

台港及海外中文报刊资料

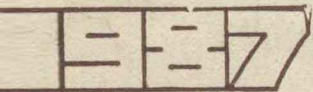


中国

文学

研究

第 9 辑



书目文献出版社

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党、政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术研活动态。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于反对我四项基本原则,对我国内情况进行捏造、歪曲或对我领导人进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不急于置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善管理,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息服务中心

中国文学研究 (9)

——台港及海外中文报刊资料专辑(1987)

北京图书馆文献信息服务中心编辑

季啸风 李文博主编

李臻 选编

书目文献出版社出版

(北京市文津街七号)

北京百善印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 7 印张 179 千字

1988年2月北京第1版 1988年2月北京第1次印刷

印数 1—4,000册

ISBN 7-5013-0193-X/I·15

(书号 10201·127) 定价 1.90元

〔内部发行〕

目 次

诗歌理论研究

衡论诗的长短以及诗系

吴潜诚 一

近体诗规律

刘禄成 一一

新诗未来开展的根源问题

李正治 一八

典范的冲击——评陈国球著《胡应麟诗论研究》

李顺媚 二一

诗歌作者、作品评价

一衫泪痕花与果——论傅天虹的诗

文晓村 二四

浪子意识的变奏——读郑愁予的诗

孟 樊 二八

李永平的抒情世界

苏其康 三五

权力享受与醉日匿文艺——欣赏诗经

张 过 三九

李白与山人陶然共忘机

陈启佑 四七

作家介绍

谈曼殊大师禅与文学生命的挣扎

于 飞 五〇

历史小说创作如何水到渠成

钟淑贞 五九

文学座谈会

文学如何薪火相传座谈会

廖淑项 谢宜祥记录 六三

文学社团·文学流派·文学风潮（座谈）

杨 明记录 七七

文学的史料和资料

周锦先生谈现代文学的史料工作

封德屏 八七

日本统治下的台湾新文学运动——文学结社及其精神

林瑞明 八九

日据时代台湾重要的文学社团

黄武忠 九七

三十年来诗选统计报告

何圣芬 一〇二

台湾地区

祝 勤 一〇六

文学术语

文 质

颜昆阳 一〇九

衡論詩的長短以及詩系

吳潛誠

中西詩歌在長度篇幅方面有非常顯著的差異，本文擬從比較文學的角度來探討這個問題，希望除了考察中英兩種詩歌傳統的特色之外，亦能有助於闡明詩的本質。這篇討論將先引述中西數賦短詩的理論，然後實際檢視抒情短詩的長處，兼及敘事長篇的短處及其得長，最後部分歸結到融合長、短詩優點的「詩米」(poetic sequence，包括傳統所謂的連章詩)。

我們習見的傳統中文詩篇，長度平均在四到十二句之間，除開漢賦不算，現存最的中文詩《孔雀東南飛》(即《焦仲卿妻》)總共不過三百五十多句。長短詩之劃分一向並無明確的標準，但一百句以上的詩篇，例如白居易的《長恨歌》(二百二十句)，確之為長詩，殆無異議。一句漢詩的篇幅約略相當於一行英詩。一百行的英詩是斷然不能稱稱做長篇的，密爾頓的《李西達斯》("Lydis")長達一百九十三行，但它卻被批評家公認為「英語中最完美的長篇短詩」(The most perfect long short poem in the English language)。

①批評家溫特斯(Yor Winters)精挑細選的《追求現實：英語短詩選集》編列短詩一百八十五首，其中超過三十五行以上的約有四十首；超過二百行的詩作如朱克頓(John Dryden)的《馬克·夫雷克諾》("Mac Flecknoe")，編者稱做「有點長的詩篇」("moderately long poem")。英語中比《李西達斯》更甚於《孔雀東南飛》更長的詩篇簡直不勝列舉；敘事詩篇動輒鋪陳千行以上(例如拜倫的《唐璜》長達一萬五千行)，詩劇、浪漫傳奇自然非有數千行不為功(例如喬叟的《特洛伊勒斯和克雷西德》(Troilus and Criseyde)計八千二百多行)，史詩的長度則多在萬行以上(如密爾頓的《失樂園》有一萬五百行)。純就篇幅而言，中文詩歌絕對無法和英語或其他西洋詩歌相提並論。中國人常自誇為詩的民族，其實，漢詩源遠流長三千年，真正發達的只有抒情短詩而已。

在西方文學傳統中，抒情詩的地位不像在中國那麼崇高。西方的抒情詩最初指的是那些可以配樂歌唱以供排遣個人情感的簡短小詩，至今仍常常被當做沒什麼大企圖的、晶瑩漂亮的小玩意，甚至被戲稱為「史詩和悲劇脆弱的小妹」②。近代詩人兼批評家瑞德(Right Reed)曾在《現代詩的形式》一書中指稱：「主要與次要詩人的分別在於是否能夠成功地創作一首長詩，我想不出有任何一位人稱做主要詩人的作者，其作品悉數是短篇所組成的」③。瑞德爵士的意見在西方是相當有代表性的。(朱光潛曾指出，根據西方的標準，則中國詩聖杜甫不過是一個次要詩人，一個只寫過十四行詩和短歌的沙士比亞)。

然而，十九世紀以來的西洋文學批評史上，也有一些推崇抒情短詩的詩人和評論家。其中的始作俑者應推浪漫詩人柯立芝，柯立芝首先指出：「任何長度的詩篇，都不可能也不需要全篇都是詩」④。美國詩人坡熱烈呼應這個看法，並且進一步強調：「長詩」一詞純粹只是個自相矛盾的術語」⑤，他的推論是這樣的：

詩只有在藉由激動心靈而產生振奮作用的情況下才配稱為詩。詩的價值恰與這種激動振奮成正比。但由於心理機能的緣故，一切的興奮必然都是短暫即逝的。使一首詩名符其實所需要的那種興奮程度，不可能持續貫穿任何一部長篇作品。⑥

基於這個認識，坡宣稱：詩意即是抒情成分，長篇史詩實際上乃是一系列用語韻律化的散文所串連起來的抒情詩而已。坡在《寫作的哲學》一文中同樣強調簡短恰與詩之效果之激烈度(intensity)成正比，他認為一首詩若要達到一氣呵成的整體效果，必須局限於坐下來一次讀完的時間，「文學作品若是太長，一次坐讀不能完畢，我們活該喪失可從從印像統一之中產生的關係重大的效果——因為若當兩次坐讀，一切諸如整體效果的東西都會馬上遭到破壞。」⑦在坡看來，荷馬的史詩或《失樂園》之類的長篇，無可避免地扼殺了統一的整體效果，尤其量不過是在連續的沉悶抑鬱之中散掉一些零星的詩的振奮罷了；史詩根本就是一種「不完美的藝術判斷」(An imperfect Sense of Art)所產生的東西⑧。坡並且宣稱也不相信任何長詩在過去曾經真正廣

