東華人文學報　第一期
1999年7月　頁165-182
東華大學人文社會科學學院

論中國韻文學格律的發展

許子漢

東華大學中國語文學系

提要

本文從語言旋律的三項本質——字音、聲調、節奏，探討中國歷代韻文學格律所規範的各項形式因素，對語言旋律的影響何在，並由此歸納出詩律、詞律、曲律的發展過程。

先秦至兩漢是詩律的第一階段（古體詩時代），利用韻腳與句長等因素，完成句長節奏整齊化的規範；六朝至盛唐爲第二階段（近體詩時代），利用平仄（即聲調）與對偶來規範音步層次的節奏感。以上兩階段的格律發展是由參差走向整齊。

中唐至兩宋爲第三階段（詞律時代），發展出新的節奏層次——語長，及控制節奏的新因素——音節形式，格律的發展也由整齊又走向參差，但爲人工之參差。宋末至清則爲第四階段（曲律時代），完成了節奏四層次：語長、句長、音步、音節的參差演變，並由於增減句、增襯字的運用，使格律的「變」趨於極致；且除節奏外，在字音與聲調上也有進一步的講求。

關鍵詞：格律、節奏、句長、語長、音步、音節、音節形式、對偶、聲調

NATIONAL CENTRAL LIBRARY ROC 國家圖書館

論中國韻文學格律的發展

說到旋律，自然就想到音樂；討論音樂，自然也離不開旋律。其實天地間的聲音莫不有旋律，只是有美醜之別。有些聲音之所以悅耳，便是因爲它具有美麗的旋律。語言也是一種聲音，自然有它的旋律，也就有其美醜之別。文學作品記錄語言，也記錄了語言的旋律，旋律的美醜也就存於文學作品之中。追求美感是所有藝術不二的天職，文學自不例外；中國幾千年來文人墨客苦苦追求語言旋律的美感，講究「聲調鏗鏘」、「唇吻調利」也自然有其道理了。固然，對於語言旋律美感的講求不限於任何文學體製，但其程度卻有輕重之別。各國文學莫不有韻散之分，韻文對於語言旋律的講求當然重於散文，甚而規範出某些固定之格式，可見韻文學對語言旋律之重視，研究韻文學當然就不能忽略此一重要的課題。

一・語言旋律的本質

（一）語言旋律的形式與本質

中國的韻文學從《詩經》算起已有近三千年的歷史。在《詩經》、《楚辭》的年代，詩人已經知道「押韻」的必要，也懂得大量的運用語詞如「兮」、「只」等字，及雙聲、疊韻、疊字的詞彙；漢魏六朝的時候，有固定句長及韻腳規律的詩歌便發展完成；到了唐代，規定平仄律的近體詩也發展成熟；晚唐五代以後，中國詩歌進入了「長短句」[1]的時代，詞曲格律更是精嚴繁複。這些特別的聲韻運用及規定，無疑是爲了營造更美的語言旋律。

語言旋律的內容包含極廣，其中某些部份在歷代詩人的創作中，經由實際的體悟累積，逐漸形成固定之格式，即成爲所謂的「格律」。鄭因百先生於〈論北曲之襯字與增字〉一文中，論述曲之格律有六大要目，筆者將其內容整理如下[2]：

（一）句數：全曲若干句。（二）字數：全曲共若干字，每句各占多少。（三）

---

[1] 此處所謂「長短句」並非詞的代稱，而是就其字面解爲「句長不一之詩歌體裁」，也就是詞與曲合稱之意。

[2] 見《龍淵述學》一書，台北，大安出版社，1992.12月，一版一印，頁119，以下簡稱此文爲〈北〉文。

句式：句中之字如何分配。例如：同爲五字句而有上二下三與上三下二之別，同爲七字句而有上四下三與上三下四之別。（四）調律：句中某字須平，某字須仄，某字平仄不拘；而有時平聲須辨陰陽，仄聲必分上去。（五）協韻：某句必協韻，某句必不協韻，某句可協可否。（六）對偶：某些句必須對偶，某些句必不對偶，或可對可否。

以上六要目雖爲論曲，但施於詩詞亦無不可，蓋曲之律爲中國韻文學中之極致，故言曲律，則詩詞律之要目已含於其中。

永義師亦在此一基礎上再加細分，提出韻文學體製規律的八個要素：字數、句數、句長、句式、語長、聲調、韻協、對偶[3]等。其中聲調即「調律」，多出的兩個要素則爲句長與語長。句長指的是每句應有之音節數（即字數），則實包含於鄭先生所之「字數」之內。語長指的是兩韻之間的音節數，鄭先生雖未明白指出，但既知每句幾字，何句押韻，何句不押，則據句長與押韻之規定即可推知兩韻之間應有多少字[4]。故二說舉目雖有多少之別，其內容則未有差異，中國韻文學格律之要目可說已盡括於此。

上文所說的六要目或八要素雖是格律的內容，但卻非從本質上立論，而是從形式上加以探索；它們描述的是格律的形式，而非語言旋律的本質。舉例而言，一首五言律詩與一首〔西江月〕詞的格律有何差異可以藉由上述之要素來描述。如字數方面，五律每句五言，〔西江月〕之第二、七句須七言，其他六言；句數方面，五律有八句，〔西江月〕亦有八句；就押韻而言，五律首句可押可不押，二、四、六、八句必須押韻，三、五、七句必不押韻，〔西江月〕詞則偶數句押韻，且二、六句押平韻，四、八句押仄韻；其他要素之描述可以類推，不再煩舉。從以上二者格律之描述，可以知道的是其形式上的差異，卻不能描述這兩種不同的格律形式在語言旋律上有何不同，究竟何者急促，何者舒徐，何者飛揚，何者頓挫，並不能借由這些要素明確的描述。要了解語言旋律上的真正差異，必須要先探求文學作品中語言旋律的本質。

