

半個古典詩人的獨白

作者：丁邦新

作者簡介 | 丁邦新專攻中國語言學，曾任中央研究院歷史語言研究所研究員兼所長、柏克萊加州大學中國語言學阿格希茲講座教授（Agassiz chair）、國際中國語言學會會長、中央研究院院士、美國語言學會榮譽會員、香港科技大學人文社會科學學院院長，為著名語言學家。

宋

朝的大詩人陸游有一首詩說：「衣上征塵雜酒痕，遠遊無處不銷魂。此身合是詩人未？細雨騎驢入劍門。」（劍門道中道遇微雨）「衣服上征戰的塵土夾雜著酒痕，我遠離家鄉到處遊歷，沒有一個地方不令我感動莫名。我自己究竟算不算得上是一個詩人？騎著毛驢，冒着細雨，慢慢地走入了劍門。」像陸游這樣的愛國詩人，劉大杰說他是南宋詩壇的領袖，[1]他還自問究竟算不算得上是一個詩人，我今天來講這個題目，自封為半個詩人，其實還把自己說得太高了。但是說我是四分之一個詩人或者五分之一個詩人，又好像有點不大成話。各位知道我是研究中國音韻學和方言學的，暫且算是半個詩人吧！

我今天想講的一部分是研究，一部分是創作。先講研究，後談創作。希望從兩者彼此的影響裡談一點個人的淺見。

一、平仄的意義

我們都知道古典詩要講究「平仄」，平指平聲，仄指上去入三個聲調。「平仄」究竟是什麼意思？為什麼要把平上去入四個聲调用這個辦法分成兩條類？為什麼不把平上去入合成一類而去入合成另一類？或者把平上去合成一類而入聲單成一類？從現在的方言看，通常入聲都是短促的。例如，四聲演變到廣州話變成九個調：

平：陰平	詩 si 55
陽平	時 si 11
上：陰上	使 si 35
陽上	市 si 13

去：陰去	試 si 33
陽去	事 si 22
入：上陰入	識 sik55
下陰入	洩 sit 33
陽入	食 sik22 [2]

相對而言入聲的三個調都比較短，為什麼不把入聲單獨分成一類？

這裡有兩個問題：第一，「平仄」究竟有什麼分別？為什麼平指平聲，仄指上去入三個聲調？第二，入聲為什麼不單獨分成一類？這兩個問題既是音韻學的問題也是詩律的問題。

我花了很多時間研究第一個問題，我想追究隋唐時代四聲所代表的意義。[3]最早的資料是日本和尚安然的《悉曇藏》（公元880年）所引的一段話：

「我日本國元傳二音，表則平聲直低，有輕有重；上聲直昂，有輕無重；去聲稍引，無重無輕；入聲徑止，無內無外。平中怒聲與重無別；上中重音與去不分。」

這裡有些說明還無法完全索解，例如內外的意思就不大明白。根據這一段話，大致可以得到以下的推論：

- 平聲：比較低的平調，有輕讀和重讀兩類。
- 上聲：高升調，只有輕讀的一類。重讀的一類跟去不分。
- 去聲：可能是中降調，只有一類。
- 入聲：短促的調。

平聲在這個方言裡已經有輕讀和重讀，大概是陰平和陽平的雛型。上聲只有輕讀的一類。重讀的一類已經歸去，很像是陽上歸去的現象。去聲跟入聲都只有一類。從調值來說平聲是低平調；去聲可能

是中降調，如果是平調，就可以自然拉長，但現在只說「稍引」，意思是微微拉長，所以最可能是中降調；入聲是短調，高低沒有說明；上聲可能是高平調或者高升調，「直昂」的意思無法說清楚，既可以平，也可以升。這一點必須加上中國的資料才能明白。

