

# 從說唱藝術再思余光中 新古典主義詩歌的「三聯句」

白 豐 碩

---

作者簡介：白豐碩 (Feng-Shuo PAI)，1979年生，臺灣臺中人。現為中央大學中文系助理及自由譯者，曾任中研院近史所助理。英國新堡大學筆譯碩士，中山大學外文系學士。大學時曾聆聽余光中老師講授英美詩歌，詩作曾獲校內文學獎。碩士論文*Poetry Translation and Poetry Creation: The Expressive Modes and Translation Strategies of Three Taiwanese Poet/Translators*，以臺灣詩人譯者為主題，探索詩歌創作與翻譯之間的交揉滲透。

內容題要：《蓮的聯想》為余光中的新古典主義詩歌代表作，江萌先生（本名熊秉明，1922–2002）於1966年首次討論其中的「三聯句」。本文爬梳現代主義與新古典主義的音韻觀點，舉出中國古典詩詞中若干典型的「三聯句」為佐證，以說唱藝術再思「三聯句」的定義與特性，期能管窺余光中新古典主義詩歌的美學高度。

關 鍵 詞：余光中、三聯句、說唱藝術、現代主義、新古典主義

---

## 一、前言：現代主義對於傳統的觀點

### 1. 艾略特對於傳統的觀點

余光中先生的詩歌從早期的仿新月派格律詩、現代主義詩，中期的新古典主義、民謠體，到後期的長詩，歷經多次文體變革。從現代主義到新古典主義是余光中詩歌很重要的轉變時期。大約在1961年到1965年之間，詩人完成了

《五陵少年》<sup>1)</sup>、《天狼星》<sup>2)</sup>、《蓮的聯想》<sup>3)</sup>三本詩作。其中新古典主義的代表作是《蓮的聯想》，至於《天狼星》整本詩集可視為一首現代主義長詩<sup>4)</sup>，儘管詩人的現代主義在更早的《萬聖節》<sup>5)</sup>裡似乎已露端倪。至於《五陵少年》則是風格多元，有現代主義的痕跡，有新古典主義的發端，也有長詩的初期實驗<sup>6)</sup>。六〇年代初期可說是詩人重要的自我探索時期，如果用《天狼星》的「生命恨北囚，藝術思南征<sup>7)</sup>」一句話來說明，似乎十分恰當。北望天狼星的詩人是叛逆的，南行至蓮塘的詩人卻是古典的。在這個時期，新古典主義語言已經發展成熟，進入一種清雅圓融的意境，結合中西藝術經驗，擷取蓮花意象，在語言藝術上迭有創新。要探索余光中的新古典主義詩歌，須先了解詩人更早關注的現代主義與後來發展的新古典主義之間的辨證關係，從而我們才不會誤以為新古典主義詩歌不過是一種單純的風格轉變。

現代主義大師艾略特 (T. S. Eliot, 1888-1965) 在著名文論《傳統與個人天才》中，不斷地提到傳統對於詩人創作的重要性。「傳統無法繼承，有意效法者，須耗費極大的心力。傳統從一開始就涉及了歷史意識，這對於任何超過二十五歲還想當詩人的人幾乎可說是不可或缺的；而歷史意識牽涉到一種觀點，不僅是過去的過去性，也是過去的現存性。<sup>8)</sup>」艾略特並指出，在傳統與現代的關係中，詩人才能受到真正的評價。「沒有哪個詩人或藝術家能獨自擁有完滿

1) 余光中，《五陵少年》(臺北：大地出版社，1967)。

2) 余光中，《天狼星》(臺北：洪範書店，1976)。

3) 余光中，《蓮的聯想》(臺北：文星書店，1964)。

4) 余光中，〈天狼仍嗥光年外—「天狼星」詩集後記〉，《天狼星》(臺北：洪範，1976) 頁152。

5) 余光中，《萬聖節》，第2版(臺北：藍星詩社，1960)。

6) 余光中在《五陵少年》的自序提到該詩集風格多元，「『圓通寺』是一個方向。『香杉棺』是一個方向。『黑雲母』又是一個方向。」余光中，〈自序〉，《五陵少年》，1967年初版(香港：文藝書屋，1980) 頁2。

7) 余光中，〈四方城〉，《天狼星》(臺北：洪範書店，1976) 頁43。

8) "It [tradition] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to any one who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence..." Eliot, T. S., "Tradition and the Individual Talent," *The Norton Anthology of English Literature*, eds. M. H. Abrams and Stephen Greenblatt, vol. 2 (New York: W.W. Norton & Company, 2000) 2396.

的意義。他的意義與評價，即是評價他與死去的詩人或藝術家的關係。不可以單獨評價他；必須將他放在死去的詩人或藝術家當中加以比較和對照。<sup>9)</sup>」由此可知，現代主義重視傳統與現代之間的互動，與新古典主義詩歌對於古典意蘊的回歸，實際上並行不悖，而且遙相呼應。因此，依照現代主義的觀點，傳統或古典文學的遺產與現代詩歌發展永遠有著再出發與再建構的辯證關係。

## 2. 艾略特對詩的評價角度

艾略特在《傳統與個人才具》結論中提到鑑賞藝術作品的三個層次在於：真誠的情感，卓越的詩藝，以及詩中非個人的情感生命。「許多人能鑑賞詩中真誠的情感，少數人能鑑賞詩藝的卓越。然而極少數的人才知道，當詩中傳達出磅礴的情感，此種情感的生命存在於詩中，而非詩人的歷史。藝術的情感是非個人的。詩人只有完全將自我投入創作中，才能達到此一非個人性。他不可能得知自己將創作出什麼，除非他不僅活在現在，還活在過去的現在，不僅知悉那死去的，還知悉那曾經存在的。<sup>10)</sup>」這裡須解釋，非個人性不代表排除個人情感，否則即是與第一個層次扞格，事實上如果一首詩只是宣說個人的感情，是無法產生共鳴的。非個人性，指的當是一種普遍性，詩人必須充分認識傳統，並全心投入創作活動之中，才有可能穿越時間的限制，進而達到這樣的普遍性。因此，不妨說第一個層次是獨特性，第二個層次是語言藝術，第三個

9) "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone ; you must set him, for contrast and comparison, among the dead." Eliot 2396.

10) "There are many people who appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is an expression of significant emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living." Eliot 2401.

層次是普遍性，而這種普遍性又著重在文本客體與歷史意識。由此可知，艾略特認為的好詩，是出於真誠的心靈而又超越個人情感，透過高明的詩藝在詩作中所形成，兼具獨特性和普遍性的情感生命。

真誠的情感，在余光中許多膾炙人口的詩作中都可以發現，如〈鄉愁〉<sup>11)</sup>、〈海棠紋身〉<sup>12)</sup>，充滿了對文化中國、地理中國的思念，如〈月光曲〉<sup>13)</sup>、〈沙田之秋〉<sup>14)</sup>、〈高樓對海〉<sup>15)</sup>吟詠詩人住過的臺北廈門街、香港沙田、高雄西子灣，足見詩人如一般人熱愛家鄉，流露真摯而親切的情感。詩藝層次的討論是本文重點，雖然已有不少文章談論余光中的詩藝，不過有個現象是談意象的多而談音樂的少<sup>16)</sup>，中國旅法雕刻家江萌先生（本名熊秉明，1922-2002，以下皆稱本名）所提出的「三聯句」，其中一部分即對余光中詩歌裡的音樂性有相當的關注，本文擬以此為出發點，從說唱藝術的觀點重新審視「三聯句」。至於詩中非個人情感生命的層次，依照艾略特的觀點決不是單憑印象就能了解的，且須在作品自身而非詩人的歷史中發現。因此，我們相信只要在詩藝層次上探討得越多，就越能發現余光中詩歌真正的價值。

## 二、現代主義對於音樂和詩的觀點

### 1. 龐德論旋律詩

現代主義對於詩歌音樂性的主張，與一般人以為現代詩就是解放格律，放棄音韻，頗有差距。恰好相反，現代主義健將龐德 (Ezra Pound, 1885-1972) 曾舉出詩

11) 余光中，〈鄉愁〉，《白玉苦瓜》（臺北：大地出版社，1974）頁56-57。

12) 余光中，〈海棠紋身〉，《白玉苦瓜》（臺北：大地出版社，1974）頁43-44。

13) 余光中，〈月光曲〉，《蓮的聯想》，1964年初版（臺北：時報文化出版社，1980）頁39-41。

14) 余光中，〈沙田之秋〉，《與永恆拔河》（臺北：洪範書店，1979）頁6-8。

15) 余光中，〈高樓對海〉，《高樓對海》（臺北：九歌出版社，2000）頁153-155。

16) 余光中在《白玉苦瓜》後記強調他詩中音樂的重要性，並指出：「我認為，凡是成功的現代詩人，沒有一位不是在音樂性上別有建樹的。這一點，除了溫任平等極少的評論家外，也幾乎無人論及。」余光中，〈後記〉，《白玉苦瓜》（臺北：大地出版社，1974）頁170。

