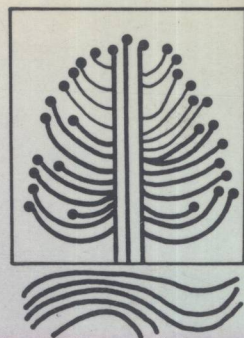


試論兒童詩教



師專教師研究叢書 3 台灣省政府教育廳印

師專教師研究叢書

中華民國七十五年五月二十日出版

作者：林文寶

出版者：臺灣省政府教育廳

經銷者：臺灣書店

地址：臺北市忠孝東路一段一七二號

電話：三九二二八六一

定價：新臺幣伍拾元整

印刷者：茂榮印刷事業有限公司

地址：臺北縣三重市重新路五段六三三號

電話：九九五一六二八・九九五三二二七

版權所有
不准翻印

序

教育是國家與社會發展的基礎，師範教育更是決定教育發展的重要關鍵。鑑於世界先進國家為重視國民小學師資水準，均規定必須大學畢業始能擔任國小教師之事實，行政院於去（七十四）年十一月院會通過將現有九所師專於民國七十六年一次改制為師範學院。這項措施帶給師專教育工作者及師專學生莫大之鼓舞。這不僅顯示政府極為關切國小師資之培育，同時也肯定其重要性。

本省幾所師專，自成立以來，招收之學生皆係國中畢業生中之佼佼者，經過五年之教育，除具備語文、社會與自然科之知識外，藝能科方面如音樂、美勞、體育、書法等亦均兼顧。另外，生活教育與品德教育更是師專教育重要之課題。由此，培育出目前在全省各國小中佔絕大多數優秀之師資，足見師專教育之成功，亦由此可知師專教師均能克盡職守，不負使命。茲值知識爆增、科學技術日新月異之際，更為未來師專改制為師範學院之準備，各師專教師應時時進修，刻刻研究創新，方能接受學術新知，完成國家所付予之使命。

本廳為鼓勵師專教師加強研究工作，自七十三年起訂定「台灣省政府教育廳鼓勵師專教師研究實施計畫」，其方式有個人研究及協同研究兩種，各師專教師可將研究成果送請學校彙轉本廳，由本廳聘請專家審查。經審查通過之研究報告，給予研究獎助金，最高發給十萬元，並擇優彙編「師專教師研究叢書」，免費分送各有關學術單位、師專及全省國民小學，以供教學及研究之參考。

茲值師專改制準備階段，期望各師專教師、國小教師能充分運用這套叢書，而使本身的教學內容及教學方式日新又新，配合學術發展而益臻完善。

林 清 江

七十五年元月於
台灣省政府教育廳



S9000462

017371

試論兒童「詩教育」

目次

壹、前言

一

貳、詩的本質

四

參、詩歌的特質

六

肆、詩歌的境界

八

伍、詩歌的形式與語言

一二

陸、兒童與詩

二五

柒、結論

三六

參考書目

三八



試論兒童「詩教育」

壹、前言

七十學年度教育廳指示各縣市加強中小學詩歌朗誦教學，以達生動活潑教學目標，於是對於詩歌教學便有各種不同的看法。依國小課程標準所列國語科韻文的分配是：

學年	百分比
1	40
2	35
3	20
4	20
5	15
6	10

（見正中版「國小課程標準」頁89～90）

在沒有提倡詩歌教學之前，大家一樣在教，而提倡之後，反而茫然不知所措。目前的詩歌教學，兒童詩歌日流于想像的遊戲，古詩則流于吟唱與背誦，非但不適當，且不正確。

透過歷史的考查，我們知道我國的詩教可說是源遠而流長，所謂詩教溫柔敦厚是也。朱自清在「詩言志辨」一文裡，曾認為詩言志的歷程是：

獻詩陳志

賦詩言志

教詩明志

作詩言志（見66年4月河洛版「朱自清集」頁1119～1162）

所謂詩言志，其實就是詩教；古有采詩之官，詩經的編錄，原有諷諫教戒之意，但詩經編錄之後，士大夫爲宴遊歌詠之需，隨即成爲上層社會傳習的教科書，風行於當時的政治社會，至孔子以五經教學生弟子三千，即爲教詩明志，論語裡提到詩的有：

詩三百，一言以蔽之，曰：思無邪。（爲政篇）

不學詩無以言。（季氏篇）

誦詩三百，授之以政，不達，使于四方，不能專對，雖多亦奚以爲？（子路篇）

詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。邇之事父，遠之事君。多識於鳥獸草木之名。（陽貨篇）

.....

