

龔鵬程 主編

古典詩歌研究彙刊



鵬程

花木蘭文化出版社 出版



古典詩歌研究彙刊

第十輯

龔鵬程 主編

第 15 冊

明代「詩以聲為用」觀念研究

余欣娟 著



國家圖書館出版品預行編目資料

明代「詩以聲為用」觀念研究／余欣娟 著 — 初版 — 新北市：

花木蘭文化出版社，2011〔民100〕

目 2+242 面；17×24 公分

（古典詩歌研究叢刊 第十輯：第 15 冊）

ISBN 978-986-254-587-4（精裝）

1. 明代詩 2. 詩評

820.91

100015356

ISBN-978-986-254-587-4



9 789862 545874

古典詩歌研究叢刊

第十輯 第十五冊

ISBN：978-986-254-587-4

明代「詩以聲為用」觀念研究

作 者 余欣娟

主 編 龔鵬程

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2011 年 9 月

定 價 第十輯 20 冊（精裝）新台幣 28,000 元

版權所有・請勿翻印

明代「詩以聲為用」觀念研究

余欣娟 著

作者簡介

余欣娟，國立東華大學中國語文學系博士。研究領域古典詩論、現代詩學。曾任東華大學中文系兼任講師、臺灣師範大學華語文學科兼任助理教授、交通大學通識教育中心博士後研究。著有《一九六〇年代台灣超現實詩——以洛夫、痲弦、商禽為主》、《明代「詩以聲為用」觀念研究》，以及《走入歷史的身影：讀新詩遊臺灣》（合著）、《風櫃上的演奏會：讀新詩遊臺灣》（合著）。

提 要

歷來討論明代「格調」、「復古」說，已注意到「聲調」是明代詩學之重要議題，然而卻較少關注到聲調具有內容意義，可作為詩教之用。明代詩人強調聲調不僅僅徒為感官聲響，而是「聲情類應」，能感化人心、反映世道，此一觀念正是對治宋代以來「聲感」在創作觀念上的失落。因此明人從實際創作與批評上，取法「高響入雲」的唐音，即是因為唐詩因聲情練達，極能「感」人。在觀念上，明人遠溯樂教「音由心生」、「音律反映世道」以及《詩經》「詩樂合一」的理念，自「詩的內部音樂性」聲調，延續〈樂記〉的「聲義」觀念，以「聲感」行和情性、美教化的作用，使聲調美善合一。

因此，溫柔敦厚之詩教，不僅從文字義可得，亦能從詩聲表現。惟有「文字義」與「聲義」具足，「詩義」才是完整。明人即是深刻地體會到此一觀念，而務求「聲情練達」，將「格律」使喚成「聲調」，達到「內容與形式合一」的「聲感」作用。當我們採取「詩以聲為用」的脈絡討論明代詩學，即是突顯明人重視「聲情類應」、「以聲為用」的復古觀念；以聲用詩不僅僅為藝術美之考量，同時亦融通了「和情性、美教化」的詩教理念。



目

次

第一章 緒 論	1
第一節 問題的導出	1
一、「聲情類應」之雙向作用	1
二、「聲義」源自「感」的作用	6
三、明代「詩以聲爲用」取法自「樂教」	12
第二節 研究文獻的檢討	22
第三節 研究方法與論述步驟	30
第二章 哲學基礎的溯源	35
第一節 體用相即的觀念	37
一、「體用」與「相即」	37
二、「體用相即」觀念落實於禮、詩、樂的義涵	41
第二節 儒家美學的觀念系統	47
一、何謂「美」？	47
二、「個體性情」、「社會秩序」與「藝術」三種美的結合	56
第三節 「詩聲」用以和情性、美教化的理則	65
一、實際感官經驗的聲感根源依據	66
二、聲感理論之規範與價值	76
第三章 從聲義到文字義理	85
第一節 詩樂的關係	87
一、詩樂之「聲」的交疊與差異	87
二、詩樂「聲感」教育的實踐	95
第二節 詩的「聲感」作用消失	102
一、樂教之「聲感」作用的消失	102
二、詩的文字義取代聲義	103
第三節 以「聲」論詩而辨體	108
一、詩歌自然音韻的消失	108
二、以聲辨體	116
第四章 聲調美與詩教的調和	121
第一節 「詩以聲爲用」之說及其回應	123
一、鄭樵首倡「詩以聲爲用」之說	124

