

名

著

之

旅

四库精华



集部

远方出版社

主编◎古清杨冯丽任平君

沧浪诗话



名著之旅·四库精华之集部

沧浪诗话

主编 古清杨 冯 丽 任斗

远方出版社

责任编辑:李 燕

封面设计:欧阳林

名著之旅·四库精华之集部

沧浪诗话

主 编	古清杨 冯 丽 任平君
出 版	远方出版社
社 址	呼和浩特市乌兰察布东路 666 号
邮 编	010010
发 行	新华书店
印 刷	北京兴达印刷有限公司
版 次	2005 年 1 月第 1 版
印 次	2005 年 1 月第 1 次印刷
开 本	850×1168 1/32
印 张	760
字 数	4790 千
印 数	5000
标准书号	ISBN 7-80723-004-5/I·2
总 定 价	1660.00 元
本书定价	20.00 元

远方版图书,版权所有,侵权必究。

远方版图书,印装错误请与印刷厂退换。

前 言

中国是一个有着五千年历史的文明古国，伟大、勤劳、勇敢、富有智慧的中华民族创造了光辉灿烂的中国传统文化。在中华民族的文明史上，产生过许许多多伟大的思想家、政治家、科学家、军事家、文学家和艺术家，留下了丰富多彩的文化典籍。在这浩如烟海、汗牛充栋的文化典籍中，二百多年前创修的《四库全书》可以称为中华传统文化中最丰富、最完备、最翔实、最全面的“大百科全书”。中国文、史、哲、理、工、医……，几乎所有的学科都能够从中找到它的源头和血脉，几乎所有关于中国的新兴学科都能从这里找到它生存发展的泥土和营养。从那时开始，《四库全书》作为国家正统、民族根基的象征，已成为中国乃至东方读书人安身立命、梦寐以求的工具，后代王朝维系统治、弘扬大业的“传国之宝”。

《四库全书》分为经、史、子、集四部。其中“集部”分为“楚辞、别集、总集、诗文评、词曲”等五类。编者撷取《四库全书》之精华，编成了《四库精华之集部》。这套丛书有着庞大而具有实力的作者群体，我们用“楚辞”的创作者，伟大的爱国诗人屈原的话说“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，“诗仙”李白告诉你“天生我才必有用，千金散尽还复来”，“诗家天子”王昌龄带你去看“秦时明月汉时关，万里长征人未还”，“诗佛”王维则带你去领略“明月松间照，清泉石上流”，还有白居易，还有孟浩然，还有苏东坡，还有钟嵘、高适、辛弃疾……这套丛书内容广泛，不再停留在原有的古诗古词上，并且加入了文论、传奇等，以便读者能对作者和其著作有更全面、更深刻的认识与理解；这套丛书体系新，它在《四库全书》的基

基础上进行了加工,不仅有原著,更加上了注释、译文、赏析,适合各个知识阶层的读者去阅读。我们可以对照译注理解原著,可以只看原文,体会中华古文学的优美风采,也可以单独欣赏译文,古今结合,体味一下古典著作在白话状态的风韵。

总之,编著此书的目的,是希望把中国的传统文化传承下去,虽说这套丛书是我们精心编辑制作的,但是任何事都难以“十全十美”,总会有缺憾存在。

希望读者朋友们在阅读此套丛书的时候多加批评与指正,编者不胜感激。

编 者



目 录

沧浪诗话	(1)
诗辨	(6)
诗体	(8)
诗法	(13)
诗评	(15)
考证	(22)
附录:答出继叔临安吴景仙书	(27)
六一诗话	(30)
观林诗话	(41)
优古堂诗话	(55)
藏海诗话	(88)
诚斋诗话	(98)
后山诗话	(115)
杜工部草堂诗话	(125)
卷一	(125)
卷二	(133)
杜氏谱系	(143)
庚溪诗话	(144)
卷上	(144)
卷下	(151)
彦周诗话	(164)
吴礼部诗话	(181)





