

清代詞學批評中的「正變觀」析論 ——以詞派之間的遞嬗為觀察點

黃雅莉*

摘 要

清代詞壇上雲間、陽羨、浙西、常州等詞派相繼活躍，不同詞派在不同詞學主張的基礎上對詞的發展歷史進行了梳理，構建了以各自的正變觀為理論中心所呈現的互有聯繫而又各具特色的詞學演變史。他們從自身所做的詞學主張出發考察不同時期的詞人詞作，表現出各異的正變觀，使正變論呈現出錯綜複雜而又極具理論觀照的意義。清代的正變觀在整體上的確為詞學的正變批評的最終深化、融通與消解作出了貢獻。

本文擬從清代詞論中對於正變觀的產生背景、內涵實質、發展歷程做一探究，以見正變觀在清代的文化背景中如何生成與衍化，並了解各詞派對於正變觀的差異與演變的線索，全文探討的重點主要有三：其一，清代詞學正變之爭的內涵與關注點為何？其二，正變觀在清代各大詞派詞學體系中展現出的發展與變化歷程。其三，清代詞學中的正變觀在宋、明以來的基礎上呈現怎樣的拓展，在詞學史上的重要地位為何？本文有著對詞學之正變觀內涵探討的重要性，更有著對於清代詞學批評的回顧、反思、總結與成就肯定的重要意義。

關鍵詞：清代詞學、正變觀、雲間詞派、陽羨詞派、浙西詞派、常州詞派

* 國立新竹教育大學中國語文學系教授

一、前言：「正變」、「盛衰」與「源流」詞語意涵之互涉

「正」與「變」乃相對而立，互相以對方為對照而存在，有「變」才能突顯「正」的意義。「變」具有兩種不同含義：一是作動詞解，即變化、變動，乃從「歷時性」的角度來看文學的發展與變化，當一種文體發展到一定階段，有一段演進的軌跡之後，人們便習慣追溯其「源」與「流」之「變」，從詩體流變的角度來展示詩歌演化的流程。此乃「正變」與「源流」的關聯。二是作名詞解，仍從「共時性」的角度來看，是與「正體」相對的「變體」，即漢儒所謂的「正風正雅」、「變風變雅」，分別代表了兩種不同的詩歌類型。因「變」的詞性有不同用法，「變」的解釋也有兩種性：一是從歷時性的角度來說，乃指詩體的發展變化；一是從共時性角度來說，是詩有變體。兩種用法，是我們必須區別的，然而，強調區別，並不能全然否定二者之間可能的相互依存與聯繫。如果我們以時間先後發展的角度看，產生於前的是「正體」，產生於後的是「變體」。

「一切皆變」，本為事物的根本屬性，「變」是事物能夠延續下去的原因。詩作為一種文學形式，也應該不斷變化。詩歌的源流本末、正變盛衰是周而復始、互為循環的，詩歌發展變化的規律是盛極必衰、衰極必盛的，以前的詩不一定勝過後代的詩，所以「正變」的觀念本應只具有「描述現象義」而不具「評價優劣義」。所謂「描述現象義」，係指以「正變」來指稱二種相對而立的情感類型或風格類型，此時的「正變」不必然帶有評價高下優劣之義。然而在歷代文士的操作下，或者說是為了達到宣揚某種文學主張或強調某種創作偏嗜時，「正變」往往也具有「評價義」，此時，「正」便涵有理想的正面義，「變」便含有欠缺的反面義。至於何者可以為「正」，何者必須為「變」，則可由立說者基於自身所面對的存在問題或目的性、傾向性，去對「正」的內容進行「主觀」規創。清人在詞學批評中提出「正變觀」，不但包含對正體與變體的評價，同時由「正變觀」所演繹的在清代詞壇爭論多時的南北宋詞之爭，也值得後人重視，這是「正變」與「盛衰」、「源流」概念的互涉關聯。

清代詞壇上雲間、陽羨、浙西、常州等詞派相繼活躍，不同詞派在不同的詞學主張的基礎上對詞的發展歷史進行了梳理，構建了以各自的正變觀為理論中心所呈現的互有聯繫而又各具特色的詞學演變史。他們從自身所做的詞學主張出發考察不同時期的詞人詞作，表現出各異的正變觀，使正變論呈現出錯綜複雜而又極具理論觀照的意

義。弄清一種文學理論、一種文學現象的來龍去脈，了解一群或一個人在某個時代的理念、言論和創作，這對於文學史研究顯然是有重要意義的。本文即以清代幾個具有歷時性或共時性的重要詞派的批評為基點，考察和分析其各自的正變觀所涉之範圍與義涵，透過比較從中去突顯其個別的差異，然後從差異中看到一種文學史現象或規律，再將各詞派其正變觀的嬗變歷程，置於清代文化大背景之下，來為這個現象作出律則的分析，最後探勘清代正變觀有異於宋明的變化為何，以作出文學史定位。

二、雲間派承明代主流從言情的角度推婉約為正

(一) 以「南北宋之爭」論「正變」

崛起於明、清更替之際的雲間詞派，是活動於明代崇禎到清代順治的創作群體，自然接承明代主流的詞統觀念，偏尚妍麗之風，追求綺麗的情韻。雲間主將陳子龍論詞雖與明代詞統觀念切近，但面對明詞日益式微的局面，在對明詞中衰的檢討反思中，有著正本清源的企圖，振衰救弊的願望，其〈幽蘭草題詞〉云：

詞者，樂府之衰變，而歌曲之將啟也。然就其本制，厥有盛衰，晚唐語多俊巧，而意鮮深至。比之於詩，猶齊梁對偶之開律也。自金陵二主以至靖康，代有作者，或穠纖婉麗，極哀豔之情，或流暢淡逸，窮盼倩之趣。然皆境由情生，辭隨意啟，天機偶發，元音自成，繁促之中尚存高渾，斯為最盛也。南渡以還，此聲遂渺。寄慨者亢率於儉武，諧俗者鄙淺而入於優伶，以視周、李諸君，即有彼都人士之歎。元濫填詞，茲無論焉。¹

陳子龍有意掃除明詞的淫哇俚俗之風，將其關注點放在詞的盛衰史上，他以為每一種文學形式都是「就其本制，厥有盛衰」，為了挽救詞壇頹勢，他列出了心中認定可供後人「規摹」的詞統。從時間來看，晚唐詞雖是源頭，具語言之美，但意蘊尚淺，並未臻於成熟完美，因此不足以成為後代詞的楷模。他把正聲定位在「境由情生，辭隨意啟，天機偶發，元音自成」的美學基礎，追求純任性情自然的渾化之路，由此推尊李璟、李煜父子、周邦彥、李清照等人為詞之典範，尊南唐和北宋。陳子龍在此以尊南

¹ 明·陳子龍，〈幽蘭草題詞〉，見陳子龍、李雯、宋徵輿合著，王雪玲、陳立校點，《雲間三子新詩合稿·幽蘭草·倡和詩餘》（瀋陽：遼寧教育出版社，2000年1月），頁1-2。

與尊北之論間接地展現他的「正變觀」，這正是在宋、明以來有關論爭的基礎上結合自身所處的時代因素而展開的正變內涵。

雲間三子之一的宋徵璧在〈倡和詩餘序〉中進一步發揮這一觀點，認為詞「本之於性情」：

吾於宋得七人焉：曰永叔，其詞秀逸；曰子瞻，其詞放誕；曰少游，其詞清華；曰子野，其詞娟潔；曰方回，其詞新鮮；曰小山，其詞聰俊；曰易安，其詞妍婉。……詞至南宋而繁，亦至南宋而敝。作者紛如，難以概述。²

對宋七家的看法，除了蘇子瞻被評為「放誕」之外，宋氏對其他詞人皆是持正面之評，而賀方回因兼有俠骨柔情之長，所以被評為「新鮮」。由此可見，在宋氏心中，以上七種風格除了「放誕」之外，皆屬婉約。宋氏乃以婉約為正，而且這些詞人全為北宋詞人，他主張恢復北宋時期的自然、蘊藉、宏麗的風貌，雲間詞家的正變論由「風格」層次衍為「南、北宋之爭」，正如宋氏所謂「詞至南宋而繁，亦至南宋而敝」，崇北抑南的意圖十分明顯。

又如陳子龍學生蔣平階的弟子沈億年在〈支機集·凡例〉云

詞雖小道，亦風入餘事。吾黨持論，頗極嚴謹。五代猶有唐風，入宋便開元曲。故專意小令，冀復古音，屏去宋調，庶防流失。³

較之前賢，沈氏更展現內心深處頑固的復古意圖。陳子龍強調復古，認為每種體裁在創作中應追求最初的楷模而崇唐五代，但陳子龍尚能肯定北宋詞的價值，在這一方面，沈億年卻趨極端，強調該派持論，極為嚴謹，規摹的典範只限於唐五代小令，連宋調也要屏去。他們認為五代已不純，但猶有唐風，但宋詞已加入北方散曲之俗，古音盡失，所以「屏去宋調」。這種謹守古人藩籬的復古意識反而束縛了雲間詞家的創造能力與求新意識，從而失去了超越前人的機會和可能性。

由上所述，雲間詞人的以婉約為正，創作以小令為主，雖有前期尊南唐北宋詞、後期獨五代詞的差異，但對南宋詞的貶抑則是相同的。陳、宋、沈等人的正變觀只是

² 清·宋徵璧，〈倡和詩餘序〉，《倡和詩餘》，《雲間三子新詩合稿·幽蘭草·倡和詩餘》，頁2。

³ 清·沈億年，〈支機集·凡例〉，見張宏生所編《清詞珍本叢刊》（南京：鳳凰出版社，2007年12月）第二十二冊，頁475。

從淺處看到詞的發生、發展、興衰盛變的簡單過程，他們「把不同文體的傳承關係，看作絕對的此盛彼衰的交替序列，他們只肯定每一種詩體由初而盛的『變』，而完全否定盛極之後的『變』。據此，後世作者唯一可走的路便是規摹盛世，因為此時的一切獨造、創新的努力，已被視為衰變之舉。」⁴雲間詞人有著明顯的復古意識，只認定到五代北宋為「盛」，而其他時代則「漸衰」，這也形成了雲間詞家專攻小令、規摹五代北宋的綺麗婉約之風的創作偏嗜，「由此可見，陳子龍接續的『詞統』的努力，未能越出妍婉雅正之旨的範疇，他所昭示的，也僅是一條規摹之路，忽視了同時代現實的有機契合。」⁵

(二) 雲間外圍詞家「以性情為正」的突破

順治五年，宋徵璧取《花間》、《草堂》二書，補以諸家雜篇可誦者，綴編成《唐宋詞選》，使「後之學者可得唐與宋之變與盛衰之源流矣。」其弟宋徵輿之作序云：

太白二章為小令之冠。〈菩薩蠻〉以柔淡為宗，以閑遠為致，秦太虛、張子野實師之，固詞之正也。〈憶秦娥〉以俊逸為宗，以悲涼為致，於詞為變，而蘇東坡、辛稼軒輩皆出焉，談者病其形似失神檢矣。⁶

宋氏將正、變二體具歸於李太白，以「柔淡閑遠」為詞之「正」，以「俊逸悲涼」為詞之「變」，雖仍依循詞學正變的傳統理解，卻已無明顯的軒輊之意。因為「柔淡閑遠」和「俊逸悲涼」都是來自於真情實感。詞是最為深情的文學樣式，抒情性是其第一生命，對婉約詞尤其如此，所以雲間詞或外圍詞家開始以性情論正變，例如受雲間影響的西泠十子之一的沈謙《填詞雜說》云：

男中李後主，女中李易安，極是當行本色。⁷

⁴ 引自陳良運主編，《中國歷代詞學論著選》（南昌：百花洲文藝出版社，1998年8月）中評陳子龍詞論的文字，頁348。

⁵ 引自陳良運主編，《中國歷代詞學論著選》評陳龍詞論的文字，頁349。

⁶ 清·宋徵輿，〈唐宋詞選序〉，見《林屋文稿》卷三，《四庫全書存目叢書》，集部、別集類，總215冊（臺南：莊嚴出版社，1997年）。

⁷ 清·沈謙，《填詞雜說》「二李當行本色」條，唐圭璋編，《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，1988年在臺第一版），頁631。

味其句意，他對李後主、李清照詞的評述是從語言自然的特質上來看，並非從風格上的角度來做評價。沈謙又云：

「紅杏枝頭春意鬧」、「雲破月來花弄影」，俱不及「數點雨聲風約住，朦朧淡月雲來去」。予嘗謂李後主拙于治國，在詞中猶不失為南面王，覺張郎中、宋尚書，直衙官耳。⁸

宋祁「紅杏枝頭春意鬧」句練平俗之「鬧」字，卻能展現春機萌發之熱鬧。「雲破月來花弄影」，練俗爛之「破」字來展現月光透過雲層乍現的姿態，以「弄」字寫花賞玩自己在月光下搖曳的身影。此二句已是被公認的練字的佳句，但在沈氏的眼中卻不及「數點雨聲風約住，朦朧淡月雲來去」，只是把大自然的景物如實呈現，雖無雕琢之功，卻有自然之美，因為文學創作乃情感的自然流露，作品是作家情感生命的外現。沈氏透過了具體詞例來說明李詞之佳處⁹，這種肯定已不限於風格是否婉約，而在於抒情之真與深，有真性情之作便足可謂之「當行本色」，可以當之「詞家正宗」。沈謙又云：

