

時間和律度在中國詩中之示意作用

陳 世 驤

我們這裏特別標出詩的示意作用 (poetic signification)，以別於普通所謂意義或意思 (meaning)。這個區別可以做爲一個觀點，以見出詩與非詩的分別；更深一層看，甚至可以見出好詩與壞詩的分別。而且，到最後，由這一觀點的建立，或者有些千古名篇，照意義上講，夙稱極爲難懂，但由其示意作用的成功，可以得到較滿意的解釋，解釋至少一部份這個謎：爲什麼這似乎意不可解的，還公認爲名篇佳制，而另有些不可解的便真是夢囈。

我們在這裏由時間 (time) 和律度 (scansion) 兩個問題來討論這個觀點。時間和律度可以說是詩中最基本的成份。但正因其爲最基本，所以我們在普通講詩或讀詩的時候，倒常會把它們忽略。有點兒像物理界的原子，雖然是基本的成份，但日常生活中它雖常在，反注意不到它，除非有了特別發見又提起的時候。時間和律度，在詩中是常在的。但我們日常講詩或讀詩時，倒常把它們輕易看過，這是既因爲“習而不察”，怕更是因爲我們所講出的常只是詩句的意義或意思，即用散文所能差不多——但只是差不多——同樣表出的意思。但時間和律度發生積極成效，而成爲示意作用時，正是散文所不能表達的。這才使詩有別於非詩，好詩不同於壞詩。

我們說時間和律度是詩中常在的基本成份，當然不是說詩中有之便算好，而是說等它們運用到發生積極成效，完成超乎散文意義的示意作用時才見功。好詩與壞詩的區別，也就可以看這些基本成份是否發揮到高度的積極示意作用。

以下多舉例證，逐步討論。也舉幾首英文韻文，既表示這問題的普遍性，又借他山之助，觀點更可明瞭。並且所舉的中國詩，也都譯附英文。這是希望連帶着表示，詩是要嚴格的做爲詩來了解，而一般的翻譯工作，常是難免只把詩所能說出的散文意義，編成外國話，讀來自然覺得全不是原詩；即使再改裝一下，硬遷就了外國詩型，

也常變成另外一個東西。這個實際大困難不是任何一個理論所能解決的。但是我們想，既然時間和律度的示意作用伏在原詩的精髓裏，那麼翻譯時於此也至少常照顧到，而且儘可能試着表達出來些，那麼使透過翻譯對於原詩的了解，也許更可近一點。以下我們有幾首翻譯是這樣照顧到，並試着表達出的。結果決不足稱榜樣，只作或爲有用的提醒。至於所舉的英文詩例，也照同樣的宗旨，譯附中文，證明道理相通，而且也爲說明的方便。

我們方才說時間和律度是詩中常在的基本成份，但只含有這些成份，不一定就是好詩，而要看發揮到如何的示意作用。比如說，看以下這首英文俚諺，可算一個極端的例子：

Thirty days hath November,
April, June and September,
February has twenty-eight alone,
And all the rest have Thirty-one.

這要翻譯，也只能打油：

十一月有三十天
四六九也整齊全
二月廿八特出奇
其餘俱各三十一

若論時間成份，一年十二月都在；論律度也是排節齊整，音韻鏘鏘。我們翻譯出來的，也照顧到這一點，並且辨清前二句音較滑快，後二句略爲沉穩。但無論如何，只還是一個空的軀殼，時間和律度的成份有而且多，但決不能說是一首好詩，甚至不能說是一首詩。

再看一首舊傳顧愷之作的四句詩：

春水滿四澤
夏雲多奇峯
秋月揚明輝
冬峯秀孤松

這首詩的來歷一向可疑，雖然陶淵明集，（四部叢刊本）卷三末首也是它，但全晉詩，卷五，列入顧愷之“神情詩”，注家或以爲顧詩“誤入彭澤集”（許彥周詩話），或揣測爲“顧作淵明摘出”的句子（劉斯之語，陶詩注引）。諸家多以爲不是全篇。但傳誦勉如一獨立絕句，來源爲或集或摘，翻譯也只好勉成“戲擬”（parody），略徵顧及韻脚：

Spring waters fill all pools and ponds
 Summer clouds form many wondrous peaks
 The autumn moon its radiant luster ekes
 The lone pine stands beauteous on wintry mounds