沧浪诗话

白石道人诗说	(208)
董斋诗话	(213)
◎卷上	(214)
◎卷下	(217)
麓堂诗话	(229)

四
年
情
集
卷
下

沧浪诗话



沧浪诗话

[宋]严羽

严羽(生卒年不详),字丹邱,又字仪卿,是福建邵武人,自号沧浪逋客,南宋末年一位著名的诗歌理论批评家,所著《沧浪诗话》一书,对以后元明清三代的诗歌创作和理论批评的发展都产生过广泛而深刻的影响。诗话是我国古代文学理论批评中的一种特有形式,从宋代开始大量出现。宋代诗话著作现尚可考者约有百余种,但其内容十分庞杂。其中大部分是属于读诗札记性质,包括诗人轶事、诗坛杂闻、典故出处、字句考证等内容,而象严羽的《沧浪诗话》那样有自己完整理论体系的著作却是很少的。因此,《沧浪诗话》在宋人诗话中的价值就显得非常突出。

严羽生当南宋末年,这时民族危机加深,社会动荡不安。严羽是一个颇有爱国思想的知识分子,在自己的诗歌中也表达过一些慷慨激愤的情绪,但是,在朝廷腐朽、卖国投降的状况下,他作为一个普通文人也无力与之斗争,只好隐居不仕。他的朋友、诗人戴复古曾在《祝二严》一诗中说:“羽也天姿高,不肯事科举,风雅与骚些,历历在肺腑。”严羽的诗虽然写得不算好,但是在诗歌艺术的研究上却凝聚了他的毕生心血。

《沧浪诗话》共分五个部分:诗辨、诗体、诗法、诗评、考证,另附有《答吴景仙书》一文。他关于诗歌的理论集中表现在诗辨与《答吴景仙书》中。下面我们简要地介绍一下他诗歌理论体系中的几个主要观点。

别材别趣

严羽的诗歌理论是针对宋诗中的江西诗派提出来的,自己也以“说江西诗病,真取心肝刽子手”(《诗辨》)自诩。我们知道,诗歌艺术发展到唐代,已经达到了古典诗歌艺术的最高峰。宋诗要有新的创造,

必须独辟蹊径。在不违背形象思维的前提下，散文化和议论化确实使宋诗别具一格，比唐诗又有了新的特色。但是，江西诗派过分强调散文化和议论化，甚至以抽象思维代替形象思维，这就走上违背艺术本身规律的邪道。他们过多地发议论、讲道理，排比典故、掉书袋，片面追求文字工巧，这些倾向的恶性发展，对诗歌创作产生了很坏的影响。江西诗派的祖师爷黄庭坚就提出诗歌创作要“以理为主”（《与王观复书》），“精读万卷书”（《书旧诗与洪龟父跋其后》），认为“词意高深要从学问中来”（《论诗帖》），强调“无一字无来历”，“取古人之陈言入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金”（《再答洪驹父书》），提出“夺胎法”和“换骨法”（参看《冷斋夜话》卷一），主张创作要对古人名作“不易其意而造其语”，“窥入其意而形容之”。王若虚《滹南诗话》曾尖锐指出：“鲁直论诗，有‘夺胎换骨，点铁成金’之喻，世以为名言。以予观之，特剽窃之黠者耳。”所以，严羽把宋诗的主要问题概括为“以文学为诗，以才学为诗，以议论为诗”是很中肯的。宋诗的这种倾向在苏轼的创作中已经比较明显了，不过，苏轼本人是很懂艺术的形象思维特征的，他在自己的作品中也没有违背艺术的这一基本规律，因此，散文化和议论化在他创作中构成一种新颖的艺术特色。然而在黄庭坚的创作中，就开始逐渐走向反面。尤其是苏、黄的一些后学，进一步发展了这种倾向，忽略了艺术的形象思维特征。恰如张戒在《岁寒堂诗话》中所指出的：“子瞻以议论作诗，鲁直又专以补缀奇字，学者未得其所长，而先得其所短，诗人之意扫地矣。”

