

## 宋代詩話‘拗律’‘險韻’研究

朴 亭 順\*

### 〈目 次〉

I. 序 論	III. 宋代詩話的險韻說
II. 宋代詩話的拗律說	IV. 結 論

### I. 序 論

中國古代詩論家很早就注意到詩歌的聲律問題，陸機在《文賦》中已提出“暨音聲之迭代，若五色之相宣”的觀點，發現聲律這種語言現象的客觀存在。到了南朝齊永明年間，沈約首次明確提倡聲律說：“欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊，兩句之中，輕重悉異”<sup>1)</sup>。詩歌的音節美被提到首要的地位，自然音律的奧秘被發現，而導致自覺的人為韻律的誕生。沈約等詩人創作的詩歌，講究四聲，回忌八病，世稱永明體。<sup>2)</sup> 初唐詩人沈佺期，宋之問更進一步把這種人為韻律制定為一套完整的規格，“回忌聲病約句準篇”<sup>3)</sup>。從此，掌握音韻聲病知識，成為作詩的最起碼條件。中唐日本名僧

\* 嶺南大學校 中語中文學科 博士課程

- 1) 王運熙、顧易生 主編，《中國文學批評通史》魏晉南北朝卷，227頁，上海古籍出版社，1988年。
- 2) “聲律論形成于齊武帝永明年間(483~493)，它標誌着人們對於詩文語言聲音之美的追求，達到一個更加自覺的階段，也反映了當時文學創作和批評竭力追求新變的風氣。”王運熙、顧易生 主編，《中國文學批評通史》魏晉南北朝卷，219頁，上海古籍出版社，1988年。
- 3) 《新唐書·宋之問傳》

遍照金剛撰《文鏡秘府論》，于‘天卷’中首論四聲，‘七種韻’等，足見出聲律之于唐詩的重要性。

宋代詩話也充滿了討論格律和押韻的內容，但與六朝唐人相比，宋人關心的側重點已發生轉移。六朝唐的聲律說只討論詩歌的純形式問題，而宋人却注意到聲律與詩格的關係，意識到聲律里面包含着價值內涵。六朝唐的聲律說提倡音韻的和諧協調，而宋人却有意識破壞這種和諧協調，下拗字，押險韻，力圖超越唐詩完美的聲律系統，以拗振生澀的聲韻來體現一種奇峭勁健的風格<sup>4)</sup>

## II. 宋詩話的拗律說

在中國古典格律詩中，聲律作為重要的審美因素，占有特殊的地位。一方面，從六朝到唐代，詩歌格律從萌生逐漸走向完善；但另一方面，從唐代到宋代，經過兩百多年詩人的創作實踐，這種格律又從定型而逐漸變得僵化。特別是聲律一項，由於規則的整一，形式的和諧，平仄的固定，使讀者的欣賞過程變得舒適省力。平仄合律的詩歌能滿足人們生理、心理的預期而產生快感。但是如果所有的律詩的平仄都能滿足預期，則這種快感就會逐漸為重復單調的困倦感所代替。因此，如何使讀者在詩歌吟詠中保持心理上的完形壓強，就成了宋人關心的一個重要問題。宋詩話中討論頗多的拗律，拗句和拗字，正是旨在破壞讀者的心理預期，使其在審美過程中始終保持一種高亢的好奇狀態<sup>5)</sup>

4) “本朝詩人與唐世相亢，其所得各不同，而俱自有妙處，不必相蹈襲也。至山谷之詩，清新奇峭，頗造前人未嘗道處，自為一家，此其妙也。至古體詩，不拘聲律，間有歇後語，亦清新奇峭之極也。然近時學其詩者，或未得其妙處，每有所作，必使聲韻拗振，詞語艱澁，曰‘江西格’也。”陳巖肖詩話，《庚溪詩話》四八（《宋詩話全集》第3卷，2804頁）

“杜、韓二公作詩，或用歇後語，如‘悽其望呂葛’，‘山鳥山花吾友予’，‘友于皆挺拔’，‘再接再勵乃’，‘僮僕誠自創’，‘為爾惜居諸’，‘誰謂貽厥無基址’之類是也。”洪邁詩話《容齋詩話》卷二，五三（《宋詩話全集》第6卷，5604頁）

5) “自古以來語文章之妙，廣備衆體，出奇無窮者，唯東坡一人；極風雅之變，盡比興之體，包括衆作，本以新意者，唯豫章一人，此二者當永以為法”呂本中，《紫微詩話》六七（《宋詩話全集》第3卷，2903頁）

律詩中有意識地造拗句，最早起于杜甫。<sup>67)</sup>所謂拗句，是指正常聲律規則的解構。杜甫律詩，原有正體，變體之分。正體終篇聲韻和諧，平仄合律，是其‘晚節漸于詩律細’的結晶；變體即所謂‘拗體’，不拘聲律，<sup>8)</sup>是其‘老去詩篇渾漫與’的產物。在杜甫的時代，七言律剛剛定型，盛唐諸家之作，時有失粘失對者，因此，杜甫對七律的貢獻，主要在于聲律精嚴的正體，而非聲律拗振的變體。換言之，杜甫七律的意義，在于聲律的建構，而非解構。所以在唐代，杜甫的拗律并未引起人們的重視。唐代近體詩的聲律，基本上是和諧圓美的。至于韓孟詩派醫治大歷律詩的平庸，歐、蘇等人對抗西崑體律詩的整麗，都主要以古體詩作武器，對律詩本身并未作多少改造。

