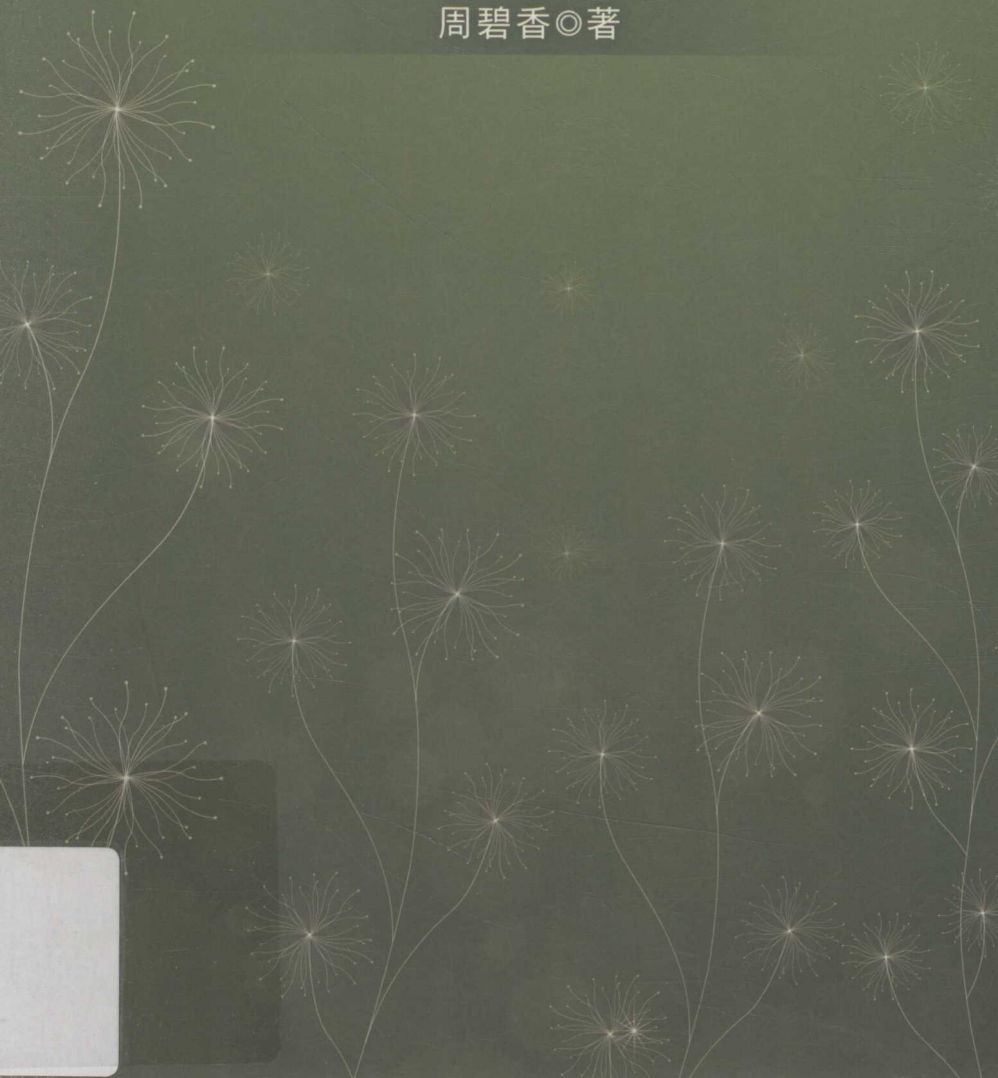


語 言 風 格 學

書寫風的線條

周碧香◎著

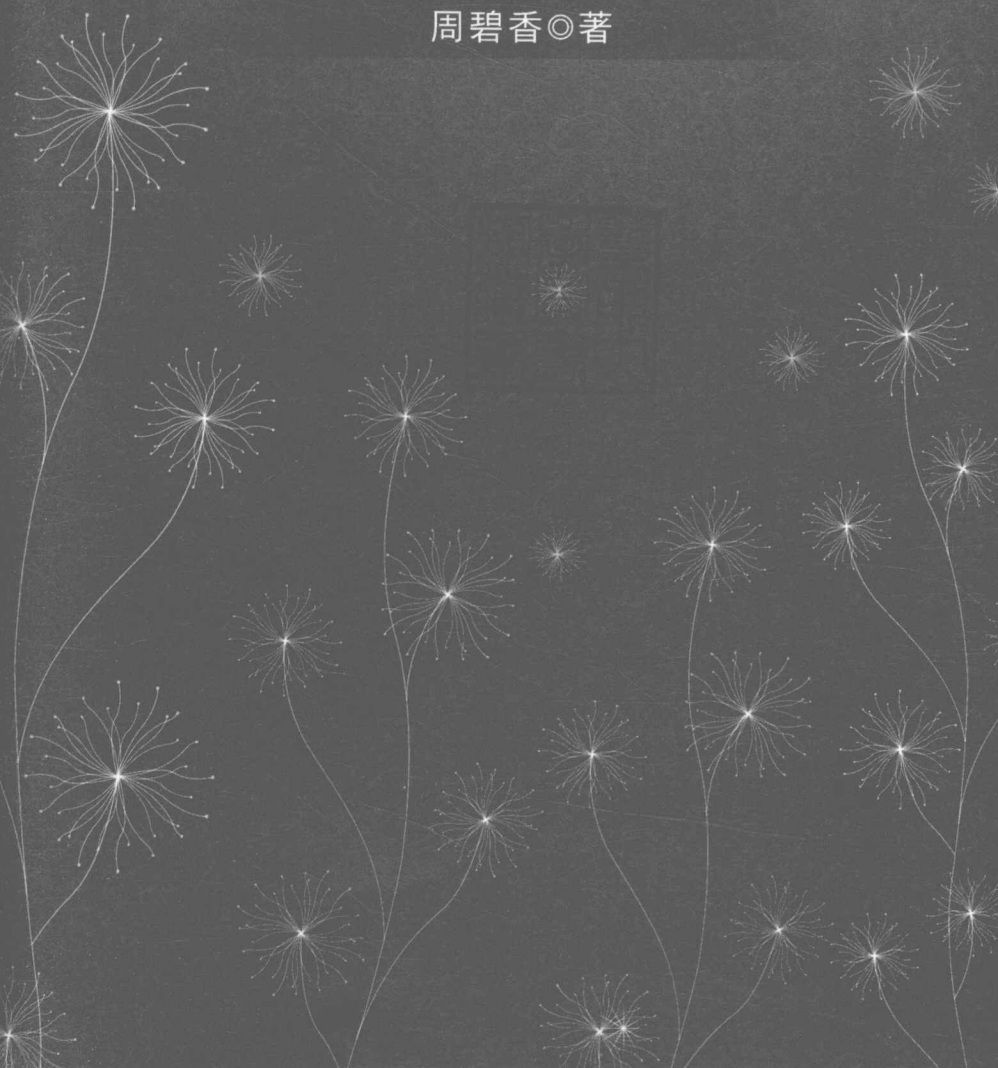


港台書

語 言 風 格 學

書寫的線條

周碧香◎著



國家圖書館出版品預行編目資料

書寫風的線條：語言風格學 / 周碧香著.-

- 初版.- 臺北市：洪葉文化，2013.03

面；公分

ISBN 978-986-6001-21-5(平裝)