严羽《沧浪诗话》的中心就正是为了反对诗歌创作中这种违背形象思维规律的倾向。他说：“诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。”“别材”，强调创作诗歌要有特别的才能，并不是读了许多书，有不少学问，就一定能写好诗的。“别趣”，强调诗歌应当有一种特别的趣味，具有生动的形象，而决不是只有一些抽象的道理就能成为诗的。“别材别趣”说，正是为了阐明诗歌的艺术特征，不把它混同于一般非艺术的文章。这种别材别趣说，曾遭到不少人的攻击，尤其是一些道学夫子，他们认为诗不能无理，诗人也不能废学，其实，这都是对严羽的误解和歪曲。严羽在紧接上述引文之下，明确地说：“然非多读书、多穷

理，则不能极其致。”（此两句《诗人玉屑》引作：“而古人未尝不读书，不穷理。”）严羽并不否定诗人也要有学问、要多读书，他认为这对诗歌创作是有好处的，但是书本和学问并不能代替诗歌创作。严羽并不是反对诗歌创作中也要有理，而是认为理应当隐藏于艺术形象之中，而不能把说理当作诗。他在《诗评》中曾说：“诗有词理意兴。南朝人尚词而病于理，本朝人尚理而病于意兴，唐人尚意兴而理在其中。汉魏之诗，词理意兴，无迹可求。”严羽在这里所说的词、理、意兴的关系，实质上就是指的言、思、象的关系。意兴即是别趣的内容，是指诗歌的审美意象所具有的引起人审美趣味的特征，用通俗的话说，即是艺术形象的美学特征。由此可见，严羽并没有否定诗歌中的理，而是主张要象唐朝人那样，“尚意兴而理在其中”。严羽提出诗歌创作要“不落言筌，不涉理路”，目的是反对宋人以理为诗、以文字为诗，反对用抽象思维方法写诗。由于他对江西诗派违背艺术规律倾向的深恶痛绝，话是说得过头了一些。后来，清代的冯班在《严氏纠谬》中批评他这两句话是“似是而非，惑人为最”，这也是有片面性的。冯班说：“诗者，言也。……但其言微，不与常言同耳，安得有不落言筌者乎？”又说：诗歌“凭理而发，……但其理玄，或在文外，与寻常文笔言理者不同，安得不涉理路乎”？其实，冯班的这种理解，与严羽的理解在实质上并无多大差别。严羽话说得绝对了一些，但是对艺术特征的体会，是比冯班要更为深刻的。

妙悟

那么，怎样才能掌握别材别趣呢？严羽认为要靠妙悟。妙悟本是佛教禅宗的术语，指对佛法的心领神会。禅宗认为至高的佛理是无法言说的，只能靠各人自己去体会，犹如喝水，冷暖自知，一落言筌，只能拘泥于形迹，而不能得其神理了。妙悟，本是一种主观唯心主义的宗教哲学思想。严羽是借此来作比喻，认为诗歌艺术的特殊规律（即别材别趣），也是难以具体言说的，只能靠各人自己去妙悟。这样论诗，也确有禅宗主观唯心主义思想的影响，但是，严羽的目的是为了强调说明艺术有自己独特特征，“本意但欲说得诗透彻”，而不是为了去宣传禅宗的主观唯心主义思想。艺术的特殊规律当然不是不能作科学论述

的,不过,艺术创作过程中也确有一些微妙之处,常常是难以言喻。对于艺术创作的特殊规律的深入领会和掌握,不仅要从理论上弄懂弄通,而且还要积累丰富的创作经验和艺术欣赏的能力,正如马克思所说的,要有“欣赏音乐的耳朵,感到形式美的眼睛”(《一八四四年的经济学——哲学手稿》)。因此,严羽的妙悟说虽然有唯心主义不可知论的色彩,但是也有其合理的内核在内。