重新拾起杜詩遺產而作拗體詩的首推黃庭堅。僅他所寫的七律，拗體就有一百五十三首，相當于杜甫全部七律詩的數量。黃庭堅很欣賞自己的拗體詩。據

- 6) <嚴中丞攜酒過草堂>杜甫 《漁隱叢話》云：“律詩之作，用字平側，世固有定體，衆共守之。然不若時用變體，如兵之出奇，變化無窮，以驚世駭目。如老杜云云，此節句律詩之變體也。東坡嘗用此變體作詩云云。又有七言律詩，至第三句便失粘，落平側，亦別是一體。”何谿汶詩話，《竹莊詩話·雜編九》卷十九，《宋詩話全集》第10卷，1228頁。
- 7) 仲兄又問：“山谷拗體如何？”環溪云：“在杜詩中，‘城尖徑窄旌旗愁，獨立縹旆縵之飛樓。峽坼雲埋龍虎睡，江晴日抱霏蘿遊，是拗體。如‘二月饒睡昏昏然，不獨夜短晝分眠。桃花氣暖眼自醉，春渚日落夢相牽，是拗體。如‘夜半歸來衝虎過，山黑家中已眠臥。傍觀北斗向江低，仰見明星當戶坐，大是拗體。又如‘白催朽骨龍虎死，黑入太陰雷雨垂。客子入門月皎皎，誰家搗練風淒淒，‘負鹽出井此溪女。打鼓發船何郡兒？運糧繩橋壯士喜，斬木火井窮猿呼’等句，皆拗體也。蓋其詩以律而差拗於拗之中又有律焉。此體惟山谷能之，故有黃流不解瀉明月，碧樹爲我生涼秋，‘石屏堆疊翡翠玉，蓮盞宛轉芙蓉城，‘紙窗驚吹玉蹀躞，竹砌翠撼金琅璫，‘峰房各自開戶牖，蟻穴或夢封侯王’等語，皆有可觀。然詩讒拗則健而多奇，入律則弱爲難工。荊公之詩入律而能健，比山谷則爲過之。然合荊公與山谷，不能當一杜甫。而歐與蘇各能兼韓、李之半，故知學韓、李者易爲力，學杜詩者難爲功也。”吳亢詩話，十四，《環溪詩話》卷一，《宋詩話全集》第4卷，4344頁。
- 8) 寵光蕙葉與多碧，點注桃花舒小紅。仄仄仄仄仄仄仄，仄仄平平仄仄平。（平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平）  
一雙白魚不受釣，三寸黃柑猶自青。仄仄仄仄仄仄仄，平平平平仄仄平。（平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平）  
外江三峽且相接，斗酒新詩終日疎。仄仄仄仄仄仄仄，仄仄平平仄仄平。（平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平）

《王直方詩話》記載：“山谷謂洪龜父云：‘甥最愛老舅詩中何等篇’ 龜父舉蜂房各自開戶牖，蟻穴或夢封侯王’ 及黃流不解洗明月，碧樹爲我生涼秋，以爲絕類工部。山谷云：‘得之矣。’”<sup>9)</sup> 洪朋(龜父)是江西派詩人，他喜愛的這兩聯詩恰恰都是拗句，而且不是一般的拗中有救，‘封侯王’，‘生涼秋’已經犯了律詩的大忌：‘三平調’。從這段記載中，不僅可看出黃詩的藝術特徵，也可看出江西派詩人洪朋，王直方等的審美趣味，以及他們對杜詩變體七律的心慕神追。黃庭堅學杜而變本加厲，以致于把不拘平仄的古體句式融入律詩，有意追求預期不中的驚異感，并使生硬的音律與奇警的內容相一致。最典型的如〈題落星寺〉之一：

星宮游空何時落？着地亦化爲寶坊。平平平平平仄仄 仄仄仄仄平仄平  
 詩人畫吟山入座，醉客夜愕江撼床。平平仄平平仄仄 仄仄仄仄平仄平  
 蜜房各自開戶牖，蟻穴或夢封侯王。仄平仄仄平仄仄 仄仄仄仄平仄平  
 不知青雲梯幾級？更借瘦藤游上方。仄平平平平仄仄 仄仄仄仄平仄平

通篇無一句合律，第一句一氣用了六個平聲字，給人以高遠輕靈的感覺，恰巧與‘星宮’的意義一致；而一個‘落’字，既是意義上的落，音韻上也隨着落下來。第二句五個仄聲字，彷彿給人一直下落的感覺，直到‘坊’字出現，落的感覺才消失。‘詩人畫吟’一句，在節奏重音上用兩個舒緩的陽平聲描寫吟詩的閑情。‘醉客夜愕’一句，又用兩個短促的入聲字渲染江濤的威力。接下來四句，有‘封侯王’這樣的三平調，又有結句的拗救，這首詩想象新奇，誇張大膽，思路不凡，有曲喻，有僻典，其內容選擇拗體形式，非常恰當。就連對黃詩非常挑剔的紀昀也稱贊這首詩意境奇恣，此種是山谷獨辟。<sup>10)</sup> 可見，黃庭堅使用拗體，是爲了改變律詩拘忌聲病，形式老化的狀況，使音韻與所要表現的內容更自由更有效地配合。

雖然黃庭堅的拗體受杜甫影響，但由于時代詩學背景的差異，黃氏的倣效似乎比杜甫更具創新意義。這是因爲杜甫的拗體出現在七律的格律尚待完善的

9) 王直方詩話 《歸叟詩話》一四二。(《宋詩話全集》第2卷 1168頁)

