

聲律論的遞進／演進

——《文心雕龍》與《閒情偶寄》比較

顧敏耀*

摘要

劉勰與李漁二位文論家所處的時代，前者是魏晉南北朝時期，人稱文學自覺的時代，後者是明清戲曲大放異彩的時期，這兩個時期都有相似之聲律論爭。《文心雕龍》與《閒情偶寄》這兩部文論專著雖有雅俗之別，論述對象一個主要是詩文，一個主要是戲曲，不過都特闢一個章節〈聲律〉，也都面對了當時文壇的聲律論辨，更都有意總結歸納前人所言。劉勰《文心雕龍·聲律》主要是以提綱挈領、高屋建瓴之筆法，表述詩歌聲律之起源，強調聲律和諧之重要；李漁《閒情偶寄》則是不厭其煩的以淺近的文字進行論述，對於唱詞與賓白之聲律，要求以實際演出能有良好效果為最高指導原則。劉勰表達支持沈約聲律理論之意，李漁則綜合了湯、沈二家說法，認為應該努力要求文律雙美。在論述對象方面，劉勰針對的是韻文，與沈約「永明體」聲律理論相同，並未將論述範疇拓展至無韻之文；不過明代湯、沈之爭本來只是集中在唱詞上，李漁則擴大到連賓白也包含進來。惟二人對於各地方言不同聲律之看法，都著重於純粹性、一致性之要求。若就其影響層面來看，劉勰肯定了詩歌聲律結構之審美功能，對於近體詩的創作風潮起了推波助瀾的正面而積極之作用；李漁的戲曲理論，也因極具實際應用價值，對於《長生殿》、《桃花扇》之創作，以及近代王國維、吳梅之戲曲理論建構，都具有不言可喻之指導與傳承意義。

關鍵詞：劉勰、李漁、聲律論、永明體、湯沈之爭

*國立中央大學中文博士

一、前言

若要在中國古典文論當中挑選代表著作，則劉勰（約 465~520）之《文心雕龍》想必雀屏中選，該書於五、六世紀之間橫空出世，共分五十篇，總結了先前的文學創作經驗與理論，是中國第一部系統而全面的闡述文學理論之專著，「它分析問題的深刻，組織的細密，評論範圍的廣泛，也是後來的古典文學評論著作所少有的」¹。

在相隔千餘年之後，李漁（1610~1680）也撰寫了一部奇書《閒情偶寄》，歸納了他多年來的藝術生活體驗，「想他人之所未想，議他人之所未議，樂他人之所未樂，其妙趣橫生，回味無窮」²，其中的〈詞曲部〉、〈演習部〉以及〈聲容部〉更是中國文學理論史上的重要論述文獻。

劉勰與李漁所處的時代，前者是魏晉南北朝時期，人稱文學自覺的時代³，後者是明清戲曲大放異彩的時期，兩人之理論著作皆有總結性／集大成的特質，前者是：「中國文學發展到南北朝時期已積累了豐富的創作經驗，因此劉勰才有可能在廣泛的範圍內，從大量作品入手，總結規律，並上升為理論。同時，魏晉以來文學理論批評的進展也是巨大的，在劉勰以前已經湧現出為數不少的文論專著，……實際上他是立足在前人成果的基礎上的」⁴，後者則是：「在李漁生活的年代，中國戲曲已經歷了元雜劇和明傳奇兩個高潮，明代戲曲理論也有了長足的發展，在豐富的實踐的基礎上進一步作出更全面、更系統的理論性總結，已然具備了成熟的條件」⁵，二者在中國古典文學理論發展史以及中國戲曲理論發展史上的座標極為相似，足資比較。

此外，雙方所處的時期也都有相似之聲律論爭——魏晉南北朝時期，永明體的領袖沈約，與《詩品》的作者鍾嶸（468~518）雙方，為針鋒相對的兩陣營代表人物⁶。在明清時期的戲曲理論家中，則是在明代萬曆年間，發生了臨川派湯顯祖（1550~1616）與吳江派沈璟（1553~1610）之論爭，前者又稱言情派，後者又稱格律派⁷。魏晉南北朝與明清這兩個文學論爭事件中，雙方陣營都是堅持己見、水火不容的。

有學者曾從曲論對文心雕龍的引用、內容的相似處、體裁結構等各方面來看《文心雕龍》對王驥德《曲律》、李漁《閒情偶寄》等曲學論著的影響⁸，可是，文中指出之「稍相似之論點」或「稍相似之結構」等，可能只是理之所必然所造

¹ 詹鍇《劉勰與《文心雕龍》》（北京：中華書局，1980），頁 1。

² 劉德來〈前言〉，李漁《閒情偶寄》（長春：時代文藝出版社，2001），頁 1。

³ 此說法濫觴於鈴木虎雄《支那詩論史》（1925 年出版），而由魯迅引入中國，在 1927 年發表演說〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉始為各界所採納徵引，惟近年來頗有不同看法之提出，可參考張慧〈近百年「文學自覺說」研究述評〉，《運城學院學報》，2017 年第 1 期，頁 58-64。

⁴ 成復旺、黃保真、蔡鐘翔《中國文學理論史》（一）（北京：北京出版社，1987），頁 244。

⁵ 成復旺、黃保真、蔡鐘翔《中國文學理論史》（四）（北京：北京出版社，1987），頁 690。

⁶ 楊和為〈沈約聲律論管窺〉，《六盤水師範學院學報》，第 24 卷 1 期，2012 年 2 月，頁 14-20。

⁷ 黃雪、鄒宜寧〈「湯沈之爭」對明代劇壇的影響〉，《蘭臺世界》，2015 年第 3 期，頁 89-90。

⁸ 袁震宇〈《文心雕龍》對明清曲論的影響〉，《文心雕龍學刊》，1986 年，第四輯，頁 175。

成的結果，並不一定就是受到《文心雕龍》的影響。

這兩部文論專著雖有雅俗之別，論述對象一個主要是詩文，一個主要是戲曲，而且一個屬於中古音韻系統，另一個則已經是近代音韻系統⁹，不過，二者探討的同樣是漢語文學作品與聲韻搭配的議題，都特闢一個章節〈聲律〉，也都面對了當時文壇的聲律論辨，更都有意總結歸納前人所言，在中國古典詩聲律論以及中國戲曲聲律論發展史上具有類似的重要地位。二者所論是否有英雄所見略同之處？又或有意見相左者？二人雖然論述主題皆為聲律，不過因為探討之文類相異，是否聚焦著重之處仍有所不同？本文試詳細分疏探討之。

