

2013

王夢鷗教授

學術講座演講集

目次

序	5
活動照片	7
主講者介紹	9
中國語言與文學相關的幾個問題	11
研究漢語詞彙的趣味	42
半個古典詩人的獨白：談詩律和創作	69
2013 王夢鷗教授學術講座場次表	92

序

王夢鷗教授（1907-2002）講學七十年，自 1956 年任教於本系，1979 年榮退，一生作育英才無數。王夢鷗先生治學嚴謹，見存著作有專著三十種，論文九十三篇，為學術界留下珍貴而豐富的遺產。為求彰顯先生的成就，以為後學的楷模，本系於 2005 年成立「王夢鷗教授學術講座」，以表緬懷之意。

為落實講座精神，本系每年邀請一位國內外著名學者，舉行三場公開學術講演，至今已邀請過美國普林斯頓大學周質平教授、上海復旦大學中文系陳思和教授、英國倫敦大學亞非學院傅熊教授、南京大學中文系莫礪鋒教授、美國哈佛大學東亞語言及文明系 Edward C. Henderson 講座教授王德威教授、威斯康辛大學東亞系倪豪士教授、香港教育學院人文學院院長陳國球教授等蒞臨主講，獲得學界熱烈的迴響。

今年我們非常榮幸邀請到中央研究院院士丁邦新教授擔任講座，丁邦新教授 1961 年考入台灣大學中國文學研究所，從董同龢先生研習語言學，1966 年赴美國西雅圖華盛頓大學，受教於李方桂先生，1986 年當選為第十六屆中央研究院院士，1993 年獲推舉為國際中國語言學會會長，並繼呂叔湘、周法高兩位前輩之後，獲得美國語言學會推舉為榮譽會員。丁邦新教授為語言學權威，治學嚴謹，

視野宏大，尤其由文學入於語言學，既具文學感性情懷，又有語言學理性分析的敏銳眼光，學養豐厚，又饒富文人雅度，於人於學皆為學者典範。清儒顧炎武言「讀九經自考文始，考文自知音始。」（〈答李子德書〉）段玉裁言「音韻明而六書明，六書明而古經傳無不可通。」（《說文解字注附六書音均表·寄戴東原先生書》）其實不僅可供經義考據之用，聲音為我們開啟一條觀察多采世界，了解不同文化、不同風情的門徑，丁邦新教授正是為我們開門的指路人。此次安排三場演講，講題分別為「中國語言與文學相關的幾個問題」、「研究漢語詞彙的趣味」，以及「半個古典詩人的獨白：談詩律和創作」，從語言學的角度，將其在文學、文化，以及創作上獨到的心得，向我們展示，也提供我們跨越學科的思考，以及融通中西的視野與眼光，（日）空海《文筆眼心抄》中〈凡例〉第一條「凡作詩之體，意是格，聲是律。意高則格高，聲辨則律清。格律全，然後始有調。用意於古人之上，則天地之境，洞焉可觀。」丁邦新教授無疑為我們揭示了格調，指引一條洞悉天地之境的方向，有幸邀請丁邦新教授蒞校指導，誠乃無上之光榮。

三場演講精彩生動，座無虛席，深獲好評，本系將講演謄錄成文字，經丁邦新教授修潤校訂之後，結集成冊，希望藉由文字的傳播與交流，擴大影響層面，激盪學術的發展，使未能與會之學人可以深入丁邦新教授治學心得，也藉以告慰王夢鷗教授一生薪傳學術的志懷。

陳逢源書於指南山麓中文系

2014/4/30

活動照片





主講者介紹

丁邦新教授

丁邦新先生，1937年生，祖籍江蘇如皋。1959年畢業於台灣大學中國文學系。1961年考入台灣大學中國文學研究所，從董同龢先生研習語言學，1963年獲碩士學位。1966年赴美國西雅圖華盛頓大學，受教於李方桂先生，1972年獲博士學位。

丁先生自1963年起，任職於中央研究院歷史語言研究所，歷任語言組助理研究員、副研究員、研究員，並兼主任、副所長、所長等職。1975-1989年為台灣大學中國文學系合聘教授。1989-1994年應邀擔任美國加州大學柏克萊校區中國語言學教授。1994-1998繼趙元任先生之後，任Agassiz講座教授。1996-2004年任香港科技大學人文社會科學學院教授兼院長。

丁先生曾獲中山學術獎（1977）、行政院國家科學委員會傑出研究獎（1985-1987、1987-1989）。1986年當選為第十六屆中央研究院院士。1993年獲推舉為國際中國語言學會會長。2000年，繼呂叔湘、周法高兩位碩學前輩之後，丁先生獲美國語言學會推舉為榮譽會員。

丁先生治學的主要範圍為漢語史與方言學，而於語法、非漢語，亦有重要著作。代表專著有《台灣語言源流》、*Chinese Phonology of the Wei-Chin Period: Reconstruction of the Finals as Reflected in Poetry*（《魏晉音韻研究》）、《儋州村話》、《丁邦新語言學論文集》、《一百年前的蘇州話》、《中國語言學論文集》等；翻譯趙元任先生的《中國話的文法》；主編《董同龢先生語言學論文選集》、*Contemporary Studies on the Min Dialects*（《當代閩語研究》）、《歷史層次與方言研究》、《李方桂全集》；合編《語言變化與漢語方言—李方桂先生紀念論文集》、《漢語史研究—紀念李方桂先生百年冥誕論文集》、《漢藏語同源詞研究》等。

中國語言與文學相關的 幾個問題

主持人：宋韻珊老師

陳逢源主任：

我記得當時在上王夢鷗老師的課的時候，還是小博一而已，我印象非常深刻的是，當時老師第一個詢問是說：「陳老師，那你覺得怎麼樣？」一下子被老師，或者說是「老師的老師」稱之為老師的時候，我才突然意識到身份改變了，責任改變了。老師一直以來都懷著對於學生的期勉，還有對學校的關懷，我們知道王夢鷗老師是唐人小說的專家，我之後才藉由一個機會知道一件事，在政大復校之初，很多學生基本上家境不是很好，老師會在家裡滷滷味，帶著酒到宿舍去找同學喝酒，會教同學讀唐人小說，我問為什麼呢？老師說因為唐人小說很精簡，裡面還具備小說的元素，可以訓練同學掌握文字、掌握敘事的能力，還有故事鋪排的技巧，並鼓勵同學把它改寫成現代小說去投稿，投稿到當時的《鐵道雜誌》吧？還可以賺稿費，我就發覺老師真的是太有心了，後來才知道另外一件事，王夢鷗老師就是《鐵道雜誌》的編輯。也就是說，他一方面訓練同學在課餘之間來書寫小說，因為當時臺灣才光復，可能語言的掌握還沒有那麼好，他訓練大家使用文字、架構故事，然後來發表

