

詞

學

第
九
輯

222
I207.
18.



詞學

第九輯

華東師範大學出版社

(滬)新登字第201號

《詞學》編輯委員會

顧問編委

穆 鈺 潘景鄭 錢仲聯 宛敏瀨
王 起 程千帆 萬雲駿 金啓華
陳邦炎 吳熊和 王水照 嚴迪昌

主任編委

施蟄存 馬興榮

執行編委

高建中 方智範 鄧喬彬 周聖偉

出版責任編委

劉 凌

詞 學

第九輯

《詞學》編輯委員會編輯

華東師範大學出版社出版發行

(上海中山北路366號)

新華書店上海發行所經銷

上海譯文印刷廠印刷

開本 850×1188 1/32 印張 6.75 插頁 2 字數 230千字

1992年7月第1版 1992年7月第1次印刷

印數：1—3,000 冊

ISBN 7-5617-0744-4/I·058 定價：6.75 元

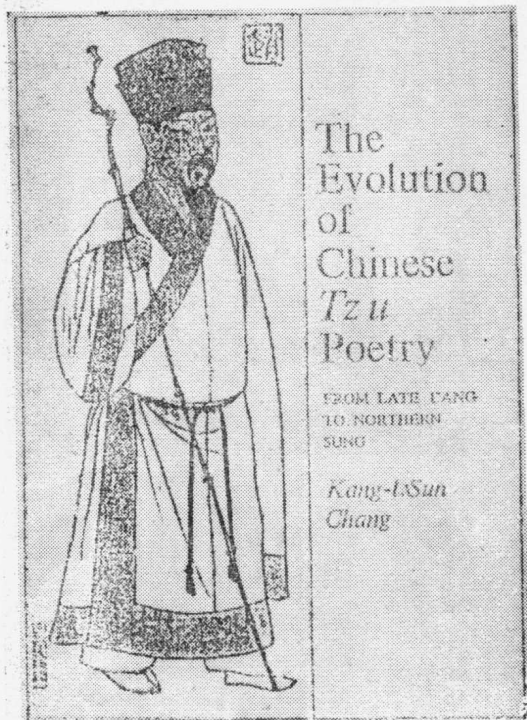
林玫儀·著

詞學考證

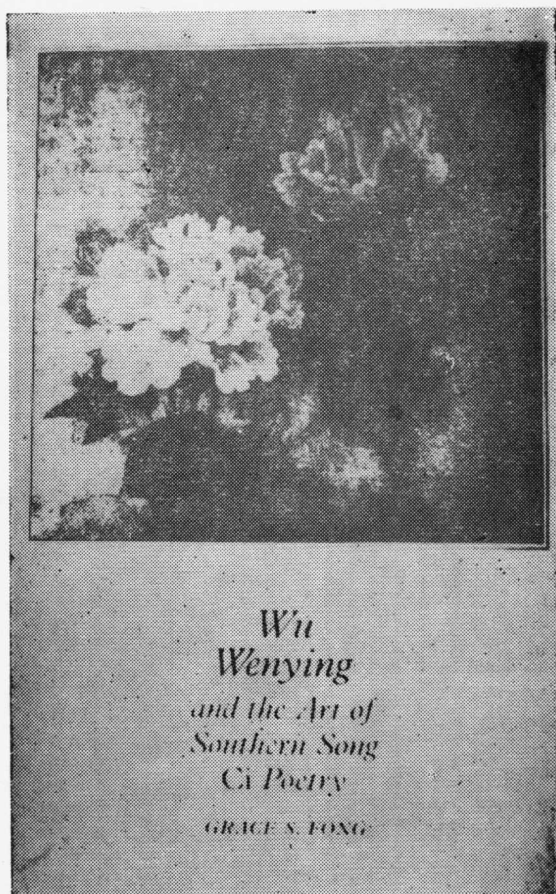
臺靜農署



林玫儀《詞學考證》(臺灣)



孫康宜《中國詞的演進》(美國)



方秀潔《吳文英與南宋詞的藝術》(美國)



The Transformation
of the Chinese
Lyrical Tradition

Chiang K'uei and Southern Sung *Tz'u* Poetry

SHUEN-FU LIN

林順夫《中國抒情詩歌的轉變》(美國)

