

《東華漢學》第 19 期；77-120 頁  
東華大學中國語文學系 華文文學系  
2014 年 6 月

## 杜甫、李商隱七律的根本差異示例 ——從吟詠聲情考察

簡錦松\*

### 【摘要】

杜甫與李商隱，是唐人七律中最具代表性的兩家，昔人常說李商隱七律師法杜甫，並非無見。不過，如果從吟詠聲情這一點來看，兩家七律實存有極大差異。杜甫七律，從一句到一篇，其字音的高低長短洪細，在口腔中產生很多變化，往往愛用大開大合之法。李商隱七律，口腔開合度比較小，他喜歡讓字音在窄小的口形中，纏綿吟揉。因此，兩家在聲情表現上，面目截然不同。本文旨在舉例說明這種現象，指出兩家七律的根本不同在那裡。如果在現場，叫任何一個人大聲讀出來，或者曼聲長吟，立即可以判別。可惜論文必須借用文字，使用文字又必須借用中古音的擬音，才能逐字分析發音結構，實在是不得已的。讀本文者，希望不要拘泥文字，直接用自己的口腔脣舌，去揣摩文中所說的現象，庶幾可以得之。

關鍵詞：七律、杜甫、李商隱

---

\* 國立中山大學中文系教授兼韓國研究中心主任

## 一、前言

明人把唐詩分成初盛中晚，對晚唐詩有貶意，他們的主要著眼點是在吟詠聲情，也就是口頭吟詠。李東陽（1447-1516）《懷麓堂詩話》中談「依聲辨調」的那一段，很多論著都引用過，<sup>1</sup>及至李夢陽（1472-1530）提出所謂「格調」，「調」就是指口頭吟詠時的聲音表現。<sup>2</sup>如果盛唐詩以杜甫為代表，晚唐詩以李商隱為代表，從兩人的七律代表作中，各拿出幾首來吟詠，就可以判別到兩人的根本差異。

明代以後，論詩不全主聲調，李商隱詩的其他各種美也漸被開發和接受，杜、李二人在吟詠聲情上的差異，漸被忽略。現代學者們認為李商隱七律傳承自杜甫，對於兩家的同異也談得不少，至於兩人在吟詠聲情上的根本差異，都沒有人注意到。

其實，只要像明人一樣，使用吟詠之法來判調，便會發現杜甫（712-770）和李商隱（約813-858）兩家七律的聲情之別。杜甫作詩喜歡大開大合，一句之中，字音高低長短，多有變化。李商隱詩的口腔開合度比較小，他喜歡讓字音在窄小的口形中，纏綿吟揉。我因為自己也作詩，每次作詩也是用杜甫「賦詩新句穩，不覺自長吟」（長吟）和「新詩改罷自長吟」（解悶十二首）的方法來檢驗作品，因而很早就發現他們的差異。<sup>3</sup>後來我研究明代的詩論，深深了解「格調說」的判調方式，才確認了兩家的最根本差異，是在聲音上。

可惜這項杜、李七律的根本差異，很難寫成文字論文，凡有五難：

<sup>1</sup> 見明·李東陽，《麓堂詩話》（臺北：臺灣商務印書館，叢書集成初編據知不足齋本排印，1936）卷1，頁2，〈詩必有具眼，亦必有具耳〉條。

<sup>2</sup> 參看簡錦松，〈李夢陽詩論之「格調」新解〉，《古典文學》（臺北：台灣學生書局，2000）第15集，頁1-31。

<sup>3</sup> 其他的學者也有從聲音來談詩的，如竺家寧，〈從語言風格學看杜甫的秋興八首〉，《中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》（臺北：臺灣大學中文系，1996）。

第一，字音結構的分析，既無趣又不易有共識：杜甫和李商隱作詩時的聲容音節，形成於脣吻，流發於歌吟，早已各成習慣，不必一字一字去分析韻頭韻尾的承接轉換。解說者如果也利用歌吟方法，訴諸現場的聽者之耳，即使未受過專業訓練的人，也能分明的判斷出來，同意解說者的論點。可是，現在倒反過來，只能倚賴字音結構的分析，要用文字把一首首七言律詩，一字一字的韻頭韻尾的承接轉換，加以說明，不僅言者無味，聽者也彷彿聽人說夢，其不大笑推案而起者幾希。這是本題目難寫理由之一。

第二，解說所需的篇幅太大，舉例有限：本文標題以「示例」為訴求，一則是因為杜、李的差異明顯，只要舉出重要篇章，其餘不言而喻。讀者用這個方法，自己再去分析本文所沒有提到的詩篇，自然可知其為通例。二則是利用書面來做詩句的字音結構分析時，每個句、聯、篇章，都要使用大量文字，無法多作舉例。如果有人以「舉例太少」質疑，發出像「李詩六百餘首，杜詩七律亦百五十餘首，取樣才……，其非通例亦明矣。」之類不知所云的評彈，也只好隨他了。這是本題目難寫理由之二。

第三，杜李的研究者太多：現今的學術界很奇怪，總有人要求別人寫論文要把前人研究都盡量引述進來，像本文的論點及方法，都與顏崑陽的《李商隱詩箋釋方法論》毫不相干，也會被要求必須引用這本書，實在奇怪。學術界如果不改變這種惡習，不去重視論文的內容實指，只計較參考書目引了多少？那一種書沒看到？是不可能創新和進步的。這種心理難以去除，而偏偏杜甫、李商隱詩的研究又特別多，這是本題目難寫理由之三。

第四，擬音的合理運用：本文是七律研究，並不是聲韻學論文，但既然要談吟詠聲調，而文字又不能自己發出聲音，自然要借助《廣韻》一書現有的擬音。有些人不喜歡用擬音來討論的方式，也有些人一看到擬音，就想到自己是聲韻學專家，急著去找不合自己學派的擬音瑕疵，

忘記本文談的是吟詠之時，字與字之間的口腔變化，擬音只是借助而已。這是本題目難寫理由之四。

第五，電腦語音分析的疑慮：現在雖有電腦語音分析程式，但使用上仍有疑慮。語音分析的技術問題之外，從詩本身來說，作詩的古人已經死了，不能自己來讀他的詩，如果要把紙面語的詩篇，變成電腦語音分析可用的素材，必須由人來讀。甲讀的乙未必同意，丙讀的丁未必同意。如果請很多人同讀一首，然後歸納出共同性，那麼，什麼是「很多人」？十人？一百人？都可能被質疑是「人數太少，無代表性」。至於用什麼語言來讀，也會有人質疑，這是本題目難寫理由之五。

不過，杜、李七律的根本差異這麼明顯，畏難而不予指出，亦非吾人所宜。本文既是示例，希望讀者以觀看杜甫和李商隱詩的重要例證的心態，來仔細觀看這幾個例子。隨著本文的分析，你也逐字吟詠它，或是放大聲量去誦讀它，體會脣舌齒牙的互動關係，自然能看到本文所示出的杜、李七律聲情的區別。

特別是愛好寫作古典詩者，如果知道了此法，把杜甫詩或李商隱詩當作聲情範本，日日吟讀，久後也會受到杜甫、李商隱聲腔的影響，使自己的作品得到他們的音韻之美。

最後要附帶談到一點，就是在本文之末有六張附圖，這是使用 Audacity2.0.5 所作的音量分析例圖。我取出杜甫和李商隱各三首具有代表性的七律，即杜甫〈秋興八首之一〉、〈秋興八首之五〉、〈聞官軍收河南河北〉，李商隱〈錦瑟〉、〈南朝〉、〈牡丹〉，分別以台語讀書音吟詠之後，輸入 Audacity2.0.5 程式，觀察它們的聲音變化。在各圖中，杜李兩家七律的聲音分析，有明顯而規則化的區別。不過，我想聲音分析需要更專業的研究，我目前尚且不具備這方面的專業知識，僅此作為附錄，以待後之學者。

## 二、〈錦瑟〉詩的啟示與我的作法

我在教李商隱詩的時候，發現他的七言律詩讀起來有一種感覺，像是把深沈的感情含在口裡喃喃自道。後來，我再以吟詠方式，仔細觀察了他的全部七律，發現他很少開朗的高呼，多數的詩篇，都是冷靜的盤旋在低平的音域裡，走向終篇。

最有名的〈錦瑟〉詩，請讀一讀：

錦瑟無端五十弦，一弦一柱思華年。莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心托杜鵑。滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙。此情可待成追憶，只是當時已惘然。（《全唐詩》，539：6144）<sup>4</sup>

首先，請大家放下「國語不能讀唐詩」「河洛語才是古音」「注音符號不能用來分析詩的聲韻」這一類的心態。一般學生比較熟悉國語，先用國語來試一試。

「錦瑟無端五十弦」，錦和瑟兩字是仄聲字（瑟字還是入聲），又放在句子的開頭兩字，會被讀得比較短促，而且，讀這兩個字音的時候，口腔都張得不大。接著「無一端一五」三字，無和五主要的元音是「ㄨ」，端字也有「ㄨ」介音，所以三個字讀在一起的時候，口腔也會受影響，即使端字的韻母「ㄤ」能暫時放開，全部三字發音時，口腔也不能張得太大。「十一絃」兩字，受到介音「一」的影響，舌頭和牙齒貼近，口腔內的空間很小。而且，「十」字是入聲字，雖然在國語中入聲已經消失，習慣上，讀詩者也會加以縮短。

接下來，「一弦一柱思華年」這句，除了「柱」和「華」以外，其他五字都有「一」的音素，「絃、年」都是「一」介音之後，以帶著鼻音的「ㄤ」收尾，你實際發音看看，就知道口腔張不大。再加上「柱、華」都有「ㄨ」的元素，「柱」字居於全句的中樞位置，聲母和韻母的

<sup>4</sup> 清·彭定求等編，《全唐詩》（北京：中華書局，1960）。

發音，口腔形狀都是圓窄而撮起的，所以這個句子的聲情也是低沈的。在這句中的兩個「一」字雖然是入聲字，但國語中已經有了變化，所以，我分析時沒有強調它。

「莊生曉夢迷蝴蝶」—「莊」字因為韻母「ㄨ」的關係，本來有可能張口揚聲大呼，但它位在首字，不會被拉長來強調，而它的下一字是「生」字，發「ㄩ」聲母時，必須捲舌貼近上顎，口腔中的空間很少，「生」字韻尾是鼻音「ㄣ」，口腔空間雖然從舌頭貼近上顎的條件放大了一點，仍然不很開口。「曉夢迷」三字，一開始喉頭、舌根就近接在一起，到曉字結束，雙唇收斂到只剩一點點，然後，夢字發音前要閉口，迷字發音前也要閉口，三字連續三次閉口，怎麼還能寄望這個句子會發出高朗的聲音？「蝴蝶」二字，受到蝶字本來是入聲的因素，讀詩者仍會把它讀得比較短促，這麼一來，全句就含在口中，出去得不遠。

「望帝春心托杜鵑」，望字本來也有可能長揚，但是，同樣在第一字位置，而且帝字的「ㄉ」聲母必須把舌尖頂在上排牙齒後，就把望字的長揚可能破壞了。春和心兩字都是「ㄣ」鼻音收尾，分別有〔ㄨ〕和〔一〕介音，而且春字結束時的舌位和心字開端的舌位相近，舌頭不必多作改移就可以連續發音，也會使音節凝合而不易開揚。「託」字本來是〔k〕韻尾的入聲，國語中入聲消失，但一般習慣也讀不長聲。「杜鵑」兩字，分別有〔ㄨ〕主要元音和「ㄣ」介音，而且，鵑字的聲母和杜字結束時的唇位相近，發音連續，口腔也不開大。

