

從《花間》詞的特質到史詞的產生*

葉嘉瑩

[提要] 從《花間集》可以看出詩與詞之美感特質的基本差別，造就詞之美感特質的兩個主要質素是雙重性別與雙重語境。詞之演進與世變有密切的關係，晚唐五代正當干戈亂離之世，產生於此時的《花間》艷詞中已經隱現出世變之暗影，其後的靖康之變與南宋的敗亡，更是詞風轉變的主要原因，直到明末再一次的國變和清初由衰而盛的另一種世變，《花間》艷詞遂逐漸發展成為晚清的史詞。

[關鍵詞] 《花間》詞 美感特質 世變 史詞

[中圖分類號] I207.23 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874-1824(2018)02-0135-14

從《花間集》談起

談到詞之美感特質，首先要從《花間集》談起，《花間集》是很重要的一本詞集，因為它是中國文人最早編成的詞集，而且它對後世影響深遠。

不同詞集的編纂有不同的標準、不同的目的。《花間集》就像歌本一樣，是為了便於歌者演唱而編選的。歐陽炯在《花間集》的序言中把編選的原因說得很清楚：“……因集近來詩客曲子詞，五百首，分為十卷。……使西園英哲，用資羽蓋之歡。南國嬋娟，休唱蓮舟之引。”^①他說我所編輯的是近來的“詩客曲子詞”，是詩人、文士們為曲子所寫的歌詞。晚清的時候，我們才發現了敦煌石窟裏有一些曲子詞，此前所知最早的詞集就是《花間集》。而敦煌的這些曲子詞都是俗曲，也就是市井之間所歌唱的歌詞，往往文字不通、不雅，還有錯別字。當文人詩客對當時流行的曲調產生興趣的時候，就開始自己為這些曲調填寫歌詞，到了五代後蜀的時候，趙崇祚就編了一本題名為《花間集》的所謂“詩客曲子詞”。而在歐陽炯的序文中，就提

* 2000年7月6日我曾經在澳門大學舉辦的中華詞學國際研討會中講過《詞之美感特質的形成與世變的關係》，小詞的特質與世變的關係非常微妙，在表面上並不容易看出來。本次講演後經整理，發表於2008年第4期的《文學遺產》，題目為《論詞之美感特質的形成及反思與世變之關係》。而現在所發表的論文與上次所論述之內容觀點並不相同。本文討論的重點是詩與詞之美感特質的基本差別以及《花間》艷詞之發展成為晚清史詞之過程，是對上一次講題的補充和深入的探討。

出說編這些詩客曲子詞的目的就是要使“西園英哲，用資羽蓋之歡”，“西園”是建安時的文士雅集的場所，曹子建詩中曾有“清夜遊西園”（曹植《公宴詩》）^②之句，當那些有才華的詩人坐著羽蓋的車在西園聚會遊賞的時候可以唱這些集子裏的歌詞。至於“南國嬋娟，休唱蓮舟之引”，就是說那些南方美麗的女子有了這些歌詞後，就可以不再唱那些采蓮曲之類通俗的曲子了。所以《花間集》序言裏就說明了這是一個歌詞的本子，而這些歌詞就是文人詩客在遊賞宴樂的時候給一些歌女去歌唱的。因為他是這麼明白地作了這個序言，所以後來的讀者也就從這個角度來看《花間集》，以為《花間集》所寫的都是美女與愛情。

雙重性別下詞之美感特質

其實這裏邊隱藏了兩點值得注意的詞之美感的質素。第一個質素就是雙重性別，因為這一冊詞集是寫給歌女去歌唱的歌詞，所以其中很多的歌詞都是以女性的口吻來敘寫的。像溫庭筠的《菩薩蠻》（小山重疊金明滅）^③所寫的就是一個女性的形象。溫庭筠在另一首《菩薩蠻》中也寫過：“玉樓明月長相憶，柳絲裊娜春無力”，^④在一座美麗的玉樓之中每當這樣的月明之夜，就不由得讓我想起我所懷念的遠人，特別是看到春天楊柳被微風吹拂的景色，就更引起了我對他的相思懷念。唐人的詩也說：“閨中少婦不知愁，春日凝妝上翠樓。忽見陌頭楊柳色，悔教夫婿覓封侯。”（王昌齡《閨怨》）^⑤

這些詞寫的都是女子的感情，而這些女子常常是一個失去愛情的思婦。西方有一位研究女性主義的男性學者勞倫斯·利普金（Lawrence Lipking），他在《棄婦與詩歌傳統》（*Abandoned Women and Poetic Tradition*）一書中曾經提出說被棄的婦女是詩歌的一個傳統。^⑥利普金雖然是一位美國學者，但他也曾指出不但是西方的詩歌，而且中國的詩歌也有一個喜歡寫棄婦的傳統。而這棄婦則不一定是在婚姻中被拋棄的，只要是失落了愛情或者是追求愛情而無法得到的，都屬於這一類型。所以《花間集》裏邊很多詞寫傷春和怨別的作品，寫的都是春女善懷，都是一些孤獨寂寞對愛情追求不得或失落了愛情的一種女性的情思。

勞倫斯·利普金為什麼說不管是東方或西方偉大的詩人都喜歡用棄婦來做他們的詩歌語言中的形象？那是因為其實男子的心中有時也有一種被棄的感覺。在中國，如果一個臣子因被貶逐而失意，便會有一種被棄的感覺，所以把棄婦跟逐臣放在同樣的地位是中國一直以來的一個傳統。

從《古詩十九首》開始就是如此，清朝詩歌批評家陳祚明在評《古詩十九首》時即曾云“逐臣棄妻，與朋友闊絕，皆同此旨”，^⑦詩中所寫的也許是一個棄婦的相思懷念，可不管是逐臣還是棄子，這些被放逐的臣子或是不被父親喜歡而被趕出家門的兒子，都籠罩在同樣的悲哀之中，雖然所寫的是一個閨中失落愛情的女子，但是這種心情就和逐臣、棄子有相似之處。

我曾在美國做過一次講演叫做《雙性同體——〈花間〉詞之美學特質》（*Androgyny: The Special Aesthetic Quality of HuaChien Songs*），*Androgyny* 是西方女性主義提出來的一個詞語，它本是醫學上的名詞，就是“雙性同體”的意思，是兩種性別的一個混合。

小詞寫的是女性的形象，而且它所寫的女性的形象常常是失落了愛情，或者是追求愛情而不得的。都是屬於相思怨別的思婦的感情，而這種感情和逐臣棄子的感情有相似之處。

《花間集》中共有十八位詞人的五百首詞。這十八位詞人都是男性，當男性寫棄婦的時候，由於下意識或潛意識的作用，他會不知不覺地把自己政治上的失意或理想的落空流露出來，這是造成了詞之美感特質的其中一個因素。

