詞史與倚聲之互動
——何敬羣《詞學纂要》初探*

陳煒舜**

摘要：1945至1979年間，「詞選」在香港各大專院校中文系的課程架構中一直具有重要地位，但專為此科撰構的講義，何敬羣（1903-1994）的《詞學纂要》（1975）可謂代表，是罕有在香港問世的詞創作之初階著述。此書以唐宋名家詞作為核心，下及元明清之作，結合詞史、鑑賞與創作，為初學填詞者指點了門徑。本文在爬梳此書編撰背景與動機後，依次考察何敬羣如何看待發展期（唐五代、北宋中期）及成熟期（北宋後期、南宋）之詞體，探析其創作論，以管窺香港大專院校舊體文學創作課程之傳承情況。

關鍵詞：《詞學纂要》 何敬羣 填詞 唐宋詞 香港舊體文學

一、引言

何敬羣（1903-1994），名鑒琮，字敬羣，號遯翁，齋名天遯室、益智仁室，以字行，江西清江人。自幼好學，因家貧經商鬻藥，而手不釋卷，博學多聞。1949年遷港，先後任教於珠海、新亞、浸會諸大專院校。著述頗富。①這些著作中，有不少肇端於課堂講義，如《詞學纂要》便頗值得注意。「詞選」課未必如「詩選」般必修，卻也一直是香港各大專院校經常開設的課程，而這個傳統則肇端自民國時期的新式大學。何敬羣指出：

> 在民國以前，詞為雜作，不列於學官，非學子所必修，僅為文人之餘事，而能與詩文並駕聯鑣，開為藝苑之奇葩。民國以後，詞學列為大學必修之專

* 本文係香港研資局計劃（編號14610223）部分成果，初稿發表於香港城市大學中文及歷史學系主辦「十週年系慶文學研討會——斯文：中國文學的內與外」（2024年6月8-9日）。

** 陳煒舜，香港中文大學中國語言及文學系副教授。

① 參孫廣海：《琮錦交輝：何敬羣教授論著知見錄》（臺北：萬卷樓，2024年），頁2-3。

> 科，宜於作者踵接，霞蔚而雲蒸矣。然五十年以來，詞壇黯淡，且甚於元明；則以大學一般講授，祇鈎稽語源，演繹詞話，但為敷說，不事寫作；遂使蘭沒蒿蓬之下，玉棄汙泥之中，殊可慨也！〔……〕故講習詞學，不僅在考校其流派與故實；尤當學為寫作，以發揮漢語文藝術之美，乃不為虛學。②

民元以後新式大學中「詞選」科之重要，主要是就中文科系的研究與教學內涵而言。因為新式課程採取西方式的專業分科，並非如清代般以科舉經義為鵠的。「詞選」科且非如「詩選」般列為必修，原因之一乃是各詞牌之曲調早已亡佚，詞在清代幾乎成為另一種格律詩，故相對於「詞選」，「詩選」更具有基礎課性質。如早在1920年代，吳梅（1884-1939）便將授課講義編定為《詞學通論》一書付梓。③然而，何敬羣也指出了新式大學中「詞選」課的通病：那就是過於偏重作品研讀、學史考察，而「不事寫作」。這當然是五四白話文運動以後，大專院校中詩詞課程的「通病」，至今尤甚。因此，何氏將其「詩選」及「詞選」之課程講義編訂成書，對於香港乃至兩岸四地各大專院校的詩詞教學而言，自然頗具意義。在下文中，筆者首先爬梳《詞學纂要》一書的編撰背景與動機，繼而依次考察何氏如何看待發展期（唐五代、北宋中期）及成熟期（北宋後期、南宋）之詞體，探析其創作論，以窺香港大專院校舊體文學創作課程之發展歷程於一斑。

二、《詞學纂要》編撰背景與動機

何敬羣在《詞學纂要‧引言》中開宗明義點出詩詞之異同：

> 詞之聲調複雜，若比詩為繁難，然其格式靈巧，等於揭有指標，足以引人入勝。其風致雋永，妙於自成境界，足以任人揮灑。教者學者，能知其意而得其要，則此繁者，正為美人之環佩，壯士之雄劍，正足見詞之易於詩，而不覺其難矣！④

何氏以詞為「複雜」、「繁難」，蓋主要就詞牌而言。觀近體詩之體式僅有絕句、律詩、排律數種而已，而押韻也基本上以平聲韻為主。而詞牌中常見者也有二百餘種，句

---

② 何敬羣：《詞學纂要》（香港：遠東書局，1975年），頁4。

③ 此外，民國時期坊間也出現了多種詞法研究的著作，如陳栩（1879–1940）《作詞法》、謝無量（1884–1964）《詞學指南》、王蘊章（1884–1942）《詞學》、傅汝楫《最淺學詞法》、劉坡公《學詞百法》、顧佛影（1898–1955）《填詞百法》等書。但這些書籍中，大抵只有謝無量《詞學指南》曾在臺灣翻印（如1961年中華書局版），餘皆流傳未廣。

④ 何敬羣：《詞學纂要‧引言》，頁壹。

式多變，押韻模式也各各不同。再者，雖然詞牌內容與作品主題未必有直接關係，但每個詞牌皆有其小傳統，仍需填詞者注意。⑤此外，大多數詞牌曲調至明清皆已亡佚，雖仍有詞家強調填詞守四聲，但一般填詞者以為辨平仄就已足夠；且詞韻又寬於詩韻，小令多為三、四、五、六、七言之律句，長調雖往往在律句的基礎上增益了領字，卻萬變不離其宗，故何氏謂其「格式靈巧」，初學填詞者不難掌握，言之成理。而各詞牌長短用韻不一，各有其風致及小傳統，彷彿在近體詩的基礎上踵事增華，故何敬羣以「美人之環佩，壯士之雄劍」為喻——環佩之聲，益增美人之風韻；雄劍之氣，尤見壯士之慷慨。進而言之，何敬羣認為學填詞者要「善於取」：

> 取則不外讀唐宋人詞，熟之，即能依腔上口，按譜成詞。此為極尋常之學詞法，人人均知之；故詞選之書，充塞書肆，學者教者，均能人手一編，用為法式，然未足以見學詞之易者何也？則以此諸選本，大多鶩於遠寫隱微，而未能得教詞與學詞之意也！⑥

傳統學填詞者多以詞選之書為課本，但這些選本往往標舉「取法乎上」——即所謂「鶩於遠寫隱微」。如晚唐溫庭筠（812-870）〈菩薩蠻・小山重疊金明滅〉，一般認為係閨閣綺怨之作，但張惠言（1761-1802）《詞選》則以為主旨為「感士不遇」，又云下片「有〈離騷〉初服之意」。⑦這般解讀雖或遭人譏評為「求之過深」，卻非決然不可。就初學者而言，在如此影響下強說新愁，固非善道，且初次練筆便沉溺於「遠取義」而非「近取譬」，也難稱佳事。再者，即使是觀摩，初學者使用這類詞選之書必須反覆涵泳，方得略窺門徑，費時甚久。民國以後，胡適（1891-1962）、龍榆生（1902-1966）等人皆有新編詞選。但如胡適在《詞選・序》中自言「我是一個有歷史癖的人，所以我的詞選就代表我對於詞的歷史的見解」，⑧「詞的時代早過去了，過去了四百年了。天才

---

⑤ 例如「千秋歲」雖源自唐玄宗（李隆基，685–762，712–756在位）的誕辰「千秋節」，但傳統上除了表達吉慶祝壽以外，也表達悲哀悼亡。又如「賀新郎」原名「賀新涼」，曲調沉鬱悲涼，若用以祝賀文定、新婚是不合適的。不過到了清初，陳維崧果真以這個詞牌填寫了一篇祝人新婚之作，題為〈雲郎合巹爲賦此詞〉。雲郎為陳氏同性戀人徐紫雲，後來徐氏要另行成婚，陳維崧便填寫該詞，有句云：「了爾一生花燭事，宛轉婦隨夫唱。只我羅衾寒似鐵，擁桃笙難得紗窗亮。休為我，再惆悵。」可見此詞與其說是祝賀，毋寧說是自哀，依然符合「賀新郎」曲調的情感要求。由此可見，各詞牌誠然「揭有指標」。

⑥ 何敬羣：《詞學纂要・引言》，頁壹。

⑦ 張惠言輯：《詞選：附續詞選》（北京：中華書局影印版，1957年），頁12。

⑧ 胡適：《詞選》（臺北：臺灣商務印書館，2010年），頁8。

與學力終歸不能挽回過去的潮流」。⑨可見他的詞學內涵主要是歷史考察和文學欣賞，鮮及創作。龍榆生師承朱孝臧（1857-1931），為民國詞學大家，且致力於創作；其《唐宋名家詞選》固由大學講義編成，然所錄達94家708首，雖然上乘詞人生平、眾家評議兼備，平仄韻腳標注尤如詞譜，然卷帙毋乃過繁。⑩尤其是戰後香港百廢待興，社會風氣急功近利，大學課程也難免講求立竿見影之效，因此促使何敬羣不得不另編一種內容濃縮、篇幅簡短之新講義。

進而言之，何敬羣在〈宋以後詞〉一章之引言中提出，學詞者當以諳熟創作為當務之急，批評考據則為第二義。沒有創作心得，評騭褒貶不外空言。教學內容過於偏重於鑑賞、批評、考據，令學生在創作方面得不到適當的訓練，這是新式大學課程設計之缺失。⑪觀民國時期的大專院校從事詞學教育者，以中央大學最為著稱。當時詞學大家吳梅、汪東（1890-1963）皆任教於此，汪氏更在課餘籌辦「梅社」，定期佈置社課讓學生習作，所填詞作尤以長調為主。親炙汪氏的學生，如沈祖棻（1909-1977）、尉素秋（1908-2003）、曾昭燏（1909-1964）、游壽（1906-1994）等人，其後皆能自立，蜚聲學界。相比之下，何敬羣雖每與友人詩詞唱酬，卻難以將這種風氣帶到校園——他在顛沛流離中來到香港諸大專院校兼課，校方資源匱乏，港府支援更是有限，遑論結社酬唱。於各種限制下編成《詞學纂要》以作教習之用，已屬難能。《詞學纂要・引言》又云：

> 民國六十一年，余始以詞教授珠海書院。初取坊肆選本為教，講肄雖勤，而學者格格不入，興味索然。乃爽然於工欲善其事之不可不先利其器也！於是另選有詞題，有興象，有旨歸，情理並抒，清靈醒快，富於啟發性之作為教本。十餘年間，自珠海至中文大學，華僑、經緯、清華、浸會各學院，前後從學者，不下千人。雖未能盡舉一隅三反之功，而一般俱能有聲入心通之效，莫不興味盎然，樂於講習與寫作，無慶頗相向以為難者。然後知伐柯取

⑨ 同前註，頁10。

⑩ 此外，龍氏於1930年代編有大學講義《詞曲概論》，上編論源流，主要論述詞曲的特性及起源、發展、流變，並對唐宋詞、元曲、明清傳奇的重要作家、作品加以評價。下編論法式，著重探討聲韻對詞曲的重要作用，闡明詞典中平仄四聲的安排、韻位的疏密和平仄轉換等對表達思想感情的關係。被視為一部少見的貫通詞、曲，由韻文本質出發探討其發展規律，指示創作、欣賞方法的經典著作。但直到1979年方才經上海古籍出版社整理出版。此外，其姊妹篇《唐宋詞定格》、《詞學十講》（又名《倚聲學》）皆為龍氏1962在上海戲劇學院戲曲創作研究班授課時的教材，但也要到1978年及1987年才分別由上海古籍出版社、福建人民出版社正式整理出版，為時皆遲。

