

余光中詩的古典音韻美及其轉化

黃榮順

作者簡介：黃榮順 (Jung-Shun HUANG)，1975年生。臺灣臺中人。臺大中文系、臺大中文研究所碩士，現為中研院史語所專任助理。高中時啟蒙對現代詩的喜好，於余光中、鄭愁予等名家獲益良多，詩作曾獲校內文學獎。大學時詩作亦多次刊登於系刊上。研究所轉而投入傳統小學文字聲韻的研究，期望能對文學開拓多角度的視野，以及深度廣度的經營。

內容提要：音韻形式的運用是余光中詩的一大特點。早期作品不僅頻繁地押韻，甚至連句式也相當整齊，儼然脫胎於中國的古典詩歌。然而白話文語詞的應用相異於文言，現代詩在形式上的自由也非古典詩歌所可比擬。詩人必然在融合的過程中思考一種轉化，嘗試更為靈活的新的型態。限於學力，本文專以余光中詩選第一輯（1949-1981）為對象，考察詩人在時間的向度上，如何將古典詩看似呆板的音韻格律，逐步轉化為現代詩靈活的節奏的鼓點。

關鍵詞：余光中、音韻形式、古典詩、現代詩、節奏

一、前言：與音韻形式的永恆拔河

詩人在民國六十三年於台灣寫下經典的〈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 // 給我一張海棠紅啊海棠紅 / 血一樣的海棠紅 / 沸血的燒痛 / 是鄉愁的燒痛 / 給我一張海棠紅啊海棠紅 // 給我一片雪花白啊雪花白 / 信一樣的雪花白 / 家信的等待 / 是鄉愁的等待 / 給我一片雪花白啊雪花白 // 給我一朵臘梅香啊臘梅香 / 母親一樣的臘梅香 / 母親的芬芳 / 是鄉土的芬芳 / 給我一朵臘梅香啊臘梅香¹⁾

跟鄉愁一樣濃郁的，是音韻形式的全面釋放。鄉愁和音韻可說是余光中詩的兩大要素，一個是亙古的主題，一個是恆常的形式。在中外一流的研究者眼中，藝術的形式和內涵往往具有同等重要的地位，恩斯特·卡西爾 (Ernst Cassirer, 1874-1945) 在《人論》(*An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*) 中如此論述：

一首詩的內容不可能與它的形式—韻文、音調、韻律—分離開來。這些形式成份並不是複寫一個給予的直觀的純粹外在的或技巧的手段，而是藝術直觀本身的基本組成部分。²⁾

朱光潛 (1897-1986) 在《談美》中則說：

在藝術方面，受情感飽和的意象是嵌在一種格律裡面的。³⁾

但內涵與形式卻不是一種僵化的關係，而是生命一體的有機連結：

情感的節奏見於脈搏、呼吸的節奏，脈搏、呼吸的節奏影響語言的節奏。詩本來就是一種語言，所以牠的節奏也隨情感的節奏於往復中見規律。⁴⁾

是以我們常言「詩歌」，詩歌藝術的精神正在於詩意的內涵搭配如歌的節奏，共築迴環反覆、一唱三歎的情韻世界。而放眼台灣詩壇，把情感的節奏和語言的節奏最成功的結合者，當推余光中先生。至今八十個年頭，數百首詩歌創作，無一不是真情實韻，每每教人吟詠再三而不忍釋卷。

1) 余光中，《余光中詩選 (1949-1981)》(臺北：洪範書店，1981) 頁291-292。

2) (德) 恩斯特·卡西爾，《人論》，結構群譯(臺北：結構群，1989) 頁243。藝術作品的內涵若脫離了相應的形式，一切就會顯得不對味。卡西爾這裡舉了莎士比亞的例子：「欣賞莎士比亞劇作的情節—熱衷於《奧賽羅》、《馬克白思》或《李爾王》中『劇情細節的安排』，—並不必然意味著一個人理解和感受了莎士比亞的悲劇藝術。沒有莎士比亞的語言，沒有他的戲劇言詞的力量，所有這一切就仍然是十分平淡的。」

