



中國古典詩詞欣賞概論

洪宏亮

詩詞是中國文學的精華。一部中國文學史，如果剔除掉詩詞，恐怕所剩無幾了。中國文人的集子中詩和詞的作品佔有很大的份量，可以說中國文人都是詩人或詞人。詩詞何以成為中國文學的大宗，自然有其原因，第一，詩詞是精緻的藝術，而中國人特殊的寫作天才，長於約言、暗示、聯想、凝鍊和專注，中國詩詞以精簡的文字，描繪出神妙的情景，氣韻生動，富於情趣。第二，中國語言有明朗可歌唱的美質，而詩詞是一種音樂性濃厚的文學，中國語言簡約而含義豐富，正宜於寫作具有含蓄暗示特質的詩詞。

由於中國詩人詞家為數極多，詩詞的產量遂蔚為大觀，而且詩詞的功用又極大，不但可言情述志，還可用來交際應酬，因此詩詞廣傳於社會各個階層，上至王公大人，下至販夫走卒，無不受到薰染，以致於在人們的日常生活中產生深遠的影響。詩詞在中國，可以說代替了宗教的任務，調整人們的生活觀念，激發人們愛好自然和藝術的情操，使人們的心靈得到充實和諧。

中國古典詩詞含蘊的美質，因為前人拍案擊節，濃圈密點的欣賞方式，和歷代批評家印象式

籠統含糊的批評，一直留在朦朦朧朧的境地，使大部份讀者如墮五里霧中，而現代人欣賞詩詞，很少有「熟讀百遍，其義自見」的耐性，何況熟讀之後，未必就能領會作品的意趣，因為中國詩詞是講究造意、結構、韻律、辭采的有機體，不加以一番解析的工夫，是難以真正了解其中的意境之美，聲韻之妙的。

欣賞中國詩詞，基本上應具備幾方面的知識：一、對詩詞體制規律的辨識。二、對詩詞類別之歷史發展的認識。三、對詩詞文學特性的了解。這幾方面的知識，從中國文學史和中國文學概論一類的書籍上不難獲得。但若只具備這些形式格律的知識，則易變成機械式的了解。已故的陳世驥先生在「中國詩之分析與鑑賞示例」一文中便曾指出：「如果所謂形式，只是記着平仄韻脚，七言五言，古體白話；所謂文類若是只照歷史的表面，說古詩屬漢，律絕屬唐，詞曲屬宋元；並且若以為詩的文字之嫻熟只是字典和詩韻合璧的熟用，這雖然不差，但必然不够。所以我們要進一步說，所謂形式，決不只是外形的韻脚句數，而更是指詩裏的一切意象，音調和其他各部相關，繁複配合而成的一種有機的結構，作為全詩整個表情的功能。」

分析此種有機結構在欣賞上是有其需要的，黃永武中國詩學設計篇自序說：「……一首不朽的詩既經設計完成，便成為一個關節靈活，風韻萬千的有機體。不論是從造意、結構、音韻、修辭、到神韻，無不有它具體存在的美。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，音響之中藏着什麼奧秘、筆墨之外如何表現神韻……。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。」

把一首詩詞當作一個有機體來賞析，自然是一種比較客觀的方法，但一首詩詞本身是一個鮮活的生命，僅作冷靜的分析，豈不是把它當作已死的生物來解剖？文學作品的欣賞程序不是以分

析開始，也不是以分析爲終極目的。所以有人認爲欣賞是訴諸「直覺」的。所謂「直覺」，接近人朱光潛的解釋是：「見到一個事物，心中只領會那事物的形象或意象，不假思索，不生分別，不審意義，不立名言，這是知的最初階段底活動，叫直覺。」它是欣賞自然景物或藝術品時最初階段的心理活動，是凝神觀照中的一剎那的知覺。此一知覺若經文字或語言的宣述而通過情感與思維，便不是直覺。但是文學或藝術的欣賞却不能完全依憑直覺。因爲正確而完整的欣賞，多少帶着幾分理智的分析與批評，譬如當我們讀到李商隱的「重過聖女祠」：「白石巖扉碧薛滋，上清淪謫得歸遲。一春夢雨常飄瓦，盡日靈風不滿旗。萼綠華來無定所，杜蘭香去未移時。玉郎會此通仙籍，憶向天階問紫芝。」如果未具備對律詩的相當素養，以及對典故的熟悉，而全憑所謂「直覺」，則從這首詩所能獲得的美感，是極其有限的。

所以直覺只是欣賞上的初步條件，具有籠罩作品整體的作用，但這僅是第一步，這種直覺的作用，必須成有有意識的、立定興趣的焦點。當我們最初面對着一首詩詞的直接感受，喚起我們對藝術或自然之美的快感，而有一種籠罩全體的感覺，再以此籠罩全體的感覺爲基礎，從事更深入的了解，則在欣賞上便不致於越來越瑣細，越來越離題太遠，而可以使原有的那份美感變成更有條理和秩序，更能明確地了悟此種美感各個成份構成的微妙。

以下便試從意境、章法和音樂性等三方面來了解中國詩詞的特質，作爲欣賞上的一個基礎，然後以此一基礎，配合我們的直覺作用，便能比較充分的品賞到詩詞的優美情趣了。

一、境界與意象

所謂境界是指藝術品自身所表現出來的「境」或「情境」。就作者而言，乃是一種具體而真切的意象的表達；就讀者而言，則是一種具體而真切的意象的感受。詩詞之能事，是在將人內心

理想的意境與抽象的情思，作意象化之表現，而且要使讀者得到同樣真切的感受。這就是創作與欣賞的程序。「境界」非僅指外界現實之景物而已，它可以是模擬實體的景物，也可以是模擬吾人心靈中的情感。所以王國維的人間詞話說：「境非獨謂景物也，喜怒哀樂亦人心中之一境界，故能寫真景物真感情者，謂之有境界；否則謂之無境界。」

