



替詩的音律辨護

朱光潛

——讀胡適的白話文學史後的意見——

作史都不能無取裁，胡適之先生的白話文學史像他的調選一樣，所以使我們驚訝的不在其所取而在其所裁。我們不驚訝他拿一章來講王梵志和寒山子，而驚訝他沒有一字提及許多重要詩人，如陳子昂、李東川、李長吉之類；我們不驚訝他以全書五分之一對付「佛教的翻譯文字」，而驚訝他講韻文而把漢魏六朝的賦一概抹煞，連北山移史、滄婦秋思賦、閒情賦、歸去來辭一類的作品，都被列於僵死的文學；我們不驚訝他用二十頁來考證孔雀東南飛，而驚訝他祇以幾句話了結古詩十九首，而沒有一句話提及中國詩歌之源是詩經。是如我們能接收他的根本原則，採取他的觀點，他的這部書都是對於中國文學史的有價值的貢獻。他把民間文學影響文人詩詞的痕迹用着顏色的筆勾出來了。儘管有許多人不同意這部書，這一點特色就够使牠活一些年代了。但是在我們看他的根本原則是錯誤的。他的根本原則是什麼呢？一言以蔽之，「做詩如說話」。這個口號不僅是白話文學史的出發點，也是近來新詩運動的出發點。白話文學史不過是白話詩運動中的一個重要事件，就許多事說，做詩決不如說話。在這篇文章裏我把「做詩不如說話」的理由說出來，以就教於胡先生和一般講詩學者。

作者附記。

向來論詩的人們對於「詩」字的意義都用得很含混，有些人把牠看得太廣，有些人把牠看得太窄。就最廣的意義說，語言本身就是詩。因為語言就是情思的表現，活語言都是創造的，帶有技巧的。我們並且可以是一切藝術的表現都看作「語言」，詩就是一切藝術所公有的特質，所以我們說畫中有詩，說瓦格列的音樂含有很濃厚的詩意，甚至

於說一個人或一件動作是帶有的詩的風味的。意大利學者克羅齊以為一切藝術都是直覺的抒情的表現，而語言也是其中之一種。他把語言學和美學看作一件東西。這是用「詩」字的最廣義。

就次廣的意義說，凡是純文學都是詩。我們說柏拉圖的對話集、新舊約或是柳子厚的山水雜記是詩，就是因為這些作品都屬於純文

89 104 學英國詩人雪萊說過：『詩和散文的分別是一個鄙俗的分別。』克羅齊在十九世紀歐洲文學論文集中主張用『詩和非詩』的分別來代替『詩和散文』的分別。這都是用『詩』字的次廣義。

這兩種意義都是忽視形式而偏重實質的，牠們在理論上都不可非難，不過在實際應用時有許多不便利，這就像遇到張三李四不肯呼他們爲「張三」「李四」而祇肯呼他們爲「人」一樣，太混太泛了。「詩」字還有一個最濫的意義，就是專從形式上分別詩和散文，把一切具有詩的形式的文字通叫做「詩」。冬烘學究堆砌腐典濫調，談諧者嘲笑鄰家的姑娘，湊成四句七言，自己也說是「做詩」。「詩」字的這樣用法是最不合理的。如果依牠，李白杜甫的詩集和三字經百家姓、七言雜字以及醫方脈訣之類的東西都是一樣高低了。

在這篇文章裏我們提議用「詩」字的最尋常的意義，把牠專指具有音律的純文學，專指在形式和實質雙方都是詩的文學作品。這個意義確定了，我們現在來研究純文學之中何以有一部分要用音律或詩的形式，並且研究這一類純文學作品何以要別於散文。

我先要表明我的美學的立場，詩人的本領在見得到，說得出。通常人把見得到的叫做「實質」，把說得出的叫做「形式」。他們以爲實質是語言所表現的情思，形式是情思所流露的語言，實質在先，形式在後，情思是因，語言是果，先有情思然後用語言把牠表現出來。這是瀰漫古今中外的一個大誤解。許多關於詩的無謂的爭論都是由牠釀成的。

我們先要打破這個誤解。

詩有音有義，牠是語言和音樂合成的。要明詩的性質，先要明白語言的性質和音樂的性質。音樂的性質到下文再講，說在先講語言的性質。語言是什麼呢？一般語言學家說：『語言是表現思想和感情的。』這一個定義細經分析是漫無意義的。牠誤在「表現」兩個字。「表現」是一個及物的動詞，牠所指的動作須有主動者和被動者。比如說「貓吃鼠」，貓是主動者，鼠是被動者，而「吃」字則表示這個及物的動作。「語言表現情思」時，語言和情思的關係是否如說「貓吃鼠」時貓和鼠的關係呢？語言是否把已在裏面的東西翻到「表」面來「現」給人看呢？貓可離鼠而獨立，語言卻不能離情思而獨立。什麼叫做「思想」？牠是心感於物時喉舌及其他語言器官的活動，（這是行爲派心理學的主張，我從前反對牠，近年來發見牠和克羅齊的「直覺即表現」說暗合，對於這個問題再加了一番思考，覺得牠是確實的。）什麼叫做「感情」呢？牠是心感於物時各種器官（如筋肉血脈等等）變化的總稱。舊心理學家說：『笑由於喜，哭由於悲。』哲姆士把牠反過來說：『喜由於笑，悲由於哭。』其實這兩說都不精確，我們應該說：『笑就是喜，哭就是悲。』這就是說，情感和牠的表現原來不是兩件可分離的東西。語言是情感發生時種種器官變化中之一種，牠是喉舌及其他語言器官的變化。照這樣看，語言與思想和感情的關係都非常密切。但是這種關係，一不是因果的關係，二不是空間上表裏的關係，三不是時間上。

先後的關係；所以「情感在先，語言在後；情思是因，語言是果；情思是實質，語言是形式」的見解根本是一個錯誤的見解。在各種藝術之中，情思和語言，實質和形式，都在同一頃刻之內醞釀成功。世間沒有無情思的語言，世間也沒有無語言的情思。「以言達意」是一句不精確的話。