受歡迎，他也不認為長詩以後會再受歡迎。

坡的尖銳見解是有先驅鋪路的。思想家密爾 (J. S. Mill) 曾經指出：有史以來，一切深刻而持久的感覺都傾向於以富有韻律的語言表達出來，他因而推論，一般韻律表達尤其是韻文的原始目的自然會需要短詩，「感覺若是大強烈，需要用比流暢的散文更富韻律的節奏來表達，那麼，要那感覺長久維持在它那兀聳的巔峯狀態是不可能的」①。密爾接著又說道，除了在口語創作的時代，「長詩總會令人覺得是空洞而不自然的東西。」②在另一篇論文中，密爾認定，「抒情詩既是最早的詩類，也比其他種類更明顯具有詩的特質。」③

近代亦有對短詩的理論值得注意。圖夫羅瓦 (T. S. Eliot) 、艾斯 (Edward Gross) 、德林克瓦特 (John Drinkwater) 一派的批評家認為抒情詩即是「詩的本質」和「純粹詩」(Pure Poetry) 的同義詞，是詩的代號別稱，他們都認為：「一篇作品的抒情成分愈濃，便愈富有詩意，便愈抒情，一部敘事史詩愈富有詩意，也必定愈抒情」④。以主張藝術就是「直覺」(Intuition) 著名的克羅奇也認為「藝術都是抒情的」，他在《美學導論》中說：「藝術直覺全都是抒情直覺，」⑤在這裏克羅奇並不是把「抒情」當做「直覺」的形容詞，而是當做同義詞來使用，根據克羅奇的公式，「藝術——直覺——表現」等一系列的同義詞，除了「抒情」以外，還包括「強烈感覺」(Intense feeling) ，克羅奇說：「直覺所以是真正的直覺是因為它表現了一種強烈感覺」⑥。

關於感覺的濃烈度，艾略特也有十分精闢的觀察。他曾在「詩的音樂」一文中說：「任何長度的詩都必須在較強烈與較不強烈的片段之間作變化轉折，俾能提供一種起伏之情感的韻律，這種韻律是整體音樂結構不可或缺的；而強烈度較低的片段會是……散文式的」⑦。艾略特以韻律結構作者眼點，其實亦在呼應前文所引述的柯立芝、密爾、坡等人的看法。

中國文學傳統很早就有「詩言志」的觀念（例如《尚書堯典》：「及《左傳》」。）從字源上來著，詩字本是「言十舌」，「言」指「志」組成的，意即表達內心所思所感，傾吐心中情緒、意念或企圖⑧。《詩大序》是這樣解釋詩字的：

詩者志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中，而形於言；言之不足，故嗷歎之；嗷歎之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也⑨。

《詩大序》除了把詩和言、志、情等字緊密相連之外，復又連帶提及嗷歎、永歌、手舞、足蹈等同源同質的現象，與密爾的看法相似，這一節字是在說明：詩的原動力來自於強烈的情緒衝動，而強烈的情緒往往藉著富有韻律的節奏來抒發宣洩。《大序》對中國詩學影響之深遠，豈可比擬亞里斯多德的《詩學》之於西洋文學，它一再被後代詩學家引述、解釋、發揮。例如陸機《文賦》便有一「詩緣情」的說法⑩。劉勰的《文心雕龍

鍾嶸的《詩品》亦有類似的說法：

詩者持也，持人情性……人禀七情，應物斯感，感物吟志……真非自然。⑪

氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。⑫

以上這些中國詩學的權威經典都在詩與志之間劃上等號，認為詩即是詩人以第一人稱來宣洩自己主觀的情緒或意念，而未提及第三人稱即詩人充當敘述報導者的表達模式，也未提及第二人稱即詩人利用角色和事件直接表演的戲劇方法。「情動於中，而形於言」、「感物吟志，真非自然」，云云，只著重實錄，而忽略了虛構幻想，刻意經營等創作方式。中國文學傳統中抒情短詩一枝獨秀，從以上這些理論便可窺見端倪了⑬。以紀錄一人一時之實際感觸為主的抒情詩，其篇幅不能與同時牽涉到諸多角色長時間甚至終生之行動的戲劇和敘事詩篇幅短長，勿寧是自然不過的事。

檢視過中西短詩理論以後，讓我們來實際考察一下究竟一首詩應該多長或多短的問題。提倡短詩的坡認為一百行是詩篇的適當長度，他警告道：「過分擱短會淪為零句構語，非常短的詩時時能產生精彩、生動的效果

，但絕對無法製造深刻或持久的效果^①。坡所謂的「非常短」正好就是絕大部分中文詩的特徵，但中國詩人及批評家卻不認為短詩就會缺乏深度，他們只一逕強調深刻繁複是短詩該追求的目標。信手舉幾個例子，陸機的《文賦》說：「函離遠於尺素」^②。杜甫的《戲題王宰畫山水圖歌》說：「咫尺應須論萬里」^③。《詩品》在解釋「與」字的意義時說：「文已盡而意有餘」^④。俗語亦有「言有盡而意無窮」的說辭。

尺素而要涵蓋悠遠之勢，自當講究高度的濃縮技巧，一首短詩的每個字，每一個細節都必須精挑細選、妥善安排佈置，以求發揮最大的整體效果；咫尺只有在象徵的層次上方能代表萬里，一首短詩也唯有透過「暗示」(suggestion)才可能寓意深遠。典故、意象、隱喻、對比、歧義、反諷、象徵等等都是可資利用的技策。請看羅德這首描寫地下車站的迷你短詩：

人羣中這些風孔的幽靈幻影，
一枝濕黑樹椏上的花瓣。^⑤

由於意象鮮明強烈，意義含混模糊，這俳句式的兩行短詩足以勾起讀者無窮的遐思聯想。一影影響美國意象運動的漢詩（特別是近體詩）總是通篇充滿意象，例如張繼的「月落烏啼霜滿天，江楓漁火對愁眠」，兩句之中便有六個意象，每一個都指向時間與空間的漂泊，寓意幽微深遠。語云：「尺水未嘗無輿波之法」，簡短的詩篇未必全是暗聲鏗亮而無大企圖的小玩意，讓我們來看一首杜甫的絕句《八陣圖》：

功蓋三分國，名成八陣圖，

江流石不轉，遺恨失吞吳。^⑥

這首詩單有關詩中主人公的歷史典故，便足以喚起豐富的聯想。詩人連諸葛亮的名字都不提，因為與論

在正史記載或在鄉野傳說之中，他都是罪罪有名的顯赫英雄，無論道德人格，才識謀略，領導統御，奮鬥精神，在在都是後代景仰欽佩的典範。「功蓋三分國」總括孔明一生的坎坷勳業，三分之國局勢紛亂，一時多少英雄豪傑並起，諸葛武侯憑其才識謀略及卓越的領導，竟能輔佐實力最薄弱的蜀漢與強敵鼎足而立，進而圖謀霸業，這等成就可說已達人力所能的峯頂。第二句詩具體拈出諸葛亮一項神奇超凡的表現——營壘八陣圖而名震天下。語調何其鏗鏘肯定——不啻歷代讚音的人，不妨以方言朗讀看看。這一句同時也把詩的焦點從過往的歷史事實轉移到眼前的景觀上面：時間如流水，微顯英雄過去之功績的八陣圖，如今只剩下殘石壘壘，佇立在時間的洪流裏，頑強不動。「石不轉」既是寫實，也是象徵，象徵歷史已成既定事實，永遠無法改變，遺恨終將永遠是遺恨。不克併吞長江下游的吳吳，不克統一天下，怎能不「長使英雄淚滿襟」？然則，詩人知道，讀者也知道，諸葛亮的最後遺恨，與其怪罪人為因素，勿寧歸咎於時運、天命。杜甫在《詠懷古跡五首》曾為諸葛亮慨歎：「運移漢祚終難復，志決身殫軍務勞。」在《八陣圖》這首絕句中，綿延無限的時空以及巨大的超乎人類所能抗拒的節奏律動便是時運、天命的象徵。這首短詩使讀者在轉瞬之間見證了人生功業的峯頂，旋又跌入無止盡的悔恨的深淵，終於不得不對人生的終極意義加以沉思，以哀於低迴不已。