在欣賞作品時，自然會見到一種「境界」。當我們心領神會於一首詩或詞之際，必然有一幅畫境或一幕戲景，新鮮生動地浮現眼前。此時心與其所觀之境之相契，一如魚之戲水，忻合無間。

產生境界的要素是意象。那麼意象又是什麼？意象的作用為何？自「意象的使用」此一角度來欣賞中國詩詞，會有何得益？

所謂「意象」，即是詩人內在之意訴之於外在之象，讀者再根據這外在之象試圖還原為詩人當初的內在之意。當作者的意識與外界的物象相交合，經過觀察審思與美的釀造，使成為有意境的景象。這種意境與物象必須清晰，因為一首優美的詩或詞給人的印象，並非概念性的理論意識，而是一幅鮮明動人，彷彿可以觸及的真人真物。詩詞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愈強烈。

意象在作品中的作用可以是明喻的，也可以是隱喻的，更可以是象徵的，總之其目的在於把一些不可具感的概念，化為可具感的意象。在中國詩詞中，寫景的詩詞固然以「如在目前」的描寫為尚，而抒情述志的詩詞更貴在能將抽象的情意概念，化為可具感的意象，如李後主清平樂之「離恨恰如春草，更行更遠還生。」秦少游減字木蘭花之「欲見迴腸，斷盡薰爐小篆香。」及李太白鳳凰臺之「總為浮雲能蔽日，長安不見使人愁。」後主以「春草」之意象來明喻「離恨」，

少游用「薰鑪」中「斷盡」的「小篆香」之意象來暗喻「迴腸」，太白則以「浮雲」、「蔽日」之意象來象喻讒諂之蔽明，而傷「長安」之「不見」。這三句詩和詞都是因為有鮮明具體的意象來表現抽象的情意，使讀者有極深切的感受，因而傳誦千古。可見從意象的使用一點來欣賞中國詩詞，是一個可取的新角度。

我們再舉出幾位詩人、詞人來看看他們作品中意象化的表現。

陶淵明的時代，中國文學在理論方面根本尚未有一本像樣的著作，更遑論有意的在詩中使用意象，但從淵明詩中，却已可看出充滿豐美意象之表現，例如他的擬古九首，幾乎無一不是意象化的表現。其以具體之物象為喻的，像「榮榮窗下蘭」、「翩翩新來燕」、「迢迢百尺樓」、「蒼蒼谷中樹」、「種桑長江邊」、「皎皎雲間月」等詩句，一望而知為象喻之作；而像「辭家夙嚴駕」、「東方有一士」、「少時壯且厲」等表面似為敘寫人事的作品，也無一不是一種託喻。陶詩中之佳作，往往是表現其心靈中意念之活動的一種狀態或境界，例如飲酒詩：「結廬在人境」一首，便曾自云：「此中有真意」，可知並非一般單純的寫景敘事而已。

其次談到杜甫。杜甫通常被認為是一位寫實的詩人，事實上其作品中也同時充滿了豐富的意象。因為他所寫的現實不只是平板客觀的現實而已，杜甫無論對任何所寫的對象，都投射着深摯的感情，因此他所寫的現實往往在感情的投射籠罩下染上極濃厚的意象化色彩。他的一些佳作，常是一面寫實，一面是感情與人格之意象化的表現。如瘦馬行一首，表面上是杜甫寫其所見的一匹瘦馬，可是歷來注家均稱此詩為傷房瑄被黜而作，或說是杜甫罷拾遺以後的自況之作；又如佳人一首，雖寫的是戰亂中兄弟死喪復為夫婿所棄的佳人，而注家亦有說是杜甫託棄婦以比逐臣，傷新進獨狂而老成凋謝，或更以為此亦是杜甫自喻的作品。凡此均可見其「以情入物」，以深摯的感情投射，使所寫的現實事物成為象喻感情與人格的一種意象。

晚唐詩人李商隱，尤其是最長於意象之使用的一位詩人。他所用的意象，不像陶淵明是心念活動的自然流露，也不像杜甫是感情深摯的自然投射，而是多屬非現實之事物，他所象喻的也往往是一種極難以現實理念解說的窈眇幽微的情意，並且隱然有着一種使用方面的自覺。李商隱之所以走上如此隱約幽微的途徑，原因似可分為先天性与後天性兩方面。他似乎生來就具有着一種纖細銳敏到幾近病態的美感，所以他所用的多屬感性方面的意象。欣賞他的詩應以讀者自己的心靈和感受，去面對那些充滿炫惑感人、幽隱深微的意象，才能有深入的體認。試舉其燕台四首之一來看：「風光冉冉東西陌，幾日嬌魂尋不得，蜜房羽客類芳心，冶葉倡條偏相識。暖蕩輝遲桃樹西，高鬟立共桃鬟齊，雄龍雌鳳杳何許，絮亂絲繁天亦迷。醉起微陽若初曙，映簾夢斷殘語，愁將鐵網罥珊瑚，海濶天翻迷處所。衣帶無情有寬窄，春烟自碧秋霜白，研丹擘石天不知，願得天牢鎖冤魄。夾羅委篋單綃起，香肌冷襯琤瑯珞，今日東風自不勝，化作幽光入西海。」其中充滿着錯綜的意象之組合。開端先寫春之來臨，從「風光冉冉」所象喻的春心之覺醒寫起；然後以「嬌魂」象喻所追尋之某一窈眇幽微的對象；以「蜜房羽客」及「冶葉倡條」象喻心意的懇摯與追尋的周至；以「暖蕩」、「高鬟」二句象喻迷濛中之恍若有見；以「雄龍雌鳳」及「絮亂絲繁」二句象喻完美的境界之終不可得與絕望後之意惘情迷；以「醉起微陽」及「映簾夢斷」二句象喻迷惘中之將幻作真的顛倒痴迷；以「愁將鐵網」及「海濶天翻」二句象喻縱有堅毅之心意而終然落空，一無所獲的可哀；以「衣帶無情」及「春烟自碧」二句象喻有情之憔悴與無情之冷漠的對照；以「研丹擘石」及「願得天牢」二句象喻現實之磨蝕與幽怨之長存；然後末數句則轉為敘述之口吻，以「夾羅委篋」及「香肌冷襯」二句寫三春既逝，炎夏方來，於是繼之以「今日東方自不勝」一句總結春光之已老；而最後一句則又以「化作幽光入西海」一句重回到象喻的筆法，寫春光之長逝不返。

