

中華民國卅七年三月十九日收到

正中書局印行



舊詩略論

梁春芳編著

自序

「五四」以還，青年英俊之士，多鄙棄舊詩；而一二老生宿儒，則尙抱殘守闕，硜硜自範於規矩繩墨之中；彼此互詆，各不相下。夫文學潮流，與時俱進，晉不能以爲漢，不能以爲唐，昔人已慨乎言之；舊詩之有待於改革，殆無疑義。惟聲詩之始，距今已二千載以上，瓊章錦篇，美不勝收，概從擯棄，殊失允平；況欲談改革，應明法式，橫則以資比較，縱須識其流變，此欣賞之所以應與創作並重，或更宜先於創作也。今歲元日，余既集去冬所爲舊詩，成望烽樓詩稿一卷；友朋見者，多以舊詩相質論，因出緒餘，成斯小冊。唯避地山居，資料簡缺，引徵既寡，獨見尤鮮，而辭理淺近，期便初學。非敢以窳陋之作，妄廁於著作之林；實爲我有志詩國革新之青年，略作舊詩之解剖，使知欣賞之要領，與夫改創之途向而已。大雅君子，進而教之，則幸甚焉！

三十二年三月，梁積仁春芳甫自序於英士大學臨時學舍之北窗下。

目次

一	正定義	一
二	溯流變	一一
三	明體式	二二
四	辨風格	三三
五	審題材	四四
六	談意趣	五五
七	說聲韻	六六
八	述句律	七八
九	論對偶	九〇
十	評用事	一〇一

一 正定義

我國舊體詩，至少已擁有二千餘年的歷史。稍解文學的人，對於唐代大詩人李白、杜甫之流，也無不留有深刻的印象。只是從「五四」運動以來，舊文學在青年學子的心目中，早成爲陳腐的東西；不說創作，即連欣賞的能力，也漸漸低弱得可憐。在此時此地，再向青年們提倡舊詩的創作，固然是值得商榷的事；但於欣賞能力的培養，卻仍是十二分的需要。西洋於文藝復興期後，文體解放，但對古典文學，依舊十分珍視，便是一個例證。不過，創作與欣賞，是一體的兩面，欲對舊詩有深切的理解，充分的領悟，則於舊詩的含義、體式、風格、聲律等等，不得不有徹底的剖析。有了徹底的剖析，一面可明瞭創作的法式；一面才能引起欣賞的興趣，和增強欣賞的能力。本書主旨，即在於此。至於詞曲，本是詩歌的別支，限於篇幅，另俟詳論。

先談「詩」的定義。

歷來對詩下定義下得最概括而最能代表數千年傳統見解，爲一般舊詩人所奉爲圭臬的，殆莫過於唐代的孔穎達。他在毛詩正義中，綜合舊說，列舉三訓說：詩者，「承也，

正定義

821
725
2

10899

志也，持也」。並且對此三者又各下了一個較具體的解釋，說：「承者，『承君政之善惡』；志者，『述己志而作詩』；而持者，『爲詩所以持人之行，使不失墜』。這裏所講的「志」，又多解作思慮（理智）的，而非抒情的。所以把這三義聯貫了看，便是：詩乃作詩的人對於政治現象的批判，或政治意見的陳述，其目的則在規諫或教訓。換句話說，這三個定義可以拿一句話概括起來，那便是論語上所說的「詩三百，一言以蔽之，曰：思無邪！」。

這「思無邪」一詞，後儒的解說頗不一致，即同一人的說法，也往往先後不同（詳見宋人語錄）；但多數卻是作「止乎禮義」或「使人得情性之正」解的。因爲要使人止乎禮義，要使人能得情性之正，便不得不認詩都是有爲而發，立意在美什麼，刺什麼的。不但對前人的詩，要如此看法；就是自己做的詩，也應以此爲鵠式，不能違失一步。於是，乃有「溫柔敦厚」的「詩教」，作爲說詩寫詩的準繩。

固然，詩的政治化與倫理化，也許是一部分詩人特意的安排，而爲說詩者所景仰贊賞；但詩的本質是文學而非政治教化，由於以上的見解，必會發生各種可能的弊害，使詩的真面目，受到了若干的障蔽。這種例子，在「三百篇」的詩經傳註本中便不一而足；明明是幽期密贈之作，卻說是刺國君好色；明明是戒慎戀人之作，卻說是刺國君愛弟；餘

如關雎爲愛慕之作，毛傳偏說是歌后妃之德，魯、齊、韓三家又說是刺康王晏朝。這兩種絕對相反的說法，竟會對同一詩篇而發，豈不是天大奇事？還有像野有死麕一詩，一望而知是赤裸裸的情詩；說詩者卻硬說是「南國被文王之化，女子貞潔自守，不爲強暴所污，故詩人作詩美之。」。這一類的例子，在詩經傳註發現得很多，簡直舉不勝舉；這都是想達到「持人之行，使不失墜」的目的，不惜加以顛倒附會的結果。因這種見解而發生的弊害和故障，大足妨礙詩的發展和進步；試加分析，約有四端。

第一是立意不明 在舊詩說陶鎔之下的作詩者，因爲要顧到傳統的美刺法戒之說，固然不敢把禮義所不許的事物，輕率的攬入詩內；同時，無論敘事或抒情的詩篇，縱然作者具有好意思，也不免要轉着大灣子說去；結果弄得支離破碎，看不清作者意向。表面上在顧到「使人得情性之正」，實際上卻變作作者自己的情性也不能真實的表達出來；原來是「詩言志」，結果所言的志，也歪曲得不成樣子了！尤其自離騷用香草美人，以發洩怨憤；後來杜甫秋興、諸將諸作，詞多晦隱，遂演成了晚唐李商隱一派的「無題」詩。弄得後人穿鑿附會，在這些詩謎上白費了許多力氣；不但不能達到「持人之行，使不失墜」的任務，連「述己志而作詩」這一點，也未見確實的做到。

第二是體裁不純。按照西洋人對於詩歌的分類，有所謂史詩（epic poetry）、抒情詩（lyrical poetry）、劇詩（dramatic poetry）的三種分法。在我國古代作品中，很難找到像荷馬史詩一樣的詩篇，詩經中「騷」一類的詩，也只是夾敘夾議的敘事詩，未能相當於西洋的 epic poetry。抒情詩在數量上比較最多，但有許多便中了舊詩說的毒，硬要借題發揮，弄成無謂的枝蔓，和無病呻吟的調兒。劇詩是具有戲劇性的詩，比較最少；且後來自然演進，成功一個戲曲系統，而不全隸於詩的領域。（史詩劇詩不但中國少，即西洋亦有同樣情形。）至於與劇詩性質相似而又易與史詩相混的敘事詩（西洋所謂有音節的故事——metrical romance），因為受舊詩說的陶冶，詩人多無意爲此，數量比較的少。雖也有幾篇描寫技術很好的（如孔雀東南飛、木蘭辭等），不過也有中了舊詩說的毒，硬在羅敷故事的後面，加上「天地正厥位，願君改其圖。」（晉傅玄豔歌行）一類的尾巴，那便成了無謂的贅疣。還有抒情詩中關於箴刺一類的詩，比較近於舊詩中的「持人之行，使不失墜」的說法，但向來作詩的人，總喜歡吞吐其辭，故爲曲折。所以，就我國舊詩看，實是抒情、敘事、箴刺這三類詩的揉和，或比較的偏於某一類，而不能很明顯的加以區分的（少數是例外）。這也是從舊詩說裏所產生的必然的結果。

第三是情感不真。詩的最重要的原素是情感。詩序說「情動於中而形於言。」；因爲情動於中不能不言，故這言必以盡情達意爲依歸；此詩序所以說「言之不足，故嗟歎之，嗟歎之不足，故永歌之。」了。不但在作詩者如此；卽讀詩者也必以作者真情性的流露，纔能引起衷心的感動。沒有真摯情感的詩篇，只是徒具軀殼沒有靈魂的屍體，又那裏能够感動別人？舊詩說既充滿了美刺法戒的論調，則詩也變成有韻的格言，易致千篇一律，興趣毫無，使讀的人書書欲睡，又何感人之可言？至於此種弊害，到極點時，所有格律內容，都「貌古人而襲之，畏古人而拘之」，以爲非如此便不成其爲詩，結果必致：「己之胸中，有已亡之國號，而無自得之性情。」（均袁枚語），完全失掉了詩的原旨和特性。

第四是新意不生。在我國，向來對於詩的功用，是守着論語上的「誦詩三百，授之以政，不達；使於四方，不能專對；雖多，亦奚以爲。」的說法，所以在朝聘、會同、飲讌、酬接等等公或私的場合，常多賦詩見志，或引詩以證實自己的意見，加強說話的氣勢。縱然賦詩引詩者之志，時或異於作詩者之志；或且斷章取義，割句求解，變成「以意逆志」，也仍相沿成風，非此不足以提高自己的身分。後世雖不一定要賦引前人的詩，而作詩還是文人必備的技能。自唐以詩試士，不但詩有定式，卽詩題也常限於古人的成句，

作詩者以貌似古人不背詩教爲主旨，故文士往往拘守於繩墨之中，很少能別立新體式，添闢新意境。許多新詩體，新詩境的創造和開拓，不出於典型的作詩者士大夫之羣，反出於無名的樂府、教坊之類的民間歌謠的採集者與創造者。詩的少有進步，於作詩者拘於舊說，不敢大膽的試作，也不無相當的關係。

總之，詩固然有美刺時政的；但是歌頌自然，描摹人情之作，也並不是沒有。詩固多述志之作；而發抒感情（直覺的），逞托想像，並沒有理智的成分的，也不在少數。詩確有以規諫或教訓爲目的的；但「無所爲而爲」的詩，也並非完全沒有。若必以一定的型式去規範詩，不但使作詩者無形中如受桎梏，也將使讀詩者瞢然不知其所可了。

在許多舊有的詩說中，比較說得明白的，還是唐代的白居易。雖然他對於詩的功能，還脫不了傳統的政治教化的見解；但對於詩的構成原素，卻已能概舉無遺。他在與元九書上說：「詩者，根情、苗言、華聲、實義。上自聖賢，下至愚賤，微及豚魚，幽及鬼神，羣分而氣同，形異而情一，未有聲入而不應，情交而不感者。」這裏所謂「根情」，即是朱熹在詩經集註序中所謂「人心之感物」（按此語本於樂記）的人心；也是朱氏所謂人心感物而動之欲，是概括思想感情與想象等而言的；而其所感之對象，也不限於政治現象，而

爲一切自然與人爲的環境，足以使詩人發憤感興的。所謂「苗言」，亦卽詩序所謂的「在心爲志，發言爲詩。」的言，「是人心感於物而動」的一種自然反應。所謂「華聲」，也卽是詩序所謂「情發於聲，聲成文。」的聲，便是朱熹說的「必有自然之音響節奏。」，合於美（文）的條件的。「實義」則言其有內容，而並不一定指規諫或教訓說的。（若把「義」字解作禮義之義，那不免失之褊狹。）一枝馥茂繁榮的樹木，必須根、苗、華、實四者均勻發展，缺一不可；以喻詩的情、言、聲、義也應同樣的重視，正是最切實的譬喻。最後說到「應」「感」，也比視同道德的誠條，要來得吻合實際。明乎此，則詩的園地，就比較上面所說的要擴大得多了。

拿這個見解去看詩，那麼詩不單不是神祕的教規，道德的訓條；卽詩的產生的年代，也一直可以追溯到生民之初。卽使那時候的人民是「不識不知」，卻已不能無「人心之感物」，「而發於咨嗟詠歎」。否則，要等到能別「君政之善惡」，能「述己志」爲詩的目的，又要「持人之行，使不失墜」，就非把詩的產生的年代，拉回了幾千百年不可；並且，和我們所理解的當時實際社會組織，也格格不能相入了。所以，我們說詩，不能泥於陳說，尤不能把詩解作以規諫或教訓爲唯一的目的。那麼許多無謂的枝蔓，和無病呻吟的

積弊，才會一掃而空；詩的發抒性情，華實感人的本義，也就灼然可見了。

至於白氏所舉的詩的四種要素，——情、言、聲、義——情、義是屬於實質的；言、聲是屬於形式的。也可以說：情、義的總和是內容；言是文字，聲是聲音；合此三者，才構成詩篇。梁劉勰文心雕龍情采篇所舉的「立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰聲文，五音是也；三曰情文，五性是也。」便是從這三方面分別而言的。歷代以來，因為尚文尚質的不同，對於形、聲、情三者，各有偏勝的時候，欲求如白氏所講的根、苗、華、實四者均勻的發展，事實上很不易見到。像南朝尚文，故梁元帝之金樓子以「綺縠紛披，宮徵靡曼」爲文學標準，對形聲兩者自然非常注意；而論東晉談玄的詩，不免要說「理過於辭，淡乎寡味」，或「詩皆平典似道德論」。但在宋道學家程頤等人看來，又不免要說「可惜一生心，用在五字上」；而怪杜甫的「穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛」，爲「如此閒言語道出做甚」（程頤語）！其實這兩種說法，都不免有些偏見。要知詩（以及其他文學作品）的演變，也和別的事物的進化如出一轍；一切詩體、風格、題旨、聲律的變化，都有其不得不然的原因。我們固然不能一味斥齊梁爲卑靡，同時，也不能盲目崇拜初唐爲高渾。卑靡是「淡乎寡味」，「平典似道德論」的反動；高渾也是卑靡

到極致時所產生的必然的結果。惟有放大眼光，不爲舊說所囿，才能爲詩別創新體式，添闢新意境；而形、聲、情三者應該如何安排配置的問題，在這種自然演化的過程中，自也能漸獲適當的解決了！

至於尙文與尙質之爭，它的癥結所在，在乎對詩的本質的認識。正如近人所說「詩是一種精粹的語言」，它和口語固然有所不同，和散文也自有相當的距離。它是以強烈的情感，高尚的思想，豐富的想象爲基礎；利用優美的字彙，和諧的節奏，而組織成動人的詩句；所以必要的藻飾，是不可省的，不應省的。古來許多詩人中，不乏殫精竭思，刻意求工，有所謂「二句三年得，一吟雙淚流」（賈島句）的；著名的盛唐詩人杜甫，也是個匠心的作者。他曾說：「陶冶性靈存底物，新詩改罷自長吟，孰知二謝將能事，頗學陰何苦用心。」（解悶之二）。他這種「苦用心」的態度，曾經惹起李白「飯顆山頭」的嘲諷。不過，求工太過，往往「失本指，傷正氣」；因此，有許多詩人也表示過反對的意思，如南宋大家陸游，便是一個。他反對浪計巧拙，反對琢雕奇險。嘗說：「文章本天成，妙手偶得之，粹然無疵瑕，豈復須人爲？君看古彝器，巧拙兩無施。」（文章）。又說：「叮嚀一語宜深聽，信筆題詩勿太工！」（和張功父見寄）。總之，文與質乃是相生相成，過與不

及都不是最好的。

最後，所謂「溫柔敦厚」的「詩教」，在時代的眼光中，應給以何種評價，也值得提出來研討一下。這話初見於禮記經解篇：「孔子曰：入其國，其教可知也。其爲人也，溫柔敦厚，詩教也；……故詩之失，愚；……其爲人也，溫柔敦厚而不愚，則深於詩者也。」這段話的意義，可分兩方面來說。一方面是說詩的功効，能使人「溫柔敦厚」，這本是儒家一貫的理想，因爲儒家以寬厚爲教，認禮樂爲先，文學只是根於寬厚，麗於禮樂的一種工具，沒有獨立的價值；這種政治化和倫理化的弊害，前已述及。另一方面是說，詩的技巧，要宛轉而有含蓄，所謂「樂而不淫」，「哀而不傷」等是。後人變本加厲，認爲故意的曲折，才算「溫柔」，腐闕的議論，才算「敦厚」。要知含蓄的美，只是文學上的一種技巧；還有慷慨激昂之作，能使人奮發感興；悲痾憤切之作，能使人盪氣迴腸，痛快淋漓，並不缺乏其感人的力量；以柔厚自範，只徒見其狹陋而已。卽如詩三百篇，也未必全合「溫柔敦厚」的標準。明王世貞說：「詩不能無疵，雖三百篇亦有之。——有太直者：『昔也每食四簋，今也每食不飽。』……有太累者：『不稼不穡，胡取禾三百廩？』有太庸者：『乃如之人也，懷昏姻也，大無信也，不知命也。』」有用意太鄙者，如前『每食四

「簋」之類也。有太迫者：『宛其死矣，他人入室。』有太粗者：『人而無儀，不死何爲？』之類也。」如上諸例，皆率直而無餘蘊，換言之，便是不合於「溫柔敦厚」的原則的。

讀詩寫詩，如果能以創造進化的目光，就文質相成的原則，復文學感應的本真，那才能清澈的欣賞，才有偉大的製作。

一一 溯流變

二千餘年的中國詩壇，波瀾起伏，大別之，不外因仍與革新二途。

舊詩淵源於詩與騷。在這兩部書以前，雖有所謂「古逸」詩篇，多數不可憑信；卽有幾分可信的，也與後世的製作，沒有充分的影響，自可存而不論。單就詩與騷而言，也是詩的影響大。這和自漢以來，尊詩爲經，置列學官的事實，頗有關係；而騷從漢起，演變爲賦，脫離了詩的範疇，轉屬於文的領域，自也有相當的關係。不過，這主要是就形式方面說的；若從內容方面講，則騷對於後世詩人的影響，也不在詩之下。就以盛唐代表作家李白、杜甫二人而言，杜受詩的影響大；李受騷的影響大；這也是顯而易見的事。

詩經的著作的年代，歷來聚訟紛紜；惟大部分完成周室東遷前後，則是一個確定的事實。詩的作者，也不僅一人，少數幾首，是有姓名可考的；大多數則是無名詩人的作品。詩有六義，說本周官：「太師教六詩：曰風，曰賦，曰比，曰興，曰雅，曰頌。」據孔穎達說：「風雅頌者，詩篇之異體；賦比興者，詩文之異辭。」拿現代語來說，前三者是詩的體裁，後三者是詩的辭格。至於它的作者與詩風，則宋鄭樵說是一風者，出於土風，

大概小夫賤隸婦人女子之言，其意雖遠而其言淺近重複，故謂之風；雅者，出於朝廷士大夫，其言純厚典則，其體抑揚頓挫，非復小夫賤隸婦人女子所謂言者，故曰雅；頌者，初無諷誦，惟以鋪張勳德而已，其辭嚴，其聲有節，不敢瑣語褻言，以示其所尊，故曰頌。」朱熹也說：「凡詩之所謂風者，多出於里巷歌謠之作，所謂男女相與詠歌，各言其情者也。若夫雅頌之篇，則皆成周之世，朝廷郊廟樂歌之詞，其詞和而莊，其義寬而密，其作者往往聖人之徒，固所以爲萬世法程而不可易者也。」後人因之說，風是民間歌謠，小雅是士大夫階級樂章，大雅是朝廷樂章；惟實際上詩的分類並不這樣整齊而具系統的。

