



## 詩歌的聲韻美

傅庚生

雙聲與疊韻的聯絲字，在實用上補救了單音系語言的偏弊，在文學的形式上也效了許多錦上添花的勞。詩歌，這訴諸讀者聽覺的藝術，更特有音樂般的聲韻與節奏，去打動人們的心坎。創作者在有意與無意間，都在逗弄着這調調兒。春鳥秋蟲，恬吟密詠，天籟人籟，是一碼子事。

詩歌爲了要表現到「一彈再三歎，慷慨有餘哀」的境地，雙聲疊韻的詞彙被運用爲最適當的發想記號。作者藉着它「低徊要眇，以喻其致」，讀者也循着它「思子沉心曲，長歎不能言。」王靜安說：

雙聲疊韻之論，盛於六朝，唐人猶多用之，至宋以後，則漸不講，並不知二者爲何物。……余謂有於詞之蕩漾處，多用疊韻，促節處用雙聲，則其鏗鏘可誦，必有過於前王者。惜世之專講音律者，尙未悟此也。

自有見地。我們且先舉幾個實例來看一看詩歌中的聲韻美。

杜工部詠懷古跡昭君一首的頌聯：

一去紫臺連朔漠，獨留青塚向黃昏。

一個「連」字，概括了「紫臺稍遠，關山無極」的迢迢，一個「向」字，寫盡了「望君王兮何期，終蕪絕兮異域」的悵悵。這些還只是在意義方面顯出用字的工鍊，令我們衷心折服；引起我們踽踽涼涼之感的到底還不是這些。待吟哦到「朔漠」兩個疊韻字，纔又發覺它暗示出流沙千里，行行重行行沒奈何的心曲；到「黃昏」兩個雙聲字，又體會得它蘊蓄着個性倔強偏受了千劫萬難的弱女子身死異域無限的憤恨；這都是音調方面的事，彈動我們心絃的正在這聲與韻的重疊，它們完了詩歌的形式美。

聲短韻長，所以王氏說雙聲宜促節，疊韻宜蕩漾，原則上是講得通的。不過在舊詩詞裏，仄聲也分肩着紆徐促急的節奏，就不該以一概量之了。像在前例中，「朔漠」疊韻，仄聲，「黃昏」雙聲，平聲；這首詩整個的情致是沉鬱愴涼，使我們不知不覺的便拖長了「朔漠」的短音，也忽略了「黃昏」的促節。我們考校詩歌的聲韻是必要的，至於王氏蕩漾促節之論，是說它的大凡，不可泥看。

林和靖詠梅「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」一聯，傳唱至今，「已闢千古詠梅之口」，不是偶然的事。「疏影橫斜」寫形態姿容，「暗香浮動」寫精神魂魄，再藉着清淺的水，朦朧的月作襯，真是道盡了「梅妻」的花模樣，玉精神；這都是意義方面的事。著我們悠然神往的，恐怕還要推「清淺」「黃昏」兩個雙聲的詞彙罷。「清淺」的嬌稚，「黃昏」的神秘，織成一片純美的詩情。只消我們讀出齊齒音的清淺二字，撮口呼的黃昏二字，真是「雖不識字人，亦知是天生好言語」，貼切完美，原在它適逢其可的音韻中。

說到「清淺」音調的嬌稚，我便又想到劉采春的望夫歌：

不喜秦淮水，生情江上船。載兒夫婿去，經歲又經年。

恨水上的船隻把夫婿載去了，好幾年也沒有回轉家來，意境有多麼平凡！然而我們一朗讀它，便分明的領略到那思嬌嬌稚的情韻。只緣這首詩所用的字多半是齊齒音，很容易的便傳給我們一種輕盈曼倩的感味；「生情」「江上」各為疊韻，更顯出聲調的和諧。再如韋莊的荷葉杯：

絕代佳人難得，傾國，花下見無期。一雙愁黛遠山眉，不忍更思惟。閉掩翠屏金鳳，殘夢，羅帶畫堂空。碧天無路信難通，惆悵舊房櫳。

也多半用的是舌端唇齒音字，在聲音上摹繪出「伊人」的嫵媚；當是一別音容，神馳夢想，曩日偃倚嬌憨的情態，凝聚成這時音韻的輕盈。「遠山」「閉掩」「羅帶」「無路」的疊韻，「惆悵」的雙聲，也替

這一闕詞生色不少。「不忍更思惟」的「更」字若改為「再」字，該愈加精美些；但這「更」字的聲音獨能宣達出作者心上的悽楚，喉中的哽咽，比「再」沉重得多。臆想中的寵姬儘管輕盈，自己心頭的實感到底又是沉重的啊！