10) 紀昀，《瀛奎律髓》卷二五。

時代，而黃庭堅的拗體却產生于聲律已凝定且僵化的時代。正如張耒（張文潛）所說：

以聲律作詩，其末流也，而唐至今謹守之。獨魯直一掃古今，直出胸臆，破棄聲律，作五七言，如金石未作，鐘聲和鳴，渾然天成，有言外意（《仕學規範》三十七引《古今總類詩話》按：此二句一作渾然有律呂外意）近來作詩者，頗有此體，然自吾魯直始也<sup>11)</sup>

這種解釋基本符合黃庭堅的創作目的。黃氏的破棄聲律，乃是不滿于妥貼嚴謹的聲律形式對唐至今詩人的束縛，試圖以自由抒寫胸臆的方式重返唐以前聲律未定的渾然天成的古典境界。黃庭堅曾說過一段話：“寧律不諧，而不使句弱；寧用字不工，不可使語澀。此庾開府所長也，然有意于為詩也。至于淵明，則所謂不煩繩削而自合者。雖然，巧于斧斤者多疑其拙，窘于檢括者輒病其放。”<sup>12)</sup> 這裡提出了‘破棄聲律’的兩種創作態度和兩種藝術效果：前一種是庾信式的有意不諧聲律的態度，其藝術效果是句不弱，語不俗，即所謂‘雅健’；後一種是陶淵明式的無意于聲律的態度，其藝術效果是拙與放的古朴，即所謂‘平淡’。事實上，前一種作詩方式與其以庾信為代表，不如以杜甫為代表更合適，因為庾信時代聲律初萌，‘律不諧’尚無多少針對性，而杜甫的‘律不諧’則有由正而變的自覺嘗試。

儘管黃庭堅把陶淵明視為更高的藝術典范，但在實際創作中，陶詩全部是古體詩，未能提供改造律詩的具體范式。因此，黃庭堅‘破棄聲律’的拗體詩，只能是庾信、杜甫式的‘寧律不諧，而不使句弱’的變體律詩的翻版。這樣，就其拗體詩的實際藝術效果而言，它不是對唐以前詩歌自然音律的復歸，回到‘渾然有律呂外意’的漢魏氣象、晉宋風度，而是使聲律從漢魏晉宋的‘天成’和隋唐五代的‘工致’中擺脫出來，以一種人為的聲律設計來解構唐詩聲律系統，使詩歌的聲韻本身進入‘雅健’的恣勢狀態。

11) 王直方詩話《歸叟詩話》二七七。（《宋詩話全集》第2卷 1195頁）

12) 王直方詩話《歸叟詩話》一三。（《宋詩話全集》第2卷 1144頁）

事實上，宋人正是從‘寧律不諧，而不使句弱’的角度來認識拗體詩的藝術效果的。惠洪〈天廚禁臠〉指出：

魯直換字對句法，如‘只今滿坐且尊酒，後夜此堂空月明’，‘清淡落筆一萬字，白眼舉觴三百杯’，‘田中誰問不納履，坐上適來何處蠅’，‘秋千門巷火新改，桑柘田園春向分’，‘忽乘舟去值花雨，寄得書來應麥秋’。其法于當下平字處以仄字易之，欲其氣挺然不群。前此未有人作此體。獨魯直變之。<sup>13)14)</sup>

誠然，如胡仔所說：‘此體本出于老杜’<sup>15)</sup>。但惠洪對拗句‘欲其氣挺然不群’的認識無疑是深刻的。宋人大致持相同的觀點，如吳沆《環溪詩話》卷中：‘詩才拗則健而多奇，入律則弱為難工’<sup>16)</sup>。范晞文《對床夜語》卷二：“五言律詩，固要貼妥，然貼妥太過，必流于衰。苟時能出奇，于第三字中下一拗字，則妥貼中隱然有峻直之風。”<sup>17)</sup>所謂，‘挺然不群’，‘健而多奇’，‘峻直之風’。語異而意同。大致是說，詩律中拗字的運用能產生這樣的藝術效果。由于平仄的異于常規使人感到陌生新奇，由于心理的預期不中而造成審美的緊張力。由于陌生和緊張消除了審美活動中的慣性和惰性。這樣，拗折的語音因其陌生而顯得突出，‘挺然不群’，因其緊張而顯得‘峻直’，‘健’而有力。顯然，聲音的拗折具有了某種價值內涵，與宋人崇尚的人格力量相吻合。

13) 胡仔詩話，《苕溪漁隱叢話》卷第四七，九七三。（《宋詩話全集》第4卷，3841頁）

14) ‘只今滿坐且尊酒，後夜此堂空月明’ 仄平仄仄仄平仄，仄仄仄平平仄平。（平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平）  
 ‘清淡落筆一萬字，白眼舉觴三百杯’ 平平仄仄仄仄仄，仄仄仄平平仄平。（平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平）  
 ‘田中誰問不納履，坐上適來何處蠅’ 平平平仄仄仄仄，仄仄仄平平仄平。（平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平）  
 ‘鞦韆門巷火新改，桑柘田園春向分’ 平平平仄仄平仄，平仄平平平仄平。（平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平）  
 ‘忽乘舟去值花雨，寄得書來應麥秋’ 仄平平仄仄平仄，仄仄平平平仄平。（平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平）

