

论诗禁哑韵说之不成立

——以陈三立的哑韵七律为例

周 洋

内容提要 诗禁哑韵这一诗学主张，立论以韵字声响为本，未能具体审视哑韵之于诗情诗境的表达作用，立论有失偏颇。韵字音声本身富有情感色彩，用于抒发性情之诗体，当随情而押，只论其在诗中与诗情诗境合与不合，其本身之或响或哑本不必多言其是非。陈三立七律是近世诗坛中多押哑韵而仍蜚声海内的创作实绩，其所押哑韵能助益于诗情诗境，有着韵可言情的艺术功效，可以佐证诗禁哑韵说之不成立。

关键词 诗禁哑韵说；陈三立；哑韵七律

旧体诗歌创作，向来重视押韵。传统诗法认为，韵字有险易、宽窄之分，亦有阴阳、清浊、响哑之别，对诗中押韵有着一套自成体系的清规戒律。总括来看，用韵一要求稳，二要求响。求稳之论，如沈德潜所言“诗必相韵，故拈险俗生涩之韵，可无作也”^[1]，毛先舒又加“限韵、步韵，可无作也”^[2]等说法，皆旨在力求用韵平正通达，减少用韵之于诗人创作的束缚，避免因韵害意以致诗歌内容乖张晦涩的尴尬，亦颇为适用。

与之相较，用韵求响之论，尤其对诗押哑韵的避忌则未免显得器量褊狭。诗家所谓哑韵，即是与响韵相对而言，指发声时暗哑不响之韵^[3]。此类韵字往往短收急停、声沉气闷，以致诗家常视其为畏途而主张禁用。范德机有言曰：“押韵不可用哑韵，如五支，二十四盐，哑韵也。”^[4]冒春荣亦言：“押韵不宜多用哑韵，如四支、十四盐两韵中多哑字，须择而用之。”^[5]语气较范德机有所缓和，但仍主张少用哑韵。至于袁枚“欲作佳诗，先选好韵。凡其音涉哑滞者、晦僻者，便宜弃舍”^[6]，则直接划界分疆，将哑韵排除在好韵之外。当然，此类论调，背后都有作者自身的诗学立场与审美偏好。但无论如何，都不能忽视一个基本事实：韵分响哑乃常事，诗人择韵当看其与诗情诗境合与不合，合用则留，不合则弃，

无所谓“不可用”，也无所谓“不宜多用”。“诗禁哑韵”这一诗学主张不顾具体诗情诗境，仅从声响角度将哑韵一笔抹杀，理由胶柱鼓瑟在先，评判有失公允于后，并不能令人信服。明末清初的贺贻孙便对此不以为然，他在《诗筏》中说：

前辈有禁人用哑韵者，谓押韵要官样，勿用哑韵，如四支与十四盐皆哑韵，不可用也。而不知诗家妙处，全在押韵，押韵妙处，决不在官样。果禁哑韵，则孔子订诗，当预作四韵删正，“燕婉”、“戚施”之句，必不列于《风》，而“昭假迟迟”、“式于九围”，不列于《颂》矣。可为喷饭。^[7]

贺贻孙上溯《诗经》以探诗道本意，虽是正本清源的学术努力，但尚未从学理上将诗押哑韵“可为喷饭”的道理讲清，也并未举出哑韵佳制作为例证，驳论有理而力度稍欠，仍有进一步的阐释空间。

一 诗禁哑韵说何以不成立

前人对诗押哑韵的否定，立论以韵字声响为本，响则留，哑则弃，笼统太过而有失偏颇。此种避忌，究其根底，还要算对诗体吟咏属性的执着。执着于吟咏，自然会对字音的清圆浏亮有所偏爱，追求宫商和畅的风调悠扬，故有“下字贵响，造语贵圆”^[8]

之论。用韵避哑，实乃与之一脉相承。此论之所以不能成立，理由如下：

第一，哑韵声响窒闷，但亦能不废吟咏。在诗禁哑韵说的论者看来，哑韵弊于吟咏之因，不外乎声音不响。王骥德《曲律》有言：“古之制韵者，以侵、覃、盐、咸，次诸韵之后，诗家谓之‘哑韵’，言须闭口呼之，声不得展也。”^[9]“声不得展”四字即点出哑韵不利于吟咏的特性。又如明人徐翊在《络冰丝》中借沈约之口所言：“你看古人诗，都是些涩声哑韵，拗折些儿。问他吟得惯、吟不惯，待我改订咱。”^[10]对诗体用韵之于吟咏的考量突显无疑。诚然，诗体兴起的原初年代，亦是诗乐舞三位一体的歌咏形式，后世诗人亦将吟咏作为诗歌学习与创作的一种方式。从杜甫“新诗改罢自长吟”^[11]到鲁迅“吟罢低眉无写处”^[12]，诗体依字行腔与因声求气的吟咏传统也未曾断绝。但认为诗用哑韵“声不得展”，甚至“非但词句不挺，即全诗亦因之萎弱矣”^[13]的说法则非通化之论。要知诗乃性情文字，吟咏一事，以声见韵，贵在能以声传情，体悟作者心境。诗作通篇情感之起伏，激昂时以响韵助势，低沉时借哑韵相接，既贵乎高声朗诵，亦妙能浅唱低吟。哑韵有何不宜之处？退一步讲，旧体诗歌在文士创作的漫长时光中，早已占据中国传统文类的中心位置，成为文士抒发性情最为典雅的艺术形式，即便脱离汉字声响之助，也依旧可从字义辞情处体会诗作的意境与韵味，即使对于部分读者的接受习惯微有相妨，但也绝不至于“一韵不响，通篇减色”^[14]，而到禁用的程度。

