嶺南學報 Lingnan Journal of Chinese Studies (1999-2006)

Volume 2 新第二期 Article 13

10-2000

中國古典詩歌的美感特質

Jiaying YE

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/ljcs_1999

 Part of the Chinese Studies Commons

Recommended Citation
葉嘉瑩 (2000)。中國古典詩歌的美感特質。《嶺南學報》，新第二期，317-330。檢自: http://commons.ln.edu.hk/ljcs_1999/vol2/iss1/13

This 專題講壇 is brought to you for free and open access by the Centre for Humanities Research 人文學科研究中心 at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in 嶺南學報 Lingnan Journal of Chinese Studies (1999-2006) by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.

《嶺南學報》新第二期(2000年10月)，317-327

中國古典詩歌的美感特質*

葉嘉瑩

南開大學／加拿大英屬哥倫比亞大學

一、中國古典詩歌的特殊品質

中國古典詩歌真正的特殊品質是甚麼？我在以前所寫的一些文稿中已經多次說及這個問題[1]。我認為詩歌之所以為詩歌，在本質方面自有其永恆不變的某種質素。這種質素，就是詩歌中興發感動的作用。興發感動之作用，實為詩歌之基本生命力。

《毛詩》〈大序〉中說：「情動於中，而形於言」[2]。就是說，內心先有了真誠的感動，然後通過語言把這種感動表達出來，就形成為詩。那麼，是甚麼使「情動於中」呢？《禮記》〈樂記〉中說：「人心之動，物使之然也」[3]。意謂外物使人內心的情意活動起來。可是我們又要問：是甚麼外物使人感動，因而使內心的情意活動起來的呢？在這裏，我還要引鍾嶸(502-519)《詩品》〈序〉中的一段話。《詩品》〈序〉中說：「若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒，斯四候之感諸詩者也」[4]。可見，使人感

---

* 此文原為1999年11月12日葉嘉瑩教授在香港嶺南大學作「胡永輝傑出訪問學人講座」時之演講稿。講稿由曾慶雨整理。

[1] 葉嘉瑩，《迦陵談詩》(臺北：三民書局，1971年)；《迦陵論詩叢稿》(北京：中華書局，1984年)；《迦陵談詩二集》(臺北：東大圖書公司，1985年)。

[2] 《毛詩正義》，見《十三經注疏》(北京：中華書局，1980年，影印阮刻本)，上冊，頁270。

[3] 《禮記正義》，見《十三經注疏》，下冊，頁2527。

[4] 鍾嶸，《詩品》〈序〉，見汪中，《詩品注》(臺北：正中書局，1969年)，頁17。

動的就是宇宙間四時、萬物的推遷變化。正是由於四季冷暖不同，才使得大自然中的各種景象、草木鳥獸的生命形態發生了轉變，於是人的內心也就隨着外物的變化產生相應的感動。正如陸機(261-303)在《文賦》中所說的，「瞻石物而思紛」[5]——這種內心情思紛紜的感動是因看到萬物的各種形象引起的，因而會導致「悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春」的心境[6]。秋季，看到樹葉的黃落，草木的凋零，就引起內心的悲感；春天，看到柳條變軟發綠，草木欣欣向榮，則會引起心中的喜悅。所以，「春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒」，這四時的節候都能使人感動，可以把這種感動在詩歌中表現出來。

如果一個人對於那些無知的草木，對於「不可與同群」(《論語》〈微子〉十八)的鳥獸都會產生感動[7]，那麼他對於人間的事情，不就會有更多更深的感動嗎？可見，能引起詩人感發的，除了自然界的「物象」外，還有更大的一類，就是人事界的「事象」。因此，鍾嶸在其《詩品》〈序〉中，說完四時節候萬物能使人產生感動之後，又說：「嘉會寄詩以親，離群托詩以怨」[8]——當有一個美好的聚會時，就可以寫一首詩來抒發自己內心的快樂；而當與所歸屬的那個群體分離時，也可以借詩來表現自己的哀怨。

