

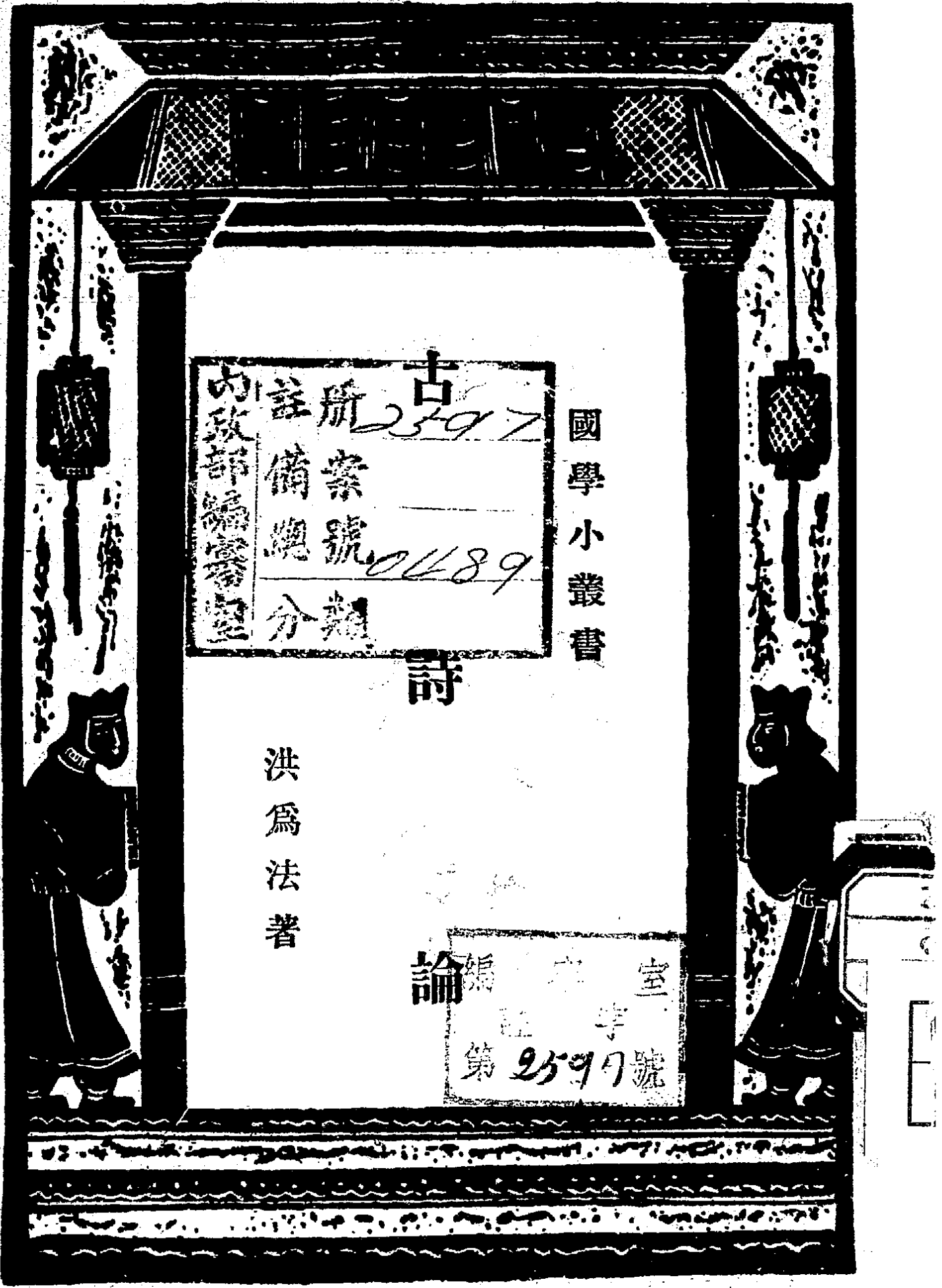
國學小叢書

古	2597
冊	
案	
號	0489
分類	
註	
備	
總	
內政部編審處	

詩

洪爲法著

論	編	室
	註	等
第	2597	號



220
079

821.14
720
2

國學
叢書

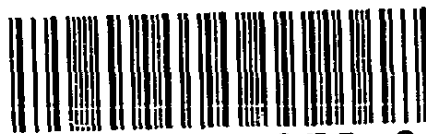
古

詩

論

著者 洪爲法
編者 王雲五

商務印書館發行



3 0617 3275 0



吾友洪式良先生新自舊學根柢盤汲年
來好用科學方法研究古籍前曾撰絕句論
律詩論兩書余既為文以序其端且由商務印
書館代為印行矣近於教習餘暇又著成古
詩論一冊遠送寄示余受而讀之書凡六章
首畧說次起源再次衍變末製作其搜集
瀏覽之廣擗此論斷之精均足令人感服焉
歎其間致力最多者當推起原上一章蓋斯
章材料太多以緒紛繁爬梳不易一團亂絲

理得十分清楚在讀者一目了然不費思考
而不及著書人已疲費若干腦汁或且哉易
其稿去其次則衍變一章能辨析羣言
獨標新義製作一章能將古詩特點一
指出多為前人所未者以余觀之此書之通
達精核似更駕前兩書而上之也歲寒風雪
中展卷一過頓覺身心俱爽 丙子冬月

灌雲江恒源記於海上寓廬補字齋



目次

第一章 界說

我國詩歌之普通分類——古詩有廣狹兩義——論古詩應除去囿於時代的成見——古詩與樂府在今日不易判別其相異之點——本書所論，乃廣義的且爲整言的古詩，屬於北方文學一脈——本書僅論五七言古詩，又可名爲「五七言古詩論」

第二章 起源(上)

五言古詩起源說之兩大派：一，閱時取證，遠溯上古——例證均詩體未全，不足依據——二，起源於漢代說，其中又有西漢東漢之爭——著者對於爭辯的結論——五言詩創於西漢成帝建始前後之民歌，盛於東漢末葉

第三章 起源(下)……………四七

七言古詩產生於五言古詩之後——張衡初有七言古詩之試作，至魏文帝燕歌行始露光輝——鮑照對於七言古詩之功績

第四章 衍變……………五八

古體詩與近體詩之關係——古詩與樂府之分合——古詩因時代而各具特色，無分軒輊——古詩之內容，敘景日多——古詩之形式，由散趨駢，復由駢趨散

第五章 製作(上)……………七三

論製作時不應強分時代定古詩之優劣，判其可學與否——亦不應強分古近體詩製作之難易——關於製作方法討論之立場——分結體、命意、鍊句、用字四部分來討論——結體須注

意三點：一，起句——二，結句——三，全篇之組織——關於命意

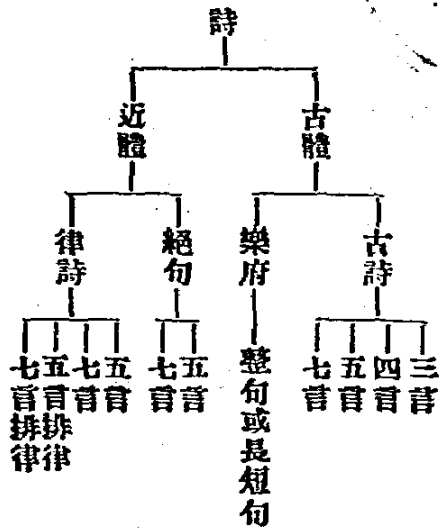
第六章 製作(下)……………九三

鍊句須注意兩點：一，合稱——二，自然——用字須注意兩點：一，穩當——二，緊湊——其他問題之研討：一，聲調問題——二，押韻問題

古詩論

第一章 界說

【我國詩歌之普通分類】吾人既論古詩，首應知我國詩歌之普通分類。在著者手邊有一本近人丘瓊著的詩賦詞曲概論，其中便有這樣的一個簡表：



爲便利起見，卽以此表爲討論之張本。論古體近體之分起於唐，如杜甫詩有「兼工古體詩」之句，在唐以前就沒有這種說法，這是因爲近體詩完成於唐代的原故。由唐至今已歷千餘載，若是嚴格的說起來，近體詩也算是古體詩，卽近人寫的近體詩，步趨古人之後，格律悉守古人的成規，依然不能算是近體，但爲免於立異之譏，亦惟有仍襲舊名。

【古詩有廣狹兩義】關於近體與古體的分野，著者已於絕句論及律詩論中另有討論，其衍變之跡，於本書衍變一章更有述及，此處僅論古體分類這一方面。古體依照前表的分法是有樂府與古詩兩類。但也有人一并稱爲古詩的。如沈德潛在說詩碎語上說：「樂府中不宜雜古詩體，恐散朴也；作古詩正須得樂府意。古詩中不宜雜律詩體，恐凝滯也；作律詩正須得古風格。與寫篆、八分不得入楷法，寫楷書宜入篆、八分法同意。」（卷下）不是將樂府與古詩分爲兩類嗎？可是他編古詩源時，卻將樂府與古詩混在一起了。其他許多詩歌選本，如此辦法的很多。可見古詩是有廣狹兩義，狹義的是指異於樂府又異於近體的一種詩體，廣義的便和古體詩是一樣的意思了。

【論古詩應除去囿於時代的成見】現在先就狹義的來說。論狹義的古詩，歷來人多囿於時

代的成見，如「文章流別論稱爲古詩的，是指周詩三百篇；而文選稱爲古詩的，是指漢詩十九首，及蘇武詩四首；（著者按：文選卷二十九雜詩中有「古詩十九首」之名，蘇武詩僅題「詩四首」，并未特標「古詩」字樣也。）滄浪詩話所稱爲古詩的，是指魏曹植以至梁任昉止的作品；元陳繹曾底詩譜，稱爲古體的，是包含風雅頌以下漢魏六朝底詩；而文體明辨所稱爲古詩的，是概括隋以前的作品。（著者按：文體明辨中亦選唐人古詩，非止於隋也。）（用孫復工譯中國文學通論中卷第十三章中語）再加上明人李攀龍有唐無五言古詩之說，清人錢木庵有「齊梁體」不得概稱爲古詩之說，將古詩內涵弄得極不固定，頗令人有莫衷一是之感。著者以爲論及古詩，首宜除去這囿於時代的成見，否則便無從着手起。

【古詩與樂府在今日不易判別其相異之點】 既論狹義的古詩，即當進而論其與樂府相異之點。若照前表所分，便無多大討論。可是歷來寫作詩歌者常將樂府與古詩弄得混亂不清，而在事實上確也不易判別。考樂府之爲官名，始於漢惠帝。（漢書禮樂志云：「高祖樂楚聲，故房中樂，楚聲也。孝惠二年，使樂府令夏侯寬備其簫管，更名曰安世樂。」）樂府之爲署名，始於漢武帝。（漢書禮

樂志云：「至武帝定郊祀之禮……乃立樂府。」顏師古注云：「始置之也。樂府之名，蓋起於此。哀帝時罷之。」把樂府所奏的詩歌即名爲「樂府」，以別於祇供吟詠的詩歌，則是後人區別詩體之權宜的辦法。（梁劉勰著文心雕龍，遂有明詩篇與樂府篇之分。）顧名思義，自必須能入樂的詩歌纔可稱爲樂府。劉熙載藝概上說：「樂府聲律居最要，而意境即次之；尤須意境與聲律相稱，乃爲當行。」（卷二）然而在建安時曹植寫的樂府便多不可入樂，如文心雕龍樂府篇上說：「子建士衡，咸有佳篇，并無詔伶人，故事謝絲管。」自此以後，所謂樂府歌辭，已隨着時代逐漸蛻變，逐漸脫離了音樂的關係，其本可入樂的，固早經莫能詳徵其歌法，後人所摹擬的，則更是混珠的魚目，統是剩有樂府的軀殼了。其衍變的軌跡，在本書衍變一章中還須詳敘。這裏略及其端緒，無非藉以證明樂府既已不復能入樂，如以入樂與否爲樂府與古詩之分，又何可得一明確的而且具體的觀念？

如舍去入樂之說不談，單就字句方面說。從丘氏所列的簡表中，可看出樂府是有長短句而古詩是沒有的。其實樂府中固有整句的，而古詩中亦有長短句的如歌行之類。儘管如馮班鈍吟雜錄上說：「晉宋所奏樂府，多是漢時歌謠，其名有放歌行、豔歌行之屬，又有單題某歌某行，則歌行者，樂

府之名也。』以爲歌行應屬於樂府，可是文苑英華中卻把歌行與樂府分爲兩類。吾人所常讀到的李太白集，其中分詩歌爲古詩、樂府、古近體詩三部分。樂府中有『歌』『行』『吟』等名目，古近體中之古詩部分也有『歌』『行』『吟』等名目。古詩與樂府既有長短句，則又何能就字句方面判別其相異之點？

昔時許多論詩者，忘卻自己所處之時代，硬要將樂府與古詩劃分清楚，定出許多區分的原則來，如：

『樂府歌行貴抑揚頓挫，古詩則優柔和平，循守法度，其體自不同也。』（徐師曾：文體明辨）

『樂府主紀功，古詩主言情，亦微有別。且樂府間雜以三言四言以至九言，不專五七言也。』（張

篤慶語，見師友詩傳錄）

『樂府之異於詩者，往往敘事。詩貴溫裕純雅，樂府貴遒深勁絕，又其不同也。』（張實居語，見

師友詩傳錄）

『古詩貴渾厚，樂府尙鋪張。』（施補華：規備說詩）

以上四人之說，或從內容方面立論，或從聲調方面立論，或從字句方面立論，或從描寫的手法方面立論，均是不切事實極其武斷的話。在說者本身便不能自信，所以措辭均不甚肯定，用「貴」字，「主」字，「尚」字，以及「往往」等字以牽強附會之。吾人又何能便信其牽強附會之說呢？且文選註引古詩常稱樂府，引樂府又常稱古詩，吳兢樂府古題要解中多錄古詩，孔雀東南飛在玉臺新詠上原題爲「古詩爲焦仲卿妻作」，在樂府詩集中則屬之雜曲歌辭，認爲古辭，題爲「焦仲卿妻」了，文選中「古詩一十九首」中之驅車上東門和冉冉孤生竹兩篇亦收入指爲雜曲歌辭了，凡此均足證明古詩與樂府除去入樂一點外，是沒有什麼相異之處。今則如何入樂又不可知，則更不必強論樂府貴如何主如何，古詩貴如何主如何了。此外王士禛說：「古樂府五言如孔雀東南飛儼如山上雪之屬，七言如大風垓下飲馬長城窟河中之水歌之屬，自與五七言古音情迥別，於此悟入，思過半矣。」（見師友詩傳錄）看似說得很切實，細按之則和他所主張的神韻說一樣，「不著一字，盡得風流」，須人妙悟。沈德潛說：「樂府中不宜雜古詩體，恐散朴也；作古詩正須得樂府意。」（說詩晬語卷下）則令人有「玄之又玄」之感，較前引四說尤不足觀矣。

【本書所論，乃廣義的且爲整言的古詩，屬於北方文學一脈】馮班鈍吟雜錄上說：「古人之詩，皆樂也。文人或不閑音律，所作篇什，不協於絲管，故但謂之詩。詩與樂府從此分區。」又說：「伶工所奏，樂也。詩人所造，詩也。詩乃樂之詞耳，本無定體。唐人律詩，亦是樂府也。今人不解，往往求詩與樂府之別。」鍾伯敬至云某詩似樂府，某樂府似詩，不知何以別之。」馮氏此論，最爲通達。居今日，吾人正不必將古詩與樂府分得如涇渭之不相混，在論古詩時，正不妨并入樂府一同述及。李漢編韓昌黎集，關於詩歌，僅分古詩與律詩兩類，（另有聯句一類，殆以其非昌黎一人所作，藉以清眉目也。）即不另列樂府一類。本書所論古詩，即本此意，兼及昔人所謂樂府歌辭，乃所謂廣義的古詩。

又近人劉大白說：「漢代辭賦，是周代南方文學楚辭底嫡胤；五七言詩，是周代北方文學毛詩底產兒；而樂府卻是兼祧的嗣子。」（劉著中國文學史第四篇第三期上兩漢）劉氏此論，極有見地。詩經中雖間有雜言，但以四言爲主。摯虞文章流別論上說：「古之詩有三言、四言、五言、六言、七言、九言。古詩率以四言爲體，而時有一句二句雜在四言之間，後世演之，遂以爲篇。古詩之三言者，「振鷺」「鷺于飛」之屬是也；漢郊廟歌多用之。五言者，「誰謂雀無角，何以穿我屋」之屬是也；於

俳諧倡樂多用之。六言者，「我姑酌彼金罍」之屬是也；樂府多用之。七言者，「交交黃鳥止於桑」之屬是也；於俳諧倡樂多用之。古詩之九言者，「洞酌彼行潦挹彼注茲」之屬是也；不入歌謠之章，故世希爲之。夫詩雖以情志爲本，而以成聲爲節，然則雅音之韻，四言爲本，其餘雖備曲折之體，而非音之正者也。」摯氏此論，謂四言以外，後世之各言詩皆是由詩經「演之，遂以成篇」，這是昧於文學變遷之真諦，「雅音之韻，四言爲本，其餘雖備曲折之體，而非音之正者」，這是不明各體詩歌之時代的價值，統爲囿於盲目崇古之短見。但其所謂「古詩率以四言爲主」，（摯氏所謂古詩，即指詩經，所以引證的例子都是詩經中的。）這是很對的。徐師曾的文體明辨中，亦說詩經「大率以四言成篇」，其他三言、五言、六言、七言、八言，（徐氏係引詩經中「胡瞻爾庭有懸貍兮」爲例證。）九言，「則皆間見雜出，不以成章，況成篇乎？是詩以四言爲主也。」詩經實是我國詩體中四言整句之總集。其後五七言的整句詩，劉氏說他「是周代北方文學毛詩底產兒」，著者以爲如說得更切合些，應以爲與詩經同屬北方文學的一脈，論造句形式，都是偏於整齊一方面，不類南方文學如楚辭之參差錯落。這與地理風俗和民情都有關係。北地山川雄偉，風俗樸質，民情剛勁；南國山水清幽，風

俗奢靡，民情柔婉。於是同是寫作詩歌，一方面則趨於整齊劃一，一方面則趨於紆迴委曲了。至於樂府，其整句者則含有北方文學的血液，雜言則含有南方文學的血液。劉氏所謂「樂府卻是兼祧的嗣子」著者以爲如此解釋，方爲精當。歌行亦然。其整句者屬於北方文學一脈，雜言則屬於南方文學一脈。本書所論，便是這北方文學一脈的整句古詩，且是廣義的，連樂府整句的也在其內。

【本書僅論五七言古詩，又可名爲「五七言古詩論」】末了，本書所論，固均爲整句的古體詩，但三言、四言、六言等卻都略而不論。此因四言詩至漢已衰，雖有高帝的鴻鵠歌，唐山夫人的安世房中歌（上兩歌史稱楚歌或楚聲，蓋以楚調歌之耳，其遣詞造句，實仍屬北方文學一脈。）朱虛侯的耕田歌，韋孟的諷諫詩，韋玄成的戒子孫歌等，但已是燼火之餘光，再無振奮的希望。至建安時五言既盛，雖是曹氏父子等也還戀戀於四言，均有所寫作，亦僅夕陽雖好已近黃昏的景象。自此而後，則更趨向毀滅之路。以李白曾有「寄興深微，五言不如四言，七言又其靡也」的詩論之人，也祇英雄欺人，不努力寫好「寄興遙遠」的四言詩，而儘是寫五七言詩，可見時代已更，詩體已變，復欲振興舊體，僅可徒託空言以立異而已。今之治舊詩者，亦多是寫五七言詩，不遠摹詩經，高倡四言的。這

理由以胡應麟說得最中肯。胡氏說：「四言簡直，句短而調未勻。」（詩藪內編卷二）是以本書不論四言。至於三言，文體明辨上說：「梁任昉以爲晉散騎常侍夏侯湛作。然考漢樂府練時日、天馬歌（著者按：此兩詩均屬漢之郊祀歌，樂府詩集列爲郊廟歌辭。）皆三言，則非始於湛明矣。」這是說三言詩之起源。三言詩之製作，後世固不談，即在漢詩中能找到的亦不多。此體算是古今詩壇夭折的嬰兒。其所以夭折的原故，則因其更簡直，句更短而調更未勻，一方面是音調的短促，不易有變化，一方面是字句的簡單，不易有迴旋。因此更無四言詩壽命之長，即以好唱高論的李白也不能說四言不如三言了。今舉天馬歌爲例，藉證吾言：

太一脫，天馬下。露赤汗，沫流赭。志倣儻，精權奇。籛浮雲，矚上馳。體容與，逝萬里。今安匹？龍爲友！

是以本書不論三言。此外六言、八言、九言，則更是一時嘗試作的變體，涓滴之水，無以成川流。文體明辨上說：「六言詩昉於漢司農谷永，魏晉間曹（植）陸（機雲兄弟）間出，其後作者漸多，然不過詩人賦詠之餘耳。」所謂「作者漸多」，想是指嘗試者多，然而這嘗試是沒有什麼成功的。趙翼謂

