

船山詩學鑑賞論——詩樂一體論

張柏恩

提要

本文要說明的是透過「聲情」的中介以嵌結「樂」與「詩」，「詩」與「樂」雖然是兩個不同的概念，但是一首好的詩歌形式必定是詩樂一體，也就是說「詩」具有音樂性，使人能夠吟詠唱嘆，唱嘆中引性情以入微。因此，了解了「聲情」的涵義，緊接著就須釐清船山對於「樂」的本質和「詩」的本質。可以說船山鑑賞一首好的詩歌標準是在透過「聲情」使「詩」與「樂」成為一個有機體。讀者在詩樂一體中，藉由迴旋往復的「旋律」與自然和諧的「節奏」吟詠唱嘆，一唱三嘆中引性情以入微，且通古今人的心靈，進而喚起整體存在感，感動不已。

關鍵詞：詩樂一體、聲情、旋律、節奏



船山詩學鑑賞論——詩樂一體論

張柏恩

一、前言

本文要說明的是透過「聲情」的中介以嵌結「樂」與「詩」，「詩」與「樂」雖然是兩個不同的概念，但是一首好的詩歌形式必定是詩樂一體，也就是說「詩」具有音樂性，使人能夠吟詠唱嘆，唱嘆中引性情以入微。因此，了解了「聲情」的涵義，緊接著就須釐清船山對於「樂」的本質和「詩」的本質，到底它們之間的分際在哪裡？最後，船山又是如何從「旋律」與「節奏」兩方面以闡述它們的相通處呢？這些問題都是一環扣著一環，以下將依序論述：

二、聲情論

首先，我們先引船山對於「聲情」的敘述：

聲情不惡。¹

取景細而聲情自亢。²

聲情自遂，于挽詩為生色。³

一往動人，而不入流俗，聲情勝也。⁴

聲情至此，不復問其古今，一倍妙殺。⁵

一片聲情，如秋風動樹，未至而先已颯然。⁶

此作聲情爽秀，雖嫌褊促，猶為英英特出。⁷

惟此種不琢不麗之篇，特以聲情相輝映，而率不入鄙，樸自有韻，則天才固為卓爾，非一往人所望見也。⁸

¹【清】王船山：《唐詩評選》，《船山全書》第十四冊，（長沙：岳麓書社，1996年），頁1120。

² 王船山：《唐詩評選》，頁1105。

³ 王船山：《唐詩評選》，頁985。

⁴ 王船山：《古詩評選》，《船山全書》第十四冊，（長沙：岳麓書社，1996年），頁522。

⁵ 王船山：《明詩評選》，《船山全書》第十四冊，（長沙：岳麓書社，1996年），頁1568。

⁶ 王船山：《明詩評選》，頁1165。

⁷ 王船山：《唐詩評選》，頁801。

⁸ 王船山：《唐詩評選》，頁531。



船山所指涉的「聲情」的涵義是什麼呢？當代學者陶水平先生以為：「船山在詩評著作中所指的『聲情』即《夕堂永日緒論內編》中所說的『穆耳協心』，也就是聲與情的統一。⁹」另一位當代學者蕭馳先生則認為，「聲情」是以「聲」體「情」，使外在的「聲」昭微內在的「情」，外在的節奏模寫內在的節奏¹⁰。筆者同意此兩位先生的看法，他們都把「聲」與「情」的關係表達出來了。但美中不足的地方是沒有說明「聲」與「情」各自的涵意是什麼？如果沒有先做此一步的分析，是無法真正了解「聲情」的涵義。

「聲」的基本涵意是聲音、聲響。古人按照聲音的清濁，而分為宮、商、角、徵、羽五音，若加上變宮、變徵則成為七音，此七音是作為音階的名稱。此外，字音則分成平、上、去、入四聲，平聲又可以分成陽平與陰平，而成為五聲。聲音本來就有分成和諧的樂音與不和諧的噪音。《禮記·樂記》：「聲成文，謂之音。¹¹」「文」有交錯的意思。《說文》：「文，錯畫也。¹²」由此可知，樂音就是聲音符合樂調的旋律和諧地交錯而成的；噪音則反是。「聲」與「音」兩詞在聲音、聲響的本意與音樂的轉意上是相通的，所以，古人會說「聲音之道，與政通矣。¹³」

「情」的基本涵意是喜、怒、哀、樂的情感。《說文》：「情，人之陰氣，有欲者。¹⁴」段玉裁注認為，「情」指喜、怒、哀、懼、愛、惡、欲等情慾，不學而能，是人的生理自然需要或情感活動。此外，船山詩學所指涉的「情」是「性之情」，也就是仁、義、禮、智之性蘊含在喜、怒、哀、樂之情，而成為性情的有機體。