孔子對古代文化，包括春秋時代貴族間的文化，做個總結、闡述、提高的工作，就經學而言，有下列三點決定性的基礎：

1. 他把貴族手中的文化及文化資料，通過他的「學不厭，教不倦」的精神，既修之於己，且擴大之於來自社會各階層的三千弟子，成爲真正的文化搖籃，以宏揚於天下，成爲爾後兩千多年中國學統的骨幹。

2. 孔子說：「興於詩，立於禮，成於樂」，把詩禮樂當作人生教養進昇中的歷程，這是來自實踐成熟後的深刻反省，所達到的有機體的有秩序的統一。

3. 從論語看，他對詩書禮樂及易，作了整理和價值轉換的工作，因而，注入了新的內容，使春秋時代所開闢出的價值，得到提高、昇華，因而也形成了比較確定的內容與形式。（見學生版徐復觀「中國經學史的基礎」頁7、8）

孔子說「吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所」（子罕篇），恢復以樂配詩的原有的合理狀態。這是他對詩經所作的重要整理工作。由詩經在春秋時代的盛行，詩經對人生所發生的功用，當然當時的賢士大夫已經感受到。但一直到孔子「詩可以興，可以觀，可以群，可以怨，邇之事父，遠之事君，多識於草木鳥獸之名」（陽貨篇）的提出，詩對人生社會、政治的功用才完全顯現出來，而孔子的詩教，屈萬里先生認爲有三點：

一、用詩涵養性情，以爲修身之用。二、藉詩通達世務，以爲從政之用。三、用詩練習辭令，以爲應對之用。至於多識草木鳥獸之名，那可以說是其餘事了。從孔子以後，到秦始皇以前，談詩的人，大都不超過這個範圍。（見華岡版詩

經釋義(頁22)

至禮記經解篇則有「詩教」一辭出現。經解篇云：

孔子曰：「入其國，其教可知也。其爲人也溫柔敦厚，詩教也。疏通知遠，書教也。廣博易良，樂教也。絜靜精微，易教也。恭儉莊敬，禮教也。屬辭比事，春秋教也。故詩之失愚，書之失誣，樂之失奢，易之失賊，禮之失煩，春秋之失亂。」

「其爲人也溫柔敦厚而不愚，則深於詩者也。疏通知遠而不誣，則深於書者也。廣博易良而不奢，則深於樂者也。絜靜精微而不賊，則深於易者也。恭儉莊敬而不煩，則深於禮者也。屬辭比事而不亂，則深於春秋者也。」

所謂「溫柔敦厚」是詩教，並爲我國後世衡量文學作品的標準，影響最爲深遠。考我國歷代啟蒙教材，亦皆以韻文編寫，即取其易記與漸入之效。及至清末，新教育開始公布實施，在新教育的發展過程中，歷受日本、德國、英國、美國的影響，在各種西潮的衝擊下，一直未能建立一套屬於自己的教育制度，當然詩教更不易推廣。其間雖有人努力於詩教育，但影響不大，亦僅停留在記誦而已。

至七十學年度，台灣省教育廳指示各縣市國民教育輔導團加強中小學詩歌朗誦教學，以涵養德性、變化氣質。而後各種詩歌教學如雨後春筍般的滋生。但由於對詩歌本身缺乏正確的認識，於是古體詩僅留於背誦與吟唱，而對兒童寫詩歌，則一直存疑且觀望。是以所謂詩歌教學僅是一片叫好的聲浪而已。