茲舉曹植妾薄命爲例：

攜玉手喜同車，北上雲閣飛除。釣臺蹇產清虛，池塘觀沼可娛。仰汎龍舟淶水，俯擢神草枝柯。想彼宓妃洛河，退詠漢女湘娥。

其音節是如何的板滯？八言與九言則從來都是零句，通篇都是八言或九言的較之三言與六言的尤少。唐盧綽有八言一首：

祥瑞不在鳳凰麒麟，太平須得邊將忠臣。但得百僚師長肝膽，不用三軍羅綺金銀。

元天目山僧明本有九言一首：

昨夜東風吹折中林梢，渡口小艇滾入沙灘坳。野樹古梅獨臥寒屋角，疎影橫斜暗上書窗敲。半枯半活幾個擺菩薩，欲開未開數點含香苞。縱使畫工善畫也縮手，我愛清香故把新詩嘲。

這真是鳳毛麟角了。鍾嶸詩品序上說：「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邪？」詩體變爲五言，更衍爲七言，在每句的音節上已足夠變化，再長便覺累贅，轉不如分爲兩句來得生動與妥貼了。顏延之說：「柏梁以來，繼作非一，所纂至七

言而已。九言不見者，將由聲度闡誕，不協金石。」（庭誥，太平御覽卷五百八十六引）顏氏以「聲度闡誕，不協金石」詳九言詩，著者於八言詩亦云然，因亦均置不論。是以本書又可名爲「五七言古詩論」。界說旣明，請更言其他。

第二章 起源(上)

【五言古詩起源說之兩大派：一、閱時取證，遠溯上古】 著者已於前章說明，本書所論之古詩，僅限於五七言，茲即準此界說，進而論五七言古詩之起源。

先論五言古詩之起源。說到五言古詩之起源，歷來衆說紛紜，有以爲起源於五子之歌及詩經楚辭等等，又有以爲起源於漢代，以爲起源於五子之歌及詩經楚辭等等者，乃是固執着「閱時取證」愈古愈好的成見。這一派之論調，如：

(一) 摯虞文章流別論上說：「古之詩有三言、四言、五言、六言、七言、九言。古詩率以四言爲體，而時有一句二句雜在四言之間，後世演之，遂以爲篇……五言者，「誰謂雀無角，何以穿我屋」之屬是也。」

(二) 鍾嶸詩品序上說：「夏歌曰：「鬱陶乎予心。」楚謠曰：「名余曰正則。」雖詩體未全，然是

五言之濫觴也。」

(三)劉勰文心雕龍明詩篇上說：「召南行露，始肇半章；孺子滄浪，亦有全曲；暇豫優歌，遠見春秋；邪徑童謠，近在成世；閱時取證，則五言久矣。」

【例證均詩體未全，不足依據】以上所徵引之三氏論調，其中除「邪徑童謠，近在成世」一說，可不須再論，因此爲漢成帝時歌謠，見漢書五行志，可并入漢代起源說裏去，其餘所引例證，均爲漢以前作品，卻都是如鍾嶸所說，「詩體未全」，試分別證之：

(一) 摯氏所引詩經句「誰謂雀無角，何以穿我屋」，卽劉勰所說的召南行露篇中語。其全詩爲「厭浥行露，豈不夙夜，謂行多露」(一章)誰謂雀無角，何以穿我屋？誰謂女無家，何以速我獄？雖速我獄，室家不足」(二章)誰謂鼠無牙，何以穿我墉？誰謂女無家，何以速我訟？雖速我訟，亦不女從」這不是純粹的五言。

(二) 所謂夏歌「鬱陶乎予心」係指偽古文尚書中五子之歌。歌計五章，其第五章云：「嗚呼曷歸？予懷之悲。萬姓仇予，予將疇依？鬱陶乎予心，顏厚有忸怩。弗慎厥德，雖悔可追。」這也不是

純粹的五言。

(三)所謂楚謠「名余曰正則」見於屈原所作之離騷。略引數語：「皇覽揆余於初度兮，肇錫余以嘉名。名余曰正則兮，字余曰靈均。紛吾既有此內美兮，又重之以脩能。」便見這與後世之五言詩迥異其趣。

(四)孺子滄浪，見孟子離婁章：「有孺子歌曰：『滄浪之水清兮，可以濯我纓。滄浪之水濁兮，可以濯我足。』」必去掉「兮」字，纔是全曲五言，這實在是楚辭一類的南方文學，與五言古詩不同其趣。

(五)暇豫優歌，見國語晉語二，歌云：「暇豫之吾吾，不如鳥烏。人皆集於苑，己獨集於枯。」也是詩體未全。

以這類五言零句，便證明五言古詩之起源，徐中舒駁論爲最痛快。徐氏云：「這些證據不是與五言詩發生時期相隔太遠，便是誤說，僞證，不能令人相信。」（東方雜誌第二十四卷第十八號徐著五言詩發生時期的討論）

【一起源於漢代說，其中又有西漢東漢之爭】至於起源於漢代一說，西漢乎？東漢乎？歷來爭辯至烈。近人亦紛紛的有所討論，如徐中舒、張爲、馮、駉等，人均站在東漢起源說方面，又有朱倝、古直等，人均站在西漢起源說方面。後來陸侃如著詩史曾萃集舊說及徐張諸人議論，并參以己見，力爲起源於東漢一說張目。（見詩史中卷第一篇第二章五言詩的起源）最近隋樹森著古詩十九首集釋又萃集舊說及朱古諸人議論，并參以己見，力爲起源於西漢一說張目。各是其所是，各非其所非。茲將兩方所論，歸納爲六點敘述於後：

（一）關於虞姬歌——虞姬歌見史記項羽本紀張守節正義所引楚漢春秋歌云：「漢兵已略地，四方楚歌聲。大王意氣盡，賤妾何聊生？」近人朱倝以爲「楚漢春秋九篇，係陸賈所記，見於漢書藝文志。其記楚事，必當可徵。然則五言詩之起，固在楚漢紛爭時矣。」（東方雜誌第二十三卷第二十號朱著五言詩起源問題。著者按：翁注困學紀聞卷十八「文選注，五言自李陵始」條全祖望注云：「虞姬之和項王，亦五言也。」朱氏實本前人所述。）徐中舒駁之云：「齊梁時人敘五言詩的原起說：『逮漢李陵始著五言詩之目』（鍾嶸詩品）『少卿離辭，五言才骨，難與爭鶩』（齊書文學

傳論，「降將著河梁之篇」，（昭明文選序）原本楚漢春秋在那時還未亡佚，范曄做後漢書還說：「漢興，大中大夫陸賈，記錄時功，作楚漢春秋。」鍾嶸、蕭子顯、蕭統都不是孤陋寡聞的學者，若是原本楚漢春秋載有虞美人的五言歌，他們決不至於置虞姬而數李陵。詩品、齊書、文選不數虞姬的五言歌，就可證明張守節所見的楚漢春秋已是出於僞託的了。」（五言詩發生時期的討論）

（二）關於白頭吟——原詩見玉臺新詠卷一，題爲皚如山上雪。樂府詩集第四十一引王僧虔技錄及吳兢所作樂府古題要解（卷上）均題爲白頭吟。其原辭爲「皚如山上雪，皎若雲間月。聞君有兩意，故來相決絕。今日斗酒會，明日溝水頭。躑躅御溝上，溝水東西流。淒淒復淒淒，嫁娶不須啼。願得一人心，白頭不相離。竹竿何嫋嫋，魚尾何萋萋。男兒重意氣，何用錢刀爲！」因爲西京雜記上說：「相如將聘茂陵人爲妾，卓文君作白頭吟以自絕，相如乃止。」（第三）於是王僧虔便以皚如山上雪爲卓文君所作。此詩的真僞，關係於五言詩起源的時期。日人鈴木虎雄說：「西京雜記中不言白頭吟底歌辭如何，果係文君之原作否，實難必。又看詩底意義，雖定是棄婦之言，可是如詩底第四解，有糟糠之妻怨其夫將納富家之女而出己之狀。這和文君底事情，并不一致。把這鑲嵌於文君底

場合的，是王僧虔底技錄以來的說頭。古題要解、樂府解題已把司馬相如文君云云作爲「一說」而揭櫫（著者按：樂府詩集引樂府解題語並未說及司馬相如文君之事）難必爲文君之作。」（汪馥泉譯中國文學論集中對於五言詩發生時期的疑問篇）丁福保編全漢詩亦說：「西京雜記但曰文君作白頭吟，不云卽此詞也。玉臺列之古樂府中，而不畧文君之名，古人詳慎，去後來臆斷遠矣。」（卷四）此均辯證白頭吟非卓文君所作。

（三）關於枚乘詩——說枚乘有五言詩，始於劉勰。劉氏云：「古詩佳麗，或稱枚乘。」（文心雕龍詩篇）不過是傳說之詞。至玉臺新詠出，其中便有枚乘五言詩，計「西北有高樓」、「東城高且長」、「行行重行行」、「涉江採芙蓉」、「青青河畔草」、「蘭若生春陽」、「庭中有奇樹」、「迢迢牽牛星」、「明月何皎皎」九首。其中除「蘭若生春陽」一首外，均在文選卷二十九古詩十九首內，不著作者姓氏。朱彝尊書玉臺新詠後以爲「沒枚乘等姓名，概題曰古詩，要之皆出文選樓中諸學士之手也。徐陵少仕於梁，爲昭明諸臣後進，不敢明言其非，乃別著一書列枚乘姓名，還之作者，殆有微意焉。」（曝書亭集卷五十二）因玉臺新詠中有枚乘五言詩，於是五言詩始於枚乘之

說遂與陸侃如萃集衆說，以爲所謂枚乘詩，實非枚乘作，其懷疑之理由有六：（1）漢書枚乘傳及詩賦略只稱他的賦，未及他的詩。詩品也說他「辭賦競爽，而吟詠靡聞。」（2）文選以枚詩雜入古詩十九首中，李善注說：「並云古詩，蓋不知作者。」又說：「昭明以失其姓氏，故編在李陵之上。」徐陵爲蕭統晚輩，何所據而定爲枚作？（3）而且玉臺新詠載陸機等人的擬作，均題曰「擬古」，而不說擬枚。詩品亦稱陸機所擬的幾首古詩「人代冥滅」更可助證。以上證明古無枚乘作詩之說。即就各首本文而論，亦可知其非西漢詩：（4）洛陽伽藍記卷四說，清河王懌捨宅立冲覺寺，「西北有樓，出凌雲臺，俯臨朝市，目極京師。古詩所謂『西北有高樓，上與浮雲齊』者也。」雖未必即北朝詩，然必非西漢詩。（5）日知錄記「枚乘……詩『盈盈一水間。』……在武昭之世而不避諱，又可知其爲後人之擬作，而不出於西京矣。」（6）西漢有「代馬」「飛鳥」對舉的成語（如韓詩外傳及鹽鐵論未通篇），然不工切。東漢則有以「胡馬」「越燕」對舉者（吳越春秋）有以「代馬」「越鳥」對舉者（曹植朔風詩）均較工穩。枚詩亦有「胡馬」「越鳥」之對，其非西漢人手筆可知。（五言詩的起源）陸氏懷疑之理由第二點，朱彝尊之說正好引來解答。惟朱氏說實

不正確，古直在漢詩研究上曾力斥之。古氏云：「玉臺新詠以爲枚乘詩者，」西北有高樓「一，」東城高且長「二，」行行重行行「三，」涉江採芙蓉「四，」青青河畔草「五，」蘭若生春陽「六，」庭中有奇樹「七，」迢迢牽牛星「八，」明月何皎皎「九，」文選卷三十雜擬上，此九首陸士衡皆擬之，而題曰擬古詩。士衡，三國晉初人，所見題目，卽稱古詩，朱氏何據而云文選樓諸學士沒乘等姓名，概題曰「古詩」乎？其謬一。若謂陸機擬古詩十二首亦選樓諸學士所題，又何解於玉臺新詠錄機此詩亦題曰陸機擬古乎？由此言之，朱氏非特不考文選，抑且不考玉臺矣。其謬二。且梁元帝金樓子云：「劉休玄擬古詩，時人謂陸士衡之流，余謂勝乎士衡。」金樓次昭明之後，此非選樓諸學士所能改題也。鍾嶸詩品云：「古詩陸機所擬十四首，文溫以麗，意悲而遠。」詩品作於沈約卒後，約卒於天監十二年，時昭明方十三歲，距撰文選時尚遠，此又非選樓諸學士所能改題也。朱氏改題之說，進退失據如此，甚矣其謬妄也已！（卷一辨證六。著者按：古氏原主張五言詩始於西漢，此論乃在駁斥朱氏文選樓諸學士改竄古詩之說，不知正足給予懷疑所謂枚乘五言詩者一有力之證據也。）陸氏懷疑之理由第四點，昔四庫全書總目提要已說：「以高陽王雍之樓，（著者按：伽藍記原指清河王

擇之樓，此誤記。爲卽古詩所謂「西北有高樓，上與浮雲齊」者，則未免固於說詩。」（卷七十史部地理類三）陸氏懷疑之理由第五點，古氏於漢詩研究中辯之云：「亭林所謂枚乘詩，卽文選古詩十九首之第十首也。除亭林所舉外，又有第二首之「盈盈樓上女」第九首之「馨香盈懷袖」皆觸惠帝諱。然考漢書，奏議之文，尙多觸諱，又況詩人吟咏，他且不舉，但舉觸惠帝諱者。漢書賈誼陳政事疏曰：「秦王置天下於法令，而怨毒盈於世。」（本傳）諫除盜鑄錢令疏曰：「以調盈虛。」（食貨志）鄒陽上書吳王曰：「淮南連山東之俠，死士盈朝。」（本傳）韋孟在鄒詩曰：「祁祁我徒，負戴盈路。」（韋賢傳）劉向封事曰：「呂產呂祿，驕盈無厭。」（王氏貂蟬，充盈幄內。」（楚元王傳附向傳）薄昭予厲王書曰：「怙恩驕盈。」（淮南王傳）又淮南子：「冲而徐盈。」「卷之不盈於一握。」「持盈而不傾。」（原道訓）「盈縮卷舒。」「不盈傾筐。」（俶真訓）王褒四子講德論：「含淳詠德之聲盈耳。」（文選）劉向說苑：「月盈則食。」「天地盈虛。」「調其盈虛。」（敬慎篇）隨便舉發，已得此數，漢人文字觸諱之多可以見矣。顧氏博極羣書，今乃失於眉睫何耶？」（卷一辨證七）陸氏懷疑之理由第六點，隋氏於古詩十九首集釋中有駁論云：「從「胡馬」「越鳥」

的對偶證明古詩十九首是東漢的作品，理由也不充足。對偶是中國文學的特色，在很早的典籍如書經易經之中就有，楚辭及西漢的文章辭賦中對偶非常工緻的很多，如「朝搴」夕攬，「滋蘭」樹蕙，「墜露」落英（見離騷）囊括四海，「并吞八荒」（見過秦論）鸞鳳伏竄，「鷗梟翺翔」（見弔屈原賦）保母，「傅父」荆山，「汝海」（見七發）簡直的不勝枚舉。如說西漢的作者還沒有達到以「越鳥」對「胡馬」的程度，這是誰也不會相信的。如說西漢有不很工切的「代馬」飛鳥的對偶，同時便不會再有工緻的「胡馬」越鳥的對偶，也是沒有理由。（卷一考證。著者按：隋氏與古氏同認枚乘五言詩爲不可靠，但認西漢可有五言詩。隋氏以爲從「胡馬」越鳥的對偶方面論，不足即證明「行行重行行」一詩非西漢作，而「行行重行行」一詩在玉臺新詠中題爲枚乘作，是陸氏懷疑之理由第六點因亦不能成立。）以上陸氏對於枚乘五言詩所舉懷疑之理由六點，後三點從本文方面推證者均有辯駁，計枚乘詩共九首，陸氏後三點所論及者，亦僅「西北有高樓」行行重行行（此首中有「胡馬依北風，越鳥巢南枝」兩語。）及「迢迢牽牛星」（此首中有「盈盈一水間」語。）三首，即連同「青

青河畔草」(因此首中亦有「盈」字，有「盈盈樓上女」語)。「庭中有奇樹」(因此首中亦有「盈」字，有「馨香盈懷袖」語)兩首也算在其內，亦僅五首，其餘「東城高且長」「涉江採芙蓉」「蘭若生春陽」「明月何皎皎」四首卻未說到。在徐中舒的古詩十九首考中曾說：「晉宋樂府清商曲子夜歌、神弦歌、讀曲歌之類，詠芙蓉極多，皆度詞也。芙夫聲同，蓉容聲同，芙蓉者夫之容也……此詩之芙蓉，亦爲度詞，決非漢魏人作，更不可以爲枚乘詩。」(原載立達季刊第一期)這是論的「涉江採芙蓉」一首。

(四)關於李陵詩——李陵詩文選卷二十九載有「良時不再至」「嘉會難再遇」「攜手上河梁」三首，題爲與蘇武，又古文苑亦載有李陵詩「有鳥西南飛」「燦燦三星列」「寂寂君子坐」「晨風鳴北林」「陟彼南山隅」「鍾子歌南音」「鳳凰鳴高崗」「紅塵蔽天地」八首。古文苑中八首，章樵早以爲僞作，後人亦無異辭。至於文選中三首，陸氏詩史上提懷疑之理由共五點：(1)漢書李陵傳及詩賦略均未提及他的五言詩。(2)文心雕龍說：「李陵見疑於後代，」可見很早就有懷疑的人。(3)容齋隨筆卷四(著者按：應作卷十四)說：「子觀李詩云，『獨有盈

觴酒，與子結網繆。」盈字正惠帝諱。漢法觸諱者有罪，不應陵敢用之。」（4）十駕齋養新錄卷十六說：「觀漢書李陵傳，置酒起舞作歌，初非五言，則知『河梁唱和』」（著者按：李詩第三首有『攜手上河梁，遊子暮何之』語，故世稱爲『河梁唱和』之篇。）出於後人依託。（5）文選旁證引翁方綱論「嘉會難再遇，三載爲千秋」兩句的話，「蘇李二子之留匈奴，皆在天漢初年，其相別則在始元五年，是二子同居者十八九年之久矣，安得僅云三載嘉會乎？」（五言詩的起源）關於第一點，古氏漢詩研究中辯之云：「案史傳職在記事，載錄詩文，不過偶然。（原註：爲文士傳又當別論。）若必載在本傳，始爲真詩，則自古及今，真詩亦僅有矣。又史之詳略去取，旨各有在，如賈誼治安策，古今稱之，然史記誼傳僅載其二賦，及班固漢書，始備錄之，豈得因此便云史遷不知賈誼有治安策乎？舉此一例，可概其餘。若夫藝文志不載，亦不足爲蘇李無詩之證。章學誠校讎通義曰：『漢志詳賦而略詩。帝王之作，有高祖大風鴻鵠之篇，而無武帝瓠子秋風之什；（章氏原註：『或云，秋風卽在上所自造賦內。』）臣工之作，有黃門倡車忠等歌詩，而無蘇李『河梁』之篇。（章氏原註：『雜家有主名詩十篇，或有蘇李之作，然漢廷有主名詩，豈止十篇而已乎？』）以此言之，藝文志不載者多矣，豈獨

蘇李而已乎？」（卷二辨證三）關於第二點，古氏漢詩研究中辯之云：「文心雕龍明詩篇曰：『漢初四言，韋孟首唱，匡諫之義，繼軌周人。孝武愛文，柏梁列韻，嚴馬之徒，屬辭無方。至成帝品錄，三百餘篇，辭人遺翰，莫見五言，所以李陵班婕妤見疑於後代也。』然彥和止言人所以疑李陵之故，而非自疑李陵，故下即續曰：『案召南行露，始肇半章；孺子滄浪，亦有全曲；暇豫優歌，遠見春秋；邪徑童謠，近在成世；閱時取證，則五言久矣。』彥和引此，凡以明五言之興，由來已久，李陵之詩，不必因「辭人遺翰，莫見五言」而啓疑。故復繼之曰：『又古詩佳麗，或稱枚叔，孤竹一篇，則傅毅之辭，比采而推，兩漢之作乎！』彥和雖不敢質言古詩必爲枚叔之辭，然比其文采，則可推爲兩漢之作，其不疑李陵之詩，益可證明。」（卷二辨證十一）關於第三點，古氏亦有辯解，辭與辯枚乘詩中用「盈」字多同，此處不再贅引。（見漢詩研究卷二辨證八）關於第四點，古氏漢詩研究辯之云：「李陵作歌，不用五言者，或因慷慨之辭不宜此體爾。若以此斷陵五言詩爲僞，則高祖大風歌七言也，及爲戚夫人歌則四言矣，豈得云「觀其大風之歌初非四言，則知戚夫人歌出於後人依託」邪？以此質之，錢氏應爽然矣。」（卷二辨證十二）關於第五點，古氏漢詩研究中辯之云：「案武雖留匈奴十九年，然牧羝

北海，實不與陵同居。尋漢書，陵降匈奴，不敢求武，武在匈奴，與陵相見僅三次耳。一單于使陵至海上，爲武置酒勸降，二武帝崩，陵至海上語武，三匈奴許歸武，陵置酒賀武，與武訣別。翁氏猥云二子同居十八九年之久，何其謬邪？夫「嘉會難再遇，三載爲千秋」猶詩人「一日不見如三秋」耳。古人言語，一之不能盡者，則約之以三以見其多。三者虛數也，翁氏執爲實詞，則固哉高叟之爲詩矣。」（卷二辨證十）此外文選旁證引翁方剛說又有「今卽以此三詩論之」（著者按：三詩卽指文選中李陵與蘇武三詩）皆與當日情事不切。史載李陵與武別，陵起舞作歌，「徑萬里兮」五句，此當日真詩也，何嘗有「攜手河梁」之事？卽以「河梁」一首言之，其曰「安知非日月，弦望自有時」此謂離別之後，或尙可冀其會合耳。不思武旣南歸，卽無再北之理，而陵云「大丈夫不能再辱」亦自知決無還漢之期，則此日月弦望爲虛詞矣。」諸語，古氏於漢詩研究中又辯之云：「案史以記事，載詩不過偶然。以史所載者爲真詩，反是則否，則自古迄今，真詩亦僅有矣。攜手河梁，史固未言其有，然豈嘗言其無？翁氏徑曰「何嘗有攜手河梁之事，誠逞臆妄決之尤者也。夫日月弦望，本自有時，明知永別而強相慰，故以「安知」爲詞，此正詩人溫柔敦厚之旨，沈歸愚曰：「此別永無會期矣，卻云弦望有

