

中國詩學——設計篇

■ ■ ■ 黃永武著

巨流圖書公司印行

中國詩學

設計篇

中華民國63年6月一版一印
中華民國63年10月一版二印
中華民國66年4月一版三印
中華民國67年6月一版四印
中華民國69年3月一版五印
中華民國71年3月一版六印

有著作權 不准翻印

出版登記證：局版臺業字第1045號



著作權登記證：臺內著字第9751號

著者：黃 永 武
發行人：熊 嶺

印行者：巨流圖書公司
臺北市博愛路25號(泰華大廈)613室 ㊦㊧
電話：(02) 371-1031 • (02) 931-5049
郵購：郵政劃撥帳戶 100232 號

285元

定價：臺幣 140 元

如有裝訂錯誤
即請寄回調換

中國詩學——設計篇

目次

自序	一
談意象的浮現	三
具體的圖畫	四
動態的演示	八
感官的輔助	一三
感官的移就	一七
意象的縮合	二二
極大的特寫	二九
特徵的誇大	三三

對比的陪襯.....三八

詩的時空設計.....四三

時間的漸蹙.....四四

時間的漸長.....四六

時間的速率.....四八

時間的改造.....五〇

時間的壓縮.....五三

空間的擴張.....五六

空間的凝聚.....五八

空間的轉向.....六〇

空間的深度.....六二

空間的改造.....六四

空間的簡化.....六六

時空的换位.....六八

時空的溶合.....七〇

時空的分設	七二
時空的交感	七四
談詩的密度	七七
曲折的句意	七八
稠密的層次	八二
密集的實字	八六
矛盾的語法	九一
濃縮的字面	九八
翻疊的筆法	一〇二
談詩的強度	一〇九
壓縮的時空	一一〇
倒裝的字句	一一四
拗救的音節	一一八
迫促的韻腳	一二一

激動的語氣	一二六
嚴密的結構	一三二
聯鎖的句法	一三八
意外的寬對	一四一
警策的硬語	一四四
豐繁的含意	一四八
談詩的音響	一五三
韻腳的特色	一五四
韻腳的疏密	一六二
句型的長短	一六八
五音的差別	一七四
四聲的效果	一八〇
雙聲的配置	一八五
疊字的勝境	一九一
重複的節奏	一九五

用心於筆墨之外……………一〇三

截斷的語脈……………一〇四

博通的歧義……………一一三

靈動的比擬……………一一八

交融的情景……………一二三

吞吐的語意……………一三二

蘊藏的字句……………一三六

朦朧的句法……………一四一

超遠的結尾……………一四四

「反常合道」與詩趣……………一四九

反常的語法……………一五〇

活用的詞性……………一五四

出奇的聯想……………一五八

創新的用字……………一六二

無理的誇張·····	二六五
主觀的想像·····	二六九
荒謬的癡語·····	二七七
本篇參考書目·····	二七七
本篇引用詩篇作者小計·····	二八四

自序

許多人深心愛着詩，尤其在今天，人類的心靈在物理的濃霧中迷失，在工業的結構中踟躕着，心靈需要舒展片刻，需要將緊貼在眼睫前的現實，移開片刻，讓詩的光，投射到裏面，給忙碌疲憊所壅塞的心靈，帶來慰安。

我自幼酷愛着詩，特別愛中國的詩歌。自幼反覆誦誦、涵泳體察，一直是只知其妙，不知其所以妙。前人那套拍案擊節、密圈密點的欣賞法，使中國的詩歌永遠是朦朦朧朧，說不清美在那裏！傳統的鑑賞停留在「熟讀百遍，其義自見」的階段太久了，對詩人慘澹經營的匠心，極少剖析，僅有一些零星的詩話或一些眉批箋釋之類的指引，這些傳統的文學批評書籍，本身缺少體大思精的體系，學者又贈給它們一個「陋書」的綽號，甚至危言聳聽地說「詩話與而詩亡」，所以千百年來，曲折艱辛的詩心，始終不曾講明。

詩人的匠心設計不講明，詩的意趣韻味就不易啜嘗。儘管詩心是那樣的空靈倏忽、隱微玄妙，但是一首不朽的詩既經設計完成，便成爲一個關節靈活、風韻萬千的有機體。不論是從造意、結構、音