以禅悟论诗,并不始于严羽。在唐代自从禅宗思想广泛流行之后,禅宗那种“不立文字,教外别传”的思想,对文艺创作就有很大影响。司空图提出“象外之象”和“味外之旨”,就很明显地反映了这一点。到北宋就直接出现了以禅悟论诗的说法。苏轼和黄庭坚都曾有过这样的论述,但又各异其趣。严羽以禅悟论诗是从苏轼这条线上发展下来的。但他并不是简单继承,而是结合当时诗坛的状况,作了极大发挥的,有自己新的内容。

严羽讲妙悟的目的,是在反对江西诗派对艺术特殊规律的忽视,他认为诗歌的特点是在“兴趣”;因为诗歌以“兴趣”为主,所以才需要妙悟。他说:“盛唐诸公惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。”那么,什么是“兴趣”呢?“兴趣”,是从我国古代文论中讲的“兴”发展而来的。对“兴”的解释历来有两个不同的角度,一是指具体的艺术表现手法,如朱熹在《诗传纲领》中说的“托物兴辞”。二是指艺术寓思想于形象的特征,如钟嵘说是“文已尽而意有余”(《诗品序》),皎然说“兴即象下之义”(《诗式》)。严羽的“兴趣”依据的是后一种解释。他说诗歌的兴趣如羚羊挂角,无迹可求,就是对诗歌寓思想于形象的艺术境界的一种形象比喻。只是由于历史条件的限制,不能用科学的语言来加以概括,又受到禅宗唯心主义的影响,所以就只能借助“妙悟”这一概念。因此,我们对他的妙悟说,既要看到其缺陷,也不应全部否定。

严羽提出:“唯悟乃为当行,乃为本色。”正是为了说明,对于艺术家来说,领会艺术的审美特征,掌握艺术的特殊规律,乃是最要紧的,否则,他也就成不了一个艺术家。严羽还提出悟有“透彻之悟”和“一知



半解之悟”，也就是说，对艺术特殊规律的掌握有深浅高下之分，对艺术审美特征的领会也有浮于表面和深入本质之别。一个艺术家如果只是“一知半解之悟”，而不能达到“透彻之悟”，那也还是不能写出好作品来的。严羽讲悟，只是一种比喻，以禅悟比诗悟，并非真是要从诗中悟禅，因此，他在讲如何去悟的时候，具体的途径是“熟参”古人之诗，从古人的好诗中悟入，进而又提出了“第一义之悟”的问题。“第一义之悟”也是佛教术语，指领会佛法的最高境界；对诗歌来说，是比喻要从最能体现艺术特殊规律的诗中去悟入。严羽认为，必须从第一义之悟悟入，方能达到透彻之悟；然而从第一义之悟悟入，并不一定都能达到透彻之悟，也可能只是一知半解之悟。只有既从第一义悟入，又达到透彻之悟，才是最高境界。

识

怎样才能从第一义悟入，并达到透彻之悟呢？严羽认为要依靠“识”。《沧浪诗话》开宗明义第一句话就是：“夫学诗者以识为主。”“识”，也是佛教的术语。在诗歌理论中，也不只是严羽一个人讲“识”。江西诗派也讲“识”，那无非是指如何识别“夺胎换骨”、“点铁成金”之妙而已。而严羽讲“识”，则是指的对艺术特殊性的认识，是一种艺术鉴赏的能力。善“识”，然后方有可能从第一义悟入，并进而达到透彻之悟。严羽认为“识”有两个要求：一是“入门须正”，二是“立志须高”。既要走正门大道，又要立较高的标准，从汉魏盛唐诗歌的最高境界中悟入，方不至于会让下劣诗魔侵入肺腑之间。只要学诗的方向对了，即使“行有未至”，仍“可加工力”；如果方向错了，那就会“路头一差，愈骛愈远”。严羽之所以强调以盛唐为法，从艺术成就最高的诗歌中悟入，也还因为“学其上仅得其中，学其中斯为下矣”，“见过于师，仅堪传授；见与师齐，减师半德”。这是很有道理的。