「滄海月明珠有淚」這句，是全詩中音節最瀏亮的，但是，在「滄海」兩字大開之後，月字短促，而且月字結束時雙唇圓起，口張得很小，明字又是從閉口開始發音，形成連續發音的順接情況，它的聲母「ㄣ」之前又有「一」介音，把開口幅度縮小了。至於「珠有淚」三字，前兩個字被「ㄨ」和「一」牽制住，最後的淚字的張口程度也不甚大，所以，這一句的聲情，終於也沒有大大打開。

「藍田日暖玉生煙」的「藍」與「暖」字可能使音節開洪，但是藍字之後是田字，藍字鼻音收尾的與田字開端的發音部位相同，就把藍字

的發展限制住了。「日」字原來是入聲，國語是第四聲，本來就讀不高音。「暖」字不論使用國語或閩南語讀書音都可能開洪，但因為有「ㄨ」介音，即使開洪，也在低位。「玉」字本來是入聲，現在讀成「ㄩ」四聲，口形小，「生煙」兩字也讀不高音，全句的聲情仍是在低音揉擦中。

「此情可待成追憶，只是當時已惘然。」十四字中，主要元音或介音中有〔一〕的成分的，共有「此、情、待、追、憶，只、是、時、已」十個字，即使「待、當、惘」三字有〔a〕元音的成分，這兩個句子的聲情，都很難被拉高到十分開揚的音域。

以上，我用國語分析了〈錦瑟〉的吟詠聲情，我們明顯看到全詩都處在低平的、口腔不大的、沒有大開大合變化的聲情特徵中。<sup>5</sup>然而，從來沒有人說〈錦瑟〉這首詩的音節不好，不論是一般性的朗讀，或是舊式吟詠，或是配樂吟唱，都很受歡迎。這就說明了，李商隱所採用的低揉手法是成功的。這種方法，讓詩句在口腔裡圓轉，開口不大，但是內含的深省回味的氛圍很足夠，造成李商隱詩深情、多感的形象。

我相信，會有很多人不同意使用國語來檢查詩的聲情，其實並沒有什麼不可以。以臺灣來說，有通行的國語，也有已經台灣化的閩南語和客家話，一般的閩南語之外還有讀書音。如果使用閩南語讀書音，除了像「錦」字鼻音由〔-n〕改換成〔-m〕，以及入聲字特徵會更清楚被強調出來之外，字間對比關係仍會以系統式的呈現差異。不過，閩南語讀書音本來是依傍《廣韻》、《禮部韻略》作成的，而現在市井流傳的所謂閩南語讀書音，卻有很大程度的朝向白話妥協的變化了，也就是說，現在流傳的閩南語河洛音，與現代國語之不同於唐代古音，也不過是五十步笑百步而已。或者，借鏡於境外，使用韓國漢字讀音（指韓國人吟

<sup>5</sup> 「開合」一詞本來是很中性的，以《文苑英華》和《全唐文》中所見為例，它可以用在任何有開與合對比現象的地方。用於討論聲韻問題，最晚到南宋紹興年開張麟之的《韻鏡》一書，便以此標目，至於歷來以此談詩的聲情者，不勝枚數。本文以「大開大合」談詩的聲情，合於古人音韻之理。

讀詩文的古音)，也許比較接近唐代古音，但也不能為憑。反正古人已逝，不論那種語言來讀，都不可能還原到古代。

其實，古今語音變化是整套語言在不斷發展的歷史條件下，相互習染而逐漸形成的。因此，漢語的每一套方言，雖然各自成為系統，但字與字之間的對比關係，應不致於差別太大。一首寫於唐朝的詩，唐人吟詠起來有某種互動的聲情特徵，到現代，我們使用各種語音去讀它時，雖然舊有的特徵不能重現，但其字與字之間的差異規則，仍會有系統的呈現出來。換言之，一首詩當中的字與字之間所存在的相對差異，即使在不同方言中，也會自成系統的各自出現具有規則性的變化。所以，在我們今天，使用國語、客語、閩南語、閩南語讀書音來吟詠唐人詩作，觀察唐詩的聲情，都是有意義的。

不過，為了減免爭議，本文除了這一小節之外，都不再使用國語，而以《廣韻》的擬音來分析和記載字音。從下一個小節開始，我將從三個觀察點，指出杜甫和李商隱在用字選聲方法上的區別：

1. 相鄰兩字的順接與逆接
2. [i] [u] 音素字的大量使用與否
3. 七言句式第四字句尾性格的利用

對於本文讀者，建議您把我意見，只看一看重點就好，講到聲情高低斂揚的地方，固然可看我的分析，但也不必執著我所寫的文字，重要的是，請把我所舉的例句，自己實際讀讀看。用國語也好，用閩南語、客語或其他語言也好，都沒有關係。唯一的要求是，請讀得慢一點，把每個字都完整、清楚、正確的發完音。順著你自己最客觀的音感，覺得可以曼聲長吟的地方，就長吟看看；覺得應該低斂的地方，就低聲看看。如果你的實驗結果和我相同，這是當然的，如果你的實驗結果和我不同，你也可以自己評估為什麼會那樣？



本文的觀點，曾在中央大學發表〈錢鍾書《談藝錄》〈七律杜樣〉之考察〉一文時，談到一部份，<sup>6</sup>當時的論述重點在杜甫詩的開合問題，只是為了配合錢鍾書的文章，才討論了錢氏所舉出的三個李商隱詩例：

1. 萬里憶歸元亮井，三年從事亞夫營。（二月二日）
2. 永憶江湖歸白髮，欲迴天地入扁舟。（安定城樓）
3. 雪嶺未歸天外使，松州猶阻殿前軍。（杜工部蜀中離席）

我再度撰寫本文，是為了更深入解析李商隱與杜甫七律的根本差異，閱讀本文的讀者，請同時參考前一篇文章。

### 三、觀察一：相鄰兩字的順接與逆接

近體詩需要講求平仄押韻，這是大家都知道的，但是，對於真正寫詩的人來說，平仄並不是他最困難的地方，而是字與字、詞與詞之間的唇吻協調。劉勰（約465-520）《文心雕龍·聲律》篇所云：「故言語者，文章關鍵，神明樞機，吐納律呂，唇吻而已。」<sup>7</sup>當時近體詩尚未完成，平仄格律未定，劉勰已能指出詩文應該注意唇吻的協調，確是名言。

中國漢字，原則上每一個字都有韻頭、韻腹、韻尾，發音時，口形、唇形、齒牙位、舌位，將隨著韻頭、韻腹、韻尾的需求，而生出種種變化。因此，當兩個字被放在一起的時候，由於發音部位和發音動作的進行，會產生彼此牽動的關係，也就是兩個相鄰字之間，有著單字連接關係。

詩句的單字連接關係有兩種，一是順接，一是逆接，其定義和效果，說明如下：

<sup>6</sup> 請參閱簡錦松，〈關於錢鍾書《談藝錄·七律杜樣》之考察〉，《錢鍾書詩文叢說》（桃園：中央大學人文中心，2011），頁113-152。

<sup>7</sup> 南朝梁·劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984），〈聲律第三十三〉頁629，。

### 1. 順接

- (1) 定義：順接是指上一字的收音部位，和下一字的出聲部位相近或相同，上一字發音結束時，可以不很費力就進入下一個字的起音。
- (2) 效果：順接的兩字，由於字音連續發展，便於在口腔中產生吟揉效果，不容易出現變化較大的聲情。

### 2. 逆接

- (1) 定義：逆接指上一字的收音部位，和下一字的出聲部位「不」相近或「不」相同，發音時，在上一字音結束後，須要先斷開，再重啟，才能發下一個字音。
- (2) 效果：逆接的兩字，由於唇吻的動作不連續，會在發音時產生中斷重啟的現象，這兩個字將會因為各自有獨立、明朗的字音，而產生比較開揚的聲情效果。

兩個字之間，究竟要順接還是逆接，在自然語言中，我們其實都會去考慮選字，只不過平日說的話太多，成了習慣，好像不經思索就已經選擇好了。請您仔細回想看看，為什麼某人的話音特別好聽？為什麼某人一開口就顯得粗鄙？是不是在一開口說話時，就潛藏了字與字之間連接關係的差異？詩是精練的語言，七律尤其是最精粹的一種，單字連接關係更形重要，對於單字連接關係的不同偏好，就形成了作家的特色。

對杜甫和李商隱來說，杜甫善用逆接法，來營造大開大合的聲情，李商隱則多用順接法，來營造低迴沈吟的揉擦效果。

## （一）李商隱之例

以下，先舉李商隱〈哭劉蕡〉詩中的第一聯為例：

上帝深宮閉九關，巫咸不下問啣冤。（《全唐詩》，539：6157）

本詩以「上」字發端，這是以〔a〕元音為主體的字，聲音洪亮。然而，從這個字開始到第十四字為止，李商隱卻把它導入低迴深情的音韻氛圍中。以下，我們從字與字之間的連接關係來瞭解它們：

「上」字的聲母是全濁常母，發音時口腔空間小，把聲音壓低下來，雖然韻母〔a〕能使開口變大，畢竟已受限制。到整個字的發音要結束時，因為鼻音韻尾〔-ŋ〕的需要，口腔會漸漸收合，舌頭自然移動到上排牙齒下，當要發出下個「帝」字的聲母〔t-〕時，舌頭只要簡單的向上排牙齒一抵，就自然發出了這個音，像這樣改動幅度甚小的，就是順接。「帝」字結束時仍然開著口，但開口的張度並不大，下一字「深」的聲母〔c〕，發音時須要抬高舌面，口腔內空間很小，雙唇距離也不遠，從「帝」字的結束點，很自然的就可以進入「深」字的起端，所以也是順接。深的收音是〔-m〕，雙唇閉合。如果連讀「上—帝—深」三字，可以發現，口形在連續的變化中，由「開—略開—合」，形成一條連續的曲線。接下來看「宮」字，由於「深」字是閉口鼻音，氣流不暢，很自然地會需要開口，而「宮」字的發聲〔k-〕，由舌根處出來，需要開口度不大，這就得到了由合口進入初開的連續效果，仍是順接。「宮」字以〔u〕元音，再收〔-ŋ〕韻尾，所以整個字的發音都不需太開口。接著，「閉」字是由雙唇閉合開始的去聲字，開口不大，也是順接。「閉」字結束時口微張，舌頭放鬆，移到口腔中間，下一個「九」字發音時要把舌頭後縮，重新發出，屬於逆接。「九」字收音時，雙唇撮起，舌頭自然平放在狹窄的口腔中，正好與「闔」字的發端〔x〕的脣位相近，只要放鬆原來撮起雙唇的力量，自然就發出「闔」字，所以，這兩字也是順接。此外，本句末「闔」字的結束點，與下句第一個字「巫」（明母字〔m-〕）的脣舌發端接近，這就是句與句之間的順接。

「巫」字收音時雙唇圓起，開口很小，「咸」字的開端是〔x-〕，順接，它的結束時是〔-m〕，雙唇閉合，下面的「不」字也是由雙唇閉合開始，屬於順接。「不」字入聲，收音為〔-t〕，舌頭在上排牙齒後，口腔內空間很小，與「下」字聲母〔x〕的需求相近，仍是順接。至於