3) 朱光潛，《談美》(臺北：漢京文化事業有限公司，1987) 頁87。

4) 朱光潛 頁89。

雖說詩歌藝術的本質在此，但成功詮釋的背後，總來自於有限的天份與無限的努力。天份是潛質，而潛質有待不斷地琢磨成精。努力的前方有遠大的志向，後面則必須植基於厚實的根柢。中國的詩歌藝術隨著民初白話文運動的全面興盛，可依語言類型概分為兩類：一是使用文言文創作的古詩或古典詩，一是使用白話文創作的新詩或現代詩。二者最明顯的區別在形式方面。古典詩經常講求格律，一般都有規整的押韻行為（如雙數句尾字押韻），近體詩甚至有嚴格的平仄、對仗、句數（律詩、絕句）和字數（五言、七言）的限制。現代詩則不受任何規範，達到空前的自由。余光中一九二八年生於南京，現代詩的發展剛剛過了十個年頭⁵⁾，二十年後，他發表了正式的現代詩創作，出版第一本詩集《舟子的悲歌》。此後的幾百首詩歌創作，全部是以白話文創作的現代詩，余氏是個不折不扣的現代詩人。如此多產⁶⁾的現代詩人，從其作品我們卻能感受到強烈的古典元素，這說明了詩人有意識地以古典的豐富文化意涵作為其創作根源的肥沃土壤。其中最具體而鮮明的，又在於音韻形式的運用。可見詩人對古典養分的吸收，並不因現代詩極度的自由而忽略了形式和韻律的追求。朱光潛《談美》中就曾強調格律的重要：

古今大藝術家大半都從格律入手。藝術須寓整齊於變化。一味齊整，如鐘擺搖動聲，固然是單調；一味變化，如市場嘲雜聲，也還是單調。……古今大藝術家大半後來都做到脫化格律的境界。他們都從束縛中掙扎得自由，從整齊中醞釀出變化。格律是死方法，全賴人能活用。⁷⁾

格律的限制像是練武之人為求下盤的穩定要先練蹲馬步，是一種基本功的訓練，練得紮實之後，就能自在地追求變化卻又從容合度。現代詩沒有形式上的限制，故亦無功可練，只有從古典詩的格律上去下功夫。

5) 白話文創作的現代詩，最早一般以1917年胡適於《新青年》發表的〈白話詩八首〉和1918年劉半農、沈尹默在《新青年》發表的白話詩為代表。

6) 羅青，《從徐志摩到余光中》（臺北：爾雅出版社，1978）頁136-137。

7) 朱光潛 頁92-93。

二、音韻形式的省思：從古典詩到現代詩的轉化

然而白話文和文言文之間存在著許多差異，今古之間語言的變遷是重要的差異，古典詩中許多格律的講求若要應用到現代詩，勢必須經過一番轉化的過程。若輕率地以今律古或以古律今，方枘圓鑿的結果容易使詩歌走了味，亂了節奏。以下要舉押韻和聲調二項以為觀察：

1. 押韻

古典詩韻腳字的選用為求合其況味，必須與該時代的語音相對應，否則會顯得不倫不類。如寫近體詩時，則必須使用中古音⁸⁾的系統方為合韻，舉杜甫(712-770)的名詩〈秋興八首〉其八為例：

昆吾御宿自逶迤，紫閣峰陰入漢陂。 / 香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝。 / 佳人捨翠春相問，仙侶同舟晚更移。 / 彩筆昔曾干氣象，白頭吟望苦低垂。⁹⁾

詩人押的是平聲的「支」韻，但若以現代國語的語音來讀，則四個韻腳出現了三種韻母，假使以「i」韻的「陂」和「移」為合韻，無韻母的「枝」和「i」韻的「垂」就不合韻了。同樣地，寫古體詩時，就必須使用上古音¹⁰⁾的系統方為合韻，舉《詩經·小雅·采薇》的名句為例：

昔我往矣，楊柳依依。 / 今我來思，雨雪霏霏。 / 行道遲遲，載渴

8) 「所謂『中古音』，是指從隋經唐至宋這個歷史時期的漢語語音。」李新魁，《中古音》(北京：商務印書館，1991) 頁1。押韻依據的韻母一般指《廣韻》為代表的206韻系統，後來又簡化為以主要元音和韻尾相近者歸為一類的「十六攝」系統，再配合平、上、去、入四個聲調。

