

3-2015

# 論南宋詞所展現的“物趣”、“夢境”與“空間邏輯”的文化意義

Shuen-fu LIN  
*University of Michigan*

Follow this and additional works at: [http://commons.ln.edu.hk/ljcs\\_new](http://commons.ln.edu.hk/ljcs_new)

 Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

## 參考書目格式 Recommended Citation

林順夫 (2015)。論南宋詞所展現的“物趣”、“夢境”與“空間邏輯”的文化意義。《嶺南學報》，復刊號（第一、二輯合刊），頁33-83。檢自 [http://commons.ln.edu.hk/ljcs\\_new/vol1/iss1/4](http://commons.ln.edu.hk/ljcs_new/vol1/iss1/4)

This 文學美學 Literature and Aesthetics is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in 嶺南學報 Lingnan Journal of Chinese Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

# 論南宋詞所展現的“物趣”、“夢境”與 “空間邏輯”的文化意義\*

林順夫

【摘要】對北、南宋詞的評價，浙西兩學者的撰著，清早期的朱彝尊《詞綜》和晚清民國時期的王國維《人間詞話》，二者看法不同。後者揚北宋而抑南宋，直指詞至南宋，已不足觀；而前者卻不一筆抹煞南宋，對其成就、價值亦給予充分的估量。當代詞學，似乎以王氏《人間詞話》影響更巨，本文則顛覆王氏之說，較認同朱氏的觀點。意在宋文化發展面向上來體察北、南宋之際詞的發展嬗變，北宋蘇軾、周邦彥已有出色的詠物詞，而由於種種文化因緣，南宋詞人承襲前人，在詞中發明“物趣”。考索姜夔、史達祖與“物趣”之淵源，進而深入分析當時代表詞人以及宋遺民詞人的詞結構的改變，內含“空間邏輯”之新意，以及詞作特點，他們與北宋詞的直接抒情，顯然已有較大的差異。

【關鍵詞】南宋詞 物趣 夢境 空間邏輯

---

\* 這篇論文原稿是特別爲了參加故宮博物院主辦的“南宋的藝術與文化國際研討會”而撰寫的。此研討會於2010年11月22至24日在臺北士林外雙溪故宮博物院舉行。論文稿在研討會宣讀後，承正式評論人、筆者多年老友姜斐德博士(Dr. Alfreda Murck)以及其他與會學人不吝指正，獲益良多，先此致謝。此次原稿經稍加改訂交《嶺南學報》(復刊號)後，編輯先生又把拙稿送給一位學者審查。現在，筆者按照這位匿名審查人所提的寶貴意見，將論文重新作了不少的修訂與增補。對審查人，筆者也非常感謝。論文雖經多次改訂補充，恐難免尚有錯誤和不足處。這些當然全由筆者自己負責。

## 前 言

自從中國元朝羅宗信(活躍於公元14世紀)為成書於公元1324年的周德清(1277—1365)《中原音韻》所作的序文裏,把唐詩、宋詞和元曲並稱以來,經過明清兩代、幾位關注文體發展的學者的推延發揮,到清末民初,王國維(1877—1927)就發展出對後來頗有影響的“凡一代有一代之文學”的理論來<sup>①</sup>。按照這個理論,宋詞被認為是最能代表宋代文學的文體,足以與“楚之騷,漢之賦,六代之駢語,唐之詩……元之曲”<sup>②</sup>並駕齊驅。

在20世紀末期,王氏這個有趣的理論曾受到一些學者的檢視、闡述和發揚。宋代文學包括詩、詞、文、小說和戲曲五大體類。無可否認,宋代的小說和戲曲還處於萌芽的時期,可是宋詩和宋文都已是數量龐大而且有輝煌成就的體類。因此,有人認為,如果要拿詞來當作宋代文學的代表,我們必須從詞體的發展是在宋代最富創造性及開拓性這一點來討論<sup>③</sup>。據筆者所知,闡述並發揮王國維的“一代有一代之文學”說,而能推出自己既精闢又有深度之論說者,則非當代中國學者李澤厚先生莫屬了。李先生不從宋詞的成就本身入手,而從中唐到北宋(960—1127)間整個時代風尚跟社會氛圍的大變遷來切入探討。他指出,中唐以後,新興的世俗地主階層的審美興趣和藝術主題已與前時代不同,呈現“走進更為細膩的官能感受和情感色彩的捕捉追求中”,“時代精神已不在馬上,而在閨房;不在世間,而在心境。所以,這一時期最為成功的藝術部門和藝術品是山水畫、愛情詩、宋詞和宋瓷。而不是那些愛議論的宋詩,不是鮮艷俗麗的唐三彩”<sup>④</sup>。他又

① 中國當代學者王水照先生,曾對這個理論的來由,做過討論。請看王水照主編《宋代文學通論》,開封:河南大學出版社1997年版,第一章第一節《“一代有一代之文學”說的來由》,第43—49頁。本書是簡體字本,引文時,把字體改成繁體。本文所有引文,如原文是簡體,都改成繁體。

② 這是王國維於1912年寫的《宋元戲曲考》自序中所說的話。王國維《宋元戲曲考·序》,見載《王國維文學論著三種》,北京:商務印書館2001年版,第57頁。

③ 這是王水照的看法,見《宋代文學通論》,第一章第二節《宋詞的歷史定位》,第45—49頁。

④ 李澤厚《美的歷程》,北京:三聯書店2009年版,第159頁。此書初版於1981年,此後有很多版本流行。三聯書店出版的2009年版本,應是作者改訂的最後版本。因此,本人引文都引自此版。李先生在《美的歷程》第八章《韻外之致》和第九章《宋元山水意境》花了很大篇幅討論中唐至宋元的審美興趣和藝術境界。見該書,第150—190頁。

說：“在詞裏面，中、晚唐以來的這種時代心理終於找到了它的最合適的歸宿”<sup>①</sup>。後文筆者還會再援用李先生的許多寶貴觀察。在此本人先引他幾句關鍵的話來聲明，本文討論詞時，是依照他的看法，把詞當作最能代表宋代時代精神的文學體類來看待的。

作為一種詩歌形式，詞與在宋朝以前已經具有悠久發展歷史的詩不同。詞是一種配合主要是從中亞傳入中國的燕樂而成的可以歌唱之詩體<sup>②</sup>。詞最早起於民間。初、盛唐時，偶爾有文人開始填詞，但創作還是極少。到了中、晚唐時期，尤其是9世紀以後，文人寫詞才逐漸增多起來。在隨後的五代時期(907—960)，詞這新興的詩體纔算漸趨繁盛，完全成熟於北宋年間，並於北宋末期，從酒筵席間歌女演唱的通俗曲詞演變成被文人接受的重要詩歌體類之一。儘管很多晚宋文人試圖在詩的領域開拓出新的創作方向，他們還是沒能讓詩這種文體重現前幾世紀的蓬勃生機。相對而言，詞卻仍然具有很多發展的潛能。清初的朱彝尊(1629—1709)說：“世人言詞，必稱北宋，然詞至南宋始極其工，至宋季始極其變。”<sup>③</sup>的確，從12世紀末以來，南宋(1127—1279)出現了不少非凡的詞人，替詞壇發展出一些有趣、重要而且新穎的新形式。本文擬集中討論最具代表性的南宋詞所展現的前所未有的特色，主要包括物趣、透過夢之窗口觀看世界與人生和空間邏輯等三層面。按照筆者的看法，這些特色都可說是朱彝尊所指出的宋詞“極其工”，“極其變”的最佳例證。本文擬把這些特色放在南宋文化發展的面向上來探討。

## 一、物 趣

筆者首先要討論南宋詠物詞所展現的“物趣”這一特色。要討論這一特色，我們必須先對“物”在中國詩歌傳統中所佔有的地位有一基本認識。

從很早開始，中國詩歌理論就已經重視“感物言志”的問題，將“‘物’

① 李澤厚《美的歷程》，第160頁。

② 關於詞的起源，本人大抵根據夏承燾、吳熊和於《詞學》書中《詞的起源》一小節的簡叙。見夏承燾、吳熊和《詞學》，臺北：宏圖出版社1970年版，第1—6頁。

③ 朱彝尊《詞綜·發凡》。見朱彝尊選、汪森輯《詞綜》，北京：中華書局1975年版，第10頁。

與‘心’之相感,看作詩歌創作之重要質素”<sup>①</sup>。在《文心雕龍·明詩》裏,劉勰把自《毛詩大序》以來論述感物言志的概念,用精簡的四句總結起來:“人稟七情,應物斯感,感物吟志,莫非自然。”<sup>②</sup>根據這個中國傳統理論,詩歌創作的源起係來自詩人內心感受到外物的感發。這樣的理論,也許可以稱之為“詩之自然的源起論”(naturalistic conception of the origin of poetry),與西洋傳統裏,詩人常常向繆斯女神(Muses)乞求創作靈感的理論,有很大的不同。在這種詩人受外物的感發而抒寫其情志的詩歌傳統中,外物在中國詩歌傳統裏所佔的位置,當然也就特別重要了。不應忽略,物雖然重要,自《詩經》以來,中國詩歌的主流究竟仍是以抒寫情志為主體的。依照葉嘉瑩先生的考察,專門以寫物為主題的中國文學作品,應該以荀子和宋玉的一些以“賦”為標題的作品為最早<sup>③</sup>。在他們的賦作裏,荀、宋已經把寫作的重點,從詩的抒發情志“轉移到對‘物’的鋪陳叙寫方面了”<sup>④</sup>。至於專門以寫物為主題的“詠物詩”,則要到建安(196—220)、齊梁(479—557)時代纔出現並形成風氣。建安以後,雖然詠物之作在後世詩傳統中頗有發展,可是按照詩作的內容性質,可以歸納為偏重借外物來喻托詩人內心情志,或偏重社交的寫詩活動,或偏重消遣遊玩等性質;而且屬於喻托性質的寫作方式,也不外有偏重思索安排和直接感發兩種<sup>⑤</sup>。此處所述詠物詩的性質和表現方式,對於後來詠物詞的發展是有一定影響的。

詠物詞是到了北宋後期,尤其是在蘇軾(1037—1101)和周邦彥(1056—1121)兩大家手中,纔逐漸得到發展的。蘇軾是一個相當晚成的詞人,因為他是於36歲已經是成名了的詩人時,才開始著手作詞<sup>⑥</sup>。雖然如

① 此語引自葉嘉瑩先生《論詠物詞之發展及王沂孫之詠物詞》一文,原載《四川大學學報》(1986年第4期),後來收入繆鉞、葉嘉瑩合著《靈谿詞說》。此書原由上海古籍出版社於1987年出版,筆者所用者為臺灣版。引語見《靈谿詞說》,臺北:國文天地雜誌社1989年版,第531頁。在這篇重要的論文中,對於中國詩歌的“感物言志”抒情傳統以及宋代以前的詠物傳統,葉先生作了極精簡的論述;見該文,第529—537頁。本人此節談到宋代以前的詠物傳統,大抵都跟隨葉先生的論述。

② 葉嘉瑩先生在前注提到的論文裏,簡述了《毛詩大序》、《禮記·樂記》、陸機《文賦》、鍾嶸《詩品·序》及《文心雕龍·明詩》等討論感物言志與詩歌創作之關係的語句。見《靈谿詞說》,第531頁。

③ 《靈谿詞說》,第532頁。

④ 同上注。

⑤ 這些是葉嘉瑩先生的結論。《靈谿詞說》,第532—537頁。

⑥ 葉嘉瑩先生認為蘇軾是1072年纔開始寫詞的。請看葉先生《論蘇軾》一文,收入繆鉞、葉嘉瑩合著:《靈谿詞說》,第194—195頁。

此,蘇軾仍是宋詞歷史上成就很高、影響極大的詞人之一。比蘇軾稍前的詞人柳永(生卒年不詳),已經作了革命性的貢獻,即大膽使用白話口語(甚至連缺乏洗練或醇雅的俚俗措辭也不迴避),以及開發以鋪叙、柔婉、“委屈盡情”為基調的慢詞美典<sup>①</sup>。與蘇軾同時代而年紀較輕的文人,如晁補之(1053—1110)和張耒(1054—1114),認為蘇軾作詞的策略是“以詩為詞”<sup>②</sup>。蘇軾確實一方面致力提升詞在柳永手中所建立的通俗格調,而另一方面並以其寫詩所用的技巧來作詞,將詞從此前閨情和艷情的主調中解放出來,使之能表達形形色色的情感,幾乎跟詩一樣地多能<sup>③</sup>。蘇軾在使詞趨近詩的言志傳統的同時,又一改較為陰柔婉約的傳統詞風,而用雄強遒健的語言來作詞,開創“豪放”的風格<sup>④</sup>。蘇軾的詠物詞大多是借物來直接發抒情志,並且表現一種他特有的“詠物而不滯於物的揮灑自如之風格”<sup>⑤</sup>。

周邦彥一向被尊稱為北宋詞的集大成者。葉嘉瑩先生把周邦彥集北宋詞之大成的內涵,歸納為六項:一、善於融化前人詩句入詞;二、善於體物,描繪工巧;三、善於言情,細膩周至;四、善於練字,妥帖工穩;五、精於聲律,有清濁抑揚之美;六、工於佈局,結構曲折細密<sup>⑥</sup>。周邦彥的“集大成”,確如葉先生所說,“大多是就其寫作功力方面之成就而言,而並不是就其內容意境方面而言的”<sup>⑦</sup>。周邦彥精工雅致的作品,可以說是把詞這個體類在北宋發展出來詞的“婉約”正統美典,提升到一個高峰。雖然周邦彥的詠物詞並不很多,其所展示的描繪物與情交錯映襯的複雜結構,與“安排思

① 見拙文《詞別是一家：一個文類身份的形成》裏關於柳永的簡短論述。此文已收入拙著《透過夢之窗口：中國古典文學與文藝理論叢》，新竹：清華大學出版社 2009 年版，第 228—230 頁。“委屈盡情”是姜夔給詞所下的定義，見姜夔著，夏承焘校輯《白石詩詞集·白石道人詩說》，北京：人民文學出版社 1959 年版，第 67 頁。

② 吳熊和《唐宋詞通論》，杭州：浙江古籍出版社 1988 年版，第 289—290 頁。

③ 見拙文《詞別是一家：一個文類身份的形成》裏關於蘇軾的簡短論述。載《透過夢之窗口：中國古典文學與文藝理論叢》，第 230—232 頁。讀者亦可參看 Kang-i Sun Chang, *The Evolution of Chinese Tz'u Poetry: From the Late Tang to the Northern Sung* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 第 170 頁。此書中討論蘇軾的一章(第 158—206 頁),對於蘇軾詩詞的關係,卓見也隨處可見。

④ 見《詞別是一家：一個文類身份的形成》,《透過夢之窗口：中國古典文學與文藝理論叢》，第 231 頁。

⑤ 葉嘉瑩《論詠物詞之發展及王沂孫之詠物詞》,《靈谿詞說》，第 540 頁。

⑥ 葉嘉瑩《論周邦彥詞》,《靈谿詞說》，第 304—306 頁。

⑦ 同前書,第 305 頁。

索的寫作方式，卻為後來南宋大量詠物詞的出現開闢了前路”<sup>①</sup>。關於詠物詞，葉先生析論得很精到，她說：“如果說蘇軾是由於詩化而把詩歌中詠物之風帶進詞中的一位作者，那麼，周邦彥則應是使詠物詞脫離‘詩化’而真正達到‘詞化’的一位作者。”<sup>②</sup>衆所週知，在南宋詞名家如姜夔（約 1155—1221）、史達祖（1163—約 1220）、吳文英（約 1200—1260）、周密（1232—1298）、張炎（1248—約 1320）等的作品裏，詠物是其重要內容之一。而這些南宋名家的詠物詞，都相當程度地受過周邦彥的影響。關於這點，葉先生已經在收入《靈谿詞說》的多篇關於這些名家的論文裏，有精闢的分析論述了，有興趣者可以取來閱讀。筆者想在下文特別討論的是，南宋詞人在詠物作品裏所開拓出前所未有的、到目前為止也較不為人關注的新境界。現在先來簡單敘述一下，詠物詞的出現與發展，跟北宋後期文化的可能關係。

在討論為什麼蘇軾寫了很多詠物詞時，葉嘉瑩先生首先提出，也許這是由於蘇軾在“詩化”的過程中，把詩傳統中的詠物風氣帶進詞裏來的原因<sup>③</sup>。其次，她指出，在蘇軾周圍，已經出現了一個如同建安時代的“文學寫作的集團”，而詠物詞是集團成員社交活動的產品<sup>④</sup>。筆者想補充的是，詠物詞之興起，似乎與 11 世紀，尤其是 11 世紀後期，宋人開始對“物”產生一種特別的關注有關。在電子版的《四庫全書》裏搜尋一下，筆者發現“物趣”一詞，最早出現在王禹偁（954—1001）的《庶子泉》詩開頭兩句：“物趣固天造，物景不自勝。”<sup>⑤</sup>自王禹偁開始，“物趣”一詞漸漸被北宋人在詩歌和散文裏用起來，在梅堯臣（1002—1060）、韓琦（1008—1075）、惠洪（1071—1128）等人的文集中可以找到一些例子。<sup>⑥</sup> 成書

① 葉嘉瑩《論詠物詞之發展及王沂孫之詠物詞》，《靈谿詞說》，第 541 頁。

② 同前書，第 543 頁。

③ 同前書，第 539、543 頁。

④ 同前書，第 539 頁。

⑤ 王延梯選注《王禹偁詩文選》，北京：人民文學出版社 1996 年版，第 137 頁。

⑥ 在梅堯臣的文集裏就可找到數個“物趣”：一首五言古詩題目是《子聰惠書，備言行路及遊王屋物趣，因以答》；《宿州河亭書事》詩首四句是“遠泛千里舟，暫向郊亭泊。觀物趣無窮，適情吟有托”；《依韻和吳正仲冬至》詩頭二句是“流光冉冉即衰遲，物趣迴還似轉規”；《蟬》一詩中有“物趣時時改，人情忽忽遷”兩句。此四處分別見於梅堯臣著、朱東潤編校《梅堯臣集編年校注》，上海：上海古籍出版社 1980 年版，第 22、121、751、868 頁。韓琦的《上巳北塘席上》以“修楔春塘上，誰知物趣深”兩句開篇，見韓琦撰、李之亮、徐正英箋注《安陽集編年箋注》，成都：巴蜀書社 2000 年版，上冊，第 237 頁。惠洪的《李德茂家坐中賦諸銘》中之《阮咸銘》：“有晉奇逸，製為此器，以姓名之，蓋琴之裔。物趣幻假，形因變遷，但餘至音，則無陳鮮。”見王雲五主編《四庫全書珍本》第 222 冊，惠洪著《石門文字禪》，臺北：商務印書館 1980 年版，第 17 頁下。