第二，声有清浊，音有辟翕，本事属寻常，但尺有所短，寸有所长，各有声响，亦能各擅胜场。《淮南子》曰：“天下之物，莫凶于鸡毒，然而良医橐而藏之，有所用也。”^[15]人鲜能兼兹百行、备贯众理，而表欢愉诉愁苦，韵字之或响或哑亦难以兼善。然人当随才授位，韵字亦不妨适性而用。前贤于各音之特性有所总结，其中较为全面的，如清代琴家祝凤喈谓：

宫音，和平雄厚，庄重宽宏。商音，慷壮哀郁，惨怆健捷。角音，圆长通澈，廉直温恭。徵音，婉愉流利，雅而柔顺。羽音，高洁澄净，淡荡清逸。^[16]

按其发音部位则可分为喉齿牙舌唇五类。《宋本切

韵指掌图》所附“辨五音例”有言：

欲知宫，舌居中，喉音；欲知商，开口张，齿头正齿；欲知角，舌缩却，牙音；欲知徵，舌柱齿，舌头舌上；欲知羽，撮口聚，唇重唇轻。^[17]

由此可见，宫音即喉音，深沉厚重，有庄重宽宏之感；商音即齿音，清利尖细，有慷壮哀郁之感；角音即牙音，圆长显豁，有通澈廉直之感；徵音即舌音，婉愉流利，有平和柔顺之感；羽音即唇音，宽泛澄净，有沉闷遥远之感。于此可稍明声音与意义两者之间本源的相关性。而影响字音响哑的因素有三：韵、纽及声调。近体诗主要押平声韵，故此处可暂不考虑韵字的四声。就韵而言，则主要看其元音的响度，基本可以其发声时开口度的大小为判别标准。如江阳佳诸韵，发声时开口度大，其音便响亮而高昂宽广，而支微真诸韵在发声时开口度较小，其音则滞涩而低沉。但在充分关注韵中元音对字音响哑的影响之外，还应该将声纽的音响及是否送气、收声等因素考虑在内。一般而言，喉牙音往往较唇齿音为响，送气较发声为响，收声字则最哑。袁枚有言：“葩即花也，而葩字不亮；芳即香也，而芳字不响，以此类推，不一而足。”^[18]在《佩文诗韵》中，葩、芳二字皆为开口呼送气之重唇音，花、香皆为合口呼不送气之喉音。袁枚认为合口呼且不送气的花、香较开口呼且送气的葩、芳为响，其原因大概即在于花、香二字的声纽为喉音，相较于葩、芳的唇音纽在音响上为高。由此可见，即便某字之韵为开口呼，亦要考虑其声纽的响度及是否收声、送气等问题，如其纽不响，或系收声诸母，皆属“声不得展”一类，亦可归之于哑字。

古人云五物之实，各有所济，本不必强分高下。声之巨细洪纤，各有所长，亦各有所合，自然也不必空言其长短而轩轻其间，弃具体诗境于不顾。故个人以为，韵分响哑乃常事，当只论其在诗中与诗情、诗境合与不合，至其本身之或响或哑，实未足以多言其是非。诗禁哑韵说一味强调字音之响，未能实事求是地分析哑音的妙用，便对其一笔抹杀，实属胶柱鼓瑟，不能令人信服。诗道虽有言志、缘情之分，实则则以抒写性情为旨归，创作中以内在情感为驱动。亦如《文心雕龙·情采》所谓，“情者，

文之经，辞者，理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅”^[19]，正是“为情造文”以“吟咏性情”。若诗人为韵字所役，则不免有失吟咏性情的诗道本意，亦如吴乔所言：

诗本乐歌，定当有韵，犹今曲之有韵也。今之曲韵，庚青真文等合用，初无碍乎歌喉。诗已不歌，而韵部反狭，奉《平水韵》如圣经国律，而置性情之道如弁髦，事之顾奴失主，莫甚于此。^[20]

顾韵字之奴而失性情之主，舍本逐末，可为长叹。故作诗选韵，当随情而押。情之欢畅郁愤有异，则韵之响亮暗哑亦殊。择与诗情、诗境相合之韵脚，可使诗作声情相谐，自生妙处。欲写幽忧之情，当选细微之韵；拟状和畅之欢，必择明快之韵，要在识其体性，知其所用，其理甚明。而韵字音声本身所富之情感色彩，前贤多有所论，如周济曰：“东真韵宽平，支先韵细腻，鱼歌韵缠绵，萧尤韵感慨，各具声响，莫草草乱用。”^[21]王易所论则更为详尽：