中國的文獻最早的是唐代的《元和韻譜》（元刻本《玉篇》神珙序引）：

「平聲者哀而安，上聲者厲而舉，
去聲者清而遠，入聲者直而促。」

上聲既然是「厲而舉」，解釋為高升調最合理。所以結論是：

平指平聲：平調

仄指上去入三聲：

上聲：升調

去聲：降調

入聲：短調

我認為「中古平仄聲的區別就是平調和非平調的區別」。進一步說，中國詩律中平仄的對立不是「輕重律」，「長短律」，「高低律」，只是「平仄律」。由於平聲可以自然拉長，而仄聲不能像平聲那樣拉長，所以押平聲韻的詩就可以曼聲長吟。

大詩人一般都遵守平仄的約束，簡單說來，有所謂「一三五不論，二四六分明」的說法。例如：

兩個黃鸝鳴翠柳，一行白鷺上青天。
窗含西嶺千秋雪，門泊東吳萬里船。^❶
——杜甫（絕句）

第二字是仄聲，就叫做「仄起」的詩。「仄起」的詩第一句二四六的字應該是「仄平仄」，「個鸝翠」正合於這個規則；第二句正好相反，應該是「平仄平」，「行鷺青」也完全合轍；第三句重複「平仄平」（含嶺秋），第四句又回到「仄平仄」（泊吳

❶ 紅字是平聲，加線的字是仄聲。

里）。所以這首詩的平仄是完全合於規則的。又如：

李白乘舟將欲行，忽聞江上踏歌聲。
桃花潭水深千尺，不及汪倫送我情。
——李白（贈汪倫）

這一首也是仄起的詩，所以平仄的安排跟前一首完全一樣。又如：

清明時節雨紛紛，路上行人欲斷魂。
借問酒家何處有？牧童遙指杏花村。
——杜牧（清明）

這是「平起」的詩，就跟上面「仄起」的詩相反。第一句二四六的字「明節紛」是「平仄平」，第二句的「上人斷」就是「仄平仄」，第三句重複「仄平仄」，第四句回到第一句的「平仄平」。為什麼要這麼麻煩？因為平仄一方面使得節奏有抑揚頓挫之美，另一方面又可以使詩句不致於單調。

有的時候詩人為了某種原因，故意破壞平仄。例如：

君自故鄉來，應知故鄉事。
來日綺窗前，寒梅著花未？
——王維

這首詩前兩句跟後兩句的平仄完全一樣，不合一般的規定，二四兩句的二四兩字都是平聲。按照陳世驥[4]的看法，他認為：「可以說這拗變是為了達到一個更高的目的，」用前後兩句完全相同的平仄，以及重複兩次「故鄉」和「來」，表示「鄉情之切」。

偶爾也有詩人才華橫溢，不拘泥於平仄，尤其是李白，例如：

去年別我向何處？有人傳道遊江東。
謂言挂席度滄海，卻來應是無長風。
——李白（東魯見狄博通）

四句詩的二四六字都是一樣的「平仄平」。二四兩句最後的三個字都是「三平調」，似乎把古風的韻律用到絕句中來了，不過這種情形非常少見。

二、明律與暗律 ②

上文所說的「平仄律」在詩律中是明顯看得見的，我叫它明律。但是詩律絕對不只是平仄而已。杜甫的詩說：「晚節漸於詩律細，誰家數去酒杯寬。」（遣悶戲呈路十九曹長），「詩律群公問，儒門舊史長。」（承沈八丈東美除膳部員外阻雨未遂馳賀奉寄此詩）。大詩人到了晚年自詡特別長於詩律，而且說對於詩律鑽研得更細了，顯然詩律不只是平仄而已。前人早已提過雙聲疊韻的運用。雙聲指聲母相同，疊韻指韻相同。例如：杜甫：

功蓋三分國，名成八陣圖。（八陣圖）
流連戲蝶時時舞，自在嬌鶯恰恰啼。（獨步尋花）
且休悵望看春水，更恐歸飛隔暮雲。（官池春雁）

有時候用雙聲對疊韻，如雙聲的「功蓋」對疊韻的「名成」，有時都用雙聲，如「流連」跟「自在」，或者都用疊韻，如「悵望」跟「歸飛」，非常巧妙。還有其他「四聲遞用」，「不犯孤平」等等。這一類的技巧我都稱之為「暗律」。明律是大家都要遵守的，暗律則是個人藝術的造詣。因為有了暗律，詩人才可能各自作巧妙的安排。以下我要提出前人沒有說過的一種暗律：「長短律」。

