

## 論晚清常州詞派對「清詞史」的 「解釋取向」及其在常派發展上的意義

侯雅文

政治大學中文系助理教授

### 提 要

此處的「清詞史」係指清代各時期詞人詞作發展的歷程。此一歷程的建立，固然有賴於清代詞人詞作發展歷程的客觀事實；然而，更重要的是，在某種特定的史觀下，這些詞人詞作才會形成一個有意義的發展脈絡。這種特定的觀點，本文稱為「解釋取向」。基此，那種只求完備地蒐集清代詞人詞作，卻不對這些史料施以特定「解釋取向」的成果，不能算是建構「清詞史」。

晚清譚獻、陳廷焯二人，繼承前期「常州詞派」論詞的特定觀點，形成他們對「清詞史」的「解釋取向」。此一「解釋取向」，並非透過具有明確章節、論述文字特徵之「論述文學史」的操作方式予以體現；而是藉由編選、評論作品之「文本文學史」的操作方式加以呈現。基此，本文將對譚獻《篋中詞》以及陳廷焯《詞則》有關清代的部份，詳加討論。

本文將透過下列步驟，進行論述：一、解析譚、陳二人透過選集而建構的「文本清詞史」；二、詮釋譚、陳二人建構「清詞史」不同的「解釋取向」；三、詮釋兩人「解釋取向」的同異，其間所涵具常州詞派對於「詞史」解釋權的延續或轉向的意義。

此一逆證式的研究進路及成果，一來可以補充前行研究偏重由詞論的史料，去研究「清詞史」之進路的不足；二來可以突顯建構「清詞史」的史觀問題。最後，可以呈現「常州詞派」晚期，所存在流派變遷的問題。

關鍵詞：清詞史 解釋取向 常州詞派 篋中詞 詞則 譚獻 陳廷焯

# 論晚清常州詞派對「清詞史」的 「解釋取向」及其在常派發展上的意義

侯雅文

政治大學中文系助理教授

## 一、緒 論

本文所謂的「清詞史」係指清代各時期詞人詞作發展的歷程。本來，個別詞人詞作僅是一些獨立的事件，彼此未必具有某些關係存在；然而，當文學史家有意藉著對過去「詞」之事件的反省，以體現某種對於「詞」的主張時；採用特定標準，對過去「詞」之事件，加以取舍、評價，便成為他建構「詞史」的「解釋取向」。基此，詞學家所建構的「清詞史」不能只是毫無預設觀點地對客觀詞人詞作等資料加以彙整而已；相反地，由於詞學家主張互異，則所採取的「解釋取向」便不同，而所建構出來的「清詞史」，其面貌也不會相同。

一般我們所稱「文學史」的著作，大都指那些具有章節組織、以概念性語言論述的文學史著作，例如劉大杰的《中國文學發展史》<sup>□</sup>、嚴迪昌的《清詞史》<sup>□</sup>等；卻忽略依藉編選作品也可以呈現另一種型態的文學史，例如《昭明文選》就可以視為先

---

□ 劉大杰：《校訂本中國文學發展史》（台北：華正書局，1990年）。

□ 嚴迪昌：《清詞史》（南京：江蘇古籍出版社，1999年）。

秦至六朝的一部「文學史」□。這種型態的「文學史」，我們可以稱它為「文本文學史」，而與具有章節組織、以概念性語言論述的「論述文學史」分立比觀。

所謂「文本文學史」具有以下幾個特徵：□ 所選錄的作品必須兼具時間的縱貫性與空間的普及性，僅選錄一時、一地之作家作品者，不得與之。□ 以作品之選擇、排列、數量多寡、分卷等編輯體例去體現文學史家的「解釋取向」；而非以抽象的概念文字去論述文學史家的「解釋取向」。基此，那些只求蒐集完備，而沒有任何評選標準、評價意見的總集亦不得與之。

本文以譚獻《篋中詞》□和陳廷焯《詞則》□這兩部選集，作為晚清常州詞派建構「清詞史」的代表，乃基於下列幾點理由：

□ 本文將「晚清」界定在指道光二十（西元 1840）年鴉片戰爭至宣統。□ 據現代學者的研究，大抵皆肯定譚、陳二人乃晚清常州詞派具代表性的詞論家。而且這二部選集編成的時間分別為光緒四年與光緒十六年，□ 亦符合我們所界定的晚清時間。

□ 譚、陳二人選集所收錄的作品，在時間上，自清初至光緒；在空間上亦不限於一地。並且從他們的編選活動，皆可逆推出某種「解釋取向」。因此，符合「文本文學史」的條件，而可作為本論題的研究對象。

有關譚、陳二人詞話或選集的研究，已有不少學者為文觸及。例如蕭新玉《譚獻詞學研究》□，邱世友〈譚獻論比興柔厚——常州派詞論之三〉□，黃琴書〈譚獻對詞的見解〉□，屈興國〈「詞則」與「白雨齋詞話」的關係〉□，宋邦珍〈論白雨齋

- 
- 南朝梁·蕭統：《昭明文選》（台北：藝文印書館，1993 年，宋淳熙本重雕鄱陽胡氏臧版）。蕭統〈自序〉云：「遠自周室，迄於聖代，都為三十卷」。
  - 清·譚獻：《篋中詞·篋中詞續》（清光緒八年安慶刊本，1882 年）。另參《篋中詞·篋中詞續》（光緒十一年刊，半舫叢書初編本）。
  - 清·陳廷焯：《詞則》（上海古籍出版社，1984 年）。
  - 有關「晚清」的時限，本文依據多數學者的認定，自道光二十（西元 1840）年至宣統三（西元 1911）年。參見孫廣德：《晚清傳統與西化的爭論》（台北：商務印書館，1994 年），「緒論」的界說。
  - 譚獻〈篋中詞序〉寫於光緒四年，1878 年。陳廷焯〈詞則序〉寫於光緒十六年，1890 年，由此推斷其選集編成的時間。
  - 蕭新玉：《譚獻詞學研究》（台灣：高雄師範大學國文研究所碩士論文，1992 年）。
  - 邱世友：〈譚獻論比興柔厚——常州派詞論之三〉，《文學評論叢刊》1983 年 18 輯，頁 351-373。
  - 黃琴書：〈譚獻對詞的見解〉，《中國文化》1 卷 5 期（1953 年 8 月），頁 31-32。

詞話「沈鬱說」正變觀》<sup>□</sup>、金鮮〈陳廷焯早晚期詞學觀念之轉變〉<sup>□</sup>彭玉平〈陳廷焯詞學淵源論〉<sup>□</sup>等等。不過在這些論文中，主要個別以譚、陳二人的詞論為討論中心；至於選集則視為輔證資料，而未加以全面探究。本文以為譚、陳二人的詞學體系，乃屬於理論與實踐相互參證的類型，亦即一方面以詞論為依據，去對作品進行實際批評或由此而建構「詞史」，以便對創作提出指導；另一方面創作的結果或實際批評，乃至於所建構的「詞史」等實踐活動，亦應能印證其理論。同時，唯有透過這兩部選集的比對研究，方能呈顯「清詞史」建構的論題。關於第一方面，前述學者已有不錯的成績；然而對於第二方面的逆證工作以及呈顯「清詞史」建構的論題則較缺乏。因此，本文將以兩部選集所建構的「文本清詞史」為研究對象，逆推其間隱涵的解釋取向，觀察與其詞論之間的關係。換言之，即以「選集」為討論中心，至於詞論則視為輔證資料。

本文的目的，不僅在於描述這兩部選集所建構的「文本清詞史」，更要揭示隱藏在編選的操作方式上，所預先設定的史觀。因此，在研究的方法上，我們將透過兩部選集相互參照，導出「解釋取向」存在的事實；然後，藉由選集對作品的評論意見，註明其「解釋取向」的確切義涵。最後，則探究二人「詞史觀」所以形成的理論依據，並由此引出晚清常州詞派變遷的問題。

## 二、《篋中詞》與《詞則》的編選方式

譚獻在《篋中詞》之後，續選詞作四卷，是為《篋中詞續》。在內容上，雖然增錄許多作品，但他對於「清詞史」的整體觀點，在《篋中詞》便告完成，是故本文以《篋中詞》做為討論的對象。又整本《篋中詞》共分六卷，扣除第六卷譚獻自著的〈復堂詞〉之外，其餘五卷，便是本文主要的研究對象。至於譚氏將自己的著作附錄於選集之後，是否有意為自己詞作的成就找尋歷史定位，則屬於另一個問題，待別文深究。

- 
- 屈興國：〈「詞則」與「白雨齋詞話」的關係〉，《詞學》5輯（1986年10月），頁129-139。
  - 宋邦珍：〈論白雨齋詞話「沈鬱說」正變觀〉，《中國國學》19期（1991年11月），頁143-159。
  - 金鮮：〈陳廷焯早晚期詞學觀念之轉變〉（台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，1992年）。
  - 彭玉平：〈陳廷焯詞學淵源論〉，《安徽師大學報》19卷4期（1991年），頁466-470。

《篋中詞》與《詞則》的編選方式，其差異處有三：其一表現在分卷的體例上；其二表現在詞人詞作選錄的數量上；其三表現在選錄詞作的風格上。

從分卷的體例上來說，《篋中詞》共五卷。第五卷末尾附錄少許女性詞人詞作，卷與卷間並不具有嚴謹的時間區段。除了上述的情況之外，大體上，卷次的順序是順著時間先後安排。至於《詞則》則先將所有的作品，依照「大雅」、「放歌」、「別調」、「閑情」四種次體的類型，區分為「大雅集」、「放歌集」、「別調集」、「閑情集」四集，□各集之下再分卷。卷次之間按照時間先後排列。

從詞人詞作選錄的數量來看，《篋中詞》共收錄 211 位詞人，608 首詞作，相較於《詞則》收錄清代詞人 218 人，1058 首詞作來看，《篋中詞》在選詞數量上的管制顯然比《詞則》來得嚴苛。以《篋中詞》來說，百分之八十七的詞人獲選詞作數量在五首以下（含五首），百分之十的詞人獲選詞作數量在六首至十首之間（含十首），能獲選十一首以上的詞人，約占百分之三。由此看來，能獲選十首以上（含十首）的詞人，在《篋中詞》裏，即具有相當的重要性。茲將符合條件的詞人，列表如下：

| 選錄作品數量 | 入選作家 |
|--------|------|
| 10     | 錢芳標  |
| 10     | 張惠言  |
| 10     | 周濟   |
| 12     | 莊棫   |
| 18     | 朱彝尊  |
| 18     | 厲鶚   |
| 21     | 項鴻祚  |
| 22     | 蔣春霖  |
| 25     | 納蘭容若 |

□ 陳廷焯所謂的「大雅」、「放歌」、「別調」、「閑情」的名稱，一方面指分集名稱；一方面則指詞之次體的類型。為了區分，本文在指分集名稱時，採用「大雅集」、「放歌集」、「別調集」、「閑情集」。至於指詞之次體類型時，則標示為「大雅」、「放歌」、「別調」、「閑情」。下文提及相關處均同此。