由於「聲情」是脫胎於音樂，所以它多運用在音樂文學的範圍中。根據《中國古代文學理論辭典》的「聲情」條目記載：「明代文學家、戲曲家王世貞《曲藻》：『凡曲，北字多而調促，促處見筋；南字少而調緩，緩處見眼。北則辭情多而聲情少，南則辭情少而聲情多。後來王驥德引用這段話，在所著《曲律》中論述南北曲不同的藝術風格。北曲字多，節奏明快，勁切雄麗，往往一字一音，腔調曲折，故以辭情多而感人。南曲字少，節奏舒緩，清峭柔遠，往往一字多音，腔調委宛，故以聲情多而感人。』¹⁵」編寫此條目的人則概括「聲情」的涵意是指用歌聲表達感情的方式。此概括失之周詳，理由在於「聲」不僅指音樂的歌聲，也包含詩文的字音。「聲情」不僅運用在音樂的文學批評之中，也使用在非音樂的文學批評之中。例如：清人劉熙載《藝概·賦概》：「賦別於詩者，詩辭情少而聲情多；賦聲情少而辭情多。¹⁶」阮元〈文韻說〉中論駢文：「其中奇偶相生，頓挫抑揚，詠嘆聲情，皆有合乎音韻宮羽者。¹⁷」都是很明顯的例子。

綜合上述，「聲情」的涵義就是透過音樂的樂音和詩歌的字音互相和諧地搭配，以表達出內在心靈幽微的情感。由此，再回看之前的引文中就可以了解，船山為什麼頻繁地使用「聲情」來鑑賞詩歌的好壞。原來「聲情」在詩作中運用的巧妙則會造成一片如秋風颯然的氛圍，使人在不知不覺地吟誦之中被感染，進而深深地受到感動，動人興觀群怨，以溝通古今人情之幽微。相對地，如果詩歌中缺乏了「聲情」則無法引性情以入微，此是船山所加以斥責的：

⁹ 陶水平：《船山詩學研究》（北京：中國社會科學出版社，2001年），頁197。

¹⁰ 蕭馳：《抒情傳統與中國思想·王夫之詩學發微》（上海：古籍出版社，2003年），頁192。

¹¹ 《禮記·樂記》，見【清】阮元：《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1970年），頁663。

¹² 【漢】許慎撰，【清】段玉裁注：《說文解字注》（臺北：洪葉文化，1999年），頁429。

¹³ 同註11，頁663。

¹⁴ 【漢】許慎撰，【清】段玉裁注：《說文解字注》，頁506。

¹⁵ 趙則誠等主編：《中國古代文學理論辭典》（吉林：文史出版社，1985年），頁583。

¹⁶ 【清】劉熙載：《藝概》（臺北：廣文書局，1964年），卷三，頁1。

¹⁷ 阮元：《學經室集》（臺北，藝文印書館，1967年）



聲情不屬長慶，正使點序自有驚濤舞雪之妙。¹⁸

若非聲情之美，但有此意，令譚友夏為之，求不為淫哇不得也。¹⁹

全以聲情生色。宋人論詩以意為主，如此類直用意相標榜，則與村黃冠、盲女子所彈唱，亦何異哉？²⁰

長慶體是唐代詩人元稹與白居易所開創的七言長篇敘事歌行體。船山之所以認為長慶體缺乏聲情之美，理由在於他們詩作所呈現出來的風格是直鋪其事，缺乏含蓄蘊藉之美，正如宋人的詩作也有此弊病，其論詩以命意為主，造成詩與文相混淆。明人譚元春所主張的性靈派詩作一味地追求詩人內在的情感，而忽略了詩歌音樂性的聲情之美，因此創作出來的詩歌就像是俗人所淫哇的歌曲一樣，無法深入幽微的性情。

至於，一首好的詩歌充分地呈現了聲情之美又是如何樣貌呢？其特徵如下：

所詠雖悲壯，而聲情繚繞，自不如吳均一派裝長鬚大面腔也。丈夫雖死，亦閑閑爾，何至捻面張拳？²¹

宣城於聲情中外別有玄得，時酣暢出之，遂臻逸品，乃不恤古人風局。顧如此等作，收放含吐，絕不欲奔涌以出，其致自高，非抗之也。²²

一氣四十二字，平平行序，終以七字於悄然暇中遂轉遂收，氣度聲情，吾不知其何以得此也！其妙都在平起。平，故不迫急轉抑。前無發端，則引人入情處，澹而自遠，微而弘，收入促切而不短。用氣之妙，有如此者！嗚呼，安得知用氣者而與言詩哉！²³

引文第一條是漢代樂府民歌〈戰城南〉的評語，其風格是在聲情繚繞中呈現悲壯的氣氛。第二條是謝朓〈酬王晉安德元〉的評語，說明了其詩歌的聲情之美在於收放含吐，不奔涌以出，也就是委宛含蓄地將內心的情感透過和諧的聲音表現出來。最後一條是鮑照〈代白紵舞歌詞〉的評語，闡明了一首聲情之美的詩歌必須用氣「平」，「平」使得詩人能夠從容地駕馭聲音的變化，而不會急迫地將內心情感一洩而出。

由此可知，船山鑑賞一首好詩，其形式標準是具有聲情之美，聲情之美的特徵在於委宛含蓄，迴翔不迫地使得內心的情感藉由和諧的聲音呈現出來。相對地，一首不入流的詩作，必定缺乏聲情之美，而是直截地把內心的情意舖陳出來，無法讓人低迴吟誦，造成一唱三嘆之效果。