至於詞人，以五代的馮延巳爲例。其作品的一大特色，是他不僅僅寫現實中的景物情事，而且寫這些景物情事所喚起或所象徵的，包涵着對人生有綜合性體認的某種更豐美的意境，所以人間詞話許之爲堂廡特大，意境深美。其拋球樂：「酒闌歌餘興未闌，小橋流水共盤桓。波搖梅蕊當心白，風入羅衣貼體寒。且莫思歸去，須盡笙歌此夕歡。」的第三句「波搖梅蕊當心白」，便是在寫景之外表現了由此景物喚起並有所象徵的一種內心的境界。試想一片白色的光影搖動在波心，白色的淒寒與光影的動蕩迷茫，其所喚起及象徵的詩人內心中淒寒迷惘之感是何等深切。此句明明寫出「當心」二字，正足以表現此搖動之一片白色自波心直動蕩到詩人的內心，是詩人心中亦正復有此迷惘淒寒之一片白色也。至於下一句「風入羅衣貼體寒」表面上雖然只寫橋上風寒直透人衣，但試看這一句所用的「風入」的「入」字，和「貼體」的「貼」字，都是何等有力而深切的字眼，而且「羅衣」的「羅」字所顯示的又是何等的不能禦風的單寒。總之，此句所表現的乃是無可抵禦的全身寒冷的感覺，而這種全身寒冷的感覺，不也是象徵着詩人內心本來就有着一種爲寒所浸透的感覺嗎？可見此句所寫不只是身體的寒冷，也是心靈的寒冷。在馮延巳詞中，此一對人生有綜合性體認的感情境界，既非現實的感情事迹，也非一時的感情衝動，而是經過醞釀提煉後的一種境界，是在主觀的抒寫中帶着濃厚的象徵意味，是一種更具有普遍性和永恆性，而觸及到某種悲哀之本體的境界。

由此可見，不論詩人是有意或無意的使用意象，以之象徵其各自心靈的境界，我們都可以藉着意象作爲探討詩人內心隱秘的線索。

二、章法結構與用字造句

(一)章法結構

詩詞的章法結構該是所有文體中最嚴密的一種，因為中國的詩詞都是篇章短小精緻，講求字與字之間的息息相關，行與行之間的平行斜對和交互照應。左右糾纏關合，前後鉤挽挑逗，脈理精細而骨節靈活，才能形成一個有機的結構，才能具足精神而表現出詩詞的強度。

近人黃永武「中國詩學設計篇」中，曾將中國詩的有機結構分為「一字作綱」、「二股交綜」、「多方照應」、「前後鉤挑」四種型式。但這也只是概括性的區分，並非定則，因為結構的方法原無什麼定式，不過為了方便，不妨介紹如次：

1、一字作綱 以全詩的主題——某一個字——作軸心，全詩的字句像四方的輻輳，聚向轂軸來，環繞這軸心運轉。舉杜甫羌村詩為例：

呼喚亦雲西，日脚下平地。柴門鳥雀噪，歸客千里至。妻孥怪我在，驚定還拭淚。
世亂遭飄蕩，生還偶然遂。鄰人滿牆頭，感歎亦歎歎。夜闌更秉燭，相對如夢寐！

吳瞻泰剖析本詩說：「通首以驚字為線，始而鳥雀驚，繼而妻孥驚，繼而鄰人驚，最後並自己亦驚。」（杜詩提要卷二）可見本詩是以「驚」字為綱領、為軸心，全詩從赤雲寫，從日脚寫，寫得日沈雲起，十分驚人；從鳥雀寫，從妻孥寫，寫得生死莫卜，驚疑重重；從鄰人寫，從自己寫，寫牆頭站滿了感歎的人羣，連自己也迷惑是夢是真，心驚不已！全詩就在倉猝的氣氛中，繪出這幅驚魂未定的圖畫。

2、二股交綜 全詩有二個平行對等的意，交互糾纏，像糾合絲線成為緡綸一樣，自然形成張力與強度。例如杜甫舍弟觀歸藍田迎新婦送示：

汝去迎妻子，高秋念却回。即今螢已亂，好與雁同來。
東望西江永，南遊北戶閑。卜居期靜處，會有故人來。

杜甫的弟弟杜觀來到夔州，又回藍田去迎接新娘，題目中就有去與來二層意思，全詩也就將

去與來二個平行對等的意義，交互成章。此詩的第三句承接第一句，寫去時之景，第四句承接第二句，寫來時之景，兩兩相互，十分切緊。而第五句寫：我望着你去，離情與西江一樣滾滾東去。第六句寫：當你回南方來，我將倚門長望，一直開着北面的戶牖。第七句寫：今後你應卜居到幽靜的地方去。第八句寫：卜居之後，自有銜盃話舊的故人會來的。可見下面四句仍是在去與來二個意思上回互周旋，承接着前面的語意，緊抱不脫。

3、多方照應 指全詩字句間的聯絡照應，連環映帶，沒有一定的次序，旁行斜對，交錯相應。這種內部糾綽的組織，強化了詩的有機性。杜甫送路六侍御入朝云：

童稚親情四十年，中間消息雨茫然。更為後會知何地？忽漫相逢是別筵。
不分桃花紅似錦，生憎柳絮白於綿。劍南春色還無賴，觸忤愁人到酒邊！

朱瀚說此詩：「始而相親，繼而相隔，忽而相逢，俄而相別，此一定步驟也。能翻覆照應，便覺神彩飛動。及細按之：後會無期，應消息茫然；忽漫相逢，應童稚情親。無賴，即花錦絮綿；觸忤，即不分生憎。脈理之精密如此。」（杜詩詳註引七律解意）據此，則第三句應着第二句，第四句應着第一句，用「無賴」雙緝花柳，用「觸忤」雙結念憎。讀來只像一氣滾下，其實詩中的回環聯絡，是十分緊密的。