語言旋律是出乎語音之自然，此爲上文已言，故要了解語言旋律之本質，當先了解語音之本質。每個語音組成的因素有五，即字音（含聲母與韻母）、聲調（平

---

[3] 見曾永義〈論說「拗折天下人嗓子」〉，收入《王叔岷先生八十壽慶論文集》，台北，大安出版社，1993，頁393-394，以下簡稱此文爲〈拗〉文。另〈中國詩歌中的語言旋律〉一文，見《詩歌與戲曲》，台北，聯經出版社，1988.4月初版，頁3，也提到韻文學體製規律的基本因素，列出七項，未有「語長」一項，因〈拗〉文發表時間較晚（1993），故以〈拗〉文爲準。

[4] 標舉「語長」一項有其觀念上的意義，配合「句式」之觀念即可據以說明韻文學中「攤破」、「增襯」的現象。可參見永義師所著之〈九宮大成北詞宮譜的又一體〉及〈也談蘇軾念奴嬌赤壁詞的格式〉二文，俱收入《參軍戲與元雜劇》一書，台北，聯經出版社，1992.4月初版。

仄）、長短、高低、強弱，但文字並不能如錄音機般把上述五項因素全部記錄並傳達給讀者。它所能傳達的僅是字音與聲調而已，長短、高低、強弱則已無法確知。如此說來，文學作品中之語言旋律其本質乃字音與聲調兩因素所組成，則又不然。上面所述是針對單獨的語音加以分析的，文學作品並非單獨的語音，而是眾多的語音所組成，眾多的語音會根據所表達的意義而形成密連、鬆散或停頓、分隔的不同語音間隙，這種間隙的變化型態便會形成語言旋律中極爲重要的一個因素，即節奏。

在自然的語言中，節奏此一因素可以分析爲三個層次。第一層次乃因反映語義之段落，即句與句的分隔，此爲句長層次之節奏；第二層次乃因反映同一句中語法之結構，一句中的語音又會分成幾個單位，各語音單位之內語音會較緊密的結合，而不同語音單位之間則略有間隙，若稱此語音單位爲「音步」，則此一層次之節奏爲音步層次之節奏；第三層次乃因反映詞彙結構之不同，在同一音步內，各字音節之時間長度有所差別，而有「長短快慢」之節奏，此則爲音節層次之節奏。此三層次綜合組成我國語言旋律之節奏感[5]。

（二）字音、聲調與節奏之關係

在此處我們要進一步說明這三項因素可以區分爲兩類：字音與聲調爲一類，節奏爲一類。字音與聲調是每個字固有的，但節奏則否。節奏是因爲不同的語音組合在一起之後才產生的，因此節奏是後天的，是相對而產生的。不同的語音組合的方式若改變，每個語音的節奏特質也就跟著改變，但無論語音以何種方式組合，每個語音的字音與聲調都不會改變[6]。舉例而言，「青黃不接」、「青山綠水」、「青青子衿」三句中之「青」字即因詞彙結構之不同，而有全然不同之節奏。「青黃」爲意義份量相等的複合詞，「青」字有相當之時間長度；「青山」則爲詞組，「青」之意義份量較輕，時間長度略減；「青青」爲疊字複詞，後一「青」字形同詞尾[7]，時間長度相當短。其字音則皆爲 tɕʻiŋ，聲調則皆爲陰平，卻未有改變。而且第一、二層次的節奏特質是由語音間之間隙或停頓來形成，也非單獨語音所能呈現。可見節奏此

---

[5] 有關語言旋律的本質，在拙著〈語言旋律的本質及其運用〉一文中有詳細的說明，《中國文學研究》第十一期，台北，國立台灣大學中文研究所，1997，頁39-56。

[6] 聲調在某種情況下會有連音變化，如國語連用兩上聲時，前一上聲須做陽平。但此種連音變化其條件是固定的，就好像破音字一樣，在某種情況下一定讀成某個音。所以仍可算是固定不變的情形。

[7] 永義師對此曾有解釋：「疊字是衍聲複詞的一種構造方式，如蕭蕭、瑟瑟、淒淒、冷冷等，因爲它是單音節的延續，所以其次一音節的性質有如帶詞尾的複詞（如桌子、好的、馬兒等）之「詞尾」，雖在文字上爲一單字，但在音節上則附屬前者，就長度而言，止有半音節，而且發聲要較爲輕微……。」（見〈詩〉文頁35～36）

奏此一因素是不固定的，可以由語音組合形式的相對變化來控制。因此歷代作家對語言旋律的探索以節奏此一因素爲最多，而最後能加以規範，納入明律範圍的，也以節奏此一範圍爲多。此皆因節奏爲最多變之因素，同時也爲最可控制之因素。

相反的，由於字音與聲調的固定性，使得這兩項因素可以控制的可能性也大爲減低。聲調只分四種，同調之字尚多，可騰挪變化之空間稍大，而聲母韻母之區分則不下數十，騰挪變化之空間甚小。故明律規定之內容，聲調尤多於字音之限制。

在分析出語言旋律的三項本質之後，可以回過頭來探討上文曾提及的格律的八個要素：句數、字數、韻協、平仄、句長、語長、句式、對偶等，究竟對這些要素做出規定之用意何在？會形成何種語言旋律的效果？改變了三項本質中的那一項？以下將嘗試探尋其中的道理。

如果追溯這些格律要素成立之先後，則以押韻爲最早，《詩》、《騷》時代即已有之；其次爲每句之字數，也就是句長，東漢已有通篇五言之詩；其次是平仄、句數、對偶等因素，至唐代近體詩發展完成時，也已納入格律之範圍；最後才是語長和句式[8]。成立較早之因素並非一直不變地保持原來的規定形式，而是隨著文學的發展而改變的。這些改變反映了歷代作家對語言旋律的了解和掌握，根據這些了解和掌握，即可對韻文學格律的歷史發展，有具體之認識。同時亦可發現，不同格律因素有時影響的是相同的旋律本質。以下即以時代之發展爲經，格律因素爲緯，分別討論所影響的旋律本質爲何。