文章，對同學來講還多了稿費，對學生的實際來說，又增加了文學的訓練，老師的用心從中就可以看得到。日後，老師過世，老師的家人也感念老師對這個學系還有對我們學生的關心照顧，所以把房子賣了，把錢捐到系上來，成立這個講座。所以我們系上推動這個講座的工作時，一直秉持非常堅定的信念，邀請世界、國際知名的學者，藉這個講座繼續發揚、延續王老師對系上學生的關照與教誨，今天非常榮幸邀請到丁邦新教授、丁院士，大家都知道丁老師是語言學的權威、專家，對漢語史的專注、漢語史的成果，還有方言的研究更是沒有話講，更可貴的是，丁老師為了系上的同學、為了這個講座，他用了一些深入淺出的方式，以非常科普的方式，來把非常專精、艱深的學問和大家共同分享。在這裡容我向大家請求兩件事，第一個是請記住、秉念我們的前輩老師對這個系持續的關注和用心，第二部分是，我們真的要熱切地感謝丁老師給我們這個場合做了這麼豐厚的準備和演講，請大家用熱烈的掌聲歡迎丁老師！另外，我也代表我們系致贈禮品給丁老師，感謝丁老師！

宋韻珊老師：

主任、丁先生、諸位先進、諸位同好，今天非常榮幸邀請丁邦新先生來為我們做一場演講，該如何介紹丁先生呢？我想在三五分鐘之內是很難說得盡的，我非常高興、也非常自豪能夠向各位宣示：丁先生是傳統的中文系學者，不過因為他接受西方語言學薰陶，所以他是一位中西語言學合併，兼容並蓄的學者。丁先生早年

在台大中文系取得碩士學位之後，就負笈美國華盛頓大學攻讀博士學位，他師承李方桂先生，對於不研究音韻學的人，可能不熟悉李方桂先生是何許人也，在中央研究院第一屆選出來的院士當中，屬於語言學的院士有兩位，一位是被稱為中國語言學之父的趙元任先生，另外一位就是李方桂先生。丁先生師承李方桂先生而受到非常紮實的語言學的薰陶與培養，丁先生返國後任中央研究院史語所的副研究員、研究員、主任和所長，也擔任過台大中文系的教授，因為丁先生的學養深厚，所以被美國加州大學柏克萊分校聘請過去擔任專任講座教授，丁先生在柏克萊分校期間成立趙元任語言學研究中心，對於推廣中國語言學不遺餘力。丁先生的學術成就有目共睹，1986年獲選為中央研究院第十六屆院士，後來香港科技大學也聘請丁先生擔任人文社會學院教授和院長。丁先生治學特別專精於語言學方面，不過他其實是一位全方位的學者，語音方面：上古音、中古音、近代音和現代漢語都有專門的篇章論述，對於詞彙、語法也非常精擅。這回的第二場演講丁先生就特別針對詞彙問題來討論，裡面會舉很有趣的例子，希望各位來聆聽。第三場的演講又回歸到丁先生本身是中文學者的身份，關注詩律創作和音韻之間的關係。去年在中華民國聲韻學會的一日型演講中，丁先生做了長達三個小時的演講，當時我看丁先生的精神和體力都挺好，所以很希望丁先生也能幫政大師生們上幾堂課。非常感謝大家的捧場，今天是高朋滿座，現在就把時間交給丁先生，請丁先生幫我們做一場精彩的演講。

丁邦新教授：

剛才陳主任介紹王夢鷗先生的事情，讓我覺得很有意思。因為我做中央研究院歷史語言研究所所長的時候，王夢鷗先生是我們所裡的兼任研究員，而且任職多年。那個時候我給他送聘書，就是到政大的後面他住的地方。我與王夢鷗先生有一些私人的交往，他是我非常尊敬的前輩先生，雖然我們在學問上沒有太多的來往，但是他在所裡的講演談唐人小說，讓我記憶還很深刻。當高前主任讓我來擔任這個講座的時候，我一聽說王夢鷗先生的名字，讓我有機會向他致敬，覺得是我的榮幸，所以我很高興到這兒來。也謝謝剛才宋教授的介紹，她倒是知道我不少的事情，因為有機會輾轉在臺灣、大陸、香港、美國好幾個地方教書，可以說看的世界稍微寬一點。我原來是個中文系畢業的學生，多年以來我做聲韻學、方言學，偶爾做一些中國語言理論方面的文章，但總是對文學不能忘情。總覺得在做詩的時候才是最放鬆、最愉快的時候。寫完一首絕句，大概就跟寫完一篇長篇論文的感覺完全一樣，覺得愉快極了，很輕鬆。所以我總是難以忘懷一些文學方面的問題，想著能否從語言學的角度來思考文學的問題？是否能因為從不同的角度觀察而有一些新的看法呢？那麼，我就用這麼一個題目：「中國語言與文學相關的幾個問題」，來跟大家談一談。

一、中國語言的特性與文學之形式

首先，簡單地說，文學是一種語言的藝術，沒有語言、文字，

文學如何產生？當然可以有口傳文學，但口傳文學還是語言。語言的特性大概就決定了文學大概走什麼樣的路。其次，中國語言的特性：單音節、有聲調、孤立性。這都是老生常談，第一個特性「單音節」並不是說所有的詞都是單音節，而是追究到最後，單詞是單音節，詞裡面的成分是單音節。因為是單音節，所以詩才能算字數。五言絕句二十個字，七言二十八個字，為什麼不是一句六個字而另一句八個字呢？因為要算音節。同時還有押韻，因為單音節的關係，韻的照顧是不同的。第二個特性是有聲調，目前所知最多的聲調是吳江方言有十二個，最少的方言是三個聲調，有的甚至變成兩個調，因為有調才有一三五不論，二四六分明，所以才要講平仄。第三，孤立性是指名詞本身沒有數的區別，動詞本身沒有時態的區別。就是說「我昨天去」、「我明天去」、「我今天去」，都是用「去」，但英文就不一樣了，你說 I go、I went、I will go、I am going 是完全不一樣的意思，可是我們沒有這個問題。因為孤立性加上單音節，而產生了如青山綠水、水綠山青的說法；紅花綠葉、葉綠花紅也一樣。換句話說，這四個字顛倒過來完全有意思，這就形成了中國文學最特別的一個文體，這個文體據我目前所知是任何其他語言都沒有的，就是迴文詩。迴文一定得是孤立性的語言才有的，「青山綠水」與「水綠山青」，各位有沒有覺得裡頭多了詞性的轉換，「青」和「綠」是形容詞，可是當它轉成「水綠山青」時，還是形容詞，可是是當成調語用的，詞性有所轉換。「紅花綠葉」與「葉綠花紅」亦復如是。這成為我們非常特別的文體，也就