於宋徽宗(1082—1135, 1100—1125 在位)宣和二年(1101)的《宣和畫譜》也曾用過“物趣”一次,稍後筆者會提出來做較詳細的討論。在這些北宋詩文裏,“物趣”主要是指“自然景物給人所產生的興趣”<sup>①</sup>。明朝(1368—1644)以後,“物趣”成爲藝術理論裏的一個重要辭彙,而且其指涉範圍也就不侷限於自然景物了。“物趣”這個有趣的語詞首次出現在宋代的文獻裏,是一個耐人尋味的問題。

中國近代史學大師陳寅恪(1890—1969)曾說過:“華夏民族之文化,歷數千載之演進,造極於趙宋之世。”<sup>②</sup>聞名中外的已故中國史學家鄧廣銘(1907—1998),也曾經說過:“兩宋期內的物質文明和精神文明所達到的高度,在中國整個封建社會歷史時期之內,可以說是空前絕後的。”<sup>③</sup>宋朝的物質與精神文明所達到的高度,是否真的造極,甚或是絕後,恐怕研究中國歷史的專家會持不同意見,不過其空前的情況,應無問題。在中國歷史上的五六個主要朝代裏,只有宋朝是一直在外患最頻仍的情況下存在,然而從宋太祖以來,其主要政策卻是抑制軍事,以與對宋常有侵略野心的鄰居共存<sup>④</sup>。這個基本上用金錢來向鄰近強國買和平共處的策略,常爲後來中國史家所詬病。儘管如此,宋朝在物質和精神文化上仍有空前的成就。由於農業、工業和商業的發展,宋朝是一個非常富庶的社會。關於宋朝的成就,美國漢學家牟復禮(Frederick W. Mote, 1922—2005)先生曾作了如下的簡要概述:

宋人生活的繁榮就是宋朝成就的一部分。所有的證據顯示,中國在整個宋朝三百年,尤其是1127年以後南宋所統治的原來領土的三分之二地區,是當時全世界最富裕,最有秩序,文化和科技也最先進的部

① 李澤厚曾說過:“……由盛唐而中唐,對自然景色、山水樹石的趣味欣賞和美的觀念已在走向畫面的獨立複製,獲得了自己的性格,不再只是人事的背景、環境而已了。”見《美的歷程》,第170頁。李先生的“對自然景色、山水樹石的趣味欣賞”一語,正好可以拿來作宋時“物趣”一詞的定義。

② 陳寅恪《陳寅恪先生文集》第二卷,上海:上海古籍出版社1980年版,第245頁。

③ 鄧廣銘《談談有關宋史研究的幾個問題》,收入《鄧廣銘全集》第七卷,石家莊:河北教育出版社2005年版,第59—71頁。所引文句,見該書第61頁。

④ 這是先師牟復禮先生的觀察。五個朝代指漢、唐、宋、明、清,有時元朝也被加進去,而成六個主要朝代。見 Frederick W. Mote, *Imperial China: 900 - 1800* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999), 第112頁。



分。宋朝容納了世界上最大的城市,及數量最多的較小城市和大城鎮。她支撐了比世界其他地區更大的國內和國際商業。在世界其他各地有印刷的書籍以前(與宋朝分享印刷技術並付出貢獻的韓國除外),她出產了數以千計的書籍。雖然我們無法很精確地計算,宋朝無疑擁有當時世界上數量最多的精通文學的人,並且有不斷增多的有讀寫能力的普通人。讀寫能力和書籍合起來,表示宋朝能夠更有效地累積、保存並傳播知識,而且因為宋人的知識大多有實際的用途,人們的生活也就得到了改善。不過,我們不能忽略大體上富裕的城市裏存在不公平,或者貧窮人可能遭受到的(例如來自地方政府的)傷害。<sup>①</sup>

北宋究竟在什麼時候發展成一個繁榮、富裕、太平的社會?在《東京夢華錄·序》裏,孟元老以如下幾句開篇:“僕從先人宦游南北,崇寧癸未到京師,卜居於州西金梁橋西夾道之南。漸次長立,正當輦轂之下,太平日久,人物繁阜。垂髫之童,但習鼓舞;班白之老,不識干戈。”<sup>②</sup>宋徽宗於1100年即位,年號先是建中靖國,一年多後改作崇寧;癸未是崇寧二年,即1103年。從孟元老序中的“漸次長立,正當輦轂之下,太平日久,人物繁阜”,“班白之老,不識干戈”,“僕數十年爛賞疊遊,莫知厭足”等字句看來,北宋社會(尤其在汴京)至少在11世紀後幾十年,應該已經是很太平、繁榮、富裕了。在《宋代之金石學》一文結尾,王國維(1877—1927)說:

金石之學,創自宋代,不及百年,已達完成之域。原其進步所以如是速者,緣宋自仁宗以後,海內無事,士大夫政事之暇,得以肆力學問。其時,哲學、科學、史學、美術,各有相當之進步;士大夫亦各有相當之素養;賞鑒之趣味,與研究之趣味,思古之情,與求新之念,互相錯綜。此種精神,於當時之代表人物蘇(軾)、沈(括)、黃(庭堅)、黃(伯思)諸人著述中,在在可以遇之。其對古金石之興味,亦如其對書畫之興味,一面賞鑒的,一面研究的也。漢、唐、元、明時人之於古器物,絕不能有

<sup>①</sup> Frederick W. Mote, *Imperial China: 900-1800*, 第324—325頁。

<sup>②</sup> 孟元老《東京夢華錄·序》,見孟元老等著:《東京夢華錄(外四種)》,上海:古典文學出版社1957年版,第1頁。

宋人之興味。故宋人之金石書畫之學，乃陵跨百代。近世金石之學復興，然於著錄考訂，皆本宋人成法，而於宋人多方面之興味，反有所不逮。故雖謂金石學為有宋一代之學，無不可也。<sup>①</sup>

宋仁宗(1010—1063)在位於1022到1063年間。前文提到的自然景物，以及此處王國維所提的金石古器物、書畫等，都可以泛稱作“物”，即可以被代表吾人經驗主體之“我”和“心”所理解或感知的“物”。筆者已經指出，“物趣”一詞首見於活躍於10世紀末期的王禹偁作品裏。可是，此詞之被多人採用，則是仁宗朝以後的事情了。在一個太平日久、物質文明空前昌盛的時代，社會上的精英，開始廣泛地對“物”產生賞鑒和研究的關注與興趣，應該是順理成章的事情。雖然詠物詞之興起與北宋後期文人社交玩樂的活動有關，其背後有繁盛的物質文明這一歷史條件，我們不能忽略。

關於宋人對物的關注與興趣，王國維指出對於金石古器和書畫等文物的“賞鑒之趣味”，“研究之趣味”，以及“多方面之興味”等特色。王氏之言，雖極簡要，已經敏銳指出，宋人除了在哲學、科學、史學、美術等重要文化領域各有相當的進步外，也能拿文物來當作“審美”與“研究”的對象，並因此開拓出“金石學”專門領域這一重要貢獻。我們可以比王氏更進一步，來探討宋人物趣所表現的時代精神。

北宋晚期的文士，對於詩、畫之關係以及美學上的形神意等問題，著墨甚多。筆者只挑出少數比較有代表性，而且也與本文比較有關係的意見，來簡單論述一下。晁補之有討論物與詩、畫關係的《和蘇翰林題李甲畫雁二首》，其一首六句如下：“畫寫物外形，要物形不改。詩傳畫外意，貴有畫中態。我今豈見畫，觀詩雁真在。”<sup>②</sup>晁補之是所謂的“蘇門四學士”之一。蘇軾的《題李甲畫雁二首》今已亡逸，其內容可能是在稱讚李甲一幅畫裏的雁，畫得很自然、逼真。因此，晁補之在他的和詩裏，才轉而讚美蘇軾的詩，稱它可以代替李甲畫裏的雁本身<sup>③</sup>。在《書鄴陵王主簿所畫折枝二首》其一開頭，蘇軾寫出如下非常有名的幾句詩：“論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩

① 見王國維《靜庵文集續編》，《王國維遺書》第五冊，上海：上海古籍書店1983年版，第74頁下。

② 晁補之《雞肋集》，《四部叢刊》本。

③ 美國學者卜壽珊(Susan Bush)曾簡要討論了這一點。見Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971), 第26頁。

必此詩,定非知詩人。詩畫本一律,天工與清新。”<sup>①</sup>蘇軾這幾行詩句所表達的對於繪畫“形似”問題的態度,可說跟晁補之詩句所表達的對於物外形之強調,正好相反。也許因為蘇軾在此詩中特別強調自然與清新之重要,因此就把形似的價值給貶低了。關於蘇軾和晁補之看似相反的見解,明末的名畫家、書畫理論家董其昌(1555—1636)曾作過頗具卓見的觀察:“東坡有詩云:‘論畫以形似,見與兒童鄰。作詩必此詩,定非知詩人。’余曰:‘此元畫也’。晁以道(此應是晁補之,董氏弄錯了)詩云:‘畫寫物外形,要物形不改。詩傳畫外意,貴有畫中態。我今豈見畫,觀詩雁真在。’余曰:‘此宋畫也。’”<sup>②</sup>按照董其昌的觀察,完全拋棄形似的要求是元代山水畫(尤其所謂的文人畫)的特色。雖然此處蘇軾好像在說形似完全不值得推崇,傳神纔重要,其實他並沒有完全忽視物之形狀。美國當代中國美術史學者卜壽珊(Susan Bush)就曾指出,在《韓幹馬十四匹》一首論畫詩裏,結尾四句幾乎可說是在呼應前引晁補之的那六句詩的:“韓生畫馬真是馬,蘇子作詩如見畫。世無伯樂亦無韓,此詩此畫誰當看。”<sup>③</sup>的確,宋人還是很重視把握並在畫面上再現物之外形的。同時,他們也認為詩人在描繪景物時,也得透過文字所構造的意象(image)把物的真正形象表達出來纔行。關於這一點,我們可以在上引蘇軾和晁補之的詩裏看出來。蘇軾很有自信地說,他的詩跟韓幹的畫一樣,把馬的形象再現出來。當然,必須指出,蘇軾和晁補之是物之形與神都兼顧的。晁補之說畫要能寫出物本身以外的形,而蘇軾也說要能看出他的詩與韓幹的畫所再現的馬之真實,非有伯樂般善於鑒別駿馬的“相馬術”不能勝任。

根據李澤厚所言,對於自然環境景物的真實描寫,是五代到宋山水畫的重要傳統。李先生提到,北宋山水畫的領路人是五代畫家荆浩。在被後世認為是他所著的《筆法記》裏,荆浩說:“太行山……因驚其異,遍而賞之。明日攜筆復就寫之,凡數萬本,方如其真。”<sup>④</sup>荆浩此處所言,似乎是在記述

① 王文誥《蘇文忠公詩編注集成》(全六冊),臺北:臺灣學生書局1967年版,第五冊,第2893頁。

② 這幾句話出自董其昌《畫旨》一百一十五則中之一則。見董其昌《容臺集》第四冊,臺北:“國立中央”圖書館1968年版,第2097頁。

③ 晁補之《雞肋集》,《四部叢刊》本,第27頁。蘇軾詩,見《集注分類東坡先生詩》(《四部叢刊》本),V. 11. 17b-18a。

④ 荆浩《筆法記》,見黃賓虹、鄧實編《美術叢書》四集第六輯,臺北:藝文印書館1947年版,第18冊,第15頁。

他親身到自然界去體驗自然對象，去寫生。李澤厚指出，荆浩是繼承南齊時代(479—502)畫家謝赫的“六法”而提出山水畫的“六要”(氣，韻，思，景，筆，墨)的<sup>①</sup>。《筆法記》又說：“似者得其形，遺其氣，真者氣質俱盛。”<sup>②</sup>對於荆浩所樹立的中國山水畫美學特色，李先生作了中肯的總結：“不滿足於追求事物的外在模擬和形似，要盡力表達出某種內在風神，這種風神又要求建立在對自然景色對象的真實而又概括的觀察、把握和描繪的基礎之上。”<sup>③</sup>前面提到的蘇軾與晁補之對於詩、畫須表達馬跟雁的“真”之關切，就是與這種宋人特有的“物趣”有關的。宋人山水畫所展現的這種物趣，元代(1279—1368)以後就改變了。李澤厚說：

既然重點已不在客觀對象(無論是整體或細部)的忠實再現，而在精煉深永的筆墨意趣，畫面也就不必去追求自然景物的多樣(北宋)或精巧(南宋)，而只在如何通過或借助某些自然景物、形象以筆墨趣味來傳達出藝術家主觀的心緒觀念就夠了。因之，元畫使人的審美感受中的想像、情感、理解諸因素，便不再是宋畫那種導向，而是更為明確的“表現”了。<sup>④</sup>

李先生此處的“表現”，就是“表現自我”(self-expression)的意思，是相對於客觀對象之“再現”(representation)而言的。我的已經退休了的中國藝術史同事，艾瑞慈(Richard Edwards)教授，也曾做過類似李先生的觀察：“晚宋藝術家，對於他周遭的世界感到得意，認為繪畫的任務，應該集中在記述這個理想世界的外表之優美，然而元代藝術家則把山水畫當作記述他自己的工具。”<sup>⑤</sup>毋庸置疑，宋人的物趣跟他們對於宋代昌盛的物質與精神文明所感受到的自信，是有密切的關聯的。

前文已提及，管見所知，《宣和畫譜》是現存第一部把“物趣”一詞採用

① 李澤厚《美的歷程》，第174頁。有名的謝赫“六法”是：一、氣韻生動，二、骨法用筆，三、應物象形，四、隨類賦彩，五、經營位置，六、傳移模寫(或作“傳模移寫”)。荆浩《筆法記》，《美術叢書》四集第六輯，第15頁。

② 荆浩《筆法記》，見黃賓虹、鄧實編《美術叢書》四集第六輯，第18冊，第16頁。

③ 李澤厚《美的歷程》，第175頁。

④ 同前書，第186頁。

⑤ Richard Edwards, *The World Around the Chinese Artist: Aspects of Realism in Chinese Painting* (Ann Arbor: Center for Chinese Studies at the University of Michigan, 1989, 2000), p. 57.

作審美批評辭彙的文本。該書第十六卷，討論宗室畫家趙孝穎時，有如下文字：“……翰墨之餘，雅善花鳥。每優游藩邸，脫略紈綺，寄興粉墨，頗有思致。凡池沼林亭所見，猶可以取像也。至於模寫陂湖之間物趣，則得之遐想，有若目擊而親遇之者，此蓋人之所難，然所工尚未已，將復有加焉。”<sup>①</sup>很清楚，“物趣”在這段話裏指的是自然景物給人所感發的興趣。此詞出現於明代的典籍時，其指涉的對象已經從自然景物和山水畫，擴充到別的藝術領域裏面去了。與王世貞(1526—1590)是好朋友の晚明文人張應文，在其《清秘藏》一書裏，討論到古玉時說：“三代秦漢人製玉，古雅不煩，無意肖形，而物趣自具。若宋人製玉，則刻意模擬，雖能發古之巧，而古雅之氣已索然矣。”<sup>②</sup>張應文認為，三代秦漢時候的人，用玉雕刻物品時，不刻意摹仿物的形狀，其作品卻自自然然地具備了物本身能吸引人的興趣；可是，宋人在製作玉物品時，刻意模擬物之形狀，其結果卻使物之古雅風神完全消失了。張氏“物趣”說的背後是有形/神、天然/人工之分作為理論基礎的。比張氏稍晚的屠隆(1543—1605)也以類似的概念來論畫。在《考槃餘事》裏，屠隆說：“畫花，趙昌意在似，徐熙意不在似。非高於畫者，不能以似不似第其高遠。”“意趣具於筆前，故畫成神足，莊重嚴律，不求工巧，而自多妙處。後人刻意工巧，有物趣而乏天趣。”<sup>③</sup>趙昌是北宋畫家，以擅畫花果著名。徐熙(886—975)則是五代南唐時的有名花鳥畫家。屠隆已經清楚地把畫裏的物趣和天趣分開，而在他看來，力求工巧、形似以至喪失神氣的物趣，是宋畫的一個特色。

在刊於1591年的《遵生八牋》裏，高濂(約生活於1573—1620年間)繼承張應文、屠隆的觀點，加以發揮，增加不少細節。筆者且引一兩段論玉和畫的文字，來作例證：

論古玉器：然漢人琢磨，妙在雙鉤，碾法宛轉流動，細入秋毫，更無疏密不勻，交接斷續，儼若遊絲白描，曾無滯迹。若余見漢人中圈，細碾星斗，頂撞圓活；又見螭虎雲霞，層疊穿挽，圈子皆實碾雙鉤，若堆氣

① 俞劍華標點注釋《宣和畫譜》，北京：人民美術出版社1964年版，第261頁。

② 張應文《清秘藏》，見黃賓虹、鄧實編《美術叢書》初集第八輯，臺北：藝文印書館，出版日期未詳，第4冊，第188頁。

③ 此兩段出自屠隆《考槃餘事》卷二。見王雲五主編《叢書集成初編》第1559冊《考槃餘事》，上海：商務印書館1937年版，第31、32頁。

飛動。但玉色土蝕殆盡，綴綫二孔，以鏽其一，此豈後人可擬？要知中圈非唐人始也。……其制人物、螭玦、鈎環并殉葬等物，古雅不煩，無意肖形，而物趣自具，尚存三代遺風。若宋人則克意模擬，求物像形，徒勝漢人之簡，不工漢人之難。所以雙鈎細碾，書法卧蠶，則迥別矣。漢宋之物，入眼可識。