按照一般傳誦的習慣，我們姑且把它當作全詩看。它自然是律度整齊，音韻調諧，而且一年四季都明明說全了。但這個較爲極端的例子，作爲一首詩看也還不能說好。我們想這決不是陶潛所作，像這樣專求對仗工整平排，陶詩向無此例，乃淵明所不屑爲的。每句分開看或猶可各稱秀句，評家（如劉斯之）尙有謂“警策”者，大約也就是照分句看來加以恭維。但若把各句合起來作一首詩看，決無生機脈絡可尋。從這一點上說，這和前首英文十二月的俚諺可屬一類。其時間成份明是很多，而且意思也清楚，但是此外談不到什麼作用。這裏的時間只是堆積起來的一些空名，平板的，浮面的，不關連，更不流動。而律度也只是外形。

由以上兩例，我們看出如何時間和節律俱在。但是不發生深刻作用，以下再論它們應該發生怎樣的作用。詩中的時間感是最能動人的，但其動人的力量，在於時間暗示的流動；又因爲時間可說是藏在人生一切事物的背後而推動的，所以在詩中也可說越是蘊蓄在事物之中越好。流動和含蓄，可以說是時間在詩中示意作用的兩個根本條件。律度容易只看成是外形，一句詩若只照意思看，這外形甚至常可像沒甚必要。“春水滿四澤”，若說成“春日之水，充盈於四澤”，或說“春天的水把四面的坑都流滿了”，意思還都是一樣。除了這五字句和其他三個五字句，配合整齊，平仄對稱，好像再沒有別的作用。四句中間組織如此鬆散，都變成散文說法，也像無妨的。但到一首或一段詩結構嚴密，各字息息相關，成爲一有機體時，其中的警句，便不是任何散文說法可以代替的。此時律度所顯示的，已不只是散文的意思，而是這詩句內在機

構的特有力量所示的詩意。像這樣律度的示意作用，不只在一般節奏外形的小心遵守，而常在遵守中予以靈變活用。雖似只由一字一音之妙，但可使全句有新生命，開新境界，並且和全段或全詩建立新的有機關係，發揮超出散文意義以上的情境。

時間和律度的示意作用，常在詩中發生相互的關係。爲清楚起見，我們舉例分開來說，先講律度。英國伊利莎白時代，本·蔣森 (Ben Jonson) 的詩劇煉丹者 (Alchemist) 中有這麼一段，是他的劇中人物盛怒之下罵人的一段：

Thou vermin, have I ta'en thee out of dung,
So poor, so wretched, when no living thing
Would keep thee company but a spider or worse?

這段譯成中文，大概要這樣：

你蠹蟲，剛從糞裏捏出來麼？
你卑鄙，寒賒，沒有東西肯來
與爾爲伍，只只有蜘蛛，要不還更毒！

這段原詩的律度，很清楚的是遵守着英詩傳統最習見的外形，輕重節 (iambic)，五步句 (pentameter)，一輕一重，絲毫不苟，但是到末尾，忽然加上兩個輕音的變化。我們懂得這段詩的好處，不在它幾句罵人的意思，而在劇中活靈活現的情景，越罵越氣，直到末後，緊張到心神顫抖，聲音喘急，說 “but a spider or worse：只只有蜘蛛，要不還更毒”。用別種話也可以說出同樣的意義，但是律度一換，便神情全失。律度示意，不是普通所謂意義，這裏便是一例。不信把原詩換上 but worse than spider 這樣還是一輕一重，平穩讀下去，或把譯文說成：除却蜘蛛（這是文言輕重與白話蜘蛛相反）或較更毒者，意思不變，但全無詩劇效果了。

再舉一首，意義大是難解，而從律度之示意作用的觀點上看，則詩意可明的，艾略忒 (T. S. Eliot) 荒原 (Wasteland) 中之一段：

Madame Sososttris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe.

三十多年前荒原新出後，是一首最難懂的詩。現在也不算難懂了。不是它的字句意義

變成易解，而是它形式所象徵的詩意，即其音節律度的示意作用，經過多少批評發現，久而被人接受與理解。如果用翻譯表達我們的理解，不顧律度而只譯着字義，恐怕等把句句合起來終是不知所云的。我們現把它譯成這樣：

瑟索兌夫人，著名“正法眼”，

得了重傷風啦，噁可是啊，

無人不知曉，智慧甲(於)全歐。

這段原詩，很容易聽出來，首尾兩句，也都是很規矩的傳統輕重 (iambic) 五步 (pentameter)，但中間忽然加上一行完全反調的重輕 (trochaic) 句，並且以 “nevertheless” 一個前音極重，後拖幾個輕噪音 (th, ss) 的字收尾。為表明這種律度的變化和對照，我們把首尾兩句，譯成中文傳統的五言句法，(原第三句的 “in” 字在 “-man” 之後讀時大概輕輕帶過，我們譯在 “甲” 字之後也加一個(於)字) 而把中間一句譯作響亮的，多帶虛字的白話句。並且因為 “nevertheless” 一字，擬音 (onomatopoeic) 傳神的作用極為重要 (見下)，我們也加個擬音字，“噁可是啊”。