二、內心的興發感動

在人世間，美好的聚會永遠是令人快樂的事情。比如當年杜甫(712-770)與李白(701-762)相遇了，杜甫深深為這一位天才的友人所吸引震撼，曾寫詩來記載他們這次美好的遇合。他說：「乞歸優詔許，遇我夙心親」(〈寄李十二白二十韻〉)[9]。當時李白已名滿天下，被唐玄宗直接請入朝廷去做翰林。但玄宗並不重用他，僅倡優畜之，以之作為宮廷中的裝飾點綴而已。李白素稟不羈之天才，懷用世之志意，自然不會久甘於此，後來就向玄宗提出辭職，結果得到批准，並賜金放還。「乞歸優詔許」短短幾個字，就包含了這位天才詩人得意與失意、榮寵，與挫折的整體過程。杜甫是在李白離開朝廷之後與他相會的，所以接下來一句「遇我夙心親」，就記載了當時

[5] 陸機，〈文賦〉，見《昭明文選》(台南：北一出版社，1974年)，頁224。
[6] 陸機，〈文賦〉，見《昭明文選》，頁224。
[7]《論語注疏》，見《十三經注疏》，下冊，頁2529。
[8]《詩品》〈序〉，見《詩品注》，頁17。
[9] 杜甫，〈寄李十二白二十韻〉，見楊倫箋注，《杜詩鏡詮》(上海：上海古籍出版社，1980年)，上冊，卷6，頁282。

詩人自己的感受。他說我們二人雖然是初次相逢，但好像久以前就相識了，內心彷彿早就是親近的。正如《紅樓夢》中寶玉初見黛玉時所說：「這個妹妹我曾見過的」[10]，故當李、杜二人相遇時，杜甫就把這次美好的遇合用詩歌表現出來了。這就是「嘉會寄詩以親」。

至於「離群托詩以怨」，例子就更多了。比如王維(701-761)有一首詩，記載他客居異鄉時對家人的思念：「獨在異鄉為異客，每逢佳節倍思親。遙知兄弟登高處，遍插茱萸少一人」(〈九月九日憶山東兄弟〉)[11]。除此之外，像柳宗元(773-819)被貶柳州時，曾寫過一首〈與浩初上人同看山寄京華親故〉，以寄托對故鄉的思念；「海畔尖山似劍芒，秋來處處割愁腸。若為化得身千億，散向峰頭望故鄉」[12]。這些都是「離群托詩以怨」的例子。

可見，無論是自然界景物節氣的變化，還是人事界悲歡順逆的遭際，都會引起人內心的興發感動。詩歌的創作，首先需要內心有所感發而覺得有所欲言。但引起感發是否就形成了詩呢？回答是否定的。因為必須把感發通過文字表現出來才是詩。作為一個詩人，既要「能感之」，還要「能寫之」。這就涉及寫作方法的問題了。

三、寫作方法的問題

文字和藝術的創作並沒有死板的教條和固定的模式，但是一些基本的原則、基本的方式還是不可不知的。至於詩歌的創作，在中國傳統中一向有所謂「賦」、「比」、「興」三種作法。這三種作法，也正是形象和情意結合起來的三種最基本的表現方式。

首先，從「興」的作法說起。所謂「興」，就是見物起興——先看到一個外物，然後在內心產生一種直接的興發感動。比如《詩經》「周南」〈關雎〉開始就說：「關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑」[13]。聽到「關關」的鳥鳴，看到一對對雎鳩鳥在河水的沙洲上嬉戲和鳴，就想到人也應該有這樣美好的伴侶，有這樣和睦美滿的生活。於是接着說「窈窕淑女，

