

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

《雨村詩話》研究

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC91-2411-H-034-017-

執行期間：91年08月01日至92年07月31日

執行單位：中國文化大學中國文學系中國文學組

計畫主持人：張健

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 92 年 10 月 30 日

行政院國家科學委員會補助專題研究計畫成果報告

摘要：

雨村詩話為清人李調元（光緒年間人）所著詩學名著，其大旨如下：

一、原理論：

- 1、詩與音樂關係密切。
- 2、五言詩為本。
- 3、詩文如造化，求自然，求創新。
- 4、賦比興之妙用。

二、方法論：

- 1、作詩要以氣為主。
- 2、力求奇而可法。
- 3、有題詩與無題詩一正一反。
- 4、詩先要起句得手。
- 5、作詩須用活字。
- 6、學詩不可學其外貌。
- 7、起承轉合之妙法。
- 8、樂府詩作法。

三、對漢魏六朝詩的批評。

四、對唐詩的批評。

五、對宋金詩的批評。

六、對元明詩的批評。

除析論、評隲以上各項外，更作全文結論十二點。

關鍵字：李調元 詩話 音樂 賦比興 詩評

Li Tiau-Yuan, Shih Hwa, music, Fu Bi Shing, Poetics.

一、前言：

《雨村詩話》為清人李調元所著詩話，內容可分原理論、方法論、實際批評三部份。李調元，字羹堂，號雨村（一作字雨村），又號墨莊，自稱童山蠹翁，四川錦州人，一七三四～一八〇二年，少聰敏好學，曾隨父化柎官職赴浙中，遍遊浙地山水，遇金石則手自募搨，購書萬卷，日益勤奮，博覽群書，群經、文學、小學都有撰述。乾隆二十八年（西元一七六三年）進士，歷任考功司員外郎、直隸通永道，後遣發伊犁，贖歸，居家二十年。當代蜀中著述者，雨村可謂數一數

二。又好詩，天才橫逸，不假修飾，曾作〈南宋宮詞〉百首，論者以為不遜於厲鶚。時人比之為黃山谷、陸放翁，允為清代宋詩派一員健將。著有《童山詩集》四十二卷，文集二十卷，《蠹翁詞》二卷，《蜀雅》二十卷等，不勝備舉，可參見《清史列傳》。

二、研究目的：

本詩話甚少有人研究，經本人研究之後可為清代文學批評史增加有用的一個環節。

三、文獻檢討：

之前的研究只有二位韓國學者卜現圭〈韓國的《四家詩》，與清朝李調元的《雨村詩話》〉¹及金柄珉〈《韓客巾衍集》與清代文人李調元、潘庭均的文學批評〉二文，²他們討論《雨村詩話》與韓國文學的或然關係，內容單薄，與本人研究幾無交集點。

四、研究方法：一、先把詩話中各條分門別類，概分原理論、方法論、實際批評等類。

二、將各條文本加以詮釋、分析、評騭。

三、補足未有實例的各條，已有實例者則加以印證、討論。

四、與同時代同類詩話及詩論作一比較。

五、賦予結論十二點。

五、結果及討論：

一 原理論

(一)、詩與音樂

三代以前，詩即是樂，樂即是詩。若離詩而言樂，是猶大風吹竅，往而不返，不得為樂也。故詩者，天地自然之樂也。有人焉為之節奏，則相合而成焉。³

此為雨村詩樂篇的開宗明義之一節。先探源，後申論。最後認定詩原是天地自然的一種音樂，後代由人做成節奏，則是一種天人合一的過程。

次條又申論之：

詩有比興不能盡，故被之聲歌，使抑揚以畢其意。自漢以後，郭廟、房中析而為二，古詩、樂府遂分。

¹ 《四川師範大學學報（社會科學版）》，25：4（1998），頁87-92。

² 《外國文學》，2001：6，頁67-72。

³ 《雨村詩話》（以下簡稱詩話）上，見《清詩話續編》頁1517，下條同此。

此條直接陳述音樂（「聲歌」）對詩的正面貢獻，因比興之用固妙，仍有不足之處，作者運用音聲的抑揚頓挫，使詩意、詩境格外得以發揚。至於後半論古詩、樂府之分離，在此只能供讀者參考。

後三條論及樂府作法又強調「律詩則與管絃無涉，而天然之樂自存其中。」可見雨村在討論音樂或「音樂性」時，採取一種彈性的說法：一是正式的音樂節拍，一種是所謂的「天然之樂」，即詩句中的抑揚頓挫。至於樂府作法，詳見下節方法論。