15) 胡仔詩話，《苕溪漁隱叢話》卷第四七，九七三。（《宋詩話全集》第4卷，3841頁）

16) 吳沆詩話，《環溪詩話》卷一。（《宋詩話全集》第1卷，4344頁）

17) 范晞文詩話，《對床夜語》卷二，三九。（《宋詩話全集》第9卷，9289頁）

必須指出的是，雖然在唐代已能找出大量使用拗句的例證，但拗句，‘拗字’的概念和特點却是宋人總結出來的。杜甫拗體的意義在宋代才被真正發現，拗體律詩的美感在宋代才被真正認識。宋人對拗律的欣賞與其對詩歌語言和結構的總體要求——‘寧拙毋巧，寧樸毋華，寧粗毋弱，寧僻毋俗’<sup>18)</sup>——是一致的。方回《瀛奎律髓》卷二五專列〈拗字類〉，正是宋人重拗體的觀念的集中反映。

也許有人認為，聲律不過是詩歌的細枝末節。宋詩話留意于此，足見其瑣屑細碎。然而，當宋人把拗體與‘健’，‘峻直’等概念相聯系的時後，很容易使我們聯想到新批評派評論家布拉克·墨爾提出的‘姿勢語說’。詩歌除了文字的表面意義外，另有恣勢意義，詩歌的音樂屬性即是姿勢。合律的詩歌音調有一種平滑柔弱的姿勢，而不規則的拗律則有一種生硬倔強的姿勢。詩歌不只是傳達出文字意義，也不可避免地傳達出姿勢意義。在中國古典詩歌崇尚吟誦的時代，詩歌的音調‘姿勢’對於美感傾向尤其具有重要的影響。所以，宋人既要矯正晚唐五代詩的氣格卑弱，詩歌音調‘姿勢’的改變實為重要的一環。陳岩菴《庚溪詩話》卷下指出，山谷之詩‘與唐世相亢’，其中就有‘不拘聲律’一條。而後來學其詩者‘每有所作，必使聲韻拗捩，詞語艱澀，曰江西格’<sup>19)</sup>。不管得失如何，黃庭堅與江西詩派以拗捩的姿勢語對抗唐詩聲律的用心是可以肯定的。

### III. 宋詩話的險韻說

中國學者討論詩的音律，向來分聲、韻兩層來說。聲指四聲，指詩的平仄格律；韻指句尾押韻。詩與韻本無必然關係，日本俳句無所謂韻，古希臘詩全不用韻。只有中國古典詩歌（無論是古體詩還是近體詩）必須用韻。四聲八病、平仄粘對的規則興起於齊梁以後，而押韻的原則却自中國詩誕生之日起就已存在了。因此，押韻之於中國詩較平仄更為重要，其涵蓋面不僅包括近體格律詩，也包括所有形式的古體詩。從純形式的意義上說，押韻是中國古典詩歌的生命。

18) 何谿汶詩話，《竹莊詩話》四一，（《宋詩話全集》第10卷，10054頁）

19) 陳巖菴詩話，《庚溪詩話》四八，（《宋詩話全集》第3卷，2804頁）

中國詩的押韻也經歷了由自然到人工的進化軌迹。《詩經》押韻最自由，用韻變化最多。漢魏古風用韻方法已漸窄狹，惟轉韻仍甚自由，平韻與仄韻仍可兼用。齊梁聲律風氣盛行以後，隔句押韻，韻必平聲，漸成律詩的定律。與此相對應，詩學著作中也出現了對用韻格式的專門討論。如遍照金剛《文鏡秘府論》天卷論及《七種韻》，以為‘凡詩有連韻，疊韻，轉韻，疊連韻，擲韻，重字韻，同音韻，經過有唐一代衆多詩人的嘗試實踐，中國古典詩歌的各種押韻方式已基本具備。

宋人在押韻方面似乎很難跳出如來的手心，但他們並不甘心認輸。歐陽修在對韓愈詩用韻的禮贊中，就已發現一條可供宋人大顯身手的創作道路，《六一詩話》云：

退之筆力，無施不可……其資談笑，助諧謔，斂人情，狀物態，一寓于詩而曲盡其妙。此在雄文大手，固不足論，而余獨愛其工于用韻也。蓋其得韻寬則波瀾橫溢，泛入旁韻，乍還乍離，出入回合，殆不可拘以常格，如〈此日足可惜〉之類是也。得韻窄，則不復旁出，而困難見巧，愈險愈奇，如〈病中贈張十八〉之類是也。余嘗與聖俞論此，以謂譬如善馭良馬者，通衢廣陌，縱橫馳逐，惟意所之。至于水曲蟻封，疾徐中節，而不少蹉跌，乃天下之至工也<sup>20)</sup>

這段話的重要性不在於總結出韓愈用韻的特点，而在於提出了‘困難見巧，愈險愈奇’的藝術原則。這個原則無疑啟發了宋人在押韻方面欲‘與唐世抗衡’的新思路，這就是憑借雄厚的學術涵養和藝術功力，在和韻尤其是和險韻方面超越唐人。

唐人唱和詩，最早是和意而不和韻。中唐元稹、白居易始創次韻詩，但除了晚唐皮日休、陸龜蒙等人以外，倣效者不多。直到宋初的《西昆酬唱集》，仍遵循着和意不和韻的老傳統。和韻詩和險韻詩的大規模出現，是與宋人‘以才學為詩’的創作傾向同步的。嘉祐二年(1057)，歐陽修與韓、王珪、范鎮、梅摯同知禮部貢舉，辟梅堯臣為小試官，六人在試院作詩唱和，‘歡然相得，群居終日，長篇

20) 歐陽修詩話，《六一詩話》二七。(《宋詩話全集》第1卷，219頁)

險韻，衆制交作’。這次唱和活動對詩壇起了一種創作導向作用。嘉祐年間，王安石、蘇軾兄弟等人正好在京城，當受其風氣影響。此後，隨着王安石、蘇軾、黃庭堅等相繼主持詩壇，次韻、險韻之風愈演愈烈。熙寧七年(1074)，蘇軾在密州寫下〈雪後書北臺壁二首〉詩：

