

## 以本質為導向 - - 蘇軾「以詩為詞」問題重探

林融嬋

### 摘要

「以詩為詞」幾乎是所有研究蘇詞者都會面臨的一個問題，然歷來研究者均傾向論證蘇軾有否以詩為詞，但筆者以為，以詩為詞真正的問題，並不在以詩為詞的行為本身，而在其毀譽參半的結果，亦即：兩極化的評論究竟從何而來？而此兩極評論背後的意義又是什麼？在文學本質與文學研究之走向已有更新詮釋與認知的當下，筆者試由詩、詞的分野出發，以傳統詩教理論為切點，重新探論蘇軾詞作中以詩為詞所彰顯的問題和意義。

關鍵詞：蘇軾、以詩為詞、傳統詩教、作家自覺、書寫自由

## 一、前言

「以詩為詞」幾乎是所有研究蘇詞者都會面臨的一個問題，然歷來研究者均傾向論証蘇軾有否以詩為詞，但筆者以為，以詩為詞真正的問題，並不在以詩為詞的行為本身，而在其毀譽參半的結果，亦即：兩極化的評論究竟從何而來？而此兩極評論背後的意義又是什麼？筆者以為，所謂「詩」、「詞」意義，其代表的僅是文學外在形式的演變，而非文學本質的變異，然而在進一步考察二者意義時，卻會發現詩詞之所以別，有相當原因是建立在詩詞對壘（不僅止於外在形式）的關係上，筆者認為這種莫名的對立關係與概念，是造成蘇詞評論兩極化的主因，而傳統詩教中過份強調的「文人情懷<sup>1</sup>」或許就是使得「以詩為詞」造成傳統詞學研究之困惑<sup>2</sup>的根源？因之，在文學本質與文學研究之走向已有更新詮釋與認知的當下，筆者試由詩、詞的分野出發，以傳統詩教理論為切點，重新探論蘇軾詞作中以詩為詞所彰顯的問題和意義。

## 二、傳統詩教與以詩為詞問題

### (一)詩詞之別與傳統詩教理論關係

詞此文體的發展，是繼詩而來的，而又因於其形式與所擅於表現的況味與詩不同，所以其在文學史上的定位，與詩呈現出類似於「對峙」的特異關係，例如詩「莊」則詞「媚」等，然而須先釐清的是，此樣的定位，基本上只是二元解釋模式的應用，主要在方便人們了解其欲知之事，這與欲解「陽」則必說「陰」

---

<sup>1</sup> 指文人內心甚至是表現在行動和文學上的與儒家、道德、政治的難分難解。

<sup>2</sup> 所謂困惑是指文學史中的「正」「變」之爭，例如王世貞在其《藝苑言》裡所言：

李氏、晏氏父子、耆卿、子野、少游、易安至矣，詞之正宗也。溫韋豔而促，黃九精而險，長公麗而壯，幼安辯而奇，又其次也，詞之變體也。

此以晚唐五代，詞開始走向成熟為詞之基準，而言蘇詞乃詞之變體。另劉熙載於其《藝概·詞曲概》中又論：太白《憶秦娥》聲情悲壯，晚唐五代唯趨婉麗，至東坡始能復古。後世論詞者，或轉以東坡為變調，不知晚唐五代乃變調也。此以詞之始發為準則，提出了與蘇詞為變體相對的看法。而此種正、變之論，歷來不知凡幾，著實成了詞學研究上一個難解的「認同」問題，也進一步造就了「以詩為詞」的兩極評論。

的道理是相同的，但是卻由於傳統詩教的影響，人們在解讀時，往往對這樣的事實缺少應有的意識，而逕自將詩的莊與詞的媚添劃上「必然」框架，一旦脫離框架則予以撻伐，蘇東坡的「以詩為詞」就是其中最顯著的一例。私以為這樣的行動，就文學言，其立場是相當不穩固的，因之，在此筆者將先由詞的起源來說明文學本質與文學形式二者間的不容混淆，再以傳統詩教為視角，追探中國文學之所以可將詩、詞截然分化之因，之後究其缺失。

## 1、詞的起源

詞的起源，眾說紛紜，大別之，有以下三種：

### (1)源於樂府詩

宋王應麟《困學紀聞》<sup>3</sup>

古樂府者，詩之旁行也；詞曲者，古樂府之末造也。

而王國維於《戲曲考源》<sup>4</sup>亦云：

詩餘之興，齊、梁小樂府先之。

他們均表明了詞乃源於樂府的論點。

### (2)源於唐人絕句

宋翔鳳《樂府餘論》<sup>5</sup>

謂之詩餘者，以詞起於唐人絕句，如李白之清平調，即以被之樂府。旗亭畫壁諸唱，七言絕句；後至十國詩，遂競為長短句。且一字兩字至七字，以抑揚高下其聲，而樂府之體一變則詞實詩之餘，遂名詩餘。

清方成培《香研居詞麈》<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> 轉引自 弓英德：《詞學新詮》台灣商務印書館 一九八二年九月 頁 10

<sup>4</sup> 王國維：《論曲五種·戲曲考源》 台北市，藝文印書館 一九七五年九月 頁 2

<sup>5</sup> 轉引自 弓英德：《詞學新詮》台灣商務印書館 一九八二年九月 頁 11

<sup>6</sup> 同註 5 頁 12

唐人所歌，多五七言絕句，必雜以散聲，然後可被之管絃。如陽關必至三疊而後成音，此自然之理也。後來遂譜期散聲，以字句實之，而長短句興焉。故詞者，所以濟近體之窮，上承樂府之變也。