（二）、五言詩為詩的根本

天然之音，止有五字。今笛中之五六工尺上，配合宮商角徵羽之五音，猶琴之五絃。加文絃、武絃而成七，所謂變宮變徵而成七調也。故南北正調，原止有五，唐律之五言是也。若七字則為變調，而名變宮、變徵矣。七言難于五言十倍，以其雜變調故也。故雖變調，必須排蕩而成，不可輕易下筆。蓋八句不出起承轉收，神而明之，存乎其人爾。⁴

此條石破天驚，就中國音樂五音之說——輔以加上變宮、變徵的七音，而斷然論定五言為詩之正宗，七言為詩之變調，原原本本，就樂言詩，似乎甚切。但雨村未能說明：為何詩三百均以四言為主調？照常理說，既然愈早的詩愈合乎天然之樂，詩經作者為何採用了那麼多的四字句？五、七、正、變之說，亦啓人疑竇。這是一家之說，可供參酌，不宜偏信。

（三）、詩文如造化

文章亦如造化也。四序雖定而萬物之生成不然：穀生於夏而收于秋，麥生於冬而成于夏，有一定之時，無一定之物也。文之起承轉合亦然。人所到，我不必爭到；人不到，我卻獨到。要在人神而明之。果能久于其道，定與古人並驅也。⁵

此條詳論詩文之道，與造化相同。四季固然是一定的，有順序的，但四季中的生成物，則有早遲久暫之分，無一定的安排。詩的起承轉合等結構安排，也是一樣。其實詩的風格、體式亦如此說。凡作者巧用妙思，神而明之，遂有獨創的新機出焉。既要合乎自然之道，又顧及「獨到」的理想。仔細推敲，這和蘇洵（1009—1066）「非能為文，而不能不為文也。」之說（見〈仲兄字文甫說〉⁶）是不謀而合的。

⁴ 詩話上，頁 1517—1518。

⁵ 同上註，頁 1520。

⁶ 見《嘉祐集》（台北：商務印書館，四部叢刊本，1976年）卷十四，頁 55。

(四)、賦比興之妙用

毛詩三百篇，為萬世詩原，然不出比、興、賦三字。首章云：「關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。」試問後之詩人，有能出其範圍乎？⁷

此條論詩中的賦、比、興，最為乾淨明快，因為雨村在此所要討論的，不是賦比興方法的運用，而是肯定它們在詩中的關鍵性價值，所以本文乃把這一條列入原理論加以闡論。

「關關雎鳩」四句，分而言之，若認定雎鳩是一種採取一夫一妻制的「聖禽」，則此前二句即為比：以物比人。若不作此想，則它是興：由雎鳩之鳴興起人求偶的心意及情感。而「窈窕淑女，君子好逑。」二句，別為賦。

值得注意的是：雨村把比、興放在賦的前面，大致可以顯示他對比、興格外重視。

同時代詩論家袁枚（1716—1798）也說：「詩以比興為佳。」⁸唯一的反對者為吳雷發：「詩豈以興比為富，而賦為下乎？如詩果佳，何論興比賦？設令不佳，而謬學興比，徒增醜態耳。」（〈說詩薈蒨〉⁹）因為切入點不同，乃有此論，自亦言之成理。

二 方法論

(一)、作詩要以氣為主

音樂以氣為主，然氣有放開者，有收合者。放開者，曲中 混江龍 是也；

收合者，曲中 桂枝香 是也。氣之放開收合，相題而然。¹⁰

雨村既認定詩即是一種音樂，則在本卷中討論音樂，就等於討論詩的作法。氣者，氣勢也，氣氛也。故又二分為放開、收合二類，易言之，即奔放、收斂或開與闔。最後標示一大原則——「相題而然」，也就是看題材內容（有時兼為體裁）而決定，或收斂，或拓展。這個大原則是千古不變的。不過或收或放，亦非一概而論，真正的作者，當知收中有放、放中有收的變化之道。

(二)、奇而可法

讀古人書，須自具手眼，又必奇而可法。如王或菴之《文章練要》，劉繼莊之《解樂府》，不必盡然，而得其法，可以用他。故 古詩十九首，或云二十首，或云數十首，或云各家雜作，或云各首一意，紛紛聚訟。不如