至於賦、比、興三者的解釋，據朱熹說是「賦者，敷陳其事而直言之者也」，「比者，以彼物比此物也」，「興者，先言他物，以引起所詠之詞也」。又說：「比是以一物比一物，而所指之事，常在言外；興是借彼一物，以引起此事，而其事常在下句。但比意雖切而卻淺，興意雖闊而味長。」這種解釋，比鄭玄的「賦之言鋪，直鋪陳今之政教善惡；比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之；興，見今之美，嫌於媚諛，取善事以喻勸之」，一意要圓成美刺法戒之說的，自然是切實高明得多。至在實際上，賦比興三者也和風雅頌一樣難於明確的判別：如葛覃、卷耳、草蟲、行露等篇，毛詩以爲是興，朱註以爲是賦；

柏舟、綠衣、谷風、北門等篇，毛詩以爲是興，朱註以爲是比之類均是。

詩經在文學上給與後世的影響，可分形式與內容兩方面言之。形式方面，每章四句的詩要佔總數的三分之一，與後來流行的絕句，形式上屬於同一類型，每句以四字爲主要形式，這形式在六朝以前還是詩的主要形式；除四言者外，也有二言的，如「祈父」「肇禋」，三言的，如「振振鷺，鷺于飛」，五言的，如「誰謂雀無角，何以穿我屋」，六言的，如「我姑酌彼金彝」，七言的，如「交交黃鳥止於桑」，八言的，如「我不敢傲我友自逸」，而且長短言錯雜變化，開後來各體詩及歌行的先路。押韻法也有每句韻（一韻到底，轉韻二種）、隔句韻、交互韻、錯綜韻（如後世五、七絕律韻法。）四種主要的形式，其餘的變化也很多，後世韻法無出其範圍者。至於內容方面：題材的廣闊，描寫的細緻，情感的真摯，早有定評，毋庸贅述的（參閱拙編：先秦文學史大綱）。

騷是離騷，傳爲戰國時楚大夫屈原所作，近人有懷疑其人是一種「箭垛式」的人物的（說詳胡適文存二集）。騷和其前後同類的作品，總稱「楚辭」，而以騷爲最著名。全文共二百七十二句，二千四百九十字（據俞樾引陳深統計，別本間有不同。）。詩篇之長，在古代無出其右者。它在形式上爲漢賦和大風歌、垓下歌、匏子歌一類楚聲詩歌的先導；

在內容上，它的敘述秀麗曼妙，而又富於想像，其中包含歷史的故實，傳說的人物，自然界的各種生物無生物和自然現象，雖森羅萬象，而各有妥當的安排。它於後世的影響，最大的有三種：富幻想，是後人遊仙詩及一切浪漫思想的前導；說牢騷話，凡後世不近人情孤僻爲懷的詩歌，皆肇源於此；用字豔麗，爲後世香豔詩之祖（說本胡懷琛）。

漢初，正統派詩不出詩騷之舊，而民間歌謠，卻因成立「樂府」，得了發揚光大的機會。這些樂府歌辭，經文人採用和做作，在當時頗有濃厚的勢力。它的特色是：詞句生動，音節和諧，抒寫自由。同時，五、七言詩在詩騷中雖有片段的發現，尙未成確定的形式；到漢時，則有傳說爲五言之祖的古詩十九首和蘇（武）李（陵）贈答詩。但事實上，十九首的作者，固難確指，蘇李贈答，也事有可疑。所以著文心雕龍的劉勰，就老實說：「成帝品錄，三百餘篇，朝章國樂，亦云周備，而辭人遺言，莫見五言。」實則五言詩承詩騷的餘波，先自流行於里巷歌謠，可靠的大概以東漢文人班固、張衡、秦嘉、蔡邕等爲最早採用。七言詩傳始於武帝柏梁聯句，然而詩中所引的官名，和作詩的年代不符，早經後人否認。正式的七言詩，實際也是從詩騷脫胎；而參用樂府新調的結果，張衡四愁詩實開其端。自五、七言詩興，四言詩遂日漸衰微，騷體詩也作者漸罕了。

漢末，三雄並峙，魏祖父子（曹操、曹丕、曹植）在文學上獨擅勝場，尤其是曹植奠定了五言詩不拔的基礎。當時建安七子（孔融、陳琳、王粲、徐幹、阮瑀、應瑒、劉楨）受樂府影響新成的詩篇，也有可觀；但發達到極點時，也漸開以後的靡麗之風。自晉至南北朝，只有阮藉蓄深淵之趣，其所作詠懷詩八十二首，後人做作者頗多，遂成爲一種風氣。郭璞、劉琨，獨標高致，「然彼衆我寡，未能動俗」（鍾嶸語）。而陶淵明的田園詩沖淡自然，又爲詩開拓了新意境，給後人風格上思想上以無限的影響。其餘多注意形聲的美，忽略情性之真；所以像陸機的「逝矣經天日，悲哉帶地川。」也可入詩，而博得「咀嚼英華，厭飫膏澤」（鍾嶸）的評語。當時的風氣，也就可想而知了。

晉室東遷，南方的吳謳與中朝舊音，合而爲吳聲歌曲，迄宋、齊、梁、陳，餘波不替。所作多情致纏綿的抒情短詩，當時的帝王大臣，頗有好之者；和北方的英雄本色的抒情短詩，恰好成一對比。此時，正統派的詩人，如謝靈運，顏延之等人，尙巧似，貴綺密，靡麗之風達於極致。後來，王融、謝朓、沈約等人更深研聲律，倡四聲八病之說。於是本已披上彩服的詩，又加上丁當的環珮，再不復以意境勝了！但說理詩、山水詩、與宮體詩，實導源於此時；而王融等人的聲病說，也釀成唐代的近體詩式，蔚爲文學史上一大主流。

隋有天下，爲時甚暫，在詩，也承齊梁之舊，注重聲文與辭采；及唐，更進一步，便有近體詩的產生。近體詩的成立，可遠溯到謝、沈等人的重視聲律；自南朝沿隋至唐初，杼軸初具；及沈佺期、宋之問始成確定的格律；這原是聲病說到極致時必有的結果，也是循着歷史進化的自然定則。自唐初有此新詩體，一方面又襲受古體詩的遺產，啓後承先，雄視百世，對後來的影響，自然很大。但唐詩也不是人人可傳，篇篇皆工，前人詩話中，多有提及（參看胡雲翼《唐詩研究》）。不過一般人卻多以唐詩融會新舊，美備各體，所以談詩者無不宗唐詩爲範式，而尤推崇「盛唐」。這種分期的說法，始於宋嚴羽的滄浪詩話；但是各人的分期標準並不一致，也沒有嚴格的界限。大概自開國至開元爲初唐，自開元至大曆爲盛唐，自大曆至太和爲中唐，自太和至唐末兼及五代並稱晚唐。上舉的沈、宋和王（勃）楊（炯）盧（照鄰）駱（賓王）等四傑，是初唐的代表，但其作風還承襲齊梁之舊；而格律聲韻更加嚴密，致爲後世所輕（杜甫詩：「王楊盧駱當時體，輕薄爲文哂未休。」）；惟陳子昂獨以復古爲號召，張九齡也繼踵而起，皆欲直追魏晉。盛唐以玄宗雅好音律，教坊多用新曲，又獎勵文人多製新詞，所以樂府詩大放光彩。（唐以絕句爲樂府，自宮廷至驛亭，流行甚廣。）作家中以李白、杜甫二人最爲傑出，惟二人作風與思想，大不相同；作品

也各有所長。如明王世貞藝苑卮言說：「五、七言絕，太白（李白字）神矣，七言歌行聖矣，七言律變體也。五言律，七言歌行，子美（杜甫字）神矣，七言律聖矣，七言絕變體也。」又說：「太白筆力變化極於歌行」，「李變化在調與辭」；「少陵（杜甫號）筆力變化極於近體」，「杜變化在意與格」均是。他如王（維）孟（浩然）的清逸，高（適）岑（參）的雄壯，也並稱大家；尤其是王維與李杜齊名，有仙、聖、佛之稱。還有有「詩天子」之號的王昌齡，他的從軍行，被李攀龍推為唐代第一首七絕；有著涼州詞比美從軍行的王翰與王之渙，有被嚴羽推為唐代第一首七律黃鶴樓的作者崔顥；其餘賈至、常建、儲光羲、李欣等，也都是盛唐的名作家。中唐繼以五言詩見稱的韋（應物）劉（長卿）及大曆的十才子（據唐書文藝傳，十才子為錢起、盧綸、吉中孚、韓翃、司空曙、苗發、崔峒、李益、夏侯審、李端等十人。）；後韓（愈）孟（郊）補以振奇；元（稹）白（居易）倡為坦易。韓孟的變，在於救十才子的纖巧；元白的變，也在救韓孟的奇崛，都是有因而發。至於韓門下賈（島）的瘦儉，李（賀）的險僻，盧（仝）馬（異）的怪誕，張（籍）王（建）的暢麗，以及和韋應物合稱韋、柳的柳宗元、和元、白疊相唱酬的劉禹錫等，也並多新趣。晚唐杜牧，詩似杜甫而喜致力於詞句；李商隱流為纖穠，詞多晦隱；溫庭筠轉

爲綺麗，用字絢爛；並開西崑詩體的先河。五代多戰亂，詩也爲詞所掩，惟韋莊一人可稱作家，所著秦婦吟一詩，尤爲著名。

宋詩以楊億、劉筠，和錢惟演等人所倡的西崑體開端，中間有蘇舜欽、梅堯臣變以平淡，歐陽修張以腴暢，而無似蘇軾的雄健和黃庭堅的峭拔，黃詩後更被奉爲江西詩派的開山祖，對後世的影響很大。陳師道、韓駒、晁沖之等，都是此派中的健者，以苦吟爲能事。南宋除永嘉四靈（徐照、徐璣、翁卷、趙師秀）詩宗晚唐外；餘多爲江西詩派所籠罩；陳與義更被列爲此派三宗之一，和黃庭堅、陳師道相並稱。還有陸游、楊萬里、范成大三人，稱南宋三大大家；尤以陸爲脫化於江西派卓然能自立的大詩人，也是古今詩人中最多產的一人。宋詩後人對之好惡不一，尤其是江西派詩；舉之者謂其「不踐前人舊行迹，獨驚斯世擅風流。」（張耒讀黃魯直詩）；而毀之者說它「已是祖師低一著，紛紛嗣法更何人。」（王若虛詩）！有的卻直詆之爲「魔派」。但從文學進化的眼光來看，宋詩也有其特色：就形式上言，格律比唐詩自由，詞句比唐詩通俗；就內容言，比較生動而富於大衆色彩，意境和想象，也有勝過唐人的地方。這也是時代使然，無可勉強。明曹學佺曾說道「宋詩取材廣而命意新，不剿襲前人一字。」，也是的評。

自金、元至明，無甚新發展。金享國百二十餘年，作家以元好問一人最爲可傳。評者說他：「專以單行，絕無偶句，構思宵渺，十步九折，愈折而意愈深，味愈雋。」（趙翼語）。元詩人以虞集爲最，他和楊（載）、范（梈）、揭（傒斯）三人並號四大家，他們的詩均以唐詩爲宗，意在矯宋之失。明的一代：高啓、劉基爲開國時的翹楚，其後幾全爲三楊（士奇、榮、溥）所倡的臺閣體所籠罩，而流於庸冗膚廓，乃有前七子（以李夢陽、何景明爲首領）後七子（以李攀龍、王世貞爲首領）的復古，公安派（袁宏道）竟陵派（鍾惺、譚元春）的反復古；但都不出唐宋人的窠臼。

清詩宗派最多，但非唐卽宋，非宋卽唐，新意卻很少。就中初期的錢謙益、吳偉業、龔鼎孳稱江左三大家；陳恭尹、屈大均、梁佩蘭稱嶺南三大家；其後又有南宋（彝尊）北王（士禎），南施（閏章）北宋（阮），和以宋爲首的葦下十子，以葉燮開山的「橫山派」，一傳沈德潛，再傳黃景仁，都嶄然露頭角。還有袁枚、蔣士銓、趙翼、並稱乾（隆）嘉（慶）三大家；舒位、王曇、孫原湘並稱嘉道（光）三君。此外則有鄭燮效白居易爲問題詩，鄭珍、金和寫太平天國之亂，稍有時代意味；黃遵憲以海外風光入詩，並欲以新資料實舊詩體，是富有創作性的作家。最後則有同（治）光（緒）體詩，是以宋詩爲指歸的。

舊詩二千餘年來遞變之迹，大致已如上述；欲求其詳，有文學史在，茲姑從略。國人習性，崇古好舊，故近人章炳麟有斷一切近體（唐以後詩，但以參考史事，語不足誦），古詩斷自簡文（梁）以上，唐之陳、張、李、杜之徒，也只要刪取其要的說法。這原是歷來多數文人普遍的見解，因之向有所謂「古體必漢魏，近體必盛唐。」的話，但我們看了上文之後，知道歷代詩都是各有短長，而且各種變化，必有其所以變化的原因。章氏雖然崇古，但也認三百篇爲四言之至，至晉而勢盡；漢獨五言爲善，至唐，陳、張、李勢又盡，杜甫以下辟旋入七言，五言遂無可觀（見國故論衡辨詩），卻是深明歷史進化的道理。杜甫所謂「轉益多師」，宜爲讀詩史者的座箴，若「各執一隅之解，欲擬萬端之變。」（劉綰語），實爲最要不得的事情。

三 明體式

從上文看來，我國舊詩，主要的有古體詩，近體詩和樂府詩（也有把樂府歸入古體，只把古、近體對舉的。）三種體式；而古、近體的區別，是從唐人創出近體，限以定式之後，相對地加以分別而定的。至於樂府，始於漢，盛於唐，別為新體，也有其悠久的歷史；後來的詞與戲曲，也是樂府的變體。

古體詩和近體詩最大的區別，就是後者對於詩的字數句數和韻脚，都有限制；前者則否。古體詩最早的形式，在字數方面，以四言為主，已見前述，但四言詩的壽命，到魏晉以後，已經是僅存殘息；代興的是漢初的五、七言詩，其餘三、六等言，更是鳳毛麟角，不可多得的了。從四言詩轉變為五、七言，固由於時勢推移，風尚所趨，主要的還是文簡意繁，不便抒寫。所以遠在南北朝，劉勰即認：「五言流調，清麗居宗。」鍾嶸詩品也說：「四言文約意廣……每苦文繁而意少，故世罕習焉；五言居文詞之要，是衆作之有滋味者也。故云會於流俗，豈不以指事造形，窮情寫物，最爲詳切者耶？」雖像唐李白曾認「興寄深遠，五言不如四言，七言又其靡也。」，但他自己就敵不過時代的潮流，於五、

七言詩作的很多。在句數方面，最早以每首四句的形式爲主，已見前述，其後則多少無定數；但作古詩的人，卽利用其長短無定制，偏於抒寫長句。押韻法也多承詩騷之舊，其詳已見前述；無平聲仄聲，平韻仄韻等等的限制。

近體詩恰和古體詩相反：其句數、字數、用韻均有一定，細分爲律詩、絕句兩種。律詩的意義，照前人說是：「律者，六律也，謂其聲之協律也。如用兵之紀律，用刑之法，嚴不可犯也。」律詩句數初無一定，其始爲試士而設，後來試士之律別稱「排律」；所謂律詩者，就爲八句四韻詩的專稱。至於每句的字數，有七言、五言兩種，前者每句七字，後者每句五字，無可改易。用韻也有一定，每兩句稱一聯，聯末必叶韻。七言律第一句末也須用韻；每首詩必用同一韻，不能異韻，並且限定只能用平聲韻，不能用仄聲韻。（用仄韻者別稱仄體，非律詩正體。）平韻有限制，一句之中，平聲仄聲，也相間而有規律，如果稍有不合，便成「拗體」，不是律詩的正體。又其中第二聯三、四兩句，第三聯五、六兩句，須分別各用對偶（詳見後文）。至排律，是律詩的反復和延長，前人有做到百韻以上的，便於鋪敘，但易犯「冗蕪」之病。

絕句一稱截句，說者謂其自律詩中截來。其式有四：截律詩的首尾兩聯，全首無對偶；

截律詩的前半首兩聯，上一聯不用對偶，下一聯用對偶；截律詩的後半首兩聯，上一聯用對偶，下一聯不用對偶；截律詩的中間兩聯，則又全首均用對偶。總之，無論取何種格式，每首都限定四句，每句亦以五言、七言爲定式（前人也有稱六言四句爲絕句的，但作者很少，可置弗論。）其平仄用韻，悉照律詩的限制，故謂之截句。但也有人說，絕句自古詩及歌行而來，遠在律詩之前，非由律詩截來。徵諸往籍，自以後說爲可靠；而且在唐人以前，不但已見絕句的格式，並有拿「絕句」「斷句」爲詩題的；不過具體的規定格式，則是初唐沈宋以後的事罷了！

近體詩既有如許繁密的限制，所以爲不喜拘守繩墨的詩人所鄙棄，像唐朝的李白，就是其中的一人。他常說：「梁陳以來，豔薄斯極！沈休文（約）又尙以聲律。將復古道，非我而誰？」故他不甘自縛於「聲調俳優」，在他的詩集裏，所載的律詩無多，卽有，也不堅守聲調格律。如鸚鵡洲詩：

鸚鵡來過吳江水，江上洲傳鸚鵡名，鸚鵡西飛隴山去，芳洲之樹何青青？

煙開蘭葉香風暖，岸夾桃花錦浪生，遷客此時徒極目，長洲孤月向誰明？

其平仄對偶，均不合律詩的規定。卽被嚴羽滄浪詩話推爲唐人第一首七言律詩的崔顥黃鶴

樓詩：

昔人已乘黃鶴去，此地空餘黃鶴樓，黃鶴一去不復返，白雲千載空悠悠。

晴川歷歷漢陽樹，芳草萋萋鸚鵡洲，日暮鄉關何處是？煙波江上使人愁。

平仄對偶，也不能與定式一致。所以明胡應麟詩藪內編裏說：「七言律最難，迄唐世工者不過數人，人不過數篇。」它的所以能沿流到現在，一面是藉考試的力量，使作詩者非學此無以獲進身之階；一方面則賴「老去漸於詩律細」和「新詩改罷自長吟」的杜甫，建立了堅厚的基礎。清沈德潛嘗評他的七律有四不可及：「學之博也，才之大也，氣之盛也，格之變也。」律詩之能生存延續，杜甫的功實不可沒。不過律詩的束縛，在後人心目中，畢竟覺得太厲害，因此宋人的律詩便多成了「拗體」，而愛護律詩的人，也不得不承認李白等人的律詩爲變體，是以古筆來寫律詩的了。

絕句比較的自由，所以不喜做律詩的李白，絕句卻做得十分高妙，被明人評詩的，羣推爲唐人絕句中的第一神品，非精於聲律的杜甫所能及的了！

以上所講律詩、絕句的格式，只是指普通習用的正體說的，還有各種的變體，也附帶一述。變體詩有的在律絕固有的格式中生變化的，最著名的是「迴文體」；此體是一首律

或絕；順讀倒讀，都可以讀得通；甚至橫讀側讀，也可以成章。前秦寶浴妻蘇釵所作迴文詩，八百多字，得詩七千九百五十六首（據四庫全書提要），縱橫反覆，皆成文章，名曰璇璣圖，是最早最大的迴文詩。茲舉龜山迴文一首，以見其例。此詩順讀倒讀各成律詩一首，平仄押韻，均與律詩相同：