1.語言學 2.語言哲學

800.1

102001703

書寫風的線條——語言風格學

作 者／周碧香

責任編輯／曾映慈

企 劃／黃雯鈺、張睿銓

封面設計／鄭宇峰

發行人／洪有道

出版發行／洪葉文化事業有限公司

登記號：局版北市業字第 1447 號

地 址：106 台北市羅斯福路三段 283 巷 14 弄 18 號 3 樓

電 話：02-23632866

傳 真：02-23632274

e-mail：service@hungyeh.com.tw

http://www.hungyeh.com.tw

劃 撥：1630104-7 洪有道帳戶

版 次／2013 年 3 月 初版一刷

I S B N／978-986-6001-21-5

定 價／300 元〔如有缺頁、破損、裝幀錯誤請寄回更換〕

◀ 版 權 所 有 · 翻 印 必 究 ▶

HungYeh

H0
Jd412



序

風，無味、無形，稍縱即逝、無影無蹤，我們如何能感知它呢？

雲飛揚、炊煙裊裊、海浪波波、弱柳疑舉袂……

吹面不寒、山雨欲來、滿帆不搖槳……

塔上一鈴獨自語、叮叮噹噹馬兒乞留玳瑁鬧……

從視覺、聽覺、感覺，都足以感知它的存在。



文化和文學風格如風，吹拂千百年依然存在，我們如何能書寫它？

文學和文化都由語言承載而能代代相承，從語言下手，即可分析出文學風格的組成與文化傳承的脈絡。

20 世紀是個科際整合的世紀，講究客觀、分析的語言學在此風潮下，孕育許多交叉性的學科。於普通語言學的架構之上，與文學批評結合成為「語言風格學」；與人類文化學結合，產生「文化語言學」。由文學語言的語音、詞彙、句法、詞義各層次，歸納作家使用語言的特點、建構其作品風格，即為「語言風格學」。分析語言各個要素，梳理不同層次的文化特徵，此乃「文化語言學」。這兩個新穎學科，都以語言為切入點，堅守著語言學如實描寫的精神。

這本書收錄自碩士論文完成以來，嘗試書寫語言風格



II 書寫風的線條——語言風格學

學和文化語言學的小論文。語言風格學選取的語料有元散曲、明散曲、曲子詞及小說等，觀察的面向包括語音風格、詞彙風格、句法風格等。文化語言學，選擇了親屬稱謂詞和熟語為觀察點。

感謝洪葉文化事業有限公司，讓筆者有機會將這些零散的作品再次統一格式、校正內容、輯錄成書，尚望專家與同好不吝指正，更期盼能拋磚引玉，讓語言風格學與文化語言學在臺灣的研究日益茁壯、遍地開花。

周碧香

2013 年元旦謹序於臺中教育大學



目 錄

序	I
《海浮山堂詞稿》用韻特點探究 ——以北曲小令爲例	1
《花影集》同音重複研究	35
元人散曲中的擬聲詞	61
《海浮山堂詞稿》數詞運用探析	77
《海浮山堂詞稿》顏色詞探析	111
《東籬樂府》對偶句的同義詞分析	129
談杜牧詩作詞彙的兩個特點	141
《雲謠集》詞彙語法探析	153
《花影集》對偶現象探析	171
《東籬樂府》對偶句的語言風格	193
黃春明《放生》的書寫藝術	221
漢語親屬稱謂詞的文化內涵	235
熟語反映的心理文化探析	253

《海浮山堂詞稿》用韻特點探究

——以北曲小令為例

壹、緒論

一、研究動機

散曲、戲劇與章回小說，為明代文學的三個支柱。就散曲的發展歷史來看，明散曲的豐富性與重要性，較之元散曲毫不遜色，如作家、作品、編集成書流傳者數量，皆在元散曲之上¹；內容上，曲家擴展了寫作題材和應用範疇，高度的現實主義精神和思想性；音樂上，學習民間的民歌與俗曲，為散曲創作注入新血，進而突顯出鮮明的大眾化和普及性（梁揚、楊東甫，1995：147-149），誠為文學史上極為特殊的文體。

學術界對於明散曲的關注並不多，研究其語言者更為稀少。倘若以語言的角度觀之，曲乃是一種極為貼近人民生活的文學，藉此可以觀看語言的運用，誠為反映語言的一面鏡子。在明代崑曲流行前，奉元曲為正宗的北曲依然被創作與傳唱；明散曲的北曲與元散曲之間的差別，或許可為聲韻的研究，提供若干的語料。揭櫫明散曲於語言研

¹ 元明兩代散曲的數量，依隋樹森所編之《全元散曲》，姓名可考的作家 200 多人、小令 3,800 餘首、散曲 450 套；謝伯陽所輯《全明散曲》作家 406 人、小令 10,606 首、散套 2,046 套（鄭樹平，2001：28）。



2 書寫風的線條——語言風格學

究的重要性，此為本文寫作的初始動機。

明散曲眾多的曲家中，被譽為「曲中蘇辛」的馮惟敏（1511-1580），正是崑腔流行前的北曲大家，作品題材多樣、內容豐富、語言活潑自然，帶有北方爽朗豪邁風格，是明朝最能表現和繼承元曲前期本色的作家（劉大杰，1999：1118）。

