

李漁「一氣如話」述評 ——兼論《耐歌詞》的敘事性

高美華*

(收稿日期：101 年 6 月 26 日；接受刊登日期：101 年 11 月 9 日)

提要

李漁是同時兼有詞之創作與理論的作家，其詞集名《耐歌詞》，《窺詞管見》二十二則是他對詞的見解。他提出「一氣如話」為作詞的「四字金丹」，並加以實踐。其詞展現了：以調名為題的敘事內涵、不同語氣的敘事特質、代言表述的敘事拓展、情節曲折的敘事現象等特色，開拓了詞的敘事性。加上他詞集中大量的聯章詞作，在詞的敘事性發展中，前有所承，後有所創，李漁《耐歌詞》足以及在詞的敘事史上佔有一席之地。

關鍵詞：李漁、耐歌詞、窺詞管見、一氣如話、四字金丹

* 國立成功大學中文系副教授。

一、前言

李漁（1611-1680）一生以創作為務，晚年結集一生詞作，而成《耐歌詞》一書，他「不求悅目，止期便口」，以「當今柳七」自許，¹選取花間、草堂一派，創作獨樹一格；題材多元，包括詠物詠史、羈旅行役、送客懷人、寫憂寄慨、親情鄉思、艷情相思等。他的歌詞與時代和生活密切相關，更是他的生活經歷和思想情感的真實記錄。

後人對於他的詞作，或以他寫艷詞為主、格調不高；或以他詞同曲劇、獨擅勝場；或以他不落窠臼、雅俗兼備……；在認同他的創作特色之餘，也難免有俗艷之譏；²針對其詞的研究者有限。然於其詞學理論《窺詞管見》，則多異口同聲、肯定其在詞學理論上的貢獻；³一如他的劇曲理論得到的重視，勝過作品本身。

本文擬就《耐歌詞》三百多首作品為主，評述他在《窺詞管見》中「一氣如話」的主張與實踐，兼論李漁《耐歌詞》的敘事性在詞的敘事史上的開拓。

二、李漁《窺詞管見》「一氣如話」的提出

李漁《耐歌詞》是他晚年應坊人之求，繼《名詞選勝》一書出版之後，結集個人詞作專輯而成；他對詞的見解有《窺詞管見》二十二則，原刊於康熙十七年（1678）翼聖堂刻《笠翁一家言全集》「二集」中《耐歌詞》之首卷；其詞〈自序〉作於康熙十七年（1678年），李漁時年六十八。

雍正八年（1730）芥子園主人按文體重新編次《笠翁一家言全集》，將《耐歌詞》改稱「笠翁餘集」編入，而《窺詞管見》仍刊於詞集前面。今杭州浙江古籍出版社則恢復《耐歌詞》原名，與詩集共同收入《李漁全集》第二卷《笠翁一家言詩詞集》中，《窺詞管見》則列為附錄。⁴

¹ 清·李漁：《耐歌詞·自序》，《李漁全集·二卷》《笠翁一家言詩詞集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年10月1版），頁377。

² 如：駱兵：〈淺者深之、高者下之——論李漁《耐歌詞》雅俗相和的藝術特色〉，《南都學壇（人文社會科學學刊）》第22卷第3期（2002年5月），頁66-70。張成全：〈李漁艷詞論略〉，《殷都學刊》2006年第2期，頁67-72。

³ 如：吳宏一：〈李漁《窺詞管見》析論〉，《國立編譯館館刊》第24卷第1期（1995年6月），頁101-127。杜書瀛校勘注釋：《閒情偶寄·窺詞管見》（北京：中國社會科學出版社，2009年1月）；杜書瀛：《評點李漁——《閒情偶寄·窺詞管見》研究》（北京：東方出版社出版，2010年7月）。

⁴ 王翼奇：《笠翁一家言文集·點校說明》，《李漁全集·一卷》《笠翁一家言文集》（杭州：浙江古

唐圭璋《詞話叢編》整理北宋楊繪《時賢本事曲子集》至近代陳匪石《聲執》的詞話著作 85 種，李漁的《窺詞管見》——依時間順序，是排在清代第一位。⁵吳宏一認為李漁《窺詞管見》：「全文雖僅二十二則，但是對於詞學的很多問題，都能提出較有系統而完整的概念，而且這二十二則之間，前後呼應，條貫理達，和歷來一般詞話的形式散漫、內容蕪雜，頗有不同，因此，他之有功於詞學，應是不爭之事實。」⁶杜書瀛指出：其第一至第三則從詩與詞、曲的比較中論詞之特性，第四則談如何取法古人，第五、六則論創新，第七至第十七則論詞的創作特點和規律，最後五則涉及詞的音韻問題；較大多數前輩詞話，具有更強的理論性和系統性。⁷在學者的重視下，李漁的詞學理論《窺詞管見》終於可以重新散發出它異樣的光采。

在《窺詞管見》中，他認為詞的本質，與詩和曲不同（這可從《窺詞管見》第一則至第三則從詩與詞、曲的比較中看出），他深知：

詩有詩之腔調，曲有曲之腔調，詩之腔調宜古雅，曲之腔調宜近俗，詞之腔調，則在雅俗相和之間。⁸

進而提出「摩腔煉吻」之法，以歌唱的方式強化詞的誦讀性；他以「耐歌」為名，認為作詞「不求悅目，止期便口」⁹，強調了詞須「耐讀」的特點；此外，他更強調「一氣如話」為作詞的四字金丹：

「一氣如話」四字，前輩以之贊詩，予謂各種之詞，無一不當如是。如是即為好文詞，不則好到絕頂處，亦是散金碎玉，此為一氣而言也。如話之說，即謂使人易解，是以白香山之妙論，約為二字而出之者。千古好文章，總是說話，只多者也之乎數字耳。作詞之家，當以一氣如話一語，認為四字金丹。一氣則少隔絕之痕，如話則無隱晦之弊。大約言情易得貫穿，說景難逃瑣碎，小令易於條達，長調難免湊補。

籍出版社，1992 年 10 月 1 版），頁 1-4。

⁵ 唐圭璋：《詞話叢編》（北京：中華書局，1993 年 12 月），頁 547-560。

⁶ 吳宏一：〈李漁《窺詞管見》析論〉，《國立編譯館館刊》第 24 卷第 1 期（1995 年 6 月），頁 127。

⁷ 杜書瀛《評點李漁——〈閒情偶寄·窺詞管見〉研究》文首評：《窺詞管見》的貢獻和地位（一），夢無疆，<http://blog.sina.com.cn/xuanshanxiaoxing>，檢索日期：2011 年 1 月 23 日。

⁸ 清·李漁：《窺詞管見·第二則》，《李漁全集·二卷》《笠翁一家言詩詞集》（杭州：浙江古籍出版社，1992 年 10 月 1 版），頁 506。

⁹ 清·李漁：《耐歌詞·自序》，《李漁全集·二卷》《笠翁一家言詩詞集》（杭州：浙江古籍出版社，1992 年 10 月 1 版），頁 377。

予自總角時學填詞，於今老矣，頗得一二簡便之方，謂以公諸當世。總是認定開首一句為主，為二句之材料，不用別尋，即在開首一句中想出。如此相因而下，直至結尾，則不求一氣，而自成一氣，且省卻幾許淘摸工夫，此求一氣之方也。如話則勿作文字做，併勿作填詞做，竟作與人面談。又勿作與文人面談，而與妻孥臧獲輩面談。有一字難解者，即為易去，恐因此一字模糊，使說話之本意全失，此求如話之方也。¹⁰