以上二者均以爲，詞的產生，乃由唐人絕句變化而來，而此亦爲詞又名「詩餘」之因。

### (3)源於音樂

俞樾的《詞律序》<sup>7</sup>有云：

唐書藝文志經樂類，有崔令欽教坊記一卷，其書羅列由調之名，自獻天花至同心結，凡三百三十有五，而今詞家所傳小令，如南歌子、浪淘沙，長調如蘭陵王、入陣樂，其名皆在焉，以此知，今之詞，古之曲也。而唐志列之樂類，又以此，知今之詞，古之樂也。

根據以上各論者的觀點，詞的起源，有以爲源於樂府，有以爲源於唐詩，有以爲源於音樂，更甚者，有以爲源於胡夷之曲、里巷之聲，或酒席間的酒令等，眾說紛紜，然暫且不論諸說是否有其缺誤，筆者以爲文體乃做爲文學本質之某一面具象呈現的場域，而文體的演變與創發，則在當人類的精神情感無法於某一既有文體中充份表達時，一符應需求的文體就必於需求中產生，所以我們必須意識到的是，文類代變所能彰顯的是文學外貌轉換的過程，而非質的異動，因之，以上起源諸說的察考，也僅僅與文學外在形式<sup>8</sup>之變有關；另一方面，於俄國形式主義的論點中，內容與形式雖爲一統一體，但並非不可做分析研究，形式主義的學者以爲，形式與內容各具其獨立性，若以人所建構之社會比之，即爲人與人之間，以其各自的獨立性相輔相成，進而促使趨於完整；所以，綜合以上二點，文體之變（非斷裂，包括承繼、創新、轉化），既爲文學之必然走勢，如王國維《人間詞話》<sup>9</sup>裡所言：

---

<sup>7</sup> 同註 5 頁 13

<sup>8</sup> 筆者以爲「文學」是一整全的精神實體，而各種形式、題材均只是呈現其其中一面，換言之，文學體現於各個被稱之爲文學的創作裡。

<sup>9</sup> 王國維：《人間詞話》，臺北市：臺灣開明書店，一九八五年三月

四言敝而有楚辭，楚辭敝而有五言，五言敝而有七言，古詩敝而有律絕，律絕敝而有詞。

而形式與內容又各具其獨立性，如此則內容之於形式<sup>10</sup>之變，其二者間相應的必然性，顯然是相當值得商榷的。

## 2、傳統詩教對詩詞之別的影響

詩與詞之不同，就形式方面概言之，最主要在於詞有其調譜，每譜有一定之字句，且因樂調繁簡的不同，而形成篇章長短不同的格式，分為小令、中調、長調三類；另，字句大多長短不一，從一字句到十一字句都有，為與律絕最大之不同，在用韻方面，則較古體為嚴，較近體寬，但其中變化，卻也較詩為複雜。如以沈去矜之語，則為：

承詩啟曲者詞也；上不可似詩，下不可似曲。<sup>11</sup>

沈氏就形式方面論述以為詞乃承詩而啟曲者，然詩詞曲各異。

而就內容的表現方面言，歷代論者頗多解說，如沈義父云：

作詞與詩不同，縱是花卉之類，亦須略用情<sup>12</sup>意…

或如王國維於《人間詞話》<sup>13</sup>中亦云

---

<sup>10</sup>清顧炎武《日知錄·詩文代降條》「三百篇之不能不降而楚辭，…六朝之不能不降而唐也，勢也。……詩文之所以代變，有不得不變者。一之文沿襲已久，不容人人道此語。」

王國維《人間詞話》「藝文體通行既內，染指遂多，自成習套。豪傑之士，亦難於其中自出新意，故遁而作他體，以自解脫，一切文體所以始盛終衰者，皆由於此。」

據上，顧、王所言之「文體本身亦有其不得不變者」，其「者」均指向文學之外在形式，而以為之所不得不變，乃受囿於既有之習套，而難於其中創變新意。

<sup>11</sup>轉錄自：弓英德：《詞學新詮》台灣商務印書館 一九八二年九月 頁 16

<sup>12</sup>於此亦有一問題：此處之「情」是否有侷限性，而將非柔性情感排除在外。（可與註 18 互參）

<sup>13</sup>同註 9

詞之為體，要眇宜修，能言詩之所不能言，而不能盡言詩之所能言。詩之境闊，詞之言長。

更有論如「詩莊詞媚」「詞為艷科」等，不難發現，凡從內容方面來說明「詞」此類文體者，再再都無法避免把詞與詩以運情／言志做劃分；實則詞之形式句法確較詩長於言情，然而這是內容與文體異變的相應關係，但是此相應關係並非必然。——文學既為一整全的精神實體，就不可能可隨文體之異而截然劃分，就像在論述的文章裡，我們亦無法斷然否定論述中的情感傾向，所以同置於文學範疇下的各種文類，都必有相通的基本質素存在，據此，則蘇軾的「以詩為詞」不過是一創作手法，但是其在詞史研究上所造成的困惑卻又不容否認，所以筆者以為造成此推斷與結論的弔詭，該是在「必然性」的因素上。

追探詩詞分別的源頭，我們即可很容易發現，詞被許可的「運行」範圍，乃相對詩而來，例如唐朝是詩此一文體最為光輝的年代，然而詩中的意象與用詞，仍一直無法於傳統的指射意含<sup>14</sup>中抽離，所以在文人情感之外的情感蘊釀下，詞應運而生，進而受限於此「運」，主要原因即在傳統詩教理論。