詞不在大小淺深，貴於移情。「曉風殘月」、「大江東去」，體制雖殊，讀之皆若身歷其境，恍恍迷離，不能自主，文之至也。¹⁰

沈氏以為不論是「曉風殘月」式的婉約詞，還是「大江東去」式的豪放詞，只要能以情感人，就是天下之至文。其持論已突破了正變論的藩籬。

又如「西冷十子」之一的毛先舒〈與沈去矜論填書〉云：

詞句參差，本便旖旎，然雄放磊落，亦屬偉觀。……何必彼南轅，同還北轍，

⁸ 清·沈謙，《填詞雜說》「李後主詞中南面王」條，《詞話叢編》，頁632-633。

⁹ 「數點雨聲風約住，朦朧淡月雲來去」二句實非李煜之作，而是宋代李冠〈蝶戀花·春暮〉的詞句，見唐圭璋編纂，王仲聞參訂，孔凡禮補輯，《全宋詞》，北京：中華書局，1991年，頁114。沈謙誤為李煜所作，近人已有所考論。沈謙之說非自己創見，乃源自宋·王安石之說。宋·陳後山《後山詩話》載：「尚書郎張先善著詞，有云：『雲破月來花弄影』、『簾幕卷花影』、『墮輕絮無影』，世稱誦之，號張三影。王介甫謂『雲破月來花弄影』，不如李冠『朦朧淡月雲來去』也。」見吳文治主編《宋詩話全編》冊2(南京：鳳凰出版社2006年10月)，頁1021。

¹⁰ 清·沈謙《填詞雜說》，《詞話叢編》，頁629。

抽兒女之狎衷，頓壯士之憤薄哉。¹¹

毛氏對長期以來的論者偏於情豔的偏執之論表示不滿，為「雄放磊落」的豪放詞辯護，認為「亦屬偉觀」。足見雲間外圍詞家已開始注意自寫性情的重要，認為人們各自不相同的真摯性情是形成詞的風格有多種的根本原因，只要是至性至情流露的作品就是正宗，就是當行本色。

三、陽羨派承明代性情為本，強調詞詩共性為正

從清代順治十年(1653)前後到康熙十八年(1677)「博學鴻詞」科詔試的30年左右，清代詞壇風氣丕變，詞派風起，代表者允推先後崛起的陽羨和浙西兩詞派。在清代的詞派中，陽羨詞派是最具有開創精神的，為了掃晚明以來的《花間》、《草堂》的流風餘韻，為詞壇拓出新的發展空間，陽羨詞家不惜打破詩詞的界限，為清詞開闢一個全新的局面。

(一) 推崇蘇辛之豪放，強調性情

從順治中期到康熙後期約半個世紀的時間，在陽羨(在今江蘇宜興)境內，以陳維崧為首聚集了一個詞人群體。陳維崧，生於明天啟五年(1625)，卒於清康熙二十一年(1682)，他生活的年代正是明朝最後的二十年和清朝最初的三十幾年，身處明末清初風雲鼎革的年代，對他的詞風有巨大的影響。由於清人入關之初，全國各地的武裝反抗接二連三，無法平息，清廷面對漢人強烈的反抗意識，進行了殘酷的鎮壓，陳維崧少年時師從雲間詞宗陳子龍，但卻不為雲間詞學觀所籠罩，他在入清之後長期漂泊於社會底層，並親身承受了因時代劇變而帶來的痛苦，這就決定了他必然要把目光由秦樓楚館轉向現實生活，並且透過詞這種幽微愴怳的非正統文體傾訴心情。陽羨派是在清初動蕩的歷史背景下聚攏起來的，既有鮮明的政治傾向又有濃厚的地域色彩，其成員主要是前朝遺民、遷客放廢之士所組成，處在清王朝對江南士人接連不斷打擊之中，他們敢於集中而明白地表現亡國之痛、民生之哀，抒發自己窮愁倒、懷才不遇的人生

¹¹ 清·毛先舒，〈與沈去矜論填書〉，《毛稚黃集》卷五，又見王又華，《古今詞論》引，《詞話叢編》，頁610。

際遇。總體上以悲抑奇崛、疏放豪壯為基調。和一般的詞論家不同，獨好變徵之聲的陽羨詞人其詞學觀也表現出反正統的傾向，如果說雲間詞人仍然存在著視詞為「流連酒歌」的小道思想，那麼，陽羨詞人則較早地確認了詞堪與經史比肩的本體功能，開始動搖詞為小道的傳統觀念，他們探索了詞體存在的理由與應有的地位，具有強烈的時代意識，於是也把詞賦予了詞史意識，被誤傳為陳維崧所撰而實為潘眉所撰之〈詞選序〉云：

東坡、稼軒諸長調又浸浸乎如杜甫之歌行與西京之樂府也。……鴻文巨軸，固與造化相關，下而闢語危言，亦以精深自命。要之穴幽出險以厲其思，海涵地負以博其氣，窮神知化以觀其變，竭才渺慮以會其通。為經為史，曰詩曰詞，閉門造車，諒無異轍也。……選詞所以存詞，其即所以存經存史也。¹²

潘眉把詞這一文體放在歷史長河中進行觀照，探本求源，賦予其文學史定位，為了將詞從明末清初《花間》餘風的陰影裡解放出來，他特別標舉東坡、稼軒二人的詞如杜甫之歌行與西京之樂府，正如程繼紅所言：「當我們回顧南宋以來關於詞體之尊的辯護時，發現幾乎有一個共同的特點，即莫不將蘇、辛抬出來作為例證。換句話說，凡推舉詞體之尊者，同時也是蘇、辛推崇者。」¹³陽羨詞家推尊詞體的方式，是從創作和功能的角度論述詞與經史散文和詩歌是同源異制，是「諒無異轍」。潘眉又云：

今之不屑為詞者，固無論；其學為詞者，又復極意《花間》，學步《蘭畹》，矜香弱為當家，以清真為本色。神瞽審聲，斥為鄭、衛，甚或釁弄俚詞，閨襜治習，音如濕鼓，色若死灰。此則嘲談隱度，恐為詞曲之濫觴所慮。杜夔左駘，將為師涓所不道，輾轉流失，長此安窮？¹⁴

¹² 〈詞選序〉一名〈今詞苑序〉。《今詞苑》是由陳維崧主編，吳本嵩、吳逢原、潘眉協助編纂，是繼《倚聲初集》之後清詞第一部當代選本。〈詞選序〉，本見於《陳迦陵文集》卷二，《四部叢刊初編》（上海：上海商務印書館，1965年）集部，頁31。〈詞選序〉見於陳維崧，〈詞選序〉，《陳迦陵文集》卷二，《四部叢刊初編》集部本。然而據北京國圖書館所藏清康熙十年徐喈鳳南礪山房刻本書前序文，可知實為潘眉之序，《四部叢刊初編》誤錄之。

¹³ 程繼紅，〈論清代三大詞派對辛詞的接受與評價〉，《江西師範大學學報》第35卷第4期，2002年11月，頁78-82。

¹⁴ 同註49。

明詞主張綺豔，清初雲間詞心亦主婉麗柔靡，皆為陽羨詞家所不取，潘氏批評當時學詞者「復極意《花間》，學步《蘭畹》」的不良風氣，其弊端在於「矜香弱為當家，以清真為本色」，所謂「香弱」是指乏真意、深情的浮豔軟膩之作；「清真」是清新秀美之作，然陽羨詞家追求的是深湛之思，推崇有骨力、大氣勢、雄渾蒼茫的詞風，主張言為心聲，情貴於真，標舉思、氣，崇意主情，強調變、通，以此為正。陳維崧在〈樂府補題序〉云：

飛卿麗句，不過開元宮女之閑談；至於崇祚新編，大都才老夢華之軼事也。¹⁵

陳維崧對長期奉為圭臬的《花間集》涉閨情春怨的軟媚之音不滿，在序文中所提到「趙宋遺民」、「開元宮女」等名詞，在批判舊的審美風貌的同時，還提出了順應時代、新的詞學審美觀，強調在詞中抒發故國遺老的傷懷之情，展現激越而又蒼涼的內心世界。

徐喈鳳《蔭綠軒詞證》更明言：

詞雖小道，亦各見其性情。性情豪放者，強作婉約語，畢竟豪氣未除。性情婉約者，強作豪放語，不覺婉態自露。故婉約固是本色，豪放亦未嘗非本色也。後山評東坡詞「如教坊雷大使舞，雖極天下之工，要非本色」，此離乎性情以為言，豈是平論？¹⁶

徐氏為蘇、辛放一派極力張揚，認為談詞之本色，不能離開性情來談，正如有論者所言：「稼軒是極有性情人，學稼軒者，胸中須先具一段真氣、奇氣，否則雖紙上奔騰，其中俄空焉，亦蕭蕭索索如牖下風耳。」¹⁷徐氏對創作主體意識極為重視，強調性情之重要，而風格是人之性情的外顯現，人的內在性情決定了作品的風格，是故在末尾對陳師道對蘇詞的評價離開性情而論認為不妥。

又如蔣景祁〈雅坪詞譜跋語〉也說：

宋詞惟東坡、稼軒魄力極大，故其為言豪放不羈，然細按之未嘗不協律也。下

¹⁵ 清·陳維崧，〈樂府補題序〉，見《陳迦陵文集》卷七，《四庫叢刊初編》集部本。

¹⁶ 清·徐喈鳳，《蔭綠軒詞證》，見朱崇才編纂，《詞話叢編續編》冊一（北京：人民文學出版社，2010年6月在臺第一版），頁102。

¹⁷ 清·謝章铤，《賭棋山莊詞話》卷一，《詞話叢編》，頁3330。

此乃多入閨房褻冶之語，以為當本色。夫所謂當行本色者，要須不直不逼，宛轉回互，與詩體微別，勿令徑盡耳。專譜豔辭狎語，豈得無過哉？¹⁸

蔣氏又在《名家詞話》中云：

稼軒雄深雅健，自是本色，俱從《南華》沖虛得來。¹⁹

由此可知蔣景祁不滿於專尚柔婉的正變觀，認為東坡、稼軒魄力極大，雖在一般人的評價不能稱為本色當行，但在他看來，即是本色當行，因為是源於性情自然。

由上述可見，陽羨派尊詞的方式即透過詩詞同源、推崇蘇辛來達成。因為一味強調婉約本色，非但不能使詞的地位抬高，反而會因為香而弱的本色，限制了詞的表達範圍，使它無法像詩一樣「言志」，因此，陽羨詞人當然對婉約詞評價不高。清初詞學中雲間、陽羨兩派，對於正變論的兩種闡釋都有其道理，堅持婉約為正者突出了詞的體性要求；強調以性情為本色者，則注意了詞在失去音樂以後和詩的共通性，認為詩詞體格雖異，卻都一樣是用以表達作者之情。創作表現往往決定著思想觀念，陽羨詞人以詞寫心，故國哀思、易代鼎革，蘊發無端，哭笑非假，所以選詞以「存經存史」，即指詞有深遠寄託，反映時代與歷史的重大內容。

（二）調合南北宋，兼融並收

雖然陽羨派在理論上傾向於蘇、辛一路，但對於不同風格的作品卻能兼容並收，不走極端，陳維崧在自己編選的大型《今詞選》所作序時也提出了兼容並蓄的原則：

蓋詩自皇娥而下，詞沿趙宋而前，歷代相仍，變本加厲……，夫體制靡乖，故性情不異。弦分燥濕，關乎風土之剛柔；薪是焦勞，無怪聲音之辛苦。譬之詩體，高、岑、韓、杜，已分奇正之兩家；至若詞場，辛、陸、周、秦，詎必疾徐之一致……諸家既異曲同工，總制亦造車合轍。聊存微尚，距匱前型。²⁰