其實，在李漁提出這個看法之前，明代朱承爵就已認為：

詩詞雖同一機杼，而詞家意象亦或與詩略有不同。句欲敏，字欲捷，長篇須曲折三致意，而氣自流貫乃得。¹¹

「氣要流貫」與「一氣如話」類似，詩詞一樣要講求，但於作詞更重要，李漁甚至強調這是「四字金丹」，可以補救一般說景瑣碎、長調湊補的弊端，達到少隔絕、無隱晦，曉暢明白的效果。李漁進一步度人以金針，提出「一氣如話」的方法：一氣是先認定開頭一句，相因而下，直至結尾，自成一氣；如話就像與人面談，避免用難解、模糊的文字，要令老嫗都解。

唐圭璋《詞話叢編》重編本將此則標題為「好詞當一氣如話」；吳宏一認為從這一則以下，一直到第十七則，都是重在論謀篇的技巧，唐圭璋的標題不能使讀者看出其整體結構；¹²杜書瀛評點《窺詞管見》，第十二則評點的標題為「一氣如話解」；¹³顧敦錄的〈李笠翁詞學〉也做了分類表，將此則歸於「詞須明白、詞須一貫」¹⁴；經歸納諸家說法，依序整理其標題以見《窺詞管見》之內容大要後，可以歸結出李漁「一氣如話」的整體內涵，包括了：立意結構和用字遣詞的講求、敘述一貫與語言對象的確立；前者角度著重章法格律，後者角度則與語言敘述相關。以篇章角度而言，包含立意構思、章法格律、字句琢鍊等內涵；以敘述角度而言，則語言腔調、神情氣度、人我之別、材料去取皆包含其中。¹⁵

¹⁰ 清·李漁：《窺詞管見·第十二則》，《李漁全集·二卷》《笠翁一家言詩詞集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年10月1版），頁512-513。下文引用同此，只於引文後標明頁數，不復贅註。

¹¹ 明·朱承爵：《存餘堂詩話》第29條，見吳文治主編：《明詩話全編》（二）（南京：江蘇古籍出版社，1997年12月），頁1961。

¹² 吳宏一：〈李漁《窺詞管見》析論〉，《國立編譯館館刊》第24卷第1期（1995年6月），頁120。

¹³ 杜書瀛：《評點李漁——〈閒情偶寄·窺詞管見〉研究》（北京：東方出版社出版，2010年7月）。

¹⁴ 顧敦錄：〈李笠翁詞學〉，《李漁全集·二十卷》《現代國內外學者論文精選》（杭州：浙江古籍出版社，1992年10月1版），頁111。

¹⁵ 參見【附表一】：《窺詞管見》一氣如話的內涵。

三、從《耐歌詞》看「一氣如話」的內涵與實踐

在《窺詞管見》中，李漁並沒有對詞的內容題材提出限制，在《耐歌詞》中的作品，不論是親情友情、人情世情、艷情思情，還是寫憂寄慨、嘲謔戲作、敘事述志、甚至詠物議論都無所避忌；他並不以艷科、小道為侮。章法格律與一般論述無異，為呈顯李漁的獨到處，本文以敘述角度為主，先歸納《耐歌詞》的事類與敘述方式，再論述其「一氣如話」的內涵與實踐。

（一）《耐歌詞》的事類與敘述方式

《耐歌詞》的編選方式，是以調編詞，以字數多寡為序，先小令、次中調，後長調。¹⁶計有：小令 68 調、231 首；中調 32 調、75 首；長調 20 調、55 首；總計 119 調、361 首。其詞在詞調之下，均有詞題，偶有詞序，但多不長。

以詞題為考察，其題材事類可歸納為生活經歷、愛戀怨情、題詠評論、寫憂寄懷、嘲謔戲作等五類；其數量統計如下表：

題材事類	生活經歷	愛戀怨情	題詠評論	寫憂寄懷	嘲謔戲作	計
小令	95	71	25	29	12	232
中調	36	19	16	2	3	76
長調	26	12	9	0	6	53
總計	157	102	50	31	21	361
比例	43.49%	28.25%	13.85%	8.59%	5.82%	100%

文學創作對故事的處理方式大致有詠事、敘事、演事等三種：詠事，以第一人稱口吻表達情感或意志，雖有故事因素，但不以表述完整的故事情節為目的；詩歌韻文多屬之。敘事，用第三人稱的口吻講述故事，以情節表現為職責，為全知觀點；稗官野史屬之。演事，以第二人稱的口吻來對話，並用類似生活的語言、表情、語氣，直接把生活中的行動表現出來；戲劇演員屬之。¹⁷

¹⁶ 其小令最長為〈荊州亭〉46 字；中調第 1 闕〈一剪梅〉60 字，最長為〈一枝花〉89 字；長調第 1 闕〈滿江紅〉93 字。與毛先舒之界定（58 字以內為小令，90 字以上為長調）相吻合。

¹⁷ 以上參見徐大軍：《話本與戲曲關係研究》（臺北：新文豐出版股份有限公司，2004 年 11 月），頁 104-105。

以敘述的角度而言，因述說的對象不同，也會產生不同的述說方式。李漁強調說話藝術，針對不同的對象，就有不同的述說方法，在《閒情偶寄·詞曲部》就特別標舉〈賓白〉一節，著重不同腳色人物的敘述特點；在他的《笠翁十種傳奇》和小說《無聲戲》裡，以一人一事為敘事主軸，融合了演事與敘事的特質。詩詞創作，通常是以第一人稱敘述為主，但李漁強調「一氣如話」，在曉暢明白、一貫而下的要求下，往往不離「一人一事」的原則，與「敘事」的特質接近。

在他的《耐歌詞》中，「生活經歷」一類多以第一人敘事為主；「寫憂寄懷」則以第一人視角描述景物為多，或以描述人物；「愛戀怨情」一類以表白內心情思為主，有全述己意、全代人言，也有自己對自己、己對他、她對他等多種對話關係；「題詠評論」則以第一人立場，對人情事理提出看法或思辯；「嘲謔戲作」有自我解嘲和調侃他人二種，或勸或諷，是自己對自己或我對你、我對他的關係。

歸納他的作品後，分析它使用的敘述方式大致有：自述、描述、表述、評述、諧述等項，可與上述類別和對象相對照，今表列於下，以見區別：

敘述方式	自述	描述	表述	評述	諧述
敘述內容	事（時間）	景（空間）	情（內心）	理（看法）	趣（錯位）
敘述對象	我說事	我說物、人	自言、代言	題詠、評論	勸、諷
對話關係	我對事	我對景物	我對我 我對他 她對他	比較思辯 人情事理	我對我 我對你 我對他

（二）「一氣如話」的實踐與缺失

以敘述角度歸納而言，他在《窺詞管見》中強調詞中的「神情氣度」在紙上，與場上的曲不同（第三則，p.507），不可做花面態、娼婦倚門獻醜態（第四則，p.508）。要於淺近處求新，寫「眼前事、口頭語」，能言人所未言，又不出尋常聞見之外（第五則，p.509）。要在「眼前寫景、心上說情」，寫得景明，說得情出，就是好詞，因此取材忌書本氣（第八則，p.511）。不用艱澀語，求為老嫗可解（第十則，p.512），求首尾一氣，要注意人我之分；以全述己意或全代人言為主，若人我間用，則要有一二字過文，自然銜接為妥。不用韻之句，意要連貫、一直趕下，到用韻處為止，聯為一句，則其氣長而其勢利於捷（第二十則，p.516）。總之，語意連貫、一氣呵成，像對人說話，清楚流暢，景明情出，如在目前。誦讀李漁詞作，就可體現他的主張。本文僅就以下數端，提出關於李漁「一氣如話」的論述，以就教於方家。