詩歌教學者，如果能先對詩歌本身有所了解，則教學自能有事半功倍之效。同時也必須對兒童發展的趨向有深刻的了解，否則教授到某一階段以後，會有不知所措與無能感出現。

基以上述現象，本人不揣陋學，冒然執筆。擬從

詩歌本身

兒童本身

兩方面加以考察兒童的詩教育。詩歌本身從本質、特質、境界、形式與語言等部分加以探索。至於兒童本身，主要是以皮亞傑的認知發展(Cognitive development)去解說。而後對兒童的詩歌教育提出個人的看法，以做爲教學者的參考。又其間有不詳之處，可參考拙著「兒童詩歌研究」(見東師學報第九期頁265~397)。

貳、詩的本質

在解說詩歌本質之前，有爲兒童詩歌加以界定的必要，就目前而言，對兒童詩歌的名稱界定，有兒歌、童謠、童詩、兒童詩歌、童年詩等各種不同的名稱，衆說紛云，炫人耳目。雖然我們曾有過兒歌、童謠的年代，但那是屬於遙遠的農業社會裡，在那個時代裡，還沒有所謂兒童文學出現；至今日，我們已沒有產生兒歌、童謠的背景。從歷史的角度來說，往日的兒歌、童謠正是我們今日兒童詩歌的源頭。

再從詩歌的特質的立場而言，詩歌的特質是音樂性，而兒童詩歌裡，有音樂性較強者如往日的兒歌、童謠，有音樂性不顯著，而以內容取勝者如所謂的兒童詩，因此，我認爲從詩歌的特質來說，與其巧立各種不同名稱，不如統稱之爲「兒童詩歌」。兒童詩歌一辭，不但可見詩的特質，重要的是使所謂的兒童詩找到了傳統的歸宿。

詩歌的本質，在於抒情，這是無用懷疑的事實。民國以來的新詩人，曾經有人因爲我們的詩歌缺乏敘事詩、史詩而自卑過，其實這是不了解我國詩歌抒情傳統所致。我們並不是沒有敘事詩，祇是這種敘事是存在於散文而已。而詩歌的本質是在於抒情，抒發人類的七情六欲。七情六欲人皆有之，且人皆能感之，祇要有刺激，就會有反應；不論反應是感覺；或知覺，概皆能有所見。也因此，有所謂童年的成名詩歌作品出現；反之，小說則否，蓋小說要以理性思維作基礎，一個人在認知發展未完成之前，實在不易有完整的理性運作能力。

了解詩歌的抒情本質，我們就能進一步了解兒童與詩歌的關係。

說文「詩」字的解釋是：

詩 志也。从言寺聲。（古文詩省。漢京版頁91）

詩言志的說法，或源於今文尚書堯典：詩言志，歌永言，聲依詠，律和聲。

這是舜命夔典樂並教導胄子的話，尚書正義對詩言志的解釋是：

作詩者自言己志，則詩是言志之書。

而詩大序亦云：

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，嗟嘆之不足故永歌之，永歌之

不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情發於聲，聲成文謂之音。治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。故正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。

詩大序是屬於儒家實用主義的文學觀。但他仍然有「情發於聲」之論。在先秦兩漢，文學是一切學術之總名，而魏晉以來，文學則漸趨獨立，不再依附於儒家。陸機的「緣情說」，即成為當時的主流。陸機於文賦中說：

詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮。

關於這「情」字，文賦中另有一段說明：

佇中區以玄覽，頤情志於典墳；遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春；心懷懷以懷霜，志渺渺而臨雪；詠世德之駿烈，誦先人之清芬；遊文章之林府，嘉麗藻之彬彬；慨投篇而援筆，聊宣之乎斯文。

這段文字，說明了文學產生於情志之動，由時序推移所造成的自然景物的變化所激起的悲喜之情，由人世興衰所感發的慨慷之思志，都是構成文學的因素，廖蔚卿先生在「六朝文論」第二章「文德論」裡說：