二、關於漢語詩詩歌之聲韻結構

五音凌亂不成詩，萬籟無聲下筆遲。聽到宮商協暢處，此中消息幾人知。¹⁰

此詩傳神的道出了在創作文學作品時，既要有好的內容，又要顧及音律，此中的艱辛是只有作者自己知道的。然而，若無法兼顧時，應以何者為重？聲律對於文學作品本身有何作用？為何要遵守這些聲律規定呢？諸如這類關於內容與聲律的討論，可說由來久矣，各種文學體裁之中，除了小說比較著重在故事情節與角色刻畫，對於文字的音律比較沒那麼刻意去修飾之外，其他韻文與非韻文皆有關於聲律之論述。

漢語詩歌韻律之逐漸形成，頗受到魏晉南北朝佛經詩偈翻譯之影響，探其源流，莫不提及南朝齊梁之間的文壇領袖沈約（441～513），縱然其「四聲八病」於後世頗有批評者，不過，事實上的確如沈約自己所說的那樣：在永明體出現前的詩歌，當然也有聲韻極美的，不過他們並沒有使用聲韻來修飾文學作品之自覺，到沈約才開始作自覺的、理論的運用¹¹。可惜他並沒有再進一層論述為什麼在妥善安排了詩作的聲韻結構之後，就可以讓讀者獲得美感？這方面其實可以參照現今藝術心理學之看法：

從藝術心理學的角度看，文學語言的節奏與讀者的審美愉悅有著密切關係。例如，聲音的節奏有長短、高低、輕重、緩急等不同關係，這些關係隨時變化，聽眾的心理能量與身心活動也就隨之變化，並產生一種與聲音節奏相平行的心理節奏。例如，聽高而急促的音調，聽者的心理也隨之作一種高而急促的活動，聽低而柔緩的曲調，聽者的心理也隨之作一種低而柔緩的運動。¹²

關於四聲音調之描述有詩云：「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀

⁹ 劉曉南《漢語音韻研究教程》（北京：北京大學出版社，2007），頁173-175、184。

¹⁰ 張問陶〈論詩十二絕句〉其二，《船山詩草》（臺北：臺灣學生書局，1975），頁462。

¹¹ 詳見沈約《宋書·謝靈運傳》。

¹² 童慶炳主編《文學理論要略》（北京：人民文學出版社，1998），頁157。

遠道，入聲短促急收藏。」¹³雖然看似在說明音調的發音方法，其實就隱含有藝術心理學所描述的那種聲調對人們所造成的心理情感。這也可以說明許多詩詞在表達某些特定情感時，會選用某些韻腳（例如用入聲韻表達悲哀的情感、陽聲韻表達豪邁的情感等）的原因。

除了探討文學作品單字音調對於讀者所造成的效果之外，關於文學作品（尤其是詩歌）整體的聲律結構方面，其聲韻美感則是另一種表現。葛兆光《漢字的魔方：中國古典詩歌語言學札記》書中，論述〈語音序列：從永明體到律絕體〉時，曾表示：

中國古典詩歌雖然從先秦以來就是押韻的，但是作為一首詩即一個聲音序列的節奏構成，押韻的韻腳一般只能起到「句間」節律的作用，——由於韻字在句末有規律地重複出現，詩歌就有了回環重疊的聲音節奏——人們讀詩時，要到一句終了，韻腳出現，才能在心理及生理上感覺到一次節奏的搏動，如一首四句的詩歌，那麼讀來只能感覺到四次間頓與重疊，而在句內卻由於聲音缺乏規律的組合而顯得滯漫。¹⁴

而這種原本詩作節奏韻律上的欠缺，就在永明體詩歌理論的提出之後，再由許多文人慢慢琢磨，終於產生了「近體詩」的格律而獲得彌補——透過平仄的組合，連句中的音節都能帶來有規律的美感，整段詩的文字，念起來感覺更是渾然一體、組織嚴密，使得文本帶給讀者的，不只內容的體會，更有整體聲韻上的美感。不僅詩作如此，其他文學作品在不過度影響內容的前提之下，透過聲韻結構的修飾，對於此作品而言，都有如錦上添花，更具感染力。

惟以聲律結構來修飾文學作品，可能產生之隱憂有二：第一，語音是一直在改變的，往往在當時念起來鏗鏘有力或是輕盈悅耳的作品，經過的時間越久，語音改變程度越大，這種效果難免會打折，像上古的北方詩歌總集《詩經》，到中古的時候，已經有很多地方不押韻、音節的規律循環效果消失了，而我們今日以普通話吟詠唐詩宋詞，當時詩人刻意經營的效果也有部分消失了。

第二，在翻譯成其他的語言時，這種效果更是難以完整的保留，不只漢語詩詞翻譯成外語，反之亦然。鳩摩羅什（334~413）與僧叡（371~438）的一段談話中，對於佛經偈頌之翻譯曾有一段著名論述：「什每為叡論西方辭體，商略同異。云：天竺國俗，甚重文製，其宮商體韻，以入絃為善。凡觀國王，必有贊德；見佛之儀，以歌歎為貴。經中偈頌，皆其式也。但改梵為秦，失其藻蔚，雖得大意，殊隔文體，有似嚼飯與人，非徒失味，乃令嘔噦也。」¹⁵在源頭語保留豐富音韻架構美感的詩歌，翻譯成目的語之後，因為要兼顧意思的精確與完整，往往難以完整保留。反觀詩歌之內容情采，縱然流傳之時間與空間有古今中外之異，

¹³ 出自明代僧人真空《玉鑰匙歌訣》，見唐作藩《音韻學教程》（北京：北京大學出版社，1994），頁 58。此詩亦收錄於張玉書等纂輯《康熙字典》（北京：國際文化出版公司，1993），頁 54。

