

“詞別是一家”的內涵及其現代詮釋

陳學廣^{*}

◁ 目次 ▷

- I. 聲詩並着：闡述詞體的本質特徵
 - II. 評論作家：強調詞體的藝術規範
 - III. 主情致：揭示詞體的形式功能
-

I. 聲詩並着：闡述詞體的本質特徵

與以往的詩論·文論相比，李清照《詞論》的最大貢獻在於對詞這一藝術形式所作的本體研究，它充分地體現了藝術的本體精神，同時昭示了形式美學在“詩教”傳統禁錮下的一種覺醒。

“詞別是一家”的詞體觀念是對詞這一藝術形式本體特征的理論概括，從《詞論》中可以看到，這一觀念是通過與詩·文的比較而提出的。任何一種理論觀點的提出都必須以豐富的創作實踐為基礎，詞至北宋已由詩·文的附庸而蔚為大國，這就給李清照“詞別是一家”觀念的提出提供了可能，從根本上講它是以詞學發展的歷史為依據的。

在《詞論》中，李清照對晚唐·五代至北宋詞學的發展作了具體的描述，並歷評各個階段的代表作家，從詞體的本體特征加以衡量，從而對詞區別於詩·文的審美特征作了明確的界定。那麼，詞體的本體特征是什麼呢？這就是《詞論》中提領全文的綱領：“樂府聲詩并著”。由此出發，可以揭示“詞別是一家”的全部藝術內涵。在李清照看來，詞體是“聲”（音律）與“詩”（文學）二者緊密結合的產物，是一種音樂文學，即倚聲之體。從“聲”這一角度，她提出詞要“協音律”（批評晏殊·歐陽修和蘇軾詞“往往不協音律”）；從“詩”這一角度，要求詞必須“雅正”（批評柳永“辭語塵下”）、“渾成”（批評張先·宋祁等人“破碎”有句無章）、“鋪敘”（批評晏几道“無鋪敘”）、“典重”（批評賀鑄“少典重”）、“主情致”（肯定秦觀“主情致”）、“尚故實”（批評秦觀“專主情致而少故實”，黃庭堅“尚故實而多疵病”）。可見，“詞別是一家”的詞體觀念是對詞這一藝術形式的整體把握，包含了對這一文體各個層面和構成因素的具體分析和要求。這些層面和因素相互融合，有機地統一在詞這一藝術形式之

中，從而構成了詞體這一獨特的藝術符號系統。“詞別是一家”的觀念是強調詞體作為一個獨立、有機的整體以與詩·文相區別。惟其如此，詞體“聲詩并著”就不能理解為是“聲”與“詩”的簡單相加，所以，在創作中就不能畸輕畸重有所軒輊，而應該把詞體看成是“聲”與“詩”的有機融合而產生的一個新的整體，而這個整體是大于“聲”和“詩”部分之和的。從詞體來看，音律特征直接造成了它在體制·結構·題材·格調以及韻味上的特點，從而形成了它區別於詩·文的獨特的藝術風貌。雖然詞體在其發展演變過程中不能排除時代·社會乃至個別作家的種種不同影響，但在它的初始和生成階段，音律的決定性作用却是不可低估的。所以，音律特征直接關係到詞體的藝術特征以及內容的表達，音律就不能僅僅看成是一個形式問題。

正因為李清照看到了音律特征對詞體舉足輕重的影響，因而在提出“詞別是一家”觀念之前，詳細分析了詞體的音律特征。這就使得不少論者一度認為這一觀念僅僅是從音律出發，是形式主義的觀點。如上所述，“詞別是一家”的詞體觀念是對詞體藝術特征的整體把握，自然包括形式·內容以至技巧這些層面，這是“詞別是一家”觀念不可或缺的內涵。換言之，詞體作為“聲”與“詩”結合的產物，“聲”就成了詞區別於詩·文的最為顯著的標記，即使僅從“聲”這一角度強調詞區別於詩·文的藝術特征，也是順理成章的，更何況“詞別是一家”的內涵不只是音律一端，但無論如何，音律是詞體最為重要的藝術特征之一。問題在於，李清照在提出這一觀念的過程中涉及到對晏殊·歐陽修和蘇軾不協音律的批評，使得不少研究者對這一觀念見仁見智，使這一明確的命題變得模糊迷離。為了論述的方便，我們把《詞論》中對晏·歐·蘇批評的重要部分征引如下：