語言與情思的真正關係如此，何以多數人有「情思在先，語言在後；情思在裏面，語言在表面；情思是原因，語言是結果」的誤解呢？語言是情思發動時許多器官變化中之一種，但是牠和其他器官變化有一點不同。其他器官變化與時境同時消滅，語言可藉文字留下痕跡來。情思過去了，語言的聲響消散了，文字還可以獨立存在，一般人把有形聲可求的符號通叫做文字，其實文字有死活的分別。文字的生命是情思。

通常散在字典中的單字都已失去牠在特殊的情境之中所伴的情思，牠已經是沒有血肉的枯骸。這是死文字。每個人在特殊的情境之中所說的話或是所做的詩文，都有情思充溢其中，這是活文字。活文字都離不開活語言，都離不開切己的情思，而死文字則是從活語言之中宰割下來的殘缺的肢體，就是字典中的單字。比如說「蓮」字，假如你的愛人叫做「蓮」，你呼喚「蓮」時所伴的情思是在字典裏「蓮」字脚下所尋不出的。「蓮」字在你口裏是一個活文字，在字典裏是一個死文字。一般人不知道文字有死活兩種，以為文字就是字典中的單字，於是把死文字誤認為一切文字。他們以為未有活人說的話做的詩文之前，世間先已有了一部字典。這部字典裏的字就是他們

所謂「文字」也就是他們所謂「語言」。他們以為人在說話做詩文時就是在這部字典裏取字來配合，好比姑娘們在針線籃裏揀紅線白線來繡花一樣。這麼一來，語言和情思便變成兩件分立的東西，可隨意拉攏起來，也可有隨意拆散開來了，世間就可以先有獨立的情思而後拿獨立的語言來「表現」了。我們如果稍加思索，這種誤解是顯而易見的。

這番話像是題外話，其實是這篇文字的出發點。懂得情思和語言不可分離，實質和形式不可分離，牠們中間並無「先後」「表裏」「因果」種種關係。然後纔可以進一步討論詩要有音律，要與散文有別的道理。

詩和散文的分別不單在形式，也不單在實質；牠是同時在形式和實質兩方面見出來的。就形式說，散文的節奏是直率的，無規律的，詩的節奏是低徊往復的，有規律的，就實質說，散文宜於敘事說理，詩宜於歌咏性情，流露興趣。要明白詩和散文的分別，須先明白情趣和事理分別。事理是直捷了當，一往無餘的；情趣是低徊往復纏綿不盡的。直捷了當的事理宜用「敘述的語氣」纏綿不盡的情趣宜用「驚歎的語氣」。在敘述語中事盡於辭，理盡於言，在驚歎語中語言祇是情感的縮寫。字情溢於辭，所以讀者可憑想像而見出絃外之響。這是詩和散文的根本分別。

這個道理可以拿一個淺例來說明。比如看見一位年輕的美人，如

89 106 果把這段經驗當作「專」來叙，你說：『我看見一位年輕的美人』話既說出，事就叙完了；如果把牠當作「理」來說，你說：『她年輕，所以漂亮』話既說出，理也就說明了。你不必再說什麼，人家就可以完全明白。

你的意義，人家也就不會在你的語言之外別求意義。但是如果你一見就愛了她，動了情感，你祇說：『我遇見她』，祇說：『她年輕所以漂亮』，甚至於說『我愛她』，就還不算能了事，因為『我愛她』和其餘兩句話一樣，還是在叙述一件事而不是吟咏一種情感。如果你真愛她，你此刻記念她，過一刻還是記念她。你想想而又念，你就要用一種特殊的語氣纔可以傳出這種纏綿不盡的神情了。

左傳桓公二年有一條說：『宋華父督見孔父之妻於路，目逆而送之曰「美而艷」』這一段寥寥數字寫盡華父督垂涎他人妻子的神情，在散文中可謂妙筆，而究竟不能說是詩，因為全文語氣是「叙述的」而不是「驚歎的」。詩經

鄭風有兩章詩：
「出其門，有女如雲，雖則如雲，匪我思存。綯衣裳中，聊樂我員」
「出其闈闔，有女如荼，雖則如荼，匪我思且。綺衣茹虛，聊可與娛」

這兩章詩所寫的經驗頗類似左傳所記華父督的故事，但是牠是詩，因為牠的語氣是「驚歎的」，牠的音節是低徊往復的，牠不是叙一件事，而是流露一種感情。

在「叙述語」中作者可以不露切己的情感，甚至於可以說假話。比如你縱然不愛一個女子而說『我愛她』，別人不能單從這文字上

看出你的情感的真偽和深淺。在「驚歎語」中情見乎詞，別人可以單從文字上多少窺測出你的情感的程度。上例『出其東門』的作者距我們年代雖很遠，我們雖無從知其歷史，但是他對於那些如雲如荼的女子，並沒有十分深摯的情感，因為他祇表示出和她們「娛」「樂」的希望，音節方面也見不出纏綿悱惻的神情。我們拿詩經周南中四章詩來和牠比較看看：

「采芣采耳，不盈傾筐，嘯我懷人，置彼周行」

「陟彼崔嵬，我馬虺隤，我姑酌彼金盞，維以不永懷」

「陟彼高岡，我馬玄黃，我姑酌彼兕觥，維以不永傷」

「陟彼阻矣，我馬瘠矣，我僕痡矣，云何吁矣」

這詩也是描寫愛情的，我們也無從知道作者的身世，但是我們知道她的情感比「出其東門」的作者深摯百倍。她的疲勞一章重似一章，她的聲音一章悽惋似一章，最後她的力竭聲嘶的情況更活躍欲現。這纔是真情流露的文章。

然則詩絕對不叙事不說理麼？詩有說理的，但是牠的「理」融化在赤熱的情感和燦爛的意象之中，牠決不說抽象的未受情感飽和的理。詩也有叙事的，但是牠的「事」也是通過情感的放大鏡的，牠決不敘完全客觀的乾枯的事。「哲學詩」和「史詩」表面上雖似說理，敘事實上都是抒情。凡是號稱「哲學詩」的作品，你如果從「哲學」觀點去看，「理」往往很平凡甚至於荒謬，但是牠們中間的上乘仍不