馮惟敏，字汝行，號海浮山人，籍貫山東臨朐。自幼聰穎好學、才華橫溢，父兄五人以詩文齊名於齊魯間；並與李開先、金鑾、沈仕等曲家交遊。馮氏能作詩文、寫雜劇，尤以散曲稱世，曲集《海浮山堂詞稿》共四卷，總計套數 49 套、小令 531 首²。馮氏以賦為曲、喜作套數、多加序跋，標誌著散曲體式的拓展與創新；題材內容，關切農民、鞭撻社會黑暗、注意時事、諷刺封建政治、述寫妓女精神的痛楚，突破了前代所能為。至是，散曲之境界寬、堂廡廣、體製內容已臻完備（鄭騫，1972：210），可知馮氏作品對散曲的發展具有重要的意義。任中敏稱許《海浮山堂詞稿》是明代最有生氣、最有魄力之作品（任中敏 1984：84）。

馮氏作品語言特點的研究，目前所見如研究口語、修辭技巧（林慧真，1989）；探討顏色詞（周碧香，2005）和數詞（周碧香，2007）運用的特點；研究音韻者，現有

² 對於《海浮山堂詞稿》的數量各家說法不一，筆者依據《散曲叢刊》（任中敏，1984）一一清點統計。任本並未分南北曲，本文因以北曲小令為研究對象，故改以《全明散曲第二冊》（謝伯陽，1994：1889-2121）。謝本小令僅 522 首，每個宮調均明定南、北，如【北中宮朝天子】、【南越調浪淘沙】。

韋金滿（2005）、張建坤（2009）兩篇文章。

張文以《廣韻》的韻部來分析《海浮山堂詞稿》731首北曲的用韻情形，並與《中原音韻》對比，藉此觀看從元代到明代語音的變化；然而，文中的表格未加說明，無法正確掌握其用意，如表7中「支思」與「齊微」相互押韻高達968次（張建坤，2009：143），這麼高的數量，啟人疑竇。韋文以馮氏315首北曲小令為研究對象，分析其用韻情形，如韻部內三聲互押、重韻、句句押等情形，最後並討論韻協寬嚴的問題。此文注意曲韻的特殊性，為曲韻研究的典範。然而，未注意到某些字同屬不同韻部的問題，如將「胖」與「張、腔、場、樣」等字互協視為「桓歡」與「江陽」互押者（韋金滿，2005：40），乃未查「胖」亦見於「江陽」韻去聲。再者，將「重韻」定義為「上下兩句使用相同的韻字。」（韋金滿，2005：37），重韻是曲韻重要的特點，作者將此侷限於上下句之間，似乎無法完整地看出馮氏在重韻運用的特殊之處，甚為可惜。此外將一曲中運用的韻部皆視之為通押，如「第7部真文韻字與第15部庚青韻字互押」引【北雙調·折桂令】閱報除名為例，將曲中的「人、身」二字視之互押（韋金滿，2005：41）；我們將作品列出如下：

喜朝中一旦除名。俺纔是散誕仙人。自在先生。
敝屣離身。扁舟抵岸。飄瓦忘形。苦奔波三萬里
迢迢遠征。花打算四十年小小前程。蜀道難行。
齊瑟誰聽。若不是忽刺八開豁的清白。怎能夠生
吃查倒斷的分明。（【北雙調·折桂令】閱報除名）



4 書寫風的線條——語言風格學

〈閱報除名〉共四首，本例為第一首。【北雙調·折桂令】的譜式為「十一句：七乙^{〇〇}四・四^{〇〇}四。四。七乙^{〇〇}七乙^{〇〇}四^{〇〇}四・四^{〇〇}[＊]」（鄭騫，1973：288），「人」字出現的第二句韻協與否皆可、「身」出現的第四韻是不可押韻的，所以本例並未出格，其押韻完全與譜式相合。

韋金滿（2005）、張建坤（2009）二篇文章，作者似乎忽略了譜律的要求，未考量到曲律並非必定句句押韻，某些地方韻腳是被允許不押韻，甚至規定不可協韻的，協韻與否均需依譜而定，通押、互押惟在應協韻處以他部韻協之，方得論斷之。