至晏元獻·歐陽永叔·蘇子瞻，學際天人，作為小歌詞，直如酌蠡水於大海，然皆句讀不葺之詩爾，又往往不協音律者，何耶？蓋詩文分平側，而歌詞分五音，又分五聲，又分六律，又分清濁輕重，且如近世所謂《聲聲慢》·《雨中花》·《喜遷鶯》，既押平聲韻，又押入聲韻。《玉樓春》本押平聲韻，又押上去聲，又押入聲。本押仄聲韻，如押上聲則協，如押入聲，則不可歌矣。王介甫·曾子固文章似西漢，若作小歌詞，則人必絕倒，不可讀也，乃知詞別是一家，知之者少。

從此段論述中我們可以看到，李清照非常重視詞體的音律特征，在對音律特征作了詳細分析之後，提出了“詞別是一家”的詞體觀念。她批評晏·歐·蘇詞一方面是“句讀不葺之詩”，另一方面“又往往不協音律”，接着便詳論詞與詩·文在音律上的區別，指出詞體不僅分平側，而且分五音·五聲·六律·清濁輕重，強調詞體作為“歌詞”必須“可歌”，并据此批評王安石·曾鞏以文為詞，不可卒讀。上引這段論述在行文上使後人產生了不少

誤解，似乎“詞別是一家”的命題僅僅着眼于詞體的音律特征，那麼，李清照是如何論述的呢？要弄清這一點，還必須着眼于《詞論》全文。應該指出，在對《詞論》的研究中，把上引文字單獨摘出孤立地看待，那就很容易產生上述誤解。過去不少論者就是以此批評“詞別是一家”的詞體觀念把形式絕對化，是以保守的詞學觀否定蘇軾豪放派詞作對音律的突破¹⁾；前些年又有研究者以此斷言李清照僅僅是在音律方面批評晏·歐·蘇不合“詞別是一家”，而沒有涉及作為文學歌詞的內容、題材和風格²⁾。

筆者認為這兩種觀點在立論上都未顧及《詞論》全篇。“詞別是一家”作為《詞論》的核心命題，是沿着“聲詩并著”這一總綱從“聲”與“詩”兩方面進行論述的。《詞論》論詞最明顯的特点是史論結合。它以詞史發展為線索，通過對晚唐·五代至北宋代表詞人的評述，歷論詞的發展狀況，在對詞的歷時性考察過程中，兼及“聲”和“詩”兩個方面。在李清照看來，詞發展到晏·歐·蘇，對於“詞別是一家”的藝術個性仍然是“知之者少”，只是“后晏叔原·賀方回·秦少游·黃魯直出，始能知之”。由此可知，李清照依時間先后以晏·賀·秦·黃為界，把論及的詞人分為“知之”和“不知”兩組。如柳永，在《詞論》中他顯然被歸入“不知”組，如果“詞別是一家”僅僅是從音律方面立論，那柳永顯然又是“知之”的。“耆卿失意無俚，流連坊曲，其詞一時動聽，散播四方”³⁾以至“凡有井水飲處，即能歌柳詞”⁴⁾。能說他不知音律嗎？在《詞論》中李清照也正是從音律方面肯定柳詞“變舊聲作新聲”，“大得聲稱于世”，即使如此，柳永仍被划入“不知”之列，其原因大概就在于“雖協音律，而詞語塵下”，語言俚俗，格調不高，自然不合“詞別是一家”的標準。由此可見，李清照“詞別是一家”的觀念不僅僅是從音律方面而言的，而是“聲”和“詩”，內容和形式的整體要求。惟其如此，她對“始能知之”的作家仍感到諸多不滿，逐一指出他們創作中不合“詞別是一家”的不足之處：

又晏苦無鋪敘；賀苦少典重；秦即專主情致，而少故實，譬如良家美女，雖極妍麗豐逸，而終乏富貴態；黃即尚故實，而多疵病，譬如良玉有瑕，价自減半矣。

“鋪敘”、“典重”、“主情致”、“尚故實”同屬於李清照“詞別是一家”的整體要求。至此，可以看到“詞別是一家”觀念的全部內涵，它是對詞體藝術特征的整體把握和本體界定。如