在傳統的詩教系統中，詩是文人專屬的場域，或者說「詩」此一場域是「文人性」的會更明白些。傳統詩教雖是在漢代才具其極大指向作用，然而漢代在建構之時，其所涉及的典籍卻包括了《尚書·舜典》、《論語》、《孟子》、《荀子》、《禮記·經解篇》、《詩大序》等，而其架構是以「詩言志」為詩的創作基礎，以「發乎情、止乎禮義」為詩的創作規範，以「賦比興」為詩的創作手法，以「溫柔敦厚」為詩的教育功能<sup>15</sup>，我們可稱這些「詩言志」「以禮解詩」「思無邪」「詩教觀」等，為儒家詩教的觀念叢，此觀念叢的所有論說，與儒家學說中，儒生該當以政治以經世濟民為理想是密切相連，合而為一的，另一方面有鑑於中國古代文人的延承性的強度，使得自先秦以下，此種儒家的文學詮釋觀點，在中國的文學發展史上，一直保有相當的影響力，於是「詩言志」的文學詮釋觀自然影響詩作的品評與創作，呈現出如上的詩學架構，促使言志觀成為中國詩學創作與詮釋的必然走向。

實則「志」在文學的創作裡，是一必然要素，因「志」即為心之所向，心之所想，無「志」，文學由何而生？然而我們必須注意到的一點是，此「志」既置

---

<sup>14</sup> 指文人對於政治、道德、社會的情感

<sup>15</sup> 參見 顏淑華：《漢代詩教理論之重新探討》 南華大學文學研究所碩論 二〇〇一年一月

於傳統詩教理論下，則必含藏倫理道德或政教觀念，葉嘉瑩先生於其《中國詞學的現代觀》<sup>16</sup>中，即曾論述到此問題，並舉《論語·公冶長》篇及《論語·先進》篇為佐<sup>17</sup>，而寫道：「縱然是『抒情<sup>18</sup>』之作，在中國詩學傳統中，也仍是含有一種倫理教化之觀念的。然而詞之興起，卻是這詩學之傳統的一種絕大的突破。」筆者以為，一般言志之詩既於此中已有一特定的、被規約化、必然的「言志」色彩，亦即詩在某一向成爲一種「統一」的「創作」時，詞以其長於言情之形式以及言情的需要興起，必然是對詩學傳統的一絕大突破，所以詞的寫作被限於「統一」的對立面，確也情有可原，因爲在詩學理論長期將詩定位爲「詩」的情況下，詞既興起當然也必須爲其尋一恰當位置，以廓清詩之所以爲詩，詞之所以爲詞的問題，事實上，這對於詩、詞的創作不可否認的都有其助益，問題是當人們對文學本質的認知已有所缺漏，而在創作上又必須面對強力傳統詩教的同時，詩、詞的概分，自然而然的也就成了詩詞彼此均不可逾越的界限，因之蘇軾「以詩為詞」的問題，也就必然的成爲詞研究史上的公案。

#### (一)「以詩為詞」問題的現代考察

前已論及詩與詞在傳統詩教的影響下，都被一「本位」主義所規約，因之以「詩」爲「詞」在中國傳統對文學的詮解中，不可不謂爲一絕大衝突，問題是當我們把導致此一衝突的根源置於文學的範疇或者現代的條件考量時，卻都會發現其中的錯謬及與時代條件的不符。

#### 1.傳統詩教的缺失

漢代是中國詩教理論建構、開展、承先啓後的關鍵時代，所以在這裡有三點我們需注意：在中國，文學一詞，始見於《論語·先進篇》，爲孔門四科之一，然於此中「文學」之義，據宋刑昺疏爲「文章博學」，是指主修一般的經書典則而言，此其一。漢武帝獨尊儒術，漢代詩教理論是在百千年儒家學術的薰陶以及

<sup>16</sup> 葉嘉瑩：《中國詞學的現代觀》，台北市 大安出版社 一九九三年九月

<sup>17</sup> 參見 葉嘉瑩：《中國詞學的現代觀》，台北市 大安出版社 一九九三年九月 頁六

<sup>18</sup> 葉嘉瑩先生此處所指的「抒情」是據朱自清先生《詩言辨志》中，將言志／緣情視爲古詩的二大流派而出，但在〈毛詩序〉中，志／情並無太大差別，另「緣情」二字最早出處於陸機《文賦》「詩緣情而綺靡」，而值得注意的是，魏晉時期「情」「志」已可連用，顯見情志區隔之小，所以《文賦》中的「緣情」實爲「言志」之轉語，與〈毛詩序〉中的志／情一致。

因應現實的因素下建構而成的，此其二。以「儒學」釋詩學，道德、政治與社會性是最重要的考量，此其三。由是，則詩以言志、溫柔敦厚的詩風<sup>19</sup>，成為詩學的定範，而此定範的影響對中國文學而言是相當深刻的，如章學誠於《文史通義·詩教下篇》云：

學者推拘聲韻謂之詩，而不知言情達志，敷陳諷諭，抑揚涵泳之文，皆本於詩教。

依章氏所言，後代受詩教影響者不僅詩，易言之，即：詩教影響所及，不僅文學各部門的寬度更包括時代的長度，此種結果是相當驚人的，因若由上述三點建構詩教理論的種種原因及基點考察，我們即會發現其驚人處就在於文學本質的不顯。由漢回溯先秦，整個架構起來的詩學觀念裡，文學並無其獨立地位，唐代時，韓愈「文以載道」說大盛，更使得中國文學只能扮演經學與政治的附庸一角，而反觀詩言志的基點，竟是在包括多種傳統與現實的考量裡構成進而龐大，這對文學本身而言是相當可怕的一種錯謬與缺漏，因為這只是一偏狹的視角，而這種執偏的危險由如我們以管窺豹而妄下定論一樣，不是被豹吞噬，就是永遠不知真相，所以，若不知真相一旦為因，則必導出不知真相之果，先是以假為真，再者便是進一步地貶嘲他人之不知，而此二者，均體現於歷來許多對蘇軾以詩為詞的負面評價上。