前面講過入聲特別短，相對於入聲而言，平上去就顯得長了。在今天有入聲的方言中除去少數例外③，都合於這個規律。我想古人對於入聲一定有類似的感覺。那麼，有沒有把這種感覺應用到詩裡來呢？例如：

寥落古行宮，宮花寂寞紅。
白頭宮女在，閑坐說玄宗。
——元稹（行宮）

在這首詩裡，第一句第二字元稹用入聲的「落」字，第二句連用「寂寞」兩個入聲字，可能從二四兩個字「入平」「平入」的對比，顯出節奏的長短來。同時這首詩的重點就是「寂寞」二字，從最後一句的「閑坐」加重寂寞的意味。又如：

蜀國曾聞子規鳥，宣城還見杜鵑花。
一叫一回腸一斷，三春三月憶三巴。
——李白（子規）

這裡用三個入聲的短促的「一」字對三個平聲的拉長的「三」字，造成舒促的對比，前一句的節奏加快，後一句則可以曼聲長吟。

因為這種長短的對比是「暗律」，不容易使人相信。以下舉一個比較確鑿的例子：

況乎管寧藜床，雖穿而可坐；
嵇康鍛竈，既煖而堪眠。
豈必連閨洞房，南陽樊重之第；
綠墀青瑣，西漢王根之宅。
聊以擬伏臘，
聊以避風霜。
雖復晏嬰近市，不求朝夕之利；
潘岳面城，且適閑居之樂。
況乃黃鶴戒露，非有意於輪軒；
夏居避風，本無情於鐘鼓。
陸機則兄弟同居，
韓康則舅甥不別。
——庾信（小園賦）

這是非常講究平仄的駢文賦，上下句有停頓的地方以及每句的最後一個字平仄對仗非常工穩，但是只

② 作者在1975年的一篇文章裡[5]提出明律與暗律的問題，這裡除約略介紹舊說外，增加一些例證。

③ 例如四川有些方言入聲是單獨的一類，但並不短促。北方官話區大部分的方言入聲完全消失，就無法分辨入聲，當然對於分辨仄聲也就產生困難。

有「第宅」「利樂」是用去聲的「第利」對入聲的「宅樂」。這四個字都是仄聲，其他部分是平仄對比，這四句話卻是用仄聲的去入對比。顯然作者有意拿短促的入聲字對可以稍引的去聲字。我認為這就是暗律中的長短律。

用一個簡單的說明來解釋長短律，其實就是如何善用短促的入聲字，使得詩句中有長短的節奏對比，顯出抑揚頓挫之美。現在再舉兩個例子來加以說明。

寒衣處處催刀尺，白帝城高急暮砧。
——杜甫（秋興之一）

這裡有兩個入聲字：「尺」和「急」，都不是用在二四六的位置上，如果我們把這兩個入聲字改成其他聲調的字，就可以比較出來兩者的差異。

寒衣處處催刀剪，白帝城高聽暮砧。

不談改字以後的意境問題，只從節奏來說，就完全不同了，失去了原有的短長相間的美感，而且「急」字似乎顯示暮砧急促的聲音。又如：

錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年。
——李商隱（錦瑟）

這裡兩個「一」字突出了短促的特性，在節奏上成為「短長短長」的配合。假如我們改為：

錦瑟無端五十絃，絃絃柱柱思華年。

立刻就會發現節奏的美感給破壞了。值得注意的是這些入聲字都不是用在二四六的位置上，換句話說，在正常的明律平仄以外，利用了暗律的長短。如果我們猜想「一絃一柱」的「短長短長」可能暗示錦瑟的聲音，也許不算是過分的附會吧！