1) 夏承燾《評李清照的〈詞論〉》：《光明日報》1959年5月24日第6版。

2) 參見張惠民《關於李清照〈詞論〉的達詰和確評》：《文學遺產》1993年第1期，第6470頁。

3) 宋翔鳳《樂府余論》（唐圭璋《詞話叢編》第三冊，北京，中華書局，1986），第2499頁。

4) 葉夢得《避暑錄話》卷下，引自羅忼烈《話柳永》（香港星島教育出版社，1988），第109—110頁。

此，我們再回頭看李清照對晏·歐·蘇的批評，或許能得出一個比較準確的答案。

II. 評論作家：強調詞體的藝術規範

胡仔《苕溪漁隱叢話》云：“易安歷評諸公歌詞，皆摘其短，無一免者。此論未公，吾不愚也。”可見李清照以“詞別是一家”的標準評論作家，持論甚嚴。這種認識和評價雖然不免帶上李清照個人的主觀色彩，但基本上是符合詞學實際的。應當看到，李清照作為詞學理論上進行系統研究的第一人，她的“詞別是一家”的觀念，旨在為詞建立一套嚴格的標準和規範，而這正是她“歷評諸公歌詞，皆摘其短”的原因所在。

對晏·歐·蘇的批評，至今聚訟紛紜，大抵認為李清照僅從音律出發，且持論過偏。如上所述，李清照對詞史和詞人的分析，兼顧“聲”和“詩”兩個方面，對晏·歐·蘇的批評也是如此。這從她的論述中可以見出：“至晏元獻·歐陽永叔·蘇子瞻，學際天人，作為小歌詞，直如酌蠡水于大海，然皆句讀不葺之詩爾，又往往不協音律者。”從“又往往不協音律”句中可見“不協音律”只是她批評的一個方面，另一方面則是“句讀不葺之詩”，即在文學方面沒有嚴格區分詩與詞的界限。

對於李清照所說的“句讀不葺之詩”，不少論者把它等同於陳師道在《后山詩話》中對蘇軾“以詩為詞”的批評，或以為其具體指涉就是“不協音律”。由於李清照對“句讀不葺之詩”的論述不象音律那樣具體，所以就造成了人們理解上的歧義。筆者認為只有把它還原到特定的文學語境之中，才能得到比較正確的理解和認識。

李清照之前與蘇軾同時的陳師道在《后山詩話》中曾指出蘇軾“以詩為詞”的傾向，他說：“退之以文為詩，子瞻以詩為詞，如教坊雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色。”作為“蘇門四學士”的曹補之和張耒二人也有類似的看法。王直方《詩話錄》謂：“東坡嘗以所作小詞示無咎（曹補之）·文潛（張耒）曰：‘何如少游？’二人皆對曰：‘少游詩似詞，先生詞似詩。’”從表面看來，李清照的“句讀不葺之詩”與陳師道的“以詩為詞”是一回事，其實不然，這是因為二者批評的出發點不同，而這一點往往容易被人們所忽視。

陳師道批評蘇軾“以詩為詞”“要非本色”，是從“本色論”出發，其着眼點是詞風，說到底是要求詞作必須符合傳統的婉約詞風，而蘇軾最具特色的開豪放風氣的詞作，自然就不符合以婉約為宗的傳統標準。明人徐師曾《文體明辨序說·詩余》中的一段話可作為其注腳：“至論其詞，則有婉約者，有豪放者，婉約者欲其辭情蘊藉，豪放者欲其氣象恢弘，蓋各因其質，而詞貴感人，非有識之所取也。”不少論者在評價蘇軾“以詩為詞”時，基本上沒有跳出“本色論”的思路，只是在思維方向上逆向而行，把這一否定性的命題變