了解了「聲情」的涵義，我們要論述的是何謂「樂」與「詩」的本質？以下將有闡述。

¹⁸ 王船山：《明詩評選》，頁 1231。

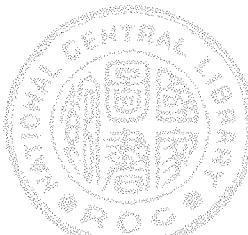
¹⁹ 王船山：《明詩評選》，頁 1619。

²⁰ 王船山：《古詩評選》，頁 537。

²¹ 王船山：《古詩評選》，頁 485。

²² 王船山：《古詩評選》，頁 767。

²³ 王船山：《古詩評選》，頁 533。



三、樂與詩的本質

「樂」在開始的時候是與詩、舞成為一個三位一體。船山繼承了此項看法，他所說的「樂」常常是指音樂，音樂是出於人的「心之元聲」。《禮記·樂記》：「樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也。」船山在《尚書引義》針對此作了說明：「此言律之即於人心，而聲從之以生也。²⁴」在《禮記章句》則解釋「感於物」，謂：「喜怒哀樂愛敬之心皆因物而起。²⁵」從中可知，船山所謂的「心之元聲」是指涉人心感於物而產生的喜怒哀樂之情，但這不是船山所認為音樂的最終本質所在。相對於「人心」而不離「人心」的「道心」才是「樂」的本原：

樂之所自生因於人心之動幾，固樂理之自然，顧其（《樂記》）曰：「人心之動，物使之然」，則不知靜含動理，情為性緒，喜怒哀樂之正者，皆因天機之固有而時出以與物相應，乃一以寂然不動者為心之本體，而不識感而遂通之實，舉其動者悉歸外物之引觸，則與聖人之言不合，而流為佛、老之濫觴，學者不可不辨也。²⁶

今夫情，則迥有人心、道心之別也。喜、怒、哀、樂，人心也。惻隱、羞惡、恭敬、是非，道心也。斯二者，互藏其宅而交發其用。²⁷

由引文可知，船山很重視「樂」為蘊含著「道心」的「人心」所從出。「道心」就是仁、義、禮、智之性，「人心」就是喜、怒、哀、樂之情。也就是說「樂」的本源是來自於人的「性情」。性與情的關係，船山作了詳盡的說明：

貞亦情也，淫亦情也。情受於性，性其藏也，乃迨其為情，而情亦自為藏矣。藏者必性生，而情乃生欲，故情上受性，下授欲。²⁸

人情感的發生是由於外物的引動，如果順著外物的刺激滾下去，則會產生淫情；相對地，不順著外物的刺激滾下去而能提撕於性體之中，則會產生貞情。由於音樂的來源有貞、淫兩情的不同，因此音樂的表現則有「雅音」與「鄭衛之音」、「德音」與「溺音」的分別。在船山的心目中，真正的音樂是「雅音」而非「鄭衛之音」；是「德音」而非「溺音」。由此，船山批判了《樂記》的說法：

蓋作此《記》者，徒知樂之為用，以正人心於已邪，而不知樂之為體，本人心之正而無邪者利導而節宣之，則亦循末而昧其本矣。²⁹

在船山看來，《樂記》只知道音樂能夠導邪心於正的作用，而忽略了音樂的本體在於蘊含道心於人性的情。由此，真正的音樂，其特徵必定是「自然」與「和平」。「自然」是指謂創作者的情感必須是「發乎不自己者」：

²⁴ 王船山：《尚書引義》，《船山全書》第二冊，（長沙：岳麓書社，1996年），頁252。

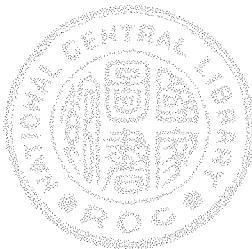
²⁵ 王船山：《禮記章句》，《船山全書》第四冊，（長沙：岳麓書社，1996年），頁890。

²⁶ 王船山：《禮記章句》，頁889。

²⁷ 王船山：《尚書引義》，頁262。

²⁸ 王船山：《詩廣傳》，《船山全書》第三冊，（長沙：岳麓書社，1996年），頁327。

²⁹ 王船山：《禮記章句》，頁891。



心之所期為者，志也；念之所覬得者，意也；發乎不自己者，情也；動焉而不自待者，欲也。

30

人而不仁矣，喜好惟其欲，而物我不顧其安，徒竊樂而用之，樂豈為此乖戾而無真用者哉！其能如樂何！³¹

人具生理，則天所命人之性固在其中，特無所感觸，則性用不形而靜。乃必發而為情，固物至而知覺之體分別遂彰，則固其情者好之，異其情者惡之，而於物有所攻取，亦自然之勢也。³²

從引文中可知，船山認為真正的音樂只能表現感物而動，順著自然之勢的貞情，而不能順著外物的刺激滾下去，成為欲望的宣洩。此外，船山也曾表達出：「古之雅樂，與天地四時同其氣序，則貞元渾合」³³同樣說明了雅樂必須是從人心順著天地四時的自然變化而產生出來的，其過程是一點也不造作，只是自然而然地從仁心流露而成的。