二．詩律時代節奏的發展

（一）第一階段——句長節奏的形成

從先秦到盛唐，由《詩經》到律詩，是中國詩律的發展以至完成的時期。詩律完成時，已包含了協韻、句長、字數、平仄、對偶、句數等因素，這六個因素實際上都是在運用並形成節奏此一旋律本質，只是層次有所不同。

先論韻協。此爲所有因素中最早出現的一項，而押韻之作用何在？永義師於〈舊詩的體製規律及其原理〉一文（以下簡稱此文爲〈舊〉文）中說明「韻協的作用」：

---

[8] 語長與句式就表面上看，詩押韻並限定字數以後就已經形成一定的語長與句式了。但在詞曲出現之前，語長與句式並未在格律中產生作用，詩人在創作時並未運用這兩個要素，所以不能算是包含於格律之中，要等到詞曲出現之後，才算列入格律之範圍。詳下文之說明。

> 韻協是運用韻母相同，前後複沓的原理，把易於散漫的音聲，藉著韻的迴響來收束、呼應和貫串，它連續的一呼一應，自然產生規律的節奏。（見《詩歌與戲曲》一書，頁51。）

某種音韻特點的重複自然可以形成節奏，這是不用置疑的。因此押韻雖然是運用字音的條件，但影響的旋律本質卻是節奏。此一節奏的層次則屬於前述三種層次之第一層。第一層次的節奏感來自語義段落（即句子）的停頓，古人發覺此種語義層面的原始節奏，因而運用語音層面之因素來強化此一停頓的節奏效果，於是使每一停頓前之句末之字具有相同之韻母，即產生所謂「收束、呼應」之效，使得第一層次的節奏感得到強化而更加明顯。

附帶一提的是，早期的詩歌如《詩經》、《楚辭》，押韻不限聲調，但六朝以後的近體詩是區分聲調的。因此韻腳運用的條件還可以包括聲調，但其影響的卻仍是節奏。

詩人運用韻腳的作用以形成明顯的第一層節奏感，卻仍嫌不足。若語句之長度參差過甚，則有時氣緩，有時氣促，必然會有不順暢之感。散文之作家已知調整句長以形成諧調之韻律，而韻文之作家乃進一步追求更規律的節奏，遂形成了固定句長的詩體。如此一來，第一層次之節奏感便納入極爲規律的形式之中了。

由押韻、句長以形成規律性的第一層次節奏感，大概是完成於東漢的，因此先秦至兩漢可以說是中國韻文學格律發展的第一階段。第二階段則由六朝至盛唐，承續第一階段的基礎，繼續第二層次節奏感的規範，其運用之條件則爲平仄與對偶。

（二）第二階段——音步節奏的完成

據前所述，第二層次節奏感來自句中語音單位的間隙，我們可稱此「語音單位」爲「音步」。爲了使這種音步之間的間隙產生的節奏感更爲諧合規律，因而在各句中區分音步時，使各音步所含之音節數能有大致相同的分配。故五言則做2.3，七言則4.3或2.2.3，斷不做其他之音步分配形式[9]。爲了強化此音步之節奏，於是使各音步中之平仄相同，而相鄰音步之平仄相反，形成平平仄仄平與仄仄平平仄兩種基本形式（七言則在第一式上再加仄仄，第二式上再加平平），形成兩字一節之規律形式。但由於每句末字限於押韻與否之限制，其平仄有時須做調整，故下三字多爲一節。這種音步中音節數的調整，古人已有明見。明代戲曲的大作家湯顯祖在〈答

[9] 此種規律事實上已是音節形式的規律，則已屬句式之範圍，但筆者以爲此處並非當時詩人對句式已有了解，並有意識的加以運用，只是因爲運用平仄配合規律之音節分配，無自覺的造成了句式的形成，在下文討論句式時再詳論。

凌初成〉一文[10]中即說：

四六之言，二字而節，五言三，七言四，歌詩者自然而然。

這是說四言詩讀做 2.2的音節分配，六言詩分做三個音步，每音步仍是兩個音節；但到了五言詩則開始有三音節的音步，即分做 2.3之形式，七言詩則有四音節的音步，即做 4.3之形式。如此的區分是閱讀詩作時「自然而然」之事，即因在句中使各音步之音節數大致相當，可以產生較和諧規律之節奏。

可見詩律中平仄的布置，把第二層次的節奏感如同第一層次般地加以規律化了。可是第二層次的節奏感被規律化以後，各音步中的音節數是相同或相近的，則第三層次的節奏在此情況下就有可能影響第二層次的節奏。假如在音步中使用義意份量較輕的字，則可能使得此音步之音節數雖然與其他音步相等，但音節長度合起來卻較短之現象。比如在第一音步用了帶詞尾之詞彙，則其意義份量甚輕，兩個字的音節長度只大略比一個音節稍長，而其他音步則俱用意義份量相當之詞彙，則音節長度非二即三。相形之下，第一音步則顯得太短，且每字之長度亦不一致，則原來所欲形成之規律節奏就反遭破壞了。所以詩的用字講求精鍊，是有其聲律上的原因的，爲的是求每字意義份量能夠均等，則每個音節才能均勻，誦讀時才能字字響亮，音步之節奏感才能整齊而有規律。如詞尾、詞頭，或語詞如「也、矣、乎」，量詞如「個」等意義份量過輕的用字，在近體詩中，正常情況下是絕對避免的。若用以入詩，便覺得像是古詩之體，或者是「以文入詩」了。此一用字上之忌諱雖爲詩家所共守，但並不算是格律之範圍。詩家在用字意義份量上的積極講求，表現在對偶上。

對偶的美是形、音、義三者兼具的。關於對偶的運用，在詩律中一般都指的是律詩中間兩聯的對偶。這種對偶是最精密，層次最高的對偶[11]。近體詩之對偶是包含音律與文字兩方面的。近體詩奇數句與下一句（偶數句）之平仄必須大體相反，而與上一句之平仄必須大體相同，這就是眾所周知的「對」與「黏」。爲何不每句皆「黏」，或每句皆「對」呢? 因爲惟有對黏相間，才可以使得詩句兩兩相對，區分成兩句一單位的規律，這也是近體詩規定兩句一韻的道理。所以近體詩的對偶，就音律上講，是每聯皆對的。這樣的相對形式，呼應了兩句一韻的押韻規律，使得韻腳的節奏得到強化，這是第一層作用。第二層作用，對偶的音律可以產生較凝穩之節奏，可以和五七言詩俱作單式音節的流利節奏相調劑，此部份關於句式之問題

