

詩學

張夢機
顏崑陽

引言

何謂「詩學」？詩學，就是以「詩」為對象，所做理論性研究的學問。

當我們將「詩」做為研究對象時，它可被研究的層面，大致先分為二：

第一是將「詩」從具體的歷史時間中脫離出來，當做抽象概念的一種文類。在這層面上，我們所研究的問題，最基本的便是詩的本質與功能，其次則是一般性的創作與批評原理，再接著才是與次文類相關的種種問題。所謂「次文類」，是指在「詩」這總體性文類之下，再依次分化的文類。具體言之，「詩」為這一文類的總名，其下又依體製之分化，而區別為古體詩、近體詩，在古體詩之下，又再區別為四言古詩、五言古詩、七言古詩等。而近體詩之下，則再區別為絕句、律詩。絕句更分化為五言絕句、六言絕句、七言絕句，律詩也分化為五言律詩、七言律

詩等，凡古、近體以下，都屬於次文類，古人習慣用「體」一詞稱呼之，例如古體詩、近體詩等。每一種「體」，從它的語言形式到內容性質到整體風格，都各有其特殊規範，這就是在魏晉萌發，而宋代之後盛行的「辨體」觀念，為「詩學」中的重要問題。以上這種種問題的研究，都屬於並時性的抽象概念的理論研究，不涉及「詩」在歷史時間中的起源、演變，以及個別的作家、作品等具體實在的問題。

第二是將「詩」置入歷史時間中，對其起源、演變的具體實在現象進行研究。這又可以分為三個層面：（一）是有關某一詩體的起源與演變，例如「五言詩」究竟起源於何時？後來有何發展？「七言詩」亦復如是。這就是文學史中必然要處理的「體源」問題。（二）是有關某一時代詩歌風格的特色如何？為什麼會形成這樣的時代風格？後來又有什麼演變？這也是文學史中常會遭遇到的問題——詩歌的時代風格及其變遷。（三）是有關某一詩人作品的研究，他的風格特色如何？為什麼會形成這樣的風格？對後來的詩人有什麼影響？這就是文學史上有關個人作品風格及價值地位的研究。在有關個人作品的研究中，我們可以對一個詩人的作品一首一首地進行細部的詮釋及藝術評價，這就是宋代以來逐漸盛行的各種詩集的箋釋工作。另外，我們也可以將一個詩人的作品做整體風格的研判，並置入文學史的場域中做一宏觀性的評價，而判斷他在文學發展史中的地位。大體來說，這兩種個人作品的研究往往必須相互參照，無法截然分開。

上述兩種有關「詩」的研究，前者是一種並時性、橫面性的研究，所獲致的是有關詩歌抽象

而概括的理論性知識。我們可以稱它為「詩學概論」、「詩論」。而後者則是一種貫時性、縱線性的研究，所獲致的是有關詩歌在創作實踐上具體而實在的經驗性知識。我們可以稱它為「詩史」。這兩種研究，只是側重面的差異，並非彼此全無關係的不同範疇。並且二者間，必須相互參照，才能達致更好的研究效果。換句話說，在進行「詩論」的研究，往往必須具有「詩史」的知識做為參考，才能使理論相應於歷史經驗，而獲致可資印證的確當性知識，畢竟古典詩論基本上仍是一種解釋歷史的工作，而不是個人憑空構造的理論。至於「詩史」的研究，也必須具有「詩論」的知識做為參考，才能精確地研判個人作品以及時代風格，以做為解釋歷史因果的依據。

本文的目的僅在引導初學者對中國古典詩歌有個基本的認識，因此無須進行如此全面而繁密的研究。以下只選擇了「詩的本質與功能」、「詩的一般性表現原理」、「各體詩的起源、體製與體格」三個主題略作介述。

壹 詩的本質與功能

研究中國古典詩，這是首先必須釐清的一個基本問題。這個問題所要解答的即是：詩是什麼？它有什麼功能？這樣的問題，早在先秦時代就已經被提出來，並給予了答案。其後，歷代都有人思考到同樣的問題，而提出他們的見解。

關於「詩是什麼？」這一問題，就現有史料來說，最早的答案，應推《尚書·舜典》所謂「詩言志」。這個有關詩的界義，原極寬泛，「言」乃指依藉語言文字以表意的行為，由此限定了詩的媒體就是語言文字，當然詩也就是一種語言文字的產品了。至於「志」指的是什麼？廣義的說，就是泛指人的内心活動，《說文》與《廣雅》都解「志」為「意」。不管「志」或「意」，古人都將它解為「心之所之」。「之」是「往」的意思。因此，「志」就是心靈的動向。那麼，從「詩言志」這個簡單的界義來看，詩是什麼？「詩」就是用語言文字為媒體，以表述人們心靈動向的產品。至於「心靈動向」究指什麼實質內容，《尚書·舜典》中並沒有明確的規定。

「詩言志」此一觀念，在先秦時代可能頗為流行。除《尚書》之外，《左傳·襄公二十七年》云：「詩以言志」，《莊子·天下篇》云：「詩以道志」，《荀子·儒效篇》亦云：「詩言是其志」。或許因為這些話大多出現在儒家的典籍，而「詩」自孔子以來，也逐漸成為儒家主要的教材。所以，「詩言志」被視為儒家所專擅的觀念，《莊子·天下篇》所謂「詩以道志」，也是對「鄉魯之士」——亦即儒者，所作的評述。就在這種文化思想脈絡之下，「詩言志」其所言之「志」，便逐漸被賦予特定的內涵，而不再泛指一般的心靈動向了。什麼特定內涵？簡單說，就是關乎政教治亂的感受與意向。那麼「詩」也就是指用語言文字為媒體，以表述人們對政教治亂的感受與意向的產品了。

這種觀念，由先秦至於漢代，越趨明確。「詩」與「政教」被緊密地關連在一起；詩歌儼然

被視為統治階層表述他們政治理想——「道」的媒介。如賈誼《新書·道德說》云：「詩者，志德之理而明其旨，……故曰：詩者，此（德）之志者也。」陸賈《新語·慎微篇》云：「隱之則為道，布之則為詩，在心為志，出口為辭。」董仲舒《春秋繁露·玉杯篇》云：「詩道志，故長於質。」而其中最具代表性的意見，應推《毛詩》的《大序》：「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。」

漢代諸學者對於詩歌本質的思考，一方面是以《詩經》的作品為對象，一方面仍然抱持著政教思想去衡量一切文化現象。就《詩經》的作品來看，它所表現的果真不是詩人個己的經驗，而是時代人們的普遍情志。而政教思想先入於胸中，更使得他們把詩看作是一則反映政教治亂，二則可以移風易俗的工具了。《詩大序》便明白地宣示：「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。」因此，漢代的典籍中，對於「詩言志」之「志」，即使沒有直接而明確的定義，但從他們整體的思想脈絡中，我們卻可以清楚地看出，詩歌所言之「志」，同樣是指關乎政教治亂的感受與意向。

到了魏晉，這樣的觀念漸有改變，「詩緣情」的說法被提出來，成為詩歌本質的另一種答案。陸機在《文賦》中說：「詩緣情而綺靡」，正式標立了「詩緣情」的說法。其後，六朝的詩論中，常見這種觀念，例如：

人秉七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。

鍾嶸《詩品序》云：

氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。

「情」指的就是喜、怒、哀、樂、好、惡、欲的各種情緒，它是人的氣質性感於外物而動的狀態。因此「緣情」往往伴隨著「感物」的觀念出現。依據「詩緣情」的說法，詩歌的本質便在於表現人們感物而動的情緒了。而所謂「物」，泛指自然萬物或人文社會中的種種生活現象，並必然要與政教的治亂有關。

「言志」與「緣情」即是中國古代對於「詩是什麼」所提出的二種回答。這二種答案正好相應於二種不同性質的詩歌類型。「言志」觀念相應於《詩經》，尤其是風、雅的作品，這一類型的詩歌，其特質就是作品中所表現的是時代人們的「普遍情志」，而不是詩人一己的情感。國風固然是沒有特定作者的民歌，即使二雅之中，有些詩由某一詩人所作，卻也必須是「覽一國之意以爲己心」（《詩大序》孔穎達正義）。換句話說，作者是百姓的代言人，爲百姓表達內心共同的感受與意願，而不去抒寫自己個人的私情。這種詩就是所謂「風雅之作」。除了《詩經》之外，後

代出於民間的樂府詩，也多屬此類。至於很多具有復古觀念的詩人，例如陳子昂、李白、元結、杜甫、白居易等，他們所追求的也正是這種能够反映一代人們普遍情志的「風雅之作」。

「緣情」觀念則相應於晉代逐漸興起的個人抒情詩。這一類型的詩歌，其特質就是作品中所表現的是詩人個己的情志，是傷春悲秋也好，是離情別緒也好，是得失窮通也好，……總歸是詩人自己的遭遇、感受與意志，不必與整個時代政教的治亂有關。這種詩從晉代以後大盛，實際上佔了中國古典詩的大部分。