成肯定性的命題，從而肯定蘇軾“以詩為詞”在變革詞風上的貢獻。從詞學發展史來看，蘇軾對傳統婉約詞風的變革的確有其不可否定的積極的一面，而陳師道的批評則帶有明顯的保守色彩。問題在於從什麼角度來看待“以詩為詞”，與陳師道“本色論”不同，李清照所批評的“句讀不葺之詩”則是從“本體論”出發，其着眼點是詞體。她強調詞與詩作為兩種不同的藝術形式，應具有各自不同的藝術特征，如果作詞不尊重詞體的藝術特征，就不能稱為詞，而只是“句讀不葺之詩”。很明顯，李清照標舉“詞別是一家”的旗幟，其本意就在於突出詞的本體特征，而不是着眼于詞風的正變，這就不能與陳師道的“本色論”划上等號。換一個角度以“本色論”觀之，晏殊和歐陽修無論如何都屬於傳統的婉約一路，其詞當是本色的，而從李清照這一角度來看，她認為晏·歐·蘇的詞都沒有充分體現詞這一藝術形式的本體要求。不少論者認為“句讀不葺之詩”僅針對蘇軾一人而言，而難以理解對晏·歐的批評。于此足可見李清照對“詞別是一家”有着自己的理解，同時持相當高的標準。也有人認為“句讀不葺之詩”即指“不協音律”。⁵⁾這一說法雖不難成立，然而却不符合李清照的本意，這樣也就縮小了“詞別是一家”內涵。的確，作詞如果不協音律則成長短不齊之詩，但僅守音律，而不區別詞與詩在文學方面各自不同的藝術特征，同樣也不能稱為好詞。曹補之曾這樣評價黃庭堅詞：“黃魯直間作小詞，固高妙，然不是當行家語，是著腔子唱好詩。”⁶⁾雖然曹補之對黃詞的評價與李清照截然不同，但我們從中可以看到，北宋人大抵是從“聲”與“詩”兩個方面論詞，李清照也是如此。從詞的本體特征來看，音律只是區別於詩的一個方面而不是全部。“句讀不葺之詩”的批評就是要求詞與詩應有各自不同的藝術規範，這是詞這一藝術形式發展的實際要求。詞至晏·歐·蘇已走向成熟，在創作上區分詞與詩各自的藝術規範已勢在必行，陳師道、曹補之、張對蘇軾和黃庭堅詞的批評已透露出個中消息。以此為背景，再來看李清照“句讀不葺之詩”的批評，它實際上標志着詞在創作上的成熟和在理論上的自覺。儘管《詞論》論詞以時間先後為線索把晏·歐·蘇相提並論，或失之偏頗和苛求，然而，強調詞應有區別於詩的獨特的藝術特征和藝術規範，無疑體現了藝術的本體精神。

循着這一思路，再來看李清照對晏·歐·蘇“不協音律”的批評，就能清楚地看到，“協音律”正是詞的本體特征的體現。

從文體發生角度來看，詞這一藝術形式是在隋唐之際配合燕樂而產生的，是音樂語言與文學語言相結合的產物。詞體“調有定格，字有定數，韻有定聲”，最初被稱為“曲子詞”。從這一名稱中即可看到，音樂在詞體內部結構中的重要地位，占據着詞體的半