從“賦、比、興”看詩之感發與詞之要眇

中國詩歌從最早的《詩經》開始，就有賦、比、興三種表達方式。詩最大的好處就是它給人一種興發感動的作用。“情動於中，而形於言”，^⑨內心有所感動是最重要的；作詩要能做到“詞不虛發”，一定要有真正的感動和感情才能寫出好詩來。那些應答酬和、矯揉造作的都不會有好詩。可是當你有了真情實感，又該怎樣把它表達出來呢？《毛詩·大序》把它歸納為賦、比、興三種最基本的方法。《詩經》中的賦、比、興都是在一首詩的開端，它所重視的是一首詩的開頭是怎樣引起你的感發的，“關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑”（《關雎》）。^⑩興也，這首詩是從關雎鳥聯想到人，是由物及心，由外物的接觸引起內心的感動。再如“碩鼠碩鼠，無食我黍。三歲貫女，莫我肯顧？”（《碩鼠》），^⑪詩中所寫的大老鼠，不是一只真的大老鼠，是因為詩人看到人民被剝削而產生了悲哀和痛苦，所以他用大老鼠來比喻殘酷的剝削者，說我的糧食都讓你這只大老鼠吃空了，這就是比，由心及物。總而言之，這都是形象化的語言。李後主的“問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流”（《虞美人》），^⑫“離恨恰如春草，更行更遠還生”（《清平樂》），^⑬都是借形象來感動人。這種借形象感動人就是比興的作法。還有賦的作法，是把內心的感動直接就寫出來了，它也有一種興發感動的作用。“將仲子兮，無踰我里，無折我樹杞。豈敢愛之？畏我父母。仲可懷也，父母之言，亦可畏也”（《將仲子》），^⑭《詩經》中這位女子所愛的男子排行老二，如果她只是叫“仲子”，那就太生硬了。而在前後各加了一個發聲辭，變成“將仲子兮”就帶有了柔婉的感情，沒有形象，只是通過敘述的口吻，就表達出她的情意。先推出去說，請求二哥你呀，不要越過我家的里門，不要折斷我家的杞樹，我當然不是愛惜杞樹，我是怕我的父母責備我；再拉回來說“仲可懷也”，畢竟我還是愛你的；再推出去說“父母之言，亦可畏也”，我還是很害怕父母責備的。這種賦體詩的感動完全在於它敘寫的口吻和敘寫的感情。

杜甫是一位偉大的詩人，不論是寫人、寫物還是寫景，寫得都極為有力、極為真切！杜甫的詩常不嫌直說，他有那麼多真實深厚的感情，而且能把自己的感情不加雕琢地寫得那麼好。杜甫詩的形式是隨著詩歌的感情而變化，《醉時歌》（贈廣文館博士鄭虔）^⑮開篇寫到自己的好朋友鄭虔，說“諸公袞袞登臺省，廣文先生官獨冷；甲第紛紛厭梁肉，廣文先生飯不足。”這是杜甫直說式的方法。“諸公袞袞登臺省”，這些高官厚祿的達官貴人一個接一個的登上了臺省。臺省指御史臺以及唐朝的中書省、尚書省、門下省等部門的長官。“廣文先生官獨冷”，鄭虔是廣文館博士，一個無人問津的冷缺。“甲第紛紛厭梁肉”，甲第、乙第是漢朝時達官貴人住的房子，這是說住在甲第、乙第中的達官貴人，吃大米肥肉吃得都厭了。“廣文先生飯不足”，鄭廣文先生不但沒肉吃，連飯都吃不飽。這兩句是非常強烈的對比。後邊又說“先生有道出羲皇，先生有才過屈宋”，這個坐冷板凳的、飯都吃不飽的鄭廣文先生的修養，真是可上比羲皇。陶淵明說“北窗下臥，遇涼風暫至，自謂是羲皇上人”（《與子儼等疏》），^⑯超然於世俗物欲的爭執追逐之外。“先生有才過屈宋”先生之才比屈原、宋玉還高，鄭虔人稱詩、書、畫三絕。杜甫這首賦體的詩非常感人，前面都是七個字對比的句子，中間他寫了四句五言句，“得錢即相覓，沽酒不復疑，忘形到爾汝，痛飲真吾師”。廣文先生這麼好的一個人，我杜甫只要一有錢，就馬上去找鄭廣文喝酒，“沽酒不復疑”。“忘形到爾汝”，當我們喝酒喝到微醉的時候，我們就脫落了形跡，不再理會外表禮數的客套，完全以本來的真性情相見，直呼你我，不再用先生這樣拘束的稱呼了。

“痛飲真吾師”，喝酒喝到這麼肝膽相照，廣文先生真是我所景仰的人。前面使用七個字對比的句子，忽然間一轉，五個字一句，五個字一句，這真是痛快淋漓。後邊寫到美麗婉約的地方說“清夜沉沉動春酌，燈前細雨簷花落”，說我們兩個就在這春天清涼靜謐的夜晚開始飲酒，當我們對著燈飲酒的時候，外面有雨從屋簷上落下來，雨聲被風吹到我們的燈前。李商隱的詩“君問歸期未有期，巴山夜雨漲秋池。何當共剪西窗燭，卻話巴山夜雨時”（《夜雨寄北》），^⑥翦燭聽雨，那雨聲仿佛來到了燈前，在春天寂靜的涼夜裏，簷前的雨中花似乎與燈花一起開落，這兩句寫得是很美的。

杜甫寫的詩，是痛快淋漓的，他跟鄭虔曾經有這樣美好的、詩意的友誼。但當安史之亂爆發、安祿山攻進長安時，鄭虔因年歲大、家累重，就沒有能夠逃到後方。等到唐肅宗還朝時，陷賊者皆以六等定罪，鄭虔就被貶到臺州做一個很卑微的小官，杜甫又寫了一首詩《送鄭十八虔貶台州司戶，傷其臨老陷賊之故，闕為面別，情見於詩》，^⑦他寫了這麼長的題序，說“傷其臨老陷賊”，“闕為面別”，我真是為我的老朋友傷心，他這麼大的年歲居然因為陷賊，被貶到那麼遠，而我連一面都見不著，下麵是他的詩：“鄭公樗散鬢成絲，酒後常稱老畫師”，他說鄭虔就像莊子所說的樗樹、散木，就是說這樹長得很大，但是沒有實際的用處，比喻鄭虔的不合世用，最後只有滿頭的白髮，只有縱情喝酒，自稱只是一個無用的老畫師。杜甫在結尾說“便與先生成永訣”，此後我杜甫縱然回到長安、而你已經被貶到台州，我想我們這一別就成為永訣了。可是我怎能就這樣和知己分別呢？如果死而有知的話，“九重泉路盡交期”，我將來到九重的泉下還要跟你相交往，繼續我們的情誼。杜甫的詩真是充滿興發感動，而且都是出自肺腑之言，前人對這首詩的評語是“萬轉千迴，清空一氣，純是淚點，都無墨痕”（盧德水語），^⑧通篇都是眼淚寫成，不是筆墨寫成的。好的詩有一種感動，那種真誠是從肺腑之中流露出來的，是詩人內心真正的感情。

而詞呢？詞人不是說自己的話，而是用歌女的口吻來說話，是給歌女寫的歌詞。宋人的筆記曾記載一個故事說：黃山穀寫了不少關於美女和愛情的小詞，一個名叫法雲秀的和尚對他說“詩多作無害，豔歌小詞可罷之！”黃山穀回答說“空中語耳！”，^⑨這都不是真的，我只不過是給歌女寫的一些歌詞而已。所以詞跟詩不一樣，文人寫詞的態度跟寫詩不一樣。詩是肺腑之中流露出來的，是清清楚楚真誠的敘寫，就好像杜甫寫鄭虔，兩個人喝酒、兩個人分別，這些都清清楚楚，是什麼就寫什麼。

而《花間集》中的作品全都沒有題目，詞人填詞的時候，他的顯意識裏並沒有要抒發自己感情的用心，而只是要給歌女寫歌詞。可是當這些文人在寫這些被拋棄的孤獨、寂寞的女子的感情之時，他不自覺地就會想到自己的落魄失志、自己的不被知賞重用。這和曹子建詩中寫的女子還不一樣，曹子建是有意地以一個棄婦自比，如其“君若清路塵，妾若濁水泥”（《七哀》）^⑩的詩句，他是想得到他哥哥的諒解。而《花間集》這些作者是無心的，他們是在替歌女寫歌詞的無心之中，把他們內心深隱之處不能明言的話，不知不覺地流露出來了，這就是詞的微妙之處。