韵与文情关系至切：平韵和畅，上去韵缠绵，入韵迫切，此四声之别也；东董宽洪，江讲爽朗，支纸缜密，鱼语幽咽，佳蟹开展，真軫凝重，元阮清新，萧筱飘洒，歌弩端庄，麻马放纵，庚梗振厉，尤有盘旋，侵寝沈静，覃感萧瑟，屋沃突兀，觉药活泼，质术急骤，勿月跳脱，合盍顿落，此韵部之别也。此虽未必切定，然韵近者情亦相近，其大较可审辨得之。^[22]

萧涤非先生亦曾有言：“平声韵东、冬、江、阳等便较适合于表达欢乐、开朗的情绪，而尤、幽、侵、覃等则较适合于表达忧愁。”^[23]从中可见，支先韵细腻缜密，真侵韵凝重沉静，鱼歌韵幽咽缠绵，庚尤韵振厉盘旋而多感慨，此诸韵中皆多哑字，较宜乎倾诉愁苦之音。而东韵宽平，江阳韵爽朗，元韵清新，此诸韵中则多响字，更适于畅发欢愉之辞。故于韵字料才核能，随其声响特性而用于表达不同情感，才是诗所应当。

二 陈三立的哑韵七律

《太史公自序》曾引孔子语曰：“我欲载之空言，不如见之于行事之深切著名也。”^[24]仅对诗禁哑

韵说做学理上的反驳，道理可条分缕析头头是道，但仍免不了纸上谈兵的可能，故要寻出诗用哑韵而仍成就斐然的创作实绩，方能证明前文所做学理驳论的有效性。以近体诗中最重韵律的七律一体而论，杜甫之成就在当时已独步诗坛，然其最负盛名的几首七律，皆押哑韵。如《登高》押灰韵之回、来、台、杯，《秋兴八首》其一“玉露凋伤枫叶林”押侵韵之森、阴、心、砧，其三“千家山郭静朝晖”押微韵之微、飞、违、肥，其四“闻道长安似弈棋”押支韵之悲、时、驰、思，其八“昆吾御宿自逶迤”押支韵之陂、枝、移、垂；《蜀相》押侵韵之森、音、心、襟，皆属不响之哑字，但依旧不妨碍其成为七律之佳制，于此亦可初步说明诗禁哑韵说之非。降及近代，陈三立之七律，为时所称，有“散原体”^[25]之目，且亦多押哑韵。笔者根据《散原精舍诗文集》及《散原精舍诗文集补编》统计其所用韵部，发现其七律确属多押哑韵。统计表格如下：

陈三立七律所押韵部韵字频数统计表

韵部	元	真	支	东	先	尤	阳
频数	73	67	56	53	51	49	44
韵部	虞	鱼	麻	青	齐	文	冬
频数	20	19	12	11	10	10	9
韵部	庚	灰	删	侵	寒	歌	微
频数	42	34	33	26	25	22	20
韵部	萧	豪	蒸	佳	盐	肴	
频数	8	8	6	2	2	1	

注：陈三立七律，共 672 题，713 首。另有律诗残句 3 联均押支韵，与易顺鼎合作之《题寒香集联和前韵》1 题 3 首，分押寒、麻、支韵，未入此表韵脚之统计。

由此表可见，陈三立七律所用韵部数量前几位之真、支、先、尤、庚、灰、侵诸韵部中皆多哑字。而多押哑韵的陈三立七律，亦极得时人称赞。如庄蔚心《不言无楼诗话》称其“近人中殆无其匹”“奇而有则，琐而不碎，苦呻殊吟，一唱三叹”^[26]，杨声昭《读散原诗漫记》谓其“气势驱迈”^[27]，南邨《攄怀斋诗话》赞其造句炼字“光彩陆离，奇思警响”^[28]，皆誉词满纸，并不对其多押哑韵有所介怀。可以说，身为光宣朝宋诗派宗师的陈三立以其哑韵七律卓越的艺术成就，对诗禁哑韵说做了