失其爲「詩」因爲作者畢竟是情勝於理的。這個道理我們祇要稍留心英國十七世紀的「哲學派詩」和法國十九世紀德維尼（A. P. Vigny）的作品，便可以見出。至於敘事詩如木蘭辭、孔雀東南飛、長恨歌等等的作者大半是對於豪情盛概的讚頌者或婉惜者，他們大半仍是用「驚歎的語氣」嚴格的說，一切藝術都是主觀的，抒情的。

詩的生命在情趣。如果沒有情趣，縱然有很高深的思想和很淵博的學問，也決不會做出好詩來。至多祇能囑名理或是翻書籠。嚴滄浪在他的詩話裏說過一段很精闢的話：

『夫詩有別材，非關詩也。詩有別趣，非關理也。而古人未嘗不讀書，不窮理，不窮言，蓋者上也。詩者吟賦性情也。盛唐諸人惟在興趣……近代諸公作奇特解會，以文字爲詩，以議論爲詩，以才學爲詩，夫豈不工，終非古人之詩。蓋於一唱三歎之音有所歎焉。』

「以文字爲詩，以議論爲詩，以才學爲詩」三句話說盡中國許多詩人的通病，不獨宋人爲然。走上這條路的詩人上焉者僅可如韓昌黎做「押韻文」，下焉者則不免如文匠堆砌典故，賣弄寒酸。

胡適在白話文學史裏批評韓昌黎說：

『韓愈是有名的文家，他用作文的章法來作詩，故意思往往能流暢通達，一掃六朝初唐詩人扭扭捏捏的醜態。這種「作詩如作文」的方法，最高的境界往往可到「作詩如說話」的地位，便開了宋朝詩人「作詩如說話」的風氣。後人所謂「宋詩」其實沒有什麼玄妙，只是「作詩如說話」的面已。這是韓詩的特別長處。』

胡先生的全部書都是隱約含着一個「作詩如說話」的標準，所以他特別贊揚韓愈和宋朝詩人的這一副本領。其實「作詩如作文」「作詩如說話」都不是韓愈和宋朝詩人的「特別長處」。作文可如說話，作詩決不能如說話，說話像法國喜劇家莫利耶所說的，就是「做散文」牠的用處在敘事說理，牠的意義貴直捷了當，一往無餘，牠的節奏貴直率流暢。（胡先生的散文就是如此。）做詩卻不然，牠要有情趣，要有「一唱三歎之音」，低徊往復，纏綿不盡。詩經是詩中的最上品，如果拿「作詩如說話」的標準來批評牠，牠就未免太不經濟了。比如王

風：

悠悠蒼天，此何人哉？
彼黍離離，彼稷之穗，行邁靡靡，中心搖搖，知我者謂我心憂，不知我者謂我何求！悠悠蒼天，此何人哉？

悠悠蒼天，此何人哉？
彼黍離離，彼稷之實，行邁靡靡，中心如噎，知我者謂我心憂，不知我者謂我何求！悠悠蒼天，此何人哉？

悠悠蒼天，此何人哉？
這詩第二三兩章都祇換兩個字，祇有「苗」「穗」「實」三個字指示時間的變遷，而「醉」「噎」兩字祇是爲葉韻，於意義上無增加。說話時誰能這樣重複？如果「作詩如說話」，一句話何必說至兩次三次呢？作文和說話都祇貴達意，要能做到胡先生所推尊的「流暢通達」，最忌重複，做詩所以言情，感情愈深刻愈纏綿，音節也因而愈低徊往復，

89108 牠的語言就義說是重複，而就性說卻不是重複，牠要有嚴滄浪所推尊的「一唱三歎之音」。

照胡先生的話看，韓愈不僅是「文起八代之衰」，詩也是如此，韓愈「作詩如作文」，開宋人「作詩如說話」的風氣，在後世影響很大。這是確實的話，胡先生說這是他的「特別長處」，則是以爲他的影響是好的。但是這恰適得其反。韓愈可以說是嚴滄浪所謂「以文學爲詩，以議論爲詩，以才學爲詩」的開山始祖。他是由唐轉宋的一大關鍵，也是中國詩運衰落的一大關鍵。

詩本是趣味性情中事，談到究竟，祇能憑靈心妙悟，別人和我不同意時，我祇能說是趣味的不同，很難以口舌爭。所以關於「宋詩」，我祇能用「印象派」批評家的辦法，聊說私人的感想。儘管近代有許多人推尊「宋詩」，我自己玩味宋人作品時，總感覺到由唐詩到宋詩，味道是由濃而變淡，由廣而變窄，由深而變淺的。詩本來不能全以時代論，唐人有壞詩，宋人也有好詩。宋詩的可取處大半仍然是唐詩的流風餘韻，宋詩的離開唐詩而自成風氣處，就是嚴滄浪所謂「以文字爲詩，以議論爲詩，以才學爲詩」，就是胡先生所謂「做詩如說話」，「興趣」和「一唱三歎之音」都是宋詩的短處。（詞不在內）宋詩的「興趣」是文人癖性的表現。這個癖性中最大的成分是「談諧」，最缺乏的成分是「嚴肅」。酬唱的風氣在宋朝最盛，在酬唱時文人都歡喜顯本領，蘇東坡做詩好和韻，做詞好用迴文體，仍然是韓愈好用拗字險韻的癖

性。他們多少是要以文字爲遊戲的，多少是要在文字上逞才氣的，所以韻愈押得「工」，話愈說得俏皮，自己愈高興，旁人愈贊賞。總而言之，宋人是多少帶有幾分「做打油詩」的精神去做詩的。蘇東坡的名句如「忽聞河東獅子吼，拄杖落手心茫然」，「舟行無人岸自移，我臥讀書牛不知」，「詩人老去鶯鶯在，公子歸來燕燕忙」之類，黃山谷的名句如「管城子無食肉相，孔方兄有絕交書」，「在吾甚愛之，勿使牛礪角，牛礪角尚可，牛鬪殘我竹」之類都是好例。

做打油詩可如說話，因爲牠本來祇是文字的遊戲，沒有纏綿不盡的情感，不必有「一唱三歎之音」，牠所以用聲韻，還是以此爲遊戲。胡先生既然定了一個「作詩如說話」的標準，在歷史上徧處找合這標準的作品，看見最合式的是打油詩，所以特別推重王梵志和寒山子。他說，「後世所傳的魏晉時人的幾首白話詩，都不過是嘲笑之作，遊戲之筆，如後人的「打油詩」。他甚至於附和鍾嶸的陶詩「出於應璩」之說，「應璩是做白話諧詩的，左思也做過白話的諧詩，陶潛的白話詩如責子挽歌也是談諧的詩，故鍾嶸說他出於應璩。」他在杜甫章裏也偏重杜甫的談諧，並且把打油詩的歷史淵源做過這樣一段很有精采的結束：