相對這二種不同的詩歌本質觀及作品類型，所謂詩歌的功能當然也就不一樣。「言志」之詩，從創作的角度來說，詩人作詩往往抱著政教上的意圖，也就是對當時政教之治亂加以美刺諷諭。美，是頌揚；刺，是諷刺。不過，詩人們比較側重的是對衰亂的政教加以諷刺，這就是孔子所謂「詩可以怨」（《論語·陽貨篇》），也就是《詩大序》所謂「國史明乎得失之迹，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上」。而從閱讀的角度來說，讀者去讀詩有什麼效用呢？在上者可以從詩中所表現百姓普遍的情志，而瞭解到政教的得失，這就是孔子所謂「詩可以觀」（《論語·陽貨篇》），也就是白居易所謂在上者應該以詩「補察時政」（《與元九書》）。而在下者讀詩，也可以陶冶情性，感發志意，這就是孔子所謂「詩可以興」（《論語·陽貨篇》）或「興於詩」（《論語·泰伯篇》）。總之，在「言志」觀念之下，詩歌不管是創作或閱讀，都具有政教上重大的功能。

至於「緣情」之詩，它的功能可就沒有那麼神聖了。從創作的角度來說，詩人作詩可能單純只是「抒情」而已，內心對宇宙或人生有了感受，便去吟咏成詩，那是很自然的一種行為，不需要有什麼特別的意圖。這就是劉勰所謂「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然」（《文心雕龍·明詩篇》），也就是鍾嵘所謂「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠」。而從閱讀的角度來說，讀者去讀詩又有什麼效用呢？不必和政教治亂、道德修養扯上什麼關係，單純就是去感受詩人的感受，如鍾子期之會心於伯牙。這就是劉勰所謂「披文入情」、「世遠莫見其面，覩文輒見其心」（《文心雕龍·知音篇》）。

「詩是什麼」以及「詩有什麼功能」這樣的問題看起來似乎很闊遠，不像講求技法、格律那樣切合實際。然而，它卻是最根本、最重要的問題，必須先弄清楚詩的本質，一切屬於末節的技法才有所依歸。因此，中國古代任何一流的詩人，對於詩的本質與功能都必然有一定的看法。我們現在去研究古人的詩，對這樣的問題當然也要先想清楚，才知道用什麼恰當的態度去讀什麼類型的詩，讀「風雅之作」與讀「個人抒情之作」，其態度當然不一樣啊！

貳 詩的一般性表現原理

中國古代詩論所最關懷的問題，首先為「詩是什麼以及有何功能」，其次便是「怎樣做好詩」。

「怎樣做好詩」，這是一個「創作論」的問題，古人稱為「法」。有關這種問題的討論，恐怕至少佔了所有詩話一半以上的篇幅。

這個問題，我們還可以分從二個層次去理解。第一個層次是屬於一般性的表現原理，第二個層次是屬於各體詩的創作法則。

一般性的表現原理普遍適用於各體詩歌的創作，可以說是「怎樣做好詩」的根本法門。究竟這種表現原理有那些？其實並沒有定說。我們可以選擇最重要的「比興」來談：

「比、興二詞最早見於《周禮·春官·大師》，風、賦、比、興、雅、頌，合稱為「六詩」。到漢代《詩大序》又有「六義」之說：「詩有六義焉：一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。」唐代孔穎達在《毛詩正義》中指出：「風、雅、頌者，詩篇之異體；賦、比、興者，詩文之異辭。」此後，學者都將風、雅、頌視為《詩經》中三種不同性質的詩歌類型，而賦、比、興則是三種不同的表現方式。

何謂賦？何謂比？何謂興？自從漢儒箋注《詩經》以來，便對賦、比、興的意義展開相當複雜的詮釋。綜合古人的說法，大致可以獲致如下的界義：「賦」，有鋪陳的意思，就是直接敘述所要表現的事物或情意。「比」，有比喩的意思，就是假借此一事物來比喩所要表現的另一事物或情意。「興」，有感發的意思，就是藉某一事物的感發而引出所要表現的事物或情意。

從漢儒解釋《詩經》，即特重比興而略賦。《文心雕龍》專列《比興》篇，視為創作的重要

原理，而於「賦」卻略而不談。其後歷代詩論亦是如此。這大概是由於比興的表現方式，比較能够使得詩中所要歌詠的情志含蓄委婉，引人想像，而合乎詩之所以為詩的本質。

《詩經》中有不少作品的表現手法，都是在詩篇開頭的二句或四句描寫某種物象，接著引觸下面所要歌詠的事況及情意。從作品來看，這些事況或情意，並不必然和政教有關。但漢儒卻把它導向以政教解詩的途徑。毛公解《詩》，獨標興體，在許多詩篇第一章的第一、二句下，標示「興也」。例如，《周南·關雎》第一章前二句：「關關雎鳩，在河之洲」，《毛傳》於句下標示「興也」，指明《關雎》這篇詩為「興體」。但他接著所作的解釋，卻明顯地是將詩中所描寫的物象看作比喩之辭，並且所比之事情與政教有關，故云：「后妃悅樂君子之德，無不和諧，又不淫其色，慎固幽深，若鳩之有別焉。」因此，「興」與「比」便混同為一。其後，鄭玄為《毛傳》作箋，亦循此例。通過毛鄭解詩，比興之說便建立了第一個意義系統，其主要概念包括下列二項：(1)比、興無別，皆是言在此而意在彼的擬喻之法；(2)其所比興者，都針對當時政教治亂加以美刺諷諭。毛鄭對「比興」的這種說法，後代稱他為「興喻說」。

這顯然是與「言志」詩歌本質觀相應的創作觀念，此說影響後代詩歌創作與批評甚大。清代陳沆《詩比興箋》，選了漢代到宋代四百多首「比興體」的作品加以箋釋。這些詩固然在「言志」與「比興」的觀念下被創作出來，陳沆當然也在這觀念之下去箋釋這些詩。於是乎，一些表面看似描寫男女之情或草木鳥獸的詩，卻是言在此而意在彼，其中隱涵著對政教治亂的諷諭以及

君子守道不阿的意志。茲舉一例：

張九齡〈感遇十二首〉之一：

蘭葉春葳蕤，桂華秋皎潔。欣欣此生意，自爾為佳節。
誰知林棲者，聞風坐相悅！草木有本心，何求美人折！

陳沆箋云：

君子自修之初志也。楚辭，不吾知其亦已兮，苟予情其信發。韓愈猗蘭操，不采而佩，於蘭何傷。士不為遇主而修行，故亦不因捐廢而隕穽。

在中國古典詩歌中，這種「比興體」的詩歌當然還不只陳沆所選的四百多首。歷代的確都有詩人抱著「言志」與「比興」的觀念去創作這類能反映時代治亂以及君子守道不阿的詩歌。這時，作詩便不只是吟風弄月，玩弄光影的閒事，而是有著知識分子關懷政教的神聖使命。

大體來說，寫作這種「比興體」的作品，必須掌握幾個原則：(1)整體設喻，因此它不是在詩中偶然出現一兩個比興句的局部性修辭技巧，而是詩人面向宇宙人生，對某些存在經驗

的整體性詮釋與表現的一種思維方式。(2)詩人先對存在經驗有所感悟，而形成內在的意念——「志」，然後因意以構象。因此，詩中所寫之「象」往往虛擬，不必是當下所見之實物。(3)用來做為比喩之事物與被比喩的事物之間，乃是因著形象或性質的類似性而被聯想在一起，例如蘭芷桂菊等香草，以喻君子；而蕭艾蓬蒿等雜草，以喻小人。

到了魏晉六朝之後，由於詩歌本質觀有了改變，在「緣情說」的主導下，比興的觀念也跟著改變了。這種改變最主要有下列二點：(1)「比」與「興」被區分出來，更明確的說，是「興」脫離了「比喩」的舊義，而獨立形成新的概念，開展出中國詩歌美學的另一階段。(2)「興」的新義，乃是相應於「緣情」及「感物」的觀念而來，被解釋為「起情」，意指詩人的感性生命受到當下事物的觸動而引生直接的心靈經驗。這就構成了「比興」的第二個意義系統。

晉代摯虞的文學觀念有著頗為崇古的色彩，不過可能由於當代思潮影響所及，他對於「興」的解釋便迥異於漢儒，《文章流別論》云：「興者，有感之辭也。」至劉勰《文心雕龍》的《比興篇》就將「興」解釋為「起情」。雖然，劉勰對「興」的作品，其本質是「情」，而且發生的方式是「起」，也就是「引發」的意思。這種觀念歷經唐代，而影響到宋代諸儒解釋《詩經》，大都同意「興」含有觸物感發之義。例如蘇軾《詩集傳》的《詩論》即將「興」解釋為「意有所觸乎當時」。朱熹在《朱子語類》卷八一亦云：「興之為言起也，言興物而起其意。」王應麟《詩

經考異》引李仲蒙云：「觸物以起情，謂之興。物動情也。」

至此，「比」與「興」二者，不管是從情意的發生與性質，或從表現的方式來說，都可加以區分：

「比」的表現方式，乃是詩人對諸多存在經驗統覽反省，以形成內在的意念或理念，然後「依意構象」而表現之。因此，藉以比喩之用的事物，乃係假擬虛構，做為象徵或隱喻符號而存在，並非詩人眼中所見當下之實物，可以說是一種「虛象」。古人對此早有簡要的解釋，例如東漢劉熙《釋名》卷六《釋六義》云：「事類相似，謂之比。」晉代摯虞《文章流別論》亦云：「比者，喻類之言。」他們的說法都指出，「比」就是以此事物去比喩另一形象或性質類似的事物，例如以「花」去類喻「美人」，乃是兩者在「美麗」的性質上類似。但這樣的「比」，大致用以寫物敘事，「喻體」——被比喩的對象，與「喻依」——作為比喩的材料，二者相對於詩人內在的情志來說，都是客觀外在的具體對象，因此這種「比」，多為簡單的「明喻」。至於鍾嵘《詩品序》所謂「因物喻志，比也」，則被比喩的對象乃是詩人自己內在的情志。情志不但內在，而且是抽象，為「意義」的存在，而不是「實體」的存在。因此，在作品的語言結構中，往往是存在於言外，這就形成深曲的「隱喻」或「象徵」了。綜括來說，不管是以事物喻事物或以事物喻情志，都是一種虛構形象而以此喻彼的表現方式。茲舉一例言之：

