

## 清代「規範詞學」初論

### — 康熙、乾嘉時期之詞體認知與詞派興替平議\*

許嘉瑋\*\*

#### 一. 「規範詞學」之定義與拈出此論題之意義

清代詞學號稱中興，並以尊體為論述策略，二十世紀以降，隨各地圖書館度藏之詞籍、序跋等文獻整理、出版，相關研究的篇章愈發繁盛，投入者既眾，成果也甚是豐碩。然而，綜觀現有論著，研究似乎呈現極端分布的現象：詞派、名家詞作與著名詞話等主題連篇累牘，甚至不免重複勞作；新材料問世雖讓更多不見經傳的詞人得到關注，卻對重新建構詞史未必有顯著幫助。回歸根本提問：清人如何看待詞體，當有待更細緻的爬梳。

假使不以特定標準去檢視優劣，盡可能客觀思考清代詞學在不同論述脈絡下被冠以中興的可能原因，或能稍加補充研究現況。首先，必須先確定清詞中興的具體比較對象為何？若認定明詞衰弱故清詞振興，則應解釋明詞的衰落是放在哪個詮釋脈絡？我們不難發現相異詞論家與詞派宗尚對作品優劣的判斷，往往取決於他們對詞體的認知有別。簡言之，除了掌握詞體作為韻文在先天上必須遵循的平仄格律外，更需理解清人辨析「詞體何為」的潛在意識。本論文之問題意識，即以此發端。以下，本文擬先界定題目所謂的「規範詞學」，並從宏觀鳥瞰的方式，勾勒有清一代詞體特質如何被看待。

就歷史現實論之，清人未曾提出「規範詞學」一詞，此乃筆者透過後設立場所建構的說法，亦即「詞體規範」顯題化之後的產物。規範蘊含對詞體形式與特質的討論，屬於有意義的形式。相關議題包括誰提出規範、具體內容以及試圖規範的對象，也是詞體如何確定其形式之摹習典範的過程。據詞話、序跋等論詞資料，觀察詞人如何看待詞體，並對詞之為體提出一套應遵循、可操作的標準，並非預設框架來解釋清代詞壇的現象。規範二字，旨在揭櫫詞體有其文體邊界。此邊界向外延伸，則是與其他文體之分合與各自擔負的功能，如詩與詞同源異派；向內探索，則詞體的語言形式殊異，將呈顯出

---

\* 本論文蒙匿名審查人提供寶貴意見，謹致謝忱。

\*\* 許嘉瑋，臺灣 臺灣政治大學 中國文學系。

豪放、婉約、典雅等相異的風格與美感特質。<sup>1</sup> 著眼於詞體規範，可以看出清人對典範的探尋到逐漸形塑當代的審美趣味，勾勒出詞體從萌芽、成熟到衰變的線索。典範的轉移可能緣於政治現實、創作心態、文體形式意義以及讀者的期待視野等因素，但作為主體的人如何抉擇尤為重要。

有關詞體特質與定位較具影響力的說法，仍聚焦於政治現實和外顯形式。清詞研究的奠基之作——嚴迪昌《清詞史》，便認為詞之興盛源於抒情功能再次得到充分發揮，故清詞不再只是徒供清娛的豔科。惟該書仍以反映社會現實作為抒情根本，嚴氏在緒論中也自承受限於文學史體制的書寫，未能深究清詞由中興復趨衰勢與抒情功能的互動關係，也無法涉及文化心理和語言運用的變化，只概略指出起伏歷程與流派變遷同步，後續論述仍有開展空間。<sup>2</sup> 龍沐勛嘗謂「詞學中興之業，實肇端於明季陳子龍、王夫之、屈大均諸氏，而極其至於晚清諸老。」又指出陳維崧、朱彝尊二家籠罩康、乾之間詞壇，其中尤以浙西詞派最為風靡。<sup>3</sup> 顯然在他眼中，詞學中興並無趨衰，而是貫徹三百年間。清季四家中的況周頤卻認為康熙中葉後的詞不必看，並直指王士禛、鄒祇謨操選政的《倚聲初集》，所收作品詞格纖靡，「自時厥後，有若浙西六家，是其流弊所及，輕薄為文，每況愈下。於斯時也，以謂詞學中絕可也。」<sup>4</sup> 顯然晚清民初對詞學中興或中絕的判斷並不一致。本文問題意識之提出，即由此肇端。

任何價值判斷背後各自擁有理想的詞體規範。職此，重探清代近三百年間，主要詞學流派對詞體特質與功能認知的變化，實有其必要。本文囿於篇幅，無法詳盡展開清代的詞體規範之相關論述，擬先聚焦於康熙中葉至乾嘉詞壇，此階段為清代詞學承上啟下之重要轉關。前文述及況周頤對纖靡詞風及浙派的評價，即站在常州詞派以降對意格的

1. 此處所謂文體，在古典文學理論中常常也和文類概念相混，據顏崑陽所論，文體指「諸多性質與功能類似的文章群，其自身所共具之有機結合『基模性形構』與『意象性形構』並加以範形化的樣態特徵」；文類則指「諸多具有某些『相似性』的文章群」，二者依照體類的互動關係，往往「彼此限定而相互依存」。事實上，文體之體，還包括作者與作品風格，所涵為個別主體者謂之體貌，超越個別作品，所涵為普遍主體者為之體式。體式是從個別作品歸納而出。關於文章體類關係的論述參見〈論「文體」與「文類」的涵意及其關係〉，《清華中文學報》，第1期（2007年9月），頁1-67。本文所引主要見頁12-13、62-63。至於體貌的討論，顏氏乃以《文心雕龍》為討論基礎，文參〈論《文心雕龍》「辯證性的文體觀念架構」〉，《六朝文學觀念叢論》（臺北：正中書局，1993年），頁95-187。本文所引，見148-149。王兆鵬將唐宋詞之範式分為花間、東坡、清真等，大抵也是從體貌的角度進行說解，並不僅就作品形式風格加以論斷。王說可參《唐宋詞史論》第三章（北京：人民文學出版社，2003年初版2刷），頁134-183。
2. 嚴迪昌之論見氏著，〈緒論〉，《清詞史》（北京：人民文學出版社，2011年），頁1-6。不過政治現實的覆蓋面似乎仍有商榷空間。許嘉瑋曾考察歷史背景，認為清廷雖透過大案、文網進行壓迫與屠殺，但詞人群體之選擇仍帶有自由意志的判斷，且抒情向度和耳目感官有關，儘管日常難以全然擺脫政治，但政治並非生命的全部。見氏著，〈群體的選擇——清初詞學復興原因探論〉，《漢學研究》，第29卷2期（2011年6月），頁307-336。事實上，即使面對險惡現實，詩歌依舊是創作主流，而非禁忌，詩歌語言同樣可以隱晦，詞體未必是最佳的壁或載體。因此，選擇詞體應當潛藏政治角度難以概括的因素。
3. 龍沐勛之說見〈《近三百年名家詞選》後記〉，收入《龍榆生詞學論文集》（上海：上海古籍出版社，2009年），頁411。
4. 批評王、鄒二人、浙西詞派以及康熙中葉後詞不必看的批評，參況周頤著，孫克強輯考：《詞學講義》，《蕙風詞話廣蕙風詞話》（鄭州：中州古籍出版社，2003年），頁152。