⁷ 同註 2，頁 1518。

⁸ 袁枚《箋注隨園詩話》（台北：鼎文書局，1974年），卷五，頁 24。

⁹ 丁福保編《清詩話》（台北：明倫出版社，1971年）頁 897。

¹⁰ 同註 2，頁 1518，下條同此。

作一章看，其意自見，此善讀書法也。

此條是說讀書的方法，也兼及創作的方法。讀書不宜死讀，要自出手眼，要靈活運用，而且知所抉擇（「不必盡然」）。討論文章（含詩）的書，讀後要判斷，要消化，有時更要舉一反三，加以轉化。求其奇，得其妙，然後師法之，仿效之。讀〈古詩十九首〉如此，讀陶詩、太白詩、杜詩也一樣。不過雨村對於〈古詩十九首〉的解讀方式實在大有討論的餘地：因為十九首中主題不一，意識不同，有的兩首之間，甚至南轅北轍，視為一章，或一首長詩，實在非常牽強。

（三）、有題詩與無題詩

凡詩有有題者，有無題者。有題是詩之正面，無題是詩之反面。如樂府 瀧西行，何篇中無瀧西之意？為尊者諱也。立是名，補詩中之不足也。「瀧西」二字是題正面，全詩卻是反射旁擊。漢武有事於西南，窮兵黷武，瀧西男子，無不荷戈從戎，巨室細民莫敢匿。故篇中備言婦人待客，委屈盡禮，以見家中無男子也。言豪富者尚無男子，貧窮者豈容燕息乎？夫勞苦疆場，必餐風露宿，今反寫歡樂，其勞苦卻在言外，使後人於無字處默會也。寫瀧西以反襯天下，寫豪富反襯貧苦，寫婦人反襯男子，寫閨門反襯邊廷，可悟作文之法。若唐以後人作 瀧西行，必備寫山川風景，有何妙意？善哉行 乃倉卒棄家，最不堪事，而反言「善哉」，蓋事拙而自慰之詞也。故詩貴反用，詩題亦然。¹¹

雨村所謂的「無題詩」，不是像詩經三百篇本來無題，後人爲之加題，也不盡似李商隱之命名一詩曰〈無題〉而是就最廣義立說：表面題字與內文不合甚至相反者。〈瀧西行〉其實有題，卻聲東擊西（用兵西南，男子出征，而詩中未提及一字）；〈善哉行〉原是不善不妙，卻說「善哉」，構成反諷。本條細析〈瀧西行〉¹²之反襯作法，足以作為後之作者的典範。〈善哉行〉¹³則以喜憂交參爲主調，「歡日尙少，戚日苦多。以何忘憂？彈箏酒歌。」寫苦中作樂，故吾人可謂之半寫景半反諷。

（四）、加一倍法

悲歌行，客子懷故鄉之作也。妙在起句「悲歌可以當泣」，人至傷心極處，不能泣而思以歌當之，較泣愈痛矣。此為加一倍法。¹⁴

枯魚過河泣，命題甚奇。魚已枯，何能泣？人將此渡河，而悔前之不慎，又安得不泣也？夫涉世未流，而此身尚在，猶可及也。偶蹈虎機，名

¹¹ 同上，頁 1521。下條同此。

¹² 郭茂倩編《樂府詩集》（台北：里仁書局，1984年）頁 542。

¹³ 同上註，頁 535。

¹⁴ 同註 2，頁 1521，下條同此。

敗身喪，何可及耶？世間之事，受累一番，便為他日受用根本。

按：此二條皆可謂「加一倍法」，用反襯、正襯、誇飾諸法，俱可達到此一效用，而反襯一法最為有效。加一倍法之說，原出王夫之《薑齋詩話》：「『昔我往矣，楊柳依依，今我來思，雨雪霏霏。』以樂景寫哀、以哀景寫樂，一倍增其哀樂。」¹⁵是以反襯佳例說加一倍法。〈悲歌行〉中之歌，其實可以是中性的，加一「悲」字，更有了情緒的歸依，因此嚴格說來，「悲歌當泣」並非以樂代哀，視之為正襯，或比反襯還恰當。枯魚過河泣，則可視作誇飾的一種，且為擬人法之活用。

（五）、借葉襯花法

詩有借葉襯花之法。如杜詩「今夜鄜州月，閨中只獨看」，自應說閨中之憶長安，卻接「遙憐小兒女，未解憶長安」，此借花襯葉也。總之，古人善用反筆，善用傍筆，故有伏筆，有起筆，有淡筆，有濃筆，今人曾夢見否？¹⁶

按此例甚妙：「遙憐」二句，既是反筆，又可說是傍筆（側襯），相對於「今夜」二句，又是淡筆，一例三用，可見作者之高明。不過，嚴格說來，「伏筆」不是「借葉襯花法」。

（六）、要先由起句得手

詩先要起句得手。杜詩云：「客睡何曾著」，又云：「亦知戍不返」，如此起法，何人有此？永定河觀察蘭公以余言為然，常朗誦以為樂。¹⁷

按「客睡何曾著」，一句當兩句用，而且提供讀者寬裕的想像空間，「亦知戍不返」亦然，且帶出預言。這些都是起句佳例。卷上論起承轉合云：「唯能于虛空中卒然而起，是謂妙起。」¹⁸亦是一法。無中生有、有中生有、有中生無，均為高手妙筆。