关于“识”的能力，严羽认为主要应通过“熟参”名家之诗来培养。只有“见诗之广，参诗之熟”，才可能具有“真识”。他说，如果能对自汉魏至宋代的名家诗均“熟参之”，“其真是非自有不能隐者”。也就是说，只要对名家之诗作深入的比较、研究、分析，自然就能具备正确分辨好坏的艺术鉴赏能力。经过这样的“熟参”，如果还不能“识”，“则是野



狐外道，蒙蔽其真识，不可救药，终不悟也。”严羽把“识”最终归结到要“截然以盛唐为法”，“不作开元天宝以下人物”，也是他有见识的一种表现。但是，严羽没有看到诗歌创作的真正源泉是生活；诗歌艺术的发展，虽然必须学习、研究、继承前人经验，然而，最根本的还是要从现实出发。学习、借鉴前人创作，不能代替自己的革新创造，否则，艺术就不能发展。后来，明代前后七子提倡“文必秦汉，诗必盛唐”，走上复古模拟的死胡同，使其创作“高处是古人影子”（李梦阳《驳何氏论文书》），正可以说是对严羽诗歌理论中这个缺陷的恶性发展。

严羽的诗歌理论虽然存在着不少弱点，但他重视诗歌艺术的特殊规律这一点，对于诗歌创作的健康发展还是起了积极作用的，从我国古代文学理论批评的历史发展上看，应该给以足够的地位。

诗辨

一

夫学诗者以识为主：入门须正，立志须高；以汉、魏、晋、盛唐为师，不作开元、天宝以下人物。若自退屈，即有下劣诗魔入其肺腑之间；由立志之不高也。行有未至，可加工力；路头一差，愈骛愈远；由入门之不正也。故曰：学其上，仅得其中；学其中，斯为下矣。又曰：见过於师，仅堪传授；见与师齐，减师半德也。工夫须从上做下，不可从下做上。先须熟读《楚辞》，朝夕讽咏，以为之本；及读《古诗十九首》，乐府四篇，李陵、苏武、汉、魏五言皆须熟读，即以李、杜二集枕藉观之，如今人之治经，然后博取盛唐名家，酝酿胸中，久之自然悟入。虽学之不至，亦不失正路。此乃是从顶（宁页）上做来，谓之向上一路，谓之直截根源，谓之顿门，谓之单刀直入也。

二

诗之法有五：曰体制，曰格力，曰兴趣，曰音节。

三

诗之品有九：曰高，曰古，曰深，曰远，曰长，曰雄浑，曰飘逸，曰悲壮，曰凄婉。其用工有三：曰起结，曰句法，曰字眼。其大概有二：曰优游不迫，曰沈着痛快。诗之极致有一，曰入神。诗而入神，至矣，尽矣，蔑以加矣！惟李、杜得之。他人得之盖寡也。

四

禅家者流，乘有小大，宗有南北，道有邪正。学者须从最上乘、具正法眼，悟第一义，若小乘禅，声闻辟支果，皆非正也。论诗如论禅，汉、魏、晋与盛唐之诗，则第一义也。大历以还之诗，则小乘禅也，已落第二义矣；晚唐之诗，则声闻辟支果也。学汉、魏、晋与盛唐诗者，临济下也。学大历以还之诗者，曹洞下也。大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟，且孟襄阳学力下韩退之远甚、而其诗独出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃为当行，乃为本色。然悟有浅深、有分限、有透彻之悟，有但得一知半解之悟。汉、魏尚矣，不假悟也。谢灵运至盛唐诸公，透彻之悟也。他虽有悟者，皆非第一义也。吾评之非僭也，辩之非妄也。天下有可废之人，无可废之言。诗道如是也。若以为不然，则是见诗之不广，参诗之不熟耳。试取汉、魏之诗而熟参之，次取晋、宋之诗而熟参之，次取南北朝之诗而熟参之，次取沈、宋、王、杨、卢、骆、陈拾遗之诗而熟参之，次取开元、天宝诸家之诗而熟参之，次独取李、杜二公之诗而熟参之，又取大历十才子之诗而熟参之，又取元和之诗而熟参之，又尽取晚唐诸家之诗而熟参之，又取本朝苏、黄以下诸家之诗而熟参之，其真是非自有不能隐者。恍犹於此而无见焉，则是野狐外道，蒙蔽其真识，不可救药，终不悟也。