響、修辭、到神韻，無不有它具體地存在着的美。這些美往往可予分析：意象如何浮現、時空如何設計、如何濃凝字句以求密度、如何橫硬氣勢以求強度、音響之中藏着什麼奧秘、筆墨之外如何表現神韻……。本書就是想用細密剖析的方法，講明這些美如何形成。讓抽象的美具體起來，讓隱微的美顯現出來，讓可以意會的，都可以言傳。講明這些匠心設計，非但讓詩人自覺，也可供讀者欣賞。

本書的體例，全取中國古典詩為實例，其實詩心是千古共通的，我認為詩的形貌格律或有新舊的不同，但詩人的匠心與技巧並沒有新舊的界限。今天舊詩要求新求變，新詩要務本務實，兩者均需要一套融貫新舊中外的新理論，試看古典詩由於新批評的沖激，而拓開了鑑賞的視野，重現其非凡的光彩；新詩由於古典詩的剖析，而找到了自身活水的源頭，與紮根的土地。所以本書在墾拓的目標上，雖專在古典詩上著力，亦未嘗不希望給新文學喚來春雷、喚來春雨！

本書共收了七篇詩論，均先後發表於幼獅文藝、幼獅月刊，及詩學雜誌。這些年來，我一直被學校的行政職務所羈縻着，所以還能抽空撰稿，完全是靠主編蒞弦先生、編輯廖玉蕙小姐的慫恿催稿，同時，每篇文章刊出，都接到許多讀者及名家的鼓勵信件，有了編者的催促、讀者的鼓舞，使我能在繁瑣忙碌的工作中，仍能不時浸潤到詩的馨香裏，庶幾不負我酷愛詩歌的初心，這是應該感謝的。

黃永武 識於臺灣高雄

六十五年
五月

談意象的浮現

「意象」是作者的意識與外界的物象相交會，經過觀察、審思與美的釀造，成爲有意境的景象。然後透過文字，利用視覺意象或其他感官意象的傳達，將完美的意境與物象清晰地重現出來，讓讀者如同親見親受一般，這種寫作的技巧，稱之爲意象的浮現。

一首優美的詩，它給人的印象，絕不是一種概念性的理論意識，而往往是一幅鮮明動人、似乎令人可以觸及的真人真物。所以雄辯說服式的句子，不容易成爲好詩，而詩是注重傳神的表現與生氣的躍動，所描寫的文字愈具體愈真切，形象便愈凸出；所描繪的意象愈具活動力，在讀者潛在經驗世界中喚起的共鳴也便愈強烈。清代的論詩名家方東樹，已有「意象大小遠近皆令逼真」的主張，後來王國維也主張表現出真景物真感情，使「境界全出」，所說大致相類。大凡一首詩，能令意象逼真、栩栩

栩栩欲動、玲瓏透徹、一層不隔，就是一首有神韻的好詩。

怎樣才能使描寫的文字具體而真切？怎樣才能使描寫的意象具有浮現出來的活動力呢？歸納分析前人的詩歌，大凡能化抽象為具體、變理論成圖畫；或將靜態的平面圖象，表現成動態的動作演示；或儘量加強色、聲、香、味、觸覺等的輔助描寫，使圖畫形象變為立體生動，能引人去親身經歷詩中所寫聲光色澤逼真的世界；又或以修辭上「移就」的技巧，使感官與印象錯綜移屬；又或仗聯想的接引，於瞬間完成「過脈」，使不同的意象意外地結合或奇妙地換位；或將無限的心意，全神貫注於細小的景物，給予最大的特寫，使物象以嶄新的姿態現形；或則特別誇張物象的特徵，使其窮形盡相；或則以懸殊的比例襯映物象，使其顯豁呈露。凡此種種方法，都能使意象清晰地浮現出來。

下文依次臚列成八段，各舉實例以爲佐證：

將抽象的理論觀念，改作具體的圖畫的視覺意象

理論未必會妨礙詩境，但以議論爲主的詩，究非詩的本色。抽象的理論只是一種虛泛的觀念，不能引導讀者進入切身實感的境域，因爲它不能形成顯明的意象。必須改用有比較固定形象的字眼，化抽象爲具體、變理論成圖畫，詩句才會靈動。下面試舉二首詩來說明理論與圖畫的不同：