的三種類型：旋律詩 (Melopoeia)、意象詩 (Phanopoeia)、邏輯詩 (Logopoeia) 17)。

龐德對於旋律詩的定義是，「在旋律詩中，文字藉音樂特性充滿能量，超越普通的意義，而這些特性引領著意義的負荷和趨向。18)」他在同一篇文章更指出，意象詩常見到「使文字趨於極度精確的強烈力量」，相對地旋律詩常見到相反的力道，「傾向於安撫讀者，或是讓讀者從精確的語感中分心。這類詩介於詩與音樂之間，音樂可能是有意識的生命與無法思考的感知物，甚至與無感知的宇宙之間的橋樑。19)」這樣的說法，充分顯示龐德對於音樂的獨到觀察。文心雕龍〈物色〉說到：「寫氣圖貌，既隨物以宛轉，屬采附聲，亦與心而徘徊。20)」或許可與龐德相互印證發明，以圖像描寫事物，是主體走向客體，必須「隨物宛轉」，以聲音歌詠事物，則是客體納入主體，必須「與心徘徊」21)。

龐德進一步剖析道，「……有三種旋律詩：(1) 為了以某種曲調演唱，(2) 為了以某種曲調吟詠，(3) 為了誦讀；每一種旋律詩聯綴文字的藝術都不同，除非讀者知道這三種不同的目標，否則無法清楚地認識這種藝術。22)」在另一篇批

17) Pound, "How to Read," *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot. (London: Faber and Faber, 1968) 25. 錢鐘書曾指出劉勰在《文心雕龍》的〈情采〉篇中將「立文之道」區分為「形文」、「聲文」和「情文」，與龐德的詩歌分類「詞意全同」。雖然Logopoeia和「情文」兩者未必全同，不過中西隔代而有類似見解，值得探討。錢鍾書，〈六神韻〉，《談藝錄：補訂重排本》，卷上，全二卷（北京：生活·讀書·新知三聯書局，2001）頁131。詹鎡，〈情采第三十一〉，《文心雕龍義證》，卷中，全三卷（上海：上海古籍出版社，1999）頁1151。

18) "Melopoeia, wherein the words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning." Pound 25.

19) "In *Phanopoeia* we find the greatest drive toward utter precision of word... In melopoeia we find a contrary current, a force tending often to lull, or to distract the reader from the exact sense of the language. It is poetry on the borders of music and music is perhaps the bridge between consciousness and the unthinking sentient or even insentient universe." Pound 26.

20) 詹鎡，〈物色 第四十六〉，《文心雕龍義證》，卷下，全三卷（上海：上海古籍出版社，1999）頁1733。

21) 王元化在1979年曾對劉勰的「隨物宛轉」、「與心徘徊」從主客關係加以闡釋發揮王元化，〈釋《物色篇》心物交融說—關於創作活動中的主客關係〉，《文心雕龍講疏：Commentaries on Wenxindiaolong》，上海古籍出版社：1979（臺北：書林出版社，1993）頁91。

22) "...for there are three kinds of *melopoeia*: (1) that made to be sung to a tune; (2) that made to be intoned or sung to a sort of chant; and (3) that made to be spoken; and the art of joining words in each of these kinds is different, and cannot be clearly understood until the reader knows that there are three different objectives." Pound 28.

評義大利詩人卡瓦爾坎蒂 (Guido Cavalcanti) 文章中，龐德分析了他的合組歌 (canzone)，「讀者無法恰如其分地欣賞這首合組歌，除非他知道有三種類型的旋律詩，亦即說話之詩、吟詠之詩、歌唱之詩。<sup>23)</sup>」此一順序恰好與上述相反。綜合以上，龐德對於詩的三種分類，旋律詩與意象詩的區別，對音樂獨特意義的洞察，以及旋律詩的三種型態，分析細膩，觀察獨到，顯見現代主義對於詩歌的音樂性十分重視。

在此或許還可進一步推敲，龐德所提的三種旋律詩：「說話之詩」、「吟詠之詩」和「歌唱之詩」，彼此間還有著彼此層遞的關係。詩之可說是因為有了彼此聯屬的語句和章節，可詠是因為內含了明白的韻律和節奏，可唱是因為進一步配上了合乎節拍的旋律。「說話之詩」不一定皆可詠或可唱，「吟詠之詩」也不一定皆可唱，不過「歌唱之詩」，多少是可詠而可唸的，「吟詠之詩」，多少也是可唸的。重要的是，所謂吟詠可以指有韻律的說話，也可以指有節奏的歌唱，在詩作中「吟詠之詩」的範圍比起「說話之詩」和「歌唱之詩」，相對大得多，因此如何融合或銜接「說話」和「歌唱」兩種語言模式，必會成為兼擅韻散兩體的詩家所關注的議題。

## 2. 艾略特論詩的說唱藝術

艾略特對說和唱的問題，有相當的著墨，他指出詩中旋律和散文化的部分密不可分。「然而如果假定所有的詩都應該充滿旋律，或是假定旋律不只是詩的一種音韻部件，那就錯了。有些詩歌是用唱的；當代許多詩歌是用說的……不協之音甚至吵雜之聲也有其位階：正如不論哪種長度的詩，都一定有介於高低張力之間的轉折橋段，產生對於全詩音韻結構很要緊的激盪情感的韻律；而張力較弱的段落，在全詩的運作層次上將趨於散文化—因此可知，詩人要寫出波瀾壯闊的詩作，必須也是一位散文大師。<sup>24)</sup>」艾略特藉著詩中張力的轉換強

23) "The reader will not arrive at a just appreciate of the canzone unless he be aware that there are three kinds of melopoeia, that is to say, poems made to speak, to chant and to sing." Pound, "Calvalcanti," *Literary Essays of Ezra Pound* 167.

24) "It would be a mistake, however, to assume that all poetry ought to be melodious, or that

調了詩中「說話」的元素，但是並未輕忽詩中「歌唱」的元素，他特別指出詩中文字的音韻產生於兩方面的交集：一方面是「該字與緊鄰前後字的關係，以及隱約地與其餘前後文的關係」，二方面是「該字在緊鄰文脈中的意義，與在其他文脈中曾有的所有其他意義之間的關係，不論這是基於豐富還是狹隘的聯想。<sup>25)</sup>」，由內而外，由音韻而意義，由現在而過去，層層推展，仍是十分現代主義的演繹法。

大體而言，艾略特看待詩歌中「說話」與「歌唱」兩種元素的方式，是相對平衡的。他針對詩的音樂性和語意的關係，曾經指出「……詩的音樂性和意義不可分離。否則，我們應該會有充滿音樂美卻毫無意義的詩，但是我從未讀過這樣的詩。表面的例外僅僅呈現程度的差異：有一些詩我們受其音樂感蕩而視其意義為理所當然，正如有些詩我們只關注其意義，卻恍然不知也受到音樂的感蕩。<sup>26)</sup>」此外，艾略特曾舉莎士比亞的詩歌為例談論說唱模式的關係，他

---

melody is more than one of the components of the music of words. Some poetry is meant to be sung ; most poetry, in modern times, is meant to be spoken... Dissonance, even cacophony, has its place : just as, in a poem of any length, there must be transitions between passages of greater and less intensity, to give a rhythm of fluctuating emotion essential to the musical structure of the whole ; and the passages of less intensity will be, in relation to the level on which the total poem operates, prosaic –so that, in the sense implied by that context, it may be said that no poet can write a poem of amplitude unless he is a master of the prosaic.” Eliot, T. S., “The Music of Poetry,” *On Poetry and Poets* (New York : Noonday Press, 1961) 24-25.

25) “The music of a word is, so to speak, at the point of intersection : it arises from its relation first to the words immediately preceding and following it, and indefinitely to the rest of its context ; and from another relation, that of its immediate meaning in that context to all other meanings which it has had in other context, to its greater or less wealth of association.” Eliot, “The Music of Poetry,” 25.

26) “...the music of poetry is not something which exists apart from the meaning. Otherwise, we could have poetry of great musical beauty which made no sense, and I have never come across such poetry. The apparent exceptions only show a difference of degree : there are poems in which we are moved by the music and take the sense for granted, just as there are poems in which we attend to the sense and are moved by the music without noticing it.” Eliot, “The Music of Poetry,” 21.