以上對於《八陣圖》的詮釋，主要靈感係採自陳世驥先生的《八陣圖、圍論》，該文以長達二十六頁的篇幅詳細剖析這首絕句的深刻含義，認為它具有中國式的推演與悲劇效果，應可看做西方批評家史萊格(G. W. Von Schlegel)等人所提倡的「靜態悲劇」(static tragedy)^⑦。

《八陣圖》如果選擇不上偉大，至少可以說予人一種深沉雄渾的印象吧。短詩雖不克詳實呈現「行為動作」(action)的模仿，但卻可撇開技節，直指行動之意義的核心，扣緊人類之經驗的本質真髓。像《八陣圖》那樣深刻的短詩，在講究高度濃縮與象徵暗示的中文詩中並不少見，在英詩中亦不乏其例。莎士比亞的部分十四行詩，但尼森的《越過沙洲》(“Crossing the Bar”)、葉慈的《第一度降臨》、《航向拜占廷》以及溫特萊斯列在《英語短詩選集》中的某些篇章便是^⑧。

大部分短詩都是抒情體的。正如密爾頓在《李西達斯》中藉著哀悼英年早逝的同學以抒發自己的胸中塊壘一樣，杜甫在吟詠壯志未酬的諸葛亮這位生不逢時的稀世天才時，心也觸動自己的素志而心有戚戚焉。(杜甫寫九》等篇，提及其人的詩亦有七首之多^⑨)然而，這並不是說，短詩就一定排除敘事或其他表達模式。例如李

白的《玉階怨》：「玉階生白露，夜久侵羅襪，卻下水晶壺，玳瑁筵秋月。」四句當中隱含了一個怨婦的故事，時間、場景、人物、動作一應俱全。其他如中外民間歌謠 (Ballad)，濟慈的《無情美女》(The Ballad Dame Sans Merci)，但尼森的《夏拉的貴婦》(The Lady of Shalott)，詩雖不長，但也都包含一個故事，都可算是敘事詩。

當一首詩有一個長篇故事，一個包括許多插曲的故事，或一系列故事要交代的時候，它的篇幅自然增長了。(至於具有極繁瑣之細節的故事，則只見於小說之中，絕少見於詩歌之中。)韋莊的《秦婦吟》、濟慈的《雷米亞》(Rémieu)、喬叟的《坎特伯里故事集》等詩作篇幅甚長，乃是故事內容使然。瑞德爵士說得十分透徹：「就詩篇的詩質而論，長度是武斷的；我的意思是說，是故事而不是詩促成了詩篇的長度。」^⑨有些敘事詩的故事情節固然引人入勝，但最感人肺腑的往往還是作品的抒情風味，還是詩人對事件發展的感覺不激不澀。事實上，敘事與抒情往往難以截然劃分清楚，在中文詩中尤其如此，有不少中文敘事詩是詩人以第一人稱報導的親身經歷。例如杜甫的《北征》便是；有些則像白居易的《琵琶行》一樣，雖然包含了一個第三者的故事，但最後還是被詩人自己的傷感所壓倒、淹沒。

長篇敘事詩其實並不容易經營。困難之一是情節推展的速度易流於遲緩、沉悶。有些批評家認為濟慈的《安地米昂》(Endymion)和《玄麗里昂的墜落》(The Fall of Hyperion)是失敗的詩作，因為這兩篇長詩「就像裝飾華麗的汽車，在節慶的花車行列中緩緩移動」^⑩。民間歌謠沒有進展緩慢的毛病，因為它們採用縮短手法，僅僅處理事件最起碼的要素而已，篇幅十分有限。至於有相當篇幅的敘事詩，若是一味地快速推移，則又不可避免地單調沉悶，必須利用不同的起伏變化的節奏調律來貫穿全詩。杜甫的《彭衙行》(四十四句)，節奏快速，但我們將在下文看到，他處理相同題材的更長篇作品《北征》(一百四十句)卻以好幾種不同的語調、節奏組成。

長詩的另一個缺點是容易流於鬆散，效果單薄。大概有鑑於此，清朝詩評家劉勰才在《藝概》中建議：「大起大落，大開大合，用之長篇，此如黃河之百里一曲，千里一曲一直也」^⑪。劉勰載的意思是說，長篇宜有雄偉壯觀的氣勢或效果，最典型的範例應推古典史詩。例如《失樂園》就是以這樣的祈告開始的。

關於人類最初的神迹，以及那棵禁樹

結下的果實，致命的一嚐

給世界帶來死亡，以及人類的一切哀傷，

伴隨着伊甸園的消逝，直到更偉大的人子

使我們復元並重獲恩寵的座席，

唱吧，天堂的繆思……^⑫

這部史詩以整個字宙作舞台，語言風格莊嚴、雄偉而昂揚，主題幾乎涵括所有的人類經驗——歷史、神學、神話、愛與、和平與戰爭、驕傲與屈辱、節制與誘惑、罪與罰……故事鋪張十二卷，奔騰一萬零五百行，直到「人類的始祖」亞當和夏娃被逐出伊甸園：

整個世界橫鋪眼前，那是他們要選擇

棲息的地方，神旨是他們的指引，

他倆手拉手，踩着迂迴、緩慢的步伐，

走出伊甸園，踏上他們寂寞的路途。^⑬

詩停在這裏，但戲劇並未結束。從此以後，便是基督徒在這人間世界的流浪歷程！

中國詩聖杜甫的敘述長篇《北征》亦具有規模較小的大開大闔的雄渾氣勢。該詩以不甚具有詩意的紀史筆

皇帝二載秋，閏八月初吉。

杜子將北征，蒼茫問家世。

維時遭艱屢，……④

由於篇幅的關係，這首詩亦能概括除了宗教信仰和神話以外的許多人世經驗：時代憂患、人臣的責任、亂世實況、自然景觀、親情倫理、時政議論、王運等等。由於篇幅許可，詩人除了披露北征途中「所遇多被傷，呻吟更流血」之外，亦能如此描寫山中景觀：