唐代朱慶餘《近試上張水部》：

洞房昨夜停紅燭，待曉堂前拜舅姑。妝罷低聲問夫婿：畫眉深淺入時無？

題爲〈近試上張水部〉，很明顯的是詩人朱慶餘在接近進士考試之前，向張水部探問自己文章不合宜的一首詩。張水部就是張籍，當時他擔任陪考官。因此，這首詩所要表達的主題是詩人預存的內在情志：「我的文章合不合時宜？」但詩人不直接言之，乃藉此以喻彼，「依意構象」而虛擬了新嫁娘拜見公婆的事情來。「新娘」以自喻，「舅姑」（公婆）以喻主考官。「畫眉」以喻爲文，而「夫婿」則以喻張水部。詩所寫種種事象，全非當下真實發生的經驗，只不過是隱喻其情志的符號而已。這是全詩以「比」的方式表現出來的「比體詩」。

唐代王維〈酌酒與裴迪〉：

酌酒與君君自寬，人情翻覆似波瀾。白首相知猶按劍，朱門先達笑彈冠。

草色全經細雨濕，花枝欲動春風寒。世事浮雲何足問？不如高臥且加餐！

這首詩全詩八句，其中有六句是以「直陳其事」的賦法寫成，批判「人情翻覆」的現象。但第三聯卻突然插入寫物之句「草色全經細雨濕，花枝欲動春風寒」，只要細心體會，便可以看出句中所描寫的並不是當下的實景，而是詩人「依意構象」，虛擬這一片景物以類喻內在的情志。「草

色全經細雨濕」，以喻小人之得沾雨露，恩遇優渥。而「花枝欲動春風寒」，則君子雖欲展才抱，卻受惡勢力所阻。故清代趙殿成箋注云：「草色一聯，乃是即景托喻。」

「比」的表現方式，不管是整體作比或局部設喻，都能使得作品「意在言外」，曲折委婉。因此，在古典詩中是一種廣被運用的創作原理。

「興」的表現方式，其所表現的作品內容主要是詩人當下的直覺感性經驗，而這種直覺感性經驗乃是由具體存在的物象所觸發。因此，即使語言中的物象並非發生的事實，而是擬構的形象，也必須是具有當下具體存在的性質，足以直接引觸讀者的感性經驗。它和「比」最大的不同是：(1)「比」所表現的是必須經過反省思考才能獲致的意理，而「興」所表現的卻是直覺的感性經驗。(2)從創作的歷程而言，「比」是意先在而依意以構象，「象」隨「意」而生。「興」則是象先在而觸象以起情，「情」隨「象」而生。(3)從閱讀的歷程而言，「比」是因象而「知」意，讀者必須同樣以「思考」的心理活動，才能知解其意。而「興」則是因象而「生」情，讀者可以訴諸直接的感受，而觸發情緒。

「興」還可以再細分爲二種次類：一種是純「興」。「物」與所觸發之「情」既無類似性，也無意義上的關連。一種則是「興而兼比」，「物」與所觸發之「情」不但有類似性，而且有意義上的關連。

第一種，宋代蘇軾《詩集傳》中曾舉〈召南·殷其雷〉爲例：

殷其雷，在南山之陽。何斯違斯，莫敢或遑。振振君子，歸哉歸哉！

這篇詩開頭二句描寫南山之南，雷聲殷殷的景象，而引觸「何斯違斯」以下的情志，是「興」的表現方式。「何斯違斯」之下所寫的情志，乃是「婦人以其君子從役在外而思念之」。然而這種情志與景象之間並無類似性，意義上全無關連。那麼，又如何由此物以觸發此情？蘇軾的解釋是「意有所觸乎當時，時已去而不可知，故其類可意推而不可以言解。」朱熹在《朱子語類》卷八十一也提到這種「興」的現象云：「詩之興，全無巴鼻。」巴鼻，就是依據、來由的意思。他舉古詩為例：「青青陵上柏，磊磊澗中石。人生天地間，忽如遠行客。」上二句之景物與所興發下二句之情志，全無關連。這種現象在樂府民歌中比較常見。不過唐詩中有些「見月思鄉」、「聞砧思鄉」或「聞笛思鄉」的常模，其實也是這一類的「興」。例如李白《靜夜思》：

床前明月光，疑是地上霜。舉頭望明月，低頭思故鄉。

因月而引觸思鄉的情懷，但「月」與「鄉情」之間完全談不上類似性或意義上的關係，那麼二者之間如何被聯想在一起？這實在很難獲致確定的解釋。從理論上來說，人類的心理聯想，大體可以分為二種，一種是「經驗聯想」，一種是「類比聯想」。「類比聯想」是將兩種形象或性質類

似的事物聯想在一起，也就是上述「比」的表現方式之得以成立的理據。而「經驗聯想」則是由於某一經驗正好在某一特殊的外緣背景中發生，這一外緣背景便成為往後觸動記憶，再現情感的符號。假如當年在故鄉的時候，家人會在月光下歡聚，或離鄉之時，正是明月高掛。那麼，「月」便成為觸發思鄉的符號，看到明月就聯想到故鄉。一切所謂「觸景傷情」，便是這樣的心理經驗。假如符號與經驗都只是私有性，那麼其間的聯想便惟有當事人得知，而外人卻無從理解了，這就是蘇軾所謂「意有所觸乎當時，時已去而不可知」。但假如符號屬於普遍的現象，而經驗也為人類之共感，便會在文學創作中演化成「觸景生情」的常模，例如「見月思鄉」便是最好的例子。

第二種「興而兼比」，則是「物象」與「情志」之間具有類似性，這種「觸物起情」，是屬於「類比聯想」。例如唐代孟浩然《早寒江上有懷》：「木落雁南渡，北風江上寒。我家襄水曲，遙隔楚雲端。……」宋之間《題大庾嶺北驛》：「陽月南飛雁，傳聞至此迴。我行殊未已，何日復歸來！……」。這是由「雁」的當下物象，直接引觸羈旅飄泊之愁與思鄉之情，顯然是「興」。然而，由於「雁」具有「羈旅飄泊」之性，與詩人的「羈旅飄泊」之情，正好具有類似性，這又有「比」的意味了。不過，這種「興」的類比，與純是「比」的類喻，並不完全相同。「比」的類喻，乃是從喻依本做為比喻的物象的性質所產生的指示作用而獲致概念性的意或理。而「興」的類比，則物象的性質只是做為引發類似情感的觸媒而已，它的作用是支援性的、

緣起性的，終極意義還在於所引發的情感經驗本身，而不是物象性質所暗示的意理。換句話說，「興而比」，其意義的本質在所「興」之情而在所「比」之意。

這第二個意義系統的「比」、「興」，可以說是晉代之後個人抒情詩的主要創作原理。由於它是築基在「緣情」與「感物」的詩歌本質觀之上，因此「興」固然在乎表現個人直覺感性經驗的「情」，即使「比」者，其所比之意，也只是個人對存在經驗的省悟，並不必然要關乎政教而別具諷諭美刺的用心。

同時，由於「興」所表現的是當下「觸物起情」的感性經驗，「情」與「景」之間的密切關係，在詩歌創作上便逐漸受到重視，「情景交融」終而成爲詩歌的極境。

參 各體詩的起源、體製與體格

接著，我們要來談談各體詩的起源、體製與體格。首先，我們先引述一個詩例：

王維《終南別業》：

中歲頗好道，晚家南山陲。
興來每獨往，勝事空自知。
行到水窮處，坐看雲起時。
偶然值鄰叟，談笑無還期。

這首詩，清代趙殿成的注本將它編入古詩，但他本則多入律詩。其所以如此，乃是因爲從格律形式上來看，全詩有四聯八句，叶平聲韻，中間兩聯雖對偶不甚工整，但大致仍然算是對偶了，因此將它視爲律詩並無不可。然而，它的平仄卻不協調，雖然有人認爲這是一種拗律，但其實在王維的時代，近體詩的格律還沒有發展到非常嚴密，平仄不調的現象，我們寧可視爲古體的遺形，而不是詩人有意去破律而拗救。因此，趙殿成將它看作古體詩，也未嘗不可。

不過，我們問題的重點，並不在於如何確斷這一首詩究竟是五古或五律。問題的重點在於我們下引的一段評語：

高步瀛《唐宋詩舉要》云：

此等詩作律詩讀，則體格極高。若在古詩則非其至者，齊梁人詩皆可以此意求之。

這段評語中隱涵著一個值得思考的問題，那就是爲什麼同樣一首詩，當作律詩去讀，便「體格極高」，而當作古詩去讀，則「非其至者」？關鍵顯然在「體格」這個觀念，所謂「體格」便是指一種詩歌體製的標準風格。古體有古體的標準風格，近體有近體的標準風格。古體之中，四言有四言的標準風格，五言又有五言的標準風格，七言也有七言的標準風格。因此，劉勰在《文心雕龍·明詩篇》中就說：「四言正體，則雅潤爲本；五言流調，則清麗居宗。」「雅潤」便是四言