其一

黃昏猶作雨紛紛，夜靜無風勢轉嚴。但覺衾裯如潑水，不知庭院已堆鹽。  
五更曉色來書幌，半夜寒聲落畫簷。試掃北臺看馬耳，未隨埋沒沒雙尖。

其二

城斗初日始飄颻，陌上晴泥已沒車。凍合玉樓寒起粟，光搖銀海眩生花。遺  
蝗入地應千尺，宿麥連雲有幾家。老病自嗟詩力退，空吟〈冰柱〉憶劉叉。

第一首的‘尖’字和第二首的‘叉’字，都是極難用于詩的韻腳，而蘇軾却用得非常自然。這兩首詩在當時就引起人們的極大興趣。王安石作次韻詩，今集中存‘叉’字韻六首，蘇軾作次韻‘尖’，‘叉’二首。又有呂成叔次韻百篇。爲了答謝王安石次韻，蘇軾又作〈謝人見和二首〉，其中‘忍凍孤吟筆退尖’，‘冰下寒魚漸可叉’，用‘尖’，‘叉’韻寫雪後事，自然天成，不見牽強之迹，表現出極高的藝術造詣。如果說蘇軾的原作用‘尖’，‘叉’韻尚出于詠物抒情之需要的話，那麼，後來各家（包括蘇軾自己）的次韻詩顯然來自‘更尋詩句斗新尖’（蘇轍語），‘敢將詩律斗深嚴’（蘇軾語）的意識，即一種智力競技的意識。在‘尖’，‘叉’這兩個困難的韻腳中比賽駕馭語言的能力。

這次唱和活動的貢獻是獨特的，影響是深遠的。它首次將元、白的次韻形式和韓愈的‘愈險愈奇’的用韻方法結合起來，樹立了次險韻的典范，以致于‘尖叉’成爲險韻詩的代名詞。它是歐陽修提倡的‘困難見巧’的藝術原則最典型的體現，唱和者首次承認次韻詩‘斗新尖’，‘斗深嚴’的創作追求，把競技視爲作詩的重要驅動力之一。由于唱和的主角是詩壇領袖，因此次韻詩這一形式成爲士大夫趨之若鶩的倣效對象，在元祐前後年間，幾乎占據詩壇的半壁江山。押險韻更

杰出的代表是黃庭堅。元祐二年(1087)，蘇軾作〈送楊孟容〉詩，據王注引趙次公言，‘先生自謂效黃魯直體’。黃庭堅次韻此詩，題為〈子瞻詩句妙一世，乃云效庭堅體，蓋退之戲效孟郊，樊宗師之比，以文滑稽耳。恐後生不解，故次韻道之〉。所謂黃魯直體，就蘇、黃這兩首詩來看，押險韻是其最突出的特徵。如蘇軾〈送楊孟容〉詩云：

我家峨眉陰，與子同一邦。相望六十里，共飲玻璃江。江山不違人，遍滿千家窗。但苦窗中人，寸心不自降。子歸治小國，洪鐘噓微撞。我留侍玉座，弱步敲豐扛。後生多高才，名與黃童雙。不肯入州府，故入餘老龐。殷勤與問訊，愛惜霜眉龐。何以待我歸，寒醅發春缸。

紀昀評此詩‘以窄韻見長’，豈但是窄韻，完全是險韻。此詩所押‘江’韻是平聲韻部中含字最少的，全詩共十韻，幾乎用了‘江’韻中半數以上的字，而且絕不旁入他韻，其中尤以‘撞’，‘扛’，‘雙’，‘龐’等字極難押。黃庭堅次韻此詩，履險如夷，舉重若輕，次韻而如己出，以致于這首次韻詩成為代表黃詩風格的名篇。就押韻的難度而言，這首詩超過了‘尖叉’詩。

王、蘇、黃把前人和韻的習氣推向頂峰，並創立了諸多法門，不僅次韻友人之詩，而且賡和自己做的詩的原韻，稱為疊韻，並依韻和古人之詩。特別是蘇軾的‘和陶詩’，依韻賡和陶淵明詩百餘篇。南宋更有陳晞顏變本加厲，依韻賡和陳與義整個詩集數百首詩，創作了次韻詩的奇迹。值得注意的是，宋人不僅在實踐上追步王、蘇、黃等人，而且在理論上對次韻詩的爭奇斗險表示相當的理解和讚賞。如費袞《梁谿漫志》指出：

作詩押韻是一奇。荊公、東坡、魯直押韻最工，而東坡尤精於次韻。往返數四，愈出愈奇。如作梅詩<sup>21)</sup>，雪詩，押‘嗽’字，‘叉’字，在徐州與喬太博唱和，押‘粲’字，數詩特工。荊公和‘叉’字數首，魯直和‘粲’字數首，亦皆傑出。蓋其胸中有

21) “《漁隱叢話》云：東坡在嶺南，有‘啣’字韻詠梅詩三首，皆韻險而語工，非大手筆不能到也”。何谿汶詩話，《竹莊詩話》一七七（《宋詩話全集》第10卷，10142頁）