---

[10] 見《湯顯祖集》卷四十七，《玉茗堂尺牘》之四，台北，洪氏出版社，1975.3月初版，頁1345。

[11] 永義師將對偶分爲五個層次，相關之說明請參閱〈舊詩的體製規律及其原理〉一文，見《詩歌與戲曲》頁55 。

，下文會再詳述。

律詩的中間兩聯則更進而講求最精密之對偶，在文字上亦須相對仗。這種規定是多重作用的，有些並不屬語言旋律的範圍。就語言旋律來說，除了原來在聲律上相對即有的兩項作用得到加強外，還可補救詞彙結構此一層次之節奏感的問題。前面已說過，不同的詞彙結構由於用字意義份量的差別，所實際佔有的音節長度並不一致。爲了避免此一情形，詩人用字講求精鍊，對於意義份量過輕之字有所避忌。但所用之字卻無法字字意義份量相等，參差是難免的，詩人亦明此自然之理，故亦不全然硬行限制。不過人巧有時可奪天工，在律詩的體製中，詩人於中間兩聯施加工巧，於前後兩聯則順乎自然。所加之工巧即精密之對偶，此對詞彙中意義份量之調整有何妙用呢？今舉例說明之。

在「十顆西瓜」這四個字之中，「顆」的意義份量最輕，因爲它是個量詞，只表示不同的計量單位。說「十個西瓜」時亦然，「個」的意義份量比「顆」更輕，因爲「顆」是特定的計量單位，「個」則是不特定的。但在下面這句話中：「**我是說『十顆西瓜』，不是『十個西瓜』。**」則這句話中的「顆」和「個」的意義份量反而變得最重，因爲對比之故。

同理，對偶之句是字字相對的，所以原本意義份量較輕之字在對偶以後，份量都會隨之加重，有時甚至可以成爲份量較重之字，如：

家住層城鄰漢苑，心隨明月到胡天。（皇甫冉〈春思〉）

這一聯中，上聯的「漢苑」，下聯的「胡天」，都應該是名詞組的結構，「苑」和「天」是這個詞組的中心，「漢」與「胡」是修飾語。若單獨來看，則「苑、天」二字當然份量較重。但於此聯中一對比，則「胡、漢」之對比意義明顯勝過「苑、天」之對比，所以「胡、漢」二字之份量就會加重。再如：

江流曲似九迴腸。（柳宗元〈登柳州城樓〉）

這句詩，句中「似」字並不突顯，但若加上出句，形成完整之一聯：

嶺樹重遮千里目，江流曲似九迴腸。

則「遮」、「似」之相對，遂使其份量隨之加重。又如李商隱之名句：

身無彩鳳雙飛翼（〈無題〉）

光讀上句，「身無」二字並不突顯，「彩鳳雙飛翼」是何等鮮明的意象，份量自然重。加上下句：

身無彩鳳雙飛翼，心有靈犀一點通。

則「身」與「心」、「無」與「有」之對比，使得詩意整個顯現出來，所以「身、無」與「心、有」之份量亦顯得重起來。

前面說過疊字衍聲複詞中後一字是形同詞尾的，但詩人並不避用，因爲這種詞彙在音步中的節奏雖然有害，但在字音及聲調的複沓上，卻有其和諧之美。是有一失，亦有一得，故並不特別避忌。但在律詩對偶句中不但不避用，而且爲名家所愛用，便是因爲對偶可使其份量加重，降低音節上的改變，而且對偶在聲情上凝重平穩，更可以補救節奏的改變，所以其害已有補救，而其美遂更能彰顯。

綜合以上對六朝至唐代詩律發展的討論，可以發現這一時期主要的發展是對第二層次節奏的掌握，而其運用之條件則主要爲平仄之規律。對偶具有多方面的作用，對節奏的影響也是其中之一。對第三層次的節奏詩人亦已有體會，但此一時期對此一層次之節奏未有深入之運用，只是避免它對第二層次節奏形成干擾，故此階段之發展仍屬節奏之第二層次爲主。此外，這一時期的發展尚涉及節奏以外之本質，如聲調方面之發展，將在下文其他部分再做討論。

最後，要談句數的問題。近體詩開始有句數的規定，絕句爲四句，律詩爲八句。但此一因素對語言旋律的影響，似乎不太關涉到本質上的問題。因爲旋律是由字音、聲調、節奏形成的，而句數似乎都不能影響這些本質。此一因素對語言旋律的影響大概只能說是，給予作家多大的空間去運用其他的因素，以形成語言旋律。但就形式上論，此一因素卻必然存在，因爲任一作品，其篇幅總是有限的，必須選擇適合其份量的體製規律，所以必有聲情類近，而容納之篇幅不同之體製存在。則句數之差異，也必然就會存在於形式之上。

此一部分針對先秦至盛唐的節奏發展做一討論，以下即進入「長短句」時代，討論中晚唐至清之節奏發展。

三．詞曲時代節奏的變化

詞的出現若以劉、白等人的時代算起，則大抵可以推至中唐。自此起，中國韻文學對於節奏的掌握進入了另一個階段。此一階段還可以細分爲二，一爲詞律時期，自中晚唐以至兩宋；一爲曲律時期，自宋末至清代。以下先討論詞律時代。