菊垂今秋花，石戴古車轍。

膏雲動高輿，幽事亦可悅。

山果多瓊細，羅生雜橡栗。

或紅如丹砂，或黑如點漆。

雨露之所濡，甘苦齊結實。⑤

這是滿目瘡痍的人間亂世之外的自然世界，沒有殺伐，沒有紛擾；憑藉天然的「青雲」、「雨露」滋養，植物生機盎然，果實豐盈。「石戴古車轍」暗示着人類生命貫穿古今，駭延不絕，而且堅若磐石。這山中景觀不僅反映出亂世的可厭可恨，更勾勒了一種超越時空的生命信念。

由於篇幅充裕，詩人甚至能以自然主義一般的手法細描這家以後的悲喜瑣事：

況我飄胡塵，及歸盡垂髮。

經年至茅屋，妻子衣百結。

慟哭松聲迴，悲泉共幽咽。

……

牀前兩小女，補綻才過膝，

海圖拆波瀾，舊繡移曲折，

天吳及紫鳳，顛倒在短褐。

老夫情懷惡，數月臥嘔泄。

那無囊中帛，救汝寒凜慄。

粉黛亦解包，衾裯稍羅列。

瘦妻面復光，癡女頭自掬；

學母無不為，曉妝隨手抹，

移時施朱鉛，狼籍畫眉澗。

生還對童稚，似欲忘癡渴。⑥

「松聲」、「幽泉」等構成傳統田園樂章的要素，在這裏卻在演奏悲憤交響曲。「慟哭松聲迴，悲泉共幽鳴」莫非是在哀悼或諷刺恬靜的田園生活的淪喪感？妻女衣服補綻反映出亂世物質匱乏、生活唯艱；小女兒的短褐利用原本綉有海棠圖的舊衣服改製而成，舊有的波瀾因而被拆裂，綉紋錯亂，水神天吳及紫鳳自然歪歪斜斜，不成其樣子。這種寫實的細描同時也象徵着乾坤顛倒、天下大亂的局勢。稚女仍效母親，而把眉毛畫成滑稽相，妻子自己先行打扮起來，以歡迎夫婿歷劫歸來團聚，不在話下，這些在在都能烘托親情溫暖、天倫重敘的可貴，並反襯出戰禍離散的悲痛。

在這一百四十多句的篇幅中，語調風格亦隨主題而變化轉折；感時憂國則悲憤低迴，面對亂世景況，則哀痛悽怛，實然世界不失蕭颯閒淡，細數天倫重敘則止痛之餘，夾帶詼諧幽默，最後以奏疏方式議論時政則語氣蕭穆，筆力萬鈞。傳統詩評家李子德如此稱讚這首詩：「大加金鷄浮海，細如玉管候灰。上開廟議，下具家

乘。其材則涸涸地負，其力則排山倒岳。有極尊嚴處，有極瑣細處，繁處有千門萬戶之象，簡處有急欲促促之悲……」^①

展讀《北征》或《失樂園》，任何人都無法否認：篇幅長度的確有助於強化作品內容的深廣度以及主題的縱橫複雜程度。沙士比亞為得最好的一首十四行詩，無論涵蘊多麼豐富，其主題的繁複深廣，總比不上他一對平常的戲劇吧？

也許就是基於這種認識，古來的詩人曾設計出一種辦法，一種既不犧牲單一短詩的獨立格局及其效果強度，而又能擴充篇幅限制的辦法，那就是中文所謂的連章詩，英文的詩采或「詩環」(poetic cycle)。英詩史上著名的十四行詩作者如席德尼、史賓塞、沙士比亞、塔旦(John Donne)、華茲華夫、羅曼堤(D. G. Rossetti)、勃郎夫人等都寫過十四行詩采。也許由於中文詩的長度限制更嚴重，一個題目、形式連續寫好幾篇的現象更普遍。舉幾個較著名的例子：曹植、王粲、阮瑀、張獻都寫過《七哀詩》，阮籍有《詠懷八十一首》，陶潛有《歸園田居五首》，《飲酒二十首》，《讀山海經十三首》，《時運四首》，《詠貧士七首》等，杜甫有《寓同谷縣作歌七首》，《江畔獨步尋花七絕句》，《戲為六絕句》，《諸將五首》，《秋野五首》，《解悶十二首》，《秋哀八首》，《秋興八首》……

事實上，在英語文學史上，長篇史詩自《失樂園》(一六六七)之後已成絕響，十八世紀已有史詩的反動作品「敘史詩」(Epic Narrative)，如波普的《髮髮劫》(The Rape of Lock)出現，十九世紀中葉以後，敘事的領域已被散文小說所取代，戲劇舞台也大部分被散文所佔領。自惠特曼的《自我之歌》(一八五五)問世以來，詩采儼然已經漸漸變成英美詩壇的主要形式，不久前有一位批評家以《另一種長詩》作標題，指出：「過去二十年來，唯一真正被詩的讀者嚴肅接納的長詩是詩采：一系列以主題而非以戲劇結構組織起來，而其據力建立在零星片刻之強烈度的抒情詩」^②。另有《現代詩采》一書強調：「詩采即是現代詩發展的方向，以英語創作的現代傑出詩人，每一位都寫過詩采，例如萊慈有《一位垂危的淑女》(七首)，《內戰時期的沉思》(七首)，《一個男人，從少到老》(十一首)，《一個女人，從少到老》(十一首)，《或可配樂的詞》(Epic for Music, 二十五首)，《超自然的歌》(十二首)，文略特有《四首四重奏》，羅德有《詩篇》，《毛墨里》(Epic Songs Narrative)，華萊士·史蒂文斯有《秋之黎明女神》，畢登有《看吧，陌生人！》，《來自中國的十四行詩》，以及當代美國的「告悔詩人」(Confessional Poets)的部分作品等等。

有些詩采只是一連串的诗篇或片斷，藉着主題或形式方面的統一而湊合在一起，但即使是這種依賴機械性規律建立起來的詩采也能提供更大的空間，讓詩人進一步處理特定题目的不同層面。當一組詩采的所有詩篇形成一個有機結構，獨立的全篇詩之情便會產生動力的交織，其整體效果已不止是全部詩篇累加的總合，而可能比部分詩篇相加的一和一再加上部分相乘的一積。毫無疑問，詩采比單篇的長詩、短詩都更具包涵性，更能兼容並蓄詩人各種不同的、變幻不定的情緒、感悟和思想概念，甚至可以包納敘事和戲劇手法。一組稍具規模而兼具包容性及有機結構的詩采，其深廣繁複不會亞於一部史詩或一齣悲劇。

讓我們以現代詩采的高手萊慈所寫的《一個男人，從少到老》為例稍作說明。這個詩采的全部詩篇大致上依照時間次序展開，概述一個男人從少年到老年在愛情方面的經歷、回憶與感悟，隱約刻劃出一個人心智成長的歷程。(對萊慈的生態均有所知的讀者，不難看出夫去自述的蛛馬跡^③)。整個詩采除了「傳」的敘述者一人貫穿首尾之外，詩篇與詩篇之間的串連主要是依賴重複出現的意象：包括月亮、石頭、荊棘樹、尖喙等等；這些交織穿插的意象同時也是整個詩采的意義寄托之所在。由於敘述者所使用的語言相當精省簡略，有時候甚至可以說是語焉不詳，換句話說，敘述者並沒有明確揭示他那些零碎碎片的愛情經歷，到底有何意義，這也許是因為敘述者或詩人自己未必十分確定或不願意限定那些經驗的涵意，因此，一再出現的意象模式(Pattern)便成為探掘這個詩采之題旨的主要線索。(全詩中文翻譯見附錄)^④