潮迴暗浪雪山傾，遠浦漁舟釣月明，橋對寺門松徑小，檻當泉眼石波清。

迢迢綠樹江天曉，靄靄紅霞海日晴，遙望四邊雲接水，碧峯千點數鷗輕。

還有「疊字詩體」，全首律絕，每句均用疊字；此體早在詩經衛風碩人篇中即有發現，楚辭及古詩十九首中也多用疊字；但不如後人的刻意爲之。茲舉宋王十朋的貢院垂成雙蓮呈瑞因成鄙語勉士子一詩，以見其例。此詩亦守律詩的格調，惟「千」字平仄不協。

大廈垂垂就，佳蓮得得開。雙雙戴千佛，兩兩應三台。歡意重重合，香風比比來。人人宜自勉，濟濟奪廷魁。

還有「平仄兩韻體」，一句叶仄韻，一句叶平韻，相間而成。兩韻體詩，大雅桑柔、小雅白駒等篇，即有發現；唐宋人更喜用之。茲舉唐章碣變體詩爲例。此詩單句叶去聲韻，偶句叶平聲先韻，其餘平仄等均守律詩的格律：

東南路盡吳江畔，正是窮愁欲暮天，鷗鷺不嫌斜兩岸，波濤欺得逆風船。

偶逢島寺停帆看，深羨漁翁下釣眠，今古若論英達算，鴟夷高興固無邊。

還有「全篇雙聲」「全篇疊韻」，或「全篇雙聲疊韻」詩，其製始於六朝。唐皮日休稱詩「蟬在東」和「鴛鴦在梁」，爲雙聲詩的開始，他和陸龜蒙所作的雙聲疊韻詩很多。

宋蘇軾西山戲題，嚴羽說它是全篇雙聲疊韻的代表。茲錄皮氏疊韻山中吟一首，以見其例：

穿煙泉瀑浚，觸竹犢殼觥，荒篁香牆匡，熟鹿伏屋曲。

此外更有「聯句體」，一稱「連句」，託始於漢武帝 柏梁聯句；「集句」，集前人成句或同一人或非同一人所作而成章，晉傅咸集經語成詩，是此體的創始。又有「首尾吟體」，一句而首尾皆用之；像邵雍有「堯夫非是愛吟詩」句首尾吟詩一首。「平頭詩體」，每句第一字皆用同一字，而句句意義不同；「句句用字體」，同一字句句都用到；「仄起或平起詩體」，每句第一字均用仄聲或平聲字。凡此各種詩體，不但用在律絕上，也有用到古體詩上的，但都近於文字的遊戲，很少文學的價值。

律絕格式以外的變體詩，又有所謂「全仄詩體」，全首詩都用仄聲字，不雜一個平聲

字。據茗溪漁隱叢話引西清詩話，始於梅堯臣舟中夜與家人飲詩。原詩如下。

月出斷岸口，影照別舸背。且獨與婦飲，頗勝俗客對。月潮上我席，暝色亦稍退。豈必在秉燭，此景已可愛。

「全平詩體」則反是，傳始於陸龜蒙夏日閒居四聲詩的第一首。至此詩的第二首，一句全平，一句全上，叫做「平上詩體」。第三首一句全平，一句全去，叫做「平去詩體」。第四首一句全平，一句全入，叫做「平入詩體」。這四聲詩四首全文如下。

荒池菰蒲深，閒階莓苔平，江邊松篁多，人家簾櫳清。爲書浚遺編，調絃誇新聲。求歡雖殊途，探幽聊怡情。

朝煙涵樓臺，晚雨染島嶼，漁童驚狂歌，艇子喜野語。山客堪停盃，柳影好隱箸，年華如飛鴻，斗酒幸且舉。

新開窗猶偏，自種蕙未徧。書籤風搖聞，釣榭霧破見。耕耘閒之資，嘯詠性最便，希夷全天真，詎要問貴賤。

端居愁無涯，一夕髮欲白，因爲鸞章吟，忽憶鶴骨客，手披丹台文，脚著赤玉舄，如蒙清音酬，若渴吸月液。

此外更有「促句詩體」，每三句一換韻，平仄不拘；「長短言雜用體」；及每句自一字至若干字，順次成寶塔形之類，也都是文人的玩意兒，很少文學的意味的。

「體」之外又有所謂「格」。如近體全首一意到底，叫「一意格」；前半與後半意相貫而實不連屬，叫「折腰格」；後半與上半不接而實相流通，叫「續腰格」；全詩句意聯絡不斷的，叫「聯珠格」；後半分應前半，叫「分應格」；上下半首各自成章，叫「各應格」；顛倒參差而應的，叫「錯應格」；絕句以兩意作結，叫「雙尾格」；一意作結，叫「單尾格」；末句始見題眼，叫「到頭結穴格」；首句第一字，全首皆應之，叫「翹首青雲格」；首句問下三句答，叫「下答上格」；下意翻上意，叫「下翻上格」。律詩中四句寫景物，叫「四實格」；寫情思，叫「四虛格」；前聯寫景後聯寫情，叫「前實後虛格」；前情後景，叫「前虛後實格」；末聯與首聯相顧，叫「首尾相顧格」；前半與後半各一意，先開而後合的，叫「前開後合格」。例繁，不詳引（參閱范況詩學通論）。

樂府詩起於漢武帝命李延年為協律都尉，總趙、代之音，撮齊、楚之氣，定郊祀之禮，而立樂府。（又按漢書禮樂志，孝惠時已有樂府令。）樂府詩的來源，一部分採用已有而可合樂的歌辭，如高祖大風歌，項羽垓下歌等；一部分為文人如司馬相如等所作的

「新聲曲」；一部分則爲斥爲「鄭聲」的民間歌謠；而優秀的作品，也多出於民間的歌謠。雖中經哀帝下詔「罷樂府官」，但直到晉時，所留古辭，仍是漢時的「街陌謠謳」爲多。

樂府的體裁，依宋郭茂倩樂府詩集可分十二類，即（一）郊廟歌辭，（二）燕射歌辭，（三）鼓吹歌辭，（四）橫吹歌辭，（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）雜歌謠辭，（十二）新樂府辭。而命題照吳文章辨體所舉，也有十二類，即（一）歌〔如挾瑟歌〕，（二）行〔如君子行〕，（三）歌行〔如短歌行〕，（四）引〔如箜篌引〕，（五）曲〔如烏棲曲〕，（六）吟〔如梁父吟〕，（七）辭〔如明君辭〕，（八）篇〔如白馬篇〕，（九）唱〔如氣出唱〕，（十）調〔如清平調〕，（十一）怨〔如長門怨〕，（十二）歎〔如楚妃歎〕。此外更有以弄、章、樂、思、愁、操、謠、詞、詠、悲、諷、度等爲名的。樂府詩在漢初以三、四言爲主，後來則有五、六、七言，及長短言錯雜各體，它的變化是從音節上來的。

樂府詩自漢流傳至唐，其本身固然起一種新陳代謝的作用；而唐玄宗的熱心提倡和鼓勵創作，又使它在形式和內容兩方面，更有相當的進步。同時，許多文人在做作和創作合

樂的歌辭以外，又漸漸不顧到音樂上的關聯，僅僅在題目上襲用原來的名目，而專以發揮自己的思想情感，如曹操父子們所作的樂府，即已有此種傾向；於是名義上尚稱樂府，實際已「未必盡播於管絃」。後來更進一步，索性自定新樂府，不復依傍古題。這種風氣，於盛唐開始，如杜甫的兵車行、麗人行等都是。再後，白居易的新豐折臂翁等篇，就自名為新樂府，但實際都不能入樂。所以詩與樂府的分別，到後來是很微很微。唐元稹曾有說明詩與樂府區別的一段文字說：

由詩以下九名（詩、行、詠、吟、題、怨、歎、章、篇），皆屬事而作，雖題號不同，而悉謂之爲詩可也。後之審音者，往往采其文詞，度爲歌曲，蓋選詞以配樂，非由樂以定詞也。

由操以下八名（操、引、謠、謳、歌、曲、詞、調），皆起於郊祭軍賓吉凶苦樂之際，在音聲者，因聲以度詞，審調以節唱，句度短長之歌，聲韻平上之差，莫不由之準度，而又別其在琴瑟者爲操引，採民吶者爲謠謳，備曲度者總得謂之歌、曲、詞、調，斯皆由樂以定詞，非選詞以配樂也。

這段話不無猜度意會之處，在事實上，歌辭既與音樂分離，則詩與樂府的界限也已混

淆，題名上一字之異，又那能分別出兩者的不同處來呢？

以上所述古、近體及樂府詩的體式，除了文字遊戲的各種變體以外，其餘的以近體詩格律較嚴，古體和樂府比較自由。不過近體詩原以格調為主，古體詩却以意興爲重，樂府則聲韻有節，纔合本旨，彼此均各有其不同的意趣在！又如近體詩中，律詩貴凝重，絕句貴飄逸，律詩以渾厚雄健爲高，絕句以委婉深遠爲上；古體詩，五言長於抒情寫景，七言便於敘事，五言貴含蓄婉轉，七言貴雄峻變化，也各有各的特色。至言難易，近體詩有格而易作，因爲它的平仄韻脚有定，只要熟其格調，不難堆砌成章；近體詩中的律詩，又有較絕句爲有利的地方，因爲它可以利用對偶等形式上的特點，彌補格律上的缺憾。古體詩及樂府，既無格調的依傍，純粹須己意變化，反有較近體爲難的地方。作詩者必須視其詩篇的題材，適於用某種體式表達，和他自身技術的短長，斟酌取舍，才能有所成就！

四 辨風格

不論詩的形態，屬於何種體式，都有它的特殊動人的地方；這種特殊動人的地方，昔人每歸之於氣、神，而以清濁、陰陽、剛柔等詞區別之。今人則稱之為風格。就詩的風格，加以判別而歸納為若干流品的，最早為唐司空圖所著的詩品一書。他把詩分為二十四品：（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；並各以四言韻語，說明其內涵。這種區分法，顯受劉勰文心雕龍體性篇所舉八體的典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡之說的影響；而較司空為早的唐僧皎然所著詩式，也曾以十九字括詩之體：

風韻朗暢曰高，體格闊放曰逸，放詞正直曰貞，臨危不變曰忠，持操不改曰節，立性不放曰志，風情耿介曰氣，緣境不盡曰情，氣多含蓄曰思，詞溫而正曰德，檢束

防閑曰誠，性情疎野曰閒，心迹曠誕曰達，傷甚曰悲，詞理悽切曰怨，立言盤泊曰意，體裁勁健曰力，意中之靜曰靜，意中之遠曰遠。

與司空之說實相彷彿。不過皎然之詩式，四庫全書總目疑爲僞作，故僅著於存目；惟有司空之詩品，流傳迄今，頗能引起後世文人的注意，爲詩壇論詩的宗臬。明尤侗良齋續說以爲：「司空圖在唐末不以詩名，而其詩品二十四則，深得詩家三昧。」清翁方綱石洲詩話也說其「論詩入超詣」。後來宋嚴羽傲之分九品：曰高，曰古，曰深，曰遠，曰長，曰雄渾，曰飄逸，曰悲壯，曰悽惋，也與之相似。但是，我們試一觀司空所舉的二十四品，各品之間，相近似的地方很多；而其所綴韻語，又非常抽象，用以比較示例，頗有相當的困難。

個人以爲風格是各人文字表現的技巧問題，是作者客觀的成就，與主觀的情懷、意境等，應有區別。上述皎然詩式十九字，嚴羽九品，固兼包情懷（忠、節、志、氣、悲、怨等）、意境（靜、遠等）而言；即司空二十四品，也有作者情緒作用（如悲慨）闡入在內。爰師其意，別舉八品，這八品純就詩的表現技巧上加以區分，其目如下。

（一）渾厚 司空氏的雄渾、沈著、高古、典雅四品屬之；

(二) 峭拔 約與司空氏的洗鍊、形容二品相近；

(三) 纖麗 司空氏的纖穠、綺麗二品屬之；

(四) 淡遠 司空氏的沖淡、清奇、實境、超詣四品屬之；

(五) 蘊藉 司空氏的含蓄、精神、縝密、委曲四品屬之；

(六) 疎曠 司空氏的自然、疎野、曠達三品屬之；

(七) 遒勁 司空氏的勁健、豪放、悲慨三品屬之；

(八) 柔和 司空氏的飄逸、流動二品屬之。

以上八品，可以相互比較而明瞭其所蓄的概念：如渾厚之與峭拔，纖麗之與淡遠，蘊藉之與疎曠，遒勁之與柔和，可作兩兩對待的名詞觀。

所謂渾厚：是用筆謹嚴，氣度闊大，措詞工穩，辭旨莊重之作。像詩經中雅頌諸什，以及後世歌功頌德的詩歌，多具此種風格；唐杜甫的七律，尤有高渾沈鬱之目。但不善用它的，每易失之「板」。茲舉三例，以見一斑。

東臨碣石，以觀滄海，水何澹澹？山島竦峙。樹木叢生，百草豐茂，秋風蕭瑟，洪波湧起。日月之行，若出其中，星漢燦爛，若出其裏，幸甚至哉，歌以詠志！

曹操觀滄海

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，夷歌幾處起漁樵，臥龍躍馬終黃土，人事音書漫寂寥。

杜甫閣夜

吾道非耶來曠野，江濤如此欲何之？起隨烏鵲初翻後，宿及牛羊欲下時，
風力漸添帆力健，鶻聲常雜雁聲悲，晚來又入淮南路，紅樹青山合有詩。

陸游望江道中

所謂峭拔，是用筆孤拔，氣度颯索，措詞饒刻，辭旨峻利之作。唐人孟郊、賈島的詩，有「郊寒島瘦」之稱，後來李賀盧仝，更極幽僻之致；宋黃庭堅以後的「江西詩派」，也以生峭見稱。但不善用之者，易流於「澀」。茲錄三例，以見大概。

詩人苦爲詩，不如脫空飛，一生空鷲氣，非諫復非譏。脫枯掛寒枝，棄如一睡微，
一步一步乞，半片半年衣，倚詩爲活計，從古無多肥，詩肥老不怨，勞師淚霏霏！

孟郊送淡公

楊花撲帳春雲熟，龜甲屏風醉眼纈，東家蝴蝶西風飛，白騎少年今日歸。

李賀胡蝶飛

我居北海君南海，寄雁傳書謝不能，桃李春風一杯酒，江湖夜雨十年燈。
持家但有四立壁，治病不蕪三折肱，想得讀書頭已白，鬢溪猿哭瘴溪藤。

黃庭堅寄黃幾復

所謂纖麗，是用筆絢爛，氣度冶豔，措詞綺麗，辭旨娟媚之作。自六朝承騷賦之遺，開綺麗之風，情致纏綿，句多駢偶；晚唐溫李及西崑體沿其風致，靡曼益甚。此類詩在不善用之者，每易失於「蕪」。茲引三例，以覘岸略。

滋露改寒司，交鶯變春旭，瓊樹落晨紅，瑤塘水初渌。日霽沙淑明，風泉動華燭。
遵渚泛蘭觴，乘漪弄清曲。斗酒千金輕，寸陰百年促，何用盡歡娛？王度式如玉。

王融淶水曲

韶光染色如蛾翠，綠溼紅鮮水容媚，蘇小慵多蘭渚閑，融融浦日鵝鵲寐。
紫驪蹀躞金銜嘶，岸上揚鞭煙草迷，門外平橋連柳堤，歸來晚樹黃鶯啼。

溫庭筠春洲曲

蓬萊銀闕浪漫漫，弱水迴風欲到難，光照竹宮勞夜拜，露溥金掌費朝餐。
力通青海求龍種，死諱文成食馬肝，待詔先生齒編貝，忍令乞米向長安。

楊億漢武

所謂淡遠，是用筆自然，氣度蕭閒，措詞清癯，辭旨深遠之作。自晉陶潛以田園詩鳴於世，唐有王、孟，宋有范、楊，多以鄉村風物入詩，惟無其深遠；又唐時僧人王梵志，寒山子，宋時理學家邵雍等，均喜用詩談哲理，而辭旨淺近。其末流易失之「俗」。茲亦任舉三例，以見大概。

野外罕人事，窮巷寡輪鞅，白日掩荆扉，虛室絕塵想。時復墟曲中，披草共來往，相見無雜言，但道桑麻長。桑麻日已長，我土日已廣，常恐霜霰至，零落同草莽。

陶潛歸田園居之一

晚年惟好靜，萬事不關心。自顧無長策，空知返舊林。林風吹解帶，山月照彈琴。君問窮通理，漁歌入浦深。

王維酬張少府

欲得安身處，寒山可長保。微風吹幽松，近聽聲逾好。下有斑白人，喃喃誦黃老，十年歸不得，忘卻來時道。

寒山子

所謂蘊藉，是用筆文秀，氣度雅嫻，措詞綿密，辭旨婉約之作。詩三百篇儘多此類作品；樂府古辭及曹植歌詩，尤見特色；唐人絕句也頗多佳作。此類詩易失於「蕩」。任舉三例，藉覘前軌。

高臺多悲風，朝日照北林，之子在萬里，江湖迴且深，方舟安可極？離思故難任。孤雁飛南遊，過庭長哀吟，翹思慕遠人，願欲託遺音，形影忽不見，翩翩傷我心。

曹植雜詩之一

君知妾有夫，贈妾雙明珠，感君纏綿意，繫在紅羅襦。妾家高樓連苑起，良人執戟明光裏，知君用心如日月，事夫誓擬同生死。——還君明珠雙淚垂，何不相逢未嫁時。

張籍節婦吟寄東平李司空師道

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？

朱慶餘近試上張水部

所謂疎曠，是用筆率直，氣度曠逸，措詞灑脫，辭旨顯朗之作。陶潛以後的田園詩，大多只能做到這一境地。用之不善，易失之「粗」。茲隨舉三例，以見大凡。

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

雲淡風輕近午天，傍花隨柳過前川，時人不識余心樂，將謂偷閒學少年。

程頤春日偶成

書出耘田夜績麻，村莊兒女各當家，兒童未解供耕織，也傍桑陰學種瓜。

范成大夏日田園雜興

所謂遒勁，是用筆壯健，氣度豪放，措詞雄勁，辭旨蒼涼之作。自項王垓下、漢高大風，以及曹公短歌、苦寒諸作，並開風氣；唐李白豪放爲主，高、岑也甚挺拔，宋蘇軾復以豪邁之筆寫近體詩，都是代表的作家。此類詩易失之「野」。現引三例，以見大概。

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。

敕勒歌

營州少年愛原野，狐裘蒙茸獵城下，虜酒千鍾不醉人，胡兒十歲能騎馬。

高適營州歌

游人脚底一聲雷，滿坐頑雲撥不開，天外黑風吹海立，浙東飛雨過江來。十分激灑金尊凸，千杖敲鐸羯鼓催，喚起謫仙泉灑面，倒傾鮫室瀉瓊瑰。

蘇軾有美堂暴雨

所謂柔和，是用筆流暢，氣度飄逸，措詞曼妙，辭旨溫潤之作。詩騷多此種特色，唐律絕詩也多此格；元、白歌行，辭較坦率，而意近曼妙，其末流易失之「滑」。茲任舉三

什，以見大凡。

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。

李白黃鶴樓送孟浩然之廣陵

蘇家小女名簡簡，芙蓉花腮柳葉眼。十一把鏡學點妝，十二抽針能繡裳，十三行事坐調品，不肯迷頭白地藏。玲瓏雲髻生花樣，飄飄風袖薔薇香，殊姿異態不可狀，忽忽轉動如有光。二月繁霜殺桃李，明年欲嫁今年死。