（一）詞律時代

詞律時代的重大發展有二：即語長與句長的分離，音節形式與意義形式的趨於

相合[12]。

前文已說過語長與句長的定義，就表面上看，押韻的作品只要不是句句押韻，則語長與句長就不相等，兩個因素就應該已經並存。可是究其實際，筆者以爲，在詩律時代，詩人並未能運用二者之差異，因此當時之語長與句長在觀念上仍未被清楚意識到，故也未能加以運用。當時之語長，除了首句押韻之情形外，其實就是句長的兩倍。所以語長只是較長之句長而已，可以說，押韻之句才是「句」，而不押韻之句只是「讀」而已。但到了詞律的時，語長與句長的觀念得到釐清。詩人了解韻與韻之間的音節長度會形成自己的節奏，與句長所形成的節奏是不同的，才開始不依賴句長來規定語長，語長乃有自己的長度規定。一個語長中可有不同的句數、音節數，以形成自己的節奏。在詩律時代，押韻是爲了強化句長所形成的節奏，所以語長是由句長來規定的，語長即等於句長的兩倍。句子的節奏和韻的節奏是合一的。但語長有了自己的獨立格律後，則韻的節奏便與句子的節奏分離了，形成比句子的節奏更高的一個層次。這是中國韻文學在節奏律上的重要突破。

根據前文的分析，語言旋律的節奏有三個層次：句長、音步、音節，這是針對自然的語言而言。就文學作品而言，則散文自然只有上述三個層次，韻文則不僅在上述三個層次運用聲韻上的條件加以強化、規律化，同時更發展出更高的一個層次，即語長的層次。中國韻文學節奏的層次乃發展完備，第一層次爲語長，第二層次爲句長，第三層次爲音步，第四層次爲音節。一件韻文作品包含了若干語長，每一語長所具有的音節數，由韻的區隔來決定；一個語長又包含了若干句長，每一句長所具有的音節數，由語音停頓（即後來的句讀）的區隔來決定；一個句長又包含了若干音步，每一音步所具有之音節數，由句中語音間隙的區隔來決定；一個音步中又包含了若干音節，每一音節所佔有的時間長度，則由詞彙構中各字所佔的意義份量來決定。這四個層次環環相扣地組成整個韻文旋律的節奏。

這四個層次發展完成後，詞就打破了詩由散漫趨於整齊的規律性，而追求由整齊趨於變化的韻律性。詩律時代的語長、句長、音步的音節數都是追求整齊的，但詞律時代則形成長短錯落之型態，有齊有不齊，有長有短。拿語長來說，有兩三音節一韻的，也有二十音節以上一韻的[13]；句長則從二至九字不等[14]；音步長則以二至

---

[12] 此處所所謂「相合」，指的是音式與意式同爲單式，或同爲雙式。但並非全然如此，在某些詞曲作品中可能有不合之情形，因此說「趨於」。

[13] 詞的語長最短爲二音節一韻，如〔定風波〕上片第三韻，下片第二、五韻；最長大概是二十三個音節，如〔曲玉管〕下片第一韻，〔鶯啼序〕第四段第二韻。

[14] 照理說，七字以上就會有攤破的情形，有關攤破的論述請見〈九宮大成北詞宮譜的又一體〉、〈也談蘇軾念奴嬌赤壁詞的格式〉，參見註4。但一般詞譜，把有些句子超過七字者，其中攤破處之停頓算爲「讀」，不算「句」，有時甚至不頓，故此處姑仍其舊，算法從寬。

四音節爲常，單音節只有在三言或四言的短句中可能形成音步，一般在五言以上的句中則否。我們也可以發現，越是上面的層次，其騰挪的空間越大，節奏的改變就越滉漾多姿；越下面的層次，其伸展的幅度越小，節奏的影響則趨於細膩。

其次，要談句式的問題。同樣的，詩律時代也就有了句式的存在，但當時詩人未能普遍地體認此一要素的存在，並加以運用，因而當時的音節形式只有單式一種，且未能與意義形式相配合[15]。即或皆以相同之形式爲之，則必然形成頗爲呆板之反效果[16]。但音式與意式的不能相合，最重要的問題是因爲單雙式音節各自具有不同之聲情，即節奏感。鄭因百先生於〈北〉文中指出二者之別：

> 句式之大別，可分為二，曰單與雙。……單式句，其聲「健捷激裊」；雙式句，其聲「平穩舒徐」……單式句讀之有跳動之立體感，雙式句有舒展之平面感，是為中國一切文體之共同情形。……（見《龍淵述學》頁128～129。）

所謂「健捷激裊」與「平穩舒徐」的差別，大體上指的是節奏上的快慢之別[17]。

在詩句中音式與意式的乖異，可能發生兩個問題。一爲音式影響了意式，使得對詩的欣賞不能深入，甚而有歧義或誤解之現象。此不關乎語言旋律的問題，此不贅。二爲意式影響了音式，遂使得詩的節奏遭受破壞或扭曲，而不能展現應有的語言旋律。因此詞律時代的作家體悟到此中道理，遂開始追求句式的合一，使詞情聲情得以相合，達到「合則兩美」的境界。

另一方面我們也可相信，在音式與意式的矛盾中，詩人們也體會到了雙式音節其節奏與單式音節並不相同。爲了呈現更多樣的節奏感，詞律中便搭配了不同的單雙式組合。永義師於〈詩〉文中便指出：

> 一調如純用單式句，則節奏顯得流利快速；如純用雙式句，則節奏顯得平穩綏慢；單雙式配合均勻，則節奏屈伸變化，韻致諧美。兩調字數如果相近，則單式句多者節奏較快；雙式句多者，節奏較慢。（頁29～30）

並做了詳明的說解與舉例，此處不再詳述。

音式與意式相合的發展有兩個意義。一、由純單式的句式，走向單雙搭配的多樣性，與前述詞律時代特性乃是由規律走向變化相合。二、句式此一觀念的形成與

---

[15] 有關句子音式、意式的問題，〈詩〉文的「肆・音節形式」有詳細說明，請參見頁21～25。

[16] 故在〈詩〉文頁29有云：「在詩中由於音節形式單純不變，故意義形式要求變化，結構才靈動活潑，才不致於犯上『合掌』刻板的毛病。」

[17] 「健捷激裊」與「平穩舒徐」之差別當然不僅是快慢之別而已，但語言旋律精微的特別須落實於作品之中討論，空泛而言並不易理清楚，故此處乃大概言之。

運用，使得節奏的控制除了用長度（即音節數目）外，也可以用句式來控制。原來句式的單雙指的是句長此一層次的，但實可類推至語長與音步兩個層次，而有雙式語長、單式語長與雙式音步、單式音步。因此，從音步到語長這三個層次的節奏可以由兩個因素來控制，一爲音節數，一爲句式之單雙。