詞如果只是寫男女的歡愛，大家就覺得它淫靡淺俗，沒有很深的韻味，沒有很高的境界。而好的詞可以包含很多言外的意思讓讀者去想像，其中就有連作者都說不清、道不明，無心之中流露出來的一些情思，正如王國維所說的“詞之為體，要眇宜修”，張惠言也用“要眇”二字說詞，“要眇”是一種深幽的美，沒有辦法明白說出來的美，詞就是有這樣的一種美。詩是能明白說出來的，詞是連自己都說不清、道不明的。這是造成詞的美感特質的其中一個原因。

雙重語境下詞之美感特質

而造成詞之美感特質的第二個原因，則是雙重語境。詞產生於晚唐五代，這是中國最混亂的時代之一，短短的幾十年間就換了那麼多的朝代，全國分裂成十幾個小國，稱為五代十國。這是一個戰亂流離、不安定的時代。陸放翁的《花間集跋》^②說當五代國家戰亂，人民顛沛流離，而居然還有心寫這些美女、愛情、聽歌、看舞的小詞，這些士大夫真是沒有心肝。但是過了一陣子他又讀《花間集》，卻說從中唐以後詩就不好了，可是五代的小詞反而寫得很好，這個道理連他自己都不能說明。陸放翁沒有找到這個道理，他的詞之所以不能達到最好的境界，正是因為他沒有能真正體會到詞的美感和特質。他不是一個沒有才華的人，六十年間寫了上萬首詩，他的詩寫得那麼快、那麼多，可是對於詞來說，他沒有真正體會到詞的美感特質。

詞寫的都是美女和愛情，正因為所寫的都是思婦幽怨的感情，才和那種仕途失意的男子內心深處的感情有了暗合之處。而且詞不像曹子建的《七哀》詩是有心的喻托，而是內心無意的流露，這使得小詞有了深遠的意味和境界。而更妙的是，五代之時戰亂流離，《花間集》是後蜀的趙崇祚所編的，蜀地偏安，李白說“蜀道之難，難於上青天”（《蜀道難》），^③中原的戰火，不容易燒進四川，所以四川這裏保留了比較安定富庶的環境。而在這安定的環境之中前蜀的王建父子、後蜀的孟昶父子都是喜歡歌舞宴樂的人。所以他們有這樣的環境，有這樣的場合欣賞這樣的歌詞，但是人世是無常的，人都不能自外於所處的環境。既不能自外於小環境，也不能自外於大環境。雖然說西蜀因地理位置的關係能偏安自保，可是整個大環境是戰亂流離、烽煙四起，你能真的無所知也無所感嗎？

何況在西蜀填詞的這些人，有些是從中原流落而來的。韋莊就是其中的代表，他前半生經過黃巢之亂，在年紀很大時才考中進士，之後出使到西蜀，而中原被朱溫給篡奪了，他再也回不去家鄉。韋莊的詞其中實在是充滿了悲哀和感慨，他的《菩薩蠻》^④說：“洛陽城裏春光好，洛陽才子他鄉老。柳暗魏王堤，此時心轉迷”，我韋莊何嘗不懷念洛陽的春光、洛陽種滿了柳樹的魏王堤，但是我回不去了。“桃花春水淥，水上鴛鴦浴”，可是現在眼前西蜀是美麗的，桃花盛開，春水泛綠。我難道不懷念我的故鄉？我難道不懷念當年“紅樓別夜堪惆悵”“勸我早歸家，綠窗人似花”的女子嗎？我現在是“憶君君不知”了，我是懷念你的，但我無法證明，因為我不能回去，你怎麼會知道我從來沒有忘情，我還在懷念你呢？韋莊的詞之所以好，就正因為他眼前所居住的西蜀環境是安定的，表面上看起來也是寫美女跟愛情，但破國離鄉的悲哀是深深埋藏在他的心中的。這是大時代的戰亂流離。

現在的西方文論有一派從相關的語境來討論文學，戰亂就是戰亂，安定就是安定。可是《花間》詞產生於一個複雜的相關情境，它是大環境套著小環境，寫美女愛情的歌詞是安定的，可是有一個非常巨大深重的大環境的陰影籠罩在這些詞人和他們所寫出來的小詞上面，這也是使得詞形成一種要眇深幽之美的另外一個原因。

剛才我們說過的一個是雙重性別，一個是雙重語境，造成了小詞要眇幽微、說不清、道不明的這樣一種意境。這正是詞的一種美感特質。

詞與詩形式上之不同

詞的美感特質在形式上和詩也不一樣，像剛才我們舉引的杜詩“諸公袞袞登臺省，廣文先生

官獨冷。甲第紛紛厭梁肉，廣文先生飯不足……”詩的節奏是一鼓作氣，一往而前，所以詩可以以氣勢取勝。但小詞不是，它的形式是長短不一的，句式是不整齊的，而且它斷句的方法和節奏也是與詩不一樣的。

詩的節奏像剛才的“諸公袞袞登臺省，廣文先生官獨冷”都是“二二三”，“二二三”這樣的頓挫。句法有兩種情況，單式的和雙式的，我們分別詞句的形式，不是以字數來分別單雙，而是以它的節奏來分單雙。像杜甫這兩句詩結尾的節奏都是三個字的，也就是單式的。可是在詞裏就不然了，詞有時候它的字數雖是單數的，但它的停頓不是單式的，譬如周邦彥的《解連環》（怨懷無托），他說我有這樣滿腹哀怨的情懷是無可寄託的，為什麼有這樣的情懷無可寄託？“嗟情人斷絕，信音遼邈”，“嗟一情人一斷絕”是五個字，但是它是“一二二”的停頓。“一二二”最後的停頓是兩個字的，這是雙式的句子。這跟“得錢即相覓，沽酒不復疑”“二三”“二三”的節奏念法不同，同樣的是五個字一句，有的停頓是“二三”的，有的停頓是“一四”或是“一二二”的。像周邦彥的《解連環》“怨懷無託。嗟情人斷絕，信音遼邈。信妙手、能解連環，似風散雨收，霧輕雲薄……”^④我真的相信，相信居然有人竟能把這解不開的感情解開。就像《戰國策》上說的齊王后一錘把整塊玉雕的連環打碎了，當然是解開了。周邦彥用的是《戰國策》的典故，果然是有雙巧妙的手把這連環解開了。這女子對感情真是棄而不顧了，把我們的感情看成是“風散雨收，霧輕雲薄”，過去的感情都像雲霧般的消失，都不存在了。這首詞的停頓都是雙式的停頓，都是“一四”或“一二二”的句法。