无言且有力的否定。今人钱仲联先生亦盛赞散原七律，但仍对其调哑之风不以为然。钱老曾言：“七律自老杜后，义山、东坡、山谷、遗山，变态已尽。时贤散原，从山谷入，而不为山谷门户所限，固是健者。然恨其音调多哑，时人大抵犯此病。”^[29]钱老对调哑的不能释怀，自有其古典诗学的渊源承继与学术考量，但如能以兼容并包的理论胸襟接纳调哑的一路诗风，自然更佳。此处的“音调多哑”，固然与诗中平上去入四声字的组合相关，但韵连宫商，暗哑之调则主要关乎其用韵。至于钱老所说的“时人大抵犯此病”，可以从两个方面来理解：其一，宗宋诗风为当日诗坛主流，讲究以文字、才学、议论为诗，且已不歌，诗语节奏近散文而语辞色彩偏平淡，与唐诗的铿锵婉转及辞采绚丽有所不同；其二，清末民初是外患不断、内乱迭起、社稷垂危而生民涂炭的年代，当时诗人于诗中多作忧愤悲愁之音，自然也难离暗哑不响之调。就陈三立七律多押哑韵而言，究其因，固然与其诗学趣味的生涩拗峭有关，然更当缘其心境，正所谓诗本性情，言为心声。陈三立盛年正值神州陆沉之际，有志扶大厦之将倾，以公子身佐其父陈宝箴整饬湘政，多所赞画，湘省风气一时独胜，成效灿然。然其时清室孝钦擅权，德宗虚位，戊戌政变作，陈三立父子成戮民之身，有志难伸，既束拳脚，复革官位，营划湘省一隅为天下倡的扶倾志业全然崩灭。父以微疾迅卒，子以诗人终老，国难即其家难。庚子中八国联军侵华，京师又破，帝后仓惶西狩，风鹤惊心，国如鱼肉摊于刀俎，遂成中华大劫。此后禹域易代，兵连祸结，铜驼荆棘，诗人心境，自不堪言。且陈三立于光绪二十六年（1900）丧父，光绪三十年（1904）丧妹，民国十二年（1923），陈三立年已古稀，却于此年六月丧妻，八月丧子，其时国内局势内乱未平，辽东日衅又起，故国沦胥兼亲友散亡，其心境之悲痛莫名与凄凉孤苦亦自可想而知。而一旦要将此种凄苦心境外化于诗，沉痛入骨的心灵感受便绝非文辞所能道尽，在欲说不得而“埋愁无地诉无天”^[30]的孤苦中，诗人“胸有万言艰一字，摩挲泪眼送青天”^[31]的万般无奈早已溢于言表。民初鼎革，陈三立在此多变时局中于复辟保皇与民主革命虽两不相涉，但其心神思力仍未神州袖手而对

国事充耳不闻，观其于北京沦陷时之忧愤而终即能明了。俞大纲曾论及陈三立入民国后的诗境：

散原先生入民国后，诗境渐造泐泐沉寥之境，与辛亥以前，略有不同，然其傲挺之姿，苍郁之气，犹盘纤于文字间。自民国十二年癸亥悼亡丧子后，诗境如九逝诗魂，近于冥默矣。^[32]

所谓“泐泐沉寥”，既指出陈三立诗的气势磅礴，同时也点明其孤独冷寂的特点。此种特质，当自与故国沦胥和亲友散亡相关。而“九逝诗魂，近于冥默”，则源于续妻俞明诗与长子陈衡恪两位至亲的相继离世。古稀老人逢此人生至痛，心魂一夕九逝，恐怕已渐于人世无所留恋。

乱世箫笳带给陈三立的心灵体验纷繁复杂，就其七律中所表现的具体情感而言，既有“匹夫匹妇仇谁复，倾国倾城事已经”^[33]的山河沉沦之愤；亦有“八表同昏拚中酒，徐黎待尽况无禾”^[34]的民生疾苦之忧；也多“同根骨肉今都尽，飘梗江湖孰更寻”^[35]“转恸江湖容后死，独飘残鬓看中原”^[36]般的亲友散亡之痛与身成后死之哀。也正因陈三立亲友凋零、独享上寿，其七律中也更多“独支皮骨向苍苍”^[37]“合眼江湖甘独往”^[38]一类的病骨残年之叹与江湖独行之悲。平生欢娱日寡、沧桑日众的陈三立，在其七律中所传达的情感亦以悲、哀、愤、郁、孤等为多。但浮生于世，如梦若尘，七情六欲多不能任随其心。然悲苦则度日如年，欣奋则乌兔如梭。古贤每有“偷得浮生半日闲”的况味，陈三立亦不能外。其七律篇什亦有欢娱之情，虽非仅见，但亦不能多得，且常不能全身心投入其中尽享其欢，而数然杂悲情于其间，陈三立自谓“人生忧患无终始”^[39]，切系实情。其于江海流离之际，逢快意之时，亦多不能忘忧。如其《抵靖庐墙下所种桃盛开》，于偶见盛景之际，亦是情致大开：

昨看三村千树桃，献姿吐艳满林皋。仅裁隙地元无竞，尽放繁枝亦自豪。斜映竹丛红日碎，暗飞山气彩云高。游蜂误认春如海，泣倚阑干羨尔遭。^[40]

此诗写桃花绽放之盛景。前二联写其眼见之桃花，献姿吐艳，尽放繁枝，极赞其花势之盛。颈联写远景之竹丛红日、山气彩云，于此明丽背景之中，竞放之桃花益加鲜艳，不难见诗人睹此盛景时的心欢之意。尾

联则情致陡然低沉一格，写游蜂误以为春光已灿，成群结队采花酿蜜，一片生机盎然。而老眼观物之诗人思及飘零身世与九原亲友，则唯有身倚阑干，泣涕零零，徒羨此自然生机之盛，悲情亦杂于此欢娱之中。此诗押颇具感慨特色之豪韵，前三字皋、豪、高皆为喉音开口呼之响字，于此诗前三联中作者之情致大开亦颇多助益。末字遭为齿音，相较前三字在响度上已然减弱，然与诗人情致的骤然低沉则是相得益彰。此中亦可见韵字随情而押的妙处。