了解了「自然」是真正音樂的特徵之一，緊接著要說明的是另一個特徵「和平」。「和平」的表現在於，所發之聲沖淡平緩，平緩之中隱約地流露出喜、怒、哀、樂之情，從而產生和諧且繚繞不盡的餘音：

《詩》之文辭與歌之音節，皆得哀樂之和。³⁴

(古樂)樂聲沖淡，舞容簡肅，故視聽有餘而可以酬問也。³⁵

「德音」者，原本至德，被之音昭其美，則適如其和平之理，而與六律五聲之自然相協合矣。

36

聲音之道，唱者必隨，抑則必揚，自然相應。而其應也，必變於其前，未有往而不返，同而得和者也。³⁷

船山心中所肯定的音樂是和諧地引導人的性情，使人一唱三嘆。由此，他肯定了〈樂記〉：「清廟之瑟，朱弦而疏越，一唱而三嘆，有遺音者矣。」這樣和平的音樂必定是「簡易」，例如他在《禮記章句·樂記》中注解「大樂必易，大禮必簡」所說的：

「易」，若《清廟》之瑟，一唱三嘆，不極盛也。「簡」，若郊血大饗腥，不致美也。易以法天，簡以效地。³⁸

簡易不是單調貧乏，而是能蘊含各種情感，且可呈現出各種情感的大和，大和是大音之特徵。相對地，

³⁰ 王船山：《禮記章句》，頁325。

³¹ 王船山：《四書訓義》，《船山全書》第七冊，（長沙：岳麓書社，1996年），頁320。

³² 王船山：《詩廣傳》

³³ 王船山：《詩廣傳》

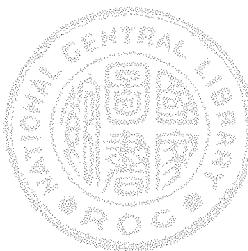
³⁴ 王船山：《四書箋解》，《船山全書》第七冊，（長沙：岳麓書社，1996年），頁177。

³⁵ 王船山：《禮記章句》，頁937。

³⁶ 王船山：《禮記章句》，頁938。

³⁷ 王船山：《禮記章句》，頁888。

³⁸ 王船山：《禮記章句》，頁909-910。



《問學集》第十三期

過與不及的音樂都是失於中和，只能呈現一面而遮蔽了另一面，這種音樂才是單調貧乏。船山針對〈樂記〉：「樂極則憂」曾解釋：「『極』，盛而不知返也。……『憂』者，發揚過盛，繼必零替無歸而生感愴也。³⁹」說明了失於中和的音樂給人的感受是憂傷，原因就在於不知返於仁心，因此只顯喜怒哀樂之一情，而無法和諧地貫通四情，使心理處於凌亂的狀態。這種音樂的具體例子，船山曾描述過：

亂世之音，哀思之感，情廢而偷，民益困矣。⁴⁰

今之樂，煩手曼聲，淋漓幽眇，多為曲折頓挫，則動搖不寧，而人心平和之德滅矣。⁴¹

鄭聲者，其音孤清而柔曼，善如人之耳而蕩人之心，使人聞焉，雖有貞志而不能自拔者也。⁴²

不管是亂世之音、今之音樂、古之鄭聲，此三種音樂的特徵都是失於中和，只能滿足感官的欲望，而無法提供精神的悅樂。船山稱此音樂為淫聲，造成此淫聲的原因就在於心動而亂，如：「樂生於心之動機，動而正則聲和，動而邪則聲淫，各象其所樂也。⁴³」聲和的音樂能引性情以入微；聲淫的音樂能誘邪情以入顯。顯微之間的一幾就在於人心，人心可謂是音樂的本原。

綜合言之，「樂」的本原在於蘊含道心於人心的性情，其所呈現的本質是自然與和平的音律。

論述完了「樂」的本質之後，我們要處理的是什麼是「詩」的本質。關於詩的本原與「樂」一樣都來自於人心，所謂：「詩者，象其心而已矣。⁴⁴」人心是動態的，它會隨著外物的牽引而呈現不同的狀態，至於什麼樣的狀態才是一首好「詩」被創造的根源處呢？答案就是「興」：喚起整體存在感。也就是說心被當下眼前一幾的情境所喚起，使得心處於整體存在感的狀態，在這個狀態之中，心能自然而然地上受性，下授情，在授受之間讓性情互相契合而成爲一體，如此一來，所創造出來的詩必定能通古今之情，感動歷代的讀者。因此，詩的本質就是詠嘆出詩人性情的語言文字。關於這方面的完整論述可以參看張柏恩：〈興在船山詩學的意義〉⁴⁵一文中，在此就不必贅述。

四、詩樂一體

我們清楚了「樂」與「詩」的本質之後，接著就是透過「聲情」的中介來嵌結「樂」與「詩」，使得詩樂一體。也就是說，藉由音樂的聲音與詩文的字音互相和諧地搭配，以嵌結自然和平的音律與詠嘆詩人性情的語言文字成爲一個有機體。讓我們先看船山在《尚書引義》中對此兩者關係的說明：