是迴文詩。假如不是孤立性與單音節，是無法形成迴文詩的。再加上有聲調，因此迴文詩照樣一三五不論，二四六分明。因此，也產生對聯、對句。對聯的上聯最後一個字是仄聲，下聯的最後一個字是平聲。但是上聯並非每個停頓的最後一字都是仄聲，下聯每個停頓的最後一字都是平聲，只是上下聯必須相對，這與詩裡的對句是一樣的。這些都是單音節、有聲調、孤立性所造成的。

最早的迴文詩是晉竇滔妻蘇蕙〈璇璣圖〉。在此舉一個更淺顯的例子，如納蘭容若：「花落正啼鴉，鴉啼正落花。」兩句都是非常好的詩，正好是反過來，可以看到前面的「落」是動詞，後面的「落」也是動詞，但也可以作形容詞用，例如「落花時節又逢君」。「正啼鴉」與「鴉啼」也是類似的情形，可以看出中國詞彙的活潑性、創造性。又如蘇東坡的迴文詞〈菩薩蠻·閑情〉：

落花閑院春衫薄，薄衫春院閑花落。遲日恨依依，依依恨日遲。

夢回鶯舌弄，弄舌鶯回夢。郵便問人羞，羞人問便郵。

其他文學中絕不會找出這樣一首作品來，為什麼呢？是由於中國語言的特性。所以我認為迴文詩是中國文學的瑰寶。以下是另一首迴文詩，佚名〈秋江楚雁宿，沙洲淺水流〉：

秋江楚雁宿沙洲，雁宿沙洲淺水流。

流水淺洲沙宿雁，洲沙宿雁楚江秋。

要很注意讀才會發現它是迴文。

總之，中國語言的特性限制了文學的發展，當然也使得文學有一些特別的文體，像迴文詩與迴文詞。因此，換一個角度來看這個問題，就可以發現從兩個不同的語言出發，更能顯示語言的特性。這也就是下面要談的第二個部分「中詩英譯與中國語言的特性」。

二、從中詩英譯談中國語言的特性

王維〈鳥鳴澗〉：

人閑桂花落，夜靜春山空。月出驚山鳥，時鳴春澗中。

Robert Payne 翻譯為：

Walking at leisure we watch laurel flowers falling,
 In the silence of this night the spring mountain is empty,
 The moon rises, the birds are startled,
 As they sing occasionally near the spring fountain valley.

這首詩「人閑桂花落」的「人」翻譯成 *we*，「桂花」翻譯成 *laurel flowers*。這裡可以發現孤立性的語言沒有表示多數或單數，但是英文非得要說 *I* 或 *we* 不可，這是語言的要求。可是「人閑桂花落」在中國古典詩歌是「無我」之境，沒有他自己，但在英詩的翻譯中，卻一定要有 *we*。「夜靜春山空」不一定是 *this night*。至於「月出驚山鳥」的「鳥」翻成 *birds*，也很難說是一隻鳥還是好多鳥。我比較傾向於想像是一隻鳥，因為夜靜所有的鳥都睡覺了，只有一隻鳥因為月亮太亮嚇了一跳飛出來，這時候翻成 *birds are startled* 是很難說

得通的。換句話說，這個特性本身使得兩個語言只能各自照顧各自的特性，所以我們說詩是沒有辦法翻譯的。而 *As they sing* 變成鳥一起鳴叫，可是我覺得可能是一隻鳥咕咕叫，不一定是一大堆鳥一起叫。我想這翻譯不一定錯，但卻使中國詩的特性喪失了，這個翻譯沒有辦法抓住中國詩的特性。以下的例子我是從林文月的文章(寫我的書，聯合月刊，2006年4月號)引來的，李白〈玉階怨〉：

玉階生白露，夜久侵羅襪，卻下水晶簾，玲瓏望秋月。

詩人 Ezra Pound 翻成英詩後，就成為如下的詩句：

The jeweled steps are already quite white with dew,
It is so late that the dew soaks my gauze stockings,
And I let down the crystal curtain,
And watch the moon through the clear autumn.

玉階翻成 *steps* 可能是對的，因為階梯不可能是一層，但是在中國的玉階是一個模糊的指涉，並不是指一級一級的階梯，而是作為一個模糊的整體，帶有詩意，但在英詩的翻譯中，成為複數的 *steps*，就把它說得實在了，成為在好多階梯上生了白露，與「玉階生白露」的詩意不大相同。而「羅襪」翻成 *stockings*，羅襪可以是單數也可以是複數，但在中國「侵」是一個意象，沒有牽涉到襪子是一雙還是兩雙，但在英文卻不行。下面的例子更為有趣，是陶潛的詩：

翼翼歸鳥，晨去於林。……顧儔相鳴，景庇清陰。

早年哈佛大學中文系教授 James Robert Hightower 的翻譯 Homing birds :

Smoothly fly the homing birds;
This morning they left the grove.

翻譯名家 Burton Watson 的翻譯 The bird which has come home :

Fluttering is the bird which has come home;
In the morning it went out from the wood.