¹⁴ 葛兆光《漢字的魔方：中國古典詩歌語言學札記》（上海：復旦大學出版社，2008），頁 85。

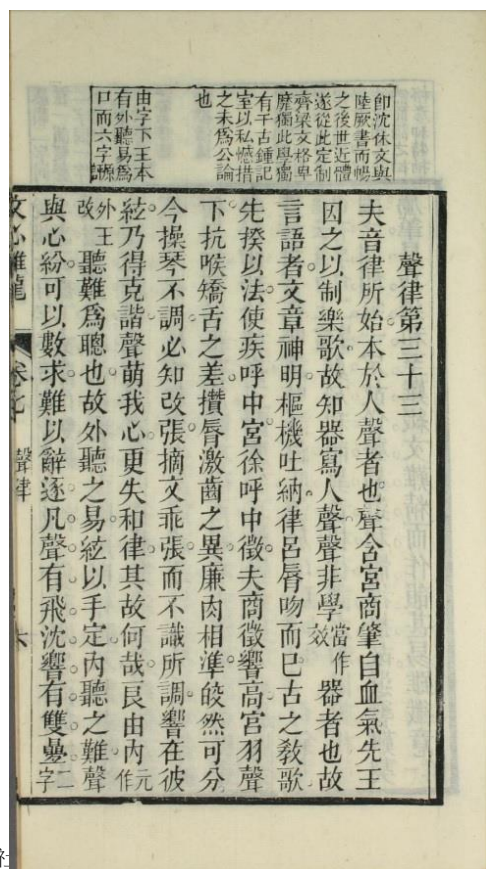
¹⁵ 釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》（北京：中華書局，1992），頁 53。

吟誦朗讀之聲韻有各地語言之不同，然而原本能感動人心者依然如此，此亦為評論者支持創作應以內容為主而聲律為輔的原因之一。

三、劉勰聲律論及其對於文壇論爭之回應

劉勰，字彥和，祖籍東莞郡莒縣（今山東莒縣），後隨先人移居京口（今江蘇鎮江），歷任奉朝請、中軍臨川王蕭宏、南康王蕭績記室、車騎倉曹參軍、太末（今浙江衢州）令、步兵校尉、東宮通事舍人等。早年在定林寺依靠僧佑，研讀了寺內的各類典籍，在卅歲左右，花了五、六年的時間寫成了《文心雕龍》十卷，由文之樞紐的總論、文體論、創作論、發展史論、批評鑑賞論等各個方面組成，就全面性、組織體系、份量來看，可說是中國文學史上空前絕後的¹⁶。雖然該書將「原道」、「徵聖」、「宗經」的思想作為其最主要的理論依據而頗受到後世批評，或云「給他的理論染上了經學的色彩而且帶來了許多侷限性」¹⁷，或云「甚至把各種文體的作品都說成是淵源於五經。什麼『《易》統其首』、『《書》發其源』、『《詩》立其本』、『《禮》總其端』、『《春秋》為根』等，表現了濃厚的復古主義」¹⁸，此殆與作者之出身、思想、時代環境等有關，不過仍瑕不掩瑜，無損其成為一部「體大而慮周」¹⁹的中國重要文學理論著作。

劉勰所處的齊梁時期，永明體的領袖沈約提出了四聲八病之說，以作為詩歌聲律結構的準繩，《南史·陸厥傳》記載：「時盛為文章，吳興沈約、陳郡謝朓、琅邪王融以氣類相推轂，汝南周顒善識聲韻。約等文皆用宮商，將平上去入四聲，以此制韻，有平頭、上尾、蜂腰、鶴膝。五字之中，音韻悉異，兩句之內，角徵不同，不可增減。世呼為永明體。」²⁰沈約對於他在聲律這方面之創發，頗為自負，《南史·沈約傳》中說：「撰《四聲譜》，以為在昔詞人累千載而不悟，而獨得胸襟，窮其妙旨，自謂出神之作。」²¹沈約於其自著《宋書》〈謝靈運傳〉後，說得更為詳細：「夫五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂各適物宜。欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，



¹⁶ 姜椿芳總編輯《中國大百科全書·中國文學》（臺北：錦繡出版社）

¹⁷ 姜椿芳總編輯《中國大百科全書·中國文學》，頁 905。

¹⁸ 張國光《古典文學論爭集》（武漢：武漢出版社，1987），頁 32。

¹⁹ 章學誠著，葉瑛校注《文史通義》（北京：中華書局，1985），頁

²⁰ 李延壽《南史》（北京：中華書局，1987），頁 1195。

²¹ 李延壽《南史》，頁 1414。

《文心雕龍·聲律第三十三》內頁書影，
成都勵志勉學講舍，乾隆三年（1738）
刊本

音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。妙達此旨，始可言文。……自騷人以來，多歷年代，雖文體稍精，而此秘未睹。至於高言妙句，音韻天成，皆闇與理合，匪由思至。」清楚的可以看出「永明體」的聲律理論是將詩歌的聲律結構要求，從每句的韻腳，擴大到對句中每個字的平仄，的確是從沈約開始有此詩句聲律之自覺，也莫怪乎他如此自詡了。

永明體之詩歌理論雖然也產生了一些流弊：「沈休文酷裁八病，碎用四聲，故風雅殆盡。後之才子，天機不高，為沈生弊法所媚，懵然隨流，溺而不返。」²²不過，正由此發軔肇基，經過眾多詩人的實際創作揣摩，在唐代終於完成了近體詩之格律。

沈約的四聲八病之說，因有規定過於嚴密、過於抬高聲律的重要性等缺失，在當時文壇即有部分文人持不同的意見，例如陸厥認為作品之情志義理應該優先於章句文辭：「意者亦質文時異，今古好殊，將急在情物，而緩於章句。情物，文之所急，美惡猶且相半；章句，意之所緩，故合少而謬多。義兼於斯，必非不知，明矣。」²³范曄亦有類似之看法：「常謂情志所託，故當以意為主，以文傳意。以意為主，則其旨必見；以文傳意，則其詞不流；然後抽其芬芳，振其金石耳。」²⁴以上二者尚屬委婉反對之聲音，至於鍾嶸則是針鋒相對的表示對於當時文壇注重音律之不滿：

昔曹、劉殆文章之聖，陸、謝為體貳之才，銳精研思，千百年中，而不文宮商之辨，四聲之論。或謂前達偶然不見，豈其然乎？

嘗試言之：古之詩頌，皆被之金竹，故非調五音，無以協會。若「置酒高堂上」、「明月照高樓」為韻之首。故三祖之詞，文或不公，而韻入歌唱，此重音韻之意也，與世之言宮商異矣。今既不被管弦，抑何取於聲律耶？

王元長創其首，謝朓、沈約揚其波，三賢或貴公子孫，幼有文辯。於是士流景慕，務為精密，襍積細微，專相凌駕，故使文多拘忌，傷其真美。余謂文製，本需諷讀，不可蹇礙，但令清濁通流，口吻調利，斯為足矣。至平上去入，則余病未能；蜂腰鶴膝，閭里已具。²⁵

