

第六章 結論

雷蒙德·查普曼在《語言學與文學》一書中說到：

語言學被認為「過於科學化」；它的數理圖解表與術語、從經驗主義的觀察而得到的理論發展、…，所有這一切都使較為傳統的文學研究者不敢苟同。然而，文藝批評要具有持久的生命力，恰恰需要語言學的某些方法。…。我們繼而相信文學研究者和語言學研究者都可以從一度被認為是對方的領域中有所得益。¹

文學是語言的藝術，用語言學的觀念、方法分析文學作品，更能夠將文學作品其中的精微處說的更清楚。本文以漢語音韻學及現代語音學的觀念、方法，分析黃庭堅七言律詩的音韻風格，希望更可以為傳統文藝學印象式、主觀式的評論提供更清楚的證據。如同竺家寧在《語言風格與文學韻律》一書中說到的：

語言學者運用其豐富的語言分析經驗，以及精確、客觀的分析技術，把探索領域由自然語言轉到文學語言上來。這是文學符號的「所指」。因為作品世界語言形式呈現的，如果對語言的本質與結構沒有充分的了解，就很難著手探索這一部分。語言學者正好可以擔負起這一部份責任，參與文學「能指」的研究。完整的文學研究應該是兩面兼顧的。²

語言是文學作品的媒介物，它的表現和作品的賞析、作品的認識是息息相關。

本論文從聲母、韻母、四聲、平仄定式分析黃庭堅七律的音韻特點，我們發現黃庭堅即使是在格律嚴格、形式整齊的規範中，依然可以找出富有變化、「不同凡響」的音韻手法。如同朱光潛在《談美》一書中談到：

古今大藝術家大半都從格律入手。藝術需寓整齊於變化。…。古今大藝術家大半後來都做到脫化格律的境界。他們都從束縛中得到自由，從整齊中醞釀出變化。格律是死方法，全賴人能活用。³

黃庭堅能夠在已經定型的律詩格律中找出「創新」的手法，凸顯「不俗」的風格為原本逐漸流於圓熟、華美、俗濫的律詩格律，注入新的活水，增添屬於自己獨有的「本色」，莫怪會在宋代形成一股風潮。

¹見雷蒙德·查普曼（英）著，王晶培譯《語言學與文學》。台北：結構出版群，1989年三月初版，頁8、9。

²竺家寧師：《語言風格與文學韻律》。台北：五南圖書出版有限公司，2001年3月初版，頁二。

³見朱光潛《談美》。台北：國際少年村，2000年初版，頁123。

以下就將山谷不同凡響的「音韻本色」一一陳述：

壹、舌根部位發音的聲母構成黃庭堅七律頭韻的主旋律

在單一詩句內部的頭韻現象裡，黃庭堅常以同聲母重複營造前後呼應的頭韻效果。從九個發音部位來看，黃庭堅最常以喉音及牙音營造頭韻的效果，其次為齒頭音、正齒音以及重唇音聲母。而最少用來營造頭韻效果的聲母皆為舌音，舌頭音聲母以及舌上音聲母一共只出現六句，只佔總數的百分之五。可見黃庭堅較少使用舌音聲母。而從頭韻出現在詩中的位置來看，黃庭堅最常在句中的第三及第四字的位置安排同聲母重複的情形，其次同聲母重複現象較常出現句子的開頭以及句子的結尾，這三個位置是黃庭堅最常安排同聲母重複地方。而最少出現同聲母重複的頭韻情形是出現在一句當中的第二及第三個字的位置。若從三十六字母來看，見母字使用次數最多，共有二十一，約為總數的百分之十八，已經接近五分之一。其次為喻母字（零聲母），共有十七句，約為全體的百分之十五。重覆使用這兩個聲母的句數就已經佔了全體句數的三分之一，由此可見黃庭堅經常運用見母及喻母字營造頭韻的效果。

而在一句中發音部位相諧的頭韻現象中，我們更可以看出舌根音被大量的運用。在五十五句出現發音部位聲母相諧的詩句中，只用了四個發音部位的聲母營造出頭韻的效果，分別是舌尖中音、舌尖前音、舌尖面音以及舌根音。其中又以舌根發音部位的聲母被運用的次數最多，五十五句當中有四十五句都是舌根發音聲母相諧的情形，約佔全總數的百分之八十一，可見黃庭堅好用發音部位為舌根的聲母呈現出頭韻的效果。