數萬卷書，左抽右取，皆出自然，初不著意要尋好韻，而韻與意會，語皆渾成，此所以為好。<sup>22)</sup>

在費袞看來，成功的次韻之作是韻與意的統一，是奇特精工與自然渾成的統一，它出自作者胸臆萬卷的學術涵養和藝術修養。可見，次韻詩的風行是符合宋詩學的基本精神的。

唐人李德裕〈文章論〉批評沈約“以音韻為切，輕重為難”，以為“聲律之為弊也甚矣”。宋人歐陽守道雖同意李德裕的看法，但仍為次韻詩作了有力的辯護，其〈陳舜功詩序〉云：

沈休文長于音韻，自謂靈均以來，此秘未睹。唐李德裕非之，以為古辟如金石琴瑟，尚于至音；今文如絲竹鞀鼓，迫于促節。大觀謂韻局則句累，不若不韻之為愈也。夫自局于韻，猶病累句，況一用他人之韻，不局且累乎？唐人于詩，和意不和韻，亦曰和詩，固不必韻也。近世往往以和韻爭工，甚則有追和古作全軼無遺，如東坡之于靖節翁者，語意天成，一出自然，不似用他人韻也。由此言之，才力有餘，雖用他人韻，亦復何局之有，況自用韻而自病其局乎！德裕之論正矣，亦未可以概評也。……詩固難于正，而又甚難于奇，奇不失正，非胸次有縱橫出沒變化之妙，豈易得此。

歐陽守道是個正統的道學家，但其看法顯然比李德裕更通達合理，更富有藝術論的色彩。他認為，和韻爭工而語意天成，乃是比不尚音韻更難以企及的藝術境界。對於‘才力有餘’的人來說，即使用他人之韻，也絲毫不會受到束縛。反而正是這種‘奇不失正’的艱難，方顯出藝術大師的本事。誠如現代學者聞一多所說：“恐怕越是有魄力的作家，越是要戴着鐐銬跳舞才跳得痛快，跳得好。只有不會跳舞的才怪脚鐐碍事，只有不會做詩的才感覺得格律的束縛。”<sup>23)</sup> 所以，宋詩人即使是批評‘廣韻之體’，也只是針對那些不會跳舞者的局于韻，并非反對次韻詩本身。宋人中批評廣韻最激烈者無過楊萬里<sup>24)</sup> 然而他也在〈陳晞顏和

22) 費袞詩話，《梁谿漫志》卷七，〈作詩押韻〉。（《宋詩話全集》第7卷，6773頁）

23) 聞一多，《詩的格律》

簡齋詩集序》中承認，詩人的爭險出奇，完全可以做到“賡乎人者也，而非賡乎人者也，寬乎其不逼也，暢乎其不塞也”。事實上，次韻與造語，用事一樣，都是宋人‘以故為新’觀念的產物，韻是他人的，詞是自己的，韻是陳舊的，意是嶄新的。尤其是和前人之詩，次前人之韻，更能產生一種‘點鐵成金’的藝術效果。正如楊萬里所說：“今是詩也，韻聽乎簡齋，而詞出乎晞顏；詞出乎晞顏，而韻若未始聽乎簡齋者。”<sup>25)</sup> 對於有魄力的詩人來說，韻腳‘鐐鏑’已不成為一種束縛，毋寧是使舞蹈更加優美的必不可少的道具。

宋代的唱和詩大都發生在文人雅集的場合，唱和詩的作者和讀者都是同一文化圈子的人物，因而唱和的目的就具有幾分遊戲和競技的意味，有如博戲、行令、猜謎。而次韻詩無疑把這種智力競技推向了極點。宋人從理論上普遍意識到次韻者的心態，所謂‘以和韻爭工’，‘以不勝人為耻’，‘以與古人爭險以出奇’。從某種意義上來說，次韻詩作為一種智力遊戲，它不僅是宋人‘與唐世相亢’的競技心態的顯示，而且是宋人對自身語言能力的挑戰與確定自身價值的表現。同時作為一種智力遊戲，次韻詩具有自適的心理功能，可以在一定程度上化解憂愁，使生命詩意化，楊萬里評價陳晞顏的次韻詩時說得好，“使晞顏不與簡齋競于險，以舉其奇，此其心必有所鬱于中而不快，而其詞必有所滄于蘊而不決也”。正是在這個意義上，反對賡和的楊萬里也認為‘晞顏與簡齋爭言語之險以出其奇，則躉矣’<sup>26)27)</sup>

在宋詩學里，次韻詩還有其另外的價值。吳可《臧海詩話》云

24) “古之詩倡必有賡，意焉而已矣，韻焉而已矣。非古也，自唐人元白始也。然猶加少也。至吾宋蘇黃倡一而十賡焉，然猶加少也。至於學古人之全書而盡焉，如東坡之和陶是也，然猶加少也。蓋淵明之詩統百餘篇爾。至有學前人數百篇之詩而盡賡焉，……昔韓子蒼《答士友書》謂詩不可賡也，作詩則可矣。故蘇黃賡韻之體不可學也。”楊萬里詩話，《誠齋詩話》卷七九，〈陳晞顏和簡齋詩集序〉（《宋詩話全集》第6卷，5969頁）

25) 楊萬里詩話，《誠齋集》卷七九（《宋詩話全集》第6卷，5969頁）

26) 同上。

27) “然奇則奇矣，而詩人至於犯風雪，忘饑餓，竭一生之心思以與古人爭險以出奇，則亦可憐矣。然則險愈競，詩愈奇，病愈痼矣。”（同上）

和平常韻要奇特押之，則不與衆人同，如險韻，當要隱順押之方妙。<sup>28)</sup>

這和歐陽修誇贊韓詩用韻的說法如出一轍。得韻寬，不妨泛入旁韻，造成奇崛恣肆的效果；得韻窄，反倒謹守本韻，在妥貼自然中顯得游刃有餘。常中出奇，險中見穩，這就是宋人諳熟的藝術辯證法。不僅如此，吳可在這段話中透露出次韻的更高目的——‘不與衆人同’。姜夔《白石道人詩說》揭示過這種心態：“人所易言，我寡言之；人所難言，我易言之，自不俗”押險韻正是爲了言人之所難言，所以‘不俗’。換言之，‘因難見巧的最終目的是爲了求雅避俗，因而次韻詩也就具有矯正晚唐五代詩格才學卑淺的意義。

