

「辨體」與「破體」異流同歸於「尊體」 ——論清代詞體觀的建構歷程*

黃雅莉**

Email: yoyo.yali@msa.hinet.net

摘 要

詞作為中國古代文學中重要的文體之一，有其獨特的生成、發展的規律，而就在其創作和理論發展的歷史進程中，也形成了既與其他文學樣式有著千絲萬縷的聯繫，又有其「本色當行」的獨特概念和範疇，正是這些日漸明晰的概念和範疇的規定，形成了詞的體性特點、創作規律、藝術風格等一系列使詞成其為詞的獨特性，也確立了詞與其他文學體裁之間的畛域和聯繫。因此，梳理「詞體」的內涵，有助於釐清詞學發展的脈絡。具體來說，清代各詞派的詞體觀是不斷有所變化、轉移的。本文即從發展嬗變、承繼創新的視角考察清人的詞體觀，同時對清代詞壇四大流派詞體觀的發展與嬗變做出總體評斷，筆者試圖揭示清人對詞之「辨體」與「破體」二者消長互補的爭論的發展過程，如何異流同歸於「尊體」。

關鍵詞：詞體、辨體、破體、尊詞、清詞

*在本文投稿的過程中，承蒙諸位匿名的審稿老師提出的珍貴意見，讓本人得以將其中的疏漏與不足之處修繕至較完善的境地，在此向諸位審查老師致上深深的謝忱。

**新竹教育大學語文學系教授

投稿日期：98.2.18；接受刊登日期：98.5.4；最後修訂日期：98.5.25

The Convergence of “Original Style” and “Adopted Style” toward “Promotion of Tsu”——The Construction of Literary Style of Tsu in Ching Dynasty

Ya-li Huang*

Email: yoyo.yali@msa.hinet.net

Abstract

Being one of the important styles of ancient Chinese literature, Tsu was featured by the unique regularity of creation and development. Similar to other literature styles, during its historical development of creation and theory, Tsu had been significantly tangled with other literatures, while maintaining its special and clear literature concept and scope, which characterized itself by the essence, the creation regularity and artistic style, leading to Tsu's uniqueness, scope and connection with others. Therefore, it would help clarify the originality of Tsu's development by exploring the essence of Tsu style. This article intends to historically investigate the development of Ching Tsu, and conduct an overall evaluation on the four major literature styles of Tsu. Concretely, all of the literature styles of Tsu in Ching dynasty constantly changed and transformed. The purpose of this study is to reveal the tangling facts and historical development of the original style and adopted style in order to discover the transformation of Ching Tsu from the dynamic, historical and developing perspective. It is expected that,

* Professor, Department of Language and Literature Studies, National Hsinchu University of Education

Received February 18, 2009; accepted May 4, 2009; last revised May 25, 2009.

「辨體」與「破體」異流同歸於「尊體」——論清代詞體觀的建構歷程

by examining different insights from the four major schools about Tsu, the final momentum toward the promotion of Tsu in Ching dynasty can be disclosed.

Keywords: Tsu style, original style, adopted style, promotion of Tsu, Ching Tsu

壹、前言

詞作為中國古代重要的文體之一，有其獨特的生成、發展的規律，而就在其創作和理論發展的歷史進程中，也形成了既與其他文學樣式有著千絲萬縷的聯繫，又有其「本色當行」的獨特概念和範疇，正是這些日漸明晰的概念和範疇的規定，形成了詞的體性特點、創作規律、藝術風格等一系列使詞成其為詞的獨特性，確定了詞與其他文學體裁的畛域和聯繫。

「文各有體，得體為佳」，文學作品總是以一定的文體形式而存在的，體製也是文學作品區別於其他文類不同的表現形態。「體制為先」¹，探究一種文體的發展之前，必先「辨明」其體之特色。所謂文體，根據童慶炳所言：「是指一定的話語秩序形成的文本體式，它折射出作家、批評家獨特的精神結構、體驗方式、思維方式和其它社會歷史、文化精神。」²文體之辨，使得各體文類得以明白區分。既然體制對創作非常重要，那麼文體觀之建構，就成為一項重要的文學理論課題。「體」作為詞學領域的一個重要概念，紛繁蕪雜，因此，梳理「體」的內涵，有助於我們研究詞論詞話著作。

關於清代詞體觀的建構，現有的研究成果有大陸學者曹明升〈清代詞學中的破體、辨體與推尊詞體〉一文提及：

清代詞學的一個顯著特徵就是人們普遍性地自覺運用破體或辨體的方式來推尊詞體。其他諸如本色論、雅俗論等詞學命題均圍繞尊體展開。所以今人常謂，詞體地位在清人手上最終得到了真正提高。如果籠統地說：「詞體至清代始尊」，那就無法解釋清人尊

¹ 明 Ming·許學夷 Xu Xueyi,《詩源辨體》*Shi yuan bianti* (上海[Shanghai]:人民文學出版社[Renmin wenxue chubanshe], 1978年),卷1 [*juan 1*],頁12。

² 童慶炳 Tong Qingbing,《文體與文體的創造》*Wenti yu wenti de chuangzao* (昆明[Kunming]:雲南人民出版社[Yunnan renmin chubanshe], 1994年),頁1。

體過程中的一系列矛盾。³

伏滌修〈清代詞學由辨體向尊體的批評轉向〉一文亦云：

清代詞學經歷著較明顯的由辨體到尊體的理論批評轉向過程，辨體是為了尊體，尊體則更有利於辨體，有利於詞的獨立文體地位的確立。⁴

上述二人皆針對清代這一對各種古典文類具有總結性的朝代，針對其詞學理論中的詞體觀為探究中心，這是一個兼具專論性與詞學發展史的探討。二人皆以「辨體」、「破體」到「尊體」來說明清人詞體觀發展，頗值得筆者參考。但二人對於「詞體」的內涵，並未詮釋；而所談的範圍，如曹文聚焦於浙西、常州派，伏文更只縮小於常州派，所述簡略，實不能涵納「清代詞學」的完整範圍。如果把探究範圍只局限於浙派與常派，那就無法解釋清人如何在「辨體」、「破體」的矛盾張力中達到「尊體」的完整歷程。本人意欲在二人原有的研究基礎之上，彌補二人未及的著眼點，其一在於揭示清代詞論中對於詞之為詞的本質屬性的認識。在清人的心中，詞究竟是何種體性的文學？詞的審美理想和它的歷史表現之間是不是完全統一？它和其他文體相比有什麼特性？其二，本人欲對清代詞體觀念的發展階段做一全體性的歷史考察，不但上溯至清代以前宋、明以來的詞體觀建構，更以四大詞派和詞史發展進程為緯，以見四大詞派之發展與嬗變之跡。

具體來說，清代各詞派的詞體觀是不斷有所變化、轉移的。本文試圖揭示清人對詞之辨體與破體二者消長互補的爭論的內容、實質及其歷史發

³ 曹明升 Cao Mingsheng, 〈清代詞學中的破體、辨體與推尊詞體〉“Qing dai cixue zhong de poti, bianti yu tui zun citi”, 《中國文學研究》[Zhongguo wenxue yanjiu]期 3[no. 3] (2005 年 12 月), 頁 51-55。

⁴ 伏滌修 Fu Dixiu, 〈清代詞學由辨體向尊體的批評轉向〉“Qing dai cixue you bianti xiang zunti de piping zhuanxiang”, 《煙臺大學學報》[Yantai daxue xuebao] 卷 17 期 4[vol. 17, no. 4] (2004 年 10 月), 頁 430。

展過程。旨在以動態的、歷史的、發展的眼光全面地考察詞體觀念的嬗變，探討清代四大詞派對詞體的不同見解，如何在「破體」與「辨體」的矛盾張力中，共同為推尊詞體的形成，提供了前進的動力，並藉此以見清人詩詞異同之爭的最終凝定。

貳、詞論中對於「體」之定義

「體」是古代文學理論常被使用的一個概念。魏晉南北朝時期，在文學自覺的時代思潮下，「體」被用以品評詩文。何謂體？魏文帝曹丕《典論》〈論文〉稱：「蓋奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗，此四科不同，故能之者偏也；惟通才能備其體。」⁵這裡的「體」即指文體而言，就是體裁。此外，曹丕認為「體」又可以指稱風格面貌，所以接著又說：「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致。」⁶即氣之體有清新、剛健、沉濁、柔婉的區別。其後晉初的陸士衡〈文賦〉也具體談到了文體的分類問題，他將作品分為詩、賦、碑、誄、銘、箴、頌、論、奏、說等十類，並簡明地說明了各類文體的不同特點。⁷陸機把文章分十體，較曹丕更加細密，更為可貴的是，陸機在論文體風格的同時，兼顧到了每一文體所適宜的內容特點，這就較曹丕僅從不同的文體形式來說明其風格更前進了一步。劉勰《文心雕龍》〈體性篇〉云：「總歸其途，則數窮八體：一曰典麗，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡。」將文體分為八種，以「體」概括不同的風格。

⁵ 梁 Liang · 蕭統 Xiao Tong 編，唐 Tang · 李善 Li Shan、五臣 Wu Chen 注，三國 Sanguo · 曹丕 Cao Pi，〈論文〉“Lun wen”，《典論》*Dian Lun*，《昭明文選》[*Zhaoming wenxuan*] 卷 52[juan 52]（臺北[Taipei]：文津出版社[Wenjin chubanshe]，1987 年），頁 2270。

⁶ 三國 Sanguo · 曹丕 Cao Pi，〈論文〉“Lun wen”，《典論》*Dian Lun*，頁 2270。

⁷ 陸士衡 Lu Shiheng，〈文賦〉“Wen fu”：「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮。碑披文以相質，誄纏綿而淒愴。銘博約而溫潤，箴頓挫清壯。頌優游以彬蔚，論精微而朗暢。奏平徹以閑雅，說煒燁而譎誑。見梁 Liang · 蕭統 Xiao Tong 編，唐 Tong · 李善 Li Shan 注，《昭明文選》*Zhaoming wenxuan*，卷 17[juan 17]，頁 761。

夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。⁸

〈體性篇〉的「體」，已不是指「體裁」、「體製」，而是指「體貌」，即風格；「性」則指情性、才性，即創作個性；「體性」是一個「因內而符外」的統一體。⁹然而他在《文心雕龍》〈定勢〉則從內容、體裁、風格三者的關係中來認識風格形成的諸因素間的關係，進一步地深化了文體風格學理論：

夫情致異區，文變殊術，莫不因情立體，即體成勢也。

由於作家主觀的情感方式不同，創作手法也各有不同的變化，但都是依照作家獨特的情感方式來確定作品的體制，就著體制形成一種語體、文勢。劉勰所說的「情致」，毫無疑問是指作家主觀世界的特徵，即作家獨特的情感方式，或熱烈、或深沈、或恬淡、或高揚、或沈潛、或外向等等，這種因不同的情感方式使作家在創作中必然選擇不同的作品體製，也就是「因情立體」；而這作品體製又必然選擇某種語體、文勢，也就是「即體成勢」。換言之，「因情立體」，就是根據不同的內容來選擇不同的體裁；「即體成勢」是在特定的內容和體裁規定下的風格特色。劉勰以「體」論風格，並未就形式體制和風情面貌兩者嚴格相別。此後，「體」被廣泛用於文藝評論中。

詞評家論詞，亦將「體」這一概念引用到詞學領域。有時所指稱的對象比較統一，「體」的意義相對明晰；有的指稱對象複雜，「體」的意義相對就繁複。「詞體」所指為何？本人綜合各時期詞論，將大致可謂「體」

⁸ 梁 Liang·劉勰 Liu Xie 著，范文瀾 Fan Wenlan 注，《文心雕龍注》*Wenxin diaolong zhu*（北京[Beijing]：人民文學出版社[Renmin wenzue chubanshe]，1978年），頁505。以後再列舉《文心雕龍》原文皆出此本，不再附註。

⁹ 關於「體製」、「體要」、「體貌」、「體式」等學術用語的界說，可參考顏崑陽 Yan Kunyang，〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構」〉“Lun *Wenxin diaolong* ‘Bianzhengxing de wenti guannian jiagou’”，《六朝文學觀念叢論》*Liuchao wenzue guannian conglun*（臺北[Taipei]：正中書局[Zhengzhong shuju]，1993年），頁385。

的概念，歸納如下：

一、體格、體製，即詞的體裁、樣式

詞「體」的概念，一般而言，即是指詞的體格、樣式。詞的體格或體製，也就是構成詞的諸要素中的結構方式和表現形式，如清人彭孫遹說：「詞以豔麗為本色，要是體製使然。」¹⁰清人先著〈詞潔序〉說：「詩之道廣，而詞之體輕。道廣則窮天際地，體物狀變，歷古今作者而猶未窮。體輕則轉喉應拍，傾耳賞心而足矣。」¹¹清人田同之《西圃詞說》云：「詞與詩體格不同，其為攄寫性情，標舉景物，一也。」¹²馮金伯《詞苑萃編》卷二認為詞「原本於詩，而別自為體。」¹³

上述諸家，皆用「體」來分析評判詞與詩、曲在體製規格方面的差異或聯繫。詞論中之「體」，若是指詞的「體裁」，其具體含義是詞的制度、法式。正如尚繼武〈以「體」論詞之「體」辨〉所言：「『體』既然具有『體裁』的含義，那麼，由詞的『體裁』內在規定性而決定的具有某一形式特點的結構格局或方式包括篇章形式、音律格式，也可以用『體』來指稱。概括而言，凡是在音律、文字表現形式上具有獨特之處、能夠單獨成為一種樣式的，都可以成為一體。」¹⁴詞論家與詞人們若已體認到詞的體裁特點並在創作或批評中遵循詞體裁的內在規律，並且為詞爭取與詩並列的獨

¹⁰ 清 Qing · 彭孫遹 Peng Sunyu, 《金粟詞話》 *Jin li ci hua*, 唐圭璋 Tang Guizhang, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian* (臺北[Taipei]: 新文豐出版社[Xinwenfeng chubanshe], 1988年), 頁 723。

¹¹ 清 Qing · 先著 Xian Zhu, 〈詞潔序〉“Ci jie xu”, 《詞潔輯評》 *Ci jie ji ping*, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 1327。

¹² 清 Qing · 田同之 Tian Tongzhi, 《西圃詞說》 *Xi fu ci shuo*, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 1450。

¹³ 清 Qing · 馮金伯 Feng Jinbo, 《詞苑萃編》 *Ci yuan cui bian*, 卷 2 [*juan 2*], 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 1787。

¹⁴ 尚繼武 Shang Jiwu, 〈以「體」論詞之「體」辨〉“Yi ‘ti’ lun ci zhi ‘ti’ bian”, 《哈爾濱學院學報》 [*Haerbin xueyuan xuebao*] 卷 25 期 12 [vol. 25, no. 12] (2004年12月), 頁 79-83。

立文學地位，強調「詞體」與其他體裁的差異性，也就具有了為詞「驗明正身」、推尊詞體的重要意義。

二、體貌、體性，即詞人詞作的風格

詞「體」的概念，除了體格、體製之外，亦指體貌、體性，即詞的風格面貌。

文體風格是中國古代一個非常重要的美學論題。文體風格，即不同體裁、樣式的作品所具有的某種相對穩定的獨特風貌，古人一般稱文體的藝術特徵為「體」、「體製」、「大體」、「大要」、「勢」等，即是指一些作家的共同傾向，有的是就一個作家的創作等特色而言，如「誠齋體」、「易安體」、「稼軒體」等。在宋代，隨著詞的興盛，人們在評論作家作品時已開始注意到不同詞家的不同特色，詞人們在創作中也開始自覺地追求自己的獨特風格。如蘇軾就認為自己寫的詞與「柳七郎風味」不同，乃「自是一家」¹⁵。正是在這樣的認識基礎上，才出現了一些在題注中標明效仿某人某體的作品。如辛棄疾在「效易安體」之外，還有「效花間體」和「效朱希真體」。黃昇則有「效姜堯章體」，蔣捷則有「效稼軒體」等。¹⁶

明·胡應麟在《詩藪》中談到作詩時曾說：「作詩大要不過二端：體格聲調，興象風神而已。體格聲調有則可尋，興象風神無方可軌。」¹⁷作詩如此，作詞亦是如此，體格聲調尚易掌握，以其有則可尋；而對其神理韻味卻不易言說，人們要加以把握，尚須有一研味、領悟的過程。風格情貌這一內涵，是「體」抽象的內涵著於外在可見形式這一意義的自然引申。

¹⁵ 宋 Song·蘇軾 Su Shi，〈與鮮于子駿書〉“Yu Xianyu Zijun shu”，蘇軾 Su Shi 撰，孔凡禮 Kong Fanli 點校，《蘇軾文集》*Su Shi wenji*（北京[Beijing]：中華書局[Zhonghua shuju]，1986年），卷 53[*juan 53*]，頁 1569。

¹⁶ 可參看唐圭璋 Tang Guizhang 編纂，王仲聞 Wang Zhongwen 參訂，孔凡禮 Kong Fanli 補輯，《全宋詞》*Quan Song ci*（北京[Beijing]：中華書局[Zhonghua shuju]，1991年）。

¹⁷ 明 Ming·胡應麟 Hu Yinglin，《詩藪》*Shi sou*（上海[Shanghai]：上海古籍出版社[Shanghai guji chubanshe]，1988年），內編卷 5[*nei bian juan 5*]，頁 155。

早在宋代，時人即用「體」來指稱詞風或詞貌。最早在指稱風格的這個意義上使用「體」，是宋代的王灼《碧雞漫志》：「柳耆卿《樂章集》，世多愛賞該洽，有首有尾，亦間出佳語，又能擇聲律之美者用之。惟是淺近卑俗，自成一體，不知書者尤好之。」¹⁸雖是貶低柳詞，但仍然承認柳詞淺近卑俗，「自成一體」，此「體」即一種具有市民風味的淺俗風格。其後，張炎《詞源》卷下首條云：「美成負一代詞名，所作之詞，渾厚和雅……作詞者多效其體製，失之軟媚。」¹⁹言「體製」而為模仿之作不及周詞之具有渾成之氣魄，而失之軟媚，味其言則知此「體製」就是指詞的風貌。張炎又在《詞源》「雜論」條使用了「體制」評秦觀詞作的風格特色：「秦少游詞體製淡雅，氣骨不衰。」²⁰「淡雅」乃一風格範疇的形容詞。