1.依詞調取意，以做開端、正文或結尾。以調名為題，或失詞調聲情。

詞調名稱的來由，早期往往緣自歌詞內容，隨著詞的發展，詞的內容與調名往往不相關涉。但李漁《耐歌詞》中，標明用本題本意的詞調有：〈花非花〉、〈一葉落〉、〈長相思〉、〈春光好〉、〈誤佳期〉、〈漁家傲〉、〈帝臺春〉，共 7 調。

〈花非花〉、〈一葉落〉、〈長相思〉、〈春光好〉，都用詞調名為首句，認定這開頭一句，相因而下，直至結尾，自成一氣。以〈長相思〉為例：

長相思，短相思，短在眉來眼去時。長牽別後絲。 欲郎知，怕郎知，未必他能諒我痴。翻生別種疑。（p.393）

以女子口吻，在長、短、短、長對比之間，聯串了又想又怕的矛盾心情，最後以諒和疑的不安作結，表達了曲折的思情。

〈誤佳期〉（本意）寫天授佳期人誤；〈漁家傲〉（本題）寫漁人多男為常格，傲煞貴人求不得；〈帝臺春〉（本題——初入都門作）；內容都與題意相關。即使未標明本題本意，李漁也多配合詞調安排內容，如〈南柯子〉寫作官難，〈後庭宴〉紀艷，〈錦帳春〉畫眉，〈酷相思〉寫若再相逢難自誤、愛恨都要留他住，〈兩同心〉詠鴛鴦，〈千秋歲〉賀七十雙壽，〈百媚娘〉說好字，〈撲蝴蝶〉詠蝶，〈燭影搖紅〉詠綠燭，〈望遠行〉寫北上度邗關，別送行諸弟侄……等，詞調名稱就是正文主題。

另有將詞調名直接鑲入正文中的，如〈如夢令〉（寄友）的首句「小令怕填如夢」，〈鳳凰臺上憶吹簫〉（春遊先歸，次日東同人索和）的結語：「次日題詩謝友，無他故，不用心勞。都只為鳳凰臺上，偶憶吹簫。」（p.478）都可看出李漁的巧思。

但是，正如他在《窺詞管見》第二則所說，對於詞調與詩體相同者，他說：

此中根據，未嘗深考。然以意逆之，當有不出範圍者。昔日詩變為詞，定由此數調始，取詩之協律便歌者，被諸管絃，得此數首，因其可詞而詞之，則今日之詞名，仍是昔日之詩題耳。（p.507）

他只是以意逆之，認為「詞名」的作用和「詩題」相當。所以顧名思義，也就犯了不察的失誤。如「賀新郎」詞調，為悲壯激切的聲情，不宜寫歡樂，李漁卻用來賀新婚，如「納喬、王二姬，賀諸友所記花燭詞」、「代賀娶妾」，就非所宜。他在傳奇《奈何天》首齣，更將集曲手法用於詞調，合〈燭影搖紅〉頭和〈賀新郎〉尾，創〈燭影賀新郎〉一調，敘述闕不全三娶美嬌娘的故事。任中敏認為：

詞樂既亡，如清人之用集曲辦法來集詞調者，殊覺無聊；集曲之法，惟南曲在崑腔之中，尚能沿用不輟耳。¹⁸

李漁在崑腔劇本中用集曲之法，將依調取意、發揮得極其盡致。標新立異，頗有創發之功，但畢竟詞曲牌調各有繁衍之迹，其聲情格律也不甚相同，雖然詞調音樂已失，但在前人依調創詞的作品中，仍可咀嚼其調聲情，若置之不理，自創新聲，則與詞調無關了。

2.善用不同語氣，展現敘事特質。

在敘事的題材看來，生活經歷佔詞集總數將近半數，李漁善用不同的語氣，敘述身邊、眼前的事。就以對朋友言說，就有：寄、贈、勸、責、慰、諷等不同的呈現，少見重複。例如：

寄——〈如夢令〉（寄友）

小令怕填如夢，記起故人臨送。賦此作驪歌，一曲心魂俱痛。珍重，珍重，不比梅花三弄。（p.389）¹⁹

贈——〈河滿子〉（新豐市上逢故人）

自別河橋柳慢，不投飲肆三年。今日逢君還大醉，寶刀擲向爐邊。心事只堪流涕，詩篇或可垂涎。（p.395）

勸——〈一剪梅〉（送故人子重游廣陵）

君昔曾為跨鶴游，錢聚揚州，又散揚州。此番再過玉人樓，喚汝回頭，切勿回頭。隋家天子擅風流，名得千秋，實喪千秋。匹夫錦纜繫邗溝，況是扁舟，不是龍舟。（p.444）

責——〈搗練子〉（讓友人得書不報）

¹⁸ 任中敏：《詞曲通義》（上海：商務印書館，1933 國難後第一版），頁 14-15。

¹⁹ 選詞出自清·李漁：《耐歌詞》，《李漁全集·二卷》《笠翁一家言詩詞集》（杭州：浙江古籍出版社，1992 年 10 月 1 版），下文引用同此，只於詞作後標明頁數，不復贅註。

鱗去早，雁來遲。寄到梅花第四枝。自怪隴頭春色賤，贈人無復報瓊時。(p.384)

慰——〈風流子〉(慰友罹難)

莫嘆人情不古，天道只存什五。人不壽，智偏凶，悉聽波濤作楚。行當玉汝，一半還能自主。(p.392)

諷——〈減字南鄉子〉(友人過午未起，書几上諷之)

昨夜微涼，妒煞花間蝶影雙。啼過午雞猶未醒，翱翔，知在溫柔第幾鄉？
怪鳳鳴鳳，明識孤鸞在那廂。故作歡娛驕寂寞，須防，傾國傾城咒楚襄。(p.436)

若以上述對象而言，只有〈搗練子〉讓友一詞為自己心裡犯滴咕外，其餘都是「我對你」的口氣，事件不同，敘述的語氣和內容就已精采紛呈。雖然詞以「寄情」、「抒情」為主，但在上述例中，時間的過度、連貫非常明顯，如：「記起……賦此……心魂俱痛」、「自別……不投……今日……」、「君昔……此番……」、「去早……來遲……寄到……」、「……不古……只存……」、「昨夜……啼過午雞……」，展現了敘事的特質。

3. 代言表述，拓展詞的敘事性。

詞的本質是女性的、柔婉的，而作家多是男性，要寫歌詞給歌者唱，就要摹仿女性的音聲態貌，因此在晚唐、北宋之際，「男子作閨音」是詞的特有現象，而且相當普遍，一如宋·王灼《碧雞漫志》卷一云：「今人獨重女音，不復問能否，而士大夫所作歌詞，亦尚婉媚。古意盡矣。」²⁰以及錢鍾書所指出的，詩歌中的代言、代作在「詞中更成慣技」²¹。