「北征像左思的嬌女，羌村最近於陶潛，鍾嶸說陶詩出於應璩左思，杜以同他們也都有一點淵源關係。應璩做諧詩，左思的嬌女也做諧詩，陶潛與杜甫都是有談諧風趣的人，詠詩苦都不肯拋棄這一點風趣。因爲他們有這一點談笑語做打油詩的風

89110 以文爲詩，杜以詩爲文，故不工耳。』專就韻文說，五古宜於樸茂七古宜於雄肆，律詩宜於精細的刻劃，絕句宜於抓住一縱即逝的片段的情景。

詩與詞的分別尤易見出。詞祇宜於清麗，小品以慣於做詞的人去做詩，往往沒有氣骨；以慣於做詩的人去做詞，往往失之鹵莽生硬。王直方詩話中有一條說：『東坡嘗以所作小詞示無咎文潛曰：「何如少游？」二人皆對云：「少游詩似小詞，先生小詞似詩。」』這實在是確論。

凡詩都不可譯爲散文，也不可譯爲外國文，因爲詩中音義俱重，義可譯而音不可譯。成功的譯品都是創造而不是翻譯。英人斐茲吉越爾德所譯的奧馬康顏的勸酒行差不多是譯詩中唯一的成功，但是這部譯詩實在是創作，和波斯原文出入甚多。在胡先生所舉的佛教翻譯文學的實例中我尋不出一首可以叫做「詩」的「偈」。這就是由於「偈」本來爲便於記憶而用詩的形式，本來未必是詩，加以印度原文的音節在譯文中完全不能見出。

記得郭沫若先生曾選詩經若干首譯爲白話文，成卷耳集，手頭現無此書可考，想來一定是一場大失敗，詩不但不能譯爲外國文，而且不能譯爲本國文中的另一體裁或是另一時代的語言，因爲語言的音和義是隨時變遷的，現代文的音節不能代替古代文所需的音節，現代文的字義的聯想不能代替古代文的字義的聯想。比如詩經：

昔我往矣，楊柳依依，今我來思，雨雪霏霏。

四句詩看來是極容易譯爲白話文的。如果把牠譯爲：

『從前我去的時候，楊柳還在春風中搖曳；現在我回來，已是雨雪天氣了。』

總算可以勉強合於「做詩如說話」的標準，卻不能算是詩。一般人或許說譯文和原文的實質略同，所不同者祇在形式。其實牠們的實質也並不同。譯文把原文纏綿悱惻感慨不盡的神情失去了，因爲牠把原文低徊往復的音節失去了。專就義說，「依依」兩字就無法可譯，譯文中「在春風中搖曳」祇是不經濟不正確的拉長，「搖曳」祇是呆板的物理，而「依依」卻帶有很濃厚的人情。原文用驚歎的語氣，譯文是敘述的語氣。這種語氣的分別以及用字構句的分別都由於譯者的情思不能恰如作者的情思。如果情思完全相同，則所用的語言也必完全相同。善談詩的人在讀詩時可以說是在用詩人自己的語言去譯詩人的情思，這也是一種創造的工作。詩不可譯，即此一端，就可以見出做詩不如說話了。

以上所說的話是關於詩有音律而散文無音律的基本原理以及我對於「做詩如說話」一說的批評。現在來討論幾個關於音律本身的重要問題，並且研究中國詩何以走到講聲講韻的一條路上來的道理。

中文詩的音樂在聲與韻，在歷史上韻的考究先於聲的考究，我們先講韻。中國舊有「有韻爲詩，無韻爲文」之說，「詩」和「韻文」差不多是同義字。其實「韻文」祇是一種詩的形式，不足以賅括「詩」。

中國文學演化的痕跡，和世界文學相較，有許多反乎常軌的地方，韻就是其中之一端。韻在中國文學史中發生最早，現存的古書大半有韻。詩經固不用說，卽敘事說理的述作，如書經易經老子都有用韻的痕跡。就說日本詩到現在還無所謂韻。在西方文學中，希臘拉丁詩都不用韻，韻起於中世紀，據說是由匈奴傳去的。韻初到歐洲時頗盛行。法國和德國最早的史詩（在第十世紀以後做成的）都有韻的痕跡。但丁的神劇（十四世紀）就是一部用韻而成功的詩。十六世紀以後，學者受文藝復興的影響，看見希臘拉丁詩不用韻，於是對於韻頗施攻擊。密爾敦在失樂園的序裏便有罵韻的話，近代詩用韻又頗流行。但是仍嘗有攻擊韻的運動，法國哲學家斐納浪（Fenelon）給法蘭西學院書便是著例。在英文中想做「莊嚴體」的詩人都不肯用韻。莎士比亞的悲劇和密爾敦的失樂園都是用無韻五節格做成的。法文詩間有不用韻的，但是用韻是常事。

日本詩和西方詩都可以不用韻，中文詩也可以不用韻。麼韻在中國是常和詩相連的，自有詩卽有韻，聲的考究及後起，和西方的演化次第恰相反。有人說古采蓮曲是中國唯一不用韻的詩，其實牠開頭兩句『江南可采蓮，蓮葉何田田。』就是用韻的。中國歷史上祇有兩次反韻的運動。第一次是唐人譯佛經的「偈」，用有規律的文字而不用韻，第二次是近代白話詩的運動。此外詩人沒有不用韻的。宋人的詩很受佛經的影響，他們嘗遍五花八門的文字的遊戲，卻沒有仿「偈」體做過

一首不用韻的詩。白話詩在初出時嘗不用韻，但是後來又有復韻的傾向。我們可以說：唐人譯經偈和白話詩初期不用韻，都是有意要革舊創新，並非順着語言的自然傾向。中國語言的自然傾向是朝韻走的。這是一件事實，我們要尋出解釋這事實的理由。