論畫：余所論畫，以天趣、人趣、物趣取之。天趣者，神是也；人趣者，生是也；物趣者，形似是也。夫神在形似之外，而形在神氣之中，形不生動，其失則板；生外形似，其失則疏，故求神氣於形似之外，取生意於形似之中。生神取自遠望，為天趣也；形似得於近觀，為人趣也；故圖畫張挂，以遠望之。山川徒具峻削，而無煙巒之潤；林樹徒作層疊，而無搖動之風；人物徒肖，尸居壁立，而無語言顧盼、步履轉折之容；花鳥徒具羽毛文彩，顏色錦簇，而無若飛、若鳴、若香、若濕之想：皆謂之無神。四者無可指摘，玩之儼然形具，此謂得物趣也。能以人趣中求其神氣生意運動，則天趣始得具足。……余自唐人畫中，賞其神具畫前，故畫成神足；而宋則工於求似，故畫足神微；宋人物趣，迥邁於唐，而唐之天趣，則遠過於宋也。<sup>①</sup>

從上引兩段，我們可以看出，雖然高濂沒有交代，物趣、天趣、形、神等概念均來自張應文與屠隆的簡要論述，而且有幾句還直接摘自張應文。不過，高氏也同時加了“人趣”一項，細節剖析，和概念闡述，使其論述更加充實，更具說服力。不可忽略，張、屠、高三人都免不了受了“文人畫”理想的影響，因此，在指出“物趣”乃宋人藝術與審美之一要素的同時，他們也沒忘了貶低此一宋文化特色。

簡述了“物趣”與宋文化關係後，下面我們進一步來討論南宋的詠物詞。如前所述，詠物詞雖起於北宋蘇軾的時代，它是到了南宋，尤其是12世紀末期以後，即姜夔和史達祖活躍的時代以後，纔大為興盛起來。關於南宋詠物詞，葉嘉瑩先生特別提出應該注意的兩點。其一，南宋偏安江南既久後，士大夫“競尚奢靡及吟詞結社”之風極為盛行，構成詠物詞特別興

<sup>①</sup> 高濂著，趙立勛等校注《遵生八牋校注》，北京：人民衛生出版社1994年版。“論古玉器”，見此書，第548頁；“論畫”，分見第553、555頁。

盛的社會背景<sup>①</sup>。其二，南宋詠物詞中普遍用典的風氣。第二點是南宋詞發展很重要的一個層面，留待後文加以詳述。筆者先交代一下南宋詠物詞的重要發展。

史達祖跟姜夔是同時代人，但年輩稍晚。在其傳世的 112 首詞中，為後人稱讚者，大多是詠物之作，雖然其詠物作品也只不過十餘首而已。史達祖的詠物詞通常局限於對所詠之物的“客觀描繪”上，因此其刻畫鋪陳雖極工巧，但卻有“不免過分沾滯於物”之嫌<sup>②</sup>。在南宋詞的發展過程中，姜夔纔算是一個承先啓後的關鍵人物，對後來的影響很大。

南宋前期，大部分文人受到時局與國事的影響，都在他們的著作裏表達愛國熱情與英雄氣概。這時期的詞人大多遵循蘇軾所開闢出來的豪放路徑作詞。生活於北、南宋之交的李清照(1083—約 1155)，算是一個例外。雖然她在少數的傳世詩篇裏表達了對於政治與國事的關懷，可是她在詞裏就不去抒寫這些題目了。她認為“詞別是一家”<sup>③</sup>，與詩有本質上的不同，有其獨特的語言與題材，以及由配樂而得來的特質。李清照是正統婉約詞風的支持者。繼承蘇軾的豪放詞風，並加以改變和發揚光大的是辛棄疾(1140—1207)。對於國家大事的熱誠，率直的個性，以及豐沛的精力和學養，這些因素使辛棄疾把詞題材擴充得遠大於蘇軾所已經開展的範圍，更把詞從描寫艷情的傳統題材大大地解放出來。他把蘇軾“以詩為詞”的寫作方法，擴延成“以文為詞”，有時還像寫散文一樣地在詞裏大發議論。辛詞的特色是語言雄健，節奏鮮明，多半採用直抒胸臆的傳統表達方式，大量典故的運用。辛棄疾對南宋後期詞壇有很大的影響。

姜夔是屬於比辛棄疾稍晚一輩的文人。宋金兩國在 1141 年簽訂了和約，雙方以淮河為界，南宋每年得向金國統治者繳納大量的幣帛。儘管 1141 年後，宋金又有過數次衝突，新的條款也隨之簽署，南宋朝廷卻開始偏安於其開國疆土的南半部了。尤其在 1163 年的符離之戰後，由於內亂，金國已經無力再對南宋發動大規模的攻擊。所以，從 1165 年簽訂宋金和約到 13 世紀 70 年代蒙古開始征服南宋為止，相對而言，這一時期南宋處於富饒的南方地區，少有戰亂之苦，一直享受和平，並且日益繁榮。技術突飛猛

① 葉嘉瑩《論詠物詞之發展及王沂孫之詠物詞》，《靈谿詞說》，第 548 頁。

② 同前書，第 544 頁。

③ 此語出自李清照有名的《詞論》。見徐培均《李清照集箋注》，上海：上海古籍出版社 2002 年版，第 267 頁。

進，商業高度發達，生活方式愈趨都市化，這些都使得南宋成為當時世界上最富有與發達的國家。姜夔主要就是生活在這樣的一個承平日久的時代，一個推行偏安政策、導致前期廣泛流播的愛國熱情已漸消退的時代。不過，姜夔並不是對於國家社會的福祉毫無關懷。一種含蓄精微的對於國家社會的關懷，可在他的一些作品裏體會出來。姜夔曾於 1176 年（他當時約 22 歲）路過揚州時，感慨由於金人於 1164 年的侵犯，揚州還相當殘破，而作了那首有名的自度曲詞《揚州慢》<sup>①</sup>。他也多少受了辛棄疾的影響，寫過一些摹仿辛詞的作品。不過，一方面因為大時代背景，一方面因為終身是布衣，主客兩方面的因素使姜夔很少像南宋前期作家那樣，直接抒發沉痛的憂國憂民之情懷。

還須一提的是，姜夔是江西人，早年受過被後人尊稱為江西詩派開創者黃庭堅（1045—1105）很深的影響。他曾在《白石道人詩集自序》裏坦承：“三薰三沐師黃太史氏，居數年，一語嚙不敢吐。始大悟學即病，顧不若無所學之為得，雖黃詩亦偃然高閣矣。”<sup>②</sup>錢鍾書（1910—1998）先生指出，在黃庭堅討論詩文的議論裏，如下引《答洪駒父書》“這一段話最起影響，最足以解釋他自己的風格，也算是江西詩派的綱領”：“老杜作詩，退之作文，無一字無來處；蓋後人讀書少，故謂韓杜自作此語耳。古之能為文章者，真能陶冶萬物，雖取古人之陳言入於翰墨，如靈丹一粒，點鐵成金也。”<sup>③</sup>撇開杜詩韓文是否真的“無一字無來處”不論，黃庭堅這種學習古人詩文以及自己創作的態度，已經可以說是把詩文當“物”一樣來“鑒賞”、“研究”、“創作”了。雖然姜夔說他學習黃庭堅學到連他自己的詩歌創造力都被扼殺，以致“大悟學即病”，可是他並沒有完全摒棄江西詩派強調“讀書多”、“貴用事用典”、注意詩詞篇章的組織以及文字技巧等相當專業化的習慣。此外，他也一向是用比較剛硬的語言（即接近蘇軾和辛棄疾的雄健語言）來寫詞的，甚至連寫關於愛情的詞也如此。

姜夔傳世的 87 首詞中，約有 30 首是詠物詞，而且這 30 首中有幾首還是為人所傳誦的上好作品。當然，每一個大詞人的成就，應該是多方面的。在本論文裏，筆者只想關注姜夔詞裏最富創造性、最具特色也對後代最有

① 黃兆漢《姜白石詞詳注》，臺北：臺灣學生書局 1998 年版，第 2 頁。

② 姜夔著，夏承燾校輯《白石詩詞集·白石道人詩集自序》，第 1 頁。

③ 錢鍾書《宋詩選注》，北京：人民文學出版社 1958 年版，第 110 頁。



影響的部分,而這些大部分得在其詠物詞裏尋找。

“物”在漢語裏泛指一切可被吾人之“心”所理解或感知的事物<sup>①</sup>。“我”和“心”則是漢語指涉經驗主體的兩個概念,而“物”正好與之相對。因此,“物”既指物質世界、人間萬象和抽象概念中所包含的一切實體與現象,也包括那些虛幻的、想像的事物。不過詩人和批評家使用“詠物詞”這一概念時,主要是指自然界中的細小物體,諸如花卉、鳥蟲等,而風景、個人經歷或歷史事件通常並不包括在內。在創作詠物詞時,詞人從直接抒寫一己之經驗的處理方式退出,不再把自己的感受當作抒情重心,而是把自己當作那一抒情重心(或所謂的“心境”)的觀察者。在前一種直抒胸臆的情況下,作品結構著重在抒情主體及其對情境的感受,這是中國傳統抒情詩的一般特點。但在新的詠物模式中,佔據主導視角的,就不再是抒情主體,而是外在的物了。詠物詞的這種新發展趨勢,相對於中國抒情傳統(即主要體現為“詩言志”的傳統)而言,是一個根本的轉變。姜夔的詠梅花名篇《暗香》和《疏影》兩首詞是這一個根本的轉變的最早和最佳例證。

根據詞人在兩首詞的小序裏的自述,1191年冬姜夔在范成大(1126—1193)家作客,應主人的請求而自度《暗香》和《疏影》兩曲並寫了詞。《暗香》和《疏影》是最常被人引證和歎賞的姜夔詞。調名是取自北宋隱逸詩人林逋(967—1028)《詠梅花》律詩裏的兩句:“疏影橫斜水清淺,暗香浮動月黃昏。”<sup>②</sup>林逋用“疏影”和“暗香”分別來描寫梅花的形狀與香味。兩首詞如下:

### 暗 香

舊時月色,算幾番照我,梅邊吹笛。喚起玉人,不管清寒與攀摘。  
何遜而今漸老,都忘卻春風詞筆。但怪得竹外疏花,香冷入瑤席。

江國,正寂寂。歎寄與路遙,夜雪初積。翠尊易泣,紅萼無言耿相

① 筆者在拙著 *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tzu Poetry* (Princeton: Princeton University Press, 1978), 第9—12頁討論過“物”、“詠物詞”、“詠物詞的寫作特色”等。拙著已由張宏生翻譯成中文。載林順夫著、張宏生譯:《中國抒情傳統的轉變——姜夔與南宋詞》,上海:上海古籍出版社2005年版。本文此段論述(甚或字句),有些直接取自張譯,第6—7頁。

② 黃兆漢《姜白石詞詳注》,第281頁。

憶。長記曾攜手處，千樹壓西湖寒碧。又片片、吹盡也，幾時見得。<sup>①</sup>

### 疏 影

苔枝綴玉，有翠禽小小，枝上同宿。客裏相逢，籬角黃昏，無言自倚修竹。昭君不慣胡沙遠，但暗憶、江南江北。想佩環、月夜歸來，化作此花幽獨。 猶記深宮舊事，那人正睡裏，飛近蛾綠。莫似春風，不管盈盈，早與安排金屋。還教一片隨波去，又卻怨、玉龍哀曲。等恁時、重覓幽香，已入小窗橫幅。<sup>②</sup>

這兩首詞頗為晦澀難讀。歷來有許多很不相同的解讀，有把它們當作是追憶姜夔所愛的女人的，有認為是在哀歎自己不理想的身世的，也有認為是在哀悼 1127 年北宋徽、欽二帝及宮女們被金人俘虜去的，莫衷一是。

《暗香》是兩者中比較明白曉暢的一首。其主題看來也確乎是作者在回憶他所愛的、曾常常一起在杭州西湖邊聚會、月夜梅邊吹笛的女人。詞第二句直接點明“我”，然後第三句直接提到梅花，而此花並非拿來作為所愛女人的隱喻 (metaphor)，它只是勾起詞人對於愛人之回憶的“物”而已。《暗香》只在第三韻拍裏用了典故，將詞人自己比作因為年老而感到對梅花已無熱情的何遜 (死於 518 年)。通篇裏，經驗主體 (即詞裏的說話人，抒情的主人公) 及被經驗到了的“物”，判然分而為二，毫不模糊，並且經驗主體是把全詞通貫成一體的作用者。不能忽略，此詞是放在抒情詩所慣用的“此時此刻” (lyrical present) 的間架裏寫出的。

《暗香》裏強烈的個人色彩在《疏影》裏消失了。詞裏的抒情說話人 (lyric speaker) 讓出其整合全詞的地位給梅花。姜夔在《疏影》裏安插了一個多層次並以梅花這個物為中心的象徵間架。此詞雖不長，卻用了不少典故。關於這個顯著的特點，劉婉教授曾提供如下精闢的觀察：

全詞九韻，除了頭尾，韻韻用典，甚至一韻數典。“翠禽”暗用趙師雄遇梅花仙的神話；“無言自倚修竹”，化用杜甫《佳人》“日暮倚修竹”句；“昭君”借鑒歷代騷人墨客借之以抒寫懷才不遇、去國離鄉之情的傳統；“佩環”，暗用杜甫《詠懷古迹》之三。下片“深宮舊事”，暗用壽

① 夏承燾《姜白石詞編年箋校》，臺北：臺灣中華書局 1967 年版，第 48 頁。

② 同上注。

陽。“金屋”暗帶漢武。“玉龍哀曲”，則以典喻典，表面代指邊塞古曲《梅花落》，實則借古曲暗指徽宗“吹徹梅花”之哀曲。這些典故，各自源出神話，傳說，古今史事，經典詩文。從表面上看，它們除了或多或少間接涉及梅花，沒有實質性的相互關聯。……每一個典故實際上是一個有來龍去脈的故事句縮寫，或者是有立體空間的多層次意境的凝聚濃縮。<sup>①</sup>

文學裏典故的作用相當於動詞性的比喻(verb metaphor)，能夠將兩件事或兩種行爲等同起來<sup>②</sup>。這種可以牽合兩個屬於不同時空領域的人生經驗之功能，使得典故在文學作品的結構中變得非常重要。因為典故所涉及的事件及行爲，經過其隱含的比喻關係，可以立即賦予一段文字或整篇作品一個間架。比喻關係就是對比關係，即詩人拿前人的經驗來跟他自己當下的經驗作對比。《暗香》中何遜的典故就是一個例子。典故除了動詞性的比喻，用來作對比外，還有一個重要作用，即為詠物詞的結構注入“時間”和“其他”(Other，即並不屬於詩人當下經驗領域裏的東西)要素。典故一旦脫離抒情主體(lyrical subject)和其當下詩感環境(poetic setting)的雙重限制，成為集中於所詠之物的獨立存在，則其所反映的歷史活動與抒情主人公在當時抒情瞬間的感觸，便合而為一，產生出一個內涵豐富且複雜的結構。透過一系列與梅花有關的典故間之平行並列，姜夔把自己一生漂泊異鄉的遭遇與國勢衰微之歷史事實所賦予他的深沉內心經驗，以象徵的語言表達出來。

如果《暗香》全從抒情主人公的視角來回憶作者所愛的女人，那麼《疏影》就是詞人把其對於身世和國家的憂慮之複雜心境，和盤外化在梅花這個物上。在寫《疏影》時，姜夔的抒情自我已經完全消失，而詞中所描述的詩感環境，也不是近體詩中的“此時此地”所能局限。在這種情況下，詞人所詠之物已不再是外界可見可賞的東西而已，而變成客觀展現詩人複雜心境各層面的象徵。我們也許可以把這個心境外化於物的創造過程稱為“情

① 劉婉《姜夔〈疏影〉詞的語言內部關係及事典意義》，《詞學》第九輯，第23—24頁。

② 筆者很久前已經討論過典故的作用。見林順夫著、張宏生譯《中國抒情傳統的轉變——姜夔與南宋詞》，第121頁。

感的物化”(reification of emotions)<sup>①</sup>。就中國長遠的抒情詩歌傳統來說,姜夔在他的少數長調詞裏(如《疏影》和詠蟋蟀的《齊天樂》),所體現的新抒情美典,是一個很重要的突破。詠物新抒情美典是拋棄傳統的“時間邏輯”(time-logic),轉而依循“空間邏輯”(space-logic),而展現出來的一種“圖案式”的結構方式。這一點要留到本文第三節再來詳論。

## 二、透過夢之窗口

宋朝是中國都市發展史上很重要的一個時代。根據專家估計,北宋末期有一個都市(汴京,即今天的開封)擁有一百萬的人口<sup>②</sup>;有三十個城市,各有四萬到十萬或更多的人口;有六十個城市各有一萬五千居民;擁有四千到五千人口的縣或府城,也差不多有四百個。一個相當保守的估計,認為當時超過一億的總人口裏,約有5%的人住在都市的環境裏。城市的發展在南宋更加可觀。臨安(今杭州)有一百五十萬的人口;而很多城市,尤其在長江三角洲地區,幾乎跟臨安一樣也成為重要的商業和文化中心。13世紀宋亡後來到中國的馬可波羅(約1254—1324),在其著作《馬可波羅遊記》中記載,當時中國擁有很多城市,其大小和華麗程度為世界其他地方所未有。在宋朝及以後,傳統中國城市還有一個與世界其他地方城市不同的特色:都市與近鄰的鄉村地區間互動與交流極為密切、蓬勃。雖然每個都市都有城牆和護城河,可是在城市裏常有鄉村生活與農業活動,而城牆外頭也總有成片的市區延伸地帶。城市和鄰近的鄉村是開放的,讓人在兩者之間自由來去,因此每天總有很多人進出城市。在重