而在對句的頭韻現象中依然呈現這樣的趨勢。在同聲母相對位置上下呼應的頭韻情形中，營造頭韻效果次數最多的為見母字，共有十一次，佔全體總數的五分之一。在發音部位相同的聲母上、下相呼應的情形裡，在九個發音部位中，最常被營造頭韻效果的依然是舌根部位發音的聲母，在一百七十八組上下呼應的情形中，運用舌根發音部位的聲母構成頭韻現象的就有六十六組，佔全體總數的百分之三十七。發音部位有九，而一個舌根部位就佔了三分之一，可見舌根部位發音的聲母，構成黃庭堅七律頭韻的音韻主脈。

貳、整齊而有變化的四聲運用打破單調的平仄規定

平聲是長的，不升不降的，上聲是高升調，去聲大約是中降調，入聲是短促的調，四種聲調表現在詩歌的聲律中的音樂效果及感情色彩是有明顯區別的。律詩句腳的「平仄」遞用，主要的就是要把音的長短作適切的調配，使產生長短律或短長律所表現的節奏之美，而詩人不僅注意到平仄，連仄聲三聲在音樂上的效果都注意到了。

雖然格律只將聲音區分為平、仄二類，但黃庭堅並不放過利用四聲的差異構

成音韻之美。從單一詩句四聲運用的角度來觀察，山谷時常在一首詩中四句、三句及二句四聲齊備的情形最多。筆者以為律詩的平仄本有規定，一位詩人若要在八句當中，句句都顧慮必須使用到「四聲齊備」，那麼便會覺得綁手綁腳。如同王力先生在《漢語詩律學》一書中論「四聲遞用」時所說的：爲了聲調的極端和諧，卻給予詩人一種不能忍受的束縛，這種詩偶然做一首則可，首首如此則勢所不能。一位詩人，不可能在每一首的每一句都刻意讓四聲都出現，一首詩當中出現了兩句、三句、四句「四聲齊備」的句子，可以增添詩歌的音韻美，但若句句都要做到，那麼對詩人創作而言，如同帶著手鐐腳銬在跳舞吧。當美適度展現，才能有畫龍點睛的效果。而從「四聲齊備」出現在詩中的位置來看，它最常被安排在首聯對句、頷聯出句以及頸聯出句；而最少出現在詩中的位置是頷聯對句，只有十四句，和其他的位置相較，句數顯得相對的少。而從聯位來看，「四聲齊備」的詩句出現在首聯的句數是最多，出現在頷聯的句數則是最少的。

而將四聲的差異運用在出句句腳也是山谷七律另一種音韻美的展現。首句入韻的詩共有十二首出現韻腳四聲遞用的情形，而首句不入韻的詩也有五首韻腳使屬於仄聲三聲隔別用之的情形，加起來一共是十七首。十七首已佔全體總數的百分之二十三，可見四聲遞用、仄聲三聲遞用這項營造音韻美的手法，黃庭堅也沒有遺漏。

而山谷在出句句腳的另一個音韻特點即是：「上尾」。是指鄰近的兩個、三個甚至四個出句句腳聲調相同，而黃庭堅最常在鄰近的兩個、三個甚至四個出句句腳聲調連續使用上聲的句腳，形成另一種特色

參、拗救的手法多變，突破傳統格律的限制

黃庭堅對於七言律詩的格律可以說是窮變化之能事。首先，從一、三字拗來看，他有三種表現形式：第一，對一、三字拗採取本句自救的方式，共有四十二句，大多爲仄拗平救。而這樣的表現方式主要出現在 A 式句（平平仄仄仄平平），及在 a 式句（平平仄仄平平仄）。第二種表現形式是對句相救。一、三字對句相救的情形，在黃庭堅七十五首律詩當中共出現十八次（十八聯），第一字對句相救與第三字對句相救，各有九次（九聯）。而第一字對句相救九次中有八次都出現在「a 式，B 式」（即出句爲 a 式，對句爲 B 式），而第三字對句相救也有九次，其中有八次「b 式，A 式」（即出句爲 b 式，對句爲 A 式）。二者出現的界線是相當清楚，故謂之「對句相救，一、三分明」。第三種方式是屬於本句自救對句又相救的情形，是黃庭堅最常對一、三字拗採取補救的方式，而我們發現，「本句自救對句又相救」最常放在「b 式，A 式」是其一大特色。