詩和音樂一樣，生命全在節奏（Rhythm）。節奏就是起伏輕重相交代的現象，牠是非常普遍的，例如呼吸循環的一動一靜，四時的交替，團體工作的同起同止，都是順着節奏。我們在說話時聲調順情思的變化而異其輕重長短，某處應說重些，某處應說輕些，某字應說長些，某字應說短些，都不能隨意苟且。這種輕重長短的起伏就是語言的節奏。散文和詩都一樣要有節奏，不過散文的節奏是直率流暢不守規律的。詩的節奏是低徊往復遵守規律的。這種分別我們在上文已詳細說過。中文詩和西文詩都有節奏，不過牠們有一個重大的分別，西文詩的節奏偏在聲上面，中文詩的節奏偏在韻上面，這是由於文字構造的不同。西文字多複音，一字數音時各音的輕重自然不能一致，西文詩的音節（Metre）就是這種輕重相間的規律，例如英文中最普通的十音句（Pentameter）的音節取「輕重輕重輕重輕重」式；法文中最普通的十二音句（Alexandrine）的音節分「古典式」和「浪漫式」兩種，「古典式」十二音之中有四個重音，第二第四兩重音必定落在第六音和第十二音上面，其餘兩重音可任意移動；「浪漫式」十二音之中祇有三個重音，除第三重音必定落在最後的一音（卽第十二音）

上面之外，重音的位置是有隨意更換的，不過通常都避免把重音放在第六音上面，因為怕和「古典式」相混。觀此可知西文詩的節奏在音節輕重相間上（聲）見得最明顯。中文字畫單音，每字的音都是獨立的，見不出輕重的分別。此如讀「明月照高樓」我們不能特別把某字音特別着重，讀成「重輕重重」式或是「輕重重輕輕」式，而西文詩的音節卻恰如此輕重相間。中文詩相當於西文詩音節者為「聲」。聲通常分平上去入上去入三聲合為仄聲。「聲」是什麼一回事呢？從音學的觀點來分析牠，牠是三種分別合成的。第一是長短的分別，由平聲到入聲，音調漸由長而短，第二是高低的不同，由平聲到入聲，音調漸由低而高。第三是「音色」的分別，平聲主音所帶的輔音和仄聲之音所帶的輔音震動度數多寡不同。「音色」與輕重無關，與輕重有關者祇是長短高低。西方古代希臘拉丁詩在長短音相間上見出音節，近代語言以重輕代長短，重音略當於長音，輕音略當於短音。重音通常較高，輕音通常較低。中文字平聲專就低說，應該是很輕，但是因為牠長，所以失其為輕；仄聲字專就高說，應該是很重，但是因為牠短，所以失其為重。一言以蔽之，中文詩的節奏不像西文詩在聲的輕重上見得不甚顯然。

其次，西文詩的單位是行。每章分若干行，每行不必為一句，一句詩可以佔不上一行，也可以連佔數行。行祇是音的階段而不是義的階段。所以誦讀西文詩時，到每行最末一音常無停頓的必要。每行末一音既無停頓的必要，所以我們不必特別着重牠，不必特別着重牠，所以牠對

於節奏的影響較小，不必一定要有韻來幫助諧和。中文詩則不然，牠常以四言五言七言成句，每句相當於西文詩的一行而卻有一個完足的意義。句是音的階段，也是義的階段；每句最末一字是義的停止點，也是音的停止點，所以誦讀中文詩時到每句最末一字都須略加停頓，甚至於略加延長，每句最末一字都須停頓延長，所以牠是全詩音樂最着重的地方。如果在這一字上面不用韻，則到着重的一個音上，時而用平聲，時而用仄聲，時而用開口音，時而用合口音，全詩節奏就不免因而亂雜無章了。中文詩大半在雙句用韻而單句在不當用韻，這有兩個理由，一方面是要寓變化於整齊，一方面要繼續不斷的把注意力放鬆放鬆，以收一輕一重的效果。我們可以說，中文詩的輕重的節奏是在單句不押韻，雙句押韻上見出。韻在中文詩中是必要的，所以牠發生得最早，所以一兩次反韻的運動都不能扭轉這自然的傾向。法文詩音節的重輕沒有英文詩音節的重輕那樣明顯，所以法文詩用韻比英文詩用韻較普遍，這是我們的學說一個旁證。

中文詩用韻以顯出節奏，是中國文字的特殊構造所使然。歷來詩人用韻的方法分律古兩種。律詩多在雙句用平聲韻，單句則祇開首一句時或用韻。古詩用韻的變化較多，牠可以句句用韻，一韻到底，可以如律詩在雙句用韻，但不必限於平聲。牠的特點在能換韻。中文詩偏在韻上見節奏，律詩一韻到底，節奏最為單調，不能順着情感的變化而變化，所以律詩不能長。排律中佳作最少，因為容易板滯。古詩可換韻，

所以節奏有變化，能曲肖情感的起伏或思路的轉變。例如李東川的古意。

「男兒事長征，少小幽燕客。賭勝馬蹄下，由來輕七尺。殺人莫敢前，鬚如蝟毛蝶。黃

雲隴底白雲飛，未得報恩不得歸。遼東小婦年十五，慣彈琵琶解歌舞。今爲羌笛出

塞聲，使我三軍淚如雨！」

這首詩的情感和意象凡經三次轉折，每一轉折都換一韻。「黃雲隴底」二句猛然在五言仄韻句之後換七言平韻句，尤堪玩味。平聲比較深長激昂，恰好傳出這位「幽燕客」的豪情勝概。後面情感轉淒惋，所以又回到仄韻。再如李長吉的六月詩：

「羲生羅，伐湘竹，岐拂疏霜翠。炎炎紅鏡東方開，暈如車輪上徘徊。歌嶽赤帝

騎龍來。」

這六句詩前三句寫涼的意象，後三句寫熱的意象。前三句用仄韻，後三句忽疊用三個平韻。恰好形容六月天的太陽轟轟烈烈的忽然從東方跳出來的情景。我們在上文提過古采蓮詩：

「江南可采蓮，蓮葉何田田。魚戲蓮葉間，——魚戲蓮葉東，——魚戲蓮葉西，——

魚戲蓮葉南，——魚戲蓮葉北。」

這首詩頭兩句用韻而後面忽然不用韻，有人以為牠是中國唯一的無韻詩，其實與其說牠是無韻詩，不如說牠後半每句一換韻。這種沒有定準的音節恰能描寫魚戲時飄忽不定的情趣。運用平聲字收句。最末一句忽然用一個聲音短促的仄聲「北」字收句，尤足以狀魚戲時忽然