詞跟詩在形式上有著根本的差別，不只是說詞的句式不整齊，詩的句式較整齊。而且詩是單式的節奏及停頓較多，詞裏則常有雙式的節奏。單式的節奏可以逞才使氣、寫長篇的歌行，如同李白的《將進酒》，“君不見黃河之水天上來，奔流到海不復回。君不見高堂明鏡悲白髮，朝如青絲暮成雪”，^⑤可以滔滔滾滾地寫出來。可是長調的詞就不能用這樣的節奏來寫。清朝王又華的《古今詞論》說：“歌行如駿馬騫坡，可以一往稱快。長調如嬌女步春，旁去扶持，獨行芳徑，徙倚而前，一步一態，一態一變，雖有強力健足，無所用之。”^⑥詩“如駿馬騫坡，可以一往稱快”，像從山坡上沖下來的一匹駿馬，一直向前跑去，不用停頓。而長調的詞則“如嬌女步春”，像一位嬌弱的女子春天去野外散步，“旁去扶持，獨行芳徑”，旁邊沒有丫鬟的扶持，獨自在小路上行走，“徙倚而前”，走兩步停一停，走兩步停一停，非常婀娜緩慢地行走。“一步一態，一態一變”，每走一步就有一種改變，每一個改變都表現一個美麗的姿態。

詞之演進與世變之關係

所以詞不管在形式上還是在本質上，都跟詩有很大的差別。詞的美感特質恰好與那種苦難的時代結合在一起，表面上它所寫的是棄婦的形象，是被污辱的、被損害的。女性是弱者，她沒有能力報復，只有承受，是這樣一種柔弱無助的感情。不管它是有意還是無意，就算當時所寫的是歌詞，但是那些歌女也是被侮辱、被損害的。那個男子對歌女的感情是真誠的嗎？是天長地久的嗎？不是！他們都是一夜風流，而這些詞都是男子寫的，不像敦煌的曲子詞中有真正的歌女寫的歌詞，雖然它很俗，不夠文雅，像“天上月，遙望似一團銀。夜久更闌風漸緊，為奴吹散月邊雲。照見負心人”（《望江南》），^⑦這是歌女自己寫的，說男子是負心人，男子與女子在歌場之中的歡愛，一夜風流之後，早把她拋到九霄雲外，只留下這女子盼望、被棄、失落的種種悲哀。詞裏邊寫傷春、怨別，那些怨別的女子都是被拋棄、被侮辱、被損害的，而傷春即是傷華年之不再。

韋莊說“紅樓別夜堪惆悵”，那個女子跟他說什麼？“勸我早歸家，綠窗人似花”，^⑧女子的青春易逝，年華不返。華年是代表一切的美好，美好的季節、美好的生活、美好的希望，而這些都是很容易地就長逝不返了。

所以國家的離亂敗亡、繁華消逝就如同春天之逝去一樣。李商隱寫過一首《曲江》^⑨詩，文宗朝，甘露政變以後，滿朝文武皆被奸宦所害，他寫“望斷平時翠輦過，空聞子夜鬼悲歌”，那些帝后所乘的裝飾美麗的輦車，再也不會駛出來了，現在這麼多人死了，只剩下鬼魂在半夜裏哭泣。“金輿不返傾城色，玉殿猶分下苑波。死憶華亭聞唳鶴，老憂王室泣銅駝”，“死憶華亭聞唳鶴”這說的是陸機將被害，哀歎道“華亭鶴唳，豈可復聞乎”的典故；“老憂王室泣銅駝”說我就像那晉朝索靖一樣，索靖知道天下將要亂了，說這宮門前的銅駝，將要掩沒在荒煙蔓草之中了。最後的兩句說“天荒地變心雖折，若比傷春意未多”，在這天地慘痛的巨變之中，我的心都破碎了，我雖然是為這天荒地變的事情痛苦，可是若是要與傷春之悲相比，那天荒地變的痛苦，還不及我傷春的悲哀更多。傷春的悲哀比天荒地變的痛苦還要深刻！因為在傷春的悲哀之中可以包括個人的華年長逝不返，朝廷的衰亡，盛世的不再等等所有的悲哀。怨別是女性被損害、被遺棄的感情，而小詞寫的就是傷春、怨別。

詞之美感特質妙就妙在這一點，從表面來看，小詞寫的就是美女和愛情，可從深層來看，它所表現的則是那被侮辱、被壓抑、被損害，只能在苦難之中承受，那些美麗消逝不返的悲哀。可這樣的悲哀，卻是當時那些作者在無心之中寫出來的，從女性的形象、女性的感情在不自覺之中，在大環境與小環境這種錯綜的相關情境之中，無心之中就寫出來了。在顯意識裏他並沒有想到這傷春的深一層的悲哀，詞人本身並沒有覺悟到這美感的特質是如此。

唐五代歌詞之詞

五代詞的好處在於《花間集》女性形象所造成的雙重性質。此後北宋的詞也還沒有覺悟，還是歌詞之詞。北宋是很優待大臣的，許多大臣家中都養了很多歌伎舞女，他們真是會享樂。歐陽修也曾幾次被貶官，一次是慶曆變法，一次是對皇帝的生父的名分之爭議，這種種的爭議，使他在仕宦上受到挫折。而且反對他的人也用他的私生活來攻擊他，但是他並沒有如那些人所攻擊的情事，所以他有很多感慨。歐陽修詞的特色在於他有一種遣玩的意興。每個人在人生中都曾遇到苦難、悲哀、挫折，不同的是在遇到這些困境時，你以什麼樣的態度去面對。歐陽修對自己人生苦難的態度是用一種排遣的、玩賞的心情去推開。所以他寫的《采桑子》就說：“羣芳過後西湖好，狼籍殘紅。飛絮濛濛。垂柳闌干盡日風。笙歌散盡遊人去，始覺春空。垂下簾櫳，雙燕歸來細雨中。”^⑩他不但欣賞西湖花開的好，西湖花落了也好。“羣芳過後西湖好”，你能夠想像羣芳過後的西湖是怎麼樣？滿地的“狼籍殘紅”，滿天空的“飛絮濛濛”，像李商隱說的“絮亂絲繁天亦迷”（《燕臺四首》），^⑪柳樹已經長得很茂盛了，“垂柳闌干盡日風”，垂柳在空中搖擺，拂在欄杆之上。歐陽修對人生有一種體會，他勿須明言。他在《采桑子》十首前的念語，也就是序言中所說：“……因翻舊闕之辭，寫以新聲之調。敢陳薄技，聊佐清歡。”^⑫他說我就把舊的歌譜填了一些新的歌詞，這就是我的一點才能，我就把我這一點才能表現出來，讓你們唱我的歌詞，來增加你們宴席的歡樂。蘇東坡寫過一首《木蘭花令》（次歐公西湖韻）：“霜餘已失長淮闊。空聽潺潺清潁咽。佳人猶唱醉翁詞，四十三年如電抹。”^⑬蘇東坡來到潁州，這是歐陽修當年曾到過的地方，“霜餘已失長淮闊”，下過霜以後淮水都已經變窄了，你再看看那長長

的淮水，已經失去了它夏天那廣闊的姿態。這裏面有多少往事的消逝？蘇東坡所景仰的座師歐陽修，早已不存在了，現在剩下什麼？“空聽潺潺清潁咽”，當年歐陽修在潁州寫了十首《采桑子》的歌詞，現在流水依然還在，還是潺潺的流過。你可以說歐陽修象徵淮水，而清潁是東坡自喻，滿懷的嗚咽。當年歐公寫的那些歌詞，現在歌女還在歌唱，這是“佳人猶唱醉翁詞”，“四十三年如電抹”距離歐陽修寫這十首《采桑子》時已經過去四十三年了，這證明在北宋的時候詞只是寫給歌女去唱的，這還是歌詞之詞。

詞之文學體式從它成立以來，碰到的都是了不起的作者，溫、韋、馮、李、大晏、歐陽都是。在那些短小的令詞篇幅中，寫出那麼深厚、豐富、美好的情思。碰到這麼多了不起的詞人，小詞真是幸運。他們的性情、懷抱、修養、學問，這不是可以造作出來的。他們是有諸中而後形於外。只有從內心深處發出的光輝才是真正的美的光輝，不是從外邊塗抹上去的。這些人真正有這些本質，所以才能寫出這麼好的作品來。