作者的心上既有不能自己之情，這情感的重壓又往往是「更行更遠還生」，「拂了一身還滿」的，借詩歌的詞字去表現它。常常就會覺得唯有用疊字纔合適。疊字的採用，本無關於字義，只是爲了要發抒內在的深曲之情，勢必用這一而再的重疊的聲音去摹寫它，「青青子衿，悠悠我心」不如此歌唱，教她如何宣洩那怨而又慕的情懷呢？「行邁靡靡，中心搖搖」不這般吟哦，他那彷徨不忍去的故國之思又何由消得？可是疊字用得多了，因爲音的重沓，容易流於呆滯而少變化；寫到「尋尋覓覓，冷冷清清，悽悽慘慘戚戚」幾人能夠因此，雙聲的同母不同韻，疊韻的同韻不同母，既能宣達深曲的情致，又可以避免板滯的弊端，真是再好也沒有的了。

中國語文裏已有極多雙聲疊韻的聯辭字，信手拈來，便成佳構。像「窈窕淑女」，「參差荇菜」，「陟彼崔嵬，我馬虺隤」，「佩續紛其繁飾兮，芳菲菲其彌章」，「會歔歔余鬱邑兮」，「聊逍遙以相羊」，「屏營衢路側，執手野踟躕」，「昔爲鴛鴦，今爲參與辰」，「雙珠玳瑁簪，用玉紹繚之，聞君有他心，拉雜摧燒之」，「風塵荏苒，音書絕，關塞蕭條，行路難」，「支離東北風塵際，漂泊西南天地間」，「田園寥落干戈後，

骨肉流離道路中，「遠路應悲春晚晚，殘宵猶得夢依稀。」「玉顏憔悴三年，誰復商量管絃。」「玉珮丁東別後，悵佳期，參差難又。」都是不假苦思而琅然上口的。放着這些現成的連綿語不用，偏要空費氣力堆垛些生硬的詞藻去寫詩歌的，便是不自在中還透着笨拙。

除了聯綿字以外，雙聲疊韻的字能藉聲韻上的關係，把抒寫的情境更充分的表現出來。杜工部的登高詩有一聯：

無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來。

「蕭蕭」疊字，又綴一個雙聲的「下」字，象徵出落葉的聲音，「無邊落木」纔活生生湧現在我們耳目之表。吳梅村的圓圓曲中有兩句：

可憐思婦樓頭柳，認作天邊粉絮看。

「樓頭柳」、「天邊看」都是些疊韻字，纔把天涯拉成咫尺。尤其是「樓頭柳」三個疊韻字相連，鬚髯那幾株楊柳天生就的只該映帶在那思婦的樓頭一般，令人有除却樓頭不是柳之感。這意義上的親切是靠着聲音把它們黏起的。

運用雙聲與疊韻，又可以使自行安排的詞字等同天成。句法的組織顯得緊湊。王靜安的浣溪沙：

城郭秋生一夜涼，獨騎瘦馬傍宮牆，參差霜鬢帶朝陽。旋解凍痕生綠霧，倒涵高樹作金光，人間夜色尚蒼蒼。

「綠霧」爲了疊韻的關係，自創的詞兒就很現成。「倒涵高樹」爲了「倒」與「高」的疊韻，句法上也流利許多。其餘「傍」、「牆」、「霜」

「陽」、「尙」、「蒼」的疊韻，都有同樣的作用；再加上「作」、「金」的雙聲，「參差」的雙聲連綿語梳織在裏面，整個這一闕詞的音調就很是和諧了。另有一闕，也是浣溪沙的調子：

乍向西鄰鬪草過，藥欄紅日尚婆娑，一春只道睡消磨。髮爲沉酣從委枕，淚綠微笑漸（一本作「暫」）生渦，這回好夢真猶他。

這裏的「向西」、「睡消」、「回好」、「夢莫」、「莫他」和「婆婆」的作用，都與前例類似。後半闕的偶聯，句法別致，我們一讀到「髮爲沈酣從委枕」句，便感到聲音意義上都有些拗，虧得「爲」、「委」的聲韻相同補救了些。隨着讀「臉綠微笑漸生渦」一句時，却覺得鬆鬆爽爽的了。同樣構造的句子，爲什麼有不同的反應呢？一是因爲前句是起句，後句是承句，我們讀到前句時覺得句法有些奇特，到後句便慣常了。二是因爲前句「爲委」兩個聲韻上有關的字相距太遠，借聲音黏緊意義的力量便弱些。後句的「臉綠」疊韻密邇相銜，又加上一個「漸」（「暫」也是一樣）的疊韻字，音韻的流利勝過句法的拗，使我們玩索這七個字表現着的「靜中有動，動中有靜」的純美的境界，不會感到絲毫的扞格。若把「綠」字改爲「因」或「由」，怕就要交代不下去了罷？