兩個人的翻譯，一個是多數一個是單數。我多引了兩句「顧儔相鳴，景庇清陰」，是要顯示這不會是一隻鳥。所以這個翻譯 Hightower 的比較正確，那為什麼 Watson 會有這麼一個問題呢？很簡單，因為英文需要單複數，他把它翻成單數。從「翼翼歸鳥」無法斷定是許多隻還是一隻，可是如果多看詩的意思的話，大概就會知道是多數。

我在這裡以英文翻譯的角度來看兩個語言的特性，可以很清楚的顯示中文的情形。

三、論五、七言詩的起源

我在念書的時候就有這麼一個問題存在，問題就是：為什麼中國文學的演變是唐詩、宋詞、元曲，而不是是唐詞、宋曲、元詩？《詩經》是兩言、三言、四言、五言、六言都有，試問：為什麼會走上唐詩五言、七言的道路？我一直不太了解次序為什麼如此？後

來我念語言學之後發現是節奏不同，是節奏開始變化。那我們能不能從節奏變化來談它的演變呢？現在就來看文學裡面大家對五、七言詩的看法。

王國維在《人間詞話》說：「四言敝而有楚辭，楚辭敝而有五言，五言敝而有七言。」意思是說四言發展到極端而有《楚辭》，《楚辭》以後有五言，五言以後有七言，次序是很清楚的。但是各位想一想這個次序對嗎？我們看另外一個大家王力《漢語詩律學》說：「七言詩的起源，似乎比五言更早，至少是和五言同時，這是頗奇怪的一件事。」他為什麼會覺得奇怪？因為總覺得應該越來越長，從五言到七言，因為王國維也說「五言敝而有七言」。可是我們應該想一想這樣的說法有沒有道理？七言如果和五言同時，或者比五言更早，是頗奇怪的一件事，但有何奇怪呢？後來我就想這個說法大概有問題，問題是這樣的，《詩經》是四言多，所以可能是四言到五言，從《楚辭》到七言，換句話說，五言和七言是兩個不同的來源，並不是五言敝而有七言，只是來源不同。大概是在黃河流域的《詩經》後來變成五言，在南部楚地的文體變成七言。當我這麼想的時候，我才了解到必須在當中找一個橋樑，因為《楚辭》和七言詩畢竟相隔那麼多年，我就想到了楚歌。

現在先回過頭來看《詩經》，其中〈邶風·伐柯〉：

伐柯如何？匪斧不克。取妻如何，匪媒不得。

但在〈齊風·南山〉：

析薪如之何？匪斧不克。取妻如之何，匪媒不得。

「取妻如之何」比「取妻如何」多了一個「之」字，這是 George Kennedy 在電腦剛發明的時候，把《詩經》輸入電腦，句子拿來比較，就發現了這個現象。我發現所謂「他山之石」是有道理的，洋人做的東西和我們的辦法不大一樣，但是他看出來的東西我覺得是對的。他說「取妻如何」假如是音樂是四個拍子，到了「取妻如之何」是什麼樣子呢？「如之何」是「如之」兩個字在一拍，總共還是四拍，這個說法我覺得很有道理。「之」是虛詞，在這個情形底下，以「取妻如何」和「取妻如之何」比較，五言是從四言加一個非重音的字改變而來，非重音的字實化就變成五言了。所以說從四言走到五言大概是對的，而且那時候根本就有五言，如〈召南·行露〉：

誰謂雀無角？何以穿我屋？誰謂女無家？何以速我獄？

這個例子再加上前面加一個「之」字的例子，就可以發現是很自然地從四言走到五言。

以下主要是要討論七言，〈九歌·少司命〉：

荷衣兮蕙帶，儵而來兮忽而逝。夕宿兮帝郊，君誰須兮雲之際。

這裡五個字、七個字都有，可是《楚辭》的特點是當中有個「兮」字，假如把「兮」字實化就變成七言，我這樣的說法有沒有道理

呢？可以從楚歌來看，項羽〈垓下歌〉：

力拔山兮氣蓋世，時不利兮騅不逝；騅不逝兮可奈何？虞姬虞姬奈若何！

這裡都是七言，是從《楚辭》延續而下，但是最後一句「虞姬虞姬奈若何」是二加二加三，沒有「兮」字，而「虞姬虞姬」重複兩個音節，顯然是上四下三，沒有「兮」字，此四句顯示七言詩慢慢形成之後，最後「兮」字就失落了，慢慢用實字代替，所以我說虛字用實字代替，並不是憑空猜測。以下再看漢高祖《大風歌》：

大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方？

從七個字「大風起兮雲飛揚」到八個字「威加海內兮歸故鄉」，恐怕「兮」字有弱化的現象，四個字加三個字，與「虞姬虞姬奈若何」是一樣的。再看漢武帝《太一天馬歌》：

太一貢兮天馬下，露赤汗兮沫流赭，騁容與兮趾萬里，今安匹兮龍為友。

「兮」字還存在，但漢武帝〈瓠子歌〉：

瓠子決兮將奈何，浩浩洋洋兮慮殫為河，殫為河兮地不得寧，功無已時兮吾山平，吾山平兮鉅野溢，魚弗鬱兮柏冬日，正道弛兮離常流，蛟龍騁兮放遠遊，歸舊川兮神哉沛，不封禪兮安知外，為我謂河伯兮何不仁，汜濫不止兮愁吾人，鬻桑浮兮淮

泗滿，久不反兮水維緩。

「為我謂河伯兮何不仁」有那麼多字，從七言到八言，甚至於到九個字，但都還有「兮」字，到漢武帝《蒲梢天馬歌》情形也還是一樣：

天馬來兮從西極，經萬里兮歸有德，承靈威兮降外國，涉流沙兮四夷服。

漢武帝《秋風辭》：

秋風起兮白雲飛，草木零落兮雁南歸。蘭有秀兮菊有芳，懷佳人兮不能忘。汎樓船兮濟汾河，橫中流兮揚素波，蕭鼓鳴兮發櫂歌。歡樂極兮哀情多，少壯幾時兮奈老何！

也是從頭到尾都有「兮」字。

根據上面這些例子，我的推論是：第一、歌辭每句押韻，兩句就轉韻一次。只有《大風歌》是三句押同一韻，《蒲梢天馬歌》四句同韻，到了《秋風辭》，前面兩句一韻，最後五句語氣連貫，也屬同韻。可見基本上兩句一韻，已經有三句或四句連韻的例子。主要的趨勢是由兩句一韻向三、四句押同一韻的方向走。這一種現象和《楚辭》押韻的方式大致相同，《離騷》兩韻一轉，《九歌》有《東皇太一》一韻到底的例子，但是主要的方式是以兩韻為一個單位。