「丈人阿母勿悲啼，此女不是凡夫妻，恐是天仙謫人世，只合人間十三歲，大都好物不堅牢，彩雲易散琉璃脆。」

白居易簡簡吟

輕陰江上千峯秀，小雨牆邊百草生，惟有春禽慰孤客，曉啼渾似故園聲。

張來曉雨

以上所講的八品，各有各的特色，而這些風格的養成，也由於多種不同的因素。大概說來可分個人的與非個人的兩類，茲加以探討。

個人的因素，如作者的家世、氣質、教育及年齡等等均是。

非個人的因素，如作者所處時代的治亂興衰，及地方環境、社會風尚等等均是。

個人的與非個人的因素，交互錯雜，遂形成各人特殊的風格。所以在不同的時代便有不同的作風，如「葡萄美酒夜光杯，欲飲琵琶馬上催，醉臥沙場君莫笑，古來征戰幾人回」（王翰涼州詞）。「這一類激昂悲涼之作，決不能見於唐以後的詩人。反之，像「半畝方塘一鑑開，天光雲影共徘徊，問渠那得清如許？爲有源頭活水來」（朱熹觀書有感二首之一）。「這一類明心見性的作品，求之唐人，也不易得。同一時代，因地域不同，詩風也異。如「子惠思我，褰裳涉溱，子不我思，豈無他人，狂童之狂也且」（詩鄭風褰裳）。「一類打情罵俏的所謂「淫聲」，絕不能見於「豈曰無衣，與子同袍。王子與師，修我戈矛，與子同仇。」一類的秦民族的著作中。還有同時代的作者，因氣質與遭遇的不同，其風格也可以截然不同，如李白與杜甫，便是很好的例。李白豪邁任俠，達觀放浪，故其作品如「天馬行空，不可羈勒。」（趙翼語）；杜甫身逢戰亂，飢饉不偶，故其作品能使人「慷慨激烈，歔歔欲絕。」（王世貞語）。即同一作者，其先後所作之詩，也有不同的表現，如蘇軾詩「始學劉禹錫，故多怨刺，……晚學太白，至其得意，則似之矣」（見陳師道後山詩話）。「這是教育的成果；而軾自謂「凡文字少小時，須令氣象崢嶸，采色絢爛，漸熟，乃造平淡，其實不是平淡，乃絢爛之極也。」（見軾與姪簡書）。這又是說明年齡與

風格的關係的。

風格既由於各種複雜的因素造成，故不是強力所能致，一切摹倣步趨之作，至多僅能貌似而不能神似，從前學詩者處處以漢魏盛唐爲法式，跬步不失，結果反中「膺古」的病，這便是昧於自己的條件，不能建立獨特的風格的緣故。

五 審題材

題材是構成任何文學作品的重要原素，在詩裏也有同樣的情形。其餘體裁格調之類，多不過是表達所擇定題材的工具或手段，用以幫助題旨的宣達，使讀者能充分感受而已。所以我們在明瞭舊詩的體式與風格之後，還要進一步把舊詩的題材，做一番概略的研究。

舊詩的題材很廣泛，大至時運推移，陵谷變遷，小至魚蟲草木之微，幾無不以之入詩。而且向來文人習氣，喜歡用同一題材，反覆吟詠，以誇示自己的才力。像詠蝴蝶的詩，謝逸一人就作了三百首，致有「謝蛺蝶」的雅稱。又如唐皮日休與陸龜蒙，有漁具十五詠、添魚詠、和樵人十詠、酒中十詠、添酒六詠等，把同類事物，逐一分詠，大小無所不包，雖是文人好事，也可見命題之廣，與搜掘之勤。至於一個人的作品，其題材涉及多方面的，可以蘇軾爲代表。他的詩經王龜齡分類輯注，爲紀行、述懷、詠史、懷古、古迹、時事、宮殿、省宇、陵廟、墳塋、居室、堂宇、城郭、壁塢、田圃、宗族、婦女、仙道、釋老、寺觀、塔、節序、夢、月、雨雪、風雷、山岳、江河、湖、泉石、溪潭、池沼、舟楫、橋梁、樓閣、亭榭、園林、果實、燕飲、試選、書畫、筆墨、硯、音樂、器

用、燈燭、食物、茶、酒、禽、獸、蟲、魚、竹、木、花、菜、菌蕈、投贈、戲贈、簡寄、懷舊、尋訪、酬訪、酬答、惠貺、送別、留別、慶賀、遊賞、射獵、題詠、醫藥、卜相、傷悼、絕句、歌、行、雜賦等七十九類。除最後四類係以體裁分外，餘均以題材性質分，其分類方法是否適當，固是另一問題；但東坡詩題材的繁富，即此也可以概見。明王世貞藝苑卮言說：「詩自正宗之外，如昔人所稱廣大教化主者：於長慶得一人，曰白樂天；於元豐得一人焉，曰蘇子瞻；於南渡後得一人，曰陸務觀；爲其情事景物之悉備也。」觀此，除蘇軾外，白居易和陸游，也都是多產的詩人，其題材之豐富，當與東坡相頡頏，惜無人爲之分類纂輯罷了！

昔人對於前人所作詩的同一題材，不但不避重複，而且欲以新意新詞，取勝前人。李白閣筆於黃鶴樓，因爲比他前的崔顥，曾以黃鶴樓爲題，寫下了一首「登黃鶴樓」的律詩（見前），使後人有「難以爲繼」之感；所以他說「眼前有景道不得，崔顥題詩在上頭」；於是他掉轉筆鋒，寫了他的「登金陵鳳凰台」，欲以相似的題材，發抒他的詩才。清黃景仁遊黃鶴樓，有步崔顥原韻的詩，畢沅以爲必無佳作，後來讀到他的「坐來雲我共悠悠」，又不禁爲之擊節稱賞。這是想追蹤前作的細微處，許多擬古和步韻的詩，其動機多半類此。

舊詩是不避因襲的，所以翻開舊詩集來看，往往可以發見許多擬什麼，代（代猶擬也）什麼的詩，但是這許多擬作或代作中，却很少有超過原作或能自闢新意境，自鑄新詞句的。做作是舊日學詩文者必由的途徑，其用意當不外由學步進而為創造，把做作認為創造的第一步；可是後來做詩的往往一味模擬，絕少新意新格，也不能不說是食古不化的弊害。明顧炎武曾說「做楚辭者必不如楚辭，做七發者必不如七發。」；作詩讀詩，不可不先明此義！

古來最多用為詩的題材的，怕是帶有傷感意味的「感慨寄興」之作。此等作品，或因遊名勝古跡而發思古幽情（如登臨、憑弔、旅寓、征行、題記等詩），或因摩陳簡殘編而想慕古人遺烈（如懷古、詠史等詩），或因傷時序推移而生年華老大之感，或因遭離亂而萌懷念遠人之情，因此臨風灑淚對月興嗟；更有借美人遲暮，傷己身之不遇，託思婦秋砧，寄感慨於遐想。試翻往籍，比比皆然！其中像泰山、衡山、華山、廬山、峨嵋山；大江、黃河、蜀道、雲夢……等名山大川；黃鶴樓、太白樓、劍閣、章台、荆門……等名勝古迹，尤其是舊詩中最習見的主題。在一年中間，時節的推移，也常為詩的慣用的題材，如春、秋較之冬、夏為多，元旦、元宵、清明、中秋、重九、除夕似乎比較別的節日

也特別易於引起詩人的感興。詩中除了應地應時的幾句話外，大多聯帶發抒許多的感慨；可是一究其內容，却是陳陳相因的多。近人邵祖平嘗說，白居易詩十之七八皆悲衰老將至，須及時行樂，讀其一首即可概十百首，正是一般舊詩人的通病。至於反過來，對著名勝古跡，陳簡殘編，歲時令節等等，表示其積極的愉悅的情緒的，雖不是絕對的沒有，究也不及消極的感慨者為多，這大概如韓愈所說的「謹愉之辭難工」，特意避重就輕的緣故吧！

戀愛自古稱為寫不盡的題材，在舊詩中自也佔有相當的地位。詩三百篇儘多男女思慕怨懟之詞，甚至幽期密贈之作；但許多解詩的總要依附到美什麼刺什麼上面去。離騷漢賦喜以穠麗的筆致來描寫女性，而著名的女性也每為詩篇中的主人翁；但是除了木蘭等少數幾個女性以外，其餘多數是扮演戀愛悲喜劇中的主角。大概的分別起來，以戀愛為主題的詩，可有如下幾類：（一）以男慕女女慕男或男女相互思慕為中心的純粹的戀愛詩；（二）以男性或女性為詩中主人翁的失戀或悼亡詩；（三）以遠行的夫婿或深閨的妻子為懷念的對象的「閨怨」與「懷內」詩；（四）以追慕過去的女性為主題的追戀詩，這類詩以有寄託者為多。以上四種詩，特別在漢以來的樂府詩中，最為豐富；尤其是陌上桑、羽林郎、

孔雀東南飛……這幾首，更是膾炙人口，傳誦不休。

關於戰爭的題材，似乎也特別豐富；就中可分爲主戰的與非戰的兩大主流。前者自詩經秦風無衣等什，以及漢魏樂府中的鼓吹曲（卽短簫鐃歌，漢時有二十二曲，魏吳各僅用十二曲，晉復二十二曲，曲名各代稍有不同，類皆軍樂。）、橫吹曲（卽鼓角及胡角橫吹，其始由西域傳來，李延年采以製譜，乘輿以爲武樂，後漢以給邊將。）、晉、唐凱歌之類皆是。除雜有宴樂扈從，給賜有功的用途外，多數是用來謳歌戰爭，鼓勵士氣的。後者自詩魏風陟岵、唐風鴉羽等什，以至漢唐以來的非戰詩歌（漢魏鼓吹橫吹曲中亦間有非戰色彩，如戰城南、紫驢馬——十五從軍征——等均），特別是杜甫的三吏（新安吏、石壕吏、潼關吏）三別（新婚別、垂老別、無家別）及兵車行等，和白居易的新豐折臂翁等；所謂「新樂府」韋莊的秦婦吟，更是敘戰爭罪惡的第一篇長詩。這都是血淚的結晶，給戰爭以無情的掙扎。本來戰是禍事，兵爲凶器，聖人不得已而用兵；後世帝王，乃以一己的私慾，開拓疆土，致造成許多人世間的慘劇；故詩人致其怨望，著於詩篇。還有邊塞詩，似也可屬戰爭詩一類。這類詩以唐代爲最盛，岑參是此中的能手，後來就沒有像他那樣壯闊雄放的大作家了！

關於人事這方面：除了如前所述的「感慨寄興」和戀愛詩外；像應試、紀述、諷諫、譏刺、時事之類也可歸屬一類；就中關於應酬贈答之作，在舊詩中更佔有相當的分量。細分起來，有：獻頌、上贈、慶弔、尋訪、逢遇、留別、餞送、寄謝、酬答、嘲戲等等。蘇李贈答，傳說爲五言之祖；曹植與建安七子之間，亦頗多投贈之作。嗣後唐宋詩人，更多相互往來贈答之詩。像杜甫對於與他同時的詩人李白、高適、岑參、元結、嚴武、賈至、薛華、畢曜等，韓愈與他的詩友孟郊、盧仝、張籍等，白居易與他的詩友元稹、劉禹錫等，此唱彼酬，均可考見。除了同時代詩人的相互贈答之外，並及於普通的友朋；普通的友朋之外，又連到不相干的人。其後詩品益濫，變成慶賀挽弔的工具，仕進遷陞的階梯；那便趨於低濫，無復初時的清高了！

此外纖小的事物，也每爲詩人所樂於描寫，如上文所述，謝逸曾作蝴蝶詩三百首。同樣的，像禽類裏的鴻、雁、鷹、鴉、鶯、燕、鷗、鷓鴣、鴛鴦等，獸類裏的猿、狐、兔、鼠等，昆蟲裏的蟋蟀、蠶、蜂、蟬、蟻、蚊等，似乎愈微小的動物，愈能得詩人的愛憐。這類詩裏：有的只是單純的抒寫觀感，如陸游詠蝶「何處輕黃雙小蝶，翩翩與我共徘徊？綠陰芳草佳風月，不是花時也解來。」；有的卻另有寄託，如李白流夜郎題葵葉「慙君能

衛足，歎我遠移根，白石如分照，還歸守故園。」，則是借葵葉以寫傷謫思鄉之情的了！其餘草木花果之類，也多擇芝、蘭、松、柏、桐、蕉、柳、竹、梅、桂、蓮、菊、水仙、櫻桃、葡萄、橙柑等等，以象徵詩人的多情與清高，也兼存著香草美人的遺意。

從前詩爲選士的工具（所謂試帖詩者卽是），不但詩題有規定，連韻脚有時也有限制；作詩應試的人，只能在限定範圍（題目和韻脚）以內，着筆抒寫。所以對於審題的方法，也是作詩者童蒙時代便要學習的事。前人嘗說：題有大題、小題；大題是典章文物、政治教化之題；小題是魚蟲花草，怡情冶性之題；前者須求典雅，後者但須盡性足矣。試帖詩題多是大題，自應盡鋪張揚厲的能事，但因爲有這種限制，所以好詩很少；只有錢起的湘靈鼓瑟一首，因落句「曲終人不見，江上數峯青。」，被沈德潛評爲「唐人試帖，無出其右者」。全詩錄後，聊見一斑。

善鼓雲和瑟，常聞帝子靈，馮夷空自舞，楚客不堪聽。逸韻諧金石，清音發杳冥。
蒼梧來怨慕，白芷動芳馨。流水傳湘浦，悲風過洞庭，曲終人不見，江上數峯青。

擬作或代作之類，類乎此的限制間亦難免；因爲擬作或代作的詩，都是以原作為標的而亦步亦趨。也有以「紹古」「學古」「效古」「依古」或「古意」標題的，則或須用古

調來傳今指，或則用今辭來談古事，無形中，也受着若干分牽拘。不過，也有在題面上襲用原來的，內容卻未必相同，這在古樂府的擬作中，不乏其例。大概是借古題寫今情，或題同而意異，或題同而調異，或題同而事異；也有用題意而改題名，也有擬題而反其意，更有以古樂府中語句取爲新題的。爲求明瞭，略加釋例如下。（參看范況中國詩學通論。）

（一）題同而意異 如「有所思」，漢樂府古辭原爲因思而生妬，因妬而欲與之絕；到王融擬作，則但言「如何有所思，而無相見時？……欲知憂能老，爲視鏡中絲。」的離思，並無因妬決絕之意；而謝朓擬作的「佳期期未歸，望望下鳴機，徘徊東陌上，月出人稀。」，則敍有約不來之情；何承天擬作的「有所思，思昔人，曾閱二子善養親。……哀我生，漉凶旻，幼罹荼酷備艱辛，慈顏絕，見無因，長懷永思託丘墳。」，則敍思親不見之情；若李白擬作，則「西來青鳥東飛去，願寄一書謝麻姑。」，乃思游仙的了。

（二）題同而調異 如「子夜四時歌」，晉古辭爲五言四句，李白的擬作，則爲五言六句；「烏棲曲」原爲七言四句，李白的擬作，增加一韻三句，都是題相同而調各異的。

（三）題同而事異 如「秦女休行」，左延年原作，敍燕王婦女休爲宗復仇，殺人都

市，雖被囚繫，終荷赦宥；傅玄的擬作，則敍龐氏烈婦殺人報怨事，與左的原作，義同而事異。

(四) 用題意而改題名 如魏武帝使繆襲造鼓吹曲十二，以代漢曲；改「漢朱鷺」爲「楚之平」，改「思悲翁」爲「戰滎陽」，改「艾如張」爲「獲呂布」，改「上之回」爲「克官渡」，改「翁離」爲「舊邦」，改「戰城南」爲「定武功」，改「巫山高」爲「居柳城」……統是做原意而寫新事，並改題新名的。

(五) 擬題而反其意 如李白有蜀道難，陸暢則有蜀道易；卓文君有白頭吟，白居易則有反白頭吟；皆擬原題而一反其致。

(六) 以樂府語句爲新題 如「羅敷」，本相和曲陌上桑古辭中語，梁蕭子範取作「羅敷行」；「決絕」本白頭吟古辭中語，元稹用製「決絕詞」。又「來日大難」本相和瑟調曲善哉行古辭句，李白取以爲題；「雞鳴高樹巔」本相和曲雞鳴古辭句，簡文帝取以爲新題。

分題也是限定題目的一種詩體。分題照嚴羽滄浪詩話說，也名探題。分將試題，各賦一事或一物。如陳後主有七夕宴宣猷堂各賦一韻詠五物的詩。他所得的題，爲：帳、屏

風、案、唾壺、履等五物。

和韻是與分題相類似的詩法，也附帶可以一述。因和韻是和他人詩所用韻脚而成詩，事實上必先和原作者構成同一的意境。和韻的方法有三：「依韻」，「次韻」，「用韻」。依韻，是與原作同一韻，但不用原來的字；次韻，是和原作同一韻，且用字次序也與原作一律；用韻，則但用其原韻，而先後不必一致。（還有「分韻」舉定數字爲韻，人各分拈一韻，卽以此拈得的韻成句，也稱「分韻得某字」；與分題辦法相似，但僅限韻脚而不限題目，性質稍異。）至若「轆轤韻」的雙出雙入（如律詩前兩韻押十四寒，則後兩韻押十五刪。）；「葫蘆韻」的先二後四（如律詩前兩韻押東，後四韻押冬，如葫蘆的先小後大。）；「進退韻」的一進一退（如律詩前一韻押九佳，次韻押十一真，三韻又押佳，四韻回押真。）；「顛倒韻」的四句同用兩字爲韻，而顛倒使用。因和和韻之法不同，而且與詩題無關，茲不具論。

除了試帖、擬作、分題和和韻之限定詩題者外；普通的便可以自由命題。擬詩題，必須顧及與內容的適度的契合；既須切貼，又忌冗長；最短的有一字的題，最長的也有至數十字的；遇有題意不顯或未盡的，則另加「序」「敘」「引」或註（忌與詩重複）。舊說多

稱許唐人詩題的簡明扼要，到宋時便繇長如文；其實也不盡然。像杜甫詩也有「得舍弟觀書，自中都已達江陵。今茲暮春月末，合行李到夔州，悲喜相兼，團圓可待，賦詩卽事，情見乎詞。」四十字的長題；但比之黃庭堅的「湖口人李正臣，蓄異石九峯；東坡先生名曰，壺中九華，並爲作詩。後八年，自海外歸，過湖口，石已爲好事者所取，乃和前篇以爲笑。實建中靖國元年四月十六日。明年，當崇寧之元年五月二十日，庭堅繫舟湖口，李正臣持此詩來，石既不可復見，東坡亦下世矣，感歎不足，因次前韻。」百另七字長題，「正臣持此詩來，石既不可復見，東坡亦下世矣，感歎不足，因次前韻。」百另七字長題，「瞻乎後矣。還有以「無題」爲題的，並不是沒題，實是不願題、不便題；而李商隱把「爲有雲屏無限嬌」的首二字「爲有」，作全詩的標題，雖說本自詩經，實際等於「無題」，都不能視爲常經的。

詩題選定後，適宜用某種體式，某種風格來發表，一方面因和作者自身的技巧有關，同時，也須與詩的內含的情懷相適應。同是重九的詩：曠達的陶潛就說「酒能祛百慮，菊爲制頽齡。」；憂傷的杜甫則說「竹葉於今已無分，菊花從此不須開。」。若王維的「獨在異鄉爲異客。」，只不過普通人的情調；而王勃的「不知來送酒，若個是陶家？」則是俊爽愉快的情調了！

