



南开跨文化交流研究丛书

葉嘉瑩 著

多面折射的光景

——葉嘉瑩自选集



南开大学出版社



南开跨文化交流研究丛书

多面折射的光影

——葉嘉莹自选集

葉嘉莹 著

南開大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

多面折射的光影：叶嘉莹自选集 / 叶嘉莹著. —天津：
南开大学出版社，2013.4

(南开跨文化交流研究丛书)

ISBN 978-7-310-04127-5

I. ①多… II. ①叶… III. ①中国文学—当代文学
—作品综合集 IV. ①I217.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 051110 号

版权所有 侵权必究

南开大学出版社出版发行

出版人：孙克强

地址：天津市南开区卫津路 94 号 邮政编码：300071

营销部电话：(022)23508339 23500755

营销部传真：(022)23508542 邮购部电话：(022)23502200

*

天津泰宇印务有限公司印刷

全国各地新华书店经销

*

2013 年 4 月第 1 版 2013 年 4 月第 1 次印刷

230×170 毫米 16 开本 25 印张 2 插页 360 千字

定价：52.00 元

如遇图书印装质量问题，请与本社营销部联系调换，电话：(022)23507125

目 录

第一部分 论诗文稿三篇	1
谈古典诗歌中兴发感动之特质与吟诵之传统	3
论杜甫七律之演进及其承先启后之成就	38
旧诗新演——说李商隐《燕台》四首	88
第二部分 论词文稿三篇	137
论词学中之困惑与《花间》词之女性叙写及其影响	139
谈浙西词派创始人朱彝尊之词与词论及其影响	192
说张惠言《水调歌头》五首 ——兼谈传统士人之文化修养与词之美学特质	223
第三部分 杂文四篇	273
《叶嘉莹作品集》总序	275
诗歌谱写的情谊 ——我与南开二十年	290
台湾现代诗人周梦蝶《还魂草》序言	306
《艳阳天》中萧长春与焦淑红的爱情故事	310

第四部分 各体创作选录	323
古体诗四篇	325
题美季师手写诗稿册子（一九四四年夏）	325
戏题一首	325
许诗英先生挽诗	326
祖国行长歌	326
近体诗六题	330
晚秋杂诗五首（一九四四年秋）	330
一九六八年秋留别哈佛大学三首	331
旅游有怀诗圣赋五律六章	331
梦中得句杂用义山诗足成绝句三首	332
雾中有作七绝二首	333
论词绝句五十首	333
令词三首	339
踏莎行（黄菊凋残）	339
鹊踏枝（玉宇琼楼云外影）	339
鹧鸪天（皎洁煎熬枉自痴）	340
慢词三首	341
水龙吟（秋日感怀）	341
木兰花慢（咏荷）	341
瑶华	342
散曲三套	343
仙吕赏花时 春游	343
中吕粉蝶儿 一九四四年秋作于北平沦陷区中	343
越调斗鹤鹑（一九四八年旅居南京亲友时有书来问以近况 谱此寄之）	344

联语四则	346
挽郑因百教授夫人	346
代台大中文系挽董作宾先生联	346
代人挽于右任先生联	346
梦中得联语一则	347
骈文一篇	348
顾美季先生五旬晋一寿辰祝寿筹备会通启	348
歌辞一首	349
水云谣	349
附录 英文论文一篇	351
Wu Wen-ying's 'Tz'u': A Modern View	353

第一部分 论诗文稿三篇

谈古典诗歌中兴发感动之特质与吟诵之传统

关于中国古典诗歌之以兴发感动为其主要之特质，我在以前所写的一些文稿中，已曾多次论及。早在1975年所发表的《钟嵘〈诗品〉评诗之理论标准及其实践》一文中，我就曾根据《诗品·序》开端所提出的“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”一段话，来说明过钟嵘所认识的诗歌“其本质原来乃是心物相感应之下的，发自性情的产物”。并根据其所提出的“春风春鸟，秋月秋蝉……斯四候之感诸诗者也”一段话，以及其“嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨……凡斯种种，感荡心灵”一段话，来归结出钟氏所体会到的，使内心与外物相感应之因素“实在乃是兼有外界之时节景物与人世之生活遭际二者而言的”^①。至于谈到诗歌之表达的方式，则我在该文中也曾根据钟氏之序文归纳出他的意旨，以为乃是“主张比、兴，与赋体兼用；而且除了‘丹采’的润饰以外，还需要具一种‘风力’，也就是由心灵中感发而出的力量，以支持振起诗歌之表达效果”^②。其后，我于1976年又发表了《论〈人间词话〉境界说与中国传统诗说之关系》一篇文稿，透过严羽的“兴趣”说，王士禛的“神韵”说，以及王国维的“境界”说，对中国古典诗歌之重视兴发感动之作用的评诗传统，也曾做过一次整体的追溯。以为“兴趣”说所重视者是“感发作用本身之活动”；“神韵”说所重视者是“由感发作用所引起的言外之情