⑪ 何敬羣：《詞學纂要》，頁99。

則，蓋在邇而不在遠，茲則學詞之意之所在者也。⑫

傳統詩詞寫作之訓練，在於涵泳沉潛、熟參妙悟。而清末民初以後實施的新式學制，卻難為詩詞寫作教學提供較充裕的時間、較寬廣的空間。此外，一如何敬羣所言，傳統選本對於新學制的大專學生已未必適用，甚至令他們「蹙頞相向」。而詩話、詞話的對象讀者多為傳統士大夫，文字在現代人眼中或許較為艱澀，甚或不無門戶之見，大專生用於詩詞欣賞尚可，然欲在創作上求其指點迷津，卻多無體系可言。因此，民國以後逐漸出現新式的詩詞寫作入門書籍，不難理解。何敬羣自言編成《詞學纂要》講義後，同學「興味盎然，樂於講習與寫作」，雖殆不無誇飾，然去事實亦不遠矣。

創作與鑑賞是一體之兩面。如近人唐圭璋（1901-1990）認為詞之作法在於讀詞、作詞、改詞。⑬讀詞即鑑賞，作詞、改詞即創作。任中敏（1897-1991）則論云：「研究作詞之法，不外兩途：一、揣摩前人之作，知作者確有此法，而由我立其說；二、歸納前人之說，知作者確用此法，而由我定其說。」⑭準此觀之，何敬羣《詞學纂要》一書於前人之作，誠有揣摩、歸納之功夫，而揣摩、歸納則顯然屬於鑑賞一路。此書在〈概說〉之後仍以時代為序，分為〈唐五代詞〉、〈北宋詞上〉、〈北宋詞上〉、〈南宋詞〉、〈宋以後詞〉五章，選錄篇章以供揣摩、歸納，而非空中樓閣式漫論創作而已。如何取法這幾個時代的詞作，何氏有一己之見：

故學詞者，當從南宋入，盡其情趣所至，以極詞體文藝之用，而以北宋為丰神，以晚唐五代為膏澤。融合當前境界與思想，乃能詞為我作，非無靈魂無真氣之優孟衣冠，茲乃所以事半功倍之為學也。⑮

何敬羣嘗謂「詞自東坡，然後一家有一家之面目」，⑯又以蘇詞兼備「豪健」、「綺麗」及「輕新」三種類型，故其所謂「以北宋為丰神」，乃是著眼於蘇軾（1037-1101）以前晏（殊，991-1055）歐（陽修，1007-1072）諸人之詞爾。換言之，何氏以為唐五代直至北宋中期為詞體之濫觴、拓宇之發展期，蘇軾以降至南宋滅亡則為詞體之成熟期。詞體既至南宋方才成熟，故於事、於情無不可寫，而其格調又雅正，初學者自當取法乎上。至於唐五代及北宋中期之詞，涵泳酌取便已足夠。

---

⑫ 何敬羣：《詞學纂要・引言》，頁弍。

⑬ 唐圭璋：〈論詞之作法〉，載氏著：《詞學勝境》（北京：中華書局，2016年），頁28–31。

⑭ 任中敏：〈詞學研究法〉，載氏著，李飛躍輯校：《詞學研究》（南京：鳳凰書版社，2013年），頁87。

⑮ 何敬羣：《詞學纂要》，頁66。

⑯ 同前註，頁42。

《詞學纂要》全書共有六章，第一章為〈概說〉，包括〈明源流與演進〉、〈辨聲律與音韻〉、〈別句讀與對仗〉及〈知術語與備用之書〉四節。此後五章依次為〈唐五代詞〉、〈北宋詞上〉、〈北宋詞下〉、〈南宋詞〉、〈宋以後詞〉，仍與《詩學纂要》一樣以作者為綱，大率依時代先後為次，繫以作品，其詳情表列於下：

表一・《詞學纂要》所收詞家詞作一覽

時期	詞家及詞作篇數	家數	作品
唐五代詞	李白(2)、溫庭筠(4)、韋莊(4)、馮延巳(4)、李後主(4)	5	18
北宋詞上	晏殊(4)、歐陽修(5)、張先(4)、柳永(6)、晏幾道(4)	5	23
北宋詞下	蘇軾(11)、秦觀(6)、黃庭堅(2)、周邦彥(8)	4	27
南宋詞	李清照(4)、陸游(2)、辛棄疾(7)、姜夔(6)、史達祖(2)、吳文英(6)、周密(2)、王沂孫(2)、張炎(6)	9	37
宋以後詞	元好問(1)、薩都剌(1)、劉基(1)、王世貞(1)、朱彝尊(1)、陳維崧(1)、納蘭性德(1)、張惠言(1)、周濟(1)、蔣春霖(1)、王鵬運(1)、況周頤(1)、朱孝臧(2)、陳洵(1)	14	15
總計		37	120

由表一可知，《詞學纂要》全書共收歷代詞家37人、作品120首，就數量看並不算多，卻能囊括最具代表性者，包括唐五代詞家5人、作品18首，北宋詞家9人、作品50首，南宋詞家亦9人、作品37首，金元明清詞家14人、作品15首。其中宋代共18人、87首，詞家數量雖僅及半，然詞作篇數則佔三分之二強。唐五代詞一章中，《花間》以外只收李白（701-762）一家，《花間》以內僅溫庭筠、韋莊（836-910）兩家，而不及其他詞家。若就篇數而言，除李白外，《花間》、南唐各二人，人各4篇，兩兩相埒。北宋詞家分成兩章，而以蘇軾為分水嶺。〈北宋詞上〉一章收錄晏殊、歐陽修、張先（990-1078）、柳永（985-1053）、晏幾道（1038-1110）5家，每人作品大抵4至6首，較為平均。而〈北宋詞下〉一章收錄蘇軾、秦觀（1049-1100）、黃庭堅（1045-1105）、周邦彥（1056-1121）四家之作，而以蘇軾之作達11首之多，數量為全書之冠。秦觀、黃庭堅名列蘇門四學士之二，陳師道（1053-1101）《後山詩話》云：「今代詞手，唯秦七、黃九耳，唐諸人不逮也。」[17]七、九是秦、黃兩人家中排行。 當時倚聲雖以「秦七黃九」並稱，實則黃不及秦甚遠。何氏收錄秦詞6首，黃詞僅2首，且謂黃氏「其詞雅者豪放似東坡，而以排奡

[17] 陳師道：《後山詩話》，收入何文煥（1732–1808）輯：《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1974年），頁185。

勝；俚者似柳永，而粗率過甚」。⑱故擇優收錄2首，既呼應宋人之成說，亦表達個人之看法。⑲至於周邦彥，何氏推舉為「格律之正宗」，但「詞品未足與蘇辛白石比」，⑳亦選錄8首之多。〈南宋詞〉一章共選九家，而詞作數量不到北宋詞之八成。這九家中雖有豪放派代表之辛棄疾（1140-1207），然以姜夔（1155-1209）、吳文英（1200？-1260）等格律派詞家為多。再如李清照（1084-1155）雖為兩宋之際的詞家，而詞作仍以在北宋時創作的為多。何氏所錄四首中，除〈武陵春・風住塵香花已盡〉，㉑其他如〈漁家傲〉、〈醉花陰〉、〈聲聲慢〉三首皆為北宋時的早年作品。何氏不將李清照列入〈北宋詞下〉一章，除了篇章數量分配、並將〈北宋詞下〉之內容聚焦於蘇軾師徒及周邦彥，似乎還想呈現「輕新」一型之詞體在南宋之脈絡。至於〈宋以後詞〉一章，包納了金、元、明、清、民初各代詞家，但除朱孝臧外每人所錄僅一首而已，蓋讓讀者一臠知味便可。

《詞學纂要》以〈概說〉為首章，其首節題為〈明源流與演進〉。而此後四章中，每章皆有引言，與全書之首章首節內容有相互闡發處。而諸詞家之生平小傳乃至詞作註釋之末，亦時見何敬羣之短評。何氏認為，詞之源頭可回溯至齊梁，唐五代則為萌糵與茁壯時期：

> 唐五代為詞之萌糵與茁壯時期，故皆為小令。其聲情出於齊梁之樂府，故以穠艷為風格。〔……〕又專為綺席飲筵、歌姬女樂，侑觴娛客之用而作，故盛為繁華縟麗之小唱，仍踵樂府詩歌之舊，即以詞牌為題，作嬰宛之代言體。此體既立，其並時及後來之作者，遂均靡然承風。韋莊張之於西蜀，李主倡之於江南，競以綺羅香澤之詞，抒寫旖旎纏綿之意。故自晚唐而至宋初，均名之為曲子詞。至北宋蘇東坡出，始將其內容意境，擴而為自寫胸臆之立言體，小令之作用，遂如詩之有絕句矣！㉒

參照龍榆生之說：「短調小令，那些聲韻安排大致接近近體律、絕詩而例用平韻的，有如〈憶江南〉、〈浣溪沙〉、〈鷓鴣天〉、〈臨江仙〉、〈浪淘沙〉之類，音節都是相當諧婉的。」㉓可見小令雖與絕句相似，但情調上卻以和諧婉約為主。再觀何敬羣所

---

⑱ 何敬羣：《詩學纂要》，頁56。

⑲ 何敬羣為江西人，收錄黃庭堅詞殆亦有鄉邦情結在焉。

⑳ 何敬羣：《詩學纂要》，頁57。

㉑ 不少詞作於詞牌下皆有作者自擬之標題，長短不一；為求統一，本文皆棄而不用，而拈出詞作首句，以示判別。

㉒ 何敬羣：《詞學纂要》，頁18。

㉓ 龍榆生：《詞學十講》（北京：北京出版社，2005年），頁30。

論，可知他認為儘管唐五代詞之作者所在多有，但其「侑觴娛客」的功用不僅限制了這種體裁的情調風格，也底定了其代言體的寫作模式。換言之，詞的進一步發展反而受到了掣肘。在這種掣肘下，大多數作者的作品在內容、情調和個性上都相去不遠，一如何氏所比喻之「初生雞雛，雌雄莫分」。蘇軾其人其詞之橫空出世，乃是將詞體解放開來：既從代言體變成立言體、直書胸臆，那麼在內容上就不必專以綺席飲筵、歌姬女樂為主題，情調上不必獨沾旖旎纏綿一味，詞家之個性也因而得以進一步呈露出來。再者，由於北宋中葉開始，長調逐漸發展成熟，也令詞體的面貌顯得更為多元。至於所謂「綺麗」、「豪健」、「輕新」，乃是何氏從「聲容語氣」的角度將詞家詞作劃分出的三個流派或類型。[24]這三個類型的淵源雖能各自回溯至蘇軾以前、乃至唐五代，但基本上是北宋中期以後才逐漸形成的。