必須指出，宋人對次韻險韻的贊賞始終以‘韻與意會’爲前提，因而反對‘拘于用韻而害一篇之意’。<sup>29)</sup>當韻與意沖突導致用韻牽強時，‘則寧舍之，不以是而壞此篇之全意也’<sup>30)</sup>蘇軾批評韓愈古詩，“凡七言者則覺上六字爲韻設，五言則上四字爲韻設”<sup>31)</sup>；歐陽守道稱贊蘇軾和陶詩“語意天成，一出自然，不似用他人韻”<sup>32)</sup>，從正反兩方面強調韻與意的統一。可見，即使是提倡次韻險韻的宋詩人，也始終堅持着形式服從於內容或文服從於道的原則。

#### IV. 結 論

《滄浪詩話》的作者嚴羽敏銳感覺到唐宋詩審美特質的區別，認爲評唐詩只能用‘雄渾’，而不能用‘雄健’<sup>33)</sup>。這‘渾’，‘健’二字，的確是唐宋詩最基本的差

28) 吳可詩話，《藏海詩話》二十。（《宋詩話全集》第6卷，5538頁）

29) 費昶詩話，《梁谿漫志》卷七，〈作詩押韻〉。（《宋詩話全集》第7卷，6773頁）

30) 費昶詩話，《梁谿漫志》卷七，〈作詩押韻〉。（《宋詩話全集》第7卷，6774頁）

31) 張耒，《明道雜志》

32) 《陳舜功詩序》

33) “又謂：盛唐之詩，雄深雅健。僕謂此四字，但可評文，於詩則用健字不得。不若《詩辨》雄渾悲壯之語，爲得詩之體也。毫釐之差，不可不辨。坡谷諸公之詩，如米元章之字，雖筆力勁健，終有子路事夫子時氣象。盛唐諸公之詩，如顏魯公書，既筆力雄壯，又氣象渾厚，其不同如此。只此一字，……”嚴羽詩話，《滄浪詩話校釋》附錄〈答出繼叔臨安吳景仙書〉（《宋詩話全集》第9卷，8737頁）

異。唐人追求的是渾融的韻，朦朧而富有暗示性，以詩歌整體意境氛圍的和諧取勝；宋人追求的則是勁健的力<sup>34)35)</sup>，新警而富有緊張感，以詩歌語言和結構本身產生的張力取勝。以‘生新瘦硬’為特点的江西詩派在宋代出現是必然的。在宋詩話中能找到其深厚的理論基礎。它的意義不在於創造了一種不同于前人的風格，而是在詩的語言結構上建立起一種全新的模式，即在語言層面尋求以陌生化手法給業以陳舊凝定的詩歌傳達方式(句法，語辭，聲律)注入新的生機。在心理層面尋求以非和諧，不完全的‘形’(格式塔)來重新喚起富于刺激的審美感受。最終在道德層面尋求由藝術張力激發的生命人格的‘勁健’以及由消解技巧導致的返朴歸真的‘古拙’。事實上，當宋人在詩藝層面討論‘寧拙毋巧’之類經驗時，已包含着‘夫拙之所在，道之所存也’的詩道層面的深刻認識。這樣，由詩道返詩藝，又由詩藝進于詩道，宋詩學在理論上完成了一個富有邏輯的循環。

還值得一提的是，宋詩學為我國古代詩論提供了一種新的語言結構批評的模式。在此以前的詩論大都認為詩歌的特殊意味只可意會，不可言傳，詩歌創作在於情性的流露，非關語言的選擇，‘詩格’一類的著作更多是玄虛的口訣。正是宋人把詩歌從神韻的縹緲天國拉回到語言的質實大地上來，從語言的選擇與安排角度來揭示詩歌意味的奧秘。這種立足于語言分析，重視本文的批評，使中國古代詩歌批評走出了‘得意忘言’理論的神秘紗籠。正如本文所討論的那樣，宋詩話的分析雖不免顯得零亂刷碎，但在對詩歌內在肌質的認識上，它却幾乎開掘了與西方現代新批評派同等的闡釋深度。而在對道與藝相輔相成的辯證關係的理解上，它甚至比新批評派顯得更高明。因此，對宋詩學批評模式的研究，將迫使我們不得不重新估價中國傳統詩論的總體價值。

34) “詩有力量，猶如弓之鬥力。其未挽時，不知其難也；及其挽之，力不及處，分寸不可強。若《出塞曲》云：‘落日照大旗，馬鳴風蕭蕭。鳴笳三四發，壯士慘不驕。’又《八哀詩》云：‘汝陽讓帝子，眉宇真天人。虬髯似太宗，色映塞外春。此等力量，不容他人到。’許顥詩話，《彥周詩話》六五。(《宋詩話全集》第2卷，1402頁)

35) “潘邠老言：‘七言詩第五字要響，如[返照入江翻石壁，歸雲擁樹失山村]，翻字，失字是響字也。五言詩第三字要響，如[圓荷浮小葉，細麥落輕花]，浮字，落字是響字也。所謂響字，致力處也。’予竊以為字字當活，活則字字自響。”呂本中，《紫微詩話》八。(《宋詩話全集》第3卷，2895頁)