這段原詩成了現代批評中有名的例子。其根本精神是絕望和諷刺。我們知道荒原全詩公認為是象徵歐洲前次大戰後文化生活一度破產，社會價值標準喪失後，一切外表傳統的正經都是假的。在這裏一個走江湖攤牌算卦的女巫，得了虛名，成了最智慧神通的女人。但詩人在假裝說正經話中，要極力搗毀她的尊嚴。說什麼智慧呀，神通呀，她只是個傷風感冒的怪名字的女人！要是用這樣的散文說沒有任何力量，所以詩人像扮演出在極嚴肅的場合，用莊重的語調，說着正經話，忽然呵欠打了一個大嚏，弄得全場啼笑皆非，才知道這是諷刺的滑稽戲。“Nevertheless：噁可是啊”，批評家們認為在此重輕 (trochaic) 句中，正是先閉一口氣爆發出一串怪聲，象徵傷風打嚏。這可以說是律度之示意作用一個特顯的例子。因為 nevertheless 一個字的意義概念在詩句中極不重要，只是一個虛字，但它超過了意義，在律度的示意中表示了全詩的根本精神。

以下我們看中國詩的例子。因為文字性質不同，中國詩律度的示意作用，道理雖然一樣，分析的方法上要顯不同。如果照西洋多數文字的詩律，只計算拍數或重音，中國詩的律度乍看可似簡單，因為傳統中最普通的五言七言一看就知道。事實自然

不如此。詞曲和古詩的長短句變化多端姑且不論，即五七言詩律度，也不只在字數的平均整齊，而在乎平仄高低的抵對；而且平仄高低的配合又不只在一行之內，却在兩行中間的關係上，並可更進一步說，如是一首近體詩，四行之間的平仄關係都是律度規則。因為這字間行間平仄高低的複雜關係，一句中國詩，字數音數雖然不加不改，但是一字變了高低平仄，結果便有不同的律度。這種變化出了通認的正格，便叫做拗格。用拗音拗字，當然大可成為詩人在律度上示意的妙用。但中國詩的傳統大概是太長了吧，雖然說“拗”，也成了“格”。既成了“格”就不能太自由，還是有規矩管轄。比如上有拗字，在下句同樣位置的字也得離格而拗。二拗相抵，乃稱為“救”。（董文煥，聲調四譜圖說講的詳細）。隨便舉例說，如王維兩句詩：“落日鳥邊下，秋原人外閒。”因為第一句鳥字位置應平而用仄，第二句同處用人字，也是應仄而平。推求起來，我們可以欣賞第一句鳥字的拗。因為意境特別，所以律度也拗變，正是示意的妙用。試若照平常規則改成“落日天邊下，秋原世外閒”把平仄字換回正格，雖然也成詩句，但意境便比較平凡了。因為日在天邊下，是每日常見的景象，並無特別情致與感覺。但若說“落日鳥邊下”則像鳥是靜的而日是動的。鳥飛雖迅，而不覺其飛，因而落日似較鳥猶速，因此更感流光之駛，非常的意象觀感，以拗格的律度道出，所以鳥字拗的是示意作用。但第二句“秋原人外閒”的人字是說人世，拗用人字，除與鳥相對，以成拗句相救外，看不出什麼更特別的理由來。這就是拗格雖是可有自由的示意妙用，但已成了格，而有了規矩。我們並不是反對這規矩，只是說在中國舊詩律度中，即拗格的自由也是很有限的。但也可以說越是在規格嚴謹之中，運用有限自由發揮妙用，越是作詩藝術，而留心這微妙的地方，該是讀詩的責任。

我們以下要講的是中國詩律度的又一種示意作用。我們說過漢詩律度不只在一行之本身，尤其在各行之間的關係。各行配合起來，造成全詩律度的整體。我們知道在近體詩中，絕句詩的各行配合方式比較自由。我們現在看詩人在運用這種自由時，如何達到巧妙境地，完成示意作用。至於律詩，則詩句配合方式的自由很少，那我們就得看詩人在極少的自由中，如何於更細微的地方表現技巧。這要等我們在討論最後一首詩，李商隱的七律錦瑟詩，那時再說到。我們在這裏先看一首，也是王維的，極為熟讀的一首絕句。但為了試驗我們所提的律度之示意作用，做一個方法和觀點，把越

是讀熟的詩拿來加上一個新的看法，由新的技術基礎，而得到新的，我們以為更較近情理的解釋，也許越可證明我們所提的方法和觀點不是無用。這首詩是：

君自故鄉來

應知故鄉事

來日綺窗前

寒梅著花末

此詩譯者甚多，但我們私下覺得譯成越近口語越好。理由在以下討論中希望可以明白，而且爲了做明顯的例證，我們力使它有重輕拍節和勉近乎通韻的韻腳。（原四寘五末韻通。）

From our hometown you've just come,
Hometown news you surely know some,
What about the winter plums,
By my window, did they blossom?