當然，此兼容是在偏重辛詞豪放之作的基礎上對婉約詞的兼容。然而也正因為兼容，

¹⁸ 清·蔣景祁，〈雅坪詞譜跋語〉，轉引自陳水雲，《清代詞學發展史論》，頁 69。

¹⁹ 清·蔣景祁，《名家詞話》，《瑤華集詞話》卷二，見朱崇才編纂，《詞話叢編續編》冊一，頁 620。

²⁰ 清·陳維崧，〈今詞選序〉，《陳迦陵文集》一，《四部叢刊初刻集部》卷二（臺北：臺灣商務印書館，1965 年）。

他可以對不同的詞風以更寬容的態度，如陳維崧在〈徐竹逸詞序〉稱讚徐竹逸詞云：

三千粉黛，掩周、柳之香柔；丈八琵琶，駕辛、蘇之感激。²¹

他對徐竹逸詞給予充分肯定，其能同時兼採周、柳、辛、蘇的風格，在表現上則能摧剛為柔、寄勁於婉。陳維崧的《湖海樓詞》就是兼取蘇、辛和周、秦、柳不同風格的產物，這一點蔣景祁在〈陳檢討詞鈔序〉中云：

磊砢抑塞之意一發之於詞。……讀先生之詞，以為蘇、辛可，以為周、秦可，以為溫、韋可，以為《左》、《國》、《史》、《漢》、唐宋諸家之文亦可。蓋既具什佰眾人之才，而又篤志好古，取裁非一體，造就非一詣，豪情豔趣，觸緒紛起，而要皆含咀醞釀而後出。²²

陳維崧詞在早期雖「多為旖旎語」，但從中期便走上了抒寫社會人生的內容，悲涼慷慨的情韻與風格也隨之定型，正是「豪情豔趣，觸緒紛起」，兒女情深，風雲氣長。蔣景祁在序中先肯定陳維崧豪放詞價值，但也指出其「取裁非一體，造就非一詣」，熔眾長為一爐，兼擅眾體，具有多樣風格的特點。蔣景祁的詞學重心在於一個「變」字，他在〈陳檢討詞鈔序〉說：「文章之源流，古今同貫。而歷覽作者，其所成就，未嘗不各擅一家，雖累百變而不相襲。故讀之者，亦服習焉而不厭也。……然縱橫變化，存乎其人。」認為「變」的契機，在於每個人創造的獨特性，因為每個人的天生才性、氣質、偏嗜不同，後天的遭遇不一，所作必然有自家面目而不相襲，他反對「格規一定，意境無異」，反對「守其藩籬」。蔣景祁在〈刻瑤華集述〉中還說：

今詞家率分南北宋為兩宗，岐趨者易至角立。究之，臻其堂奧，鮮不殊途同軌也。猶論曲亦分南北，吾皆不謂之知音。²³

他對於當時強分門戶的現象頗為不滿，所以在所編選的《刻瑤華》雖力推陽羨派詞人，

²¹ 清·陳維崧，〈徐竹逸詞序〉，見陳維崧《陳檢討四六》卷十，清·紀昀等編撰，《欽定四庫全書集部》，《景印文淵閣四庫全書集部四二七詞曲類》（臺北：臺灣商務印書館，1983年）。

²² 清·蔣景祁，〈陳檢討詞鈔序〉，見陳維崧《湖海樓詞》，陳乃乾輯，《清名家詞》第二卷（上海：上海書店，1982年），頁8。

²³ 清·蔣景祁，《刻瑤華集述》，見蔣景祁編《瑤華集》卷首（北京：中華書局，1982年），頁1。

但同時對浙西家也不偏廢。

又如史惟圓在〈蝶庵詞論〉云：

今天下詞亦極盛矣，然其所為盛，正吾所謂衰也。家溫、韋而戶周、秦，抑《金筌》、《蘭畹》之大憂也。夫作者非有《國風》美人、〈離騷〉香草之志意，以優柔而涵濡之，則其入也不微而其出也不厚。人或者以淫褻之音亂之，以佻巧之習沿之，非俚則誣。²⁴

在史氏看來，詞之盛衰的標準不在於參與創作者的多寡或風氣的盛衰，而在於是否有深厚的內涵，「家溫、韋而戶周、秦」，貌似興盛，但實際上則因不良的創作風氣而走上衰頹之路，史氏在此強調「出微入厚」，即要有志意的寄託，把麗詞排除於視野之外，重視詞的言之有物。

由上述可見，陽羨詞派拋棄了傳統詞的審美尺標，不專主豔情，而是建立一種雄健剛勁之氣的豪放詞風。他們之所以能調合南北宋，兼融並收，是因為陽羨詞家主張抒發性靈，不拘格套，關注現實，「陽羨詞派是特定的時代產物，其詞學理論的意義已不限於文學觀念本身」²⁵，其創作規範乃起源於蘇軾，足成於稼軒，無論是取材、立意，陽羨詞家和蘇辛是心有靈犀、相互融合的，因為根源於人生社會的大背景的相似所形成的，換言之，詞史上辛派創作流的形成，並非歷代作家有意作鏈條式的連接，而是來自於時代社會外緣因素的相同，如民族矛盾、改朝換代、國脈如縷、社稷傾覆之際，反抗的情緒必然高揚，有欲報國者志節堅毅、威武不屈、或人生坎坷、懷才不遇，正是相似的苦難重重的現實人生，造就了一代又一代的稼軒式詞人，因心情相投而追求同樣的美學境界。所以陽羨詞人的創作傾向，是艱難的社會現實在文學創作上必然的反映，不是以幾位作家的個人意志為轉移的。陽羨詞家的正變觀，使得本來側重應歌伴舞淺斟低唱的豔冶妙品，發展而為可以馳縱自如地切入複雜多樣的社會生活。詞的風格並不只是以細緻嫺雅為正軌，而能縱筆之所如、滄茫激盪，展現不可一世之態。詞體愈發展，詞格愈開放，詞境愈博大，而詞品愈傾向多彩紛呈，多元融合，已全面突破本色論，這無疑是詞史上的一大進步。

²⁴ 清·史惟圓，〈蝶庵詞論〉，見陳維崧《陳迦陵文集》卷三〈蝶庵詞序〉引，《四部叢刊初編》集部本。

²⁵ 孫克強，《清代詞學》（北京：中國社會科學出版社，2004年7月），頁178。

四、浙西派以雅俗之辨取代豪婉之爭，以合詩教為正

上述不論是雲間、陽羨詞派，他們對正變觀雖有其主張，但總還能漸漸對多種風格給予肯定，也能以各別主觀性情來看待詞家不同風格，展現比較通達的兼容並收，不走極端，然而，這種通達觀念是與明清易代的社會背景及清人執政初期較為平和的施政方針有關，從順治末到康熙初年十七年之間，清廷鎮壓反抗勢力，激起了知識分子的以詞寫心，細泣幽吟，哀思悲懷，無不寓之於詞，所不同的是，雲間與廣陵詞家堅持詞的本色，是透過閨閣兒女之情，寫君巨之事，或用草木之微，歎身世之感；而陽羨詞派則突破了傳統詞的體性觀，呈現出以詞寫心，直抒胸臆的雄放磊落之音。康熙中期至乾隆朝，這一時期為可稱為滿清王朝的盛世，詞壇創作方式產生了轉向，「因為此時，清朝統治者已將思想領域的治理提上日程，對漢族士子的控制由外緊內鬆轉而內緊外鬆，表面上推進了不少籠絡漢人的政策，實質上則逐步加強對思想言論的箝制，以程朱理學取代明末清初思想界大解放的局面，在文藝思想上標榜清醇雅正的審美理想，極力引導文人去表現所謂盛世升平，試圖以此來淡化人們的故國之思或興亡之感。」²⁶在康熙十八年，清廷首開「博學鴻詞科」，標誌盛世的開始，推行文化統治，以科舉籠絡民心，自此至乾隆末，成為清王朝的百年盛世。時代造人心，文人的心理態勢發生很大的變化，隨著先前的耆宿相繼謝世，文人的反抗心態逐漸被順應心態所取代，如雲間、廣陵詞家以豔情寄託時代感懷的嫵媚詞風和陽羨詞派直抒胸臆的豪放詞風都與時代的審美需求不相適應，離異色彩濃重的陽羨派因政治傾向明顯與盛世不合從而退出了歷史的舞臺。以浙西六子(朱彝尊、李良年、李符、沈皞日、沈登岸、龔翔麟)為中心的浙西詞派，正是適應了這個時代趨勢，從而登上歷史舞臺。

(一) 崇揚醇雅，標舉清空

朱彝尊早期過著「羈愁潦倒」、「餬口四方，多與箏人酒徒相狎」²⁷，情見於詞，詞多蒼涼幽怨之作，但經過了康熙十八年博學鴻詞一科，他的生活有了很大的轉折，在政治上由抵觸轉向依附清廷，其詞學觀也有了很大的變化，他的〈紫雲詞序〉體現

²⁶ 轉引自陳水雲，《清代詞學發展史論》，頁99。

²⁷ 清·朱彝尊，〈陳緯雲紅鹽詞序〉，朱彝尊《曝書亭集》四十卷(臺北：世界書局，1989年)，頁487。

了與前期不同的觀點：

昌黎子曰：「歡愉之言難工，愁苦之言易好。」斯亦善言詩矣。至于詞或不然，大都歡愉之辭，工者十九，而言愁苦者十一焉。故詩際兵戈倣擾攏流離鎖尾而作者愈工，詞則宜於宴嬉逸樂，以歌詠太平。²⁸

說明了「窮而後工」之論可用於詩而不必用於詞，強調了詞須寫宴嬉逸樂之情，不必以詞言志寄慨。為了適應新朝的政治思想，朱氏改變了自己前期的論述，淡化了詞中的志意，全心追求「春容大雅」氛圍。詞本是來自於民間，以俗為本色，但在文人染指之後，則漸漸走向雅化，所以詞史的發展就是由俗復雅的歷程。「雅與俗並非兩個絕對的概念，而是相對變化的兩種尺度」²⁹，「俗意味著不足和過分，雅則是對它的限制與提高」³⁰，朱氏要提高詞的水平，必然對不夠高雅的豔情詞與粗放的豪氣詞加以貶抑。於是，宋明代以來用「風格」為正變論內涵的這種舊說被懸置起來，而以在宋代以來就已出現的「雅、俗之辨」取代了「婉約、豪放之爭」的正變成為新的論詞標準。清初詞壇流行冶豔詞風，在創作上以柳永、周邦彥為師，廣陵詞人鄒祗謨和王士禎共同編選《倚聲初集》，對於以寫豔詞著名的董文友的少作之作「多所刪逸」。到了朱彝尊登上詞壇，更旗幟鮮明地舉起以「雅」為宗的論詞主張：「昔賢論詞必出於雅正，是故曾慥錄《雅詞》，鮑陽居士輯《復雅》也。」³¹清初詞學中的批評話語的改變與當時創作風氣轉變有密切的關係，詞發展到了浙西詞派，朱彝尊等人在政治上由剛開始的抵抗到後來轉向依附清廷的立場，相應地在文學上亦表現出復古傾向，又欲以糾正明詞之庸陋鄙俗為己任，樹起了「醇雅」的論詞標準。浙派詞人不認同雲間、廣陵傾向於綺豔之風，也不認同陽羨詞人的豪壯奔放，辛棄疾在浙派詞人心中的地位急劇下降，朱彝尊在〈水調歌頭·送紐玉樵宰項城〉中說過：「吾最愛姜、史，君亦厭辛、劉」³²，乃因崇雅抑俗，俗意味著不足，對辛棄疾的排斥態度極為鮮明。在正變方面，必然推

²⁸ 清·朱彝尊，〈紫雲詞序〉，《曝書亭集》四十卷，頁489。

²⁹ 引自馮淑然、艾洪濤〈論《四庫全書總目》的詞體美學觀〉，《河北大學學報》，2006年第3期，第31卷，總第129期，頁118-123。

³⁰ 康正果，《風騷與豔情——中國古典詩詞的女性研究》（鄭州：河南人民出版社，1988年），頁260。

³¹ 清·朱彝尊，〈群雅詞序〉，《曝書亭集序》卷四十三（臺北：世界書局，1989年），頁491。

³² 清·朱彝尊，〈水調歌頭·送紐玉樵宰項城〉，見朱彝尊《曝書亭詞》，陳乃乾輯，《清名家詞》第三卷，頁33。

尊南宋風雅詞派姜、張等人，認為「詞莫善於姜夔」³³、「填詞最雅無過石帚」³⁴。

朱氏的後繼者為厲鶚，亦標榜「雅正」，其〈群雅集序〉云：

材之雅者，《風》之由美，《頌》之所由成。由《詩》而樂府而詞，必企夫「雅」之一言，而可以卓然自命為作者。……詞之為體，委曲嗶緩，非緯之以雅，鮮有不與波俱靡而失其正者矣。……今諸君詞之工，不減小山，而所託興，乃在感時賦物、登高送遠之間，遠而文，澹而秀，纏綿而不失其正，聘雅人之能事。