而止的神情。

這裏我們祇隨意拈出幾個短例，說明韻能幫助傳情的道理。在大家作品中我們隨處都可以見出這個道理。

韻的存在理由如此。現在來講聲。我們在上文已分析過聲的原素，說明過中文詩的節奏在聲的輕重上見得不甚顯然的道理，我們並沒有說聲絕對不能表出節奏。平仄相間是一種秩序的變化，有變化就有節奏，不過在中文詩中，聲的節奏沒有韻的節奏那樣鮮明。從歷史上看，韻的考究似乎先於聲的考究，中國自有詩即有韻，至於聲的起源究竟在何時，向來沒有定論，多數人以為牠起於齊沈約。其實聲是語言所本有的，有詩即有韻，有詩也即有聲。我並非討論韻是否先於聲，我祇討論韻的考究是否先於聲的考究。聲的考究可分兩種，一種是考究韻的聲，一種是考究每字的聲。考究韻的聲和考究韻一樣古。打開詩經和漢魏詩人的作品看，平韻總是壓平韻，仄韻總是壓仄韻，這是極好的證據。考究每字的聲則似從齊梁時起，齊梁時纔有論音律的專著，齊梁詩人作品纔多類於律詩的音節。我們在下文所說的聲指每字的聲，不單指韻的聲。

從謝朓、沈約以後，做詩考究聲律逐漸成爲風氣。律詩論平仄固然甚嚴，依王漁洋的古詩平仄論說，古體詩也須調平仄。至於後世詞曲對於聲律苛求更甚，平聲要論陰陽，仄聲要論上去入，甚至於要辨「清」「濁」，要辨「開」「齊」「合」「撮」。但是聲律的影響雖大，而政

89114 擊之者從鍾嶸到胡適，亦常振振有詞。文字大半順自然的軌跡而演化，聲律這樣大的運動當然也不能纏小脚一樣，由一兩個人的幻想遂推廣成爲風氣，牠當然也有一個存在的理由。講歷史的人應該理出前因後果的線索，不當學王鳳洲批綱鑑，自居「老吏斷獄」，說是說非。他們

不應祇罵齊梁人拿聲律來束縛詩，應該考求聲律在齊梁時代何以猛然盛行，應該問牠的存在理由是什麼。我在這裏提出一個答案來，雖然不敢自以爲是，或可以聊備一說。

鍾嶸在詩品裏說：

『古曰詩頌，皆被之金竹，故非調五音無以諧會……今既不被管絃，亦何取乎聲律耶？』

詩品中往往有謬論，此其一端。古詩並未嘗調五音，正因其「被之金石」。今詩取聲律，正因其不被管絃。要明白這個道理，我們須先明白詩和音樂離合的歷史。

我們在上文說過，詩有音有義，牠是語言和音樂合成的，要明白詩的性質必須先研究語言的性質和音樂的性質。語言的性質已經分析過，音樂的性質非本文所能詳論，現在祇能就其和詩相關處略說幾句。音樂能否與語言相離呢？這是歷來樂理學家爭論最劇烈的一個問題。據一派學者說，音樂的起源就在語言。語言的聲調隨情思而起伏，語言的背面已有一種潛在的音樂，音樂家不過就語言所已有的音樂而加以鋪張瀾色。最初的音樂是歌唱，歌唱是語言的情感化，樂器所彈奏

的音樂則起於歌唱。照這樣說，音樂是從詩歌裏出來的，和詩歌一樣是表現情感的。這在樂理上通常叫做「表現說」。哲學家叔本華和斯賓塞，音樂家瓦格洛都是此說的代表。但是近來一般形式派和科學派的樂理學家對此說極不滿意。依德國韓斯立克 (Hanslick) 說，音樂雖能激動情感，卻不能「表現」情感，牠祇是一種形式美。音樂既非情感的表現，就不能說是起於語言。據德國華拉歇克 (Wallaschek) 的研究，野蠻民族所唱的歌，常毫無意義，他們歡喜唱牠聽牠，都祇是因爲牠音調和諧。兒歌也是如此。谷魯司 (E. Grosse) 在他的「藝術起源論」裏也說：「原始的抑情詩最重的成分是音樂，至於意義還在其次。」德國斯檀夫 (Stumpf) 和法國德臘庫瓦 (Delaroux) 都反對音樂起於語言說，依他們看，樂調的高低有定準，語調的高低無定準；音樂所用的音是有定量的，音階是斷續的，語言所用的音是無定量的，音階是一線聯貫而不是斷續的，所以語言不能產生音樂，音樂是離語言而獨立的。依這一說，詩歌起源於音樂，語言是後加入的成分。

拿野蠻民族的歌調來看，後一說的證據比較充分，在歷史上詩的音先於義，音樂的成分是原始的，語言的成分是後加的。原始人民的情感生活較重於理智生活，照理說原應如此。後來理智漸開，詩的「義」的成分也逐漸擴大。我們分析詩的音和義的離合，可以得到四個時期。

(一) 詩有音無義。這是最原始的詩，兒歌和野蠻民族的歌謠都屬此類。牠還沒有和音樂分開。

(二) 詩以義就音。這是詩的正式成立期。較進化的民族歌謠屬於此類。語言參入音樂裏去，但是把自己本來音調丟開而遷就從前已有的歌調，音樂為主，語言為輔。

(三) 詩重義輕音。這是在作詩者由全民衆而變爲個人的時期，詩人於是逐漸拋開從前已有的歌調而做獨立的詩歌，詩於是逐漸變成不可歌的，音樂的成分於是和語言的成分逐漸相分離。這時候起始有無詩的調，有無調的詩。

