

林占梅傳統詩的結構賞析

蔡玉滿

林占梅，清臺灣淡水廳竹塹城（今新竹市）人。道光二十九年，占梅在竹塹西門雅構潛園（約在今新竹西大路與中山路交接處，俗稱『內公館』），占梅潛雅集騷人墨客在此園中吟詩唱和、品茗賞石、彈琴作畫，可謂風雅之至。當時竹塹文風之盛，冠於北臺，多得自於他在潛園的獎倡。

其詩《潛園琴餘草》約有一千九百多首詩，寫作年代自咸豐年以前迄同治六年。內容則多詠骨肉親友、園居、遊歷、時事、興懷之作。其詩學香山、劍南，五言古、近體，善摹難狀之景，達難顯之情。當時臺彭道徐宗幹評論其詩為「和靜清遠、古澹恬逸」、「詩味多琴味」。¹

民國八十三年，新竹市文化中心印行了《林占梅資料彙編》第一冊《潛園琴餘草》。本文係採該書為論述對象，以賞析林占梅傳統詩的結構。

99

「結構」是指詩的組織形式，其章法理路，前人已分析的有脈有絡：有起結開闔、有鉤挑呼應、或有回互周旋、有草蛇灰線，這些不同的結構除了改變具體的詩形，影響視覺的感受，還能使整首詩的節奏及氣勢產生變化。但這些理路都屬內部結構，筆者打算將外部結構並附分析。以下即根據林詩的內外結構組織將其分成承接、截斷、錯綜、翻疊、對比、倒裝、補起、層遞、五、七言選體、構字十種依次討論。

一、簡直貫穿的承接

「承接」是指全詩一意貫穿，使詩意如流水般一傾而下，毫無阻礙。像這樣承接一意，讓每句都朝向主題發展的脈絡的結構，是符合美學中的「統一」美的，可

1 以上資料節選自林占梅著、徐慧鈺等校紀，1994，《林占梅資料彙編（一）潛園琴餘草 林占梅小傳》，新竹市立文化中心。黃美娥，2000，《林占梅及其潛園琴餘草》頁130-131，新竹市立文化中心。林文龍，1998，《台灣先賢先烈專輯 林占梅傳》頁115，台灣省文獻委員會。

使讀者在欣賞時產生放鬆、調劑的效果。因為詩人已將原本也許是不合理分布的事物重新安排，以與心理能量的結構統一，故能使讀者緊張的狀態得到放鬆，放心的在一致的步調上前進。²

如<十五日郊迎朱丹園（材哲）司馬塗次口號>：

飯罷鄉村日始升，牧童三五髮鬢髻。牛高人小騎難上，揀得斜坡墊腳登。

此詩饒復古味，原因即在於林占梅以承接的語氣自然順勢而下，中間無任何做作的堆砌，故透過樸直的詩句，跟隨占梅的目光，我們能感受到牧童憨真無邪的野性以及鄉村天然自在的風情。此種平易詩句較接近散文，無詩之精煉，但流水式的寫法本不欲精警，而在其純真的韻味。

又如<軒前白梅花二絕 其二>：

坐久頻看素蕊饒，卻疑空際下瓊瑤。一枝移向閨窗畔，點額尤增睡態嬌。

林占梅的詩人性情在這裡表露無遺。古人賞梅是慕其貞潔韻緻，占梅則愛她的嬌媚姿態，沉醉之餘，竟突發異想，移梅於美人額頭，兩相映照，使其艷色倍增！如此的天真行徑最適合以承接表現，以避免過硬的雕琢阻礙其感性的思路。此詩正採承接之法，下句接續上句，從賞梅到移梅，從移梅到點額，詩人的溫柔亦隨著靜悄悄的步伐移動。

再如<自南港到雞籠道中口號>：

群峰勢何奇，追隨十餘里。迴首及斜陽，始入昏靄裡。

詩人的馬蹄狂奔，在連續承接的節奏中，展現單純的豪情。這是類似上古的天然寫照，自然不宜太多機巧，於是林占梅選擇直鋪而下的承接方式，以通曉易明卻不枯槁的詩句，步步漸入佳境。任由渾厚的性靈與天地融合，用最簡單的方式展現最簡單卻最豐盈的生命情調。