重視，延續王鵬運重拙大的審美趣味，也將個人際遇與家國緊密相連，故詞體反映現實的功能頗為清晰。相較之下，龍沐勛將常、浙二派均納入中興的討論，指出「終清之世，二派迭興」<sup>5</sup>，允稱持平。不過何以判斷明詞衰落、清詞中興，從清末民初上溯至明清之際，相關說法的差異，都彰顯相異立場的個人、群體流派對詞體功能與合宜規範的趨同與分歧，有待進一步釐清。以下集中討論康熙、乾嘉時期，內、外驅力對詞體規範的推動與影響展開進一步分析，盱衡清代詞體論述的轉折樞紐。

## 二. 文人心態與選擇及作為外在驅力的官方立場

明詞衰微之說，主要來自入清後知識階層對明代文化的全面反省與否定，帶有強烈的政治考量。然而不可否認，明末陳子龍將詞體與政治緊密連結，修正當時遭興娛賓、狎遊娛情的詞體觀，對清詞中興影響深遠。他在〈三子詩餘序〉並置言志與閨襜，試圖讓詞體與諷諭傳統緊密連結，導出「夫并刀吳鹽，美成所以被貶；瓊樓玉宇，子瞻遂稱愛君。端人麗而不淫，荒才刺而實諛，其旨殊也。三子者，托貞心於妍貌，隱摯念於佻言。則元亮閑情，不能與總持賡和於臨春、結綺之間矣」<sup>6</sup>的結論。顯然他重視的並非語言層次表現之旖旎豔情，而是意格與表述背後凸顯的現實寄託。存廢易代之際，殉死志士之言得到頗多迴響，人們侈談寄託，將許多五代北宋描寫男女情事之作比附為君臣互動。清廷將明亡之因導向游談無根，無法盡忠事君，恰與顧炎武等大儒所陳不謀而合。之後為統治上的需求，學術與文藝遂成為帝王操持的工具，被納入官方視野進行討論。

不過康熙十七年前，詞體與政治之間的關係尚不明顯。以王士禛、鄒祇謨為首的廣陵詞人群體，創作時並未全然依循雲間詞派的觀點，甚至遊走於政治現實和文字虛構之間。<sup>7</sup>京師詞人如梁清標等多為貳臣，在天子腳下忌諱更深，唱和作品圍繞酬酢、觀劇、送別等，雖有盛衰之感，卻不敢稍涉興替之語。當時也未見君王或官方對詞體有明確規範。至朱彝尊、陳維崧赴京應舉博學鴻詞科，二人合刊之詞集《朱陳村詞》「流傳至禁中，蒙賜問，時以為榮」<sup>8</sup>，蓋能推知最遲至康熙十八年，帝王已注意到詞體。而此一關注延續至康熙四十六、五十四年，官方編訂《御選歷代詩餘》以及《欽定詞譜》二部詞書，指出詞體接續詩體而來，其基本功能是符合政教、匡正人心。<sup>9</sup>顯然官方對

5. 龍沐勛：〈《近三百年名家詞選》後記〉，《龍榆生詞學論文集》，頁411。

6. (清)陳子龍：〈三子詩餘序〉，見馮乾編校：《清詞序跋彙編》(南京：鳳凰出版社，2013年)，頁5-6。

7. 最明顯的例子，莫過於編選《倚聲初集》時，罔顧蔣平階等雲間派後繼者的論點，刻意替詞作加上題目，一定程度限制詮釋的空間。此外，王士禛任揚州推官時的紅橋唱和，向為人所津津樂道，細品詞作文字，則如他賴以成名的秋柳唱和，意旨恍惚縹緲，既保留指向政權興替的可能，卻又展現出文官之流風雅韻。新城王氏曾在清人入關後遭受強烈衝擊，王士禛具遺民後人身份，仕清後積極營造風流太守的形象作為政績，無疑有意識地取法歐陽脩、蘇軾，自然不可能過度向遺民群體靠攏，導致晉身之路受阻。此舉或有政治考量，但與詞體功能須反映現實無關。

8. (清)趙爾巽等纂，〈文苑傳〉，國史館校註《清史稿校註》(臺北：臺灣商務印書館，1999年)，卷484，頁13342。

9. 此處刊行時間，乃依照序文簽署所示，關注、蒐集與編纂的時間勢必更早。簡言之，康熙十八年朱、陳二

詞體並非視而不見，而是與其他文體一樣，積極將之納入君臣倫理體系，框定詞體之特質與功能。背後的運作邏輯便是「聲音之道與政通」，明代邁向衰亡，自然也反映在詞體淫靡，康熙之後政局穩定和諧，聲音自然也應符合安以和的標準。

但分析嚴迪昌與況周頤對詞體有一從中興復趨衰勢過程的說法，轉折樞紐似乎都著眼於康、乾之間官方對詞體的關注與介入。清廷以政教規範詞體的說法延續詩教傳統，無甚新意，更難以真正規範趨於雕鏤字句音律，堆垛典故的浙派末流。不過當知識階層逐漸認同清政權，面對中國內憂外患紛起，自然也覺得詞體功能應隨政局起伏有所改變，不能只是在字句修辭間打轉。故常派反映現實的尊體策略方能力挽頹勢，獲得廣泛迴響。事實上，嚴氏強調抒情須反映社會現實，況氏直指詞格不宜纖靡輕薄，與康熙朝所標舉的官方視野差異不大。從書寫的內容來看，詞體必須符合世道人心，不過隨著具體環境的改變，詞體擔負的內容與功能也應隨之調整。若同意聲音之道通乎人心世運，則詞體不免附庸於政治。但在面對現實，詞人亦可展現其主體性進行選擇，清代三大詞派宗主——陳維崧、朱彝尊、張惠言，三人的崛起無疑都掌握到轉變的關鍵要素。

陳維崧為遺民第二代，政權輪替後經歷家道中落，在江南寄人籬下，在京師更抑鬱難伸，卻與遺民、貳臣、新貴均有往來唱和，對不同群體在鼎革前後的心境頗有會心。他在〈詞選序〉提出「存經存史」的概念以推尊詞格，具體的論點便集中在詞作需見證當下，如樂府和杜詩一樣保存歷史的片段痕跡。陳維崧進而指出文章之體格不盡，詞體與其他文體「諒無異轍」，仍能呼應當代。是以序文援引《易》學內涵，說明「窮神知化以觀其變，竭才渺慮以會其通」，並潛藏與時推移的意涵，將個人境遇貼近時代脈動。職此，他反對清初「極意《花間》，學步《蘭畹》，矜香弱為當家，以清真為本色」的風氣，奠基於反對悖離現實環境。<sup>10</sup> 陳維崧早年詞作多涉旖旎豔情，據詞友宗元鼎序《烏絲詞》的說法，是因無法致君堯舜，遂寄情秦七、黃九之間。<sup>11</sup> 秦七、黃九廣為人知者，正在閨襜和俚詞，是知陳維崧對詞體的認知有所轉變：從承載豔語、小我之志，轉為負荷經史與大我的共同記憶。<sup>12</sup> 再則，陽羨詞派並不排斥寄託，然而參照其