[10]《紅樓夢》(北京：人民文學出版社，1979年)，冊1，第3回，頁37。

[11]王維，〈九月九日憶山東兄弟〉，見趙松谷注，《王摩詰全集箋注》(香港：廣智書局，1950年)，頁203。

[12]柳宗元，〈與浩初上人同看山寄京華親故〉，見《柳河東集》(上海：上海人民出版社，1974年)，下冊，頁692。

[13]《毛詩正義》，見《十三經注疏》，上冊，頁273。

君子好逑」，祇有外表既美麗而且內心也蘊藏着美德的淑女，才是君子的好配偶。在這裏，作者先是聽到鳥叫的聲音，見到沙洲上鳥的形象，由此而產生了欲尋佳偶的聯想。由形象過渡到情意，這種表現方法就叫作「興」；從「心」與「物」的關係來看，「興」是由「物」及「心」的。

第二種寫作方式是「比」所謂比，就是以此擬彼——用這一種事物來比另一種事物。譬如《詩經》「魏風」〈碩鼠〉的第一段：「碩鼠碩鼠，無食我黍。三歲貫女，莫我肯顧。逝將去女，適彼樂土。樂土樂土，爰得我所」[14]。作者開始就指責大老鼠說：你不要再吃我的糧食了，我已經供養了你這麼多年，但你對我卻無顧念。所以我要離開你，到一個快樂的地方去。假如天下真的有這樣的樂土，那我就找到自己安身立命的所在了。很顯然，這首詩表面上雖然寫的是一隻大老鼠，但事實上是以大老鼠來比喻那些身在上位、橫征暴斂的剝削者。作者心中先有了一種因被剝削而產生的痛苦和不平，然後借用大老鼠這一形象來做比喻。先有某一種情意，然後找一個外物來表現出內心的這種情意，這種表現方法就是「比」；從「心」與「物」的關係來看，「比」這種表現方法是由心及物的。

第三種寫作方法就是「賦」。所謂「賦」，就是直陳其事，直接把要說的情事敘寫出來，不必假借任何外界的形象來起興或比擬。這一類的詩，它的感發生命不是借物象來引發，而是在敘寫的口脗中直接傳達出來。例如《詩經》「鄭風」〈將仲子〉第一段說：「將仲子兮， 無踰我里，無折我樹杞。豈敢愛之，畏我父母。仲可懷也，父母之言，亦可畏也」[15]。這是一個女子在和她所愛的男子(仲子)講話。第一句是對仲子的稱呼，她說：「將仲子兮」——「啊，仲子呀」，在這四個字中，「將」和「兮」都是語助詞，這樣的呼喚表現乃親切，婉轉而又溫柔多情。但接着兩句「無踰我里，無折我樹杞」，則是勸仲子不要跳過她住處的里門來和她幽會，不要折斷里門邊杞樹的樹枝。因為這是兩個否定句，就比較容易傷感情了，所以這個女子馬上挽回來說：「豈敢愛之，畏我父母」。她說，我哪裏是捨不得那棵樹，我是怕我父母知道後會責備我。既然如此，拒絕仲子好了。可她又把話拉回來說：「仲可懷也」——我對你當然是懷念的。既然懷念，為甚麼又不讓仲子進來？所以她又把話推出去說——「父母之言，亦可畏也」。這女孩子一會兒把話推出去，一會兒又拉回來，在這反反覆覆的推拉之間，就把她對仲子的多情和對父母的畏懼，這種十分矛盾的心情表達得淋漓盡致了。這首詩全

[14]《毛詩正義》，見《十三經注疏》，上冊，頁359。
[15]《毛詩正義》，見《十三經注疏》，上冊，頁337。

部是直接的敘述，但是在敘述的口脗、章法的結構之間直接傳達了感發，這就是「賦」的表現手法。從「心」與「物」的關係來看，「賦」這種方法是即「物」即「心」的。也就是說，詩中所敘寫的事物直接就傳達了作者內心的情意之感發。