2 見李澤厚編、滕守堯著，1987，《審美心理描述》頁226，漢京文化事業有限公司。

二、飄忽緊勒的截斷

「截斷」的形式是詩句不連貫，但語意其實相接。這種文學語言的操作者並不去追求語法的規範性、用詞的標準性、文體的流暢性，而是在文學作品中竭力保持語言在內心尚未吐露時的那種若斷若續、閃爍跳動、盤旋跌宕、錯錯落落、挨挨擠擠的原始狀態，從而追求一種文學的更深意義的實質，一種心理上的真實，這樣的語言因而也就更有暗示性，並捕捉到人的內心深處不易察覺的那些情緒和意念。³

例如<師韞軒雜詠 其十>：

有時忤觸暗含嗔，淚濕鮫綃翠黛顰。此種丰神描不得，梨花帶雨一枝春。

美女嬌嗔的模樣，引人又憐又惜，欲把此千嬌百媚的風韻形容，總搜索枯腸，不得詞彙。在此搔首之際，詩人突然天外飛來一筆，捎來一句「梨花帶雨一枝春」！上句寫人，後句寫物，乍看無涉，但兩相對比之後，才發現這朵沾雨的梨花正是美人最佳特寫！如此結構不似平鋪直述的句子那樣語窮意盡，其中自由的的空隙會增筆墨之外不少餘意。

又如<分題得昭榮選詩限塗鮮二字韻 其二>：

久操玉尺五雲邊，勸進沾恩望保全。宮燭兩行迎笑罷，滿階頸血染衣鮮。

前面還是佩紫懷黃、笑容洋溢，到第四句赫然鏡頭翻轉，滿眼竟是怵目的灼灼紅血！這種突接手法最為警策，猛然截住的氣勢仿如當頭棒喝！破空而來的點睛使前面本稍嫌靡弱的宮圖忽然生色！

再如<尋春>：

方道尋春遠，雲隈又水隈。不知庭際樹，昨夜已開梅？

3 見魯樞元、錢谷融編，1990，《文學心理學》頁329，新學識文教出版中心。

尋尋覓覓，驀然回首，春天恰在庭園梅梢處！曲折頓挫，接得不測，所以有出乎意料的驚喜。前二句與後二句看似割斷，但追究詩意的脈絡，中間仍有聯繫，它們相互的連綴關合，是座曲折的山峰，必須依賴讀者攀越，方能找到幽谷的驚艷！

三、相應纏綿的錯綜

「錯綜」是指詩的句意交綜呼應，藉其參差錯亂的語句表達豐富複雜的內容。例如<偶成>：

山空木葉飛，寺遠鐘聲微。落日無人跡，雲間僧獨歸。

第一句寫色彩，第二句寫聲音，第三句寫光，三句分寫各物，到末句才點出主角，用一個「獨」字洩漏前面三句都是「清寂」的意思，把目送僧人遠去的景象勾畫的很具體。分析其結構是：第四句的「獨」呼應第三句的「無人」，第四句的「雲間」呼應第二句的「寺遠」，第四句的「歸」呼應第三句的「落日」，第四句的「僧」呼應第二句的「寺」，第三句的「無人」呼應第一句的「山空」，僧人返去，朝向落日，歸回遠寺，沒入空山。如此看來，短短四句，參差歷亂，交互交綜，句句都有交互的關係。

又如<詠銅鏡>：

何處飛精百煉留，容成當日自封侯。波光激艷冰初解，月色精明水共流。

屢照豈疲真面目，精明莫隱是歡愁。祇因師曠施神力，清影於今遍九州。

雖題名為「詠鏡」，這詩卻寫鏡也寫人，寫人前鏡，也寫鏡前人。第一句是人前鏡，第二句宛如描繪鏡前人，三、四句與第一句應和，都寫人前鏡的清明，五、六句則遙呼第二句，共寫鏡前人的「真象」。在此交綜的映照下，逼得讀者有種迷亂的感悟：究竟是人照鏡，抑或鏡照人？這是詩的辯語，錯綜、混亂卻井然有序。

再如〈四十初度感賦〉：

桑孤蓬矢志空存，霜雪驚看兩鬢痕。手板懶持銷宦興，頭御寵錫感君恩。

性情自覺難諧俗，身世惟宜老灌園。四十華年彈指過，蹉跎如此復何言。

這詩第三、四、五、六句與第一句牽合：受寵感恩卻因官意闌珊、性情與世難苟合，故不得選擇辜負上意、休老家園，所以說是「桑孤蓬矢志空存」；第七、八句與第二句銜接：四十年蹉跎，所以才有「霜雪驚看兩鬢痕」之憾。全詩參差相應，更能顯現四十年的紛亂思緒。