① 筆者於近年纔提出“情感的物化”(reification of emotions)這個概念,用之來描述晚宋詠物詞所體現的新抒情美典。請看新出版《劍橋中國文學史》關於南宋部分的一些章節。Kang-i Sun Chang and Stephen Owen, eds., *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume I: To 1375* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010). 筆者參與撰寫“6. North and south; the twelfth and thirteenth centuries.” “Reification of emotions”一語可於該書第528,550頁看到。此書的中文譯本(分上下兩卷)已經由北京三聯書店於2013年出版。“情感的物化”一詞,請見孫康宜、宇文所安主編,劉倩等譯《劍橋中國文學史·上卷:1375年之前》,北京:三聯書店2013年版,第580、599頁。

② 此段有關中國宋朝的城市發展,大抵根據先師牟復禮先生的論述。見Frederick W. Mote, *Imperial China: 900-1800*,第164—167,367—368頁。

要的節日，鄉下人常會入城來買賣物品和食物，或者來觀賞各種表演和展覽。

今天我們還有宋人或宋遺民撰寫的、關於北、南宋兩個京城的五部書：孟元老的《東京夢華錄》(1147年序)，灌圃耐得翁的《都城紀勝》(1235年序)，西湖老人的《西湖老人繁勝錄》(書可能成於1235年之後)，吳自牧的《夢梁錄》(書可能成於1276年杭州淪陷後)，周密(1232—1298)的《武林舊事》(書大概成於1280到1290年間)<sup>①</sup>。五本書中只有《東京夢華錄》是記述開封，其他四本都是有關杭州的記錄。因為《東京夢華錄》是第一部分關於宋京城的著作，該書成為其他四部書的樣本。在記敘杭州時，四位13世紀的作家，常帶著一種懷舊的心情，把他們親身體驗過的杭州習俗風尚拿來跟開封比較。

根據這五部12和13世紀關於開封與杭州的記載，這兩個京城(其實別的宋代大城市也一樣)是擁有大量財富、商業活動以及高雅的玩樂活動的大都會。都城裏頭有很多時髦的旅店、飯館、茶坊、酒家、廟宇、娛樂場所，可以滿足居民和遊客們的奢靡嗜好和精緻品味。有些店鋪專門出售奢侈品，也供應不少來自國內各地區，甚至從海外輸入的貨物。即使不談巨大財富和都市生活樂趣，杭州和其他長江下游的大城市(如蘇州、揚州、南京)也都是可以供人賞玩的風景絕佳之境。例如，杭州的西湖中經常有裝飾華美的各式遊艇漂蕩，載著歌聲曼妙的歌女，還夾雜著賭博的喧譁，各種娛樂層出不窮。沿著湖畔豪宅林立，園林精美，裏面分布著亭臺、小橋、池塘、溪流、洞窟和假山，還有不少珍貴稀有的花卉、樹木。城內外有很多華美的寺廟和道觀。一年之中，在繁多的節日裏，人們或湧向城中，或跑到城外近郊景點，盡情地慶祝並享受美好的生活，尋樂，欣賞風景，或觀賞各種表演。吳自牧有如下一段簡短評述富家豪門的優雅生活：“杭州苑囿，俯瞰西湖，高挹兩峰，亭館臺榭，藏歌貯舞，四時之景不同，而樂亦無窮矣。”<sup>②</sup>由此可見，在晚宋的杭州城中，宴會隨處可見，遊樂蹤迹不絕，整個城市充斥著閑情逸致。然而這種奢華的生活並不為杭州所特有，南宋類似這樣的城

<sup>①</sup> 關於這五部記述汴京與杭州的記錄，以及其中所展現的“人生如夢觀”，筆者已在近作《劍橋中國文學史》關於南宋部分的一些章節裏討論過了。筆者只把一些主要論點，簡單復述於此。見孫康宜、宇文所安主編，劉倩等譯《劍橋中國文學史·上卷：1375年之前》，第587—590頁。

<sup>②</sup> 吳自牧《夢梁錄·園囿》，見孟元老等著《東京夢華錄(外四種)》，上海：古典文學出版社1957年版，第295頁。

市還有不少。在這樣的城市中，上層階級和富商是最為幸運的一群，和平、富足和城市化給他們帶來的高雅生活方式，是中國歷史上前所未有的。范成大（1126—1193）所撰的《吳郡志》裏有：“諺曰：‘天上天堂，地下蘇杭。’”<sup>①</sup>這是“上有天堂，下有蘇杭”這個俗諺可以見到的最早文字記載。既然范成大說“諺曰”，則把蘇州、杭州比喻作地上的天堂的說法，起源應該更早。不過，在南宋後期繁華的環境中，江南都市裏的居民把他們的家鄉比作天堂，格外顯得貼切。

這五部京城紀錄有三個共同點值得提出。首先，這些紀錄好像都是在作者的晚年撰寫的。其次，五部書中都有作者耳聞目睹的內容。不過，有些材料則是從別的本轉抄而來。例如，吳自牧的《夢粱錄》有些地方是一字不改地抄自《都城紀勝》，而周密也依靠了一些今已亡逸的宋末材料。但總體來說，五位作者都是以親身經歷為基礎來進行記錄的。尤其重要者，他們的經歷多是關於太平盛世時兩個京城的日常生活與風俗，因此他們的記錄可以說是由對親身經歷的、已如明日黃花的太平繁華日子的追憶組成的。第三，“夢”這一概念是五部記錄的一個重要支柱。除了《都城紀勝》和《西湖老人繁勝錄》外，“夢”字在其餘三部裏都直接地出現。在《東京夢華錄》序裏，孟元老說：“古人有夢遊華胥之國，其樂無涯者，僕今追念，回首悵然，豈非華胥之夢覺哉！目之曰《夢華錄》。”<sup>②</sup>“華胥之國”是一個典故，指《列子·黃帝篇》中，黃帝晝寢而夢遊理想的華胥之國的故事<sup>③</sup>。孟氏把開封比喻作華胥之國的用意，不外是點出：北宋京城裏的幸福快樂生活，看似完美而無止境，其本質卻像夢一樣的虛幻。《夢粱錄》書名也含了一個典故，暗指唐朝作家沈既濟（約750—800）的《枕中記》。這篇唐傳奇寫一個窮書生，枕在一位道士給他的枕頭上進入夢鄉，在夢中經歷了榮華富貴的一生。他的夢很短，因為當他醒來時，客棧老闆替他煮的黃粱米飯還沒有熟。<sup>④</sup>用《枕中記》這個典故，吳自牧把人世間享樂與榮華之易逝加在虛幻如夢這個本質上。周密的《武林舊事》序言包括如下幾句：“既而曳裾貴邸，耳目益廣，朝歌暮嬉，酣玩歲月，意謂人生正復若此，初不省承平樂事為難

① 范成大撰、陸振嶽校點《吳郡志》，南京：江蘇古籍出版社1986年版，卷五〇，第660頁。

② 孟元老《東京夢華錄·序》，見孟元老等著《東京夢華錄（外四種）》，第1頁。

③ 列禦寇撰、張湛注《列子注釋》，臺北：華聯出版社1966年版，第25—27頁。

④ 李沛蓮校訂《唐人小說》，臺北：遠東圖書公司1974年版，第17—23頁。

遇也。及時移物換，憂患飄零，追想昔遊，殆如夢寐，而感慨係之矣。”<sup>①</sup>“曳裾貴邸”是指周密去拜訪達官貴人，作他們的“謁客”(即“清客”)。儘管《都城紀勝》和《西湖老人繁勝錄》兩書的作者沒有提到“夢”，我們說他們寫書的目的是害怕如果杭州的榮華不被紀錄下來，它會在人們的記憶裏很快消失得像夢一樣，應該不算牽強吧。事實應該就是如此，因為這兩位作者都讀過孟元老的《東京夢華錄》。

在中國文化傳統裏，“人生如夢”是一個很古老的概念。最早提出此概念的是戰國中期的思想家莊周(約公元前369—前286)。“人生如夢”一語的出處在《莊子·齊物論》長梧子回答瞿鵠子話中一段：

夢飲酒者，旦而哭泣；夢哭泣者，旦而田獵。方其夢也，不知其夢也。夢之中又占其夢焉，覺而後知其夢也。且有大覺而後知此其大夢也，而愚者自以為覺，竊竊然知之。君乎，牧乎，固哉！丘也與女，皆夢也；予謂女夢，亦夢也。是其言也，其名為吊詭。萬世之後而一遇大聖，知其解者，是旦暮遇之也。<sup>②</sup>

長梧子所謂“此其大夢也”，無疑是對普通人的執迷不悟、“夢中占夢”似的一生作了一個比喻。莊子認為，普通人都是渾渾噩噩地過著如夢一樣的生活，而不自覺自己一向處於夢幻之中。只有聖人纔能夠看出人生是一場大夢，而從中覺醒過來。

莊子以後，很多大文學家，如杜甫、沈既濟、晏幾道(11世紀後半期)、蘇軾和陳與義(1090—1138)等，也都就“人生如夢”這個主題，寫過很好的作品。由於篇幅所限，筆者只舉兩個例子。北宋詞人晏幾道是個寫夢能手。他晚年替自己詞集《小山集》寫的一篇序文裏就說：“考其篇中所記，悲歡合離之事，如幻如電，如昨夢前塵，但能掩卷撫然，感光陰之易遷，歎境緣之無實也！”<sup>③</sup>晏幾道是在重讀自己的情詞後、撫今思昔而興人生虛幻無實之歎的。蘇軾是在傳統中國夢理論及夢文學兩方面都有貢獻的大學者、作家，受到莊子很深的影響。蘇軾在很多詩詞裏表達了“人生如夢”和“古今如

① 周密《武林舊事·序》，見孟元老等著《東京夢華錄(外四種)》，第329頁。

② 錢穆《莊子纂箋》，臺北：東大圖書股份有限公司1985年版，第21頁。

③ 見金啓華等編《唐宋詞集序跋彙編》，南京：江蘇教育出版社1990年版，第25頁。

夢”的感慨，而尤其以詠“赤壁懷古”的《念奴嬌》和詠“夢紛紛”的《永遇樂》兩詞最為精彩。蘇軾要表達的“人生如夢”觀之最基本含意不外是：時過境遷，一個人的親身經驗或透過閱讀而得來的對於歷史人物的知識，也必定會變成一些意象儲藏在記憶裏，只有偶爾像作夢一樣纔會浮現於眼前。

對於孟元老等五位作者來說，“人生如夢”也許傳遞了比莊子、晏幾道和蘇軾所抒發的更為廣大、更能引人注目的意義。正如孟元老和吳自牧書名中所用的典故所暗示的一樣，“夢”代表“令人喜愛的美夢”，而不是“噩夢”或“令人失望的夢”。因此，一個專心、熱情地追求享樂奢華的人生，正像一場令人喜愛、人人想要的美夢。既然像夢，這樣的人生總是虛幻、短暫的，注定會轉眼消逝的。撰著開封和杭州紀錄的五位作者，一方面當然覺得他們很幸運能生活在一個太平富裕的時代，另一方面他們也提醒讀者，不要忽略記載在他們書裏的美滿、享樂、奢華的生活之本質，是跟夢一樣虛幻的。這種把美滿人生，認為同時含有互相穿透交叉的真實與虛幻一體之兩面的看法，廣泛地被 13 世紀宋代的作家與學者所接受。詞人吳文英就是持這種看法的最傑出的例子之一。

中國學者陶爾夫和劉敬圻在他們合著的《南宋詞史》一書中說：“夢窗詞之所以撲朔迷離、與眾不同，主要表現在他不是一般地、直接地描寫或反映現實，也不是一般地、直接地去抒寫自己的思想感情，而是善於通過夢境或幻境來反映他內在情思和審美體驗，並由此構成迥異於他人的不同詞風。”<sup>①</sup>在號“夢窗”、晚年又改號“覺翁”的吳文英之生平和文學創作中，夢的確佔有極重要的地位<sup>②</sup>。根據陶、劉二氏的統計，在現存三百四十多首夢窗詞中，光是夢字就出現了一百七十一一次<sup>③</sup>。其他寫夢境而不直接用夢字的夢窗詞還有不少。尤應指出，根本不是寫夢的吳文英詞也常給人一種撲朔迷離、不知所云的感覺。所以，我們可以說，這位與眾不同的晚宋詞人，是經常透過一個“夢幻之視窗”來觀察人生和世界的。吳文英詞裏的夢幻世界是既豐富又多姿多彩的，在這篇論文裏，本人無法作詳細的論述，只擬

① 陶爾夫、劉敬圻《南宋詞史》，哈爾濱：黑龍江人民出版社 1992 年版，第 363 頁。

② 同前書，第 336、370 頁。

③ 同前書，第 364 頁。



討論一首詞來作例證<sup>①</sup>。

筆者想舉作例證的是如下題為“靈岩陪庾幕諸公遊”的《八聲甘州》：

渺空煙四遠，是何年、青天墜長星？幻蒼崖雲樹，名娃金屋，殘霸官城。箭徑酸風射眼，膩水染花腥。時鞞雙鴛響，廊葉秋聲。 官裏吳王沉醉，倩五湖倦客，獨釣醒醒。問蒼天無語，華髮奈山青。水涵空、闌干高處，送亂鴉、斜日落漁汀。連呼酒、上琴臺去，秋與雲平。<sup>②</sup>

這是一首非寫夢卻充分展現跟夢一樣境界的絕妙好詞。葉嘉瑩先生於多年前寫過《拆碎七寶樓臺——談夢窗詞之現代觀》一文，對此詞之析釋，至為精密周到<sup>③</sup>。筆者大體上依照葉先生的解說，把此詞與吳文英的“夢幻意識”簡要描述一下。

吳文英大約於三十多歲時在蘇州作倉臺幕僚。《八聲甘州》是他有一次陪倉（庾）幕中友人遊靈岩山後所作的懷古傷今之作。范成大的《吳郡志》載：“靈岩山，即古石鼓山……高三百六十丈，去人煙三里，在吳縣西三十里。上有吳館娃宮、琴臺、響屐廊。”<sup>④</sup>起拍兩句寫詞人從高聳的靈岩山向四面八方遠望，只見浩渺無邊無際的空間，全無煙雲。眼前浩渺的空間給吳文英以感官、生理上的刺激，於是他心中忽發奇想：眼前這座靈岩，究竟是什麼時候從天上掉下來的一顆長星呢？詞人在短短兩句裏，把渺無邊際的空間與自遠古未有靈岩前以來之無量數時間融合為一。次拍三句接寫由青天隕落的長星，幻化出種種景象、人物、文物來。眼前實實在在的“蒼崖雲樹”，加上一個“幻”字，就與作者此時腦際浮現的一千數百年前西施所

① 有興趣的讀者可看陶爾夫和劉敬圻所著《南宋詞史》一書，尤其是討論“夢幻之窗”諸節。《南宋詞史》，第363—382頁。關於吳文英詞所展現的夢幻世界，筆者多年前在《我思故我夢：試論晏幾道、蘇軾及吳文英詞裏的夢》一文裏，已有一節專門討論夢窗詞。這次討論夢窗詞的夢幻境界，覺得拿非寫夢的《八聲甘州》來作例子，最為恰當。本文論《八聲甘州》段，大抵取自前文，文字則只稍為改訂。拙文《我思故我夢》原刊於2001年6月一期的《中外文學》，後來附入林順夫著、張宏生譯：《中國抒情傳統的轉變：姜夔與南宋詞》，第149—189頁；又收入林順夫《透過夢之窗口：中國古典文學與文藝理論叢》，新竹：清華大學出版社2009年版。關於吳文英一節，見《透過夢之窗口》，第301—307頁。

② 楊鐵夫箋釋，陳邦炎、張奇慧校點《吳夢窗詞箋釋》，第276—277頁。

③ 見葉嘉瑩《拆碎七寶樓臺——談夢窗詞之現代觀》，《迦陵論詞叢稿》，上海：上海古籍出版社1980年版，第139—207頁。

④ 轉引自葉嘉瑩，同前書，第176頁。

住的館娃宮和吳王夫差所建的宮殿接合起來。於是，真與幻融合成一體。從這一拍直到過片首拍，寫的是層層幻境，與我們通常所謂的夢境，毫無兩樣。其實，我們可以把寫幻境這一段當作是吳文英遊靈岩那天所作的“白日夢”。吳文英用寫夢的手法來寫其內心深處的感覺與思想是無庸置疑的。上片第三拍寫眼前再現的采香徑影像。箭徑（即采香徑，“一水直如矢”<sup>①</sup>，故名）遺迹雖在，而已荒廢，於秋風拂面時，令人覺得眼睛酸痛。這句是寫眼前景物給人的感觸。因為采香徑是吳王時宮女們清洗妝垢之處，所以在夢窗的想像中，兩岸之花應被脂膩的水所染而帶有腥味。此兩句不但把眼前所見與想像中所展現的歷史圖畫湊合一處，而且也把視覺、觸覺、味覺、嗅覺四者混合起來，給人以極強烈的感官刺激。結拍繼之而寫聽覺：於風掃落葉的一片秋聲中，恍惚時時還可聽到西施穿著鞋履走過響屨廊時所發出的聲響。吳王夫差的荒淫終致亡國的生活，在這充滿感官意象的幾句話裏，被展現無遺。

過片首拍兩句用具體的意象總結此前借細節寫吳王溺於西施之歌舞宴樂。夫差因為沉迷酒色以至被句踐所滅，而輔助句踐滅吳的范蠡卻因為看透了越王是個“可與共患難，不可與共安樂”的君主<sup>②</sup>，而功成身退，隱居五湖（即太湖）。范蠡是吳越爭雄時唯一頭腦清醒的人，與夫差之昏迷沉醉形成對照。接著次拍二句，筆鋒似乎一轉，回到眼前之現實，夢窗之白日夢也陡然告一段落。吳文英處南宋末季，其時外有強敵壓境，內有奸臣誤國，而時君昏庸，有若吳王夫差。所以，吳文英把自己比喻成像范蠡一樣獨醒的倦客，向眼前太湖浩渺之蒼波，詢問千古興亡之事。然而湖水無言，詞人也只有以滿頭之華髮，對著青青的山色，作無可奈何之歎。葉嘉瑩先生說得好，吳文英於結尾兩拍，“又極力自千古興亡之悲慨中掙扎騰躍而出，以景代情，而融情入景”<sup>③</sup>。“水涵空”二句，應該是寫當日靈岩山上所見的實景。山上有一閣，為吳國時建，名“涵空”，即取太湖水上涵高空，水天相映，呈一片空茫狀態之意。我同意葉先生的解釋，夢窗用“涵空”兩字是故意要暗喻吳時所建的閣名的。夢窗所以如此作，就是要糅古今、真幻為一體。那日詞人在闌干高處瞻望，只見零亂的歸鴉與西斜的落日一併沉沒於遠方