（七）作詩須用活字

作詩須用活字，使天地人物，一入筆下，俱活潑潑如蠕動，方妙。杜詩：「客睡不曾著，秋天不肯明」，「肯」字是也。即方回《瀛奎律髓》所謂眼也。¹⁹

按所謂「詩眼」或「句中眼」，乃方回（1227—1307）論詩評詩的法寶之一，即謂精警之字詞——以動詞為主，偶有用形容詞、副詞或語助詞者，在《瀛奎律髓》

¹⁵ 同註 8，頁 4。

¹⁶ 同註 2，頁 1527。

¹⁷ 同上，頁 1528。

¹⁸ 同上，頁 1520。

¹⁹ 同上卷下，頁 1528。

中凡數百見。此處「肯」，實為擬人法之妙用。除方回外，呂本中（1084—1138）〈童蒙訓〉中亦屢次論及活法——用活字用活句。

（八）、學詩不可學其外貌

詩不可以貌為。少陵發同谷諸篇，昌黎、東野聯句，皆偶立一體。至昌谷之奇詭、義山之獯祭，各有寓意，不可以貌為。乃今人襲取二李隱僻字句，已驚世眩目，叩其中絕無所謂，是皆無病呻吟，效顰而不自知其醜者。詩以道性情，自淵明而上溯三百篇，何嘗有不可解字句，使人眩惑，而其意之所托，或興或比，往往出人意表，千百載竟無能道破者。余嘗謂古之詩文，句平而意奇，後人句奇而意平，可笑也。²⁰

此條暢論作詩正軌——句平而意奇乃上乘，詩經、陶詩之佳構每每如此，後人不解古詩人深意，襲其貌而遺其神，畫虎不成反類犬，尚且不自知，乃至貽笑大方。學詩者若有自主之意境，學前人得其精髓，則相得益彰，甚至一日千里。此旨與韓愈（768—824）的「唯陳言之務去」，宗趣實同。

（九）、起承轉合之妙法

唯能于虛空中卒然而起，是謂妙起。本承也，而反特起，是謂妙承。至於轉，尤難言，且先將上文撇開，如杜詩云：「江雲飄素練，石壁斷空青。」此殆是轉之神境。所以古樂府偏於本題所無者，忽然排宕而出，妙在有意無意之間，如白雲捲空，雖屬無情，卻有天然位次。只是心放活，手筆放鬆，忽如救火捕賊，刻不容緩；忽如蛇遊鼠伏，徐行慢衍，是皆轉筆之變化也。至於合處，或有轉而合者，有合而開者，有一往情深去而不返者

²¹

按起承轉合之法，變化多端，有一句起、二句起、四句起者，有一句承、多句承者，轉更複雜，時或若有若無，合或二句、四句或一句、半句；亦有根本無合者，如陶潛（365—427）〈移居〉之一，末二句「奇文共欣賞，疑義相與析。」只能說是「轉」的一部分，不能算「合」。本條所論，是其尤佳妙者：起於虛空，神龍不見首尾；承時特起，令讀者一驚一醒；轉則另闢境界，行雲流水；或疾或徐，不易捉摸。轉而合，是正軌；合而開，是高手；一往情深、去而不返，是神筆。

（十）、樂府與律詩作法相合

樂府長短雖殊而法則一，短者一句中包含多義，長者即將短章析為各解，此即律詩之前後分解也。

²⁰ 同上，頁 1530。

²¹ 同註 2，頁 1520。

分解不出起承轉合四字。若知分解，即能析字為句，析句為章，雖千萬言，皆有紀律。如四體百骸，合而成人，能轉旋無礙者，心統之也。故文章妙處，俱在虛空，或奇峰插天，或千流萬壑，或喧湍激瀨，或煙波浩渺，祇須握定線索，十方八面，自會憑空結撰，並不費力也。觀樂府「雞啼高樹巔」一篇，可以悟矣。²²

按雨村認為古詩、樂府、近體詩之體式雖然不同，作法則可一以貫之，頗為近似。律詩「分解」之說，出自金聖歎（1609—1661）²³，又為他師弟徐增所效法²⁴，如今雨村活用於討論樂府詩上，可謂「運用之妙，存乎一心。」其中有一點不同，律詩八句，不可改易，故分解容易；樂府詩句數及字數不定，故分解之法，不盡適用，不可削足適履勉強為之。