而漢晉西陲木簡的七言古詩：「日不顯兮黑雲多，月不可視兮

風非（飛）沙，從恣（茲）蒙水誠（成）江河。州（周）流灌注兮轉揚波，辟（壁）柱楨（顛）到（倒）兮忘相加。天門俠（狹）小路彭他（滂沱），無因以上如之何。興（典）章教海（誨）兮誠難過。」從「兮」字前面的字數來說，楚歌裡有三、四個字的，也有五個字的，例如〈瓠子歌〉「為我謂河伯兮一何不仁」。但從整體的趨勢來看，句式越來越整齊，以上四下三為主體。在上五下三的句子裏，如果把「兮」字去掉，就成為七言詩了，例如《秋風辭》：「草木零落（兮）雁南歸……少壯幾時（兮）奈老何。」到了柏梁臺詩已經完全是上四下三的句子法：「日月星辰和四時，驂駕駟馬從梁來。---」

勞榦〈漢晉西陲木簡新考〉說：

故七言詩最初發展時期，應自楚辭變化而來，而其中用兮字或不用兮字，並不固定。但其發展趨勢，則為漸次用實字以代替兮字。開始為前數句具有兮字，而後數句刪去兮字，再後則為第一句當保留兮字，而以後各句刪去兮字，最後則全部刪去兮字。

勞榦先生是史學家，我完全沒有想到他會有這樣的見解，這個看法和我完全一致。

例如漢初張衡的〈四愁詩〉，第一句還有「兮」字：

我所思兮在雁門，欲往從之雪紛紛，側身北望淚沾巾。美人贈我錦繡段，何以報之青玉案；路遠莫致倚增歎，何為懷憂心煩

惋？

可以說，漢初的楚歌每句押韻，通常兩句一韻也有三句一韻的，發展的方向是通篇一韻。句式大體上是上四下三的組織，早期並不一致，有上五下三，也有上五下四的，但漸漸走向整齊的上四下三的句式。句中早期都有「兮」字，漸漸越來越少，只有第一句保留兮字，最後全部全都沒有「兮」字了。

關於以上的推論可以舉出一個鐵證，就是三首大家耳熟能詳的詩歌：《大風歌》、《秋風辭》、《燕歌行》：

《大風歌》：大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方？

《秋風辭》：秋風起兮白雲飛，草木黃落兮雁南歸。蘭有秀兮菊有芳，懷佳人兮不能忘。

《燕歌行》：秋風蕭瑟天氣涼，草木搖落露為霜，群燕辭歸雁南翔，念君客游思斷腸。

這是三個皇帝的詩，三者有沿襲性，從「大風起兮雲飛揚」到「秋風起兮白雲飛」，當中沒有聯繫嗎？當然有。「草木黃落兮雁南歸」變成兩句「草木搖落露為霜，群燕辭歸雁南翔」，其中「草木黃落」就是「草木搖落」，「雁南歸」與「雁南翔」都是雁兒向南邊飛。很明顯是由楚歌到七言詩，因為《燕歌行》是眾所公認的七言詩始祖，它是沿襲前面二者而來。沿襲的原因在於他們都是皇帝，孫子沿襲爺爺的詩毫無問題，皇帝沿襲前朝皇帝的詩也很正

常。所以我相信七言詩是從《楚辭》、楚歌演變而來，形成的時代在西漢之末東漢之初。如果五言詩形成於東漢，那麼七言詩的形成很有可能比五言詩略早。七言詩從南方的《楚辭》、楚歌演變而來，和在北方形成的五言詩地域不同，加上漢朝開國的君王是楚人，那麼七言詩比五言詩略早，也自有其理由。總之，我認為五言、七言是兩個來源，一北一南。

四、聲情說的檢討

什麼是「聲情說」？簡言之就是以某一種聲音代表某一感情。換句話說，押韻時凡使用東鍾韻都表示沉雄。在我研究方言之後就不相信這個說法，因為一把方言的角度放進去以後，馬上發現各地方言發音不同，「聲情說」這個說法有問題。「某一聲音代表某一感情」這句話並不完全是錯的，中國有象聲詞，外國也有。例如「淅瀝淅瀝」大概是春雨、小雨，「嘩啦嘩啦」大概是大雨，所以 a 韻代表大，i 韻代表小，並非完全沒有道理，代表原來所象的聲音，但是當然不能推及其他。在我大學四年級的時候，趙元任先生到台大講演三個月。他曾舉一個例子，問不懂英文的小孩，說兩個英文字讓他們猜意思的大小：little 跟 large 哪個是大？哪個是小？他們猜 little 大概是「小」，large 是「大」；但是 big 跟 small，他們就猜 big 是「小」，而 small 是「大」。趙先生這個高明的例子是 i、a 兩個音相反，表示這當中的意義是任意的。但不見得表示聲音完全不代表意思，如上述的「淅瀝淅瀝」、「嘩啦嘩啦」即是。所以在象

聲詞的部分可能是有道理，但是在一般語言是否有道理就很有問題。尤其在詩中說「某一種聲音代表某一種感情」，而且說這是所有詩人的共識，我想不可能。怎麼證明聲情說不對？我想了好幾個辦法，首先看歷代研究者的討論，如清萬樹《詞律》：「蓋上聲舒徐和軟，其腔低；去聲激厲勁遠，其腔高。」我馬上就問：是什麼時候的上聲？什麼時候的去聲？哪一個方言的上聲？哪一個方言的去聲？各位知道，方言之間上、去聲的高低升降可以完全顛倒，每個方言之間的平上去入讀法可能都不同，憑什麼說「上聲舒徐和軟」、「去聲激厲勁遠」？再如清周濟《宋四家詞選目錄序論》：「陽聲字多則沉頓，陰聲字多則激昂。重陽間一陰，則柔而不靡；重陰間一陽，則高而不危。」、「東真韻寬平，之先韻細膩，魚歌韻纏綿，蕭尤韻感慨。」我並非認為當中完全沒有道理，而是說在「聲情說」方面要考慮，例如「重陽間一陰，則柔而不靡」可能是有道理的。