四、曲折新穎的翻疊

「翻疊」是運用翻筆產生新意，使原意翻上一層，在形式上是兩個相反的意思，結合在一起，反覆成趣。⁴例如〈夜不成寐作此自遣其一〉：

兒時遊冶廢陳編，樗櫟材微黯自憐。篤友願如投水石，戀親不作出山泉。

理難勝數徒憎命，事不猶人敢怨天。除卻琴樽陶寫外，得來靈藥只酣眠。

世人最大願望本是求得靈藥長生，以長享人間富貴，但這些利祿的追求對作者來說卻是大的折磨，所以作者認為真正的仙丹不應叫人耳聰目明，而是催人陶然入睡、不醒不覺，杜絕世間的紛擾。末句推翻千年的定論，反常合道，顯得警策！這種構思造句法，至少使一句之內包容著原意與新意，兩層意思回環重疊，非但情致清新，含意也曲折有味，所以翻疊的語句能使同樣長度的字句間，含有較平敘的語句有更多的意義。

再如〈讀淮陰傳題後其一〉：

拜將當年肯築臺，誅秦滅項伏雄才。千金報母需劉季，一飯虧她養將材。

漢高祖自誇有「將將之才」，歷史上也公認高祖能知人、能用人，故得韓信；

4 該名稱及定義引自黃永武，1985，《中國詩學設計篇》頁102，巨流圖書公司。

亦有認為真正知人者是蕭何，故月下追索，成就韓信。但本詩予以否決，說真具眼力的既非功名顯赫的劉邦，亦非老成謀略的蕭何，而竟是一溪邊洗衣的村婦。漂母的施飯是否源其識人之心，可不必論證，重點在於作者不拘故常的機智雋語，時常在早經論定的史實裡，發出不同凡響的音調！

再如<齋前柳樹礙簷而長，其彎俯處如駝，戲嘲一絕>：

簷下垂揚綠葉饒，柔枝曲曲漸長條。緣貪雨露隨時潤，卻背陶潛自折腰。

前述柳樹的柔美，風韻動人，但後鋒突然一轉，譏諷其嗜露折腰，這是就陶淵明的<五柳先生傳>作翻疊，把柳樹原本象徵飄逸出塵、不愛世祿的隱士轉變成無品貪求的小人。如此打破習慣的類比，使人耳目一新。如果把他解釋成人心墮落，守節之難，竟連靖節的知己都無法堅持，則又是另一境界。翻疊逆折的句法，很容易造成詩句的曖昧性與多義性，使詩意多翻了幾層，含意自然更豐富了。

五、鮮明對峙的對比

「對比」是句意與句型的相對比照，在互異的映襯中更能烘托出彼此的特色。

為何「對比」能產生美感？若以審美心理角度分析：「對比」以不能調和之物並列，是一種聳動心目的技巧。因為調和、對稱的式樣過於呆板，容易使讀者的心態僵化，所以製造對立的景象刺激人心。美學家亦認為對比令人感到豐富、刺激與強悍，極富變化與生氣，是精神爽朗的活力泉源。⁵ 詩歌的對比類型頗多，有與無對、人與我對、時與空對、情與景對、虛與實對...等，雖然它們是屬於內容的範疇，但在外貌上，仍取對比的形式。

先談整首詩的前後對比，詩例如下：

獨倚欄干望女牛，小庭地白露華浮。微風不動花陰靜，一點流螢飛上樓。

(<新秋夜空>)

5 參見黃永武，1985，《詩與美》頁129，洪範書店有限公司。

在夜闌人靜的庭院，冷不妨地飛入一隻流螢，靈動了整個畫面，這是以前靜後動的對比讓原本的靜謐驚喜的蕩漾開來。對比的功用即在以映襯的手法突顯主題，使語氣增強。

接著談上句與下句的對比。例如〈過謝氏廢園〉：

壞甃荒階遍綠苔，脩篁左右水滌洄。玉釵珠履歸何處，唯有山禽自去來。

第三、四句是物與物的對比，往日的玉釵珠履對比今日的山禽野獸，其差異之大、衝擊之強，不由令人發出景物不在、人事已非的唏噓。詩人很成功的

以強烈對比突顯其錯愕及傷感。文學生理學認為這種黑與白一般的對比，極易引起讀者強烈的情緒反應，從神經機制上看，可能跟腦的誘導作用有關。⁶這種規律會激起我們對「玉釵珠履」的主人更多的憐惜。