(四) 詩重文字本身的音。這是在作詩成爲文人階級的特別職務的時期。詩與樂曲完全分開。從前詩的音樂大半在樂曲上見出，現在不用樂曲，詩人於是設法在文字本身見出音樂。從前詩的語言須依樂曲歌唱，現在牠祇能誦讀。誦讀的節奏不完全是語言本身的，也不完全是音樂的，牠是語言節奏和音樂節奏的調和。藝術在這個時期由自然流露的變而爲自覺的有意造作的，所以聲律的考究最。這是詩和音樂離合的一個公式。中國詩也祇是這個公式中一個實例。詩有音無義時期在中國現已不可考，但是一般「戲迷」對於京戲的嗜好，仍然可以幫助我們想像到原始人民如何愛好樂調，不顧文詞。中國詩的歷史從以義就音的時期起。詩經和漢朝的樂府歌辭大半是可歌的，歌各有曲調，曲調與詩詞雖相諧合而卻可分立，正如現在歌詞和樂譜一樣。詩以義就音時每收句尾一音是最關鍵，句中各字音的高低長短可以隨曲調而轉移，平聲字唱高些，唱短些，可以變成仄聲。

字，仄聲字唱低些，唱長些，也可以變爲平聲字。所以漢魏以前詩祇考究韻而不很考究聲。

漢魏是中國詩轉變的一個大關鍵，牠是由以義就音到重義輕音的過渡時期。漢魏以前詩的作者是民衆，所以不著作者姓名；漢魏以後詩的作者大半是文人，作者姓名大半可考。漢魏以前詩大半是情感自然流露，渾厚天成；漢魏以後詩大半是文人仿擬古詩和民歌而作的，是有意於藝術的錘鍊的，所以漸見工巧。嚴滄浪說魏晉以前詩無名句可指，魏晉以後詩纔有名句可指，其原因即在於此。漢魏以前詩大半可歌，大半各有樂曲；漢魏以後詩，逐漸脫離樂曲獨立，不可歌唱。這最後一個分別尤其重要，牠就是音律的起源。唐元稹在樂府古題序裏面說：

『詩訖於周，離離訖於楚。是後詩之流爲二十四名賦，頌，贊，文，誄，箴，詩，行，詠，吟，怨，嘆，章，箴，樂，引，諸，謠，歌，曲，調，皆詩人六義之餘而作者之旨。由操而下八名，皆起於郊祭，軍，蜜，吉，凶，音樂之際。在聲音者因聲以度調，審調以節唱，句度短長之數，聲韻平上之差，莫不由之準度。而又別其在琴瑟者爲「操」，「引」，采，民，社者爲「謠」，「誄」，備曲度者總得謂之「歌」，「曲」，「詞」，「調」。斯皆由樂以定詞，非選詞以配樂也。由詩而下九名，皆屬事而作，雖題號不同，而悉謂之爲詩，可也。後之審樂者往往採取其詞，度爲歌曲，蓋選詞以配樂，非由樂以定詞也。而纂撰者由詩而下十七名，盡編爲樂，錄樂府等題。除樂吹，橫吹，郊祀，清商等詞在樂志者，其餘本朝，仲調，四愁，七哀之類，亦不必盡播於管絃，明矣。後之文人，達樂者少，不復如此配別，但遇與紀題往往兼以句讀長短爲詩歌之異。』

唐朝人做詩還有沿用古樂府舊题目的，元稹似乎反對這種辦法，所以有這一段文章，說明「歌」和「詩」的分別。他以為後世文人既不懂得古樂府的樂曲，就不應該拿那些樂曲的题目來做詩的题目，以至「雖用古題，全無古義」，如出門行不言離別，將進酒特書列女」之類。元稹所說的「詩之流為二十四名」，是漢魏時期的事，他所說的「由操而下八名」可統稱為「歌」，是真正的樂府，是都有樂曲的；他所說的「由詩而下九名」可統稱為「詩」，是今詩的起源，是本來沒有樂曲而後人加上樂曲的。漢魏在詩方面是承先啓後的，一方面保存古詩諧樂的遺風，元稹所說的「由操而下八名」屬於此類，一方面卻特闢蹊徑，祇在「屬事而作」，不必「由樂定詞」。在漢魏時這種新運動還沒有完全成功，一般人還以為詩必有樂曲，所以往往替本來無樂曲的詩製一個樂曲。但是漢魏以後，新運動遂完全成功，詩遂完全脫離樂曲而獨立，連「選詞以配樂」都少有人顧到了。有些詩人仍然用古樂府的題目來做題目，這好比接盤商人打老招牌開新店，新店的貨物

和舊店的貨物全是兩件事。

詩既然離開樂曲，既然不可歌，如果沒有新方法來使詩的文字本身上見出若干音樂，那就不免失其為詩，而做詩就不免變成說話了。音樂是詩的生命，從前樂曲的音樂既然丟去，詩人於是不得不在詩的本身上求音樂，這是聲律發生的原因。齊梁恰當樂府和今詩代替的時期，所以聲律的運動，特盛於齊梁。齊梁是上文所說的詩的音義離合史上

的第四時期，就是詩重文字本身音樂的時期。

西方詩的發展史，也很可以和中文詩參照互證。在中世紀時詩人多半是「歌者」，例如法國的羅蘭歌和其他史詩都是這般「歌者」。根據夏爾曼大帝的功業的傳說而做成的。他們游行無定，到一處即敲封建地主的門，登堂唱一段詩歌，以賺些許酒肉。較闊氣的王侯身邊嘗有這種歌者隨從以供行酒炙肉時的娛樂。他們大概很像中國說書家，（我在兒時還嘗聽到這般民衆藝術家在街頭或是到屋裏來獻技，可惜他們也隨我所留戀的舊時代過去了！）在歌詩或說故事時，都依附一種很簡樸的樂調的。近代北歐和蘇格蘭民間也還有很流行的（Ballad）這種「民歌」故事都極簡單，語言都極樸實，大半附有樂調，有時還附有一種跳舞。但是就大體說，歐洲詩從十六世紀以後就得到了上文所說的第四時期，詩人多半有意為詩，詩詞本身以外無樂調，而專在本身現出音樂了。法國魯俄，英國丹尼生都是在音律方面擅長的。

西方詩和中國詩都已到了在文字本身求音樂的時期，但是有一大異點，是值得我們特別喚起注意的，這就是誦詩的藝術。詩從不可歌之後，西方有誦詩的藝術的起來，而中國則對此太缺乏研究，沒有誦詩的藝術，詩祇是啞文字；有誦詩的藝術，詩纔是活語言。