時，纏綿溫厚之情也。」（著者按：語見古詩源卷二）翁氏猥曰虛詞，未足以言詩已。」（卷二辨證）

（九）再徐中舒從「河梁」這個熟語，與後人用爲言情敘別之故實中，考訂「攜手上河梁」一詩時代，舉了漢魏六朝詩中有「河梁」二字者共二十五條，證明「齊梁以前的人對於河梁詩絕未提起」，認爲「河梁詩的產生，大約總在東晉以後。」（見五言詩發生時期的討論）古氏於漢詩研究中亦辯之云：「案顏延之與陶淵明同時，晉亡之際，延之年且四十，則亦晉末人也。乃其庭誥云：「李陵衆作，總雜不類，元是假託，非盡陵制。至其善篇，有足悲者。」夫曰非盡陵制，則固承認有陵制者矣。使果出於東晉以後，則至早亦延之同時之作耳。延之博學工文，冠絕江左，何以同時之作，不能分別而歸其名於李陵邪？且東晉以後，聲律漸啓，羣趨新麗，持其時之詩，與文選所載蘇李詩相較，豈惟去之萬里，直是背道而馳，徐氏亦能於六朝汗牛充棟詩集中，舉其一篇半篇類似蘇李風格者否？」（卷四蘇武詩辨證餘錄）末了，劉大白於其所著中國文學史中說：「梁代鍾嶸詩品，於古詩以後，就列漢都尉李陵爲漢代第一家，以第二家漢婕妤班姬底怨歌行爲「其源出於李陵」，上卷自序中又說：「……漢李陵始著五言之目矣。……自王、揚、枚、馬之徒，詞賦競爽，而吟詠靡聞。從李都

尉迥班婕妤，將百年間，有婦人焉，一人而已。」那麼，他也以爲五言詩始於李陵，而且得此旁證，可見即使現傳的與蘇武詩三首，非李陵所作，而大約李陵確曾作過五言詩了。」（第四篇第三期上兩漢）是則以爲即現存的李陵五言詩爲僞，仍不能斷定李陵無五言詩之寫作。

（五）關於蘇武詩——蘇武詩文選卷二十九載有「骨肉緣枝葉」「結髮爲夫妻」「黃鸝一遠別」「燭燭晨明月」四首，即題「詩四首」，又古文苑中亦載有蘇武詩「童童孤生柳」「雙鳧俱北飛」兩首，古文苑中兩首，昔章樵已認爲僞作，後人亦無異辭，可置不論。至於文選中四首玉臺新詠中僅載「結髮爲夫妻」一首，題爲留別妻。陸氏詩史上提懷疑之理由有三點：（1）漢書蘇武傳及詩賦略均未提及他的五言詩。（2）詩品列論西漢五言詩，已雜了不少的僞作，尙無蘇武之名。（3）蘇軾答劉沔書說，「李陵蘇武贈別長安，而詩中有江漢之語……而統不悟。」（五言詩的起源）關於第一點，古氏已於辯李陵詩懷疑之理由第一點時一併說及。關於第三點，古氏於漢詩研究亦辯之云：「案蘇武詩，文選題曰蘇子卿古詩四首，玉臺新詠則錄其「結髮爲夫妻」一首，題曰留別妻，六朝人未言此四詩爲別李陵也。迨於隋代，江都曹李，肇開選學，然李善於古詩十九

首題下注云：「并云古詩，蓋不知作者。或云枚乘，疑不能明也。……昭明以失其姓氏，故編在李陵之上。」依此例之，如有贈別李陵之說，李善必於題下注曰：「蘇武古詩，蓋不知其題，或云贈別李陵，疑不能明也。」今注不爾，則贈別李陵之說，先唐蓋尙未起。考藝文類聚引蘇武「骨肉緣枝葉」一首，蘇武別李陵詩，初學記引蘇武「黃鵠一遠別」一首，云蘇武贈李陵詩，二書一作於初唐，一作於盛唐，然則贈別李陵之說，殆起於唐而盛於宋矣，故蘇軾徑據流傳之說，斥責昭明，不復檢查文選本題之作何語也。至其指爲長安贈別，則因六朝文字，亦有疑河梁攜手爲由長安者，蘇氏遂意子卿答陵亦在長安耳。歧中有歧，斯之謂也。」（卷二辨證五）又蔡條西清詩話云：「世以蘇武詩云，『寒冬十二月，晨起踐嚴霜，俯觀江漢流，仰視浮雲翔。』（著者按：此四語在『燭燭晨明月』一首中）以爲不當有江漢之言，或疑其僞。予嘗考之，此詩若答李陵，則稱江漢決非是，然題本不云答陵，而詩中且言「結髮爲夫婦」之類，自非在虜中所作，則安知武未嘗至江漢邪？但注者淺陋，直指爲使匈奴時，故人多惑之，其實無據也。」亦是辯此。再鄭振鐸文學大綱中有「如蘇李之詩，『行役在戰場，相見未有期。』」（著者按：此兩語在蘇武詩『結髮爲夫妻』一首中）他赴匈奴，係出使，並非出戰，

何言行役在戰場」之語，古氏於漢詩研究中又辯之云：「案漢書武帝紀：「太初三年，遣光祿勳徐自爲築五原塞外列城，西北至盧朐，游擊將軍韓說將兵屯之。強弩都尉路博德築居延。秋，匈奴入定襄雲中，殺略數千人，行壞光祿諸亭障。又入張掖酒泉，殺都尉。」沈欽韓曰：「統志：盧朐河，今名克魯倫河，源出喀爾喀肯特山南，直河套二千里許。」是則蘇武奉使所經行之地，無非戰場也。詩曰：「行役在戰場，」蓋紀實，或者又何疑焉。」（卷二辨證四）

（六）關於怨歌行——原詩見文選卷二十七，題爲班婕妤作。全詩僅十句：「新裂齊紈素，皎潔如霜雪。裁爲合歡扇，團團似明月。出入君懷袖，動搖微風發。常恐秋節至，涼風奪炎熱。棄捐箠箠中，恩情中道絕。」玉臺新詠卷一載此詩題爲怨詩一首，亦以爲是班婕妤作，并有序云：「昔漢成帝班婕妤好失寵，供養太后於長信宮，乃作賦自傷，併爲怨詩一首。」鍾嶸詩品上評班婕妤詩，以爲「其源出於李陵。圓扇短章，詞旨清捷，怨深文綺，得匹婦之致。侏儒一節，可以知其工矣。」（卷上）陸氏詩史上提懷疑之理由有兩點：（1）文心雕龍說她的詩與李陵的詩同樣的「見疑於後代，」可見前人并不信託這首詩。（2）崔述在考信錄提要裏很俏皮的挖苦蕭統道：「班婕妤有團扇詩……班

固不知也，而梁蕭統知之，故漢書不載其一字，而其詩載於昭明文選中也。」（五言詩的起源。著者按：班婕妤是班彪的姑母，是班固的姑祖母，是以漢書卷九十七下外戚傳中記班婕妤事甚詳，并且載其退居東宮後所寫的賦。）嚴羽滄浪詩話上說此詩「樂府以爲顏延年作。」徐中舒從團扇產生時代斷定此詩產生甚晚，認嚴氏的話很可信。（見徐氏五言詩發生時期的討論）

（七）關於古詩十九首——古詩十九首之名起於文選。文選卷二十九所載古詩十九首未標作者是誰，玉臺新詠中便將其中「西北有高樓」等八首題爲枚乘作，這在前面已經說過。其餘十首是「青青陵上柏」「今日良宴會」「明月皎夜光」「冉冉孤生竹」「迴車駕言邁」「驅車上東門」「去者日以疏」「生年不滿百」「凜凜歲云暮」「孟冬寒氣至」「客從遠方來」。除「冉冉孤生竹」「驅車上東門」兩首外，陸氏詩史中提出懷疑之理由有七點：（1）文選李善注說，「詩云……『遊戲宛與洛』」此則辭兼東都。「藝苑叢談」（著者按：應作藝苑卮言，陸氏所引，見此書卷二中。）「宛洛爲故周都會。但「王侯多第宅」周世王侯不言第宅，「兩宮」「雙闕」亦似東京語。」（著者按：「青青陵上柏」一首中有「遊戲宛與洛」「王侯多第宅」及「兩宮」

遙相望，雙闕百餘尺」諸語。(2)北堂書鈔卷一百十引「彈箏奮逸響，新聲妙入神」二句，以爲曹植詩。雖未必植作，然時代當在漢末，方致與植詩互涵（如馮延巳詞與歐陽修詞互涵，相距僅數十年）。（著者按：「彈箏」兩句在「今日良宴會」一首中。）(3)「促織鳴東壁」之促織，其名不見於爾雅方言等書，時稱之爲蜻蛚或蟋蟀（如方言鹽鐵論蔡邕月令章句呂氏春秋高誘注等）至漢末緯書始見促織之名（春秋考異郵及詩緯汜歷樞）故此詩必作於漢末。還有一點，我們當附帶說一說：此詩敘秋景，而有「玉衡指孟冬」之句，李善注說，「漢書曰，『高祖十月至霸上，故以十月爲歲首，』漢之孟冬，今之七月矣。」然高祖之制至武帝又改，故信古的人便得意道：「此其太初以前之詩乎？」（何焯讀書記）疑古的人也只能武斷道：「冬字當作秋。」（費錫璜漢詩說）其實當依張庚的解釋，「史記天官書，『斗杓指夕，衡指夜，魁指晨，堯時仲秋夕，杓指酉，衡指仲冬。』此言『玉衡指孟冬』則是杓指申，爲孟秋七月也。」（古詩十九首解。著者按：『促織鳴東壁』『玉衡指孟冬』兩語均在『明月皎夜光』一首中。）(4)詩品說，「『去者日以疏』四十五首……舊疑建安中曹王所製。」此與「今日良宴會」之「彈箏奮逸響」二句同例。(5)朱彝尊書玉臺

新詠後說：「就文選本第十五首而論——『生年不滿百……』——則西門行古辭也……剪裁長短句作五言，移易其前後，雜糅置十九首中。」（6）「錦衾遺洛浦」與「遊戲宛與洛」同例。（著者按：「錦衾遺洛浦」一語在『凜凜歲云暮』一首中。）（7）詩云：「四五蟾兔缺。」月中有兔，始於楚辭天問，月中有蟾，始於淮南子精神訓，而蟾兔并居月中，則始見張衡靈憲。漢末緯書（春秋元命苞）及石闕（少室神道石闕銘及開母廟石闕銘）中，亦多以二物象月。此詩當亦漢末時作。（著者按：「四五蟾兔缺」一語在『孟冬寒氣至』一首中。）陸氏又說：「其餘如「迴車駕言邁」及「客從遠方來」兩首，亦可從這七首（著者按：即上所懷疑之七首。）作於漢末而推定爲非西漢時詩。」（均見五言詩的起源）關於第一點，張篤慶辨之云：「因篇中有「驅車上東門」，「遊戲宛與洛」，故論者或以爲似東漢人口角，斷其非枚乘者。（著者按：文選古詩十九首李善注云：「并云古詩，蓋不知作者，或云枚乘，疑不能明也。詩云，「驅車上東門」，又云，「遊戲宛與洛」，此則辭兼東都，非盡是乘明矣。」張氏所謂「論者」，乃是指李善說的。）殊不知西京人亦何必不遊戲宛洛耶？此真見與兒童鄰矣。」（見師友詩傳錄）關於第二點，可與第四點合併起來談。古氏在漢詩研

究中說：「仲偉詩品云：『古詩陸機所擬十四首外，『去者日以疏』四十五首，舊疑是建安中曹王所製。』此由未明漢魏詩道，中有鴻溝。文心雕龍明詩篇曰：『古詩結體散文，直而不野，婉轉附物，招恨切情，實五言之冠冕也。暨建安之初，五言騰踊，并慷慨以任氣，磊落以使才，造懷指事，不求纖密之巧，驅辭逐貌，惟取昭晰之能，此其所同也。』觀夫此，則建安詩體，異於炎漢，白黑分明矣。古詩『去者日以疏』諸篇，其風格寧有一毫似建安者邪？舊疑曹王所製，必不然已。』（卷一辨證二）關於三點，隋氏在古詩十九首集釋上說：『「促織」之名雖不見於爾雅方言等書，但因此便斷定「明月皎夜光」一詩爲西漢以後的作品，理由也是不充足的。因爲爾雅方言等書，材料并不多，決不能把當時所有的草木鳥獸等物的種類及其異稱都完全記載在裏面；卽在今日，我們也不能說從所有的書籍辭典之中，就能把現在中國各地草木鳥獸的種類及其異名都找出來，不用說爾雅方言那種極不精密的書了。并且漢賦中的動植物之名，就有不見於爾雅方言的，如枚乘七發「溷章白露」之「溷章」，當爲鳥名；「溱溱藿藿」之「藿」，當爲草名；司馬相如上林賦「獫狁毚」之「獫狁」與「毚」，當係獸名；然而爾雅方言均無記載。其他類此之例尙多，但決不能因此便懷疑

那作品的時代。再說東漢以前的古書亡佚的很多，我們焉知在那些書中也無「促織」二字復次，緯書中既有促織之名，緯書是兩漢之物，卽算是東漢的，那麼東漢既有此名，而此物又非那時來自他國者，我們也無法證明這個名詞卽創於東漢。（卷一考證）關於第五點，隋氏又說：「古詩十九首中「生年不滿百」一首，因為與樂府西門行的字句相同者頗多，所以朱彝尊玉臺新詠跋便說這是文選樓諸學士裁剪長短句而作成的；但這也不成理由，錢大昕曾加以駁正，他說：「或又疑『生年不滿百』一篇隳括古樂府而成之，非漢人所作，是猶讀魏武短歌行而疑鹿鳴之出於是也；豈其然哉？」據我們以理推測，樂府與詩有相同的地方，總是樂府在後，因為詩可入樂的。詩入樂而不合節奏，於是乃加以增損。如楚辭有山鬼篇，宋書樂志便有增減其字句而作成的，今有人曹植的七哀詩，宋書樂志亦有增加其字句而作成的明月篇；這都足證樂府中有改易他詩字句而成者。西門行當然也是與此情形相同，是改易古詩而成的。」（前書同卷）關於第六點，張篤慶辯第一點的話可引來辯此：「殊不知西京人亦何必不遊戲宛洛耶？」此外「冉冉孤生竹」一首，文心雕龍明詩篇上說：「孤竹一篇，則傅毅之詞。」徐中舒辯之云：「詩品歷詳五言詩，獨無傅毅之作。又云：「東

京二百載中，惟有班固詠史，質木無文。班固與傅毅同時，魏文帝典論論文曰：「傅毅之於班固，伯仲之間耳。」此詩若爲傅毅之作，詩品安得滅而不言？又鍾嶸爲劉勰前輩，鍾嶸之所不知，劉勰何從知爲傅毅之作？其後徐陵玉臺新詠列此於古詩中，卽不信劉勰之言。故此詩傅毅作之說，不能成立。」

（古詩十九首考）「驅車上東門」一首，除張鷟慶有「殊不知西京人亦何必不遊戲宛洛耶」之論外，多認爲是東漢作品。隋氏說：「朱珣文選集釋云：「上東門乃洛陽之門……長安東面三門，見水經注，無上東門之名。」又云：「李善注引風俗通曰：「葬於北郭北首，求諸幽之道也。」案詩所言非泛指，（著者按：「驅車上東門」詩首四句云：「驅車上東門，遙望郭北墓；白楊何蕭蕭，松柏夾廣路。」）蓋洛陽北門外有邙山，冢墓多在焉。則此卽謂北邙山之墓矣。」案此詩上東門既是洛陽城門之名，而北邙自後漢建武十一年城陽王祉葬此之後，遂爲王侯卿相之墓地；所以這首詩是東漢的作品。」（古詩十九首集釋卷一考證）這便極明切的解說。以上關於古詩十九首產生的時代之爭，陸氏一派認爲均是東漢以後的作品，隋氏一派則認爲兩漢之作。（古詩十九首集釋卷一考證中以爲西漢之作，如「明月皎夜光」「東城高且長」「凜凜歲云暮」諸首，東漢之作，如「青

青陵上柏』『今日良宴會』『驅車上東門』『去者日以疎』『生年不滿百』『孟冬寒氣至』諸首。至於十九首中有枚乘傅毅的作品，則兩方均以為文心雕龍所說及玉臺新詠所載都不足依據。

【著者對於爭辯的結論】 以上關於五言詩起源於漢代說，是西漢還是東漢的爭辯，可謂如火如荼，但以著者視之，總覺如此探討五言詩之起源，不免枝枝節節，很難探曬得珠。鄭振鐸在中國文學史上說：『五言詩的出生，在什麼時候呢？鍾嶸詩品托始於李陵。蕭統的文選也以『良時不再』至『離別在須臾』幾篇爲李陵之作。徐陵選玉臺新詠則以『西北有高樓』『青青河畔草』諸作爲枚乘之詩。如果枚乘李陵之時，五言詩的體格已經是那末完美了，則他們的起源自當更遠在其前了。至少五言詩是當與漢初的楚辭及楚歌同時并存的。然而在漢初，我們卻只見有『大風起兮雲飛揚』（著者按：此爲漢高祖歌。）『諸呂用事兮劉氏微』（著者按：此爲趙幽王友歌。）『力拔山兮氣蓋世』（項羽歌，）卻絕不見有五言詩的蹤影。即在武帝之時，他只有『陸沈於俗，避世金馬門』（東方朔歌）『鳳兮鳳兮歸故鄉』（司馬相如歌）『秋風起兮白雲飛』（武帝秋

風辭）卻絕不見有五言詩的蹤影。那末，枚乘、李陵的「良時不再至」「西北有高樓」等等的至完至美的五言詩，難道竟是如摩西的十誡，莫罕默德的可蘭經似的從天上落下，由上帝給予的麼？像這樣的奇蹤，是文學史上所不許有的。（上卷第八章五言詩的產生）鄭氏從文學進展的自然軌迹探討五言詩的起源之時代，這是深入肯綮的辦法。如從文學進展的自然軌迹講，則虞姬歌為虞姬所作，白頭吟為卓文君所作，「西北有高樓」諸詩為枚乘所作，「良晨不再至」諸詩為李陵所作，「骨肉緣枝葉」諸詩為蘇武所作，以及怨歌行為班婕妤所作，便自然的會承認其不可靠。以著者的蠶測，虞姬歌必是後人因項羽既有「力拔山兮氣蓋世」一歌，虞姬似應也有一詩以答之，以增加這幕悲劇的強調，於是便有虞姬歌之擬作了。西京雜記上既有「卓文君作白頭吟以自絕」之語，卻不可無一詩以實之，於是後來無名作家的「皚如山上雪」一詩中恰好有「願得一人心，白頭不相離」之語，便硬行取來承乏了。枚乘詩，在文心雕龍時詩篇上只是說：「古詩佳麗，或稱枚乘，」原不過傳說與測度之辭，徐陵好奇過甚，便以「或稱」變為肯定的，於是枚乘詩遂見於玉臺新詠了。李陵與蘇武詩，王定安在三十家詩鈔凡例上「以為西京文士託為逐臣孤客以抒其

惋戀之情耳，未必果爲蘇李所作也。」此說如將「西京」改爲「後世」，便很確當了。鄭振鐸以爲「自五胡亂華之後，中原淪沒，衣冠之家不東遷則必做了異族的臣民，蘇李的情況，常是他們所親歷的，所以他們對於蘇李便格外顯得同情。基於這樣的同情，六朝人士便於有意無意之中，爲蘇李製造了，附加了許多著作；有名的李陵答蘇武書便是這樣動機僞作出來；將許多無主名的古詩黏上了蘇李的名字，其動機常也是這樣的。」（鄭著中國文學史上卷第八章五言詩的產生）也極有見地。班婕妤是所謂才德兼備的女性，偏是「失寵供養於長信宮」，既能「作賦自傷」，似不可無詩以增加這位才德兼備的女性之偉大，於是「新裂齊紈素」一詩便由無主名移交給班婕妤的名下了。至於古詩十九首，必非一人之辭，更非一時之作，其始當都是一些流行的民歌，經過長時期和許多人的潤色，纔成爲我們現在所見到的形態。在這些詩中，吾人可以發見些相同和極其相似的辭句：如「行行重行行」一首中有「思君令人老」一語，「冉冉孤生竹」一首中亦有此語；「西北有高樓」一首中有「音響一何悲」一語，「東城高且長」一首中亦有此語；「西北有高樓」一首中有「願爲雙鳴鶴」一語，「東城高且長」一首中有「思爲雙飛燕」一語，「孟冬寒