還有句中的對比。如：險浪浮鷗穩〈溪南〉

何處吟彈音似笛，斜陽響徹耳根清。〈彼隄晚興〉

第一首詩的詩句意象乍看甚怪，浪既險怎能使鷗鳥浮穩？「險」與「穩」根本是兩個相斥的畫面，可是詩人竟將其巧妙的結合。這是個矛盾的和諧，試想鷗鳥順著浪勢浮游，在驚濤駭浪中宛然有一份靜逸的美感。如果以平直代表鷗穩，以曲折代表險浪，那麼詩人即出人意料的以曲—直對比，使原本停滯的直線因曲線的動態而延長、活潑；而曲線的動盪也因直線的平穩而悠遠、綿長了。這種對立的和諧叫人擊節！第二首詩則將「響」「清」近於對立的含意並於一起形容當時之境，響亮的吟彈不會擾亂清聽，反而將情境淨化，為作者帶來寧靜的聲響，吟彈與清寧，鬧與靜，相互對比，益顯空靈。

六、移位聚焦的倒裝

關於「倒裝」的修辭技巧，傅隸樸已有透徹的說明：「倒裝是言語倫次上下

6 見魯樞元、錢谷融編，1990，《文學心理學》頁220，新學識文教出版中心。

7 見傅隸樸，1988，《修辭學》頁34，正中書局。

顛倒的安置法。言詞本該依事物的程序排列，但有時嫌其平板濫熟，反容易使讀者眼滑口滑，而囫圇其深情曠旨，故善為文者，往往在關要處故亂其序，一方面梗澀讀者的眼口，喚起其注意，一方面增加文章的波瀾，正如瞿唐江水必藉灘瀨堆的阻遏，才成其壯觀。」⁷可見「倒裝」的結構就是在引起注意。我們試著以此賞析林詩，先看句中之字的倒裝。例如〈園池夜興〉：

露氣涼侵座，池光冷上衣。

若照文理，應說「涼露氣侵座」、「冷池光上衣」，但一旦將「涼」、「冷」置於兩個名詞中間，原本是形容詞的詞性就動化了，它既可修飾前面的名詞，又能改變後面名詞的狀態。句式一變，詞彙的功能立刻增加，詩的密度加大，詩意自然更為豐富。

還有一種特殊的倒裝，是把顏色字放在句子前頭，或將用顏色構成的詞組放在句首，給人以鮮明突出的視覺效果，然後再敘述動作。例如：

黃疑橙纍顆，白肖鴈分行。（〈次韻答村潭廣文園中詠菊〉）

暝色前山起，蒼然綺暮霞。（〈暮止竹山山家〉）

「黃」、「白」、「暝色」、「蒼然」的使用已擺脫原來的束縛，擴展了詩句內外的天地，其語意的不限指和語法關係的不確定構成了多重暗示，增加了語氣的曲折、頓挫與迴旋。所以范晞文以為以顏色字置第一字，可使詩句益壯而險。⁸以顏色字置句首，的確能強化視覺的形象性和具體性，同時使句子健拔有力，具有一種新奇感。

從美學角度來看，閱讀這種詩，就像觀賞一幅以黃、白色或黑、青色為主的現代派繪畫，映入眼簾的首先是伴隨色彩的那些強烈的表現特質，其次才是具體事物的某些模糊輪廓。這種效果來自於詩人對某種表現性的深刻體驗，這種體驗佔據了他的整個注意中心。體現於詩中，便有了能動的人的性質。它們成了這個詩的世界的主宰，調動著人們的行為。如同表現派畫家使用表現性很強的線條和色彩，都

8 見范晞文，1983，《對床夜話學》卷三，商務印書館。

9 見李澤厚編、滕守堯著，1987，《審美心理描述》頁260，漢京文化事業有限公司。

是要通過創造出某種緊張和對比、和諧與衝突效果，去表達某種難以言傳的意義和感情。⁹

且看詩中之句的倒裝：

既得安而飽，何求利與名。境幽心緒定，市遠耳根清。

酒瀟來遊蟻，燈光閃細螢。遙知風料峭，幾陣攪簾聲。

(〈寒夜齋中二首 其二〉)

「幾陣攪簾聲」是因，「遙知風料峭」是果，若順著語意，理當先因後果。但作者先說結果，讓讀者心存疑惑之際，再突然橫來一筆解釋原因。這種改變平鋪直述的結構，就在轉換之間，氣勢陡然而生。如果順著思路而言：從簾動之聲推測風勢之強，文氣便虛弱了。這種倒裝句，上下似接不接，但就在這接觸之處，含意倍增，到結束句時，又產生一種突然勒住的感覺，但句外仍有一股前衝的伸展力。美學的角度亦認同藝術都具有動態平衡的形式，在朝著目標前進時，會遇到阻力，後克服阻力，達到目標，有如一輛從高坡上衝下來的載重板車，推車的人不是把車向前推，而是向後拉，讓它一步步放下來，這樣一種運動實際上就是在車的下衝力與推車人之拉力的對立統一中達到一種生命特有的緊張力式樣，這樣的方式恰好觸及生命的真諦。¹⁰詩亦如此，倒裝就是在受阻-前進的過程中曲盡生命的情調，所以情致動蕩，更加感人。