35

厲鶚認為不論是教化、諷刺、盛德形容，都要不能偏離「雅」的規範，這一點由而《詩》而樂府而詞，是完全一致，對於以抒發性靈的詞而言，更是重要，如何能達到「雅」呢？由他所謂的「遠而文，澹而秀，纏綿而不失其正」來看，是在於語言的清淡雅致，以清淡雅語言來節制詞的「委曲嗶緩」，是把清遠疏淡作為體現雅正的途徑。他更以「清」作為評定作品的重要依據，他在〈論詞絕句〉³⁶中云：「張、柳詞名枉並驅，格高韻勝屬西吳。」厲鶚論詞標舉「格高韻勝」，以三影名詞展現清靈韻勝的張先，非柳永能及。又如「鬼語分明愛賞多，小山小令擅清歌。」他讚美小山，在於其能清歌，而不流於綺靡。他追求清雅的文人韻致，與朱氏一樣讚賞姜夔：「舊時月色最清妍，香影都從授簡傳。」對張炎也極度讚賞：「玉田秀筆溯清空，淨洗花香意匠中。」由此可見，厲鶚論詞以「清」為審美典範，以「清」為風格之正，他著眼於清靈淡泊之美、澄澈空遠之境，而非蘇辛一路上接詩騷精神的大雅之作。厲鶚為何以「清」為雅正呢？浙派發展到厲鶚已是清代中葉，厲鶚出身寒門，早年喪父，家境清貧，雖亦標榜「雅正」，但創作個性偏好「幽冷」、「孤淡」，社會背景與個人遭遇，都會影響到詞學理論的修正。厲氏以「清」釋「雅」，構建更高的詞學審美規範，較之朱氏，厲鶚的藝術觀點更趨極端化，不只是「雅」為正聲，更以「清」為正格，也導致了審美趣味太過狹隘，弊端

³³ 清·朱彝尊，〈黑蝶齋詩餘序〉，見《曝書亭集》卷三十六，頁488。

³⁴ 清·朱彝尊，〈詞綜·發凡〉，見朱彝尊、汪森編《詞綜》（上海：上海古籍出版社，1999年11月），頁6。

³⁵ 清·厲鶚，〈群雅集序〉，《樊榭山房文集》卷四，見《樊榭山房集》卷七，見厲鶚著、董兆熊注、陳九思標校：《樊榭山房集》（上海：上海古籍出版社，1992年6月），以下凡舉厲鶚之言，皆出此本，不再一一註明。

³⁶ 清·厲鶚，〈論詞絕句十二首〉之一，見《樊榭山房集》卷七。

漸起。

又王昶〈國朝詞綜自序〉云：

詞長短句，本於《三百篇》並漢之樂府……李太白、張志和始為詞，以續樂府之後，不知者謂詩之變，而其實詩之正也。由唐而宋，多取詞入于樂府，不知者謂樂府之變，而其實詞正所以合樂也。且夫太白之「西風殘照，漢家陵闕」，〈黍離〉行邁之意，志和之「桃花流水」，〈考槃〉、〈衡門〉之旨。嗣是溫岐、韓偓諸人，稍及閨檐，然樂而不淫、怨而不怒，亦猶是〈標梅〉、〈蔓草〉之意。至柳耆卿、黃山谷輩，然多出於褻狎，是豈長短句之正哉！……是詞乃《詩》之苗裔，且以補《詩》之窮。³⁷

這段文字的重點在說明詞對《三百篇》雅正傳統的繼承關係。王昶通過考察唐宋詞史，論證尚雅是詞史發展過程中的主流，如李太白的〈憶秦娥〉含〈黍離〉行邁之意，張志和〈漁父詞〉有〈考槃〉、〈衡門〉之旨，溫庭筠、韓偓諸人「稍及閨檐，然樂而不淫、怨而不怒，亦猶是〈標梅〉、〈蔓草〉之意」。強調後世論詞應以雅正為原則，力圖與《風》、〈騷〉接軌。

（二）取法南宋，局限於姜張

浙西詞派為了順應康乾盛世，順應清淡雅正的美學思想，便標舉了宗法南宋、推尊姜張，朱彝尊《詞綜·發凡》云：

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。姜堯章氏為傑出。

浙派詞人以南宋諸家為師，重南輕北，強調詞至宋季而始極其變，但這個「變」是以醇雅為終點的「變」，一種走向極端的「變」。

又如李良年在〈錢魚山詞序〉中亦說：

³⁷ 清·王昶，〈國朝詞綜自序〉，《國朝詞綜》（臺北：臺灣中華書局，1971年11月，初版），頁1。
又見《春融堂集》卷四十一，見《續修四庫全書》集部，1438冊，（上海古籍出版社，1995年）。

宋固多專於詞者，至南宋盛，白石、玉田、夢草二窗極專家之態事矣。³⁸

汪森〈詞綜序〉云：

以詞為詩餘，殆非通論矣。西蜀、南唐而後，作者日盛。宣和君臣，轉相矜尚。曲調愈多，流派因之亦別；短長互見，言情者或失之俚，使事者或失之伉。鄱陽姜夔出，句琢字煉，歸於醇雅。於是史達祖、高觀國羽翼之，張輯、吳文英師之於前，趙義夫、蔣捷、周密、陳允衡、王沂孫、張炎、張翥效之於後；譬之於樂，舞《箛》至九變，而詞之能事盡矣。³⁹

汪森論述了詞的流變史，對西蜀、南唐詞一筆帶過，對北宋也未置一詞，卻對南宋諸家一一交代，指出宣和詞俚冗，姜夔詞醇雅，末尾更強調宋以後而「詞之能事盡矣」，其崇南抑北的立場非常鮮明。這種偏狹的目光和門戶之見，導致對詞史的論述不夠全面、客觀。浙派宗法南宋，但也只是宗其中的醇雅一派，只以姜張、二窗為宗師，非取南宋詞整體，更不用說對唐五代兩宋詞做全體的觀照。

厲鶚是浙派中後代表，其論詞亦繼承朱氏的定調，在〈張今涪紅螺詞序〉云：

嘗以詞譬之畫，畫家以南宗勝北宗。稼軒、後村諸人，詞之北宗也；清真、白石諸人，詞之南宗也。⁴⁰

中國繪畫史上的南北宗之說始於明代董其昌，董氏他把唐代以來的山水畫分為南北兩大派系，有崇南抑北之意，厲鶚在此乃借用董氏的二分法來判定宋詞的派別，遵循著朱彝尊的調性。其次，厲鶚的論詞與浙派前期獨尊白石有明顯不同，那就是「清真、白石諸人，詞之南宗也」，強調北宋的周邦彥的示範作用。又在〈吳尺鳧玲瓏詞序〉云：

兩宋词派，推吾鄉清真，婉約深秀，律呂諧協，為倚聲家所宗。……尺鳧之為詞也在中年以後，故寓托既深，攬擷亦富，紆徐幽邃，愴恍綿麗，使人有清真

³⁸ 清·李良年，〈錢魚山詞序〉，《秋錦山房集》卷十五，收錄於《四庫存目叢書》集部：別集類，第251冊，（台南縣：莊嚴文化，1997年）。

³⁹ 清·汪森，〈詞綜序〉，朱彝尊、汪森編《詞綜》（上海：上海古籍出版社，1999年11月），頁5。

⁴⁰ 清·厲鶚，〈張今涪紅螺詞序〉，《樊榭山房文集》卷四。

再生之想。⁴¹

值得注意的是厲鶚把宗法對象上溯到周邦彥，並以周邦彥為兩宋词派之祖，並強調周詞具有「寓託既深，攬擷亦富，紆徐幽邃，愴恍綿麗」的特色，在此非強調政治寄託情感內涵，而是強調一種純粹的藝術美。周邦彥是宋词史上「結北開南」的重要作家，集北宋以來詞藝術技巧之大成，是南、北宋詞風轉折的關鍵人物⁴²，厲鶚之尊清真，其意義正如蔣哲倫所謂「在客觀上拓寬了浙西詞人的眼界，使他們雖主南宋亦不偏廢北宋，于其中也透露了浙西詞人想走折衷調和之路」⁴³。

(三) 中後期突破南北之別和門戶之限

朱彝尊提出醇雅與宗南宋，當宗南宋之風籠罩雍、乾詞壇，其詞學唯南宋是尚的弊病也日趨顯露，尤其厲鶚強調清雅超逸，以致追隨者一味追求「詞品」之「超」、「逸」，但卻極力在作品中避免流露自我真情，正如杜詔在為顧貞觀《彈指詞》作序云：

竹垞神明乎姜、史，刻削雋永，本朝作者雖多，莫有過焉者。雖然，緣情綺靡，詩體尚然，何況乎詞？彼學姜、史者，輒摒棄秦、柳諸家，一掃綺靡之習，品則超矣，或者不足於情。⁴⁴

杜詔一針見血地點出了浙派一味強調醇雅、有意玩弄形式技巧，導致「品則超矣，卻不足於情」，缺乏性情，這也是浙派走上下坡的重要因素。

派中賢者開始對之進行修正，因此他們分析詞作的視角開始發生變化，注意到了朱、厲等人所忽視的創作主體精神世界的問題，認為師法姜、張諸人，不重在師其面而在師其心，論其詞，必須論其人，把作者與作品聯繫起來，把詞品歸之於人品。如浙西詞家王昶亦推崇南宋詞家姜夔、張炎，但注重的卻是詞人的人生經歷和人格氣節，他在〈琴畫樓詞鈔自序〉云：

⁴¹ 清·厲鶚，〈吳尺鳧玲瓏詞序〉，《樊榭山房文集》卷四。

⁴² 葉嘉瑩認為周邦彥是從北宋崇尚自然感發走向思力安排的關鍵人物，參見葉嘉瑩，《唐宋名家詞賞析·柳永、周邦彥》（臺北：大安出版社，1992年），頁57、81。

⁴³ 引自蔣哲倫、傅蓉蓉合著，《中國詩學史·詞學卷》，頁252。

⁴⁴ 杜詔〈彈指詞序〉，引自施蛸存，《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994年），頁542。

自元明以來，三、四百年，往往以詩為詞，粗厲媒褻之氣乘之，不復能如南宋之舊。而宋末詩人於社稷滄桑之故、江湖萍梗之意，隱然見於言外，豈非變而復歸於正，與騷雅無殊者歟？⁴⁵

浙派詞家皆推尊南宋，但各家推尊南宋所提舉的理由卻不盡相同，也有著發展變化。朱、厲等人乃偏重於能在藝術技巧上展現一種清新高雅的韻致，而王昶乃立足於南宋詞家的家國身世之感、人生經歷的深沉寄託。不像朱、厲宗南宋，只是篩選擷取合乎他們藝術要求與審美標準的南宋詞家。

浙派的後期，因乾隆皇去世，嘉慶親政，雖迅及逮捕和珅，試圖肅清吏治，還廣開言路，然政體腐朽，已是積重難返。在危機四伏的政治形勢下，經世致用的文學思潮開始萌芽，康乾盛世時，浙派所鼓吹的清雅詞風，此時已無法適應時勢所需，於是浙派在理論上稍有了調整，門戶有了開放的趨勢，此時的成員，已能較持平地看待正變問題。如吳錫麒在〈董琴南楚香山館詞鈔序〉中云：

詞之派有二：一則幽微要眇之音，婉轉纏綿之致……姜、史其淵源也。本朝竹垞繼之，至吾杭樊榭而其道盛。一則慷慨激昂之氣，縱橫跌宕之才……蘇、辛其圭臬也。本朝迦陵振之，至吾友瘦桐（按：張埏）而其格尊。然而過涉冥搜，則縹緲而無附；全矜豪上，則流蕩而忘歸。性情不居，翮其反矣。是惟約精心而密運，聳建骨以高騫，而又諧以中聲，調之穆羽，乃能窮笛家之勝，發琴旨之微，飄飄乎如遺世獨立之仙，浩浩乎有御風而行之樂，一陶並鑄，雙峽分流，情貌無遺，正變斯備。⁴⁶

浙派後期的吳錫麒雖然仍有正、變的觀念，但已仍較公允地看待「姜、史其淵源」、「蘇、辛其圭臬」兩派，對二派都有抑有揚，二者有可取處，亦有不足之處，對於不同風格之詞應「一陶並鑄，雙峽分流」，應揚長避短，主張兩派並進，各展所長，不能以姜、史之新清為是，以蘇、辛之橫逸為非。他已意識到只宗南宋醇雅會「過涉冥搜」而「縹緲而無附」，在當時一味崇揚姜、張的呼聲中能指出這一點，著實可貴，較之朱、厲二

⁴⁵ 清·王昶，〈琴畫樓詞鈔自序〉，《春融堂集》卷四十一，《續修四庫全書》，1438冊（上海：上海古籍出版社，1995年）。

⁴⁶ 清·吳錫麒，〈董琴南楚香山館詞鈔序〉，《有正味齋駢體文》卷八，《續修四庫全書》，1468冊，頁66。

人一味崇尚雅正，取法姜張，這是一次理論的飛越突破，也具有消解傳統正變觀的積極意義。而他倡導「豪婉並鑄，正變斯備」，乃是從審美的角度來分析不同藝術風格各有佳處，跳出了浙派前人只以醇雅為宗的偏差。