综上所述，以欢娱笑乐情寡、凄苦愤哀情多总括陈三立七律中的情感特征，当不为过。此处虽以条目罗列，实则其情感往往于一篇之中亦有交集杂糅之态势，难于截然分离。此为陈三立七律的情感基调，也是其多押哑韵的根本因由。

三 哑韵于陈三立七律诗情诗境之助

古贤于不得志时多自放于山颠水涯，笔墨写怀，歌吟舒愤，幽郁积炽其心，其调亦多呜咽。陈三立亦是如此。吴宗慈《陈三立传略》言其“幽忧郁愤，与激昂磊落慷慨之情，无所发泄，则悉寄之于诗”^[41]，俞大纲《寥音阁诗话》道其“抑塞侘傺之怀，于情有所不能自己者，一一托之于诗”^[42]。同言陈三立之诗心源于国忧家难，一概以激昂郁愤，一概以抑塞侘傺，皆无所发泄，于情不能自己，出之于诗，自然语气悱恻，愤怨无比。其以哑韵所成七律诸篇什，其胜人处，亦在于溢出诗外的悲愤凄苦之情。南邨《攄怀斋诗话》曾言：“散原各体诗，其胜人处，在有囹圄郁勃之气行乎其间，非筋缓脉弱者所能学步。”^[43]所谓“囹圄郁勃之气行乎其间”，当理解为心境难言故曲折以言，而愤慨之深、孤悲之切，其情深沉厚重，故其诗语之气势，壮盛而莫可抑制。南邨此种品评，确为散原七律之特色。

悲愤凄苦之情既是庚子后陈三立的人生主旋律，其七律中押哑韵篇什纷至沓来，自然也在情理之中。在这些哑韵七律的字里行间，陈三立呈现给世人的，是一个被外在环境所包围所压迫，但又无从逃避的心灵主体。在对这些欲语不能、欲说还休的人生体验的描摹中，诗人以压抑的心境生发出低沉的心声，而哑韵的不响与窒闷，便颇能助益于此

种心境心声，有着声与情符、情以声显的艺术功效。

光绪二十七年（1901），寓居江宁的陈三立在此年正月初七作有一首《人日》，这也是他丧父迁居后的第一个人日，诗云：

寻常节物已心惊，渐乱春愁不可名。煮茗焚香数人日，断笳哀角满江城。江湖意绪兼衰病，墙壁公卿问死生。倦触屏风梦乡国，逢迎千里鹧鸪声。^[44]

此年前一年为庚子，有拳乱及八国联军侵华事，此时虽战火初熄但仍余波未平。庚子年因有两江总督刘坤一与湖广总督张之洞两位疆臣，合力促成在华各国驻上海领事订立东南互保条约，使得东南半壁未受战火侵袭，此际虽已罢战和谈，然沿江沿海局势仍相当紧张，故陈三立此诗中有“断笳哀角”之称。久历离乱的陈三立自光绪二十四年（1898）至光绪二十六年（1900），除痛失显考外，尚经历其母黄氏、堂姊德龄、长媳范孝娥的先后亡故。两年时间，四位亲人离世，况又当河山沉沦之际，家已不家，国亦难国，当可想见光绪二十七年（1901）之人日，陈三立目睹寻常节物之心境。此诗有国事陵夷之悲，所谓“断笳哀角满江城”；有残年自伤之叹，所谓“江湖意绪兼衰病”；有梦恋乡关之思，所谓“倦触屏风梦乡国”。凡此种思绪，于心头盘桓历历，化之春愁而不可名状。此间岁时人日节物则将诗人思绪拉到近前，得以暂离悲思，而掐指一数，恍然有悟，今时已是人日了。作者于颌联出句中“人日”之前下一“数”字，颇可见其悲怀遣岁，于伤痛中沉浸之深与度日如年之苦。此诗定调于首联之“渐乱春愁不可名”，既已不可名状，无从倾诉，亦无人能解，便只好将心絮丝丝排遣，细细刮磨，在文字间抒发哀怨酸楚之心声。心境如此，诗语便难免幽忧低沉。而其所押之名、城、生、声，皆为气敛声收的唇齿音，所属之庚韵又多富感慨情深，正可用来配合诗人哀伤酸楚而又有苦难言的心境。具体而言，“名”字作为唇音的宽泛和沉闷，在情感传达上多可表不确与不明，其声纽明母的收声效应又使得情感抒发在散漫迷蒙之中往往有沉闷邈远之感，正可用来配合诗人不可名状的悲苦，写出愁丝千丈的寂静与绵长。而城、生、声三字为清利尖细的齿音，前人谓有慷壮哀郁之感，实际上也多有细碎的意义，

较为适合用来描摹近在眼前的景物与表达低沉的心声。在此诗的颌颈尾三联中，诗人连用三个低沉的齿音韵分别来诉说国事陵夷之悲、残年自伤之叹与梦恋乡关之思，滞涩而密集的音响所带来的尖锐感，让这些愁苦之情得以分外清晰的逼现于读者眼前，有着情以声出的妙用。