① 《迦陵论诗丛稿》第310及311页，中华书局1984年版。

② 《迦陵论诗丛稿》第311及313页，中华书局1984年版。

趣”；而“境界”说所重视者则是“感受作用在作品中具体之呈现”。而且做出结论说：“在中国诗论中，除了重视声律、格调、用字、用典等偏重形式之艺术美一派的各家主张外，其他凡是从内容本质着眼的，盖无不曾对此种兴发感动之力量有所体会和重视。只是因为不同之时代各有不同之思想背景，因此各家诗论当然也就不免各有其偏重之点”。^①于是在该文中，我乃又曾对周秦两汉之际儒家思想笼罩下的诗说，魏晋之际文学有了自觉性以后的诗说，以及唐宋以后受了佛教禅宗思想影响以后之诗说，以迄于晚清之际受了西学影响以后的王国维之诗说，都做了简单之综述，以证明历代论诗之说表面虽有不同，但就其主旨言，却莫不对诗歌中之兴发感动的作用有所体会和重视。其后于1981年我又写了《中国古典诗歌中形象与情意之关系例说》一篇文稿，对诗歌中兴发感动之作用的问题，做了更进一步的探讨。继续着前二篇文稿对中国古典诗歌以兴发感动为主要之本质的探讨，以及对历代诗说之重视此种兴发感动之作用的探讨，更从形象与情意之关系方面，对于形象在诗歌之孕育与形成以及其传达之效果中的作用，做了透过实例的探讨。在该文中，我曾举引中国最早的一部诗歌总集《诗经》中的一些诗例，分别说明了在中国古典诗歌之表达中，最基本的以“赋”、“比”、“兴”为主的三种表达方式。以为这三种表达方式，其“所表示的实在并不仅是表达情意的一种普通的技巧，而更是对于情意之感发的由来和性质的一种基本的区分”。“赋”的作品是“以直接对情事的陈述来引起读者之感发的”，“比”的作品是“借用物象来引起读者之感发的”，“兴”的作品则是“作者之感发既由物象所引起，便也同时以此种感发来唤起读者之感发的”。^②这三种表达方式，除去“赋”的一类乃是以直接对事象之叙述以引起读者之感发以外，其他“比”和“兴”两类则都是重在借用物象以引起读者之感发的。而如果以“比”和“兴”相比较，则我在该文中也曾提出了二者的两点主要差别：“首先就‘心’与‘物’之间相互作用之孰先孰后的差别而言，一般说来，‘兴’的作用大多是‘物’的触引在先，而‘心’的情意之感发在后；而‘比’的作用则大多是已