但同樣是代言，不同的文體、不同的立場、不同的對象身分和口吻，就會產生不同的美感和風格。葉嘉瑩指出歷來文學作品中敘寫的女性形象身分，以及敘寫的口吻方式，在各時代各體式中，都有極大的差別。《詩經》中所敘寫的女性，大多是以寫實口吻，寫具有明確倫理身分的現實生活中的女性；《楚辭》中所敘寫的女性，則大多以喻託口吻，寫非現實之女性。〈吳歌〉〈西曲〉中的女性，多是素樸民間女子自述口吻，寫戀愛中的形貌；

²⁰ 宋·王灼：《碧雞漫志》卷1（上海：古書流通處，民國10年，《知不足齋叢書》本），頁9。

²¹ 錢鍾書：《管錐篇》第1冊（翻印本，不詳，1978年1月序），頁87。

宮體詩中敘寫的女性，多是男性以刻畫形貌詠物口吻，寫男子目光中所見的女性。唐人宮怨和閨怨詩中敘寫的女性，是以男性詩人為女子代言口吻，寫現實生活中具有明確倫理身分之女性；《花間詞》中所寫的女性，似乎是一種合乎寫實與非寫實之間的美色與愛情的化身，本無託喻之用心，卻極富象喻潛能的女性形象。²²除了〈吳歌〉〈西曲〉為女性自述外，都是男性為女子代言。

其後，北宋柳永、張先、晏幾道、秦觀、黃庭堅等人艷詞，則常用代言寫艷情。葉嘉瑩將一切敘寫美女和愛情的篇什，統稱為艷詞。²³詞為艷科，《花間》、《草堂》、柳永《樂章集》，最為代表。李漁既以柳七自居，當然不避此風，則《耐歌詞》中的艷詞，從數量上看，約佔全數的三分之一。

在柳永筆下的女性，是現實生活中的歌妓，他代言出她們的心聲，但被晏殊鄙薄為庸俗低下，以下〈定風波〉就是代表：

自春來、慘綠愁紅，芳心是事可可。日上花稍，鶯穿柳帶，猶壓香衾臥。暖酥消，膩雲蟬，終日厭厭倦梳裹。無那。恨薄情一去，音書無箇。早知恁麼，悔當初、不把雕鞍鎖。向雞窗、只與蠻牋象管，拘束教吟課。鎮相隨，莫拋躲。針線閒拈伴伊坐。和我。免使年少，光陰虛過。²⁴

楊海明認為在唐宋詞苑裡，由於詞為艷科的緣故，描寫女性與女性心態的作品特別多，而且很大比例辭篇所用的色澤與筆調，是屬「熱」色或「冷中透熱」的。柳永詞中就更多對於「熱美人」的描繪。但蘇軾能從「冷」的色澤中，雅化女性形象。²⁵如蘇軾〈定風波〉：

常羨人間琢玉郎。天應乞與點酥娘。盡道清歌傳皓齒。風起。雪飛炎海變清涼。

萬里歸來顏愈少。微笑。笑時猶帶嶺梅香。試問嶺南應不好。卻道。此心安處是吾鄉。²⁶

²² 葉嘉瑩：〈論詞學中之困惑與《花間詞》之女性敘寫及其影響〉，見繆越、葉嘉瑩著：《詞學古今談》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，1992年10月），頁458-459。

²³ 葉嘉瑩：《清詞論叢》（石家莊：河北教育出版社，1997年7月），頁50。

²⁴ 柳永：〈定風波〉，收於唐圭璋編：《全宋詞》（臺北：宏業書局，1985年版10月），頁29-30。

²⁵ 楊海明：〈「冷美人」與「熱美人」——談蘇軾〈洞仙歌〉兼及他對詞風的「雅化」〉，見氏著：《唐宋詞主題探索》（高雄：麗文文化公司，1995年11月），頁167-175。

²⁶ 蘇軾：〈定風波〉，收於唐圭璋編：《全宋詞》（臺北：宏業書局，1985年10月），頁290。

柳永是以女性角度而寫，為代言口吻；蘇軾則以作者本身的立場，敘述觀察到的女子形象，並以自己的審美標準，指出「此心安處是吾鄉」的精神境界，並不滯泥於現實世界。蘇軾以詩入詞，將柳永志士悲秋、寫景的高遠氣象帶到詞中，拓展了詞的敘事內涵。

至於李漁詞的情感敘寫，不止於女性代言，還有部份是自己的敘述。所以本文以「愛戀怨情」概括，而不稱艷情。例如：

〈思帝鄉〉第二體（老鬢簪花）：

春日游，黃花插滿頭。縱使風吹帽落，也藏羞。不使人窺深淺，鬢邊稠。白髮偕年少，競風流。（p.391-392）

是從韋莊〈思帝鄉〉轉化而來：

春日遊。杏花吹滿頭。陌上誰家年少，足風流。妾擬將身嫁與、一生休。縱被無情棄，不能羞。²⁷

他從一位心意堅定、許身的女子，脫胎換骨成一個老頑童，情味接近明代楊慎簪花清狂之態，寫出一派天真的風流人物；瀟灑中還是有一些些的隱藏和無奈。

他對女性的描寫，有切身的愛戀情愁，最動人的是他悼念喬、王二姬的作品，如〈最高樓〉傷心處兩闌，追索過去共同生活的時空、耳邊聲歌曲唱的難忘，聲淚俱下，真切感人。〈河滿子〉（感舊四時詞憶喬姬在日）則在虛實之間捕捉喬姬四時的身影，不勝惆悵唏噓。他也不避諱性愛層面的生活述寫，如〈後庭宴〉（紀艷）：

玉軟於綿，香溫似火，翻來覆去將人裹。福難消受十分春，只愁媚煞今宵我。奇葩難遇孤叢，異卉今逢雙朵。欲謀同樹，兩下無偏頗。邢尹互相商，英皇皆報可。（p.448-449）

漢武帝同時寵幸尹夫人與邢夫人，舜同時納娥皇與女英，李漁用此二典故，寄寓他與喬、王二姬的奇福共享；和柳永此類艷詞相比，他「字句去甚俗，存稍雅」（《窺詞管見》第二則，p.507），委婉而有美感。鄭彰魯曰：「此詞當與喬、王二姬傳並讀，有前日之歡娛，自應有今時之寂寞。造物妒之，宜也。」²⁸以其寫歡娛之情，全然享盡之態，故乏深刻之