故筆者認為必須重新整理《海浮山堂詞稿》北曲小令用韻的現象，以了解馮氏創作的用心。

二、研究步驟

用韻是聲音與情感表達的重要手段，使詩歌具和諧悅耳及迴環美（周碧香，1998：114）。曲乃中國最具特殊性的韻文學，用韻較密、不忌重韻、韻腳聲調常是固定的（劉致中、侯鏡昶，1990：13），即使同屬仄聲的上聲、去聲亦明定之，須切合於格律，這乃因曲有實際歌唱的需要。南北曲的用韻準則並不相同，北曲入聲派入平、上、去三聲之中，用韻依元人周德清《中原音韻》為準則；南曲仍有入聲，用韻根據明代《洪武正韻》，這是分析曲韻必須注意的。

本文以謝伯陽《全明散曲》版的《海浮山堂詞稿》為底本，選取 315 首北曲小令為材料，利用《中原音韻》逐一標注其用韻歸屬，以每曲最後一個韻腳定為該曲的主

韻；再者，據劉德智（1986）《音注中原音韻》標注擬音，以之為同音字的準則。此外，對照明代李玉《北詞廣正譜》、鄭騫（1973）《北曲新譜》、汪經昌（1965）《南北曲小令譜》等曲譜為憑據，逐曲判斷每一個韻腳的協韻情形。

為求切合曲文學的特殊性，本文擬由古代和現代的兩種切入點來討論，如古人常用的宮調、曲牌與韻部的運用；現代則以韻部數、譜律對比不合譜、同音韻等方面，分項觀察《海浮山堂詞稿》北曲小令的用韻特點。

貳、《海浮山堂詞稿》的宮調、曲牌及韻部

此部分整理宮調、曲牌及主韻者。宮調及曲牌乃音樂的支架，韻部則是語音的音律表現。

一、宮調、曲牌整理

《海浮山堂詞稿》315 首北小令，按照原書所題計有 26 個曲牌，分屬四個宮調。然同一曲牌有不同的名稱，如【北雙調·折桂令】又名〔蟾宮曲〕、〔步蟾宮〕、〔天香引〕、〔秋風第一枝〕（鄭騫，1973：288）；或帶過曲另有別稱，如【北雙調·雁兒落帶得勝令】又名〔平沙奏凱歌〕、〔鴻門奏凱歌〕（鄭騫，1973：286），此調馮惟敏自題為「【北雙調雁陣來】即雁兒落帶得勝令」（謝伯陽，1994：1954）。尚有《北曲新譜》未見者，如〔玉江引〕、〔仙桂引〕二曲，經核對《北詞廣正譜》、《南北曲小令譜》的〔對玉環帶過清江引〕和〔水仙子帶過折桂



6 書寫風的線條——語言風格學

令〕的句式、平仄、韻腳等因素均相吻合，研判為馮氏在創作帶過曲時，習以異名稱之。此外，《海浮山堂詞稿》收有【北正宮·塞鴻秋】四首：

(一)〈喜雪〉二首

1. 雪花兒飛。風力兒催。隔窗兒凜慄透寒威。上炕蘆席。濁酒山妻。賽羊羔勝党姬。念窮民肚裏無食。歎寒儒身上無衣。高山成玉壘。平地起銀堆。嘻。看來歲得便宜。
2. 雪填門。人斷魂。少柴無米怎溫存。喜殺官人。盼殺黎民。撒梨花都是春。滿天街瑞氣氤氳。舞簾櫳玉屑繽紛。今冬難湊手。來歲好安身。貧。那有隔年陳。

(二)〈乞休〉二首

1. 論形容合不著公卿相。看丰標也沒有搗搜樣。量衙門又省了交盤賬。告尊官便准俺歸休狀。廣開方便門。大展包容量。換春衣直走到東山上。
2. 坐時節顛巍巍高挑嚴陵釣。行時節呬呀呀遠泛山陰棹。悶時節韻悠悠忽聽的蘇門嘯。閑時節消停停遍採天台藥。石壇曬道書。童子看丹竈。那時節冷清清白沒箇人來到。

【北正宮·塞鴻秋】格律為：

十平十仄平平去。十平十仄平平去。十平十仄平平去。十平十仄平平去。
十平十仄平平去。^{十平十仄平}_{十仄仄平平}。十仄平平去。十平十仄平平去。七句：七。七。七。七。五。五。七。（鄭騫，1973：27）