或許有人會提出李商隱的詩，如：「錦瑟無端五十弦，一弦一柱思華年」，「春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾」，正是有音韻而不可解，不過這些詩雖然主旨晦澀，文句依然可解。

認為莎士比亞的作品可大分為兩個時期，前一個時期語言趨向口語，後一個時期則嘗試如何在不減損口語的前提下豐富詩中音韻<sup>27)</sup>。艾略特另外還從自身創作詩劇的經驗，論詩的三種聲音：第一種是詩人向自己或無人獨白，第二種是詩人向聽眾說話，第三種是詩人透過詩中創造的角色及其個性的限制來說話<sup>28)</sup>。這裡所謂的聲音，界定出創作者與和讀者或觀眾的種種關係。

余光中曾經為文自述詩歌創作時所歷經的文體轉換，先是格律，接著是半格律，後來才是古風和無韻的融合體。「我寫新詩，開始是走新月派格律詩的路子，五六年後便覺其刻板無趣，改寫半自由半格律而韻腳不拘的一種詩體。目前我較長的詩篇，在句法和節奏上，可以說是用一種提煉過的白話來寫古風，復以西方無韻體的大開大闢，一句橫跨數行甚至十數行，來相調劑。<sup>29)</sup>」有趣的是詩人的自我觀察，跟莎士比亞的詩風演變，似乎剛好是相反的。至於本文所討論的新古典主義顯屬「半自由半格律而韻腳不拘」的時期，因此探討余光中如何在自由的口語和格律的音韻之間調適變化，對於瞭解余光中新古典詩歌將格外有意義。

### 三、新古典主義詩歌的說唱藝術

#### 1. 余光中詩歌的說唱藝術

余光中是當代少數仍然用韻的詩人，他很欣賞艾略特用韻的技巧。在一次訪談中，他曾引用艾略特的經驗和理論談論押韻的藝術。「不是說有些詩人在用韻，有些詩人不用韻這麼簡單。像T. S. Eliot，他的很多詩往往有很長的一段是比較prosaic, colloquial，可是到了緊要關頭他押起韻來了。……這就像歌劇，平時是recitative宣敘調，交代一個情節，可是到了感情高潮，宣敘調沒有了，

27) Eliot, "The Music of Poetry," 29.

28) Eliot, T. S., "The Three Voices of Poetry," *On Poetry and Poets* (New York: Noonday Press, 1961) 96.

29) 余光中,《談新詩的三個問題》,《余光中集》卷7,全9卷(天津:百花文藝出版社,2004)頁209。



aria詠嘆調就出來了。這個是很好的，很subtle的manoeuvre。如果你一直唱詠嘆調，唱得很累，聽得也很累，一直在宣敘調，就會覺得很平庸，很散文化。在橋段，在過門的時候，講一些比較鬆的話，在緊要關頭，講很緊的，像唱歌一樣，這個效果很好。<sup>30)</sup>

至於他個人用韻的方式，余光中指出他並非每首詩每句詩行都用韻，而是「看感情的需要，有時候是一行的中間關鍵字在押韻，有時候是一行之間有兩三個字在相互押韻。<sup>31)</sup>」他覺得有些詩人不用韻是很可惜的，因為韻是突顯詩歌張力很好的工具。「不用韻的人當然就沒有這種考量，他就要靠別的技巧來維持intensity，來維持tense，張力。韻是一種張力，because it comes as regular intervals，好像敲鐘一樣，好像給他迷住了，因為我們日常講話不會押韻，一個人如果老在押韻，那不是reality，而是在一種magical world。<sup>32)</sup>」

音韻如果濫用可能會陷入「魔法世界」，意象如果濫用則可能會造成晦澀文體。誠如龐德所揭示的，音韻安撫人心，而意象磨礪語意。因此善用意象可使人目眩神迷，善用音韻也可使人心醉神馳。余光中的新古典詩歌不僅是善用了音樂的感性質地，為作品加血添肉，還經常視「感情的需要」在「唱歌」和「說話」之間調節轉換，營造了令人心嚮往之的世界。

回顧一下余光中新古典主義詩歌音樂方面的論述。吳宏一對於〈等你，在雨中〉一詩有深度的論述<sup>33)</sup>，其中特別談到「在造虹的雨中」一句，古人認為「虹」與「中」同韻會造成停頓故不應放在同一行，但是現代詩人如此經營行內韻卻是好處<sup>34)</sup>，並引王國維關於雙聲疊韻的觀點為證，「余謂苟於詞之蕩漾處多用疊韻，促節處多用雙聲，則其鏗鏘可誦，必有過於前人者。……<sup>35)</sup>」。此外，琦君曾表示十分欣賞〈滿月下〉的詩句：「那就折一張闊些的荷葉/包一片

30) 余光中，個人專訪，訪問者：白豐碩，訪問日期：2006.4.13。

31) 余光中，個人專訪。

32) 余光中，個人專訪。

33) 吳宏一，〈「等你，在雨中」〉，《火浴的鳳凰：余光中作品評論集》，黃維樑編，三版（臺北：夏林含英，1982）頁60-64。

34) 吳宏一 頁62-63。

35) 吳宏一 頁64。關於雙聲疊韻的探討，另可參考馬自毅注譯《人間詞話》，引清代詩人李重華語：「疊韻如兩玉相扣，取其鏗鏘；雙聲如貫珠相連，取其宛轉。」王國維，〈人間詞話刪稿〉，《新譯人間詞話》，馬自毅注譯，卷三（臺北：三民出版社，1994）頁266。

月光回去/回去夾在唐詩裡/扁扁的，像壓過的相思<sup>36)</sup>，琦君發現到「詩」為較清的陰平音，「詞」為較濁的陽平音，因此用「詩」字為美<sup>37)</sup>。大體上，針對余光中新古典主義詩歌音樂方面的論點，多從中文音韻的角度切入。

## 2. 「三聯句」之說的後設立場

熊秉明先生的《論三聯句—關於余光中的「蓮的聯想」》<sup>38)</sup>著重在余光中新古典主義詩歌語言中特殊的「三聯句」技巧，以三元角度界定「三聯句」，並以「懸案」之說貫串其中。其中多處都牽涉到詩歌的音樂性問題，尤其是區分了「節奏句」與「旋律句」，十分值得重新思考。為了重探「三聯句」的身世背景，我們有必要熊先生審視提出這套說法的基本立場。

首先，熊先生區分了余光中新古典詩歌的形式和內容。余光中先生在《蓮的聯想》出版後記說：「無論在文白的相互浮雕上，單軌句法和雙軌句法的對比上，工整的分段和不規則的分行之間的變化上，都是二元的手法。在風格上，它的感情甚且是浪漫的，但是卻約束在古典的清遠和均衡之中。<sup>39)</sup>對於上述二元與對立的特性，熊先生基本上視為「形式」。針對詩人思索著蓮的意象，「我的蓮希望能做到神，人，物，三位一體的『三棲性』。它，她，祂。由物蛻變為人，由人羽化為神，而神固在蓮上，人固在蓮中，一念精誠，得入三境。美之至，情之至，悟之至，只是一片空茫罷了。<sup>40)</sup>」，熊先生視為「內容」。接著，他似乎認為二元形式要與三元的内容搭配起來，不太合拍，於是主張余光中是藉著類似詞曲結句的「三聯句」技巧，達到此三元內容<sup>41)</sup>。

36) 〈聯想的聯想〉的編者說明，琦君所引余光中詩句有若干筆誤，改引余光中原來詩句。余光中，〈滿月下〉，《蓮的聯想》，1964年初版（臺北：時報文化出版社，1980）頁14。

37) 馮雲濤先生在〈聯想的聯想〉一文探討《蓮的聯想》與古典文學的關聯，琦君的看法出現於文前的編者說明。馮雲濤，〈聯想的聯想〉，《火浴的鳳凰：余光中作品評論集》，黃維樑編，3版（臺北：夏林含英出版社，1982）頁54。