---

人於北京結識、唱和，四十六年官方出版詞總集，五十四年刊行詞譜著作，近三十年間，是詞體進入清廷視野的重要階段。正因為詩詞同源異派，是以規範詩的標準也同樣能用來規範詞。約其大要，則〈御選歷代詩餘序〉所謂「風華典麗，悉歸於正」、「楊厲功德，鋪陳政事」，令讀者「範其軼志，砥厥貞心」，大抵不脫官方對典籍「有關政教而裨益人心者」的要求。即使輯錄裁定詞體宮調平仄字數的《欽定詞譜》，序文仍援引《樂記》之語，申明「凡音者，生人心者也，哀樂喜怒感於心，而傳於聲。詞之有調，亦各以類應，不可牽合，而起調畢曲，七聲一均，旋相為宮，更與周禮大司樂三宮、漢制三統之制相准。故紫陽大儒而詩餘不廢，是編之集，不獨俾承學之士，摠情綴採，有所據依，從此討論宮商，審定調曲，庶幾古昔樂章之遺響，亦可窺見於萬一云。」

10. 有關〈詞選序〉相關引文與內容，見《清詞序跋彙編》，頁61-62。

11. 宗元鼎〈烏絲詞序〉提到：「余與陳子少志觀光，許身稷契，意謂有神之筆，庶幾『致君堯舜上，再使風俗淳』。誰知蕭條瓠落，而與鶯嘴啄紅，燕尾點綠爭長于勾簾借月、染雲為幌之間，豈吾二人之志哉？陳子嘆曰：『是亦何傷。丈夫處不得志，正當如柳郎中使十七八女郎按紅牙拍板，歌「楊柳岸、曉風殘月」，以陶寫性情。吾將以秦七、黃九作萱草忘憂耳。』」見《清詞序跋彙編》，頁92。

12. 順康之際，清人雖在名義上統一中國，卻未能徹底掌握江南地區，等南明與三藩相繼覆亡，已是康熙二十年。明末清初，戰亂頻仍，幾使文獻不足徵。揚州屠城後重建，陳維崧曾多次參與王士禛於揚州進行

論，卻難以認同雲間派後學蔣平階專主唐五代的狹隘觀點，蓋因借男女之情表忠愫之心與人生百態猶隔一層，不足以盡詞體之量。<sup>13</sup> 蔣氏礙於政治現實，必須掩映遺民哀曲，故以男女豔情為屏障，此舉固可同情性地理解，但就歷史發展情況客觀論之，唐詞描寫之內容題材頗廣，雖以調為題，卻不乏寫實篇章，包括戰亂、民生、風俗等，並不限於男女離情。陳維崧雖未見敦煌詞出土，論點卻更接近歷史真實，暗合唐代詞體所能承載之內容。<sup>14</sup>

朱彝尊雖與陳維崧定交頗早，後來二人交遊頗密，朱氏更一度引陳為同道<sup>15</sup>，然而終究分道揚鑣。朱彝尊在康熙十二年（1673）為陳維崧胞弟陳維岳撰〈紅鹽詞序〉時，曾云：「善言詞者，假閨房兒女子之言，通之於〈離騷〉、變雅之義，此尤不得志於時者所宜寄情焉耳。」<sup>16</sup> 借閨檐之言表騷雅之旨，大抵不脫明末陳子龍所述，同時也符合早年朋輩對他詞作的看法。<sup>17</sup> 但朱氏序丁煒《紫雲詞》<sup>18</sup> 時，卻認為詩、詞別體，所能擔負之內容也不同，「故詩際兵戈俶擾，流離瑣尾，而作者愈工；詞則宜於宴嬉逸樂，以歌咏太平，此學士大夫並存焉而不廢也。」最後同樣推導出詞作與時代休戚相關，兵戈盡偃的盛世，樂章則不妨「歌詠太平之樂。」脫離易代之悲，作品趨於歌詠太平，正乃當時漸興之風氣。對此，徐鉉說得更加通透，其言稱丁煒詞「播諸管弦，含宮咀商，陳于清廟明堂之上，使天下之潤色太平之有助也。」<sup>19</sup> 陳維岳亦為《紫雲詞》寫序，云「昔亡兄（陳維崧）麗豎攤筆之年，當先生玉馬留京之日；披襟燕事不廢嘯歌，把袂春明共論風雅。屬有今詞之選，戲求名作之投。謂尚書雖未傳紅杏之吟，可郎中或竟乏花影之句……嗟乎！一曲烏絲已作廣陵之散，三聲玉笛重深向秀之悲。恨不起識曲中郎聽新聲于帳底」，也隱隱藉由對比，透露康熙盛世的普遍風氣與陳維崧昔年提倡激

---

之唱和活動，對當地由繁華到破敗應深有所感，但未必在當下就能體現。博學鴻詞科之徵辟舉薦，主要目的也是入館修明史，陳維崧對詞體的認知得以拓展至經史，實有賴於學養和際遇的積累。

13. 蔣平階在〈支機集凡例〉提到：「五季猶有唐風，入宋便開元曲。故專意小令，冀復古音，屏去宋調，庶防流失。」又言「唐詞多述本意，故有調無題，以題綴調，深乖古則。吾黨每多寄托之篇，間有投贈之作，而義存復古，故不更標題。」括號引文見《清詞序跋彙編》，頁14-15。陳維崧所舉堪與樂府、杜詩相近者為東坡、稼軒長調，這些都被重視《花間》的蔣平階排除在外，雙方差異可略見一斑。
14. 敦煌詞描寫的內容和主題，可參林玫儀：〈論敦煌曲的社會性〉，《詞學考證》（臺北：聯經出版事業公司，1993年初版2刷），頁45-86。
15. 如朱彝尊在〈紅鹽詞序〉提到與陳維崧往還過程，提到「予所作亦漸多，然世無好之者，讀其年兄弟稱善。」〈魚計莊詞序〉也說「十年以來，其年、容若、夔園，相繼奄逝，同調日寡。」〈書東田詞卷後〉更直言他對小令、慢詞與南北宋詞之變化的說法，「人輒非笑，獨宜與陳其年謂為篤論，信夫同調之難也！」以上皆可略窺朱、陳早期詞作與論詞觀點有趨近之處。
16. 朱彝尊：〈紅鹽詞序〉，《清詞序跋彙編》，頁233。
17. 同為浙西六家的李符題朱彝尊《江湖載酒集》時便言：「集中雖多艷曲，然皆一歸雅正，不若屯田《樂章》徒以香澤為工者。從來托旨遙深，非假閨裙裾，不足以寫我情懷。」參《清詞序跋彙編》，頁132。
18. 朱序撰作年代不明，但丁煒詞籍自序標示為康熙甲子二月，為康熙23年（1684）。文末稱朱彝尊審定而書言以為序，當距該年不遠。參《紫雲詞》卷前朱序，《清詞珍本叢刊》第6冊（南京：鳳凰出版社，2007年），頁750-751。
19. 徐序見《紫雲詞》卷前，《清詞珍本叢刊》第6冊，頁753。