以上所說的是中國傳統詩歌中表現感發生命的三種最基本的寫作方式——「賦」、「比」、「興」。對於作者而言，他可以藉此表達自己內心情意的感動；對於讀者而言，也會因為讀到這些富於感發生命的詩歌，而引起相應的感動。那麼，讀者的感動又是怎樣的呢？

四、感發與聯想

讀者的感動可以分為兩種不同的層次。一種是「一對一」的感動。比如〈關雎〉說「窈窕淑女，君子好逑」，男子讀了這首詩，就會想：如果真的有這樣一個好伴侶，我也會一心一意地去追求她。這是一種直接的感動，是一對一的。

另外，這種「一對一」的直接的感動，還不祇是說對同時代人的作品能夠有所感動，就是千百年以上的作者，其詩中所具有的感發力量也同樣能使後來的讀者受到感動。比如宋玉(前290-前223)〈九辯〉中說：「悲哉秋之為氣也，蕭瑟兮草木搖落而變衰」[16]。千百年之後，杜甫則在其〈詠懷古蹟〉中說：「搖落深知宋玉悲，風流儒雅亦吾師」[17]。時隔千載，杜甫亦能深深體會到宋玉的悲哀！其實，這種悲秋的傳統，從屈原(約前343-前277)就開始了，屈原在《離騷》中早曾說過：「日月忽其不淹兮，春與秋其代序，惟草木之零落兮，恐美人之遲暮」[18]。每天日升日落，月升月落；日月來往匆匆，永無停息。如此積日成月、積月成年，一年四季就這樣匆匆消逝了。人看到搖落變衰的草木，於是產生了生命落空，年華虛擲的悲感。古往今來有多少才智之士，他們有過美好的理想與才能，卻得不到一個實現的機會，白白度過了短暫的一生。杜甫曾經感嘆說：「四十明朝過，飛騰暮景斜」(〈杜位宅守歲〉)[19]。這是他在四十歲那年除夕的夜晚寫的一首詩。四十歲

[16]宋玉，〈九辯〉，見《楚辭集注》(臺北：藝文印書館，影印本，未註出版年月)，卷6，葉1上。

[17]杜甫，〈詠懷古蹟〉，見《杜詩鏡詮》，下冊，卷13，頁651。

[18]見朱熹，《楚辭集注》，葉4下。

[19]杜甫，〈杜位宅守歲〉，見《杜詩鏡詮》，卷1，頁40。

意味着甚麼？孔子說：「四十、五十而無聞焉，斯亦不足畏也已」(《論語》〈子罕〉九)[20]，又說「三十而立，四十而不惑」(《論語》〈為政〉二)[21]。所以男子到了四十歲，就應該有一些學問，事業上的根基才對。杜甫這兩句詩是說：四十歲明天就要過去了，就算我曾經有過飛騰而高遠的理想和志意。但四十歲一過，一切就如同黃昏的日影，畢竟要走向西斜的軌道上去了。可見，從屈原到宋玉再到杜甫，「秋士易感」已經形成了詩歌中的一個傳統，這也是千古的坎廩失職的志士們共同的悲哀。正是在這個意義上，杜甫雖與宋玉遠隔千載，他卻能深知宋玉的悲哀。

除了這種一對一的感發外，在中國古典詩歌的傳統中，還有一種更為微妙的感發作用。那就是像孔子與弟子論詩時，以實例所顯示出來的，一種可以由讀詩人自由發揮聯想的感發作用。比如《論語》〈學而〉一記述了這樣一段：子貢曰：「貧而無諂，富而無驕，何如？」子曰：「可也，未若貧而樂，富而好禮者也」。子貢曰：「詩云：『如切如磋，如琢如磨』，其斯之謂歟！」子曰：「賜也，始可與言詩已矣！告諸往而知來者」[22]。