5) 參見張惠民《關於李清照〈詞論〉的達詰和確評》：《文學遺產》1993年第1期，第6470頁。

6) 吳曾《能改齋漫錄》卷十六（上海，上海古籍出版社，1979年新1版下冊），第469頁。

壁江山，它賦予詞體獨特的藝術個性，是詞區別於詩·文的最為顯著的標記；但另一方面，它也給創作帶來了一定的難度。宋季張炎曾說：“詞之作必須合律，然律非易學”，“今詞人才說音律，便以為難。”⁷⁾ 正惟其“難”，李清照在指出晏·歐·蘇“往往不協音律”后，緊接着便詳細論述了詞體的音律特征。仇遠《山中白云詞序》中的一段話可印證李清照的論述：“世謂詞者詩之余，然詞尤難于詩。詞失腔猶詩落韻，詩不過四五七言而止，詞乃有四聲·五音·均拍·輕重·清濁之別，若言順律外，律協言謬，具非本色。或一字未合，一句皆廢；一句未妥，一闕皆不光采，信夏夏乎其難。”可見詞“協音律”實非易事。即使如此，作詞必須合律，這是詞體的實際要求，而且誠如張炎所說：“詞以協音為先。”⁸⁾ 今人任二北先生在《詞曲通義·音譜》中有一段極為精彩的論述，他說：“詞曲之特点，既在合樂，而樂之表示，端在音譜，故音譜一層，甚為重要。詞曲事業全部中，音樂與文字，實各占其半。欣賞詞曲者，可以僅取文而舍音，或僅取音而舍文，若在研究詞曲者之意識中，則音譜與文字，固不應有所軒輊輕重于其間也。惟文字乃通業，而音樂乃專藝；擅長專藝者太少，故自來從事詞曲者，率勤于文而忽于音，音于是乎將廢，殊可惜也！”這一段話雖然是針對研究者而言的，但對於創作來說也是十分中肯的，其理一也。由此就可以理解為什麼李清照在批評晏·歐·蘇詞“皆句讀不葺之詩”之后，接着又特別指出他們的詞“又往往不協音律”，并不惜筆墨詳細論述詞的音律特征。李清照對晏·歐·蘇不協音律的批評，在詞學界頗多爭議，主要集中在兩個點上：一是不應把晏·歐·蘇相提并論；二是應該如何看待蘇詞的不協音律。

對於第一點，筆者認為，“往往不協音律”是李清照立足于她所處的北宋末年的詞壇實際所作的判斷。儘管前人對蘇詞不協音律已多有詬病，對晏·歐未見訾議，然而李清照所處的北宋末年，對音律的精研和講求，已非晏·歐·蘇時可比，大晟府的出現就是一個明顯的標志。由此出發，李清照衡量晏·歐·蘇詞都不符合她當時的標準，這樣，她將三人相提并論就很自然了。其次，如上所述，作詞要做到謹守音律并非易事。如果嚴格要求，即使是妙解音律被詞家奉為圭臬的大晟府提舉周邦彥，其詞在張炎看來“而于音譜，且間有未譜”。⁹⁾ 由此看來，李清照認為晏·歐·蘇詞“往往不協音律”，把他們相提并論不無其理由和根據。

第二，應當如何看待蘇詞的不協音律。對此，詞學界見仁見智，不少論者認為，蘇詞中不協音律的現象是蘇軾有意要沖破音樂對詞體的束縛，促成詞體的解放。筆者認

7) 張炎《詞源》(唐圭璋《詞話叢編》第一冊，北京，中華書局，1986)，第265,255,255頁。

8) 張炎《詞源》(唐圭璋《詞話叢編》第一冊，北京，中華書局，1986)，第265,255,255頁。

9) 張炎《詞源》(唐圭璋《詞話叢編》第一冊，北京，中華書局，1986)，第265,255,255頁。

爲，這一觀點無論是對於蘇軾本人，還是對於詞的發展來說都是不符合實際的。曹補之曾說：“蘇東坡詞，人謂多不諧音律。”¹⁰這一看法可以說代表當時人對蘇詞音律上的總體印象。然而，對於蘇詞不協音律的原因，宋人却有兩種不同的解釋：一種看法是蘇軾“不善唱曲”。如彭乘《墨客揮犀》云：“子瞻自言平生有三不如人，謂著棋、吃酒、唱曲也。然三者亦何用如人。唱子瞻之詞，雖不失體，而多不入腔，正以不能唱曲耳。”另一種看法是由于蘇軾的“橫放杰出”。如陸游《老學庵筆記》卷五云：“世言東坡不能歌，故所作樂府詞多不協。曹以道云：‘紹聖初，與東坡別于汴上，東坡酒酣，自歌《古陽關》。’則公非不能歌，但豪放不喜裁剪以就聲律耳。”儘管東坡在主觀上也認爲作詞必須“使就聲律”¹¹，但其詞作中確實存在着“不喜裁剪以就聲律”的做法，其詞也確實存在着不協音律的現象。