古詩的標準風格，而「清麗」則是五言古詩的標準風格。因為當時七言古詩還沒有成爲通行的體製，否則劉勰也會指出它的標準風格。什麼樣的體製，應該有什麼樣的標準風格，這就是魏晉以來逐漸興起的「辨體」觀念。這使得詩歌的創作，注意到「體格」，能合乎體格者，謂之「得體」或「合格」。同時，也使得文學批評，對作品的評價逐漸客觀化而多元化。客觀化，是因爲有了體格可爲判準。多元化，是因爲體製既異，判準也隨之不同。

在這種辨體觀念下，此詩若作律詩讀，便須以律詩之體格評其優劣。若改以古詩讀之，則須轉以古詩之體格另作評價。而在評判體格之高下時，又有正、變的差異，或以「正宗」之極致爲高，也就是將它的標準風格做到極致，便是好詩。相反的，也有以「變格」爲尚，重視其不同於一般標準的獨特性創造。以王維這首〈終南別業〉來說，古體以自然質樸爲正宗，而律體則以工整贍麗爲標準。此詩若當作古體來看，仍拘於對偶形式，顯得不够自然質樸，未達古體正宗之極致。假如換作律體來看，它的平仄與對偶不工整，語言不够精麗，情意又頗爲老成平淡，相對於律體工整贍麗的標準風格，反而顯出更優獨造的「變格」來，故高步瀛評爲「體格極高」。

我們舉這樣的詩例，是要說明各體詩歌的創作，從「辨體」觀念而言，「識體格」應該是基本原則。初學者總以「得體」、「合格」爲宜。「變格」雖能顯其獨創之美，不過卻不能躐等以求，必須先能做好標準體格，到人生閱歷豐富，創作工夫老到，才能求變。因此，清代紀昀評王維這首〈終南別業〉說：「此詩之妙由絢爛之極歸於平淡，然不可以蹴等求也。學盛唐者當以此

種爲歸墟，不得以此種爲初步。」

以下我們就各體分述其創作的基本原則。由於我們不立專章討論各體詩歌的起源與演變的問題，因此就在這裏附帶說明。

古典詩依體可以先分爲古體與近體。「古」與「近」的時間分界點是唐代。唐代以前就已經形成的詩體，就稱爲「古體」。到唐代才形成的詩體，就稱爲「近體」或「律體」。其次，再依句子的字數，古體又可分爲四言、五言與七言。四言古詩遠在《詩經》時代就已成熟。到漢魏之際，五言興起，四言便逐漸沒落，唐代之後已少有人做了，因此我們也就略而不談。近體可再分爲絕句與律詩，其次依句子之字數，又細分爲五絕、六絕、七絕及五律、七律。六言絕句雖有人創作，但不是通行的詩體，故略而不談。至於超過八句以上的長篇排律，也非常體，我們便不予以討論。

一 古體詩

(一) 五言古詩

五言古詩起於何時？這是中國文學史上的重要問題。這個問題，從六朝以來便有些不同的說法。綜合言之，其說有二：

(1) 起於枚乘：枚乘爲西漢文、景時代的文學家。徐陵所編《玉臺新詠》將九首五言古詩確指爲枚乘之作。

「古詩佳麗，或稱枚叔。」若此說可信，則西漢初年，便已有頗爲完整的五言古詩了。

(2) 起於李陵：李陵爲漢武帝時代之名將，《昭明文選》錄有李陵五言詩三首。鍾嵘《詩品》亦以李陵爲古詩第一家。

以上二種說法，現代的文學史家都表示懷疑，雖然沒有直接證據推翻前說，但都不相信西漢初年便已有如此完美的五言之作。大致說來，西漢可能不會產生文人所創作的成熟五言詩，但不可否認的，在樂府詩中卻已具五言詩的雛型。例如《漢書·呂后傳》載《戚夫人歌》，又《李夫人傳》載李延年《佳人歌》，又饒歌的《上陵》、《有所思》等，這些樂府詩都是以五言爲主體，具備五言詩的雛型。至於五言詩脫離樂府，成爲文人創作的固定體製，那已是東漢時代的事了。如應享、班固等人，已做出很完整的五言詩。但論五言詩的體製、技巧皆臻完熟，數量亦達豐富，便要推到建安時期了。因此，總結來說，五言詩是從西漢時代的樂府詩開始萌芽，到東漢初期經由文人的創作而形成固定的體製，然後到東漢末年的建安時期逐漸盛行起來。

五言古詩以漢魏時代的古詩十九首、建安七子的作品爲風格典範。其後詩家輩出，如阮籍、

嵇康、陸機、潘岳、左思、郭璞、劉琨、陶淵明、謝靈運、鮑照、謝朓、庾信……以至唐代的陳子昂、張九齡、王維、孟浩然、李白、杜甫、韋應物、柳宗元、韓愈、孟郊等，都各有很高的成就。

〔體製〕

五言古詩，每句都是五個字。句數不限，但總以偶數句爲正常。沒有固定的平仄規律，可叶平聲韻或仄聲韻。

本來古體詩的聲調，是一種很自然的音樂節奏，並不需要特別去規定它的平仄。但是，發展到後代，確實的時間很難斷定，不過大抵是明清，詩學家開始全面地省察詩法，因此對於五言古詩的平仄格律也給予了規範。這種規範大體是消極性的，也就是不規定你「該如何」，而規定你「不該如何」。於是乎，五言古詩「平仄沒有規律」，便被看作是一個消極性的規律了，清代趙執信《聲調譜》就判定：「五言古詩，在兩句一聯中，斷不得與律詩相混。」說得明白些，五言古詩原則上不准出現合乎近體詩平仄格律的句子（如平平仄仄、平平仄仄平、仄仄平平仄、仄仄仄平平）。一聯兩句中，即使有一句可以通融，卻絕不可兩句都同時合律。

雖然明清以來的詩學家對於五言古詩在理論上做出這樣確定的規範。但是，從五言古詩原始的自然音樂性來說，其實也不必刻意去死守所謂「不雜律句」的規定，自然去做，自然成詩，偶雜律句，又有何妨！

〔體格〕

五言古詩以漢魏爲典範，總體來說，它以自然樸厚爲宗，在語言上絕不可落於靡麗纖巧，否則格調即成卑下，清代施補華《帆傭說詩》即云：「五言古詩以簡質渾厚爲正宗。」假如再從篇幅長短來分，則長古與短古又須有些差別。清代劉大勤《師友傳續錄》就說：「五言長篇宜富而贍，短篇宜清婉而意有餘。」富贍則不管敍事、狀物、議論、抒情皆應詳實豐足。清婉則詞宜清簡，而意卻婉約悠長。故長篇重在鋪敍，鋪敍中又能開合變化，波瀾翻騰。短篇則重在含斂，含斂則包蘊無窮，意長而神遠。

(二) 七言古詩

〔體源〕

七言古詩起源於何時？有人以漢武帝時的〈柏梁臺聯句〉爲濫觴。這首集體創作的詩載於宋本《古文苑》，傳說漢武帝與羣臣登柏梁臺，每人各賦七言一句（如驂駕馳馬從梁來，郡國士馬羽林材），而串聯成一首七言古詩。但顧炎武在《日知錄》中已辨其訛，斷爲後人僞作。一般文學史家也都不採信這首詩成於漢武帝君臣之手。

即使我們不承認〈柏梁臺聯句〉爲七言古詩之始製，但其雛型也大約形成於西漢，如漢高祖的〈大風歌〉、漢武帝〈秋風辭〉、劉細君〈悲愁歌〉。漢朝王室爲楚人，好楚聲，這些詩歌都

還保存楚聲的遺形，句中帶有「兮」字，除去兮字，即爲七字句，例如〈大風歌〉：「威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方。」〈秋風辭〉：「草木黃落兮雁南歸……少壯幾時兮奈老何！」到東漢張衡的〈四愁詩〉，很多句子已沒有「兮」字，例如「路遠莫致倚逍遙，何爲懷憂心煩勞？」則七言古詩的形式更近完備。至曹丕〈燕歌行〉一出，完整的七言古詩便正式在文學史上出現了。

當時，五言古詩正盛行，因此這一新體詩並沒有普遍受到重視，必須等到唐代，才將七言古詩發展到極致。唐初七古仍不脫六朝靡麗之風，沒有善用這種詩體翻騰變化的特長，必至李白、

杜甫、岑參、高適、李頌，然後才見大海迴瀾，縱橫開合。其後，白居易平緩鋪敍，用爲敍事之篇。韓愈於詩中參入古文章法，奧衍勁健；都能各具風格。

〔體製〕

在體製上，七言古詩的格律大致與五古無別，爲了追求自然的音樂性，明清以後，開始提出「不雜律句」的消極性限制。不過，其中又可分爲二種情況：(1)通篇一韻到底的作品，對「不雜律句」的限制比較嚴。並且，假如叶平聲韻，則落句（即一聯兩句中的下句）宜多用三平落腳（平平平），例如韓愈〈謁衡嶽廟遂宿嶽寺題門樓〉：「五嶽祭秩皆三公，四方環鎮嵩當中。火維地荒足妖怪，天假神柄專其雄。噴雲泄霧藏半腹，雖有絕頂誰能窮？我來正逢秋雨節，陰氣晦昧無清風……」其中幾個落句的句尾都是三平聲：「嵩當中」、「專其雄」、「誰能窮」、「無清風」。當然，這並非必然的規定，只能說比較「合宜」罷了。(2)假如中間轉韻的作品，則不