從中可以看出鍾嶸對聲律之主張大致為：詩作只要不拗口即可，不必將之提高到審美層面，因為，作品主要還是以內容為主，不可因為聲律的關係而使情感思想的表達受到阻礙。至於對所謂四聲八病者，則頗有冷嘲熱諷之辭。

不同於鍾嶸，劉勰《文心雕龍》則是正面肯定了聲律之重要，「古之配玉，左宮右徵，以節其步，聲不失序。音以律文，其可乎哉。」²⁶並且提出了追求作品聲韻優美的方法，如「左礙而尋右，末滯而討前，則辭轉於吻，玲玲如振玉；

²² 皎然著，李壯鷹校注《詩式》（北京：人民文學出版社，2003），頁14。

²³ 李延壽《南史》，頁1196。

²⁴ 范曄〈獄中與諸甥姪書〉，引自郭紹虞主編《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，1982），頁222。

²⁵ 鍾嶸〈詩品序〉，同上注，頁311。

²⁶ 詹鏞《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1989），頁1242。

辭靡於耳，纍纍如貫珠矣」。²⁷更警示的提出了聲律不協的後果，如「迕其際會，則往蹇來連，其為疾病，亦文家之吃也。」²⁸在結尾之贊語則總結道：「標情務遠，比音則近。吹律胸臆，調鐘脣吻。聲得鹽梅，響滑榆檣。割棄支離，宮商難隱。」認為文學作品之聲律彷彿調味料一般，足以使其增色，且務必捨棄聲病之詞句，自然呈顯悅耳之聲調。

由於劉勰〈聲律〉此篇之前段大多是講述具有普遍性之觀念，曾有學者認為劉勰的聲律理論與沈約不同的區別之一是適用對象之不同：「聲病說只限於詩歌，和韻說也可適用於駢文。因為駢文要求字句整齊，音韻抑揚，對仗工切，和大量用典，前三條均與聲律有關，卻又不在聲病說的範圍中，只有和韻說可以解決。」²⁹其實這只是後人從應用的角度切入所得，在劉勰當初論述時，實則主要是針對詩歌而言，並未及於駢文。何以知之？因「和韻」之「和」指的是句子之間的平仄安排，而「韻」指的是詩歌的每個韻腳，由此一用語即可明顯的看出劉勰是針對韻文而論述的，雖然部分段落似乎用於非韻文亦可，諸如：「凡聲有飛沉，響有雙疊。雙聲隔字而每舛，迭韻雜句而必睽；沉則響發而斷，飛則聲颺不還，並轡轡交往，逆鱗相比，迕其際會，則往蹇來連，其為疾病，亦文家之吃也。夫吃文為患，生於好詭，逐新趣異，故喉唇糾紛；將欲解結，務在剛斷」云云，不過，後段揭櫫主旨之論述則是：「異音相從謂之和，同聲相應謂之韻。韻氣一定，故餘響易遣；和體抑揚，故遺響難契。」³⁰便清楚的要讀者瞭解其論述之對象乃有韻之詩歌也。

不過，在《文心雕龍·聲律》之中有一段文字「屬筆易巧，選和至難，綴文難精，而作韻甚易，雖纖意曲變，非可縷言，然振其大綱，不出茲論。」³¹讓很多學者都以為是論及非韻文，譬如劉大杰主編《批評史》表示：「劉勰指出：有韻之文要比無韻之筆難，但押韻卻比選和容易。」朱星也有同樣的看法：「一般說無韻之文（筆）容易做，但他也要講求平仄，所以極難。有韻之文（文）是難做的，但是押韻這件事卻並不難。劉氏只提出『和』（平仄），為明提『節奏』，但在『選和』之中，已具有節奏的道理。」劉師培《文說·和聲第三》也認為：「故宣之於口，或音涉鉤轉；若繩之以文，則體乖排偶。此則彥和所謂『做韻甚易』，『選和甚難』者也」，詹鍇《文心雕龍義證》更引用《文心雕龍·總術》所云：「今之常言，有文有筆，以為無韻者筆也，有韻者文也」以及〈文鏡秘府論·文筆十病得失〉：「文者，詩賦、銘頌、箴讚、弔誄等是也；筆者，詔策、檄移、章奏、書啟等是也」³²以作為參照。以上所引諸位學者皆認為該段之「筆」是指無韻之文，實則恐怕不然。

誠如研究者指出，「《文心雕龍》各篇所用的概念前後不統一，也增加了人們

²⁷ 詹鍇《文心雕龍義證》，頁 1224。

²⁸ 詹鍇《文心雕龍義證》，頁 1218。

²⁹ 張乃彬等《中國古代文論概述》（重慶：重慶出版社，1988），頁 151。

³⁰ 詹鍇《文心雕龍義證》，頁 1228。

³¹ 詹鍇《文心雕龍義證》，頁 1233。

³² 以上諸說皆見於詹鍇《文心雕龍義證》，頁 1234。

理解的困難。」³³此處即是如此，應將「屬筆」視為一個泛稱性質之普通詞組，而不是像其他章節那樣專門針對文筆之分而講的，僅是指稱寫作而已。其實在《文心雕龍》之中，還有其他兩處也用到「屬筆」一詞：〈頌讚〉篇的「至相如屬筆，始讚荊軻」以及〈總術〉篇的「予以為發口為言，屬筆曰翰」，也都是指一般的「寫作」而言。〈聲律〉篇中的「屬筆」是與「選和」互為對文，是在說明單純表達思想情感，是較容易的，而要組織出悅耳的聲韻結構是困難的，故云「屬筆易巧，選和至難」。

至於緊接著的「綴文難精，而作韻甚易」，也同樣被誤會成「綴文」是指無韻之文，而「作韻」是指有韻之文。事實上，此處的「綴文」同樣也是泛稱而已，指的是連綴每個字以組織成悅耳的音節，正是針對沈約聲律理論的創造而言的，也就是說要將詩歌的聲律結構要求從韻腳延伸到構成句子的每個字。誠然，「詩詞曲諸韻文研精格律，固無論矣；即使無韻之散文，音節之疾徐高下，抑揚抗墜，亦不可或缺」³⁴，不過劉勰此處原意，其論述殆僅針對韻文而發。