音律對詞體果真是個束縛嗎？詞體擺脫音律後果真能獲得解放嗎？從詞發展的實際情況來看，答案是否定的。詞樂亡佚，對於一些“勤于文而忽于音”的作者來說，或許是擺脫了束縛，然而它卻使詞體逐漸喪失了其特有的藝術个性和本來面目。如果真是所謂解放，那麼，宋以後詞作應在文學方面比兩宋取得更高的成就，所以不然者，不能說與詞樂失傳無關。“聲音既變，文字隨之，正不得軒輊太甚。”¹²音律對於詞體的決定性影響是不容忽視的。清人劉體仁謂：“古詞佳處，全在聲律見之。”¹³今人吳熊和先生說得更爲清楚：“有樂始有曲，有曲始有詞，‘皮之不存，毛將焉附’？不從詞樂說起，詞的起源，以及它的體制、律調、作法等很多問題，將無從得到確切說明。”¹⁴而這正是李清照強調音律的本旨所在，它體現了李清照對詞體藝術特征的真正理解和準確把握。

III. 主情致：揭示詞體的形式功能

毋庸諱言，“詞別是一家”對詞體藝術特征的分析偏重於形式方面，因而在很長一段時期內被視爲形式主義的觀點。這一看法的形成，可以說與中國傳統文論中形式美學不

10) 吳曾《能改齋漫錄》卷十六(上海，上海古籍出版社，1979年 新1版 下冊)，第469頁。

11) 其《哨遍》(爲米折腰)序云：「陶淵明賦《歸去來》，有其詞而無其聲。余既治東坡，筑雪堂于上，人俱笑其陋，獨鄱陽董毅夫過而悅之，有卜鄰意，乃取《歸去來辭》，稍加隱括，使就聲律，以遺毅夫。」又其《水調歌頭》(昵昵兒女語)序云：「建安章質夫家善琵琶者，乞爲歌詞，余久不作，特取退之詞(按即《聽穎師彈琴》一詩)，稍加隱括，使就聲律以遺之云。」

12) 謝章铤《賭棋山莊集詞話》卷八(唐圭璋《詞話叢編》第四冊，北京，中華書局，1986)，第34-23頁。

13) 劉體仁《七頌堂詞釋》(唐圭璋《詞話叢編》第一冊，北京，中華書局，1986)，第621頁。

14) 吳熊和《唐宋詞通論》(杭州，浙江古籍出版社，1989)，第3頁。

發達直接相關。

在中國傳統文論中，一直強調文學在社會倫理方面的教化作用。儒家“詩教”強調“詩言志”、“聲音之道與政通”，要求文藝“爲世用”，充當“經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗”¹⁵⁾的社會角色，從而使古代文藝創作·理論和批評染上了濃重的倫理教化色彩。六朝時期文學創作中“彩麗競繁”現象的出現，理論上沈約《四聲譜》的誕生，總算是隱約傳出一些形式美學的聲息，但隨即被陳子昂“文章道弊五百年矣”的驚呼聲所壓倒。所以傳統文論在“言”與“意”、“文”與“質”的關係上總是傾向於后者，對形式美學的不重視，在傳統文論中是顯而易見的，它同時以其慣性影響着后人的理論思維。今天的不少學者已習慣於對藝術作內容和形式“二分法”的分析，但一旦處理不好，往往容易陷入內容和形式的二元對立之中，好象一談論形式就是形式主義。這種孤立·靜止的觀點，長期以來影響着人們對藝術規律的認識和把握。從辯證法的觀點來看，任何形式都是內容的外化與表征，對形式的探討從來都不可能是單純的形式分析，所以不能機械地把它與形式主義簡單地等同。相反，它倒提醒人們不能把藝術的形式與內容割裂開來，而必須將視線從外在形式引向作品的深層結構和意蘊，從而思考這一形式究竟負載和傳達了何種內容，又是如何負載和傳達這一內容的。黑格爾說：“內容非他，即形式之轉化爲內容；形式非他，即內容轉化爲形式。”¹⁶⁾正是在這一點上，李清照“詞別是一家”的詞體觀念，作爲詞學史上第一次對詞體所作的形式分析，在今天才益發顯示出它的理論價值和意義。由此出發，我們進而可以思考“別是一家”的詞區別於詩·文的形式功能。