妨雜入律句。這種體製，以元稹、白居易的七古為多，例如《琵琶行》、《長恨歌》，皆是中間轉韻的七古，而且多為四句一轉韻（不是必然如此），好像是許多首絕句合併而成，因此可以雜入律句。不過，古體詩的韻律以自然為宜，可由作者依情意表現之必要而調配，倒是不須過度受到固定規範的限制。

〔體格〕

七言詩的句子較長，是長處也是短處。長處是句式比四言、五言多，在節奏、韻律上更有變化，可以充分展現波浪翻騰的氣勢。至於短處，則掌握不好，便很容易做得軟弱流滑。

假如五言古詩以「興」（含斂的情味）成格，體現陰柔之美；則七言古詩便以「氣」（奔放的生命力）成格，體現陽剛之美。故盛唐詩中，王、孟一系的田園詩人，多擅五古，而表現為「興象超妙」的詩歌典範。岑、高一系的邊塞詩人，卻多擅七古，而表現為「風骨清發」的詩歌典範。李、杜則兼之。

七古的體格，還可以再細分長、短篇之別。長篇適合鋪敍，以豐贍詳足為宗，而中間加以開合變化，掌握雄放矯健之氣勢。元朝楊載《詩法家數》云：「七言古詩，要鋪敍，要有開合，有風度。要迢遞險怪，雄俊鏗鏘，忌庸俗軟腐，須是波瀾開合，如江海之波，一波未平，一波復起。」通常在一篇之中，要有敍事、有議論、有抒情，交織變化，充分發揮。例如李白《宣州謝朓樓餞別校書叔雲》、《蜀道難》、《將進酒》等，岑參《走馬川行》、《輪臺歌》，高適《燕

歌行》，以及杜甫《兵車行》、《觀公孫大娘弟子舞劍器行》等，都是縱橫變化，氣勢雄渾的七古傑作。至於短篇的作品，則宜駿快爽利，一氣通貫全篇，詞雖短而氣悠長，聲雖急而意有餘。

二・近體詩

在沒有分述到各體的體源、體製及體格之前，有些屬於近體律絕在形式體製上共同的規範，先在這裏略作說明。

近體詩在體製上，主要有平仄、押韻及對偶三項。前二項是律、絕的一般規範，後一項則是律詩特有的規範。

(一) 平 仄

過去，私塾為了便於初學者記住平仄規律，有所謂「一三五不論，二四六分明」的口訣。嚴格來說，這並不正確。固然句中第二、四、六個字的平仄一定要符合規律，即使一、三、五也非可以完全不論，隨便變動。原則上，每句的第一、三、五個字是可以調整，不必然要符合平仄譜式的規定，但卻須遵守二個消極性的限制：(1)是「不可形成孤平」。(2)是「不可二平落腳」。

什麼是「孤平」？顧名思義，就是孤單的一個平聲字。說得明確些，就是「仄平仄」這種聲調，上下都是仄聲字，中間夾著一個平聲字。例如王維《送別》：「下馬飲君酒」。《送別》是一首古體詩，此句的聲調為「仄仄仄平仄」。在古體詩中，這種聲調是正常，但在近體詩中，卻絕不可出現，否則便犯了「孤平」之忌。因此，在句中第一、三、五字調整平仄時，便須注意了。例如五言律詩，杜甫《月夜》：「今夜鄜州月」。句中第一個字依平仄譜式必須仄聲，卻不可以隨便改用仄聲，否則第四個字便「孤平」了。杜詩句中「鄜」字為平聲，沒有犯忌。又例如七言律詩，杜甫《九日藍田崔氏莊》：「藍水遠從千澗落」。這個句子依照平仄譜式為「仄仄平平仄仄」，杜詩句中第一個字「藍」，顯然是「不論」，而由仄換為平。第三個字「遠」，也由平換為仄。假如第五個字再不論，由平而換為仄，那麼第四個字便成為孤平了。因此杜詩此句第五個字「千」，仍然依譜作成平聲。總言之，近體詩的平仄，句中第一、三、五個字固然可以變動，卻非完全沒有原則。大致言之，五言句的第三字，七言句的第三、五字，在變動之時，必須注意不可造成孤平。什麼是「三平落腳」？所謂「三平落腳」就是一聯的下句最後三個字都是平聲。在前面七言古詩的體製中，我們曾經說到，「三平落腳」是古體詩聲調之美者，但在近體詩中卻是忌諱。為什麼會造成「三平落腳」，原因便是在「仄仄仄平平」的句子中，以為第三個字可以不論，便隨意改為平聲。由此可知，近體詩的平仄並非真是「一、三、五」可以完全不論。

另外，近體詩的平仄規定很嚴，但有時為了變化，便逐漸形成種種變化的規則出來，總稱為「拗救」。「拗」是指句中平仄主動變換之處，而「救」則是被動對應於「拗」而跟著變換之處。拗救之法非常複雜，我們無法在此詳盡說明，只舉幾個基本法則，以供參考：

「單拗」是只在一句之中變化平仄。最常見的是五言句「平平平仄仄」的格式，第三字「平」拗為「仄」，而第四字「仄」改為「平」以相救，便形成「平平仄平仄」的格式。例如王維《輞川閒居贈裴秀才迪》：「寒山轉蒼翠」，杜甫《攜衣》：「寧辭擣衣倦」。另七言句「仄仄平平仄仄」的格式，常在第五、六字產生拗救變化，而形成「仄仄平平仄平仄」的格式。例如王之渙《涼州詞》：「羌笛何須怨楊柳」，李白《聞王昌齡左遷龍標遙有此寄》：「我寄愁心與明月」，杜甫《江南逢李龜年》：「正是江南好風景」。

「雙拗」則是一聯之中，上下兩句平仄相對變動，此謂之「上拗下救」。雙拗的變化非常多，我們不可能一一介述。在這裏只舉出常見的一種拗法，以供參考。在五言律絕一聯兩句「仄仄平平仄，平平仄仄平」的格式中，通常上句第三個字「平」拗為「仄」時，下句的第三個字便相對地由「仄」改為「平」以相救。例如杜甫《送遠》：「帶甲滿天地，胡爲君遠行」，「滿」字依譜為平而拗為仄，「君」字依譜為仄卻改為平以相救。另如《攜衣》：「已近苦寒月，況經長別心」，劉春虛《闕題》：「時有落花至，遠隨流水香」等，都是這種雙拗的範例。至於七言詩在一聯兩句「平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平」的格式中，往往上句第五個字由「平」拗為

「仄」，而下句第五個字則由「仄」改爲「平」以相救，例如李白《黃鸝樓送孟浩然之廣陵》：「孤帆遠影碧空盡，唯見長江天際流」，上句「碧」字由平拗爲仄，下句「天」字則相對由仄改爲平以相救。這種拗法很常見，杜甫《蜀相》：「映階碧草自春色，隔葉黃鸝空好音」，張祜《華清宮》：「一聲長笛向空盡，月滿驪山宮漏長」，杜牧《商山麻潤》：「秀眉老父對樽酒，鬢袖女兒簪野花」，許渾《登洛陽故城》：「水聲東去市朝變，山勢北來宮殿高」，這些都是很好的例子。

綜合來說，近體詩的平仄在定型之後，便有標準的格式，稱爲「聲調譜」。創作近體詩，原則上必須依照聲調譜，遵守平仄規律，一、四、六固然分別，一、三、五也並非完全不論；雖然可以調整換易，但卻不能造成「孤平」及「三平落腳」的弊病。聲律變化，實有「拗救」之法可循，學者應該熟究之。

(二) 押 韻

近體詩所押之韻和古體詩不同。古體詩在唐朝以前就形成了，因此是依照唐朝以前的語音來押韻，即使唐朝以後的人，也同樣要依古韻去作詩。

近體詩因爲形成於唐朝，所以是依照唐朝的語音來押韻。語音代有變遷，唐音有不同於前代

者。大致說來，分韻比以前更爲精細了。唐朝以前，一東與二冬這兩個韻目中的各韻字都可以通押，但唐韻便不行了。庚、真兩韻目，唐以前可以通押，唐韻卻各自獨用。其他類此情形者尚多。因此，古體詩韻寬，近體詩韻窄。

作古體詩，凡今本詩韻注明可以通轉的韻目（例如東、冬、江三韻可以通轉。支、微二韻可以通押），都能通押在同一首詩中；而作近體詩則只能在單獨一個韻目中去押韻了。例如一東與二冬，十四寒與十五刪，現在國語讀起來沒什麼差別，但在近體詩中卻絕不許通押在一起。

作古典詩，就得去遵守它體製上的規定。換句話說，想玩什麼遊戲，就得遵守什麼遊戲規則。不遵守這種遊戲規則，就別玩這種遊戲，而應該去玩另外的新遊戲。因此，用現代國語的語音去做古典詩，便不成體統了。

近體詩的押韻比較嚴，不過中間卻也可以有些小變化。這個小變化叫做「借韻」或「襯韻」，古人替它取個很具有意象性的名稱，叫做「孤雁入羣」或「孤雁出羣」。例如明代謝榛《四溟詩話》說：