又如李後主虞美人詞：

春花秋月何時了，往事知多少。小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中。
雕欄玉砌應猶在，只是朱顏改。問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流！

這首詞上片第三句的「又東風」正承第一句的「何時了」而來；第四句的「不堪回首」與第二句的「知多少」呼應，且「月明中」又隱然與首句之「秋月」相遙應。下片的開端又是自上片的「不堪回首」而來，因為「雕欄玉砌應猶在」就全寫的是回首中的故國情事。而下一句的「朱

「顏改」也是與上片的「不堪回首」及「往事」相承而下的。可見這六句是層層呼應，章法分明的。

4、前後鉤挑 「鉤」是同顧上文，「挑」是逗起下文。在長篇的詩或排律中，必須多用鉤挑法，使全詩不致散漫。如杜甫集中第一首長詩「秋日夔府詠懷奉寄鄭監李賓客一百韻」（詩長不備載），由於轉換穿插，妙合自然，所以句句精緻，字字峭拔。細玩此詩逐段挑逗，俱見作法之巧。

除了這四種章法結構外，當然還有其他的型式，譬如「對比」和「置果於前，倒因於後」。前者像杜甫醉時歌贈鄭廣文，開端之「諸公衮衮登臺省，廣文先生官獨冷；甲第紛紛厭梁肉，廣文先生飯不足；先生有義出義皇，先生有才過屈宋」，在章法上，前四句是兩股對比，以「諸公」之「登臺省」及「甲第」之「厭梁肉」來與「廣文先生」之「官獨冷」及「飯不足」作鮮明之對比，極突出地表現了一片悲慨不平之意。後者如王維「山居秋暝」一詩之「竹喧歸浣女，蓮動下漁舟」及「觀獵」一詩之「風勁角弓鳴，將軍獵渭城」諸句，都是先說出了「竹喧」、「蓮動」、「風勁角弓鳴」等直接感官上的感受，然後說出「歸浣女」、「下漁舟」、「將軍獵渭城」等理性事件的發生因素，因而使王維這幾句顯得特別真切有力。

此外，平實的表现次第井然的結構，也是常見的章法，像陶淵明的飲酒詩二十首之四：

相狝失羣鳥，日暮猶獨飛，徘徊無定止，夜夜聲轉悲，屬響思清遠，去來何依依，因值孤生松，欲翮遙來歸，勁風無榮木，此陰獨不衰，託身已得所，千載不相違。

通篇全寫飛鳥，從孤鳥的日暮徘徊，悲聲思遠，到棲歸孤松，託身得守，一路寫來，章法上大致只有句與句的相承，平順直敘，而無顯明的回應周折。又如溫庭筠的菩薩蠻：

小山重疊金明滅，鬢雲欲度香腮雪，懶起畫蛾眉，弄妝梳洗遲。
照花前後鏡，花面交相映，新貼綉羅襪，雙雙金鱗鴒。

自屏山上日光的明滅閃爍寫起，至屏山內美人的懶起梳妝、簪花、照鏡、穿衣，可以說層次井然，清楚明白。

(二)用字造句

用字造句可以表現一篇作品的質地紋理。一個詩人對於字詞的特性是很敏感的，所以他才能發揮文字的特殊功能。詩詞的語言是需要新鮮性的，所描繪的景物需要有活動力，不然就會變得通俗而無趣。

詩人的用字造句，有幾種特殊的表現技巧，或以矛盾的語法，使詩句警策；或以倒裝的字句，增加詩的強度；或以朦朧的句法，使詩意深微；或以自創的新詞，表達強烈的感受；或者常字新用，使情景描繪生動；或者利用雙關字，增加詩的情味等等。以下各舉例略作說明：

1、矛盾的語法 在間隔甚短的距離中，容納相反的意思，造成衝突激盪的結果，如：

無風雲出塞，不夜月臨關。

(杜甫秦州雜詩)

是說城裏雖無風，天上的雲却在奔湧；天邊沒有全黑，月亮已照臨關上。此正顯示山的多，谷的深，城雖高迴，却少夕陽。一片蒼莽荒涼的亂山孤城景象，藉矛盾句法躍現出來。

2、倒裝的字句 將詩句中文字次第顛倒，增加語勢，構成豪邁筆力。如：

盪胸生層雲，決眴入歸鳥。

(杜甫望嶽)

意思是：望層雲之生而胸爲之盪，望歸鳥之入而眴爲之決。這一聯寫極目力視，剛強無比。

3、朦朧的句法 在造意時故意求恍惚迷離而在句法上朦朧顛倒，使詩意不致淺率直露，如詩經小弁：

弁彼髮斯，歸飛提提；民莫不斂，我獨于罹。何辜于天？我罪伊何？心之憂矣，云如之何？
踰垣周道，鞠為茂草；我心憂傷，愁馬如擣！假寐永歎，維憂用老；心之憂矣，疢如疾首！
維桑與梓，必恭必止；靡瞻匪父，靡依匪母。不屬於毛，不罹于裏；天之生我，我辰安在？
.....