陳銳衰《碧齋詞話》：「則知塞翁吟，祇能用東鍾韻矣！」，而傅庚生《中國文學欣賞舉隅》指出《詩經·王風·黍離》「苗搖憂求」表「哀遠」。他根本不知道上古音和近代音差得天差地遠，上古的「苗搖憂求」和現代的「苗搖憂求」完全是不同的念法，憑什麼從現代去推測《詩經》的時候是哀遠呢？他又認為李商隱〈錦瑟〉，用「魚虞元寒刪先」表「沉重哀痛」，同樣有問題。至於劉師培《正名隅論》：

之：由下上騰，挺直

支脂：由此施彼，平陳

歌魚：侈陳於外，擴張

侯幽宵：曲折有稜，隱密斂縮

蒸：進而益上，凌踰

耕：上平下直，虛懸

陽東：高明美大

侵：眾大高闊，發舒

真元：抽引上穿，聯引

談：隱暗狹小，不通

這種歸納的辦法，到現代人曾永義把它歸納在一起，他並沒有採取什麼態度，可是他總結這些人的意思，指出：「東鍾韻沉雄，江陽韻壯闊，車遮韻淒咽，寒山韻悲涼，先天韻輕快，魚模韻舒徐，支思韻幽微，家麻韻放達，皆來韻瀟灑。」¹ 我把這些人的說法通通放在一起：

¹ 曾永義：〈影響詩詞曲節奏的要素〉，《中外文學》第 4 卷第 8 期（1976 年），頁 4-29。

	周濟 (詞)	陳銳衰 (詞)	傅庚生 (詩)	劉師培 (詩)	曾永義 (曲)
東鍾韻	寬平	(塞翁吟)		高明美大	沉雄
陽				高明美大	壯闊
支脂	細膩			平陳	幽微
之				挺直	
魚虞	纏綿		沉重哀痛	擴張	舒徐
皆來					瀟灑
真	寬平			聯引	
元寒			沉重哀痛	聯引	悲涼
刪先	細膩		沉重哀痛		輕快
蕭豪宵	感慨		哀遠(詩經)	隱密斂縮	
歌	纏綿			擴張	
家麻					放達
車遮					淒咽
蒸				凌踰	
耕				虛懸	
侯尤幽	感慨		哀遠(詩經)	隱密斂縮	
侵				發舒	
談				不通	

各位看，東鍾韻是「寬平」，作塞翁吟，祇能用東鍾韻，是「高明美大」，是「沉雄」。這個說法是很危險的，因為文學中常用一些大而不那麼能夠說得清楚的詞彙來形容它，試問：「沉雄」和「寬平」之間是一樣還是不一樣？「寬平」是什麼意思？「沉

雄」是什麼意思？「高明美大」跟它接近嗎？我把這些人的看法通通集合在一起以後，就會發現「沈重哀痛」和「悲涼」差不多，但和「聯引」有什麼關係呢？要是希望文學研究能夠進一步說得清清楚楚，那麼我們說的這些名詞恐怕也得界定得清清楚楚。

於是我採取一個辦法，我先想唐詩這麼多首，怎麼放在一起討論哪個韻如何？而且說「沉雄」、說「悲涼」基本上是指詞曲方面。可是詞的份量也太大，也不知道作者的籍貫為何？凡是說方言的人，作詩十八之八九是用方言來讀的，我個人寫詩就是用方言讀。我說的是江淮官話，可是我的方言中陽上、陽去是歸陰平，和客家話一樣。當換成國語唸時常發現字用錯了，把去聲字當成平聲字用，因為我的陽去聲字就是陰平。在這個情形底下可以看得出來，究竟一個說方言的人用這個字是怎麼用，必須得加以考證。那麼我想只有元曲可以觀察，元曲也不能研究套曲，因為套曲好幾折是一韻到底，不太好做。但元曲中的散曲是獨立的，散曲會不會是某韻的字代表某種情緒呢？我將《全元散曲》一首一首地翻，每一首著錄其代表的感情。當然古今語音的變遷相當可觀，聲母，韻母，聲調都可能不一樣，換句話說，只能就元朝的語音立論，以周德清的《中原音韻》為準。至於「聲調示意說」是指聲調中的平仄或平上去入表示某種意向。我不否認這個說法，我認為入聲的短促在節奏上的作用很明顯，是可能表示悲傷，決絕，短促，進一步的意向說明還有待證明。

針對元代散曲，我選取 38 首作品以上的作家 21 位，設定 38 首

的原因是《中原音韻》有 19 個韻部，我想至少雙倍才有可能有兩三首用同一韻，也才可以看出某一韻可能代表某一種情緒。再加上周德清，雖然他的作品不到 38 首，但他是《中原音韻》的作者。總共 2600 首小令，171 首套曲，佔全部散曲的 65%。這些散曲的內容有寫景、詠物、贈答、懷古、寄友、言志、旅情、憶舊、歸隱、敘事、嘆世、嘲弄。換句話說，元人用散曲寫各式各樣的感情，很難說哪些是高興，哪些是不高興，如「敘事」，沒有什麼高不高興，只是說一個事實；「言志」，表示說將來要幹嘛，要怎麼說高興或不高興呢？所以這個辦法行不通，只能從頭將 2600 首作品大致分為「喜」、「悲」或者「無喜無悲」三類，因為不一定要高興才作詩。這時候我才發現歸類是如此困難。當中還有一些特殊的例子，像馮子振有 42 首〈鸚鵡曲〉，全用魚模韻。第二句都押「父」字，是因為「父」字特別難入韻，他為顯示他的才能，專門來押「父」字。所以這種資料不大能作為好的根據，因為是另外的原因影響他。張可久 862 首作品，佔全部作品的 32%，這也不能用，因為他一個人就會影響統計的結果，也必須暫時放在一邊。這麼精選過後，我做的結果是如此：

韻 部	二十家總計		
	喜	悲	無
東 鍾	25	22	39
江 陽	28	27	40
支 思	20	23	46
齊 微	61	51	106
魚 模	34	41	74
皆 來	37	19	54
真 文	29	25	63
寒 山	25	26	52
桓 歡	4	8	6
先 天	36	18	38
蕭 豪	35	22	48
歌 戈	46	21	28
家 麻	48	14	52
車 遮	13	37	47
庚 青	37	36	47
尤 侯	47	46	63
侵 尋	8	14	21
監 咸	5	6	20
廉 纖	3	10	16
合 計	541	466	860