① 《迦陵论词丛稿》第305及309页，上海古籍出版社1980年版。

② 《迦陵论诗丛稿》第348页，中华书局1984年版。

有‘心’的情意在先，而借比为‘物’来表达则在后，这是‘比’与‘兴’的第一点不同之处。”“其次就其相互间感发作用之性质而言，则‘兴’的感发大多由于感性的直觉的触引，而不必有理性的思索安排，而‘比’的感发则大多含有理性的思索安排。前者的感发多是自然的、无意的，后者的感发则多是人为的、有意的。这是‘比’和‘兴’的第二点不同之处。”^①而如果就中国古典诗歌之以兴发感动为其主要之特质的一点而言，则私意以为“兴”字所代表的直接感发作用，较之“比”的经过思索的感发作用，实更能体现中国诗歌之特质。而为了要突显出中国诗歌中的此种特质，所以在该文的结尾之处，我遂又加了一节《余论》，把西方诗论中对形象之使用的几种基本模式，用中国诗论中的“赋、比、兴”之说做了一番比较。在此一节《余论》中，我曾列举了西方诗论中有关“形象”之作用的八种重要模式，如“明喻”(simile)、“隐喻”(metaphor)、“转喻”(metonymy)、“象征”(symbol)、“拟人”(personification)、“举隅”(synecdoche)、“寓托”(allegory)、“外应物象”(objective correlative)等，各以中国古典诗为例证做了依次的说明^②。以为如果就中国传统诗论中的“赋、比、兴”三种表达方式而言，则以上所举引的西方诗论中的这些模式，“可以说都仅是属于‘比’的范畴”。而就“心”与“物”的关系而言，“则所有这些术语所代表的，实在都仅只是由‘心’及‘物’的经过思索安排的关系而已”，“至于‘兴’之一词，则在英文的批评术语中根本就找不到一个相当的字可以翻译”。这种情形实在也就正显示了“西方所重视的是对于意象之模式如何安排制作的技巧，因此他们才会为这种安排制作的模式，定立了这么多不同的名目”。而他们却没有一个相当于中国的“兴”字的术语，这也就说明了他们对于诗歌中这种以直接感发为主的特质，和以直接感发为主的写作方式并未予以足够的重视^③。

以上是我对自己十年前所写的几篇文稿中，有关中国古典诗歌中兴发感动之特质的一些看法的简单追述。而自1982年以后，我因与四川大学缪

① 《迦陵论诗丛稿》第335页，中华书局1984年版。

② 《迦陵论诗丛稿》第354页，中华书局1984年版。

③ 《迦陵论诗丛稿》第357页，中华书局1984年版。

钺教授开始了对《灵谿词说》的合作撰写计划,遂致近年之所写者多属论词之文稿,而久久未再撰写论诗之作。去岁应邀赴台教书,有几位三十年前听过我“诗选”课的友人,屡次提出要我再写一些论诗之文稿的要求。适巧我最近才完成了一篇《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》的文稿,对词之特质曾做了较系统和较深入的探讨^①。缪钺教授也以为《灵谿词说》及其续编的撰写,至此已可宣布告一段落。因此我遂决定将论词之文笔暂时搁置,而又重新提起了论诗之文笔。而我首先要提出来一加讨论的,就是最值得关注的目前已日益消亡了的中国古典诗歌的吟诵之传统。我以为中国古典诗歌之生命,原是伴随着吟诵之传统而成长起来的。古典诗歌中的兴发感动之特质,也是与吟诵之传统密切结合在一起的。而且重视吟诵的这种古老的传统,并非如一般人观念中所认为的保守和落伍,而是即使就今日西方最新的文学理论来看,也仍是有其重要性的。下面我们就将对古典诗歌的吟诵之传统,及其与兴发感动之作用的关系和在理论方面的重要性,分别略加讨论。

先谈中国古典诗歌的吟诵传统。如众所周知,中国诗歌的吟诵传统原是与最古老的一部诗歌总集《诗经》一同开始的。当然,《诗经》本来也是可以合乐而歌的。司马迁在《史记·孔子世家》中,就有“三百五篇,孔子皆弦歌之,以求合韶、武、雅、颂之音”的记述^②。而且当时《诗经》中的诗歌还可以伴舞,《墨子·公孟》就也曾有“弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百”的记述^③。不过,合乐而歌或甚至合乐而舞,至少需要有乐师、乐器,甚至舞者等种种配备的条件,这当然不是任何场合中都能具备的。所以一般而言,在诗歌的教学方面所重视的,实在乃是背读和吟诵的基本训练,这在古书中也早有记述。《周礼·春官·宗伯》下篇,就有“大司乐……以乐语教国子,兴、道、讽、诵、言、语”的记述。郑玄《注》云:“兴者,以善物喻善事;道读曰