① 轉引自葉嘉瑩《拆碎七寶樓臺——談夢窗詞之現代觀》，《迦陵論詞叢稿》，第179頁。

② 同前書，第184頁。

③ 同前書，第186頁。

的漁汀之外。此時夢窗心中之悵惘、悲苦以及空漠，可以想見。因此他以“連呼酒，上琴臺去，秋與雲平”三句作結。詞人之所以連連呼酒，就是要借酒來澆洗其心中的悲哀與鬱悶。想不到，上了從吳國時遺留下來的琴臺以後，詞人竟發現，“悲哉”之秋氣竟上與雲平，把一切都涵蓋在其中，真真令人無所逃於天地之間了。讀至此，我們纔了解，前舉蒼崖雲樹、名娃金屋、殘霸宮城、吳王、倦客，乃至詞人自己，都“盡籠罩於此深悲極慨之中，而又盡化出於四遠雲煙之外”了<sup>①</sup>。吳文英之善於在抒情詞中創造夢幻的、悲劇性的氛圍，令人佩服。

必須指出，吳文英對於夢境之處理迥異於北宋的寫夢大家如晏幾道和蘇東坡等<sup>②</sup>。晏幾道常常“以真爲夢”或者“以夢爲真”，而蘇軾則常在詞裏表達人生只像是一連串旋生旋滅的夢境之感慨。可是，這兩位北宋作家詞中所表現的時間意識以及真幻之分的意識，仍然異常強烈。晏、蘇的寫夢詞裏，隨處可以看到“從前”、“當年”、“如今”、“當日”、“從來”、“者番”、“十年”、“夜來”、“覺來”等表達清晰時間觀念的字眼。這些語辭把今與昔分得非常清楚。因此，我們讀這兩位作家的詞時，也就不難分清什麼是眼前景，什麼是夢中影像了。可是，吳文英的《八聲甘州》給我們的印象就完全不是這樣了。從頭到尾，吳文英一直是把時間與空間、真與幻、今與昔、實與虛、神話與歷史結合成緊密之一體。雖然我們可以看出詞人何時入“白日夢”中，何時再回到清醒的現實世界來，可是在其入夢前與出夢後，其眼前景象裏，仍有虛幻之影像存焉。因此，我們就是把此詞視爲夢境之直接體現，亦無不可。尤爲重要者，在《八聲甘州》裏，眼前景與白日夢中影像雜然並存，裏外平行，今昔同列，真幻難分。詞本身全無“時間性秩序”可言。其所表現的結構，可說近似姜夔詠梅花的《疏影》，是一種由平行、並列、對等諸原則所產生的“空間性秩序”。吳文英可說是把姜夔所發展出來的詠物新美典用在寫白日夢的心境上，並且把這個新美典發揮到了極致。我們可以說吳文英是把他那日遊靈岩的複雜心境當作“物”來寫一首詞的。吳文英的《八聲甘州》，雖然不算是“詠物詞”，但是它已經有姜夔所樹立的“詠物新抒情美典”的特徵了。這種夢境之體現(不管是真夢或者只是白日

<sup>①</sup> 《迦陵論詞叢稿》，第188頁。

<sup>②</sup> 見拙文《我思故我夢：試論晏幾道、蘇軾及吳文英詞裏的夢》，林順夫《透過夢之窗口：中國古典文學與文藝理論叢》，第304頁。

夢)是在晏幾道與蘇東坡兩位寫夢能手的詞集裏找不到的。吳文英這首(以及其他)詞是代表兩宋寫夢詞——其實也可說宋詞本身——的一個極重要的發展。這個新發展是與南宋後期詠物詞以及當時士人的“人生和世界即夢境”的新審美觀點有密切關係的。

### 三、空間邏輯

現在我們可以把此前已經提出的“時間性秩序”與“空間性秩序”兩重要概念拿來做較為詳細的論述。據筆者所知,業師高友工先生是提出南宋晚期長調詞展現了一種“空間性圖案式”結構的第一位當代學者。在其《小令在詩傳統中的地位》一篇論文中,高先生指出:“長調在它最完美的體現時,是以象徵性的語言來表現一個複雜迂回的內在的心理狀態。”<sup>①</sup>他把這個描寫心境的複雜長調結構稱之為一種“空間性的圖案”(spatial design)<sup>②</sup>,並認為此一完美的體現是到南宋晚期纔完成的。此一新穎的詞結構,是高先生根據他自己多年的研究與觀察而體會出來的。應該提出,所謂“空間性的圖案”或是“空間性的形式”(spatial form)也是20世紀初期一些西方大詩人和小說家所共同追求的藝術理想之一。在《空間形式之觀念》一書中,美國現代學者福蘭克(Joseph Frank, 1918—2013)曾討論了浦斯特(Marcel Proust, 1871—1922)、喬伊斯(James Joyce, 1882—1941)、吳爾芙(Virginia Woolf, 1882—1941)、龐德(Ezra Pound, 1885—1972)、艾略特(T. S. Eliot, 1888—1965)等大作家,在他們的作品裏所創造出的空間藝術形式<sup>③</sup>。雖然中西文化背景不同,而南宋長調詞與西洋現代詩歌和小說也究竟是迥然不同的兩個東西,不過光就空間性形式的構造這一點來說,兩者之間還是有它們相似的地方的。

① 《詞學》第九輯,第20頁。多年前筆者曾寫過《南宋長調詞中的空間邏輯:試讀吳文英的〈鶯啼序〉》一文,原載於中研院中國文哲研究所籌備處於1994年出版的《第一屆詞學國際研討會論文集》。此文後來經過修訂後附入林順夫著、張宏生譯《中國抒情傳統的轉變:姜夔與南宋詞》,第190—212頁;又收入林順夫《透過夢之窗口:中國古典文學與文藝理論叢》,第255—272頁。

② 《詞學》第九輯,第8頁。

③ Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick and London: Rutgers University Press), 1991.

福蘭克嘗引詩人龐德給意象(image)所下的定義來開啓他的空間性形式這一觀念的討論。龐德說:“意象是一個於一瞬間體現思想與感情之複合物。”(“An ‘Image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.”)<sup>①</sup>如果我們只拿意象來指稱人心裏個別的片段心象,那麼意象還算是相當單純的東西。但是,龐德及上述其他西方作家常把一首長詩(如艾略特的《荒原》[*The Waste Land*])或一部長篇小說(如喬艾斯的《尤利西斯》[*Ulysses*])當作一幅巨大的意象(image)來撰寫。這樣一來就產生了空間性結構這個極複雜而有趣的現象。意象變成了一個把許多不同的觀念與感情混合起來、並同時分佈在一平面空間上的大圖案(design)。雖然在這大圖案上,作家所用的字群(word groups)以及所描述的經驗或故事情節仍有先後之次序,可是我們不能只依照這種單純的“時間邏輯”(time-logic)<sup>②</sup>來了解作家所要表達的意義與境界。圖案是一種空間性的架構,而人類語言基本上則是一種表達思想、意見及經驗的時間性媒介。人們閱讀空間性圖案式的文學作品之困難,就是來自這二者間的相互矛盾與衝突的。當然,用語言文字所創造出來的圖案,並不像一幅繪畫一樣地佔有實際的空間(actual space),而只不過是一種存在於人內心的想像或概念之空間(conceptual space)而已。然而,文學的空間既然也是一種空間,則其構成自應依循一種與“時間邏輯”有別的“空間邏輯”(space-logic)<sup>③</sup>。這兩種邏輯的根本區別在於前者是依靠時間的先後連續(temporal continuum),而後者則是依靠空間的方位分佈(spatial configuration)來組織字群、段落和情節的<sup>④</sup>。前者所表現的是有先後的直綫之時間性秩序,而後者所表現的則是由平行、並列、對等諸原則所產生的空間性秩序。用空間邏輯寫的文學作品之意義比較不容易把握,因為一篇作品裏的字群、段落或情節,主要並不是指向外界事物,而是內指、反射而形成彼此互相照應的關係。讀者不能把作品只是從頭到尾順向地讀下去就能了解其外指之意義。他如果沒能把整篇看過(其實是常須看過幾遍),就不能領會那許多平行、橫向、並列、互應的成分,是應被認為同時共存於一平面的圖案上的。把握了空間邏輯以後,這類作品的意義也就比較容易了

① Ezra Pound, “A Retrospect,” *Literary Essays of Ezra Pound* (New York: New Directions, 1968), p. 4.

② Joseph Frank, p. 14.

③ Ibid.

④ Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form*, p. 97.

解了。許多人初讀吳文英和晚宋詞人的一些作品時常有不知所云之歎，這些作品之採用空間邏輯，當是主要的原因之一。

關於詞結構的演變，高友工先生發表過精湛的論述。因篇幅所限，筆者只簡要地把高先生的觀察檢討一下。高先生認為早期的詞，尤其是小令，發源於以時間性的節奏為主要間架的七言絕句<sup>①</sup>。文人開始大量創作詞以後，這個比較單純的時間架構就逐漸地被破壞了。代之而起的是文人從其詩傳統及民歌中吸取精華而發展出來的文人詞的新美典。傳統詩中以字數齊整的句和兩句組成的聯為基本單位的觀念，首先被打破了。除了五七言詩的基本句式以外，現在詞中也有由一字以至十餘字的各種句子了。尤須注意的是四言和六言的偶字句，在 10 世紀以後的詞裏大量出現。四、六言偶字句是以描寫見長的駢文的主要句式。這些偶字句可在五、七言中插用，以造成節奏上極強烈的對照效果。它們又可以四四或六六的對仗形式出現。具有工整、和諧與緊密特質的偶字對句“是最理想的描寫感覺所得的直接印象”的句式<sup>②</sup>。因此，高先生認為偶字句之大量出現，正表現詞已由直抒胸臆的美典漸漸轉向描述心理狀態的美典發展<sup>③</sup>。

其次，詩中以二句成聯為基本單位的觀念，也逐漸被詞中以無固定句數之韻拍(strophe)為基本單位的觀念所取代。在詩中，聯內兩句間的關係不是並列(coordinate)就是延續(sequential)。在小令中，雖然大多數的韻拍仍只各有兩句，可是其各拍內句子之間的關係，已不再局限於並列與延續兩端。高先生把詞裏出現的新結構稱之為“同心結構”(convergence 或 concentricity)<sup>④</sup>。詞裏各韻拍有一共同的中心或焦點，而韻拍中的句子則是對“此一中心的不同描寫或敘述”，而這些描述“可以有不同的角度、觀點、時間，又可以包括感覺以外的各種心理活動”<sup>⑤</sup>。不但每韻拍中各有一焦點，各韻拍間更可以有一共同的更高一層次的焦點：一首詞所要描述的主題。這樣一來，同心結構可以變成一種組織句與句及拍與拍的極複雜的“層進結構”(incremental structure)，讓詩人可以用層層剝進的方式來充分

① 《詞學》第九輯，第 8 頁。

② 同前書，第 14—15 頁。

③ 見高友工未刊英文稿“Aesthetic Consequences of the Formal Qualities of Tz'u”，第 16 頁。

④ 《詞學》第九輯，第 16 頁。

⑤ 同前書，第 8 頁。

發揮其主題<sup>①</sup>。“層進結構”可說是詞的新美典的完美體現。因為現在時空多元化了,所以“層進結構”與律詩之以自我此時此地的想像活動為中心的抒情美典就完全不同了。“層進結構”是等到長調詞出現以後纔大有發展的。

根據高友工的分析,小令和長調之分野,主要在於後者大量用了並列的四言或六言句和領句字兩方面<sup>②</sup>。詞中重要的領字多半是前置副詞(如漸、正、又)和描述心理感覺的動詞(如念、想、料、望、那堪)<sup>③</sup>。這些字多半是用來描寫詩人的整個詩感活動(poetic act),包括他的感覺(perception)、回憶(recollection)、想像(imagination)和情感(feeling)等<sup>④</sup>。長調詞裏的領字可看作是代表詩人對其創造活動中的內在心境與外界事物的反應和觀察。同時,對於它們所領的句子,即描繪詩人心境及外物的句子,領字也有其組織的功用。總之,領字是詞中描寫複雜心理狀態很重要的因素。

在長調詞的發展史上,柳永是一位很有貢獻的作家。他是第一個大量創作長調的詞人。在他的長調詞裏,領字和鋪叙手法的活用有了相當可觀的成就。可是,從結構的觀點來看,柳永的長調詞還是相當簡單平順而少轉折變化的。大多數柳詞用的是一種時間性的間架,而且通常都遵循“先寫現在→追想過去→重返現在”這樣單純的三部曲的程式<sup>⑤</sup>。此外,柳永仍然採用傳統直抒胸臆的作詩手法來寫長調詞,所以在他的詞中,我們可以覺察到詞人之抒情自我(lyrical self)的存在。於是,詩人的內心感受乃由其抒情自我口中直接吐出,而非以象徵心理狀態的空間架構來體現。柳永以後的北宋大家,如蘇軾和周邦彥,雖對柳永單調的處理時間方法有所改進,可是在以時間和抒情自我為作詞的間架這一點上,他們卻也沒有什麼重要的突破。

周邦彥歷來被公認是集北宋詞大成、開南宋詞某些風氣的作家。就時間之處理而論,許多周詞已有跳接、轉折及紆迴往復之妙處,可是周邦彥仍未把時間空間化,以致並未創出真正空間性的長調詞結構來。其未能有所

① 《詞學》第九輯,第18頁。

② 同前書,第20頁。

③ 同前書,第8頁。

④ Joseph Frank,第19頁。

⑤ 萬雲駿《論近人關於宋詞研究的一些偏向》,載《紀念顧頡剛學術論文集》,成都:巴蜀書社1990年版,第798頁。

突破的原因不外是其長調詞中故事性太强所致。關於周詞的故事性，吳世昌和葉嘉瑩兩先生都已作過討論。吳世昌曾說過：“清真長調小令，有時有故事脈絡可循，組織嚴密。”<sup>①</sup>在討論《瑞龍吟》詠柳一詞時，吳世昌再以“近代短篇小說作法”來比喻周詞的叙事技巧，並說：“後人填長調，往往但寫情景，而無故事結構貫穿其間，不失之堆砌，即流為空洞。《花間》小令多具故事，後世擅長調者，柳、周皆有故事，故語語真切實在。”<sup>②</sup>所謂故事性其實是詩人把他的經驗借一個故事按照時間的邏輯表達出來。討論周邦彥和一些南宋詞人之不同時，葉嘉瑩先生說：“周邦彥詞裏邊還有一個故事，可是吳文英、王沂孫這些詞人，故事沒有了，就是感覺。”<sup>③</sup>摒棄叙事結構而來刻意描繪感覺或心境，才使一些傑出的南宋詞人發展了空間圖案式的新抒情美典。長調詞所體現的新抒情美典是在姜夔的一些詞中纔有了真正之突破。

前文已經談論過，姜夔詠梅花的《疏影》是代表他對詞之新抒情美典有所突破的一首詞。典故是《疏影》裏空間性架構的主要成分。也許有人要問，愛用典故是南宋詞人的普遍習慣，難道以用事博見長的辛棄疾就從未於詞中創造出空間性的架構嗎？事實是，雖然辛棄疾對姜夔曾有過一定的影響，而且他也善用典故，可是辛詞多半是採用直抒感情的傳統方式。例如，題“別茂嘉十二弟”的《賀新郎》一連用了王昭君、漢武帝的陳皇后、《詩經·邶風》的《燕燕》詩、李陵與蘇武詩和荆軻等五個典故來寫人間離別之苦恨。光看詞裏這五個典故，當然可說它們之間是有平行並列的關係的。然而，辛棄疾是從自己與茂嘉聽到子規與鷓鴣之啼春開始寫起，接著明言鳥之苦啼絕不能跟人間離別相比以轉入人事，結尾再回到啼鳥不知人間的離情別恨來，而以“誰共我，醉明月”點題作結。因此，這詞是以“此時此地”之感興為出發點，為基本問架，與律詩之總結構頗有相近之處。五個典故可說是用來當作詩人當下感受的隱喻（metaphor）。

比這更有趣的是辛棄疾的另一首詠琵琶的《賀新郎》詞，通篇由與彈琵琶有關的歷史故事組成，全無辛棄疾自己的經驗參入。雖然如此，如果我們仔細一讀，就可發現詞中仍隱然有一詩人自我存在，由他列述歷史上幾

① 吳世昌著，吳令華輯注，施議對校《詞林新話》，北京：北京出版社1991年版，第165頁。

② 同前書，第166頁。

③ 見葉嘉瑩《唐宋詞十七講》，長沙：嶽麓書社1989年版，第315頁。



個與彈琵琶有關的恨事。只是這個詩人自我並不抒發他自己的感情，而是像一個說書人一樣，講些動人的故事。大抵辛棄疾用典通常比較注重歷史經驗的原意，因此不像姜夔一樣常常“熟事虛用”<sup>①</sup>，把典故中所含、人所熟知的歷史經驗，部分取來作為他自己內心體驗的象徵。嚴格說來，辛棄疾詠琵琶的《賀新郎》詞仍未體現空間性的結構。

關於用典用事，前文談到黃庭堅和江西詩派的風格時，已經稍有述及。其實，喜歡用事用典是宋代文學作品中可以看到的一個普遍現象。這個現象是與科舉制度有關的，關於這一點等下再說，現在先把科舉制度簡單敘述一下。