細看原詩，可發見律度很特別，而其示意的妙用也在此。茲不憚煩瑣，標出之如下：

1 { 平仄仄平平
 平平仄平仄
2 { 平仄仄平平
 平平仄平仄

這四句的配合，前聯二句的平仄音節，和後聯二句的完全相同，一字不差！這貌似單調重複的音節，在絕句中可謂驚人的現象。絕句詩的起源說法不一，但最普通的一個說法，大約是歸納多數唐以來絕句現象而得的結論，成爲法度。就是說（如帶經堂詩話，峴傭說詩），絕句須是從八句律詩中截出來的，“或截首尾兩聯，或截前半首，或截中二聯而成。”事實上是或截律詩的首四句，或中四句，或首尾四句，也還有尾四句的（新出王力漢語詩律學特別補上最後一點。）但若照這個法度說，王維這首絕句便完全不合了。因爲若這樣分聯數從正格律詩中截四句，結果總得四句平仄不同的搭配。但我們這首詩截來截去，只截了兩句，而又把兩句重起來。這可以說拗變犯到極

點了。這類拗變雖也可另有他例，但像這樣二聯平仄完全抵對重複，一字不差的，可謂絕少見。但結果可以說這拗變是爲了達到一個更高的目的。根據這首詩的特別律度，我們可望更深的了解這首詩的情境。

一向註本解釋這首詩，怕都是太沖淡了。看見鄉人遠來，不問別的，只問寒梅。於是有人說別事漠不關心，可稱逸致；或愛花成癖，堪謂高雅。若只就字中意思講，確也只是問了寒梅，照此硬解，也無法反駁。但是我們若也顧到音節律度，聽聽他問寒梅是怎麼問的，用什麼口氣，表什麼心情，不在文字的意義，而在律度的示意，我們就得到全不同的結論。我們覺得它因節奏特別重複，而語氣加快，並且用字多重複，更顯情急，決不是萬事不掛心的樣子。情景倒是像這樣或者更近實些：人從故鄉來了，詩人一片鄉情，千思萬緒從何問起呢？鄉人之來把家鄉景色都喚起在記憶中了，覺得一腔子熱，什麼地點，事物，季節，都鮮明的閃現於腦際，所問的雖只是寒梅吧，實在故鄉情景，家園狀況，一萬件事都想一句問出。於是心中急切之至，這是只在字面的意義表示不出的。但一萬句話要併成一句說，所以節奏極快，而這情急語快的“示意”作用，就其變格律度之極快中表現了。這律度之快就在於上下二聯高低平仄完全不變，詩雖二聯，話如一句。而且全詩只二十字便重複了六個字，只聽見“故鄉，故鄉，來……來……”。雖只問了梅花，而“自故鄉來……故鄉事……來日……”，急遽連言，則詩之基調還是鄉情之切。如果真如一般所謂這詩完全是閒情逸致，則該音調悠閒；像這樣急切連絮纏綿，這是情感濃摯而不是沖淡。所以摩詰此詩，雖不爲最偉大的篇章，若論單純技巧之運用，使情景語氣，活靈活現，也可謂藝術天成。

于此略微解釋此詩之翻譯。我們以爲該多用口語，以顯語氣之親切；又用白話中之“you’ve”和“what about”一類簡式語詞，以加速同樣情調；以原詩多相重之字音，故加用 come, plum, know some 和 blossom 一類近韻並近複韻之字。又四句都譯爲重輕式 (trochaic) 詩行，以加重急快之語氣。結果自然還不一定是成功的翻譯。但因爲附帶提到透過翻譯了解詩的問題，也略說明一下，做個參考。

但這裏又引起更深一層的問題，即英詩中之一個重輕 (trochaic) 音步，一定比一個輕重 (iambic) 音步急促麼？或中國詩中一個平聲一定比一個仄聲長而重麼？這要分看每個單獨的音值，大概是不錯的。但若說每一詩的情調緩急，都可用一個個單音衡量，則又不如此簡單。詩的效果不在每個音孤立的音值，而在乎各音之間靈妙配