38) 江萌，〈論三聯句—關於余光中的「蓮的聯想」〉，《蓮的聯想》（臺北：時報文化出版社，1980）頁101-120。

39) 余光中，《蓮的聯想》（臺北：時報文化出版社，1980）頁123。這句話前半似已流露「說話」與「歌唱」兩種模式的調整變化之妙。

40) 余光中，《蓮的聯想》頁10-11。

熊先生在1966年提出「三聯句」是余光中新古典詩歌的重要元素，實在是極有創見，余光中先生後來甚至沿用了熊先生的詞彙。在六〇年代余先生原來還使用「三行體<sup>42)</sup>」一詞描述他在新古典主義時期密集出現的詩行，經過熊秉明的評析與詩人自己的創作實踐後，到了八〇年代已經改用「三聯句<sup>43)</sup>」一詞。熊先生能點出「三聯句」，大體上是洞見獨具的，不過關於三聯句的立論基礎和語言特性，仍有若干論點有待商榷。也就是本文認為熊先生的第一直覺是精準的，但是微觀的分析，尚不夠圓滿，而這就是本文的出發點。

其實熊先生的原始思路並不難理解，單憑二元對比的形式技巧，如何達到三棲性的哲理內容呢？不過，只要細思一番，便可知這樣的疑慮實在大可不必。二元對比本來就是人類大腦運作的基本形式，因此才會有「長短相形，高下相傾」等相對觀念，再從中變化出世事萬象。如果假定「三聯句」就是藉以滿足「人、神、物」或「情、悟、理」三個層次的技法，在尋找例證時，難免會事與願違。

余光中在經過現代主義洗禮之後，在新古典主義作品中中文白浮雕，單雙軌句，工整參差等二元技法，背後的理論基礎或藝術思想很有可能就繼承了艾略特、龐德等人所重視的詩歌說唱藝術。與其勉強地找出三元的技巧，不如把余光中自己主張的說唱藝術二元說，直接視為「三聯句」中的語言張力，隨之而來的串場過橋手法，自然就成為進入哲理層次，禪悟層次或其他內容轉換的契機。說契機意味著這樣的層次轉換可能會發生，也可能不發生。

### 3. 「三聯句」的討論框架與考察

熊先生首先舉了古體詩「但見萬里天，不見萬里道」、「在山泉水清，出

41) 江萌 頁102-103。

42) 余光中在1967年《五陵少年》的序言中說：「『圓通寺』應該是一個重要的轉變：那種簡樸的句法和三行體，那種古典的冷靜感，接通了去『蓮的聯想』之曲徑。」斜體為作者所加。余光中，《五陵少年》，文星叢刊（香港：文藝書屋，1980）自序。

43) 余光中在《蓮的聯想》1980年的新版序中改說：「尤其是十五年前那一個夏天……涼風搖翠的樹影下，一整個芬芳的上午，從從容容，吐絲一般把纖纖心思傾吐在三聯句折來疊去的韻裏，真有那樣的不迫。」斜體為作者所加。余光中，《夏是永恒——「蓮的聯想」新版序》，《蓮的聯想》，1964年初版（臺北：時報文化出版社，1980）頁1。

山泉水濁」等句子，認為雖然有同字，後面卻都是五言，所以顯不出效果來。再舉了「煙也迷漫，水也迷漫，天不教人客夢安。44)」為例，解釋道「一啟之後，又一啟，而不見承，缺了一足。這缺陷，這偏傾，造成一種『懸案』的感覺。不得不待於第三句的出現來補足。第一句以同字鉤出第二句，而一、二兩句的不能自足，又必然鉤出第三句來。45)」在此，熊先生依據「兩啟一承」的「懸案」說，大致上定義了「三聯句」為：兩短一長，前兩句有同字的三行詩句。

首先，這個例證是有問題的。原詞應出於蔣捷的〈一剪梅〉：「小巧樓臺眼界寬，朝卷簾看，暮卷簾看，故鄉一望一心酸，雲又迷漫，水又迷漫。天不教人客夢安，昨夜春寒，今夜春寒，梨花月底兩眉攢，敲遍闌干拍遍闌干。46)」姑且不論「也」字可能為「又」字之訛，我們不難發現「雲又迷漫，水又迷漫」其實是上半闕的結尾，「天不教人客夢安」是下半闕的開頭。詞牌〈一剪梅〉是由四個7-4-4的句子所構成47)，所援引的例句，不僅分屬上下不同闕，也分屬不同的7-4-4結構，「迷漫」是望故鄉所見之景，至於「夢不安」緊扣後面「昨夜春寒，今夜春寒」，並非滿眼「迷漫」的結果。「兩啟一承」輾轉相鉤之說在此無法成立，至於「懸案」之說問題似乎就更大。再者，即使例證無誤，文學史爬梳也有欠完整。提了唐代古體詩，提了宋詞，卻不提介於詩詞交替之間的各种文體，恐有不足，如唐代古風、唐代詞、唐代七絕、五代詞等48)。如果這些詩詞符合「兩短一長，前兩句有同字」，就值得拿出來一併討論，並可藉此檢驗「兩啟一承」的「懸案」說是否合理。

要構成「懸案」，前提必須是先使讀者心中預期些什麼，下一句再加以回應，前後構成特殊的問答關係，而不宜模糊地定義為只要是一句話未講完就構成「懸案」，後面不管出現什麼都叫做「補足」。這裡且根據「三聯句」的基本

44) 江萌 頁104。

45) 江萌 頁104-105。

46) 蔣捷，〈一剪梅〉，《竹山詞》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。或參見蔣捷，〈竹山詞〉，《叢書集成續編》，王德毅編，卷208（臺北：新文豐出版社，1991）頁89。

47) 王力，〈第四十六節 詞譜舉例（上）〉，《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，2002）

48) 詞體興起的文學史，可參見王力，《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，2002）頁527-537，以及劉大杰，〈第十六章 詞的興起〉，《中國文學發展史》（臺北：華正書局，1998）。

定義，試看下列唐人的例子，是否只要滿足「兩短一長，前兩句有同字」的形式條件，前兩句就會自然地會構成「懸案」，而有待第三句來「補足」呢？

- 例一：長相思，在長安。絡緯秋啼金井欄，微霜淒淒簾色寒。<sup>49)</sup>  
 例二：花非花，霧非霧，夜半來，天明去。來如春夢不多時，去似朝雲無覓處。<sup>50)</sup>  
 例三：汴水流，泗水流，流到瓜洲古渡頭，吳山點點愁。思悠悠，恨悠悠，恨到歸時方始休，月明人倚樓。<sup>51)</sup>  
 例四：湘水流，湘水流，九疑雲物至今愁。若問二妃何處所，零陵芳草露中秋。<sup>52)</sup>  
 例五：胡馬，胡馬，遠放燕支山下。咆沙咆雪獨嘶，東望西望路迷。迷路，迷路，邊草無窮日暮。<sup>53)</sup>  
 例六：河漢，河漢，曉挂秋城漫漫。愁人起望相思，江南塞北別離。離別，離別，河漢雖同路絕。<sup>54)</sup>  
 例七：團扇，團扇，美人病來遮面。玉顏憔悴三年，誰復商量管弦。絃管，絃管，春草昭陽路斷。<sup>55)</sup>  
 例八：邊草，邊草，邊草盡來兵老。山南山北雪晴，千里萬里月明。明月，明月，胡笳一聲愁絕。<sup>56)</sup>

49) 原詩「長相思，在長安。絡緯秋啼金井欄，微霜淒淒簾色寒。孤燈不明思欲絕，卷帷望月空長歎。美人如花隔雲端，上有青冥之長，天下有綠水之波瀾。天長路遠魂飛苦，夢魂不到關山難。長相思，摧心肝。」李白，〈長相思〉，《御定全唐詩卷二十五》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

50) 白居易，〈花非花〉，《御定全唐詩卷八百九十》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

51) 白居易，〈長相思〉，《御定全唐詩卷八百九十》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

52) 劉禹錫，〈瀟湘神〉，《御定全唐詩卷二十八》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

53) 韋應物，〈宮中調笑[胡馬]〉，《御定全唐詩卷二十八》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

54) 韋應物，〈宮中調笑[胡馬]〉，《御定全唐詩卷二十八》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

55) 王建，〈宮中調笑〉，《御定全唐詩卷二十八》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

56) 戴叔倫，〈轉應詞〉，《御定全唐詩卷二十八》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

例九：雲想衣裳花想容，春風拂檻露華濃。若非羣玉山頭見，會向瑤臺月下逢。<sup>57)</sup>

從上面例子看來，兩個短句構成的「懸案」效果並不明顯。前四例是奇數字的類字或疊句修辭<sup>58)</sup>，念起來很有韻律。例一顯得哀愁，但是未見「懸案」效果。例二「非」字開啟「懸案」，但是貫串到詞的結尾，這個效果始完成。例三、例四呈現動態感，說不上是「懸案」，似乎與跟上下文的語意有關，加上三言的疊句，更顯得律動。例五到例八是偶數字的疊句修辭，搭配相對靜態的名詞，動靜之間出現疊沓而可歌的節奏，這樣的節奏明亮肯定，略無「懸案」的效果。例九是對於楊貴妃的側寫，這個例子比較特殊，將第一句唸斷，就會符合「三聯句」的條件，在此「想」字的類字修辭加強了節奏，並且確實在語意上產生某種曖昧，但是第三句並未正面承接前兩句，整體效果與例二有異曲同工之妙，「三聯句」雖發揮功效但是後面幾句的經營也是關鍵。以下再舉五代與南北宋的詞為例：