李清照指出詞應“主情致”，可以說這正是詞體形式功能的特別之處。蘇珊·朗格在《情感與形式》中把藝術界定爲表現情感的形式，對於詞這一藝術形式而言，表現情感正是其擅場。胡寅《題酒邊詞》云：“詞曲者，古樂府之末造也，名之曰曲，以其曲盡人情耳。”這一解釋雖然近乎曲解，然而却言簡意賅地說明了詞體的言情功能。南宋以降，許多論者都有這方面的論述，必須指出的是，僅僅籠統地談論詞體的言情功能還不足以突出它的言情特征，因爲人的情感世界不是單一的，它包含着多種層面的內容。從藝術與情感的關係來看，詩·詞·文皆可言情，然而，詞體所特有的形式特征，使之能很好地傳達出詩·文所難以傳達的情感內容。

這些內容是人類精神世界中極爲豐富複雜、隱約難辨的部分。有時它們甚至表現得飄忽不定，變幻莫測，不可捉摸，難以名狀。對此，蘇珊·朗格曾作過如下一段精彩的描述：“這樣一些東西，在我們的感受中就象森林中的燈火那樣變化不定，互相交叉重

15) 《毛詩序》(郭紹虞主編《中國歷代文論選》第一冊，上海，上海古籍出版社，1979)，第63頁。

16) 黑格爾《小邏輯》(北京，商務印書館，1980)，第278頁。

迭，當它們沒有相互抵消和掩蓋時，便又聚集成一定的形狀，但這種形狀又在時時地分解着，或是在激烈的沖突中爆發為激情，或是在這種沖突中變得面目全非。所有這些交融為一體不可分割的主觀現實就組成了我們稱之為‘內在生活的東西。’¹⁷⁾說到底，這些東西就是人類精神世界中深層的生命情緒和情感活動。在這方面，詩·文難以詳盡細致地加以表達，而詞却能曲盡其妙。對此明清以及今天的詞論家比前人有了更加深刻的體認。明沈際飛謂：“情生文，文生情，何文非情？而以參差不齊之句，寫郁勃難狀之情，則尤至也。”¹⁸⁾清查禮云：“情有文不能達，詩不能道者，而獨于長短句中，可以委婉形容之。”¹⁹⁾清張惠言則說詞：“賢人君子幽約怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致。”²⁰⁾今人繆鉞先生稱詞能表達“人生情思意境之尤細美者”。²¹⁾所有這些觀點都在啓發我們思考詞體何以具有這種形式功能，它與人的“內在生命”具有怎樣一種關聯？

深入剖析一下詞體的形式，我們即可發現，這種形式功能歸根到底是由音樂所造成的，它具體體現在詞體的音律特征上。詞作為一種音樂文學樣式，音樂決定了詞的體式·結構·句法·韻位並影響到它的題材·主題·格調和韻味。音樂與文學的結合，使詞體具有了與人的“內在生命”同構對應的關係。詞體之所以能靈活自如地表達人的“內在生命”，蓋源于此。

對於音樂，几乎所有的研究者都注意到它在表現人的情感·靈魂·內心世界方面的特殊性質和功能。黑格爾在《美學》中從聲音的“隨生隨滅”流轉不停的特征中看到了它與人的內心世界的對應，從而認定音樂是“一種符合內心生活的表現方式”，“通過音樂來打動的就是最深刻的主體內心生活：音樂是心情的藝術，它直接針對着心情。”²²⁾“在這個領域里音樂擴充到能表現一切各不相同的特殊情感，靈魂中一切深淺程度不同的歡樂，喜悅，諧趣，輕浮任性和興高采烈，一切深淺不同的焦躁，煩惱，憂愁，哀傷，痛苦和悵惘等等，乃至敬畏崇拜和愛之類情緒都屬於音樂表現所特有的領域。”²³⁾“由于掌管了這個領域，音樂就促使內心世界變化的發源地，即心情和神智，亦即整個人的單純的精神凝聚的中心，處於運動狀態。”²⁴⁾對於這種對應關係，我國戰國末期的音樂理論