詩所以言志也，歌所以永言也，聲所以依永也，律所以合聲也。以詩言志而志不滯，以歌永言而言不鬱，以聲依永而永不蕩，以律合聲而聲不陂。君子之貴於樂者，貴以此也。⁴⁶

³⁹ 王船山：《禮記章句》，頁 910。

⁴⁰ 王船山：《禮記章句》

⁴¹ 王船山：《禮記章句》

⁴² 王船山：《禮記章句》

⁴³ 王船山：《禮記章句》頁 929。

⁴⁴ 王船山：《詩廣傳》，頁 485。

⁴⁵ 發表於第三屆淡江大學中文研究所研究生秋季論文發表會。

⁴⁶ 王船山：《尚書引義》，頁 251。



以律節聲，以聲諧永，以永暢言，以言宣志。律者哀樂之則也，聲者清濁之韻也，永者長短之數也，言則其欲言之志而已。⁴⁷

從引文中可知，詩透過語言文字表達出詩人的情志，而此語言文字透過歌永的方式呈現出來，歌永的聲音則是符合音樂的旋律。志與言屬於詩的內容；歌、永、聲與律屬於樂的內容，從志、言、歌、永、聲、律的遞進關係中詩與樂成為一體。所謂「律」是指音樂的旋律，旋律是哀樂之情表現的規則；「聲」是指人依據旋律所發出來的聲音，其音質分成清音與濁音的不同；「永」是指樂章篇幅長短的表現。

船山在此說明了詩樂一體，但是還不夠充分，畢竟這只是概略地描述一下，還不夠深入闡述「詩」與「樂」的共通性。我們可以從「旋律」與「節奏」這兩方面來深入論述身為中介的「聲情」是如何使「詩」與「樂」嵌結成一體。以下，先從「旋律」說起：

(一) 旋律

朱光潛先生在《詩論》中論述了詩歌與音樂同源之最明顯的形式在於：

「重疊」。重疊有限於句的，也有應用到全章的。……其次是「迭句」。迭句有每章收尾都用同一語句，也有每句之後用同一字或語句者。……第三是「襯字」。襯字在文義上不必要，樂調曼長而歌詞簡短，歌詞必須加上襯字才能與樂調合拍。⁴⁸

朱光潛先生所指出的詩樂同源的形式有「重疊」、「迭句」、「襯字」三種，這三種都是屬於旋律的範圍。船山對於此也有說明：

意亦可一言而竟，往復鄭重，乃以曲感人心，詩樂之用正在于斯。⁴⁹

古人之約以意，不約以辭，如一心之使百骸；後人斂詞攢意，如百人而牧一羊。治亂之音于此判矣。⁵⁰

船山強調詩歌之所以感動人的地方在於迴旋往復的音樂旋律，旋律能使讀者一唱三嘆，唱嘆中深深地受此感染，不知不覺地引性情以入微。由於詩歌的形式要具有音樂的旋律，因此其情意則必須簡約，而文辭則必須窮盡。相對地，如果詩歌的情意過於繁複，而文辭又過於簡約，則就像很多人牧養一隻羊一樣，無法有好的效果，也就是無法使人歌詠，而感動人的心靈。關於「約於意」與「盡於辭」的詩歌形式特徵，船山在《詩廣傳》有更詳盡的說明：

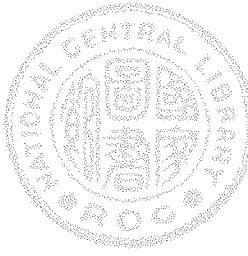
有求盡於意而辭不溢，有求盡於辭而意不溢，立言者必有其度，而各從其類。意必盡而儉于辭，用之于《書》；辭必盡而儉于意，用之于《詩》；其定體也。兩者相貿，各失其度，匪但其辭之不令也。為之告誡而有餘意，是詭人之疑也，特炫其辭，而恩威之用抑黜。為之歌詠而多其意，

⁴⁷ 王船山：《尚書引義》，頁 251。

⁴⁸ 朱光潛：《詩論》，（廣西：師範大學出版社，2004 年），頁 9-10。。

⁴⁹ 王船山：《古詩評選》，頁 489。

⁵⁰ 王船山：《古詩評選》，頁 495-496。



是熒聽也，窮於辭，而興起之意微矣。故《詩》者，與《書》異體而不相入者也。⁵¹

此論述道出了「詩」必須簡意辭盡；「文」必須簡辭意盡。前者若超越了此限度，則無法興發出讀者的生命實感，而迷失於不知所云的氛圍中；後者若不守此定體，則使人心中產生疑惑，而無法落實恩威於人的效用。所以，「文」必須言簡意賅，使人一讀就能清楚明白；「詩」一定得吟詠，而在長言詠嘆的旋律之中，體會詩人辭盡情深的懷抱。此外，船山對於詩歌如果情意繁複，則會擾亂人們的聽覺，有更深入的說明：