開河令

吳頭蕭瑟楚尾春。積秋城。疏樹冷落。關河霜風淅緊。
萬千山。萬山盡處。夕陽影晚。鶴狀去却恨無由傳。

恨惆悵語
珍珠令

送石球翁游雲州

湖雲凝碧。秋無毛。蓬萊女笑指點。塵區征路休設恨。
來遲便。松風未暮。不要并州刀。箭取早隨入錦囊。
諸句待續。網收先。珊瑚子。樹
歸去來

仙壽山房賞菊

一院賞花地。重陽節好晴天氣。君家有酒須吟醉。算
登高還多壽。此柳孤負南山翠。未歸去問君何志。
誰知晚節陶家志。君長向北中會。

歸田樂引

今開天彭古。吾掬錄傳奇數十種之綱領為
一卷。索題詞倚聲應之。

約取當場惡讀。從頭筆尖。擇掩任手間來。既虎老又
壯。楚樂者。夜老雜劇傳奇。一齊打。無端潑淡。亂華
克人聞知音。卷一斑。窺得露約。何君。曲也。又調也。

詞學

第九輯篇目

海外詞學特輯

論述

- 小令在詩傳統中的地位……………(美)高友工(一)
- 姜夔《疏影》詞的語言內部關係及事典意義……………(美)劉婉(三)
- 北美二十年來詞學研究概況……………(美)孫康宜(三一)
- 《漱玉詞》茅于美譯本序……………(美)約翰·休斯(四一)
- 馮延巳詞承先啓後之成就與王國維之境界說……………(加拿大)葉嘉瑩(五〇)
- 吳文英及其詞……………(日本)村上哲見(七三)
- 《花間集》的沿襲……………(日本)澤崎久和(九〇)
- 高麗與中國詞學的比較研究……………(韓國)車柱環(一二一)
- 益齋李齊賢其人其詞……………(韓國)池榮在(一四〇)
- 論晚清四大詞家在詞學上的貢獻……………(台灣)林玫儀(一四六)

《李衛公望江南》序錄……………(香港)饒宗頤(二七四)

詞論一題……………(香港)黃坤堯(一八〇)

文獻

宋金元詞拾遺……………施蟄存(二二五)

《涉江詞》外集(乙、丙、丁、戊稿)……………沈祖棻(一八五)

書誌

日本傳存《漱玉詞》二種……………(日本)村上哲見(三三四)

英文本詞學書目……………王瓊玲(三三〇)

詞學書目集錄(八一—一八)……………編者(三三七)

新得詞籍介紹……………秋浦、霜柯、北山、等(三六一)

詞苑(二五四)

沈宗威 四首

徐 續 三首

許白鳳 三首

周煉霞 二首

謝孝萍 一首

劉夢芙 一首

張珍懷 一首

杜蘭亭 一首

王鰲堪 一首 周退密 一首 趙璧遠 一首 施鰲存 一首

叢 談

全清詞鈔(三〇)

廣篋中詞(三)

東坡詞帖(一九)

東坡漁父詞(三三)

頭道(二〇)

強煥(三三)

傷逝錄(二六七)

編輯後記(二六〇)

圖版 海外詞學書影

(一) 林順夫《中國抒情詩歌的轉變》(美國)

(二) 孫康宜《中國詞的演進》(美國)

(三) 方秀潔《吳文英與南宋詞的藝術》(美國)

(四) 林玫儀《詞學考證》(台灣)

(五) 森川竹礪《夢餘詞》手迹(日本)

(六) 水原琴窗《琴窗詞稿》手迹(日本)

小令在詩傳統中的地位

(美)普林斯
頓大學教授 高友工

討論詩的語言一般都是從語言加工這個問題入手。不論是中國過去的詩論詞話，還是今天西洋時髦的文學理論，講到詩語，其着眼點總不外在如何提升日用語言為詩語這個問題上。換句話說，這也就是實用的交流怎麼樣可以轉化為一種藝術的抒情媒介。近年來，我開始對這種想法有一些基本的懷疑。很多語言中的特色似乎是和詩的形式(甚至內容)有不可分的關係。當然詩的藝術層次是很多的。語言能直接影響的往往是詩中最基本、最簡單的層次。批評界的名家自然集中在闡釋名篇之所以成功的理由。但我有興趣的却是一般詩詞之所以為詩的理由。尤其是一般中國人所受教育不多，但竟能在《千家詩》、《三百首》這些書中流傳出來的斷章殘句中得到極大的滿足。幾乎每位遊山玩水的國人都不能不停佇一讀寺觀亭臺之間的題詠。這時所得的快感可能是最基本的詩意。我不但深信他們所得的詩感是極深刻、真摯的。而且我以為這是詩的語言的基點。因此我想探討一下中國語言本身的特色和詩的傳統在最基本的層次有什麼可能的關係。