開宗第一首詩《初戀》一開始便推出主控意象：月孌。敘述者的初戀對象如同月亮一樣，她美麗、冷峻；她存在於一個可望而不可及的領域；她從周圍的星辰(「睜離」)獲取滋養，看似有血有肉，其實卻懷著一顆「石頭的心」。就像月亮的光輝吞噬星辰，使星辰失去光華一樣，她便「我」的腦筋變成一片空白，以致於「瘋狂」(insane)。這初戀的挫折、理想的幻滅，使我終生在月亮的魔咒之下，「東飄西蕩地流浪」，再也得不到心靈的安頓。

月亮意象繼續籠罩著第二首詩「人的尊嚴」。敘述者戲謔地把她的仁慈比作月亮，她一視同仁地普照萬物，對我的心和對溝渠並無不同；她對我個人既不瞭解，我的悲傷在她看來也就顯得無關痛癢，只像是一幅兩個層次的牆上風景而已。葉慈在寫這個月亮女人的時候，心中所想的應是毛，剛（Zora Cossu）女士無疑，葉慈曾在日記中慨歎毛，剛「從來未真正瞭解我的計劃、本性或思想概念。我繼而又想到——那又何妨？——我過去所做、現在仍在做的，有多少精華部分不過只是在嘗試向她表白我自己而已；如果她瞭解，我不就缺少一個寫作的理由了……」^⑩，有位批評家曾指出，毛，剛由於懷有狂熱的政治理想，一心只想救國救民，反而忽視了個別的兒女私情^⑪。結果，我們的驚情的男主角便成為臥斃在斷樹下的石頭。石頭和斷樹當然都指向貧情、不育。如果我只生存在動物的層次，我便可以「對飛經的小鳥叫喚／內心和痛苦」，平息身心的煎熬，然而由於「人的尊嚴」，我卻不敢造次。

接下來的兩首詩分別敘述兩件愛情遭遇，女主角換成傳奇故事中的美人魚和有肉有皮的鬼子。美人魚與月亮女人截然不同，她滿身活力，她是本詩中所有的動詞（「發現」、「佔」、「擁貼」、「暢笑」、「潛入」、「忘記」、「溺斃」等）的施行者；也許由於初戀的創傷所致，男主角這一次完全處於被動狀態。但美人魚也和月亮女人一樣，並不瞭解或不曾考慮少年郎的條件不同，不能和她一同生活在水底的世界，她只願一己的歡樂，而淹斃了少年郎。《美人魚》全詩只有一個句子，頗像日記中的一個小插曲。

在第四首詩《鬼子之死》中，女主角不再是蛇蠍女人，而是會害羞、會驚慌畏懼的受害者：「為那眼晴的低垂，／為那血液的湧脹。」敘述者因此受到鼓舞，繼續進攻。也許由於他自己曾經受到愛情的傷害，所以他也能夠感覺到對方「別有所思的表情」，發現她的情況就和被獵追的兔子一樣，突然覺得心如刀割，邊趕緊勒馬懸崖。然則，「荒野」已經失去，自然無邪的生命已經失去據點，鬼子死了。

以上四首詩寫的是年輕時候的經驗，第六到第十一等最後六首詩則以老年人的立場發言。第五首詩《空杯》是整個詩系的轉折點，也是一個縮影，它既回顧少年時代的迷戀，也掀開了老年人的回憶。詩的前半部敘述他在幾乎快渴死之際，曾發現一個杯子，但在月亮的壓迫下（呼應《初戀》一詩），卻不敢沾飲，唯恐劇烈的「心會炸裂。這個杯子無疑在象徵性愛的滋潤。詩的後半部詠到等致年歲漸長之後（「去年十月」），又再度發現它，然則，歲月無情，它已乾涸如骨頭。前一次因愛情的挫折與困擾，後一回因為時間因素作祟，我皆不得一親芳澤。少壯時代瘋狂，衰朽以後無法成眠，愛情的折磨並沒兩樣。本詩首段引入的時間因素在往後的老人詩篇將繼續加強。

第六首詩《他的回憶》坦承自己和同伴已然「身體衰敗如一棵荊棘／任由寒冷的北風吹襲，一簷雨決決的熱情慾望與燦爛胸中的挫折感使他思歎女人對他都不在意，他只能徒然回憶已經埋葬的海克特（Hector）——尖嘆不已。」

接下來的四首詩又另外引了幾個角色，他們是老人從前的情人和朋友（或情敵）。在第七首《他在年輕時代的朋友》中，歷盡滄桑的他已經擺脫少年時代的矜持，敢於放肆大笑了。使他的嗓門變粗厲起來的笑聲似乎代表一種冷眼看行人或玩世不恭的態度。「月亮的肚腹懷圓之時」令人產生圓滿、懷孕等聯想，同時也叫人回想起第一、第二和第五首詩中的月亮意象。在這種月光下，他看見瑪妮把石頭當做小孩呵護，這裏的石頭呼應第一和第三首詩中的石頭，瑪妮雖然有熱情：「她的尖嗶是愛」，但熱情像海浪一樣地從然碎裂成泡沫，產生了什麼結果。男性朋友彼得雖有不少勳遇，但那是出於驕傲的嘔吐，是本能的炫耀，這個統御眾孔雀的國王，「穩坐在一顆石頭上」，同樣孕育不了什麼東西。

第八首《夏天與春天》的語調變得舒緩而安逸。敘述者的心在「人的尊嚴」中受到煎熬，在《鬼子之死》中，被擰扭而後轉醒，在《空杯》中劇跳不已，在《他的回憶》中膨脹充氣，然後在《他年輕時代的朋友》中向外碰撞，現在已經平穩下來了。這「沉重的詩敘述三位處於生命的秋冬之季的老年人在荊棘樹下閒聊他們生命的春天與夏天，談到他們從前曾經依照柏拉圖的說法，試圖使自己的半個靈魂與異性的另外半個結合成完整而快樂的一體。當時，她就像溫暖照麗的春天，導發了我們熱烈旺盛的夏季。

第九首詩《老人的秘密》的結構和音樂性頗像民歌。這首詩娓娓敘述我現在已贏得兩個女人的信賴，第一位瑪妮對她的愛直言不諱，但在我聽來卻像是一首老歌曲，我已不再會被淹死了。這個秘密顯示，這一位也會在第七首詩出現的瑪妮可能就是第三首詩中的美人魚，她與男主角曾有一段露水姻緣。另一位瑪之利則仍然沉