例一：一壺酒，一竿身，快活如儂有幾人？<sup>59)</sup>

例二：花滿渚，酒滿甌，萬頃波中得自由。<sup>60)</sup>

例三：漸行漸遠漸無書，水闊魚沈何處問。<sup>61)</sup>

例四：常記溪亭日暮，沈醉不知歸路。興盡晚回舟，誤入藕花深處。爭渡，爭渡，驚起一行鷗鷺！<sup>62)</sup>

57) 李白，《清平調》，《御定全唐詩卷八百八十九》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

58) 類疊修辭大致可分為疊字、類字、疊句、類句，參見黃慶萱《修辭學》的定義。黃慶萱，〈第二十二章 類疊〉，《修辭學》，四版（臺北：三民書局，1990）頁413。

59) 原詞「浪花有意千里雪，桃花無言一隊春。一壺酒，一竿身，快活如儂有幾人？」李煜，〈漁父[浪花有意]〉，《御定全唐詩卷八百八十九》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

60) 原詞「一櫂春風一葉舟，一綸繭縷一輕鉤。花滿渚，酒滿甌，萬頃波中得自由。」李煜，〈漁父[一櫂春風]〉，《御定全唐詩卷八百八十九》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

61) 原詞「別後不知君遠近，觸目淒涼多少悶。漸行漸遠漸無書，水闊魚沉何處問。夜深風竹敲秋韻，萬葉千聲皆是恨。故歎單枕夢中尋，夢又不成燈又燼。」歐陽修，〈玉樓春〉，《六一詞》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

例五：少年不識愁滋味，愛上層樓，愛上層樓，為賦新詞彊說愁。而今  
識盡愁滋味，欲說還休，欲說還休，却道天涼好箇秋。<sup>62)</sup>

從例十到例十二看來，類疊造成的還是節奏韻律的音樂效果，「懸案」效果仍不明顯，前兩例的類字突顯了輕快的情緒，例十二的類字引出低落的情緒。例十三，大意是李清照記小時遊戲忘歸，深入湖泊花草叢中，因為兒童們頑皮地爭相渡船，驚起一行鷗鷺向天飛去。其中「爭渡，爭渡」的二言疊句，形容兒時情景出神入化，這種敘事高潮，與余光中先生的情感需要說，十分契合，但是這與所謂「懸案」已經無關。例十四，連續兩個「愛上層樓」接上「為賦新詞強說愁」，無所謂「懸案」效果，可是連續兩個「欲說還休」接到「卻道天涼好箇秋」，確實出現了「懸案」效果，不過這個效果是「欲」與「還」之間的語意矛盾所造成，亦即是內容造成了「懸案」效果，而形式只是加強了既有的效果。

以上例子，說明了在「兩短一長，前兩句有同字」的「三聯句」中，前兩句的類疊修辭會構成有韻而可歌的節奏，但不必然產生「懸案」效果，因此第三句也沒有「補足」的問題。但如果這兩句出現矛盾語意構成「懸案」，如例二、例十四，第三句或是接下來的句子即會以某種方式回應此一「懸案」。此外，例二與例九告訴我們「懸案」效果或某種詩意的曖昧，並不出於「三聯句」，更重要的是整首詩的經營。既然「三聯句」是一種形式技巧，矛盾語意出現也不是常態，那還不如把「三聯句」直接放在說唱藝術的向度來衡量。至於說唱轉換時會有什麼效果，實在是可隨詩人的匠心變化萬端，不需要拘於「懸案」一格。

62) 李清照，〈如夢令〉，《漱玉詞》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

63) 辛棄疾，〈醜奴兒〉，《稼軒詞》，文淵閣四庫全書電子版（香港：迪吉文化出版有限公司，1999）。

#### 四、再思「三聯句」的特點

熊先生接著分析了「三聯句」的特點：流動性（三句之間有順向前進的力量）、跳級性（前兩句與第三句之間有層次的躍進）、音樂性（前兩句為節奏句，第三句為旋律句），並提出「三聯句」的破格也就是「聯鎖的三聯句」（數個雙句，再加上一個合句），以及「三聯句」搭配「文白浮雕」的現象。以下將逐一討論這些論點的得失，並以說唱藝術的框架適當地重新詮釋。

##### 1. 流動性

熊先生認為「三聯句」之間順向前進的力量是其流動性。對仗的上下兩句，在語意或音律方面都是「嚴格的對比、對稱」，由於「力與反力相持，所以是靜態的。<sup>64)</sup>」但是在「三聯句」中，「力是同向的，順向的，一波激起一波，向前推進。<sup>65)</sup>」這裡必須指出以靜態為對仗定性的恐怕解釋力不足，因為對仗有所謂流水對，如「即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽」，對仗的動靜可能性當更為寬廣。此外流動性，跟跳級性有點近似，只是一個是形式，一個是內容，一是結構，一是功能，這裡必須點出以免混淆。

從說唱藝術的框架來看，以流動性描述「三聯句」並無不當，不過哪種語言不是在流動的呢？進一步看，雖然有「歌唱」轉換到「說話」的模式，但是在其他情況下也可以發現從「說話」轉換到「歌唱」模式的「倒三聯句」。例如「我將是一尾最傷心的魚 / 在海邊哭，在夢外哭 / 哭出許多鮫人，許多串珍珠<sup>66)</sup>」後兩句確實是先唱後說的「三聯句」，但前兩句就是先說後唱的「倒三聯句」。余光中的新古典主義詩歌不時出現說唱兩種模式的輪動變化，十分有彈性。

64) 江萌 頁103-104。

65) 江萌 頁105。

66) 余光中，〈那天下午〉，《蓮的聯想》，1964年初版（臺北：時報文化出版社，1980）頁16-17。



## 2. 跳級性

熊先生認為跳級性是前兩句與第三句之間有層次的躍進。相對於律詩的對仗是「在一平面上的」，「同一範疇的事物」，「三聯句」的「一、二兩句固然有不完整的對仗雛形或殘形，所涉及的事物是同一類屬的，一個平面上的」，「但第三句則跳升到另一個層次，由物跳到人，由景跳到情，托出前兩句所潛含而未吐露的思緒。<sup>67)</sup>」

接著熊先生重新界定了「三聯句」中同字與懸案的關係。「三聯句的變化就更大了，字數無定。同字可以在句首，在句中，在句尾，也可以在句首與句尾。同字也可以在第三句中再現。一、二兩句也可以全同……或者並無同字，但仍有懸示的效果，以待第三句的收煞。……<sup>68)</sup>」原先設定前兩句需要出現同字的條件至此大為放寬，只要符合「兩短一長」，第三句出現「懸示」與「收煞」(意思大概同於前述「懸案」和「補足」)效果，同字可以不再是「三聯句」的必要條件。

熊先生舉出〈那天下午〉的例子，「看你的唇，看你的眼睛/ 把下午看成永恆」接著對於跳級性提出很饒富深意的哲理發想，認為這三句符合「正反合」的「辯證法」<sup>69)</sup>。這是個有趣的說法，也反映了熊先生基本的後設立場。

在第二個例子：「飛來蜻蜓，飛去蜻蜓/飛來你」，他指出「通常情形下，第三句是較舒較暢的長句，字數多於第一、二句。這裏例外，只一個『你』字來代替被預期的一組字。由於這反規律，『你』字彷彿是用高壓機壓縮起來的，或者是載重過多了的，而產生了特殊的分量、力量。<sup>70)</sup>」然而這個說法有待檢驗。這裡不妨參見前面出現過的幾闕〈宮中調笑〉，如例五的「東望西望路迷」，例八的「千里萬里月明」，雖然前後長短的反差還不夠大，可是因為這些句子剛好比七言詩少一個字，隱然可感覺到一種休止符般的中斷效果。回頭看看這個例子的上下文：

67) 江萌 頁105。

68) 江萌 頁106。

69) 江萌 頁106-107。

70) 江萌 頁107-108。

八點半。吊橋還未醒 / 暑假剛開始，夏正年輕 / 大二女生的笑  
聲，在水上飛 / 飛來蜻蜓，飛去蜻蜓 // 飛來你。如果你棲在我船尾 /  
這小舟該多輕 / 這雙槳該憶起 / 誰是西施，誰是范蠡<sup>71)</sup>