氣至」一首中有「客從遠方來，遺我一書札」兩語，「客從遠方來」一首中有「客從遠方來，遺我一端綺」兩語，這又極其相似。若再以之與其他流傳至今的所謂漢五言詩比照，同樣的可發見許多相同和極其相似的辭句，這都可證明這些詩并非什麼文學家所寫，乃是民間彼此流傳，彼此潤色的民歌，或者最後曾經過文人的潤色，像孔子刪詩一像。因此，我們便不用斤斤於作者的爭辯，更不必從詞句和用字方面確定其爲何時代的產物了。

【五言詩創於西漢成帝，建始前後之民歌，盛於東漢末葉】但五言詩究發生於什麼時候呢？鄭振鐸於其所著中國文學史上又說：「我們所知道的最早的最可靠的五言詩，是漢書五行志所載的漢成帝時代的童謠：「邪徑敗良田，讒口亂善人。桂樹華不實，黃雀巢其巔。昔爲人所羨，今爲人所憐。」及班固的詠史詩：「三王德彌薄，惟後用肉刑。太倉令有罪，就逮長安城。」這些五言詩，都是很幼稚的。可見其離草創的時代還未遠。又漢書載永始元延間尹賞歌：「安所求子死？桓東少年場。生時諒不謹，枯骨後何葬！」後漢書載光武時涼州歌：「遊子常苦貧，力子天所富。寧見乳虎穴，不入冀府寺。」後漢書又載童謠歌云：「城中好高髻，四方高一尺；城中好廣眉，四方眉且半；城中好大袖，

四方全匹帛。崔氏家傳載崔瑗爲汲令，開溝造稻田，鴻鹵之地，更爲沃壤，民賴其利，長老歌之道：「上天降神明，錫我仁慈父。臨民布德澤，恩惠施以序。穿溝廣溉灌，決渠作甘雨。」常璩華陽國志載太山吳資孝順帝永建中爲巴郡太守，屢獲豐年，人歌之云：「習習晨風動，澍雨潤禾苗。我后恤時務，我人以優饒。」其後資遷去，人思之，又歌云：「遠望忽不見，惆悵當徘徊。恩澤實難忘，悠悠心永懷。」由此我們可以知道，五言詩的草創時代，當在離公元前三十二年（成帝建始元年）不遠的時候。在這個草創時代，五言詩似尙在民間流傳着，爲民歌，爲童謠，雖偶被史家所採取，卻未爲文人所認識。班固的詠史卻是最早的一位引進五言詩於文壇的作家。（著者按：陸侃如詩史上說：「就我們所知道的而言，應亨是第一個作五言詩的詩人。他的生平事蹟不可考，作品存者也僅贈四王冠詩一首，并有自序說：「永平四年，外弟王景系兄弟四人并冠，故貽之詩。」這年是西曆六一年。五言詩時代之確鑿可考者，這是最早的了，全詩共八句，致祝頌之意：「濟濟四令弟，妙年踐二九。令月惟吉日，成服加元首。人咸飾其容，鮮能離塵垢。雖無兕觥爵，杯醕傳旨酒。」這樣質樸直率的詩，距離五言詩成功的時期當然很遠。」——中卷第一篇第二章五言詩的起源——班固生於光武建武八年，即西

歷三二年，當應亨寫五言詩時，固已是三十歲了。他的詠史詩不能確斷其爲何時所作，則誰是寫作五言詩的第一人，便也不必斤斤計較，所可知者則是應亨班固同爲引進五言詩於文壇的作家而已。同時的傅毅，雖有人曾以古詩十九首中的「冉冉孤生竹」一首歸屬於他，而論者也往往以爲疑。張衡的同聲歌：「邂逅承際會，得充君後房。情好新交接，恐慄若探湯。不才勉自竭，賤妾職所當。綢繆主中饋，奉禮助烝嘗……」（著者按：張衡生於漢章帝建初三年，死於順帝永和四年，卽西曆七八年至一三九年。）也與詠史一樣，正足以見草創期的古拙僵直的氣分。直至東漢的季葉，蔡邕、秦嘉、孔融出來，五言詩方纔開始了他的黃金時代。（上卷第八章五言詩的產生）在這一段話中，有兩點最是值得我們的注意：一、五言詩的草創時代是在西漢成帝建始元年前後，二、五言詩是創於民間，由民歌童謠漸次蛻變而爲文人所認識所摹擬。鄭氏又進而解釋這種演進的必然性：「五言詩之所以會發生於成帝時代的前後，似乎并不是偶然的事。在這個時候，中國與西域的溝通，正是絡繹頻繁之時，隨了天馬、苜蓿、葡萄等等實物而進到中國的，難保不有新聲雅樂文藝詩歌之類的東西。五言詩的發生，恰當於其時，或者不無關係罷。或至少是應了新聲的需要而產生的。最

初是崛起於民間的搖籃中，或那些新聲最初的爲民間所採納。所謂無主名的許多「古詞」「古詩」蓋便是那許多時候的民間所產生的最好的詩歌，經由文人學士所潤改而流傳於世的。因爲論者既不能確知其時代，又不能確知其作者，所以總以「古詞」「古詩」的混稱概括之。其播之於樂府者則名之爲「樂府古辭」。這些「古詩」「古詞」氣魄渾厚，情思真摯，風格直捷，韻格樸質，無奧語，無隱文，無曲說，極自然流麗之致，劉彥和所謂「結體散文，直而不野，婉轉附物，怱悵切情」。

（文心雕龍）在在都足以見其爲新發於硯的傑作。」（同前書）此論很是切當。本來每一種文體演進到了成熟的時候，便自然的停滯着再不能前進，露出衰老的情態來。以詩經論，是以四言爲主，也就是四言詩的總匯，這四言詩的黃金時代和東周一樣的消逝了。後之作者雖竭其才力，再也不能恢復了過去的光榮，若說更進一步又培植出奇葩來，則尤爲無望的希望。章炳麟說得好：「語曰，『在心爲志，發言爲詩。』此則吟詠情性，古今所同，而聲律調度異焉。魏文侯聽今樂則不知倦，古樂則臥，故知數極而遷，雖才士弗能以爲美。三百篇者，四言之至也。在漢獨有韋孟，已稍淡泊。下逮魏氏樂府，獨有短歌善哉諸行爲激叩也。自王粲而降，作者抗志欲返古初，其辭安雅，而惰弛無節者衆。

若束皙之補亡詩，視章孟猶登天。嵇應潘陸，亦以嵇窳，「悠悠太上，民之厥初」，「於皇時晉，受命既固」，蓋庸下無足觀。非其材劣，固四言之勢盡矣。」（國故論衡中辨詩）四言詩至漢早經衰老，所以漢初作品，多與後起之秀的楚辭相近。我們可以從項羽的垓下歌，漢高祖的大風歌數起，再數到趙幽王友的諸呂用事歌，漢武帝的瓠子歌，秋風辭，西極天馬歌，李夫人歌，司馬相如的琴歌等等，無不規擬楚調。這是因為四言詩體已經僵化，不得不另覓新路以抒其情。（陳鐘凡著漢魏六朝文學第二章中以爲漢初詩歌沿用楚聲，是「因為天下怨秦，楚人最爲憤激，所以陳勝、吳廣、項羽等起兵，皆以「張楚」爲名。這就是楚辭派詩歌復興的絕大原因。」似未足爲探原之論。）而楚辭在當時比之詩經四言詩實爲新體，且「經過嬴政、項羽兩度燔燒，毛詩底樂譜完全亡失；而楚聲卻因爲民間流傳頗廣，所以當時草澤之雄，都能作此。」（劉著中國文學史第四篇第三期上兩漢中語。著者按：楚聲在民間流傳頗廣的原故，乃因秦國統一中國，南方歌曲易於流傳到中原來，民間得此，如嘗異味，便以爲時調而發榮滋長起來。史記項羽本紀上載項羽被圍於垓下時，「夜聞漢軍四面皆楚歌」，可見楚歌在當時極流行的時調。）不過這還沒有能造成詩的新體來。到了外國音樂又流

傳到中國，與音樂有密切關係的詩歌，因了音樂的激變遂孕育出簇新的新體五言詩來了。

在晉書樂志上說：「胡角者，本以應胡笳之聲，後漸用之。橫吹有雙角，卽胡角也。張博望入西域，傳其法於西京，惟得摩訶兜勒一曲。李延年因胡曲更造新聲二十八解，乘輿以爲武樂。後漢以給邊將，和帝時，萬人將軍得用之。」在漢樂府中所謂鼓吹曲與橫吹曲，或用簫笳，或用鼓角，實在都是胡樂。郭茂倩說：「橫吹曲其始亦謂之鼓吹，馬上奏之，蓋軍中之樂也。北狄諸國皆馬上作樂。故自漢已來，北狄樂總歸鼓吹署。其後分爲二部。有簫笳者爲鼓吹，用之朝會道路，亦以給賜；漢武帝時南越七郡皆給鼓吹是也。有鼓角者爲橫吹，用之軍中，馬上所奏者是也。」（樂府詩集卷二十一）於此可見外國音樂侵入中國以後，從西漢到東漢的過程中，其勢已漸不可侮。并且前所謂李延年其人，據漢書李延年傳上說：「李延年，中山人；身及父母兄弟皆故倡也。延年坐法腐刑，給事狗監中。女弟得幸於上，號李夫人。……延年善歌，爲新變聲。是時上方興天地諸祠，欲造樂，令司馬相如等作詩頌，延年輒承意弦歌所造詩，爲之新聲曲。」（卷九十三）李延年既是倡，所造的新聲曲當是時調，而這時調又當是受了外國音樂的影響所產生的時調。這時調竟能用之於國家舉行大典時，便可推證

出外國音樂在當時流布之廣，聲勢之大，并且得到上下熱烈的愛好，這影響於詩歌，所以李延年紹介他自己的妹子給武帝時唱的「北方有佳人，絕世而獨立。一顧傾人城，再顧傾人國。」——寧不知傾城與傾國，佳人難再得！——便不是楚調的味兒了。自此逐漸的演變，一面離開了楚調，一面更以北方文學四言詩的基礎，與新侵入的外國音樂相結合，遂產生了新型詩。這新型詩便是五言的。這其間自必還須有一段孕育的時期，且不爲文人所注意，可說是在民歌童謠的搖籃裏保育的時代。其後由應亨班固諸人所認識，偶一擬作，誠如鄭振鐸所云「正足以見草創期的古拙僵直的氣分。」到了蔡邕秦嘉諸人，纔算有了五言詩的佳作。到了建安時代，纔普及於詩壇。文心雕龍明詩篇上說：「暨建安之初，五言騰踊。文帝陳思縱轡以騁節，王徐應劉望路而爭驅。」可謂深明文學演進的軌迹之論。由此而言，五言詩雖然在民間孕育已久，如鄭氏所說在西漢成帝建始元年前後，但是被文人注意、認識，進而摹擬、創作，卻都是東漢的事，是則又何必有西漢東漢之爭辯呢？

第二章 起源(下)

【七言古詩產生於五言古詩之後】現在再繼續論七言古詩之起源。照文學演進的軌迹上講，七言古詩自當產生於五言古詩之後。錢大昕有「七言在五言之前」的論調，以爲「楚詞招魂大招多四言，去「些」「只」助語，合兩句讀之，卽成七言。荀子成相，荆軻送別，其七言之始乎。至漢而大風瓠子見於帝製，柏梁聯句，一時稱盛，而五言靡聞。」（十駕齋養新錄卷十六）又趙翼說：「金玉詩話謂七言起於柏梁，然劉勰謂出自詩騷，孔穎達舉「如彼築室於道謀」爲七言之始。然不特此也，如「自今伊始歲其有，君子有穀貽孫子」等句甚多。顧甯人謂楚詞招魂大招去其「些」「只」卽是七言。按「遷藏就岐何所依，殷有惑婦何所譏」等句本無「些」「只」，則竟是七言也。特尙未以爲全篇。至柏梁則通體皆七言，故後世以爲七言之始耳。然古時亦已有全篇者，皇娥倚瑟清歌，「天清地曠浩茫茫，萬象迴薄化無方。洽天蕩蕩望滄滄，乘桴輕漾著日旁。」此或秦漢間人擬作。至

如靈樞經云，「凡刺小邪日以大，補其不足乃無害，視其所在迎之界。」甯戚飯牛歌，「短布單衣適至骭，……長夜漫漫何時旦！」茅濛之先有民謠曰，「神仙得者茅初成，駕龍上升入太清。時下元洲戲赤城，繼世而起在我盈，……」以及項羽垓下，漢高大風，漢初有雞鳴歌，「東方欲明星爛爛，汝南晨雞登壇喚。曲終漏盡嚴具陳，月沒星稀天下旦。」安世房中歌亦有「大海蕩蕩水所歸，高賢愉愉民所懷」之句，則全篇皆七言，亦非始於栢梁也。（陔餘叢考卷二十三）這都是曲解和偽證。

先說曲解方面：

（一）關於詩經——趙氏所引「自今伊始歲其有，君子有穀貽孫子」見詩經，魯頌駉之什有駉篇，昔人原是斷爲四句。有駉篇末章說：「有駉有駉，駉彼乘駒。自今以始，歲其有。君子有穀，貽孫子。于胥樂兮！」昔人注明是「章九句」，以「自今」四句爲兩句，乃是趙氏「自我作古」的辦法。孔穎達舉「如彼築室於道謀」爲七言之始，此語見詩經小雅節南山之什小旻篇，全篇並非都是如此。

（二）關於荀子成相篇——此篇爲韻文，盧文弨以爲「卽後世彈詞之祖」（荀子集解卷十

八)篇中雖多七言句，但非全篇都是如此。開端說：「請成相，世之殃，愚闇愚闇墮賢良。」這樣的韻文能算七言之始嗎？

(三)關於楚詞——錢氏以爲「楚詞招魂大招多四言，去「些」「只」助語，合兩句讀之，卽成七言。」這當然是丟開各體詩歌在詞句組織方面的特質，強以牽就已說的曲解。至於趙氏所引「遷藏就岐何所依？殷有惑婦何所譏？」此兩語見於天問，但天問全篇并非如此。

(四)關於荆軻送別——卽渡易水歌。全歌僅是兩句：「風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還！」去了「兮」字爲六七句法，不去「兮」字爲七八句法，何得稱爲七言之始？

(五)關於項羽垓下歌——原歌爲「力拔山兮氣蓋世，時不利兮騅不逝，騅不逝兮可奈何？虞兮虞兮奈若何？」這歌雖是七字一句，但與七言古詩卻迥異其趣，不可混爲一談。

(六)關於漢高大風歌——原歌爲「大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方！」去了「兮」字爲六七七句法，不去「兮」字爲七八八句法，與荆軻送別一樣，同是不得稱爲七言之始。

(七)關於安世房中歌——此歌計共十六章，趙氏引的是第六章。這章全文是：『大海蕩蕩水所歸，高賢愉愉民所懷。太山崔，百卉殖；民何貴，貴有德！』這樣的詩體未全，偶然的有了兩句，如何能以爲七言之始？

(八)關於瓠子歌——這歌共兩首，是漢武帝所作。第一首開端四句云：『瓠子決兮將奈何？浩洋洋兮慮殫爲河。殫爲河兮地不得寧，功無已時兮吾山平。』以下都是這樣的格調，與垓下大風同爲楚調，和七言古詩實非同源。

(九)關於靈樞經——趙氏所引的幾句見靈樞經卷十一刺節真邪篇。原是黃帝與歧伯問答之辭，不能和詩歌併爲一談。且此書至南宋始傳於世，實爲僞書，尤不當援引來做例證。

再說僞證方面：

(一)關於皇娥依瑟清歌——即皇娥歌，出於拾遺記卷一少昊篇。拾遺記爲苻秦王嘉僞撰，皇娥歌當亦爲王嘉向壁虛構之產物，趙氏以爲『或秦漢間人擬作』，乃臆造之論，如何可信。

(二)關於甯戚飯牛歌——甯戚飯牛之事，見呂氏春秋卷十九離俗覽舉難篇：『甯戚欲干齊

桓公窮困無以自進，於是爲商旅將任車以至齊。暮宿於郭門之外。桓公郊迎客，夜開門辟任車，爝火甚盛，從者甚衆。甯戚飯牛居車下，望桓公而悲，擊牛角疾歌。桓公聞之，撫其僕之手曰：「異哉！之歌者非常人也。」命後車載之。」高誘注云：「歌碩鼠也。」碩鼠乃是詩經魏風中的一篇，并沒說到後世所傳的三首飯牛歌。高誘是後漢人，可見飯牛歌的產生時代是很遲的。

(三)關於茅濛成仙之謠歌——史記卷六秦始皇本記裴駰集解說：「太原真人茅盈內記曰：始皇三十一年九月庚子，盈曾祖父濛，乃於華山之中乘雲駕龍，白日升天。先是其邑謠歌曰：「神仙得者茅初成，駕龍上升入秦清。時下元洲戲赤城。繼世而往在我盈，帝若學之臘。」嘉平。」始皇聞謠歌而問其故。父老具對：「此仙人之謠歌，勸帝求長生之術。」於是始皇欣然，乃有尋仙之志，因改臘曰「嘉平。」道家之書，很多是偽造的，茅盈內記是否漢茅盈所作已是問題。并且據司馬貞索隱上說：「道書，茅濛字初成，今此云茅濛初成者爲神仙之道，其意失也。蓋因裴氏所引不明，或後人增益「濛」字，遂令七言之詞有衍爾。」細釋司馬氏之語，便知集解所引謠歌，在唐時第一句尙是「神仙得者茅濛初成」，所以司馬氏有「遂令七言之詞有衍爾」的論調。吾人所見到的第一句

卻是七言，必後人因了司馬氏的話改動過的。這麼，此謠歌在昔原也不是全篇七言了。

(四)關於雞鳴歌——趙氏以雞鳴歌『東方欲明星爛爛』一首爲漢初的作品，乃根據樂府廣題。樂府詩集卷八十三引樂府廣題云：『漢書曰：高祖圍項羽垓下。羽是夜聞漢軍四面皆楚歌。』應劭曰：『楚歌者，雞鳴歌也。』晉太康地記曰：『後漢固始、銅陽、公安、細陽四縣衛士習此曲，於闕下歌之，今雞鳴歌是也。』然則此歌蓋漢歌也。『應劭的話，顏師古不以爲然，認爲楚歌卽『楚人之歌』之，猶言吳謳越吟。』(見史記項羽本記正義引)可見認雞鳴歌爲漢初的作品是不當。治詩者多將此歌放在隋詩裏面，這是很有見地的。

(五)關於栢梁聯句——此詩顧炎武已在日知錄中辯其爲僞作。(卷二十一栢梁台詩條)因爲考其所號稱寫作的時代爲漢武帝元封三年，而核以參加聯句的人名及官名，則多不符。近人丁福保編全漢詩，說『俗本於每句官名之下，妄添人名，以致前後矛盾。顧亭林據其所注之名，駁其依託。』於是他便『據藝文類聚及宋本無注古文苑刪其添入之人名，仍復舊觀。』(卷一)但是人名雖刪，所存官名仍是和時代不合。顧氏說：『反覆考證，無一合者。』丁氏此舉，依然不足使顧氏

變更原議，吾人也祇有贊同顧氏的說法：『蓋是後人擬作，剽取武帝以來官名及梁孝王世家「乘輿駟馬」之事以合之，而不悟時代之乖舛也。』是以用栢梁聯句來談七言古詩之起源亦屬謬論。綜上所論，可見錢趙兩氏所說直無一是處，因為他們都不知道七言古詩應是產生在五言古詩之後的原故。

【張衡初有七言古詩之試作，至魏文帝燕歌行始露光輝】前章已說過，五言古詩草創於前漢成帝建始元年前後，這與外國音樂之輸入有重大關係，應亨班固乃是最早將五言古詩引進文壇的作家。五言詩既已興起，七言詩便步伍其後而萌發了。張衡在後漢順帝永和初年作四愁詩，如一思曰：「我所思兮在太山，欲往從之梁甫艱。側身東望涕沾翰。美人贈我金錯刀，何以報之英瓊瑤。路遠莫致倚逍遙，何爲懷憂心煩勞。」除第一句有「兮」字外，其格調極和後來的七言古詩相近。有人便以四愁詩爲七言古詩之始，但第一句終還不類，這大概是受了楚調的影響。此外張衡作有思玄賦，賦末系詩曰：「天長地久歲不留，俟河之清秭懷憂。願得遠度以自娛，上下無常窮六區。超踰騰躍絕世俗，飄遙揚舉逞所欲。天不可階仙夫稀，柏舟悄悄忝不飛。松喬高時孰能離，結精遠遊使心

擲。迴志竭來從玄謀，獲我所求夫何思。」這便沒有楚調的意味而是每句有韻的七言古詩了。但是也和班固的詠史詩應亨的贈四王冠詩一樣，充分的表現出草創時期的古拙僵直的氣分，以與他的同聲歌相比，同聲歌因為是五言，便圓熟美妙的多了。這是時代的限制，無可如何的。至魏文帝作燕歌行，七言詩纔漸露光輝。他與七言詩的關係，猶之張衡與五言詩關係。他的燕歌行共有兩首，茲錄一首：

秋風蕭瑟天氣涼，草木搖落露爲霜。羣燕辭歸雁南翔，念君客遊思斷腸。慊慊思歸戀故鄉，何爲淹留寄他方。賤妾榮榮守空房，憂來思君不敢忘，不覺淚下霑衣裳。援琴鳴絃發清商，短歌微吟不能長。明月皎皎照我牀，星漢西流夜未央。牽牛織女遙相望，爾獨何辜限河梁。