揚慷慨的內容有別。

朱彝尊對詞體的看法，從寄託轉為歌詠盛世，基本上符合時代與文體的互動關係，然而也不宜逕自判定浙西詞派僅限於和統治者互通聲氣。如厲鶚與王昶同為浙派人物，前者因科舉不第，寄意江湖，內容也多唱和酬酢、描寫山林之作；後者雖居高位，作品亦時時流露漁隱之心。詞體彷彿無意間鬆動道德教化的官方規範，讓個我、私密的主觀感受得以彰顯。簡言之，官方視野雖產生相當的影響力，卻未必能夠真正規範當時詞人對詞體的認知和實踐。儘管詞論部分，厲鶚未曾偏離明末以來寄托的老路，尤其《樂府補題》所錄詠物作品深蘊遺民情志的說法，更廣為人知。可是浙派詠物詞自朱彝尊以降，的確未曾凸顯家國深意，其他題材之作，汎詠山林、抒發牢騷也多過對歷史興亡的感慨，理論同樣難以規範作品的書寫。持平論之，厲鶚雖也肯認詞體有寄托深意的潛質，而放回歷史情境，其際遇實無法讓他真切體會黍離麥秀之悲，頻繁的文酒歡會和隱居都市的生活，讓厲鶚對詞體雅的規範更偏向孤雅，而非受知清廷的朱彝尊所流露之醇雅。<sup>20</sup>

隨嘉、道以後政治局勢走向傾危，品味生活、遁跡山林與城市的態度遭受批評。張惠言首發其端，認為詞體「其文小，其聲哀，放者為之，或淫蕩靡曼，雜以昌狂俳優」，而正確的方向應是「緣情造端，興于微言，以相感動」，此情顯然屬於溢出個我情志，進入政治群體領域，故曰「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」，同時拈出詩騷比興變風之旨，有意趨近《詩》建立的政教風化觀。<sup>21</sup> 張惠言仕途困蹇，經世性格卻頗為強烈，然而他嘉慶四年（1799）考取進士，未及施展抱負便亡故，官止於翰林院編修。從時空背景和個人襟抱不難推知，張惠言何以反對厲鶚等寒士獨善其身，私語呢喃之狀，重新標榜忠愛纏綿的情思，以反映社會現實作為抒發內心真實情感的表現。蓋以其站在統治者的角度審視詞體功能，故貶斥以小我為中心的浙派末流。

但張惠言自身政治失意，物象與情意的連結也徘徊於「不遇」與「家國」之間，隱

---

20. 浙派傳承取法姜、張，崇尚清空騷雅，然朱、厲之偏嗜隨際遇學養有別。厲鶚〈論詞絕句〉其十提到心折朱彝尊之語，固可視為繼軌浙派，但歷來卻較少有人仔細推敲厲鶚所嚮往欣羨者是「小長蘆釣師」此一漁隱形象。徐照華認為詩中「寂寞湖山兩許時」指明代三百年詞學失傳，但此情景實與厲鶚往來江湖的形象相符。〈論詞絕句〉僅三處論及清人，分別為朱彝尊、嚴繩孫、萬樹：朱彝尊雖短暫入館編修明史，但多以布衣名士見知，晚年更閉門著書；嚴繩孫曾以江南名布衣應博學鴻詞科，旋告歸故里，杜門不出；萬樹亦未得官，為吳興祚幕僚，以《詞律》有功詞壇。三人隱逸、幕僚經驗皆與厲鶚生命情境相應，當可細論，此文不暇展開。徐照華所論，參氏著，《厲鶚及其詞學研究》（高雄：高雄復文圖書公司，1998年），頁195-196。

21. 張惠言所言，見〈詞選序〉，《茗柯文編》（上海：上海古籍出版社，2015年），頁60。其說與《詩》序所謂「上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。至於王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風變雅作矣。國史明乎得失之蹟，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠性情，以風其上，達於事變而懷其舊俗也。故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。是以一國之事，系一人之本，謂之風；言天下之事，形四方之風，謂之雅」，頗見共通之處。他對興、風的詮釋，更可知他將詞體功能遠紹漢儒對詩三百的看法，吟詠性情不廢諷諭其上，情志也要合乎禮義人倫的規範。

隱抒發個人寥落情緒。常州派後勁周濟便試圖修正此說，提醒時人與後世注意「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」，又曰「若乃離別懷思，感士不遇，陳陳相因，唾瀋互拾，便高思揖溫、韋，不亦恥乎。」<sup>22</sup> 知識分子的選擇、表態與興衰相表裏，若僅計較一己得失，無法將個殊性的存在情境外延至普遍性的現實情境，縱效法溫、韋亦不足觀。晚清戰火席卷天下，詞人多以詞體反映亂離，「詞史」作品大量湧現，凡針砭時政、勾連詞體與詞人所處環境已達到尊體效果者，鮮有不受常派規範影響的。可是隨清帝遜位，詞體成為遺民眷戀不肯去的國故，難以和新時代產生共鳴，逐漸淪為詞社成員的相互取暖、報刊雜誌上的消遣娛樂。

### 三. 摹調諧韻與鍊意即作為內在驅力的語言形式

詞為音樂文學，兼具音樂性與文學性，而作為結構作品的最小單位元素，漢字本就具有形音義合一的特質，若要分析命意與風格，仍必須回到字詞選擇後帶來的聲、色質地。唐末五代，旋律多依教坊曲調而損益之，隨音樂類型的差異，使用的樂器和語言風格也頗為分歧。不過整體言之，唐宋時期的詞體觀大抵是從豔麗逐漸定調為以婉約為本色。<sup>23</sup> 南宋以降，詞樂傳承逐漸消亡，除少數廟解音律者，對歌曲音節字拍的配合，惟姜夔等深諳樂理者可自度新曲，其他詞家多半因循舊例。至於遺詞用語呈現的神理氣味，則各家莊諧、俗雅分佔擅場，短長互見。<sup>24</sup> 概括言之，聲律諧乖與意格高低成為辨析詞體形式的重要議題。

沿至明清，由於詞已成案頭文學，填詞之法由倚聲轉為按譜。清人一方面在明人的基礎上整理歸納，摸索詞在韻律上的可能規律，一方面則更著力於章法布局和意境經營。不過由於立場和審美偏好的差異，清人對填詞時理想的表述形式與學習典範，見解殊異。下文擬從時間軸線入手，概略區分為明清之際、清中葉與晚清民初三階段，依序申說清人在詞體形式議題上的繼承與深化。

明代自嘉靖、萬曆時期出現不少詞譜著作，較為知名者，當屬張綖《詩餘圖譜》以及程明善《嘯餘譜》。其中又以《詩餘圖譜》反覆刊行，引起的迴響最為深遠廣泛，可

22. 周濟，《介存齋論詞雜著》，《詞話叢編》本（北京：中華書局，2005年10月第2版），頁1630。

23. 林怡劭認為崇尚婉約的詞體本色論是歷經唐末到宋末三個階段方建構完成，其中蘇軾指出向上一路的思考，是從聲律走向全面調和的過程。音樂與文字的合宜法度，先後在周邦彥、姜夔之手逐漸調和出嶄新的風貌。賦予婉約本色更豐富的內涵。詳細討論，請參氏著，《論唐宋時期詞體婉約本色的建構》（臺北：致知學術出版，2015年）。