二、王魯齋對「詩以聲爲用」的回應	127
第二節 格律與聲調的區別	130
一、聲詩	130
二、聲調	133
三、聲律、格律與聲調	137
四、格調與聲調	140
第三節 聲調與世道正變	142
一、「音律反映世道」的重新體認	142
二、世道與詩體正變的交互影響	161
第四節 聲調的功能在「興」	168
一、何謂「興」？	169
二、聲調如何起興	170
第五章 兩種聲情路徑：自然之音與人為詩歌律	179
第一節 聲與氣	181
一、聲與氣的主客觀關係	185
二、聲氣	186
第二節 自然之音	190
一、觀念上的自然之音	191
二、第一義作品的自然之音	196
第三節 人爲詩歌律	199
一、字關抑揚	203
二、音節要響	206
三、從篇章結構安排音響	213
四、明人學習唐音的範例	216
第六章 結 論	223
主要引用及參考資料	227
附 錄	237

第一章 緒 論

第一節 問題的導出

一、「聲情類應」之雙向作用

近代樂者江文也曾經寫過一段關於音樂喚起聽者共鳴的文字：

如果歌者的歌既善且美，它能喚起我們的共鳴時，我們覺得身體內在中的某部分彷彿即可更向上昇華一層。就這樣，我們從外在的刺激中醒覺過來，與它合為一體，我們覺得步步高升似的。此時，已不單單是和唱而已，也不單單是在我們身上引起某種被動的刺激而已，這樣的程度早就被超過了，我們面對的，是要求更善更美的東西。我們的內在要求與它共鳴，合為一體，此後，我們自身即可提升至某一高峰。

我們如從肉體考量，不難發現此歌曲中有某種旋律的要素，它是黏著我與他人最好的接觸點。我人生命之鼓動與他人生命之鼓動、我人感情之起伏與他人感情之起伏。完全在同一旋律的烘爐中融合一體。如是同歡，如是同悲，它是活生生的東西。（註1）

〔註1〕 江文也著，楊儒賓譯：《孔子的樂論》（臺北：臺大出版中心，2004年），頁82。

上述這段文字嗅不到學術的味道，但卻是樂者對音樂最真實深刻的感觸。江文也是臺灣日治時期知名的音樂家，特別致力於研究中國古樂及祭祀所用之樂器，並將古樂轉換成現代管弦樂曲。^{〔註2〕}他曾以西洋管弦樂重新呈現〈大晟樂章〉，視之爲正雅樂的繼承。^{〔註3〕}「詩以聲爲用」觀念來自「詩樂合一」的原初型態，明人將對「樂」的體悟實踐於詩創作中。因此，我們以江文也的談話進入「問題的導出」，一方面是借重近代樂者之言，從音樂重新契入「詩樂合一」的傳統脈絡；另一方面，藉其言可知，音樂所帶來的「共鳴」與「同情共感」不爲時空所限，乃是以生命真實參與的藝術感受，此處正是明代詩人採取「以聲爲用」，以「聲調」傳情而溫柔敦厚的原因所在。江文也認爲我們貼近歌曲的旋律，生命與之鼓動，感情隨之起伏，「已不單單是和唱而已，也不單單是在我們身上引起某種被動的刺激而已」，最重要的原因在於彼此「共鳴」，聽者參與其中，同悲同歡。這就是聲音之「感」的作用。

西方一直對音樂之於情感的作用，有著濃厚興趣，他們多從「實驗心理學」去理解、歸納人們對各種類型音樂的感受。瓦倫汀（C. W. Valentine）在《實驗審美心理學》一書統計各種實驗數據，試圖找到

〔註2〕 江文也在一九三四至一九三七年連續四年獲得日本與國際音樂比賽作曲獎，享有聲譽。一九三六年曾以「臺灣舞曲」獲選十一屆柏林奧林匹克特別獎。江文也研究古樂而將之轉換成現代音樂之始末可參見俞玉滋：〈江文也年譜〉，收入劉靖之主編：《民族音樂研究：江文也研討會論文集》（香港：香港大學亞洲研究中心與香港民族音樂學會聯合出版，1992年），第三輯，頁34～35。