宋人以「體」言風格，明人亦以「體」來標誌詞與詩風格的差異，如張綆《詩餘圖譜》說：「詞體大略有二：一體婉約，一體豪放。」²¹他所說的「體」，就是風格。李開先也說：「詞與詩，意同而體異，詩宜悠遠而有餘味，詞宜明白而不難知。以詞為詩，詩斯劣矣；以詩為詞，詞斯乖矣。」

²²

清人更以「體」云詞風，如王又華《古今詞論》載李東琪論詞云：「詩

¹⁸ 宋 Song · 王灼 Wang Zhuo, 《碧雞漫志》 *Bi ji man zhi*, 卷 2 [juan 2], 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 84。

¹⁹ 宋 Song · 張炎 Zhang Yan, 《詞源》 *Ci yuan*, 卷下 [juan xia], 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 255。

²⁰ 宋 Song · 張炎 Zhang Yan, 《詞源》 *Ci yuan*, 卷下 [juan xia], 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 265。

²¹ 《詩餘圖譜》 *Shi yu tu pu* 通行者為明汲古閣刊本，但無〈凡例〉“Fan li”，〈凡例〉“Fan li”僅見於《增正詩餘圖譜》 *Zeng zheng shi yu tu pu*，這裡節錄的是〈凡例〉“Fan li”後所附按語，轉引自王水照 Wang Shuizhao, 《唐宋文學論集》 *Tang Song wenxue lun ji* (濟南 [Jinan]: 齊魯書社 [Qilu shushe], 1984 年), 頁 297。

²² 清 Qing · 李開先 Li Kaixian, 〈西野春游詞序〉“Xiye chunyou ci xu”, 施蟄存 Shi Zhicun, 《詞籍序跋萃編》 *Ci ji xu ba cui bian* (北京 [Beijing]: 中國社會科學出版社 [Zhongguo shehui kexue chubanshe], 1994 年), 頁 1241。

莊詞媚，其體元別」²³，劉體仁說：「詞中境界，有非詩所至者，體限之也。」²⁴錢同之《西園詞說》引魏塘曹學士之語云：「詞之為體如美人，而詩則壯士也。如春華，而詩則秋實也。如夭桃繁杏，而詩則勁松貞柏也。」²⁵郭麐《靈芬館詞話》卷一「詞有四派」條下云：「詞之為體，大略有四：風流華美，渾然天成……《花間》諸人是也。晏元獻、歐陽永叔諸人繼之。施朱傅粉，學步習容，如宮女題紅，含情幽豔，秦、周、賀、晁諸人是也。柳七則靡曼近俗矣。姜、張諸子，一洗華靡，獨標清綺，如瘦石孤花，清筌幽磬……。」²⁶把宋代詞人創作分為四體，所標舉的「幽豔」、「靡曼」、「清綺」明顯的是風格類型。王國維《人間詞話·刪稿》云：「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。」²⁷

以上所列舉諸家，他們從不同的側面說明了詞與詩在風格境界上的差異，是因二者的體裁的區別所致。所以不同的體裁有其區別其他文體的本質的規定性，就是內在的本質，而這種內在的本質特性，即是一種獨特的藝術精神和風格特徵。

三、詞的具體的表現手法

從詞論家的文學評論和詞人的創作實踐來看，所謂「體」，不單純是指一定時期的一群作家或某一個作家作品所呈現的總體風格，它還包括比較具體的構思謀篇、表現手法、語言形式、修辭技巧的特點，以及聲韻、

²³ 清 Qing·王又華 Wang Youhua，《古今詞論》*Gu jin ci lun*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 606。

²⁴ 清 Qing·劉體仁 Liu Tiren，《七頌堂詞繹》*Qi song tang ci yi*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 619。

²⁵ 清 Qing·錢同之 Qian Tongzhi，《西園詞說》*Xi pu ci shuo*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 1450。

²⁶ 清 Qing·郭麐 Guo Lin，《靈芬館詞話》*Ling fen guan ci hua*，卷 1 [*juan 1*]，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 1503。

²⁷ 王國維 Wang Guowei，《人間詞話刪稿》*Renjian ci hua shan gao*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 4258。

格律和造句遣詞煉字的技巧。如王灼的《碧雞漫志》卷二說柳永詞：「序事閑暇，有首有尾，亦間出佳語，又能擇聲律諧美者用之，唯是淺近卑俗，自成一體。」²⁸張炎《詞源》談到周邦彥的詞說：「所作之詞，渾厚和雅，善於融化詞句……作詞者多效其體制。」²⁹即是說明柳詞用語淺近通俗，周詞體制渾厚和雅，好以古人詩句融化入詞的創作手法。明·朱承爵亦說：「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。」³⁰認為詞與詩在意象的營構上也有區別。其後，清人鄒祇謨《遠志齋詞衷》曰：「詞有隲括體，有迴文體。迴文之就句迴者，自東坡、晦庵始也。其通體迴者，自義仍始也。」³¹乃指詞家以概括名篇大意或回文為詞的手法。這些評論都是不限於主體風格，也兼及語言的運用技巧、聲律等等方面。

具體來說，詞學理論中的文體之辨包括兩個層次：第一層次是指體裁的規範，第二層次是指風格。由於體裁的規範和風格的傾向，又產生了相應的表現手法。清人對詞體的建構最初是定位於辨體，主要是辨析詞與其他文體（主要是詩與曲）的不同，確認詞體自身所固有而不同其他文體的根本特性。

綜合上述可知，「詞的體式，不僅僅是藝術形式的問題，而是涉及到詞的本質、功能、內在藝術特質、藝術風格、以及創制的重大理論問題，若詞體不明，詞的性質則無從確定，故詞之定體乃詞學研究之第一要義。」

²⁸ 宋 Song · 王灼 Wang Zhuo, 《碧雞漫志》 *Bi ji man zhi*, 卷 2 [juan 2], 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 84。

²⁹ 宋 Song · 張炎 Zhang Yan, 《詞源》 *Ci yuan*, 卷下 [juan xia], 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 255。

³⁰ 清 Qing · 朱承爵 Zhu Chengjue, 《存餘堂詩話》 *Cun yu tang shi hua*, 清 Qing · 何文煥 He Wenhuan 輯, 《歷代詩話》 *Li dai shi hua* (北京 [Beijing]: 中華書局 [Zhonghua shuju], 1981 年), 頁 794。

³¹ 清 Qing · 鄒祇謨 Zou Zhimo, 《遠志齋詞衷》 *Yuan zhi zhai ci zhong*, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 653。

³²對詞體的探討和研究，具有極其重要的理論意義和實踐意義。古人在文學創作或文學批評時，往往先考慮體制問題。先考慮文體的規範，然後才考慮語言形式、表現技巧、風格等問題。詞體之辨發軔甚早，且貫串於整部詞學批評史中。批評史上許多糾纏不清的公案，都與之有瓜葛。如詞學中的雅俗之爭、豪放與婉約詞的軒輊等等，其實都反映了各種文體風格論的內涵和其發展線索。若能釐清代詞學對於「體」的意義，這對於理解詞學批評史（尤其宋以後）在某些方面可以收到綱舉目張之效。

參、清代詞體觀之建構乃宋、明以來的推進與集成

詞學史上的詞體論大體經歷了兩個發展階段：一、從兩宋词體論發展到明，其重點在於詞體論正變。³³二、由明代詞體之正變論發展為清代的詞體觀。

清代以前，人們對詞體文學特質注意得並不多，那時詞家們關注的是協律等形式規範問題。所以，詞史上全面揭示詞之審美特質，表徵著人們對詞之體性自覺的，是在清代。然而它的淵源可追溯到宋、明。以下試就清代以前詞體觀的發展狀況做一回顧，以明清代辨體詞論的源流。

一、宋代在「辨體」與「破體」雙重固持中建構詞體觀

以五代時期結集的《花間集》為標志，詞已奠定了它柔婉的風貌，在宋代經柳永、秦觀、周邦彥、姜夔、吳文英等婉約詞家的逐步完善，已漸形成詞之所以不同於詩而「別是一家」的美學特徵。詞經過晚唐五代以及宋初許多文人的努力，不僅在體制上已經臻於成熟，而且在題材、語言、

³² 鮑恒 Bao Heng,〈詞體與詞體學略論——詞學研究中的兩個基本問題〉“Citi yu citixue lun——cixue yanjiu zhong de liangge jiben wenti”,《安徽大學學報》[Anhui daxue xuebao] 卷 26 期 5 [vol. 26, no. 5] (2002 年 9 月), 頁 90-96。

³³ 關於宋至明詞體觀的發展，可參考黃雅莉 Huang Yali,〈明代詞學主要論題辨析〉“Ming dai cixue zhuyao lunti bianxi”,《彰師大國文學誌》[Zhang shida guowen xuezhishi] 期 14 [no. 14] (2007 年 8 月), 頁 133-150。

表現手法、結構形式上，也已經形成了較為固定的路數與格局，顯示出了鮮明的個性特徵，初步構築了自身的審美體系，詞逐漸成了社會最常用來表情達意的工具。儘管，作詞已蔚為風氣，上自名公巨卿、鴻儒耆宿，下至浮浪子弟、落拓文人，紛紛染指於詞，但詞的地位仍不能與詩、文相比。「詞為豔科」、「詩莊詞媚」的觀念根深柢固，倚聲填詞普遍地被視為小道末技，頂多是文人雅士們謔浪遊戲的一種方式，多以娛賓遣興、析醒解慍。喜好作詞，有時被人視為「才有餘而德不足」之為，文人士大夫不敢公然鼓吹作詞。這種輕賤詞的觀念，與當時風行作詞、人人躍躍欲試的情勢格格不入。為了破除這種陳腐觀念，給詞的創作營造適宜的輿論環境，或者說為了能夠名正言順地作詞而不必多所顧忌遮掩，文人們萌生了推尊詞體，為詞爭得與詩、文同地位的願望，推尊詞體的問題便被提上了議事日程。所謂尊體，即提高詞的地位，使之能夠登上正統文學的大雅之堂，取得冠冕堂皇的創作權利，成為與詩、文並肩而立的正規文體。在宋代，這種推尊詞體的認識與要求，宋仁宗嘉祐之後的詞論中得到了較為集中的體現，但尊體目的的最終實現，主要依賴詞人們的創作實踐，而非理論上的鼓吹。為了達到推尊詞體的目的，讓詞取得像詩一樣的地位，詞人們在創作中選擇了兩條截然不同的途徑：其一，淡化甚至摒除了詞與詩的界限，使詞與詩靠攏，凡可以入詩的，皆可入詞，使得詩與詞同源合流、並行共尊。其二，嚴格劃分詩詞的疆界，確定各自的文體職份，使得詩與詞分道各行，決不混同。對此，宋代詞論建者們發生了嚴重的分歧。兩宋是詞體建構定型的主要階段，由於詞體這種配合燕樂而歌唱的音樂文學樣式，在產生之初其內部就存在著音樂性和文學性、娛樂功能和抒情功能的內在張力和矛盾。所以，關於詞的體性問題，一直困擾學者，不但難以形成定論，並且呈現出相互矛盾的態勢。在宋代，人們對詞體的看法就有雙重性。或謂「詞同詩」；或謂「詞異詩」，詞論家們或為了推尊詞體而不惜模糊詩詞的界限；或為了維持詞的本色、辨明詩詞的相異而強調「詞別是一家」，這兩種評詞的模式都曾制約過詞的創作。宋代詞學批評中先後出現了「破體」和「辨體」兩種闡釋思路和意向，「辨體」與「破體」這一

矛盾因子相輔相成，共同以「尊體」為目的導向，對詞體的建構發展乃至規範定型具有重大意義。³⁴

從陳師道「本色當行」說、李之儀的「自是一種風格」說、李清照「詞別是一家」說到沈義父「論詞四標準」、張炎「以協律為先」，一種辨體批評的模式，已逐步具備確定性的標準。³⁵他們所說的「自有一種風格」、「別是一家」、「道迥不相侔」、「界限甚嚴」，當然包含了音律、技法等方面的內容，但所強調的是其神理韻味。宋代詞家聚焦談論詞律詞體，這絕不是偶然的現象，它反映了一個時代的詞學審美追求，這說明了在宋代，詞的協律規範更重於文學的內涵與意境。在詞的體式尚未能完全規範的情況下，詞家們當然不會過多地談論詞的寄託或微言大義等功能。經歷二、三百年，詞學史上，第一個階段的詞體理論建樹，於此奠定基礎。

二、明代嚴守詩詞之別，以香豔綺靡為詞之體性

詞發展至南宋，詞、樂逐漸分離，在元、明以來，曲繼起而詞被摒逐於管弦之外的情況下，如果僅從音樂的角度辨明詞的體性，只注重其音樂抒情功能而忽視其文學功能，就無法順應詞體演變的趨勢。在明代，在這樣一個早已丟失了詞樂的傳統演唱方法的時代，就不能抱守殘缺，不能再斤斤計較詞樂的宮調所屬，為了「順應這一詞體演變趨勢，依托著新的思想文化背景，明代詞家紛紛把注意力投向詞體『主情』的特性，古代詩學中『吟詠性情』的傳統觀點被賦予了某些新的內容。」³⁶出於對南宋詞學

³⁴ 參考自黃雅莉 Huang Yali,〈「辨體」與「破體」兩種尊詞指向的交融——宋代詞體觀的建構〉“‘Bianti’ yu ‘Poti’ liangzhong zunci zhixiang de jiaorong——Song dai citi guan de jiangou”,《彰師大國文學誌》[Zhang shida guowen xuezhì]期 15[no. 15] (2006年8月), 頁 133-180。

³⁵ 關於宋人詞體之辨的發展歷程，黃雅莉 Huang Yali,《宋代詞學批評專題探究》*Song dai cixue piping zhuan ti tanjiu* (臺北[Taipei]: 文津出版社[Wenjin chubanshe], 2008年): 第二章、第四章論之甚詳，在此不再贅述。

³⁶ 方智範 Fang Zhifan、鄧喬彬 Deng Qiaobin、周聖偉 Zhou Shengwei、高建中 Gao Jianzhong 合著,《中國詞學批評史》*Zhongguo cixue piping shi* (北京[Beijing]: 中國社會科學出版

詩化傾向的反撥，明人尤其重視詞體自身的品格特徵。最早提出詩詞之別的是何良俊《草堂詩餘·序》：

樂府以噉逕揚厲為工，詩餘以婉麗流暢為美，如周清真、張子野、秦少游、晁叔原諸人之作，柔情曼聲，摹寫殆盡，正辭家所謂當行，所謂本色者也。³⁷

此指出了樂府詩的「噉逕揚厲」與詞的「婉麗流暢」的風格差異，旨在強調詩詞的文體區別。以「柔情曼聲，摹寫殆盡」作為詞體的「當行」、「本色」的概括。明人論詩詞文體的差異主要表現在兩方面，一是內容，二是風格。從內容而言，「詩言志，詞言情」，這是詩詞內容題材上的差別，明人仍以言情為詞的主要內容，且認為所言之情是一種「婉變」之情，一種委婉動人的男女之情，而且越出了詩教的規範，正如王世貞《藝苑卮言》所言：

故詞須宛轉綿麗，淺至儂俏，挾春月煙花於閨幃內奏之，一語之豔，一字之工，令人色飛，乃為貴耳。至於慷慨磊落，縱橫豪爽，抑亦其次，不作可耳。作則寧為大雅罪人，勿儒冠而胡服也。³⁸

若將王氏的「春月煙花」之「宛轉綿麗」與南宋張炎所提倡的「性情之正」、「使情而不為情所役」（《詞源》）相比較，可發現明人所謂的「情」更多帶有個性化和私密性。為了強調男女之情的特性，他們不主張以詞言志，所以「慷慨磊落，縱橫豪爽」的情志在詞中不被接受，王氏甚至說出了「寧為大雅罪人，勿儒冠而胡服也」，意為寧要本色，也不要不倫不類的「雅」，表裡不一的「雅」。周永年《豔雪集·原序》云：

社[Zhongguo shehui kexue chubanshe]，1994年），頁162。

³⁷ 明 Ming·何良俊 He Liangjun，《草堂詩餘·序》*Cao tang shi yu · xu*，明 Ming·楊慎 Yang Shen 評點，《明刊草堂詩餘》*Ming kan cao tang shi yu*（臺北[Taipei]：臺灣中華書局[Taiwan Zhonghua shuju]，1971年），頁2。

³⁸ 明 Ming·王世貞 Wang Shizhen，《藝苑卮言》*Yi yuan zhi yan*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁385。

〈文賦〉有之曰：「詩緣情而綺靡。」夫情則上溯〈風〉、〈雅〉，下沿詞曲，莫不緣以為準。若「綺靡」兩字，用以為詩法，則其病必至於巧累於理；僭以為詩餘法，則其妙更在情生于文。故詩餘之為物，本緣情之旨，而極綺靡之變者也。³⁹

周永年雖然沒有提出「本色」二字，但在這裡論述的就是詞的體性問題。他在探討詞的體性時基本上把音樂問題置之度外，而是從「情」入手，把「主情說」與「詩詞之辨」的話題結合起來。又拈出了「綺靡」二字。「綺靡」二字由陸機〈文賦〉提出，標誌文學觀念劃時代的轉折。周永年以為「綺靡」二字，用以為詩法，其病「必至於巧累於理」，但是若改作「詞緣情而綺靡」更為確當，「詩餘之為物，本緣情之旨，而極綺靡之變者也。」「極」之一字，就突出了詞與詩同中有異的文體個性。本來，「綺靡」是「緣情」的必然要求，單拈「綺靡」，並不能截然劃分出詩詞的界限，周永年倡言「極」綺靡之「變」，既闡明了詩詞之同，又抓住了詞的特殊性，「極」其「變」的觀念使得詞在接續詩的傳統之時劃清了與它的界限。

由上述諸說可見明代詞論家簡略地概括出詞有婉變近情、柔靡近俗、婉麗流暢、柔情曼聲的特點，仍是嚴守詩詞之別、突出詞體的個性。明人不無受到宋以來傳統詞學觀念中的「陶寫性情，詞婉於詩」⁴⁰的體性觀和「詩言志，詞語情」的功能觀的影響。宋以後，詞歷經元、明兩代，至清之所謂復興，已為辨體論的創造發揚提供了有利的條件。