可能有人會批評我大膽到擅改唐朝大詩人的傳世佳作，其實這只是做一個實驗，底下就來談我自己的詩。

三、古典詩創作中暗律的應用

我的古典詩寫得普普通通，但我非常喜歡做詩的感覺。在論文中討論一個學術問題如果能得到圓滿的解答，會有一種成就感。做了一首滿意的詩自己也會覺得很愉快。在座一定有寫古典詩的名家⁴，我談自己的詩是求教的意思。

首先我要聲明，以下所介紹的我的詩並不是為這一次演講做的。都是這些年來陸續完成的。我想講以下的幾個重點：

（一）雙聲疊韻

把盞 贈宏一

初至香江，宏一兄已先在。同遊兩月，殊契襟懷。別後贈此，聊作木桃。

隔江墟舍欲寒灰 休問白衣攏上梅
海燕多情春不轉 桃源怎奈霧難開
來時最感殷勤意 去後微懷落拓哀
食粥同傷天下事 何年把盞一低徊

這是1987年我第一次到中大中國文化研究所來訪問的時候送給吳宏一教授的詩。第一聯說大陸的情形，第二聯說香港，三四兩聯寫我跟他的交往。第三聯中我用疊韻的「殷勤」對「落拓」，讀起來有一點低迴的感情。正好「殷勤」和「落拓」無論在國語或者廣州話都是疊韻的。

笑語 贈益壽、宗梧、光裕

旅港數月，借寓中大第八苑。八仙嶺遙嶠海北，城門河迤邐東來，與益壽、宗梧、光裕三家時相過從。抵掌長談，屢至夜深。念此生如寄，難得閒居之樂；鴻飛有跡，不盡牽繫之情。返臺前夕承諸兄祖饒，賦此留別。

⁴ 例如中文系的黃坤堯教授，歷史系的朱鴻林教授，黃教授出版過好幾本詩集。

詩情畫趣渺難尋 隔海相看風一林
仙嶺朝陽霧裡樹 城門秋水醉中吟
杯盤笑語君家饌 燈火溫紅舊友心
閒話傳奇多少事 他年閒話憶更深

這一首詩是 1987 年十二月離開香港的時候送給三位朋友的，第三位就是張光裕教授，他最年輕所以放在最後。寫詩的原因在序裡說得很清楚。第三聯我用雙聲的「君家」對疊韻的「舊友」。為什麼要用這些雙聲疊韻的詞彙呢？因為雙聲疊韻使得詩句唸起來順口。我們知道民間有「繞口令」，英文叫 tongue twister，就是把一些音節組合在一起，使你不容易發音。我們可以想像相反的情形，一定有辦法把一些音節組合在一起，使你很容易發音，唸起來順口。現在大陸有許多「順口溜」就很類似。順口有什麼好處？可以使詩句唸起來順暢，更有韻味。

如果我們改兩個字，把第三聯改為：

杯盤笑語誰家饌 燈火溫紅老友心

意思沒有太大的改變，但是唸起來韻味就差得多了！

(二) 疊字

疊字是既雙聲又疊韻，除去音韻上的調協以外，還有意義上的加重，使人讀來迴還往覆，增加質感。請看下面的例子：

悼靜農師四首

靜農師仙逝後，讀其詩念其人，低徊往覆，感喟不已。因擷取其吉光片羽，足成小詩，既傷吾師亦自傷也。

皂帽

「皂帽西來鬢有絲」 蕭蕭易水愧吟詩
何人能作迴天計 未老江鄉唱竹枝

板屋

「板屋楹書未是家」 門前一樹粉櫻花

買山佇看纖纖竹 寂寞傳經愧白華

惘惘

爛漫春光入畫時 江南煙雨柳成絲
孤臣去國三千里 「不見花飛惘惘思」

淡淡

「淡淡斜陽淡淡春」 龍坡不見賞荷人
江關辭賦成忠骨 誰記千秋劫後身

這是我在老師臺靜農先生去世以後寫的悼詩，那時候我在美國加州。加括號的句子是臺先生的詩，我加上三句成為一首新詩。有一兩處要稍微解釋一下。我離開臺灣到美國教書，就好像當年流浪的「白俄」一樣，因此我造了一個新詞「白華」。臺先生從 1946 到臺灣以後直到 1990 去世，就沒有機會再回過大陸，第三首寫臺先生的長恨，同時也配合我自己的心境，所以序裡說「既傷吾師亦自傷也」。「龍坡」是臺先生居住了幾十年的龍坡里，朋友在他的院子裡種植了一大缸的荷花。