〔註3〕 「在用西洋管弦樂把〈大晟樂章〉呈現之際，我沒有拘泥於某一朝代的某形式，而是把它們都當成正雅樂給予均稱的重視……我認爲：把中國音樂文化加以批判性的發展，是我應當嘗試的。這種批判性的發展，後人是可以知道的，正像孔子所說：殷禮繼承夏禮有所損益，周禮繼承殷禮有所損益，都是可以知道的，那麼如有人繼承周禮，『就是百世以後，也是可以知道的……』」。江文也著，江小韻譯：〈孔廟的音樂——大晟樂章〉，收入劉靖之主編：《民族音樂研究：江文也研討會論文集》（香港：香港大學亞洲研究中心與香港民族音樂學會聯合出版，1992年），第三輯，附錄二，頁306。

音樂與情感的對應規則；然而，卻發現受限於個別之「主觀感受」而難以一致。例如不同的實驗者對莫札特的《A 小調奏鳴曲》有著兩種極端的反應：有人極度愉快滿足，卻也有人焦躁不安。不過，從實驗過程仍可以發現，即便「音樂的感悟力」及「主觀感受」足以使實驗結果紛呈不一，但卻不可否認地，每位實驗者都擁有屬於自己的音樂感受。因此，音樂的確能使人有「感」；尤其詩歌具有規律的音樂性，即便不懂語辭文字，也能藉由詩的音樂性喚起情感。〔註4〕蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）認為「音調結構」與「人類的情感形式」在邏輯上有著高度相似性，二者皆有「增強與減弱，流動與休止，衝突與解決，以及加速、抑制、極度興奮、平緩和微妙的激發，夢的消失等等形式」，這「一致性」不為單純的喜怒哀樂，而是更深刻地在「生命感受到一切事物的強度、簡潔和永恆流動中的一致」。〔註5〕

蘇珊·朗格所指出的就是「聲」與「情」因其相似性，遂有「類應」關係，而能產生互動。「聲」與「情」的互動在中國傳統文化中有著悠遠的歷史，我們常可見到文學作品展現聲音與情感相互依隨的結構，如王褒〈洞簫賦〉將個體情感如「壯、溫、仁、武、哀、恬」等融練至旋律當中，呈現出「慷慨競盛、優柔渾緩、拔擲密慄、連綿靡慢」等變化；又見杜摯〈笳賦〉「操笳揚清，或縕縕以和懌，或悽悽以噍殺」，「縕縕」與「和懌」、「悽悽與噍殺」各自互動，〔註6〕展現「聲

〔註4〕可參見瓦倫汀（C. W. Valentine）著，潘智彪譯：《實驗審美心理學》（臺北：商鼎文化出版社，1991年），下冊，音樂、詩歌篇，頁111、178～179。

〔註5〕蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）著，劉大基等譯：〈感情符號〉，《情感與形式》（臺北：商鼎文化出版社，1991年），頁36。「聲情互動」的說法可見格式塔心理學派。（gestalt psychology），參見鄭毓瑜：〈阮籍的音樂審美觀〉，私立淡江大學中國文學研究所主編：《文學與美學》（臺北：文史哲出版社，1990年），頁67。鄭毓瑜：〈樂論中的審美觀念〉，《六朝藝術理論中之審美觀研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，1990年5月），頁11～18。

〔註6〕「聲情互動」之例證參見鄭毓瑜：〈阮籍的音樂審美觀〉，私立淡江大學中國文學研究所主編：《文學與美學》（臺北：文史哲出版社，1990年），頁67～68。

情類應」。細看杜摯〈筮賦〉，「緼緼」意謂「紛亂」，「和懌」解釋作「和諧喜悅」，「噍殺」爲「聲音細小急促」；文中所展現「筮聲」不僅僅是音樂旋律而已，而是在聲情當中交融了人之情感。因此，筮聲既是紛亂又顯喜悅，猶如人喜悅時內心之紛雜不平靜。換言之，我們對詩歌的索求並不純粹是感官欲樂而已；深層地來說，是經由音樂與情感在邏輯結構上的一致性，而能「聲情類應」，將自身投諸於吟詠之中，藉此抒發詩義，使我與他人能在「音樂與情感」的交互作用中，融通彼此，而達到「同情共感」。明代「詩以聲爲用」觀念所側重的就是上述所說的「聲情類應」。先秦時期，「樂」不僅僅是一套娛樂表演，它還負擔了政治、教育功能，稱之爲「樂教」，因而詩歌具有美善合一的特性。在樂教的觀念中，「樂」能夠「感」人、傳達情緒，亦可使人順服。明人特別看重此點，將樂教的觀念重新帶入詩歌中。