其实陈三立《人日》传达出的忧时、自伤与思乡的三种情感，大致上也笼罩了其辛丑后的人生。这类饱经世乱所带来的伤痛，常常是一种悲苦而又复杂难言的心絮。陈三立常借助于各种场景在其音调多哑的七律中一次次地进行表达，往往在悲苦哀伤之后付以一声长叹，营造出一种无可奈何的人世窘迫。如其作于光绪三十二年（1906）的《哭次申》：

锦衣玉貌过江人，几蹶尘埃剩我亲。万憾都移疽发背，九幽更恐债缠身。羽毛自惜谁能识，圭角难磨稍未纯。此后溪桥候明月，一披萧卷一酸辛。君弥留时，以萧尺木书画卷子见遗，言“后睹此卷如睹我也”。^[45]

此诗押真韵之亲、身、纯、辛，亦皆哑字。次申，即薛华培，字次申，四川兴文人，为晚清咸同年间大吏薛焕第三子，戊戌年曾由陈宝箴保荐经济特科，政变后避居南京，与陈三立交情甚厚，其子薛琛锡后来入赘陈家，与陈三立幼女陈安醴结为夫妻。狄楚卿有云：“蜀中薛次申观察（华培），嗜古似永叔，喜交游，平易近人，而内立崖岸。以贵公子宦游秣陵，频年憔悴一官，丙午春以穷愁卒。”^[46]简洁勾勒中约略可见薛华培之风貌。此诗首联出句“锦衣玉貌过江人”即言其风姿超迈，戊戌后以贵公子身份避居于南京事。“过江人”用《世说新语》中“过江诸人”典，指薛华培门第清华且才情过人的名士风度。对句“几蹶尘埃”，概言薛华培之仕途蹭蹬与命途多舛。“剩我亲”一语则颇为沉痛。薛华培病亡前双亲已逝，其妾张四宝则服毒以殉，可谓至亲凋零的孑然一身。同在戊戌年因政变遭革职永不叙用的陈三立，对薛华培在政变后的骤然败颓与饮恨终生，颇能感同身受，二人有着相似的切肤之痛。如今彼此间曾惺惺相惜的挚友英年早逝，其屡蹶尘埃，饱尝人世辛酸，却仍未能换得苦尽甘来，委实也是造化不公的天意弄人。诗人的心境在低沉哀伤之余，尚有一缕为亡友遽逝鸣不平的愤激之音，

这使得“几蹶尘埃剩我亲”一句在情感表达上富有一种激迫之下的沉重感。而这种激迫与沉重感的形成，亦得力于其所押韵字的音声。“亲”字作为牙音在发声时舌根与软颚的相抵，既对气流造成了一定的拦阻，同时也提供了令气流得以蓄势的良机。在蓄势后冲破节制而发声，音响虽然低沉但却颇具浊重感，与诗人激迫而沉重的情感抒发可谓是相得益彰。颌联言薛华培万憾攻心，疽发脊背，九泉之下犹恐其债务缠身。“身”字作为齿音的尖利清细则令诗人的这种深忧得以逼现于读者近前。颈联说薛华培性情真挚而清名自重，但少有人知，惜乎世人多侧目其锋芒毕露的难容于世。不露圭角的所谓敛尽锋芒，实则常在依违两可之间，反不如圭角未磨来得性情真挚。薛华培不以科第为念，无视门第之别而娶名妓张四宝，种种行为在名教中人看来未免以为不耻，却也不妨在性情中人间传为美谈。此联所押“纯”字作为齿音的尖利清细，同样能令人清晰的感受到陈三立不为友讳的直陈与哀切。尾联睹物思人，溪桥明月之下，再无联袂之侣，而萧卷书画之外，则尚存故友遗音。斯人已没却言犹在耳的沉痛感亦通过“辛”字牙音的浊重从音声上传达出来。此诗通首声沉气郁，悲怆哀切的情感在真韵的凝重氛围中得以徐徐衍开，首尾两联所押牙音字的浊重意味令其哀伤得以向外延展，颌颈二联所押齿音字的尖利感则让此种哀伤逼现于近前。在这一远一近之中，诗人的心神徘徊于遐想与现实之间，终究难以完全抽身而释怀。这种难以释怀，经由韵字低沉暗哑的音声描摹之后，其响外别传的，依然是诗人对薛华培早逝的深切缅怀与无限伤心。

与悼友时的深哀挚切相比，陈三立在谒墓诗中对情感的描摹则是缠绵悱恻的一路风格。陈三立移居金陵后，每年两赴西山谒墓。想其于旧途荒径中越陌披榛至靖庐父冢，当已气泪凝结。而当其追思往昔，忆与先君旧事，每念及此亦当泪波洑澜。右铭公以微疾卒，实际上也是陈三立平生之志业抱负皆随其西去，所剩者不过“于国于家成弃物，人为鬼一吟楼”^[47]而已。陈三立以劫余未死之身，对九幽冥逝之魂，孤孑而幽独的心境每于亡父墓前弥至骨髓而痛彻心扉，虽有时光追摧，吟哦千万，亦不能稍损其分毫。其岁时谒墓诸作，前人每有论及，