以上所論，即爲有關詞律時代有關節奏的發展。詞律開拓了節奏的新層次，即語長；也發現了節奏的新因素，即句式之單雙。而整個格律發展的趨向也與詩律時代不同，由追求整齊轉爲追求變化。以下再論宋末至清之發展，亦即曲律的發展。

（二）曲律時代

曲和詞同爲長短句之型式，其格律之基本型態是類近的，都是變化的型態，但曲之變化則更進一層，已是由人工音律趨於自然音律的繁複變化。詞之節奏於語長、句長、音步之長短俱已參差，其音式也是單雙並存。故每種詞調之節奏各不相同，可以展現出多樣的風貌。但這種差異卻是固定的，〔蝶戀花〕與〔聲聲慢〕之格律固然不同，但只要是〔蝶戀花〕，則其句數、字數、語長、句長、協韻、平仄、句式、對偶是必須遵照同一格式的。因此，就整個詞體來看，與詩體在格律上已然趨於多變，較符合自然之聲情，但就個別之詞調來看，則仍是極爲固定且人工化之性質。曲則擺脫此種型態，追求更多變自然的節奏，同一曲牌，其語長、句長、字數都可有所不同，而句數有時亦可改變。故同一曲牌之格式乃有所謂「本格」，但以本格爲「根」，卻可以往上生枝發葉，而各有不同之樣貌。「生枝發葉」的方式，則不外乎襯字、增（減）字、增（減）句，鄭先生於〈北〉文中指出：

> ……然詩詞之格式甚為固定，簡單明確，易於辨識遵守；曲則不然。南曲格式出入尚不太大，北曲則幾乎每個牌調，亦即每個格式皆有相當之伸縮變化，使人不易認清其本來面目，而有無所適從之感。此種情形，在雜劇中為尤甚。而其所以如此者，則為北曲例可增句及使用襯字、增字之故。換言之，增句、襯字、增字三者，實即北曲格式伸縮變化之由來也。（見頁12）

其中提到南北曲在格律伸縮變化程度有別，但其可以變化之性質則一，本文旨在討論整個韻文學語言旋律之發展，故以整體之觀點來討論，此處對南北曲之異便暫不論之。以下就分別說明襯字、增（減）字、增（減）句對語言旋律的影響。

何謂「襯字」？〈北〉文中有如下之說明：

> 在不妨礙腔調節拍情形之下，可於本格正字之外添出若干字，以作轉折、聯續、形容、輔佐之用。此添出之若干字，即所謂襯字，蓋取陪襯、襯托之意。（見頁123）

既要是「不妨礙腔調節拍」(曲是可以入樂的),而且其意在「襯托」,其用在「轉折…輔佐」等,則必然是用了「意義較輕、音節較快的虛字」[18]來作爲襯字,才能和正字有所區別。可舉名作《西廂記》〈長亭送別〉一折中之〔叨叨令〕一曲爲例:

> 見安排著車兒馬兒不由人熬熬煎煎的氣,有甚心情將花兒靨兒打扮的嬌嬌滴滴的媚。準備著被兒單枕兒冷則索昏昏沈沈的睡,從今後衫兒袖兒都抆濕重重疊疊的淚。兀的不悶殺人也麼哥,兀的不悶殺人也麼哥。久以後書兒信兒索與我悽悽惶惶的寄。

全首計一百零二字,而實際上本格之正字只是:

> 安排車馬熬煎氣,心情花靨嬌滴媚。被單枕冷昏沈睡,衫袖抆濕重疊淚。悶殺人也麼哥,悶殺人也麼哥。書信與我悽惶寄。

等四十七個字。若只讀正字,則情味全失,二者相去甚遠。永義師說:

> 我們如果去掉襯字,光朗讀正字,則殊覺平板無生氣;但加上襯字之後,則拂拂然生於齒牙之間,其意義明白顯豁、曲折詳盡,而韻致尤其生動活潑、嫋娜多姿,若推究其故,則襯字多用意義較輕、音節較快的虛字以作轉折、聯綴、形容、輔佐之用,故能使凝鍊含蓄的句意化開,變成耳聞即曉的話語;同時他又加長了原有的語言長度,使語勢波浪起伏,造成流利爽快或頓挫曲折的情致。(頁 19～20 ,見〈詩〉文。)

可見襯字之作用是兼及音義兩方面的,一方面使「意義明白顯豁、曲折詳盡」,一方面使「語勢波浪起伏」,而有「生動活潑」、「流利爽快」、「頓挫曲折」等聲情上的情味出現。顯然,這些情味是由於加入襯字而使得原來平板的語言旋律發生了變化。

先就第一句來看,原來正字爲「安排／車馬／熬煎氣」三個音步,作 2.2.3七言單式句。加上襯字之後,第一音步加了兩個字,成爲「見安排著」,當然立刻改變音步的長度,則音步此一層次的節奏必因加襯字而改變。但襯字的影響還不止此,原來音步中「安排」兩個音節的長度是均勻的,加襯之後,「見」字必然音節長度較短,因爲意義份量較輕;而「著」字音節長度則更短,因爲是詞尾。所以加襯之後,同音步內之音節長度也有了參差,因此,音節層次的節奏也受到影響。而這一層次的節奏由均勻趨向參差,卻是詞律時代的發展未及的。

加襯當然使得句長、語長都隨之改變,因而也間接影響了這兩個層次的節奏,

---

[18] 見〈詩〉文頁20。

但其影響卻不僅是因爲加長了音步內的音節數而已，它還增加了音步數。如上舉第一句中「不由人」三個襯字爲一獨立之音步，斷不可能和下面「熬熬煎煎的氣」合爲一音步，使得原來三個音步的句長變爲四個音步。所以加襯不僅直接改變了音步內的音節數，也改變了句長之中的音步數目，只有語長之中的句數不能經由襯字來直接改變。襯字必須透過對音節、音步、句長等三個層次的影響，來間接改變語長。