默寡言，我們三人正好形成一個孤寂的畫面，生活在從前的故事之中，在過去之關係的回憶中：一對曾經長期

失臥簡陋的稻草床鋪，另一對短暫分享舒適的軟毛床鋪。

第十首《他的狂亂》是自述部分的最後一首詩，這首詩從反諷的角度把要重述整個詩系中所有主要的意象

《初戀》一詩已透露敘述者註定終生瘋狂，本詩果然揭示他對於那個月亮女人仍未能忘懷，他希望仿效她

，像月亮一樣，高高飄航在雲霧之中，在那個沒有人的世界，他不必顧慮到人的尊嚴，可以像彼得一樣地發出

孔雀的叫喊，把激情與痛楚發洩出來；他也會像瑪姬一樣，躲藏一顆石頭，並對它唱催眠曲。

最後一首詩自當提出結論之類的方案。可是，從以上十首詩所敘述的繽紛經驗與感受，如何歸納出一個有

說服力的結論呢？葉慈自己已有勉強運作結語，他乾脆從梭學克里斯的《伊底帕斯在科隆納斯》劇中摘錄一節

合唱文字來權充收場白。古典希臘悲劇中的合唱部分原本就是一種對人生際遇的客觀評論，這真所摘錄的文字

恰可提供一種哲學性的安慰。伊底帕斯在經過長期的自我放逐之後，終於來到科隆納斯的墓地，安祥地等待死

亡，這真的合唱奉勸他要接受生命的現實，甚至不必緬懷過去的美好時光，因為許少的快樂回憶必然勾起更多

的痛苦創傷。就在有人寧靜地結束一生之際，同時也有人在興高采烈地迎娶新娘入洞房，宇宙生命循環不息。

古代的智慧人物說過，「最好是從來沒活過」，其次是坦然接受死亡，快樂地對生命說再見。

以上十一首詩每一首都以看做獨立自足的單篇；敘述主角和主題的统一以及意象的連貫，又使全部詩篇

結合成一個整體，「有機而不朽如同鑽石」^⑨。由於使用詩系的形式，單篇與單篇之間在語調、結構、題材方

面作急遽轉變，並不會顯得唐突，因而能夠以總數一百五十二行的篇幅，具體而微地展現一個人從少到老之種

種愛情經驗與領悟；男主角從一個佩特拉克式(Petrarch)自我痛真的情人，演變成一個從充滿挫折的回

憶中培養出面對生命與死亡之智慧的老人；除了敘述者本人之外，詩系還另外引介了一系列的女主角和男配角

。總之，這個短詩所組成的詩系與一般從頭到尾只渲染一種情緒或意念的抒情詩不同，它所呈現的是一個有起

伏變化、有發展的爱情故事。雖然它不如實地呈現全部愛情行動的細節，但卻能直接切入那些經驗的真髓。

就深度與廣度而論，這個詩系差不多媲美一部敘事長詩或戲劇吧？

在葉慈所寫的詩系當中，一個男人，從少到老，算是比較不複雜、比較容易掌握的。若要演示詩系的深

邃繁複及變化多端，這個男人詩系的姊妹作《一個女人，從少到老》以及主題類似而篇幅更長的《或可配樂的

詞》無疑是更適當的例子。但基於篇幅的考慮，這兩個更繁複的詩系宜另文分析討論，這裏只簡單舉出幾個不

須推論的明顯事項；撇開主題內容的深廣度不談，女人詩系在表達形式和風格方面比男人詩系更富變化，最明

顯的是該詩系的第七首詩《離別》提煉自莎劇《羅密歐與朱麗葉》的第三幕第五景，以戲劇對話直接演出一對

男女在黎明時刻即將分手之前的景況；第八首詩《她的林中幻覺》記述女主角在幻覺中，看見一羣婦女拍著受

傷垂危的阿都尼斯(Adonis)，為他哀悼並禱告，是一直生動的敘事詩篇。《或可配樂的詞》二十五首詩共

計四百一十五行，主題除了愛情之外，還包括靈魂與肉體、宗教信仰與世俗歡樂、流變與永恒、成長與死亡等

等的衝突與調和；表達方面則兼容並蓄抒情、敘事、戲劇、辯論等技巧。整個詩系之中又包含《瘋癲》(Crazy

Love)、《少女和愛人》(第八至第十四)兩組七首詩的小詩系和四個更小的詩組；所有的詩篇與詩篇、詩

系與詩系相互交織對應，相輔相成，其編綜繁複絕不亞於一部悲劇或史詩。

詩系這種「長詩」可以包含敘事、戲劇、推理等因素，但它的整體大結構並不純粹依賴連續性的敘事或戲

劇情節，也不建立在邏輯論述之上；它的基本風格還是抒情的；它還是具有短詩的濃烈效果。總之，詩系兼具

有長詩與短詩的優點；利用這種形式，詩人便可解決詩的篇幅長度方面的困擾。詩系已然在英美現代詩壇蔚為

風氣，缺乏敘事長詩和悲劇傳統的中文詩壇更應該重視這種詩的形式。

附註

- ① 見 Marjorie Hope Nicolson, *John Milton: A Reader's Guide to His Poetry* (New York, 1965), p. 87.
- ② Yvor Winters and Kenneth Fields eds., *Quest for Reality: An Anthology of Short Poems in English* (Chicago, 1969).
- ③ 關於中文詩的抒情傳統，可參閱陳世驥，《中國的抒情傳統》及《原典·兼論中國文學特質》，見《

- 陳世驥文存》(臺北·志文，一九七二)，三二一—三六頁；二九一—三六頁。
- ④ 語見 Donald A. Stauffer, *The Golden Nightingale* (New York, 1919), p. 80.
- ⑤ Herbert Read, *Form in Modern Poetry* (New York, 1933), p. 56.
- ⑥ 朱光潛，《長篇詩在中國何以不發達》，《詩論新編》(臺北·洪範，一九八二)，一四七頁。
- ⑦ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross (London, 1907), vol. II, p. 11.
- ⑧ Edgar Allan Poe, "The Poetic principle," in *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*, ed. G. R. Thompson (New York), p. 71.
- ⑨ 同上。
- ⑩ Poe, "The Philosophy of Composition," in Thompson, p. 15.
- ⑪ Poe, "The Poetic Principle," in Thompson, p. 72.
- ⑫ John Stuard Mill, *Dissertations and Discussions* (Boston, 1895), vol. I, pp. 351-52. 同上。
- ⑬ "Thoughts on Poetry and Its Variety," *Ibid.*, p. 111.
- ⑭ E. Gosse, "Lyrical Poetry," in *Encyclopaedia Britannica*, 11th ed., vol. XVII, pp. 180-1. Benedetto Croce, *Guide to Aesthetics*, trans. Patrick Romanell (Indianapolis, 1965), p. 27.
- ⑮ Croce, p. 25.
- ⑯ T. S. Eliot, "The Music of Poetry," *Selected Prose* (Middlesex, 1953), p. 59.
- ⑰ 關於「詩」字的字源剖析，詳見陳世驥，《中國詩字之原始觀念試論》，《陳世驥文存》，三九一—六一頁；Chou Tse-tung, "The Early History of the Chinese Word *Shih* (Poetry)," in *Wen Lin* (Madison, 1968), pp. 151-209.
- ⑱ 《毛詩》(四部叢刊本)，卷一。
- ⑲ 陸機，《文賦》，見許文雨編《文論講疏》(臺北·正中)，三五頁。
- ⑳ 劉勰，《文心雕龍》，見《四部備要》，卷四九。
- ㉑ 鍾嶸，《詩品》，見許文雨，一五三頁。
- ㉒ 關於中文長篇詩不發達的原因，可參閱朱光潛，《遊仙詩》，《中西詩在情趣上的比較》，《長篇詩在中國何以不發達》等論文，見《詩論新編》，一〇五—一五二頁。
- ㉓ Poe, "The Poetic Principle," in Thompson, p. 73.
- ㉔ 見許文雨，頁三四。
- ㉕ 見楊倫輯，《杜詩鏡銜》，卷七。
- ㉖ 見許文雨，一五五頁。
- ㉗ Ezra Pound, "In a Station of the Metro," *Selected Poems* (New York, 1926) p. 35.
- ㉘ 《杜詩鏡銜》，卷十一。
- ㉙ Chen Shih-Hsiang, "To Circumvent 'The Design of Eightfold Array,'" *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*, VII: 1 (1968), 26-53; 另見《陳世驥文存》，二七一—四九頁。
- ㉚ 溫斯特強調那些短詩探刻的理由，可參閱其著作 *Forms of Discovery: Critical and Historical Essays on the Form of the Short Poem in English* (Chio 1967).
- ㉛ *Essays on the Form of the Short Poem in English* (Chio 1967).
- ㉜ 杜甫提及諸葛亮其人的詩篇計有：《遺興五首之一》，《赤霄行》，《聞房相靈輿歸葬二首之一》，《公安縣憶古》，《上卿翁請修武侯廟》，《語先主廟》，《登樓》等。
- ㉝ Read, p. 58.
- ㉞ Read, p. 67.
- ㉟ 劉紹載，《藝概》(上海，一九七八)，頁七十七。
- ㊱ John Milton, *Paradise Lost*, in *The Poetical Milton*, ed. Douglas Bush (Penguin, 1977).