專用「語無倫次」方法，一句話說過又說，忽然說這裏，忽然又說那裏，令人覺得顛三倒四，玩味無窮。

4、自創新詞 詩人憑個人銳敏的聯想與感覺，創立新的詞語，予人以強烈新鮮的感受，如：

東關酸風射眸子

（李賀金銅仙人辭漢歌）

自創「酸風」新詞，意謂寒風之撲面，叫人眼鼻之間有酸而欲泣之感。又如：

膩水染花腥

（吳文英高陽台）

的「花腥」，形容吳宮舊址的流水猶有當日美人的殘脂剩粉，使流水都顯得油膩而散發一種刺鼻的腥味。

5、常字新用 將一些被用厭了的常用字，結合在特殊的詞彙或句法中，產生生動的意趣，如：

紅杏枝頭春意闌

（宋祁玉樓春）

的「闌」字，如：

雲破月來花弄影

(張先天仙子)

的「弄」字，由視覺轉為聽覺，無情化為有情，而境界全出。

6、雙關字意 一語兼攝兩意，一個意義在字面，一個意義在字面外，兩面關通，產生趣味。如：

井底點燈深燭伊，共郎長行莫圍棋。

玲瓏骰子安紅豆，入骨相思知不知？

(溫庭筠新添聲楊柳枝辭)

「燭」字雙關「囑」，藏着「囑咐」的意思，「圍棋」雙關「違期」，藏着「逾時不歸」的意思，都是取字音的雙關；而「長行」本是用骰子比賽的遊戲，「共郎長行」字面上是說和你作「長行」遊戲，句外却藏着「要和你常走在一起」的意思。至於「玲瓏骰子安紅豆，入骨相思知不知？」則是因為骰子的一點和四點是紅色的，其他是黑色的，正像上面安置着紅豆，紅豆又名相思子，也有紅黑二色，玲瓏可愛，這相思子般的色彩刻在骰子上，骰子是骨頭製成的，所以說：「入骨相思知不知？」

詩詞是一種精美的藝術，它必須牢籠百態，必須巧思以接近天工，而字句的配搭組織與章法的關合鈎挑，是成功一首好詩好詞的重要因素。

三、音樂性

中國語言有清楚的音節和沒有尾聲的子音，明朗而可歌唱。中國文字分平上去入四聲，四聲中又分平聲與仄聲（上去入），平仄調和遂形成一種韻律。中國的詩詞是講究平仄韻律的，它之

與小說、散文不同的原因之一，即在於這種音樂性。中國的詩在漢朝以前就是音樂，每一篇詩都可以吟唱。漢朝以後，詩與樂漸分，詩偏重於文字的欣賞，而音樂也有其獨立的地位。但是詩與樂雖然分途，漢魏以下的詩也無四聲和平仄的限制，然而詩仍具有自然的節奏。齊梁以後，開始講求平仄，目的即是在使詩朗誦起來悅耳動聽，也就是要有音樂性。後來的唐詩、宋詞、元曲，爲了付諸管絃，凡通曉音律的詩人詞客，都講究調聲協律。

詩詞的音樂性，完整的說來，應包括節奏和韻律，以及字義與音響間相互諧合的關係，甚至還須顧及物狀和人情。詩詞中最成功的音節，能令文字的音與義密切連結，使音響與會歸於一致，聲由情出，情在聲中，聲情哀樂齊現，而達於詩詞音響的妙境。

以下分別就節奏與韻律和所要表達的情感、氣氛、意義等之階合關係加以討論。

(一) 節奏

節奏可說是詩的呼吸，也就是長短高低輕重的起伏。詩詞中影響節奏的因素，一是聲調，一是句法和語氣。

1、聲調

中國字有平上去入四聲，四聲是字的聲調。唐代元和韻譜說：「平聲哀而安，上聲厲而舉，去聲清而遠，入聲直而促。」較仔細的分，則同樣是平聲，陰平聲低而悠，陽平聲高而揚。同樣是上聲，除部分「厲而舉」外，更有部分是「舒徐和軟」的。四聲中，平聲去聲屬於「揚」，上聲入聲屬於「抑」，而揚多則調勻，抑多則調促，如「玉顏不及寒鴉色，猶帶昭陽日影來。」上句四入聲（玉、不、及、色）相接，抑之太過，下句一入聲（日），歌則疾徐有節。「種桃道士歸何處？前度劉郎今又來。」上句四去聲（種、道、士、處）相接，揚之又揚，歌則太硬，而下句則平穩。

中國詩詞在聲調運用上另有一特色，即利用雙聲疊韻的特性。

所謂雙聲，是指兩字的聲母相同，如「芳菲」、「憔悴」；所謂疊韻，是指兩字的韻母相同，如「激澗」、「空濛」。雙聲疊韻的利用，除了增加聲調的宛轉鏗鏘，或對偶的益發精巧外，也能够表現出事物態的情狀，如白居易的琵琶行裏描寫絕妙的彈奏聲：「間關鶯語花底滑，幽咽泉流水下灘」二句，「間關」的鳴聲從花底「滑」過，藉着聲母的相同，顯得分外流滑；而「幽咽」二字同屬影母，也是雙聲字，影母字多含隱闇狹小的意義，所以「幽咽」二字不僅寫出了泉流吞咽的聲響，也兼寫了幽闇處泉流若斷若續的細小形貌，充分發揮了「聲象乎意」的妙用。另外，更有以疊字（既雙聲又疊韻）來摹擬物形或物聲者，既可使語氣充足、意義完整，又可使聲調動聽。如詩經中「佩玉鏘鏘」摹擬聲音，「蒹葭蒼蒼」塗敷色澤，「有狐綏綏」表現動作。王維詩句：「漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木嘯黃鸝。」的「漠漠」、「陰陰」四個疊字，不獨摹景入神，而且音調抑揚，氣格整暇，甚至於閒適的心境、靜觀的樂趣，也都可以從這四個疊字中體味出來。

聲調上，古體詩比較近乎語言之自然，因為古體詩不講究平仄限制，近體詩却有一定的規律，尤其五七言律詩的平仄格式更嚴，例如其中之一：

五律（仄起格）

仄仄平平仄 平平仄仄平
平平平仄仄 仄仄仄平平
仄仄平平仄 平平仄仄平
平平平仄仄 仄仄仄平平
七律（平起格）

平平仄仄仄平平 仄仄平平仄仄平

仄仄平平仄仄仄 平平仄仄仄平平

平平仄仄平平仄 仄仄平平仄仄平

仄仄平平仄仄仄 平平仄仄仄平平

我們可以看出律詩是由兩組重複而均齊的節奏構成，組中又自有對稱、重複和變化。對偶在中間四句，即第一組節奏的後兩句和第二組節奏的前兩句。這樣，前四句由散趨整，後四句由整復歸於散，增加兩組節奏的往復迴還、有呼必應的效用。舉一個實例來說：