其次談增字與增句，此二項改變曲之體製的因素皆由襯字演變而來，三者具有「連鎖展延的關係」。永義師在〈北曲格式變化的因素〉一文中云：

> 所謂「連鎖展延的關係」是曲中原來只有本格的「正字」，其後加「襯字」使曲意流利活潑，「襯字」原為虛字，寖假而成為實字，於是意義份量與「正字」相敵，其地位提升而為「增字」；「增字」起初不超出三字，後來也有逐漸累積的情形，因而成句，即所謂「增句」。[19]

可見「增字」、「增句」皆由襯字進一步變化而來，如所加字數過多，因爲句長有其音節數之上限，若過長，則必斷爲兩句。如前舉之例，「不由人」三襯字必須成一音步，而無法算入原音步之內，其道理是相同的。若所加之字，意義份量太重，而已非「陪襯」之角色，當然便易客爲主，成爲增字。

相對於增字、增句，有些曲可以減損本格正字之字數與句數，只是爲例甚少。其影響曲之格律與增字、增句影響之相對層次並無差異，以下即一併討論之。

增減字由於意義份量與正字無別，所以不能如襯字般形成音步內各字音節長度的差異，故不能更改音節層次的節奏。其他如改變音步與句長之音節數，改變句長之中的音步數，間接影響語長等作用則皆相同。但由於襯字意義份量輕，唸起來輕而且短，故可使節奏更輕快，與正字之間有抑揚之對比。增減字可以更改音步、句長、語長，但呈現之效果卻並非襯字的輕快流利、抑揚起伏。

增減句則當然影響的層次是語長此一層次，而不能改變層次較低之句長、音步與音節的長度。同時，也改變了整個曲牌的句數。

由以上所述看來，似乎曲律之語長、句長、音步、音節四個層次無不可變，則曲律的規律由何看出呢？前面曾說，曲律是以本格爲根，向上生枝發葉。所以本格格律的各項因素是不變的，而且聲調、字音等因素講求更細，規定更嚴。而增襯字與增句之變化亦須遵守法則，並非可以任意爲之的。主要而言，增襯字必須維持原來句式單雙之特質，不可變單爲雙、變雙爲單，而且須加於音步之間的間隙，詳細

[19] 見《說俗文學》，台北，聯經出版社，1984.12月第二次印行，頁326。

NATIONAL CENTRAL LIBRARY ROC 國家圖書館

的原理與細則可參見〈論北曲之襯字與增字〉與〈北曲格式變化的因素〉。可增句之曲調不多，且亦有一定之法，可參見《北曲新譜》[20]。所以，曲律的變化並非漫無標準的，而是更趨複雜精密。

就節奏此一因素的發展而言，曲律有兩個重要的意義：第一、由於襯字的使用，使得意義份量較輕的字也大量使用於曲中，音節的輕重長短也由均勻而趨於參差，承接了詞律時代，語長、句長、音步三個層次俱已由規律趨於變化的發展。節奏的四個層次至此成爲徹底的「長短句」。第二、在影響節奏的兩個因素之中，一爲音節數，一爲單雙式，曲律以單雙式爲節奏不變的本質，而允許由音步至語長的三個層次，在音節數上有所變化，使語言旋律的表現更加複雜，更有變化。不像詩律及詞律時代，各語長、句長、音步之長度是限定死的。可見曲律時代節奏的發展，已擺脫了追求固定之節奏格式，而傾向於在基本的情調上，有多種姿態的變化，所以句式不變，而長度儘可變化。不管是四個層次俱已走向參差多姿，或其長度不再限死，兩個發展都使得曲律能在人工的限制下呈現出接近於自然音律的節奏感，這當然跟曲——尤其是劇曲——必須摹寫口語有關。如此的發展，也正是歷代作家摸索自然音律，進而創造人工音律後，又回頭變化人工音律，以摹仿自然音律的一個歷程。若總合整個節奏規律發展的歷史來說，先秦兩漢可說是節奏律的摸索期，對節奏的第一層次開始有所了解；六朝至盛唐則是人工音律的形成期，也就是詩律的創制期，整齊而規律的人工節奏於焉創制完成；中晚唐、五代、兩宋則是由人工音律加以變化的時期，即詞律的變化期，突顯了語長與句式的觀念；宋末、元、明、清則是由人工音律以返歸自然音律的時期，也就是曲律的時代，進而允許某些格律的因素可以挪變。能有曲律如此可以挪變的格律出現，證明了詩人對語言旋律的體認已深，對變化格律的各種技法也運用已熟，所以能以人工音律去追求複雜自由的自然音律。在可以挪變的同時，而人工音律所律定之語言旋律仍能存在，足見在其他的方面有更精密的講求，如節奏因素中句式的遵守即是，而其他之因素則牽涉字音、聲調之問題，請見下節。

四・字音與聲調

前文曾經說明，在明律中字音與聲調這兩個語言旋律的本質運用較少，本部分即對這兩個因素在明律中之規定做一討論。

就字音而言，自詩經起即有押韻之規定，但根據前面的說明與討論可知，押韻

[20] 鄭騫著，台北，藝文印書館，1973.4月初版。

規定的並非須用何種字音，而其作用也是在形成節奏，而非利用字音本身引起旋律上的改變。其實不同的聲音的確會引發人不同的感受，只是此一感受甚爲模糊，不易掌握，因而明律的內容中始終未曾對字音的運用做出明確的規定。〈詩〉文中曾指出「韻腳的音質」各有其特色：

> 如果韻部運用得當，可以強化意象，增進情趣……就曲韻來說，那麼大抵東鍾沈雄、江陽壯闊、車遮淒咽、寒山悲涼、先天輕快、魚模舒徐、支思幽微、家麻放達、皆來瀟灑。（見頁12）