如章士钊《论近代诗家绝句》谓：“羔雁何能尽玮奇，枝辞苦语偶难知。至情不碍开云手，第一靖庐谒墓诗。”^[48]于其谒墓诸作推为第一，概源其至情也。王揖唐《今传是楼诗话》谓：“散原集中为靖庐作者，几无一不工，情至者文特至，《陈情》、《泷冈》诸表，独有千古，胥此旨也。”^[49]也是对其深情推崇备至。如其作于光绪三十年（1904）之《墓上》：

短松过膝草如眉，绵丽川原到眼悲。丛棘
冲风跳乳雉，香花摇雨湿蟪蛄。岁时仅及江南
返，祸乱终防地下知。弱妹劳家今又尽，茫茫
独立墓门碑。^[50]

此诗押支韵之悲、蛄、知、碑。悲、碑为唇音，蛄、知为齿音，除蛄字发声时送气外，余皆不送气，均可谓之哑字。前二联写墓上所见景物，过膝之松、如眉之草、绵丽之川原、跃起之乳雉、摇雨之香花，色调皆暖，而入眼皆悲，有所谓情不知所起的一往而深。

“悲”字作为唇音的宽泛低沉，将此种沉痛入骨的悲情描摹出了一种迷蒙的沧桑感。而这种深埋于心底的沧桑感由眼前景物所触发，颌联所押“蛄”字作为齿音的尖细，亦适合于刻画眼前近景的清晰。后二联抒感慨，一感于时序紧迫，仅及从金陵往返，而亦忧心国乱传至九原致令考妣难眠。二伤于辛苦持家之弱妹于今亦逝，则苍茫六合之中再无同根骨肉，仅余此子遗衰翁。皆语语沉痛，字字伤心，亡魂久逝，而后死情深。此诗通首意绪黯然，中间两联韵脚为齿音清晰的逼近，状出周遭景物对诗人的包围与压迫，这是曾经的“物是”，是川原仍在；首尾两联的韵脚则是唇音宽泛的邈远，道出诗人思絮无力的飘飞，这是世事沧桑之后的“人非”，是人难依旧。在韵字声音的这种逼近与邈远之间，诗人那颗在环境挤压之下无处安放同时也无从逃避的心灵便突显出来。此年52岁的陈三立，双亲不在，弟妹俱亡，岁时西山祭扫，茕茕孑立于茫茫川原之上，后死人之凄苦自不胜歔歔。此种絮絮情思，在经过支韵平白而绵密的直陈之后，尤见缠绵之致。而这类难于排遣的悱恻与缠绵，亦非细腻沉静之哑韵不能言其情。

平生欢娱日寡、沧桑日众的陈三立，常被悲苦愤郁孤等诸般低沉心絮所包围，深困其中，欲说而不得，欲求旁人索解而不能。其抑郁不欢的心境决定了其七律中声沉韵哑篇什的纷至沓来，

而哑韵的沉闷不响与哀感凝重，也有助于诗人更加深入细致的感慨自己乱世为人的阅尽沧桑。正是因情而生韵，韵成而助情。亦如清初魏礼所言：“然诗之所以感人，性情油然而不自已者，则尤在于韵。韵者，声音之动而性情之所发也。”^[51]郑孝胥序陈三立诗有言曰：“世事万变，纷扰于外，心绪百态，腾沸于内，宫商不调而不能已于声，吐属不巧而不能已于辞。”^[52]正是诗本性情的诗道本旨。性情文字，当自以抒发性情为旨归。相较于胸中真意，语词用韵实为末节，自不必以辞害意，以致得不偿失。

结 语

随情押韵，本是诗所应当。一则诗乃性情文字，以抒发胸臆为本旨。二则韵字音声极富情感色彩，各有所合亦各有所用。本旨既明，则细务方定，依诗中所表现情感之不同，选择相应韵字而押，自是理所应当。前贤于诗押哑韵的避忌，有其对诗体吟咏属性的考量，有其“句法欲响”^[53]一类诗论的渊源所自。但未意识到哑韵一则并非于吟咏有着天然的妨碍，二则其传情达意也足可与响韵平分秋色。此说的根本症结在于未对哑韵料才核能、随其特性而用之，只一味纠结于哑音之不可用，实在失之于褊狭。本来物生天地之间，自有其体貌、质地、用处之不同，本无所谓优劣，要在能为人所用。合则用，不合则弃，知韵善用，才是诗者当为。陈三立在晚清诗坛的地位举足轻重，平生经历晚清民初之乱局，国忧家难，亲友散亡，颠沛流离，心中隐痛自非局外人所易解。其七律写作，诗境决于心境。心境凄苦，心声低沉，则诗境难欢，故此多押哑韵。然其所押哑韵，一则声调不响可表其悲伤哀痛，二则哑韵之情感色彩与诗境的配合又相得益彰。如此，则即便韵哑，又有何妨！况诗本性情，若果有真意趣、奇崛句，平仄虚实尚且不拘，又何必囚韵字于藩篱？诗禁哑韵一说，颇有迁流偏至意味，诗者自不必对其馨香顶礼，以为祖宗家法不可妄动。章太炎有一句话，与此意精神相合。其言曰：“历史如棋谱，读史如下棋，故视可用者则用之，不可者即舍之，此赖读者之智