作詩無古今，欲造平淡難！
（梅堯臣贈杜挺之詩）

覽君荆山作，江鮑堪動色，清水出芙蓉，天然去雕飾。（李白贈江夏韋太守良宰詩）

這二首詩，一首宋人作，一首唐人作，二詩所寫的內容是類似的，一在說明「平淡詩境」難以達到，一在說「天然」的詩境十分可貴。但宋詩是比較喜用理論式的，唐詩則雖也有議論寓在詩裏，却常以一幅畫景來表明意興之所在。嚴羽說：「宋人尚理而病於意興，唐人尚意興而理在其中。」嚴氏的話，深中唐宋詩人得失的肯綮，拿來譬喻作抽象理論與具體圖畫之間的得失，也是很相當的。像上面的梅詩，表現的方式全用理論式，究竟什麼才是「平淡的詩境」呢？很抽象，讀者無從替它勾勒出「一幅具體固定的心象來。而李詩則不然，一樣寫「自然平淡的詩境」，用出水芙蓉去象徵它，便使「天然的詩境」那樣抽象的概念，變成了具體固定的圖畫。用出水芙蓉來代表清麗絕塵、出俗獨立的文章風格，那種不假雕飾、天生麗質的風貌，就像亭亭玉立在讀者的眼前。由於芙蓉是宛然在水中央的，更暗示出蹊徑不通、難以企及的意味，所以梅詩中所想表示「欲造甚難」的意思，李詩中一樣可以兼備，而比梅詩空說理論要生動多了。

不過，梅氏另有一首依韻和晏相公詩，其中有句云：「因吟適情性，稍欲到平淡，苦辭未圓熟，刺口劇菱茨！」（宛陵詩鈔頁四十四）這四句也是在描摹自然平淡的詩境，是不容易達到的。平淡的詩境，須打從反覆鍛鍊中來，那尚未圓熟的辭句，吟詠起來，比刺口的菱茨更使口腔難受。梅詩用「菱茨」，與李詩用「芙蓉」，同樣具體。一寫粗拙，一寫卓越，各得其當。梅詩因為有了菱茨尖刺的

觸覺感受，使生澀不穩的詩句變成尖刺銳利的菱角似的，造成讀者感官上新鮮活潑的刺激，所以也頗生動。

下面再就李商隱所寫二首含意類似的詩來比較：

只要君流盼，君傾國自傾！（歌舞）

一笑相傾國便亡，何勞荆棘始堪傷。小憐玉體橫陳夜，已報周師入晉陽！（北齊二首之一）

歌舞詩的末二句，和北齊詩的首二句，用意相似，都是議論式的，議論君王「一爲所惑，禍敗卽來」，以爲君一傾心，國就傾亡，深深地警戒以色列亡國者，其滅亡快速驚人。但是這樣的議論句，卽使寫得再警策，還是嫌抽象，只像論文，不像詩。所以紀曉嵐批評歌舞詩說：「殊乏蘊藉」，又引廉衣的話評北齊詩的前二句道：「病只在前二句欠渾。」可見議論的詩句，不容易動人。

但對於「小憐玉體橫陳夜，已報周師入晉陽」二句，諸家都是對它讚賞的，紀評引廉衣曰：「後二句如此快寫，乃妙。」朱彞尊則說：「故用極變昵語，末句接下，乃有力。」可惜所謂「變昵」「快寫」等批評，還不會能搔着癢處。末二句所以好，該是在於將「以色列亡國」的抽象議論，用畫面展露出來，展出了馮淑妃玉體橫陳的裸畫，馮淑妃名小蓮，詩用「小憐」二字正取聲音上的雙關。我們且看一面玉體橫陳，君王傾倒憐愛；一面周師攻入晉陽，國家傾覆堪憐。這君王的「傾倒」與國家的「傾覆」，同樣寫出了「君傾國自傾」，但這二種「傾倒」意象間的引接，像用電影分攝鏡頭一樣，

分攝空間不同的兩幅畫面：一樂極，一悲極，悲歡的畫面，像兩個斷片瞬間轉換，不須點出感慨而感慨自足。

紀曉嵐批評義山的詩是最苛刻的，但他對這二句詩却頗爲稱賞，他說：「議論以指點出之，神韻自遠。若但議論而乏神韻，則胡曾詠史，僅有『名論』矣，詩固有理足意正而不佳者。」（三色印本李義山詩集卷上）紀氏的話，正說明抽象的議論不是詩的本色，議論即使成爲「名論」，仍缺乏詩的神韻。必須具體地將情景指點出來，才具有神韻。紀氏所說的「指點出之」，正是要求將抽象的議論化作具體的圖畫的視覺意象。