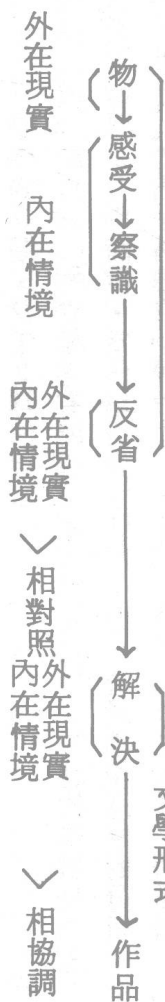
情志可以分別爲二：即屬於喜怒哀樂愛惡的感情情緒，與乎依伴感情而生的思想意緒。文學爲「情性之風標」，爲「情志所托」，是以文學產生於情性的流露；換言之，文學以發諸情性的感情及思想爲內涵，爲本體。（聯經版頁16）

持此；「情志」不但可區分爲「感情情緒」與「思想意緒」，而且「志」是源於「情」的。因此，簡單地說，詩是緣情的；仔細地說，詩的本質是情志。其實詩大序中的「情」「志」是合一的。而文賦以後的「詩緣情」則著重探討文學起源——情靈（情性），故詩歌的本質是兼含各種可能被激起情，與依伴情感而生的思想。鄭毓瑜先生在「詩歌創作過程的兩種模式——詩緣情與詩言志」一文裡，曾就創作過程中分辨「情」「志」的活動，其構架如下：

情之活動

志之活動

文學形式



（詳見中外文學11卷9期、72年2月份頁15）

傳統「詩緣情」與「詩言志」的立論各有所偏，後者執守功用，故詩的本質是「志」；前者執守起源，故詩的本質是「情」。如此各據兩端點來分別詩歌，當然呈現對立狀態。而今透過創作過程的分析，把「情」「志」說成兩種活動，也就是把傳統中「定點式」的看法轉換成「過程式」，如此「詩緣志」必根於「詩緣情」，提到「詩言志」，則「詩緣情」自己包含其中。所以，「詩言志」就廣義來說，應可涵蓋「詩言情」加上「詩言志」的整個過程。如此一來，經「詩緣情」所得緣情詩，和經「詩言志」所得的言志詩，其區別就不在本質上，而是在於創作過程中，「志之活動」的有無了。鄭毓瑜先生最後的結論是：

1. 「詩緣情」與「詩言志」是詩歌創作過程（略去文學形式）的兩種模式，而「詩言志」奠基於「詩緣情」，故所有的詩歌具共同的本質——「情」。

2. 兩種模式的採用與題材無必然關係，是依作者的主觀意願加以擇取的。

3. 兩種模式本身都不含價值判斷，所以不管評價言志詩或緣情詩皆不能以「詩言志」或「詩緣情」的模式來立論。

真正與評價有關的是作者能否（a）使外在物象（題材）歷經任何一種模式後，能變成豐富的內在心象。（b）再使這內在心象與文學形式作密切配合。如此，方能產生上乘的緣情詩或言志詩來。（同上，頁17）

總結以上所述，可知詩歌是表現情意的。不論在戀愛時、在勞動時、在遊戲時、在祭禮時、在戰爭時，人們心中蘊蓄情意，自然而然地要表現出來，自然地表現為詩歌。因此詩歌是文學中產生最早的作品，在未有文學以前，就已經有口頭上唱的詩歌了。我們可以說，除了情以外沒有詩。而情的本性，是處於一種朦朧狀態的，但情動以後，有時並不直接以情的本性直接發揮出來，却把熱情，經過反省而冷卻後所浮出的理智，主導著情的活動，這即是所謂「志之活動」。

叁、詩歌的特質

詩歌的特質在於音樂性。所謂音樂性，是說它具有音樂上的某種效果而言；音樂的組成要素，包括節奏、旋律、和聲、音色；而詩歌的音樂性，主要是指節奏性而言。新詩人曾有一度極力排斥音樂性；其實詩歌的音樂性，那是源遠而流長，今日的學者已印證詩歌、音樂、舞蹈三者同出於一源。