子貢對孔子說，如果一個人貧窮而不卑屈諂媚，富貴而不驕傲自大，這樣的人怎麼樣呢？孔子回答說，這樣做雖然可以了，但不如雖貧窮卻能夠安於貧窮，雖富有卻謙虛而有禮法。在這裏，孔子推崇那種雖然物質上缺乏，但心靈上平安快樂的人。所以顏淵因「陋巷簞瓢」「不改其樂」(〈雍也〉六)[23]，而曾大為其所讚賞。「不改其樂」並非樂此貧窮，其樂處乃是在於貧窮之外別有非貧窮所可移易的一種操守在。正是因為這一點，晉代的陶淵明(372-427)辭官歸隱後，雖過着饑寒交迫的生活，卻能夠從容，甘顏，而無懼，並且達到了「俯仰終宇宙，不樂復何如」(〈讀山海經〉之一)的入化境界[24]。

當代西方人本主義哲學家馬斯洛(Abraham Maslow)曾提出「自我實現」(self actualization)哲學，他把人的需求分為不同層次。比如人最基層的追求是生存的需求，進而是歸屬的需求，接着是自尊和愛的需求……，一直到最高層次的「自我實現」的需求。這種「自我實現」，是人內心本質上的一種完滿自足的境界，是人自我道德修養方面的完成。它與外在的財

[20]《論語注疏》，見《十三經注疏》，下冊，頁2491

[21]《論語注疏》，見《十三經注疏》，下冊，頁2461。

[22]《論語注疏》，見《十三經注疏》，下冊，頁2458。

[23]《論語注疏》，見《十三經注疏》，下冊，頁2478。

[24]陶淵明，〈讀山海經〉，見楊勇校箋，《陶淵明集校箋》(香港：吳興記書局，1982年)，頁233。

富、學問、事業都沒有關係，人一旦達到這種境界，自然就覺得那些低層次追求的微末不足道了[25]。

孔子因此對子貢說，人應該「貧而樂，富而好禮」。這是人生追求的一個至高的境界。這種境界比「貧而無諂，富而無驕」又高出了一層次。這本來講的是做人的道理，可是子貢聽孔子這麼一說，馬上就引《詩經》中的兩句詩「如切如磋，如琢如磨，其斯之謂歟！」他說如同一塊粗糙的璞玉，它裏面雖然包含有玉的品質，但還要給它進行一番切磋琢磨的加工，才能使之晶瑩光華，才能使其美好的品質提升到一個更高的層次。在這裏，孔子把作人的境界提高了，而子貢就聯想到璞玉琢成美玉的兩句詩，而這兩句詩的本義並不是說「貧而樂，富而好禮」等做人的修養。子貢引用這兩句詩，祇是子貢的聯想。

《論語》〈八佾〉三另記述了這樣一段：

> 子夏問曰：「『巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮』。何謂也？」子曰：「繪事後素」。曰：「禮後乎」。子曰：「起予者商也！始可與言詩已矣」[26]。

子夏引用《詩經》中的一段話問孔子說：有一個女子笑起來很美麗，她的眼睛流盼的時候光采照人，這兩句我還可以理解；可為甚麼接下來卻說「素以為絢兮」——素白怎麼會是最有色彩的呢？孔子回答：「繪事後素」，比如繪畫，祇有在潔白的質地上才能塗上絢麗的色彩。子夏聽後馬上聯想到「禮」，於是又問「禮後乎？」中國儒家非常重視「禮」，所謂威儀三千、禮儀三千；非禮勿言、非禮勿視等等。但「禮」祇是形式，重要的是內心是否先有一種謙卑恭敬的感情。所以子夏由「繪事後素」馬上聯想到「禮後」了。

前面，當孔子跟子貢談到人的修養時，子貢聯想到詩句，孔子說：我可以跟你談詩了。因為我告訴你一件事情，你能夠推想到另外的事情；在孔子與子夏的談話中，子夏由「繪事後素」聯想到「禮後」，孔子又說：是卜商(子夏之名)給了我啟發，祇有這樣的學生，才可以跟他談詩。由此可見，孔門詩教非常注重感發和聯想；而詩歌給人的感發，也不祇是如前文所說的

[25] A.H. Maslow, *Motivation and Personality* (New York: Harper & Row, 1970).