此外，吳錫麒論詞還有一個重點，注重性情，他在〈張淶卿露華詞序〉曰：

昔歐陽公序聖俞詩，謂窮而後工，而吾謂惟詞尤甚。蓋其蕭寥孤寄之旨，幽篋獨造之音，必與塵事罕交，冷趣相洽，而後托么弦而徐引，激寒吹以自鳴，天籟一通，奇弄乃發。若夫大酒肥魚之社，眼花耳熱之娛，又豈能習其鏗鏘，諧諸節奏。⁴⁷

這一論點與朱彝尊〈紫雲詞序〉說詞「大都歡愉之辭，工者十九」、歌詠昇平的看法正好相反，因為吳氏以為作詞是來自於詞人主體情感，詞的工巧和作者的生活環境密不可分，只有將內心的情感發之於詞才能感人。吳錫麒的性情與天籟說，已明顯地突破了浙西派的藩籬。

浙派後期尚有一位重要人物郭麐，在突破浙派門戶之藩籬上，比起吳錫麒走得更遠，他能完全跳出崇正抑變的傳統圈限，對蘇辛詞予以肯定，其〈無聲詩館詞序〉云：

詞家者流，其源出於國風，其本沿齊梁，太白至五季，非兒女之情不道也。宋立樂府，用於慶賞飲宴，於是周、秦以綺靡為宗，史、柳以華縟相尚，而體一變。蘇、辛以高世之才，橫絕一時，而奮末、廣憤之音作。……然寫其心之所欲出，而取其性之所見，千曲萬折以赴聲律，則體雖異，而所以為詞者，無不同也。……進么弦而笑鐵撥，執微旨而訾豪言，豈通論乎！⁴⁸

這段文字的重點並不在對詞史的敘述，而在於強調「然寫其心之所欲出，而取其性之所見」，揭示作品風格的形成是來自於作者的性情、個性。郭麐從寫心、適性的角度出發，認為只要能抒寫性情，各種風格都應該被肯定，他調整了朱、汪二人獨尊南宋姜張、只尚醇雅的偏狹傾向，不但為唐五代、北宋詞的詞史地位留下一席之地，同時也認為豪放與婉約皆有其長，不應偏執於一格，「么弦」與「鐵撥」、「微旨」與「豪言」

⁴⁷ 清·吳錫麒，〈張淶卿露華詞序〉，《有正味齋駢體文》卷八，《續修四庫全書》，1468冊，頁71。

⁴⁸ 清·郭麐，〈無聲詩館詞序〉，見《靈芬館雜著》卷二，收入《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版社，1989年），頁233。

皆有其價值與重要地位，正如他亦肯定陳維崧的豪放詞：

迦陵詞伉爽之氣，清麗之才，自是詞壇飛將。竹垞所謂「前身定自青兕，非妄譽也」。⁴⁹

陳維崧詞最大的特點就是模仿辛棄疾，以壯語豪情著稱，朱彝尊將辛棄疾視為陳維崧的前身，由浙派郭麐對陳維崧的推崇，也間接地表現了對辛棄疾的認同。這完全是純以審美的尺度來衡量作品的高度，因為確立了新的審美視角，所以就突破了浙派獨宗姜張的局限，拓展審美視野，拓寬藝術趣味，肯定了多樣風格。

從吳錫麒到郭麐的論述，我們可見浙派的眼光漸漸通達博大，他們不再偏執一端，而是涵納百川，兼容並蓄，這顯示了浙派不再以姜張為獨尊，同時亦肯定蘇辛的歷史地位。然而，雖然他們在對待蘇辛的態度上有所開放，卻沒能完全走出浙派的牢籠，他們仍視姜、張為詞的最高境界，類似的說法常常可見：

詞之為體，大略有四……姜、張諸子，一洗華靡，獨標清綺，如瘦石孤花清筍幽磬，入其境者，疑有仙靈，聞其聲者，人人自遠。夢窗、竹屋，或揚或沿，皆有新雋，詞之能事備矣。⁵⁰

又言世之言詞者，動曰南唐、北宋，詞實至南宋而始極其能。此亦不易之論也。⁵¹

本朝詞人，以竹垞為至……其所自為，則才力既富，採擇又精，佐以積學，運以靈思，直欲平視花間，奴隸周、柳。姜、張諸子，神韻相同，至下字之典雅，出語之渾成，非其比也。⁵²

郭麐習以「詞之能事備矣」評價姜張諸子，說明其突破門戶之見的意識和企圖挽救浙西詞派的力量仍是十分有限的。他們對宗南宋的修正，只是為了維繫浙派門戶的需要。

浙西詞派宣揚姜張醇雅清空，但事實上它們只保留了姜、張清空之「形」，卻抽去了其「神」，朱氏在康熙十八年攜南宋遺民詠物詞集《樂府補題》入京，在京師引發了

⁴⁹ 清·郭麐，《靈芬館詞話》卷一，《詞話叢編》，頁1509。

⁵⁰ 同前註，頁1503。

⁵¹ 同註49，頁1504。

⁵² 同註49，頁1503。

一陣後補題的唱和熱，然而當他察覺了上層的文化動向後，便在創作中背離了《樂府補題》抒發哀思、感慨興亡的寄託精神，而轉為追求語言雅潔、音律協美的外在技巧形式，對此，譚獻批評：「《樂府補題》別有懷抱，後來巧構形似之言，漸忘古意，竹垞、樊榭不得辭其過」⁵³，這種重形輕神之弊，使得浙派末流都貌似南宋，但是偏於雕琢技巧，卻缺乏思想內容，對此有不歸屬於浙派的理論家謝章铤《賭棋山莊詞話》對浙派之弊有一針見血的批評：

至今日襲浙西之遺製，鼓秀水之餘波，既鮮深情，又乏高格，蓋自樊榭而外，率多自檜無譏，而竹垞又不免供人指摘矣。⁵⁴

大抵今之揣摩南宋，只求清雅而已，故專以委夷妥帖為上乘，而不知南宋之所以勝人者，清矣而尤貴乎真，真則有至情，雅矣而尤貴乎醇，醇則耐尋味。若徒字句修潔，聲韻圓轉，而置立意於不講，則亦姜、史之皮毛，周、張之枝葉已。雖不纖靡，亦且浮膩，雖不叫囂，亦且薄弱。⁵⁵

浙派一味講雅，但卻忽略了言為心聲，詞本為作者本心的流露，謝氏主張詞更要言情，要有情趣，「雅如美人之貌，趣是美人之態，有貌無態，如臯不笑，終覺寡情」⁵⁶，強調探討作品所隱含的情感世界，比探求外在的形式更有意義。

從王昶、吳錫麒、郭麐的漸漸開通，被浙派詞人為詞體婉約蘊藉的形式所遮蔽的作者的生活體驗、內心世界，終於被強調而突顯在人們眼前。但謝氏所指出的浙派末流一味以雅為宗，但雅而不趣，不講立意，漠視思想內容，餽釘辭藻，仍形成了意旨枯寂的缺憾，這缺憾，不得不待常州詞派以意格救之。

五、常州派轉以意涵論詞，以「文有其質」為正

在浙西詞人努力拓展清雅詞風的同時，常州一地仍保持著抒寫性情的傳統。常州詞派崛於清中葉後，其時社會衰弱、國家危機之象已日益明顯，清廷的文化箝制政策仍未放鬆，文人不得不以綺麗之體來包裝忠愛之旨。於是正變論的立足點也開始發生

⁵³ 清·譚獻，《復堂詞話》，《詞話叢編》，頁4008。

⁵⁴ 清·謝章铤，《賭棋山莊詞話》卷九，《詞話叢編》，頁3433。

⁵⁵ 清·謝章铤，《賭棋山莊詞話》卷十一，《詞話叢編》，頁3460。

⁵⁶ 同前註，頁3461。

變化，不再以風格的不同而有所軒輊，轉而關注創作主體的性情與作品的內蘊，承接陽羨派以性情論，但不同的是，常州詞派仍注重「文質相稱」之藝術表現。

(一) 以「意內言外」之「文質相稱」為正聲

1. 張惠言以意格為區分正變的標準

常州詞派的正變觀，肇始於張惠言⁵⁷，為了糾正乾嘉詞壇的頹風，加之復古氛圍的籠罩，張惠言倡導有為而作，以意格論詞，並以之作為區分正變的出發點，張惠言〈詞選序〉云：

敘曰：詞者蓋出于唐之詩人採樂府之音以制新律，因系其詞，故曰詞。傳曰：「意內而言外謂之詞」。其緣情造端，興於微言，以相感動，極命風謠，里巷男女，哀樂以道。賢人君子幽約怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致。蓋《詩》之比興，變《風》之義，〈騷〉人之歌，則近之矣。⁵⁸

如果說浙西詞派的正變論，是從審美形式上來強調傳統詩教對詞體的要求，必須展現醇雅之風，那麼常州詞派並不拘泥詞的本色風格，而是注重詞在「緣情」本性的基礎上，必須涵納「言志」的宗旨，即「意內而言外」。「意內而言外」一語，明確地表現了他對詞內蘊、意涵的高度重視。此「意」乃「變《風》之義，〈騷〉人之歌」，則是集中在政治倫理教化的層面，張惠言在詞學理論上以儒家傳統詩教為基礎，重視詞的比興寄託，並確立了詞體的正變觀，凡是繼承溫柔敦厚、主文譎諫的文學傳統、合於風騷比興之義、歸於騷雅者皆為「正」，反之則為「變」，且把這種正變思想貫穿於對歷代詞家所作的總體評價上。以詞作是否能達成內容與形式的統一、思想與技巧的結合，來衡定正變。他又說：

然其文小，其聲哀，放者為之，或跌蕩靡麗，雜以猖狂俳優。然要其至者，莫不惻隱盱愉，感物而發，觸類條暢，各有所歸，非苟為雕琢曼辭而已。……宋之詞家，號為極盛，然張先、蘇軾、秦觀、周邦彥、辛棄疾、姜夔、王沂孫、

⁵⁷ 潘曾瑋為周濟《詞辨》作序云：「余向讀張氏詞選，喜其於源流正變之故，多深造自得之言。」（見《詞話叢編》，頁1638）可見常州派之正變觀，從張惠言開始。

⁵⁸ 清·張惠言，〈詞選序〉，見張惠言·董毅編，《詞選·續詞選》（北京：華夏出版社，2006年1月），頁1。

張炎淵淵乎文有其質焉。⁵⁹

他認為作品之「至者」，在於是否以立意為主，能否「感物而發」。他對於浙西詞家偏於對「雕琢曼辭」外在「文」的講究頗為不滿。論兩宋詞時，他將張、秦、周、蘇、辛、姜、王等人同列為「正」，在此可見張氏正變觀與傳統的「婉約為正、豪放為變」的差異，張氏並不著眼於風格，他認為不論豪放、婉約悉可為「正」，但必須「淵淵乎文有其質焉」。「淵淵乎文有其質」者，皆為正聲，仍是以「意涵」作為衡量詞作的標準。但他心中的「意」，非一般性的情意，是指作品所抒發的情感是符合儒家詩教觀，即《詞選·序》中的「詩之比興，變風之義，騷人之歌，則近之矣」，說明張氏的正變觀是建立在儒家政治教化的基礎之上的。他以「文有其質」、文質相兼為主要價值取向，而「質」的重要性更甚於「文」。「質」的內涵即「賢人君子幽約怨悱不能自言之情」，即「感士不遇」和「忠愛之忱」。從文中可確知，這種「正變觀」完全服從於政教核心，他關注作品的藝術性只是為了更好地表現內容，很明顯有過度「重質而輕文」的偏頗，所以陳廷焯說：「張氏《詞選》，不得已為矯枉過正之舉」⁶⁰，此「過正」處，就在於「質」與「文」的關係上，太過偏「質」而輕「文」，在以思想內容推尊詞體的同時，卻是以抹煞詞的藝術美感為代價的。如何讓詞體從重教化、社會功利導向重抒情、重創作主體精神的調整轉移，有待常州後起之秀的修正。

2. 董士錫以情提昇詞審美特性

張惠言論詞著重在詞的社會功能，但其缺點即在於忽略了詞的審美功能，漠視了作者自身感情的抒發。個人情感幾乎不受張惠言的關注，既是他的弟子也是外甥的董士錫為周濟詞集作序時就調整張氏理論的偏差，提出作者感情的重要：

士不能出其懷持以正於世，不得已而取其生平悲喜怨慕之情，發而為文，以見其志，亦非君子之所尚矣。故曰：君子之道，修身以待命，正也；怨，非正也。雖然，將抑其情而不予之遂耶？抑之不已，其氣慘黯而不舒，其體屈撓而不寧，而偏激躁矜之疾生。故君子之道，不引乎情，不可以率乎禮，蓋及其活心澤身之學既大成，其幾過中之情固可以漸而化之。然吾徒俯仰一世，感慨人己，情