9) (唐)杜甫著，(清)楊倫箋注，《杜詩鏡詮》(上海：上海古籍出版社，1998) 頁648-649。

10) 上古音因為沒有韻書可為基礎，主要是歸納《詩經》的用韻現象和《說文解字》的諧聲偏旁，所得出的一套音韻系統。故其適用時期大致可定為周秦跟兩漢。其韻母一般稱之為「韻部」，陰聲和入聲合一的大約是22部，陰聲和入聲分開的大約是31部。

載飢。 / 我心傷悲，莫知我哀。¹¹⁾

此段八句押的是「微」部。但若以現代國語的語音來讀，四個韻腳字同樣出現了三種韻母，「i」韻的「依」和「飢」為一組的話，「ㄟ」韻的「霏」和「斃」韻的「哀」就無法與他們形成合韻關係了。上面兩首詩的例子說明了古詩押韻的韻腳字必須以古音為依據，以現代國語的語音去閱讀就得出音韻諧和的美感。詩歌的寫作源自情感自然的抒發，以自己熟悉的語言來寫作詩歌是最自然的方式，不論是內容語彙的表達或音韻節奏的傳佈，都能帶來最好的效果。詩歌美感的欣賞不只有看得見的文字，還有看不見的音韻。歷史的長河中語言文字迭經變遷，有形的文字有跡可循，容易識認與判別；無形的音韻難於溯軌，只能擬構大致的面貌。中國文字的象形特性使得字形的保守性很強，相對地，字音的變化卻是未曾停歇。唐朝詩人所使用的字形與今日所差無幾，但其字音上所使用的中古音系統與現代國語已有很大落差。因此我們誦讀唐詩時，經常會建議使用與中古音較為接近的閩南語語音來取代現代國語，這種變通的方式才能使我們更直觀而親切地體會古典詩歌音韻諧和的美感。

以今律古之不合宜已如上述，同理可證，亦不應以古律今。因為押韻是古典詩的專利，現代詩並不受限制。有些評論的意見談到現代詩的用韻現象時，往往不自覺套用了古韻的系統，即使分析的結果吻合，也只能說是一場美麗的錯誤。而這種不合理的評論方式，在善用音韻形式的余光中詩作中極容易被粗糙地應用。試舉一首余氏早期詩為例，工整的句式，韻腳十分明確，較不易引發討論上的爭議，〈十字路口〉：

我的夢挨向陰暗的地獄 / 你的夢飛向燦爛的天堂； / 在兩條旅途
的十字路口， / 我忽然迷失自己的方向。 // 我挽車哀求你帶我同走， /
你揮鞭打脫我泥污的手， / 你匆匆駛向閃爍的星星， / 也不肯回答，也
不回頭。¹²⁾

第一段用韻的字是「堂」、「向」；第二段用韻的字是「走」、「手」、「頭」。

11) 屈萬里，《詩經釋義》（臺北：中國文化大學出版部，1980）頁208。

12) 余光中 頁37。

現代國語中，「堂」、「向」是押「尤」韻，「走」、「手」、「頭」則是押「又」韻。如改以《廣韻》系統，「堂」是「唐」韻，「向」是「漾」韻，二者並不同韻，也就是唐朝的詩人不會拿這兩個字當同一組的韻腳字。「走」是「厚」韻，「手」是「有」韻，「頭」是「侯」韻，三者在中古音也分屬三個不同的韻母。由是，很明顯地，這首以現代國語寫成的白話詩歌，二段明確的韻腳字拿到中古音系統就完全不合韻了。一方面，以古律今容易流失原詩的風味；一方面，詩人原亦無心援入古韻。余光中雖嫻熟於古典，浸淫於古典，卻非常自覺地以白話文創作現代詩歌¹³⁾。因此在用韻方面，余氏的技巧或變化也自然是建立在現代國語的基礎之上。

2. 聲調

陳秀貞在《余光中詩的語言風格研究》中分析余氏的音韻風格時，第一點就提到了「聲調」：

古典詩講究「格律」，把詩裡的字音規定了「平仄」，這就是利用音調的特色造成高低錯綜的節奏，又叫「高低律」。¹⁴⁾

「平仄」是近體詩格律要求的重點之一，如五言絕句的「平平仄仄平 仄仄平平仄」或「平平平仄仄 仄仄仄平平」。漢字單音獨體的特色，兩句之間兩兩相對，便可營造「對仗」的美感；一句之中分組錯落，亦收節奏起伏之效。中古音的四聲是平、上、去、入，上、去、入合併就是仄聲。現代國語也有四個聲調，一般稱為一 (一)、二 (二)、三 (三)、四 (四) 聲。以變化的軌跡來看，一聲相當於平聲中的陰平，二聲相當於平聲中陽平，三聲相當於上聲，四聲相當於去聲。至於中古音的入聲則散落到現代國語的四個聲調中，沒有一定的規律。現