若從個別詞人所獲選的詞作數量上來看，則《詞則》中，百分之八十的詞人獲選詞作數量在五首以下，百分之十的詞人獲選詞作數量在六至十首，百分之五的詞人獲選詞作數量在十一首至二十首，百分之五的詞人獲選詞作數量在二十一首以上。茲將獲選二十一首以上的詞人，列表如下：

| 集別  | 卷次 | 詞人  | 數量 |
|-----|----|-----|----|
| 大雅  | 卷五 | 吳偉業 | 2  |
|     |    | 朱彝尊 | 8  |
|     |    | 陳維崧 | 13 |
|     |    | 王策  | 3  |
|     | 卷六 | 史承謙 | 7  |
| 趙文哲 |    | 8   |    |
|     |    | 莊棫  | 30 |
| 放歌  | 卷三 | 吳偉業 | 13 |
|     |    | 尤侗  | 4  |
|     |    | 朱彝尊 | 10 |
|     |    | 陳維崧 | 93 |
|     | 卷五 | 陳維崧 | 71 |
|     | 卷六 | 董以寧 | 2  |
|     |    | 王策  | 2  |
|     |    | 鄭燮  | 16 |
|     |    | 史承謙 | 1  |
| 別調  | 卷三 | 尤侗  | 10 |
|     |    | 朱彝尊 | 22 |
|     |    | 陳維崧 | 61 |
|     |    | 董以寧 | 12 |
|     | 卷五 | 王策  | 11 |
| 鄭燮  |    | 3   |    |
| 史承謙 |    | 6   |    |
| 趙文哲 |    | 4   |    |
| 閑情  | 卷三 | 吳偉業 | 10 |

|  |    |     |    |
|--|----|-----|----|
|  |    | 尤侗  | 8  |
|  | 卷四 | 朱彝尊 | 72 |
|  |    | 陳維崧 | 40 |
|  | 卷五 | 董以寧 | 42 |
|  | 卷六 | 王策  | 7  |
|  |    | 鄭燮  | 4  |
|  |    | 史承謙 | 7  |
|  |    | 趙文哲 | 16 |

不過，我們若從符合理想詞體的標準來看，則譚氏選錄清詞共 608 首，而陳氏最推崇的「大雅」，符合這項標準的清詞卻只有 181 首，由此可見，陳氏在選錄理想詞作的標準上，較譚氏嚴苛。

透過這兩張表格的比較，我們可以發現如下的差別：第一、《篋中詞》對所選詞作的風格，沒有再區分次類；《詞則》卻區分了「大雅」、「放歌」、「別調」、「閑情」四個風格次類，並且不少詞人的作品分屬在二種以上的風格類型中。第二、《篋中詞》較強調浙派代表詞人或納蘭性德、項鴻祚、蔣春霖等沒有特定流派歸屬的詞人，突顯他們在詞史上的地位；而《詞則》則強調陽羨、浙派的代表詞人，以及可被歸入常派的莊棫，突顯他們在詞史上的地位。其中，《篋中詞》只選錄陽羨派代表詞人陳維崧作品九首，足見對陽羨詞派甚為輕視。這與《詞則》裏，在「大雅集」中，收錄甚多陳氏的作品，顯然有別。而且整本《詞則》收錄陳維崧的作品達二百七十八首，乃是作品被收錄最多的詞人。由此可見，陳廷焯對於陳維崧在清詞史上的地位甚為重視，這種態度與譚氏顯然有很大的區別。此外，《詞則》將莊棫的作品，列入「大雅集」中的數量，居各家之冠，顯見他將莊棫推崇為清代成就最高的詞人；相反地卻對向來被認為常派重要詞學家——周濟的作品完全不錄。反觀譚氏，雖也選錄了不少莊棫的作品，不過在數量上只與張惠言、周濟等人相近，而遠遜於浙派及納蘭性德等人。又清初詞人董以寧的作品，在《篋中詞》裏完全不被選錄，可是《詞則》卻給予他相當的關注。何以譚、陳二人對於選詞的態度有如此大的差別呢？

從選錄的詞作風格來看，譚氏雖然選錄了陳維崧的作品，但是對於大量「懷古」、「詠史」之類可為其代表的詞作，所錄甚少；相對地，我們可以在陳廷焯《詞則》「放



歌集」中，看到這類作品被大量保存下來。又譚氏雖然選錄不少朱彝尊的作品，可是那些為人熟悉者，如〈靜志居琴趣〉之類的「豔情詞」，〈蕃錦集〉「集句詞」，以及那些堆砌典故的「詠物詞」卻甚少見錄；相對地，我們可以在陳廷焯的《詞則》「別調集」、「閑情集」中，看到不少朱彝尊這類的作品。何以譚氏要忽略這些足可作為朱、陳代表詞風的作品呢？又何以陳氏要保留這些作品呢？

從上述的比較中，我們可以發現《篋中詞》以及《詞則》在選錄清代詞人詞作時，應該預設了某種特定的「解釋取向」。此一「解釋取向」，一方面來自於他們選錄詞作的標準；另一方面來自於他們理解、評價詞作之發展歷程的「觀念」。底下，我們將以他們詮評作品的意見為依據，去理解上述「標準」及「觀念」的義涵。

### 三、《篋中詞》與《詞則》建構「清詞史」不同的「解釋取向」

透過史料的研究可知，譚、陳二人在《篋中詞》與《詞則》中建構「清詞史」，其「解釋取向」一方面是基於詞之理想體式的認知；另一方面則是基於對促使詞體產生演變之決定性因素的認知。前一項的認知，體現在他們選擇詞作的標準上；後一項的認知則體現在他們詮釋詞作之發展歷程的觀念上。底下，我們將析分兩小節去對這項論題進行詮析：

#### □ 基於對詞體認知之差異所形成不同的「解釋取向」

這二部選集皆提出「雅」的理想體式，來作為評選作品的理想標準。不過，譚氏將「雅」視為詞唯一的體式，而陳氏則將「大雅」視為詞諸多體式中，品格最高的一種。這也就是為什麼在《詞則》裏，同一個詞人的作品被判入兩種以上的體式；而在《篋中詞》裏，入選的詞人詞作卻只被判為同一體式。那麼，為什麼在《篋中詞》中被視為最能表現「雅」之體式的詞人詞作，例如納蘭性德、項鴻祚、蔣春霖等，在《詞則》中，卻不見得成為「大雅」的代表人物？為什麼在《篋中詞》裏不受重視的陳維崧，以及雖受重視，但程度不及納蘭性德、項鴻祚、蔣春霖、朱彝尊、厲鶚的莊棫，在《詞則》的「大雅集」裏，其份量卻超過納蘭性德、項鴻祚、蔣春霖、朱彝尊、厲鶚？要回答這個問題，我們必須先探究譚、陳二人對「雅」之觀念的同異。

譚氏在《復堂日記·王午》曾提到以「雅」做為《篋中詞》選詞的標準，□《篋中詞·序》更以漢儒論賦之言，重申以「雅」做為詞體標準的意義。□其所謂「雅」，義涵究係何指？從他對選錄作品經常做出「溫厚」、「忠厚」等評斷，□可知應指含蓄的語態，以及由此而體現的敦厚的性情。

中國文學批評史中，「雅」往往指理想的規範。而以「雅」的觀念來批評詞體，從宋代就開始。運用「雅」的觀念所提出的理想規範，大體可分為二類：第一類是從作品情感內容及音樂修辭的角度切入，去為詞的創作提出應遵循的法式；並且由此應然的規範，而附帶對作品施以評價。在這個角度下，又可概分三種次類：第一次類，指「作品情意」的「雅正」，此即作品不宜過份放縱情欲，而應有所節制，如此方能合乎「中正」的評價。然而，此處所謂的「情意」並不一定指「政教情志」。在這個意義下，雅經常與「正」連合成「雅正」一詞，而與「淫」對立。例如張炎《詞源·雜論》云：

詞欲雅而正，志之所之，一為情所役，則失雅正之音。□

第二次類，從「音樂」去思考「雅」，則提出詞樂應該合乎既有的範式，不宜隨

- 
- 見譚獻著、徐珂編著、顧學頤校點：《復堂詞話》（北京：人民文學出版社，1959年）。「閱歷代詩餘」條下云：「予欲訂《篋中詞》全本，今年當手定之。選言尤雅，以比興為本」《復堂詞話》乃是徐珂從譚獻的文集、日記、《篋中詞》以及評周濟《詞辨》的諸種作品內，有關詞的論見，加以選錄彙集而成。是故本文以下凡提及《復堂日記》所載與詞相關的史料，皆參酌《復堂詞話》而來。
- 譚獻曰：「昔人論賦曰：『懲一而勸百』，又曰：『曲終而奏雅』。麗淫、麗則辨於用心。無小非大，皆曰立言，惟詞亦有然矣。」版本同註□。譚氏所引述為揚雄《法言》論賦之語：「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫」。見漢·揚雄著、清·汪榮寶疏：《法言義疏》（台北：世界書局，1985年），〈吾子卷〉第二。「麗則」指文辭雖麗，內容情志卻合於道德規範，此即「雅」的作品。譚氏認為只要作者能藉由作品，體現合乎道德規範的「情意」，這種作品，就具有「立言」的價值。順此，則「雅」，不當只是片面指作品在語言上的藝術樣貌，它同時指包含「作家用心」在內的作品整體。所謂「惟詞亦有然矣」，正指出譚氏亦是注重填詞者應當藉由作品去體現合乎道德規範的「情意」，是故不管是長篇的「賦」，亦或是短篇的「詞」，都應該講究「雅」。
- 《篋中詞》以「溫厚」、「忠厚」批評詞作的例子，例如卷一評曹溶〈霓裳中序第一〉「鏡」、宋徵與〈蝶戀花〉，卷二沈岸登〈浣溪沙〉、厲鶚〈玉漏遲〉，卷三林蕃鐘〈探春慢〉，卷四薛時雨〈木蘭花慢〉等。
- 張炎著、蔡桢疏證：《詞源疏證》（北京：中國書店，1985年），卷下，頁59，「雜論」。

便變造。在這個意義下，「雅」、「鄭」往往對立。例如王灼《碧雞漫志》云：

或問雅、鄭之分。曰：中正則雅，多哇則鄭，至論也。何謂中正？凡陰陽之氣，有中有正，故音樂有正聲、有中聲。……故師曠之聰，不以六律，不能正五音。諸譜以律通不，過者率皆淫哇之聲。□

第三次類，從「作品修辭」去思考「雅」者，則多半強調作品語言需要適度修飾，不可太過口語俚俗；也不可以太過直接粗野。在這個意義上，「雅」經常與「高」、「典」、「清」連合成詞，並與「俗」相對立。例如胡仔《苕溪漁隱詞話》評無名氏〈撲蝴蝶〉云：

舊詞高雅，非近世所及。如〈撲蝴蝶〉一詞，不知誰作，非惟藻麗可喜，其腔調亦自婉美。□

至於第二類運用「雅」的觀念所提出的理想規範，係專指從政教諷諭的角度切入，去為詞的創作提出範式。此時「雅」專指漢代解經系統下《詩經》的「風雅」，並經常成為詞體的體源；或是指以屈原為代表而樹立起來「騷雅」的作品風格。不論「風雅」或「騷雅」大體皆規範詞人應該對家國有感，並以之為創作動機。例如鮑陽居士藉著編選《復雅歌詞》的行為，所提倡的「復雅」運動。□

譚氏對於「雅」的看法，大抵偏向宋代張炎以下所提倡性情「雅正」的觀念。這是因為譚氏在《篋中詞》中，所以最推崇蔣春霖、納蘭性德、項鴻祚的作品，乃因為他們皆能含蓄地抒情，而不流於放縱、淺露，至於他們所抒發的「情意」，雖然有些屬「政教情志」，但是從譚氏所下的全部評語來看，則他所強調「雅」的「情意」，