⁵⁹ 清·張惠言，〈詞選序〉，見張惠言、董毅編，《詞選·續詞選》，頁1。

⁶⁰ 清·陳廷焯，《白雨齋詞話》序言，見《詞話叢編》，頁3750。

之所發，跌蕩往反，固所不能自己者也。⁶¹

董氏雖注重詩教規範對過中之情的約束，指出「怨，非其正也」，認為情感惟有在「以禮節情」的詩教約束之下才可「漸而化之」，但仍然肯定詞「取其生平悲喜怨慕之情，發而為文，以見其志」的合理性。董氏所謂的情是「生平悲喜怨慕之情」，與個人的人生經歷、身世之感有關，不同於明人的「主情」是專指男女情慾。較之張惠言所謂的「幽約怨悱」之情，董氏所提的情感的濃度與烈度要大得多，他認為當心理精神遭受壓抑打擊，通過創作得以獲得安慰，創作對於失意者來說是一種生命之必需。生命情感如水，不渲泄於外，必將折損於內，以致偏激躁矜之疾生。文學功能既有功利實用的一面，也有心理平衡、調節的功能，董氏更為重視文學的心理調節功能，認為創作可以讓作者心靈得到移轉、平衡。董氏提出這一詞學觀的意義，正如朱惠國所言：「在於糾正了常州詞派創始人張惠言在詞學理論上的偏差，使詞的創作由強調社會轉向強調作者內心，由外向而開始內斂，更側重於創作者主體的心理意識和情感活動……詞作者社會責任感被重新喚醒後，中原有的文學本位意識同樣不能被淡化，文與質這對矛盾在任何時候都不能偏廢。」⁶²由此可見，常州詞家已重視詞的宣述內心不平之情的作用，其作用不是指向外部的社會，而是作家內在的心裡，詞並非只是表現作家的政治理想，也回歸自我，如此一來，詞作為心緒文學的地位仍舊得到保障，並不因為確立了「言志」的內涵而喪失性靈。由此可見董氏在「質」與「文」的關係中更強調「文」的地位，對張惠言矯枉過正的論述作了某種程度的修正。

3. 周濟調合張、董各自所偏，強調文質並重

張惠言論詞偏重詞外向的社會功能，董士錫強調詞對內的審美功能，而周濟卻是對張、董二人作了兼收並蓄，潘曾瑋在為周濟《詞辨》作序云：

介存自序，以為曾受法於董晉卿，亦學於張氏者。介存之詞，貳于晉卿。而其辨說，多主張氏之言，久欲刻而未果。其所選與張氏略有出入，要其大旨，固

⁶¹ 清·董士錫，〈周保緒詞敘〉，《齊物論齋文集》卷二，《續修四庫全書》，1507冊（上海：上海古籍出版社，1995年），頁431。

⁶² 朱惠國，《中國近世詞學思想研究》（上海：上海古籍出版社，2005年6月），頁69。

深惡夫昌狂雕琢之習而不反，而極思有以釐定之，是固張氏之意也。⁶³

從這段論述可見周濟承在繼張氏的論述之餘，也汲取了董氏的理念。周濟對張氏矯枉過度不讚成，對董氏一味向內地強調心裡也不同意，所以在張、董二人的論述基礎上作了調合折中的道路。其〈詞辨自序〉云：

爰錄唐以來詞為十卷，而敘之曰：古稱作者，豈不難哉。自溫庭筠、韋莊、歐陽修、秦觀、周邦彥、周密、吳文英、王沂孫、張炎之流，莫不蘊藉深厚，而才豔思力，各聘一途，以極其致。⁶⁴

由此可見周濟心中能被劃入正卷範疇的必須具備「蘊藉深厚」的條件，「蘊藉深厚」這一正變的標準與張惠言論詞之流變所提出的「深美閎約」、「淵淵乎文有其質」意旨相近，即強調作品必須有寄託，在表現上要講究含蓄。由此可見周濟的選詞標準基本上仍是沿襲張惠言的「正聲」之宗旨，只不過他在承繼張氏重格高意厚的前提下，仍注重藝術表現，注重風格的多樣性，「由張惠言『的重質輕文』到『文質並重』」⁶⁵：

夫人感物而動，興之所託，未必咸本莊雅。要在諷誦紉繹，歸諸中正，辭不害志，人不廢言。雖乖繆庸劣，纖微委瑣，苟可馳喻比類，翼聲究實，吾皆樂取，無苛責焉。

周濟在遵循張惠言的重意格的同時，還能對作品多樣風格兼收並容，在他的眼中，只要能給予讀者「歸諸中正」之想的，即使作品未必「咸本莊雅」，他亦能接受；只要作品具有「感物而動，興之所託」的真情實感，哪怕「乖繆庸劣，纖微委瑣」，也都收錄。較之張惠言，周濟較能堅持從詞的藝術性出發，其關注點在於審美趣味，「因此這不僅與張惠言側重於思想性的比興論不同，而且也與董士錫單從審美角度論有異」，「這樣周濟就調和了張氏的片面向『外』，董氏的片面向『內』的兩端傾向，打通了功利論和非功利論之間個壁壘，兼顧了詞作的社會功能、心理功能和藝術審美功能，使他的詞

⁶³ 清·潘曾瑋刊，《詞辨序》，《詞話叢編》，頁1638。

⁶⁴ 清·周濟，〈詞辨自序〉，《詞話叢編》，頁1637。

⁶⁵ 朱紹秦、徐楓，〈清代詞學『正變觀』的新立論——論周濟正變觀與張惠言的異同〉，《華中師範大學學報》，第41卷第2期(2002年3月)，頁67—71。

論具有了更大的包容性」⁶⁶。周濟對張、董二人的理論做了折中兼容的做法。其以《詞辨》命名該選本，本身就表明辨正變為主旨，周濟此選是以溫庭筠等十七家為「正」，以李煜等十五家為「變」⁶⁷，這種選詞的標準與張惠言似乎無甚差別⁶⁸，其基本觀念仍是主張雅正系統的。不過，在對待「變」的看法，周濟卻比張惠言通達，對李煜等人並不以「雜流」斥之，也未以「變體」、「別格」字眼來加以區別對待。他明確指出：

南唐後主以下，雖駿快馳驚，豪宕感激稍漓矣，然猶皆委曲以致其情，未有亢厲剽悍之習，抑亦正聲之次也。⁶⁹

張惠言的「變」是「正」的對立面，變就是不正，對變聲全面鄙棄，故其選詞標準較嚴，作品必須追攀《風》、《騷》，方能符合正聲標準。而周濟雖以「蘊藉深厚」為正聲標準，但對「變」的理解，較之張氏更為寬闊，謂「正聲之次」，並未謂之「變格」、「別調」，他仍肯定變格的李煜詞大體上仍能「委曲以致其情」，言語之中並沒有貶抑之意。可見他不是從政治教化的觀點來區分正變，而是著眼於藝術風格的流變，這種評價是公允的，但值注意的是周濟所謂的「變體」並不同於前人所說「豪放」，他在對待正變的立場上雖然有主次之分，但並沒有太大的高下之別，其正變之辨即是在這個相對寬泛的基礎上開展的。正如他對李後主的評價極高，《介存齋論詞雜著》云：

李後主詞，如生馬駒，不受控捉。毛嬙、西施，天下美婦人也，嚴妝佳，淡妝亦佳，粗服亂頭，不掩國色。飛卿，嚴妝也。端己，淡妝。後主，則粗服亂頭也。⁷⁰

李煜不加修飾的自然美，如生馬駒，難以駕控，雖非正宗婉約詞，但與溫韋之華麗清

⁶⁶ 引自黃志浩，〈論常州派理論之流變〉，《廣東民族學報》1997年第3期，總第41期，頁34-37。

⁶⁷ 清·周濟，〈詞辨·後記〉云：「向次《詞辨》十卷，一卷起飛卿為正。二卷起南唐後主為變。」見《詞話叢編》，頁1636。

⁶⁸ 周濟對正變的劃分直接延續了張惠言，張惠言認為「溫庭筠最高，其言深美閎約」，周濟則「一卷起飛卿為正」；張惠言認為「五代之際，孟氏、李氏君臣為謔，競作新調，詞之雜流，由此起矣。」周濟則「二卷起南唐後主為變」，且接著就是孟昶。另外，在對正聲的判定上，周濟以「蘊藉深厚」為正聲之標準，與張惠言所說的「深美閎約」、「淵淵乎文有其質」大同小異。

⁶⁹ 清·周濟，〈詞辨自序〉，見《詞話叢編》，頁1637。

⁷⁰ 清·周濟，《介存齋論詞雜著》，《詞話叢編》，頁1633。

婉相比，各有特色，因此，正變之分，主要在於風格形態的不同，這些品評和見解，都顯示出周濟較張惠言有更為進步開闊的藝術視野。周濟已能立足於詞的審美視角，提倡文質兼重的正變觀，使得明清以來的正變觀能開啟新的內涵，朝向藝術性發展。後繼者謝章铤、陳廷焯、況周頤都進一步地把正變批評提昇為一種「時代性」的審美觀，這部份容後述之。

（二）以取法北宋的學詞門徑論時代之盛衰正變

宋詞有南北之分，宋之後的詞學史，始終存在北宋與南宋之別。⁷¹清代詞壇各派也一直存在宗北、宗南的差異。蔡嵩雲《柯亭詞論》說：「常州派倡自張皋文，董晉卿、周介存等繼之，振北宋名家之緒，以立意為本」⁷²，取法北宋乃常州詞家學詞門徑，張惠言〈詞選序〉云：

故自宋之亡而正聲絕，元之末而規矩隳。以至於今，四百餘年，作者十數，諒其所是，互有繁變，皆可謂安蔽乖方，迷不知門戶者也。

張惠言論斷宋代以後的詞均由正趨變，對於元至清的四百年間詞壇狀況不勝感慨，乃是從時代歷史的發展來判斷今不如昔的慨歎。又云：

自唐之詞人，李白為首，其後韋應物、王建、韓翃、白居易、劉禹錫、皇甫松、司空圖、韓偓，并有述造。而溫庭筠最高，其言深美閎約。五代之際，孟氏、李氏，君臣為謔，競作新調，詞之雜流，由此起矣。⁷³

張惠言論詞以傳統詩教為基礎，以唐五代兩宋為正聲，以溫庭筠為「最高」，是正聲的代表。《詞選》錄溫詞十八首，為唐宋諸家之冠，賦予其「深美閎約」的讚詞，乃因溫詞注重客觀描述，主觀情感隱而不露，意境深厚，綺麗中寓幽怨，極易予人富比興寄託之感。次選秦觀詞十首，將秦詞劃歸為正宗，他斥責西蜀、南唐為「君臣為謔」是「詞之雜流」。斥李後主為新調之變聲，乃是對明代以來視李後主為「詞之正宗」的詞史地位的一種否定。其《詞選》所錄李煜詞七首，均為南唐亡國以後的作品，而對於

⁷¹ 孫克強，〈清代詞學的南北宋之爭〉，《文學評論》，（1998年4月），頁127-136。

⁷² 蔡嵩雲，《柯亭詞論》，《詞話叢編》，頁4908。

⁷³ 清·張惠言，《詞選·序》，張惠言、董毅編《詞選》，頁3。

其前期一些以直敘白描手法描寫的閨情和豔情詞一概摒棄，對於純寫閨閣幽怨、格調低下的遊戲之作(當然也包括部分《花間》作品)摒棄不選，明確地表示了以意涵取向的擇詞標準，表現出重雅正、求興寄的傾向。於是他把溫庭筠深美閨約的詞風推為最高，視秦、周、姜、張等人為正體之延續，而蘇、辛等豪放派人則以其詞內蘊濃厚，亦可與溫詞一樣躋身於正聲之列。雖然張惠言沒有從理論上明確表述正變之內在含義及抑揚態度，但《詞選》中所錄秦、周之作皆渾厚和雅之詞，蘇辛之作皆為婉約閑雅之詞，把「放派通脫之言」與「慷慨豪放之作」一概捨棄，從中可見其重婉約雅正、輕豪放俚俗的鮮明傾向。

前已論及，張惠言弟子兼外甥的董士錫以情提昇詞的審美境界，在學詞的取法上也有比張氏更開闊的視野，如他在〈餐華吟館詞序〉中云：

不從五代、全宋觀之，不能極詞之變也，不讀秦少游、周美成、蘇子瞻、辛幼安之別集，不能擷詞之盛也。⁷⁴

由此可見，董士錫乃以兩宋詞人為學習目標，脫離了張氏只以溫、韋為依徑的局限。

常州詞派後來的重要人物周濟，在理論上既繼承了明代以來的正變觀，也秉持了張惠言的重北輕南的詞學思想，表現了立足北宋而又能兼取的路線。其正變觀主要就是透過選詞而體現出來的，周濟輯有兩種詞選：三十歲輯《詞辨》和五十歲後輯《宋四家詞選》，皆以辨源流、明正變為選詞特色，但他的正變觀卻經歷了兩個不同的階段，對正變的認知也有著根本的不同。