三、聲情之始：何敬羣對發展期詞體之參酌

在何敬羣看來，初學填詞者當「以北宋為丰神，以晚唐五代為膏澤」，而「學詞者當從南宋入」，應是為有慧根之初學者與進階者說法。這一點與吳梅的看法頗為接近。南宋固為詞體之成熟期，優秀作品則以慢詞為主。早在1930年代，吳梅於南京中央大學負責「詞學通論」的課程時便曾以先難後易為說：「射人先射馬，擒賊先擒王。倘作詞只會〈浣溪沙〉，作詩只會五七言絕句，都是沒用處的。」吳氏以長調入手，「同學一開始叫苦連天」，一番訓練後才漸入佳境。[25]再觀何敬羣，雖然推崇南宋，且認為小令的風格並非盡善盡美，卻仍將小令奉為「學曲初階」。儘管小令由於篇幅有限，使作者無法進一步展露個性，仿如雌雄莫分之初生雞雛，但畢竟讓初學者有一定成就感。隨著不斷練習，學習者自能發展出獨有之情調面目。可見在六七十年代的香港，吳梅那種「先難後易」之法已未必能合時宜，故何敬羣不得不加以折衷，既尊南宋、又主小令了。南宋慢詞未免令初學者望而卻步，但對於學詩有一定基礎者來說，從小令入手來學填詞，始終還是最為便捷的——何況當蘇軾將詞發展成自寫胸臆之立言體後，小令的作用逐漸近似於詩之絕句，能反映出作者一己之面貌，初學者多加練習，當能臻於佳境。

1. 何敬羣論詞體之先驅

在〈明源流與演進〉一節中，何敬羣開門見山地討論到詞體與古樂府之異同，認為古樂府之題目中，頗有一部分來自漢代，或由樂府機構創製歌詞後加以配樂，用於宗廟朝廷；或由樂府人員蒐集民間曲詞後加以整理協律，以收觀風之效。因此概而言之，古樂府可謂文先而樂後。詞體起源於隋代之俗樂，每個詞牌皆有固定樂調旋律，所謂填

㉔ 何敬羣：《詞學纂要》，頁42。

㉕ 尉素秋：《秋聲集》（臺北：帕米爾書局，1967年），〈校後記〉，頁108。

詞，正是依調作詞之故。㉖不過回觀古樂府，早在東漢後期便已出現擬樂府的風氣。如曹操（155-220）的〈蒿里行〉、〈短歌行〉、〈步出夏門行〉等作，皆是以漢樂府舊題為基礎的新作。當然曹操以降的擬樂府中，同題作品的字數往往頗有差異，不同於詞體之字數劃一。蕭滌非（1907-1991）指出，曹魏之擬樂府，「用舊曲而兼用舊題」之作品最多。漢樂府皆題義相合，如「詞」之初起者然。而曹魏之世，「一面以缺乏識樂之人，不得不借用舊曲，一面又以意志內在之要求，復不欲為舊題所囿，於是借題寓意」，「故樂府之題與義，多判不相謀，如〈薤露〉本漢喪歌，曹操乃以詠懷時事，〈陌上桑〉本漢豔曲，而曹操又以之侈言神仙，是皆離開原題而自作新詩者也。」㉗由此可見擬樂府之形式，不僅同為先有題而後有詞，且其題義分離已與宋代文人詞有相似之處。因此，唐宋以後或亦將詞曲稱為樂府，不為無由。然觀何敬羣論文字與旋律之關係，主要是著眼漢樂府（而非曹魏以後之擬樂府）的創製，強調其文先而樂後，用使初學者判別古樂府與詞體之畛域。

何氏指詞之「聲情本於齊梁之樂府」，㉘其聲則柔美纏綿，其情則旖旎婉約。而體裁方面，早在明代中期，王世貞（1526-1590）《弇州山人詞評》便曰：「蓋六朝諸君臣，頌酒賡色，務裁豔語，默啟詞端，實為濫觴之始。」㉙今人許雲和亦云：「〈江南弄〉歌詞之所以體現出了諸多詞性方面的特徵，絕非偶然，乃是作者為適應某一種新的音樂形式（即佛曲或胡吹舊曲）的要求而刻意求變的結果。」㉚不過，梁武帝（蕭衍，464-549，502-549在位）〈江南弄〉諸曲雖有一定格式，卻因其不諳四聲，採用的並非律句，在體裁上與唐宋文人詞終有差距。因此，何敬羣傾向王世貞之說，從聲情的角度來連接詞體與齊梁樂府的關係，如此更有彈性，對於初學者而言也更易理解。

2. 何敬羣論唐代詞

在〈明源流與演進〉一節之中，何敬羣論及詞體在唐代的發展：

> 唐代初期，俗樂曲調，盛行於教坊南北曲之間，伶工女樂，為欲其吐屬之雅馴，即往往以當時詩家五七言之近體詩為唱詞。其後李白作〈清平調〉〈憶秦娥〉、張志和作〈漁歌子〉，雖世人名之為曲詞，實則猶為絕句與樂府之

㉖ 何敬羣：《詞學纂要》，頁1。

㉗ 蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》（北京：人民文學出版社，2011年），頁123。

㉘ 何敬羣：《詞學纂要》，頁18。

㉙ 王世貞：《弇州山人詞評》，收入唐圭璋主編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986年），冊1，頁383。

㉚ 許雲和：〈梁武帝《江南弄》七曲研究〉，《武漢大學學報（人文社科版）》第63卷第4期（2010年7月），頁438。

> 詩也。至中唐白居易之〈江南好〉、韋應物之〈調笑令〉，始具詞曲之雛型；晚唐溫庭筠、皇甫嵩恣力為詞，詞始成為一獨立之文體。然為正統文家所卑視，目之為曲子詞。㉛

何氏所舉盛唐作品，李白〈清平調〉為近體七絕，完全合律；張志和（732-774）〈漁歌子〉亦接近七律，唯第三句改為兩個三言句，第二、四句皆為「平平仄仄仄平平」句式，整體而言接近失黏之折腰體七絕。㉜稍後韋應物（737-791）〈調笑令〉之句式為二二六六六二二六，白居易（772-846）〈江南好〉之句式為三五七七五，各句雖然合律，但並置一處則饒有參差錯落之致，故何氏謂其「始具詞曲之雛型」。至於晚唐詞家，溫庭筠固不待言，即《花間集》所錄皇甫嵩（一作松，生卒不詳，845年在世）詞亦有22首之多，詞牌包括〈天仙子〉、〈浪淘沙〉、〈楊柳枝〉、〈摘得新〉、〈夢江南〉、〈採蓮子〉等，可見其究心詞體。此外，唐圭璋〈敦煌唐詞校釋〉指出，敦煌曲子詞表現了詞體初期狀態的七種特點：有襯字，有和聲，有雙調，字數不定，平仄不拘，叶韻不定，詠題名。㉝然敦煌詞仍以俗詞為主，並非何敬羣所言「欲其吐屬之雅馴」的教坊南北曲。然何氏所舉唐詞，雖也以「詠題名」為主，卻無襯字、字數劃一、使用律句、叶韻精工，足見其文人化之趨向——當然，何氏書中不提及、不選錄敦煌詞，蓋亦因此等作品之格律尚未規範化，難以持為初學者創作之範本也。

值得注意的是，《詞學纂要》之選詞以舊題李白〈菩薩蠻〉、〈憶秦娥〉居首，但此二作之真偽問題，明代以來便聚訟未已。何敬羣對此持肯定態度，其論，主要源自明人胡震亨（1569-1645）《唐音癸籤》。何敬羣首先點出早在南宋黃昇（生卒不詳，1249年在世）所編《花菴詞選》時，便將二詞歸在李白名下，並譽為「百代詞曲之祖」，其時代自然早於胡氏。何氏隨後歸納胡氏之說，主要有三點論據：一、〈菩薩蠻〉在晚唐宣宗（李忱，810-859，846-859在位）之世方才傳入。二、兩詞風格衰颯，不同於李白之豪放。三、李白為詩恣肆，不屑於區區聲律。何氏就此一一批駁。首先，他指出〈菩薩蠻〉之傳入，早在盛唐開元之世。查唐人崔令欽（生卒不詳，開元間〔713-741〕在世）《教坊記》一書，如四庫館臣所言「所記多開元中猥雜之事」，「所列曲調三百二十五名，足為詞家考證」，㉞而〈菩薩蠻〉正在其列。其次，胡震亨以「衰颯」

㉛ 何敬羣：《詞學纂要》，頁1。

㉜ 復如王維（701–761）〈陽關曲〉，亦折腰體七絕。然舊題李白之〈憶秦娥〉，句式依次為三七三四四、七七四四，斷非絕句，何氏此處蓋一時行文之筆誤。

㉝ 唐圭璋：〈敦煌唐詞校釋〉，收入曹辛華、鍾振振主編，王嬋、曹辛華整理：《民國詩詞學文獻珍本整理與研究》（鄭州：河南文藝出版社，2016年），頁47–49。

㉞ 永瑢（1744–1790）主編：《四庫全書總目提要》（北京：中華書局，1965年），頁1185。

（亦即衰頹蕭索之意）一詞概括兩詞之風格，何氏頗不以為然。誠然，〈菩薩蠻〉雖以閨怨為主題，而暗含詞家懷鄉之意；〈憶秦娥〉傷今懷古，託興深遠，更是氣魄宏大。故以「衰颯」一語斷之，並不公允。[35]因此，何氏嘗試從聲情及章法的角度來進一步證明兩詞乃李白所為。他認為〈菩薩蠻〉情調「幽窈」，與李白〈玉階怨〉相似，而前者「玉階空佇立」與後者「玉階生白露」的文辭亦相近；而〈憶秦娥〉則與〈白雲歌送劉十六歸山〉一般疊句宛轉，如出一轍。然就考據而言，如此論述無乃過於簡略。〈菩薩蠻〉在聲情上與〈玉階怨〉有相近似處，也可解釋為〈菩薩蠻〉的作者有意模擬李白之文之情。至於〈白雲歌送劉十六歸山〉全首篇幅不長，三五七言交錯，採用頂真格，的確與〈憶秦娥〉有雷同之處。然而，〈白雲歌〉清新超逸，〈憶秦娥〉蒼莽渾厚，二者風格判然有別。其聲雖近，其情則遠。再者，宋人關於兩詞的認知，何敬羣僅舉《花菴詞選》，固是因為編纂教材，資料不宜龐雜，但若非旁徵博引，也難呈現相關問題之複雜。無可否認，〈菩薩蠻〉、〈憶秦娥〉乃是因掛在李白名下而膾炙人口，但客觀來說，兩詞即非李白手筆，仍屬第一流作品，且其創作亦不遲於晚唐，依然甚早。就《詞學簗要・唐五代詞》一章而言，將兩詞置於溫庭筠、韋莊、馮延巳（903-960）、李後主（李煜，937-978，961-975在位）之前，就年代及素質觀之，可謂無所愧恧。

3. 何敬羣論五代詞

五代詞家雖多，何敬羣在〈概說〉中僅拈出有影響之數人而論之：

> 五代時，和凝即以作詞，被契丹主呼之為曲子相公，故詞只盛行於西蜀與江南。西蜀詞家以韋莊為首，世以溫韋並稱。溫詞華豔，韋詞清麗，兩人所作，均見《花間集》中。南唐以馮延巳、李後主為作手，馮詞溫婉，李詞哀豔，北宋詞風，即半受此兩人之涵概。[36]

和凝（898-955）歷仕梁唐晉漢周五朝，也是《花間》詞人中唯一一位生活於中原者。同代人孫光憲（896-968）於《北夢瑣言》卷六記載云：「晉相和凝，少年時好為曲子詞，布於汴、洛。洎入相，專託人收拾焚毀不暇。然相國厚重有德，終為豔詞玷之。契丹入夷門，號為『曲子相公』。所謂好事不出門，惡事行千里，士君子得不戒之乎！」[37]和凝為相雖有德，但連遼人滅晉時都知其「曲子相公」的綽號，可見其早年好作豔詞而貽人口實。和凝欲收拾焚毀，卻難挽回。由是可見詞體在當時倍受輕蔑。[38]何氏謂詞體