由於中國語文的單音，所以雙聲字極多；而收聲又是除了陽聲的鼻音，便是陰聲的母音，所以疊韻押韻又是極其容易的事。這是我國語文一種特殊的局面，把它運用到文藝裏便也形成一種特殊的美，原是



無間於文學創作的新舊的。胡適之先生在談新詩一文中有一段說：

新體詩中也有用舊體詩詞的音節方法來做的。最有功效的例是沈尹默君的「三絃」：

中午時候，火一樣的太陽，沒法去遮關，讓他直曬着長街上。靜悄悄少人行路；祇有悠悠風來，吹動路旁楊樹。

誰家破大門裏，半院子綠茸茸細草，都浮着閃閃的金光。旁邊有一段低低的土牆，擋住了個彈三絃的人，卻不能隔斷那三絃鼓盪的聲浪。

門外坐着一個穿破衣裳的老年人，雙手抱着頭，他不聲不響。

這首詩從見解意境上和音節上看來，都可算是新詩中一首最完全的詩。看他第二段「旁邊」以下一長句中，旁邊是雙聲；有一是雙聲；段、低、低、的、土、牆、彈、的、斷、盪、的、十、一、個都是雙聲。這十個字都是「端透定」的字，模寫三絃的聲響，又把「擋」「彈」「段」「盪」四個陽聲的字和七個陰聲的雙聲字（段、低、低、的、土、的、的）參錯夾用，更顯出三絃的抑揚頓挫。蘇東坡把韓退之聽琴詩改為送彈琵琶的詞，開端是「昵呢兒女語，燈火夜微明，恩怨爾汝來去彈指淚和聲。」他頭上連用五個極短促的陰聲字，接着用一個陽聲的「燈」字，下面「恩怨爾汝」之後，又用一個陽聲的「彈」字，也是用同樣的方法。

也許有人要問：爲了顯示出三絃的抑揚頓挫，而一連下了十一個「端透定」諸母的雙聲字來摹寫它，這是文學賞鑑者想入幾微的地方；原來創作的人，恐怕未必是蓄意要借雙聲字來象徵的罷？不錯，作者在伸紙落墨的當時，也許是無暇及此，爲了聲情的自然融會，奔起腕下的自然便合符節了。但這自然而合符節，是透過甘苦自知的準備功夫纔達到的，下筆神來由於藝術技巧的嫺熟。對於聲韻之美毫無所知的人，便休想在無意中道著。

朱孟實先生在詩論一書中有一段說：

音律的技巧就在選擇富於暗示性或象徵性的調質。比如形容馬跑時宜多用鏗疾促的字音，形容水流，宜多用圓滑輕快的字音，表示哀感時宜多用陰暗低沉的字音，表示樂感時宜用響亮清脆的字音。例如韓愈聽穎師彈琴歌的頭四句：

昵呢兒女語，恩怨相爾汝，劃然變軒昂，勇士赴敵場。

「昵呢」、「兒」、「爾」以及「女」、「語」、「汝」、「怨」諸字或雙聲，或疊韻，或雙聲而兼疊韻，讀起來非常和諧；各字音都很圓滑輕柔，字音沒有夾雜一個硬音，摩擦音或爆發音；除「相」字以外沒有一個字是開口呼的。所以頭兩句恰能傳出兒女私語的情致。後二句情景轉變，聲韻也就隨之轉變。第一個「劃」字音來得非常突兀斬截，恰能傳出一幕溫柔戲轉到一幕猛烈戲的突變。韻腳轉到開口陽平聲，與首二句閉口上聲韻成一強烈的反襯，也恰能傳出「勇士赴敵場」的豪情勝概。從這個短例看，我們可以見出四聲的功用，它在調質，它能產生和諧的印象，能使音義攜手並行。

文學本是富於暗示性的，詩歌的詞句短簡，就更需要有它了。姜白石詞「過春風十里，盡齊麥青青」寫得來盎然一片黍離之思，是就意義上來暗示的句子，「暝入西山，漸喚我，一葉夷猶乘興」這裏面「一葉夷猶」四個合口的雙聲字，讀的時候使我們覺得身在小舟裏，在鏡平的湖水上盪來盪去。（胡先生語）是借聲音來暗示的句子。如此方能言有盡而意無窮，如此方能使讀者各依其情而自得，所以纔貴於有詩。若只是把顯豁淺露的散文句子，扯成單行平列的寫在紙上，讀者在它的意境聲韻中都領略不出什麼詩的氣息來，只好仍舊當它作散文一讀了事。