周濟三十歲輯《詞辨》，其《詞辨·後記》云：

向次《詞辨》十卷，一卷起飛卿為正。二卷起南唐後主為變。⁷⁵

由此可見周濟在前期的正變觀是按照傳統從風格的角度立論，以婉麗蘊藉為正，以異於《花間》為變。即至嘉、道年間，外侵內亂，周濟時有國家衰亡之感，所以五十歲著《宋四家詞選》，其詞論有了許多調整，其《宋四家詞箋序》鮮明地表示對浙派人所

⁷⁴ 清·董士錫〈餐華吟館詞序〉，見董士錫《齊物論齋文集》卷二，《續修四庫全書》，1507冊(上海：上海古籍出版社，1995年)。

⁷⁵ 清·周濟《詞辨·後記》，《介存齋論詞雜著》，見《詞話叢編》，頁1636。

持「惟南宋為正宗，南宋諸公又惟姜張為山頭」，是「何其陋也！」⁷⁶，他編《宋四家詞選》提出學詞門徑：

問塗碧山，歷夢窗、稼軒，以還清真之渾化。⁷⁷

周濟在《宋四家詞選目錄序論》中云：「余少嗜此，中更三變，年逾五十，始識康莊……退蘇進辛，糾彈姜、張」⁷⁸，他對以前的正變說進行了改造，以學詞之門徑構成了一個詞統觀念，「詞統說」遂取代了前期以風格立說，周氏按照自己對詞的體認，指示後人從王沂孫的詞作入手，再汲取辛棄疾、吳文英的詞格與詞境，作為過渡，然最終是要達到清真的渾化境界，仍以北宋周邦彥為詞的最高境界，實是喜愛周詞之「沉著拗怒，比之少陵」。使得正變觀從僅區分格形態到提出詞學的理想，從「正變」到「渾化」，是詞的最高境界。雖然仍崇尚北宋，但也提出融合南宋的觀點：

初學詞求有寄託，有寄託則表裏相宣，斐然成章。既成格調，求無寄託，無寄託，則指事類情，仁者見仁，智者見智。⁷⁹

他以為「有寄託」是初級的，「無寄託」是較高級的境界，但「無寄託」並非真正的無寄託，而是因寄託遙深、不露痕跡地化入詞中，似合實離、不即不離，所以寄託的最高境界就是寄託於有無之間。南宋詞較為雕飾精工，多為有寄託之作。北宋詞還沒有明顯的比興寄託用意，但其自然渾涵的風格易予人言外之想，所以周濟推崇渾成自然的北宋詞，乃因「一方面北宋詞體現他論詞的終極旨趣，即無寄託的『渾涵之旨』，故而認為北宋詞高于南宋詞；另一方面南宋詞足證他『意能尊體』的詞學門徑，即『有寄託』的『既成格調』，故而以兩宋詞各有盛衰優劣高下」⁸⁰。浙西詞派獨尊南宋只取醇雅一路，但常州詞派雖立基於北宋卻沒有對南宋詞一概抹煞，由此可見常州取徑較寬。

⁷⁶ 清·周濟，〈宋四家詞笈序〉，《止庵遺集》，《叢書集成續編》第134冊（臺北：新文豐出版公司，1989年），頁367。

⁷⁷ 清·周濟，〈宋四家詞選目錄序論〉，《詞話叢編》，頁1643。

⁷⁸ 清·周濟《宋四家詞選目錄序論》，見《詞話叢編》，頁1646。

⁷⁹ 清·周濟，《介存齋論詞雜著》，「學詞途徑」條，見《詞話叢編》，頁1630。

⁸⁰ 楊柏嶺，〈正變說與晚清詞家的詞學史觀念〉，《淮北煤炭師範學院學報》第24卷第4期（2003年8月），頁1至6。

六、對正變觀從劃分風格到以時代論盛衰的反思

由上述所論，我們可見清代詞論中的正變論內涵呈現出兩軌並行或交錯的發展，這兩條路徑為：一是根據豪放婉約的風格劃分正變，一是以時代論盛衰的源流論，對於這兩路徑，皆有其盲點，以下分別言之：

（一）根據豪放、婉約風格劃分正變的反思

通過上述，不難發現，根據風格劃分正變，歷代詞論家呈現出兩種傾向：一偏執，一通達。偏執者只以婉約為正宗，並以正變評優劣，其謬誤有二：其一，多著眼於詞體的表現方式和語言風格，即使偶而涉及內容，也多在談這些題材內容「如何」表達，而不是這些題材內容應不應該表達、內容和風格之間有沒有聯繫。其二，認識不到文學的本質是反映社會生活，忽視情意內涵的主導性。詞固然是言情，但豪放又未嘗不是情，而且是更為濃烈的情。豪放雖然在某種程度上違背了詞體的風格，但又何嘗不在某種意義上豐富了詞的風格？正如賀裳說：「小詞以含蓄為佳，亦有作決絕語而妙者。」⁸¹由於缺乏對現象和本質、局部和整體之關係的深入和系統的探討，他們的正變觀只能是形式主義，只能描述現象而不能闡發事理，偏狹的認識導致偏狹的定論。

有關詞體最基本的問題，應該是情感與思想。然而，局限於傳統的正變論者，把《花間集》作為詞體唯一的創作標準，並由此出發形成了婉約為正的思維定勢。尚正輕變、崇婉抑豪的正變思想亦由此而來，蘇辛等豪放詞家遂被貶抑。但如果我們從詞史的高度重新審視蘇辛詞，就無法否認這樣的事實：蘇軾的貢獻在於把文人詞從狹小、綺豔的花間小徑拉回到士大夫的生命理想、人格襟抱。辛棄疾始終把自己的命運和國家社會的命運緊緊的聯繫在一起。而且辛棄疾的豪放之作除了一類明白可見的豪放作品外，他還有另一種豪放的「變調」，即寄剛健於溫柔，寄悲壯於閑適，寄莊嚴於詼諧，摧剛為柔、潛氣內轉的詞作，這些作品表面上看來是溫柔語、閑適語、詼諧語，但骨子裡深深隱藏的卻是豪放的英雄本色。可見婉約與豪放可以相融，淡筆可寫濃愁，細筆可寫大志，豪氣可滲透於閑語之中。然則許多人看不到這一點。由於獨以婉約為本色的觀點，有違創作中「各因其質」的個性原則，難免流於褊狹，致使部份詞家作出反思，在平等對待各種風格的基礎上肯定了豪放詞風的價值。清初詞人們大多接受了

⁸¹ 清·賀裳，《鄒水軒詞筌》，見《詞話叢編》，頁2516。

明人以婉約為正、豪放為變的觀念，但卻有人不認同明人以正變論優劣的看法。他們注意到婉約、豪放只是宋詞形成過程中存在的客觀事實，不能作為清代的論詞標準，也就是說「正變只能作為人們劃分詞史詞派的標準，而不能作為區分作品優劣的標準。」⁸²清初徐喈鳳延續了這個思想，更明言：「婉約固是本色，豪放亦未嘗非本色」，「離乎性情以為言，豈是平論？」（《蔭綠軒詞徵》）王士禎亦云：「名家當行，固有二派」⁸³，因為詞體原本即具有在「詩之為功既窮」的情況下，「雖百變而不窮」⁸⁴的特色。上述的梳理可見各大詞派發展到中後期，派中漸有人突破了以風格論優劣的限界而朝向性情為主，田同之所言「性情」包舉婉、豪二派，清末的陳廷焯強調「本原則一」，譚獻強調憂患意識，況周頤強調性靈、詞心的重要，劉熙載說：「詞家先要辨得情字」，因為，每一位詞人的風格都與個人的人生經歷、思想感情、氣格性情密切相關。上述諸家都已立足於文學本質，從創作與鑑賞的心理入手，而提出了「不離性情，各因其質」通達的詞體本色當行論，探討詞體發展和社會生活及作家思想感情之間的關係。

（二）以時代為取舍論盛衰源流的評價

中國文化傳統有一種追源溯流的習性，這是一種潛意識裡的復古情結，面對深厚的傳統，無論是有選擇性的倡揚張大，還是寬容式的兼融並包，都表現得極為執著，詞論家談正變而論復古，並非無意識的流露，而是有目的的標舉，以復古為通變革新，為了矯治長期或廣泛地紮據在詞壇的痼疾，一種有效的手段就是繼承發揚詞統、本原，以復古旗號相感召，重新注入新的活力，以開創新的文學時代。為了追溯和探明詞體所承接的精神源頭，人們便整理出它的演進軌跡。不同詞派的論者便在各自提舉的詞學主張的基礎上以時間經脈為次序而對詞的發展進行了梳理。所以，從時代劃分而論盛衰是清代詞學家對正變說的另一突出內容，即以全盛時期之作品為正，其後為變體，或因復古意識而以傳統為正，後出為變。最早始於雲間詞派的主將陳子龍，以詞體本制「厥有盛衰」的規律為前提，針對明詞衰弊不振的狀況，提出了推尊五代北宋、抑

⁸² 引自陳水雲，〈清初詞學的主要論題辨析〉，《清代詞學發展史論》（北京：學苑出版社，2005年7月），頁75。

⁸³ 清·王士禎，《花草蒙拾》「坡詞豪放」，《詞話叢編》，頁681。

⁸⁴ 王士禎，〈倚聲集序〉，見況周頤《蕙風詞話續編》卷一，「王文簡《倚聲集序》」條，《詞話叢編》，頁4545。

黜南宋的觀點。開啟了清代詞學的南北宋之爭。此後雲間詞派及其支流西泠詞家，基本上也持五代北宋詞為最盛、其他時代漸衰的復古褊狹的詞統觀念。到清初鄒祇謨才真正從傳統的正變優劣觀念裡超越出來，對南北宋詞、婉約豪放兩派皆持肯定的態度，展現了開明通達的視野。作為陽羨派的後起之秀蔣景祁在〈刻瑤華集述〉中也以為：「今詞家率分南北宋為兩宗，岐趨者易至角立。究之臻其堂奧，鮮不殊途同軌也。」以殊途同歸提倡兼取融通。又如浙派的後勁吳錫麒、郭麐不再以姜張為獨尊，同時亦肯定蘇辛的歷史地位，不再偏執一端，而是涵納百川。又如常州詞家周濟以編選詞集力主南北宋詞的交融……。足見清人已漸漸突破時代的拘限，走向兼融並收之路。如果以時代先後論正變，容或有判準的差異。若要以時代先後來論述盛衰正變，還不如把詞家詞作放在整個文學的傳統與嬗變理路上來看，比較能看到一個客觀公允的發展。從實事求是客觀來判斷，先出之詞也有變體，後出之詞也有正體，端看實際的詞作表現。若從發展源流來講，詞可以有正變之分，但正與變並非揄揚褒貶的主觀式判斷，它只是描述詞學發展過程中所使用的客觀術語，是屬於文學「史」的問題；從文學批評的觀點來說，以正變定優劣的理論是不合文學評論的原則，那只是一種先入為主，以為後不如昔的傳統主觀偏見。那麼，正變論該以何種內涵為主方能取得最大合理性呢？這必須先回歸正變批評的本質規定性。何謂正變批評？邱美瓊、胡建次為之定義如下：

是指在對文學歷史發展的批評描述中，通過從思想旨向、藝術表現、體制運用、流派歸屬、創作興衰等方面來辨正宗、正體、正音與變體、變調的方式，體現批評者對文學歷史認識的一種批評形式。⁸⁵

可見正變批評涉及了文學之體制特質、藝術表現、審美效果、風格特徵、流派歸屬等問題。已是屬於文學內部規律的問題了，非時代盛衰的外緣問題。「正」即是符合詞的審美本質的詞作及詞評，「變」，則是有悖於詞性的創作及理論。「從詞史角度看，『詞學之正』即指具體歷史時期的詞作符合詞的審美本質屬性，是對前人詞作的創造性繼承發展，而且它又合於詞源之正；言『詞學之變』則指具體歷史時期的詞作偏離或有

⁸⁵ 邱美瓊、胡建次，〈正變批評在清代文學批評中的展開〉，《寧波大學學報》（人文科學版）第 19 卷第 1 期（2006 年 1 月），頁 36 至 40。

悖于詞性的審美本質特徵，它不合于詞源之正，走向了偏離詞源質性的道路」⁸⁶。正變批評應落實於作品的內涵精神、韻味格調等審美角度，因為評述優劣盛衰對於詞人作品的解讀往往只具有闡釋的價值，而並非是對文本與作家客觀冷靜的體認。對待作品應採取實事求是的態度，尤其不能忽略作者自我形象和自我意識。作品的優劣終究要綜合作品本身的思想內容和藝術技巧等因素來作出判斷。