中國的科舉制度，“乃是一種以‘投牒自進’為主要特徵，以試藝優劣為決定錄取與否的主要依據，以進士科為主要取士科目的選官制度”<sup>②</sup>。這個制度濫觴於隋朝，開始發展於唐朝，臻於成熟完善的境地於兩宋。“唐代取士講門第，採‘譽望’，重‘公薦’，盛行‘通關節’”<sup>③</sup>，所以科舉制度基本上還是操縱在大官僚、大地主手中，對於唐代文化的影響十分有限<sup>④</sup>。到了宋代，情況就完全不同了。首先，從宋代開始，科舉做到了不論出身和貧富皆可以參加，取士範圍被擴大了。其次，宋代廢除唐時薦舉制度的殘餘，“防止考場內外的徇私舞弊活動，使‘一切以程文為去留’的原則得到真正實行”<sup>⑤</sup>。第三，“考試內容趨向多樣化，進士科由(唐時的)以詩賦為主轉變為經義、詩賦、策、論並重；經義由試墨義改為試大義”<sup>⑥</sup>。墨義是要求考生“將某處經文連同注疏默寫出來”，其重點是背誦而非經文義理<sup>⑦</sup>。此外，跟唐代不同，宋代進士出身的人，不必再進行選試即授官<sup>⑧</sup>。士人的地位，到了宋朝的確達到前所未有的高峰。關於科舉制度和宋代文化的密切關係，何忠禮先生說了如下簡要的話：“科舉制度對兩宋文化的發展也有巨大的推動作用：在科舉的刺激下，宋代讀書人數急遽增加，書籍廣泛流布，促進

① 姜夔著、夏承燾校輯《白石詩詞集·白石道人詩說》，第66頁。

② 何忠禮《科舉制度與宋代文化》，《科舉與宋代社會》，北京：商務印書館2006年版，第68頁。此文原載於《歷史研究》(1990年第5期)。

③ 同前書，第71頁。

④ 同前書，第69頁。

⑤ 同前書，第71頁。有關第一點，見同書，第70—71頁。

⑥ 同前書，第73頁。

⑦ 同前書，第73頁。

⑧ 同前書，第75頁。

了文化的普及和學術的繁榮；為適應舉業的需要，從中央官學到鄉塾村校也普遍興起，有力地推動了學校教育的發達。”<sup>①</sup>科舉及第出身、接著踏上仕途而成爲宋代社會精英的士人，可說在宋人生活各方面都處於支配的地位：中央和地方政府的運作，政策的規劃，社會規範的奠定，文學與藝術潮流的確立，道德準繩的界定，哲學新境界的探索，等等<sup>②</sup>。

宋代文學就是這群科舉制度下新興的社會精英所創造出來的產物。宋代進士考試，經義、詩賦和策論，同等重要。因此，士人要想成功踏上仕途成爲社會精英，不能“光憑背誦儒家經典或擅長吟詩作賦”，還須通古知今、“開拓知識面”並“培養獨立見解的能力”纔行<sup>③</sup>。然而不能否認，這個制度是獎勵了士人的善讀書能力，而忽略了位階低賤的僚吏工作上所需的實用知識<sup>④</sup>。關於這一點，我們可以拿宋真宗以《勸學文》爲題的詩來叙說。宋真宗趙恒（968—1022，997—1022 在位）在其《勸學文》中說：“富家不用買良田，書中自有千鍾粟；安居不用架高堂，書中自有黃金屋；出門莫恨無人隨，書中車馬多如簇；娶妻莫恨無良媒，書中自有顏如玉；男兒欲遂平生志。六經勤向窗前讀。”<sup>⑤</sup>中國宋代以前，勸學的詩文不少，不過像這首小詩把讀書和富貴直接拉上關係的卻很少見。身爲皇帝的趙恒，赤裸裸地用榮華富貴來勸誘男人讀書，說男人若要實現平生志，只要勤奮讀書，利祿、華屋、奴僕、車馬和美女就會自動到來。十句中，有四聯的第二句都各直接提到“書”字，而最後一句雖不提“書”字，卻提中國傳統裏最具權威的“六經”，更顯格外有力。當士人都集中精力去讀書，其結果是社會精英中就有許多是學究天人的大學問家。宋代文學就是這些有學問的士人所創造出來的。以詩爲例，11 世紀後期的大詩人，如王安石（1021—1086）、蘇軾、黃庭堅等，搬弄典故並以“用事博”見長，已經是他們的家常便飯。關於前面已經引過的黃庭堅“無一字無來處”一句話，錢鍾書先生作過如下評語：

“無一字無來處”就是鍾嶸（約 468—518）《詩品》所謂“句無虛語，

① 何忠禮《科舉制度與宋代文化》，《科舉與宋代社會》，北京：商務印書館 2006 年版，第 94 頁。

② Frederick W. Mote, *Imperial China: 900-1800*, p. 133.

③ 何忠禮《科舉制度與宋代文化》，《科舉與宋代社會》，第 74 頁。

④ Frederick W. Mote, *Imperial China: 900-1800*, p. 128.

⑤ 《真宗皇帝勸學文》，《古文真寶》。

語無虛字”。鍾嶸早就反對這種“貴用事”、“殆同書抄”的形式主義，到了宋代，在王安石的詩裏又透露迹象，在“點瓦爲金”的蘇軾的詩裏愈加發達，而在“點鐵成金”的黃庭堅的詩裏登峰造極。<sup>①</sup>

近年來一些專研宋代文學的學者，已經注意到這些大作家“用事博”的傾向與 11 世紀最後幾十年——即前文已述宋代的物質和精神文明展現空前昌盛的時期——書籍印刷的普及間的密切關係<sup>②</sup>。雖然這一時期的文人，很少對印刷新科技所導致的書籍劇增的現象表示歡迎，可是他們的生活與寫作也很難不受印刷普及的影響。黃庭堅是這時期正面迎接書籍劇增文化現象挑戰的極少數文人之一。在豐富的書籍觸手可及的情況下，他的“無一字無來處”的寫作方式也就應運而生了。

在詞體成爲文人也喜歡用的文類以後，詩與詞產生了一種分工的現象：詩被用來言志、議論和寫比較嚴肅的題材，詞則專門被用來言情。當然，從蘇軾以後，詞可以寫的內容也繼續被拓寬了。無論如何，首先詞裏用事用典一向比較少，北宋後期以後，當精英文人開始大量作詞，尤其在黃庭堅的詩歌創作理論開始產生影響後，這個北宋後期文人的寫作習性，也漸漸常在詞裏展現出來了。

前已述及，大量典故之運用，對於南宋長調詞的空間性架構，有重要的促成作用。許多南宋後期的長調詞作家，用空間性邏輯與大量典故創造出很多具代表性的作品。現在我們來再進一步討論，“詞至南宋始極其工，至宋季始極其變”究竟和南宋文化的總體面向有什麼關聯。南宋詞的“極工”與“極變”是與其文化之“向內轉向”(turning inward)有關的。

在一部題爲《中國轉向內在——兩宋之際文化內向》(*China Turning Inward: Intellectual-Political Changes in the Early Twelfth Century*)的重要著作裏，已故的著名宋史專家劉子健(1919—1994)先生，用“中國向內轉向”來

① 錢鍾書《宋詩選注》，第 111 頁。

② 據筆者所知，目前爲止，專論 11 世紀末期書籍印刷的普及對當時文人讀書及寫作產生巨大的影響的重要著作是：Wang Yugen(王宇根), *Ten Thousand Scrolls: Reading and Writing in the Poetics of Huang Tingjian and the Late Northern Song* (Cambridge, Mass.: Harvard-Yenching Institute Monograph Series, 2011)。關於黃庭堅的詩歌創作理論，在其所撰《劍橋中國文學史》“北宋”一章，美國當代宋文學研究專家艾朗諾(Ronald Egan)已有簡要論述，並述及了王宇根的研究。見孫康宜、宇文所安主編，劉倩等譯《劍橋中國文學史·上卷：1375 年之前》，第 468—476 頁。

描述南宋初期的文化轉變。<sup>①</sup> 根據劉先生的分析，南宋文化內向與宋高宗趙構(1107—1187, 1127—1162 在位)有關。女真人於宣和末年入侵，於1127年汴京淪陷，徽、欽二帝被擄，趙構南逃，於次年在商丘即帝位，成為南宋第一個皇帝。宋室南遷使此前養尊處優的年輕王子趙構，經歷了許多極度的危險。雖然趙構經歷大災難而沒死，他的逃亡經驗肯定在他的靈魂深處留下一條很深的痕迹。所以南宋政權於1138年定都杭州以後，高宗個人的安全，變成首要任務，必須不顧任何犧牲來保護。趙構做皇帝的行為無疑影響了朝廷政策以及其他南宋文化的重要層面。因為有皇帝本人的支持，主和派一直在南宋朝廷佔主導的地位；在把集權又往前推進一步的同時，高宗提高了宰相的權力，以使用他來對付主戰的文武官吏或出問題時有人做代罪羔羊。經過這次內向後，南宋的精英文化轉而關注內部的重整、強化與精煉，不再像11世紀那樣往外伸張去吸收、合併新的觀念和要素。南宋的偏安、緊縮和重整、強化內部的政策，促進了南方的發展，使其後來替代北方成為中國文化的中心。在學術的領域裏，南宋是朝著精煉、細密與相當程度的專門化方向前進的。曠世天才思想家朱熹(1130—1200)的成就可以說是南宋文化內向現象的最好例證。一般認為，朱子在中國思想和學術史上的貢獻，主要在於他的“集大成”，即在於綜合及重整前賢對於經典的闡釋，而不在於提出他自己獨創的新觀念。劉子健先生曾說：南宋學術“免不了有狹窄、信守正統說法、獨創性不足跟其他類似的局限之毛病”<sup>②</sup>。此論頗為中肯。如果南宋精英文化的領導分子未能如他們的北宋前輩們一樣往外伸延、擴展，他們倒是把傳統中國文化價值推展到整個社會裏面去了。在文學與藝術的領域，作家和藝術家比以前更加注意技藝的錘鍊，並展現專業精神。我們可以說，南宋詞裏事典的更大量運用以及空間結構的創造，就是一個關注內部重整、強化與精煉並強調專業精神的文化大環境下的產物。

詞的新美典——即以物取代抒情主體成為詞之結構中心、空間結構和廣用典故來作隱喻的美典——一旦被終身布衣的姜夔發展出來以後，很多

① 這本書是用英文寫成出版的。請看 James T. C. Liu(劉子健), *China turning Inward: Intellectual-Political Changes in the Early Twelfth Century* (Cambridge [Massachusetts] and London: Council on East Asian Studies at Harvard University, 1988)。此書已有中文譯本，請看趙東梅譯：《中國轉向內在——兩宋之際的文化內向》，南京：江蘇人民出版社2002年版。

② 同前書，第31頁。

晚宋詞人就被吸引了。白石道人的隱逸文人、藝術家的生活以及藝術模式，頗為宋代後期優秀詩人和詞人所嚮往<sup>①</sup>。姜白石的詩被收入他死後不久出版的《江湖集》中。無論姜夔的直接影響是否可以識別出來，在他以後新一代的著名詞人——尤其如史達祖（活躍於 13 世紀初期）、吳文英、周密、王沂孫及張炎等——都在作品中表現出了或多或少與他一致的傾向。這些作家並不是單純地在摹仿姜夔，而是繼續在提煉詞以達更高的藝術境界。

筆者已經在前一節討論了吳文英的《八聲甘州》，分析其“人生和世界即夢境”的新審美觀點，以及其所展現出的與姜夔一些詠物詞相同的“空間性圖案結構”。最後應該補充的一點是：其實夢境本身就是一個“空間性圖案”，因為人作夢時，夢中浮現的影像，全是來自從不同時間和空間得來的記憶，雜湊在一起的。

#### 四、三首宋遺民詞例析

在本文剩下的篇幅裏，筆者擬簡單討論汪元量（約 1241—約 1317）、王沂孫（約 1240—1290）和劉辰翁（1232—1297）等三位傑出宋遺民所寫的名詞各一首，來檢視一下姜夔、吳文英以後，新的南宋模式的詞的持續發展。

汪元量，錢塘（今杭州）人，是宋末元初的優秀詩詞作家，有《水雲集》、《湖山類稿》等著作傳世。公元 1276 年春天，元兵攻陷南宋首都杭州，把宋恭帝（1275—1276 在位）、謝太后以及諸宮妃俘虜到北方去，當時因為汪元量是供奉內廷的琴師，所以他也隨皇室北上。他被拘留在北方 12 年後纔獲准回到南方去。誠如繆鉞先生所說，孔凡禮的《增訂湖山類稿》所輯錄的現存汪氏四百八十首詩、五十二首詞，“絕大多數都是反映宋末元初時期的歷史現實的”<sup>②</sup>。繆先生認為汪元量的詞作，“直抒胸臆，感傷時事，其藝術手法與風格，能够不囿於當時詞壇的風氣而獨樹一幟”。我們且來檢視一下繆鉞的總評，尤其“直抒胸臆”一語，是否適用於《傳言玉女·錢塘元夕》

<sup>①</sup> 見林順夫著、張宏生譯《中國抒情傳統的轉變：姜夔與南宋詞》，第 39 頁。

<sup>②</sup> 繆鉞寫過《論汪元量詞》一文，載於《四川大學學報（哲學社會科學版）》（1988 年第 1 期），第 61—67 頁。本文此處引用繆先生的話都出自此文，第 61 頁。

這一首特殊的例子。汪詞如下：

一片風流，今夕與誰同樂？月臺花館，慨塵埃漠漠。豪華蕩盡，只有青山如洛。錢塘依舊，潮生潮落。萬點燈光，羞照舞鈿歌箔。玉梅消瘦，恨東皇命薄。昭君淚流，手捻琵琶弦索。離愁聊寄，畫樓哀角。<sup>①</sup>

把上面這首詞粗略看看，除了“今夕與誰同樂”一句，有什麼可算是“直抒胸臆”，雖然其中還有“慨”、“恨”、“離愁”等書寫情感的文字？其實，要找南宋“直抒胸臆”的元宵詞不難，辛棄疾這首《青玉案·元夕》就是一個上好的例子：

東風夜放花千樹，更吹落，星如雨。寶馬雕車香滿路。鳳簫聲動，玉壺光轉，一夜魚龍舞。蛾兒雪柳黃金縷，笑語盈盈暗香去。衆裏尋他千百度，驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處。<sup>②</sup>

辛棄疾可說只是把眼前所見、心中所想所感，用生動的意象和直截的語言，寫成一首膾炙人口的佳詞。同是詠元宵的李清照《永遇樂·落日鎔金》一首，也是“直抒胸臆”的名篇佳例，其藝術手法也迥異於上引汪詞：

落日鎔金，暮雲合璧，人在何處？染柳煙濃，吹梅笛怨，春意知幾許？元宵佳節，融和天氣，次第豈無風雨？來相召，香車寶馬，謝他酒朋詩侶。中州盛日，閨門多暇，記得偏重三五。鋪翠冠兒、撚金雪柳，簇帶爭濟楚。如今憔悴，風鬟霜鬢，怕見夜間出去。不如向，簾兒底下，聽人笑語。<sup>③</sup>

活躍於宋理宗（1205—1264；1224—1264 在位）時的張端義（生卒年不詳）說此詞是李清照於南渡後晚年寓居杭州“賦元宵”的作品，又就此詞一

① 胡才甫《汪元量集校注》，杭州：浙江古籍出版社 1999 年版，第 243 頁。

② 鄧廣銘《稼軒詞編年箋注（增訂本）》，上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 19 頁。

③ 徐培均《李清照集箋注》，上海：上海古籍出版社 2002 年版，第 150 頁。

些字句說李清照“皆以尋常語度入音律”<sup>①</sup>。繆鉞把張氏的看法稍加發揮而成頗為中肯的評論：“李清照填詞，很少借助於典故、辭藻，而大多是用尋常口語度入音律，所謂‘平淡入調’者。”<sup>②</sup>透過南渡前後過元宵節兩種情景的對比，這首詞抒寫作者歷經離亂之後的愁苦寂寞情懷。上闕從眼前景物來寫心情，而下闕則從今（在杭州）昔（在開封）的強烈對照來抒發國破家亡的哀痛與感慨。當然，要充分了解並欣賞辛、李的兩首好詞，讀者還得知道關於宋人元宵節的習俗以及婦女的應時妝飾纔行。生活於北、南宋之交的朱弁（1085—1144）曾在其《續猷叢說》中簡叙汴京的“元宵觀遊之盛”：

都下元宵觀遊之盛，前人或於歌詞中道之。而故族大家，宗藩戚里，宴賞往來，車馬駢闐，五晝夜不止。每出，必窮日盡夜漏，乃始還家。往往不及小憊，雖含醒溢疲思，亦不暇寐。皆相呼理殘粧，而速客者，已在門矣。又婦女首飾，至此一新。髻鬢簪插，如蛾蟬、蜂蝶、雪柳、玉梅、燈毬，裊裊滿頭，其名件甚多，不知起於何時，而詞客未有及之者。<sup>③</sup>

像朱氏這段簡述，或者比此更為詳細的關於宋代元宵節的記述，如見於孟元老的《東京夢華錄》、吳自牧的《夢梁錄》和周密的《武林舊事》，都對讀者欣賞辛、李兩詞有幫助<sup>④</sup>。讀者起碼知道，李清照和辛棄疾都已在詞中言及車馬駢闐盛況以及婦女首飾了。不過，無論如何，從藝術結構方面來論，這兩首好詞都是依循“時間順序”、用“直抒”而非用姜夔以後“空間性圖案”的手法寫成，應該沒有問題。

現在回頭來討論汪元量詠“錢塘元夕”的《傳言玉女》。到目前為止，討論這首詞的人還不多，在所見的論述文字裏，筆者以為王水照先生的短論最好，堪稱言簡意賅。因此筆者大體上就依據王先生對於汪詞表達的意思

① 徐培均《李清照集箋注》，上海：上海古籍出版社 2002 年版，見徐培均引述張端義的看法，第 150—151 頁。

② 見繆鉞、葉嘉瑩合著《靈谿詞說》，《論李清照詞》（此篇為繆鉞所撰），第 346 頁。

③ 只存五條的朱弁《續猷叢說》被陶宗儀收入《說郛》。上引一段見陶宗儀《說郛》，北京：中國書店 1986 年版（據涵芬樓 1927 年 11 月版影印），卷三八，第 23 頁上。