- 
- 王灼：《碧雞漫志》，收錄於唐圭璋：《詞話叢編》（台北：新文豐出版公司，1988年），（一），頁80。
  - 宋·胡仔：《苕溪漁隱叢話》（台北：廣文書局據海山仙館叢書本影印，1967年），後集，卷39。
  - 參見鮑陽居士：〈復雅歌詞序〉，收入祝穆：《新編古今事文類聚》續集，卷24。本文乃是參考金啟華等編：《唐宋词集序跋匯編》（台北：商務印書館，1993年），頁363-365。上述所歸納有關「雅」作為「詞體」理想範式時，所蘊涵的意義，乃整理朱崇才、顏崑陽相關研究成果而來。見朱崇才：《詞話學》（台北：文津出版社，1995年），頁325-354。顏崑陽：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，《東華人文學報》第2期（2000年7月），頁33-67。

大抵為合乎「道德規範」的情志，可以為一般個人抒情以及關懷時代家國之情，而並未專指為「政教情志」<sup>□</sup>。至於「雅」在詞學批評史中，另外涵具有關字句雕琢的「典雅」義，並非《篋中詞》所欲標舉的觀念，這可從他對於那些只是堆砌典故或是「集句」的作品選錄甚少的情況推知。有關上述譚氏對於詞人作品的評語，所涵具的意義，下文有更詳細的論述，可以交互參看。

譚氏在《復堂日記·王午》裏表示，欲達到「雅」，則須以「比興」的表現手法為據。但是在《篋中詞》裏，他所謂的「比興」卻又隨著所詮釋的作家及作品，而有不同的涵義。底下，我們可根據他的評語，析分出二類「比興」的義涵：第一類乃是藉著物象的符碼性，去寓託政教諷諭的意圖，例如卷一選錄錢芳標〈水龍吟〉「詠螢」，評語為「當時貳臣倖進，詞人刺之」，即是以這一種「比興」觀念去解讀錢氏〈水龍吟〉之作。這種意義的「比興」，大抵承繼漢儒箋釋詩騷的觀念系統。<sup>□</sup>第二類指鋪敘景物，而隱蓄情思。作品完成後，情景交融，意象渾化，可以使讀者尋味不盡，卻不能確指為何人何事而發。例如卷二選錄王嵩〈滿庭芳〉，評語為「野雲孤飛，去留無跡，妙在語言之外」，該詞內容乃是因為黃昏景色而興起懷人之思。而譚氏以為「妙在語言之外」，正指出王嵩的詞作象外隱涵著情意，可供人尋味不盡，卻又「去留無跡」，不能實指為何人何事而發。此外，如卷二選錄李符〈疏影〉「帆影」，評語為「惝恍迷離，意有所指」，義同於上。譚氏所以給出那樣的評語，即是以第二類「比興」觀念去解讀上述作品。這種意義的「比興」，大抵承繼了魏晉六朝以來，另從「物色」與「形似」而開出的「比興」觀念系統。此一「比興」觀念，發展到了南宋，詩論家更注重的是，如何經營作品語言，使之「情景交融」以達到「含蓄」的效果；而不計較於作品語言之外是否寄託著作者關乎政教的「創作意圖」。

對此，蔡英俊曾引用司空圖、姜夔、嚴羽、王士禎等人相關詩論，就觀念的釐析

---

□ 若干學者以為《篋中詞》所選錄的詞作，皆屬「有家國之感」的作品，例如蕭新玉：《譚獻詞學研究》，版本同註□，頁117。像這類評斷窄化了譚獻「雅」的觀念義涵。

□ 關於漢儒箋釋詩騷，後人的研究曾歸結出幾個「託喻」政教情志的類型，「借物喻志」是其中一種。有關這一方面的成果，可以參考朱自清：《詩言志辨》（台北：漢京文化事業有限公司，1983年），頁83。顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念——以《文心雕龍·比興篇》為討論起點〉，《第三屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》，（台北：文津出版社，1997年），頁211-253。

及歷史演變脈絡的考察，加以辨明。該文進一步指出，此一發展脈絡實蘊涵著對「守法度」與「求高妙」之詩學課題的思考。同時，在這詩學系統下，對「雅」、「俗」的分判，往往以是否能擺落前人的窠臼，而推陳出奇為判準。<sup>□</sup>

蔡英俊曾從「政教諷諭」與「比興符碼」的角度，指出「常州詞派」所主張的「比興寄託」，在講究「含蓄」的古典詩論史中，具有傳承意義。不過在他的論述脈絡中，比較傾向從詞論的共同面，將常州詞派視為一個整體。然而，本文欲從另一個角度，去發掘常州詞派「比興寄託」的觀念所存在的歧義問題。我們可以發現譚氏特別推崇厲鶚「幽奇」的寫景之作，其背後所預設「雅」的詞體標準，顯然與王士禛這一系詩學系統有關。又譚氏所以重提「比興」，的確有見於常派自張惠言之後，在創作上逐漸走向死守創作法則的現象，而欲提出修正。透過史料的詮釋比對，可知譚氏的「比興」與周濟的「寄託」實更傾向作品意象渾化的經營。有關譚氏的觀念與張惠言、周濟詞學理論的承變軌跡，另於第四節詳加探究。

此外，譚氏在卷五評蔣春霖〈揚州慢〉「癸丑十一月二十七日賊趨京口報官軍收揚州」一詞中，曾作出「賦體至此，轉高於比興」的評論。由此可見，譚氏似乎也推崇「直賦其事」的表現手法，而不盡然只講究「比興」。不過縱觀整本《篋中詞》，像這樣推崇「賦」法的意見實在很少；相反地，論「比興」的意見則佔大多數，是故本文仍以「比興」作為譚氏所主張的表現方式。

總結上述二種「比興」的意義來看，儘管有差異，但是也存在著共通點，此即譚氏偏重以「物象」去隱涵情志，以達到含蓄委婉的效果，如此才符合其所謂「雅」的標準。

當我們掌握了這種標準之後，就可以說明他何以那樣抑揚詞人詞作。那些以激昂豪放為主要風格的詞人，例如陳維崧、蔣士詮等人的作品便很少被選入《篋中詞》裏，甚至鄭燮的作品，竟完全被排除在外。相反地，我們卻可以在陳廷焯《詞則》的「放

---

□ 關於魏晉六朝因「物色」觀念興起，而伴生不同於漢儒「託喻」的「比興」觀念，這方面的研究可參考蔡英俊：《比興物色與情景交融》（台北：大安出版社，1990年），頁187。又魏晉以後，以景物蘊涵情意，以達到含蓄的效果之相關詩學課題，可參見蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（台北：學生書局，2001年），第四章「含蓄美典的審美旨趣析論」。

歌集」中，看到他們的大量作品。為什麼呢？因為根據陳廷焯〈放歌集序〉所指出的詞作風格為：「情有所激，不能一軌而正」來看，陳維崧、蔣士詮、鄭燮等人的詞作，乃以直洩激情為特色。這一點，便不符合譚氏選詞的標準。而在《篋中詞》之中，所選錄陳維崧的九首作品，例如〈東風第一枝〉「踏青」、〈夏初臨〉「本意」、〈慶春澤〉「春影」、〈水龍吟〉「白蓮」等等，大都是藉景寓情的作品。

至於浙派詞人朱彝尊與厲鶚的作品，被選入《篋中詞》者甚多。浙派本來就是提倡「雅」，而以姜夔、張炎為典範詞人，因而在創作風格上，也就表現出下列二種趨向：一種是描寫男女豔情時，運用大量典故，以便使詞意不淺俗，朱氏這類作品甚多。□然而這類作品，由於不符合前述以「物象」含蓄情志的標準，所以《篋中詞》幾乎不選。另一種是寫景之作，這一方面朱氏有不少的成果，而厲鶚的作品尤多。□反觀《篋中詞》所選錄這一種朱氏、厲氏的作品，乃是因為他們的作品之中隱寄著「風諫」的情志，或是作品意象「幽森」、「迷離」，而這正符合了前述譚氏「比興」觀念的義涵，以及「雅」的詞體標準。

至於張惠言及周濟的作品，在《篋中詞》裏雖然不及浙派來得多，但相較其他多數詞人來看，也擁有一席之地。〈卷三〉選錄張惠言〈水調歌頭〉「春日賦示楊生子掞」五首、〈木蘭花慢〉「游絲同舍弟翰風作」、周濟〈度江雲〉「楊花」、〈滿庭芳〉「梨花」等等作品，從題材上來看，也大都是寫景之作。譚氏雖未對這類作品所寄託的情志，做出確斷，甚至未給出評語。但是從他對若干個別詞篇所做出「怨斷」、「屈曲洞達」、「渾灝」等評語來看，顯然譚氏認為常派詞人的寫景作品，實隱寄著情志；或者這類作品意象渾融，可以給人無盡聯想，因而錄入；而並非因為這些作品的意象，可以機械地對應到某一關乎「政教」的特定人事才加以選錄。

譚氏選錄納蘭性德、項鴻祚及蔣春霖的作品甚多。對於蔣春霖的作品，譚氏曾針對其間隱涵的情志，予以箋釋，不過數量甚少，約五首，例如〈卷五〉評蔣春霖〈東

---

□ 有關朱氏作品好用典故的現象，可參考蘇淑芬：《朱彝尊之詞與詞學研究》（台北：文史哲出版社，1986年3月），頁201-210。

□ 有關朱氏寫景作品的研究，可參考蘇淑芬：《朱彝尊之詞與詞學研究》，版本同前註，頁248-251。有關厲鶚寫景作品的研究，可參考徐照華：《厲鶚及其詞學之研究》（高雄：復文圖書出版社，1998年9月），頁378-387。

風第一枝》「春雪」云：「憂時盼捷，何減杜陵」，評〈虞美人〉云：「斜陽煙柳，謝其溫厚」，評〈浪淘沙〉云：「此詞本事蓋感兵事之連結，人才之憤竄而作」，評〈踏莎行〉「癸丑三月賦」云：「詠金陵淪陷事，此謂詞史」。除上述幾首之外，譚氏對於所選錄蔣氏的其他作品，有的未作出評語，有的雖然作出評語但並未確指作品的情志內容，這種情況的數量甚多，約十七首。綜觀蔣氏被錄入的作品，大都描寫殘敗的景色，而不一定確指特定的政教事件。譚氏所以做出這樣的評斷，一方面固然從漢儒「比興」的觀念去解讀蔣氏詞作隱涵的政教情志；但另一方面，則因為蔣氏的詞作，在語言形式上經營得很好，因而能夠達到「情景交融，意象渾化」的理想境界，提供作者自由感發的藝術效果。基此，蔣氏的作品甚符合譚氏論詞的標準，因而被選錄的作品相當多。

至於納蘭性德、項鴻祚被選入《箇中詞》的作品，就題材內容來看，大抵是藉由景物的描寫，抒發深沈的閨怨。例如納蘭性德的〈浣溪沙〉四首、〈菩薩蠻〉四首等等，項鴻祚〈東風第一枝〉「擬小山」、〈南浦〉「詠柳」、〈水龍吟〉「敗荷」等等。譚氏在〈卷四〉總評項鴻祚的詞作時云：

以成容若之貴，項蓮生之富，而填詞皆幽艷哀斷，異曲同工，所謂別有懷抱者也。

所謂「幽艷哀斷」，不正指出兩人詞作乃藉著景物的描寫，含蓄地抒發閨怨。所謂的「別有懷抱」，正指出這一類意象，涵義甚為豐富，似乎另有寄託，但卻不可確指，十分符合他所謂「雅」的標準，因而被大量選入。

有關譚獻選詞標準義涵分析如上，接著，我們要討論陳廷焯《詞則》裏所析分的四種詞體。

《詞則》在建構「文本清詞史」之前，先區分四種詞體，再將清代詞人詞作分別納入這四種詞體之中。這四種詞體依次為「大雅」、「放歌」、「別調」、「閑情」。所謂的「大雅」，可以莊棫的作品為代表，他在「大雅集」〈卷六〉評莊棫的〈蝶戀花〉四章時云：