這詩自然比張衡思玄賦末尾的系詩圓熟美妙的多，但是古拙僵直的氣分仍然不少，這也是時代的限制，無可如何的。

在建安時代，正是五言詩的基礎已經奠定的時候，一時文人無不有五言詩的創作。同時爲了適應音樂的激變，更致力於其他體製的試作。請以曹子建爲例。我們在現今所能見到的曹子建集

裏，自然是發現不出通體七言的作品，但是卻可發現他曾作過各種體製的試驗。所以他寫四言，寫五言，寫六言，寫雜言，更寫一句六言一句五言和上四句四言下四句五言的變體。如：

人生有所貴向，出門各異情，朱紫更相奪色，雅鄭異音聲。好惡隨所愛憎，追舉逐聲名。百心可事一君，巧詐寧拙誠。（當事君行）

歡坐玉殿，會諸貴客。侍者行觴，主人離席。顧視東西廂，絲竹與鞞鐸。不醉無歸來，明燈以繼夕。

（當車以駕行）

從這些變體方面看，便可推知建安時代的文人曾做過五言詩以外的各種變體之試驗。可是時代的限制，卻終不能突破五言詩的範圍，我們只能從魏文帝的作品裏尋得兩篇燕歌行作為草創期的七言詩之論證而已。

論及燕歌行，其先必也是流行民間的歌曲。樂府詩集上說：「樂府解題曰：晉樂奏魏文帝「秋風」「別日」二曲，言時序遷換，行役不歸，婦人怨曠，無所訴也。廣題曰：燕，地名也，言良人從役於燕而爲此曲。」（卷三十二）此可爲證。自魏文帝擬作後，魏明帝以及陸機、謝靈運、謝惠連等人多有

燕歌行之作，都是整整齊齊的七言，其內容又都是寫「時序遷換，行役不歸，婦人怨曠」之情，不類當時其他的樂府，文人摹擬的結果常是失卻原辭之命意，有的僅是徒留一個名目而已。這依著者的推想，則以為燕歌行原曲今雖不見，但產生必在其他五言樂府之後，其為文人注意當亦在後。而魏晉南北朝，又是五言詩時代，一班文人始將五言詩這新體運用純熟，可以自由抒寫，七言詩只在初被注意之時，自然墨守成規，不能隨心所欲的來變化其內容了。由此以推，七言古詩亦導源於民間歌曲。

【鮑照對於七言古詩之功績】末了，我們論七言古詩之起源時，不可忘卻鮑照的功績，因為到了他，纔把七言古詩造好了穩定的基礎。他的擬行路難十八首，其中就有五首通體是七言。聊舉一首示例：

奉君金巵之美酒，瑇瑁玉匣之雕琴；
七綵芙蓉之羽帳，九華蒲萄之錦衾。
紅顏零落歲將暮，寒花宛轉時欲沈。
願君裁悲且減思，聽我抵節行路吟。
不見栢梁銅雀上，寧聞古時清吹音？

看他造句和用韻的方法都表現出新的姿態，這對於後來七言古詩的昌盛有極大的影響。除了擬

行路難之外，鮑照更有代白紵舞歌詞四首，代白紵曲一首，代鳴雁行一首，也都是七言。昔人有謂七言詩成於鮑照，可見其對於七言詩的功績了。陸時雍詩鏡總論上說：「七言古，自魏文梁武以外，未見有佳。鮑明遠雖有行路難諸篇，不免宮商乖互之病。」這實在是公允的評論。自鮑氏而後，七言詩隨着時代的演進，至唐遂大昌盛。施補華峴傭說詩上說：「七言古雖肇自柏梁，在唐以前，具體而已。魏文燕歌行，已見音節，鮑明遠諸論，已見魄力，然開合變化，波瀾壯闊，必至盛唐而後大昌。」雖其所云七言古肇自柏梁爲不可信，其後數語卻很扼要確當的。

第四章 衍變

【古體詩與近體詩之關係】 詩之分古體與近體，這是隨着時代的衍變而成，推原其始，實僅有所謂『詩歌』而已。張表臣珊瑚鉤詩話上說：『猗遷抑揚，永言謂之歌；非鼓非鐘，徒歌謂之謠；步驟馳騁，斐然成章謂之行；品秩先後，敍而推之謂之引；聲音雜比，高下短長謂之曲；吁嗟慨歎，悲憂深思謂之吟；咏吟情性，總合而言志謂之詩。』（卷三）以及姜夔白石道人詩說上說：『守法度曰詩，載始末曰引，體如行書曰行，放情曰歌，兼之曰歌行，悲如蛩螿曰吟，通乎俚俗曰謠，委曲盡情曰曲。』都是強爲辯解之辭，不足以爲準則。到了唐代，所謂古體詩纔與近體詩明顯的分了家，這是因爲詩歌衍變到了唐代，近體詩已有了定型的原故。中間既經過自然的演進，更經過人工的創導；唐之沈宋，便是人工創導的有力者。

近體詩在唐實是詩歌中一種新體，詩人之創作慾固然一方面從這條新開的途徑去努力以

求滿足，另一方面卻又不可忽然舍去古體的格調，於是一定的趨勢，自然別作古體，並且有意爲之，不使稍涉於律，以免彼此混淆。這種情形，本是有些矛盾，可是詩人本身卻并未覺得，且竭力增高古體的地位。如李白，寫絕句極多又極好，可謂近體詩創作之雄，可是他卻說：「寄興深微，五言不如四言，七言又其靡也。」（宋人吳可的藏海詩話上說：「五言詩不如四言詩，四言詩古，如七言又其次者，不古耳。」這可說是李白的應聲蟲。吳氏特別提出「古」字來，以爲四言古，五言不古，七言比較五言還不古，這比李白從「寄興深微」來品評四言、五言以及七言的高低，更爲籠統模糊，益不足爲訓。）又說：「梁陳以來，豔薄斯極，沈休文又尙以聲律，將復古道，非我而誰歟？」在其所寫的古風第一首中也說：「大雅久不作，吾衰竟誰陳。」自從建安來，綺麗不足珍。」其實他的寫作，何嘗和他的詩論相照合？杜甫評他的詩：「清新庾開府，俊逸鮑參軍。」李侯有佳句，往往似陰鏗。」是李白何嘗不受梁陳以來詩人的影響？他又喜寫絕句，絕句與南北朝的聲律論很有關係，是李白又何嘗真以沈休文爲不足道？實在的話，唐詩人受南北朝聲律的影響，以及其他關係完成了近體詩，（詳見拙著絕句論第一章及律詩論第二章）欲維護這近體詩的生命，自不得不表面的鄙棄南

北朝詩歌以免近體詩天札而歿，復回到南北朝詩歌的窠臼裏去。我國詩歌由漢而魏晉而南北朝，無論在形與質的那一方面，都在激烈的轉變中，至唐遂有近體詩的產生，并且成了定型。自此以後，我國詩歌乃有古體近體之分，平均的發展下去。

【古詩與樂府之分合】 以上所云，乃是古體詩與近體詩之關係，茲再說古詩與樂府之分合。論詩歌在上古原都可入樂，過後纔漸有不入樂之詩，於是古詩與樂府乃成爲兩類。馮班鈍吟雜錄上說：「古詩皆樂也。文士爲之辭曰詩，樂工協之於鍾呂爲樂。自後世文士或不閑於樂律，言志之文，乃有不可施於樂者，故詩與樂畫境。」這就是很扼要的說明。樂府之爲官名，始於漢惠帝，樂府之爲署名，始於漢武帝，可見漢惠帝以前就無所謂古詩與樂府之分。

自漢以後，詩歌既有可入樂與不可入樂之分，於是樂府之名立，而一般的詩歌也就漸漸的失卻其音樂性。著者總覺詩歌至南北朝而奢言聲律，實是失卻其音樂性後之變態的發展。這種變態的發展，至唐遂產生了近體詩。雖然近體詩在聲律方面講是有了規則，可是並不能使一般詩歌與音樂的關係再回到漢以前的狀態。

汪師韓詩學纂聞上說：「嘗考三百篇之聲歌，亡於東漢，（原註：「曹操平劉表，獲漢雅樂郎杜夔，能識舊樂，惟得鹿鳴、騶虞、伐檀、文王四篇。」）而絕於晉。（原註：「魏太和中，左延年改騶虞、伐檀、文王三曲，更自作聲節，其名雖存，而聲實異。只鹿鳴篇常作。至晉泰始五年，荀勗更作行禮詩，而鹿鳴亦絕。」）漢魏之樂府，亡於東晉。（原註：「賀循云，自漢氏以來，依倣此樂，自造新詩而已。今既散亡，音韻曲折又無識者，難以意言。」著者按：賀循此語見晉書樂志下。）變於唐宋之長短句。（原註：「日知錄云，至唐而舞亡，至宋而聲亡。按宋史外國傳云：夏之樂器與曲則唐也，然則宋之聲亡，蓋亡於中原而不亡於外國矣。」）而亂於金元之南北曲。前此文心雕龍雖分詩與樂府爲二，（著者按：文心雕龍中有明詩篇更有樂府篇。）然其論元成以後之樂章，辭雖典文，而律非夔曠，（著者按：文心雕龍樂府篇云：「邇及元成，稍廣淫樂，正音乖俗，其難也如此。暨後郊廟惟雜雅章，辭雖典文，而律非夔曠。」）又論子建士衡之篇，俗稱乖調，（著者按：文心雕龍樂府篇云：「子建士衡，咸有佳篇，并無詔伶人故事謝絲管，俗稱乖調。」）奈何後之擬樂府者，妄用填詞之法以求合？從這一段話中，我們可以看出樂府的本身與音樂的關係，亦因時代的演變而逐漸減少。

近人羅根澤著樂府文學史，以爲樂府自西漢以至東漢之初，爲發生時期；建安以降，爲摹仿時期；隋唐爲分化時期；後此則衰弱矣。（第三章魏晉樂府）又說：「樂府至南北朝，一方面平民努力創作，一方面文人刻意學古，無以名之，名之創作兼摹仿時期，亦可謂之分化時期。曹魏在漢代創作樂府之後，於時樂府尙爲新興文學，待開闢之境地甚多，故曹氏父子兄弟，依舊曲，製新詞，頗能推陳出新，別開生面。至晉南北朝，舊樂府已成濫調，重重摹擬，陳陳相因，故作者雖多，作品雖多，而有生氣，有性靈者無幾……在此種腐舊沈溺空氣中，一班平民又別求生命，另製新樂歌矣。」（第四章南北朝樂府）又說：「樂府至隋唐又爲模仿時期，末期更由模仿至於分化，由分化至衰落。」這一階段「又可分爲兩個時期：（一）詩樂分立時期，即摹仿時期——自唐初至李白。此時樂調雖亡，然多依傍古題，取法古辭……（二）詩樂合一時期，即由分化而至衰落時期——自杜甫至元白。此時多「卽事名篇，無復依傍」，由是與詩不能分別。」（第五章隋唐樂府）從這幾段話中，我們又可以看出古詩與樂府至唐時已殊途同歸，都走到不入樂的一條路上去。

自唐而後，作樂府者其途徑只有兩條，一是賦古題，二是自出新題。賦古題是造假古董，摹擬剽

賊，句摘而字效之，實則都無似處。王士禛說：「南中某公作樂府，有「妃呼豨豨知之」之語。夫「妃呼豨」三字，皆音也，今乃認妃作女，認豨作豕。一似豕真有知。」（見然燈紀聞）造假古董必易造出這樣的笑話。至於自出新題，祇是冒用樂府之名。李重華說：「今人作詩，何必另列樂府。緣未曾譜入樂章，縱有歌吟等篇，第指作五言、七言、長短雜言可矣。」（貞一齋詩說）這真是平情之論。

【古詩因時代而各具特色，無分軒輊】以上論古詩與樂府之分合既竟，進而更論古詩本身之衍變。前面已經說過，詩之明顯的分爲古近體，乃是唐代的事，照理在唐代以前的詩統可謂之古詩了。可是齊梁之間的詩，歷來人對之多有微辭，以爲不可列入古詩。如錢木庵唐音審體上說：「晉排偶之始也；齊梁排偶之盛也；陳隋排偶之極也。齊永明中沈約、謝朓、王融創爲聲病，一時文體驟變。謝玄暉、王元長皆沒於當代，沈休文與是時作手，何仲言、吳叔庠、劉孝偉等并入梁朝，故通謂之「齊梁體。」自永明以迄唐之神龍、景雲，有「齊梁體」無古詩也。雖其氣格近古者，其文皆有聲病。陳子昂崛起，始創闢爲古詩，至李杜益張而大之，於是永明之格漸微。今人弗考，遂概以爲古詩，誤也。」以及趙執信在其聲調譜中另列「齊梁體」與五言古詩七言古詩分別論其聲調，都是很明顯的否

認「齊梁體」爲古詩。彷彿古詩至齊梁之時已不得其傳，至唐纔繼承了久絕之道統。（張表臣珊瑚詩話卷三上說：「蘇李而上，高簡古澹謂之古；沈宋而下，法律精切謂之律。」揆度張氏之意，蘇李以下的詩似乎都不可謂之古詩了，拘墟之見，更不足取。又丁編楊慎升庵詩話卷七上說：「五言古詩，漢魏而下，其響絕矣。六朝至初唐，止可謂之半格，又曰近體。」六朝至初唐之詩，確和漢魏不同，但與唐以後之近體總有別，楊氏概認爲近體，不認爲古詩，其謬亦與另標齊梁詩爲「齊梁體」同。）

唐時的古詩，是詩人求其異於近體詩特意寫作的，照前面的說法，當然可以認爲古詩了。可是如明人李攀龍便有唐無五言古詩而有其古詩之說，其意蓋以爲唐人的五言古詩與前代古詩不同，不可并爲一談。（陸時雍詩鏡總論上說：「觀五言古於唐，此猶求二代之珊瑚於漢世也。古人情深，而唐以意索之，一不得也；古人象遠，而唐以景逼之，二不得也；古人法變，而唐以格律之，三不得也；古人色真，而唐以巧繪之，四不得也；古人貌厚，而唐以姣飾之，五不得也；古人氣凝，而唐以佻乘之，六不得也；古人言簡，而唐以好盡之，七不得也；古人作用盤礴，而唐以徑出之，八不得也。」也是以爲唐

人五言古詩不可追蹤前代。師友詩傳錄上郎廷槐問王士禛：「李滄溟先生嘗稱唐人無古詩，蓋言唐人之五古，與漢魏六朝自別也。唐人七言古詩，誠掩前絕後，奇妙難蹤，若五古似不能相頡頏，滄溟之言，果爲定論歟？」王士禛答：「滄溟先生論五言，謂唐無五言古詩而有其古詩，此定論也。常熟錢氏但截取上一句以爲滄溟罪案，滄溟不受也。要之，唐五言古固多妙緒，較諸十九首，陳思、陶、謝自然區別。」又問張篤慶、張篤慶答：「世無印板詩格，前與後原不必其盡相襲也。歷下之詩，五言全仿「選體」，不肯規摹唐人，七古則專學初唐，不涉工部，所以有唐無五言古詩之說也。究竟唐人五言古，皆各成一家，正不以依傍古人爲妙，何嘗無五言古詩也。」王、張二氏雖是都辯駁唐無五言古詩之說，可是都露出唐之古詩有其特殊性，這和葉燮所說「盛唐諸詩人惟能不爲建安之古詩，吾乃謂唐有古詩。若必摹漢魏之聲調字句，此漢魏有詩，而唐無古詩矣。」（原詩）是一樣意思。在這裏使我們所大惑不解的，便是唐人古詩也異於唐以前之古詩，卻還承認他是古詩，何以齊梁間的詩有異於齊梁以前之古詩，便另列爲「齊梁體」不使與古詩合爲一類呢？在答辯的人自然是振振有詞，如錢木庵所說「其文皆有聲病。」其實這是謬見。詩至齊梁，舊的體製沿習已久，治文之士自

然要另尋出路，所以沈約等創爲聲病之說，亦是時勢衍變至此，不得不然。及至聲病之說大盛，古詩自然在聲調方面（連帶辭藻也在內）換上一套新裝。我們就其衍變的軌迹看，乃是一種漸變而非突變，必以爲此不是古詩，擯斥於古詩的範圍之外，這是戴了着色眼鏡的觀察法，寧足爲訓？到了唐代，看是力矯齊梁的風格，可是其中仍受了牠不少的影響。施補華峴備說詩上說：「齊梁陳隋間，自謝玄暉江文通外，古詩皆帶律體，氣弱骨靡，思淫聲哀，亡國之音也。」退之云：「齊梁及陳隋，衆作等蟬噪，」不謂刻論矣。唐初五言古，猶沿六朝綺靡之習，唯陳子昂張九齡直接漢魏，骨峻神竦，思深力適，復古之功大矣。可知唐初還在齊梁所倡導的聲病之說的圈子裏旋轉。後來自陳子昂以後，何以能「直接漢魏」實在并非「復古」一念所致，乃是受齊梁聲律的影響，以及其他關係完成了近體詩，一般詩人要使近體詩能發榮滋長，便於有意無意間力求古詩與近體詩之分野的明顯，於是對於齊梁間的詩歌便鄙而不學，我們可從李重華貞一齋詩說上話：「自唐沈宋勗律，其法漸精，又別作古詩，是有意爲之，不使稍涉於律，卽古近迥然一途，猶度曲者南北兩調矣。」體會出此中的消息來。其實卽雖如此，唐之古詩終不是齊梁以前的古詩。宋榮漫堂說詩上說得好：「余意歷代五古，

各有擅長。』實在各時代的古詩，有似漢魏人處，也有不似漢魏人處。相似處，是受的過去時代之影響，不相似處，是受的現在時代之影響，統是自然的趨勢，勉強不來的。徐增而庵詩話上說：『夫詩自三百篇以至於唐，體製不一，要自風會變遷之所致。吾等生千百載後，備觀前人所作，不探其志趣之所在，而徒求於字句聲口之間，無論其詩不似，即極似矣，總無當處，此詩所以貴自得也。』時代既變，詩歌亦隨之而變。唐時古詩雖力求與『齊梁體』立異，可是結果卻依然是唐之古詩，不是漢魏之古詩。我們如明瞭這一層，非薄齊梁時詩以爲不是古詩固非，而高擡唐時古詩以爲可以遠紹漢魏，也是不妥。黃九烟說：『唐、宋、元、明，不如漢、魏、六朝，漢、魏、六朝宜不如三百篇，三百篇終不如上古，何不返諸盤古之前，混沌之始乎？』（吳電發說詩管崩引）論詩以時代先後任意軒輊，倘以黃九烟這幾句話轉問之，想亦自覺啞然。

【古詩之內容，絃景日多】古詩隨着時代衍變，要再回到漢魏，求其和漢魏時作品一樣，乃是萬不可能。李東陽麓堂詩話上說：『漢、魏、六朝、唐、宋、元詩，各自爲體，譬之方言，秦、晉、吳、越、閩、楚之類，分疆畫地，音殊調別，彼此不相入，此可見天地間氣機所動，發爲音聲，隨時與地，無俟區別而不相侵奪。』

然則人囿於氣化之中，而欲超乎時代土壤之外，不亦難乎？此論可謂精闢。如勉強學步，丟棄自我，遺忘時代，結果也祇造成許多假古董，徒見其弄巧成拙而已。這種隨着時代衍變的痕迹，我們可以看出重要的兩點來。第一點是「十九首言情者十之八，敘景者十之二。建安之詩，敘景已多，日多一日，至晚唐有司空如話說。」（吳喬：答萬季堃詩問）古詩內容敘景日多，自然是與擾攘的時代有關係。在擾攘的時代中，詩中存箴規，寓鑒誡，轉易生不測之風雲，因此今夕且談風月的趨向自然逐漸的顯著起來。我們且看漢魏以後的山水詩，在宋，在齊，在梁，作家輩出，如謝靈運、鮑照、謝朓、沈約、江淹等都寫得很多，誠如劉勰所云：「宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋，儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新，此近世之所競也。」（文心雕龍明詩篇）除了這環境的壓榨，更因詩人們才智的過剩，不欲久在前人開闢好的園地中亦步亦趨，於是也自播新種，自藝奇葩，於言情之外更復竭才力以寫景物。在這裏，我們且舉一個極端的例子罷，就是韓愈的南山詩，凡一百零二韻，全詩一千零二十字，都是寫的南山之形勝。且摘錄一節：

崢嶸躋冢頂，倏閃雜鼉虺。前低劃開闢，爛漫堆衆皴。或連若相從；或蹙若相關；或妥若引伏；或竦

若驚雉；或散若瓦解；或赴若輻湊；或翩若船遊；或決若馬驟；或背若相惡；或向若相佑；或亂若抽筍；或燥若注爇；或錯若繪畫；或繚若篆籀；或羅若星離；或翫若雲逗；或浮若波濤；或碎若鋤耨。

以下還有一大串，或者什麼，都是形容走到南山之頂俯視一切所見，這種詩在漢魏詩中能找得出嗎？這是古詩隨着時代重要的衍變之一，換句話說，便是開拓抒寫的對象。

【古詩之形式，由散趨駢，復由駢趨散】此外在形式方面更有一種衍變，就是古詩由漢魏至唐，其修辭乃是由散趨駢，復由駢趨散。我們只須按着時代先後舉些詩一比較便清楚了。

迴車駕言邁，悠悠涉長道。四顧何茫茫，東風搖百草。所遇無故物，焉得不速老。盛衰各有時，立身苦不早。人生非金石，豈能長壽考。奄忽隨物化，榮名以爲寶。（古詩十九首之一）