17) 蘇珊·朗格《藝術問題》(北京，中國社會科學出版社，1983)，第21頁。

18) 沈際飛《草堂詩餘序》(施鰲存主編《詞籍序跋萃編》，北京，中國社會科學出版社，1994)，第68頁。

19) 查禮《銅鼓書堂詞話》(唐圭璋《詞話叢編》第二冊，北京，中華書局，1986)，第1481頁。

20) 張惠言《詞選序》(施鰲存主編《詞籍序跋萃編》，北京，中國社會科學出版社，1994)，第796頁。

21) 繆鉞《詩詞散論》(上海，上海古籍出版社，1982)，第56頁。

22) 黑格爾《美學》第三卷(上)(北京，商務印書館，1979)，第332,345,347,348頁。

23) 黑格爾《美學》第三卷(上)(北京，商務印書館，1979)，第332,345,347,348頁。

著作《樂記》就有這方面的論述。《樂本篇》云：“樂者，音之所由生也；其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲發以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲宣以廉；其愛心感者，其聲和以柔。”雖然這段話只是對樂音與人心作了簡單的因果分析，然而，我們從中却可以看到人的內心世界與音樂確實存在着某種對應。正是在這種對應中，音樂實現了從心理過程向聲音模式的轉換。人的內心世界中細微復雜的心理感受，起伏不定的情緒體驗，都可以通過音樂的節奏、和聲和旋律組合變換來表達。一支樂曲其音響之間的協調和對抗、追逐和遇合、飛躍和消逝正對應着人的“內在生活”。對此蘇珊·朗格說得非常直截：“音樂形式的範圍之豐富，有如生命感受之紛繁，這之中包含着只有大調音階里才能得到的熾熱激情，也包含了深奧細膩的情感生活。”²⁴⁾可見，詞體的這一形式功能是由音樂的這一表現功能所賦予的，它彌補了語言在這方面表現的不足，從而對詞體產生了決定性的影響。于此也可以看到，李清照提出“詞別是一家”，強調詞體的音律特征，實在是詞體的藝術特性使然。

這一特性體現在文學方面，就形成了詞體長短不齊的句式，參差錯落的韻位，語音上的四聲五音，聲調上的輕重緩急等特征，所有這些都體現了音樂藝術的精神。詞體的句式、韻位、語音、語調在人的視覺、聽覺和心理上始終處於一種“隨生隨滅”流轉不停的運動狀態之中，從而吻合了人的深層的心理結構和心理狀態，使之與人的“內在生活”具有了某種同構對應的關係，詞體的“聲情”特征，歸根到底也是由這種關係所決定的。也正是由於這種關係，使得人們在詞的創作實踐中，逐漸發現了它與詩、文不同的形式功能，並通過創作不斷強化，從而使詞體成為具有特定“意味”和功能的藝術形式，以至當我們一旦面對它，立即能喚起內心世界中隱約難言、復雜難辨的生命情緒和情感活動。這是詞體及其“意味”在人們認知上所形成的範式。筆者認為，這也是“詞別是一家”觀念的題中應有之義。

24) 黑格爾《美學》第三卷(上)(北京，商務印書館，1979)，第332、345、347、348頁。

25) 蘇珊·朗格《情感與形式》(北京，中國社會科學出版社，1986)，第181頁。

【參考文獻】

- 王學初 《李清照集校注》 北京，人民文學出版社，1979
唐圭璋 《全宋詞》 北京，中華書局，1965
唐圭璋 《詞話叢編》 北京，中華書局，1986
施蟄存 《詞籍序跋萃編》 北京，中國社會科學出版社，1994
繆鉞·葉嘉瑩 《靈谿詞說》 上海，上海古籍出版社，1987
謝桃坊 《中國詞學史》，巴蜀出版社，1993
吳熊和 《唐宋詞通論》 杭州，浙江古籍出版社，1989
龔兆吉 《歷代詞論新編》 北京，北京師範大學出版社，1984
夏承燾 《月輪山詞論集》 北京，中華書局，1979
楊海明 《唐宋詞史》 南京，江蘇古籍出版社，1987

【Abstract】

In About Ci, Li Qingzhao brought forward Ci is another kind of poem, commenting on the representative poets. As for the connotation of this idea, academic field hasn't reached agreement even now. This idea involves various problems in the study of Ci, aiming at discussing artistic regulation and noumenal character. It embodies the self-realization of Ci style.

【關鍵詞】

本體特征，聲詩并著，音律，形式功能