詩歌自然不該只在聲韻上見出，專在這上面弄玄虛的正是邪魔

外道，會把詩歌引上末路與死路去。詩歌主要的表現在脆摯的感情，高卓的風格；而今日的新體詩歌，格外又要有新鮮的朝氣。有了這些的，也許不屑還在聲韻之微上去掂斤擊兩。試讀劉半農揚鞭集裏的一首詩：

母親

黃昏時孩子們倦着睡着了，  
後院月光下，靜靜的水聲，  
是母親替他們在洗衣裳。

多麼脆摯的母愛。在這詩上我們若再分析說什麼「黃昏」「雙聲」「靜」「聲」疊韻，甚至於再誣為作者有意的揀選這些聲詞，便成了滑稽詩話了。再看新青年雜誌上第一次出現的新詩裏沈尹默先生的一首詩罷：

月夜

霜風呼呼的吹着，  
月光明明的照着。  
我和一株頂高的樹並排立着，  
卻沒有靠着。

這首詩表現着一種何等瑰璋的人格！他只是這麼闕中肆外，把心間的實感寫出來就得；他豈肯「靠着」什麼聲呀韻的去爭取詩的流傳？試再讀康白情的草兒：

草兒在前，

鞭兒在後。

那喘吁吁的耕牛

正擔着犁盤

眯着白眼，

帶水拖泥，

在那裏「一東二冬」地走着。

「呼——呼……」

「牛呢，你不要歎氣，

快犁快犁，

我把草兒給你。」

\* \* \*

「呼——呼……」

「牛呢，快犁快犁。

你還要歎氣，

我把鞭兒抽你。」

\* \* \*

牛呵！

人呵！

草兒在前，

鞭兒在後。

這一類的詩情，像剛茁生的春草般勃發着，它借着春雨的滋潤，鑽出冷硬的土層，一意的蔓生滋長，不耐聽取一聲「珍重。」「一東二冬」方博得譏訕的挑釁，「雙聲疊韻」最好也且休提起。

新詩雖說仍然在「嘗試」中，詩人沸騰的血液，近年來却流注得

已經稍見緩和。冷靜些，是該檢討一番的時際了。文章自有他的本色，藝術也委實有大巧反璞的火候；但我們要時刻記着「升高自下，陟遐自邇。」文學形式上的技巧，究竟也不該過分的漠視。腕摯、高卓與新鮮，何嘗是人人都有分兒？即使有個因緣，而靈感的觸發也未必能「隨傳隨到。」疏鑿起人工的水井，防備着寒泉的凝澀，也是該做的事。生長在這四海一家，人文綜合的大時代，遭遇了中國詩歌新舊交替的大場面，偉大的詩人需要具備曠世的天才，大膽的嘗試；同樣緊要的也還有細心的玩索，長期的忍耐。詩歌的聲韻節奏，不能完全依賴天工，許多處還是要靠人巧。成功的作品，必須是透過合適的技巧，用自然的音律把情思

境界表現得恰到好處。它顯示着無比的和諧，可以說是巧奪天工；呈露出的又是極其平易的面相，沒有矯揉斷削的痕迹。我斤斤的論述詩歌形式上這麼一件小問題，未免詞費；何況又想給自由的新體詩歌平添一層束縛，像是要藉疇日的纏腳布來裹束今日的天足了。幸勿誤會。我的意思在這兒，打一個譬喻說罷：「羸服亂頭，不掩國色」是一種詩的風格，它代表新興詩體的朝氣，不妨亦裸着她的天足；但靳求「淡妝」或是「嚴妝」的女兒，家在天足上順便也加著一雙棉線或麻紗的襪兒，自然嘍，顏色的濃淡也要勞一番慧心的安排的。

### 第一二次世界主要交戰國家之生命損失

	第一次大戰(單位萬)				第二次大戰(單位萬)			
	死亡	受傷	被俘及失蹤	總計	死亡	受傷	被俘及失蹤	總計
蘇聯	一七〇	四九五	二五〇	九一五				一五〇〇
美國	·一二	二二三	·四	三六	二二	五七	一一	九四
法國	二三五	四二六	五三	六六六	一六	四〇	四〇	七四
英國	九〇	二〇〇	一九	三三九	三五	四七	九	九八
德國	一七七	四二一	一一五	七一四	二二〇	四〇〇	二九〇	九五〇
日本	·〇三	·〇九		·一二	四六	四六一	·一	五七五
意大利	六五	九四	六〇	二一九	七	·九	二一	三〇