「下」字的主要元音〔a〕開口很大，下面的「問」字的聲母〔m-〕需要閉起雙唇，因此，在「下一問」兩字之間，音節會自然中斷，重新開始，乃是明顯的逆接。到了「問含冤」三字，「問」字結束時，舌頭在上牙齒後，因為元音和韻尾鼻音之故，口形不大。下個含字，聲母〔x〕的發聲部位雖與「問」字的結束點相似，但它主要元音是〔a〕，有放大口腔的需求，同時，在「問」字結束時放到上排牙齒後的舌頭，也必須退下，會給人停頓重發之感，可算是逆接。不過，由於聲母和韻尾的雙重鎖住，「含」字的開口不大，停頓重發的幅度也小，開揚的效果有限。而且，「含」的收音是〔-m〕，雙唇閉起，下一字「冤」的聲母〔ʔ-〕，發音開始於介音〔u〕，「含冤」兩字連讀時，等於是「含」字合口結束的那個當下，口再一張開，就進入了「冤」字的開始，所以也是順接。這樣一來，「問含冤」三字就更助長了低音纏揉的效果。

在口腔空間不大、雙唇張合變化亦少小的發音條件中，連續地轉換各種音素，就像是把聲音放在口裡揉動，我稱此種作法為「吟揉」。以上這一聯，十四字中，大部份是採用順接法，其所表現出來的聲情，也就多了這種特徵。

再看下面這個例子：

來是空言去絕蹤，月斜樓上五更鐘。（李商隱，無題四首之一，  
《全唐詩》，539：6162）

「來」字的主要元音有〔A〕，可以開口到很大，但收音時口形會受到〔i〕音素的影響而收斂變小。承接的是「是」字，聲母是全濁的〔z〕，發音開始時，舌面向上貼近上顎，口腔空間很小，因此，從「來」字進入「是」字，乃是順著前一字口腔縮小、舌頭回復的餘勢在運動，屬於順接。「是」字收音時雙唇雖然開啟，但張開的幅度並不大，只要雙唇稍微向前伸出，原來已經向後縮的舌頭，再向喉部一退，不費力的就可以發出「空」的聲母〔kʰ〕，所以也是順接。空字收音〔-ŋ〕，與言字的聲母〔ŋ-〕，舌頭及口腔的部位相同，又是順接。至於言字本身，從聲母〔ŋ-〕再加上〔i〕介音，又收鼻音〔-n〕，舌頭始終在上牙齒後，

口腔空間相當狹小，下一個字「去」是〔k'〕母字，一樣開口不大，舌頭向後一縮，雙脣向前伸出，即可發音，也是順接。「去」字的收音脣形與「絕」字聲母〔dz〕的發音脣形也接近，只是舌頭由後向前變化，也是順接。絕字收入聲〔-t〕，舌頭位置與下一字蹤〔ts〕的部位相同，口腔大小也相似，也是順接。

下一句，開端的「月」字，其聲母的口形舌位，與前一句末的「蹤」字收音，頗為相近，也是順接，這是句與句之間的順接。「月」字的收音〔-t〕與「斜」字聲母〔z〕的舌位及口腔大小相似，動作相承，也是順接。斜字收音時，張口，舌位在後；下一字，「樓」字的聲母〔l〕，發音時必須把舌頭移到前方牙齒後，變化較大，屬於逆接。從「樓」字到「上」字，是順接。「上」字收音〔-ŋ〕，下一個「五」字的聲母也是〔ŋ-〕，自然相連，也是順接。「五」字結束時，雙脣圓起縮小，「更」字的起音〔k〕所需的口腔空間也不大，從「五」字發完後，把舌頭輕輕向後一放，雙脣自然放開，就進入「更」字，也是順接。「更」字結束於鼻音〔-ŋ〕，從〔-ŋ〕到「鐘」字聲母〔tʂ〕，必須重新把雙脣和舌頭都從最後面拉到最前面，變化的距離相當大，是逆接。但因為「鐘」字有介音〔u〕，韻尾〔-ŋ〕，使口腔縮小，所有的發音變化都在窄小的空間內移動，因而逆接處變成不甚明顯。

這個例子中，十四個字之間的相鄰關係，同樣是大量採用順接手法，當吟詠者滑行在低迴的聲情中，宛轉悲歎，自然感受到字面所描述的深深哀情。其中雖然有「五更鐘」的「鐘」字採取逆接法，但由於「五」的聲母和「更、鐘」的韻尾都是〔ŋ〕，「更」的聲母〔k〕發音部位也在喉音，「五」和「鐘」又同受到〔u〕音素的影響，使得這三字給人的音感，偏向低沈迴盪的連續效果，覆蓋了逆接的原有作用。

再看下面第三個例子：

長吟遠下燕臺去，惟有衣香染未銷。（李商隱，梓州罷吟贈同舍，  
《全唐詩》，540：6202）

李商隱在開始第一個字，就放上了〔a〕元音系列的「長」字，口形張開很大。但因為「長」字收音〔-ŋ〕，與第二字「吟」的聲母〔ŋ-〕，發音部位相同，是順接。吟字收〔-m〕，雙唇閉合，下一個「遠」字是聲母〔v-〕發端，又有〔u〕音素，雙唇和舌頭位置接近，只要一張口就可以滑入下一字，也屬於順接。當「遠」字結束時收〔-n〕，舌頭在上牙齒後。舌頭運動的原則，凡上舉者必會放下，所以，後面這個「下」字，很自然就承接了輕鬆放下的舌頭，也是順接。

「下-燕」這兩字雖然都是喉音聲母，但因「下」字結束時，開口很大，舌位在下，而「燕」是以聲母〔ʔ-〕和介音〔i〕發端的字，卻必須把舌頭先縮再向前，口腔因而縮小，所以發音的變動大，屬於逆接。「燕」的收音〔-n〕，與後面「臺」字的起音〔t-〕承接，舌頭都在上牙齒後，形成了順接。至於「臺」與「去」字之間的口形並不連續，屬於逆接。在一個句子裡，出現了兩處逆接，將會使全句的聲情產生較大的波動，產生開揚的效果。在李商隱詩中，是比較少見的。

下句中，「惟、有、衣、香」四字，都有〔i〕的音素，而且「惟有」兩字又有〔u〕的音素，口腔的空間很小，「衣」字結束時的口腔形狀、大小，及舌頭位置，都與「香」字聲母〔x〕所需的條件相合，所以這四字都是順接。「香」字韻母是〔-iaŋ〕，發音時口腔會先收斂而開放又再次收斂，所以結束時的口型不大，雙唇間只有狹窄的空隙，「染」字的聲母〔ɳ〕，口唇位置的需求與「香」字結束時差不多，看起來像是順接；但是，〔ɳ〕的發音需要舌面用力上抬，而且，香字的〔a〕元音留滯時間比較久，都會促使「染」字之前斷開而重新發音，所以，此處乃是逆接。「染」字收合口的〔-m〕，「未」字的發端聲母也是〔m-〕，是順接。「未」字結束時，雙唇微張，「銷」字的聲母〔x〕承接了上字的口唇條件，也是順接。何況，銷字的結束時有〔u〕的音素，使「染未銷」三字，形成口腔漸漸合口的團塊效果。在這個句子裡，前四字「惟有衣香」在低位盤旋後，進入香字，稍有開揚的聲情，後三字「染未銷」則等到「香」字的開口勢盡，才重新出發，這種情況，也就是俗稱的大

開大合。不過，畢竟是李商隱，即使他用香字向開揚的聲情去發揮，仍先以開口不大的聲母和介音，把它壓稍稍低到所要的低吟的位階去。

綜而觀之，在這兩句十四字裡，前七字有兩處逆接，後七字只有一處逆接，上句雖然以兩處逆接作出了開揚聲情的態勢，到下一句，仍舊收回到低音吟揉的原本特色來。

## （二）杜甫之例

相對於李商隱的善用順接法，杜甫詩則善用逆接法。下面，我以杜甫〈秋興八首〉起二句為例子，和前述李商隱詩比較：

玉露凋傷楓樹林，巫山巫峽氣蕭森。（杜甫，秋興八首之一，《全唐詩》，230：2509）

「玉」字的舌位很低且在後方，「露」字起端就必須把舌尖調回上排牙齒後方，變化很大，是第一次逆接。從「露」的結束點到「凋」的聲母，雖然口形接近，但是舌尖再一次從口腔內側被調回到牙齒後方，舌位變化同樣很大，是第二次逆接。「凋—傷」的關係，也是調動舌頭做大的改變。不過，凋字結束時，口腔自然收斂，舌頭也自然回到口腔中間，接著調動舌頭發出「傷」字的聲母〔ɕ〕，可理解為順接。「傷」字有〔a〕元音，開口很大，結束時舌位也在很後面，「楓」字一開端就要求雙唇閉合，不能從前一字順承，所以這是第三次逆接。「楓—樹」兩字的開口都不大，都有〔u〕音素，是順接，「樹—林」，前一個「樹」字的收音部位，和下一個「林」字的發音開端的口唇需求相近，從「樹」字結束時的舌位，稍微向上一挑，抵到上排牙齒，「林」字就出現，所以也是順接。這三個字放在一起吟玩時，會發現它們可以形成由高向低滑行的聲情。

下句，「巫」字的起音，與上句「林」字的收音，都是雙唇閉合的口形，是句和句的順接。「巫」字有〔u〕音素，口腔變小，很容易就滑入「山」字，是順接。「山」字有〔a〕音素，開口大，結束時把收〔-n〕鼻音，要把舌頭往前送，所以，當「山」字結束之後，第二個「巫」

字必須重新再來，把雙唇閉合，舌頭縮回，是為逆接。從「巫」字到「峽」字，口腔大小相同，舌頭有變化，在實際吟讀時會發現，在「巫」字完整發音完成之後，口腔大小，已經符合「峽」字的需求，這時候，舌頭往後一退，喉頭用力，口腔不必張大，就可以發出舌根音的聲母〔v〕，是順接。峽字收音是〔-p〕，雙唇要緊閉，「氣」字要開口才能發音，此處產生不連續的逆接。從「氣」字到「蕭森」三字的發音部份和舌位都相近，都是順接，形成了向下滑行的聲情。

杜甫這十四個字，用了五次的逆接法，又連續使用順接法，造成了既開揚又低迴的聲情，這種情況，就是古人評論杜詩音節時常說的「大開大合」。「玉露凋傷—大開，楓樹林—大合，巫山巫峽—大開，氣蕭森—大合」，「峽」字雖然是收〔-p〕的入聲，但它的主要元音是〔a〕，所以，在收音之前，其音節是與「巫—山—巫」三字共成大開的形勢。

請再看下一例：

江間波浪兼天湧，塞上風雲接地陰。（同上首，秋興八首之一，  
《全唐詩》，230：2509）

「江」的收音〔-ŋ〕與間字的〔k-〕發音部位近同，順接。「間」字結束時，舌尖在上排牙齒後。「波」字發端時必須閉起雙唇，但因為前一字發音結束時，口形已經很小，雖然要重新發音，仍為順接。「波」字結束時，雙唇微微向前，舌頭也自然前伸，口腔空間收窄，到「浪」字開始時，口唇位置相似，只是把舌頭繼續向前移到上排牙齒之後，屬於順接。