## 2. 蘇詞評價現代觀

在前已提及，由於詞的起源和形式，使其長於言情，此是就其特色言，一如

---

<sup>19</sup> 徐復觀在其《中國文學論集》〈釋詩的溫柔敦厚〉有云：

既溫且柔的感情，其所以會由熱與硬轉化過來，乃是如前所說，在反省中發現了無數難以解脫的牽連，乃至含有人倫中難言的隱痛。感情在牽連與隱痛中掙扎，在掙扎中融合凝聚，使它熱不得，冷不掉，而自然歸於溫柔。由此可以了解溫柔的感情，是千層萬疊起來的敦厚地感情。

徐氏於此以「熱不得、冷不掉」的掙扎和隱痛，解溫柔敦厚詩風之所從出，仍是以儒生之志為出發點的，在以漢代儒學主導的詩學之下，此種冷熱相煎的痛苦，顯然難以避免，這裡，我們或可用諸多以美人喻上位者之詩為例。



詩的形式，必促使詩之味偏向渾厚莊重是一樣的，但絕不可言詩若婉言運情則非，因為沒有一種文學不是抒情的，即如寫實主義亦同，因材料的擇取篩選等，無一不以情感為指向，否則試問何以擇一而不擇二，擇 A 而不擇 B，其中必有隱含的情感為內在因素於此中作用，因之，既為文學，文體與文體之間，至多只特色的分割，而不會有必然區界，然歷來論蘇詞者，卻多因其「以詩為詞」而評其不尊詞體，滯凝了詞的發展，如宋陳師道《後山詩話》<sup>20</sup>

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，今代詞手，惟秦七、黃九爾，唐諸人不迨也。

而近人劉石在其《蘇軾詞研究》<sup>21</sup>中，更舉諸多例說如：

詞之所以殊於詩者，不僅在體制之不同，而尤在情思之差異。詩中所詠，已為人生情思之菁英，而其中又有尤細美者焉，幽約淒迷，詩又不足以盡之，於是不得不別為新體，詞遂應運而興。故詞體之生長及發揚，非作者有意為之也，人生有此種情思，於是有此種文學體裁以表達之，此種情思永存於天地間，此種體之作品即永久有人欣賞，有人試作。（《論詞》，《詩詞散論》）<sup>22</sup>

以批蘇詞之遠離詞體本色，這是就其神韻與風貌與詞不同的批判，另外一種批評雖也以為蘇軾以詩為詞，但是是針對蘇之不守樂律而發，如女大詞人李清照即以為蘇詞乃「句逗不葺之詩耳」，在此之所以將同為「以詩為詞」的風貌之評與樂律之評分開，是因筆者以為這是二種不同層次的問題；首先就非本色問題而言，有幾點須先釐清，一、在「要非本色」方面，劉氏以「本色」之意為出色、內行，然出色、內行並不定為本色，以駁沈曾植《菌閣瑣談》<sup>23</sup>

然則雷大使乃教坊絕技，謂非本色，將外方樂乃為本色乎

---

<sup>20</sup> 參見 龍榆生 校箋：《東坡樂府箋》，台北市 華正書局 一九九〇年三月 頁 1

<sup>21</sup> 劉石 著：《蘇軾詞研究》，台北市 文津出版社 一九九二年

<sup>22</sup> 摘自《蘇軾詞研究》頁 88

<sup>23</sup> 摘自《蘇軾詞研究》頁 10

之說，言之雖有其理，然據史學考証，陳師道卒於西元一一〇一年十二月，而雷大使卻是徽宗中期時人，陳師道如何以後世之事，入其詩話之中，顯見此乃僞托之作，並不全然可信，另外，劉氏所舉之例如上，於此，可先提出詰問：詞應需要而生，是否代表僅能於「需要」範圍活動，若是，何以詩人寫詩，竟可取民歌之體？另以「詞之興乃因於詩之不盡處」究之，若有才能人可以詞表詩意，以詩表詞意，則詩詞又如何為不可通者？在這裡我們雖顯見其論述的不完整，卻亦於其中看見詩教理論的作用。二、再以現今歌曲詮解，時下之歌乃以情歌為主流，則軍歌、國歌竟不為歌曲的一種嗎？其次，就不守樂律論問題論，雖則詞乃依聲填詞之作，然所謂聲者，是會依著時代或地域而有所變遷的，如學者章安泰於此問題亦有言：

北宋都中州，南宋者江左，都會所在，人文萃焉，標準之音，每由是出，故兩宋人之詞說，時相矛盾，而持南宋人之詞說以考校北宋名作，也不能銖兩悉稱。（〈論填詞可不必嚴守聲韻說〉）

即如在宋，以詞為文學主要文體的時代，聲韻都已有所變動，況在古時聲韻與音律都已不可知的現代，筆者以為若仍以此標準而負面評價蘇軾以詩為詞的創作，確是相當不智的行為，縱使音樂的配合將使詞作更顯其美，然而詞作在失卻音律，並於今做為一個文學作品經百代而流傳，其文學價值已不容否認，筆者以為，在現今的條件下，若再以音律問題貶斥蘇詞之缺，似易有與時代脫軌之嫌，而且就文學的立場言，一個可稱之為文學的作品，其特有的質素亦絕不至因音律的失傳或不守而消亡；世代錘鍊下，「十年生死兩茫茫，不思量，自難忘…」的悵然，「大江東去，浪淘盡，千古風流人物」時空拉扯下的壯懷，何時稍有消滅？