³⁹ 明 Ming·周永年 Zhou Yongnian,《豔雪集·原序》*Yan xue ji · yuan xu*, 明 Ming·趙尊嶽 Zhao Zunyue 編,《明詞彙刊》*Ming ci hui kan* (上海[Shanghai]:上海古籍出版社 [Shanghai guji chubanshe], 1992 年), 頁 261。

⁴⁰ 宋 Song·張炎 Zhang Yan,《詞源》*Ci yuan*, 卷下[*juan xia*],《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 263。

肆、清代以「尊體」充實發展前代的蘊積

由前述宋、明階段明辨詩詞之界限看來，並沒有強烈而鮮明的意識要將詞體地位提昇到與詩同尊的意思。要到清人的辨體才有鮮明的尊體色彩。在詩、詞、曲三種文體樣式並置的清代，為了維護詞的特殊體性，嚴於辨體成了建構詞論體系的一個重要部份。由於詞發展到清，樂譜已失傳，究竟如何與樂曲具體配合已難於知曉，且如果僅從聲律角度來辨體尊詞，顯然難以和體系完善的破體論相抗衡。因此在清代詞論中的辨體論，主要是從文學的角度而非音樂的角度加以闡述。辨體論者從本體論、風格論等方面建構起一套凸顯詞體獨立性與審美價值的理論體系。清初康熙年間人們對詞之特質的分析最終界定較之明代詞學更具有明確性、總結性、全面性。筆者根據時代發展與詞論側重點的不同將之區分「思索準備」、「充實發展」、「集成凝定」的三大階段，並將詞派之間詞體觀的承接轉移置入其中論述，以下說明之。

伍、順、康年間「思索準備」的第一階段：李漁、雲間及其外圍詞家的「辨體論」與陽羨派「破體論」的反動

元明兩代詞學衰微而曲學興起，詞的俗化、綺靡化的趨勢越趨嚴重，這樣，清初一些詞論家普遍對此感到不滿，他們認為詞應該有別於民間演唱之用的戲曲，如清人董文友《蓉渡詞話》提出：

詞與詩、曲，界限甚分，似曲不可，似詩仍復不佳。⁴¹

就神理韻味言，詞貴婉曲，忌直言；貴輕倩，忌莊嚴；貴靈便，忌板

⁴¹ 清 Qing·董文友 Dong Wenyu,《蓉渡詞話》*Rong du ci hua*, 徐鉉 Xu Qiu 編著, 王百里 Wang Baili 校箋,《詞苑叢談校箋》*Ci yuan cong tan jiao jian* (北京[Beijing]: 人民文學出版社[Renmin wenxue chubanshe], 1998 年), 頁 72。

滯。而詩較莊重、古雅、剛直，較之柔婉的詞，有時不妨「大氣包舉」地粗線條些。曲則尖新、潑辣、酣暢，較之細緻的詞，曲總是顯得「元氣淋漓」地恣意率性。

清代初年，詞論家們一方面繼前代詞學的餘緒，強調詩詞之別，標榜詩莊詞媚；另一方面也側重辨別詞曲之異，他們努力恢復詞的雅正傳統，在體制上廓清辨正詞體。在這方面的論述較完整者莫過於李漁，限於篇幅，本文即以李漁為清初辨體論述的抽樣代表。

一、李漁通過詞與詩、曲的比較以論辨體之法

清初不少人致力於廓清辨正詞體，如李漁（1611-1680）是從創作的角度來看詞體特質，他在《窺詞管見》中第一則「詞立於詩曲二者之間」說：

作詞之難，難於上不似詩，下不類曲，不淄不磷，立于二者之中。大約空疏者作詞，無意肖曲，而不覺彷彿乎曲。有學問人作詞，儘力避詩，而究竟不離於詩。一則苦於習久難變，一則迫於舍此實無也。欲為天下詞人去此二弊，當令淺者深之，高者下之，一俛一仰，而處于才不才之間，詞之三昧得矣。⁴²

在中國古代詩歌形式的「語言」結構中，詩、詞、曲分屬三個不同的話語系統，其體性既相互聯繫又互相排斥，而其中詩與曲則處於這個結構性的兩極，詞正介於中間。例如在言志與緣情、古雅與通俗等方面，詩體與曲體的表現明顯地呈現為兩個相反的方向。詞體受到來自詩與曲這兩極強力的牽引，其體性由此而發生某種程度的變異，它一方面從宋代蘇軾標舉「以詩為詞」觀念已被詞壇普遍接受，詩體進一步向詞體滲透，另一方面，又由於新興曲體文學的繁盛和詞與曲的天然聯繫，詞體創作也無可避免地受到了曲體文學的影響，這就使得詞的體式格調呈現出立於詩、曲二

⁴² 清 Qing · 李漁 Li Yu, 《窺詞管見》 *Kui ci guan jian*, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 549。

者之間，既不似詩，又不似曲，有著自己獨特的審美特徵。在詩、詞、曲三種文體樣式並置的清代，如何在創作中依據不同的規範寫出合乎體製特色的作品是困難的，需要創作者具有良好的藝術修養和創作敏感度。所以，李漁從「腔調」和「下字」兩個實際創作（填詞）的角度，對詞的體性特點做進一步的描述，指出詩、詞、曲雖在體段上頗多相似之處，但「詩之腔調古雅，曲之腔調宜近俗，詞之腔調，則在雅俗之間」。李漁是從創作的角度來談詞體之辨，他敏銳地意識到詞有不同於詩也有別於曲的微妙之處，其介於詩之「雅」與曲之「俗」之間，他指出腹內空疏、不具風雅品格的人，寫詞容易類曲，有學問的人寫詞容易類詩。原因是一則苦於習久難變，一則捨此實無。改變這種狀態的方法，是學問淺的加深學問，學問高的降低一下學問，折中調合，詞才能上不似詩，下不類曲。李漁點出詞「上不似詩，下不類曲，不淄不磷，立於二者之中」，實已道出詞介於詩、曲之間的語體特徵與獨特的藝術風貌。詞之為體，「上不可似詩，下不可似曲」，「白描不可近俗，修飾不可太文」⁴³，掌握到詞介於雅、俗之間的語體特質，方不失詞之正位也。此外，他又提出辨體之法，即以「摹腔煉吻」的方法來分別：

凡作此等詞，更難下筆，肖詩既不可得，欲不肖詩又不能，則將何自而可。曰，不難，有摹腔煉吻之法在。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。⁴⁴

李漁認為從「腔調」的角度可以較具體地領會詞的特徵。所謂「腔調」實指「語言風格」，詞之「腔調」即詞的語言風格是雅俗相兼，處在詩之「雅」與曲之「俗」之間。詞的文體風格應當是不雅不俗、亦雅亦俗。文

⁴³ 清 Qing·沈謙 Shen Qian，《填詞雜說》*Tian ci za shuo*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 629。

⁴⁴ 清 Qing·沈謙 Shen Qian，《填詞雜說》*Tian ci za shuo*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 629。

體是語言的藝術，語言無疑在文體中佔有重要地位。詩、詞、曲三者的本體特徵與文體風格的不同，也表現在三者的語言不同上。

李漁從文學樣式上去認識把握詩詞彼此之間的區別，要求詞要保持獨立的體貌，已開啟了清代詞派從文學的角度去審查詞的辨體。

二、雲間派及受其影響的外圍詞家⁴⁵繼承明詞以「情」為衡量之標準

雲間派的主將陳子龍在〈王介人詩餘序〉中便認為宋詞因主情而勝于宋詩：

宋人不知詩而強作詩，其為詩也，言理而不言情，故終宋之世無詩焉。然宋人亦不免有情也，故凡其歡愉愁怨之致，致于中而不能抑者，類發于詩餘，故其所造獨工，非後世可及。⁴⁶

⁴⁵ 就清代而言的雲間詞派的組成分子，從代表人物到羽翼，到受到影響的外圍份子甚夥，甚至以王士禛為代表的廣陵詞家、西泠十子皆有得自於雲間詞論。根據傅蓉蓉與蔣哲倫的說法，可以做如下的區分：「以雲間大家陳子龍、李雯、宋征璧兄弟即所謂的『雲間三子』為代表。還有毛先舒、沈謙等『西泠十子』，因其與陳子龍久有淵源，故也認定為該派中人。這十位作家推動了雲間家法在浙中一帶的流行。此外，非雲間人而深受雲間詞派思想與創作影響的有尤侗、劉體仁等可被視為雲間派外圍作家。至於活躍於廣陵詞壇的鄒祇謨、彭孫遜以及詩壇盟主王士禛等人，他們的詞學思想總體而言沒有完全突破雲間窠臼。」參考蔣哲倫 Jiang Zhelun、傅蓉蓉 Fu Rongrong 合著，《中國詩學史·詞學卷》*Zhongguo shixue shi · Cixue juan*（廈門[Xiamen]：鷺江出版社[Lujiang chubanshe]，2002年），頁201。又如孫克強 Sun Keqiang，《清代詞學》*Qing dai cixue*（北京[Beijing]：中國社會科學出版社[Zhongguo shehui kexue chubanshe]，2004年），頁128，第七章亦云：「雲間派的詞學理論在當時產生了很大的影響，順末康初在有『文人淵藪』之譽的江浙一帶，詞家皆循雲間所示路徑，以雲間派的理論為指導。他們中有的曾親身受到陳子龍等三子的獎掖，如西泠十子、毛奇齡等，有的則私淑子龍，如王士禛、鄒祇謨、彭孫遜等。他們無論是詞風取向，還是詞學觀念，大旨不出雲間範圍，因而被視為雲間派的餘韻流響。」根據上述二家之說，所以筆者在此所謂的「雲間詞家」，並不局限於派中之人，還包括受雲間詞風影響的外圍詞家。

⁴⁶ 明 Ming · 陳子龍 Chen Zilong，〈王介人詩餘序〉“Wang Jieren shi yu xu”，《陳子龍文集》*Chen Zilong wen ji*（上海[Shanghai]：華東師範大學出版社[Huadong shifan daxue

詞正是以其言情區別於詩之言志，而且可以補詩之所無，詩中難言之情可於詞中道之。詞體之言情的特殊品質使其能言詩之所不能言，這正是辨體尊詞者的一個重要理論依據。

此外，受雲間影響的外圍詞家亦承繼李漁與雲間的辨體論，例如劉體仁（1621-1677）的《七頌堂詞繹》說：

詞須上脫香籟，下不落元曲，乃稱作手。⁴⁷

他又談到「詩詞分疆」云：

詞中境界，有非詩之所能至者，體限之也。大約自古詩「開我東閣門，坐我西間床」等句來。⁴⁸

「夜闌更秉燭，相對如夢寐」，叔原則云：「今宵賸把銀缸照，猶恐相逢是夢中。」此詩與詞之分疆也。⁴⁹

是通過境界和語言的不同來分辨詩體與詞體的特點。

沈謙（1620-1670）在《填詞雜說》中云：

承詩啟曲者，詞也，上不可似詩，下不可似曲。然詩曲又俱可入詞，貴人自運。⁵⁰

雖強調詞在抒情詩體發展的鏈上承前啟後的作用，但仍指明了詞體獨

chubanshe)，1988年清嘉慶刊本《陳裕公全集》[Qing Jiaqing kan ben *Chen Yugong quanji*]，頁354。

⁴⁷ 清 Qing·劉體仁 Liu Tiren，《七頌堂詞繹》*Qi song tang ci yi*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁621。

⁴⁸ 清 Qing·劉體仁 Liu Tiren，《七頌堂詞繹》*Qi song tang ci yi*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁619。

⁴⁹ 清 Qing·劉體仁 Liu Tiren，《七頌堂詞繹》*Qi song tang ci yi*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁619。

⁵⁰ 清 Qing·沈謙 Shen Qian，《填詞雜說》*Tian ci za shuo*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁629。

特性，在「似」與「不似」之間體現了詞的分寸感。

鄒祇謨（1627-1670）《遠志齋詞衷》也提到「詩詞有別」⁵¹，並批卓珂月、徐野君詞「過於尖透處，未免浸淫元曲耳。」⁵²賀裳《皺水軒詞筌》提及「詞用詩意」⁵³、「翻詞入詩」⁵⁴，看似在尋求詩與詞在語言和義理層面上的相互交融，實則這種「交融」的大前提便是詩與詞不可混淆的區別。

王士禎《花草蒙拾》談到詩詞曲分界：

或問詩詞曲分界，予曰：「無可奈何花落去，似曾相識燕歸來」，定非香簾詩。「良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院」，定非草堂詞也。⁵⁵

前者是詞語，後者是曲語，詞較曲為雅。王士禎沒有明確說明詩、詞、曲的界限，他只是用感性的形象所提供的經驗加以印驗，從而使人們意會到其根本區別之所在。《四庫全書總目提要·珠玉詞》說：「〈浣溪沙〉春恨詞『無可奈何花落去，似曾相似燕歸來，小園香徑獨徘徊』二句，乃殊示張寺丞、王校勘七言律中腹聯。……今復填入詞內，豈自愛其造語之工，

⁵¹ 清 Qing·鄒祇謨 Zou Zhimo，《遠志齋詞衷》*Yuan zhi zhai ci zhong* 云：「詞之紆那曲、長相思，五言絕句也（俱載《尊前集》中）。柳枝、竹枝、清平調引、小秦王、陽關曲、八拍蠻、浪淘沙，七言絕句也。阿那曲、鷄叫子，仄韻七言絕句也（《花間集》中多收諸體）。瑞鷓鴣，七言律詩也（載《草堂集》中）。欸殘紅，五言古詩也（楊用修體）。體裁易混，徵選實繁，故當稍別之，以存詩詞之辨。」《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 655。

⁵² 清 Qing·鄒祇謨 Zou Zhimo，《遠志齋詞衷》*Yuan zhi zhai ci zhong*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 655。

⁵³ 清 Qing·賀裳 He Shang，《皺水軒詞筌》*Zou shui xuan ci quan*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 695。

⁵⁴ 清 Qing·賀裳 He Shang，《皺水軒詞筌》*Zou shui xuan ci quan*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 696。

⁵⁵ 清 Qing·王士禎 Wang Shizhen，《花草蒙拾》*Hua cao meng shi*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 686。

故不嫌復用耶？」⁵⁶詩詞互用，誠然有對自己所拈佳句看重的意思，但卻犯了混淆詩詞審美語境的錯誤。張宗櫛《詞林紀事》認為：「情致纏綿，音調諧婉，的是倚聲家語，若作七律，未免軟弱矣。」⁵⁷詞誕生在詩之後，不僅是體裁變化上的意義，而且更重要的是審美功能上的互補。詩、詞在審美上有不同的功能特點，也就由此形成了它們在本體上的差別。在詩中存在的話語在詞中並不一定能成立，反之亦然。體裁實際上具有審美的規定性，與不同的話語系統相適應，因此，詩詞話語是無法置換的。這種區別不需要明確的概念加以界定，而是由鑑賞者從經驗現象世界中去領略。由混淆而引起人們的非議，倒是體現了詞在初宋的規範性特徵。所謂詞乃詩之餘，不是詩尾巴，而是對詩在體式、規範，甚或話語系統上的變革，進而另自成體。

同時，清人要求在創作中追求詞之「本色」風格。本色在宋人的定位即是婉約細膩的風格，而彭孫遜《金粟詞話》中強調周邦彥詞「如十三女子，玉豔珠鮮，政未可以其軟媚而少之也」，又說李清照詞「皆用淺俗之語，發清新之思，詞意並工，閨情絕調。」⁵⁸他更明確提出詞要「豔麗」：

詞以豔麗為本色，要是體製使然。如韓魏公、寇萊公、趙忠簡，非不冰心鐵骨，勳德才望，照映千古。而所作小詞，有「人遠波空翠」，「柔情不斷如春水」，「夢回鴛帳餘香嫩」等語，皆極有情致，盡態窮妍。乃知廣平梅花，政自無礙。⁵⁹

彭氏以為「豔麗」是詞的本色，即使像韓琦、寇準、趙抃這樣以忠直

⁵⁶ 清 Qing·永瑤 Yong Rong、紀昀 Ji Yun 著，《四庫全書總目》*Siku quanshu zongmu*（臺北[Taipei]：藝文印書館[Yiwen yinshuguan]，1976年），頁4141。

⁵⁷ 清 Qing·張宗櫛 Zhang Zongsu 輯，《詞林紀事》*Ci lin ji shi*（成都[Chengdu]：古籍書店[Guji shudian]，1982年），頁233。

⁵⁸ 清 Qing·彭孫遜 Peng Sunyu，《金粟詞話》*Jin li ci hua*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁721。

⁵⁹ 清 Qing·彭孫遜 Peng Sunyu，《金粟詞話》*Jin li ci hua*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁723。

聞名的大臣，所作小詞也十分豔情，這好比唐朝名相宋璟（字廣平）雖作了〈梅花賦〉，並不妨礙其清名一樣。他宣稱：「詞以豔麗為本色，要是體製使然。」但以豔麗之筆寫兒女豔麗之情很容易流于穢褻，這對於推尊詞體甚為不利。雲間詞論強調緣情與辨體，體現了雲間詞人對明代詞學的大體繼承，然而這種做法本身在一定程度上限制了詞的伸展天地，它將詞局限於本色而難以向詩靠攏。

雲間詞派的「辨體」論一方面體現清人詞體觀念的高度清晰，他們能夠從宏觀著眼，切實地把握住「詞」這種文學樣式不同於詩、曲的個性與風格，強調詞以言情見長和婉約風格而有別於詩，這對詞學發展經歷了元、明兩代散曲興盛的沖擊之後重新定體是極為重要的。

三、陽羨詞派標舉言志詩化的破體論，形成辨體的反動

與辨體相對的即為破體，破體即是突破文體的界限，使詞向詩靠攏，從而提升詞的地位。詞史上最早破體以尊詞的代表即是北宋蘇軾的「以詩為詞」，蘇軾提出「微詞婉轉，蓋詩之裔」⁶⁰的觀點，並在創作實踐中切實地將詩之題材與風格引入詞中，期望以此來提昇詞之品格。蘇軾雖沒有建構一套完整的破體尊詞理論來論述這些問題，他的表現也未能在當時詞壇引起巨大的回響，但卻為後世詞學開啟了一種新的尊體模式。直到清代，人們才開始從理論上對破體論進行了探討和解釋。