故《詩》者，與《書》異體而不相入者也。故曰：「言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，故不知手之舞之，足之蹈之。」知然，則言固有所不足矣。言不足，則嗟嘆永歌、手舞足蹈，以引人於輕微幽淺之中，終不於言而祈足也。故《書》莫勝於文，文者，兼色者也。《詩》莫善于章，章者，一色者也。方欲使之嗟嘆之，抑欲使人永歌之，終欲使人舞蹈之，而更為之括初終，攝彼此，喧耳煩心，口促氣忿，涕笑罐奴而罔所理，又奚以施諸手足而喻于行綴乎？⁵²

人的情感是一個動態的過程，人的心中一旦有了情感，就會想要表達，要表達就需要透過語言，語言無法充分呈現，則嗟嘆、歌唱，以至於手舞、足蹈，這情感的表露是自然而然且遞進深入的連續過程。試想，在這連續的過程中，如果一首詩歌的情意不是簡約的，而是繁複的，那讀者在吟詠唱嘆中就無法深入地體會作者單純的情意，而必須使自己的口、耳忙著應付紛繁的情意，一下子轉到此情，一下子又轉到彼情，這樣轉來轉去能夠使情感充分展開嗎？其造成的結果只能是耳根子嗡嗡叫，心煩意亂，口急促而氣不平，根本無法領略詩歌的美感，更遑論引性情以入微了。所以，一首詩歌只能蘊含一種情意，情意透過迴旋往復的音樂旋律，而充分地呈現在讀者心中。另外，船山舉了正反的例子說明，音樂性的旋律中所呈現的一情、一時、一事，是一首好詩所具有的特徵：

一詩止於一時一事，自《十九首》至陶、謝皆然。「夔府孤城落日斜」，繼以「月映荻花」，亦自日斜至月出，詩乃成耳。若杜陵長篇，有歷數月日事者，合為一章。《大雅》有此體。後唯《焦仲卿》、《木蘭》二詩為然。要以從旁追敘，非言情之章也。為歌行則合，五言固不宜爾。

⁵³

排律之製，後人為之名爾，其始則亦五言古之相為對仗者也。晉宋以降，大有斯體。其差異唯有音節，初終條理固不容乖異也。陰鏗、何遜思理不逮昔人，故五言長篇動有折合，乃要其氾濫，不過一再而止。既以命意成章，則求盡一物、一景、一情、一事之旨，得盡而畢。若倏此旋彼，生起無根，拾掇不以其倫，流漾不赴其曲，則形者愈充，神者久喪。盛唐以後，失其宗旨，以排為律，引律使排，於是日非當日，人非當人，物非當物，意非當意，雜俎新陳，倫紀莫辨，徒以首尾絡束，強合令成。其涼法之始，自杜陵〈夔府〉（夔府書懷四十韻排律）諸作以相沿染，而人間乃有此脆蛇寸斷、萬蟻群攢之詩，謂之排律。⁵⁴

⁵¹ 王船山：《詩廣傳》，頁 506。

⁵² 王船山：《詩廣傳》，頁 506。

⁵³ 王船山：《薈齋詩話·夕堂永日緒論內編》，《船山全書》第十五冊，（長沙：岳麓書社，1996 年），頁 822。

⁵⁴ 王船山：《唐詩評選》，頁 1048。



船山認為從好的詩歌必須是一情、一時、一事，正如《古詩十九首》到陶淵明、謝靈運與杜甫的一些詩作都是如此。他在《夕堂永日緒論內編》也說：「一時、一事、一意，約之止一兩句，長言詠嘆，以寫纏綿悱惻之情，詩本教也。⁵⁵」用充分的言辭反覆詠嘆，以表達內心曲折的纏綿悱惻之情，情感則是當下的時空所引發出來的單純且深刻的詩歌內容。這是創作真詩者所應該遵守的。相對地，〈孔雀東南飛〉、〈木蘭詩〉與杜甫的排律詩都破壞了一首抒情詩所應該呈現的音樂旋律，旋律中所蘊含的一情、一時、一事。他們共同的缺點就是從旁追敘，敘述了幾天、幾月的事情，而不是當下時空所呈現的真情實感。

他在《詩廣傳》曾說：「備眾事於一篇，述百年於一幅，削風旨以極其繁稱，淫佚未終而他端躡盡，四者有一焉，非教辟煩促、政散民流之俗，其不以是為詩必矣。⁵⁶」一旦一首詩歌中描述了許多的事情、牽涉到很長的時間、表達了繁複的情意、吟詠唱嘆無法一氣呵成，這四種情況中只要出現一種，即使不是氣促煩心的邪辟，或是政教失序中俗民放縱的表現，都不能肯定此種作品是詩歌。船山在此，堅持地拿捏住一把尺度：詩歌的文辭要窮盡且情意要簡約，辭盡的簡意要化為音樂的旋律，使人反覆詠嘆，以體會纏綿悱惻之情。

此外，朱光潛所提出的「襯字」也是詩樂同源的形式特徵。船山也有過說明，如以下所述：

漢之〈鏡歌〉，有有字而無義者，〈鏡歌〉之永也。今失其傳，直以為贅耳。當其始製，則固全憑之以為音節。以此知升歌、下管、合樂之必有餘聲在文言之外，以合聲律，所謂永也。⁵⁷