尙書堯典：

詩言志，歌永言，歌依永，律和聲；八音克諧，無相奪倫，神人以和。

呂氏春秋古樂篇：

昔葛天氏之樂，三人操牛尾，投足，以歌八闕……

禮記樂記：

詩，言其志也；歌，詠其聲也；舞，動其容也。三者本於心，然後樂器從之。

詩大序：

永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。

情發於聲，聲成文，謂之音。

從以上引述可知，詩、音樂、舞蹈在我國以往的觀念裡，亦認為是三者出之於同源。今日的人類學者與社會學者，由於對土著民族的研究，更確定最初的詩歌、音樂與舞蹈是一種三位一體的混合藝術。而三者共同點就是節奏。在原始時代，詩歌可以沒有文字意義；音樂可以沒有旋律；舞蹈可以不問姿態，但是都必有節奏。後來三種藝術分化，每種藝術仍保持節奏；但於節奏之外，音樂儘量向旋律方面發展，跳舞儘量向姿態方面發展，詩歌儘量向文字意義方面發展，於是彼此距離就日漸其遠了。

我們知道詩歌、音樂、舞蹈三者同源，而三者又以節奏為共同之點；我們便會知道，詩歌絕不能少了格律。所謂格律，最重要的是章句的整齊。這種格律的要求或謂源於自然現象，以及中國文字本身獨有的特性。但查考初時，詩歌原與音樂、舞蹈不分，所以不能不遷就音樂、舞蹈的節奏；因為它與音樂、舞蹈原來同是群眾的藝術，所以不能不有固定的形式，以便於大眾協同一致。如果沒有固定的音律，這個人唱高，那個人唱低，這個人拉長，那個人縮短，就會嘈雜紛囂，鬧得一塌糊塗。詩歌的章句整齊，原是因應音樂、舞蹈合樂，便於群唱的，後來就成為詩歌固定的形式；於是沒有那固定形式的，在傳統上就不能算是詩歌。同樣，與格律有關的是「韻」。詩歌在原始時代與音樂、舞蹈並行，它的韻是點明一個樂調或一段舞步的停頓所必須的。同時，韻也把幾段音節維繫成為整體，免於渙散。所以沒有韻，在傳統上也不能算是詩。從以上所述，我們知道詩歌不能少掉格律，這種音樂化的格律，即是詩歌的特質所在。這種特質所在，亦可從字形本

身見其端倪，陳世驥在「原興」一文裡，解釋「詩」字如下：

詩(84)和以足擊地做韻律的節拍，此一運動極有關係，此尤其於古文字的形象。以足擊地做韻律的節拍，顯然是原始舞蹈的藝術，和音樂、歌唱同出一源。(見志文版「陳世驥文存」頁227~228)

持此，我們可以說：詩歌是用有格律的語言文字，從節奏上，表現情意的藝術作品。這種詩歌不但是抒情的，而且也是音樂性的。(以上參見黎明版「高明文輯(下)」「詩歌的基本理論」第一節「詩歌的本質」頁113~116)但我們也要了解，詩歌之所以有一種固定的有規律的形式，原因大概都在它當初是應和樂舞的。詩的形式在原始時代與樂舞的形式一致，這種形式隨節奏而變化，而節奏是情感的自然流露，因此詩的音樂性的形式，是隨時會變遷的。

中國詩歌的音樂性，又緣於中國語言文字的特質所致。我國語言文字的特質在於孤立體與單音節，因其孤立，宜於講對偶；因其單音節，宜於務聲律。

總之，詩歌想透過另種的語言處理，而成為一種樂語。我國歷代韻文學的產生，皆源於音樂的需要。唐詩因為不能唱，而後有詞的產生；詞又因為不能唱，元曲於是產生。雖然新詩的產生，有失橫空而來，但其本質仍在音樂性，這是無可爭的事實，也是我們必先了解的事實。

肆、詩歌的境界

王國維在「人間詞話」裡說：

詞以境界為最上，有境界自成高格，自有名句。(見4211開明版頁1)

能寫真景物真感情者，謂之有境界。(同上，頁3)

也就是說詩歌的境界，在於有真感情與真景物。「真」是境界的起點，也是終點。所謂起點，乃是說它是起於真實的觀察，所謂終點，是說它給人有真實的感覺。

申言之，有真感情，自有詩趣可言；詩趣有情趣、畫趣、理趣、諧趣、禪趣，但皆不失趣味；趣味大人喜歡，小孩尤其喜歡。至於真景物，則端賴意象的表達；而意象的表達，自始於觀察。情景兩者能契合無間，自為有境界。而所謂情意的契合，要皆以語言為媒介。詩歌的境界在於情景的契合無間；而兒童詩的境界，更是在於真感情，真景物。