13) 顏元叔曾謂余光中在詩壇的領袖地位，很重要的一項特點是「余光中的詩始終保持著『白話詩』的風格。」「白話詩」的基本精神，無疑的，應是中國現代詩的主流。余光中的詩便是這條主流的體現。」兩段引文皆見於顏元叔，〈詩壇祭酒余光中〉，《璀璨的五采筆—余光中作品評論集 (1979-1993)》，黃維樑編 (臺北：九歌出版社，1994) 頁44。

14) 陳秀貞，《余光中詩的語言風格研究》，碩士論文，臺灣中正大學中國文學研究所，1993，頁41。

代國語基本承繼了中古音的三個聲調，丟失了短促急收的入聲調，如同在樂團中失去了強有力的大鼓，使其在音高震盪上的韻律美感大不如前，白話詩歌的聲調在音韻形式上的重要性需要重新被審慎地考察。

陳氏則是在論文中力倡「聲調」對現代詩的重要性：

現代詩因為掙脫古典詩的固定格律，不論平仄，一般的詩論都忽略了「聲調」這個音律的要素。其實藉由聲調的諧和能表現「高低音」、「長短律」及「輕重律」。因此，瞭解聲調的重要，更能對形式自由的現代詩進行音律的考察與欣賞。所以筆者認為研究現代詩的語言風格必需把「聲調」視為必要的音律風格，可彌補現代詩論的空白。¹⁵⁾

末句「必需把『聲調』視為必要的音律風格，可彌補現代詩論的空白。」鏗鏘有力，「聲調」的重要性似乎搖身一變成為現代詩尚待發掘的金石寶礦。除了前面提及今古之間四聲的差異，現代詩豐富多變、長短不一的句式相較於古典格律詩的工整對稱，「聲調」安排還能達致多少的音韻效果，本文深感疑慮。以下引出陳氏舉例的詩句來討論：

如果遠方有戰爭，我應該掩耳
 ~-~ ~-~
 或是該坐起來，慚愧地傾聽？
 ~-~ ^- ~-
 應該掩鼻，或應該深呼吸
 ~-~ ~-~
 難聞的焦味？我的耳朵應該
 ~- ~- ~-
 聽你喘息著愛情或是聽榴彈
 ~-~ ~-~
 宣揚真理？
 ~-~ (〈如果遠方有戰爭〉¹⁶⁾)

15) 陳秀貞 頁42。

16) 陳秀貞 頁42。

白話文又稱為語體文，也就是說它和日常口語的內容已經相當接近，幾乎是「我手寫我口」了。反觀文言文是一種精緻的語言，尤其到近體詩的世界，儼然字字珠璣，千錘百鍊後才放上那個位置。可以說白話是稀釋過的文言。以文言寫成的詩歌，主要因為句式的規範，聲調美感的講求在字詞對應的位置上容易感受得到，詩人寫作時鍊字琢句的焦點也比較明確。白話詩歌形式鬆散，每首句數無限制，字數也無限制，令人很難想像詩人寫作時如何在兼顧內容意境時，還能分心去考量聲調對應的關係，即便可以，也很難不露出斧鑿痕，增一分太過，減一分又怕感受不明顯，反倒成了吃力又不討好的工作。陳氏的賞析謂：