夏日水塘邊舒適輕快的畫面呼之欲出。「飛來蜻蜓，飛去蜻蜓」置於前一節的末句，換節先是一斷，「飛來你」緊接著詩人在畫面轉接時常用的空格，又是一斷。這兩個中斷顯然是詩人的巧思經營，以配合節奏輕快的內容。「你」字在此是否有「壓縮」和「載重過多」的份量呢？這兩節主要的意象是女學生輕盈的笑聲，水上飛來蜻蜓，輕舟載著兩人，想像飛騰於古今之間，在此「三聯句」的效果與其說是「壓縮」或「載重」，倒不如說是搭配著換節與空格的停頓，產生了輕盈之感，為這個夏日清景伴奏。

關於內容範疇跳級、第三句縮短這兩個問題，可以說唱藝術的角度歸納如下：

- (一) 在「三聯句」中，隨著說唱形式轉換，內容範疇可以如何隨之變化？我們可以觀察到有些「三聯句」有範疇的變化，如「走出樹影，走入太陰/走入一陣湍湍的琴聲<sup>72)</sup>」，有些並未產生範疇變化，如「彼岸魂擠，此岸魂擠/回去的路上魂魄在遊行<sup>73)</sup>」，還有一些如「夏在足下，秋在肘彎/風聲潺潺，流過我的髮際<sup>74)</sup>」，因為前後意象連貫，使得範疇改變、層次躍進之說，變得沒有太大意義。可知「三聯句」雖然可提供若干內容範疇轉換「跳級」的契機，但不是必然的或總是必要的。不過從形式上可以發現，如果「三聯句」的第三句不再出現同字或押韻字，事實上都會從韻文「降級」成為較為散體的詩句。
- (二) 在「三聯句」中，第三句縮短時會造成什麼效果？第三句縮短會直接造成音節的減少，接著依「說話句」的彈性而會有不同的效果。可能是懸疑，也可能是輕盈，除了上述擬人為蜻蜓的例子，在〈訣〉之中還有一例，「怎麼繫的，就怎麼解，你說<sup>75)</sup>」，整句話簡直是自然而親暱的戀人絮語。

71) 余光中，〈碧潭〉，《蓮的聯想》，1964年初版（臺北：時報文化出版社，1980）頁28。

72) 余光中，〈月光曲〉頁40。

73) 余光中，〈中元夜〉，《蓮的聯想》，1964年初版（臺北：時報文化出版社，1980）頁54。

74) 余光中，〈遺〉，《蓮的聯想》，1964年初版（臺北：時報文化出版社，1980）頁55。

75) 余光中，〈訣〉，《蓮的聯想》，1964年初版（臺北：時報文化出版社，1980）頁63。

### 3. 破格—「聯鎖的三聯句」

熊先生緊接著舉出「聯鎖的三聯句」，即是「數個雙句加上一個合句」的形式，「對於第一、二句所造設的『懸案』，第三句給予類似『答案』的收煞；但如果把第三句也劈為雙句，『答案』就還變為新的「懸案」<sup>76)</sup>」。他舉出兩個例子<sup>77)</sup>：

諾，葉何田田，蓮何翩翩 / 你可能想像/美在其中，神在其上 // 我在耳側，我在其間，我是蜻蜓 / 風中有塵 / 有火藥味。需要拭淚，我的眼睛<sup>78)</sup>

惟仲夏的驟雨可飲，月光可餐 / 覆蛙於葉下 / 承蜻蜓於葉上，維持一池的禪<sup>79)</sup>

在此，熊先生繼續關注形式與內容的互動。第一個例子，熊先生提到由景物轉到理念，由理念轉到自我，分析細膩，「聯鎖的三聯句」在某種程度上確實展現了「正反合」辯證關係。第二個例子他發現是從視覺轉到悟覺，雖不是「正反合」，但是也提高到哲理意味。

不過這種「數個雙句加上一個合句」的連環形式，所提供的是內容範疇轉換的契機，「懸案」效果與「正反合」結構不必然會出現。不妨參照白居易的〈花非花〉：「花非花，霧非霧，夜半來，天明去。來如春夢不多時，去似朝雲無覓處。<sup>80)</sup>」第一個雙句確實在語意上造成了「懸疑」效果，第二、三個雙句是對偶，藉由連續六個「歌唱句」，完成了既懸疑又曖昧的詩意，餘韻無窮。可見「三聯句」的正體由唱轉說之際，內容已經有許多可能變化，其破格或變體當有更多變化的契機與可能性，不拘於「懸案」一種變化。

從說唱藝術的框架來看，「三聯句」的正體是由兩句「歌唱句」和一句「說

76) 江萌 頁108。

77) 江萌 頁108-110。

78) 余光中，〈蓮的聯想〉，《蓮的聯想》，1964年初版（臺北：時報文化出版社，1980）頁8。

79) 余光中，〈啊太真〉，《蓮的聯想》，1964年初版（臺北：時報文化出版社，1980）頁37。

80) 白居易，〈長相思〉。

話句」構成。「歌唱句」指的是帶有類疊、頂真、錯綜、對偶等修辭的句子，「說話句」指的是緊接在後修辭密度較低的句子，但有時會與前面押韻或同字。「聯鎖三聯句」是一種變體「三聯句」，包含兩雙以上的「歌唱句」和一句「說話句」。「歌唱句」和「說話句」一旦拉長擴充成為「長唱句」和「長說句」，四種句子彼此組合，即可構成不同的「三聯句」變體。變體難以窮盡，變中之常則值得關注。以下略舉〈觀音山〉<sup>81)</sup>中說唱模式的變化為例，分析一下「歌唱句」與「說話句」跟內容的情緒高潮和換場橋段的關係。

觀音仰臥成觀音山，在對岸 [類字唱句起始，後半是說句]  
雲裡看過，雨裡看過 [類字唱句]  
隔一彎淺淺的淡水，看過 [說句帶類字，說中帶唱，降低張力]

今夏我看的次數更加多 [說句，後面轉唱句，進入第一個長唱句高潮]  
因你在山腳，你在對岸 [類字唱句]  
風景為你而美，雲為你舒展 [類字唱句]

曾立在江邊幻想，幻想在風中 [頂真唱句]  
你凌波而來，踏葦而來 [類字唱句]  
幻想我涉江去採藥，採芙蓉 [類字唱句]

採之欲遺誰？你和菩薩同在 [說句換場，後半唱句進入第二個長唱句高潮]  
和慈悲同在，和美同在 [類字唱句]  
而淡水流着，我留在塵埃 [說句帶行內韻，降低張力]

這該是莫可奈何的距離 [說句換場，下句轉唱，進入第三個長唱句高潮]  
你在眼中，你在夢中 [類字唱句]  
你是縹緲的觀音，在空中 [拉長的類句，唱中帶說，降低張力]

最耐看該是隔岸，不是登山 [類字唱句，句子長接近散體，降低張力]  
舉目是山，回頭是岸 [類字唱句，微幅加強張力]  
我是商隱，不是靈均，行吟澤畔 [類字唱句，微幅加強張力，說句作結]

81) 余光中，〈觀音山〉，《蓮的聯想》，1964年初版（臺北：時報文化出版社，1980）頁18-20。

#### 4. 音樂性

關於音樂性，熊先生主張前兩句為「節奏句」，第三句為「旋律句」。他指出在對仗中，「第一句的造形有待於第二句的接應；第二句的造形也有待於第一句的逗留。」，因此屬靜態，並且在存在層次、本體論上屬於「同時性」<sup>82)</sup>。而「三聯句」是流動的，第一、二句的「節奏」，和第三句的「旋律」，「都是在時間之內實現的，依配時間的，綰織於時間的」，因此在存在的層次上是「配時性」的。然而，正如前文指出，動態的流水對很難說沒有「配時性」，因此這樣的立論難稱完善。

關於前兩句屬節奏句，第三句屬旋律句，則更需要商榷，熊先生說道：「三聯句的第一、二句，字數少，字數同，往往每句只是兩個字到四個字，韻位密，容易產生節奏效果，再加上同字佔據在同位置，就成了以強明節奏為特徵的樂句。但是樂曲只有海波擊岸，週而復始的節奏是不夠的，於是有待於第三句帶來旋律。第三句較長，較舒緩，抑揚跌宕，和第一、二句的明板擊節成為對照。在語意上，我們曾說三聯句的一個特性是『跳級性』，從一、二兩句到第三句有一「層次」的躍進。表現在音樂方面，即是從『節奏』轉為『旋律』。<sup>83)</sup>」