支離東北風塵際 漂泊西南天地間

三峽樓臺掩日月 五溪衣服共雲山

羯胡事主終無賴 詞客哀時且未還

庾信平生最蕭瑟 暮年詩賦動江關

(杜甫詠懷古跡)

很顯明的，一句之中，平仄對照，兩句之中，平仄對仗。第三句開始時，平仄的安排沿襲第二句，但結尾時却變了調，和第四句對仗。到了第五句，又沿襲第四句而於結尾時加以變化，復與第六句對仗。依此類推。這種格式，一呼一應，異而復同，同而復異，因句生句，以至終篇，可說天衣無縫，盡善盡美。

至於詞，平仄格律的講求比詩更嚴格，因詩只分平仄，詞則仄聲中尚分上去入，特別是去聲的運用，更要按照詞譜中的規定，不得用其他仄聲替代。此種嚴格的講求，目的在分別字音的清濁輕重，讀之才覺抑揚頓挫，悅耳動聽。

2、句法和語氣

句法是指一句之中文字的組織，語氣是指由一定時間或區域所決定的表達的方式。

詩的句法比較有限，或二的四言（窈窕淑女），或上二下三的五言（夕陽無限好），或上四下三的七言（野渡無人舟自橫），這種句法典雅而從容，起落有致。不過像唐人所寫的「古風」，有許多「雜言」（三七、五七、三五七等）存在，這些雜言體的用韻、平仄、句法，拘束較少，節奏亦常不依照近體詩的平仄，形成一種短長自由的詩歌，而有較活潑的旋律。例如李白的東山吟：

携妓上東山，悵然悲謝安，我妓今朝如花月，他妓古墳荒草寒。……
彼亦一時此亦一時，浩浩洪流之詠何必奇！

此詩先用五言句，再用七言句，結尾處先用八言句，再用九言句，字句漸長，語氣上也顯得感慨漸多。「彼亦一時此亦一時」的八言句，讀起來一波一波，最後「浩浩洪流之詠何必奇」，九言句一氣下來，正象徵着洪流的浩蕩。這種技巧，乃是以字句的長度來表示景物的長度，以字句的節奏來摹擬景物的節奏。李白的另一首詩蜀道難，也是用「蜀道之難難於上青天」的九字句來表示蜀道的高遠難攀。他的將進酒，中間的「岑夫子，丹邱生，將進酒，杯莫停，與君歌一曲，請君爲我傾耳聽！」和結尾的「五花馬，千金裘，呼兒將出喚美酒，與爾同銷萬古愁！」二個地方，是全詩的二個高潮，用三字、五字的短句，造成短音促節，使感情顯得奔迸與激越。杜甫的茅屋爲秋風所破歌，使用的方法則與前者異曲同工。他在感情急劇處用長句：「安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏，風雨不動安如山！嗚呼！何時眼前突兀見此屋？吾廬獨破受凍死亦足！」一共用了三個九字句，還用「嗚呼」來加強語氣，句型長了，讀起來必須氣足才行；氣足聲宏，正表現出意氣的高放激湧。

詩中如此，詞亦彷彿，如李後主「恰似一江春水向東流」，也是用九言句來摹寫愁情如春江

不盡的長度。而詞的句法要比一般五七言詩較富變化，因為詞還有一、二、三、六以至九字句的，而且也不乏上三下四（「訪中興英雄陳跡」、「燕辭歸客尚淹留」）、上一下四（「過春風十里」）、上二下四（「望斷故園心眼」）的句法，所以它的節奏也就更加靈活躍動了。試舉柳永的雪梅香來看：

景蕭索，危樓獨立面晴空。動悲秋情緒，當時宋玉應同。漁市孤煙衰寒碧，水村殘葉舞愁紅。楚天闊，浪浸斜陽，千里溶溶。臨風，想佳麗，別後愁顏，鑒歛眉峰。可惜當年，須乖雨跡雲踪。雅態妍姿正歡洽，落花流水忽西東。無聊恨，相思意，盡分付征鴻。

這首詞的音節聲響甚為美聽，調子流利頓挫，在節奏上富於變化，這種現象是由於詞調多數由單式（三五七言），雙式（二四六言）兩種句法合組而成，造成音律的合諧。如果配合方式，雙多單少，則音律舒徐和緩；如單多雙少，則縱橫跌宕。

由此可見，這種破壞平衡勻稱，長短變化的句型，是可以用來摹情狀物，表現意義的。其次，可注意的是，以相等的句型，構成一串反復的語辭或一組排比的句子，一再強調，形成一種重複的節奏，能表現繁瑣忙碌、心煩慮亂、鋪張誇大、歷久不懈、詠嘆無窮等情態。

重複的節奏多見於詩經及古詩樂府，律絕中限於格律，使用較少。木蘭辭中有幾句：

東市買駿馬，西市買鞍韉，南市買轡頭，北市買長鞭。

並不是真的那麼湊巧，四樣物品要去四個地方才能買齊全，而是在表達當時匆促決定代父從軍，入伍的時間極緊迫，該準備的物品又瑣碎，東一樣，西一樣，南一樣，北一樣。木蘭辭的後半，寫到木蘭出征歸來時，又出現了重複的節奏：「爺孃聞女來，出郭相扶將；阿姊聞妹來，當戶理紅妝；小弟聞姊來，磨刀霍霍向豬羊。開我東閣門，坐我西閣床，脫我戰時袍，著我舊時裳……」把家中那種急速忙亂，七手八腳的喜劇性場面，描述得歷歷如繪。