晉、魏以上，永在言外。齊、梁以降，永在言中。隋、唐參用古今，故楊廣〈江南好〉，李白〈憶秦娥〉、〈菩薩蠻〉之制，業以言實永；而〈陽關三疊〉、〈甘州入破〉之類，則言止二十八字，而長短疾徐，存乎無言之永。言之長短同，而歌之襯疊異，固不可以〈甘州〉之歌歌〈陽關〉矣。至宋而後，永無不言也。永無不言而古法亡。豈得謂古之無永哉！⁵⁸

船山透過詩歌演變歷史的考察中，發現了音樂的「永」與詩歌的「言」是互相配合且漸行漸遠。所謂「永」就是樂章的長短之數，它在詩歌的語言文字中不具有任何字義，其功用在於配合音樂的旋律，就像是朱光潛先生所認為的「襯字」。他說：「『襯字』，在文義上不必要，樂調曼長而歌詞簡短，歌詞必須加上襯字才能與樂調合拍，如《詩經》、《楚辭》中的『兮』字，現代歌謡中的『咦』、『呀』、『唔』等字。⁵⁹」

此外，船山認為魏晉以前的詩歌是「永在言外」，也就是詩歌除了其語言配合著音樂的旋律之外，其内心幽微的情感更須透過「無言之永」的氛圍中吟詠唱嘆以體會出來。齊梁時代則是「永在言中」，也就是音樂的旋律搭配著詩歌的語言，能夠使人一唱三嘆，但是已經失去了「無言之永」所營造出的無聲境界，因此，情感的呈現就不夠深入。到了隋唐時代則是參用古今，有古代詩歌傳統的「無言之永」；也有當今詩歌特色的「以言實永」。前者如王維的〈陽關三疊〉、〈甘州入破〉短短二十八字，在長短疾徐的旋律中蘊藏著無限的深情；後者如楊廣〈江南好〉，李白〈憶秦娥〉、〈菩薩蠻〉，其詩歌語言的聲律成為音樂的旋律，漸漸地音樂的旋律淡掉了。一直到了宋代則是「永無不言」，詩歌的語言

⁵⁵ 王船山：《詩廣傳》，頁 829。

⁵⁶ 王船山：《詩廣傳》，頁 506。

⁵⁷ 王船山：《尚書引義》，頁 253。

⁵⁸ 王船山：《尚書引義》，頁 253。

⁵⁹ 朱光潛：《詩論》，頁 9-10。



形式完全取代了音樂的旋律，喪失了吟詠唱嘆的作用，而成為以文為詩的風尚。

由此可知，船山心目中的詩歌是遵循著音樂的旋律，而不是語言的聲律，更不是文字的格律。因此，一首好的詩歌，其形式特徵必定是詩樂一體，且自然而然地體現內心和諧情感的節奏。至於「節奏」在詩歌是如何表現的呢？請看以下的論述：

(二) 節奏

朱光潛先生在《詩論》對「韻」在詩歌節奏所扮演的角色有很精采的論述：

詩歌在原始時代都與樂舞並行，它的韻是為點明一個樂調或是一段舞步的停頓所必需的，同時，韻也把幾段音節維繫成為整體，免致渙散。⁶⁰

韻是去而復返、奇偶相錯、前後相呼應的。……中國詩的節奏有賴於韻，與法文詩的節奏有賴於韻，理由是相同的：輕重不分明，音節易散漫、必須借韻的回聲來點明、呼應和貫串。⁶¹

就一般詩來說，韻的最大功用在把渙散的聲音聯絡貫串起來，成為一個完整的曲調。它好比貫珠的串子，在中國詩裡這串子尤不可少。⁶²

此外，袁行霈先生在《中國詩歌藝術研究》也對押韻是造成詩歌節奏的主要因素做了些扼要的說明：

押韻是字音中韻母部分的重複。按照規律在一定的位置上重複出現同一韻母，就形成韻腳，產生節奏。這種節奏可以把渙散的聲音組織成一個整體，使人讀前一句時預想到後一句，讀後一句時回想起前一句。⁶³

押韻是同一韻母的有規律的重複，猶如樂曲中反覆出現的一個主音，整首樂曲可以由它貫穿起來。中國詩歌的押韻是在句尾，句尾總是意義和聲音較大的停頓之處，再配上韻，所以造成的節奏感就更強烈。⁶⁴

此兩位先生對於「韻」意含的解釋與其對詩歌節奏所造成的作用，都有很清楚的說明。船山在歷代的詩評選中更是對於「韻」在一首好詩所表現的形式特徵有很高的重視：

平直有韻度，樂府本色。⁶⁵

韻勝即雅。竟陵淫穢已甚，亦由韻不足耳。⁶⁶

⁶⁰ 朱光潛：《詩論》，頁 10。

⁶¹ 朱光潛：《詩論》，頁 145。

⁶² 朱光潛：《詩論》，頁 146。

⁶³ 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，（臺北：五南圖書出版公司，1989 年），頁 116。