[26]《論語注疏》，見《十三經注疏》，下冊，頁2466。

「一對一」的感發，而是一可以生二，二可以生三，三可以生無窮，有這樣一種綿延不斷，生生不已的興發感動。

五、興發感動與吟誦的中西傳統

綜上所述我們可以看出，中國古典詩歌確實是以「興發感動」為其主要特質的。另外，我再提出一點，就是古典詩歌中興發感動的特質，是與吟誦的傳統密切結合在一起的。古典詩歌的生命，也是伴隨着吟誦的傳統而成長起來的。這就涉及到詩歌的吟誦以及詩歌的節奏、韻律等問題。

中國古書裏早就有關於背讀和吟誦訓練的記載。《周禮》「春官」〈宗伯〉下篇有一段話，說國子(當時的貴族子弟)入學以後，有「大司樂……以樂語教國子，興、道、諷、誦、言、語」[27]。「興」，對於一個學詩的人來說，首先要認識到詩歌裏邊興發感動的作用；「道」讀為「導」，就是給學習者一種啟發；「諷」指背讀；「誦」則不僅要會背，還要有一種節拍的吟誦。可見，中國的詩歌一向是注重吟誦的。因為詩歌是一種具有感發作用的美文，一定要背誦，而且還要吟唱，才能真正體會到這種富於感發的美質，始可陶冶性情品格。在周朝，吟誦的作用還不止如此，而是有實用價值的。比如孔子在《論語》中就曾說過：「不學《詩》，無以言」(《論語》〈季氏〉十六)[28]，又說「誦《詩》三百，授之以政，不達；使於四方，不能專對：雖多，亦奚以為？」(《論語》〈子路〉十三)[29]。由此可見，當時學詩的重要目的之一，乃是為了外交場合中言語應對之用的。背了詩，便可出使四方；在諸侯國間外交聚會時，要賦詩言志，酬應對答，使對方從出使者所吟誦的詩中懂得究竟是對他表示友好還是敵對。試想，這樣的外交是多麼美妙、多麼夠藝術意味！中國古代的人真的是有一種詩歌的藝術。

另外，中國古代的詩歌，還不祇是能夠背誦，能夠吟唱就可以了，有時它還需要合着音樂來演奏的。不過，在外交場合中「賦詩言志」時，也不一定都要合樂而歌，有時也可以用朗讀和吟誦的方式。《左傳》〈襄公十四年〉就記載有這樣一段故事，說衛國的孫文子因為不滿意衛獻公的無禮，而回到了自己的采地戚，卻又叫他的兒子孫蒯去探看衛獻公的態度如何。《左傳》記載衛獻公與孫蒯的會見，說「孫蒯入使，公飲之酒，使大師歌〈巧言〉之

[27]《周禮注疏》，見《十三經注疏》，上冊，頁787。
[28]《論語注疏》，見《十三經注疏》，下冊，頁2522。
[29]《論語注疏》，見《十三經注疏》，下冊，頁2507。

卒章。大師辭，師曹請為之。初，公有嬖妾，使師曹誨之琴。師曹鞭之。公怒，鞭師曹三百。故師曹欲歌，以怒孫子，以報公。公使歌之，遂誦之」[30]。這一段記載明顯地表現了「歌」與「誦」的不同。原來〈巧言〉乃是一篇嫉讒致亂之詩，其卒章四句為「彼何人斯，居河之麋。無拳無勇，職為亂階」。衛獻公令樂師歌之，意思是說孫文子算甚麼，跑回到黃河邊的戚這個地方，既沒有足夠的武力，難道還想發動叛亂不成？大師恐怕歌唱了這一章詩，激怒了孫子，會真的造成衛國發生叛亂，所以推辭不肯歌唱。可是師曹卻因以前教衛獻公的愛妾學琴時，以鞭子責罰過這位愛妾，為此而被衛獻公打了三百鞭，心中懷怨，所以想正好藉此激怒孫子使之叛亂，來報復衛獻公。因此衛獻公本是教樂師歌唱這章詩，師曹卻還恐怕用歌唱的方式不能使孫蒯完全明白詩意，所以就用誦讀的方式誦了這一章詩。