（一）從探本求源的角度來論證詞與經史散文、詩歌同以「言志」為主

雲間派主張辨體，然而其餘韻流響的「西冷十子」⁶¹之一的丁澎已開始突破辨體的界限，從文章體式著眼，認為《詩經》已有三五言調、二四言調、六七言調、疊句調、換韻調、換頭調，所以認為「凡此煩促相宣，

⁶⁰ 宋 Song·蘇軾 Su Shi，〈祭張子野文〉“Ji Zhang Ziye wen”，《蘇軾文集》Su Shi wen ji（北京[Beijing]：中華書局[Zhonghua shuju]），卷 63[juan 63]，頁 1667。

⁶¹ 關於「西冷十子」與雲間詞派的關係，可參考嚴迪昌 Yan Dichang，《清詞史》Qing ci shi（南京[Nanjing]：江蘇古籍出版社[Jiangsu guji chubanshe]，1999 年），頁 22-25。

短長互用，以啟後人協律之原，豈非《三百篇》實祖禰哉？」⁶²丁澎已通過對詞之起源的探討，論證了詞為「詩之裔」這個破體尊體的基礎性命題。這種尊詞模式便是沿著蘇軾而來，到了陽羨派手中，在理論的系統性較之丁澎有了更大的發展。陽羨詞家不但把蘇軾開闢的這條道路拓寬延長，為其提供了堅實、系統的理論基礎，並且還將它與辛棄疾所開創的「以文為詞」的創作手法有機結合起來，從而在內容和形式兩方面對傳統詞體掀起了徹底革新。蘇軾「以詩為詞」的目的只是為了讓填詞在一定程度上能突破流行音樂的限制，為寫作爭取更多的自由，其內容亦只是將詞從抒寫男女戀情的豔科、小道引向了對一種更為恆久的生命情懷的觀照，而陳維崧在「以詩為詞」的道路上要比蘇軾走得更為勇敢和徹底，他將詞由抒寫某一類普遍的感性經驗引向對廣闊社會生活的各類事件的關注。陳維崧的詞學思想集中體現在〈詞選序〉一文中，他從尊詞的目的出發，直接駁斥了詞為小道的傳統謬誤，聲明詞不卑於詩，奠定了他在創作中「以詩為詞」的理論基礎：

蓋天之生才不盡，文章之體格亦不盡。上下古今，如劉勰、阮孝緒以暨馬貴與鄭夾漈諸家所臚載文體，僅部族其大略耳。至所以為文不在此間。鴻文巨軸，固與造化相關，下而調語卮語，亦以精深自命。要之穴幽出險以厲其思，海涵地負以博其氣，窮神知化以觀其變，竭才渺慮以會其通。為經為史，曰詩曰詞，閉門造車，諒無異轍也。⁶³

陳維崧從探本求源的角度來論證詞與經史散文、詩歌是同源而「諒無異轍」，不必強行區分高下、大小。因為從創作的過程而言，任何文體都

⁶² 清 Qing·丁澎 Ding Peng,《藥園閒話》*Yue yuan xian hua*,《詞苑萃編》*Ci yuan cui bian*,《詞話叢編》*Ci hua cong bian*,頁 1756。

⁶³ 清 Qing·陳維崧 Chen Weisong,〈今詞選序〉“Jin ci xuan xu”,《陳迦陵詩文詞集》*Chen Jialing shi wen ci ji* (臺北[Taipei]:臺灣商務印書館[Taiwan shangwu yinshuguan],1976年《四部叢刊》初編縮本[*Sibu congkan chu bian suo ben*]),卷 3 [*juan 3*],頁 31。

離不開「穴幽出險以厲其思，海涵地負以博其氣，窮神知化以觀其變，竭才渺慮以會其通」四端，這就決定了詞從本質上與經史散文、詩歌沒有什麼差別，他認為文章體格無高下之分，文體沒有正宗與不正宗的區別，為詞體爭得與其他文體平等的地位。其次，他反對以「豔科」稱詞，他重視詞的表現內容，即「為經為史，曰詩曰詞」，所以他在全文最後總結全書的編輯目的時又說：「選詞所以存詞，其即所以存經存史也夫。」⁶⁴這樣就把詞的地位抬高到了可以和經史散文、詩歌並駕齊驅的程度。

與陳維崧觀點相近的還有任繩隗則在〈學文堂詩餘序〉裡從文體代嬗的角度將詞納入詩統：

夫詩之為騷，騷之為樂府，樂府之為長短歌、為五七言古、為律為絕，而至於為詩餘，此正補古人之所未備也，而不得謂詞劣於詩也。⁶⁵

詞不但不劣於詩而且還是詩淵遠流長之河中的一段，「正補古人之所未備也」，以「補」的意義來強調詞是對詩體形式的補充，正是對詞立價值的肯定。既然詞與詩是同一家族的成員，所以不必厚此薄彼，或截然劃分。

破體以尊詞，是陽羨詞論的一大特點。陽羨詞家人之所以要通過破體的方式來推尊詞體，除了受到蘇軾的啟發外，還有一種根深柢固的傳統觀念在或明或暗地起著作用。詩、文之所以尊貴於詞，根本原因乃在於它在漫長的歷史發展過程中載負著主流社會提倡的儒家思想所強調的政治教化、社會功利的功能，詩人不論是抒寫忠君報國之志，歷史興亡之感，還是宣泄志不獲展的鬱憤，無不表現對社會功利的追求。詞如欲與詩同尊，

⁶⁴ 清 Qing · 陳維崧 Chen Weisong, 〈今詞選序〉“Jin ci xuan xu”, 《陳迦陵詩文詞集》Chen Jialing shi wen ci ji, 卷3 [juan 3], 頁31。

⁶⁵ 清 Qing · 任繩隗 Ren Shengwei, 〈學文堂詩餘序〉“Xue wen tang shi yu xu”, 《直木齋全集》Zhi mu zhai quan ji (臺北[Taipei]: 臺灣商務印書館[Taiwan shangwu yinshuguan], 1976年《四部叢刊》初編縮本[Sibu congkan chu bian suo ben]), 卷11 [juan 11], 頁23。

就必須與詩一樣肩負起教化、言志的功能。所以陽羨詞家詞體觀表現出鮮明地與詩同化的特色。

（二）透過訂譜把詞定位在「格律詩」的位置，與詩同化

陽羨派除了透過「存詞以存經存史」的全面詩化之後，其於詞學的另一大貢獻就是「情韻兼求的聲律觀」⁶⁶，其標誌就是萬樹《詞律》的編定。明代張綆的《詩餘圖譜》開了為詞定律作譜的先河要求，另外有程明善的《嘯餘譜》、萬惟檀的《詩餘圖譜》，雖然明人對於詞譜筆路藍縷之功不可沒，但其「觸目瑕癥，通身罅漏，有不可勝言哉」⁶⁷，其簡單粗陋，早已不能滿足人們的需要，正如清代詞評家所言：「近日詞家，調詞以琢句練調為工，並不深求於平仄句讀之間，惟斤斤守《嘯餘》一編，《圖譜》數卷，便自以為鐵板金科，於是詞風日盛，詞學日衰矣。」⁶⁸於是另作新譜是乃順應時勢所需，尤其是在詞壇日趨雅化的風氣中。田同之《西圃詞說》云：

宋元人所撰詞譜流傳者少。自國初至康熙十年前，填詞家多沿明人，遵守《嘯餘譜》一書。詞句雖勝於前，而音律不協，即《衍波》亦不免矣，此詞律之所由作也。⁶⁹

這段文字已說明萬樹著《詞律》的背景，其意在力挽弊端。然而，陽羨派作為一個以追求詞的「詩化」為核心理念的詞派，本當儘可能突破音律的束縛，全面地追求蘇辛詞家「豪放不喜剪裁以就聲律」的境界，卻為

⁶⁶ 引自嚴迪昌 Yan Dichang，《陽羨詞派研究》*Yang xian ci pai yanjiu*（濟南[Jinan]：齊魯書社[Qilu shushe]，1993年），頁110。

⁶⁷ 清 Qing·錢同之 Tian Tongzhi，《西圃詞說》*Xi fu ci shuo*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁1470。

⁶⁸ 清 Qing·錢同之 Tian Tongzhi，《西圃詞說》*Xi fu ci shuo*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁1470。

⁶⁹ 清 Qing·錢同之 Tian Tongzhi，《西圃詞說》*Xi fu ci shuo*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁1473。

何要訂譜呢？萬樹《詞律·發凡》云：

自沈吳興分四聲以來，凡用韻樂府無不調平仄者。至唐律以後，浸淫而為詞，尤以諧聲為主。倘平仄失調，則不可入調。周、柳、万俟等之制腔造譜，皆按宮調，故協於歌喉，播諸弦管，以迄白石、夢窗輩，各有所創，未有不悉音理而可造格律者。今雖音理失傳，而詞格在，學者但宜依傍舊作，字字恪遵，庶不失其中矩矱。⁷⁰

詞是「倚聲之學」，這個「聲」，意指「樂律」與「格律」，原本這二者是相互協調、配合一致的。然而，詞發展至南宋，音譜漸漸失傳，到了清代便早已失去了它的音樂基礎，可被推究的部份僅存文字定律了。然而文字定律畢竟殘留著原來樂譜的要求，與詞調的音樂旋律相關，所以現存詞調的情韻美與節奏美只能透過平仄四聲、句式長短來體現。清代作為一個對歷代文體總結且有清晰認知的時代，自不可能完全忽視詞本有的獨特音樂性。所以萬樹提及「倘平仄失調，則不可入調」，「未有不悉音理而可造格律者」，所以他編纂《詞律》著重在強調「今雖音理失傳，而詞格在」，要求學者必須「字字恪遵」，方能「不失矩矱」。「同時，也因為清人心中詞早已成為一種特殊體制的詩，那麼為其規定句式與格律也是一件自然的事，所以訂譜的目的不在於把詞推向曲，以音樂來束縛它，而在於把它進一步固定在『詩』的位置上，使人們在作詞有法可依，一如作格律詩。」

⁷¹

講究詞的格律，其實就是講究其聲情美，講究聲情之美乃是為了使情意能得到更生動感人的表現，正如嚴迪昌所言：

⁷⁰ 清 Qing·萬樹 Wan Shu,《詞律·發凡》*Ci lu·Fa fan*(北京[Beijing]:中華書局[Zhonghua shuju], 1957年),頁2。

⁷¹ 參考蔣哲倫 Jiang Zhelun、傅蓉蓉 Fu Rongrong 合著,《中國詩學史·詞學卷》*Zhongguo shixue shi·Cixue juan*,頁228-229。

萬樹等重視詞律、追求聲情美，還表現在其目的是為了能更廣泛更錯綜地運用聲情特點來為自己抒情達意服務，取得新的非常規路子所能得見的效果。因此，講究詞律，探究的是「定法」，運用聲律，著眼的是「變格」。以一定之法創不定之新變，這正是陽羨詞人識見高超處。⁷²

崇尚情意內涵、推崇陽剛氣勢的陽派詞派，並不忽視對外在體製如聲律的追求，其重聲律乃是為了能更好地表現情意。

詞體在清初陽羨詞家手中被政治言志等實用功能強而有力地支撐而破體出位的作法，使詞的詩教功能得以極大地發揮。陳維崧等人「為經為史」的詩化之詞，使得破體尊詞似乎得以風行草偃。但這樣做也使陽羨詞家面臨著一種危機，即如果掌握得不好，「以詩為詞」很可能會引起詞的內容與形式的失衡，使短小的詞章難以負荷具有啟發性和滲透力的經驗主題，所以詞史的方向並未完全朝著破體的一邊過度發展，因為當破體的力量使詞體向儒家詩教回歸而失卻本色之美的同時，詞壇上還存在著另一股強大的辨體的張力在影響詞體觀的走向。

陸、乾、嘉盛世「充實發展」的第二階段：從浙派到常派依違在辨體與破體間的調合之道

一、浙西派欲調合「詩化」與「本色」之矛盾而標舉「醇雅」與「合律」

陽羨詞派在陳維崧去世之後即迅速消失，詩化的理論大旗也隨之失去了號召力，文變染乎世情，因為作為陽羨詞派最深刻沉鬱的心理情結——家國之恨隨著康熙治世的到來漸漸失去了光彩。整個社會逐步經歷了從戰爭到平和、從亂世到盛世的發展歷程，反映在文學上的內容上的，就是從現實漸趨空廓；反映在風格上的，就是從激烈轉向平和。康熙二十年（1681）

⁷² 嚴迪昌 Yan Dichang, 《陽羨詞派研究》*Yang xian ci pai yanjiu*, 頁 112。

平定「三藩」後，清朝進入持續百年的「康乾盛世」。博學鴻詞科一開，天下文人的心思漸漸歸攏順應，大一統的政治形勢下，復古思潮重起，「正統」觀念開始主導詞壇。陽羨詞家的抑鬱悲苦之音顯然不合時宜，且陽羨詞派承蘇辛詞學以言志為核心的豪放詞風，畢竟與詞體本身綺錯婉媚的體性有種種的不和諧，浙西詞派應運而生。浙西詞派標舉的兩個重點，即「復雅」與「合律」。「復雅」是詩化，「合律」是詞的本色，足見浙西派欲調合「詩化」與「本色」之矛盾而做的努力。

（一）詞以「醇雅」為宗：詩化的表現

雲間詞派以豔麗為詞之本色，如彭孫遹《金粟詞話》中宣稱：「詞以豔麗為本色，要是體制使然。」⁷³但以豔麗之筆寫兒女豔情很容易流於穢褻，這對於推尊詞體甚為不利。陽羨詞派又強調向儒家精神回歸，發揚詞言志教化之功，贏得主流社會的認可，從而提升詞體的價值與地位。但這樣容易泯滅詞體本身的文學特性。尤其在詞體世俗性與娛樂的功能面前，破體論者極易產生自身理論與創作間的矛盾和錯位。因此徐鉉《詞苑叢談》中引宗梅岑（元鼎）的話已對詞之本色稍作修正而云：「詞以豔麗為工，但豔麗中須近自然本色，若流為淺薄一路，則鄙俚不堪入調矣。」⁷⁴詞中豔情以文雅自然之筆出之，這樣既可保持詞體豔麗之本色，又不會因淺薄鄙俗而降低了詞的格調。辨體論者思考的正是如何讓詞以其善於言情的特殊品質而保持她在文學世界裡的獨特價值與應有地位。

如果說李漁是從創作的深淺和口吻去論述詞與詩、曲之別，雲間詞人是從重情主情的角度去強調詞體特質的話，那麼浙西詞派首領朱彝尊則是從恢復詞的醇雅傳統上著眼大力扭轉時下詞風。浙西詞派代表人物朱彝尊，雖沒有關於詞學的專門著作行世，但他與汪森合纂歷代雅詞為《詞

⁷³ 清 Qing · 彭孫遹 Peng Sunyu, 《金粟詞話》 *Jin li ci hua*, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 723。

⁷⁴ 清 Qing · 徐鉉 Xu Qiu 編著, 王百里 Wang Baili 校箋, 《詞苑叢談校箋》 *Ci yuan cong tan jiao jian*, 頁 254。

綜》，則更加自覺地為其論說張目，力求從選本上體現醇雅的詞學觀。他力倡「詞以雅為尚」⁷⁵，朱氏認為詞的表現最為傑出處，乃是雅的最高典範：

言情之作，易流於穢，此宋人選詞，多以雅為目。……填詞最雅無過石帚。⁷⁶

標舉醇雅，推崇姜夔，是朱氏論詞的核心。雅指的是詞之立意與語言須醇美俊，雅乃其詞學觀念的集中體現。朱彝尊在主張嚴守詞的體式、規範的基礎上，邁出了由辨體轉向的一步，由辨體進而提出推尊詞體之說。其〈陳緯雲《紅鹽詞》序〉曰：

詞雖小技，昔之通儒鉅公，往往為之。蓋有詩之所難言者，委曲倚之於聲，其辭愈微，而其旨益遠。⁷⁷

在〈樂府補題序〉說：

誦其詞，可以觀志意所存。雖有山林友朋之娛，而身世之感，別有淒然言外者，其騷人〈橘頌〉之遺音乎？⁷⁸

朱氏在此所說的「志意」意涵極為模糊，並非陽羨詞派明白道出的「家國之恨」，而是籠統稱說「身世之感」，而且他所謂的「騷人〈橘頌〉」，乃偏指文人自負其才高志潔而無人賞識的不遇情懷，足見朱氏希望以高潔俊逸的文本營造清醇雅正的詞體特色。至於如何達到這一雅的目標，他說：

⁷⁵ 清 Qing·朱彝尊 Zhu Yizun，〈樂府雅詞跋〉“Yuefu ya ci ba”，《曝書亭集》*Pu shu ting ji*（臺北[Taipei]：世界書局[Shijie shuju]，1989年），卷43[juan 43]，頁521。

⁷⁶ 清 Qing·朱彝尊 Zhu Yizun、汪森 Wang Sen 合編，《詞綜》*Ci zong*（上海[Shanghai]：上海古籍出版社[Shanghai guji chubanshe]，1999年），頁6。

⁷⁷ 清 Qing·朱彝尊 Zhu Yizun，〈陳緯雲《紅鹽詞》序〉“Chen Weiyun Hong yan ci xu”，《曝書亭集》*Pu shu ting ji*，卷40[juan 40]，頁487。

⁷⁸ 清 Qing·朱彝尊 Zhu Yizun，〈樂府補題序〉“Yuefu bu ti xu”，《曝書亭集》*Pu shu ting ji*，卷36[juan 36]，頁445。

