時當明之末葉，朝廷大選民間美女，以充後庭，香君以貌美，故在被選之列，然以心旣許朝宗，遂極表示不願應選，屢經官府威迫就道，香君終不從，即以頭投柱求死，血流而污其扇，其扇蓋爲朝宗所遺之故物也。適某名士過之，見其血染扇上，頗似桃花，物傷其類，因復益以枝葉，使人望之幾疑鮮花之躍於紙上也。香君之母遂僞裝其女，持扇赴朝，香君雖得藉此脫險，然感懷身世，憤而爲尼，後復於某寺與朝宗相遇，仍圓舊好……』此桃花扇一書之所以得名也。桃花扇既有種種驚心動魄之事，又以香君之血染扇而得名，故其名目非常綺

麗，且彼時適當明末，南京爲福王所居，所以福王時代之事，亦多繫於此書，藉此可以觀察明末歷史之背影也。至於長生殿一書，其事迹略在桃花扇之前，係寫唐玄宗與楊貴妃之故事，其故事詳載於白樂天之長恨歌中，此歌情意纏綿，今古無匹。此外尚有蔣藏園之紅雪樓九種，頗有風趣，蔣氏爲乾隆時代三大詩家之一，其所作戲劇，慷慨淋漓，意極悲愴，而九種之中有冬青樹者，內容以文天祥謝疊山二人爲主要資料，當南宋之亡，元得天下，文天祥爲宋之名相，因勢敗爲元兵所擒，始終不屈降，以至於死，臨刑時從容就義，衣袋中遺有正氣歌，非常悲惋，而劇中皆爲之一一寫出。他如桂林霜等，其措詞用意大致與冬青樹相同，此外有四絃秋者，內容取材於白樂天之琵琶行，然琵琶行爲詩，而四絃秋則爲曲也。此曲雖簡單，然頗可吟誦，實爲清代之名著，其他則不能一一述其內容體裁，茲不過就南北曲之最有名者略舉一二而已。——
北曲之巨擘曰西廂記，南曲之巨擘曰琵琶記，兩者有顯然不同之形式，吾人

均可取之以供研究曲學之參考，唯北曲氣勢豪壯，造句整齊，且每句一意，感人最深。茲特舉拙魯速酬韻折中之一節如下：

碧熒熒是短檠燈，冷清清是舊圍屏，燈兒是不明，夢兒是不成，淅泠泠是風透疎櫺，忒楞楞是紙條兒鳴，枕頭是孤另，被窩是寂靜，便是鐵石人不動情也動情。

以上所舉，非閨中極清靜寂寞，不能作如若此描寫，其描寫一人獨守空閨之情景，至爲精細，而每句之聲調，又能適合板拍，中國聲韻，至唐代即非常發達，用之於字裏行間，能生不少趣味，如以上所舉之『碧熒熒 冷清清 淅泠泠』此種重疊之形容詞，乃元曲中之特色也。至於南曲之格調聲音極高，茲略舉如下：

〔梁州序〕

向晚來雨過南軒，見池面紅粧零亂，漸輕雷隱隱，雨收雲散。只覺荷香十里，新月一鉤，此景佳無限。蘭湯初浴罷，晚粧殘，深院黃

昏懶去眼。金縷唱，碧筩勸，向冰山雪巘排佳宴。

清世界，幾人見？

以上爲一男子歌唱夏之景色，以下則爲一女子歌唱夏之景色：

〔前腔〕 柳陰中忽噪新蟬，見流螢飛來庭院，聽菱歌何處？畫船歸。

晚。只見玉繩低處，朱戶無聲，此景尤堪戀。起來攜素手，鬢雲亂，月照紗櫺人未眠。合金縷唱，碧筩勸，向冰山雪巘排佳宴。清世界，幾人見？（琵琶記

之琴訴荷池二曲）

此段最後之「金縷唱，碧筩勸……」與前段末尾之文句相同，該處所記之「合」字云者，是亦南曲中常見者，蓋「合」字之意，係表示男女兩人同出舞臺，在最後同聲歌唱此節是也。此等處乃南曲之特色已。