另外，〈聲律〉篇中有云：「又詩人綜韻，率多清切，《楚辭》辭楚，故訛韻實繁。及張華論韻，謂士衡多楚，《文賦》亦稱取足不易，可謂銜靈均之聲餘，失黃鍾之正響也。」³⁵此段有二點值得注意，首先，篇中所提出來批評的作家或作品，全是詩人與詩歌，由此可知劉勰此篇完全是針對詩歌而言，縱有可以應用到非韻文之上者，那也只是後人的應用而已，不應納入討論劉勰聲律理論的範圍。其次，已有學者朱星指出該段論述恐非的論：「劉勰誤會《楚辭》非正響，又多訛韻，只有《詩經》纔是正聲雅音。其實《楚辭》用韻與《詩經》用韻全同，清古音學家已證明此事。」³⁶不過，由此也可以看出，劉勰面對各地方音之不同，明確的認為應該以中原地區的音韻為準繩，而南方音韻則屬「訛韻」，並非「正響」。

四、李漁聲律論及其對於湯沈論爭之回應

李漁，原名仙侶，字謫凡，號天徒，後改名漁，字笠鴻、號笠翁、笠道人、湖上笠翁、覺世稗官、隨庵主人等。原籍浙江蘭溪，成長於江蘇如皋。生平著作有戲曲劇本《笠翁十種曲》、小說《無聲戲》、《肉蒲團》等，雜著《閒情偶寄》、詩文集《笠翁一家言》等³⁷。他在當時是一位職業作家，「藝術的商業化是李漁一生從事文藝事業的職業要求與主要的創作傾向，商業化的藝術則是這種職業需求與創作傾向在作品中的凝聚。」³⁸在李漁的戲曲理論之中，也充滿了這種色彩，因為要商業化，所以要吸引觀眾，所以要重視演出效果、要創新，這可說是李漁

³³ 張國光《古典文學論爭集》，頁 42。

³⁴ 沈謙《文心雕龍之文學理論批評》（臺北：華正書局，1981），頁 221。

³⁵ 詹鏗《文心雕龍義證》，頁 1237。

³⁶ 詹鏗《文心雕龍義證》，頁 1239。

³⁷ 參考蕭欣橋〈李漁全集序〉，《李漁全集》卷一（杭州：浙江古籍出版社，1991）；沈新林〈論李漁的改名易字及其思想轉變〉，《南京師大學報（社會科學版）》，1989 年第 3 期，頁 61-66。

³⁸ 張曉軍《李漁創作論稿：藝術的商業化與商業化的藝術》（北京：文化藝術出版社，1997），頁 1。

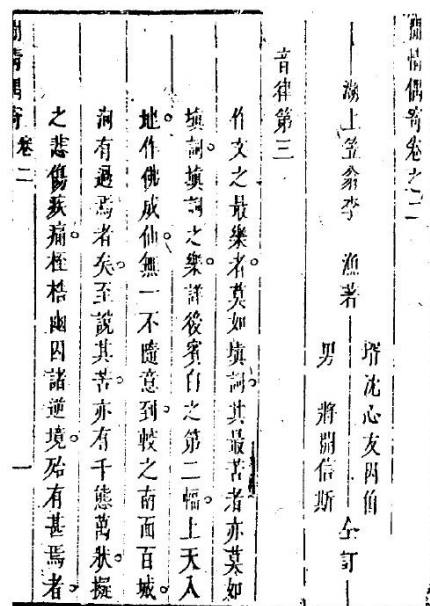
戲曲理論的核心思想。

《閒情偶寄》中的〈詞曲〉、〈演習〉二部可說是中國戲曲理論史中最有系統之專著，雖然亦有評論者指出該書之闕失有：「對戲曲地位的評價落後於前人」、「把歌功頌德視為戲曲創作的終極目的」、「把『忠孝節義』當作戲曲創作的基本內容」³⁹等，此殆屬時代環境之侷限，抑或有可能是為了使此書順利出版而不得不附和官方立場之場面話。總之，李漁將實際演出經驗與戲曲理論相結合，書中充滿實用性特點的戲曲理論，仍有許多令人擊節讚賞、頗值得創作者參考借鑑之處。

戲曲之唱曲在填製時，音律的嚴格規定與思想情感的精確表達，二者不斷進行來來回回的拉鋸與調和。正如李漁所說：「作文之最樂莫如填詞，其最苦亦莫如填詞……至說其苦，亦有千態萬狀，擬之悲傷疾痛、桎梏幽囚諸逆境，殆有甚焉」⁴⁰，正是要在遵守曲律與暢所欲言之間找到完美的搭配，而有此創作過程之艱辛以及完成時的快樂。這讓人想到美國文學批評家 Bliss Perry (1860~1954) 的名言：「差不多沒有詩人承認他們真正給格律束縛住了。他們樂意戴著腳鐐跳舞，並且要戴別個詩人的腳鐐」⁴¹。

由元代戲曲的成熟，到了明代傳奇的興起，戲曲曲論也逐漸越來越多，論述越來越深入，關於聲律與內容的衝突自然是其不能忽略者，甚至可說是整個戲曲理論的論爭重點。「臨川派」湯顯祖與「吳江派」沈璟之間的論爭便是戲曲理論史上的重要事件。

關於湯、沈的論爭，從整個文學史上的淵源來看：「從春秋孔子的《論語》中，文學史上引出了影響深遠的『文質之爭』；從南朝沈約開始，詩史上引出了『文韻之爭』；從元代周德清開始，曲學上引出了『文律之爭』，在音韻學中增添了音樂性。」⁴²不過，如前文所述，在屬於音樂文學的戲曲唱詞裡，因為內容與音律的衝突性提高，故而論爭雙方針鋒相對的程度也跟著提高。湯顯祖說：「凡文以意、趣、神、色為主，四者到時，或有麗詞俊音可用，爾時能一一顧九宮四聲否？如必按字摸聲，即有窒滯逆拽之苦，恐不能成句矣。」⁴³明白的說明其立場：如果想表達的內容受到音律的限制，寧願讓音律不協，也不願意損害到作品



《閒情偶寄·音律第三》內頁書影，
康熙年間刊本

³⁹ 胡緒偉〈李漁戲曲理論的若干問題〉，《中國古代、近代文學研究》，1987年第10期，頁291。

⁴⁰ 李漁《李漁全集·閒情偶寄》（杭州：浙江古籍出版社，1990），頁24。

⁴¹ 轉引自聞一多〈詩的格律〉，《聞一多全集 2·文藝評論、散文雜文》（武漢：湖北人民出版社，1993），頁137。原載《晨報》副刊《詩鐫》，第7號，1926年5月13日。