七、結語：清代正變觀的特色與詞學史意義

（一）以詩衡詞的復古傾向

如果說明代強調詩詞體性的差異，認為詞與詩之大別在於「詩言志，詞言情」，著重突出詩莊詞媚的審美品格，那麼，清代在尊詞的總體趨勢下則重視詩詞的同源關係，尋求詩詞融通之後詞的抒情本質。因此其建構正變觀乃「在『自性』的基礎上祈求『他性』」⁸⁷力量的助援，主張「詞雖與詩異體，其源則一」⁸⁸，詞源於詩，在借由追溯和探明詞體所承接的精神源頭而演繹詞學史。如朱彝尊把詞直接與《詩》、《騷》相聯：「善言詞者，假閨房兒女子之言，通於《離騷》、《變雅》之義。」周濟更指出：「非寄託不入，專寄託不出」，強化了以比興寄託構築詞學理論的意圖。陳廷焯以「沉鬱頓挫」說詞……類似這些如「醇雅和平之音」、「溫柔敦厚之旨」、「寄託遙深」、「風騷之義」等，都是傳統詩學的精神，已成為詞學用以建構詞體正變觀的普遍性標準。由此可見「復古」是清人建構正變觀的基本取向。

（二）詞派群體的審美趨勢

此外，清人的正變觀在繼承前人的遺產之際，也注入了新的質素，這種新質素就是以詞派群體共同的詞學宗旨而標舉。只有當一種文體或文論自身發展到成熟的階段，才可能出現理論嚴密的流派群。清代幾個詞派，各自堅持著藝術審美要求和家法

⁸⁶ 胡建次，〈中國古典詞學批評中的正變論〉，《南昌大學學報》，第30卷第2期（1999年6月），頁81至85。

⁸⁷ 楊柏嶺，〈正變說與晚清詞家的詞學史觀念〉，《淮北煤炭師範學院學報》第24卷第4期（2003年8月），頁1至6。

⁸⁸ 清·謝章铤，《賭棋山莊詞話》卷一，《詞話叢編》，頁3321。

門徑，詞壇的盛衰史全都在詞派的流變中進行。每一個詞派，均根據自己的詞學主張，篩選合乎他們心中標準的詞人詞作。他們都在不斷總結前人的經驗與教訓的基礎上，改進和完善自己的詞學理論去強調正變。同一個詞派，甚至同一個人，在不同時期對正變的看法都有不同，既囊括共性，又標舉個性。如雲間、廣陵詞人以柔婉為正，陽羨繼之以豪放為宗，浙西又以醇雅為正，這並非歷史的偶然，這樣的發展走向是有其必然性的，當明清以來的婉約詞風已延續了許久，隨著易代時勢的政局變化，豔歌自然難以為繼，因此豪宕之詞應運而生，但豪放詞不能一味直抒胸臆，所以豪放風必然要被在藝術上講究更細膩、更含斂的醇雅之風取代。詞派的不斷轉移，詞風不斷的變化，詞的內容與意境也不斷拓展，在各派相互矛盾的抗衡之中，卻推動了詞學理論的發展。各詞派的正變內涵雖有各自的偏嗜與執取，但差異性也體現了它們之間的互補性和銜接性。

（三）最終以審美心理的趨同性，達到融通與消解

當門戶之爭越趨激烈時，必須尋求融通的出路。事實我們也看到清人對於詞體本色與正變問題上的發展眼光，對雅俗二體的辯證認識，以及豪放婉約二美兼取的通達態度，可謂集詞體產生以來各個時代詞家之眾說最後得以融會貫通。之所以能達到消解與融通乃是遵循著審美的藝術規律而來。審美情趣是作家由情感體驗和創作個性結合起來所形成的。一種對現實人生的審美體驗和情感體驗不可能只有一個作家才能感受到。如陳廷焯論說「流派不同，本原則一」⁸⁹，雖風格不同，然殊途同歸，皆不失其正，其對正變的理解是置於廣闊的視域中，此即人人皆有的內在主體精神、真情實感。王國維《人間詞話》則把詞體之正變論落腳於境界上：「詞以境界為高，有境界則自成高格，自有名句，五代北宋之所以獨絕者在此。」、「境界有大小，不以是分優劣」⁹⁰，王氏明確以境界為詞學之本⁹¹，倡言有境界，則自有高格，自有韻味，詞的高下優劣即由此可得。「境界」之命意是符合我們芸芸眾生的真性情。王氏以為，婉約或豪放詞，都是有境界的上品。詞體可剛可柔，或隱或顯，能斂能收，亦曲亦直，端視情感內涵而定，或因題材而異，或因時勢而變，或隨創作主體出新，或承前軌統緒而

⁸⁹ 清·陳廷焯，《白雨齋詞話》卷八，《詞話叢編》頁37962。

⁹⁰ 清·王國維，《人間詞話》，《詞話叢編》，頁4239、4240。

⁹¹ 清·王國維，《人間詞話》：「境界為探本之論」，《詞話叢編》，頁4241。

演化，這也是文體發展的必然，如果拘於一格、一體、一派，或者以某種定型風格為準，或類型為格為範，而論詞之優劣長短，則是一種凝滯的觀念。其實，正變說所發展到了晚清已突破了南、北宋詞之爭的對立矛盾，不再以厚此一定薄彼來硬性判斷了。清代的詞派說與詞史觀在整體上的確體現出比先前任何時代都更為平正通變的批評視野，也為從宋代以來的歷時甚久的詞學正變批評的最終深化、融通與消解作出了貢獻。



參考書目

一、古籍

- 清·紀昀、永瑤等撰，《四庫全書總目提要》（臺北：藝文印書館，1962年）。
- 清·王昶，《國朝詞綜》（臺北：臺灣中華書局，1971年）。
- 清·何文煥輯，《歷代詩話》（北京：中華書局，1981年）。
- 清·蔣景祁編，《瑤華集》（北京：中華書局，1982年）。
- 陳乃乾輯，《清名家詞》（上海：上海古籍出版社，1982年）。
- 清·紀昀等編撰，《欽定四庫全書集部》，見清高宗敕編《景印文淵閣四庫全書》冊427（臺北：臺灣商務印書館，1984年）。
- 清·朱彝尊，《曝書亭集》（臺北：世界書局，1989年）。
- 《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版公司，1989年）。
- 清·王昶著，近人王兆鵬校點、曾昭岷審訂，《明詞綜》（瀋陽：遼寧教育出版社，1992年）。
- 清·厲鶚著，董兆熊注、陳九思標校，《樊榭山房集》（上海：上海古籍出版社，1992年）。
- 《續修四庫全書》集部·別集類（上海：上海古籍出版社，1995年）。
- 《四庫全書存目叢書》，集部·別集類，總215冊（臺南：莊嚴出版社，1997年）。
- 清·朱彝尊、汪森編，《詞綜》（上海：上海古籍出版社，1999年）。
- 清·陳子龍、李雯、宋徵輿合著，王雪玲、陳立校點，《雲間三子新詩合稿·幽蘭草·倡和詩餘》（瀋陽：遼寧教育出版社，2000年）。
- 王國維，《王國維文學論著三種》（北京：商務印書館，2001年）。
- 清·王士禛著，戴鴻森校點，《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，2006年）。
- 清·張惠言·董毅編，《詞選·續詞選》（北京：華夏出版社，2006年）。
- 清·董士錫，《齊物論齋文集》（上海：西泠書社，1913年版）。
- 吳文治主編，《宋詩話全編》（南京：鳳凰出版社2006年）。
- 清·徐鉉著，王百里校箋，《詞苑叢談校箋》（北京：人民文學出版社，2006年）。
- 張宏生所編，《清詞珍本叢刊》（南京：鳳凰出版社，2007年）。

二、近人編輯、論著

- 夏承燾，〈四庫全書詞籍指要校議〉，《唐宋詞論叢》（北京：中華書局，1962年）。
- 錢穆，《中國思想史論叢》（臺北：東大圖書有限公司，1978年）。
- 王水照，《唐宋文學論集》（濟南：齊魯書社，1984年）。
- 唐圭璋編，《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，1988年在臺第一版）。
- 梁榮基，《詞學理論綜考》（北京：北京大學出版社，1991年）。
- 金啟華、張惠民、王恒展、張宇聲、王增學合著，《唐宋詞集序跋匯編》（臺北：臺灣商務印書館，1993年）。
- 施蛸存編，《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994年）。
- 吳梅，《詞學通論》（上海：華東師範大學出版社發行，1996年）。
- 黃志浩，〈論常州派理論之流變〉，《廣東民族學報》1997年第3期，總第41期，頁34-37。
- 孫克強，〈清代詞學的南北宋之爭〉，《文學評論》，1998年4月，頁127-136。
- 陳良運主編，《中國歷代詞學論著選》（南昌：百花洲文藝出版社，1998年）。
- 嚴迪昌，《清詞史》（南京：江蘇古籍出版社，1999年）。
- 胡建次、周逸樹，〈清代詞學批評視野中的正變論〉，《贛南師範學院學報》，1999年第4期。
- 胡建次，〈中國古典詞學批評中的正變論〉，《南昌大學學報》，第30卷第2期（1999年6月），頁81至85。
- 蔣哲倫、傅蓉蓉，《中國詩學史·詞學卷》（廈門：鷺江出版社，2002年9月）。
- 程繼紅，〈論清代三大詞派對辛詞的接受與評價〉，《江西師範大學學報》第35卷第4期（2002年11月），頁78-82。
- 楊柏嶺，〈正變說與晚清詞家的詞學史觀念〉，《淮北煤炭師範學院學報》第24卷第4期（2003年8月），頁1至6。
- 朱紹秦、徐楓，〈清代詞學「正變觀」的新立論—論周濟正變觀與張惠言的異同〉，《華中師範大學學報》，第41卷第2期（2002年3月），頁67至71。
- 吳熊和等人主編，《唐宋詞彙評》（分「唐五代卷」一冊，「兩宋卷」五冊）（杭州：浙江古籍出版社，2004年）。
- 孫克強，《清代詞學》（北京：中國社會科學出版社，2004年）。

- 楊柏嶺，《晚清民詞詞學思想建構》（合肥：安徽大學出版社，2004年）。
- 陳水雲，《清代詞學發展史論》（北京：學苑出版社，2005年7月）。
- 朱惠國，《中國近世詞學思想研究》（上海：上海古籍出版社，2005年）。
- 胡建次、邱美瓊，〈正變批評在清代文學批評中的展開〉，《寧波大學學報》（人文科學版）第19卷第1期（2006年1月），頁36至40。
- 朱崇才，〈論張縵婉約、豪放二體說的成及理論貢獻〉，《文學遺產》2007年第一期，頁72至79。
- 胡建次，〈承傳與融通：古典詞學批評中的正變論〉，《社會科學研究》，2007年3月，頁171至176。
- 朱崇才編纂，《詞話叢編續編》（北京：人民文學出版社，2010年在臺第一版）。



The Exploration Original and Transforming Style of Ching Tsu: Based on between Tsu Faction the Alternation of Changes as the Viewpoint

Ya-li Huang*

Abstract

Pi-Hsin-Chi-Tuo theory has been around a long time, and as entertaining literature, Tsu was not strictly required to utilize Pi-Hsin-Chi-Tuo to express political emotion. However, to advocate Tsu and promote its moral character, it was inevitable to adopt the expression of Poet, and to comprise profound inner beauty of life and political consciousness by inheriting experiences of Poet. To differentiate the spiritual essence between Tsu and Poet, Tsu authors not only weakened traditional conscious of follower, but also enriched the consigning spirit of Chu Sao. Tsu's Chi-Tao theory was exactly the development and transformation of Poet's Pi-Hsin theory, but finally, Tsu developed its own esthetic characteristics.

It wasn't until the development of Chung Cho Tsu faction in Ching Dynasty, that the Pi-Hsin-Chi-Tuo was prevailed. Therefore, Chang Cho faction has long been the focus of Pi-Hsin-Chi-Tuo rather than Sung Tsu when discussing Tsu's Pi-Hsin-Chi-Tuo theory. Consequently, factions of Yun Chien, Yang Hsien and Che His were seldom discussed. To adequately evaluate the contribution of Chang Cho Tsu, it is necessary to thoroughly investigate Pi-Hsin-Chi-Tuo theory of Yun Chien, Yang Hsien and Che His.

This article intends to reveal the generation and transformation of Pi-Hsin-Chi-Tuo in the Ching Dynasty by exploring the background, the inner beauty and essence, and the development of Pi-Hsin-Chi-Tuo in Ching Tsu. The objective is to supplement the insufficient research on Pi-Hsin-Chi-Tuo theory conducted previously.

Keywords : Ching Tsu, Original and Transforming Style, Yun Chien Faction, Guang Ling Faction, Yang Hsien Faction, Che Shi Faction, Chang Chou Faction.

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