善言詞者，假閨房兒女之言，以通之于〈離騷〉、變〈雅〉之義。此尤不得志於時者所宜寄情焉者。⁷⁹

〈詞綜發凡〉曰：

世人言詞，必稱北宋。然至南宋始極其工，至宋季始極其變。姜堯章氏，最為傑出。⁸⁰

從總來上看，關於兩宋詞，朱認為須由南宋人所作入手；從個別作家看，南宋人中，則當以姜夔最為傑出，這是依據「善言詞者」的經驗所作的判斷，其理由則為：「善于假閨房兒女之言，以通之于〈離騷〉、變〈雅〉之義」。〈離騷〉、變〈雅〉之義，就是朱氏所標榜的雅的最高典範。這裡涉及了一個言傳形式的問題，亦即達到雅的最高典範的具體途徑。所謂「其辭愈微，而其旨益遠」，如何以微小淺近的辭，達到巨大深遠的意旨，朱氏為達到目標的方法和途徑就是「假閨房兒女之言，以通之于〈離騷〉、變〈雅〉之義」。對些寓有深意的詞作予以極高的讚評。朱氏所啟示的，既為「昔之通儒鉅公」之善言詞者的經驗總結，亦為自身體會有得之言。不僅告訴讀者詞的最高境界是什麼，而且告訴讀者如何追求。不同於北宋李清照、沈義父、張炎等人偏於聲音、文字及形式，朱氏似乎較為側重意旨。這是對於第一個階段的重要充實及發展。

厲鶚亦在〈群雅詞集序〉中認為：

材之雅者，〈風〉之所由美，〈頌〉之所由成。由《詩》而樂府而詞，必企夫「雅」之一言，而可以卓然自命為作者，故曾端伯選詞，名《樂府雅詞》；周公謹善為詞，題其堂曰「志雅」。詞之為體，委曲啾緩，非緯之以雅，鮮有不與皮俱靡而失其正者矣。⁸¹

⁷⁹ 清 Qing·朱彝尊 Zhu Yizun，〈樂府補題序〉“Yuefu bu ti xu”，《曝書亭集》*Pu shu ting ji*，卷 36 [juan 36]，頁 445。

⁸⁰ 清 Qing·朱彝尊 Zhu Yizun，〈詞綜發凡〉“Ci zong fa fan”，《詞綜》*Ci zong*，頁 6。

⁸¹ 清 Qing·厲鶚 Li E，〈樊榭山房集〉*Fan Xieshan fang ji*（臺北[Taipei]：臺灣商務印書館

「《風》之所由美，《頌》之所由成」，全賴其「材之雅者」。在這一點上，由《詩》而樂府而詞，是完全一致的，必出以雅，不論是政治教化、美盛德之形容，都要不失其正。尤其是對於「委曲嗶緩」的詞體來說，更為重要，因為若不選取「材之雅者」進行創作，則「鮮有不與波俱靡，而失其正者矣。」所謂「材之雅者」，也就是詩教標舉為君、為臣、為民、為物、為事而作，如悲天憫人、勸戒譎諫、抨擊時弊、歷史興亡等題材，要表達這樣的「風雅」內容，自然要透過「比興寄託」。這樣，浙西詞派就從詞的體性、風格意境和創作技巧等層面為辨體與破體做了調合，亦為尊詞建構起一套較為完善的理論體系。

（二）詞樂的維護：辨體的表现

由於浙西詞人重視醇雅，「醇雅」的標準究竟如何？除了上述所謂的語言必須要「字琢句煉，歸於醇雅」之外，其次就是合律，合律亦是醇雅的一大關鍵。朱彝尊褒揚明初劉基、高啟等人「溫雅芊麗，咀宮含商」，批評「周白川、夏公謹諸老間有硬語，楊用修、王元美則強作解事，均與樂章未諧」⁸²，足見「合律」乃是雅詞不可忽視的一個重要標誌。他說「填詞最雅無過石帚」⁸³，「詞莫善于姜夔」⁸⁴，在很大程度上是因為白石知音，且守律一絲不苟。因而，田同之在評價陽羨詞家萬樹《詞律》時特別指明：

浙西名家，務求考訂精嚴，不敢出《詞律》範圍以外，誠以《詞律》為確且善耳。⁸⁵

[Taiwan shangwu yinshuguan]，1976年《四部叢刊》初編縮本 [Sibu congkan chu bian suo ben]，卷4 [juan 4]，頁43。

⁸² 清 Qing·朱彝尊 Zhu Yizun，〈詞綜發凡〉“Ci zong fa fan”，《詞綜》Ci zong，頁9。

⁸³ 清 Qing·朱彝尊 Zhu Yizun，〈詞綜發凡〉“Ci zong fa fan”，《詞綜》Ci zong，頁9。

⁸⁴ 清 Qing·朱彝尊 Zhu Yizun，〈黑蝶齋詞序〉“Hei die zhai ci xu”，《曝書亭集》Pu shu ting ji，卷40 [juan 40]，頁488。

⁸⁵ 清 Qing·錢同之 Tian Tongzhi，〈西圃詞說〉“Xi fu ci shuo”，《詞話叢編》Ci hua cong bian，頁1471。

浙西詞家對《詞律》「考訂精嚴」非常認同。可見，浙西派對雅正的規範離不開對萬樹製訂《詞律》功績的肯定。「浙西填詞者，家白石而戶玉田」，確實道出了這一詞派的獨特面目。作為姜、張詞學理論總結的《詞源》，得到了朱彝尊最深切的重視與認同。以朱彝尊為代表的浙西詞人真正理解並努力闡述張炎的词樂觀。元明以降，雖然「為詞守律」之言時時掛在詞論家的嘴邊，但絕大多數的人只是守住詞的四聲平仄，對詞原初合樂可唱的音樂特徵已經無法掌握。雖然自明代起詞譜之學大盛，但詞卻早已蛻變成特殊形式的格律詩，離開音樂的本能已遠。浙西詞家當然也不能改變詞學發展的趨勢，然而他們並沒有放棄對詞的音樂性進行理論建設的努力。朱彝尊〈詞綜發凡〉中說：

四聲二十八調，各有其倫。柳屯田《樂章集》有同一曲名，字數長短不齊，分入各調者。姜石帚〈湘月〉詞注云：「此〈念奴嬌〉之鬲指聲也。」則曲同字數同，而〈湘月〉、〈念奴嬌〉調實不同，合之為一非矣。詞固有一曲而各異其名者。是選悉依集本，不敢更易。⁸⁶

此論雖是為解釋《詞綜》所選詞之調名依據而發，但其立足點並不是尋常的字數長短，而是「調」。朱彝尊認為分辨兩個詞調是否同一，應當依據不同的曲調，所謂「四聲二十八調，各有其倫」，不能僅依據字數同異妄加合併。這種觀點充分地注意到詞調在原初時的音樂狀態，並考慮到詞調對作品的殘留影響。

稍晚於朱彝尊的先著（生卒不詳，字調求，一字染庵，又字遷夫，號盍旦子，晚號之溪老生）在其《詞潔》之中借評張炎的〈湘月·行行且止〉表達了自己的詞樂觀：

字數平仄同，而調名各異。且白石創之，玉田倣之，必非無謂。然今之言調者雖好生枝節，對此茫然，亦無說以處，不得不強比

⁸⁶ 清 Qing · 朱彝尊 Zhu Yizun, 〈詞綜發凡〉“Ci zong fa fan”, 《詞綜》 *Ci zong*, 頁 9。

而同之，於是〈湘月〉之譜仍是〈念奴嬌〉，大堪失笑。故予謂不以四聲平仄言詞者，此是其明證也。魏晉以前，無有四聲，而漢之樂府自若，未聞其時協律者，鮮所依據也，故平仄一法，僅可為律詩言耳。至於詞、曲，當論開闔、斂舒、抑揚、高下，一字之音，辨析入微，決非四聲平仄可盡。猶見里中一前輩，以傳奇擅長，妙嫻音律，每填一曲竟，必使老優展轉歌之。若歌者云有未協，不憚屢易，必求其妥。作曲之時，何嘗不照平仄填定，一入歌喉，輒有不宜，蓋以字有陰陽清濁，非四聲所能該括。故上聲一字不合，易十數上聲字，有一合者。去聲一字不合，易十數去聲字，有一合者。即今崑曲可通於宋詞，豈得以依聲填字，便云毫髮無憾乎？宋詞久不談宮調，既已失考，今之作者，取其長短淋漓、曲折盡致，小有出入，無損其佳。湯臨川云：「此案頭之書，非臺上之觀。」傳奇且持此論，況於詞調去宋數百年，彼此同一不知，何必曲為之說？前此任意游移者，固為茫昧，近日以四聲立譜者，尤屬妄愚。彼自詫為精嚴，吾正笑其淺鄙。既歷詆古人，盡掃時賢，皆謂之不合調，不知彼所自謂合調者，果能悉入歌喉，一一指陳其宮調乎？⁸⁷

這一段話表明先著對於以守平仄四聲為協律的觀點深為不滿。他以為詞、曲應當講究「開闔、斂舒、抑揚、高下」的聲腔微妙變化。他舉里中前輩每填一曲竟，使老優歌之，至其不協，反覆改竄的例子，幾乎與張炎論音譜中所舉「先人每作一詞，必使歌者按之，稍有不協，隨即改正」的〈瑞鶴仙〉、〈惜花春·起早〉詞⁸⁸的翻版，充分體現了他對於「字有陰陽清濁，非四聲所能該括」的理解。先著之言乃對於一些譜牒作者自謂窮究

⁸⁷ 清 Qing·先著 Xian Zhu,《詞潔輯評》*Ci jie ji ping*, 卷 5 [juan 5],《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 1363。

⁸⁸ 宋 Song·張炎 Zhang Yan,《詞源》*Ci yuan*, 卷下[juan xia],《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 256。

聲律、嚴辨上去，並以為即此可以「直承清真家法」甚為不滿，提醒人們注意字聲吟誦與歌唱的不同要求。先著之論並非要求人們去窮究詞的音樂本性，他引湯顯祖之言云「此案頭之書，非臺上之觀」，是從文學而非音樂立場論詞，以為「今之作者，取其長短淋漓，曲折盡致」，即使小有出入，在格律上並無損其佳。先著主要是從文學表現來看，而不是音樂美聽來欣賞詞，他對於詞與音樂的關係之論述，可謂自南宋以來，最有見者。足見浙西派對詞文本形式更為重視。

浙西詞家的詞樂觀強調維護了詞體本有的音樂特性，或以為只要能守住研劃聲律這一特殊性，詞體自然而尊，便可心安理得地在作詞時描寫豔情，以為如此便能對詞之辨體有所堅守。然而，這種做法固然可在客觀上阻止詞完全淪為詩之一體，但是作為其底層支撐的娛樂功能卻與浙派前期所主張的儒家詩教精神相背離，所以詞為「小道」的觀念也就無法得到真正的改變，限於自身的認識局限，朱彝尊一方面把詞推到了「通之於〈離騷〉、變〈雅〉之義」⁸⁹的高度，想通過詞的教化言志功能來推尊詞體；但另一方面在世俗的環境中面對詞體的娛樂功能，又不禁大作豔詞，正如他在〈紫雲詞序〉中云：

昌黎子曰：「歡愉之言難工，愁苦之言易好」。斯亦善言詩矣。至於詞或不然，大都歡愉之辭，工者十九，而言愁苦者，十一焉耳。故詩際兵戈俶擾、流離鎖尾而作者愈工，詞則宜於宴嬉逸樂，以歌詠太平。⁹⁰

在朱氏心中，詞仍是「宜于宴嬉逸樂，以歌詠太平」的「小技」。

在朱氏前、後期的詞學竟然出現自相矛盾的論述，在詞體本身娛樂與

⁸⁹ 清 Qing · 朱彝尊 Zhu Yizun，〈陳緯雲《紅鹽詞》序〉“Chen Weiyun Hong yan ci xu”，《曝書亭集》*Pu shu ting ji*，卷 41 [juan 41]，頁 487。

⁹⁰ 清 Qing · 朱彝尊 Zhu Yizun，〈紫雲詞序〉“Zi yun ci xu”，《曝書亭集》*Pu shu ting ji*，卷 40 [juan 40]，頁 489。

教化兩大功能的矛盾張力下，浙西詞學中的破體論與辨體論不僅相持不下，而且相互消磨著尊詞的效果，所以浙西派推尊詞體的成果自是有限，導致詞體在清代前期並未能真正獲得與詩同尊的地位，所以譚獻在《篋中詞》卷三云：「倚聲之學，至二張而始尊耳。」⁹¹「二張」是常州派要員張惠言與張琦。是含蓄而又客觀地道出了在常州詞派之前的尊體都不算徹底與成功。正如伏滌修所說：「浙西詞派推尊詞體是在詞的藝術形式法度內來探討詞之抒發寄託的功能與比興技巧，與常州詞派欲從根本精神提昇詞地位的本質是不同的。」⁹²從「二張」至「清末四大家」的尊體使詞體地位才真正得以提高。

二、乾、嘉年間常州派建構出以「本色」的特質表現「詩化」內涵的詞之複合體，解決詞統與詩統的對立而達成協調

從社會背景與時代思潮來看，浙西詞興起於清初動蕩之末，但主盟詞壇的時間與所謂的康、乾盛世相始終。所以其所倡導的雅正清空與時代的審美風氣相和諧。然而乾、嘉年間，是清王朝由盛到衰的轉折時期，百餘年所累積的各種矛盾日趨激烈，弊端百出，危機四伏：土地兼并、天災不斷、百官豪奢、民間起事、白蓮教縱橫、列強環視，……內憂外患交相侵煎熬，清王朝元氣為之大傷。世運變化至此，傳統的經世致用思想又開始萌起。文網甚密，文人不敢在正統的詩文中直抒情懷，只能借詞來委婉地表達內在心聲，於是詞體言志寄託的功能空前膨脹。從時代背景到文化思潮，從外緣氛圍到內在心靈，從功能變遷到體性質變，都給破體尊詞營造了極為合宜的滋長環境，常州詞派從而應運崛起。

常州派是清代影響詞壇最大的詞派，它以乾、之交的張惠言、張琦兄

⁹¹ 清 Qing·譚獻 Tan Xian,《篋中詞》*Qie zhong ci*(臺北[Taipei]:鼎文書局[Dingwen shuju], 1971年),卷3 [*juan 3*],頁162。

⁹² 伏滌修 Fu Dixiu,〈清代詞學由辨體向尊體的批評轉向〉“Qing dai cixue you bianti xiang zunti de piping zhuanxiang”,《煙臺大學學報》[*Yantai daxue xuebao*]卷17期4 [vol. 17, no. 4] (2004年10月),頁430。

弟為先導，中經嘉、間的董士錫、周濟達其理論的巔峰，後來同光間的譚獻、清末的況周頤均為此派的後續者。以下將其成員詞體觀的重要論述分列如下：

（一）張惠言以詞強行比附於詩

兩宋詞作中，已有感時賦物、寄託憂患之作，但在詞論中，言及「興」者極少，當「情」成為詞之本體，作為觸物之「興」，並沒有特別的意義，但是到了清代詞論中，常州詞派已賦予「比興」以新義。張惠言編纂《詞選》，主「意內言外」，其序云：

詞者，蓋出于唐之詩人，采樂府之音，以制新律，因系其詞，故曰詞。《傳》曰：「意內而言外，謂之詞」。其緣情造端，興于微言，以相感動，極命風謠，里巷男女，哀樂以道。賢人君子幽約怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致。蓋詩之比興，變風之義，騷人之歌，則近之矣。然以其文小，其聲哀，放者為之，或跌蕩靡麗，雜以昌狂俳優。然要其至者，莫不惻隱盱愉，感物而發，觸類條暢，各有所歸，非苟為雕琢曼辭而已。⁹³

張惠言的詞學觀歸結為一點，就是要為詞正名，強調詞「意內而言外」，「意」並非一般情意，是「賢人君子幽約怨悱不能自言之情」。他將〈毛詩大序〉中情起於「興」的原先關係顛倒過來，興由「緣情」而起，「興」本身不是情，而是成了「微言」，所謂「微言」，即「賢人君子幽約怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致」。情之外另有「義有幽隱」，他更加注重於「大義」。主張作詞要索物寄意，要以低徊要眇的方式表達個人深沉的身世之感與家國之憂，反對詞僅在微辭興寄、閨房兒女之言上下功夫，作詞「非苟為雕琢曼辭」，主張詞作應有深沉充沛的內容。在張氏的眼中，比興寄託就是詞應具備的表現手法和創作原則，他在《詞選》中

⁹³ 清 Qing·張惠言 Zhang Huiyan,〈詞選序〉“Ci xuan xu”,《詞選》*Ci xuan* (北京[Beijing]: 華夏出版社[Huaxia chubanshe], 2006年), 頁3。

即以掘隱顯幽的方式來掘發詞的所謂微言大義，如溫庭筠〈菩薩蠻〉（小山重疊金明滅）這種明顯寫閨怨之情的作品，張氏也硬要將它與儒家教化聯繫起來，認為該詞是「感士不遇也」⁹⁴，從而給該詞加上了它本來並不具有的政治深意。

張惠言重新界定「比興」之義，是要將「簸弄風月」的詞重新定位，由「陶寫性情」到「興於微言」，以「聲出鶯吭燕舌」之情，包蘊「幽隱之意」，如此之來，「微言之興」便成了詞的精神本質，於是便超越了原來的「本色論」。他這樣說，意即要提升詞的意格，推尊詞體。張惠言以「興體以立」給詞家的創作思想以極大的啟發，為詞有別於詩的審美創造開拓了新路，標示了新的方向。

張惠言的弟子宋翔鳳〈浮溪精舍詞自序〉說：

其自為詞也，必窮比興之體類，宅章句於性情，蓋聖於詞者也。「能包含蘊蓄，不盡其聲，俾皆平其氣以和其疾。是以填詞之道，補詩境之窮，亦風會之所至也。」⁹⁵

由於詩、詞體制的相異，在表達情感方面，「詞能長短以陳之，抑揚以究之」，因而「填詞之道，能補詩境之窮」，但這並不能決定詞的創作獲得成功，另一方面要考慮「風會之所必至」，也就是作家生活的時代對創作的影響，宋氏似乎更重視後者的作用。從宋氏的論述可見，常州詞派認為詞體及寄託和性情合一的產物。

張惠言將詞與政治現實溝通起來，詞在表現內涵與精神主旨方面已和詩沒有差別，這似乎與先前的陽羨派的破體論並無二致，但是細味張、宋

⁹⁴ 清 Qing·張惠言 Zhang Huiyan,《張惠言論詞》Zhang Huiyan lun ci,《詞話叢編》Ci hua cong bian, 頁 1609。