pp. 232-33.

同上，五四八頁。

見余杜詩輯註，卷四。

同上。

同上。

同上。

1983), 52.

⑤ M. L. Rosenthal and Sally M. Gail, *The Modern Poetic Sequence: The Genius of*

Modern Poetry (New York, 1983), p. 3.

⑥ 例如詩中的月亮女人和海倫可能指 *Maud Conne*，彼得隱射她丈夫 John Macbidge，鬼子般

的女人指她女兒 *Iselt Conne*，美人魚和羅姬指羨慕的情人 *Olivia Shakespeare*，瑪芝和指他要

子 *George Hyde-Loes*。參閱 A. Norman Jeffares, *W. B. Yeats: Man and Poet* (New

York, 1966), pp. 224 ff. 以上這些自傳成分或有助於瞭解詩篇，但絕不可當做詩人的自傳資料或

懶懶錄來看。

⑦ 詳見 W. B. Yeats, *The Poems of W. B. Yeats*, ed. Richard J. Finneran (New York

1983), pp. 221-27.

⑧ 見 J. M. Hone, *W. B. Yeats 1865-1939* (London, 1962), p. 282.

⑨ John Somer, "Unaging Monuments: A Study of W. B. Yeats' Poetry Sequence, A

Man Young and Old," *Bull State University Forum*, 12:4 (Autumn 1971), 29.

⑩ Peter Ure, *Towards a Mythology: Studies in the Poetry of W. B. Yeats*

(London, 1946; Westport, 1986), p. 104.

(原載：中外文學〔台〕一九八七年一月二三期一三五二頁)

(上接第一〇八頁)

「吳魯芹英美十六家」的後續發展來得較慢，一直

到七個多月後，中國時報副刊才刊出吳氏遺孀吳葆琛與

作家葉維廉的回應，作為對彭淮博質疑的回覆，便引來

彭氏的第二波質疑。

朱西甯的抗議文章初雖也招致了善意的答辯，但很

快有中影公司的出面，雙方聲音不再傳入大眾耳中。

質疑與回應本都是健康的，彼此就事論事，不涉私

人感情、恩怨，原本無可厚非；至於兩「家」均墜而未

決，無法給予大眾擔憂見日的答案，大概也是一般文學

公案所難免的吧！

結語

其他曾引起普遍關注的文壇事件還包括：國學大師錢賓四先生告別香壇的「最後一課」，作家蘇露林北上

(原載：文訊〔台〕一九八七年

二八期一六〇—一六六頁)

續完成了。

一切的觀察只是初次的校訂，其他工作，自有史家來接

襲流動的軌跡，才能讀得更精確。七十五年剛過未久，

真正與終極的意義，還要把大河納入整個風景，仔細觀

走向。繞納幾個主要現象只可當河中較大的水花看待，

一個時代的文學活動如大河奔流，重要的是承傳與

獲諾貝爾獎所帶來的意思等。

判文章所引起的「宋澤萊風暴」，以及非洲作家索因卡

一封信「招致社會對婚姻、婚外關係之討論，宋澤萊批

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

度生辰引起社會對她老境的再度關切，蕭颯「給前夫的

近體詩規律

劉祿成

一、前言

筆者每次收到「江西文獻」，首先翻閱「詩詞選輯」欄，欣賞那些詠景、述志、懷鄉、念舊、憂時、愛國、悲天、憫人的詩詞歌曲，總會引起我滿懷激動的情懷。有時總想唱和一首，期能拋磚引玉。回憶在師大念書時，詩詞歌賦都曾經修習過，但是只學到一些理論而已。茲簡介如左：

一、舊詩與新詩

我國的詩，在目前說，可分為舊詩與新詩兩種。新詩又叫現代詩，乃由西方移植來的一種不限字句，不講平仄，不論對仗的自由詩體。因為未跟隨我國詩、詞與曲演變的路子，承傳固有詩學的特質，故雖然倡行了近百年，仍未蓬勃風行。而舊詩由於字句整齊，音韻響亮，讀起來抑揚頓挫，鏗鏘悅耳，不但是詩也是歌，而且大都詞藻優美，情意纏綿，所以愛好的人，始終不衰。在我國已經風行了幾千年，現在還有很多人用它來創作，像我們的「江西文獻」每期都有很多佳品出現，就是顯例。而且國際人士對我歷代這種用韻的文學菁華，也極為欣賞。故它在我國文學領域中，佔有極為重要的地位。

二、古體與近體

因為體裁的不同，舊詩又可分別為古體詩和近體詩兩大類。古體詩又叫古風，近體詩又稱今體詩，也有稱為「新體詩」的，不過與現代的新詩名稱易混淆，故這「新體詩」一名，目前很少人使用了。

古體詩與近體詩之間，也是有很多不相同的地方。根據我國詩歌的發展史來看，齊梁沈約諸人的聲律說與初唐上官儀六對八對當對律的創立，對於詩的律化有很大的影響。因為有他們的貢獻，唐代以後，詩的形式才逐漸劃一，平仄、對仗和詩篇的字句，都有很嚴格的規定。這種依照嚴格格律寫出來的詩，叫做近體詩，而對唐以前，在漢魏時就流行的那些風格的詩，叫做古體詩。