⁶⁴ 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，頁 118。

⁶⁵ 王船山：《唐詩評選》，頁 918。

⁶⁶ 王船山：《明詩評選》，頁 1583。



元、白固以一往風味，流蕩天下心脾，雅可以韻相賞。⁶⁷

《行路難》諸篇，一以天才天韻吹宕而成，獨唱千秋，更無和者。⁶⁸

藏曲於直，極變而善止，與子桓一作旌戈相敵，正令平原作璧上諸侯。句句用韻，正以不促稱聖。⁶⁹

片段中留神裡，韻腳中見化工，故刻畫愈精，規模愈雅，真自〈孤兒行〉來，嗣古樂又非用修所得苛丹鉛。「夜久語聲絕」二句乃現賓主。起句「暮投」二字，至此方有起止。作者非有意為之，自然不亂耳。⁷⁰

從引文可知，船山很重視詩歌的音樂性，透過「韻」的使用，使詩歌產生節奏，從而流盪歷代讀者的心靈。其中，押平聲韟能夠有餘音不盡之美感享受，且呈現典雅的風格，使人在一唱三嘆中心平氣和，而引性情以入微。南朝詩人鮑照的〈擬行路難〉諸篇與杜唐代詩人杜甫的〈石壕吏〉一詩，他們之所以被船山讚揚的原因不外乎是「韻」用的巧妙，其共通之處不是一韻到底，而是隨著情感的流動而自然地換韻，韻腳中見化工，因此能和諧地產生節奏感，引動人的幽微情意。至於，「換韻」在船山的詩學中如何論述？《薑齋詩話》中有很清楚的說明：

古詩及歌行換韻者，必須韻、意不雙轉。自《三百篇》以至庾、鮑七言，皆不待鉤鎖，自然蟬連不絕。此法可通於時文，使股法相承，股中換氣。近有顧夢鱗者，作《詩經塾講》，以轉韻立界限，劃斷意旨。劣經生桎梏古人，可惡孰甚焉！晉《清商》、《三洲》曲及唐人所作，有長篇拆開可作數絕句者，皆蠹蟲相續成一青蛇之陋習也。⁷¹

句絕而語不絕，韻變而意不變，此詩家必不容昧之幾也。「天命玄鳥，降而生商。」

降者，玄鳥降也，句可絕而語未終也。「薄污我私，薄澣我衣。害澣害否？歸寧父母。」意相承而韻移也。盡古今作者，未有不率繇乎此。不然，氣絕神散，如斷蛇剖瓜矣。近有吳中顧夢鱗者，以帖括塾師之識說詩，遇轉則割裂，別立一意。不以詩解詩，而以學究之陋解詩，令古人雅度微言，不相比附。陋於學詩，其弊必至於此。⁷²

船山在此強調詩歌的押韻與情意不能同時轉換，正如他在《楚辭通釋·序例》所說：「韻、意不容雙轉，為辭賦詩歌萬不可逆之理。⁷³」如果押韻與情意同時轉換，則造成氣絕神散，如同斷蛇剖瓜一樣，使整個詩歌呈現七零八碎的面貌。押韻的作用在於產生音樂的節奏；情意則是指示詩歌的方向，因此，詩歌的押韻必須自然而然地順著情感的流動而轉換。如同《三百篇》一直到庾信、鮑照的七言古詩，詩中的情意透過韻腳的轉換所產生的節奏，和諧地自然展開，造成的效果是語脈不斷，而詩意綿綿。

⁶⁷ 王船山：《唐詩評選》，頁1118。

⁶⁸ 王船山：《古詩評選》，頁534。

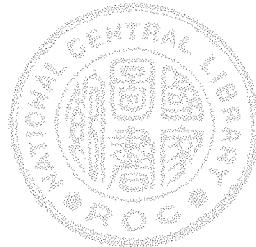
⁶⁹ 王船山：《古詩評選》，頁525。

⁷⁰ 王船山：《明詩評選》，頁961。

⁷¹ 王船山：《薑齋詩話·夕堂永日緒論內編》，頁823。

⁷² 王船山：《薑齋詩話·詩譯》，《船山全書》第十五冊，（長沙：岳麓書社，1996年），頁811-812。

⁷³ 王船山：《楚辭通釋》，《船山全書》第十四冊，（長沙：岳麓書社，1996年），頁209。



《問學集》第十三期

由此，詩不能透過文的方式解讀，文是簡辭意盡；詩是簡意辭盡。前者是以理教人；後者是以情動人。兩者的形、內容與作用是不相同的，如果以文的方式解讀詩，則就像船山所批判的顧夢鱗一行人，會造成桎梏古人與貽害今人的弊害。可不慎哉！

五、結論

總結本節的論述，船山鑑賞一首好的詩歌標準在是透過「聲情」使詩樂成為一個有機體。讀者在詩樂一體中，藉由迴旋往復的「旋律」與自然和諧的「節奏」吟詠唱嘆，一唱三嘆中引性情以入微，且通古今人的心靈，進而喚起整體存在感，感動不已。