按理，韻母有其聲情，聲母當亦有之。唇塞音讀來有「爆破」之感，其聲雄闊；舌齒塞擦音，其聲澀細；捲舌塞擦音，其聲綿柔；舌尖邊音，其音流利；鼻音，其聲綿軟；唇齒擦音，其聲輕浮……。不過，這些字音之聲情是不可絕對論定的，故而詩人對其神妙的運用也只能入於暗律的範圍。

值得一提的是，曲律時代唱曲之法將字音分爲「字頭、字腹、字尾」的唱法，使字音的特質呈現出來[21]。唱曲時既有如此的講求，則填曲之人當應有此認識，而對何處當有何種字音，以利唱曲時表現其美感有所考究。依此推論，在曲律時代，字音與曲律之間可能已有某種規律存在，但未能形成定律而已。

再談聲調的問題。前文已經談過運用平仄以形成節奏的作用，但聲調本身即具有其旋律之美。聲調是音高變化的型態，則聲調的組合自然就形成音高上下起伏，如同音樂般的旋律美，所以詩人在格律中講求聲調是極爲自然的。〈詩〉文中對聲調組合的旋律美亦有所說明，就兩個聲調的組合而言：

> 平平，有平舒之感；入入，有激促之感；去去，有直切之感；而上上連用，則由於其升降幅度在短小的語言長度裡，曲折變化過甚……便成了韻文學的忌諱……。至於不同聲調的組合，大抵鄰近的兩個聲調，如平上、上平、上去、去上、去入、入去比較和諧，而尤以上去、去上最為美聽，故詞曲中聲情詞情最佳處的所謂「務頭」，往往施之。不相鄰的兩個聲調，如平上、平入、去平、入平，則顯得率切；上入、入上，由於上聲先抑後揚的特質，故尚稱諧美。（頁5～6）

這種聲調之美是中國韻文學入樂的極大原因，尤其詞曲，是俱可入樂的，而音樂的旋律與聲調的平仄必須相符，故我們可以確定聲調此一特質在格律中明定而加以運用，應始於詞律時代，而至曲律時代臻於精緻之地步。曲不惟分別平上去，且還分

---

[21] 此爲崑曲興盛以後之現象，已入明萬曆年間，但整體而言，仍是曲律時代之事。有關唱曲之法可參見沈寵綏《度曲須知》，見《中國古典戲曲論著集成》冊五，北京，中國戲劇出版社，1982.11月第一版第四次印刷。簡要說明可參見〈詩〉文頁45～47。

陰陽，可見講求之工。詞雖已講究平上去入之分，但在詞律中，大概只分平仄入，所以尚不及曲之工致。

詩律時代對平仄已有體認，但明律中定出平仄之原因大抵是爲了形成節奏，講求聲調本質之美的用意並不深[22]。不過，我們可以肯定的是，律詩完成後，高明的詩人卻已開始掌握並運用聲調之美了。律聖老杜於句中四聲遞換，出句末字避用同聲調之字，都顯示這樣的講究不僅是爲了「平平仄仄」的節奏。只是就律詩而言，這不能算是格律的範圍。

至此我們可以看出，字音與聲調的因素是到了曲律時代才有精密的講究，而且成爲明律的範圍，與節奏此一因素的發展，差異極大。原因前文已經說過，字音與聲調爲語言所固有，不可變也較難掌握。經過漫長的探索，詩人終於在曲律中掌握了聲調的美，並對字音有精微的體認。這方面的精嚴規律也使得曲律的節奏雖然可在長度上騰挪變化，但配合句式的因素，依然可以呈現各曲調特定的聲情，而不致喪失了「律」的特質。

五・結語

我國韻文學的格律歷經長時間的發展，極其精微繁複，而其發展之脈絡則與詩人對於語言旋律本質之體悟具有密切關係。析論之，語言旋律之本質包括節奏、字音、聲調三項要素，韻文學格律的形成即是透過對這三項要素的掌握，以規範化的形式營造諧美的語言旋律。

韻文學格律的發展，可分爲三個階段。第一階段爲詩律時代，自先秦以迄盛唐，爲詩律發展以至完成的時期。此階段又可畫分爲二，前爲先秦至兩漢之古體詩時代，後爲六朝至盛唐之近體詩時代。前一時期利用韻協、句長規範句長節奏；後一時期則利用平仄與對偶規範音步節奏。詩律時代的格律發展是將韻文的節奏整齊化，完成規律的人工音律。

第二階段爲詞律時代，自中唐以迄兩宋。此階段的重大發展有二：一是開拓了節奏的新範疇——語長，二是運用了控制節奏的新因素——音節形式。前者使我國韻文學的節奏層次發展完備，並且打破了詩律時代的整齊化要求，形成長短錯落的型態；後者則使句式由詩律時代的純粹單式句，變爲單雙配搭的多樣性。而由規律整齊走向變化參差，正是此階段格律發展的新趨勢。

---

[22] 云「不深」，並非全然沒有。詩律中避免「連三平」及「犯孤平」，大抵即有使聲調平仄諧調之意，未必全然爲了音步之節奏。

第三階段爲曲律時代，自宋末以迄清代。此階段沿續詞律時代追求變化的發展方向，而更趨於極致。從語長、句長，到音步、音節，各層次的節奏皆有變化騰挪的空間，並且利用襯字、增減字、增減句等方式，使格律的變化更加繁複。而除節奏之外，語言旋律中的字音與聲調兩項本質，由於固定性高，納入明律規範者原本較少，在詩律與詞律時代雖然也有所觸及，但多數情況是「運用之妙，存乎一心」，於暗律中下工夫，到了曲律時代方才有進一步的精密講求，而且納入格律的範圍。

總觀我國韻文學的發展歷程，實由探索自然音律，從而創造人工音律，繼之復由變化人工音律，轉而摹仿自然音律。此一歷程正顯現出歷代詩人對於語言旋律之本質的體悟日深，對於各種變化技法也愈趨純熟，終而得以規範化的格律去摹寫複雜自由的自然音律，同時保有人工音律的精嚴細密，創造出豐富諧美的語言旋律。