「詩」與「樂」的共通點在於皆有「聲」，因此二者在實踐的過程當中相結合。「聲」也是「詩」與其他文類賴以區別的要素，我們稱「詩的聲音」爲「詩聲」。凡「詩的內部音樂性」，諸如「字韻」、「音節」、「韻律」、「聲調」皆屬「詩聲」。我們先對上述用詞做簡單的定義。「字韻」的界義最嚴格是「聲韻相同的同音字」，若寬鬆一些則是「等呼相同的疊韻字」，或「僅分四聲而不別等呼的半疊韻」；乃至「四聲也不分的平仄通韻」；若是變格則可以有「雙聲韻」。（註7）「音節」是一種節奏，具有「時間距離」；此一「距離」有賴「韻」之同聲與異音交錯，方能在有規則的重複中佐以變化而產生節奏。「韻律」是指聲音的重複以及音高、強弱長短的排列。「聲調」意指如字音、音節、篇章結構所形成的吟詠韻律。「聲調」一詞在本文尙具有「整體風貌」之意，有如「體貌」的用法。因此，「聲調」乃是由「詩聲」綜合詩的整體風貌；而「聲調」因有各自的風貌、色澤而具有「聲情」，有別於客觀平仄格律。「聲律」或稱「音律」，狹義專指樂律，如十二

（註7）「韻」的義界見郭紹虞：〈中國文學中音節問題〉，《語文通論續集》（上海：開明書局，1949年），頁2。

律呂、宮調、音階等；廣義泛指聲音之規律化，可用於語言之平仄。若嚴謹區分，則「聲律」是指詩聲尚未形成一種規格化，因此自然音韻也是一種「聲律」；而「格律」則已經具有固定的平仄規範。本文即採後者之界義。

明人講究「格律」、「聲調」，並非不重視文字義，而是透過人爲詩歌律的鍛鍊，使詩聲有「感」，滋長情意；同時亦回復禮樂教化下，身心文質相和的理想樣態。^{〔註8〕}什麼是「感」？「感」近乎是一種直覺。據《說文解字》解釋：「感，動人心也」。^{〔註9〕}內心受到外在刺激，遂產生心理反應。《禮記·樂記》從「心—物—感—情—聲—音」指出「聲感」之源由，指出「聲、音、樂」三者的次第關係：

凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也，感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變，變成方，謂之音。比音而樂之，及于戚、羽旄，謂之樂。^{〔註10〕}

「感物」之「物」在此語脈裡乃「外境」，泛指外在一切自然、人事意義。^{〔註11〕}人心受到外在環境刺激，產生變動，而將感受寄託於「聲」。凡是口中發出的響聲皆是「聲」。「聲」與「聲」交錯相和，

〔註8〕鄭毓瑜認為禮樂舞一體的教化成效，是人從內（心志）到外（儀行）的完整教導。嗟嘆詠歌，及手舞足蹈都能牽動情緒反映，而使人在禮樂教化下自然而然中和有節，而又具有文質相和的身心樣態。鄭毓瑜：〈《詩大序》的詮釋界域〉，《文本風景：自我與空間的相互定義》（臺北：麥田出版社，2005年），頁249～250。

〔註9〕〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《新添古音說文解字注》增修版（臺北：紅葉文化事業有限公司，1999年），頁517。

〔註10〕〔清〕孫希旦解：〈《樂記》第十九之一〉，《禮記集解》（下）（臺北：文史哲出版社，1990年），卷三十七，頁976。

〔註11〕唐代張守節解釋《史記·樂書》「感於物而動，故形於聲」，云：「物者，外境也。外有善惡，來觸於心，則應觸而動，故云物使之然也」。
〔漢〕司馬遷著，日、瀧川龜太郎考證：《樂書》第二，《史記會注考證》（臺北：樂天出版社，1972年），卷二十四，頁431。黃景進認為以「外境」包含善惡之人事意義，更能說明〈樂記〉「樂」與「政道」相通的思想。黃景進：〈境與創作觀念的結合：六朝至初唐的三教融合〉，《意境論的形成：唐代意境論研究》（臺北：臺灣學生書局，2004年），頁75。