⁴² 謝柏梁《中國分類戲曲學史綱》（臺北：臺灣商務印書館，1994），頁466、467。

⁴³ 湯顯祖〈達呂姜山〉，郭紹虞主編《中國歷代文論選》，頁149。

的主要部分：「意、趣、神、色」。不過，如果音律不協，就會影響到唱詞中字音的「調值」，不只唱曲者要唱清楚變得困難，聽曲者也容易聽不懂。

沈璟在另一個方面的立場也很鮮明：「何元朗，一言兒起詞宗寶藏，道欲度新聲休走樣，名為樂府，需叫合律依腔。寧使時人不鑒賞，無使人撓喉捩嗓，說不得才長，越有才越當酌意斟量。曾記少陵狂，道細論詩晚節詳，論詞亦豈容殊放。縱使詞出繡腸，歌稱繞樑，倘不諧律呂，也難褒獎。耳邊廂訛音俗調，休問短和長。」⁴⁴認為縱使內容再怎麼好，如果不諧聲律，也難以褒獎。他所推崇的何良俊更說：「寧聲叶而詞不工，無寧辭工而聲不叶」⁴⁵將「音律和諧」抬到最重要的位置，文辭的內容反倒是其次。他只是一味的強調說要遵守音律，不過並沒有再進一步探討「為什麼要遵守音律？」也沒有對湯顯祖的論點提出什麼更深入的反駁。

王驥德《曲律》曾描述湯沈兩派之水火不容：「臨川之於吳江，故自冰炭。吳江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫鋒殊拙；臨川尚趣，直是橫行，組織之工，幾與天孫爭巧，而屈曲聱牙，多令歌者齟舌。吳江嘗謂：『寧協律而不工。讀之不成句而謳之始協，是為中之之巧。』」⁴⁶簡明扼要的描述了雙方之長處與短處。李漁曾經如此比喻填詞：「『依樣畫葫蘆』一語，竟似為填詞而發。妙在依樣之中，別出好歹，稍有一線之出入，則葫蘆體樣不圓，非近於方，則類乎匾矣。」雖然看似容易，不過他又緊接著說「明朝三百年，善畫葫蘆者，只有湯臨川一人。」⁴⁷可見湯顯祖也並非不守曲律，只是對於沈璟的斤斤計較於曲譜平仄之嚴格遵守而不敢有絲毫違背、甚至斲傷了創作力也不管的這種態度，感到十分不滿，此亦見於王驥德《曲律》之記載：

（沈璟）曾為臨川改易《還魂》字句之不協者，呂吏部玉繩（鬱藍生尊人）以致臨川，臨川不懌，復書吏部曰：「彼惡知曲意哉！余意所致，不妨拗折天下人嗓子。」其志趣不同如此。鬱藍生謂臨川近狂，而吳江近狃，信然哉！⁴⁸

無論是狂抑或狃，湯顯祖與沈璟二人的實際編導經驗恐怕都未及於李漁。《閒情偶寄》雖云：「填詞首重音律，而予獨先結構者，以音律有書可考，其理彰明較著」、「詞采似屬可緩，而亦置音律之前者，以有才技之分也」⁴⁹，乃將「結構」與「詞采」對於戲曲作品之重要性排在「音律」之前，然而他對於內容與聲律兩者之間的調和，洵有看法獨到之處，由實際演出的舞臺效果切入，對湯沈雙方僵持不下之意見謀求解決之道。

在李漁之前的戲曲批評者，大多將注意力集中在戲曲的「唱詞」之上，其實，

⁴⁴ 沈璟〈詞隱先生論曲〉，郭紹虞主編《中國歷代文論選》，頁 159。

⁴⁵ 何良俊〈曲論〉，郭紹虞主編《中國歷代文論選》，頁 163。

⁴⁶ 王驥德《曲律》（長沙：湖南人民出版社，1983），頁 226。

⁴⁷ 李漁《李漁全集·閒情偶寄》（杭州：浙江古籍出版社，1990），頁 32。

⁴⁸ 王驥德《曲律》，頁 226-227。

⁴⁹ 李漁《閒情偶寄》（上海：國學研究社，1936），頁 3。

「唱詞」與「賓白」的重要性應等量齊觀，《中國戲曲藝術教程》指出，「戲曲聲樂包括唱和念兩部份，唱的型式有獨唱、對唱、齊唱及幫唱（新中國成立之後開始運用重唱）等。其中以獨唱為主。念則有白（包括散白和韻白，散白為方言白）、引子（前部為念，後部為唱的半念半唱兩句式形式）和數板等。白是『念』中的主要成分。」這是簡要敘述了「唱」（唱曲）與「念」（賓白）兩者的主要類型，而賓白有怎樣的特色呢？「它們都是經過不同程度加工的音樂化語言，具有與演唱調門相同的調高，也具有一定的節奏感與音調感，特別是其中的韻白，音樂化的程度更高些。這種念白必須與整個戲曲舞臺藝術中唱、做、打等藝術手段的節奏性、音樂性、律動性、誇張性等協調一致，才能獲得戲曲舞臺藝術的協調美。」⁵⁰由此可以了解「賓白」的重要性所在。其實李漁在當時也已經有此認識，他自述「傳奇中賓白之繁，實自予始」，原因之一是：

且作新與演舊有別，《琵琶》、《西廂》、《荊》、《劉》、《拜》、《殺》等曲，家弦戶頌已久，童叟男婦，皆能備悉情由，即使一句賓白不道，止唱曲文，觀者亦能默會，是其賓白繁簡可不問也。至於新演一劇，其間情事，觀者茫然；詞曲一道，只能傳聲，不能傳情，欲觀者悉其顛末，洞其幽微，單靠賓白一著。⁵¹

正因為賓白有此重要性，所以對於賓白的要求當然不能少，其中最重要的就是聲律方面，故而李漁才會強調說：「賓白之學，首重鏗鏘。一句磬牙，俾聽者耳中生棘；數言清亮，使觀者倦處生神。世人單以音韻二字用之曲中，不知賓白之文，更宜調聲協律。」⁵²而《閒情偶寄》當中關於聲律之論述，正可分為唱詞與賓白兩方面：