六 談 意 趣

從擇定題材到勒寫成篇，這中間須透過作者的意識界，反映出愉悅的，憤怒的，哀悲的，或憂懼的……各種不同的意境，而貴能保持一個獨特明顯的印象。這段心理的歷程，叫做「立意」。

前人論詩，嘗說「立意爲先」，要怎樣才算立意高妙呢？這卻言人人殊。主神韻的，重醞藉含蓄，借清李重華貞一齋詩說上的話來解釋，就是「蘊含祇在言中，妙會更在言外。」，要「言雖有盡而意無窮」，方臻上乘。主性靈的，重抒情適性，一空依傍，方纔能有高超的成就。還有主實學的，則以爲必據諸經注疏，考訂史傳，爬梳金石文字，以實救虛（清翁方綱所主），或古宗漢魏，近宗盛唐，有所則效。這許多說法，各有短長，且俟以後詳論。大概的區別起來，向來談詩的本有重性情與重學問二說，前者以爲詩本性情，有性斯有情，有情斯有詩，如果其人之天性無詩，雖吟而不如其無吟。袁枚嘗引許渾詩「吟詩好似成仙骨，骨裏無詩莫浪吟。」，來標張性靈，攻擊格律（見隨園詩話）。後者則不但以「多讀」冠多講、多作、多改，成所謂「學詩八字訣」，而且還主張通經史百家，認

爲惟多讀書，才能「識高力厚」。

宋嚴羽是論詩較有卓見的一人，他在滄浪詩話中提出「妙悟」二字，以爲詩惟「一味妙悟」而已。（陸游詩：「文章本天成，妙手偶得之，粹然無瑕疵，豈復須人爲。」也卽此意。）所以他說：「詩有別才，非關書也，書有別趣，飛關理也。」他的推尊盛唐諸人，便因爲他們富興趣；如「羚羊挂角，無迹可求。」，其妙處在「透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之影，鏡中之象，言有盡而意無窮。」。前人於文藝批評，每涉玄妙，嚴羽「妙悟」之說，自然也脫不了這種風氣。就這幾句話看，嚴氏的主張，原是性情論者的說法；但他雖主「妙悟」，卻也折衷於性情學問二者之間，所以他一方面說詩有別才別趣，一方面卻又認「非多讀書，多窮理，則不能極其至。」。不過歸結一句話，仍須「不涉理路，不落言筌」者爲上。

王士禛是清初主性情，宗神韻之說的首領，他推重飄逸的李白，愛清遠的王（維）孟（浩然），和「風懷澄淡」的韋（應物）柳（宗元）。他以司空圖的「不着一字，盡得風流。」爲皈依的定向，自是嚴羽「妙悟」之說的闡續者，但他也並不主張盡廢學問。師友詩傳錄中曾載其說：「不着一字，盡得風流，此性情之說也。……讀千賦則能賦，此學

問之說也。……性情學問相輔而行，無性情而侈言學問，則點鬼簿獮祭魚。學力深，始能見性情。……詩有別才，非關學也，爲讀書者言也，非爲不讀書者言之也。」他爲詩主張雅正，燃燈紀聞中說「詩要清挺，纖巧穠麗，總無取焉。……爲詩先從風致入手，久之要造平淡。……爲詩且無計工拙，先辨雅俗，品之雅者，靚妝明服固雅，亂頭粗服亦雅；其俗者滿面粉粉，總是俗物。」。照此看，他的所謂雅正，實是根本於學問，發生於性情的調合物，也是折衷而並不一定趨於極端的。

由於以上的見解，所以昔人論詩，隱隱懸着一個標準，就是中和雅正，不走極端。如說：「詩有三般句：有自然句，有容易句，有苦求句。」向來所貴的是「自然句」，如嚴羽所謂「筆力雄壯，氣象渾厚。」，而非繩墨斧鑿所成者。晚唐詩體爲西崑鉅子和永嘉四靈所宗奉。它的長處在「寓意深妙，清峭感愴。」（這是西崑鉅子楊億等稱揚李商隱的話）。四靈所學爲姚合一派的所謂武功體，刻意瑣琢，一味求工；論者說他們「皆橫絕竦起，冰懸雪跨，使讀者變踔愕慄，肯首吟歎不自己。」。這都是以苦求得之。像杜牧的「鳥去鳥來山色裏，人歌人哭水聲中。」，李商隱的「滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙。」，極工巧之能事；但若照嚴羽的說法，也不免由小乘禪降而爲聲聞辟支果了！又如邵雍的詩，

如行雲流水，得來容易，像「年過半百外，天與一身閒。」，純係自然之趣；明唐順之是主張「文章本色」的，對他十分推重，說他是「三代下第一人」（與王道岩書），稱許他「詩思精妙，語奇格高，未有如康節者，古今詩庶幾康節者，獨寒山、靖節二老翁耳，亦未見如康節之工也。」。但真正的說起來，一任自然，全不推敲，終也失去詩的特有的韻味，照嚴羽的說法，自也非上乘禪了！

再如宋葉夢得石林詩話一書中，也引用禪宗論雲間語，說杜甫詩有三種語：其一爲隨波逐浪句，謂隨物應機，不主故常，如「落花游絲白日靜，鳴鳩乳燕青春深。」；其二爲截斷衆流句，謂超出言外，非情識所到，如「百年地僻柴門迴，五月江深草閣寒。」；其三爲涵蓋乾坤句，謂泯然皆契，無間可伺，如「波漂菰米沈雲黑，露冷蓮房墜粉紅。」。此三種語中，隨波逐浪句易得，截斷衆流句次之，涵蓋乾坤句最難；所以他深以杜甫的「錦江春色來天地，玉壘浮雲變古今。」等句之後，無復繼者爲恨。他曾說：「韓退之（愈）筆力最爲傑出，然每苦意與語俱盡。和裴晉公破蔡州回詩所謂『將軍舊歷三司貴，相國新兼五等崇。』，非不壯也，然意亦盡於此矣；不若劉禹錫賀晉公留守東都云『天子旌旗分一半，八方風雨會中州。』，語遠而體也。」舊詩之所貴者，大率類此。

詩意的建立，決定於兩種動力：一種是主觀的情感、思想和想像力等的結晶；一種是客觀的人事景物的反映。前者可以概稱爲「情」，後者可以概稱爲「景」。前人詩句，有的寫情週到的，像杜甫詩的「病中吾見弟，書到汝爲人。」；有的寫景週到的，如杜詩的「星垂平野闊，月湧大江流。」等均是。但是最可貴的，還是「情」「景」二者能相合而不分，如上引杜詩的「錦江春色」「玉壘浮雲」，原係寫眼前之景；但一着「來」字，便有春色不待招而自「來」，一着「變」字，便有浮雲不伺人意而一任時間推移，就從景中生出情，而鎔情景爲一片。又如「感時花濺淚，恨別鳥驚心。」，感時而見花也似乎濺出淚珠，恨別而聞鳥鳴「不如歸去」或「行不得也哥哥」，也驚心動魄，這是由情而生景，情景不分之例。此外像杜詩中的「露從今夜白，月是故鄉明。」，「片雲天共遠，永夜月同孤。」等句，也都是情景交融，情景不分的例證。若一句（或一聯）道景，一句（或一聯）道情，截然分立，則嫌生硬；或完全道情，則失卻時間性與空間性，無以見作者所處的時代與此特殊的環境；或完全道景，則山川景物古今來並無大殊，實難見作者的個性。

「情」之中大部分是情感，小部分是思想與想像。教化的詩，偏於理智。離騷爲偉大的想像力的表現；至於普通詩什，大都是情感的產物。情感照禮記舊說有喜、怒、哀、

懼、愛、惡、欲七種，叫做「七情」。這七情可說是詩的根本，不但一切素材由此出，而且遣句擒辭，也多由情感的指磨。舊有所謂喜、怒、哀、樂四得之辭，說「喜而得之其辭麗」，「怒而得之其辭憤」，「哀而得之其辭傷」，「樂而得之其辭逸」；又有所謂四失之辭，「失之大喜其辭放」，「失之大怒其辭躁」，「失之大哀其辭傷」，「失之大樂其辭蕩」。這是說明情感與風格的關係，由詩的實質而影響到寫作的技巧的了。

有一種說法，主張在感傷的詩中，應插入輕鬆的描寫；而憂懼的作品，也不妨間雜曠達的口吻。這不全是爲了「中和雅正」，也有着技術上的必要。如杜甫北征，於「鴟鳥鳴黃桑，野鼠拱亂穴，夜深經戰場，寒月照白骨。……經年至茆屋，妻子衣百結，慟哭松聲迴，悲泉出幽咽。」，後忽插入「平生所嬌兒，顏色白勝雪，見爺背面啼，垢膩脚不襪。床前兩小女，補綻才過膝，海圖折波濤，舊繡移曲折，天吳及紫鳳，顛倒在短褐。……瘦妻面生光，癡女頭自櫛，學母無不爲，曉妝隨手抹。移時施朱鉛，狼籍畫眉闊，生還對童穉，似欲忘飢渴。問事競挽鬚，誰能卽瞋喝，翻思在賊愁，甘受雜亂聒。」。這一段寫小兒女的稚憨之態，確實能令人感覺家庭生聚的樂趣；而反映出「潼關百萬師，往者散何卒？遂令半秦民，殘害爲異物。」的殘酷可怖。這種寫法，當然是可資師法的，不過不要

太過分重視技巧，以致破壞了原有的氣氛。

「景」，不外人事的變動和自然環境的激觸。前者如征戍餞別，死離生違，或者遭時不遇，落魄無聊，以致牽引情感，發爲吟詠。在前一節列述題材，已指出了「感慨寄興」之作，爲舊詩中最習見的主題；同時又說，這些感興之作，多數是消極的感慨，而缺乏積極的愉悅的情緒。在這裏，我們可舉出千古文人之厄的「窮」字，正與這種現象可爲印證。韓愈嘗云：「夫和平之音淡薄，而愁思之聲要妙，謹愉之辭難工，而窮苦之言易好。」（荆潭唱和詩序）。「文章窮而後工」，不單是因窮而促成技巧的工，而且窮正是創作的原動力。苦亦是如此。窮與苦是詩的最普遍的背景。

至於自然景物入詩，早見於詩騷。劉勰文心雕龍舉例說「『灼灼』狀桃花之鮮，『依依』盡楊柳之貌，『杲杲』爲出日之容，『灑灑』擬雨雪之狀，『喑喑』逐黃鳥之聲，『嘒嘒』學草蟲之韻。」，都是描寫景物的好例範。描寫景物，或就其性狀，或擬其聲音，要能妙逐自然；此意後來只陶潛體會運用得當，讀「方宅十餘畝，草屋八九間，榆柳蔭後簷，桃李羅堂前。曖曖遠人村，依依墟里烟，狗吠深巷中，雞鳴桑樹顛。」（歸田園居），及「采菊東籬下，悠然見南山，山氣日夕佳，飛鳥相與還。」（飲酒），真蕭然有出塵之

想。像謝靈運以山水詩名家，讀他的「時竟夕澄霽，雲歸日西馳，密林含餘清，遠峯隱半規。久痾昏墊苦，旅館眺夜歧，澤蘭漸被徑，芙蓉始發池。」（游南亭）一類的詩句，雖然蓄意描繪，已不復風韻天成的了！

融和情景，充廓意境，便構成了所謂別有理趣的詩味。要保持詩味，須注意下述的數點。

（一）高 詩境要求其高。如李白詩的「山從人面起，雲傍馬頭生。」是何等氣魄？天如幕，地爲廬，風月爲友，煙霞爲侶，方足以象徵詩人人格的崇高，和胸襟的寬闊。

（二）雄 氣勢要求其雄。如李白詩的「飛流直下三千尺，疑是銀河落九天。」，設想既奇，氣勢更雄。杜甫的「江間波浪兼天湧，塞上風雲接地陰。」也可見大自然的雄奇。

（三）深 意象要求其深。如李白詩的「長松入霄漢，遠望不盈尺，山花異人間，五月雪中白。」觀察既非常深到，描寫又十分逼真，妙在言似不近理而實甚近理，因深山中遠景氣候，確有此種現象。

（四）遠 神韻要求其遠。如王維詩的「江流天地外，山色有無中。」，本是一二種平常景色，但能使人體味不盡，有「化腐朽爲神奇」的妙用，這就因其詩悠然遠往，神韻獨

逸之故。

(五)真 情感要求其真。如王維詩的「勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人。」，純用白描的十四字，抵得千言萬語的送別詞；這因真實的情感，自能使人迴腸盪氣，初不必以雕鏤刻畫見工的。

(六)新 辭格要求其新。如王維詩的「行到水窮處，坐看雲起時。」，本也是很尋常的景物，而能引起清新的意趣。評者至謂「造意之妙，至與造物相表裏。」，便是由這「新」中來的。

(七)奇 設想要求其奇。如李白詩：「白髮三千丈，緣愁似個長。」身不滿七尺的李白，何來三千丈的白髮？此蓋詩人奇妙的感覺，是情思充溢時的幻象，不是現實的功利的尺度所能衡量的。

以上七點，都是詩中常含的意境，也為詩的趣味所寄托。

論詩的意趣雖易，而成詩實難。清沈德潛說：「有第一等襟抱，第一等學識，斯有第一等真詩。」襟抱可以說性情的事，不如學識之易於研求而得；而且全憑學識作詩，一定要如嚴羽所謂「以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩。」，結果，「其作多務使事，不

問興致，用字必有來歷，押韻必有出處，讀之反覆終篇，不知看到何處。其末流甚者，叫噪怒張，殊乖忠厚之風，殆以罵詈爲詩。」。這種詩固然不成其爲詩；就是一般因韻以造語，因語而成文的詩，也談不到是「第一等真詩」。還有普通所謂詩學一類的書籍，儘管於詩旨風格格律聲調等等詳推博論，也只不過是些死法；大匠能示人以規矩，不能示人以巧，談詩的意趣者，其亦類此！劉禹錫曾說：「片言可以明百意，坐馳可以役萬景，工於詩者能之；風雅體變而興同，古今調殊而理一，達於詩者能之。」。作詩者能臻此境地，則詩的能事盡矣。

鍾嶸曾說：「詩有三義，酌而用之，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。」意趣純屬內涵，而表象有賴於「丹彩」。宋人姜夔也說：「雕刻傷氣，敷演傷骨；若鄙而不精，不雕刻之過也；拙而無委曲，不敷演之過也。」可知意趣的表達，還須求助於文字（形文）和聲音（聲文）。像詩篇的如何組織，章句的如何裝置，文詞的如何鍛鍊，音韻的如何選擇，都是表達內涵意趣的不可或缺的要素，作者應妥慎出之。舉一個例來說，同樣是表達相思的情素：蘇武（？）的「明月照亭樓，想見餘光輝。」；不及杜甫的「落月滿屋梁，猶疑照顏色。」。同樣是寫景的詩句，梁簡文帝的「溼

花枝覺重，宿鳥羽飛遲。」；不及韋應物的「漠漠帆來重，冥冥鳥去遲。」。其實杜、韋的詩，也是從蘇、蕭詩脫胎而出，但自有「青愈於藍」（謝榛語）之感。又如詩王風黍離之首章：「彼黍離離，彼稷之苗，行邁靡靡，中心搖搖。知我者謂我心憂，不知我者謂我何求。悠悠蒼天，此何人哉！」，第二首則用「中心如醉」，第三首則用「中心如噎」，聲音先哀遠，次輕悄，後急促，恍如行役的人漸行漸遠，愈思愈盛，這是音調之有助情感的表達，爲作詩者所不可不知！

至若從欣賞的立場而論：口之於味，本有同嗜，文心雕龍所謂「綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情；沿波探源，雖幽必顯。世遠莫見其面，覘文輒見其心；豈成篇之足深，患識照之自淺耳。」。披文入情，本欣賞者之所求，亦欣賞者之所慰；不過因識照所關，致欣賞有大小深淺的不同；或者像口味之有「偏嗜」。但精粗美惡的概念，本是人人所具有，優秀的詩篇，不患不爲知音者之所賞。而詩的意趣，空虛精微，也絕不是囫圇吞棗所能體味領略；必須涵泳廻環，深探作者的原旨。元好問與張仲傑郎中論文詩中說「文須字字作，亦要字字讀，咀嚼有餘味，百過良未足。」，這纔是欣賞詩意詩趣的適當態度。

七 說聲韻

題材、意趣是內容的問題，所謂「情文」是也；聲韻則是形式的問題，所謂「聲文」是也。詩重音節，無論中外，均有定論；所不同者，有的注重自然的節奏，有的更顧到人工分析而成的聲韻格律而已。

我國舊詩，非常重視聲律，嘗謂「詩有三體：聲律爲竅，物象爲骨，意格爲髓。」，其在詩中所處的地位，重要可知。但在六朝以前，既沒有專門的韻書，作詩的多只以同音字押韻，也有完全無韻的詩，不像後人分辨得精細。後人追究古人作品的韻脚，從而發現所謂「古韻」；這種工作，從宋人吳棫開始，後來明朝的楊慎、陳第、顧炎武，清朝的江永、段玉裁等，各有相當的成績。但是各人所得的結果，各有不同，像顧炎武把古韻歸納爲十部，江永把古韻歸納爲十三部，段玉裁則分成十七部，多是依據較古的韻書（廣韻），參照前人作品的用例，加以併合。究竟古人用韻的實際，是否完全與此相符，則不無疑問。

自六朝提倡以「綺縠紛披，宮徵靡曼」，爲文學的要件；其時論文者亦於形文、情文

之外，兼舉「聲文」爲立文之道。而魏李登聲類，晉呂靜韻集等書，也開研究聲韻，纂輯專書的先路。迨齊梁之間，汝南周顒善識聲韻，分辨四聲，吳興沈約、陳郡謝朓、瑯琊王融又以氣類相推轂，以平上去入四聲，以之制韻，不可增減，時稱「永明體」（按隋書經籍志尚有晉張諒四聲韻林及劉善經四聲指歸，均列沈約四聲譜之前，是或沈約以前，已有四聲韻書。）；至梁陳間四聲之論乃定（從顧炎武說。）。所謂「聲」，卽是平上去入；所謂「韻」，照劉勰的解釋，是「同聲相應謂之韻」。而「五字之中音韻悉異，兩句之內角徵不同。」，也卽劉勰說的「異音相從謂之和」。能够以同聲相應而叶韻，異音相從而攜辭，方纔能如沈約說的「宮羽相變，低昂舛節，若前有浮聲，則後須切響，一簡之內，音韻盡殊，兩句之中，輕重悉異，妙達此旨，始可言文。」了。

所謂平、上、去、入四聲的分別，昔人有首審音歌，說「平聲平道莫低昂（言須放平念去，不可高，也不可下，高便混作上聲，下便混作入聲。），上聲高呼猛烈強（言須猛念。），去聲分明哀遠道（言須朗暢念去。），入聲短促急收藏。」，又說「平聲哀而安，上聲厲而舉，去聲清而遠，入聲直而促。」；似乎並不難辦，但初學者卻不能不說是一件難事。無怪梁武帝問周捨「何謂四聲」，捨答以「天子聖哲」是也，帝終不能遵用。同時，