而第五字拗的拗法多變，計有乙種拗、丙種拗、子類特殊形式、丑類特殊形式四種，它們都使得律詩形成高古的格調。黃庭堅處理乙種拗的方式，約有三種：對句相救與其他拗救並用、拗而不救。其中拗而不救的情形約佔了全體總數的一半。而這三種方式都會讓七言末三字的聲調成爲「平平平」、「平仄平」、「仄平仄」、

「仄仄仄」等古句的形式。黃庭堅對丙種拗救（孤平拗救）的處理，是若 B 式句第三字拗，第五字必救，沒有出現犯孤平的情形。而丙種拗救獨用者頗少，大多都與乙種拗或丑類特殊形式並用。當這三種拗同用，平仄譜就會變成「平平仄仄仄仄仄，仄仄仄平仄仄仄」的情形，使得句子充滿古風式的音韻特點。而這亦符合王力先生所說的，大約孤平拗救獨用是不得已的辦法，但若和乙種拗救或丑類特殊形式配用，卻能自成一格，顯出格調的高古。屬於「子類特殊形式」這樣的變格共有十七句，其中有九句都出現在尾聯的出句（第七句），可見黃庭堅往往將子類特殊形式用在尾聯的出句。而丑類特殊形式通常不會單獨出現，它一定和其他拗救同時出現。在平仄譜中，只有「a 式，B 式」才能夠出現丑類特殊，而據筆者歸納，黃庭堅較常在頷聯安排丑類特殊形式的拗救。

而在七十五首詩當中，有六首詩，它們詩文中的拗是不在合律的範圍之內，這六首詩分別是：〈和游景叔月報三捷〉、〈再次韻兼簡履中南玉三首〉、〈題胡逸老致虛庵〉、〈汴岸置酒贈黃十七〉、〈題落星寺三首〉（三）以及〈秋懷二首〉（一）。因為在它們的詩句中，有一半的詩句的二、四、六字不合律，所以我們把這六首詩單獨提出來討論，並稱之為「拗律」。它們共通的特點是有：1、在第二、四、六字拗，改易節奏點、2、五字拗，營造古風式律詩的風格、3、用三平調者，大多以「三仄調」相救、4、連用四至五個平聲字或仄聲字、5、拗中有律 6、失對失黏。而歷來皆以為黃詩拗律學杜，二者之間其實有相同處，亦有相異處。相同處有：1、兩位詩人都會利用拗第二、四、六字，以改易節奏點的方式，在圓滑平穩的節奏中，特立突出不和諧之音。2、兩位詩人也往往在第五字拗，使得出句末尾三字往往用「三連仄」或「仄平仄」，而對句末尾三字往往用「三連平」或「平仄平」，塑造出屬於古風式律詩的風格。3、兩位詩人若在句末連用三平調，大多都會以「三仄調」相救，調和平仄的對立。而「三仄調」的位置並不一定只出現在同一聯的出句，有時是出現在下一聯的出句，這樣的情形都出現在兩位詩人的拗體作品裡。4、杜甫與黃庭堅都會在句中連用四至五個平聲字或仄聲字，破壞原來平仄二二相承的整齊韻律感。5、兩位詩人都會利用拗對拗黏的方式打破原來規律性的平仄順序，而且在二者的拗體律詩中失黏的情形都較失對的情形多，而二者都喜歡在首聯失對，這個傾向相當一致。6、蘭香梅在〈杜甫大拗律詩的聲律分析—兼談杜甫拗律的歸屬〉一文中提到：杜甫如果在詩中不能改易平仄的地方改易了平仄，必在本句或對句改易另一個字的平仄予以補救，甚至連帶改變了好幾個字的平仄。這和後來的「拗救」規則的原理其實是一樣的，都是在破壞原有的平衡之後創造新的平衡。而此特點與筆者分析黃庭堅拗律特點的「拗中有律」的原則是很接近的。黃庭堅雖然易動了詩中多字的平仄，但拗完之後的平仄居然又符合律詩中「對、黏」的原則，同樣是在破壞原有的平衡之後創造新的平衡。

相異處有：1、于年湖認為杜甫七言拗律的「拗」出現在詩中的位置有所傾向，認為杜甫拗體七律中之拗，明顯傾向於詩的前半部份，尤其是首聯。不過依筆者對杜甫拗體的分析，山谷七律的拗並沒有別出現在前半部，前古後律或前律