第一，唱詞方面：包括〈詞曲部·音律〉之全部，共九小節：恪遵詞韻、凜遵曲譜、魚模當分、廉監宜避、拗句難好、合韻易重、慎用上聲、少填入韻、別解務頭。〈演習部·授曲〉中的解明曲意、調熟字音、字忌模糊等三小節。

第二，賓白方面：〈詞曲部·賓白〉中的五小節：聲務鏗鏘、語求尚似、字分南北、文貴潔淨、少用方言等，以及〈演習部·教白〉的全部兩小節：高低抑揚、緩急頓挫。

能將唱曲與賓白都納入聲律論述的對象，此可謂戲曲理論的一大進步，而李漁不管是對唱曲還是賓白，總是扣緊其核心思想：「填詞之設，專為登場」⁵³、結合其實際導演與教戲的經驗，條縷分析、深入淺出的進行論述，這是他與前代戲曲理論家不同的地方，也是他頗占優勢之處。

李漁談論每一項關於聲律之議題，往往都不會只停留在指出規則或目標而已，而是詳盡的舉出實例說明，譬如〈慎用上聲〉便云：

⁵⁰ 中國戲劇家協會藝術委員會、中國崑劇研究會編《中國戲曲藝術教程》（南京：江蘇人民出版社，1991），頁276。

⁵¹ 李漁《李漁全集·閒情偶寄》，頁49。

⁵² 李漁《李漁全集·閒情偶寄》，頁44。

⁵³ 李漁《李漁全集·閒情偶寄》，頁66。

平上去入四聲，惟上聲一音最別。用之詞曲，較他音獨低，用之賓白，又較他音獨高。填詞者每用此聲，最宜斟酌。此聲利於幽靜之詞，不利於發揚之曲；即幽靜之詞，亦宜偶用、間用，切忌一句之中連用二三四字。蓋曲到上聲字，不求低而自低，不低則此字唱不出口。如十數學高而忽有一字之低，亦覺抑揚有致；若重複數字皆低，則不特無音，且無曲矣。⁵⁴

雖然作者並未具備現今漢語語音學之知識，無法科學性的表述上聲之調值為先降再升之「214」，不過卻能生動而精確的指出此一音調在唱詞與賓白之中使用時的特色，讓讀者明白何以不宜連用多個上聲之字的緣由所在。再如〈少用方言〉則曰：

近日填詞家，見花面登場，悉作姑蘇口吻，遂以此為成律，每作淨丑之白，即用方言，不知此等聲音，止能通於吳越，過此以往，則聽者茫然。傳奇天下之書，豈僅為吳越而設？至於他處方言，雖云入曲者少，亦視填詞者所生之地。如湯若士生於江右，即當規避江右之方言，祭花主人吳石渠生於陽羨，即當規避陽羨之方言。蓋生此一方，未免為一方所囿。有明是方言，而我不知其為方言，及入他境，對人言之而人不解，始知其為方言者。諸如此類，易地皆然。欲作傳奇，不可不存桑弧蓬矢之誌。

作者是站在戲曲作品能更廣為流傳、各地觀眾都能夠聽懂演員臺詞的角度而立論，認為應該少用方言。不過這在實務上這恐怕難以避免，譬如南戲《張協狀元》就保留了許多吳、閩之方言⁵⁵，況且從另一個角度來看，這類融入各地方言的戲曲作品，其實保存了當時珍貴的語言材料，更保存了原汁原味的在地特色，亦為中國多元語言社會情境的實際展現。

誠如研究者指出：「李漁在戲劇的劇本創作和舞臺表演的藝術實踐中，以開闊的知識視野，嶄新的思維路徑，從音律定位、音律尚嚴、文律雙美等方面所建立的以舞臺表演為中心的劇學聲律觀念，揭示了中國古代戲劇所獨具的聲律美的藝術魅力，直到今天仍有重要的理論價值。」⁵⁶確乎如此。

五、結語

總而言之，劉勰《文心雕龍·聲律》主要是以提綱挈領、高屋建瓴之筆法，表述詩歌聲律之起源，強調聲律和諧之重要；李漁《閒情偶寄》以深入淺出之筆法論述戲曲之聲律問題，其對於唱詞與賓白之聲律要求，乃以實際演出能有良好效果為最高指導原則，務求使唱詞優美動聽、賓白字字分明。兩者對於當時文壇之聲律論爭都有所呼應，劉勰表達支持沈約聲律理論之意，李漁則綜合了湯、沈

⁵⁴ 李漁《李漁全集·閒情偶寄》，頁 40。

⁵⁵ 郭作飛〈南戲發生地源的語言學考察——以《張協狀元》方言詞的運用為例〉，《寧夏大學學報》（人文社會科學版），2011 年第 3 期，頁 17-22。

⁵⁶ 吳瑞霞〈李漁聲律觀評析〉，《戲曲研究》，2004 年第 1 期，頁 181。

二家說法，認為應該努力要求文律雙美。

在論述對象方面，劉勰針對的是韻文，與沈約「永明體」聲律理論相同，並未將論述範疇拓展至無韻之文；不過明代湯、沈之爭本來只是集中在唱詞上，李漁卻擴大到連賓白也包含進來，且能發現其中聲律原則的相似之處。惟二人對於各地方言不同聲律之看法，都著重於純粹性、一致性之要求，與現今文學理論所提出之「文學作品若多語雜燴／多聲複調／眾聲喧嘩又何妨？」⁵⁷的看法相異，仍傾向較為傳統而保守之立場，都希望在創作時能夠共同遵循一個標準的語音系統。

若就其影響層面來看，劉勰肯定了詩歌聲律結構之審美功能，對於「永明新體」（近體詩）的創作風潮起了推波助瀾的正面而積極之作用⁵⁸，誠如紀昀所評：「即沈休文《與陸厥書》而暢之，後世近體，遂從此定制。齊梁文格卑靡，此學獨有千古」⁵⁹；李漁的戲曲理論，也因極具實際應用價值，對於《長生殿》、《桃花扇》之創作，以及近代王國維、吳梅之戲曲理論建構，都具有不言可喻之指導與傳承意義⁶⁰。

劉勰與李漁二人雖然生活的年代相距有千餘年之久，不過對於文學作品聲律之看重則是並無二致，其諸多深入肯綮之精闢論述，在今日讀來仍然極具啟發作用，對於現代詩文之創作仍然具有參考價值，值得吾人持續深入探究。