鍾嶸詩品也反對，說：「昔曹、劉殆文章之聖，陸、謝爲體體之才，銳精研思，千百年中而不聞宮商之辨，四聲之論。或謂前達偶然不見，豈其然乎？嘗試言之，古曰詩頌皆被之金竹，故未調五音無以諧會，若『置酒高堂上』『明月照高樓』爲韻之首。故三祖之詞，文或不工，而韻入歌唱，此重音韻之義也；與世之言宮商異矣。今既不被管絃，亦何取於聲律耶？……王元長（融）創其首，謝朓、沈約揚其波，三賢咸貴公子孫，幼有文辯；於是士流景慕，務爲精密，襞積細微，專相陵架，故使文多拘忌，傷其真美。余謂文製本須諷誦，不可蹇礙，但令清濁通流，口吻調利，斯爲足矣！」北魏文人甄琛，更著四聲論說：「若計量四聲而爲紐，則天下衆聲無不入於紐者，萬聲萬紐何止於四？」，攻擊可謂不留餘地。

四聲如此，韻亦如此。自隋陸法言撰切韻，後來孫緬據之，重爲刊定，改名唐韻；陳彭年等重修的廣韻，也根據於此，分部二百六部，也仍其舊。但是唐人所作詩的用韻，並不一定和當時所定韻書的韻部一致。直到宋丁度等撰禮部韻略，始定爲考試時詩韻的準則。後世因之，乃有元的中原音韻，明的洪武正韻，清的佩文韻府。凡是應試作詩的士子，必須依據這些「官韻」書所分韻部押韻，自然而然的把作詩者引到非用韻書裏的韻不

可了。但是這些韻書裏所收的，多不過是一種韻類，在實際的應用上，不但因時代的遞變而發生音的轉變；同時，各地方的讀音，不能一致，因而在朗誦的效果上便也不能和需要聲韻的原意相吻合。因為這種時間與空間的限制，所以過去的韻書，僅在比較研究上，有其相當的價值，至實際應用時，卻不能使異時異地發生同樣的效果。現在，教育部已準照現時的國音，編訂中華新韻，分部十八，別以四聲（平分陰陽，無入聲），於民國三十年十月由國民政府明令公布。但因為時尙暫，應用的人還不甚多；普通仍多沿用清代的官韻書佩文韻府（即根據所謂「平水韻」制成）。

佩文韻府的韻，是依五聲（平聲分上下，加上、去、入三聲爲五聲。）分一百六韻。上平十五韻，東、冬、江、支、微、魚、虞、齊、佳、灰、真、文、元、寒、刪；下平十五韻，先、蕭、肴、豪、歌、麻、陽、庚、青、蒸、尤、侵、覃、鹽、咸；上聲二十九韻；去聲三十韻；入聲十七韻。上、去、入三聲合稱仄聲。各韻除同聲注明通押者外，不能通押。（此與中華新韻有異，新韻除可通的韻得通押外，四聲可以通押，變調——因語意不同而異其輕重——也可用。）各韻所收字數，多寡不同；又同一字因讀音不同，也常分見於數韻，初學者對於某字入某韻，同一字某義者入某韻，某義者入某韻，比較不易辨別。前

人曾有一個呆板的辦法，便是專記平聲韻所收的字，因平聲共祇三十韻，不到總數的三分之一，每韻中圈出常用各字，分日辨記，不常用的字，可暫置不問，如此應用多次之後，自然也能記得住；否則，只有用韻書臨時翻檢。這雖也是前人常用的辦法，實是最笨拙而不易作出好詩的方法。

把平仄用韻的方法，嚴格的規定到詩上，是開始於唐初的沈、宋，前文已有述及。所謂近體詩的格律，便是從沈、宋出的。現在先把律詩的平仄押韻格式，圖示並舉例於下（●是仄聲，○是平聲，○○○○，即是仄仄平平仄，餘倣此。）：

五言律詩正格

●●○○●●句	馬上逢寒食，
○○●●○○韻	愁中屬暮春，
○○○○●●句	可憐江浦望，（可應平而仄）
●●●●○○韻	不見洛橋人。
●●○○●●句	北極懷明主，
○○●●○○韻	南溟作逐臣，

○ ○ ○ ○ ○ 句
● ● ● ● ● 韻

故園腸斷處，
日夜柳條新。
（故應平而仄）

宋之問途中寒食

五言律詩偏格

○ ○ ○ ○ ○ 句

● ● ● ● ● 韻

○ ○ ○ ○ ○ 句

● ● ● ● ● 韻

○ ○ ○ ○ ○ 句

● ● ● ● ● 韻

○ ○ ○ ○ ○ 句

● ● ● ● ● 韻

風林纖月落，

衣露淨琴張。
（衣應仄而平）

暗水流花徑，

春星帶草堂。

檢書燒燭短，
（檢應平而仄）

看劍引杯長。

詩罷聞吳詠，
（詩應仄而平）

扁舟意不忘。

杜甫夜宴左氏莊

七言律詩正格

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 韻
 ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● 句
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 韻
 ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● 句
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 韻
 ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● 句
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 韻
 ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● 句
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 韻
 ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● 句
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 韻
 ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● 句

昆明池水漢時功，
(池應仄而平)

武帝旌旗在眼中。

織女機絲虛夜月，

石鯨鱗甲動秋風。
(石應平而仄鱗應仄而平)

波漂菰米沈雲黑，
(菰應仄而平)

露冷蓮房墮粉紅，

關塞極天惟鳥道，
(關應仄而平極應平而仄)

江湖滿地一漁翁。

杜甫秋興

七言律詩偏格

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 韻
 ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● 句
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 韻
 ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● 句
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 韻
 ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● 句
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 韻
 ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● 句
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 韻
 ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● 句

歎逝翻悲有此身，

禪房寂寞見流塵。

多時行徑空秋草，
(行應仄而平)

●●●●●韻
幾日浮生哭故人。

●●●●●句
風竹自吟遙入磬，
（風應仄而平自應平而仄）

○●●●●韻
雨花垂淚共霑巾。
（雨應平而仄垂應仄而平）

○●●●●句
殘經窗下依然在，
（實應仄而平）

●●●●●韻
憶得山中問許詢。

劉禹錫題靈祐和尚故居

絕句舊說由律詩截來，或爲前半，或爲後半，或爲中間兩聯，或爲首尾兩聯，其平仄用韻，即與所取律式原定的平仄用韻一律，也是上句用平，下句用仄，或上句用仄，下句用平，兩兩相對，所謂「前有浮聲，後須切響」是也。凡律詩或絕句，其所定平仄用韻，必須遵守上面的定式；惟獨每句裏的第一、三、五三字（五言爲一、三兩字），可以或平或仄，如上面所舉五言律詩正格例，其第三句第一字「可」是仄聲，原應用平聲；第七句第一字「故」是仄聲，原應用平聲。凡此種應用平而用仄，或應用仄而用平，均不算違格，不像每句的第二、四、六三字，必須嚴格遵守。這就叫「一三五不論，二四六分明」。

近體詩聲律的精微，尙不止此。最普通的，如沈約於四聲外復有「八病」之說。這八

病，卽：（一）平頭，謂五言詩上句第一字不得與下句第一字用同聲，上句第二字，不得與下句第二字同聲。（二）上尾，謂上句第五字不得與下句第五字同聲。此兩者皆避同聲的病，並已爲近體詩的定則。（三）蜂腰，五言詩第二字不得與第五字同聲，言兩頭大，中央細，如蜂腰也。（四）鶴膝，第五字不得與第十五字（卽第三句末一字）同聲，言兩頭細，中間粗，如鶴膝也。此二者也有人解爲：一句中濁音夾清音（蜂腰），或清音夾濁音（鶴膝）之病。（五）大韻，謂五言詩若以「新」爲韻，上九字卽不能用「津」「人」等字。（六）小韻，除本韻外，九字中不得有兩字同韻。以上二者是同韻的病。（七）旁紐，如一句中用月字，不得再用元，阮，顯等字，卽雙聲字宜避。（八）正紐，如一句中用壬字，不得再用紐，任等字，因入一紐也。以上二者，是同紐的病。八病之說，束縛太甚，卽沈氏已作，也不能避免；故當時對前四病較爲重視，韻紐之病，已不盡避（見南史陸厥傳）。還有清人說杜甫詩律，第一、三、五、七句末用仄字的，必把上、去、入三聲間隔用之，沒有疊出的（如上舉夜宴左氏莊第一句末「落」字入聲，第三句末「徑」字去聲，第五句末「短」字上聲，第七句末「詠」字去聲。見朱彝尊寄查德尹編修書。）；又說他於詩句中善用雙聲疊韻字。清人周春曾著杜詩雙聲疊韻譜，大事鼓吹，如杜詩「卽遣花開

深造次，便教燕語太丁寧。」，「造次」雙聲，「丁寧」疊韻；「烏雀苦肥秋粟菽，蛟龍欲蟄寒沙水。」，「粟菽」疊韻，「沙水」雙聲。又如「鼓角緣邊郡，川原欲夜時。」，「鼓角」雙聲，「緣邊」雙聲，「川原」疊韻；「悵望千秋一灑淚，蕭條異代不同時。」，「悵望」雙聲，「蕭條」雙聲，「異代」，疊韻，「千秋」雙聲也（例繁見原書）。這都近於苛細，要在善學者能舉一反三，加以活用，否則徒自束縛而已。又若句中協聲協韻，仄句末字同音協韻（如岑參：「隴山鸚鵡能言語，爲報家人數寄書。」，「語」「書」同音而不同聲。），變化甚多，有助音色美，例繁不引。至於不守近體格律的「拗體」律絕：有絕句全拗的，如「廬山東南五老峯，青天削出金芙蓉，九江秀色可攬結，吾將此地集雲松。」；半拗的，如「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。」（上半拗）。律詩全拗的，如杜甫題省中院壁「掖垣竹埤梧十尋」一首；句拗的，如杜甫詩「竹裏行廚洗玉盤」的第五句，「搖落深知宋玉悲」的第三句，「浣花流水水西頭」的第二句（其他半拗或句拗也尚有，例繁不舉）。上舉拗體詩，雖平仄不能調協，念時較爲澀口，但挺拔有致，較聲調柔弱的律絕正體，別有一種滋味。

古體詩本不拘平仄，但後人好奇，欲於古人作品中發現其平仄用例，以張聲律之說。

如明李東陽說：「五、七言古詩仄韻者，上句末字類用平聲，惟杜子美多用仄，如玉華宮、哀江頭諸作，概亦可見。其音調起伏頓挫獨爲趨健，似別出一格，回視純用平聲者，便覺萎弱無生氣。」但一方面又覺得：「用此太多，過於生硬，則又矯枉之失，不可不戒。」清趙執信也信古詩別有律調，請業於王士禛，王不肯言，乃發唐人諸集排比鉤稽，著聲調譜一卷。後翁方綱又著錄王文簡古詩平仄論，誌「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，第四字必仄，第四、五字平仄既合，第二字可平可仄，然不如平之諧也。至其出句第二字平，第五字仄，其餘四仄五仄亦諧；落句第五字平，第四字仄，上有三仄四仄，亦皆古句正式。古大家亦間有別律句者，然出句終以二、五爲憑，落句終以三平爲式，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，以用仄韻本非近體，其平仄抑揚多以第二、第五字爲關振也。若換韻者已非近體，用律句無妨。大約首尾腰腹，須銖兩悉稱爲正。」董研樵更有聲調四譜圖說，用圖來表示古體詩平仄，頗爲詳備。總之，古體所貴是自然的音美，近體所貴是人工的音美。本來詩三百篇皆可絃歌，漢唐樂府也與音樂結合；後來詩與樂相離，不得不用人工的音律，以維音色的美，詩的注意聲韻，意實在此！今若必以近體詩的格律，求之於古詩，

把人籟來觀察天籟，雖不敢說厚誣古人，究未免有點近乎穿鑿附會的了！至於音調諧美，即使同是平聲或同是仄聲也很有情趣，像杜甫詩的「梨花梅花參差開」七字全平，「有客有客字子美」全屬仄聲，也自有抑揚而和美可聽。可見過分的研求，實際是未必然的。又如聲韻自具天籟，像平聲和暢，上去纏綿，入聲迫切；喉牙的音重濁，唇齒舌音清利；東韻寬洪，冬韻輕快，江韻爽朗，支韻綿密，魚韻幽咽，……情味不同，細辨自別。光求平仄協調，是不能盡音色之美的。

八 述句律

題材是「情文」，聲韻是「聲文」，而詩的篇章詞句等形式上的組織和構造（宋人統稱爲「句律」），則是所謂「形文」的問題了。

前人拘於近體詩聲韻格律之說，因而對於詩的篇章詞句等形式上的問題，也非常的注意；並且熱心地加以闡發和研究。但因其拘束過嚴，恐反作不出好詩，因而加以菲棄者，也大有人在！前人有幾句話說：「唐人不言詩法，詩法多出於宋，而宋人於詩無所得。」也有人說：「詩有四鍊：鍊字、鍊句、鍊意、鍊格。鍊字不如鍊句，鍊句不如鍊意，鍊意不如鍊格。」（按此「格」字應作風格解，不應作格律解。）這都是反對只講篇章詞句等方法的話。有的比較兼顧到內容與形式，說：「詩有內外意：內意欲盡其理，外意欲盡其象，內外含蓄，方入詩格。」又說：「詩有五忌：格弱則詩不老，字俗則詩不清，才浮則詩不雅，理短則詩不深，意雜則詩不純。」此皆兼顧詩的內容與形式雙方而言的。總之，前人無論是注重形式或兼顧形式與內容的，關於詩的篇章詞句等的研究，也有不少的成果，足資後人的研究與參考。

現在先從詩的篇章上談起。自從元范攄首以起、承、轉、合四字，定爲近體詩分段的稱謂；後人也有用破、承、比、結四字來代替的；名稱雖異，含義則一。茲先就范氏所舉，略談近體詩的篇章組織。因爲近體詩的字句有定，形式比較固定，區分段落較易，說明也易於着手。

一首近體詩，無論是律詩或是絕句，都有一定的格式：前者每首八句，每兩句是一聯，一二兩句稱「起」，三四兩句稱「承」，五六兩句稱「轉」，七八兩句稱「合」，八句中自然包有起、承、轉、合四個段落；後者每首四句，第一句「起」，第二句「承」，第三句「轉」，第四句「合」，也可自然地分成四個段落。

「起」的方法如何呢？前人說：「起要如開門見山，突兀崢嶸；或如閒雲出岫，輕逸自在。」所謂「開門見山，突兀崢嶸」，可以拿杜甫春望的「國破山河在，城春草木深。」二句爲例，一起便似奇峯突起，二句中首句切「望」，次句切「春」，只這二句，便把題意說破了。所謂「閒雲出岫，輕逸自在」，可以拿李白的朝發白帝城的「朝辭白帝彩雲間」一句爲代表，既點明了時間和地點——「朝辭白帝」，又把白帝城的形勢高峻——「彩雲間」，也附帶地說明了。不過律詩和絕句的起法，稍有不同：律詩一聯有兩句，故第一句

要輕輕帶起，第二句才完全破題；絕句起只一句，那麼就在這一句裏破了。因為技巧的不同，起句的破題，也可分爲明破、暗破、順破、倒破、對破、分破等等，有時題中所含頭緒繁複，更須延長到「承」聯（或句）方才把意思說盡。所謂「明破」，像李白的越中懷古「越王句踐破吳歸」，很明白的說明了題意。「暗破」像林逋的梅花說「衆芳搖落獨暄妍，占斷風情向小園。」，沒有明說梅花，而梅花之意已暗暗存在。「順破」像杜甫江村夏景的「清江一曲抱村流，長夏江村事事幽。」，上句說的江村，下句點明長夏，次序與題字一致；而「倒破」與「對破」，像上舉杜甫的「國破山河在」兩句卽是。「分破」則趙嘏長安秋望的「雲物淒清拂曙流，漢家宮闕動高秋。」，兩句中並含時地兩重意思在內。

「承」的方法如何呢？前人說：「承要如驪龍之珠，抱而不脫；又如草蛇灰線，不卽不離。」所謂「驪龍之珠，抱而不脫」，便是要緊接起聯（句），不使鬆脫，如杜甫春望的起聯後卽接上「感時花濺淚，恨別鳥驚心。」；李白朝發白帝城，起句後卽接上「千里江陵一日還。」；與起聯（句）合成一氣，明白的說出題意；但也不可太露，使下文沒有推旋的餘地，這便是「草蛇灰線，不卽不離」之意。又承有明承、暗承，李句是明承，杜聯是暗承，無論明暗，總要顧及下面的轉結。

「轉」的方法如何呢？前人說「轉要如萬頃洪波，必有高原。」，故轉在篇中地位甚爲重要。因爲全詩的氣勢，便在這一振。普通轉的方法，有用旁襯的，如以別一物別一事來襯托此一物此一事，使之更形生色；有用開宕的，把上二聯（句）已說的意思，再作進一步的推拓；有用翻勢的，放開上二聯（句），別用新意；但都要顧到下面的結聯（句），使之餘波汪洋，便於收結。像上舉杜甫春望，便用開宕，於「感時花濺淚，恨別鳥驚心。」後，轉接「烽火連三月，家書抵萬金。」兩句，加重抑鬱悲憤的氣氛；而李白的朝發白帝城，則用翻勢，於「千里江陵一日還。」後，接上「兩岸猿聲啼不住。」，別有一番新境。大抵作律詩的，多用杜的方法；做絕句的，多用李的方法；因爲律詩的轉聯比較要凝重，而絕句的轉句，比較要輕逸；兩者在詩的組織上，原有不同的意趣在。

「合」的方法如何呢？前人說：「合要如風迴氣聚，淵永含蓄。」換言之，就是最後的一聯或一句，要似畫龍點睛，恰到好處。前人作詩合法不一，要在與題意及上文相稱，而且到此好像言已盡而意有餘，絃外之音，孃孃不絕，還可以讓讀者深切體味的，方是佳作。如上舉杜甫春望，用「白頭搔更短，渾欲不勝簪。」兩句作結，充分表達出無可奈何的神情，固是好結聯；而李白的朝發白帝城用「輕舟已過萬重山。」作結，不但關顧了上

面第二句的「千里江陵一日還。」所代表的遼遠和迅疾，並且把讀者從第三句「兩岸猿聲啼不住。」所引起的新境中，轉入一個虛無縹緲的境地，而令人對這「萬重山」，發生無限的想望與憶念。

以上所講篇章組織，都是前人從無量數舊詩中歸納研究的結果，雖不一定有刻板的規定，大體上倒也可供我們的參考。至於古體詩的組織，舊有分段、過段、突兀、字貫、贊歎、再起、歸題、送尾等名目，究其實也不外起、承、轉、合四大段落。茲舉韓愈的《雉帶箭》一詩為例，略加說明。原詩如下。

原頭火燒淨兀兀，野雉畏鷹出復沒；將軍欲以巧服人，盤馬彎弓惜不發。
地形漸狹觀者多，雉驚弓滿勁箭加；衝人決起百餘尺，紅翎白鏃相傾斜。
將軍仰笑軍吏賀，五色紛披馬前墮。

這一首詩自「原頭火燒淨兀兀」，至「盤馬彎弓惜不發」四句，可定為「起」；要寫雉先寫雉的所在地（原頭），要寫箭先寫發箭的人（將軍）。既點明了題目，同時也合着上文所謂「第一句要輕輕帶起，第二句才完全破題」的方法。「地形漸狹觀者多，雉驚弓滿勁箭加。」二句為「承」，更加强了圍獵時緊張的氣息，使讀者不禁為之焦急；到「衝人決起