④ 除了宋代的原始資料外，讀者也可參看現代人的研究。如黃杰《宋詞與民俗》，北京：商務印書館 2005 年版，就有專論“元宵詞”一節，見第 23—47 頁；陶子珍《兩宋元宵詞研究》，臺北：秀威資訊科技股份有限公司 2006 年版。

解說之，補充一些自認為有關的資料，來簡單討論一下《傳言玉女》的藝術手法<sup>①</sup>。輯校《增訂湖山類稿》的孔凡禮(1923—2010)說：“詞中慨歎‘塵埃漠漠’，當為元兵入杭前夕。題所稱‘元夕’，當為德佑二年(公元1276)之元夕。”孔說頗具說服力，已廣為討論此詞的人所援用。元兵是於1275年秋天順長江而下逼近杭州城下的，而次年二月南宋就投降了。汪詞寫成於首都淪陷、國家滅亡前的最後一個重要節日，所以特別有“一番大廈將傾前夕的緊迫的危機感”<sup>②</sup>。

就其整體來看，《傳言玉女》詞結構並不複雜，其文字本身也相當淺白易懂。不過汪元量還是用了些典故，也化用一些前人的詩句，來加深其詞作的境界。劈頭一句“一片風流”，描寫詞人當時眼前所見一片豪華熱鬧的景象。緊接著“今夕與誰同樂”一問，表面上似乎如王水照所說，汪氏只是在問：這麼好的景象，(自己)要“跟誰一起賞玩呢”？由之引出“大兵壓境，人心惶惶，苦中作樂，倍顯其苦”<sup>③</sup>的意思。筆者倒覺得，這問句肯定是有更深一層的涵義的，因為它包含了典故在內。在《南宋詞史》裏，陶爾夫和劉敬圻兩先生已經點出這層涵義了：“這首詞反映了南宋宮廷中淒楚惶恐的時代氣氛。開頭寫按傳統慣例，宮廷中也要在上元之夜張燈結彩，與民同樂。如今雖已有佈置，但大兵壓境，城破在即，人心惶惶，到底‘與誰同樂’呢？”<sup>④</sup>然而，他們並沒有作更詳細的解析。

成書於1276年以後的吳自牧《夢梁錄》有如下關於“元宵節”的記述：

正月十五日元夕節，乃上元天官賜福之辰。昨汴京大內前縛山棚，對宣德樓，悉以綵結，山脊上皆畫群仙故事，左右以五色綵結文殊、普賢，跨獅子、白象，各手指內五道出水。其水用轆轤絞上燈棚高尖處，以木櫃盛貯，逐時放下，如瀑布狀。又以草縛成龍，用青幕遮草上，密真燈燭萬盞，望之蜿蜒，如雙龍飛走之狀。上御宣德樓觀燈，有牌曰“宣和與民同樂”。萬姓觀瞻，皆稱萬歲。今杭城元宵之際，州府設上元醮，諸獄修淨獄道場，官放公私僦屋錢三日，以寬民力。舞隊自去歲

① 王水照的短文見《唐宋詞鑒賞辭典(南宋·遼金卷)》，上海：上海辭書出版社1988年版，第2192—2193頁。

② 同前書，第2192頁。

③ 同上注。

④ 陶爾夫、劉敬圻《南宋詞史》，第517頁。



冬至日,便呈行放。遇夜,官府支散錢酒犒之。元夕之時,自十四爲始,對支所犒錢酒。十五夜,帥臣出街彈壓,遇舞隊照例特犒。街坊買賣之人,並行支錢散給。此歲歲州府科額支行,庶幾體朝廷與民同樂之意。姑以舞隊言之,如清音、遏雲、掉刀、鮑老、胡女、劉袞、喬三教、喬親事、焦鎚架兒、仕女、杵歌、諸國朝、竹馬兒、村田樂、神鬼、十齋郎各社,不下數十。更有喬宅眷、淖龍船、踢燈、鮑老、駝象社。官巷口、蘇家巷二十四家傀儡,衣裝鮮麗,細旦戴花朵口(筆者按:原文缺一字)肩,珠翠冠兒,腰肢纖裊,宛若婦人。府第中有家樂兒童,亦各動笙簧琴瑟,清音嘹唳,最可人聽,攔街嬉耍,竟夕不眠。更兼家家燈火,處處管弦,如清河坊蔣檢閱家,奇茶異湯,隨索隨應,點月色大泡燈,光輝滿屋,過者莫不駐足而觀。及新開門裏牛羊司前,有內侍蔣苑使家,雖曰小小宅院,然裝點亭臺,懸掛玉柵,異巧華燈,珠簾低下,笙歌並作,遊人玩賞,不忍捨去。諸酒庫亦點燈球,喧天鼓吹,設法大賞,妓女群坐喧嘩,勾引風流子弟買笑追歡。諸營班院於法不得與夜遊,各以竹竿出燈毬於半空,遠睹若飛星。又有深坊小巷,繡額珠簾,巧制新裝,競誇華麗。公子王孫,五陵年少,更以紗籠喝道,將帶佳人美女,遍地游賞。人都道玉漏頻催,金雞屢唱,興猶未已。甚至飲酒醺醺,倩人扶著,墮翠遺簪,難以枚舉。至十六夜收燈,舞隊方散。<sup>①</sup>

從“正月十五日元夕節”到“皆稱萬歲”幾句,可算是摘叙孟元老《東京夢華錄》卷六《元宵》一節的話。《東京夢華錄·元宵》一節並不短,從前歲冬至以後,開封府在皇宮正門宣德樓前搭建山棚、張燈結綵,遊人以及表演各種技藝的人開始聚集御街,到皇帝親臨觀燈及宮廷的各種演出,都有記述<sup>②</sup>。吳自牧這樣地摘叙,顯然是要突出“與民同樂”這一主題。他描述杭州元宵一段,文字雖然多得多,也只偏重“舞隊”一項;當然從文章裏可以看出,此處的“舞隊”並不是只指遊行隊伍而已,其實也包括了歌舞、音樂和其他戲劇性的表演。不過,應該強調指出,吳自牧關注的重點是官方放出“僦(即“租賃”)屋錢”以搭建道場,以及“支散錢酒”來犒賞舞隊和“街坊買賣之人”。政府這樣做的目的是要“寬民力”和“體朝廷與民同樂之意”。吳

<sup>①</sup> 吳自牧《夢梁錄·元宵》,見孟元老等著《東京夢華錄(外四種)》,第140—141頁。

<sup>②</sup> 同前書,第34—35頁。

自牧的用意不外是要指出，南宋朝廷於元宵節“與民同樂”，除了與人民同慶佳節、共享歡樂外，也實際支散金錢來幫助以及犒賞參與遊樂的人民。

“與民同樂”這一句話的出處是《孟子·梁惠王下》第一章：孟子對齊宣王說，他不能“好先王之樂”而“好世俗之樂”沒關係，只要他能“與民同樂”，齊國大概就有希望了<sup>①</sup>。朱子注釋孟子的意旨，說：“不與民同樂，謂獨樂其身，而不恤其民，使之窮困也。”而“與民同樂者，推好樂之心，以行仁政，使民各得其所也”<sup>②</sup>。毫無疑問，北、南宋朝廷於元宵節“與民同樂”，跟人民一起遊樂、共享生活在太平盛世的幸福，是表達為政者在實行儒家所推崇的“仁政”。

宋人慶祝元宵幾乎達到“狂歡”的地步是與君王的提倡和參與有關的。首先，宋太祖(927—976;960—976 在位)將以前張燈觀遊的習俗從三夜延長為五夜；後來，徽宗又從年前冬至就開始節慶的活動<sup>③</sup>。“宣和與民同樂”的“宣和”是宋徽宗的最後一個年號(1119—1126)。不過，“與民同樂”這個傳統是仁宗(1022—1063 在位)末年就開始的，而徽宗則開始在山棚張掛一塊大牌，上面明書“宣和與民同樂”<sup>④</sup>。宋徽宗在藝術方面的造詣極高，也倡導文藝，可是在政治上卻昏庸無能，平時也追求窮奢極侈的生活。當女真人於宣和七年(公元1125年)大舉南下攻宋時，徽宗應付不了，便趕緊禪位給長子，是為宋欽宗(1100—約1156;1126—1127 在位)。欽宗靖康二年(1127)初，金兵就攻陷了汴京，把徽、欽父子和后妃、皇子、宗室、貴戚俘虜，而皇室的寶物，都擄掠北去。北宋滅亡，這就是所謂的“靖康之耻”。150年後，歷史重演，南宋京城被蒙古人攻陷，三宮被俘虜，而皇室寶物又被擄掠北去。史實雖如此，吳自牧寫《夢梁錄》的主要目的，顯係如實地記述杭州淪陷前的繁華，所以他雖於“元宵”一節提到“與民同樂”，我們從中却看不到諷刺當政者“作秀”的意味。

有相當高文化素養、又在內廷供奉當琴師的汪元量，不可能不知道這個“與民同樂”的宋朝傳統。因此，讀者必須把開啓全詞的“一片風流，今夕與誰同樂”這一韻拍，與宋代君王的“與民同樂”行為對照來看，纔能體會汪

① 朱熹《四書集注》，臺北：學海出版社1989年版，第211—213頁。

② 同前書，第213頁。

③ 陶子珍《兩宋元宵詞研究》，第31頁。“狂歡”是黃杰用來形容宋元宵詞所反映出“空前熱鬧”情況的詞。見黃杰《宋詞與民俗》，第30頁。

④ 見陶子珍《兩宋元宵詞研究》，第32頁。

元量說這話時的心境。

除了開篇與結篇兩拍外,汪詞真可說是如王水照的觀察,“上片寫室外之景,下片轉寫室內”<sup>①</sup>。嚴格來說,“一片風流”是包括室內和室外的景況的,而結尾“畫樓哀角”四字又指向室外去了。上闕二、三、四拍六句,“分別從臺館、青山、江潮三層落筆。‘月臺’二句,謂月光下,花叢中,依舊臺館林立,但已瀰漫敵騎的塵埃。‘豪華’二句,謂昔日繁華都已消歇,只有青山依然秀美耳”<sup>②</sup>。應該指明,“塵埃漠漠”跟“豪華蕩盡”都只是詞人當時心裏的感覺,因為蒙古兵還沒攻進杭州城裏來。“豪華”兩句,用了唐代許渾(生卒年不詳,832年進士)《金陵懷古》“英雄一去豪華盡,惟有青山似洛中”的詩意。後來汪元量從北方南歸後,作《憶王孫》九首,其中有一首有“人物蕭條市井空,思無窮,惟有青山似洛中”,就直接用了許渾原句<sup>③</sup>。許渾的“青山似洛中”本指金陵(即現在南京),因為金陵跟洛陽都三面環山。西湖也是三面環山,所以汪元量就借用許渾的詩句來寫他自己的感受<sup>④</sup>。上闕歇拍的“錢塘”兩句,接“青山如洛”續寫自然界景物不會隨人事之滄桑而有所改變;錢塘江的潮水會漲落如故,完全不理會人間的興衰。這六句雖說是寫室外之景,其實句句都在反映作者的心境。

照應前片寫室外“臺館、青山、江潮”的三層,下片頭三拍六句則轉到室內“分別從燈光、玉梅、昭君三層落筆”<sup>⑤</sup>。詞人說,人們慶祝元宵節而張掛的萬點燈光,“羞”照著歌舞場面。被擬人化了的燈光,正好反映出有大廈將傾緊迫危機感的作者之“視角與心境”<sup>⑥</sup>。接下去二拍均可能含有典故,王水照解讀得不錯:

“玉梅”兩句,謂梅花凋殘,怨恨春光不久。東皇,指春神。《尚書緯》說:“春為東皇,又為東帝。”……蘇軾《次韻楊公濟奉議梅花》云:“月地雲階漫一樽,玉奴終不負東昏。”據《南史·王茂傳》,王茂助梁武

① 見《唐宋詞鑒賞辭典(南宋·遼金卷)》,第2193頁。

② 同前書,第2192頁。

③ 同前書,第2192—2193頁。

④ 關於汪氏借用許渾詩句的緣故,胡才甫已經有了注釋,不過他誤把洛陽、金陵、西湖,都說成是“四面環山”,見胡才甫《汪元量集校注》,第243頁注1及第256頁注2。

⑤ 見《唐宋詞鑒賞辭典(南宋·遼金卷)》,第2193頁。

⑥ 同前注。

帝攻佔建康，“時東昏（齊明帝，被梁廢為東昏侯）妃潘玉兒有國色……帝乃出之。軍主田安啓求為婦，玉兒泣曰：‘昔者見遇時主，今豈下匹非類。死而後已，義不受辱。’及見縊，潔美如玉。”蘇軾詩即以玉兒比梅花，言其潔白、堅貞。汪詞“玉梅”句，實亦暗寓宋朝后妃當此國祚將終之時，命運坎坷，怨恨至極——甚至怨恨皇上無能！接下“昭君”兩句，當係喻指官嬪。……從后妃（玉梅）到官嬪（昭君），都預感到末日的來臨。<sup>①</sup>

結尾“離愁聊寄，畫樓哀角”八字，一方面承接前面玉梅跟昭君的怨泣，另一方面“則總括后妃、官嬪，且兼包作者自己。謂滿腔離宮之愁，只能寄托在戍樓傳來的號角聲中”<sup>②</sup>。相對於開頭第一拍，這八個字應該跟下片的前三拍稍為分開，因為它有結束全詞的作用。這開頭和結尾的兩拍，就像一幅畫的框架一樣，把汪元量於1276年元宵節，蒙古人攻陷杭州前夕，在南宋宮廷內外所見以及心中所感，整合起來成一首好詞。框架裏面，上下兩片各分別描寫的三層間，展現一種平行、並列、對等的空間性、圖案式的藝術結構。這與前述辛棄疾和李清照的元宵詞的直抒胸臆之結構模式，是很不相同的。

其次，我們來談談王沂孫的一首詠物詞。王沂孫也是生活於宋末元初的傑出詞人。現存於他的集子《花外集》（又名《碧山樂府》）裏還有六十多首詞，而其中標題為詠物的，就有將近四十首之多<sup>③</sup>。陶爾夫、劉敬圻已正確指出，王沂孫最為後人稱道的詞作，都是“那些深含亡國之痛的詠物詞”<sup>④</sup>。因篇幅有限，本人只取他的《天香·龍涎香》來簡單論叙一下。其詞如下：

孤嶠蟠煙，層濤蛻月，驪宮夜採鉛水。汛逝槎風，夢深薇露，化作斷魂心字。紅蕙候火，還乍識、冰環玉指。一縷縈簾翠影，依稀海天雲氣。幾回殢嬌半醉，剪春燈、夜寒花碎。更好故溪飛雪，小窗深

① 見《唐宋詞鑒賞辭典（南宋·遼金卷）》，第2193頁。

② 同上注。

③ 見葉嘉瑩《論詠物詞之發展及王沂孫之詠物詞》，《靈谿詞說》，第529頁。

④ 陶爾夫、劉敬圻《南宋詞史》，第433頁。

閉。苟令如今頓老，總忘卻、尊前舊風味。謾惜餘薰，空篝素被。<sup>①</sup>

這首詞同見於《花外集》和《樂府補題》，均列爲首篇。《樂府補題》是宋詞史裏一部很重要的集子。《樂府補題》的創作緣起和歷史背景已經有許多現代學者作過考證了<sup>②</sup>。蒙古人於 1278 年 10 月已經大致征服了整個南宋。是年 12 月間，蒙古統治者派西藏喇嘛楊璉真伽(死於 1292 年)負責江南地區的佛教寺院。其時，楊璉真伽到紹興去發掘了六座宋朝皇陵和多達一百零一位重要官員的墳墓。發掘的目的是要掠奪陵墓中的殉葬財寶來建築一座佛教寺廟。夏承燾引述周密《癸辛雜識·別集上》記“楊璉真伽發陵，以理宗含珠有夜明，倒懸其尸樹間，瀝取水銀，如此三日夜，竟失其首”<sup>③</sup>。據說，宋朝皇帝和后妃的遺骸也沒有再被埋葬，而是被拋棄荒野。這個暴行激怒了當地的一些士人，其中名叫唐珏者召集了一批年輕人，將尸骸收集起來，重新安葬在某安全處所。1279 年初，也許就在宋亡後不久，唐珏、周密、張炎和王沂孫等十四位作家，齊聚紹興，來哀悼宋陵之被盜掘。這群士人一共舉行了五次聚會，每次由一位詞人主持。他們特地選了五個詞牌、五個韻部和五種物品——龍涎香、尊、螃蟹、白蓮和蟬——來填詞。十四位詞人一共創作了三十七首詞。根據夏承燾的推測，“大抵龍涎香、尊、蟹以指宋帝，蟬與白蓮則托喻后妃”<sup>④</sup>。除了龍是象徵皇帝以外，很難了解他們爲什麼選擇這幾種物品，因爲它們看起來似乎不太相關。三十七首詞後來被匯集成一卷，題爲《樂府補題》。爲了避免遭受來自蒙古統治者的可能迫害，三十七首詞都故意寫得極端朦朧晦澀，用了很多典故。由於語言繁複、結構與托喻複雜，幾乎不可能對之作任何扼要的解讀。

關於王沂孫的《天香·龍涎香》，葉嘉瑩先生曾發表過極爲詳細深入而又精闢的解說，見於其所著《碧山詞析論》長文裏，有興趣者可取來細讀<sup>⑤</sup>。在此，筆者只想對這一首艱深的詞，簡單說幾句。此詞上闕寫香，由龍涎香採集的地點、時間與經過起，再接寫煉製成心字篆香，一直到描述其燃燒後

① 黃兆顯《樂府補題研究及箋注》，香港：學文出版社 1975 年版，第 12 頁。

② 夏承燾在其《樂府補題考》中已有頗爲詳細的考證。見夏承燾《唐宋詞人年譜》，上海：中華書局上海編輯所 1961 年版，第 376—382 頁，《周草窗年譜》結尾部分所附。