24. 南宋王灼《碧雞漫志》便記錄他眼中「古今」作歌之別：古人歌無定句、句無定聲；今人音節皆有轄束，不敢稍異。儘管王灼也指出古今性情有別，音樂節拍依照自然度數也自不同，終歸是手耳相傳，拍從耳出，未明白標註工尺。參《碧雞漫志》卷一，《詞話叢編》本，頁80-81。張炎《詞源》上卷主要依循傳統儒家樂論的路子，如五音相配五行、五象、五德，乃至陰陽宮調等，側重點在樂譜，強調詞體的音樂性。下卷則較多涉及句法、字面、虛字、清空、意趣、用事等實務面的創作引導指南，此外張炎也特別在音譜一則提出協聲之說，認為音有清濁輕重，「若只依舊本之不可歌者，一字填一字，而不知以訛傳訛，徒費思索。」詳見《詞源》，《詞話叢編本》，頁239-272。

藉此側面窺知詞在當時的盛行情況。該書有三個說法最為重要：一，開啟清代詞譜研究之先河；二，提出詞體豪放、婉約二分，並稱「今所錄為式者，必是婉約」；三，以字數區分小令、中調、長調。<sup>25</sup> 不過易代之後，詞體創作曾一度進入短暫的衰退期，而清初戮力為詞的先鋒當屬鄒祇謨，陳維崧憶及此事云：

憶在庚寅、辛卯間，與常州鄒、董游也。文酒之暇，河清月落，杯闌燭暗，兩君則起而為小詞。方是時，天下填詞家尚少，而兩君獨矻矻為之，放筆不休，狼藉旗亭北里間。<sup>26</sup>

庚寅、辛卯為順治七、八年（1650、1651），據鄒祇謨《遠志齋詞表》的自述，他與董以寧於己丑、庚寅間，「常與文友取唐人《尊前》、《花間集》，宋人《花庵詞選》，及《六十家詞》，摹倣僻調將遍。因為錯綜諸家，考核音節，見短調字數多協，而長調不無出入。以是知刻舟記柱，非善用趙卒者也。」年月或因記憶而略有差距，不過內容無甚出入。由此可知鄒祇謨對詞譜格律的認識，得力於大量揣摩與實際創作。職此，他駁正當時學者奉為金科玉律的《詩餘圖譜》和《嘯餘譜》，如詞調體例的異同分合、乃至「錯亂句讀，增減字數，強綴標目，妄分韻腳」等。儘管鄒氏也稱美張綖於譜調學有筆路藍縷之功，但所載「具係習見諸體，一按字數多寡韻腳平仄，而於音律之學，尚隔一塵。」除了詞調音律外，鄒祇謨所論也涉及詞體之作法、典範，如小調「不學花間，則當學歐、晏、秦、黃。花間綺琢處，於詩為靡。」點出詩詞之別外，也認為小調「一唱三歎，總以不盡為佳」；長調則不妨取法姜、史、高、吳的「融篇煉句琢字之法」，因為「詞至長調而變已極」。北宋的周邦彥、柳永則是以「短調行長調之法」，或有破格出位之優點，但終究「嫌其不能盡變」。<sup>27</sup>

關於詞體作法，鄒說有兩處特別值得觀察。其一是小令當以花間、北宋為摹習典範，長調則宜取法南宋諸家；其二為小調、長調各有理想的呈現手法，周、柳詞可看出轉變之樞紐。浙派宗主朱彝尊之說與鄒氏差相彷彿而更推進一步，試看以下諸語：

唐宋以來作者，長短句每別為一編，不入集中，以是散佚最易。……近日毛氏晉刻有汲古閣《六十家宋詞》，頗有裨於學者。……世人言詞必稱北宋，然詞至南宋始極其工，至宋季而始極其變。姜堯章氏最為傑出……是集兼採趙宏基《花間集》、黃昇《花庵絕妙詞》……。（《詞綜·發凡》）

曩予與同里李十九武曾論詞於京師之南泉僧社，謂小令宜師北宋，慢詞宜師南宋……（〈魚計莊詞序〉）

25. 《詩餘圖譜》的傳播效力，可從萬曆後對該書進行補遺、增正、重刻的著作略見端倪。詞譜最為創作的工具書，市場需求也反映當時填詞者的數量不少，張仲謀更直截點出此現象乃詞學復興的先聲。明代詞譜的開拓與相關著作的情形，可參張仲謀，《明代詞學通論》（北京：中華書局，2013年），頁15-22。

至於嘉靖本《詩餘圖譜》的理論貢獻，較完整的討論則見《明代詞學通論》，頁36-57。

26. 馮乾編，《清詞序跋彙編》，頁160。

27. 文中引號文字，分見《遠志齋詞表》，《詞話叢編》本，頁643、658、650、651。

予嘗持論謂小令當法汴京以前，慢詞則取諸南渡……（〈水村琴趣序〉）

朱錫鬯先生曰：詞至南宋始工，斯言出，未有不怪者，為實庵舍人意與予合。今就詠物諸詞觀之，心慕手追，乃在中仙、叔夏、公瑾諸子……北宋自方回、美成外，慢詞有此幽細綿麗否？（〈詠物詞評〉）<sup>28</sup>

參照鄒祇謨之言，兩人近似而不盡同之處如下：皆指出小令當學北宋以前，長調學南宋以降，而鄒氏列舉姜、史諸家，亦為浙派所宗，惟朱彝尊特標姜夔；二人在北宋詞人中同樣提及周邦彥，但朱認為其人慢詞幽細綿麗，鄒則以為周氏猶未盡其變；對南宋詞的看法，朱彝尊提出南宋極其工、宋季極其變，並藉王沂孫、張炎、周密之詠物詞側面說明工巧，鄒祇謨則具體以融篇煉句琢字等技巧面去展現南宋詞凸出之處；朱、鄒二人對北宋詞的接受來源同樣有《花間集》、《花庵詞選》、《六十家詞》等選本，而前者依舊從選本展現其主張，後者則透過摹調校體和韻加以實踐。<sup>29</sup> 儘管摹習典範與對南、北宋詞體的看法有不謀而合處，但二人之學詞歷程與性情際遇的差異，最終讓他們的意見分道揚鑣。<sup>30</sup>

對理想詞體的想像以及典範轉移的歷程，猶能以清初陳維崧為例。收錄陳維崧早期詞作的《烏絲》一編，許多冶豔瑰麗的作品，都與毗陵、廣陵諸友人之往還、唱和有關係。此外，陳維崧也參與《倚聲初集》的評點，可略窺他當時的詞體審美標準。不過此類綺情之作，隨著王士禛返京述職、鄒祇謨辭世後暫告消沉，但陳維崧卻緊接著參與數次以慷慨悲涼、抒發不遇情衷的唱和活動，前後計有江村唱和（調寄〈滿江紅〉）、廣陵唱和（調寄〈念奴嬌〉）、與龔鼎孳京師唱和（調寄〈沁園春〉、〈念奴嬌〉、〈賀新郎〉）、秋水軒唱和（調寄〈賀新郎〉）等。藉由擇調，便能看出他已捨棄昔日風調，從早年貴胄公子到寄人籬下、流落京師，一己之身世感懷刻畫漸深，儀軌稼軒的姿態也愈發明顯。<sup>31</sup>