第一行以先抑後揚的第三聲「ㄣ」為主調，間隔著上揚的第二聲「ㄨ」及不升不降的第一聲「一」，聲調的安排在規律中賦予變化。在第二行詩中，則以強度較大的下降聲調—第四聲「ㄣ」為基調，配合著上升的第一、二聲，並以平順悠揚的第一聲收尾，造成詩行先低後高的音樂性，與第一句句尾的低音恰成對比，也正好表達一個完整的意義段落。接下來的第三、第四行都以第一聲為主，這個平順的聲調使詩讀起來沒有曲折、速度加快，而在「應該深呼吸」這一連串幾個「一」聲之後，緊接著兩個上揚、一個輕聲、一個第一聲及句尾的第四聲，顯然富於曲折的變化。在「我的耳朵應該」之後的第五行一下子變成只有兩個「聽」字是第一聲，又轉變了基調。至於第五行其餘字的聲調也是高低間出，毫不單調。整體來說，詩行之間有著聲調的調節，而詩行中也有抑揚諧和、富於變化的安排。最特殊之處是常用連續的同調的字，這使得聲調在轉換時更加明顯。例如「應該掩耳 / 或是」、「呼吸 / 難聞的」、「應該 / 聽你喘息」等等，使音調形成高高低低或低低高高的節奏感。¹⁷⁾

每一句他都挑選了一個聲調作為「主調」，然而除非這個聲調在數量的比例上佔有明顯優勢，否則很難成為有力的論述。如第一行中，他以第三聲「ㄣ」為主調，然而數量上他只比第一聲「一」多一次，這麼微小的差距，讀者無法明顯感受的時候，稱誰為主調並沒有太大實質上的意義。而在聲調的變化上，他的

17) 陳秀貞 頁42-43。

評述也都未見較為具體可以感知的意見，如對第一行他說「在規律中賦予變化」，對第三、四行謂「富於曲折的變化」，對第五行言「高低間出，毫不單調」，這些空洞的陳述都對「聲調」之美的掌握沒有幫助。對現代國語來說，要讓聲調整齊而有次序上的變化，或有某種經過設計的安排或關聯，應該都比錯落散亂而「富於變化」來得困難許多。如同他末尾所謂「最特殊之處是常用連續的同調的字，這使得聲調在轉換時更加明顯。」方是比較值得重視的意見，「連續的同調的字」可能才是余氏著力經營之處。

對於「聲調」在現代詩中的應用，我們應該回到古典詩中去尋求解答，近體詩中平仄的安排最少都是以兩個同調的字為一個單位，在節奏上才會形成比較明確的效果，這也與陳氏所言「連續的同調的字」不謀而合；並且要參差相間，才能營造律動變幻的美感。余詩〈下次的約會〉有句：

在洪荒，在滄海，在星雲的飄飄¹⁸⁾

ㄉㄨㄥˊ ㄏㄨㄤˊ ㄉㄨㄥˊ ㄉㄨㄥˊ ㄉㄨㄥˊ

聲調所營造的效果一般看實詞，實詞才是大家閱讀與感受的焦點。尤其在排比句式中，實詞的突出性更為明顯。這句詩有四組實詞，「洪荒」是平聲，是揚起，「星雲」也是平聲，「飄飄」則是仄聲，是抑落。「滄海」這組比較特別，雖然是一平一仄，但通常重心落在後面一字，故是仄聲。四組之中只有一組有例外，這是可以允許的，甚至代表一種靈活性，在古典詩中也都允許這種例外。那麼這四組就正好形成了「平仄平仄」起伏錯間的韻律美感。

三、模仿的前期：音韻形式作為一種鄉愁

在反省了現代詩中音韻形式的應用問題之後，回過頭來，在余光中漫長而多產的詩作中，我們試圖探尋他熔古典與現代於一爐的軌跡。主要以《余光中

18) 余光中 頁188。

詩選 (1949-1981)》作為考察的對象，這本詩集於他前期的作品相當有代表性，並且是按照時間順序來編排，發展歷程的變化最是清晰¹⁹⁾。劉裘蒂在〈論余光中詩風的演變〉一文中將其1981年以前的作品依時序分為九個時期，第一期他稱為「最早的格律詩時期 (1949-1956)」，並謂：