托志帷房，睠懷身世，四章如一章也。

又云：

韜光匿采，憂讒畏譏，可為三歎。

又云：

詞殊怨慕，... 此則傷所遇之卒不合。

又云：

怨慕之深卻又深信而不疑。想其中或有讒人間之，故無怨當局之語。然非深於風騷者，不能如此忠厚。

莊棫〈蝶戀花〉四章，從語言表面來看，第一章寫女子欲向人傾訴相思之意，而對方卻不歸，一片真情無處投訴；第二章寫女子與男子私戀，卻憂慮男子將因變心而離去；第三章則女子借殘春落花之景，抒發處境的悲危，但同時表達愛戀對方之情不變；第四章則感歎年華逝去，而遊子卻歸期未定。

陳氏以為莊棫的詞作「托志帷房，睠懷身世」，即指莊氏詞作表面雖寫男女相思之情，其實寄託著政教上「不遇」的悲情。其情志含蓄蘊藉，怨而不怒，由此可看出作者性情修養。所謂「非深於風騷者，不能如此忠厚」，則指出莊棫的詞作符合「風騷」所建立起來「溫柔敦厚」的創作精神。

基此，我們可以了解〈大雅集序〉所云：

古之為詞者，志有所發而故鬱其辭；情有所感而或隱其義，而要皆本諸風騷，歸於忠厚。

這一段話指出所謂的「大雅」係指本諸風騷精神，必緣事而發，有感而作，卻又能以「比興」或「頓挫」之法，含蓄委婉地表現其忠厚之情的那種詞體。這種「詞體」，是陳廷焯心目中最理想的「正體」，故在《詞則》中排在第一位。

此外，陳廷焯對厲鶚的詞作選錄了十二首，其理由亦值得注意。在〈卷五〉總評厲鶚詞時云：



樊榭措詞最雅，學者循是以求深厚，則去姜、史不遠矣。

又評〈百字令〉時云：

鍊字鍊句，歸於純雅。於寫景外，尤饒餘味。似此真可步武玉田矣。□

從這些評語來看，則陳廷焯似乎並不排斥藉由「物象」去隱蓄情志或是那些講究形式技巧的作品。因此，在「大雅集」中，他也選了朱彝尊〈賣花聲〉「雨花台」、〈秋霽〉「嚴子陵釣台」、〈玉樓春〉「柳」、〈疏影〉「芭蕉」等寫景的作品。然而我們從他對厲鶚其他被列入「大雅集」的作品所賦予的評語，如〈齊天樂〉（夕陽纔作微涼意）詞下有「怨情離緒，言外自見」的評語，〈謁金門〉「七月既望湖上雨後作」詞下有「中有怨情，意味便厚」的評語來看，陳廷焯大抵認為朱、厲等人如上的作品雖然在物象等語言形式技巧上，甚為經營，但是象外仍隱寄著「政教情志」，是故將這些作品列入「大雅集」。不過相對於莊棫，而厲鶚被選錄的數量較少的情況來看，他應認為像厲鶚等浙派詞人那些著重語言形式技巧的作品，大多並未隱蓄著「政教情志」，相對於此，陳廷焯特別注重以男女之情類喻君臣之義的「比興」類型。

此外，他所謂的「雅」也包含了運用語態曲折、章法頓挫的表現方式，去蘊蓄情志的作品。而這種手法，並不同於譚氏所注重如何安排景物，以達到含蓄情意的手法。最顯著的例子，就表現在兩人對陳維崧作品的選擇上。陳廷焯將陳維崧〈月華清〉「讀芙蓉齋集有懷宗子梅岑並憶廣陵舊遊」、〈齊天樂〉「遼后妝樓」等作品列入「大雅集」中，但是這些作品並未收入《篋中詞》裏。陳廷焯對這些詞作的評語：「後半闕淋漓飛舞極矣，而仍不失雅正，求諸古人，惟美成有此絕技」、「後幅壯浪縱恣，感慨蒼茫，仍有許多鬱處，所以可貴」，其中所以採周邦彥來比類陳維崧，乃因為周氏的詞作在抒情時，往往語態曲折、章法頓挫，因而能在言外留下許多聯想的空間。陳廷焯的評語，正指出周邦彥及陳維崧兩人均擅長以「頓挫」的筆法，去達到「大雅」的風格標準。□ 又從陳廷焯對陳維崧其他列入「大雅集」的作品所賦予的評語，如〈還

---

□ 上述二段引文，版本同註□，「大雅集」卷5，頁12-13。

□ 陳廷焯《白雨齋詞話》以周邦彥做為「頓挫」的代表作家，有關陳氏「頓挫」的義涵可參考侯雅文：《白雨齋詞話「沈鬱說」觀念析論》（中壢：中央大學中文研究所碩士論文，1997年6月），頁89-92。

京樂》「送敘彝上人北遊」詞下有「意有所鬱，落筆便與眾不同」、〈江南春〉「和倪雲林原韻」詞下有「怨深思厚，是其年最高之作。幾不亦有周、姜，何論張、史」的評語來看，陳廷焯顯然因為陳維崧這些以「頓挫」為表現手法的詞作，蘊蓄著「政教情志」，所以才加以選錄。

所謂「放歌」之體，可以陳維崧的作品為代表。例如他在「放歌集」〈卷四〉評陳維崧〈滿江紅〉「汴京懷古」十首云：

汴京懷古十首，蒼涼悲壯，氣韻沈雄。

〈卷五〉評〈賀新郎〉諸篇時云：

雄動之氣，橫掃千人……

知己眼淚從血性中流出。

跋扈飛揚，一味橫霸，亦足雄跨一時，……

從這些詞作來看，陳維崧擅長以橫跨古今的人事或廣闊的景物為寫作題材，運用高超的想像力，將個人雄厚的生命力與現實際遇相激而迸發的感觸，盡情揮灑出來。是故陳廷焯以「雄」、「跋扈」來評論陳氏的詞作。「雄」指出其情志剛強，所關懷的事物十分廣闊；而「跋扈」則指出陳維崧的表現手法並不講求含蓄，而往往一發無餘。基此，我們可以了解到〈放歌集序〉所云：

若瑰奇磊落之士，鬱鬱不得志。情有所激，不能一軌於正，而弔於詞發之。風雷之在天，虎豹之在山，蛟龍之在淵，恣其意之所向而不可以絕。夫求酒酣身熱，臨風浩歌，亦人生肆志之一端也。

所謂「風雷之在天」等句，一方面指出旺盛的生命力；另一方面，若與臨風浩歌合觀，則亦指出創作題材以廣闊的人事景物為主。「情有所激，不能一軌而正」，則指出情志一發無餘，毫無蘊蓄，未必止乎禮義。總結地說，「放歌」係指作者生命力的發用，藉著廣闊的事物為題材，將對現實際遇的感慨，盡情宣洩的創作風格。

所謂「別調」之體，以陳維崧、朱彝尊、董以寧、雙卿的作品較多。內容大多抒發個人生活遭遇的種種經驗，而不必與政教有關；在表現的手法上，往往直抒其情；

而在局部修辭技巧上，可顯出作者的才情。「別調」〈卷四〉裏錄陳維崧作品甚多，其中〈減字木蘭花〉七首，主要抒寫離家數十年在外飄泊的雜感；〈望時河〉、〈小梅花〉、〈賀新郎〉「食李戲作」等詞，均可見出陳氏驅使典故的才氣。「別調」〈卷三〉裏錄朱彝尊的作品大多是送別親友的應酬之作，或是十分工巧之集句、聯句的作品。「別調」〈卷四〉裏所錄董以寧的作品中，如〈滿江紅〉十二首，抒發孝子思親憂親之情，淋漓盡至，故陳廷焯評為：「此詞一往痛絕，真令我不能卒讀」。「別調」〈卷六〉裏錄雙卿的作品，大多抒發婚姻不幸的悲苦；陳氏讚賞云「其旨幽深窈曲，怨而不怒」，即指雙卿雖遭人不淑，但始終未出憤懣之態，是性情深厚的表現。此外，在〈鳳凰台上憶吹簫〉一詞，陳氏也讚美雙卿驅使疊字的文學才情。

基此，我們可以了解到〈別調集序〉所云：

人情不能無所寄，而又不能使天下同出一途。……猛起奮末，誠蘇、辛之罪人；盡態逞妍，亦周、姜之變調。外此，則嘯傲風月，歌詠江山，規撫物類。情有所感而不深；義有所託而不理。直抒所事而比興之義亡；侈陳其感而怨慕之情失。窮極其工，意極其巧，而不可語於大雅，而亦不能廢也。

「人情不能無所寄」二句，指出感性經驗可以不限於一端。「情有所感而不深」二句，係指出作品雖在抒發感性經驗，但是不能對家國政教等大事產生應有的關懷，所以「不深」、「不理」。「直抒所事而比興之義亡」二句，則指出抒情時，卻流於直率而毫無蘊蓄，因而不合「比興」之法，故雖頗極工巧，卻不入「大雅」之流。如雙卿的作品，陳廷焯讚賞為「幽深窈曲，怨而不怒」，似乎應該符合「大雅」的標準；可是陳廷焯卻仍列為「別調」。由此可見，陳氏所謂的「別調」應偏指直抒個人之情，而非家國之情的作品；或者只講究文字修辭技巧的作品。不過由於陳氏編選《詞則》，本有並存各體的用意，雖有見於這類作品的偏至之處，卻仍選錄之。

所謂「閑情」之體，可以朱彝尊、陳維崧、董以寧三人作品為代表，進行討論。「閑情集」〈卷四〉選錄朱氏作品甚多，其中〈洞仙歌〉十七首云：

竹垞〈洞仙歌〉十七首是指一人一事言，而歷敘悲歡離合之情也。低迴宛轉，情意纏綿。色取其淡，骨取其高，不用綺語，風韻自勝。

〈洞仙歌〉錄自《靜志居琴趣》，抒發朱氏和其姨妹的戀情。陳廷焯一方面評其情意內容真誠，而非墮於感官情欲的追逐，故云「色取其淡，骨取其高」，又說：

豔詞至竹垞，掃盡綺羅香澤之態，純以真氣盤旋。情至者文亦至。前無古人，後無來者。〈洞仙歌〉其最上乘者。

另一方面，又評其作能運用含蓄的表現手法，去表達男女戀情。故云：

〈洞仙歌〉善用折筆，淺處皆深。

〈洞仙歌〉之妙，全在烘襯正面。

「閑情集」〈卷四〉選錄陳維崧的作品，如〈蝶戀花〉「紀豔」十首，主要抒寫女子情態，用筆絕不矯揉作態。故云：

十章次第分明，詞意俊清。正如大夫見客，絕不蒙頭蓋面，忸怩之態，對此消盡。

董以寧的豔詞，擅於描寫女子細密的情思，表情含蓄，用詞精麗。是故《詞則》〈卷五〉評〈相思引〉云：

慧心密意，描寫入微，當為千古詠侍女者絕唱。

評〈鷓鴣天〉「憶」、「繡苑」、「別」等諸首云：

文友〈鷓鴣天〉諸闕，婉雅芊麗，豔詞之有則者。

此外，董氏還擅長運用精美的成語典故，細膩地描摹女子的身軀。陳氏在〈沁園春〉諸首下評云：

文友美人額等數篇，精工刻摯，勝似竹垞。

基此，我們可以了解〈閑情集序〉所云：

茲編之選，綺思邪說皆所不免。然夫子刪詩，並存鄭、衛，知所懲勸，於義何

傷。名以閑情，願學者情有所閑而求合於正，亦聖人思無邪旨也。

「綺說邪思」係指作品所抒發者乃男女之情欲。「情有所閑而求合於正」，就聖人「詩存鄭衛」來看，本要求讀者應該要以正道去解讀這類作品；然而，陳氏則移用來指明作者在抒發這類情思時，皆能有所節制，不作過份暴露的描述。