高台多悲風，朝日照北林。之子在萬里，江湖迥且深。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，願欲托遺音。形景忽不見，翩翩傷我心。（曹植：雜詩之一）

行矣怨路長，怒焉傷別促。指途悲有餘，臨觴歡不足。我若西流水，子爲東峙岳。慷慨逝言感，徘徊居情育。安得攜手俱，契闊成駢服。（陸機：贈弟士龍）

少無適俗韻，性本愛丘山。誤落塵網中，一去三十年。羈鳥戀舊林，池魚思故淵。開荒南野際，守拙歸園田。方宅十餘畝，草屋八九間。榆柳蔭後檐，桃李羅堂前。曖曖遠人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，雞鳴桑樹巔。戶庭無塵雜，虛室有餘閒。久在樊籠裏，復得返自然。（陶潛：歸園田居之一）

步出西城門，遙望城西岑。連障疊巘嶸，青翠杳深沈。曉霜楓葉丹，夕曛嵐氣陰。節往感不淺，感來念已深。羈離戀舊侶，迷鳥懷故林。含情尙勞愛，如何離賞心。撫鏡華緇鬢，攬帶緩促衿。安排徒空言，幽獨賴鳴琴。（謝靈運：晚出西射堂）

茲山互百里，合沓與雲齊。隱淪既已託，靈異居然棲。上干蔽白日，下屬帶迴谿。交藤荒且蔓，樛枝聳復低。獨鶴方朝唳，饑鼯此夜啼。漂雲已漫漫，夕雨亦淒淒。我行雖紆組，兼得尋幽蹊。緣源殊未極，歸徑窅如迷。要欲追奇趣，卽此陵丹梯。皇恩竟已矣，茲理庶無睽。（謝朓：遊敬亭山）

夙齡愛遠壑，晚洩見奇山。標峯綵虹外，置嶺白雲間。傾壁忽斜豎，絕頂復孤圓。歸海流漫漫，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。眷言採三秀，徘徊望九仙。（沈約：早

發定山）

洞庭春溜滿，平湖錦帆張。沅水桃花色，湘流杜若香。穴去茅山近，江流巫峽長。帶天澄迥碧，映日動浮光。行舟逗遠樹，度鳥息危橋。滔滔不可測，一葦詎能航。（陰鏗：渡青草湖）

別席慘無言，離悲兩相顧。君登蘇武橋，我見楊朱路。關山負雪行，河水乘冰渡。顧子著朱鸞，知余在玄菟。（庾信：別張洗馬樞）

南登碣石館，遙望黃金台。邱陵盡喬木，昭王安在哉？霸圖悵已矣，驅馬復歸來。（陳子昂：薊丘覽

古）

出門見南山，引領意無限。秀色難爲名，蒼翠日在眼。有時白雲起，天際自舒卷。心中與之然，託興每不淺。何當造幽人，滅跡棲絕巘。（李白：望終南山寄紫閣隱者）

崢嶸赤雲西，日腳下平地。紫門烏雀噪，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，感嘆亦嘯唏。夜闌更秉燭，相對如夢寐。（杜甫：羌村之一）

以上共十二首古詩，是依時代先後排列的。我們只誦讀一過，便看出古詩由散趨駢復由駢趨散的衍變之軌跡。此中的原故，也無非是因詩至南北朝，舊的體製沿習已久，遂於形式方面也換上新裝，

注意聲律，趨向駢儷。到了唐代，近體詩已完成，一般詩人便將聲律駢儷這些成分移轉給近體詩，更有意無意間力求古詩與近體詩之分野的顯明，於是古詩便自然的又走上由駢趨散的途徑了。

第五章 製作（上）

【論製作時不應強分時代定古詩之優劣，判其可學與否】論詩歌之製作，卽是討論詩歌之寫作方法。在論寫作方法時，昔人必諄諄告誡人，某時代詩不可學，或某人之詩不可學。如嚴羽滄浪詩話上說：「禪家者流，乘有小大，宗有南北，道有邪正，學者須從最上乘，具正法眼，悟第一義，若小乘禪，聲聞辟支果，皆非正也。論詩如論禪。漢、魏、晉與盛唐之詩，則第一義也；大歷以還之詩，則小乘禪也，已落第二義矣；晚唐之詩，則聲聞辟支果也。學漢、魏、晉與盛唐詩者，臨濟下也；學大歷以還之詩者，曹洞下也。」徐禎卿談藝錄上說：「由質開文，古詩所以擅巧；由文求質，晉格所以爲衰；若乃文質雜興，本末并用，此魏之失也。故緇漢之武，其流也；猶至於魏；宗晉之體，其敝也不可以悉矣。」都是硬將古今詩歌分爲數等，定其優劣，判其可學與否。再如李重華貞一齋詩說上說：「五古自漢魏至晉宋俱可學，齊梁以下不必學。唐代五古，則自陳伯玉、張曲江至韋柳俱可學，自後亦不必學；所謂取法乎上，

僅得乎中也。」又說：「七古自晉世樂府以後，成於鮑參軍，盛於李杜，暢於韓蘇，凡此俱屬正鋒。唐初王楊盧駱體，爲元白所宗，可間一爲之，不得專意取法，恐落卑靡一派。」又是單就五七言古詩分爲數等，定其優劣，判其可學與否。其實此均作繭自縛，卻又要別人也一同被縛在裏面的辦法。葉燮在原詩上對於此等說法，其駁論最爲透闢。葉氏說：「彼虞廷喜起之歌，（著者按：卽尚書益稷篇「股肱喜哉！元首起哉！百工熙哉！」一歌。）詩之士，益擊壤穴居，儼皮耳。一增華於三百篇，再增華於漢，又增於魏。自後盡態極妍，爭新競異，千狀萬態，差別井然。苟於情於事於景於理，隨在有得，而不戾乎風人「永言」之旨，則就其詩論工拙可耳，何得以一定之程格之，而抗言風雅哉？如人適千里者，唐虞之詩，如第一步，三代之詩，如第二步，彼漢魏之詩，以漸而及，如第三第四步耳。作詩者知此數步爲道途發始之所必經，而不可謂行路者之必於此數步爲歸宿，遂棄前途而不邁也。且今之稱詩者，祇唐虞而禱商周，宗祀漢魏於明堂是也，何以漢魏以後之詩，遂皆爲不得入廟之主，此大不可解也。譬之井田封建，未嘗非治天下之大經，今時必欲復古而行之，不亦天下之大愚也哉？」又說：「或曰：溫柔敦厚，詩教也，漢魏去古未遠，此意猶存，後此者不及也。不知溫柔敦厚，其意也，所以爲體也，措之於用

則不同。辭者，其文也，所以爲用也，返之於體則不異。漢魏之辭，有漢魏之溫柔敦厚，唐、宋、元之辭，有唐、宋、元之溫柔敦厚。譬之一草一木，無不得天地之陽春以發生。草木以億萬計，其發生之情狀，亦以億萬計，而未嘗有相同一定之形，無不盎然皆具陽春之意，豈得曰若者得天地之陽春，而若者爲不得者哉？且溫柔敦厚之旨，亦在作者神而明之，如必執而泥之，則巷伯投畀之章，（著者按：巷伯爲詩經小雅篇名。其投畀一章云：『彼譖人者，誰適與謀？取彼譖人，投畀豺虎。豺虎不食，投彼有北。有北不受，投彼有昊。』）亦難合於斯旨矣。所以吾人論古詩之製作時，不應強分時代，定其優劣，判其可學與否。

【亦不應強分古近體詩製作之難易】又昔人在論詩歌之製作時，常分別古體近體之難易。如滄浪詩話上說：『律詩難於古詩，』這就不啻說古詩易於寫作。自然，就詞句方面說，古詩可不限多寡，就聲律方面說，古詩又可以不受嚴密的格律所約束，很像可以任意寫作。其實這都是皮相之談。按之實際，惟其古詩所受束縛少，有時轉覺難於着手。因爲束縛多，聲律格式有定型，寫作的人於寫作之始，即須約束思慮，在聲律格式中迴旋，其思慮易於集中。如寫古詩，其始即無絕對的一定不

易之法式給寫作者有所依傍，轉易令人徬徨無主。王世懋秬圃擷餘上說：「詞人拈筆成律，如左右逢源，一遇古體，竟日吟哦，常恐失卻本相。」此數語，可謂知古詩寫作之甘苦矣。惟袁枚在隨園詩話上說：「作古體詩，極遲不過兩日，可得佳構，作近體詩，或竟十日不成一首，何也？蓋古體地位寬餘，可使才氣卷軸，而近體之妙，須不著一字，自得風流，天籟不來，人力亦無如何。今人動輕近體而重古風，蓋於此道未得甘苦也。」（卷五）窺袁氏之意，一若古體側重人力，近體悉依天籟。實則詩歌之產生，均導源於天籟。朱熹不是說過嗎？「人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。夫既有欲矣，則不能無思；既有思矣，則不能無言；既有言矣，則言之所不能盡而發於咨嗟咏嘆之餘者，必有自然之音響節族而不能已焉，此詩之所以作也。」（詩傳序）若寫詩專靠才氣卷軸，其作品中無作者自己在內，直是無生命的一堆辭藻而已。都穆南濠詩話上載：「松江袁御史景文未仕時，嘗與友人謁楊廉夫。几上見有詠白燕詩云：『珠簾十二中間捲，玉剪一雙高下飛。』景文素能詩者，因謂之曰：『先生此詩，殆未盡體物之妙也。』廉夫不以爲然。景文歸作詩，翌日呈廉夫云：『故國飄零事已非，舊時王謝見應稀；月明漢水初無影，雪滿梁園尚未歸；柳絮池塘香入夢，梨花庭院冷侵衣；趙家姊妹多相

妒，莫向昭陽殿裏飛！廉夫得詩嘆賞，連書數紙，盡散坐客，一時呼爲「袁白燕」云。（著者按：「珠簾十二中間捲」一首，據俞弁逸老堂詩話卷上云，乃時大本作，非楊廉夫詩，都氏所記訛誤。）袁景文的白燕詩雖膾炙人口，可是細按之，亦僅是一堆辭藻，專靠才氣卷軸以補綴成篇而已。所以吳喬答萬季埜詩問上說：「袁凱白燕詩，膾炙人口，其中無人，誰不可作，畫也，非詩也。」空同云：「此詩最著最下，」蓋嫌其唯有丰致，全無氣骨耳；安知詩中無人，則氣骨丰致同是皮毛耶！此所謂「無人」就是說詩中沒有個性，沒有感情，沒有將作者自己寄託在裏面。此所謂「畫也」就是說詩如畫匠之畫，只見其描寫之精細而已。於此可見詩歌不論何體，都可使才氣卷軸，亦不論何體，欲成爲無瑕的佳構，總得要有天籟存乎其間。並且袁氏在隨園詩話上又說：「余常勸作詩者莫輕作七古，何也？恐力小而任重，如秦武王舉鼎，有絕贖之患故也。」（卷十四）是則彼亦知古詩并不易作，大概意在擡高近體詩聲價，既矯枉過正，而有時又無意中吐露出由衷之論，遂不覺前言不對後語了。總之各體詩歌，既各有其特質，即各有其難於着手之處，吾人固不可易視近體，卻也不可易視古體。趙執信談龍錄上說得好：「強爲七言長古詩者，如瞽者入市，唱叫不休，強爲五言短古詩者，如貧士乞憐，」

有言不盡，皆足以資笑噱。』強爲五言長古詩者與強爲七言古詩者同，強爲七言短古詩者與強爲五言短古詩者同，古詩又豈是易於寫作的？所以吾人論古詩之製作時，亦不應強分古近體詩製作之難易。

【關於製作方法討論之立場】 不過論製作方法，亦大難事。黃子雲野鴻詩的上說：『詩猶一太極也，陰陽萬物於此而生，變化無窮焉。故一題有一義，一章有一格，一句有一法，雖一而至什，什而至千百，毋沿襲，毋雷同，如天之生人，億萬耳，目口鼻方寸間，自無毫髮之相似者，究其故，一本之太極也。太極，誠也，真實無僞也。詩不外乎情事景物，情事景物要不離乎真實無僞。一日有一日之情，有一日之景，作詩者若能隨境興懷，因題著句，則因景無不真，情無不誠矣。』薛雪一瓢詩話上說：『作詩非應舉，何必就程式？熱趕名場之人，豈有好詩好文哉？』元遺山云：縱橫正有凌雲筆，俯仰隨人亦可憐。』可見方法有時是不能有，有時也不須有。不過方法是總名，步趨古人之後，擇摭撫摹是方法，這卻非吾人之所謂方法。吾人之所謂方法，乃是指一詩在寫作的過程中，有那些方面須得注意及如何注意而已，並且這祇一種參考的說法，神而明之，則又存乎其人。沈德潛說詩碎語上說：『詩貴性

情亦須論法，雜亂而無章，非詩也。然所謂法者，行所不得不行，止所不得不止，而起伏照應，承接轉換，自神明變化於其中。若泥定此處應如何，彼處應如何，不以意運法，轉以意從法，則死法矣。試看天地間水流雲在，月到風來，何處著得死法？（卷上）是乃平允之論，亦即本章討論製法時之立場。

【分結體、命意、鍊句、用字四部分來討論】楊載詩法家數上說：『詩不可鑿空強作，待境而生自工。或感古懷今，或傷今思古，或因事說景，或因物寄意。一篇之中，先立大意，起承轉結，三致意焉，則工緻矣。結體、命意、鍊句、用字，此作者之四事也。』在這一段話中，楊氏對於詩之寫作方法，表示了三點重要的意見：（一）不可鑿空強作，（二）應注意起承轉結，（三）留心結體、命意、鍊句、用字四事。從第一點說，詩歌中除勉強應酬之作，當其寫作時，總必有所感，如詩大敘上說：『詩者，志之所之也，在心爲志，發言爲詩。情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之；詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。』即說明此意。凡是一首詩，如爲名作，其成功必得之於不得不寫的情況中，如鑿空強作，結果必非佳作。關於此點，不是方法而是態度的問題。從第二點說，如王士禛說：『勿論古文今文，古今體詩，皆離此四字（指起承轉結）不可。』（見師友詩傳續錄）徐增說：『解數』

及起承轉合，今人看得甚易，似爲不足學，若欲精於此法，則累十年不能盡。宗家每道佛法無多子，愚謂詩法雖多，而總歸於解數起承轉合，然則詩法亦無多子也。學人當於此下手，儘力變化，至於大成，不過是精於此耳。向來論詩，皆屬野狐，正法眼藏，畢竟在此不在彼也。」（而庵詩話）這都是贊成詩歌要講起承轉合的。不過詩歌名作，多渾然一體，分不出起承轉合來的，所謂「好詩圓轉如彈丸」，若必斤斤以此論詩，或者以此教詩，終不免有鹵莽滅裂之譏，難收融會貫通之效。王夫之說：「起承轉收，一法也。試取初盛唐律驗之，誰必株守此法者？法莫要於成章，立此四法，則不成章矣。」（薑齋詩話卷下）王氏所論，雖是僅指律詩，實則各體詩莫不皆然。納蘭性德說：「律詩，近體也，其開承轉合，與時文相似，唯無破承起講耳。古詩則歐蘇之文，千變萬化。」（淶水亭雜識卷四）此乃主張古詩不能談起承轉合，本章卽本此意，不復討論此點。至於第三點，寫詩者於其寫作過程中須一一注意，自是必要，因爲一首詩於寫作時能注意這四部分便很够了。本章也就分此四部分來討論古詩之寫作方法。

【結體須注意三點：一、起句】 現在先討論結體。所謂結體，實卽指確定全篇的結構所謂篇法

而言。徐增在而庵詩話上說：「詩須到十分。今人儘有妙到九分，獨有一分不到。此一分不到，則九分終不到也。一分者，法是也。夫百丈之吳綾、蜀錦，不知裁剪成服，而斜披橫纏於體可乎？」這裏所謂法，使是指的篇法，可見篇法之重要了。在范德機木天禁語裏會詳細的論到「五言長古篇法」、「七言長古篇法」、「五言短古篇法」以及「七言短古篇法」。其中所說的五言短古，認為「乃只是選詩結尾四句」，其徵引之詩，實即五言絕句，所說的七言短古，其徵引之詩，則皆雜言，現在均置不論，僅就其所說的「五言長古篇法」及「七言長古篇法」來談。范氏分五言長古篇法爲四部分，即分段、過脈、回照、讚歎，分七言長古篇法爲八部分，即分段、過段、突兀、字貫、讚歎、再起、歸題、送尾。以兩種篇法相比，除「過脈」等於「過段」外，五言中有「回照」爲七言所無，七言中又有「突兀」「字貫」「再起」「送尾」爲五言所無。爲什麼同爲長篇而篇法不同如此，范氏無說明，吾人也就莫名其妙。再則無論分四部分或八部分，依然是講的起承轉合，更甚一點說，又簡直是同講八股文的篇法一樣，一首詩斷無如此合轍，四平八穩的，吳喬說得好：「古詩如古文，其布局千變萬化。」

（答萬季楚詩問）王士禛評其「七言長古篇法」也說：「此等語皆教初學之法，要令知章法耳。」

神龍行空，雲霧滅沒，鱗鬣隱現，豈令人測其首尾哉？（見師友詩傳續錄）這裏吾人想將古詩結體分爲三部分來說，一是起句，二是結句，三是全篇之組織。在說這三部分時，只想指出此三部分何以要注意，以及如何注意，無分五言與七言，亦不想像范氏那樣的劃清段落，矜奇立異。

說到起句，在未說及其他的話以前，且先引一段故事。這故事出於趙執信的談龍錄：「江都汪主事蛟門（懋麟）王門高足也。（著者按：王指王士禛）阮亭內備強。阮翁適得浯溪磨崖碑，蛟門亟爲四十韻以呈，阮翁贊之不容口。以示余。余覽其起句曰：「楊家姊妹顏妖狐，遼擲之地曰：「詠中興而推原天寶致亂之由，雖百韻可矣，更堪作爾語乎？」阮翁爲之失色者久之。」從這段故事中透露給我們的消息，便是詩之起句的重要。律詩除排律外僅有八句，絕句則僅有四句，四句的字數僅二十字或二十八字，八句的字數亦僅四十字或五十六字，字數句數均極有限。惟其有限，寫詩的人是易於覺察到起句的重要，也易於覺察到不能多有迴旋的餘地。古詩則不然，句數是無限制的。惟其無限制，寫詩的人便常會發生輕忽之心，以爲後面旋迴有地，正不妨水遠山遙的來寫。這種水遠山遙的起句，便是前引故事中「楊家姊妹顏妖狐」的寫法，不能免於趙執信之譏彈的。嚴羽說：

「結句好難得，發句好尤難得。」（滄浪詩話）此兩語，如以之專論古詩，便更精當。

歷來論起句之工的，多推曹植與謝朓。如鍾嶸的詩品上稱謝朓「善自發詩端，而末篇多躓，此意銳而才弱也。」王士禛在師友詩傳續錄裏說：「古人謂玄暉工於發端，如宣城集中『大江流日夜，客心悲未央』是何等氣魄！這是論謝朓工於起句的。又如沈德潛的說詩醉語上說：『陳思極工起調，如『驚風飄白日，忽然歸西山』如『明月照高樓，流光正徘徊』如『高台多悲風，朝日照北林』皆高唱也。』（卷上）這是論曹植工於起句的。曹植的『驚風飄白日，忽然歸西山』題爲贈徐幹，內容是嘆時光消逝，才智沈淪。『明月照高樓，流光正徘徊』題爲七哀詩，內容是詠愁思之婦爲蕩子所捐棄，仍存纏綿系戀之情，以喻臣失君寵猶思進用。『高台多悲風，朝日照北林』題爲雜詩，內容是寫背井離鄉之愁思，文選李善注謂『別京已後，在鄧城思鄉而作。』（卷二十九）謝朓的『大江流日夜，客心悲未央』題爲暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚，內容是寫旅況苦寂，思念舊遊。我們這裏不必再冗長的全引原詩，祇須就所說的內容注意一下，便知這些起句之所以好，爲後人所贊賞，無非開始即能抓着全詩的重心，不迂迴其辭而已。這些詩都是重在抒情，其他

重在敘事或重在寫景及詠物的，如是名作，亦無不如此。重在敘事的，如孔雀東南飛之起句爲「孔雀東南飛，五里一徘徊」，歷來人多說這是「興」起，實是象徵蘭芝與焦仲卿的難捨難分之情。下面接着便「十三能織素，十四學裁衣……」逐層抒寫下去。又如陌上桑之起句爲「日出東南隅，照我秦氏樓」，下面接着便「秦氏有好女，自名爲羅敷。羅敷善蠶桑，采桑城南隅……」逐層抒寫下去。重在寫景的，如謝朓的遊敬亭山之起句爲「茲山互百里，合沓與雲齊」，重在詠物的，如謝朓的詠竹之起句爲「牕前一叢竹，青翠獨言奇」，都是在起句便能抓着全詩的重心。這種起句，有兩方面的好影響。一方面對讀者可增加本詩的吸引力。前面已經說過，律詩和絕句的句數都少，即便起句不佳，不足增加對於讀者的吸引力，可是因爲句數少，讀者還可耐着性兒讀去。如爲古詩，句數可以很多，倘開始不能加強對於讀者的吸引力，讀者倦怠一生，或卽不再向下讀去。這是就讀者一方面着想。再就寫者一方面着想，更可藉以約束其放縱的詩思，剪汰其蕪雜的詩料。因爲既於起句卽注意如何抓着全詩的重心，下面便不會漫無約束的寫去，或堆砌蕪穢不加剪裁。