碰巧這裡的每一首詩當中都各有兩個疊字：「蕭蕭」「纖纖」「惘惘」「淡淡」。除去「蕭蕭易水」用「風蕭蕭兮易水寒」的典故以外，「纖纖」是特別纖細，「惘惘」和「淡淡」是臺先生的原詩，「惘惘」表示特別惘然，「淡淡」表示特別淺淡，幾乎有一點暗淡的意味。試著唸這幾句有疊字的詩，是不是在音韻和意義上都有一點特別加強的感覺呢？

再看另外兩種疊字：

買山

松谷曾聞舊足音 澄潭潭水碧森森
買山何處思歸隱 萬里鄉關萬里心

這首詩中一共用了三種疊字，除去「森森」是普通的疊字以外，「潭」字用了兩次，一次是「澄潭」，一次是「潭水」，因為連讀的關係好像是疊字；另外，「萬里」用了兩次。照平常的說法，絕句應該避免重

複，但是我在這裡故意重複，希望造成一種韻律上的美感。是不是達到這個目的，就要看讀者的感覺。

同樣的技巧也用在別的詩裡，例如：

唐疆

第一屆國際唐代學術會議於七十七年（1988）元月廿九日揭幕，嚴歸田先生講「唐代北疆直接領轄之境界」，較舊說拓展三千餘里；其專著「唐代交通圖考」已出版五冊，曾論天寶荔枝道。念先生人文地理之學未有傳人，感賦云爾。

誰定唐疆疆北城 陳編細檢太癡生
重回絕塞三千里 遠勝將軍十萬兵
驛路縈迴明主意 煙塵散漫貴妃情
何人立盡程門雪 不枉江河日夜行

嚴歸田就是史學大師嚴耕望先生，早年是新亞書院的教授。我在第一句之中說「唐疆疆北」，同樣希望用疊字在韻律上造成加強的效果。

另外我還寫過一首類似「頂真體」或「聯珠格」的詩：

兵馬

霸業鴻圖二世空 空留兵馬作隨從
從來難說秦皇史 史冊未傳細縷銅

重複用了「空，從，史」三個字，不知有沒有一點婉轉低徊的意味？

（三）入聲字

前面討論過暗律中的長短律，短就是指入聲字。我一直覺得入聲字的短促在節奏上有特別的效果。

例如：

牽手

五十初度遊淺水灣贈內

處事無方但率真 不辭吟苦作詩人

齊眉已許他生約 牽手同憐今世身
露港和風飛彩燕 淺灣落日耀征塵
人間亦有深情在 白髮難忘結髮貧

這是我送給內人的詩。「牽手」在閩南語中是丈夫對太太的暱稱，我很喜歡這個詞彙象徵的意味，這是古詩「執子之手」，「與子偕老」的意思。最後兩句用了五個入聲字「亦，白髮，結髮」加強節奏感。有一點需要特別說明的，我在做詩的時候並沒有刻意去想入聲字的問題，只是在自然的吟詠中覺得選這幾個字比較適合，現在回頭來看，可能我覺得適合的原因就在於入聲字的應用。如果改三個字來比較一下：

人間亦有深情在 白髮難忘結髮貧
人間也有深情在 老去難忘結髮貧

意義並沒有多大的改變，但韻律就不同了。可能重複的「髮」字也增加了效果。

靈山

靈山獨到高行健 世事無非你我他
修得禪心如赤子 白雲草舍即京華

這是高行健得了諾貝爾獎，我讀他的小說「靈山」之後做的。最後兩句用了四個入聲字「得，赤，白，即」，如果改掉幾個字可能韻味就不同：

修得禪心如赤子 白雲草舍即京華
修到禪心如稚子 閒雲草舍是京華

（四）用典

用典不是暗律的問題，在這裡順便說一下個人的意見。古典詩中用典是常事，我比較喜歡白描的詩，這當然是個人的偏好。自己寫詩的時候盡量避免用典，不能避免或者故意用典就盡量不用偏僻的典故，希望讀的人一讀就懂。我服膺的是白居易文辭淺顯，音韻