經過上述的比對，我們可以了解到譚、陳二人雖然都主張以「雅」做為理想的詞體，不過對作品題材內容以及表現手法的觀點上，顯然存在著差異，尤其譚獻只以「雅」為單一的選詞判準；而陳廷焯除了以「大雅」為正體之外，亦並存變格，而納入「放歌」、「別調」、「閑情」諸體，顯示其選詞實有多元的判準，因而使得他們所選錄的詞人詞作出入頗大。「解釋取向」既殊，所建構之「清詞史」也就不同。

#### □ 基於「詞體演變」認知之差異所形成不同的「解釋取向」

經過前述分析兩部選集的編輯體例之後，可知譚、陳二人所選錄的作家作品均縱貫整個清代。因此，我們要進一步探究，譚、陳二人如何看待清詞發展的歷程。就客觀的事實來說，不同時期的詞人，的確存在著創作數量多寡以及風格互異的情形；然而這兩部選集最後呈現的結果，卻非重現這種客觀歷史事實。相反地，我們發現他們在解釋清詞發展歷史時，都持有特定的主觀「取向」。此一「取向」，就體現在他們運用「正」、「變」的觀念去解釋清詞的發展上。底下，我們將以選集內用「正」、「變」評斷詞人詞作的評語為主，相關詞論為輔，試圖釐清他們對「詞體演變」之現象與因素的認知。

譚氏在《復堂日記·戊辰》裏曾云：

近擬選《篋中詞》……千金一冶，殊呻共吟，以表填詞正變。□

但他並未對所謂的「正」、「變」，做出明確的界義。因此，我們只能從《篋中詞》裏相關的評語加以推論。〈卷五〉評蔣春霖詞作云：

《水雲樓詞》固清商變徵之聲，流別甚正，家數頗大。

---

□ 版本同註□。

或曰：何以與成、項並論？應之曰：阮亭、葆汾一流為「才人之詞」；宛鄰、止庵一派為「學人之詞」，惟三家是「詞人之詞」，與朱、厲同工異曲，其他則旁流羽翼而已。

上述的評語裏，譚氏將蔣春霖的作品列為「正」，又把蔣氏與納蘭性德、項鴻祚、朱彝尊、厲鶚並列，斷為「詞人之詞」。是則「詞人之詞」乃詞之本色正宗，合乎譚獻「雅」的標準。比對他所選錄的作品來看，這幾個詞人入選的詞作數量也最多。相對地，王士禛所代表的「才人之詞」與張惠言所代表的「學人之詞」，即譚獻所謂「其他則旁流羽翼」，當然是詞之「變格」了。

從這個角度來看，則譚氏所謂的「正變」，當基於是否符合「雅」的詞體而做的判別。由此言之，他的「正」、「變」觀念比較傾向毛鄭箋詩以及明代高棅所說的「文體正變」的觀念，□乃採取「情志類型」或是「風格類型」等文體構成要素做為標準，去對眾多作品進行「正」「變」的區分，以揭示詞體之正宗與變格。前述已經提到，譚氏以納蘭性德、項鴻祚、蔣春霖、朱彝尊、厲鶚五人為「正」，此乃相較於王士禛、錢芳標、張惠言、周濟為「旁」而來。他將蔣春霖五人視為「詞人之詞」，而王士禛、錢芳標視為「才人之詞」，張惠言、周濟視為「學人之詞」，則可看出譚氏有意藉由「正變」的觀念去重塑典範詞人，以體現他理想的詞體。

所謂的「才人之詞」、「學人之詞」、「詞人之詞」的區分在那裡呢？譚氏以王

- 所謂「文體正變」係指採取「情志類型」或是「風格類型」等文體構成要素做為標準，去對眾多作品進行「正」「變」的區分，以揭示文體之正格或變調，例如毛鄭箋詩體系下的「正變」觀念，乃以「情志類型」做為區別「正變」的標準，按〈毛詩序〉只提出「變風」、「變雅」之說，而鄭玄〈詩譜序〉則更進一步從風之周南、召南，雅之鹿鳴、文王等為「正經」，而懿王、夷王以下之詩為「變風」、「變雅」，則正變對舉，其別在於詩中情志之頌美或刺怨，由於毛鄭秉持「時代決定情志」的看法，因此其所謂「正變」也可稱為「時代正變」。又明代高棅的《唐詩品彙》，正是以「風格類型」的「正變」觀念去建構唐詩發展的歷程，按高棅在《唐詩品彙》（五言古詩敘目）中，以陳子昂、李白為「正宗」，而第二十卷專立「正變」名目，在描述韓愈五古風格之後，判為「正中之變」，又描述孟郊五古風格之後，判為「變中之正」，其所謂「正變」乃以「風格類型」為判準。譚氏的「正變」觀應傾向「文體正變」這一類型，而與葉燮〈原詩〉用「正變」的觀念去解釋不同時代代表性文類之間源流關係的「文學史正變」有別。有關上述詩學上的「正變」觀念研究，可參考崔文娟：《中國詩學「正變」觀念析論》（高雄：高雄師範大學國文研究所碩士論文，1989年）。

士禎等人作為「才人之詞」的代表，應該是基於王士禎的作品工於形式技巧，表現了作者駕馭文字的才能。<sup>□</sup>而以張惠言、周濟等人做為「學人之詞」，所謂「學人之詞」又是何指？〈卷四〉評張惠言〈水調歌頭〉五首云：

胸襟學問醞釀噴薄而出，賦手文心開倚聲家未有之境。

所謂「胸襟學問醞釀噴薄而出」正表示「學人之詞」，其創作動力乃來自「胸襟學問」，所表現的形式與內容特色必傾向於理趣與學問語。所謂「開倚聲家未有之境」，當是「正宗」之外的創變，自屬詞中變格。至於，譚氏對納蘭性德等五人的評語，則指出其作品表露出一種能夠委婉抒發個人真情實感之作。如〈卷一〉評納蘭性德〈念奴嬌〉云：

容若長調多不協律，小令則格高韻遠，極纏綿婉約之致。

此處所謂「格高韻遠，極纏綿婉約之致」，正指出容若之詞，充分表現纏綿婉約的情致，而形成高遠的風格，這是詞的本色之作。〈卷二〉評朱彝尊云：

錫鬯情深... ..

評厲鶚〈蕙蘭芳引〉：

關山失路，觸緒可憐。與登車攬轡者，別是一種心眼。

譚氏的評語指出厲氏的作品能夠表現出獨特的哀感。〈卷四〉總評項鴻祚詞云：

蓮生，古之傷心人也。盪氣回腸，一波三折。

〈卷五〉總評蔣春霖詞作云：

---

□ 王士禎：〈阮亭詩餘自序〉引用王世貞論詞的話，來表示他對詞體的看法，所謂「一字之工，令人色飛；一語之豔，令人魂絕」可見王士禎填詞極注重字句經營。王士禎：〈阮亭詩餘自序〉，附王士禎《衍波詞》，本文參見施蟄存：《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994年），頁544。

乃易其工力為長短句，鏤情劇恨，轉豪於銖黍之間。... ..

所謂「情深」、「盪氣回腸」、「鏤情劇恨」等都表示了譚氏以為最能體現詞之本色者，是那些能委婉抒寫個人真情實感的作品。從這個觀點看，譚氏重塑清詞發展歷程的典範詞人，正好體現他的詞體觀。

明末清初的詞壇，主要繼承明代的詞風，而以王士禛等人具有較大的影響力。譚氏曾為王士禛《衍波詞》寫序，云：

皆以為王貽上尚書以詩篇弁冕一代，顧論者曰：「王愛好」，又曰：「絕代消魂王阮亭」，其言不盡王詩之量，而於詞適合。□

由這一段話可知，譚氏的確有見於清初主流的詞體，以及典範詞人之作，多以豔情為主，而且過度講究形式技巧，故雖偶有符合譚氏標準的作品，但被選錄的數量便不多。至於清初非主流的納蘭性德，嚴迪昌《清詞史》已經指出他的詞作，大多抒發懷念亡妻的哀情，或是寫親身經歷邊塞行旅的感觸。□由於這些親身的經歷，使得納蘭的作品能夠避免「男女豔情」的陳舊題材，而不致落入僵化之弊；由於出自真實的感受，是故他的作品雖然不離「男女」或「行役」，可是卻能流露出一種與眾不同的情意。凡此皆符合譚氏理想詞體，是「正宗」的詞人之詞，因而在譚氏所建構的「文本文學史」中，被視為清初的典範作家。

康熙以來，清代的詞派確立，朱、陳二人所領導的浙西詞派和陽羨詞派，成為詞壇主流。然而從譚氏選詞的結果，卻看不出陳維崧是這個時期典範作家的事實；反而由浙派獨佔地位。這當然由於陳維崧豪放的詞風，在譚氏看來是「變」之極，實非「正宗」。至於乾嘉以後，整個詞壇深受常派的影響，按理說常派那種講究比興諷諭的創作風格，應該成為主流。不過由於常派一般詞人詞作雖然也藉著景物來隱寄情志，卻過於理性，不合譚氏所謂「雅」的標準，以致在他所建構的清詞史中，只視為「旁流」，是變而非正。至於項鴻祚、蔣春霖，正處於常派大盛的時期，然而由於他們的詞作風

---

□ 譚獻：〈校刻衍坡詞序〉，見《詞籍序跋萃編》，版本同前註，頁 547。

□ 參見嚴迪昌：《清詞史》，版本同註□，頁 278-286。



格超出常派初期那種僵固的比興諷諭原則，□原來在一般評價上，鮮少被視為常派典範的作家而享有主流的地位。可是在譚氏所建構的「文本清詞史」中，蔣氏卻由邊陲作家躍昇為主流的典範作家，原因當然是由於項、蔣二人的作品均符合譚氏「雅」的標準，是「正宗」之作。

基此，我們可以掌握譚氏所謂的「正」、「變」，一方面為了揄揚合乎「雅」的作品，而貶抑不合乎「雅」的作品，因而具有詞體本質的義涵；另一方面更重要的是，譚氏有意藉著重塑典範詞人，以建構他心目中清詞發展的歷程。我們可依循上文的論述，就譚獻「正變」的觀念，及其代表性詞家在時段的分布狀態，勾勒出譚獻所解釋的清詞正變交替的發展線索如下：清初乃王士禎所代表「變」，演而為浙派朱、厲之返於「正」，而至常派張惠言又入於「變」，逮晚清蔣春霖為代表，後返於「正」。而前後二正二變，雖同為「正」，同為「變」，卻又同中有異。即此言之，正可看出他修改常派前期主張的用心。有關這一點，我們將置入下節討論。底下，則探討陳廷焯的「正」、「變」觀念。

陳廷焯《詞則·自序》曾云：

大雅為正，放歌、閑情、別調為副，而總名之曰詞則。

此處「正」即指最理想的風格；而「副」則指有所偏至的風格。這種理想、偏至詞體的區分，乃是基於主觀理論上的設定；在中國文學批評史上，這種正變觀念的使用，較趨近於高棅《唐詩品彙》中所建立的「詩體正變」觀念。此外，《白雨齋詞話》卷十云：