產生抑揚高下的變化，猶如文章五色交錯，謂之「音」，也就是歌曲。歌曲再加上樂器合奏就形成了「樂」。從上述可知，「聲」爲單音，即是「樂」的最小單位。故我們以「聲感」一詞表示「音由心生，感物而動」的表現作用；而「情」發爲「聲」、成爲「音」之後，亦成爲「物」，而能再以聲音「感」人。因此，「聲感」以「感」爲樞紐，具有「聲情類應之雙向作用」。

二、「聲義」源自「感」的作用

「聲調」不像文字義目視可得，有賴不斷吟詠才能顯露「聲情」，滋長情意。詩若沒有吟詠之味，則無法使人迴盪不已。換言之，「詩」若少了「聲調」，則沒有辦法提供「聲感」，也就不會成爲一生發的有機體。因此，「聲調」應當具有某種「功能性」，能增添詩義，而不僅僅是一客觀普遍化的「格律」而已。漢代鄭玄（西元 127～200）便直言：「名樂記者，以其記樂之義」，〔註 12〕《禮記·樂記》也載明音樂具有「意義」；因此我們稱「樂之義」爲「聲義」。明人便是識得「詩聲」與文字同樣具有「意義」，因此主張「聲義」是詩作的一部份，能觸發詩義。

什麼是「意義」呢？「意義」的解釋十分複雜，從「語言符號」來說，〔註 13〕它是指語言中的表詞、構句或語句（expression, construction, or sentence）。「意義」可以是「字面意義」（literal meaning），如同字典的意義定義，而不具有象徵性的語言；例如「大學生」意指「在大學院校就學的人」。「意義」也可以是屬非字面義的「象徵性意義」；例如「一江春水向東流」，藉由春天冰雪融化，河水潺潺向東流去，象徵內心「綿延不絕的愁緒」。

〔註 12〕〔清〕孫希旦解：〈樂記〉第十九之一，《禮記集解》（下），卷三十七，頁 975。

〔註 13〕「意義」的定義可分爲「字面意義」、「象徵性意義」、「表達情感的意義」、「認知意義」、「意義理論」詳見羅伯特·奧迪（Robert Audi）英文主編，王思迅主編：〈meaning〉，《劍橋哲學辭典》（臺北：貓頭鷹出版社，2002 年），頁 738～744。

從「語言文字」來定義「意義」，是一般人所熟知的「意義」來源。然而「聲義」無法依循上述途徑來加以界定，因為「聲音」屬於非語言性，係一種心理與聽覺感官的交互感受。我們先從「範疇」來界定「聲義」。聲義範疇分為「聲音的符號」、「聲音的象符」及「聲音的指符」等三種記號（sign）。「符號」（symbol）又稱「約定記號」（conventional sign），是概念的媒介，需要經過人為學習、安排而傳達出某種含意，例如樂曲就是「聲音的符號」。「象符」（icon）是指其形式相應、類似於指稱對象，或者彼此具有相似的特徵，能夠直接認識之，例如元曲〈大德歌〉「浙零零細雨灑芭蕉」當中「浙零零」便是狀聲語，形容風雨聲。「指符」（index）又稱「自然記號」（natural sign），此種記號與指稱對象有著因果上或統計上的相互關係，「自然記號」的產生乃出於自然而非刻意；例如小孩子因外在冷熱而放聲大哭，此為本能之反應，哭聲僅僅是冷熱感相對的情緒宣洩。（註14）我們所討論的「詩聲」不完全屬於非語言，因為詩的字音、句式音節都倚賴著語言文字方能顯現，而當中又有形聲字、狀聲詞等等的交疊處。但大體來說，「詩聲」之「聲義」是屬第一種「聲音的符號」，乃經由人為安排，具有某種含意，但因應中國文字的特性，此處「聲義」也包含了「聲音的象符」的運用。以下本文之「聲義」皆屬此範疇。