²⁷ 韋莊：〈思帝鄉〉，蕭繼宗評點校注：《花間集》（臺北：臺灣學生書局，1977年1月），頁137-138。

²⁸ 清·李漁：《耐歌詞》，《李漁全集·二卷》《笠翁一家言詩詞集》（杭州：浙江古籍出版社，1992

思，但若與悼亡之作並看，則有如李煜詞前後期之對比，一種不加控制、隨一江春水向東流的態勢；只是一在家、一在國，寬深有別。

在女性代言方面，不同於柳永只寫現實情貌，他推進到心理層次，寫女性的心理活動，既鮮明、又生動，如〈生查子〉（春閨）：

春來樂事繁，也忌芳心冗。欲待不看花，無奈金蓮勇。 最喜上鞦韆，又怕郎心恐。前度墜香階，曾代將心捧。（p.396）

將一位心思靈動、活潑深情的女子，躍然紙上。甚至透過女性之口，直指男性的虛假情感，如〈花心動〉（硬心）直指郎心似鐵；〈生查子〉（閨怨）：

心柔耳亦柔，誤聽言詞巧。薄倖不由人，情自招煩惱。 初見意何濃，過後情殊少。非是妾容衰，只為郎心飽。（p.397）

則出自溫厚的自我反思，寫男性的薄倖。

他也不同於蘇軾，以理想的人格附加在女性身上，他常常只是寫出真實的情境，所以筆下的女性是多姿多采、多種樣貌。如〈南鄉子第一體〉（寄書）：

幅少情長，一行逗起淚千行。寫到情酣箋不勾，捱咒；短命薛濤生束就。（p.380）

透過一人一事到底，直接說出心中的嗔怨；〈風流子〉（春閨）：

愛向花前小立，又怕苔侵鞋濕。方徙倚，正躊躇，早被東風偷識。綠飛紅集，鋪作芳穠容畧。（p.392-393）

以一人一事的連貫動作，完成一幅完整的畫面。〈杏芳園〉（書所見）：

見人太覺逢迎，避人太覺無情。酌留半面示惺惺，極公平。 佳人心性皆如此，不教至美空生。往來無日不留青，即公評。（p.414）

則是透過觀察，上半片用對比方式，寫佳人待人的態度；下半片則以自己的口吻，評述一位參透人情世故的歡場女子。

張全成以李漁詞的曲化和戲劇化來看待他的艷詞，認為曲化的主要特徵是語義語境的俗化、側重於語言形式的因素；而戲劇化則主要表現為用戲劇化的思維來寫作，側重於角色設置與人物行為動作等類屬表演方面的因素。例如李漁善用代言寫艷情，特別注重人物的言語、眼神、身段的描寫，並且一闋詞（如〈歸朝歡·竊茶〉）中，「有對話、有過程、有結果，是個完整的喜劇情節」，這些都是戲劇化的傾向。²⁹李漁運用了小說、戲曲的語言和視角，豐富了詞的敘事方式和內涵，拓展了詞的敘事性。

4. 「一氣如話」和詞「曲折」本質的把握，「意之曲」與「事之曲」的混同。

《窺詞管見·第十一則》說道：

意之曲者詞貴直，事之順者語宜逆，此詞家一定之理。不折不回，表裡如一之法，以之為人不可無，以之作詩作詞，則斷斷不可有也。（p.512）

這裡強調了詞的本質在於曲折，不在表裡如一、不折不回。曲與直、順與逆，要相反相成，交錯為用。在李漁的創作中，矛盾、對比、錯置、誤解都是主要的手法，可以製造波瀾、營造氣氛。〈浪淘沙〉（閨情）：

盼得遠人歸，玉箸增垂。歡娛到手反成悲。莫道相逢宜忍耐，恨不留啼。泣
罷展雙眉，喜漸難持。不由身不入鴛幃。夢醒不知人在側，尚嘆淒其。（p.434）

歡娛到手反成悲、相逢猶似在夢中，喜極而泣、夢醒而嘆，在強烈的落差對比中，使情感的起伏，曲折動人。加上口語一般的敘述，順承時間、摹寫動作，讀起來一氣呵成。〈玉樓春〉（雙聲）：

愛愛憐憐還惜惜，由衷細語甜如蜜。問他曾否對人言，附耳回云密密密。問
他失約待何如？俯首招承責責責。從來說話少單聲，道是情人都口吃。（p.439）

透過一問一答，將疊字運用得妥貼順溜，最後兩句的總評，則出人意表，幽默成趣。再如〈滿庭芳〉（上灘）：

²⁹ 張全成：〈李漁艷詞論略〉，《殷都學刊》2006年第2期，頁70。

風若仇帆，絳如戀手，灘高百尺難升。蓬萊水淺，學募盪舟行。進寸其如退尺，波濤怒，有力難爭。翻學得長房縮地，一縮浪千層。此舟宜倒坐，好將退步，認作前徵。又焉知誤處，是夢翻醒？曾見塞翁失馬，人相吊，自賀休征。徘徊久，舟師來報，險路已將平。（p.475）

一段險路，就是一段心曲。他不預設立場，步步驚奇。碰到危險，就以退為進。他不強為，只是換角度，反向思維，終能履險如夷。這又看出他不以衝突、對抗為務，而是求轉化、調和。這全在心的轉換，不待外求，所以他說「情為主，景是客」（《窺詞管見·第九則》），〈錦帳春〉（畫眉）：

一筆難增，半絲莫減。何用把、青螺勻染？為愁多，憐黛淺。覺春山漸遠，新蟾微滿。昨夜書來，今朝眉展。纔一掠、色回光轉。怪同儕，無近遠。都不知心轉，來摹新款。（p.449）

「色回光轉」的一瞬，其實不在畫眉的深淺，而在得書心喜，自然眉展。「一氣如話」的最高境界，則是自然而得，不假外求的心。李漁對自己的才情頗為自負，〈蘇幕遮〉（山中待月，月果至）一詞云：

撥輕雲，收薄霧，還我冰輪，莫待臨時鑄。霧若披猖雲跋扈，明日重來，不使簷前住。出金蟾，來玉兔，天步艱難，我慣回天步。不索榮華不求富，只討清幽，那怕無來路。（p.451）

無霸氣，有巧思。呼雲喚霧，與辛棄疾醉倒推松，異曲同工，卻有醉醒之別。

〈蘇幕遮〉（垂釣得魚，喜歌一闋）：

柳初晴，山乍曉。夢醒巫山，天上行雲杳。好句不煩人屬草，一曲鶯簧，檻外詩成了。酒情酣，棋興飽。要有餘閒，還是垂綸好。不道魚來剛湊巧，手到功成，翻為機心少。（p.451）

更是從近處得句，剛來湊巧，手到成功，自然成章。其生命飽滿，機趣無限！不求自得，何等心境！

這些都是他無人可及之處，而且把握了詞心的曲折深婉。

但從心出發，巧遇天機，並非隨時可得。有時一味強調情節的曲折，如〈滿庭芳〉（說夢），從覓魂、尋夢、相隨、神引、覺別、願想、分飛到痴人說夢，情節夠曲折，但到頭來只是離人思裡尋思，一派無聊的幻想。有時尋求題材的新穎，如〈滿庭芳〉（鄰家姊妹）寫的是同性愛戀，他在無心觸目之下，見而生怪，費盡思量，並不見內心情感的曲折。而時髦議題的評述，如〈歸朝歡〉（喜醋），自以為人情世故參透，能為醋、為誤解套，但卻似以一場遊戲、有詩堪賦收束，流於表面文章。是皆有違於詞的曲折本質的真正內蘊。至於用接近於原生態的生活語言入詞，輕快俏麗而又酣暢淋漓，但也往往不免於意境輕淺、不夠含蓄、過於直露的弊病。³⁰他自己說詞不可以入曲，以免過於儉俗，但他的〈天仙子·九日思家〉一首，卻有「才欲入，天教出，歸則俄然來也忽」這樣淺俗的字句，全然不是詞家口吻，不能不說是他詞論上的缺憾。³¹