五

夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书、多穷理，则不能极其至，所谓不涉理路、不落言筌者，上也。诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不

可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。近代諸公，乃作奇特解會，遂以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩。夫豈不工？終非古人之詩也。蓋於一唱三歎之音，有所歎焉。且其作多務使事，不問興致，用字必有來歷，押韻必有出處，讀之反覆終篇，不知着到何在。其末流甚者，叫噪怒張，殊乖忠厚之風，殆以罵詈為詩。詩而至此，可謂一厄也。然則近代之詩無取乎？曰：有之。吾取其合於古人者而已。國初之詩尚沿襲唐人：王黃州學白樂天，楊文公、劉中山學李商隱，盛文肅學韋蘇州，歐陽公學韓退之古詩，梅聖俞學唐人平澹處，至東坡、山谷始自出己意以為詩，唐人之風變矣。山谷用工尤為深刻，其後法席盛行海內，稱為江西宗派。近世趙紫芝、翁靈舒輩，獨喜賈島、姚合之詩，稍稍復就清苦之風，江湖詩人多效其體，一時自謂之唐宗；不知止人聲聞辟支之果，豈盛唐諸公大乘正法眼者哉！嗟乎！正法眼之無傳久矣！唐詩之說未唱，唐詩之道或有所明也。今既唱其體曰唐詩矣，則學者謂唐詩誠止於是耳，得非詩道之重不幸邪！故予不自量度，輒定詩之宗旨，且借禪以為喻，推原漢、魏以來，而截然謂當以盛唐為法，（後舍漢、魏而獨言盛唐者，謂古律之體備也）雖獲罪於世之君子，不辭也。

詩體

《風》、《雅》、《頌》既亡，一變而為《離騷》，再變而為西漢五言，三變而為歌行雜體，四變而為沈、宋律詩。五言起於李陵、蘇武（或云枚乘），七言起於漢武《柏梁》，四言起於漢楚王傅韋孟，六言起於漢司農谷永，三言起於晉夏侯湛，九言起於高貴鄉公。

以時而論，則有建安體（漢末年號。曹子建父子及邴中七子之詩）、黃初體（魏年號，與建安相接，其體一也）、正始體（魏年號，嵇、阮



诸公之诗)、太康体(晋年号,左思、潘岳、二张、二陆诸公之诗)、元嘉体(宋年号,颜、鲍、谢诸公之诗)、永明体(齐年号,齐诸公之诗)、齐、梁体(通两朝而言之)、南北朝体(通魏、周而言之,与齐、梁体一也)、唐初体(唐初犹袭陈、隋之体)、盛唐体(景云以后,开元、天宝诸公之诗)、大历体(大历十才子之诗)、元和体(元、白诸公)、晚唐体、本朝体(通前后而言之)、元祐体(苏、黄、陈诸公)、江西宗派体(山谷为之宗)。