接著，我們從「聲音的功能性」去界定「聲義」。「聲音」多半具有「表達情感」的功能，為一種表達態度；同時，也包涵「象徵性意義」。以「樂」來說，在中國文化的傳統裡，「宮調」不僅僅是一種音階調式，而且還代表了某種「情感態度」，如「宮調」被認為是一種「聲音之正」，具有「和諧雅正」之情感，可用於陶冶性情之用。《周禮·春官》記載，「天神」、「地祇」、「人鬼」這三大祭不用「商調」，是因

（註14）「記號」、「符號」、「象符」、「指符」的各項定義參見羅伯特·奧迪（Robert Audi）英文主編，王思迅主編：〈theory of sign〉，《劍橋哲學辭典》，頁1226。

爲其音高亢堅剛而隱含「殺伐之意」，不宜在慶典場合使用。〔註15〕上述顯然都是從倫理學去區判出「表達情感的意義」，從「道德」去指導行爲，隱含價值義。此外，宮商角徵羽也與陰陽五行比附象徵，例如商調屬性爲，〔註16〕象徵殺伐。因此，中國傳統詩樂觀念，不習於將「意義」從行爲和情感面向中抽離出來，而單獨成一「認知意義」或「意義理論」。

綜合上述對「聲義」的討論及舉例，可知在中國文化傳統裡，「聲義」來自於聲音能夠「表達情感」，而且「聲義」往往被期許爲具有「道德意涵之情感」。因此，中國其實是從聲音本身契入「存在經驗的意義」，以此理解「聲義」。龔鵬程在〈文學的形式與意義〉一文，以「人存在的形式」爲例，說明當我們在問：「人生有甚麼意義？」同時是在問：「人這種東西，究竟可以或應該具顯、完成什麼樣的意義」，而文學家若是具備「深刻的存在感與形式察覺」，會在文學表現上藉「形式來逼近存在的方式」。〔註17〕因此，從聲音本身契入「存在經驗的意義」，此一「意義」近於「價值」，是由物之存在所具備的「功能」而言。如同上述我們所說，「樂」能夠「表達情感的意義」，具有「道德意涵之情感」，即是以道德的價值論之。而此一「功能」

〔註15〕《周禮·春官》所記載的三大祭典音樂裡缺乏商調。〔漢〕鄭玄解釋其緣由：「此樂無商者，祭尚柔，商堅剛也」。〔宋〕朱子進一步解釋，而云：「何以無商音？曰：『五音無一則不成樂，非是無商音，只是無商調』。先儒謂：『商調是殺聲，鬼神畏商』」。〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏，趙伯雄整理：《周禮注疏·春官宗伯》（臺北：臺灣古籍出版公司，2001年），卷二十二，頁690。〔宋〕朱熹著，〔宋〕黎靖德編：《春官》，《朱子語類》（臺北：正中出版社，1973年，據國立中央圖書館藏明成化九年江西藩司覆刻本及宋咸淳六年導江黎氏本。據日本內閣文庫藏覆成化本修補），卷八十六，禮三，頁3530。

〔註16〕〔唐〕賈公彥注解鄭玄「此樂無商者，祭尚柔，商堅剛也」之語，即言商調堅剛是由於「商是西方金」。〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏，趙伯雄整理：《周禮注疏·春官宗伯》，卷二十二，頁694。

〔註17〕龔鵬程：〈文學的形式與意義〉，《文學散步》（臺北：學生書局，2005年），頁73、77。

不是「工具性」，而是「體用相即」之「用」。「樂」的「聲音曲調本身」就是「體」，有「體」必有「用」，而其「用」就是「感」。「聲感」也就是聲音之「意義」及「價值」。

顏崑陽曾以〈詩大序〉為例，清楚闡明儒系詩學的「體用」觀，將詩之「用」析分為兩層：第一層是「事物因其『體』本具而未衍外的『功能』」，第二層之「用」意謂「詩之『體』已衍外而作用於事物所產生的『效應』」。^{〔註18〕}我們援引顏崑陽之說，從「詩聲」的「自體功能」與「衍外效用」界定「聲義」：第一層為「詩聲的自體功能」即是「聲感」，具有「『聲情類應』之雙向作用」。這「雙向作用」包含有二：一是詩聲能夠「表達情感」。二是「詩聲」具有聲情，而能再使人有「感」。第二層為「詩聲的衍外效用」為教化之用。詩聲被期許具有「道德意涵之情感」，因而能以「正聲」行溫柔敦厚之教。