李漁在《評鑑傳奇二種》《秦樓月》第28齣〈誥圓〉評道：

結出〈秦樓月〉詞，乃一部書大關節也。好排場、好收場，雖是逢場作戲，依然不怒不淫。更妙在一線到底，一氣如話。³²

可見「一氣如話」的主張，也用在戲曲創作。上述過度營求情節曲折、題材新穎、遊戲心態、語言過於直露淺俗等作品，雖然「一氣如話」，卻缺少內心情感的曲折，易和曲混同，失去詞意的「曲折」本質，但求事的曲折，相對的卻增強了敘事性。這也是兼通詞曲、更擅劇曲的笠翁，無法避免的缺失吧！

四、《耐歌詞》對詞敘事性的開拓

韻文節奏性強，適合抒發情志，在詩、詞遞變之下，詩言志，詞抒情；詩之境闊，詞之言長；詩昂揚奔放，詞深婉內蘊；其性質各有千秋。詩的體裁齊整，篇幅可自由增疊，因此發展了長篇敘事詩，如〈孔雀東南飛〉等。詞受詞調的制約，調有定式，腔有定格，每闋詞字數一定，不能自由增減，從單片、雙調、三疊、四疊，最長的〈鶯啼序〉四疊，

³⁰ 張成全：〈李漁艷詞論略〉，《殷都學刊》2006年第2期，頁70。

³¹ 吳宏一：〈李漁《窺詞管見》析論〉，《國立編譯館館刊》第24卷第1期（1995年6月），頁112引毛先舒評語之意。

³² 清·李漁：《評鑑傳奇二種》，《李漁全集·十八卷》（杭州：浙江古籍出版社，1992年10月1版），頁118-119。

也不過 240 字，若敘事、議論，有傷淺直，不能表達沉鬱之致，所以「詞僅宜抒情寫景，而不宜記事」之說³³，幾成通論。但事實上，情不離事，不論是纖悲微痛的身世之感，或痛徹心扉的家國之變；或由眼前景感發心中事，或由事故醞釀悲感深情；雖不詳敘其事，事已在其中。

自敘事學理論用於文學分析以來，於小說敘事之研究已沛然競從，蔚然有成；於詞體之敘事研究，則屈指可數³⁴，張海鷗《論詞的敘事性》³⁵首開其端。他借鑑敘事學文本結構分析的理念和思路，尋繹詞的敘事性，並從詞的文體結構和正文敘事方式，論述詞的敘事性。他提出調名的點題敘事、詞題的引導敘事、詞序的說明式敘事，還有正文的鋪敘式、隱喻式等敘事。他認為在各體韻文中，詞是最少敘事性的文體，其敘事特點是：片斷的、細節的、跳躍的、留白的、詩意的、自敘的，詞的敘事風格比小說典雅、含蓄、文人化。他在小說敘事研究的內涵之外，為詞的敘事開啟了新的視野。

其後，康建強以敘事的觀點研究蘇軾詞³⁶，提出直言無隱、弦外之音與二者交融等三種敘事方式，認為蘇軾能充分利用詞的文體結構，使詞的各個部分參與到敘事中，呈現出強烈的「感事性」特徵；並在此基礎上融合了有序性與鋪陳性、簡潔性與流暢性、隱喻性與明晰性、片斷性與細節性等多樣化的敘事特徵。他認為蘇軾繼承並超越了敦煌民間詞的敘事、整合了溫庭筠與韋莊詞的敘事、革新了柳永詞的敘事，成為詞敘事史上的一位標誌性作家。其論述大抵依循張海鷗的觀點，針對蘇軾詞從新的角度做了觀照。

而論及聯章詞的敘事性者，劉姣認為唐五代聯章詞的敘事體製有三：一詞一事、因類聯章；多詞敘一事；以邏輯為順序，包括總分總的結構和順承結構。³⁷李曉婉則按照表現中心內容的需要，考察聯章詞中的每首詞組合的結構，而歸納其藝術結構主要有呼應式、總分式及串珠式等範式，雖不強調敘事，但可與前文相參。³⁸鄭麗鑫論宋代聯章詞，認為

³³ 任中敏：《詞曲通義》（上海：商務印書館，1933 國難後第 1 版），頁 30。

³⁴ 據康建強統計，自 2003 年以來，關於詞的敘事性研究方面的文章，共搜索到 4 篇，惜未詳列篇目。康建強：《蘇軾詞的敘事性研究》（寧夏回族自治區：寧夏大學碩士學位論文，2006 年 5 月），頁 2。在臺灣的研究有：高林清：〈略談花間詞的敘事現象〉，《東方人文學誌》3 卷 3 期（2004 年 9 月）。陳慷玲：〈周邦彥詞之敘事現象〉，《成大中文學報》24 期（2009 年 4 月）。張海鷗：〈熙寧四至七年西湖詞人群體敘事——以蘇軾為中心〉，《政大中文學報》11 期（2009 年 6 月）。游佳蓉：〈敦煌詞文敘事藝術探究——以敘事視角為主要探究中心〉，《新生學報》8 期（2011 年 8 月）。金賢珠、李秀珍：〈敦煌閨怨詞之敘事性初探〉，《中國語文》657 期（2012 年 3 月）等。

³⁵ 張海鷗：《論詞的敘事性》，廣州中山大學中文系、中國文體學研究中心網站，http://wtx.sysu.edu.cn/mofei_list.asp?id=285，檢索日期：2011 年 6 月 28 日。

³⁶ 康建強：《蘇軾詞的敘事性研究》（寧夏回族自治區：寧夏大學碩士學位論文，2006 年 5 月）。

³⁷ 劉姣：〈試論唐五代聯章詞的創制以及敘事性〉，《安徽文學》2008 年第 5 期，頁 65-66。

³⁸ 李曉婉：〈聯章詞結構及其藝術範式〉，《寧波大學學報（人文科學版）》第 16 卷第 4 期（2003 年 12 月），頁 66-68。

聯章詞的敘事性除了通過單首詞出現的敘事因素外，更多的是通過它聯章詞結構上的特點表現，聯章詞的敘事強調的是它的整體敘事，所以必須從它的結構組織整體分析，他提出四種結構方式，分別是通過詞的題序連綴直接敘事、題序引導正文敘事、橫向（空間）的片斷式敘事、縱向（時間）的跳躍式敘事；³⁹他承繼了張海鷗的理論，以詞體結構作為敘事結構分析的基礎，從獨立敘事的意義上說，聯章詞擴大了詞敘事的容量，這是宋代聯章詞在敘事結構上最突出的貢獻。

從上述研究，我們可以得到兩個研究基礎：一是從詞體的發展看，聯章詞擴充了詞調、詞題、詞序、正文的敘事結構，豐富了敘事的內容。二是從詞的發展史的角度看，敦煌民間詞的敘事、溫庭筠與韋莊詞的敘事、柳永詞的敘事到蘇軾詞的敘事，其敘事方式與風格，有承有創，一代比一代豐富。

宋代以後，元明清詞的研究，在這兩方面均未見接續。筆者〈李漁聯章詞的結構特色〉一文，統計李漁的聯章詞數量和比例，在 40 組的聯章詞中，小令中聯章的比例超過二分之一，中調則超過五分之一，甚至長調也不乏其作；聯章詞數量約占詞集總數五分之二。⁴⁰如果以聯章詞敘事的角度看，李漁《耐歌詞》的敘事性超越前代作家作品，是顯而易見的。再從上述《窺詞管見》「一氣如話」在《耐歌詞》的內涵與實踐看來，他展現的特色有：以調名為題的敘事內涵、不同語氣的敘事特質、代言表述的敘事拓展、情節曲折的敘事現象。李漁在繼敦煌民間詞的敘事、溫庭筠與韋莊詞緣事的敘事、柳永詞賦筆的敘事、蘇軾詞感事性的敘事之後，他「善用不同語氣」、「代言表述」，以小說戲劇的敘述方式融入詞中，更開拓了詞的敘事性。