七言絕律，起句借韻，謂之孤雁出羣。

又清代汪師韓《詩學纂聞》說：

唐律第一句，多用通用字，蓋此句原不在四韻之數，謂之孤雁入羣。

從古人這些話來看，所謂「借韻」、「襯韻」，就是近體詩中，首句的韻腳可以借用通轉的韻目。舉例言之，李商隱《木蘭花》：

洞庭波冷曉侵雲，日日征帆送遠人。幾度木蘭舟上望，不知元是此花身。

這首絕句，第二、四兩句所押之韻，「人」、「身」二字都在十一真韻。而首句的韻腳「雲」字，卻在十二文韻。真、文兩韻目在古體詩中可以通押，但在近體詩中卻必須分用。李商隱這首絕句，以押十一真韻爲主體，只有第一句卻借用了可以通押的十二文韻。這種情況是被允許的，但記住其原則是：(1)只能發生在第一句。(2)所借用之韻必須是可以通用的韻目。由於絕大多數的韻腳字都同在一個韻目，只有單獨一個韻腳字是用別的韻目，就好像一隻從別地飛來的大雁，混入雁羣中，故稱「孤雁入羣」。或者好像一隻大雁單獨飛離雁羣，故稱「孤雁出羣」。

古韻與現代國語語音已頗不相同，因此我們不能隨便用口語押韻去作古典詩。作古典詩用韻之時，只好去檢查韻書了。

中國人作詩，唐朝以前大體都依口語去押韻，並沒有官定的標準韻書。到了唐朝，孫愬修定

了隋代陸法言所編的《切韻》一書，而改爲《唐韻》，作詩便有了官定的標準韻書。《唐韻》共分爲二百零六個韻目，其中有些韻目可以同用，因此實際上只有一百十二個韻目。到了宋代，修定《廣韻》，又有幾個韻目同用，便只剩一百零八個韻目。到了金代，平水人（今山西絳縣）王文郁合併舊韻爲一百零七個韻目，及至南宋理宗時，平水人劉淵刻其書，稱爲《壬子新刊禮部韻略》，俗名叫做「平水韻」。到了元末，陰時夫再定平水韻，編成《韻府羣玉》，又合併了一個韻目而成爲一百零六韻，這便是今日所稱的「詩韻」。此後，明清人作詩都用此一韻書，清康熙時代御編《佩文韻府》，仍以《韻府羣玉》爲藍本，韻目並無差別。至於目前大家作詩，最通行的便是《詩韻集成》了。《詩韻集成》其實是《佩文韻府》的簡化，查閱方便，因此普遍被大家所採用。

(三) 對偶

中國文字一字一音，本就適於對偶，故早在先秦文學中，便不知不覺地產生一些對偶的句式。這種情形，在《詩經》、《楚辭》中不乏其例。例如《小雅·出車》：「春日遲遲，卉木萋萋。倉庚喈喈，采蘩祁祁。」（《九歌·湘君》）：「采薜荔兮水中，攀芙蓉兮木末。」不過，先秦時代文章中所出現的對偶，大體都不是刻意爲之，只是一種自然的語言現象。這就是劉勰在《文心雕龍·麗辭篇》中所謂「豈營麗辭，率然對爾」。

至漢代之後，對偶漸成文人自覺運用的語言形式，故漢魏六朝的詩中，對偶的句式隨處可見，尤其是六朝興起的「新體詩」，更是大量地使用偶句。

創作現象如此，但理論上的建構就緩慢得多了。《文心雕龍》的〈麗辭篇〉可說是討論「對偶」這一語言形式的第一篇專文。劉勰初步提出所謂「四對」之說，就內容題材而言，分為「言對」與「事對」。「言對」是以不涵故事性的語言相對為句，而「事對」則以涵有故事性的語言相對為句。另就命意而言，又有「正對」及「反對」之分。「正對」是「事異義同」，上下二句所述之事雖異，但其涵義則相同。而「反對」則是「理殊趣合」，上下二句所述之事，其意義相反，但卻可以對顯而合成相同的旨趣。

劉勰「四對」之說，是對於「對偶」的型態所做初步的歸納。到了初唐，上官儀又提出「六對」、「八對」之說。所謂「六對」是正名對、同類對、連珠對、雙聲對、疊韻對、雙擬對。所謂「八對」是名對（與正名對同）、異類對、雙聲對、疊韻對、聯綴對（與連珠對同）、雙擬對、回文對、隔句對。除去重複，計有九種（參見宋代魏慶之《詩人玉屑》引《詩苑類格》）。這九種對法，六朝人大多用過，只是到了上官儀才加以歸納定名，指明它的法式。

其後，對偶的法式越演越繁，花樣百出。約與唐代同時的日僧空海著有《文鏡秘府論》，便記載二十九對法，其實若再細分下去，還不止此數。其法頗為繁瑣，我們無法一一去介述。僅就初學，說明律詩中最基本的對偶概念及原則。

一首律詩固定為八句，每一句為一聯。一二句為首聯，三四句為頸聯（或稱領聯），五六句為腹聯（或相對於領聯而稱為頸聯），七八句為尾聯（亦稱末聯）。

一首律詩的首聯、尾聯可對偶，也可不對偶。但中間兩聯，則必兩兩相對。所謂「對偶」，包括一聯上下兩句的句式、字詞的詞性（如動詞必對動詞，名詞必對名詞，形容詞必對形容詞）。特別要提醒大家的是，在詞彙之中，數目字宜對數目字，顏色字宜對顏色字，方位字（如東南西北、前後左右）對方位字，人名宜對人名，地名宜對地名，這些是比較特殊的狀況。

對偶的工夫大約有三個進境：首先是講求工整，儘量以同類詞彙相對，故天對地、雲對雨、白對紅、南對北、一對千、謝傅對徐君、長安對永定。舉例言之，王維〈使至塞上〉：「大漠孤煙直，長河落日圓」，上下兩句句子的文法結構形式完全一樣，「大漠」對「長河」、「落日」對「孤煙」、「直」對「圓」，不但詞性完全對襯，詞義又復類近，實在非常工整。

其次，假如全詩對偶聯聯工整，為法所囿，有時會流於刻板，故進而於工整中再求靈動變化，但靈動變化又非刻意作奇，所以再進而就須要求自然了。例如杜甫〈月夜憶舍弟〉：「露從今夜白，月是故鄉明。」「白」對「明」，兩字都屬色感的詞彙，卻又不死閼於紅白黃黑之相對。「今夜」對「故鄉」，一時間一空間，也不死閼於天對地、雲對雨等同類詞彙的相對，變化中又極其自然。其他如杜甫〈天末懷李白〉：「鴻雁幾時到，江湖秋水多。」〈登岳陽樓〉：「吳楚東南坼，乾坤日夜浮」。王維〈送平潛然判官〉：「黃雲斷春色，畫角起邊愁。」〈漢江

臨汎》：「江流天地外，山色有無中。」等等，都能做到靈動而又自然，讀者可以參悟。總之，對偶先求工整，再求靈動，終求自然。當然，能做到既工整、又靈動、又自然，那是最好不過了。

接著，我們要談談對偶的一些禁忌。有些人初學律詩的對偶，常會出現下列幾種錯誤：

1. 畈型不整：

也就是一般所說的「三腳鐘」或「三足蟾」，例如「秋月」對「雲煙」。「秋月」這個詞彙在文法上是組合式合義複詞，「月」是端詞，「秋」是領屬性加詞，也就是「秋」字用來指明「月」所屬的季節，翻成語體便是「秋天的月」，因此「秋月」只是一物。而「雲煙」卻是一個詞聯，是「雲」和「煙」聯成一個詞，分別為二物。以「秋月」對「雲煙」，是以一物對二物，如同三足，無法對襯。律詩對偶，應該儘量避免這種情形。

2. 意涉合掌：

對偶一聯兩句中，意義應求變化不同，不可兩句重複一意。若兩句重複一意，稱為「合掌」，就如兩隻手掌相合，看起來彷彿只有一隻手掌。例如王籍《入若耶溪》：「蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽。」這一聯對得很工整，但細辨其義，上下兩句表達的意思，無非都是蟬或鳥兒越啼叫，越顯出山林的幽靜；不免有合掌之嫌。

3. 主格不統一：

詩是最精練的語言，故主詞常被省略。律詩對偶，必須上下兩句的文法結構形式相同，因此假如主詞被省略，就上下二句一起省略；假如沒有省略，便應在兩句中的同一位置。例如李白《太原早秋》：「夢遶邊城月，心飛故國樓。」這二句文法結構形式完全一樣，主詞「夢」、「心」也分別在句中的同一位置上。但律詩的對偶會出現看似主詞在同一位置，仔細分析卻並不統一的情形，例如杜牧《旅宿》：「寒燈思舊事，斷雁警愁眠。」表面看來，在同一位置的「寒燈」、「斷雁」都是主詞，但其實不然。上句動詞是「思」，但「寒燈」顯然不能「思」，也就是不能做為動詞「思」的主詞。能「思舊事」的應該是詩人自己，因此這一旬的主詞是「詩人」而不是「寒燈」，只是被省略了，而「寒燈」只做為補詞，表示詩人「思舊事」是在「寒燈」的背景之下。下句動詞是「警」，在主詞位置上的是「斷雁」，「斷雁」當然會「警」愁眠，因此下旬的主詞為「斷雁」，並無疑問。這一來，此聯便犯了「主格不統一」的毛病。當然，大詩人的作品中也不免小疵，只是初學者宜儘量去避免。