詩人沈浸於豆腐乾式的格律詩，可能是受到中國舊體詩或狄瑾蓀的影響，此在《天國的夜市》一輯中尤為明顯，大多數篇章均為二段或三段，每段由四行構成，二、四句押韻。²⁰⁾

第二期他稱為「現代化的醞釀時期 (1957-1958)」，認為本期的前半仍多格律之作，可與第一期合觀：

寫於一九五七年到五八年間的《鐘乳石》，前半部仍未脫離前幾本詩集中所呈現的格律，後來才真正衍化出句子長短錯落的自由形式。²¹⁾

劉氏在第一期的說明中，明確指出此期詩作中音韻形式上的幾個特點，宛然就是古典格律詩的翻版。綜合上述，可說第一期的三本詩集《舟子的悲歌》(1949-1952)、《藍色的羽毛》(1952-1953)、《天國的夜市》(1954-1956)，加上第二期的《鐘乳石》(1957-1958) 前半，余氏詩作的前面三本半，詩歌創作最早的十年，在音韻形式上都有著相當規整的作法。試看〈昨夜你對我一笑〉的前二段：

昨夜你對我一笑， / 到如今餘音嫋嫋， / 我化作一葉小舟， / 隨音波上下飄搖。 // 昨夜你對我一笑， / 酒渦裡掀起狂濤； / 我化作一片落花， / 在渦裡左右打繞。²²⁾

19) 余光中書序謂：「結果決定仍然沿用最傳統的時序方式，在十二本詩集之中各選大約五分之一的『代表作』，依寫作年月的順序排列。詩風的發展，詩思的變化，面目清晰，是時序方式的最大好處。」余光中，《余光中詩選 (1949-1981)》(臺北：洪範書店，1981) 頁3。

20) 劉裘蒂，〈論余光中詩風的演變〉，《璀璨的五采筆—余光中作品評論集 (1979-1993)》，黃維樑編 (臺北：九歌出版社，1994) 頁46。

21) 劉裘蒂 頁47。

撇開內容不看，一段四句，一句七字，二、四句押韻而第三句不押，形式上幾乎就是兩首不論平仄的七絕！原本應該自由奔放的現代詩，在余氏手中反倒變成最死板僵化的格律詩，這十年內的作品幾乎都是這一類，句式工整，宛如切割過的豆腐，用韻頻密，彷彿民歌般的旋律。如此不合常理的選擇，很明顯這是詩人一種有意識又極堅定的作法。在最開放的形式上自願失去自由去套入舊的框架，毋寧可以看成詩人藝術模仿的深層含義。是詩人對詩歌韻律的自覺而進行的自主訓練。朱光潛《談美》中曾專章討論模仿的重要性，他強調藝術創作能力的養成往往都要先從模仿入手：

要想學一門藝術，就要先學牠的特殊的肌肉的技巧。
學一門藝術的特殊的肌肉技巧，要用什麼方法呢？起初都要摹倣。²²⁾

他以自己的經驗舉了一個很生動的例子：

一隻虎和一個「虎」字在心中時都不過是一種意象，何以「虎」字的意象能供我的手腕作寫「虎」字的活動，而虎的意象卻不能使我的手腕作畫虎的活動呢？這個分別全在有練習與沒有練習。我練習過寫字，卻沒有練習過作畫。我的手腕肌肉祇有寫「虎」字的習慣，沒有畫虎的習慣。肌肉活動成了習慣以後就非常純熟，可以從心所欲，意到筆隨。²⁴⁾

余氏早期這麼多學步格律詩的作品就是一種對音韻形式的練習，音韻形式就是詩人詩歌創作的肌肉技巧，唯有透過不斷地練習，才能使詩人對音韻形式的運用達到純熟自在的境地。可以以之為基礎，再進行更多更靈活的應用與變化。對藝術家來說，摹倣既是一種訓練，也是根柢的奠立。後來余氏詩作的量多質精，相信音韻形式這個基礎的建立也屬重要的一環。以下我們分就押韻和句式兩方面來看模仿時期余詩的特色，也是下一階段轉化的依據。

22) 余光中 頁18。

23) 朱光潛 頁96。

24) 朱光潛 頁96。

1. 押韻

這一時期的用韻行為先舉〈清道夫〉為例：

四周的人在做夢， / 我顫抖地起來了。 / 陣陣寒冷的北風， / 在梧桐
樹頂怒號！ // 掃去昨夜的污濁， / 留下今夜的腳印； / 開一條新的道
路， / 向前去迎接黎明。²⁵⁾