㉟ 何敬羣：《詞學簗要》，頁19。

㊱ 同前註，頁1–2。

㊲ 孫光憲：《北夢瑣言》（北京：中華書局，1960年），頁51。

㊳ 此外值得補充的是，年輩稍早的後唐莊宗李存勗（885–926，923–926在位）同樣雅好填詞，

「為正統文家所卑視」，良有以也。

與此同時，西蜀、南唐因偏安一隅，詞體創作故能興盛。韋莊身為前蜀宰相，對詞體之愛好自會對當地士大夫產生影響。後蜀趙崇祚（生卒不詳，935-937年在世）編成《花間集》一書，收錄晚唐、五代詞十八家，共五百首，不僅展現五代蜀地詞壇之整體面貌，更以溫庭筠詞為首，顯示蜀詞瓣香溫氏的法脈。然清初納蘭性德（1655-1685）說得好：「《花間》之詞如古玉器，貴重而不適用。」[39]因花間詞風過於穠華縟麗，且又以描摹、代言女性為主，未必有過多深意，[40]往往被譏為「側豔」。相形之下，南唐詞家著名者僅馮延巳、中主李璟（916-961，943-961在位）、後主李煜三人而已，但對後人之影響卻遠甚於花間諸人。馮延巳面對強鄰壓境、難有作為的局面而心有不甘，卻礙於宰相身分而未能暢所欲言，因此其詞作往往呈現出一種幽微迷離、婉麗傷情又義無反顧的情調。如饒宗頤謂馮氏〈鵲踏枝〉「不辭鏡裡朱顏瘦」一句乃是「鞠躬盡瘁，具見開濟老臣懷抱」，[41]可謂洞燭深微。至於中主作品較少，何敬羣未有齒及。但王國維（1877-1927）謂其「菡萏香銷翠葉殘，西風愁起綠波間」兩句「大有眾芳蕪穢，美人遲暮之感」，[42]可見中主心境與馮延巳相去不遠，二人之相得，蓋亦有同病相憐之意。至於後主詞，無論其早年之歌舞昇平、抑或晚年之家仇國恨，皆以白描方式出之，直抒胸臆，故王國維謂「生於深宮之中，長於婦人之手，是後主為人君所短處，亦即為詞人所長處」，又稱後主「不失其赤子之心」，所言極是。而何敬羣論「馮詞溫婉，李詞哀豔」，正因如此。後主身分特殊，容易引人關注，亡國後詞亦能動人至深。其經歷雖為一般人所無，但白描手法卻擺脫了晚唐以來閨閣代言的格套，為北宋詞家開闢了新的方向。而馮延巳寄情詞體，作品雖以閨怨主題為主，卻暗藏一己之憂嘆。《人間詞話》認為：「馮正中詞雖不失五代風格而堂廡特大，開北宋一代風氣。中、後二主皆未逮其精詣。」[43]正因馮氏身為人臣，故於下筆處尤其措意，而非如後主般脫口而出、渾然天

最終身死伶官之手，無疑更令和凝因「曲子相公」一號而踧踖不已。

[39] 納蘭性德：《通志堂集》（上海：華東師範大學出版社，2008年），卷18，《淥水亭雜識》四，頁335。

[40] 直至清人張惠言編纂《詞選》，方以為溫詞有比興寄託，如以「照花前後鏡，花面交相映。新帖繡羅襦，雙雙金鷓鴣」四句乃是「《離騷》初服之意」。然如今人王定璋所論：「劉熙載則認為，無非是閨中婦女沒有尋覓到意中人的『綺怨』之情，王國維也主此說。我認為此詞純為描繪婦女生活和梳妝之後精神舒暢的作品，並沒有什麼深沈的寄託。」見氏著：《詞苑奇葩——〈花間集〉》（成都：巴蜀書社，2006年），頁43。

[41] 饒宗頤：〈人間詞話平議附說〉，收入氏著：《文轍一・文學史論集》（臺北：臺灣學生書局，1991年），下冊，頁44。

[42] 王國維著，滕咸惠譯評：《人間詞話》（長春：吉林文史出版社，2004年），頁21。

[43] 同前註，頁30。

成。難怪清人劉熙載（1813-1881）《藝概》云：「馮延巳詞，晏同叔得其俊，歐陽永叔得其深。」[44]馮氏之創作模式，顯然更能為後世以晏殊、歐陽修為首之士大夫詞家所沿用發揚。不過對於韋莊、後主，何敬羣僅從風格上考察其影響，謂北宋柳永得韋莊之輕豔，秦觀、晏幾道得後主之哀豔纏綿。[45]實則花間詞家中，韋莊喜直書胸臆，無論憶舊、艷情皆少為代言體。後主亡國前後雖然詞風判然有別，然其詞作也多為第一身角度之書寫。何敬羣一直強調蘇軾將詞之代言體轉化為立言體的功勞，似乎更應將之回溯至韋莊、後主才是。

4. 何敬羣論二晏歐柳詞

宋仁宗（趙禎，1010-1063，1022-1063在位）一朝處於北宋中期，可謂詞體之拓宇期。何敬羣在第一章〈概説〉中闡發道：

> 北宋初期，詞壇仍甚消沉。至仁宗時，作家始蔚起，自宮廷至四境，公私燕遊，莫不以唱詞為尚。晏殊以名相，歐陽修以文宗，倡為寫詞於上；張先、柳永，扇其風於下，遂蔚成有宋一代文學之異彩。繼之而起者，則有蘇東坡、賀方回、毛澤民、晁次膺、秦少游、黃山谷、晁無咎、晏小山等人。自晏歐出，詞在文學上之地位，始提高至與詩相伯仲。自柳永出，詞始由中小令拓而為長調慢詞。自東坡出，為詞命題，詞始拓代言體為自寫胸臆之立言體。至此，詞乃卓然成為與詩與文，分庭抗禮之文學矣。[46]

正因如此，〈北宋詞上〉一章選錄的晏殊、歐陽修、張先、柳永四家，皆活躍於仁宗之世。晏幾道年輩雖晚，然詞風猶受其父執輩影響，且終身不填慢詞，故何氏仍將他列入此章。拓宇期之晏、歐、柳三人，就詞史而言皆為里程碑式之人物。[47]至於這幾家與唐五代之關係，何氏認為：

> 晏歐詞均雍容秀麗，出於馮延巳。少游、小山，均哀豔纏綿，出於李後主。

---

[44] 劉熙載：《藝概》（上海：上海古籍出版社，1978年），頁107。

[45] 同前註，頁2。

[46] 同前註。

[47] 按：夏承燾（1900–1986）、吳熊和指出：慢詞的產生並不後於小令，唐五代已有一些慢詞，如敦煌詞《雲謠集》中的〈內家嬌〉、〈傾杯樂〉，以及《花間集》中薛昭蘊（生卒不詳，前蜀［907–925］人）〈離別難〉、《尊前集》中杜牧（803–852）〈八六子〉、尹鶚(生卒不詳，896年前後在世）〈金浮圖〉、李存勗〈歌頭〉等。前人謂慢詞創始於柳永，並不符合事實。但柳永是文人中第一個大量寫作慢詞的詞家。見二氏著：〈讀詞常識〉，載唐圭璋主編：《唐宋詞鑑賞辭典》（南京：江蘇古籍出版社，1987年），頁1384–1385。

柳永輕豔本韋莊。[48]

第三章中，何氏又於晏殊小傳徵引北宋劉攽（1022-1088）《中山詩話》，謂晏殊「喜馮延巳詞，其自作亦不減延巳」，[49]進一步展示馮、晏之間的傳承關係。蓋二人皆為高居相位之文臣，面對朝堂憂患而難以逕假辭色，故只能透過雍容秀麗之小令來曲折表達內心之不適。至於柳永詞文字之淺俗，何氏以為出於韋莊，蓋韋詞頗有口語之故。此外，由於何氏認為歐陽修之詞「綿麗清婉，其疏雋開東坡，其深婉開少游」，影響甚或較晏殊更大，因此對於其詞作之真偽，也有一定篇幅的討論：

> （歐陽修）其詞集有《六一詞》與《醉翁琴趣外篇》兩種。《外篇》有三之一為浮豔傷雅之詞，曾慥、蔡絛（宋人）均指為小人忌公者，繆為公詞以誣之。按歐公以風節自持，其立朝時，即屢被汙衊，甚者且有詐為公作奏，以激怒中人而陷公者（見《宋史》本傳），則蔡、張（曾）之言為不虛。且公詞非自集，乃後人綴輯而成，故凡傳唱伶伎之口，繆託公名之詞，輯者不辨，遂並攔入矣。毛晉汲古閣本，均依樂府雅詞，將此繆傳之詞刪去。近人好詭異，詆晉為道學眼光，復將此等詞補入《六一集》。實則此等詞，不惟浮靡，抑且庸劣粗濫，乃為打諢之詞，毫無文意價值可言，歐公何致有此劣筆也？[50]

查曾慥（？-1155？）、蔡絛（1097？-？）之言，分別出自其《樂府雅詞・序》及《西清詩話》，四庫館臣在為《六一詞》撰寫的提要中早已並舉：「曾慥《樂府雅詞・序》有云：『歐公一代儒宗，風流自命，詞章窈眇，世所矜式。乃小人或作豔曲，謬為公詞。』蔡絛《西清詩話》云：『歐陽修之淺近者，謂是劉輝偽作。』《名臣錄》亦云：『修知貢舉，為下第舉子劉輝等所忌，以〈醉蓬萊〉、〈望江南〉誣之。』則修詞中已雜他人之作。」[51]而何氏引用《宋史》資料，指出當時陷害歐陽修之偽託方法已包括奏議，[52]故詞之偽託更不在話下。不過，對於「小人或作豔曲，謬為公詞」的情況，何

---

[48] 何敬羣：《詞學纂要》，頁2。

[49] 同前註，頁28。劉攽《中山詩話》原文：「晏元獻尤喜江南馮延巳歌詞。其所自作，亦不減延巳。」

[50] 何敬羣：《詞學纂要》，頁30。

[51] 永瑢主編：《四庫全書總目提要》，頁1808。

[52] 《宋史・歐陽修傳》云：「小人畏修復用，有詐為修奏，乞澄汰內侍為姦利者。其羣皆怨怒，譖之，出知同州，帝納吳充言而止。」脫脫（1314–1356）等：《宋史》（北京：中華書局，1985年），頁10378。

敬羣將之與政治構陷分開檢視，認為「故凡傳唱伶伎之口，繆託公名之詞，輯者不辨，遂並攔入」，所論主要就流傳與編輯情況而發，無疑更為平實。這一點，在宇文所安（Stephen Owen）近年新著《只是一首歌》（*Just a Song*）中便有進一步的闡發。他認為，當時的歌女並不會在意詞作者是誰，也不會考辨作者，只會記得最優秀的詞家及其詞作的主要體貌，從而可能將一些風格相近的詞作直接冠以最優秀詞家的名姓。與此同時，歌女為了更好地流傳自己的作品，往往也會在歌唱自己的詞作時，聲稱其為某位知名詞家（比如柳永）之作。[53]而何敬羣則指出，《醉翁琴趣外篇》中有不少詞作絕非佳品，而是「浮靡」、「庸劣粗濫」乃至「打諢」之作，並將之斥為「毫無文意價值」的「劣筆」。如此看來，此集內作品的來源情況就更為複雜了。當然，研究者既不能因〈菩薩蠻〉、〈憶秦娥〉為佳品便將之歸於李白名下，也不能因《醉翁琴趣外篇》某些篇什之「庸劣」而悉數否認其為歐陽修之作。但何敬羣站在傳播的角度，點出歐詞中有偽託嫌疑之作除了政治動機，可能還有文學動機，這對於入門者更能擺正其認知的態度，在創作時如何取法也就更有概念了。