⁹⁵ 清 Qing·宋翔鳳 Song Xiangfeng,〈浮溪精舍詞自序〉“Fuxi jingshe ci zi xu”,《浮溪精舍詞三種》Fuxi jingshe ci san zhong, 見陳乃乾 Chen Naiqian 輯,《清名家詞》Qing ming jia ci (上海[Shanghai]:上海書店[Shanghai shudian], 1982 年), 頁 1345。

言論可以發現，他們在將詩之言志精神注入詞中的同時，也注意保留了辨體的成分——即詞體婉約曲折的美感特質。他們強調詞在審美風格上應保持自身所特有的那種細膩幽微、纏綿千轉之美。本來詞就是一種最適宜表達幽微隱曲情思的文體，宋詞中即有不少富有比興寄託之意的詞作，所以張氏以比興寄託來論詞也是符合實際狀況的。可以說，他把詩教精神與詞之美感特質作了一個圓融的結合，使言志抒懷的詩化之詞避免於流於直露叫囂之失，正如曹明升所言：「張惠言的理論和實踐部分地解決了先前尊體中所存在的詩教精神與詞體特質間的矛盾，不動聲色地將詞之美感為儒家詩教所用，在不損傷詞體美感的情況下提升了它的社會地位。」⁹⁶但是，「張惠言一味以詞比附於詩，把一些本來並無深刻寓意的詞章也硬貼上政治教化的標籤，尤其是唐宋詞中那些假紅倚翠的詞章也穿鑿附會地強作他解，以為這樣就是推尊詞體，殊不知這種牽強比附，不僅不能使人信服地，反而使詞失去了其原貌和意味。」⁹⁷張惠言推尊詞體固然用心良苦，但這種深文羅織、曲解妄指的做法並不能使詞體格尊高，結果反在一定程度上消解了詞的獨特性。張惠言的缺失，不得不待後起之秀周濟予以填補。

（二）周濟強調在抒發詞的寄託之義時應遵從詞體自身的藝術法度

周濟他認為張氏以詞比附於政治倫理之意，以治經之法來治詞這樣的做法反而消解了詞的文體特性，所以他「一方面繼承張惠言推尊詞體的詞學衣鉢，另一方面又將他的詞學主張奠基在詞學自身語境之中來加以論述，他建立了獨立的詞體詞統觀」⁹⁸。張惠言將前人合於自己所標示的審美尺度的作品視為「興」體，言之不難，但自己要創作出達於如此標準的

⁹⁶ 曹明升 Cao Mingsheng,〈清代詞學中的破體、辨體與推尊詞體〉“Qing dai cixue zhong de poti, bianti yu tui zun citi”, 頁 55。

⁹⁷ 伏滌修 Fu Dixiu,〈清代詞學由辨體向尊體的批評轉向〉“Qing dai cixue you bianti xiang zunti de piping zhuanxiang”, 頁 430。

⁹⁸ 伏滌修 Fu Dixiu,〈清代詞學由辨體向尊體的批評轉向〉“Qing dai cixue you bianti xiang zunti de piping zhuanxiang”, 頁 430。

作品，則並不容易。張惠言的比興說實際上還停留在觀念性的階段，如何用於創作實踐，理論上有待周濟來創造發揮。

周濟最大的貢獻就是將詞論中的「比興」說進展到「寄託」說，其〈詞辨自序〉：

夫人感物而動，興之所托，未必咸本莊雅，要在諷誦抽繹，歸諸中正，辭不害志，人不廢言，雖乖繆庸劣，纖微委瑣，苟可馳喻比類，翼聲究實，吾皆樂取，無苟貴焉。後世之樂，去詩遠矣，詞最近之，是故入人為深，感人為遠，往往流連忘返，有平矜釋躁、懲忿窒欲、敦薄寬鄙之功。⁹⁹

他承認詞不是像詩那樣嚴肅的文體，情的表現在詞中可以更為活躍，不必故作文雅高尚，關鍵是「興之所託」，有無「幽隱之義」在其中，有此「中正」的核心內容，則詞反可淨化一些不健康之情。他心目中的興，不是一己之私，而是有關君國治亂、時局安危，他繼張惠言將詞轉換為興體，確立詞在文學史上的崇高地位，由此，他指導詞人創造興體的途徑：

初學詞求有寄託，有寄託則表裏相宣，斐然成章。既成格調，求無寄託，無寄託，則指事類情，仁者見仁，知者見知。¹⁰⁰

「初學詞求有寄託」，是為了避免詞章無病呻吟、一味淺酌低吟，到了一定階段後「求無寄託」，是為了避免詞章流於牽強附會，乃為了使詞在自然而然、化而無痕中表現寄託之義。周濟和張惠言的詞學觀相同之處在於他們兩人都推尊詞體，而且都主張賦予詞以寄託大義來推尊詞體。不過張惠言是強行以詩之大義來解詞，而周濟他認為真正尊詞體應是既立意高遠內含寄託大義而又不露寄託痕跡。周濟要「推明張氏之旨而廣大之」

⁹⁹ 清 Qing·周濟 Zhou Ji，〈詞辨自序〉“Ci bian zi xu”，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 1637。

¹⁰⁰ 清 Qing·周濟 Zhou Ji，《介存齋論詞雜著》“Jie cun zhai lun ci za zhu”，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 1630。

¹⁰¹，強調在抒發詞的寄託之義時應遵從詞體自身的藝術特性，寄託並非由外爍為詞貼上標籤，而是自然無痕地融化在詞作中，使詞作內具深遠寓意，這樣周濟的寄託說既推尊詞體，又充分注意了詞的特殊審美特質，不但糾正了浙派之弊，又彌補了張氏論詞之不足，他在《宋四家詞選目錄序論》中再次以詞的寄託的「入」和「出」之關係來表述他的詞之寄託觀：

夫詞非寄託不入，專寄託不出。一物一事，引而申之，觸類多通。

¹⁰²

詞人在創作中要表達出這種寄託大義必須要經歷從「有寄託」到「無寄託」的發展階段。其中「寄託之『入』為詞有高格之基礎，寄託之『出』才是詞有高格之體現」，「非寄託不入，專寄託不出」，以入與出，將內與外及遠與近打通。周濟不是脫離詞的特性虛言詞的微言大義，而是使詞之寄託深深地植根於詞的藝術體式土壤中。

此外，張惠言所言詞之寄託並沒有超出個人身世遭際的「貧士失職而不平」的狹小範圍，他強調的是詞「以道賢人君子幽約怨悱不自言之情」，而周濟所言詞之寄託非只為一己之際遇境況，而應反映家國滄桑與時代盛衰，因而提出「以詞述史」說：

感慨所寄，不過盛衰，或綢繆未雨，或太息厝薪，或已溺已飢，或獨清獨醒，隨其人之性情學問境地，莫不有由衷之言。見事多，識理透，可為後人論世之資。詩有史，詞亦有史，庶乎自樹一幟矣。若乃離別懷思，感士不遇，陳陳相因，唾瀋互拾，便思高揖溫、韋，不亦恥乎。¹⁰³

¹⁰¹ 清 Qing·譚獻 Tan Xian，《復堂詞話》“Fu tang ci hua”，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 4017。

¹⁰² 清 Qing·周濟 Zhou Ji，〈宋四家詞選目錄序論〉“Song si jia cixuan mulu xu lun”，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 1643。

¹⁰³ 清 Qing·周濟 Zhou Ji，《介存齋論詞雜著》“Jie cun zhai lun ci za zhu”，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 1630。

周濟主張以詞述史，以詞寫事，主張詞作應反映時代盛衰與社會變遷，周濟認為只有做到詞與史的結合，才能使詞具備作為「後人論世之資」的作用，如果不能做到以詞寫史，那麼終究難以做到真正推尊詞體，所謂提升詞的意格就只能是虛幻之說。

浙派主醇雅，宗白石，尊南宋。常派倡比興，祖清真，崇北宋。後者看似前者的反動，其實不然。就其體驗過程來看，二者之由遠及近，從內到外以及入與出，都為了確立詞的本色論而來，二者殊途而同歸，各從不同的角度充實本色論。

柒、道、咸至清末「集成凝定」的第三階段：後常州派到晚清四大家，辨體與破體之爭的融通與歸趨

一、後常州派調合破體詩化與詞體聲律的矛盾

張惠言雖然在將詩之言志精神注入詞中時，注意保留了詞體低徊要眇的美感特質，但是另一個問題為張氏所未顧及，那就是詞體的聲律問題。詞本依樂而生，音樂決定了詞體的句式和音律。但是宋以後，音譜失傳，詞無法再用唐宋時的樂譜演唱，明、清人便以唐宋詞作來比推勘，創制出詞律譜和韻書來作為填詞之準繩，這也成為詞作為音樂文學樣式的一個根本特徵。所以本來入樂而形成的音律問題就轉化為創作中的格律與聲韻問題，這也成為詞體不同於詩的一項特徵。然而破體論者在述及詞之詩化時，往往不甚在意於詞之格律與聲韻。為了防正詞體過度詩化，辨體論者強調詞之格律與聲韻，以期通過保持詞的音樂性來區別於詩、推尊詞體。正如俞樾〈詞律序〉所言：「律嚴而詞之道尊矣。」¹⁰⁴律嚴韻密，詞道乃尊，此「尊」乃是遵守詞體的特殊性、維護其守律的本質性，才能突顯詞

¹⁰⁴ 清 Qing · 萬樹 Wan Shu, 《詞律》*Ci lu* (北京[Beijing]: 中華書局[Zhonghua shuju], 1957年), 頁 2, 前序。

之所以為詞的獨特地位。俞氏所言，不無道理。由於詞體的四聲五音、清濁輕重等聲律規定都是來源於起初應歌娛樂的需要，所以人們常將應歌之小技與聲律聯繫在一起。該如何處理破體詩化與詞體聲律間的矛盾？周濟在〈詞辨自序〉裡圓融地解決了這個問題：

後世之樂去詩遠矣，詞最近之。是故入人為深，感人為速，往往流連反覆，有平矜釋躁、懲忿窒欲、敦薄寬鄙之功。¹⁰⁵

詞因入樂而具有感動人心、平矜釋躁的教化效果，那麼由入樂產生的聲律問題就非但不是小技，反而成為保證詞體能夠發揮教化功能的重要手段。雖然「聲音之道與政通」的思想早已有之，但以之來成功地破除詩化過程中輕視詞律的狹隘觀念者，卻不能不推周濟之功。周濟不僅在理論上為詞之聲律尋求正當性與必要性，而且也落實在對詞律作出深入研究，他的聲律觀主要集中在〈宋四家詞選目錄序〉，主要借宋詞來探討聲律與詞的藝術風格的關係，並對萬樹、戈載等人的詞律學作出進一步的推闡。¹⁰⁶

張惠言、周濟之後，常州派人馬大致依循意格與聲律兩條路線行進：

一條是承接前人對於聲音和文字的體認，承繼萬樹、凌廷堪、戈載，於律典、樂事、韻學諸多方面，進行討論審定，勉勵「為詞宗護法」¹⁰⁷，以至劉熙載，始將其正式命名為「聲學」¹⁰⁸。一條承接對於情致的體認，經由謝章铤、譚獻、馮煦，於修辭立誠、托志眷懷以及繆悠顯晦諸多方面，

¹⁰⁵ 清 Qing·周濟 Zhou Ji,《介存齋論詞雜著》“Jie cun zhai lun ci za zhu”,《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 1637。

¹⁰⁶ 清 Qing·周濟 Zhou Ji,〈宋四家詞選目錄序〉“Song si jia cixuan mulu xu lun”云:「東真韻寬平,支先韻細膩,魚歌韻纏綿,蕭尤韻感慨,各具聲響,莫草草亂用。陽聲字多則沈頓,陰聲字多則激昂。重陽間一陰,則柔而不靡。則陰間一陽,則高而不危。……紅友極辨上去是已。……。」《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 1643-1646。

¹⁰⁷ 吳衡照評萬樹語,見清 Qing·吳衡照 Wu Hengzhao,《蓮子居詞話》“Lian zi ju ci hua”, 卷 1 [juan 1],《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 2403。

¹⁰⁸ 清 Qing·劉熙載 Liu Xizai,《藝概·詞概》*Yi gai·Ci gai*,《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 3687。

說法現身，為倚聲家度以金針。以至陳廷焯提出「意在筆先，神餘言外」¹⁰⁹，將其推向極致。

兩支隊伍，各有側重，各有偏頗，然而事實上「常州詞派是把破體論中的詩教精神和辨體論中的形式特質作了較為完美的『合龍』，使詞體要眇宜修的風格與四聲五音的聲律為其教化、言志功能所用。這樣，既使詞體回歸了儒家詩教，提升了地位，又保持了詞之為詞的形式特美，沒有使其成為『句讀不葺之詩』。」¹¹⁰以下列舉幾位重要性的代表人物，如以劉熙載、謝章铤、沈祥龍。

（一）劉熙載以「厚而清」說調合浙、常二家守律與言志的矛盾

劉熙載提出了「律和聲本於詩言志」：

詞固必合律，然雅頌合律，桑間濮上亦未嘗不合律也。律和聲，本於詩言志，可為專講律者，進一格焉。¹¹¹

劉熙載探索詞體嚴守格律的詩學淵源，同時也將守律與言志可能出現的矛盾預先於觀念上予以調合，等於給詞如詩一般的正統地位，所以他對詞的要求一如詩，例如：

詞家先要辨得「情」字，〈詩序〉言「發乎情」，〈文賦〉言「詩緣情」，所貴於情者，為得其正也。忠臣、孝子、義夫、節婦，皆世間極有情之人，流俗讓以欲為情。欲長情消，患在世道。倚聲一事，其小焉者也。¹¹²

¹⁰⁹ 清 Qing·陳廷焯，《白雨齋詞話》*Bai yu zhai ci hua*，卷 1 [juan 1]，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 3777。

¹¹⁰ 曹明升 Cao Mingsheng，〈清代詞學中的破體、辨體與推尊詞體〉“Qing dai cixue zhong de poti, bianti yu tui zun citi”，頁 55。

¹¹¹ 清 Qing·劉熙載 Liu Xizai，《藝概·詞概》*Yi gai ·Ci gai*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 3704。

¹¹² 清 Qing·劉熙載 Liu Xizai，《藝概·詞概》*Yi gai ·Ci gai*，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 3711。

詞是緣情的，這一點是誰也無法否認的，但詞家卻不應任情而動，沒有節制，詞中之情必須符合溫柔敦厚的詩教原則，要以禮節情。

此外，劉熙載他兼綜浙、常兩家學說而提出「詞要厚而清」說¹¹³：

詞之大要，不外厚而清。厚，包諸所有。清，空諸所有也。¹¹⁴

浙派主風格的清空，常派講立意的深厚，各有所見，也各有所偏。劉氏強調詞要「厚而清」，即調合二派的思想精華。厚即「包諸所有」，是言作詞應具有深沉厚重的內涵。「空諸所有」，意謂詞應語意高妙絕俗、詞境應清靈空遠，劉氏之意根據伏滌修所云：「就是指作詞要以蘊藉的方式表達深厚廣博的社會歷史內容，擔負起以詞寫史的重任。」¹¹⁵劉熙載亦談寄託問題：

詞之妙，莫妙於以不言言之，非不言也，寄言也。如寄深於淺，寄厚於輕，寄勁於婉，寄直於曲，寄實於虛，寄正於餘，皆是。¹¹⁶

此六「寄」，實則與其所謂的「包、空」說的精神是相通的。「淺、輕、婉、曲、虛、餘」，都是詞的藝術特質，劉氏重在充分遵守詞的藝術性的基礎上，儘可能地融入深沉的現實感，以增加詞的厚重。這其實就是他所謂的「詞尚清空妥溜」，「須妥溜中有奇創，清空中有沉厚，才見本領。」¹¹⁷這樣，就將深厚的思想情感與不著實相、空靈自然的境界統一起來了。

¹¹³ 清 Qing · 劉熙載 Liu Xizai, 《藝概·詞概》*Yi gai · Ci gai*, 《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 3707。

¹¹⁴ 清 Qing · 劉熙載 Liu Xizai, 《藝概·詞概》*Yi gai · Ci gai*, 《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 3707。

¹¹⁵ 伏滌修 Fu Dixiu, 〈清代詞學由辨體向尊體的批評轉向〉“Qing dai cixue you bianti xiang zunti de piping zhuanxiang”, 頁 430。

¹¹⁶ 清 Qing · 劉熙載 Liu Xizai, 《藝概·詞概》*Yi gai · Ci gai*, 《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 3707。

¹¹⁷ 清 Qing · 劉熙載 Liu Xizai, 《藝概·詞概》*Yi gai · Ci gai*, 《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 3706。

(二) 謝章铤將「性情說」與「尊詞」結合

謝章铤精於辨體，常通過比較詩詞異同把握詞的個性。在他看來，詞之有詩所不可替代的特點和作用，在於詞體以其纏綿悱惻體現其最真之情，謝氏對「情」特別重視，並把「情」視為詩詞最大的區別：

蓋古來忠孝節義之事，大抵發於情，情本於性，未有無情而能自立於天地間者。此雙蓮鴈邱，鳥獸草木，亦以情而并垂不朽也。……故情欲莫甚於男女，廉恥莫大於中閨，禮義莫養於閨門者最深，而聲音發於男女者易感。故凡託興男女者，和動之音，性情之始，非盡男女之事也。得此意以讀詞，則閨房瑣屑之事，皆可作忠孝節義之事觀。¹¹⁸

夫詞多發於臨遠送歸，故不勝其纏綿悱惻。即當歌對酒，樂極哀來，折心渺渺，閣淚盈盈，其情最真，其體最正矣。¹¹⁹

謝章铤從性情為本的觀點出發，強調詞是一心靈文學，不能完全改變其要眇宜修的抒情特質，否則將失去其最能打動人心的魅力。在詞學領域內，性情與音律何者為主，一直是個爭論不休的問題，詞本應入腔合樂，但南宋後，聲譜已經失傳，文學性應成為詞體的主要屬性。謝章铤的看法是：「與其精工尺（音律），而少性情，不若得性情而未精工尺」¹²⁰，他在談到黃彭年詞時說「慨歎時艱，本小雅怨誹之義」，說明動亂時局對詞人性情的決定作用，得出結論說：「人既有心，詞乃不朽」，「以此填詞，詞安得不工！」¹²¹這樣，謝氏就把常州派的尊體說與主情說結合起來。