後古的情形都有。2、魏紅星提到，杜甫拗律的詩四個出句中仄聲較平聲總數量居多，四個對句中平聲較仄聲總數量居多的特點，但根據筆者的歸納，在山谷拗律並沒有這個特點，平仄數出現的多寡並沒有與出現位置有關聯。

肆、好用中低非圓唇的元音韻母押韻，加強音響效果

在用韻的情形方面，山谷最常使用的韻腳為《廣韻》中的「寒、桓、刪、山、先、仙」六韻。依照竺家寧的擬測，再對照王力在《漢語語音史》中對宋代韻部的歸納，宋代寒、山韻的音值為【an】，仙韻的音值為【æn】，這兩個主要元音的共同特點是都屬於低前元音，而【a】的開口度要比【æ】的開口度要大一些，也都是展唇音。其次，山谷也時常以《廣韻》中的「尤、侯」二韻作為韻腳。依照王力在《漢語語音史》中對宋代韻部的歸納，宋代尤、侯韻的音值為【əu】，主要元音是中央元音。中央元音的舌位介乎半低半高之間，在舌位的不前不後的中心，唇狀雖然是展的，但卻是極度自然的、不大不小的開口度。又其次，山谷也時常以《廣韻》中的「陽、唐」二韻作為韻腳。陽、唐二韻在中古前期的擬音分別是【jaŋ, juaŋ】、【aŋ, uaŋ】差異只在介音，主要元音以及韻尾都相同，所以到了中古後期自然合成了一個韻部，王力在《漢語語音史》中對宋代江、陽韻擬音即為【aŋ】，而【a】是展唇後低元音。以上論述的是山谷最常使用的韻類，我們可以發現這些韻部主要元音的共通的特點是：都是屬於中低偏向展唇的元音，主要元音若是屬於高元音的韻腳，在七十五首詩中的詩數都很少，如「支、脂、之、微、齊」宋代發音為【i】高前元音，詩數只有四首，侵韻宋代發音的主要元音也是【i】，詩數也只有一首。

而黃庭堅也利用了「諧入聲韻尾」及「諧陽聲韻尾」的方式構成不同的韻律效果和節奏表現。所謂節奏是指一種交替出現有規律的強弱、長短的現象，長短音的交互出現，與強弱音反覆配合，形成強弱快慢的差異，是節奏的特徵。入聲韻尾是指以塞音收尾的韻母，塞音的發音特質為持組階段阻礙完全閉塞，使氣流無法通過，聲音短暫間歇，維持到除阻階段，阻礙突然放開，氣流驟然衝出，形成極為短暫的瞬音。這樣的短音放在句中就會與其他韻尾形成長短音的差異。而陽聲韻是以鼻音收尾，鼻音的發音性質為成阻階段口腔裡形成阻礙完全閉塞，但軟顎下降，打開氣流通往鼻腔的道路，在持組階段氣流能順利從鼻腔出去，形成鼻音。而鼻音是可以任意延長的。若在詩句中連續出現鼻音韻尾，便能產生鼻腔共鳴的效果。

而山谷七律「諧入聲韻尾」的情形主要出現在句中，常以舌根塞音與舌尖塞音韻尾相諧的方式達到入聲韻尾的音韻效果，其次，以連續使用兩次舌根塞音韻尾的韻母構成音韻效果較多。而山谷最少使用雙唇塞音營造諧韻尾的情形，而雙唇塞音大多是與舌根塞音韻尾相諧。山谷七律「諧陽聲韻尾」的特點是：他擅長利用鼻音韻尾的共鳴效果達營造詩句的音響特色。他最常安排在一句的句中出現四字的鼻音韻尾的聲母，這樣可以和前後的元音韻尾或塞音韻尾形成長短、強弱

比較的音韻效果，但是我們也看到一句中出現五字以上諧鼻音韻尾的詩句，韻尾的音感趨於單一其實較不具美感，但黃庭堅卻這樣的安排，甚至還出現一句七字皆是鼻音韻尾的韻母的情形，或許這也是另一種「不俗」與「創新」的表現。

本論文從音韻的特點分析入手，希望可以為黃庭堅七言律詩的語言特點增加另一個切入觀點。筆者在有限的時間、空間限制之下完成這一本論文，其中必定有許多思慮不周的地方，或是分析不透徹的地方，再請先進們給予指正。