詞之所以妙，就因為它不像詩，可以很清楚地把那些話，淋漓盡致地帶著直接的感動吐露在讀者面前。詞是不知不覺的，它真是要眇幽微，像歐陽修，如果不是有他那種修養，那種襟抱，他不會看到群芳過後潁州的西湖還有什麼好處，不會看到垂柳欄杆在風中擺動的姿態給你內心什麼樣的感動？是有這樣心靈的人才能寫出這樣的詞來。歐陽修能用這麼美的小詞寫出人生的境界，是因為他人生經過很多波折、苦難，而在這些經歷之中，他有自身的修養、襟抱。

晏殊的生平是比較順利的，但在老年時也經歷過一段有口難辯的誣衊和挫折（事關狸貓換太子之故事和李妃宮闈之恩怨），又被告濫用公帑修築官舍，最後他被免了宰相之職位。所以他才會寫下那一首題為“贈歌者”之《山亭柳》：“家住西秦。賭博藝隨身。花柳上、鬪尖新。偶學念奴聲調，有時高遏行雲。蜀錦纏頭無數，不負辛勤。”當年有過一段風光，大家都來聽我的歌曲，我唱一曲歌，人家送給我的蜀錦纏頭是數不清的，現在我年老了，“數年來往咸京道，殘盃冷炙謾消魂。”^④我不能坐在那裏等人家來看我的歌舞，我要到處去找機會表演。現在人家給我的不再是無數的纏頭蜀錦，是剩下的一碗冷飯、一塊乾肉，是施捨的一些飯菜。就像杜甫的《奉贈韋左丞丈二十二韻》所寫的“殘杯與冷炙，到處潛悲辛。”大晏寫的是歌女，怎麼也用上了杜甫的詩？正因為這裏面是有他自己的悲哀。“衷腸事、託何人？”以前的婦女她們最大的期望就是找一個美好的歸宿，“良人者，所仰望以終身者也”，這個歌女沒有一個可以仰望的人，她的終身將要托給誰呢？“若有知音見採，不辭徧唱陽春”，現在只要是有人欣賞我的歌藝，我絕對會把我最好的才藝獻給那個人。可是我期待了很久都沒有這樣的一個人出現。“一曲當筵落淚，重掩羅巾”，^⑤當我賣力唱完歌的時候，我忍不住流下淚來。可是人家都是來買笑的，誰理會你的哭泣呢？我只好用我的羅巾擦乾我的眼淚。

以整個時代來說，國家的離亂敗亡恰好是造成好詞的一個重要原因；以詞人自身來說，個人的挫折、痛苦和失落同樣是造成好詞的一個重要原因。

兩宋詩化之詞、賦化之詞

歌詞之詞以後還發展出了一類詩化之詞，詩的美感特質與詞是不一樣的。詩只要有真正的感情，愈是直率愈叫人感動，像杜甫給鄭虔寫的送他貶臺州的詩就是如此。而詞的很多句式是四個字一句的停頓，它不能像駿馬邁坡一樣一往直前，不能以氣取勝，詞如果寫得淺直，便不能在形式上和詩一樣造成一種氣勢，不能給人一種直接的感動，就像白話一樣沒有美感、沒有餘味了。

蘇辛所寫的是豪放的詞，但它為什麼會有詞的美感？因為他們也是在人生之中經歷了挫折與苦難。如辛棄疾的《水龍吟》：

水龍吟·過南劍雙溪樓

舉頭西北浮雲，倚天萬里須長劍。人言此地，夜深長見，斗牛光焰。我覺山高，潭空水冷，月明星淡。待燃犀下看，憑欄卻怕，風雷怒、魚龍慘。

峽束蒼江對起，過危樓，欲飛還斂。元龍老矣，不妨高臥，冰壺涼簟。千古興亡，百年悲笑，一時登覽。問何人又卸，片帆沙岸，繫斜陽纜？^⑥

辛棄疾登南劍雙溪樓，他說“舉頭西北浮雲”，這浮雲可能是真的浮雲，但接著第二句就不是真的了，他說“倚天萬里須長劍”，我要把這浮雲掃開，用什麼東西掃開呢？要是我有一把長可倚天的寶劍，就可以把萬里外的浮雲掃開。人們常說在雙溪樓這裏到晚間還有寶劍的光芒上沖於天。這裏面有一個典故。西晉時，一位很有學問的人叫張華，官至宰相，他夜觀星象時看到在斗宿和牛宿之間有一道光芒，於是張華就找來一個叫雷煥的人，問他這道光芒是什麼意思，雷煥答說這是寶劍的光芒，按星宿的推測應在豫章的豐城。張華於是就派雷煥去做豐城的縣令。雷煥到了豐城果然從獄中挖出一對寶劍交給張華，一把名“龍泉”，一把名“太阿”。張華自己留下一把，給了雷煥一把。後來西晉發生“八王之亂”，張華死了，他的寶劍不知去向。雷煥把寶劍傳給兒子，有一天雷煥的兒子帶著這把寶劍路過雙溪，沒想到寶劍就自動跳出劍鞘躍入了溪水之中。他就派人下水去找，回報說我們沒看見寶劍，只見到兩條龍交纏在一起遊走了。李白《梁甫吟》說“張公兩龍劍，神物合有時”，^⑦用的就是這個典故，說以我的才華，一定會碰到欣賞我的人。“人言此地，夜深長見，斗牛光焰”，有人說每當夜深之時，還常常在斗牛的星宿之間看到寶劍的光焰。“我覺山高，潭空水冷，月明星淡”，我辛棄疾來到此地，只覺得山是那麼高聳，潭裏面沒有寶劍，水也是冷的，斗牛之間也沒有光焰，只有淡月疏星。接著又有一個典故，《晉書·溫嶠傳》曾記載，溫嶠有一次經過牛渚磯，聽說水下面有些精怪，溫嶠於是叫人點燃犀牛角下水去看，果然看見一些精怪在水中。辛棄疾說“待燃犀下看”，他用了這麼多的典故，從南劍雙溪樓的兩把寶劍，到溫嶠的燃犀下看的故事。“待”是準備要點燃犀牛角，到水面下去看。我剛剛要下去，“憑欄卻怕，風雷怒，魚龍慘”，但我剛一靠近闌幹要往水下面看，就“凭欄卻怕”，怕什麼？怕我真的點起犀牛角的火把，會引起水族精怪的震怒，會刮起狂風，響起大雷，魚龍慘變。辛棄疾他想恢復故土的豪情壯志沒有辦法實現，每當要實現的時候就會遭到阻礙，遇到迫害。他的豪情壯志，不是一口氣就把它給說出來的，稼軒雖然是豪放之詞，但不流於淺薄，真是深厚曲折、鬱結盤旋。

好的詞都是付出了痛苦挫折的代價的，從北宋的淪陷到南宋的偏安，是挫折、損害和壓抑，造成了詞的美感。就像南宋詠物的詞為什麼好？王沂孫、唐珣為什麼寫得好，因為他們身經破國亡家之悲，帝王、后妃屍骨被辱之痛。就如趙翼《題遺山詩》所說“國家不幸詩家幸，賦到滄桑句便工”。^⑧王國維也說過“天以百凶成就一詞人”。^⑨司馬遷受了腐刑之後而作《史記》，文王拘而演《周易》、孔丘厄而著《春秋》、左丘失明而作《國語》，古今這些著述都是在痛苦挫折之中所成就的。而詞這種文學體式也是在痛苦、不幸、挫辱之中才寫出這些好的作品。