- 
28. 四則引文，分見《詞綜》（上海：上海古籍出版社，1978年），頁10-11；馮乾編，《清詞序跋彙編》，頁340、338；段曉華箋注《珂雪詞箋注》（上海：華東師範大學出版社，2018），頁7。
29. 王偉勇指出，欲掌握研究詞人接受史的材料，可從十分面著手，其中便包含他人和韻之作、他人仿擬之作以及詞選。參〈清代論詞絕句之整理、研究及其價值〉，《清代論詞絕句初編》（臺北：里仁書局，2010年），頁1。在諸多詞家中選擇某一特定對象的某一作品、詞牌加以摹擬、唱和，無疑代表該人、該詞具備一定的代表性，甚至被認為典範之作。
30. 朱彝尊學詞的時間較晚，不似鄒祇謨透過廣泛填詞的具體實踐去體會詞體的美感特質，儘管也提出小令宜師北宋之說，然而崇南輕北的傾向主要仍受到曹溶詞學思想轉變的啟發。曹秀蘭比較曹溶詞論與浙西詞派時便曾指出小令慢詞各自取法二宋的時間點，與曹溶作品體現姜張風調是相吻合的。另外，朱彝尊為經學大家，博學典雅的習氣也讓他對語言形式較多修飾、呈現文人特質的姜、張詞更加傾心。曹秀蘭之說見氏著：《曹溶詞研究》（合肥：安徽大學出版社，2010年），頁175-181。從詞體典範從北宋轉向南宋者，不止朱彝尊，也包括陳維崧，二人的詞學論敵多集中在北宋。造成此現象的原因，一方面受時代風氣之外緣影響，一方面也與反思詞之為體是否只能旖旎冶豔的審美特質有關。
31. 陳維崧幾次參與的唱和活動以及詞調的選擇，劉東海曾以《全清詞·順康卷》《全清詞·順康卷補編》為主，清初別集、方志等材料為輔，進行過一番詳盡統計，並梳理主題、數量、唱和背景，眉目允稱清晰。參氏著，《順康詞壇群體步韻唱和研究》（上海：上海世紀出版股份有限公司，2013年）。

此處可約略看出順、康時期詞體典範變動的痕跡。陽羨、浙西二派宗主早期作品均得力於北宋前，最後又不約而同地以南宋詞作為規範詞體的標準。從語言形式觀察，典故、修辭的講究以及對雅的追求，往往有賴鋪陳構思，於此北宋的確有不如南宋之處；從理論層面入手，儘管陳、朱都承認詞體應承擔寄托功能，但在創作實踐上兩人卻漸行漸遠，無疑源自對體性、體貌的認知有別。陳維崧的飛揚跋扈和朱彝尊的含蓄內斂，是性情造成的明顯對比，故體性上的不同較易理解。<sup>32</sup> 至於體貌部分，則可從《樂府補題》展開的異代唱和略見端倪。

《樂府補題》重新引起關注，與內容涉及宋末隱君子淒然身世的言外之感密切相關，故朱彝尊攜往京師後造成轟動，唱和者眾，其中也包括陳維崧。不過陳、朱選擇語言表述形式上的分歧，在詞史得到的評價。多半是讚揚陳維崧而貶抑朱彝尊。主要觀點是判定前者能以比興手法摹神寫意，能接續《樂府補題》的傳統，後者則較多賦筆鋪敘，偏重對形的描寫，偏離《樂府補題》之神韻志意。<sup>33</sup> 本文以為此現象涉及作者性情及其語言形式的使用，形式又決定風格走向，當作者選擇某種形式表現其內心情感，該形式理應呈顯相符的功能意義，然而構思謀篇到實際創作，不免出現落差。加上讀者透過作品所感受理解的，未必即是作者藉由作品希望表述的，古典文學批評所論的有法無法、形神之辨，大抵也出於言意、情景、物我、群己不斷周旋出現的落差。

浙西詞派取法姜張清空的詞體美感，與陳維崧同樣轉移明清之際盛行的花間範式，各自以典雅、雄健為核心，成為區分詞派風格的規範標準。詞體審美風格與創作時的經營、法度相關，屬於技術操作層面，姜夔、張炎都曾討論創作時字句章法的形式法度，重要性可見一斑。姜夔《白石道人詩說》便述及創作時前後結構布置、雕刻敷衍過與不及的問題，雖以詩體為主，亦不妨視為他對詞體創作的看法。尤其如「語貴含蓄」、「文以文而工，不以文而妙」、「意出於格，句法愈響，只求工於句、字，亦未矣」、「知其妙而不知其所以妙，曰自然高妙」，皆足以與詞體書寫相互參照。可見清空騷雅是從字詞、句法出發，形諸於格調，生發為意趣。字句之工只是基礎，知其妙而不之其所以妙才是他心目中理想的審美標準。同時姜夔也認為「一家之語，字有一家之風味。」

32. 朱彝尊〈邁陂塘·題其年填詞圖〉首句云：「擅詞場、飛揚跋扈，前身可是青兕」，便直接將陳維崧與辛棄疾相提並論。稼軒的家國情懷本就蘊藏寄托，加上陳維崧才高，能撐起無處不用典的掉書袋寫法，以辛詞為典範自是相得益彰。朱彝尊自身的選擇則可從〈解珮令·自題詞集〉的過片略見端倪，詞曰「不師秦七，不師黃九，倚新聲、玉田差近。」二詞見朱彝尊著，屈興國、袁李來點校，《朱彝尊詞集》（杭州：浙江古籍出版社，2011年），頁84、101。張炎經歷亡國，又長時間流離奔波，其心境可知，然而他表述的方式卻透露著荒涼幽怨的清冷氣息。如〈高陽臺〉（古木迷鴉）一首，題目提及過葛嶺賈似道故廬，又明言有今昔之感，內容卻是酸風、秋陰、殘碑等淒迷意象，與辛派截然不同，情緒淡而幽遠，著重以景物的鋪排轉換表達情感。詞作內容見張炎著，吳則虞校輯，《山中白雲詞》（北京：中華書局，1983年），頁55。

33. 此說可以嚴迪昌為代表，見《清詞史》，頁237-242。不過朱彝尊是否真的絲毫沒有觸及故國之思的意蘊，只是假借寄托的隱曲外殼，不斷淡化當時尚存的家國之恨，仍需回歸詞作的語言層次進行判斷。若僅從知人論世的角度，認為朱彝尊的行為符合清政權的政治要求，是以機巧地迴避，那麼何以判定王沂孫、張炎之作必然有寄托。此一判斷潛藏審美標準的問題，也透露詞體功能與形式間的關係有待進一步開展：是否反映政治現實必須以比興呈現，而文人心態無法透過賦筆表達。

如樂之二十四調，各有韻聲，乃是歸宿處。模倣者語雖似之，韻亦無矣。」<sup>34</sup> 此說或可用來解釋浙派末流淪為僵化的原因：文字極工巧之能事，卻不從格調、意趣用力。<sup>35</sup>