合或對照，使形式與所表現情感內容融合一致。而且律度更要和詩中其他的聲音部分，如韻腳，雙聲等，也發生極密切的關係，而結合着產生總效果，這就是我們前曾提起的所謂有機關係。這關係非常微妙複雜，所以律度雖是詩的基本條件之一，但常常他方面的一字之差，效果上可至毫厘千里。試比較下面兩首例子，一首是熟見的孟浩然的春曉：

春眠不覺曉
處處聞啼鳥
夜來風雨聲
花落知多少

譯文：

In spring I slept past dawn all unaware,
Until I heard the birds sing everywhere.
Last night amidst the sounds of wind and rain,
Who knows how many flowers perished there.

再一首是劉長卿的萋萋灣北答崔戴華問：

荒涼野店絕
迢遞人烟遠
蒼蒼古木中
多是隋家苑

譯文：

Desolate, sequestered, here is a lodge in wilderness,
Far away from where the family hearths send up smoke.
Darkly, darkly, in the ancient woods
Are most of the gardens of Sui in ruins.

這兩首詩讀原文，可以立刻覺着音節的效果極其不同。春曉讀來極覺明快緊湊；答問則像很閒散自由。因此爲對照起見，我們把第一首譯成較整齊的韻文，第二首譯成較舒鬆的自由體。原文的效果這樣不同，甚至一時也許還覺不出來其實這兩首詩的

律度外形，若只照平仄講，根本上却是極其相同的！標出來許才看的清楚：

春曉	平平仄仄仄	答問	平平仄仄仄
	仄仄平平仄		平仄平平仄
	仄平平仄平		平平仄仄平
	平仄平平仄		平仄平平仄

兩首詩第一句平仄完全一樣，其二三四句都是用同樣的近體律句配合。答問中這幾句都是律句的正格（其第二四兩句首字之稍變無傷正格，是人所共知的）。春曉中這幾句也是一樣的正格，但其中第三句的第一和第三字平仄互易，便成了“拗救”句，而發生很不同的影響。但最使這兩首律度外形大致相同，而效果之快慢如此極其不同的，還在另外一個字，以致生絲毫千里之差。這就是第一首詩的第一句末“曉”字和以下“鳥”，“少”都入韻；而第二首的“絕”字和“遠”，“苑”不入韻而且聲音相差極遠。中國韻文可說以一韻腳為一單位，韻腳多，單位就短，自然節奏也就快起來。所以春曉可說四行中容納三個單位故緊湊，而另首答問，四行只有二單位乃從容，自然春曉就快的多了。

不信做個文章遊戲，把答問的二韻腳也改為三韻腳，而且也改出一個“拗救”句來，即把第一句“絕”字改為“晚”字以入韻，把第三句一“蒼”字改為“莽”以成拗，把“古”改為“林”以成救，看結果如何：

荒 涼 野 店 晚*
迢 遞 人 烟 遠
莽* 蒼 林* 木 中
多 是 隋 家 苑

這念起來就和“春眠不覺曉，處處聞啼鳥……”一詩律度韻拗完全一樣，自然也覺緊快多了。這樣改來，詞句也可還算像一首唐詩，較之答問原詩的律度外形可謂無大變，意義也可說無大不同，但在我們所謂詩的示意作用上就大大失敗了。原詩答問和春曉的意境情趣根本不同。春曉是春夢乍醒，迴想夜來，剎那間的頓悟，自然詩調要極其明快；答問是荒村野宿，悠然懷古，地遠時長，自然詩調也要極舒緩。所以“荒

涼野店絕，迢遞人烟遠”，決不能說成“荒涼野店晚*，迢遞人烟遠”。

在這兩首詩的討論中，我們已經說到時間作用，可以聯想到時間與節律之示意的相互關係。在這兩詩裏可以看出，時間感覺短的如春曉，則律度急湊明快；時間感覺悠長的如答問，則律度舒緩。換過來說，因律度之急促而更覺時間之暫速；因律度之舒緩，而更覺時間之悠久。但我們又說過，時間起示意作用時，須要含蓄在事物之中流動，須要以具體的事物充實着它，因而時間感覺像透入詩中一切事物而成為一種氣氛 (atmosphere)，或浸染如一種色澤。以至於一首詩內時間或全不說出來，或只說出一點來，但它還是籠罩充滿於全篇，構成一種境界。但時間的示意與律度的示意一樣，有時覺得，也常有時不覺得。但全不覺得的時候，於詩的鑒賞，總是一個損失。它有時蘊蓄的好，字句上不大說出，而實在詩的本體之中。若看不到它也不找，只就字面意義講下去，倒會離開詩之本體，乃至越講越遠或越難通。