「無」這欄絕對是最大，這個我們不管，因為看不出情緒。基本上，我根據喜、悲這兩欄的數目來決定，透過歸納可知，皆來韻

37：19，喜多於悲。是因為張養浩有十首描寫隱居悠閒的〈中呂普天樂〉，最後一句都是「其樂無涯」，當然是快樂的，一個人就影響整個統計。歌戈韻 46：21，也是喜多於悲。韻字之中有「歌、活」兩字。盧摯 7 首小令表示喜悅，6 首有「歌」字。馬致遠 7 首、關漢卿 5 首都以「閑快活」收尾。「活」字入韻，就是快活，「歌」也有「悲歌」，但畢竟比較少，大部分是高興而「歌」。因為「歌、活」二字的關係而喜多於悲，並不是因為韻字的聲音代表喜多於悲。最妙的是車遮韻，車遮韻悲多於喜，13：37。韻字之中有「血、絕、歇、謝、滅」等字。當出現這些字的時候哪裡高興得起來？換句話說，車遮韻之所以悲多於喜，是由於韻字中有這些悲傷的字，使得你覺得它悲涼，所以這並非由於韻而是由於字。當然，也可以進一步問為什麼這些字出現於這些韻？這是很好的問題，但是這個問題不能在這時候解決，必須推到上古音，由上古音這些字的讀音演變到現在來推測。然而即使用上古音也不見得說得正確，因為中國語言的歷史比我們目前所知的語音史早得多。我們不敢說先民的時候沒有人覺得某一個聲音代表某一個意義，就像「淅瀝淅瀝」或「嘩啦嘩啦」一樣。但這個說法絕不能推論到後代，唐詩以後，宋詞、元曲的韻字代表什麼意思。另外，先天韻 36：18、家麻韻 48：14，兩韻也是喜多於悲，各家有喜多於悲的基調，有人是高興才作詩，有人是難過才作詩，所以有喜多於悲基調的人，不管用什麼韻都是高興，基本上他高興才作詩，悲傷是作不出來的。

我又想是否有更顯明的證據？我就找了同一個作家，同韻兩首一喜一悲的散曲，顯示同一個韻既可喜也可悲。像皆來韻：

徐再思〈雙調清江引 笑靨兒〉：東風不知何處來，吹動胭脂色，旋成一點春，添上十分態，有千金俏人而誰共買。
(喜)

這當然是愉快的。

徐再思〈黃鐘人月圓 甘露懷古〉：江皋樓觀前朝事，秋色入秦淮。敗垣芳草，空廊落葉，深砌蒼苔。遠人南去，夕陽西下，江水東來。木蘭花在，山僧試問，知為誰開。(悲)

用到「敗垣」、「空廊」、「落葉」當然是高興不起來。

先天韻：

王惲〈越調平湖樂己亥三月七日宴湖上賦〉：柳邊飛蓋簇晴煙，人在平湖宴，碧激瑤翻映歌扇，綺羅筵，人生幾度春風面，江山畫裡，一時人物，斜日重留連。(喜)

王惲〈正宮雙鴛鴦 樂府合歡曲〉：驛坡前，掩嬋娟，慘亂軍旗指望賢，無復一生私語事，柘黃袍袖泪潸然。(悲)

歌戈韻：

關漢卿〈南呂四塊玉 閑適〉：舊酒投，新醅潑，老瓦盆邊笑呵呵，共山僧野叟閑吟和，他出一對雞，我出一箇鵝，閑

快活。(喜)

關漢卿〈雙調大德歌〉：鄭元和，受寂寞，道是你無錢怎奈何，哥哥家緣破，誰著你搖銅鈴唱挽歌，因打亞仙門前過，恰便是司馬淚痕多。(悲)

家麻韻：

湯式〈正宮醉太平 書所見〉：二八艷娃，五百載冤家，海棠庭院翫韶華，無褒彈的俊雅，臉慵搭倚窗紗翠袖冰綃帕，步輕踏涴塵沙錦鞦凌波襪，笑生花喚烹茶檀口玉米牙，美人圖是假。(喜)

湯式〈雙調沈醉東風 維揚懷古〉：錦帆落天涯那答，玉簫屬江上誰家，空樓月慘悽，古殿風蕭颯，夢兒中一度繁華，滿耳濤聲起暮笳，再也不見看花駐馬。(悲)

車遮韻：

貫雲石〈雙調清江引 立春〉：金釵影搖春燕斜，木杪生春葉，水塘春始波，火候春初熟，土牛兒載將春到也。(喜)

各位有沒有注意到，他是用金、木、水、火、土五個字放在每句的最前面，這當然是高興的，是愉快的調子。

貫雲石〈越調 欄人 題情〉：昨日歡娛今日別，滿腹離愁何處說，一聲長嘆嗟，憑欄人去也。(悲)

裡面有「別」字、「嗟」字，車遮韻「悲涼」，果然如此。

我剛才說過馮子振有 42 首〈鸚鵡曲〉，當中寫閒適之情的有 13 首，表示悲哀的有 9 首，無喜無悲的有 20 首。喬吉〈中呂滿亭芳漁父詞〉20 首，分用 18 個韻，都表示閒適愉悅。《中原音韻》19 個韻，他用了 18 個韻，我仔細觀察他的分韻和《中原音韻》是否一樣，發現大抵相同，可是有一點小的區別，所以我專門寫了一篇文章探討，是這個研究的副產品。再看鍾嗣成的《錄鬼簿》，《錄鬼簿》當然是不高興的東西，作者有的死了，有的快要死了，它有 19 首〈雙調凌波曲〉，分用 13 個韻部，明寫悲情的用了支思、魚模、真文、寒山、先天、蕭豪、歌戈、庚青、尤侯、侵尋等十個韻，這裡面愉快的「真文、先天、蕭豪、歌戈」都用來表示悲情，但是卻沒有車遮韻。這是一個反面的證據，寫悲情的人如果真覺得某韻可悲的話，車遮韻至少該用個一首兩首，現在竟然一首都沒有。最後談一下張可久，他有小令 853 首、套曲 9 首。喜的有 169 首，悲的 234 首，無喜無悲有 459 首。這當中我發現剛才所說的基調問題，元朝的人在異族統治之下，大部分的人不怎麼高興，所以基調不是那麼愉快，大概悲比較多一點。