在討論了近體詩平仄、押韻、對偶的一般性規範之後，我們接著就要分從五言律詩、七言律詩、五言絕句、七言絕句略述它們的體源、體製、體格。

〔體源〕

五律是在漢魏「五言詩」的句型基礎上，到六朝再加入「律」的質素而逐漸形成的一種「新體詩」。

所謂「律」指的是：(1)限定句數；(2)平仄規律化；(3)講求對偶；(4)固定押平聲韻。其中尤以平仄規律及對偶更具關鍵性。

從這種體製的發展歷程來看，作品的實驗性創作，比平仄規律及對偶理論的提倡要早了些。在梁代沈約正式提出「聲律說」，與劉勰在《文心雕龍》中論述「麗辭」（對偶）之前，五律的作品已具雛型了。例如劉宋時代，顏延之的〈挽歌〉、謝莊的〈侍東耕〉等，皆為一首八句，中間兩聯對偶、押平聲韻，只差平仄還沒有規律化而已。

不過，「聲律」與「麗辭」觀念的提倡，的確提供了律詩在格律上的理論基礎，有助於這一新體詩的平仄趨向規律化，對偶也趨向穩定性。

就在這種作品實驗與觀念倡導交互推展的歷程中，律詩便逐漸在成熟。齊、梁、陳三代，謝朓、沈約、王融、何遜、陰铿、徐陵、庾信等，在這「新體詩」的創作上，已有可觀的成就。及至唐代，上官儀倡「六對」、「八對」之說，將律詩對偶的技巧加以歸納定名，使律詩的體製更趨系統化。而在創作上，王勃、楊炯、盧照鄰、駱賓王、沈佺期、宋之間相繼而起，五律不但內容有了非常豐富的成就，形式體製上也完全成熟定型下來。

唐代的五言律詩非常豐收，除了上述諸家，陳子昂、杜審言、王維、孟浩然、李白、杜甫、劉長卿、白居易、賈島、杜牧、李商隱等，都有很高的成就。其中尤以王維、孟浩然、李白、杜甫、劉長卿、李商隱最擅勝場。而杜甫的五律，不管內容、格律、技巧都變化無窮，開後世許多法門，又是此中之大成者。

〔體製〕

五律的體製，主要是在平仄、對偶、押韻三方面具有一定規範。每首詩固定為八句，每句五言，落句（即二聯的下句）必須押平聲韻。中間二聯一定要對偶，而平仄更有嚴格的規律。這個規律分別為四種固定的譜式，即是：(1)平起首句不押韻；(2)平起首句押韻；(3)仄起首句不押韻；(4)仄起首句押韻。所謂平起，是首句以平聲為開始；仄起則是首句以仄聲為開始。但因為第一個字常有平仄上的變動，因此比較穩妥的判斷方式，是檢查首句的第二字，若為平聲，即是平起；若為仄聲，即是仄起。茲列各譜式如下，「—」的符號表示平聲，「|」表示仄聲，「[]」表示依標準譜為仄聲而作品實際變為平聲，「[]」則正好相反。

(1) 平起首句不押韻，例：杜甫〈客亭〉

首聯：秋窗猶曙色，落木更天風（韻）。

頸聯：日出寒山外，江流宿霧中（韻）。

腹聯：聖朝無棄物，衰病已成翁（韻）。
尾聯：多少殘生事，飄零任轉蓬（韻）。

(2) 平起首句押韻，例：王維《使至塞上》

首聯：單車欲問邊（韻），屬國過居延（韻）。
頸聯：征蓬出漢塞，歸雁入胡天（韻）。
腹聯：大漠孤煙直，長河落日圓（韻）。
尾聯：蕭關逢候騎，都護在燕然（韻）。

(3) 斜起首句不叶韻，例：王灣《次北固山下》

首聯：客路青山下，行舟綠水前（韻）。
頸聯：潮平兩岸闊，風正一帆懸（韻）。
腹聯：海日生殘夜，江春入舊年（韻）。
尾聯：鄉書何處達？歸雁洛陽邊（韻）。

(4) 斜起首句押韻，例：許渾《秋日赴闕題潼關驛樓》

首聯：紅葉晚蕭蕭（韻），長亭酒一瓢（韻）。
頸聯：殘雲歸太華，疏雨過中條（韻）。
腹聯：樹色隨關迥，河聲入海遙（韻）。
尾聯：帝鄉明日到，猶自夢漁樵（韻）。

〔體格〕

五律最適合初學者練習，因為它不像古詩那樣繁複，講求氣勢變化；也不像絕句那麼短小，講求神韻，易作難工；又不像七律，因為句子較長，聲調較緩，容易流於纖弱。大致說來，五律的體格以整練清麗為宗，能做到格律嚴整、語言精美，而情意清新，也就有個面目了。

五律的篇法，首聯起筆蘊意要大，氣勢要強。蘊意大，則後面才有發揮處；氣勢強，才能先聲奪人，也才擋得住全篇格局。頸聯要接得穩切，將首聯開出的意蘊進一層發揮。腹聯是重要的轉筆。作詩固然要緊扣題目，但若通首只繞著題目寫，格局便太狹小，不能開拓。所以轉筆一定要跳出題面，還得開，拉得遠，但必須注意不可完全離題，也就是表面雖跳開，實際上脈絡仍與上文暗貫。尾聯則要回合題旨，與前文照應。如此便能開合變化，而首尾聯貫。

(二) 七言律詩

〔體源〕

七言詩的形成，原比五言詩爲慢。曹丕〈燕歌行〉雖已完成七言體，但繼作者並不多。七言律詩雛型的出現，也就比五律晚了些，大約到了梁、陳之間，才有了比較完整的七言新體律詩。例如庾信〈烏夜啼〉：「促柱繁弦非子夜，歌舞態異前溪。御史府中何處宿？洛陽城頭那得棲？彈琴蜀郡卓家女，織錦秦川竇氏妻。詎不自驚長淚落，到頭啼鳥恆夜啼。」這首詩四聯八句，對偶已頗工整，只是平仄還未十分規律化，已備七律雛型了。

初唐的近體詩，主要放在五律上，四傑與沈宋所作七律並不多，好作品也少。因此七律完全成熟也比五律慢了些，須待盛唐諸家興起，才臻極境。

唐朝七律之大家，當推王維、劉長卿、杜甫、白居易、杜牧、李商隱、溫庭筠、韓偓諸人。其中，杜甫之七律，不管數量，或題材、技巧，都無人能及。在其堂廡之下者，大約只有李商隱一人而已。

〔體製〕

七律的平仄、押韻、對偶與五律同理，不另贅述。以下列出四種平仄譜，以供初學者參照：

(1) 平起首句不押韻，例：杜甫〈野望〉

首聯：西山白雪三城戍，南浦清江萬里橋。
 頸聯：海內風塵諸弟隔，天涯涕淚一身遙。
 腹聯：惟將遲暮供多病，未有涓埃答聖朝。
 尾聯：跨馬出郊時極目，不堪人事日蕭條。

(2) 平起首句押韻，例：李商隱〈隋宮〉

首聯：紫泉宮殿鎖煙霞（韻），欲取蕪城作帝家（韻）。
 頸聯：玉璽不緣歸日角，錦帆應是到天涯（韻）。
 腹聯：於今腐草無螢火，終古垂楊有暮鶼（韻）。
 尾聯：地下若逢陳後主，豈宜重問後庭花（韻）。

(3) 仄起首句不押韻，例：杜甫〈聞官軍收河南河北〉

首聯：劍外忽傳收蓟北，初聞涕淚滿衣裳。
 頸聯：卻看妻子愁何在？漫卷詩書喜欲狂。
 腹聯：白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。
 尾聯：即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。

(4) 仄起首句押韻，例：許渾《金陵懷古》

首聯：玉樹歌殘王氣終（韻），景陽兵合戍樓空（韻）。
 頸聯：松楸遠近千官塚，禾黍高低六代宮（韻）。
 腹聯：石燕拂雲晴亦雨，江豚吹浪夜還風（韻）。
 尾聯：英雄一去豪華盡，惟有青山似洛中（韻）。

〔體格〕

七律由於句子比五律長，聲調變化大，所以只作到整練清麗還不够。它必須再進一步講求氣勢的翻騰變化，造語的雄渾矯健，絕不可落於板重、滑熟、柔靡、卑弱。至於它的篇法，大致與五律相同，可以參見五律「體格」一欄。

〔體源〕

絕句來自漢魏六朝的樂府小詩。假如以「五言」、「四句」這種形式去判斷，那麼可以稱之為絕句的作品出現得很早。漢朝樂府詩《枯魚過河泣》：「枯魚過河泣，何時悔復及！」作書與鮪鱗，相教慎出入。」另如漢樂府《高田種小麥》、《上留田行》、《猛虎行》等，都是每首詩四句，每句都是五言，可以說已具備絕句的雛型。

其後曹植、陸機、郭璞等詩中，也出現這種作品，可能是受到漢代樂府小詩的影響吧！及至六朝的吳歌、西曲，大部分都是五言四句的小詩。民歌影響到文人創作，故謝靈運、鮑照、謝惠連等，都嘗試作過這種小詩。

及至南齊永明時代，王融、謝朓、沈約諸家繼作，這種新體小詩便接近成熟階段了。例如謝朓《玉階怨》：「夕殿下珠簾，流螢飛復息。長夜縫羅衣，思君此何極？」像這種作品，已完全等同於唐朝那些不太講求平仄，押仄聲韻的「古體絕句」了。