以上對「以詩為詞」的問題所提出的幾個問題的探討，主不在論証蘇軾究竟有否以詩為詞，或者以詩為詞的對或錯，而是企圖透過對這些問題的釐清，彰顯歷來一直被以假亂真而隱沒了的文學本質，以期解消「以詩為詞」所造成的衝突。首先必須認清的是，「本質」乃一絕不會因其他外在事物而改變的事實，就如沒有人能否認面對千古名句時，油然而起的那股情感一樣；筆者以為縱使因為傳統詩教理論的缺陷與束縛，使我們長期只見文學的一角，導致以為文學本質會因於文體之異而不同，故堅持文體與文體間不可混雜此一誤說，然而事實上，文學本質沒有一刻是不存在的（即使我們使其隱沒），也不會因文體之異而異，只是我們對其無法有清透的意識，而這一點我們就必須由文體相異而林立的意義開始了

解：文體之所以異，其異只在於突顯或者強調本質中所呈現出的面相的不同，就如人唯一心，卻必雜合多種性格一樣。另外相同的意義，可以從「本」的字義反推：既稱「本」則必歸於一，易言之，本質此物，如一含混球體，然球體之生成乃據球心擴而充之，其理與老子之「道生一，一生二，二生三，三生萬物」同，所以事實上，若傳統詩教裡並無偏執或錯謬，以詩為詞的問題，在文學本質的透觀上，是不存在的，如果我們適當的調整傳統詩教的視角，並試以現代批評加以衡量，或者蘇軾的「以詩為詞」將不再是一眾說紛紜的公案。筆者之所以會有如此的論點，主要根源於以下將述及的，蘇軾身為一作者的對於文學的認知與有自覺的創作。

### 三、蘇軾的作家自覺與現代批評視野之契合

#### (一)何謂文學？-- 文學本質現代觀

文學是什麼？這已經是一個相當老掉牙的提問，且文學一詞，也每因時代與個人的見解而有不同的解釋，但這並不表示我們可以停止去問「何謂文學」，就像「生命為何」也一直是歷來哲學家追問的命題一樣，只是哲學家與文學批評者在追問的同時，企求的可能是生命或者文學的真理定義，但私以為不管是文學或者生命，都不應該擁有終極的解釋<sup>24</sup>，因為終極的解釋無疑只會令生命與文學無端滯死，套用米蘭·昆德拉（Milan Kundera）的話：「發現的連續不斷造就了歐洲小說的歷史」<sup>25</sup>，這裡的「發現的連續不斷」意指人存在的一切不斷被發現，其發現的點不是分散的，而是不斷演進的，所以不會有所謂的終極與定義，所以他／她們唯一能保有的只有永恒不變的本質，本質可與時與事推移，移形轉化（就文學而言即形式）等，但永遠不變，換言之，若無這些外在的顯露，那麼本質必也無由彰顯，所以筆者認為所謂生命，就是體現在這些不斷的追問上，而文學就是這些追問化為具體符號的呈現，昆德拉言：

使一個人生動，意味著一直把他對存在的疑問追究到底<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> 此終極解釋包括對於文學的定義，即「文以載道」一類，以及「文本」的指標意義等。

<sup>25</sup> 米蘭·昆德拉《小說的藝術》，香港 牛津大學出版社 一九九三年 頁 14

<sup>26</sup> 同註 25 頁 28

此處之追究，即是探求過程的呈現，而「存在疑問」之產出，即源於「境」與社會、時代…碰撞後<sup>27</sup>，產生反動或順從結果前的一段「掙扎」歷程，在這裡的「掙扎」若以廚川白村先生的話來說，即是苦悶的象徵<sup>28</sup>，若以沙特的話言，則是人的選擇，所以總歸的說，文學的本質即是千百萬生命狀態的呈露。

而何以說是「千百萬」的生命呢？首先我們可引用歐陽修在其〈答吳充秀才書〉之說以論：

學者未始不為道，而至者鮮，為非道之於人遠也，學者有所溺焉爾。蓋文之為言，難工而可喜，易悅而自足，世之學者往往溺之，一有工焉，則曰吾學足矣，甚者，至棄百事不關於心，曰吾文士也，此其所以至之鮮也。

29

歐陽修認為欲達道，則關心百事乃其基本內涵，而文人之書寫基礎亦建於其上，另外，劉勰在《文心雕龍》〈明詩〉篇亦提出論點：

人稟七情，應物斯感。感物吟志，莫非自然。<sup>30</sup>

劉氏與歐陽氏均由文學創作的角度出發，以為創作的基質是出自人原有的情感，進一步對於事物的感受與關懷，這是「千百萬」生命的第一層意義。再者，從事物的角度出發，如果事物只是一種無生命狀態加諸其中的存有，亦即沒有任何感物者對其有任何體受，那麼就不會有文學創作，推而言之，如果一旦文學的創作，不能成為一個開放的，可由人體受的「文本」<sup>31</sup>，那麼文學也將不存，所以沒有

---

<sup>27</sup> 「境」的建立是以自我意識的發揚為基，人我各異，換言之，「境」為自我存在意識的醒覺。

<sup>28</sup> 參考 廚川白村：《苦悶的象徵》一書，但是筆者在此要附加說明的是，所謂「苦悶」指的並不是苦悶本意，而是泛指一切外在與內心的激盪，如以海浪拍打岩石為例，所激起的浪花，即所有文學創作的基質。

<sup>29</sup> 《歐陽修全集》《居士集》卷四十七，頁 321

<sup>30</sup> 劉勰：《文心雕龍》〈明詩〉，北京，人民文學出版社，一九八一，頁 48

<sup>31</sup> 意指詩或小說不可被視為一封閉的實體，應是不可化約的複數，絕不可被固定於單一的中心、本質、或意義，並且體現在主動的閱讀行為中，所以只有讀者的釋讀活動才能使文本產生意義。