第一篇《中國語言文字對詩歌的影響》(《中外文學》十八卷第五期，四至三十八頁)是我試從最廣泛的觀點來看這個問題。我所提出聲語和形語的兩個觀念，是根據心理的兩種代表傾向而推出的。以符號代表實況中的據點，是個人活動的行動語言。以材料本身象徵心態中的片段，是個人經驗的意象語言。任何語言都兼具二者的功能。語言藝術可以重視物象的代表，也可以致力心象的

象徵。這是外向美典與內向美典的分歧點，並不限於任何特定語言。然而我的看法是中國文字的發展似乎是獨立於語言的發展之外，而其形語（或字語）與聲語成了兩個相通却又對立的系統。從聲語的立場看是以聲指事，而形可代聲；從形語的立場看，則是以形會意，而聲可會形。因此中國詩歌傳統中口傳詩歌與書傳詩歌是兩個時分時合的傳統。而由於詩歌入樂這個問題，歷來見仁見智，音樂的雙重性格（一方面是口傳的媒介，另一方面又是象徵的素材），就使這個問題更加纏夾不清。

早期口語壟斷的時期，即書寫的詩歌（如部份的〈楚辭〉）也不能不受其影響。但〈古詩十九首〉出現後，字語的影響又統治了以後的詩的傳統。但其間二者的消長是極其複雜的，只有專家才能真正爬羅、剔抉、整理出一個脈絡來。我個人的興趣現在是在由唐聲詩的勃興到宋長調的獨立為體這一個階段。因為這裡的問題比前期簡單，而又正是承先啓後的關鍵。比之其後元明時期由演藝到文學，又由文學到演藝這段長期的對峙也明確多了。本文更是希望能以簡馭繁，只就小令一體的內在形式這一個小題目上入手，以免治絲益棼。亟盼來日可進一步就長調問題再撰一文，可以勾出此數百年來詩歌形式發展的脈絡。

詞與音樂的關係在近年來有很具體的研究結果。任半塘、施讜對諸先生的專書都分別肯定了音樂的影響。然而不管音樂影響多大，我們今日仍無法就這一方面作一個整體的批評。首先，討論音樂不能不有材料，現在能掌握的樂譜却少得可憐。（多半是有關此樂譜的材料。）其次，這少數樂譜的可演奏性更是問題重重。最後以詩詞作為音樂藝術的一部分來研究已非文學研究者所能處理，實在須要音樂批評家、史家、理論家來作為專業問題研究。我們只能助陣，似乎沒有越俎代庖的理

由。

所幸詩詞不但可以純就文學立場或爲獨立的藝術形式，而且我們也有充分理由相信詞最後能達到一個純藝術的巔峯正是由於文人把詞從樂家的手中接收過來的結果。「先詩後樂」與「先樂後詩」在詩人與作曲家合作（甚至同爲一人）時不是一個困難的問題。當二者距離大了以後，其重點必有轉移。想來在詞人開始「倚聲填詞」時（見施議對「詞與音樂關係研究」頁一四六——一五〇），文人便可以用詩歌形式建立一個獨立的文體。

凡是入樂的詩，音樂形式往往有它本身的特色，無疑的會影響詩的藝術形式。尤其是在音樂的節奏方面，更可能有極強的決定力。除非作曲家志願俯從原詩的節奏，否則音樂的節奏多數是會壓倒詩歌的節奏的。可是一旦建立了「倚聲填詞」的傳統，整個音樂和詩歌的地位就顛倒了過來。音樂現在成了「既成事實」，可以被動地爲詩人所支配。當然，沒有一個詩人會不顧音樂而填詞。前人討論各種宮調的情趣是考慮這方面的問題。最重要的，自是依音樂節奏決定詞句的字數，逐漸由較自由的民歌式的詞轉變爲較固定的文人的詞。這種節奏的譜律化顯示了詞體可以脫離音樂而獨立。如何處理這種新的譜律產生的語言的節奏問題就成了詞的形式中心問題。