三

以人而论,则有苏、李体(李陵、苏武也)、曹、刘体(子建、公干也)、陶体(渊明也)、谢体(灵运也)、徐、庾体(徐陵、庾信也),沈、宋体(佺期、之问也)、陈拾遗体(陈子昂也)、王、杨、卢、骆体(王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王也)、张曲江体(始兴文献公九龄也)、少陵体、太白体、高达夫体(高常侍适也)、孟浩然体、岑嘉州体(岑参也)、王右丞体(王维也)、韦苏州体(韦应物也)、韩昌黎体、柳子厚体、韦、柳体(苏州与仪曹合言之)、李长吉体、李商隐体(即西昆体也)、卢仝体、白乐天体、元、白体(微之、乐天,其体一也)、杜牧之体、张藉、王建体(谓乐府之体同也)、贾浪仙体、孟东野体、杜荀鹤体、东坡体、山谷体、后山体(后山本学杜,其语似之者但数篇,他或似而不全,又其他则本其自体耳)、王荆公体(公绝句最高,其得意处,高出苏、黄、陈之上,而与唐人尚隔一关)、邵康节体、陈简齐体(陈去非与义也。亦江西之派而小异)、杨诚斋体(其初学半山、后山,最后亦学绝句於唐人。已而尽弃诸家之体,而别出机杼,盖其自序如此也)。

四

又有所谓选体(选诗时代不同,体制随异,今人例谓五言古诗为选体非,也)、柏梁体(汉武帝与群臣共赋七言,每句用韵,后人谓此体为柏梁体)、玉台体(《玉台集》乃徐陵所序,汉、魏、六朝之诗皆有之,或者但谓织艳者为玉台体,其实则不然)、西昆体(即李商隐体,然兼温庭

筠及本朝杨、刘诸公而名之也)、香奁体(韩偓之诗,皆裾裙脂粉之语,有《香奁集》)、宫体(梁简文伤於轻靡,时号宫体)。(其他体制尚或不一,然大概不出此耳)

五

又有古诗,有近体(即律诗也),有绝句,有杂言,有三五七言(自三言而终以七言,隋郑世翼有此诗:“秋风清,秋月明。落叶聚还散,寒鸦楼复惊。相思相见知何日,此日此夜难为情。”),有半五六言(晋傅玄《鸿雁生塞北》之篇是也),有一字至七字(唐张南史《雪月花草》等篇是也。又隋人应诏有三十字诗,凡三句七言,一句九言,不足为法故,不列於此也),有三句之歌(高祖《大风歌》是也。古《华山畿》二十五首,多三句之词,其他古诗多如此者),有两句之歌(荆卿《易水歌》是也。又古诗有《青骢白马》《共戏乐》《女儿子》之类,皆两句之词也),有一句之歌(《汉书》“枹鼓不鸣董少年”,一句之歌也。又汉童谣“千乘万骑上北邙”,梁童谣“青丝白马寿阳来”,皆一句也),有口号(或四句,或八句),有歌行(古有鞠歌行、放歌行、长歌行、短歌行。又有单以歌名者,单行名者,不可枚述),有乐府(汉成帝定郊祀立乐府,采齐、楚、赵、魏之声以入乐府,以其音词可被於弦歌也。乐府俱被诸体,兼统众名也),有楚词(屈原以下做楚词者,皆谓之楚词),有琴操(古有《水仙操》,辛德源所作;《别鹤操》高陵牧子所作),有谣(沈炯有《独酌谣》,王昌龄有《箜篌谣》,穆天子之传有《白云谣》也),曰吟(古词有《陇头吟》,孔明有《梁父吟》,相如有《白头吟》),曰词(《选》有汉武《秋风词》,乐府有《木兰词》),曰引(古曲有《霹雳引》《走马引》《飞龙引》),曰咏(《选》有《五君咏》,唐储光羲有《群鸿咏》),曰曲(古有《大堤曲》,梁简文有《乌栖曲》),曰篇(《选》有《名都篇》《京洛篇》《白马篇》),曰唱(魏武帝有《气出唱》),曰弄(古乐府有《江南弄》),曰长调,曰短调,有四声,有八病(四声设於周顒,八病严於沈约。八病谓平头、上尾、蜂腰、鹤膝、大韵、小韵、旁纽、正纽之辨。作诗正不必拘此,蔽法不足据也),又有以歎名者(古词有《楚妃歎》《明君歎》),以愁名者(《文选》有《四愁》,乐府有《独处愁》),以哀名者(《选》有《七哀》,少陵有《八