107

七、跳脫合筆的補起

這種章法，簡單地說，即是詩中的歸納法。歸納法原屬古文筆法之一種，特色是行文時，先雜陳數事，不相連續，而將提旨放置文末，作為結論，並總縮全篇。¹¹這樣在最後才點題的結構，較之一般隨題輻湊，詞氣平行的演繹法要跳脫得

¹⁰同上，頁319-320。

¹¹此定義引自張夢機，1997，《古典詩的形式結構》頁192，駱駝出版社。

多。以下我們看林占梅如何運用此法。

首看<夜醒嘆迷>：

雨過涼生小院西，朦朧月色入簾低。夢回枕上三更蝶，臥聽窗前午夜雞。

世味淡於牙嚼蠟，風情老漫緊沾泥。腳跟差喜前途穩，雖歷迷津總不迷。

這首詩的著意處，應在末聯的「前途穩」、「總不迷」，可是從第一聯到第三聯，詩人卻極力渲染一片朦朧迷離的情致。這三聯與題旨分明乖反，但就因其一路乖反的路徑竟能引出迥然不同的新境，所以令人驚喜！這種前人稱為「補起」的目的就在打破既有的「起、承、轉、合」的態勢，在最後憑空挺起，中斷別意，使前三聯與末聯之間，全無干涉，造成文氣上極為高妙的頓挫變化，以使章法流蕩可喜。二則突出主題：以前三聯的蓄勢，益加烘托末聯的主旨。

又如<詠白梅花>：

羅浮仙子迴超塵，玉骨冰肌意態新。日暖枝頭凝蝶粉，風高樹底落魚鱗。

三生淡泊逋仙宅，一種寒暄庾領春。莫道姿容多嫵媚，卿卿原是鐵心人。

前面盡力鋪排梅花的種種情韻，正將讀者帶至美麗的溫柔鄉時，詩人卻斷然提醒：「卿卿原是鐵心人」！這樣的鋪排並不矛盾，因為作者想說：白梅就是因為「鐵心」，因為堅定，因為清高，所以才別有韻致！這裡，筆勢一轉，才是全詩的主脈所在，但又是那麼的出其不意，叫人擊節！

再看以下二詩：

蓬蓬大地不藏春，天遣東風萬象新。求得牡丹富貴易，梅花清福屬何人。

(<元旦試筆故作吉祥語>)

鐵骨霜姿見畫圖，南枝蒨茂北枝枯。此梅氣運余相似，一半花開一半枯。

(<古梅>)

這二詩都是藉物寫人，也都是在最後合筆處才見真意。試看第一首詩：作者表面盛讚欣欣向榮、溫暖富貴的春花，其實感嘆人間最富價值、最難獲致的是如梅花般的清福。前後映照，前面汲汲求取的群眾映襯後者淡泊自得的無人，更突顯梅花、清福的難得。第二首詩在最末一句突然以梅花半衰的姿態譬況己身，這個忽然跳起的新意，使詩氣為之奇峭，便覺通篇生情，餘味不絕。

八、流動有序的層遞

「層遞」是在形式上或詩意上產生等級的變化，或是時空的漸遠，或是意境的漸深，但有時也許是景物的漸近，也許是事理的漸明。不同於靜止的板滯，藉著層漸的流動找尋題旨，在次第的階級探索中抓住讀者的心靈脈絡依序前進。¹²

首先看這首林詩〈月夜聞蕭 其三〉：

殷勤涼月自清吹，鸞鳳和鳴下指宜。奏到低微將斷續，幽青一播細如絲。

109

簫聲先是清明高放，而後「斷續」，最後「如絲」，讀者的絲緒也跟著一路往下沉淪，臨末詩人再把握住簫聲低沉模糊的音質，在尾端留下似斷未斷的餘音供讀者回味。如此層層降音，令讀者仿如親聽簫聲，置身於流動的旋律，使聲音與語言作了最密切的結合。