慧也。”^[54]古人云：“凡诗，押哑韵而能响者，其人必贵，押险韵而能稳者，其人必安。”^[55]则哑韵之妙用，亦赖作者之智慧也。

[1] 沈德潜：《说诗碎语》，见王夫之等撰：《清诗话》下册，第553页，上海古籍出版社1978年版。

[2] 毛先舒：《诗辩坻》，见郭绍虞编选：《清诗话续编》第1册，富寿荪校点，第65页，上海古籍出版社1983年版。

[3] 关于哑韵之所指，在发声不响之韵以外，也有少部分人认为哑韵这一概念包含生僻字，但这一说法未得到学界公认。从本文所援引的历代诗家对哑韵的品评来看，其所关注的重点皆是哑韵在音声上的低沉滞涩之于诗体的不利处，并未言及韵字的生僻与否。

[4] 范梈：《木天禁语》，见何文焕辑：《历代诗话》下册，第752页，中华书局1981年版。

[5] 冒春荣：《葑原诗说》，郭绍虞编选：《清诗话续编》第3册，富寿荪校点，第1571页，上海古籍出版社1983年版。

[6] [18] [55] 袁枚：《随园诗话》，顾学颉校点，第186页，第186页，第341页，人民文学出版社1982年版。

[7] 贺贻孙：《诗筏》，郭绍虞编选：《清诗话续编》第1册，富寿荪校点，第165页，上海古籍出版社1983年版。

[8] 严羽：《沧浪诗话》，第30页，中华书局1985年版。

[9] 王骥德：《曲律》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》第四集，第113页，中国戏剧出版社1959年版。

[10] 徐翊：《络冰丝》，见《续修四库全书》第1765册，第234页，上海古籍出版社2002年版。

[11] 杜甫：《解闷十二首》其七，《杜诗详注》，仇兆鳌注，第1515页，中华书局1979年版。

[12] 鲁迅：《为了忘却的纪念》，《鲁迅全集》第4卷，第501页，人民文学出版社2005年版。

[13] 刘坡公：《学诗百法》，第81页，上海古籍书店1982年版。

[14] 丁绍仪：《听秋声馆词话》，见唐圭璋编：《词话丛编》第3册，第2718页，中华书局1986年版。

[15] 刘文典：《淮南鸿烈集解》，冯逸、乔华点校，第292页，中华书局1989年版。

[16] 祝凤喈：《与古斋琴谱·补义》，见吴钊、伊鸿书、赵宽仁等编：《中国古代乐论选辑》，第465—466页，人民音乐出版社2011年版。

[17] 司马光：《宋本切韵指掌图》，第9页，中华书局1986年版。

[19] 刘勰：《文心雕龙注》，范文澜注，第538页，人民文学出版社1958年版。

[20] 吴乔：《围炉诗话》，第11页，中华书局1985年版。

[21] 周济：《宋四家词选目录序论》，见唐圭璋编：《词话丛编》第2册，第1645页，中华书局1986年版。

[22] 王易：《词曲史》，第238页，东方出版社2012年版。

[23] 萧涤非：《杜甫研究》，第109页，齐鲁书社1980年版。

[24] 司马迁：《史记》卷一百三十，第3297页，中华书局1959年版。

[25] 钱锺书：《写在人生边上·人生边上的边上·石语》，第480页，生活·读书·新知三联书店2002年版。

[26] 庄蔚心：《不言无楼诗话》，见《申报·自由谈》1919年11月24日。

[27] [28] [41] [43] [48] [52] 陈三立：《散原精舍诗文集（增订本）》下册，李开军校点，第1550页，第1541页，第1510页，第1541页，第1587页，第1530页，上海古籍出版社2014年版。

[29] 钱仲联：《梦苕庵诗话》，第115页，齐鲁书社1986年版。

[30] [47] 陈三立：《散原精舍诗文集（增订本）》中册，李开军校点，第737页，第550页，上海古籍出版社2014年版。

[31] [33] [34] [35] [36] [37] [38] [39] [40] [44] [45] [50] 陈三立：《散原精舍诗文集（增订本）》上册，李开军校点，第8页，第9页，第22页，第106页，第31页，第80页，第273页，第24页，第266页，第2页，第183页，第112页，上海古籍出版社2014年版。

[32] [42] 俞大纲：《寥音阁诗话》，第9页，第5页，河洛图书出版社1978年版。

[46] 狄葆贤著，段春旭整理：《平等阁诗话·平等阁笔记》，第13页，凤凰出版社2015年版。

[49] 王揖唐：《今传是楼诗话》，张金耀校点，第43页，辽宁教育出版社2003年版。

[51] 魏礼：《魏季子文集》卷七，清道光二十五年刻本。

[53] 姜夔：《白石诗词集》，夏承焘校辑，第68页，人民文学出版社1959年版。

[54] 章太炎：《论浙江文学》，上海人民出版社编、马勇整理：《章太炎全集·太炎文录补编》下册，第613页，上海人民出版社2017年版。

[作者单位：山东大学文学院]

责任编辑：马勤勤