做詩不如說話，誦詩更不如說話。詩是語言和音樂合成的，語言有語言的節奏，音樂有音樂的節奏，語言的節奏貴直率流暢，詩的節奏貴

低徊纏綿。這兩種節奏是互相衝突的。詩究竟應該用那一種節奏去誦呢？法國誦詩法向來以國家戲院的演誦法爲準。英國戲院通常不誦詩。「老維克」(Ald Vic)戲院演誦詩劇的方法是比較可靠的。現代英國詩人孟羅(H. Monro)組織一誦詩團體於倫敦，每禮拜四晚專請現代英國詩人誦他們自己的作品或是從前詩人的作品。就我在這些地方聽誦詩所得的印象說，戲院大半偏重音樂的節奏，詩人自己已有偏重音樂的節奏者，有設法調和音樂的節奏和語言的節奏者；從來沒有聽過純用語言的節奏者。連下等戲院的丑角念諧詩(類似打油詩)時也不純用語言的節奏。這個道理最好用一個短例來說明。比如英文醉漢騎馬歌中：

(1) To-morrow is our wedding day

一句詩在流行語言中祇有兩個較重的音，如(1)式長短標所指示的。如果完全用語言的節奏誦這句詩，則完全失去詩的有規律的節奏。這篇詩是用「輕重格」(Iambic)寫的，論音律應該有四個輕重相間的音節，如(2)式：

(2) To-morrow is our wedding day

如果依此式誦讀，則本來無須着重的音(如b)須着重，就不免把語言的活躍的神情嵌在呆板的圈套裏了。我們如何調劑這兩種節奏的衝突呢？一般善誦詩的人大半把牠讀如(3)式：

(3) To-morrow is our wedding day

這就是在音樂的節奏中丟去一個重音(重)以求合於語言。在語言的節奏中添上一個重音(重)以求合於音樂。這樣的辨，語言和音樂便兩不相妨了。

照這樣看，詩雖不可歌，仍須可誦，而誦則必有離語言本身而獨立。的音節，不能如說話。中國從前私塾讀書本來都是朗誦，都帶有若干歌唱的意味，文人誦詩也是如此。照理應該有一種誦詩的藝術發達起來，而考之事實則大不然。塾童念書和文人誦詩，大半都是用一種很呆板的千篇一律的調子，對於快慢高低的節奏，從來不加精細的推敲。我翻過許多論詩論文的著作，祇見出從前人很歡喜「吟」「嘯」，卻沒有見到一部專書講「吟」「嘯」的方法，大概他們也都是「以意爲之」。現行的一般念書誦詩的調子究竟怎樣起來的，也不可考。胡適之先生似乎以爲牠起於和尚誦經。他說：

『大概誦經之法，要念出音調節奏來，是中國古代所沒有的。這法子自西域傳進來，後來傳遍中國，不但和尚念經有調子，小孩念書，秀才讀八股文章，都哼出調子來，都是印度的影響。』

誦詩有調子，也許還是受從前歌詩的影響。胡先生說牠是「中國古代所沒有的」，不知有何根據。不過後來學童秀才所「哼」的調子受了和尚誦經的影響，也許是事實。

誦經式的調子實在是大單調了。牠固然未嘗沒有存在的理由，詩的音節應該帶有若干催眠性，使聽者忘去現實世界而聚精會神於感

89118 術的美，這個道理柏格森已經說得很透闢；不過牠究竟太忽略語言的節奏了。詩的神情有許多要在誦讀時高低急徐的變化上見出。比如漢

武帝李夫人歌：

是耶非耶！立而望之，翻何嬋娟其來遲！

末句運用七個平聲，字音節本很慢的，誦讀時應該在聲調上能表出詩中猶疑期望的神情。再比如木蘭辭也是研究誦詩最好的實例。這首詩全首的音節是極快的，尤其是「萬里赴戎機」以下六句，和「耶娘聞女來」以下十二句；但是「不聞耶娘喚女聲，但聞黃河流水聲濺濺」和「不聞耶娘喚女聲，但聞燕山胡騎聲啾啾」四句要慢。全首詩的語氣是歡喜的，尤其是「耶娘聞女來」一段，但開章「唧唧復唧唧」以下十六句卻須帶有若干憂愁的神氣。這些地方如果一律用念經的調

奧亨利夫人回憶中的奧亨利

賓

著名短篇小說家波脫的夫人，自從她丈夫死了以後，就在她故鄉阿士維爾的清閑環境中，伴着書本和甜蜜的回憶，她已頹衰邁的殘年。波脫就是著名的奧亨利，於二十二年前死於紐約。可是他溫和勇敢的人格，以及天賦的才能，仍存在於他的故鄉瓦沙，尤其是他夫人的腦中。

波脫夫人時常懷念她底丈夫，她丈夫豐滿幽默的性情以及和他同居三年的甜蜜生活。她常想到奧亨利常說的話：「給人家看我底原稿，正如給人家用我底牙刷一樣的可恨！」她說：

「他時常用假姓名發表作品的，每每他已經發出了作品，而雜誌裏卻還在等着他。他說這是一種快樂，讓作品先我的名字和人家見面。他寫文章時常只用一段小鉛筆在黃紙上打稿。」

她又說：「奧亨利在時，他的作品，每篇祇值二角五分，可是現在，他的每個字二角五分，還是最低的價值。」

子去時，就不是誦詩了。欣賞之中都寓有創造。寫在紙上的詩祇是一種符號，要懂得這種符號祇是識字還不夠，要在字裏見出意象來，聽出音樂來，領略出情趣來。誦詩時就要把這種意象、音樂和情趣在聲調中傳出。這種工夫實在是創造的。讀者如果不能做到這步田地，便不算能欣賞。詩中一個個的字對於他便祇像漠不相識的外國文，他便祇見到一些縱橫錯雜的符號而沒有領略到「詩」。能誦讀是欣賞詩的要務。西方人對這門藝術研究得極精微，我們中國人雖講究做詩的音律而不講究誦詩的音律，這是詩的音律逐漸僵死化的主要原因。希望研究音律的人在這方面多做點工夫，寫幾部專門講究誦詩的方法和理論的書，以備一般讀詩的人參考。