「浪」字在〔a〕元音的要求下，口腔大開，結束時因為有〔-ŋ〕韻尾，口腔收斂到很小，接著要發〔k-〕聲母的「兼」字時，口腔空間同樣狹窄，發音部位也相同，兼字是又是全清聲母，舌頭雖然要重新後縮，但不甚用力就可以流轉，所以仍是順接。「兼」字之後的「天」字，對「兼」的收音〔m〕而言，是順接，「天」字結束時，口腔很小，舌頭在牙齒後，發後面「湧」字的開端時，口腔大小不變，舌頭從前方往縮



到喉前，用力發出這個濁聲母，轉動過程平順，仍是順接。這七個字全部順接，使聲情降到低平的情調。

下句起字「塞」字的聲母是〔s〕，發音時須要把口腔空間縮小，舌面與上顎接觸，反之，上一句結束時的「湧」字，雙唇張開，舌頭縮在後面，兩字發音特徵完全不同，不能順承，必須重啟發音。所以，這一聯的上下兩句是逆接。至於句內的七字，從「塞」字到「上」字，是順接，但「上」字結束時是開口，舌頭在後，「風」字是雙唇閉合，並不連貫，必須重啟發音，成為逆接。從「風」字到「雲」字，順接。從「雲」字收音〔n〕到「接」字的聲母〔ts〕，舌頭位置都在上牙齒後面，可以順接。「接」後面的「地」字，也是順接，因為「接」雖然是合口的入聲，但「接」字結束時舌頭的位置只要輕輕一抬，就可以到「地」字聲母的位置，以其輕便滑利地順承，定為順接。「地」字結束時微微張口，只要輕輕縮小口形，舌頭仍在後方略微施力，就可以發出「陰」字，所以也是順接。

這一聯中大部份是順接，但主要的位置「塞—上—風」三字出現有力的逆接，使全聯的聲情產生大合與大開的變化。

再看〈秋興八首〉第五首的起句：

蓬萊宮闕對南山，承露金莖霄漢間。（杜甫，秋興八首之五，《全唐詩》，230：2510）

「蓬」字收音是〔-ŋ〕，舌位在口腔後方，第二字「萊」的發端，在上牙齒後面，舌頭必須移前又抬高。這時候，口舌齒牙都必須重新大幅移動，是逆接。「萊」字開口很大，開口大時，最後必定會回收，而且，它本身有〔i〕的音素，所以在完成這個字音時，口腔會縮小，舌位會降低。到「宮」字聲母發音時，口腔空間大小與舌位都相似，是順接。「宮」字之後的「闕」字，是由〔-ŋ〕到〔k'〕的變化，發音部份相似，又同有〔u〕音素，口腔內的空間同樣很小，發音可以連續，也是順接。「闕」字收音是入聲〔-t〕，「對」字的發端是〔-t〕，兩字舌位相同，雖然是第五字，又有〔u〕音素，必須雙唇撮起，口腔收小，仍是順接。對字

結束時，雙脣正向張開的趨勢移動，但接著「南」字聲母的發音時，舌頭移到上牙齒後，要重新開始，放大口腔來發出〔a〕音，乃是逆接。最後兩字，從「南」到「山」字，也是順接。

下句的「承」字，對上句句末的「山」字而言，發音部位相近，屬於順接，這是句與句的順接。「承」的收音〔-ŋ〕鼻音，舌頭在後面，舌位也低，但下一個「露」字是〔l〕聲母，需要把舌頭移向前面，是逆接。不過，因為「露」字有〔u〕元音，口腔空間會縮小，所以，從「承」到「露」字之間的逆接感覺，可能被掩蓋而不顯。「金」字聲母〔k-〕的發音部位和「露」字收尾不同，「露」字結束時雙脣向前撮起，現在必須重新改變口形，收斂舌根，才能重新發出「金」字，因而是逆接。「金」字以合口鼻音〔-m〕結束，不過，在連讀「金—莖」時，因為合口到了極點，反而會使人自然想張開口，而「莖」字聲母〔k-〕剛好接著在口腔微張時發音，屬於順接。但是「莖」字結束時，以鼻音〔-ŋ〕停止，而「霄」字卻重頭開始，沒有延聲順勢下去；「霄」字結束時口形很小，下一個「漢」字的發端，必須重新張開口才能發出。所以，「莖」和「霄」之間，「霄」和「漢」之間，都用逆接的手法。最後兩字「漢—間」一個，與「漢」字結束時是〔-n〕鼻音，「間」字開始是〔k-〕聲母，兩字的變化，只須把舌頭向後放下即可，是順接法。

綜合來看這十四個字，前七字在在「蓬—萊」和「對—南」的相鄰處使用逆接，正好「萊」、「南」兩字都有〔a〕音素，使聲情開揚。下句「承—露」間、「莖—霄」間、「霄—漢」間，都有逆接，把開揚的聲情激發得更高。

以上，我在李商隱和杜甫詩中，各自隨機抽樣了三聯為例，以「順接法」和「逆接法」來說明杜、李兩人對詩句中相鄰兩字的處理方法，兩人的差異，可略言如下：

李商隱的多用順接法，因為順接處的發音部位相同或相近，後一個音都是承接著前一個發音動作的餘勢，或則是舌位由上方自然放下，或則是口腔由開放而自然縮小乃至閉起，都是順著物理之勢，自然而成，

因而字和字之間的關係很輕鬆、圓滑、無力，方便產生低音吟揉的效果，成為他獨特的深情風味。

杜甫並非不用順接法，但是，他對逆接法的使用相對較多。逆接處因為要重啟發音，舌齒脣牙喉位置的不同，立即被突顯出來，逆接處越多，頓挫開揚的音感越明顯，這時，如果遇到比較適合洪聲的音韻時，例如逆接處有〔a〕音素的字，口腔的張合對比就很大，杜甫就利用這種順逆接合方式的衝突性，使詩句的音節聲響，得到各種落差效果，就是世稱的「大開大合」。

李商隱七律詩有學杜之處，固然無庸質疑，但是，在聲情的特徵方面，李商隱有清楚的個人特色，沒有模擬杜甫的脣舌。除了上述範例，讀者也可以找出更多的杜甫和李商隱的七言律詩，用上述方法自行分辨，將會對李商隱與杜甫七律的區別，有更充份的理解。

#### 四、觀察二：〔i〕〔u〕音素字的大量使用與否

本文一開始我就舉了〈錦瑟〉詩為例。這首詩全部的聲情都盤旋在低位，沒有太大的高低起伏；就如同一個人說話時，口腔經常只有一半張開，他所發出的聲音，但見其柔媚，而無一點粗豪。為什麼會這樣？其中一個重要因素，就是李商隱在這首詩中，大量的使用了包含了〔i〕與〔u〕的字。

所謂具有〔i〕音素，是指一個字當中，不論是介音，不論是單一主要元音，不論是搭配〔e〕、〔a〕所構成的複合音，只要其中有〔i〕的成分，皆屬之。由於〔i〕的發音不需要很大的口腔空間，因而凡有〔i〕音素的字，口腔的大小都會受到影響。即使像〔Ai〕〔ai〕〔ei〕的組合，當〔a〕音素發揮盡了，到結束時，〔i〕音素特徵就會要求這個字回到開口較小的位置來。因此，當大量包含了〔i〕元素的字被放在一起時，口腔就不會持續張大。

所謂具有〔u〕音素，是指一個字當中，不論是介音，不論是單一主要元音，不論是搭配〔o〕、〔a〕所構成的複合音，只要其中有〔u〕的成分，口腔的大小都會受到影響。〔u〕的發音特色就是雙脣圓起，舌頭平放在口腔的中後段，這時候，口腔內的空間就會趨於窄狹。因此，當大量包含了〔u〕元素的字被放在一起時，口腔當然不可能太打開。

如果〔i〕、〔u〕這兩種音素的字，同時且大量的出現的話，這首詩的聲情不問可知，將會全部都在低位，呈現著多重纏綿的吟揉效果。

除了上述說明，讀者也要注意，〔i〕與〔u〕兩個音素字在詩句中，對聲情的影響並不相同，〔i〕音素的字，變化較少；〔u〕音素的字，如果和不同的元音、鼻音韻尾組合時，或者前後字的影響較大時，口腔開合的變化可能有較大的伸縮餘地。關於這一點，我也會在下文中隨文指出，請多留意。

以下，我先以李商隱的〈南朝〉、〈隋宮〉、〈牡丹〉三首詩為例，解說李商隱的特色，然後再舉出李商隱與杜甫各一聯，來呈現兩人的差異。

〈南朝〉一詩，歌詠陳朝亡國的歷史，哀怨感人，現在我們放下字義閱讀，仔細吟讀每一個字：

玄武湖中玉漏催，雞鳴埭口繡襦回。誰言瓊樹朝朝見，不及金蓮步步來。敵國軍營漂木秭，前朝神廟鎖煙煤。滿宮學士皆顏色，江令當年只費才。（李商隱，南朝，《全唐詩》，539：6151）

「玄武湖中玉漏催」，玄、催有〔i〕的音素，武、湖、中、玉、漏，都有〔u〕的音素，其中催字還是〔ui〕組合的，所以一開始七字，口腔就沒有大大張開。「雞鳴埭口繡襦回」七字中，雞、鳴、埭、繡四字有〔i〕的音素，其他三字都有〔u〕音素，回字同樣是〔ui〕組合的。所以這七字也嗚咽低迴。「誰言瓊樹朝朝見，不及金蓮步步來」，因為句首用「誰言...不及」的流水對法，有連讀與對比的意味，音節速度會自然加快，所以我們合起來看這十四字，其中「誰、言、見、及、金、蓮、來」，都有〔i〕的音素，其他「瓊、樹、朝、朝、不、步、步」，

都有〔u〕音素，十四個字被具有〔i〕〔u〕這兩個音素的字交相纏繞，口腔不可能張大。五六句，「敵國軍營漂木秭，前朝神廟鎖煙煤」，上句有三個入聲字「敵、國、木」，全句的聲情就注入了短促的因子，其中，「敵、國、營、漂、秭」五字又有〔i〕的音素，剩下兩字「軍」與「木」則有〔u〕音素。下句七個字中，「前、朝、神、廟、煙、煤」六字都有〔i〕的音素，唯一沒有〔i〕音素的「鎖」字，就有〔u〕音素。所以，口腔還是不開。末聯「滿宮學士皆顏色，江令當年只費才」，其中「士、皆、顏、色、令、年、只、費、才」九字有〔i〕的音素，「滿、宮、江」三字有〔u〕音素，只有「學、當」兩字沒有〔i〕〔u〕音素。「學」字在第三字，雖然受限於入聲的短促，仍有想要開揚去發音的意思，至於「當」字，確實為全句的音域提高了不少，發揮了其應有的作用。但是，全詩一共五十六字，其中五十四個字都在極力把聲音鎖在口腔中，只有兩個字做相反方向的開放，頂多是在詩末造成一點特殊效果外，對於整首詩的影響不大，仍然呈現著李商隱獨特的聲情特色。

再看下面這一首〈隋宮〉，也非常巧妙地利用了〔u〕的發音特色，營造出對前代興亡哀感的深情效果。

紫泉宮殿鎖煙霞，欲取蕪城作帝家。玉璽不緣歸日角，錦帆應是到天涯。于今腐草無螢火，終古垂楊有暮鴉。地下若逢陳後主，豈宜重問後庭花。（李商隱，隋宮，《全唐詩》，539：6161）