百餘尺，紅翎白鏃相傾斜。」二句爲轉，已經從緊張的頂點，迅速轉振；而「將軍仰笑軍吏賀，五色紛披馬前墮。」二句的「合」，便從這急「轉」，作一快意的收束。每段的句數雖不一致，大體上也是和近體詩相彷彿的。

古近體詩一題數首，和樂府詩分解數首的，它的章法，普通總是每首各有一個中心，或每首各有起、承、轉、合，或數首相連而具起、承、轉、合。或由淺而深，或由反而正，或由近而遠，或由己而人，脈絡分明，層次井然，開闔照應，首尾相承，方稱。茲舉

杜甫羌村三首爲例：

崢嶸赤雲西，日脚下平地，柴門鳥雀噪，歸客千里至。妻孥怪我在，驚定還拭淚；世亂遭飄蕩，生還偶然遂。鄰人滿牆頭，感歎亦歔歔。夜闌更秉燭，相對如夢寐。晚歲迫偷生，還家少歡趣；嬌兒不離膝，畏我復却去。憶昔好追涼，故繞池邊樹；蕭蕭北風勁，撫事煎百慮。賴知禾黍收，已覺糟床注；如今足斟酌，且用慰遲暮。羣雞正亂叫，客至雞鬪爭；驅雞上樹木，始聞叩柴荆。父老四五人，問我久遠行，手中各有攜，傾榼濁復清。莫辭酒味薄，黍地無人耕，兵革旣未息，兒童盡東征。請爲父老歌，艱難愧深情，歌罷仰天歎，四座涕縱橫。

上詩除每首各具章法外；第一首是全詩的總「起」；第二首首四句「承」，中四句「轉」，下四句「合」；第三首上八句「承」，中四句「轉」，下四句總「合」。可爲一題數首，首尾聯貫的例證。

至於詩句的構造，重在字面諧調，音節響亮，卽嚴羽所謂「下字貴響，造句貴圓。」是也。在字面配置方面，可引數例說明。先說明五言詩。五言詩每句以上二字下三字爲常見；如「復值接輿醉，狂歌五柳前。」；如「草枯鷹眼疾，雪盡馬蹄輕。」。前者「接輿醉」「五柳前」是一貫的，「復值」「狂歌」是添加的詞兒；後者「草枯」「雪盡」各是一個意思，「鷹眼疾」「馬蹄輕」又另是進一層的一個意思。如用標點，便應是：「草枯，鷹眼疾；雪盡，馬蹄輕。」。還有上二下二，如「寂寞掩柴扉，蒼茫對落暉。」，「寂寞」「柴扉」用動詞「掩」串成一句，「蒼茫」「落暉」用介詞「對」串成一句。上四下一，如「鶴巢松樹徧，人訪蕁門稀。」，意思是說「鶴巢於松樹者徧，人訪於蕁門者稀。」，所以說是上四下一。其餘上三下二的句式，因爲聲調折拗的關係，比較少見。

七言詩因字數增加，變化較多，最常見的是上四下二，上四下三兩式。如「萬里風濤接瀛海，千年豪傑壯山邱。」，「疏星淡月魚龍夜，老木清霜鴻雁秋。」：前一聯以「接」

「壯」串聯上下二名詞；後一聯「疏星淡月」「老木清霜」是一義，「魚龍夜」「鴻雁秋」又是一義。此外有上二下五，如「黃耳定從秋後到，白頭新自夜來生。」；上三下三，如「鳳凰樂奏鈞天曲，烏鵲橋通織女河。」。至若上五下二，如「杖藜歎世者誰子？」「中天月色好誰看？」的句式，用的人就比較的少了！

因爲修辭的關係，舊詩中也有許多特殊的句法。例如「香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝。」，從文字的邏輯上說，應該倒爲「鸚鵡啄餘香稻粒，鳳凰棲老碧梧枝。」，爲了諧調音律的關係，有意作詞錯亂。又如「清旭楚宮南，霜空萬嶺含。」，用直敘則應爲「萬嶺楚宮南，霜空清旭含。」，這是詞句並錯；「俊鶻無聲過，飢鳥下食食。」，其意在說「飢鳥因貪而下食，不知俊鶻無聲而上過。」，這是句錯亂。還有自相問答句，如「誰其獲者婦與姑。」；自相呼應句，如「水荇牽風翠帶長。」。（也有倒過來上應下呼的，如明珠穿草露華新，意爲露華穿草明珠新。）此種句法的格式與其變化，要當於修辭學中求之，茲不詳論。

鍊句之法，昔人也頗講求，謝榛四溟詩話，引證最繁。如說「韋蘇州曰：『窗裏人將老，門前樹已秋。』」。白樂天曰：『樹初黃葉日，人欲白頭時。』」。司空曙曰：『雨中黃葉

樹，燈下白頭人。」。三詩同一機杼，司空爲優，善狀目前之景，無限淒感，見乎言表。」又說：「李太白曰：『襟前林壑歛暝色，袖上烟雲收夕霏。』。此用謝康樂之句，但加四字。王摩詰曰：『漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝。』。雖用李嘉祐之聯，加此四字，爽健自別。」王世貞也說：「詩有點金成鐵者：少陵有句云『昨夜月同行。』，陳無已則云『勤勤有月與同歸。』；少陵云『暗飛螢自照。』，陳則云『飛螢原失照。』；少陵云『文章千古事。』，陳則云『文章平日事。』；少陵云『乾坤一腐儒。』，陳則云『乾坤著腐儒。』；少陵云『寒花只暫香。』，陳則云『寒花只自香。』；一覽可見。」皇甫汭說：「語欲妥貼，故字必推敲，一字之瑕，足以爲玷，片語之類，并棄其餘。」讀以上諸例，可見鍊法的重要，和技術的大概。

最後談詞與字。如上文所舉，可知五言詩句中以第三字爲機紐，七言詩以第五字爲機紐，因之五言第三字與七言第五字，並有「詩眼」之稱。前人說「眼用實字方健」；所謂實字，就是現在所謂名詞，代名詞等，特別是名詞，尤爲舊詩中所習用。例如：

感時花濺淚，
恨別鳥驚心。

山從人面起，
雲傍馬頭生。

雪意未成雲著地，秋聲不斷雁連天。

花迎劍佩星初落，柳拂旌旗露未乾。

又說：「眼要用響字」，因眼爲致力處，用響字可借聲音表達情味。如：

白沙留月色，綠竹助秋聲。

孤燈燃客夢，寒杵搗鄉愁。

江間波浪兼天湧，塞上風雲接地陰。

平地風烟橫白馬，半山雲水捲蒼藤。

因爲眼字的重要，故有特意把平仄聲互換（所謂鉤句換字）以求詩眼的森挺的。例如：

殘雪入林路，暮山歸寺僧。

殘星數點雁橫塞，長笛一聲人倚樓。

除了鍊詩眼以外，也有鍊其他各字的；如「雨拋金鎖甲，苔臥綠沈槍。」，鍊第二字；「青山只解磨今古，流水何曾洗是非。」，鍊第五字；「思家步月清宵立，憶弟看雲白晝眠。」，鍊第七字；「草枯鷹眼疾，雪盡馬蹄輕。」，兼鍊第二字與第五字；「魚含月影隨雲動，鳥吐花聲寄樹間。」，兼鍊第二字，第五字與第七字等，均是。

字除實字，還有虛字，即今所稱副詞、介詞、連詞、助詞之類。舊詩多用實字，少用虛字：如元趙孟頫說「詩用虛字便不佳。」；范梈說「作詩實字多則健，虛字多則弱。」；謝榛也說「虛字極難，……實字多則意簡而句健，虛字多則意繁而句弱。」。同樣近體多用實字，古體及樂府則間用虛字；唐人多用實字，宋人則喜用虛字。如黃庭堅詩的「且然聊爾耳，得也自知之。」等句，竟然全用虛字。但如「人惜其遊今孰在？樹猶如此我何堪！」，「倦客再遊行老矣，高僧一笑故依然。」等句，却也生動有致，別饒風韻，並不低於專用實字的佳句。

字法中還有所謂「子母字句」：一句中並含兩字，義相近似子母。如：

竹疎烟補密，
梅瘦雪添肥。

更漏有無風逆順，
紙窗明暗月高低。

又有「倒字取韻」，如詞句之有錯亂變化，但須於詩無害。例如：

是時山水秋，
光景何鮮新。（新鮮）

法吏多年少，
磨淬出角圭。（圭角）

胡不上書自薦達，
坐令四海如虞唐。（唐虞）

此外尚有因修辭上的關係，把句中的詞兒，用明喻、暗喻等方法，以增加詩的趣味的：如「大暑去酷吏，清風來故人。」，「水裏笙歌蛙兩部，山中奴婢橘千頭。」等是明喻；如「一欣侍溫顏，再喜見友于。」（溫顏喻父母，友于喻兄弟。）等是暗喻。明喻和暗喻，常有牽涉到典故或成語的，在本書末章裏，將再加詳細的研究，茲暫從略。

九 論對偶

對偶實在也是句法的一種，是「形文」發達到極致時的結果。因為它的性質，比較重要，所以這裏再提出來加以較詳細的述說。

對偶是我國文學上的一種特色。因為我國文字，既成方形，又是單音，可以兩兩相對而各個發生意義；把相似的或相反的兩種語句，並列一處，既整齊，又富麗；故不但於韻文中用之，即散文中也常見使用。舊籍如易、書等已有偶句：若詩經則用對偶的地方更多，如「出自幽谷，遷于喬木。」（小雅伐木），「發彼小豸，殲此大兕。」（小雅吉日），「觀閔既多，受侮不少。」（邶風柏舟），「嚶嚶草蟲，趯趯阜螽。」（召南草蟲），「南山崔嵬，雄狐綏綏。」（齊風南山），「春日遲遲，卉木萋萋。」（小雅出車）之類都是。後來漢唐山夫人安世房中歌有「大海蕩蕩水所歸，高賢愉愉民所懷。」；蘇武（？）詩有「歡娛在今夕，燕婉及良時。」，「征夫懷遠路，遊子戀故鄉。」，「嘉會難再遇，歡樂殊未央。」；秦嘉贈婦詩有「河廣無舟楫，道遠隔丘陸，臨路懷惆悵，中駕正躑躅，浮雲起高山，悲風激深谷，良馬不廻鞍，輕車不轉轂。」等語：更是連用對偶。至於句中對，楚辭九歌中用

之最多：如「簫鐘兮瑤簫，鳴篴兮吹竽，……翺飛兮翠翮，展詩兮會舞，應律兮合節，……青雲衣兮白霓裳，舉長矢兮射天狼。」（東君）等句都是。後來項羽垓下歌的「力拔山兮氣蓋世。」，漢武帝匏子歌的「吾山平兮鉅野溢。」，「舉長筴兮湛美玉。」，「隴竹林兮隄石菑。」等，皆以「兮」字間隔，上下文自成對偶。還有隔句對，自詩經的「昔我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏。」（小雅采薇），以至漢高祖鴻鵠歌的「鴻鵠高飛，一舉千里，羽翼已就，橫絕四海。」，魏曹植朔風詩的「昔我初遷，朱華未希，今我旋止，素雪云飛。」之類；都在唐人規定近體詩式，限以偶句格律之前所已有。大抵魏晉以上人，多不喜平整的偶句，或故爲錯綜；像曹植的「高臺多悲風，朝日照北林。」，意本駢偶；但不說「悲風彌高臺」，以求字面的工整，而寧說「高臺多悲風」。同理，陶潛詠貧士的「傾壺絕餘瀝，闔竈不見煙。」，上句不說「傾壺既絕瀝」；「南圃無遺秀，枯條盈北園。」，上句不說「遺秀索南圃」。左思詠史的「邊城苦鳴鏑，羽檄飛京都。」，上句不說「鳴鏑苦邊城」。觀此，可明當時的風氣。

到晉以後，稍重對偶，但法度尙寬，所以文心雕龍以爲「高下相須，自然成對。」；又說「豈營麗辭，率然對爾。」。但其時，因沈（約）謝（朓）等人的精研聲律，對偶之

法也日趨嚴密；且於字面的對偶外，更注意平仄的舛節。故劉氏書中，即已有正對、反對、言對、事對的名目。（李仲蒙說：「言對爲易，事對爲難，反對爲優，正對爲劣。」）所謂正對、反對，即常用的對偶法；言對則以舊籍中成語爲對，事對則以史傳中事實爲對。其時的作者，已有很工整的對偶，如謝朓入朝曲（隋王鼓吹曲十首之一）：

江南佳麗地，金陵帝王州，逶迤帶綠水，迢遞起朱樓。飛蕤夾馳道，垂楊蔭御溝。凝笳翼高蓋，疊鼓送華輶。獻納雲臺表，功名良可收。

除末二句外，全首均用對偶。他作中偶句，如：「餘霞散成綺，澄江靜如練。」，「停琴佇涼月，滅燭聽歸鴻。」等，也極爲後人所稱道。而沈約的早發定山，竟通體應用對偶：夙齡愛遠壑，晚蒞見奇山。標峯綵虹外，置嶺白雲間。傾壁忽斜豎，絕頂愛孤圓。歸流海漫漫，出浦水濺濺。野棠開未落，山櫻發欲然。忘歸屬蘭杜，懷祿寄芳荃。眷言采三秀，徘徊望九仙。

不過此時的用對偶，還不是一種規定的格律，純由作者自由取舍，直到唐初的上官儀，始有六對，八對的名目。六對是

（一）正名對——如：天地、日月。

- (二) 同類對——如：花葉、草芽。
- (三) 連珠對——如：蕭蕭、赫赫。
- (四) 雙聲對——如：黃槐、綠柳。
- (五) 疊韻對——如：彷徨、放曠。
- (六) 雙擬對——如：春樹、秋池。

六對外的八對是

- (一) 的名對——如：送酒東南去，迎琴西北來。
- (二) 異類對——如：風織池邊樹，蟲穿草上文。
- (三) 雙聲對——如：秋露香佳菊，春風馥麗蘭。
- (四) 疊韻對——如：放蕩千般意，遷延一介心。
- (五) 聯綿對——如：殘河若帶，新月如眉。
- (六) 雙擬對——如：議月眉欺月，論花頰勝花。
- (七) 迴文對——如：情新因意得，意得遂情新。
- (八) 隔句對——如：相思復相憶，夜夜淚沾衣；空歎復空泣，朝朝君未歸。

自此以後，對偶之製漸工，對偶之法益精，後人細加區分，把對偶從內容（以句中所採人物事跡等等作分類的標準）、形式（以修辭學上的各種型式爲分類標準）兩方面加以判別，復可分爲如下的幾類。

一 從內容上分的

- （一）人物對——如：子房本爲韓讎出，諸葛寧知漢祚移。
- （二）鳥獸對——如：殊方日落玄猿哭，故國霜前白雁來。
- （三）花木對——如：竹葉於今已無分，菊花從此不須開。
- （四）史事對——如：吳宮花草埋幽徑，晉代衣冠葬古邱。
- （五）地名對——如：卽從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。
- （六）情思對——如：顛狂柳絮隨風舞，輕薄桃花逐水流。
- （七）情景對——如：林間竹有湘妃淚，窗外禽多杜宇魂。（按情景對是情與景相觸而不能分者。）

（八）數字對——如：有時兩點三點雨，到處五枝十枝花。

二 從形式上分的

(一) 實字對——如：九天闕闕宮殿，萬國衣冠拜冕旒。

(二) 虛字對——如：不可以風霜後葉，何傷於月雨餘雲。(按虛實字之分有兩說：舊說以名詞爲實，餘爲虛；馬氏文通以名、代名、動、形容諸詞爲實，餘爲虛。茲從馬說。)

(三) 錯綜對——如：柳絮打殘連夜雨，桃花吹散五更風。(按此與「香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝。」同例，應倒爲「打殘柳絮連夜雨，吹散桃花五更風。」，方合文字的論理。)

(四) 連珠對——如：信宿漁翁還泛泛，清秋燕子故飛飛。

(五) 巧變對——如：鳥去鳥來山色裏，人歌人哭水聲中。

(六) 流水對——如：但將酩酊醉佳節，不用登臨歎落暉。(按流水對謂兩句相對，連貫成一意。)

(七) 精巧對——如：半世功名一雞肋，平生道路九羊腸。

(八) 奇健對——如：數著殘棋江上曉，一聲長嘯海山秋。

諸如此類，繁不勝舉。但這還只是普通的對法；若特殊的對法，則上舉的「句中對」，

在近體詩中也常用；如「四年三月半，新筍晚花時。」，以三月對四年，晚花對新筍。「扇對」（即上舉八對中的隔句對）也常用；如「得罪台州去，時危棄碩儒；移官蓬閣後，穀貴沒潛夫。」，乃以第三句對第一句，第四句對第二句。此外又有所謂「交股對」（即蹉對）；如「舳艫爭利涉，來往接風潮。」，舳艫與風潮相對。又如「春深葉密花枝少，睡起茶多酒盞疎。」，照詩人玉屑引藝苑雌黃的說法，是以疎對密，以多對少，也是交股對。「借對」，如「廚人具雞黍，稚子摘楊梅。」，楊梅與雞黍相對未見工切，楊字作「羊」，始與雞成切對，這是同音相借而成對。「就句對」，如「白首丹心依紫禁，一麾五部淨三邊。」，以一五三對白丹紫，蓋自屬一類，就句而對。還有所謂「不對之對」；如「不作新豐醉，其如倦體何！」，依字面本不能對，這裏僅對其意而已。

律詩，照規定，第二聯（即所謂頷聯）第三聯（即所謂頸聯）均必須用偶句，已見前述；但也有起和中二聯對而結不對的。如陳子昂春夜別友人：

銀燭吐青煙，金樽對綺筵，離堂思琴瑟，別語繞山川。明月隱高樹，長河沒曉天，

悠悠洛陽去，此會在何年？

也有起不對而中二聯及結對的。如杜甫對雪：

北雪犯長沙，胡雲冷萬家，隨風且間葉，帶雨不成花。金錯囊垂罄，銀壺酒易賒，無人竭浮蟻，有待至昏鴉。

也有起結和中二聯均成對偶的。如杜甫登高：

風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛迴，無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來。
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。

以上三種格式，和律詩基本格式，統稱「正體」，完全以中二聯用對偶爲標準。也有律詩全首無對偶的，如李白夜泊牛渚詩即是：

牛渚西江夜，青天無片雲。登舟望秋月，空憶謝將軍。余亦能高詠，斯人不可聞。
明朝掛帆去，楓葉落紛紛。

若李白鸚鵡洲（見前）領聯不對（滄浪詩話稱之爲十四字句，與常建五律領聯的「曲徑通幽處，禪房花木深。」，被稱爲十字句同理。），若杜甫寒食月詩，將領聯對偶移於發首，而爲「無家對寒食，有淚如金波，斫卻月中桂，清光應更多。」，等所謂「偷春體」（如梅花偷春色而先開。）；若鄭谷弔僧的前半首用扇對「幾思間靜話，夜雨對禪床，未得重相見，秋燈照影堂。」；若孟浩然田家元日，起對「昨夜斗回北，今朝歲起東。」，