在以上兩首詩中，時間的作用比較簡單容易看出。因為每詩中都說出一點來。春曉內說出“春”和“夜”，答問裏點出一個“古”字來。但雖說出一點來，還不失為蘊蓄，浸潤在具體事物之中，而成為籠罩全篇的氣氛和色澤。春在鳥啼花落，暖帳遲眠中處處透出來，則春不僅是時間之空名，而成為聲香色以至體膚之感，而昨“夜”暗示着今朝時間是流遷生動的。在答問中“古”字和荒涼野色，林木蒼蒼。色澤調諧，則“古”之時間感亦是詩中氣氛；而具體說出一個“隋”字來充實它，立覺往日宮殿繁華，今則人烟斷絕，時光無窮流動，已是多少歲月過去了。我們可以回想顧愷之的“四時詩”，雖然春夏秋冬都說出來，並沒有這麼多作用。甚至可說於詩意中無必要。因為“春水滿四澤”並無餘響，若只憑空做一個孤立的一時的事實說，那麼秋水無妨也滿四澤。而且我們記得詩有春江花月夜一首（張若虛的），可見不一定“秋月揚明輝”，春月也可以揚明輝。尤其顧詩中之時間只是平板的形容詞，是靜止的，並不流動，全詩無脈絡，所以覺得只有字意，而缺乏示意作用了。

但更有一首詩，其中時間成份非常複雜，可說是多層的時間。其時間一部分說出，有一部分不說出。其說出的部分是所謂“有限的時間”(finite time)，而不說出的部分是在“無限”(the infinite)中展開。其有限的是詩人對即身即世年光流轉，生活變化的直接感觸；而於此感觸中又擴大境界，以展至無限，自然造物中之一切無止境

的變遷幻化。這是一種了悟，但不是一種超脫，是詩人對生命的執着，而不是宗教家所求的人生解放。所以雖由自己年華有限的時間擴到自然以及超自然的無限時間流動變化，而一切終歸爲“情”所充滿，因而最後像歷盡輪迴萬劫，終歸以詩人主觀對情之深切感覺結束。全詩因爲時間成分複雜，而且又深深的含蓄，所以在律度上更不容易表出。因而全詩看來只嚴守着律詩規則，絲毫不苟，但只在最後二結句，極其細微處，妙成一個巧變，顯出時間與律度的示意作用。這首詩就是我們所要討論的李商隱錦瑟詩。這首詩無疑的是中國詩中極重要的名篇，而也向來以難懂著稱。一向聚訟，或由歷史考證或由典引爭辯，精博固多盈帙，所證得的興趣也許常落在本詩之外。我們在這裏試持時間和節律的觀點加以解釋，看可否增加一點於本詩的了解。

錦瑟無端五十絃

一絃一柱思華年

莊生曉夢迷蝴蝶

望帝春心託杜鵑

滄海月明珠有淚

藍田日暖玉生烟

此情可待成追憶

只是當時已惘然

以下譯文，我們先於此謹加聲明，還不是錘鍊工整的譯，此望待諸異日。爲了我們目前的討論，這譯只是聊表我們自己對這首極繁複艱深的篇什在字句上的解釋和了解。不過最後兩句中的“待”字和“已”字的位置，因爲是我們後來在討論律度時特別要加重說明的，所以在譯句中也使譯詞“abide”和“already”居於第四和第五的兩個和原來相對等的位置，並各作斜體，也表示和原文一樣，二字各在錯置的地位上加重加長。

The inlaid psaltery for reasons unknown has fifty strings,

Each string and peg evokes precious years of life.

Chuang-chou, dawndreaming, lost himself incarnated as butterfly,

Wang Ti, each spring with heart pining, is transformed into a cuckoo.

In the vast sea under moon light pearls shed tears,
In the Blue Field where the sun is warm the jade yields smoke.
This feeling might *abide* until it becomes memory,
But at the time *already* one is in sorrow enmeshed.