① 《中外文学》第28卷8期,第4—31页,及第29卷9期,第4—30页,台北《中外文学》月刊社1992年1月及2月号。

② 《史记·孔子世家》册四,卷四七,第1936页,中华书局1973年版。

③ 《墨子间诂》见《新编诸子集成》第一辑,册下,第418页,中华书局1986年版。

导，导者言古以割今也；倍文曰讽；以声节之曰诵；发端曰言；答述曰语。”^①关于这六种“乐语”的内容，朱自清以为“现在还不能详知”^②，但私意以为我们或可以就此种教学训练之目的来略做探求。原来在当时的诸侯国间每逢宴飨聘问等外交之聚会，常有一种“赋诗言志”的传统，关于这种“赋诗言志”的传统，《左传》中曾有不少记述。雷海宗在其《古代中国的外交》一文中，就曾举出《左传》文公三年所载郑伯要向鲁侯求得外交方面的援助，因而互相“赋诗言志”的故事，来证明“赋诗”在当日外交中具有“重大的具体作用”^③。所以孔子在《论语》中就曾说过“不学诗，无以言”的话，又曾说过“诵诗三百，授之以政，不达；使于四方，不能专对，虽多亦奚以为”的话^④，足可见学诗的重要目的之一，乃是为了外交场合中的言语应对之用的。而这种外交场合的“赋诗”有时是出之以合乐而歌的形式，这应该也就正是何以在《周礼·春官》中有着“以乐语教国子”的教学训练的缘故。不过，在外交场合中“赋诗言志”时，也不一定都要合乐而歌，有时也可以用朗读和吟诵的方式。即如《左传》襄公十四年就曾记载有一段故事，说卫国的孙文子因为不满意卫献公的无礼，而回到了自己的采地戚，却又叫他的儿子孙蒯去探看卫献公的态度如何。《左传》记载卫献公与孙蒯的会见，说“孙蒯入使，公饮之酒，使大师歌《巧言》之卒章。大师辞，师曹请为之。初，公有嬖妾，使师曹诲之琴。师曹鞭之。公怒，鞭师曹三百。故师曹欲歌以怒孙子，以报公。公使歌之，遂诵之。”^⑤这是一段非常有趣的记载，明显地表现了“歌”与“诵”的不同。原来《巧言》乃是一篇嫉谗致乱之诗，其卒章四句为“彼何人斯，居河之麋。无拳无勇，职为乱阶”。卫献公令乐师歌之，意思是说孙文子算个什么人，跑回到黄河边的戚这个地方，既没有足够的武力，难道还想发动叛乱吗？大师恐

① 《周礼注疏》第336页，上海古籍出版社1990年版。

② 朱自清《诗言志辨》，见《朱自清古典文学论文集》上，第198页，上海古籍出版社1981年版。

③ 雷海宗《古代中国的外交》，见清华大学《社会科学》第三卷第一期，第2—3页，1941年4月清华大学三十周年纪念专号。

④ 《论语·季氏》及《论语·子路》，见朱熹《四书集注》第768页及576页，台北中华丛书1958年版。

⑤ 《左传会笺》册下，卷一五，第50—51页，台北广文书局1961年版。

怕歌唱了这一章诗，激怒了孙子，会真的造成卫国发生叛乱，所以推辞不肯歌唱。可是师曹却因以前教卫献公的爱妾学琴时，以鞭子责罚过这一位爱妾，为此而被卫献公打了三百鞭，心中怀怨，所以乃想正好藉此激怒孙子使之叛乱，来报复卫献公。因此卫献公本是教乐师歌唱这章诗，师曹却还恐怕用歌唱的方式不能使孙蒯完全明白诗意，所以就用诵读的方式诵了这一章诗。由此自可见出“赋诗言志”之时，除了“歌”的方式，原来也还可以有“诵”的方式。而无论是“歌”也好，“诵”也好，都必须先要使学子们对于所学的诗能够理解和能够背诵才行。所以《周礼·春官》才有所谓“兴、道、讽、诵、言、语”的教学训练。

以上我们既然对于以“兴、道、讽、诵、言、语”来“教国子”的教学目的，做了简单的探讨，现在我们就可以对此种教学的内容也略加探索和说明了。关于这种教学训练，虽然已因年代久远而难以确知其真相究竟如何，不过当我们对其教学目的有了理解以后，则根据前人之注疏，我们也不难推知一些大概的情况。先从《周礼·春官》所提出的“兴”字说起，郑注以为“兴”是“以善物喻善事”，其后贾公彦为之作疏，则更增广其义以为“兴”同时也有“以恶物喻恶事”之意，并且以为郑注之说乃是“举一边可知”^①，也就是举其一边可以推知其另一边的意思。贾氏之说我认为可取的。因为同样在《周礼·春官》谈及“大师”“教六诗”的时候，郑注对于“兴”和“比”就曾经有过“见今之美”与“见今之失”的喻劝美刺的说法^②。不过此处教学训练第一项目既只是“兴”，所以郑注就只提到了“善物喻善事”，而其兼含有“恶物喻恶事”之意，则是极有可能的。而且事实上无论“比”或“兴”，其本质上原来都是指的一种心物交感的作用，也就是说都是属于发自内心的一种兴发感动的联想作用。虽然诗之“六义”中的“比”和“兴”主要乃是就作者方面而言的，不过我在前面引用我自己多年前所写的《形象与情意之关系》一文时，就已经说明过“赋、比、兴”所指的“并不仅是”作者方面的“表达情意的一种