以下全不對；統稱「變體」，即以對偶全無或位置不正常爲標準的。

看了上面的敘述，可知不論體的正、變，對偶在律詩中的地位，是很重要的（絕句之用對偶者也同）；那麼怎樣的對偶才算是好呢？向來的標準有兩點：其一是「工整」，其二是「避複」。

前人對於偶句的作法，嘗說：「對貴工整，又忌板滯。」又有人說：「寧拙毋巧，寧樸毋華，寧粗毋弱。」總之，要妥帖勻稱，雄渾自然，方臻佳妙。所以像杜甫的「錦江春色來天地，玉壘浮雲變古今。」，或「五更鼓角聲悲壯，三峽星河影動搖。」之類的對句，向來評詩的人多奉爲圭臬；而像劉禹錫的「雲裏高山頭早白，海中仙果子生遲。」，雖極爲白居易所稱許，但工巧有餘，終嫌做作，不是偶句的正軌。因爲對偶必須兩句十分相稱，而且不顯出強湊的痕跡。「雲裏高山頭早白」，固見神妙；「海中仙果子生遲」，則不免露出強湊的樣子來了。相同的，葉夢得石林詩話裏竭力稱揚杜甫的「細雨魚兒出，微風燕子斜。」；以爲「精微如此，而讀之渾然，全似未嘗用力，此所以不礙其氣格超勝。」；因而譏晚唐的「魚躍練江拋玉尺，鶯穿絲柳織金梭。」爲湊作，也是一樣道理。更有進一步的，以爲對偶不僅要字面秀整，而且要所寓深遠，神氣完妙而不露。像釋

惠洪冷齋夜話，以爲如「一千里色中秋月，十萬軍聲夜半潮。」，「蝴蝶夢中家萬里，子規枝上月三更。」，「深秋簾幕千家雨，落日樓臺一笛風。」等偶句，字露，一覽便盡，皆寒乞相。也有因求對偶工整，不惜悖於情理的；如王直方詩話中說「東坡有言：世間事忍笑爲易，惟讀王祈大夫詩不笑爲難。祈嘗謂東坡云：有竹詩兩句，最爲得意。因誦曰：『葉垂千口劍，幹聳萬條槍。』」坡曰：『好則極好，則是十條竹竿，一個葉兒也。』」因爲萬竿竹當然不止千片葉，爲求屬對的工，忘了事理之正，所以東坡引爲笑談，此也爲作對偶者所不可不知！

至於避複，也是後來才注意到的。在唐以前，儘有些很秀挺的對句，但上下文出於一意，甚至把一個人名，分用在上下句的。像劉琨詩的「宣尼悲獲麟，西狩泣孔丘。」，宣尼即孔丘；謝惠連詩的「雖好相如達，不同長卿慢。」，相如字長卿；張華詩的「遊雁比翼翔，歸鴻知接翮。」，鴻雁一物，比翼接翮卽一事等是。另外雖不像這樣駢拙；但像「蟬噪林愈靜，鳥鳴山更幽。」，像「魚戲新荷動，鳥散餘花落。」，也往往因上下句同一意，被認爲病的。

詞意複疊的對句，有個專門名詞，叫做「合掌格」；言其如人的兩手，雖分左右，

而同具五指。杜甫於詩律研究殊細，對於合掌，也未能盡避；如「花徑不曾緣客掃，蓬門今始爲君開；盤飧市遠無兼味，樽酒家貧只舊醅。」二聯，「花徑」「蓬門」，「緣客掃」「爲君開」，意義直相一致；「盤飧」「樽酒」，「兼味」「舊醅」義也相近，也是犯着複沓的毛病。必如他的詠懷古跡「一去紫臺連朔漠，獨留青塚向黃昏。」；寒食舟中作的「春水船如天上坐，老年花似霧中看。」；野老的「漁舟網集澄潭下，買客船隨返照來。」；聞官軍收河南河北的「白日放歌須縱酒，青春結伴好還鄉。」；和江上短述的「老去詩篇渾漫與，春來花鳥莫深求。」等句，句相屬而意不重，方才可算是偶句的正格。

宋人對於詞意複疊的對偶，特別注意避免：像蘇軾的「詩句對君難出手，雲泉勸我早抽身。」（答人求書與詩），黃庭堅的「驚起歸鴻不成字，辭柯落葉最知秋。」（秋雨）；陸游的「青山是處可埋骨，白髮向人羞折腰。」（醉中出西門偶書）等句，皆其著者！

對偶是律詩的靈魂。對偶既如此不易工整自然，而且又要奇恣不複，律詩也就難於神妙。此胡應麟所以有七律難能之歎；而說「迄唐世工者不過數人，人不過數篇。」的了！

十 評用事

舊詩中還有一種特點，就是好用典故。這種風氣，也是從六朝開始的。蕭子顯南齊書文學傳論中，總論當時文體說：

次則緝事比類，非對不發。博物可嘉，職成拘制。或全借古語用申今情，崎嶇牽引，直爲偶說。唯觀事例，頓失精采。此則傅咸六經，應璩指事，雖不全似，可以類從。

就中應璩是建安七子之一應瑒之弟，在傅咸之前。他的雜詩，如「隄潰自蟻穴」，出淮南子；「勝理早從事」，出韓非子；「哲人觀未形，愚夫闇明白」，出史記；「曲突不見賓，焦爛爲上客」，出漢書；「雞跖食不已，齊王爲肥澤」，出淮南子；均用史子成語。所以鍾嶸詩品說他：「善爲古語，指事殷勤，雅意深篤，得詩人激刺之旨。」鍾氏對他雖沒有明顯的貶意；但其書中，並有反對用典的一段話，卻是很明顯的攻擊當時這輩主張「用事」的文人的。他說：

夫屬詞比事，乃爲通談。若乃經國文符，應資博古，撰德表奏，宜窮往烈；至於

吟詠情性，亦何貴用事！「思君如流水」，既是卽目；「高臺多悲風」，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，自非補假，皆由直尋。顏延、謝莊，尤爲繁密，於時化之。故大明、泰始中，文章殆同書抄。近任昉，王元長等，辭不貴奇，競須新事；邇來作者浸以成俗。遂乃句無虛語，語無虛字，拘攣補衲，蠹文已甚。但自然英旨，罕值其人，詞既失高，則宜加事義，雖謝天才，且表學問，亦一理乎？

那時候，像顏延之之詩有「錯彩鏤金」（湯惠休語）之評。鍾嶸也說他：「喜用古事，彌見拘束。」其餘謝莊、任昉、王融等人，也均以雕鏤見工，故「動輒用事，所以詩不得奇。」（鍾嶸評任昉語）。當時用典之風確已甚盛，所以文心雕龍事類篇，早有「明理引乎成辭，徵義舉乎人事。」的說法，足見當時的風氣，已近似所謂「無徵不詩」的了！

唐人爲詩，也有襲六朝用典之風的；到晚唐而此風更盛。李商隱有「獺祭魚」的雅號（凡作文必書於左右，檢視終日，故謂之「獺祭魚」），而延其緒的西崑體鉅子楊億，也有「衲被」之稱（僞爲文喜用故事，聚使子孫檢討出處，用片紙錄之，文成而後撥拾，人謂之「衲被」），以致「多用故事，語僻難曉」（見歐陽修六一詩話）；石介所謂「剗鏤聖人

之經，破碎聖人之言，離析聖人之意，蠹傷聖人之道。」，便是指這種情形而說的。後來，陸游在老學庵筆記中追述當時情形，說：「國初尙文選，當時文人專意此書，故草必稱『王孫』，梅必稱『驛史』，月必稱『望舒』，山水必稱『清暉』，至慶曆後惡其陳腐，諸作者始一洗之。」這和後人提倡的「說桃不可直說破桃，須用紅雨、劉郎等字，說柳不可直說破柳，須用章臺，灞岸等字，說書須用銀鈎等字，說淚須用玉筋等字，說髮須用絳雲等字，說簾須用湘竹等字，不可直說破。」，同樣是「欲避鄙俗，轉成塗飾。」（四庫全書提要）不可爲訓的話。其尤甚者，陳典務去，而新典續生，末流且競以僻典爲新奇，所以清袁枚舉詩有三病，以「填書塞典，滿紙死氣，自矜淹博。」爲第一病了！

用典的淵藪是「類書」，也是從南朝開始有的。南史王謔傳云「王儉嘗集才學之士，總校虛實，類物隸之，謂之隸事。」，是纂輯類書的開端；而梁武帝時，安成王秀使劉峻撰類苑一百二十卷，帝卽命諸學士撰華林徧略以高之。從此以後，類書之製大繁，數典隸事之風也益盛，作詩者遂不復以自鑄新意新詞爲高，一意以多用事爲雅博了！

典有明用的，如趙嘏長安秋望的「鱸魚正美不歸去，空帶南冠學楚囚。」，上句用世說張翰的故事，下句用左傳晉侯的故事，均爲極常見的典故。有的是暗用的，或掩藏其原來

出處的一部分，如虞集詩的「南冠無奈北風吹。」，或陸游詩的「局促常悲類楚囚。」，就是分割上例第二句「空帶南冠學楚囚」的各一部分，而掩藏了其餘部分，除了在修辭學上特殊的功用以外，就比明用的來得隱晦多了！

至若僻典，就沒有像上例那樣易於明白；有時簡直使讀者如墮五里霧中，那便失卻了詩以感人的原意了。像蘇軾雪夜書北臺壁中的「凍合玉樓寒起粟，光搖銀海眩生花。」和黃庭堅送舅氏野夫之宣城中的「林霜收鴨脚，春網薦琴高。」，其中若「玉樓」「銀海」「鴨脚」「琴高」等詞都是僻典。試檢辭書，則知：

玉樓——肩項骨 蘇詩註：道經以肩項骨爲玉樓。

銀海——眼 蘇詩註：道經以眼爲銀海。

鴨脚——銀杏 本草綱目：銀杏原生江南，葉似鴨掌，因名鴨脚。

琴高——赤鯉 列仙傳：琴高周末趙人，出入涿水，乘鯉，後因以琴高爲鯉之代稱。

所以不免要多一重檢釋之煩了！還有典故而用歇後語的，如：

貽厥——子孫 貽厥子孫。（書：五子之歌）

友于——兄弟 友于兄弟。（書：君諫）

則哲——知人 知人則哲。（書：皋陶謨）

居諸——日月 日居月諸，胡迭而微。（詩：邶風）

王孫——春草 王孫游兮不歸，春草生兮萋萋。（楚辭：招隱）

清暉——山水 山水含清暉。（謝靈運：石壁精舍還湖中作）

也不免「博物可嘉，職成拘制。」，而未必能有助於詩美的。

用俗字、方言和用諺語，也和用典一樣，需要善爲之用。像杜甫用俗字的地方很多，現在隨手摘幾處出來，以見一斑。

個——「兩個黃鸝鳴翠柳」，「峽口驚猿聞一個」，「卻繞井欄添個個」，「個個五花文」，

「漁舟個個輕」。

喫——「梅熟許同朱老喫」，「樓頭喫酒樓下臥」，「對酒不能喫」。

恰——「野航恰受兩三人」。

也——「西蜀櫻桃也自紅」，「能使韋郎跡也疏」，「也從江檻落風湍」，「稚子也能賒」。

渾——「百年渾得醉」，「渾欲不勝簪」。

忍——「忍使驂驢氣凋喪」，「忍能對面爲盜賊」。

稍——「稍喜臨邊王相國」。

徑須——「過客徑須愁出入」。

若個——「長安若個畔」。

用方言也是他所喜歡的。如：

大舸（南楚江湘間呼大船爲舸）——「富豪有錢駕大舸」。

百丈（荆峽間謂竹纜爲百丈）——「百丈誰家上水船」。

用諺語，唐宋詩人間也有之。例如：

乾星照溼土，來日依舊雨。（諺）

照泥星出依然黑，爛漫庭花不肯休。（王建詩）

風花雲（諺）

明日揚帆應復駛，蒸雲散亂作花風。（晁無咎詩）

日沒臙脂紅，無雨也有風。（諺）

日脚射空金縷直，西望千山萬山赤，野老先知雲又風，明日望此重雲黑。（梅堯

臣詩）

秋甲子日雨，禾頭生耳。（諺）

禾頭生耳黍穗黑，農夫田父無消息。（杜甫詩）

推究用典的原意，無非在求文字的富贍，氣勢的充沛；和先秦時代的人喜賦詩引詩，來申己意，是一樣的用意。用之得當，也可以幫助詩意的表達，增加其感人的效果，如元

虞集挽文山丞相（文天祥）詩：

徒把金戈挽落暉，南冠無奈北風吹，子房本爲韓讎出，諸葛寧知漢祚移。

雲暗鼎湖龍去遠，月明華表鶴歸遲，不須更上新亭望，大不如前灑淚時。

這首詩幾乎全用故實，但仍不乏其感人的力量。「金戈」「南冠」是左傳中的故事；「鼎湖龍去」「華表鶴歸」，也是史子書中慣熟的典故；張子房（良）、諸葛亮，更是大眾所習知的歷史人物，若「痛哭新亭」，也是寫亡國之痛的現實性民族教訓，典雖熟而不濫，故不礙其爲好詩。（若「諸葛寧知漢祚移」句，不僅能將文天祥鞠躬盡瘁，知其不可爲而爲之的心事，曲曲傳出；而於作詩者所處的時代環境，也能迴護得週到。）若清王士禛於山東大明湖上宴集當時文士，作秋柳四首，雖和者數百人，終因用事太僻，辭意不顯，詩的真價值，反受掩塞，傳誦便不如前作之廣了。

朱熹評韓愈：「博極羣書，奇辭奧旨，如取之室中物。」如果所謂「奇辭奧旨，如取之室中物。」，也像「獺祭魚」「衲被」一樣的不加選擇，隨意拼湊，結果只有詞句的堆砌，無真情性的流露，也有傷詩的美質；必須自加冶鍊，別具新意，方不失用典的目的。前人評黃庭堅猩猩毛筆詩的「平生幾兩屐，身後五車書。」二句，說「平生二字出論語；身後二字，晉張翰語『使我有身後名』。幾兩屐，阮孚語；五車書，莊子言惠施。此二句，乃四處合來。」又說「因猩猩好着屐，而思及阮孚之語，因筆可作書，而思及惠施之事，未經運用，了不相關，偶爾湊拍，天然妙諦。」這些話如果說他運用典故的苦心，確也不錯；若說文學價值，則並未見佳妙；因為它只有「巧」而沒有「真」，只有形式而沒有內容，反不及「諸葛寧知漢祚移」一類詩句，高遠含蓄有思致。如果抄撮類書，縱極工巧，終覺強湊，那是更不足取的了。

杜甫也和韓愈一樣，是一個用典的大家，所以向來有「杜詩韓文，無一字無來歷。」的說法。王世懋也說他：「百家釋官，都作雅音，馬淳牛溲，咸成鬱致。」（藝圃擷餘）。他的用典之作，莫過於諸將，秋興諸什，像「漢朝陵廟對南山，胡虜千秋尙入關，昨日玉魚蒙葬地，早時金盃出人間。見愁汗馬西戎逼，曾閃朱旗北斗殷……」，「韓公本意築

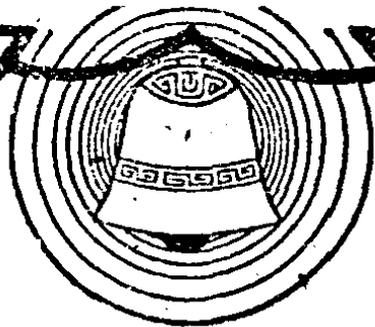
三城，擬絕天驕拔漢旌，豈謂盡煩回紇馬，翻然遠救朔方兵。胡來不覺潼關隘，龍起猶聞晉水清……」，「洛陽宮殿化爲烽，休道秦關百二重，滄海未全歸禹貢，薊門何處盡堯封？朝廷衰職雖多預，天下軍儲不自供，稍喜臨邊王相國，肯銷金甲事春農。」，「回首扶桑銅柱標，冥冥氛祲未全銷，越裳翡翠無消息，南海明珠久寂寥。殊錫曾爲大司馬，總戎皆插侍中貂……」（以上諸將），和「蓬萊高闕對南山，承露金莖霄漢間，西望瑤池降王母，東來紫氣滿函關……」，「昆明池水漢時功，武帝旌旗在眼中，織女機絲虛夜月，石鯨鱗甲動秋風。……」（以上秋興），都是典故連篇，索解爲難，所以詮註者雖衆，而真賞者實稀。歐陽修不喜杜甫詩，說他是「村夫子」，也就是這個原因。如果拿「真摯動人」爲選詩的標準，那麼寧可捨棄這幾篇「典雅」的大作，而取他的「重陽獨酌杯中酒，抱病起登江上臺，竹葉於今已無分，菊花從此不須開。殊方日落玄纓哭，故國霜前白雁來，弟妹蕭條今何在？——于戈衰謝兩相催。」（九日），或「清秋幕府井梧寒，獨宿江城蠟炬殘，永夜角聲悲自語，中天月色好誰看？風塵荏苒音書絕，關塞蕭條行路難。已忍伶俜十年事，強移棲息一枝安。」（宿府）等白描的詩篇之爲愈呢！

不過杜甫終不愧爲一個善用典故的詩人。他的用俗字方言和諺語，固足見他的大膽和卓識；即他的用典，也以翻陳出新，除鄙去腐著稱的。如戲題王宰畫山水圖歌：「尤工

遠勢古莫比，咫尺應須論萬里。」這兩句初看好像不是用事，實則也有所本：梁蕭文奩善畫，於扇上畫山水，咫尺之內，便覺有萬里之遙。又如垂老別的「男兒既介冑，長揖別上官。」，是用的漢書周亞夫傳「介冑之士不拜」的典故；新婚別的「婦人在軍中，兵氣恐不揚。」，是用漢書李陵傳「軍中豈有女子乎」的成語。題禹廟用：「荒庭垂橘柚，古屋畫龍蛇。」橘柚是禹時的貢物，驅龍蛇是禹治水時的史事。送扶侍用的「青青竹筍迎船出，白白江魚入饌來。」，上句用的是孟宗冬日入林求筍，筍爲之生的事；下句用的是姜詩舍宅每旦出雙鯉魚佐饌，都是養親盡孝的故事，用來稱扶侍最切（參用范況詩學通論例）。這些典故的運用，都比較有點新意，而沒有勉強的痕跡。

用事的本意，在「舉事以類義，援古以證今。」（劉勰文心雕龍語），所以要新（所謂「雖引古事，而莫取舊辭。」），要切（所謂「凡用舊合機，不啻自其口出。」）；陳典、濫典是不新，僻典、奧典是不切；都有失用典的原旨。故能詩的人，正不必借用典故，填塞炫博；即使強爲之，也累得詞重體濁，氣滯神傷，有損詩的真美。等到涵詠功深，卽景生情，自有天成妙句，奔來腕底，那時才可如天女製錦，了無針線之痕呢！

如果說，聲律是「聲文」的極致，對偶是「形文」的極致，而用事又爲「情文」的極致的話：那麼舊詩發展到現階段，確已入於衰暮之年的了！



版 權 所 有
翻 印 必 究

中華民國三十七年二月初版

舊 詩 略 論

全一冊 定價國幣二元七角

(外埠酌加運費匯費)

編 著 者 梁 春 芳

發 行 人 蔣 志 澄

印 刷 所 正 中 書 局

發 行 所 正 中 書 局

(2311)