此詩解釋甚多。一首極豐富偉大的詩篇，可有多種解釋，仁者見仁，智者見智，今也不想一一分辨。我們只可指出各結論之不同，常因方法及觀點之不同。大概說，各種觀點在中國舊傳統上多是政治或倫理的觀點；又可從詩人私生活的傳記觀點看，也有從典譬之似朦朧而作謎猜的。我們現在的討論，只望喚醒一個新的觀點，即詩中時間與律度之觀點。觀點可以越多越好，合起來可以都對，分起來無須爭執。此詩之時間與律度觀點或尙無人提過，現今提出，想當是有用的。

關於此詩本旨，最權威之解釋，可說有兩種。一說悼亡，一說自傷。馮浩集合歷來各家所論，以爲必是悼亡無疑；張孟劬先生則以年譜推度，並探索李詩古本，以爲是義山行近五十自傷之作（即四十七歲終年之作）。兩者各自言之成理，但若以悼亡而必求其悼者爲誰，則恐永難成定論；自傷必以爲是政治失意，而繫諸牛李各黨諸公，也太嫌狹窄了。我們看詩本身中沉重的悲哀，悼亡自傷都可說是詩中的成份，但不是詩本身生命之所在。如果必須於兩成份之中選擇輕重，可說自傷是基調，而以所悼之亡爲自傷經歷之一，以充實並發揚這一基調，但全詩的構合與精神則超出自傷與悼亡之上。如以時間及律度的觀點看，可見詩人由自己有限生命之經歷變化，而進觀自然無限時間內之生滅，以造成“宇宙之悲哀”（cosmic sorrow）。全詩首二句以明說有限之時間起，中四句於奇事異象中，具體顯示大宇宙無限時間之幻化，而結尾又歸入小我主觀，明說出自己即身即目之時間感覺，統合以上使俱成爲直接的心靈經驗。所以最後二句，看似平淡，乃在最微巧的律度略變中，顯示了重要的作用。

現在分釋各句：“錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年”，明說出有限時間。“五十”照張孟劬先生說法，即詩人年近五十之隱示。那麼這就是個人在有限時間內之生命感。看這兩句詩內，時間示意作用的二條件具備：一是它蘊蓄在實物之中，由錦瑟樂器，象荒古無端的制作，如年命建立修短之不知所由；而二則是情態流動，無端五十絃柱之樂音交變動蕩，明比五十年華，以象有限生命之流遷不斷。前人於錦瑟多所臆

測，有以爲是人名的，馮浩已原原本本，一駁再駁了。李詩常賦錦瑟，有時是指實物，但此處特言五十絃。據知錦瑟實在沒有五十絃的，此處蓋是用神話裏瑟的典故：“瑟五十絃，黃帝破爲二十五絃”（如世本所云）。然則“錦瑟無端五十絃”，乃寓指原始神話所傳創造之神秘，以象年命之未知孰定，令人迷惘，無法解釋，故“無端”兩字乃寓着人生迷津苦海之悲也。因此所明指的雖爲個人有限生命之流逝，錦瑟的神秘意象乃可緊緊和下四句，大自然及超自然無限時間內之神秘變化成爲一氣，而連起呼應。

下四句，“莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心託杜鵑。滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙。”若是尋典故，做謎猜，好像只見藻語富麗，而得不到一個中心主旨的。但若以時間觀點作透視的構架，則意旨很明白。所指爲一切的無限變幻，自我與非我，滄海與良田，幻化無窮。如此看並且四句層次也極分明。其所指的變幻中，取譬之意象乃是漸漸展開的，由人與有生界動物之幻化迷惘，以推到無生界的變遷，而時間與空間的境界也無窮開展。這樣看來，則典意不必遠追，亦可近解，而且條理頗清。莊周以生人而有蝴蝶之夢，以晤寐間一剎那經歷變猶不變的永恒，但蝴蝶歟？莊周歟？是耶？非耶？雖似覺而仍“迷”。望帝雖死，亦無解脫，每到春來，化爲鵑鳥，而所謂“春”字自非某一年一歲有限之春，而是年年歲無限的季節流還往復，如同劫數，百歷而不止。以下連到滄海明月，暖日藍田，引起滄桑無盡之時間感，而且境界到天地懸隔，以空間之大，更見時間之遠。但這詩拓開無限的廣大時空，並不是空洞的，而在無窮變化中爲一個因素所瀰漫，此因素卽是情。所以甚至蚌珠雖已無生，因遙遠月明而成淚；玉雖堅石，亦由天邊日暖而融炙生煙。

此詩的境界擴到無窮的宇宙時空無限的變幻之後，終歸一個情字的直感，最後乃終於又是詩人自己直接的話：“此情可待成追憶，只是當時已惘然。”這兩句初看極覺平常，其語法質直簡顯，似與中四句之色調濃重正成對比。所以一般贊慕這四句的高華時，這最後兩句甚至可能輕易忽過。但是這兩句實際上作用並不簡單，以這樣的兩句足篇，發生特別的效果。其看似質直的語調，甚至似帶點懨氣的那樣不能自了，又呼應到起首兩句，和那頗帶天真不能自解的語氣相通。在全詩結構上說，這兩句則正回到首二句的有限時間感，而更加深主觀的實覺。再略細講一點，可以說在這兩句中，