令人疑惑的是，沒有節奏，旋律自何而來？節奏強明，是否距離旋律也不遠了？如何定義旋律是個大問題，但是旋律要在人心中形成至少要有兩大元素，一是連續的不同音符，節奏即包含在其中，二是接受者能夠將聽到的音符連點成線，而非視之為支離破碎的聲響。若考慮詩中的旋律如何形成，可以確定的是詩中每個音節都會落實為節拍或音步，但聽者或誦讀者未必都能將音節連點成線串成旋律，因此有節奏而無旋律是可能的。不過有旋律而無節奏是難以想像的，因為當旋律成形，接受者已經將音節或音符連點成線，這時還要說沒有節奏是不合理的。為了討論的方便，不妨將主觀成因降到最低，把旋律重新定義為「能使文字之間發生緊密連結的文字潛能」，而這樣的潛能在「三聯句」中自然應該從節奏分明，韻位緊密的前兩句「歌唱句」中誕生，而非後半部的「說話句」。

82) 余光中，《蓮的聯想》頁112。

83) 江萌 頁113。

接著，我們看看熊先生舉的例子。「月在江南，月在漠北，月在太白/的杯底」，他並解釋說「月在太白的杯底」因為「北」、「白」暗韻，因此「這是一個模擬節奏，把前半裝扮為節奏的旋律」<sup>84)</sup>，意即「月在太白」是模擬節奏，純旋律是「的杯底」三個字，這是奇怪的說法。由於類字修辭穿透三句，「北」、「白」、「杯」雙聲，只要連續唸自然就會隱含某種節奏，並潛含旋律的可能性，因此這三句應該都是「歌唱句」。

另一個例子，「雲裏看過，雨裏看過/隔一彎淺淺的淡水，看過」，熊先生更是清楚地將節奏與旋律分開，第三句除去「看過」二字的「其餘部分也就從節奏中擺脫出來，幽揚地自己繡織它的旋律了」<sup>85)</sup>，這個區分仍然令人難以理解，最多我們只能說「隔一彎淺淺的淡水，看過」是一段節拍比較舒緩的散體的「說話」句，但是殘留的類疊字仍帶有若干張力。節奏更清晰，蘊含旋律的仍是「雲裏看過，雨裏看過」這一對「歌唱句」。

## 5. 「三聯句」與「文白浮雕」

熊先生論「三聯句」和「文白浮雕」的關係時，指出「三聯句」出現後，「詩的內容、句型、音樂性到這裏都同時起了質變。」，尤其是出現了「較簡練的文言，或接近文言的詞彙語法」，「有整齊樣式的詞的句型」，「節奏和旋律相析離、相對照的作曲法」，「不同層次的意境相排比、相含攝、相轉移的『辭證』」<sup>86)</sup>其中文言體出現的論點十分中肯，若能放在說唱藝術的架構下來看，此種區分將更清楚。「三聯句」中的「歌唱句」因為修辭密度高，結體緊密，傾向簡練的文言，而「說話句」因為修辭密度低，結體較鬆，則傾向散體的白話。熊先生接下來舉的兩個例子，用說唱藝術的角度重新詮釋如下：

植你於水中央，甄甄，你便是睡蓮 [帶有類字、疊字、錯綜的唱句]  
移你於岸上，蓮啊，你便醒為甄甄 [帶有類字、疊字、錯綜的唱句]

84) 江萌 頁114。

85) 江萌 頁115。

86) 江萌 頁116。

你是宓宓，你是甄甄，你入水為神，你出水為人 [類字疊字唱句，加類字唱句]  
兩棲的是你的靈魂<sup>87)</sup> [三行的長唱句之後，帶有類字和韻腳的說句作結]

第一個例子出自〈兩棲〉。第一、二行，「甄甄」和「睡蓮」相互錯綜是唱中帶說，「甄甄」是疊字，「你於」、「你便」是類字，多種修辭使唱的意味濃厚，兩行都不短，是有點張力的白話。到了第三行，每一句都很短，前兩句的「你是」是類字，「宓宓」、「甄甄」是疊字，後兩句「你入水為神，你出水為人」，類字密度很高，差一點就成為類句，這時「是」轉換成「為」，用了緊湊的文言體。末行是帶有類字和韻腳的「說話句」，「為」又轉換成「是」，倒裝修辭等都是口語的特徵。

諾，葉何田田，蓮何翩翩 [類字疊字唱句]  
你可能想像 [說句換場]  
美在其中，神在其上 [類字唱句]

我在其側，我在其間，我是蜻蜓 [三句疊字唱句，疊字的密度與張力遞減]  
風中有塵 [說句，降低張力]  
有火藥味。需要拭淚，我的眼睛<sup>88)</sup> [說句帶類字，停頓後又是說句帶韻腳]

第二個例子出自〈蓮的聯想〉<sup>89)</sup>。這時熊先生自問「長段的旋律句在哪裏呢？」，他的答案是「旋律被節奏頂替了」<sup>90)</sup>。事實上，如果把他主張的「節奏句」視為包含了節奏與旋律的「歌唱句」，即可清楚地看見帶有不少類疊修辭的第一、三、四行，節奏相對緊湊，化為旋律的可能性也高，屬於「歌唱句」，這些句子使用的詞彙「何田田」、「何翩翩」、「在其中」、「在其側」、「在其間」，即是相對文言的語體。至於其他的「說話句」，或者是字數仍維持四字，或者還使用韻腳如「晴」與「蜓」押富韻，或者是使用類字如最後一句的「我」，整體還不夠白話，不過仍然在詩中扮演緩步降低張力的功

87) 江萌 頁116。

88) 江萌 頁117。

89) 余光中，〈蓮的聯想〉頁8。

90) 江萌 頁118。

能。此外，詩的末行有一個空格的停頓，有換場功能，而最後四字倒裝，是隨順口語「說話句」，仍在若干程度上呈現文白的浮雕對比。

## 五、「三聯句」與新古典主義詩歌美學特徵

### 1. 從說唱藝術看「三聯句」的特點

如上所述，熊先生的觀點似乎是想用「三聯句」的形式技巧技法，取代二元之說，以完全反映余光中新古典主義的三棲性哲理。只是，文學與哲學所關心的焦點，本來就不同，因此熊先生恐難竟其全功。不過在此仍然要肯定熊先生所提出的「三聯句」，此一觀點提出不過是在《蓮的聯想》出版後的三年，精準的直覺，豐富的引證，令人敬佩。縱使其中有些細節值得商榷，熊先生的文章仍然瑕不掩瑜，尤其是醇厚的筆調更是本文所不及。沒有熊先生的文章，本文就不會有重新思考此一議題的出發點。

爬梳過現代主義對於傳統和詩歌音樂性的觀點，參酌余光中受到現代主義的影響，觀摩類似三聯句的長短句例證，本文主張「三聯句」最穩妥的分析角度仍是說唱藝術的框架。經過再思與修正，「三聯句」可以重新歸納出下列幾個特點：

(一)「三聯句」是由兩個「歌唱句」與一個「說話句」構築的三句結構。「歌唱句」帶有類疊、頂真、錯綜等修辭，「說話句」可能會以押韻或同字與「歌唱句」連結。「歌唱句」修辭密度較高，節奏較緊湊，呈現韻體形式，吟詠起來音韻綿密，餘韻不絕。「說話句」修辭密度較低，節奏較舒緩，形式較鬆散，帶有說話的自然語感。

(二)「三聯句」的說唱轉換可調節詩中的語言張力，進而調整全詩的內在張力結構。「歌唱句」的修辭密度高，節奏緊湊，可拉緊詩中的語言張力，「說話句」修辭密度低，節奏舒緩，不同程度的「說話句」(是否有類疊，是否押韻，是否口語)可逐步放緩詩中的語言張力，或替不同的「歌唱句」高潮申場。



(三)「三聯句」的運轉機制是說唱模式的二元轉換，而非「兩啟一承」的三元躍進。關鍵在於三元說所主張的「懸案」效果有賴於矛盾語意的出現，或者全詩語意的經營。余光中新古典主義的詩歌並不以矛盾語意為特徵，經營「懸案」或某種曖昧效果，也不一定需要「三聯句」。

(四)「三聯句」的說唱轉換在新古典詩歌的脈絡下具有可輪動性。不僅「歌唱句」可流動到「說話句」，「說話句」也可能流動到「歌唱句」，先唱再說是正「三聯句」，先說再唱是倒「三聯句」。