---

□ 蔣氏曾表示不滿他人從推崇「南唐北宋」的角度，去肯定他的成就，此可見於宗源翰：〈水雲樓詞續序〉，見《詞籍序跋萃編》，版本同註□，頁585。其言云：「而鹿潭慨然自謂欲以騷經為骨，類情指事，意內言外，造詞人之極致。譽以南唐兩宋，意弗滿也。」，按蔣春霖的時代在嘉慶到同治之間，在此之前，如雲間、常派於「南唐北宋」的詞人均曾表示肯定之意。不過常派對於南唐、北宋另有貶意。而雲間則全面推許這二個時代。從蔣氏自述的話來看，「譽者」可能本諸雲間的立場，也可能本諸常派的立場。若譽者乃從常派的角度立說，則可推知蔣氏不滿常派那種把政教情境與作品情境做僵固比附的創作方式；同時，也不滿常派在此一創作觀下對南唐北宋之詞人詞作的推許。項鴻祚《憶雲詞·丁稿自序》云：「不為無益之事，何以遣有涯之生」，轉載於譚獻《篋中詞》卷四。由是可見項氏並未那麼強調填詞必須有益於世，如同常派一般刻意以政教諷諭作為創作的意圖。

溫厚和平，詩詞一本也。然既得其本，而措語則以平遠雍穆為正，沈鬱頓挫為變，特變而不失其正，既於平遠雍穆中，亦不可無沈鬱頓挫也。詞以溫厚和平為本，而措語則以沈鬱頓挫為正，固不必以平遠雍穆為貴，詩與詞同體異用者在此。

這一段話裏的「正」、「變」則偏向於解釋不同詩體之間的源流關係，而且其所謂的「正」、「變」具有相對意義，因此不同於上一種情況，而偏向於葉燮的文學史正變觀念。不過由於《詞則》的重點在於「詞體正變」上，故陳氏「正變」有關文學史正變義涵的部分，暫不討論。

首先，從創作數量來看，詞從唐代發軔，到了宋代，達到極盛，並成為該朝的代表文學。金、元、明三代，戲劇、小說文類取代宋詞的地位，而成為各朝代表的文學，詞的創作在質、量上均告衰退。直到清代，從許多總集或選集來看，我們可以發現，清人在詞作數量上的成就，的確超越前人。有關這一點，陳氏在《詞則》裏已經透過編選的數量及評論的意見，加以反映。所以我們從《詞則》選錄宋詞與清詞的數量，分佔總選詞量的百分之三十七及百分之四十五，就可以看到在陳氏建構的詞史中，清詞的成就，從數量而言，已有超過宋詞之勢。

不過他並不只由創作數量看待整個詞史的發展，而另由「正變」的觀念，去評判整體詞史的盛衰。也就是說：當理想的詞體被實現出來的時代，為「正」為「盛」；當理想詞體解散時，為「變」為「衰」。此處的理想詞體，係指以「大雅」為代表的創作風格。

在這樣的觀點下，他裁定唐五代兩宋因為實現了理想的詞體，故而既「盛」且「正」；到了金元明時，創作數量既少，而且也背離了理想的詞體，是故為「衰」。到了清代，《詞則》大抵以乾隆為界，將清代分為二期進行觀察。以「大雅集」來說，乾隆以前詞作數量，只佔清代「大雅」詞作總數量的百分之三十七，而乾隆以後佔百分之六十三。以「放歌集」來說，乾隆以前詞作數量，佔清代「放歌」詞作總數量的百分之七十四，而乾隆以後不到百分之二十六。以「別調集」來說，乾隆以前詞作數量，佔清代「別調」詞作總數量約百分之七十二，而乾隆以後約佔百分之二十八。以「閑情集」來說，乾隆前後各佔百分之五十。

透過這些比例可知，陳氏以為清代乾隆以前雖然創作數量豐沛，然而可以體現理想詞體的作品卻不多；他們的創作風格雖然多元，但是卻不以「大雅」做為理想標準。乾隆以後，雖然不像前期那般豐沛的創作量，卻能創作正格的詞體。這樣的看法，不僅可從各集詞作數字的分配上看出來，更可從評論詞作的意見，見出一般。

《詞則》中選錄陳維崧、朱彝尊的作品甚多，而且各有多元的風格。這固然為了突顯清人在詞派的倡導下，創作數量已經超過宋詞。可是從上一小節的列表資料可見，陳、朱的作品卻大量分佈在「放歌集」、「別調集」、「閑情集」之內，而且他們在這三集內所佔的數量比例遠超過其他清代詞人，這說明了雖然陳、朱二人創作量甚豐，可是大多不符合理想詞體風格，是故陳氏評為「非正聲」。他在評論這些詞人時，表達了如下的看法：

「大雅集」〈卷五〉評朱彝尊時云：

竹垞、其年在國初可稱兩雄，心折秀水者尤眾，至以為神明乎姜、史。本朝作者雖多，莫之能近。其實，朱、陳兩家，皆非詞中正聲。

評厲鶚時云：

大抵迦陵、竹垞、樊榭三人負其才力，皆欲於宋賢外別開天地。而不知宋賢範圍必不可越，陳、朱固非正聲，樊榭亦為別調。

陳廷焯特別舉出厲鶚，當有見於厲氏在浙派中期的地位。可是整本《詞則》只選錄厲氏的作品十七首，似乎無法顯示厲氏的地位。這正說明了陳、朱由入選詞作數量所呈現的「盛」，並非陳廷焯心目中最想標舉的「盛」。所謂「非正聲」、「亦為別調」，正指出這些詞作背離了理想詞體。是故清代乾隆以前，在陳廷焯從理想詞體的觀照下實為變格，雖「盛」而實「衰」。不過，我們卻發現，陳廷焯雖然選錄厲鶚的作品不多，卻將厲氏的作品多歸到「大雅集」中，其所佔數量與陳維崧相近。由此可見，陳廷焯亦十分重視厲鶚能達到「大雅」的風格，只不過與莊棣所佔的數量比較起來，就差了很多。

至於乾隆以後，詞作數量減退，而且在語言技巧的經營上也不如前期浙派朱、厲諸家的成就。所以在清代詞史發展的歷程上，實際的影響力反不如浙派，甚至陽羨詞

派。陳廷焯在「大雅集」〈卷六〉評莊棫時便云：

蒿庵詞名不顯，匪獨不及陳、朱諸公；亦不逮楊荔裳、郭頻伽輩猶爭傳於一時也。

莊棫所以「詞名不顯」，而楊、郭等人卻猶「爭傳一時」，主要在於當時仍存在著偏從「語言技巧」去衡定作品的價值。陳氏以為雖然有常派提出理想的詞體主張，但是一般人對於何種作品才算體現此一理想詞體主張的認知不夠正確，使得真正符合常派主張的詞人不能在詞史上享有應得的地位。是故陳氏要藉由重塑典範詞人，來體現正統常派的詞學主張。「大雅集」〈卷六〉評蔣春霖時云：

國初而盛，至乾嘉以後乃精。莊中白夔乎不可及矣！皋文、仲修亦駸駸與古為化，鹿潭稍遜於皋文、莊、譚之古，而才氣甚雄，洵鐵中錚錚者也。

又評莊棫云：

千古詞宗，溫、韋發其源，周、秦竟其緒，白石、碧山各出機杼，以開來學，嗣是六百餘年，鮮有知者。待茗柯一發其旨，而詞以不滅，特其識能雖超，尚未能盡窮底蘊。然則復古之功，興於茗柯，必也成於蒿庵。

在《詞則》裏，莊棫、譚獻的作品只出現在「大雅集」中。張惠言、蔣春霖的作品以出現在「大雅集」中為多，其中張氏只有一首被列為「別調」的作品，而蔣氏卻有三首被列為「放歌」，五首被列為「別調」，則其典範性，便略遜於莊棫、譚獻和張惠言了。不過，我們可以進一步指出，陳廷焯雖然十分推重張惠言及譚獻的作品，然而在選錄的數量上也遠遜於莊棫。陳氏所選張、譚的作品，大多以物象寓託政教情志，而不似莊棫大量以男女寓託政教情志。據此，則陳氏特意從源自風騷「托志帷房」的比興符碼系統，去建構「清詞史」的用心就十分明顯了。在這個前提下，則乾隆後期的詞作數量雖然較少，可是如莊棫等典範詞人卻能夠回歸風騷，而以「托志帷房」的比興手法，去實踐「大雅」的理想詞體，對陳氏來說，這才是填詞的「本原」，故為「正」，為「精」。

透過上述分析可知，陳氏在歷史實然的層面上，雖然保留了清詞不同時期發展的

原貌，但是在文學價值應然的層面上，卻運用「正變」、「盛衰」的觀念，而依藉詞體分類、品位及選詞數量、分布的體例，展現他所建構合乎文學理想價值的「文本清詞史」。在此一「文本清詞史」中，最能體現理想詞體的時期，不是乾隆前，浙派與陽羨派當道之時，而是乾隆晚期，常派興起之後。依循上文所論，我們也可以據陳廷焯「正變」觀念，及代表詞家在時段上分布的狀態，為其所解釋清詞「正變盛衰」發展的線索作如下的勾勒：清初至乾隆晚期為量多而格變，雖盛而實衰。至乾隆晚期常派興起之後，復「大雅」之體，量轉少而格正，雖衰而漸盛。至晚清之譚獻、莊棣，達於正之精故為盛之至。

#### 四、譚、陳二人對「清詞史」的 「解釋取向」在常派詞學上的意義

透過上一節的討論，我們可以了解譚、陳二人所建構的「文本清詞史」，實為了體現主觀認定的理想詞體，及其盛衰發展。因此不是依照時間歷程去堆砌、排列史料。透過上文的討論可知，他們心目中所認定的理想詞體，一方面繼承常派前期張惠言的詞學主張而來；另一方面則出於反省修改張惠言的詞學主張而來。就繼承的方面來看，二人所建構的文本清詞史，實可延續常派對清詞發展歷程的解釋權，並影響後人對清詞史的解釋觀點。就反省修改的方面來看，則二人在「編選」的操作方式及「解釋取向」上的差異，卻又恰好彰顯了常派自張惠言以下所產生變遷的趨向。基此，本節將析分二小節予以討論。

##### □ 譚、陳二人的「解釋取向」繼承並開展了常派詞學

本文以為譚獻和陳廷焯二人的選集，延續常派對清詞發展歷程的解釋權。所謂的「解釋權」係指促使他人願意服從某一特定觀點或價值判斷，以解釋事物之意義或價值的主導力量。此處常派對清詞發展歷程的「解釋權」，係指由張惠言藉《詞選》及其序文所建立，用來解釋詞史發展的特定觀點，此一觀點成為影響後起常派詞學家解釋清詞史的主導性力量。

譚獻及陳廷焯均曾表示，其理想詞體觀念乃是受到張惠言的啟發。譚氏《復堂詞

話》曾說：

茗柯《詞選》出，倚聲之學，日趨正鵠。<sup>□</sup>

《復堂日記·丙子》評「王氏詞綜」條下云：

予欲撰《篋中詞》，以衍張茗柯、周介存之學。<sup>□</sup>

陳廷焯《白雨齋詞話》卷七曾云：

皋文《詞選》，精於竹垞《詞綜》十倍，去取雖不免稍刻，而輪扶「大雅」，卓乎不可磨滅。

《詞則·序》又云：

卓哉！皋文《詞選》一編，宗風賴以不滅，可謂獨具隻眼矣。惜篇幅過狹……

張氏推尊詞體，首重詞作的內容情志，以及含蓄委婉的語言技巧，因此批判那些徒重文字修飾或無病呻吟的作品。譚、陳二人透過選集所體現出來的理想詞體風格，與張惠言的主張有相合之處。以《篋中詞》來說，不僅屏棄那些堆砌典故的作品；甚至從常派「政教諷諭」的角度，對於舊有詞人詞作的典範性，注入新的詮釋意義。例如他對朱彝尊作品的詮釋與推崇，便不是採取浙派「醇雅」的詞體觀點。相反地，他是從「美刺」的角度去詮釋朱氏作品的言外之意。同時在塑造新的典範詞人時，也發掘其作品語言外，隱含政教上的創作意圖，例如蔣春霖的若干作品。