又如〈絕句〉：

水清涼雨過，山白浮雲擁。月色半朦朧，遙村伏平隴。

水洗過後，「山白」天淨，接著夜幕降下，月色「朦朧」，遙遠的村舍都變成灰黑的一線平伏在地平線上。隨著夜晚來臨，天際的緩緩暗沉，萬物的漸趨靜謐，這一切我們都能在顏色的加深中逐漸體會。

¹²此定義引自黃永武，1985，《詩與美》頁120，洪範書店有限公司。

再如空間的層遞：

繞樓疏柳是鄰家，一帶紅窗亞字斜。愛聽隔牆鶯燕語，聲聲喚採鳳仙花。

(〈偶成〉)

有時妝點自治顏，裙底雙翹玉筍般。三寸新興鞋樣好，人前故意掩弓彎。

(〈無題 其三〉)

這二首詩在空間上都是由遠寫到近，由大物寫到小物，畫面逐漸收縮，直至最後特寫。首詩先寫鄰家的全景「繞樓疏柳」，撥開「繞樓疏柳」看到「亞字斜窗」，透過「亞字斜窗」聽見「鶯燕語」，「鶯燕語」中最愛其喚「採鳳仙花」。這一層層的抽絲剝繭，終於找到作者真要歌頌的主題，過程雖曲折，讀來才有一份滿足的喜悅。第二首詩從臉到裙底到腳底的三寸鞋子，把佳人最動人之處漸漸引出，層次遞增、步步進逼，讀來舒暢而有動感。

接著看時間的層遞：

定省晨昏候不差，摧傷一旦痛無涯。可憐耳畔猶如昔，彷彿時間喚阿爹。

(〈寒雨瀟瀟挑燈夜話與內子共憶亡兒哭占二首 其一〉)

連宵淋雨嫩涼生，枕上朦朧乍解醒。簷溜欲殘停復滴，空階時聽兩三聲。

(〈聽雨〉)

這二詩的時間安排都是由遠漸近、由長而漸短的。第一首詩中，「定省晨昏」的時間性要比「摧傷一旦」來得遠且長，「摧傷一旦」的時間性又比「喚阿爹」來得遠且長。這時間上的逐漸靠近、縮短，就好像作者乘坐回憶的時光機一逕向「現在」駛來，愈到最後，愈是傷心的最高點：「喚阿爹」！第二首詩的「連宵」比「枕上朦朧」時間久，「枕上朦朧」比「兩三聲」長，跟著詩人的聽覺，我們循序漸進的找到了靜夜裡最清澈的聲響。

最有情味的是時空的想像層遞：

曲徑隔叢花，幽區隱深竹。忽聽鳴琴聲，其中有板屋。(〈聽琴〉)

從「花叢」進入「深竹」，再從「深竹」裡的琴聲猜想更深之處還有「板屋」；藉著想像，一首短短的詩竟似乎毫不受其格式的束縛，而能無限量的馳騁伸展其詩境，整首詩的情境更加豐美寬廣了！

九、七（言）轉五（言）直的選體

句子的長短會影響詩的結構，進而影響整首詩的氣韻，七言可以轉換語氣，以表現其多樣姿態，五言則宜一路直下，扣緊前句之意而進。梁春芳說：「近體詩中，律詩貴凝重，絕句貴飄逸，律詩以渾厚雄健為高，絕句以委婉深遠為上；古體詩，五言長於抒情寫景，七言便於敘事，五言貴含蓄宛轉，七言貴雄峻變化。」¹³ 前人胡應麟也以為五絕、五律和七絕、七律各有不同的詩調，譬如五絕以「調古」為上乘，以「情真」為得體；七絕以「俊亮」為主調，以「雄奇」為常態。¹⁴ 當然，對創作者來說，此並非得死守的定律，但對鑑詩者來講，該有此基本的認識，才能針對不同的體裁給予不同的要求。根據前人對五、七言所評予的個別特質，我們拿來欣賞林占梅如何慎選不同的詩體以配合詩旨的需要。且看五絕詩例：

短檠翕欲殘，僮僕眠既定。四壁時寂然，鄰舂相對應。（〈夜半偶占〉）

緩步入長林，涼風消縹暑。棲鳥不見人，枝頭頻對語。（〈偶得〉）

這二首五絕，沒有工巧之字，也沒有警拔之句，更無翻新之意，它所標榜的是其閒淡古遠的神韻：在悠遠的氣氛中，靜聽舂米的聲音、野林好鳥自在對語。場景是那麼簡潔，事物是那麼單純，卻又平澹致遠，這就是五絕的特殊風味。筆者以為這是因為五絕的迷你句形如同散文中的小品，在有限的空間內，只宜抒情，不宜敘事說理，所以在結構上沒有餘地翻空出奇，必須採承接順遂之勢，自然營造出來的是澹遠的情韻。