可知本調應七句、六個去聲韻腳，只有第五句為平聲字，可以不協韻。〈乞休〉二首完全符合這些規定；然而〈喜

雪〉二首，各自有十二句、押平聲韻，第一、二句字數亦不符，故懷疑並非【北正宮·塞鴻秋】，與各本曲譜各曲格律逐一覈對，與之最為相合者為【北越調·寨兒令】，格律如下：

十仄平^平〇仄平平〇十平仄平平^平〇十仄平平〇
十仄平平〇十仄仄平平〇仄十平，十仄平平〇仄十
平，十仄平平〇十平平仄十·十仄仄平平〇
平〇十仄仄平平〇

十二句：三〇三〇七〇四〇四〇五〇七乙〇七乙〇

五·五〇一〇五〇（鄭騫，1973：266）

推測可能是〔塞鴻秋〕之「塞」與〔寨兒令〕之「寨」形似筆誤相混，而形成的錯誤，故將〈喜雪〉二首定為【北越調·寨兒令】。

重新整理之後，《海浮山堂詞稿》之北曲小令共用五個宮調、20個曲牌，參見「附件一：《海浮山堂詞稿》宮調、曲牌統計表」。由表中可知【北雙調】的運用最多，包括尋常小令7曲牌、118首曲；帶過曲有5個曲牌、63首曲子，總計12個曲牌、181首曲，占全部北曲小令57.5%。【北中呂】次之，計用3個曲牌、92首曲，居29.2%；【北正宮】又次之，用3個曲牌、有36首曲，占11.4%；【北仙呂】更次之，有1曲牌、4首曲；【北越調】1曲牌、2首曲，居末。

二、主韻韻部整理

自周德清《中原音韻》出，作家寫作北曲押韻、審音、辨字，皆依乎於此。其音韻之列，平聲分為陰陽，以入聲



8 書寫風的線條——語言風格學

配隸三聲，共分為十九部：一東鍾、二江陽、三支思、四齊微、五魚模、六皆來、七真文、八寒山、九桓歡、十先天、十一蕭豪、十二歌戈、十三家麻、十四車遮、十五庚青、十六尤侯、十七侵尋、十八監咸、十九廉纖。

本文將末句的韻腳訂為該曲的主韻，乃因《中原音韻·作詞十法》特別提及「末句。詩頭曲尾是也。」（陳新雄，2001：119），任二北解釋「曲尾」的用意：

散曲之中：其於豹尾也，除文字機趣遙遠之外，尤需四聲緊嚴，一字不苟。一調之末句，與一尾之尾聲，其應緊嚴也同；尾聲之末句，末句之末字，尤要之要焉。（任二北，1984：52）

可知對於有實際表演意義的曲文學而言，末句的韻腳具有不容忽視的重要性，故以之為主韻。

《海浮山堂詞稿》315 首北曲小令主韻運用情形，以庚青、齊微、蕭豪、先天、魚模、江陽、真文、皆來等八韻為多，計占全部 66%，詳見「附件二：《海浮山堂詞稿》北曲小令主韻統計表」。

三、宮調、韻部與聲情

古人認為用韻、宮調與情感有密切相關。元代周德清《中原音韻》主張曰：

凡作樂府古人云有文章者謂之樂府。如無文飾者謂之俚歌，不可與樂府共論也。又云作樂府切忌有傷於音律。且如女真風流體等樂章，皆以女真人音聲歌之，雖字有舛訛，不傷於音律者，不為害也。大抵先要明腔，後要識譜，審其音而作之，

庶無劣調之失。（陳新雄，2001：111）

可知文、律兼美是古人曲子創作的標準，尤其明腔、識譜、審音成為北曲創作的準則，與音樂、語言都有相涉。腔，包括曲調既定的音樂旋律和與之契合的聲律；譜，含括音樂的宮譜和文字的格律譜；審音，就是明腔和識譜的綜合操作，將字腔和樂腔合而為一，即「依腔尋韻」、「按字摸聲」之調，也是曲體創作的根本原則（李昌集，1997：187）。按譜填作，腔調的選擇是有定則的，誠如王易《詞曲史·構律第六》所言：