《詞則》雖未屏棄不錄那些堆砌典故，或無病呻吟的作品，卻賦予「變」的負面評價，正是他認同張惠言主張的表現。此外，從「蘊蓄悲情」（陳廷焯以「沈鬱」論詞）的角度，重新詮釋舊有詞人的典範性，並建立新的典範詞人，前者如陳維崧，後者如莊棫等。這種觀念均是繼承張惠言的詞學主張。張惠言編《詞選》，針對「唐宋詞史」，提出有別於陽羨詞派和浙西詞派的詮釋視域。陽羨推重「蘇、辛」，而浙派

---

□ 版本同註□。

□ 同前註。

專主南宋。張惠言則從「政教諷諭」與「比興符碼」的角度，推重晚唐北宋的詞風。至於對清詞的發展，張氏在〈詞選序〉裏，僅以「安蔽乖方，迷不知門戶」<sup>□</sup>二語概括批評，而欠缺對清代詞作進行實際編選，以印證他所提出的批評意見。

張惠言《詞選》前後，有幾部清人自編的《選集》，也具有描述或建構清詞發展的意圖。例如聶先、曾王孫《名家詞鈔》選錄康熙前期各詞人詞作，又如王昶在嘉慶七年編纂《國朝詞綜》則選錄嘉慶以前的詞人詞作，均頗有建構清初、中期詞史的意味。不過他們編選的目的，或是為了「備一代偉觀」<sup>□</sup>，或是為了「一如竹垞太史所云」<sup>□</sup>，而延續浙派對清詞史的「解釋權」。相對於上述三人只求全面地勾勒清詞發展概況，或從浙派觀點，去解釋清詞發展，譚、陳二人另從張惠言所提出理想詞體的觀點去建構清詞史，確有延續常派對於清詞發展的解釋效力。

進一步地，當我們將譚、陳二人所建構的「文本清詞史」，拿來與後人所撰寫的「清詞史」著作進行比對，可以發現譚、陳二人的觀點亦頗為後人所接受。例如梁令嫻編《藝蘅館詞選》，歷選清代各期詞人詞作，曾云：「清朝詞評語，全錄譚仲修《篋中詞》。其不標名者，皆仲修評也」<sup>□</sup>，可見她對於清詞史的認知深受譚獻的影響。吳梅《詞學通論》「概論四」討論清代詞人詞作時，對於浙派詞人如朱彝尊、江炳炎的反面評價，以及對於常派張惠言、莊棫的推崇，便受陳廷焯的影響。<sup>□</sup>從這一點看，常派對詞史的解釋權，不只停留在唐宋階段，並因譚、陳二人的關係，而得以延展到清代之後。

#### □ 譚、陳二人「解釋取向」的差異彰顯常派的變遷

雖然前一小節，我們已經指出譚、陳二人因受常州詞派張惠言的影響，因而偏重於作品的內容情志，以及含蓄委婉的語言；然而，從他們對作品的詮釋內容來看，皆不似張惠言那般，機械地將個別的比興符碼與現實特定的政教人事對應起來。這種修

□ 參見張惠言編選、姜亮夫箋註：《詞選箋註》（台北：廣文書局，1980年）。

□ 參見聶先、曾王孫編纂：《名家詞鈔》（清康熙間1662-1722刊本），書前序文。

□ 參見王昶：《國朝詞綜》（上海：中華書局排印本，1936年），書前自序。

□ 參見梁令嫻編、劉逸生校點：《藝蘅館詞選》（廣東：人民出版社，1981年）。

□ 參見吳梅：《詞學通論》（台北：商務印書館，1988年），頁164、168、173、181、182。

改張惠言詞學觀念的用心，一方面表現在他們詮釋作品時，大都只點明籠統的意旨，保留讀者想像、體會的空間；另一方面則表現在他們對常派詞學的檢討上。如《篋中詞》卷三評鄭善長〈高陽台〉「梅」云：

常州詞派，不善學之，入於平鈍廓落。當求其用意深雋處。

常派詞人為什麼會落到「平鈍廓落」的地步呢？這當是因為他們在意象的經營上，太過呆板，不夠渾融，以致詞意平庸，無法產生耐人尋味的意趣。

又如陳廷焯《詞則》卷六評金應珪〈賀新涼〉「詠螢」時云：

詠物詞不得呆寫。... 必須言中有物，在若遠若近之間，不許絲毫說破，方能入妙。

陳氏特別在常派詞人的詞作上加此評語，又只揀選一則作品相互印證，可推知他應不滿意當時詞人以呆板的符碼與符旨一一對應的方式，去隱寄政教情志。是故在《白雨齋詞話》裏，他要鄭重區分「字字譬喻」與「比興託諷」之間的差別。<sup>□</sup>而他所不滿「字字譬喻」的創作方式，正是張惠言詮釋作品時所採取「符碼與符旨一一對應」的策略下，<sup>□</sup>所衍生出來的創作方式。

除了上述這一點，可以看出他們與常派前期之間，已經存在演變的事實之外；從他們兩人的比較中，我們更可以察覺到常派演變的不同趨向。此一不同的趨向就表現在他們對「雅」的認知差別上。透過第三節的分析可知，譚氏主張「雅」乃是傾向以「物象」去隱涵情志，而終要達到「情景交融」、「意象渾化」之境。此處的「情志」

□ 參見陳廷焯著、屈興國校注：《白雨齋詞話足本校注》（濟南：齊魯書社，1983年），卷二。

□ 有關張惠言《詞選》中，「符碼與符旨一一對應」的詮釋策略，可以張惠言評歐陽永叔〈蝶戀花〉「庭院深深深幾許」以及蘇軾〈卜算子〉「缺月掛疏桐」為代表。張氏評歐陽修〈蝶戀花〉的評語為：「『庭院深深』，閨中既以遼遠也。『樓高不見』，哲王又不寤也。『章台』、『遊冶』，小人之徑。『雨狂風驟』，政令暴急也。『亂紅飛去』，斥逐者非一人而已，殆為韓、范作乎！」又張氏評蘇軾〈卜算子〉引用銅陽居士的意見：「此東坡在黃州作。銅陽居士云：『缺月』，刺明微也。『漏斷』，暗時也。『幽人』，不得志也。『獨往來』，無助也。『驚鴻』，賢人不安也。『回頭』，愛君不忘也。『無人省』，君不察也。『揀盡寒枝不肯棲』，不偷安於高位也。『寂寞沙洲冷』，非所安也。」



可以是政教情志，但也可以與政教無涉，而可供讀者自由聯想的情意。就這一方面來說，實在比較趨向周濟的詞論。這也就是為什麼譚氏的《篋中詞》卷三選錄了不少周濟的作品，而其評語更直接引述周濟的詞論，並讚賞之。其言曰：

止庵切磋於晉卿，而持論益精。其言曰：... 詞非寄託不入，專寄託不出。

譚獻所引述周濟的詞論，乃節錄自周濟〈宋四家詞選目錄序論〉中的一段話，其言曰：

夫詞非寄託不入，專寄託不出。一物一事，引而伸之，觸類多通。驅心若游絲之口，飛英，含毫如郢斤之斲蠅翼，以無厚入有間。既習已，意感偶生，假類畢達，閱載千百，譬欬弗違，斯入矣。賦情獨深，逐境必寤。醞釀日久，冥發妄中。雖鋪敘平淡，摹績淺近，而萬感橫集，五中無主。□

周濟這一段話，主要指出如下「創作論」上的意義：作者雖由具體情境的感悟因而選擇適當的物象，加以隱託，但是完成後的作品，必須達到情景交融，不可確指意旨的境界。如此才能讓讀者自由感發。□此外，周濟藉由《宋四家詞選》進一步印證他的詞論。從周氏《詞選》對所選錄詞家詞作的評語來看，他最推崇乃是藉由物象，自由感發情意的作品，而不一定有政教情志。□由此可見，譚獻的詞論與周濟較為相近。

反觀陳廷焯的「雅」，顯然偏向於以承自風騷「托志帷房」的比興符碼系統，去

---

□ 參見周濟：《宋四家詞選》（台北：廣文書局，1999年）。

□ 有關周濟這段詞論的意涵，本文乃參考葉嘉瑩：〈常州詞派比興寄託說之新檢討〉，收錄於《中國古典詩歌評論集》（台北：純真出版社，1983年），頁188-190；以及陳松宜：《清代接受宋詞之研究》（中壢：中央大學中文研究所碩士論文，1999年），頁101-102中對於周濟詞論的分析。

□ 在周濟《詞選》中，他最推崇的作家是周邦彥。他認為周邦彥的作品最能體現「有寄託入，無寄託出」的境界。因此他對周邦彥作品的詮釋，大多只分析意象與情意之間的安排，並未確指這些情意乃是政教情志。例如周濟評周邦彥〈瑞鶴仙〉云：「不扶殘醉，不見紅藥之繫情，東風之作惡。因而追溯昨日送客後，薄暮入城，因所攜之伎倦遊，訪伴小憩，復成酣飲。換頭三句反透出一醒字。驚飆句倒插東風，然後以扶殘醉三字點睛，結構精奇，金鍼度盡。」見周濟：《宋四家詞選》，同註□，頁4。

隱寄政教情志。就這一點來看，則比譚氏所謂的「雅」來得狹隘，而顯得比較固守張惠言〈詞選序〉的論點：

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。

這也就是為什麼在陳氏的《詞則》裏，像納蘭性德、項鴻祚等人的作品很少選入「大雅集」中，正因為他們寫景的詞作，不一定指向政教情志，所以不合陳氏的標準，此外，如朱彝尊、厲鶚、蔣春霖的作品太偏重景物的鋪陳，又不符合陳氏「大雅」的理想詞體，所以在《詞則》中雖有入選的作品，可是遠比不上莊棫那些「托志帷房」詞作的地位。而更值得注意的是，陳廷焯竟未入選周濟任何作品。由此可見，他的詞學主張顯然較背離周濟的路線，而回到張惠言的本位。

事實上，從張惠言以下，常州詞派的走向就有了分歧。例如葉嘉瑩〈常州詞派比興寄託之說的新檢討〉一文，對於周濟修改張惠言的詞論部分，曾進行研究。她從「修補」的角度，肯定周濟在「寄託內容」，以及「寄託的表現途徑」，提出比張惠言更具體完密的論見，從而「使常派跳出拘執比附的一切疵議。」這樣的論見，預設了理論的發展終必完滿的觀點。然而，我們所要提出的質疑是：理論的發展，往往根基於特定的時空因素，基此，則前後理論的差異，未必皆可以後出轉精的觀點予以評斷。就常派自張惠言以下，所產生分歧的現象，可由「變遷終界」的角度重新詮釋其所蘊涵的意義，有關這一部分，另見本人《常州詞派構成與變遷析論》一書中所提出「變遷終界」<sup>□</sup>，有更詳盡的論析。此處，本文僅藉譚、陳二人「解釋取向」的比對分析，勾勒常州詞派詞學變遷的趨向。

---

□ 所謂「變遷終界」，係指某一事物由於受到某些因素的影響，而產生外在形象或是內在性質的改變，其改變有可能成為另一完全異質性的事物，原本的事物如同消失，則這個由此事物化成彼事物的臨界線，即是「變遷終界」。這個觀念雖有受社會學啟發之處，然係本人基於中國文學流派之經驗的觀察與思考，而提出的創發性概念，以用來解釋並解決文學流派發展變遷的現象與爭議。從流派研究的角度來看，有必要確立「變遷終界」，以判定流派發展的終界，從而使流派建構的研究成果，能夠具有效力。所謂流派的「變遷終界」係指流派成員的文學行為及其所依據的知識價值系統，已經背離該流派所以構成的文學行為、深層意識以及特化性社會與文化關係之臨界線。詳見侯雅文：《常州詞派構成與變遷析論》（中壢：中央大學中文研究所博士論文，2003年6月），頁119-126，294-300。