¹³ 見梁春芳，1976，《舊詩略論》頁32，正中書局。

¹⁴ 見胡應麟，1973，《詩藪》卷六，廣文書局。

且著看七絕詩例：

嗷嗷到處聽哀鴻，鵑血今尤匝地紅。召伯不來屠伯至，欲教活劫遍瀛東。

（〈讀卓人孝廉逐疫行走筆率成絕句 其一〉）

照壁燈青滅復明，重衿如鐵夜寒生。邯鄲縱有遊仙枕，其奈愁多夢不成。

（〈寒夜〉）

這二首七絕已具起承轉合之勢，故聲調亦隨之抑揚鏗鏘，色彩亦開始加深，尤其第三首詩的內容甚至針對古事翻跌，使詩意峻奇。因為句子加長，有了一般散文句的功能，在結構的變化上，有了「到處」、「今尤」、「不來...至」、「欲教」、「縱有」、「其奈」這些連接詞的彈性運用空間，就方便整首詩的轉折及統合，詩風當然也就氣態橫生。像這樣新奇高亮的議論風格與五絕的真切古澹是大異其趣的。綜合說來：欣賞五絕是在其質樸蘊藉的內容，即偏於「質」；欣賞七絕則著眼於句、聲的色、調，較偏於「文」¹⁵。

再看五律詩例：

臨池開藥圃，尺地費經營。土沃根多茁，春融子易萌。

菟絲依架長，枸杞傍籬生。藉此勤筋骨，鴉鋤手自擎。（〈西圃種藥〉）

巖齋高且僻，繞竹復臨流。雨急泉侵榻，春深筍上樓。

簾疏花氣馥，屋小樹陰幽。最好推窗望，煙村一望收。（〈巖齋〉）

從以上二首詩，可以感受到五律的風格其實與五絕頗近，仍是以「清雅古澹」為正宗，差異處只在描繪的事物及色彩較為富麗，聲音及情趣更為豐富，但其情、事的書寫還是偏向於疏樸的淡筆，所以最後的收歸點仍在古澹處。因在結構上，亦是採承接之勢，一路自然而下，以完成一平和的心情寫照。

¹⁵同上。

最後看七律詩例：

枕畔拋書夜已闌，夢醒還自剔燈看。數聲街柝沉殘響，一杵林鐘報曉寒。
病久易生身世感，身閒差覺夢魂安。滿腔熱血憑誰灑，起舞空將劍缺彈。

(〈寒夜偶成〉)

絳雪丰姿紫玉胎，亭亭骨格號重臺。神清本自蓬萊種，質艷應宜閨院栽。
錦焰燈前疏影淡，銷金帳底暗香來。吾家舊有孤山在，璀璨知伊幾度開。

(〈詠重臺紅梅花 其一〉)

到了七律，鋪張揚厲的氣息就十分明顯了。觀此二詩：昂揚的壯志，清艷的梅花，寫來氣象閎麗、藻瞻精工，不同於五律的「清明平易」。正如胡應麟所說：「五言律宮商甫協，節奏未舒；至七言律，暢達悠揚，紆徐委折，而近體之妙始窮。」¹⁶

再看五言古詩例〈潛園主人歌〉（截取前半部）：

試問潛園主，鎮日何所爲。開軒納遠岫，種竹沿水湄。
清談招樂廣，大睡仿希夷。睡足啓雙眸，窗外日遲遲。
息機常抱甕，窺園不下帷。跏趺撫古琴，偃仰吟小詩。
琴亦無定曲，心曠神自怡。詩亦不抱體，意到筆自隨。
愛聽竹窗雨，虛枕夜長歎。愛玩溪樓月，洞簫時獨吹。

然後是七言古詩〈寄懷周子玉（懋琦）部郎〉（截取前半部）：

乘風一夕破鯨霧，瞬息三山渺回顧。半肩行李竹城來，相攜一笑渾如故。
臭味芝蘭意氣投，當筵借箸爲籌布。述安廉訪我召公，謂予一臂堪相助。
君也賞識倍奉¹⁷，有心攜我上凌煙。平生氣概重然諾，請君旦著祖生鞭。

把兩首詩加以比較：雖同是記人之作，但五言古詩的確偏於抒情寫景，韻致婉約，所以主角的生命情調顯得平淡從容，而七言古詩則重敘事寫理，情韻迭蕩，以致詩中主角的步調也擊節高亮了。其不同的體式特色與近體詩中的五、七言是一樣的。