四、高華雅正：何敬羣對成熟期詞體之取法

何敬羣認為詞體發展到北宋後期才逐漸成熟，當時詞壇上蘇軾、周邦彥是兩個關鍵人物：自蘇軾開始，「一家有一家之面目，一首有一首之聲情，詞之領域乃廣，生命乃茂」；到了周邦彥手中「然後詞之壁壘以明，流派以分」。蘇軾「以詩為詞」，不僅只是就文句、風格而言，更是以立言體取代了代言體，使詞體成為士大夫言志緣情的又一載具，為詞體贏得空前的地位。何氏繼而從「聲容語氣」的角度將詞分為三個類型，也就是豪健、綺麗、輕新三型，豪健派以蘇軾、辛棄疾為代表，綺麗派以秦觀、周邦彥為代表，輕新派則以柳永、姜夔為代表。[54]何氏且將三個類型比喻成唐詩作者乃至植物：

> 比之唐詩作者，則蘇（軾）、辛（棄疾）為杜（甫）、韓（愈），美成（周邦彥）、夢窗（吳文英）為長吉（李賀）、玉谿（李商隱），白石（姜夔）、玉田（張炎）為摩詰（王維）為柳子厚（宗元）。比之草木，則蘇辛為蒼松老檜，美成夢窗為桃杏海棠，而白石玉田為蘭為竹。凡作詞，即不外於此三型之錯綜與參合而已。[55]

此等比附及意象，仍是就豪健、綺麗、輕新三型而設，雖不無主觀，卻仍能讓初學者很

---

[53] Stephen Owen, *Just a Song: Chinese Lyrics from the Eleventh and Early Twelfth Centuries* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2019).

[54] 何敬羣：《詞學纂要》，頁42。

[55] 同前註，頁42–43。

快得到直接印象，在欣賞、創作上有法可依。當然，何氏此論並非就師承而言，而是著眼於詞家之風格。

何敬羣認為，詞體成熟的標誌不僅是豪健、綺麗、輕新三種類型的判然有別，更在於其高華雅正之整體格調的底定。當然，就慢詞而言，稍早於蘇軾便有柳永致力於此道；就聲律而言，稍晚於蘇則有周邦彥、万俟詠（生卒不詳，1086-1135在世）等究心於此技。但詞體尚雅之見，其來有自，何敬羣之說只是承其流風。周邦彥、万俟詠已屆北宋亡國前夕，而南宋前期詞體多粗豪跌宕之作。因而篇幅擴充、音律圓融、格調雅正、類型判然幾種因素兼備，要等到南宋中期。故此，何氏謂初學者從小令入手，乃是權宜之計，提昇其對創作的興致；其謂從南宋入手，則是終極旨趣，加深其對詞體的認知。再看豪健型代表之蘇軾、辛棄疾，其實也兼善綺麗、輕新二型，此南宋其餘豪健型詞家所不及者。故此，本節首目探討何敬羣如何論述蘇辛詞，乃是從宏觀著眼，而不專主於豪健型作品；而第二、三目方分別措意於綺麗、輕新二型之詞家詞作。

1. 蒼松老檜：何敬羣論蘇辛詞

〈北宋詞下〉一章之小引中，何敬羣論道：

> 東坡遠紹李白，為詞自寫胸臆，開純文藝之詞之先河，至稼軒而益光大。其前則為范仲淹、司馬光、王安石諸家，其後則黃山谷、陳無己、晁補之、向子堙、張元幹、朱敦儒、張孝祥、葉夢得、陳亮、劉過、劉克莊、蔣捷，皆其著者也。此型句法，大抵雄渾勁健而爽朗，如詩之古風。其意態縱橫，一氣吞吐，如長江大河，滄茫浩淼，曲折千里，則表東海之大風也。[56]

對於豪健詞的特徵及源流作出了進一步的闡發。在何氏看來，以蘇軾為代表的豪健型詞作具備著陽剛開闔之美，雖然雄渾有力，卻也不失曲折之致。此外，蘇軾詞固然豪宕，然若僅謂其淵源自舊題李白之〈菩薩蠻〉、〈憶秦娥〉，則未必盡然。因此，何氏大抵只是說蘇軾身為作者，其詩、詞、文多能體現獨特之曠達胸襟，與李白有相應之處。因此就蘇軾個人而論，何氏比擬為曠達奔放之李白，而就整個流派的藝術特徵而言，則轉以杜甫（712-770）、韓愈（768-824）之沈鬱頓挫為擬了。在蘇軾小傳中，何氏寫道：

> 蘇以興觀群怨之詩筆寫詞，故氣格高朗，波濤壯闊。又為詞命題，轉晚唐五代以來之代言體為立言體，自寫胸臆，一洗綺羅香澤之氣，而為黃鐘大呂之聲。詞始進入廣大之境界，有作者之性情，與文學之生命。《四庫提要》，以蘇詞為別格，謂詞至蘇軾而一變，如詩家之有韓愈。世人因以豪放推蘇詞，此實皮相，未足以盡蘇詞之美也。其詞境，有高華，有豪縱，有蒼涼，

---

[56] 同前註，頁42。

> 有恬逸，有輕靈，有頑豔。其用筆空靈超拔，用事翻陳出新，取意超卓俊邁，成句塏爽曉暢。而橫放傑出之氣，渾渾淪淪，行於意態辭色之間，不假雕琢，自具幽曠清麗之致。[57]

這段文字中，進一步歸納了蘇詞的幾種特徵：一、以詩為詞；二、為詞命題；三、改代言體為立言體；四、風格多樣化。[58]茲再將《詞學纂要》所錄蘇詞及何氏相關評論表列如下：

表二・《詞學纂要》所收蘇軾作品及評語

〈水調歌頭・明月幾時有〉	右為高華雅正之詞。坡公詞無一而非高華雅正者，此不過為發凡舉例耳。[59]
〈念奴嬌・大江東去〉	右兩首為豪縱之詞，其豪在氣，其縱在筆，非以壯語硬語為豪縱。坡公詞亦無一首而不具有此氣與筆者。[60]
〈漁家傲・千古龍蟠並虎踞〉	
〈八聲甘州・有情風萬里捲潮來〉	右一首，蒼涼感喟之詞，而起調如天風海雨飄忽而來，則又豪縱之本色矣！[61]
〈滿庭芳・歸去來兮〉	右三首清健恬逸之詞。山谷謂東坡詞，不食人間煙火。此三首詞語清空，聲情超脫，乃太白謫仙之筆也。[62]
〈西江月・照野瀰瀰淺浪〉	
〈定風波・莫聽穿林打葉聲〉	
〈行香子・攜手江村〉	右兩首輕靈之詞，為用事翻陳出新，不假雕琢，而妙造自然之作。[63]
〈南鄉子・霜降水痕收〉	

---

[57] 同前註，頁43。

[58] 按：今人王兆鵬則提出「東坡範式」，可與何氏之說相參照。所謂「東坡範式」特徵有四：一、主體意識的強化，詞的抒情主人公由「共我」向「自我」的轉變；二、感事性的加強：由普泛化的抒情向具體化的紀實的轉變；三、力度美的高揚：詞的審美理想由女性化的柔婉美向男性化的力度美的轉變；四、音樂性的突破：詞從附屬於音樂向獨立於音樂的轉變。見氏著：《唐宋詞史論》（北京：人民文學出版社，2000年），頁138-155。

[59] 何敬羣：《詞學纂要》，頁44。

[60] 同前註，頁46。

[61] 同前註，頁47。

[62] 同前註，頁49。

[63] 同前註，頁50。

〈賀新郎・乳燕飛華屋〉	詞用杜秋娘詩意，豔而非冶，作麗詞如此，宜其冠絕今古也。[64]
〈水龍吟・楚山修竹如雲〉	右兩首頑豔之詞。前一首幽怨纏綿，後一首風情旖旎，均騷豔入骨，麗而不淫。坡公豔詞，又無不具此風也。[65]

由表二可知，何氏相信所有蘇詞皆高華雅正，實則呼應其「興觀群怨之詩筆寫詞，故氣格高朗」之論，也就是認為蘇軾正因以詩為詞，故思想醇正，即使綺麗的作品也毫無側豔之嫌。復就類型而言，豪健（或豪放、豪縱、蒼涼）一型雖為蘇軾所開拓，卻只是蘇詞幾種風格之一而已。其輕靈、恬逸當即輕新一型，其頑豔、旖旎、騷豔當屬綺麗一型，如此可謂涵蓋了何敬羣在〈北宋詞下〉章引言中所拈出的三種類型。在何氏看來，蘇軾不但於詞體有開拓之功，其作品亦風格多樣，具有典範意義，因此才會選錄其詞作達11首之多，以便初學者觀摩取法。此外，早在李清照〈詞論〉便已譏評蘇詞為「句讀不葺之詩」、「往往不協音律」。[66]而何敬羣則說：「以坡公大才，稍一失檢，即招疵議至今，又可知吾人寫詞，既用詞調，則聲律句讀，不可不全依其譜，不得借口東坡之自放以自文也。」[67]這對於初學者之態度，頗有端正之力。

何敬羣將蘇軾奉為詞體之大宗，然究其作品而言，綺麗乃詞之本色，自五代至晏歐皆然，蘇軾只是出之以雅正，輕新一型更可上溯柳永，唯有豪健一型為蘇軾原創，故後人亦將之視為豪健型之代表。何氏謂北宋末年：「周美成、万俟詠等人，主大晟府，為當世詞宗。然其時作者，仍以東坡豪宕之作風為盛。自北宋過渡至南宋之葉石林、張元幹，即東坡之一型。及稼軒繼起，劉過、陸游、朱敦儒、張孝祥、陳同甫諸家，相與羽翼之，此型之作風愈盛，且遠及北方之金元。如趙閑閑、折元禮、元遺山，即莫不為此一型之作者。故南宋前期之詞風，蘇辛實為其主；良以沉雄排奡之氣，乃為最足以發悲歌感慨之音者也。」[68]又專論辛棄疾云：「其詞瓣香東坡，而雄桀之氣過之。劉後村謂其『大聲鞺鞳，小聲鏗鏘〔鏘〕，橫絕六合，掃空萬世；其穠麗緜密處，亦不在小晏秦郎之下云』。」[69]然《詞學纂要》中的兩宋詞作，豪健型作品為數甚少，除蘇、辛外，

---

[64] 同前註，頁51。

[65] 同前註，頁52。

[66] 李清照：〈詞論〉，收入胡仔（1110–1170）纂集，廖德明校點：《苕溪漁隱叢話後集》（香港：中華書局，1976年），頁254。

[67] 何敬羣：《詞學纂要》，頁45。

[68] 同前註，頁66。

[69] 同前註，頁70。

即使何氏以為「與稼軒同調」的陸游（1125-1210），亦僅選錄兩首清麗之作而已。[70]究其原因，蓋豪健型作品中有些失之粗糲輕率，格律欠精，而行間多有散文式議論，也導致篇章之詩意不濃、難耐咀嚼。初學者一旦因習於「發抒慷慨」而忽略格律、文字與意境之打磨，則未必能稱善，不足為法。