⁵⁷ 可參考巴赫金著、白春仁、顧亞鈴譯《巴赫金全集》卷5，石家莊：河北教育出版社，1998。

⁵⁸ 祝誠、江慰廬〈《文心雕龍》聲律論對格律詩文制式形成的作用與影響（上）〉，《鎮江高專學報》，2002年第2期，頁3-7；祝誠、江慰廬〈《文心雕龍》聲律論對格律詩文制式形成的作用與影響（下）〉，《鎮江高專學報》，2002年第3期，頁3-8。

⁵⁹ 詹鏗《文心雕龍義證》，頁1209。

⁶⁰ 董典寶〈戲曲藝術發展的價值影響分析——以李漁戲曲理論為例〉，《藝術品鑒》，2014年第12期，頁91、96。

參考文獻

1. 中國戲劇家協會藝術委員會、中國崑劇研究會編《中國戲曲藝術教程》，南京：江蘇人民出版社，1991。
2. 巴赫金著、白春仁、顧亞鈴譯《巴赫金全集》卷 5，石家莊：河北教育出版社，1998。
3. 吳瑞霞〈李漁聲律觀評析〉，《戲曲研究》，2004 年第 1 期，頁 171-181。
4. 李延壽《南史》，北京：中華書局，1987。
5. 李漁《李漁全集·閒情偶寄》，杭州：浙江古籍出版社，1990。
6. 李漁《閒情偶寄》，長春：時代文藝出版社，2001。
7. 沈新林〈論李漁的改名易字及其思想轉變〉，《南京師大學報（社會科學版）》，1989 年第 3 期，頁 61-66。
8. 沈謙《文心雕龍之文學理論批評》，臺北：華正書局，1981。
9. 姜椿芳總編輯《中國大百科全書·中國文學》，臺北：錦繡出版社，1992。
10. 胡緒偉〈李漁戲曲理論的若干問題〉，《中國古代、近代文學研究》，1987 年第 10 期。
11. 祝誠、江慰廬〈《文心雕龍》聲律論對格律詩文制式形成的作用與影響(上)〉，《鎮江高專學報》，2002 年第 2 期，頁 3-7。
12. 祝誠、江慰廬〈《文心雕龍》聲律論對格律詩文制式形成的作用與影響(下)〉，《鎮江高專學報》，2002 年第 3 期，頁 3-8。
13. 張乃彬等《中國古代文論概述》，重慶：重慶出版社，1988。
14. 張玉書等纂輯《康熙字典》，北京：國際文化出版公司，1993。
15. 張問陶《船山詩草》，臺北：臺灣學生書局，1975。
16. 張國光《古典文學論爭集》，武漢：武漢出版社，1987。
17. 張曉軍《李漁創作論稿：藝術的商業化與商業化的藝術》，北京：文化藝術出版社，1997。
18. 皎然著，李壯鷹校注《詩式》，北京：人民文學出版社，2003。
19. 章學誠著，葉瑛校注《文史通義》，北京：中華書局，1985。
20. 郭作飛〈南戲發生地源的語言學考察——以《張協狀元》方言詞的運用為例〉，《寧夏大學學報》（人文社會科學版），2011 年第 3 期，頁 17-22。
21. 郭紹虞主編《中國歷代文論選》，上海：上海古籍出版社，1982。
22. 童慶炳主編《文學理論要略》，北京：人民文學出版社，1998。
23. 黃雪、鄒宜寧〈「湯沈之爭」對明代劇壇的影響〉，《蘭臺世界》，2015 年第 3 期，頁 89-90。
24. 楊和為〈沈約聲律論管窺〉，《六盤水師範學院學報》，第 24 卷 1 期，2012 年 2 月，頁 14-20。
25. 葛兆光《漢字的魔方：中國古典詩歌語言學札記》，上海：復旦大學出版社，

2008。

26. 董典寶〈戲曲藝術發展的價值影響分析——以李漁戲曲理論為例〉，《藝術品鑒》，2014年第12期，頁91、96。
27. 詹鏌《文心雕龍義證》，上海：上海古籍出版社，1989。
28. 詹鏌《劉勰與《文心雕龍》》，北京：中華書局，1980。
29. 聞一多《聞一多全集 2·文藝評論、散文雜文》，武漢：湖北人民出版社，1993。
30. 謝柏梁《中國分類戲曲學史綱》，臺北：臺灣商務印書館，1994。
31. 釋慧皎撰，湯用彤校注，湯一玄整理《高僧傳》，北京：中華書局，1992。
32. 張慧〈近百年「文學自覺說」研究述評〉，《運城學院學報》，2017年第1期，頁58-64。
33. 成復旺、黃保真、蔡鐘翔《中國文學理論史》(一)，北京：北京出版社，1987。
34. 成復旺、黃保真、蔡鐘翔《中國文學理論史》(四)，北京：北京出版社，1987。

The Progression/ Evolution of Phonology: the comparison of “*Wen-Xin-Diao-Long*” and “*The Occasional Notes with Leisure Motions*”

Ko, Binyau *

Abstract

Liu Xie described the origin of the phonetic and emphasized the importance of phonologic harmony in his “*Wen-Xin-Diao-Long*”. He wrote in a precise and elegant style. In the contrary, Li Yu patiently instructed the phonological logic with words, which were easy to catch up, stressed the practical uses and called for using beautiful songs and cut-clear dialogues. Both Liu and Li fitted the common phonology at that time. Liu stood the side for elegant phonology, whereas Li, who combined the theory of both Tang and Shen’s, suggested that both phonology and dialogues should be emphasized. At the perspective of discourse analyses, Liu focused solely on verse, which was similar to that of Yongming Style poetry; however, Li expanded his emphasis onto dialogues, which went far beyond the battle between Tang and Shen that was solely on the songs. However, both Liu and Li held the same perspective of regional phonology, which they both thought the phonology should be pure and consistent. This point-of-view showed great contradictory to contemporary aspect, which supported the great diversity of the phonology, indicating that their views were more conserved and they hoped that all the works should follow same phonology. Even though Liu and Li were people in different era, they both put great emphases on phonology. Plenty of their works are elegant and deep, which are still worth studying nowadays. Their works still have great impact on contemporary poetry and worth people in these fields to further investigate.

Keywords: Liu Xie, Li Yu, Phonology, Yongming Style poetry, battle between Tang and Shen

* Ph.D. in Chinese literature, National Central University