任何一個被稱為文學的東西可在虛空、不被閱讀的狀態存在，關於創作與閱讀，沙特（Jean-Paul Sartre）在其文學論中，有相當精闢的見解：

這種推論沒有比在寫作藝術中表現得更為明顯的了，因為文學對象就像只有在運動過程中才存在的奇異陀螺。如果要使文學對象表現出來，便需要一種具體的活動，這就是我們平常所謂的閱讀，同時，只有當這種活動能繼續存在時，這種對象才能繼續存在。別的時候，只是紙上染著墨跡而已。

32

沒有閱讀，則文學猶如行屍走肉，只是一個在現象界不具意義的存有，唯有透過閱讀，文學才存在，才能在各種不同「境」的詮釋下展現出其各種不同的面貌，關於此點讀者反應理論的學者亦認為，文學活動應關注文學作品的接受、反應和效果，即作品與讀者之間的交流、溝通與互動，而羅蘭·巴特（Barthes, Roland）更起而高呼作者之死，以解構傳統閱讀的感受及意圖謬誤，這與尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）論述上帝死亡的意義，有異曲同工之妙，上帝死亡，人才能重新定位，才有活著的可能，作者死亡，文學才有可能存活，而且基於「寫作零度」<sup>33</sup>的不可能，「閱讀零度」更是一高度荒謬，因為沒有人，包括客觀意義上的作者與讀者，可摒棄其內在蘊含，我們必須意識到，人不僅生存於世界，而相應於外在世界，本身亦將自然的作用出一內在的完整世界，更甚者，若以容格的「集體潛意識」理論論之，人的有色眼鏡將是與生俱來的，所以文學會因詮解之異，而展現其各種樣態，這是「千百萬」生命的第二層意義，也是最主要意義。

綜言之，以現代角度觀之，文學有其基質，借某一文體的場域而具像化其某一側面，所以文體與文體間沒有必然的界限，且就像在現象學中，文學被歸結成一意向性的活動一樣，唯有經由視／世界的相應相和或者碰撞，其才存在。

## （二）書寫自由與作家自覺

在上段「何謂文學」中，筆者從現代觀點論述了文學與文學創作的基質，並提出文學與閱讀關係的論點，從而了解自文學創作開始，所謂文學就是一個以「境」做為基質的投射的藝術，確立此一基點後，筆者將於此探討蘇軾對於藝術

---

<sup>32</sup> 沙特：《沙特文學論》台北，志文出版社，一九九六，頁 64

<sup>33</sup> 由羅蘭·巴特提出，指寫作應先割除個人先見，包括政治、社會、是非等所有問題

創作的見解，以及「以詩為詞」對蘇軾個人和文學史的意義。

### 1. 文類侷限的突破

本文裡，筆者不斷透過文學基質的探討與論述，企圖闡發的即文類界限有無其必然性此一議題，然而蘇軾早在嘉祐六年（一〇六一）的〈上曾丞相書〉，就已經提出關於此一問題的根源思想，萬物之理通於一的觀點：

軾不佞，自為學至今十有五年，以為凡學之難者，難於無私；無私之難者，難於通萬物之理。故不通乎萬物之理，雖欲無私，不可得也。己好則好之，己惡則惡之，以是自信則惑也。是故幽居默處而觀萬物之變，盡其自然之理，而斷之於中。其所不然者，雖古之所謂賢人之說，亦有所不取。<sup>34</sup>

蘇軾既深刻體認到萬物之理乃匯通於一，那麼對於身為一名文士，一名創作者的他而言，將此理推諸文學等藝術創作，想來是一必然，而我們亦可於蘇軾〈跋君謨飛白〉裡看到此一論點在各事物上的推衍：

物一理也，通其意，則無適而不可。分科而醫，醫之衰也，問色而畫，畫之陋也。和緩之醫，不別老少，曹吳之畫，不擇人物。謂彼長於是則可也，曰能是不能是則不可。世之書篆不兼隸，行不及草，殆未能通其意也。如君謨真、行、草隸，無不如意，變為飛白，可愛而不可學，非通其意，能如是乎？<sup>35</sup>

蘇軾認為各種事物即使外在形貌有異，然而只要「通其意，則無適而不可」，換言之，萬事之理融通於一，所以只有專、乏之別，而不會有能與不能之分，舉例而言：一個牙醫不可能只認得牙齒，而不懂人體構造。此論應用於藝術上，就成為藝術與藝術間的互相感通轉換，此於〈文與可畫墨竹屏風贊〉中被道出：

與可之文，其德之糟粕；與可之詩，其文之毫末。詩不能盡，溢而為書，變而為畫，皆詩之餘。

<sup>34</sup> 《蘇軾文集》卷四十八，頁 1379

<sup>35</sup> 〈跋君謨飛白〉，《宋人題跋·東坡題跋卷四》頁 83

文、詩、書、畫之所由均歸於一，這樣的理念，體現在蘇軾本身，即是突破文類侷限，對於書寫自由的追求，蘇軾以為書寫的重點在於真實情感的表達（因之，其亦相當強調創作的自主性），而非形式，他以為所謂形式，只是呼應情感而來的具體現象，如在《西清詩話》中，就有這樣的記載：