五、結語

李漁「一氣如話」在《耐歌詞》的實踐，整體說來，還是受到肯定的。如〈水調歌頭〉（中秋夜金閨泛月）一闋，陳天游評：「分明說話，又道吟詩，不讓歐陽公獨步。」曹顧庵評：「讀此等詞，古人『一氣如話』四字始有著落，不可河漢斯言矣。」最長的四疊〈鶯啼序〉（吳梅村太史園內看花，各詠一種，分得十姊妹），他也能做到一氣呵成，如余廣霞評曰：

³⁹ 鄭麗鑫：《論宋代聯章詞》（廣西壯族自治區：廣西師範大學碩士學位論文，2008 年）。

⁴⁰ 高美華：〈李漁聯章詞的結構特色〉，《章法論叢》第 6 輯（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2012 年 11 月），頁 525-568。

世人本無才調，便執筆作詩作詞，似貧兒請客，肴核全無，只有空杯窮碗，豈復知有瓊筵滋味耶？笠翁既負長才，又多巧思，長不拖沓，巧不尖纖，銜口說出，只是尋常穿衣吃飯，便覺袞衣繡服、龍肝鳳髓無以逾之。如此長調，一氣呵成，足使片玉銷魂，屯田失步。(p.496)

由於歌詞是大眾文學，不只是個人抒懷寫悶而已，它更須要和多數人分享，所以必須流暢明白；但是它的音樂已消失，只能就文字本身的音樂性加以發揮，它畢竟不能和曲一樣地唱。詞介於詩和曲之間，在誦讀與歌唱之間，在尚雅與從俗之間，如何能保有詞曲折婉轉的特質，在這不上不下，妾身難明的情況下，要加以分辨，的確不容易。尚雅的詞家，將詞詩化以提高其意境；從俗的詞家，以與大眾宣唱心聲為要務，融雅入俗。詞中三昧，就在這雅俗分合的實踐中，詞家各得其領略和主張，如柳永沉抑下僚；蘇軾指出向上一路；李漁重調和，他在《窺詞管見》第一則說：

欲為天下詞人去此二弊，當令淺者深之，高者下之，一俛一仰，而處於才不才之間，詞之三昧得矣。(p.506)

《耐歌詞》的定位和評價，也在雅俗之間，不上不下，這是詞本身的運勢使然？蘇軾詞「詩化」的影響，至清、至今不絕；李漁詞「曲化」的魅力，可惜後繼無人。但其自由求真的精神，雅俗共賞的眾人品味，一氣如話的心聲吐訴，應可與現今時代接軌。李漁《耐歌詞》在詞的敘事性的開拓，足以在詞的敘事史上佔有一席之地。現代歌詞的寫作，也可從李漁詞的主張和實踐中，得到借鑒和啟發⁴¹。

⁴¹ 例如香港詞人黃志華，在其書第一章，即採「李笠翁名句錄」，以古為鑑。見氏著：《香港詞人詞話》（香港：三聯書店有限公司，2009年6月），頁15-16。

【附表一】：《窺詞管見》一氣如話的內涵

窺詞管見	立意結構和用字遣詞		敘述一貫和語言對象	
	一氣	如話	一氣	如話
第一則	當令淺者深之，高者下之，一俛一仰，而處于才不才之間			
第二則	詞調結構同詩者	字句去甚俗存稍雅	詞之腔調，則在雅俗相和之間	摹腔鍊吻
第三則		詞曲用字不可混	論神情氣度，紙上與場上不同	
第四則			不可有戲場花面之態； 娼婦倚門腔，梨園獻醜態	
第五則	意新為上，語新次之，字句之新又次之。		眼前事，口頭語；言人所未言，而又不尋常見聞之外；於淺近處求新。	同是一語，人人如此說，我之說法獨異（或人正我反，人直我曲，或隱約其詞以出之，或顛倒字句而出之，為法不一。）
第六則		如其意不能新，仍是本等情事，則全以琢句鍊字為工。然又須琢得句成，鍊得字就。		意之極新，反不妨詞語稍舊；新奇未睹之語，務使一目瞭然，不煩思繹。
第七則		琢句鍊字，雖貴新奇，亦須新而妥，奇而確。妥與確，總不越一理字。		
第八則			詞之最忌者有道學氣，有書本氣，有禪和子氣。	作詞之料，不過情景二字，非對眼前寫景，即據心上說情，說得情出，寫得景明，即是好詞。
第九則			情為主，景是客，說景即是說情，非借物遣懷，即將人喻物。切勿泥定即景詠物之說，為題字所誤，認真做向外面去。	
第十則				詩詞末論美惡，先要使人可解。
第十一則			意之曲者詞貴直，事之順者語宜逆（不折不回表裡如一非詞之法）	

第十三則	須擇其菁華所萃處，留備後半幅之用。		主司之取舍，全定於終篇之一刻，臨去秋波那一轉。	
第十四則	詞要住得恰好，小令不能續之使長，長調不能縮之使短。		好詞，其不可斷續增減處，全在善於煞尾。說盡之話，使人不能再贅一詞。	
第十五則	以淡語收濃詞，用之憂怨處居多，此等結法最難，學填詞者慎勿輕效。			
第十六則	雙調雖分二股，前後意思，必須聯屬。大約前段布景，後半說情者居多。		雙調……若首尾皆述情事，則賦體也。即使判然兩事，亦必於頭尾相續處，用一二語或一二字作過文，與作帖括中搭題文字，同是一法。	
第十七則			首尾一氣之調易作，或全述己意，或全代人言	人我之分：大都每句以開手一二字作過文，過到彼人身上，然後說情說事。
第十八則		用也字歇腳，在協韻處則可，若泛作助語詞，用在不協韻之上數句，亦非所宜。		
第十九則		填詞之難，難於拗句。平仄聲調		
第二十則	不用韻為放，用韻為收。若不知其意之所在，東奔西馳，直待臨崖勒馬，韻雖收而意不收，難乎其為調矣。		以不用韻之數句，聯其意為一句，一直趕下，趕到用韻處而止。其為氣也貴乎長，其為勢也利于捷。	
第二十一則		二句合音，詞家所忌。		
第二十二則		便讀之法，首忌韻雜，次忌音連，三忌字澀。	曲宜耐唱，詞宜耐讀。 詞則全為吟誦而設，止求便讀而已。	
內涵	立意構思、章法	字句琢鍊、格律	神情氣度、腔調	人我之別、語言