本詩前四句，一方面利用「霞、家、涯」押韻的疊音效果，一方面在句子裡使用了變化輕快的動詞，從而做出快速流動的音效，使人忘了這四句的大部份時候，口腔其實也張得不大。錦帆的「帆」字，中古音是〔-m〕韻尾，所以，雖然在國語吟詠時可以開口拉長，在李商隱寫作時，因為是合口的鼻音關係，會變成閉口而由鼻音共鳴的表現方式。

再來檢驗詩中使用〔i〕、〔u〕這兩種音素的字彙。前四句中，李商隱兩次在「欲取蕪」「不緣歸」中，使用〔u〕的發音效果來營造效果；後四句，從「于今腐草無螢火，終古垂楊有暮鴉」開始，十四字中，就有「于、腐、無、火，終、古、垂、有、暮」等九字，帶有〔u〕的

音素。就七律章法來說，第五、六句是一首詩的自省位置，也就是說，作者將在這兩句裡，針對題目主題作出思考的動作，<sup>8</sup>在本詩來說，就是進行深思後的詠歎。這時，李商隱使用了充滿〔u〕音素的字詞，正好營造了嗚咽的氣氛。到末聯，「地下若逢陳後主，豈宜重問後庭花」，陳後主雖然是人名，但恰好「後主」有〔u〕的音素，「若逢」和「重問後一花」，也都是以〔u〕音素為底色。被「地、豈、宜、庭」四個有〔i〕背景的字一穿插，全部壓到低平的聲情去了。「地下」的「下」字與「若逢」的「若」字，本來應該張口、有力，現在「下」字仍然張口，「若」字仍然有力，但既然全首詩已經都被拉低聲音，這兩個字的張口程度與聲情力度，也都相對減小了。結束處的「花」字，因為主要元音有〔a〕音素，本來可能開口大聲，也被「後庭」兩字拉下來，變成中度開口。

整首詩吟詠起來，雖然前半快，後半慢，但全詩都處在相對低平的音域中，給讀者一種迴旋環繞的感動效果。

〈牡丹〉也是李商隱的名篇，詩云：

錦幃初卷衛夫人，繡被猶堆越鄂君。垂手亂翻雕玉佩，折腰爭舞鬱金裙。石家蠟燭何曾剪，荀令香爐可待薰。我是夢中傳彩筆，欲書花葉寄朝雲。（李商隱，牡丹，《全唐詩》，539：6171）

本詩一開始，「錦幃初卷衛夫人」七字中，除了首尾「錦、人」之外，「幃、初、卷、衛、夫」五個字都有〔u〕音素，次句的「繡、猶、堆、越、鄂、君」六字，也有〔u〕音素。第三句的「垂、手、亂、翻、雕、玉」六字，第四句的「腰、舞、鬱、裙」四字都有〔u〕音素。第五句是〔u〕音素最少的，只有「燭、何」二字，但這個句子中有「石、蠟、燭」三個入聲字，入聲短促特性，加上這三字的主要元音的條件，也使口腔開得較小。接著，第六句的「荀、爐、薰」，第七句的「我、夢、中、傳」，第八句的「欲、書、花、朝、雲」都有〔u〕音素。換言之，

<sup>8</sup> 請參閱簡錦松，〈杜甫七律章法規格化之研究〉，《東華漢學》第九期（2009.06），頁199-252。

一首五十六字的七律中，有35字有〔u〕音素。其他有〔i〕音素的字，計有「錦、猶、堆、垂、雕、佩、腰、金、剪、令、香、待、是、彩、筆、葉、寄」，扣除了兼有〔u〕〔i〕音素的「猶、堆、垂、雕、腰」五字之外，還有12個字有〔i〕的音素。換言之，那些既不受〔i〕牽制，也不受〔u〕牽制的字，只有七字而已。

由於上述現象，我們看到此詩的吟詠聲情，充分展現著李商隱一貫的揉吟手法，低聲纏弄的特色。「垂手亂翻雕玉佩，折腰爭舞鬱金裙」的「翻」與「舞」都是動詞，翻字尤其有〔a〕的背景，但是它被自己的〔u〕音素和下一個「雕」字的〔i〕限制住，雖然想要拉長、高聲，但高揚的幅度受不能擴大。至於「舞」字，更是呈現著低沈圓厚的音感。全詩只有「石家蠟燭何曾剪」的「何曾剪」三字組合，有可能把音量抬高。

總之，一首七律大部份的字句都被安排在低平音階，只有一兩處局部性的開揚吟聲，以此來創造吟揉效果，乃是李商隱的特色。

在檢驗過程中，我們也發現下面這些變化現象，可能在研判時造成誤會：

我在前面說，含有〔i〕〔u〕音素的字用得時，會使口形縮小，聲情低迴。但是，在個別的差異中，如〔Ai〕〔iA〕〔ai〕〔ia〕〔au〕〔ua〕等韻母的字，由於〔a〕元音的關係，在整個字的全部發音過程中，會出現其中某一段時間內開口較大，然後再逐漸縮小口形的情形。

遇到這種情形，如果前後相連的字，都沒有〔i〕〔u〕音素的字，句子中〔a〕音素所帶來的開揚聲情，可能會相對的擴大；反之，如果前後相連的字當中，也有〔i〕〔u〕音素的字，就會把〔a〕所帶來的開口因素壓低，這也就是為什麼〔i〕〔u〕音素字越多，聲情越低平的原因。

同理，如果該字的主要元音是〔a〕，本字中也沒有〔i〕〔u〕音素，可是，它的前後相連的字，都帶有〔i〕〔u〕音素字的話，在吟詠時也會受到影響，而限制了〔a〕的開揚程度。

關於上述變化，可以用李商隱和杜甫詩各一聯來做比較說明。

骨肉書題安絕徼，蕙蘭蹊徑失佳期。（李商隱·荊門西下，《全唐詩》，539：6158）

此聯中的「安」字、「蘭」字、「佳」字，都有〔a〕元音的音素。「安」是影母字，「蘭」是來母字，「佳」是見母字，這三個字母對韻母的牽制都是比較小的，所以，理論上，它們應該可以使本聯的聲情，得到張揚的效果。

但是，「安」字之前是「題」字，全濁聲母的〔d-〕和〔i〕音素，把口腔壓縮得很窄，「安」字之後是入聲「絕」字，它的聲母是舌尖的〔dz-〕，再用了〔u〕音素，最後以入聲〔-t〕結束，口腔裡幾乎沒有空間，這樣的兩個字，放在「安」字的前後，等於是口袋上面穿著的繩子的兩端，把「安」這個大袋子的口兒，緊緊的勒束住了，「安」字本身雖然有高揚的表現，可是，它的高揚的寬度肯定會受到限制。更何況安字本身有〔-n〕鼻音，發音的最後結束時，舌頭移近上牙齒後面，口腔縮小，會與後面「絕」字的聲母，因為發音部位相近，而互相呼應。這種情勢，絕對不利於〔a〕音素的開展。

「蘭」字的前面是「蕙」，主要元音是〔ui〕，蘭字也是收〔-n〕鼻音的，與「安」字的處境相同，其後面是「蹊」字，發端的聲母〔v-〕已經把口腔縮小，舌頭後拉，而其韻母又有〔i〕音素，前後兩字的音素，使「蘭」字也只能有限度放開。

「佳」字主要元音是〔a〕，又不像「安」與「蘭」有鼻音〔-n〕的影響因素，但它還是被壓低下來，原因就是「佳」字之前的入聲「失」字，它不但帶有〔i〕音素，又有入聲韻尾〔-t〕，口腔小，舌頭限制在上牙齒後。等到舌頭被釋放，回縮到口腔後面，發出〔k-〕聲母時，已經充滿低吟的氛圍了。這時，接在「佳」字之後的「期」字，以全濁的〔g-〕聲母，再度強力的把口腔縮小，它的主要元音是〔i〕，舌面與上顎接近，脣形平而微開，口腔非常小。在前後兩字的妨礙下，即使〔佳〕字本身有〔a〕音素，它所營造的開揚聲情，也只出現一下，很短的就結束了，回歸到低吟的本色。



相對於李商隱的聲情作風，我們如果看杜甫詩的話，就有很大的不同。每當有〔a〕元素的字音出現時，杜甫往往會用前後字去幫助它，更擴大其開揚成分的影響，例如：

聽猿實下三聲淚，奉使虛隨八月槎。（杜甫·秋興八首之二，《全唐詩》，230：2509）

這一聯中，「下」字和「槎」字都有〔a〕音素，是最適合開揚聲情的字，杜甫如何用前後字來幫助它們加強揚聲效果的呢？

上句，「聽」字發聲和主要元音及韻尾的開口需求都很小，又有〔i〕音素，第二字「猿」有〔u〕音素，又有〔-n〕鼻音韻尾，開口也不大，「實」字入聲，短促。這三字放在一起，把全句聲情都向低處帶引。「下」的位置在第四字，正是四字一小句的句尾結束位置，它是上聲全濁匣母〔ɣ〕字，有〔a〕音素，有力，而且開口大，所以，雖然在前三個低音之後，仍有發揚的力道。

請注意接下來的三字「三聲淚」，「三」的聲母〔s〕發聲時，口腔承上字「下」之後，有短暫縮小的空間，這時舌面輕輕的擦過上顎，隨即放開，讓〔a〕的開口特徵得到充分的表現，之後，雖然韻尾以〔-m〕鼻音收束，開揚的聲情已經做出來了。換言之，「三」字的再度開揚，就是給「下」字很好的幫助。接著的「聲」字、「淚」字都是順接，口腔漸漸變小，而不是一下子縮小，也間接幫助了「下」字，聯手促成了它開口的開揚效果。

下句，「奉」字並不是從「淚」字的結束點順接下來，他用雙唇閉合的發音方式，和上一句斷開，重啟發聲，是逆接法，屬於句與句之間的逆接。「使」字順接，「虛」字也順接，虛字有〔u〕音素，結束時的口腔和舌位，與「隨」字的發聲相近，也是順接。這四字中，有二〔i〕二〔u〕的音素，又都是順接，會產生低音吟揉的效果。接下來，「八、月」兩字都是入聲字，雖然說入聲短促，但是這兩字不但同韻，主要元音又都是〔a〕，形成聲洪的條件，最後「槎」字發出，順理成章的得到開揚的效果，就是得到「八月」二字的幫助。

從這個例子來看，杜甫詩中，「三聲」幫助了「下」字，「八月」幫助了「槎」字，使「下槎」兩字的開揚的效果加重呈現出來。與前述李商隱詩中，利用前後字的〔i〕〔u〕音素，把開口較大的字也拉下來一起加入低平陣容的作法，兩種處理方式，恰好相反。

不過，杜甫詩也不全部都是大開大合的，我的論述也不應該被那樣誤解。下面這個例子，就是相對低平的聲情：

王侯第宅皆新主，文武衣冠異昔時。（杜甫·秋興八首之五，《全唐詩》，230：2510）

本詩中，「王、侯、主、文、武、冠」六字有〔u〕音素，「第、皆、新、衣、異、昔、時」七字有〔i〕音素，我們實際吟詠時，發現上句的聲情有低平宛歎的情味，下句的音節由低（文武）到高（衣冠），在「冠」字能夠開口很大，聲音長揚而不高亢。由於「冠」字收鼻音〔-n〕，在開口長揚之後，有所收斂。然後由「異昔時」三字，再步步下降。雖然中間一度有開放的表現，整體的聲情仍是偏低的情調。