北宋的敗亡成就了辛稼軒這樣的詞人，南宋的敗亡成就了王沂孫、吳文英這些人。可是儘管有這些好詞的成就，第一流的人是創作者，而說詩、評詩者是第二流的人才。所以不管是早期的

“歌詞之詞”還是蘇東坡的“詩化之詞”，或是周邦彥的“賦化之詞”，以詞的美感特質來說，上述三種詞從唐五代到宋朝已經發展完成，但詞的理論一直沒有跟上，人們不能真正瞭解詞的美感特質究竟是什麼。

明詞的衰落與清詞的復興

明朝的人還是以欣賞歌詞之詞的眼光來評論詞，也因為明朝是曲子盛行的時代，如湯顯祖的傳奇《牡丹亭》之類。曲子是比較通俗的，就像關漢卿的《一半兒》“碧紗窗外靜無人，跪在床前忙要親，罵了個負心回轉身。雖是我話兒嗔，一半兒推辭一半兒肯。”^⑩這是好的曲子，因為它寫得生動、活潑、新鮮，它跟詞的蘊藉纏綿是不一樣的。曲子是以新鮮、活潑、痛快淋漓，什麼都明白說出來為美，這是曲子的美感特質。詞不能寫成這樣，詞的好處一定是要眇幽微，要有餘味，才能算好的詞。可是明朝人不認識詞的這種特美，所以明朝沒有好詞。

清朝的詞所以能夠復興起來，是因為清初又經歷了一次破國亡家的劇變，那就是明朝的滅亡。我們在詞中可以非常明顯的看到這種轉變，就如龍榆生所說：“詞學衰於明代，至子龍出，宗風大振，遂開三百年來詞學中興之盛。”^⑪清詞的好是從明清之際的陳子龍等這些雲間詞派的詞人開始的，可是陳子龍和他的同鄉李雯及宋征輿，他們早年所寫的還只是明朝的風氣的一些春令之作，是寫美女和愛情的小詞。而且他們寫的愛情小詞不像《花間集》那樣有餘味，只是些非常淺薄庸俗的愛情。但過了不久，國破家亡的劇變來到了，成全了他們寫出了好詞。下面看一首陳子龍的《點絳脣》，這是一首非常短的小令，寫的是傷春，就像李商隱說的“天荒地變心雖折，若比傷春意未多。”傷時的作品都是用傷春寫出來的。

點絳脣·春日風雨有感

滿眼韶華，東風慣是吹紅去。幾番烟霧，只有花難護。

夢裏相思，故國王孫路。春無主，杜鵑啼處，淚染胭脂雨。^⑫

一個詞人寫出來的詞有沒有內容，有多少的深度，這是不能造假的。“滿眼韶華”，他說的不是滿眼繁花，是韶華，最美好的年華。當陳子龍跟李雯年少的時候，沒有經歷國破家亡，彼此都找年輕的女子談情說愛。晚明的秦淮河畔，六朝金粉那些歌伎酒女、才子美人，那樣喝酒享樂，當年他們一起寫春令的時候，真是“滿眼韶華”。詞的好壞有時就在於一些很小的差別，西方的文學理論，有一派符號學之說，提出一種所謂顯微結構。“東風慣是吹紅去”，東風把這些紅色的、最美麗繽紛的花都吹走了，而且東風“慣是”，一向是如此，美好的東西這麼容易就消失了。“幾番烟霧，只有花難護”，李後主說“無奈朝來寒雨晚來風”（《相見歡》），^⑬突然而至的狂風和暴雨是具體的災難。但輕煙淺霧的籠罩，你也說不清也道不明，就好像一刀砍下去能夠很清楚地看見血痕，這還不是最可怕的，最可怕的是你慢慢地被磨損、慢慢地被銷蝕，那是一種很難說的痛苦。就是那最美好的花也無計保護、挽留不住，在一切慢慢消逝的傷害之中就這樣的零落了。

“夢裏相思，故國王孫路”，這兩句是寫得比較明顯的，一切的美好，一切的感情只有在夢裏去追尋了。“故國王孫路”，這首詞表面寫的是傷春，但是最後點出來的是國破家亡的悲哀。“故國”是他眷戀的朝廷，“王孫”，杜甫在安史之亂以後寫過《哀王孫》，^⑭在國家滅亡的時候“覆巢之下豈有完卵”，就如同明朝末年還有南明那些苟延殘喘的小皇帝。這王孫路是破國亡家的不歸之路，那真是王孫失路！“春無主”誰替春天做主呢？誰是真正珍惜和愛護春天的人呢？東風

不作繁花主，東風是無法作主張的。“杜鵑啼處”，杜鵑啼代表一切屬於春天的美好都消失了，屈原《離騷》中的“恐鶉鴒之先鳴兮，使夫百草為之不芳”^④，杜鵑啼還代表蜀帝的魂魄，“望帝春心托杜鵑”^⑤，這個“杜鵑”它就是一個code，一個文化的語碼，它可以有這麼多豐富的聯想，是美好的消逝，春天永遠也回不來了。“淚染胭脂雨”，最後就只剩下淚點沾在那像胭脂一樣紅的花瓣上。花上的雨點就如同淚痕，花的顏色就如同胭脂，這好像是花在哭泣，也像是人在哭泣，所以這杜鵑啼處就“淚染胭脂雨”。陳子龍以破國亡家的代價，才寫出這樣有深度的、有感情的作品來，和他以前所寫的春令是大不相同的。

陳子龍在明亡之後曾起兵抗清，失敗後投水殉節，光明磊落，真是節義之士。雖然痛苦，但他心裏有一股正氣，一道光明，雖死猶榮。但是雲間詞派的另外一位詞人李雯的遭遇比陳子龍就更加不幸了，他們同鄉同里，而且還同歲，小時候曾一起念書、學作文章。李雯的父親叫李逢甲，本來在明朝做水部的虞衡郎，因為得罪當時的權臣梁廷棟，而被判遣戍。父親遭難，李雯曾來京師替他父親洗脫罪名，後來他父親被免官了，李雯陪他父親回了松江，留下他的弟弟繼續替父親昭雪冤情，後來終於冤情大白，官復原職。李雯是個很孝順的人，又陪他父親從松江來到京師。但回到京師以後不久，李闖就攻陷了北京，這時他父親就殉國死難了，他的父親才蒙冤昭雪不久，就遭遇到國變，李雯連給他父親買棺木的錢都沒有。歷史上記載李雯“絮血行乞”，幾乎是餓死在街上，靠行乞才有一副棺材裝殮他父親，李雯在當年也是“雲間三子”之一啊！後來竟落得如此地步。

當滿清入關時，就廣招明代遺民，並以種種方式籠絡。明朝大臣願意繼續留仕的，清朝也會任用。於是真的有些人就留下來了，其中一些人的詩詞文章都寫得很不錯。李雯這時也不能自殺，因為他還沒有把父親歸葬故鄉，怎麼就可以死呢？可是他又無以為生，有些惜才的人因此很憐憫李雯，其中就包括被朱彝尊稱為老師的曹溶。