【二結句】再說結句。姜夔白石道人詩說上說：「一篇全在尾句。」楊載詩法家數上說：「詩

結尤難。無好結句，可見其人終無成也。」沈德潛說詩碎語上說：「詩篇結局爲難。前路層波疊浪而來，略無收應，成何章法？支離其詞，亦嫌煩碎。作手於兩言或四言中層層照管，而又能作神龍掉尾之勢，神乎技矣！」（卷上）姜楊沈三氏都承認結句重要，楊沈兩氏并認爲結句很難。姜氏論尾句本來還有幾句話，卽分詞意俱盡。意盡詞不盡，詞盡意不盡，詞意俱不盡四種。姜氏說：「所謂詞意俱盡者，急流中截後語，非謂詞窮理盡者也。所謂意盡詞不盡者，意盡於未當盡處，則詞可以不盡矣，非以長語益之者也。至如詞盡意不盡者，非遺意也，辭中已彷彿可見矣。詞意俱不盡者，不盡之中，固已深盡之矣。」姜氏所云，彷彿天花亂墜，無非妙緒，細按之，卻無一些金鍼度人之處，倒是沈氏的「神龍掉尾之勢」幾個字值得我們注意。前面論起句時，曾引詩品中論謝朓的話：「善自發詩端，而末篇多躓，此意銳而才弱也。」謝朓的詩之所以「末篇多躓」，在鍾嶸以爲是由於「意銳而才弱」，換句話說，便是入後無力，便只有草草收束。如存意使末篇有「神龍掉尾之勢」在前面必卽蓄勢，「才弱」與「末篇多躓」之缺憾，便可稍稍救濟。大率作古詩者因爲辭句多少可以自由，或在前幅卽將才力用盡，或至中幅卽將才力用盡，預先每不爲結尾着想，自然變爲虎頭蛇尾，或者豬腹蛇尾來。

王士禛漁洋詩話上說：「南海程周量（可則）有詩云，「朝行青山頭，暮歇青山曲；青山不見人，猿聲聽相續。」本是古詩，余直刪作絕句，以爲有不盡之意，程深服之。又嘗言柳子厚「漁翁夜傍西巖宿」一首，如作絕句，以「欸乃一聲山水綠」結之，便成高作，下二句真蛇足耳，而盲者顧稱之何耶？」（卷上）程周量的古詩，何以爲王士禛刪爲絕句，必是詩意至此四句已盡，下而更不能再有新的進展，與其勉強拖宕，何如卽肅然而止，轉覺峭拔。至於柳宗元的詩，原題爲漁翁，全詩爲：

漁翁夜傍西巖宿，曉汲清湘然楚竹；
烟銷日出不見人，欸乃一聲山水綠；
迴看天際下中流，巖上無心雲相逐。

蘇東坡亦以爲刪去末二句，餘情不盡。這都因爲原來的結句太疲茶無力量了。總之，古詩的結句，不必定如絕句「語絕意不絕」。（陳繹曾詩譜中論絕句語）律詩「詩已盡而味方永」（楊萬里誠齋詩話中論律詩語）那是爲了句數少，不容不意在句外，庶免淡而寡味之譏。古詩既無句數之限制，大可伸縮自如，其結句如能做到與前相稱及并非可以刪除的累句或剩義便佳。要做到此兩點，又必須蓄勢於開篇時卽留有寫至末尾時可買之餘勇。白石道人詩說上說：「作大篇尤當布置，

首尾勻停，腰腹肥滿。多見人前面有餘，後面不足，前面極工，後面草草，不可不知也。」其中「首尾勻停」四字，可實用於一切長短古詩。至於白石道人詩說上又說「篇終出人意表，或反終篇之意皆妙，」這倒是無可無不可的。

【三、全篇之組織】更說全篇之組織，論詩者常是將五言與七言分別來說，以爲五言應該：

「五言古詩或興起，或比起，或賦起，須要寓意深遠，託詞溫厚，反復優游，雍容不迫。或感古懷今，或懷人傷己，或瀟灑閒適。寫景要雅淡，推人心之至情，寫感慨之微意，悲憤含蓄而不傷，美刺婉曲而不露，要有三百篇之遺意方是。」（楊載詩法家數）

「五言古長篇難於鋪敘。鋪敘中有峯巒起伏，則長而不漫。短篇難於收斂。收斂中能含蘊無窮，則短而不促。又長篇必倫次整齊，起結完備，方爲合格。短篇超然而起，悠然而止，不必另綴起結。苟反其位，兩者俱慎。」（沈德潛說詩碎語卷上）

七言應該：

「七言古詩要鋪敘，有開合，有風度，要迢遞險怪，雄俊鏗鏘，忌庸俗軟腐。須是波瀾開合，如江海

之波，一波未平，一波復起，又如兵家之陣，方以爲正，又復爲奇，方以爲奇，忽復是正，出入變化，不可紀極。」（楊載：詩法家數。著者按：楊氏此段言論，自「須是波瀾開合」以下，全抄白石道人詩說，祇是更換數字，原爲泛論，并非專指七言古詩。）

「大約作七古，與它體不同。以縱橫豪宕之氣，逞天矯馳驟之才，選材豪勁，命意沈遠，其發端必奇，其收處無盡，音節琅琅，可歌可聽。如老將用兵，漫山瀾谷，結率然之陣，中擊不斷，而壁壘一新，旌旗改色，乃稱無敵。」（田雯：古歡堂集卷二）

以上徵引的四段議論中，沈氏對於五言古長篇及短篇所論，實可通於七言古長篇及短篇。其他三段所論，我們如仔細玩味一下，便可體會出五言古詩宜含蓄，七言古詩可馳驟。這是因爲每句字數的關係，五言畢竟比七言少兩個字。劉熙載藝概上說：「嬰孩始言，唯命而已，漸乃由一字以至多字。字少者含蓄，字多者發揚也，是則五言七言消息自有別矣。」（卷二詩概）正是說明此意。師友詩傳續錄載王士禛語：「五言以蘊藉爲主，若七言則發揚蹈厲。」可謂要言不煩，搔着癢處了。若將五七言混合起來，祇是就其長短論，則沈氏論五言古詩長篇及短篇的話，倒可引來一用，卽長篇須「峯

鬱起伏，「短篇須『含蓄無窮』」一以救其長而漫，一以救其短而促，這正是自然的趨勢。不過有一點是須得注意者，卽古詩短篇有少至三五句者，此種短篇與絕句之製作初無二致。自絕句興，極短之古詩已少見，因爲寫詩者正可用這新體的絕句以代其地位。是以本章所論結體，所謂起句如何，結句如何，以及全篇之組織如何，就未將此三五句極短之古詩放在裏面說。

【關於命意】 以上論「結體」既盡，當進而論「命意」。凡是一首詩，必有其命意，這是詩之靈魂，苟無靈魂，則爲行尸走肉矣，所以歷來人論詩，莫不注重詩意。且引幾段簡要的議論在這裏：

「詩以意爲主，文詞次之。或意深義高，雖文詞平易，自是奇作。」（劉攽：中山詩話）

「凡裝點者好在外，初讀之似好，再三讀之則無味。要當以意爲主，輔之以華麗，則中邊皆甜也。裝點者，外腴而中枯故也，或曰秀而不實。」（吳可：藏海詩話）

「文章以意爲之主，字語爲之役。主強而役弱，則無使不從。世人往往驕其所役，至跋扈難制，甚者反役其主。」（王若虛：滹南詩話卷一引其舅父周德卿論詩語）

「作詩不可以意徇辭，而須以辭達意。」（李東陽：麓堂詩話）

「無論詩歌與長行文字，俱以意爲主。意猶帥也，無帥之兵，謂之烏合。」（王夫之：《薑齋詩話卷下》）

「以意爲主，以辭輔之，不可先辭後意。」（師友詩傳續錄中王士禛語）

可見詩以立意爲主。至於此意之由來，當不外緣情、觸景、見事而生。有了意，然後纔能講到駕馭意的方法，表現意的方法。不過意是隨境而變遷，作者不同，時地不同，意亦隨之而異。彼擬古之作，以古人之意爲己意，便有意與無意相同，應試與勉強酬酢之作，無意又卻須逼着有意，結果依然是無意，均不易有佳作可以產生。又意既隨作者與時地而異，總須看其如何表現，其中并無優劣之分。如詩法家數上所說「作詩要正大雄壯，純爲國事；誇富耀貴，傷亡悼屈一身者，詩人下品。」便是腐儒之見，井蛙之識了。

以上只是泛論詩意之重要，茲當進一步論寫作古詩時命意之重要。劉熙載《藝概》上說：「律與絕句，行間字裏有曖曖之致，古體較可發揮盡意，然亦須有不盡者存。」（卷二詩概）近體辭句有限，自宜有曖曖之致，古詩辭句無限，自然能發揮盡意。惟其宜有曖曖之致，故其意深則可，卻不可多。

惟其能發揮盡意，則其意便可既深且多矣。且引例以證此說，如沈約的明君詞：

朝發披香殿，夕濟汾陰河；於茲懷九折，自此斂雙蛾；沾妝疑湛露，繞臆狀流波；日見奔沙起，稍覺轉蓬多；胡風犯肌骨，非直傷綺羅；銜涕試南望，關山鬱嵯峨；始作陽春曲，終成苦寒歌；唯有三五夜，明月暫經過。

梁獻的王昭君：

圖畫失天真，容華坐誤人；君恩不可再，妾命在和親；淚點關山月，衣銷邊塞塵；一聞陽鳥至，思絕漢宮春。

東方虬的王昭君：

揜涕辭丹鳳，銜悲問白龍；單于浪驚喜，無復舊時容。

便見內容繁簡之不同。大概絕句命意，只能用最經濟的手段寫最精采的一段，律詩可稍有迴旋餘地，但爲了格律的限制，亦不能多有發揮，在寫作時對於意思，必有很多的芟夷，惟有古詩可不受此限制。是以意多如不能或不願寫其最精采的一段，又不能或不願有很多的芟夷，則不如舍絕句、律

詩而用古詩之體制來寫。反轉來說，如意本不多，正宜寫成一首絕句或一首律詩，亦不必強作畫蛇添足的勾當，寫成古詩，拖長了以撐門面。不過所謂意多，并非雜亂無章，趙執信說：『長篇鋪張必有體裁，非徒事拉雜堆垛。』（談龍錄）這點是應該特別注意的。當我們在寫作前，所得詩意，必須淨化一次，使其有統調，又須排比一番，使其有層次。要有統調，須將不相稱的或彼此矛盾之意剔除；要有層次，須注意全篇命意，其前後必使連貫，不可露出襍線或餽釘之迹。若再『積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，』（用文心雕龍神思篇語）用意必可深刻，『人所易言，我寡言之，人所難言，我易言之，』（用白石道人詩說語）用意必免平庸，寫作古詩能注意到這些，則命意之能事已畢。

第六章 製作(下)

【鍊句須注意兩點：一、合稱】現在再論「鍊句」。費錫璜漢詩總說上說：「詩至宋齊，漸以句求，唐賢乃明下字之法。漢人高古天成，意旨方且難窺，何況字句？故一切圈點，概不敢用，亦不必用。」若依費氏所說，則吾人談鍊句方法，實爲下乘。這乃是一種謬解。積字以成句，積句以成篇，又焉能不加注意與研討？倘寫詩者僅求一篇中有幾句出色，或一句中有幾字出色，而忘卻其他種種，這當然是一種錯誤，但不能說句可不鍊，字可亂用。漢詩之所以「高古天成」，正是鍊句用字之得法。王世貞說：「風雅三百，古詩十九人，謂無句法，非也，極自有法，無階級可尋耳。」（藝苑卮言卷一）此真平允之論。

說到鍊句，謝榛四溟詩話上說：「詩有造物。一句不工，則一篇不純，是造物不完也。」（卷一）可見一首詩中每句都須求其工，亦可見鍊句之重要。句不鍊，勢必影響到篇，這和字不鍊影響到句

是一樣的意思，所以張實居說：「詩須篇中鍊句，句中鍊字。」（見師友師傳錄）在鍊句時，當然要顧到意，因為鍊句正所以鍊意，如因鍊句而損及意，這是忘卻了目的，自然不足為訓。并且更須顧及到理，因為鍊句而害於理也是不對的，如歐陽修說：「詩人貪求好句而理有不通，亦語病也。」（六一詩話）這都是淺顯之點。不過論到古詩之鍊句，歷來人似乎另有一種成見，以為須求高古。如陸時雍詩鏡總論上說：「上古之言渾渾爾，中古之言折折爾，晚世之言便便爾，末世之言纖纖爾，此太白所以病利也。」這對於詩之詞句，因時代之不同，便有褒貶寓於其中，其實乃是盲目的崇古。李東陽說得好：「漢、魏、六朝、唐、宋詩，各自為體。譬之方言，秦、晉、吳、越、閩、楚之類，分疆畫地，音殊調別，彼此不入。此可見天地間氣機所動，發為音聲，隨時與地，無俟區別而不相侵奪。然則人囿於氣化之中，而欲超乎時代土壤之外，不亦難乎？」（麓堂詩話）

古詩鍊句，不外兩點須得注意：一是合稱，二是自然。劉勰說詩有八體，即典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡。（文心雕龍體性篇）僧皎然謂詩有七德，即識理、高古、典麗、風流、精神、質幹、體裁。（詩式）司空圖分詩為二十四品，即雄渾、沖淡、纖穠、沈著、高古、典雅、洗煉、勁健、綺麗、自然、含蓄、豪放、

精神、縝密、疎野、清奇、委曲、實境、悲慨、形容、超詣、飄逸、曠達、流動、（二十四詩品）嚴羽又認詩有九品，即高、古、深、遠、長、雄、渾、飄、逸、悲、壯、淒、婉。（滄浪詩話）以上四氏之詩的分類，皎然的七德中『識理』與『體裁』如刪去，其分類的方法，彼此是相同的，雖門類各有多寡，卻也都不可以為定論。其中以二十四詩品分類為較細密。即以二十四詩品所分的來說，各品之形成，實與鍊句極有關係。鍊句能雄渾即可雄渾，能沖淡即可沖淡。但有一點須注意的，有時雄渾不能雜以沖淡，沖淡中又不能雜以纖穠，這便是『合稱』的問題。不過雄渾、沖淡、纖穠……的風格之形成，是與辭句的色調、聲調都有關係。李重華貞一齋詩說上論律詩句法，以為『假如一首中七句壯士聲情，著一句美人音節，便氣體全乖。』此說可通於古詩。這便是關於聲調方面的。劉熙載藝概論七古中復有古近二體，『近體曰駢、曰諧、曰麗、曰縣、古體曰單、曰拗、曰瘦、曰勁』（卷二詩概）其中所謂『駢』『麗』『單』『瘦』都是指色調方面說的。此說亦可通於五古。既是側重駢麗，便不可再思單瘦，既已側重單瘦，亦不可再求駢麗，這都是在於求其通篇有一統調。必如此，而後纔算得合稱。

并且吾人如再進一步研究，則知詩有『雄渾』『沖淡』等品，與詩人的個性及其所處的環

境有深切之關係。徐禎卿談藝錄上說：「詩之詞氣，雖由政教，然支分條布，略有逕庭。良由人士品殊，藝隨遷易。故宗工詞匠，詞淳氣平；豪賢碩俠，辭雄氣武；遷臣孽子，辭厲氣促；逸民遺老，辭元氣沈；賢良文學，辭雅氣俊；輔臣弼士，辭尊氣嚴；閹童壺女，辭弱氣柔；媚夫倖士，辭靡氣蕩；荒才嬌麗，辭淫氣傷。」便是說明此意。此間且隨便舉個例子罷。曹植乃所謂「遷臣孽子」之類，陶潛乃所謂「逸民遺老」之類，我們且看他兩人的詩：

高樹多悲風，海水揚其波。利劍不在掌，結友何須多！不見籬間雀，見鷓自投羅。羅家得雀喜，少年見雀悲，拔劍捎羅網，黃雀得飛飛——飛飛摩蒼天，來下謝少年（曹植：野田黃雀行）

開歲倏五十，吾生行歸休。念之動中懷，及辰爲茲遊。氣和天惟澄，班坐依遠流。弱湍馳文魴，開谷矯鳴鷗。迥澤散游目，緬然睇曾丘。雖徵九重秀，顧瞻無匠儔。提壺接賓侶，引滿更獻酬。未知從今去，當復如此不？中腸縱遙情，忘彼千載憂。且極今朝樂，明日非所求。（陶潛：遊斜川，原有序，文長不錄。）

前一首則極其勁健，後一首則極其沖淡，這當然由於他兩人所處的境遇之不同，一是播遷靡定，悲

憤無可告訴，一是遜跡田園，吟嘯足遣歲月，但也與他兩人個性有關。曹植是個「性簡易，不治威儀，與馬服飾，不尚華麗」的人，「每進見，難問應聲而對」。（魏志本傳中語）具見磊砢與坦率，所以他的詩「自然沈健」。（用陳繹曾詩譜中評曹氏語）陶潛是個「任真自得」，「閒靜少言，不慕榮利」的人，（蕭統陶淵明傳中語）本性恬澹寡欲，所以他的詩「沖澹深粹」。（用楊時語錄中評陶氏語）同時因爲一是趨向勁健，一是趨向沖淡，於是在鍊句時無論色調方面或聲調方面，便都各異其趣。這各異其趣，通篇亦須有其統調，而統調的完成，即當於鍊句時力求其合稱。

此外謝榛四溟詩話上說：「詩有至易之句，或從極難中來，雖非緊關處，亦不可忽。若使一句齟齬，則損一篇元氣矣。」（卷四）薛雪一瓢詩話上說：「爲人要事事妥當，作字要筆筆安頓，詩文要通體穩稱，乃爲老到。止就詩論，甯使下句襯上句，不可使上句勝下句，然上下句悉敵，纔是天然工到。」雖是泛論鍊句要合稱，卻都很值得我們注意的話。

【二自然】再從「自然」關於這點，徐增的而庵詩話上有兩段說得最好。徐氏說：「有佳句者，氣多不全，鍊句卻是一病。然又不得不鍊，有意無意，斯得之矣。」又說：「余嘗得佳句喜極。及至詩

成時，卻改到不見好處方歇手，乃知古人爲了章法，塗抹佳句至多也。」古詩本不在乎求對仗之工穩，平仄之調節，其構成的要素，單有「整」和「韻」，不如近體中絕句更有「叶」「諧」「度」，律詩更有「儷」「叶」「諧」「度」。（說見唐鉞國故新探中國文體的分析篇）在鍊句時自當力求其自然，不可露出雕琢的痕跡。這是因爲近體如絕句可有「叶」「諧」「度」，律詩可有「儷」「叶」「諧」「度」來襯托着，可以掩蓋一些雕琢痕跡的原故。譬之女子，古詩的化妝品既不如近體之多，便當力求以自然美勝人。倘使裝飾得稍一不慎，結果必變爲東施效顰的勾當，徒留笑柄而已。楊載詩法家數上主張「琢句雅」，我想「雅」字也就是「自然」的意思。至於如何纔能達到「自然」的境地，必當不着意某一句險奇或某一句刻畫，每句之銜接，能如流水之不可分，一句中之字，亦如花萼之相依附，這便是趨向自然的軌迹。并且更須情真意摯。惟是情能真，意能摯，則其寫作便是由內心的迸裂而出，不是由外境的壓榨而成，當其完篇，便能自然。賈島想到了「獨行潭底影」一句詩，至三年後始對以「數息樹邊身」，在賈島可謂已盡苦吟之能事，彼遂復寫四句於這兩句詩之下：「二句三年得，一吟雙淚流；知音如不賞，歸臥故山秋。」這種行動，以爲近體詩

尙可，以爲古詩則萬不可能。如古詩這樣餽釘成篇，自無真情摯意蘊蓄其間，又無「儷」「叶」「諧」「度」來代爲裝門面，撐架子，這將成個什麼詩？這便因離開了「自然」的原則。是以古詩最不宜以爲應酬之用，實在是太無躲閃的地方了。

【用字須注意兩點：一穩當】末了討論「用字」。積句以成篇，句子鍊得不好，必影響到篇；積字以成句，字用得不好，自必也影響到句子。皇甫汈說：「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。」（王世貞藝苑卮言卷一引）便是解釋此意。在沈德潛說詩碎語上說：「古人不廢鍊字法，然以意勝而不以字勝，故能平字見奇，常字見險，陳字見新，朴字見色；近人挾以鬪勝者，難字而已。」（卷下）吾人論詩之用字，當然不會贊成人以難字鬪勝，并且也主張以意勝不以字勝。然而意是空的，字是實的，意必寄托於字而後始顯。每一意，必有一些穩當的字來表現他。穩當的程度有深淺，這就看作者技巧的高低了。如能用字很穩當，所謂「平字見奇，常字見險，陳字見新，朴字見色」，並不難達到這種境地。唐庚曾說：「作詩自有穩當字，第思之未到耳。」（強幼安唐子西文錄）楊載詩法家數上論下字，以爲「或在腰，或在膝，在足，最要精思，宜的當。」徐增而庵詩話