申言之，無論是作者或讀者，在心領神會一首好詩時，都必有一幅畫境或一幕戲景，很新鮮生動地突現於眼前；使他神魂爲之鈎攝，若驚若喜，霎時無暇旁顧；彷彿這小天地中有獨立自足之樂，此外偌大乾坤宇宙，以及個人生活中一切憎愛悲喜，都像在這霎時間煙消雲散去了。前人詩話家有人稱這種獨立自足的小天地爲「興趣」，有人稱爲「神韻」，亦有人稱之爲「性靈」，至王國維標準「境界」二字，則爲大家所共認。

「境界」一辭本爲佛家語，佛家大辭典的解釋是：

自家勢力所及之境土。（見十四年上海醫學書局版頁2456）

這裡勢力是指吾人各種感受的勢力。這種含義我們在佛經中可以找到明顯的例證，如在著名的「俱舍論頌疏」論本第二中就有「六根」、「六識」、「六境」之說：

若於彼法，此有功能，即說彼爲此法「境界」。（見新文豐影印大正版「大藏經」第四十一冊頁826～827）

又加以解釋說：

彼法者，色等六境也。此有功能者，此六根、六識，於彼色等有見聞等功能也。（同上頁827）

又說：

功能所托，名爲境界，如眼能見色，識能了色，喚色爲境界。（同上頁827）

從以上的解說來看，可見惟有由眼、耳、鼻、舌、身、意六根所具備的六識之功能而感知的色、聲、香、味、觸法等六種感受，才能被稱爲境界。由此可知，所謂境界，實在乃是專以感覺經驗之特質爲主的。換句話說，境界之產生，全賴吾人感受之作用；境界之存在，全在吾人感受之所及。因此，外在世界在未經過吾人感受之功能而予以再現時，並不得稱之爲境界。

雖然王國維使用「境界」一辭時，其所取之含義，與佛典中之含義已不盡相同，然而其著重於「感受」之特質的一點，則是相同，其可以兼指外在之感受與內在之感受的一點，也是相同的。人間詞話中所標舉的「境界」，其含義應該是：凡作者能把自己所感知之「境界」，在作品中作鮮明真切的表現，使讀者也得到同樣鮮明真切之感受者，如此才是有「境界」的作品。所以欲求作品之「有境界」，則作者自己必須先對其所寫之對象有鮮明真切之感受。至於此一對象，則既可爲外在之景物，也可以爲內在之感情；既可爲耳目所聞見之真實之境界，亦可以爲浮現於意識中之虛構之境界。但無論

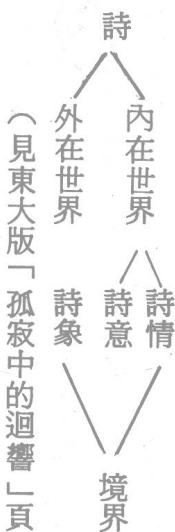
如何，卻都必須作者自己對它有真切之感受，始得稱之為「有境界」。（以上見明文版葉嘉瑩「迦陵論詞叢稿」頁276-277）因此朱光潛任「詩的境界」一文裡，則認為詩的境界，即是情趣與意象的契合。所謂表現情意，情有「情趣」，意有「意象」。朱氏認為無論是欣賞或是創造，都必須見到一種詩的境界。這裡「見」字最緊要。一種境界是否能成為詩的境界，全靠「見」的作用如何。要產生詩的境界，「見」必須具備兩個重要條件：