① 《周礼注疏》第336页，上海古籍出版社1990年版。

② 《周礼注疏》第335页，上海古籍出版社1990年版。

技巧”而已,同时也是兼指如何“引起读者之感发”的一种方式^①。如今既是在诗歌的教学训练中首先就提出了“兴”的作用,则其不仅指作者而言,同时更指教读的方面而言,应该乃是可以肯定的。何况我们从《论语》中所记述的孔子教诗的态度,也可以得到有力的证明。即如在《泰伯》篇中,孔子就曾说过“兴于诗”的话;在《阳货》篇中,又曾说过“诗可以兴”^②的话。则其所谓“兴”乃是指学诗读诗时所可能引起的一种兴发感动之作用自然可知。所以诗的教学第一当然应该先培养出一一种善于感发的能力,我想这很可能何是以《周礼·春官》记载“以乐语教国子”时,要把“兴”列在第一位的缘故,而这种训练对于国子们将来一旦“使于四方”要随时随地“赋诗言志”时,当然会有莫大的帮助。至于所谓“道”的训练,郑注以为“道”字应读为“导”,又加以解释说:“导者,言古以剖今也。”贾疏以为“导”有“导引”之义,又解释“言古以剖今”的意思说:“谓若诗陈古以刺幽王、厉王之辈,皆是。”^③关于这种读诗的训练,与前面所提出的“兴”字也有着莫大的关系。“兴”字指读诗时应具有一种感发的能力,而“道”字的意思则是指对于感发之指向的一种导引,其重点则是要从古人之诗义能够为今人所用,而且贵在能藉之以反映出对时代政教之善恶的一种美刺的作用。这种以政教为主的联想,在“赋诗言志”的场合中,当然也有莫大的帮助。而为了要达到这种对于诗歌可以有随时随地的感发,并且可以灵活自如的运用之目的,因此在对于“国子”的训练中,遂又提出了“讽”与“诵”的要求。郑注以为“倍文曰讽,以声节之曰诵”。贾疏以为“‘倍文曰讽’者,谓不开读之”。至于“以声节之曰诵”则是“亦皆背文”。不过“讽”之背读“无吟咏”,“诵则非直背文,又为吟咏,以声节之为异”^④。可见“讽”与“诵”的训练乃是既要国子们把诗歌背读下来,而且要学会诗歌的吟诵之声调。当国子们有了这种背读吟诵的训练以后,于是就可以有所谓“言”和“语”的练习了。郑注以为:“发端曰言,答述曰语。”贾疏引

① 《迦陵论诗丛稿》第348页,中华书局1984年版。

② 《论语·阳货》,见朱熹《四书集注》第787页,台北中华丛书1958年版。

③ 《周礼注疏》第336页,上海古籍出版社1990年版。

④ 《周礼注疏》第336页,上海古籍出版社1990年版。

《毛诗·公刘》传云：“直言曰言，答述曰语^①。”总之“言”和“语”应该乃是引用诗句以为酬应对答的一种练习。透过以上的论述，我们已可清楚地见到，在中国古典诗歌的教学训练中吟诵所占有的重要位置，以及其源流之久远悠长。虽然周代的诗歌教学之重视吟诵之训练，原有其为了以后可以“赋诗言志”的实用之目的，但这种对吟诵的重视，事实上却是在其脱离了“赋诗言志”之实用目的以后，才更显示出它对中国古典诗歌在形式方面所形成的重视顿挫韵律之特色，以及在本质方面所形成的重视兴发感动之作用的特色，所造成的极为重大的影响。而且在形式之特色与本质之特色两者间，更有着互相牵连互相作用的极密切之关系。下面我就将对中国古典诗歌由于吟诵之传统所造成的形式与本质两方面的特色及其相互间的关系，略做简单之论述。