通過以上的例子，我們知道古來學詩、背詩，都有種種的作用。況且，古代的詩歌，既可以背，也可以吟，還可以合樂而唱。後來，「樂」失傳了，於是祇剩下吟誦的傳統，而吟誦就變得愈來愈重要了。杜甫有詩云：「新詩改罷自長吟」(〈解悶十二首〉)，說自己做了一首新詩，但其中某個字有欠妥當，而當自己吟誦的時候，一個恰當的字忽然從心底涌出來了。清代詩人范伯子也說，他做詩是在吟誦之間，由聲音來選擇字的。另外，曾國藩(1811-1872)在寫給他兒子曾紀澤(1839-1890)的家書中，也曾提出過做詩要伴隨着吟詠才能富於感發力量的說法。他說：「凡作詩最宜講究聲調」，因為要學做詩，必須「先以高聲朗誦以昌其氣，繼之以密詠恬吟以玩其味」，如此做出詩來才會「自覺琅琅可誦，引出一種興會來」(《家訓》〈字諭紀澤〉)[31]。

以上數例都說明了聲音的感發在詩歌創作和修改方面是非常重要的。不僅中國人如此注重詩歌的吟誦，西方人也同樣如此。

法國女學者克利斯特娃(Julia Kristeva, 1941-)在其《詩歌語言的革命》(*Revolution in Poetic Language*)及《語言之意欲》(*Desire in Language*)二書中提出了一些非常值得注意的理論。克氏認為，在詩歌的文字還沒有形成以前，已經有了一個基本的動力——chora，而這種原動力是由瞬息變異的發音律動所組成的。然後，她引用了前蘇聯詩人馬雅可夫斯基(Vldimir Mayakoosky, 1893-1930)的一段話說：「當我一個人擺動着雙

[30]《春秋左傳正義》，見《十三經注疏》，下冊，頁1957。

[31]曾國藩，〈字諭紀澤〉，《家書》，見《曾文正公全集》(臺灣：文海出版社，1974年)，第九輯，冊3，頁20368-20369。

臂行走時，口中發出不成文字的喃喃之聲，於是而形成為一種韻律，而韻律則是一切詩歌作品的基礎」[32]。克氏的說法雖然看似新異，但她對聲音的感發在詩歌創作中的重要性的體認，與中國古典詩歌一貫重視感發與吟誦的傳統，實在有不少暗合之處。

此外，在美國英詩課中有一本常用的教材，是肯奈迪(X.J. Kennedy)所編著的《詩歌概論》(*An Introduction to Poetry*)。肯氏以為，學詩的人要「學習賦予詩歌以你自己的聲音的這種藝術」(practice the art of lending poetry your voice)；而且，讀詩最好是大聲朗誦，或聆聽別人的朗誦(reading and hearing poems aloud)。大聲讀的時候，卻不要使讀誦變成唱歌(but don't lapse into sing song)[33]。現在有很多人為了推行中國的古詩，就將其編成一首首的流行歌曲。這些歌也許很好聽，但如果要學詩，光唱這些歌曲是學不好的。因為詩歌的吟誦跟歌唱不同，歌唱要配合音樂的節拍，而吟詩則需要掌握詩歌的節奏和韻律。

詩歌畢竟不同於歌曲。比如，詞曲中往往有可以平仄通押的現象。誠舉馬致遠(1250-1324)的【天淨沙】〈秋思〉為例：「枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬。夕陽西下，斷腸人在天涯」。前兩句「鴉」、「家」都是押的平聲韻；接着「馬」、「下」則換成了仄聲韻。詩歌卻不然了，無論是絕句還是律詩，其所押的韻腳都必須是同一個聲調的韻字。至於有的時候，即使可以換韻，卻決不可平仄通押。比如白居易(772-846)的〈長恨歌〉，四句六句或者八句一換韻，但其間並沒有四聲通押的現象。