第一、詩的「見」必為直覺。直覺得對個別事物的知。

第二、所見意象必恰能表現一種情趣。（見正中版詩論頁47-53）

詩是心感於物的結果。有見於物為意象，有感於心為情趣。非此意象不能生此情趣，有此意象就必生此情趣。這種情趣和意象的契合無間，便是詩的境界，也就是一般所說的「情景交融」。但劉若愚在「中國詩學」裡卻認為如果僅將情景合一當做詩之境界的定義，那麼為敘述事件或純粹知性的思考而寫的詩就很難適合這個定義。因此，他把境界再定義為生命之外面與內面的綜合，前者不只包括自然的事物和景象，而且包括事件和行為，後者不只包括感情，而且包括思想、記憶、感覺、幻想。換句話說，詩中的「境界」同時是詩人對外界環境的反映，也是其整個意識的表現。每一首詩具體表現出它獨自的境界，不管是大或小，疏遠或親近，但是只要是真實的，它會將我們領入它的特殊的境界，使我們能夠看見某些事物，感覺某些感情，沈思人生的某些方面，在我們的想像中經驗我們在現實的生活中可能經驗過或者沒經驗過的一種存在狀態。（見幼獅版「中國詩學」頁144-145）

洛夫在「詩的語言和意象」一文裡，亦從內在、外在來分析詩，並有簡圖表示如下：



從以上所述可知，詩的境界來自於意象與情趣的契合，亦即是內外世界的融合一體。而境界之見，則始於直覺。因此可知詩與散文有別。詩與散文之別，當源於本質與特質之不同，是以詩和散文最大的不同，當是在其所要處理的所思或所想之不同，以及其表達方式的相異。這種差異可借助葉維廉先生在「中國古典詩和英美詩中山水美感意識的演變」裡的一

段話：

禪宗傳燈錄有一相當出名的公案：

老僧三十年前參禪時，見山是山，見水是水，

及至後來親見知識，有箇入處，見山不是山，見水不是水，

而今得箇體歇處，依然是見山只是山，見水只是水。

我們試以上面一段話代表我們感應或感悟外物的三個階段，第一個「見山是山見水是水」，可比作用稚心，素樸之心或未進入認識論的哲學思維之前的無智的心去感應山水，稚心素心不涉語（至少不涉刻意的知性的語言），故與自然萬物共存而不洩於詩，若洩於詩，如初民之詩，萬物具體自然的呈現，未有厚此薄彼之別。但，當我們刻意用語言來表達我們的感應時，我們便進入了第二個階段：「見山不是山見水不是水」，由無智的素心進入認識論的哲學思維去感應山水，這個活動是慢慢離開新鮮直抒的山水而移入概念世界裡去尋求意義和聯繫。第三個階段「依然見山只是山見水只是水」可以說是對自然現象「即物即真」的感悟，對山水自然自主的原始存在作無條件的認可，這個信念同時要我們摒棄語言和心智活動而歸回本樣的物象。照講，第一個階段（我們早已失去）和第三個階段（我們或可再得）因為不涉語不涉心智（或摒棄語言和心智活動）是不可能有的，無語不成詩。在這兩個階段裡要求的是實際的歷驗而非表現。然而，在第三個感應方式影響下的運思和表現和第二個感應方式影響下的運思和表現是有著很微妙的差別的。為討論上的方便，我們可以用哲學上兩個用語來分辨說明。一者為 *Noesis*，按照現象哲學家胡塞爾（Husserl）的說法，是我們看物（*Noema*）的種種方式。我們可以直看一棵樹，想像一棵樹，夢想一棵樹，哲理化一棵樹，但樹之為樹本身（*Noema*）不變。以上看樹的種種公式是 *Noetic*（知性、理性）的活動，屬於心智的行為，其成果或成品是心智的成品，而非自然的成品，如果詩人從第二個階段出發，所謂 *Noematic* 的直覺，「物原如此」的意義和關係玲瓏透明，無需說明，其呈現的方式會牽涉極少 *Noetic* 的活動。（見東大版「比較詩學」頁 139～140）