¹¹⁸ 清 Qing · 謝章铤 Xie Zhangding,《賭棋山莊詞話》*Du qi shanzhuang ci hua*, 卷 11 [juan 11],《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 3466。

¹¹⁹ 清 Qing · 謝章铤 Xie Zhangding,《賭棋山莊詞話》*Du qi shanzhuang ci hua*, 卷 10 [juan 10],《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 3452

¹²⁰ 清 Qing · 謝章铤 Xie Zhangding,《賭棋山莊詞話》*Du qi shanzhuang ci hua*, 卷 5 [juan 5],《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 3388。

¹²¹ 清 Qing · 謝章铤 Xie Zhangding,《賭棋山莊詞話續編》*Du qi shanzhuang ci hua xu bian*, 卷 5 [juan 5],《詞話叢編》*Ci hua cong bian*, 頁 3567。

（三）沈祥龍在辨體的基礎上強調「以詞言志」

晚清常州詞首先在沈祥龍那裡得到了發展，他的《論詞隨筆》率先提出了「詞言志」的概念，同時將「志」界定為與大節相關的社會性情感，以感時傷世之思緒為主，其云：

詞導源於詩，詩言志，詞亦貴乎言志，淫蕩之志可言乎？「瓊樓玉宇」，識其忠愛，「缺月疏桐」，歎其高妙，由於志之正也。若綺羅香澤之態，所在多有，則其志可知矣。

詞者詩之餘，當發乎情，止乎禮義，國風好色而不淫，小雅怨悱而不亂，離騷之旨，即詞旨也。¹²²

儘管從張惠言開始常州詞家就重詞的言志內涵，但畢竟未有過明白的表述，因為這涉及到與詞的緣情傳統的背離。沈氏主張發揮詞主諷諫的社會效用，「言者無罪，聞者足戒」也，視詞的諷諫作用同於詩文，這就給詞樹起了一個社會政治價值的標準，「詞為小技」的觀點自然不攻自破，這種尊體的觀念大抵不出常州詞派論詞的藩籬，然而，歷來以「詞言志」抬高詞體的者往往片面強調詞的詩化一面，忽視甚或抹殺詞作為一獨立的文學樣式的本質特點，結果似尊實貶。沈氏並未重蹈覆轍，他仍然看到詞自身的審美屬性：「詞貴意藏於內，而迷離其言以出之，令讀者鬱伊愴快，於言外有所感觸。」¹²³這恰恰道出了詞長於委婉曲折、深入細膩地傳情達意的體性特徵，並將詩、詞的表現手法做了比較：「詩有賦比興，詞則比興多於賦。……蓋心中幽約怨悱，不能直言，必低徊要眇以出之，而後可感動人。」¹²⁴沈氏之論無疑寓示著常州詞人對詞體構建的核心問題的把握。

¹²² 清 Qing · 沈祥龍 Shen Xianglong, 《論詞隨筆》 *Lun ci sui bi*, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 4047。

¹²³ 清 Qing · 沈祥龍 Shen Xianglong, 《論詞隨筆》 *Lun ci sui bi*, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 4048。

¹²⁴ 清 Qing · 沈祥龍 Shen Xianglong, 《論詞隨筆》 *Lun ci sui bi*, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 4048。

以上我們列舉了劉熙載、謝章铤、沈祥龍三家的論述，皆實現了調合辨體與破體的矛盾的作用。

二、晚清四大家「以立意為體，守律為用」¹²⁵，展現詩化與守律的調合

詞學發展至晚清，實際上關於緣情與言志、雅俗之爭、合樂與否等問題，已有了基本的解決之道。通過常州詞派的寄託理論，詞已被定位為一種以婉麗綺靡的體貌蘊蓄言志核心的複合體。作為常州後學的晚清四大家——王鵬運、鄭文焯、況周頤、朱祖謀，被視為繼浙西詞派、常州詞派之後第三期的代表¹²⁶，四大家繼浙、常二派之後，不可避免地要受到前輩詞學的影響，分別從浙派和常派濡染借鑑許多詞學養份，但卻不以此自限，而能博收約取，後出轉精，「他們的任務則是在理論上繼續發展常州詞論，並為之增多近代文化的色彩，為詞學走出傳統做準備」¹²⁷。

詞學發展史上，重視詞的內容和講究詞的音律形成了重立意、重守律的三大傾向，乃至成為辨體與破體之爭的兩大派別。北宋蘇軾開重立意之先河，以詞來表現自我的性情襟抱，然而對詞的音律不免有所忽視。兩宋之交，李清照特別強調「詞別是一家」，指出詞體具有音律的特殊要求，「歌詞分五音，又分五聲，又分六律，又分清濁輕重」¹²⁸。立意和守律二種詞學主張在清代得到進一步的發展，浙西重音律，清代中期之後，詞壇普遍

¹²⁵ 蔡嵩雲 Cai Songyun,《柯亭詞論》*Ke ting ci lun*,《詞話叢編》*Ci hua cong bian*,頁 4908:「清詞三期」條把清詞的派別，分為三期。

¹²⁶ 蔡嵩雲 Cai Songyun,《柯亭詞論》*Ke ting ci lun*,《詞話叢編》*Ci hua cong bian*,頁 4908:「清詞三期」條中云「晚清四大家」最為晚出，「以立意為體，故詞格頗高。以守律為用，故詞法頗嚴。」

¹²⁷ 蔣哲倫 Jiang Zhelun、傅蓉蓉 Fu Rongrong 合著,《中國詩學史·詞學卷》*Zhongguo shixue shi · Cixue juan*,頁 304。

¹²⁸ 宋 Song·李清照 Li Qingzhao,〈詞論〉“Ci lun”,宋 Song·李清照 Li Qingzhao 著,黃墨谷 Huang Mogu 重輯,《李清照集》*Li Qingzhao ji*(濟南[Jinan]:齊魯書社[Qilu shushe],1981年),頁 261。

存在輕視詞律的現象，同、光年間，常州詞派居詞壇主流，重意格、輕詞律的風氣更甚，四大家踵武浙、常二派之後，繼承並發揚前輩重視聲律的詞學主張，汲取其長，揚棄其短，做了折中的偏取，融鑄成為立意與聲律並重的詞學思想，正如蔡嵩雲《柯亭詞論》對四大家所評：「本張皋文意內言外之旨，參以凌次仲、戈順卿審音持律之說，而益發揮光大之。此派最晚出，以立意為體，故詞格頗高。以守律為用，故詞法頗嚴。」¹²⁹

若從清代詞學流派的發展來看，浙西詞派從朱彝尊、厲鶚到戈載一貫重視音律的規範。朱彝尊以尚雅與守律辨明詞體，以音律規範而體現雅正一直是浙西詞派強調的重點。然而浙西詞派在詞的立意方面有所欠缺，尤其是浙派末流，對於反映社會政治內容方面更為忽視。常州詞派以重立意，從張惠言強調寄託，意內而言外、周濟的寄託「出」和「入」、「有寄託」與「無寄託」、譚獻的「折衷柔厚」、陳廷焯的「沉鬱頓挫」說等，皆體現了重立意的宗旨。常州詞派以比興寄託為號召，強調詞的思想內容和社會意義，對詞體音律不免忽視，對詞的格律規範並不嚴格遵守。統觀浙、常二派各有自己的詞學建樹，亦各有其偏頗，四大家繼承前人理論，卻能摒棄流派的意氣和偏見，加以融會貫通和深化。四大家不但重立意，重比興寄託，在守律上亦十分強調，如鄭文焯《大鶴山人詞話附錄》云：

近世詞家，謹於上去，便自命甚高。入聲字例，發自鄙人，徵諸柳、周、吳、姜四家，冥若符合。乃知詞學之微，等之詩亡，元曲盛行，彌以倉靡，失其舊體。國朝諸家，匙所折衷。良以攻樸學者薄詞為小道，治古文者又放為鄭聲。自宋迄今將千年，正聲絕，古節陵，變風小雅之遺，騷人比興之旨，無復起其衰而提倡之者，宜夫朱厲雕琢為工，後進馳逐，幾欲奴僕命騷矣。獨臬文能張詞之幽隱，所謂「不敢以詩賦之流，同類而風誦之」，其道日昌，其體日尊。近三十年作者輩出，罔敢乖刺，自蹈下流。然求

¹²⁹ 蔡嵩雲 Cai Songyun,《柯亭詞論》*Ke ting ci lun*,《詞話叢編》*Ci hua cong bian*,頁 4908。

其述造淵微，洞明音呂，以契夫「意內言外」之精義，殆十無二三焉。此詞律之難工，但勿為「轉摺怪異不祥之音」，斯得之已。

130

「近三十年」，乃常州詞派主盟詞之後，詞家普遍存在重意格、輕聲律的現象，鄭文焯將詞律失墜與詞格卑下相聯繫，指出詞不能「洞明音呂」，契合「意內言外」之精義，是其失也，鄭文焯意在糾正重「意內」輕「言外」的偏頗，力求達到聲律藝術與思想內容的結合。這種觀念在歷來論詞者心中是很少存在的，人們大多把詞律視作是詞的外在形式，浙西詞派至多把它與雅正與否相聯繫，而鄭文焯將「守律」與「立意」結合，以為詞不合律則鄙，鄙則失「變風小雅」之義，把形式與思想融為一體，顯示出詩化與守律調合的把握。

至清末四大家之況周頤，有關重、拙、大之宗旨，則從詞內、詞外、天質、學力、粗率、蘊藉，以及大氣真力與時流小慧諸多方面，進行綜合考察，以為救與補。清末四大家中，較為人所稱述者，應為朱祖謀及況周頤。但二者都只是局限於傳統本色論的範圍之內，尚未能與王國維所創立的境界說相提並論。

三、王國維強調以「要眇宜修」的藝術特質表現「感慨遂深」的真情

王國維以西方叔本華哲學與中國佛學論詞，視詞為超越倫理政治、超越功利的純真、純美藝術，認為詞要情真、景真，要有境界。他說：

詞人者，不失其赤子之心也。¹³¹

詞至李後主而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞而為士大夫之

¹³⁰ 鄭文焯 Zheng Wenzhuo, 《大鶴山人詞話附錄》 *Da he shan ren ci hua fulu*, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 4330。

¹³¹ 王國維 Wang Guowei, 《人間詞話》 *Renjian ci hua*, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 4239。

詞。¹³²

李煜由於囚徒俘虜的哀痛生活的感慨，與天才的憑藉，以及對藝術的執著，終於衝破花間詞派的壁壘，寫出感慨遂深的血淚之作，這不能不說是惡劣環境的賜予。王國維之所以盛讚李煜，顯示出他推尊詞體、心懷人間的廣闊詞學視野。他又說：

詞之為體，要眇宜修。能言詩之所不能言，而不能盡言詩所能言。
詩之境闊，詞之言長。¹³³

雖然在他之前已有論者說過與此相似的話，如朱彝尊曾說：「詞雖小技……蓋有詩所難言者，委曲倚之於聲。」¹³⁴如查禮曾說：「情有文不能達、詩不能道者而獨立長短句中可以委婉形容之。」¹³⁵但由於王國維能運用比較文學的方法來觀察問題，因此其論就比前人說得更加透徹和明了。與前諸位詞論家相比，帶有比較突出的向美學回歸的色彩。在王氏看來，詞乃是一種能更為具體、更為細緻、更為集中抒寫人類心靈意緒的特殊文學體裁，其境界以意味深永為美而不及詩境的闊大雄厚。這是他根據詞的創作實踐對詞的體性特徵作出的概括和總結，自有其合理性。正如伏滌修所言：「王國維雖是以談文藝方式來談詞，但是在他那裡，詞決非伶工文人孤芳自賞的小道技藝，他以哲性化的思維方式以詞探視宇宙人生的意義價值，顯示了極大的詞史之心，其推尊詞體的用心也是十分顯然的。」¹³⁶

¹³² 王國維 Wang Guowei, 《人間詞話》 *Renjian ci hua*, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 4239。

¹³³ 王國維 Wang Guowei, 《人間詞話刪稿》 *Renjian ci hua shan gao*, 《詞話叢編》 *Ci hua cong bian*, 頁 4258。

¹³⁴ 清 Qing · 朱彝尊 Zhu Yizun, 〈陳緯雲《紅鹽詞》序〉“Chen Weiyun Hong yan ci xu”, 《曝書亭集》 *Pu shu ting ji*, 卷 40 [juan 40], 頁 487。

¹³⁵ 清 Qing · 查禮 Cha Li, 《銅鼓書堂詞話》 *Ton gu shutang ci hua*, 《詞話叢話》 *Ci hua cong bian*, 頁 1481。

¹³⁶ 伏滌修 Fu Dixiu, 〈清代詞學由辨體向尊體的批評轉向〉“Qing dai cixue you bianti xiang zunti de piping zhuanxiang”, 頁 430。

在長期的發展中，詞按照其本身特性，以發揮其藝術潛能，為自己創立了有別於詩的藝術情趣和審美規範。長期以來，詞被排斥於正統文學之外，為爭取在詩學領域中的一席之地，「尊體」成為詞學理論探討的重點。詞論家或從詞體合樂的性質而聯繫上古詩樂傳統，或以比興寄託說來與詩騷相比，然而在心裡仍舊認為詞的地位低於詩，只有千方百計攀附於詩，才有可能為人們所重視。王國維的觀念則與此不同，是從詩、詞比較論角度立論的，認為詩詞各有其長短，所謂「要眇宜修」，「詞之言長」，指的是詞體的委婉深長的審美特點，這是對詞的體性特徵做了精到的總結性的概括，認為詞本身即是具有獨立價值的文體。這才是在尊重詞體特性的基礎上推尊詞體。

捌、從辨體、破體到尊體：清代詞體觀建構的理論價值

綜合以上的論述，茲將清代詞體觀建構的意義與其重要性分述如下：

一、辨體論對詞文體論的貢獻

詞之為體，上不似詩，下不類曲，具有自己的獨特性，謝桃坊的《中國詞學史》認為詞：「體現了中國古典格律詩藝術技巧的高度成熟和極端化」¹³⁷，但也由於詞的形式特徵十分明顯和突出，其藝術結構也就顯得更加複雜精巧，這也導致了對詞體的認識容易產生眾多歧義。因此，辨體批評若從文體學的角度對作品進行批評的話，實際上就會涉及作品的語言、結構、表現手法的要素，這樣就擴大了辨體批評的範圍。清代詞學的辨體論探究，有著不同於宋、明詞論的特色。清人首先重視的是詞體特徵的總體把握。詞體的本質特徵，不僅是詞體發展的歷史積淀，是眾多作品藝術表現的結晶，而且也以一種較為穩定的結構形態，較為規範的創作格式，

¹³⁷ 謝桃坊 Xie Taofang,《中國詞學史》*Zhongguo cixue shi*(成都[Chengdu]:巴蜀書社[Bashu shushe], 2002年),頁9。

潛在地作用於作家創作的實踐活動之中，體現在具體作品的風格特色之中。

辨體批評較注重對不同文體的不同特徵的揭示，一方面抓住了各種文體的個性和特點，另一方面抓住了各種文體不同的表現形態。文體的外部形態和特徵是易於辨別的，它們在語言、結構和表現方法上都有明顯的不同；但在內蘊和形而上的性質層面上的特徵和表現精神就不易辨別。因此，辨體批評十分注意從文體特徵出發去辨析不同文體的區別。這也形成了文體批評十分注重從作品特徵、風格、個性去進行評論的一大特色。這一特色反過來也極大影響了辨體批評。所以我們可以這樣說，詞的「文體論」就體現在「辨體論」中，「辨體論」也包含著一定的「文體論」的理論色彩，兩者聯繫緊密，不能分割。因此，詞之「辨體論」對「文體論」貢獻極大。在辨體批評中，不僅能提供對具體作品的辨體評價的結果，而且還能提供文體論的理論架構、文體觀、文體的性質、功能、價值、意義等方面的理論問題的探討。

二、辨體與破體之爭是「正變說」形成的背景

辨體論還表現在對文體風格的認識和評論上，而詞體風格問題又涉及詞論中的「正變論」。「正」，即是正宗、正體、正調等；「變」即是遠離本位的變調、變格、變體等。

「正宗」、「本色」是對詞的主體審美特性的認識。基本的含義是：詞要婉約柔美，合樂歌唱，區別於詩。這種認識始終貫穿在整個詞史的發展。它強調的是維護詞體的純潔性，以求得獨立發展。與之相對的概念是「別調」、「變體」，主要特色是以詩為詞，疏於音律，風格剛健。詞的正變論也一直是詞學史上糾纏難斷的公案。傳統詞學以婉約為宗，所以當蘇軾以豪放詞風開新，便引發宋代詞學批評家的批評，例如北宋人批評蘇軾「以詩為詞」，「雖極天下之工，要非本色」（陳師道《後山詩話》）¹³⁸，李清照

¹³⁸ 關於宋 Song · 陳師道 Chen Shidao 在《後山詞話》*Hou shan ci hua* 中分析韓愈與蘇軾

抱持「詞別是一家」，批評蘇軾、王安石、曾鞏等詞是「句讀不葺之詩爾」(《詞論》)。但有人不同意這種觀念，王灼說：「為此論者，乃是遭柳永野狐涎之毒」¹³⁹。對詞體藝術特徵的研究，牽涉到對整個詞史發展的評價，至關重大。但這部分的内容非本文探討的重點，筆者擬於其他篇章再行討論，在此只想拈出以婉約為正，或以豪放為長，兩種正變觀念的對立體現了人們對詞體審美特性及社會功能的不同理解，各有利弊，但客觀上促進了詞的發展。

三、辨體論與破體論為「尊體說」奠定了基調

辨體與破體二者異流同歸，共同實現了尊詞的目的。

正宗的尊詞體的要求其實是要以辨體論為前提的。張利群〈中國古代辨體批評論〉一文說：「辨體批評有利于對文學的獨立性、自覺性的認識和發揮。」¹⁴⁰他認為辨體批評的產生很大程度上是基於文學附庸地位和文體混淆的觀念對文學的損害而產生的。也就是說，辨體是基於對文學獨立性和自覺性的要求中應運而生的。因此，辨體批評不僅在於運用分工的觀念使文體分類、歸類的工作開展起來，而且還使文學在文體分類中獨立出來，形成文學自身的本體性質、特徵、價值和作用，激發了文學的自覺性。劉石說：