回到有限時間 finite time 以內，主觀上又感受人生所能達到的時間範圍，即過去，現在與將來，都說出來而覺情終不能逃脫。在這裏我們以爲時間的示意和律度的變化緊相關聯。在這裏詩人的主觀是由現在看，以“待”示將來，以“已”示過去，而“惘然”顛倒。而這種顛倒惘然，在兩個字於律度中略微錯置而顯出來。我們說過律詩中自由運用的範圍更窄，只在細微處顯出妙用來。照普通讀七言句，按律度習慣，大約總是二·二·三。此兩句可能一般平板的讀作：

此情·可待·成追憶

只是·當時·已惘然

但這只是律度表面的機械讀法。它另有示意作用，各字合起來的關係，以及和全詩的有機關係，稍加理解，就迫使我們另用一種讀法。在分析過此詩之後，細讀吟哦幾次，我們立覺得上句“待”字要長重，而下句“已”字長重，爲：

此情可待——成追憶

只是當時已——惘然

這“待”字的加重拖長自像仍是七言的習慣讀法，但細讀全詩之後，不由得拖的特別長，是一則因爲隨在“可”字較輕音的助詞之後而更顯它長重，再則是經歷以上四句之色澤情調濃重，到這裏習慣上已應長的，非得更重更長，托不住以上的重量。但隨着讀到末句“只是當時”的“時”字，雖然地位與“待”字平行，但覺得在句法語氣上決不能一樣拖長讀。再才發現長重的份量是移到下一位的“已”字上去的。一個極自然的感覺是“只是當時”四字要連讀的快，尤其各爲兩字結成一詞，所以更覺要連讀輕速，而把長重的分量移到下面“已”字上去。這樣把位置不同的“待”和“已”字，一樣特別拖長加重來讀，在律度上就發生特別的效果。這雖只在一二字長短輕重部位之微，合全詩意旨看，我們認爲統合發生着時間和律度的示意作用。

再加結語說，末聯這樣讀法至少我們私下覺得對全詩有這樣的關係：即覺詩人心靈由有限的時間年華變化，經歷擴大到宇宙無限時間感覺，終不離“情”，愛之情亦生之情。然後又回到主觀有限時間之頃，時空感覺擴大了，而執着於情的透視也擴大了。因而於將來之“待”意味越覺無盡的悠長；而對過去之“當時”，又更覺其流變之速，而長留一個永久“已惘然”之恨。因爲“已”字特別拖長，而上四字“只是當

時”要念的特別加速，更加重了水逝流光之感；但正因前四字加速，而“已”字更顯得拖長，更復無限加深那不能解脫的“惘然”人生宇宙間“情”之顛倒。

這篇文章的材料，去年在日本京都人文科學研究所講演曾經用過些，隨後在臺灣大學又講過一次。現在加以補充寫出來爲元任先生壽。多年以前，元任先生發表國音新詩韻，第三章開頭說：“詩的所以爲詩，單就形式上論，有兩個特徵，一、詩句裏的用字要有節律，[本文換稱律度]，要使得字字的輕重快慢、高、揚、起、降、促、念的順當；二、詩句和詩句呼應起來，有押韻的關係。”這書是民國十一年發表的。我在民國二十三四年間編選並英譯中國新詩，那時還有些風氣，以爲要做自由詩，什麼形式都不必講。我和一般做新詩的朋友談起來，覺得元任先生早說過的話，給我們印象很深。而且即使是自由詩，雖然打破方塊或任何長短的定形，也還要有一定的拍節律度的。這意思元任先生在書中上段話內也特別加註提醒。過了這麼多年，寫這篇文章，更是覺得字的“輕重、快慢、高、揚、起、降、促”，及“詩句和詩句的呼應”關係的配合，乃是“詩的所以爲詩”。這些是讀詩的出發點，而又是往深處了解詩本身之始終不可離的導線。這些既爲詩構成散文所無的形，用恰當後又可使詩示散文所不能示的意。元任先生編新詩韻序中客氣的說“字彙裏只取三千幾百個熟字，就有三千幾百個錯誤的機會。”但是這韻書在我的經驗中已證明大有“存在的理由。”我們這裏講了好幾首詩的多方面，自然“錯誤的機會”更會多。但我們說這根本只是把時間和律度的示意作用，提出來做個鑑賞詩的觀點。做爲一個觀點用，希望總也有存在的理由吧。

柏克萊加里佛尼亞大學