徵引文獻

古籍

- 宋·王灼：《碧雞漫志》（上海：古書流通處，民國 10 年，《知不足齋叢書》本）。
- 明·朱承爵：《存餘堂詩話》，見吳文治主編：《明詩話全編》（二）（南京：江蘇古籍出版社，1997 年 12 月）。
- *清·李漁：《耐歌詞》，《李漁全集·二卷》《笠翁一家言詩詞集》（杭州：浙江古籍出版社，1992 年 10 月 1 版）。
- 清·李漁：〈名詞選勝·序〉，《李漁全集·一卷》《笠翁一家言文集》（杭州：浙江古籍出版社，1992 年 10 月 1 版）。
- *清·李漁：《窺詞管見》，《李漁全集·二卷》《笠翁一家言詩詞集》（杭州：浙江古籍出版社，1992 年 10 月 1 版）。
- 清·李漁：《評鑑傳奇二種》，《李漁全集·十八卷》（杭州：浙江古籍出版社，1992 年 10 月 1 版）。
- 清·陳維崧：〈詞選序〉，《陳迦陵文集》卷 2，《四庫叢刊初編·集部》（臺北：臺灣商務印書館，1967 年 9 月）。
- 清·汪森：〈詞綜序〉，見朱彝尊：《詞綜》（上）（臺北：世界書局，1956 年 2 月）。

近人論著

- 王翼奇：《笠翁一家言文集·點校說明》，《李漁全集·一卷》《笠翁一家言文集》（杭州：浙江古籍出版社，1992 年 10 月 1 版）。
- *任中敏：《詞曲通義》（上海：商務印書館，1933 國難後第 1 版）。
- *吳宏一：〈李漁《窺詞管見》析論〉，《國立編譯館館刊》第 24 卷第 1 期（1995 年 6 月），頁 101-127。
- 杜書瀛校勘注釋：《閒情偶寄·窺詞管見》（北京：中國社會科學出版社，2009 年 1 月）。
- *杜書瀛：《評點李漁——《閒情偶寄·窺詞管見》研究》（北京：東方出版社出版，2010 年 7 月）。
- 李曉婉：〈聯章詞結構及其藝術範式〉，《寧波大學學報（人文科學版）》第 16 卷第 4 期（2003 年 12 月），頁 66-68。
- 金賢珠、李秀珍：〈敦煌閨怨詞之敘事性初探〉，《中國語文》657 期（2012 年 3 月），頁 91-106。

- 徐大軍：《話本與戲曲關係研究》（臺北：新文豐出版股份有限公司，2004年11月）。
- 高林清：〈略談花間詞的敘事現象〉，《東方人文學誌》3卷3期（2004年9月），頁119-127。
- 高美華：〈李漁聯章詞的結構特色〉，《章法論叢》第6輯（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2012年11月），頁525-568。
- 唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1993年12月）。
- 唐圭璋編：《全宋詞》（臺北：宏業書局，1985年10月）。
- *張成全：〈李漁艷詞論略〉，《殷都學刊》2006年第2期，頁67-72。
- 張海鷗：《論詞的敘事性》，廣州中山大學中文系、中國文體學研究中心網站，http://wtx.sysu.edu.cn/mofei_list.asp?id=285，檢索日期：2011年6月28日。
- *張海鷗：〈熙寧四至七年西湖詞人群體敘事——以蘇軾為中心〉，《政大中文學報》11期（2009年6月），頁33-52。
- *康建強：《蘇軾詞的敘事性研究》（寧夏自治區：寧夏大學碩士學位論文，2006年5月）。
- 陳懷玲：〈周邦彥詞之敘事現象〉，《成大中文學報》24期（2009年4月），頁91-114。
- 游佳蓉：〈敦煌詞文敘事藝術探究——以敘事視角為主要探究中心〉，《新生學報》8期（2011年8月），頁105-125。
- 黃志華：《香港詞人詞話》（香港：三聯書店有限公司，2009年6月）。
- 楊海明：《唐宋詞主題探索》（高雄：麗文文化公司，1995年11月）。
- 葉嘉瑩：《清詞論叢》（石家莊：河北教育出版社，1997年7月）。
- 劉姣：〈試論唐五代聯章詞的創制以及敘事性〉，《安徽文學》2008年第5期，頁65-66。
- 鄭麗鑫：《論宋代聯章詞》（廣西壯族自治區：廣西師範大學碩士學位論文，2008年）。
- *駱兵：〈淺者深之、高者下之——論李漁《耐歌詞》雅俗相和的藝術特色〉，《南都學壇（人文社會科學學刊）》第22卷第3期（2002年5月），頁66-70。
- 錢鍾書：《管錐篇》第1冊（翻印本，不詳，1978年1月序）
- 繆越、葉嘉瑩著：《詞學古今談》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，1992年10月）。
- 蕭繼宗評點校注：《花間集》（臺北：臺灣學生書局，1977年1月）。
- *顧敦鏐：〈李笠翁詞學〉，《李漁全集·二十卷》《現代國內外學者論文精選》（杭州：浙江古籍出版社，1992年10月1版）。

（說明：徵引文獻前標示*號者，已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Du, Shu-ying. *The Commentary Version of Li yu: To Study of Kwei-Tzr-Guan-Chien*. Beijing: Dong Fang Publication, 2010.7.
- Gu, Dun-rou. *Li yu's Tzr Poetry, Li yu's Corpuses no.2*. Hangchow: Zhejiang guji press, 1992.10.
- Kang, Jian-qiang. *A Study in Narration of Su shi'Tzr*. Yinchuan: Ning Xia Da Xue MS. dissertation, 2006.5.
- Li, Yu. *Nai-Ger-Tzr, Li yu's Corpuses no.2*. Hangchow: Zhejiang guji press, 1992.10.
- Li, Yu. *Kwei-Tzr-Guan-Chien, Li yu's Corpuses no.2*. Hangchow: Zhejiang guji press, 1992.10.
- Ren, Jhong-min. *Tzr-Qu-Tong-Yi*. Shanghai: Shanghai shangwu yinshuguan, 1933.
- Luo, Bing. "Making the simple language abstruse, making the abstruse language simple", *Nan du xue tan* = *Nanyang shi fan xue yuan ren wen she hui ke xue xue bao*, 22-3, 2002, pp.66-70.
- Wu, Hong-yi. "The Analysis of Li yu's Kwei-Tzr-Guan-Chien", *Journal of the National Institute for Compilation and Translation*, 24-1, 1995, pp.101-127.
- Zhang, Cheng-quan. "On Thoughts of Li yu's Yen-Tzr", *Yin Dou Xue Kan*, 2, 2006, pp.67-72.
- Zhang, Hai-ou. "The Narrations of Xihu Literators in the Years of Xining 4th to 7--Centers on Su Shi", *Zheng Da Zhong Wen Xue Bao*, 11, 2009, pp.33-52.

A Comment on the Narrative of 「i-chi-zu-hua」 in Li yu 《nai-ger-tzr》

Kao, Mei-hua

(Received June 26,2012; Accepted November 9,2012)

Abstract

This text starts from the analysis of the narration of Liyu song, first to mention 「i-chi-zu-hua 一氣如話」 in the statement of 《Kwei-tzr-guan-chien 窺詞管見》, and then look into its content and practice from 《nai-ger-tzr 耐歌詞》.

The song topic《nai-ger-tzr》is consisted of 5 articles. The narrative ways it uses generally are: monologue narration, sketching narration, expressing narration, commentary narration, and comic narration.

Li yu adds「representing narration」to his song by the narrative method of novel and drama, which helps expand narration of song; in handling 「i-chi-zu-hua」 and the nature of song's meandering, he shows the wandering passage of inner heart, the unevenness of song plots, and the novelty of the song topics.His 《nai-ger-tzr》 has an exploration in the narrative of song, and that is sufficient to have a place in the narration history of song.

Keywords: Li yu, 《nai-ger-tzr》, 《Kwei-tzr-guan-chien》, i-chi-zu-hua, the four cure-alls