以上，我選取三首全詩和三個詩聯，進行了分析。在分析過程中，我對三首李商隱全詩只是重點式的指出〔i〕音素字用了多少次，〔u〕音素字用了多少次。因為考慮到文字對文字的辨析不易精簡，如果複雜的講述聲母和韻母結構關係，文章可能會更加難讀，所以我沒有做全篇分解；三個詩聯因為字數比較少，我才做了詳細的分析。希望讀者參考我分析三個詩聯的檢驗方法，利用我所提出的原則，自行吟讀，自行比對。

## 五、觀察三：七言句式第四字句尾性格的利用

在前一小節討論杜甫「王侯第宅皆新主，文武衣冠異昔時。」（秋興八首之五）這一聯時，讀者可能注意到「冠」這個字，即使它的前後用了很多〔i〕〔u〕元素的字，它仍然能夠發出相對比較長揚的聲情。這就是第四字的句尾性格使然。

什麼叫做「第四字的句尾性格」？七言詩句是以「四—三」來分配字數的，前一個音節四個字，後一個音節三個字，兩個音節之間存在著天然的分斷感，所以，處在上音節末端的第四字，具有類似句尾的性格。為了瞭解這種特性，請先看〈籌筆驛〉的第二聯，並且注意「將」和「王」這兩個字：

徒令上將揮神筆，終見降王走傳車。（李商隱，籌筆驛，《全唐詩》，539：6162）

「上將」的「將」、「降王」的「王」，都放在第四字，都有〔a〕音素，這樣的安排會有什麼效果呢？

從句首的「徒令」來看，「徒」字是全濁聲母，再加上〔u〕的音素，口腔的空間很小，「令」字承接了口腔不大的「徒」字之後，舌頭又移到上牙齒後，口腔內空間更小，中間又有〔i〕介音，韻母也是比較清細的元音，因而一開始就處在低吟之位。接著，「上將」二字，「上」字聲母〔ʒ〕和前面的「令」字的發音位置相近，順接，所以，「上」字一開始的發音起步很低，不過，〔a〕元音仍得到舒放，「將」字與「上」字同韻，也有互助的力量。但是，這兩個字是去聲字，去聲字本來就不可能延展，而且「將」字本身有〔ts〕聲母和〔i〕介音，也把開口因素大大排除。接在後面的「揮—神—筆」三字，都有〔i〕的音素，尤其「揮」字以〔x-〕聲母和〔ui〕元音組合，口腔空間相當小，把「上將」二字所帶來的開揚因素，全部停止了。接下來的「神、筆」二字，不但口腔小，低吟，「筆」字還有入聲短促的因素，全句的聲情當然徘徊在低位。但是，「將」字放在須要停頓的第四字，即使因為它的去聲性格，減少了開揚的幅度，但因為有這一個字，在恰好的位置，強化了〔a〕的效果，使處於低位的吟聲得以小幅度的強化，也是不容忽略的。

下句，「終」字的開端〔tɕ〕，與上一個句末「筆」字的入聲韻尾〔-t〕，發音位置相近，是順接關係，因而上下兩句已經有纏綿的關係。而且，「終」字的〔u〕音素與下面「見」字的〔i〕音素，也聯合起來，使口腔空間十分狹窄。也就是說，在進入「降王」這兩個可能開揚的字

之前，句子氣氛充滿了低迴的色彩。「降」和「王」都有〔a〕〔ŋ〕音素，但是王字的〔u〕介音，必須重新合口才能發音，這就切斷前一個「降」字的連續性，使高揚的聲情以逆接方式呈現。後面的「走傳車」三字，都有〔u〕的音素，仔細讀它的話，會發現這三個字就在開口不大的口腔中輪轉，「走」字收音的舌位，正好在「傳」字發音前端，「傳」字結束時，收回的舌頭在上排牙齒後方，微微一放，喉間一動，「車」字發出來了，三個字很流利的圓轉在低迴嗚咽的音感中。換言之，在前後都處於低位的情況下，「王」字發揮了句尾性格，強化了〔a〕的效果，把聲情拉了上來，豐富了聲情變化。

我們再實際開口來吟詠看看，也會發現上一句雖然盤桓在低位，「將」字的〔a〕的效果，只有短促的添加了一點變化；下一句也是全句都在低迴吟揉之中，但「王」字開口呼出，使吟聲得以小幅度的舒揚。這個作用，就是句尾性格使然。

對杜甫來說，他的聲情本來就多開合，第四字的句尾效應，用也好，不用也好，影響不大。李商隱的詩句經常使用大量〔i〕、〔u〕音素的字，把全句的聲情都放在低迴吟揉的位階了，因此，當它的第四字帶來了局部性的開揚效果時，作用就比較大，能使音節更婉轉動聽。

在研究中，我收集了李商隱七律中兩聯第四字使用〔a〕音素字的所有句子，發現李商隱多次利用這種句尾力量，營造句中的局部開揚，來調劑低迴聲情的吟揉效果。以下，我再依介音、韻尾、前後字的關係，將之分為八小類，請看下面例句：

1. 第四字是〔ua〕元音加上〔n〕韻尾，第五字為〔u〕音素字

(1) 張蓋欲判江濫濫（曲池，《全唐詩》，539：6166）

(2) 錦瑟無端五十弦（錦瑟，《全唐詩》，539：6144）

(3) 藍田日暖玉生煙（錦瑟，《全唐詩》，539：6144）

(4) 少得團圓足怨嗟（昨日，《全唐詩》，540：6203）

檢查這四個例子，便會發現，「判、端、暖、圓」四字的主要元音〔ua〕，同時有著〔u〕音素把發音壓低，又有著〔a〕音素把聲音打開，

而且，因為收音〔-n〕的關係，在發音的結束階段時，舌頭會回到上牙齒後面，口腔也隨之縮小，使原本被拉高拉長的字音，逐漸收回而停止在低音的位階來。由於第四字是小句句尾，能作短暫的停頓，不必很快的進入下一字。把「判、端、暖、圓」這樣的字安排在第四字，可以加強〔a〕音素把聲音打開的作用力。

第五字「江、五、玉、足」都有〔u〕音素，發音時口脣的空間雖然不大，仍保持在開口的程度，就幫助了「判、端、暖、圓」的開揚效果，使它們暫時維持在比較開揚的聲情中。

2. 第四字是〔ua〕元音加上〔n〕韻尾，第五字為〔i〕音素字

- (1) 灞岸已攀行客手（柳，全唐詩，541：6225）
- (2) 遙望露盤疑是月（隋宮守歲，全唐詩，540：6192）
- (3) 玉輦忘還事幾多（聞歌，全唐詩，540：6186）
- (4) 蚌胎未滿思新桂（題僧壁，全唐詩，539：6145）
- (5) 伐樹暝傳深谷聲（贈田叟，全唐詩，541：6230）
- (6) 垂手亂翻雕玉佩（牡丹，全唐詩，539：6171）
- (7) 千騎君翻在上頭（韓同年新居餞韓西迎家室戲贈，全唐詩，540：6207）
- (8) 天泉水暖龍吟細（一片，全唐詩，539：6173）
- (9) 清尊相伴省他年（野菊，全唐詩，540：6185）
- (10) 月樓誰伴詠黃昏（汴上送李郢之蘇州，全唐詩，540：6205）
- (11) 出雲清楚想歌筵（和人題真娘墓，全唐詩，541：6230）
- (12) 珠簾不捲枕江樓（與同年李定言曲水閑話戲作，全唐詩，540：6186）

以上十二例，第四個字發音的特徵與上一項的「判、端、暖、圓」相同，至於第五字，「行、疑、事、思、深、雕、在、龍、省、詠、想、枕」都有〔i〕音素，口腔的空間很窄，即使第四字想要開口發揚，因為第五字的因素，也會使之提前結束。以「天泉水暖龍吟細」這個例子來看，第五字龍字發〔l〕聲母，舌頭往牙齒後一頂，口腔就緊縮，接者又

是〔jo〕和〔-ŋ〕，整個字就渾圓擠進狹小的雙唇撮起的空間裡。「暖」字雖然有張揚的條件，第四字句尾條件也使張揚的表現得到加強，但是，第五字開口這樣小，前一字當然深受影響。龍字都這樣了，更不必說，像「疑、深、思、事」這一類的字，在第五字位置大大牽制著前一字。

然而，就在很難拉高起來去營造高揚聲情得這些句子裡，第四句得句尾效應，使得原本被壓低的吟聲，或者可以拉長其聲，或者可以相對的抬高，利用這種波動的力量，反過來增強原本的吟揉效果。

### 3. 第四字是〔ia〕元音加上〔n〕韻尾

- (1) 冰簟且眠金鏤枕（可歎，全唐詩，539：6177）
- (2) 曾省驚眠聞雨過（中元作，全唐詩，540：6188）
- (3) 青塚路邊南雁盡（聞歌，全唐詩，540：6186）
- (4) 思子臺邊風自急（出關宿盤豆館對叢蘆有感，《全唐詩》，540：6196）
- (5) 黃鶴沙邊亦少留（無題，全唐詩，541：6248）
- (6) 九日樽前有所思（九日，全唐詩，541：6226）
- (7) 邊柝西懸雪嶺松（井絡，全唐詩，540：6207）

以上7例中的第四字「眠、邊、前、懸」都有〔i〕音素，口腔本來就被壓得很窄，和鼻音韻尾〔-n〕，一前一後運作之後，聲音完全沒有開揚的可能。但也和前項一樣，因為句尾性格的關係，被許可拉長聲音，甚至可以相對的抬高一點聲音，增加全句的吟揉效果。

### 4. 第四字是主要元音是〔a〕，而且字中沒有〔i〕〔u〕音素。

- (1) 尚自露寒花未開（正月崇讓宅，《全唐詩》，541：6222）
- (2) 日向花間留返照（寫意，《全唐詩》，540：6207）
- (3) 幽淚欲乾殘菊露（過伊僕射舊宅，《全唐詩》，540：6185）
- (4) 左右名山窮遠目（奉同諸公題河中任丞新創河亭四韻，《全唐詩》，541：6230）

以上四例，「寒、乾、間」三字，他們的聲母〔x、k〕，發音時收斂到喉前，「山」字的聲母〔s〕，舌頭抬到上顎，口腔空間狹窄，因而各

字中〔a〕音素發揮的空間就受到限制。況且，這些句子的第五字「花、留、殘、窮」的聲母，也都有口腔狹窄的現象，雙唇接近，舌位若不是後縮，就是舌尖和上牙齒都擁擠在一起，如此前夾後帶，縱使第四字的主要元音是〔a〕，也無力把聲音張揚。

若以「尚自露寒花未開」這個例子來看，句首「尚」字有〔a〕的音素，但句首不是拉高聲情的主要位置，而且，它的聲母縮小了口腔空間，限制了句子走向高朗處發音的可能。接下來的「自—露」，分別由〔i〕和〔u〕音素主導，這兩字搭配之後，聲音也高不起來。寒字的聲母是全濁的〔v-〕，和收音〔-n〕前後夾鎖之下，它的開揚效果大減，雖然吟詠時可以藉由拉長〔a〕音，得到高揚的表象。花字的〔a〕音素雖然對寒字的聲情開張有幫助，但後面的「未—開」又把它帶下去。全句的聲情，仍然徘徊在低位。即便如此，第四句的句尾性格，仍然小小的發揮了揚波起沸的效果。