稍晚於浙西詞派而起的吳中詞派，論詞亦主騷雅，但特別強調聲律之清雋園秀，藉以上溯朱、厲而合乎南宋。如董國琛〈碧瑤詞序〉便透露吳中七家中的陳彬華有「刻意媚學，哀絲毫竹，一往而深。近復精究四聲，務合乎南宋諸家而止」之舉。<sup>36</sup> 吳嘉淦自序《秋綠詞》也提到：

繼交戈君順卿，乃始精究陰陽清濁之分，九宮八十一調之變，又以暇日遍覽南宋以來諸大家之集，互參博考……後每得一解，必蘄合乎古人之繩尺而止。<sup>37</sup>

然而這種尺寸規模、務求格調合於前人的做法，儘管是韻文學發展至一定階段後必然需要面對的現象，然而精細深化詞體形式的韻律感，終究缺乏一己之聲腔性情，已偏離姜夔的論述，更罔顧朱、厲雖標舉姜張，詞作卻依舊是自身面目。

音律固是詞體重要特色，然以此為宗旨，在當時引起不少批評。浙派後期代表人物郭麐便頗有微詞，他為吳中七子之一的王嘉祿《桐月修簫譜》作序時，表示「至於分判度曲，判別音聲，此非余之所敢知，而亦非所望於綏之者也。」此外，〈桐花閣詞序〉也直指「今時輩流嚶然自異，必求分判節度無不合於姜張，非是，雖工不足以與於此事。吾不知其果能悉合與？」<sup>38</sup>

浙派尚且如此，在嘉、道之後引起另一波尊體熱潮的常州詞派，反對餽釘堆砌，關心的命題也從聲調韻律的安排轉向篇章結構如何帶出背後意趣。陳水雲認為這樣的檢討聲浪，以從形式層面轉入意蘊層面，是晚清詞學從流派意識向典範意識的轉移。<sup>39</sup> 事實上，意蘊層面也必須透過形式層面才得以彰顯。

被視為常派開創者的張惠言極為重視言、意之間的互動關係，他援引「意內言外謂之詞」的說法，指出詞體是「採樂府之音以制新律，因繫其詞」，並認為其文字「各有所規，非苟為雕琢曼辭而已。」最理想的狀態是以溫庭筠為典範的深美閎約。觀察他品評溫詞的方式，是將〈菩薩蠻〉當成一系作品，並藉由篇章筆法的順、逆呼應，勾勒背後潛藏的深意。諸如「盪而不反，傲而不理，枝而不物」等批評，也清楚揭示語言的重要性。故他對以宋代詞人為學習典範，卻落入「迷而馳逐，不務原其指意。破析乖

34. 本文所引《白石道人詩說》，見何文煥編，《歷代詩說》（北京：中華書局，2001年5刷），頁680-683。

35. 耐人尋味之處在於「有格而無情」也是王國維對姜夔詞最直接的批評。然而姜夔詞的情意展現正與他選擇的語言表達形式有關，其人性情孤雅，與詞作一貫風格足以相匹，並非真的「無情」，而是姜夔呈顯之情不符合王國維預設之情。許嘉瑋曾對此進行討論，參〈情為何物——從「白石有格而無情」看《人間詞話》所論之情〉，《東亞漢學研究》，第8號（2018年7月），頁400-410。

36. 參馮乾編，《清詞序跋彙編》，頁856。

37. 同上。

38. 郭麐二序，分見參馮乾編，《清詞序跋彙編》，頁858、774。

39. 陳水雲，〈道光詞壇的典範建構：兼論晚清詞學從流派意識向典範意識的轉移〉，《嶺南學報》，第6輯（2016年7月），頁135-157。

刺，壞亂而不可紀」者提出強烈批評。<sup>40</sup> 金應珪承此，在〈詞選後序〉分別以「諫謝淳于而唯陳履舄」、「猶巴人振喉以和陽春」、「雖既雅而不豔，斯有句而無章」<sup>41</sup>，概要說明以花間、蘇辛、姜張為典範而淪為末流造成的弊病皆出於言、意無法相襯，過度偏重語言層次而忽略二者應表裡相符。

張、金二人之雖奠基於常派標舉微言大義、意內言外的論詞宗旨，但未必贊成或反對某個詞派單一的論詞主張，而是從更宏觀的角度去探討詞體形式應具備的基本條件，藉以追求理想詞體應有的狀態。即使一般認為常派興起乃源於針砭浙派，但我們仍能從張惠言評詞時稱許姜夔、王沂孫等典雅詞人略見端倪。只要詞作擁有深刻的現實意涵，符合政治風教的倫理秩序，能透過適切的形式呈現詞意，溫韋固佳，蘇辛、姜王亦無不可。事實上，論詞觀點由浙轉常的陳廷焯說得更加透徹：

近人為詞，習綺語者，託言溫、韋。衍游詞者，貌為姜、史。揚湖海者，倚於蘇、辛。近今之弊，時六百餘年來之通病也。<sup>42</sup>

形式即意義的前提建立在創作者有意識地選擇適合表達內在情感思想的呈現方式，若只是依樣葫蘆，反而導致文體內部規範的崩壞。若欲推尊詞體，除了詞體能夠承載的社會功能價值外，也應設法建立一套可以遵行、學習的形式標準與典範。此課題貫徹詞體的發展歷程，並非僅有清人需要面對。

常州詞派主張意內言外，而詞體之殊勝處，往往在於經營語言文字的細膩深邃，彷彿非如此無法完善妥切地抒情表意。自張惠言以降，常派中堅與後繼者對字句鍛鍊與筆力章法有不少論述，如周濟學詞途徑始於碧山、終於清真的說法，無非也是從可學、可法的詞體規範入手，引領學詞、填詞的方向。他認為碧山詞「饜心切理，言近指遠，聲容調度，一一可循」，集大成的清真則「渾厚，正於勾勒處見」<sup>43</sup>，可見常派後來的發展並非不重視音律和字詞的勾勒，但更側重的是知其妙而不知其所以妙的境界，從有寄託到無寄託的追求，建立在格調已成的基礎上。故渾涵、渾化之說，是有雕琢之工而無斧鑿之痕，相關評論，在《介存齋論詞雜著》中並不少見。張惠言最為推崇的溫庭筠，周濟便以為「花間極有渾厚氣象，如飛卿則神理超越，不復可以跡象求矣。然細繹之，正字字有脈絡。」至於浙派奉為圭臬的姜夔，則「如明七子詩，看是高格響調，不耐人細思。白石以詩法入詞，門徑淺狹，如孫過庭書，但便後人模仿。」<sup>44</sup> 其中值得注意的是守律與命意的周旋：明代七子雖以復古之說廣為人知，理論上卻未曾停留在字句的修飾工夫，只是便於摹倣的格調歷來招致惡評，導致後人忽略此舉正是典範得以確立的關