## 五、結 論

現今，一般「文學史」或「詞史」的論著，在描述「清詞史」時，大體依照繼起性的時間順序，敘述詞派的遞變過程。例如劉大杰《中國文學發展史》，將清詞的演變歷程，概分為「陳維崧及其他詞人」、「朱彝尊與浙派詞人」、「納蘭性德及其他詞人」、「常州詞派的興起」等章節。<sup>□</sup>嚴迪昌《清詞史》除了從「陽羨詞派」、「浙西詞派」以及「常州詞派」去說明清詞演變的歷程，更將「陽羨」之前的清初詞壇細分為許多詞派。其論述的結果，往往僅鋪陳流派發展的事實，至於背後是否涵有理想詞體以及正變盛衰的史觀，以便對清詞史進行建構的自覺，則不明顯。反觀譚、陳二人所建構的「文本清詞史」，乃是為了具現理想的詞體，及其正變盛衰的發展，因而對於陽羨、浙派，以及那些沒有流派歸屬的作家作品，往往依循標準，給予輕重不等的選取結果，而不僅僅只是呈現流派發展的事實。

其次，不管劉大杰或是嚴迪昌，均偏向於從「身世之感」，或「政教情志」的作品內容，去對清詞進行論述，以評定諸家在詞史上的地位，而不重視詞作在形式技巧上的價值；是故他們比較肯定「陽羨詞派」、「常州詞派」的成就。另外，對於納蘭性德等詞人，則肯定他們作品語言白描，抒情自然的價值。對於浙派「雕琢字句」，以及清初「豔情」的作品，便十分貶抑。嚴氏在介紹清初詞人詞作或是浙派的詞人詞作時，也都避開那些「雕琢字句」或是「豔情」之作，而只選錄那些可以解讀為具有「言外之意」的作品。就肯定「陽羨詞派」之處，則超越了常派觀點；就僅僅選錄那些具有「言外之意」的豔情之作，而忽略講究形式技巧或是純粹抒發男女之情的觀點來說，他們受限於常派，是故無法從「形式技巧」的角度，重新思考浙派詞人的創作在詞史上的地位。

再者，有關清詞史的著作，當以嚴迪昌最為詳盡。至於李正輝、李華豐《中國古代詞史》一書，<sup>□</sup>則僅條列清代各詞人生平、詞作風格、詞集名稱，卻看不出任何史觀，是故其書雖名為「詞史」，實則只是清代詞人生平的檔案彙編而已。嚴氏在書中，

---

□ 同註□，頁 1361-1380。

□ 李正輝、李華豐：《中國古代詞史》（台北：志一出版社，1995 年）。

意欲透過政教環境與詞人生平的考察，去詮釋清代詞風產生演變的原因，以及詞人詞作的情志內容，就這一點來看，實有超出譚獻、陳廷焯二人之處。不過由於詞人在作品中，甚少自述創作動機，因此嚴氏雖然透過客觀知人論世的考察工夫，但仍避免不了主觀「以意逆志」的方式，去詮釋詞人的情志。就這一點來看，嚴氏所建構的「論述清詞史」與譚、陳所建構的「文本清詞史」一樣，均必須面對如何使「以意逆志」的詮釋方式，不致流於穿鑿的弊端。順此而下，嚴氏在建構「論述清詞史」時，除了「知人論世」之外，更重要的是必須先釐析古典詩歌中所存在「比興符碼」的軌則，以之做為理解的依循，去對作品進行詮釋。可是我們在嚴氏的著作中並未見到這一層工夫；相反地，嚴氏只是轉引了許多詞人所撰作的「詞論」或是其詞作被「詞選」引述詮釋的結果，去說明詞人的創作動機，就這一點來看，則忽略了理論與創作可能不相符合的情況。因而嚴氏對詞作所做出情志的詮釋結果，其說服力未必堅實可靠。

綜合上述的討論，我們可以得到如下的結論：

□ 晚清常派詞學家譚、陳二人藉著建構「文本清詞史」，去體現其所預設的理想詞體及其正變盛衰的發展。此舉不僅可看出他們對常派前期張惠言、周濟論點的繼承與轉向；更由於他們彼此之間主張的差異，使得我們可以觀察到晚期常派變遷的趨向，因而在詞學史上具有相當重要的意義，而值得我們為文深究。

□ 此處的「清詞史」，並非指以抽象概念語言，具有明確分期、章節等論述性的著作。而係指採取特定的「解釋取向」，去對縱貫時間歷程之眾多作品進行編選，因而呈現出來的「文本文學史」。本文乃以譚獻《篋中詞》、陳廷焯《詞則》這二本代表晚清常派的重要選集，做為研究對象。以分析和比對文本的方式，證明這二本選集所建構的「文本清詞史」，及其隱涵的「解釋取向」，以便逆證此二人的詞學主張。此舉可以補充前行學者偏重此二人之理論研究的成果的不足。

□ 經過上文的論述，可知譚氏所建構出來的「文本清詞史」表現在「重塑典範詞人」以及「重建清詞演變的歷程」二方面。就「重塑典範詞人」而言，譚氏特別推舉那些在當時不因流派而被列為典範的詞家，如：納蘭性德、項鴻祚、蔣春霖。對於既有浙派的代表人物，如朱彝尊、厲鶚，則賦予新的典範意義；對於陽羨代表人物陳維崧的作品則予以忽略。就「重建清詞演變的歷程」而言，他以「詞人之詞」為正；其他「學人之詞」、「才人之詞」或不良的詞風則列為「旁」、「變」。此種歷程的說

明，並非基於客觀時間順序的考量，而是基於「理想詞體」觀念預設而形成的「解釋取向」。譚氏的解釋取向表現在「雅」、「比興」之選詞的標準；以及「正」、「旁」、「變」的史觀。其所謂的「雅」泛指藉由「物象」以委婉抒情之作；「比興」則指含蓄的表現原則。他以「正」來標舉那些最能體現理想詞體的作品；以「旁」、「變」來評判那些偏離正體，不符理想的詞體。

□ 經過上文研究，可知陳氏所建構出來的「文本清詞史」也表現在「重塑典範詞人」，以及「重建清詞演變的歷程」二方面。就「重塑典範詞人」而言，陳氏特別推舉晚清詞人，如莊棫、譚獻。對於既有詞派代表人物，如朱彝尊、陳維崧等，雖然不忽略他們在創作數量上的成就；然而卻透過歸類與品位的方式，將他們的作品大多放入不合乎理想詞體的類別之中，以削弱此二人的典範性。就「重建清詞演變的歷程」而言，他認為清初創作風氣大盛，數量其多，表面為「盛」；然而若衡諸理想詞體而言，實為「衰」。張惠言詞論興起，衡諸理想詞體，則為「盛」，不過相應的作品不多，故為「盛」之「始」、「源」。直到晚清，符合常派詞論的作品才大量出現，此為「盛」之「至」，為「精」。陳氏所以做出上述的判斷，乃基於特定的「解釋取向」。此一「解釋取向」乃依據其「大雅」、「比興」以及「正變盛衰」的觀念。其所謂「大雅」係指作者對家國政教有感而發之作，「比興」即含蓄地抒發此種情志；此不僅是語言表現的原則，更是道德性情具體的發用。基此，他對清詞史，乃至於整體詞史做出「正變盛衰」的解釋，實有「復古」的傾向。

□ 譚、陳二人選集，有承自常派張惠言理論之處。其所建構之清詞史的成果，有助於落實常派理論。使常派對詞史的解釋權由唐宋延續到清朝；而且其成果亦影響到民國之後的詞學家，左右了他們對「清詞史」的認知。其中陳廷焯所建構的「文本清詞史」，所體現的理想詞體，比較遵守張惠言〈詞選序〉所揭示「男女君臣」的「比興符碼」原則；而譚獻建構的「文本清詞史」，所體現的理想詞體，則傾向於周濟，而不再只局限於「政教情志」的寄託，因而比較偏離張惠言的詞論。不過，譚獻與陳廷焯二人雖然對於「情志內容」的觀點，存在著差異，但相較於常派前期張惠言的詞論，則二人皆由原先張惠言拘執於重視「符碼與符旨一一對應」的觀念轉向情與象如何融合的思考。

□ 現代有關「清詞史」的著作，太重視繼起性時間順序下，各詞派遞變的事實，

卻忽略像譚、陳一般從「理想詞體」以及「正變盛衰」的觀點，去對「清詞史」進行靈活的思考。而且在評斷的判準上，受常派影響頗深，因而十分貶抑浙派在「形式技巧」上所開創出來的成就。

# **Discussion on the “explanatory inclination” of the School of Chang Zhou Ci (poem) from the late Qing Dynasty towards “the history of Ci in the Qing Dynasty”**

*Hou, Ya-wen*

Assistant Professor

Department of Chinese Literature

Cheng Chi University

## **Abstract**

The “history of Ci (poem) in the Qing Dynasty” specified here refers to the developing process of Ci poets and Ci itself in every period of the Qing Dynasty. There is no doubt that the establishment of such a process shall depend on the objective fact of the development of Ci and Ci poets of the Qing Dynasty. However, what is more important, it was only from a particular historical perspective that these Ci and Ci poets were able to formulate a meaningful development sequence. Such a particular perspective is referred to as “explanatory inclination” in this paper. On this basis, previous studies which only collected the complete Ci written by Ci poets in the Qing Dynasty but failed to provide a

specific “explanatory inclination” towards these historic materials can not be considered as having contributed to the construction of “the history of Ci in the Qing Dynasty”.

Tan Xian and Chen Ting Zhuo in the late Qing Dynasty inherited the particular perspective of discussing Ci from the early “School of Chang Zhou Ci”, thereby forming their “explanatory inclination” towards “the history of Ci in the Qing Dynasty”. This “explanatory inclination” was not put forth by means of the method adopted by a “history of theoretical literature” which had explicit chapters and discussion, but rather by the method adopted by a “history of literary discourse” which selected and evaluated a piece of Ci. In the light of this, this paper will provide detailed discussions on the Qing Dynasty with respect to Tan Xian’s “Qie Zhueng Ci” and Chen Ting Zhuo’s “Ci Ze”.

The discussion will first analyze the “discourse of history of Ci in the Qing Dynasty” constructed by Tan and Chen through the selection and gathering of Ci, followed by the various “explanatory inclinations” of “the history of Ci in the Qing Dynasty” formulated by Tan and Chen. Finally, an interpretation of the similarities and differences of the “explanatory inclinations” of the two Qing scholars and the extension or transfer of meanings that the School of Chang Zhou Ci gave to the explanation of the “history of Ci” will be provided.

The progression and results of such proofs by a critical research method can on the one hand supplement previous studies devoted to “Ci in the Qing Dynasty” which tended to focus on historical materials of Ci theory and on the other hand it can make manifest the problems of constructing a historic perspective of “the history of Ci in the Qing Dynasty”. Finally, the results obtained from this research will shed light on the problems of changes of “School of Chang Zhou Ci” in its late period.

**Keywords:** history of Ci in the Qing Dynasty, explanatory inclination, School of Chang Zhou Ci, Qie Zhueng Ci, Ci Ze, Tan Xian, Chen Ting Zhuo

校對者：作者一校、蘇敏逸二、三校