上論下字，以爲「夫詩一字不可亂下。禪家著一擬議不得，詩亦著一擬議不得；禪須作家，詩亦須作家；學人能以一棒打盡從來佛祖，方是個宗門大漢子，詩人能以一筆掃盡從來窠臼，方是個詩家大家者；可是作詩除去參禪，更無別法也。」這都是說用字要當。在唐氏之意，要用字穩當，須從深思得來。在楊氏之意，用字穩當與否與字之位置有關。在徐氏之意，用字固要穩當，更須力去窠臼。三氏之言，均極有見地。這在古詩中關係尤大。因爲用字當，纔能文從字順，纔能意境深遠，使人讀之，也纔感到玩味無窮之妙。不比近體詩，字句音調等等都有定型，卽用字偶失其常，還可搭起一個空架子來，古詩如用字失當，卽支離破碎不成樣子了。

但是一般人似均有此誤解，以爲既云詩歌，用字首重其雅，力避其俗，如嚴羽便以爲「學詩先除五俗」，其中卽有「俗字」一點。（滄浪詩話）又如張實居說：「寧字不工，而不可使語俗。」（見師友詩傳錄）其反對俗字是如何的堅決！可是雅與俗的界限卻極難定。如陳師道後山詩話上說：「閩士有好詩者，不用陳語常談。寫投梅聖俞，答書曰：子詩誠工，但未能以故爲新，以俗爲雅爾。」謝榛四溟詩話上說：「詩忌粗俗字，然用之在人，飾以顏色，不失爲佳句。譬諸富家廚中，或得野蔬，以五

味調和，而味自別，大異貧家矣。」（卷三）又說：「凡作詩要知變俗爲雅，易淺爲深，則不失正宗矣。」（卷四）可見俗字并無絕對的判別之標準，有時俗亦可變爲雅，要當在作者如何的使用了。在著者的意思，則以爲用字能自然便雅。方玉潤詩經原始中論周南芣苢詩有云：「唐人竹枝、柳枝、櫂歌等詞，類多以方言入韻語，自覺其愈俗愈雅。」（卷一）其所以「愈俗愈雅」的，卽因其運用自然的原故。又謝榛四溟詩話上說：「古詩十九首，平平道出，且無用工字面，若秀才對朋友說家常話，略不作意，如「客從遠方來，寄我雙鯉魚；呼童烹鯉魚，中有尺素書」是也。（著者按：此乃飲馬長城窟行中四語。文選卷二十七載此，以爲古辭，不標作者姓名，玉台新詠卷一中則定爲蔡邕作，不屬古詩十九首之中，謝氏誤記。）及登甲科，學說官話，便作腔子，昂然非復在家之時；若陳思王「游魚潛綠水，翔鳥薄天飛；始出嚴霜結，今來白露晞」是也。（著者按：此乃曹植情詩中四語，在「翔鳥薄天飛」與「始出嚴霜結」之間，原詩尙有「眇眇客行士，遙役不得歸」兩語。）此作平仄妥帖，聲調鏗鏘，誦之不免腔子出焉。魏晉詩家常話與官話相半，迨齊梁開口俱是官話。官話使力，家常話省力；官話勉強，家常話自然。夫學古不及，則流於淺俗矣。」（卷三）玩味謝氏的話，知其贊成說家常話，因爲

家常話自然，且可免於淺俗。實則家常話固自然，官話如說得好，并非所謂二八官腔，又何嘗不自然。官話說不好，固流於淺俗，家常話如不能說得好，又何嘗不淺俗？吾人認爲能自然便雅，同時更認爲不管家常話或官話如能說得自然便都是雅。荆釵布服，配搭得宜，這是雅；施朱着粉，修飾得當，這也雅。如村姑不知表露她的天然美，忽著紅衣綠裳，故弄風流，這便不雅；摩登女子，畫眉毛，著高跟鞋，卻又亂頭粗服，這也不雅。是以古詩十九首用字固雅，魏晉宋齊梁詩用字也不可便認爲不雅。總之，能自然便雅，能穩當便自然，用字能穩當，也就合於雅的条件了。或者以爲詩歌愈古愈樸質，愈不雕琢，所以也愈雅。其實古詩何嘗無雕琢處？即以謝氏所引古詩之四句論，「呼童烹鯉魚，中有尺素書，」當真是喫的鯉魚可以烹嗎？不過以帛結爲魚形而已，這在昔人早解說過，而詩人之所以如此用，便是雕琢。（顧元慶夷白齋詩話上說：「古詩有「客從遠方來，遺我雙鯉魚，呼童烹鯉魚，中有尺素書，」魚腹中安得有書，古人以喻隱密也，故云。」以遺魚烹魚來喻隱密，實亦雕琢之法。）吾人正不必反對雕琢，當使雕琢後不露雕琢之跡，能不露雕琢之跡，便合於自然，合於自然，亦即雅矣。所以用字首在求其穩當，雅便蘊藏於穩當之中。

【二緊湊】用字除了要「穩當」外，還有一方面，那并非「雅」而是「緊湊」。劉勰曾說過：「句有可削，足見其疎；字不得減，乃知其密。」（文心雕龍銜裁篇）寫詩用字，便當注意「字不得減，乃知其密」這兩句話。劉勰載說：「五言無閒字易，有餘味難；七言有餘味易，無閒字難。」（藝概卷二詩概）其實要五言無閒字亦難。必常使五言或七言都是減損一字不得，每字都有其作用，并非站閑伴食的分子。一首詩如一個人，人之四肢五官，有一失其效用，便成殘廢，詩中之字，有一不生作用，全詩便如生一贅疣，也是一首殘廢的詩，不足稱為佳作的。是以詩之用字，又必須求其緊湊。用字能緊湊，全詩之字便如膠漆之相揉合，分不開誰也去不掉誰。可是普通人常會有此謬解，以為古詩無句數之限制，有時可用散句，更可用閒字，以為倘無損於全篇之美好。這是很錯的。倘是古詩中可以用閒字，一句就易於變為兩句，那麼，可寫十句者便能扯長為二十句，可寫二十句者便能扯長為四十句，結果必拖泥帶水，索然寡味，復有何價值？古詩中有重字疊句反復詠歎者，看是用字不緊湊，細玩之，即知其有不可不用之理由，並非忘卻了用字須緊湊的道理。舉個極端的例子，如古詩江南一首：

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

此詩第四句以後，似乎都是贅語閑字。其實此四句乃緊接着「魚戲蓮葉間」的，有此才能充分的形容出游魚洋洋舒暢的情形，纔能予讀者鮮活的印象，豈是贅語閑字？古詩是斷乎沒有因無句數之限制而用字便可不注意緊湊的理，這是一般人易於忽略處，卻是斷不應忽略處。

古詩用字，能注意「穩當」與「緊湊」，則用字之能事畢矣。

【其他問題之研討：一、聲調問題】以上論古詩製作的四大部分——結體、命意、鍊句、用字——既盡，還有兩點須得另行討論的，便是古詩的聲調問題與押韻問題。日人鹽谷溫在他著的中國文學概論講話中曾說到我國古詩與近體詩不同的各點：一句數不限定；二、避掉律格；三、押韻法的多式；四、尤許換韻；五、尤許通韻。（孫俚工譯本九三頁）第二點便是指的聲調及排偶，第三四五各點便是指的押韻。唐鉞在他著的國故新探中國文體的分析中曾說古詩的構成要素有「韻」與「整」絕句便多了「諧」「叶」「度」，律詩更多了「諧」「叶」「度」「儷」，這「叶」與「諧」也就是指聲調方面說的。由此看來，可知古詩的聲調是斷乎不如近體之有定型。不過我們談到古

詩的聲調問題，會隨時想起王士禛的古詩平仄論和趙執信的聲調譜等等。他們就古詩加以分析歸納，都以爲古詩亦有平仄不可亂用之處，如翁方綱所云，「古詩平仄無一定，而實有至定者。」（王文簡古詩平仄論按語）綜觀王趙諸人的說法，無非竭力證明古詩平仄與近體詩相反，以拗強爲和諧。使古詩詞句拗強之法，據王趙分析歸納之結果，約有十點：

- (一) 全平全仄者拗。
- (二) 疊用六平六仄者拗。
- (三) 疊用五平五仄者拗。
- (四) 疊用四平四仄者拗。
- (五) 句末疊用三平者拗。
- (六) 七言末疊用三仄，上又疊用三平者拗。
- (七) 五言末疊用三仄，上不用二平者拗。
- (八) 五言之二四兩字與七言之四六兩字成二平二仄者拗。

(九)七言之二四兩字成二平二仄者拗。

(十)七言之二六兩字成一平一仄者拗。(用丘瓊蓀詩賦詞曲概論第一編第三章詩的聲律中語)

這十點祇是王趙兩氏的一家言，古詩聲調方面，在實際上多不與此相符。日人兒島獻吉郎在他著的中國文學概論中評古詩平仄論，以為「想來，王士禛之說，是一時口頭語，決非他底晚年定論。他所謂古詩既不是指周詩，又不是指漢、魏、六朝之作，僅是指成於唐以後的作家古體詩。實言之，他并不洞察古詩全豹，僅窺知古詩一斑而已。然他所說，不適用於唐以後的古詩全體。故如他底應聲蟲翁方綱亦對他所說，加以間有失實過泥之評，且時有非先生定論的辯護。特別是五言古詩求平仄底諧合，終竟不免牽強附會。」(孫俚工譯中卷第十三章古體)袁枚在他著的隨園詩話中評聲調譜，以為「近有聲調譜之傳，以為得自阮亭，作七古者奉為祕本，余覽之不覺失笑。夫詩為天地元音，有定而無定，到恰好處，自成音節，此中微妙，口不能言。試觀國風、雅、頌、離騷、樂府，各有聲調，無譜可填。……倘必照曲譜排填，則「四始」「六義」之風掃地矣。」(卷四)

著者以爲論古詩的聲調，本不應滯於平仄的漩渦裏打轉。古詩原就無平仄之說，齊梁以前，尙未有四聲的發明，既無所謂四聲，何來平仄之說呢？劉大白在他著的中國文學史中對此演變的經過，辨析得極爲簡明扼要。他說：『周秦古音，只有所謂長言短言；長言大約就是後來所謂平聲，短言就是所謂入聲。所以那時候只有平入兩聲，而無所謂四聲。漢魏以後，時代遷流，聲音變異，於是平聲中一大部分，變爲上聲和去聲，入聲中一小部分——廣韻中祭泰夫廢四韻，變爲去聲。但唇吻之間，雖然有此音讀，而不會立爲專名，製成定譜。到了永明年間，體語——就是反切——盛行，汝南周顒，分別切字的聲紐，吳興沈約，譜定四聲的音韻，而陳郡謝朓，琅琊王融之流，鼓扇附和，互相仿倣，他們所作詩文，務求諧協宮商，於是四聲有別，八病有禁，而有所謂永明體的文章。』（第五篇第三期下三國至隋）古詩談平仄，是齊梁以後的事。至唐纔更爲顯著。這原因很簡單。自永明年間，周顒作四聲切韻，沈約作四聲譜，有了四聲的名稱，同時又努力應用於詩歌中，文壇上便起了絕大的波動。近體詩在這波動中已在孕育着，大家都向新的園地來努力墾荒，自然注意起詩的平仄來。到了唐，近體詩已經誕生，於是沈佺期宋之間之流爲了完成近體詩的定型，便別作古詩，有意的使其與近體

詩分了家。於是近體詩之平仄與古詩之平仄纔劃然分清，而古詩的平仄便也似乎有一些線索可尋。王趙兩氏論古詩聲調時，不徵引唐以前詩，必是因爲唐以後古詩，是故意使與近體詩相異的古詩，略可尋得一些使用平仄的準則之故。王趙兩氏卽以此矜爲創獲，大倡古詩之聲調譜，非昧於古詩聲調演變之跡，便是故意取巧。並且古詩畢竟不是近體詩，其變化多端，卽以唐以後古詩論，亦不能均合於王趙兩氏之說。王趙兩氏於無法之際，卽以「雜以律句」目之，則更是厚誣古人以遷就自己武斷的說法。

自然，吾人也承認「古律詩各有音節」（李東陽麓堂詩話中語）但其中卻有個重要的分別。卽近體詩（包括律詩與絕句）之音節，在講求平仄，而古詩之音節，卻非平仄之謂。如必以平仄來論古詩的音節，勢必逐字逐句去擬古。然而薛雪一瓢詩話上說：「擬古二字，誤盡蒼生。聲調字句，若不一一擬之，何爲擬古？聲調字句若一一擬之，則仍是古人之詩，非我之古詩也。」可是擬古之路，是寫作古詩的死路。李重華貞一齋詩說上說：「古近二體，初學者欲澈音節，他無巧妙，只須將古人名作分別兩般吟法。吟古詩如唱北曲，吟律詩如唱崑曲。蓋古體須頓挫瀏灑，近體須鏗鏘宛轉，二者

絕不相蒙，始能各盡其妙。余嘗論欲識詩篇工拙，先聽吟詠合離，此最是捷徑法。今無論古近，俱付一樣口角吟之，神理全失，何由闖入門庭？又說：「詩之音節，不外哀樂二端。樂者定出和平，哀者定多感激。更辨所關巨細，分其高下洪纖，使與會胥合，自然神理胥歸一致，即樂者使人起舞，哀者使人泣下，所謂意愜關飛動也。」此兩段話，前一段說得未必正確可靠，後一段卻極可注意。古詩的音節，便是此種自然的音節。王光祈著中國詩詞曲之輕重律，以為我國詩歌「輕重律」之格式複雜，實遠過於西洋。」（二七頁）王氏所談的「輕重律」，是指「質的輕重律」。他說：「我們知道，中國作詩，須講究平仄；（上去入三聲，統稱為仄。）填詞製曲，甚至於要在仄聲之中，細分上去入三聲。平聲字中係包含一切「輕讀」之字，其性質為向下沈墜的，富有收束力的，平穩有如泰山。反之，仄聲字中係包括一切「輕讀」之字，其性質為浮於空中的，未有收束力的，輕飄有如遊絲。因此之故，我便直以西洋詩中表示重輕之符號「—」與「∪」，代表我們中國詩中之「平」與「仄。」」（九至十頁）據他研究的結果，亦認為「中國古詩中之「輕重律」，勢將不能稱為真正「輕重律」，因其段落并非同樣組織故也。其結果我們只能稱之為「不規則之輕重律。」」至於中國詩歌

中之可以稱爲真正「輕重律」者，確與西洋「輕重律」情形相似者，實當首推近體詩。」（二七頁）所以我國古詩之聲調音節，從平仄方面着眼，是不易得到牢不可破的準則。但是古詩雖不限定平仄，卻自有其自然諧和之聲調音節。這自然諧和之聲調音節，乃是隨着作者感情的波動血脈的漲弛而變化。李重華貞一齋詩說上說：「莊生所云天籟者，言爲心聲，人心中亦各具竅穴，借韻語發之，其能者自然五音六律與樂相和，此卽吹萬不同之謂也。」這裏所謂心聲，實在卽是感情之波動。隨着感情之波動而寫作，自能合於天籟，自然諧和。黃子雲野鴻詩的上說：「七古歌行，別有音節。音節非平仄之謂，又非語言可曉，如搥鼓者輕重疾徐，得之心而自應之手耳。」亦卽此意。前引劉大白的話，以爲「周秦古音，只有所謂長言短言；長言大約就是後來所謂平聲，短言就是所謂入聲。」至有四聲以後，上去入均屬仄聲，遂有平仄之說。王光祈以平聲爲重讀之字，仄聲爲輕讀之字，「重讀」之音，帶有一種「沈悶」「沈暗」色彩。譬如我們向人訴苦，總用一種沈重之聲，決不用輕浮之音。反之，「輕讀」之音，則帶有一種「輕妙」「輕佻」色彩。蓋「重」則「沈」，沈則精神爲之抑鬱固結。「輕」則「浮」，浮則精神爲之飄逸自由。」（中國詩詞曲之輕重律二六頁）吾人論

古詩之聲調，應從這一方面注意去，始可有所領悟。鍾嶸詩品序上說：「余謂文製本須諷讀，不可蹇礙。但令清濁通流，口吻調利，斯足矣。」如聲調能與作品中所欲表現之感情相稱，於諷讀時即能達到「清濁通流，口吻調利」之境地，這並不須像近體詩有平仄支配的定型那樣呆板。古詩中有全句皆仄聲或平聲而能諧協的便是此理。且感情之波動，固因人而異，又因時間空間之不同而異，變化靡定，是以古詩聲調無一定準則可尋，乃為當然之事實，強論古詩中有一定的平仄支配方式，自為弄巧成拙之舉。

【一押韻問題】再談押韻問題。古詩押韻有多式，并且可通可轉，與近體詩相比，無論如何說，總是比較的自由。不過自由是自由了，卻還得注意。李東陽麓堂詩話上說：「詩韻貴穩，韻不穩則不成句。」沈德潛說詩醉語上說：「詩中韻腳，如大廈之有柱石。此處不牢，傾折立見。故有看去極平而斷難更移者，安穩故也。安穩者，牢之謂也。」（卷下）可見押韻之重要，這是不因古詩押韻有多式，且可通轉，便能草率從事的。押韻要穩，這是押韻的鐵則，不論常韻險韻都須注意此點，亦不分古詩與近體詩。

至於古詩押韻的多式，以及通轉的各種方法，在普通詩學指南一類的書中便可見到，爲了篇幅的關係，不容一一舉出，此處擬另外談些關於這一方面的重要原則。第一，古詩爲什麼押韻有多式，並且可通可轉，這是因爲求其能適應自然的音節。如拘束過甚，便不易走到自然的音節之路上去。前面已經說過，古詩中并無一定的平仄配置之方式，全隨着寫作者的感情之波動情形而自由使用。倘韻腳過受了拘束，便會使篇中所造成的自然和諧遭逢到阻礙而失其統調了。第二，古詩或一韻到底，或數句轉韻。一韻到底，總以較短的篇章爲宜，因爲句數少亦無轉韻的必要。長篇就以轉韻爲宜。因爲一韻到底，易於平直，如可轉韻，便能波瀾變化，通體生動起來。有人以爲五古貴一韻到底，七古則以轉韻爲正規，這實在是不合理的話。古詩較長的轉韻有其必然的理由，正不分五古與七古。第三，轉韻法初無定則，或兩句，或四句，或六句等等，本都可以。通常以四句一轉爲正規，這是因古人之作多半如是，實亦不須牢守此說。沈德潛說：「轉韻初無定式，或二語一轉，或四語一轉，或連轉幾韻，或一韻疊下幾語。大約前則舒徐，後則一滾而出，欲急其節拍以爲亂也。此亦天機自到，人工不能勉強。」（說詩啐語卷上）此論至當。（師友詩傳續錄上載王士禛語，以爲換韻「四句一換，

或六句一換，須首尾腰腹勻稱。『這依然是有意的安排，古詩何用如此？』第四，轉韻之法，又有人以爲平韻與仄韻交互使用爲正式。日人有島獻吉郎解釋此中理由，以爲『轉韻底目的，在盡波瀾變化之妙。故前解爲平聲，則後解用仄聲；前段浮聲，則後段用切響。一揚一抑，一清一濁，前昂後低，或急或緩以諧和節奏，這是轉韻底要訣，蓋平韻之後用仄韻，仄韻之後用平韻，所以音節就生出抑揚變化來。但仄韻中有上聲、去聲、入聲，前解押上聲之韻，後解押去聲之韻，前段押入聲之韻，後段押上聲之韻，所以音節亦生出變化來。若從平聲轉平聲，從上聲轉上聲，決非常法。』中國文學通論中卷第十三章古體（這是唐末宋初之古詩纔如此，前此并無如此所謂『正式』，吾人亦正不須奉爲圭臬。或平仄韻互用，或平韻換平，或仄韻換仄，均當順其自然的趨勢，亦『人工不能勉強』的。第五，換韻後，昔人或以爲意思必有轉變，（王堯衢古唐詩合解上卽云『古風中凡轉韻處，意思必有轉換。』）但事實上亦不必如此，古詩正多韻轉而意未轉，或意已轉而韻未轉的。關於此點，王夫之薑齋詩話上所論最是透闢，王氏說：『古詩及歌行換韻者，必須韻意不雙轉，自三百篇以至庾鮑七言，皆不待鈎鎖，自然蟬連不絕。此法可通於時文，使股法相承，股中換氣，近有顧夢麟者，作詩經塾講，以轉韻立

界限，劃斷意旨，劣經生桎梏古人，可惡孰甚焉！」（卷下）第六，古詩中有用過的韻腳再重用的，有用過的韻部再重用的，此事有人以爲不宜如此，實亦不必顧忌。以樂論，可有旋律，反覆的唱，詩爲何用過的韻腳或韻部不可再用古人所作，正不拘此。（顧炎武在日知錄卷二十一中有古人不忌重韻一篇，卽論此事，可參看。）

以上論押韻問題既盡，關於古詩製作之要點也就盡於此了。

中華民國二十六年五月初版

五五四上

朱

國學
小叢書
古詩論一冊

(84003.1)

每冊實價國幣貳角伍分

外埠酌加運費匯費

著者 洪 爲 法

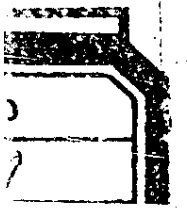
主編人 王 雲 五
上海河南路

印刷所 商 務 印 書 館
上海河南路

發行所 商 務 印 書 館
上海及各埠

版 權 所 有
翻 印 必 究

(本書校對者周蕙侯)



.14
)