〈雞鳴〉一首，先用二句起興，三四句點出主角及背景。然後記述其經歷（只用二句），以下摛寫他家居的豪闊及享受生活的情況，真是盛哉猗哉！末六句忽用李代桃僵的事典，反諷兄弟忘恩負義，全詩洋洋灑灑，一波三折。謂之千流萬壑或喧湍激瀨，俱無不可。「桃生露井上」以下，亦可喻之為奇峰突起。嚴格說來，近體詩恐不能達成這樣的藝術效果。²⁵

（實際批評限於篇幅，姑從略）。

三 結論

縱觀雨村詩話的論見，可歸納為以下十二點：

- （一）、持論尚稱平允，重視創新及詩的音樂性。
- （二）、缺乏理論的重心，但仍有文學評論家的厚重。
- （三）、以五言詩為正宗，可謂上承鍾嶸〈詩品〉之見，但鍾氏身居六朝，雨村為清代人士，時代不同，其理論之義涵亦不盡同，故此仍可視作他的創見。
- （四）、他力主比興之要，但在實際批評中卻很少討論比興問題。
- （五）、他力倡起承轉合，古體詩、樂府詩、近體詩一以貫之，可是在實際批評中，也很少討論有關的課題。
- （六）、重視活法活字，在實際批評中偶而運用之。
- （七）、對六朝、唐代詩人同樣重視，而對盛唐諸公尤所鍾情，見解亦有獨到處。
- （八）、特不喜宋詩，以其近腐近纖，只有蘇軾為一大例外。餘如黃、陸、楊、范，亦著墨揚之，但不喜江西派。
- （九）、揚譽明詩，但著墨不多。

²² 同上，頁 1519—1520。

²³ 可參看張健《明清文學批評》（台北：國家出版社，1983年）頁 108—109。

²⁴ 同上註，徐增章（頁 119）。

²⁵ 此為名詩，見戴君仁編《詩選》（台北：中華文化出版社事業委員會）頁 20。

(十)、他不免有個人的偏見，除對於宋詩（尤其陳師道）外，對元稹亦太貶，對柳宗元則揚舉之太過。

(十一)、對六朝詩之評論受沈德潛的〈古詩源〉、〈說詩晬語〉影響很大；分解說則得自金聖歎。

(十二)、他欣賞平易近人清晰的詩，反對晦澀難懂奇怪的詩，因此對李賀、盧仝、李商隱的詩都不太欣賞。

六、參考文獻：

- 1 郭紹虞編：《清詩話續編》（本詩話收入其中），木鐸出版社，1983年。
- 2 李調元《雨村詩話》，收入《清詩話續編》中。
- 3 徐焯：《全唐詩錄》，宏業書局，1976年。
- 4 丁福保：《清詩話》，明倫出版社，1971年。
- 5 何文煥編：《歷代詩話》，藝文印書館，1956年。
- 6 丁福保編：《續歷代詩話》，藝文印書館，1961年。
- 7 臺靜農主編：《百種詩話類編》，藝文印書館，1974年。
- 8 《詩話叢刊》，弘道文化公司，1971年。
- 9 郭紹虞：《中國文學批評史》，明倫出版社，1969年。
- 10 王運熙、顧易生主編：《中國文學批評史》，五南圖書公司，1991年。
- 11 鄔國平、王鎮遠《中國文學批評通史·清代卷》，上海古籍出版社，1996年。
- 12 成復旺等：《中國文學理論史》，北京出版社，1987年。
- 13 王大鵬等選：《中國歷代詩話選》，岳麓書社，1985年。
- 14 丁福保主編：《全漢三國晉南北朝詩》，世界書局，1969年。
- 15 彭定求等編：《全唐詩》，北京中華書局，1996年。
- 16 戴君仁編注：《詩選》，中國文化大學出版部，1993年。
- 17 陳寅恪：《元白詩箋證稿》，明倫書店，1970。
- 18 阮廷瑜：《李白詩論》，國立編譯館，1986。
- 19 夏敬觀：《唐詩說》，河洛圖書出版社，1975。
- 20 杜松柏：《禪學與唐宋詩學》，黎明文化公司，1976。
- 21 簡明勇：《杜甫詩研究》，學海出版社，1984。
- 22 張健：《清代詩話研究》，五南圖書公司，1993。
- 23 張健：《詩話與詩》，五南圖書公司，2002。

七、結果自評：

本研究已將《雨村詩話》之精義研析至盡，為清代文學批評史添一生力軍，可供有關學者參考。