針對這種現象，清代著名聲韻學家江永(1681-1762)在其《古韻標準例言》中就曾提出討論說：「如後人詩餘歌曲，正以雜用四聲為節奏，詩歌何獨不然？」[34]他說，歌為甚麼不能像詞曲那樣平仄通押呢？後來，郭紹虞(1893-1984)在其〈永明聲病說〉一文中，就據江永的討論提出解釋，以為詞曲之所以有四聲通押的現象，是因為詞曲是歌曲，而歌曲是隨着音樂婉轉變化的；可是詩歌以吟誦為主，吟誦則講求節奏的諧合，所以詩歌不能夠四聲通押[35]。郭紹虞所說證明了中國詩歌在押韻方面之所以不同於詞曲的四聲可以通押，實在也是因為受了吟誦習慣影響的緣故。

---

[32] Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia University Press, 1984), p.25.

[33] X.J.Kennedy, *An Introduction to Poetry* (New York: Harper Collins Publishers, 1990, 7th edition), p.1.

[34] 江永，《古韻標準例言》，(《貸園叢書》本)，葉5上。

[35] 郭紹虞，〈永明聲病說〉，見郭紹虞，《照隅室古典文學論集》(上海：上海古籍出版社，1983年)，上編，頁224。

六、結語

總之，中國古典詩歌的主要特質是興發感動為其主要特質。這種感發生命的來源，既可以得之於自然界的物象，也可以得之於人事界的事象，而形象與情意之間有種種不同的關係。另外，詩歌的興發感動可以由作者的感動然後傳達到讀者的感動，而讀者要想得到這種感動，還應該學習詩歌的讀誦和吟詠。因為中國古典詩歌的生命，原是伴隨着吟誦的傳統而成長起來的古典詩歌中興發感動的特質，也是與吟誦的傳統密切結合在一起的。吟誦已成為中國詩歌的一個重要的傳統。這種傳統，無論是在古代還是在今天，都有其不容忽視的重要意義。

補白

《朝鮮實錄》中之明弘治皇帝

朝鮮李朝時代(1392-1910)，以漢文撰述稱為《朝鮮實錄》(或作《李朝實錄》)的官書，除記載與明清王朝的交往，還蘊藏大量當時中國朝野的資料，史家因是視為瑰寶，莫不採擷以補充國史闕遺。其一極饒趣味及特具價值的記載，蓋為朝鮮使者對天朝皇帝之印象，如對明太祖、永樂、洪熙、宣宗，及英宗以下諸帝之性格、施政皆有獨特的描述，與中土之記載迥然不同。今檢錄《成宗康靖大王實錄》(漢城帝國大學法文學部1930-1932年照原本影印本)所記朝鮮入明使者回國復命時對明憲宗(成化帝朱見深，1465-1487在位)，及其子孝宗(弘治帝朱祐樘，1488-1505在位)之評論二則為說明之例。按成宗名李娎，於1470-1494年在位。《實錄》成宗十九年(明弘治元年[1488])閏正月戊子條云：

> 進香使李封、陳慰使卞宗仁來復命，上御宣政殿引見。問中朝事。……上問：「新皇帝政治何如？」李封對曰：「政治嚴明，內外清肅，故有上書言欲誅萬氏族親者。又有言當朝大臣過失者。彼萬氏見寵於大行皇帝，晚年色衰寵弛，私取遠方美女進之以悅其心、以固其寵。新皇帝在東宮，又欲求寵。養得老鸚鵡一隻，教之曰：『皇太子享千萬歲』，以送於太子。太子聞其語，怒曰：『此是妖物也』，即欲