就作者而言，本情以尋聲，因聲以擇調，由調以配律。就詞體而言：則本律而立調，由調而定聲，以聲而見情。（王易，1989：267）

可知，宮律與情感是不可分的。宮調是音樂的概念，在曲譜中標誌著某類音樂風格（張行健，2006：106），《中原音韻》對北曲十七個宮調的音律風格所記敘述如下：

大凡聲音各應於律呂，分為六宮十一調，共十七調：仙呂調清新綿邈、南呂宮感嘆傷悲、中呂宮高下閃賺、黃鍾宮富貴纏綿、正宮惆悵雄壯、道宮飄逸清幽、大石風流醞藉、小石旖旎嫵媚、高平條物淠漾、般涉拾掇坑塹、歇指急併虛歇、商角悲傷宛轉、雙調健捷激裊、商調悽愴怨慕、角調嗚咽悠揚、宮調典雅沉重、越調陶寫冷笑。（陳新雄，2001：110）

以上對於各個宮調的調性風格描述，學者稱之為「宮調聲



情說」³，乃在遵循樂理意義的基礎上對文辭情感音樂關係的應用（張行健，2006：106）。雖然運用主觀的文字來描寫宮調的風格，並非被全然接受，但卻說明宮調的選擇與情感表現是相關的。《海浮山堂詞稿》北曲小令所用五個宮調的聲情分別為【北雙調】健捷激裊、【北中呂】高下閃賺、【北正宮】惆悵雄壯、【北仙呂】清新綿邈、【北越調】陶寫冷笑。依此，健捷激裊、高下閃賺即為《海浮山堂詞稿》北曲小令主要的情調。

用韻涉及情感，後人由韻部，而能推測作家作品表達的情感，此為音韻風格的重點之一。王易《詞曲史·構律第六》明言：

韻與文情關係至切：平韻和暢，上去韻纏綿，入韻迫切，此四聲之別也；東董寬洪，江講爽朗，支紙縝密，魚語幽咽，佳蟹開展，真軫凝重，元阮清新，蕭篠飄灑，歌哿端莊，麻馬放縱，庚梗振厲，尤有盤旋，侵寢沈靜，覃感蕭瑟，屋沃突兀，覺藥活潑，質術急驟，勿月跳脫，合盍頓落，此韻之別也。此雖未必切定，然韻近者情亦相近，其大較可審辨得也。（王易，1989：283）

《海浮山堂詞稿》北曲小令韻部以庚青、齊微、蕭豪、先天、魚模、江陽、真文、皆來等韻為主；依此見解，振厲、縝密、飄灑、清新、幽咽、爽朗、凝重、開展為主要情感。此涉及作品主題與內容，情感隨內容而改變、因情

³ 宮調聲情說，首次出現於元燕南芝庵的《唱論》，《中原音韻》繼承其成果。但在當時宮調理論出現退化的時代，具有一定的指導意義。元曲的宮調各具聲情，音樂韻律皆可從其宮調中顯現。（張行健，2006：106-107）

感而用韻。

雖然宮調、韻部的聲情表現並非絕對，但是可與馮氏曲風「豪邁爽朗」之說相互參照。

參、《海浮山堂詞稿》的韻部數

一曲韻字的韻部，包括僅用一部韻及多部韻兩種。僅用一部韻乃符合曲調規定；使用多部韻者，曲調中的若干字原被允許可不相協、或規定不可協所造成的，此皆與曲譜定格相涉。往下說明《海浮山堂詞稿》一曲多韻及一曲一韻的情形。

一、一曲多韻

此處先概覽多部韻的情形，細部與譜式不切合者，於下節討論之。《海浮山堂詞稿》北曲小令計有 263 曲，一曲運用多部韻者，占作品數的 83.5%。用兩部韻者，最為普遍，共 146 曲，主韻 19 韻部皆見，以庚青（17）、魚模（17）、齊微（12）、真文（12）、江陽（11）、蕭豪（11）、先天（10）、尤侯（10）、皆來（10）諸部為多。一曲用三部韻者，共 52 曲，主韻以齊微（8）、蕭豪（6）、真文（5）為多。用四部韻者有 30 曲，主韻以先天（5）、庚青（4）為多。五韻者計 22 曲，蕭豪（4）、先天（4）做主韻為多。一曲六部韻者，共 10 曲，齊微（3）為主韻者較多。出現七部韻者，僅 1 曲，以家麻為主韻。八韻者有 2 曲，皆以先天韻為主韻。

1. 烏紗帽滿京城日日搶。全不在賢愚上。新人換舊人。