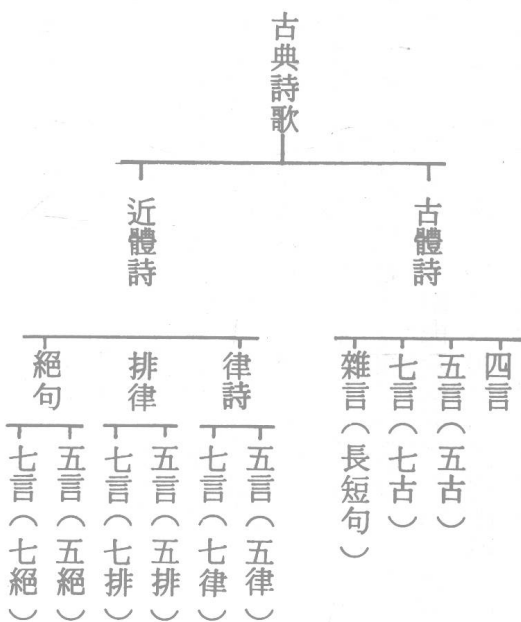
申言之，詩不是概念性的思考，而是圖像式的觀想，這種圖像式的觀想，是以心象的鮮明性為目的。

伍、詩歌的形式與語言

本文所指形式，兼指分類與格律而言。這種形式的要求，乃源自於詩歌的特質，亦即是為達音樂性效果。至於語言，乃是詩的媒介與工具，離開了語言，則無詩可言。試分述如下：

一、舊詩與新詩

詩有舊、新。舊體詩又稱古典詩歌，依照形式，可分為古體詩和近體詩兩大系統。古體詩又稱古詩、古體、古風，與近體詩不同。也就是說，近體詩之外的詩就叫古體詩。古體詩通常又可分為兩種。其一是：近體詩以前的，它的範圍，大一點可以包括詩經、楚辭。不過通常指的是上古歌謠以至兩漢南北朝樂府歌行、徒歌等。其二是：近體詩完成後，不符合近體規格的詩。所謂近體詩，是指唐代以後的律詩、排律和絕句。試列簡表如下：



如把古體詩的體裁和近體詩相比，那麼下列的條件是與古體詩無緣的：

(1) 絕句的起承轉合等句法。

(2) 律詩中，聯的構造或對句的規定。

(3) 律、絕中的句型句數。

(4) 嚴密的押韻。（見成文版洪順隆譯本「中國文學概論」頁28）

古體詩是比較自由的，不但沒有上述的限制，甚至每句的字數也不一定。因此，古體詩的內容是複雜的，由於時間的長久，它有似近體的，有長篇雜言，真是多姿多彩。

至於新體詩，又稱新詩、現代詩、白話詩。新體詩的特質，不須遠求，只要就它三個異名探索，就能掌握到它的特異的本質了。新體詩最早的名字是「白話詩」，這就語言的使用而言。以白話為主要表達工具，也就是以日常使用的語言為工具，是生活語言與文學語言相合一的開始。在這以前，說的與讀的（或寫的）語言不同，思考方式也就不一樣了。白話詩卻要求你怎麼說就怎麼寫，你怎麼想就怎麼說，心、口、手合一，這就是現代詩的第一個特質，以白話為主要表達工具。

第二個特質來自第二個異名：「新詩」，新詩相對於舊詩而言；舊詩有格律的限制，字句、平仄、押韻都有一定的規定，不合諧就不是詩；新詩則不然，打破一切的桎梏，字數不限，平仄不拘，押韻與否也無嚴格章則，而且仿學西洋詩的形式，分段分行，外在的形式十分自由，所以當時也有人稱為自由詩，不過，一般以「新詩」最為流行，一直到今天，仍然有人襲用這個名字。

「現代詩」三個字則是這種新興詩體流傳最廣的一個名字。新詩階段是一種形式的革命，消極地破除舊詩的格律束縛，現代詩則積極尋求詩的內容之充實，最基本的，現代人寫現代人的生活與感受，在詩的內涵與視境上，擴大了古典詩人所未曾有的積極的參與精神，各種詩的表現技巧與語言魅力，都在這三十年內不斷的加以實驗，詩人的觀念與努力方向，漸趨一致。

由前面三個用辭的解釋，可知新體詩最為人所不解的，即是在於形式的不定。新體詩的形式變化多端，不易找到一個適當的名詞為其通稱。羅青曾將其歸為三類：

(一) 分行詩：又可分為格律詩與自由詩。