同樣在木蘭辭中，也用重複的節奏來表現心煩慮亂，心不在焉的情態：「問女何所思？問女何所憶？女亦無所思，女亦無所憶。……」便是。

李白的長相思有這樣的句子：

美人如花隔雲端，

上有青冥之長天，

下有淒水之波瀾。

是故意用重複的節奏，強化重重深深的阻隔；用海天路斷，遼遠寬絕的景象，來誇示美人遠隔，紆鬱無奈的愁情。

詩經王風黍離：

彼黍離離，彼稷之穗，行邁靡靡，中心如醉。……

彼黍離離，彼稷之實，行邁靡靡，中心如噎。……

以重複的節奏描寫這位憂悲的東周大夫看到西周故都殘破的景象時，心中那份歷久不懈的感歎，使滿腔沈痛的情感得以充分表達。

王維的渭城曲：

渭城朝雨浥輕塵，客舍青青柳色新。

勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人。

原是重複三次疊唱（即所謂陽關三疊的唱法），造成迴旋搖蕩，依依不盡的情意，它的重複節奏，正是用來表現詠歎無窮的。

詩詞的節奏也與表現的情趣有關，而不僅僅繫乎平仄和句法，例如同是「憶秦娥」的詞調：

音塵絕，西風殘照，漢家陵闕。（李白）

相思曲，一聲聲是，怨紅愁綠。（周邦彥）

絕不能唸成同樣的節奏。

此外更與情緒相配合，例如杜甫的石壕吏、新婚別、兵車行等，表現的是離鄉背井，妻離子散的痛苦。陶淵明的停雲、歸園田居等表現的是樂道安貧與自然相默契的沖淡胸懷與怡悅情緒。這種具體情緒的傳染浸潤，得力於純粹的聲音節奏者少，於文字意義者多。

同時，節奏的輕重疾徐，也往往因各人的氣質而異，以致表現在作品的風格上有所不同。論者常說太白飄逸，子美沈潛，我們從二人句法安排的習慣上，不難發現這種風格上的差異，也與二人詩篇節奏上的疾徐有關。大致上，李疾杜徐，李突兀，杜均衡。律詩那種從容不迫有呼必應的節奏與結構，正宜於杜甫氣質的表現。杜詩句法多倒裝和迴旋之勢，李詩適相反。因此李白詩的節奏恒比杜甫的為快。

我們在欣賞、誦讀詩詞時，一個句子可以分若干「頓」來唸。頓有表示節奏的功用。譬如五言句常分兩頓，落在第二字與第五字，有時第四字亦稍頓。七言句通常分三頓，落在第二字、第四字與第七字，有時第六字亦稍頓。讀到頓處，聲音應略為提高延長。但須注意的是，有些句子，如：「漢文皇帝有高臺」的「文」字義不能頓而音宜頓；「鴻雁不堪愁裏聽，雲山況是客中過。」的「堪」、「是」兩字義不宜頓而在音宜頓；「永夜角聲悲自語，中天明月好誰看？」的「悲」、「好」兩字在語言的自然節奏上宜長頓，「聲」、「色」兩字不宜頓；但在音樂的規律節奏上，頓不落在「悲」、「好」，而反落在「聲」、「色」。再如辛棄疾的沁園春一詞：

盃汝來前。老子今朝，點檢形骸。甚長年抱渴，咽如焦釜，於今喜睡，氣似奔雷。

漫說劉伶，古今達者，醉後何妨死便埋。渾如許，歎汝於知己，真少恩哉。……

這首詞用對話體寫成，本該以語言的節奏唸誦，把「盃汝來前」讀作「盃，汝來前！」把「老子

今朝，點檢形骸」讀作「老子今朝點檢形骸。」把「漫說劉伶，古今達者。」讀作「漫說：劉伶古今達者。」但是依詞律的句讀，則應該大加改變。換句話說，爲了體味其中的節奏，應該按照其格律的形式來唸的。

(二) 韻律

韻是語言本身的音響；律是旋律，是語言的音響之連續。

中國詩詞形式上特別重視韻腳。所謂韻腳，就是用同韻（同一音響）的字，一再在各句末重複出現，造成和聲。

詩與韻本無必然關係。日本詩無所謂韻，古希臘詩亦全不用韻。但在中國詩詞中，何以韻是必需的呢？據朱光潛的說法，這是因爲中文的音，輕重不像英文那樣分明。英文詩的節奏，可以由重音與輕音的調配顯示出來，無須藉助於韻腳的呼應，所以英文詩不用韻的很多。而中文詩詞的平仄相間不是直接等於長短輕重或高低相同；一句詩全平全仄，仍可以有節奏，所以節奏不易在四聲上見出，而大部必須由其他因素造成，例如由句法產生的「頓」即是其中之一，而韻腳更是另一重要的因素。韻腳在一篇詩中產生節奏，猶如京戲鼓書的鼓板在固定的時間段落中敲打，不但點明板眼，亦且加強歌唱的節奏。同時就一般詩來說，韻腳的功用，在把渙散的聲音聯絡貫串起來，使之成爲一個完整的旋律。中國詩大半每句成一單位，句末一字在音義兩方面都有停頓的必要，所以它是全詩音節最着重的地方。如果最着重的一個音，沒有一點規律，音節難免雜亂無章，不能貫串成一個完整的旋律了。

至於韻腳在詩詞中的疏密與轉換，其用處在能烘托出不同的情節氣氛。韻腳相互的距離短，節奏則密；距離長，節奏就疏。押韻最密的該是「句中有韻」的詩，如詩經中「日居月諸」，「居」、「諸」押韻；「婉兮變兮」、「婉」、「變」押韻。其次是一句句押韻，如柏梁臺詩。

再次是「四句三韻」（卽一、二、四句押韻）和「隔句押韻」（偶句押，奇句不押）。最疏的是三四句乃至五六句才押一個韻脚的，這種情形，只有在宋代以後的「慢詞」中才有，詩中並不存在。