#### 5. 第四字是〔a〕元音加上〔m〕韻尾

- (1) 嵇氏幼男猶可憫（王十二兄與畏之員外相訪見招小飲，《全唐詩》，539：6165）
- (2) 日氣初涵露氣乾（當句有對，《全唐詩》，540：6206）
- (3) 臘雪已添牆下水（子初郊墅，《全唐詩》，540：6206）

以上三例，句中的第四字的「男、涵、添」都是收〔-m〕韻尾，因為閉口鼻音的關係，不可能希望它成為開揚的聲情。但李商隱反過來利用這個特性來營造自己的特色，以「嵇氏幼男猶可憫」為例，從「嵇—氏—幼」三字一路下來，口腔都開得很窄，聲音也壓得很低；後面的「猶」和「憫」的〔i〕音素很強，可字又低，夾在中間的「男」字，不可能把聲音發得太高太大，所以，李商隱就利用這種不可能，不去追求高朗的聲情，反而讓每一字都來配合向低處走，在低音中拉開吟詠的長度，發揮吟揉的效果。

#### 6. 第四字是〔a〕元音與〔-ŋ〕韻尾結合時

- (1) 風逐周王八駿蹄（九成宮，《全唐詩》，539：6162）

- (2) 終見降王走傳車（籌筆驛，《全唐詩》，539：6161）
- (3) 鼠翻窗網小驚猜（正月崇讓宅，《全唐詩》，541：6222）
- (4) 東山事往妓樓空（贈趙協律暫，《全唐詩》，541：6221）
- (5) 我為分行近翠翹（梓州罷吟寄同舍，《全唐詩》，540：6202）
- (6) 空糊楨壤真何益（覽古，《全唐詩》，540：6206）
- (7) 鳳女顛狂成久別（和韓錄事送宮人入道，《全唐詩》，540：6196）
- (8) 獨坐遺芳成故事（題道靜院，《全唐詩》，541：6228）
- (9) 檢與神方教駐景（碧城三首之三，《全唐詩》，539：6169）
- (10) 羅薦春香暖不知（回中牡丹為雨所敗二首之一，《全唐詩》，542：6251）
- (11) 已聞佩響知腰細（楚宮二首之二，《全唐詩》，540：6186）
- (12) 狄女壺漿出白登（贈別前蔚州契苾使君，《全唐詩》，541：6230）
- (13) 終古垂楊有暮鴉（隋宮，《全唐詩》，539：6161）

以上十三例，第1-3例有〔u〕介音，第8-9例，沒有介音，第40-43有〔i〕介音，因為每一種例子的數量不多，所以合併來看。各句在第四字所用的「王、往、網、芳、方、行、壤、狂」，雖然有著能夠開揚其聲情的〔a〕音素，但這些字當中大多數的聲母，都需要縮小口腔空間或收斂脣形大小，不利於聲情的張揚，而接續其後的第五字「八、走、小、妓、近、真、教、成」中，多數都是聲母口腔空間狹小，〔i〕音素字也佔了極大比例，會限制聲情的繼續開，在曼聲長吟時，特別會讓人有高音發不上去的感受。不過，由於第四字的句尾效果，在處處受限制的中間，還能相對的做出開揚的表現。

#### 7. 第四字是有〔a〕音素的「去聲字」

- (1) 回廊簷斷燕飛去（過伊僕射舊宅，《全唐詩》，540：6185）
- (2) 明珠可貫須為佩（和友人戲贈二首之二，《全唐詩》，540：6187）



- (3) 寒歸山觀隨棋局（贈鄭讜處士，《全唐詩》，540：6205）
- (4) 徒令上將揮神筆（籌筆驛，《全唐詩》，539：6161）
- (5) 一條雪浪吼巫峽（送崔珣往西川，《全唐詩》，539：6151）
- (6) 兵殘楚帳夜聞歌（夜，《全唐詩》，504：6196）
- (7) 有人惆悵臥遙帷（回中牡丹為雨所敗二首之一，《全唐詩》，542：6251）
- (8) 回頭更望柳絲絲。（曲池，《全唐詩》，539：6166）
- (9) 湘江竹上痕無限（夜，《全唐詩》，540：6196）
- (10) 河鮫縱玩難為室（奉同諸公題河中任丞新創河亭四韻，《全唐詩》，541：6230）
- (11) 一名我漫居先甲（韓同年新居餞韓西迎家室戲贈，《全唐詩》，540：6207）
- (12) 卷簾飛燕還拂水（水齋，《全唐詩》，541：6229）
- (13) 江魚朔雁長相憶《全唐詩》，540：6184）
- (14) 東門送餞又差池（及第東歸次灞上卻寄同年，《全唐詩》，540：6184）
- (15) 齋鐘不散檻前雲（子初郊墅，《全唐詩》，540：6206）
- (16) 荷翻翠扇水堂虛（和劉評事永樂閑居見寄，《全唐詩》，541：6231）
- (17) 鬢絲休嘆雪霜垂（贈司勳杜十三員外，《全唐詩》，541：6226）

以上十七例，其中1-9例，第四字收鼻音韻尾〔-ŋ〕，53-60例收鼻音韻尾〔-n〕，全部都是去聲字。從吟讀實驗中發現，平聲字和上聲字，在帶動音節聲情上揚的可能來說，並無明顯區別，但是去聲不同，完全沒有揚聲效果。雖然因為句尾效應的停頓因素，能使第四字被強調一下，但與聲情的開揚畢竟相同。

### 8. 第四字是無鼻音的〔a〕元音去聲字

- (1) 九枝燈下朝金殿（和韓錄事送宮人入道，《全唐詩》，540：6196）
- (2) 十年泉下無人問（九日，《全唐詩》，541：6226）
- (3) 仍斟昨夜未開缸（水齋，《全唐詩》，541：6229）

這一類詩例極少，以上三例全部是去聲字，沒有使音節上揚的可能。

以上總共分析了63個例子，李商隱七律共有118首，中間兩聯的數目是236聯，此處所分析的占四分之一。在全部63個例子中，有60個例子在第四字使用了有〔a〕音素的鼻音字。只有3個例子屬於非鼻音收尾。

本來，〔a〕音素的字就容易帶動開揚的聲情，特別是結合了鼻音，又放在帶有句尾性格的第四字位置，能給李商隱七律的低迴本質添加一些變化，這是研究李商隱的吟詠聲情時，值得注意的一環。

## 六、結論

在實際吟詠中，杜甫七律音節宏暢，又多開合變化，李商隱七律音節含蓄，常在口中吟揉，低迴多感；一聽之後，便很容易分辨出不同。二家七律的根本差異，乃在於此。

不過，實際吟詠容易取信於聽者，離開實際吟詠而訴諸文字，卻頗為困難。本文不得已必須使用文字，去解說字與字之間的發音關係，每個詩句都要用很多文字來解釋，既不易閱讀，又不易取信於人，所謂形勞功半，勢所難免。請讀者不必忙著相信或反對我的說法，自己親身去吟詠杜甫和李商隱的七律，用自己的脣舌牙喉，仔細體會分辨，自有所得。

既然要利用文字解析為工具，本文乃以《廣韻》的擬音為基礎，以吟詠的方法進行驗證，在檢驗了杜甫和李商隱的所有七言律詩，並取出其中具有代表性的詩句為例證之後，得到下面三點結論：

1、處理相鄰兩字時，杜甫多用逆接法，李商隱多用順接法。

詩句是由字與字的相鄰關係組成的，相鄰兩字的口腔大小、唇齒位置、舌頭運動如果有連續關係，稱為順接。反之，如果前一字不能順接到後一字，後一字必須重新準備，然後再來發音，稱為逆接。順接多的詩，音節柔婉多情，卻少頓挫的力道；逆接多的詩，易得開合頓挫的聲情，卻少纏綿圓轉的揉吟之美。李商隱七律多順接，少逆接。杜甫多逆接，少順接，從根本處就不相同。

2、李商隱詩中大量使用〔i〕〔u〕音素字縮小口腔空間，杜甫則不然。

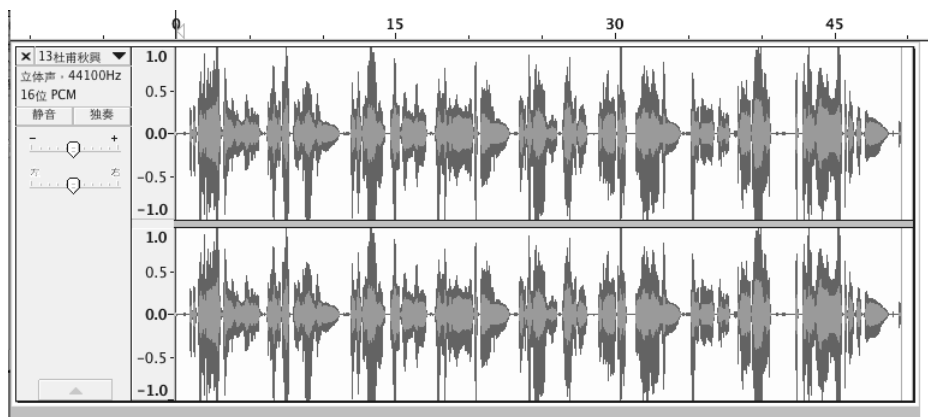
李商隱在一首詩裡面，把具有〔i〕〔u〕音素的字用得很多，由於〔i〕〔u〕音素的字會縮小口腔的空間，這類字多的時候，聲情會轉趨低平幽咽，杜甫則少有這種現象。

3、李商隱利用七言句式第四字的句尾性格，使〔a〕音素字的效果增強，調劑低徊的聲情

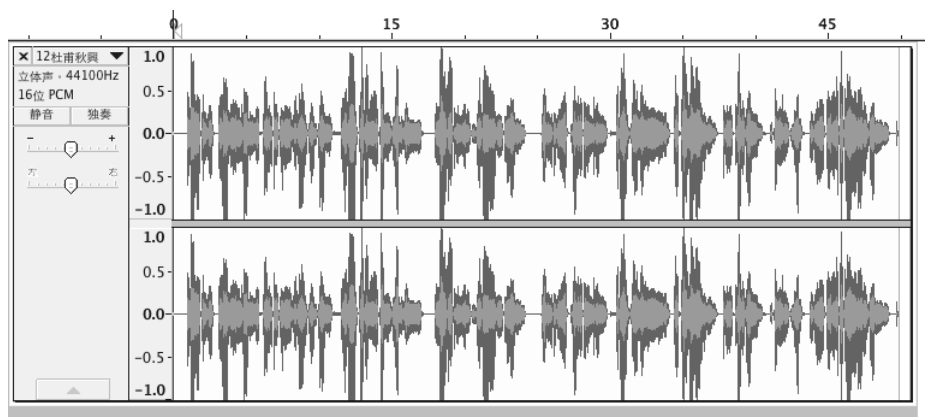
七言詩以「四—三」為基本句型，因此，一句詩的第四字就是小句的結束點，帶有句尾性格，如果在這個位置安排了具有〔a〕音素的字，在一定的程度上可以幫助聲情的開揚。杜甫詩開合變化大，這種效果不顯著，李商隱的聲情主要盤旋在低平婉轉之境，所以，他經常利用這種句尾力量，來營造句中的局部開揚；但由於他的詩句中有太多各種低音的條件，小幅度的開揚，只能做成局部的調劑，增強了吟揉效果而已。