李雯真是無可奈何，他的詩文在降清以後真是寫得悲哀、痛苦，真是不得已。李雯是一個感情很敏銳的人，而且他常常自責，清朝入關以後，要他剃髮，他還寫過一篇《答髮責文》，^⑥他說昨天晚上夢見頭髮來責備我說我跟隨你幾十年，從生下來就和你在一起，為什麼你要把我剃掉。其實李雯真是很痛苦，他的確是迫於不得已。在這時候李雯寫了一首非常悲哀的詞：

風流子·送春同芝麓

誰教春去也？人間恨、何處問斜陽。見花褪殘紅，鶯捎濃綠，思量往事。塵海茫茫。
芳心謝。錦梭停舊織。麝月嬾新妝。杜宇數聲。覺余驚夢。碧欄三尺。空倚愁腸。

東君拋人易。回頭處、猶是昔日池塘。留下長楊紫陌。付與誰行。想折柳聲中。吹
來不盡。落花影裏。舞去還香。難把一樽輕送。多少暄涼。^⑦

“誰教春去也？”我們說文章的好壞，真是難以言詮，就是這短短的五個字，就有一種非常深刻委婉曲折的意思。在心裏邊如果真正有沉痛的感情，一開口就會忍不住的！如果沒有這份感情，假裝都假裝不出來。第一句就寫得這麼沉痛！“人間恨、何處問斜陽”，人間為什麼有這樣多痛苦悲恨？問那西沉的斜陽，為什麼你留不住，為什麼有這樣多的恨事發生？屈原是問天，而李雯更悲哀，他只能問西沉的斜陽！“見花褪殘紅，鶯捎濃綠，思量往事。塵海茫茫”，蘇東坡寫“花褪殘紅青杏小，燕子來時，綠水人家繞”（《蝶戀花·春景》），^⑧一樣是花褪殘紅，但東坡寫得是那麼美、那麼輕俏。而李雯連那點殘紅也保不住了。在這花褪殘紅時還有“鶯捎濃

綠”，有黃鶯鳥掠過去，在那濃綠的新長出葉子的樹上飛過去。在這裏“鶯捎濃綠”也有暗指歸附清朝之人士的意思。李雯是國亡父喪，而別人是“鶯捎濃綠”就像那滿朝新貴，錦衣紫蟒。“思量往事。塵海茫茫”，這人間的塵世就如同滄海的波濤，真是煙波茫茫、變化無常，不可推尋。

“芳心謝”，“芳心”代表他過去一切美好的理想、志意，但是內心這麼芬芳美好的感情現在如同花一樣的凋謝了。“錦梭停舊織。麝月嬾新妝”，我曾經有過一個織錦的梭，我以為可以織出一匹錦緞來。哪一個少年沒有一個美好的夢想？但是我舊日辛辛苦苦，絲絲縷縷編織的錦緞，現在是織不下去了。“麝”是一種香，用這種黃顏色的香料塗在你的前額上，就像古人仕女畫中的“八字宮眉捧額黃”（李商隱《蝶三首》）。^⑧哪一個女子不想把自己裝飾得美麗？但是我現在是不想再打扮了，我懶得再裝飾了，我要為誰再裝飾呢？“杜宇數聲，覺余驚夢”，杜宇就是杜鵑，這個語碼可以給我們很多的聯想，杜宇一說是古代的蜀望帝，蜀望帝死了化作杜鵑鳥，代表死去的皇帝，代表滅亡的明朝。而“覺余驚夢”，我李雯的大夢被驚醒了，而這是一場國變，一場驚險慘痛的噩夢。“碧欄三尺，空倚愁腸”，現在是春天了，我倚欄送春，有的只是滿腹的愁腸。“東君拋人易”，東君是春神，沒想到這美麗的春天這麼快就把我拋棄了。“回頭處、猶是昔日池塘”，古人常常寫到春天，往往就提到柳樹，池塘也是一個春天的代表。所以他說我現在回首，風景依然，國破還有山河在，杜甫在安史之亂寫過《哀江頭》說“細柳新蒲為誰綠？”，^⑨所以“細柳新蒲”是個語碼，真是“國破山河在，城春草木深”，^⑩你這細柳新蒲又是為誰而綠的？國家已經淪陷在賊人手裏。這一春的綠意盎然徒以反襯百姓的流離失所，所以李雯又說“留下長楊紫陌，付與誰行？”這京師留下來的長楊紫陌你都交給誰？李雯當時是淪陷在京師，而“紫陌”就是指京師首都的街道，劉禹錫說“紫陌紅塵拂面來”（《玄都觀桃花》），^⑪“長楊”也可以說是街道旁的柳樹，但是“長楊”還有另外一個聯想，就是漢朝有一個“長楊宮”，你留下的宮殿樓閣，留下京城的街市，留下長楊紫陌，付與誰行？現在留下來歸誰統治了？“想折柳聲中，吹來不盡，落花影裏，舞去還香”，春天走了，人也離別了，儘管它零落了，在落花飛絮的飄舞中，還有它殘餘的香氣。春天走了，不就是送春嗎？韓偓說過“臨軒一盞悲春酒，明日池塘是綠陰。”（《惜花》），^⑫如果你心裏是平靜的，你曾在春天好好的度過，像歐陽修所說“直須看盡洛城花，始共春風容易別”，^⑬春天是要走的，我享受過春天，我看遍了春天所有的花，春天雖然走了，我也了無遺憾。可是李雯說“難把一樽輕送，多少暄涼”，韓偓可以用一杯酒就把春天送走，可是我李雯呢？我真是難以輕易的這麼說，我能用一杯酒就把明朝的春天以及那無數美好的往事都送走嗎？我要把我過去的理想、志意都送走嗎？我有多少痛苦、多少失落？真是“難把一樽輕送”。“多少暄涼”，“暄”是暖，“涼”是冷，我有多少感情？多少難以言說的恩怨悲歡？真是“難把一樽輕送，多少暄涼”。

這是清詞復興的先聲，使得詞有了深度，重新把詞早期要眇幽微的美找回來了，可是他們付出了破國亡家的代價。清朝前期的詞大都是反映歷史的、反映國變的，當然這是指早期的詞，像朱彝尊有一首《長亭怨慢·雁》，^⑭這一類有托意的詠物詞有很長的傳統，南宋的張炎、金元之際的元遺山、清初的朱彝尊、晚晴的文廷式等都有詠雁的詞。

清朝入關，佔了京師，南明遷到了南京。這時朱彝尊填了一首《風蝶令》（石城懷古），這首詞的下半闕是“花雨高臺冷，臙脂辱井緘。夕陽留與蔣山銜，猶戀風香閣畔舊松杉”。^⑮南京有雨花台，國家亡了，雨花台一片的寒冷、一片的淒涼。“臙脂辱井緘”南朝時有臙脂井，當南朝敗亡時，陳後主與張麗華、孔貴嬪，躲入其中以避隋兵，又名辱井。緘就是把它封起來的意思。

現在只剩下那西沉的夕陽，而斜陽又在哪里呢？“夕陽留與蔣山銜”，夕陽就是留在蔣山的山頭上，山峰已把夕陽吞沒一半，銜就是含在口中，太陽沉沒了一半，就在這夕陽已被山頭遮住一半的時候，也就是夕陽西下的時候，這已西沉的夕陽又怎麼樣呢？“猶戀風香閣畔舊松杉”，原來這風香閣存陵樹三株，是明太祖孝陵樹，也是代表前明的。這也就是說當夕陽西沉被蔣山遮住的時候，它還留戀著這昔日風香閣畔的舊松杉。詞人對前朝舊日的哀悼，也就借這一句話做了托喻，這也是亡國的詞。