《詞學簗要》選錄辛詞七首，固然並無綺麗一型的作品（如〈青玉案・東風夜放花千樹〉、〈摸魚兒・更能消幾番風雨〉等）。如〈沁園春・疊嶂西馳〉、〈永遇樂・千古江山〉二首，何氏以為「豪宕悲壯之詞，措語凌厲激烈」，[71]〈水龍吟・楚天千里清秋〉、〈賀新郎・綠樹聽啼鴃〉二首，何氏以為「豪宕蒼涼之詞，辭語沈鬱頓挫」，[72]〈踏莎行・夜月樓臺〉、〈祝英臺近・水縱橫〉二首，何氏以為「清靈俊逸之作」，[73]而〈水龍吟・聽兮清佩瓊瑤些〉則主要是著眼於「用些語」，點出蘇辛在語言上的傳承，非就風格發論。總而觀之，何敬羣認為辛棄疾詞之瓣香蘇軾，不僅在於豪健一型，而是同樣豪健、綺麗、輕新三型兼備。至於何氏論蘇辛在語言上之傳承道：

> 東坡以經史語入詞，擴大詞之語源。稼軒更廣其範圍，徧及內外典諸子百家，莫不為左右逢源之用。劉後村嫌其掉書袋，則猶拘執《花間》《陽春》軟語柔辭之見者。劉熙載《藝概》云：「稼軒任古書中理語瘦語，一經運用，便得風流。」可為的論。如此「廉頗能飯」，《史記》語；「燕燕歸妾」，《詩經》語；「下之一瓢飲」，本《論語》句；正足增加詞之高華與雅正。但塵下側豔之作者，則不合以暱狹濫惡汙經史者。[74]

何氏所舉諸例，「廉頗老矣，尚能飯否」出自〈永遇樂・千古江山〉，「人不堪憂，一瓢自樂，賢哉回也」出自〈水龍吟・題瓢泉〉，「看燕燕，送歸妾」出自〈賀新郎・綠樹聽啼鴃〉。他點出諸語的出處，並引劉熙載之語褒揚辛棄疾對這些經史典故「一經運用，便得風流」，認為這正是辛棄疾瓣香蘇軾、進一步擴大詞之語源、乃至令詞之風格更為多元化的功績。再者，何敬羣又引謝章鋌（1820-1903）之論云：「讀蘇辛詞，之詞中有人有品，不敢自為菲薄。稼軒詞格之高之雅，即以有人有品故。」[75]換言之，何氏認為辛棄疾之所以能成為蘇軾的繼承者，還在於秉性之狷潔醇厚，如此秉性發之於文

---

[70] 同前註，頁69–70。

[71] 同前註，頁72。

[72] 同前註，頁74。

[73] 同前註，頁75。

[74] 同前註，頁74。

[75] 同前註。

辭，故其高華雅正可同符蘇軾。

2. 桃杏海棠：何敬羣論綺麗詞

〈北宋詞下〉一章所錄蘇軾以外的三位詞家中，黃庭堅、秦觀與蘇軾淵源甚深。而何敬羣認為秦觀、周邦彥雖然師承不同，但風格同屬於綺麗一型，故以周邦彥之詞殿後，並於該章之小引中將周邦彥與秦觀並稱：

> 如秦觀美成，則綺麗之一型。秦觀承《花間》《陽春》婉孌之風，變而為清商宛轉之音。美成繼起，上承飛卿，潤之以典麗，鍊之以沉著。其前則有大小晏、歐陽修、宋祁、張先諸家，其後則賀鑄、高觀國、史達祖、朱淑真、周密、吳夢窗，皆為有名之作者。其出語大抵幽深細緻，雅而不俚，如燕囀鶯啼。其鍊字皆語斟句酌，多有來歷。其情致則纏綿悱惻，婉約柔媚。其工整如詩之近體，則騶爽之雕龍、天孫之雲錦也。[76]

何氏前文將豪健之詞比喻為古風，此處則將綺麗之詞比喻為近體，蓋前者古樸恣肆，而後者精密合律也。秦觀、周邦彥承祧五代婉孌之風，而祖禰晏歐諸人。他們作為蘇軾的晚輩，雖未接受「以詩為詞」的新好尚，畢竟延續了蘇軾所開啟直抒胸臆的立言一體。至於「語斟句酌，多有來歷」，自然也是婉約詞文人化的必經之路。關於周邦彥，何氏在第四章中論道：「其詞穠麗似飛卿，綺豔似韋莊；而慢詞章法嚴密，善用唐宋人詩句入詞，吐屬融渾，極沈鬱頓挫之致，故世推為集北宋詞家大成之聖。」[77]何氏謂周邦彥「慢詞章法嚴密」，可參今人白敦仁之說：「柳永是長於鋪敘的，但柳永的鋪敘往往流入一種平鋪直敘，不像周邦彥的曲折回環，開闔動蕩，善於從時間、空間的錯綜變換中鑄造詞的意境。」[78]此言恰可補充何敬羣之論。何敬羣還特別點出，周邦彥詞之精工，主要在於音律與措辭兩方面：「北宋末期，則以周美成、万俟雅言為最著。周精音律，考定詞之宮調，其詞亦精鍊縝密，為世所宗。」[79]對於周邦彥音律上的功夫，何敬羣以〈齊天樂・綠蕪凋盡臺城路〉、〈一寸金・州夾蒼崖〉二首為例，指出：「發調字用去字，〈齊天樂〉如暮、歎、渭、正。〈一寸金〉如望、自、念。兩仄相連，用去上為佳。〈齊天樂〉如暮雨、靜掩、尚有、最久、渭水、眺遠、照斂。〈一寸金〉如下枕、望海、渡口皆是也。」[80]所謂「發調字」，即每句第一字，以〈齊天樂〉為例，

---

⑯ 同前註，頁42。

⑰ 同前註，頁57。

⑱ 白敦仁：〈前言〉，載氏編：《周邦彥詞賞析集》（成都：巴蜀書社，1996年），頁15。

⑲ 何敬羣：《詞學纂要》，頁66。

⑳ 同前註，頁60。

「暮」、「渭」為四言句首字、「歎」、「正」則為領字。此外，如「頓」、「尚」、「露」、「故」、「醉」、「但」等亦為去聲發調字。不僅如此，如何氏論南宋周密（1232-1298）〈掃花遊・商飆乍發〉一詞云：「右倦旅、弔影、聽取、夢阻、院宇、細雨，均仄韻韻上仄，用去上字。」[81]換言之，此詞押上聲韻，若該句末二字皆仄，則分別用去、上聲字，如「弔影」之「影」並非韻腳，然該語亦用去上字，其餘更不待言。究其原因，何敬羣在〈概說・辨聲律與音韻〉一節中早已指出：「惟起調與發調字，平聲宜陰平，仄聲宜去聲，以此兩聲平遠，利於搖曳也。句中兩平相連，宜分陰陽，三仄相連，宜上去入間用。〔……〕句中連辭，宜避雙聲疊韻，此為聲調律法之稍異於近體詩者也。」[82]所謂「去聲分明哀遠道」，故「平遠」而「利於搖曳」。回觀周氏〈齊天樂〉詞，如「頓疏花簟」、「露螢清夜照書卷」、「故人相望處」等皆為平起句，首字可平可仄，周氏仍選擇去聲字，似與何氏所論相合。再看措辭方面，以周邦彥〈漁家傲・幾日輕陰寒惻惻〉為例：

> 幾日輕陰寒惻惻。東風急處花成積。醉踏陽春懷故國。歸未得。黃鸝久住如相識。◎賴有蛾眉能暖客。長歌屢勸金杯側。歌罷月痕來照席。貪歡適。簾前重露成涓滴。

何氏就此詞一一標示典故出處，如「惻惻」出自羅隱（833-910）詩：「惻惻輕寒翦翦風，小梅飄雪杏花紅。」「花積」出自王勃（649？-676？）詩：「葉齊山路狹，花積野壇深。」「陽春」出自《洪駒父詩話》：「長安少女踏春陽，何處春陽不斷腸。」（按：此詩最早見於沈亞之〔781-832〕《異夢錄》）「歸未得」出自無名氏詩：「等是有家歸未得。」「黃鸝」句出自戎昱（740？-806？）〈移家別湖上亭〉：「黃鶯久住渾相識，欲別頻啼四五聲。」「暖客」出自杜甫〈自京赴奉先縣詠懷五百字〉：「煖客貂鼠裘。」「金杯」出自張柬之（625-706）〈與國賢良夜歌〉之二：「帶嬌移玉柱，含笑捧金杯。」「照席」出自杜甫〈送孔巢父謝病歸遊江東兼呈李白〉：「罷琴惆悵月照席。」「歡適」出自蘇軾詩：「酒酣歡適似還鄉。」「重露」出自杜甫詩：「重露成涓滴。」[83]如此看來，周邦彥此詞真可謂無一句無來歷。不過，這些典故似乎還可進一步分為兩類，第一類誠如何氏所論，乃化用前人成句，如「幾日輕陰寒惻惻」、「醉踏陽春懷故國」、「黃鸝久住如相識」、「簾前重露成涓滴」等皆是。但另一類則是較為單純的語典，未必直接參考某人的成句，如「歸未得」、「暖客」、「照席」等。舉例而言，「照席」一語在唐詩中不時見之，杜甫除了〈送孔巢父〉外，其〈月圓〉詩也

---

[81] 同前註。

[82] 同前註，頁6。

[83] 同前註，頁57。

有「照席綺逾依」。另韓愈〈月蝕詩效玉川子作〉有「油燈不照席」，李商隱（813？-858？）〈送千牛李將軍赴闕五十韻〉有「照席瓊枝秀」，不一而足。這些用語在唐代可能十分流行，但時移世易後變得較為生僻，卻又因為出現在某首著名的唐詩而為人所知，甚至顯得具有「詩意」，並在後人創作時所沿用，成為語典。但對於這些語典，何氏拈出相關詩作，與其說是追溯出處，毋寧說是舉出語例，方便初學者觀摩——初學者在創作過程中，必然有詞彙不足的困窘；多掌握前人詩詞的用語、語典，乃至如何化用成句，久而久之，必有精進。

不過何氏文筆一轉，批評周邦彥道：「然其格律雖佳，而詞品則未足與蘇辛白石比。故劉熙載謂其當不得一個『貞』字，王國維謂其鄭聲也。」[84]觀何氏選錄周邦彥之作，如〈漁家傲〉「賴有娥眉能暖客」、[85]〈一寸金〉「回頭謝、冶葉倡條，便入漁樵樂」、[86]〈瑞龍吟〉「唯有舊家秋娘，聲價如故」等句，[87]多涉及冶遊之事，故何氏引劉熙載、王國維之語為證，對周邦彥的詞品加以批評。與何氏同代的夏承燾，也在《論詞絕句》寫道：「氣短大江東去後，秋娘庭院望斜河。」[88]「秋娘庭院」之語出自周氏另一詞作〈拜星月・夜色催更〉，但仍以秋娘入詞。吳無聞註夏詩云：「在蘇軾開『大江東去』豪放詞風之後，周邦彥的詞還局限在『秋娘庭院』的狹窄範圍裡，這是令人洩氣的。」[89]所見與何敬羣有相近處，值得參照。何氏類似的論點，也出現在對秦觀的評價上：「所作詞清靈婉約，音節諧和。其辭句則流美曉暢，其情致則哀怨絲麗，故詞家推為北宋花間陽春晏歐宛約之大成者。然間有俳體，稍病氣格不高，故東坡指其學柳七作詞。」[90]考南宋黃昇《花庵詞選》卷二記載，蘇軾認為柳永之詞俗氣而格調較低，勸秦觀不要取法，並指出其名作〈滿庭芳〉中「銷魂當此際」正是柳詞的句法，令秦觀慚服。[91]此說正是何敬羣評秦詞「氣格不高」的源頭。何氏此論，當然是要提醒初習填詞的學子，對於詞作的題材應有篩選、打磨。即使以艷情為題材，也應仿效蘇軾「騷豔入骨，麗而不淫」。