40. 括號引文出自〈詞選序〉，見諸《詞話叢編》，頁1617。而對溫庭筠詞的評語，也涉及語言經營的法度，可見《詞話叢編》，頁1609-1611。

41. 金序參《詞話叢編》，頁1618-1619。

42. 陳廷焯著，孫克強等輯校，《白雨齋詞話全編》（北京：中華書局，2013年），頁1255。

43. 括號引文見周濟，〈宋四家詞選目錄序論〉，《詞話叢編》，頁1643。

44. 周濟對溫、姜之評論，參《介存齋論詞雜著》，《詞話叢編》，頁1631、1634。

#### 四. 結論

文學創作並非在孤立的情況下以修辭技法描述內心感受，也不是依附外在客觀政治背景的附庸。詞家必須感知、確認此身的時空存在位置以及面對的文體規範，在歷史與群體間自我定位。同時選擇依循或顛覆某一典範，甚至可能在周旋思辯中成為更新的典範。<sup>46</sup> 詞體的發展週期，固然必須接受歷史、社會的審視眼光與外在規範，但功能並非討論清人如何認知詞體的唯一焦點，我們仍須考慮藝術性與審美特質所形塑的規範。更重要的是，功能與形式並非論者先行預設一套標準框架，反而參與者是在辨體的過程思考本色是否存在，如何存在等議題。當文體秩序被建立，便注定它有朝一日將被新的秩序所取代，而舊有傳統不會消失，我們可以嘗試注意的是哪些說法被強化或弱化。

康雍乾三朝盛世建構出相對穩定的政治局勢，在道、咸之後被紛起的戰火所打破，詞壇再次思考詞體扮演之角色及承載功能。於是當時影響力最大的浙西詞派，自然也成為眾矢之的。尤其常派詞論家為彰顯社會現實的針砭諷諭，極力貶抑應酬遊戲、規模物類的游詞（見金應珪〈詞選後序〉），刻意忽略語言是構組文學的基本元素，同時以今視昔的討論容易流為「離境」批評，缺乏同情理解的論點，對朱、厲以降的浙派成員未必公平。儘管不可迴避在過度變本加厲的浙派末流筆下，過度強調形式而導致作品缺乏性情厚度和靈動性，然而，在相同標準下，常派興起後刻意在內容求深，也一度導致詮釋趨於僵化。儘管譚獻試圖以「作者之用心未必然，讀者之用心何必不然」的方式鬆動固有觀點，緩和張惠言招致的批判，但此類見仁見智的觀點既以讀者之立場出發，卻似乎只限於套用在開山祖張惠言身上。回到具體背景，浙派從朱彝尊、厲鶚到末流的發展過程，作者的實存歷史情境早已產生變化，此乃不爭事實，不宜輕易忽略。若徒以道咸時期的「當代視野」作為乾嘉時期的作品「規範」，則失之偏頗。典範之轉移本有主、客觀因素，隨著時代變動，信念、價值及方法也往往必須因應眼下所需而重新調整，並與前一典範互相競爭。必須特別強調的是，競爭與轉移不代表前一典範徹底銷聲匿跡，後一典範全然破而後立，批判與抵抗皆屬廣義的接受，故常派取代浙派引領一代風尚的現象亦應作如是觀。

---

45. 顏崑陽曾辨析明代七子的復古實踐，同時指出摹擬行為與文體典範的關係，存在前後體式的因、變關係，是文學史上的重要課題。詳細論述請參〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鏈接效用」〉，《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集（下）》（臺北：臺灣學生書局，2002年），頁787-833。

46. 此說法得益於顏崑陽，他指出文學的實用性與藝術性並非截然二分的對立存在，文體是以得以被認知、傳播，作為載體的語言型構，在創作實踐的動態過程，提供藝術審美的向度以及社會實用的向度。而文類體裁又可分為格式性型構、程式性型構、倫序性型構三種。格式性型構指書寫成面被規格化的空間型態，譬如詩之句式平仄等。程式性型構則是動態過程中，文體在篇章結構上外顯的型式特徵，如漢大賦多半會先以序陳述背景、動機，以主客問答方式進行時間、空間次序的鋪陳，並以亂作結。倫序性型構則屬於此文體如何被運用，作者與讀者的互動關係為何。詳細論述，參〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，《清華學報》，第35卷第2期（2005年12月），頁295-330。

借用王汎森從高壓政治控管到文人自我審查的說法，或許可以讓我們更全面地理解從乾嘉至道咸時期，常派如何取代浙派建立一套符合實用的詞體規範。儘管政治與文學密切相關，卻無法涵蓋一切。詞人的自我規範，不侷限於外在政治環境的壓迫，也包括因應詞體認知的變化而有意識地趨近某種框架。浙派的貢獻當在於詞人意識到詞體的內在規範，並從藝術審美的角度加以深化。簡言之，對聲韻音律極其重視的浙派其實從未真正退場，它早已化為養分，滲入詞人與詞論家的血脈肌理。

最初，透過順治年間鄒祇謨、陳維崧等人廣泛的模擬、唱和，詞人逐漸掌握詞體在形式上的變動，同時確定自身審美品味與典範詞人。<sup>47</sup> 不過康熙十八年後，隨著政治版圖的開展與穩定，官方也有意識地收編被視為小道末技的詞，作為文化統治的工具之一。從外在驅力觀之，浸潤在高壓統治下，人們在心態面無論較偏向於積極或消極，縱情山水、泛詠萬物，無涉乎家國忠義，嚴格來說已溢出官方政治規範，屬於創作者的人生選擇，只是意外降低批判朝政的音量，故又弔詭地為統治者所樂見；著眼於內在動因，當強調清空騷雅逸趣的作品成為詞壇爭逐的風尚，等而下者不免附庸風雅，甚至堆砌餽釘，最後形成新的僵化框架。恰巧道、咸之後，清廷面對內憂外患，缺乏足夠「規範」思想與文化的力量，看似彰顯自身主體性與自覺意識的最佳時刻，但現實卻非如此。歷經順、康時期，愛新覺羅氏的文化政策透過軟硬兼施的手段深耕厚植，知識階層也逐漸認同清廷的正統性與有效性。因此，當清廷興亡存廢之際，強調文學的實用性與經世特質，往往展現在忠愛纏綿、富國強民等相關主題。是以拈大題目、出大意義一類的說法在晚清詞論並不罕見。我們固然可以同情地理解上述發展有其歷史意義和背景，但站在文學發展的角度審思，過度偏重反映現實、諷諭褒貶，是否也如同批判淫詞語游詞的狹隘一樣，陷入另一種框限視野的危險？詞體如何被定位，以及如何達到理想詞體，都有待更詳實嚴密的分析，本文僅是提出一宏觀框架。至於相異詞派內部對典範的追求為何，又是透過何種方式趨近典範，則必須具體且細緻地分析個案與詞作。 □

---

47. 如王士禛從《花間》、《草堂》入手，後又多次和李清照《漱玉詞》，而曹爾堪等人的江村唱和，讓稼軒風一度大為盛行，浙派朱彝尊標榜取法姜張，同樣是推舉某一典範詞人、詞作風格作為審美標準。直到晚清，朱祖謀等對吳文英的推崇，亦屬相近的策略。若要重新建立新的典範，最好的方法莫過於在舊典範外別樹一幟，而模習者和典範之間的關係，相異典範之間如何針對詞體展開思索，都值得進一步探究。