王文公見東坡〈醉白堂記〉云：此乃是韓白優劣論耳。東坡聞之曰：不若介甫〈虔州學記〉乃學校策耳。

由此可見，蘇軾對於謹守文類傳統規範，以致「先體制而後文之工拙」的寫作方式是相當不以為然的，他以為這樣的作品「抹煞了作家最可貴的創造力，使作品失去個人的氣味與文字獨特性。」<sup>36</sup>，所以蘇軾在任何藝術領域裡，都有相當個人風格的呈現，例如其不僅是將繪畫導入文人畫的重要人物，而且其題畫文學的成就也在於其對詩畫融通的感受力和新意上，另外，體現在詩詞創作上的，就在其對於突破傳統文類侷限，以追求書寫自由的嚐試。

事實上嚴格說來，蘇軾對於書寫自由的追求，並不是在文類應打破其各自的侷限，而是基於其所以為的「萬物一理」的融通概念上，所以文類典範對蘇軾而言並不具特殊意義，因為其超越典範的意識是建立在思想的自覺上，並以文學的美與本質為出發點，以期在文學中呈現出個人生命或者尋找出舊文類的新生命，針對這樣的努力，王灼在《碧雞漫志》裡有相當高的評價：

長短句雖至本朝盛，而前人自立與真情衰矣。東坡先生非心醉於聲律，偶而作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄筆者始知自振。<sup>37</sup>

此論評若置於歷來許多對於蘇軾「以詩為詞」的負面評價中，其中詭異的差距，著實令人難以想像，但是這樣的差距其實不也正提醒著研究者某些被忽略的事實嗎？筆者推測的以為，站在傳統詩教的立場看中國文學，或許伊塔羅·卡爾維諾（Italo Calvino）於《給下一輪太平盛世的備忘錄》裡所言：

---

<sup>36</sup> 摘自 張蜀蕙：《書寫與文類——以韓愈詮釋為中心，探究北宋書寫觀》 國立政治大學博士論文 一九九〇年

<sup>37</sup> 王灼《碧雞漫志》卷二，轉引自《蘇軾資料彙編》頁 493

我有時候會覺得整個世界都在硬化成石頭：這是一種緩慢的石化過程，儘管因人因地而有程度差別，但無一生靈得以倖免。<sup>38</sup>

這種石化過程，也曾在身為一個作家的蘇軾的心中萌發過吧。

## 2. 作家自覺

蘇軾的作家自覺在強調書寫自由以及實踐的過程裡已經顯現，然而若從其重視讀者反應的觀點，我們可更清楚的看到，蘇軾對作家身份的強烈意識。

雖然蘇軾以為創作應以個人的情感為基，然而卻拒絕淪於隱晦難懂的夢幻之語，因其真切的了解文學作品與讀者之間的關係，而關於這類的努力，我們可由其喜作長序來論述，例如孫康宜談及蘇軾喜寫長序，就提出這樣的說明：

蘇軾是為詞特撰長序的第一人。詞客撰作的本意，經此宣洩無遺……「詞序」的目的在介紹詞人的寫作行為。如果詞本身所體現的抒情經驗是一種「凍結的」、「非時間」的「美感瞬間」，因為詞的形式本身即象徵這種經驗，那麼「詞序」所指的是外在的人生現實，而此一現實又恒在時間的律動裡前進。事實上，詞序亦具「傳記」向度，這是詞本身所難以洩露者，……詞家尤可藉詞序與詞的結合，綰結事實與想像為一和諧有序的整體。

孫康宜以為，閱讀者可藉由作者序的書寫，進入詞欲言說的情事或者想像的境界，這是蘇軾身為一個作者，特意為讀者指出的一條進入詞作世界可能的道路，若以其詞作為例，則有如〈定風波〉（莫聽穿林打葉聲），閱讀者可由在前的序，繪製出鮮明圖象，而易於於詞中得所感發。

由此可知，蘇軾對於文學的態度，一直保持在高度反省的意識中，而由文獻考証，其「以詩為詞」顯然亦是作家自覺下的產物（或者亦可言為其基本理論的實踐），然而蘇軾這種強烈的作家自覺與其具積極意義的努力（突破文類侷限），卻突顯了詩教理論所造成的忽略讀者、忽略文學美等這些既深且固的問題，雖然《文心雕龍》〈知音〉篇，也曾提及文學創作與讀者間的關係，但是這樣的理論卻猶如曇花一現，它只是在那裡，少有人再去探究或深化，因此文學的這一側面，

---

<sup>38</sup> 伊塔羅·卡爾維諾：《給下一輪太平盛世的備忘錄》，台北市，時報文化，一九九六，頁 16



便漸漸為人忽略，甚而遺忘。事實上，筆者所欲言的，並不僅僅只在於傳統詩教使得中國文學趨於僵化此一問題，而是希望透過這些本質的追尋，透過前人早已具足的自覺，來重新觀省蘇軾以詩為詞所彰顯的問題以及現代意義；其實放眼文學的過去與現在，在音樂方面，湯顯祖的劇作不也反對音律格律，而主張文學應著重性情的表現；另外在形式方面，現代諸多得獎作品，不管是散文、小說亦多難以區分，甚至「後現代小說更力圖突破小說形式的外部邊界，模糊它與各種文學體的分野，破壞小說的敘述常規」，<sup>39</sup>而新文類諸如散文詩、詩化的散文等的出現，使的文類區分更加雜難，文類運作的範疇也更加狹小，所以在面對文類區分竟而造成文學侷限這種以小失大的場面時，筆者以為，若以文學本質的理念為出發點，棄絕截然的界限，那麼千百年來「以詩為詞」的是非爭嚷，必不再成為詞研究史上的困惑。

#### 四、結論

本文首先以詩教理論所導致的詩詞之別為始，繼而探看詩教缺失，並以現今條件駁在今天仍廣泛被引用的過往詞評，最後以現今文學理論觀點，佐以蘇軾之自覺意識，闡發文學本質，主要在表現「以詩為詞」的根源問題以及根源的缺失，進而導出現今我們對「以詩為詞」問題不應再視為一問題的認知。