前述已說明「聲義」有賴「形式」作為媒介，才能形成「聲感」。我們先分析「內容」與「形式」二者的關係，進而釐清「聲義」所依靠的「形式」為何？又何以「聲音形式」能提供「感」的作用。

一般學者依傳統的文學觀念，常將形式與內容二分。所謂的「內容」是指讀者從作品紬繹出來，而可用概念性語言再說出來的主題、題材，表現出其觀念與情緒。「形式」則是「內容」的存在方式，包含內部結構，例如韻律、篇章、情節、構圖；或者音調、詞彙、顏色、線條等的外在形象。換言之「形式」承載著「內容」。英美形式主義者曾研究詩的聲音形式，認為這些反覆相連的音質以及韻律位上的聲音位置，其聲音效果具有意義與情調（*meaningtone*）。^{〔註19〕}實際上，

〔註18〕顏崑陽：〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用」觀〉，國立政治大學中國文學系主編：《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》（臺北：國立政治大學中國文學系，2002年），頁29～30。

〔註19〕韋勒克（*Wellek*）、華勒（*Warren*）著，王夢鷗譯：〈文學的諧音與韻律〉，《文學論》再版（臺北：志文出版社，2000年），頁253～254。韋勒克註釋了一些相關的參考書目，如英國貝特（*W.J. Bate*）在〈濟慈的文體論之發展〉一文分析濟慈詩歌中的「聲喻」。布里克（*Osip Brik*）〈聲音的譬喻〉。

內容無法離開形式，我們要瞭解「內容」只有從「形式」去體會；例如小說的事件倚靠情節傳達，若改變了「形式」，往往就等於更動了「內容」。這種情況在翻譯語言上往往可見，尤其以詩最爲顯著。不論是古典詩譯釋爲白話文，或是中翻英、英翻中，「文字義」雖可轉譯，但「韻律」卻難以隨著內容輕易被翻譯出來。

我們將「詩的意義」視爲是「內容與形式合一」的整合體，稱爲「詩義」。龔鵬程即認爲「詩義」乃是由押韻、特殊的文法構造、文字比喻與富於表意之音質，再加上可被散文簡述之「概要」所合併而成。^{〔註20〕}我們分析上述詩義之構成，可化約爲「語言形式」與「聲調形式」二種。「語言形式」就是英美形式主義者所說的「有意義的形式」。「有意義的形式」一詞爲克萊夫·貝爾(Clive Bell, 1881~1964)所創^{〔註21〕}，係指形式能激起我們的審美情感。「聲調形式」則是指詩的「聲音形式」，即是音的重複、高低、強弱、長短的排列，經過安排後形成音節、篇章結構。蘇珊·朗格認爲「詩」與「樂」的「音樂性」雖然不是一種語言形式，但同樣也是「有意義的形式」。縱然它「缺乏一種語言的基本特徵——固定的組合，進而缺乏單一明確的關係」，但我們卻可將「某種與其相適的含意，加入到它微妙的結合形式中」，因此通過「詩」、「樂」之音樂性，可以領略「生命與感覺的過程」。^{〔註22〕}故我們可以說詩的「聲調形式」與「語言形式」皆爲「有意義的形式」。

〔註20〕龔鵬程：〈文學的形式〉，《文學散步》（臺北：學生書局，2003年），頁69。

〔註21〕「有意義的形式」在《藝術》一書譯爲「有意味的形式」。貝爾在《藝術》一書解釋何謂「有意義的形式」，即是「在各個不同的作品中，線條、色彩以某種特殊方式組成某種形式或形式間的關係，激起我們的審美感情。這種線、色的關係和組合，這些審美地感人的形式，我稱之爲有意味的形式」。克萊夫·貝爾(Clive Bell)著，周金環、馬鐘元合譯：〈什麼是藝術〉，《藝術》，臺北：商鼎文化出版社，1991年，頁3。

〔註22〕蘇珊·朗格(Susanne K. Langer)著，劉大基等譯：〈感情符號〉，《情感與形式》，頁41。