到唐朝，就僅是將這種小詩的平仄規律化，便形成「近體絕句」。唐朝詩人，較擅五絕者，當推王維、李白、劉長卿、李商隱等。

〔體製〕

唐朝詩人所作的絕句，有一類是或押仄聲韻或押平聲韻，平仄沒有規律，那是直接模仿六朝的小詩，稱爲「古體絕句」。

我們一般所謂「絕句」，指的是「近體絕句」。「近體絕句」與「古體絕句」最大的差別是，近體都押平聲韻，並且平仄完全規律化。它與律詩同樣有四種平仄譜式，茲列舉如下：

(1) 平起首句不押韻，例：戴叔倫〈題三閭大夫廟〉

沅湘流不盡，屈子怨何深（韻）？
日暮秋風起，蕭蕭楓樹林（韻）。

(2) 平起首句押韻，例：蘇頌〈汾上驚秋〉

北風吹白雲（韻），萬里渡河汾（韻）。
心緒逢搖落，秋聲不可聞（韻）。

(3) 仄起首句不押韻，例：李白〈勞勞亭〉

天下傷心處，勞勞送客亭（韻）。
春風知別苦，不遣柳條青（韻）。

(4) 仄起首句押韻，例：元稹〈行宮〉

寥落古行宮（韻），宮花寂寞紅（韻）。
白頭宮女在，閒坐說玄宗（韻）。

〔體格〕

絕句不論五言或七言，其體格、篇法大致相近，故在此作一通論。

絕句因爲篇幅短小，是語言最精練的詩歌。一首詩中，短短二十多字，當然不能不以最少的字含蘊最豐富的意思，所以絕句在體格上須以含蓄而有遠神爲主。因爲意竭則神枯，語實則味短，惟含蓄不盡，使人低徊想像，玩味無窮，才是上乘之作。

絕句以發抒情意爲高，不以敍事、議論爲尚。而詩意貴在：真、曲、新。意真，則本乎情性，無所虛飾。唯意真，始能動人心魄。意曲，則含蓄曲折，意在言外，如手拂琴弦，指歇而餘音繁迴。唯意曲，始能引人想像。意新，則去除陳腔濫調，道前人所未道之意。唯意新，始能逗人興趣。

絕句的篇法，大致是起句從容穩切，次句接得緊密停當。而關鍵則全在三、四兩句，是情意凝聚之所在。第三句爲轉筆，必須從題面盪開；而第四句緊迫密契，兩句構成一個完整、精警而遙深的意象。元朝楊載《詩法家數》即云：「大抵起承二句固難，然不過平直敘述爲佳，從容承之爲是。至如宛轉變化工夫，全在第三句，若于此轉變得好，則第四句如順流之舟矣。」細審唐人絕句，果然警策之句多在三四，五絕例如李商隱《登樂遊原》：「夕陽無限好，只是近黃昏。」七絕例如杜牧《泊秦淮》：「商女不知亡國恨，隔江猶唱後庭花。」

四 七言絕句

〔體源〕

七絕也是由漢魏六朝的樂府小詩而來。它醞釀的時間其實並不比五絕晚；假如我們以「一首詩四句」、「每句七個字」這樣的雛型去檢視史料，就會發現在漢代的民間歌謡中，已有了這樣的小詩了。《太平御覽》第三百八十五卷載東漢末年，時人爲孔長彥、季彥兄弟編了一首諺語：「魯國孔氏好讀經，兄弟講誦皆可聽。學士來者有聲名，不過孔氏那得成。」又《玉燭寶典》的《五月仲夏第五》載有漢代樂府古辭云：「啄木高飛乍低仰，搏樹林藪著榆桑。低足頭啄刷如刷，飛鳴相驟聲如簫。」其語言雖頗樸拙，但從形式上來看，卻有七絕的模樣了。

然而漢魏兩晉以來，作這種七言四句小詩的人並不多。直到南朝之後，才逐漸多起來，作品也比較成熟些。例如劉宋時代，湯惠休《秋思引》：「秋寒依依風過河，白露蕭蕭洞庭波。思君未光光已滅，眇眇悲望如思何。」及至梁武帝、梁簡文帝時，作這種小詩的人就更多了，只是大部分都是樂府詩的性質，平仄也還沒有規律化，難怪王夫之《薑齋詩話》說：「七言絕句，自歌行來。」

唐朝七絕就是將這種七言小詩的平仄加以規律化而形成。但那種平仄不規律的絕句也還有人作，稱爲「古體絕句」，而平仄完全規律化的絕句，便是「近體絕句」了。

唐朝七絕的能手，多自盛唐興起，其間以王維、王之渙、王昌齡、李白、李益、杜牧、李商隱最擅勝場。而杜甫的絕句，在諸家之外另闢蹊徑，不以空靈爲宗，而以拗健踏實爲尚，別成面貌，卻開了宋詩七絕之先河。

〔體製〕

茲列七言平仄譜式如下：

(1) 平起首句不押韻，例：鄭畋《馬嵬坡》

一一上——|——|——|——|——|——|——|——
玄宗回馬楊妃死，雲雨難忘日月新（韻）。

終是聖明天子事，景陽宮井又何人（韻）！

(2) 平起首句押韻，例：王昌齡〈閨怨〉

閨中少婦不知愁（韻），春日凝妝上翠樓（韻）。
忽見陌頭楊柳色，悔教夫婿覓封侯（韻）。

(3) 斜起首句不押韻，例：李益〈夜上受降城聞笛〉

回樂峯前沙似雪，受降城外月如霜（韻）。
不知何處吹蘆管，一夜征人盡望鄉（韻）。

(4) 斜起首句押韻，例：張繼〈楓橋夜泊〉

月落烏啼霜滿天（韻），江楓漁火對愁眠（韻）。
姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船（韻）。

〔體格〕

七絕的體格及篇法與五絕大約相同，總是不能寫得太踏實，必須翻空想像。同時，也不宜敍事、議論，必須以感性的情味為主。空靈而有遠神的作品，乃是絕句的正宗，盛唐詩人如王維、王昌齡、李白的七絕可為典範。

結語

綜合以上的討論來看，想要研究中國古典詩歌，最基本的認識，就是先要瞭解詩歌的本質與功能。詩歌的本質，在內涵上以抒發主觀情志為尚，在語言形式上則以比興意象為則。主觀情志，又可區分為二種類型：觀念上一為「言志」之說，一為「緣情」之說；作品則一以風雅為範型，一以魏晉興起的個人抒情詩為範型。而詩歌的功能，也就在於或者表現時代人民的普遍情志，或者表現個人的存在感受。

其次，我們必須瞭解的是詩歌一般性的表現原理，其中最重要的就是「比興」。「比興」又可分為二種意義系統：一為對應於「言志」的詩歌本質觀，所謂「比興」即是以「言在此而意在彼」的託喻，以達到政教美刺的效用。另一意義系統，則對應於「緣情」的詩歌本質觀，「比」固然不必有政教美刺之用，「興」更是著重在「觸物起情」的直覺感受。

接著，我們還須瞭解各體詩歌的體源、體製、體格。不管創作或鑑賞，都要有「辨體」的觀

念，才能在掌握主觀情志之外，又能將情志適當地安置在各種客觀的規格中。對中國詩歌能具備以上三種層次的認識，大致便得到正確的輪廓。至於其他更多有關詩歌的知識，便有待讀者自己不斷的研究了。

參考書目

詩集傳	朱熹	中華書局
先秦漢魏晉南北朝詩	逯欽立	學海書局
漢魏六朝詩三百首注	余貫英	粹文堂書局
樂府詩粹箋	潘重規	學海書局
唐詩品彙	高棟	學海書局
唐詩選評釋	李攀龍選 森大來評釋	河洛圖書出版社
唐賢三昧集箋注	王士禎選 黃培芳箋注	廣文書局
唐人萬首絕句選	王士禎	廣文書局
唐詩別裁集	沈德潛	廣文書局
唐詩三百首注疏	章燮注疏	蘭臺書局
唐詩三百首詳析	喻守貞詳析	華正書局
詩比興箋	陳沆	正生書局
唐人絕句評注	高步瀛	木鐸出版社
唐宋詩舉要	劉拜山評解	學海書局
宋詩別裁集	沈德潛	廣文書局
宋詩菁華錄	陳衍	廣文書局
宋詩選注	錢鍾書	木鐸出版社
江南江北——唐詩選析	張夢機、顏崑陽等	時報文化出版公司
平林新月——唐宋詩選析	顏崑陽	時報文化出版公司
詩品注	汪中注	正中書局
文心雕龍注釋	劉勰著 周振甫注釋	里仁書局
司空圖《詩品》衍釋	詹幼馨衍釋	王記書坊
滄浪詩話校釋	郭紹虞校釋	河洛圖書出版社
白石道人詩說	楊載	藝文印書館
詩法家數		

國學導讀

二二六

薑齋詩話箋注

原詩

木鐸出版社

王夫之著 戴鴻森箋注

藝文印書館

中國詩史

陸侃如

明倫出版社

詩法易簡錄

李鍊

廣文書局

中國詩學通論

范況

國文天地出版社

詩論

朱光潛

幼獅出版社

中國詩學

劉若愚著 杜國清譯

文津出版社

中國詩律研究

王力

源流出版社

中國古典詩評論集

葉嘉瑩

三民書局

迦陵談詩

葉嘉瑩

東大圖書公司

中國詩歌藝術研究

袁行霈

五南圖書公司

中國詩學

黃永武

巨流圖書公司

古典詩的形式結構

張夢機

尚友出版社

詩史本色與妙悟

龔鵬程

學生書局

比興物色與情景交融

蔡英俊

大安出版社

古典詩文論叢

顏崑陽

漢光出版社

李商隱詩箋釋方法論

顏崑陽

學生書局