眾所皆知，沒有一個民族的文學與中國文學一樣，有如此多的文類區分，雖然這可解釋為旺盛與多向度的創作能力，也可解釋為文學本身必然的代變，但是文學除了這個內在的自然演化發展外，還有沒有可能有另外的「不得不變之勢」呢？從文學史的角度觀之，文類由詩賦到詞曲、甚至變文、小說、小品文，從文體要求愈見自由的走向上看，很容易的可以發現——文學沒有一刻不在企圖於從傳統詩教中逃脫，所有發展中的文體都拒絕承認文學只能承載唯一面向的情感，然而根深蒂固的詩教理論，使得文士陷溺在現實與傳統的考量裡，遲遲無法令文學以真面目示人，因之新文類遂無法逃脫相對於規約而被規約的命運，就如詩被歸化於道德、文士…之內，而詞則必與詩相對一樣。

實則傳統詩教並非一無可取，至少在過往的時代裡其亦曾明確指出文學的某一側面，但是傳統詩教所帶予中國文學的種種問題，卻又不容否認，葉嘉瑩先生

<sup>39</sup> 柳鳴九 主編《從現代主義到後現代主義》中國北京，中國社會科學出版社一九九四，頁 17

在論述此問題時，亦云：

…這些困惑之所以產生的一個最基本的原因，實在是由於在中國的文學批評傳統中，過於強大的道德觀念壓倒了美學觀念…過於強大的詩學理論妨礙了詞學理論之建立。<sup>40</sup>

基本上，從傳統詩教到現下最爲人所熟知的讀者反應理論等，文學理論的建立呼應的是每一個時代的需求，呈現的是每一個時代的思考面向，所以並無好壞與對錯之別，一如章國鋒之言：「文學質量的衡量尺度始終是多元的，換言之，沒有一種普遍的、統一的、對任何時代、任何文本都適用的文學質量的標準，所謂普遍適用的質量標準僅僅是權威化了的欣賞趣味而已。」這也就是爲何筆者曾於前強調文學不可有也不會有終極意義的原因，因之，站在時代的高度，發現過往理論的缺漏自不可免，此無關是非對錯，問題在：當下的我們在面對文學，對文學加以詮解時，其意義與有效性，應是植基於與當下契合的點上，進而去了知其之所以爲文學，以及身爲文學的美處，而非再以過往理論論述其價值，所以，以蘇詞爲例，筆者以爲，批駁其「以詩爲詞」的創作手法乃不尊文體的表現，是深陷於傳統詩教的泥沼而不自知之論，也是刻意忽略蘇軾創作自覺，以及不重現今文學意義的不完整論述。

---

<sup>40</sup> 葉嘉瑩：《詞學新詮》，台北市，桂冠圖書，二〇〇〇，頁 194

## 參考書目

- Terry Eagleton、《文學理論導讀》台北、書林出版有限公司、一九九九年十二月
- 伊塔羅·卡爾維諾《給下一輪太平盛世的備忘錄》、台北市、時報文化一九九六  
初版
- 米蘭·昆德拉、《小說的藝術》、香港、牛津大學出版社、一九九三年
- 沙特、《沙特文學論》、台北、志文出版社、一九九六
- 龍協濤、《讀者反應理論》、台北市、揚智文化、一九九七
- 廚川白村、《苦悶的象徵》、台北市、志文山版社、一九八三
- 葉嘉瑩、《詞學新詮》、台北市、桂冠圖書、二〇〇〇
- 葉嘉瑩、《中國詞學的現代觀》、台北市、大安出版社、一九九三年九月
- 葉嘉瑩、《唐宋名家詞賞析4》、台北、大安出版社、一九九六年八月
- 史良昭、《浪跡東坡路》、台北市、漢欣文化事業、一九九〇年十一月
- 勞思光、《新編中國哲學史》(一)、台北、三民書局、一九九九年八月
- 劉石 著、《蘇軾詞研究》、台北市、文津出版社、一九九二年
- 衣若芬、《蘇軾題書文學研究》、台北市、文津出版社、一九九九年五月
- 曾棗莊 等、《蘇軾研究史》、南京、江蘇教育出版社、二〇〇一年七月
- 王水照 選注、《蘇軾選集》、上海、上海古籍出版社、一九八四年二月
- 龍榆生 校箋、《東坡樂府箋》、台北市、華正書局、一九九〇年三月
- 常振國·降雲 編、《歷代詩話論作家》(二)(四)、台北、黎明文化事業、一九  
九三年九月
- 郭紹虞 主編、《中國歷代文學論著選》(上)、台北市、華正書局
- 歐陽修、《歐陽修全集》、台北市、世界書局、一九九一年十月
- 蘇軾、《蘇軾全集》、台北市、世界書局、一九九六年二月
- 劉勰、《文心雕龍·明詩》、北京、人民文學出版社、一九八一
- 王灼、《碧雞漫志》、上海、上海古籍出版社、一九八八年十二月
- 朱自清、《詩言志辨》、台北市、五洲出版社、一九七一年九月
- 王國維、《人間詞話》、臺北市、臺灣開明書店、一九八五年三月
- 顧炎武、《日知錄》、台北市、明倫出版社、一九七〇年十月

文學前瞻第三期

劉熙、《藝概》、台北縣、漢京文化事業有限公司、一九八五年九月

張蜀蕙、《書寫與文類——以韓愈詮釋為中心，探究北宋書寫觀》、國立政治大學博士論文 一九九〇年

顏淑華、《漢代詩教理論之重新探討》、南華大學文學研究所碩論  
二〇〇一年一月