一、用韻之頻繁較古典詩更甚：從第一段我們可以看出，不只傳統的二、四句押了「幺」韻，一、三句也押了「ㄤ」韻。二、韻腳選用的標準更為寬鬆：第二段的二、四句韻腳的位置「印」是「ㄩ」、「明」是「ㄤ」，二者有韻尾舌尖和舌根的差別，依一般現代國語的標準也不算合韻。但在臺灣地區，受到閩南語的影響，語音中常常「ㄤㄤ不分」，余氏有時韻腳的採用就會比較寬鬆，他詩如「他能把別人的命運說得分明/他自己的命運卻讓人牽引」(〈算命瞎子〉) 及「除了黃昏一片雲/除了午夜一顆星/除了心頭一個影」(〈舟子的悲歌〉) 也都是這樣的例子。另外也常有一大段句句都押韻的現象，很有詩「歌」的味道，如「今晚我敞開胸懷艙裡臥/不怕那海鷗偷笑我/它那歌喉也差不多/我唱起歌來大海你來和/男低音是浪和波/男高音是我」(〈舟子的悲歌〉) 一大段裡句句都是押「ㄛ」韻。

2. 句式

這一時期的句式最為工整和對稱，以〈淡水河邊弔屈原〉為例：

青史上你留下一片潔白， / 朝朝暮暮你行吟在楚澤。 / 江魚吞食了二千
多年， / 吞不下你的一根傲骨！ // 太史公為你的投水太息， / 怪你為什麼不
游宦他國？ / 他怎知你若是做了張儀， / 你不過流為先秦一說客！ // 但丁荷
馬和魏吉的史詩， / 怎撼動你那悲壯的楚辭？ / 你的死就是你的不死： / 你
一直活到千秋萬世！ // 悲苦時高歌一節離騷， / 千古的志士淚湧如潮； / 那
淺淺的一灣汨羅江水， / 灌溉著天下詩人的驕傲！ // 子蘭的衣冠已化作塵

25) 余光中 頁6。

土， / 鄭袖的舞袖在何處飄舞？ / 聽！ / 急鼓！可愛的三閭大夫！ / 灘灘的龍
船在為你競渡！ // 我遙立在春晚的淡水河上， / 我彷彿嗅到湘草的芬芳； //
我悵然俯吻那悠悠的碧水， / 它依稀流著楚澤的寒涼。²⁶⁾

這首詩每段都在句式上做了小小的變化，這時期大部分的句式都使用了，很有代表性。從最死板的方正型（第二段），到稍具變化的梯型（第一段）和參差型（第六段），第五段隔了一個「聽」字作對稱，三、四段作梯型又互為對稱。這個時期以四句為一段的形式居多，主要是作對稱形式的練習，變化上的幅度都不大，較為呆板而單調。

四、試煉的後期：音韻形式作為一種精神

有了前期韻腳用字和句式對稱的充分練習，基本功已經紮實，後面做起靈活而複雜的變化時就比較不會綁手綁腳，或有顧此失彼的情況。而音韻形式上靈活的變化為的是更能自在地切合內容情感上的韻律和節奏，使藝術的形式與內涵能相輔相成、表裡如一。在後期的詩作中，當句數和句式都不再規整，詩人學藝有成，下山闖蕩，我們不再能輕易地歸納出詩人在音韻形式上的通則，並且不同的形式之間愈來愈像是一個有機的整體，彼此是相互配合、缺一不可的。例如我們若要單獨談詩人的用韻，就會發現詩人雖仍頻繁地用韻，但我們已經很難再透過形式的考察去辨別詩人的用韻規則，不同的句型和句式，不同的內容和情感，都可能影響詩人的用韻。以下我們改用品詩賞析的方式來觀察詩人在音韻形式上的巧妙運用。