至於南宋之綺麗型詞家，《詞學纂要》選錄了史達祖（1163？-1210？）、吳文英、

---

[84] 同前註。

[85] 同前註，頁57。

[86] 同前註，頁59。

[87] 同前註，頁63。

[88] 夏承燾著，吳無聞註：《瞿髯論詞絕句》（北京：中華書局，2017年），頁39。

[89] 同前註，頁40。

[90] 何敬羣：《詞學纂要》，頁52。

[91] 黃昇編著，王雪玲、周曉薇點校：《花庵詞選》（瀋陽：遼寧人民出版社，1997年），上冊，頁34。

周密三人的作品。何敬羣論史達祖云：「其詞出於美成，濃郁綺麗，而無詆蕩淫汙之失。工於詠物，妙於寫神取意。惟用筆多涉尖巧，亦鮮寄託。」「然錘鍊字句之工，亦詞家之雕龍奭，自不可廢也。」[92]論吳文英云：「其詞綺羅金碧，沉著深厚，深得清真之妙。詞境雅正而非側豔，故其風格較清真為高。」「然用事下語，時有太晦處，故玉田以為七寶樓臺，炫人眼目，拆碎下來，不成片段，此則其所短也。」[93]論周密則云：「其詞典麗精鍊，亞於夢窗，而雋爽過之。」[94]綜而觀之，此三家繼承周邦彥之餘，而無「側豔」、「詆蕩淫汙」之弊端。此當在創作精神上受蘇辛高華雅正一脈影響之故。

3. 為蘭為竹：何敬羣論輕新詞

何敬羣所論詞體三型以蘇軾集大成，然輕新一型之出現更早於蘇軾，而以柳永為開端：

> 至柳永、姜夔，則屬輕新類型，柳永演韋莊之輕豔，以長調運俚語為雋語，以白描為典實。李清照、姜夔，化之為瀟灑，為超逸，為雅馴。其作家如毛滂、趙長卿、王沂孫、范成大、張玉田，即皆此型之健者。其句法大抵輕鬆雋永，如流水行雲，其意態如秋雲舒卷，如天馬行空，則老莊之道法自然也。[95]

韋莊詞已時見口語，而柳永加以承襲，而益之以長調。復如前所論，何敬羣指出歐陽修《醉翁琴趣外篇》頗有「浮豔傷雅」之作，「庸劣粗濫，乃為打諢之詞」。而李清照《漱玉詞》「中有數首，語近放浪，王半塘即疑非易安作」。[96]這些作品無論是否偽託，皆可見這種運俚語、尚白描的詞作在當時並非罕見。蘇軾乃將這一型加以提煉改造，而繩之以雅正，遂能「詞語清空，聲情超脫」、「不假雕琢，而妙造自然」。而北宋詞堂廡轉大，「實始於柳蘇，其事同始創，其功在建設；下至南宋，不過六十年，其時間甚短，詞之境界，尚為大輅椎輪，未能人人盡馳驟之用也。故自東坡一派外，餘猶未盡豁出曲子詞豔科之窠臼。至南宋作家，就此基為鑪錘，專門之詞家乃日多」。[97]回觀蘇軾批評秦少游〈滿庭芳〉「銷魂當此際」為柳永句法，且又如陳廷焯謂「少游名作

---

[92] 何敬羣：《詞學纂要》，頁84。按：何氏所論蓋源自張鎡（1153-？）為史氏《梅溪詞》所撰序文。

[93] 同前註，頁86。

[94] 同前註，頁90。

[95] 同前註，頁42。

[96] 同前註，頁67。

[97] 同前註，頁65。

甚多，而俚詞亦不少，去取不可不慎」；[98]而另一門人黃庭堅之詞「俚者似柳永，而粗率過甚」，「蓋以詞為戲謔之作，故往往以詼諧出之」，[99]蘇軾門下尚且如此，足見其概。不過何敬羣提及的輕新型詞家中，毛滂（1056-1124？）為北宋時人，李清照主要活動年代亦在北宋，可見蘇軾對此型詞作之改造態度在南渡以前已見影響。李清照之詞，何氏則以為「尖新輕巧，蓋冶美成之瑰麗，與屯田之輕倩於一鑪」。[100]如評其〈聲聲慢〉詞云：「世人稱〈聲聲慢〉疊字創意出奇，然不過鍊字之巧。至其以口語寫將欲遣愁，而愁反於一日之間，紛至沓來，如歎如泣，讀之使人惻然悽然，斯則易安之所獨到者也。」[101]換言之，何氏以為李清照之「輕倩」固是承自柳永詞之口語化，讀起來淺易上口，故以「行雲流水」為喻；但另一方面，其狀寫愁緒卻九轉回腸，多有雋語，故讀者仍須反覆咀嚼，不可一覽無遺。至其情調之「雅馴」（雅正），自是瓣香蘇軾，更非周、柳可望其項背者。

李清照以後，輕新一型之代表詞家首推姜夔。自張炎（1248-1320？）《詞源》以「清空騷雅」四字論斷姜夔詞，此後遂成為定評。張氏之言曰：「詞要清空，不要質實。清空則古雅峭拔，質實則凝澀晦昧。姜白石詞如野雲孤飛，去留無迹。〔……〕白石詞如〈疏影〉、〈暗香〉、〈揚州慢〉、〈一萼紅〉、〈琵琶仙〉、〈探春〉、〈八歸〉、〈淡黃柳〉等曲，不惟清空，又且騷雅，讀之使入神觀飛越。」[102]今人劉少雄認為：「所謂清空，是指文字技巧、修辭酌理上所展現的空靈峭拔之筆勢，騷雅則是作品情意內容方面所蘊含的一種溫厚高雅的特質，而兩相配合，便是張炎心目中的理想詞境。」[103]由此可見張炎對姜夔評價之高。何敬羣則就張炎之說解釋道：

> 此謂清，即濃不乞靈於鏤金錯采，淡不苟就乎骫骳從俗。此謂空，即馭題如六轡在手，寄興則哀樂從心。此謂騷，即麗而不妖，莊而非腐，風月為我使，而非為風月所使。此謂雅，則詞中有人有品，故格高韻高也。此清空之妙，即在以靈氣行之，或因題發意，或借題發揮，其技巧則在意趣之新穎，與虛字之運用耳！[104]

---

[98] 陳廷焯：《白雨齋詞話》（北京：人民文學出版社，1998年），頁14。

[99] 何敬羣：《詞學纂要》，頁56。

[100] 同前註，頁67。

[101] 同前註，頁69。

[102] 張炎：《詞源》，收入唐圭璋主編：《詞話叢編》，冊1，頁259。

[103] 劉少雄，〈論張炎的詞學理論及其詞筆〉，《臺北師院語文集刊》第3期（1998年8月），頁79–103。

[104] 何敬羣：《詞學纂要》，頁79。

換言之，何氏認為所謂「清」乃指保有自身之狷潔，不宜毫無風骨地投俗之好，所謂「空」是自如地從所見所感中提煉題材，寓以寄興，所謂「騷」是縱使吟風弄月卻能以麗以則，所謂「雅」自然合乎其一貫主張的雅正之旨。在他看來，姜詞之雅正同樣胎息於蘇軾。今人郭鋒更將辛棄疾納入視野，並結合姜夔對音律之究心，指出：「姜夔的清空出自蘇軾，騷雅脫胎於辛棄疾。和蘇辛不同的是姜夔把詞的創作納入一定的法度。他根據自己對音樂精神的理解，改造唐宋樂譜，使市井俗樂與傳統雅樂的精神相通；他總結化用才學的法度，從眾多的典故中汲取其共同意義，把具體的情感昇華為空靈模糊的意趣；他用近俗的題材，表現出雅正的情感。他從詞體的特徵出發，因勢而利導，隨俗而雅化，使清空與騷雅連成一體，形成一種新的詞風。」[105]近人吳則虞（1913-1977）也認為：「稼軒詠物，必有寄託，已開姜白石、王碧山之風。」[106]換言之，「清空」與「騷雅」雖皆就風格而論，但前者涉及實際的寫作手法，後者更偏向於立意。姜詞取材之「俗」，可見來自日常生活；但日常所見所感之具象必須提煉出抽象之意趣，才會因其「空靈模糊」而更具概括力，引發不同才性、不同經歷之讀者的共鳴。這正是透過寫作手法而達致清空之妙。另一方面，由於胸中雅正，故在提煉日常所見所感的過程中能夠轉俗為雅。如姜夔〈揚州慢〉一詞，乃是表達對飽受兵燹洗劫之揚州的哀痛，繼而對金兵之殘暴、南宋之苟安有所譴責。何敬羣評論此詞道：

> 此首融鍊杜牧「青山隱隱」、「落魄江湖」、「娉娉嫋嫋」三絕句，用其辭以自抒己意，是即風月為我使。[107]

何氏提到的杜牧三絕句，即〈寄揚州韓綽判官〉、〈遣懷〉及〈贈別〉其二，三詩都涉及了青樓艷事，亦即所謂「風月」之情。但是，當姜夔在〈揚州慢〉詞中化用杜牧成句時，卻褪去了原詩中的艷情；或者說，原有的艷情在杜牧詩中本為實事，但在姜夔的挪用與烘托下卻化實為虛，且成為了黍離之悲的鋪墊與映襯，令人低徊不已。這正是何敬羣所言「風月為我使」，並將此種技法視為「清空」之一端，良有以也。此外，何敬羣又提出：

> 玉田云：「詞中能用虛字，語句自活。」沈祥龍云：「虛字靈活，詞始妥溜而不板實。」不但句首宜講，句中亦當留意。如「庾郎」兩句，「先自」「更聞」，互相呼應是也。按白石詞之清空，善用虛字句，亦為一事。如

---

[105] 郭鋒：〈論南宋江湖詞派的清空騷雅〉，《光明日報》2005年10月14日，https://www.gmw.cn/01gmrb/2005-10/14/content_316523.htm，2024年4月15日瀏覽。

[106] 吳則虞：《辛棄疾詞選集》（上海：上海古籍出版社，1993年），頁15。

[107] 何敬羣：《詞學纂要》，頁80。

「算幾番」、「都忘卻」、「但怪得」、「歎寄與」等句，靈活圓轉，有如井上轆轤，是即虛字之妙也。惟須用之得當，否則湊塞敷衍，為可厭矣。[108]