運用上面剖析所得的原則，試來批判一段謝枋得的話：

「謝疊山云：杜子美亂後見妻子，詩云：『夜闌更秉燭，相對如夢寐。』辭情絕妙，無以加之。晏詞竊其意云：『今宵賸把銀釵照，猶恐相逢是夢中。』……不如後山祖杜工部之意著一轉語：『了知不是夢，忽忽心未穩。』意味悠長，可與杜工部爭衡也。」（見詩林廣記後集卷六引）

謝氏將杜甫、陳後山、晏幾道等作比較，以爲杜甫這首羌村詩該得第一；後山翻用杜語，該得第二；晏殊是剽竊杜詩的意思，該得第三。若單就「造意」這一點作爲評量的標準，謝氏的話，或許不差。但詞用詩意，像用典一樣，往往不算什麼偷竊。若再從辭情意象上去評定次第，陳後山的「了知

不是夢，忽忽心未穩」很抽象，反不如晏詞具體。杜詩和晏詞都像一幅畫，但晏詞似乎比杜詩更富有動態，「銀缸」一詞比「燭」更富有明亮的色彩。

謝氏又以爲陳後山的詩「意味悠長」，可與杜詩爭衡，這是謝氏純然主觀的鑒賞，本無所謂對或不對，不過吳瞻泰曾說杜甫這二句詩，能「寫出驚魂未定如畫」（杜詩提要卷二），後山寫「忽忽心未穩」也是寫心魂不定，却比杜詩抽象多了。范輦雲說：「夜闌宜睡而更秉燭，正見久客喜歸意。」（歲寒堂讀杜卷二）「久客喜歸」也是抽象的意思，但杜甫選擇了夜闌秉燭的畫面，因久別而話長，因話長而秉燭，秉燭相對，又疑是夢，這種又喜又悲又疑、似幻似真似夢的描繪，把伉儷間的至情全映在讀者眼前了。

將靜態敘述的形象，改作動態演示的動作意象

詩句要求精簡生動，詩中用靜態敘述的部分應降到最低度，儘少通過分析或說明的文字，去表現人物事態。與其敘述一件人物事態，不如讓它自己表演給讀者看，動態的演示能構成活生生的場景，生氣盎然，則意象自然浮現得格外清晰。

一般來說，杜甫對人事景物的描寫，最能把握住具體的刻劃與動態的演示，手法十分嫺熟高明，且看他與王維同樣寫少年行：

新豐美酒斗十千，咸陽遊俠多少年，相逢意氣爲君飲，繫馬高樓垂柳邊！（王維少年行）
馬上誰家白面郎，臨階下馬坐人牀，不通姓氏龐豪甚，指點銀瓶索酒嘗！（杜甫少年行）

這二首少年行，所寫的內容和人物性格身分都相似，就技巧而言，都算是成功的作品。但細加研輕，王詩的繫馬柳邊，正相當於杜詩的下馬坐牀；杜詩的「白面郎」則比王詩的「少年郎」要具體得多，白面郎當然是少年郎，且有色澤、有圖象，可以訴諸視覺。至於王詩的「相逢意氣爲君飲」是敘述式的，所謂「意氣」，很抽象，怎樣才是「意氣爲君飲」？不容易在讀者眼前提供一幅恣情縱飲的眞實場面。而杜甫則讓這少年自己來表演，他把馬無禮地直騎到人家階前，一下馬，公然上堂，直坐不辭，非但不通名報姓，根本一語不發，伸手指着銀瓶，一開口就是「將酒拿來」！全詩完全是動態的表演，把如何「驪豪」表演出來，訴諸讀者肌肉的意象，遂令這個非才非俠的貴家子弟，其驪豪的意態神情，躍躍欲動於紙上。浦起龍以爲教人發噓（讀杜心解卷六之下），湯啓祚以爲豪邁可人（杜詩箋卷十二），發噓也好，歛羨也好，讓讀者自以爲這種認識與判斷是自己獲得的，却都與作者預期的相吻合。仇兆鰲說：「此摹少年意氣，色色逼真，下馬坐牀，指瓶索酒，有旁若無人之狀，其寫生之妙，尤在不通姓氏一句。」（杜詩詳註卷十）寫生妙筆，能使「色色逼真」，意象自然浮現出來。

且再看杜甫的遭田父泥飲美嚴中丞詩：