另一種世變

我們說國家由盛而衰，由存在而敗亡，那是一種世變，它對詞會產生很大的影響，但時代也可以由敗亡而安定，也可以由衰而盛，那也是一種世變。康熙十八年就可以說是這一種世變，因為那一年舉行了“博學鴻儒”的特考，康熙雖然是滿族人，但真是一個優秀傑出的君主。他從小就聰明好學，而且學問廣博、膽識過人，殺鼇拜、平三藩，不管文治武功、韜略皆為全才，而且他也善用懷柔政策，因此在康熙十八年陳維崧、朱彝尊都參加了這一次的特考。本來這兩位大詞人在明朝滅亡的早期寫了一些苦難的詞，而且朱彝尊在從南方來京師參加特考的時候，把南宋的《樂府補遺》帶到了京城。《樂府補遺》是南宋王沂孫、唐珣等十四位詞人所寫的反映南宋亡國的詞，朱彝尊也知道那是亡國之人寫的感慨沉痛的詞。當朱彝尊把這一卷詞帶到京師的時候，明朝滅亡未久，人心不死，看到南宋這些遺老、遺民寫的這麼沉痛的詞，哪一個不傷心，哪一個不是有亡國的共同悲慨，所以當時震動了京師，這些詠物詞就盛行了，可是當詠物詞真正興盛起來的時候，朱彝尊就不寫那些有寓托的詠物詞了。他早期寫的那些“詠雁”的詞、那麼有深度、有感情的詞，他不再寫了，他沒有臉面去寫了，沒有立場去寫了。因為他已是清朝的博學鴻儒。一個人心裏的力量沒有了，立足的地方沒有了，他寫不出早期那種痛傷亡國的悲慨了。

清常常州詞派之所以興起，就是因為浙派和陽羨走向下坡了，浙派和陽羨為什麼走向下坡？就是因為經過康熙的延攬，經過康熙由亂而治、由衰入盛的轉變，他們原來那種破國亡家的悲哀，沒有立足的地步了，他們再也寫不出來早期那種沉痛的悲慨了，所以他們的詞就漸漸流於淺薄了，於是常州詞派就出現了。

當常州詞派張惠言、周濟出現的時候，尤其是周濟說“詩有史，詞亦有史”（《介存齋論詞雜著》）。^⑨那時又已經是滿清由全盛逐漸步入到衰亡的時候了，滿清剛入關時，漢族的文人詞客不承認異族統治，而寫出那麼多的好詞，在康熙的時候博學鴻儒造成了轟動，這些漢人在名義上不得不接受了新朝，不過他們內心還沒有跟滿清結合在一起，可是到了張惠言、周濟的時候，他們已經被同化了，不僅只是表面上接受，連內心深處也認同了滿清，有認同才有關懷，有關懷才有感情，有感情才有好詞。乾嘉以後的人不僅只是認同而已，他們已對漢化的滿族產生了感情與關懷。

常州詞派也受有公羊學派的影響，它主要是關懷國家的治亂安危，所以周濟才提出“詩有史，詞亦有史”，而這時滿清也開始走向下坡了，當他們真正關懷這個國家的時候，這個朝廷已逐步走向衰亡。鴉片戰爭、甲午之戰、中法之戰、八國聯軍侵華，一連串喪權辱國的事情接踵而來。在詞的早期尚沒有詞的理論覺悟，到了晚期詞有了理論的覺悟，這時寫出來的好詞又是另一種氣象了。晚清的史詞是經過了詞的長久的演變，經歷了詞人所有的苦難，到理論上有了覺悟以後，才寫出來的，例如《庚子秋詞》^⑩等。

（本文由姚白芳、閻曉錚整理，經作者本人審定）

- ①③④②③②⑧華連圃：《花間集注》，上海：商務印書館，1937年，第1~2、2、4、44~46、44~46頁。
- ②②②②余冠英：《三曹詩選》，北京：人民文學出版社，1956年，第71、37頁。
- ⑤高棅編選：《唐詩品彙》，上海：上海古籍出版社，1981年，第439頁。
- ⑥Lawrence Lipking, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- ⑦陳祚明：《采菽堂古詩選》，李金松點校，上海：上海古籍出版社，2008年，第80~81頁。
- ⑧⑨⑩⑬《毛詩正義》，《十三經注疏》，北京：中華書局，1980年，第270、273、359、337頁。
- ⑪⑫⑬王仲聞：《南唐二主詞校訂》，北京：中華書局，2007年，第11、25、32頁。
- ⑭⑰⑱⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿楊倫：《杜詩鏡銓》，上海：上海古籍出版社，1981年，第60~61、172~173、173、25、120~122、122、128頁。
- ⑮逯欽立校注：《陶淵明集》，北京：中華書局，1979年，第188頁。
- ⑯⑰⑱⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿馮浩：《玉谿生詩集箋注》，上海：上海古籍出版社，1979年，第354、144~145、632、493、600頁。
- ⑲惠洪、朱弁、吳沆：《冷齋夜話 風月堂詩話 環溪詩話》，北京：中華書局，1988年，第76~77頁。
- ⑳金啓華等編：《唐宋詞集序跋匯編》，南京：江蘇教育出版社，1990年，第340頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿王琦注：《李太白全集》，北京：中華書局，1977年，第162、179、174頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿孫虹校注、薛瑞生訂補：《清真集校注》，北京：中華書局，2002年，第187頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿唐圭璋：《詞話叢編》，北京：中華書局，1986年，第609頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿王重民輯：《敦煌曲子詞集》，北京：商務印書館，1956年，第44頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿黃畬：《歐陽修詞箋注》，北京：中華書局，1986年，第4~5、1、67頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿鄒同慶、王宗堂：《蘇軾詞編年校注》，北京：中華書局，2002年，第699頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿張草纫：《二晏詞箋注》，上海：上海古籍出版社，2008年，第162頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿鄧廣銘：《稼軒詞編年箋注》，上海：上海古籍出版社，第282頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿胡憶肖選注：《趙翼詩選》，鄭州：中州古籍出版社，1985年，第162頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿佛維校輯：《新訂人間詞話 廣人間詞話》，上海：華東師範大學出版社，1990年，第123頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿馬欣來輯校：《關漢卿集》，太原：山西人民出版社，1996年，第436頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿龍榆生：《近三百年名家詞選》，上海：上海古籍出版社，1979年，第4頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿施蛸存、馬祖熙標校：《陳子龍詩集》，上海：上海古籍出版社，1983年，第596頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿王逸章句：《楚辭》，上海：商務印書館，1937年，第17頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿李雯：《蓼齋集 蓼齋後集》（《清代詩文集彙編》二三），上海：上海古籍出版社，2010年，第837~838頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿葉恭綽編：《全清詞鈔》，北京：中華書局，1982年，第41頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿鄒同慶、王宗堂：《蘇軾詞編年校注》，北京：中華書局，2002年，第753頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿謝枋得、王相等選註：《千家詩》，長沙：湖南人民出版社，1980年，第25頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿王安石選：《唐百家詩選》，上海：商務印書館，1935年，第253頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿葉元章、鍾夏選註：《朱彝尊選集》，上海：上海古籍出版社，1991年，第407、257頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿顧學頤點校：《介存齋論詞雜著 復堂詞話 蒿庵論詞》，北京：人民文學出版社，1998年，第4頁。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿王鵬運等：《庚子秋詞》，台北：學生書局，1972年。

作者簡介：葉嘉瑩，中央文史館館員，南開大學古典文化研究所所長，加拿大皇家學會院士，不列顛哥倫比亞大學榮休教授。

[責任編輯 桑海]