近體詩由於字數、句數的限制，虛字的位置盡量為實字所取代。而小令一般皆使用三、四、五、六、七言句，與近體詩相似，亦難使用虛字，且不易安排領字或襯字。因此，張炎、沈祥龍（？-1835？）等詞論家雖看重虛字的用途，但大抵是就慢詞而言。如「算幾番」、「都忘卻」、「但怪得」、「歎寄與」四者皆出自〈暗香〉，或為獨立短句，或為折腰句之上半，故能有領字之用。領字雖然詞性、語法不一，但前人仍目為虛字，以其能體現語氣，使上下文之文義產生加強、遞進、轉折、疑問、感嘆等不同效果。何敬羣指出詞中的虛字「不但句首宜講，句中亦當留意」，如此一來，所論就不僅是領字，而是如何在既有的、體式有限制的長句內騰挪出空間來安置虛字，以達致「清空」的效果。何氏所舉之例，為姜夔〈齊天樂〉中「庾郎先自吟愁賦，淒淒更聞私語」兩句。我們可以比較同一詞牌下，周邦彥的「綠蕪凋盡臺城路，殊鄉又逢秋晚」、呂渭老的「紅香飄沒明春水，寒食萬家遊舫」以及吳文英的「麴塵猶沁傷心水，歌蟬暗驚春換」、「芙蓉心上三更露，茸香漱泉玉井」四例。七言句方面，周、呂、吳皆為簡單的七言句，僅「麴塵猶沁」的「猶」為虛字，但未有三、四字皆為虛字者。六言句方面，「又逢」、「暗驚」的第一字為虛字，第二字為動詞，與姜夔「更聞」相同；而「萬家」、「漱泉」且全為實字。相比之下，可見姜夔「先自」與「更」乃是在正常的六言、七言句中騰挪空間使用虛字，令行文更為靈活，進一步拓展了讀者的想像餘地。

南宋後期，姜夔所追求的「清空」成為了一種風尚。何敬羣認為「此固由環境使然，如春穠桃李，秋綻籬菊，而亦文藝剛柔交錯之美，自契於文章家之心，而各以天籟鳴」。[109]而今人郭鋒的論述就更能將時代背景與詞體發展結合一處：「宋人以才學為詞，抒發的情感比較空泛。淪落江湖，遠離政治風波，使江湖詞家抒發的情感多是一種清雅的意趣。而張炎、王沂孫等人抒發的是宋社既屋的亡國之痛、遺民故老的黍離之悲，這種情感很難落實到具體的事件之上。散處江湖，與社會現實比較隔膜，促成了空靈情感與騷雅人品的結合。」[110]所言甚是。不過張炎為循王張俊（1086-1154）後裔，不可能對亡國毫無悲感。且番僧楊璉真伽（生卒不詳，1277年在世）盜發南宋帝陵後，張炎、周密、王沂孫（？-1291？）等十四人曾結社填詞，暗表痛悼之情，[111]其中王沂孫之〈天香・龍涎香〉最為著名。若謂張、王「與社會現實比較隔膜」，則恐未必。何敬羣

---

[108] 同前註，頁81。

[109] 何敬羣：《詞學纂要》，頁66。

[110] 郭鋒：〈論南宋江湖詞派的清空騷雅〉，《光明日報》2005年10月14日。

[111] 葉嘉瑩：〈天香〉賞析，收入唐圭璋主編：《唐宋詞鑑賞辭典》，頁1279–1284。

謂張氏「清空騷雅，同於白石。身歷南宋亡國之痛，其蒼涼感喟之慨，尤出同時諸家之上」；[112]而王氏「其詞亦同宗白石，思筆雙絕，氣韻恬澹，黍離麥秀之感，只以吟歎出之，無劍拔弩張習氣，自是詞中逸品」。[113]由此可見，張、王二人因身世之感而發為清空之詞，何敬羣是非常了解的。

五、結語

任中敏總結清詞前期發展情況云：「清初如王士禛、納蘭成德多祖《花間》為小令，是一派；朱彝尊主姜、張，使學問，為又一派，同時陳其年主蘇、辛，使才氣，為又一派。繼而厲鶚承朱派而一味以清越峭厲為面目，實仍不離乎學問，浙派於是乎成。繼而張惠言力排朱、陳末流之失，專以風騷比興為主，常州派於是乎成。」[114]比照何敬羣之詞體創作論，主南宋而次北宋，主慢詞而次小令，主風雅比興而次學問，推崇蘇辛而不獨沽其豪健一味，兼及綺麗、輕新兩型，乃至對平仄四聲的運用頗為重視，這些觀點都與常州詞派一脈相承。而《詞學纂要》之清代前期詞家僅收朱彝尊（1629-1709）、陳維崧（1626-1682）、納蘭性德三家而不及其餘，蓋聊備一格而已，並非何氏之重點。再觀今人歐明俊論近代之詞學流派云：「常州詞派的師承是近代詞學師承的主線，張惠言是『祖師』，周濟是真正開宗立派者。張、周詞學師承分兩線發展，一線由譚獻承繼，同道有莊棫、葉衍蘭，復傳馮煦、徐珂、陳廷焯、葉恭綽等。一線由端木埰、王鵬運承繼，復傳況周頤、朱祖謀、文廷式、鄭文焯，再傳吳梅、龍榆生、夏承燾、唐圭璋等。」[115]何敬羣《詞學纂要》末章〈宋以後詞〉所錄張惠言、周濟（1781-1839）、蔣春霖（1818-1868）、王鵬運（1840-1904）、況周頤（1859-1926）、朱孝臧、陳洵（1871-1942）等人，正以常州派為主。何氏解釋如此選擇的原因，乃是「清代作者如林」，希望初學者「各就興趣之所近，取法一二家為陶冶」。[116]且此書以粵籍詞家陳洵殿後，自有令香港本地學生產生親近感之意。而從「涉遐自邇」的角度來說，這些清代詞家詞作對於初學者也只是聊備一格，使其主動請益時有所參考而得以精進。此外，即使同為常州詞派中人，風格也各有不同。如何敬羣謂王鵬運詞「穠麗中有沈鬱之氣」，況周頤「以清麗見長」，朱孝臧「蓋宗夢窗，而精簡冶鍊，無期浮豔質實之氣」，[117]不一而

---

[112] 何敬羣：《詞學纂要》，頁93。

[113] 同前註，頁92。

[114] 任中敏：〈與張大東論清詞書〉，載氏著，李飛躍輯校：《詞學研究》，頁81。

[115] 歐明俊：〈近代詞學師承論〉，《上海大學學報（社會科學版）》2007年第5期，頁75。

[116] 何敬羣：《詞學纂要》，頁100。

[117] 同前註，頁108–109。

足。此正符於秦觀出自蘇門，而詞風與東坡迥異。再觀五四以後，傳統詩學流派逐漸碎片化，舊體詩壇的空間遭到壓縮；而何敬羣本人早年家貧失學，故學詞乃是以書為師、以古為師。因此，他在《詞學纂要》中以「聲情」來區分詞作類型，而不主於固守師承，反能使初學者不受門派所限，轉益多師。

進而言之，何敬羣對於學詞有從小令入、從南宋入的兩種論述。無論初學者是否有慧根，小令在他看來未必能展現出作者一己之面貌，這應當是提高初學者創作興趣的權宜之計。而彌合二說的方式，大抵就是推尊蘇軾。因此，《詞學纂要》共錄蘇詞十一首，為全書之冠。其中〈水調歌頭・明月幾時有〉、〈念奴嬌・大江東去〉、〈八聲甘州・有情風萬里捲潮來〉、〈滿庭芳・歸去來兮〉、〈賀新郎・乳燕飛華屋〉、〈水龍吟・楚山修竹如雲〉為長調，共六首，〈漁家傲・千古龍蟠並虎踞〉、〈西江月・照野瀰瀰淺浪〉、〈定風波・莫聽穿林打葉聲〉、〈行香子・攜手江村〉、〈南鄉子・霜降水痕收〉為小令（在篇幅上或已接近中調），共五首。由此可見何敬羣將蘇軾定位為兩宋之間的樞紐人物，初學者無論習小令或長調，皆可以蘇詞為梯航。不過，何氏以蘇、辛兼有豪健、綺麗、輕新三型之作品，其推崇固在情理之中，但辛棄疾名下全然不錄綺麗型作品，乃至全書中不錄蘇辛以外之豪健詞家詞作，殆不無偏頗。而勉強將黃庭堅詞作錄入，似也不必。且謂「坡公非不知音律，但有時縱筆所之，遂乃小德出入而不覺」，則不無曲為之說的嫌疑。[118]饒是如此，何敬羣盼望學子「融合當前境界與思想，乃能詞為我作」，實際情況卻並不樂觀。他指出晚清王鵬運、王國維等人鼓吹詞學，「於是探討詞曲者，並時蔚起」，同時嗟嘆詞學既有如此良好之根基，卻未能在民國時期的新式大學中復興。[119]但顯然易見的是，何氏在有意無意間迴避了五四的影響。

一如今人王定璋所說：詩歌豔麗之風在唐代不絕如縷，「這是在那個時代人性的自然流露，是詩人掙脫溫柔敦厚、興觀群怨傳統詩教的主體自覺，壓抑過甚的主體自覺與人性的合理訴求，並必然會在一定的時間以其適合的方式展現出來，中晚唐王綱不振，中央集權式微，藩鎮勢力坐大，思想無力箝制之際，就是主體自覺，人性復甦，生命意識張揚，及時行樂的情感釋放的有利時機。這樣，自然不難理解為何自漢魏六朝以來不絕如縷的綺麗香豔的言情詩歌的無法禁止。」[120]換言之，詞在晚唐五代走向興盛，乃是有特定的時代背景。傳統詞論家所批評的那些的「鄭聲」，卻正好是打破思想文化悶局、充滿生命意識的新風。如果全然以儒家式的「雅正」來評斷這些詞作「當不得一個『貞』字」，未免顯得冬烘——尤其在「打倒孔家店」的五四新文化運動以後。而且弔詭的是，新式大學的中文系一方面要傳承「德」「賽」二先生的精神，一方面又要賡

---

⑱ 何敬羣：《詞學纂要》，頁45。

⑲ 同前註，頁99。

⑳ 王定璋：《詞苑奇葩》，頁35–36。

續道德教化的使命。不難想像，一位任教詞學的教授固可對唐宋詞中的「鄭聲」加以稱許，同時卻又未必希望班上學生的習作中「鄭聲」氾濫。

其次，詞在唐宋之際由市井走向案頭、從舞榭歌臺之曲子詞發展為士大夫抒懷寄興之重要載體的數百年間，無論在音律方面還是內容、風格、體裁方面都窮極了變化，甚至逐漸僵化，令後世難以為繼，盛極而衰的命運在所難免。南宋以降，多數詞牌的曲調已經失傳，在填詞者眼中，失去了曲調的詞只是一種變相的近體詩。而清詞復興的基礎，在於清代本身就是一個總結盤點前朝文化的時代，而詞學只是文人學者所究心的其中一個區塊而已。即使在清代，填詞也多半只是精英學者間的遊戲，更何況民國以後分科益細，國人自幼受新式教育體制的培育，已不可能獲得太多傳統訓練。白話文取代文言文，新詩佔領了詩壇的廣大空間；兼以詩詞在格律上要求甚多，門檻較高，創作古典詩詞的人數更是大減。新式大學的詞學課程對鑑賞、批評、考據的偏重遠甚於創作，也可謂無可奈何之事。因此，「融合當前境界與思想，乃能詞為我作」，最終也難免流為一句口號。不過何敬羣身為南來文人，必如錢穆（1895-1990）、唐君毅（1909-1978）諸公那般親身體察到中華文化的花果飄零，因此他努力撰就《詩學纂要》、《詞學纂要》，也寄寓了他對「靈根自植」的期盼——儘管這種努力與期盼，未嘗不透發出一種揮戈駐影式的悲壯感。