的作品強調「本色論」的這一段文字，自《四庫全書總目提要》*Siku quanshu zong mu ti yao* 已辨明雷萬慶（他書又作雷中慶）宣和中以善舞隸教坊，其時陳師道已卒，不能預知宣和中有雷大使，郭紹虞 *Guo Shaoyu*，《宋詩話考》*Song shi hua kao* 亦有引證，近時王水照 *Wang Shuizhao*，《蘇軾研究》*Su Shi yanjiu*（石家莊[Shijiazhuang]：河北教育出版社[Hebei jiaoyu chubanshe]，1999年），辨其事最詳，據此而推測恐是陳師道學生以他的理念而傳述。

¹³⁹ 宋 Song·王灼 *Wang Zhuo*，《碧雞漫志》*Bi ji man zhi*，卷 2 [juan 2]，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，頁 83。

¹⁴⁰ 張利群 *Zhang Liqun*，〈中國古代辨體批評論〉“Zhongguo gudai bianti piping lun”，《湛江師範學院學報》[*Zhanjiang shifan xueyuan xuebao*] 卷 19 期 4 [vol. 19, no. 4]（1998 年 12 月），頁 72。

必須是致力於建立並嚴格遵守和尊重一種文體所獨具的、與其他文體不同的諸種特性。並以這種獨立文體的身份與其他文體比肩抗行。只有這時，這種文體才真正稱得上取得了與他種文體完全平等的地位。¹⁴¹

依照上述，「尊體」則可視為「遵體」，只有使詞具有自己較為全面的文體特徵，就像詩、文一樣，有屬於自己擅長的表現方式、創作手法和風味情調，才是真正的尊重詞體。如果沒有辨體批評，也許詞還會繼續處於附庸地位，從而淡化了詞的獨位性和作用。所以清代詞學經歷著較明顯的由「辨體」到「尊體」的理論批評轉向的過程，「辨體」是為了「尊詞」，「尊詞」則有利於「辨體」，有利於詞的獨立文學地位的確立。

詞在與音樂分離之後，固然因失去了歌舞的輔助而相形失色，但是它原先所具有的音樂美如今仍凝定為豐富複雜的格律基因，以充分滿足詞體文學抒情功能的發揮和擴展。元、明兩代詞走向衰落固然與詞的抒情功能的消沉相關，而清詞的再度中興，也正在於重新找回和發揮了詞體文學的抒情優勢。清代詞論家在強調「辨體」的同時，也轉向了推尊詞體，這一轉向不僅促成了清代詞學的成熟，同時也是清代詞創作繁盛一個不可忽視的重要原因。

另一種尊詞方向即為「破體」，「破體」即打破詞與詩兩種文體之間的界限，借鑑詩的創作手法，即「以詩為詞」。這種體裁的變化體現了文學的創新，是文學發展的重要標幟。有清一代數十萬首詞作廣泛而豐富地反映了清王朝社會現實的起伏變化，並真實而壯闊地描寫出這一特定時代廣大知識份子喜怒哀樂的心靈世界。尤其是清初統治者以高壓統治、文網嚴酷的政治文化政策和環境作為一種時代思潮和歷史條件的機緣，促使文人不得不選擇了被傳統觀念視為小道末技的詞體文學為掩飾來抒寫心聲，從

¹⁴¹ 劉石 Liu Shi,〈試論尊詞與輕詞——兼評蘇軾詞學觀〉“Shi lun zunci yu qingci: jian ping Su Shi cixue guan”,《中國古代、近代文學研究》[Zhongguo gudai, jindai wenxue yanjiu] 期 4 [no. 4] (1995 年), 頁 285。

而開啟了一代清詞中興之契機，那麼，清代中、前期以來將詞比附於風騷的尊體意識，也最終引導詞的創作實踐與理論徹底地回歸到傳統詩文的大雅殿堂中來。綜觀有清一代二百餘年詞學發展史，它在審美取向上先後經歷了初期的崇尚性情，中期的標榜醇雅，到後期的力主比興寄托的發展過程，在理論上表現為以傳統的詩學觀念闡述詞學，表明詞體文學已不再是淺斟低唱的小道和剪紅刻翠的豔科，而是成為與傳統詩歌並立的一種特殊型態的抒情詩體了。正是這種向詩靠攏的追求將詞提昇至與詩同等的地位，詞體之尊從而蔓延在每一個人的心中。

玖、結語：清代詞體觀建構的詞學史地位

清代二百八十年間，以本色論詞，或以詩化論詞，論者各執一端，各有褒貶，各家的闡發也越來越趨於明晰：

清代雲間詞派承明代餘緒，仍以「緣情」、「和婉」為特徵，但其語言風格已透露出「尚雅」的傾向，邁出了清代詞學趨向詩化的第一步。詞論家以「尊體」為旗幟，從復雅之路走向尊體，抬高詞的地位。

其後，陽羨詞派以詞言志，將詞推向全面詩化，但這一詞派卻對的體性有所忽略，成了明顯的弊端。

浙西詞派繼起，打出推尊姜張的旗號，意在調和「追求詩化」和「固守詞本色」兩路的詞學矛盾，但因其過於壁壘森嚴，也未能找到解決方法。此後的詞論家們在反思浙西弊端的同時，繼續尋求詞學的出路。

直到常州詞派手中，在「意內言外」的觀念主導下，藉「比興寄托」的方式，詞終於完成了以傳統的「本色」的特色表現「詩化」內涵的複合體的建構，長期懸而未決的詞統與詩統的對立在詞學領域內部達成了協調。

在尊詞的大前提下，詞論家們尋著既維護詞的特質，而又使之與詩的規範相結合的途徑，完成了詞由本色向詩化的轉化。清代詞論家已相當切

實具體地描述出詞之不同於詩、曲的特色所在。他們並不是一般性地論述出詞之不同於詩、曲的形式特徵，而是從美學屬性的內在層面上深刻地闡述了詞學的一些根本問題。

清代詞學的詩化之路是通過詞言志的觀念發展來實現的。清初雖是雲間派的天下，但遺民詞人的血淚之作已開詞言志的風氣；陽羨詞派起而代之代表著詞學的自振；浙西回歸於姜、張一路，但朱彝尊畢竟還是承認「閨房兒女」之言可通「離騷之義」¹⁴²；常州詞派以糾浙西之弊為己任，標舉寄託，解決詞統與詩統的對立而達成了協調：建構出以「本色」的特質表現「詩化」內涵的詞之複合體，實現了「破體」與「辨體」異流同歸的合攏，最終的定體仍是以「言志」為核心。

由以上論述，我們可見詞體觀是一種歷史的存在，從歷時的角度來看，詞體也是一個動態的、不斷發展與演變的歷史過程。與其他文形式相比較，詞體從發生到定型，經歷了一個十分漫長的歷史時期，在這個歷史演變的過程中，詞體的內涵以及形式結構要素都已經發生了重大的變化。四大詞派因詞學主張的不同，對詞體亦有不同的辨認，在這個過程中，詞的風貌和內質一直在變化著，詞家們對它的體認也隨著變化，用發展與演變的角度全面考察詞體觀念，對我們準確地認識詞史和詞體的特性是有幫助的。在對詞體特徵進行一番梳理與分析後，了解詞體特徵在不斷發展變化，都為詞體帶來一些新的東西，這些東西甚至不排除有些詩、文成份的介入，但其變化的目的不是為了打破詩詞之間的界限，而是為了豐富和改進詞體自身，使之不斷提高和完善，也正是在「辨體」與「破體」二者矛盾力量的彼此消長中，清人的詞學觀才走向定型，從而有力地推動了詞從應歌之用的小詞逐漸發展成為抒情言志的美文，詞體之尊從而漫延在清人的心中。尊詞成為「辨體」與「破體」理論融通並蓄的最終歸趨，它保留了辨體論「詞別是一家」的內涵，同時又吸收了破體論的「詩詞同質」的精神，因而成了清代詩詞異同之辯的集大成。

¹⁴² 清 Qing · 朱彝尊 Zhu Yizun,〈陳緯雲《紅鹽詞》序〉“Chen Weiyun Hong yan ci xu”,《曝書亭集》*Song shi hua kao*, 卷 40[juan 40], 頁 487。

徵引文獻

(一) 古籍

- 梁 Liang · 劉勰 Liu Xie 著，范文瀾 Fan Wenlan 注，《文心雕龍注》*Wenxin diaolong zhu*，北京[Beijing]：人民文學出版社[Renmin wenxue chubanshe]，1978年。
- 梁 Liang · 蕭統 Xiao Tong 編，唐 Tang · 李善 Li Shan、五臣 Wu Chen 注，《昭明文選》*Zhaoming wenxuan*，臺北[Taipei]：文津出版社[Wenjin chubanshe]，1987年。
- 宋 Song · 蘇軾 Su Shi 撰，孔凡禮 Kong Fanli 點校，《蘇軾文集》*Su Shi wenji*，北京[Beijing]：中華書局[Zhonghua shuju]，1986年。
- 宋 Song · 李清照 Li Qingzhao 著，黃墨谷 Huang Mogu 重輯，《李清照集》*Li Qingzhao ji*，濟南[Jinan]：齊魯書社[Qilu shushe]，1981年。
- 明 Ming · 楊慎 Yang Shen 評點，《明刊草堂詩餘》*Ming kan cao tang shi yu*，臺北[Taipei]：臺灣中華書局[Taiwan Zhonghua shuju]，1971年。
- 明 Ming · 許學夷 Xu Xueyi，《詩源辨體》*Shi yuan bianti*，上海[Shanghai]：人民文學出版社[Renmin wenxue chubanshe]，1978年。
- 明 Ming · 陳子龍 Chen Zilong，《陳子龍文集》*Chen Zilong wen ji*，上海[Shanghai]：華東師範大學出版社[Huadong shifan daxue chubanshe]，1988年清嘉慶刊本《陳裕公全集》[Qing Jiaqing kan ben *Chen Yugong quanji*]。
- 明 Ming · 趙尊嶽 Zhao Zunyue 編，《明詞彙刊》*Ming ci hui kan*，上海[Shanghai]：上海古籍出版社[Shanghai guji chubanshe]，1992年。
- 清 Qing · 萬樹 Wan Shu 編，《詞律》*Ci lu*，北京[Beijing]：中華書局[Zhonghua shuju]，1957年。
- 清 Qing · 譚獻 Tan Xian，《篋中詞》*Qie zhong ci*，臺北[Taipei]：鼎文書局[Dingwen shuju]，1971年。

- 清 Qing · 永瑤 Yong Rong、紀昀 Ji Yun，《四庫全書總目》*Siku quanshu zongmu*，臺北[Taipei]：藝文印書館[Yiwen yinshuguan]，1976 年。
- 清 Qing · 陳維崧 Chen Weisong，《陳迦陵詩文詞集》*Chen Jialing shi wen ci ji*，臺北[Taipei]：臺灣商務印書館[Taiwan shangwu yinshuguan]，1976 年《四部叢刊》初編縮本[Sibu congkan chu bian suo ben]。
- 清 Qing · 任繩隗 Ren Shengwei，《直木齋全集》*Zhi mu zhai quan ji*，臺北[Taipei]：臺灣商務印書館[Taiwan shangwu yinshuguan]，1976 年《四部叢刊》初編縮本[Sibu congkan chu bian suo ben]。
- 清 Qing · 宋翔鳳 Song Xiangfeng，《浮溪精舍詞三種》*Fuxi jingshe ci san zhong*，陳乃乾 Chen Naiqian 輯，《清名家詞》*Qing ming jia ci*，上海[Shanghai]：上海書店[Shanghai shudian]，1978 年。
- 清 Qing · 何文煥 He Wenhuan 輯，《歷代詩話》*Li dai shi hua*，北京[Beijing]：中華書局[Zhonghua shuju]，1981 年。
- 清 Qing · 朱彝尊 Zhu Yizun，《曝書亭集》*Pu shu ting ji*，臺北[Taipei]：世界書局[Shijie shuju]，1989 年。
- 清 Qing · 朱彝尊 Zhu Yizun、汪森 Wang Sen 合編，《詞綜》*Ci zong*，上海[Shanghai]：上海古籍出版社[Shanghai guji chubanshe]，1999 年。
- 清 Qing · 厲鶚 Li E，《樊榭山房集》*Fan Xieshan fang ji*，臺北[Taipei]：臺灣商務印書館[Taiwan shangwu yinshuguan]，1976 年《四部叢刊》初編縮本[Sibu congkan chu bian suo ben]。
- 清 Qing · 張惠言 Zhang Huiyan 編，《詞選》*Ci xuan*，北京[Beijing]：華夏出版社[Huaxia chubanshe]，2006 年。
- 唐圭璋 Tang Guizhang 編，《詞話叢編》*Ci hua cong bian*，臺北[Taipei]：新文豐出版社[Xinwenfeng chubanshe]，1988 年。
- 唐圭璋 Tang Guizhang 編纂，王仲聞 Wang Zhongwen 參訂，孔凡禮 Kong Fanli 補輯，《全宋詞》*Quan Song ci*，北京[Beijing]：中華書局[Zhonghua shuju]，1991 年。
- 徐鉉 Xu Qiu 編著，王百里 Wang Baili 校箋，《詞苑叢談校箋》*Ci yuan cong*

tan jiao jian，北京[Beijing]：人民文學出版社：[Renmin wenxue chubanshe]，1998年。

(二) 近人編輯、論著

方智範 Fang Zhifan、鄧喬彬 Deng Qiaobin、周聖偉 Zhou Shengwei、高建中 Gao Jianzhong 合著，《中國詞學批評史》*Zhongguo cixue piping shi*，北京[Beijing]：中國社會科學出版社 [Zhongguo shehui kexue chubanshe]，1994年。

王水照 Wang Shuizhao 作，《蘇軾研究》*Su Shi yanjiu*，石家莊 [Shijiazhuang]：河北教育出版社[Hebei jiaoyu chubanshe]，1999年。

伏滌修 Fu Dixiu，〈清代詞學由辨體向尊體的批評轉向〉“Qing dai cixue you bianti xiang zunti de piping zhuanxiang”，《煙臺大學學報》[*Yantai daxue xuebao*]卷 17 期 4[vol. 17, no. 4]，2004年，頁 428-432。

施蟄存 Shi Zhicun，《詞籍序跋萃編》*Ci ji xu ba cui bian*，北京[Beijing]：中國社會科學出版社[Zhongguo shehui kexue chubanshe]，1994年。

孫克強 Sun Keqiang，《清代詞學》*Qing dai cixue*，北京[Beijing]：中國社會科學出版社[Zhongguo shehui kexue chubanshe]，2004年。

張利群 Zhang Liqun，〈中國古代辨體批評論〉“Zhongguo gudai bianti piping lun”，《湛江師範學院學報》[*Zhanjiang shifan xueyuan xuebao*]卷 19 期 4[vol. 19, no. 4]，1998年，頁 70-74。

曹明升 Cao Mingsheng，〈清代詞學中的破體、辨體與推尊詞體〉“Qing dai cixue zhong de poti, bianti yu tui zun citi”，《中國文學研究》[*Zhongguo wenxue yanjiu*]期 3[no. 3]，2005年，頁 51-55。

童慶炳 Tong Qingbing，《文體與文體的創造》*Wenti yu wenti de chuanguzao*，昆明[Kunming]：雲南人民出版社[Yunnan renmin chubanshe]，1994年。

黃雅莉 Huang Yali，〈「辨體」與「破體」兩種尊詞指向的交融——宋代詞體觀的建構〉“‘Bianti’ yu ‘Poti’ liangzhong zunci zhixiang de

- jiaorong——Song dai citi guan de jiangou”，《彰師大國文學誌》[*Zhang shida guowen xuezhishi*]期 15[no. 15]，2006 年，頁 133-180。
- 黃雅莉 Huang Yali，〈明代詞學主要論題辨析〉“Ming dai cixue zhuyao lunti bianxi”，《彰師大國文學誌》[*Zhang shida guowen xuezhishi*]期 14[no. 14]，2007 年，頁 133-150。
- 黃雅莉 Huang Yali，《宋代詞學批評專題探究》*Song dai cixue piping zhuanji tanjiu*，臺北[Taipei]：文津出版社[Wenjin chubanshe]，2008 年。
- 劉石 Liu Shi，〈試論尊詞與輕詞——兼評蘇軾詞學觀〉“Shi lun zunci yu qingci: jian ping Su Shi cixue guan”，《中國古代、近代文學研究》[*Zhongguo gudai, jindai wenxue yanjiu*]期 4 [no. 4]，1995 年，頁 281-285。
- 蔣哲倫 Jiang Zhelun、傅蓉蓉 Fu Rongrong 合著，《中國詩學史·詞學卷》*Zhongguo shixue shi · Cixue juan*，廈門[Xiamen]：鷺江出版社[Lujiang chubanshe]，2002 年。
- 鮑恒，〈詞體與詞體學略論——詞學研究中的兩個基本問題〉“Citi yu citixue lue lun——cixue yanjiu zhong de liangge jiben wenti”，《安徽大學學報》[*Anhui daxue xuebao*]卷 26 期 5[vol. 26, no. 5]，2002 年，頁 90-96。
- 謝桃坊 Xie Taofang，《中國詞學史》*Zhongguo cixue shi*，成都[Chengdu]：巴蜀書社[Bashu shushe]，2002 年。
- 顏崑陽 Yan Kunyang，《六朝文學觀念叢論》*Liuchao wenxue guannian conglun*，臺北[Taipei]：正中書局[Zhengzhong shuju]，1993 年。
- 嚴迪昌 Yan Dichang，《清詞史》*Qing ci shi*，南京[Nanjing]：江蘇古籍出版社[Jiangsu guji chubanshe]，1999 年。
- 嚴迪昌 Yan Dichang，《陽羨詞派研究》*Yang xian ci pai yanjiu*，濟南[Jinan]：齊魯書社[Qilu shushe]，1993 年。

中央大學人文學報 第四十期