¹⁶同上，卷五。

十、雕塑畫圖的構字

每個漢字都宛如建築的材料，原因是中國獨特的方塊字，於成詩時外觀亦儼然是一整齊齊的方塊建築，每個字於是便為其中的一磚一瓦，選擇什麼樣的字，就決定了這棟建築的視覺外在，這也是古來書法藝術與詩文結合的緣由。

對於詩裡字的形體結構，近來一直未見重視，但在一千五百年前左右，南朝的劉勰已注意，他於《文心雕龍 練字第三十九》說道：「瘠字累句，則纖疏而行劣；肥字積文，則黯黑忱而篇暗；善酌字者，參伍單複，磊落如珠矣。」劉勰認為詩文用字如用筆劃較少的字，會顯得「纖疏而行劣」；若筆劃偏多，則給人「黯黑忱而篇暗」的印象，所以劉勰主張筆劃數應多、少搭配，這樣才能予人疏密相間、濃淡適宜的感覺，因之「磊落如珠」了。

但筆者以為不同的詩有不同的要求，有的濃、有的淡，端視詩意而選擇最適合該詩的筆劃數，不該以「參伍單複」作為唯一標準。茲舉林占梅二詩比較鑑賞：

列嶂雲三疊，張屏轉九盤。嵐光凝畫幌，空翠襲雕欄。

曉日芙蓉見，晴闌芍藥看。幾多吟嘯處，無此好峰巒。

（〈閒中雜詠效白傳體 其一〉）

幾家山塢裡，繞竹自成春。日夕牛羊下，風高鷹隼翻。

春煙迷遠樹，燒色黯平原。獨立蒼茫裡，愁看暮景昏。

（〈秋皋暮望〉）

一樣寫景，第一首描繪庭園，故以較繁複的筆劃堆疊，雕刻富麗堂皇的殿堂；相反的，第二首白描山光，則採較簡純的字型揮灑，以呈現秀麗清雅的屋舍。前者全詩筆劃數共四百九十四劃，後者四百二十六劃，作者利用不同的筆劃數製造不同的意象，所謂「詩中有畫、畫中有詩」，對善詩又善畫的占梅，可能更能得其精髓。

再舉二詩比較：

梅花環繞水迴滎，萬卷書多勝百城。欲識主人棲隱處，吟聲初歇又琴聲。

(〈寫興 其一〉)

長吟短詠見天真，建樹毫無愧此心。四十驚心今又一，只掙得半老詩人。

(〈書嘆〉)

同是言志，前者說喜，故以較豐美的字樣表現圓融酣暢的生活情調；後者有憾，便以較枯瘦的字型佇立，尤其末兩句，真令人錯覺老人的纖弱身影附著在字面。從美學心理層面來看，線條形成的輪廓所表現的或重或輕、或精或粗，都與身體相若，所以線條將暗示我們的身體及情態跟詩中的文字線條走。¹⁸第一首詩的筆劃數是三百零二劃，第二首詩二百二十四劃，作者情感的濃淡便寄託在字型的疏密裡，這字劃數所產生的功用其實與現代詩詩行排列、字模大小及標點符號隨詩意更動的道理是相通的。

115

再看下面詩例：

多愁多病總因情，魔障牽纏嘆不清。恰似風吹江上水，一波纔過一波生。

(〈多愁〉)

鐵骨霜姿見畫圖，南枝蒨茂北枝孤。此梅氣運余相似，一半花開一半枯。

(〈古梅〉)

漢字具雕塑畫圖的功用，在第一首詩中表現的更為靈動。試看第二句的「魔障牽纏」四字，眾多的筆劃看起來儼然是揮之不去、糾糾葛葛的牽藤，彷彿纏繞的病魔，再看末句，文字的形相活脫脫就像一波波湧生的愁浪，在隱約起伏著。我們跟隨著字跡前進，就如同沉浮於上下反覆的世情、飄蕩於搖晃律動的節奏，有一種動感的魅力。第二首詩同樣見於末句，「開」字的圓滿字形近似梅花盛開之狀，反之「枯」較為零落的外圍好似漸漸凋落的花瓣，也彷彿如作者逐日受侵的運數。

17 台灣文獻叢刊第二〇二種《潛園琴餘草簡編》作「君也賞識 倍奉」，句中少一字。

18 見劉文潭，1997，《現代美學》頁116，台灣商務印書館。