古體詩和近體詩的名稱，叫得不太好，容易引起誤會。其實它們並無絕對古今時代的意義，祇是那時人用以分別指稱該兩種詩體而已。唐代的「李杜」和「元白」都是近體詩的名家，但他們在古體詩的成就，亦頗著稱。如「將進酒」、「兵車行」、「長恨歌」與「琵琶行」都是不朽的古風。

因此，古近體的分別，不以時代為準，而具體的有句數、押韻、平仄與對仗四者的不同。古體詩每首的句數不限，可以換韻，平仄要求鬆，無須對仗；近體詩的律絕每首句數有一定，必須一韻到底，平仄有一定的格律，律詩的第二（領）聯與第三（頸）聯必須對仗。這是古近體基本上不相同的地方。

四、聲韻變化

我國因幅員廣大，人口衆多，文化歷史悠久，語文不免繁複。字形有秦始皇的統一，而字音却各說各的，直至民國倡行國語之前，皆南腔北調，方言雜陳。不過，歷代的政治雖有分合，大致是統一的局面，爲了政治溝通和學術交流的需要，很自然就形成一種通行的話。這種話大家稱之爲官話。代代相傳，中間雖有很多變化，但大致均能產生承傳發揚的作用。從歷代的韻文及韻書裏，即可尋覓這種通行語的接續、吸收、融合、流變的痕跡。

我國最早的韻文，要算孔子刪定的詩經了，以後乃有楚辭、漢賦、樂府、古詩等，這些韻文對我們了解古音都很有幫助，但較重要而切實的，還是隋以後的韻書。根據有關史書考知六朝時作韻書的人已經很多，但今傳最早韻書，乃隋朝陸法言彙編的「南北是非，古今通塞」所作的「切韻」。以後有唐孫愐的「唐韻」；宋陳彭年等的「廣韻」。這些傳統的韻書都是重要的語言史籍。至元代我們江西高安先賢周德清，乃擺脫傳統韻書的束縛，純粹根據實際的語言系統而編成「中原音韻」。這在中國音韻史上是一次創世紀的大革命。它不但一四聲無入，平有陰陽，並且帶着語音發展的觀念，遵守「韻共守自然之音，字能通天下之語」的原則，審音定韻，創作一新的韻書面目。使賦詩作曲，講平仄，論押韻的，有了新

的實際而切用的依據。

平仄乃使詩規律而音樂化的主要手段。所以作詩一定要講平仄。我國文字雖屬單音體，但音乃字之上半的聲，下半的韻以及音調（或稱聲調）所合成。其中音調是分別平仄的基礎。傳統的韻書分平上去入四聲，平爲平聲字，上去入爲仄聲字。「中原音韻」沒有了入聲，分陰平、陽平、上聲、去聲，以陰陽爲平聲字，上去爲仄聲字。

後來推行國語，爲了孩子們便於記憶使用，乃將陰平字叫做一聲字；陽平字叫二聲字；上聲字叫三聲字；去聲字叫四聲字。抗戰時陳立夫先生在教育部長，吳敬恒先生在國語推行委員會主席，在重慶曾承繼「中原音韻」，根據國語分韻，編輯「中華新韻」一書。一二聲爲平，三四聲爲仄，已具體明白。故我們目前作近體詩，似應依「中華新韻」用字，才合「韻共守自然之音，字能通天下之語」的原則。

五、近體詩的規律

近體詩大致又可以分爲三種：即律詩、排律、絕句。其間又分五言與七言。

(一) 五言律詩

每首八句，每句五個字，全首共四十個字。第一三五七句不押韻，第二三六八句要押韻

，這是正格。但首句也有押韻的，乃是變格。其平仄格式有一定規律。其起聯及結聯不論，意除要通達聯貫外，上下句的對應字詞並須「詞性相同，平仄相反」。其平仄律：

1 五律平起

平平平仄仄，仄仄仄平平；
仄仄平仄仄，平平仄仄平；
平平平仄仄，仄仄仄平平；
仄仄平仄仄，平平仄仄平。

如果首句押韻，即改作「平仄仄仄平」。

白居易 草

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

2 五律仄起

仄仄平仄仄，平平仄仄平；
平平平仄仄，仄仄仄平平；
仄仄平仄仄，平平仄仄平；
平平平仄仄，仄仄仄平平。

如果首句押韻，改爲「仄仄仄仄平」。

王安石 江亭晚眺

日下崦嵫外，秋生沅碭間；
青江無限好，白鳥不勝閒。
雨過雲收嶺，天空月上彎；
歸安復調角，回首六朝山。

從右邊平仄律，可以看出律詩是兩組重複，均齊約節奏所構成，每組裏又自有對稱、重複、變化的地方。五律如此，後面的七律也一樣。白居易的「草」爲平起五律。第六句的「接」字，今讀一聲，古讀入聲，合律。第五句的第一字該平而用仄，乃在第六句的第一字該仄而用平，此乃古人所謂「均」的補救，此二字亦處不拘的地位（詳下文）。我們江西臨川先賢王安石的「江亭晚眺」，只一個「回」字不合平仄律，如果把「回」字換成仄聲字，那就完全合乎五律仄起的標準形式了。

白居易 七言律詩

每首八句，每句七字，全首共五十六個字。第一二四六八句要押韻，第三五七句不押韻，這是正例；首句也有不用韻的，乃是變例。前面曾提到五律第一句押韻是變格，乃是因爲

十字二押韻，嫌太密；此處十四字習慣二押韻，乃疏密較適當。其韻聯與頸聯也須對仗，平仄律也有平起與仄起兩式：

1 七律平起

平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。

仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平。

平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。

仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平。

如果首句不押韻，改作「平平仄仄平平仄」。

登金陵鳳凰台

李白

鳳凰台上鳳凰遊，鳳去台空江自流。

吳宮花草埋幽徑，晉代衣冠成古邱。

三山半落青天外，二水中分白鷺洲。

總為浮雲能蔽日，長安不見使人愁。

2 七律仄起

仄仄平平仄仄平，平平仄仄仄平平。

平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。

仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平。

平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。

如果首句不押韻，改作「仄仄平平仄仄平」。

無題

李商隱

相見時難別亦難，東風無力百花殘。

春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾。

曉鏡但愁雲鬢改，夜吟應覺月光寒。

蓬萊此去無多路，青鳥殷勤為探看。

我們觀察上列四式仄仄律，有一個很顯然的現象，那就是第一與第二句、第三與第四句、第五與第六句、第七與第八句的平仄律，大致是相反的；而第二與第三句、第四與第五句、第六與第七句的平仄，大致是相同的。我稱呼前者為「對」，後者為「黏」。這「對」與「黏」也是基本規律。

右邊李白的「登金陵鳳凰台」，屬平起七律。除第二句江字，該仄而用平不合律外，其他如「白」「不」為古入聲字，第一句第一字該平用仄，乃以當句第三字該仄用平字補救。

第三句與第四句乃互相與補。整首說雖不合標準格式，而並不違背原則。此亦表現了「詩仙」豪放飄逸的天才。

李商隱的「無題」為仄起七律。第一句的「相」字，第二句的「無」字，第六句的「夜」字，非節奏點上字，可以不拘。而第五句「但」該平用仄，乃於第六句第三字該仄用平字