和諧的原則。

樓空 贈歐梵

九八年四月歐梵在科大任傑出講座，講「張愛玲與電影」。紹銘遠來聽講，歡聚小酌。想張氏一生富傳奇色彩，乃作小詩二首，呈兩兄謔正。

情怨糾纏張愛玲 半生心事寄雙城
蘭成負我今生約 獨對樓空聽雨聲
寂寂樓空綺夢頻 寫真影裡記前塵
柳原已老流蘇死 剩得灰牆歷劫身

這兩首詠張愛玲的詩，是送給李歐梵教授的。詩中提到張愛玲的前夫胡蘭成，她小說「傾城之戀」中的人物「范柳原，白流蘇」，還有小說結尾中的「灰牆」。當然也算是用典，但知道張愛玲的人應該熟悉這些典故吧！在技巧上我用「樓空」二字把兩首詩連成了一組。

金庸

重讀金庸武俠說部，沈迷其中，不知今日何世。

降龍打狗說金庸 大漠鷗飛塞上風
兒女奇情自婉轉 靖康家恨數英雄

這是詠金庸的《射鵰英雄傳》，自然要提到「降龍十八掌，打狗棒，郭靖，楊康」，我覺得用的都是最通俗的典故，沒有難解的地方。

小隱

留別香江友好兼示諸生。

江海飄零寄此生 家山不見最關情
人間豈有神仙地 濁世何妨酒客名
傲菊蒼松三徑遠 書燈漁火半江明
沙田小隱君休笑 不種桑麻說四聲

這是1987年離開中大的時候寫的，第三聯的下一句「書燈漁火半江明」是紀實，上一句用了一個比較偏僻的典故「三徑」，指隱士的居處。因為是送給中文系的朋友的，那就一點不偏僻了。

四、古典詩創作的過程

我回想自己寫古典詩的過程，有一些經驗可以跟年輕的朋友分享，並向行家請教。

(一) 有感於心，發而為詩

首先，一定要有感於心，才能發而為詩。例如：

將軍

漢光兄尊翁即當年戴雨農先生麾下第一大將毛森將軍也，民國八十一年在灣區仙逝。弔祭之日，家屬云將軍在世時，惟以故國為念，子孫自孩提即教唱滿江紅。告別之際，舉家齊唱「待從頭收拾舊山河」，余與將軍無一面之緣，聞此歌聲，哀懷淒楚，真不知涕淚何從也。

將軍老去忠心在 千載長懷武穆詞
但使兒孫知故國 一身榮貶他人詩

我在加州弔祭一位沒有見過面的長輩，原本只是禮貌而已。但是這位將軍生前教給他孩子的就是不要忘了故國，從小就教唱岳飛的「滿江紅」，就是「怒髮衝冠憑欄處瀟瀟雨歇」那一首。告別的時候子孫一起高唱。這個歌聲觸動了我對國家的感情，當時大哭。我覺得無論別人對毛森將軍怎麼評價，這一種家教就讓人對他尊敬。所以全詩就是說明這種感想。