③ 同前書，第 378 頁。

④ 同前書，第 377 頁。

⑤ 此文收入葉嘉瑩《迦陵論詞叢稿》，上海：上海古籍出版社 1980 年版，第 209—249 頁。

能長期鬱結不散的特點。下闕寫人，從閨中女子焚香寫起，轉叙昔盛今衰的強烈對照。結尾“說明夜剪春燈，殢嬌半醉的主人已不復存在，剩下的只是被龍涎熏過的素被還似乎保留著當時的餘香，不時散發出來，使人感到物是人非而倍增悼惜之情”<sup>①</sup>。作為一個宋朝遺民，王沂孫當日寫此詞來哀悼宋陵被盜，其心緒一定是極為複雜的，有不能明言之深沉痛苦的。有趣的是，“引發詞人創作的具體史事，已經被同化……到詞人獨特的心境狀態和審美感知結構”<sup>②</sup>。在許多方面《樂府補題》代表了南宋詞將近一個世紀以來發展的最高峰。在這部詞集裏，十四位詞人用了一系列華麗的意象，表現出皇陵被盜掘所象徵的野蠻入侵和宋文明破滅帶來的深沉悲痛心緒。而這個複雜心緒似乎是用詠物和空間性的詞體結構纔能有效地體現出來的。

最後我們再來看看另外一首不可多得的宋遺民詞：劉辰翁詠春月的《寶鼎現》：

紅妝春騎。踏月影、竿旗穿市。望不盡、樓臺歌舞，習習香塵蓮步底。簫聲斷、約彩鸞歸去，未怕金吾呵醉。甚輦路、喧闐且止。聽得念奴歌起。父老猶記宣和事。抱銅仙、清淚如水。還轉盼、沙河多麗。滉漾明光連邸第。簾影動、散紅光成綺。月浸葡萄十里。看往來、神仙才子。肯把菱花撲碎。腸斷竹馬兒童，空見說、三千樂指。等多時春不歸來，到春時欲睡。又說向、燈前擁髻。暗滴鮫珠墜。便當日、親見霓裳，天上人間夢裏。<sup>③</sup>

劉辰翁詞的風格比較接近辛棄疾，是屬於豪放派的。他是廬陵（今江西吉安）人。年輕時他有十七八年的時間往來於廬陵和杭州之間，先是參加科舉考試，然後做官。因此，他有很多機會目睹亡國前京城杭州的繁盛。宋亡後，他拒絕被徵召入元朝做官。劉辰翁的詞集裏有很多節令詞。對

① 所引此句以及其他簡短話語，均摘自陶爾夫、劉敬圻《南宋詞史》，第438頁對於王詞的簡論。

② 王筱芸《碧山詞研究》，南京：南京出版社1991年版，第30頁。

③ 劉辰翁著、吳企明校注《須溪詞》，上海：上海古籍出版社1998年版，第239頁。第二片“簾影動”三字，《須溪詞》本作“簾影凍”；吳企明校語曰：“《全宋詞》於凍下注：‘一作動’。元《草堂詩餘》作‘動’。按元稹《連昌宮詞》‘晨光未出簾影動’。從上下文意看，以‘動’為是。”見同書，第240頁。

此,吳企明先生作了正確的觀察:“每逢‘元宵’、‘花朝’、‘三月三日’、‘端午’、‘七夕’、‘中秋’、‘重九’、‘除夕’等節令,詞人每每興起感舊傷懷、眷念故國的思緒,並形諸筆墨,寫成詞章。”<sup>①</sup>元朝張孟浩曾說:“劉辰翁作《寶鼎現》詞,時為大德元年,自題曰‘丁酉元夕’,亦義熙舊人只書甲子之意。”<sup>②</sup>因為劉辰翁是宋遺民,所以只提甲子而不提元成宗的大德年號(1297—1307)。大德元年丁酉即公元1297年,距離宋亡已經快二十年了。這首詠春月的《寶鼎現》是寫元宵節的一首詞,成於劉氏去世前不久,所以是一篇絕筆之作<sup>③</sup>。

全詞分作三片。首片從描寫汴京元宵夜的繁華景象起筆。作者用形象語言描寫街道熱鬧、遊人歡樂的場面:打扮華麗的女人坐在裝有旗杆與旗幟的馬車上,在月影下穿街而過;望不盡的樓臺裏,有美人在歌舞,香塵飛揚;情侶們相約一起歸去;通宵沒有執金吾的禁衛人來禁夜,或呵止酒醉;此片以名歌妓開始演唱,頓使御街上的喧鬧安靜下來作結。此片用了幾個事典:“約彩鸞歸去”句用唐朝裴鏞(約860年前後在世)的傳奇小說裏,文簫與吳彩鸞仙凡遇合的故事;“未怕金吾呵醉”句寫古代元夕執金吾禁夜的禁令被解除,並用《史記·李將軍列傳》所記關於李廣從田間飲酒、回到霸陵亭時遭霸陵尉呵止事,來寫出人們得以自由歡樂的情況;至於“念奴”則是唐朝天寶年間(742—756)的名歌妓。劉辰翁用這些典事來作汴京繁榮景象的隱喻。

第二片開頭“父老猶記宣和事”一句,點出前片所叙汴京燈節的盛況全係對於遙遠的過去之追憶。應該提出,劉辰翁寫此詞時,距汴京極盛的宋徽宗宣和年間已經超過一百七十年了,如果句中的父老是親身經歷過宣和年間汴京的繁華者,絕不可能是他所親炙過的長輩了。次句含有一個典故。李賀(790—816)《金銅仙人辭漢歌序》曰:“魏明帝青龍元年八月,詔宮官牽車西取漢孝武捧露盤仙人,欲立置前殿。宮官既拆盤,仙人臨載乃潸然淚下。”劉辰翁用這個典故來寫宣和父老的亡國悲痛。“還轉盼”三字將筆鋒急遽轉入杭州。首片寫汴京燈節,著重在街道上的熱鬧和樓臺裏的歌舞。此片頭三句以下寫杭州,則集中在從豪華邸第發放出來的元夕燈光,

① 劉辰翁著、吳企明校注《須溪詞》,第5—6頁。

② 張孟浩語引於吳企明所撰《寶鼎現》短文,收於唐圭璋主編《唐宋詞鑒賞辭典》,南京:江蘇古籍出版社1986年版。見該書,第1230頁。

③ 劉辰翁著、吳企明校注《須溪詞》,第242頁。

倒映在沙河塘與西湖的水面。沙河塘在杭州南五里，在宋時是一個繁華的所在。田汝成(1503—1557)的《西湖遊覽志餘》有此記載：“沙河，宋時居民甚盛，碧瓦紅簷，歌管不絕。”周密的《武林舊事》也有關於元夕燈火的記載：“邸第好事者，如清河張府，蔣御藥家，閒設雅戲煙火，燈燭燦然。”<sup>①</sup>燈燭光影倒映於晃動的沙河塘及西湖水面，雖然綺麗迷人，卻也給人一種跟夢境無異的虛幻感覺！接著詞人寫在月光下深綠如葡萄的方圓十里的西湖水面上，嬉遊的士人美女看起來都像神仙才子一樣。作者雖未直言，但“神仙”兩字似乎也有暗指“天上天堂，地下蘇杭”<sup>②</sup>的用意在。第二片結句雖短短六字，卻包含了一個很有力的典故。典故與銅鏡(以菱花代稱)有關，出自唐朝孟榮(875年進士)的《本事詩·情感第一》。孟榮所錄的故事頗長，然對了解劉辰翁此句不可或缺，故全錄如下：

陳太子舍人徐德言之妻，後主叔寶之妹，封樂昌公主，才色冠絕。時陳政方亂，德言知不相保，謂其妻曰：“以君之才容，國亡，必入權豪之家，斯永絕矣。儻情緣未斷，猶冀相見，宜有以信之。”乃破一鏡，人執其半，約曰：“他日必以正月望日賣於都市，我當在，即以是日訪之。”及陳亡，其妻果入越公楊素之家，寵嬖殊厚。德言流離辛苦，僅能至京，遂以正月望日，訪於都市。有蒼頭賣半鏡者，大高其價，人皆笑之。德言直引至其居，設食，具言其故，出半鏡以合之，仍題詩曰：“鏡與人俱去，鏡歸人不歸。無復嫦娥影，空留明月輝。”陳氏得詩，涕泣不食。素知之，愴然改容，即召德言，還其妻，仍厚遺之。聞者無不感歎。仍與德言、陳氏偕飲，令陳氏為詩，曰：“今日何遷次，新官對舊官。笑啼俱不敢，方驗作人難。”遂與德言歸江南，竟以終老。<sup>③</sup>

吳企明指出劉辰翁反用徐德言破鏡的典故，甚為正確<sup>④</sup>。陶醉在天堂(即神仙)一樣的世界裏，“有誰肯把這幸福生活破壞掉”<sup>⑤</sup>？他也指出：“菱

① 田、周兩人語，見引於劉辰翁著、吳企明校注《須溪詞》，第241頁。

② 前已指出，此諺語最早見於范成大的《吳郡志》。見范成大撰、陸振嶽校點《吳郡志》，卷五〇，第660頁。

③ 轉引自劉辰翁著、吳企明校注《須溪詞》，第128—129頁。

④ 同前書，第241頁。

⑤ 見吳企明所撰《寶鼎現》短文，唐圭璋主編《唐宋詞鑒賞辭典》，第1231頁。



花,這裏疑指西湖平靜的湖面,也暗喻南宋的半壁江山。當時‘神仙才子’是不肯自毀金甌的,但他們酣歌醉舞,結果還是把半壁河山斷送了。‘肯把’一句,語極含蓄,又極其沉痛。”<sup>①</sup>劉辰翁在此第二片所表達的是:幸福美滿如一面圓鏡子或天堂一般的世界,其本質是如夢一樣地虛幻易逝的,然而可歎的是沉浸在夢境裏的人很少會認清自己是在作夢的。

第三片回到詞人當日的現實環境。既然國家淪亡、京城陷落已近二十年了,還在騎竹馬遊戲的兒童,當然看不到而只能聽父老述說過去京城的升平、繁華景象。第一片描述了汴京歌舞的盛況。此片中,劉辰翁卻只挑出音樂文化來象徵升平繁華的氣象。根據《宋史·樂志》的記載,“宋高宗紹興年間(1131—1161)恢復教坊,‘凡樂工四百六十人’,招待北使‘舊例用樂工三百人’”<sup>②</sup>。可見,劉氏所指還是宋朝的舊例,只有樂工三百人,每人十指,一起奏樂,合起來就有三千指了。看到竹馬兒童未能目睹過去杭州的繁華而只能聽聽父老講述,作者自然不能不感到腸斷了。吳企明解讀的好:“‘等多時’二句,前面一個‘春’字是虛寫,借指故國,後一個‘春’字是實寫,指鳥語花香的季節。”<sup>③</sup>作者盼望國家能再復興,結果當然事實不是如此,所以等到春季重到人間時,他已經心灰意冷,再也沒心思去欣賞春光,而只想睡覺了。也許“欲睡”兩字還含有想於夢中重尋故國繁華的一層意思。“又說向、燈前擁髻”一句用了兩個典故。其一出於《飛燕外傳》,關鍵文字如下:“子于(伶玄)老休,買妾樊通德。……能言趙飛燕姊弟故事。子于閒居命言,厭厭不倦。子於語通德曰:‘斯人俱灰滅矣,當時疲精力,馳騫嗜欲蠱惑之事,寧知終歸荒田野草乎?’通德占袖,顧視燈影,以手擁髻,淒然泣下,不勝其悲。”<sup>④</sup>劉辰翁用這個典故來作他自己心中的哀痛之隱喻,還頗貼切,因為樊通德與他自己都是往事的敘述者。其二,“暗滴鮫珠墜”典出任昉(460—508)《述異記》:“南海中有鮫人室,水居如魚,不廢機織。其眼能泣則出珠。”<sup>⑤</sup>不直說暗暗下淚而說鮫珠墜,其目的當然是要使語言典

① 見吳企明所撰《寶鼎現》短文,唐圭璋主編《唐宋词鑒賞辭典》,第1231頁。

② 劉辰翁著、吳企明校注《須溪詞》,第242頁。

③ 同注①。

④ 轉引自劉辰翁著、吳企明校注《須溪詞》,第242頁。《飛燕外傳》又名《趙飛燕別傳》,傳為漢朝伶玄所撰小說。該小說描寫漢成帝時,趙飛燕淫亂宮闈之事。魯迅在《中國小說史略》中曾懷疑此小說是“唐宋人所為”;見魯迅《中國小說史略》,北京:人民文學出版社1973年版,第28頁。

⑤ 所引字句取自唐圭璋《宋詞三百首箋注》,香港:中華書局1961年版,第228頁。

雅。結尾一拍三句也用了兩個典故。首先，“霓裳”指唐玄宗（685—762，712—756 在位）時代的流行歌舞曲“霓裳羽衣曲”。白居易（772—846）在他的《霓裳羽衣舞歌》的自注中說：“開元（713—741）中西涼府節度楊敬述造。”<sup>①</sup>劉氏援用這個典故也極貼切，一方面借以鎖定歌舞這個主題，另一方面則因為開元、天寶時代也是個繁華時代。其次，“天上人間夢裏”包含了一個很重要的“直取原文典故”（textual allusion），即從前人典籍裏直接摘取字句的典故。“直取原文典故”的特別功用是原文的故事、表達的意義，常被挪到新的語境裏，來加深或擴充新作品的意義與藝術境界。“天上人間”四字直接摘自李煜的《浪淘沙》詞：“簾外雨潺潺，春意闌珊。羅衾不耐五更寒。夢裏不知身是客，一餉貪歡。獨自莫憑闌，無限江山，別時容易見時難。流水落花春去也，天上人間。”<sup>②</sup>關於李後主詞的結尾，俞平伯曾有極精到的解說：

天上人間，即“人天之隔”，並無其他命意。以上文連讀，更坐實此解。此近承“別時容易見時難”而來，遠結全章之旨。“流水落花春去也”，離別之容易如此，“天上人間”，相見之難如彼。“夢裏不知身是客，一餉貪歡”，言其似近而忽遠也；“獨自莫憑闌，無限江山”，言其一遠而竟不復近也；總而言之，則謂之“流水落花天上人間”也。<sup>③</sup>

劉辰翁除了直接引用李後主詞的“天上人間”外，還特別加了“夢裏”兩個字，似乎在提醒讀者“夢”字在後主以及他自己詞裏的重要性。在《寶鼎現》尾拍，劉辰翁替騎竹馬的兒童設身處境，說即使他們親自看到當日京城的歌舞盛況，現在也會跟為他們父老輩的作者一樣，體驗到以前的美滿生活已隨“流水落花”永逝不回，與已經成一“人天之隔”的局面，只有在“夢裏”纔能再去追尋了。解讀至此，我們應該更能欣賞劉辰翁把第二片關於杭州那部分寫得像虛幻的夢境一樣。就是因為南宋杭州的居民有幸生活在像天堂、如美夢一樣的環境裏，不覺醒其易逝之本質，而“一餉貪歡”，所

① 轉引自劉辰翁著、吳企明校注《須溪詞》，第242頁。

② 龍榆生編《唐宋名家詞選》，香港：商務印書館1966年版，第49頁。

③ 俞平伯《讀詞偶得》，香港：萬里書局1959年版，第35—36頁。

以現在纔得經歷亡國的痛苦。

總結上面的分析,《寶鼎現》第一片寫汴京的繁盛,筆調直接具體;第二片用並非作者親炙的“父老”的記憶點明汴京的繁盛早成過去,隨即轉入杭州的繁華,把它刻畫成像如夢如幻的仙境一般;第三片則集中寫作者當下的環境與感觸。劉辰翁這首長調詞是他叙寫其宋遺民既複雜又痛苦的心境的許多作品中極難得的佳作之一。此詞從久遠的過去開篇,續寫相較為近期的過去,再以作者的此時此刻作結。不過,除了這層由過去到現在的時間進程外,全詞並無任何時間性的架構。此詞之完整統一全靠三片間在意象、主題和意思上的平行、並列與對等來完成。

## 五、小 結

汪元量的《傳言玉女·錢塘元夕》、王沂孫的《天香·龍涎香》以及劉辰翁的《寶鼎現·春月》等三首絕妙好詞,寫成於宋末元初三個重要時間點:南宋京城杭州淪陷前夕的元宵節,南宋剛亡後一群年輕詞人在哀悼宋皇陵被西藏喇嘛楊璉真伽盜掘的一次聚會時,和宋亡後近二十年一位傑出遺民詩人過他最後一個元宵節時。寫詞時,汪、王、劉都各有極端淒苦的心境,卻都以南宋後期出現的詠物詞新模式來抒寫。劉辰翁是南宋後期“自覺地繼承並發展了辛派詞人的藝術傳統”<sup>①</sup>的傑出文人作家之一。儘管如此,我們從《寶鼎現·春月》裏看不出他遵循辛棄疾比較傳統的“直抒胸臆”的藝術手法。我們可以看到的是他自覺或不自覺地運用自姜夔以來具有創造才華的詞人所發展出來的詠物詞新美典。雖然,劉辰翁的《寶鼎現·春月》並不像姜夔、吳文英和王沂孫以詠物新美典寫出的詞那麼複雜、晦澀、難懂,而是像汪元量的《傳言玉女·錢塘元夕》一樣,文字比較淺白一點,然而其所展現的物趣、夢境與空間邏輯,是跟姜、吳、王三位前輩詞人所奉獻出的新美典一脈相承的。

當代中國詞學專家楊海明先生,曾對劉辰翁的《寶鼎現·春月》和宋詞的發展,作過頗具洞見的評論。筆者且把它引來作本論文的結束語:“這首詞,上闕寫北宋元宵,中闕寫南宋元宵,末闕寫宋亡後的元宵,可說是對三

<sup>①</sup> 劉辰翁著、吳企明校注《須溪詞》,《前言》,第10頁。

百年來宋代詞的一個總結——含著眼淚的總結。宋代的元宵‘盛況’到此成了一場夢幻,宋詞的史也就至此打住了。”<sup>①</sup>

(作者單位:密西根大學)

---

<sup>①</sup> 楊海明《宋代元宵詞漫談》,《蘇州大學學報(哲學社會科學版)》(1983年第4期),第49頁。