<參考文獻>

- 王運熙, 顧易生 主編, 《中國文學批評通史》, 上海古籍出版社, 1988년.  
 李章佑 著, 《韓愈의 古詩用韻》, 嶺南大學校 出版 1982년  
 吳文治 主編, 《宋詩話全編》, 江蘇古籍出版社, 1998년  
 歐陽修詩話, 《六一詩話》, (《宋詩話全集》第1卷)  
 王直方詩話, 《歸叟詩話》, (《宋詩話全集》第2卷)  
 許顥詩話, 《彥周詩話》, (《宋詩話全集》第2卷)  
 陳巖肖詩話, 《庚溪詩話》, (《宋詩話全集》第3卷)  
 呂本中, 《紫微詩話》, (《宋詩話全集》第3卷)  
 胡仔詩話, 《苕溪漁隱叢話》, (《宋詩話全集》第4卷)  
 吳亢詩話, 《環溪詩話》, (《宋詩話全集》第4卷)  
 洪邁詩話, 《容齋詩話》, (《宋詩話全集》第6卷)  
 楊萬里詩話, 《誠齋集》, (《宋詩話全集》第6卷)  
 吳可詩話, 《藏海詩話》, (《宋詩話全集》第6卷)  
 費袞詩話, 《梁谿漫志》, (《宋詩話全集》第7卷)  
 嚴羽詩話, 《滄浪詩話校釋》, (《宋詩話全集》第9卷)  
 范晞文詩話, 《對牀夜話》, (《宋詩話全集》第9卷)  
 何谿汶詩話, 《竹莊詩話》, (《宋詩話全集》第10卷)  
 車柱環 著, 《中國詩論》, 서울대학교 출판부, 1992년

<국문초록>

송대(宋代) 시화(詩話)에도 격률(格律)과 압운(押韻)을 언급한 내용이 많으나 육조(六朝)와 당대 문인들에 비하면 송대 사람들의 주된 관심은 이미 전이가 발생한다. 육조와 당대의 '성률설(聲律說)'에는 단지 시가의 순수한 형식문제를 토론하였지만, 송대 문인들은 오히려 성률과 시격(詩

格)의 관계와 성률이 지닌 가치에도 관심을 가졌다. 육조와 당나라의 ‘성률설(聲律說)’은 음운의 화해와 조화를 중시하였으나 송나라 사람들은 오히려 이러한 화해와 조화를 의식적으로 깨트리려고 했다. 요자(拗字) 또는 험운(險韻)을 사용하여 당시(唐詩)의 완전한 성률 체계를 에써 초월하려고 하였으며, 어색하고 특이한 성운(聲韻)을 가지고 기이하면서 강건한 풍격을 나타내려고 하였다. 비록 황정건의 요체시가 두보의 영향을 받은 것이기는 하지만 각 시대 시학 이론 배경의 차이가 있으므로 황정건의 모방은 어쩌면 두보보다 더욱 새로운 창조적인 의미를 구비하고 있다고 해야 할 것이다. 이는 두보의 ‘요체시’가 칠언율시의 격률이 아직 완성되지 않은 시대에 출현했기 때문이고, 황정건의 ‘요체시’는 오히려 성률이 이미 정체된 시대에 발생하기 때문이다. 반드시 지적해야 할 것은 비록 당대에서 이미 요구(拗句)를 사용한 예들을 대량으로 찾아낼 수 있지만, ‘요구(拗句)’나 ‘요자(拗字)’의 개념과 특징은 오히려 송대 사람들이 총괄해서 나온 것이다. 두보 요체시의 의미는 송대에서 비록 진정하게 발견되었고, 요체율시의 아름다움은 송대에 와서 비로소 진정한 의미로 인식되었던 것이다. ‘송나라 시인들이 당나라 시인들의 압운에 필적하고자(與唐世抗衡)’한 새로운 사고를 불러 일으켰다. 이것은 곧 풍부한 학술적 수양과 예술적 공력을 기반으로 한 것으로 특히 험운(險韻)에 화답하는 방면에 있어서는 당대 시인을 초월하였다. 주의할 만한 것은 송대 시인들은 실천에서 왕안석, 소식, 황정건 등 시인들을 따라 잡고자 할 뿐만 아니라, 또한 이론에서 ‘차운시’를 통한 다투고 기이함과 아름다움을 쟁취하는 것에 대해 상당한 이해와 찬성을 표현하였다.

송대 시인들이 신운(神韻)이라는 멀고 어렵듯한 ‘천국에서 언어’라는 질박하고 진실한 땅으로 끌어온 것이 언어의 선택과 짜임으로 시가 의미의 오묘함을 파헤칠 수 있었다. 언어 분석에 근거하고 원문의 비평을 중시하는 것은 중국 고대 시가비평이 ‘득의망언(得意忘言)’이라는 이론의 신비한 청사초롱과 같은 경지로 나갈 수 있게 하는 힘이다. 이 글에서 토론하는 바와 같이 송대 시화에 대한 분석은 비록 어지럽게 흩어져 보이지만 시가

내적 본질의 인식은 오히려 거의 서양의 현대 신비평파와 해석의 깊이가 같음을 탐구해 낸 것이다. 그 뿐만 아니라 시도와 시예가 서로 보완하고 논증하는 관계의 이론에서는 심지어 신비평파보다 더욱 빼어나다고 할 수 있다.

關鍵詞：拗律險韻, 奇峭勁健, 渾然天成, 生新瘦硬, 爭險出奇, 挺然不群

K C I