(五)「三聯句」的說唱轉換提供了跳接於不同內容範疇，或是製造情緒高潮的契機。「歌唱句」之間，「歌唱句」和「說話句」之間提供了內容範疇（如感官或意境）跳接的可能性，只是這種跳接並非必然，而是隨著內容的需要而產生。

(六)「三聯句」的「歌唱句」和「說話句」具有伸縮性，能變化出包含「聯鎖三聯句」在內的各種變體。為了將種種變體梳理清楚，或許從說唱模式和句子長短延伸出「歌唱句」、「說話句」、「長唱句」、「長說句」等句子單位，可以更具體地分析「三聯句」的不同變體。

(七)「三聯句」的前兩句「歌唱句」即包含了節奏和旋律。如將詩中旋律重新定義為「能使文字之間發生緊密連結的潛能」，那麼旋律應該會先出現於節奏緊湊，韻位緊密的「歌唱句」之中，至於「說話句」可能藉由同字或韻腳產生另一種旋律，也可能不與「歌唱句」協調連結。將「旋律句」獨立於「節奏句」之外，似乎是簡單地將旋律與節奏對立起來，但是兩者關係並非如此簡單。

(八)「三聯句」的說唱句式與文言白話語體密切相關，說唱交替與文白浮雕往往同時發生。「歌唱句」為了在短短的幾個字中含納較多的意象，結體較緊湊，往往近乎文言，「說話句」有較寬裕的空間迴旋，結體較鬆散，往往近乎白話。說唱句式銜接可產生不同修辭密度的變化，同時對照出古典和現代語體交錯的新古典語言美感。

## 2. 「三聯句」再探與新古典主義詩歌美學特徵

本文原擬繼續探討「三聯句」的說唱修辭技巧，以及「三聯句」在不同時

期的變化運用，限於時間與篇幅，只能大略提出未來值得進一步探討的兩個方向。

「三聯句」與說唱藝術之間的重要連結，在於運用類疊、頂真、層遞、錯綜、排比等修辭構成了「歌唱句」，再利用日常口語或倒裝修辭等方式構成可相對比的「說話句」。黃慶萱在《修辭學》一書中，曾歸納出三十種修辭格，其中二十種屬於「表意方法的調整」，另外十種屬於「優美形式的設計」<sup>91)</sup>。下表從書中十種形式方面的修辭格中，篩選出余光中新古典詩歌常用者，將各修辭格的美學原理和主要類型摘出<sup>92)</sup>，同時略帶主觀地評估各個修辭格的在說唱向度的傾向，希望對未來探討余光中「三聯句」的說唱修辭會有所助益。

| 修辭格 | 美學原理                                | 類型舉要        | 說唱特性                 |
|-----|-------------------------------------|-------------|----------------------|
| 類疊  | 劃一中的多數                              | 疊字、類字、疊句、類句 | 接近唱                  |
| 頂真  | 秩序、和諧，側重統調 (tone unity)             | 聯珠格、連環體     | 接近唱                  |
| 層遞  | 秩序、和諧，側重比例                          | 單式層遞、複式層遞   | 接近唱                  |
| 錯綜  | 複雜、變化，產生曖昧感、適度的深奧感、豐富的意義感           | 詞的錯綜、句的錯綜   | 唱中有說，拉長則接近說，縮短則接近唱   |
| 排比  | 平衡、勻稱，側重和諧（即多樣的統一、共相的分化），不同於對偶格側重對比 |             | 說中有唱，句子拉長則接近說，縮短則接近唱 |
| 倒裝  | 複雜、變化，反映思路                          |             | 接近說                  |

除了修辭學角度的探討，「三聯句」在余光中新古典主義時期之外的來龍去脈也值得關注。例如在《萬聖節》中的〈新大陸之晨〉：「早安，憂鬱。早安，寂寞。/ 早安，第三期的懷鄉病！/ 早安，夫人們，早安！」<sup>93)</sup>當時余光中雖然還在現代主義時期，卻已經開始使用類似「三聯句」的語言，這是算不算余光中最早的「三聯

91) 「表意方法的調整」包含了：感歎、設問、摹寫、仿擬、引用、藏詞、飛白、析字、轉品、婉曲、夸飾、譬喻、借代、轉化、映襯、雙關、倒反、象徵、示現、呼告等二十種修辭格。「優美形式的設計」包含了：類疊、鑲嵌、對偶、排比、層遞、頂真、回文、錯綜、倒裝、跳脫等十種修辭格。黃慶萱，〈前言〉，《修辭學》，四版（臺北：三民書局，1990）頁7-8。

92) 黃慶萱，《修辭學》，四版（臺北：三民書局，1990）頁20，411-415，527-564。

93) 余光中，〈新大陸之晨〉，《余光中詩選：一九四九至一九八一年》（臺北：洪範書店，1981）頁104。

句」？往後面看，余光中的民謠時期，出現許多結構更緊密，歌唱元素更強烈的作品。著名的〈鄉愁四韻〉：「給我一瓢長江水啊長江水 / 酒一樣的長江水 / 醉酒的滋味 / 是鄉愁的滋味 / 給我一瓢長江水啊長江水<sup>94</sup>」假如把其中略帶散文化的長句視為「唱中帶說」，這個詩節就呈現「唱中帶說—唱—唱—唱—唱中帶說」的結構，儼然是成倒影的兩個「三聯句」，〈鄉愁四韻〉既然是由四個結構相同的詩節所構成，可說是由八個正反交錯的「三聯句」所構成的詩。

〈隔水觀音〉一詩又有了不同的變化，「依舊是最美的距離—對岸 / 河流給岸看 / 岸分給人看 / 行人看十里的妙相曼顏<sup>95</sup>」，大體呈現「說—唱—唱—說」的結構。不同時期的說唱變化，是否能稍加梳理？

從說唱藝術的角度再思「三聯句」，可發現余光中運用說唱藝術的手法變化萬端，僅僅是重新思考「三聯句」的特性竟似管窺蠡測，「三聯句」更精準的定義，「三聯句」說唱修辭的變化，類似「三聯句」的說唱結構在中國文學更有系統的考察，本文都還未能做到。不過在這番探索過程中，漸漸發現余光中新古典主義詩歌若干重要的美學特徵，雖然還不是完整的觀察，但是如果從這些線索加以把握，相信對於進一步認識余光中新古典主義詩歌的美學內涵將有所助益：

(一) 說話與歌唱調和：運用「三聯句」的基本形式與變體，穿梭於「說話」與「歌唱」兩種模式之間，此種綜合運用即是對於格律詩和白話詩的改造創新。詩人並利用兩者的轉換，調節語言的張力，對比文白的美感，翻新古典的意象，從而豐富了新古典主義詩的內涵。

(二) 連綿與交錯融合：利用類疊、頂真、層遞、排比等修辭技巧構成連綿的句式與音韻，讓人吟詠再三。更利用錯綜、倒裝等修辭技巧，造成交錯迴旋或自然口語等效果，讓整齊中出現變化。交替運用整齊與變化這兩種基本美學原理使得語言形式繁複而多彩。

(三) 東方的歷史意識：余光中的新古典詩歌大量運用中文的文學典故，擷取傳統中國文學的語言技巧，呼應著現代主義的歷史意識。余光中帶著這份充滿東方色彩的歷史意識，在繼承傳統之際更力求技巧和內容的創新，終於在《蓮的聯想》證成了新古典主義詩歌清雅圓融的美學高度。

94) 余光中，〈鄉愁四韻〉，《白玉苦瓜》（臺北：大地出版社，1974）頁158。

95) 余光中，〈隔水觀音〉，《隔水觀音》（臺北：洪範書店，1983）頁24。

<Abstract>

Reconsidering ‘Tercet’ in Yu Kwang-chung’s Neoclassical Poetry  
from the Perspective of Speech-Song Artistry

PAI, Feng-Shuo

Research Assistant, Department of Chinese Literature, National Central University, Taiwan

*Associations of the Lotus* is a significant collection of Yu Kwang-chung’s neoclassical poems, wherein Jiang Meng (Xiong Bing-ming, 1922-2002) in 1966 heralded the discussion of Yu’s “tercet”. This paper reconsiders the definition and characteristics of “tercet” in Yu Kwang-chung’s neoclassical poetry with the framework of speech-song artistry by reviewing the modernist and neoclassical perspectives of music in poetry, and raising several archetypal “tercerts” in Chinese classical poems as evidence, in the hope of throwing new light on the studies of Yu’s neoclassical poetics.

Key words : Yu Kwang-chung, Tercet, Speech-Song Artistry, Modernism,  
Neoclassicism