韻脚愈密，愈能表現迫切的情節，所以句句押韻不如句中用韻之迫切，隔句押韻不如句句押韻之迫切，至於三四句、五六句一韻的「慢詞」，多爲鋪排情景時用，在氣勢上顯得更加舒緩了。如果在一首長篇古風中，韻脚時疏時密，句法長短相間不一，而且韻脚轉換得很自由，則其疏密長短的自由變化，就能配合情感物狀，而可以感受得出其中情節的起伏變換。例如李白的夢遊天姥吟留別詩（詩長不備載），由句句押韻，轉爲隔句押韻、五句押四個韻，又且頻頻換韻，因此這首詩的氣勢，由迅疾而舒緩而激越，其變化層出不窮。而這首詩之所以採取如此變化多端的韻律，完全是「行所不得不行，轉所不得不轉」，短長、疾徐、疏密、多寡、輕重，都能隨着情感景物而自由變化，活潑地顯示出匠心經營之處。

綜上所述，中國古典詩詞之具有音樂性，乃基於特殊的節奏和韻律。韻律的效用是可以輔助詩詞的情境，而節奏的昂揚低緩也與所欲表達的情緒有關，換言之，詩詞的音樂性是與情緒的自然波動息息相關的。我們在欣賞一首詩或詞時，必須注意這一點，除了辨明形式上的節奏韻律，也要留心到作品中情緒的變化，才能充分體味出其中的微妙韻味。

以上是從境界與意象、章法結構與用字造句，和節奏韻律等方面，討論中國古典詩詞具備的一些特質，作爲我們欣賞時的參考。當然欣賞中國詩詞還有許多新的角度、新的觀念都可採取，本文只是就構成詩詞的基本條件作一概括性的介紹而已。最後附錄幾本入門書籍，俾供參考。

入門書籍舉要

詩品

梁鍾嶸著，近人陳延傑注，開明書店印行。

是書本班固九品論人之法以衡詩，分漢魏以下迄梁詩人百二十二家爲上中下三品，撫其利病，並辨其源流。上品取古詩十九首及其他十一人，中品取三十九人，下品七十二人。每品一卷，共三卷。卷前有總評，上品每人有短評，中品下品合數人爲一評。其評語犀利雅馴，文理深遠。雖分辨體源流派，時有牽強矛盾之處，且純以個人主觀評定價值高下，亦屬不智，然對各家詩之風格優劣，時有極其中肯之評語。此書爲我國第一本詩評著作，彌足珍視。

詩論

朱光潛著，正中書局印行。

此書爲著者繼「文藝心理學」後對詩理論作一檢討之力作，採取謹嚴的分析與邏輯的歸納以研究詩學。全書分十三章，分就詩的起源、詩的境界、詩的表現、詩與散文的區別、詩與樂的關係、詩與畫性質的剖析、中國詩的節奏，以及中國詩走上律的原因等問題加以論述。其著作旨趣，在研究中國已往在詩創作與理論兩方面之長短所在，以及西方人的成就之可否借鑑。此書雖爲理論性著作，但分析中國詩的境界與節奏等問題，亦可供欣賞作品時之參考。

中國詩學

黃永武著，巨流圖書公司印行。

分設計篇、鑑賞篇、考據篇三冊。設計篇以中國古典詩爲實例，分析說明：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？如何藉「反常合道」而締造詩趣？鑑賞篇則說明鑑賞詩歌是有條件的，條件愈具備，鑑賞愈真切。從讀者的情境、作品的詩境，直探索到作者的心境。對於作品內在特質及外緣的關係，兼顧並重，對鑑賞的方法與角度，提供公允的標準。考據篇着重於講明研究詩歌的途徑與方法，諸如怎樣辨別詩篇的真偽、怎樣箋註詩、怎樣校勘詩，以及中國詩歌的研究方法和書目等。

此書以嶄新方法研討中國古典詩，剖析深入，拓展鑑賞的視野，大有重現古典詩非凡光彩之概。

詩心

黃永武著，三民書局印行。

此書爲「用專家的材料，寫通俗的文字」提供一範例，共選唐代詩人孟浩然、王維、李白、高適、杜甫、韓愈、柳宗元、賈島、李賀、杜牧、李商隱、溫庭筠等十二人之五、七言律絕作品，加以分析欣賞，兼談作法。每篇之前簡述詩人之生平，作品風格與特色。其賞析手法，新舊並用，相得益彰，而深入淺出，最便初學。

詞箋

張夢機著，三民書局印行。

體例與前者同。析賞之詞人包括：李煜、晏幾道、柳永、蘇軾、賀鑄、周邦彥、李清照、辛

棄疾、陸游、姜夔、吳文英、史達祖、張炎等十四家，並附錄章莊詞欣賞，革命先烈先進詩詞欣賞二篇。其分析評賞之手法較近於傳統之方式，偏重於意境、章法與遣詞用字。

人間詞話

王國維著，開明書店校注本。

分上下卷，末附詞話補遺一篇。專論詞，間及詩曲。其體式表面上與中國一般詩話詞話相似，但在舊體式中注入新觀念，嘗試將某些西方思想中之概念，融滙到中國舊有的傳統批評中，故在外表不具理論體系之形式下，為中國詩詞之評賞擬具一套簡單的理論雛型。其評詞之準則，重點為提出「境界」一詞為評語之基準，並就境界之內容所取材料的不同，分「造境」與「寫境」；就「我」與「物」間關係之不同，分「有我之境」與「無我之境」；就「有我」與「無我」二種境界所產生之美感，分「優美」與「宏壯」。

此書理論系統雖不够完整，但片段評語精到深微，實為作者欣賞古人作品之別具會心也。

白香詞譜

舒夢蘭輯，韓楚原重編，謝朝徵箋，李鴻球校訂，附戈載詞林正韻，世界書局印行。

選詞百首，作者五十九人，凡通俗長短之調悉備。各調代表之作，於形式規律上均足以示範；而由盛唐以迄清初，各家之作風及流變，亦均有遞嬗之軌跡可尋。

此書原著僅列詞文，未加詮注，後經韓楚原就謝朝徵箋本考訂詮釋。是編為初學填詞範作之本，而讀之可明詞調源流及平仄格律，於欣賞時可據之以明辨詞之聲律。