除去心有所感以外，每一首詩都有一點作者特別想表達的主旨，一種想像中的光景，一剎那的感情，或者歷史上某一個人的遭遇等等。例如：

故國感懷五首

歸飛

少年一夢成追憶 萬里歸飛故國哀
最恨江南春雨後 無人嬌喚杏花來

虛彈

錦瑟虛彈五十春 重來河嶽已生塵
鄉關無有舊交在 誰識天涯落拓人

獨舞

榮華幻影舊宮存 獨舞珍妃月下魂
千古傷心為帝子 憐他斑竹有新痕

野路

烽火臺前野路長 千年白骨戰城牆
秦皇漢武功彪炳 恨有獨夫一世狂

空說

渭水渾兮涇水清 長安一見不勝情
灞橋空說恨離別 折盡前朝柳色青

這一組詩是我第一次回大陸後所寫的，第一首寫我年紀很小的時候在江南聽到過姑娘賣花的聲音，就像陸游的詩說「小樓一夜聽春雨，深巷明朝賣杏花。」（臨安春雨初霽）可惜現在沒有了。第二首記我五十幾歲回故鄉江蘇如皋，一個親人也沒有的感情；第三首參觀故宮，想到珍妃和光緒皇帝的不幸；第四首到長城，想到毛澤東的罪孽；第五首記西安的灞橋。說得簡單一點，有一點什麼東西觸動了心弦。詩就是這一瞬間感情波動的記錄。

（二）起承轉合

我做詩的時候似乎從來沒有想過「起承轉合」，通常都是先有一句或兩句最滿意的跳出來，然後再慢慢配上其他幾句。例如：

重臨

春日重臨始信峰 淡煙疏雨嶺頭風
冰河歷盡三千劫 留與黃山萬樹松

黃山的美景據說是冰河造成的，這一首後面兩句先寫成，再補上前面兩句來點明時地。但是結果這四句跟「起承轉合」完全暗合。又如：

癡魂

乾陵有無字碑，意謂功勳蓋世，莫能名之也。

斷碑舊刻認殘痕 偉績大唐幾字存
日月當空千載後 乾陵深處有癡魂



黃山美景。（維基）

這是看過武則天的陵墓以後做的，先做成第一句，只是紀實，想在碑上找碑文卻沒有找到。「日月當空」是指武則天改造的新字「照」，她改成上「明」下「空」，一共改了十九個字，[6]早已沒有人用了。這首詩好像也合於「起承轉合」，可見所謂「起承轉合」只是別人解釋的詩的章法，做的人卻沒有這種想法。

有一次做詩先做好了最後兩句，我告訴了一位朋友，結果做成了兩首詩。



武則天陵墓無字碑，也稱豐碑。（維基）

煙雲

己卯仲秋，豪年先生講學科大並作個展，開幕之日作「江河萬古流」圖。數日後適颱風過境，摧折園樹，遂取斷枝殘葉作諸生寫生之資，詩以紀實。詩未成而先得末聯，洪年乃據以足成絕句。一詩而有兩種板本，殊有趣也。

滿紙煙雲次第開 江河浩淼送秋來
狂風盡折庭前樹 付與大師作畫材

附洪年所作

千里雲深潑墨開 連宵秋雨洗塵埃
狂風盡折庭前樹 付與大師作畫材

我跟張洪年教授在前兩句之中都點出歐豪年先生的畫作，似乎也合於「起」跟「承」。

(三) 唱和

另外，我想在這裡提一下「唱和」的問題。有人認為「和詩」不是原創性的，別人做了詩，韻字都固定了，「和詩」沒有太多可發揮的地方，所以古今的「詩選」中少見唱和的作品。我的看法略有不同，就是因為韻字固定了，要在短短的幾十個字中寫很好的詩，就要特別努力才能做得好。姑且舉一個例：

紅牆一堵證滄桑 不見當年紀念堂
獨曠鳳陽花鼓調 流民歲歲說年荒
——薛鳳生（明孝陵即事）



南京明孝陵寶城明樓。（維基）



南京明孝陵石象路石駝。（維基）

明孝陵是南京的古蹟，薛教授要我和詩，我就借他人的酒杯澆自己的塊壘：

無語
石駝無語證滄桑 細雨烏衣燕子堂
再過秦淮情勝水 桃花歌怨說天荒

這裡我用了兩個淺顯的典故。「烏衣燕子」是從劉禹錫的「烏衣巷」來的。原詩是：「朱雀橋邊野草花，烏衣巷口夕陽斜。舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家。」最後一句是指桃花扇侯朝宗和李香君的故事，都是南京的典故。