## 附錄

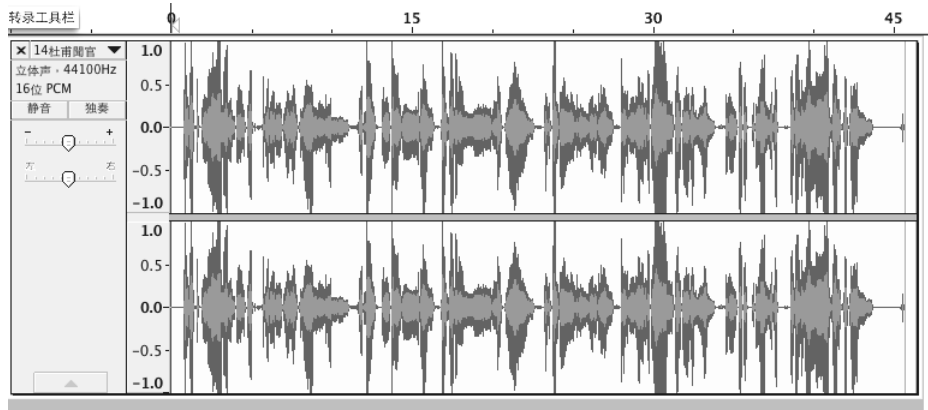
以下六幅，是以Audacity2.0.5程式所作的音量分析圖，前三幅是杜甫詩，可以看到振幅比較大、變化密度比較高，而且三首的特徵都相同。後三幅是李商隱詩，我在錄音時已經盡可能把聲音放大，尤其是〈錦瑟〉詩，我錄了好幾次，選取了變化最大的這一次為舉例，但仍明顯的可以看出李商隱這三首詩的聲音圖，其特徵也相同，都是振幅比較小，變化的密度比較低。不過，在此所做聲音分析，距離科學驗證的程度還很遠，僅供讀者參考而已。



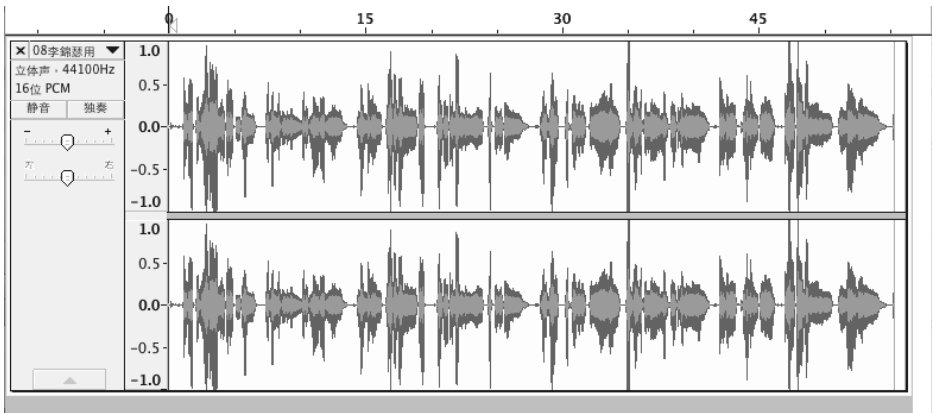
杜甫〈秋興八首之一〉：玉露凋傷楓樹林，巫山巫峽氣蕭森。江間波浪兼天湧，塞上風雲接地陰。叢菊兩開他日淚，孤舟一繫故園心。寒衣處處催刀尺，白帝城高急暮砧。



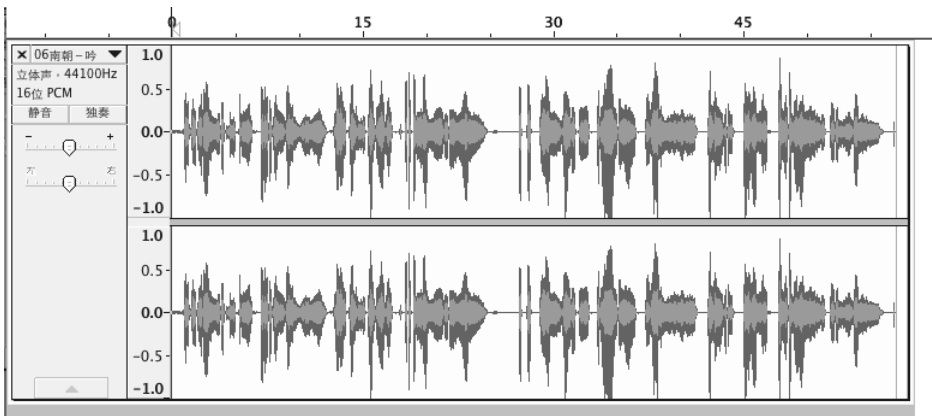
杜甫〈秋興八首之五〉：「蓬萊宮闕對南山，承露金莖霄漢間。西望瑤池降王母，東來紫氣滿函關。雲移雉尾開宮扇，日繞龍鱗識聖顏。一臥滄江驚歲晚，幾回青瑣點朝班。」



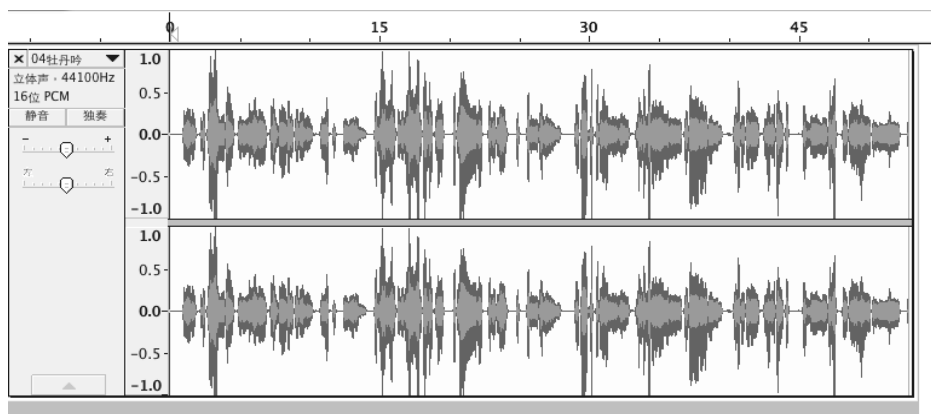
杜甫〈聞官軍收河南河北〉：「劍外忽傳收薊北，初聞涕淚滿衣裳。卻看妻子愁何在，漫捲詩書喜欲狂。白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。」



李商隱〈錦瑟〉：「錦瑟無端五十弦，一弦一柱思華年。莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心托杜鵑。滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙。此情可待成追憶，只是當時已惘然。」



李商隱〈南朝〉：「玄武湖中玉漏催，雞鳴埭口繡襦回。誰言瓊樹朝朝見，不及金蓮步步來。敵國軍營漂木杙，前朝神廟鎖煙煤。滿宮學士皆顏色，江令當年只費才。」



李商隱〈牡丹〉：「錦幃初卷衛夫人，繡被猶堆越鄂君。垂手亂翻雕玉佩，折腰爭舞鬱金裙。石家蠟燭何曾剪，荀令香爐可待薰。我是夢中傳彩筆，欲書花葉寄朝雲。」

## 主要徵引書目

### 一、傳統文獻

- 〔南朝梁〕劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1984。
- 〔宋〕丁度，《禮部韻略》，光緒二年（1786）川東官舍本，現藏早稻田大學。
- 〔宋〕李昉等編，《文苑英華》，北京：中華書局，1986。
- 〔宋〕陳彭年撰，李添富編校，《新校宋本廣韻》，臺北：洪業文化事業有限公司，2004。
- 〔宋〕張麟之撰，李新 校證，《韻鏡校證》，北京：中華書局，1983。
- 〔明〕李東陽，《麓堂詩話》，臺北：臺灣商務印書館，叢書集成初編，據知不足齋本排印，1936。
- 〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，北京：中華書局，1960。
- 〔清〕董誥等奉敕編，《全唐文》，北京：中華書局，1983。

### 二、期刊論文

- 竺家寧，〈從語言風格學看杜甫的秋興八首〉，《中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》，臺北：臺灣大學中文系，1996。
- 簡錦松，〈關於錢鍾書《談藝錄·七律杜樣》之考察〉，收入《錢鍾書詩文叢說》，桃園：中央大學人文中心，2011年，頁113-152。
- \_\_\_\_\_，〈杜甫七律章法規格化之研究〉，《東華漢學》第九期（2009.06），頁199-252。
- \_\_\_\_\_，〈李夢陽詩論之「格調」新解〉，《古典文學》第15集，臺北：台灣學生書局2000，頁1-31。



### 三、網路資料

韻典網，<http://ytenx.org>，2012年1月2日檢索

## Selected Bibliography

- (Liang Dynasty) Liu Xie, Zhou zhenfu, "*Wen-Xin-Diao-Long-Zhu-Shi*", Taipei: Liren Bookstore, 1984.
- (Song Dynasty) Ding Du, "*Li-Bu-Yun-Lue*", Chuan Dong Guan She, 1786.  
Now in the possession of Waseda University, Japan.
- (Song Dynasty) Li Fang, "*Wen-Yuan-Ying-Hua*", Beijing: Zhonghua Book Company, 1986.
- (Song Dynasty) Chen Pengnian, Li Tianfu, "*Xin-Jiao-Song-Ben-Guang-Yun*", Taipei: Hongye Culture Co. Ltd., 2004 .
- (Song Dynasty) Zhang Linzhi, Li Xinkui, "*Yun-Jing-Jiao-Zheng*", Beijing: Zhonghua Book Company, 1983.
- (Ming Dynasty) Li Dongyang, "*Lu-Tang-Shi-Hua*", "*Cong-Shu-Ji-Cheng-Chu-Bian*", Taipei: Taiwan Commercial Press ,1936.
- (Qing Dynasty) Peng Dingqiu, "*Quan-Tang-Shi*", Beijing: Zhonghua Book Company, 1960.
- (Qing Dynasty) Dong Gao, "*Quan-Tang-Wen*", Beijing: Zhonghua Book Company, 1983.

---

**Examples of Fundamental Differences  
Between Seven-Character Regulated Verses  
by Du Fu and Li Shang-in:  
An Examination from the Point of View of Sounds  
and Feelings in Reciting**

**Chin-Sung Chien\***

**Abstract**

Du Fu and Li Shangyin are two of the most representative poets writing Seven-Character Regulated Verses. Critics in the past used to think that the later learned from the former, but if regarding the practice of reciting and emotional expression, the two poets are fundamentally different. Reciting Du Fu's poems, one needs to pay special attentions to the tone and pitch and dramatically move the mouth; while reciting Li Shangyin, one needs not open and close the mouth so widely because he would have the sounds vibrate in the closed space. Therefore, the two poets' expressions of sounds are fundamentally different. The present article aims to take examples to explain such a difference. While reciting the poems, anyone can easily tell the difference; but in writing, one has to borrow ancient words of onomatopoeia. Thus it is necessary to analyze the linguistic structure. Meanwhile, readers can only sense the difference while actually reciting the poems.

**Keywords:** Seven-Character Regulated Verses, Du Fu, Li Shangyin

---

\* Professor, Department of Chinese Literature and, National Sun Yat-sen University.