1. 〈下次的約會〉

當我死時，你的名字，如最後一瓣花 / 自我的唇上飄落。你的手指
 / 是一串鑰匙，玲瓏 / 握在我手中，讓我開啟 / 讓我豁然開啟，哪

26) 余光中 頁13-15。

一扇門? // 握你的手而死是幸運的 / 聽你說, 你仍愛我, 聽你說 / 鳳凰死後還有鳳凰 / 春天死後還有春天, 但至少 / 有一個五月曾屬於我們 // 每一根白髮仍為你顫抖, 每一根瀟灑 / 都記得舊時候, 記得 / 你踩過的地方綻幾朵紅蓮 / 你立的地方噴一株水仙 / 你立在風中, 裙也翩翩, 髮也翩翩 // 覆你的耳朵於我的胸膛 / 聽我的心說, 它倦了, 倦了 / 它已經逾齡, 為甄甄啊甄甄 / 它跳得太強烈, 跳得太頻 / 愛情給它太重的負荷, 愛情 // 愛情的一端在此, 另一端 / 在原始。上次約會在藍田 / 再上次, 在洛水之濱 / 在洪荒, 在滄海, 在星雲的靄靄 / 在記憶啊記憶之外, 另一端愛情 // 下次的約會在何處, 在何處? / 你說呢, 你說, 我依你 / (你可相信輪迴, 你可相信?) / 死亡的黑袖擋住, 我看不清楚, 可是 / 嗯, 我聽見了, 我一定去²⁷⁾

這首詩音韻形式的應用有三個特點：

一、分離語句的頓點很多，三十句裡出現三十二個頓點，許多長句被換成短句的結果會使詩歌律動的節奏加快。

二、連續的用韻，如「時/字」、「指/匙」、「瓏/中」、「海/靄/外」等，會使詩歌的節奏顯得輕快。詩人又常喜歡用該行的下一句和和另一行的起頭句押韻，形成似斷還續的效果。

三、大量排比句的使用，如「聽你說, 你仍愛我, 聽你說」、「鳳凰死後還有鳳凰/春天死後還有春天」、「你立在風中, 裙也翩翩, 髮也翩翩」、「聽我的心說, 他倦了, 倦了」、「它已經逾齡, 為甄甄啊甄甄」等等，也會使詩歌的節奏顯得輕快。

本詩三大特點不約而同都在加快詩歌的節奏，充滿律動的輕快節奏成為本詩的基調，配合上內容情境，我們可以很自然讀出主角期待下次約會來臨的心情如遊子歸鄉一般急切。而頓點、排比和用韻這三個特點巧妙地結合運用也是後期余氏經營詩歌節奏最重要的技巧。

27) 余光中 頁186-188。

五、結論

好的藝術作品兼顧內涵與形式。對詩歌藝術來說，內在的情感和語言的韻律一體兩面，同等重要。白話文的解放使得現代詩的形式無所拘束，一般現代詩的創作者往往忽略了語言韻律的經營。而余光中先生對音韻形式自覺地追求與鍛鍊，從亦步亦趨的學步模仿，到靈活自在的運用自如，恰恰為我們樹立了典範。

余氏初作現代詩的時期，現代詩的發展也正起步不久，語言韻律的追求尚無成熟的名家，於是他向古典格律詩尋求成長的養分。前面十年可說是模仿期，常以一段四句的形式去練習對稱的美感，押韻也以偶數句的腳韻為主。後期開始靈活地嘗試各種變化與節奏，不再拘泥於工整而呆板的形式，最明顯的技巧是善用排比、頓點和用韻，三者有機的結合使他的詩歌經常呈現強烈鮮明的韻律節奏。

另外專章討論的是古典詩與現代詩在音韻形式上本質性的異同。詩歌韻律要結合自然語言方為真切，有些評論者以中古音韻來解釋余詩的用韻之美，顯然是張冠李戴的謬誤。中古平上去入的四聲也和現代國語的四聲不盡相同，有些學者過份強調「聲調」對現代詩音韻諧和的重要性，也是過份深求了。

<Abstract>

The Beauty of Classical Rhymes in Yu Kwang-chung's Poems and its Transformation

HUANG, Jung-Shun

Research Assistant, Institute of History and Philology, Taipei, Taiwan

One of the main characteristics of Yu Kwang-chung's poetry is the use of rhyming patterns. Not only do rhymes abound in his earlier works, the

sentence structures also contain a degree of symmetry, which is highly reminiscent of classical Chinese poetry. Since the diction of vernacular Chinese is different from that of classical Chinese, the freedom of form enjoyed by free verse is hence much greater than classical poems. As such, the poet is bound to ponder a transformation in the merging process in order to achieve a form that is more versatile. Based on Vol. 1 (1949-1981) and Vol. 2 (1982-1998) of Yu's anthology, this article examines the aspect of timing of the poet, and how he gradually transforms what appears as rigid rules of rhymes of classical poems into the flexible rhythms of free verse.

Key words : Yu Kwang-chung, rhyming patterns, classical poetry, free verse, rhythm