五、我對新詩創作的期望

我的題目是古典詩，但是無論新舊都是詩歌。我想對新詩的作者說一點我個人的意見。我當學生的時候，最喜歡的一首新詩是劉延陵的「水手」：

月在上 船在海上
他兩隻手捧住面孔
躲在擺舵的地方
他怕見月兒眨眼
海兒微笑
引他看水天接處的故鄉
但他終歸想到
石榴花開得燦爛的井旁
那人兒正架竹子
曬她的青布衣裳

作者用簡單的筆觸寫一個水手的思念，非常樸實，非常動人。我覺得這首詩另外的一個特點是有很自然的韻腳。

現在大部分的新詩都沒有韻，我覺得有一點不足，中國的唐詩宋詞元曲沒有不用韻的。並不是說沒有韻就不是詩，而是多少有一點缺陷，沒有能充分把握中國語文的特點。前兩年偶然讀到余光中的兩首新詩，他非常講究用韻，我非常高興。最近特別翻閱2004年出版的《余光中集》，他早年的詩集中每一首詩都押韻。例如《舟子的悲歌》《藍色的

羽毛》《天國的夜市》，一百三十多首詩無一不韻。中年的詩集《鐘乳石》中大約八分之七用韻。在美國寫的《萬聖節》有一點不同，只有不到二分之一的詩用韻。在香港中文大學工作期間寫的《紫荊賦》有四分之三，五十七首用韻，四分之一，十五首沒有韻。整個說來，他的新詩絕大多數是用韻的。我看到的兩首是他回到臺灣寫的，用韻活潑而自然，真是大詩人的手筆。所以新詩用韻不是我個人的偏愛，而是新詩人該走的方向。現在就來看這兩首詩：

余光中：西灣早潮

長堤如臂 (bi)
燈塔如指 (zhi)
接來七海踏波的巨舶 (bo=buo)
萬國旗號都從校門口經過 (guo)
是怎樣的壯觀 何等氣魄 (po=puo)
壽山用連綿的黛綠祝禱 (dao)
海峽用開闊的蔚藍啟示 (shi)
更有長風鼓動着浪潮 (chao)
用翻滾的潔白來提醒
提醒上下紅樓的濟濟多士 (shi)
和來去長廊的莘莘學子 (zi)
說新舊世紀正在交替 (ti)
舊的將去而新的要來 (lai)
西子灣究竟該用 (yong)
怎樣的思潮洶湧 (yong)
將下一世紀的大門撞開 (kai)

用韻而沒有被韻字所束縛，像最後四句用的是 ABBA 的形式，用韻字加強了詩意。第一句的「臂」和 second 句的「指」跟後面的「替」和「示，士」遙遙呼應，也增加了詩的韻味。

余光中：西灣黃昏

溫柔的黃昏 (hun=huen)
啊唯美的黃昏 (hun=huen)
當所有的眼睛都向西凝神 (shen)
看落日在海葬之前 (qian)
用滿天壯麗的霞光 (guang)
像男高音為歌劇收場 (chang)
對我們這世界說再見 (jian)
即使防波堤伸得再長 (chang)
也挽留不了滿海的餘光 (guang)
更無法叫住孤獨的貨船 (chuan)
莫在這蒼茫的時刻出港 (gang)

從用韻可以看出詩人的章法。前兩句是一小節。從第三句到第六句是第二節，用的是 ABBA 的韻。最後四句是另一小節，用的是 BBAB 的韻。後面的兩節本身既押韻又彼此呼應，實在巧妙而活潑。

如果這是新詩發展的趨勢，就跟傳統的詩歌完全接合了。作為半個古典詩人，這是最希望看到的新詩的路向。

本文出處

本文是 2005 年 4 月作者在香港中文大學「丘鎮英講座」第二講的文稿。其他演講將擇期刊出。

本文參考資料請見〈數理人文資料網頁〉
<http://yaucenter.nctu.edu.tw/periodical.php>

延伸閱讀

- 丁邦新《中國語言學論文集》(2008)北京中華書局。
- 丁邦新、陳琪《詩中有畫畫中詩：丁邦新陳琪詩畫展》(2016)國立臺灣大學出版中心。