現在我們不得不約略檢視一下中國詩的傳統中的節奏發展。

真正節律的規律化始於二、三世紀時五言詩的定型。然而這一種統治了中國詩律近兩千年的五言却正匯通了中國口語中多方面的因素而融合成爲一個相當理想的節拍，而且它的真正定型還是在律詩產生之後，所以我們不能把這個問題輕忽地略過。由於我在前提一文中已經討論過五言節奏問題，於此我不擬再重述一遍。只希望從另一角度來看這個問題與本文有關的幾方面。

五言詩的建立可以謂承先啓後。承先是它代表過去不同節奏源流終於歸結到一個規律性的五言節拍。啓後是從此五言節拍它又不斷發展而在一個以聲語爲主的時間性的藝術媒介，擴展包容了一個新的以形語爲主的空間性的藝術媒介。更具體地說，過去的「節奏感」開始與新興的「圖位感」交織成爲中國抒情詩的新形式。

中文雖不再被認作是單音節語系的語言，但它也不是一般的多音節語。一方面中國文字的確仍然是單音節；另一方面它原則上是單音詞及雙音詞爲主的語言，即或兩音節以上的多音詞也往往可以逐層分析爲單雙音詞。不過在詩歌的音節方面却有幾點必須反覆申述。

首先是單音音素的語義（除了少數不能再分的雙音複詞之類外）往往在詩語中仍然是突出的。自然說明中國詩語中重視字義層次的事實。當然，更重要的是中國語言在詩歌中特別強調字義的總和；也就是在詩句的結構上特重並列的照應。而不像一般日用語言（尤其是屈折語系的語言），句義可能由其他的語法成分或結構來決定。

其次是，在中國詩中，音節就是字節，節拍是由語義來決定的。至少在五言詩以前的詩歌中，詩的節拍根據的是語義、句義的分析。不但西洋多音詞可以跨越幾個音步的現象在中國詩中却爲數極少。而且在早期的詩歌中，很少有獨立節拍（如希臘的「輕重輕重」三步律）用來節制可以自由流轉的語言。《詩經》、《楚辭》的節拍都是根據章句的句讀來作定奪的。

但是這並非說早期的詩歌沒有節拍。大量的雙音詞和題釋句型，很自然地形成了《詩經》中的四言基型。這樣，反而更突出了不能納諸四言的長句。《楚辭》以單音節的虛詞作運轉的樞機，給詩人無窮實驗的機會。可是這種傾向與其說是節拍（meter），毋寧說是節奏（rhythm）。節奏是一個

很複雜的觀念。最顯著的特色是在藝術素材的時間架構中呈現的一種規律性。而這種規律性當然也即是一般美學中所討論的形式。體現這種節奏的方式很多，但最重要的是「重複」。詩經中二、二的四音節、四、四的八音節是一種重複。法國十六、七世紀的六、六的十二音節亞歷山大律也是一種重複。但是機械的重複只能製造節拍，節奏是我們在變化中能體會到的規律性。所以相當自然的語言節拍或者入樂後的音樂節拍都能構成這種節奏感。

顯然，這種節奏感的造成還有很多因素：如雙聲、疊韻、重字等連綿字，如形象、句法的重複。但是如果我們記住前面提到的音義界限的同一，這種聲音層次和意義層次的單位也就很容易結合。一組更重要的決定節奏的觀念正系於這二者的組合，這即是「句」與「韻」。句可以是文法的觀念，也可以只是純視覺的觀念。後者在今日的書中的詩是很明顯的。一些美國詩人如康敏斯(E. E. Cummings)的詩視此為他們的創作的一部份。但這種觀念的句，在早期詩是少見的。一般句是連下句直貫而下的。另一方面很清楚，中國早期詩中的句又不等於語言中的句。如「桃之夭夭，灼灼其華，之子于歸，宜其室家。」這是四句，但從文法上看，也許只是兩句。這兩句的決定就有兩個全部韻（華、家）作了很明顯的頓。可是「天」與「歸」的頓是被一般章句家承認並認作是句，就全憑語詞的結構了。

近年一位人類語言學家佛瑞最克(Paul Friedrich)著《語言錯覺》一書，提出詩中之「行」(line)是詩中最小單位之一。詩與散文之別，詩的好壞往往以此為準。他說：「無論我們是根據音節數目、紙張寬窄、口氣長短或其他形式條件來決定，一個行是把意義與形式溶為一體的單位，而有它自己的能量中心。」這裏「中心」一詞，他用的是一個名化的動詞(Centering)，指的實是一個尋找中心的