以上就是我想講的內容，謝謝大家！

【現場問答】

宋韻珊老師：

感謝丁老師的演講，剛剛丁老師說「聲情說」從方言的角度是不可考，我這邊用一個小小的例子呼應，清朝袁枚的〈祭妹文〉最後兩句是「嗚呼哀哉！尚饗。」，「嗚呼」是屬於魚虞韻，魚虞韻在上古音是Y，「嗚呼」翻成上古音是「Y、ㄈY`」，所以在清朝表示傷心，在上古未必表示傷心，袁枚如果是上古人他絕對不會用這兩個字。這說明語音隨著時空而演變，各地方音亦然，丁老師提供我們從語言學角度來看傳統聲情說的觀點，也許可以再重新思考。請問諸位在場的先進、同好是否有什麼問題想請教丁老師？

丁邦新教授：

以前年輕的時候當老師，非常怕學生問問題，能回答當然很好，不會回答就馬上臉紅，要跟學生說：「對不起！我下禮拜回答你。」現在年紀大了不怕，你把我問倒了我很高興，我說「我下次再來」，那就是不知道什麼時候再來到這裡，我很容易把問題推掉。如果能把我們問倒真的非常高興，那麼我們可以做個討論。

政大中博三賴位政同學：

老師、各位同學大家好！我剛剛聽到老師從詩與騷兩個傳統來

推論五言和七言的起源問題，這個問題我很感興趣，我想到我們在做文學理論時會從體制來論風格的現象，像《文心雕龍·明詩篇》提到：「四言正體，則雅潤為本；五言流調，則清麗居宗」這邊牽涉到從四言到五言，過去一般學者的解釋認為這個變化再多出一個字以後，音節的變化變多了，第二個就是原本四言的二二，可能是名詞，可能是動詞，中間聯繫的變化變多了，所以五言詩有四言詩不能表現的比較活的那一面。但是後來我們再從五言或七言來講，如果借用《滄浪詩話》的術語，我們會認為五言是比較偏向優遊不迫，適合拿來寫山水神韻的作品，七言就比較沉著痛快，適合寫敘事議論的作品，這可以從杜甫詩或王孟詩派得到例證。這邊我想問的是五言、七言的風格差別，那多出來的兩個字是否影響到五言適合優遊不迫，七言適合沉著痛快這個不同風格的趨向，或者這兩個字所代表的意義，也許只是篇幅加長，而五言篇幅較短適合拿來抒情，七言篇幅較長適合拿來敘事議論。就跟七言源於楚騷，我們感覺楚騷比起《詩經》更是一種抒情的作品，似乎這兩個字代表篇幅加長，而與風格無關？

丁邦新教授：

這是一個蠻深的問題。我個人覺得，五言、七言節奏不同，七言多了兩個字。他剛才也說到五言比四言更活潑，可能多一個字可以做很多用途，這些說得都對。是不是因此產生風格的不同，我不敢講。原因也就是剛才我說的，不同的人對五、七言的感受是否完

全一樣？我當然馬上可以舉很多反面的例子，譬如說五言可以是優遊，七言也可以不那麼敘事。而且這個時候又產生絕律的問題，同時又產生古風和長的律詩的問題。恐怕不大能用一個一致的辦法來說因為它是五言所以如何，或因為它是七言所以如何。這個說法我比較有點保留，一方面是因為反面的例子很多；二方面是很多人的感覺不同。但是有一點可說的，就是節奏是愈來愈鬆，越來越接近於現在的語言。唐詩、宋詞、元曲是越來越寬，從宋詞〈浣溪沙〉，後來有〈攤破浣溪沙〉。換句話說，作者把原來的節奏破壞，使得句子或長或短。當然到了元曲時，襯字更是多得不得了，可以五六個字加進去變成襯字，一句變成兩句，節奏當然就變長了，越來越像自然的語言。尤其是白話詩產生以後，新詩在民初都是方塊詩，但是到了現代，基本上是長長短短，沒有限制，越來越接近語言。新聞系曾研究，每句幾個字的語言寫成新聞稿，是最容易被看的人接受。研究的結果大概是 11 個字左右，太長了讀者不容易集中注意力，必須回頭看，所以新聞寫作的字數是很有關係的。那麼這個字數和我剛才講的詩的字數是一樣的，都是慢慢變成的自然的節奏。所以我相信可能在某一些人當中偶爾有這個感覺，但是不能一致化推論所有的詩都如此。

宋韻珊老師：

我記得何大安先生曾提到丁先生的治學態度是以解決問題為取向，在面對問題時，會把所有的資料證據都擺在前面，然後一一去

辨析其中的可信度。諸位可以聽到丁先生剛剛在探討五、七言詩的起源和聲情說的檢討，就是如此，甚至丁先生把整本《全元散曲》都翻了，這是一個示範紮實基本功的最好例子。丁先生把所有資料分析後，直探本源，從整體提出一個全面性的看法，因為有充分的證據和經過科學的驗證，所以丁先生所提出的論點通常被學術界普遍接受。我們依照何先生所說丁先生的治學態度來看今日的演講，可以說是充分應證了何先生所說的話。今天丁先生談五七言的起源問題，如果在座有正在修詩選的同學，詩選的老師會從文學的角度來說五、七言詩的起源，諸位不妨共同並列丁先生從語言學角度的探討觀點；而如果有正在修詩詞曲的同學，也可以在傳統聲情說的看法中，再參考語言學的不同解讀，或許可釐清一直以來的迷思，也可體現不同領域、不同視角對同一材料所提出的不同詮釋。

丁邦新教授：

宋教授剛剛提到我做學問時，把找得到的例子通通放在那裡分析。我的經驗是假如你發現反面的例子，和你自己理論不合的例子，分析到最後有一個現象正好不能解釋，千萬不要放在一邊，千萬不要隱瞞，總有一天別人會發現。假如發現這個問題，最簡單的辦法是直接說出你無法解釋，你不能解釋也許別人可以解釋。同時只要說出不能解釋的理由，可能解釋的路有幾條。換句話說，就是要誠實。萬一寫文章時發現有一個地方是個漏洞，自己發現了故意不提，二十年後人家會發現跟你算帳。千萬不要心存僥倖，一定要

實實在在。就像我看到車遮韻正好表示淒咽，真的嚇了一跳。假如我找不到解釋，我只好承認車遮韻代表悲傷。可是當我找到韻字才是真正的原因時，這話就比較能說得更清楚了。非常謝謝大家來！