先谈吟诵在诗歌形式方面所造成的特色。要想讨论此一问题，我们首先就要对中国语文的特色先有一些基本的认识。中国语文是独体单音的，不像西方的拼音语言，可以因字母的拼合而有音节多少和轻重音与重音的许多变化。在这种情况下，以一种独体单音的语文而要寻求一种诗歌之语言的节奏感，因此中国的诗歌遂自然就形成了一种对于诗句吟诵时之顿挫的重视。而中国古典诗歌之节奏感的形成，也就主要依赖于诗句中词字的组合在吟诵时所造成的一种顿挫的律动。关于这方面，早在三十年前我所写的《中国诗体之演进》一文中，也曾有所讨论。约而言之，则四言诗之节奏以二、二之顿挫为主；五言诗之节奏以二、三之顿挫为主；七言诗之节奏以四、三之顿挫为主。中国最早的一部诗歌总集之所以会形成以四言句为主的体式，主要就因为以单音独体为特色的中国语文要想形成一种节奏感，其最简短的、最原始的一种可能的句式，必然是四言的体式。所以挚虞在其《文章流别论》中曾经说：“雅音之韵，四言为正”，以为其可以“成声为节”^②。这主要就指的是四言之句在吟诵的声调中可以形成一种节奏感。至于五言诗句之二、三之顿挫，则应是诗歌与散文在句式上分途划境的开

① 《周礼注疏》第336页，上海古籍出版社1990年版。

② 《挚太常集》，见《汉魏六朝百三家集》第六函，第三二册，第38页，光绪乙卯信述堂重刻本。

始。因为一般而言散文的五字句往往是三、二的顿挫，而诗歌中的五言句则决不允许有三、二的顿挫。说到这里，我还想补充一点说明，那就是在词和曲的五字句中，也可以有三、二或甚至是一、四的顿挫，而惟有诗之五字句却必须是二、三的顿挫。这种现象就恰好帮助我们说明了诗歌之体式，其既不同于朗读为主的散文，也不同于歌唱为主的词曲，而是以吟诵为主的一种特殊的性质。至于七言诗句之以四、三之顿挫为主，则基本上乃是五言诗句的二、三之顿挫的延伸，所以七言诗句之四、三之顿挫，有时也可以再细分为二、二、三之顿挫，却决然不可以有三、四之顿挫。并且即使当文法上之结构与此种顿挫之结构发生了矛盾时，讲解时虽可依文法之结构，但在吟诵时却仍必须依顿挫之结构。

除去在顿挫方面诗歌体式之形成及演变与吟诵之习惯有着密切的关系以外，在押韵的方面，诗歌之体式的形成也同样曾受有吟诵之习惯的影响。最明显的一点值得注意之处，就是词曲中往往有可以平仄通押的现象，《诗经》中亦有此现象，但《诗经》之时代，尚无所谓四声之分别，自可置而不论。可是在五、七言诗中的押韵的韵脚，却必须是同一个声调的韵字，即使可以换韵，却决不可平仄通押。清朝的著名声韵学家江永，在其《古韵标准例言》中，就曾对此提出讨论说：“如后人诗余歌曲，正以杂用四声为节奏，诗歌何独不然？”^①郭绍虞先生在其《永明声病说》一文中，就曾据江永之讨论提出解释说：“四声之应用于文词韵脚的方面，实在另有其特殊的需要。这特殊的需要，即是由于吟诵的关系。”又说：“吟诵则与歌的音节显有不同。……自诗不歌而诵之后，即逐渐离开了歌的音节，而偏向到诵的音节。”又说：“歌的韵可随曲谐适，故无方易转。”而“吟的韵须分析得严，故一定难移”^②。这当然也就证明了中国诗歌在押韵方面之所以不同于词曲之四声可以通押，实在也是因为受了吟诵习惯之影响的缘故。

以上我们所讨论的有关中国古典诗歌在顿挫和押韵之形式方面所受到

① 江永《古韵标准例言》，见《百部丛书集成》所收《笈园丛书》第二函，第一册，第5页。

② 郭绍虞《永明声病说》，见《照隅室古典文学论集》上编，第224页，上海古籍出版社1983年版。